

## 水平・垂直線の範列と統辞

### －20世紀初期に見るモンドリアンの芸術理念－

#### Paradigms and Syntax of the Horizontal Perpendicular line

#### - Art idea of Mondrian looking in the early days in the 20th century -

池田雅広 池田廣子

**要旨：**文学者は自己の思いや感情・理念を文字を通して、また写真家は映像を介して表現する。もちろん表現方法は用いるコミュニケーション・メディアによって当然異なるし、厳密には同じメディアであってもその使い方などで異なる。本稿はあらゆる芸術作品の根底に共通にあるそれら作者の思い・理念を、ピエト・モンドリアン(1872-1944)の作品の色彩や形態と彼の芸術論からどのように表現したのかを考察したものである。

ピエト・モンドリアンが作品の表現で幾何学的形態を用いたのは、その形態の中で表現しようとしたことを、鑑賞者に見出して欲しいとの願い、また感じて欲しいとの思いからである。抽象絵画とは空間を色彩空間として組立てることで、そこでの造形美がとりまく空間を転移できるかできないかでそれが消滅することにもなる。それぞれ文芸・芸術には固有の表現方法があるとしても、作者自身の表現において見出し現わすものであり、それは不断の心の修練の結果であるがゆえに、均衡を得た関係をより高度な厳密さで表現しようとする。この均衡を得た関係に注意を集中することで、自然界の種々なものに統合性を見出すことができ、心に本来備わった普遍性、調和、統合性の最も純粋な表現でもあるといえる。時に完全な形で表現された統合性を見いだせなくとも、表現のすべてを統合すること、そして統合性の完全な表現も可能なはずである。

**キーワード：**幾何学的形態、色彩空間、普遍性、抽象主義、統合性の純粋表現(均衡)

**Keywords：** Geometrical form, Color space, Universality, Abstractionism, Integration and purity expressions (balance)

## 1. はじめに

黒い枠で囲まれた矩形がいくつか組み合わされ、多くの白抜きのなかに青・黄・赤の原色が配置された矩形のコンポジションが、モンドリアンの抽象表現としてもっとも一般的に知られている作風である。この矩形の集まりを構成する水平・垂直の各々の線には、分離・分断・交錯の対立があり、この対立を最終的に均衡関係へと導くような高度な厳密さで表現しようとしたのが、モンドリアンの芸術でありモンドリアンの抽象表現である。

この対立から均衡へのプロセスを判った人のみが、内容をただ簡略にするといった単なる単純化ではなく、複雑さをすべて含んだ単純化であるとして理解できるのである。

モンドリアンは、1912年ごろ制作された〈灰色の樹〉<sup>i</sup>と〈花咲くりんごの樹〉<sup>ii</sup>には、縦に通る幹をあらわす垂直線と、横に走る枝を描いた水平線を組み合わせて描いたこれらの作品には共通する作風が見られる。しかしながら〈灰色の樹〉には、自然そのままの具象性が残っているのに対して〈花咲くりんごの樹〉では、縦・横・斜めに曲がりくねったランダムな自然の線がひとつの抽象を成立させており、その後のモンドリアンの抽象的表現の一端をそこに感じ取ることができる。それにまた一般的に抽象とは、全体からひとつの内容を引き出し、分化・分離させるとの意味が強いが、モンドリアンの抽象表現は同時代に抽象絵画を始めたカンディンスキー<sup>iii</sup>(1866-1944)の抽象とは対照的であるし、他の抽象方法と比べても異質なものである。原色で配置された各々の矩形は、黒い枠で囲い込まれ全体の広がりや「開放的」であり、「限定」とも言える自由を制限された矩形の黒い枠は、緩みのない緊張感との均衡の関係をつくり出している。

カンディンスキーの抽象表現は、分離されたものの対立を浮き彫りにすることを抽象の本質としているために、例えば色彩を持ったひとつの形態が描かれても、外見との関係を急速になくして外に表現されたものの内容が強調され、どんな形態にも内面的な内容を持つという「内的必然性の原理」が説かれ、内面から外への抽象が強く主張される。こうした表現に対して不思議な安定を与えるのがモンドリアンの抽象表現である。それは例えば、初対面の人に自己紹介をする場合を考えた時、他者に自分をわからせる抽象（ある側面・性質を描き把握させる心的作用）が必要になってくる。自分の言葉が自分に対立しないように、うまくこの対立を解決することで「自己紹介」は成立するわけであり、この問題を解決しないと自分を言葉で表現することはできない。自分から完全に離れてしまうと「自分の紹介」ではなくなるために、つかず離れ

ずに抽象する必要がある。いわばモンドリアンの抽象表現は、このような現実の二つの葛藤のなかに生まれる抽象であって、モンドリアンの20世紀初期に見られる簡素な絵から受ける単純な印象とは全く逆で、抽象とはこのような複雑な過程から生まれるものである。その対立を統合にまで導こうとしたのがモンドリアンの抽象表現である。

モンドリアンにとって画家の芸術における精神的なものが導く媒体とは、内面に潜むものと描写する違う媒体を介することで、自分の持つ感性を成熟させ、感情が熟するために必要な精神的な雰囲気をも表現するものといつてよい。

