

美術科の題材開発における文献資料の活用(1)

モンドリアンの教材化による事例

Use of Literature in Theme Development of Art Education (1)

新井義史

北海道教育大学紀要（第1部C）

第48巻 第1号 印刷

平成9年8月

## 美術科の題材開発における文献資料の活用(1)

### モンドリアンの教材化による事例

#### Use of Literature in Theme Development of Art Education (1)

新井 義史

#### はじめに

教師が、目に見える要素のみを材料にして、作品や作者について語ろうとすれば、「感覚的」・「主観的」な解説になりがちである。それに対し、文献資料による裏付けのもとで、作品について語る場合には、視覚的な特質（形態・色彩・構図、筆づかいなど）をすら、その背景をなす思想や社会現象、歴史条件などから切り離すことなく、社会史の文脈のなかにおいて説明することを可能にする。

中・高等学校の美術教育では、鑑賞教育に限らず表現教育も含めて、文献資料による教材解釈をより重視する必要があると考える。本稿は、幾何学的抽象表現の代表者として知られているモンドリアンを例に取り上げ、彼の作品における造形要素の果たす意味を、文献資料をもとに解釈し、それを生かした教材化の具体例を示したものである。

#### 1 「モンドリアンの教材化」を事例に選択する意味

「絵画を蔽うている非絵画的なもの一切をつぎつぎと剥ぎつくし、最後に残されたもの、それは絵画であって絵画でない一つの核であり、絵画自らにつきつけられた糾問の刃である。<sup>1)</sup>」純粋な絵画を求めるがゆえに、絵画表現における純粋成分を抽出していった結果、もはや伝統的な絵画とはかけはなれ新たな表現へと至ったモンドリアンの作品は、人間が意識的に開拓した純粋な抽象表現の最も初期の例のひとつである。

たとえ純粋抽象といえども、人間のコミュニケーションの道具のひとつである。モンドリアンは、自分の造形思考の伝達は作品だけでは不可能であり、言語による解説が必要であると考えたがゆえに、多くの著作を通じて自分の思考を表明したのであろう。「モンドリアンの作品を、彼の理論的表明や彼に関する評論をもとにすることなしに、正確に解釈することはまず不可能である」との筆者の判断により、彼の作品を事例に取り上げることにした。また、モンドリアンの抽象化への展開はリニア（直線的）であり分かりやすいこともその理由に含まれている。

#### 2 モンドリアンの教材化のために必要な文献の種類

モンドリアンの作品を解釈しようと試みる際に参考となる文献資料には2種類がある。ひとつは彼が自身自身で書き残した論文形式による絵画論や芸術論であり、ふたつには彼の伝記的な事実や作品についての批評など、後世に他者によって書かれた資料である。結論からいえば、モンドリアン自身が書き残した難解な言い回しによる理論（論文）を重視しすぎることは不必要である。

モンドリアンの画家としての特異性は、理念の表明とその造形的実践とを表裏一体の創作活動としたところにある。彼は、造形要素を限定し、それらの組み合わせの可能性を意識的に追求した結果、驚くべき視覚的バリエーションを生みだした。「その作品からあらゆる個人的、慣習的なメチエ（技術）を追放し、素材への依存を拒否し、視覚的な快感よりも観念を優先させた、という意味において、今日のコンセプチュアル・アートに先行する観念的要素をみることさえできる<sup>2)</sup>」「かれほど真の新しさとは何か？を深く考え、新しさを追い求めた芸術家はないだろう、その意味でモンドリアンが絵画におけるペルグソンと呼ばれるのは正しい<sup>3)</sup>」とまでに評されている彼の作品は、その斬新さゆえに、作品を視覚的印象からのみ解釈することは難しいともいわれる。

抽象絵画の理解のしかた、そして楽しみかたのいくつかを提案しようとして書かれたフランク・ウッドフォードの好著「抽象美術入門<sup>4)</sup>」には次のような一節がある。「モンドリアンの制作の動機を知り、かれが作品を通して鑑賞者にどのような印象をあたえようと望んだのかを理解したいと思う人は、作家自身の書き残した大量のエッセイにとりくむ必要があるでしょう。内容は難解なものもあるが、芸術と自然、そしてあらゆる実在に対する思考を包括するめくるめくような理論が展開されている」

モンドリアンの作品は視覚的な面から楽しむこともできる。しかし、内容を正当に解釈するためには作品を見るだけでは不十分であり、彼の思考の論理性に基づいた造形要素の限定による純粋性（絶対性）の追求の意味は、多くの資料をもとに考察せねばならないという。この言葉を真実のものとするれば、大人にも理解しがたいモンドリアンの理論を中・高校生に理解出来るようにときほぐすことは不可能にすら思えてくる。

しかし、モンドリアンやドースブルグなどのデ・スティール（新造形主義）のメンバーが、造形のための法則化や理論化にあれほどまでに熱心だったのは、彼らがオランダ人ゆえの民族性が関係しているようである。「かれらの祖国の伝統は、法典化に熱中するような精神傾向とはおよそ縁遠いものである。また、抽象作用自体がかれらの民族性や感情形式からは受け入れがたいものであった。そこでかれらは、知性を優越させ理屈ばった立場をとることで、それらを乗り越えようと努力した」とする見方<sup>5)</sup>、あるいは、「抽象絵画の創始者とされるモンドリアン、カンディンスキー、マレーヴィッチの3人はいずれも自分の作品を言葉で説明するために文章をかなり書いている。それは、簡単には理解されそうもない抽象絵画をわかってもらうために、彼らが言葉で説明せずにはいられないような欲求にかられたことはまず間違いがない」という見方<sup>6)</sup>からすれば、彼らが、なぜあれ程に説得調な解説を繰り返したのかがうなずける。したがって、作者自身の言葉からの解釈も可能であるが、客観的な解釈という面からいえば、むしろ他者による評論を資料にする方が望ましいと判断できる。

