

<研究報告>

具象・抽象・変調

**—「具象(既知対象を描く)」と「抽象(判読[命名]困難な対象を描く)」
の間の諸種の変調V(絵画の表現及び鑑賞の指導のための基礎研究)—**

岡田匡史 信州大学学術研究院教育学系

キーワード：具象，抽象，変調，絵画教育，鑑賞教育

1. はじめに(前提論)

本稿は絵の表現題材・鑑賞題材の考案・開発や修正・改善に益し、さらには継続的構築を促す基礎研究として位置付けるものだが、ここで扱う最も基幹的な主要主題は、絵を二派に分かつ「具象」でも「抽象」でもなく(本稿前半で両者を概括的に俯瞰するが)、言うなればその間に横たわるゾーンとしての「変調」である。

一般に二項対立的関係で表記する二語、例えば上記した「具象と抽象」、図画工作・美術二教科を組み立てる二範疇たる「表現と鑑賞」、細かくは絵の「鑑賞(見ること)と読解(読むこと)」、また、「絵画(視覚)と音楽(聴覚)」、「西洋と(その一極東文化圏たる)日本」等に対する時、筆者の関心は、両端に位置付く要素自体の特徴よりも寧ろ異質な対極的要素が闘ぎ合うゾーン、境界線付近、中間地帯の流動的・変調的・両義的(時に越境的・脱領域的)様態に向かう。

何故なら、両極的な二要素を理解するのにも有益な見方・考え方が、混沌状態とも映る相互嵌入的エリアを覗くと豊富に見付かるからである。変調はまさしくこの「間(in-between)」への関心を礎に育まれた概念である¹⁾。

とは言え、初めに変調現象の両端に位置付く具象と抽象の基本を確認しておくことは変調研究の前提となる。ただし、メインは変調の多面的状態の検討なので、具象と抽象に関し、ここでは概説に留める。変調は後半で詳述する。

2. 具象と抽象(絵の類型論的把握の試み)

2.1 具象

具象は絵のジャンルや様式的特質を指すだけの言葉ではなく、対象を把握・理解せんとする人間の認知能力とも深く関わる概念と言える。具象は「解る絵」と一般に解されるが、真理性を含む考え方である。

だが、具象と一括りにする絵画領野は実際は広大で、羅列的の列挙となるが、洞窟壁画、ヒエログリフ、ポンペイ壁画、山水画、仏画、聖母子像、祭壇画、障屏画、扇面画、絵巻物、浮世絵、漫画、ピクトグラム、幼児の落書き等、総て包含されてくる。そこで、整理を試みる。

分類の指標としては、描画活動の認知機構的側面と絵の発達的変遷の特質を捉える際、

ジョルジュ・アンリ・リュケが提起した重要な概念である、「知的写実性」と「視覚的写実性」の枠組²⁾を適用したい。

(1) 知的写実性と認知・図解表示的な表現(視覚伝達表現)

知的写実性は、知っていること(即ち知識)ベースの描画原理で、描き手が描画結果を見て納得に至る真偽規準とは、知識である。この知識はプロトタイプ的な範例的形像で表され、人も花もお決まりの描法でいつでもどこでも超時空的に描かれる。

以下、知的写実性の特徴的作画法を諸例挙げ要約する(括弧【】内は主にリュケの使う用語)。

対象が四足獣(特に犬・猫・牛等)の時は、各部分の知識を基盤に、顔は正面向き、胴体は横向きで描き、脚を4本等間隔に並べる【視点の混合】。食事場面だと、円卓の周りに花びらの如く人々がぐるりと回転するように座り、机の脚は上下に2本ずつ伸びる【擬展開図法】。知識の十全な視覚化を尊ぶ立場から、完全な形像を第一義視し、物と物が重なって一方が他方を遮る配置構成を極力避けようとする。すると結果的に、頭を一部隠す帽子が頭から遊離し宙に浮いたり【分離】、諸物が横へ縦へ配列されたり、隙間を埋めたりする展開が生じる【段重ね・横並べ・隙間埋め】。見えぬ筈の土中の薩摩芋や蟻の巣を体験的理解に立脚して表し、母親の腹部にこれから生まれてくる弟か妹を描き込む【透明画法³⁾】。

範例的形像⁴⁾と上記種々知的作画法とが特徴付ける知的写実性に則る絵にとって、「絵で伝え、絵を読む」ことは生命線的働きと解せる。対象そのままの精巧な再現でなくとも、絵画的メッセージの伝達・解読は可能で、知的写実性に則る絵の方が寧ろその方面で優れる場合も多い。人・花・林檎のような単一対象の時は効率的速描と瞬時の理解を可能とするパターンが、構図なら諸要素の物理的・意味的な関係や全体的場面状況の把握が迅速に論理的整合性をもってなされる組立てが優先される。そうして成った絵は知識の全容を創意工夫して組織した言語情報と近い概念図とも言え、筆者はそれを「認知・図解表示的な表現」⁵⁾と呼ぶ。そして、ここから導き出される絵の根本的特質とは視覚伝達の機能である。

描画発達の観点から見れば、小学校6年間の序盤が知的写実性の時期に当たり、この時期をリュケは「児童画の黄金時代」⁶⁾と呼ぶ訳だが、そこに認め得る図解的・視覚伝達的特性は、道路標識・サイン表示(絵文字類)・キャラクター・戯画・服飾模様・人体解剖図・内部機構図・設計図面・地図等始め、ナスカの地上絵や銅鐸の絵や初期中世の写本装飾等にも遍く観察される⁷⁾。かかる絵の一群を具象の第一範疇と捉え、「認知・図解表示的な表現(視覚伝達表現)」として押さえることとする。なお、重要な点は、本範疇と児童画とが連続することである。

(2) 視覚的写実性と写実表現

視覚的写実性は、移行期の小学校中盤⁸⁾を経、高学年でほぼ支配的となる発達の指向性を指す。写真みたいな本物そっくりの絵、様式的に言うなら写実絵画が行き着くべき窮極的目標となる。この時、描き手を満足させる真偽規準とは知識でなく視覚像である。

今ここでの直接的な観察描写、つまり人・物・景観等を見ての再現的記録が基本となるから、その作業は対象と共に時間・空間に厳しく限定される。加えて、視覚像は知識と違って個

別のかつ流動的で、表現者の目の位置(即ち視点)が変わったり、対象が移動したり向きを変えたり、光源の状態・場所が違ったりすると、ほんの僅かな変化でも見えに大きく影響してしまう(換言すると、対象は無数の在り様が確認可能)。当事情と関わり、リュケは「結局、視覚的写実性では範例的な形がなくなってしまう」⁹⁾と判断した。

これは基本的に誰もが視認可能な範例的形像が写実表現では使えぬ事態を意味する。前段階で感覚的・認知的・技能的諸課題を乗り越え獲得できた能力が、次段階で廃棄されるを得ぬような発達のラインというものが一体あるのだろうか?この点と関わるリュケの見解を以下引用する。

「知的写実性から視覚的写実性への移行は総合能力の獲得や他の描画様式の進歩と同様、一朝一夕になされるものではない。以前の知的写実性の習慣が根強く残っていて、視覚的写実性はこれと相争わなければならないのである。」¹⁰⁾

描画発達二系列間の埋め難き溝^{ギャップ}の問題は、右脳機能研究成果を参照し、写実表現の本質的原理の解明に寄与したベティ・エドワーズによっても注目された。「10~11歳頃には、子供たちの写実主義志向は最高潮に達します」¹¹⁾とエドワーズは記してから、立方体の知識ベースの範例的形像と実際の視覚像とのぶつかり合いを次の通り指摘した。

