

写実と抽象

山 川 義 夫

第二次大戦後、抽象絵画は燎原の火の如く我国の画壇を席卷したが、現在では余り熱に浮かされた様な状態は見当らないにしても、写実と抽象とは一体、不倶戴天の敵なのであろうか。

否、写実と抽象とは車の両輪の如きものであり、何れか一方丈では、車は倒れてしまい、走行が不可能である様に、絵画も又、写実丈とか、完全なる抽象表現と云った事はあり得ぬ事である。

写実主義を唱えたクールベーや、完璧な調子で知られるヴェラスケスの作品は、写実の極に位するのは当然だとしても、それ等は、如何に如実に表現されているからと云つても、所詮それは現実自体では無く、現実取材し、現実が有する立体、空間、物質感を、高度な技法で、画布上に表現した結果であつて、Aなる地点にある諸々の人や物を、Bと云う地点に只移行、転位した事ではあり得ない。

写実的な作品を見て、人々は「まるで本物の様だ」と感心する。此の場合、本物の様に感じたのは、そこに描かれた物の立体や奥行きを感じであり、且、物質感等の表現が、実在感を以て観者に迫ったからに外ならないが、視覚領域に於て、写実絵画の対象と成ったモデルは、人体であれ、建築物、器物、又は山や樹木その他何でも、それは此の現象界に或質量、空間を占有して、又、徐々に、或時は急激に変化しつつある三次元のもを、異次元である二次元の画布に静止させ、表現し得たと云う事は、言葉を変えると、立体を平面に転換した事に成り、それは又、現象である立体を、平面である画布に抽象した事でもあり得る。

角度を変えて眺めるのも一興で、立体を平面上に再現して、写実性を得た事を逆に、平面から立体に表現して、しかも写実性を得るとは一体如何なる事であらうか。

それは不可能に近い事で、仮に平面の立体化を為す場合には、可成りの装飾や抽象は免れ得ぬであらう。

実際に空間に存在する立体を、平面である画布に表現すると云うのは、一つの次

元を異にするわけであり、よしんば、その作家に、調子、色価、明暗法に卓越するものがあり、視覚的に完璧な再現を行い得たとしても、その作品から受ける感じは、本物の感じより、弱く感ずる筈であって、立体を平面に表現するからには、より誇張と省略が行はれるので、これは現象から抽象と捨象を行ったと云う事でもある。

次いで、写実絵画を大きさと云う面から考えて見ても、如何に巨匠、天才といえども、その作画の大きさには、自ら限界があり、人間の視野の廣大無辺さと比較すると、どうしても或限られた大きさの中に表現して、尚且つそこに迫真的なものを求めると云う事は、小さい画布上に、大きく広い現象界と等価なもの、即ち小と大とが競合するわけであり、従って此処にも現象その儘と云う事ではなく、取象と捨象が行はれて、作品へと結象する。つまり、画布と云う、大きさに或限界を有するサイズ、即ち小さい範囲に表現されたものが、良く大なるモデル（広大な自然等に限らず、対象・素材の極めて広い範囲にあるもの）から受けた感じと同様なイメージを観者 与える為には、そこに相当な誇張と除去があり得て、初めて実感されるのである。

絵画から転じて、彫塑について考えてみると、ほとんどの作品は彩色されて居らず、単色であり、専ら、形態に依る表現を行っているのであるが、写実的な彫刻・塑像といえども、それは形を抽出し、色彩を捨て去って表現したのであれば、すぐれたフォルムの美は、それが如何に対象の良さを表現したにしても、色彩の捨象を伴った抽象作用の結果である。稀に彩色された写実的な彫刻があるが、その余りの現実感の為に、妙に無気味であり、又、見ていて落ちつかぬ気持ちが、作品を鑑賞するゆとりを失わせるのも、多くの人々には思い当るものがあると思はれる。

