

ドローイングとペインティングの透き間に ―― 絵画をめぐる時間を考えることから――

鷹木 朗

はじめに

左側が気に掛かる

用事を片付けに役所に出掛け、その後、少し時間があつた
天気も良かったので、電車に乗らず歩いて帰った

見知った道と初めての道を交互に繋ぎながら街を歩いていく
比較的足早に歩く

遠く前方に視線を投げて進んでいくにも関わらず、
左肩を撫でて後方に流れていく眺めが歩く意識に引く掛かる

垣根や、低い庇の薄暗い店先とその先の植え込みや、
突然明るく開けた駐車場の奥でブロック塀越しに見える青い三角屋根や、
陽を受けて光る真新しい家の白い壁や、
空き地に張られたロープと立て看板など…

それらを記憶の中に並べてぶら下げておく

それから幾日かが過ぎ、

その景色を筆筒から取り出すように追い掛けてみたくなった

カメラを提げて先日の道を歩くと、身体が温まってくる

レンズを左に向けると、それは見えなくなる

前に向ければ、画角から外れてしまう

歩き続けて視界から消える瞬間に、それは立ち現れる

後から振り返れば、その視覚の記憶は、前方からやって来て視界を外れていくまでの一連の流れを知覚し、視野周縁の光景として意識のうちに再構成されている…と言うか、「視覚の記憶」であることも怪しいのであって、おそらく、「知っていること」と「いま、断片的に眼にしたこと」を組み合わせて、「通り過ぎていく景色という言葉」に構成する意識の働きなのだと思うられる。
この体験を反芻しながら、それを描くことの契機にしようと考えた。

一、絵はいつ始まるのか

形象再現性を有する絵画作品は、一般に、それが静物であれ、風景であれ、人物であれ、何らかの事物をじつと動かない画家自身の正面に据えて凝視することから始まると考えられている。

しかし、日常の視覚体験は、大半がこのような特殊な状況で行われるものではなく、何かをしながら、つまり身体的な行為の過程の中で行われている。たとえば路上を歩いているとき、通り過ぎる路傍の光景を自分の肩越しに感じるというように。

このとき、わたしは何を見ていたのだろうか。通りに面した家の生け垣を見たことを思い出す。それはツゲの木が生け垣だ。どうしてツゲの木だと思ったのだろうか。おそらく背の低い深い緑色を見たからだ。丸っこくて密度のある艶やかな緑の集合体だ。いや、それをどこまで本当に見たのか。ツツジやサザンカではない気がしたし、でもウバメガシの類いではなかったと言いつけるほどしつかり見てもいない…。

おそらく一番正しい答えは、「わたしがツゲの生け垣を知っていたから」なのだと思う。幼いころ、親戚の家にツゲの生け垣があった。叔父にこれはツゲの木だと教わった。だから、いまでも「あんな感じの生け垣だ」と瞬時に思う気がする。そう言えば先程「通りに面した家の…」と書いたが、その生け垣の奥に果たして家が建っていたのかも、実のところ見てはいない気がしてくるのである。

では、知っているとはどういうことだろう。それは、頭の中で言葉にして意識するということである。そしてわたしたちは、実際には多くの場合において、あらかじめ言葉にしていたものを見ているに過ぎないと言えそうだ。

そのような「見ること」について考えさせられるいくつかの逸話に触れてみ

たい。

十九世紀のドイツ、幼少期からずっと地下牢にいたと推測されるカスパー・ハウザーは、十六歳になり言葉も歩き方も覚えぬままに路上に放り出されていたところを保護された。そして過ごした病院での体験を後にこう述べている。

「窓を見るとときはいつも、窓のよろい戸が私の目の前で閉じられているように見えたのです。そのよろい戸は、白・青・緑・黄色・赤の絵の具を混ぜ合わせたような奇妙なゴチャゴチャしたものでした……（中略）……その時私が見たものは、野原であり、丘であり、家であったのですが、その後、散歩しながら確かめてみると、大きく見えたものが実際は小さかったり、小さく見えたものが実際は大きかったりして、ずいぶん違っていました⁽¹⁾」

二つ目は、金子隆芳が『色彩の科学』の中で紹介している鳥居修晃による報告（日本色彩学研究誌、一九七六、二、三三—三七）である。それは開眼手術を受けた患者の視覚訓練に関するものであるが、その人は生後十ヶ月頃に失明し十二歳のときに右眼の開眼手術を施された。そして、光の色や色紙での弁別訓練が開始されることになる。明暗は術後二週間で分かるようになったが、なんとか色の見分けがつくのに実に二年半掛かったと言う。形を見るのはさらに困難であったとのことである。金子はこのことを踏まえて、次のように述べる。

「その人にとってはすでに触覚空間世界が出来上がっており、その世界に生活している。正常者は視覚情報とか色情報だとかおおげさに言うが、視覚情報やまして色情報に、正常者が考えるほど普遍的な感覚価値はないというべきかもしれない⁽²⁾」

最後は、江戸時代に大宝律令以来永らく禁じられていた人間の解剖を初めて行った山脇東洋の話である。彼は、漢方の五臓六腑説にある小腸と大腸に本当はその区別がないのでは、と考えていた。そして、解剖（腑分け＝実際には刑場の使用人にやらせて、それを見ていた）を行った後に著された『蔵志』にも、この二つの区別は判然としなかったと記している。この話を紹介した養老孟司は、小腸と大腸の区別は一目瞭然であり、実際に腑分けを見た東洋がどうして気がつかなかったのか分からないと述べている。しかし、「（東洋が）いくら医者でも、五十歳近くまで解剖を見たことがなく、初めて人間の内部を見るのだから、わけがわからなくてもしかたがないのである」とも記す。そして、東洋の解剖から十七年後に『ターヘル・アナトミア』を携えて腑分けに立ち会った杉

