

構成的観点によるコンポジションの心的理解

—造形用語を活用した絵画構造の検討—

新井 義史

はじめに

伝統的具象絵画における「構図」は、画面上の諸形象の配置、遠近法、明暗、バルールなどを考慮して、画面に密度や緊張度の高い統一性を与えるものであると、一般にその意味が理解されてきた。ところが、20世紀以後の抽象絵画においては構図の意味が大きく変化した。独自の法則性をもって色や形を画面に秩序づけるという抽象絵画の新たな手法は、次第に平面化と純粋性に向かい、絵画自体の構造についての言及へと展開してしまった。これらの作品が内包する作品構造の特徴は、むしろ「構成」や「レイアウト」の傾向をより強く示しているといえる。したがって、抽象絵画の分析・理解には伝統的具象絵画における意味内容の了解をベースにした構図の理解とは異なる観点、すなわち「構成」の観点からの新たな理解が有効になると考える。

抽象絵画の底流には、視覚を通じて身体感覚に直接訴えかける心的構造が基本にある。前2稿では、抽象絵画の心理構造に関して、「視覚の生理的メカニズム」および「身体感覚から生じる造形秩序」の観点から述べた¹⁾。本稿では、そこにおいて検討した「造形用語」を活用した絵画作品の特徴分析の試行を報告する。伝統的具象絵画や抽象絵画がいかに関成され、どのような構造や特性を持つものであるのかを、「構成」的観点によって示すことを目的としている。

第1節では、構図や構成そしてコンポジションといった用語の意味と、絵画表現の構図から構成への移行過程を確認した。第2節では、画面構造が持つ心理的多層性と造形諸要素の構造を示した。第3節では、再現性を放棄し平面化へと向かった絵画作品の過程を辿りつつ、個々の作品に含まれる造形要素（造形用語）を抽出・分類し、背後にある心理構造を検証した。

第1節 コンポジションの意味とその変化

(1) 構図・構成・レイアウトの類似と相違

コンポジションという語には極めて多様な意味が含まれる。一般的な辞書には、作文（特に英作文）、作曲・音楽作品、構図（写真・絵画・図案）、構成（組合物・結合）との和訳がある²⁾。ところが「構図」と「構成」は、通常の用語使用では本来性格が違うものとして扱われる。

「構図」は画面に描かれるものの配置や組合せの状態をいう。シンメトリカルな構図とか、三角形構図はその一部であって、普通は画面に見えるものである。これに対して「構成」という用語は、立体的な組立て、構築、骨組という意味を持ち、おもに「構造 Structure)」の意味が強い。構成の仕方＝Construction、構成の要素＝Compositionということもでき、構成するとは言うが、構図するとは言わないなど、いささか意味においては紛らわしい。

「構成」という用語はドイツ語の Gestaltung を訳出したものである。構成学の権威、高橋正人は Gestaltung の本来の意味は「造形」や「形」の方が適していると提言している³⁾。実用目的を持つ構成のことを「デザイン」と呼び、装飾や写実的描写の意識などを持たない、知的操作を含む直観的操作のことを「構成」と解釈することが最も適しているのであろう。

なお、Gestaltung は英語では形成 (formation) またはレイアウト (layout) と訳される。「レイアウト」は、もともとは「横たえる」の意味で、デザイン・広告・編集などにおいて、写真・文字・絵・記号など諸種の構成要素を紙面に効果的に配列することおよびその技術をいう。全体として素材を統一的に働かすよう視覚的效果をねらって、精神力学的に組織することともいえよう。

いずれにせよコンポジション

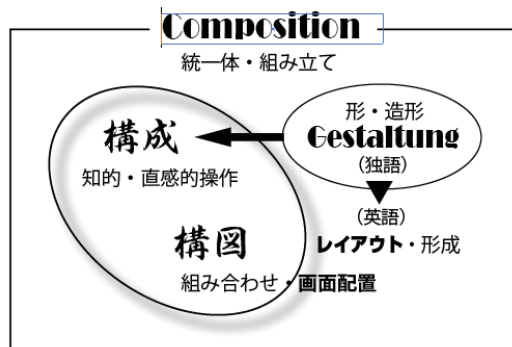


図1 コンポジションの多様な意味

は、建築物に例えると画面全体の骨組ということであり、表面に現われるものも現われないものもある。「構図」は平面に限って用いられ、「構成」「レイアウト」は平面に限らず立体の造形表現やデザインにおいても用いられる用語である。

(2) 具象絵画における構図様式

西洋絵画における「構図」は、もともとは主題を明確に伝達するための画面構成の工夫を意味していた。そこでは登場人物の役割の明確化、物語り内容の正確な伝達、すなわち「構図即主題」とする考え方であった。古代やゴシック、イタリア初期ルネサンスには厳格明瞭の印象を与えるものとしてのイソケップファリー(Isokopferie)が用いられ、盛期ルネサンス期にはピラミッド型の構図が好まれた。そしてバロック期にかけては、自然主義的精神と共に透視図法が絵画の空間表現の基本となり、構図は単なる遠近法の代名詞化し、人や事物を遠近法的統一に配置するだけの消極的な技術となった。