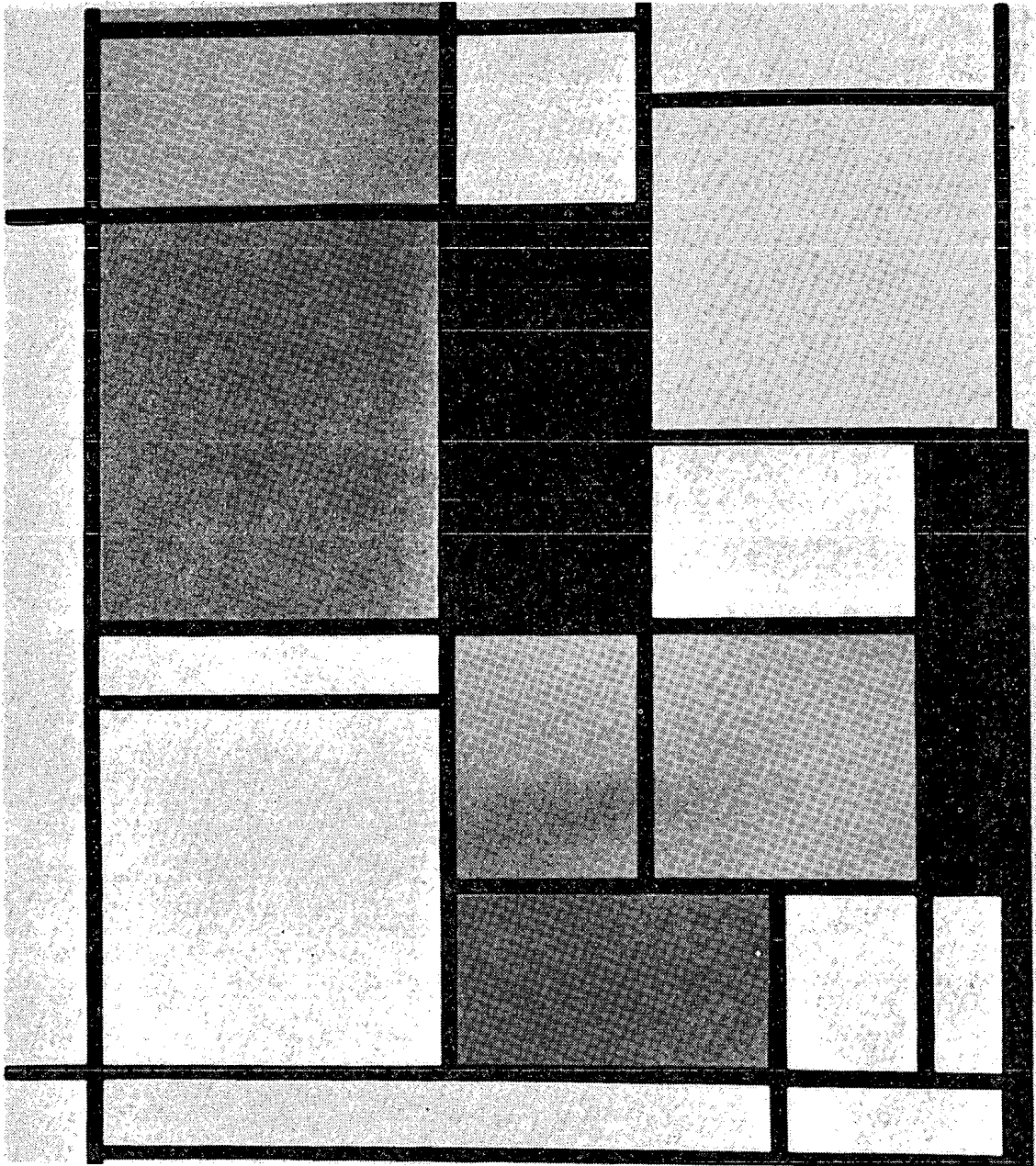
写実的な絵画と彫塑との相違は、絵画が、如何にリアルに描き出しても、それは立体や空間と云った三次元を、画布と云う、二次元に表現した事であり、そこに如何程迫真性が見られても、画布と云う平面上に表現された、いわば抽象的な存在である立体・空間である為に、彫刻・塑像が三次元を即三次元に表現して居る為の迫真力が、絵画に於ける写実と様相を異にしているのである。