田玄白等との認識の違いを指摘するのである⁽³⁾。

また別のところで養老は、解剖学の勉強は一種の語学であり、人体解剖学用語を「わたしの計算では、公式に用いられる物に限っても、約一万二千語ほどある⁽⁴⁾」と言う。そして「人体をバラバラにする」解剖は「ことばを使う」とであり、「名前をつける」ことは「ものを切ること」なのと言う。さらに、「頭の中で切るから、やがては実際に切ることになる……（中略）……人のからだをことばにしようとするから、解剖がはじまるのである」と言うのである⁽⁵⁾。

実験心理学などの成果により、人間は乳児の段階で既に遠近感などの空間感覚を視覚情報から得ていることが知られている⁽⁶⁾。しかし、幼い動物はその生育に適切な環境を奪われると生来備わっているはずの行動様式からの逸脱が見られることも知られている。

ここにみてきた話から、わたしたちは日常生活の中で「見た」と思っていることがいかに幼少期からの膨大な体験と記憶の束の上に成り立っているのかについて改めて気付かされる。そして、養老が述べるように、それらは「言葉が世界を分節する」ことを簡明に示している。

さて、本稿冒頭に書いた筆者自身の体験をもとに、「絵はいつ始まるのか」という命題に立ち返ってみたい。

先程、日常の視覚体験は身体的な行為の途上で行われると書いた。しかし、同時にその体験を一度静止した状態の記憶に留めようとする意識が働かなければ、絵は始まらないとも言えよう。

わたしは路上から撮影した数葉の写真を観察し、筆を取り始める。しかし、それに先立って、カメラを下げて歩いた早春の一日がある。さらにそれ以前に、面倒な仕事を一つ片付けて足取りが軽くなったある日の出来事がある。それらは順に現れて次へと引き継がれる一連の時間であると言うよりも、全てが記憶の層として重なって存在している多層的な時間である。そして、そこで「見た」さまざまな事物、事象は幼少期からの膨大な体験と記憶の束に支えられたものである。

このように、描く主体が描かれる対象と出会い過ごした時間は多層性を帯びている。それは、筆を取り幾重にも絵の具の層を重ねていく作業の時間、つまり描く時間の多層性に受け渡されて、照らし出される。

絵は初めて世界を目にしたときから始まり、いまでも始まっている。

二、絵画をめぐる時間について

(一) 描く時間と描かれる時間／自画像について

絵画には描く時間と観る時間があると、ひとまず考えることができる。

描く時間とは言い換えれば画家の時間であり、観る時間とは鑑賞者の時間である。更に言葉を変えらるなら、表現の時間と鑑賞の時間ということになる。画家によって制作されない限り絵画はそこに存在しないのであるから、表現の時間は鑑賞の時間に先立つものである。その意味で双方は層序性があり不可逆的な関係にある。鑑賞者は制作者の残した痕跡を目で追ひ、そこから創造的な読解の作業を行う。

画家は画面と対峙し制作者としての痕跡を残していく。ここには、画家の作業と、それに応じて刻々と変化していく画面とが織りなすことで生成する描く時間がある。しかし、外的な形象を再現する絵画においては、画家が対峙しているのは画面だけではない。描く対象とも対峙している。そこに描かれる時間がある。

机上のレモンを画家が描く。画家は果実を見つめ、その黄色を感じ、果皮の表面のまろやかな凹凸と無数の油胞を観察する。それ以前に、画家はレモンを何らかの方法で手に入れて画架の前の机に置いたはずだ。光と陰を観察しながら果実の向きを回転させもしただろう。画家の手に取られる前には、それは果物屋の店先にあったのかもしれない。ともあれ、対象にはそれ自身の経緯があり、画家と出会うことで描かれるモチーフとなったのだ。

描かれるその間にも対象は変化していく。窓からの陽光は傾き、果皮は乾燥していく。また、画家の中では、実物であれ、写真などの映像であれ、絵やイラストであれ、それまでに見た無数のレモンが去来し、その色や形や酸味や、それにまつわる無数の記憶の束が意識される。あるいは、その記憶の束が意識下で作動している。

絵が完成したとき、それ（眼前の、そして記憶のレモン）はそつと描かれることを止め、その他多くのレモン、世界中に存在する物の集合の中に消えていく。

いま述べたのは、いわゆる静物画の場合の対象をめぐる時間であるが、風景画においてはどうかろう。風景は物とは存在の様態が違う。それはあらかじめ在るのではなく、見出される。比喩的に言うならば、画家はあらかじめ四角い画布を意識のうちに存在させ、眼前に広がる屋外の様相をその四角を透か

して風景として見るのである。画家の目に映るその光景は、山容や木立、建築物のように時間の経過にもあまり姿を変えないものがあるが、道行く人の姿、空模様、水面の反射や波などの様子、そして何よりもそれら全体に降り注ぐ陽光のように時々刻々と変化し続けるものもある。画家はその時間にも枠をはめて、これを静止させる。現実の画布に風景が完成したとき、それらは描かれる対象であることを止め、山として、木々として、家並として、水として、流動する物の世界へと帰っていく。