## 2. モンドリアンの系譜

ここでは、ピエト・モンドリアンの系譜について簡単に見ておきたいと思う。ピエト・モンドリアンは、1872年にオランダのアメルスフォーストの厳格なプロテスタントで、小学校の校長の家庭に生まれた。父親の弟が画家であったこともあり、モンドリアンが画家となる素地はすでに家系の中にあったといえる。モンドリアンは図画教師の資格を取得して父の学校でデッサンをしばらく教えるが、父親の意に反して先生となることよりも芸術家になることを望み、1892年にアムステルダム美術学校に入学し、夜間コースを含め1897年まで学んだ。1909年にはアムステルダムの神智学協会の会員となり、アムステルダムのグループ展に出品するなど多くの習作を試みているが、この期の注目すべき作品として〈アムステルダム風景〉や〈ヘイン河畔の柳〉<sup>iv</sup>などがある。

アムステルダムには1911年まで定住しているが、その間の1897年から1910年頃までが、彼にとっては精神的にも画業の上でも試練の時期であったといわれ、この時期に神智論に深い傾倒を示し始める。しかし樹木や水の風景画などの具象的な画風が、爛熟し、豊かな色彩をもち始めたのもこの時期であった。こうした他方での少年時代には、厳格な父親の許でオランダに流行し始めていた神秘主義的宗教に共鳴し、1908年頃から彼の作風は、一種の象徴主義的な試みを作品で表現するなど急速に抽象への内的傾向を示している。その当時のアムステルダムが、フランスのフォーヴィスム<sup>v</sup>、ドイツの表現主義両方の折衷点にあったこともあり、彼も必然的にその影響を受けることとなりヤン・トーロップ<sup>vi</sup> (1858～1928) の強い影響が見受けられる。純粋色の効果を求めていたモンドリアンにとっては、トーロップの作風は良い示唆となり、この期に彼の作品が具象から抽象へと移行していった時期であったことは明白である。

1911年にパリに行った彼は、ヴァン・ドンゲンたちと知り合いキュビズム<sup>vii</sup>の影響を受けて画風はさらに進化し、抽象的な造形へと歩んでいった。こうしたキュビズム

の影響下で、1913年にアンデパンダン展に出品した彼の作品に対し、アポリネール(1880～1918)は「ピカソの影響を強く受けてはいるが、その個性は完全にモンドリアン自身のものである」と評している。このことから彼にとってこの1913年前後が、彼の完全な抽象画の成立期であったといつてよいかと思う。1914年には父の病気のためにモンドリアンは一時帰国するが、ちょうどこの時に第一次大戦が始まったこともあり、パリを再び彼が訪れたのは1919年である。その間のオランダ滞在中には、彼に深い思想的影響を与えた哲学者シェーン・メーカーズや精神的・経済的に援助しあったサロモン・スライペルらと親交をもっている。テオ・ファン・ドースブルフ<sup>viii</sup>やドースブルフの友人のJ. J. P. アウト<sup>ix</sup>などと、1917年には造形運動[デ・ステイル]<sup>x</sup>を立ち上げるとともに、その中心メンバーとして活動する。モンドリアンは[デ・ステイル]誌の発刊を通して新造形主義を提唱し、彼の垂直線と平行線による画面構成は一層進展しその歩みを始めていく。

1919年再度パリに戻ったモンドリアンは、1936年にラスパイユ通りに移るまで、ずっとクールミエ街にアトリエを構える。そして1920年には、著書『新しい造形(新造形主義)』のフランス語版が出版され、次第に独自の造形に到達していくものの、その抽象絵画は売れず、花の絵を描いたりしながら生計を立て続けていた。しかも1925年にはその『新しい造形(新造形主義)』がバウハウス叢書として出版されるが、彼にとって急進的な抽象の展開、共通原則の改変は不満で、その年に[デ・ステイル]を退会している。しかし1930年には、[円と正方形]グループに参加するなどし、またカルダー<sup>xi</sup>(1898～1976)が彼のアトリエに來たり、1934年にはベン・ニコルスン<sup>xii</sup>たちとも知己となった。だが1938年にはドイツ・ナチスの脅威が拡大したため、彼は戦火をさけ1939年にロンドンに渡った。しかしロンドンの空襲は激しく、1940年には空爆で隣家が焼けるなどで9月には、アメリカ・ニューヨークへと渡りそこに3年4ヵ月留まった。パリと同様にニューヨークでの生活は禁欲的なものであったが、ニューヨークの美術界に迎え入れられたこともあり、1942年に初めての個展をヴァレンティン・デュウデンシグ画廊で開催するなど多忙な日々であった。と共にこの大都会の喧騒は、豊かな都市生活のリズムをモンドリアンに与え画風を一変させることとなった。1942年から1943年には、モンドリアンの色彩はパリ時代の幾何学的抽象を構成していた黒の線をなくして、明るい色に変化している。その作品を〈ブロードウェー・ブギ・ウギ〉〈ヴィクトリー・ブギ・ウギ〉などに見ることができるが、線の構成の中に小さな矩形が登場し、原色の多彩な交響で表現されている。しかしそうした大作のすぐ後の1944年、風邪がもとで2月に亡くなったのである。