歴史的にみて、抽象絵画は現代の所産だと思ふ人が多い様だが、抽象と写実と云う事は、あらゆる絵画にとって、縦糸と横糸の様な関係にあるので、それ等はずれ合い、或時は抽象が強まったり、又或時は写実に傾く等の動きが、有史前から現

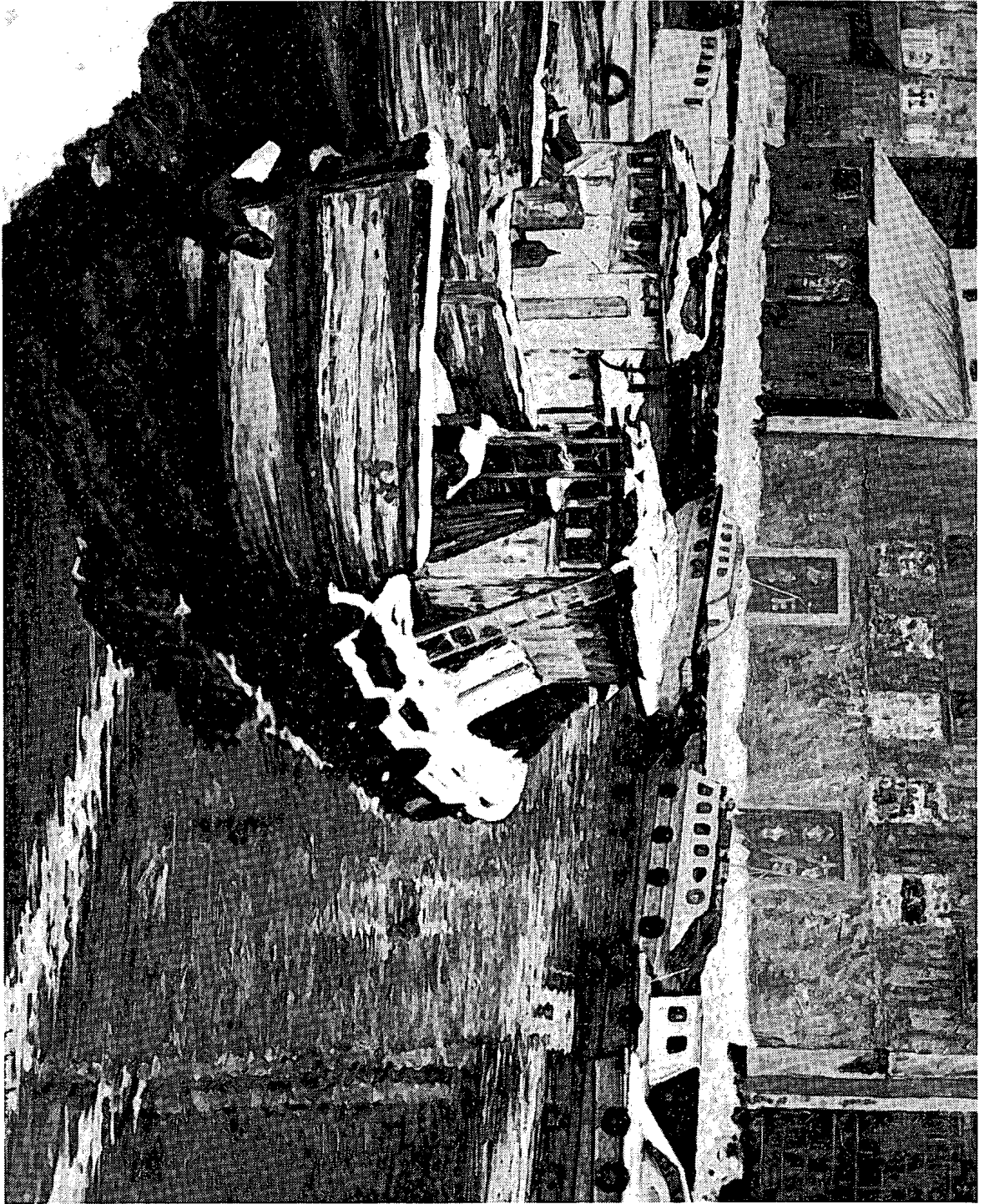
写実と抽象（山川義夫）



ヴェラスケス「教皇インノケンチウス10世」 1650年 画布・油彩 140×120 cm ローマ ドーリア＝パンフィーリ美術館



モンドリアン「タブローNo.11」 1921～25年



山川 義夫 「小樽の運河」 1977年 画布・油彩 162.2×130.3cm 第9回日展 出品作

代迄の幾変遷とも云い得るかと思う。

我国に於て、戦後随分、抽象絵画が流行した時期があり、今でも地方画壇には、その傾向が温存されて居り、結構、相当数の作品に接する事が多いのであるが、これは如何なる理由に依るものであろうか。

創造的な芸術を尊重すると称して、写實的絵画は、自然の模倣であるので、これはつまらぬ、抽象的な作品こそが創造された芸術であると短絡した処に、その誤解の最なるものがあるが、又、外来物に弱く、外来文化の積み重ねが、今日の日本を為し遂げさせたかも知れないが、余りにも無批判的に盲従する、そのハイカラ振りが、戦後日本の焼土にアブストラクトがもたらされるや、時代の最先端よろしく、飛びついたもので、新しがり屋性が、創造性と輸入された抽象絵画への盲従とを、取りちがえたものであろう。

これは特別、絵を描く者丈でなく、大かれ少かれ、日本人に特有の舶来盲従と云う性格と同一なのである。

更に、抽象的な作品が結構、数多く存在する事としては、写實的な傾向と違って、非常に誤魔化し易い事もあり、写實的な作品は、其の良さが観者に認められる以前に、変な個処や欠点ばかり目につくので、相当の素描力無しには、作品の良い面迄、認めさせるには可成りの長期にわたる修練を必要とさえする始末なのである。

