

<b>Title</b>	体験的絵画論
<b>Author(s)</b>	標, 宣男
<b>Citation</b>	キリスト教と諸学 : 論集, Volume18 : 149-167
<b>URL</b>	<a href="http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=2729">http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=2729</a>
<b>Rights</b>	

聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

## 体験的絵画論

標 宣 男

### 一、はじめに

私は絵が好きである。ルーブルや印象派美術館へは幾度も足を運んだ。もう何年も前のことであるが、イタリア・ピサで学会が開かれたのを機に、オスローにあるムンク美術館を見ようと、わざわざノルウェーに仕事を作りヨーロッパを北上したこともあった。また、東京に居住する利点の一つは、充実した常設作品を持つ大きな美術館や頻りに開かれる特別展等に気軽に出かけ、居ながらにして内外の名画を直接鑑賞できることである。どのような美術展に出かけるのが好きかと問われて、日本画から洋画まで、具象から抽象までと言いたいのであるが、実はこの抽象絵画を比較的抵抗なく楽しむことが出来るようになったのはつい最近のことである。これまで、近代絵画の中にどうして抽象絵画のようなものが出てきたのか、多少の違和感と納得いかないものを感じていたのである。それは私の若い頃の絵画体験の中から生じたもので、抽象絵画を見る私の頭の片隅をいつも離れない漠然とした疑問を形作った。もちろん絵画鑑賞は感性の問題であり、理屈による納得は二次的なものかもしれない。特に、素人として

は自分なりに楽しめば良いのである。私の場合どの絵に対しても、形や構図と言った点もさることながら、色彩の調和・濃淡の妙を楽しむ傾向が強い。私が抽象絵画に違和感を持ちつつ、絵画展に出かけるのは抽象画家の多くが優れたカラーリストであり、その調和ある色彩に引かれるからである。この様な絵の味わい方は、昔から今に至るまでほとんど変わっていない。ただ、年に応じて多少好みが変わってきたことも否めない。例えば、若い時にはあまり好きではなかったセザンヌや荻須高德等のむしろ渋い押えた色調の絵に、近頃心引かれるようになった。しかし、それ以上に、加齢による変化であろうか、絵画鑑賞における理屈（知的な理解）の部分が大きくなってきたような気がする。美術展に行つて、解説の為のイヤホンを借りることが多くなつたのもそのためであろう。そして何より、若い頃は目の前の絵を感性で楽しむ方に忙しくあまり気にもならなかつた、抽象絵画についてのあの違和感と漠然とした疑問を、改めて明確に意識するようになったのもその表われに違いなかつた。

この随想は、決して学問的な絵画論をものしようなどという不遜なことを企てたわけではない。これは、芸術には素人である個人の絵画体験の中で、「何故近代絵画の中に抽象絵画のようなものが存在にするようになったのか」と言う疑問を持ったそのきっかけと、それに対する自分なりの答えをいかに出したか、述べたものである。

## 二、祖父そして私の中の日本画

(一)

つい最近、聖学院大学総合図書館の機関紙「パピルス」(第三四号、二〇〇年四月)に少々書いたことであるが、私の絵画に対する特別の嗜好は、母方の祖父の影響による所が大きい。私の祖父穴山勝堂は一八九〇年(明治四五年)

生まれの日本画家であった。その時代、田舎の旧家（武田の家臣穴山一族の末裔と称していた）の長男が、家を継がずに絵描きになるなどんでもないことで、勤王同然の扱いを受けそれでも絵の道を志したようである。一九一二年東京美術学校（現東京芸大）を卒業した祖父は、日本画家松岡映丘の門に入り大和絵を学び、松や富士など風景画を得意とした。戦前、後述する「新興大和絵会」に属し同会解散後帝展（現日展）に加わり、連続して特選をとり無鑑査になっている。その後も帝展や創立同人の一人であった団体「日本画院」で活躍していた。帝展出品作品の内には皇室お買い上げになった「夕映えの松」などがあり今も那須の御用邸にあると聞かされている。この祖父が、戦争中疎開していた山梨の田舎に戦後もそのまま引きこもってしまい、郷里山梨の美術界に多少貢献したものの、中央画壇との繋がりには時として日展等に作品を送っていた程度で、再び東京に帰ることはなかった。それが何故なのか、何があったのか、祖父の心の中に何が生じたのか今もって不思議でならない。私は、この祖父の家に良く遊びに行つたので、正座した祖父が白い素焼きの小皿を用い赤や緑の顔料を指で溶いたり、木枠に張つた下絵を絹の画布（絹本と言つたと思う）に写すと言う日本画独特の方法で絵を描いている姿や、白髪瘦身で細面の祖父が、白足袋に桐の下駄、糊の効いた黒っぽい袴を着け黒いステッキを持って背筋をびんと伸ばして外出する様子を、絵になるなど見ていたことを思い出す。しかし、画人としての祖父についての知識はここに述べた程度で、特に戦前の姿を知る機会はほとんどなかった。師の松岡映丘についても、（此方の方は調べればすぐ判つたはずであるが）民俗学者柳田国男の弟で「右大臣実朝」の作者程度にしか知らなかった。

