

### 第3 抽象画論

#### 1 感情移入と抽象

ところで、われわれが、われわれの目で見、頭脳で判断する対象となるものは、まず自然である。自然は常に存在してきたし、存在しており、また存在し続けるものである。とって、自然が存在して人間が存在しないということもあり得ない。なぜなら、人間もまた自然なのだから。ただ人間は、他の存在と同じ自然といっても、理性と感性と知性をもった対立存在である。

こういう対立存在としての人間の歴史は、自然との戦いであつたとともに、自然との和合でもあつたのである。

この自然との人間の和合の一に、「自然における美の発見と美の描写」がある。「絵画」はまさにこの代表的なものである。

人間が、彼に対立するすべての対象を含めての自然と関係を持とうとするとき、彼は彼の生命をあるいは感情をその自然の中へ移入し、自然の中でその自然のもっている美を深く見極め理解しようとするが、これとは逆に、人間自身の内においてその自然のあるがままを超えて、もしくはその自然のほか、彼自身があれこれ解釈し、判断した彼自身の自然（対象）を創り出そうとする。そして、前者はいわば「感情移入」の衝動であり、後者はいわば「抽象」への衝動である<sup>14)</sup>。

私はここに、テオドール・リップス（Theoder Lipps）がいう「感情移入」の概念を、ウィルヘルム・ウォーリンガー（Whlhelm Worringer）から借りた「抽象」という概念との対比説明のために用いたけれども、これは前者を「自然への感情の移入」と考えるならば、後者を「感情への自然の移入」ということになる。そして、この二つの方向への衝動が、作者の「表現の方法」となつて出て来るのである。すなわち、対象へ作者の生命や感情を移入して表現するか、あるいは対象を作者の生命や感情の中へ移入して表現するか、ということである。ここに「表現の方法」とは、あくまでも作者の対象に対する基本的な考え方（思想）をいうのであつて、いわゆる技法とは関係がない。

#### 2 抽象画の意味

画家は、その自然から美を感じるだけでは対象を対象としてのみ、すなわち、模倣ないし写実として描写するだけになる。感じてこれを受け入れ、自己の感情と頭脳の中で咀嚼し、消化し尽してはじめて、対象は作者のものになることができるのである。

もし自然存在を単に描写するだけであるならば、人間はその絵の手段（道具）となり、その絵に隷属することになるだけである。しかし、そうであつてならないことは、人間として当然である。画家の描いた絵は、彼自身でなければならぬ。絵が作者自身だということは、先に述べたように、その対象たる自然存在が、作者の精神の中ですっかり消化されているということである。この消化こそが大切なのである。

その時、対象たる自然は客観的存在ではもはやなくなり、主観的ないし個性的ない

し人間的な存在になる。われわれが過去および現在において見る「抽象画」は、その典型的なものであるといえよう。ここに抽象画の出現する理由がある。ゴーガンは言っている。「自然をあまり正直に描きすぎてはいけない。芸術は抽象だ。自然を研究してそれに血を通わせる。その結果として、創造を珍重しなければならない。それが神に到達する唯一の道だ<sup>15)</sup>。」またマチスもこう言っている。「私は奴隷のように自然を描写することに耐えられない。私は自然を解釈しなければならないし、自然を絵の精神に従わせなければならない<sup>16)</sup>。」

ところで、「人間の目は映像を受けとめるだけのレンズにすぎない。」と言っているアメリカの美術評論家レオ・ロステン (Leo Rosten) は、「したがって、われわれは自分のあるがままに物を見るのであって、あるがままの物を見るのではない<sup>17)</sup>。」と言う。

このロステンは、「絵を見るところ」の最後でマチスにまつわる有名なエピソードを紹介している<sup>18)</sup>。

ある日、芸術に関し一見識をもつ婦人が、マチスの画室を訪れ、画架にかかっている「ピアノをひく少女」の絵をしばらく見つめていた後に、こう言った。

“You have made the arm on that girl much too long.”

(この少女の腕は長すぎると思いますわ。)

これに対しマチスはこう返答した。

“Madam, that is not girl; it is a picture.”