『黄金分割』の著者として知られる柳亮は『構図法—名作の分析と図解』において、画家が枠組みとして慣用している構図様式は大別すると3つの系統的な流れがあると述べた。

第1様式=三尊像を起源とした「古典様式（支配的・三角構成）」

第2様式=写実・対位法ベースの「自然主義様式（相対的・調和的構成）」

第3様式=未限定の画面における「超自然的構図・非遠近法的系列」

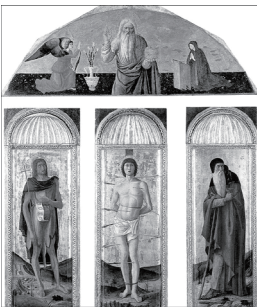


図2 第1様式



図3 第2様式



図4 第3様式

ヒューマニズムに基づく「西洋絵画」では、一貫して人物画を中心に発達し、宗教・物語り・歴史的事実に関する意味伝達をその目的とした。したがってルネサンス以後のヨーロッパの具象絵画では人間美がすべての基準になり、第1様式から第2様式を経て、絵画は自律し独立したそれ自身の統一的な空間を表現する画面構図を築きあげてきた⁴⁾。

柳(1957)は、今日の我々の構図研究の課題は、一つには完成された様式だけを対象にすることなくそこに至ったプロセス、いわばそこに込められた本来の精神を発生史的に突き止めようとする事、今一つは近代作家における作品の古典的構図要素を分析抽出することであると述べた。さらに、セザンヌ(P,Cézanne)を分水嶺として、それ以後の絵画が描写絵画から「構成を主とする絵画」へと方向を転じてきた以上、そこにこそ現在の構図研究の目的と広範な題目が置かれていることを知らねばならぬとも述べている⁵⁾。

(3)「見える構図」から「感じる構成」へ

コンポジションの用語を、近代的思考の「構成」として、絵画の分野に初めて積極的に取り入れたのはセザンヌである。彼は色や形を対象から抽象し、独自の法則性をもって画面を秩序づけた。セザンヌはそれまで音楽用語であったモチーフやトーンなどの用語と共に、コンポジションを自作を説明するための用語として盛んに使用した。

パウル・クレー(P,Klee)は、多様な実験的手法の試行や理論的著作により、ピカソ以上に絵画の現代化に貢献した作家であった。「芸術とは見たものを表現するのではなく、見えないものを見えるようにすることである」とは彼の最も有名なことばである。クレーは、現象として画面に見えている造形要素、すなわち線とフォルムと色彩の、その背後にある響きを描き出すことに挑戦し続けた画家だった。音楽に対して多大な関心を持っていたクレーは、音楽的絵画思考を追求し、絵画的リズムとも呼びうる一連の作品を生み出した。

「コンポジションとは、画家が自分の感情を表現するために扱える様々な要素を装飾的なやり方で案配する技のことである⁶⁾」と述べたマティス(H,Matisse)には、形態や色彩の各要素を結合して新しい統一体を完成する手段としてコンポジションを「構成」の意味として捉える意識が明瞭であった。

第2節 作品構造の層的特性

(1) 内容理解のためのアプローチ方法

伝統的絵画では人物や出来事など、いろいろな要素が交わりあるいは並列して画面の中にそれぞれの位置を占めている。それは現象としては日常生活の実際上の知覚に似ている。通常の視覚体験では対象物を順を追って視線で辿り、それらの部分イメージを継ぎ合わせて全体状況を理解する。具象絵画を観察し理解する際にも手順的には同様の操作が行われている。

アルンハイム (R. Arnheim) は、絵画に描かれた内容を分析するには2つの方法があると述べた。構図全体から出発する「上からの見方」と、単位から出発する「下から」の近づき方の2種類である。要素を集めて作品を継ぎ合わせる仕方で見える場合を、彼はゴヤ (F. Goya) の「闘牛 (図5)」を例に説明した。画面の左右には、それぞれ突撃してくる雄牛に面する闘牛士が描かれている。この2つの闘牛士と雄牛は、それぞれが自立した完全なシステムとして独立を保っている。演者のグループの他にも観客のグループがいる。こうした全く別のベクトル (方向量) をもった個々の知覚対象が集められた作品を理解するには、各部分が果たしている役割を全体としてコントロールせねばならず、それは「上から」の近づき方によって補う必要がある。

「構図全体から出発すれば、織りなす単位とそのインターバルを見出すでしょう。すべては一つの断ち切れない全体的システムになっていて、内部空間に集まっています。・・・作品の意味は両方の見方を要求しています。それは全体としての本質と部分としての作用です⁷⁾」



