



具象絵画に於ける肖像性と抽象性

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-07-08 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 神田, 一明 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00004430

具象絵画に於ける肖像性と抽象性

神 田 一 明

北海道教育大学旭川校・美術研究室

はじめに（肖像性について）

肖像画は或る特定の個人の特徴を視覚化し、永遠化したいという欲求から生まれたものであるから、肖像画以外のジャンルの造形的、普遍的要素の強い絵画とは対称的なものであるように認識されがちである。肖像画の多くは愛する者や尊敬する人の貌をそのまま再現し、永遠化したいという希い、あるいは己の栄光の日々を永遠に停めたいという思いから生まれたものであるから、そのモデル個人と直接交流のあった人や関係の深かった者にとっては関心の高いものであるが、他の人々には価値の低いものであるように思われるのである。

かつて、カメラのなかった時代、肖像画の需要度は非常に高く、とりわけ十七世紀のオランダでは富裕な市民階級の間で、個人や集団の肖像画が流行した。以来、十九世紀にカメラが発達するまで肖像画に対する人々の思い入れは延々と続くのであるが、後期印象派の画家たちが絵画の自律性を重視するようになると、絵画の肖像性や再現性についての問題が表面化する。特にキュヴィスム以後画面の造形性、普遍性が重視され、肖像性、再現性、記録性といった要素は軽んじられるようになった。

さて、現代、具象絵画と抽象絵画という概念の区別がある中で、具象絵画の肖像性、再現性というものを特定の個人的な経験に基づくものと規定すると、具象的と云われる性格の中に既に何らかの肖像性や再現性が含まれているように思われるのである。

なぜならすべての物の形は、それを見る者の個人的な視覚経験に基づいて感覚されるからである。原理的に例えるなら、犬を見たことがない（知識もない）人が、絵の中に犬の形を見た時、犬という認識はなされず、単に抽象的な或るかたちとして感覚されるだけである。この場合、形を持つ意味や概念はゼロである。従って見る側の視覚経験や知識の裏付けの全くない形のみで出来上がっている画面（それがどのような絵であっても）は、その人には抽象絵画として映ずるであろう。

つまり絵画が具象画として成り立つためには、それを見る者にとって、そこに描かれている物（形）についての視覚経験又は知識が必要条件となるのである。

更に、犬を見たことがあるとすれば、その見たことのある形が犬の基本的な形としてその人に認識され、それを基準に、以後、犬の形を判断するようになる。例えばその基準と著しく異なった形の犬（足の長い短い、胴の太い細い等々）を見た場合は「犬ではないが、犬に似た感じの動物」といった具合に認識するであろう。

一般に、或る物についての視覚的熟知度が高い程、その視覚内容は個別的な性格を増す。

それゆえ、写実的な傾向の強い画面では、如実感を強めようとするほど、その物の特定性、個別性が画面に強く現れてくる。画面の細部の表現は、それを描く者の個人的視覚経験、記憶などによってなされるからである。

とはいえ、絵画においては個人的な視覚から出発した形象が、造形的（抽象的）に練られ、単純化される時、必然的に典型化や象徴化がなされ、その結果普遍性を帯びることになる。

これが優れた具象絵画の持つ必須条件の一つであるといえるのである。

一方、具象絵画の画面構成は根底に於いて再現性と深く関わりを持っている。それは絵画（具象、抽象の概念が未分化のままの絵）そのものが、もともと現実を再現したいという人間本来の素朴な願望から出発した芸術だからである。

形の持つ意味、概念が具象絵画の成立条件の一つであり、具象とは、意味を持つものの形のことであり、その画面構成は必然的に再現性を内包することになる。（詳細は後述）

従って具象絵画に於いては具象性、肖像性、再現性、抽象性等は或る領域で分かち難く結びついているといえる。（図1）

そこで、以下具象絵画に於ける肖像性、抽象性等の緒要素について分類、分析しながらそれらについて考察してみたい。

1. 肖像性の分類

人物画と肖像画との違いは、一般性と個別性の違いにあるといえるが、この場合、個別性の範囲をより狭く、より明確にしぼる程、肖像性は強まる。この関係は人物を対象にした絵画に限らず、風景画や静物画にもあてはまる。

