

絵画制作におけるイメージ形成の指導（１） —C.D.フリードリヒの象徴と崇高の理解—

新井 義史

北海道教育大学岩見沢校絵画研究室

Instruction of the image formation in pictures work（１） —The understanding of symbol and sublime in C.D.Friedrich—

ARAI Yoshifumi

Department of Art Education, Iwamizawa Campus, Hokkaido University of Education

概要

C.D.フリードリヒは遠近法の軽視、平面性・抽象性の強調など、造形性において革新的な表現を行った。さらに、象徴の新たな解釈・崇高概念の導入などにより神秘的な風景画のビジョンを確立した。フリードリヒの表現は、その後バックリン・デ・キリコ・マグリッド・エルンストへと次々に受容されていった。さらに1960年代の抽象絵画との関連も指摘されている。この北方的イメージの一連の系譜を辿り教材化することは、入門期学生の絵画制作におけるイメージ形成の指導に向けた有効な方法になりうると考える。本稿では、フリードリヒの作品における象徴表現と崇高表現を考察し、その指導のための方法を例示した。

I.はじめに

フリードリヒは、自然の内に超越的存在を見出し、極めて主観的な風景画を制作した初期ドイツロマン派の作家である。彼の作品にはゴシック教会や森の中の廃墟、荒涼とした北方海岸や深遠な山中が登場する。まるで彼の視線は革命期の市民社会そして都市の躍進には背を向けているかのように見える。ところが、その造形方法を分析した際には、遠近法の新たな解釈と改変、幾何学的構成、平面性・抽象性の強調など、近代化に向けた画面形成の革新が果たされていることがわかる。

さらにフリードリヒには、その造形性に加えて、イメージ形成における革新的要素として新たな象徴の解釈、人物の特殊な扱い（後姿人物像）、崇高の概念による構成された風景画など、独特なビジョンがある。これらフリードリヒの新たなイメージは、その後バックリンを経てデ・キリコに強い影響を与えた。さらにキリコの作品はマグリッドからエルンストへと受容されていった。こうした経過の中で、フリードリヒに始まった近代的な象徴性やイメージの形成方法が変化を遂げ、しかも次第に現代化されていった。さらにその一方、ファイニンガーやリヒターへ、そして1960年代の

アメリカで展開したカラーフィールド・ペインティングへと連なって行ったと見ることもできる。

この北方的・象徴主義的なイメージ傾向の系譜は、新古典主義から自然主義そして印象派へと向かったフランスの写実傾向とは異なる展開を見せた。本稿では、フリードリヒの作品における象徴表現と崇高表現を考察し、入門期の学生に向けたその指導例を検討する。

II.フリードリヒの風景画の特殊性

(1)「山の中の十字架(1812)」

①ゴシック的垂直性

深遠な山中にひっそりと立つ十字架を描いたフリードリヒの作品は、「十字架風景画」と呼ばれる。それは、フリードリヒがデッサンとセピア画から本格的な油彩画制作に移行した1805～12年の期間に集中して制作された。「山の中の十字架<スライド01.02>」は、背後にゴシック教会を浮かび上がらせており、この作品以降フリードリヒの作品にはゴシック建築が幻影のように配置されるようになる(註01)。

「山の中の十字架」は、幾何学的構成による特殊な組み立てであり、一見して通常の風景画とは異なることがわかる。前景には荒涼とした岩の領域があり、その後方には暗い縦の木とゴシック教会の切妻正面がある。手前の岩部分を除けば、ほぼ完全な左右相称構図であり、その中間に十字架が配置されている。しかもキリスト像の頭部にあたる十字架の交差部分は、正確に画面中央に位置している。ゴシック建築の空間の持つ特性は、言うまでもなく、水平性と垂直性ということである。建物の軸に添った水平方向と天に向かう垂直方向とのふたつの方向性の相剋から生まれるドラマチックな緊張感にある。

「山の中の十字架」は、モノトーンに近いセピア色によって、奥へと抜けていく遠近法の枠組みは弱く、平面的な構図の訴求力が極めて強い。フリードリヒは、上部を霧の中に漂わせ出現するゴシック聖堂を画面中央に屹立させることで、ゴシ

ックの精神性をより強調させている。

②客観的リアリズムとの相違

ここでの大聖堂の構図としての扱いは極めて特殊である。画面上半分に描かれた大聖堂は左右の縦の木立と相似形である。大聖堂を意識的に自然物である樹木の中に溶け込ませ、自然の一部であるように仕組まれていることが読み取れる。ところで、ゴシックの大聖堂は建築本来の目的から言えば、都会に住む住民の精神の安寧を図るために都市の中心部に建造された。フリードリヒの画面に見られるような自然の木々に囲まれた山中や、辺鄙な場所に建てられたものではなかった。したがって、フリードリヒが描いたゴシック大聖堂は、彼のヴァーチャルイメージによる構成物であるといえる。

彼と同時代のゴシック教会を描いた他の作家と比較してみると、フリードリヒのゴシック教会の扱いの特殊性が分かる。例えば、コンスタブルが描いた「ソールズベリー大聖堂の眺め(1823)<スライド01>(註02)」は、木々に取り巻かれはっきりと空いた空間に、鋭くそびえ立つ大聖堂の姿を描いている。コンスタブルの大聖堂は、手前に描かれたイギリス庭園の自然と一体化し、穏やかに日の射すその気分は晴朗である。ゴシック教会が持っている超越的なメッセージを伝えようとするためにはあまりに絵として美しすぎる。