しかし、松岡映丘とその弟子達二六人が一九二六年に創作し、横山大観に讃えられるなど当時評判を呼んだ、漱石の「草枕」に因んだ絵巻三巻が、国文学者川口久雄氏（当時金沢大学名誉教授）によって約二〇年前古書展で再発見され、その内容が同氏により『漱石と草枕絵』（岩波、一九八七）として出版された。これにより、松岡映丘

の活動と戦前の祖父の特に若い頃の姿を多少垣間見ることが出来た。この書物によると、まず松岡映丘は、一八八一年医家であり儒者であつた松岡操の八男として兵庫県に生まれた（八人兄弟の末っ子で、七男の柳田国男以外の兄達も優秀で、医者、歌人、言語学者など著名な知識人がいるが、彼自身も大変な秀才であつたと師を思い出して懐かしそうに祖父は語つていた）。八歳の時上京、狩野派の橋本雅邦や大和絵住吉派の山田貫義に師事した後、東京美術学校に入学し二三歳で卒業している。その後、一九〇八年二七歳で同校の助教授（後に三七歳で教授）となり、第三教室大和絵専攻科に属した。その松岡は日本の古絵巻などの研究を進めるのであるが、一九二一年、それまでの大和絵に新風を吹き込もうと「新興大和絵会」を弟子達と創設した。その創設に参加した四人の弟子の中に、岩田正巳、狩野光雅、遠藤教三等の名前と並んで祖父の名前も見える。その後この「新興大和絵会」には山口蓬春や山本丘人（当時は本名の麻之助）など、後年日本画壇を担う人達が参加している。

さて、この「草枕絵巻」の創作は、松岡映丘が四五歳の時の企てであるが、これについて、川口氏は先の本の中で次のように述べている。又そこには、映丘が目指した大和絵が何であつたかもまた表されている。

「……（松岡映丘の）その創作は、古絵巻の神髄を極める方向とともに、もっとモダンな洋風の感覚を取り入れることを忘れない方向とがある。その作家的な技倆の卓拔さと、その素養から来る文学的な感受性の敏感さと、——この二つが一つにとけあつて、彼の脂ののりきつた四五歳の時点において、明治を代表する夏目漱石の小説『草枕』を取り上げ、前人の何人も考え付かなかつた絵巻形式で絵画化しようとした。これは、これまでの大和絵絵巻の通念を超える変革的試みであるとともに、彼にとつて極めて自然な発想の結実であつたと思ふ。」

この「草枕絵」二八枚中、祖父の創作になる絵は、「観海寺の春月」と「春夜の花木蓮」の二枚である。同書のかで、川口氏は各絵に対応する小説「草枕」の部分を書き添えそれと関連した絵の説明の後、画家の略歴と絵について当時の評を記している。それによると、祖父について「映丘門下の高弟で、新興大和絵会の創設に参加する。風景専門の新進画家」と言う紹介とともに「穴山義平（祖父の本名、勝堂は雅号）だけが次の絵と二場面を担当する。二つのうち、この画面（観海寺の春月）の方が一段と親しさを見出した。平凡な描法に似て、なかなかの含蓄があると評された」と記した。師の松岡映丘はもとより、後に文化勲章を受賞した山口蓬春や山本丘人等に対する評はさすがと思わせるものがあつたが、祖父の絵も一定の評価を得ていた様子がうかがえる。

(二)