人物画の場合も考えてみよう。そこには描かれたモデルの姿を認めることができる。実際に筆を持つ画家の前に佇んでいたのか、あるいは記憶だけで描き上げたのか、写真から起こしたのか、更には、画家の想像上の世界にしか存在しない人物なのか、さまざまな事例があり得るだろうが、殆どの場合、画家にとつて、その人物の姿は画布に描き留められるその瞬間だけの存在ではなく、その人固有の時間を持つ他者存在として意識されている。動き、行動し、生きている人間存在のある瞬間として捉えようとする。そして、画家と対峙する他者として、画布に筆が下ろされた瞬間から絵が完成するまでの間、描く／描かれる時間を共有している。

人物画の中でも、このような描く時間と描かれる時間の関係を如実に感じさせるものとして自画像がある。言うまでもなく自画像とは、描かれる存在と描く存在が同一人物であること、描かれる時間と描く時間がびたりと重なっていることを画家と鑑賞者の双方が了解し合っている絵画形式のことである。そのことが却って、描かれる時間と描く時間が出会うところに絵画が生まれることをありありと見せるのである。だからこそ、近代的な意味での絵画へとつなが



図1 ヨハネス・ヴェルメール《自画像》

る構造が萌芽したルネサンス以降、画家は繰り返し自画像に取り組むのである。ヨハネス・ギュンブの《自画像》⁷⁾はこの姿を一種戯画化した表現で見せてくれる。ここには、画家が画面と対象(鏡)へと同時に対峙し、自身と鏡像と描出された像の間で、眼差しが交差しつつ振動しているのが見て取れる。

人物画に限らず、描くものと描かれるものは他者として対峙していて、それぞれが固有の時間の流れを持っている。そして画面で出会い、描く／描かれる時間を共有するのである。とりわけ自画像においては、この構造が観る者に端的に示されている。自分自身の姿を一旦他者として対象化することによって、画面上での出会いを果たし、これを描き出す形式が自画像なのだ。

(二) 出来事の間としての画面

ギュンブの《自画像》に見た眼差しの振動は、画家にとつては馴染み深いものだ。いかなるモチーフであれ、描く作業とは、自身が描いている痕跡をその瞬間瞬間で見ることと、対象の瞬間瞬間を見ることの、二つの間をめまぐるしく往還しその眼差しを重ね合わせていくことに他ならない。その振動こそが筆を持つ手の運動エネルギーへと増幅されるのである。

画面とは、描くことの痕跡が変化し続ける現象として積み重なっていくと同時に、描かれる対象が画家に対して如何に変容し現象するかという過程と重なっていく場である。まさに描かれる時間と描く時間が出会う出来事の間と行うことができるだろう。

この出来事を改めて観察してみよう。

描く作業の痕跡は刻々と様相を変える。それは画家自身を刻々と変化させ、次の作業を決定していく。画家は、対象の瞬間瞬間に、そこから喚起される過去の記憶も重ね合わせて見ている。画家の変化と同時に、画面には新しい変化がもたらされ、対象への見方も変容していく。このことは、画家の絶え間ない作業が画面と対象の絶え間ない変化を現象させると言うこともできる。このとき、画家は画面と対象の双方から眼差しを返されているように感じるのだ。

このように考えてみると、この多層性を持った描く時間と同じく多層性を持つている描かれる時間が、折り重なるように出会っていく構造は、何も外的な形象を再現する絵画だけに当てはまるものではないと感じられてくる。たとえば、ジャクソン・ポロックがあの納屋を改造したアトリエでキャンバスを床

に広げたときに起こった出来事をいまここに記したのだとしても、さほど差し支えないように思える。

ポロックの制作の様子は多くの記録写真や映像によって流布している。これらを思い出して、先程のギュンブの自画像と見比べてみよう。

ギュンブは絵の中でわたしたちに背を向け、鏡と画架に向かっている。わたしたちはギュンブの肩越しに鏡と制作中のキャンバスを覗く格好になる。画家の視界、その視野面は直立していて、対象の鏡も直立している。キャンバスも直立していて、その全体を収めた実際の画面、わたしたちが目になっている物理的畫面も直立している。その空間構造は簡明で透明感がある。鏡とキャンバスは画面中画として存在しているので、わたしたちは二重の空間を眺めており、気付けば、自分たちも物理的畫面のさらに外側の画面の中の住人であるかのように感じている。画面を円形に区切っているのも、様式上の問題と言うよりも、視野の周縁でこの空間的な感覚に齟齬を来さないための配慮とみることができ

る。

この絵画の多層構造を絵解きしたかのような作例は、たとえばディエゴ・ベラスケスの《ラス・メニーナス》⁸⁾が典型として知られる。あの作品も一種の自画像であり、同時に集団肖像画であり、鏡像も加わり、複数の描かれる時間と描く時間が画面の中で折り重なり、そして観るわたしたちがその多層構造の中に招き入れられる形になっている。ベラスケスは、この作品に限らず、絵画の多層性そのものをモチーフに作品化を幾度か試みているが、これらは、画面



図2 ディエゴ・ベラスケス
《アラクネの寓話(織女たち)》

が複数の層状に重なった空間を持つが故に、画面の外、つまり鑑賞者のいる空間へと絵画自身が拡張していくことを示している⁹⁾。

一方、ポロックは、お馴染みの黒いTシャツとジーンズで画面の中に立っている。ここで描かれている対象とは描くことそのものだろう。そのことはギュンプの《自画像》や《ラス・メニナス》と共通していると思われる。ただ、それを成立させるパラダイムは全く異なるものである。

