

視覚心理の観点による抽象絵画の構造理解

視覚の生理的メカニズムから生じる画面構造のしくみ

新井 義史

はじめに

19世紀までの伝統的絵画は、描写芸術としての本質をもち、遠近法をもとに現実世界の仮象＝イリュージョンを作りだし、そこに意味論的世界を生じさせるものであった。具象絵画は、事件・出来事の表示、普遍的なものの象徴、感情表出などを内包し、そこに描かれる「モチーフ自体が持っている意味」を組み立てることにより現実世界に類似した意味を構成する。

それに対して20世紀の抽象絵画は、造形的特性以外のあらゆる在外的に規定されていた約束事を排除し、線や、形や、色彩などの純粹に造形的な要素によってのみ語る画像となった。物理的視点にたてば「平面」と「絵具（色彩）」という物質に従って制作されるもの、すなわちキャンバスと絵具から成り立つ「モノ＝事物」として捉えることができる。そもそも絵画がなにかを語るということと、絵画が美的価値をもつということとは別のものである。抽象絵画は、純粹な感性的美を求めるものであり、そのための有意義的構造が明らかにされる必要がある。

本稿では、抽象絵画が課題として担っていると考えられる非可視的な内容を、知覚や認知の基本的なメカニズムの観点から検討した。考察の筋道を示しておきたい。まず、感情の生理学的メカニズムの基本には恒常性があることを指摘した。そこから生じる緊張＝視覚的力動性こそが抽象絵画の作品内容を担っているものと考え、カンディンスキーWassily Kandinsky、アルンハイム Rudolph Arnheim、ケペシュ Georgy Kepes の三者の知見を確認した。それに続き、画面構造の基底にある物理的平面＝画面に関する基礎平面および構造地図について紹介し、その後「図」にあたる視的要素もっている内面的性質＝律動性について私見を述べた。第四節では、バランスおよびリズムの二種類が、生理学的見

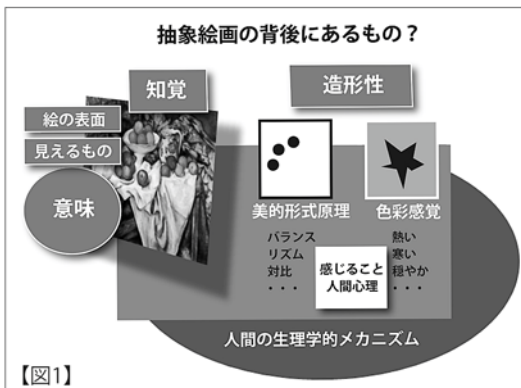
地から美的形式原理の基本となるべき感情効果であると位置づけて解説した。第五節では、以上の内容を踏まえた具体的な作品に関する構造分析事例を示した。【図1】は、本稿で解説した抽象絵画の構造が「重層的」であることを図解したものである。

第一節 生理的システムとしての力動的恒常性

1) 感覚における恒常性のしくみ

人間の内部環境の究明において、決定的な役割を演じたとされるキャノン W.B.Cannon は、身体の構造的本質は力動的恒常性 dynamical constancy にあると考え、これにギリシャ語を組み合わせたホメオスタシス(恒常性) homeostasis という名称を与えた。いわゆる生体のホメオスタシス機能は自律神経によって無意識的に維持されている。そして一旦その平衡 balance が破られると、自動的な生理的反応によって平衡が回復＝フィードバックするところに、生理学的次元における動的平衡の根本的特徴がある。ホメオスタシスは、まわりの環境が変動しても、安定にほぼ一定の化学的狀態を保つことであり、この化学的調節とフィードバック機構により、あらゆる生活環境の多様を貫いて統一的生命を維持することができる。そしてこの身体的力学的恒常性の場の平衡が、外部から刺激され、その破れを感知したところに違和感を覚えそこに「意識」が生まれる*1。教育人間学の提唱で知られる下程勇吉(1992)⁷⁾は、「身魂・意識の次元における人間の本質的構造」の中で、意識に関して次のように述べている。

「異質・不平衡・不均衡等が全然なくて、一切の現象が一様に停止するか、または一様に運動するところでは、事物の知覚や意識は現成せぬ・・・生



活の場の平衡の破れを力動的に鋭敏に感知して欲望を抱き行動を起こし生活の場を再組織して、日々これ新なる力動的恒常性の場を開くところに、人間のあらゆる文化的活動が動機づけられるのである*2。

もともと広く感覚刺激とは、心身両面の生活の場の平衡を破るものという意味をもっている。この点で、意識の問題は身体的生理学的知見からも多くの示唆を得ることができるといえる。

人間にとって最も敏感なバランス感覚は水平・垂直である。セザンヌ Paul Cézanne の後期の作品は、いずれも左に 5 度の傾斜が見られる。【図 2】では、人物の中心軸のズレを垂直に復帰させようとする意識が誰にでも生じるはずである。セザンヌが軸を傾斜させた目的は、鑑賞者の心の中に刺激＝テンションを与えるためだと考えられる。均衡状態へ復帰させようとするこの意識は視覚の恒常性維持によるものである。

2) 絵画空間の力学＝視覚的力動性

心理学では、人の感覚器官に感受されるエネルギーまたはエネルギーの変化を「刺激 stimulus」という。人体の感覚器への刺激によって大脳に起こされた感覚神経による力は、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、力学的恒常性の場の平衡の破れにより生じた生理学的性格のものである。絵画作品に関する視覚表現の理論を最初に究明したのは、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る。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。彼は抽象絵画の諸原則を説明する中で、力動的な傾向を次のように述べている（カンディンスキー、2000）⁶⁾。