図5 ゴヤ「闘牛」



図6 モネ「睡蓮」

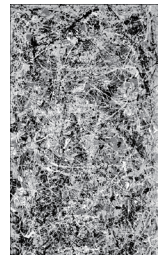


図7 ポロック
「Number 5」

伝統的絵画には、まず中心となる部分があり、その中心に他の部分が従属し、それらがさまざまなバランスを保ちつつ、部分と部分に関係づけて全体としてのメッセージを組み立てている。具象的作品がこうした構想のもとで描かれている以上、鑑賞者がその意味を理解するにあたって、各部分の観察内容を組み上げていく、いわばボトムアップ的なアプローチを期待するものと理解されてきた。

ところが、19世紀後半になると次第に絵画を全体として取り扱おうとする傾向が増大し、モネ (C. Monet) の晩期に作成された「睡蓮 (図6)」のシリーズのような、画面全体が一枚の面と化したオールオーバー的な作品が登場した⁸⁾。20世紀に至ると画面に中心を持たせることなく、全体性や単一性および均質性を保ちながら平面性を重視する構造の抽象作品が次々と誕生した (図7)。遠近法のルールに従って組み立てられた様式には妥当なカノン (Canon: 規範) が、20世紀の抽象作品には適応しえなくなり、新たなアプローチの手法が求められることとなった。

(2) 画面の多層性

われわれが普段知覚している世界は、全体・部分という層構造を持っている。顔は、眼・口・鼻といった構成部分から成り立っている全体であり、人間は日常的に目にする光景ですら幾重もの階層構造で捉えている。批判的存在論を提唱したハルトマン (N. Hartmann) は、芸術作品に多層性による文節 (全体の中の構成部分) を見るとして図8のような階層性を示唆した⁹⁾。

作者 (芸術家) の能力は、表現しようとする精神的な内容や心的な内容が、観る人の眼前に明瞭かつ鮮明に現れるように「前景」を形成する。そして、「背景」には、物的な層・生命性の層・心的な層・精神的な層に弁別されるという。したがって、作品の制作および読み取り (理解) には、作品世界の抽象の度合いに応

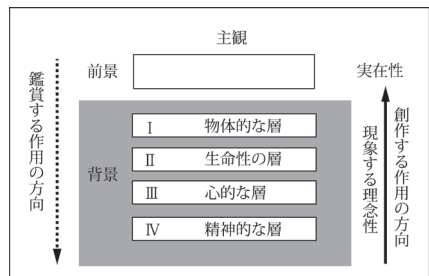


図8 芸術作品の多層性 (ハルトマン)

じた階層が存在することになる。

絵画作品の「前景」は、現象として眼に視える画面の表面すなわち実体として

の絵具とキャンパス（用紙）にあたる。ハルトマンが言うところの「背景」に内在する4種類の層を、絵画作品に適用してみると図9のように構想できる。

さらに、絵画の画面における造形諸要素の層的構造を図10に示した。①「視的要素」は実際に眼で視ることができる図をさす。具象絵画の場合は「事物の形態」を、抽象等では「点・線・面」や「フォルム・色彩」にあたる。③「地」にあたる「画面心理」には、「基礎平面の基本的特性（カンディンスキー）」と「心理バランスの構造図（アルンハイム）」をあてた¹⁰⁾。



図9 画面構造の多層性 (作成:筆者)

① (図) 視的要素	フォルム	具体的形象 (人・物)、記号的、抽象的	
		幾何学的形態、点・線	
	色彩効果	テクスチャー、タッチ、ぼかし・滲み	
		方向、緊張、力動性	
空間設定	線遠近法、奥行		
	浅い空間、平面化、平坦		
② 美的形式原理	シンメトリ	対称、相称、中心軸、重力的な均衡	
	コントラスト	対比、大小、強調、鮮明	
	リズム	規則、連続、繰り返し、変化	
	統一	融合、合体、全体、部分、分離	
③ (地) 画面心理	基礎平面 心理バランス	調和・バランス	秩序、均衡
		基礎平面	水平垂直、上下左右、対角線
		心理バランス	重力、軽重、遠近、集中、拡散
		心理バランス	中心の力、グリッド
心理バランス	安定、動的、静的		

図10 造形諸要素の層的構造 (作成:筆者)

第3節 多層構造と造形用語による特徴分析

(1) 多層構造の概念図

伝統的具象絵画（古典的な絵画）の場合には、視る人の多くの意識が個々の象形物の意味とアクションに集中し、それによって意味内容を読み取ろうとする。それに対して、描写を持たない抽象絵画では過去の経験を呼び戻せないから、体験や知識に根ざしたイメージを動員することができない。したがって、抽象絵画の分析・理解には、画面全体から知覚を通して響き渡ってくる感覚に身を委ねることになる。そこでは、人間の生理的メカニズムから生じる造形性の観点、すなわち図10における②③の心理的要素が関係してくるといえよう。

図11は、「視的要素」・「美的形式原理」・「基礎平面」の多層構造の概念図である。以下、これらの概念図に該当すると考えられる作品をとり上げて、作品に含まれる各種用語を抽出し、表現の効果を検討することで「作品内容」と「造形用語」の理解につなげたい。

