

## 描画表現の成立に関する一考察

日 名 子 孝 三\*

Key Words: 絵画, 成立, 描く, 表現

### 【はじめに】

2005年度人間学部研究紀要「児童美術と大人の美術の接点を考えるII」を継続するにあたって絵画表現の成立についてももう少し明確にしておかなければならない。本紀要においては、美術家側から見た絵画表現について考えてみたい。同じ平面上で成立している表現でありながら、成立の過程は、大きく異なっているのではないか。美術史的観点から両者を見ても美術家の現在に至るまでの過程と子どものそれとは、認識のされかたも異なると考える。

では、人間はなぜ絵を描くのか、と考えたとき人類が描くという行為を確立するためには、いくつかの要因が挙げられるであろう。

- ① 生活に必要な道具を手の延長として作り出し、それに工夫を加える
- ② 自分の所有物である印として道具に装飾を施す
- ③ 自分の内面を言葉、音楽、造形などによって表現する
- ④ 人に何かを伝えたいことの記号化
- ⑤ 宗教にたいする祭壇や偶像にたいする装飾
- ⑥ 集団の中の権威やそれにたいする象徴としての装飾

などによって文明が築き上げられ、その流れの中に描くという行為が必然的に加わり進化したと考えられる。これらを美術史の基とし現代の絵画は生み出されているが、現実に美術家はどのような過程を踏まえ絵画を形成しているかを下記5項目の観点から考察を行ってみたい。

- (1) 描画表現の成り立ち：描くということについて
- (2) イメージの表し方：固定化について

---

\* 人間学部保育学科

(3) 具象 → 描写力 抽象 → 表現力について

（仮説として思想、心象と絡ませて上記のように捉えることが考えられる）

(4) 大人は形を欲しがるといふことについて

(5) 色彩について

以上、イメージから始まる描画について段階的に過程を追うことによって一般的な絵画の成立を考えてみる。

### 【(1) 描画表現の成り立ち：描くということについて】

描く対象の中にどのようにしてイメージを見いだすのであろうか。描く対象は、いくらでも身の周りにある。ただ、描くか、描かないかが美術家にとっては最初の問題であらう。何かを見、触れることによって触発されることは誰にでも経験があるであらう。しかし、そこから描くという行為を行わずに感覚的に満足し、消えてしまうことも多いのではないか。つまり言語よってものが表現されるようにものを造形することによって自分の考えを表現し、また、人に伝えようと、するのが絵を描くという行為の一般的な目的であらう。しかし、人によっては日記をつけるように自分だけのために描くこともあるだろう。どちらも描くという行為は同じであるが目的が違ふと言えらる。しかし、これは美術家の意見であらう。

鑑賞者側にとっては、目的のある絵であらうが、日記的な絵であらうが、そのことに問題は感じないであらう。何が私的なもので何がそれではないのか。造形表現においては、その部分が非常に分かりにくい部分と言えらる。小説には、私的小説、フィクション、ノンフィクションなどの区分けがあるが造形表現においてはそのような区分けないし名称は存在しない。

では、ヨーロッパの美術史に見られる、皇室絵画、宗教絵画の時代に私的な表現は存在しなかったのか。隠された私的な表現があったとしても不思議なことではないだろう。絵画表現の自由な発想は印象派前後とされるが現在のように理解しにくいとされる表現はあまりなかったと考えられる。

印象派後の近代絵画は、印象派以前のような宮廷絵画に見られる誰のためにとか、宗教色が濃いものなど、いわゆる伝統からの脱却をヨーロッパの美術界は目指すことになる。しかし、その自由さは絵画における技術的成り立ちといった事柄からも脱却を試み、光に主眼をおくといった流動的な表現を試みるようになった。それにつれて色彩への関心が高まり動きのある筆づかいによって完成度、絵作りといった結果をもたない絵画表現へと進んで行くが、現象的テーマを好む絵画表現は、1枚の画面が途方もない迷路へと落ち込むことになる事態をも生んだのではないかと考える。

ハーバート・リードは述べる「私が確信していることが一つあるのだが、それは、カンディンスキイがいつもしていたように、フォームの諸要素をキャンヴァスの上で結合する前に、自分