シャルトル大聖堂を描いたコロアの絵(1830)<スライド01>(註03)は、人間の手による人造物としてのゴシック教会として捉えようとした画家の姿勢が感じられる。この絵は、中世のモニュメンタルな建造物を観光客の目で見えた眺めであり、キリスト教や超越的神秘についてのその解釈もせいぜい暗示的なものでしかありえない。

フリードリヒの作品は一見、写実的に見えながら客観的なリアリズムではない。水平垂直による幾何学的構成を下敷きに練り上げられた構造を持ち、さらに主観的な宗教的象徴性を秘めた複雑な建造物である。

(2)「山上の十字架(テッチェン祭壇画)(1807)」

①ラムドール論争

フリードリヒの油彩画家としての出発は遅く 30 歳を超えていた。それまでの彼は版画・素描・セピア画の手法による丹念な細部描写による作品を制作している。同時に彼は風景モチーフを求めて旅行し、多くのスケッチを残した。これらはその後合成・改変され、彼の風景画のパーツとなった。

伝統的な図像に頼らず、十字架と風景だけで宗教性を暗示しようとする発想から制作された「山上の十字架」はいわゆる「テッチェン祭壇画」と呼ばれる彼の出世作である<スライド 03> (註 04)。この作品は 1808 年のクリスマスの日に公開された。しかし、この作品をめぐる、彼を批判する批評家と彼を擁護する友人たちとの間の論争が 3 ヶ月に渡っておこなわれた。それは、古典主義的立場から詳細な批評を發表した批評家の名前をとってラムドール論争と呼ばれている。

ラムドールの批判の一つは、伝統的な宗教画に対するフリードリヒの不敬な挑戦に対するものであった。「風景画が教会へ忍び込み、祭壇の上にはい上がろうとしている。・・・概して安上がりで手早く仕上げることのできる風景画が、文句なしにより品位あるものとみられる歴史画と同じ地位を占めるとすれば、歴史画家はこのうえいったいどこにその敬虔な作品を飾り付ける機会を見出しえようか (註 05)」

彼の批判は、さらに個々のモチーフの関連を欠く孤立性、遠近法の欠如、ポスターのような風景の様式化など、フリードリヒの表現スタイルにも及んだ。しかしこの論争のおかげでフリードリヒは一躍時の人となったとされる。公開された当時のラムドールの批評を引用する。

「彼はこの絵の背景全体をたったひとつの岩山の尖頂でうずめてしまった。彼は地上に薄闇をひろげ、それによって光の入ってくる様を表現する際の好ましい効果をすべて拒んだのである。・・・光学上のすべての規則が破られている。そして彼は岩山を直接手元におくことができないものだから、粘土と蠟からなる模型をこしらえ上げ、同じくには運搬できぬ樹木の代わりに、樅や銀松の先を切ってきて、この模型にさしこみ、花崗岩塊の代わりに花崗岩のくずや苔をくっつけた。かくしてできあがったかたまりのうしろに人口照明をとりつけ、前の方から彼はその姿を熱心に写生したのである (註 06)」この批評記事により、期せずしてフリードリヒが「山上の十字架」を制作した際に模型を作成しそれをもとに制作を行ったことがわかる。

ら、粘土と蠟からなる模型をこしらえ上げ、同じくには運搬できぬ樹木の代わりに、樅や銀松の先を切ってきて、この模型にさしこみ、花崗岩塊の代わりに花崗岩のくずや苔をくっつけた。かくしてできあがったかたまりのうしろに人口照明をとりつけ、前の方から彼はその姿を熱心に写生したのである (註 06)」この批評記事により、期せずしてフリードリヒが「山上の十字架」を制作した際に模型を作成しそれをもとに制作を行ったことがわかる。

②表現スタイルの特徴

「テッチェン祭壇画」は、もともと 1805 年に習作として制作された「山上の十字架(鉛筆とセピア)」に由来する。この習作は、テッチェン祭壇画の上下中央部にあたる部分のみが描かれており、内容は全く同一であるが、テッチェン祭壇画に比べて左右がやや伸び気味でゆったりした雰囲気を持っている。油彩でテッチェン祭壇画が描かれた際には、空が夕やけに赤く染まり、5本の放射状の光線が加えられ、樅の木は深緑に塗られ、全体的に明暗のコントラストが強められた。

「テッチェン祭壇画」は、フリードリヒが油彩画を始めてまもなく描かれた作品であるものの、すでにその後の基本的な表現スタイルが示されている。しかし、フリードリヒのこの風景画と当時の一般的な風景画との相違は、現在の私たちにとっては分かりにくい。むしろ発表当時のラムドール論争時の批判的言説により、当時一般的であった伝統的風景画の表現スタイルとフリードリヒの表現との相違が浮かび上がってくる。

それによると、古典主義的な原理では、第一に自然空間の構成方法として、「美しい風景画は線遠近法の美しい形態があらわれるような遠景、中景、近景という複数の景を必ず表現していなければならない」それに対して、フリードリヒは、前景に唐突に岩山が立ちはだかり、その先の視界をさえぎっているのは不自然である<スライド 04>。また、フリードリヒの岩山にしる樅の木にしる、平面的なシルエットとして捉えられ、立体感を全く

欠いている。「風景の個々の物の描写は決して美しい風景画ではない。したがってあたかも空中の霞を払って近くで物を見るかのように細部を表現してはならない。」「空気遠近法や光の表現が完全に脱落しているような薄明かりや暗闇を特に描写してはならない」など、ラムドールの言葉に従えば、「一切の視覚の法則の侮辱」ということであった(註 07)。

