分枝 *branching*

http://branching.jp
branching 19-20 publish：09.March.2017

The Child is father of the man

Ryota HIRAMATSU / 1976 ~
平松良太

ジョン・クランコに捧げた 2015 年のレコーディングの翌朝、祖母はこの世を去った。
数々の金言を残してくれた祖母の喪失は、開けていくはずだったアルバムの結末に少なからぬ影響を及ぼした。
そしてその数か月後、祖母と同じ名前をもつ女の子が生を受ける。
新たな "Grandmother" の誕生だった。

「3」はこの 10 年を支えてくれた人たちと共にある。
彼らは私の先生だった。
そして、彼らは私たちの未来でもあり過去だった。

彼らの名を借りて曲を作る事を試みた。
出来るだけ簡潔に、
しかし、新鮮さを失わないように。

できた曲を 3 つ 4 つ並べてみると、それぞれのキャラクターが浮かび上がり、
幼い頃に撒りきれるほどに聴いていたレコードの感触を思い出した。
チャイコフスキーの「くるみ割り人形」
魂を吹き込まれた人形たちの踊り

そして、この作品にもっとも適したピアノに出会う。
スタインベルク
比類なき美しさ。凛とした輪郭。
雑味なく果てしなく伸びていく音。

操いは一際麗しい。
まだ弾き慣らされておらず、未完成な部分もたくさんある。
どの楽想を弾くにも熟練が必要だった。
思うに任せず収められなかった曲がいくつもある。
しかし、それでも、その作業は楽しかった。

My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began;
So is it now I am a man;
So be it when I shall grow old,
Or let me die!
The Child is the father of the man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.

William Worthworth

月並みだが平凡であることを大切にしたい。
それ以上でもそれ以下でもないものを
それが唯一の方法と信じる。

平松良太　Ryota Hiramatsu
作曲家・ピアニスト
1976 年生まれ
千葉県在住
http://www.ryota-hiramatsu.com

Solo Live Tour「3」
04.02 / at Shinshu Kokusai Ongakukumura (Ueda,Nagano)
03.30 / at Space Y (Niigata)
03.28 / at Musicasa (Yoyogiuehara,Tokyo)
03.26 / at L'　AUTRE MAISON Nishinomora (Tatebayashi,Gunma)
03.25 / at Nardis (Kashiwa,Chiba)

