

非再現的ドローイングにおける視覚的力動性の検証

新井 義史

北海道教育大学岩見沢校絵画研究室

Verification of the Visual Dynamism in Nonfigurative Drawing

ARAI Yoshifumi

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

概要

本稿では、カンディンスキーとアルンハイムの両者が重視した「視覚的力動性＝緊張体験」の分析結果を、収集したドローイングサンプルの分析に適用し、その有効性を検証した。検証に際しては両者の主要著作の『点・線・面（カンディンスキー）』及び『美術と視覚（アルンハイム）』の本文中から「視覚的力動性」に関連する内容を抽出し、「分析内容一覧リスト」「参照図」等を新たに作成した。この理論的分析内容を、学生が作成したドローイングサンプルに適用し、その適用状況を図に明示し数値化することで両者の分析項目の有意性を検証した。検証の結果、力動性に基づく視覚心理的情動性は、抽象絵画がもつ本質的な要素理解に有効であることが確認できた。

1 はじめに

カンディンスキー（W. kandinsky 1866-1944）が最初の抽象水彩画を描いたのは1910年であるとされる。その後100年を経た現在、抽象絵画は絵画表現の中で相応の位置を占めるようになり、大衆の眼に触れる機会も多くなってきた。しかしながら、抽象絵画は「解りにくいもの」「難解なもの」といった反応が相変わらず強くある。その原因には「抽象とは何か」「芸術活動における抽象表現とは何か」という認識自体が、ほとんど曖昧なままの状況がその背後に横たわっているからだと考えられる。

『見えないものを見る：カンディンスキー論』

を著したミシェル・アンリ（Michel Henry）（註1）は、カンディンスキーの言う「内的必然性の原理」について次のような解釈を述べた。

抽象的な内容とは、主観性に属する眼に見えないものである。目に見えるフォルムは、＜内部＞にもとづく絶対的な必然性にしがたって出現する。内容そのものを必然的に決定しそして示す＜内的必然性＞であり、それに従属しているフォルムにとって自由を意味する。それは必然性の印象であり、それとは逆の偶然性ということである。カンディンスキーの才能とは、眼に見えないものを描き出す能力の説明をつけてくれたということでもあるのだ。カンディンスキーの理論的研究は、芸術作品の疑い得ない普遍的な性質を明らかにする

ことを目的としているのであり、抽象絵画とはそうした解明に最大の力を傾注している絵画なのである (註2)。

カンディンスキーの理論のほとんどは彼の名著『点・線・面』の中に残された (註3)。しかしながら、そこで述べられた抽象的フォルムに関する諸原理は、難解で神秘的なものとされ、一般に理解されるには至らなかった。

アルンハイム (Rudolf Arnheim 1904-2007) は、児童心理学の基礎的な調査結果を活用するなど、従来とは異なる手法で、表現の抽象的な性格を説明した。彼が著した『美術と視覚：美と創造の心理学』には、絵画表現が芸術心理学の領域から幅広く解明されている (註4)。ここで扱われている知覚刺激の種類や心理的プロセスの種類が多くが、カンディンスキーの理論と重複している。したがってこの両者の理論と解釈を参考にすることは、抽象や抽象絵画の解明作業に有用であろうと考えられる。

以上のような問題の所在により、抽象絵画における表現および鑑賞指導研究のための基礎資料とするため、収集したドローイングサンプルの分析に、カンディンスキーとアルンハイムの両者が重視した「視覚的力動性＝緊張体験」の分析結果を適用し、その有効性を検証した。

検証には新たに作成・収集した以下の資料を用いた。

- (A) カンディンスキー『点・線・面』とアルンハイム『美術と視覚』の2著作の解説本文中から、絵画の形態およびコンポジション分析に関する記述を抜き出し、整理分類した「一覧リスト1～4」及び「参照図」
- (B) ドローイングサンプル300点＝学生作成の墨と筆による最も単純な抽象表現

個別的・具体的事例である「(B) ドローイング」に対して、理論的分析項目である前者を適用させ、その状況を判断し数値化することで、カンディンスキーとアルンハイムの分析項目の有意性を検証することが本稿の目的である。

2 視覚的力動性の普遍性

2-1 力動的な傾向

われわれの眼は外界をそのまま映し込む装置である。しかし、そこから呼び込まれた光学的視覚情報は、脳の中では外界像を創り上げるための非常に巧妙な組み立て作業が行われている。「知覚過程」と呼ばれるこの作業の中から、脳との運動によって視覚世界に意味づけを与え、さまざまな感情が生じることになる。

「あらゆるイメージ経験は、人が受ける外的な物理的力と、それを自己の尺度に合わせて同化し秩序づけ形作る彼の内的な力との相互作用によるものである」『視覚言語』を著したケペシュは、視覚情報に影響するさまざまな生理的・心理的反応を「内的な力」と表現した。この内的な力とは、環境が及ぼすさまざまな力を、一つの全体に統合しようとする神経の力であり、この平衡に達しようとする傾向をもつ主観的なさまざまな力を、ケペシュは「力動的な傾向」と呼んだ (註5)

2-2 方向のある緊張(カンディンスキー)

ケペシュが『視覚言語』において対象とした表現形式は、主として写真・広告デザインにおけるグラフィック・イメージであった。それに対し、絵画作品に関する視覚表現の理論を究明したのが、画家でありかつバウハウスの教育者のカンディンスキーであった。カンディンスキーは抽象絵画の諸原則を説明する中で、力動的な傾向を「運動不在の力」として次のように述べている。

「ほとんど一般化している＜運動＞なる概念の代わりに、わたしは、＜緊張＞という言葉を用いたい。＜緊張＞とは、要素に内在する一ただし創造的な＜運動＞の一部を意味するにすぎぬ一力のこと。別の一部を形づくるのは、これまた＜運動＞によって規定される＜方向＞。そこで絵画の要素は、運動の現実態として、「1. 緊張と、2. 方向とを」プラスしてできる形態にあるわけである。(註6)」

カンディンスキーは、絵画作品における力動性を、力と運動とは別ものであり、前者は後者なし

で生起しうる、すなわち「運動不在の力」＝「方向のある緊張」と呼び表わした。

2-3 知覚的ダイナミクス(アルンハイム)

