

二〇二四年度

群馬県立女子大学 文学部 美学美術史学科

前期入試問題 総合問題

試験時間は、一三時～一四時四〇分までの一〇〇分です。中途退室は認めません。途中で気分の悪くなった場合は、黙って手を挙げて下さい。

問題用紙はこの表紙を含めて十二ページ（最後の白紙部分は下書き用）、解答用紙は三枚です。それぞれが配られたら、指示に従って、解答用紙の所定の欄に受験番号と氏名を記入して下さい。試験開始の合図があるまで問題用紙の表紙をめくって問題を見てはいけません。

受験番号と氏名を記入し終えたら、静かに試験の開始を待つて下さい。

問
題

次の文を読んで設問に答えなさい。

日本の肖像画は鎌倉時代に大きな転機を迎えた。この時代に至って人間がまだ濃厚に残っていた動物的な側面が肖像画から取り払われ、人間らしい^①分別を漂わせた肖像画へと変身を遂げている。転機のきっかけは何よりも日本人の精神の深まりに求められなければならない。だが、それが肖像画という形をとって表わされるようになったのは、鎌倉新仏教に代表されるような人間観の深化を背景に、長い伝統を持つ中国の逼真的肖像が日本人なりに理解できるようになったからである。そうした技術は主として中国（当時は宋時代であった）との交流を密接にもった仏教徒、および、その影響下にあった職業絵師の中から育っていった。一般には肖像画を大きく転換させたと思われる「似絵」（注1）は、貴族の手になることからわかるように、きわめて保守的な性格を持つ絵画であり、むしろ旧来の写貌精神、すなわち、いまだ理知に目覚めていない表情を写すことに終始していた。この点はいくら強調しても、し足りることはない。

生きている人を描く行為が始まったのは十世紀末の高僧を描いた「源信像」、^{げんしん}「性空像」^{しょうくう}からであるが、俗人^{ぞくじん}（注2）に関しては^{よじわたりのよ}はずっと降って十二世紀末になって、藤原隆信が「似絵」を描き始めてからである。それもすぐに定着したわけではなかった。それがごくありふれた習慣になったのは、さらに五〇〇年以上もたったあとの江戸時代に入ってからのことである。肖像画はあくまでも死者を対象にするものであった。西洋でも事情は同じである。ジョルジュ・デュビイは『ヨーロッパの中世芸術と社会』において、「十四世紀の主要な芸術作品は大聖堂でもなければ宮殿でもない。それは墓碑である」と断じたあとで、「われわれの文明における最初の肖像は、上流社会が死者たちを受け入れはじめたことによって、裕福な死者たちが自分たち自身を受け入れはじめたことによって、この時代に出現する。彼らは、自分たちが完全に消え去ることのないよう^②腐心し、ますます正確に現実を写し取るのに専心するよう、彫刻家たちや画家たちに要求したのである」と述べている。

肖像画は画家、像主、依頼主の三者の絡みあいの中から生まれる。近世の肖像画においてもっとも重要な役割を担っているものは、もちろん、画家である。近代を例にとればいつそうわかりやすいだろう。自画像の盛んな制作が何よりの証拠である。

また、近世においては中世以前とは違つて肖像画にも落款らくかん（注3）を入れることが普通となり、画家の存在が強調されるようになった。仮に、像主の側に視点を置きながら近世肖像画の特徴を語るにしても、画家と像主との関係を軸にしなから考へるべきだろう。これに対して中世以前の肖像画制作においては、画家、像主、依頼主の三者のなかでもっとも重要な存在は依頼主である。そして、いずれの時代でもそうであるが像主の果たす役割は二次的である。同じ人物を描いても画家によつてまったく別人のように描かれることが普通であつたし、むしろその方が自然でもあつた。まったく同じ顔に描かれている場合は、同一下絵を用いつつ再生産したからであつて、けつして当人を前にして十分に写生をした結果、同一の容貌になつたのではない。近世後期以前においてはどこことなく似ていればそれでよかつたのである。近代においては表現がより重視され、似ているかどうかはいつそう、主要な問題ではなくなつた。写真の普及がそうした傾向に[◎]拍車はくしゃをかけたことが容易に想像がつく。