の胸中でより明確に練り上げておくべきだ…ということである。こう言うと、前に自発性の必要について述べたのと矛盾するように思われるかも知れないが、実はそんなことにはならない。私が言いたいのは、中国の画家が習練の結果なしえている書道における運筆を、君も本能的に駆使しうるのでなければならぬ、ということなのだ。同じカンヴァスに絵具を塗り、さらにその上に塗り上げてゆく描き方、あれはたしかに間違っている。あれはただ「疲れた」絵具（むさくるしいマティエール）を意味するだけでなく、同時に枯渇をも意味するものだ。もちろん、人は進むにつれて修補を加えなければならず、また紙の上にインクかクレヨンで表現された思想が、カンヴァスの上に油絵具で描かれた場合には別な思想になってしまうものだ……ぐらいのことは私も知っている。けれども君はその変形の度合いを（心の中で）斟酌しうるのでなければならぬ。まず第一に、君の記号のアルファベットを完成することだ。すべて偉大な芸術家は、その明確さや速度において差異があったにせよ、みなそれをやってきているのだ。

最初に明確な思想を持っているのに、制作を進めてゆくうちにそれらがぼやけてしまうのだ、と君は言っているが、その思想は君の想像力のなかでのみ明確なのだ。もしも最初に明確な心象の形式をとっていたならば、それがカンヴァスの上に移されたからといって、ぼやけたりすることはないはずだ。]<sup>(1)</sup>

私たち絵画を表現するものにとってリードの述べる明確な思想、心象の形式は描写行動を起こそうとするにあたって少なからず行っている行為である。下描きとしてのデッサン、エスキースは、人によって1、2回のこともあれば数十回、数百回と、描き手しだいである。ただし、だからと言ってそれが最終決定を意味するものではない。そこには、必ずある種の状況が生まれる。予測されない状況は、しばしその表現しようとするものを良くもすれば単なる混乱を招くだけのこともある。ただし、このことは鑑賞する側の人たちには分からないかもしれない。それらは、フォルムであったり色彩であったりするが、その行為を悪戯に繰り返すことはリードの述べる、

「あれはただ「疲れた」絵具（むさくるしいマティエール）を意味するだけでなく、同時に枯渇をも意味するものだ。」という意見に表れる。特に油絵の具という材料を使用した場合にその状況は起こりやすいと考える。油絵の具を用いるには、その特性をよく習得をしたうえで使用することが望ましく、非常にやっかいな材料であることは事実である。油絵の具を使用する美術家は、この材料と長い年月を繰り返し格闘しなければならないであろう。美術家は、混乱を好むわけではない。そこに表れる予測外の色彩またはフォルムに魅力を感じてしまうのである。描かれる画面すべてが、その描き手の最初の思想（イメージ）で埋め尽くされ、持続させていけばそれに越したことはないであろう。

リードの述べる「もちろん、人は進むにつれて補修を加えなければならず、」も当然作業の流れとしてある。

欧米人（特にヨーロッパ人）と日本人では、油絵の具を使って描くということについて大きな違いがある。それは、「描く」と「塗る」の違いにあると考える。ヨーロッパ絵画における

油絵の具の使い方をモネの「睡蓮」を例にとると、水面に浮かぶ睡蓮と水面によって隙間なく画面が塗られているように見える。しかし、実際にその画面を近寄って見てみると筆を使って絵の具を置く、ないしは、描くといった筆使いが顕著である。睡蓮の花を見ると筆と絵の具を使って描いていることが、その筆跡より明らかである。日本人には、油絵の具を使用した絵画表現は非常に難しいと考えられる。日本人の気質にある器用・丁寧さは、工芸的な仕事に真価を発揮し素晴らしい作品を多数生み出してきていることは歴史が示している。この事実は、油絵の具を使用する場合にも「描く」よりも「塗る」という意識に繋がってくるのではないかと考えられる。描くというよりも塗るといった手仕事に見合った資質が絵画表現にとって不要な油絵の具のいじり過ぎによって画面に混乱を与えることになる。油絵の具による絵画の制作は、ある種の計画性を持って制作にあたることで混乱を回避できる最善の方法であり、リードの述べる「むさくるしい」マティエールを見ないですむ、と考える。

## 【(2) イメージの表し方：固定化について】

イメージは、人それぞれによって違う。同じ事柄を描画しようと数人が同時に試みるがそれぞれの表現方法、過程は違ってナンラの問題はない。制作者自らの意思が他の人には見られない独自の表現を目指しているならば当然であろう。