その祖父の絵は、私が物心ついて以来いつも我が家の床の間に、掛け軸や色紙として掛かっていた。というより、多分小学校へ上がる頃から、その床の間の絵を掛け替えるのは私の仕事であつた。春の海、夏富士、流れに紅葉、雪の五重塔など春夏秋冬の季節の変化に応じ、また正月には初春らしい梅の花の絵を、四月（山梨の私の田舎では三月ではなく四月であつた）の女の子の節句には雛図、五月には私の誕生祝いに画いてくれた武者絵などの掛け軸を掛け直した。また、春と秋のお彼岸には仏画を掛けたが、これは若くして夫を亡くした私の母親への慰めに祖父が画いたものである。今、東京のマンションには床の間がないので、掛け軸を掛け替える習慣はないが、それでも玄関の色紙を季節ごと取り替えることにしている。ともあれ、この様に私にとって日本画は季節の移ろいと共にあるものであり、また掛け軸や色紙の絵の景色は画中に止まらず、障子窓を開け座敷から見た外の自然と連続しているものであつた。この点が、額縁の中に閉じ込められている西洋の絵画と異なる様に思う。また、今東京の私

の寢室に、祖父と「新興大和絵会」の仲間による版画が貼られている小さな屏風がある。今では絵もかなり色褪せてしまったこの屏風は、小さい頃から常に私の身近にあり、特に病気の時など枕元にいつもあった。貼られている絵の中で、丁度枕の高さ、屏風の最も下の方にある絵には特別な思い出がある。その絵は客観的に見るならば他の版画と比べ、迫力のない面白味のないものであるかもしれない。それは、秋の長閑な山路の情景を描いたもので、画面の上半分は雲一つないしかし穏やかな広い空で占められ、下半分には枯れ草で覆われた低いなだらかな山が枯れ草色を基調とした軟らかな色彩を用い描かれている。風もない穏やかな陽射しの秋の午後、その山間を馬に薪をつんだ農夫がのんびりと歩んで行くと言った情景であった。病気で弱った子供の私は、あの画中の枯れ草の中に横たわり、穏やかな秋の日に包れたらどんなに快いだろうと空想するのが常であった。日本画とは、自分の外の風景を客観的に描写するものではない、それは自然と共にある人間がその中に自分自身もまた存在したくなるような心情的な空間を描写するものなのだと言う私の（超）保守的な日本画観は、こんな体験によって作られたようである。

祖父の影響は、この様に、日本画と自然との関係についての私の思想を形作ったばかりではない。それはまた色調あるいは配色についての私の好みをも形作り、絵画をこの点から楽しむ傾向を作ったと言つて良い様に思う。祖父の家には職業柄画集が沢山あった。その中には泰西名画や地獄草子・餓鬼草子のような恐ろしげなものもあったが、映丘一門として当然良く研究したであろう源氏物語絵巻、紫式部日記絵巻、平治物語絵巻等、大和絵独特の煌びやかなあるいは雅やかな色調の絵巻もあった。もちろん、これらの絵巻は現代の画集ように全て彩色と言うわけには行かなかつたが、それでも大和絵の華麗な色彩の世界を窺い知るには充分であった。祖父の絵は、晩年は色調も変わり水墨画のような物も好んで書いたが、若い時の絵を見るといかにも大和絵らしい装飾的な鮮やかな色合いのものが多かった。この様な環境のもと、私が色彩豊かな絵が好きになるのは自然の成り行きだったかもしれない。

しかし、色彩豊かな絵ならばなんでも良いというわけではない。そこには華麗のなかにもある種の洗練を感じさせるものでなければならぬ。例えば、江戸時代の「琳派」の絵や、現代絵画の中ではないかにも日本的なカラーリストである洋画家小島善三郎の絵には心引かれる。しかし、桃山時代の障壁画の金箔過多はまだしも大仰なフォルムからくる豪華さには圧倒されるがあまり好きになれない、また岡本太郎の絵の毒々しい原色の乱舞も願ひ下げである。

この「琳派」の絵に関し忘れたい祖父の思い出がある。私が大学生の頃のことであったと思う。趣味で画いていた私の油絵についての評をした後、祖父は画集を見ながら絵画について割合まともに話してくれたことがあった。確か源氏物語の二場面を画いた俵屋宗達の関屋濔標図屏風の内、「関屋」の方を見ていた時であった。祖父は、画中の山の描き方を指して、「これも一つの抽象絵画だ」と言ったのである。宗達のこの屏風絵は登場人物の背景を極端に単純化している。簡単に言ってしまうは、天も地も金地の平塗りで、それらの間にあつて左上から右中央へ両者を分けているのが、緑の色紙を半円に切つて貼り付けたような山々である。地の金色との対比において装飾性を醸し出す緑の山々を背景に、源氏物語の一場面が展開するのであるが、登場する王朝風の人物も牛車や家も特別単純化されているわけではない。それ故に、目は自然にこれらの示す物語性に引き付けられることになる。残念なことに、この時祖父がどのような理由で「抽象的」と言う言葉を使ったのか私は聞きもしなかつたし、祖父もまたそれ以上何も言わなかつた。その時は、自然の「単純化」（芸術家の感性が抽出した自然の形象、極論すれば程度の差こそあれあらゆる具象絵画にも当てはまる）を意味しているのだらうと思つていたのである。