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—ただし創造的な＜運動＞の一部を意味するにすぎぬ—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。

「緊張」は、ドイツ語ではシュパンヌング *spannung* といい、広義では五感に働きかける何らかの感覚刺激すべてを意味し、造形的には事象の間に派生する緊張関係を意味する。この言葉は、カンディンスキーがバウハウス時代の 1926

年に出版した『点・線・面』のキー・ワードでもあった。

ゲシュタルト理論を背景にした芸術心理学を専門としたアルンハイムは、「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と述べ、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（アルンハイム、1987）¹⁾。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（アルンハイム、1964）²⁾。

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、光、色彩、運動、緊張、表現の10項目である。カンディンスキーの直感的・主観的な分析内容を、アルンハイムが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。

その後、主として写真・広告デザインにおけるグラフィック・イメージを分析対象にし『視覚言語』を著したのがケペシュ（1981）³⁾であった。彼は、「あらゆるイメージ体験は、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」と述べ、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、環境が及ぼす諸力を、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力を、ケペシュは「力動的な傾向」と呼んだ。

「視覚的力動性＝緊張体験」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。

第二節 画面

1) 画面枠の機能

芸術記号論の分野で新生面を拓いたマイア・シャピロ M.Schapiro は、視覚芸術においてまず問い直すべきは「長方形の紙と、人がその上で描いたり書いたりする明瞭に限定されたその紙の滑らかな平面」であると言う*3。ルネサンス以後の現実イメージのイリュージョンを映し出す具象絵画に慣れ親しんだわれわれは、画面という存在をほとんど意識せず「透明視」してしまっている。しかし、この枠によって整えられた画面の囲いと平滑さは、「人類の比較的新しい段階の発明物」であり、イメージは先史時代の壁画やレリーフと対照的に「それ自身のための明確な空間」を獲得した。「平面＝画面」は、最も根底的に問いかえされなければならない「意味論的単位」である。

画面の枠取りからさらに進め、「額縁」に関してはツアロサー H.Zaroser の論考が詳しい。彼女は額縁を一般に考えられているように、絵画の装飾品と考えるのではなく、絵画の内在的機能と考える。ツアロサーの指摘によれば、額縁の「枠取りする原理」を本質的だと最初に認識したのはフィッシャー R.A.Fisher だとされ、その後リップス T.Lipps は額縁の機能を彫刻の台座機能と類比的にとらえ、それ自身画像の一部をなすという画像的性格と、周囲の環境と結合してゆく装飾的性格との二面性をもつことを指摘した。画面枠および額縁は画面の最も周辺的な限界である。しかし、画家にとっては画面が形成されるための空間＝絵画の、「形を支える形」としての重要な内的要素なのである*4。

2) 基礎平面の基本的特性

カンディンスキーは、四角の枠に限定された画面を「基礎平面」という語で呼びその性格を明らかにしようとした。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。

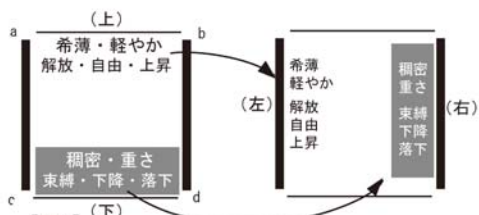


【図3】

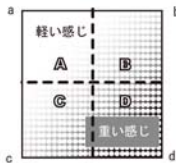
冷たい
横拡がり
水平
安定



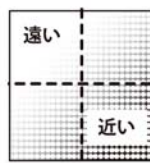
暖かい
上下への動き
左右から圧迫



【図4】



【図5-1】



【図5-2】



【図6-1】



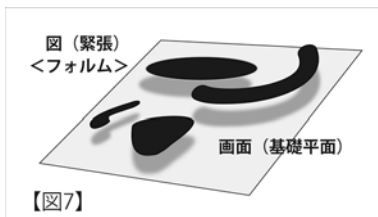
【図6-2】

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。横長の長方形は冷たい性格をもち縦に長い長方形は暖かい性格をもつとされる。これは水平線や空を見上げる日常的な生活感覚から生じるものであろう【図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。とされる。

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4】。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5-1】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。

基礎平面がもつ軽・重の感覚は空間的には遠・近の感覚の相違となる。それは、マネの風景画における構図からも理解できる【図6-1・6-2】

基礎平面に関するこれらの非凡な認識の根拠は、カンディンスキーの著作の



【図7】

中では明確に示されてはいない。しかし、その後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*5」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

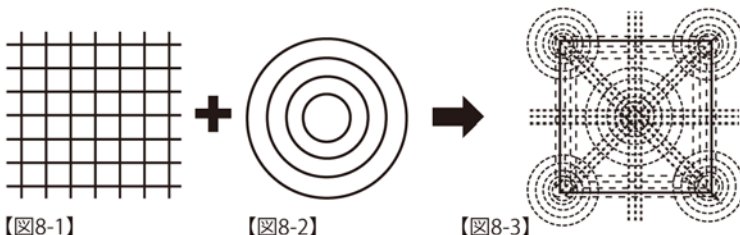
は異なり、人間の視空間把握は、上下・左右・斜めの方向により一様ではない。方向によるこの非等質な性質は、視空間の非等方向性あるいは異方性と総称されるものである。これは動物がもつ生物的な要因からくるといわれ、形の知覚に影響を与えるとされる。