ポロックの眼差しは床のキャンバスへと落とされているが、彼の身体運動とともにその視野面は揺れ動く。そのときの画面は水平に広がっているが、わたしたちはこれを壁に掛けられ直立した状態で出会うのである。充分に大きな作品の場合、わたしたちは、まず遠くから、まるで壁紙の柄のような均一な広がりを見、それから近付いて、彼と同じように眼差しを揺り動かしていく。もっと近付くと、絵の具の滴りの閃光のような美しさと同時に他人の靴の裏底が眼前にあるような生々しさも感じる。同時性という言葉が思い浮かぶ。再び画面から離れて全体を見渡したとき、一つひとつの行為の痕跡、その無数の生命の一回性によって織り上げられた宇宙を感じるようになる。

描かれる時間と描く時間が接近し殆ど一つとなったとき、わたしたちはその出来事の中に立ち会う感覚を味わう。ここにあるのは絵解きではない。絵画をめぐる時間の多層構造を構成する膜は、その一枚一枚が限界まで薄くなって広がり、描かれること、描くこと、観ることがびったりと張り付いた一枚の画面と化するかのようだ。

(三) 観る時間の多層性

ギュンプとポロックの作画のありようを比較することから、画面と鑑賞者の関わり方が浮上してくる。先に、描く時間と観る時間は層序性があり不可逆的な関係であると述べた。しかし、そうとも言えないものが見えてきたのではない。描くことと描かれることが画面で多層的に出会うように、観ることもその二つと同時に会うのではないかと感じられる。

考えてみれば、これは当たり前のことだ。わたしたちは静物画を観て、そこにレモンを見ると同時にレモンを描いている画家の仕事をみる。同時に二つのものを見ているのである。対象と画面を重ねて見ている画家の眼差しと、この鑑賞者の眼差しは重なっている。

わたしたちがこの画布に載せられた紡錘形の黄色い絵の具の塊からレモンを見るのはなぜだろうか。当然そこには、鑑賞者自身の「レモン体験」とも言うべき、物心ついたときから積み重なっている記憶の束があり、鑑賞者の記憶のレモンと画面の絵の具の痕跡との視覚情報の照合作業がある。そして、レモンの視覚像以外の連関するさまざまな記憶もひき起こされるであろう。また、黄色い絵の具の塊だけが関与するのではなく、画面上でその周辺にあるさまざまな色と形の痕跡が、そこにあるべきはレモンであると示唆するのである。鑑賞者のこれら一連の意識の働きは、描く時間における画家の意識下で作動している記憶の束と出会う行為のようにみえる。

観る者にとっても、絵は初めて世界を目にしたときから始まり、いまでも始まっているのである。

三、テキスト表現と絵画の近代について

(一) 『出来事としての読むこと』から

この多層性を持った観る時間が描く時間や描かれる時間に画面で出会うという出来事は、書くことと読むことの出会いを連想させる。

「読む」という行為を、私たちが実践するためには、日本語の文字システム、日本語の音声システム、日本語の語彙と構文を、とりあえず一つの約束事として、表現された言葉に対して、作動させることができなくてはなりません…(中略)…私たちが読むのは、私たちの「わたし」とは異なった表現者の書いた文字の集積、他者が表現したところの言葉の集積です。そこには同じ日本語を使用しているという、最低限の約束事の共有があったとしても、他者である表現者が、どのようなルールに基づいて言葉を使用しているかについて、あらかじめ想定することはきわめて困難です。つまり読むこととは、一瞬一瞬立ちあらわれる他者であるところの表現者の使用した言葉や構成した文に対して、その他者とは異質な言語システムを持った読者である「わたし」が出会いつづけていく運動にほかなりません¹⁰⁾」(傍点原文のまま)

これは、小森陽一『出来事としての読むこと』の冒頭にある「行為としての読むこと」という文章からの抜粋である。

言葉に書くことや読むことに比して、外的形象を描き出すこと、また描かれた画面から外的形象を見出すことは、より直接的で感覚的な出来事であるとして一般に考えられている。しかし、このように双方を照らし合わせてみると、それは非常によく似た意識の働きであることが分かる。

小森はこの本の中で、夏目漱石の『坑夫』^四という小説を題材に、これを構成するテキストにみられる時制（過去と現在）と相（完了と継続）に関わる表現に着目し、発話主体と叙述内容の時間的距離を分析する。そして、漱石という書き手、その漱石を訪ねて自身の体験を語った若者がいるとする小説成立の経緯、小説内の発話主体、小説内で描き出される行動主体、わたしたち読み手という風に、言葉をめぐるさまざまな存在のあり方を指摘し、それらが相互の位置や関係を転換する可能性をもった動的な存在であることを示す。言い方を変えらるなら、言葉が常にオブジェクト・レベルとメタ・レベルを往還する振動を伴って紡ぎ出されることを指摘し、漱石が用いる「写生文」の可能性を探るのである。

（二）写生文と近代について

江戸時代には書簡をはじめ公文書や日誌、張り紙などの実用文のほぼ全てをいわゆる候文が占めていたと言う。漢文がそうであるように、この書き言葉の文体には時制による変化がない。全く同じ表現が、あるときは過去の出来事の叙述であり、あるときには現在進行中の出来事の叙述となる。「……候」という文末が連続していくそのリズムは、基本的に発話主体＝執筆者であり、その位置は世界の中心＝特権的な場所にあり、世界との関係は静的である。

