

美術科の題材開発における文献資料の活用（２）
カンディンスキーの教材化

新 井 義 史

北海道教育大学釧路校美術教育講座

Use of Literature in Theme Development of Art Education (2)
Materialization of KANDINSKY

Yoshifumi ARAI

Department of Art Education, Hokkaido University of Education at Kushiro

はじめに

具象から抽象へ ミクロからマクロへ 海底から宇宙へと展開しうるがごとき、カンディンスキーのイメージ世界は限りなく広い。抽象表現主義の創始者とされるカンディンスキーの表現スタイルはさまざまに流転し変貌を遂げている。

本稿は、抽象絵画の教材化「その２」として、表現主義的抽象のパイオニアであるカンディンスキーについて述べたものである。基本的には前稿のモンドリアンの場合と同様な構成とした。モンドリアンと今回のカンディンスキーの両名をセットにして、抽象絵画の教材化例としたい。

１節では、カンディンスキーを事例に取り上げる意味について述べた。

２節では、カンディンスキーに関する教科書の５例を掲載した。

３節では、解釈のための文献を掲載した。

４節には、カンディンスキーの教材化の３つの具体例を挙げた。

１、「カンディンスキー」を教材化の事例に選択する意味

『抽象芸術』の著者であるマルセル・ブリヨンは、その著作において、抽象芸術と大衆との関係について次のように述べている。

「抽象芸術が具象芸術にくらべて、それを見る者からずっと多くの努力を要求するということは疑う余地のない事実だし、これこそ具象芸術の場合に昔から存在していた作者と鑑賞者のあいだの交流が、いまだに抽象芸術家と公衆とのあいだで達成されていない理由でもある。抽象芸術は公衆にいっそう多くの知性を要求する。」

鑑賞者にとっての抽象芸術は、具象芸術よりもより多くの知性的努力を要求すると述べた上で、彼はさらに次のように続けている。

「知的な抽象芸術作品は、感性的な作品の場合よりも直接に、公衆に近づくことができる。理性や知性、さらには完全さへの一種全感覚的な本能 根源的調和の法則は、精神のものであると同時に肉体のものでもあるのだから にさえ訴える。これに対して感性的な作品は、具象芸術を見る場合のそれとは異なった柔軟性、自由にそれを受取る能力を要求する。ここでは空白とでもいうべき状態における長い注視が要求される。」

上記引用内での、「知的な抽象芸術」とは「幾何学的抽象」を指し、感性的な作品とは「表現主義的抽象」を指しているとするれば、大衆にとって理解度や鑑賞の最も高い難易度が要求されるのは「表現主義的抽象」であるということになる。また、「感性的な = 表現主義的抽象」作品の理解には、「空白とでもいうべき状態における長い注視が要求される」としているが、この「空白とでもいうべき状態」とは、おそらくマルセル・ブリヨン言うところの「純粹思考」や「純粹感情」にもとづく精神の状態である。したがって、抽象表現とりわけ表現主義的抽象作品の理解や鑑賞手法としては、従来の具象的作品に対する方法以外の新たな方法が構築されねばならないだろう。そのためには「純粹思考」や「純粹感情」とは何かが明らかにされる必要があるだろうが、カンディンスキーは、表現主義的抽象絵画の創始者であると同時に、著作においても思考や感情の「純粹さ」を繰り返し表明している。美術の授業において、カンディンスキーの作品と著作を解きほぐし紹介することは、彼の作品理解という以上に、抽象表現における制作や享受といった、より根源的な内容を考察するためにも極めて重要な意味を持っているといえよう。

2、教科書における扱い（高等学校の例）

カンディンスキーを扱った教科書の5つのケースを取り上げてみた。教材としてのカンディンスキーは、抽象表現の作例として扱われるのが一般的であり、モンドリアンと対比させて扱われる（B・Cの例）ことが最も多い。その際には、モンドリアンの幾何学的抽象に対する表現主義的抽象として扱われている。表現主義的抽象としての扱い以外にも、まれにはあるが、カンディンスキーの抽象化へのプロセスを紹介する例（Aの例）もある。また、抽象としての作例以外に、D・Eの例のように幻想的（心象的）表現例として扱われることもある。

A, 題材名:「抽象の世界」(日文/新高校美術1,昭和61年,p22-23)