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【図7】。

3) 心理バランスの構造図

リード H.Read (1958)¹⁸⁾ は構図の原則を次のように簡潔に述べた。「構図にとって明らかに必要なことは、何かの法則に従わねばならないということである」アルンハイムは、「中心性」が視覚芸術の構成に欠くことのできない構造特性である点に注目した。彼によれば、造形の基本的な軸には2種類ある。水平—垂直を表わす感覚的な軸は、2つの体系のうちの一つにすぎない。水平—垂直は地球の重力による生態学的軸であり、もう一つには地球の引力の及ばない領域にある「中心の力」による宇宙的な系がある。

垂直—水平の枠組みは中心を持たないという欠点がある。そこでこの軸に加えて、中心に向かって放射状に集中する重力そのものにそった軸(中心系)が必要となる。これは惑星の宇宙モデルに対応する。同心系が中心のまわりに組織され、各層が中心からの距離によって限定され、階層を生み出している。この水平—垂直軸と、中心の力の系とを結びつけると、われわれの必要に完全に役立つ図3-3のようなグリッドが出来上がる(村山、1988)¹⁶⁾。アルンハイムに、このような宇宙論的ビジョンによる心理的効果を思考させたのは、精神物理学の創始者で実験心理学の基礎を築いたフェヒナーG.T.Fechner の神秘的な自然哲学だった(松田、1995)¹⁵⁾。フェヒナーの、身体と精神、物的エネルギーと心的強度の関係の精神物理学研究は、当時の科学界にとっては異質な存在であった。アルンハ



【図8-1】

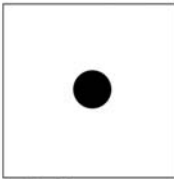
【図8-2】

【図8-3】

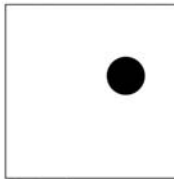
イムは、科学者でありながら汎神論的な世界観をもつフェヒナーの思想から多大な影響をうけて、宇宙的な円の構図などからアプローチすることで、枠内の「見えない視覚的な力の分布構造」を説明した。

アルンハイムによる「心理バランスの構造図」は、感覚的な軸に沿った水平、垂直に斜線が加わったものと、この軸をグリッド化した正方形、および宇宙的な円の構図などの角度から成り立っている。彼は構図の心理的効果を、配置された「図形」に働く力の拮抗、すなわちバランスと関連させて次のような特徴をあげている（アルンハイム、1964）²⁾。

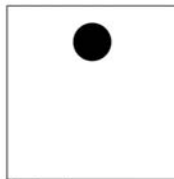
- ・ 正方形の枠内に配置された図形を見る際、図形への重さの印象を受ける
- ・ 上方の物は軽いものでも見かけ上重く見える
- ・ 左右の関係では右が重く左が軽い
- ・ 枠の中心に配置された図形を見る場合は安定した印象をうける
- ・ 中心を外れた図形を見る場合は不安定な印象を受ける。中心にひきよせられる緊張感を感じるためである（彼はこれを心理的な力または視覚的な力と呼んだ）
- ・ 知覚者の視野の垂直と水平は、知覚に強く影響する
- ・ 枠の四つの頂点が枠内の円板を引き寄せると見える
- ・ 水平・垂直の4つの辺には図形を惹きつける力を感じる



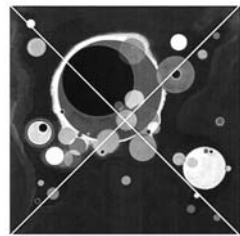
【図9-1】
円形が基礎平面の中心にあるときには静止して感じる



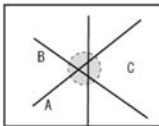
【図9-2】
中心を外れた円形は不安定(中心に吸寄せられる)



【図9-3】
円形が上方にあるときには上辺に引き寄せられて感じる



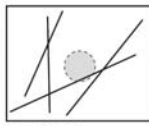
【図10】



【図11-1】
叙情的な響き



【図11-2】



【図12-1】
ドラマチックな響き



【図12-2】

これらの状態から、画面内で図形が安定する箇所は、枠の中心を通過する垂直線・水平線そして二本の対角線の交点が安定する点であるといえる。

【図 10】は円形のみによるカンディンスキーの作品である。大小さまざまな円が一見無造作に置かれているようにみえるが、補助線を引くと、画面中央あるいは対角線に沿って小円が配置され、バランスが考慮されていることがわかる。【図 11・12】は画面の中央を配慮した画面と、あえて中央を外した作品を比較したものである。カンディンスキーはこの配置を、叙情的な響きとドラマチックな響きと呼んで区別した。アルンハイムの中心の力の言説は、絵画の構図一般における感情効果の重要な観点でもある。

第三節 図

1) 地と図の性質

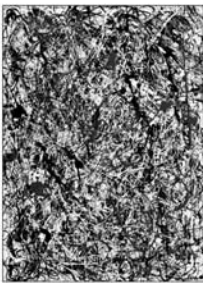
画面に描かれるものには、主体となるものと、サブ的な背景になるものがある。一般的に主体になるものが知覚され、背景はそれほど意識されない。「主体と背景」の関係は、ルビン E.Rubin によって提出されたゲシュタルト心理学の「地と図」にあたる。ルビンは、図形に相当する領域が「図」となり、それ以外の領域が「地」になっていると定義し、図と地の現象的特徴を次のように要約した *6。

- (1) 図となった領域は形をもつが、地は形の印象を伴わない
- (2) 共通の境目に生じる輪郭は図に帰属して知覚される
- (3) 地は図の輪郭の背後にまで拡がって感じられる
- (4) 図は物の性格を有し、地は形状のない素材の性格をもつ
- (5) 図はより豊かで個性的
- (6) 図は色が堅く面色、密で定位が確定的
- (7) 図は前面、地はその後方にひっこんで見えがちである
- (8) 図は地よりも印象的で意味を担いがちで一層記憶されやすい

