

4

垂直線と水平線で描く——モンドリアン

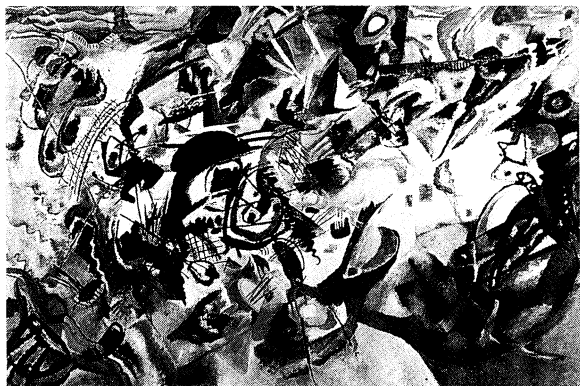
## ものにふれて描く

抽象画の歴史について語るときに、かならずでてくる作品があります。それはふつう「最初の抽象画」とよばれています。現在、パリの国立近代美術館（ポンピドゥー・センター内）にある水彩画の小品ですが、一九一〇年の年記があることから、抽象画のもっとも早い作例として特別の意味をもっているわけです。作者はだれかというところ……それが、どうしたことかカンディンスキーなのです。

おや、おかしいな、カンディンスキーの話のところでは、そんなことぜんぜんいわれてなかったよ、とみなさんが不思議に思うのももつともです。でも、いわなかったのにはちやんと理由わけがあるのです。この水彩画には、たしかに、おそらくカンディンスキーの手になる署名と年記があります。でも、最近になって、へ一九一〇〇というのが正しいかどうか、ひよつとしたらもう少しあとの油絵の大作のための習作ではないかという、かなり有力な意見がでてきたのです。それがひとつの理由です。もうひとつは、純粹な抽象画つまり幾何学的抽象の立場で、カンディンスキーのこの小品をみなおしてみると、全体がごちゃごちゃしているけれども、絵のなかには明らかに何が描いてあるか、みわけられるもの



●カンディンスキー《無題》。  
国立近代美術館（ボンビドゥール・センター内）（フランス）



●カンディンスキー《コンポジションVII》1913年。  
トレチヤコフ美術館（ロシア）

があるからです。

ですが、あえてこの水彩を「最初の」抽象画としてうちださなくとも、抽象画の創始者としてのカンディンスキーの偉大さにかわりはありません。カンディンスキーの強みは、ほかの画家たちのように、まず現実のものをありのままに描くことからはいり、よりそのものの本質にせまろうとしてしだいに抽象へとむかったのではなく、ほとんど本能的に直接、抽象の核心にせまったところにあります。

今からすれば、たいしたことのないようにみえても、そのころとしては、これはまさに天才のひらめきだったのです。そのさい、天性の色彩感覚がものをいったことはすでにのべました。もうひとつ考えられるのは、ヨーロッパの果ての国ロシアからミュンヘンという芸術のさかんな世界におくれてやってきたカンディンスキーは、幸か不幸か、当時の前衛的な画家ならだれでもたどる道をえらばずにすんだことでしょう。モスクワでモネの《積み藁<sup>わら</sup>》で印象主義の洗礼をうけたあと、彼は一足飛びに十九世紀末のミュンヘンにいき、一から正統的に絵を学びなおしました。そのため、当時のもっとも新しい傾向の絵画、すなわちパリを中心に展開されつつあったキュビズムから深刻な影響をうける機会をのが

してしまったのです。あとでのべる、カンディンスキーより十歳ほど若いマレーヴィチが、ロシアにいて、キュビズムを消化し吸収することで、*ヘシユプレマティスム*という独自の芸術を生み出したのとは対照的です。

カンディンスキーはこのように、他から影響をうけることなく、独自に抽象画を描き始めたわけですが、二十世紀はじめの新しい絵画、とりわけ幾何学的抽象をめざす多くの画家たちにとっては、キュビズムはどうしてもくぐりぬけねばならない関門でした。では、*ヘキュビスム*とは何でしょうか。これはこれで説明するのがなかなかやつかいなのです。この言葉のもとになっている「キューブ」というのは立方体のことです。ブラック（一八八二—一九六三）やピカソ（一八八一—一九七三）が一九〇七—〇八年にはじめた、暗い色調の、どことなく立方体を思わせる角ばったもので画面全体ができあがっている絵について、ややからかい気味にこのようにいわれたのがはじまりです。

歴史的には、キュビズムは、みることを徹底的におしすすめた結果生まれてきたものであるといえるでしょう。それまでは、絵において「みる」というと、ふつう、視点を固定して、あるものの一部をみることでした。つまり、もののむこう側、裏側はみえないし、