しかし、後に次のような疑問が私の中に生じた。それは、日本画の伝統中に「単純化」のセンスがあるならば、何故日本に近代的「抽象絵画」が生じなかつたのか、と云うことである。琳派におけるこの様な単純化の代表例は、

尾形光琳の紅梅白梅図屏風であろうと勝手に私は思っている。この絵の中心は、宗達の「関屋」とは逆に、単純化された川の流れである。デフォルメはされているが写実の様子で描かれている紅梅と白梅の古木の間を流れる川の流紋は、極端に単純化され意匠的裝飾的であると共に、これもまた一種の「抽象的」川の表現と言ってもよいように思う。しかし、日本画における自然の形態や色彩のこの単純化は近代的意味の抽象絵画へは向かず、光琳描く川の流紋の裝飾的表現の延長上に日本の様式美を持った様々な模様を生み出す方向へ向かったように思える。日本の自然の単純化は、概して物の形態を離れることは終になかった様に思う。例えば、着物や蒔絵の意匠等に模様として用いられる、「青海波」もその様なものの現われであろう。

ここに至って私は、「抽象絵画は、迂闊にも誤解したような自然の単純化のみから生ずるものではなく、日本絵画の伝統（日本人の心情に映った自然の移ろいをそのまま表したり、自然の形象の単純化により裝飾的に意匠化する伝統と私は思っている）の中にはない、西洋絵画の独得な何かに由来するのではなからうか、そしてそれは何だろうか」と言う思いに導かれた。

### 三 カンディンスキー、「自然の概念についての学際的研究」及び科学史のことなど

(一)

何故、近代絵画に抽象絵画があるのか。この問の答えを見つけようと、抽象絵画を創始したワリシー・カンディンスキー（一八六六一—一九四四）の著書を少々覗いてみた。その一つ『点・線・面』（カンディンスキー著作集二、美術出版社、二〇〇〇）の冒頭に次のような印象的一言がある。

「どのような現象も、二種の方法によって体験される。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」。

カンディンスキーは、ここで現象（ここでは、描こうとするその対象という意味で用いられている）には、外面と内面が存在すると言う。別様に言えば、「目に見える外部」と「見えない内部」が存在することを主張しているのである。これが彼の芸術論の骨格を形成していると思われる。さらに彼は、過去の優れた芸術家について「この純粋な芸術家たちは、ただ内面的・本質的なもののみをその作品に表現しようと努めたのであるが、そのことは自然、外的偶然性の表現を断念すると言う結果を伴ったのである」（『抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』カインディンスキー著作集一、美術出版社、二〇〇〇）という。彼がここで言う純粋な芸術家とは誰なのか、どのような芸術作品を指しているのか具体的に示されていない。しかし重要なのは、この「見えない内部」こそ芸術の表すべき「本質」であるとしている点である。さらに、それら純粋な芸術家は、見えない「本質」を表す為に「外的偶然性の表現を断念するという結果を伴った」いう。それは、「その時私は、正確に、対象が自分の絵を損じることだ、と知ったのである」（『回想』カインディンスキー著作集四、美術出版社、二〇〇〇）という彼の有名な経験が意味するところでもある。その「断念」の中にカインディンスキーの言う「抽象絵画」の本質が表されていると言って良いともわれる。同時に、この変化して止まない自然現象を、偶然的なもの（即ち、描く必然性のないもの）と捉える思想の中には、ある価値観を伴う特別な自然観が現われていると言えよう。

