

ピエト・モンドリアン

薄 井 正 彦

I

今年の春、正確には1972年2月9日から4月9日迄、ピエト・モンドリアン (Piet Mondrian) の回顧展がスイスのベルン国立博物館 (Berner Kunstmuseum) で開催されたことを、先般スイスから帰国した友人から聞き、抽象絵画の退潮が云々されるこの時期に彼の作品が大きく取り上げられたことに驚きを禁じ得なかった。後に入手した同展覧会のカタログによれば、その数は習作を含めて119点に及び、彼の初期の作品から後期に至る迄、その変遷をたどりながら展覧されている。この展覧会は彼の仕事を理解するには絶好の機会であったと思うが、このことは彼個人の作品についてその評価を問い直す意味を持つと同時に、広くは抽象絵画全体について再考する時の来たことを示しているようにも考えられる。

彼の死後二十数年の間に絵画運動も様々に変化し、抽象絵画の流れも急速にその形態を変貌させてきた。特に第二次世界大戦終結後の動きはすさまじく、アクション・ペインティング (Action Painting)、ポップ・アート (Pop Art)、オプ・アート (Optical Art) 等の大きな流れの中で、大小様々なグループや個人が可能性を求めて新しい空間の創造に取り組んできた。時に二次元の限定された空間にあきたらず、三次元へと足場を求めたり、新しい素材を求めて遂には物理的な機器をも導入し、未知の空間へ模索の手を広げたりもしていった。それは創造への飽くなき欲望と情熱のほとばしりである反面、二次元空間での苦闘に対する安易な行きづまり感からの逃避であったと言えないこともない。しかし、古いものへの懐疑と新しさへの希求は、内に不安を蔵しながらも二十世紀を疾風の如く吹きまくり、やや混乱の様相を呈しはしたが、十九世紀的日常性の否定と言う新しいジャンルの確立を成し得た。そして、今日ようやくにしてその勢も衰え、反省の期を迎えようとしている。

元々、具象の否定によって始った抽象絵画は常に新奇な空間を追求めよう運命づけられた。それは如何なる方法をこうじても新しさに近づこうとし、二次元空間を

超えて三次元での空間構成を試みようとした。又、新しさの故に機械的方法や光学的方法によって視覚を刺激し、聴覚、触覚にまで訴えることも考えたし、心理学の応用によって日常性の否定を図りながら、新しさの開拓へと進んでいくこともあった。しかし、それらの方法も新しくなればなる程、絵画性の否定と言う落とし穴に落ち込み易い危険を持つ。そして、空間の多様性が試みられ、それを示そうとすればする程二次元空間との淵は深まり、絵画から遠のくと言う重大な矛盾に苦しむことになった。それはかつて抽象絵画の前提として具象性を否定したこととは根本的に異り、絵画性の否定と言う絵画存立を問う問題にまで発展する。このことは絶えず新しさを求めて進もうとする抽象絵画の当然の帰結であるかもしれない。しかし、やがては絵画と彫刻を越えた新しい造形芸術の誕生が可能であるかもしれないが、或はすでにその時期が到来しているとしても、現状はその過渡的な矛盾の中で呻吟していると言ってもさしつかえなからう。

こうした二十世紀絵画の新しい運動の一つの原動力ともなったモンドリアンの作品が、ヨーロッパ各地或いはアメリカから一堂に集められ、その形成過程を詳らかに見られる機会のあったことは、単に彼自身の創作活動を知る上だけでなく、抽象絵画、厳密には幾何学的抽象絵画の本質を探り、そこから派生した諸問題を考えながら、その行きづまった出口を求める上でも良いチャンスになったと考える。

たまたま本学の海外出張費を得て、一昨年から昨年にかけてヨーロッパに滞在した折、各地で現代美術の数々に接することができた。それらの中には美術書、雑誌等によって紹介はされているが、日本国内では殆ど接することのできない作品が数多くあったことは今更言う迄もない。勿論、モンドリアンもその一人である。彼については日本においても比較的良くその名は知られているが、さてその内容となると喧伝されている程は理解されていないようだ。それは、我国に彼の作品が皆無であることも大きな原因になっているかもしれない。又、一つには抽象絵画の流行に伴って、ジャーナリストに断片的な紹介がなされたのみで、本格的な研究がおこなわれていないことにもよろう。しかし、このことが日本における彼の評価に繋がらなければ幸である。もっとも、彼が四分の一世紀もパリで活潑な作家活動を行っていたにもかかわらず、そこでの評価は充分でなく、今もってフランスの画壇で名誉が与えられていないことを考えれば、日本での無関心さは或は問題とならないかもしれない。

モンドリアンはピカソと殆ど同時代にパリで生活し、抽象絵画の制作とその理論つまり新造形主義の確立と発展に努めてきた。そして、その抽象理論は広く建築、彫刻、装飾美術或はファッションに迄影響を及ぼし、注目をあびたこともあった。その彼の

中心的時代がパリにあったわけだが、そこでの生活は必ずしも恵まれたものではなく、スペイン人のピカソがパリ画壇に受け入れられたようには、彼は迎えられることがなかった。しかし、パリ生活の中で確立した幾何学的抽象画とその理論は、最初にドイツのバウハウスで取り上げられ、徐々にではあるが同志を得て、影響力を持つようになった。こうした状態になっても依然としてパリでは苦闘がつづき、彼の絵が問題にされることはなく、グループ展を除いては、パリで個展を開くことすらなかった。ましてや彼の作品が売れたことは一度もなく、現在でもフランスには彼の作品は一枚もないようだ。このことは、パリの画壇が種々の問題をかかえながらもピカソを容認したのとは反対に、未だに頑な程モンドリアンを拒否しつづけてる姿勢を示している。それは幾何学的抽象画に対する偏見であるかもしれないし、彼の美術史的意義が十分に確立されていないためであるかもしれない。

以上の事柄は、かつて印象派の画家達が伝統的な表現方法を否定し、新奇な表現を試みた時のことを想起させる。その時もパリ画壇は頑に彼等を拒否し、受入れようとはしなかった。又、セザンヌが生涯を冷笑の中で孤独な戦いをつづけ、死後において初めて栄冠を与えられたことを考えれば、モンドリアンが十分な理解と尊敬をもって美術史の中に座をしめるには未だ時間がかかるかもしれない。又、このことはフォーヴィスムから始り、キュービズムを経て展開されてきた現代美術も同様である。ましてや戦後急激に発展した抽象美術の認容には一層の時間が必要であろうし、創成期の無理解をとき、美術史的意義の定着がなされるためには、いずれの場合においても一層の忍耐が必要であることを知るのである。

パリで十分な評価を得られなかったことも手伝ってか、彼の展覧会は少く、先にもふれたようにグループ展を除けば、個展としては生前にアメリカで二回開かれたのみである。このことは当時の抽象絵画全体についても同じことが言えることだが、わけでもモンドリアンの幾何学的抽象画の場合は、一般の無理解がその原因になっていたと思われる。その根底には新しいものへの反撥と、幾何学的形態に対する絵画性の疑問と言うことが恐らく含まれていたであろう。この点については後でふれるとして、彼が生前に開いた個展は、渡米して二年目の1942年1月から2月にかけて、ニューヨークのドッデンジング画廊（Valentin Dudensing's Gallery）で開催したのが最初である。つづいて翌43年に同画廊で第二回展を開いた。そして、その翌年の1944年に死亡したので、結局個展としてはこの二回のみで終ってしまったことになる。彼の死後、1966年にロンドン、フィラデルフィア、そして彼の故国オランダのデン・ハーグで回顧展が開催された以外は、総括的なものとしては今回がそれに次ぐもののようで

ある。以上でもわかるように、生前新しい運動を意欲的におこない、その推進者として活躍したにもかかわらず、絵画的な評価は必ずしも一定ではなかった。今後、彼の作品が美術史の中でどのように位置づけられ、評価されるかは予測し得ないが、抽象絵画の開拓者としての努力と、その影響力の大きかったことは否定する人はいないであろう。

次に彼の足跡をたどりながら、その仕事を紹介してみたい。

II

ピエト・モンドリアンは1872年3月7日に、オランダのユトレヒト近郊のアメルスフォールト (Amersfoort) で、五人兄妹の長子として生れた。父は非常に熱心なカルヴィニスト (Calvinist) で、その影響を受けながら彼は育った。当初、校長であった父の希望もあって、絵の教師になることを志し、十七歳で小学校教員の資格を、つづいて二十歳で中学の資格をそれぞれ取得している。しかし、それが自らの意志でなく、又、専門の画家への志望を捨て難く、父の希望を振り切って画家になることを決意し、1892年にアムステルダムの国立美術学校へ入学した。そこで三年間を昼間部で学び、その後、夜間部で二年間を過している。彼が画家への道を選んだことは決して唐突なできごとではなかった。それと言うのも彼の親類にはつまり絵描きや製図工が多く、多少でも彼等の影響があったと考えられるからである。中でも専門の画家であった叔父フリッツ・モンドリアン (Frits Mondriaan) の影響は大きかったようである。十四歳頃から素描と油絵を描いていたと言うピエトは、その手ほどきを叔父フリッツから受けた。こうした環境の中で育った彼は極く自然に画家への道を選ぶことになったと言えよう。美術学校へ入ってからの彼は極く基礎的な教育を受け、アカデミックな手法に従って、根気強く対象を描いていくことを身につけていった。この間、アカデミーの校長であったアウグスト・アルレベ (August Allebé, 1838~1927) の指導を受けた。又、その外にマウフェ (Anton Mauve, 1838~1888)、マリス兄弟 (Jacob Maris, 1837~1889)、(Matthijs Maris, 1838~1917)、(Willem Maris, 1844~1910) 或はワイセンブルク (J.H. Weissenbruch, 1824~1908) 等ハーグの画家達の影響も多く受け、風景画は彼等師匠達の持っていたフランスバルビゾン派の自然主義的手法を身につけていった。(図1 Church Apse) 又、静物画は伝統のオランダ自然主義の影響もあり、克明な表現で手堅い仕事を進めている。(図2 Still Life with Dead Rabbit) 当時のこれら作品には、彼の育った保守的な環境と周囲の影響が明らかに出ており、リアリズムの精神以外際立った特長を窺うことはむずかしい。又、これら

の所謂写実的な仕事を手がけていた彼から、後の幾何学的抽象画の創始者になることを、誰も予測はできなかったであろう。

美術学校を出て後、彼は特に目立った活動はなく、生活も楽ではなかったようだが、絵はなんとか描きつけていった。そのために、多くの画家が一度は経験するように、彼の場合も、博物館で絵をコピーしたり、教科書の挿絵や頼まれた肖像画を描いたり、時には風景画を売ったりして生計を立てていた。その頃の生活をふりかえって、「それは大変な苦闘であったが、何とか生活ができたし、やりたいことをやって生活費を得られたのだから幸であった」と彼は述べている。過去への郷愁も手伝って苦しかった生活が糖衣に包まれてしまった感が無いでもないが、曲りなりにも絵を描きながら生活ができたのは確かのようなのである。その点、同国人で多少はモンドリアンにも影響を与えたゴッホとは事情が違う。貧困の中で、病める心を癒す術もなく苦悶しつづけたゴッホの生活に対し、モンドリアンの生活は生計上の苦労が多少あ

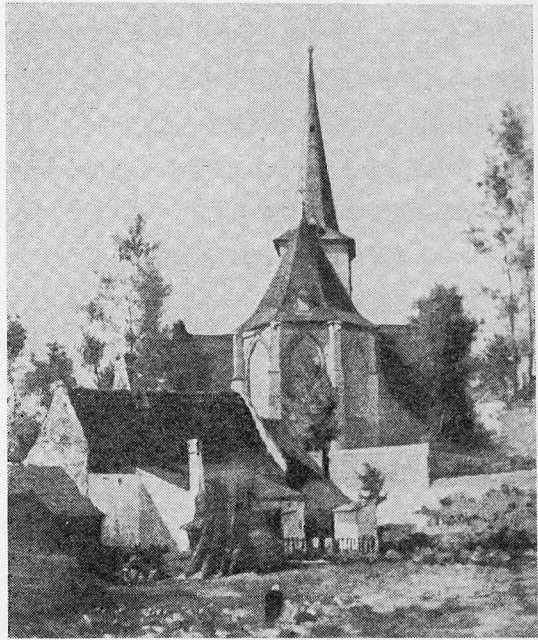


図1

1892頃 大きさ不明



図2

1891 80cm×51cm

ったとしても、如何にも静かであり、対象的なものであった。只、牧師の長子として生れたゴッホと、厳格なカルヴィニズムの家庭に生れた同じく長子のモンドリアンは、どちらも宗教的な環境の中で育ち、共に相入れない宗教と芸術の間を彷徨していたと言う点で共通したところが無かったわけでない。しかし、その生活態度は矢張り異ったものであった。ゴッホは己の信仰を確信し、又、その証のために狂気の如く炭坑の町へ牧師、実は単なる説教師として出向いて行く人間であった。そこで神の愛を説き、救いについて説き廻った彼は神の摂理を疑うことはなかったようだし、自己の実践者としての行為に陶醉し切っていたようでもある。ところが、やがてそのむくわれぬ行為に絶望と挫折感を抱き、打ちのめされていった。その彼は自己の救いを求めて絵の道へと進むが、そこには前にも増して大きな絶望が待ち受けており、遂には自らの命を絶つと言う悲劇的な結末を迎えることになったことは周知の事柄である。一方、モンドリアンは初めから絵の道を選び、それを一途に歩みつづけていった。その彼にとって、生活の隅々に迄いきわたったカルヴィニズムは、単なる外部の形式的問題ではなく、自己の内部存在を規定する道德律の問題とし強く意識されていた。その絆を強く意識すればする程、芸術家としての自由な発想は規律の中で身動きできぬものとして意識され、それが固着していく状態を恐れ苦しんだ。そこで、その束縛からの解放を考えたが、生活に強く根を張ったカルヴィニズムの否定はそれ程容易なものではなかったようだ。芸術と宗教の谷間で矛盾する自己を見つめながら、芸術の普遍性を考えた時、神の絶対的規律は一層重いものとして彼を苦しめ、芸術と宗教の統一が益々困難な業であると感じたに違いない。やがて神智学(Theosophy)へとその活路を求め、カルヴィニズムからの解放を図った。しかし、一方を捨て他方を拾い上げた時、再びその影響が彼を縛ることになる。私は神智学についての知識を全く持ち合わせない。只、宗教の拘束から離れることを願った彼が、哲学的で神秘主義的な神智学に積極的な興味を持つようになった心情は理解できる。この形而上学的な要素が、元々の宗教的な資質と相俟って、彼をより内省的で知的な方向へむかわせた。1909年に神智学協会の会員となり、1917年に脱会はしたが、彼はその後も誠実な後援者として会の援助をつづけた。この時期に形成された精神は以後の造形思想を決定する大きな要素となっていると考えられる。常に存在の本質を考え、宇宙的な価値を求めていったモンドリアンは、画面の上でも美の内在する絶対性と普遍性を追求していくこととなった。以上のように同じ宗教的環境にありながら、ゴッホは行動的な性格の持主として、直情的に情念の美を造り上げていった。それに対して、モンドリアンは思索と体験によって、慎重に疑問を追求し、普遍的な法則の発見に努め、純粹抽象の世界へと迫ってい