### 3 教科書における扱い（高等学校の例）

モンドリアンを扱った教科書の5つのケースを取り上げてみた。教材としてのモンドリアンの扱いには2種類がある。下記A・Bのような抽象化へのプロセスを示す扱いと、C・D・Eのような幾何学的抽象表現の典型としての扱いである。

前者のように、作家による制作段階の記録を順次示すプロセスの公開は、ピカソの「ゲルニカ」やマチスの「桃色の裸婦」、あるいはドースブルグの「牡牛」のような例が知られている。しかし、モンドリアンの「樹」の連作は、作家自らが自分の意志で具体物を意識的に抽象化していく過程を保存した、最も貴重な例として知られている。それはモンドリアンが一連の抽象過程に絶大な自信を置いていたと同時に、論理的展開の証明作業を他者に向けても教育的意味を込めて公開しようとした意思の表れでもあったといえる。芸術における抽象の意味は、抽象の意味の二面性のうち、「とらえどころがなくはつきりしない様子（例：一でわかり

にくい)」ではなく、「個々の事物の多くの性質から、共通のものを抜き出すこと<sup>7)</sup>」を明瞭に示してくれる好例である。

後者としての扱いにおいて、いずれの教科書の解説にも共通していることは、以下の3点である。

- ①幾何学的構成による抽象作品である。
- ②形について：水平・垂直の直線の使用とそこから生じた矩形による構成。
- ③色彩について：三原色と白・黒のみの使用。

もちろんこれらの解説は、1917年以降に制作された作品、とりわけ「赤・黄・青のコンポジション(図4)」に代表されるような、純粋に幾何学的な抽象作品を指している。

#### A、題材名：「抽象の世界—秩序とリズム—」(日文／高校美術1，昭和56年，p24-25)

題材解説：絵画は具体的なものを描かなくても、形や色を美的に組み合わせることにより、複雑な内容や作者の意図を明確に表現することができる。主題を設定したり、また音楽を聞いたりして、そのイメージを具体的なものによらないで表現してみよう。(要約)

掲載作品：モンドリアン①「赤い木(図1)」，②「灰色の木(図2)」，③「花咲くりんごの木(図3)」，カンディンスキー「変化する動き」，サム＝フランシス「無題：青い球」

解説：①写実的な木の表現から、次第に単純化が進む。②形は曲線化され、背景と一体となり、リズム感が生まれている。③最終的には、幾何学的な秩序を作り出す造形の要素になっている。

#### B、題材名：「抽象—変化と統一—」(光村図書／高校美術1，平成3年，p.30-31)

題材解説：抽象絵画は、画面を点や線や面などの幾何学的要素だけで構成したり、心の内面の動きをそのまま形や色彩に置き換えたりして表そうとする。また、自然の形や仕組みを単純化したり変形することも多い。抽象絵画は対象に依存しないだけに、形や色それ自体のリズム・バランスなどをいっそう厳密に考慮し、統一感と美しい構成をもつように表現しなければならない。

掲載作品：モンドリアン①「赤い樹」，②「灰色の樹」，③「花咲くりんごの樹」，カンディンスキー「適度なバリエーション」，サム＝フランシス「ミドルブルー」，菅井汲む「鬼の散歩」

解説：上記Aとほぼ同じ

#### C、題材名：「抽象の世界」(日文／新高校美術1，昭和62年，p.30-31)

題材解説：抽象とは、現実に見られる具体的な事物の形を表すことなく、線や面や色彩だけからなる形の世界を、どこかから「ひきだして」くることであり、現代美術の主要な分野を占めている表現法である。

掲載作品：モンドリアン「赤・黄・青のコンポジション(図4)」，カンディンスキー「黒い弧のある絵」，ベン＝ニコルスン「カーブする面上の二つの円」

解説：「モンドリアンは、対象を単純化していき、出てきた線や形を平面的に再構成したが、やがて水平線、垂直線と三原色、そして無彩色の色面だけを使ったぎりぎりのバランスによる幾何学的構成の作品を描いた。」

#### D、題材名：「抽象の世界」(日文／高校美術1，昭和64年，p.26-27)

題材解説：抽象絵画について考え方を理解し、純粋な形や色だけによって構成する。

掲載作品：モンドリアン「タブローI(図5)」，カンディンスキー「青の中で」，デ＝クーニング「ルツの驚き」，ジャン＝ペイエ「コンポジション」，マークロスコ「ナンバー16」，ブリジット＝ライリー「大滝3」

解説 : 「モンドリアンは、白と黒、青、赤、黄の三原色だけを使った幾何学的な構成の中に、明快で純然とした美をつくり出そうとしている」

E、題材名：「構成された形の美」（日文／高校美術3，平成5年，p.10-11）

題材解説：美しい形や好ましい形は、自然や美術作品のなかにあり、それらに接することで心の中につちかわれてくる。だが、作品としての現れ方は人の心の状態や状況によって違っている。（要約）

掲載作品：モンドリアン「コンポジション（図6）」、バザルリ「作品」、チャールズ＝ジェンクス「ガラジア・ロトング（木造建築）」、グナー＝バーカツ「ミネアポリス連邦準備銀行（鉄骨建築）」

解説 : 「抽象主義のモンドリアンは、黒い線によって分割された白い面、それに加えられた赤、青、黄の色面だけによってきわめて幾何学的な作品をつくり上げている。彼の言葉によれば、この作品もまた、彼が自然から受けたイメージによって生み出されたものなのだという。ここまでくると、ものを見たり感じたりする芸術家の心の不思議な働きについて想いをはせないではいられない。そうしたことが可能なのも、個々の芸術家の経験の違いによるものであろう。」

#### 4 解釈のためのポイント

純粹抽象にたどり着いた後のモンドリアンの作品について、すべての教科書に共通している解説は、「水平・垂直線」および「三原色と白・黒のみ」を用いて制作されている点である。簡潔ではあるが要領を得ているこの解説内容は、たしかに、モンドリアン作品の現象的側面（目に見えている造形的な成分）の確認、およびモンドリアンの構成方法（何をルールにしたのか）の理解にはなる。しかし、多くの造形要素の内から、モンドリアンはなぜ「水平・垂直」と「三原色」とに限定したのか？ その「理由＝なぜ」については教科書では触れられてはいない。モンドリアン解釈のためには、この点を明確にすることが最も重要なポイントであろう。

