

博士学位論文

# 痛みに沈黙する絵画

ー抑圧と可視化するペルソナー

令和2年度

東京芸術大学大学院美術研究科  
博士後期課程美術専攻油画技法材料研究領域  
林浩美

# 痛みに沈黙する絵画

—抑圧と可視化するペルソナ—

目次

はじめに.....	2
<b>第1章 仮面</b>	
I 私にとっての仮面 —感情を抑圧するペルソナ—.....	3
II 仮面による感情の象徴の可能性—能・オペラ—.....	5
III 日常と非日常	
(1)日常 物質的で生き生きとした.....	8
(2)非日常 不気味でリアルな.....	10
<b>第2章 無表情×寓意 台詞としての寓意</b>	
I 表情の代わりに寓意で表現すること.....	14
II 絵画に描かれた表情についての考察	
(1)人間的な表情 —怒り・悲しみ・喜び—.....	24
(2)微笑像 —アルカイクスマイル—.....	25
(3)無表情.....	26
III 魔術的リアリズム.....	28
<b>第3章 沈黙をグレーで表現する</b>	
I 沈黙の色.....	30
II 奥行きの色	
(1)全面光.....	36
(2)側面光—現実と空気の色—.....	37
III 群像.....	38
<b>第4章 痛みの表現—現代社会と抑圧—</b>	
I 傷を表現する絵画—磔刑図・戦争画・自傷絵画—.....	41
II 痛みに沈黙する絵画.....	44
おわりに.....	53

## はじめに

本論文の目的は、「語らないこと」「沈黙すること」で生まれる私の表現の在り方を発見することである。それには私自身の作品と個人史をふりかえると共に、その肖像画に描かれた表情の意味を、あらゆる時代の作品を参考にしながら紐解いていく。そして戦争や自然災害などで抑圧され失われた声たちが発散する場所を求めて絵画になる過程と、その結末を追いたいと考えた。本稿では、私の体験を通して社会や日常生活を激動させる悲しみや怒りに対して「沈黙」や「無表情」で抵抗する人物像を、肖像の不可視化された精神と可視化された表情について考察し、寓意という現実のフォルムを借りて不可視化された精神すなわち「見えないもの」を「見えるように」することを絵画化していく試みを言語化していくものである。つまり「沈黙」によって覆い隠される、画家にとっての表出しないものの在りかを探す挑戦であり、この試みによって画家たちのペルソナは剥がれていく。

肖像とは現代において、膨大な個人的消費がなされている。それらの写真や映像に対し、純粋な絵画作品としての肖像画は、もはや一人の人間としての存在により近づいていく可能性を秘めている。それは画家個人の内省を絵画化したものであり、個人史がそのまま一つの作品として鑑賞されることに他ならない。そこで、非日常的体験を描く絵画について、つまり時代や環境に揺り動かされる人物が選ぶ表現の在り方についての模索が始まった。

繰り返される世界大戦と終わりなき内戦が暗く影を落とす最中に、突如として現れ消えていく歴史の狭間に生まれたものの一つとして魔術的リアリズム<sup>1</sup>がある。歴史が享樂の華々しい発展を遂げる陰で停滞と衰退の時期に生まれた絵画の顔を探るなか、その一様に無表情で淡々とした表情は、日常を虚ろな視点で過ごす人物像であり、それらが暗い社会背景または個人的背景のトラウマと社会的抑圧から生まれ、表情は無に帰し、「沈黙」という人間の外面的側面としてのペルソナが生まれると私は考える。

第1章「仮面」では私にとっての仮面が感情を抑圧する性質を持つことについて言及する。また物質的な仮面と、日常と非日常を表現していると芸術作品を分類し、非日常を表現した無表情のペルソナと沈黙に繋がる糸口を探る。

第2章「無表情×寓意 台詞としての寓意」では、私の作品に登場する寓意の例を挙げ、無表情の人物像と寓意が組み合わさる私の絵画作品の意味について解釈していく。またさまざまな時代に表現された表情と対比しながら「無表情」について考察する。

第3章「グレー」では絵画作品の背景を考察する。絵画における余白が何をもたらすか、絵画の光や色彩、構図という点に焦点を当てて言及していく。余白があえて何も描かない部分なら、無表情と同じように、沈黙することで表現する何かであると私は考える。

---

<sup>1</sup> 魔術的リアリズム 1925年美術史家フランク・ローが使用。特定の潮流ではなく、ドイツのノイエ・ザッハリヒカイトやシュルレアリスム、ウィーン幻想派など、極めて高い再現性を用いて幻想的な効果をねらう具象絵画について用いられる。『岩波 西洋美術用語辞典』2005年株式会社岩波書店 益田朋幸・喜多崎親編著

第4章「痛みの表現—現代社会と抑圧—」では、現代社会における見えない痛みと抑圧や、絵画における傷や痛みの表現とはどういうものかを知る。また、それがなぜ沈黙することに繋がるのかを自身の体験と共に記述していく。

## 第1章 仮面

### I 私にとっての仮面 —感情を抑圧するペルソナ—

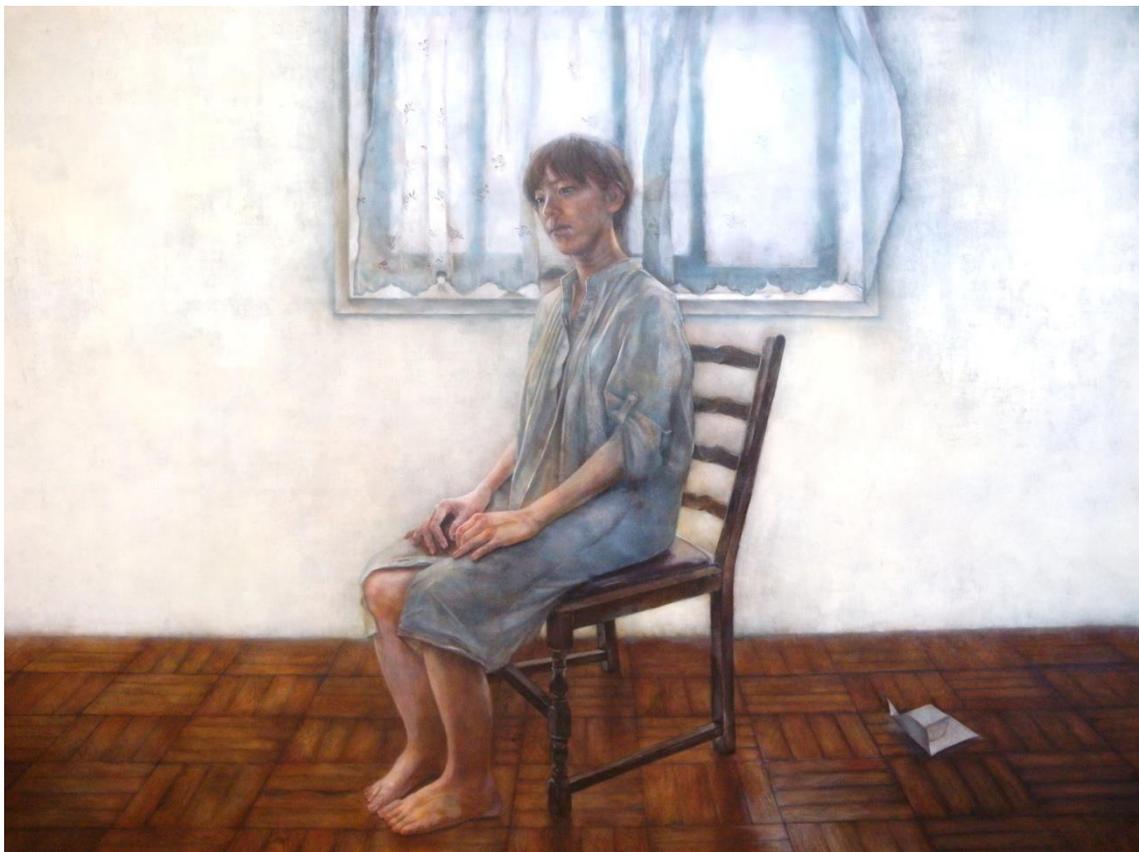
2013年の卒業制作品である大型キャンバスに油彩で描かれた『Windless day』は、一見ただけでは何の変哲もない人物画である。だがそこには限られたモチーフの中に、隠された意味が潜んでいる。なぜ人物画なのか、表情がないのか、沈黙に繋がるのか、私の絵画を紐解くためにまずこの作品から語っていく。

私は幼少期から周囲とのコミュニケーションの駆け引きや自分の振る舞いの在り方を固定するのが下手な性格であった。明るく振る舞っても寡黙になってもどこか本当の自分になり切れていないようなフラストレーションが、日常生活でストレスをため込んでしまう要因であった。何気ない会話の中でも笑顔か無表情かの選択を迫られたとき、正確な答えが無いその選択は私には難解な問題だった。笑顔を折り畳むか広げるかの問いかけは常に二択で迫ってきて、その選択に困った笑い方や気持ちを伴わない笑顔は人は愛想笑いと呼ぶ。中学時代に画家になろうと決め込んで高校で美術を選択した私が魅了されたのは、レオナルド・ダ・ヴィンチの『モナリザ』やレオン・フレデリックの『夜』であった。レオン・フレデリックの『夜』は『夜のアレゴリー』という題名でも知られている。どちらの絵画も笑顔とも無表情ともいえない、佇まいだけが存在する人物画に惹かれたのは、直接的な表情で表現すること以外の可能性を、この頃には既に見出していたからかもしれない。一方私の日常生活では笑顔は折り畳んで仕舞い込む方が心地良かったが、実は親しい間柄では道化的な振る舞いをするのが常で、そうしなければいけないような強迫観念に囚われることもあり、普段は寡黙を、時には道化を演じなければならなかった。

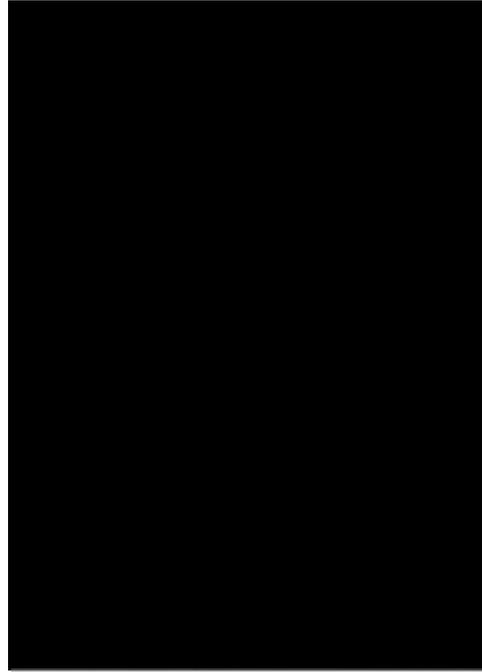
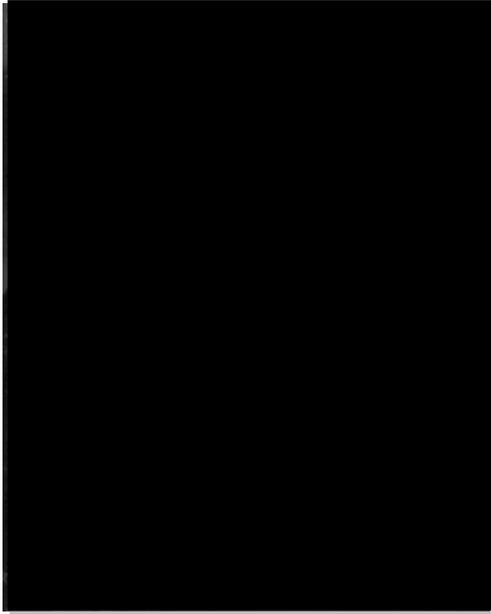
このような経緯があって、ペルソナという概念が私の生活にも作品にも浸透していった。

2013年に描かれた『Windless day』は、『風のない日』という意味を込めているが、これは実際には風のない穏やかな日に、自分の心の中だけで吹くざわざわとした他人には可視化することのできない風を表現しようとしている。そして地面に無造作に置かれた折り目の付いた紙には、見ただけでは分からないであろうスマイルマークが描かれている。ある時、この絵を鑑賞した人物がこれはくつろいでいる女性像だと感想を述べたことがある。しかし、裸足で、緊張した体のこわばり、椅子しかない異様な室内から分かるようにこの女性は決して穏やかにくつろいではいないということである。微笑んでいたとしても、その内心が本当に穏やかなものなのかどうかは他人には分からない。『モナリザ』そして『夜のアレゴリー』に描かれた女性像もしたたかに怒りや悲しみを湛えているのではないかと

いう想像が私にはできた。こうして私の作品には仮面としての微笑が度々登場するようになる。2013年は東日本大震災から2年目の年であり、私の故郷である町は原発事故の影響で日常が崩れた。そして「隠す」「耐える」という行為をより身近に感じ、私の中で「現実」と「非現実」の分離が始まった。そうした震災の情景と私が受けた影響は後述していく。



林浩美『Windless day』2013年 油彩／カンヴァス 227.3×181.8cm 作家蔵



レオン・フレデリック 『夜』 1891年 油彩／カンヴァス 70×54.5cm ゲント美術館

レオナルド・ダ・ヴィンチ 『モナリザ』 1503-1506年頃 油彩／板 77×53cm ルーブル美術館

## II 仮面による感情の象徴の可能性ー能・オペラー

ペルソナは、もともとはラテン語で役者のつける仮面と意味する。C.G ユングは、それを集合的心の断片として当てはめ、ペルソナを「実在のもの」ではなく、個人と社会との間に結ばれた一種の妥協であるとした。<sup>2</sup>

こうした定義が成されてから、マスクとペルソナはさまざまな仮面論で論じられてきた。マスク (MASK) は、物質的な被り物として扱われ、ペルソナ (PERSONA) とは精神に被る人格としての意味をもった。私の作品でも同様に、自作の肖像画における無表情とは、仮面のうちのペルソナに分類し、本当の表情や個人的なものを覆い隠すという意味で使用される。

芸術作品の中での仮面は、役者が付ける一つのアイテムとして扱われるのが一般的である。ここからは、物質的な被り物としての「仮面」が使用される例について挙げ、それらが私の作品へ与えた思考と影響について述べる。

物質的な仮面は、道化師、ピエロ、儀式、日本においては能の面 (おもて) としても活用され、立体の仮面として角度によって表情が違って見えてくる。

そのなかでも道化師としてのピエロは、基本的にサーカスなどにおいて人々を楽しませる目的の道化師なので、その口角はあり得ないほど上がり続けているが同時に悲哀の表情も浮かべている。ピエロの装飾や衣装は、物質的な仮面の中でもペルソナに近いと私は考

<sup>2</sup> 『自我と無意識』 C.G ユング 第三文明社 松代洋一/渡辺学訳

える。道化師は時折自虐的でもあり、皮肉やブラックジョークを交えた演技で舞台上に登場する。道化師という子供に好かれやすい存在を利用していた人物による凄惨な犯罪（殺人ピエロ事件）<sup>3</sup>もあり、好感の持てるにこやかな面と怒りや憎しみといった全く反対の面の落差は、恐怖もしくは悲哀を増幅させる。「道化恐怖症」という言葉があるように、たとえ笑わせようとしている無害な人物でも、他の面から見れば相手に正反対の感情を呼び起こす対象になる。そして、好感の持てるにこやかな面が増長させる憎悪や怒りは、私の作品にとって興味深い問題となっている。道化師の復讐劇を描いたオペラや小説、映画は数多く存在し、味方である道化師が行う犯罪であるからより怖いと感じる。

映画や演劇において演じる役者が、演じている物語と現実世界の境界線を取り払う劇中劇という手法の例として、1892年に初演されたオペラの『道化師』を挙げる。現実世界の日常と舞台の台詞がリンクするなかで、道化師の精神は現実と舞台の境界が分からなくなってしまう。そして現実世界で妻を奪われた道化師が悲しみと怒りの中で歌う劇中劇の一節に、

「舞台に出るといふのか？セリフもままならないのに。(中略) 笑え！パリアッチョ！お客が金を払って笑いにきたのだ！すすり泣きも悲しみも、おどけた顔に変えろ！」

『道化師』

という台詞がある。ピエロはピエロであるがゆえに笑うことを強制されるが、これは人間社会に置き換えると人間は人間らしく、社会人は社会人らしく生きなければならないという仮面の強制と考えられ、本来の自分とは違った自分を演じるという仮面の装着と重なる。これが私のピエロに感じる人間の外面的側面、つまりペルソナとしてのピエロである。