(奥さん、これは少女ではありません。絵なんですよ。)

この一言でもわかるように、このマチスの絵は彼自身の内面でなされた鋭い観察によって描かれているのであり、造形の意味が言い現わされている。

この絵は、従来の写真的な絵が行う現実らしい絵ではなく、現実それ自体の絵なのである。ここにマチス絵画の真理がある。

### 3 普遍性のある絵とは

われわれは、この辺のところをもう少し考えてみよう。

自然に存在するさまざまな物体は、それ自体美しくも醜くも、またきれいでもきたなくもない。なぜなら、自然にはみずから意識する能力がないのだから。この自然存在の中であって、他の自然存在を意識することができるのは、われわれ人間だけである。自然存在としての物は、人間との関わり合いによってはじめて判断される。この花は美しいとか、あの雲はきれいだとか。

われわれの判断力は、先験的意識をもってするか経験的意識をもってするかは別として、美しい物と醜い物とはこれを区別することができる。ところが、自然において醜いものであっても、これをある画家が見れば、美しく描くことができよう。それは、彼がその醜い物に対し、通常人では感ずることのできない美しさを感じたからである。絵の表現方法は任意であるとしても、平凡な写実法ではその美を正しく表現することはできない。

彼が美の強力な創造者であるならば、彼が描いたその絵は多くの人々の心に何らかの美を感受させるだろう。

しかしながら、この場合、その絵画を見る者は、その絵に積極的に参加しなければならないから、強力な創造者の創造美を正しく感受するだけの訓練を受けておかなければならない。こうしてはじめて、人はその作品に感動し、美を理解することができるだろう。

こう考えてくると、ひとりよがりの絵とか、自分しか解らない美というものは本当は存在しないように思われる。美が感受される絵には、ひとりの画家が描いた主観的な絵でも同時に普遍性をもつことができることになる。だからといって、抽象的な絵画のすべてが理解でき肯定できるものとは限らない。

われわれは抽象的な絵画に対しては、先に述べた美への感受性だけではなく、無意識下における感受性をも知らなければならない。

ロバート・ミューラー（Robert E. Muller）は『芸術・科学の創造性』（INVENTIVITY）の中で、次のように言っている。

「近代のアブストラクト絵画は、素材への無意識なアプローチということができましよう。そしてその試みが最高に成功した時、その作品は音楽的純粋性をそなえ、視覚的な美しさを持つのです。アブストラクト絵画を高く評価しない人は無意識の存在を知らない人か、その存在に疑問を抱く人であるにちがいありません<sup>19)</sup>。」

そしてミューラーは、「偉大な絵は、わたしたちが内に有している共通の資質に、力強くうったえるものがあります。先史時代の人間から、最も卓抜した本来の人間に至るまで、そこには偉大な芸術が浸透していく共通の無意識の絆がしっかりと結ばれているのです<sup>20)</sup>。」と言っている。

彼の考えによると、人間の無意識という意識こそ、古今東西に住む人間の共通の資質である。したがって、どんな無意識下で造られた幻想的な絵や彫刻であっても、感受性が強力な作者によって造られ、そして感受性が強力な観者によって見られるならば、必ずその作品は感動され理解されるはずだというのである。

抽象画の本当の姿は、写実画に比して普遍的な美が判断されないのではけっしてなく、かえって逆に、本当の美が普遍的に判断され理解されるということが出来る。普遍的理解に達する道は険しいかも知れないけれども、本当の美を理解したい者にはこの道しかない。

しかしながら、画家や学者の中には、絵は理解ではなく感動だけだという者もいる。心理的には、理解は感動を経た後にくる新しい意識であるから、感動だけで終わり理解することができなければ、観者はその絵の美しさを半分しか解っていないことになるだろう。

感動というより驚きだけしか与えない絵や彫刻も現代には多いことを、われわれは認めざるを得ない。例えば、超現実主義と呼ばれる者の絵は、正にこれに属する。理解しようにも、これらの絵は他人の参加を拒否しようとしている絵である。岡本太郎は、「現実是不条理だからこそ、猛烈に取り組むのだ。」と言っているけれども、彼の