この二点に関連すると考えられる資料を以下にあげた。これらの資料に一通り目を通すことで、モンドリアンが造形要素を限定して使用した意味と、その結果としての作品への評価の概要を見ることが出来るだろう。なおここでは、資料が煩雑になることを避けるために、モンドリアン自身による理論表明は含めず、評論的資料のみを集約した。

#### 5 解釈のための資料

##### (1) 宗教（思想）の影響

###### ① カルヴィニズム

(a) モンドリアンの父は青年期のかれに厳格なカルヴィニズムに即した家庭教育を強いた。偶像崇拝を排して清教徒的な厳格な倫理生活と道徳的訓練を要求した。その影響は、「聖像が神の絶対的、不可視的な神聖さをくもらせると信じた1550年以降のオランダの宗教改革の先駆者たちの信仰の伝統が、形を変えて抽象芸術に対するモンドリアンの思考のなかに深く根をおろした」

≪『ピート・モンドリアン』、赤根和生、美術出版社、1984、p.160≫

(b) 自然の現象形態のこの拒絶にはオランダのカルヴィニズムの最初の自己表明、すなわち16世紀における偶像破壊運動との、単なる一致より以上の照応がある。

≪『MONDRIAN - 世界の巨匠シリーズ』, HANS L. C. JAFFE, 乾由明訳, 美術出版社, 1971, P.41≫

(c) モンドリアンはプロテスタントの中でも最も厳格な宗派で、感覚とは異であり妄想にすぎないという教えを守っている、カルヴァン派の伝統の中で育った。カルヴァン派の教会では目を楽しませる装飾は排され、香も焚かれず音楽も奏されない。知性は感覚によって惑わされるために、知性に対する働きかけは自然のみを通じておこなわれる。モンドリアンの用いる表現手段の乏しさはこれと同じとは言えないまでも似たような信念に由来しているのは確かでしょう。

≪『抽象美術入門』, フランク・ウッドフォード, 美術出版社, 1991, p.17≫

## ②神智学 (Theosophy)

モンドリアンは青年時代にエドワード・シュレの神秘主義的な書物から感銘を受け、さらにブラヴァツキー夫人、ルドルフ・シュタイナーなどの神智学 (人智学) の著作を読んだと言われる。

(a) テオゾフィーは、ギリシャ語の神を意味する < theos > と智を意味する < sophia > の結合語で、神に関する知恵を意味する。哲学と宗教の両方にまたがり、哲学と同じく知性をほりおこして人間を救う可能性を示し、また宗教と同じく人間を解脱させて神への道を開こうとする。Madame Bravatsky により1875年に創立された。その教義はヒンズー教と仏教に負っているが、源流は新プラトン学派やゲノーシス派までさかのぼり、東洋の特にインドの宗教および密教性をもつもののほとんどがこれに流入している。

≪『ピート・モンドリアン』, 赤根和生, 美術出版社, 1984, p.160≫

(b) 「モンドリアンの思考の展開に最も重要な貢献をしたのが、神智学の運動であることは、疑う余地がない (が、しかし神智学の原理や象徴によって彼の芸術の全てをかたることが出来るわけではない。)」

≪『モンドリアン展図録 (西部美術館)』, ヘルベルト・ヘンケルス, 東京新聞発行, 1987, p.156≫

モンドリアンが神智学協会に入会したのは1909年 (37歳) であり、1917年 (45歳) に退会している。ただしアムステルダムにおける協会の浅薄な内容には反感を抱いており、会員であることはあまり重要ではない。

≪『モンドリアン展図録 (西部美術館)』, ヘルベルト・ヘンケルス, 東京新聞発行, 1987, p.173≫

(c) 「モンドリアンの多くの絵画と思考の大部分は、神智学の運動や、アンペール・ド・シュペルヴィーユ (Humbert de Superville) の著作の中で彼が知った新プラトン主義の重要な考え方から直接導くことができる。」

≪『モンドリアン展図録 (西部美術館)』, ヘルベルト・ヘンケルス, 東京新聞発行, 1987, p.157≫

「人間は垂直で、かつ空の方へ向かう、垂直というのは、身体の長軸、つまりわが地球の中心点からの線の延長が水平線に直交するからである。空の方へ向かうというのは、この軸の方向が、頭上の天頂点を正確に指し示すからである。この二つの性質は、暗に一方が他方に含まれると同時に、厳しく区別されてもいる。(中略) すべての人間は、唯一無二の原初的で絶対的な垂直方向である自らの固有の軸の表現の中に含まれるのである。(シュペルヴィーユ、『芸術における絶対記号論』1827-32)」

≪『モンドリアン展図録 (西部美術館)』, ヘルベルト・ヘンケルス, 東京新聞発行, 1987, p.156≫

(d) 赤・青・黄を閉じられた輪郭の中に入れる必要を私たちは感じません。とらわれのない、芸術的な感情から、この3つの色彩の中で平面を輝きださせる要求を私たちはもちます。淡紅色、緑、黒、白は影の色ということが出来ます。反対に、赤・青・黄は輝きの色と呼ぶことが出来ます。影のような像から輝き出る色です。赤は生命の輝き、青は魂の輝き、黄は霊の輝きを感じとる。今日私たちはもう一度、絵画の本性へとたちかえらねばなりません。何よりもまず、画家は平面を材料にしているという事実を

確認しておく必要があります。三次元空間を消去したときのみ、平面を知覚することができます。平面を三次元空間の表現として知覚し、青を遠ざかるもの、赤を近づいてくるものと知覚し、色彩の中に三次元が生きるようにすると、三次元空間を消し去ることができます。空間遠近法を否定しているのではありません。ある期間、唯物論を通過し、空間遠近法で表現したあと、私たちは再び、色彩遠近法に戻るのです。