題材解説:抽象絵画について、考え方や表現手法の理解を深め、具象的な形を単純化することなどから、抽象表現を試みる。

掲載作品:「抒情詩」油彩 94×130cm 1911

「即興35」油彩 110.5×112cm 1914

「いくつかの円」油彩 140×140cm 1926

「連鎖(連続)」 | 油彩 81×100cm 1935

同時掲載：村井正誠 / 「黄色い太陽」1950、「芸術家の肖像」1951 / 「顔」1967 / 「風の中の除幕式」1968

解説：カンディンスキーは、点、線、面の形や色などの造形要素が、人間の内面と直結した意味や感情をもっているため、これらを内面的な必然性により多様に組み合わせ、具象的なものを描かないでも、絶対的な美を表現できると考えたのである。音楽に深く親しんでいた彼は、絵画を形と色による音楽と考えた。初期には、具象的な形の残る表現をしていたが、やがて、点や線による組み合わせから生ずる反発や引き合いなどに注目するようになり、奔放な線の動きと変化で、豊かな叙情性を展開させるようになった。それは、さらに直線、円などの基本的な形を組み合わせ、多彩な装飾性を示す作品へと発展していく。晩年に至り、顕微鏡下の細胞やアメーバ的な奇異な形が、記号のように浮遊する不思議な世界をつくり出している。

B, 題材名：「抽象への変身」(日文 / 高校美術 1 , 平成 5 年 , p28-29)

題材解説：抽象絵画は、20世紀に誕生した新しい絵画の領域である。目に見える具体的な形態を描くのではなく、画面を線や面などの幾何学的要素で構成したり、心の中の感情を色彩と不定形の図形やタッチで表現したりする絵画である。

モンドリアンとカンディンスキーは、抽象画を誕生させた先駆者である。彼らの初期の具象的絵画と後にたどり着いた抽象絵画を比べ、抽象画の成立について考えてみよう。

現代アメリカの画家であるステラは、直線や円弧による美しい幾何学的な抽象画を描いている。しかし最近では、半立体的な荒々しい表現主義的な中小作品に変貌している。抽象画にもさまざまな傾向の作品があることが理解できるだろう。

掲載作品：「馬上の二人」 | 油彩 55.0×50.5cm 1906 - 7 |

「多彩なアンサンプル」 | 油彩・ラッカー 116×89cm 1938

同時掲載：モンドリアン / 「しょうが壺のある静物」1912、「ブロードウェイ・ブギ・ウギ」1942、フランク・ステラ / 「クレイサン・ゲイト」1969、個展会場(1991・川村記念美術館) での光景写真。

C, 題材名：「抽象ー変化と統一」(光村図書 / 美術 1 , 平成 4 年 , p26-27)

題材解説：抽象絵画は、画面を点や線や面などの幾何学的要素だけで構成したり、心の内面の動きをそのまま形や色彩に置き換えたりして表そうとする。また、自然の形や仕組みを単純化したり、強調したり、あるいはユーモラスな形に変形したりすることも多い、さらに、無意識や偶然の結果から生まれた形や色から展開することもある。

掲載作品：「適度なバリエーション」 | 油彩 70×70cm 1941

同時掲載：モンドリアン/「赤い樹」1908、「灰色の樹」1912、「花咲くりんごの樹」1912、
サム・フランシス/「ミドル・ブルー」1960、菅井汲「鬼の散歩」1962

作品解説：図形のような、記号のような形が描き込まれている。宗教的な図像のように、人間の力ではとらえきれない宇宙の法則、生命の神秘を暗示的に表現しようとしたのかもしれない。

D、題材名：「形に込められた心 樹木と人間」(日文/高校美術3,平成5年,p14-15)

題材解説：ここに上げた作品は、表現の手法も様式もそれぞれに違っているが、現実を超えた世界、人間の心の中に起こる夢や幻想の世界を描こうとしている点で共通している。それは、ヨーロッパ近代美術の伝統である写実主義の考え方とも、また、その頂点でもあった印象主義の理念とも大きく異なるもので、近代美術の中に流れているもう一つの重要な分野を占めているものである。...雪をかぶって奇怪な円錐形となった大木の列...現実と非現実とが共存し、その交錯や均衡から、時には思いがけないドラマが展開する。日常的な自然は、その時、新しい美の世界へと変貌するのである。