「子供は正方形からなる立方体を描くために、真四角ではない形を描かなくてはなりません。子供は、言葉による概念的な知識と葛藤を引き起こすこのパラドックス、不合理な過程を受け入れなくてはならないのです。」¹²⁾

そこで、写実表現を行う上で留意すべき基本技法を整理する。凡そ6点¹³⁾列記できるが、前述した種々知的作画法と較べると意外と単純だと解る。6点とは、①素描^{ドローイング}(形の情報[輪郭]の記録)、②明暗階調法^{キアロス・クエロ}(面の情報⑦[凹凸・彎曲面等の立体的状態]の記録)、③材質感^{テクスチャ}(面の情報⑧[手触り・反射・映り込み・模様の要素等]の記録)、③遠近法^{パースペクティヴ}(空間の情報[奥行・拡がり・位置関係{含サイズ比較}等]の記録)、⑤短縮法^{フィアショートニング}(幅・長さの意識的圧縮)、⑥賦彩^{カラーリング}(色彩情報の記録)である。

知的作画法と写実画法が根本的に相容れぬのは一目瞭然である。以下に掲げるのは、こうした発達の現実を前に、「視覚的写実性に到達すると、それまで知的写実性で使われたさまざまな表現方法は排除される」¹⁴⁾との結論に達したリュケの分析結果である。

「かくして、透明画法は不透明画法にとって代われ、客観的に見えない細部は絵の中から取り除かれることになる。同様に、擬展開図法や視点の混合といった方法は、その視覚的写実性における対応物である透視画法に交代するのである。」¹⁵⁾

それでもリュケは、課題の克服に有効なのは、写生画練習のような技能的修練の継続・蓄積だと説く¹⁶⁾が、筆者は知的写実性と視覚的写実性の間に連続性は認め得ず、両者は別個の原理と看做すのが妥当と考える立場を取る。知的vs.視覚的の二種発達のライン間の裂け目を児童が何とか跳び越そうとするが、難度高く失敗重ね遂に自信喪失し絵画嫌いに陥る事態が解決されない。寧ろ二種発達のラインは相違う内実で構成されるとの認識から解決の道¹⁷⁾を探るべきと考える。

(3) 空想表現

一般論だが、様式的観点からすれば、空想表現も写実表現の一亜種として措定できる。が、具象なのに、内容的には矛盾・非日常性・不合理性が際立つから、「解る絵」とは言い難く、かと言って「解らぬ絵」でもなく、寧ろ「解らなくする絵」と解するのが適切だろう。

空想表現には夢との類縁性を認め得る。夢も現実的景観を備え、人・植物・禽獣虫魚・日用品・家具調度類・家・乗り物等多数登場するが、現実環境とは大分様相の異なる事態が進行する。浮遊・飛行状態(重力法則の停止)、過去・現在・未来の共存(因果律・時系列的進行の超脱)、サイズ・形姿・状態・材質等の変容は日常茶飯事である。

空想表現とは上記諸内容を敢えて絵画化する試みと言えよう。違和感を強調し、隠喩的・象徴的メッセージを際立たせる手法として、精巧な写実的描法が選ばれる¹⁸⁾。

そうした作例の1つ、^{シュルレアリスム}超現実主義を開拓したサルバドール・ダリ「記憶の固執(1931年)」には、時計の柔軟化(物質的固有性の変換)、蟻の大量発生(常識的文脈の解体)、横たわる未知の生き物(顔の諸部位の再構成)等が散見できる。

他例として、ルネ・マグリットを3点挙げたい。「光の帝国(1950年)」では、綿雲が浮かぶ真昼の空と街灯が燈る深夜の街路樹・家並が同一画面に併存し(超時間的光景)、「視聴室(1952年)」では、膨張した巨大な青林檎が室内一杯を占有し(大小関係の反転)、「ピレネーの城(1959年)」では、城が建つ大規模な岩塊が宙に浮き(無重力&軽重の逆転)、しかも晴天なのに海原は荒れ模様である(異質的・対極的要素の同置)。

奇妙な生き物も空想表現に頻出する。マックス・エルンストは、「慈善週間(1934年)」連作で、写実的挿画類を巧みにコラージュし、獣人・鳥人の類を増産した。マグリット「共同発明(1934年)」の魚人も衝撃的で忘れ難い。

以上、絵の具象的範疇は、既述の認知・図解表示的な表現(視覚伝達表現)と写実表現に空想表現を加える三分野で成る、というのが筆者の現時点の持説である。

2.2 抽象

「何だこりゃ?」、「チンプンカンプン!」、「難解…」等の呟きを聴くことが多い抽象絵画の一般通念とは、「解らぬ絵」であろう。絵と現実界との照応関係が稀薄か、しばしば欠如している点が特徴で、それゆえ、上記反応中には未知の対象に直面し警戒感強める防御姿勢すら認め得る。そこは具象と鋭く対立する側面である。

そうだからこそ、抽象的範疇に属す絵の鑑賞の場合、「これはこうだ」的な即断を旨とする名辭的把握が基本の日常的解釈を一旦停止し、意味湧出以前の混沌たる在り様を一先ず在るがままに沈黙して観察・受容する態度が要請される。実はこの言語迂回的態度が、普段の日常視的見方でなく、形や色彩、光と影が織り成す効果、立体感、材質感、諸物間の関係、空間的特質等に時忘れ魅入る特別な純様相視の見方を可能とし¹⁹⁾、この鑑賞体験が写実様式の描写時の対象観察に通ずる点は注目に値する。一見両極的な抽象絵画鑑賞と写実絵画制作とを純様相視が緊密に結び付ける訳である²⁰⁾。

数多存し現在も創出され続ける抽象表現様式を手際良く整理するのは至難だが、拙稿

具象・抽象・変調

「抽象絵画の類型化の試み」²¹⁾で確認した抽象絵画の意味範囲と計13個の分類結果(『13種の指標』^{インデックス}として提示)²²⁾とを表1・表2に転載する。基本的考え方は拙稿を提出した20年前と殆ど変わっていない。

表1 抽象絵画の意味範囲

(a) 諸事象の奥に潜み機能する本質(外観に対する実体・内部構造。人間であれば資質・人格)の抽出 (「抽象」 ^{アブストラクション} : Abstraction)の語源, ラテン語「abstrahere[離して取り出す]」に最も近い
(b) 不可視的諸要素(例: 聴触嗅味4感覚の体験, 喜怒哀楽の感情, イデー[観念], 言葉, 霊的な働き ^{スピリチュアル} , 力, 時間的事象[運動, 成長, 音楽等])の視覚化
(c) 現実の意味世界を乖離した解読不可能な形象の創造(絵が既知の事物[=知識]を指示せず)
(d) 形態の単純化(文様化は1支脈)
(e) 形態の解体・消滅→空間の現出
(f) 空間自体の操作・構造化
(g) 物質表面の強調→絵画の事物化

(拙稿²³⁾p.75.より転載。)

表2 抽象絵画の13類型

(1) 形態的要素の配置構成: 形を置く
(2) 画面の分割: 画面を分ける
(3) 幾何学的な表現: 定規で描く ^{ジェオメトリック}
(4) 流動的な表現: 絵の具の勢い ^{ペインタリ}
(5) 痕跡的描画: 跡を付ける
(6) 画面の充填: 画面を埋める
(7) 組織構造的な面の創出: 表面の感じ ^{テクスチャル}
(8) コラージュ: 物を貼る
(9) 色の自律的展開: 色を塗る
(10) 形象的な表現: 不思議な形 ^{フィギュラティブ}
(11) 還元的な単純形態の提示: 簡単な形(○・△・□) ^{ミニマル}
(12) シェイプト・キャンヴァス: 画面の形 ^{マテリアリティ アクション システム ワーキング・プロセス}
(13) 物質性, 行為と方法論, 描画過程・時間性の強調: 絵も物なの? 描くってどんな活動かな?