◀『シュタイナー芸術と美学』、R・シュタイナー、西川隆範訳、平河出版、1989、p.29-35▶

### ④スヘンマーケルス (M. H. T. Schoenmaekers)

- (a) 彼は、カソリックの牧師の出身。『実証的神秘主義』あるいは『造形数学』と彼自身が呼んだ神智学的、ネオ・プラトニスティックな思想体系の創始者。そのミステイシズムを平明に説いた数冊の著書により当時のオランダではひろく知られていた。

◀『ピート・モンドリアン』、赤根和生、美術出版社、1984、p.53▶

- (b) 「デ・スティール運動の造形的で哲学的な原理を、実質上公式化したのはスヘンマーケルスである。彼の著書『世界の新しいイメージ』の中で直角の宇宙的卓越性を以下のように述べた」「地球を形作る二つの完全に正反対の基本一力強い水平線、つまり太陽をめぐる地球の軌道、そして垂直、つまり太陽の中心から発する光線の深遠なる空間運動……」また、この本の後のほうには、デ・スティールの基本的色彩体系が書かれている。「三原色とは本来、黄、青、赤である。存在するのはこの三色だけである。……黄色は光線の動き……青は黄色の反対色だ……単独の色としての青は大空だ、線だ、水平状態だ。赤は黄色と青の仲間だ……黄色は放射し、青は、“後退し”、赤は漂う」

◀「デ・スティール」、ケネス・フランプトン、『20世紀美術』、宝木範義訳、PARCO出版、1985、p.147▶

- (c) モンドリアンの、大部分が分断された水平線と垂直線で出来上がっている精密な後期キュビズムのコンポジションが出現したのは、この画家が1917年7月にパリからオランダにもどり、続いてラーレンで毎日のようにスヘンマーケルスに会っていた頃である。

◀「デ・スティール」、ケネス・フランプトン、『20世紀美術』、宝木範義訳、PARCO出版、1985、p.148▶

- (c) スヘンマーケルスの著作『新しい世界像』は終生持ち歩いたらしく、モンドリアンの遺品の中から発見されているほどである。スヘンマーケルスの思考体系とモンドリアンのそれとは、驚くほどの類似と符号を見せ、またモンドリアンがその文章表現で述語の大部分をスヘンマーケルスの著作、特に『造形数学』から借りていることはH. L. C・ヤッフエの研究で明らかにされているが、なによりもまず、モンドリアンがその造形思考をまとめるうえで採用した『新しい造形』というタイトルそのものがスヘンマーケルスの述語から借りてきたものであることによって決定的である。

◀『ピート・モンドリアン』、赤根和生、美術出版社、1984、p.53-54▶

## (2)周囲の作家からの影響

### ① ファン・ドウスブルグ (Theo van Doesburg)

- (a) デ・スティールの中心的人物であったが、1912年ごろから抽象芸術の新原則について指摘し、絵画と建築においては、直線と直角形(矩形)がその原則の方向を示すことを力説していた。デ・スティールは、3人の中心人物、すなわち、セザンヌからキュビズムにつながる近代的造形の論理的帰結を追求するモンドリアンと、ファン・ゴッホからカンディンスキー(青騎士)、へとつながる表現主義的抽象の流れをくむファン・ドウスブルグと、モーリス・ドニヤトローラップらによって強調された壁画芸術の系統をひくファン・デル・レックという異質な三者の融合による化学反応が招来した総合芸術運動であっ

た。

◀『ピート・モンドリアン』、赤根和生、美術出版社、1984、p.57▶

- (b) モンドリアンの教書は、ドゥースブルグが1916年に著した『絵画芸術における新運動』の中で規定した一般的性格の理念を、いっそうの厳格さと冷徹な要求とをもって明確化しているものである。ドゥースブルグは次のように考えた。「水平線と垂直線だけで構成されるべき作品、言い換えればふたつの普遍的方向によって構成されるべき作品というものがあるに違いない。これら二方向の直線はもっとも直接に神的なものを表現することができるだろう。」

◀『抽象芸術』、マルセル・ブリヨン、瀧口修造訳、紀伊國屋書店、1968、p.103▶

## ② ファン・デル・レック (Bart Van der LECK)

- (a) ファン・デル・レックが寄与したのは、三原色の使用と結びついた諸形態の幾何学的構築であった。モンドリアン自身が1932年のエッセイの中で彼の3原色の絵画の幾何学的に構成された様式が彼自身の行程で役に立ったことを認めている。

◀『MONDRIAN - 世界の巨匠シリーズ』、HANS L. C. JAFFE、乾由明訳、美術出版社、1971、p.30▶

- (b) 1916年、モンドリアンはレックと知り合い、お互いに相手から刺激を受けた。翌年のモンドリアンの作品からは細い線の+と-の記号が姿を消し、画面には平塗りの正方形と長方形が配置される。色彩は原色ではなく、ニュートラルな傾向である。

◀『抽象の形成』、二見史郎、紀伊國屋書店、1970、p.184▶

## (3) 批判と評価

- (a) 遊技規則として定められたこの原則は、確かに決して論理的ではない。なぜなら黒から白への移行行きの中へ灰色が入ることを許されているのに、なぜ赤と黄、黄と青、青と赤との間に色が入ることを許されないのか、水平と垂直の間に45度以下の角が入ることを許されないのか、は了解しえないからである。ちょうど人工言語を考え出すような具合に任意に、まったく別の要素と、まったく別の構成法をもった和声学をかなりの一貫性をもって発明することができる。この「遊技規則」がどの程度まで「純粹」絵画を基礎づけ得るか、この問いは答えられぬままだし、また答えることもできぬのである。

◀『近代芸術の革命』、ハンス・ゼーデルマイヤー、石川公一訳、美術出版社、1962、p.57-58▶

- (b) モンドリアンの用いる原色と縦横の直線は、分割も変換も不能な要素として絵画を構成し、自然界全体を統括する根元的な原理に対応しています。これらの要素を組み合わせるとモンドリアンが作りあげる調和は、宇宙そのものの落ちつきと相似の関係にある。黒と白は両極端である。縦と横についても同様である。これらは、完全な幸福を達成するために必要となる自然界の相対立する力の和解を象徴している。

