On the Expression of Painting

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/23449

絵画の表現について

今 井 治 男

On the Expression of Painting

Haruo IMAI

I 造形と表現

ルネ・ユイグは絵画をつくる三つの要素として，現実であるところの自然の模倣，美をつくるための造形的構成，画家の内なるものの表現としての詩をあげている。即ち，絵画は自然を写すことを出発点としているが，そのレァリズム的外観の内側には造形の線とヴォリュームの体系がかくされている。この造形による美と自然の結合には，それを選択する画家の存在を必要とし，画家は自身の内的性向や思考，情緒の呼びかけに応えて自然を選び，線を決定し，色彩を選ぶ。この選ぶという行為によって画家自身の内なるものが絵画に具体化されるという。そして，「外的現実の再現，これは絵画の口実である。実現手段の自律的展開，これは絵画の活動である。内的現実の喚起，これは絵画の目的である。」[1]としている。

また，町田甲一は「芸術」を定義して「作家が―芸術家―が，その意識的芸術活動によって，みずからの生活感情を芸術的―美的―に表現しえたものである」とし，意識的芸術活動とは「一つの作品を，より美しく，できるだけ美しく，少しでも見る人の感性に美的効果を与えるようにという意識が働いて，ものが作られる行為をいう」[2]としている。

この内的現実にしても，生活感情にしても，共に我々が外界と接触することによって，我々の心のうちに形成したものであって，芸術の目的とする表現はこの客観化である。芸術の一分野である美術においては，線を選び，形を選び，色を決断するといった美しきものをつくろうとする造形活動のうちに，内的現実，あるいは生活感情を具体化し表現するのである。

例えば，ある対象物をモチーフとして描画する時，複雑に変化する外観の内側に形の基盤となっている大きな変化や状態を探ろうとする。その結果，まず画面に描く線は極度に純化されているが，対象物の本質的な形態的特徴を三次元的空間関係のうちに把えようとする線となっている。と同時にそれは形態を説明するだけでなく，画面の中で一つの均衡状態をつくり出してあらわされている。（図１）画面は制作の進行過程に従って均衡だけでなく変化を求め，統一を計り，律動感を与えるといった美的調和の世界を造形していく。即ち，対象物の外観を描写することは，同時に美的造形作業を行なうこととなるのである。線や形は常に造形的に構築されていくので，制作の途中の過程においてもこれらの関係は崩れることがない。（図２・３）絵画の完成とはこの造形作業の結果であるため，いかに精緻に対象物を再現した絵画においても，それは単なる自然物の模倣ではなく，画面という四角の平面に美的に組立てられた造形物であり，また，そうでなければならないものである。

絵画制作者が，ある自然を非常に美しいと感じ，その美しさを画面に写し取りたいと考えたとしても，画面上の作業は前述のような造形作業である。そしてその造形は，対象とする自然から選びとった線，形，色によってなされていくのである。この造形に参加する均衡・変化・統一・律動・調和等の要素は，単に個人的なも

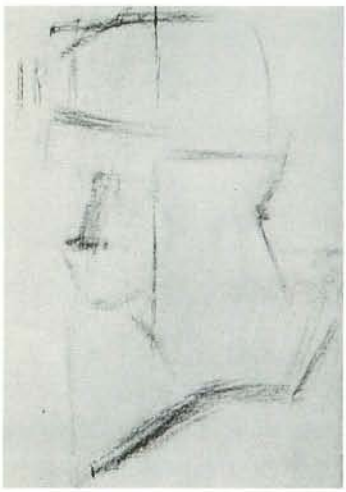
図1　木版デッサン製作過程（一）

図2　同　左　（二）

図3　同　左　（三）

のでなくすべての人に通ずる美的感覚である。即ち，制作者が個人的にもった自然物に対する美的感動が，造形的組立てとして絵画化されることによって，制作者以外の第三者に伝達できるものとなったのである。絵画を鑑賞するものは，画面の造形をとおして制作者の感動を共感するのである。

ところで，造形要素は万人共通の美感であるが，造形するための線を選び，形を選び，色を決断するのは制作者自身である。制作者は彼の好みによって，彼自身の内なる求めが肯定し支持した選択によって造形するのである。したがって制作者が造形したものには，彼が外界との接触によって心のうちにつくり上げたものがあらわれ出ることとなる。即ち，絵画で表現されるものは，対象物より見出した造形の組み立てによって紡ぎ出された制作者の内的世界の美的表現でもあるといえる。