った。この両極に位置する二人が共に故国を去って再びそこへ帰ることがなかったことは、皮肉な共通点であり、美への殉教者とは言え一抹の淋しさを禁じ得ない。

ところで、彼の故国オランダは十七世紀に世界の巨匠レムブラント (Rembrandt van Rijn, 1606~1669) を生んだ後は振わず、十九世紀を迎えて再び芸術活動を開始したと言っても過言ではない。浪漫主義 (Romantisme) 最後の画家とも言われたイスラエルス (Josef Israels, 1824~1911) をはじめヨンキント (Jean Berthold, 1819~1891) ワイセンブルク、ボスブーム (Joh Bossboom, 1817~1891)、ヤコブ・マリス、弟マティース・マリス、又、その弟ウイレム・マリス、マウフェ、メスダハ (Hendrik Willem Mesdag, 1831~1915)、ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853~1890)、ブライトナー (Georg Hendrik Breitner, 1857~1923)、トーロップ (Jan Toorop, 1857~1928) 等が当時その担い手として活躍していた。特にヨンキントは印象派 (Impressionnisme) の父とも言われ、オランダ国内はもとより、フランスでも多く活躍し、印象派の巨匠モネ (Claude Monet, 1840~1926) たちに大きな影響を与えている。その意味で彼は近代絵画の先駆者であり、開拓者の一人としてすでに注目をあびていた。マティース・マリスはパリに出てドガ (Hilaire Germain Edgar Degas, 1834~1917) 等の影響を受けた浪漫主義的な画家であり、その弟ウイレムはモンドリアンの叔父フリッツの師でもある。又、近代絵画の先駆者であるゴッホも彼等と同時代に生きた。彼は最初の指導を前記のイスラエルスやマウフェに受けている。只、後にオランダを離れたため、以後は特に故国の作家達との関係はない。その彼の活躍と真価が故国で認められたのは可成り後になってからであることはすでに知られている通りである。ブライトナーは矢張りイスラエルスの弟子で、パリでマネ (Edouard Manet, 1832~1883) の影響を受けアムステルダムに帰った。モンドリアンは後に彼の影響を強く受けることになる。又、トーロップもパリでマネやアンソール (James Ensore, 1860~1949) に学び、ついで点描主義 (Pointillisme) の影響を受け、象徴主義 (Symbolisme) の傾向を持って帰国、彼も又モンドリアンに強い影響を与えるようになる。以上のような画家が十九世紀後半から二十世紀初頭にかけてオランダ美術界を担い、その近代化を徐々に進めていった。

丁度その頃オランダに育ったモンドリアンは、手堅い仕事ではあったが、どちらかと言えば古い感じの絵を描いていたわけである。その点、すでにヨンキントが印象派の夜明けを告げ、新しい方向を目指して活躍していたことを考えれば、不思議に思われる程である。

モンドリアンは美術学校を出てから後、1911年にパリへ行く迄の間、途中一年間程

ウーデン (Uden) へ移り住んだ以外は、殆どアムステルダムで生活をしてきた。この間が彼の生涯で一番混沌としていた時代であったろう。当初、彼は制作の中心を風景に置き、田園に数々のテーマを探し求めていた。やがてそれに興味を失うと、都市周辺の堤防等に新しいテーマを求めながら描きつづけた。それは時に河岸の風景であり、コテッジや風車、或いは流れのある風景であった。それらの作品は特に目立ったものではなく、極く普通の寧ろ古典的な感じのものでさえあった。只、こうした戸外での制作がつづき、外光に接する機会が多ければ当然光に対する問題にぶつかり、それに深い注意をはらわざるを得なくなる。丁度その頃、フランス印象派の影響を受けたト

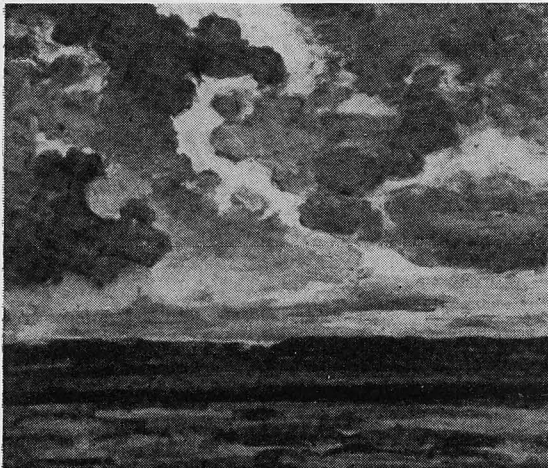


図 3 1907~8 64cm×74cm

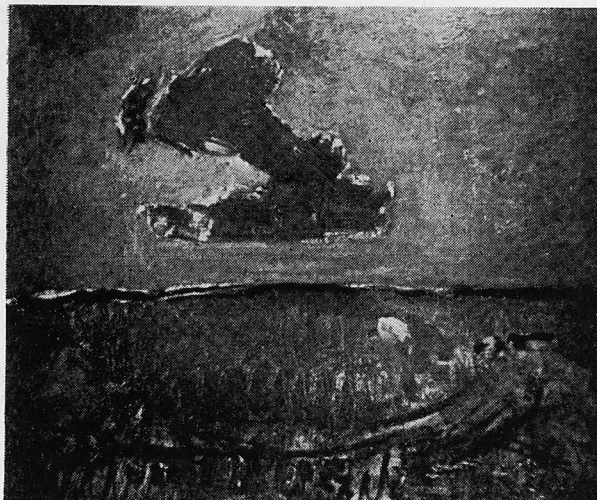


図 4 1907 64cm×75cm

ーロップやブライトナー、又、フォーブ (Fauvisme) の影響を受けてパリから帰ったスリタース (Johannes Carolus Bernardus Sluyters, 1881~1957) 達を知り、交友が深まっていった。そして、当然のことながら彼等の影響を受けることになる。特に彼等の持つ明るく温かい色彩、或は広い空間処理の構図等に強い魅力を感じ、それらを自分の中に取り入れようとした。彼等から受けた新鮮な感銘は彼の最初の転機をうながし、鎖されていた感情はにわかに活動し始めていった。地平線を下げてパースペクティブを強調し、あわく温かい色調で暮色を表わした絵は、この頃の作品の特長にもなった。(図 3 Evening Sky) 例えば、下記にあげ

る幾つかの作品をみても、それが顕著に現われており、彼の印象派に対する反応の並々でなかったことを知ることができる。Windmill in Moonlight (1907~1908頃)、Evening Landscape (1907~1908頃)、Trees on the Banks of the Gein at Moonrise (1908)、The Red Cloud (1908 図4)の如く、あざやかなヴァーミリオン系の色でぬった雲を遠い地平線上に浮かせた作品を見ると、色彩的にも構図的にも明らかに印象派のものであり、又、フォーブの大胆な処理に興味を持ち始めたことを示している。これら一連の印象派的な仕事の後に再び急激な変化が現われる。それはモネの点描法にも似たタッチと強烈な色彩を用いた仕事で、それ迄のおだやかないわば陰の絵と違った、太陽に輝く光の絵になる。それらの画面は力強いタッチと強い色彩とで、やや甲高い調子にはなっているが、躍動する生命を歌い上げようとする試みを見ることができる。例えば Windmill in Sunlight (図5)はヴァーミリオンの風車を中心に、黄、青、ヴァーミリオンの三色で空と陸と水を大胆に描いたものである。この段階に至ると、形態も色彩も自然主義的な方法を完全に脱脚し、フォーブの極めて主観的な表現に似たものとなり、作者の造形意識が強調され始める。この傾向は1909年頃から1911年頃迄つづけられ、風車、教会、砂丘と海等のモチーフで、色彩とタッチで織り成す効果を次々に追求していった。かつてリアリストックに物をとらえようとした自然主義時代を超えて、新しい世界に飛び込んだ彼は自然の最も移ろい易い光と空気の様相を、全く新しい方法で表現することに取り組んだ。

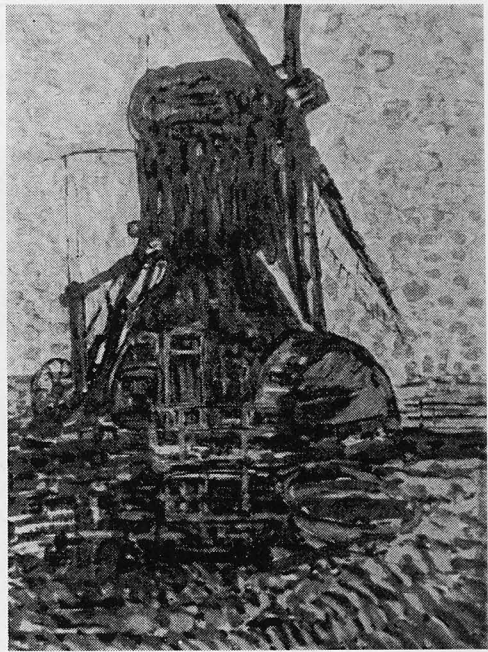


図5 1911頃 114cm×87cm

点描の方法がモネのものであるとすれば、色彩はゴッホの影響を思わせるものがあり、当時の彼が自然主義を脱皮するために、様々なものに眼を向け、吸収しようとしていた姿をそこに見ることができる。この頃には、すでにアムステルダムでもフランス印象派等の展覧会が開かれ、彼も直接それらを見る機会があった。モンドリアンは「私はモダンアートの動きを少しは知っていたが、初めて印象派の作品や、ゴッホ、ヴァ

ン・ドンゲン (Cornelis Theodorus Kees van Dongen, 1877～) の作品、或はフォーブの仕事を見た時には驚きを禁じ得なかった。しかし、私は一人で真の道を探して行かなければならなかった。」と述べている。この言葉でもわかるように、自然主義の中にひたりきっていた彼にとって、印象派やフォーブの仕事は只々驚きであったようだ。その強い印象が何らかの形で画面に出てきたとしても不思議ではない。この印象派或はフォーブ時代とも言える時期の色彩的発見は、後の抽象画時代に行った三原色による表現方法の基礎になったとも考えられる。この頃を境にして彼は急速に変化していくが、それ迄の彼は決して非凡な才能の持主ではなく、レアリズム(Réalisme)と言う所謂閉された世界で、それを忠実に踏襲していこうとした保守的な画家であった。それを考えると、その後の急激な変貌にはむしろ驚くべきものがある。こうして彼が自然主義から脱して最初の転換を迎えたのは1908年頃で、人生も丁度半を過ぎた三十六歳の時であった。この転換期の仕事で見落とすことのできない点は、樹木の連作を始めたことである。言う迄もなく、この木の連作も最初は他と同様に具象的に描かれている。例えば、The Red Tree (図6) のように強い色彩のコントラストと



図6

1909～10 70cm×99cm

力強いタッチとで鋭く造形化された木は、ゴッホの作品を思わせるものがあり、当時の具象的な作品の代表作とも言えるものである。この作品を起点として、彼は形態の単純化を尖鋭的に試み始める。それに伴って色彩も自然色を否定し、形態から量感を取り去っていくことに努めた。やがてリズムカルな線の運動の中に対象を同化させ、

最終的には自然の形態を否定するところ迄進んでいく。それは自然の形態を解体し、その中から抽出した構造そのものの造形化であって、最早自然現象の描写でもなければ、自然の原型を再現することでもない。そこには物の本質を見きわめ、その真髄に迫る彼の造形意識のみが顕著に現われている。この傾向は明らかにキュービズム (Cubisme) の影響によるものと考えられるが、一方、神智学に非常な興味を持ちだした時期でもあり、その影響も見逃すわけにはいかない。宗教を離れ、より自由な立場で奔放に仕事を進めた彼は、哲学的な思索の中で絶対の追求を試み、作品の上でもそれを反映させようとしたであろう。しかし、この段階では未だその進路が決定的なものとなったわけではなく、木の連作を契機に過去の一切と訣別し、自分の芸術に向かって進もうとする決意だけははっきりしてきた。その決意の程を示すが如く、1911年に、それ迄用いていた MONDRIAAN と言う二つ並んだAの綴りを一つにして、MONDRIAN と改めた。この間、1909年の1月にアムステルダムの国立博物館 (Stedelijk Museum) でスリュイタース達と展覧会を開いているが、これは批評家にひどく攻撃され、成功しなかった。又、翌年5月にもアムステルダムのサン・ルカ・ギルド (Sint Lucas Gilde) で外光派の画家達と展覧会を開いているが、残念ながらこれも特別問題にはならなかった。しかし、1911年にはオランダの現代芸術協会 (Moderne Kunstkring) の運営委員に選ばれ、オランダでの地歩はやゝ固まった。こうして1908年に始った変化は1911年に一つの段階を迎え、それを機会にアムステルダムからパリへ出ることを決心した。