### 3. 写実主義絵画の限界と抽象主義絵画の急速な発展

次に簡単にモンドリアンの幾何学的抽象に大きな影響を与える写実主義絵画についてみておくことにする。写実主義絵画はギュスターブ・クールベ（1819-1877）、ミレー（1814-1875）、ドーミエ（1808-1879）などに代表されるが、それは現実のありのままを描き、それまでの理想化、空想化した歴史画や空想画にはないものをそこに追求した。特にクールベを中心とする、19世紀中頃に写実主義の頂点に達するバルビゾン派の写実的絵画は、主題に農民や日常生活、風景を描き、現実感を絵画として写し出し追及していった。その後、その主題を受け継いだのがマネ（1832-1883）、モネ（1840-1926）、ルノワール（1841-1919）、ドガ（1834-1917）などの印象派画家である。彼らは写実的絵画にあった技法では満足できず、さらによりリアルな絵画を志し、「筆触分割」といわれる自然の色彩をキャンバス上に定着させる絵画技法を生み出した。こうした状況下での抽象主義と抽象絵画の構成原理は、現実世界の再現としての具体的な対象を描き写すことをやめ、色や形に本来備わっている《造形性》や《自己の内面》を追及するといった、写実主義絵画の限界を基点にして、抽象主義的絵画を誕生させたのである。もっともここに至るには、主として「ドイツ表現主義」と「キュビズム」からの2つの流れを忘れるわけにはいかない。

そのドイツ表現主義の作品は、カンディンスキーやフランツ・マルク（1889-1916）やパウル・クレー（1878-1940）などにみられる。しかし彼らの作品は抽象的ではあるが、なお有機的な形態もそこに持っている。これに対してパリの美術運動「オルフィスム」<sup>xiii</sup>からはじまった「キュビズム」は、ロベール・ドローネー（1855-1941）、フランソワ・クプカ（1871-1957）、フランシス・ピカビア（1879-1953）などに、代表的なその抽象絵画を見ることができる。

そして、それは本論で取り上げるオランダのピエト・モンドリアンら[デ・スタイル]のメンバーへと流れ、ロシア・ソビエトでは、抽象美術運動「レイヨニスム」<sup>xiv</sup>へと発展するのである。特に「ロシア・アヴァンギャルド」の美術家として評されるミハイル・ラリオーノフ（1881-1964）、マレーヴィチ（1878-1935）、ウラジーミル・タトリン（1885-1953）たちの流れは、戦前のヨーロッパにおける「1930年代の抽象絵画運動」に結集し、モンドリアンらに典型的な幾何学的な形態表現を生み出させたのである。

確かに狭義の抽象絵画は1910年代前半にはじまっているが、抽象絵画として様々な色彩の多様な形状が画面いっぱいに展開されているカンディンスキーの〈コンポジション〉シリーズなどは、非具象的でありながら不規則な形態の表現を追及している。そしてまたマレーヴィチの（正方形）で、抽象的な形態を徹底して単純化することに

努めている。そうした動きに対しこの頃のモンドリアンは、幾何学的な構成により純粋な調和とリアリティーの実現を目指し、水平線・垂直線と白黒・三原色などの代表的な作品を残している。第二次大戦後には、画面における中心・周辺といったものを排して新たな表現を打ち出したジャクソン・ポロック (1912-1956) のドリップングによる作品が、また抽象表現主義の厳密化と単純化の代表的な画家であるフランク・ステラ (1936-) は、「ブラック・ペインティング」シリーズなどで抽象絵画の到達を極めていく。

抽象主義絵画は、抽象芸術・抽象美術のうちのひとつではあるが、狭義には非対象絵画、無対象絵画、絶対対象絵画のように、具体的な対象を描き写すことのない絵画として捉えられている。しかし広義には、ピカソ (1881-1973) のキュビズム作品など、厳密には具象であっても事物そのままの形から離れている (事物の形にさまざまな変化が施されている) 絵画を含むこともあり、これらに抽象主義絵画の芽生えを垣間見ることができるように思う。ともあれ19世紀末から20世紀初期にはゴーギャンの影響がみられるナビ派やフォーヴィスム (野獣派)、キュビズム (キューブ：立体の集まり) の影響を受ける。なかでもナビ派は大胆な試みとして画面を装飾的な抽象模様にし、フォーヴィスムは絵画の二次元性と構成原理として色彩が本来持っている造形性の追及に努めるなど絵画の抽象性を模索した。こうした解体・分析・構成を繰り返しながら、キュビズムの形態にこだわった抽象絵画の準備活動が行われ、そうした流れを経た作品は抽象主義絵画へと、必然的に一定の物事の土台となる条件 (前提) の下に論理的に導き出されたのである。このように各派の流れは厳密に一グループとして展開し独立していたわけではなく、互いに影響を与え合い、合流することさえあったといえる。その例をあげれば、ドローネー<sup>xv</sup>がカンディンスキーをはじめとする青騎士のメンバーと交流を持ったり、クレーがパリでドローネーとともに美術エッセイを独訳したり、バウハウス<sup>xvi</sup>にもカンディンスキーやクレーが参加し、さらにマレーヴィッチなどのロシア・アヴァンギャルドのメンバーや[デ・ステイル]のテオ・ファン・ドースブルフらとも交流をもっていた。これらが示すようにモンドリアンも、1930年代の抽象絵画運動である「アプストラクシオン・クレアシオン (抽象・創造)」に加わっていた。

上記を踏まえて抽象主義絵画を考察するとき、その流れには大きく次の三つがあるといえる。その一は、幾何学的抽象の中心的な画家であるマレーヴィッチやモンドリアンたちの流れである。その作風は、キュビズムの影響を受け、キュビズムの解体と分析などの手法から生まれでた絵画を純粋な造形要素にまで還元し、外界の現実を基本にした抽象絵画であり、基本的な世界の根本原理を絵画において表現しようとするも