(コロン[:])以下に題材開発のキーワード[簡略な語句]を添える。拙稿²⁴⁾pp.75-83.「2. 13種の指標」の各節表題を一覧化。)

精神的熱情と理知的設計が生む対照的な二種表現効果を、「熱い抽象」vs.「冷たい抽象」の対立構図で説く場合もある。抽象なる新機軸の創出に大きな役割を演じたヴァシリー・カンディンスキーは、末永照和が、「カンディンスキーにはいわゆる『熱い抽象』と『冷たい抽象』,あるいは有機的世界と無機的世界とのゆれ返しが,多様な変化を印象づける」²⁵⁾と記すように,個人発展史内で両表現特徴を体現し得た。当過程をより精緻に観察する土肥美夫は,「三つの大きな段階(個々が抽象類型と対応[筆者補記])」²⁶⁾を措定し,「まず第一に色彩の解放,次に造形における線描の独自の表現,第三に色彩と線描によるレリーフ的浮動空間の構成」²⁷⁾を指摘した。

13類型は抽象絵画の主に形式面(表1で言うと,(d)~(g)が該当)に絞る形で得られたが,抽象絵画の包括的分類の先行例としては,ハインリヒ・リュッツェラーの4類型説(基本形式・遊戯形式・生成形式・秩序形式)²⁸⁾があり,筆者もここから多くの示唆を得た。

3. 具象・抽象間の変調(中間的様態の検討)

3.1 主題「変調」と連稿Ⅰ～Ⅳ概要

絵画全般を具象と抽象に分け、具象内に3種範疇(認知・図解表示的な表現[視覚伝達表現]・写実表現・空想表現)が存し、対概念となる抽象だと計7様の意味範囲と13類型を確認した²⁹⁾。この大枠を踏まえ、次に考察を試みる対象が、具象と抽象の中間ゾーンの在り様、本稿主要テーマとなる「変調」である。

本研究着手当初は、既提出4篇の副題を「絵画教育の一視点」としたように、絵の表現指導を念頭に置いたが、現在は表現・鑑賞2領域を連関的・往還的に捉える総合的方向へと軌道修正した。

変調とは無線通信で使う用語だが、美術教育的文脈内では、微妙なダイヤル調整で絵の「具象⇄抽象」的な様態変化(様式的往還)が起こる事態のイメージを表す言葉として変調を使う。敷衍すると、本研究では絵の両極の様式A・Bを想定し、二つが接し合い混じり合う中間領野に感知・認識される絵画的現象の変容状態(A⇄B)を指してこの語を使う(A:具象/B:抽象)。

変調を巡る研究は途次段階にある。過去拙稿4篇³⁰⁾にその内容をまとめたが、主題を明瞭化すべく、変調の定義と関わる箇所を連稿順に以下転記させて戴きたい。

起点となるⅠ(連稿通し番号)には、「本稿では、具象・抽象の二極間に存在する言わば『虹の領域』、無数の色階的変様を観察しうる『階調範囲:当概念を『変調:modulation』という用語で規定』にスポットライトを当て、当問題領野を探查する」³¹⁾と記した。連稿Ⅱには、上記踏まえ、「絵画には上述の認識系列の異なる2種の本質的側面(一方の視覚伝達的・視認的・解読的機能と他方の形式的・物質的特質の両面[筆者補記])があり、かつ、両側面は截然と分かたれてはおらず、逆に様々な具合に混じり合って、変動性に富む虹様の『諧調範囲:spectrum』を示す」³²⁾と記した。連稿Ⅲで、「『具象:representation』・『抽象:abstraction』なる対義的2語(意味規定に曖昧さを残すが)を立て、その間の『変調:modulation』を考える」³³⁾と記し、連稿Ⅳで、「主題「変調:modulation」とは、そういう枠組(二項対立関係にある具象・抽象の境界線が変動的・不確定的な事態[筆者補記])に生まれ、目盛の両端に“具象”, “抽象”と刻んだダイヤルをひと捻る(変調する=周波数を変える)と、具象・抽象が入り混じり交錯し溶け合わさることも時にあつたりするような現象を指す」³⁴⁾と記した。

上述したような具象・抽象間の変調を概観する時、現在計21個の変調的様態を把握している(表3参照)。

繰り返すが、ここで変調的様態とは、見慣れて既知ではあっても抽象的外貌へ限り無く傾斜した特徴を備える対象、換言すると、具象とも抽象とも特定できぬ視認面の多様性を秘めた状態を指す。

表3で列記した21類型の内、過去4篇で取り上げたのは、(1)～(7)と全体の1/3である。

Ⅰで(1)・(2)を、Ⅱで(3)～(6)を、Ⅲで(7)を論じた。Ⅳでは(1)～(6)を再掲・再考し、(7)

具象・抽象・変調

を補説した。本稿では、(7)の再補説を試みる。

表3 具象・抽象間の変調(基本21類型)

<p>(1) 具象的モチーフ(複数個)の知覚的凝集：上位水準の抽象的形態の体制化 a. 形態的パターンの体制化(ex.○・△・□や不定形の類, 線状形態[b.参照]) b. 配列規則の適用(ex.ジグザグ線, 波線や蛇行線[S字or運動軌跡], 渦巻, 標的[同心環構造])</p> <p>(2) 装飾紋様の要素による面の被覆(配列法：<small>ストライプ</small>・<small>グリッド</small>・<small>パターン</small> 縞・格子, 服飾模様[花柄・植物紋様]のような均等分散的構造or隙間埋めの展開)</p> <p>(3) モチーフの結合・組合せ(assemble[英語]/assembler[仏語])：あり触れたイメージを使つての抽象的な形態構成</p> <p>(4) 対象・観察者間の距離の変化：手の届く範囲にある対象の見え→近景→中景→遠景→天体望遠鏡的な超視界(抽象度の漸増)</p> <p>(5) 近接視と倍率の変化：至近距離の見え, 虫眼鏡・顕微鏡的視覚(ex.雪→結晶構造, 葉→細胞組織→原子の配列構造)</p> <p>(6) 近視者(筆者を含む)の視覚世界orピンぼけの映像：境界不鮮明で揺らぐような非物質的様相</p> <p>(7) 面の対象化：二次元的諸特質(色, <small>テクスチャ</small>組織構造[材質性], <small>パターン</small>模様, 分布・区画的様相)の強調(ex.地面, 岩肌, コンクリートの外壁, 錆びた金属面)</p> <p>(8) 断面の提示：見えざる内部組織の断面に現れる, 色の組合せ, 紋様の特質(有機的/幾何学的), 規則的な単位配列(ex.野菜や果物, 樹幹, 巻貝[殻軸+螺層], 瑪瑙や大理石, 地層)</p> <p>(9) 群・集合の織地(特に絨毯様)の景観(ex.花壇, 稲田や麦畑, 紅[黄]葉期の山々, 落葉を敷き詰めた地面, 砂礫の川原, 牧場に憩う羊の群れ)</p> <p>(10) モチーフ周囲のネガティブ・スペースの対象化：通常, 解読不能の不定形をそこに見る</p> <p>(11) 形状認知を困難にするトリミング：抽象的画像の出現(ex.風景画を格子分割して得た各区画の様相)</p> <p>(12) モチーフの断片化・解体：対象的識別度が低い破片的要素の再構成</p> <p>(13) モチーフの背景空間への視覚的同化(ex.迷彩, 擬態)</p> <p>(14) モチーフの横転像や倒立像：方向定位の変化に伴う識別困難(見慣れない[≒抽象的])な対象の現れ</p> <p>(15) 水面に揺れる反射像(ex.モネ[C. Monet]の「睡蓮」連作)</p> <p>(16) 生物界に潜在する抽象的諸内容(ex.対称形, 螺旋構造, 蜂の巣, 要素の周期的反復, 滑らかな有機的カーヴ, フィボナッチ数列[向日葵の種の右巻・左巻の配列], 美しい紋様, 色)</p> <p>(17) 鉱物の幾何学的結晶(ex.立方体：黄鉄鉱, 正4面体：四面銅鉱, 12・24・36面体[前二形態の合体]：<small>ガーネット</small>石榴石)</p> <p>(18) モチーフの空間的融解(ex.霧・霞・靄や煙, 視界ゼロの状況)</p> <p>(19) 色彩への還元：色水, 色材(ex.顔料, クラッシュグラス, 絵の具), 光源色(ex.ネオン, レーザー光線, LED, 舞台照明, 花火), 色ガラス・色セロファン透過色(ex.スタンドグラス), 色光照射で起こる対象の非物質化(純視覚的様相化)</p> <p>(20) 分節的な景観(ex.林檎の裸樹の曲がりくねった枝々の交錯, 高層ビル街の視界の多層的遮蔽)</p> <p>(21) 抽象美学の浸透(日常化)の影響：抽象度(特に幾何学性)の高い諸対象(ex.ファッション, 道路標識や広告・ポスターといった視覚的伝達媒体, 什器, 文房具, 家電製品やOA機器, 自動車, 船舶, 旅客機, 建築, 都市景観)が, そのまま描画対象になるケース</p>