ところで当時のフランス画壇はどのような状態にあったのだろうか。彼モンドリアンの生れた二年後、つまり1874年にはすでにパリで印象派の第一回展が開かれている。その展覧会にはヨンキントに影響を受けたモネが「印象・日の出」の絵を出品し、後の印象派なる言葉を生んでいる。その第一回展にはブーダン (Eugene-Louis Boudin, 1824~1898)、セザンヌ (Paul Sézanne, 1839~1906)、ギョーマン (Armand Guillaumin, 1841~1927)、ピサロ (Camille Pissarro, 1830~1903)、ルノワール (August Renoir, 1841~1919)、シスレー (Alfred Sisley, 1839~1899) 等が出品し氣勢を上げた。そして、この展覧会も回を重ねること八回、最後は1886年に開催して一応の終止符を打っている。この間多様な傾向の絵が生れ、絢爛たる印象派時代が開花したわけである。勿論、これに対し伝統を固執する官展系画壇との間で熾烈な戦いが行われたことは周知の通りである。なおこの後に、スーラ (Georges Seurat, 1859~1891)、シニャック (Paul Signac, 1863~1935) 達の新印象派 (Neo-Impressionnisme)、或はセザンヌ、ゴッホ、ゴーガン (Paul Gauguin, 1848~1903) 等の後期印象派 (Post-

Impressionnisme) を迎え、絵画様式は複雑多岐を極めながら新しい方向へと進んで行った。そして、それらの新傾向が定着しかけると再び新しい運動が展開され始める。まさに二十世紀美術の出発とでも言うのであろうか。フォーヴィスム、エコール・ド・パリ (Ecole de Paris) そしてキュビスムと多彩なイズムが次々に生れ、近代絵画は完全に確立され、現代絵画の基礎がつくられていった。こうして近代絵画の運動は十九世紀後期から二十世紀にかけて隆盛を極め、その流れはパリからヨーロッパ各地へと伝播し、オランダも又その例外ではなかった。

ところで、1911年12月20日にアムステルダムを去ったモンドリアンは、パリのモンパルナスに居を定めた。当時のパリ画壇は前述の通りであるが、彼がパリへ出た時にはすでにシスレー、ゴッガン、ピサロ、セザンヌ達印象派の巨匠は次々に没しており、それに続いてフォーヴィスムが新しい表現に向かって大胆な仕事を展開していた。又、1907年にはキュビスムが始り、同9年には未来派宣言がなされ、立体派グループのセクション・ドール (La Section d'Or) が結成され、又、シュープレマティスム

(Suprematisme) が起ったりして、言わば騒乱の状態にあった。しかし、その混乱の故に多くの画家達は何物かを求めて集り、パリは世界の芸術都市となっていった。こうした都市へ飛び込んだモンドリアンが、自己を失うことなく目的を明確に定めているのは非常に困難であったと思う。

モンドリアンはパリへ出てから、前にも増して形態の単純化へと進んでいった。彼がアムステルダム時代に始めた点描の仕事は、パリへ来てキュビスムの画家、とりわけブラック (Georges Braque, 1882~1963)、ピカソ (Pablo Picasso, 1880~) 達の作品に

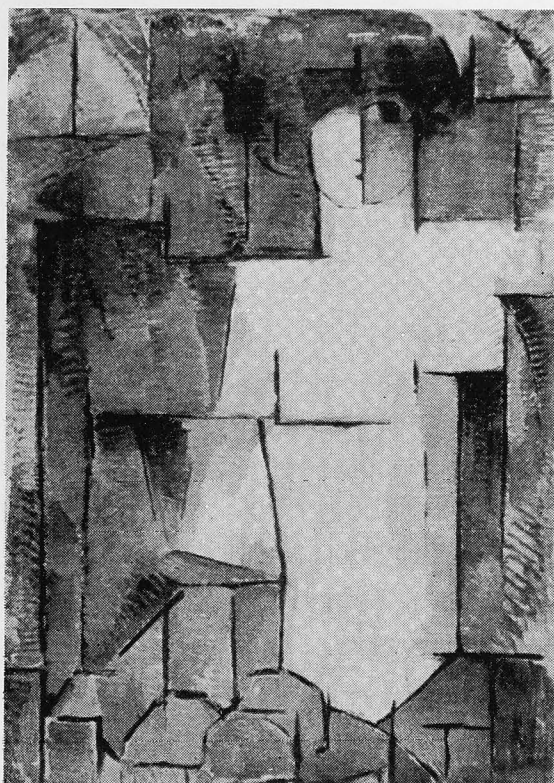


図7

1911~12 140cm×98cm

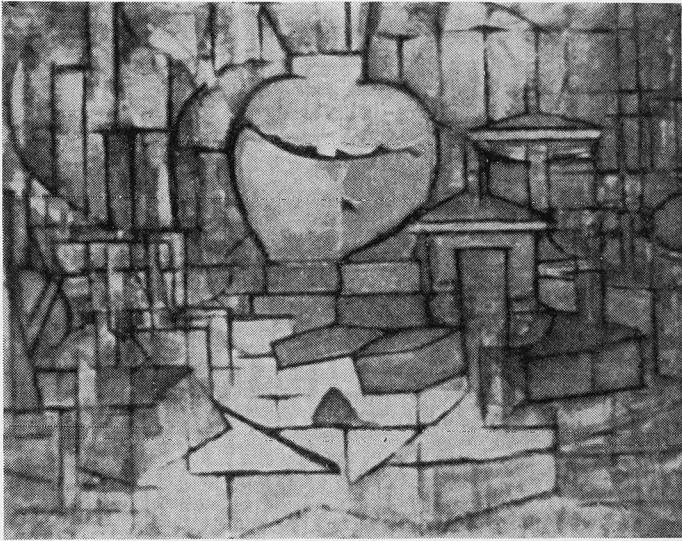


図 8

1912 91.5cm×120cm

接し、一層の進展をみた。例えば1911年或は12年に描かれた女性のヌード（Female Nude 図7）やしょうが壺（Still Life with Ginger Pot II 図8）の絵からは自然の形態が消え、可能な限り単純な形へ進もうとしている彼の意図がはっきりうかがえる。これらの作品にはアムステルダム時代の影は全くなく、その変身の激しさを知ることができよう。それらは自然の形態を分解し、構造の基本的要素のみを彼の造形意識を

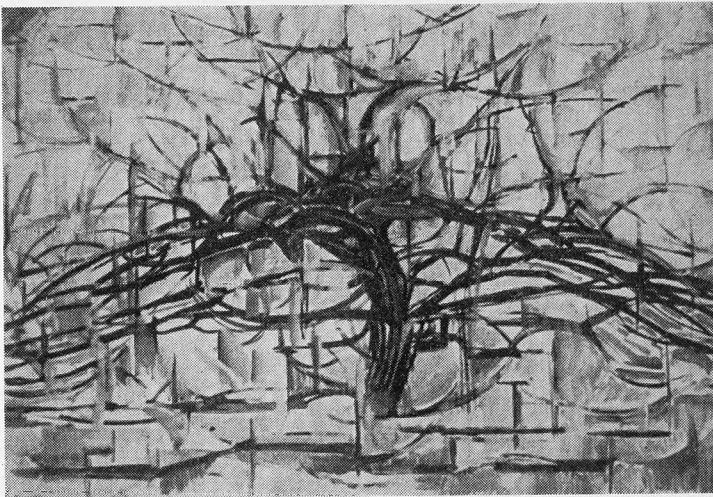


図 9

1911 76cm×102cm

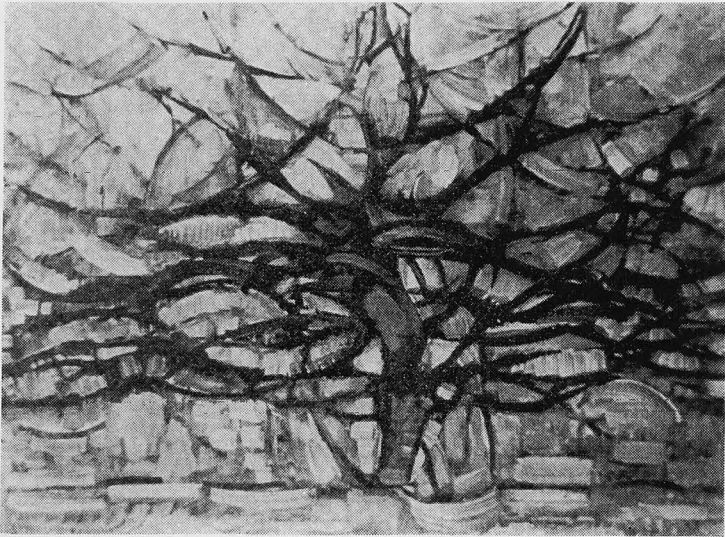


図10

1912 78.5cm × 107.5cm

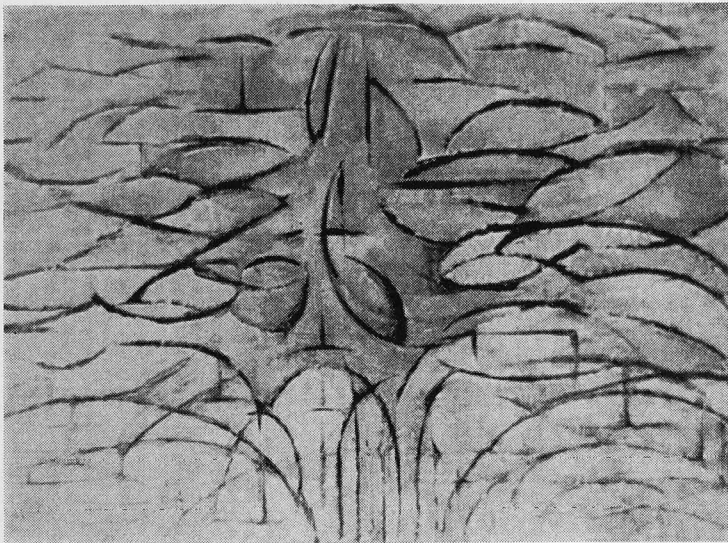


図11

1912 78cm × 106cm

通して再構成したものである。そこでは質料が消え、純粋な面と線の構築によって、対象の相対性を排除しながら、二次元での造形空間を充足させようとしている。これらの試みが作品として十分に成功しているとは思わないが、彼の意図を知る上で見逃がせない意味を持っている。これらの作品は当時のピカソの「アンブロワーズ・ヴォ

ラール」(1909~1910)やブラックの「マンドリン」(1910)或は、ヴィヨン(Jacques Villon, 1875~1963)、ドローネ(Robert Delaunay, 1885~1941)の作品等と構成法が似ており、分析的キュービズムの強い影響があったことを示している。このキュービズムの影響は彼を益々新しい方向へむかわせていった。1911年から12年にかけて再び始めた木の連作は、1909年頃から描き始めたものを意識的に押し進めたものである。その経過を見れば、可視的な形態から離れ、形態の本質へ迫ろうとして最も基本的な構造の発見と、その再構成に努めていることがうかがえる。(図9 Tree、図10 The Grey Tree、図11 Apple Tree in Blossom)その結果は、直線と卵形のやや長い楕円形の組み合わせによる構図へと発展し、そのリズムカルな線の運動はそれ迄に見なかった空間の広さを持つことになった。この場合も前と同様、可能な限り平面的構成として奥行のであることを極力警戒しながら空間処理を行っている。

斯様にして、線と面と色彩の新しい組み合わせ、とりわけリズムカルな線の構成を求めて実験をつづけた彼は、一層具体的な形から離れていった。1912年から14年にかけて現われる足場形の絵は、純粹に直線の構成に発展したもので注目すべきものがある。常にモダンアートの擁護者であり推進者でもあった詩人のアポリネール(Guil-

laume Apollinaire, 1880~1918)は1913年のアンデパンダン展の批評の中で「モンドリアンはピカソやブラックのキュービズムと全く違った線を求めている」と評して、彼の作品に現われた線の特異性に注目している。この指摘のように、すでにこの頃からその特長が芽ばえており、その線を意識的に追求していったモンドリアンはそれによって抽象の世界へ入る契機をつくったと言える。このように抽象画への出発点ともなった足場の構図はパリの建物の正面からヒントを得たと言われる