また、カンディンスキーと同じような思想を持った芸術論は、カインディンスキーと同じ頃、抽象絵画を始めたピ-

ト・モンドリアンや、パウル・クレーにも見ることが出来る。もちろん、芸術家によって表現方法や抽象の度合いは異なっているのであるが、自然についての考え方やまた芸術が表そうとしているものに関する考え方は基本的に同じように見える。しかし、モンドリアンが自分の芸術論を発表し始めたのは一九一七年頃であり、カンディンスキーの有名な著書『抽象芸術論——芸術における精神的なもの——』が出版されたのはこれより以前の一九一一年であることを考えると、彼はカンディンスキーの影響を受けたことも考えられよう。クレーは、カンディンスキーの主催した芸術運動「青騎士」に参加しており、彼の芸術論を当然良く知っていたであろう（これらの内容については夫々、P・モンドリアン『新しい造形』中央公論美術出版二〇〇一年、及びW・ハフトマン『パウル・クレー』美術出版社一九九八年など参照）。

ところでフランスの現象学者ミシェル・アンリは、著書『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、一九九九）の「序」で、「カンディンスキーは、美的表現の伝統的諸発想をひっくり返し、この領域において、新時代即ち現代性の時代を画することになった抽象絵画の創始者である」、あるいは「抽象が西洋の伝統的芸術作品とは根本的に異なった作品である……」と述べている。同様な意見は他にも見ることが出来る。少々古い話であるが、福島繁太郎は著書『近代絵画』（岩波、一九四二）の中で、画家ボナールの言葉として、「抽象画が（フランスの）青年作家間に流行していることは非常に気がかりである。それは存在理由がない。なんとすれば、抽象芸術は我々西欧精神に適応しない。東邦（主として近東を指す）の人民かあるいは東邦の勢力化にある人間のみが、常に伝統的に抽象画に頼っている。」を引用して、フランス芸術あるいは西洋絵画における抽象絵画の異質性を擁護している。確かに抽象的な紋様による装飾は近東すなわちイスラム文化の特徴をなしている。しかし、身近に在る彼の著作を概観する限り、カンディンスキーにイスラム文化の影響が有ったとは思われない。にもかかわら

ず、カンディンスキーの抽象繪画は確かに生まれたのである。こう考えると、カンディンスキーの抽象繪画は、彼個人の独創によるところが大きいと言えるのかもしれない。だからこそ、それは西洋人にすらなかなか理解されなかったであろう。しかし、仮にある個人の芸術が彼の呼吸する文化の影響を受けざるを得ないとするならば、カンディンスキーの抽象繪画はやはり西洋文化の産物と言わなければならないだろう。なぜなら、逆に考えて、変化する自然を偶然的なものとして退けその裏に潜む普遍なものを繪画の対象としようと言う二元論的思想は、四季の移ろいそのものを好んで画題とする日本画の（あるいは東洋画の）伝統的思想の中にあるよりは、西洋繪画思想（この際イスラム文化圏に同様な思想がある無しは傍に置くとして）にこそ相応しいと考えられるからである。そして、私の抽象繪画に対する多少の違和感の原因はこの西洋的三元論の中にあつたのかもしれないと思つている。いずれにせよ、前記の「対象が自分の絵を損じる」と言うカンディンスキーの経験をも、抽象繪画へと向かわせる為には、描こうとする対象を「見えるもの」と「見えないもの」に分け、表現すべき本質は「見えないもの」にあると言う「二元論的」思想の寄与が必要不可欠であつたのではなからうか。

(二)

抽象繪画の發生理由の一つは、カンディンスキー等の「二元論」的思想のなかにある。これが先の私の疑問に対し私自身が与えた答えである。しかし、それは西洋繪画の伝統と具体的に、どのような関係にあるのだろうか。残念ながら、広範圍の西洋繪画の歴史に関係したこの設問自体、とても素人の手におえるものではないが、この事を考えるヒントらしきものが、聖学院大学総合研究所のプロジェクト「自然の概念についての学際的研究」中の発表「イギリス風景画における自然の表現——ピクチャレスクからナチュラリズムへ——」（静岡文化芸術大学文化政

策学部の荒川裕子氏)のなかに与えられた。荒川氏は美術史研究の立場より、一八世紀末から一九世紀初頭に渡るイギリス美術、特に絵画において現れた「自然観」に関する美術理論の変遷について言及した。その中の一八世紀イギリスのアカデミズム絵画について、次のような興味深い報告(以下引用は、聖学院大学総合研究所ニュースレターVol.10-5,2001での標による概要紹介から)がある。

「英国の美術理論は、フランスに遅れること一世紀、一七六八年創立のロイヤル・アカデミーにおいて、イタリアに発しフランスで整備されたものをお手本にして始まった。そこに現れた自然はまず人間をも含むものと理解され、かつその自然はそのままでは不完全であるが故に、画家が自然を描く場合にはそれを修正することにより理想的普遍的自然(真の自然、しばしば人間の完全な肉体描写に現れる)として描かねばならないことが主張された」(太字筆者)。