(拙稿³⁵⁾p.49.掲載の表1を一部修正・補足[1項目増設。])

3.2 変調概念の萌芽の背景

この変調は基本的には個人的な直観的着想で, 筆者がブルックリンのプラット・インスティテュート院修士課程に在籍した, 1982-85年の約2年半の間の学内及びマンハッタン界隈(画廊・美術館等)の絵画体験を基盤に萌芽した視点である。

留学開始期となる80年代初頭, アメリカにジュリアン・シュナーベル³⁶⁾ら, イタリアにサンドロ・キア³⁷⁾らの具象系の絵が急抬頭すると, 「具象→抽象」のモダンな直進的階梯

型進化図が壊れ始め、批判・反撥も多い中、具象・抽象を等価値化するポストモダンな新地図が生じ始めた。

当時、プラット・インスティテュートの院レベルでは、大仰な身体動作でブラッシュワークを摺り込み練り込む類の抽象表現主義的畫面がアカデミズム化していたが、上記地殻変動は学内にも及び、ヒギンズ・ホールの院生用アトリエでフルブライト奨学生として渡米したスティーヴン・キャンベルと一緒に、彼がガンタッカーで壁に大きな帆布を貼り、静物・風景両要素の混在する場面(時に宙空)に、ツイード製背広を着た巨大な紳士(自画像?)らが特異な姿態で何か行う油彩画を描き続け、ニューヨーク・アート・シーンに頭角を現す様子を目撃した。

そうした修学環境及び美術界の具象復権的動向³⁸⁾から影響を受け示唆を授かりつつ、絵が熟成し、その表現的可能性を拓げるのは、具象か抽象かの二項対立的枠内ではなく、両極間を様々な振り幅で揺れ動く動的状態の中であるとの見通しが得られた。

3.3 先行事例(研究と制作)

(1) 変調と1980年代

前節最終段落で「具象復権的動向」と書いたが、その在り様の内実は具象が抽象を遠ざけ拒否・否定するのとは異なる。抽象的展開とその過程に生じた多くの様式の記憶・知識に蓋はせず、概して戦略的に寧ろそれらを有効利用し、一例としてミニマリズムが浸透しなければ描けなかったような具象系の絵が出現したと解し得る³⁹⁾。赤絵具(油彩と蠟)で一面塗り込み、一箇所四角く穿った画面に、白絵具の厚く武骨なストロークでトルソを稚拙っぽく略画的作法で描く、シュナーベル初期の「アッカトーネ(1978年)」が好例である。

具象復権的動向は国際的規模で同時発生し、一般に新表現主義と括られるが、イタリアでは前衛の超克を意味するトランスアヴァンギャルディア運動(アキレ・ボニート・オリヴァが主唱)が認知され、キアはその一角を担う若手画家だった。美術史的教養(キアの場合、出生地フィレンツェの歴史体験も重要)を礎に、具象も抽象も対等視する視野が培われ、新機軸探査に執心するモダニズムを皮肉る機智も軽やかで、具象・抽象両者が拮抗したり対話したり溶解し合ったりする中間的領野で豊穡な収穫を体現した⁴⁰⁾。筆者もニューヨークで諸様式混在的な実作に度々触れ魅せられた。

(2) P. ステアの実践とT. マキャヴェッリの理論

具象・抽象間の変調、それと連動する諸様式・諸技法(厳密には種々個性的ストロークも含む)の多角的な引用^{アプロプリエーション}を自覚的に推進し、連作の感性的・理知的展開を図り継続する作家が2名いる。ジェニファ・バートレットとパット・ステアである。二人の内、筆者が変調の考察を始める際、先行研究として学んだのが、プラット・インスティテュートの先輩でもあった後者ステアであり、各連作における変調的特性・主題・着想・方法論等から実践的側面の具体的把握を多く得た⁴¹⁾。

そして、ステアの絵を分析するのに有効な変調関連の諸観点は、具象⇔抽象の連続的・往還的な幅の中で、ステアの様式引用的態度への洞察も絡め、約30年に亙る画業(1950年

代終盤～90年代初頭)を細緻に解説したトマス・マキャヴェッリのステア論⁴²⁾に負う所が大きい。解説の一端として、マキャヴェッリによる下記考察を引用したい。

「ステアは学究的姿勢と直観を兼備する作家である。目下進行中の美術史調査が、盛んに燃える靈感源に燃料をくべ彼女の仕事を刺激した。19世紀、西洋の伝統内で、具象フィギュレーションから抽象アブストラクションが神秘的に現出した事態は、磁力を働かせてステアの注意を惹き付けることとなった。」⁴³⁾

(3) H. リュッツェラーの具象内の抽象胎説

変調の考察で参照したもう1篇の研究書が、リュッツェラー『抽象絵画—意味と限界』⁴⁴⁾であり、中でも第X章「対象的絵画における種々の抽象的性格」で変調と関わる有益な諸見解が示され多くを学べた。

リュッツェラーは、章が始まると、「対象的絵画(具象絵画と同義[筆者補記])も、抽象的手段に訴えることが珍しくないということが、明らかとなる」⁴⁵⁾と書き、古今東西の該当例を渉猟する。具象性の顕著なインド美術や中国美術が、事物の根源・本質を象徴的に伝達する記号(ヤントウラ・曼荼羅や陰陽太極図)も求め開拓し、さらに中国美術では「何も描かれぬ地、余白」⁴⁶⁾なる抽象的手段が発展したと説く。続いてキリスト教美術の初期寓意像に目を転じ、イエス・キリストを表す魚イクトゥス(IXΘΥΣ)、磔刑像を表す組合せ文字(X+P=✠)を挙げてから、「抽象行為を遂行」⁴⁷⁾する種々図像を検証し、人間的理解を超える神的真理性の視覚化への意志を礎とするヨーロッパ中世美術の抽象化傾向について、以下要約を記した。