「物は方向のある力をもっているので、それをダイナミックという…それは、形、色と色との関係、運動を生きいきさせるものである(註7)」ゲシュタルト理論を方法とする芸術心理学を専門としたアルンハイムは、カンディンスキーが名付けた「方向のある緊張」のことを「知覚的ダイナミクス」と呼んだ。音楽ではダイナミクスという言葉は演奏の音の大きさを言うが、彼はそれを美術ではもっと広い意味で視覚について用いたいと述べ、形、大きさ、色、テクスチャなどの「物理的特質から知覚されたものがダイナミックであるという心」であるとした。また、同様の意味を「方向力」「力のパターン」とも呼んでいる。

「われわれは、あらゆる知覚的形態が力動的であることを考察することから研究をはじめたのだった。こうした基本的な属性は芸術上にもっとも重要であることがわかる。絵画にしる彫刻にしる、力動的緊張がなければ、それは生命をうつすことができないからだ。…われわれが受け取る個々の映像について体験する力の形態は普遍的なものであるからである(註8)」

「視覚的力動性＝緊張体験」は、筋肉や関節をうごかす物理的な力＝運動感覚によるものではなく、刺激によって大脳に起こされた感覚神経による知覚的な力による。こうした知覚や運動感覚の力学は生理学的性格のものである。これらの反応は人間にとっては生得的・自然な能力であり学習により後天的に獲得すべきものではない。したがって、すべての人間に共通な基本的な視知覚系であり、そのことによって「普遍性」を備えているといえる。

3 カンディンスキーによる要素分析

3-1 外部要素と内部要素

カンディンスキーは、画家として自らの作品を

制作すると共に、制作のための諸原則をテキストにより提示した。彼の二大著作といえる『芸術における精神的なもの(1912年)』では色彩に関して、『点・線・面(1926年)』ではフォルムに関して分析・考察されている。『点・線・面』は、抽象絵画に関する彼の最も主要な理論的著作であり、この内容はバウハウスでの基礎理論の講義に用いられた。本書は「絵画的要素の分析のために」という副題をもっており、科学・疑似科学・心理学をはじめ文学・音楽・舞踏などの雑多な分野の知識を交えながら、主として抽象絵画の形態的要素とその構成について分析したものである。

「点・線・面」は、彼が「フォルムの基本的要素」と呼ぶものである。カンディンスキーによると、フォルムとしての点や線は、外部要素としては眼に見える形象ではある。しかし、それらは「外面的形態のうちに働いている種々の力＝緊張」を持つものである。そしてその形態にみなぎっている「内面の緊張」こそが本来の<要素>であるとされる。

したがって著書『点・線・面』は、絵画のフォルムのもつ「外部要素」と、感覚的で純粹なく内部要素の二重の要素に関するカンディンスキーの理論を表明したものであるといえる。

3-2 点・線の分析

「点」は、もっとも簡潔な形態・瞑想・沈黙を意味し、最高度の抑制を伴った一種の主張であり、その位置にあって毅然と自己を主張し、水平・垂直のいかなる方向に対しても動く気配すら示さない。カンディンスキーにおける内面的理解として、点は基礎平面に喰い込んで永遠に自己を主張しつづける「求心的緊張」の性質をもつ要素であると要約できる。

それに対して、「線」は、点が内蔵している完全な静止を破壊し、静的なものから動的なものへの飛躍があるとし、カンディンスキーは線の限りない表現力の可能性について言及した。彼は『点・線・面』の中で、直線、曲線、折線、およびその変動に関し、およそ考え得るかぎりの線を採り上げ、それに対して多様な変動と変形を加えて詳細

な検討を行った。

「リスト1」は、『点・線・面』で扱われた、各種タイプの「線」に関する分析を一覧したリストである。ここには「無限の温かい（冷たい）運動性」「力強い根源的な響き」「円熟したエネルギー」など、直観的・主観的な用語が多く含まれている。用語のこのような特殊な使い方はカンディンスキーの創意であり独特の手法である。そして、これらの「内面的分析の語彙」こそが、通常形象表現を典型的に区別しただけのフォルム分類を超えて、形象内部の眼に見えない情動性（音色となっている力の情念）を分析的に説明することを可能にしたものといえよう。

3-3 基礎平面と異方性

基礎平面とは、作品の内容を受け入れるべき、物質的平面のことである。これはいわゆるキャンバスや画用紙といった、通常の絵画作品に多く見られる矩形（四角形）の画面を指している。外部の要素として客観的に基礎平面を眺める限り、それはただの「白紙の四角形」にすぎない。しかし、この白紙の平面は実は「生き物」であり、「息吹が感じられ」「生命をもつ有機体」であるとカンディンスキーは強調する。

基礎平面はその基本的特性として、二組の水平・垂直線により四角形が取り囲まれていることから生じる冷暖の感覚をもつ。したがって、縦に長い長方形は暖かい性格を、横長のそれは冷たい性格をもつとされる（図1-1～図1-3）。縦横が異なるサイズだけで、作者がまったく関与しないうちから、独特の音色を与えることができる。

画面の上・下・左・右に関しては、さらに決定的な感覚・情動性をもつ（図2-1, 2-2）

重さ・濃密さ・束縛・重力・あるいは逆に軽さ、上昇、解放、自由といった一般的な感覚が、基礎平面の各部において領域的特性として認められる。したがって、上・下・左・右のそれぞれがもつ感覚を相乗させると（図3）のように、画面左上部（A）は軽い感じ、画面右下部（B）は重い感じとなる。

基礎平面に関するこれらの非凡な認識の根拠は、

本書の中では明確に示されていない。しかし、その後に展開された知覚心理学分野の諸研究から判断するに、長さや空間の隔たりに関する「幾何学的錯視」、あるいは「視空間の異方性（註9）」による効果が影響していることが推測される。現実の物理的空間とは異なり、人間の視空間把握は、上下・左右・斜めの方向により一様ではない。方向によるこの非等質な性質は、視空間の非等方向性あるいは異方性と総称されるものである。これは動物がもつ生物的な要因からくるといわれ、形の知覚に影響を与えるとされる。