このように考えると，同一モチーフを描いても，表現されるものは各人各様であることがうなずけよう。

図4・5・6は，いずれも絵画の基礎的な学習として描いた石膏デッサンである。図4の制作にあたって作者はこのラボルト像のありようを，硬い材質感を描写することによって把え，土に足をふまえた重厚な存在感として表現している。一方図5の作者は，マルス首像の白い石膏質の肌と，その立体的凹凸が光線によってつくり出す変化を律動的に把え，気品のある表現として描写している。また図6の作者は，背景描写によって像と空間との関係を明確にし，愁いのある存在としてねじれた首のメヂチ像を把え，抒情的表現としている。

図4の力強いレァリスティックな表現，図5の光と影の造形，図6の抒情性，これらはいずれもモチーフとした像の外形を正確に観察し，忠実に再現しようとした作者が，そこから導き出し，感じとったものである。その結果として表現されたものは，それぞれが生活体験より得て心の内につくり上げていたものであって，それが描画された像から見出すことのできる美の姿となって表われているのである。

絵画の基礎学習として石膏像のデッサンを課するのは，造形的にゆるぎのない構築を身につけさせるためであり，この作業をとおして自分の眼と手で表現のありようを獲得させようとするためである。つまり石膏像の忠実な再現によって，客観的事実を正確に観察させ，把握させて，自分の眼と手によって自己の世界を反映させた造形を試みさせようとするのである。

Ⅱ　描画材料と表現

対象物描写の絵画表現が，前述のようなもの

図4　ラボルト像鉛筆デッサン

図5　マルス首像木炭デッサン

図6　メヂチ首像木炭デッサン

であるとすれば，自己の内的欲求を制作者自身が明確に自覚し，より積極的にその意欲を充たそうとした時，単に与えられた対象物をモチーフとするより，もっと適切に自己を投入できるものを選ぼうとすることは当然考えられよう。描写する物と表現内容との関係であり，画面の構図と表現内容とのかかわりである。そしてまた，これを更に進めていくと，自然物の外形を常に尊重していなければならないということは，絵画表現として絶対的な条件ではなくなる。なぜなら，表現の目的は自然の外形を表わすことにあるのでなく，造形的組み立てを導き出すために利用されるに過ぎないものであり，それを描写するだけでは表現し得ない人間の内的風景もあるということも考えられるからである。表現を切実に求めれば求める程，自然物の外形を歪曲せざるを得ず，また，外形そのものを否定せざるを得ない場合も生ずるのである。しかし，自然の外形は跡をとどめなくなったとしても，根元的意味での自然そのもの—自然に法則があるとすれば，その法則—は否定できないであろう。なぜなら，我々は現実としての自然の中で生を営み，美的感性を育てているからである。したがって絵画もまた，本質的には広い意味の自然に支配されているのであるが，人間のつくった一つの創造物としては自然の外形との類似は必要条件ではなくなるのである。

今世紀初頭から，絵画が自然の模倣によらない，色や形の自立した関係によって表現を得ようとする芸術品であることを主張し，その制作技術も，自然再現を前提とした伝統的技術力を必要とせず，絵画が本質的に必要とする表現にそった技術のみを必要とした。

現実のイリュージョンではなく，自立した色や形によって平面を造形し，一つの創造物とすることは，色や形そのものが人間の心の内側と直接結びつくこととなるために，当然の結果として描画材料による色彩効果，形態描出効果に対する感覚を敏感にしていった。絵具そのものの質，絵具と画面によって生まれる特徴的効果を，表現イメージと直接結びつけるため，単に視覚的な色や形だけでなく，触覚的相違までが造形による表現に加わるようになったのである。立体派のおこなった油絵具に砂を混ぜて画肌を変える方法や，紙・布類のコラージュ等がそれであり，石膏・合成樹脂による造形もまたその一つである。油絵具という描画用具によって，現実の物体の材質を表わすのでなく，描画用具そのものの材質が表現に参加するのである。材料とその画肌を意味する語，マティエールが現代絵画の造形上重要な役割を持つようになって来たのである。

