

博士論文

論文テーマ

“他者”をモデルとする人物表現の研究  
～ テンペラと油彩の混合技法を用いて ～

芸術工学専攻 芸術文化領域

博士課程3年

小田志保 (2007-G0-003)

# “他者”をモデルとする人物表現の研究

## ～テンペラと油彩の混合技法を用いて～

## 目次

---

はじめに

### 第1章 人物画

“他者”と“私”

幼少期の経験

顔への興味

### 第2章 女性

女性画を描く

惹きつける女性像—「キリクと魔女」—

ディアナ・コンプレックス

### 第3章 影響

グスタフ・クリムト

アルフォンス・ミュシャ

琳派

切捨ての実践

デジタルカメラとパソコン

髪による装飾

### 第4章 単身像

新たなモデルとの出会い

異性への投影

作品「記憶」・「entity」

母子像という群像

作品「則天去私」・「わたし、わたし」

### 第5章 テンペラ

テンペラとは

テンペラと油彩の混合技法と、人肌

マットな質感と平面的空間、そして白亜地

日本の四季とテンペラ

最終章 人物表現—ヒト—

## はじめに

これまで私は、絵画制作における主題選びで悩んだことがほとんど無い。それは、頭で考えるよりも先に〈人物を描きたい〉という強い衝動に駆られていたからだ。それは創作活動が続ける者にとって、とても幸せなことなのかもしれない。ただひたすらに自身の表現方法を模索し、独自のスタイルを追及していくこと。余計な迷いや疑問を持たず、ただ描くことのみで没頭出来るのなら、それは本当に運が良く素晴らしいことなのであろう。

しかし、この衝動というものは果たして一生続くものなのだろうか。我々ものづくりを行う者たちは、おそらく誰もがこの恐怖を無意識の内に抱いているだろう。もしも、表現したいという強い衝動、即ち、創作活動に対する強い動機付けが、いつか長い人生の中で薄らぐ時が来たら……。そのような漠然とした不安は、しかし無視できぬ程の威力を持って、我々の心に容赦なく襲いかかる。そこで私は、この恐怖から自分自身を守る術として、〈人物を描きたい〉という衝動を一度、言葉によって整理することにした。これはひょっとすると、これまで主題選びに悩んだことの無い幸せなはずの自分を、出口の無い迷路へ引きずり込む危険な行為なのかもしれない。だが、ここで自身の衝動を見つめ直すことは、そのリスクを伴ってでも価値がある行為だと考えている。自己表現に関わる全ての事柄を、一つ残らず拾い上げて言葉にする必要は無いだろう。重要なのは、衝動の根源を見つめ直し、自らが選んだ主題と技法への深い愛情を再確認することだと考えている。これは、私の絵画制作に関わる人・物・環境・事象、全てに宛てた、真剣なラブレターである。

言葉の力を借りることで自身の制作の基軸を再認識し、過去から現在、現在から未来に向けて、自身の制作の軌道を客観的に捉え考察していく。そして、将来起こり得るかもしれない不安を、この作業によって昇華できると考える。



## 第1章 人物画

私は日頃、主に人物画を中心とした作品制作をしている。描かれる人物には特定のモデルがおり、それは私の身近な友人や知人たちである。それぞれの美しさや携えた雰囲気、心の強さや抱えた悩みなど、何か惹かれて止まない魅力を感じたとき、私はモデルを頼み制作に取り掛かる。だが、ここで一つ重要なことは、私の作品のほとんどは「肖像画」ではないということだ。確かにその人物に惹かれ、モデルになってもらった。その人物である必要性が、私には確かにある。だが、作品として“その人物”そのもの、つまりモデル個人を描こうとは考えていない。

モデルへの想いは確かにある。ただ、私は絵の中の人物に、あえて“投影”できる余地を与えたいのだ。鑑賞者にも、そして作者である私自身にも、絵の中に在るその人物へ、何かを投影させた存在にできる“スキ”を作りたいと考えている。

我々は人生を通して、自分の外界と内的な世界とで多くの人格と関わり合い、時に対決を強いられたり、足を引っ張られたり、または背中を押してもらったり、優しく包み込まれたりして、実に様々な出会いと経験を経て人格形成を行い、自己の在り方を模索していくものである。その過程に終わりは無く、人は一生をかけて自分だけの真理を追い求めるものだと、私は考えている。そうした時、人はふと出会ったことのある「ある人格」、その時の自分にとって必要な“こころの存在”と再会したくなる。振り返ることで今の自分の位置を知り、再び前へ歩み出すことが出来ることがある。芸術は、鑑賞者にとってそのような時、その“こころの存在”として投影できる対象となれる役割を担えるのではないかと考えている。

私が人物画を描きたいと思うのには、私自身のこうした考え方が手伝っているのかもしれない。つまり、それが花や虫、コップや靴、海や山でも可能ではあっただろうが、私にとって“こころの存在”を最も素直に投影しやすい対象が、「人物像」であるということだ。

### “他者”と“私”

私は、他者を知ることや、他者を愛したり嫌いになったりすることは、誤解を恐れずに言えば、全て自身の思い込みで、本当は誤解から生まれるものと思っている。誰も、その正確性などは証明できないのだ。例えば、誰かが「彼女はいつも微笑みを絶やさず心が清らかだ」、「彼は人前で喋らないし無口で無愛想だ」と、こんな風に捉えているとする。でも、ひょっとしたら隣の人は、まるで違った感じ方をしているかもしれない。「彼女は愛

敬ばかり振りまいて八方美人だ]、「彼はベラベラ物を言わず信用できる」、というように。他人を知って評価すること、他人に好意を寄せること、それらは数学の方程式の様に、はっきりと証明することは難しい。全てのことが、立場の違う誰の目にとっても正しいこととは映らないだろうし、逆に全てが間違っているとも言い切れないだろう。ただ、他者という存在は、自分以外を指す言葉であるという認識は重要だ。“他者”とは“私”が居てこそ成り立つ存在で、世の中のあらゆる存在も事象も同じように、皆それぞれ“私”という立ち位置から感じ取っている存在である。

そう考えると、他者であるモデルに惹かれて描くということは、実に不確かで危ういものにも思えてくる。私は彼らの友人という立場で、おそらく私が感じ取っているその人となりほんの側面・ほんの一部でしかないだろう。その感じ取った側面ですら、思い込みでしかないかもしれない。実に不確かなものだ。しかし、そんな曖昧な状態の中で、唯一揺るぎないことがある。それは「私が惹かれた」ということだ。他者を愛すること、嫌いになること、それらは所詮思い込みだろう。しかしその沸き起こった感情自体に嘘偽りはない筈である。それは自分自身にしか分からないことで、他者への証明はできないものだ。けれどもそれで十分である。自分にだけその感情が、確かなものだと分かれば良いのだから。

そうなる、そもそも“私”といものが揺るぎない存在として、リアリティを獲得しないことには、全ての話が意味を持たなくなる。私は、どうやって私を“私”と判断すれば良いのか。“他者”について考えたとき、結局はこのことにも注目しなくてはいけないし、また、それを意識することが〈他者を知る〉ということに大きく関係してくるだろう。そのためには、自分の外界・内界、それぞれからの作用が必要となってくる。

つまり一つには、最も“私”を感じて認識するために、“私”を取り巻く人たちや世界を見ること、外界からの情報を頼るというものである。自分の周囲を見渡すことで、自分が見えてくる。周囲の人たちとは“他者”を示すので、これは一見、堂々巡りをしているようにも思えるが、自分とその周囲に存在する人・物・現象というのは、結局は自分を映す鏡のようなものであるから、“私”を認識するためにはどうしても必要なことである。「類は友を呼ぶ」という言葉があるように、自分を取り巻く人たちというのは、どこかしら自分と類似するものを持っている。また逆に、自分と正反対だと感じるもの（人のことであれば、主にその人物を嫌っていることが多いと思われる）は、自分の内にも存在するが、認めがたいもの・抑圧したいものだったりする。目に映るこの世界は、鏡張りになっているとさえ言える。

もう一つは内界からの働き、つまり自分自身がいま〈生きていること〉を実感することに対して、より目覚めた感覚を持つことである。しかし普段の生活では、その感覚を持つということは容易いことではない。そこでふと手に取った1冊の本に、その手段として芸術家にとって答えともいべきものが、日本文教出版「絵画の教科書」の第58項、小澤基弘著『存在感（リアリティ）をめぐって』124頁に述べられていた。その内容は、「描くと

いう行為は、普段は当たり前のこととして気にも留めないでいる自分自身の存在、自分がここに〈在ること〉に対して、意識的・自覚的になることではないでしょうか。絵を描く者には、そうした制作を喚起させる内的な問題意識が確実にあるはずですが、その問題意識というものの根源は、まさに自分自身が存在することへの強烈な自覚にあるのだと考えられます。」とあった。そう、描くという行為こそが、その答えを見出す手段だということを示している。

これらのことから、〈他者を知る〉ことと〈私を意識する〉ことは、〈描く〉という行為によって、私の中で循環する一つの事象となって連鎖していることが浮き彫りになってくる。〈他者を知る〉・〈私を意識する〉・〈描く〉のこの3つの行為が、それぞれが固定されない〈原因〉・〈手段〉・〈結果〉として重要に絡み合っているのだ。

## 幼少期の経験

私が“人”への興味を深いものとするに至った、土台となる時期がある。また、それは同時に、私が女性の立場を敏感に感じ・考えるようになったこととも関連している。そこで、ここでは幼少期の経験を通して、そこに至った経緯を述べることにする。

私の父は医師、母は専業主婦である。私は4人兄弟で、兄が2人と妹が1人いる。第3子として生まれた私は、父にとって待望の女の子であつたらしい。家族の誰もが、2人の兄と私とでは、父の躰の厳しさに明らかな差を感じるほどであつた。そして私が幼稚園に入園する頃、私の6歳上の一番上の兄は、だんだんとその差別に不満を募らせ、その怒りを私に向けるようになっていた。

私の家庭は父性原理的な考えに満ちていた。家主たる父は何よりも絶対的な存在であり、母と子供たちは父の意見に口を出すことは出来なかつた。また父は、子供たちの勉強に大変熱心で、母以上に目を光らせ、毎晩どこまで勉強したかをチェックする程であつた。特に長男である兄は、跡取りとなるべく、そのプレッシャーを誰よりも一番強く受け続けて成長した。それに引き換え私は、小さい頃から勉強をするふりをしてはいつも絵ばかり描いていて、当然父の怒りを買う事もしばしばであつた。しかし、父は決して私に手を上げることはなく、それが兄に一層の不満を与えたようであつた。

そのような父の封建的な指導は、子供がそれぞれ高校進学した後も続いた。精神的な苦痛から、私達は夜になると父の帰りに怯える時期もあつた。私が芸術系への進学を決意する年頃まで、一番の恐怖であり大きな試練だつたのは、父と真正面から向き合うことであつた。



ともあれ、このような家庭環境の中で、長男として特にプレッシャーを与えられる兄の不満は、当時特に父から溺愛されていた4歳の私に向けられた。

「お前は本当にデブだな。見ているだけで腹が立つ。どっかいけ！」

これが兄の苛めの常套文句であった。幼児期から肥満体系であった私は何も言い返せず、ただ泣くばかりであった。また、さらに私を悲しみに追いやったのは、当時の母の対応であった。兄の苛めを母に訴えても、母は口癖のようにこう言うだけであった。

「そう、また苛められたの。」

「苛められたお陰で、たくましくなれて良かったじゃない。」

苛めの原因である兄のストレス、それが溜まる理由を母は知っていた。だが、おそらく父に意見することの出来ない母は、自分は原因を取り除く術を持たないと考えたのだろう。そして、兄の苛めを強く止めようとしなかった。そんな環境の中、特に忘れられないエピソードがある。私が6、7歳の頃のこと。