大西廣氏ひろしは「一休をめぐる何が起こつたか」において、肖像画にはある人物のイメージを社会的に共有する側面と、何らかの理想像に自らをなぞらえようとする、一種の「擬態」の産物という側面を持つという前提を設定したうえで、「肖像画は誰もがその人とわかることが必要とされる」としている。確かに数ある夢窓疎石像むそうそせきのどれをとつても賛（注4）がなくともその人であることを見誤ることはない。しかし、同氏の指摘には歴史的な観点が欠けているような気がする。そう言えるためには一人の肖像が数多く出回り、かつ、広く公開されているという、さらなる前提が必要なのである。すなわち、十三世紀第4四半期以降の、禅僧をはじめとする各宗の祖師像そしが、数多く描かれるようになってから、という限定が必要である。礼拝の対象である仏像の像容が細かく決められ、何を拜んでいるのかをはつきりさせる必要があつたのと同様に、信仰の対象となつた祖師の画像は一目で誰とわからなくてはならなかつたのは事実である。だが、ほとんどの俗人の場合、そんな必要はなかつた。俗人の場合はさらに時代が降つて足利義満あしかがよみつや義教よしかといったごく限られた將軍だけが多くの画像に描かれたにすぎない。祖

師像と同じ状況は神格化された豊臣秀吉や徳川家康といったごく少数の人物においてのみくり返された。氏のいう肖像画の条件はきわめて限定された対象にしか通用しないのではないだろうか。

実際にはよほどの異相でもない限り、画像同士を比べても同一人物と見なせないことが往々にしてある。たとえば、夢窓疎石の師である高峰頭日こうほうけんいちの場合がそうである。かつて同僧の頂相ちんざう(注5)を可能な限り集めて検討した際に明らかにしたことがあるが、贊がなくては、なかなかその人と決めることは難しいほど容貌に違いがある。妙心寺みょうしんじと長福寺ちやうふくじの二つの花園院像はなぞのいん(図1、2)を同一人と見なしうるのは、そう指示されているから可能なのである。逆にホノルル美術館の「尊円法親王像そんえんほうしんのう」は「花園院像」と見られかねないほど容貌が似ている。先にどれをとつても見誤ることがない例としてあげた夢窓疎石の場合は、よほど限定された下絵が用いられたのであろう。俗人像の場合は、像主の名について確たる指示がなされていないものを、似ているという理由によって同一人物を描いたと決めることは、肖像画制作の実態を考えると無謀と言わざるを得ない。年齢によつても違ふ容貌になるうえに、近代のようにじっくりモデルを見ながら描いたわけでもない。像主を目にすることなく描くこともしばしばあっただろう。ましてや死者の場合は口述にもとづいて描かれたに相違なく、画家によつて異なつた顔つきに描かれることは至極当然のことであつた。画家が描いた肖像が依頼主によつて拒否されるのもごく当たり前のことである。その場合は多分に理想化が施されてこそ初めて納得が得られたであろう。像主を明示する史料がない肖像画の人物を特定することは実際には不可能と言つてもいい。それが可能だとするのは近代特有の幻想でしかない。

肖像画を肖像画たらしめる根拠は、けつして当人とそっくりだということにあるのではない。どこか面影が残つていればそれでよく、まつたく似ていなくても肖像画として十分通用した。画像が肖像画となる根拠は依頼主のこれを肖像とする意志および、画中の主人公の行為の希薄さにかかつてるのであつて、描写力や描法に依存するものではない。描かれた画像が当の人物と一つの人格を分けあつていふ意識が前提として必要なのである。肖像画が像主と同じ力や精神を持つていと信じられているからこそ、画像に対して生前と同じように飲食物が供えられ、礼拝や祈願がなされるのである。今日でも写真

による遺影に対して供物が供えられることがあるのはその痕跡である。似ていないからといって、そうした対象から外されるということとはなかった。だが、今日では肖像画が果たしてきた役割は写真にとつて代わられ、まれにリアルな肖像画が置かれている場合には、何となくアナクロニスティックな精神を感じるはずである。むしろ近代において肖像画が高い評価を受けるのは、像主が忠実に再現されているときではなく、彫刻家の佐藤忠良氏が『遠近法の精神史』（平凡社）で述べているように像主の容貌から触発された^①普遍的な精神が表現されている場合であろう。