◀『抽象美術入門』、フランク・ウッドフォード、美術出版社、1991、p.17▶

- (c) ドゥースブルグは1924年、それまでの垂直線、水平線を45度回転して、基本的要素として対角線構図を採用、自ら「エレメンタリズム (要素主義)」を唱えた。モンドリアンはその共通原則の改変を不満として、翌25年「デ・スチール」を離脱した。◀前掲/赤根和夫『ピート・モンドリアン』、p.62-63▶

1925年以降しきりに試みられている菱形の作品(図7)は、ドゥースブルグのエレメンタリズムの斜角構図の問題に対する無言の応答であったといっていだろう。

◀『ピート・モンドリアン』、赤根和生、美術出版社、1984、p.80▶

- (d) モンドリアン芸術の到達した革命的な新しさは、ゲオルグ・シュミットも指摘しているとおり、なに



よりもまず左右対称の破壊であった。「左右非対称における均衡の可能性を初めて認識したのはモンドリアンである。かれに先立つ芸術家たちはすべて、中央を縦に貫く線を軸とするシンメトリカルな構成のなかにのみ均衡は得られるものをつねに考えてきたのである。……モンドリアンは数千年にわたる静止的できびしいシンメトリの足かせからの解放を約束した」「モンドリアンの作品と日本の伝統的建築との相似についてはいくつかの実例をあげることができるが、それはいうまでもなく直線的構造のなかに示されたこのアシンメトリックな均衡に囚われている。」ブルーノ・タウトは「桂離宮では、芸術は意味である」と断定しているのだが、かれが奇しくも<意味>と呼んだものこそ、モンドリアンにおける<リアリティの宇宙的様相>そのものである。しかし、日本の芸術について無知に等しかったモンドリアンが、日本の建築から直接的にはなんらの示唆をうけることなくここに到達したのはひとつの驚異だろう。

◀『ピート・モンドリアン』、赤根和生、美術出版社、1984、p.131-134▶

## 6 モンドリアンの教材化例

### ■教材例、1

○題材 分割と比例を生かした平面構成

○対象 高等学校2年

○題材設定の理由

平面造形においては限られた形や面積の中で作業が行われる。それ故にスペースの分割やそれを生かした構成がきわめて重視される。例えば、エディトリアル・デザインにとっては、文字や写真や図をレイアウトするために、水平・垂直の分割方法をもとに配置を工夫する。この場合、分割による構成が造形行為の基本となる。ファイン・アートの分野でもモンドリアン以後の幾何学的抽象では、画面の分割は基本的造形行為になっている。ここでは、分割の基礎理論としてのプロポーションの種類を知り、それを使った平面構成を試みる。それにより、われわれの日常の暮らしの中にある分割と比率による構成美への関心を深めたい。

○指導目標

- (1) 分割と比率の方法について、作例を通じて具体的に理解させ、その方法を生かした平面構成を行う。
- (2) 芸術家やデザイナーの発想力やシャープな美的感性と呼ばれるものは、彼らが造形方法の技術と知識を有効に機能させることで生み出しているものであり、単なる特殊な才能のみによるものではない。平面構成の体験を通じて、造形における分割と比率による知識や技術への関心を促す。

○指導計画の概略

- (1) 幾何学的形態を用いた数学的規則性による分割方法を、具体的作例をもとに紹介する<sup>8)</sup>。作例に関しては、規則性を直感的に把握しやすい事例を選定する。また、植物の形態（相似形分割・拡大）や巻き貝の形状の性格、あるいはルート2矩形が書籍や紙のサイズとして用いられていることなど、分割の規則性は、自然の中に存在したり日常生活においても使われていることを気づかせる。導入の時点では、個々の分割方法の詳細にまで立ち入ることは避けたい。

①等形・等量分割

②漸変分割 1) 垂直・水平, 2) 斜め, 渦巻き

③相似形分割 1) 幾何学的形態, 2) 具象形態

④ルート矩形

⑤黄金比

⑥数列

(2) 上記分割方法のうち、ここでは黄金比を取り上げる。黄金比は無理数を含む扱いにくい数ではあるが幾何学的には簡単に求められ、しかも美しい比率を持っている。生徒にとっても、すでに簡単な知識としては持っており、興味を持ちやすい比例である。

①正方形と黄金比の関係

②黄金矩形の作成と性格<sup>9)</sup>

③絵画における黄金比の使用

1) 油彩キャンバスと黄金矩形(φ) F型とM型, <sup>10)</sup>

2) 具象画での利用例〔カラー「ロニーの春(図8)」〕 M型, <sup>11)</sup>

(3) 抽象画での利用例〔モンドリアン「タブロー(図9)」〕 M型の分割プロセスの分析<sup>12)</sup>

(4) 制作

上記Aの例を参考に、黄金比による画面分割を使用した平面構成をおこなう

条件：1) 水平・垂直線による分割

2) 面のみによる、あるいは線の使用も可

3) 色彩の使用に関しては自由

■ 教材例2

○題材 パソコンを利用した配色研究

○対象 中学校2年生

○題材設定の理由

中学校での平面構成では、「色や形などによる構成と伝達のためのデザインができるようにする」という内容が含まれている。1学年では、自然物や人工物を対象にして観察や構成の方法についての制作をおこない、2学年では、具体的な対象を離れて、独立した形態を操作することを学ぶ。幾何学的形態の操作は、中学生の段階ではまだ不慣れなことから、最も単純な矩形による単位形を集散的に用いた構成をもとに配色を工夫させる題材が多く行われている。配色に関する内容としては「色の面積や配置の調和を考える」ことがあげられている。色彩調和のための色選びのために最も効果的な方法は、多くの試行を重ねることである。しかし、彩色の技術や時間的制約の面からも試行を繰り返すことは現実には不可能である。したがってパソコンを用いた彩色シュミレーションにより、色選びの経験を効率的に行わせたい。