「俺はデブで醜い妹なんていない。お前が妹で恥ずかしい。」

兄からいつも以上に辛らつな言葉を浴びせられて、私はリビングを飛び出し、2階の窓から飛び降りてしまおうかと考えた。そして、2階の出窓に立ちしばらく地面を見下ろしていると、また兄が私に近寄ってきて、静かにこう言った。

「こんな高さから落ちても、どうせ死ねないよ。痛い思いをするだけだ。」

私にとって、何か最終手段を奪われたような、強烈な敗北感を味わった瞬間だった。そうやって就学前には、すっかり外見に対するコンプレックスが拭えぬものとなっていた。父を真似てか、兄も手を上げてくることはほとんど無かったが、私への精神的な苦痛は、兄が大学進学と共に家を出るまで続いた。

自分と同じ女性である母の姿は、私に大きな影響を与えた。発言権を持たない妻・受動的な母という存在は、私にとって立場の弱い女性として映った。またその存在は、兄の苛めから私を守ることは出来なかった。そして、自分は女の子として生まれたからこそ、父に可愛がられ、兄に苛められ、外見に強いコンプレックスを抱くように至った。それらは、私が“女性である”ということに敏感になる、十分なきっかけを与えるものだった。

私が中学生になると、両親や祖父母（とりわけ父親と祖母）は、私や妹に対して頻繁に使うフレーズが出てきた。

「女の子なのだから、暗くなる前に帰って来なさい」

「女の子なのだから、お母さんを手伝いなさい」

「女の子なのだから、お淑やかでいなさい」

この“女の子なのだから”という言葉に、私は素直に従えなかった。むしろ強く反発したくなる感情が湧き出し、父の考える女性像から逃れたい気持ちでいっぱいになった。「男性はこうあるべき・女性はこうあるべき」という固まった考えを受け入れることは、母のよ

うに“弱い立場の女性”へと導かれる不安があったのだと思う。また、封建的な役割を男性・父親だけが担うことにも疑問を持ったのだ。そのように性差で制限を設けようとするのは何故なのか。本当にそれは、普遍的な人のあり方だろうか。両親らの考え方と、私の感じていることには、どうもギャップがあると感じた。少なくとも大人達から、私に“女の子”として制限を設けてほしくなかった。私は、誘導されるのではなく、「自分らしい生き方」を自分自身で見つけたいと、段々と強く思うようになった。

血の繋がった、一番身近に存在する両親や兄弟たち。私の家族は比較的人数が多かった分、個人個人の考え方や、選ぶようとする人生の類似点と相違点に、私は余計に目がいったのかもしれない。特に、自分が興味を持ったことは、同じ環境で育ち生活する家族でも、こうも違う考え・捉え方が普通にできるということだ。「家族は一番初めに知る他人」と言われるように、私以外の人間は結局のところ、家族であろうと“他人”なのだ。他人が私に代われることは絶対に出来ないし、当然ながら私も私以外になることは不可能である。

“女性”への関心と“人”への興味は、今では当然ながら家族の枠を出て、身近な友人に起こった出来事から、今日の時代を象徴するような様々な事件まで、見聞きするにつけ無関心ではいられない。“人”は他者との関わりなしには生きられない、社会的な生き物だ。野生でない限りそれは絶対であり、だからこそ私は人物画を描く。“人”である私が人物を描くことは、本当は理由などいらなくらい、ごく自然なことと言えるかもしれない。

## 顔への興味

幼少から美術が好きだった私は、父の厳しい教育から逃げるように絵を描いていた。机に向かって勉強をするふりをしながら、気付けば人の“顔”ばかり描いていた。

物心ついた頃から、他人の顔を無意識に「好み」かどうか判別するのが、私の密かな癖であった。(余談ではあるが、自分の容姿に対するコンプレックスの強さが影響しているのか、無意識のうちに、可愛らしい容姿の女の子とばかり仲良くなっていたようにも思う。)振り返ると、小さい頃から、私が一番の安らぎと満足を感じる時は、自分が思う“魅力のある顔”をした、女性画を描いている時であった。優しさに満ちた母性を感じさせる顔、妖艶で挑発的な雰囲気を持つ顔、純粹無垢で虚無感を漂わせている顔…。(この場合、「表情」という方が合っているのかもしれないが、あえて「顔」と表現する。)もちろん、決して思い通りに描けるわけでは無い。けれども絵を描くことで、私にとって必要な何かを補充している様な気がしたのだ。

顔にこだわる理由として、ここからは、幼少期の記憶とは違う観点から考えてみる。

自分の顔というのは、直接目の前で見えることは出来ないものである。それ以外の目から離れたパーツ、つまり手足や腹や胸などは、一般的な状態であれば自分の目で直接見ることが出来るだろう。しかし自分の顔は、鏡や写真などのツールを用いることでしか見ることが出来ない。どれだけ高価で素晴らしい鏡であろうと、そこに映るのは実際の顔ではなく〈左右反対の顔〉である。また、最高の技術を持った写真や映像を持ってしても、それは撮影された〈過去の顔〉である。それが仮に、ライブ映像だと謳われていたとしても、0.001秒でも映像化されるまでにはロスタイムが生じるはずであるから、やはり〈過去の顔〉に変わりはない。“自分の顔”というのは、そう考えるちょっと神秘的にも思えてくる。(背中や首なども、顔と同じく自分で直視することは物理的に難しいが、ここではひとまず顔についてだけ述べる。)

他人がその人をその人だと判断する時、顔は重要なパーツである。指の指紋や瞳の網膜といったテクノロジーの手段を除けば、その人がその人である証を示すために、履歴書や免許証に顔写真は必須である。また、生後2ヶ月ごろの乳幼児も、視力が未発達でまだぼんやりとした視界の中で、まず反応するのは“顔らしいもの”であるという。人は先天的に顔に反応し、顔から“個”を判断するなど重要視する。しかし、決して“自分の顔”だけは直接目には叶わないのだ。

それは私にある考え方を示す。つまり、自分の顔が見えないという、決して叶わない欲求を持っていることが、余計に他人の顔を見ることに大きな反応を示させているのではないか、ということである。もちろん、「他人の顔色を伺う」と言われるように、顔というのはその人の〈今〉を知るうえで、多くの情報が詰まったパーツであるから、人が他人の顔を注目して見ることは当然のことである。だが、一方では普遍的無意識のうちに〈自分の顔を見ることが叶わない〉ことを代償するため、人は他人の顔を見ずにはいられないのではないだろうか。

私が特に注目し、人物像を描く上でも重要視している“顔”、それは実に神秘的で多くの魅力と重要性を示している。



## 第2章 女性

### 女性画を描く

私の作品の多くは、女性をモデルにした人物画である。友人や知り合いにモデルを頼み、彼女たちに取材をさせて貰ってから、それを元にエスキースを考え画面に向かうのが常である。様々な人物画がある中で、なぜモデルは私と同世代の女性なのか。そしてまたなぜ単身像なのか。

絵画の歴史を振り返ってみれば、女性美をテーマにした、いわゆる“美人画”は昔から古今東西に腐るほど存在するが、私の描く作品はその類とは異なるものと考えている。私の描きたい女性画は、ただ綺麗に着飾った人形のような女性ではなく、現代を生きるヒトとして誰もが内に秘めた様々な事柄を、その視線の先やポーズ・流れる髪の動きなどに託された、作者の主観が投影された女性像なのである。

それまで一般的に受動的で社会的地位の低い存在であった女性が、戦後徐々に社会進出も進み男女観の多様化を伴い、現代では私を含む団塊ジュニア以降に生まれた若い世代・そして親世代・祖父母世代との間で、それぞれ大きなジェンダー（社会的性別）認識のズレを生じさせるほどの変化を遂げている。スーパーで夫婦揃って買い物をする姿や進んで自らキッチンに立つ夫の姿、積極的に子供の学校行事に参加しようとする父親たちの存在など、近年の男性の家庭重視の傾向を伺わせるものであり、今日ではもはや珍しくもない光景だが（ひょっとしたら親世代や祖父母世代から見るとまだ気味の悪い光景なのかもしれないが）、一昔前とは明らかに異なる男女の姿を呈しているだろう。また女性でも責任の伴った影響力のある仕事に就くなど、昔に比べれば、性差によらず個々の能力に応じて、社会の表舞台で活躍することが可能となってきた。もちろん個人的には、女性としてこの男女観の変化を歓迎したいと思う。男女共同参画運動の始まりや、ジェンダーの社会的認識が広まったお陰で、おそらく親世代・祖父母世代であったなら味わったであろう、女性作家としての苦勞や差別に、今のところ悩まされずに済んでいるのだから。

しかし、男女観の多様化を遂げつつある社会であるとは言っても、日本は長く鎖国を続けた土壌を持つ文化である。解消されない問題も残されていることは否めない。2006年の世界経済フォーラムにおける、世界各国の性による格差の度合いを指標化した「男女格差報告」によると、日本は世界115ヶ国中79位で途上国以下の評価だったとし、まだまだ女性の社会進出の割合や国政への参加率は低いとの発表がなされている。（フリー百科事典『ウィキペディア (Wikipedia)』より「男女共同参画社会」5：世界との比較\_参考）

また生物学的な性差によるもの、特に出産にまつわる事柄も挙げられる。ここまで時代

が進んでもなお、「女性が安心して出産できること」への対応が不十分である社会の仕組み、それが私たちに与える不安感や絶望感は決して軽視できないものである。しかしそれとは相反して、報道でも叫ばれている通り、日本の出生率は2005年に過去最低の1.26人を記録し、総人口の減少が始まったとされる。育児休業の保障が不十分で、復帰後に元の職場に戻れないなどの雇用面の問題や、出産・育児に対する費用が高いこと、また産婦人科医や小児科医の不足など、出産を躊躇させる要素が現実問題として、日本では現在も多く残されている。女性であれば、遅かれ早かれ年齢が進むにつれ意識せざるをえないのが「出産」。子供を欲するかどうかで差はあるにせよ、この意識を持ち始めた時から女性は女性のみが持つ“砂時計”の存在に気付かされてしまう。それはまさにタイムリミットとして、自分自身を苦しめる残酷な将来さえも予感させるものである。

そして言うまでも無くこの“砂時計”が指し示す肉体的ピークは、もちろん出産だけでなく、女性として意識せざるをえない「美しさ」をも刻々と失っていくと感じさせるのである。「その様な意識は何も女性に限った話ではない」、「歳を取る不安は男女平等だ」と思われる方もいるかもしれない。しかし忘れてほしくないのは、現実問題、男女それぞれが求められる「美しさ」の価値観の差異があるということ。一般的に社会で働く男性の多くは清潔感のある格好が求められるのに対して、女性の多くは清潔感に加えて化粧をすることも求められるのが、その分かりやすい例である。似たようなスーツ姿の男女がいても、男性はきちんとして見える一方、女性はノンメイクだったなら同じ様にきちんとした印象は与えられないだろう。下手をすると「ちゃんとしてこい」などと上司にどやされる可能性もある。

北山晴一「官能論／人はなぜ美しさにこだわるのか」（講談社、1994年）によれば、女性の美容・ファッション追求の始まりは、女性の社会的地位がまだ低かった時代に、男性を自分へ注目させたり自分の価値を高めたりする手段として、ちょうど孔雀の雄がその美しい羽を広げて雌を魅了するように、女性も美しく着飾ることが求められたとされている。そして時代が進み、今度は家庭に入り自由にできる時間とお金を持った女性たちが、社会経済において美容・ファッションの需要を伸ばせる大切な〈消費者〉となって、発展するに至った時代の流れも挙げられている。そして次第に、現代では奇妙にも、女性たち自身が互いに競い合っ、女性同士の間で自分の価値を誇示し合うような、なかば強制的・脅迫的な「女性の美の追求」をさせているという考えが記されている。