ココアと林檎とサンタクロース

Masato YAMAMOTO 1976 ~
山本正人

「ねぇ。」子供たち、トナカイの林檎一つしか食べてなかったって、残念がってたよ。
思い出したようにこっそりと嫁が言うもんだから、
私も思わず大笑いしてしまった。
そう言えば、確かに林檎が三切れ置いてあった。
そうか。
トナカイは 1 頭じゃないんだろうな、あの子達には。
押しつぶされそうなくらい無邪気で仕大な子供たちのイメージを思い浮ばだけで、
ほっこりと満ち足りた気分になる。
クリスマスイブの夜、
テーブルの上には温かいココア 1 杯と 3 切れの林檎。
寒い夜にお空を駆け回るサンタさんにココア、トナカイ達には林檎を、
たった 1 晩で世界中の子供たちにプレゼントを配るのだから大変だろうと
我が子たちが考えたおもてなしだ。
それに付き合う嫁も、楽しくて仕方ないだろう。
我が家にも毎年、
プレゼントを届けにサンタクロースがやって来る。
サンタも大変だ。
クリスマスのひと月は前から
子供たちが欲しい物を何気なくリサーチして、
喜んでくれる年相応のプレゼントを、彼女らの心に確定するまで相談に乗る。
あまり早く決定してもダメ。
気移りして、事前に用意した物が台無しになる。
勝負はクリスマス・イブ前の一週間だ。
欲しい物を心に決めたら彼女達は、希望のプレゼントを手紙でサンタさんに伝えるから、
指定された色まで間違いのないよう遅れずに揃えなければならない。
失敗の許されない一大イベントだ。
でも、長女が大きくなるにつれて、
「今年で終わりかな・・」などと
ふと、寂しさを覚える。
「パパ、サンタさんが来ない家もあるよ」
子供たちとの堀呂場でおもむろに長女は、
学校で友達に聞いた事を話してきた。
湯船に浸かりながら、
"本当のところ、どうなのよ？" といった面持ちで私をじっと見つめてくる。
「えっ！？」
まだ幼稚園の次女と長男も、
これは大ごととばかりに
遊んでいたオモチャの手を止め、私の次の言葉に注目する。
仕方なくと覚悟はするが、
それでもこう答えた。
「たくさんの子供にプレゼントをあげなきゃだから、お父さんとお母さんが
プレゼントをくれる家には来ないのかもね」
「ふーん。」
貴方両親あるだろうが、
幼少期の子供の非現実的でも平和な空想は、豊かな情緒を育てて強く生きる
礎になると私は思う。
嘘偽りのない現実を忠実に教えるだけがすべてではないと思っている。
今年もまた、サンタはいても良いみたいだ。
イブの夜。
ちょっと豪華な夕食とケーキを食べて、
あとはプレゼントを待つだけになった。
歯磨きを終えて寝る準備が整ったら、
子供たちのワクワクして落ち着かない様子を見て、
ひと言伝えておく。
「良い子で寝てないとサンタさんは来ないかもしれないから、静かに寝るんだよ」
いつもはんの話も上の空の 4 歳の息子が、真剣な顔で頷いた。
我が家では夜 9 時に布団に入るのが日課だ。
嫁と子供たちはワイワイと寝室に入っていった。
ここからがサンタの時間。
いつものように
「お父さんは仕事少しして寝るからね」と伝えて、
仕事部屋で書投通り仕事をこなしながら時機を待った。
1 1 時を回り、そろそろどうかとそっと寝室を覗いてみると、
暗がりに まだ起きていた、もぞっとうごめく。
「あれ。まだ起きてるの？」
「・・眠れないだもん。」
長女は顔を布団で半分隠しながら
なんとも申し訳無さそうに言う。
「そっか。」と頭を撫でてあげる。
"サンタさんは恥ずかしがりだからね。目を瞑って、明日何して遊ぶか
考えてごらん。」
これは長子になるとそど、
ボロを出さないように気を引き締めた。
さらに 1 時間以上、夜のお昼を大きく回って、
さすがに疲れだろうと思ったが
「目が冴えてて眠れない」と言うので、
続いて引き戸の隙間から片目だけ放り込み凝視すると、
掛け布団の境界線がぼんやりと見え、
子供たちの確かな寝息がそれぞれに聞こえてきた。
今が決行の時とばかりに
隠してあったプレゼントを押し入れの奥から出してきて、
スパイ映画さながら
ベッドの横のテーブルまで抜き足差し足忍び足で、
3 人の手紙とココアに林檎。
暗闇の中、月明かりを頼りに
手紙に書かれている解読難な可愛らしい文字を確認して、
それぞれにプレゼントを置いた。
寝息を立てる子供たちの隣で、
もう冷えてしまったココアを一気に飲み干し、
林檎は聞いてなかったなと思いながら一切れだけ頬張って任務を終えた。
翌朝は、子供たちの歓喜の声が目覚まし代わりになる。
「パパ！サンタさんね、言った通りのプレゼントくれたよ！」
「良かったね」
あなた達が良い子だったからだよと付け加えながら、
ほっと胸を撫で下ろした。

山本正人 Masato Yamamoto 1976~
群馬大学教育学部卒　長野市在住
IT

小林冴子と崩壊する風景〈Ⅰ〉

Yusuke HATTORI 1976 ~
服部洋介

今日、単に外的な事物を描いて事足れりとする画家は、むしろめずらしい。ゆえに画家は、内的なイメージが枯渇し、描きたいと思うものを喪失した時に困難を覚えるものであろう。だが、中には、現実の時間、空間の感覚を被覆するほどのイメージの侵襲にさらされ、その眼識と格闘しながら、制作の過程を歩む者もいる。われわれが一時的に自我の純潔をゆるめ、自己をその固有領域〔le propre〕から追放することによって、自らの他者性のうちに芸術的盗感を見出そうとするのに対し、彼らは反対に、おびただしい他者の侵入から時間と空間を守り抜こうとする。世界を意味づけ、形づけるために、自我による強固なフレーミングを必要とするのである。このような形で、われわれはある想像的空間へと別々の方向から参入する。しかし、彼我のそれぞれが別違する相互の想像的空間が共有可能な形で一致することはない。そこは、互いが互いに触れることのできない、ある種の〈夢〉であり、それこそがアートの空間なのである。