肖像性という言葉は元来人物画に於ける個別性・特定性を指すものであるが、具象絵画に於ける人物以外の物を対象にした作品の場合でも対象の個別性・特定性はその肖像性と考えることもできる。であるからここではその様な個別性・特定性を、以下、肖像性と呼ぶ。

従って例えばある風景の肖像画とか、一本の木の肖像画という表現も可能である。

それらの肖像性を大別すると以下の五つの場合が考えられる。

- A. いわゆる「肖像画」に於ける肖像性
- B. イメージに於ける肖像性
- C. 風景（または静物）に於ける肖像性
- D. 事件に於ける肖像性
- E. 自分がモデルである人物画（自画像）の場合の肖像性

次に述べるのはA～Eのそれぞれについての肖像性の分析と考察を試みたものである。

A. 「いわゆる肖像画」に於ける肖像性

これはモデルになる人物との類似性が最大の関心事になるが、その他にもモデルの理想化、その人格や人柄の視覚化、永遠化（記念碑的効果）、モデル自身の願望、等の要素が考えられる。

17世紀のオランダで肖像画家として生きてゆくためには、モデルにそっくりに描けること、しかも同時にモデルよりも容貌が優れ、気品あるものに仕上げられる腕を持っている事、更に場合によっては、全くの想像力で、与えられたドラマの役柄に相応しい表情を的確に描けること等が必須条件であった。

レンブラントの「夜警」に於ける注文主と制作者との間のトラブルはモデル側の期待・願望と画家の芸術的欲求との食い違いから起きた事件として有名であるが、現代、我々がこの作品を見ると、当然の事ながら、

類似性や権威付けが要求されるはずの集団肖像画という事は忘れ、ただ、群像絵画の傑作として心打たれるのである。

一方、同じレンブラントの肖像画でも、サスキヤやヘンドリッキエの肖像画では画家のモデルに対する個人的な愛情や、モデルの人柄、如実感（おそらく類似性を含む）等と、作者の絵画的欲求が幸福に結び付いた作例といえる。

肖像性（個別性）と絵画性（普遍性）との結合である。

また、デューラーによる「ホルツシュアアの肖像」（図2）は迫真的な細密描写で知られる16世紀北歐ルネッサンス肖像画の傑作だが、その如実感と生命感は生前のモデルについての知識の全くない者にもなぜかモデルとの類似性を強く想起させる。権力と俗世の生活感情が見え隠れする現実の生の人間像を感じさせると同時に、不思議な造形性と普遍的な或る種の典型的人間像を強く印象づけられるのである。

これはデューラーの人間に対する鋭い洞察力と画家自信の内部にある人間観・世界観が結び付いた作例と言えるだろう。

ゴヤの「カルロス四世の家族」（図3）に於ける、胸一面に勲章で飾り立てた虚栄的な人物たちのこちらを見つめている表情は、権力と栄光の虚しさを見る者に想起させ、人間の愚かしさを感じさせるが、これは一見注文主の虚栄心を満足させながら、同時に画家の辛辣な人間批判を注文主に気づかせぬ程度に成立させた集団肖像画の興味深い作例である。

B. イメージに於ける肖像性

これは肖像画としては特殊なジャンルである。宗教画や歴史画の登場人物を肖像性、個別性を強く活かして描くような場合である。

例えばルネッサンス期の宗教画に多く登場するキリスト像は、作者によって様々に異なった容貌となっているが、これは一度も見たことのないモデルを、画家の観念と想像力だけで描いた肖像画といえるだろう。

語り伝えられているイエスについての知識、それらに対する画家の畏敬の念や、愛と罪の意識等が「こうであった違いない、こうであって欲しい」といった画家のイメージを経て画面に形象化されたものであるから、単なる人物画ではなく、作者にとってはこうでなければならないという絶対的な特定性を帯びた人物像であり、普遍的な宗教感情とイエスその人の肖像性とが深く結びついた特殊な例と言えるだろう。

グリューネヴァルトによるイーゼンハイムの祭壇画のキリスト像（図4）と、ピエロ・デ・ラ・フランチェスカの復活図のキリスト像（図5）とは、容貌にかなりの隔たりがあるが、にも関わらず両者に共通している点は、信仰心を促す罪の意識と感情の厳粛さである。