カンディンスキーは、基礎平面に潜在的なこれらの要素を生かし、この上に描かれるもろもろのフォルムがもつ緊張の質を意識的に制御することで、彼特有の抽象芸術を生み出したものともいえる。

4 アルンハイムによる心理分析

4-1 視覚心理学の活用

心理学研究の諸分野とりわけゲシュタルト理論の視覚芸術への応用として、ルドルフ・アルンハイムは最も優れた成果を残している。知覚は人の受容器官の上に物理的世界の刺激が与えたものを機械的に記録するものではなく、すぐれて能動的で創造的な構造把握である。それは形や色や楽音にダイナミックな表現を与え、そうした広範な知覚的表現が芸術を可能にするものであると考え、それぞれの視的要素の特質と、最終的な全体への統合について論及することで、芸術の解明に貢献しようとした。彼は、美術作品の創作および鑑賞の際の視覚過程を分析し、多くの心理学的美術論を著した。

見ることは、これすべて心理学者のあつかう領域であり、何人も心理学を語ることなしに芸術創造や芸術体験の過程を論ずることはできないとし、ゲシュタルト理論をベースに芸術における視覚の働きを論じた。アルンハイムの主著『視覚的思考（1969年）（註10）』は児童画からレンブラントの絵画、ムーアの彫刻までを扱っている。その中で、

彼はイメージという言葉で、無意識下の概念から外的な絵画・映像までも含む、広義に用いて、人間はイメージによって思考が行われていると主張した。

4-2 『美術と視覚』における分析

アルンハイムの心理学的思考の原理は、主としてゲシュタルト理論からきている。しかし、彼はその一般的な知覚論を超え、より情動的な観点からの芸術表現の分析をおこなった。『美術と視覚—美と創造の心理学—上・下（1963/64）』では、心理学の方法と成果を芸術研究に応用し、心理学の専門用語を平易に解きほぐし、具体的な事例を用いて解説している。アルンハイムが本書で採り上げている項目は、バランス、形、形式、成長、空間、光、色彩、運動、緊張、表現の10項目である。

彼はこの中で、視覚的な内容をいかに解りやすい言葉で説明し記述できるか、そして、芸術作品を理解したり説明するための指導原理の構築の必要性に言及している。たとえば、建築を例にして以下のように述べている。

「…建物は上向きと下向き方向のスケール上の位置が特徴になる。どの建物も両方の傾向を含んでいる。しかし、ある建物はそびえ立つような全面的効果がある一方で、他の建物は地上に重々しくのしかかっている。私たちは重力の場に住んでいるから、上と下の二つの方向はシンメトリカルではない。下降方向ということは、服従すること、じっとしていること、安全第一であることを意味する。しかし、上昇方向は征服、努力、誇り、冒険を意味する。こうした一般的意味はそれを用いた建物に影響を与える。同じことは、重さと軽さ。明暗、その他の次元についても言える、どの場合でも、物理的・心理的特徴は、人間的な意味を非常に多く含んでいる。芸術作品を知覚する次元のスケールに関する体系的な研究があれば、それは大いに役に立つでしょう（註11）」

ここでは、「上下方向」に関する人間の情動性の

原因は「重力」によると解説されている。これはカンディンスキーの「基礎平面の上下左右の情動性（図2-1）」および「重さの配分（図3）」に対応するものである。また、カンディンスキーが基礎平面について述べた「視空間の異方性」は、アルンハイムにおいては「バランス」の項目の中で、「知覚的な力とはどういうことか」「心理的バランスと物理的バランス」「重さ・方向・上下と下部」などの標題で詳細に説明している。両者の分析内容は、多くの部分が重複している。そしてカンディンスキーの直感的・主観的な分析内容を、アルンハイムは心理学的にその原理を説明している箇所を見出すことができる。

5 サンプル収集と検証の方法

5-1 サンプルの収集方法

- ・実施期日：2010年4月
- ・対象者：芸術課程美術コース1年生30名
- ・課題名：「墨と筆による非対象的ドローイング」
- ・材用・用具
 - ①墨は市販の墨汁を用いあらかじめ濃墨・中墨・淡墨の三色を準備した
 - ②彩色筆は中サイズを貸与して使用させた
 - ③用紙は「画仙紙（厚口）」13×18センチのもの500枚を用意し、各自に10枚ずつ渡す（追加使用は任意）
- ・描画方法の指示
 - 条件は「与えられた用紙を画面と考え、具体物を描かずに表現する」30分間に10枚を作成する

5-2 収集結果

- (1) 墨と筆および和紙を用いたドローイングによる300枚のサンプルを収集した。
- (2) サンプルのうち、最初の頃に描かれた約半数は、材料と方法に不慣れなため、サンプルとして使用不可能であった。それらの多くは、線の太さ・濃淡調整の失敗、塗りつぶし過ぎや途中放棄などによるものであった。
- (3) 検証に用いることが可能と判断できるサン

プルは、6分の1の約50枚であった。

(4) 検証に用いた内、23枚を本稿に掲載した。

5-3 参照図と分析リストの作成

(1) <参照図：図1-1～図7-2>

カンディンスキーの著書『点・線・面』の、「線」および「基礎平面」に関する掲載図を元に用語の追加等を行い、参照図を作成した。

(2) <分析リスト1・2>

カンディンスキーの著書『点・線・面』の本文中から、「線」及び「基礎平面」に関する分析内容を抽出し、一覧表を作成した。リストには、番号、分類内容、ページ(『点・線・面』記載ページ)、関連図、及び頻度を示した。ここでの「頻度」は、著者による検証の際の該当数である。

(3) <分析リスト3・4・5>

アルンハイム『美術と視覚』の本文中から、水平・垂直、上下など、コンポジション用語別に、アルンハイムによる分析内容を一覧表に作成した。

5-4 検証と考察の方法

(1) 検証には、コンポジション・情動性における以下の4要素を扱った。

検証A：水平・垂直

検証B：上下・左右

検証C：斜め・対角線

検証D：動き・スピード

(2) サンプルの一部は、回転・左右反転させ、コンポジションによる力動性・情動性の見え方の相違を比較して検討した。

(3) 各サンプルの検証項目は、以下の6項目とした。

①力動性の特徴

②分析リストとの対応(カンディンスキー)