地と図の性質を考える上で最も重要なことは「地」として意識された部分は、見えているにも関わらず「見えているという意識が無い」ことである。

抽象絵画の地と図の扱いの相違を、作品を元に見てみたい。【図 13】図ポロック Jackson Pollock のドリッピングによる画面を覆い尽くした表現は、地と図の区別が判然としない代表的な事例である。オールオーバーと呼ばれるこうした表現は、焦点の意識を感じさせず中心を持たない。【図 14】マチュー G.Mathieu の筆による無意識的・感覚的表現はポロックとの比較において語られることが

多い。マチューの画面には明らかな「地」が存在し、そのことによってタッチが瞬時に鑑賞者の眼に捉えられ、ダイナミックな律動感を感じさせている。通常は、分量が広い方が「地」として感じられ、明るい面の方が「図」として意識される。モノトーンの強いコントラストで描かれた【図15】マザウエル R.Motherwell や【図16】スティル C.Still の作品は、地と図の関係を曖昧に提示した事例である。もともと黒色を持つ象徴性は鑑賞者の心理に不安を生じさせる。色彩の排除と地と図の不安定な関係性による効果を活用した画面であるといえる。



【図13】



【図14】



【図15】



【図16】

2) 図＝視的要素がもつ内面的性質

視的要素とは材料や媒体つまり木や粘土、紙や絵の具などのことではない。それは人の手によって描かれた画面の表面に見るものの基本的実体である。すなわち点、線、形、方向、明階、色、テクスチュア、奥行き、大きさ、運動である。抽象絵画は、これらの要素を視覚情報の素材として、ある要素の強調や要素の技法的操作を通してそこに感情あるいは雰囲気や相互に関係づけて作品の意図を計画する。ドンディス D.A.Dondis による『形は語る—視覚言語の構造と分析—』は、ビジュアル・リテラシーに関する基本的マニュアルとされる。彼女はその中で、視的形式における意味の理解のための指標—視的リテラシーにおける構文論—の多くは人間の知覚過程の研究に由来するとして、抽象的表現に関して次のように述べている（ドンディス、1979）¹¹⁾。

視的構造の心理生理学的要素は抽象的ながらその一般的性格について定義することができる。抽象的表現に内在する意味は強力である。それは知性を短絡し、情動と感情に直接ふれる。本質的意味を内包し、意識から無意識へと貫通するのである。（中略）＜抽象的＞というのは基本的な視的要素

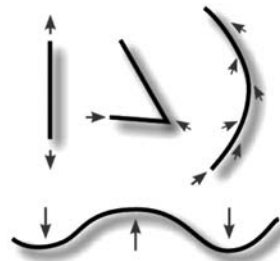
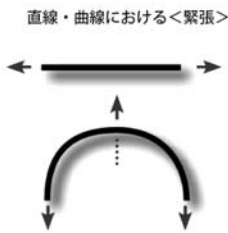
に還元した視的事象の運動的性質のことであり、より直接的な感情的な、さらには原初的なメッセージ生成の方法を強調する。

伝統的絵画においてわれわれが見ていると思っていたものは、風景や肖像、神話や宗教的出来事といった既存のモデルに従属して現れたなものかであった。絵画活動が目に見えるものの絵画であることをやめれば、絵画活動が課題とするものは一体何なのか。具体的イメージを用いずに何を描くことができるのだろうか。つまりそれは、目に見えないもの、カンディンスキーが「内部」と呼ぶものなのである。カンディンスキーの名著『点・線・面』は次のように始まっている（カンディンスキー、2000）⁶⁾。

どのような現象も、二種の方法により体験される。この二種の方法は、任意のものではなく、現象とは不可分離のもの—現象の本質、つまり現象の二つの特質、＜外面性＞—＜内面性＞に由来するものである。

「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。感覚的で純粋なく＜内部要素＞は、視的要素から感情（エネルギー、緊張感、方向性等）を直接、純粋に普遍的に感じ取れること、つまり主観的に体験できること、言い換えれば、それに同化し心も通して動くという性質を感じることで理解できる。【図17・18】参照

カンディンスキーが表明した理論によれば、「点」は、もともと簡潔な形態・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、その位置におい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。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



	線に関する分析（カンディンスキー『点・線・面』より）	ページ
水平	水平線は無限の冷たい運動性を表す最も簡潔な形態(基線)。	61
	垂直線は無限の暖かい運動性を表す最も簡潔な形態。	61
垂直	対角線は、冷と暖とを含む、無限の運動性を表す最も簡潔な形態。	62
	純公式的な直線以外の直線は、平面に融合密着していない感じを与える。	64
対角線	正方形の中心を通る水平線垂直線による構成は、力強い根源的な響きを発し、コンポジションの原型である	69
	直線は、明確で単純な2つの緊張を持つ（第一・二の緊張）	
直線 曲線	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)	85
	曲線は、平面へと発展する核を包蔵している	86
	螺旋は、線である。(円が平面であるのに対して)	86
	曲線にとり主役となる緊張は、弧に潜んでいる(第三の緊張)	87
	曲線は円の緊張を内蔵している	85
	弧には円熟したエネルギーが潜んでいる	91
	アクセントが減じてゆく曲線は緊張度が高められる	91
	短い直線の肥大は、点が拡大する場合と類似の意味をもつ	96
角度 ほか	滑らかな、ギザギザした、凸凹した等の性質は、必ず観念のうちに或る種の触感覚を呼び覚ます	95
	直角は、最も冷たい感じの角、自制、冷静さと感情の抑制。	97
	鋭角は、最も緊張感があり、最も暖かい感じの角でもある。尖鋭さと極度の能動性。	75
	鈍角は、当惑と優柔不断、受動、無力感	75
	鈍角は、角度が増大してゆく場合、そこにできる形態は円に近づこうとする強い傾向がでてる	75
	時間の要素は、点より線にはるかに認められる(長さはすでに時間概念なのだから)	85