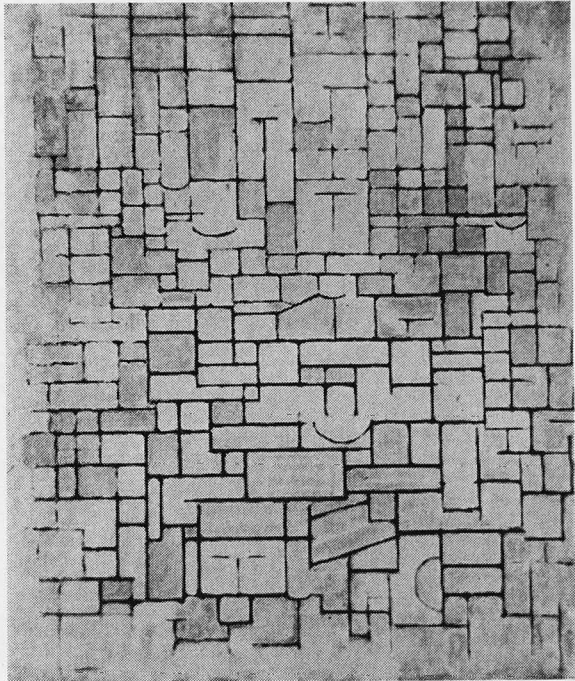


図12

1913~14 120×100cm

が、最早そこには物の具体性は無く、彼のイメージを造形化した心象風景となっている。(図12 Composition No. 7) 例えそれがファサード (Façade) と名づけられたとしても、人はそこに現実的な建造物の何物をも見ることはできない。こうした非具象への変化を示すためにも、又、仕事に対する認識を深める意味でも、それ迄使っていた作品に対する具体的な題名は取り除かれ、コンポジション何番と言う無性格な名称が用いられるようになった。これは題名から呼び起される余分な概念を排除し、純粹に絵画性を伝えるためにも必要なことであった。これらに見る直線の交叉によってできる空間は時に大きく荒いものもあるが、多くは小さなモザイク様式の緻密なものである。その強い直線は明確に空間を分割し、水平線と垂直線の織りなす力はそれ迄に無かった新しい平衡を造り出した。色彩はグレーのおだやかな諧調で、かつてのように強烈な色彩がみられなくなったことも特長の一つである。その色調が線の抑揚と相俟って画面に明るい緊張をもたらしている。こうしてパリでの仕事は急速に変化し、具象形態から非具象形態への方向が殆ど決定した。

ところでモンドリアンは病気の父を見舞うため、1914年8月に余儀なくパリを離れてオランダへ帰ることになった。父はその翌年に死亡。しかし運悪く、彼の留守に第一次世界大戦が勃発し、パリへ帰ることができなくなり、そのまま終戦迄約五年間をオランダで過ごすことになった。この間の仕事はパリで始めたものをもっと大膽に押し進めたものとなる。オランダへ帰ってからは、かつてそこで描いたように海や砂丘、

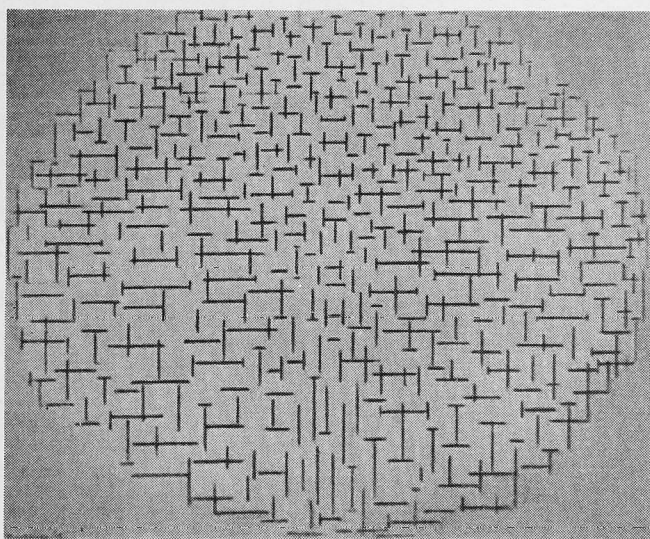


図13

1915 85cm × 105cm

或は教会を描いたが、それは昔のように自然を再現したものではなかった。一度自分の意識の中で濾過した直線と曲線、直線と直線のリズムカルな構成によって、自由なイメージの展開を試みたものであった。その表現方法はしばらくはパリ時代の延長であったが、やがてその直線も長かったものから次第に短いものへと変化し、十字形や鋸形の記号化したものへと変貌していった。そして、短い縦線と横線の組合わせを円形状にまとめると言う非常に特異な構図へと発展させた。(図13 Pier and Ocean) 時には、それは静かな海が太陽に輝き、その飛沫が光に踊っている印象を歌ったものであったかもしれない。或は、波のリズムを線状化したものであるかもしれぬ。その太平洋を真上から俯瞰したものと考えれば、周囲の余白と相俟って茫漠たる広さが展開されているように見られないこともない。しかし、その具体的な印象はさて置き、円形状にまとめた短い線の組み合わせは一つの画面を十分に充足しており、その表現形式の特異さと簡明さは当時の彼の造形的思考を集約したものとして注目されよう。そして、1917年頃には非具象性が一層顕著となり、それ迄使っていた細い線がもっと太短い棒状のものへと変化し、それを白地に楕円状にちráした構図となる。(図14 Composition with Lines) なお、それが進んで四角形と短い棒状の組合わせへ進んでいく。(図15 Composition in Blue B) この一連の作品に見るものは、長い直線の交叉から短い直線の交叉へ移る造形的試みであり、それが進んで線の記号化へ変貌していく過程である。又、それらの線からは次第に運動が取り除かれ、それが太さを増すと同時に線としての機能を失い、やがて四角形の構成へと移行する経過である。しかしながら、これらの画面は未だ現実とのつながりを払拭し切れない部分を持ち、純粹な抽象絵画として確立はされていないが、そこへ進むとする姿勢は崩していない。むしろこれを契機に幾何学的表現へ移行する基礎がかためられたと考えて差しつかえないであろう。

こうして彼は少しずつ抽

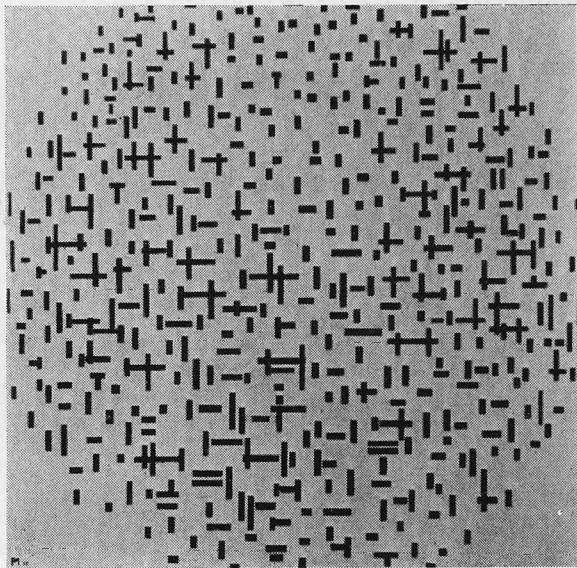


図14

1917

108cm×108cm

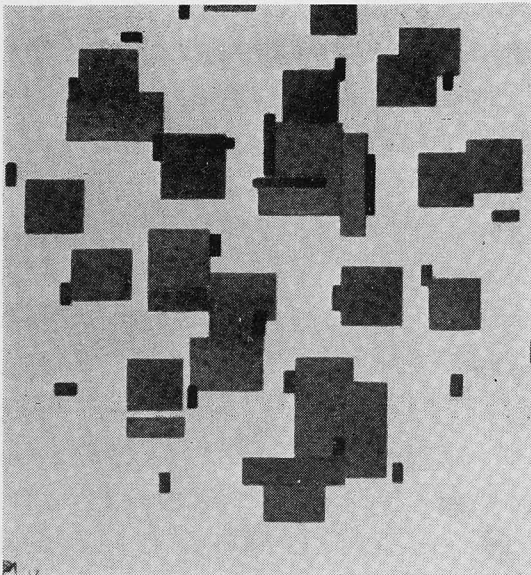


図15

1917 50cm×44cm

象画へ移る基礎が準備されていた。特に、この頃相前後して知り合ったオランダの画家ドースブルグ (Theo van Doesburg, 1883~1931) とレック (Bart van der Leek, 1876~1958) は彼に幾何学的抽象画へ向わせる決定的な影響を与えた。前者とは1915年に、後者とは1916年に出逢っている。レックは元来具象画家であったのだが、1914年頃を境に抽象画へ移った画家である。その仕事は正方形や矩形の色面構成で、平面的な色彩の配列による幾何学的な調和と

効果をねらっていた。一方、ドースブルグは抽象画家であると同時に室内装飾家であり、評論家でもあると言う多才な人間であった。その彼も当時は色面構成の仕事をしており、幾何学的分割と色彩のバランスで新しい平面構成を試みていた。こうした二人の仕事に接したモンドリアンはそれらの色面効果の有効性に気づき、それを取り入れた。

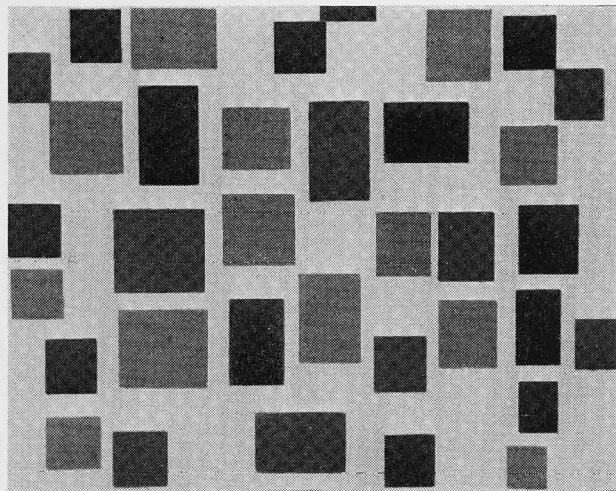


図16

1917 47cm×59.3cm

1917年頃から始めた不規則な四角の色面構成の作品（図16 Composition with Colour Planes）は彼等の影響があったことを明らかに示すもので、彼の独創性は未だ出ていない。しかし、この仕事はその前段階の四角と短い棒状の組み合わせをただ前進させたと言うだけでなく、彼の以後の方向を決定づけ、幾何学的抽象画の出発点となったと言うことで重大な意味がある。以上の三人は共に純粹抽象の先駆者として創造的な仕事を始めた画家であったが、残念なことにモンドリアンのみが抽象絵画のチャンピオンとして残ることになった。

こうしてモンドリアンは新しい美の創造へ向って歩を進める一方、レックやドースブルグそれにハンガリーの画家ヒュースザール（Vilmos Huszar, 1884～1960）、ベルギーの画家で彫刻家でもあるヴァントンゲルロー（Georges Vantongerloo, 1886～）或はオランダの建築家オウト（J.J.P. Oud, 1890～）、イタリアの未来派画家セヴェリーニ（Gino Severini, 1883～）その他詩人を加え、「デ・スティル」（De Stijl）誌の刊行に努めた。同時に、1917年にはライデン（Leiden）においてデ・スティルの組織を創設した。この機関誌は彼等の造形活動を裏づける幅広い理論活動で、幾何学的抽象絵画を美学的に基礎づけ、その新しい美学運動の展開を試みたものである。彼はその中で、「芸術家間の精神的交流と彼等の共同体の確立の必要性」を説き、特に「建築における芸術性と技術の統一」を訴えている。或は、「造形芸術は対象の外形からではなく、人間の内部生活から引き出されたものでなければならない」とその内容を規定している。そして、「その人間の心を純粹に表現するためには、芸術はそれ自身純粹でなければならない、そのためには抽象形態によらなければならない」と述べている。なお、「その抽象絵画は水平線と垂直線の（有機的）な組織に従わなければならない、対角線と曲線は排除しなければならない」と抽象画の成立条件に迄言及しているのである。これは彼の造形活動上最も重要な点で、彼の凡ての幾何学的抽象作品はこの原則に従って制作されている。後に、このデ・スティルの創始者であり、仲間であったドースブルグがこの原則を破ったと言うことで、モンドリアンはこの組織から離脱することにもなった。その他表現上の問題として色彩を取り上げ、「色は三原色と三無彩色つまり白、黒、灰に限定されなければならない」と色彩の純粹性についても述べている。これもモンドリアンが制作過程で実証していった事柄で、彼の作品を成立させている重要な要素である。以上のように造形上の具体的な幾つかの問題にふれながら、「我々が望む新しい美は、線の純粹な関係と純粹な色彩の上に成り立つ」と結論づけ、「純粹な構成要素間の純粹な関係のみが、純粹な美を生む」のだと強調している。又、「それは宇宙的な力の純粹な表明の意味を持つものである」とも言う

のである。以上のように具体的な表現上の問題に加えて、なお、「現代人は自然物から離れて益々抽象形態へ移行する」ことを予言する。そして、「その抽象形態は人間の心を純粹に形態化したものでなければならない」し、「真の作家は美の感動の中に抽象を見るはずで、その感動は普遍的宇宙的であって、自覚した知覚は必然的に抽象的な造形表現へ向かうものだ」とも言っている。これらの考え方には可成り独断的なところがあり、異論の多く出るところでもある。しかし、これに対する賛否は別として、以上の考え方に従って彼は制作し、なお、その考えを基礎にして新造形主義(Néo-Plasticisme)をつくり出した。その考え方の基本は「新造形主義は自然の形態又は具体的な表現をとらず、実在の内部構造を明らかにし、その中にかくれている普遍的なものを取り出して伝達するものである。勿論、それはあく迄も客観的で反個性的なものでなければならず、当然、絶対性と普遍性を指向するものである」と述べ、「絵画は自然の本質的な事実を解明する幾何学のようなものである」と迄言い切っている。以上の事柄は、具体的には先にも述べた如く、最も整理され集約された水平線と垂直線、又は直線と直角、三原色と三無彩色に基礎づけられたものである。斯様な考えを展開させている一方、彼は常に芸術に対する疑問を問いつづけていた。「何故に普遍的な美は芸術の中でバールにおおわれているのか」。「自然科学においてはすでに自然を追い越しているのに、何故造形芸術は自然を未だに追いつづけなければならないのか」。「何故に芸術はそれ自身、反自然として自立しないのであろうか」等と。これらの問い方には必ずしも同意しかねる点もあるが、純粹美を追い求めていった一人の画家の苦悩としては充分に理解し得る。斯様にデ・スティールや新造形主義の運動で自己の主張を述べながら、彼は制作の上でも着々とそれを実現していった。