私が女性をモデルとする人物画を描くことには、ジェンダーとしての女性であること、また生物としての女性であること、男性社会よりも美を重要視する習性を持つ女性であること、それらに対して私自身がコンプレックスを感じており、それが制作に大きく関与しているのだと考えている。20代という肉体的ピークを過ぎようとする今、この時代・この年齢であることで出来る表現とは何か。女性として生まれたことを時に嘆き、時に喜びながら、これを宿命として昇華できたなら、非情な私の“砂時計”の存在すらも輝くものと



出来るのではないだろうか。

同世代の女性モデルを選択することで、今を生きる一人の女性として私と彼女たちが抱える、普遍的なコンプレックスを認識し、共有し合い、また作品と何らかの関わりを持った様々な立場の人が、それぞれに何かを感じ取ってもらえることを願っている。

## 惹きつける女性像 — 「キリクと魔女」 —

ここで、私の求める女性像をより伝えるために、あるアニメーション映画を紹介したい。それは「キリクと魔女」(原作・監督・脚本ミッシェル・オセロ、1998年)というフランスのアニメーション映画である。まずはその物語のあらすじを「キリクと魔女」公式ホームページより紹介する。(http://www.albatros-film.com/movie/kirikou/story.html)

\*\*\*\*\*

母の胎内から声が聞こえる。「母さん、ぼくを生んで！」母は驚く。が、静かに答える。「母さんのおなかの中で話す子は、自分ひとりで生まれるの」母から出てきた小さな男の子は、へその緒を自分で切って言う。「ぼくの名はキリクだ」

キリクが生まれたアフリカの村は、魔女カラバの呪いに晒されていた。父をはじめ、村の男たちは魔女カラバに戦いを挑み、彼女に喰われてしまったのだ。泉は枯れ、黄金(きん)は奪われ、村は瀕死の状態にあった。キリクは知恵を使ってカラバに戦いを挑んだ叔父を助けるが、騙されたと知ったカラバは村からすべての黄金を奪い、隠し持っていた女の子の家を焼き払ってしまう。

災いはなおも続いている。「黄金はなくても生きていけるけど、水がなければ生きて行けない。愛する者がいなければ生きて行けないのに、カラバは男たちをみんなとってしまふ。次々と」そして子供たちまでもがカラバにさらわれそうになる。しかし、間一髪のところキリクによって救われる。「呪われた泉」では、制止する声をよそに涸れてしまっている水の注ぎ口に入ってゆくキリク。暗闇の中では、雷鳴をとどろかせて泉の水を吸い込んでいる、はちきれそうに巨大な怪物の姿があった。小さな注ぎ口から入って怪物を退治出来るのは小さなキリクだけだ。少し怖いけれど、知恵と勇気をもって怪物を退治する。呪われた泉からは再び水が注ぎ出した。

キリクは思う。「どうして、魔女カラバは意地悪なの？」村の人たちは誰も答えられない。「どうして？」母に訊ねると、「禁じられたお山」の反対側にいる「お山の賢者」だけがその質問に答えられると告げる。「お山の賢者」は、じつはキリクのお祖父さんだ。お祖父さんのところに行くためには、魔女の家のでっぺんにいる屋根鬼に見つからずに魔女の縄張りを越えてゆかなければならない。

小さなキリクは父の形見の短剣を持ち、“禁じられたお山”に向かう。魔女の家の地下にめぐらされた動物たちの巣穴を抜け、時には自ら穴を掘り、リスや小鳥たちに助けられながらなんとか山に辿り着いた。そして大アリ塚の穴の奥で、賢者がキリクを待っていた。賢者はあるがままの事実をキリクに話して聞かせる。「水を奪ったのは魔女ではない。魔女は男たちのことを食べてもいない。ただ、村人にそう思わせておいた方が恐れられる。怖がれば怖がるほどますます強くなれるからだ」「みんなに与えたいのだ、あらんかぎりの苦痛を」「どうして?」「それは自分が苦痛だからだ」「なぜ?」「毒のトゲを背中に打ち込まれたから」

カラバがトゲを抜こうとしないのは、抜く時に恐ろしい苦痛が襲うからだ。そしてそのトゲこそが、魔女に力をあたえているのだ。そうと知ったキリクはカラバのもとへ向かう。父と同じように。

小さなキリクの息の根を止めようと躍起になるカラバ。いよいよ自ら家の外に出てとどめを刺そうとしたその時、キリクはカラバの背中に飛び乗りひと思いにトゲを抜き取った。

絶叫があたり一帯に響き渡る。枯れた植物たちが息を吹き返し、森は花と緑に包まれてゆく。カラバは解放されたのだ。そしてキリクは思いもよらぬことをカラバに願う。

村人たちは帰らぬキリクを案じている。愛と感謝の意を伝えなかったことを悔やんでいる。しかしカラバとともに戻った青年を彼らはキリクと認めない。ただ母だけが、真実を知っている。

村人たちが愚かにもカラバを襲おうとしたそのとき、向こうから太鼓の音と男たちの声が聞こえてくる。夫が、息子が、恋人が、女たちのもとに帰って来たのだ。

\*\*\*\*\*

このアニメーションを初めて目にした時、影絵の様でいて色彩も鮮やかな映像美と、アフリカの大地を連想させる独特な音楽のリズムに圧倒された。また主人公のキリクが、今まで出会ったことのないタイプのキャラクターで、初めは正直戸惑いを覚えたが、最後には爽快になる映画であった。

冒頭からキリクは母親の胎内から言葉を話し、自ら生まれて、自ら体を洗い、自ら名前を名乗る。とても足が速いけれど、とても体が小さい。普通とはまるで違うキリクは、村人たちからいつも仲間はずれにされてしまうが、キリクは決して感情的にはならない。いつも勇敢で、村人たちを助けようと努める。全ての事には理由があることを知っているので、常に疑問解消に向けて、考え行動する。賢いキリクは次々と魔女の意地悪を跳ね除けていく。

この映画は普通の子ども向けアニメーションとは少し違い、人間関係や女性に対する男性の美意識などをさりげなく感じさせるところがある。また、子どもであるキリクの目線で物事が映されることで、大人の鑑賞者には印象的で新鮮に感じられる。筋書きも、ただ悪者を退治するというような単純なものではなく、物語の終盤、トゲを抜いた後にキリクが魔女であったカラバにプロポーズをし、カラバのキスによって彼は青年へと変身するのだが、この

ような「愛と許しによる解決」が、この作品を素晴らしいものになっている。

今回この映画を題材に選んだのは、ストーリーの中に、自分の制作にも通じるものを感じたからだ。この映画は、「おまじないや迷信などを信じず、直面した問題に自ら立ち向かうこと」が重要な柱になっていると思われるが、それ以外にも家族や部落のこと、戦争や性のこと、許し合うこと、母子や男女の愛のことなど、大昔から人類が抱えている普遍的なテーマを強く感じさせる。主人公はキリクだが、この映画の大半の登場人物は女性である。「男達に押さえつけられてトゲを打ち込まれた」というカラバの悲痛な過去。キリクが理由で村人たちから見向きもされない母親。こんな悲しいことが起こるのは、迷信やまじないの世界で暮らす村人たちから浮いてしまったからだ。また、魔力を失ったカラバを一斉に襲おうとする村の女達の行動は、人間の善悪や、本当の弱者は誰なのかということなど、様々考えさせられる。

映画の中盤にキリクが母親に訊ねる場面がある。

「母さん、どうして魔女カラバは意地悪なの？」

すると母は言う。

「私は分からない、魔女だけじゃないし。いつでもいるんだ、わたしたちに苦しみを与えたがる人々が。その人たちをこちらは苦しめたりしないのに。そのことは分かっているくちやいけない、水はぬらすもの、とか、火は燃やすもの、とかと同じように」

この母親が言うのは、人が人を理不尽に苦しめることは、水や火の性質と同じことで、そもそも理由や損得に関係なく人は差別や迫害をする（してしまう）性質なのだ、ということだろう。このことを知っていて覚悟しているからこそ、この母親は自分や息子が差別されようとも、カラバのように憎しみを抱いたり報復を望んだりしない。

一方、魔女カラバの方は、おそらくあの村社会の中で、その美貌と誰にも屈服しない気高さ故に、トゲを打ち込まれるより以前から、既に男達との戦いをずっと繰り返してきたのであろう。そして挙句、男たちによって無理やり魔女にされたのだ。その後は村人たちと戦い、トゲの痛みとも戦い、誰からの愛も与えられず孤独とも戦い、憎しみだけが増していった。最後には、キリクによって全ての苦しみから解放され、本来のカラバの魅力があふれる瞬間として、枯れていた草木や花々が一斉に咲き誇り彩り、美しい象徴的な場面となる。しかし、肝心なところは人間に戻った直後の、キリクとの会話で放ったカラバの台詞である。

「魔女であろうがそうでなくなろうが、ひとつだけは変わらない。私はだれの召使いにもならないのだ」

女性の身でこの強い自立心を持ったこと、それこそが魔女にされた原因である。しかし、それでも彼女は、今なお揺るぎない芯を持っていることが伺える。

この映画を知ったとき、まさに描きたい女性像がここにあると私は感じた。

この数年間、私は学外での作品発表を何度か重ねるうちに、自分自身が女性であることを、より一層強く意識させられるようになった。それは、本当に単純な話で、画廊に訪れる客、



評論家、団体展の先生など、その多くが男性であるからだ。まだ浅い経験でしかないが、これまで学外発表の場での出会いを振り返っても、女性の割合は本当に少ない。その偏りに気付くと、漠然と、アフリカを舞台にした童話でなくとも、これから先、女性はまだまだ戦っていかなければならないのだと予感させられる。

私の作品のほとんどは、女性をモデルにした人物画である。モデルを考えたとき、私は容姿に関してはもちろんのことだが、その人が“何か”と戦っていることを欲している。それはただ“強い女性”というわけではない。モデルへの理想は抱くが、決して完璧さを求めているわけではなく、むしろ弱い部分や危うさが見え隠れすることが、その女性の魅力を大きくしている。

話を映画に戻そう。物語のエンドロールは、カラバとキリク、そして村の女達と男達・母親と父親、皆が互いに抱擁し合って終わる。だがこの後おそらく、カラバとキリクは、二人で再び社会と戦って生きていかなければならないのだろうと思う。

映画では、カラバの過去や村を支配するに至る経緯などは触れられていない。しかしおそらく、繰り返しになるようだが、男性社会の中で、“月”であるべき存在である女性として生を受け、しかし“太陽”のような彼女の私の強さと優秀さが（またその美貌も手伝って）、男性に対するコンプレックスを生み、閉鎖的な社会の中で衝突を生み出したに違いない。男性社会に生きる女性の中には、カラバ程の事態にはならなくとも、自分の中の自立心の強さや、男性に対するライバル心の表れから、このようなコンプレックスを持ち、それ故何らかの実際の問題を抱えているケースも少なくないと思う。育ってきた家庭環境や、国や地域ごとの文化が持つジェンダーの有り様によって、一体どれほど強く形成されてしまうものなのだろうか。

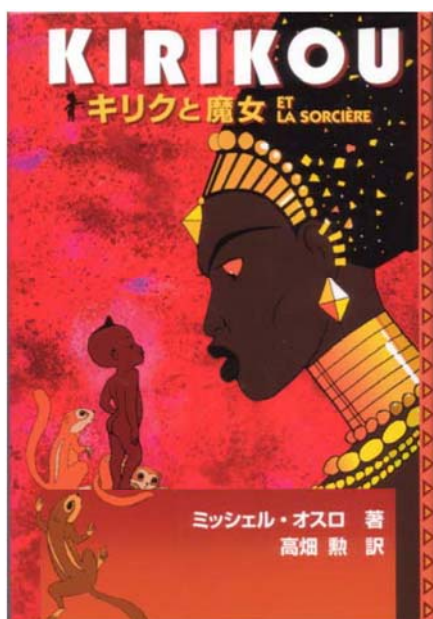


図 1



図 2

図 3:「キリクと魔女」ミッシェル・オスロ作／高畑勲訳 (徳間書店)表紙 (左:キリク 右:魔女カラバ)