のである。その二が自己表現抽象で、その代表者にはカンディンスキーが挙げられる。色や形は、画家の内面世界の反映であり、作者の内面と表現形式が統一することを目指す、自己の内面を創造活動の基本とするもので、造形要素は内面性の表現手段であり、絵画は自己の内面が造形表現として結晶するものであるとする流れである。その三が、フランシス・ピカビア、フランソワ・クプカ、ロベール・ドローネーなどに代表される流れである。それは色彩、形態など造形要素そのものに備わっている表現性を主題とし、外界の現実や自己の内面を否定し、造形要素に内在する抽象性に表現を与えようとする抽象絵画である。

このように後期印象派からナビ派、フォーヴィスム、表現主義、キュビズムにいたるすべての画派が、視覚再現の放棄と、それに伴って現われる色彩や形それ自体の価値、つまり抽象的な価値の認識と発見というプロセスをたどっていくわけである。しかし、モンドリアンはこうした潮流の中で、より意図的、積極的に抽象の価値を発見し定着しようとした画家であった。

#### 4. モンドリアンの画風の確立と諸芸術への展開

上述のようにカンディンスキーやマレーヴィチなどと共に、モンドリアンもまた抽象絵画を始めた一人であるが、単に彼らは抽象絵画だけではなく抽象絵画について文章でも表現しようと多くの書物を書いている。それはおそらく抽象絵画が簡単には理解されそうもないこと、そしてその懸念の払拭があったからではないかと思われる。例えば、カンディンスキーやロベール・ドローネーや、ジャン・アルプといった抽象絵画の先駆者達の中でも、モンドリアンはもっとも厳密な意味での抽象絵画の開拓者であったと考えられる。しかもその彼が、絵画以外の音楽、文学、演劇、建築などの諸芸術へと絵画論を展開させ得たことは、「新しい造形」という概念を「新造形主義」と言い換え、諸芸術により一層適応させようとした自身の絵画論の展開と深く関係している。つまり、モンドリアンが絵画における造形と他の諸芸術における造形とを同じレベルで論じることができたということは、彼の絵画の造形概念が意味・理解にあったといつてよい。諸芸術における造形概念が等価的になるということは、彼にとっては造形が言語的、記号的な性質を持つと理解していたからであり、1938年までは幾何学的抽象の純化に没頭していたが、パリに帰ってからのモンドリアンの画風は、次第に画面構成が平面的になり、かつ直線による分割がしだいに力強く大きくなっていくというなかにもその基本理念を見ることができる。

そこで次に、具体的にモンドリアンの活動の基本理念である1) 新造形主義の原則、

2) 新造形主義の形体, 3) 新造形主義の色彩, 4) 新造形主義の心理的・社会的帰結といったことについて見てみることにする。

#### 4-1 新造形主義の原則

抽象絵画が成立した時期のモンドリアンの作風は、キュビズムが静止的であったのに対してきわめて動きにみちており、もっともキュビズム風の商品においてでさえも、未来派以上の力動をその画面に表現している。1914年前後から彼は、その「抽象」を次のように解しその意図の下に、短かい線の秩序正しい配列に整理し、〈教会のファサード〉〈埠頭と大洋〉〈海〉(1914)にみるように楕円の枠で囲み始める。そうしたその活動の基本理念である「新造形主義」の特徴を、次のように記載している。

1. 造形の手段は(赤, 青, 黄)と無彩色(白, 黒, 灰色)による平面である矩形のプリズムによるものとする。そして建築においては、空虚なスペースは無彩色として、材料は色彩としてあつかう。
2. 造形手段は相互に等価でなければならないから、サイズや色彩に差異があっても、それらは同等の価値をもたねばならない。一般的には、均衡は無彩色の面、または空虚なスペースと、やや小さい彩色された面、または物質によってみたされた空間とを含むものである。
3. 構成においては、造形手段のなかの対立的要素の二元性もまた要求される。
4. 永続的な均衡は対立によって達成され、主要な対立を示すところの直角位に交叉する直線(造形手段の制限)によって表現される。
5. 造形手段を中性化し消去する均衡は、造形手段が占めている釣合によって達成され、それは生きたリズムを創造する。
6. すべてのシンメトリーは排除される。<sup>xvii</sup>

一般的にモンドリアン風として理解されている様式は、力強い黒の直線によって長方形、正方形に分割された画面が、白と赤、青、黄などの明るい原色で彩られたものであり、その作風の出現は前述のように1920年代である。今、抽象絵画を幾何学的抽象と表現主義的抽象に分類するなら、モンドリアンは前者の先駆者ということになる。前者の「幾何学的抽象」は、抽象絵画のいわば「範列性(抽象絵画の文法)」であり「規範性(抽象絵画の論理)」を兼ね備えている。モンドリアンは、この新しい文法・理論の確立に執着し執念を燃やすことで、全ての抽象絵画の基礎づけを確立したのである。そしてさらにデザインや建築の分野に対しても、こうしたリアリズムから解放された色彩と形のコントロールは、大きな影響と定立を与えただけではない。あらゆる新しい様式や感覚的価値の成立の場合と同様に、抽象絵画の成立への貢献は単にモンドリ



アンの創意によるだけではなく、抽象たる要素が、美術史や美術作品の中にリアリティーの要素として常に存在していたことである。

#### 4-2 新造形主義と造形の媒体

モンドリアンは人を憎まず隣人をわずらわすことをもっとも嫌っていたようであるが、老いるまでナイトクラブでダンスを楽しみ、必然の命ずるままに歩むなど近代文明を愛してやまなかったといわれる。こうした生活信条・背景から彼は、きわめて強い忍耐を持ち合わせていることと、彼の造形活動が立体を切り開いて平面上に広げるという展開は、ある意味二律背反的な面を有しているが、試作・制作活動もそれに類似したはずである。そしてその淡々とした二律背反的な歩みは、オランダでの新造形主義の提唱から二回目の長いパリ滞在期においても見受けられる歩みであったといえる。