○指導目標

(1) パソコンのグラフィックの基本操作を習得させる。後段の実材による制作では、意図した色彩を彩色するための確実な方法を工夫させる。

(2) 色彩の効果を考え配色シュミレーションを行わせることで、扱える色彩の幅を広げさせる。

○指導計画の概略

(1) モンドリアンの作品「赤、青、黄色のコンポジション(図10)」の彩色されていない構図をフォーマットにして、パソコンのグラフィックツールを用いて彩色シュミレーションをおこなわせる。

①パソコンの立ち上げとフォーマットの読み込み

②フォーマットについての解説—ここでは作者についての説明は行わない方が良い。また作者が三原色を三カ所にもみ使用したことも説明しない。

- ③ペイントツールによる選色と彩色－「色の面積や配置の調和を考え」彩色可能な7カ所の矩形に、ペイントパレットの全ての色を自由に使用させる。望ましいと思える組み合わせを幾種類か考えさせる。
- ④彩色結果の記録－フォーマットを縮小し複数(5以上)印刷したプリントに配色結果をメモさせる。使用するソフトのペイントパレットのカラーコピーを用いることが望ましい。
- (2) 絵の具を使用した彩色 ③のうちから1つを選びポスターカラーで彩色する。黒線部分は最後にフェルトペンを用いると効率的である。
- (3) まとめの鑑賞
- ①生徒自身による選色と配色についての自己評価－プリントへの記述とその発表、
- ②生徒相互の評価、教師の評価
- ③モンドリアンの現色図版の提示と解説
- ・生徒が制作した画面と、モンドリアンの作品との比較を行う。前年に描かれた全く同じ分割ながら、赤・黒のみの彩色による「コンポジション (1929年) (図11)」、**「菱形のコンポジション (図7)」**も提示できることが望ましい。
  - (解説のポイント)
  - ・三原色に限定した理由。
  - ・純粹さと厳格さを追求したこと。

### ■教材例3

○題材 鑑賞・視覚世界の発明家－初めての抽象絵画

○対象 中学校3年生

○題材設定の理由

ピカソやマティス、モンドリアンの作品は教科書に必ず掲載されているが、中学生には受け入れにくいようである。これら20世紀初期の一連の作家たちの活動は、いわば絵画における発明・発見を目指した実験的な傾向である。西洋の文化や宗教を背景を持つ19世紀以前の西欧絵画に比べれば、抽象絵画は、実はむしろ「分かりやすい」はずである。エジソンの功績を始めとした発明や発見という言葉には心躍らせる夢とロマンの響きがある。純粹抽象に初めて到達したモンドリアンを「視覚世界の発明家」として紹介し、抽象絵画を考案するに至るプロセスを論理的に解説することで、抽象絵画に親しむきっかけとしたい。

○指導計画の概略

(1) 導入－発明・発見について

エジソンやニュートンなどの機器や物理に関する発明・発見および、写真・映画・テレビなどの映像世界での発明事項の確認。写真の発明が画家の役割を大きく変化させたことなどの紹介をおこなう。抽象絵画はいつ・誰が最初に描いたのかを考えさせる発問をおこなう。

(2) 展開－2枚の図版を用いて「対比」にポイントを置くことで、モンドリアンの発明のポイントを推理させる。

①「風車 (図12)」と「赤・青・黄色のコンポジション (図10)」の図版を提示し、相違点と共通点を上げさせる。前者の画面では、風車の羽、水平線、空と海、明暗のコントラストが特徴的である。後者には水平・垂直、線の交差による直角と矩形、幾何学的な要素しかない。自然から幾何学的要素を抽象したことへの誘導的発問も必要となろう。

②「抽象」の意味について考えさせる。(抽象原理の確認)

特殊から一般的性質(共通のもの)を抜き出す意味と、はっきりしない様子を指す場合(例:抽象的で分かりにくい)との、用語の使い方の違いに注意させる。(生徒が使っている辞書を読み上げると良い)前者が「抽象絵画」での意味である。

③抽象化のプロセスの提示(抽象化の構造の理解)

1)「赤い木(1908年)(図1)」「灰色の木(1912年)(図2)」「花咲くりんごの樹(1912年)(図3)」の図版を提示し、具体物の解体・単純化・再構成の過程を追う。

2)「コンポジション:樹Ⅱ(1912年)(図13)」「海(突堤と海原)(1914年)(図14)」「色彩のコンポジションA(1917年)(図15)」「コンポジション:灰色の輪郭線のある色面(1918年)(図16)」の図版を示すことで水平・垂直による再構成と彩色の確立までのプロセスを確認させる。

④制作の理念と法則—見えざる部分の解説(特殊内容の解釈)

モンドリアンの抽象作品は、図版を見ることにより理解を促すことが可能な部分と理解不可能な部分とがある。見ただけでは理解できない部分とは、なぜ水平・垂直のみを使用したのか?、なぜ三原色のみ限定するようになったのか?の2点である。これに関しては、人智学的、ネオ・プラトニスティックな思想的影響関係を解説する以外には不可能である。しかしながら、スフーンマーケルスとの交友や影響を紹介することは、中学生にとってはそう難しいことではないだろう。

(3) まとめ—できれば以下のような内容を図版やVTRで簡単に紹介することで一般内容への転移を促したい。

①モンドリアンの生涯を簡単に紹介するビデオを見せることで授業を振り返る。

②カンディンスキーの抽象作品とその特徴を紹介するビデオを見せることで、もう一つの主要な抽象表現があることを紹介する。

③さまざまな抽象絵画の例を示し、それぞれの作家が制作の理念と法則に基づいて制作したものであることを紹介する。

## おわりに

教科書に掲載されている作例(参考作品)に関していえば、小学校では児童作品が圧倒的に多い。だが、中学校美術の場合には、学年進行に伴って芸術家や専門家による作品が多くなり、高校では参考作品のほとんどがアーティストやデザイナーなどの作品である。いずれの教科書においても、ひとつの題材に関し、幾人もの作品がレイアウトされており、中学・高校6年間の教科書が扱っている作家や作品はトータルすると相当な数になる。