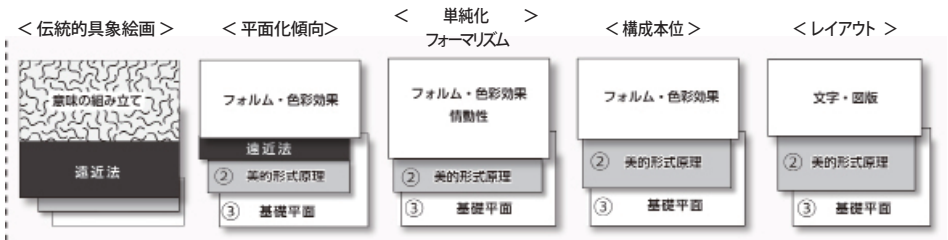


図11 多層構造の概念図

<伝統的具象絵画>

基礎平面は「遠近法的空間秩序」によってほぼ覆われている。②③の心理効果が現れにくい

<平面化傾向の作品>

遠近法が弱められたことから、「基礎平面」および「心理バランスの構造図」の効果が現れ出る

<単純化・フォーマリズム・構成本位の作品>

幾何学的抽象およびカラーフィールド・ペインティングタイプの表現は、ほとんどこのタイプといえる。②③の心理効果が全面的に発揮される

<レイアウト>

文字と図版の配置に関して、単純化と同様の②③の心理効果が現われる

(2) 「奥行き空間」を持つ作品

「伝統的具象絵画」の構図は「意味」の世界でもある。実際はフレームの「外」の世界そのものの秩序に依拠している。描かれる場面は虚構としても、何らかの「世界の一部分」でありトリミングの結果であるかのごとく描かれておる。

「線遠近法」をベースに奥行感を強調した画面は極めて強力な心理印象を持っており、「基礎平面・心理バランスの構造図」による知覚的な力は覆い隠され、多くの場合は感じる事が難しい。



図12 < 伝統的具象絵画 >

■人物の動的リズムにより画面心理が覆われている



図13 ブリューゲル「農民の踊り」

ブリューゲル (P. Bruegel) の「農民の踊り」は、寓意的意図があるというよりは、伝統的な結婚式の様子を描写したものである。画面前景に大きく人物が描かれ、近景・中景に配置された人物のさまざまな動きに関心が向けられ、ほとんど「基礎平面や心理バランス」などの画面心理は感じられない。

■遠近法的空間秩序・余白による水平・垂直感



図14 ブリューゲル「狩人の帰還」

「狩人の帰還」はルネサンス的田園風景画の代表作と言われる。近景に狩人を配置し、中景にスケートに興じる村民、右上に遠景の山岳を配し遠近法を巧みに用いている。画面右の中・遠景は「融合により平面化」している。そのために、等間隔に縦に3本並んだ樹木による垂直性やリズムを明瞭に感じることができる。



図15 ホッペマ「ミッデルVRニスの並木道」

ホッペマ (M. Hobbema) の風景画は、一点透視図法の好例である。消失点に向かう強烈な印象は、「心理バランスの構造図」の特性を超えて全てのものを焦点に吸引していく力を持つ。通常は、遠近法的空間秩序は「基礎平面などの画面心理を遮蔽」するだけの力を備えている。ただし、本作のような広大な空による余白感をもたせた場合には、基礎平面に潜在的な水平・垂直感が効力を発揮する。

(3) 「平面化」傾向の作品

マネ (É,Manet) により始まった、物語性への無関心・画面の平面化と視覚の重視は、印象派の心理的な主観主義を生んだ。その後セザンヌの構成的アプローチを経て「現代絵画=オブジェとしての絵画」を誕生させた。遠近法の軽視は、新たな空間設定を可能にし、純粋に造形的なフォルム配置を生み出すに至った。

フォルム・色彩効果

遠近法

② 美的形式原理

③ 基礎平面

図 16 <平面化傾向の作品>

■平面化・水平・垂直線の強調による構成の強調



図 17 マネ「バルコニー」

この絵は、垂直と水平の線によって極めてはっきりと構成されている。掃き出し窓も、バルコニーの鉄柵もキャンバスの水平・垂直線を再現しており、この絵全体が水平線と垂直線に囲まれており、しかもより強調していることが分かる。

ミシェル・フーコ (M,Foucault) は、「マネの絵画」において次のように語った。「(遠近法を用いたマネ以前の絵画は) 直角に交わる直線からなる正方形や長方形の内部に描きこまれるのだ、という事実を覆い隠し、否定しようとする絵画だったのです。…マネが行ったことは…覆い隠すことを使命としていた、キャンバスの物質的特性、性質、そして限界を再び出現させてということなのです¹¹⁾」