描かれることもなかったのです。しかし、じつさいにはわたしたちは、さまざまな角度からものを観察し、それについて立体的なイメージを頭のなかにつくりあげています。簡単にいえばキュビズムは、こうした立体的、つまり三次元のイメージを、いかにして二次元の画面に表現するかを、歴史上はじめて試みたものといえます。

こうして、ひとつのものをあらわすのに、そのものをまずいくつかの部分、つまり上下、左右など、さまざまな角度からみた面に解体し、また構成しなおすという、今までにない手法が生みだされたわけです。この手法で描くと、極端な場合、前からみた面とうしろからみた面とが、いきなりとなりあうといったこともおこります。じつさいには何があらわされているのかほとんどみわけがつかない、つまり地と図の区別がはなはだあいまいな、抽象画の一手手前のような絵が描かれることにもなります。

ところで、あるものをじっくりとみるためには、どうしてもそれにできるかぎり近づいて、できれば手にとって、あちらこちらからながめるとともに、手ざわりとか感触をたしかめることとなります。それはいうならば、人間とものがきわめて親密になつていく状態です。このとき、ルネサンス以来の絵にずっととりいれられてきた遠近法的な空間、

つまり視線が画面の奥のほうまでぬけていくような、広がりをもった空間は、まったく用をなさなくなります。キュビズムの絵がみな、薄暗いところにものがより集まっているようにみえるのは、まさにこのためであるといえるでしょう。

少し乱暴ないいかたかもしれませんが、しかし、キュビズムの絵は、あくまでも室内、それも日ごろ愛用の品々で満たされた、いわば手ざわりの室内を描いたものなのです。ごくふつうの、写実的な室内画をひとつの現実とすれば、キュビズムのそれは、心のなかの、もうひとつの現実だといえるでしょう。

ひとことというならば、キュビズムの絵とは、みることと感ずることを一枚の画面に、できるかぎりまとめあげたものなのです。その、あるものを、あたかも展開図のようにさまざまな面プランに分解したうえで、合成するやりかたは、結果として、ものの制約からときはなれた線と色彩を生みだすことになりました。このようなキュビズムが、抽象画の展開においていかに決定的な役割をはたしたか、もはやいうまでもないでしょう。

そして、オランダ出身のモンドリアンほど、この過程をみごとに示した画家はいないのです。

精神の高みをもとめて

ピート・モンドリアン（一八七二—一九四四）は、オランダのきわめて信心深いカルヴァン派（プロテスタント）のなかでももつとも激しく、厳格な一派）の家庭に生まれま

た。  
この人の生涯については、くわしいことはよくわかっていません。私生活というものを人目にさらすことがほとんどなかったのです。ちよつと変ないいかたかもしれませんが、モンドリアンその人自身が生きた抽象画だったようにも思えます。

モンドリアンの父親はとても冷ややかな厳しい人で、息子が絵を志すことにも反対でした。この岩のような父親との葛藤<sup>かつとちう</sup>は、モンドリアンのいたって冷徹というか、クールな芸術を理解するにあたってみのがすことのできないものだと思われま

す。彼は強固で動かしがたいものである自然と対決することで、水平線と垂直線、そして基本的なくつかの色彩を中心とした、きわめて幾何学的かつ禁欲的な画面を生みだしました。おそらく彼にとつて自然とは、彼の前にたちふさがるものとして父親と一体のものだったのです。ある証



言によれば、モンドリアンはアトリエで制作しながら、よくぶつぶつとつぶやくことがあり、何をいつているのかと思ったら、そこにはいるはずのない父親を相手に議論をしていたそうです。たしかに、息子にとって父親はつねにのりこえるべき壁であり、その意味では「敵」なのですが、モンドリアンの場合、それがずいぶんと激しかったようです。

また、こんな話も残っています。テーブルにすわるときに、モンドリアンは決して窓から木がみえるような席にすわろうとしなかったそうです。自然らしいものに対する、こうした毛嫌いのしかたには、どこかしら近親憎悪に近いものがあるとは思いませんか。

おそらく、モンドリアンにとって父は自然であり、自然は父だったのでしょう。そうした、強大なものから身をまもるために、彼の、あの一枚岩のような不動の絵、幾何学的抽象が描かれたといってもいいすぎではないのです（ヴォリンガーの『抽象と感情移入』のなかで、人間が外界＝自然に支配されてしまうときには、表現は抽象になるとあったのを思いだしてください）。

とにかく、モンドリアンには、何とかして父親の圧制、すなわちカルヴァン主義からのがれないと、自由そのものがなかったのです。そんな彼が神智学しんちがくの影響をうけるようにな