現代社会では、お金という対価を得る代わりに自分は何かを差し出さなければならず、それがピエロという社会的役割となり、おどけた顔を提供してお金を得ることができる。社会生活では、誰もが対価を得るために仮面をつけていると私は考える。社会において重要な役割を担う「仕事」において、特に日本で実施されるマニュアル通りの接客は、いかにお客様を不快にさせないか、あるいはそれ以上の良質な接客についての教育がなされる。確かに、店が氾濫している日本においては不愛想な店員や怒り顔の店員のいる店など、あえて不快になる選択はしないだろう。そうして強制的に身に付けさせられている機械化した接客技術は、逆に自身を守る殻の役割も果たしていると私は考える。一定に管理された状況下の接客において自身がある種の機械となることで、客から攻撃されないという側面があり、仮面が個人的な攻撃を遮る役割も併せもつ。

これらは個人の消失と共に得た対価で、戦争や災害のない日常生活においても、道化になるか能面のような無表情になるか、本来の自分とは違う表情をすることが少なからずあ

---

<sup>3</sup> 殺人ピエロ事件（ゲイシー事件） 1972年から1978年の間にジョン・ウェイン・ゲイシーが33人の若い男性を殺害した。地域活動に熱心で、仕事の合間に道化師の格好をして入院中の子供たちを励ましたり、パレードに参加したりしていた。『FBI心理分析官2』ロバート・K・レスラー、トム・ジャットマン 田中一江訳 1996年 早川書房

り、そうした日常的な仮面の選択は個人の抑圧を生むと考える。また、社会生活において無感動にならざるを得ない抑圧などの結果として、沈黙することに繋がると私は考える。抑圧は本来の自分との境界を曖昧にする作用も持っており、誰しもがオペラの劇中劇のパリアッチョのように、仮面が現実の自分に成り替わってしまうおぞましさを孕んでいる。私の絵画作品はほとんど表情がないのは、自己の抑圧の結果としての表情が可視化されているからであり、日常生活のなかでペルソナを被った人間の様子を描くことが私の作品の目的である。

物質的な仮面は、芸術作品において感情を象徴化することが可能であり、象徴として使用されることが一般的である。

日本の「能」で使用される面（おもて）では、西洋の道化師と比較するとその表情は静かであり人間に近い。異形の面もあるが、人間模様を演じる面はその角度一つ一つが繊細な表情で作られている。「能」は、室町時代にかけて大成された芸能であり、神事芸能に由来する当時の最先端の芸術劇であった。C.G ユングは『創造する無意識』<sup>4</sup>の中で、芸術には「心理的作品」と「幻視的作品」があると述べている。「心理的作品」は人間の意識の届く範疇で起こるものを素材として扱うこと、生活体験や衝撃、情熱や運命など、自然とその美しさ恐ろしさを表現することなどである。「幻視的作品」はその体験が既知のものではなく、全く別の世界からやってきた心の背景に属するもので、「言葉をもってはしてもいかにしても表すことのできない美」と表現している。

無意識的なものを象徴化して表している能作品の『道成寺』では、女の怨念や憎悪といったものが蛇という象徴（シンボル）で表されている。<sup>5</sup>『道成寺』に登場する鬼女の面は、目が吊り上がり口は大きく裂け、赤く燃えるような髪は激しい怒りを持つことが一見ただけで分かる。怒りを可視化することによって男に振られた女の激しい怨念を鑑賞者と共有できている。赤は血の色であり興奮と、時には怒りを表すことができる。

仮面や装飾の色を象徴（シンボル）として使用する行為は、絵画でも同じく描かれる象徴（シンボル）や寓意（アレゴリー）として扱われてきた。また、C.G ユングは神仏について、無意識から創り出された象徴（シンボル）としての神という存在が、多くの人間に共有される目的で可視化した存在になったという。言葉にできない恐怖は無意識の中にあり、日本ではそれが可視化されたものが妖怪となった。魂や触れられないもの、非現実的なものを共通認識や共感覚を表現しようとするのが象徴、寓意である。

仮面による感情の表出と共有の仕方を述べてきたが、私の作品の中で鑑賞者と感情を共有することのできる唯一の手段として描かれるのが「寓意」である。また表情においては、鑑賞者に意図を伝え、共有するという点で使用される仮面とは違い、私の作品の人物像は

<sup>4</sup> 『創造する無意識』C.G ユング（1875 - 1961）松代洋一訳 株式会社平凡社 1996 年

<sup>5</sup> 『能の心理学』佐藤和彦、高橋豊 河出書房新社 1997 年

感情を隠している。そこに描かれない表情に変わり、感情の表出をするのが「寓意」のモチーフなのである。人物の感情の揺れを鑑賞者とあえて共有しないということは、鑑賞者に対して非常に消極的であるが、その解き明かそうとする行為そのものが鑑賞者と作者の中にある無意識の共有ともいえる。

一方で、能における『小面』の面は、表現における沈黙の手段の一つであると私は考える。立体的な仮面は角度によって表情が変わり、『小面』を正面から見た際の無表情とも微笑ともとれない不気味さは、あらゆる表情を一つの面に兼ね備えているからこそできる表情である。怒りも悲しみも喜びも『小面』一つで表現できてしまうのである。『小面』を含む描かれた表情や微笑像の参考例については第2章の第2項で述べる。あえて表情を伏せて状況説明をしないことは、感情の揺れをあからさまに共有しないことであり、鑑賞者が役者の面に自身の表情を投影できることでもある。私が描きたい人物像は、その一つであらゆる感情を表象する『小面』のような表情なのかもしれない。

### Ⅲ 日常と非日常

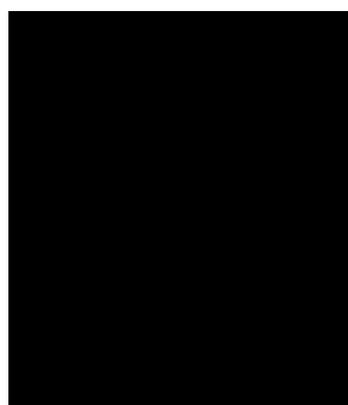
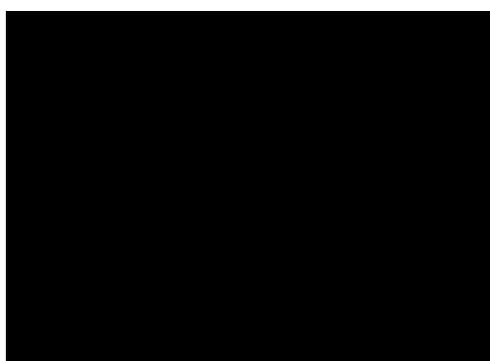
#### (1) 日常 物質的で生き生きとした

私の作品は日常の空間から離れず、しかしその空間やモチーフにどこか違和感を覚える。目に見えて触れるけれども、そこにあるはずのないものがあること、日常では見ることのない違和感のある景色を作り出していく。確かに日常に置かれているが、物の配置やモチーフの選択などが非日常的であることが私の作品の特徴である。なぜ非日常的なモチーフの配置が必要かという、何気ない日常の中に、ある種の一般的ではない傷や痛みなどの隠されるべき負の感情やおぞましさを潜ませたいからである。日常と非日常の混ざり合う画面はまさに不気味の谷であり、人間本来の生き生きとした生命感とは真逆にあるような、死を連想させるものが入り混じることによる不安が表現される。それは生活していればどんな人間も必ず体験することであり、おぞましきのない世界に人間としての本質はないと私は考える。

非日常的なものを語るうえで、まず人間的生活の大部分を占める日常的なものについて語らなければならない。それは、隠したいものが隠れようとしているベールからまず語るようなものである。

私の考える日常的なものの分類として、物体（人体）、光、写真、仮面（MASK）、表情

などを挙げる。絵画としては、村の日常や静物を描いたブリューゲル一族などを挙げる。ピーテル・ブリューゲル一族は走り回る子供たちや婚礼の様子を描き、雑踏を見ても生き生きとした表情であり傷や自己表現の葛藤、鬱憤、抑圧やペルソナなどについては考えもつかないだろう。ここに描かれた人々は率直に感情を表現し、素直に人生を楽しんでいる。次に、日常を舞台として肉体を描いているという点で、バルテュスを挙げる。バルテュスでは肉体は克明に描かれてはいるものの、モチーフや光と陰は簡潔に、余計なものをそぎ落としたような静謐な画面をもたらしている。静謐な画面はある種の不気味さを生み、人物に対して背景が広い絵画、また人物の動きがない絵画は、それが顕著になると私は考える。絵画の背景についての例は第3章第2項で挙げている。



左：ピーテル・ブリューゲル『子供の遊戯』1560年頃油彩／板 118×161cm ウィーン美術史美術館

右：バルテュス『夢見るテレーズ』1938年油彩／カンヴァス 150×130cm メトロポリタン美術館

日常的である絵画を定義するには、具象であることが必然であると私は考える。具象絵画と抽象絵画の違いとして、描画をすること、描き込むことは作者の意思が反映され、描き込まないこと（絵具の流れや作者の意志を伴わない描写）は作者の意思とは別の何かが画面上に繰り返されられる。その差がリアルさを画面に与えるなら、意思の有無が日常と非日常の境といえるのではないか。

次に、写真が日常を写し出すことについて語る。絵画でも写真技術が登場する前後では写実性が向上し、現代のハイパーリアリズムが登場したが、目で見えることをそのまま絵画に落とし込む作業では、現実ではないものも時には織り込まれるので、近現代以前の絵画は「写真的」ではない。1990年代後半に復権されたストレートフォトグラフィーは、日常をあるがままに受け入れ、合成や演出のない、写真が持つ即時性つまり「偶有性」を最大限に生かした手法である。自然光のもつ「偶有性」は、私の作品の中で時折登場する。そうした自然光を取り入れた撮影は、存在の表現に光が欠かせないものであると考えさせられる。光の向きについては第3章第2項でも述べている。90年代以降は写真に限らず、現代では誰もがインターネットにアカウントを持つことができ、自分で撮影した写真をアップロードできる。均一な枠の中に収められたそれらの写真は、日常の切り取りが作者の個

性を引き立たせることを感じ、それが絵画の規定サイズにも当てはめて感じさせられる。

私の作品の主題は、日常的な形や光を写し出すことにあるが、一見するだけではストレートフォトのように見えてしまう。しかしそのモチーフや構図の選択に恣意的な構成要素を含み、それが私の絵画たる所以となる。いわば冒頭で述べたモチーフの選択と同様に、その構図にも日常として用意された舞台に落とされた、一点の染みのような違和感があるのである。

例えば、台の上に置かれた菓子箱やコップ類などは日常生活ならば私の絵画のように畏まって配置はされない。これが絵画と写真の違いであり、現実をありのままに写すという作業工程においても絵画作品は手作業という一つのフィルターがかかるため、作家の意図は否応に鑑賞者に意識させられる。実際に見た世界を2次元に写すという行為は、自己の表現欲望とは切り離せないで、ストレートフォトグラフィーとコンポジションの狭間で意図を感じさせる匙加減が重要になる。その点が日常から非日常へ移行させる一つの要因ともいえる。

日常的なものを主題とする舞台芸術作品の例をオペラから挙げる。「ヴェリズモオペラ」は1890年から20世紀にかけて日常生活や残酷な描写をありのままに見せるイタリアオペラの傾向である。その火付け役が『道化師』『カヴァレリア・カスティカーナ』『カルメン』などであるが、これらが上映されるまで殺人は舞台裏でしか表現されてこなかった。<sup>6</sup> 観衆の目にしない幕の裏側で登場人物は死ぬのである。つまり、「死」という日常的な現実要素を鑑賞者から隠す行為であり、その作品がより幻想的で物語性の強いものであったと私は考える。また、19世紀末から20世紀にかけてイタリアで広まったヴェリズモ（真実主義）は主にオペラが主流であったが、生活や日常をありのままに表現する、真実を表現するという点において、後の現代の作品に多大な影響を与えたと私は考える。「真実を表現する」というキーワードは現代においても廃れておらず、作家が競って表現しようとすることのひとつである。それまでの宗教主義や幻想の中での表現から抜け出し、真実を追い求める行為に終着点はない。そして私が日常風景の作品におぞましさを与えることもまた、真実を追求することに違いはない。

## (2) 非日常 不気味でリアルな

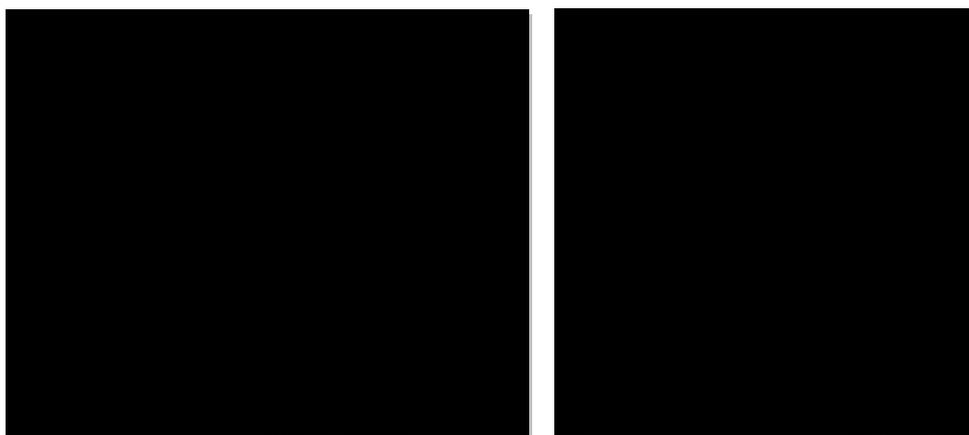
非日常的なものを分類すると、夢、妖怪、神仏、幽霊、幻視的体験や精神などがあげられる。ただ夢の国が非日常を演出するように、不気味さを表現するものだけが非日常ではないことは注意しておきたい。1781年に描かれたフェースリーの『夢魔』は、横たわる女性像に悪夢を見せる小悪魔を具現化している。こうしたように、現実世界で観念的なものを可視化させることで、不気味でリアルな絵画作品の例を挙げる。このように不気味なもの

---

<sup>6</sup> 『イタリアオペラ 上』音楽の友社1998年：ビゼーの『カルメン』は殺人を聴衆の目の前で行った最初の作品である。

を表現する際には、リアルさが鍵となる。

「フリークス」のシリーズで知られる、精神病理者のポートレイトを主題にしたダイアン・アーバスは、写真という表現方法ながらその構図や対象を見る眼差しに恣意的で寓意さが垣間見える不気味な作品である。アーバスが異常な顔をした人間を素晴らしいというように普通から逸れた形態を好むともいえる感情は、人間が恐れを抱く不気味なものになぜか惹かれるという現象である。フュースリーの『夢魔』のように恐怖が具現化したものではなく、日常がありのままに映し出された写真ではあるが、そこには畏怖や不気味なものが確かに存在し、鑑賞者もそれを感じ取ることができる。



左：ヨハイン・ハインリヒ・フュースリー『夢魔』1781年油彩／カンヴァス 101.6×127cm デトロイト美術館

右：ダイアン・アーバス『Two friends at home,N.Y.C.1965』

ダイアン・アーバスが主に題材にした異質なものは既に病名があるが、病名が付かない心の傷や違和感は日常生活にもあり、病名がつけられた疾患は共有されて共通認識の表象できる存在へと変化すると考える。心の傷は他人と共有することが難しく、また公言することは憚られ、その結果として自分を隠すために沈黙するという行為に繋がる。

シュルレアリスムの超自然的空間表現もある種の不気味さを鑑賞者に与える。戦争の終焉そしてダダを経てシュルレアリスム以降、自我を表現するように芸術活動は追及された。慣れ親しんだ形からの変容は確かに不気味さをもつ。しかし、本論で語る不気味さというものがシュルレアリスムと違うのは、シュルレアリスムが現実を明らかにすることに積極的であり、探られる対象が自我であろうとも、追及されることに抵抗がないことに対して、ここで語っている不気味なものとは、その人物が隠したがっているものを明らかにしてしまうことにあると考える。それは「見えざるものの表現の在り方」であり、表出しないものの所在を追求することに違いはないが、ここで語る不気味なものを表現した作品は、隠さなければならないもの、隠したいものが溢れてしまっている状態を捨てる行為だと私は考える。それは自然に振る舞っているつもりでも隠し切れない異質なものが溢れている状態である。