■色面の斑点 (タッチ) に感じられる強い二次元性



図 18 セザンヌ「ビクトワール山」

アール・ローラン (E,Loran) の「セザンヌの絵画」は、構図というきわめてテクニカルな視点から分析を試みたものとして知られている。

ローランは、現場の実景写真とを比較した上で、セザンヌは、広大な空間の奥行きを比較的浅くしつつも、面が空間中を後退してゆく動的な効果を失っていない。全面的な色面の斑点、水平・垂直・斜めに感じられる強い構造線は、更に二次元性を増していると述べる¹²⁾。



図 19 実景写真

浅い奥行きの中でタッチが重なっている様子は、キュービズムと同じ原理といえる。絵画史の大きな流れは、ルネサンスの透視図法以降の三次元的表現の精緻化を経て、再び古代・中世の二次元性へと回帰したようにも感じられる。

(4) 「単純化」・「フォーマリズム」傾向の作品

「単純化」は、大胆な省略により属性の構造を節約することである。それにより生じる「平らな形」は、統一・調和を生み出し、心を穏やかにしてくれることを明らかにした作家がマティスであった。

「フォーマリズム¹²⁾」は、純粋に視覚的な言語のみを作品の分析手段に用いた用語で、線、形態、色彩などの形式的諸要素を重視する美学的な方法である。カラーフィールド・ペインティング (Colorfield painting) は、滲み・染みこませるステイニング (Staining) により、絵の具と画面とを一体化させ、全くフラットな画面を生み出した。そこでは地と図の区別を曖昧化し、イリュージョンを排した純粋な色彩のみの画面を生み出した。

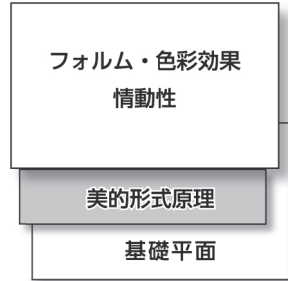


図 20 <単純化・フォーマリズム作品>

■形と色の単純化による平面化・リズム感の演出



図 21 マティス「イギリスの娘」(部分)

目も鼻も口も無い、形と色を極端に単純化してある。「衣服と背後の鏡が同色になっており、そこには統一のための作者の意図があり、秩序がある。作者の統一の意図は画面に盛られているといってもよい。」本明(1962)は、ゲシュタルト心理学の立場から、構造の簡潔化とは認知の場における根本的な原理と考えて良いと、マティスのこの作品を例にあげて論じた。¹³⁾

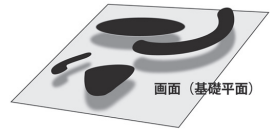


図 22 基礎平面と図の関係

■カラーフィールド・ペインティングタイプの情動性・律動性

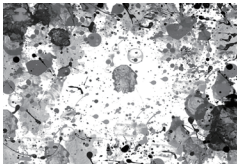


図 23 学生作品

- ①点、タッチ、滲み・色、透明、地と図
- ②大小
- ・繰り返し、変化
- ③集中、拡散、動的

この傾向の表現には、地と図の区別が付きやすいタイプ(上図)とつきにくいものがある(下図)。いずれの傾向も、情動性や律動性を引き起こしやすい。

中村(1993)は、「形=フォルム」には「エイドス」を語源とする、明確な輪郭をもったカタチと「モルフェ」という語源による非常に動的なカタチの2種類がある。モルフェは、はるかに人間に馴染みやすいカタチであると述べる¹⁴⁾。

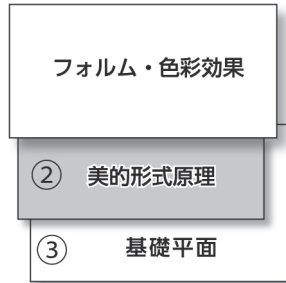


図 24 学生作品

- ①ぼかし・滲み
- ・明暗、色、平面
- ②対称、変化、均衡
- ③上下左右、重力
- ・安定、静的

(5) 「構成本位」の抽象絵画

抽象絵画は、「画面枠（フレーム内）」の世界である。抽象絵画を構成するそれぞれの要素は、関連性「@」を持たない雑多な要素である。ベースには長方形のフレームがあり、四辺との関係性から各要素の形・面積比率・配置が決定される。それゆえに各要素の構成秩序は、フレームがなくなった場合には必然性を失ってしまう。



このタイプの作品は、「基礎平面」と「心理バランスの構造図」そして「幾何図形」・「色彩」とが造形要素の全てであり、それ以外を不純要素として遠ざけた。これらの作品は、情緒的感情や律動性などとは異なる、構成本位の実験的作品であることが多い。

■幾何学的・輪郭明瞭なフォルム・直線による心的効果の發揮

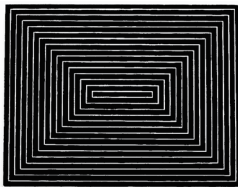


図 26 ステラ「Tomlinson Court Park」

- ①線、明暗、平坦
- ②シメトリ（対称）
 - ・リズム（規則）
 - ・統一
 - ・バランス、
- ③集中、安定

ステラ (F.Stella) は、ストライプが画面から奥行きを消滅させると考え、黒いモノトーンの単純な線の反復による「ブラック・ペインティング・シリーズ」を制作した。色彩をなくし感情を一切排除したような作者の冷徹な態度を感じる。