「前景と際限なく広がる背景」、「画面全体の平面性＝奥行きの欠如」に加えて、「モチーフの単純さ」、「中央部を照らす特殊な明暗」なども通常の風景画には見られない特殊な表現手法である。影の中に沈み込んだ暗い前景、夕焼けに照らし出された雲＝遠景との極端なコントラストは、観る者を絵の中に導き入れることを拒絶する。鑑賞者は、ただ岩の手前から二次元的に広がる平面的なシルエットを眺めやるのみである。通常ならば鑑賞者に正面を向けて描かれるはずの磔刑の十字架が、左手遠方に向けて掲げられ対角線構図を用いている。このため画面の中心すら不明確で、観る者の視線も導線に従い岩陰の向こうに逃してしまう。テッチェン祭壇画におけるフリードリヒの特殊な表現は、ヨーロッパ絵画を長らく支配してきた、遠近法を用いた絵画のイリュージョニズムとは異なる位置にある。

Ⅲ.フリードリヒにおける象徴

(1) テッチェン祭壇画の象徴

この作品の構図はいたってシンプルで構成要素はわずかである。画面中央に三角形の岩山があり、その上にイエス・キリストが磔刑された十字架がある。山の背後からは曙光が輝いているが完全な逆光により、岩山と樅の木立はシルエットと化している。太陽は5本の放射状の光線として表され、昇るものか沈むものかもわからない。光線の1本は山頂の十字架を背後から照らし出し、磔られた人物に光の反射を生み出している。この輝くような強い反射光によって、磔刑の人物が金属製の彫刻であることがわかる<スライド 03>。

フリードリヒ自身は、このモチーフについて

次のように語っている。「磔刑柱に架けられたイエス・キリストは、ここでは万物を生気づける永遠なる父の象徴としての沈みゆく太陽に向かい合っている。イエスの教えと共に古い世界、父なる神がじかに大地を逍遥した時代は滅んだのである。この太陽は沈み、大地はもはや沈みゆく光を捉えることはできなくなった。そこでは純粹で、高貴な金属によって十字架上の救世主が夕焼けの黄金色に照らし出され、やわらげられた輝きで大地に光を照り返している。岩の上に直立する十字架は、イエス・キリストに対する我々の信仰のようにゆるぎなく確固として立っている。十字架の回りには、四季を通じて変わらぬ緑で、樅の木が十字架に架けられたかの人によせる人間の希望のように立っている。(註 08)」

通常のキリスト教における象徴ならば、磔刑図は血肉をもって生きたキリストが十字架に架けられているはずである。しかし、この画面の十字架は人造物であり、儀式のためあるいは作品として作られたモニュメントを描いたものである。しかもフリードリヒ自身が明らかにしているように、この作品における象徴内容は、「沈みゆく太陽＝永遠なる父」、「十字架＝信仰」、「樅の木＝人間の希望」である。したがって、昔ながらのキリスト教の象徴とは異なるフリードリヒ独自の象徴を用いて信仰を表明したものとといえる<スライド 05>。

(2) 象徴表現の近代性

17世紀のイギリスに始まり、18世紀にはフランスやドイツに広まった啓蒙思想の中で、教会の権威は弱体化し、体系的な信仰が凋落に向かっていた時、ドイツではフリードリヒに見られるような自然への信仰が宗教の一形式と化する現象が始まった。

美術史における通常の風景画の展開は、コンスタブルやコローから印象派へと展開した、客観的な自然主義傾向の流れを指す。このカトリックの南方とは異なり、プロテスタントの北方では神聖の力が風景画の領域に浸透し、汎神論的で精神的な風景画が登場した。フリードリヒに見られるド

イツ・ロマン派の絵画の特徴を一言で言えば、不可視なもの、見えざるものへの関心である。フリードリヒは、主観的な体験を個人的な象徴形式として表明したドイツロマン主義における最初の画家の一人であった。

フリードリヒ・シュレーゲル (1772-1829) は、フリードリヒと同時代に生きたドイツ初期ロマン派の思想家である。シュレーゲルは、初期ドイツロマン主義の代表者であり、「新しい神話の創造」を唱えた。シュレーゲルによれば、新しい神話は古い神話と全く対立的な過程で現れる。新しい神話は、新しい理想主義と新しい自然哲学がその基盤となり、すべての芸術作品のうちでも最も人為的なものとして、精神の最も深いところから創造されるはずだとした。この新しい神話の表現手段として、シュレーゲルはアレゴリーとアラベスクをあげている。ここでのアレゴリーは、「およそ、教科書や今日の画家の頭の中で、この名称で知られ考えられているようなものではない。すなわち、個々の抽象的な、つまり一定の限定された概念を、感覚的な形態へ翻訳しようとするようなアレゴリー (註 09)」ではなくて、逆に、感覚的な個別の中で無限の全体を反映し、特殊の中で普遍を再現することのできるような象徴をもっぱら指している。すなわち、フリードリヒにとっての象徴は、通常の意味でのアレゴリーとは異なり、シュレーゲルが表明し始めたところの「私」に結びついた「私」の主観が投影された何物かであった。