漱石は、特に書簡を中心にこのような文語表現が未だ広く用いられていた時代に生きていた。そして彼はロンドンに留学した経験を持つ英語教師である。日本語にはない時制概念に親しみ、また、ある意味で「終わりの始まり」を迎えていた西欧の近代を体感し、その上で、急ぎ足で近代を駆け抜けようとしている日本に戻ってきた人である。その人が紡ぎ出した日本語表現として彼の小説がある。

小森が取り上げた『坑夫』では、「さつき」という極めて短い時間的距離の過去を振り返る描写で始まった物語内世界が、いつしか現在形で語られ、あるときは畳み掛けるような終止形の連続で、読み手がその文を読み終えると同時

に物語内の事象が完了していくような同時性を感じさせ、また次の瞬間には、すつと発話主体が未来にジャンプして執筆している漱石自身と近づくというように、極めて動的な関係を示す。

西欧の十九世紀自然主義の影響下に、瞬間を切り取ることが永遠性を獲得する短詩形とも言ふべき俳句において、教養主義を排して対象と発句者が即時性で結ばれる方法論として正岡子規の「写生」が生み出された。そのことを漱石は深く理解し、散文表現としての写生文の開拓に大きく関与した。

『坑夫』が書かれた明治四一年頃は、黒田清輝を中心とした外光派、つまり印象派を受容した写実主義の潮流がアカデミズムとして確立した時代でもある。イーゼルと絵の具箱を携えて屋外に出掛けた十九世紀の画家たち、ことに印象派と呼ばれることになった人たちが始まった写生の意味は、それまでの絵画の素描、デッサンの意味とは大きく異なるものだと感じられる。その違いを描かれる時間と描く時間の出会いという観点から考えてみたいと思う。

四、写生からドローイングへ

（一）描線にみる生の一回性

吉田秀和の『セザンヌ物語』には「ドラクロワとゴッホ」という章があり、その中で、ゴッホの素描《サント・マリーの海に浮かぶ帆かけ舟》（一八八八）を取り上げ観察し、その筆遣いに北斎の影響が色濃く表れていることを記す。そして次のように述べる。



図3 《北斎漫画》第七編四、五（阿波の鳴門）

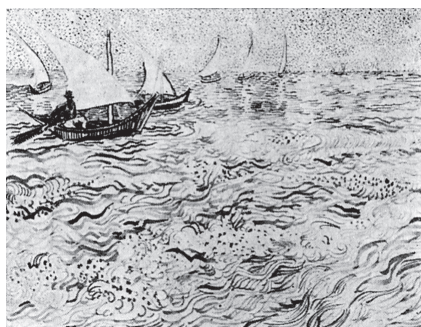


図4 ゴッホ
《サント・マリーの海に浮かぶ帆かけ舟》

「ここで私たちが見逃してはいけないのは、筆遣いの上で、どんな共通性があるように見えても、東洋画の場合は——北斎の版画でさえ——筆遣いには、一旦様式化の過程を経たあとで動かされているものだということがはっきりしている点である：（中略）：いずれにせよ、私には、あの有名な広重の《梅》や《大橋の夕立》を模写している時ばかりでなく、いま見た素描のようなものの中にも、ゴッホが、浮世絵を前に懸命に運筆の練習をしている姿が見えてくる。

一方、そのゴッホの手本となった絵を見ていると、飽くなき奇想の追求者だった北斎のような人でさえ、結局は、伝統の上にしつかり根を下ろして、制作していたことを知るのである。

私たちの意表をつく北斎の大胆さは、その構図にあるのであって、運筆ではない。このことは、彼が波を描いて、恐らく、もつとも天才的な絵であった《富嶽三十六景》中の《神奈川沖波裏》についてさえ言えるだろう⁽¹²⁾。

この一節を読んだとき、筆者には、はるか以前に読んだもう一つの文章が鮮やかに思い出されたのだった。それは丸谷才一によるもので、これを次に挙げる。

「北斎の世界は、たしかに動的ではあるけれども、しかしそれなりに異様にのんびりとしていて静かなのだ。ちょうど江戸という文化文政の大都會がそうであったと同じように。そこでは、事象は全て一回的なものにすぎないという発見があるにもかかわらず、その上で持続が敢えて信じられている。：（中略）：手踊りの女は、次の瞬間、別の動作に移り、彼女の形



図5 北斎《手踊り》（肉筆画）

は異なることになる。しかし、明日、あるいは明後日、この女がまた同じ踊りを踊るとき、彼女は今とそっくり同じ姿でわれわれの前にあるだろう。彼女が年老いれば、やがて彼女の娘がこれとそっくりそのままの趣で踊るにちがいない：（中略）：こういう北斎の、世俗の日常に対する信念、文明の型に対する信念は、ブルジョアジーの勝利やパリ・コミューンの敗北を眺めつづけてきた印象派の画家たちには、およそ理解を絶したものであったろう。それゆえドガは、この一瞬が終わればもうこの一瞬の若さがそれだけ失われるものとしての踊り子を描くのである⁽¹³⁾。

吉田は北斎とゴッホの描線を見比べ、北斎の運筆にみられる伝統に支えられた様式化の働きに対しゴッホの描線にその瞬間の生の一回性をみる。丸谷は北斎とドガの踊り子の絵を見比べ、ドガにみられる生の一回性の表現と、北斎の「一回的なものにすぎない」という発見があるにもかかわらず、その上で持続が敢えて信じられている」という感性を語る。