ったのは、きわめて自然なりゆきといえるでしょう。

神智学というのは簡単にいえば、キリスト教に仏教やヒンズー教など東洋の神秘思想をとりこみ、きわめて神秘的なかたちで神との一体化をはかろうとするものです。十九世紀後半にはニューヨークで神智学協会が設立され（一八七五年）、十九世紀末から二十世紀はじめにかけて、芸術、思想の分野に大きな影響をあたえました。そして、ものごとの外面である、みせかけの現実の奥底に内面的な世界を追究する可能性をきりひらきました。

あのカンディンスキーも、この神智学の神秘的な世界観と決して無関係ではありませんでした。こうした神智学を学ぶことで、モンドリアンは、どちらかといえば現実のほうを重んじる現世的なカルヴァン主義の父親とのあいだにバランスをみいだそうとしたのでしよう（あとでも説明しますが、バランスというのは、モンドリアンが絵を制作するときの、とてもたいせつな原理でした）。

モンドリアンが神智学協会に入会したのは一九〇九年のことです（一九一七年に脱退）。このころから、彼はひじょうに大胆な点描法をもちいて、砂丘、教会の正面、灯台といった数少ない主題をあきることなく描きはじめます。それらはみな、この世のものならぬ、

神秘の光でてらしたされた、まさに彼の心に映ったヴィジョンのように思えます。教会の例でいえば、そこに描かれているのは、不動の建物でありながら、今にもくずれおちてしまふような、かなりおおまかな筆はこびによる色彩の集まりにすぎないのです。ここにはものの外面的な美しさをまやかしとして否定する神智学の考えかたが微妙に影をおとしているようです。それはおなじころに描かれた、枯れかかつて、今にも溶けてしまふような《しおれた菊》（一九〇八年）の絵についてもいえることです。

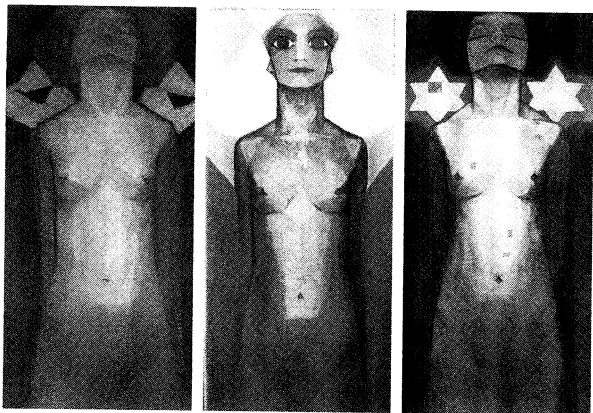
しかしながら、モンドリアンと神智学との関係をかたるときに、まづ先にあげねばならないのは、一九一一年ごろに描かれた《進化》という題名の、三点一組の作品（三幅対<sup>トリプティク</sup>）でしょう。これはじつに不思議な絵です。十九世紀末の、精神的なもの、神秘的なものを、意味ありげなイメージで強調する、いわゆる象徴主義絵画の雰囲気を漂わせながらも、全体の構成には、すでにのちのモンドリアンのスタイルとなる、気持ちのほりつめた幾何学的抽象が予告されているようです。

神智学によれば、人間は大宇宙をうつしだす小宇宙、つまり「神の生ける神殿」であり、人間性もまた、物質的な段階から精神的な世界へと進化していくといえます。この三幅対

については、いろいろとわからないことあるのですが、基本的にはこうした神智学の教えを、青という神秘的かつ象徴的な色をつかってあらわしたものといえるでしょう。

人間はむかつて左の、薄暗い、まだ物質界にとどまっている状態から、右の、霊的な世界への上昇がはじまった状態へと進化し、いわば上と下、ふたつの方向へむかおうとする運動のせめぎあいを経て、ついにまんなかの、高められた精神の世界へといたり、はじめほとんどに目ざめるといいうけです。三人の裸婦の乳首とへそにみられる、小さな形に注目してください。左は下むきの三角形です。つまり、天上にたいして地上を指しているのですね。右は、正方形、つまり下むきの三角形の上に、上昇を示す上むきの三角形がくつつき、上と下でひっぱりあっている状態を示しています。最後にまんなかは、上むきの三角形、つまり、上昇運動が勝利をおさめたというわけです。三角形のこうした変化にみあって、裸婦の両方の肩のところに見える花の模様も変化しているあたりに、画家の意図が明らかに感じられますね。それにしても、中央の、黄色の光でてらされた、へ目ざめた人間は、その大きな目でいったい何をみつめているのでしょうか。