現実の感覚と感情とによって把握される自閉的な外部空間をシュトラウス〔Erwin Strauss、1891 ～ 1975〕は〈風景的空間〉〔landschaftlicher Raum〕と呼んだ。それは状況依存的に変化する主客未分化の世界ではない。この意味での外部世界を記述しようとするとき、そこには主体を〈視者〉として規定するパースペクティヴと、客体のもつ固定的なフォルム、そしてナチュラル・ハーモニックな自然の光彩とが描かれることであろう。確かにディドロ〔Denis Diderot、1713 ～ 1784〕が言うように、絵画は命題の構造や論証を形づくらない。私たちが精神の働きを通じて形成し、言説によって表現する現実の関係を、一コマの絵画が直接表現することはできない（*1）。とはいえ、そこに描かれた対象を判別することはできる。人がいて、山があって、川が流れている場面、というように。しかし、人や山や川を経験的に知らず、あるいは感覚として認識できない場合、これらの視覚像は意味をなさない。一方で、最も純粋な理性的推論においては、事物の意味が理解されなくとも、これらを形式的に取り扱うことが可能である。そのゆえ、妥当な形式的推論は、時として、哲学、言語分析に対して、「認識されず、曖昧に真なるものとして実現している現実世界のありように反する結論を導くのである。シェリング〔Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling、1775 ～ 1854〕によると、「数学的な認識とは、人類に普遍的なものである。一方で、単なる感覚を人間的認識へと統合する恒性能力は不平等なもので、特に〈王者〉に属するものである（*2）。恒性は、現実に認識可能な存在者の原因である。おさえ人の認識の範疇に入るものは恒性の規定するところにより、実在領域から切り出され、存在者としてあられるというのである。感性〔Sinnlichkeit〕が捉える感覚的直観を組み立てるのが恒性の働きであるならば、その能力差に応じて外界は恒性が それぞれ異なった姿に規定されるのも頷ける。この恒性規定のもう側念化作用が外部世界に対して通常よりも開かれている場合、われわれの認識は、主観に対しより遠方の客体に関して見ることになるであろうが、その唯味な未端では、主観によって制御されることのない不気味な実在領域までもが世界に映り込んでくることにもなりかねない。恒性の領域が理性の領域と感性の領域を侵すとき、私たちの安定した世界把握の基盤は動揺せざるを得ない。そしても う一 点、〈視る者〉としての主観が〈視られる者〉としての客観を生せしめると仮定するならば、主観もまた例者かによって視られることによって存在していると考えざるを得ない。それは主観を規定するものであるから、主観によって経験的に捉えられることのない超越的な外在である。この〈主観を外から認識するもの〉、すなわち主観の存在原因を〈神〉と呼ぶならば、〈神〉もまたその外部から何者かに視られることで存在するという無限後退に陥ってゆく。それを回避するために、不可視なる〈神〉はすでにして主観の認識作用によって見えているというアクロバティックな論法が導入されることになる。汎神論において自然世界が神の顕現であるとされるのはそのためである。自然（実在）の観念化された末端こそが可視的な感性の領域なのである。そこから遠ざかることで自然は不可視の〈神〉へと移りし、かえって主観を外側から〈視る者〉として位置づける絶対的主観となるのである。〈神〉は主観を絶対的に認識しようと同時に、主観からは絶対的に認識されることのない実在の極点にある。この両極の中間にわれわれの主観と可視的な外部世界が出現し、シェリングは、それらすべての同一性を絶対的同一性と呼んだ。「われわれの精神（主観）とは見えない自然（実在）であり、自然こそは目に視える外部化された精神である」というテーゼは、ここから導き出される〈視る者〉とは同時に〈視られる者〉である。この被注察感、自らのすべてを把握され、認識されているという恐ろしくも甘美な感覚の中で、十字架上のイエスは、すなわち彼自身の実在であるところの〈神〉に呼びかけたのだ。この現格外の情熱〔passion〕のうちに彼の受難〔Passion〕は遂行されたのである。

その上で、小林冴子（1983 ～）の作品を考えてみよう。彼女の描く世界にあらわれるのは、中井久夫（1934 ～）のいう〈キメタ的な多空間〉〔Chimerotropic space〕と現実離れした強烈な色彩配合（ヘテロクロマティズム〔Heterochromatism〕）である。自然主義的に構成された絵画が、事物の可視間関係に基礎づけられたヴェールの向こうの視点を重視するのとは対照的に、小林が構成するのは クロマティックな色面である。これは後期印象派以降、表現主義やフォーヴィズムと共通する特徴である。一様にカラフルな小林の画面において、遠近や明暗の関係は、主として色相の度数によって表現されてはならない。このきわめて理論的な作業を、小林はほとんど感性のままにやり遂げる。この特異な色彩感覚の起源はどこに求められるのか。小林は「なんからんが今ごの色をここに置かねば私の頭の中がすっきりしない」「その色を意味づけて置いてるというのと全然違って今感じてるもの、そしてこういう色を置いていくっていうこの色彩画面に対する欲求で置いています。そういう色彩感覚が何故ついたのかは自分でもまだ謎で、死ぬまで自分の感覚の根源を探していくのだと思います」（*3）と言っている。