### a. 下描きを行う

鉛筆なり描写できる材料によって下描きを行いイメージの具体化を計るが、この段階が必ずしも下描きだけに使われるものと限った作業ではない。最初に行われる作業は、率直であり新鮮さを有するため、しばしば描画作業としての最終段階までイメージの変更なしに進んで行くこともある（むしろ、その方が望ましい）。ここでの作業は、画面上における混乱を避けることによって円滑なイメージの定着を試みることに目的である。しかし、その作業を行ったとしても、また新たな問題が起きることによって画面上に混乱が起こることも事実であろう。ここでの新たな問題とは、イメージの展開が豊富であるということでもある。人には、それぞれイメージの展開に対し強弱があるようである。通常において相当数の画家はこの手順を踏み、現代におけるコンピュータを使用したCGの作業でも同じことが言える。CG環境にあってもエスキースにおいて十分に自分のイメージを的確に定着できる作家は、素晴らしい画像ならびに平面表現を結果として出している。また、日本画のように技術的に制約を持つ分野においては本描きよりも、むしろエスキース段階がよりその作家の表現が発揮されている場合が多いと言える。現代における美術の主流は、まさに、その試行錯誤、手の跡が残る作業が作品となる場合が多い。この状態を「抽象作品」という言い方で捉えていることも事実である。抽象表現主義が進むにつれて作業状態を画面に残し、率直にイメージを表現することも現代美術の大きな特徴の一つであると考えられる。

b. 彫刻的な絵画と画家的絵画

カンヴァスの上に置かれたフォームは、空間へと飛び散ってゆくか、あるいは空間から中心目がけて入ってくるか、またはただ単に矩形の枠内を唯唯諸諸として満たしているだけかである。けれども、それらはカンヴァスの限界と関連づけられていなければならない。プーサン、セザンヌ、クレー、ピカソなどの絵画においては、われわれは額縁の存在を意識しないが、それは構図がその内部に（あるいは外部に）密着しているからなのだ。ルネッサンス期の単純で地味な肖像画なども、いつも窓から外を眺めている人たちの頭部を画面に見るように思われる。

人物の周囲の空間が、中心部の<sup>マッス</sup>団塊ときわめて緊密に結びついているのだ。レンブラントになると、頭部の背後の空間は、頭部そのものの描写と同じくらい重要なものになり、すべてが一つの空間概念を形成しているのだ。

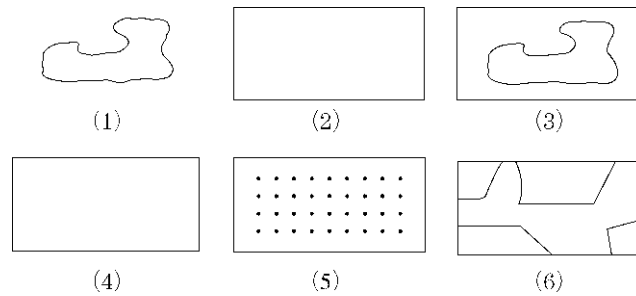


図 1

私が言わんとしているところを、上のように図示することができるのではないかと思う。

この図解は初歩的で一目瞭然たるものだろうが、(1)、(2)、(3)は、私が彫刻的な絵画と言うときに意味しているものを示しているつもりだ。まず第一にフォームがあり、次に枠が与えられ、そしてフォームのまわりに枠がおかれるというわけだ。(4)、(5)、(6)は、画家らしい描き方を示すもので、まず最初に枠があり、次に枠の内部の空間があり、それから枠にかこまれた空間を満たすフォームができることになる。両者のフォームが決して同じものにならぬことは、言うまでもない。(1)の最初から三次元的に認識されているフォームと、二次元の領域を占拠するものとして認識された(6)のフォームとは、全く別種のフォームなのだ。そして、私はここで色彩の機能を無視してきたが、枠の内部でフォームが分離した各部分を縫合する仕事に、色彩はひと役を演じるのである。(2)

以上のことをカンヴァスに関連させて言うならば、空間を細別して、そのいずれの部分をも他の部分や全体と調和ある関係を保持しうるようにすることができる…ということなのだ。この調和ある組み格子 (graticcio) によっておおうことのできぬ空所などないのである。

しかし、言うまでもないことだが、一般に芸術家がこの結果に到達するのは、幾何学的な計算によってではなく、構成に関する本能的な法則によってそうするのである。(3)

現代の絵画の特長は、空間を切り取った画面とでも言ってよいのではないかと考えられるが、リードが示すように絵画を形成するとき二つの空間概念のどちらかを基に制作を行っている。