具体的な説明とか、近似性等と云う事は、抽象絵画にとって、何の拘束を為すものではないので、画面に表現された、形や色彩は、一応何であれ、差しつかえなく、規定される何ものも無ければ、作家にとって自由この上なしと云った処に、抽象絵画が、一つの安住の地に成り得たものであろう。

抽象から更に、非形象絵画なる言葉が出来て来るに及んで、此の傾向には一層の拍車がかかるのであった。

専門家ばかりでなく、素人達も可成りの抽象志向を目ざすのは如上の理由に依るものであるが、何枚かの作品を描く内に、感覚的上達や、作品処理上の技術が目に見えて進歩し、又、当初、展覧会等での出品作の評価が、批評家に依る賞讃と、珍らし物好きな国民性に依って裏打ちされ、今日に到って居ると見て良い。

他方、如何に写実主義を唱え、迫真的な作画を為しても、それは、現象自体ではあり得ず、矢張り、対象と成った、現象・現場からの抽出と除去、強調と省略等と

云った、芸術的操作を行った結果の産物であり、その作品は一つの抽象作用を通じて制作され得たものであって見れば、此処に於て、その単なる一つの側面である、抽象と云う要素・要因にのみ依拠して、他の側面を完全に無視すると云うのは、殊に、絵画が、視覚芸術の一つであって、人間の視覚を通じて感受される範疇にある事を思えば、視覚的写実性、云い変えれば、具象的絵画性を全く放棄して、そこに美を創造すると云うのは、少々観念の遊戯に過ぎるものがあり、又、表現を改めると、或要因の一側面丈の強調と云う事では、到底、人間の心深く訴えたり、魂をゆり動かす様な深遠なる芸術を生む事は出来なく、良く行って、室内装飾その他で建築の便に供されると云う、第二芸術的使命がある丈であろう。