このきわめて霊的な作品が、神智学協会でのどのような評価をうけたかはまったくわかっ



●モンドリアン《進化》1911年ごろ。ハーグ市立美術館（オランダ）



●モンドリアン《しおれた菊》  
1908年。  
ハーグ市立美術館（オランダ）

ていません。ただいえることは、神智学にかぎらず、神秘主義の根本は何といっても、深い瞑想なり思索にあるわけですから、さまざまな描かれたイメージは、神秘的な世界への手がかりにはなっても、描くことそのものが目的とはなりえないのです。

おそらくモンドリアンにしても、風がわりなやつだとは思われても、あまりまともに相手にされなかったのではないでしょう。とはいえ、この考え深い、きまじめな画家にとっては、神智学はじつに意味のあるたいせつなものだったといえます。それは彼の芸術にたいする考えかたの骨格をつくりました。のちにモンドリアンがはつきりとうちだす、芸術作品の進化という発想は、まさに神智学のものでした。また、彼の好んだ、物質と精神のように、つねに対立しあうふたつのものを使って話をすすめていく、いわゆる二元論的思考もまた、神智学を中心にあるものです。

ところで、すでに《進化》にもみられた、モンドリアンの画面を幾何学的に構成する傾向は、当時のもつとも新しい絵画、キュビズムにふれたことで決定的なものとなります。

モンドリアンが、じつさいにブラックやピカソなど、キュビズムの作品をみたのは、一九一一年にアムステルダムでひらかれた「近代芸術サークル」展のときが最初でした（こ

れには彼自身も出品していました。その後、おそくとも翌年春までにはパリにいき、第一次世界大戦のはじまる一九一四年まで、この芸術の都にすむことになりました。

モンドリアンはキュビズム、とくにピカソの作品から強い印象をうけましたが、決してまねをしたわけではありません。だいたい、キュビズムそのものが、めいめいの画家がそれぞれのやりかたで描いていたもので、それ自体のはっきりしたスタイルをもっていたわけではなかったのです。それにもかかわらず、対象を、色彩と線による、無数の小さな面プレーンできりきざんでいくキュビズムの方法は、全体として、先にものべたように、あとひとおしで抽象へとはいりこむところまでできていたのです。

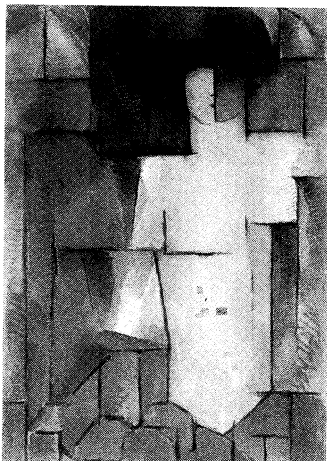
それでは、ピカソやブラックの、いわゆる正統的なキュビズムから、モンドリアンはいったい何を吸収したのでしょうか。それこそ、徹底して小さな平面プレーンで画面をつくりあげていくやりかたと、律動リズムだったように思えます。そうした最初の作例のひとつ、《裸婦》（一九一一年）と、たとえばピカソの《ヴォラールの肖像》（一九〇九―一〇年）とをみくらべてみましょう（ヴォラールは有名な画商）。

ピカソのほうは、陰影をおびた無数の鋭いプランで対象（この場合はモデルの人物）が、

ほとんど暴力的なまでに、リズムミカルにきりきざまれ、顔の部分がなければ、これが肖像であるとはとうてい思えないほどですね。一方、対象が何かみわけられないという点では、モンドリアンも似たりよったりです。やはり、顔、つまり画面上方の大きな目をひとつみせているところがなければ、何が何だかわからなくなってしまうでしょう。でも、プランの使いかたはずいぶんちがいます。モンドリアンのほうがずうっと、プランを規則的に積みあげています。つまり、対象をそれらしくみせようなどとはまったく考えていないのです。もちろん、ピカソとモンドリアン、両者に共通するものもあります。なんといっても、画面のこの暗さ、出口なしの雰囲気は、非人間的なふたつの世界大戦でかざられた二十世紀の、宿命的な暗さそのものを暗示するかのようです。

両者のもっともはつきりしたちがいは、線の方向、またプランの大きさとか形にあらわれています。ピカソの場合、対象にあわせて、小ささまざまのプランがもちいられ、したがって線の角度にもばらつきと強弱があるのにたいして、モンドリアンの作品では、いくつかのカーブを別にすれば、プランはすべて水平線と垂直線だけでできあがっています。その結果、画面は一種の平面構成のような印象をあたえます。ピカソにはまだみられた、





●モンドリアン《裸婦》  
1911-12年。  
ハーグ市立美術館  
(オランダ)



●ピカソ《ヴォラールの肖像》  
1909-10年。  
プーシキン美術館 (ロシア)