図 4:「キリクと魔女」ミッシェル・オスロ作／高畑勲訳 (徳間書店)カラー挿絵 12 頁目 (躍起になってキリクを探す魔女カラバ)

ディアナ・コンプレックス

ここで、簡単ではあるが、少し心理学の面から探っていくことにする。とりわけジェンダーに関して、女性が抱えるコンプレックスの種類として、＜ディアナ・コンプレックス＞と呼ばれるものがある。ユング派精神分析家の河合隼雄『コンプレックス』{岩波新書(青版)、1971年、161頁～163頁より}から、ディアナ・コンプレックスについて以下に引用する。

\*\*\*\*\*

—…いわゆる男性的、女性的な属性は、社会や文化の影響によって相当一方的に形づくられている点を考えると、ある人間がその社会で是認されている男性的自我を形成してゆくとき、その女性的な面はひとつのコンプレックスを形成してゆくとされるし、女性の場合も同様に、男性コンプレックスをもつことになると考えられる。換言すれば、全ての男性は女性的な面を潜在的にもっているし、全ての女性も同様に、男性的な面を無意識内の可能性としてもっているということが出来る。…一男女が役割をきめ、お互いが協力することは悪いことではない。問題はその役割に優劣の価値観が伴うときである。そして、現代の文明社会においては、一般に男性的役割を重視する傾向が強いので、女性が男性に対抗しようとするとき、女性の役割の重要性を主張するよりは、むしろ女性も男性的役割を遂行できることを示そうとする。そのため、女性はその潜在的な男性性を一挙に顕在化しようとするので、自我とコンプレックスとの同一化の現象が生じる。

女性における男性的な強さと独立心のコンプレックスを、ディアナ・コンプレックスと呼ぶこともある。ディアナはギリシャの女神アルテミスのローマ名である。アルテミスは狩猟を得意とする、凜然とした美しさをもつ処女神である。アルテミスの水浴の姿を垣間見たアクタイオンは、この気位の高い女神の呪いを受けて牡鹿と化し、果ては自分の飼っていた犬達に喰い殺されるという最期を遂げた。この物語は処女神アルテミスの怒りの凄まじさを示すものとして、余りにも有名である。ディアナ・コンプレックスと同一化した女性は、これ程の凄まじさはないにしても、男性を寄せつけずに独身をとおすか、たとえ結婚したとしても、その相手を非男性化してしまうであろう。

\*\*\*\*\*

このディアナ・コンプレックスは、カラバだけでなく、現代を生きる多くの女性が無縁ではられない。素人なので分析は出来ないが、もちろん私もその一人なのだろうと自覚している。

この著書では更に、「女性の心に潜む男性性の問題は、今後ますます大きい問題となってくるであろう。」とあり、「家庭内の労働量の急激な減少に伴って、家庭の主婦に多くの剰余エネルギーが生じてきたこと、および、男性的役割を優位と考える傾向とが相まって、

殆どの女性はその内部にある男性性との対決を強いられる。女性の自己実現の問題は、われわれの時代に課せられた難しい課題のひとつである。」(163頁～164頁)と問題提起されている。特に日本においては、キリスト教弾圧や鎖国といった歴史を持つ島国という性質から、昔ながらの「男は外で働き、女は家で家事・育児をする」という考えの歴史が長く根強い。この風土を変えていくには、まだまだ多くの年月を必要とするであろう。

女性を描くことは、私にとって精神的にも社会的にも多くのことを意識させる。“砂時計”を止めることはできないが、無意識の中でその儚さにこそ惹かれている。そして生きること、闘うこと、そのアグレッシブな生命力が放つ美しさに、儚さと相まってより魅了されるのだ。果たして、これからの日本文化がどのような軌道を描いて変容していくのか。時代を生き、歳を経ていながら、その軌道を見逃さずにしっかりと感じ取り、私はこれからも女性像を描き続けていきたい。



### 第3章 影響

第1章・第2章では、私が考える“人”や“女性”に関する精神的な考え方を述べてきた。絵画制作の主題として選んだ人物画に対する想いや、私の迫及する思想と平行して制作の動機付けがなされていることが示せたかと思う。ここより先は、その動機付けを受けて実際に平面造形として表現するための考察をしていく。

この章では、私がこれまで影響を受けた〈グスタフ・クリムト〉や〈アルフォンス・ミュシャ〉、また日本画の尾形光琳をはじめとした〈琳派〉について、画家自身やその作品について触れていこうと思う。彼らの絵画の魅力とその不思議な力を、美術史も交えながら自分なりに考察していく。クリムトとミュシャは19世紀末から20世紀初頭にかけて、ほぼ同じ時代を生きた画家である。クリムトは象徴主義、ミュシャはアール・ヌーヴォーと、絵画様式やその技法は異なるものだが、彼らは共通して、世紀末の雰囲気や漂わせた美しい女性像を数多く描いている。また、その独特の表現スタイルを確立する上で、影響を受けている様々な美術作品の一つに、ジャポニズムの存在がみとめられる。浮世絵にみられる平面的かつ装飾的な空間構成や、日本の絵画様式の代表たる〈琳派〉にみられる金銀箔を用いた背景、大胆な構図、型紙のパターンを用いた繰り返しなど、その影響は19世紀末のヨーロッパに限らず、印象派や現代の日本画、デザインにも広がっている。17世紀後半を生きた尾形光琳も、私が惹かれた彼らの表現に影響を与えているということである。私は、尾形光琳の作品にはクリムトとミュシャの2人の画家とは関連なく関心を寄せていて、美術史を意識する以前から彼らの作品に特別興味を持っていた。日本の琳派が見直されたきっかけが、そうした海外でのジャポニズムの流行によって、逆輸入の形でなされたことを後に知り、私が影響を受けている作家たちの偶然の関連性や、そこから見えてくるものを考察する必要があると感じた。それはきっと、私自身の制作を続けていく上で重要なことであろう。

またこの章では、実際に彼らの作品に影響を受けた私の過去の作品、2005年制作「爽秋の音」を参考に、そこから得られた新たな表現方法を述べ、その後の作品である2006年制作「紅模様」・「髪模様」での成果と課題について考察する。そして、自身の作風を客観的な視点から観察し、2008年制作「髪模様Ⅲ」とともに、模様の役割を担う媒体としての衣装や髪の流れ、平面的背景と立体的な人物表現について、自分の画面作りに重要視する要素とその過程、統合性を模索していく。

**グスタフ・クリムト** (1862-1918 | オーストリア | 象徴主義・ウィーン分離派)



グスタフ・クリムトは、19世紀末から20世紀にかけて活躍した、象徴主義を代表するウィーン分離派の画家である。黄金色を多用した豪華で装飾的な画面構成と、明確な輪郭線を用いた対象描写、平面的な空間表現などと、人物の顔や身体での写実的描写を混合させた独自の絵画表現で、19世紀末の美術界を席卷し一世を風靡した。特に38歳から48歳にかけて“黄金様式”と呼ばれる、「アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像Ⅰ」や「接吻」に見られる、背景を金箔、銀箔で埋め尽くした豪華絢爛な作品を手がけている。晩年期には、最も様式的特徴であった黄金色の使用を捨て、色彩に新たな活路を見出した。また世紀末独特の退廃・生死・淫靡の要素を顕著に感じさせる作風も、クリムトの大きな特徴である。ビザンティン様式や、クリムトが高く評価をしていた日本の琳派、エジプト美術などに着想を得ながら形成した独自の装飾的美術様式は、若きエゴン・シーレやココシユカなど後世の画家に多大な影響を与えた（クリムト自身はフェルナン・クノップフやフェルディナント・ホドラーなど同時代の象徴主義・表現主義の芸術家から影響を受けている）。なお、クリムトが数多く手がけた風景画には印象主義（筆触分割）や点描表現の影響も示されている。

美術史において、金地が最も目立つのは中世のキリスト教絵画で、その背景はしばしば黄金におおわれている。ここでは金地は2つの機能を発揮しており、ひとつは豪華な装飾性、もうひとつは輝きを失わない金（金属は普通、時間の経過とともに酸化し黒ずむものであるが、純金は酸化せずその輝きは損なわれない）を使うことで、時と場所を越えた絶対的、抽象的な空間を表現するという効果である。黄金背景に置かれるキリストや聖人たちは、我々の生きている現世から超越した、永遠の存在として異次元に生きていることが暗示されているのだろう。ただしクリムトの場合は、同じように金地を用いながらこの表現とは異なる方向に向かった。それは宗教的な効果を狙ったものではなく、彼が圧倒的な影響を受けたビザンティン美術のモザイクをはじめ、日本やエジプト、ギリシャなどの過去の芸術からくる、工芸品に通じる装飾的な美しさを生み出している点だ。「アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像Ⅰ」や「接吻」に見られる様々な装飾モチーフを含んだ金地は、モデルを非日常的、絶対的、抽象的な空間に閉じ込めるような役割を担っている。

\*千足伸行著『もっと知りたい クリムト 生涯と作品』株式会社東京美術より 30～31 頁参考

クリムトの作品からは、女性の美しさや可憐さといったものだけでなく、その性質を彼自身が複雑な感情で見つめたような、官能的、悲劇的、グロテスクな不気味さすら感じられるものがある。装飾モチーフが散りばめられた背景に埋もれていくような人物。しかしその存在感はこれ以上に無いほど強烈で、恐ろしく人間離れした、“人の姿をした何か”にも見えてくるような印象を与える。また平面的空間の捉え方は、西洋の宗教画というよりはオリエンタルな、日本画的な捉え方にも通じ、モデルはどう見ても白人女性だけにその違和感は不思議と癖になるような魅力を放つ。人物描写は比較的丹念に、写実的に描くのに対して、人物の衣装やその他の部分では細部にこだわらない軽快なタッチであることが

多い。このように、相反する様々な要素が含まれたクリムトの女性画は、私に絵を描くことの自由さと、人物を主題とすることの秘められた可能性を教えてくれた。

私が初めて直接目にしたクリムトの作品は「パラス・アテナ」であった。それは、ギリシャの都市アテネの守護神で、ゼウスの頭から武装した姿で戦いの雄叫びをあげながら誕生したという、戦の女神である。作品の前に立ったときの衝撃は今も忘れがたく、クリムトの描いた女性像ではめずらしい“猛女”タイプであり、今にして思うと私の求める女性像に近いものを感じさせ、それが一層強烈に印象付けられた要因だったのかもしれない。