掲載作品：「コッヘルに雪に埋もれた木」油彩 32.8×44.5 cm,1909年

同時掲載の他作品：シャガール/「赤い樹」1966、クリムト/「生命の樹」1905-09、速水御舟「名樹散椿」1929

E、題材名：「幻想を木版画で表現する」(日文/美術2,現代美術社,p36-37)

題材解説：「心の中なるもの」とか「無意識の領域」など曖昧模糊としたものを考てみよう。不思議さとかを扱った世界各地の民話に共通するものが多いということは、人間として共通して抱いている「無意識下の領域」があるのだという心理学者の説がある。この説の当否はわからないが、与えられた課題の絵を漫然と描くのではなく、表現に対する内面の欲求を「確立するために、内面に刺激を与えつつ、イメージをどう視覚化するか、試みよう。

掲載作品：「夜」木版画、手彩色.29.9×12.7 cm,1903年

同時掲載の他作品：ムンク/「声」1966、生徒作品2点

3、解釈のためのポイントと文献資料

(1) 解釈のポイント

カンディンスキーの抽象化への道のりには同士と呼べるような友人はいなかった。彼は独自に道を切り開いていった。第一次大戦前のヨーロッパでは、多くの画家が抽象的傾向に向かっていた。パリでは何人かの画家たちが1910年か、そのわずか後に完全な抽象に到達している。「その中に、カンディンスキーのように自由で直観にしたがった手法をとった

ものはなく、すべてはより形式が整っていて、操作も容易な表現法を編み出していた。これらフランスの初期中抽象画家たちはそれぞれに個性的なスタイルをとっていたが、全員がキュビズムから大きな影響を受けていたことは疑いようがない。」

キュビズム的発想から導き出された「操作が容易」な幾何学的抽象表現に対して、「自由で直観に従った手法」による抽象表現主義的手法は、カンディンスキーただ一人が目指し、そして確立したものである。

カンディンスキーを抽象的表現へと導いたのは時代の要請であろう。しかしながら、カンディンスキーは、なぜ幾何学的手法を選ばずにより困難な表現主義的傾向に向かったのだろうか。その要因は何なのかを探ること、それはカンディンスキーのアイデンティティとも関連するカンディンスキー解釈の最も重要なポイントであろう。ここでは、カンディンスキーの抽象絵画の形成に重要な役割を果たしたと考えられる、音楽・色彩とフォルム、および宗教・民族性・感覚的抽象に関する文献を抜粋した。

(2) 音楽

(a) 音楽からのヒント1

画家としてのカンディンスキーの創作活動と理論家としての研究活動を助長する上で大きな刺激となったのが、音楽における次のふたつの要素であった。第一に、作曲家は対象なしに、また物語的な要素をまじえることなく芸術を創造できる点であり、第二に、音楽には一定の和音の法則があり、それはたとえ「客観的」なものでも少なくともその独自のよく鍛えられた方式に従って実用にたえるものであった。

『KANDINSKY』HANS K. ROETHEL, 千足伸行訳, 美術出版社, 1980、p.20

(b) 音楽からのヒント2

彼の作品がしばしば「音楽的」と評されるのは事実としても、彼が「音楽を描いた」のではないことは声を大にしてことわっておく必要がある。...中略...芸術における精神的なものの中で、カンディンスキーは、色彩におけるトーンと音楽におけるそれとは相対的に対応するにすぎないことを強調しているのである。

彼にとって絵画は音楽と同様に、形而上的なメッセージを伝えるのに最も適した手段であった。 前掲書, p.20

(c) 特異な能力 = 共感覚

カンディンスキーはまた特異な能力にも恵まれていました。この能力が発揮された状態を心理学の用語では共感覚と呼びますが、ある感覚が刺激を受けると、別の感覚がそれに反応を起こすのです。カンディンスキーの場合には眼と耳がとくに密に結びついていました。なにかの色を見ると、それが音にもなって聞こえるのですが、たんに漠然とした音というだけではなく、特定の楽器による特定の音程が聞こえるというところまで緊密な関係があるのです。またこれとは逆にある音は曖昧な色を喚起するのではなく、クローム・イエローとかアラザリン クリムゾンというようにきわめて限定された色となって眼に見え