絵の意味とは何か。もしそれを「その絵が何を描いたものであるか」という問いに対する答えとして充当するならば、小林の絵の〈意味〉は、謹にも我有化されることのない、ある意味で何者ともつからず、時に自らともつかなることのない、異他的なイメージの集積である。「伝えたいのは七～八割は言葉にはできない」（*4）と小林は言う。デュシャン〔Marcel Duchamp、1887 ～ 1968〕もまた異なった角度から次のように言っている。「芸術家は自分が何を制作するのか何もわからないし、自分が何を制作するか何ひとつ理解していないのです」「ですから、あなたがすべての芸術家にそれを尋ねたら、彼らはこう言うでしょう。私はばかです、私は何も分かりませんと」（*5）。なるほど、言語が造形に とって何ゥることができるなら、そもそも絵画などが必要ないであろう。また絵画は、物理的に実在するとは言えない写真とは異なり、対象として現在にしるものをもち含む表現分野であることも よく知られた議論である。しかし、問題は絵画におけるそのようなスペシフィシティではないのである。外部からあらわれるイメージとシニフィアンの精神に対する侵襲、モルゲンターラー〔Walter Morgenthaler、1883～1965〕が〈形態の充満〉〔Aufüllung〕と呼ぶ事態、彼女自身がシニフィアンに対して意味される実在となり、読み取られ、記号化され、外部へと拡散していこうとする危機において（*6）、どのようなことが起こるのか、その特異な様式。〈視る者〉としての自己意識と、〈視られる者〉として外部化されてゆく自己の境界をめぐる特異な空間感覚こそが、彼女のスペシフィシティなのだ。内部であるはずの主観的意識が外部から読み取られ、〈視られる者〉へと転落するという恐ろべき境界喪失の体験を、彼女は一つの受難劇へと昇華させる。「ある種の自分の気持ちよさを表現して知らない人に まで見られるかもしれない可能性、絵を描くのもそういうことなのも知れ」（*7）ないと、小林は言う。現代アートは、常に〈視る者〉と〈視られる者〉、主観と外部世界のつながり、その適間を問題にしてきた。実定的きまりごとの世界、記号化された〈反世界としての世界〉への異議申し立てとして、20 世紀のアートは形成されてきたといえるだろう。小林には、その反世界自体がそもそも存在しないのである。

一方で、形態あるいは色彩における特異性が際立っていたとしても、それらの要素から構成されたものが、ある種の作品として作者から自立して捉え得るものでなくては、（良くも悪くも）いわゆる〈アート〉として扱われることはない。たとえ、通常の三色型に対し 100 倍の色を識別することができるという四色型色覚をもつ人間がいたとしても、人を感じさせることのできる程度の画才がなくては、（良くも悪くも）いわゆる画家にはなれないのである（*8）。一見すると感情まかせに描いていると思われがちなコッホ〔Vincent Willem van Gogh、1853 ～ 1890〕も、ルード〔Ogden Nicholas Rood、1831 ～ 1902〕の「近代色彩学」（1879）に基づく後期印象派の色彩理論を熟心に研究していたことが知られている。大学で美術の専門教育を受けた小林が、色彩配合〔colorito〕における理論的基礎を前提にしていることは言うまでもない。その上で彼女は「曖のない色を選びたい」と言う。「自分の中から出てきたものをそのままおいたいんです。なるべく忠実に、なんなら自分の頭の中、体の中をコピーしてそのまま写したい、っていう感覚で色を置いています」（*9）。これは、彼女が共感覚者である可能性を示唆するものである。音や文字、匂いや温度、時に性感などの刺激から自動的に色彩を直観するのが、色覚の共感覚〔synesthesia〕である。そこから引き出されるのが共感色〔sympathy color〕である。「理論から絵は生まれない」とはバルテュスの言葉だが（*10）、これはそういったものであるならしい。往々にして傑作には例外が多く、対位法音楽の集大成というべきバッハの作品こそは、まさに対位法の例外だらけで初学者の教材としては役に立たなかったという逸話があるほどだ。世の中には、範例にして例外という矛盾に満ちた名作がやひをえず存在するのである。

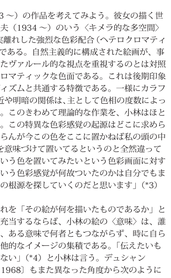
Fig.1) 小林冴子『秋教会』（2014）
アクリル、カンバス、25.7×25.7cm　個人蔵

色名	色	明	彩	度	明	度
color matter		(B) *	(B)	%	(V)	%
橙		42	100	95		
黄		54	65	99		
フォレストグリーン		120	51	54		
シアン		189	74	100		
ドジャーブルー		200	82	75		
ライトブルー		201	24	80		
藍		201	99	36		
ピンク		332	43	100		
赤		355	94	80		

Fig.2) 【視覚共感】100%で見えにくい色相・彩度・明度
色覚は遺伝的な 5 つに区分、色相的には100%で見えない、明度・彩度・明度の 3 つの要素の組み合わせで、1 つの色相に対して 3 つの要素の組み合わせ（分類）を表わしている。第一色相が異なる色彩は自分で分類を表現する。

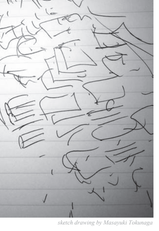

Fig.3) 【視覚共感】100%で見えにくい色相・彩度・明度
色相は赤系が 2 つ、緑系が 2 つ、黄系が 1 つ、青系が 1 つ、紫系が 1 つ。明度・彩度・明度の 3 つの要素の組み合わせで、1 つの色相に対して 3 つの要素の組み合わせ（分類）を表わしている。