これは、一八世紀イギリスのアカデミズムが、「絵画を哲学などと同等な正確さを持った普遍的 Science にしよう」とした表われであり、それは、「絵画を始めとする技法 (technique) を哲学などと同等な正確さを持った普遍的 Science であるとし、遠近法、明暗法や解剖学の応用を追求したレオナルド・ダヴィンチの主張の延長上にあるものである」と言う。更に荒川氏は、一九世紀英国絵画が「ターナー等の絵に見られる、特定の建造物を遠くにぼんやりと後退させ一日のある時間における光、影、大気の移ろいや空間等により圧倒的な画面構成を図る描き方」(ナチュラリズム)へと変わってきたと言う。そして、これら絵画の背後にある思想を、同氏は一九世紀の画家カンスタブルによって次のように説明する。

「カンスタブルは『英国の典型的な風景』という版画集の副題に『自然のキアロスクーロ（明暗法）の研究』という名前を付けた。この様に芸術と Science を結び付ける単語を用い、また同じ頃友人に〈絵画は Science なのだから、自然を注意深く観察すべきである〉と書き送っていることを考えると、彼の意識の中では自分が描いているのは**普遍的な Science**であり、自然観察に基づき誰にでも普遍的に理解できる Science を絵画という手段を用いて扱っているのだという意識がはつきりあつたのではないか、と考えられる」（太字筆者）。

一八世紀と一九世紀（厳密には後半）では、Science の意味が異なるのは科学史が教える所である。一八世紀における Science は哲学と同義語であつたが、一九世紀のそれは現代と同じく自然科学を意味するようになった。いづれにせよそれらは、その時代の普遍性を追求した学問を意味したのであり、イギリスにおける一八、一九世紀の絵画は、その様な学問と同様な普遍性を表すことを目指したのである。しかし重要なことは、絵画も普遍性を表すと言う思想性を意識的に持っていたことと、更にその様な普遍性が、目の前のありのままの自然を単純に見るだけでは得られないと考えられた点である。それゆえ一八世紀の画家は、普遍的な自然を表す為には自然を修正して描かなければならないと考え、一九世紀では自然の中にある普遍性の発見のため、画家は注意深い観察を必要とすると考えたのであろう。

(三)

この絵画論における「そのままの自然」と「普遍的な自然」の関係は、これを「感覚の捉える現象」と「自然の本

性」の関係と言い替えると、科学史や西洋哲学史に興味を持つものにとつて馴染み深い「自然観」となる。この考えの淵源は古代ギリシヤに遡る。古代ギリシヤ哲学は、イオニアのタレス以来、我々の感覚には千変万化と映る自然現象の底にある不変なるものを追求した。この不変なるものが普遍的自然の本性 (nature) である。このギリシヤ哲学の一つの帰結がイデア論を中心としたプラトンの哲学であった。荒川氏は、絵画を普遍性を表す学問と同等のものにしようとした直接の起源をレオナルド・ダ・ヴィンチにおいたが、彼の活躍したイタリア・ルネサンス期はまさにこのプラトン主義（あるいは新プラトン主義）が西欧に復興した時代であった。

プラトンは、『ティマイオス』においてこの現象世界の創造を神話の形で語った。それによると創造者デミウルゴスは、理想世界「イデア」を手本にこの自然世界を創造した。プラトンにとつて「イデア」とは、真の意味の普遍の実在であり事物を事物たらしめるもの、調和を調和たらしめるもの、あるいは美を美たらしめるものであり、そしてこの現象世界はイデアの「不完全な模倣」のすぎないとされた。「イデア世界」と「不完全な模倣たる現象世界」の関係を、芸術に関連して表現するならば、この「現象世界は美のイデアの一部を分有するもの（従つて完全な美はない）」と言ひ表せよう。一八世紀における「自然はそのままでは不完全である」という考えの基にはこのプラトンの思想を読み取ることが出来るのではなからうか。さらに、この両世界の関係を、一九世紀のイギリス絵画が目指した Science の底にある自然観に関連して言うならば、「数学的な調和にあるイデア世界」と「不完全な数学的調和を示す現実世界」と表せよう。これを近代の Science に即して解釈するならば、注意深い観察は言うに及ばず（現実には無い）理想的な状態を想定した実験でなければ普遍的な数学的物理関係は現われてこない、と言ひ表せる。自然哲学者ガリレオはこの様な意味で数学的自然観を持ったプラトン主義者と言われる。以上より、一八、一九世紀のイギリス絵画理論の背後に、常にプラトン思想の影響を見るのは自然のように見える。