るのです。…カンディンスキーは、音楽と絵画の間の類縁性から抽象絵画へと導く道が見出されるだろうと考えました。

『抽象美術入門』フランク・ウッドフォード，木下哲夫訳，美術，1991，p78

(3) 色彩を重視したフォルム

(a) 色彩のコンポジションとしての使用

「もし運よく私に十分な時間が与えられたら、不滅でしかも絶えず自己をより豊かにしていくような新しい国際的な言語を発見できるだろう。しかも、その名は「エスペラント」ではないだろう。その名はマーレイ（絵画） 濫用されてきたこの古い言葉であるだろう。それは写し絵アブマーレイと呼んでもいいものだったかも知れない。今まではもっぱら模倣でそれは成り立っていたのだから。色彩がコンポジションとして使われることはほとんどなかったのである。」

『KANDINSKY』HANS K. ROETHEL, 千足伸行訳，美術出版社，1980，p.13

(b) 色彩の心理的効果

彼は暖かさと冷たさ、あるいは明るさと暗さの対比による新しい調和の色調理論を系統立てて・表す感覚表現を彼の知識と経験の総合により導きだしている。色彩とフォルムの新しい概念により続粋な絵画に到達することができる。「それぞれが独自に存在し、だが内的必然性によって、共通の生命へと融合する色彩とフォルムの構成を絵画という」。この意味における緻密な構成の初期ののすばらしい実例は「コンポジションV」である。

『WASSILY KANDINSKY』, Hajo Duchting, Benedikt Taschen, 1995, p38

(c) モネ「積藁」の体験

カンディンスキーの出発点には、このモネの作品との出会いがある。有名な「積藁」の体験である。陽に映えて輪郭線を失い、こがね色の色彩の堆積と化していきつつあるこの絵の前で、彼は最初、対象をはっきりとつかむことができなかった。しかし、画面に何が描かれているかは別として、すぐさま画面の全体が彼を魅了し、心に深い感動が迫ってくるのを彼は感じた。のちにこのときの感動を回想して彼はこういつている。「絵画は信じられないほどの力と輝きはあるが、疑わしいものになろうとしている。結局、ぼくは、ぼくのもスクワの夢の微粒子が、すでにキャンバスの上に存在している印象をもったのだ。」

彼はこのあと間もなく、法律学究のアカデミックなコースを放棄し、画家修業のためミュンヘンへ赴くのである。一八九六年、すでに三十歳であった。

『カンディンスキーと表現主義』世界の名画 14, 中央公論社, 1995, p.105

(d) マチスの影響

1906年5月、カンディンスキーはパリに行き、郊外のセーブルでほぼ1年を過ごした。彼はのちに「芸術における精神的なもの」の中で、純粋に絵画固有の手段である色彩と形態のみを用いて芸術の新しい法則を求める画家としてマチスを論じている。1906年はマチスらのフォーヴィスムの運動が最高潮に達した年である。カンディンスキーがフォーヴィ

スムから大きな刺激を受けたことは明らかである。

『カンディンスキーと青騎士』現代の絵画 13, 平凡社, 1974, pp.148-149

(e) 書道を連想させるフォルム

変動する色彩と表現豊かな線描の作品は、...開かれた、それはカンディンスキーが生涯賞賛した日本の書道を連想させる。この線描の独創性は、色彩感覚と並んで、カンディンスキーの本来の長所であっただろう。この作品はアンフォルメル絵画の初期の実例と考えられる。

『WASSILY KANDINSKY』, Hajo Duchting, Benedikt Taschen, 1995, p48

(f) 晩年の有機的フォルム

すでにカンディンスキーが、バウハウス時代から自然科学やテクノロジー関係の新聞、雑誌のきりぬきをしていたことは遺品のなかに確認されている。そうした方面への関心はすでに『点、線から面へ』のなかにも投影されているが、パリ時代には生物学的形態、とりわけ、胎生学的形態や原生動物のモチーフがさかんにとりいれられる。いわゆる有機的形態の時代である。V, E, パーネットがパリ時代の生物学的イメージの導入を実証的にあとづけたなかで、有機体が胚の発生中に祖先がたどった進化段階の概略をくり返すという反復説に、カンディンスキーが、関心をもった理由が紹介されているが、生物の根源的の同一性、個のなかに宿る全体という観点から、反復説がかれの総合の理念、あるいは個の相対論と自然との平行関係を確証させたということはおおいにありうると思われる。