③分析リストとの対応(アルンハイム)

④検証概要(最初の注視点、視点の移動、図の力動性、情動性など)

⑤連想

⑥基礎平面との共鳴(共鳴しにくいサンプルに関してのみ記述)

(4) 考察方法

考察結果は次節において示した。考察のベースには<分析リスト1～4>に記載した「頻度」を置いた。この「頻度」は、カンディンスキー及びアルンハイムの力動性分析に関する所説のうち、サンプル・ドローイング分析に適用できると判断した項目数を示したものである。ここでの適用の判断は筆者の主観によるものであり一般的傾向を示すものではない。しかし、検証の試行事例としては意味を有するものとする。

6 考察

6-1カンディンスキーによる分析の有意性

6-1-1「線」に関する内容

()内は(番号=頻度)

- a) 筆のタッチによる、ザラついた触感覚性は移動感覚が認められやすい(L15=9)
- b) 筆の強弱のタッチ、曲線の強弱の変化からは緊張度が生じやすい(L13=5)
- c) 冷暖の情動的感覚(L1~L13)や、角度がもつ性格(L16~L19)から生じる力動性は、今回は認められなかった

6-1-2「基礎平面」に関する内容

- d) 基礎平面がもつ情動性が共鳴しないケースが相当多くある(K14=13)
- e) その要因には以下が考えられる。①地と図が不明確、②画面がほとんど図で覆われている③図の多くが辺からはみ出している、④画面に空間感(奥行感)が生じている
- f) 形態が、画面の辺と接近する=緊張感増加、辺に接する=緊張解消(K18=8)は明確である
- g) 画面の上部がもっている情動性(希薄・軽やかさ・解放・自由)は認められやすい(K3=5)

6-2 アルンハイムによる分析の有意性

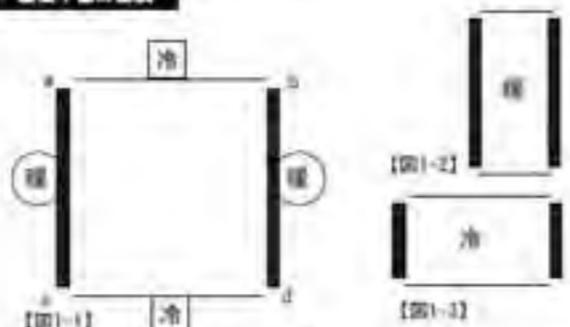
- h) 左右(=25)・斜め(=21)・軸(=18)・明暗(=17)・引力(=17)は有意性が高い。
- i) くさび形(=2)・水平垂直(=3)・図形的(=6)・



【図1-0】
 ニューマン 【書籍】 1982
 美術・造形 257×216mm
 Pasadena Art Museum, California

ニューマンの作品は、最も理解が困難な抽象表現とみなされる。「基礎平面」を理解することは、この作品を理解する手がかりを得ることになる。

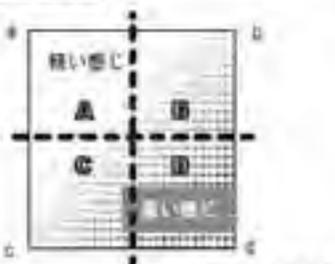
1. 基礎平面の基調



2. 基礎平面の上下左右の情緒性

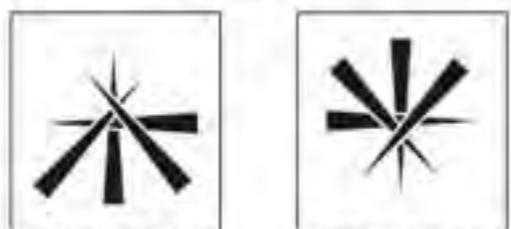


3. 重さの配分



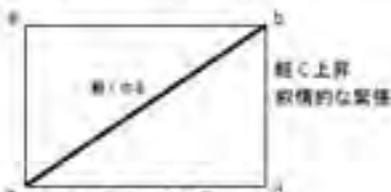
【図3】
 基礎平面を構成する4つの領域

4. 図形の方向性と基礎平面の関係

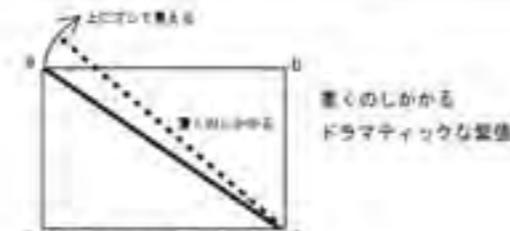


【図4-1】 軽い抵抗に向かう図形
 【図4-2】 重い抵抗に向かう図形

5. 対角線(緊張測定線)