これまでも、中学や高校の美術の授業を担当するためには、ある程度の美術史的知識や理解が必要であると見なされてはいた。しかし、教科書の図版レイアウトを検討してみると、表現題材の場合でも、さまざまな美術家やデザイナーに関する知識・理解を必要とすることが多いことを感じる。また、教科書の解説はキーワードを押さえたものではあるが簡略すぎる。したがって「教材研究」では、幾人もの作家やその作品に関する知識と、教科書のキーワードを補足し関連づけるための資料の収集が必要となる。

最近、一般書店にも美術史や美術作品に関する入門書を目にする機会が多くなった。しかし、それらの解説内容は教科書の記載と同程度のものが多い。また、美術関係の理論や美術史の解説書には、やや詳しい内容を記載した中級書が意外に不足している。そのために、授業において教科書の内容を補足しうるような資料を求めるとなると、個々のアーティストについての解説や、時代様式や表現様式に関する専門書に頼ら

ざるをえない面がある。

ところが、これまでの中学校教員養成課程のカリキュラムでは、実技能力育成の観点が強く、美術史や芸術学の学習はあまりおこなわれなかった。したがって、多くの美術教師は、理論面での知識レベルや関心は高いとはいえ、資料を探し・読み込み・解釈するといった、作家や美術史の文献を用いた解釈方法には不慣れである。専門家を相手にしたメタ言語を使った美術史や芸術学あるいは作家論などの専門書を資料として、生徒に教えるべき内容の考察を行うことは、時間的にも経済的にも困難な作業に違いない。教師には、作家自身や評論家の文章を抜粋した「教材研究のための資料集」が切に望まれていると考える<sup>13)</sup>。本稿はその事例のひとつである。

## 註

- 1) 『ピート・モンドリアン』, 赤根和生, 美術出版社, 1984, p.136
- 2) 前掲書 P.142
- 3) 前掲書 P.108
- 4) 『抽象美術入門』, フランク・ウッドフォード, 木下哲夫訳, 美術出版社, 1991
- 5) 『抽象芸術』, マルセル・ブリヨン, 瀧口修造訳, 紀伊國屋書店, 1968, P.99
- 6) 『新しい造形』 ピート・モンドリアン, バウハウス叢書5, 宮島久雄訳, 中央公論美術出版, 1991, P71
- 7) 『角川国語事典』, 久松潜一編, 角川書店
- 8) 『芸術・デザインの平面構成』, 朝倉直巳, 六光社, 1984, P.108~137 「分割と比例」参照
- 9) 前掲書, P.129 「黄金比」「ルート矩形」参照
- 10) 『構図法—名作の分析と図解』, 柳亮, 美術出版社, 1957, P.168~176参照
- 11) 前掲書, P.188~190の解説参照
- 12) 前掲書, P.192~197 「モンドリアンの黄金分割」参照
- 13) 美術史を教育機関で講じるための教育用アンソロジーとも呼ぶべき出版物が増えてきたといわれる。出版されたアーティスト自身や評論家の文章を抜粋して編纂したもので、専門家の文章に直に触れられるのがこれらの出版物の特徴とされる。

## 参考文献

- 『ピート・モンドリアン』, 赤根和生, 美術出版社, 1984
- 『MONDRIAN—世界の巨匠シリーズ』, HANS L. C. JAFFE, 乾由明訳, 美術出版社, 1971
- 『抽象美術入門』, フランク・ウッドフォード, 木下哲夫訳, 美術出版社, 1991
- 『モンドリアン展図録 (西部美術館)』, ヘルベルト・ヘンケルス, 東京新聞発行, 1987
- 『シュタイナー芸術と美学』, R・シュタイナー, 西川隆範訳, 平河出版, 1989
- 『デ・スティール』, ケネス・フランプトン, 『20世紀美術』, 宝木範義訳, PARCO 出版, 1985
- 『抽象芸術』, マルセル・ブリヨン, 瀧口修造訳, 紀伊國屋書店, 1968
- 『抽象の形成』, 二見史郎, 紀伊國屋書店, 1970
- 『近代芸術の革命』, ハンス・ゼーデルマイヤー, 石川公一訳, 美術出版社, 1962
- 『新しい造形』 ピート・モンドリアン, バウハウス叢書5, 宮島久雄訳, 中央公論美術出版, 1991
- 『新しい造形芸術の基礎概念』 テオ・ファン・ドースブルグ, バウハウス叢書6, 宮島久雄訳, 中央公論美術出版, 1993
- 『構図法—名作の分析と図解』, 柳亮, 美術出版社, 1957
- 『芸術・デザインの平面構成』, 朝倉直巳, 六光社, 1984
- 『現代美術入門』, 中原祐介, 美術出版社, 1979
- 『モンドリアンと抽象絵画—現代の美術18』, 平凡社, 1975