『KANDINSKY』カンディンスキー展図録, 東京国立近代美術館, 1978, p.18

(4) 宗教・哲学

(a) 青騎士とその友人たちは極めて教養豊かな知識人であり、科学技術の急速な進歩にも十分ついていけるだけのエリート集団であった。彼らは自然科学の領域における大発見についても知っており、また、哲学、神学、宗教における変化をも十分意識していた。とりわけカンディンスキーは、「神智学、心霊学、人智学等、精神的なものをあらわにするための新しいあるいは一般的な方法に対して敏感に反応した。ただし彼はそれらのどれにも転向することはなかった。しかしながら、フランツ・マルクの「彼らは未来の精神的宗教の祭壇に供えるための現代の象徴を創造しよう」という言葉は決して空念仏ではなかった。カンディンスキーも全く同じ考えをもっていたのである。

『KANDINSKY』HANS K. ROETHEL, 千足伸行訳, 美術出版社, 1980, p.32

(b) カンディンスキーは物質主義を否定したばかりではなく、五感によって知覚される範囲を超えた世界の存在を信じており、そのため、催眠術、心霊術、あるいは色彩療法などの非合理的な成果を是認した。かれはこうした現象を、より高次の世界を自覚するためのひとつの道として信じた。精神的なものの中で、神智学について書きながら、「完全無欠な処方や絶対に安全な手段」を信じているわけではないと言明している。 前掲書 p.21

(c) カンディンスキーの思考は、当時の多くの理念や原理をもれなく反映していた。ロシ

ア人であり、ギリシャ正教徒であるという彼の素姓が、彼をオカルトに向かわせた。またパリに住んで、さまざまな創造的影響を吸収した。その中には哲学者ベルグソンの影響もあった。彼は神智学に興味を抱き、ミュンヘンのルドルフ・シュタイナーの講義に出席した。科学と技術の進歩に直面して、それとは反対の、未来派と表現主義が歩んだ道をとった。彼は物質の世界に背を向けた。少なくとも、物質的進歩に重きを置いた世界がもたらした不均衡を、精神の世界に芸術を関わらせることによって救済しようとした。

『20世紀美術 「表現主義」』ノーバート・リントン、PARCO出版、1985、p.43-44

(5) 民族性

(a) ロシアの中世芸術・イコン

カンディンスキーの抽象的な芸術とロシアのイコンとのあいだに見られる血縁性は、後者がたとえ全く具象的なものであるにせよ、その内部に抽象作用を有し、それを表現の手段にしていたかを示すものである。ロシアでは中世芸術の生命は極めて長かったので、今日でもなお宗教芸術や、またある程度まで農民芸術に靈感を与え続けている。

『抽象芸術』マルセル・ブリヨン、滝口修造訳、紀伊国屋書店、19681、p.113

(b) 民族性の強固さ

カンディンスキーの抽象芸術への過程を調べていて、常に思うことは、モスクワからミュンヘンへ移住した彼が依然としてロシアの芸術的動向と強く結ばれ、故郷のモスクワ体験を自己の芸術的発展の源泉と確信していることである。

『抽象絵画の誕生』土肥美夫、白水社、1984、p.12

(c) ヴォログダ体験

1889年、大学の研究所から農民法や民族学上の調査のため彼はヴォログダ州に派遣された。民俗衣裳をきた住民たちは彩り豊かな生きた絵が二本の足を生やして歩いているようだった。木造の家は彩り豊かな彫りもので飾られ、内部もテーブル、椅子、ストーヴご戸棚などすべて《非対象的に》装飾されていた。「私は何も《語ら》ない絵画の中に入りこんだ感じがしました。

プリミティブな装飾で蔽われた家具、そして壁には、象徴的な手法で描かれた英雄、戦い、絵になった民謡。隅々に飾られたイコンを照らす小さな赤い吊ランプは思慮深く、柔和で謙虚な、しかも活気と自信をもった星の輝きのようだった。...(中略)... ヴォログダの経験は「蔽われたもの」「隠されたもの」を見出し、それを感じとる体験だった。また、それは観る者を「絵の中に<逍遥させ>絵の中に全く溶けこんで、我を忘れ」させる体験だった。それは周囲の色彩や形象が我が内奥の感情と共鳴し合う瞬間だった。この「ヴォログダ」体験は彼が抽象絵画を生み出すときの重要な伏線の一つとなるのである。