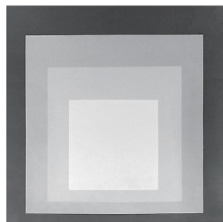


図 27 アルバース「正方形礼賛」

- ①幾何学的形態
 - ・色、トーン、平面
- ②対称、中心軸
 - ・繰り返し
 - ・秩序、均衡
- ③水平・垂直
 - ・安定

アルバース (J. Albers) の「正方形礼賛」シリーズは、約 25 年に渡り描き続けられ総数が 1000 点にもものぼる。色彩や位置の若干の変化により、視感覚への働きかけの相違を感じさせることが目的である。これらはいわば視覚効果の実験と捉えることができる。

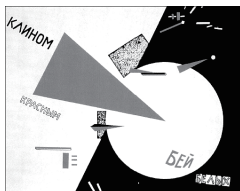


図 28 リシツキー「赤きくさびで白を撃て」

- ①抽象的
 - ・方向、力動性
 - ・平面化、地と図
- ②変化、部分、分離
- ③軽重、拡散
 - ・動的

リシツキー (E.Lissitzky) がマレーヴィチのシュプレマティズムの影響を受け、三角や円の幾何学的形態を、意味を担った記号として制作したポスター。白はブルジョワを表し、赤はそれを打倒する社会主義を示す。政治的なプロパガンダ・メッセージを持たせている。

(6) ベースとしての「グリッド・システム」

グリッド・システムは、配置、分割、グループ化などの構造を整然とレイアウトできるグラフィックデザインの代表的な手法である¹⁵⁾。この手法は、もともとはモンドリアン(P.Mondrian)らの新造形主義やロシア・アヴァンギャルドが切り開いた手法であった。したがって、幾何学的抽象絵画の中に、グリッド・システムの前身にあたる各種の分割手法を見ることができ

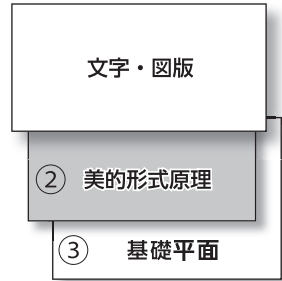


図 29 <レイアウト>

■モジュール・グリッドによる分割的構成

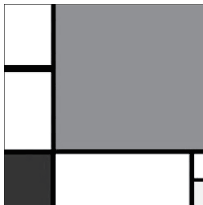
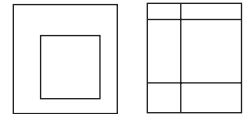
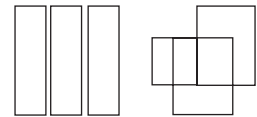


図 31 モンドリアン 「Composition 赤・青・黄」

モンドリアンにとって「本質的な要素」として残されたものが水平・垂直、三原色であった。この作品はコラム型グリッド(変形)にあたる。画面には中心が無く、非対称におけるバランス感のみが存在している。

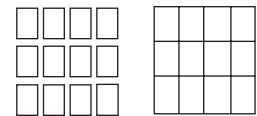


ブロック



コラム

階層状



モジュール
複合型

モジュール
単一型

図 30 モジュールのタイプ

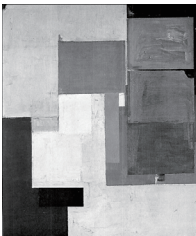


図 32 ホフマン「鏡の中のヴェール」

ホフマン(H.Hofmann)は、造形要素の調和よりも「拮抗」を求め、それを「押しと引き」と呼んだ。彼の作品から感じる苛立ちはそこにある。この作品は垂直・水平による階層状モジュールの重層的色面により構成されている。

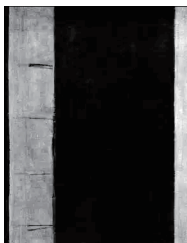


図 33 マティス「コリウールのフランス窓」

マティス作品の中で、最も純粹抽象に近いとされる。真っ黒に見える中にバルコニーの手すりが見え、わずかながら現実的光景を残している。強い垂直性を持ち、コラムグリッドに連想させる作品である。

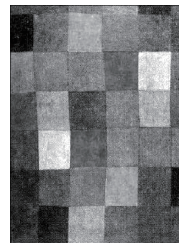


図 34 クレー「New Harmony」

「グリッド」はクレーにとってのモダンな抽象表現であり、多様なタイプのグリッド表現を試みている。

(7) マトリックス的配置による造形性の理解

一枚の画面には多様な要素が含まれている。図 10 に分類したような、直接眼に見える「視的要素」から、美的形式原理や画面心理など、直接は見えないが「感じられるもの」に至るまで、種々の要素が混合している。