以上のような考えに立って制作面でそれを実験していった彼は、1917年頃から始めた直線で区切った格子状の構図を次々に発展させていった。最初はその格子の目も比較的小さく、不規則な四角を組み合わせた構成であったが、次第にそれが整理され、四角形が大きくなり、その数も少なくなっていく。又、それに伴って画面を区切っている線も時に太くなったり、或は細くなったりして、その構図と線の関係に様々な解釈が行われ、線の持つ意味を徹底して追求している。無論、それらの線は水平と垂直で、その二者の連続する運動を、安定した有機的組織に定着させることに努力がはらわれている。この構成で特に注意しなければならない点は、お互の力が相殺し合い、無機的な関係になることで、それによって生命力の欠けてしまうことであつた。仮に直線によって抽象された幾何学的空間が、法則的な平衡を保ったとしても、単に静止的な連続空間であれば、そこには装飾性のみが残り、絵画性の欠如につながる危険

が常にあった。このことは他の幾何学的抽象画についても同様で、平面的な処理が有効であればある程、デコラティブな面が強調され、絵画性の欠如につながる恐れが多分にある。丁度、回教寺院を飾るモザイク模様と同様、この幾何学的図式の固定が作家の非個性ともなる恐れがあり、様式の固着を常に警戒しなければならなかった。以上のことは抽象画全体の問題でもあり、屢々、その絵画性が疑問視される原因の一つがこのあたりにあるわけで、この点を如何に克服するかは抽象画作家に負わされた課題であり、その解決なしに抽象画の存立はない。

以上のような制作活動と理論活動の生活の中で、1919年に第一次世界大戦が終結すると、モンドリアンは急いでオランダからパリへ帰った。四年半ぶりにパリへ戻った彼はすでに自分の考えも固まっており、それを制作面で結実させていくことにその後の生活はあった。その意味で、オランダ滞在中に始めた直線による分割法の仕事はパリへ戻って本格的に取り組まれたわけで、その完成は勿論パリ生活の中でなされていた。例えば菱形画面（図17 Lozenge Composition）も同様である。この新規な画面

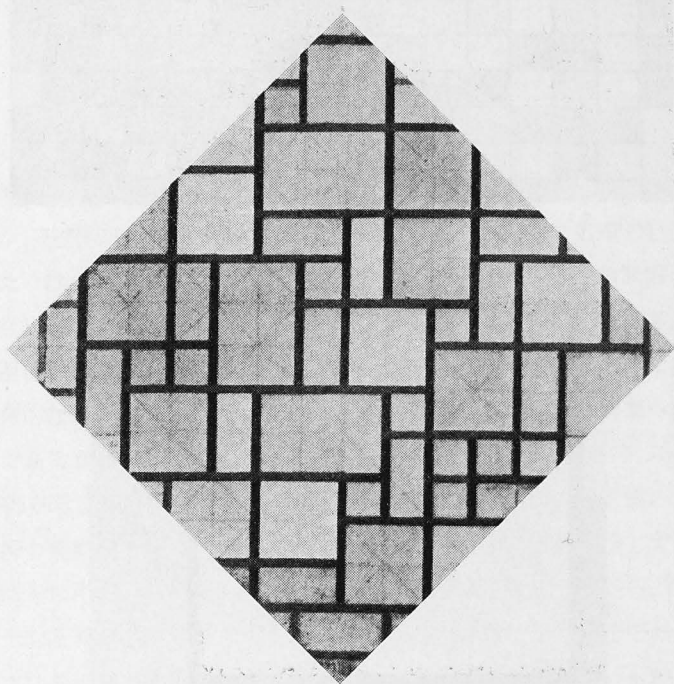


図17

1919 68cm×68cm

は方形と言う伝統的な空間を破り、造形空間の可能性を広げた点で意味は大きかった。コロンブスの卵同様、一度衆目の前に示されてしまえばなんでもないこの菱形画面も、

それが生れるまでには長い時間と努力が必要であつたであらう。この誰もが試みなかった菱形画面も、彼にとっては伝統に対する反逆と言うすさまじいものではなく、彼の造形上の実験が一处に止まることを許さず、その探索の積み重ねの結果が必然的に生み出したものであると言える。しかし、上下への運動と左右への広がりキャンバス自身が持つこの画面は、一枚のタブローとして造形化するのにはそれ程容易ではない。

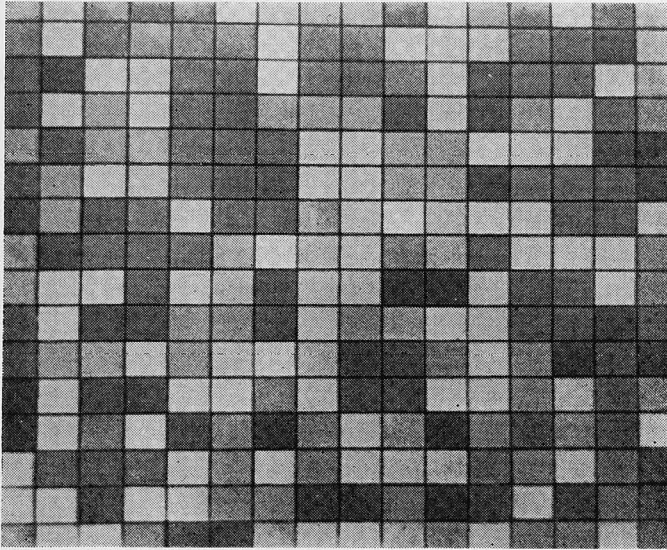


図18

1919 86cm × 106cm

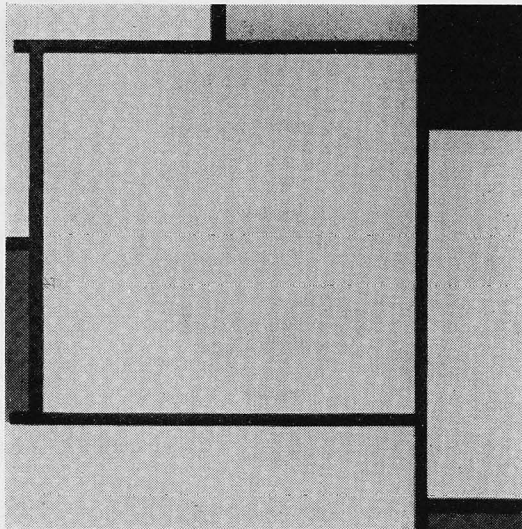


図19

1922 55.7cm × 53.6cm

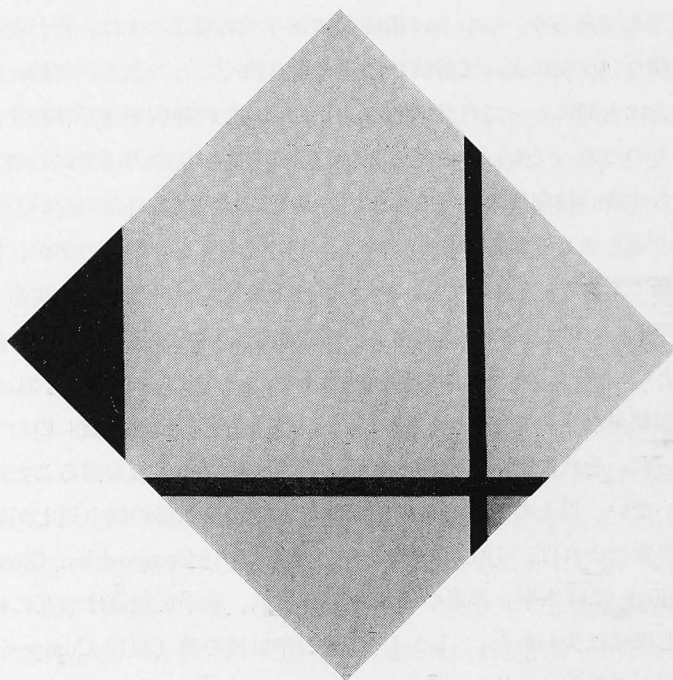


図20

1925 112cm × 112cm

この画面は無論方形と併行して最後迄用いられ、その内容も方形と同様順次単純化へ向っていくが、方形面上での平衡処理程楽ではなかったし、その処理も自から異ったものになったのは言う迄もない。例えば、最初の頃描いた作品は、等間隔の水平線と垂直線からなる格子状のものであった。その整然と並んだ線は規則正しさ故に、機械的な運動の連続となり、単なる幾何学的図形に落ち入り易いものであった。その無性格性と無生命的な装飾性を避けるためにも、彼は形態の非相称的な均衡へ向わざるを得なかったであろう。（図20 Composition I with Blue and Yellow）このことは方形の場合も全く同じことで、菱形画面だけの問題ではないが、先にも書いたように、この画面の持つ運動性と線の持つ運動性の有機的な統合は、方形に増して困難なものがある。特にその中で、彼の考えている動的運動の平衡を保持しながら、生命のリズムを安定した力と同化させていくことは容易なことではなかった。そのため、作品として成功しているのは、初期の線が多い作品よりも、後期の線が少いものの方にそれがあると考えられる。

ここで簡単に彼の言う平衡について触れておこう。彼は、「平衡には二種類あり、一つは静的なそれであり、他は動的なそれである。ある人は平衡を擁護し、ある人は

それに反抗するであろう。しかし、芸術家にとって必要なことは、それぞれの表現の中で、絶え間ない反抗によって静的な平衡を取り除くことである。勿論、静的な平衡を求めることは人間にとって自然である。しかし、この静的平衡が存在するために必要不可欠なものであっても、時の絶え間ない連続の中で生命力は常にこのバランスを破壊しようとする。抽象芸術はその生命力の具体的な表現に外ならない」と。この絶え間なく繰り返えられる静的平衡への挑戦によって生れる安定の力学が、彼の言う動的運動の平衡であろう。そして、常にバランスを破って変容していく生命力をダイナミックに表現したものが彼の芸術である。この破壊と改造の道程に不滅を探り、普遍の発見につとめた彼は、菱形画面の構成へも当然目を向けたていった。しかし、その構成はそれ程簡単なものではなく、彼の言う「水平と垂直の等価値」のむずかしさがそこにはあった。それに加えて色面の問題もあり、相互の等価を図ることは難渋を極めたにちがいない。以上の事柄は線の増減或は太さの倍加等の繰り返しが物語っている。彼の言葉によれば、「1919年と1920年の作品（図18 Composition, Checkerboard, Bright Colours）には水平と垂直の等価がある。只、水平と垂直はお互に相殺し合い、結果は混乱し構成は失われた。」しかし、「1922年以後の絵（図19 Composition 2）では、私の必要と考えた具体的な構成へ近づいたと感じる。そして、後期の作品つまりブロードウエー・ブギウギやヴィクトリー・ブギウギは表現の構成も方法も共に具体化され、相互に等価値である」と言うことである。しかし、この点については、彼が考えていた程その意図が十分に具現されているか疑わしい。只、そこ迄の道程はその構成の困難さと、その解決に努力した彼の執念の並々でないことを我々に教えてくれる。ところで1921、2年以後の作品は線が可成り太くなり、水平線と垂直線の交叉で作られる四角も非常に大きくなる。（図19）又、塗られている三原色も不明確さを払拭し、あざやかになった。ここに至ると方形の分割法が非常に明らかとなり、彼の様式は決定された。以後数年間はこの四角の大きさ、配列の方法を一途に追求していくことになる。彼のこの様式は、直線の交叉とそこから生れる方形の極めて厳密な構成であるため、わずかな線のひずみも許されない。その太さの増減は方形のバランスを崩すわけで、線の太さとその数、方形の面積とその数、又、そこに置かれた色量とその対比は厳格な力関係の上に初めて成り立ち、それによって画面は必然性を持つのである。勿論、そこでは偶然性は許されないし、恣意性は排除されなければならない。こうして極度に緊張した彼の造形意識が画面の中で結晶されていった。（図20）

こうした制作の生活過程で、1922年から25年にかけて、彼はオランダ人のスリーパー（Salomon Sliiper）なる人の依頼で、水彩で花を描くことになった。それは生活の

ためとは言え、元来、花そのものにそれ程の興味を持っていなかった彼にとっては、特別ありがたい話ではなかったようだ。1906年頃から10年頃の間、未だ自然主義的な具象画を描いていた彼は、花特に菊をモチーフに連作したことがある。それらを見ると、花の扱い方は殆どが一本のみで花束のように沢山の花を描こうとはしていない。花と言えば大抵が色とりどりの種類を画面一杯に絢爛と描くのが普通である。ところが彼の場合はわざわざ一本だけ、多くても二本位いを如何にも淋しげに描くのが常であった。彼は、「花を描くことに喜びを持つが、それは花束ではなく常に一つの花である」と言っている。この言葉と彼の作品を見くらべると、どうしても花を描くことに目的があったとは考えにくい。彼はその一本のしおれかかった花を通して、人間の避けがたい衰微していく姿と、孤独な心を語りたかったのではないかと考えられる。花は誰でもが描ける。しかし、人間の心は容易に表現し得ないことを知った彼は、あえてその姿をかりて人の心の表現を試みようとしたのではなかろうか。こうした彼は生活のためとは言え、つまり花を花らしく描くことを依頼されたとしても、それ程愉快ではなかったろうし、寧ろ重荷になったとすら考えられる。すでに普遍的な美を求めて抽象の世界へ踏み込み、自己に課した道を歩み始めていた彼にとっては、この作業は苦痛の外何者でもなかったかもしれぬ。このことが契機になって緑色をひどく嫌い始めたと言うことだが、若しこれが事実だとすれば、自分の意志に反して花を描かねばならなかったことが、如何程彼の心を苦しめていたかがうかがえる。かって、彼が緑の木のシリーズで新境地を開拓してきたことを考えると、この一件は如何にも皮肉で悲劇的なできごとであったと言える。