彼らはイエス像を描くとき、彼らに靈感を与えた現実のモデルを描くことから始め、個別的な特徴を生かしながら次第に造形的に整理し、自らのイメージによる典型化を進め、ついに普遍性を帯びた形象にまで到達したのであった。

数々の歴史画や宗教画に登場する英雄や予言者、聖人たちにも同様のことが言えるのである。

C. 風景（又は静物）に於ける肖像性

先に述べたように、「肖像性」は人物画の或るジャンルに限って使われる名称だが、風景画においても特定の場所の固有な特徴を再現、描写しているような場合、その画面に描かれた場所の個別性は風景の肖像性といえることができるだろう。

例えばある人が住んでいた家、或いはその人の子供の頃の小学校への通い慣れた道や周辺の風景などをそっくり描写再現した風景画をその人が見せられたら、その人は懐かしさに心ひかれるだろう。しかしそれ

はその場所と関係の深い者のみを感じる内容で、他の人々にとっては関心のない事柄である。

従ってその風景画が一般の人々にもある絵画的な感銘を与えるためには、そこに描かれた場所が造形的に高められ、絵画性を帯びなければならない。

つまり風景画においても肖像性と普遍性の関係は人物画の場合と同様である。

ユトリロが描いた街の風景画は当時のその住人達、警官や酒場の主人などにも強い感銘を与えずにはおかなかったが、彼らの殆どは絵画を理解したというよりも、その描かれた場所の如実感、現実感に先ず打たれ、描かれた日常的な情景の中に自分が実際に入って行けるような親しさ、懐かしさ、優しさに心慰められたのであった。が同時にそれらが現実よりもなぜか静かであり、孤独感や、寂寥感、親密感などに満ちていたことも感じ取っていたはずである。それはユトリロの天才が有している、巧まざる絵画性の多様さと豊かさに依るものだと解釈できなかったかも知れないが、

ユトリロの風景画が、その場所を知らない人々にも或る種の懐かしさと感動を与えるのは、特定の場所をモチーフにしてそれが絵画的に練られ、普遍的な高みにまで達しているためである。

同様の事は静物画の場合にも言えることである。自分が長年愛用した器物や思い出の深い品々を、特別な愛着を持って描く時、他の人々には分かってもらえないかもしれないが、描かずにはいられない或る特殊な感情をその形と色に託す場合である。この個人的な思いを造形的に高める事によって初めて絵画として鑑賞に耐えるものになるのである。

D. 事件に於ける肖像性

19世紀（特に前半）までは、或る事件が遠距離まで伝わるには、人々の口から口へ伝わるしかなく、それも視覚で伝わるには絵画以外に手段がなかった。従ってニュースが視覚化されて伝わるには恐ろしく時間がかかった。19世紀のフランスに於けるロマン主義絵画<例えばジェリコーの「メデュース号の筏」(図6)やドラクロアの「シオの虐殺」等>は現実起きた事件を可能な限り事実に基づいて、しかも同時に或る象徴的瞬間を捕らえてドラマチックに視覚化した作品として知られている。

メデュース号事件の場合、筏で漂流する152名が12日間のうちに15名しか生き残れず、この間、人肉を食べて生き延びた事が後に判明して大問題となった悲惨な事件で、現代ならばテレビで一瞬のうちに何らかの映像を世界中に伝えるところだが、ジェリコーは生き残った15人の者達をフランス全土に涉って一人一人（発狂者も含め）尋ね歩き、詳細な資料を集め、それらをもとに数年を費やして大画面を生み出したのであった。

現代我々がこの作品を見る場合、あらかじめ海難事件としてのメデュース号事件を知識として持っているため、「なるほどこうだっただろうな」といった共鳴感もあるのだが、全くの知識なしに見た場合は「得体の知れない迫力のある、不気味な、ある極限状況を想起させる、海上に於ける群像画」という具合に印象されるであろう。

この「得体の知れない…群像画」と感覚される部分が普遍的要素の高い領域といえるのであって、その他は前以て与えられた知識による状況説明としての意味しかたないのである。

以上のように考える時、この事件の特殊性は同時にこの作品における題材としての個性、特定性であって、事件の肖像性ともいえるのである。

E. 自分がモデル（自画像）である場合の肖像性

「近代絵画以後、あらゆる絵画は、その作者の自画像たらざるを得ない」と云う意味から云えば自画像の定義そのものが意味をなさなくなるが、ここでは普通の意味での自画像に於ける肖像性について考えてみたい。