さい主調色の構成は、一般にやわらかく女性的な印象を与えるものだが、効果的な対照色相配色〔contrast〕によって入物の存在感が際立つ、力強い作品となっている。一方で、紫系統の色は感覚的に避けられているようだ。色彩心理的にいうと、紫は不安定な印象を与えるカラーであって、ゲーテ〔Johann Wolfgang von Goethe、1749 ～ 1832〕もまたその『色彩論』の第 6 章においてこれを「捉えがたく分裂した色」と定義している。現実の風景においても、それらを固有色〔local color〕とする事物（伝統色に不の名がついている自然物としては、ラベンダー、ヘリオトープ、アヤメ、ブルーベリー、ライラック、クロスグリ、ワクシア、ブーゲンビリアなどがある）を描かない限り、紫や黒色が大きな面積を占める光景には、さほどお目にかからないものである。心理的な印刷関係は、現実の色彩ではなく、色彩自身のもつ性質によって指示されている。光の当たっている部分に曖色（赤、黄）、影の部分に中間色（緑）と寒色（シアン、青）を用いるなど、ドア〔Robert Dorr、1905 ～ 1979）、ビレン〔Faber Birren、1900 ～ 1988〕流の 暖小（yellow）-cool（blue）系のカラーシステムによる色彩判別法が試みられているのである。美術史的な文脈でいえば、印象派以降に進入元固有色の解体という流れの延長線上に位置づけて大過ないものであるが、小林の場合、理論にとどまらず、現実の事物にもヘテロクロマティックな色彩が規認されるという感覚的な事実もあり、興味深深い。「もの を見ていると自然に見えてくることもあるので、目の前のコップの影の部分に緑が見えてきたり、白いところにピンクが見えたり。もちろん、それだけじゃなくて、色の効果や対比も考えてはいるんですが……「こう描きたい」というのと、自然に見えるというべきか、その両方ですよね。「あ、緑が見える」となっちゃうと、緑に塗っちゃうかも。ちょっと見えると、それがパッキリしてくる」（小林）（*11）。ドラクロワ〔Ferdinand Victor Eugène Delacroix、1798 ～ 1863）もその「日記」（1822 ～ 1847）の中で、外光に照らされた大工や浮浪者の裸体に出現した複雑な色彩について驚嘆すべき詳細さをもって書き記しているが、これらは一考に値する事例である（彼の場合は、影に強い紫、金色の照り返しの中にかすかな緑を見出したようである）（*12）。

色彩論における範例的な視点からも 十分に相関づけることのできる小林の作品が、他方、その不メタ的画面を構成するモチーフも、作品のテーマを可能なら限り言語化し、図像的に表現したものとして重要である。しかし、モチーフ を形態以外の外的言説から分析しようとする態度は、作品を作者の観念の従属物と見なすものとして、ともすれば唯物論的学の敢投するところとも なりかねない。20 世紀後半の美学は、作者から自立した自己表現の アイディアに ついて、あるいはオリジナリティという概念を否定することによって、作品のもつ歴史的かつ一回的な性格を非難した。それは、主体に対し色彩性が劣位に置かれていたからこそ注目に値するものであったが、他者性が主体性のうちに侵入し、混淆が堅き起こされている状況では、他者性からいかにして主体性の基盤を切り出すかが問題となる。主体が定立されるところに、その外部である客体や実在といった概念は成り立たないのである。確かにわれわれは実在の何たるかを真に知ることはできない。しかし、たとえ武的でも、かならくも何事かを語りえるようになったとき、絵画は初めて可能になるのである。ここにおいて、作品が自己を表現するのは、自己の内的純粋性に関するものであり、作品との関係において規定されることなく、自ら観念の主体に語りうる〈作者〉という概念を、私たちは再発見するのである。（Ⅱ）へとつづく〉

服部 洋介　Yosuke Hattori
1976 年、愛知県生まれ
教野市民
yhattori@helen.ocn.ne.jp
http://www.facebook.com/yousuke.hattori.14

(*1) ディドロ『デイドロ著作集／第 4 巻　美学・美術』鷲見洋一・井田由紀恵、法政大学出版局、2013 年、502 頁。
(*2) シェリング『哲学的経験論の叙述』岩崎武雄「世界の名著　続 9　フィヒテ　シェリング」、中央公論社、1974 年、535 頁。
(*3) 小林冴子、メール、2017 年 1 月 7 日。
(*4) 小林、メール、2016 年 11 月 8 日。
(*5) ジョルジュ・シャルボニエ『デュシャンとの対話』北山研二訳、みすず書房、1997 年、19 頁。
(*6) 高江洲義英・大森健一「風景と分裂病心理――風景構成法での空間論的検討――」山中康裕編『中井久夫著作集　別巻　風景構成法』岩崎学術出版社、1984 年、127 ～ 128 頁、134 頁。
(*7) 小林、メール、2017 年 1 月 7 日。
(*8) 神経学者のウェンディ・マーティン博士が画家コンチェック・アンティコの絵画教室に通っていた時、彼女はアンティコの異様な色感しか理解できなかった。そこで検査を始め、アンティコの四色型であることが判明した。アンティコ曰く「あなたたちにはこの色が見えないの？」