フロイトは E.イェンチュの論文<sup>7</sup>を引用して不気味さの原理を述べている。「慣れ親しまれたもの—抑圧を経験しつつもその状態から回帰したもの」<sup>8</sup>としたが、その喪失と抑圧から生まれる不安の在りかを表現した作品として、ダイアン・アーバスの写真や私の作品にも共通するものがあると私は考える。つまり日常という慣れ親しんだ物事や風景の喪失は不気味さを生成するということである。E.イェンチュの述べる、生きているものが生きていないように、生きていない事物が生きているように疑われることは、生命という日常に垣間見える死、死という非日常に見える生という異質なものの発生によるものなのではないだろうか。例えば、ぬいぐるみを使って可愛らしさとユーモアを交えた日常に潜む不気味さを表現する時、ぬいぐるみや生き物を模したものと対峙する時には生命の在りかを探してしまうのが人間の本能で、それが生きたものでなくても固有名詞がついている物体には無意識的に意味付けをしてしまい、生命と物との境界線が曖昧になる不気味さを孕んでいる。そして死を描くということも、必然的に不気味さを孕む。このように不気味さを語る時には必然として生と死がつきまとうのは、人間にとって直ちに理解しえない死という領域が恐ろしく感じられるからだろう、私は考える。

そこで、死が描かれた絵画について注目していく。

1852 頃に描かれたジョン・エヴァレット・ミレイの『オフィーリア』は仰向けで、1902 年に鏑木清方によって描かれた挿絵である『お宮水死の図』は、うつ伏せで描かれている。これにより、水死と聞くと日本では仰向けよりもうつ伏せを想像するのが主流なのではないかと私は考えた。顔や表情を主体とする西洋絵画と、状況や雰囲気重視する日本の絵画意識についても違いがあると考えられる。水死と女性は親和性があり、多くの画家がそれをテーマに作品を残してきた。また西洋の多くの画家がその構図を決めるとき、仰向けで描いている。ミレイの『オフィーリア』に描かれた死を意味するアネモネの花は、私の作品の中での魚の存在である。

2015 年に描いた『悲しい夢をみたあとには』という作品は、夢の中で泳いでいた魚が現実の世界にでると泳げずに腐って死んでしまうという意味を込めている。ここでも構図はうつ伏せであり、魚になって泳いでいるつもりで女性像が表現されている。この絵が仰向けであったならまた違う意味に捉えられる可能性がある。この絵も一見すると横たわる女性像だが、それは横たわる女性を演じ、内面は魚になって泳いでいる。水に沈みゆく時、仰向けの方が顔を最後まで水面に出せて息がしやすいが、うつ伏せであると呼吸が止まっているのが一目瞭然である。しかし一方で魚は、死ぬと腹を上にして浮かぶのである。

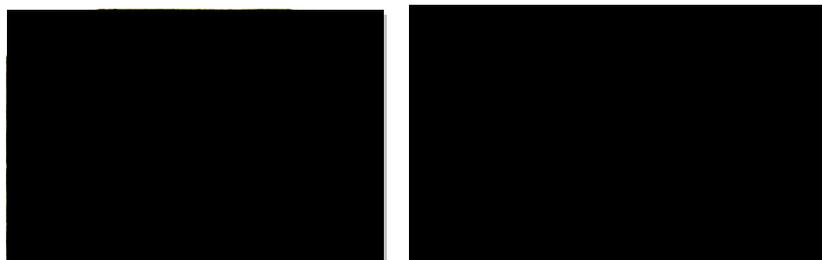
水というものは幻想的で、内側と外側を隔てる鏡のようなものである。ぴんと凪いだ海

---

<sup>7</sup> E.イェンチュ『不気味なもの心理学のために (Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift)』1906 年

<sup>8</sup> ジークムント・フロイト『フロイト全集 17』『不気味なもの』須藤訓秀／藤野寛訳 岩波書店 1919 年

に感じる畏怖は底知れないものの恐ろしさであり非日常で不気味なものへの恐怖である。うねる高波よりもびんと凪いだ水面の方が不気味さを際立たせるのは、波がどこから襲ってくるか可視化できているのと「嵐の前の静けさ」というように、次に何が起こるか分からない静けさの違いである。



左：ミレイ『オフィーリア』 851-1852年 油彩／カンヴァス 76.2×111.8cm1 テート・ブリテン美術館  
右：鍋木清方『金色夜叉挿絵 お宮水死の図』 1902年



林浩美『悲しい夢をみたあとには』 2015年 油彩／木製パネル 194×130.3cm

我々の現代社会では、リアルでないものに触れる機会が多い。流通やメディアの発達であまりにも「死のイメージ」が身近にありすぎる。例えばテレビをつけばドラマや映画で人が数分ごとに死に、パソコンを開けば世界の裏側で起きた大災害の映像が一瞬で手に入る。スーパーの鮮魚売り場に「死」が陳列されている。病気や災害で死に難くなった現代日本において、これほど身近な存在になっている「死のイメージ」が人間に与える影響として考えられることは何だろうか。

発展途上国では「死」が身近にある。病気や殺人で命を絶たれる人や、路上での亡骸を目にする機会もある。では、現代の先進国ではどうだろう。戦国時代や二度にわたる世界大戦を乗り越えてきた日本で、普通に暮らしている限りは、リアルな「死」を目撃する機会はそれほど多くないのではないだろうか。日本に限らずメディアが発達した国では、創られた「死」が伝達されていくことは、繰り返し見せられる「死」の反復運動である。人はそれらを通して日常では見たことがない「死」の妄想をする。路上の死人と妄想の死は同じか、路上の死人と画面上でみて妄想した死はどちらがよりリアルに感じるだろうか。路上の死人を見ている場合、生きてるか死んでいるかの二択である。腐敗していれば匂いもあり、触れば冷たい肌を感じる。創造上の死人の場合、死人が突然現れて終了するドラマや映画はない。演じているだけなので生きてそのまま死んでいるのだが、鑑賞者は死にゆ

く様が見え、そしてその人物が死んでいくとを感じる。リアルではない死が身近な存在になるという事は人間にとっていいことか。創られた「死」が氾濫した世界と、リアルな死体が散乱している世界ではどちらの方がより幸福だといえるだろうか。

日常でよく目にする非日常への境界線として鏡がある。洗面台という場所は鏡で自分を見つめる、または鏡の中の自分から見つめ返される場所である。また、化粧をして素の自分から表向きの自分へと変化させる場所でもある。しかし、鏡の中の自分は本当に実在している自分なのだろうか、たいていは理想と混ぜ合わせる形でしか自分を見ることができない以上は、鏡で自分を見ることさえも幻視体験ではないだろうかとは私は考える。

鏡について興味を持つきっかけとなった体験を挙げるとすれば、2011年の震災で被災して取り壊される実家の洗面台には蜘蛛の巣が張っていて、洗面台のなかには虫の羽が落ちていた。それはまるで羽を置いて鏡の中に吸い込まれてしまったような奇妙な体験で、羽の無い虫たちが理想の中で自由に飛び回る姿を想像させた。

窓と鏡は境界線としての意味が似ているモチーフであると私は考える。窓が境界線として意識されるようになったのはアルベルティが絵画を窓と定義してからである<sup>9</sup>。本論の冒頭で述べた私の作品の、『Windless day』は、人物の背景に窓とカーテンが描かれ、そのカーテンが風によって揺れている。風のない日に自分の心の中だけで揺れているカーテンを表現しているが、自分からも他人からも「見ることができない」という状況は、リアルではないものとして、不気味さを引き出すトリガーであると私は考える。

## 第2章 無表情×寓意 台詞としての寓意

### I 表情の代わりに寓意で表現すること

寓意(Allegory)とは、抽象的な概念を具体化することである。作品に登場する魚や蜂を巡って、私の絵画にとって寓意とはどのような効果をもたらすのか、なぜ表情ではなく寓意が必要なのかを個人史とともに探る。

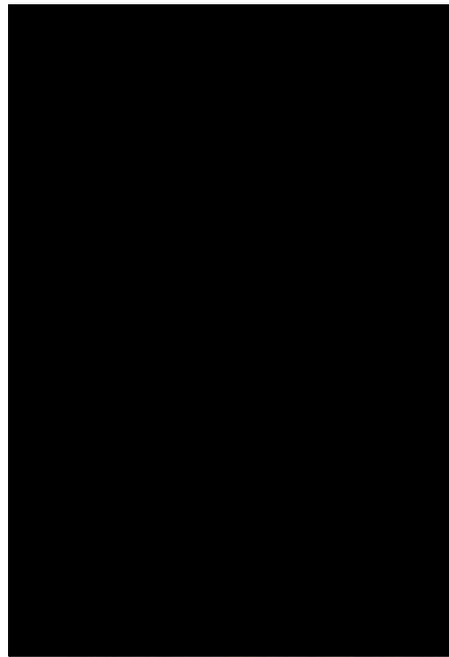
2012年に描かれた『蜂』は、大学に入学して初めての人物画である。上京してから主に描いたのは瓶や布を扱った静物画ばかりで、2012年になるまで人物画は一枚もない。ではなぜ突然人物画を描こうと思いついたのか当時の記憶とともに紐解いていく。

『蜂』が描かれる直前の年である2011年3月11日に、東日本大震災は発生した。私はその日、福島県富岡町の海沿いの実家に滞在していた。被災した実家は福島第1原発から10キロ程度の距離で、車で一夜を過ごし翌日に着の身着のまま避難をした。それから2日、3日、一週間は原発建屋が爆発するとは思わず、これほどまでに長引き、人生を変えてしまうとは思っても寄らずにいた。それからの1年はただ茫然とするばかりで、考え続けていたのは、当時飼っていた猫のことである。ある夏の日、私の部屋の屋根裏にスズメバチ

<sup>9</sup> レオン・バッテスタ・アルベルティ『絵画論』1435年

が巣をつくり部屋を飛び回っていたのだが、何度訴えても駆除業者が呼ばれることはなかった。そのため私は死ぬかもしれないという一抹の思いの中、飛び回る羽音の中で寝起きしなければならなかった。ある日、蜂に追いかけて叫びながら逃げ回っていたその時、鳴き声を挙げながら駆けつけてくれたのはその猫だった。部屋の前まで駆けつけた猫は、逃げ回る私を心配そうな顔で見つめた。あの時私が見えていたのは猫だけだったのだ。震災前、犬と猫を数匹飼っていたのだが、原発事故から避難する際、飼い猫だけ避難させることができなかった。あの時被曝する危険を冒しても猫を連れてくるべきだったと私は今でも後悔している。『蜂』に描かれる人物像は、自分が攻撃されようとも誰かが攻撃されようとも行動せず、上辺だけ笑顔を浮かべて保身に走る自分自身を描いたのかもしれない。こうして、震災の翌年である 2012 年から私の作品は人物を描き続けている。あの時感じた傷と痛みを今でも忘れないからである。

『蜂』に描かれるスズメバチは、外界から受ける攻撃性と自身から危害を加えようとする内在する攻撃性の二つの面をもっている。2012 年当時の自分自身による説明によると、他人から見れば微笑んでいるように見えてもその人の内心の攻撃性は誰にもわからないということを表現しているという。自身に内在する攻撃性を、他人からは見えない蜂に例えて寓意画として表現したのである。なぜこの人物画が怒りを抱えているのに微笑んでいるのかというと、私自身が当時抱えていたどこに向かえばいいのか分からない怒りを封じ込めるためであったと今の私は考える。封じ込めると同時に、大丈夫であると自分あるいは他者に言い聞かせるためであるが、それは自分の故郷や被災者が復興に向かう為に必要な行為であったともいえる。確かに怒り、抗議することは大切なことであるが、故郷が元に戻るために必要なことは怒りや悲しみではないことを既に実行していたといえる。地域住民ではない方が原発事故に怒り、抗議するのは目撃したが、あの日以降実際に被災した多くの住人がじっと耐えるという行動をした。



左：林浩美『蜂』2012年油彩／木製パネル 60.6×50cm

右：クラナハ『ヴィーナスとクピド』1530年代油彩／板 81×55 cm ロンドン・ナショナルギャラリー



左：林浩美『現実』2012年油彩／木製パネル 41.0×31.8 cm

右：林浩美 2019『花嫁』彩／木製パネル 41.0×31.8 cm

私の作品の寓意で表されるモチーフである蜂、魚、蝶、蠅、舞台について紹介する。

魚との出会いは、スーパーであった。調理されて皿の上に乗っている魚たちは死んでいるけれどもどこか輝いている。それは主役で、美味しく食べてもらえる人間が待っていてく

れるからだと思う。食べられるために殺された魚たちからすれば都合のよい解釈かもしれないが、一方的な見方からすると羨ましく思えてしまう。私が魚をモチーフにしたきっかけは、「死んだ魚の目のようだ」という比喩表現から、水がないと死んでしまう人間をイメージした。それは自殺や孤独氏など人知れず社会に適合できないうちに死んでしまう社会的弱者、社会的マイノリティである。死には至らずとも「死んだ魚のような目」をしている人間は、社会に溶け込んで潜んでいる。2019年8月までの自殺者数は1万3千538人で、2011年には2万人以上の人間が孤独な死を迎えている。(2019年度自殺者数 警視庁 Web サイトより) 都会に住むと毎日数えきれない人間とすれ違うが、通勤客の群れはまるで魚の群のようで、ふと目があつたすれ違った人間が、明日にはこの世にいないかもしれないという奇妙な感覚に陥る時がある。

『蜂』と同じ年の2012年に描かれた『現実』は、開かれた本の上に魚が乗っている絵画である。本の中の空想の世界と現実を対比させ、魚の腐臭は現実を表している。また、2019年に描いた『花嫁』では、白い布を嫁入り前の花嫁のベールに見立てている。

蜜蜂はクラナハの『ヴィーナスとクピド』にも登場する。クピドが蜂に刺されて困っているところを見たヴィーナスが「お前が困らせた人間たちはもっと痛い思いをしているのですよ」と諭しているのだそうだ。クピドはやたらと恋の矢を放つ困った神であり、ここでは心の痛みを実際の蜜蜂に表している。

また、女性像と蜂についての絵画において蜂とは、前述したとおり攻撃性や痛みを現している。そのなかで、「私にしか見えない蜂」という幻視的体験は日常生活にも起こりうることではないかと考え始めた。蜂は自身の攻撃性の寓意にもなり得て、口元に配置すれば、他人を傷つける言葉を吐く恐怖となる。こうしてモチーフとして登場することになった蜂は、ある時は口元に、ある時はコップいっぱい、日常生活を描写した至る所に蜂が登場する。登場する蜂はスズメバチで、蜜蜂ではない。蜜蜂は集団で社会生活を営む温厚な性格であるが、スズメバチ科の蜂は他の昆虫を狩って幼虫の餌にすることや、人間にも容赦なく襲い掛かることからその致死性や過激な攻撃性を象徴するのに適したモチーフである。

そうして人物とモチーフを組み合わせることで、人物の感情や思考を代弁することは先まで述べてきた。人物画の表情がたとえ無表情であったとしても、台詞を書き入れることで、あえて人物に語らせずに物や生き物に語らせることが可能なのである。



林浩美 『can not love』 2015 年油彩／木製パネル 117×117 cm



林浩美 『潜伏』 2012 年 41.0×31.8 cm 油彩／カンヴァス

蝶は魂の象徴として絵画に描かれてきたが、私の作品の中にも時折登場する。プシューケーはギリシア語で「息」「魂」という意味があるように、私の絵画作品に頻繁に登場する。2015年の『ため息は蝶になって』では、蝶の羽ばたきで誰かの運命が変わるというバタフライ理論に着想を得て、自分の吐いたため息が誰かを幸せにするかもしれないという意味を込めた。



林浩美 2015『ため息は蝶になって』油彩／カンヴァス 162.0×130.3 cm

2019年に描いた『burning soul』では、蝶を燃やすことで燃え尽きる魂を表している。燃え尽きる魂とは、生きているだけで刻々と燃え尽きていく生命のことでもある。

また、モチーフのベッドは、私にとって現実と非現実の境界である。人が死ぬ間際にベッドに横たわることが多いように、ベッドと「死のイメージ」は私にとって切り離せないものである。しかしまたその白いシーツの皺の一つ一つが同じものがないように、光としての現実味を教えてくれるモチーフでもある。『burning soul』では、ベッドから抜け出した後の皺と痕跡を描いている。それは非現実としての「死」のイメージからの脱出をも意味する。



林浩美『burning soul』2019年油彩／カンヴァス 162.0×162.0、



林浩美『悲しい夢をみたあとには』2015年 油彩／木製パネル 194×130.3cm

震災から4年経った2015年の修了制作で発表したのが『悲しい夢をみたあとには』である。夢の中では泳いでいた魚が現実の世界という陸に上がると息もできず泳げずに死んで腐るという意味が表現されている。ここで描かれる魚は、現実の寓意である。その腐臭が、現実世界にいることを知らしめる。