絵はもはや、われわれ通常人の心や感情の及ばないところにあるもののようである。

#### 4 純粋な美の表現

このような理解、すなわち超現実の幻想的な絵画は、通常人の現実の想像力を絶したものであることがわかってくると、絵画には大きく分けて、美の表現に三つの方法があるように私には思える。

- (1) 対象物体の描写
- (2) 対象物体にかかわる観念の描写
- (3) 頭脳の中に現われる観念の描写

そこで、真の美の探求者はこのいずれの方法を選ぶであろうか。この方法は、いわば音楽的な表現であり、音楽に通じているし、彫刻彫塑においても見られるし、また現代の生け花にも見られるものである。

私は後に詳述するけれども、絵画には元来描く対象がある。ところがデザインには、「物品への利用」という観念はあっても、目による対象はない。しかし、デザインは他律的であり、絵画等の美術作品は自律的である。こういう絵画の自律性、即ち自由の中で自からを規律しつつ美を創造していく性質を知った画家は、目による対象にとられて描くという表現方法に矛盾を感じ、思い悩むに違いない。真に美を探求しこれを表現しようとする本当の画家は、前記した(1)から(2)へ、(2)から(3)へと変移していくに違いない。そして、一切の対象による拘束から解放され、自己の頭脳と精神の奥深くに入ってこの中で観念的に描き上げた絵こそ、純粋に美を実現した絵であると思うようになるに違いない。すなわち、目に見えるすべての物体をそのまま描くことを否定するのである。

われわれは、ここにわれわれ人間の仲間たちが、抽象画を生み出した要因を見出す。純粋な美の探求者は、純粋により抽象的な絵を描こうとする。換言すれば、純粋に抽象的な絵は、最高の美を実現した絵であるということが出来る。完全に自律的な絵は完全に抽象的であり、したがって最高の美を表現しているのである。

## 第4 工芸品論

### 1 工芸品の誕生

われわれは、「工芸品」と呼ばれるものについて考えてみよう。

世界の各地に住む人間は、その昔からみずからの生活のために、実用的な器物など工芸品といわれるものを造ってきた。日本においても、工芸品といわれるものは、縄文式土器時代（旧石器時代）にさかのぼって、その存在を認めることができる。

縄文式土器は手造りで成形され、低火度で焼かれた軟質の土器で、概して黒褐色を呈している。この縄文式土器の窯法は朝鮮半島から伝来したものといわれているけれども、その形状や文様はわが国独特のものといわれている。そして、前期にはいわゆる縄文、中期には器体の厚い凸文、後期には成形技法のやや進歩した篋描（へらが

き)文が発達した。このうち、前期に現われた「縄文」こそ、わが国のデザイン史上における最初のものといっていよう。

しかし、わが国におけるこの縄文土器の装飾は、Savage design と呼ばれる旧石器時代のフランスや第一王朝以前の先史時代のエジプトなどにおける原始民族による誇張的で繁縟（はんじょく）な原始文様に見る衝動的なものとは性質が違うようである。すなわち、わが国の縄文土器においては、壺や鉢という実用品に施された「装飾」であると明確にいうことができる。

このようなわが国の土器は、次の新石器時代の弥生式土器になると、その実用性が一層顕著になってくる。この時代に入ると、ろくろによる土器の成形が認められ、一般に赤褐色を呈している。そして、装飾は前記縄文式の複雑多様なのに比し、単純で変化に乏しく無文様のものが多く、形状も単純で典型的であった。この理由は、壺でも鉢でも、前時代よりは広い地域からの需要が増加し、工業的に大量生産しなければならなかったからであるといわれている。そして、弥生式土器の場合、縄文式土器が装飾美であったのに対し、形状美であり、現代人のわれわれにも美的共感を呼ぶ種類の器物が多い。