後年、カンディンスキーはニーレンドルフに「絵画において抽象的な意匠を創造したいきさつ」を尋ねられて、このヴォログダ体験とモスクワでの印象派画家展と、1906年に初めて見たマチス初期の絵のことを語っている。

『抽象の形成』二見史郎，紀伊国屋新書，1970，pp.142-143

(6) カンディンスキーの抽象方法(感覚的抽象)

(a) 幾何学的構成手法以外を使って

「何が対象にとって代わるべきか」 ミュンヘン時代のテーマは，このことであつたといつても過言ではないだろう。それは，絵画はどのように構成されるかの問いでもあつた。カンディンスキーは，構成ということについては外面的な，つまり，たとえば，幾何学的構成のように，絵画的要素以外の原理をそこに適用した方法については批判的であり，「むしろ隠された構成，画面からそれと気づかずに現われて，したがって，眼よりも魂に訴えるような構成」をめざしていた。...(中略)...カンディンスキーは，あたまから幾何学的構成に反対なのではなく，それを「もっとも可能性に富み，したがって，もっとも表現豊かなものではあるが」と認めながらも，その時点での幾何学的構成の一面性，その調和的解釈を拒否し，今の調和である不協和の原理に立ってその構成を唱えたのである。

『KANDINSKY』カンディンスキー展図録，東京国立近代美術館，1978，p.11

(b) 隠された構成

いずれにせよカンディンスキーの発展過程では，色彩とフォルムが単純化され，強まるにつれて，象徴的、宗教的モチーフが現われ，しかもそのイメージが多くの場合顕な形では描かれず「隠された構成」で表現される。つまりモチーフの通俗的意味での破壊と新しい意味での暗示とが同時に行なわれるのである。山のモチーフにしても，最初は自然の一部にすぎなかったものが，特に青い山の場合，一個の独立した象徴的存在となり，塔のある町と結びつき，写実的意味が否定されて...

『抽象絵画の誕生』土肥美夫，白水社，1984，p.154

(c) 抽象と「非対象」の違い

彼(カンディンスキー)はまた，グッゲンハイム美術館のヒラ・レベイ宛ての手紙で，...(中略)...レベイの区別にしたがって，何らかの対象からの抽象を「抽象」とし，作品の成立に対象を必要としないものを「非対象」と呼んでいる。 前掲書 p.224

(d) 表現内容：内的生命 = 宇宙

芸術のなかでこのように神秘的な背景をなしているものを明敏に感じとり，さらに大へんな熱意をもってこれをとりあげようとした人としては，カンディンスキーが第一人者である。カンディンスキーの目には，あらゆる時代の偉大な芸術作品の値打ちが“表面的なところ，外的な面にあるのではなく，あらゆる根源のさらに根源をなしているもの 芸術の神秘的な内容 にある”のであつた。だから彼は芸術家の目は，いつも自分の内的生命に注がれるべきであり，またその耳は，いつも内的な必然性の声にたいして敏感にきき耳を立てているものでなければならない。これこそ，神秘の幻像が命ずるものを表現することのできる唯一の方法なのだ と述べる。...(中略)...カンディンスキーは，自分の絵を、宇宙を精神的に表現したもの、天球の音楽、色彩と形のハーモニーと呼んだ。

『人間と象徴 下』C.G.ユング, 河合隼雄訳, 河出書房, p.189

(e) 普遍の基盤、さらに内側の確実性

「抽象」芸術家たちが関心を寄せてきたのは、形の問題とか、「具象」と「抽象」つまり、形あるものとなないものを区別する問題とかいうものよりも、もっとはるかに大きい何物かであったことを知らねばならない。彼らが目的としていたのは、生き物や物の中心であり、それらの背後にある普遍の基盤、さらに内側の確実性であった。 前掲書 p.188