ミルフィーユ記念日

Yosuke OTANI 1980 ~
大谷祐

ミルフィーユ。
日本から遠く、仏（フランス）で生まれた菓子で、パイ生地とカスタードクリームの層になっている。
意味はたしか、「千枚の葉」だったと気がする。調べたら、正しくは「千とせ」というフランス語で、「ミルフィーユ」。ちなみに、ナポレオンパイ（ナポレオンもパイの名前になるとは思わなかっただろうな。
レオン・パイ（ナポレオンをばらり出してみたが、つまりはミルフィーユ）
と、このように少しだけ知識をひろけるとなぜか自慢したくなる。日本だとナポレオンパイ（ナポレオンもパイの名前になるとは思わなかっただろうな。
なんどしても、ミルフィーユの素晴らしさにこんなにも見た目、パイとクリームの層が（ヘイが層であるに関らず）見事なまでに揃えまっている。がしかし、それはたいへんなたくさん、上からフォークをさすと、パイがずしゃっと横へ倒してしまう。最初の一手で崩壊する。本当は（だれが決めたのかは知らない）横に倒してからたべるのが正しいのだろう。お見合いにも通じるような言葉に感じるのは、物語として語られているためだろう。
出生地に、自分を受け入れる容器でない場所が在るということは、どんなことをしても、突破することのできない重荷の埋を見て、へるような誠した気分がする。だが、壁の向こう側では、そのような私の事は考えていないのかもしれない。