(四)

以上述べたこのイギリス繪画思想が、ドイツで活躍したカンディンスキーの繪画思想と直接関係していると主張するつもりはない。しかし、この一八世紀のイギリスの繪画思想は、イタリアやフランスの繪画思想の影響を受けた全ヨーロッパ的なものであるという。また一九世紀にイギリス繪画が目指した Science は、ヨーロッパ近代が生んだ普遍的な学問として認識されつつあつたはずである。こう考えると、ここで述べられたイギリス繪画思想は、ヨーロッパの繪画思想を表すものと解することが出来るかもしれない。そうならば、二〇世紀前半に活躍したカンディンスキーがこの様な全ヨーロッパ的な広がりを持つ繪画思想の影響を受けていなかったとは言えないであろう。あるいは、彼の二元論がこのイギリスの繪画思想以上に、プラトンの思想に似た構造を持つてゐるならば、カンディンスキーはより直接的にプラトン思想を意識したたのかもしれない。いや、もつと一般的に「西洋文明はプラトンの注釈である」とホワイトヘッドに言わしめた、西洋文明のありようのカンディンスキー繪画思想への表われと解することが出来るかもしれない。この点については、学問的に言わんとするならば、先に述べた西洋の繪画史の研究と共に、神智学者のシュタイナーなどの影響をも含め彼の思想遍歴を正確に辿る必要が有ろう。

いずれにせよ、私にとつて重要なのは学問的な厳密さよりも、西洋の芸術論が、時代の持つ思想的影響かあるいは直接の影響かはともかく、プラトンの二元論的自然觀の影響を受けてきたらしいと言うことであり、それゆえ同様な思想構造を持つカンディンスキーの抽象繪画は、彼個人の思想を超え優れて西洋的な思想の産物と言えるのではなからうか、ということである。そして、少なくとも西洋にこの思想(二元論的自然觀)がなかったならば、抽象繪画は發生しなかつたのではないかと私は想像している。

私は今までカンディンスキーの抽象絵画について、本章の冒頭に挙げた彼の言葉の内、「現象の内面と外面」という「対象についての二元論的な考え方」にのみ言及し、私自身の中にある保守的な日本画観との相違を強調してきた。しかし、カンディンスキーの芸術論についてこの様な知的思想的面のみを記すことは、カンディンスキー芸術の本質に対し誤解を与えるかもしれない。それゆえ彼の芸術論について、著書『抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』の内から簡単に触れることにする。(以下に述べる事柄の他、音楽家シューンベルグなどドイツ表現主義との関係については、例えば深井智朗氏の最近の著書『文化は宗教を必要とするか』(教文館、二〇〇二)を参照のこと)。

カンディンスキーによると、現象の内面(即ち精神的な面、本質)を表す芸術は、「内的必然性の原理」に基づいて創作されなければならない。かれはこの原理を、「芸術家の個性の要素」、「時代の言語あるいは民族の言語からなる内面的価値としての様式の要素」、そして最も重要な「純粋にして永遠なる芸術の要素」の、三つの神秘的な必然性からなるとした。従って「内的必然性」に基づいた芸術には、結果としてこの三つの要素が現われていなければならない。そして、「内面的精神的必然性から生ずるものが美である。内面的に美しいものが美なのだ」と言うほどに、この「内的必然性の原理」こそカンディンスキー芸術論の中心をなす概念である。なお、この三つの要素に、芸術の持つ「人の魂を振動させると言う目的」(「振動」はカンディンスキーが魂をピアノにたとえた時用いたもの。「感動」を意味する)を加えると、これらはアリストテレスに倣って、芸術存在の「内的四原因」とでも言い表せるものになるかもしれない。