「芸術家の眼は、外なる自然から内なる自然に向かい始める。古代芸術に代表されるかつての芸術が、人間と外なる自然との幸福な一体感の美しい表現とすれば、新しい時代の芸術は、芸術家と内なる自然との孤独な対話にその出発点を見出している。芸術家が求めるものはもはや誰にとっても美しく真実な自然ではなく、ただ少なくとも『私』にとっては美しく真実な自然である (註 10)」
表現における作者である「私」の獲得は、それまで縛られていたさまざまな伝統という束縛からの解放を意味した。芸術家は、自己の様式や自己の象徴を用いて、思い思いに私的な言語で語り始め

ることになる。その意味で、ロマン主義は芸術における新しい自由主義であり個人主義である。しかし自律化する反面、いわゆるわからない作品、世に理解されない作品が生み出されることになった<スライド 07.08>。

Ⅲ.象徴から崇高へ

(1)「海辺の修道士 (1809)」

「海辺の修道士<スライド 09>」は、フリードリヒの風景画を代表する作品の一つとして最も有名である。型破りな造形にもかかわらず当時 15 歳だった皇太子の希望でプロイセン王家に購入され、その結果フリードリヒはベルリン・アカデミーの在外会員に選ばれるという、画家にとっての最初の成功を収めた作品である。鉛色の海原と低い水平線の上の広漠とした空、このほとんど何も無い風景に一人たたずむ修道士を描いた特異な作品は、驚くべき造形である。画面の 5 分の 4 を茫漠たる空が占め、残りをわずかに草が生えた荒涼とした白い浜と、青黒く荒れる海が分け合う。奥行きを示唆するのは、浜辺の稜線と、空の明部と暗部の境に現れる緩い斜めの線のみである。

画面全体がほぼ単一な空によって埋め尽くされた風景は、それまでの西欧絵画に類を見ない「無」の空間を提示している。「この絵は、疑いなくフリードリヒの創造の代表作であり、ドイツ・ロマン主義全体を通して最も大胆な作品である。構成は一切の伝統との結びつきを絶ち切っている。もはや遠近法的な奥行きはまったくない。(註 11)」

「海辺の修道士」は、白い岩あるいは砂浜の前景と、海と空との後景二つに大きく分けた対照的な画面構成が特徴的である。こうした方法は、手前から奥へと視線をなだらかに導く古典的な風景画法とは明らかに異なっている。現実のスケールを示すものは小さく描かれた修道士のみである。画家の自画像とも言われるが、この修道士が描かれていなければ、陸と海と空の光景がどのようなスケールを示すものであるか縮尺が全く不明確になる<スライド 10>。

この作品の必須のコンテクストとされるクライ

ストの記述から当時の言説を見てみたい。

「広大な死の国で唯一の生命の花火、孤独な領域で孤独な中心点、この世においてこれ以上に悲哀に満ち、不安を掻き立てる状況はありえない。この絵はあたかもヤングの夜の想いに想を得たかのようにまるで黙示録のように、二、三の謎めいた対象とともにそこにある。その上単調で果てしない光景の前方には、額縁以外何もないので、それを眺めるものには、あたかも瞼をきりとられたかのように思われるのである。(註 12)」

広大な海原とそれを前にした一人の人間を描いたギュスターブ・クールベの「パラバスの海岸 (1854) <スライド 09>」は、この作品に影響を受けたと考えられる作品である。しかし、クールベにあっては広大な海原に向かって胸を張り大きく腕を掲げている。自然と自己との一体感と精神の昂揚ぶりを肯定的に示している。「おお、海よ！君の声はすさまじい。しかしそれでも、僕の名を世界中にのべ伝える名誉の声を打ち消すことはないだろう」とクールベ自身も語っている(註 13)。楽天主義的なクールベのリアリズムに比べるとフリードリヒの「海辺の修道士」は瞑想的で悲劇的である。

(2) フリードリヒの崇高

① 18世紀の崇高概念

「海辺の修道士」は、美学研究において特にバークからカントに至る崇高論を背景に、崇高性を表現する風景画として解釈できるとされる(註 14)。崇め高める意味の「崇高」という用語が、自然に対する感情と関連付けられ、新たな美的カテゴリーとして位置づけられるようになったのは17世紀後半のイギリス(デニス)であり、その後18世紀中旬にエドモンド・バークの著作を経て、ドイツ美学に影響しカントによる「崇高の分析論」へと影響した(註 15)。

バークが1757年に出版した「崇高と美の観念の起源についての哲学的考察」は、崇高と美の感情がどのように引き起こされるかを研究したものであった。バークは、「美」の本体は「小ささ」や「僅

かさ」から生じ、繊細な構造を有し、力強さの外見があらわでないことが「美」を生ぜしめる条件になっていく説明した。

それに対して、「崇高」とは美の概念の対極としての「大なるもの」「威力あるもの」あるいは「高さ」であるとした。そこでは第1には「曖昧」がもたらす不安な印象であり、第2には「欠如」そして第3には至上や壮麗を突き動かす「闇のような力」であると記述した。

崇高という言葉は、今日では肯定的なニュアンスで捉えられ、「不快」であるというネガティブな意味合いはそこに含まれていないように思われる。カントは、構想力(創造力)の不快と理性の快は同時に生起するのではなく、まず構想力の不快があつて、その後に、理性が復権し、最終的に快のみが生まれるとした。構想力の挫折は、理性の登場のきっかけとして機能しているように思われる<スライド 11>。

カントにとって崇高経験とは、まず、大きさと力において圧倒的な自然現象をまえにしての、かたちを把握し美の調和を楽しむ構想力の挫折における不快にはじまる。しかし、感性においては挫折という不快の経験を生じさせるものの、理性においては「どのような大きな自然をも凌駕するわれわれの精神の能力に対する、自尊と誇りの快」の経験が生じる。このような感性における不快と理性における快が並存する状態、それがカントの述べる「崇高」という概念である(註 16)。