室内装飾であれ、建築への応用であれ、それに依って、美の領域が広まり、人間生活が豊かに成るのであって見れば、抽象絵画や抽象彫刻の存在も、又そこに充分意義あるものと云って良いが、抽象でさえあれば、何でも良いと云う事にはならないので、そこにも、自ら優れたものと、劣ったものと、種々の段階を識別出来る目が必要なのは勿論である。

近頃では、抽象美が、服飾デザインや、スポーツ用品に及んで来ていて、大変明るく、且、楽しいものに触れるのは良いとして、応用が効くからとて、総べて良しでない。

抽象が更に行きついて、非形象絵画なるものがあり、創造性を極度に喜ぶ者には、美の極致かと思うのであろうが、人間の視覚に訴える絵画芸術が、其の人間の一切の先入観念や既知状況が無視し、大自然の運行や物理現象に全く関り無く、作家の完全創造のみに依る表現は事実上、為し得ない事を認識せざるを得まい。即ち、或非形象絵画の独創されたかに思える、その表現から、鋭い、無機的なクールで現代的内容が感じられたにしても、それは、鋭さと云った感じは、何か金属製の細くとがった物や、刃物等、或いは何れかの山の稜線の記憶が、何処かで、その非形象絵画の表現と、無意識のうちに重なり合い、潜在意識と現代の醒めた感覚が、妙な脈絡の仕方で観者に、当世風な鋭さと云った味わいを齎らせる事も間間あり得る事を知らねばならない。

今述べた事は、それが抽象絵画全般の欠陥だと云うのではなく、如何に抽象的な表現を志向しても、作者の表現意図や目的が、ダイレクトに観者に伝達されるので

はなく、観者の既往感覚や、何かの自然現象、物理作用、他の芸術作品その他等々との今迄の関りが、此の観者にそれぞれのイメージ記憶を保持させて居り、そのイメージ記憶が、接したばかりの抽象絵画の表現と、オーバーラップし、何の不都合なしに、新鮮な表現形式が認識し得たと錯覚し、喜びにひたると云う事は、目が醒める迄は止むを得ないであろう。

写實的絵画も、只管、現実に題材を求め、事実関係のみ備って居れば、それで良しとするものではない。

作品の表面的観察より出来ぬ者が、具象絵画に接したとて、その画面には、何が描かれているのかは分るであろうが、併し、何が如何に描かれて居る事迄は、中々分り難い様であり、殊にその作品の構成や、作家の胸中を察する事は至難の業であるかも知れない。

余りにも分り易く、低級な仕事の様に思い込む一知半解の人達は、一見難解で、その実、単純な抽象に理解を示すポーズを見せ、安易に自然に凭れる等と称して、自然再現の具象絵画は、取るに足らぬものであるかに思い込む。これは、多少、美術史等を学んだ丈の学生が、年代と共に色々と表現形式の推移するのを見て、その変化し、入れ換わる様式が、何か、古い着物を新しい洋服に着換えた時の気持ちその侘に、新しい事は良い事だと云った固定観念の虜と成り果てた結果だと思われる。

困る事に斯様な表面観察者流に、新聞紙上に美術評のスペースが提供されるものもあるから、云う所の恥の上塗りを行い、紙面を穢す結果となる。

写實的作品にも、その基盤と成る物の考え方があり、作家の表現意図を如何なる構成のもとに行うか。求め得たテーマを具象化する為に、何を採り、何をしりぞけるか。

画面の分割、物の大小関係、密と粗、水平線垂直線と斜線の取合わせ、直線と曲線、線と面。

色彩の寒暖の配色や明暗の照応、絵の具の厚薄、色彩の透明と不透明、プラスとマイナスの抜法、等々。

勿論上記の事柄は作画の一部の事で、未だ注意し乍ら描き進めねばならない事は多々あるが、何れにしても、抽象絵画が行っている程度の努力や創造面は、具象絵画にも当然、当面し解決を図らねばならぬものがあり、更に、写實の名称の如く、