【図19】

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探り上げ、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。

【図19】は、『点・線・面』で扱われた、線に関する分析を一覧したリストである。ここには「無限の暖かい(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) 東洋的表現にみる律動性

カンディンスキーがおこなった線の内部要素に関する分析は、東洋に発達し

た水墨画や書芸術の中に、より明確にその特質を読み取ることができる。

東洋画では線が特に重要な意義を有する。というのは東洋では古来「書画一致」などといわれているように、運筆法や筆触・筆勢が重んじられているからで、個々の線は物象の形を描くものとしての機能を有するのみならず、作者の精神の表出としての効果をもっている・・・現代では西洋画においても抽象絵画の傾向として線の意義が重要視され、書事の研究を行う一派さえあらわれている（竹内、1961）¹⁰⁾。

東洋的表現における線の特質は、毛筆を用いることによる線質の変化によるところが大きいとして、平山は『書の芸術学（1971）¹²⁾』において次のような分析をおこなった。まず、書線の形体には長短、縦横、太細等の変化があり、線質には遅速、柔剛、流動、潤渴、濃淡等の多様性があり、多様な変化の妙を尽くすことができる。そもそも文字の属性なるものは抽象的、線描化、平面的といえることができる。文字は抽象的形式であるところの線と形によって成され、したがって文字を書く場に成り立つ書は、自己の内なる生命を線と形とに託して表現する芸術、すなわち抽象芸術なのであり、「書」の特質は抽象性と象徴性および一回性と律動性にある。筆の跡は心につながる直接の反映である。人間の生命の律動が、紙という小天地に、みずからの平面的空間を構成してゆくことが、すなわち書を書くゆえんなのである。



【図20-1】



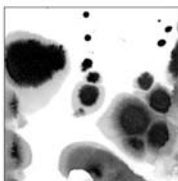
【図20-2】



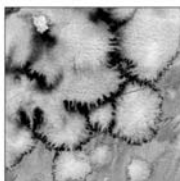
【図20-3】



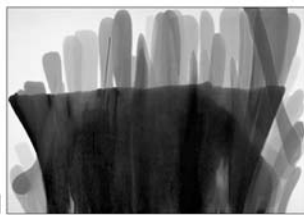
【図20-4】



【図21-1】



【図21-2】



【図22】

毛筆や水墨画に親しんだ日本人にとっては「滲み」がもたらす感覚を特殊なものとは感じない【図 20-1～21-2】。ところが西洋画にあっては、その長い歴史の中でも滲みを用いた表現はほとんど見られず、西洋人にとっての滲みは汚れに近いものであった。矢代幸雄は、水墨画について考察する中で、西洋と東洋の絵画表現を比較しながら滲みの感覚について次のように述べている(矢代, 1991) ¹⁷⁾。

水墨画は、色彩を欠くが故に、その表現はすべて筆線と墨量しとに託され、比類なき線と濃淡とによる純粹なる芸術を發達させて東洋絵画一般に甚大なる影響を及ぼした。滲みの感覚は、その最も主なる根源を、墨色の變化ある面白さ、あるいは意味深さに胚胎するのであった。・・・ぼかしやにじみのムラムラが適当に加えられると、平面図案にいつぺんに奥行きがつき、厚みがでたように感じられる。

滲みやボカシの効果が西洋絵画の表現の手法として受け入れられるようになったのは、大戦後に水墨等の日本の絵画の影響をうけたサム・フランシスやルイスによるカラーフィールドペインティング【図 22】からである。

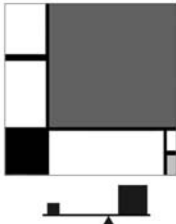
第四節 美的形式原理

1) バランス

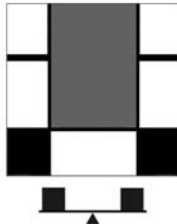
美学上の概念では、ある対象の美しさを左右する条件を形式的に見ていく場合、これを「美的形式原理」という。通常それらは、統一・調和・リズム・バランス・比例・プロポーションなどをさす。中でも「多様における統一の原理」はあらゆる形式法則の根柢をなすものとされる。この統一の原理は、美的対象が構成要素に関して可能なかぎり複雑多様でありながら全体として統一されていることを要求するものであり、これが美感の前提条件といわれる。統一とは秩序づけられた状態である。諸素材の空間的配置の仕方が均衡ある場合に美しく感じられる。人間の知覚に対する最も重要な心理的および物理的影響は、恒常性の面からも均衡＝バランスであることは明らかであるとして、ドンディス (1979) ¹⁸⁾ は次のように述べた。

バランスは人間のもっとも確固とした強い視的基準、視的判断のための意識的無意識的基準である。人間の知覚におけるバランスの直観的感覚ほど速く、正しくかつ自動的な計算法は他にはない。水平―垂直の構成は人間と環境との基本的関係であり、バランスは人間においても自然においても基本的で、それは崩壊に対抗する状態である。