「対象的にはもはや捉えきれないものが、中世の美術を、しばしばひどく悩ませ、ために、一切の有機的要素を嘲笑するような形態の歪曲が生じ、具象的な連関は引き裂かれ、遂には、感覚的現象の形象化の放棄、というところまでゆくのである。」⁴⁸⁾

抽象化を動機付ける表現媒体として、モザイク、七宝、ステンドグラスの三種を挙げ、これらを「非対象的(抽象的と読替え可能[岡田補記])な形態と本質上必然的につながる、数多くの技術」⁴⁹⁾と解した。

ルネサンス期も事例豊富で、本源的な抽象化傾向として、イタリアだと線遠近法に認め得る画面構築上の「幾何学的な完成」⁵⁰⁾、北欧だと無限性の希求が導く「輪郭の溶解」⁵¹⁾を指摘し、こう総括した。

「ルネサンスは、対象のもつ問題性を、正反対の二つの方向へと乗り超えていった。すなわち、対象の不確定性を数学によって克服し、一方その明確性を境界の撤廃により克服したのである。」⁵²⁾

マニエリスム・バロック以降も変調と連関する示唆に富む論考が続くが、割愛させて戴く。具象と抽象は、相互交流を欠く懸け離れた両極でなく、相互嵌入したり溶け合ったりもする程の近き距離に位置付くとの見方が一貫する点を補記したい。

(4) 具象絵画の形式的分析(E. B. フェルドマン説)

エドムンド・バーク・フェルドマンが提唱した4段階批評法を、筆者は絵を読む読解的鑑賞を授業化する際の基本フォーマットとしてきた。フェルドマンは、作品鑑賞時の「批

評実践は、①記述、②形式的分析、③解釈、④評価(または判断)の4段階に分割できる(丸数字：筆者)⁵³⁾と書く。この内、本稿で扱う具象・抽象間の変調と密接に関係するのは、②形式的分析である。

絵を見る場合の当段階の特徴は、前段階で徹底される画面内の種々対象の「これは～」式の観察(銘辞的視認)を離れ、絵を意味から隔て、線・形・色彩・絵の具(筆触・ストローク・塗り込み・厚塗り等)や配列・配置構成(構図)等に解体し、かかる客観的・物質的・要素単位的対象を純粹に注視する方略である。フェルドマンは、「形式的分析では、私達が名付けた諸物の相互間の関係にこそ気付くために、(視認対象の[筆者補記])名称記載目録を越えてゆくよう努める」⁵⁴⁾と記し、続けてパブロ・ピカソ「アヴィニヨンの娘たち(1907年)」を例に挙げ、「絵の内に女性像5人を識別するだろうが、私達が今精査しようと欲するのは、形・色彩・材質や空間における特別なロケーションを伴う形態としての絵の組織の方だ」⁵⁵⁾と説く。つまり形式的分析を行う立場からは、どんな絵でも抽象的特徴に還元する捉え方が可能だとの主張である(具象に内在する抽象的諸性質を喝破するリュッツェラーの上述の論点とも重なる)。

こうしてフェルドマンが説く形式的分析も変調を柔軟に考える一契機となり得た⁵⁶⁾。

3.4 ^{サーフェイス}面の対象化(再補説/変調の一様態)

「^{サーフェイス}面の対象化」と呼ぶ変調の様態は、過去2篇での研究成果を引き継ぐ形で取り上げ、本稿では前稿で取り残した論点に絞り論じる。面の問題は「^{クロスセクション}断面の提示」でもう一度扱う計画だが、作品・自然現象・日用品類を資料とし、断面の変調的特質を諸観点から分析・検討する課題は次稿で取り組みたく思う。ここでは地面・水面・フロタージュの3点に関し考察する。

(1) 地面

冒頭、風景画を入口に据え、地面を扱うこととし、作例としてジョン・コンスタブル「小麦畑(1826年)」の牧歌的景観の前景を注視したい。

前景を占めるのは、牧羊犬が吼え、羊群が通う、小径の地面である。土・石・草や板塀の残骸、枝らしき物等で成る道は、筆触が薄く厚く短く長く処理され、全体的には粘っこく抑制の効いた盛り上がりも示しながら、画布織目も活かし、視覚性・触感性共に豊かな画肌として整えられた。小径の単なる図解でなく、油絵具による実際の地面の画布上の再構築過程がそこに伺え、「道⇔面」の変調的状况を認め得る。その時、選ばれた土系絵具の原料がそもそも土であった点も申し添えたい。

かように現れが勢い物質的となる地面は、空と並び風景画においてずっと抽象寄りに位置付けられてくる。

さて、コンスタブルが活躍した英国に、地面自体を表現主題とする^{ボイル・ファミリー}家族四人組が登場した。地面を描く再現でなく、地面の型取りを軸にファイバーグラスで精密に成形し、諸細部を整え、着彩する複雑な作業工程⁵⁷⁾を経、地面と見紛う人工的な「^{サーフェイス}面(矩形が基本)」が生まれ、作品は絵と同じく壁に掛ける。「3つの岩と泥とタイヤの跡があるジャパン・シリーズか

らのスタディ：長崎県(1990年)」は、コンスタブルが全神経を集中し描こうとした地表的状態を達成する。それは字義通り写実だが、作品の相は正反対の極たる抽象を示し、足元の地面がそもそも抽象的かとの本質的問に直面する。

形容矛盾に陥るが、抽象的な地面のリアリティと解せ、不思議な感じがする。面は具象・抽象間を揺れ動く(変調する)。路面に捨てられた吸殻や空き罐なら「^{フィギュア} 図」として観者に迫るが、周りの地面は空間的拡がり、即ち捉え所なき「^{グラウンド} 地」として現れる。地面は常に地だが、それが上掲「3つの…(略)」のように壁面の図として視野に垂直に立ち上る時は解し得ぬ絵となる⁵⁸⁾。

ボイル・ファミリーの地表作品は地面の精巧な模造だが、その相はどれも抽象的と映る。題名が示す諸細部を模す、「壊れた青と白のリノリウムと金属ボルトと錆びた缶のあるジャパン・シリーズからのスタディ：宮崎県(1990年)」も然りである。同質的な相が実は絵にも潜み隠されているとは言えまいか。

地表作品は、私的感想ながら、天井から吊るしたロープを握り、床の画布の大量の油絵具を足で捏ねるようにして豪快に描く、白髪一雄の絵、一例として「天慧星拚命三郎(水滸伝豪傑の内)(1964年)」との類似性を覚える。

(2) 水面

地面に続き、茫漠たる拡がりでは地面との類似点を見出せる水面も取り上げたい。

水面は流動的で、明瞭な形像が存続し難き場だが、水面には多様な視覚的状态を確認できる。漣・波紋・波飛沫や映り込み(水面を覗くと鏡像、遠景が映る場合は倒立像)・反射がそうで、微妙な色調と透明性も加わり、往来する船舶や水中の魚類・水藻の様子も時に主たる一要素となり、光は水の表情の主たる演出者である。捉え難き変調の様相を基盤とする、かかる水景に魅了され、画家は趣向凝らし水面を追求し続ける。

クロード・モネとピエール=オーギュスト・ルノワールが画架を並べ競作した「ラ・グルヌイエール(1869年)」は、遠き木立を映す水面の輝く波が魅力的だが、驚くべきことに、波を再現した方略はザックリ施した幅広の筆触の反復であり、そこは具象・抽象間の循環的転換が起こる場となっている。