自分がモデルである以上、目的はどうあれ、結果として形象が自分に似て来る確率が高いのは当然である。その場合、自分と云う特定の人物のかたちを描写再現するだけに終わらず、己の内面が同時に出て来るのも自然であろう。孤独感・自負心・怒り・自惚れ・自虐性・厭世観等々…、だがそれらもろもろの要素が作者自身の価値観に濾過されて現れて来る為、作者の人間性や哲学が必然的に視覚化されることになる。従って自画像に於けるモデルとの類似性は、表面だけの類似性に止まらず、その人間の総体との類似なのである。

故に自画像に於ける肖像性は特殊な性格を持っている。すなわち、造形の性格そのものが既に一種の個別的な性格を帯びているのである。

ジェームズ・アンソールの「仮面に囲まれた自画像」(図7)は、グロテスクな仮面の群れに社会の醜さが象徴され、厭世的な気分が痛切に伝わって来る作品だが、中央に描かれている人間の貌がアンソール自身に良く似ていることもさることながら、画面全体を覆っている雰囲気そのものが、アンソールその人を感じさせ、或る状況の中に於ける自分と云う設定を通して、アンソールと云う人間の総体(その特殊な人生や運命、性格など)が迫って来る。

これは自画像であり、一種の告白絵画であると同時に或る時代精神を反映した人物画の傑作と云えるだろう。

これも肖像性(個別性)と絵画性(普遍性)とが一体化した作例であるといえるだろう。

2. 構成と再現性

本来、具象絵画の画面構成はこの地上に於ける重力関係や構造関係の中で養われた感覚が基になって成されるため、可視的な現実の再現性がある中に強く含まれている。

例えば画面の上下のバランス感覚は、自然界の空と地上から受ける印象がその根底にあり、前後の感覚は自然の光の現象に支配され易い。

バルビゾン派以前の自然主義的な風景画では、大地の色彩の明度は空の明度よりも常に低くなっており、その結果生まれる画面全体の印象は、夕暮れに近い薄暗いものになる。

又、遠近感の現実の「近い程明暗の差が強く、遠いほど明暗の差が弱くなる」と云った見え方に添って表現(空気遠近法)されるため画面の上半身が軽く弱くなり、下半身が重くなる。(これは画面を逆さにして見るとはっきりする。) (図8・9)

だが近代絵画以後、絵画の自律性に伴って画面の等価(画面全体が同じ強さと価値を持つこと)が重視される様になると、可視的現実からの解放と画面の再構成が積極的に成される様になる。

一つの画面は縦から見ても、横から見ても、逆さに見てもそれぞれ一つの面として同じ強さと張りを保持している事が要求されるようになる。(図10・11)

更に現代の宇宙空間認識が、これらに影響を与える。すなわち、日常、人間が地球上で経験する上下左右の認識は、宇宙空間では意味を成さないと云うこと、従ってそこでは単に「空間」と云う絶対的な感覚があるだけだと云うこと、そして地球上も宇宙の一部であることなどである。

この空間認識は現代の絵画の構成意識に画期的な変化をもたらさずにはおかない。

かつてキュビスト達が宣言した「われわれは見えるものだけを描くのではなく、識っているものまでも描かなければならない。」と云う精神は、今日の画家達の中にも生き続けているのである。

かくて、本来、再現性を強く含む画面構成がそれぞれの時代の空間概念に影響されながら変化を遂げるに従って次第に再現性が弱まり、抽象性が強くなり、可視的現実空間の解体が顕著になる。

3. 具象画の中の抽象性

或る特定の個人の体験が視覚化再現され、それが造形的に練られ普遍性を帯びる過程は、絵画の成立に不可欠の事柄であるが、その過程を徹底させる程造形性の純度が高まり、やがて抽象絵画に至ることになる。

何故なら抽象的要素のみが純粋に造形的なものであり、形に対応する意味や概念はすべて個人的体験の集積に依って作られたものだからである。

しかしながら個人の感覚は、その人の育った風土や環境と深い繋がりを持ち、個人的なものの集積と集約が一つの文化圏を成すから、厳密な意味で、いささかの偏りも持たぬ造形性などと言うものは成り立たない。