地球の重力を受けて生活する動物がもつ生物的な要因から、見るという行為



【図23-1】



【図23-2】



【図24-1】



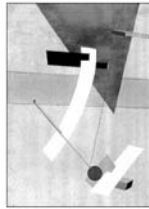
【図24-2】



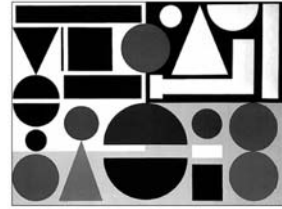
【図25】



【図26】



【図27】



【図28】

における見えないけれども支配的な重力による垂直軸が存在する。さらにそこから水平の二次的基準が与えられ、それらがバランスを規定する要因となる。通常われわれがシンメトリー-symmetry、ハーモニー-harmony、コントラスト-contrast などと呼ぶ造形的な感情効果の用語は、原理的に「平衡＝バランス」を元に検討することができる。シンメトリーは、今日では左右対称の意味をもつが古代にはプロポーシオンと同義で部分相互間の配置が調和していることを意味した。ハーモニーは、二つ以上のものが対立しながらも相まって統一感を与えることを表し、安定＝均整＝静的な状態をさす。それに対して対比＝コントラストは、緊張＝不均整＝動的の意味をもつ。これら美的形式原理は、自然界のさまざま領域、鉱物結晶の構造、植物の組成のうちに類似した形態を見いだすことができる。『抽象芸術』の著者マルセル・ブリオンは、抽象芸術の野心のひとつには、あらゆる自然の形態を支えているように思える＜原型的な形態＞をみいだそうとすることにあつたと述べ、ハーバート・リードの次のような記述を引用している（ブリオン、1968）¹³⁾。

抽象芸術家はつぎの事実をはっきり示している。すなわちかれらの創造する形態は、適当な素材、適切な尺度によって、宇宙の構造に本来そなわっており、また人体の成長をも含めて有機体の成長を支配しているある種の

比例、ある種のリズムを再現しているという点で、装飾的な意味以上の意味をもっているということである。こうしたリズムや比例と同調することによって、抽象芸術家は宇宙を反映する小宇宙を創造し、世界をひとにぎりの砂によってとは言わぬまでも、少なくとも石のかたまりや色の集積のうちに把握することができる。なぜならかれは自然の世界が提示するあらゆる偶然的な変化の下にひそむ原型的な形態に近づいているからだ*7。

【図 23-1】は、大中小 3 つの色面からなるモンドリアン P.Mondrian の代表作である。【図 23-2】は、元絵の左右のアンバランスをシンメトリーに改変したものである。また【図 24-2】は、図形を顔に見立てたクレー P.Klee の作品の、眼の位置のズレを修正してある。両者を比較してみると、視覚的にバランスがとれていることは実は退屈であり、むしろアンバランスによる訴えかけ＝心理的刺激が、作品の魅力になっていることが分かる。ド・スタール N.De.Stael 【図 25】は風景イメージを平面的な絵具の塗り面に置き換えた作風で知られる。叙情的雰囲気の後には、自然がもっている水平・垂直によるバランス感覚が控えている。【図 26】マレービッチ K.Malevich、【図 27】リシツキー El Lissitzky、【図 28】エルバン A.Herbin は、幾何学的な図形と単純な色彩とを組み合わせた作風で知られる。シンプルな円・矩形の形態がリズムカルに配置されたこれらの画面には、バランス・シンメトリー・リズム・コントラスト・反復など、さまざまな美的要素がもちいられている。幾何学的抽象は、造形要素を理性の支配下において秩序を作り出すものであり、バランスによる美的構成がその基本にある。

2) リズム

リズム＝律動は、人体を含めた動植物の有機体の成長を支配している生理現象とも深く関わる、基本的な形式原理のひとつである。自然界のリズムは四季の移り変わり、昼夜の変化、潮の満ち引きなど、時間の流れのなかで一定のパターンが規則的に表れることでリズムを刻んでいる。リズムに関する研究は知覚心理学の中の時間知覚において研究されてきた。通常は音楽や身体の動きに関する感覚として扱われることが多い。

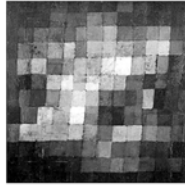
視覚においては、反復された形態や配置、連続線や断続する線、配色や風合いなどの多様な要素に認められる。基本的には規則性や一貫性、繰り返しのよって視覚以外の運動感覚的な共感覚が生じることでリズムが発生する。したがって反復＝リピテーションやグラデーションとも深く関係している。また、全



【図29】



【図30】



【図31】



【図32】

体における部分間の快適な比例関係を意味するプロポーションを生み出す要因でもある。単一性（秩序の簡潔さ）、有機的なテンポ、間の感覚、基調と強調により生じたリズムは心の内に快感を生じさせる。

視覚的なリズムと音楽のリズムとの間には単なる比喻を超えた関係がある。伝統的な芸術の範疇を超えた「メルツ芸術」を作ったシュヴィッターズ K.Schwitters は、戦後になってからの現代美術の中で広く受け入れられるようになったのであるが、彼の構成原理には、以下のように一貫してリズムという概念が持ち出されている(大河内、2014) ⁴⁾ 【図 29・30】。

絵画において重要なことはリズム、線や面における、明暗における、そして色彩におけるリズム、要するに芸術作品の諸部分のリズム、素材のリズムである。リズムは抽象作品においてもっとも明瞭になる*8。

このように述べたシュヴィッターズにとって、絵画のリズム、言語のリズム、そして音楽のリズムは類縁関係にあり、相互に転移可能な現象だった。カンディンスキーは主著『芸術における精神的なるもの』において、シェーンベルク A. Schönberg の『和声論』に言及しているし、クレーのパウハウス時代の講義用の著作の『造形思考（1956）』には音楽のポリフォニーを造形的なものに移し入れようとする試みが記述されている。当時のパウハウスが、新たな造形を構築するためには諸芸術間の壁を取り払うことが求められた。ポリフォニーや対位法といった音楽の概念の絵画分野での受容は、抽象芸術における動的なフォルムの形成のための重要な造形原理となったと考えられる【図 31・32】。