「印象：日の出(1872年)」で、モネは波止場の波を最小限の絵筆の跡で表すのに成功し、太陽が水面に映る様は断片的筆触を縦に積み上げる仕方で模した。その結果、水面は極めて抽象化された。水面なる変調の対象は、「舟遊び」連作、特に「水蓮」連作で交響的に変奏されることとなる。

関心惹く作例は日本画にも見出せる。福田平八郎「漣(1932年)」である。^{プラチナ}白金箔地の組成要素は僅かな抑揚を有す短い群青の太線のみで、その疎密が漣のキラキラ輝く印象、細かな揺れ
の感じ、流れの動感を構成する。余計な物を削ぎ落とした還元的画面は、時に具象、時に抽象と両義的・変調的に立ち現れるのを観察できるが、抽象領野に一步踏み込んだとも解せる。

曾谷朝絵がVOCA賞受賞作「Bathtub(2001年)」を起点に追求する、波紋に淡き多色彩が横溢するプリズム的世界も、水面の変調を体現し得た好例と言えよう。

(3) フロッタージュ

フロッタージュは物質表面の凹凸情報を写し取る基礎的技法である。一般にザラザラ・ゴツゴツした物や傷・線刻・溝等のある物の上に紙を置き、鉛筆・色鉛筆等で表面の状態を擦り出すという遣り方を取る。墨とタンポを使う拓本とは親戚関係にある。

フロッタージュは面の記録である。対象を葉・櫛・箒・団扇・板・網戸・リシン吹付型壁等とした場合、概して抽象的様相(多くが反復的パターン)を示す。そこからイメージが豊かに湧くのは稀と言えようが、意表衝く展開も見られる。フロッタージュの諸断片を継ぎ合わせ、トータルな半具象像群(と言うか、潜在意識を擦る夢幻的で時に奇怪なイメージ)を生み出し得たのが、マックス・エルンスト『博物誌(1926年)』連作である。

第一に獲得可能な要素とは、鉛筆がサッサッと擦り写した面(厳密には出っ張りに引っ掛かった芯の粉)である。そうして種々パターンを生ぜしめた各種面の意外な組合せが異化効果を生み、そこから不可思議な形像が立ち上がる。この種の体験には、具象(イメージ[超現実的であれ])と抽象(面の様相)の間を往き来する認知的変調機構が認められる。さらに言うと、それは既知の物の集まりが初見の抽象的外貌に転ずる、表3一覧中の(1)・(3)の逆方向の事例とも解せる。上掲連作中の「婚姻のダイヤモンド」等が好例である。

さて、一段踏み込もう。紙(具象第1水準)がある。次に床・壁・塀等の或面を考えよう。粗滑・凹凸とか孔・線溝とかは物自体の様相でありリアルである。フロッタージュはその状態を紙に写し取ることで、テクスチュアの模写(具象第2水準)を導く。さらに黒鉛に粘土を混ぜ込んだ物質が全面を覆うと、そこにマットだがテカテカ光りもする黒1色なる属性(具象第3水準)が加わる。そして、鉛筆の動きの跡、即ち時間・労力を要す人間的営み(具象第4水準)が続く。フロッタージュはかようにリアリティを積み重ねる過程を含む。

だが、フロッタージュの物質的次元の純粋な現れは、行為結果が何かを表すのでなく、それ自体しか指示せぬ点でリテラルな抽象性を有し、上記具象4水準を踏まえると本事態はパラドキシカルである。フロッタージュは具象・抽象双方を指向して宙に浮く。それも変調の一状態ではあろう。

違う局面も一考したい。フロッタージュを通じ或面を存在場所から切り取り独立した鑑賞対象とするなら、不思議と抽象絵画と似た趣を呈す。それはボイル・ファミリーの地表作品に認められた現象と似る。もう1点、時間的感覚も相似る特質である。ジョーン・ヒルズ(妻)は広島・長崎で自問せざるを得なくなった地面と記憶の関係を感慨深く語った⁵⁹⁾。フロッタージュの場合も、黒光りする在り様が、紙を敷き置く面の物質的態様だけでなく、そこに積もる時・歴史までも呼び醒ます。観者の感性・想像力も関与しようが、フロッタージュは物語を紡ぎ始め象徴性を帯び出す。柱や壁の傷が人の存した証としての象徴的刻印に変容することと重なる。

フロッタージュの第一人者、岡部昌生は、必然性を感じ衝き動かされる諸地域で擦り取り続け、上記次元の活動を貫く。広島市現代美術館主催『HIROSHIMA MEMOIRE '96』では、平和記念公園で市民多数と被爆の惨劇の意味を省察するフロッタージュを手掛けた。東日

本大震災後も南相馬市・飯館村・大熊町等で精力的にフロタージュを継続する。

広島では赤オイルチョークとタンポで参道路面の大掛かりな転写を実行し、原爆死没者慰霊碑から真っ直ぐ延びる絨毯様の紅い道を完成させた。幅3m×全長100mの布製フロタージュを前に、「『ヒロシマの皮膚』を剥がしたかのような感慨」⁶⁰⁾が湧き起こる体験を岡部は綴った。

擦り取り跡に皮膚を感じるアニミスティックな感度は大人より子供の方が勝っていよう。石ころ・棒切れ・空き箱等、身の回りの諸品を感情移入的に価値付ける態度の内に、事物に示す心の共振性が伺える。そこに「抽象(即物性)」が「具象(意味・メッセージ)」へと変調の路を昇る契機を観察し得る。

来訪者による色鉛筆を使う葉のフロタージュで、スキーハウス内壁を埋め続ける、酒百宏一『みどりの部屋プロジェクト』も特筆できる⁶¹⁾。

4. おわりに(総括と課題)

本稿の目的は、絵画の表現教育と鑑賞教育をより広い視野で相互連絡的に柔軟に捉え、かような姿勢を基盤に、絵の表現・鑑賞両題材を構想・開発する資質・能力を培うことである。

二部構成とし、前半で絵画表現の両極に位置付く「具象」と「抽象」の概括的考察を進め、後半は主幹の主題として「具象・抽象間の変調」の問題を取り上げ、具体的様態例として「^{サーフェイス}面」の対象化」を扱った(当主題に関しては、計3篇を通じ論考を継続・発展)。

具象を論考・整理する際、描画発達上の対義的概念2種(リュケが提起)、「知的写実性」と「視覚的写実性」を土台に据え、前者に認知・図解表示的な表現(視覚伝達表現)、後者に写実表現を対応させる形で論じた。そして、不合理性・脱日常性を特徴とする空想表現は、写実表現を前提とする亜種的分野とした。

上掲括りに対し、抽象を対義語的に関係させ、抽象的範疇の内容をまとめた。

以上踏まえ、後半に入り、基本21類型で成る変調概念を扱った。当概念が生じた背景、理論も実践も含めた先行事例等を概説し、最後に面を巡る論察を3視点(地面、水面、フロタージュ)から展開した。

面に関しては一区切り着いた。次は「^{クロスセクション}断面」の提示」である。21類型全体の未だ半分も来ておらぬ段階だが、研鑽を怠ることなく、研究活動の着実な進展に一層努めたく思う。

註

- 1) 因に、造形遊びは、絵や立体、工作及び鑑賞と種々局面で接しつつ各区画を横断したり脱領域化したりする点で、それ自体が中間の様態を備える。流動性・越境性・未分化性を主要特質とする造形遊びへの問題意識も、上記と同様な関心に則る。永守基樹も次のような同種視点を表明した。「『造形遊び』とは、本質的には汎領域的な(絵画や彫刻などというジャンルを通過する)基礎教育だと筆者は考えている。」永守基樹「美術教育における「作品」という問題群—「反・作品」から「脱・作品」へ」『美育文化』第59巻・第1号、財団法人美育文化協会、2009、p.15.
- 2) リュケ(Georges Henri Luquet)、須田哲夫監訳『子どもの絵—児童画研究の源流』金子