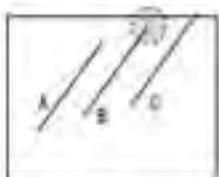


【図5-1】
 ハーモニーの印象



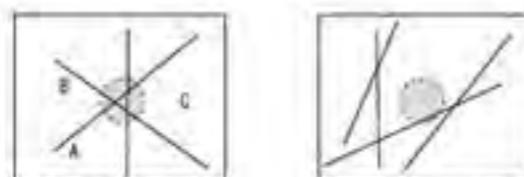
【図5-2】
 ディスハーモニーの印象

6. 辺への接近による緊張



【図6】
 A: 抒情的
 B: 上辺への緊張が加わる
 C: 接触により緊張緩和

7. 基礎平面の中心と、配置図形との関係



【図7-1】 抒情的な響き
 A(●): 中心に位置する
 【図7-2】 ドラマチックな響き
 いずれの線も非中心的

番号	■リスト1 線に関する分析 (カンディンスキー『点・線・面』より)	ページ	頁・巻数	脚注
L-1	水平線は無数の均等な運動性を表す最も静謐な形態(基礎)	81	1-1-14	
L-2	垂直線は無数の均等な運動性を表す最も静謐な形態	81	1-1-14	
L-3	対角線は、冷と暖とを表す、無限の運動性を表す最も静謐な形態	82		
L-4	幾何学的な直線以外の直線は、平面に結合密着していない感じを与える	84	1-1	
L-5	正方形の中心を通る水平線垂直線による構成は、力強い機能的な響きを生じ、コンポジションの源泉である	89	94	2
L-6	直線は、明確で単純な2つの緊張を持つ(第一・第二の緊張)	85		
L-7	直線は平面の完全な否定(方向のみをもち面的広がりをもたない)	86		
L-8	直線は、平面へと見届する線を位置している	86		1
L-9	直線は、線である。(円が平面であるのに対して)	81		
L-10	直線により主役となる要素は、面に溶入している(第三の緊張)	84	1-10	
L-11	直線は円の緊張を内蔵している	91		1
L-12	点には円周したエネルギーが溶入している	91		2
L-13	アクセントが通じてゆく直線は緊張度が高められる	96		6
L-14	短い直線の衝突は、点が拡大する場合と類似の意味をもつ	95		2
L-15	滑らかな、中ずがずした、凸凹した等の性質は、必ず観念のうちに揺る揺るの動感を生じさせる	97		8
L-16	直線は、最も均等な感じの角、直線、冷静さと感情の抑制	75		
L-17	直線は、最も緊張感があり、最も暖かい感じの角でもある。柔軟さと感情の柔軟性	75		
L-18	直線は、直線と垂直線、直線、無力感	75		
L-19	直線は、角度が増大してゆく場合、そこにできる円周は円に近づこうとする強い力がでてくる	85		
L-20	直線の要素は、点より線にはるかに認められる(長さはずべてに時間的なものだから)			

番号	■リスト2 基礎平面に関する分析 (カンディンスキー『点・線・面』より)	ページ	頁・巻数	脚注
K-1	基礎平面とは、作品の内容をうけいれるべき、物質的平面である	127		
K-2	公認的な基礎平面は、二本の水平線と二本の垂直線により規定され、それによってその領域のスペースから独立の存在として区画されているもの	127	1-1-14	
K-3	<上>は、清涼、軽やかさ、解放、自由、上昇の感じを呼び覚ます	129	2	6
K-4	<上>の傾斜に重さが加われば、重たい感じがする	130	2	7
K-5	<下>は、稠密、重さ、束縛、下墜、落下の感じを呼び覚ます	130	2	7
K-6	<下>に重い感じの形を、<上>に軽い感じの形を置くと、上下両方向に向かう緊張は、著しく増大せられる	131	2	8
K-7	<下>に軽い感じの形を、<上>に重い感じの形を置くと、上下両方向に向かう緊張は、その方向が弱められる	131	2	8
K-8	<左>は、<上>と同様の感じを呼び覚ます	131	2	
K-9	<右>は、<下>と同様の感じを呼び覚ます	132	2	
K-10	人間は、大多数が右側が解放されている。右側は自由である。基礎平面は左側が空になる	133		
K-11	<左>に近づくと自由を求める。遠方をめざす運動、解放される	135	2	1
K-12	<右>に近づくと一歩を求め、歩へ戻る運動、後方が伴う、生気を失う	135	2	
K-13	要素が、基礎平面と一致し物質的に置かれている場合、このとき要素は、基礎平面の響きを強く強く強調するように作用する	139		5
K-14	要素が、基礎平面とさほど緊密に結びついていない場合、このとき、基礎平面はまるっきり非効率的、空気に浮遊するようになる	139		10
K-15	対角線が前述の水平線からかく僅かでもズレていることが、抽象芸術において極めて重要。基礎平面上の図形の形もすべてこの緊張は、そのズレに応じて、そのつど変化と違った響きを生じる	141	2	3
K-16	二本の対角線の交点が、基礎平面の中心を決定する。緊張は、対角線の方向に放射する	141	2	
K-17	対角線は、斜めと下の三角形に属している(フリーゾーンをもつ)対角線と、下の三角形の辺を加え、その上に重くのしかかっている(ディス)ハーモニーをもつ対角線とがある	142	2	4
K-18	基礎平面の辺に接近することにより、緊張は緊張を進行させるが、この緊張は、辺と接触する瞬間、弛緩してしまう	145	2	4
K-19	基礎平面の中心近くに集まっている図形は、極めて抒情的な響きを生ずる	146	2	3
K-20	直線に近く、直線の端に近く、直線の端は三つに入ることになる。(直線は、第三の緊張を生ずる二つの要素よりなりたっているから)	146		1

○数字：視線の動き



No.

●：力動性の特徴

カンディンスキー

アルンハイム

・分析リスト
との対応

●検証概要

▼遠景

◆基礎平面が共通しない

■検証A：水平・垂直

1
●下・上へ個別の動き
K3
a1, b4, h2, h3
●左①(2列)は↓下降感、右②は↑上昇感。左右別の動きを感じる
●小さな点から大きな点の方向性をもつ
●これら垂直の動きに比べ③の水平の動きは軽い
▼雨だれ、水泡を連想

2-1	2-2 (2-1を左90度回転)
●安定・ゆっくり上昇	●水平に安定・静止
L5, K3, K13	L5, K13
b1, b2, b3, j7	
b4, o5	
●画面中央の図は垂直の安定感をもつ	●画面中央に水平に配置された図は、水平的安定感をもつ
●視線は①から緩やかに上昇する。安定すぎて面白みにかける	●上下左右への動き無く静止した感じ。墨の厚みにより、外側の白地へ向かう動感がある
▼煙の遠景、あるいは人間が直立しているようにも見える	▼水平性により風景的遠景をまじさせる。下側の白地Aが水面、上側の白地Bが空の遠景もできる

■検証B：上下・左右

5-1	5-2
●安定、ゆっくり上昇	●安定、水平に安定・静止
K4 K13	K5 K13
b1, b2, b3, b4, j7, j8	
c1, g5, o6	j6, o4, o5
●視線は中央部①あたりに置かれる	●楕円の中心には垂直の軸を感じる
●楕円の中心には垂直の軸を感じる	●垂直軸が左右の真ん中にあることで安定感・固定感がきわめて強い
●楕円の「形」自体には、中心に向かう集結感がある	
●視線点は、楕円の中心よりやや上側	●視線点が、①に置かれることで、正方形の画面の中央と重なって見える
●図は、わずかに上辺方向への浮遊感をもつ	●①にアンカーが置かれ、図には上昇感はない
▼空に浮かぶ風船の遠景	