若し成り立つとしても、その様なものにどれ程の価値があるかと云う疑問を抱かざるを得ないのである。

画家達の生み出す世界は、彼らの時代精神の反映であるが、同時にその画家個人の内面の叫びと告白でなければならぬ。

われわれの感覚の奥深くに埋没している現代の様々な心理的痕跡は、或る画面に接して突然呼び覚まされ、強い共鳴感と共に生命の昂揚感をおぼえる事がある。それは或る種の普遍性を帯びていながら、同時に強い個人的な偏りを持った感情でもある様だ。

われわれは普通、水分やビタミンCなどを欲するのではなく、「水を飲みたい」と思い「みかんを食べたい」と思うのである。

この場合、抽象性を水分やビタミンに、具象性を水やみかに置き変える事が出来るであろう。

そして具象性と云われるものの中には常に何らかの肖像性や再現性が分かち難く含まれているから、造形的純度のみを限りなく追求すれば絵画そのものが衰弱する結果になるのである。

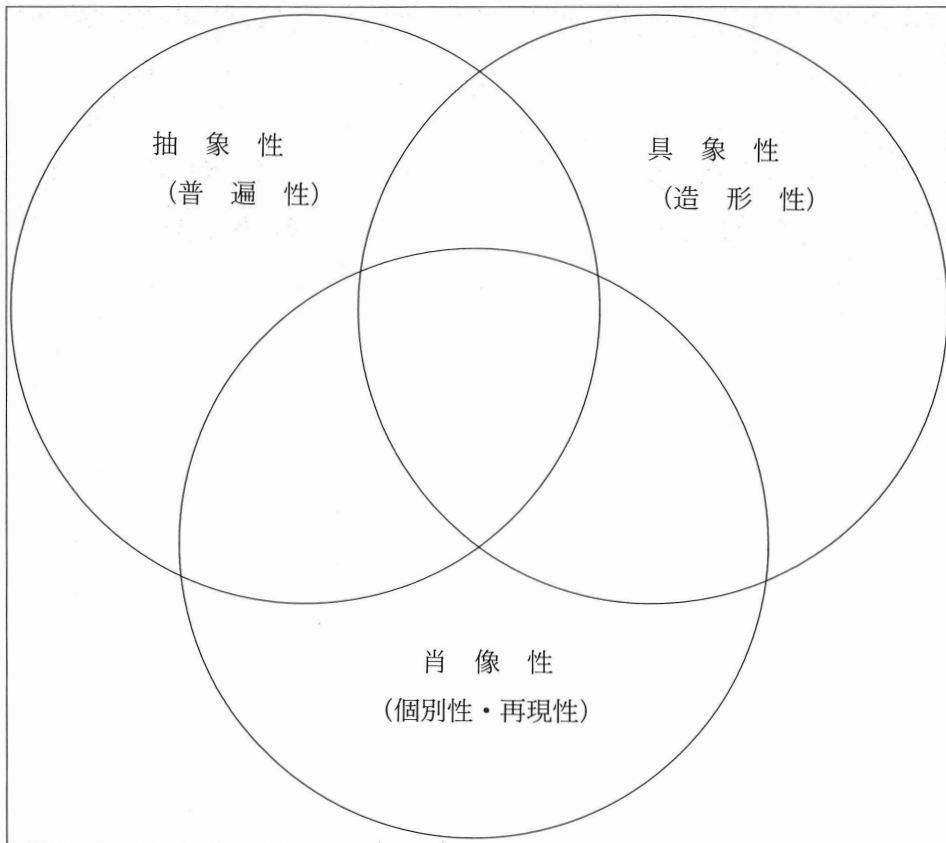