それぞれ、画面に描き出される多くの物体等の客観的表現を為しつつ、作家の主観を打ち立てようとするのであって見れば、画面に描かれた諸々が、他の物や状態と比較される事が、先づ無い抽象画とでは、困難の度合いに於て、比較の対象ではあり得ない。

疑問を持たれる向きには、試みに、小品でも結構、人の顔の絵と、非形象画を描き比べて、人物画が余りにも難かしく、ノンフィギュラティブは何となく、今後仕事を進めて行けそうな予感に胸ふくらむものがあるのが、納得されるであろうと思う。

此の、素人や門外漢に心易く思われる程度の表現形式が、極めて安易に取り組み易い故に、そのカテゴリの間口が広いから、奥行き迄深く成る事は決して無い事を知らなければならない。

作家の世界観・思想的な拠り所・美の哲理的把握・喜怒哀楽の種々相……。斯様な事柄を絵画を通じて表現したいと考える時に、それは、絵画より文学の領域の方がより適して居るのであるだろうが、併し、具象絵画に於て、美術史上数々の傑作が、人間の複雑で、高度な精神生活の造形化を見事に為し得て居る事実である。

抽象絵画は、カンジンスキイやポール・クレー等に依って、一応の立脚点に立ち、その後、枚挙にいとまの無い作家群を輩出したが、勿論すぐれた作品の数々の存在するのも、否定出来難く、少壮批評家を惑わすと云った功罪も、これを立証する事となろうが、非常に良く造型され、如何にも洗練されたかの表情を持つ、その諸作の多くは、具象絵画の制作を事として居る者から見ると、甚だ単純明快で、コンポジションの見本を見せられて居る様でもあり、画面の分割法や、全体のムーヴマンの処理等、一目して納得出来るもので、色面の対比や調和等に於ても、作家の狙いが那辺にあるのか、良く見透し得る態のものが殆どであって、決して理解出来ぬ世界ではあり得ない。

抽象絵画に於ける、形や色彩が、変化や統一を通じて、観者に或るリズムやハーモニーを感じさせ、表現の対象となった素材や現象・現物等に思い煩う事なく、画面に表現された、純粹な形や、色彩に依って象形された処の美の律動に、只感じ入って居れば、それで作家の目的は達せられたわけであり、兎角の事は言わずもがなであろうが、写実を事とする作家達が、大作の前に準備する、エスキースの類には、

抽象絵画と似て、より粗いエポーシュの数々が試みられ、その全体のコンポジションが試みられた後、或いは同時平行的に、各パートの素描・下絵が作成され、又、それ等が取捨選択され、或いは換えられたりし乍ら、次第に構成が緊密に成り、充分な発酵と、全体の有機的関聯をたしかめてから、タブローに取り組む姿勢を考える時、抽象絵画や非形象絵画の方が比較が困難な程、単純で、程度が低く、写実絵画を制作する当初に用意、工夫されるエポーシュやコンポジション程度のもを、加減・交換・整理した段階で、作品と称していると云っても、何ら差しつかえないものである。

写実的具象絵画に比較される時、どうしても抽象絵画は劣勢に立たざるを得ないのは、先ず其の理論的方法論を比較して見る迄も無く、造型芸術全般が、視覚を通じて観者の心や頭脳に、形成表現された処の形態感なり、色彩の織り成すニュアンスが受像され、或刺戟を与えた結果の、思想・感覚・意志・感情等々の伝達が起り得て、観者は、或は、感動し、或は不快感を受け、作家の企図した処のものが、観者に正しく伝達されたり、又その逆であったりするわけであろうが、其れは、視覚的に客観性を帯びる度合いの高いもの程観者に伝わり易く、次第に主観性が高まり、抽象から非形象へ、更に無象と成るに及び、愈々、他人には、作家の意図が伝わり難くなる可能性は生じ易い。