4、カンディンスキーの教材化の具体例

教材例 1

題材：「表現主義的抽象画を考える」

対象： 高等学校1年

題材設定の理由

表現主義的抽象絵画は一見すると誰でもたやすく描くことが可能に見える。しかし実際にトライしてみて初めて、その困難さがわかるものである。形や明暗を注視して描く具象画の上達には、相応のトレーニングが必要であることは理解されている。しかし、一見無造作に見える表現主義的抽象も、相応の訓練をつまなないことには、なかなか作品として成立しがたいものである。ここでは、初めに、ある手法を明示して制作実験を行い、その後にカンディンスキーの作品鑑賞を行うこととする。したがってここでは表現主義的抽象絵画の制作実験と、その経験をもとにしたカンディンスキーの作品理解ということになり、自己表現的な要素は含まれていない。

指導計画の概略

(1) 表現主義的抽象絵画の制作実験（水彩絵具を使用）

A, タッチを生かした抽象画

1色を選定させ、彩色筆による短めの塗跡（書道でいう「点」、短かめの「払い」）を生かして、画面のいずれか3箇所に大胆に配置させる。次々と色彩を変え同様に作業を繰り返し、画面がほどほどにタッチで埋まるまで続けさせる。（好きなように描かせるということ自体が大変難しいことである。したがってここでは、毛筆的な「筆跡を生かす」こと、「一色につき3箇所」に塗る。という一定のルールを示すことで、作業内容を明確化させる）

B, かすれを生かした抽象画

1色を選定させ、彩色筆を用いて、捨て紙にかすれが出るまでこすらせる。その状態で、白色画用紙に絵具が載らなくなるまで描画させる。次々と色彩を変え（薄い・薄い色彩から次第に濃い色へ）同様に作業を繰り返し、画面がほどほどにタッチで埋まるまで続けさせる。画面全体が、かすれた色彩によるオールオーバーな画面ができあがる。

(2) カンディンスキーの作品鑑賞

「初めての抽象水彩画」および「赤と青」あたりの純粹抽象に近い画面を用いて、自分の制作実験の結果とを比較させる。カンディンスキーの描画ルールを発見させる（この時期の作品では、面的・線的のある種のルールが見出される）。表現主義的抽象にも何らかの表現ルール（手法）が必要であることを理解させる。また、カンディンスキーの抽象表現のスタイルの変化にも気づかせたい。

教材例、2（本題材は、釧路校美術科4年、眞鍋幸恵さん考案の例である）

題材：「カンディンスキーを動かそう」（PCによるアニメーション）

対象：中学校2～3年

題材設定の理由

平成10年度に告示された新学習指導要領では、2～3年に映像メディア等が新たに配置された。ここにはアニメーションも含まれている。従来のアニメーションの教材例には、パラパラアニメやフェナキスティコープ、ゾートロープや8ミリなどが使われてきた。しかしながらアニメーション本来の動きや効果を十分に表現し、体験することは限られた授業時間の範囲では困難であった。

したがって、コンピュータを用いてアニメーションの表現を効率良く体験させたい。今回はカンディンスキーの後期の作品にみられる抽象形態を選択した。アニメーションを扱う場合は、生徒が動かしてみたいという意欲や、イメージがわくような題材の選定が重要だからである。

指導計画の概略

(1) カンディンスキーの作品「伴奏つきの作品」や「連続」などの作品から好きな形を5つ選び、グラフィックツールで描かせる。アウトラインの下絵がフォーマットされており、生徒はそれを参考に描く。

パソコンとソフトの起動。フォーマットの読み込み。

ソフトのインターフェイスの説明。ツールの使い方の確認。

フォーマットされた下絵や配布された作品の図版を見ながら、形や色を作っていく

(2) 全体の動きを与えながら、形のイメージにあった動きを与えて、25秒間アニメを作る。

図形 や を利用して、アニメの設定の仕方を説明する。直線移動・パスに沿った移動、回転・色の変化などを説明する。

プレビュー画面で確認し、設定して、全体のバランスを考えながら修正していく。

完成したファイル名に自分の名前を記入し、気に入った場面をプリントアウトしてファイルとともに提出する。

教材例、3

鑑賞：「色と形のオーケストラ（カンディンスキーとステラ）」

対象：高校2～3年生

題材設定の理由

カンディンスキーとステラは時代こそ異なるが、独自に抽象表現を開拓してきたフロンティアと言えるだろう。ステラは、幾何学的抽象から出発したものの、ついには立体的な抽象表現主義にまで到達した。