現代絵画のマティエール重視について，木村重信は彼の著者「現代絵画の解剖」の中で，現

代絵画が「こと」の表現より「もの」をつくり出すことに傾いたからだと述べている。過去の絵画では，自然の風物であるとか，事件や物語の一場面を描くとかの「こと」が描かれていた。しかし現代絵画では，たとえ人間が描かれても，一個の「もの」として把えられる。『「こと」の描写は視覚的であり，「もの」の形成は触覚的である。触覚は「もの」そのものを感覚し，視覚は「もの」の表面を感覚する。触覚はつねにマティエールと結びつく現実感覚であるのに反して，視覚は仮象をとおしてフォルムに結びつくのである。絵画を単なる静観の対象としてではなく，生の表現として考える現代作家が，視覚よりも触覚に，「こと」より「もの」に重点をおくのは，当然のなりゆきである。』[3]としている。

このような現代の表現を目指して，新しい表現媒材を求める風潮も盛んになったが，伝統的描画材料もまた，因襲的固定観念の枠を外されて新しい角度から見なおされることにもなった。自然再現の目的でなく，言葉を借りれば，「もの」をつくるための材質的特性が注目されたのである。その一つにテンペラ技法があり，版画がある。テンペラ画は中世からルネッサンス初期にかけて盛んであったが，時代が求めた自然再現を忠実に成し得る油絵に圧されて，衰退した技法である。それが今日再び注目されるに至ったのは，石膏質の画面に水性の絵具で描く乾いた画肌や，発色の鮮明さ，平面的装飾性といった特色が，一種独特のものだからである。また，複数印刷物に隋していく版画が評価されるようになったのも，版と刷りという工程によって他の表現媒材では不可能な美的効果が期待できたからに他ならない。その他，下絵的な意味合いしか持っていなかったデッサンに，独自な芸術価値を与え，一分野として評価するようになったのもその現われである。

制作者は画面に筆をおろした時，絵具がどのようにキャンバスに付着するか，紙上に絵具がにじむかによって，イメージの具体的発展との結びつきを求める。描画材料の効果がイメージを誘わず，発展的に働かない場合は，その制作者にとって適切な材料とはいえないことになる。絵具，筆，キャンバス，紙，その他の描画に関する一切の道具が，制作者と一体となり，生命化されねばならないのである。その意味で一つの表現媒材は制作者にとってかけがえのないものなのである。

Ⅲ　絵画表現の実際

絵画制作とその表現意図について，筆者の場合を例として次にあげることとする。

○表現のねらい
一生物の存在を時間の推移の中で把えること

○イメージとしての形状
㈠草原の広がりを思わせる空間，又は斜面
㈡うねり
㈢朽ち崩れる状態
㈣転がる小球体，又は飛沫

草原をイメージして広がる空間（傾斜空間）の中に力強い生命力を感じさせるフォルムを形成することを第一の目的とする。しかし，草原はイメージの根底にあるものであって，草原を具体的に説明するものではない。海のうねりも，イメージの一面としてある。他の草原と海のうねりは現実の形として同一に表わすことのできるものではないが，広がる空間としては同種のものである。草原は夏の昼下りの状態を想定した時，そこから感じる草いきれ，草の間をうごめく小生物，けだるい虚無感等と連結するイメージである。海のうねりは力の視覚化として把え，表わすフォルムであり，それが一個所にとどまらず移動し打ち寄せるという意味で時間の経過を内包するものとして絵画化に参加する。朽ち崩れる形状は，時間の推移の結果を表わし，虚無感を助長する役目を持ったフォルムである。転がる小球体，飛沫は時間の推移を代弁するフォルムであり，同時に崩れるといった現象も表わすものである。これらを総合し，一体化して，生命力の表現とそれを時間の推移と

図7　ONE DAY（月明）　ホルバイン紙　1976

図9　ONE DAY（風花）　マルマン紙　1976

図8　ONE DAY '78－1　MO紙　1978

図10　腐触した時間
アルシュ紙　1981

図11　ONE DAY '82－II（崩壊）
ケント紙　1982

いう面から想いとして表現しようとしたものである。

「ONE　DAY（月明）」（図７）

日本製の洋紙は，硬質の明快さと柔軟さを併せ持っている。その紙質を利用して水性絵具の重ね塗りによる微妙なニュアンスを出すようにつとめ，筆で塗った絵具をはぎとるような作業によって，暗がりから盛り上がってくるフォルムをもとめた。カオスの状態から一つの生命が形づくられていくイメージの具体化である。筆で絵具をはぎとる作業によって，紙の表面にめくれができるが，それも作品の一効果として表現に加えた。絵具，筆，紙の一体化である。