第五節 分析事例

前節まで、恒常性・力動性・心理バランス・形式原理など、抽象絵画を組み立てている重層的構造について概観してみた。ここでは、これらの観点を講義で解説した後には学生に課した「作品分析の課題レポート」を紹介する。このレポートには、講義解説に使用した用語を有効活用して作品構造を分析することを求め

た。関連した用語が使われている個所は下線で示した。

<分析事例1> 【図33】

『On White II』カンディンスキー(1923)

一見ごちゃごちゃとした色の塊に見えるが、少し冷静に見ると、線や色面で構成されていることがわかる。最初に目が行くのは、直角に重なる2本の黒い線だろう。ひとつは画面左上からだんだんとはねて右下へ下降し、もうひとつは画面左下から右上へすっと上昇していく。動きのある2つの線が、ちょうど画面を対角線状に分けているように見える。



【図33】

しかし、ここで気になるのが、正対角線上に配置していないところだ。角をわずかに避けていることがわかる。この微妙な変化は、ホメオスタシスの効果が出ていると言って間違いないだろう。「対角線が垂直水平線からごくわずかでもズレていることが、抽象芸術において極めて重要。基礎平面上の個々の形態が持つ全ての緊張は、そのズレに応じて、その都度変化と違った音色を帯びる」と彼自身が言っている。

次に色面のことについて書きたい。線の黒、原色の黄、赤、水色、橙、紫に目が行きやすいが、この絵を支えている土台は、少し透明な黒の色面だ。画面の真ん中に配置していることで、重なる他の構成物をばらつかせないように下支えをしている。黒い線の対角線の交点が色面と重なっていることも大きいだろう。故にこまごまとした要素が自由な動きをしていても、ちぐはぐな印象を持つことはなく、安心して視線を動かすことができる。

最後に再びカンディンスキーの言葉を借りたい。「基礎平面の中心近くに集まっている形態は、構成に抒情的な響きを与える」と言っている。抒情的、つまり感情的、有機的、ということになる。しかしこの絵の要素だけを見ると、無機的な線と色面だ。おそらくカンディンスキーは、線と色面という無機的な要素を、配置や構成によって、いかに有機的に見せるかを、画面の中で探求していたのかもしれない。

<分析事例2> 【図34】

『神酒』 モーリス・ルイス M.Louis (1958)



【図34】

ふわふわと浮かぶような、それでいて安定感のある不思議な感覚にさせられる絵画だ。重さが上にあることで、目線が上に引かれる。上に行くにつれて太くなる色帯が、キャンバスの端ぎりぎりでピタッと止まっている。端に接する訳でなく、微妙な隙間をあけるとことで画面に緊張感が生まれている。

色帯は横長の画面に対し、縦に配置されており、垂直的要素があるが、下部の中央に向かっての緩やかな傾斜があるため、あまり重さを感じさせない。この作品をぱっと見た際に、左右にあいた三角形の空間や中心の垂直に近い白い地の線から、一見左右対称の構成に見える。しかし細かい部分を見ていくと中心が微妙にずれていたり、左右の色帯の数や見える地の面積の違いなどが目に入り、均衡状態への復帰がなされ、画面にテンションが生まれる。ホメオスタシスの効果によって、絵画が揺れ動くような心地よい動勢を感じる。また、下にいくにつれて細くなるという線の強弱によっても動勢が生まれているのではないか。なだらかなゆっくりとした動きを感じる。ルイスの絵の魅力の一つは傾斜なのだろう。人為的な雰囲気を感じさせず、どことかやさしい曲線を感じる。絵具を流すことによってできた自然の曲線によって、やわらかな暖かみを感じることができる。

上記の、抽象絵画の構造分析の2事例には、いわゆる「造形言語」に類する言葉が適宜用いられている。抽象絵画が何を意味しているのか理解すること、あるいは作者のさまざまな感覚や感情を呼び覚ますためには、鑑賞者の側にそれを読み取るための見方が要る。だから抽象的表現による作品を読むためには、それを読むための「言語」に関する知識を要するのではないか。そうした用語＝造形言語を介してこそ抽象絵画の重層的構造を、さまざまな観点から分析的に解きほぐし、その作品を理解することが可能になる。「作品分析レポート」は、そのための有効な方法だと考える。

おわりに

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、脳との連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。現実空間における知覚・認知も絵画の知覚・認知も、その基本的なメカニズムは変わらない。

色彩やフォルムなど、目に見える要素を用いて組み立てられている抽象絵画が何を意味しているのかを理解することは、画面に見えるものの底を流れる心の響きを聴き取ることでもある。だから究極においては、作者の体験に鑑賞者が同化することを目標におくことになる。作品を読む主体はあくまでも、いま生きている鑑賞者である。視覚的力動性や心理バランスは、精神のものであると同様に身体的なものでもある。そこにこそ作者と鑑賞者との結びつきを見いだすことができる。

本稿では、抽象絵画から感じるあいまいな渾然とした生理的感覚内容を、その背後にあるメカニズムや形式原理の観点から分類して述べた。古典的な具象絵画の画面構造に関する分析手法では、もはや抽象絵画においては説得力ある解説に適用しえない。鑑賞者が、抽象絵画にむけて能動的にアプローチしうる仕方をさらに検討する必要があるだろう。