図1

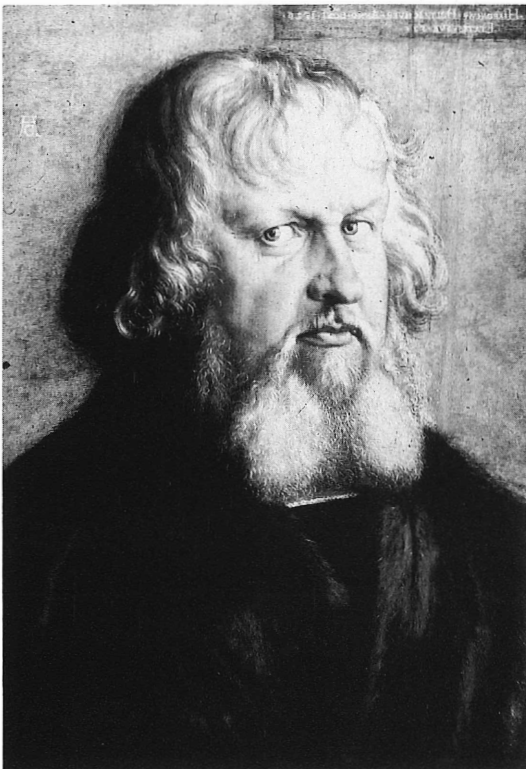


図2 デューラー
「ホルツシュアアの肖像」



図3 ゴヤ
「カルロス四世の家族」



図4 グリュネヴァルト
「イーゼンハイムの祭壇画」(部分)

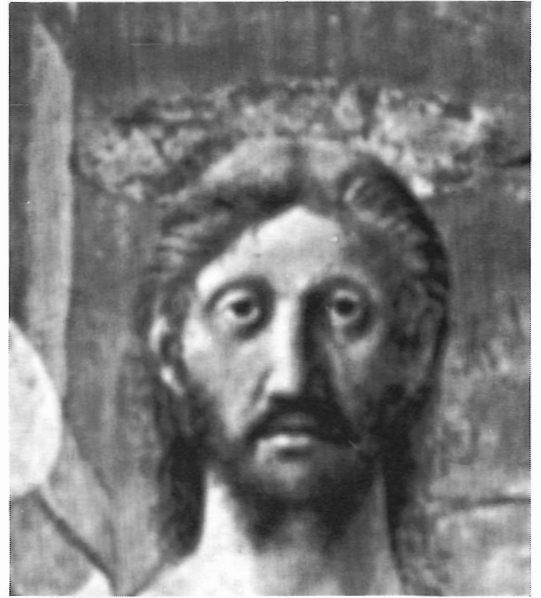


図5 ピエロ・デ・ラ・フランチェスカ
「復活の図」(部分)



図6 ジェリコー
「メデューズ号の筏」



図7 アンソール
「仮面に囲まれた自画像」



図8 ロイスダール
「日に照らされた海岸の斜面の麦畑」



図9 ロイスダール
「日に照らされた海岸の斜面の麦畑」
(上下逆さ)

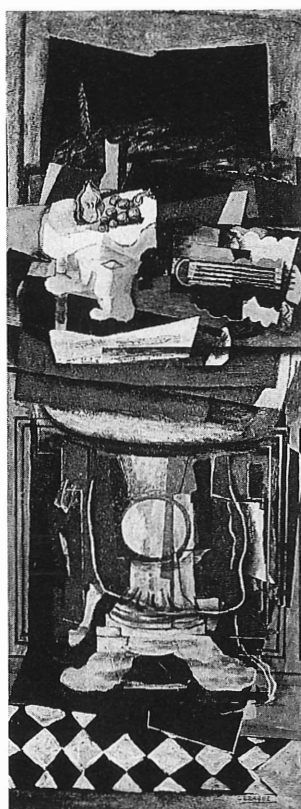


図10 ブラック
「THE GUERIDON」

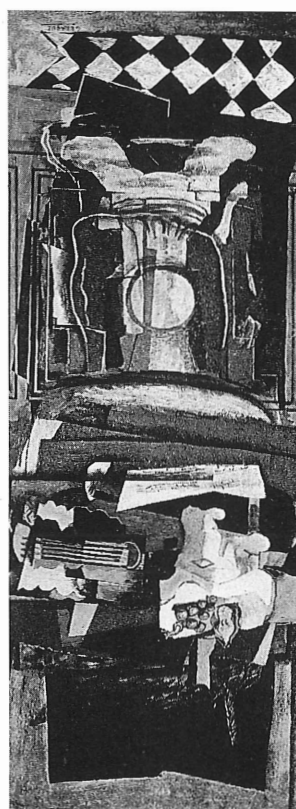


図11 ブラック
「THE GUERIDON」
(上下逆さ)