図 5

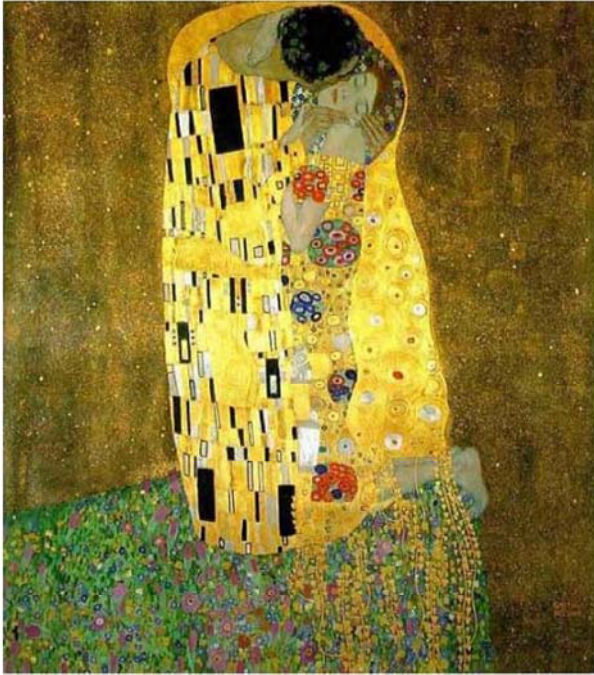


図 6

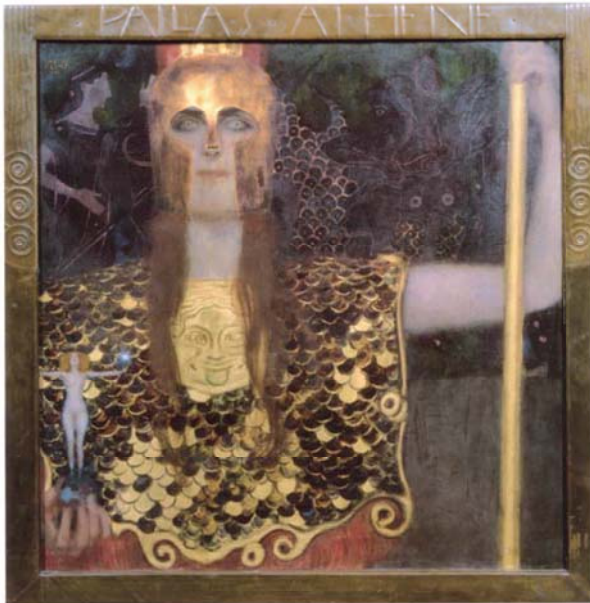


図 7

図 1 : グスタフ・クリムト《アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像 I》1907 年／油彩・金・銀・カンヴァス／138×138 cm／ウィーン、ベルヴェーレ宮オーストリア絵画館

図 2 : グスタフ・クリムト《接吻》1907-08 年／油彩・金・銀・カンヴァス／180×180 cm／ウィーン、ベルヴェーレ宮オーストリア絵画館

図 1、2 : 『グスタフ・クリムト』(ニュー・ベーシック・アート・シリーズ) (タッシェン・ニュー・ベ



ーシック・アート・シリーズ) / ジルネレー著(タッシェンジャパン)より転写

図3：グスタフ・クリムト《パラス・アテナ》1898年 / 油彩・カンヴァス / 75×75 cm / ウィーン市立歴史博物館 『クリムト 1900年ウィーンの美神展』カタログ(「クリムト 1900年ウィーンの美神展」カタログ委員会 2003)より転写

## アルフォンス・ミュシャ (1860-1939 | チェコ | アール・ヌーヴォー)

アルフォンス・ミュシャは、アール・ヌーヴォー様式を代表する巨匠である。草花をモチーフとした幾何的な文様や、曲線を多用した平面的で装飾的な画面構成など典型的なアール・ヌーヴォー様式と、モデルの女性など描く対象の個性や特徴を的確に掴みながら、視覚的な美しさを観る者に嫌味なく感じさせる独自の対象表現を融合させ、数多くの商業用ポスターや挿絵を制作した。ミュシャがパリ時代に手がけた諸作品は当時、大流行となり、作家として確固たる地位を確立する。現在でも、アール・ヌーヴォー様式の代表格として広く認知されている。また他のアール・ヌーヴォーの作家と同様、ミュシャの装飾性の高い平面的表現には、日本の浮世絵からの影響が強く感じられる。ミュシャの作品はパリ時代のカラーリトグラフによる商業用ポスターや装飾パネルなどが有名であるが、油彩画でも優れた作品を残しており、特に晩年期に故郷チェコで制作した連作「スラヴ叙事詩」は画家の生涯の中でも屈指の出来栄を示している。「ジョブ」や「メディア」などのポスターや、「一日の四つの時刻」・「星」など連作的作品を数多く制作し、名声を博す。なおミュシャは作品のデザイン性の豊かさから、デザイナーとしての評価も高い。

\*『アルフォンス・ミュシャ』(講談社)より7頁参考

ミュシャの、優雅な女性像の姿と象徴的な髪の流れや、デザイン化された背景の模様と衣装の装飾は、その表現技法は異なるものの、クリムトとどこか共通点を見出せる。アール・ヌーヴォーというと、フランスやベルギーを中心に考えがちであるが、そのルーツはイギリスにあるという。18世紀末以来、産業革命が進行し、それに伴い大量生産された、いわゆる粗製乱造な家具や食器や織物が、市民の生活から“美的生活”を遠ざけた。そしてデザイナーで社会思想家のウィリアム・モリスや美術批評家のジョン・ラスキンらが、こうした状況を嘆き批判したのであった。彼らの運動は“用の美”を理想とし、美術工芸運動として現実化し、それが大陸に波及したことで発展を遂げて、アール・ヌーヴォーが生まれたのである。したがってこの様式の特徴的な性質は、生活に密着した工芸・装飾美術であり、それは美術を一般の人々へ浸透させるために大切な役目を担ったと考えられる。商品のパッケージやポスターとしての役割を担う作品が多いが、ミュシャの完成度の高い女性像と親しみやすさは、現在にあって古さどころか新鮮さすら感じさせる。それまで私

が観てこなかった、デザインと絵画の中庸に存在するような作品に、私は惹かれてやまない。

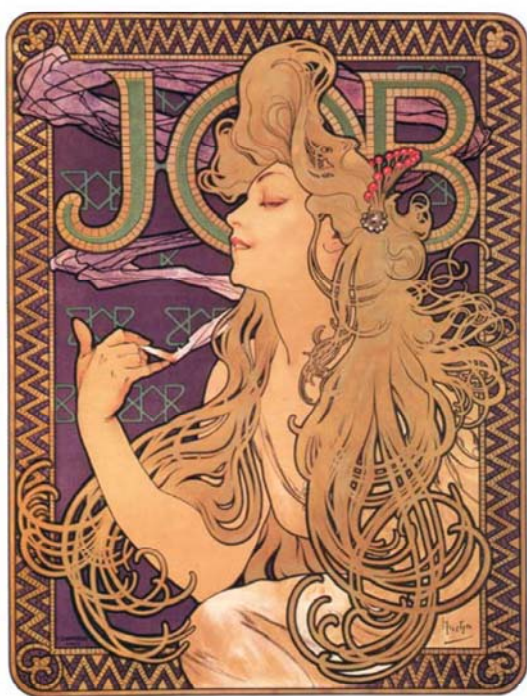


図 4

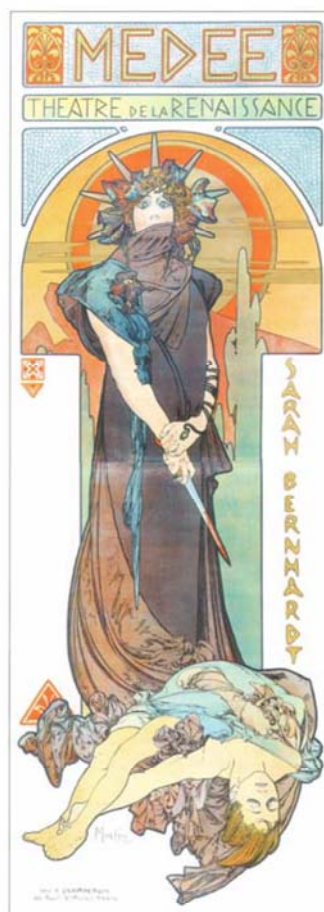


図 5





図 6



図 7

図 4 : アルフォンス・ミュシャ「ジョブ」1896年/リトグラフ/46.4×66.7 cm/プラハ、ミュシャ博物館

ほか

図5：アルフォンス・ミュシャ「メディア」1898年／リトグラフ／76×206 cm／プラハ、ミュシャ博物館  
ほか

図6：アルフォンス・ミュシャ「一日の四つの時刻(1. 朝の目覚め 2. 昼の輝き 3. 夕べの夢想 4. 夜のやすらぎ)」1899年／リトグラフ／39×107.7 cm／プラハ、ミュシャ博物館ほか

図7：アルフォンス・ミュシャ「星(1. 月光 2. 宵の明星 3. 北極星 4. 明けの明星)」1902年／リトグラフ／23.5×59 cm／プラハ、ミュシャ博物館ほか

図4, 5, 6, 7：『アルフォンス・ミュシャ』（講談社）より転写

## 琳派（江戸初期 - 江戸後期 | 日本）

琳派とは、[俵屋宗達](#)（江戸初期）、[尾形光琳](#)（1658-1716年）ら江戸時代に活躍し、同傾向の表現手法を用いる[美術家](#)・[工芸家](#)らを指す名称である。

光琳が宗達を、酒井抱一（1761-1828年）が光琳をそれぞれ私淑し、影響を受けている。[狩野派](#)や[円山派](#)といった他の江戸時代の流派は、模写を通じて直接師から画技を学んだのに対し、琳派では時間や場所、身分が遠く離れた人々によって受け継がれたのは、他に類を見ない特色である。同じような主題や図様、独特の技法を意識的に選択・踏襲することで流派の[アイデンティティ](#)を保持する一方で、絵師独自の発見と解釈が加わり再構成されることで、単なる[コピー](#)や模倣ではない新たな芸術を生み出した。

\*大谷満著『光琳画の秘密』芙蓉書房出版より15頁参考

私が特に気になる作品は、尾形光琳41歳中ごろに制作された六曲一双の屏風絵「燕子花図屏風」である。金地の背景に、群青と緑青のみで燕子花の満開のさまが描き出されている。右隻に4つの群が画面中央に描かれ、左隻にも同じく4つの群が対角線上に配置されている。実際の燕子花の群れというのは、花の色は群青のみのシンプルなものではないし、この屏風絵のようにきちんと配列されているわけでもない。また、右隻の右から1番目と3番目、および左隻の右から1番目と2番目は、それぞれ花の部分が全く同じであり、同じ図像が繰り返されていることが分かる。おそらく光琳は同一の型紙を使って描いたと推測されるが、自然界では当然このような同じモチーフの反復などありえない。遠近法は採用せず、燕子花が咲く池やその周りの風景や空も省き、背景が金色であること、光による陰影は全く排除されていて、大変平面的であること。これらつまり、自然のあるべき現実の姿とは大きく乖離しているということで、それは西洋における植物の絵と比較してみると顕著であり、それによって単純にして明快な構成と色彩効果が一層引き立っている。

光琳にとって、自然をありのままに模倣することは重要ではなかった。それは、西欧絵



画に見られるような意味での三次元的世界を求めていないということだ。むしろ、二次元の平面という画面の特性を尊重する傾向が、光琳だけでなく日本美術には多く見られる。そして画家の視点は、一箇所に固定しておらず自由に移動するのだ。「燕子花図屏風」においても、平面の屏風絵として描くことに力点があり、燕子花のありのままの姿を写し出すことに価値観を置かなかつたのである。

現実ではありえない金地の背景については、日本美術に多く見られる「切捨ての美学」を見出すことができる。金地の背景は装飾的効果の他に、背景を覆うことによって画面の奥行きを閉ざし、平面性を強調する役割と、画面の中の不要なもの、余計なものを覆い隠して、主要なモチーフだけを浮き立たせるという役割もある。写実性の原理に基づく西欧絵画であれば当然描かれているだろう池の水面や空は一切切り捨てられている。光琳による「切捨ての美学」が、金一色の背景という選択をさせたのだと言える。



図 8：尾形光琳「燕子花図屏風」1701-04 年頃 / 6 曲 1 双屏風・紙本金地着色 / 150.9×338.8cm / 根津美術館（東京都） 『光琳派美術館 ②光琳と上方琳派』（集英社）より転写