普段からコミュニケーションを抑え気味にしている私は、想像の中では円滑な人間関係を築いているつもりになっている。それは日常生活のあらゆる場面において、理想と現実の超えられない壁があるように身近なものである。『悲しい夢をみたあとには』で横たわる少女像は、理想に胸を膨らませているようにはとても見えず、感情は隠されたままである。それではなぜ隠すことに意味を見出すのか。極端なまでにモデルの動作を抑え込み、静謐な画面にしているこの作品にはタイトルにも隠された部分があり、「悲しい夢をみたあとには」に続くのは、「希望」や「幸せ」などの単語が入るがあえて伏せている。現実に立ち返ったとき、水の中（理想）で自由に泳いでいた事は余りにも悲しい思い出になってしまうということであるが、悲しい夢（理想）をみたどん底のあとには、もしかしたら幸せになれるかもしれないという思いを込めている。

魚は現実の寓意であるが、理想ばかり追い求めるより現実を見なければ腐って死んでしまうという皮肉なのである。にもかかわらず絵の中の少女はまだ水の中を泳いでいる気であるのだ。私にとって仕草を隠すということは、理想の世界に没頭し現実を見ないことでもある。理想という世界は正解と不正解の選択を迫られることもなく、全てが正解ででき

ているからである。隠すこと（理想）に逃げ、寓意（現実）に引き戻され皮肉として説明される絵画を制作したいと考えたからである。

ここで改めて、寓意とは何かを考える。寓意の解釈は様々だが、シェリング<sup>10</sup>は、寓意とは特殊なものが普遍を直観し、図式とは普遍が特殊を直観されることであり、象徴とは特殊と普遍が同じものであると示した。そして象徴として用いられる多くが、宗教に関連する芸術作品である。現代では象徴という単語のみが一般的で広義に使用されていて、寓意の存在は物語や絵画の中でしか取り扱われていない。しかし、宗教に関連した作品の発表は少なくなった現代でも、寓意を個人史と個人的な感情と共に表現する作品は存在し、寓意という形は自覚していないものの、「モチーフに意味を与える」ということは容易に行われている。それは芸術創作において無意識の表出に他ならない。

C.G ユングは、無意識は個人の中にあるながら別個の生物のように働く「超個人的」なものの現れであるとした。それは自己でコントロールできない、把握しきれない感情である。それは激しい怒りであったり虚無感であったり、悲しみであったりする。

笑う表情と泣く表情が似ているのは、感情が高ぶったときに表出する表情であることが指摘でき、口元を横に引く行為がその二つの表情を同一のものとしている。自己で把握しきれない激しい感情は時に把握しきれないまま、状況や社会に合わせて、または個人的な感情によっても抑圧され、隠されて表出しない。

2012年に制作した『蜂』は、微笑む女性の髪の毛の中にスズメバチが潜んでいる。この作品は、怒りの感情をスズメバチが持つ攻撃性で表現していて、蜂は鑑賞者にとって可視化できているが、登場人物の微笑の表情は沈黙としてのペルソナなので鑑賞者は蜂に気が付かない限り、只の微笑む女性像という存在になる。つまり寓意も、絵画の中で「モチーフに意味を与える」行為も鑑賞者が気づかなければ発動しない仕掛けである。蜂がない限り、微笑の像が怒りを持っているとは誰も考えない。

そこで、微笑みは怒りを表すことがあるのかを考えていく。ここで表情としての微笑に触れるのは、微笑がその本来とは違う意味の捉えられ方をすることに興味を持ったからであり、微笑を何かの寓意として絵画に登場させることが可能ではないかと考えた。

怒り笑いなど、映画でも頻繁にコミュニケーションにおいて使用される皮肉としての怒り笑いは随所にみられる。例えば顔に給食を投げつけられて、車をぶつけられて Thank you「ありがとう」という台詞は皮肉としての怒り笑いである。しかし実際の生活において微笑みが怒りと受け取られることは、漫画や映画の2次元世界よりは顕著ではない。大抵のところ、微笑みが怒りを表現できるのは漫画、映画、絵画すなわち2次元のみあると私は実感している。「笑み」の種類には嘲笑、愛想笑いなどがあるが、怒りを表すのは「怒り

10 フリードリヒ・シェリング『シェリング著作集 3』『芸術哲学』1802-1803年 燈影舎

笑い」だけであると私は考える。喜怒哀楽の中で「微笑」だけが、怒りを表すことができる。「微笑」に関連した芸術作品は、後の第2項、第2節「微笑像 アルカイクスマイル」の項で述べる。

意図して皮肉を表現しようとする時も笑いがつきものであり、皮肉の分類としてアイロニカル、シニカル、ニヒカルと様々な呼び分けがある。アイロニカルはユーモアを含めた意味合いでの皮肉、シニカルはネガティブな斜に構えた態度で物事を分析した態度、ニヒカルは虚無主義である。皮肉を表現する絵画は風刺画とも呼ばれ特に政治風刺に活用される。皮肉を表現しようとするとき、絵画では無表情になりがちである。無表情でありながら大げさなジェスチャーで皮肉の笑いを引き出すことで言葉を添えなくとも鑑賞者にその意図が伝わる。

こうして絵画で表情が描かれる時は、鑑賞者がその表情の発生原因について知りたいと感じる欲求に応えようと取り計られることがある。しかし肖像画では表情の発生原因について取り上げられることはなかった。現代において表情が描かれない場合についての例は第2項第3節「無表情 ニヒリズム」に記述している。私の絵画作品はあえて無表情にしているが、それは一般的な肖像画のように外面的記録ではない。

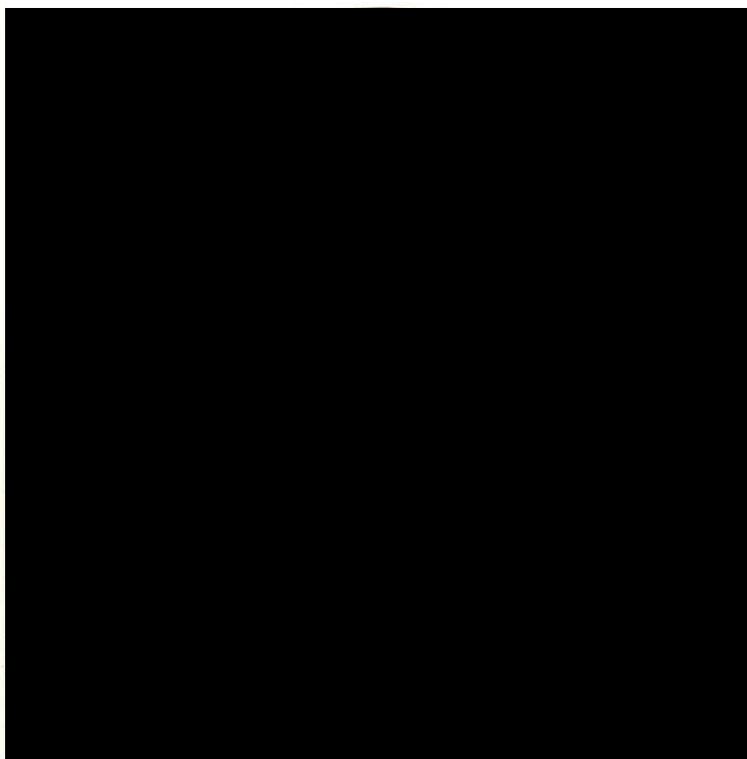
一方、言葉を介さないコミュニケーションで役立つのが身体言語である。身体言語は体の向きや動作などで感情を読み取り、読み取らせる方法である。例えば脚の組み方、手の組み方、眉をひそめるなどは体が発する言語だ。身体言語は古くから絵画の表現にも用いられ、その身体表現に象徴的な意味を持たせ、指先一本の角度で感情を表現する。

非言語（ノンバーバル）とは、言葉ではないものでコミュニケーションをとれる性質をもつものである。動作、表情、目の動き、声質、空間と距離、時間、色彩など言葉という体系的なものでは表せないもの全てが非言語となり得る。非言語コミュニケーションが、言葉の代役を果たすこともある。ノンバーバルコミュニケーション研究者のレイ・F・バードウィステルは対人コミュニケーションを「二者間の対話では、言葉によって伝えられるメッセージ（コミュニケーションの内容）は、全体の三五パーセントにすぎず、残りの六五パーセントは、話しぶり、動作、ジェスチャー、相手との間の取り方など、ことば以外の手段によって伝えられる」と分析している。グローバルな段階で「ことばならざることば」の方が言葉自体より重要だろうという指摘は、絵画にも当てはめると私は考える。絵画そのものが「ことばならざることば」を体現しているからだ。

9つの非言語コミュニケーションとしてマジョリー・F・ヴァーガスは次の点を挙げた。人体（コミュニケーション当事者の遺伝因子に関わるもろもろの身体的特徴の中で、何らかのメッセージを表わすもの。たとえば性別、年齢、体格、皮膚の色など）、動作（人体の姿勢や動きで表現されるもの）、目（「視線の交差」と目つき）、<sup>アイコンタクト</sup>周辺言語（話し言葉に付随する音声上の性状と特徴）、<sup>バララングージ</sup>沈黙、身体接触（相手の身体に接触すること、またはその代替行為による表現）、対人的空間（コミュニケーションのために人間が利用する空間）、時

間（文化形態と生理学の二つの次元での時間）、色彩を挙げている。私はこの非言語コミュニケーション<sup>11</sup>のなかに、沈黙が入っていることに注目した。沈黙は対人コミュニケーションにおいて一般的には「怒り」を表すと私は考える。実体験としてボディランゲージとして相手の心理状況を推し量ることは日常的に行われる。例えば身体が硬直して会話の声が低ければ「怒り」を感じ、目が合わなければ「嫌われている」と勝手に感じるように、他人の考えを推測するという考え方は流動的に変化する人間関係では消極的な方向になりがちである。しかし鑑賞者と絵画という置き換えをしてみると、動かない絵画をただ1方向から見るしかできない鑑賞者にとって、絵画の情報として得られるのは描かれた人物画のボディランゲージが全てであり、無難なポーズをさせてしまえばモデルが何を考えているのか不明になるという推測不可能な謎が生まれる。いわばボディランゲージでさえも表現することを拒否し、沈黙する虚無的な態度であるのが私の作品である。

レリーフや絵画など多岐に渡り表現される寓意の用いられた作品の中に『この世の栄光の終わり』がある。棺の中で横たわる司教が顔面の半ばを蛆虫に喰われてしまっている。蛆虫や蠅は死といった虚無の寓意であり、「死」の観念やその寓意を避けることなく表現した。中でもバルデス・リアルが描いた絵画作品である『この世の栄光の終わり』は、奥に見える人骨や同じく横たわるまだ腐ってはいない人間がより、蛆虫に食われた後の残酷さを引き立てている。



バルデス・リアル『この世の栄光の終わり』油彩／カンヴァス 270×216 cm サンタ・カリダー施療院

11 『非言語コミュニケーション』 マジョリー・F・ヴァーガス

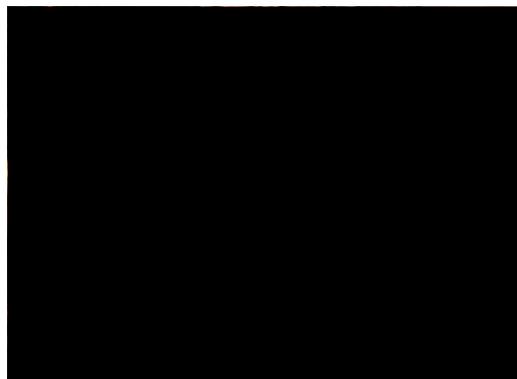
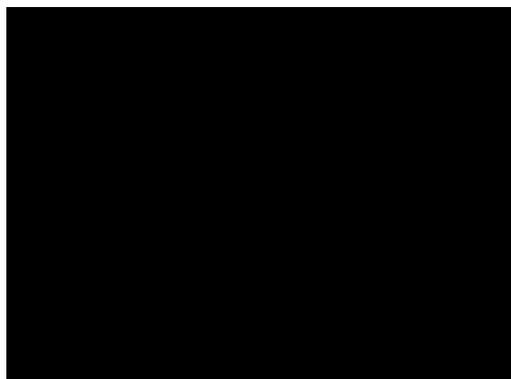
## Ⅱ 絵画に描かれた表情についての考察

### (1) 人間的な表情—怒り・悲しみ・喜び—

カラヴァッジョはその鮮烈な明暗表現と同じように喜怒哀楽の表現が激しい。『ホルネウスの首を斬るユディト』では嫌悪が表現されている。克明に記録されたその瞬間は、まるで映像を見ているようである。ややグロテスクなまでに傷と血が描かれているが、これらはその傷に対して表情がある。ここでは後の第4章第1項「傷を表現する絵画」で紹介する「自傷絵画」が、どれも無表情で描かれていることに注目してほしい。カラヴァッジョがここで描くのは、首を切り落とすという場面描写であり、それに対応した表情が描かれているのである。一方自傷絵画では、自傷というように作家本人が実際に傷つけられているものの、その表情は何も表していない無表情なのである。傷つけられているという状況は変わらず、表情が消えるのだ。これは心理的な傷を表現した絵画に特有なものといえるかもしれない。外界から受ける傷を表現する絵画と違い、内面の傷を表現する絵画には、表情が邪魔なのだと、私は考えた。

次に喜びが表現される絵画を紹介する。人物が入り乱れる動きのある画面構成となり人間味が生き生きと表現されている、ヨルダネス・ヤーコブの『王様が飲む』では画面にひしめき合う人物の表情一つ一つが豊かに表現される。民衆を題材にした風俗画であり、この主題は多くの画家によって描かれている。このように一目見ただけでも登場人物の表情が分かり、共感できる絵画作品である。

また、これらの作品は主題が明確に決まっているという共通点がある。つまり、鑑賞者に分かりやすく主題を理解させなければならないので、過剰な感情の表現が好まれ、逆に詩的な沈黙などは邪魔なのである。



左：カラヴァッジョ『ホルネウスの首を斬るユディト』1595－1596年 145×195cm ローマ国立美術館

右：ヨルダネス・ヤーコブ『王様が飲む』1640頃油彩／カンヴァス 156×210 cmブリュッセル王立美術館

## (2)微笑像 アルカイクスマイル

ランス大聖堂の『微笑の天使』などに代表される中世の天使像や、ヴィーナス描かれた絵画は一様に微笑んでいる。前項で、微笑が寓意としての表現を秘めていることについて触れたが、ボッティチェリの『ヴィーナスの誕生』のヴィーナスも微笑像の一例である。これらに限らずヴィーナスを題材にした絵画作品は一様に微笑みの表情だが、ギリシア神話の愛と美の化身であるから、その微笑みさえも愛と美の寓意なのではないかと私は考える。レオナルド・ダ・ヴィンチに限らず、「聖母子像」の微笑みの角度が深いのも、ヴィーナスと同様に聖母子像としての寓意であると考えた。また『モナリザ』の微笑については、アルカイク期につくられたコレー像と振る舞いが似ている。

アルカイク期の彫刻では多くのコレー像が制作された。コレーとは「少女」という意味で、直立、片足を前に踏み出し口元には微笑みが特徴である。どの人物像も、表情だけで、体の動きは極端に少ない。また、日本の舞台芸術に用いられる「面」でも小面は口元が緩み微笑んでいるようにも見える。このように微笑像とは、最小限の情報を可視化することにより、受け取り側の思考を掻き立てる。

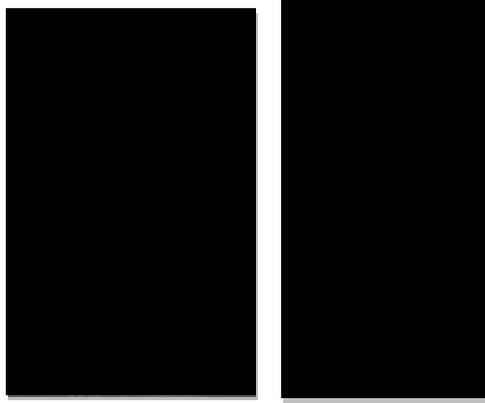
さらに、「微笑」は喜びの表出として認識される一方で、その表情に悲しみを感じる人もいるだろう。前章で述べた通り、「微笑」のみが他の感情を表すことが可能であると私は考えている。「微笑」が、喜びだけではなく、怒り、悲しみ、など他の感情をも表現することのできる万能の感情表現なのだ。