ピカソをはじめ抽象表現主義が表れることにより額縁の存在を意識しない絵画が主流になるが、それらはカンヴァス外の空間を意識し、支配するように画面（カンヴァス）自体が大きさを増してくるのである。リードは、ここで「彫刻的絵画」と「画家的絵画」を比べることによって絵画の表現を最初から三次元的に認識されているフォームと、二次元の領域を占拠するものとして認識される二つのフォームによって区別をつけている。これを簡単な言葉によって表現すると

彫刻的絵画 → 「描かれたものがわしづかみ」できるフォームを持つ絵画

画家的絵画 → 「空間を切り取ったようで枠の外へ分散する」ようなフォームを持つ絵画  
ということが言えるのではないか。

リードが述べているこの意見は、非常に明快に絵画におけるフォームのあり方を示している。しかし、描き手側はこの意見を絵画制作時に意識をしているとは限らない。というよりもほとんど意識をしていないか制作が進みほとんど完成とみなされる時期か（現実的には、絵画や彫刻に完成ということはある程度期間をおいた後ということになるであろう。ゆえに描き手は、これらのことをほとんど無意識のなかで行っているのではないと思われる。また、生まれつきの資質、育った環境によってその描き手のタイプがこれら二つのどちらかに属することも考えられる。

リードが最後に述べているように「一般に芸術家がこの結果に到達するには、幾何学的な計算によってではなく、構成に関する本能的な法則によってそうするのだ。」という考え方は、はっきりと認識される場所である。

### 【(3) 具象 → 描写力 抽象 → 表現力について】

多くの人たちが絵画を前にして思うことは、描かれた作品にたいして理解できるか、できないか、ということが事実としてあるだろう。筆者は、これまでに具象・抽象の問題があったとは思わないが、描き手の立場からすると見慣れたものにたいする人々の安心した態度が感じられる場面に遭遇することがある。美しく対象に忠実な描写力を持った絵画にたいしての鑑賞者の感想、それに比べて抽象絵画にたいする感想の違いは顕著である。具象も抽象も同じ表現であるにもかかわらずなぜ抽象絵画について人々の共感を得られないのであろうか。絵の中に日常的な環境がなく、見たこともない形態が浮かび、ただ一色で塗られた画面など、理解を深めようとすればするほど困惑するのではないか。しかし、「絵画を理解する」とはどういうことなのか。何かを描こうするとき、外見的なことに囚われず、そのものにたいする描き手の心象によって直感的に描き出された表現は当然非日常的であり、見たこともない情景として表れる

であろう。それを理解しようとすれば「なんだか分からない」という感想を持つのは当然のことであろう。絵画表現にたいして筆者は、日頃からこの「分からない」という考え方に関して疑問を抱いているのであるが、それは、見る側に基本的な誤解があるからではないか、と思っている。表現は、個人的な対象にたいしての心象的な思いの表れであり人それぞれの表現がなされるべきであろう。「感じる」という言葉は、曖昧な言葉ととられがちであるが、感覚は人間に備わった優れた機能と言える。これまでに人それぞれの感覚を大切にされた指導がとられていたのであろうか。描写に関して指導者側が、ある結果を持ちながら指導を行っているのではないかと思うことがある。描写とは、そっくり描くのではなく対象と対峙する一つの手段ではないのか。単なる再現による描写が絵画とするならば子どもの表す絵画は、どのように説明をすれば良いのであろうか。絵画は、自分自身を表現することだ、とも言われるが鑑賞者も目前にある作品と対峙し、何かを感じとり「分からない」という言葉で自分の感覚を閉じないで欲しいと考える。

#### 【(4) 大人は形を欲しがるといふことについて】

一般的に成人は、絵画にたいして自分が認識しているものが描かれていることに共感を持つようである。それは、昨今、各美術館の開催内容ならびに入場者状態を見ればあきらかであろう。首都圏の美術館を見回しただけでも展示内容は、印象派に関するものか、アニメーションが主流である。各美術館の学芸員たちが自分たちで掘り起こし研究した結果を地域貢献や地域文化の一つとして時間をかけ準備するのだが、なかなか入場者数が伸びず、それに引き換え印象派、アニメーション関係は、連日人々が来場するというのが現状である。新しいテーマを持って展覧会を企画する場合、家族ないし子どもを対象に企画を考えたところに入場者が増えていくのではないかと想像する。つまり、造形表現として専門性を持った企画ならびに進歩的と考えられる企画に、人々は興味を示さず普段テレビなどで目にするアニメーション、知っている形が表されている絵画、彫刻については興味を示すということが考えられる。見たこともないものが表現されている作品こそオリジナルということが言えるのではないか。知っているものが表現されていることに安心感を覚え、それが芸術的な作品のすべて、とされるならば文化の一端を人々から奪い取る結果となるのではないか。また、それが標準であるとする感覚を人々が持たないように示唆すべきであろう。誰でも他人の知らない自分だけが、表現できる感覚、事柄を持っている筈である。