## 切捨ての実践 作品「爽秋の音」「紅模様」「髪模様」

デザイン化された植物やモザイク柄などの模様を背景に、華やかな女性を演出したミュシャ。黄金背景や独特の平面的空間を用いながら背景に埋もれかけたような人物を描き、独特の統一感を持った作品を描くクリムト。18 世紀から 19 世紀にかけて西洋で好まれたジャポニズム、日本画特有の強調された線の表現と平面的な絵画技法は、アール・ヌーヴォー様式や象徴主義に影響を与えた。そして彼らの作品によって、改めて自国の芸術文化の良さを知るきっかけを貰った。逆輸入的に起こったこの現象は、人間が本来持つ異国文化に対する“自分にとっての新しいもの”への強い興味が、巡り巡って起こったものだろう。しかしながら、彼らはただ日本趣味を模倣するのではなく、自らの血肉として取り込み作品に昇華させることが出来た。自分の新たな表現として、本当の意味で得ることができた。

私は、ミュシャやクリムトの人物画に憧れ、強く影響を受けた。それは、ちょうどテンペラ技法を初めて学んだ時期とかぶり、私が新たな表現方法に取り組むきっかけとなった。そしてテンペラ技法を学び始めて 2 年目。2005 年制作の「爽秋の音」は、私にとって初



初めての全面黄金背景の作品であり、初めて色彩による模様や画面構成などをしないシンプルな背景を試みた作品である。模様の要素は、レリーフによる凹凸と人物の衣装で、衣装ではエメラルドグリーン色彩と金箔によるライン状の模様で、人物と背景との繋がりを意識した。また、人物を比較的奥行き感の少ない横顔から描くことで、黄金背景による閉ざされた奥行きと調子を合わせ、シンプルな背景によって横顔のシルエットも印象的にすることが出来た。作品のモデルは私の2歳下の妹で、〈表現したい女性像〉を追求するよりも、モチーフとして最も扱いやすかったのが理由でモデルを依頼した。この時は、金箔を背景全面に用いることと、レリーフによる凹凸で模様を表現することが、私にとって初めての行為だったため、精神的な負担を抑えるためにも（無意識のうちではあるが）妹をモデルに選んだのだった。今思い返すと、モデルに対しての気負いが無かったお陰か、エスキースの段階から最後の仕上げまで完成像がブレることなく、悩まず筆を動かし続けることが出来た作品であった。

私はそれからの1年間、金箔を用いてさらなる模様の要素を背景へ織り込んでいく表現研究を続けた。曲線と直線のバランス、機械的な線とフリーハンドの線のニュアンス、面と線と点による凹凸の違い、…箔を背景に用いることは、絵の具のみによるそれとはまるで違う、抵抗感を持った素材を平面絵画で扱うという難しさと面白さがある。私はそれらの素材・要素を使って、よりミュシャのように画面を華やかにしたい、よりクリムトのように異文化の様々な要素を内包した濃いものにしたい、と作品制作を重ねた。そしてふと振り返ってそれらの作品を観直した時、私は愕然としたのだった。私が最も描きたかった、一番大切な“人物”の表現が見失われていたのだ。背景の画面構成や箔の物質感と模様の要素の兼ね合いにばかり目がいき、気付けばそれらの作品の主題は、人物以外のモノになっていた。箔を使うための人物画。模様を入れるための人物画。愕然としながらも、私が本当に描きたかったものは何だったのかを確かめるように、再び「爽秋の音」を観直した。それは主題＝人物として明瞭に見えた。精神的な負担を減らすために選んだモデル・身近な妹を描いた作品は、私が織り込みたい要素を最小限に絞った作品でもあったのだ。そしてこの事に気付いたとき、制作に対して私の中から出てきた答えは〈深くあろう〉ということであった。逆輸入的に日本文化の誇る琳派の良さを知ったつもりでいたが、光琳の「切捨ての美学」に見られる本当の魅力について、私はちっとも認識できていなかったのだ。

2006年に制作した作品「紅模様」と「髪模様」は、そんな気付きの直後に制作したものである。2作品とも、背景には一切の模様を用いることなく一色に塗り染めた。必要な要素を考え直し切捨てることで、主題である人物の存在を揺るぎないものとし、画面に潔さを求めたかったからだ。「紅模様」では衣装に金箔を用いてはいるものの、用いる色彩は限定的にしてシンプルさを保つよう考えた。小作品「髪模様」では表情に焦点を当てて描き、モデル女性の芯の強さとしなやかさを表現しようと試みた。またモデルの個性的な髪型のお陰で、一色の背景上においてシルエットとして模様の表現へと繋がり、それ以降の制作に新たなイメージを生み出すきっかけとなった。

「切捨ての美学」背景を一色に仕上げることは、私が人物画を描く上で必要な儀式なのかもしれない。もちろんこの先も課題の残る表現方法ではあろうが、この大胆な作業を敢えて取り入れることは、人物画制作に対する私なりの決意を表している。目で見える世界や写真で切り取った世界から、私にとって必要な要素だけを抽出し、それ以外のものを潔く切捨てること。箔を用いたことで光琳が「切捨ての美学」を得たように、私は箔から離れることで「切捨ての美学」に近づこうとしている。



図 9



図 10



図 11

図 9 : 小田志保「爽秋の音」2005 年 / テンペラ混合技法・洋箔・白亜地 / 162 × 116 cm

図 10 : 小田志保「紅模様」2006 年 / テンペラ混合技法・洋箔・白亜地 / 98 × 150 cm

図 11 : 小田志保「髪模様」2006 年 / テンペラ混合技法・白亜地 / 33.9 × 53 cm

## デジタルカメラとパソコン

私はモデルを取材する際、スケッチではなくデジタル一眼レフカメラを用いて写真を撮る。こちらで用意した衣装を着てもらい、私とモデルの2人きりの空間で写真を撮り続け



る。そして撮影した画像をパソコンに取り込み、画像用編集ソフトを使って作品のエスキースを考える。出来上がったエスキースは、実際の作品サイズまで引き伸ばし、パソコン作業の段階で決めたエスキースの状態を、ほぼ変更せずに写し取って制作し始める。

デジタルカメラを用いることについて、私はこう考えている。フィルムカメラと違ってデジタルカメラは枚数を気にしなくて良いので、より瞬間的に見せるモデルの表情を逃さず撮ることが出来る。また、パソコンでエスキースを作ることは、モデルの大きさや傾きや配置を的確に捉えやすく、途中で大きな変更がしにくいテンペラ技法にとっては適した方法だと考えられる。実物を目の前にして描くことの重要性もさることながら、瞬間を切り取った写真を元にして描くことにも重要性が込められている。だが平面の写真を見ながら平面絵画を描くことは、決して写真の再現を狙っているものではない。フォトリアリズムを目的とはしていないのだ。描きたい対象物の瞬間が映った、一時停止された世界のその写真を手がかりに、写真では表せないものを表現したいと考えている。それはハッチングの作業による、作品画面にかかる膨大な時間の蓄積であり、手で筆を持って描くことで作品と向き合う親密な時間の経過である。絵の場合、描く技術と表現とは表裏一体であり、写真から写実でないものを捨てて描くことで、自分の思いがより明確になり、表現したいものを探求し続けられると考えている。

## 髪による装飾 作品「白昼夢」「髪模様Ⅲ」「浮：fu」

「髪模様Ⅲ」と「浮：fu」はともに小作品である。「髪模様」からの発展として、「白日夢」からヒントを得て寝ポーズによる髪の流れが見せる美しいシルエットにこだわった作品である。モデルの物思いに耽る表情と髪が作り出す流れる模様、これら以外の要素を切捨て、更により印象的な作品となるよう意識した。とくに「髪模様Ⅲ」では、三角の構図を決めて明快に観えるよう配慮した。

私にとってこれらの作品は、デジタルカメラとパソコンを最も効果的に使用したものであると考えている。実際にモデルを撮影する時には、物理的に可能な角度や位置からだけで写真を撮ることになる。したがって、撮りたい対象物を思う通りにカメラに収めるには、写真の構図は無視せざるを得ないことが多い。しかし、写真は四角い枠で切り取られた画であるため、写真で表された構図は、エスキースを考える際に大きな影響を与えてくるだろう。ところが、パソコン上で写真画像を操作することには、このリスクを軽減してくれる効果があるのだ。画像用編集ソフトを使えば、画像の傾き・拡大縮小・配置まで、エスキースを考える際の制約がほとんど無くなり、元の写真画像に縛られすぎずに発想することが可能となる。

「髪模様Ⅲ」では、横になったモデルの頭側に脚立を置き、そこから見下ろして身体全

体を撮影した写真を元としている。真上からの撮影でないため、手前から奥へと映る頭部と脚部の遠近感がどうしても出てしまう。それを頭部だけにトリミングし、また余計な要素になる肢体などは切捨て、髪の毛の流れる模様が最も美しく映える箇所を絞り込み、出来るだけ固定概念に捉われないように写真画像を回転させ角度を調整して、エスキースを考えるのだ。この方法は撮影後にエスキースを考えるというパターンに限るが、それによってスケッチだけでは発想し得ない、偶発的で面白い構図が発見できることが多い。



図 12



図 13



図 14

図 12 : 小田志保「白昼夢」 2007 年 / テンペラ混合技法・白亜地 / 72.7×91 cm

図 13 : 小田志保「髪模様Ⅲ」 2008 年 / テンペラ混合技法・白亜地 / 29.7×42 cm

図 14 : 小田志保「浮 : fu」 2009 年 / テンペラ混合技法・白亜地 / 24.2×33.3 cm

## 第4章 単身像の人物画

### モデル

作中の女性たちの表情には、共通して心がけている表現がある。それは人物の瞳を虚ろにして瞳孔など詳細に描かないことである。私の主観が投影された女性を描くことを第一とする為、作中の女性は実在のモデルの姿を借りてはいるが、モデルの個性を前面に強く出しすぎるとはバランスが崩れてしまうのである。瞳は、顔の中でも生き物の“個”を強く印象付ける重要なパーツである。私の作品はモデル自身を描いた肖像画ではなく、モデルを通して現代の女性としての苦悩や理想を投影し、私の中にある葛藤を昇華させる存在として、また私が惹かれたモデルの魅力を伝える手段として、私は単身像の人物画を描いている。

人物画を単身像とすることは、私にとって三つの意味がある。

一つは孤独感の表現。人間は産まれるときも死ぬときも独りであるように、誰もが心に孤独を抱えている。先にも述べてきたような様々な悩みや苦悩は、どんなに科学や文明の発達を遂げ様々な通信手段が存在する現代であっても、きっとそれらは解消を助けるものにはならない。ほとんどの事柄はすなわち自分自身の中にしか解消へ導く手段はない。社会的な仕組みの改善により、今後変わるかもしれない事柄も、十年後・二十年後のうちに結果を期待できるような単純なものではないだろう。人が現状より良い方向へ変わりたい・変わろうとするとき、それを決意するのも行動するのも、その人自身にしか出来ないことだ。当然のことながら、親や恋人や親友や主治医が、心配したり説得したり手を差し伸べたりしても、結局それを聞き入れる・受け入れるのは本人にしか出来ない選択であり、他人に代わってもらえるものではない。「私の代わりにトイレに行っておいて」と頼めないのと同じである。人間が自己と向き合い、自己実現を目指していくには孤独は避けて通れないと考えている。

二つ目は強さの表現。上記につながる話なわけだが、孤独を乗り越えること、自己実現に向けてもがく姿、生きて闘う姿勢の気高さ・美しさは、単身像にすることでその強さを強調するものと考えている。大小の様々な闘いが人生にはある。その闘いに挑むと決意した強さ、実際に動ける行動力の強さ、立ち足かかる壁から逃げない強さ。そして、他人とのコミュニケーションを通して見せる優しさを持った心の強さ。特に、女性の持つそういった芯のある心の強さは、最高の美しさとして惹かれるところである。