< 本学助教授 釧路校 >



図1 「赤い木」  
油彩, キャンバス70×99cm 1908年



図2 「灰色の木」  
油彩, キャンバス78×107cm 1912年

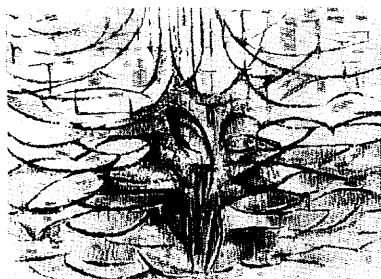


図3 「花咲くりんごの木」  
油彩, キャンバス78×106cm 1912年

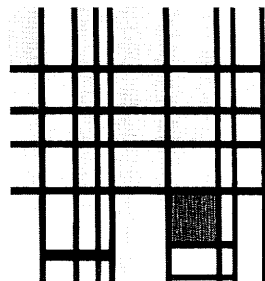


図4 「赤・黄・青のコンポジション」  
油彩, キャンバス72×69cm 1939-42年

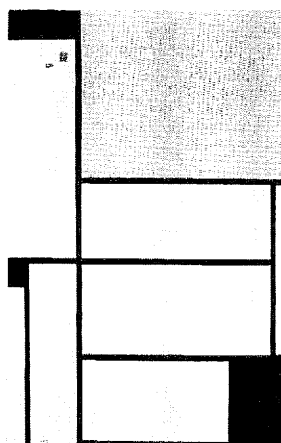


図5 「タブロー1」  
油彩, キャンバス96×61cm 1921年

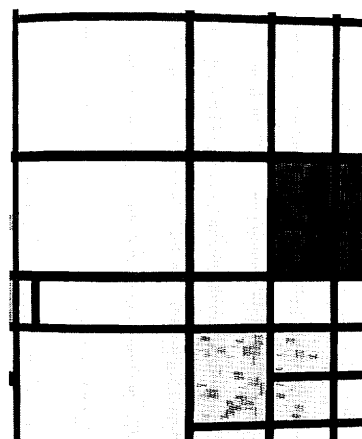


図6 「コンポジション・ロンドン」  
油彩, キャンバス82.5×71cm 1940-42年

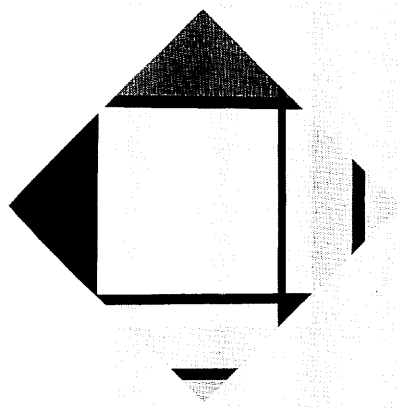


図7 「菱形のコンポジション」  
油彩, キャンバス対角線109cm 1939-42年

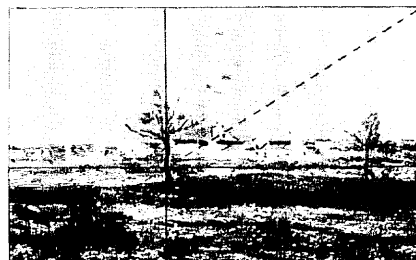


図8 コロー「ロニーの春」分析図  
『構図法—名作の分析と図解』, 柳亮, 美術出版社,  
1957, P.189より転載

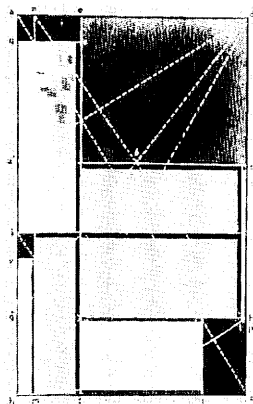


図9 「タブロー1」分析図  
『構図法—名作の分析と図解』, 柳亮, 美術出版社,  
1957, P.197より転載

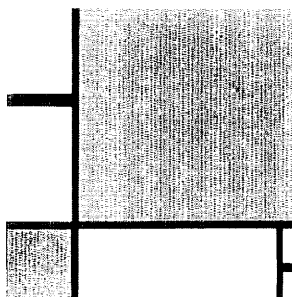


図10 「赤・青・黄のコンポジション」  
油彩, キャンバス51×51cm 1930年

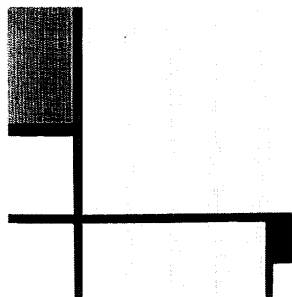


図11 「コンポジション」  
油彩, キャンバス52×52cm 1929年

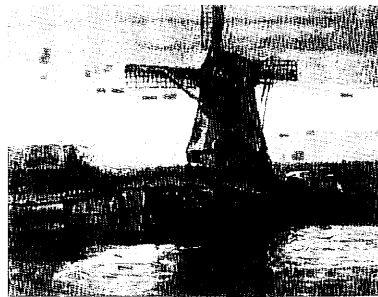


図12 「風車」  
油彩, キャンバス64×79cm 1905-6年

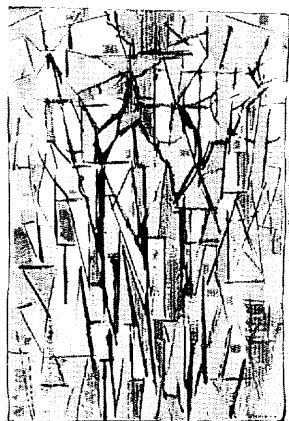


図13 「コンポジション: 樹II」  
油彩, キャンバス98×65cm 1912年

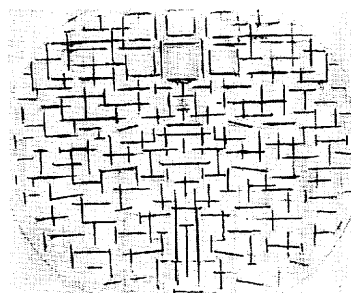


図14 「海 (突堤と海原)」  
木炭・紙51×63cm 1914年

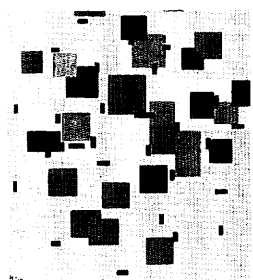


図15 「色彩のコンポジションA」  
油彩, キャンバス49.5×44cm 1917年

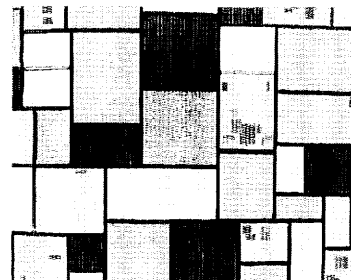


図16 「コンポジション: 灰色の輪郭線のある色面」  
油彩, キャンバス49×60.5cm 1918年