この様に説明してみると、カンディンスキーの芸術はやはり知性の勝った理性的哲学的なもののように思えるかも

しれない。しかし、彼の言う「芸術の目的」はもちろん、この「内的必然性」の各要素自身、創作者の意志を表す極めて主観的精神的なものである。カンディンスキーは、この三つの要素について、「永遠なる芸術（三番目の要素）は、主観性の要素（一および二番目の要素）を借りて理解される客観的な要素である」といつているが、ここで言う「客観性」とは自然科学的実証的なものを意味するのではなく、芸術的「美」の持つ普遍性を表そうとしているのである。そして、これも又感性に依存する故に、この様な「美」を感覚的に共有しない者にとってそれは主観的恣意的なものと思えるであろう。更に、彼は絵画を外的に構成する「色彩」について、生来のカラーリストラしく、「その生命は内面の響き」という言葉により色彩が精神的感性的な存在であることを強調し、また「形態」についても、「この様に抽象化し、あるいは純粹抽象形態を織り込んで構成する場合、いずれにしても、感情が唯一の審判者、指導者、檢察官でなければならぬ」という。そして、芸術にあつては実践が理論に先行することを述べた後、「ここでは、先ず何よりも重要なのは感情の事実である。ただ感情によつてのみ、殊に芸術創造のはじめには、芸術的に妥当なものが獲得されるのだ。……（中略）……芸術は感情に働きかけるが故に、それは、また、感情を通してしか働きかけることが出来ないのだ」とした。カンディンスキーは他の所「『芸術と芸術家』カンディンスキー著作集三、美術出版社、二〇〇〇）で「抽象絵画でも正常の作品は、全芸術に共通の源泉、即ち、直観にその起源を有する」と述べている。カンディンスキー芸術でも、当然ながら「感情の事実」あるいは「直観」等の優位が主張されているのである。これら感性的なものによつてのみ芸術家は現象の内面（本質）を知るのであり、この点が、カンディンスキーの芸術を、イデア世界は「理性」によつて認識されると言つたプラトンの哲学から分けるのであろう。

それでは、カンディンスキー自身は、理性をどのように位置づけているのであろうか。それは、「直観」の優位

を主張した言葉に続く彼の次の言葉によって表されている。

「理性は、これら（具象と抽象）いずれの場合にも等しい役割を演ずる。当該作品が自然を模倣するかいなかには拘わりなく、理性は協力する。ただし二次的要因として」。

#### 四、終わりに

「何故、近代絵画の中に抽象絵画のようなものが存在するようになったのか」と言う私の漠然とした疑問は、絵画理論の中に現われた西洋の「二元論的自然観」の中に、その答えを私なりに見出した。また、この疑問への答えを見つける過程で、カンディンスキー等の芸術論を何冊か読んだが、これらの芸術論によって私の絵画鑑賞の姿勢が何か変わったかという点、基本的には何も変わらないと思っている。なぜなら、重要なのは芸術にたいする感性だと言う点はカンディンスキーにおいても変わらず、彼の言う「芸術の目的」や「内的必然性」（これらを私は芸術存在の「内的四原因」と呼んだのだが）は、時と場所を超越し、如何なる芸術についても妥当すると思うからである。そして、取り分け、絵画であること以外如何なる具象的な形態に頼ることも断念した（あるいは断念することを目指した）、カンディンスキーの抽象絵画こそが純粹に感性のみによる鑑賞を必要とするものなのである。ただ、絵画についての様々な知的関わりは、作品に対する理解の深まりと言う点で、役に立つことも確かである。特に歴史画や宗教画の鑑賞においては、描かれているものが何を意味しているかその背景を知らなければ、楽しみやそして感動すら半減してしまう事は、これまでもしばしば経験してきたことである。さらに、今回の抽象絵画への探求は、背後に特別な物語を持っていないと考えられていた抽象絵画ですら、それが生まれた世界の思想・文化

の知識なくしては十分な理解が出来ない場合があることを判らせてくれたと思つてゐる。言い替えると、(私の身近な美術好きの若い人は、私が年を取つた証拠と馬鹿にするのであるが) 感性による楽しみとは別様な楽しみ方が芸術にもあることを教えてくれたと言つた方が良いかもしれない。カンディンスキーの言葉を借りるならば、「内の必然性」の知的理解による楽しみと言ふことになるであらうし、私の絵画鑑賞における、「二次的要因」としての「理性の協力」による楽しみと言ふことにならう。

なお、本論で抽象絵画とは何かを考える内に、「見えないもの」を描こうとしたもう一つの芸術である宗教画に興味を持つようになった。特に、西欧中世初期から中期にわたる宗教画を芸術作品としてばかり見るのではなく、中世の画家が「超越的存在」を抽象的ではなく如何に描こうとしたか、見えない二つのもの「神的超越と芸術的美」をどのように表そうとしたか、一人のキリスト者としてそれを知的に理解したいと思つてゐる(これもまた、あの若い人に馬鹿にされるかもしれないのだが)。