## 【(5) 色彩について】

ハーバート・リードは述べる。「かつて私はある教師に対して、彼女の生徒たちに「無意識」の絵画を描かせるように説いたことがあった。無意識の絵画は、「心画」などとも呼ばれていたが。学童たちはものを考えるのを止めるように命ぜられ（これは子供たちにとって至難の訓練だったが）、両眼を閉じて静坐し、それから心中に浮び上がる絵画を描くようにと言われるのだ。その成果はめざましいものだった。それらは初期のカンディンスキイの「有機的抽象」に酷似しており、ユング学派の心理学者たちが「曼荼羅」と呼んでいるパターンに向かう傾向を顕著に示していた（教師自身は心理学者ではなかった）。だが、そのこととは別にきわめて興味をそそられたのは、色彩の計画が、学童たちが平常の絵画において用いるそれとは、全然相違したものであることだった。その色彩計画はそれぞれの児童において一貫しており、かならずしも美しいものではなく、むしろ狂暴で、ともすれば陰気なものだった。

この経験からして、色彩というものには無意識裡の象徴的な価値がある—あるいは各人各様の価値があるのかも知れず、それぞれの「複合体」に価値があるのかも知れぬが—ことを、私は確信するようになった。君の作品を見たときに、私が即座に感じたのは、君の用いる色彩がこうした意味で象徴的なものだという事だったのだ。

言うまでもなく、色彩というものは、その選択が意識的になされているときでさえも、その人の個性と密接に関連しているものなのだ。』<sup>(4)</sup>

マチスを例に挙げるまでもないが近現代の絵画は色彩の独立をより一層の自由さをもって加速させたことが、特長に挙げられる。それまでの絵画においてテーマや形態に二義的立場であった色彩は一義的な立場へと変貌をとげる。17世紀～18世紀以前の絵画に見られるテーマ、宮廷絵画、風景絵画、肖像画などに対し、生活や人間の内面に興味を持ち自由を求めた表現の変化に伴い、形に囚われない色彩が絵画の主役の地位に就いたとしても不思議ではない。つまり、テーマを象徴的に際出させる描写力よりも現象的な事柄や感覚面を重視した表現力へと絵画の価値観が移動したのである。このことは、子どもの描写する絵画にたいして一定の認識を人々に与え社会的にもその後の子どもの造形表現を美術領域の一つであると世界中に広めることとなったのである。子どもの造形表現に関してハーバート・リードがヴィクター・ローウェンフェルドとともに大きく貢献したのは言うまでもない。色彩は、リードが述べるように必ずしも美しいとされるものではない。色彩は、より個人的な表出であり各人各様の意味を内在しているものである。簡単に言ってしまうとどんなに汚いと感じる色彩でもそれはその人の持ち得ているものなのであり自分の感覚を押し付けながら見るものではない、と考える。また、人間の色彩感覚には、DNAの影響があるとは言え幼少時のさまざまな体験は、後にその人の色彩感覚に少なからず影響を与えるであろう。



### 【おわりに】

描画表現の成立について、ハーバート・リードの文献を横に筆者なりに雑書きを試みたが、感覚面についての説明、自分の制作活動の再現は、なかなか難しいものである。リードは、芸術家としても素養があったようである。その造形にたいする文章内容は、難解な評論書とは違い実際の制作活動に即した現実的説得力があり、造形に携わる人間が目を通せば必ず納得すると考えられる。項目の設定内容、記載順序を今一度再考し、「児童美術と大人の美術の接点を考える」と並行して研究を行った上で一つの研究紀要として収める予定である。

### 【引用文献・図一覧】

- (1) ハーバート・リード著「若い画家への手紙」 pp.37～pp.38 新潮社 1971
- (2)            "   pp.34～pp.36
- (3)            "   pp.36～pp.37
- (4)            "   pp.17～pp.18

図1 ハーバート・リード著「若い画家への手紙」P35 新潮社 1971

(2006.12.14受理)