左：レオナルド・ダ・ヴィンチ『モナリザ（部分）』1503–1506年頃 油彩／板 77×53cm ルーブル美術館

中央：サンドロ・ボッティチェリ『ヴィーナスの誕生（部分）』1485年頃テンペラ／カンヴァス 172.5×278.5cm ウフィツィ美術館フィレンツェ

右：『小面の一種 松島』大橋新太郎氏所蔵



左：『アクロポリスのコレー』前 510 年頃 大理石 0.55 cm アテナイアクロポリス美術館

中央：『ペプロスのコレー』前 530 年頃 アクロポリス博物館ギリシャ

### (3)無表情

デュラーの『自画像』は、自画像の中でも特に写実性が高い。自画像を描く際表情を付けることはまれで、大抵は無表情である。自画像は肖像画と同じように対象を、記録することが目的であるので、表情を付ける必要がない。宗教画の割合が高い時代、肖像画を除いて、自画像だけが無表情のアイデンティティを持った絵画として生み出されている。しかし時代の狭間においてマニエリスムなどの特殊な造形美を持ち合わせた時代もあることは後述する。

現代の画家は、宗教画の全盛期のように劇的な明暗表現や構図、表情を描き出すことは少なくなったと私は考える。

マルレーネ・デュマスの顔面作品はアパルトヘイトの問題や社会と向き合うことを、顔を描くことで対峙の姿勢を見せた。個人が持っている顔面というアイデンティティの不可逆性と変容性を自在に操ることで、作品を創り出す。このことから、人間という存在自体が一つであった宗教の時代から、アカデミズムの破壊を経て個人史の追求の時代になったことが伺える。

エリザベス・ペイトンは、肖像画を描くがその人物そのものに注目していて表情にはあまり重点を置かれていない。自身のインタビュー<sup>12</sup>の中で「肖像画の制作は単にその人を描くことではなく、時間、つまり描かれた人物（そして私）が生きている時間を描いているものだ。人の外見は、意識しているにせよ無意識にせよ、その人が下した決断や思い、

<sup>12</sup> 美術手帳 2017年 3月号 インタビュー『エリザベス・ペイトン 描くことと生きること』

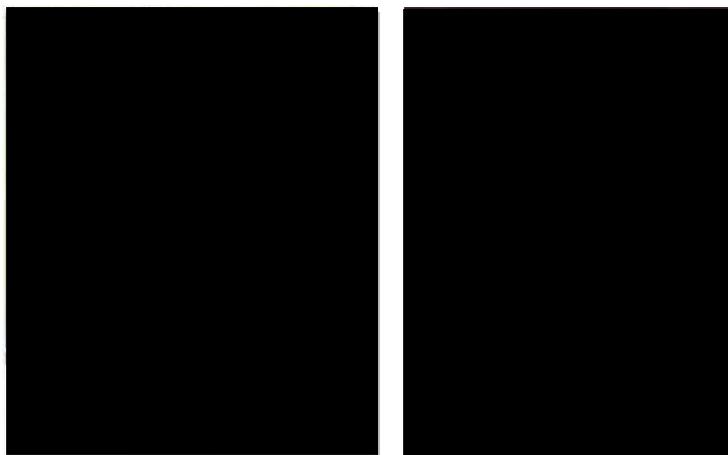
エリザベス・ペイトン展『ELIZABETH PEYTON STILL LIFE 静 | 生』2017年 Hara Museum of Contemporary Art

モラル、社会に対する許容や反発といったものの蓄積であるということを理解したのです。」と人物画を描く自身の経験について語っている。

ここで現代の画家が表情について描く時に共通するひとつが、社会との対峙である。松井みどり<sup>13</sup>氏が著書で、1980年代以降の哲学や社会批判を題材にした芸術作品の増加は1990年代の社会批判における皮肉な距離感への反発へと繋がると指摘されたことは、絵画作品の表情問題にも共通する。同著書で、人間と社会のかかわりを表現する、社会批判や人間の感情や欲望に関する要素の発達を挙げている。

私はこのことから、肖像画や表情を描く際に、ただ人間を描くだけではない社会的な要素が盛り込まれるのが現代の絵画在り方なのではないかと考察する。それは鑑賞者も同様に、絵画の表情やその作品がどう社会と向き合い、表現しているか作者の心の中を覗かんとばかりに追究するのが鑑賞者の役割であるかのように振る舞っているのではないだろうか。

現代の絵画は、社会と対峙すること、個人と向き合うことの対価として無表情になりつつあると私は考える。それは人間がひとつであると考えられていた時代から、グローバルな世界とのつながりを持つにあたって表情が何か一つの感情しか表現し得ないことを、誰ともなく理解し始めているからなのではないだろうかと仮定する。



マルレーネ・デュマス『スカーレット』2005年油彩／カンヴァス 60×50 cm 個人蔵

アルブレヒト・デューラー『自画像』1500年頃油彩／板 67×49 cm ピナコテーク美術館ドイツ

現代写真家のリチャード・アヴェドンは、無表情で無背景にすることによってその対象が持つ個性をより克明に記録することができるということをその作品において語った。克明に記録された顔のつくりや皺が、その人間自身を表現する。無表情、無背景でも、肖像に留まらないその表現は、現代の無表情ポートレイトの先駆けである。

2019年制作の『マゴット』は、背景を壁のみにして対象へのアプローチを図った。自身

<sup>13</sup> 『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』松井みどり朝日出版社2002年

の身を喰わせて蠅にするという自己犠牲の精神を描いている。その表情は痛みや苦痛ではなく穏やかなものを浮かべている。

私の作品において、無表情という虚無主義（ニヒリズム）について考える。

日本語でニヒルと聞くと「ニヒルな笑み」という、口の片端をあげてほくそ笑む様が思い浮かぶ。しかし本来の意味は、無感情で冷淡というネガティブな意味をもつ。「虚無的」であることが暗い影のある人間でクール（良い）という風に転じて使われている。私の作品の表情は一様に無表情であるが、それは痛みに対して沈黙というペルソナを可視化させているからである。そこに皮肉は一見見て取れないが、『マゴット』のように、自身を犠牲にしてまで他人を大事にすることは自身に対してまたは世界に対して消極的で虚無的であり、皮肉なことである。

### III 魔術的リアリズム

日常的絵画の筆頭ともいえるシャルダンの静物画だが、構図やモチーフに特殊な不気味さを兼ね備えている。主に肖像絵画において寓意を用いて意味を持たせる仕事が多かったシャルダンは静物画にも何か隠された意味を見出していたのだろうか。あるいはそれは無意識の不気味さなのだろうか。一見して何の変哲もない静物画だが、どこか日常にはない不気味さを醸し出しているように感じる。

ジャン・シメオン・シャルダンは日常を描いた画家である。その人物画には様々な寓意がちりばめられていることが知られているが、静物画のあからさまな寓意というものは指摘されていない。しかしその構図やモチーフの選別には、何らかの意図的なものが組み込まれているのではないかと想像させるような作りになっているようにも見える。『二匹の兎』は、狩猟で得たウサギの死骸を置いただけの静物画であるが、そのもの悲しさは意図的に「死のイメージ」を連想させると私は考える。

一方シュルレアリズムは、無意識の配置や絵画上でのモチーフの出会いに重点を置いているので鑑賞者にその意図をくみ取って貰うことから鑑賞が始まる。宮廷が世界を仕切っていたシャルダンの時代から、ダダイズムの芸術概念の破壊が起こるまでには戦争が起こっている。そして次の世界大戦までの数年に生まれて消えたのがノイエ・ザッハ・リヒカイトである。二つの大戦のさなかにドイツで派生したノイエ・ザッハ・リヒカイトは、日本では新即物主義と名付けられ、魔術的リアリズムのひとつとして捉えられているが、その作家の分類は垣根がなく曖昧である。シュルレアリズムが自己を見つめる客観的な目を持ち合わせたとすれば、新即物主義は社会に対する客観的な目を持ち合わせていた。その作品群は一様に人物が描かれているにもかかわらず、無表情でまるで人間らしさがないのである。極端に言うとマネキンかロボットが人間の真似をしているようにさえ感じる。それは私の想像であるが、戦争の空気が全体主義を帯びさせていた時代に描かれた人物像は

人間らしい表情を持つことの許されない抑圧の空気が蔓延っていたのではないだろうか。そうするとシャルダンに当てはめて考えると、宮廷画家としての抑圧が何かしらあったとも考えられる。無表情や沈静な構図は意味の含みを持たせることが可能である。そして戦争や抑圧からの解放を、その沈黙に込めたのではないだろうか。

ディック・ケットの『赤いゼラニウムを持つ自画像』は魔術的リアリズムのなかでも写実性の高い作品である。はだけたシャツは、心臓の問題を示唆し、ゼラニウムは心臓の鼓動とどこか物悲しさを私は感じる。



左：シャルダン『二匹の兎』1755 頃油彩／カンヴァス 44.2×53.5 cmピカルディー美術館、アミアン

右：ディック・ケット『赤いゼラニウムを持つ自画像』1932 年油彩／カンヴァス 80.5×54 cmボイマンズ・ヴァン・ペーニンゲン美術館

ノイエ・ザッハリヒカイト（新即物主義）は、1920年代から数年にかけてドイツの主観主義と抽象表現に反発して生まれたが、ナチスの台頭によって収縮を余儀なくされた。その克明な形態描写は、デフォルメされていても物事を客観的に表現しようとし、真実を表現しようとする意志がみられる。第1次世界大戦が終わったのちの社会で、次の戦争画始まるまでの数年間にわたって提唱されようとしていたこの動きは、ナチスの台頭で廃れてしまう。どこか道化的でもあり、社会を皮肉的な眼差しで見つめる無表情の人物画はニヒリズムであるといえる。そして具象の復権と幻視が混じり合ったような世界観は不気味なものを印象付ける。

客観性を絵画表現に取り入れようとしたシュルレアリスムと、ノイエ・ザッハ・リヒカイトの違いは、社会に対しての皮肉が内向きであるか外向きであるかにあると考える。シュルレアリスムの目が客観性を用いて現実を暴こうと積極的なものに対して、ノイエ・ザッハ・リヒカイトとは社会に向ける目がどこまでも冷めた冷笑と皮肉なのであり、皮肉というものは時に受動的である。例えばキリコが憂いを描いたとすると、それは憂いを感じている自分そのものの客観的表現であり、新即物主義や私の絵画が描き出すのは、憂いの場

所にある自分の存在そのものであると考える。存在そのものを描き出すためには、ある程度感情表出を抑えることが有効であることは本論文の核となる。

存在そのものを描く行為はグロテスクや生々しさの違いにも表れ、誇張した傷跡はむしろ幻想的で、なにもない青白い顔の方が生々しく痛々しいことは常々ある。

### 第3章 沈黙をグレーで表現する

#### I 沈黙の色

現代社会でグレーと聞くと大都会のビル群を思い起こさせる。日本の無表情なアパートの白いクロスや石像のようにその建物や壁に使用されるグレーは、光の加減によりその色を変える。つまり外界からの刺激によってその見え方が変わるのだ。

絵具でグレーは白と黒との中間地点を思い浮かべるが、実際に混じりけのないグレーを作り出すには白と黒を混ぜる。2019年までの制作では、グレーの意識はほとんどなく、ただ風景を描写するにとどまっていたため、光の表現としてグレーの表現をするには白と黒しかないと考えていた。しかし光がないところには3次元は生まれない。光には色があるのである。そしてラスコーの壁画のように、絵画は白と黒の混色による明暗だけで始まったのではないのだ。

無表情で電車で揺られる通勤客は、グレーという消極的で受動的なイメージと合致する。電車に乗っていると、誰もいない感覚に陥ることがある。息を潜めて物音を立てずに整然と並んで座っている様を見て私はスーパーの陳列棚に置かれたパック詰めの生魚をイメージした。魚の形を保ったまま死んで、死んだそのままの形で白いパックに詰められ、ビニールで覆われてラベルを貼られるそれは、私にとっては電車の中で存在感を消し去って座っている人々と同じに見えた。誰も声を上げてはいけないその空間は、日本に住んでいる私だから感じる特殊な瞬間である。抑圧され可視化されたペルソナを被る名前も知らないその人たちは今も他人のために声を挙げないのだろう。私の作品には魚が登場するが魚はそのほとんどがグレーである。グレーという色はそうした心理的に消極的な状態をも指すと私は考える。そして心理状態とは、同じく外界からの刺激によって変容するものだと私は考える。

白と黒で作られた画面や描かれた対象物は、現実の世界の模写という自然主義的なものより、やはり技巧により作られた幻想の世界である。マネエリスムの沈静した画面は消極的で、落ち着いたグレーが使用されている。若桑みどり氏が著書<sup>14</sup>の中でM・ホーフシュテッターが19世紀末の象徴主義の時代はマネエリスムと非常な類似関係にあると述べたと指

14 『マネエリスム芸術論』若桑みどり ちくま学芸文庫 1994年

摘している。マネエリスムも象徴主義もイメージする色はグレーであると私は考えた。

一方私が黒に抱くイメージは、「悲しみ」「抑圧」である。喪服が黒い様にお葬式の垂れ幕が白黒であるように、悲しんでいるという形を演出する為に使われているように思う。この悲しんでいるという感情表現は他者から見た視点であり、悲しい状況にあるのだから喜びや楽しみといったイメージを排除しようとする動きが実に日本的である。

ここであえてグレーではなく、黒い背景が与える印象を考察していく。背景の色として一角を担っている黒という色は、モチーフと主題に重大な影響を与えていることに注目した。

ゴヤの「我が子を食らうサトゥルヌス」は、背景が漆黒である。大胆に背景を暗い空間にしている絵画の暗黒の空間から感じ取れるのは、過剰な沈黙ともいえる内的な凶暴さだと考える。17世紀、カラヴァッジョの鮮烈な明暗表現に影響を受けたスルバランの静物画は背景が全くの黒である。スペイン美術におけるポデゴン(厨房画)の中でも、その本質が浮き彫りになるほどの単調な構図は、背景の黒によって現実とはまた別の無慈悲な幻想空間を絵画にもたらしめている。その背景の混じりけのない黒はドラマチックで雄弁であり、今にも感動的な物語が始まりそうである。この絵画の背景がもしもグレーだったなら、この絵画の主題とはかけ離れたものになっていただろう。もしグレーだったならば、感動的な物語の始まりというよりは、温かな静寂と生活感を感じはしないだろうか。



左：ゴヤ『我が子を食らうサトゥルヌス』1819-1823年油彩／カンヴァス 146×83 cm プラド美術館マドリード

右：ジョヴァンニ・セガンティーニ『悪しき母たち』1894年油彩／カンヴァス 120×225 cm オーストリア・ギャラリー、ウィーン

次にグレーを基調とした背景を挙げる。

ジョヴァンニ・セガンティーニは象徴主義と世紀末芸術の画家である。雄大な背景は優しいグレーで描かれつつも、自然の雄大さを克明に描き出している。象徴主義と世紀末芸術の神秘的、退廃的な画家としてジョヴァンニ・セガンティーニの『悪しき母たち』を挙げる。ミレイと比較されていることから分かる通り、同時に牧歌的、農村的画風も併せ持つ画家であるが、この『悪しき母たち』では、全体が寒々としたグレーで統一され、背景にそびえる山々から感じるのは自然の圧倒的な広大と畏怖だろうか。そして母の腕には微かな自然光が当たることで生を感じ、感傷的な感情を持たずにはいられない。

象徴主義の時代は写実主義の反発から生まれ、「青の時代」と呼ばれることもあるが、グレーで霽色の絵画が多い。退廃的な美が賞賛されたこの時代に、グレーは相応しい色だと私は考える。ウィリアム・ブグローは長い間忘れられていたが19世紀後半に活躍した画家である。寓意的なタイトルの付け方にも表れているがその絵画は象徴が多い。ブグローは印象派と同じ時代に生きていながら全く違う画風を続けていたため、印象派と対をなしているという見方もある。彼の絵は多くが、グレーがかった中間色である。当時史上最も上手い画家などとも評されていたことから、リアリズムにはグレーが必要不可欠であるといえる。印象派の「色」とは違い、空気を描くためにはグレーという中間色が必要不可欠である。そして後期印象派に活躍したのがセザンヌであり、それまでのアカデミズム一派であった画壇から印象主義や象徴主義が様々な画流として打ち立てられた世紀末の時代の流れは、後の芸術の多様性を示唆している。