長野県伊那市富県南福地字岡原小字不公路。阿原は私の生家の在る集落の字名（あざな）、そして不公路（ふこうじ）は長閑にれた3土地保争地。私におけるグラウンド・ゼロとといえるサイトスペシフィックなゾーンである。そこは、日本の地方のどこにでも遍在する微差異及異文化を形成し表象して、「ずい人」の思考の起点を場所だと、私は思う。
阿原は「あわら」と読む。他地区での用字は「阿原」のほか「芦原」「蘆原」などが知られている。「古事記」や「日本書紀」には、ともに日本の国土のことを「豊蘆原瑞穂国」（とよあしはらのみずほのくに）と記してあり、蘆が茂っている湿潤地で稲作が盛んな豊かな国という意味のようだ。「あわら」の語源は泡。漁水の土地の、柔らかな泥津の泡のような手応えのなさから、湿泥地をさすと思われる。
「ら」は、あちら／こちらの「ら」で、場所の意味だそうら。福地は「ふくち」、不公路は「ふこうじ」と読み、ともに泡が噴く地勢から生まれた地名であろう。つまり、日本という場所のことである。
さらに、この土地に隣接して阿原集落の共同墓地「でんで」と呼ばれる高台がある。そこは、柳田國男の遠野物語に記されている内容に近い。
今日も、墓に外的な事物を描いて事足れりとする画家は、むしろめずらしい。ゆえに画家は、内的なイメージが枯渇し、描きたいと思うものを喪失した時に困難を覚えるものであろう。だが、中には、現実の時間、空間の感覚を被覆するほどのイメージの侵襲にさらされ、その眼識と格闘しながら、制作の過程を歩む者もいる。われわれが一時的に自我の純潔をゆるめ、自己をその固有領域〔le propre〕から追放することによって、自らの他者性のうちに芸術的盗感を見出そうとするのに対し、彼らは反対に、おびただしい他者の侵入から時間と空間を守り抜こうとする。この後期印象派以降、表現主義やフォーヴィズムと共通する特徴である。一様にカラフルな小林の画面において、遠近や明暗の関係は、主として色相の度数によって表現されてはならない。このきわめて理論的な作業を、小林はほとんど感性のままにやり遂げる。この特異な色彩感覚の起源はどこに求められるのか。小林は「なんからんが今ごの色をここに置かねば私の頭の中がすっきりしない」「その色を意味づけて置いてるというのと全然違って今感じてるもの、そしてこういう色を置いていくっていうこの色彩画面に対する欲求で置いています。そういう色彩感覚が何故ついたのかは自分でもまだ謎で、死ぬまで自分の感覚の根源を探していくのだと思います」（*3）と言っている。
絵の意味とは何か。もしそれを「その絵が何を描いたものであるか」という問いに対する答えとして充当するならば、小林の絵の〈意味〉は、謹にも我有化されることのない、ある意味で何者ともつからず、時に自らともつかなることのない、異他的なイメージの集積である。「伝えたいのは七～八割は言葉にはできない」（*4）と小林は言う。デュシャン〔Marcel Duchamp、1887 ～ 1968〕もまた異なった角度から次のように言っている。「芸術家は自分が何を制作するのか何もわからないし、自分が何を制作するか何ひとつ理解していないのです」「ですから、あなたがすべての芸術家にそれを尋ねたら、彼らはこう言うでしょう。私はばかです、私は何も分かりませんと」（*5）。なるほど、言語が造形に とって何ゥることができるなら、そもそも絵画などが必要ないであろう。また絵画は、物理的に実在するとは言えない写真とは異なり、対象として現在にしるものをもち含む表現分野であることも よく知られた議論である。しかし、問題は絵画におけるそのようなスペシフィシティではないのである。外部からあらわれるイメージとシニフィアンの精神に対する侵襲、モルゲンターラー〔Walter Morgenthaler、1883～1965〕が〈形態の充満〉〔Aufüllung〕と呼ぶ事態、彼女自身がシニフィアンに対して意味される実在となり、読み取られ、記号化され、外部へと拡散していこうとする危機において（*6）、どのようなことが起こるのか、その特異な様式。〈視る者〉としての自己意識と、〈視られる者〉として外部化されてゆく自己の境界をめぐる特異な空間感覚こそが、彼女のスペシフィシティなのだ。内部であるはずの主観的意識が外部から読み取られ、〈視られる者〉へと転落するという恐ろべき境界喪失の体験を、彼女は一つの受難劇へと昇華させる。「ある種の自分の気持ちよさを表現して知らない人に まで見られるかもしれない可能性、絵を描くのもそういうことなのも知れ」（*7）ないと、小林は言う。現代アートは、常に〈視る者〉と〈視られる者〉、主観と外部世界のつながり、その適間を問題にしてきた。実定的きまりごとの世界、記号化された〈反世界としての世界〉への異議申し立てとして、20 世紀のアートは形成されてきたといえるだろう。小林には、その反世界自体がそもそも存在しないのである。
一方で、形態あるいは色彩における特異性が際立っていたとしても、それらの要素から構成されたものが、ある種の作品として作者から自立して捉え得るものでなくては、（良くも悪くも）いわゆる〈アート〉として扱われることはない。たとえ、通常の三色型に対し 100 倍の色を識別することができるという四色型色覚をもつ人間がいたとしても、人を感じさせることのできる程度の画才がなくては、（良くも悪くも）いわゆる画家にはなれないのである（*8）。一見すると感情まかせに描いていると思われがちなコッホ〔Vincent Willem van Gogh、1853 ～ 1890〕も、ルード〔Ogden Nicholas Rood、1831 ～ 1902〕の「近代色彩学」（1879）に基づく後期印象派の色彩理論を熟心に研究していたことが知られている。大学で美術の専門教育を受けた小林が、色彩配合〔colorito〕における理論的基礎を前提にしていることは言うまでもない。その上で彼女は「曖のない色を選びたい」と言う。「自分の中から出てきたものをそのままおいたいんです。なるべく忠実に、なんなら自分の頭の中、体の中をコピーしてそのまま写したい、っていう感覚で色を置いています」（*9）。これは、彼女が共感覚者である可能性を示唆するものである。音や文字、匂いや温度、時に性感などの刺激から自動的に色彩を直観するのが、色覚の共感覚〔synesthesia〕である。そこから引き出されるのが共感色〔sympathy color〕である。「理論から絵は生まれない」とはバルテュスの言葉だが（*10）、これはそういったものであるならしい。往々にして傑作には例外が多く、対位法音楽の集大成というべきバッハの作品こそは、まさに対位法の例外だらけで初学者の教材としては役に立たなかったという逸話があるほどだ。世の中には、範例にして例外という矛盾に満ちた名作がやひをえず存在するのである。
その上で、小林における クロマティックな配色の一例を示そう。「対岸の女」〔図Fig.1〕（2017）は比較的モチーフがしっかりしており、色彩の分節〔articulation〕も明確であるので、この種の説明にはよく適している。この作品で用いられている主要な色彩感覚的に把握しやすいHSV モデルを用いてリマ化し、色相環にあらわしてみよう（図Fig.2）。図Fig.3）紙面ではモノクロになって意味をなさないので、色彩について はwebサイト版を参照されたい。画紙上の大きい色域は暖色から寒色まで高明度の類似明度配色で使う分けられている。同一明度の色はリーマン効果によって識別度が低下することから、図像の見分けを可能にするためには、彩度差が必要である。とりわけ隣接色相配色〔adjacent〕を形成する各色に彩度差をつけることで、シュヴルール〔Michel Eugène Chevreul、1786 ～ 1889 〕の いう彩度対比調和を作り出すことができるが（これはムーン＆スペンサー〔Parry Moon & Domina Eberle Spencer〕の色相における調和論と部分的に重なる考え方である）、ここでは極端な彩度の対照は回避され、中差彩度配色が採用されている。色相的に孤立した緑の使用については、好みわかれるところであろうが、この孤立した中性色が明瞭なオアロスコーロを欠く画面のある種の単調さを緩和していると考えることもできるだろう。高明度かつ明度差の小さい主調色の構成は、一般にやわらかく女性的な印象を与えるものだが、効果的な対照色相配色〔contrast〕によって入物の存在感が際立つ、力強い作品となっている。一方で、紫系統の色は感覚的に避けられているようだ。色彩心理的にいうと、紫は不安定な印象を与えるカラーであって、ゲーテ〔Johann Wolfgang von Goethe、1749 ～ 1832〕もまたその『色彩論』の第 6 章においてこれを「捉えがたく分裂した色」と定義している。現実の風景においても、それらを固有色〔local color〕とする事物（伝統色に不の名がついている自然物としては、ラベンダー、ヘリオトープ、アヤメ、ブルーベリー、ライラック、クロスグリ、ワクシア、ブーゲンビリアなどがある）を描かない限り、紫や黒色が大きな面積を