一般にわれわれは、自分の抱いていたイメージネーションが、ある対象によって満たされることを好む。例えば、漠然と広がる空を見て宇宙に思いをはせたり、壮麗なゴシック建築の教会を前にして神という超越的なものに想像をめぐるとき、その場合には我々には快の感情が生じているといえるだろう。

②無限の象徴としての崇高

「海辺の僧侶」を前にした鑑賞者は、前景の海岸から突如海原と空との無限の空間へと突き放される。無際限にひろがる圧倒的な自然現象を前に

したときに、われわれの構想力（想像力）はもはや一定の形像を結ぶことができず、構想力にとっては暴力的に作用するひとつの脅威、恐怖であり、不快である。ここに従来型のいわゆる美の概念とは異なる、超越的な感情表現である崇高に類する感情がある。

こうした感情は「スペクタクル」映画においても体験される。今日では、巨大なセットあるいはCGによって、自然のあらゆる壮大な光景にも匹敵するものを観客に提示することが可能である。しかし、それらはフィクションであるという前提があるため、たとえどんなに画面が迫ってこようとわれわれに危険が生じないことはわかっている。従って、恐怖は緩和され、パークの論のごとく、神経の適度の緊張と痙攣が心身の弛緩と倦怠に対する刺激となって、それが喜びという快樂をうむだろう。「海辺の僧侶」を前にした戸惑いと鑑賞者のその後の心理状態は、このスペクタクル映像の視覚体験と類似したものといえよう<スライド 12>。

R・ローゼンブラムは、フリードリヒの海辺の僧侶の中に「汎神論的神性の無限の広大さと神の被造物の無限の卑小さととの痛烈な対象」を見出す。そして、そこから喚起される擬似宗教感情を「崇高」呼び、彼はそこにロマン主義絵画の本質を最も端的に認められるとする。

「海辺の僧侶」は、画面全体が無限定的な空間に満ちており、そこから空虚・闇・沈黙・孤独といった精神的なイメージを生じさせている。ローゼンブラムは、このような無限定的な空間は1960年代初めのアメリカの抽象作家にも共通する空間表現であると指摘した。彼は「海辺の僧侶」を始めとするフリードリヒの風景画を「自然的崇高」のヴィジョンと呼び、60年代の現代作家たちによる表現を「抽象的崇高」と呼んだ（註17）。

（3）その後の崇高表現

「崇高」という言葉は、現代美術との関連から言えばB・ニューマンのエッセイ「崇高は今」が有名である。J=F・リオタールがニューマンの

問いをカントの崇高論と接続し、R・ローゼンブラムが抽象表現主義を「抽象的崇高」と述べたことで、今日では芸術作品の批評において度々見受けられる用語となった（註18）。

「抽象表現主義」あるいは「アクション・ペインティング」およびその後の展開として60年代登場した「カラーフィールド・ペインティング」における代表作家とは、具体的にはポロック、ニューマン、ロスコ、スティールらを指す。彼らによって生み出されたアメリカ型絵画は、従来のフランス型絵画には見られない広大で超越的な要素を備えていた。その特殊性はアメリカの風土性から生じたものとも評されてきたが、ローゼンブラムによれば反フランス的「北方ロマン主義の伝統」であるとされる<スライド 13>。

バーネット・ニューマン（註19）の「英雄にして崇高なる人<スライド 14>」は、242.2×513.6cmの横長の矩形をした画面のほとんどが赤一色で平坦に塗り込められた色面で、そこに細い直線が5本垂直に貫く簡単な画面構成である。ほんのわずかな構成要素からなるニューマンの絵画の前に立つ時、鑑賞者は意味を読み取ろうとするよりも先に、絵画から圧倒されるような印象を受ける。ニューマンは、巨大な色面を鑑賞者に正しく見せる方法を積極的に取り入れた作家である。彼は、鑑賞者に作品を観る際には、画面に近寄って鑑賞することを要求する。その結果として、圧倒的な大きさの絵画であることから、鑑賞者の全視界が色彩に溢れ、色に包み込まれたような感覚を覚えることになる。鑑賞者は、視界に色が広がる時、自分は現実の地面に立ったまま、その絵画に包み込まれた空間に立っているような感覚を覚える。これがニューマンの絵画が鑑賞者にもたらす新しい知覚体験である。

マーク・ロスコ（註20）といえば、絵の具が滲んだようなあいまいな境界をもった数個の矩形を並べたスタイルが思い浮かぶ<スライド 13>。色面を積み重ねただけの構成でどこまで深遠な感覚を表現できるのかがロスコの最大の関心事であった。彼は、夕暮れ時に感じられる悲惨、恐怖、挫

折といった感覚を作品にこめたいのだと語っている。彼は巨大なサイズのカンヴァスを使用して、左右対称の構図の中に浮かんだ色彩と矩形のバリエーションを自己の様式として確立した。彼の作品の多くは、じっと見つめて瞑想にひたるための対象として制作されている。

ロスコが彼の絵画を見る正しい位置として、2フィート離れるように指示したり、作品の設置に関して詳細な指示を残していることから、鑑賞者に大きさの影響を正しく与えることが重要であったことをうかがわせる。ロスコのやや濁った滲んだような色彩は、見る者の心の深いところに訴えてかけてくるような人間味ある神秘性を持っている。