加藤尚武氏ひまたけは『形の哲学』（中央公論社）において「形はもともと『あの世』からくるとか、形の故郷は別世界だという考え方が古くからある。哲学史ではピタゴラス教団からプラトンに流れていった考え方がそうである。形とは身体的でないものである。形こそが靈的なのだといつてもよい」と述べている。肖像画が靈的な存在として尊崇される一つの根拠となる。かつて肖像は「真容」と称されることが多かった、「真を写す」という言い方も普通に用いられた。これは現代では「写真」という別のものを指す言葉に転用されている。そのために、この言葉は実物にそっくりである、という意味に取られがちであるが、かつての用法はそうではなかった。現実の人間は虚偽の存在で、肖像こそがその人の真に近い姿であり、だからこそ靈力を備えている、という考えに裏づけられていたのである。この世を思い起こさせる要素、たとえば背景などは肖像画からは極力排除されなくてはならなかった。

肖像制作の動機を少し一般化してみよう。肖像制作の根底には人が人を見る行為を永続させようとする意図がある。人が人を見る行為の底にはつきにあげるようなささまざまな意図が複雑にわだかまっている。

1 見ている人の意思や感情（尊敬、賛美、愛情、心酔、服従、依願、命令、軽蔑、追従、憎悪、哀願、呪咀、怒り等々）を相手に伝える。

2 相手の感情、意志、趣味、性格、生活などを読み取り、推量する。

3 その人を記憶しようとする。

4 その人を表現しようとする。

以上に関する限り、4を除けば直^{じか}に人を見る行為と肖像画を見る行為との違いはない。

現実には死者を除いて、完全に静止した人間を見る機会はない。しかし、肖像画では生きているかのような静止した人を見ることが可能である。さらには、生きている人を一方的に見続けるといふ行為も窃視でもしないかぎり現実にはありえないが、ここではそれも可能となる。肖像画を見るときには誰にも邪魔されずに上記の行為を心おきなく、完璧に実行することができるからである。それが許されるのも肖像表現行為のみが可能としている、静止した人を一方的に見続けるといふ過程をすでに経ているからである。したがって、人が人を見る行為は肖像表現行為もしくは肖像を見ることにおいてはじめて完遂されることになる。また、見る人が具体的な意思を相手に伝える対象としては画像は不都合であるが、感情に近い意思を表示するならば画像でも十分であるし、とりわけ長い時間にわたって多くの人が思いを伝えるにはよりふさわしい対象である。像主の意志、性格を読み取るという第二の点については画像の場合大きな制約がかかるが、肖像がどこに安置されているかを考えることによつて、像主の意図を読み取ることも可能である。のこる第三の像主を記憶することに関しては肖像のほうがより効果的である。ただし、すでに表現された肖像画を見る場合には絵師の解釈を避けて通れない。すなわち、さきの行為はいったん完了している。すでに見られ、表現されたこれらの行為を読み取り、解きほぐしつつ自分の解釈を付け加えることが肖像画を見る行為といふことになる。しかし、それは上述した人が人を見ることの本来の意味から大きく逸脱する行為であるし、いたつて現代的な肖像画の見方といふことになる。

つぎに、像主が生者と死者とでは、どこか違いがあるのだろうかを考えてみよう。像主が生きている場合の肖像画（寿像）制作の理由には、一つの意図が考えられる。何よりも自分はどういう人間であるという存在の主張である。生きてこの地を治め、あるいはこの建物を造ったことを神仏に子孫に知らしめるために描かせるのである。だが、私たちの国にはこうしたタイプの肖像画は少ない。像主当人の意思は日本の肖像画にはほとんど投影されていない。日本の肖像のまなざしのさきには何の

対象もないのが普通である。この国の肖像画はあくまでも見られるためのものである。したがって像主の生死の別はさほど大きな問題とはならない。どうやら先に設定した人が人を見ようとするとする行為を永遠化させようとする肖像画制作の動機自体、日本の肖像画の特性に引きずられたものであった。