此の事は、文学等では殊に明確に成る筈であり、今、試みに、文法や語法に従って作文された文章と、他方、一切の文法や語法を無視し、可能な限りの作者の主観を強調して、作文したものを、通常の常識人に読ませた結果は、余りにも明白であり、後者は、文章と認められる筈もなく、恐らく発狂者が、何かの文字を羅列したものと危ぶまれ、それにしても良く此れらの文字文を知っていたものと、変な感心のされ方が残る丈となろう。

抽象絵画は、併し、そこ迄人々の理解が得にくいとは云わないが、視覚的客観性の有ると無しが相当の隔てと成る事はあり得る事実だが、抽象絵画の行き方は、むしろ、音楽の領域に近く、絵画が音楽化せねばならない場合、若しくは、逆に、音楽を絵画化して見ると、抽象絵画の様相を呈して来るものと思われるが、何かの形象に似る事を要しない、抽象性、非現実性と云った点で、音楽と抽象絵画が相似して居ても、人間の心の領域深く、作者の意図が享受され、共感が得られ易いのは、

音楽の方が遥かに強く訴える力に富んで居り、抽象絵画は見る音楽である等と粋がって見ても、音楽が抽象的なリズムやハーモニーを以て聴者に深い感動を与え、作曲家や演奏家の表現技術を通して、五線符から生れた音楽が、場合に依っては、その音楽家の深い思想性や、高度に優れた精神や人間性が、無教養で、只音程や音階の正確な再現丈に終る演奏者と一聴し、直ちにそれらの明瞭な差異に気がつく程の隔りに、愕然たるものがあるのである。

勿論、抽象絵画に於ても、優れた画家と、駆出しのそれとは、実力の差異が生じ得るのも当然であろうが、既述の如く、音楽芸術の有する抽象美の遥かな高揚や、複雑微妙で極めて甚深な境地に至り得る、その高度な抽象表現と、抽象絵画の到達点とでは、可成りの隔りが存在する事と、優れた画家の表現力と劣った画家のそれとの差が、音楽に於ける程の圧倒的な隔差を見せて呉れない事実である。

即ち、絵画世界に於て、抽象化し、非形象を唱え、更に無象芸術へと次第にエスカレートして、創造された芸術也と、一人北叟笑むでは見たものの、これが真に共感され難く、極度の主観的偏重は、観者に理解されぬ儘に新聞紙上や誌上にあらわれた、一部の疑似進歩的美術評論のドグマと成り、新聞読者等の不可解な心情が、抽象的評論が持ち上げる抽象絵画をして一層不可解な存在に墮す結果であろう。

写実表現に於ける絵画とカメラの問題も、見過すわけには行かぬ事で、最近のカメラのレンズや露出装置の進歩は、カラーフィルムの品質向上と相俟って、相当な表現を可能にしたし、これが報道機関等にも用いられ、其の客観性に富んだ伝達に一役買って居る事は、紛う事なき事実で、テレビの普及はこれに拍車をかけて居るが、オートフォーカス・カメラの出現で、バカチョン・カメラの行きつく処も見えて来た様である。

絵画は、その写実表現をカメラに委譲せねばならないのであろうか。誰が写しても、良いネガやスライドが得られるとあっては、斯様な疑問もあり得るかも知れないが、沢山あるカメラ雑誌のフォトコンテスト欄に目白押しと成っている、似通った作品群の中にでも自ら優劣の差は見出し得るし、更に写真界の大家とか新鋭とか呼ばれる人達の作品は、名前を見ないで、大体誰の作品か、気がつく事も多いのである。