「構成本位」の抽象絵画や「グリッド・システム」にもとづいた表現では、幾何学的形態が直接カタチとして眼に見える。「カラーフィールド・ペインティング」には絵具の滲み・ぼかしの「視的要素」の背後には、見えない構成の「美的形式原理」や「地の画面心理」が潜んでいる。これら抽象絵画の分析や作品理解のためには、人間の生理的メカニズムから生じる視覚心理面からの検討が有効と考えられる。

方法の一例として、美的形式原理のリズム・シンメトリー・コントラストを3軸に設定し、本稿で扱った図版をマトリックス的に配置したサンプルを図 35 に示した。こうした造形用語を活用した抽象絵画へのアプローチ方法の工夫は、抽象絵画理解のための手法であると同時に、造形用語理解のための方法にもなりうると考えられる。

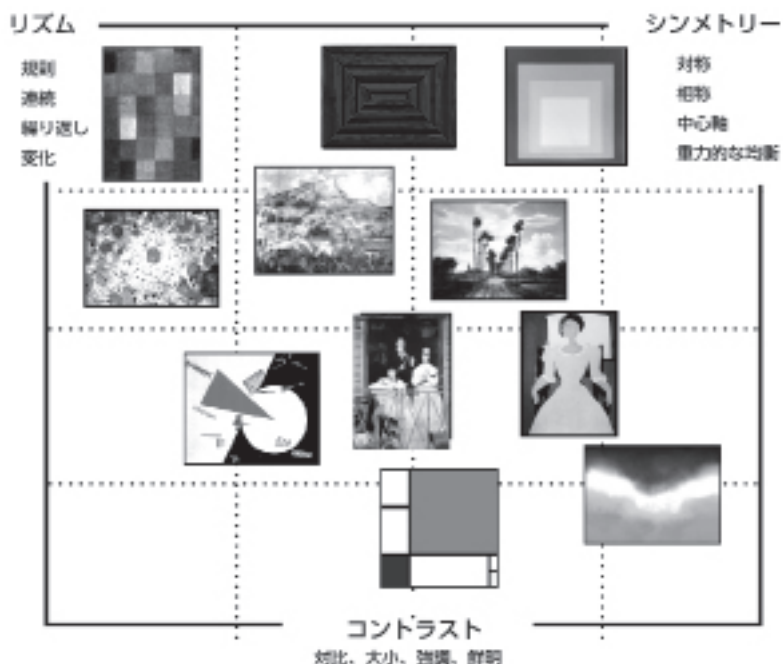


図 35 美的形式原理をもとにした配置例

おわりに

一般に「造形」という概念は、絵画・彫刻・建築・工芸デザインなどのジャンルを包括する上位概念と捉えられている。基礎的な造形力を養うためのトレーニングは「基礎造形」・「造形文法」とも呼ばれ、デザインや「構成」領域において行われてきた。そこでは形や色の構成力や発想力の実習を通じて「造形用語」を実践的知識として獲得できる。それに対して、「意味」伝達を重視する「伝統的具象絵画」では、恣意的・感情的な用語による指導が多く、感覚を造形用語に置きかえるためのトレーニングが十分に行われているとはいえない。「美的形式原理」や「画面心理」などの造形用語を体系的に学ぶ機会はほとんどなく、絵画学生が身につけている造形用語の語彙はきわめて少ない。

本稿では、さまざまな造形要素を「層的構造」に分類・配置して、用語の相互関係を明らかにすることを試みた。さらにそれらの「造形用語」を用いて絵画作品の構造や特性の理解を行った。このような造形用語を活用したコンポジション理解のためのアプローチは、「抽象作品の内容理解」に加えて「造形用語の知識獲得」や「語彙増加」につながるものと考えられる。なお本稿では、「構成」の観点による分析・理解を試みたことから、主としてモンドリアンに代表される「幾何学的」抽象絵画を扱った。その一方で、カンディンスキーにより始められた「叙情的・表現主義的」抽象表現は、今回とは異なる「情動性」や「視覚的力動性」の観点からの検討が求められるであろう。これらの検証については稿を改めることとしたい。

注

- 1) 抽象表現の構造分析をおこなう目的で、これまで以下2点の論考を発表した。
 - ①新井義史(2015)「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—」大学教育出版、pp.22-45
 - ②新井義史(2016)「身体感覚の観点による美的形式原理の理解—抽象絵画の普遍的心理構造の検討—」大学教育出版、pp.3-18
- 2) Compositionの語幹 pose は「置くこと」を表すラテン語、接頭辞 com- は「一緒に、共同の」、接尾辞 -ition は「動作・状態をあらわす」名刺語尾である。「デザイン小辞典」によると「諸部分の一つの全体に組立てる」手段、造形的には「形態や色彩の各要素を結合して新しい一つの統一体を完成する」手段で、表現のための論理的構造または文法を持たせうとの記述がある(福井晃一「デザイン小辞典」ダビッド社、p.122)。