スティル（註 21）の作品は、画面の上下左右にすべてに開かれており、無限定の広がりをもっている<スライド 15>。色彩は暗い茶、明るい茶色、クリーム色、黄色、青、オーカーに限定され、不規則に濃密な色で塗りこめられている。わずか2色か3色の抑制された色彩を使用して地と図の互換的な関係によってお互いを打ち消し合い、画面

の非実体感を招いている。強いコントラスト、切り裂かれたような塗り、ささくれのような筆触の跡はスティルの特徴になっている。絵の具によって塗り潰された色彩の隙間から、黒い闇の谷間が覗いているような虚無的で暗い空間こそはアメリカ人の畏怖を表現したともよくいわれる。

彼らのいずれの作品においても主題や対象物が不在で、人間の知覚や認識を超えた「見えないもの」や「とらえがたいもの」への傾斜があり、しかも造形的には、枠も継ぎ目もない単色キャンバスなどで表現されており、難解で読解困難な作品として多くの鑑賞者を悩ませてきた。しかし、「カラーフィールド・ペインティング」と「海辺の僧侶」とが共に「崇高」の概念を有しているならば、それらに関連付けることで作家の意図を解釈することを可能にすることが考えられるであろう。

IV. 指導例

「象徴表現」および「崇高表現」が、如何なる概念であるかを「絵画制作者の観点」から理解させることが今回の指導目的である。本稿に掲載した図版は、パワーポイントスライド 50 枚を用いて構成したプログラムの中の 15 枚である。

「象徴表現」理解のためには、フリードリヒの「山の中の十字架」、「テッチェン祭壇画」、「朝日を浴びる女」3点の油彩画を用いた。これらの作品はフリードリヒの作品の中でもモチーフの種類がシンプルで、そこに託された象徴内容が比較的読み取りやすい。また「崇高表現」理解のためには、フリードリヒ「海辺の修道士」をメイン作品とし、比較検討できるよう 19 世紀の具象画数点を選んだ。さらに、「崇高」の概念を用いることで 1960 年代のカラーフィールド・ペインティングと呼ばれる抽象作品の解釈に活用できることを示した。

解説の進め方としては、作品分析として具体的な作品図版を示し、まず学生にじっくり考えさせる。効果的に分析を進めるためには、オリジナル絵画図版以外に、文字を配置した説明図解・説明内容に応じた修正が施された加工画像等の用意が望ましい。「象徴」・「崇高」ともに、美学的観点からの厳密な理解のためには相当複雑な手続きを踏むことになる。しかし、ここでは入門者向けとして極力簡単明瞭に図解したことを断っておく。



図 1

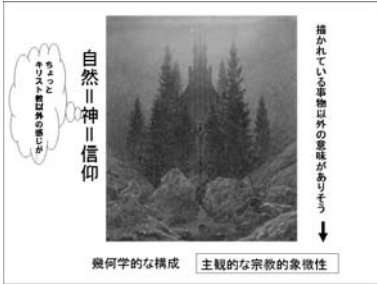


図 2



図 3



図 4



図 5

<スライド 01：山の中の十字架 ◆演習>

「山の中の十字架」は、背後にゴシック教会を浮かび上がらせており、一連の十字架風景画の発展形の中の最終形態ともいわれる。幾何学的構成による特殊な組み立てである。ほぼ完全な左右相称構図であり、その丁度中間に主役の十字架が配置されている。◆コンスタブル、コローの大聖堂を描いた絵と比較させることで、通常の風景画とは異なることが良くわかる。

<スライド 02：山の中の十字架 象徴解説 >

ゴシックの大聖堂は、都会に住む住民の精神の安寧を図るために都市の中心部に建造された。フリードリヒが描いたゴシック大聖堂は、ヴァーチャルな構成物といえる。フリードリヒの作品は一見、写実的に見えながら客観的なリアリズムではない。水平垂直による幾何学的構成を下敷きに練り上げられた構造を持ち、さらに主観的な宗教的象徴性を秘めた複雑な構造物である。

<スライド 03：テツチェン祭壇画 (全体・拡大)>

通常ならば鑑賞者に正面を向けて描かれるはずの磔刑の十字架が、左手遠方に向けて掲げられ対角線構図を用いている。このため画面の中心すら不明確で、観る者の視線も導線に従い岩陰の向こうに逃してしまう。テツチェン祭壇画におけるフリードリヒの特殊な表現は、ヨーロッパ絵画を長らく支配してきた、遠近法を用いた絵画のイリュージョニズムとは異なる位置にある。

<スライド 04：テツチェン祭壇画 構造の図解>

「前景と際限なく広がる背景」、「画面全体の平面性＝奥行き」の欠如」ラムドール論争時の批判的言説により、当時の伝統的な風景画の表現スタイルとフリードリヒの表現との相違が浮かび上がってくる。前景の岩山がその先の視界をさえぎっており中景が不在。前景が平面的なシルエットとして捉えられ、立体感を全く欠いている。

<スライド 05：テツチェン祭壇画 象徴解説・◆演習>

◆3つのモノが何を象徴しているのかを考えさせ発表させる。「沈みゆく太陽＝永遠なる父」、「十字架＝信仰」、「縦の木＝人間の希望」と、この作品における象徴内容は、フリードリヒ自身が明らかにしている。したがって、昔ながらのキリスト教の象徴とは異なるフリードリヒ独自の象徴を用いて信仰を表明したものであることがわかる。