モンドリアンの思考は、「自然のなかでは関係は形体や色彩、あるいはその属性としてあらわれる物質によって隠蔽されている。この自然形体の模倣的な造形はあらゆる芸術がこれまで追随してきたものである。このために過去において、芸術は自然に従っていた。絵画は、われわれの時代において関係のみによる造形主義に到達するまでは、幾世紀もの間、自然形体と自然色によって造形的に関係を表現してきた。幾世紀もの間、画家は自然形体と自然色によって構成してきた」<sup>xviii</sup>とあり、今日では構成それ自体が造形的表現であるとともにイメージである。そしてまた「持続的な仕事が、雑然と集合したものを、純粋な諸関係の平衡にのみもとづいた一つの構図をつくりあげる。それは、深い感性と高度の知性の結合によって、直観から生まれた平衡である。この諸関係は、もちろん、自然のなかにも、またわれわれの精神のなかでも、同じ本質の普遍的な法則にもとづいて存在しているものだが、・・・(中略)・・・新しい法則が生まれねばならない」<sup>xix</sup>と述べている。言い換えれば新しい芸術作品においては、自然のあらわれのなかに観察されるものを繰り返すなどということは否定されることとなる。新しい構図は永遠の、対立的な、中立的な対応の上に基づく線は直線であり、その基本的な対応は直角を形づくり、面の大きさの関係は、常に基本的な位置の関係に基づく。このため新しい造形は、自然に匹敵するものとなり、芸術作品は自然のあらわれとは視覚的に類似しないものとなる。こうした考え・思考の動向・結果を、彼のオランダ時代からパリ時代にかけての作風と発展にはっきりと伺い知ることができる。

#### 4-3 新造形主義と色彩・構成

格子の網と矩形の形態と色彩で、均衡関係を考えたハーグ市立美術館にある〈灰色の線による菱形のコンポジション (1918)〉は、そうした均衡関係を模索しながら直線と矩形の色面の位置、大きさ、色彩の価値を考えて構成したものと考えられる。『(絵画における) 新しい造形』の中に、その後のモンドリアンの画風を想像させるような次の記述がある。1) 対立する二つのものの均衡関係を表現する。2) 数学や科学と同様に厳密に決定して表現する。3) 矩形の形態と色彩によって造形し、矩形の均衡関係は、広がりと限定によって生じる。4) 直線と矩形の色面の位置、大きさ、色彩の価値あるいは、矩形の平面における形態と色彩によって表現すること<sup>xx</sup>、としている。

1917年の作品であるクレラーミュラー美術館の〈色面によるコンポジション B〉、ハーグ市立美術館の〈色面のコンポジション 3〉、および1918年の作品のヒューストン美術館の〈灰色の線による菱形のコンポジション〉や〈灰色と明るい茶色のコンポジション〉、1919年にはフィラデルフィア美術館の〈黒と灰色のコンポジション〉、クレラーミュラー美術館の〈コンポジション：灰色の線のある明色の色面〉〈菱形のコンポジション〉にハーグ美術館の〈コンポジション：市松模様・明色〉、〈コンポジション：市松模様・暗色〉、そしてバーゼル公共コレクションの〈コンポジション：灰色の線と明色〉などは、1917-1919にかけて新しい絵画の概念を試行錯誤しながらモンドリアンが、その画風をその方向づけと、その実現に向けて成立させてきた時期であると考えられる。

その後の1919年から1938年にいたる、パリ時代の作品のほとんどすべてが「コンポジション」と名づけられており、その内在化され造形表現であるにもかかわらず、「新造形主義」はやはり彼にとっては抽象絵画であった。その表現手段は、絵画の表面と等質なままの平面における純粋で明確な色彩で描かれているが、その一方で、色彩は平板な表面に平板なままに留まっているといいかえられる。しかしそれは、形体の調整を先行させねばならないという制約によって弱められるものではなく、形体学的造形よりもはるかに強力だからである。またそれとは別の興味深い資料として、モンドリアンがオランダで書いたドゥースブルフ宛の書簡があるが、それには「貴兄のご異議についてもうれしく思います。なるほど規則的に配置することには繰返しに陥るという危険もありますが、対比によって釣合せることもできます。不規則的な配置、規則的な配置のいずれによっても、すべてが統一のとれたシステムとなり得ます。すべてはその解決方法によって決まります。・・・[デ・ステイル] 誌に掲載された私の作品を、・・・菱形の作品と比べますと・・・小分けにされた部分

の大きさはそれぞれ違っていますが、・・・私は長い月日をかけてやっとこの方法を発見しました。つまり、貴兄が掲載されたものは規則的な配置への過渡期にあるものです」<sup>xxi</sup>というのがある。この文面で最初にいわれている「規則的な配置」とは、おそらくハーグ美術館の〈灰色の線による菱型のコンポジション(1918)〉での規則的な格子のことを指していると思われる。モンドリアンの規則的な格子は、線としての存在をもつ基礎構造であり、簡単に消せるものではない。その後の掲載されたクレラーミュラー美術館の〈コンポジション：灰色の線のある明色の色面(1919)〉のことを、ドゥースブルフが[デ・スタイル]誌に、この作品における網目構造から小分けにされた平面分割への展開について、「新しい絵画の見方について」という内容で書いている(1919年)。そこでは、フサール(1884～1960)の〈灰色のコンポジション(1918)〉を芸術作品ではない単なる平面分割であるのと比較して、分割はモンドリアンにおけるそれと完全に一致していると述べている。これらのことからモンドリアンは、1919年の前半には独自の画風を確立したといえることができるかと思われる。