「ピクチャレスク」<sup>15</sup>「崇高（サブライム）」<sup>16</sup>は、巨大なもの、自然や暗黒、沈黙など途方もないものが呼び起こす畏怖の念を表現することである。黒い背景（暗黒空間）は、終わりのない沈黙への畏怖であると私は考えた。ターナーの詩に「希望の前触れは憂いの蠅のごとく儂く、湧き上がり、漂い、はじけて死ぬ」という一説があり、これは生と死は永遠に循環するという意味であるという。自然に対しての感動というものは、ある種の烈火のごとく渦巻く情動的なものを感じさせる一方で儂く消えるものである。

実生活の中でのグレーと自然光に焦点を当てる。薄暗い部屋の中でカーテンの隙間から漏れる光はたいそう美しい。その光に興味を持てなくなったとき、気が付かないうちに心が殻にこもっていたのである。私の作品の内でもここ数年、気づかない間に消えていたこと

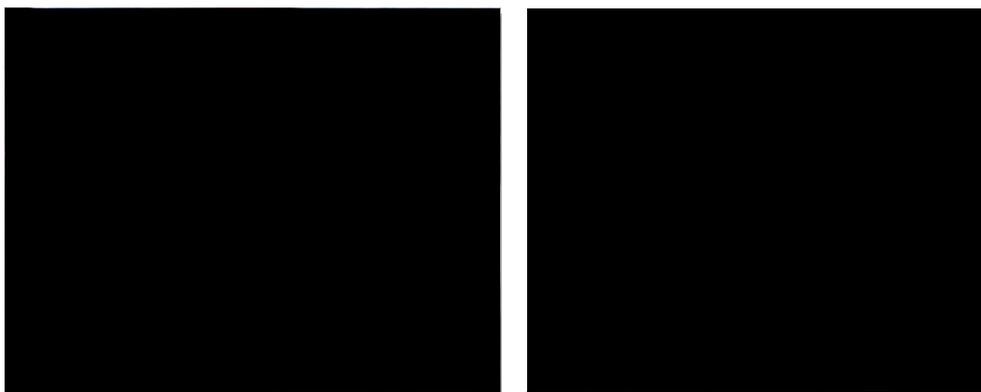
<sup>15</sup> ピクチャレスク：イギリス庭園美において用いられた「絵のような風景」の概念

<sup>16</sup> 崇高（サブライム）：巨大なもの、恐ろしいものを目にした時人間が抱く感情

は、壁の光を描こうとしなくなったことである。それはつまり、「見ること」の放棄である。2次元ばかりを見すぎたせいか、3次元空間の良さを忘れ、色にばかり集中していた。具象絵画は3次元なしには生きられない。ジブリスタジオの参考用写真帳は膨大な数の風景写真が収められている、アニメでも、どんな2次元作品も自然と現実世界の驚嘆なしには始まらない。見ているようで見えていないということは、ただ借り物の器を持ってきていることにすぎない。極端とは言えずともデフォルメされた少女像は現実の生々しさは消してくれるとして、私の作品から重要なものを消し去ったのである。

白い漆喰やクロスの室内はグレーを観察するのに適した場所である。障子やカーテン越しの光は室内へ差し込む光を柔らかくする。

ピカソの『科学と慈愛』は、高めの窓から差し込む弱い光によって照らされた室内の、青とグレーによる光が美しい。ピカソの絵画空間の背景は奥行きがあるものから単色で塗りつぶされたものまで変化が激しいが、この絵画の科学が表現する部分は室内へ差し込む自然光でもあると私は考える。それは宗教という「慈愛」と対比されて描かれている。



パブロ・ピカソ『科学と慈愛』1897年 197×249.5 cmピカソ美術館

右上：エゴン・シーレ『死と乙女』1915年油彩／カンヴァス 150×180 cmオーストリア美術館

エゴン・シーレの『死と乙女』は、黒い衣服を着た死神のような男が乙女を腕に抱いている。男は全身が濃いグレーで描かれており、肉体的に腐る寸前のようなのだが、乙女の表情は見えない。赤い口紅でまだ生气はあるようにも見える。どちらかというとなりのほうが乙女にしがみついて離さないようだ。死神の、丸く見開かれた目の淵が赤く染まっていることも印象深い。寧ろ抑えられた色味であるからこそ真実味としての「死」が予感させられるのかもしれない。虚ろとグレーは切り離せない関係である。

作品と技術の面からのグレーについて考察する。私の作品を固有色で言い表すことは難しく、点描にも似た筆致と薄く伸ばした層はその中に赤、白、黄、青、のすべてが入ることが「グレー」である。地塗りに焦点をあてれば、ほとんどが白亜地で施されており、白

亜地塗りは大変吸収性に優れているため、市販のキャンバスと比べてみると油絵具を塗り重ねた表面は格段にマットな質感になる。白亜地塗りは大変扱いやすい地塗りである。白亜地の利点は、吸収性が高いため絵具がすぐ乾くこと、そして微量な光沢が得られる部分にあると私は考える。マットな質感の中に表れる軽微な光沢は、私の絵画において膠を用いた白亜地を繰り返し使用する大きな理由である。

地塗りは、絵画を立ち上げる手順の初めに必ず考えなければならない。15世紀頃に 油画が確立されてから多くの処方箋が作られてきた。支持体が木板か麻布か選択するだけで仕上がりのすべてが変わってくるので同じ白亜地でも、木板の上に施すか麻布の上に施すかで仕上がりの表面に大きな違いがでる。

グレーが出現したのはいつ頃か、グレーとの起源を絵画の観点から考える。

原始美術やギリシア彫刻等には石材が使用されているため石材のグレーは勘定に入れず絵画としてのグレーを考察する。油画が出現してから、明るい部分の表現は下地の白を生かして表現された。白亜地の上には薄いグレーやオーカー、赤褐色など明るい地透層が用いられたが、それはテンペラ絵画を使用していた時代の名残である。16世紀エル・グレコは、地透層に赤褐色をもちいて後に重ねる灰色が重くならない工夫をした。私の作品が1層目にバートアンバーを用い、茶褐色で軽めの絶縁層を行うのも、重ねるグレーに明るみを出すためである。

グレーを作り出す際に白い絵具を混ぜると、マルスブラックとランプブラックは青みがかかり、ピーチブラックとアイボリーブラックは黄色みがかかる。そしてブルーブラックは青みの黒と呼ばれる。アイボリーブラックは骨炭から、ランプブラックは煤煙から作られ、炭からなるのでカビの発生は少なく、ピーチブラックは桃の種を蒸し焼きにして作られるように様々な有機物から黒<sup>17</sup>が製造される。グレーを混色されて作られている絵具もある。ペインズグレイはウルトラマリンの顔料と酸化鉄できている。また古くは日本では黒色顔料としては墨が使用されてきた。このように、グレーを黒と白から作り出す際も、様々な色味の選択が可能である。

西欧中世で絵画制作が盛んに行われるようになってから、生乾きの漆喰に水でといた顔料を直接塗りつけるフレスコ技法、顔料に媒剤としての卵黄を混ぜて塗りつけるテンペラ技法があった。フランドルのファン・エイク兄弟によって油絵具とテンペラを併用する混合技法が誕生する。そして水性の黒色絵具の線描による輪郭線と明暗表現に、褐色系テンペラ絵具による量感（ボリューム）を加え、線描の上から絵の具の層を薄く引き伸ばして色づけされる地透層（インプリマトウーラ：imprimatura）が可能になった。さらに透層（グレース）は油絵具上での立体感や空気感を演出する上で重要な手法である。

---

<sup>17</sup> 縮合アニリン系顔料と炭素で作られる黒もある（ホルベイン工業）。

私は、絵画をつくる上で無意識上にでもグレーが表現されはじめるのは、油彩画が確立され、空気が描かれはじめたこの頃だと考えた。聖像画（イコン）のような「聖なるもの」の表現ではなくルネッサンスの目に見える「俗なるもの」の表現に移行してくると、それが空気が自然として描かれ初めた転機あると考える。

例えば自然を描写する際に空気遠近法の技術が出現してから、グレーという中間色を意識的に使わざるを得なくなったと私は考察する。そして同様に石材や石膏、コンクリートなどの壁のような人工物を描写する際には必然と抑えられた色味になることから 1656 年に描かれたベラスケスの『ラスメニーナス』にも見られる奥行きを出す際にグレーが表出してくる。つまりグレーという表現は建築様式と空気の表現とともに進化されてきたといえる。

ここからは、オペラなどの舞台芸術から日本の美術まで様々なグレーを参考していく。

オペラで上映されるプッチーニの『蝶々夫人』で揶揄されるように、折り畳めそうな古来の日本家屋は西洋と比べると簡素である。ふすまを取り払うと一続きになる自由さと、押せば倒れてしまいそうな儂さもある。障子は外光を和らげ、穏やかな光を室内にもたらし、採光したままで雨風をしのぐために、室町時代の書院づくりについて一般化した。それまで襖や簾は使用されたが、開ければ寒く閉じれば暗いという難点があり、『源氏物語絵巻』でも外と内を隔てる為の様々な工夫が伺える。紙の原料である楮、三桮の生産が盛んに行われた江戸時代に入ってやっと庶民に障子が普及した。19 世紀末から 20 世紀にかけては西洋においてジャポニズムが広まっており、絵画だけでなく小説やオペラも異国のものが多く発表されている。

蝶々夫人は現実を見ることができずに夢の世界に生きて、結局は夢から覚めて現実を知ったとき、死を選ぶしかなかった。2015 年に制作した『悲しい夢をみたあとには』では、幸せな記憶の夢から覚めたときに現実と向き合うことでそれは悲しい夢になっていること、そして夢の中では泳いでいる魚たちが、目を覚まして現実に立ち返ると、泳げずに腐っていつてしまう様を描いた。そこでは魚のグレーと、カーテン越しに差される弱い光と抑えられた色調、そして置かれた魚の丸い目が腐っていき、目の淵から流れる赤い血の色が浮かび上がる。

日本における「わび」「さび」「粹」「陰翳礼賛」も日本のグレーという価値観と関係が深いと私は考える。そして私の作品にもこの自然光を取り入れ、余白を用いる構図が多用される。

「荒ぶ」や「侘し」など、粗末なものという意味が由来で、禅僧であった村田珠光によって後に粗末なもの、未完なものを愛でることを指すことになる。未完のものを愛でる風習は日本美術が余白を愛でることに繋がる。「さび」は時間の経過などによって人やモノがなくなって寂しい状態、または「錆る」などの状態を指す。「粹」は「生き様」であり、

現実に反抗する潔い生き様であるという。また江戸時代には贅沢禁止令の余波として華やかなものは影を潜め、逆に色として地味色がいきであるとしたため、藍や紺、1819年頃からは鼠などもてはやされた。袖口から朱色を除かせる、見えないところが美しい、といった「底至りの美」である。昭和が始まり、第2次世界大戦<sup>18</sup>が勃発する少し前の1933年、谷崎潤一郎が陰翳礼讃<sup>19</sup>を唱え始めた。外光を障子の力で弱めることによって、また暗闇との境界線が分からなくなりそうな世界観こそ日本美術であるということである。

私が魚に興味を持つきっかけとなっているのはまずその色味であるともいえる。キンメダイ科などその他の、けばけばしい色の種類を除けばほとんどは海の色と同化する青みがかかったグレーのような色味をもつ。また「死んだ魚のような眼」という比喩表現が、私の制作の根源である「無気力さ」と共鳴する。

## II 奥行きの色

### (1) 全面光

人物の心理状態を描写する時、背景は重要な意味をもつと私は考える。私の作品では、人物に斜め、または斜め後ろ、真上からのライトを当てることが多い。真正面から光を当てる「全面光」は全くないのである。「全面光」が発生する状況は、室内で窓を正面から見た際と、カメラで写真を撮影した場合、特にフラッシュをたいて撮影する時が挙げられる。カメラで真正面から撮影する場合、その人物の肉体的特徴が克明に描写される。手前にある人物の奥が何もない壁だったなら、その壁は均一に塗りつぶされ、「側面光」のようなグラデーションはできない。それらを図像的背景と呼ぶことにする。

図像的背景とは、「全面光」よってもたらされる。ここでは、モランディにおける「全面光」と「側面光」の違いについて考えていく。

モランディの静物画からみる背景は一貫して絵具で塗りつぶされている。1946年に描かれた静物では光がほぼ真正面から当たり、奥の空間に光のグラデーションは見えない。一方1954年に描かれた静物画では、モチーフに斜めからの光が当たっているのが確認できる。

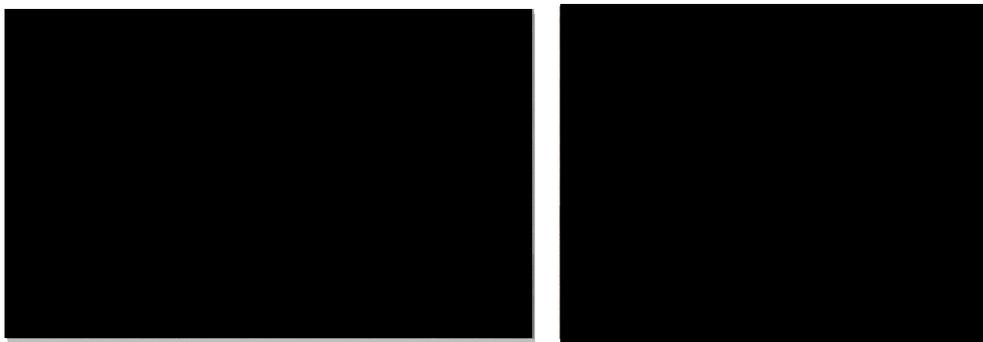
「全面光」による静謐さは、奥行きのある絵画では出せないボリュームの在り方で成り立っていると私は考える。絵具のボリュームを重視した絵画の普遍さは、画面の中での緊迫感を、奥行きを持たせた絵画は刻々と流れる時間を押し留めることはできない緊迫感を持たせることが可能である。正面からモチーフに光を与える「全面光」が、対象物を克明に描き出すのに対して後述する「側面光」は、その対象物だけでなく奥行きの空間までも抒情的に描き出される。

---

<sup>18</sup> 第2次世界大戦 1939年9月1日－1945年9月2日

<sup>19</sup> 陰翳礼讃 谷崎潤一郎

私の作品においては主に側面光が用いられることが多いが、それは人物の背景を描こうと試みているからである。この場合の背景とは、物理的なものだけではなくその人物が生きている空間と時間を描き出そうとしている試みである。



左：モランディ『静物』1946年油彩／カンヴァス 30.0×47.8 cm 国立近代美術館ローマ

右：モランディ『静物』1954年油彩／カンヴァス 35.0×46.0 cm 個人蔵

## (2) 側面光－現実と空気の色－

「側面光」のある背景を空間的背景と呼ぶことにする。空間的背景は、手前に存在するモチーフに対して背景を描きこみ、奥行きを表現した絵画の背景である。

カラヴァッジョは人物画の明暗表現が注目されがちだが、ここでは明るい背景の生物である『果物籠』に注目していく。手前にある籠は斜めからの「側面光」を受けて右側が暗く描かれている。このように、「全面光」とは違い対象物の記録だけではなく奥行き空間と時間を描写することが可能である。空間と時間が描写できるということは、それが「現実」であるということの証明であり、そこに確かに存在することを証明する役割を果たす。

フェルメールの『手紙を読む女』でもしっかりと背景の壁があるように描かれている。窓から入る光は「側面光」となり、人物と奥の壁の距離を描きだしている。こうして人物画どういう部屋にいるのか、その時間と空気までも描写できると私は考える。

このことから言えるのは「側面光」を用い、現実離れしたモチーフを描きこむことは、そこに確かに存在することの証明の揺らぎであり、それが本当に日常なのか現実なのか疑う余地ができることを指す。「側面光」を用い、そこにあるはずのないモチーフを描きこむと、そこは確かに現実だが、「見えないもの」が見えてしまった自分自身への疑いの目も生じるのである。

このことから、背景を描くという意識はモチーフや登場人物がその時間、その空間にいるということの証明で、より実像にフォーカスした鑑賞が可能になるということである。

そして壁のある生活様式への生活の変化に蜜月に関係している。



左：カラヴァッジョ『果物籠』1599年油彩／カンヴァス 46×64 cm アンブロジーアーナ絵画ミラノ

右：フェルメール『手紙を読む女』1659年頃 83×64.5 cm 油彩／カンヴァス ドレスデン美術館

### Ⅲ 群像

肉体がひしめき合う画面構成や、幾何学模様、渦巻きによる装飾的な美術は総じて余白とは対極をなす。画面いっぱいに描き入れることは現実の世界から逸脱した画面を創り出す側面を持つが、この項で述べたいのは、私の作品に描かれる人物像はいつも一人であること、その余白の多さや群像を描かないことが何を意味するかである。