ここにあるのは、それぞれの作品が、西欧の近世近代が絵画にもたらした時間性と、どのように関係しているのかという問題意識である。

（二）振動する描線

ゴッホの泡立つ海面を表す描線、踊り子のチュチュを浮かび上がらせるドガの白い筆触に共通するのは、筆が振動をうちに含んでいるという感覚である。その振動とは、先にみてきた、画家の画面と対象を往還する眼差しの振動でもある。

たとえば、美術学校での素描の授業などで行われる、人物クロッキーをしているときの眼差しと手の動きを思い出してみよう。

わずか数分で描く一枚のクロッキーの中でも、モデルの動勢を見極めて一気に手を動かすときがあり、人体の内実と周囲の空間の双方に目を配り、その両義性を秘めた一本の決定的な線を、息を詰め、ゆっくりと引いていくときがある。また、微かに膨らんだり収縮したりする筋肉の盛り上がりを見ながら、筆圧の反応を頼りに抑揚ある稜線を描き出すときもあるだろう。さらに、リズムカルなハッチングで人物を面として彫り出していくこともあるはずだ。あるときは、モデルには目もくれず画面だけを見ながら線を引き、またあるときは画面を見ずにモデルに沿って動く眼差しを基に手を動かしている。

描く手が描かれる対象との距離を詰めたり離れたりしながら振動し、それが画面で描線となって積み重なっていくのである。それはちょうど漱石の写生文を思い起こさせる。

このことは描くということにおいて自明のことではない。さきほど紹介した丸谷の文章に添えられている北斎の一枚の絵がある。『林の中の裸婦』信州小布施での北斎のスケッチ」とキャプションが付されているその絵を見ると、一種奇妙な感覚に陥るのである。

いま述べてきた振動する眼差しをうちに含んだ描線とは違うもの、つまり「一旦様式化の過程を経たあとで動かされている」運筆、「文明の型に対する信念」に裏付けられた運筆とは、どのようなものだろうか。それは、画面に図と地の関係を生み出し、それを固定するものとして働く描線のことだ。それこそが、東洋画の伝統においても、また近代以前の西洋画においても、最も一般的な存在なのである。そこでは精妙なデッサン（白描）を基に、複雑に絡み合う図と地の関係が丁寧に塗り分けられてタブロー（本絵）となる。

たしかに、この北斎の（おそらくは晩年の）スケッチにはそれまでの漢画修養や春画制作の体験を思い起こさせる部分もみられ、そのような伝統的な白描画の手法による草稿だとも言えよう。しかし、それだけではない。描線は未だ振動をうちに含んではないものの、ある種のためらいを含んで引かれている。ここには既に近代の影がある。「一回的なものにすぎないという発見があるにもかかわらず、その上で持続が敢えて信じられている」（傍点鷹木）と丸谷が評した屈折が、画帖の中に生のかたちで表れているのかもしれない。

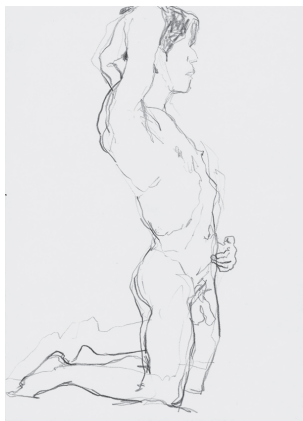


図6 素描の授業で描かれたクロッキー



図7 北斎《林の中の裸婦》

そして、これまでに述べてきた、描かれることと描くことと観ることが多層的な時間の中で出会う「出来事としての絵画」の構造が、ある歴史的な事件として成立したものであるということが、ここに透けてみえてくる。おそらく、ベラスケスが『ラス・メニーナス』で、自身の眼差しを王女マルガリータの眼差しとともに鏡の中の国王夫妻を介してわたしたちに投げ掛けたときから、その時計の針は回り始めたのだらう。そして、ついにはポロックの納屋にまで行き着いたのだ。

ベラスケスの筆遣いは流動性に富んでいる。筆触のあらわな画面は、ルネサンス期のヴェネツィア派以降の時代には珍しいことは言えないが、特にベラスケスのそれは、ペインティングでありながらドローイングの振動が感じられる。『ラス・メニーナス』など彼の一連の大作の、遠目には端正で透明な空間が、近寄れば全く違う表情を見せることを思い出す必要がある。

(三) ドローイングとペインティング

日本語において、特に洋画と呼ばれた絵画をめぐる言説において、以前はデッサンとタブローと言う仏語由来の言葉がよく使われていた。それがいつの頃からか、ドローイングとペインティングと言う英語由来の言葉に徐々に置き換わってきたように感じられる。

美術用語としての語義はさほど変わらないのだから、語源も違い、日本語でそのどちらかを選択して発話しているからには、かなり異なる含意が込められていると言うべきだろう。わたしたちがデッサン／タブローと言う場合にはその形式的な現れを見ているし、ドローイング／ペインティングと言う場合は、行動的概念の違いとして捉える潜在的な意識を持っている。この変化は、わたしたちが、今日の時点からわたしたち自身の近代を振り返り、絵画は出来事としてあったのだと捉える視点を知らず知らずのうちに持っている証左だと考えられる。

ここで、ドローイングとペインティングという言葉、デッサンとタブローに相当する言葉としてではなく、それぞれの原義に近い、「線を引くこと、図を描くこと」と「塗装すること、彩色すること」という意味に引き戻して考えていきたい。