- 書房, 1987年参照。リュケの写実性の対立的二様態に関する理論は、以下著書・論文に言及がある。①ワロン(Philippe Wallon), 加藤義信・井川真由美訳『子どもの絵の心理学入門』白水社, 2002。②田口雅徳「幼児の描画行動に関する発達的研究—描画対象に関する知識は視覚的リアリズムを妨げるか?」『発達心理学研究』第12巻・第3号, 日本発達心理学会, 2001, pp.154-164。③岩木信喜・吉田朋子・中村英子「幼児の描画における描画順序と知的リアリズムとの関連性」『教育心理学研究』第51巻・第2号, 2003, pp.206-215。④大谷唯・菅千索「幼児が描く人物画の発達に関する事例研究」『和歌山大学教育学部紀要〔教育科学〕』第59集, 2009, pp.9-15。⑤水野道子「初期人物描画プロセスの一考察」『幼児教育研究』第16号, 愛知教育大学幼児教育講座, 2012, pp.83-88。
- 3) ヴィクター・ローウェンフェルドは「X線画」と呼び、「子供にとって、内部が外部よりも情緒的にいっそう重要な時にはいつでも、かれは内部と外部とを同時に描く」と観察した。ローウェンフェルド(Viktor Lowenfeld), 竹内清・堀内敏・武井勝雄訳『美術による人間形成—創造的発達と精神的成長』黎明書房, 1987, p.203。X線画を扱うpp.203-209.参照。
 - 4) リュケは範例的形像の発達の様相を、「型」なる概念を使って考察した。「第三章 型」リュケ, 前掲, pp.65-89.参照。「子どもの絵では、同じものやモチーフはいつも同じ仕方では表現されているものである。この決まりきった仕方を型(type)と呼ぶことにする」とリュケは説く。同, p.65.
 - 5) 岡田匡史「児童画と写実表現の問題—絵画表現の本質的な二系列」『教育美術』第49巻・第8号, 財団法人教育美術振興会, 1988, pp.76-87.参照。「絵画表現の第一の系列は、認知・図解表示的な表現であり、児童画がこれを代表する」と筆者は考えた。同, p.85.
 - 6) リュケ, 前掲, p.238.
 - 7) 共通する観点による東山夫妻の次の論考参照。「第七章 子どもの絵から古代人の絵を見る—一部族の絵や現代美術の絵との共通性」東山明・東山直美『子どもの絵は何を語るか—発達科学の視点から』日本放送出版協会, 1999, pp.161-190.
 - 8) 移行期に関するリュケの見解はこうである。「知的写実性から視覚的写実性への移行はたいいてい八歳から九歳ごろになる。しかし何歳で移行するかについては個人差が大きい。」リュケ, 前掲, p.212.
 - 9) 同, pp.213-214.
 - 10) 同, p.214.
 - 11) エドワーズ(Betty Edwards), 北村孝一訳『脳の右側で描け』マール社, 1984, p.72.
 - 12) 同, pp.73-74.
 - 13) 「観察による絵画表現」の『発展』欄記載の「写実画の四つの基本技法」に、材質感と賦彩を補足した。岡田匡史「観察による絵画表現」宮脇理監修『ベーシック造形技法—図画工作・美術の基礎的表現と鑑賞』建帛社, 2006, p.35.
 - 14) リュケ, 前掲, p.213.
 - 15) 同, 同頁。
 - 16) 7歳児の家の絵(特に壁・屋根の描法)を巡る一連の考察を参照願う。同, pp.216-219.
 - 17) 解決策と関わる筆者の既提出の提言は次の通り。「児童画は無論絵画であるが、その認知・図解表示的な側面は視覚伝達デザイン的方向に成長させる方がより自然ではないのか。作画上の各知的方略や諸形態の案出等は、記号的思考を大事にするデザイン教育の視点で評価し、児童画の表現内容をデザイン各方面へ多角的に展開していくことが考えられる。」岡田, 前掲[5], p.86.
 - 18) 空想画の類型は、「想像による絵画表現」(筆者担当)の『発展』欄「空想画の表現例」参照。宮脇監修, 前掲[13], p.37.
 - 19) 日常視と純様相視の考え方は、エドワーズが仮説的に提起した、視覚的情報処理の二種様態としての「Lモード」と「Rモード」の理論に負う所大である。Lモードvs.Rモー

- ド理論が脳の左右機能差説に則り展開される次の章を参照願う。「3 あなたの脳の右と左」エドワーズ，前掲，pp.25-43.
- 20) 写実・抽象二系譜が純様相視を媒介に通底し合い，その意味で両表現は共通的特性を有すとの考えが約30年前に生じ，こう記した。「写実・抽象表現の外見は著しく異なるが，(中略)両者は描画対象／作品の純様相的解釈という認知面での共通項を持つ。1鉢の観葉植物であれ，画面の絵具の跳ねや描線や不定形であれ，その眼前に立ち現れるがままの姿態を観察・鑑賞することが両表現の基本である。」岡田匡史「形態の問題—絵画教育のための基礎的考察」『大学美術教育学会誌』第21号，大学美術教育学会，1988，p.28.
- 21) 岡田匡史「抽象絵画の類型化の試み—絵画教育の基礎研究」『美術教育学—美術科教育学会誌』第18号，美術科教育学会，1997，pp.75-86.
- 22) 次も併せて参照願う。岡田匡史「70 抽象絵画の分類」谷川渥監修，小澤基弘・渡邊晃一編『絵画の教科書』日本文教出版・三晃書房，2001，pp.152-153.
- 23) 岡田，前掲[20].
- 24) 同。
- 25) 末永照和「純粹性の神話」『美術手帖』第39巻・第584号，1987，p.33.
- 26) 土肥美夫『抽象絵画の誕生』白水社，1997，p.222.
- 27) 同，同頁。
- 28) VI～IX章参照。リュッツェラー(Heinrich Lützelner)，西田秀穂訳『抽象絵画—意味と限界』美術出版社，1973，pp.147-250.
- 29) 東山明・直美夫妻も，絵の大別分類に関し，三種表現様式として，「①写実的表現，②象徴的・記号的表現，③心象的表現(a具象的表現，b抽象的表現)」を挙げ，筆者と類同する見解を著書で示した。「三つの絵の表現様式」東山明・東山直美，前掲，pp.26-29.
- 30) 4篇を丸数字を附し列記する。①岡田匡史「具象(既知対象を描く)」と「抽象(判読[命名]困難な対象を描く)」の間の諸種の変調—絵画教育の一視点」『美術教育学—美術科教育学会誌』第19号，美術科教育学会，1998，pp.79-92. ②岡田匡史「具象(既知対象を描く)」と「抽象(判読[命名]困難な対象を描く)」の間の諸種の変調II—絵画教育の一視点」同誌第20号，1999，pp.59-72. ③岡田匡史「具象(既知対象を描く)」と「抽象(判読[命名]困難な対象を描く)」の間の諸種の変調III—絵画教育の一視点」同誌第21号，2000，pp.107-122. ④岡田匡史「具象(既知対象を描く)」と「抽象(判読[命名]困難な対象を描く)」の間の諸種の変調(絵画教育の一視点)IV—7 類型再考を中心に」『信州大学教育学部紀要』第116号，信州大学教育学部，2005，pp.81-92.
- 31) 同①，p.79.
- 32) 同②，p.59.
- 33) 同③，p.107.
- 34) 同④，p.81.
- 35) 岡田匡史「パット・ステアの絵画思考 I—具象・抽象間の変調の優れた一例」『大学美術教育学会誌』第31号，大学美術教育学会，1999，pp.47-54.
- 36) シュナーベルの衝撃的登場を伊東順二は次のように書く。「その(メアリー・ブーン画廊[筆者補記])周辺の大半の画廊が，ミニマルやコンセプチュアル・アーティスト，それに抽象的なパターン・ペインティングの作品を展示している状況からして，そこに突如現われたシュナーベルの七〇年代の常識を逸脱したような具象絵画は，ある者にとっては，美術に対する冒瀆と，またある者にはとっては，逆に未来への予言として受け取られたのである。」伊東順次『現在美術—Art in Front』PARCO出版局，1985，p.58.
- 37) 以下は，キアの絵を特徴付ける抽象・具象の同格化，越境的連携，各種様式の混淆・併置を巡る伊東の分析である。「『様式の扇』とも呼ばれるほど色々な様式を使い分け，一個の絵画の中にそれが共存している。ルネッサンスの遠近画法，マニエリスムの空間的構成，バロックの自由奔放さ，セザンヌ調の色彩，ピカソ的の面分割，キリコの形而上学，