奥行きを感じが、それよりもほんの少しあとに描かれたモンドリアンの作品では、もはやほとんど感じとれないのです。悪くすると、内容のない平板な感じをあたえかねないこの作品を救っているのは、何といても《進化》を思わせる裸婦の、見ひらかれた、大きな謎めいた目だといえるでしょう。ここにはまだ、モンドリアンがかつて傾倒した神智学の残り香があるのです。

### 線と線でききる

キュビズムにふれることによって、モンドリアンは世紀末的な、神智学の主題から自由になりました。そして、ごくかぎられた色と形による構成、すなわち幾何学的抽象を、より純粹に展開することになったのです。

ここでたいせつなのは、モンドリアンにしても、いきなり、そうした抽象の世界に飛躍したわけではないということ。最初はやはり、具体的な対象を分析するところからはじめ、しだいに線も色も自由になって、ついにはこのせせこましい地上そのものであるかのような「もの」に別れをつげただけのことなのです。

たしかに、抽象画、それもとりわけ純粋な抽象画である幾何学的抽象は、画面の上では、具体的なものも、またそれをほのめかすようなものもいっさい否定し去ります。しかし、だからといって、この世にもものがあることまでも否定したわけではないのです。むしろ、とくにモンドリアンの場合は、もののみせかけの奥底にある原理的なもの、本質的なものを抽象のスタイルで画面に描きだすことによって、ものにたいするわたしたちのありふれた感じかたを目ざめさせようとするのです。

具体的なものの分析をつうじて、しだいに自立していく色と形。わたしたちはその過程を、何よりもこのころのモンドリアンの「樹木」「建物正面」「海辺」などを描いた連作にみることができますでしょう。なかでも「樹木」の連作は、つぎつぎと描かれていく樹木の変容ぶりがきわだっているせいもあり、抽象画の展開を語るときにはかならずといっているほどでてくる、有名な例です。

そのなかの一点、《灰色の木》（一九一二年）に注目してみましよう。

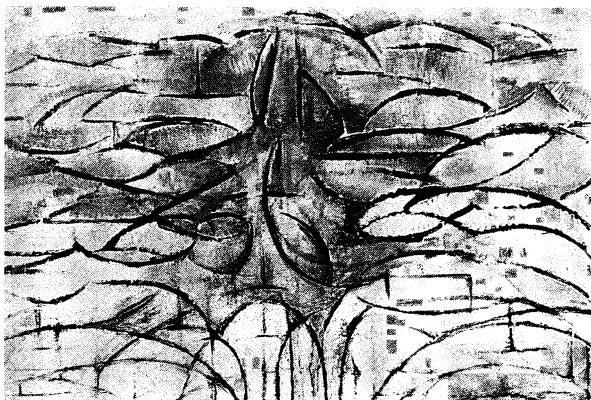
これはあるていど想像力をはたらかせれば、木だということがわかりますね。まんなか  
に幹があり、そこから左右に、水平方向に枝がのびているさまがよくわかります。ところ

が、おそらくこのあとに描かれたと思われる《花咲く木》（一九一二年）にいたっては、題名がなければ、もう何が主題なのかわかりません。むろん、これと《灰色の木》とをみくらべてみれば、これも木を描いたものであろうと、いちおうの納得はできるでしょう。中央の、垂直の線はたぶん幹でしょうし、全体は満開の桜のように、いかにも朗らかです。しかし、はっきりしているのは、これはもはやわたしたちのみなれた「木」ではない！少なくともこの絵を前にして、これはきつとりんごの木にちがいない、などといったことはいえないということなのです。

そのかわりにここには「木」という自然の存在の、外観の奥にある、一種のエネルギーのようなものが感じられはしないでしょうか。水平方向に力強く枝を張りながら、重力に逆らいつつあくまでも光をめざして、垂直線にそって上へ上へのびようとする木。そうした木の、いわば本質を、モンドリアンは、それまで「木」を分析しつづけてきた結果として描いてしまったというわけです。おなじことは、「建物正面」にも「海辺」にもいえるでしょう。彼はいずれの場合も、写実的な鉛筆デッサンからはじめ、最終的には《線のコンポジション》のような水平線と垂直線でリズムカルに区分けされた、色と形による純粹



●モンドリアン《灰色の木》1912年。ハーグ市立美術館（オランダ）



●モンドリアン《花咲く木》1912年。ハーグ市立美術館（オランダ）

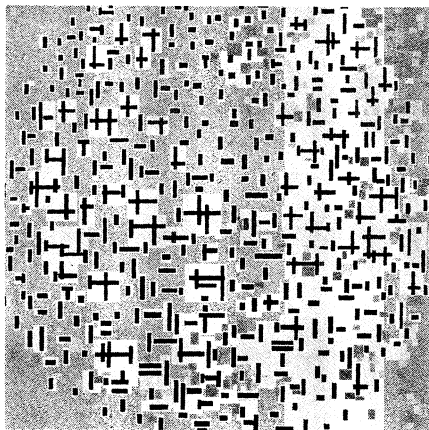
な構造物のような画面にたどりついたのでした。なかでも、「海辺」の連作は、いろいろなものが垂直に立つ棧橋と、水平方向に波うつ海とを、あたかも数字のプラスとマイナス、ふたつの記号におきかえただけのように見える作品ですが、光の反射する海辺の、広々とした晴れやかさをみごとに感じさせてくれます。