ところで、1926年頃になると彼の名前がアメリカで知られるようになり、アメリカ人のコレクター、ドライア嬢 (Katherine S. Dreier) によって彼の作品が買い上げられると言うチャンスにめぐまれた。彼女はアメリカのモダンアートの振興に力をつくした人だが、彼女がモンドリアンに目をつけて以来、他のコレクターも彼の作品を買うようになった。やがて、ドイツやスイスでも彼の作品が集められるようになり、ようやくにしてモンドリアンも広く世の中で認められ始めた。(図21 Composition with Blue and Red) これを機会に多少とも生活の安定がなされるようになり、再び花の絵を描かなくてもすむようになったわけで、彼にとって喜ぶべきことであった。こうした変遷をたどりながら、彼は新造形主義の仕事を次々に展開し、展覧会にも作品を発表していった。

ここで当時の幾つかのできごとを振りかえってみよう。1920年にパリで新造形主義が、ルホール・モデルヌ画廊 (Galerie L'Effort Moderne) の経営者であるローゼン

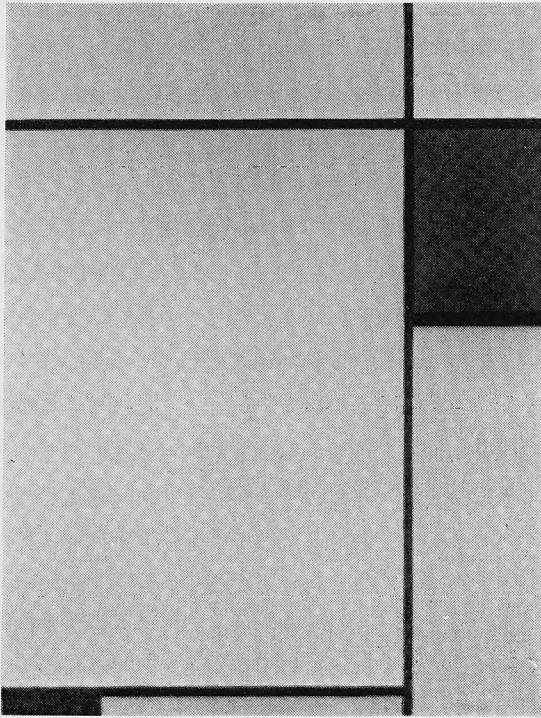


図21

1927

66cm×50cm

ベルク (Léonce Rosenberg) によって刊行されている。なお、この画廊で1923年にデ・スティールの仲間とモンドリアンは展覧会を開いたが、失敗に終わったようだ。又、次の1925年には同じくパリで結成された「今日の芸術」展 (L'Art d'Aujourd'hui) に作品を出品している。この展覧会にはデ・スティールのグループ以外に立体派、未来派 (Futurisme) の連中や、オルフィスム (Orphisme) のドロネー (Robert Victor Felix Delaunay, 1885~1941)、バウハウス (Bauhaus) のクレー (Paul Klee, 1879~1940) やモホリ

・ナギ (László Moholy-Nagy, 1895~1946) 或はピューリスム (Purisme) のオーザンファン (Amédée Ozenfant, 1886~) やコルビュジェ (Le Corbusier, 1887~1965) も出品しているが、この時は反響を呼んだ。一方、1924年にはデ・スティールの同志であるドースブルグが構図の中に対角線を導入したと言うことで、モンドリアンはデ・スティールとの関係を破棄してしまった。デ・スティールの理念は先にも述べた如く、絵画の条件は純粋な色彩つまり三原色と純粋な線の関係つまり水平線と垂直線の組織によってのみ成り立ち、そこに純粋な美が生れ得ると言うのである。従って、これに反して斜線を使用したかつての協力者もまさに裏切者であり、許し難い行為と感じたのであろう。妥協を許さぬ彼はドースブルグと袂を分ち、自己の信ずる道を新教徒的な潔癖さをもって独りで進むことになった。もともとこの事件の起る前の1920年には、ドースブルグはダダイスム (Dadaïsme) や未来派に興味を示し始めており、モンドリアンはすでに彼の中に危険性のあることに気づいてはいた。モンドリアンにとってダダは単なる破壊活動でしかなく、又、未来派は反知性的であって、共に彼の精神的秩序の中に入り得るものではなかった。つまり、彼にとってアヴァン・

ギャルド (Avant-Garde) 運動は決して許されるべきものではなかったのである。ところで、1925年にはドイツのヴァイマル・バウハウスによって、ノイエ・ゲシュタルトUNG (Neue Gestaltung) の名で新造形主義の組織が創設されている。又、その翌年の1926年にはニューヨークのブルックリンで前記のドライア嬢が創立メンバーになっている無名作家による国際展が開かれ、そこにモンドリアンの作品も並べられた。この展覧会を機会に彼の絵が広く世に認められることになったことは前に記したが、その意味でこれは彼にとって大変に幸運な展覧会になったわけである。又、1930年にはスーフォール (Michel Seuphor, 1901～) 達によって設立された「円と四角」(Cercle et Caré) のグループによる非具象絵画の展覧会がパリで開催され、モンドリアンも出品している。この展覧会には彼以外に、アルプ (Hans Jean Arp, 1887～1966)、ソフィー・トウベル (Sophie Taeuber Arp, 1889～)、カンディンスキー (Vasili Kandinski, 1866～1944)、ヴァントングルロー、シュヴィッテルス (Kurt Schwitters, 1887～1948)、フュースザール、ホルデンベルグ・ギルデバルト (Friedrich Vordemberge Gildewart, 1899～) それに彫刻家のペプスネル (Antoine Pevsner, 1886～1962) 等々の新進作家が集められ、抽象芸術の総合展となった。このグループは間もなく解散し、新しく発足したアブストラクション・クレアション (L'Association Abstraction-Création) の運動に吸収されていった。1932年にパリで彫刻家のガボ (Naum Gabo, 1890～)、ペプスネル、ブランクーシー (Constantin Brancusi, 1898～)、カルダー (Alexander Calder, 1898～) 等によってアブストラクション・クレアション協会が設立され、ヴァントングルローは前記の「円と四角」の会員をこの協会へ集めた。ここでモンドリアンは再びこの組織の先頭に立って抽象絵画の運動を展開し、それを国際的なものへと発展させていった。こうしてモンドリアンは自然主義から出発して、様々な苦難をのり越え、抽象絵画の最も先端まで走りぬけて来たわけで、その結実とも言えるものがこのアブストラクション・クレアションの運動である。ここにおいて、ノン・フィギュラティーフの造形活動はゆるぎないものとなったが、この頃には再び第二次世界大戦を迎えるはめになり、この運動も戦禍を受けることになった。

以上の期間の作品をここでもう一度総括してみよう。先にも述べたように、棒状の十字形、鍵形の構図から四角形の不規則な配列構図へと移り、それが進んで不規則な格子状の構図へと変化した。その格子状は一度規則的なこまかい構図となるが(図18)、再び不規則な前にも増して大きな格子状に戻り、その構成は一層簡潔なものとなる。構図としては、一つの四角が殆ど画面の中心的存在となり、それを囲んで幾つかの方

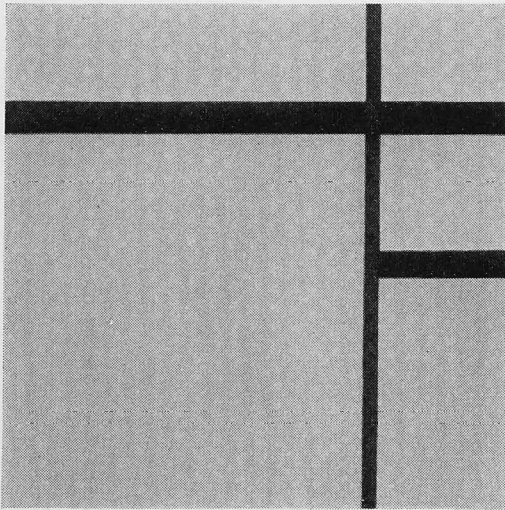


図22

1930

50cm × 51.1cm

形が配置されるが、方形の数が少なくなるに従って、色彩も非常に整理され、グレーの色面上にわずかに三原色が配色されるのみとなり、その色面は微少となる。(図22 Composition No. II with Black Lines, 図23 Composition I-A, 図24 Composition B with Grey and Yellow) しかし、一度は極度に整理された線も、1930年台後半から再びその数がふえ出し、不規則な格子状の構図へと変化していった。(図25 Composition with Red

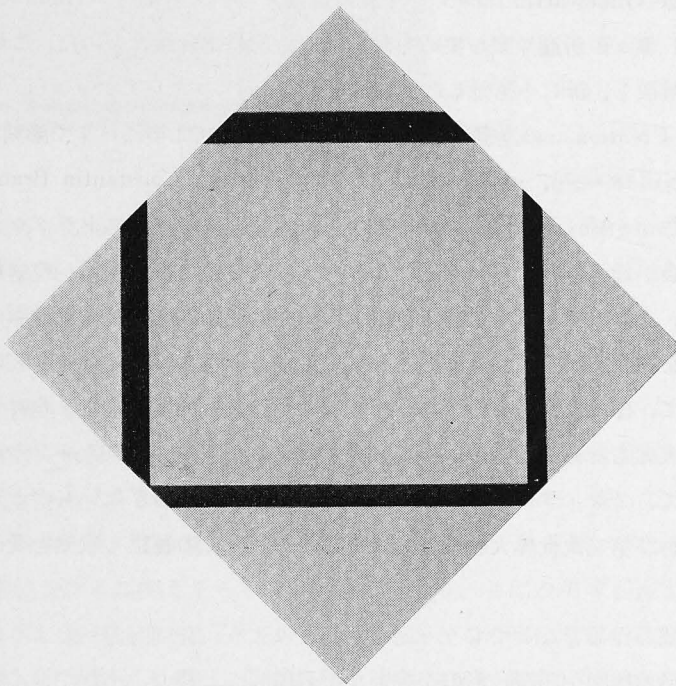


図23

1930

106cm × 106cm

and Black, 図26 Composition with Blue) この変化は菱形画面でも同様な傾向をたどる。以上は彼が抽象への方向が決った1916, 7年頃から、イギリスへ渡る頃迄の約

二十年間の歩みで、彼の作家生活の中心的部分である。この間、彼の内在的な絶対への指向は、制作の上でも普遍性の追求と言う形をとり、その過程で合法的な構成へと近づき、幾何学的抽象形態に美の秩序を発見することとなった。しかしながら、普遍的な美或は絶対性の追求は、作品の完成と同時にそれが相対化されると言うジレンマに落ち入り、常に試行錯誤の連続と言うことにもつながる。丁度、シジホス(Sisyphos)の神話の如く、彼は永遠に休息の間もなく、同じテーマを繰り返えし描きつづける運命を背負うことになった。

ところで、ヨーロッパの戦雲が重ならず、第二次大戦の気配を感じた彼は戦禍を被る前にパリからロンドンへ待避する決心をした。そして、1938年9月に長年住みなれたパリを去って、再びそこへ戻ることはなかった。

ロンドンでは古い仲間のガボや、パリですでに親交のあった

イギリス人の抽象画家ニコルソン(Ben Nicholson, 1894~) 或はイギリスの新進彫刻家ヘップワース(Barbara Hepwarth, 1903~) 達に暖かく迎え入れられた。しかし、安全と考えて逃げてきたロンドンは、1939年に始った第二次世界大戦によってむしろ空襲の対象となり、危険が身に迫る結果になった。そこで、周囲のすすめもあり彼は二年間のロンドン生活を切上げ、アメリカへ渡ることにした。その頃には戦火を避け