ピーテル・パウル・ルーベンスの『キリスト降下』は、肉体が画面にひしめき合い、混沌としたダイナミズムが生み出されている。キアロスクーロの空間は壁まで奥行きを持った空間として捉えている点でリアリズム絵画といえる。迫真の肉塊はルーベンスの影響で「あまりに人間的な」と表現される静物画に空白としての背景を取り入れ、奥に何も描かないことで対象がより鮮明に見える。

レンブラントの『夜警』は集団肖像画の一つの到達点だが、『ニコラス・テュルブ博士の解剖学広義』などと共通して視点が画面後部よりになっていることから、背景の空間が若干開いている様に見える。このように意図して余白をつくることは、より対象が際立って見えることが分かる。

1819年ジェリコーによって描かれた『メデューズ号の筏』は、残虐性あふれる様子が社会に大きな波紋を広げ、徹底したリアリズムは遺体の腐敗を確かめて描かれるまでに至った。そして時代はロマン主義に移行し、ドラクロワなど劇的な構図の画面を特徴とする作品が台頭し、構図が入り乱れて画面が肉体で埋め尽くされる。

近代絵画ではルノアールの『ムーラン・ド・ラ・ギャレット』などで人物が画面いっぱいに入り乱れる。やがて戦争が始まり、戦争画が描かれ始める。

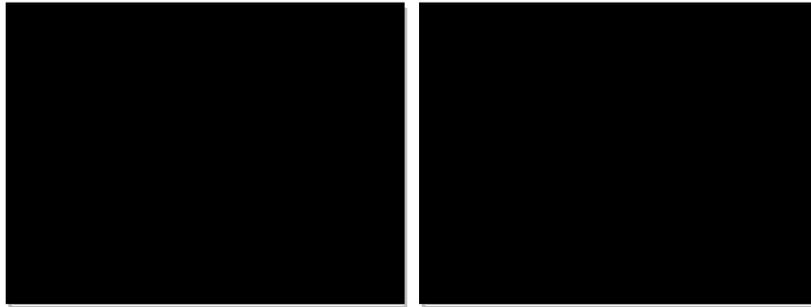
藤田嗣治の戦争画は画面いっぱいに兵隊がうごめき、互いに傷つけ合っている。暗い色調で抑えられたその画面は無言の叫びが聞こえる。余白は多くを語るが、このように描き込む事で画面から叫びが聞こえる絵画もあり、余白の多さから語られる質量は本質と同等ではないことが分かる。背景の余白から受け取るものの量の差ではなく価値の種類が全く違うということである。このように、個人が集合体としての作品となる作品もある。



左：ピーテル・パウル・ルーベンス『キリスト降下』1611-1614年 421×311 cm油彩／板アントウェルペン大聖堂

中央：レンブラント・ファン・レイン『ニコラス・テュルプ博士の解剖学講義』1632年油彩／カンヴァス 216.5×169.5 cmマウリッツハイス美術館

右：テオドール・ジェリコー『メデューズ号の筏』1818-1819年油彩／カンヴァス 491×716 cmルーヴル美術館



左：オーギュスト・ルノアール『ムーラン・ド・ラ・ギャットの舞踏会』131×175 cmオルセー美術館

右：藤田嗣治『アッツ島玉砕』1943年油彩／カンヴァス東京国立近代美術館

私はなぜ背景の余白に興味を持ち、絵画空間に余白を持たせることにこだわるのか。絵の中央に一つの籠があるとす。全くの中央に描かれていればただの何も入っていない籠である。籠を画面の下部にずらしてみると画面の上半分に何も描かれていない空間ができる。するとこれから籠に何か入れるのではないかという行動予測が生まれる。今度は籠を上部にずらしてみると下部に空間ができるので、籠から何か落ちたのではないかという想像ができる。このような絵画の基礎的な構図意識は余白に恣意的な役割を持たせること

が可能である。

余白のある構図は虚無感を伴い皮肉を現すものだけではなく、日常の一コマを絵画としての完成として切り取ることのみならず、未完の未来へ向けた可能体の状態であるともいえる。

これらを改めて考えると、平面の中で永遠に可変性のない絵画という存在はストーリーの域を出ることはない。しかし内容に関していえば、受け取り方が限定されている絵画を除き、作者と鑑賞者の間で結末が決められていないという点で、十分に結末の可変が可能であるといえる。

絵画において何もない空白地帯にはびんと凜いだ海面のように「畏怖」「虚無」あらゆるものが当てはめられる。想像力を掻き立てさせる行為が生まれるのである。

2014年に制作されたモデル像は、題名さえつけられていない。壁に貼られた白紙のポストイットは、そのモデルとの関係の意味のないことを示唆している。



林浩美『無題』2014年油彩／木製パネル 162.0×130.3

## 第4章 痛みの表現—現代社会と抑圧—

### I 傷を表現する絵画



左：林浩美『潜伏』2012年油彩／カンヴァス 41.0×31.8 cm



右：林浩美『棘』2015年油彩／木製パネル 27.3×22.0 cm

傷は痛みと同等で常にセットで語られる。2012年に描いた『潜伏』は、前章の『蜂』と同じ年に制作された油彩画であり、日常生活の中に潜む攻撃性をイメージして描かれた。日常生活の中の攻撃性とは、怒りを含んだ鋭い言葉など間接的に人を傷つけるものを指す。それを可視化した作品が2015年に描いた『棘』であり、棘のある植物が棘のある言葉を表している。これは自身が傷つけられるというより、相手を傷つけてしまうという恐怖感を表現している。なぜ傷の表現に興味を持つのかというと、日常生活で抑圧せざるを得なかったトラウマが心の傷となり半永久的に精神を蝕み続けているからである。それは震災の記憶だけではなく、日常生活の中でも度々遭遇する心の傷である。

キリストの生々しい磔刑図や日本の九相図、戦争画でもデフォルメされたものから細部に至るまでリアルに描き込まれたものなど、目に見えて傷を表現した絵画は多い。戦争が少なくなった現代では、作家自身の歴史を暴露することで傷ついた環境や精神を表現するために、肉体を傷つける自傷絵画がある種のジャンルを確立していると私は考える。ここでは生々しい磔刑図から始まった傷の表現が、戦争の記憶を経て、時代とともに個人史の

中で使用されていく過程を見ていきたい。

傷のある宗教画として挙げるロヒール・ファン・デル・ウェイデンの『十字架降下』は、肌の黒ずみや血の擦れ具合が生々しくリアルである。傷をリアルに描くことで、その受難を人々と共有する目的があるものと推測する。日本における絵画でも戦を描いた場面や、地獄絵などでは、あまりにグロテスクな表現が散見される。

1946年に描かれた、『傷ついた鹿』は過剰なまでの自己追究とその末の自傷絵画として誕生したフリーダ・カーロの作品例として挙げる。絵画の中で自分を傷つけることによって、その体調や優れない環境による心の痛みを表現しているようである。自傷絵画は、現代絵画において心の痛みや傷を肩代わりする代弁者としての役割を果たしている。置かれた状況のつらさを具現化することによって「周りの目を気にして大きな声では言えない」状況の代弁をし、鑑賞者の痛みを和らげる。日本の自傷絵画として、石田徹也を挙げる。2001年に描かれたその絵画はタイトルがない。しかしあまりにも画家個人の傷のイメージを表出するものとして雄弁である。

目に見えるグロテスクさは人目を惹き、傷つけられる人間は画面構成において構成的な役割を果たすが、反対に痛みで沈黙している絵画は自傷絵画に分類することは可能だろうか。痛みに対して沈黙するという行為は痛みの隠蔽ともいえ、感情の「不在」でもある。1991年にクリスチャン・ボルダンスキーによって手掛けられた『不在の家』では、固有名詞により意味作用を呼び寄せながらもそれを否定するという「不在への表象」を行っている。「もはや～ない」という不在性を際立たせることによって不可視の過去を「表象」という逆説的な試みであるという。

テオドール・W・アドルノは、「アウシュヴィッツの後詩を書くことは野蛮だ」<sup>20</sup>と、文化批判をした。このように戦争の産物は世界を震撼させた文化のトラウマとなり、芸術から哲学批判まで広義に歴史に刻まれている。戦争は多くの傷跡とトラウマを残し、当事者がそれを語るか、沈黙するかという問題は現代でも続いているに違いない。

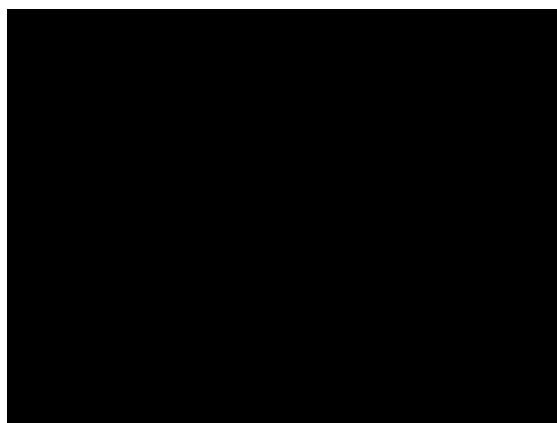
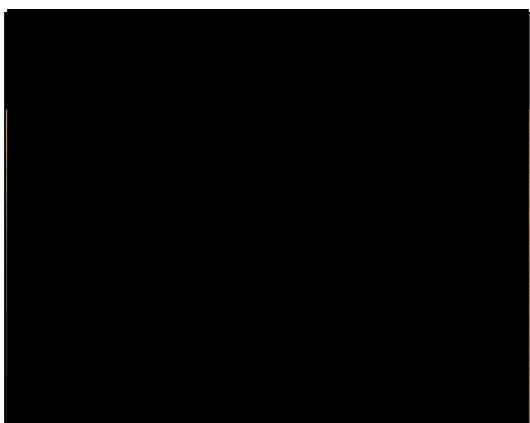
ナチスの歴史をタブー視する時期にその暴露と対峙を行ったアンゼルム・キーファーは、1960年から80年にかけてヒトラー式敬礼を行う写真プロジェクトに取り組んでいる。キーファーの作品のほとんどが絵画彫刻にかかわらず灰色で構成されている。『革命の女たち』ではベッドの上に空いた穴が不在を表している。ここでは不在が陰鬱としたグレーで表現されていることに注目したい。キーファーの作品は生涯徹底的なまでにグレーで沈んだ色味である。このことから、グレーがトラウマを代弁する色になるのではないかと私は考えた。またグレーは、「死」や「不在」のイメージとも合致する。

石田圭子は論集でキーファーの作品についてトラウマ的過去を癒すのではなく、開かれ

<sup>20</sup> テオドール・W・アドルノ『プリズメン』「文化批判と社会」：「戦争は理性から生まれるのであって自然から生まれるわけではない。したがってアウシュヴィッツは文化から生まれた野蛮な行為で、詩が文化とされるならもはや詩も野蛮である。」

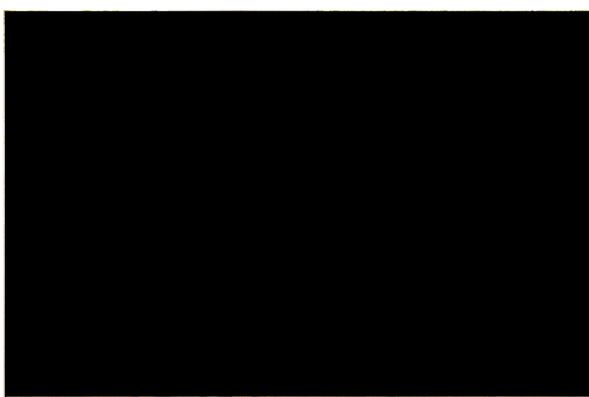
た傷口として現在化しようとしたと表現している。<sup>21</sup>トラウマとはある体験が未消化であり、それを言語に変換し物語化することができないため引き起こされるイメージのフラッシュバックであるという。トラウマとは体験の未消化というが、消化できないほどの傷を残す体験ともいえる。

私の作品では、「叫びたいことがあるけれども叫ぶ代わりに沈黙する態度」に意味を見出している。傷や痛みにも肉薄しない私の絵画は、仄かな痛みは抱えどもグロテスクな表現はあえて避けるようにしている。私が表現したいのは、日常生活で「普通」「無感情」という仮面 (PERUSONA) を被って生きていく人物像である。そして鑑賞者と共にあらゆる場面で隠してきた自分の本質と向き合うことで私の作品は完成する。



左：ロヒール・ファンデル・ウェイデン『十字架降下』1435年油彩／板 220×262 cm プラド美術館マドリード

右：アンゼルス・キーファー『革命の女たち』1992年ミクストメディア（14台のスチールベッド・鉛。他）サイズ不定 セゾン美術館



左：フリーダ・カーロ『傷ついた鹿』1946年個人蔵

右：石田徹也 2001年（タイトルなし）130.3×194.0

<sup>21</sup> 石田圭子『〈傷〉（トラウマ）としての絵画？—アンゼルス・キーファーとナチスの記憶—』ドイツ研究 第44号

アートは心の癒しとも言われるが、その逆に癒すことを目的としていない、傷つけることが目的の芸術作品は存在しているのだろうか、またそれは芸術と呼べるのだろうか。

2019年に開催された愛知トリエンナーレでは、「表現の不自由展」と題された展覧会がメディアで注目され、年度最多の入場者数で幕を閉じた。社会的な問題を、皮肉を交えて表現する手法は現代の社会批判アートに多く見られるが、そのグロテスクな表現は、ストレートに受け取る鑑賞者を傷つけてしまうという危険を常に孕んでいる。そこで、グロテスクな表現が鑑賞者の心の傷を抉るかどうかにしてもう一度考え直したい。

## II 痛みに沈黙する絵画

2011年3月に発生した東日本大震災による原発事故で、爆発した第1原発から10キロ圏内に位置する私の生家を取り壊されたのは、震災から8年経った2019年9月のことだった。被災した実家の記憶で思い出すのは飼い猫がネズミを捕まえて私に見せてくれた記憶ある。原発事故から避難する際、飼い猫は子猫を抱えていた。地震に驚いた彼女は子猫を屋根裏に隠してしまったのだ。探している心の余裕もなく彼女たちは取り残された。そして彼女は3か月後に私の部屋で亡くなっていた、ベッドの上には子猫が亡くなっていた。

当時多くの家畜やペットが現地に残り残され死んでいった。牛舎では死骸がうず高く積み、腐り、首輪で繋がれたままの犬はそのまま腐り果てた。痛みと過去の克服は決してポジティブな方法だけではできない。傷を抉る反復運動としての絵画が必要であると私は考えている。

東京で活動するアーティスト集団である Chim ↑ Pom が、津波と原発の被災地で撮影した映像作品が物議を醸した。現地で円陣を組み、「被ばく最高！」などと叫ぶという映像である。これは、画家である会田誠も指摘する通り被ばくに対してのアイロニーだ。この映像が撮影されたのは5月で、震災から3か月という事故直後である。私自身が、震災と原発事故の混乱の最中、へらへらと「大丈夫、大丈夫」と笑いかじっと耐えるしかなかった。出来事の大きさに圧倒されて、直ぐには事態を消化できず、ようやく消化できたのは震災から10年という長い月日経った最近のことである。不謹慎だと件の映像を非難する人々もまた傷つく人を守ろうとしていることには違いない。しかし、どちらが実態に即しているか、もう一度問わなければならない。ここで賛否を問われるアイロニーとは、痛みに対するショックの最中に沈黙するのではなく声をあげる行為だと私は考える。しかし、私の絵画は完全に沈黙してしまった。私が沈黙という行為を通して作品を制作することは、ニヒリズムに対しての皮肉でもある。

2011年の東日本大震災以降数年は、「絆」が取り上げられてきた。人と繋がること、人と人とを繋げることは、近代以降モダニズム以降の芸術分野でアートの在り方が変化してきた中で、それが生活と密接になるところまで浸透してきたと考えられる。まさにアートに垣根が消失しつつある。私の作品はこれまで前述したような双方向コミュニケーションのツールとしての芸術としては機能しないだろう。アートが鑑賞者の場所まで赴く双方向の芸術と、鑑賞者が会場に足を運び、またはインターネットのページを開き鑑賞する一方通行の芸術方式はどちらも鑑賞者に心の癒しを与えることが最大の目的であるのに違いはない。