ところで、これらの作品においてもつともたいせつなのは、結局のところ垂直線と水平線のくみあわせだけだということに、みなさんはもう気づかれたことと思います。

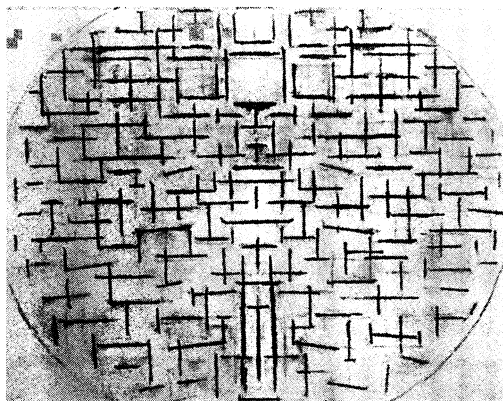
これらの連作にとりくんでいたころ、モンドリアンはある手紙のなかでなかなか興味深いことをいっています（一九一四年）。やや長くなりますが引用してみましよう。

わたしが平らな面の上に線と色彩のくみあわせをつくりあげるのは、できるかぎり意識的に「一般的な美」を造形するためなのです。自然（あるいはわたしのみるもの）がわたしにインスピレーションをあたえ、すべての画家とおなじようにわたしの心を動かし、そこから創作衝動が生じてきます。しかし、わたしは真実にできるかぎり近くせまらうと思ひ、すべてを抽象して「もの」の基礎（いぜんとして外観にみえ

垂直線と水平線で描く



●モンドリアン  
《線のコンポジション  
(黒と白)》。  
クレラー・ミュラー  
美術館(オランダ)



●モンドリアン《海(突堤と海原)》1914年。  
ハーグ市立美術館(オランダ)

る基礎なのですが）に至りました。「……」わたしにとって古代人の建築は最高の芸術です。わたしがいいたいのは、それは水平線と垂直線によって〈意識的に〉といつても〈計算〉によつてではなく、深い直観にみちびかれて構築され、調和とリズムをあたえられているということです。「……」より深くみる人にとって、ここにあいまいなことはありません。自然のうわつつらだけをみる人にとってのみ、あいまいなのです。また〈偶然〉も〈計算〉とおなじく除去しなくてはなりません。それだけでなく水平線も垂直線もつねに切断することが必要なようです。なぜならこれらの方向が他の方向と対立しないのなら、それらはふたたび決定的なもの、人間的なものをあらわそうとすることになつてしまうからです。そしてわたしは、芸術に人間的なものをあたえないことが正しいと思つております。人間的なものを少しもあらわさず、みずからを完全に無視することによつてこそ芸術作品が生まれるのであり、記念碑は美的になります。「……」わたしにとつて確実なことはこれが未来の芸術だということですから。（宮島久雄氏の訳にもとづく）



ここでいわれていることは、ちょっとむずかしいかもしれませんが、手紙であるだけに、画家の肉声ともいえるべきものがきこえてくるようにも思いませんか。

このころ、モンドリアンの作品はあいまいで、音楽的だという批判があつたのです。たしかに、何ひとつそれとみわけられるものが描かれていないのですから、そういわれてもむりのないことかもしれません。こうした批判にたいして彼は、自分は個別のもの、特殊なものを描くのではなく、一般的なものの、いいかえれば、ものの本質そのものを描くのだといっているのです。わかりにくいのは、「芸術に人間的なものをあたえない」のところでしょうね。これはちよつとした逆説というか、ひねつたいいかたで、ふつうおこなわれている、いかにもみたままといった表現のほうか、いたずらにものごとの外面にとらわれるばかりで、かえつていんちきくさいのではないかということ、じつはいいたいのです。モンドリアンがもとめていたのは、古代の壮大な建築のような、不変かつ不動の芸術でした。ものごとの外觀だけに心をうばわれていたら、そうした芸術にはとても到達できないと考へていたのです。