死後描かれた像といつてもしよせんは生前の姿を写したものにすぎない。それを喝破したのは江戸時代の禅僧、無著道忠である。目を閉じ、すでに皮膚の色も変わってしまった人間をあたかも生きているかのように描き直すことが肖像制作に要請されてきた。ところが、江戸時代後期には死相に近い表情を描く画家が現れた。人の姿を人間としてではなく一個の物体として描くようになった結果である。円山応挙の「人物正写図巻」(天理大学)や、十八世紀末における解剖図譜の存在はそうした精神を裏づけるものでもあった。特に西洋絵画の技術のみを学んだものにその傾向が強い。これに対し死者であれ、生者であれ、被写体を忠実に見つめ写そうとする画家の精神が、肖像画に深い人間性を与えるという西洋絵画のからくり「似た」表現を、渡辺崋山の肖像画に見ることができ、彼の肖像画がこの国の代表作に数えられる所以である。

像主が生きているにもかかわらず、肖像を描かせる行為のもつ新たな意味は別にある。一つはできあがった画像が像主に似ているか似ていないか、絵師の技を見ることにある。それは絵師という存在の顕在化とかかわっている。すなわち、敬意を払われるに値する画家の出現である。しかし、ここでもっとも肝要なのは、死と肖像とを分離するようになった精神自体である。それは肖像画を絵画の一つとして鑑賞する態度の成立を意味するのではない。単に人物表現自体を楽しむ精神の誕生ならばそれは絵画の誕生とイコールであり、何ら新しいものではない。新しい精神とは、それが生前の画像を生み出す原動力となった、師友を含む友人という感情の発生であろう。尊敬に値する画家との深い交際の中から肖像画が生まれるようになったのである。

宮島新一『肖像画の視線 源頼朝像から浮世絵まで』(二〇一〇年、吉川弘文館)

※なお一部語句を補い、注と図を加えた。

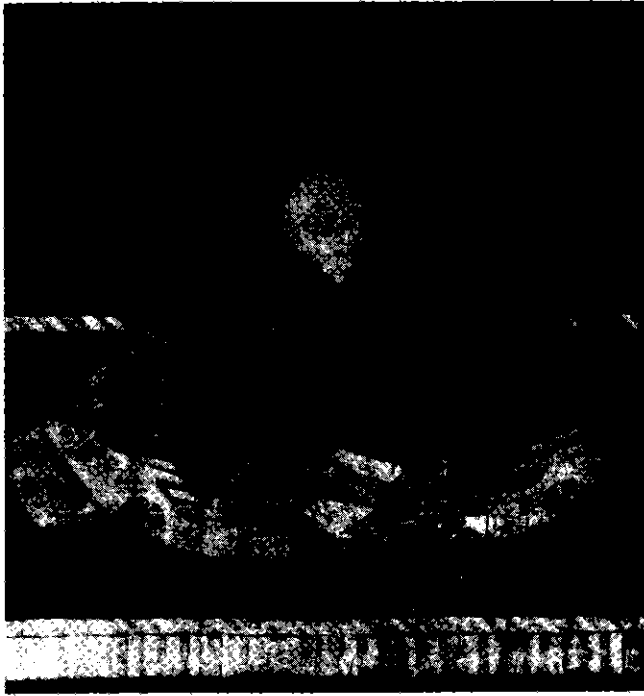


図1 花園院像 妙心寺蔵



図2 花園院像 長福寺蔵

- (注1) 似絵…平安末・鎌倉期に始まった肖像画の一種。細線を引き重ねて、素描風に対象の個性をつかもうとしている。
- (注2) 俗人…出家した僧のような宗教者に対して世間一般の人。
- (注3) 落款…書画の完成後に制作者が施した署名と印。
- (注4) 賛…画面に書き込まれた、その絵にちなんだ詩文。
- (注5) 頂相…禅宗の僧侶の肖像画。

設問

問(1) 傍線部①～⑤の言葉の意味を説明しなさい。(各3点)

- ① 分別
- ② 腐心
- ③ 拍車をかけた
- ④ 普遍的
- ⑤ 喝破

問(2) 破線部①「まったく似ていなくても肖像画として十分通用した」とはどういうことか、一五〇字以内で説明しなさい。(20点)

問(3) 破線部①「死と肖像を分離する」とはどういうことか、二五〇字以内で説明しなさい。(25点)

問(4) 日本における肖像画の歴史的な変化についての筆者の考えを要約し、肖像画に対するあなたの考えを八〇〇字以内で述べなさい。(40点)

下書き用紙