モンドリアンの画風の造形諸要素の意味は、1916年頃の独自の抽象絵画における表現とは根本的に違ってきており、彼の初期の作品に見られた神智学<sup>xxii</sup>的、象徴的な意味が薄れ、次のように段階的に中和された均衡関係と多様な統一の関係や、数学的、関数的な意味のみが強くなってきている。つまり彼のいう関数的な意味は、機能的・記号的なことでもあり、新造形主義そのものをもひとつの関数・機能・記号として、他の諸々の芸術の原理となり得るという彼の考えに至ったといえる。

第1段階は、1917年を中心とする小さな方形、長方形の連続と交錯であり、各長方形どうしのつながりは、詩的な悉意にのっとっている。

第2段階は、画面が直線によって分割される方式の始まる1918～19年頃で、方形と同時に、水平線、垂直線が自己主張を始める。

第3段階は、もっとも典型的な様式である太い黒線による画面分割、原色によって塗られた大きな方形の対応という様式が完成する。

第4の段階は、第3段階の様式の繊細化、洗練という形であらわれ、黒の直線はやや細くなり、しばしば接近した2本の平行線が用いられ、30年代後半にはこの傾向が一層顕著となり、画面を分割する直線の数が増えてくる、<sup>xxiii</sup>のである。

#### 4-4 新造形主義の心理学的、社会的帰結

1912年頃のモンドリアンは、線やリズムや陰影や色彩への魅惑を追及していたので

あって、対象の解体分析というのではなく、次のように抽象絵画が成立し始めていたと思われる。

1) 平面分割は位置と大きさの絶えざる交替、2) 分割は創造的直観によって決定され、この創造的直観は数学的意識によってコントロールされる、3) 分割は幾何学的な平面分割とともに幾何学的な色彩分割も含み、全体の均衡関係と調和で個々の平面と個々の色彩である、4) 全体と個との調和は多様の統一である、5) 諸平面、色彩、線が絵画の造形手段である、としている。

もっとも具象画から抽象画への移行は、近代絵画のある状態までに至るまでのきわめて必然的な道程である。しかし、モンドリアンが自らの内面的な思索として、敢然とその道を歩み大きな影響を与えたのが、当時のオランダにおいて流行していた「神智論派」であった。自然と精神の、個別的なものと普遍的なもの、女性的なものと男性的なものとの均衡によるバランスといった新造形主義の総括的な原理は、造形芸術だけでなく人間においても社会においても到達され得るものである。社会においては、物質に関するものと精神に関するものとの均衡が、今日まで知られているものをはるかに超える調和を創造することができる。モンドリアン自身がそうした神智論の代表的な哲学者の著作に傾倒し、個人的にも深く接触をして、人生と芸術について思索をつづけ、深く自己をかえりみる性格・部分をもっていたことからであるが、そのことを[デ・ステイル]誌で次のように述べている。

「物と心とが生活をつくるというのが真実だとすれば、私たちは常にその両者について心がけるべきで、一方に偏してはならない。人は、心だけで芸術をつくることもできなければ、物だけでつくることができない。創造とはその両者の合一である・・・芸術は現実よりすぐれている・・・(中略)肉体的な領域と心の領域とのあいだには、私たちの感覚の動きを停止させる境界がある。それにもかかわらず、心の領域は、肉体的な領域に浸透しはたらきかける。精神的なものが現実浸透するのである・・・

(中略)芸術における精神的なものに近づくためには、人は、ほんの少しだが現実を用いなければならない。こうして、基本的な形態の使用が論理的に目指される。これら形態は抽象的であり、私たちは、そこに抽象芸術の存在を知るのである」<sup>xxiv</sup>と。

彼の20世紀前半の画風について、雑誌や論文で表現しているのは、1) 造形の媒体は、赤、青、黄(原色)、もしくは白、黒、灰色(無色)の平面、あるいは角柱でなければならない。その内面化された造形的表現にもかかわらず、新造形主義はやはり絵画である。その表現手段は純粹であり、明確な色彩であって画面そのままの面に置かれている。言い換えるなら、平面的な色彩が平面的な画面に置かれている。2) 今日の文明人の生活は日ましに自然から離れつつある。それは人間の精神における他の二元

性の産物として、人間精神の純粋な表現として、それは純粋に美的な形態で抽象的な形態によって表現されるということである。

## 5. おわりに

『(絵画における) 新しい造形』は、モンドリアンがオランダ時代に書いた著書であるが、重複を恐れずいえばその中に、すでにそれ以後の画風を想像させる次のような4項目の記述が点在している。

1. 直線と矩形の色面の位置、大きさ、「色彩の」価値、あるいは矩形の平面における形態と色彩によって表現する。
2. 数学や科学と同じように厳密に決定して表現し、矩形の形態と色彩によって造形する。
3. 対立する二つのものの均衡関係を表現する。
4. 矩形の均衡関係は広がりと限定によって生じる。<sup>xxv</sup>