垂直線も水平線もつねに切断されないといけない、というのもおもしろいですね（ただ、

これらがたがいに対立しないと、なぜ人間的なものをあらわすことになってしまったのか、このあたりがよくわかりませんが)。いずれにしろ、垂直線と水平線のくみあわせ、たったこのふたつの要素だけで、モンドリアンの絵の構成ができあがっているのは、ほんとうに不思議です。それはあたかも、二進法で、0と1のふたつの数字だけで、すべての数が表記できてしまうようなものです。つまり、手段とか材料が少ないからといって不十分だということとは決してないのです。

### モンドリアンの小宇宙

モンドリアンのこうした、ものごとの本質にせまろうとする姿勢は、やがて、新造形主義として実をむすびます。

モンドリアンが、その機関誌ともいうべき『デ・スタイル』（オランダ語で「様式」の意味）を、年下の才気あふれる画家で建築家のテオ・ヴァン・ドゥースブルフ（一八三三—一九三一）とともに発行しはじめたのは一九一七年のことでした。創刊号にのせたエッセー「美術における新しい造形」（のちの英訳では「自然の現実と抽象的な現実」）を、

彼はつぎのようにきりだします。

今日の教化された人びとはしだいに自然のものから顔をそむけつつあり、したがってその生活はますます抽象的になりつつあります。

一方の自然の（外部の）ものはますます自動的になってきており、わたしたちのみるところ、わたしたちの生き生きした関心はますます内的なものにしがみついています。真に現代的な人間の生活は純粹に物質的でもなければ、純粹に感情的でもありません。それはむしろ、自分自身を意識しつつある人間精神の、より自立的な生活として姿をあらわしているのです。

現代人というのは、もちろん肉体、精神、魂が一体となったものですが、以上のような意識の変化を示しています。つまり、今日における人間の生活の表現はすべて、今までとは異なったようす、すなわちより積極的に抽象的であろうとするようすをみせているのです。

できるだけわかりやすく訳したつもりですが、それでもむずかしいところがあるかもしれませんね。だいたい、「教化された」というのはどういうことでしょうか。わかりやすくいうと、「文明化された」といったほどの意味です。つまり、文明の発達によって、いちおう自然というか外界の支配をうけなくてすむようになった人間の意識は、もはやそうした外のものに関心をもたず、ひたすら「内なるもの」にむかうのではないか、とモンドリアンはいつているのです。

外のものに興味がなければ、当然、それと直接にふれあう、絵でいえばそれを写実的に描こうという気持ちにもなれないはずです。こうして、現代ではすべてが抽象的になりつつあるわけです。モンドリアンはつづけてこうもいつています。

芸術についてもおなじことがいえます。芸術はやがて、人間のなかにある二元性の生みだすものとなるでしょう。つまり教化（文明化）された外面性と、深められ、より意識的になった内面性の生みだすものとなるのです。このように人間の精神を純粹に表現するものとして、芸術は美的に純粹な、すなわち抽象的な形へとむかつていく

でしょう。

真に現代的な芸術家は、美という感情のなかにある抽象に気づいています。美という感情は宇宙的で、普遍的であるということに、芸術家は気づいているのです。こうした自覚から、抽象的な造形主義が生まれてきます。というのも、人はもともと普遍的なものにしか執着しないからです。

「普遍的なもの」をもとめるというのは、自然のなかにある、具体的なものの形や色などの外観にはいっさいとらわれずに、むしろ自然界にはないもの、すなわち「直線と、はつきりと区別された基本色」に注目するということです。そのとき、大きな意味をもってくるのが、「バランスのとれた関係」です。人間精神が教化（文明化）されていくにしたがって、あらゆる芸術は「いまだかつてない正確さで、さまざまにバランスのとれた関係を表現しようとするようになってきた」というわけです。そして、こうした「バランスのとれた関係こそ、普遍性、つまり人間の精神に特徴的にそなわっている調和と一致の、もつとも純粋な表現なのだ」というわけです。

であるとするならば、そうしたバランスは芸術においてはどのように表現されるべきなのでしょう。いま少し、モンドリアンの言葉に耳をかたむけてみましょう。

わたしたちが気づいたところでは、自然においては、あらゆる関係は、ただひとつの根本的な関係によって支配されているのです。それは、それこそ両極端にあるもの対立によって形づくられる関係です。抽象的な造形主義「新造形主義のこと」は、この根本的な関係を、ふたつの直角をなす位置関係をとおして正確に表現します。この位置関係は、あらゆる関係のなかでも、もつともバランスのとれたものです。というのも、それは、両極端にあるものの関係を完全な調和のうちに表現し、しかもほかのあらゆる関係をそのなかにふくんでいるからです。

モンドリアンにあつて、直角すなわち垂直線と水平線のまじわる関係がいかにたいせつなものか、よくわかりますね。しかし、これはあくまでも視覚上のみた目の関係で、話がここでおわってしまつたら、彼の真意はまだ伝わっていないことになるのです。モンドリ