- 3) 三井 (2006) は『新構成学』の中で、こうした高橋の提言について述べると共に、今日「構成」や「構成学」がわかりにくいのは、水谷武彦が Gestaltung に構成という訳語をあてたことに由来すると思われると述べている。三井 秀樹 (2006) 『新構成学』六耀社、P18 を参照。
- 4) 東洋と西洋では構図に対する概念が大きく異なっていた。風景画を中心に発達した「東洋画」では、山や川、花鳥風月といった、形が規定しがたいものにテーマが置かれてきたために、事実よりも気分を重視した観念的な表現スタイルにならざるを得なかった。そこでは意味伝達よりもむしろ情緒性が優先され、自然法則を無視したデフォルメや図案化による「第3様式」の装飾的畫面構造が特徴的である。
- 5) 柳 亮 (1957) 『構図法 一名作の分析と図解一』美術出版社、P43
- 6) アンリ・マティス、二見 史郎 訳 (1978) 『画家のノート』みすず書房、p.42
- 7) R.アルンハイム、関 計夫訳『芸術心理学』地湧社、p 99
- 8) オールオーバー (All-over) は「全面を覆う」という意味の絵画用語。「ドリッピング」や「ポーリング」といった技法を開発し画面の全体を均質に処理していく 1947 年以降の J・ポロックの絵画に対して、主として 50 年代以降に使用された。
- 9) N.Hartmann はマールブルグ派とも呼ばれる新カント主義から出発し、フッサール現象学の影響を受けて、独自の批判的存在論を展開した。
- 10) 美的形式原理の分類に関しては、注 1)-②新井義史 (2016) p.9 「第 2 節 (1) 美的形式原理とは」を参照されたい。
- 11) アル・ローラン、内田 園生訳『セザンヌの構図』1972、美術出版社、p 166
- 12) 本明 寛 (1962) 『造形心理学入門』美術出版社、p24
- 13) フォーマリズム (Formalism) は、内容や主題ではなく、純粋な視覚性を重視しそれを分析することで作品を解釈しようとした批評方法。
- 14) 中村 雄二郎 (1993) 『デザインする意志』青土社、pp.69 -70
- 15) Grid System (独 :Raster System), ラテン語の Rastrum、熊手や格子の意味から派生した語。グリッド・システムを考案したのは、スイスのグラフィックデザイナー、ヨゼフ・ミュラー = ブロックマン (Josef Müller-Brockmann) (1914 ~ 1996 年)。彼は、デザインされる媒体の面積と文字の大きさの比例を研究した。後に「Grid systems」でその理論を発表した。グリッド・システムは、エディトリアルなどの分野で広く使用されるようになった。「コラムグリッド」は通常 2 ~ 3 段の段組で、間に若干スペースが入る。段を複数行に再分割したものを「モジュールグリッド」と呼ぶ。

挿入作品図版

図 2 ヤコボ・ペリーニ《Trittico della Madonna》1464 頃、アカデミア美術館 (ヴェニス)

図 3 ティツィアーノ《田園の奏楽》1511 頃、ルーヴル美術館

図 4 作者不詳《グレゴリーウスと写字生》983 以後、トリーア州立図書館

図 5 ゴヤ《Bullfight in a Divided Ring》1825 頃、メトロポリタン美術館

図 6 モネ《睡蓮》1916、国立西洋美術館 (東京)

図 7 ポロック「Number 5」1948、個人蔵

図 13 プリュージェル《農民の踊り》1568 年頃、ウィーン美術史美術館

- 図 14 プリュージェル《狩人の帰還》1565、ウィーン美術史美術館
- 図 15 ホッペマ《ミッデルハルニスの並木道》1689、ロンドン・ナショナル・ギャラリー
- 図 17 マネ《バルコニー》1868 年頃、オルセー美術館
- 図 18 セザンヌ《ピクトワール山》1904、フィラデルフィア美術館
- 図 19 ピクトワール山実景写真(リーウォルド撮影)、ローラン「セザンヌの構図」p166、より転載
- 図 21 マティス《イギリスの娘》(部分)、本明寛「造形心理学入門」p 25 の図をトリミング作成した
- 図 26 ステラ《Tomlinson Court Park》1959、Harris Gallery
- 図 27 アルバース《正方形礼賛》1957 頃、静岡県立美術館
- 図 28 リツキー《赤きくさびで白を撃て》1919-20、ポスター
- 図 31 モンドリアン《Composition 赤・青・黄》1930、テート・ギャラリー
- 図 32 ホフマン《鏡の中のヴェール》1952、メトロポリタン美術館
- 図 33 マティス「コリウールのフランス窓」1914、ポンピドゥーセンター
- 図 34 クレー「New Harmony」1940 グッゲンハイム美術館
- なお、図 23, 24 は学生作成によるものであり、図 1、8、9、10、11、12、16、20、25、29、30、35 は筆者が作成した。

(本研究は JSPS 科研費 15K04392 の助成を受けたものです。):