6-1	6-2 (2-1を180度回転)
●右角へのわずかな上昇感	●右上への動き
K3 K4	K5 K6 K10
f1, g2	
c1, c2, o3, d1, g1	d3, d4
●最初に、濃い四角①に眼が向く。	●両図ともに、点線矢印のような辺の外へ向かう動きがあり、画面に無理に押し込められたような圧迫感を感じる
●最初に、濃い四角①に眼が向く。	●薄いグレーの塗り面にはほとんど動きが感じられない
●①に視線点が置かれ、右上方向への動きを感じる	●視線点が定まり難く、①②あたりをさまよいがち。
●①画面と白地面・Bとは、バランスがとれているように感じる	●①画面は、白矢印の力動性が画面の辺に阻まれて窮屈な感じがする
	●①画面と白地面・Bとが極めてアンバランス

3-1	3-2 (3-1を右90度回転)
●伸びやかな上昇感	●流れのような水平な動き
K14 K10	
b1, b2, b3, b4, c1, d4, f1, f2	
●最初に、画面全体が埋まっていることを感じ「地と図」の関係が不明確になる。●点Aからは動きを感じない	
●次に、最も明確な形をもつ黒いタッチの①付近に眼が向く。やや上昇感あり	●最初の視線点は、左側やや上部①付近
●その後、視線が右②へ移動し、カスレの要素によって上部へのスピードを感じる。	●①から②へ移動する
	●②からやや右下がり気味の速い動きを感じる。
	▼水平の帯状の図・カスレは水流を連想させる

4-1	4-2 (4-1を右側へ傾斜)
●太い垂直の柱の印象	●右側への傾斜感
K10	K15 K17 K10
b1, b2, b3, b4, c1	
a2, c3, o7, o8	b6, d3, d4, e1, e2
●軸の左右の細い線は纏わりつくような上昇感	▼樹木の幹の遠景
●中央の太い垂直軸は、左右の真ん中にあることで安定感・固定感がきわめて強い	●①の太い軸の部分にも動きを生じる
●視線は中央部①あたりに置かれ、その後ゆっくり②へと上昇し、③あたりのゆるやかな上昇を感じる	●上辺に向って②③が拡がりつつ上昇する。左右への拡散的動きも相対生じる
	●A-B斜めの位置は、左下から右上へのハーモニー・抒情的印象をもつ

7-1	7-2 (3-1を180度回転)
●小さな図が上方向へ	●右上方向への浮遊感
K3 K13 K10	K10
a1, g3, g6, h2, j5, o5	
c1, d1, d2, o14	d3, d4, e2, h3
●四角形＝図:Aは、輪郭線で描かれていることから、重さはあまり感じられない	●大きな四角形の図:Aは、安定感あり、固定して見える
●四角形＝図:Aと、上辺・右辺との間に、緊張感がある	●四角形＝図:Aはきわめて安定
●四角形の動きはほとんど感じられない	●図:Bは画面中央部に位置し、安定して動かない
●小さな円のパーツは上方向へ吸い寄せられる	●小さな円のパーツ＝図:Cは、上・右側方向へ分散しながら上昇気味

8-1	8-2
●窮屈・ギスギスした感じ	●バランスがとれた感じ
K10	K14
L15	
d1, d2, f3, h3, o13, o14	
●全体的に、あまり重さが感じられない	●視線は、中央部①から、右側のカスレした線部分へ向かい右上へ上昇
●図が、下辺によってロックされた感じ	●各辺と図との間に、abcのスペースができたことで全体として余裕が生じた
●カスレした線は素早い動きを感じる	
●右側が目立つ	

■検証C：斜め・対角線



●右上への激しい動き

L3 L15 K14 k17

d3, d4, e1, e2, e5, f2, o11, o12

●視線は、黒・白の帯による刺激を捕らえる
●左や下部から右上隅への素早い動きを感じる
●カスレによりスピード感が強調されている
●線がほとんど図からはみ出していることで、「地と図」を区別するの意識は生じない
●基礎平面が、ほとんど共鳴しない例

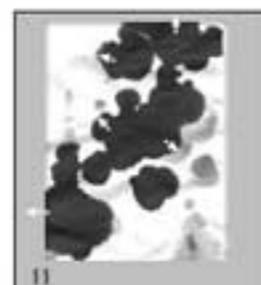


●左右にふれながら上昇

L8 L12 K14 k20

d4, e1, e4, e5, f2, o8, o11

●画面左下から右上へ、曲線の大きなうねりに沿って視線が上昇する
●大きなエネルギーを感じるが、図からはみ出した箇所が緊張が緩む
●カスレた箇所が視線移動のスピードが増す
●線が全面に渡っていることで、基礎平面がほとんど共鳴しない例



●にじみの拡がり

L15 K14 k19

f2, j6

●視線は、黒白の強烈なコントラスト刺激を受ける
●点の性質に似て、黒の形は、位置移動の力動性を生じない
●図からはみ出している箇所は、緊張が逃げ去る
●黒の形型のニジミの要素が拡がり感を生じる
●基礎平面が、ほとんど共鳴しない例



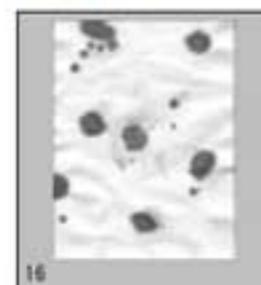
●右下への収斂

L15 K14 k18

d3, d4, e1, e3, e5, f2, m2, o11, o12

●視線は、左上側の筆のタッチの軸まりに向けられる
●左や右下隅への素早い動きを感じる
●この場合は、カスレが空間感
●「地と図」を区別する意識は全く生じない
●基礎平面が、ほとんど共鳴しない例