「ONE　DAY　'78—Ⅰ」（図８）

MO紙を使用。MO紙は和紙系の水彩紙で，水の吸込みが急である。通常ドーサ引きして水の吸込みを柔らげるのであるが，絵具の柔らかい発色を期待してドーサなしのものを選んだ。和紙は発色が柔らかく鮮明であるが，平面的でもある。重ね塗りは混濁し易いので，制作途中に二度薄いドーサ引きをほどこした。初回の着彩とそれに重ねる色との間に距離感が生じるようにするためである。また，描出する形が流動的となるように筆勢を生かすよう努めた。

「ONE　DAY（風花）」（図９）

使用した紙は極く一般的な画用紙である。この種類の紙は和紙のように着彩の輪郭がボンヤリすることがなく，かなり明確である。色の立体的変化もあらわれ易い。しかしヨーロッパ製の洋紙に比較すれば，幾分和紙に近い柔軟性がある。ペンを使用した細部は，そのためウロコ状にフォルムを形づくるのに役立った。白いフォルムは飛沫のように流動するものとして，時の推移の形象化である。

「腐蝕した時間」（図10）

アルシュ紙を使用した。このフランス製のラグ種の紙は，腰が強く硬質であるため，色をはじき返す強靱さがある。柔らかく包みこんでくる和紙とはおよそ反対の紙質である。したがって情緒的なニュアンスより明確な主張を計画するのに適するように感ずる。また，着彩に立体的奥行き感があらわれ易いといったことも和紙との違いである。こういった紙質の性格を作品制作においていかに自分に近づけるかが重要なこととなるのである。紙を征服し表現に向けて自己との一体化を計るのである。描写するフォルムとして，長い年月によって朽ちたものを連想するようなフォルム，その先からしぼり出る球体等，生む苦しみとそれを時間を経て眺める，想いの形で表現することに努めた。

「ONE　DAY　'82—Ⅱ（崩壊）」（図11）

ケント紙を使用した。ケント紙の紙肌が極めて細かく，線描を明瞭に生かすことができる。その特質を生かして線を多用し，ゆるやかな斜面とそこに生息する小生物を暗示する球体を描いた。全体を覆う縦の線から，雨を連想できれば抒情的心象風景として成功したことになる。表現の基本的意図は，前三作と同様である。

油彩画の場合、油絵具の質自体が絵をつくる度合いが極めて大きく、地となるキャンバスの布目を巧妙に生かした作品も見られるが、絵具がキャンバスに左右されてしまうことは少ない。油絵具の硬さ、粘り、隠蔽力、光沢のある透明感等といったものが筆触と層をつくり、絵をつくり上げていくのである。それに比して、ここで用いた透明な水性絵具は紙質とのかかわりが非常に高い。絵具をどのように発色させるか、絵具をどのようににじませ、吸い取らせるかは、用いる紙がそれを決定するのである。だから油彩画が油絵具によってつくった造形であるとすれば、この水性絵具による作品は紙の上に着色したところの、紙の質と共にある造形であるということができる。作者のイメージと絵具と紙質の合致があって、はじめて造形表現が得られるのである。

以上のように自作について述べたが，作品は一個の独立した表現物であり，それを言葉に置き替えようとすればその一面しか説明すること

ができない。言葉に置き替えた時，表現フォルムの持つ別の一面がきわだって，先の言葉を否定しはじめるのである。それにもかかわらず説明しようとしたことは適切でないかも知れないが，内的イメージを絵画化していく実際例として，表現の一面とのつながりを説明したものであると理解していただきたい。

註

1) ルネ・ユイグ，中山公男・高階秀爾訳：見えるものとの対話Ⅰ，美術出版社，P187，1962
2) 町田甲一編：美術，有信堂，P４，1982
3) 木村重信：現代絵画の解剖，P116，1967

掲載作品

図１・２・３　筆者制作（木炭デッサン）
図４・５　東京芸術大学学生制作（鉛筆デッサン）
図６　森本草介制作（木炭デッサン）
図７～11　筆者制作