最期は、そういったモデルが持つ一つ一つの魅力を大切にしたいが為の単身像であるということ。私がモデル選びの際に基準としていることは、私の主観から魅力的で憧れや尊



敬を抱ける女性であること、身の回りにいて人として惹きつけられる女性であること、そして欠かせないのは友人・知人と呼べる関係であるということである。特に友人や知人の中からモデル探しをするというのには訳がある。「彼女に依頼したい」と思うまでには、一目惚れのような恋愛ではなく、その人と直接に関わっていく中で徐々に恋心が芽生え、気持ち成長していくような、そんな人柄やその人が置かれた環境の背景を知る時間を必要とし、それを知り得る為の距離の近さが重要なのである。そして、惹かれる気持ちが高まり「彼女をモデルにしたい」という欲求が高まって、いよいよモデルを依頼するのである。実際に本人にモデル依頼をする時は、まさに恋愛のように、フラれるかもしれないという不安を抱えながら、勇気を持って告白をするのである。

## 新たなモデルとの出会い 作品「innocence」・「彼は誰時」・「白夜」

2008年2月制作の「innocence」は、私が2年ぶりにモデルを変えて描いた作品である。大学の後輩である彼女は当時、髪型はお団子頭、あまり目立った化粧もせずナチュラルな可愛らしさを持ち、しかしその瞳には強い意志を感じさせるものがあった。当時、私にとってモデルを変えることは、物理的にも精神的にも避けて通れないことであった。しかし、変化することには期待と不安が入り混じるわけで、この作品制作では緊張せずに描くということは出来なかった。それは結果的に、私がモデルの彼女に対して緊張していることが露になった作品に仕上がった。“彼女らしさ”といったものに私自身が捉われすぎたことで、この作品は彼女の〈肖像画〉に近いものになってしまったのだ。私はこの作品で、作者と作中の人物との適切な“間合い”をとる大切さに気付かされた。そして同時に、その“間合い”は実生活の人と人とのコミュニケーションと同様に、適切な把握をするにはそれなりの時間というものが必要なのだと知った。

その後いくつかの作品制作を経て、同年9月に「彼は誰時」・「白夜」を制作した。私の求める顔・指先・髪表情を、作中の人物との適切な“間合い”をとれるようになったことで、ようやく求めることができた作品であった。同年代の女性が抱く、この先の己の未来へ抱く漠然とした希望と不安。2つの作品は、朝とも夜とも分からない空間のなかで、浮遊感を持たせるような構図と色彩をイメージした作品である。





图 8



图 9



図 10

図 1 : 小田志保「innocence」2008年／テンペラ混合技法・ダーマトグラフ・白亜地／165×96.5 cm

図 2 : 小田志保「彼は誰時」2008年／テンペラ混合技法・ダーマトグラフ・白亜地／130×81 cm

図 3 : 小田志保「白夜」2008年／テンペラ混合技法・ダーマトグラフ・白亜地／130×162 cm

### 異性への投影 作品「記憶」「entity」

初めて意識を持って男性画を描いたのが、2007年制作の「記憶」である。「entity」の方がそれより前の作品ではあるのだが、私にとってこちらの作品は中性的な性格を持たせた意図があった。それに対して「記憶」は、ある画廊が企画するグループ展「美男画展」への出品作品として制作したものであった。美人画の男性バージョンとしての「美男画」をコンセプトとする展覧会で、私は制作に取り掛かる前にだいぶ悩んだ。そもそも美人画を描いている意識は無いので、私にとっての美男画の位置づけは難しいものだったのだ。したがって、まずは男性画という枠組みで捉え、〈自分にとっての異性〉を描くことで制作を始めた。恋人にモデルを頼み、異性であるということ以外は特に意識することなく、それまで行ってきた工程と同じように、私が用意した衣装を身にまとい写真を撮って取材をし、パソコンでエスキースを考え、いつも通りに制作を始めた。

しかし、いざ描き始めると、何故だかいつも通りには進まないのである。最初のうち、それは単純に女性と男性の顔つきや骨格の違いに、私が描き慣れていないせいであると考えていた。しかし制作を続けるうちに、作品の中のモデルが主題であり中心にあるはずが、

最も強く感じる存在が別に出てきてしまっていることに気付かされた。それは描く側である“私の視線”である。恋人を見つめている視線の存在が、この作品では結果的に一番前面に表現されていた。実際の展示の際では、鑑賞した方から「描かれた人物よりも、描かれていない作者が主人公になっている」という指摘を頂いた。

上記の「innocence」と同類の問題として、この作品でも“間合い”が適切でなかったことが原因であろう。ただ、この場合では恋人という私的な関係であるモデルと、初めて描かせてもらう「innocence」のモデルとでは、“間合い”の距離は正反対である。「innocence」ではモデルの肖像画に近いものであるのに対して、「記憶」では作者の視線・意識が強く主張されることとなったのだ。これからも、この適切な“間合い”については課題となるだろうが、同じ制作工程・技法・材料を用いても、このような変化が如実に現れるということは非常に面白い。



図 11



図 12

図 4 : 小田志保「entity」2006年／テンペラ混合技法・白亜地／18.2×23.1 cm

図 5 : 小田志保「記憶」2007年／テンペラ混合技法・白亜地／24.2×33.3 cm

## 母子像という群像 作品「則天去私」・「わたし、わたし」

それまで〈女性画〉・〈人物〉・〈単身像〉に限定して描き続けてきた私にとって、次に向き合うべきことは〈群像〉であった。モデルの母子は、私の幼馴染(同年代・満26歳)とその愛娘(満3歳)である。私は自分でも確信が持てるほど、今までの対象らに対する気持ちとこの母子に対する気持ちには、明らかな差異を感じていた。実のところ、決して誰かに薦められたわけでも無いのに、私はある時からこの母子を「描かなくてはいけない」という使命感のようなものを抱きはじめ、それに対する懐疑的な感情が入り混じって混乱していた。それまでのモデルに対して抱いていた「描きたい」・「描かせて欲しい」という湧き上がる欲求を十分に感じたかということ、正直、違うような気もする。モデルの取材は計画通りに進めながらも、私の制作に対する動機付けは消化不良を起こしているようで、始めのうちこれに悩まされた。

そのような状態で初めから〈群像〉に取り組むのは困難であった私は、まず母親だけの単身像に取り組むことにした。「則天去私」という作品名は、『天に則り、私を去る』という「自己本位の考えを捨てて、自然の中において物事を見極めようとする姿勢」を意味する。神様とは異なる、善悪を超越した絶対的な力＝天。私はモデルが両手で持つ白い小枝に、生も死も越えた普遍的なモノへの想いを重ねながら、次に取り掛かろうとする〈群像〉へのステップを考えていた。



ここまで足掻く必要を招いた、その消化不良について自分なりに考察してみると、これは群像ということを取り上げるよりも先に、私にとってこの幼馴染をモデルにすることには、もっと別の大きな要素が含まれていることに気が付いた。それは〈若い頃からの友人〉である彼女と〈母親の顔〉を持つ彼女の、同時に内在する女性の二面性について、私が受け止め切れていなかったことが原因であった。今のところ、私が親交のある同年代の友人の中で、彼女は唯一「母親」になった女性だ。第2章でも触れたように、私の女性に対する思考の中で「出産」は重要なキーワードである。それは“砂時計”を連想させるものであるし、肯定的にも否定的にも女性を大きく変える力を秘めている。私は、それまで描いていた女性像では「生み出すちから」を持った女性性についての認識は無意識的に、ぼんやりとしか持っていなかった。だが実際に「母親」としての女性像を描こうと、いざ目の前にした時、無意識的だった認識は意識的なものへと変わり、「生み出すちから」を持った女性性に対して複雑な感情を抱きはじめていたのだ。

横山博『神話のなかの女たち 日本社会と女性性』（人文書院、1995年）の言葉を借りると、それは全てを産み出し全ての死者を呑み込む土からイメージされる「大地的なちから」に対する尊敬と畏怖の念である。それは生殖性と直接的に結びついた「肯定的な母性」と同時に、破壊的で呑み込む側面を持った「否定的な母性」を意識させる。母子像を描くにあたって、自分の人生で“娘”の側しかまだ体験していない私は、自分と同年である幼馴染の彼女を描こうとすることで“母”の側を疑似体験することとなった。そこからは「包み込む母性」と「呑み込む母性」という両極性をはっきりと感じ取ることができ、その女性的特質は、やがては本当に自分の中にも有するのだろうという直感と、それがまだ想像の領域にあって、その女性性を自分の内に有することの自然の神秘と生々しさを受け止めきれないままでいたため、結果として消化不良を起こしていたのだ。

そうした考察の後では、この母子像を描く上で“母”と“娘”の関係を多面的に捉えていく必要があることが分かる。群像を描くとき、おそらく重要になってくることはその人物たちの関係性である。単身像では制作者とモデルとの関わりに重要性が置かれるが、群像の場合ではモデル同士の（この場合は母親と娘の）相互関係のあり様が表現の主体となる。母子の親密な関係性を、「優しく包み込む母親とそれに抱かれる子ども」という肯定的な側面と同時に、「全てを呑み込んでしまう母親と取り込まれる子ども」という否定的な側面も垣間見ることが出来る。このようにモデル同士の関係を感じるのは、私自身の中にモデルの母子どちらも存在しており、“娘”にも“母”にも変容できる女性性が内在していることが大きく作用しているだろう。



図 13



図 7

図 6 : 小田志保「則天去私」2009年/テンペラ混合技法・ダーマトグラフ・白亜地/162×130 cm

図 7 : 小田志保「わたし、わたし」2009年/テンペラ混合技法・ダーマトグラフ・白亜地/130×130 cm

## 第5章 テンペラ

ヒトを描きたい。人物を表現したいと感じながら、私は油彩での絵肌にしっくりとこないでいた。学部3年の後期に初めて知った技法“テンペラ”は、そんな私に一筋の光を与えてくれた。初めは、卵を使って描くということ自体に素直に驚いた。そして、その歴史が油絵の具よりも古く、13、14世紀から存在することや、15世紀のイタリア・ルネッサンスに登場する多くの名画たちが、21世紀の現在に至るまで、今もなお色あせることなく発色していることに、この技法に対する絶対的な信頼感を持った。

私は、テンペラ独特のマットな質感や、描き進めることで生まれる“層”、そしてハッチングの作業による光の表現に魅了された。そしてこの表現方法は、私にとって“ヒトの皮膚”を十分に思わせる表現であった。

本章ではテンペラと油彩の混合技法について、その性質や特徴を説明しテンペラの持つ可能性と魅力について触れたい。また、フラットな支持体にするためにパネルに施す白亜地についても述べる。

### テンペラとは

テンペラは、“混ぜ合わせる”という意味のラテン語 *Temperare* (テンペラーレ) を語源としている。テンペラ画とは、もともとエマルジョン系の絵の具で描かれた絵の総称であり、エマルジョンとは本来、混合できないはずの水と油とを乳化混合したものを言う。卵には、乳化剤としての働きをもつレシチンが含まれているため天然のエマルジョンとなる。溶剤は、水性のものと油性のものがあるが、絵の具に使用されるのは水性のものがほとんどである。描くときには水で溶いて描くが、乾燥すると耐水性になる。この意味で、アクリル樹脂や酢酸ビニール系などの、合成樹脂エマルジョン絵の具も、1種のテンペラ絵具と呼ぶことが出来るが、通常はテンペラ絵の具という場合には、それらを含まないのが一般的である。

テンペラ絵の具は、使用する乳剤の種類によって分類され、卵テンペラ、カゼインテンペラ、膠テンペラなどに分けられる。私は、卵テンペラ以外での制作をしていないので、ここでは他の種類については説明を避ける。

卵テンペラには、更に黄身だけを用いるやり方と、全卵を用いるやり方とがある。私の場合は、全卵を使ったエマルジョンを作り、それを顔料に混ぜてテンペラ絵の具を作っている。エマルジョンには、全卵だけでなく、リンシードオイル（乾性油）とダンマル樹脂をプラスし、油絵の具との併用をよりスムーズにするための調合をしている。