表現主義的抽象の解説は難しい作業であるが、カンディンスキー一人を扱うよりも、ステラの1900年代に入ってから活動を比較させながら検討させることは、表現主義的抽象の新たな解説方法であると考えられる。

この二人の忍耐強い長期的な努力のプロセスをバランスよく配置した鑑賞素材を作成し、幾何学的抽象と表現主義的抽象とが、相反するものではなく、表裏一体のものであることを理解させたい。

指導計画の概略

(1) カンディンスキー、およびステラの制作傾向が異なる代表作各4点の図版を掲示

(2) カンディンスキーとステラを比較させ、両者の表現の類似と相違点について

短時間で記述させる

をもとに話し合いを行う

(3) 両者の経年的な制作の変化を収録したVTR（各10分以内に編集）を見せ、その後再度話し合いを行う。

（註）この授業では図版・およびVTRを素材として、生徒の意見発表中心に討議スタイルでおこなう。この方式の場合には、事前にある程度トレーニングが必要である。すなわち、教師主導型の対話形式の鑑賞授業をすでに幾度か経験しており、生徒同士が相互に意見交換できるレベルに至っている場合に可能となる。

おわりに

抽象絵画の種類は多くまたその範囲はじつに幅広いとはいいいながら、漠然とはしていても二つのグループに分けることは可能である。幾何学的なものとは有機的なものが、大きく分けたその二つにあたるというような、抽象絵画の2分類法は、従来より一般的に行われてきた。実際に教科書においてもそうした記述は多く見られる。しかしながら、カンディンスキーについての文献を調べていくうちに、カンディンスキー自身においては、途中からそうした2分類が無意味なものとなっていることが分かる。同様なことは、幾何学的抽象から表現主義的な抽象へとスタイルを移したステラの例からも伺われる。

抽象絵画の発明以来すでに90年近くを経た。そうした時間を経ることで、抽象絵画はベ

ーシクな部分においては一つの人間精神に還元されることが明確になりつつある。それはカンディンスキーが最も重視した「内的必然性の原理」のうちの第三の要素「純粹にして永遠なる芸術性の要素」と、おそらく同一のものであろう。だが、カンディンスキーが主張した「純粹にして永遠なるもの」が何かは依然として解明されていない。

しかしながら、カンディンスキーがさまざまな紆余曲折を経ながらも具体物の抽象化を押し進め、ついには非対象絵画に辿りついたという事実は極めて重要である。カンディンスキーの教材化に際しては、不明瞭な問題を抱えつつも、彼の忍耐強い実験的制作活動の一連のプロセスをこそ紹介することが重要であると考えられる。

参考文献

- 『抽象芸術論 芸術における精神的なもの』,カンディンスキー, 西田秀穂訳, 美術出版社, 1958
- 『Point and Line to Plane』Wassily Kandinsky, Dover Publications,
- 『KANDINSKY 世界の巨匠シリーズ』HANS K. ROETHEL, 千足伸行訳, 美術出版社, 1980
- 『WASSILY KANDINSKY』,Hajo Duchting, Benedikt Taschen,1995
- 『カンディンスキーと表現主義』世界の名画 14, 中央公論社, 1995
- 『カンディンスキーと青騎士』現代の絵画 13,平凡社, 1974
- 『KANDINSKY』カンディンスキー展図録, 東京国立近代美術館, 1978
- 『抽象絵画の誕生』土肥美夫, 白水社, 1984
- 『抽象芸術』マルセル・ブリヨン, 滝口修造訳, 紀伊国屋書店, 1968
- 『抽象美術入門』フランク・ウッドフォード, 木下哲夫訳, 美術, 1991
- 『抽象の形成』二見史郎, 紀伊国屋新書, 1970
- 『現代芸術入門』中原佑介, 美術出版社, 1979
- 『十二人の芸術家』高階秀爾, 講談社現代新書, 1974

註

-
- 『抽象芸術』マルセル・ブリヨン, 滝口修造訳, 紀伊国屋書店, 1968, p.16
前掲書, p.16
 - 『抽象美術入門』フランク・ウッドフォード, 木下哲夫訳, 美術, 1991, p.88