カメラを提げて歩いた早春の日からまた幾週かが経ち、重い腰を上げて画布を張る。幾枚かの写真を傍らに置いて、しかしそれとは関係なく、絵の具を画布に置いていく。ブラシでペイントする作業は楽しく、それに身を任せながら幾つかの層を重ねていくうちに、ある色の場が画面に生まれてくる。

そして、たとえば路傍の草むらについての記憶がつかの間浮上する。それなら描いてみようとその写真を探し出し、今度はドローイングしていく。と言っても写真の表面は幾千の色のもやもやした斑点に過ぎないし、それはもはや草むらでもないから、あてどなくさまようように筆が動き、写真の表面をなぞるうちにそれが記憶の形象を連想させたりもする。

その記憶をなぞってみる。なぞることがその前の行為の痕跡を塗りつぶすことになる。画布と絵の具とブラシの組み合わせは案外融通無碍で、ペインティングがいつの間にかドローイングになり、ドローイングがいつの間にかペインティングになっていく。

そんな風に描く時間が進んでいく。

日常の視覚体験は、網膜上の光学的な刺激を契機に、身体感覚を言葉で分節して像を形成するという意識の働きから生じるものであった。それでは、制作体験における行為、描く行為はどのようにこれと対応しているのだろうか。

第一義的には画面を分節して図と地の関係を発生させるドローイングに対し、ペインティングは、色を発生させる行為である。それは、光の刺激を絵画空間にする。平面を画面に転化する働きだと考えられる。

描く体験におけるドローイングとペインティングは、見る体験での言葉と身体の働きと相似の構造を持っているということなのだろうか。

描線はそれそのものが振動し、スピード、強弱、リズムを持つ。画面を分節する存在というだけではなく、生の一回性を表出し、また、その積み重ねによって描く時間の多層性へとつながっていく。このようなドローする行為の集積がペインティングとなっていく作業の局面は、数あるペインティングの様態の一つの断面であり、線の集積とは言い難い作業も多様に存在する。そして、空間的な深さ、光のボリュームがペインティングの現れとして描く者に働き掛け、さらなるドローイングを誘発する。

制作者としてのわたしは、画面に近付き、そして遠ざかりという振幅を繰り返しながら、ドローすることとペイントすることが常に転換可能な関係にあることを実感する。形象を浮かび上がらせると同時に解体が始まり、描き出すことが消し去ることになる。たとえば、フラットなカラーフィールドと化した画面にもドローイングは潜在している。

五、結びに代えて

でも、それは左側なのだ

私が気に掛かるのはいつも左側だった

カメラを提げた早春の日、そのことが少し心に引っ掛かっていたが、

その理由は分からないままにしておくのが良い、そのときはそう思われた

あれからしばらく制作の時間を過ごして、

モチーフはいつも左側に置くことを思い出した

キャンバスは右、モチーフは左

右利きであるわたしにとって、それは無意識の所作であった

ちようどギョンブやベラスケスがそうしているように

本稿は、二〇一四年五月に行った個展に向けた制作体験での覚え書きを基に、自身の頭を整理するため書き始めたものである⁽¹⁾。

当初、念頭にあったのは、ピエト・モンドリアンのあの黒い水平・垂直の直線と三原色や無彩色の矩形との関わりについてである。わたしには、それが絵画制作におけるドローイングとペインティングのあり方を示すものであるように感じられたのである。モンドリアンがいわゆる抽象画に至るまでに描いた木の連作や埠頭と海の絵などをみれば、それはきつと「当たり前すぎて、改めて言及する必要もない」ことなのだろう。しかし、わたしにとって、そのことは今回の制作の中で初めて浮上したモンドリアンへの見方だったのである。

どうしてモンドリアンはそのような観点を持って制作したのだろう。どうして絵画をそのように還元したのだろう。このことを考えたかった。

その手がかりとして、絵画が出来事であること、そして、絵画における時間の多層性について考えることから始めようとした。これについては既に、二回ばかり論考したものがある⁽⁹⁾。内容の多くはそれと重なっており、我ながら同じことを繰り返しているだけではないかという思いがあるが、絵画制作と同じで、作業を繰り返しながら多層的に考察を積み重ねて次の段階へほんの少し進むということしかないらしい。

今後稿を改めて、モンドリアン自身の著作なども参照しつつ、彼の作品を観ていきたいと考えている。そこから、モンドリアン以前と以降に視野を広げつつ、既に終焉を迎えたいらしい絵画という出来事の顛末を見ようと思う。一枚一枚の「出来事としての絵画」が構成する「絵画（メディア）という出来事」の顛末である。もちろん、この顛末の後には、新しい絵にまつわる物語があるのかもしれないが。

なぜそのような、ある意味ホコリ臭いものを見届けたいのかと言えば、そこからの出発が今日の美術教育の大切な前提となるように感じるからだ。

たとえば美術館に子どもたちを引率し、「鑑賞教育」を行う。「さあ、みんなどんなことを感じた？」などと問い掛ける。このような構図にいつも、何かざらざらした違和感を感じていた。

絵を観るってそんなことだったかしら。何も感じなくても良いじゃない。ひよっとしたら、数年後、何かの拍子にふと、そのとき観たものが子どもたちの中の誰かの意識に浮上してくるかもしれないし、ずっと忘れられたままかもしれない。