こういう先史代の装飾をはじめとして、わが国のみならず世界各国の美術史は、この実用品における装飾を抜きにしては考えられない。それ故に、世界の美術史は、工芸品の存在を忘れてはあり得ない。そして、このことはそのまま、デザインの歴史でもある。

われわれは、「工芸品」というと、いわゆるデザインとは違って、専ら美術の範疇に属するものと簡単に決めてしまいがちである。すなわち、工芸品といわれる壺や鉢の形態は、手で作り上げられる美であり、またその表面に描かれている絵は、それ自体独立性があるものである、という考え方である。

しかしながら、工芸品といわれるものは、同じ造形美術とはいわれるものでも、絵画や彫刻彫塑などの鑑賞品とは違い、やはり実用に供する物品である。すなわち、工芸品といわれるものは、それ自体実用を目的として造られる物である。したがって、この場合、まず実用性という物品の用途や機能が考えられた上で形態が造り上げられるということは、当然である。こういう新たな形態の上に、いろいろな模様や色彩が「装飾」として描かれた。そして、どのような有名な工芸家の鉢や壺であっても、絵のような模様や色彩がその表面に描かれている以上、それらは装飾以外の何ものでもない。

ちなみに、例えば柿右衛門の「色絵花鳥文深鉢」（重要文化財）は、深鉢という物品に花と鳥の絵が描かれているけれども、これを英訳した東京国立博物館では、“Jar with flower-and-bird design, enamelled kakiemon ware”と記している。また、同時代の京焼の一で、乾山焼で有名な尾形乾山が作った角皿に、兄の尾形光琳が絵を描いて共同作品となっている「銹絵観鷗図角皿（さびえかんおうずかくざら）」は、“Square dish with design of poet viewing wild-geese in iron painting”と英訳されている。

しかしながら、このような実用品である鉢や壺や皿などにおける模様や色彩による

装飾を装飾とは考えず、独立した絵とみる考え方もあることは先に触れたところである。このような物品は、たとえ実用に耐えるものであっても、同時に鑑賞に耐えることができるものである。しかし、純粹に美を表現しようとする絵画や彫刻彫塑などのような無用物とは違い、壺や鉢などに表現した絵は、やはり有用物のために描かれた装飾であると見るのが正しいだろう。

## 2 民芸品のいわれ

柳宗悦はいまから 40 年ほど前に「民芸」という言葉を使って、わが国におけるこの種の工業品に新たな評価を与えたといわれているけれども、この民芸と呼ばれる工芸品とて、やはり民衆の日常生活に用いられる物品、即ち実用品を意味しているのである。

柳宗悦は、その著『民芸の趣旨』の中で、次のようなことを言っている。

「意識は批判家や作家の道ではあっても、職人達の道ではありません。職人達はむしろ無意識にいい製作を産むようにする方が自然なのです。それを守護するのがわれわれの意識の任務なのです。すべての職人をして意識的作家にさせようとするなら、仕事はたちまち不可能に陥るでしょう。それはすべての人間に善人たることを強要するのと等しいからです<sup>21)</sup>。」

ここで柳宗悦は、職人達が民芸品を造る時の意識は無意識であるという。しかし、このような無意識による製作といっても、それは実用品をつくる目的から離れて非実用的な物品を作ってもよいと言っているのではない。その実用品の形態はどのような意識によって作られてもよいけれども、あくまでもその実用品の目的の中で、換言すれば民芸品の枠の中で作らなければならないのである。そして彼はいう。「美しさを、見る世界に限り、用いる世界に求めなくなったのは、近代の人が犯した大きな誤謬でした。美の教養は、用いる工芸を等閑にしては正しく育たないのです。なぜなら用いる時ほど、生活で美を味わう場合はなく、したがってその時以上に美に親しむ場合はないからです。いままでこのことが一番よく分っていたのは茶人達でした。彼等に美への深い体験があったのは、用いる器物で美を味わったからです。茶道は見ることより用いることへ、道を一步進めたものです。茶人の世界は美術よりも工芸でした。美しさを用器に求め、生活に即させることによって、彼等は美を深く捕えました<sup>22)</sup>。」