服部 洋介　Yosuke Hattori
1976 年、愛知県生まれ
教野市民
yhattori@helen.ocn.ne.jp
http://www.facebook.com/yousuke.hattori.14

物質誌　拾遺　補遺

Kazunori KITAZAWA 1949~
北澤一伯

photo by Kazunori Kitazawa

内原荘ギャラリーカフェ「正立方体放浪」
鉄塔　電塔　海公園の電子　蜜柑の酒造　絵糸　アクリルケース
アンフォルメの中に対峙祇園アトリエ棟　http://www.inbonmeisuan.com
長野県上伊那郡中川村

物質色で花よりも芽に近く実を宿らせるにはまだ青くしっかりした根とともに堅い種の所有するかすかな前兆をみつめて暮らす。
なにかやのような物質が眠えて来た場所から、物体を採集し展みふかれ、知力等の何る、眠れなくなって手が止まる時には描写をする。
地方という意識空間の、極私的な場所を見つめている。土地台帳の閲覧でしか知る事のない地域の中の、やがて消えていくバス停（こあざ）の名のついた狭い土地において為されている、口碑にもなりそうで遺構も残らない私の身辺に対する弱みである。
「見るべき程の事をは見つ。」
平安時代の末期、壇ノ浦の戦いで平知盛（1152～1185）は、最後にこのように言って自害したと平家物語で延べられている。見る事と全生命が、分ちがたく五分と五分とに透き徹るような言葉に感じるのは、物語として語られているためだろう。
出生地に、自分を受け入れる容器でない場所が在るということは、どんなことをしても、突破することのできない重荷の埋を見て、へるような誠した気分がする。だが、壁の向こう側では、そのような私の事は考えていないのかもしれない。
「パパ、サンタさんが来ない家もあるよ」
子供たちとの堀呂場でおもむろに長女は、
学校で友達に聞いた事を話してきた。
湯船に浸かりながら、
"本当のところ、どうなのよ？" といった面持ちで私をじっと見つめてくる。
「えっ！？」
まだ幼稚園の次女と長男も、
これは大ごとばかりに
遊んでいたオモチャの手を止め、私の次の言葉に注目する。
仕方なくと覚悟はするが、
それでもこう答えた。
「たくさんの子供にプレゼントをあげなきゃだから、お父さんとお母さんが
プレゼントをくれる家には来ないのかもね」
「ふーん。」
貴方両親あるだろうが、
幼少期の子供の非現実的でも平和な空想は、豊かな情緒を育てて強く生き
る礎になると私は思う。
嘘偽りのない現実を忠実に教えるだけがすべてではないと思っている。
今年もまた、サンタはいても良いみたいだ。
イブの夜。
ちょっと豪華な夕食とケーキを食べて、
あとはプレゼントを待つだけになった。
歯磨きを終えて寝る準備が整ったら、
子供たちのワクワクして落ち着かない様子を見て、
ひと言伝えておく。
「良い子で寝てないとサンタさんは来ないかもしれないから、静かに寝るんだよ」
いつもはんの話も上の空の 4 歳の息子が、真剣な顔で頷いた。
我が家では夜 9 時に布団に入るのが日課だ。
嫁と子供たちはワイワイと寝室に入っていった。
ここからがサンタの時間。
いつものように
「お父さんは仕事少しして寝るからね」と伝えて、
仕事部屋で書投通り仕事をこなしながら時機を待った。
1 1 時を回り、そろそろどうかとそっと寝室を覗いてみると、
暗がりに まだ起きていた、もぞっとうごめく。
「あれ。まだ起きてるの？」
「・・眠れないだもん。」
長女は顔を布団で半分隠しながら
なんとも申し訳無さそうに言う。
「そっ