<註>

- *1 生体全体の恒常性は、何重もの調整メカニズムによって保たれている。下程勇吉はキャンノンにおける生体の調整機能としてのホメオスタシスを人間の精神構造のしくみに適用した。この内容に関しては下程勇吉(1991)、下程勇吉(1992)において詳細が述べられている。
- *2 下程勇吉(1992) 「魂・意識の次元における人間の本質的構造」、モラロジー研究 No. 36、p. 14
- *3 M.Schapiro:On some problems in the semiotics of visual art、金田 晋『絵画美の構造』P57からの引用による
- *4 金田 晋は、『絵画美の構造』の中で、ツアサローの『美学芸術学誌』第 19 卷 1974 H.Zaroser:Versuch einer Phänomenologie des Rahmens,in:Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft,XIX/2 1974,S.199.「画枠(額縁)の現象学試論」からの論考を引用して、額縁がもつ画面の意味論価値を述べている。
- *5 異方性 anisotropy of spaceは、空間内に置かれた事物の長さや大きさが、その位置や方向によって同一の物とは知覚されない非等質性(ひずみ)現象をさす心理学用語。
- *6 心理学では、地と図の現象的差異と呼んでいる。平面に描かれたものであっても奥行きをもった三次元的分化であることが特徴的である。
- *7 リード『芸術と社会』Art and Society, p. 260、ブリヨン『抽象芸術』p. 26からの孫

引

- ※8 Schwitters:Der Rhythmus im Kunstwerk,p245 大河内朋子(2014)「クルトシュビッターズのメルツ芸術作品における音楽的なもの」p. 133 からの孫引

<引用文献>

- 1) アルンハイム, R (1987) 『芸術心理学』(関計夫訳)、地湧社、p. 258
- 2) アルンハイム, R (1964) 『美術と視覚：美と創造の心理学(下)』(波多野・関訳)、美術出版社、p. 588
- 3) アンリ・ミシュル(1999) 『見えないものを見る：カンディンスキー論』(青木研二訳) 法政大学出版局、p. 12
- 4) 大河内朋子(2014) 「クルトシュビッターズのメルツ芸術作品における音楽的なもの」、人文論叢：三重大学人文学部文化学科研究紀要、p. 133
- 5) 金田 晋(1984) 『絵画美の構造』、勁草書房、p. 57
- 6) カンディンスキー(2000)、『カンディンスキー著作集2』(西田秀穂訳)、美術出版社、pp. 59-60
- 7) ケペシュ, G (1981) 『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、p. 18
- 8) 下程勇吉(1991) 「身体性の人間学的構造」、モラロジー研究 No. 32、pp. 6-27
- 9) 下程勇吉(1992) 「魂・意識の次元における人間の本質的構造」、モラロジー研究 No. 36、p. 14
- 10) 竹内敏雄 編(1961) 『美学事典』、弘文堂、pp. 239-240
- 11) ドンディス, D. A(1979) 『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、pp. 27-28、p. 78
- 12) 平山観月(1971) 『書の芸術学』、有朋堂、p. 69
- 13) ブリヨン(1968) 『抽象芸術』、(瀧口修造訳)、紀伊国屋書店 p. 26
- 14) 本明 寛(1962) 『造形心理学入門』美術出版社、p. 43
- 15) 松田隆夫(1995) 『視知覚』、培風館、p. 83
- 16) 村山久美子(1988) 『視覚芸術の心理学』、誠信書房、pp. 46-47
- 17) 矢代幸雄(1991) 『水墨画』岩波新書、p. 99
- 18) リード, H (1958) 『芸術の意味』(瀧口修造訳)、p. 43

<挿入作品図版>

- 図 2 セザンヌ 《セザンヌ夫人の肖像》 1885-7 89×71 cm
- 図 6-1 モネ 《国会議事堂。霧を貫く陽光》1889-1901 オルセーM
- 図 6-2 モネ 《アルジャンツイユの橋》1874 69 × 80 cm ワシントン NG
- 図 10 カンディンスキー 《いくつかの円》 1926 140× 140 cm グッゲンハイム M
- 図 11-2 シャガール 《私と村》1911 192×151cm Moma
- 図 12-2 カンディンスキー 《灰色の中で》 1919 129×176 cm ポンピドーセンター
- 図 13 ポロック 《Number 19》 1948
- 図 14 マチュー 《BOULOGNE SUR MER》1921
- 図 15 マザウエル 《Elegy for the Spanish Republic、 #126》177×335cm 1965 G フィリプス蔵
- 図 16 スティル 《PH-455》1949 Clyfford Still Estate
- 図 22 ルイス 《 Floral V》 1959-60 250x 350 cm Private collection、 Denve
- 図 23-1 モンドリアン 《赤、黄および青のコンポジション》1930 51×51 cm テートギャラリー
- 図 24-1 クレー 《セネシオ》1922 40.5 x 38cm バーゼルM
- 図 25 ド・スタール 《海のそばの像》1952 162×130 cm Eペイレル蔵
- 図 26 マレービッチ 《シュプレマティスム黄と黒 58番》1916 80×70 cm ロシアM
- 図 27 リッツキー 《プロウン 12E》1923 57×42 cm ハーバード大学付属M
- 図 28 エルバン 《金曜日 I》1951 96×129 cm パリ国立近代M
- 図 29 シュビッターズ 《Mz 410 irgendsowas (something or other)》1922 Collage
- 図 30 シュビッターズ Untitled from Merz Mapped 3 by Kurt Schwitters
- 図 31 クレー 《いにしへの響き》1925、38x38cm、バーゼル美術館
- 図 32 クレー 《赤のフーガ》 1921 パウル・クレーセンター
- 図 33 カンディンスキー 《On White II》105 x98cm ポンピドーセンター
- 図 34 ルイス 《神酒》 1958 248×365 東京国立近代美術館