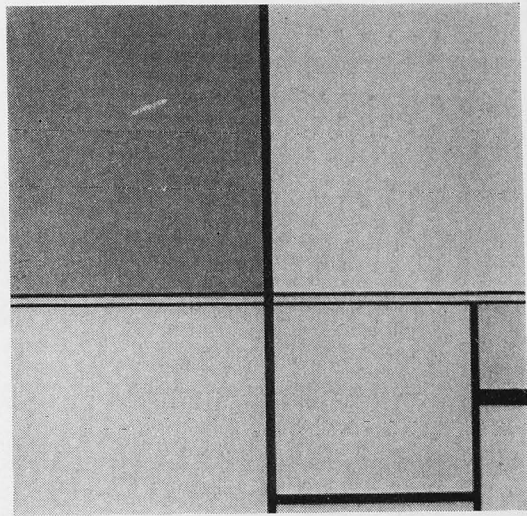


図24

1932 50cm×50cm

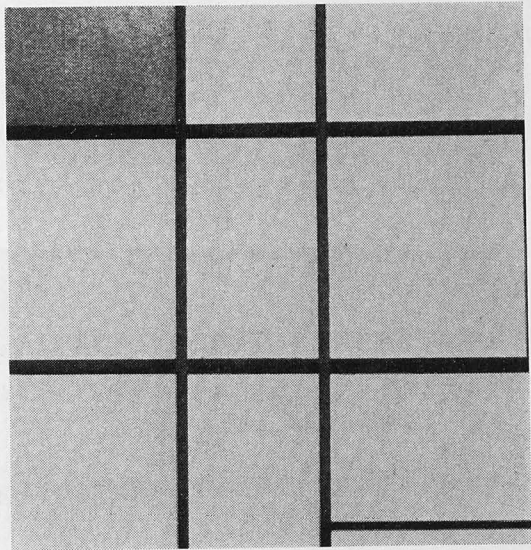


図25

1936 59cm×56.5cm

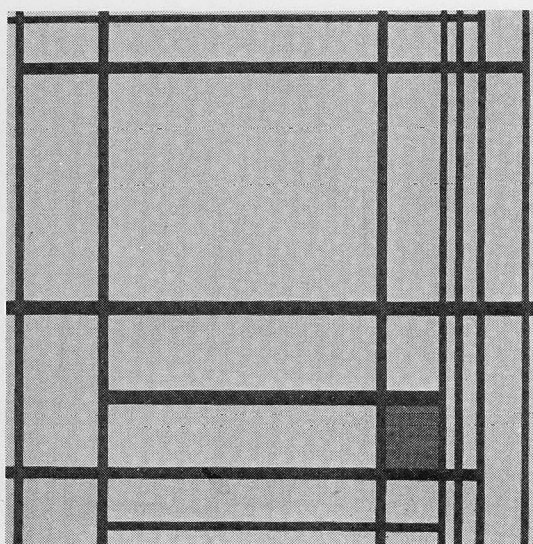


図26

1937 80cm×77cm

壇の発展を促す力になった。特に戦後のアメリカで新しい傾向の仕事が多く生み出され、世界の注目をあびるようになったのも、その基礎は凡て彼等が造ったと言ってよいだろう。このことについては改めて取上げてみたいと思うが、いずれにしても、第二次大戦後は往年のパリ中心の芸術活動は姿を消し、アメリカ、オランダ、ドイツ、

てアメリカへ渡る画家も多く、そのことも手伝って彼は早々に渡米する決意をしたようだ。モホリ・ナギ、レジェ (Fernand Léger, 1881~1955)、ダリ (Salvador Dali, 1904~) 等はすでにアメリカへ渡っており、モンドリアンの後からはエルンスト (Max Ernst, 1891~)、シャガール (Marc Chagall, 1887~) 等が次々と渡米している。このことはヨーロッパ中心の画壇の流れを地方に分散させたことを意味し、結果的にはアメリカ画

スイス、イタリア、スペインの各地で独自の芽が活潑に吹き出してきた。

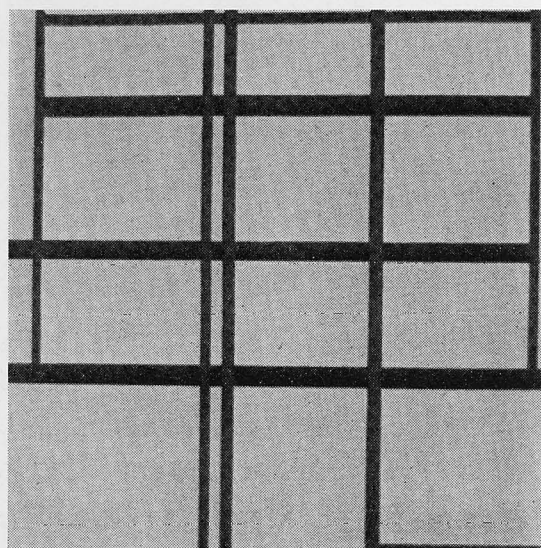


図27

1937 大きさ不明

1940年10月にニューヨークへ渡ったモンドリアンは、そこが新造形主義を進めるのに最適な場所であることを発見した。直線によって区切られた街、垂直に林立する摩天楼、これこそ彼が長年頭の中でえがいてきたイメージの具現化された光景であったろう。(図29 New York) 彼のテーマは常に目の前に展開されており、それに深い感動を受

けた彼は益々制作に意欲を燃やした。この時にはすでに六十八歳を越えていたが、かの地で多くの友人を得、生活も保証された彼は順調な制作の日々を送ることができた。

制作の方は1930年台後半頃から急激に線の数が増え、それに伴って格子の数もふえてきたことはすでに述べた。(図27 Composition with Yellow, Blue and White, 図28 Composition with Red,

Yellow and Blue) それ迄は、画面上に水平線と垂直線の交叉によってできる方形に構成の主眼が置かれ、順次その数を少なくすることに努力が払われてきた。しかし、線に構成の主眼が置かれた時、その構図は全く変化していった。線の増加は必然的にこまかい格子状の構図へと移り、その線の持つ方向性が様々な流動感を与えて、それ迄に見なかったリズムカルな空間構成となる。その画面は題名が示しているように、まさにコンコルド広場であり、トラファルガー・スクエアであり、ニューヨーク・シティである。

(図29 New York, 図30 Place de la Concorde, 図31 Trafalgar Square) それらには、それぞれの町の空間と活気が象徴され暗示されているが、最早それらは彼の心象風景以上のものとなっている。この変化は表現上のことばかりでなく、作品に具体的な題名を

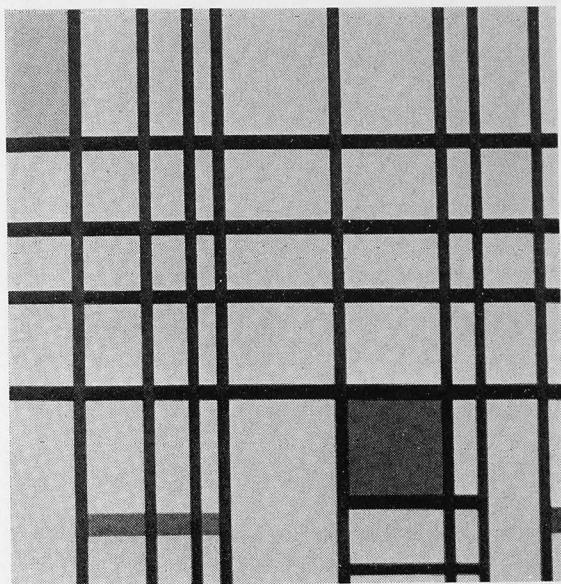


図28

1938~1942 72cm×69cm

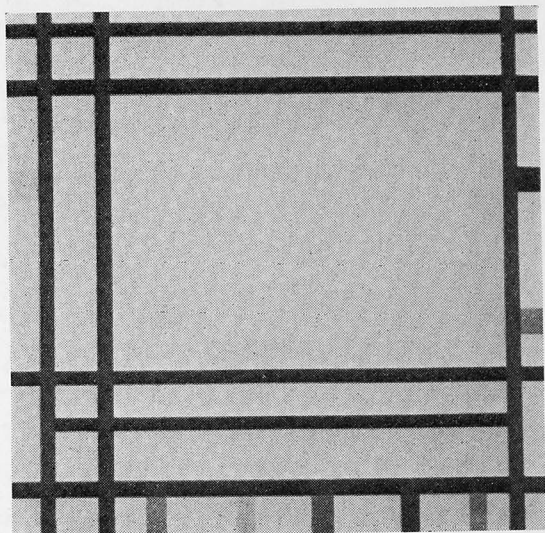


図29

1941~2 94cm×92cm

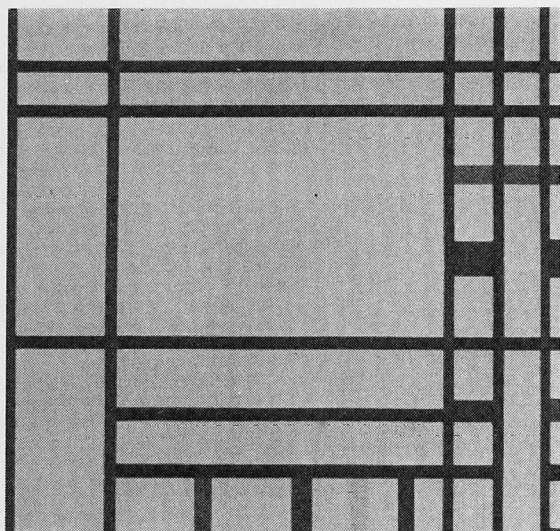


図30

1938~43

92cm × 93cm

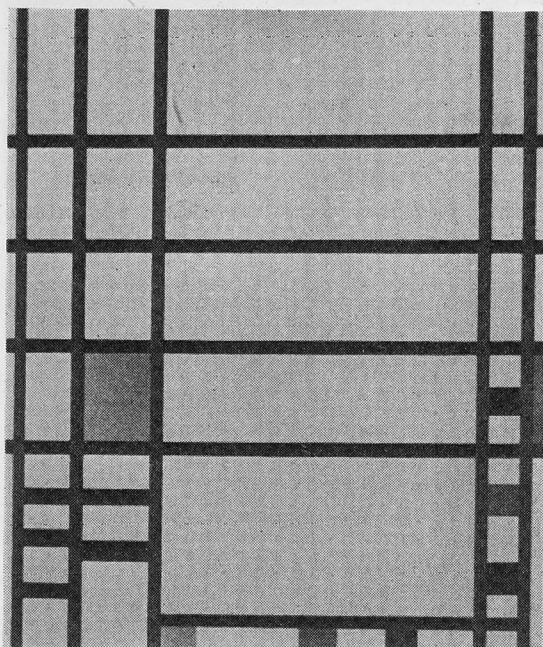


図31

1939~43

145cm × 119cm

つけると言う変化をも伴う。このことは彼が全く新しい方向を求め出したことを示すものであろうか。新造形主義を標榜して以来、具体物による表現は否定され、当然、題名も具体的なものを排除し、名実共に純粹絵画を目指してきたわけである。ところが、最後へきて彼がその原則を破ったことは思想的な転換を試みようとしたためであらうか。さらに進んで、それ迄追求しつづけてきた黒線と色面の構成も放棄してしまった。ここに至って彼の制作活動は全く新しい局面を迎えることになる。彼の造形的な基本である無彩色つまり黒の線は青、黄、赤の線に変わり、その彩色された線がグレーのキャンパス上に幾重にも引かれた画面へと移行する。(図32 New York City I) 線の構成はさて置き、黒線が三原色の線になったことは重大な意味を持つ。同色の黒線であればその交叉は平面的に処理され得るが、異色の場合は交叉によって必ず上

下関係を生じる。仮にヴァールールが等価であっても、心理的にはそれを感じるのとは避けがたい。このことは画面に奥行を持たせる結果となり、従来の平面的構成の考え方とは全く矛盾することになる。つまり二次元空間の否定をあえて行ったことになる。

これらのことだけでも自己の基本的な主張を覆すことになるのだが、さらに進むと最早線自体をも否定するところ迄行く。例えば、ブロードウェー・ブギウギ（図32 Broadway Boogie Woogie）を見ると、線は赤、黄、青の小さな色面の連続体となり、単一体としての線ではなくて、色面のこまかい連続を線状化したものとなる。さらに終着点でもあるヴィクトリー・ブギウギ（図34 Victory Boogie Woogie）へ進むと線状さへ不明確となり、多彩な四角が画面に配置されたものとなる。これらは、あたかも光り輝くニューヨークの夜景を俯瞰しているかのように、その印象を色彩によって置きかえた画面と化している。それは絶え間なく流れる自動車のライトであり、テール・ランプの軌跡のようでもある。或は、点滅する広告塔の多彩なライトであり、ビルの窓々を飾る電燈の光とも見える。ヨーロッパでは決して見ることのない活気にあふれた光の洪水は、只々彼の心を夢中にさせてしまったのであろうか。又、彼の唯一の娯楽であったダンスの活動的なリズムが、光の乱舞と一体となって彼を色彩の世界へ誘い込んでしまったのであろうか。そこには水平線も無ければ垂直線も無い、只の色面配列となった画面を見るのみである。これら最後の作品ともなった二枚の絵は、都会の印象