震災以降「絆」と同様にコミュニティが注目されてきたが、日本が現代にかけて地域、家族のコミュニティからの脱却を目指してきた歴史と逆行するという見方もある。一方で絆やコミュニティというものは、双方向が参加する意思を持つことが前提とされているので、一方が他方に押し付けることはできない。見ようとしていないものを無理やり見せる権利を拒否する権利も発生するといえる。ここにアートの対話性のパラドックスが生まれる。他人の気持ちを押し量り「絆」を結ぶという行為は、社会で生きていくうえで重要なステータスだが、戦前と戦後で明らかに意識が変わったと私は考える。日本は幾度となく震災を経験したが、戦後には銃の危険も感じず、安全な国になった。そして安全な国に住んでいることが「無関心」というペルソナを形成する一端になっているのではないかと私は考えた。そして同時に繋がること、「絆」は多少の自己犠牲も伴うことを実感している。

現代日本社会における「耐える」という精神は戦争を機に一層質が変化した。戦争をひとつの抵抗と捉えるなら、戦中戦後の「耐える」という行動も、無関心に結びつきその在り方を変えたと考察する。そして、その全体が個を圧迫している状態はまるで全体主義のようだ。日本の芸術として社会的なメッセージのある作品が流行しないのは、こういった無関心こそが、ここにいれば安全であるという意識を社会全体が持っているからだとも私は考える。私自身も火の粉は被りたくないで声を上げることはなく、また沈黙してしまう。しかし作品では発声することが可能である。絵画が画家のあげられない声となって訴えることは画家個人と作品の癒着でもある。前述した絵画の一方通行性から考えると、絵画と作家は分離することもできるが、もはや現代では作家自体が個人史を売る作品になってしまった。

私の作品は全てが具象絵画である。具象絵画自体が抑圧されているのかという問題は、逆説的に形からの解放を訴える抽象絵画の席卷で生まれた。私は戦争と解放を経た現代にかけて、具象絵画が復興しつつあると考えている。

第1次世界大戦前後にヨーロッパの都市で活躍したシャガールやマリー・ローランサン、ユトリロは、絵画の中に哀愁と喪失感を漂わせ、色味がグレーで錆びている印象をもつ。

第2次世界大戦後、アウシュヴィッツの後詩を書くことは野蛮だというアドルノの命題は、アンネの日記における詩の表現において日常の暴力性を際立たせている。日記や文章というものは静謐さを持ち合わせていて、何気ない日常がいかにも暴力的であるかを静かに訴えているように私は感じる。作品の中の登場人物に共鳴するということは、画家の内的な魂に共鳴することである。詩を読んだとき、絵画を鑑賞したとき、自分の中に暴力が静かに再現されているといえる。

表出させないことはある種の自分に対しての抑圧であると考えられる。自分自身の感情の表出を抑え、他人の為に耐える行為は自己の抑圧である。



『死灰また燃ゆ』ではまた寓意を多用している。柘榴は生命の寓意として、蜂は痛みとして、枯れ木と白化珊瑚は生命が痛みと共に死にゆく様を描いている。つまり、生きている間は痛みと共にあるしかないという意味を含んでいる。当初描かれたのは私が長くモチーフとして扱ってきたスズメバチであったが、ここではミツバチが描かれている。致死量ではないが、チクチクとした痛みとともに生きていかなければならない様を描きたいと思った。

「ちくりと刺す言葉」や「棘のある言葉」という皮肉や嫌味を発している状態を表す比喻がある。攻撃性が見えない蜂になり、刺されると鋭い痛みを感じ、じわじわと毒が体を蝕んでいく。それと同じ状態が言葉によって「心」にもたらされる。しかし蜂の針は細く一度使ったら抜けてしまう儂いもので、言葉による攻撃は身体に直接ダメージを与えるわけではない。自身が刺されたと感じれば、痛みを感じ毒がまわるだろう。しかし、刺されていないと思えば、刺されていないので何一つ痛みは感じない。



林浩美『死灰また燃ゆ』2020年油彩／木製パネル 89.4×145.5 cm



林浩美『マゴット』2020年油彩／木製パネル 116.7×116.7 cm

『マゴット』では、その身を喰わせて蛆を成虫にする様子が描かれている。これは、戦争、自然災害などの傷を、自分自身が沈黙することで耐える、仮面を被った人物像である。本論で述べてきた、自身が痛みを抱えていても表情に出さない沈黙の女性像であり、自己犠牲を表現している。またその表情は、抑圧され可視化されたペルソナであるといえる。この場合の蛆は、他人の寓意であると解釈もできる。また、他人のために自己を犠牲として耐えることへの皮肉でもある。

そして蛆のイメージには、震災の記憶として動物の死骸に群がる様が影響している。



林浩美『抜け殻』2019年油彩／木製パネル 116.7×91.0 cm

2019年に描いた『抜け殻』では、その身を犠牲にして成長させた蠅の成虫が一斉に飛び立とうとしている様を描いている。蛆に肉を与えて成虫にしたところで、蠅からは何の恩返しもないだろうが、それでもこの女性像は痛みも苦しみも訴えることなく横たわっている。

2020年『亡骸』は、2015年に描かれた『悲しい夢をみたあとには』と同じ構図ではあるが、モチーフは魚ではなく蠅である。魚が現実にも現れ腐りつつある様を表現した前作から、人物自体が魚をイメージしたポーズになり、腐るのは自分で、それにたかるハエや蛆がいることを示唆している。いつまでも夢の中で泳いでいると、現実の体が腐っていつかとうとうことへの皮肉であり、沈黙したままでは蠅や蛆にたかられてしまうという哀れみや諭しの意味も込めている。

『悲しい夢をみたあとには』『亡骸』のように、ベッドは私の作品の舞台として頻りに登場する。それはベッドの上で眠るという行為が死を連想させるのも勿論だが、シーツや掛布団の折り目に現れる光の反射が一つとして同じものが再現できないという点において、一度過ぎたら再現のできない「現実の光」を描くことができると考えたからである。『死灰また燃ゆ』でも、上下の空間が布で占められている。有無を言わさない「日常の光」に寓意などの意味はなく、日の落ちる速度に従って布にできた凹凸の変化による陰影のグラデーションは、その一瞬を見逃してしまったらもう会うことができない。

また、人体の動きに沿って形を変えるシーツの形は、魚が水面を跳ねる際にできる波紋のようでもある。



林浩美『亡骸』2020年 194.0×130.3 cm油彩／木製パネル

## おわりに

私が16歳の頃よく見ていたのは、ルノアール、ドガ、シャガールだった。当時描いていた絵は赤、青、黄色、バーントアンバーの茶色系で、ほぼ三原色ですべてを表現しようとしていた。それは今も変わらず、そこに白と黒からなるグレーへの関心が加わった。絵画を描き始めた頃に出会った絵画がもう一つある。それは冒頭でも紹介した、レオン・フレデリックの『夜のアレゴリー』である。薄い黒いベールをかぶり、二人の幼児を抱えて優しく微笑むその絵は、私の絵画創作の原点である。その幻想的な雰囲気と“表出していない”何かには魅了されたのである。絵画を描くということは、過去と現在を織り交せて画面に向き合うことだと私は考える。

表出しない何かとは追い求めるとき、画家の葛藤として「表出しないもの」の在りかどを使い方を認識することは重要なことである。語りたくないものと語るべきものの線引きをいつも念頭に置かなければならない。画家は感情を物質的に表現するので、本来作品に充てられるべき情動が現実世界のコミュニケーションの中で浪費されてしまうことは避けたい。個人が持つ内容量の大きさは人それぞれであるから、まるで水が満たされたコップのように、注いで分配した残りの情動の量は個人によって違う。つまり外界から影響を受けて個人史を描くタイプの画家は、その外界からの影響が直接作品に反映されやすいのは明らかであり、表出するものも抑圧されるものも、その生きた時代と環境に深く影響を受ける。その抑圧された感情もまた、本質だとすれば大切にしなければならない。

絵画という秤を持つなら、「本質」と「存在」に振ることができると思う。「本質」は絵画の内包する意味であり、作者にも鑑賞者にも見ることができない。「存在」は、現実の光や形態などの目に見えるものと仮定する。また「存在」には、絵画自体の物質的な存在も含む。絵画に留まらず作品は、そうした本質と存在の秤を揺らしながら創り上げられるのだと思う。絵画はキャンバス、パネルと共に作者の身体（精神）で創り上げられる。絵画制作では誰もが感じる感覚として、色調や質感がその都度作者自身の精神状態や体調による変化がある。形態を模写し、無心で光を描くことをだけを目的とするのは、神経を通して外界から受けた刺激を通すパイプになることだ。私が絵画に固執してきたのは、言葉として語るより絵画で語ったほうが雄弁であるからである。口から発せられる言葉という無形なものよりも、同じ目で見えたものであれば共通認識として受け取りやすいからである。それは人と人との、言葉にならない共感覚である。

絵画とは人間社会の現実とは違い、非現実的なものである。たとえ実在の人物が描かれ、会話し、微笑んでいたとしてもそれは絵画の中のみで紡がれる虚構の世界で完結している。

鑑賞者が事実のみに魅かれるのではなく、表出しないものに興味を示すならば、その現実ではないものが人間に与える影響とは何か探っていくことこそが、私の絵画表現の動機なのではないか。

人間が持っている最も基本的で重要な非現実とは、思考や感情である。そして人間の心理を表現し、他者から影響を受け、また自作を通して表現する。コミュニケーションにおいて、感情は頭の中から取り出して見ることができないし、自分ですら持っているかどうか確認できない曖昧なものなのであるから、相手のことは分かるはずがない。それはまるで、シュレーディンガーの猫で、相手の発した言葉に反応して自分の態度を変えればよいのだから、相手が言葉を発する前に自分が考えていたことが現実として表れることはない。一生、言葉として表出することなく考えるだけに留めておけるなら、それは最初からなかったも同然なのである。いっそ表出しないほうが、相手を傷つけることなく済むので楽である。

「痛みに沈黙する絵画」とは、あえて直接的な表現をせずに沈黙することである。それは感情の表出を抑えることで、鑑賞者が自分自身の痛みと重ね合わせることが可能だからでもある。私の絵画の可視化するペルソナが、誰かの感情と思考の表出の足掛かりになってくれればよいと思う。

私はなぜ、傷ついたときに明るい歌を聴くと悲しくなるのか考えた。幸せいっぱい之歌や言葉を聞くと「そんなわけがない」という抵抗と拒絶の感情が少なからず発生してしまう。幸せな状況から転落しないように踏み留まるより、悲惨な状況から這い上がるほうが楽であると私は考える。それは絵画を鑑賞する時にもいえ、幸せな時は幸せな絵を、悲しいときは悲しい絵をみる。一概には言えないが、蜂に刺された時のように痛く苦しいときは蜂の絵をそばにおくべきなのである。その絵を求めた誰かが、それを欲しくなった時は、もう心が十分満たされて幸せな状態であることを願う。

本論の主題である「痛みに沈黙する絵画」とは、言葉を介したコミュニケーションの無にも深くかかわるものである。会話における言葉とは人間関係をスムーズにする便利なアイテムであると同時に、その人間性の社会における役割を決定付け、自己を表現することに使用される。しかし絵画と言葉の親和性においては、ある種の足枷になってしまう場合があると考えられる。一方私の絵画は、言葉を介さなくても傷と痛みが表現できること、言葉では表現できないものが表現できると信じている。

私の描きたい「痛み」は、声を上げることではない。痛みに対して雄弁な絵画は数多く存在するが、言葉にして説明しない絵画が存在してもよい。言葉で語れない絵画を無理に言語化すればその内容は陳腐なものに感じとれてしまうだろう。私の絵画は、何かしらの抑圧によって言語化できない痛みという、他人の表出していない感情に共感を呼ぶことができると考えている。傷を見せないで痛みを描くのは、実際に肉体が傷ついているわけではなく痛みが寓意という借り物のモチーフで再現されているからである。私にとって絵画は物言わぬコミュニケーションであり、無理に言葉にしなくてもよい、言葉からの解放の手段である。

私は言葉で表現するための画家にならない。なぜなら言葉は見えすぎるからである。私が本論で今まで述べてきた絵画の中の寓意も隠された意味も、本来は言葉として晒されるべきではなく、絵画にはキャプションもタイトルも説明欄も必要ない。私の絵画の本質は、目に見える蛆や蜂などではなく、人間の心模様を描きたいということである。

現代の画家に求められることは多く、作品よりも作者自身にスポットライトが当たることに慣れすぎているせいか、自分の作品の隅から隅まで説明できなければならないという強迫観念がある。強制的なコミュニケーションの弊害は大きい。本論を執筆するにあたって、言葉を連ねて作品の謎を解き明かそうとする行為に相反して、沈黙することつまり言葉にできない、絵を描くということについて考えるきっかけになった。

私の絵画作品が人間関係と似ているのは、鑑賞者として絵と対峙したとき、モデルが何を考えているか想像ができない点にある。

人と人が対峙したとき、その心の奥底まで理解することはできない。顔を合わせただけでは、その人が苦しんでいるのか、悲しんでいるのか分からないので、寄り添うこともできなければ、救うこともできない。心の中に蜂を抱えていても、蛆を抱えていても、その人が沈黙して口を閉ざしてしまえば、その心の傷は他人から不可視化されて痛みだけが本人を苦しめることになるだろう。自分の痛みを自覚するためにはまず、自分が傷ついていることを自覚する必要がある。そのために私は人の隠したがつている心の傷を可視化する。見えない傷を抱えて苦しむ人が世界のどこかにもしているならば、ほんの少しでも痛みを緩和できる糸口になればよいと思い、私はこれからも「痛みに沈黙する絵画」を描くだろう。

## 謝辞

本論文の作成に当たり長い間、絵画、論文共にご指導していただきました主査の齋藤芽生先生に深く感謝申し上げます。論文作成に当たり細部にわたり助言を賜りました布施英利先生に感謝申し上げます。油画技法材料研究室の秋本貴透先生には絵画、論文共にあたたかく見守って頂き、ありがとうございました。杉戸洋先生には、学部生時代から絵画を指導し、あたたかい助言をいただきましたことをここに深く感謝いたします。薄久保香先生に作品を見ていただき、論文の丁寧な助言をしていただいたことを本当に感謝します。そして油画技法材料研究室の教授であった佐藤一郎先生には、長年にわたり絵画、技法のご指導を賜り、論文においても細部まで助言いただきましたことを心より感謝申し上げます。

## 参考

- 
- 『FBI 心理分析官 2』早川書房 ロバート・K・レスラー、トム・ジャットマン／田中一江 訳 1996 年
- 『フロイト全集 17』岩波書店 須藤訓任／藤野寛訳 2006 年
- 『自我と無意識』第三文明車 C.G ユング 松代洋一／渡辺学訳
- 『新西洋美術史』千足伸行 1999 年
- 『魔術的リアリズム』ちくま学芸文庫 種村季弘 2010 年
- 『震災とアート あの時芸術になにができたのか』株式会社ブックエンド 倉橋靖 2013 年
- 『絵画制作入門―描くための理論と実践―』東京藝術大学出版会 佐藤一郎 東京藝術大学油画技法材料研究室 2014 年
- 『報告書 絵画下地の研究』金沢美術工芸大学 美術工芸研究所  
絵画における新しい下地塗料の研究―白亜地キャンバスの走査型電子顕微鏡による観察―  
愛知県立芸術大学
- 『絵の具の科学』ホルベイン工業技術部 2018 年
- 『大塚国際美術館西洋絵画 300 選』1998 年
- 『自伝で分かる現代アート 先駆者 8 人の人生』暮沢剛巳 2012 年
- 『鍋木清方の〈妖魚〉について』東京家政学院大学紀要 45 号 佐藤節子、増井真理子 2005 年
- 『〈傷〉としての絵画?―アンゼラム・キーファーとナチスの記憶―』ドイツ研究第 44 号 2010 年
- 『〈非同一的なもの〉としての文化』立命館大学人文科学研究紀要 113 号青柳 雅文
- 『”芸術”が終わった後のアート』朝日出版社 松井みどり 2002 年
- 『身体と表現』現代の目 497 市川政憲 1920―1980 年
- 『油彩画のファクチュール』寺田春弼 1959 年
- 『イタリアオペラ 上』音楽之友社 1998 年

『「能」の心理学』佐藤和彦、高橋豊 河出書房新社 1997 年

『世紀末芸術論 リルケ ジンメル ホフマンスタール』ホフマンスタールほか高木正志  
訳

『終わりなき記憶の旅デ・キリコ展カタログー終わりなき旅ーG. デ・キリコ神話の時空』  
マウリツィオ・ファジョーロ・デラルコ／木島俊介監修 日本経済新聞社 2000 年