抽象絵画が成立する20世紀以前は、絵画といえば具象絵画であったが、具象から事物の写実的な再現ではなく、点・線・面・色彩それ自体のもつ表現力を追求した非具象的絵画が抽象絵画である。その抽象絵画の移行期の作品には、豊かで力強さ（ダイナミズム）が禁欲的で静止的な世界に抑制され、詩的な幻想（現実にはないことを思い描くことの an illusion, a vision, a fantasy, a (day)dream）は、明快な秩序に置き換えられている。つまりそれは、人が感覚によってとらえることのできる一切の物事・現象、自然界・人間界の出来事をではなく、守らねばならないきまり、一定の条件のもとで、必ず成立する事物相互の関係である法則を探求するもののみのもつ厳格さ、極めて厳しい自己規制の峻厳さというべきものである。Evolution（進化）といった言葉を愛したモンドリアンは、瞑想的で生まれ持った気質・資質・性質であるにもかかわらず、現代の Vision（視覚、視野、光景、想像力、洞察力）を肯定し創造しようとした。芸術においても文明においても常に新しくあろうと努め、ニューヨークに渡る直前のロンドン時代には、ニューヨークを思わせるトラファルガー広場のような意味・内容をもつ題名の作品を描いている。そこではパリ時代の幾何学的抽象を構成していた黒の線が、消え失せ、色彩も明色へと変化がみられる。加えて 1942～43 年のニューヨーク時代の作品である〈ブロードウェー・ブギ・ウギ〉は、厳密な論理の構築をめざしひたすら純粋であらうとした晩年のモンドリアンが、より自由な心境に到達したものか、突如として線の構成の中に小さな矩形を描き、原色の多彩さをもせている。こうしたニューヨークにおける高層建築の構成する直線のリズムは、ある

いは彼の故郷オランダにおける地平線の明確さを想わせたのかもしれない。オランダからパリ時代初期は具象から抽象への移行期であり、長いパリ時代は抽象の定着と探求の時代であった。その意味でニューヨークでの晩年は、モンドリアンの芸術・作風を考える上でのもっとも大きな、それまでとは異なった特徴ある時期であったといえる。芸術を論じる際、モンドリアンにとっての近代文明は、都市文明でもあり機械文明でもあり、それらは何よりも抽象的な知性であると同時に、筋道があきらかでわかりやすい明快な本質の表現そのものであり、絵画もまたそうしたものであった。

雑誌[デ・ステイル]のグループを、ドゥースブルフが最初から絵画という狭い範囲に限るのではなく、建築、工芸などの近隣の分野へと展開させようとしていたのに対して、モンドリアンは雑誌の創刊から、絵画こそがもっとも純粋に普遍的なものを表現できるという考えであったことが理解できる。1917-18年の[デ・ステイル]に記載された「絵画における「新しい造形」」では、現代の建築はまだ成熟していないので、まず絵画として「新しい造形」が実現されなければならないと記述している。しかしながら「新しい造形」という概念を「新造形主義」と言い換え、その視点は大きく変化してきている。その第一として、もはやそこにおいては絵画だけに普遍的で純粋な造形の特権を与えてはいない。建築は彫刻とともに絵画に比べて造形手段の点で、別の可能性を持っておりそれだけに有利であるとか、建築における抽象的な表現は、絵画におけるよりも直接的に現われるなどと記述してある。そして第二として、モンドリアンのいう造形概念は、いわゆる造形芸術の枠を超えて、文学、音楽、演劇といった諸芸術にまで拡大していることである。

これらの背後にはその他さまざまな理由・流れがあったにせよ、間違いなく第二次大戦後の美術界は完全に抽象の勝利によって始まることとなった。その結果モンドリアンの仕事は、また彼はカンディンスキーとともに、もっとも偉大な先駆者としての地位を占め影響を与えるところとなったのである。

参考文献

1. Marcel Brion, *Art Abstrait*, Editions Albin Michel, Paris, 1956  
マルセル・ブリヨン, 瀧口修造訳『抽象芸術』, 紀伊國屋書店
2. Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London; Thames and Hudson, 1959
3. 石川公一, 徳大寺公英. 1961年, 『モンドリアン』, 美術手帖, 3月号
4. ハーバート・リード, 大岡信訳『近代絵画史』, 紀伊國屋書店, 1962
5. 乾由明訳. 1971, 『モンドリアン(世界の巨匠シリーズ)』, 美術出版社. 安東次男訳 1964, 『モンドリアン』, 現代美術 24, みすず書房.
6. 赤根和生 1964, 『ピエト・モンドリアン — その人と芸術』, 「みづゑ」no. 710, 711, 713, 715
7. H.L.C. JAFFE, *Piet Mondrian* (The Library of Great Painters), Abrams, New York, 1970
8. 『新造形主義における造形概念の変化』(文部省科学研究費報告美術史とデザイン史 1990年所載)
9. ピエト・モンドリアン, 宮島久雄訳『新しい造形(新造形主義)』 中央公論美術出版, 1991
10. アルベルト・マルチニ, 富永惣一監修『ピエト・モンドリアン』 (ファブリ世界名画集)