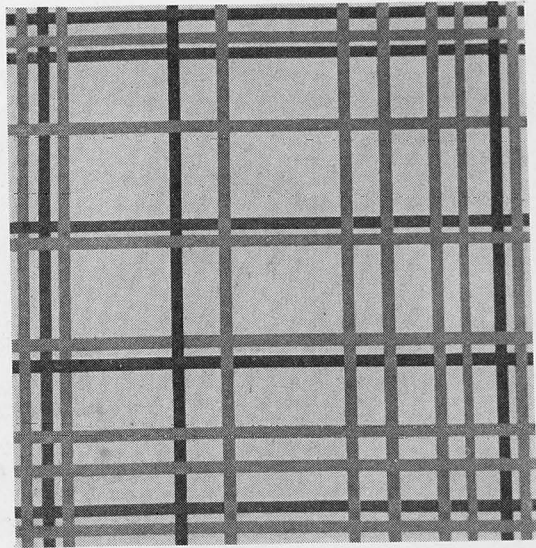


図32

1941~42

119.3cm × 114.2cm

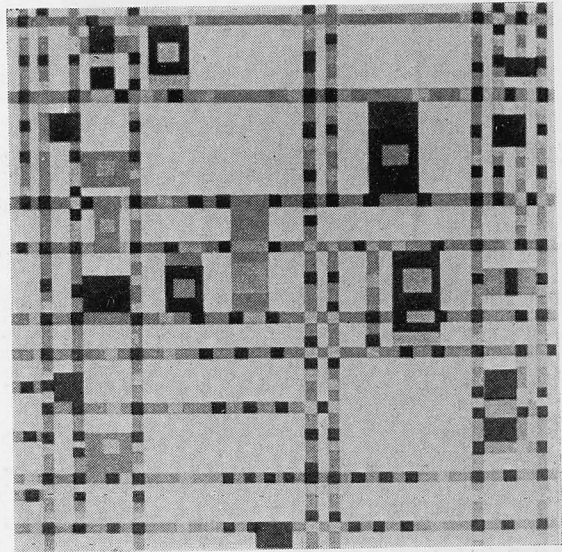


図33

1942~43

127cm × 127cm

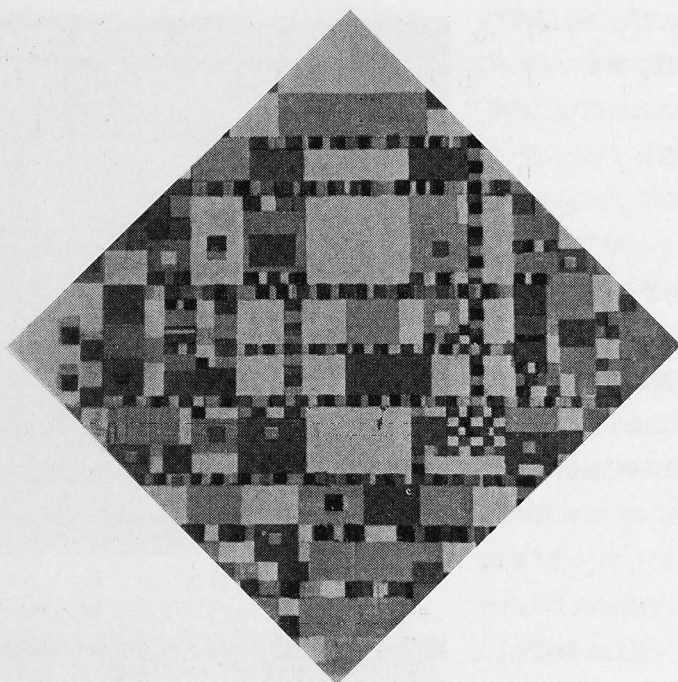


図34

1943~44 126cm×126cm

を雄弁に物語ろうとするのみで、かつてのように純粋な画面の構築は失われている。明快な構成も、張りつめた緊張感も、透明な知性も消えた作品は、ただ充ち足りたニューヨークの生活を讃美し、その喜びを歌っているかのようなのである。これが彼の考えた「動的運動の平衡」を押し進めていった結論であったのだろうか。

かつてアメリカ人によって発掘された彼は、再びアメリカで一層その名を揚げ、それ迄に一度もなし得なかった個展を二度もニューヨークで開くことができ、まさに人生の絶頂に立った感さえあった。このようにして友人や仲間に見まれ、多くの理解者を得てアメリカ生活に満足し切ったモンドリアンはアメリカへ帰化することを考えた。しかし、意外に早くやってきた死はそれを許さなかった。彼が渡米してわずか三年四ヶ月の1944年2月1日、風邪がもとで肺炎を起し他界した。その時彼は七十二歳であった。斯様に短いアメリカ生活ではあったが、そこではフランスでのような冷淡さはなく、彼を包む同情と賞讃は彼を有頂天にさせたのではないだろうか。若しそれがアメリカ讃歌となり、ニューヨーク讃歌となってブロードウェイ・ブギウギやヴィクトリー・ブギウギを生み、結果として新造形主義の否定へ向ったとすれば、如何にも皮肉である。前後二十数年間も住んで新造形主義の確立と発展に力を注ぎ、多くの作品

を生み出したフランスではむしろ冷くあつかわれ、一枚の絵も買上げられることがなかったのである。若しこれが彼に対する評価の現われであるとすれば、その原因は一体どこにあるのであろうか。多くの画家がパリ画壇での名誉を望み、幾人かの抽象画家がそれを得ているとすれば、モンドリアンがその名誉をフランスで与えられるのは何時の日になるのであろうか。

III

以上極めて簡単にモンドリアンの作品を時代を追って見てきた。彼が故国の伝統的な自然主義を引きつぎ、描写的な絵を描いていた時に誰が抽象画の彼を予想したであろう。印象派の光に感動し、或はフォーブの色彩とタッチに引かれ、やがてキュビズムに影響されて具象から非具象へ移った彼は、すでに四十歳へ手がとどこうとしていた。そして、抽象画の世界へたどり着いた彼の道程は決して平坦なものではなかった。三十九歳で最初のパリ生活を始め、四十七歳で二度目のパリ生活へ戻った彼は、終始冷い眼でみられながらも忍耐強く、しかも平静に一步一步自分に課した道を歩みつづけた。キュビズム以後の画壇の流れは複雑を極め、ともすれば自己を見失いがちになる激流の中で、常に冷静に己の目的に向かって進んでいった。決してレンブラントやゴッホのような天才的画家ではなかった彼にとっては、力強い意志と忍耐のみが唯一の武器であったろう。一人の修道僧の如く、妻も富も名誉にも眼を向けることなく、ただひたすらに美の知性を押し進め、より客観的に、より純粋なものへと生命を燃やしつづけたモンドリアンは、普遍への追求のみが彼にとっての喜びであり、慰めであったのかもしれない。存在の本質を探り、絶対を凝視つづけた彼は、一枚のキャンパスの上でどれ程苦闘したことであろうか。仕上った彼の絵からはいささかの苦渋も受取ることにはできないが、そこに塗られたえのぐの厚さは、完成を求めて模索した姿を物語るに充分である。一つの仕事に数週間、数ヶ月或は年を越すこともしばしばであったと言う。描いては消し、消しては又描いた画面はえのぐが幾重にも重なり、一見してその厚さを感じさせる。しばしば画面に亀裂を見るのもえのぐの重ねを示すものであり、その亀裂の方向は筆の動きを示すものとして興味さへ覚える。こうして造り上げられた作品はしばしば黄金分割の法則に従って描かれているのではないと言われる程、その構図は整然とした調和を保ったものに仕上げられている。彼の精神の中で凝縮していった空間の構造は、結果的には「神の調和」へと近づき、至高の平衡を二次元の絵画空間へ定着させることに成功した。彼は決して測定の機器を使用しなかったと言うが、それはどちらでもよいことである。彼の内面の力が整理され、緻

密で堅牢な画面にそれが結晶された時、画面は永遠の秩序と輝きを得た。そして、画面の単純化は同時に洗練さへと向わせ、それが緊密の度を一層高めてもいった。このことは彼の精神の高揚を意味し、彼の張りつめた精神が永遠の美の中に凍結されたことを示すものである。我々はこの純化した美をはからずも日本の伝統的な木造建築の

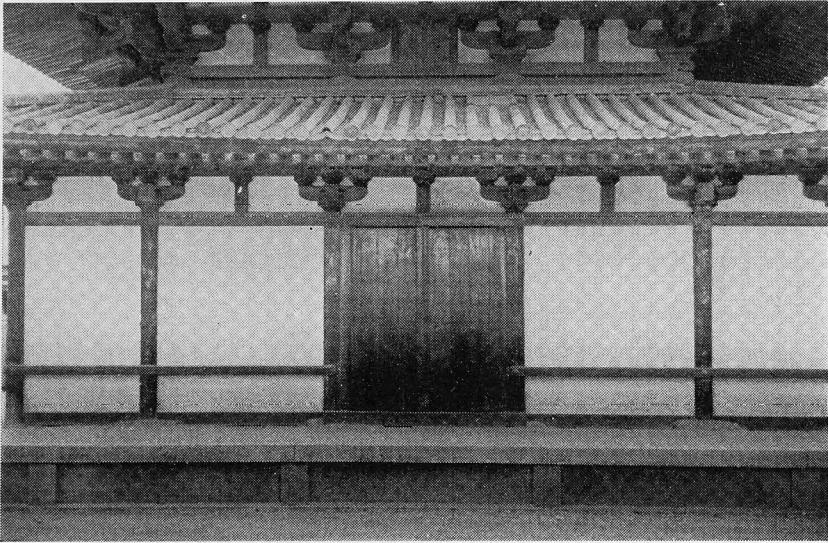


図35



図36

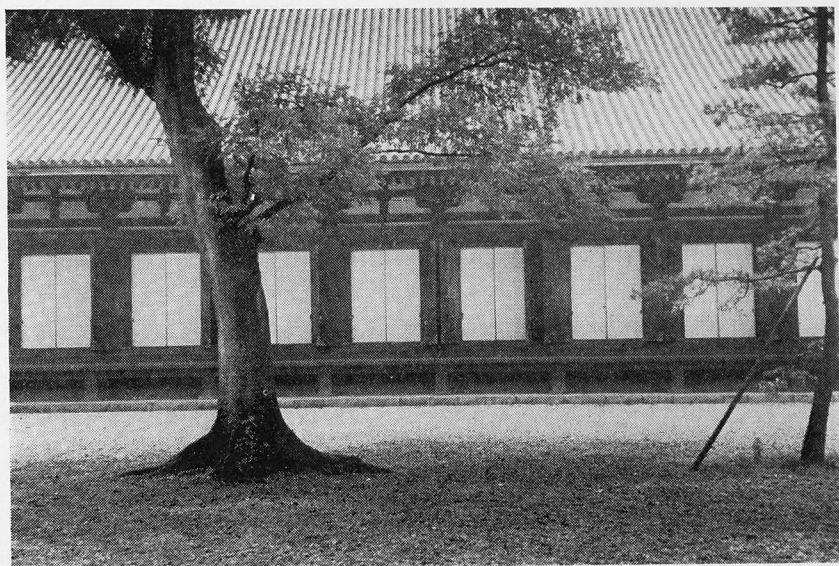


図37

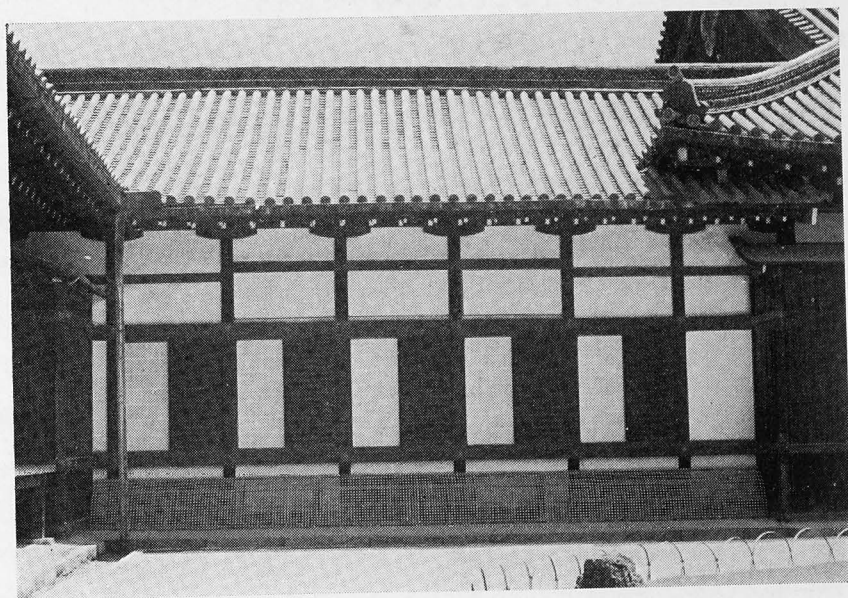


図38

中にしばしば発見することができる。それらが、装飾性を排除し、純粹に水平線と垂直線及び面の構成であるモンドリアンの作品と、構造的にも表現的にも類似性の多いことに一驚するのである。余分なものを捨象し切った時、空間を支える力は凝縮の度

を高め、作者の精神は構造と一体となって動かし得ない美を生むのであろう。装飾性を排除し最も簡潔な構造の中に、最も大きな空間と平衡と生命を組織している日本の伝統的な建築物は、まさに美の集約と言っても過言ではない。(図35 奈良、薬師寺三重塔南面、図36 奈良、秋篠寺本堂正面、図37 京都、三十三間堂東面、図38 京都、二条城二之丸御殿) この水平線と垂直線と面の極度な緊張関係の中に展開される建築空間は、時に自然の空間をも押し、絶対の存在を確立するかに思われる。このような空間を創造してきた日本人の美意識と、モンドリアンが抽象し、規定しようとした空間の美意識とは、現象的には同一性を持つとしても、その質においては異なるであろう。一方は三次元性の否定から出発した西欧の合理主義の思想と美意識であり、他方は立体性意識の欠如と簡潔性の美意識である。しかし、その出発点の違いはあれ、結果においては共に不朽の空間秩序を構成し、造形の美を確立していることには注目すべきである。この感情の一步たりと入る余地のない浄化しつくされた空間構成をどのように受け継いでいくかは重大な問題である。しばらくはこれを軸として二十世紀抽象絵画は混迷をつづけるかもしれないが、モンドリアンの残した至高のプロポジションが今世紀のモニュマンとなることは疑いないであろう。

最後に、今回のベルンでの回顧展を機会にモンドリアンに対する関心が一層高まってくれることを願うものである。

参 考 文 献

FRANK ELGAR: MONDRIAN. THAMES AND HUDSON, 1968

- : MONDRIAN (Katalog Der Ausgestellten Werke). KUNSTMUSEUM BERN, 1972
- : GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG(catalogus schilderijen/afdeling moderne kunst). GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG, 1962
- : 世界美術全集23巻。平凡社、昭和28年
- : 世界美術全集24巻。平凡社、昭和25年
- : 世界美術全集26巻。平凡社、昭和27年
- : みづゑ No. 710. 美術出版社、1964
- : みづゑ No. 711. 美術出版社、1964
- : みづゑ No. 713. 美術出版社、1964
- : みづゑ No. 717. 美術出版社、1964