■検証D：動き・スピード

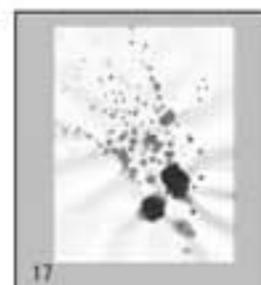


●点は個々に独立して安定

K14

h2

●注視点は中央部分
●視線は、同じ大きさの点を追いかけ、その後小さな点の位置を確認する
●それぞれの点は、固定的で動きは感じられない
●安定しすぎて、情動性に訴えるものがほとんど無い
●基礎平面がほとんど共鳴しない



●小さな点に収斂感あり

K3 K11

d1, d3, d4, e1, e3, f2, g6, h1, h2, h3

●注視点は右下の濃い点
●薄墨の小さな点が、濃い点から上左へ向かって、飛び散ったように見える
●逆に、小さな点が濃い点に引き寄せられるようにも感じられる
●濃い点が中心軸より右側に位置していることで、画面全体のバランスが良い

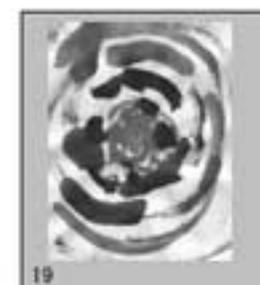


●各点は個々に回転運動

L15 K14

f2, g6, h1

●注視点は、右下の一番大きな点
●その後、他の同程度の大きさの点を、緩不同で追いついていく
●各点が回転方向を持っていくことに気づくと、急にそれぞれの点が、その場で回転しはじめる
●作者の意図が明確に伝わってくる



●回転し続ける円運動

L11 L13 K14

f2, o5, o6

●画面中央を中心点として回転運動を感じる
●一般的には右回りであろうが、カスレの状態を踏が追いつけるため、回転方向が不明瞭
●墨の濃淡の差により、空間感が生じていることから、基礎平面がほとんど共鳴しない



13-1

●右上へ曲線気味に上昇感

L3 L13 K15 k17

d3, d4, e1, e4, e5, f2, h2, h3, o11, o12

e2

●実線の曲線の動きと共に点が付随して動く
●共に、ダイナミックな力動性を感じさせる



13-2 (13-1を水平に反転)

●右下への大膽な下降感

L3 L13 K15 k17

d3, d4, e1, e4, e5, f2, h2, h3, o11, o12

e3

●左下(1)から右上(2)への対角線的な動き
●軽やかな上昇感
●ハーモニーの印象



14

●下・上へ個別の動き

L13 L14 k14

f2, h1, h3, m3

●大別して4種類の図形からなることで力動性が潜在している
●強弱ある筆のタッチ①、細く長い線、カスレた大きな動きの曲線、点、これらが、別個の動きを生じている
●空間性(奥行き性)があつることで、基礎平面が共鳴しにくい



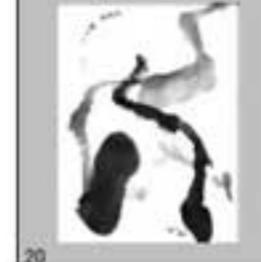
15

●左から右上への視線移動

L15 k15 k17 k18

d3, d4, e1, e2, e4, e5

●濃く太い楔形のタッチAは左下から右上隅へと上昇感を生む
●しかし、図からはみ出すことで、緊張感が薄れている
●薄墨の図形Bは、移動感を生じない
●画面がABCの3種類に分かれ「図と地」の区別が付きにくい



20

●全く響きあわない

L14 L15 K14

f2

●点でも、筆のタッチでもなく図の「形態が不明瞭」
●濃い塗り部分が暗く重くのだが、左右に分かれているために、混濁させられる
●左右分離、上下アンバランス、とりとめなく、暗の焦点が定まらない

●濃淡による空間性により基礎平面がほとんど共鳴しない



21

●左右にブレて下降する

L12 L13

d4, f2, h3

●初めの注視点は、上部2本の太い筆のタッチ
●視線は右下へ降り、その後はカスレのタッチに翻弄される
●上半分の画面には、基礎平面の効果が感じられる

●濃淡による空間性のため基礎平面がほとんど共鳴しない



22

●激しく全面に動き回る

L13 L15 K14

f2, h3

●視線の始まりと終わりが不明瞭なため、いつまでも視線が動き続ける
●カスレのタッチが、視線の高速移動を促す
●ダイナミックだが落ち着きのない全体的な異動運動

●カスレによる空間性のため基礎平面がほとんど共鳴しない



23

●やさしく少し移動する

L15 K14

f2, h3

●注視点が定まりにくい
●線が、細い線のタッチの方向を追いつけるが、いつまでも視線が動き続け終わりが無い
●視線の移動方向が常に変動してしまい不確定
●重さを感じない

●基礎平面がほとんど共鳴しない

軽重 (=7) は有意性が低い

- j) 「左右」に関する力動性は最も明瞭に現れる。
- k) 形態は左から右へ読む傾向がある (d-3・d4), および視線が画面左から右へ移動する傾向が明確に認められる
- l) 斜め方向, 対角線の位置に関係する力動性は明瞭に認められる (e1~e5=計21)
- m) ボケ, カスレなど, 明暗や不明瞭性に関係する力動性は明瞭に認められる (f2=15)
- n) 近くに置かれた形態に引きずられる傾向が強く見られる (L15=9)
- o) 楕円や太い直線などの単純な図形的形態には軸が感じられる

6-3 両者に共通した分析の有意性

- p) 形態の配置および方向性が「上下」, 「左右」, 「対角線」に関係した場合に力動性が感じられやすい
- q) とりわけ「対角線」に関連した際の力動性は, 左上がり右下がりによる情動性の相違が明確である
- r) 画面の上部に配置された形態は, 重く感じられる
- s) 配置された形態が「単純」「数が少ない」場合に, 力動性や情動性が明瞭に現れる
- t) 形態が単体であっても複雑な形, あるいは複数の形態が重なり合う際には, 力動性が不明確
- u) 画面中央部分に配置された形態は, 安定感をもつ
- v) 画面を取り囲む4つの辺に近い形態には, 辺に吸い寄せられるような力動性が働く
- w) 水平・垂直に関係した形態および配置の状況は連想を生じさせやすい。特に, 水平状態は自然との連想を生じさせる傾向が強い