象徴表現(symbolism)とは

それ自体であるだけでなく、何か別のものを表しているようにみなされること

- たとえば、キリスト教徒にとって**十字架**は単に「垂直に組あわされた二つの直方体」である以上の何かである。
- 国際平和の場における**ハト**は単に「ハト目ハト科に属する鳥」である以上の何かである。

図 6

<スライド 06 : 「象徴表現」の解説>

象徴とは何らかの意味(=象徴されるもの)を運ぶ乗り物であるとされる。隠された意味内容を持った一種の記号ともいえる。象徴表現(symbolism)とは、「あるものがそれ自体であるだけでなく、何か別のものを表しているようにみなされること」である。その「あるもの」が一般に象徴(symbol)と呼ばれる。具体例を用いて簡明に説明する。

自然的象徴	海=母 山=父 光=真理
文化的象徴	十字架=キリスト 魚=キリスト 赤ワイン=イエスの血
特殊	観念象徴 骸骨=死 青い鳥=幸福
	気分象徴 風景画 象徴主義 抽象絵画(一部)

図 7

<スライド 07 : 「象徴表現」の解説・◆演習>

ここでは、象徴の意味理解のために、自然・文化・特殊の3種類にわけ、さらに特殊には観念および気分象徴があるとした。◆それぞれに例をあげ、学生に空欄を埋めさせる。気分象徴は、私的な象徴でもあり、こうした象徴性によるイメージ形成の発生により、その後いわゆるわからない作品、世に理解されない作品が生み出されることになったことを説明する。



朝日を浴びる女
1818 22'30

後景に染まった空の前に、後姿の女性のシルエット。両手を大きく広げ、ポーズ。空は、赤い。光線は、何意味するものか。地に落ちて帰らぬので、聖体拝領との相似もある。空は、赤い。光線は、何意味するものか。地上に落ちて帰らぬので、聖体拝領との相似もある。地上に落ちて帰らぬので、聖体拝領との相似もある。地上に落ちて帰らぬので、聖体拝領との相似もある。

図 8

<スライド 08 : 「朝日を浴びる女」の解説・◆演習>

◆「フリードリヒがこの絵にこめた象徴を考えよう。」と学生に考えさせ発表させる。

朱色に染まった空の前に後姿の女性のシルエット。フリードリヒにこれほど象徴性が誇張された作品はまれである。両手を大きく広げ激しいポーズ=聖体拝領、突然道が終わる=死の告知、岩塊=信仰など、シンボルのいろんな読み取りが可能な作品。

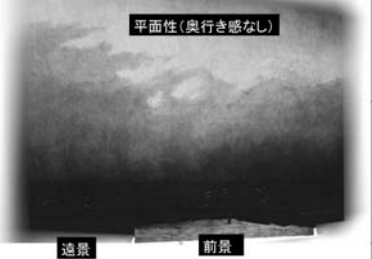


図 9

<スライド 09 : 「海辺の修道士」の比較解説◆演習>

◆「海辺の修道士」の表現の特異性を「朝日を浴びる女」、クールベ「パラバスの海岸」と対比して考えさせる。

「無」の空間、前景の砂浜と後景の海空と二つに大きく分けた対照的な画面構成。楽天主義的なクールベのリアリズムに比べるとフリードリヒの**海辺の修道士**は瞑想的で悲劇的であることを感じさせる。



平面性(奥行き感なし)

過景 前景

図 10

<スライド 10 : 「海辺の修道士」の解説>

構成は一切の伝統との結びつきを絶ち切っている。もはや遠近法的な奥行きはまったくない。とりわけ左右にどこまでも広がる無限定の空間性が特徴的である。現実のスケールを示すものは小さく描かれた修道士のみである。鑑賞者は、前景の海岸から突如海原と空との無際限にひろがる空間へと突き放される。



図 11

<スライド 11:「美」と「崇高」の解説>

崇高と美の観念について簡単に紹介する。「美」の本体は「小ささ」や「僅かさ」から生じる。「崇高」とは美の概念の対極としての「大いなるもの」「威力あるもの」あるいは「高さ」である(バーク)。まず構想力の不快があってその後には理性が復権し最終的に快のみが生まれるとした(カント)。



図 12

<スライド 12:「崇高」解説>

こうした感情は「スペクタクル」映画においても体験される。それらはフィクションであるという前提があるため、たとえどんなに画面が迫ってこようとわれわれに危険が生じないことはわかっている。従って、恐怖は緩和され、バークの論のごとく、神経の適度の緊張と痙攣が心身の弛緩と倦怠に対する刺激となって、それが喜びという快楽をうむ。

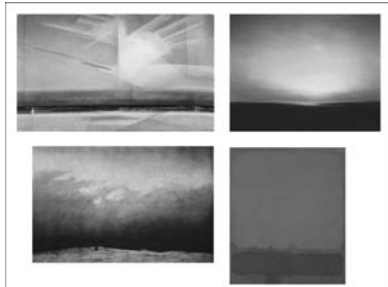


図 13

<スライド 13:「その後の崇高表現」>

「海辺の僧侶」に類似した無限定的な空間を描いた作家には、具象的表現ではファイニング、リヒターがいる。ローゼンブラムは、1960年代初めのアメリカの抽象作家にも共通する空間表現であると指摘した。フリードリヒの風景画を「自然的崇高」のヴィジョンと呼び、60年代の現代作家たちによる表現を「抽象的崇高」と呼んだ。