カメラやフィルム等の機材が、相当な進歩をし、誰が写しても一応の水準にある

ものが出来得る様に成って、尚且、作者の氏名が判別されると云うのは、作者のテーマに、それぞれ特徴がある丈でなく、画面構成、ライティング、絞りの大小、主題と他の物との扱い方、その他諸々の造型的処理が、作者の思想、知性、感性の織り為す根幹から生じた枝葉の茂り具合が、一見して、これは誰と云う樹木で、あれは彼と云う樹であると判明するわけなのである。

其の作画領域の可成りな部分をレンズやフィルム等に負う処の多い写真に於てさえ、尚且、写真家の思考状態や造型的処理の仕方に依って、色々な表現の為され方が可能であり、作家の個性が発揮されて居るのであるから、これが絵画に於ては、写實的、具象性と云う立場をとり、客観的な描写傾向の作画を為す場合に、一層の造型的処理を図り、決して「安易に対象・自然に凭れる」事など無き様にせねばならない。

即ち、先ず第一に作家の思想性の確立であり、作画以前に哲学的拠り処を持つべきで、決して、目と手丈で安直な表現を試みてはいけないのである。

無批判的に或自然の一角、一部を切り取る丈の作画では、仮令、描写技術に抜群の才能ありと雖も、それは真理全体ではなく、局部に囚われ、素材である対象の羅列に過ぎない。

写實的具象絵画が、広い幅を有し、彫刻や凹凸に依る陰影や、更に、金銀箔を用いた、強い効果のある額縁に入れて鑑賞するのは、何も尊大な装飾過剰の故ではなく、描かれた絵画が、対象の一局部を模したのではなく、完全な統一体を目指して、制作されたものであり、それは云わば、作家の小宇宙と名付けて然るべきものであり、作品の大きさに或限界がある為に、自然の一部の様に思えたとしても、作家の自然観や、画面構成の積極的把握が、決して、絵画と其の周囲との並置的共存を是認出来難く、作品とその周囲を明確に遮断する為の額縁である。

抽象絵画に於ては、極く細い、余り邪魔に成らぬ縁を用いたり、場合に依っては、全く縁無しで、建築やその壁面に融合させる事を考慮するが、写実絵画に於ける、量感、空間、質感等の実在感の表現は、又、斯様な細縁や、縁無しを決して容認するものではない。

写実絵画が、自然・人体・物体等の客観的表現を通じて制作される為に、それは、物の表面的説明を通じて描かれる事が多いのは、当然であるが、併し、物の表面的

写実と抽象（山川義夫）

表現丈に止まって良しとするものでは決してない。

画家は、その物の表面を見る事を契機に、その内奥深く至る事を要し、或限定された範囲に、総体的構造を知り、統一体は又、局部的変化を孕む等の事象を認知せねばならず、作画に当っては、テーマに適した、中心の設定と従属物との関り方、画面分割の数比的検討、全体の動勢感の把握、それに既述した種々の工夫が煮詰められ、モデルである現象から、或は抽象し、或は捨象し、又、変更や強調省略を行い、描き加えと訂正を繰り返して写実絵画が完成されるのは、写実的表現に抽象的操作を同時平行的に行いつつ制作される実態を確認すべきである。

註

- アラン著：「芸術論集」 桑原武夫訳 岩波書店 昭和16年
石井柏亭著：「日本絵画三代志」 創元社 昭和17年
石井柏亭著：「画壇是非」 青山書院 昭和24年
内田 巖著：「美とヒューマニズム」 リスナー社 昭和24年
福島繁太郎著：「近代絵画」 岩波書店 昭和27年
福田新生著：「西洋美術の倒壊」 洋々社 昭和31年
福田新生著：「抽象美術の解体」 誠文堂新光社 昭和38年
竹内敏雄著：「現代芸術の美学」 東京大学出版会 昭和42年