そのような出会いとして美術はあったのではないか。

この気持ちをわたしの中で解決したいのだ。

註

- (1) ヴァン・フォーイエルバツハ／中野善達・生和秀敏（訳）『カスパー・ハウザー 地下牢の十七年』（野生児の記録 第3巻） 福村出版 一九七七年 八一頁
- (2) 金子隆芳『色彩の科学』岩波新書 一九八八年 一二七—一三〇頁
- (3) 養老孟司『解剖学教室へようこそ』ちくま文庫 二〇〇五年 八二—一〇四頁 ※初出は、同名書 筑摩書房（ちくまブリークックス）一九九三年
- (4) 養老孟司『ヒトの見方』ちくま文庫 一九九一年 三八頁 ※初出は、同名

書 筑摩書房 一九八五年

- (5) 養老孟司『解剖学教室へようこそ』（前掲書） 五六—六五頁

- (6) この代表的な実験例としては、ギブソンとウォーク（Gibson & Walk, 1960）による視覚的断崖実験がある。

- (7) ヨハネス・ギュンブ『自画像』ウフィツィ美術館 一六四六年

- (8) デイエゴ・ペラスケス『ラス・メニーナス』プラド美術館 一六五六年

- (9) デイエゴ・ペラスケス『アラクネの寓話』（織女たち） プラド美術館 一六五九年

- (10) 小森陽一『出来事としての読むこと』東京大学出版会 一九九六年 四頁

- (11) 夏目漱石『坑夫』新潮文庫 一九七六年 他 ※初出は、朝日新聞連載小説 一九〇八年

- (12) 吉田秀和『セザンヌ物語』ちくま文庫 二〇〇九年 一五九—一六〇頁 ※

- 初出は、『セザンヌ物語Ⅰ』中央公論社 一九八六年

- (13) 丸谷才一『北斎私見』『太陽』52号 平凡社 一九七三年（九月号） 二四頁

- (14) 『左側に——鷹木朗展』ギャラリー16 二〇一四年五月一三日—二四日 ※二〇一四年度特別研究費助成受給研究として行ったものである。本稿もこれに関連する研究報告として執筆された。

- (15) 拙稿「出来事としての絵画について——絵画との出会いの身体性から表現と鑑賞の在り方を探る」『大学美術教育学会誌第45号』二〇一三年 一九—一九八頁

拙稿「絵画における時間の多層性について」『大学美術教育学会「美術教育学研究」第46号』二〇一四年 一四—一四八頁

参考文献

- ・三浦篤『自画像の美術史』東京大学出版会 二〇〇三年
- ・岡田温司『ミメーシスを超えて』勁草書房 二〇〇〇年
- ・ミシエル・フーコー／渡辺一民・佐々木明（訳）『言葉と物——人文科学の考古学』新潮社 一九七四年
- ・内田隆三『ミシエル・フーコー』講談社現代新書 一九九〇年
- ・ジャック・ラセーシュ／大島清次（訳）『ラス・メニーナス』美術出版社（巨匠の名画） 一九七四年

In the Gap Between Drawing and Painting - Based on Considerations of the Time Taken for Pictures -

TAKAGI Akira

Works like pictures and paintings that reproduce an image are generally believed to begin with a stationary artist gazing at something that is in front of them. This is the case whether the work is a still life, landscape, or portrait. However, the majority of ordinary visual experiences do not happen under these types of special conditions; rather, they typically happen while a person is doing something. In other words, they happen in the process of some physical action. One such example of this is the feeling that the scenery of the roadside that one has passed when walking on a road is just over one's shoulder.

In addition, the act of a human being "seeing" something is not just the optical stimulus on the retina being received then and there. Rather, "seeing" something is the act of perception based on the knowledge that has been acquired from early childhood. This knowledge arises from things observed that are articulated into words from within the accumulation of physical experiences of the entire body.

Even for realistic works that feel as though a glance or a moment in time has been captured and frozen into a static image, there are actually a countless bunch of memories involved. At the same time, these works are drawn or painted while including the physically dynamic passage of time. Naturally, the appreciators of the works compare them to the countless bunches of memories that they themselves have acquired through their own physically dynamic experiences. At the same time that the object being depicted is identified, their awareness works through the traces of the artist's own process and they encounter their bunch of memories.

Pictures and paintings become a single scene when the artist attempts to depict what should be called the sum total of the artist's own visual experience as a moment through some motif.

One can even further search out the essence of what is happening in abstract works by perceiving the structure of these types of pictures as places where a multi-layered meeting of the time when the work is drawn meets with the time when it is seen. Specifically, we will bring up the self portraits from the works of modern Europe. Considerations

can then be made by comparing these with the attitudes of the painters like Jackson Pollock from the 20th-century American Abstract Expressionist movement and the attitudes we art appreciators have about these works.

Then, we will confirm that this type of structure of "pictures as events" is deeply related to a historical event that is the modern era. This will be done by referencing the discussion by YOSHIDA Hidekazu about the brush strokes seen in Hokusai's and Van Gogh's works as well as the discussion by MARUYA Saiichi about the different nature of time in the works of Hokusai and Degas.

Based on all of the above, the author's own actual drawing and painting process will be reviewed. By examining the two concepts of the action of drawing and painting, we will get an outlook on several future questions like how the structure of time in modern pictures is reflected in the actual drawing and painting process. We will also identify how this impacted the birth of abstract painting and its subsequent development as a future topic to be tackled.

We thank Crimson Interactive Pvt. Ltd. (Ulatas) – [www. ulatus. jp](http://www.ulatus.jp) for their assistance in manuscript translation and editing.