アンを知るためには、つぎのところが肝腎なのです。

もしかりに、これらの両極端にあるものを、内面性と外面性のあらわれと考えるならば、わたしたちは、新しい造形主義においても、精神と生活をむすびつける絆きずなはたちきられていないことに気づくでしょう。つまり、わたしたちは、新しい造形主義を、日常的な生活を否定するものとみなすのではなく、それどころかそこに、物質と精神という二元論的対立の和解をみることになるのです。

ここでいわれていることは、じつにたいせつなことです。モンドリアンの提唱する新造形主義は、たんに形とか色をあつかっただけのものではありません。それはいわば、進歩した社会にふさわしい芸術をめざす、一種の哲学といえるでしょう。そのうえ、もちいる手段そのものは、幾何学的な形であり、ごくふつうの基本色でしたから、絵以外にも応用範囲が広く、とくにもっとも実用的な芸術、つまり建築に大きな影響をあたえました。しかし、そのことがかえって、この本来は精神的な背景をもつ、新造形主義を単にデザイン

的なものと思わせてしまったかもしれないのです。

ところで、水平線と垂直線の関係は、モンドリアンにとっては絶対に動かすことのできないものでした。これについては、すでにのべたとおりです。そして、彼自身の考えでは、絵画はもう新造形主義において、それ以上発展しようもない最終的な段階に達してしまつたのです（新造形主義の原語はオランダ語ですが、それには「形態の新しい達成」といった意味あいがかもつているとのことです）。

だから、のちにドゥースブルフが、おそらく時代にあわせようとし、画面に動きをもたらし対角線を導入したとき（カラー口絵）、モンドリアンは憤然として絶交せざるをえなかつたのだといえるでしょう（のちに仲直りする）。じつさい、いわゆるモンドリアン風の、静的で、精神的な作品をみてしまったあとでは、ドゥースブルフの、何もかもなまめになつてゐる絵は、なんとも不安定で、じつに奇妙なものにみえます。たとえば、窓から外をみてごらんさない。風景がみえますね。そこでは何もかも水平線と垂直線によつてできあがつてゐると思いませんか。自然のもの、つまり木にしても、山にしても、また人工のもの、つまり建物にしても、すべて水平方向と垂直方向に秩序づけられているのがよ



くわかるでしょう。モンドリアンは、何よりもまず、そうした外観の下にかくれている秩序に注目し、そこに宇宙の神秘といったものを感じたのです。

モンドリアンの新造形主義は、一九二〇年代にはいつて登場してくる、一連の正方形による、あまりに禁欲的で純粹な「コンポジション」に、そのみごとな成果をみせます。

《赤と黄と青のあるコンポジション》（カラー口絵）のような作品にあっては、もはや個別の作品どうしのちがいはいたいた意味はありません。ややむずかしいかたかもしませんが、モンドリアンはこの種の作品によって、絶対に動かしがたい小宇宙を、絵画という宇宙のなかにつくりあげたのです。これらの、いわゆるモンドリアン風の作品はすべて、ひとつの型タイプにまとめあげることができます。

まず、垂直線と水平線による画面の区分。そして、つかわれる色といえば、三原色、すなわち青、黄、赤、およびこれらをおぎなうものとして、黒と白。これがこのタイプの絵を描くにあたって必要とされるすべてです。黒の細い帯が画面を縦に横に走り、各部分を白がうめていきます。あとは画家自身の鋭敏で繊細な感覚によって、二、三の色面が決められていくだけです（ついでにいえば、モンドリアンの場合、色そのものはそんなに単純

ではなく、いろいろと下塗りがされていて、独特の物質感をもっています。そこに彼の絵が単なるデザインではないことの大きな理由があります。

それでは、こうしてできあがった画面の最大の特徴というのは何でしょうか。ふつう、絵にかぎらず、何にでも部分というものがありますね。そしてたいいの場合、部分はあくまでも全体にしたがうものとしてあるわけです。ところが、モンドリアン風の絵においては、もちろん物質的な意味での部分はありますが（五十センチメートル平方の絵があれば、そのなかの五センチメートル平方の色面は部分です）、部分というものがありません。別ないいかたをすれば、すべての部分がおなじ力をもって、目についたえかけてくるのです。したがって、「地」と「図」の関係も、また画面の中心といえるようなものもありません。あえて中心についていうなら、それは画面全体だ、画面全体が中心なのだといえないでしょう。

この意味では、モンドリアンは、まったく新しい、そしてほとんど「最終的」ともいえるような画面を生み出したといえるかもしれません。少なくとも幾何学的抽象についてみるかぎり、モンドリアンの絵は、いまだに出発点であり、また目標でもあるのです。