図 14

<スライド 14:「象徴表現」の解説 ◆演習>

◆感想を述べさせる。バーネット・ニューマンの「英雄にして崇高なる人」は、赤一色で平坦に塗り込められた色面で、そこに細い直線が5本垂直に貫く簡単な画面構成である。ニューマンの絵画の前に立つ時、絵画から圧倒されるような印象を受ける。鑑賞者の全視界が色彩に溢れ、色に包み込まれたような感覚を覚えることになる。



図 15

<スライド 15:「象徴表現」の解説>

「カラーフィールド・ペインティング」における代表作家とは、具体的にはポロック、ニューマン、ロスコ、ステイルらを指す。彼らのいずれの作品においても主題や対象物が不在で、人間の知覚や認識を超えた「見えないもの」や「とらえがたいもの」への傾斜がある。難解で解説困難な作品として多くの鑑賞者を悩ませてきた。しかし、「カラーフィールド・ペインティング」と「海辺の僧侶」とが共に「崇高」の概念を有しているならば、それらを関連付けることで作家の意図を解釈することを可能にすることが考えられるであろう。

<註>

- (01) ノルベルト・ヴォルフ、『カスパー・ダヴィト・フリードリヒ』, TASCHEN, 2006, p44
「山の中の十字架 (1812)」は、テッチェン祭壇画の発展系であり、一連の十字架風景画の最終形態ともいわれる最も幾何学的な構成による神秘的風景画である。
- (02) 「主教の庭から見たソールズベリー大聖堂の眺め (1823)」, 87.6x111.8cm, ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 (ロンドン) 蔵
- (03) 「シャルトル大聖堂 (1830)」, 64×51.5 cm, ルーブル美術館 蔵
- (04) 「テッチェン祭壇画」は、ボヘミアのテッチェン城の礼拝堂のために描かれたと言われることから、この名称で呼ばれる祭壇画ではなく当初は政治的なプロパガンダとして制作されたとの見方もある。
- (05) ヘルベルト・フォン・アイネム, 神林恒道訳、『ドイツ近代絵画史 (古典主義からロマン主義へ)』岩崎美術社, 1985, P 169
バジリウス・フォン・ラムドール (1757-1822) は、この作品に非難の声を上げ、批判文を1809年の1月に四回にわたって『上流新聞』紙に掲載した。一方ラムドールの批判に対してフリードリヒは書簡で反論するなどした。
- (06) 高橋 巖, 『ヨーロッパの闇と光』, イザラ書房, 1977, p. 183
- (07) 仲間裕子『C. Dフリードリヒ (画家のアトリエからの眺め—視覚と思考の近代)』, 三元社, 2007, pp. 69-73
- (08) ヘルベルト・フォン・アイネム, 前掲書, p. 168
- (09) ヘルベルト・フォン・アイネム, 藤縄線州訳, 『風景画家フリードリヒ』高科書店, 1977, p p 36-38
- (10) 千足伸行, 『ロマン主義芸術 フリードリヒとその系譜』, 美術出版社, 1978, p. 58
ロマン主義者にとっては、すべてが精神的、非物質的な何かを反映し象徴すべきものであつた。あたかもそれらは常に「私」に結びついた「私」の主観が投影された何ものかであった。
- (11) ノルベルト・ヴォルフ, 前掲書, p. 31
- (12) クライスト, 『フリードリヒの海景画を前にした印象』「ベルリント刊」1810年10月13日の記事によるハインリヒ・フォン・クライストは独の劇作家 (1777-1811) .なお, 「ヤングの夜の想い」とは, エドワード・ヤング (1683-1765) の『生, 死, 不死についての愁傷と夜想 (1742)』を指す。これは, 盲人の老人オシアンがハーブの音色と共に戦いにまつわる伝説を, 荒涼とした自然と風景の憂愁を謳う内容。ロマン主義の時代において, こうしたメランコリー的なムードが好まれた。
- (13) 千足伸行, 前掲書, p. 93
- (14) 神林 恒道編, 『芸術における近代』, ミネルヴァ書房, 1999, p. 91
- (15) 桑島 秀樹, 『崇高の美学』講談社(講談社選書メチエ), 2008, pp. 66-67
- (16) 崇高は, カントに言わせると「大きさと力」に関係する限定されず知覚では捉えきれない巨大なもの強力な力, そういうものを前にした時に感じるであろうある種の感動, それをカントは崇高と呼んだ。ただし, カントは崇高とは自然の問題であつて芸術の問題であるとは考えなかった。ニューマンはそれを芸術の問題として捉えなおした。
- (17) ロバート・ローゼンブラム『近代絵画と北方ロマン主義の伝統 (フリードリヒからロスコへ)』 神林恒道・出川哲郎共訳 岩崎美術社, 1988
- (18) ジャン=フランソワ・リオタールはフランスの哲学者。限定されたものの中に夢幻的をどれだけ込められるかそれが問題意識だとした。フォーマリズムの立場のグリーンバークと違う捉え方をした。
- (19) バネット・ニューマン Barnett Newman (1905 - 1970) 抽象表現主義とカラーフィールド・ペインティングの代表的存在。
- (20) マーク・ロスコ Mark Rothko (1903年 - 1970年) 他の抽象作家とは一線を画したロスコ独特の人生における安息や絶望を表現しているとされ, 不思議な詩情と崇高さを湛えている。
- (21) クリフォード・スティル Clyfford Still (1904-80) 他の画家や美術界からは孤立した孤高の中から生まれた強靱さがある。

(岩見沢校 教授)