未来派的ダイナミズム等、これらすべてが何の論理的関連も持たずに自由に混在している。」同、p.109。「Ossa, cassa, fossa(1978年)」では、抽象化の極北を目指したカジミール・マレーヴィチの^{シュプレマティスム}絶対主義を参照したと伺える。

- 38) 日本で普及したのは、当該動向を欧米で括る用語、^{ネオ・エクスプレッショニズム}新表現主義よりも、ニュー・ペインティング(直訳すれば『新しき絵画』)だった。純粹化とは真逆のニュー・ペインティングの異種混淆的な性格を、谷川晃一が次のように的確に要約した。「『現代美術のコンテキスト主義』とは戦後美術の変遷を何々以後という形で概括し、評価してゆく批評の方法であり、一種の進化論的美術史観だ。この進化論的美術史観からみれば『ニュー・ペインティング』は矛盾であり、それゆえにこそバッド・ペインティングなどといわれたりもしている。」谷川晃一「やってられない最先端」『美術手帖』第36巻・第522号、美術出版社、1984、p.58.
- 39) 絵を料理に譬えるなら、美的価値、即ち栄養価はほぼ同じだが、媒材・賦彩的特質・画面設計・様式等、要するに食材・調理法・盛り付け方を違える感じである。
- 40) キアの作風の混淆的特質に関し、抽象的様式の換骨奪胎も念頭に置き、ドナルド・カスピットはこう記した(一部筆者意訳)。「純粹抽象—想像するにモダニズムの偉大な成果—も、キアの掌中では在り来りな玩具となってしまう、(厳格な[筆者補記])幾何学的形式主義も皮肉混りの砕けた在り様となる。」Donald Kuspit, “The Myth of Myself (and Modernism),” artnet Magazine.
<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/sandro-chia2-16-10.asp>(2017年7月10日アクセス)
- 41) 既出連稿Ⅰに続く、筆者による変調的観点に立つステア論8篇は次の通り(通し番号を②から開始)。
②岡田匡史「パット・ステアの絵画思考Ⅱ—具象・抽象間の変調の優れた一例」『大学美術教育学会誌』第32号、大学美術教育学会、2000、pp.95-102。
③岡田匡史「パット・ステアの絵画思考(具象・抽象間の変調の優れた一例)Ⅲ—花の絵の変調機構」同誌第33号、2001、pp.93-100。
④岡田匡史「パット・ステアの絵画思考(具象・抽象間の変調の優れた一例)Ⅳ—^{タッチ}筆触・^{ストローク}筆遣いの実験」同誌第34号、2002、pp.89-96。
⑤岡田匡史「パット・ステアの絵画思考(具象・抽象間の変調の優れた一例)Ⅴ—^{トリプティック}三連画が示す絵の生成と変調のストーリー」同誌第35号、2003、pp.105-112。
⑥岡田匡史「パット・ステアの絵画思考(具象・抽象間の変調の優れた一例)Ⅵ—「抽象、信念、願望」(1981年)の考察」同誌第36号、2004、pp.105-112。
⑦岡田匡史「パット・ステアの絵画思考(具象・抽象間の変調の優れた一例)Ⅶ—^{トリプティック}「花の三連画」の3変調段階(像の拡大)」同誌第37号、2005、pp.89-96。
⑧岡田匡史「パット・ステアの絵画思考(具象・抽象間の変調の優れた一例)Ⅷ—^{トリプティック}樹の三連画における変調3過程のさらなる変奏」同誌第38号、2006、pp.81-88。
⑨岡田匡史「パット・ステアの絵画思考(具象・抽象間の変調の優れた一例)Ⅸ—「ブリュッセル・シリーズ-様式のヴァニタス」の概括的研究」同誌第39号、2007、pp.63-70。
- 42) Thomas McEvelley, “Pat Steir,” *Pat Steir*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1995, pp.6-80.
- 43) *ibid.*, p.44.
- 44) リュッツェラー, 前掲, 1973
- 45) 同, p.253.
- 46) 同, p.256.
- 47) 同, p.258.
- 48) 同, p.262.
- 49) 同, p.264.
- 50) 同, p.269.
- 51) 同, 同頁。

-
- 52) 同, p.268.
- 53) Edmund Burke Feldman, *Varieties of Visual Experience* (4th edition), Prentice Hall, Inc., NJ & Harry N. Abrams, Inc., NY, 1992, p.487.
- 54) *ibid.* p.490.
- 55) *ibid.* the same page.
- 56) フェルドマンは別の自著でも形式的特質に言及する。「美術＝言語」と看做す仮説的立場から、絵や彫刻が使う名詞や動詞や形容詞とは何か考え、「線、形、色彩、陰影、調子、肌理、形式、空間(p.31.)」をその主要パーツ(言葉的功能を有す視覚的要素)として列挙した。See “2. The Language of Art” in Edmund Burke Feldman, *Thinking about Art*, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1985, pp.30-61.
- 57) 制作方法は秘儀的側面を持つが、セバスチャン(息子)によれば、型取りに加え様々な方法を駆使するらしい。マーク(父親)は、「現実の地表の完璧さ、素晴らしさをすべて表せるまでにはなってませんね(p.45.)」と謙遜的態度で自評した。インタビュー：編集部、通訳(翻訳)：山本美智子「ボイル・ファミリー(Boyle Family)―4人家族による地表旅行の1/4世紀」『美術手帖』第43巻・第634号、美術出版社、1991、pp.44-45.参照。
- 58) 「図なき場(=地)」は抽象的範疇に属すが、空虚な空間を凝視し過ぎると、そこにリアルな幻像が突如現出する感覚遮断実験報告が知られている。「形(=図)」という意味の詰まった視認可能な表象を求める、人の視知覚の本能的側面を垣間見る思いがする。ともあれ面の経験とは多かれ少なかれかようなものであろう。アルンハイム(Rudolf Arnheim)、関計夫訳『視覚的思考―創造心理学の世界』1974、美術出版社、pp.38-39.参照。
- 59) インタビュー、前掲、pp.43-44.参照。
- 60) 岡部昌生「生きてきた都市の時間へのオマージュ」編集・発行：広島市現代美術館『'96夏のワークショップ報告書』1997、頁番号無し。
- 61) 酒百宏一「みどりの部屋プロジェクト(green room project 2006-)」
http://www.sakao-lifeworks.com/green_room/index.html(2017年7月29日アクセス)

(2017年 8月 2日 受付)

(2017年 9月19日 受理)