注

- 
- i 1912年 ハーグ市立美術館, 78. 5×107. 5cm
  - ii 1912年 ハーグ市立美術館, 78×106cm
  - iii ヴァシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky, 1866年-1944年) ロシア出身の画家であり、美術理論家である。一般に抽象絵画の創始者とされる。
  - iv 1902年 アムステルダム市立美術館
  - v フォーヴィスム: Fauvisme (野獣派) は、20世紀初頭の絵画運動の名称で、1905年にパリで開催された展覧会サロン・ドートンヌに出品された作品。原色を多用した強烈な色彩と、激しいタッチを見た批評家ルイ・ボークセルが「あたかも野獣の檻 (フォーヴ, *fauverie*) の中にいるようだ」と評した。
  - vi ヤン・トーロップ (Jan Toorop, 1858年 - 1928年) は画家で、象徴主義とアール・ヌーヴォーにまたがる画風の画家。ブリュッセルを中心に活躍したトーロップは、「20人展」、「自由美術展」を拠点として、象徴主義的、新印象主義的傾向を示した。
  - vii キュビズム: Cubism, 20世紀初頭にパブロ・ピカソとジョルジュ・ブラックによって創始された。多くの追随者を生んだ現代美術の大きな動向であり、一つの視点に基づいて描かれていた具象絵画とは違い、様々な角度から見た物の形を一つの画面に収めることで、ルネサンス以来の一点透視図法を否定した。

- viii テオ・ファン・ドースブルフ (Theo van Doesburg, 1883 年 - 1931 年, 本名は, Christiaan Emil Marie Küper) は, オランダ・ユトレヒトに生まれた画家, 建築家, 美術家である. 1917 年にオランダ・ライデンにて, ピエト・モンドリアン, バート・ファン・デル・レック (Bart van der Leek, 1876 年-1958 年) らとともに『デ・ステイル』を結成し, 1928 年まで同名の雑誌を刊行した. 新造形主義・抽象絵画 (非具象芸術) の普及に努め, 自身の思想を, バウハウスに浸透させることに成功した.
- ix オランダ人の J. J. P. アウトは, 20 世紀初頭の近代建築運動である『デ・ステイル』に参加し, その後インターナショナルスタイルを代表する建築家として国際的に認知された. De Stijl は 1917 年, オランダの画家たちによりパリで結成された抽象芸術運動のグループで 32 年まで活動が続ける. テオ・ファン・ドースブルクを活動の中心人物とした機関誌[デ・ステイル]の発行は, バウハウスに影響を与えるとともに広く抽象主義芸術の発展に寄与した.
- x デ・ステイル: De Stijl は, テオ・ファン・ドースブルフ (Theo van Doesburg, 1883 年 - 1931 年) がオランダのライデンで 1917 年に創刊した雑誌およびそれに基づくグループの名称. その理念は, グループの重要なメンバーでもあるピエト・モンドリアンが主張した新造形主義 (ネオ・プラスティシズム) であった. しかし, リーダーであるドースブルフの考えは, 絵画よりもむしろ建築を重視し, 1924 年には, 垂直と水平だけでなく, 対角線を導入した要素主義 (エレメンタリズム) を主張した.
- xi アレクサンダー・カルダー (Alexander Calder, 1898 年-1976 年) は, アメリカの彫刻家・現代美術家で, 動く彫刻「モビール」の発明と制作で知られる. 抽象彫刻, 絵画, リトグラフ, タペストリー, ジュエリー, 玩具など様々な分野で創作活動を展開した.
- xii モンドリアンの住いは, ニコルスンとバーバラ・ヘップワースの画室のすぐ近くのハンプステッドのパーク・ヒル・ロードにあった.
- xiii オルフィスム: Orphism は, キュビズムの影響を受けた絵画の呼称であり, その傾向は, ピカソとジョルジュ・ブラックのキュビズム作品における抽象化をより押し進めたパリの美術運動である.
- xiv レイヨニスム: Rayonism とは, ロシア語で「ルチズム」(лучизм). ロシアのモスクワにおいて 1912 年-1914 年に生じた前衛的な絵画様式である.
- xv ロベール・ドロローネー (Robert Delaunay, 1885 年 - 1941 年) は, 20 世紀前半に活動したフランスの画家であり, 抽象絵画の先駆者の一人として知られる. 妻 (ソニア・ドロローネー) も画家であった.
- xvi 1919 年に ドイツ・ヴァイマルが, バウハウス(Bauhaus)を設立した. 美術 (工芸・写真・デザイン等を含む) と建築に関する総合的な教育を行ったが, 学校として存在したのは, ナチスにより 1933 年に閉校される 14 年間であった. 表現傾向はモダニズム建築に大きな影響を与えた. 「バウハウス」はドイツ語で「建築の家」を意味する.
- xvii 赤根和生著 『ピエト・モンドリアン』—その人と芸術 1984 年, pp. 63-64
- xviii 前掲載書 p. 64
- xix ファブリ世界名画画集 52 平凡社
- xx ピエト・モンドリアン著 宮島久雄訳 『新しい造形』中央公論美術出版 バウハウス叢書 5 1991 年 p. 73 (池田により一部表現方法は異なる)
- xxi ファブリ世界名画画集 52 平凡社
- xxii 神智学 (Theosophy) とは, 19 世紀にブラヴァツキー夫人を中心として設立された神智学協会に端を発する神秘主義, 密教, 秘教的な思想哲学体系である. 全ての宗教, 思想, 哲学, 科学, 芸術などの根底にある一つの普遍的な真理を追求した.
- xxiii ファブリ世界名画画集 52 平凡社



---

xxiv ファブリ世界名画画集 52 平凡社

xxv ピエト・モンドリアン著 宮島久雄訳 『新しい造形(新造形主義)』中央公論美術出版 バウハウス叢書5 1991年 p. 73