7, まとめ

カンディンスキーの「基礎平面」および、アルンハイムの「コンポジション」に関する分析内容は、ドローイング・サンプルの分析に際しても多くの有意性が見られた。この結果から、これら視覚心理的理解の内容は、抽象絵画の本質的な理解

に活用しうるものと考えてる。

1950年代には表現主義的な絵画運動が世界的な広がりを示した。ヨーロッパにおいてはアンフォルメルが、ニューヨークでは抽象表現主義が登場した。アンフォルメルは絵具や素材性が、抽象表現主義では作家の身体的アクションが特徴であった。物質性や身体感覚に裏付けられたこれらの抽象絵画は、一般大衆にとっては「まだ理解可能」な範囲にあった。

ところが、その後のニューマン、ロスコ、ステイル等のカラーフィールド・ペインティングに至って、抽象絵画は大衆の理解から乖離した難解なハイアートとなった。とりわけ数本の直線と画面表面が単色面に覆われただけで、奥行きやイリュージョンも無ければ、ほとんど解釈の手がかりが無い、ニューマンの作品(図1-0)を前にして、鑑賞者のほとんどが言葉を失ってしまった。

ところで、最も難解とされているニューマンの作品を、カンディンスキーの「基礎平面」に関する分析の観点から解釈を試みた場合にはどうなるであろうか。「g)画面上部が本来持っている情動性である希薄・軽やか・解放感…(K3~K12)」, 「(K13) 平面的で空間性が無い色面であるからこそ基礎平面の効果が響き渡る」, s)形態が「単純」「数が少ない」場合に、力動性や情動性が明瞭に現れる。そして、「赤」の色彩が呼び起こす共感覚などを解釈の手引きとしたならば、おそらく、鑑賞者の多くは、ニューマンが作品に込めた「精神性」を理解する手がかりとなるであろう。併せて「基礎平面」の情動性に関する理解、ひいてはカンディンスキーが強調した、眼に見えない抽象的な内容「内的必然性の理論」の存在にも意識が及ぶことになるかも知れない。

墨と筆によるごくシンプルなドローイングを作成し、それに対して本稿で実施したような検証作業をおこなえば、描かれた形態には力動性や情動性が潜んでいる事実を、自作の分析を通して具体的に実感することが可能であろう。

例えば、次のような1~5の解説と演習とを組み合わせた指導が考えられる。

- 1, 「基礎平面」の持つ情動性について（重力・磁場・自然・生物学的理解）
 - 2, 「対角線」のハーモニーについて（具象画・抽象画の作例をもとに理解）
 - 3, 「左右」に関する視線移動と感覚的相違（反転図形・バランス変化）
 - 4, 「辺」と「中心」における形態の力動性の相違と額縁効果
 - 5, 「演習：墨と筆によるドローイング」および自作をアルンハイムの分析項目で検証すること
- これらの学習から得られる成果は、単に絵画作品における情緒的理解にとどまるものではない。ケペシュが述べたような写真・グラフィックデザインをはじめ、華道や床の間の事物配置などの伝統文化の視覚的理解から、室内デザインなど現実空間における情動性をも理解することになる。

また、デザイン分野において「平面構成」が基礎能力として欠かせないように、造形全般における必要な基礎能力として考えられるべき内容であるともいえよう。

註

- 1) ミシェル・アンリ (Michel Henry, 1922年- 2002) はフランスの哲学者、現象学者として著名。
- 2) ミシェル・アンリ, 『見えないものを見る：カンディンスキー論』法政大学出版局, 1999, ここでの記述は、彼がこの著作の「フォルム」の項目で述べた解釈を筆者が要約したものである。
- 3) W.カンディンスキー『カンディンスキー著作集2』西田秀穂訳, 美術出版社, 2000
- 4) R.アルンハイム『美術と視覚：美と創造の心理学』（上・下）（波多野・関訳）美術出版社, 1963/64.)
- 5) G.ケペシュ『視覚言語：絵画・写真・広告デザインへの手引』グラフィック社編集部 訳, グラフィック社, 1981年, p 18
- 6) [3] Op cit, pp. 59-60
- 7) R.アルンハイム『芸術心理学』（関計夫訳）地湧社, 1987, p. 258
- 8) [4] Op cit, p. 588
- 9) 本明 寛『造形心理学入門』美術出版社, 1962, p 43, 物理的空間には一定の方向性があるが、人間のような動物ではそれと異なった方向性をもつ。このような性質を異方性 (anisotropy of space) といっている。
- 10) R.アルンハイム『視覚的思考：創造心理学の世界』（関計夫訳）美術出版社, 1974
- 11) [7] Op cit, p.386

参考文献

- 1) V.カンディンスキー『カンディンスキー著作集1』西田秀穂訳, 美術出版社, 2000
- 2) D・A・ドンデス『形は語る：視覚言語の構造と分析』（金子隆芳訳）サイエンス叢書, 1979
- 3) クライント『造形論・人間の視覚』（岩城見一ほか訳）シーグ出版, 1991
- 4) 朝倉 直巳『芸術・デザインの平面構成』六耀社, 1984
- 5) 本明 寛『造形心理学入門』美術出版社, 1962
- 6) 小町谷 朝生『キュプロプスの窓』, 日本出版サービス, 1989
- 7) 鳥居 修晃『視覚の心理学』サイエンス社, 1982
- 8) 松田 隆夫『知覚心理学の基礎』培風館, 2000
- 9) 竹内 敏雄『現代芸術の美学』東京大学出版会, 1967
- 10) 林 美樹雄『画面の力動的均衡に関する一研究：美的観照に関する研究—第二報告』教育心理学研究 Vol13, No. 1, 1955

<付記> 本研究は、文部科学省による科学研究費補助金、基盤研究 (C)「抽象絵画における表現および鑑賞指導のための統合的研究」(課題番号 21530905) の一部である。
(岩見沢校 教授)