前項でも触れたように、テンペラは15世紀末に油絵の具が発達するまで、フレスコと並んで絵画技法の主流であった。ボッティチェリの「春」やフラ・アンジェリコの「受胎告知」、黄金背景が輝かしいシモーネ・マルティーニの「受胎告知」など、テンペラによって描かれた作品は数多くある。

私が学んだ技法は、正しくは“テンペラと油彩の混合技法”である。15世紀に入り、様々な画家によるテンペラによる傑作が生まれる中、アルプスの北地方ではフランドル絵画と呼ばれた、テンペラと油を交互に重ねて描く方法（混合技法）で、非常に精緻な作品が多く作り出された。この技法は、フランドルと呼ばれた北ヨーロッパの寒冷な気候風土と、人々の堅実な気質から来るリアリズムが求められたために、発展したのではないかと考えられている。この技法の完成者といわれるのが、フランドルのヴァン・エイク兄弟である。イタリア・ルネッサンスの後期、ティツィアーノやティントレットなど、ヴェネツィア派を中心とした板やカンヴァス上に描かれた油彩画も、北方ルネッサンスのフランドル絵画ほど複雑ではないが、絵の下層で「白浮き出し」という灰色のテンペラの上に油をのせる技法だったこと、そして、スペインやドイツではエル・グレコ、ベラスケス、ルーベンス、レンブラント、ゴヤなど18世紀中ごろまでヨーロッパ絵画の油の酸化による焼けの少ない油絵の多くが、テンペラとの併用技法だったことが20世紀に入り明らかにされた。

テンペラは、水性・油性の両方の性質を持った乳化した卵エマルジョンのお陰で、様々な画材との組み合わせが可能な技法と言える。油絵具とも併用することが可能であるばかりでなく、水性のアクリル絵具やアルキド樹脂絵具とも相性が良い。また、油性の色鉛筆とも言えるダーマトグラフは、テンペラ絵具が乗った画面上で描くと面白い効果をもたらしてくれる。私はこれからも、古典技法としてのテンペラと新たなテンペラの可能性を研究していきたい。



図 14



図 15



図 16

図 1 : ボッティチェリ「春」1482 年頃／テンペラ／203×314 cm／フィレンチェ、ウフィツィ美術館 『名画への旅⑥ 初期ルネサンスⅡ 春の祭典』(講談社)より転写

図 2 : フラ・アンジェリコ「受胎告知」1433-34 年頃／テンペラ／175×180cm／コルトーナ、司教区美術館 『フラ・アンジェリコ イタリア・ルネサンスの巨匠たち—素描研究と色彩への関心』/ジョン・ポーペ=ヘネシー著(東京書籍)より転写

図 3 : シモーネ・マルティエーニ「受胎告知」1333 年／黄金テンペラ／184×210 cm／フィレンチェ、ウフィツィ美術館 『シモーネ・マルティエーニ イタリア・ルネサンスの巨匠たち—シエナを飾る画家』/チ



## テンペラと油彩の混合技法と、人肌

テンペラは、卵が持つ乳化の性質により、メディウムの調合によって水性寄りにも油性寄りにも調整することが可能である。テンペラと油彩の混合技法は、この性質を効果的に利用したものと言える。油絵の具でグレイズした画面の上に、油絵の具が乾かぬ内にテンペラ絵の具でハッチングを掛ける。そうすると、油絵の具の乾燥とともにハッチングの線が油膜の溝に定着し、同時にその線はより細く締まるのである。テンペラ絵の具の乾燥には1日から寒い時期では3日ほどかかる。グレイズした油絵の具と、ハッチングしたテンペラ絵の具が乾燥するのを待って、またその上から同じ作業を繰り返し、絵の具の層を重ねて描いてく。ここで注意すべきことは、ハッチングしたテンペラ絵の具の乾燥をしっかりと待ってから、次のグレイズを行うことである。そうでないとテンペラは簡単に落ちてしまうのだ。乾けば耐水性となり、丈夫で発色性の良いテンペラ絵の具であるが、表面だけの乾燥で完全乾燥前であれば、擦っただけで簡単に落ちてしまう。

油絵の具のグレイズは色彩を、幾重にも描かれた白いハッチングは明暗を、役割を分けて画面の上でお互いに響き合って発色していく。この、グレイズとハッチングの繰り返しによる層の積み重ねは、まるで私に皮膚の構造を思わせ、また、白いハッチングによって生まれる細かな線と線との交差は、まるで皮膚の肌理のように見えるのである。ハッチングの作業は時間もかかり、効率的とはとても言えない技法である。しかし、この作業の中で作品と共に過ごす時間は、思考する大切な時間でもあり必要な作品との交流なのだと考えている。

## マットな質感と平面的空間、そして白亜地

テンペラの持つ更なる特徴が、そのマットな質感にある。油絵の具による艶のムラを極力抑えるためには、フラットな下地が重要となってくる。そのフラットな下地を作るために用いられるのが、テンペラと同じく古くから伝わる石膏下地、白亜地である。

支持体はシナベニアのパネルである。そこに前膠と呼ばれる作業を施し、次に和紙や布を膠で貼る。これは、後に木材の状態変化によってヤニなどが画面へ影響を与えるのを防ぎ、より強固な支持体を作るためだ。和紙は美濃和紙やムラの少ない障子紙、布は天竺木綿などの綿布や寒冷紗を用いる。最も手軽にパネルに貼れ、しかも表面の凹凸が少なく滑



らかな下地を容易にするのは、美濃和紙である。しかし、和紙の大きさはだいたい 30 号にも満たないので、それより大きい画面の場合は、和紙を複数枚貼ることになり、繋ぎ目部分に凹凸が出来てしまう可能性がある。その点、木綿や寒冷紗は尺幅が長いことが多いので、大きい画面には一枚で貼れて良い。ただし、布の厚さ分だけ和紙よりもパネルに貼る作業は面倒であり、また美濃和紙のような肌理の細かい表面でないため、後に白亜地を塗り重ねる段階で気泡による小さな穴が出来やすくなる点に注意しなければならない。その時々ケースに合わせて、柔軟に素材を使い分けることが大切である。

こうして支持体の下処理を済ませたあと、次は水で 10 倍に薄めた膠水：水：白亜（下地用ムードン）：チタニウムホワイトを、1：2：1：1 の比率で湯煎にかけながら静かに混ぜ合わせた白い液を、気孔がないかを確認しながら均等に一定方向に塗っていく。この時、気孔があれば指先で潰しておく。そして、1 層目が塗り終わりしっかりと乾いたら 2 層目を、今度は先ほど塗った方向と垂直に交わる様に、一定方向に塗っていく。この要領で 3、4 層目と続けていき、最低でも 8 回は塗り重ねる。作品が大きくなればなるほど、1 層ごとの乾きに必要時間は延び、夏では 1 日から 3 日間、乾きの遅い冬では 1 週間ほどかけて白亜地を塗っていく。そして、完全に乾燥させた後、最後の仕上げにヤスリをかけて画面の凹凸を無くし、美しい滑らかな下地を完成させるのだ。

## 日本の四季とテンペラ

テンペラの発祥は乾燥した気候地帯のイタリアである。ヨーロッパは湿気の少ない気候であり、テンペラ画が発展し作品保存が良いものが多いのは実にうらやましいことである。卵を使用するテンペラ画にとって、一番の恐怖はカビである。日本の場合、四季の変化によって（特に梅雨と冬の時期に）湿気を気にしなくてはならない。作品にカビが発生してしまった後では、もうそれはどうしようもないため、作品の保存には注意を払わなくてはならない。日本画のように、ある程度の湿気を必要とする技法は、まさに湿気の多い日本の風土に合っているわけだが、そういう意味では日本でテンペラ画を制作することにはリスクを伴う。それでも、今日まで日本でも多くのテンペラ作家が存在するには、この技法がそれだけの魅力と可能性を伺わせるからだろう。

## 最終章 人物表現 ―ヒト―

この論文を書くにあたり、私が最初に書いた言葉は、以下の詩であった。

私は足りないモノを、たくさん持っている。  
私の足りないモノを、右のヒトは生まれたときから既に持っていた。  
私の足りないモノを、左のヒトはどうやら途中で見つけたらしい。  
あのヒトたちから ソレ は奪えない。  
だから、  
私は足りないソレを、あのヒトたちを描くことで手に入れたいと思う。  
あのヒトたちを描いて、ついに ソレ は私のモノになる。  
私は足りないモノを、たくさん持っている。  
だから、  
これからもっともっと絵が描けるんだ。

私にとって、テンペラ混合技法による人物表現を制作研究していくことは、“他者”と“私”を関連付けるために必要なことである。手間の掛かるテンペラの工程、潔く切捨てる画面構成、モデルとの適切な間合い、それらは私が生きていくために必要な過程なのだと考えている。

私は以前、ある美術系記者の質問を受けた際、「女性を描くことを絵の中の女性に嫉妬しながら付き合っているのかもしれない。自分にないものを求めて、普通とは違う形でそれを得ようとしているのだと思う。」と答えたことがあった。私にとって、第1章・第2章で述べてきたような、所謂〈コンプレックス〉となる心の衝動は、制作の原動力として必要なものであり、決して否定的な面だけを抱えるものではないのだ。

これから先、加齢と共に私の心の衝動は大きくなり、また別の問題も生み出すのかもしれない。しかし、それがあからこそ、私は他者を描きたいと思えるのだ。

## 参考文献

- ・ 北山晴一 著『官能論／人はなぜ美しさにこだわるのか』（講談社、1994年）
- ・ 千足伸行 著『もっと知りたい クリムト 生涯と作品』（株式会社東京美術、2006年）
- ・ 『アルフォンス・ミュシャ』（講談社、1986年）
- ・ 大谷満 著『光琳画の秘密』（芙蓉書房出版、1999年）
- ・ 横山博 著『神話のなかの女たち 日本社会と女性性』（人文書院、1995年）

## 引用文献

- ・ 小澤基弘 著『存在感（リアリティ）をめぐって』／『絵画の教科書』（日本文教出版、2001年）
- ・ フリー百科事典『ウィキペディア（Wikipedia）』より「男女共同参画社会」5：世界の比較  
掲載HP <http://ja.wikipedia.org/wiki/%E7%94%B7%E5%A5%B3%E5%85%B1%E5%90%8C%E5%8F%82%E7%94%BB%E7%A4%BE%E4%BC%9A>
- ・ 『キリクと魔女』（原作・監督・脚本ミッシェル・オセロ、1998年）  
公式HP <http://www.albatros-film.com/movie/kirikou/story.html>
- ・ 河合隼雄 著『コンプレックス』（岩波新書（青版）、1971年）

## 図版資料

- ・ ジルネレー 著『グスタフ・クリムト』（ニュー・ベーシック・アート・シリーズ／ダッセン・ニュー・ベーシック・アート・シリーズ、タッシェンジャパン、2000年）
- ・ 『クリムト 1900年ウィーンの美神展』カタログ（「クリムト 1900年ウィーンの美神展」カタログ委員会 2003）
- ・ 『アルフォンス・ミュシャ』（講談社、1986年）
- ・ 『光琳派美術館 ②光琳と上方琳派』（集英社、1993年）
- ・ 『名画への旅⑥ 初期ルネサンスⅡ 春の祭典』（講談社、1993年）
- ・ ジョン・ポープ＝ヘネシー 著『フラ・アンジェリコ イタリア・ルネサンスの巨匠たち—素描研究と色彩への関心』（東京書籍、1995年）
- ・ チェチリア・ヤンネッラ 著『シモーネ・マルティーニ イタリア・ルネサンスの巨匠たち—シエナを飾る画家』（東京書籍、1994年）