このように、工芸品は日常の生活に役立つ物品それ自体であり、生活の用のものである。生活の用をなさない工芸は工芸品ではない。

したがって、例えばもしコーヒー椀が花瓶のような形態をしていたならば、われわれはそれを直ちにコーヒー椀とはいわない。なぜなら、それはもはや、日常に用いられるコーヒー椀の形態から離れ、それ自体として存在することができる美術品となっているからである。そして、それ自体として存在する物は、有用の用のためではなく、無用の用として存在するものである。

## 3 坐ることを拒否する椅子

私はここで、自分が経験した一つの実例を紹介しよう。

ある時、新潟市の BSN 美術館で、岡本太郎の作品展が催された。多くの怪物たちのかかっている会場の中に、原色を使った椅子がいくつか置いてあったので、私はその一つに腰をおろしてみた。そして、向いの奇怪な絵を静かに眺めていた。やがてその場を離れて、次の椅子に腰をおろそうとした。ところが、その椅子に腰をおろすことを私はためらったのだ。なぜなら、見るとその椅子の上面に大きな岩のかけらのようなものが三つほど突出していたからである。そして、その椅子のわきをよく見ると、紹介が書いてあった。この椅子は「坐わることを拒否する椅子」と。そして、岡本太郎は次のように言っている。

「いわゆるモダンファニチュアのいかにもすわってちょうだいとシナをつくっている不潔さに腹が立つ。(中略)椅子といっても、ながめる時間の方がはるかに豊かで中広い。だから、それ自体が芸術でなければならない。」

といっても彼は、本当は決して坐ることを拒否する椅子を常につくっているわけではない。それが、「椅子」という物品であるかぎり、やはり坐られなければならないものである。陶器でつくられたこの丸高い椅子（腰おろしといった方が適切）は、庭の芝生の上に置かれるときもっとも存在意義がある、と彼は言っている。

したがって、完全に坐ることを拒否する椅子、たとえば椅子の表面にとんがりや沢山突出していたり、大きな孔があいているようなものは、これは一見椅子といえるとしても、最初から人が坐ることを拒否するような椅子は、もはや椅子ではない。もしそのような物品に美の実現があるならば、それはデザインではなく、美術作品に属するものとなる。先に述べた大きすぎるコーヒー碗の場合のように。

「シナをつくっている不潔さ」と罵倒される現代のデザイナーから言わせれば、「坐ることを拒否する」ような椅子を作る者は、デザイナーではなく、現実生活とは隔離した世界に遊ぶ物をつくる美術家と言われよう。

しかしながら、いかにも使ってくださいと言っているかのような、媚びた品物を作っているデザイナーもいることを否定することはできない。われわれが日常使うガラスのコップに一つの例がある。このコップの指の当たる側面に、いくつかの凹みが形成されているものがある。これなどは、どうぞ使ってくださいと押しつけているようなものである。ところが、このような凹みのあるコップは、ストレートのものよりかえって不快な感触がする。人間の指は、本来弾力性に富んでいるものであることを忘れていたデザインである。このようなコップは、インダストリアルデザインの機能性に溺れたかこれに甘えすぎたデザインであるといえる。このコップと同じような例が、キッチンツールの柄にもある。

注)

14) ウェルヘルム・ヴォリンゲル：草薙正夫訳『抽象と感情移入』15～74 頁岩波文庫

(1966)、T.リップスについては16頁。

- 15) 『近代世界美術全集・近代美術ハンドブック』現代教養文庫 8 頁社会思想社 (1965)。
- 16) ハンドブック・前掲 13 頁。
- 17) リーダーズダイジェスト 1966 年 9 月号 79 頁 (米国版同年 4 月号)。
- 18) リーダーズダイジェスト・前掲 82 頁。
- 19) R・E・ミューラー：川勝久訳「芸術・科学の創造性」105 頁ダグッド社 (1965)。
- 20) ミューラー：前掲訳 105 頁。
- 21) 柳宗悦『民芸の趣旨』32 頁日本民芸協会 (1963)。
- 22) 柳・前掲 17・18 頁。