

# 「造型」のセザンヌ受容とその思想環境

永井 隆則

## はじめに

### I 「造型」のセザンヌ受容

#### (1) 「造型」と「造形」

#### (2) 「造型」のセザンヌ受容

①外山卯三郎

②成田重郎

③矢代幸雄

#### (4) 「造型」批評の流通

#### (3) 「造型」批評とセザンヌの美術史上の位置付け

### II 「造型」批評の理論的枠組み・抽象芸術論の確立

#### (1) 「造型」批評の起源・フォーマリズム

#### (2) 欧米における抽象芸術論の確立——日本との関係から

#### (3) 日本における抽象芸術論の展開と確立

①長谷川三郎

②瀧口修造

#### (4) 「造型」批評の理論的枠組みとしての抽象芸術論

### III 抽象芸術論の思想環境・機械美学

#### (1) 村山知義

#### (2) 板垣鷹穂

#### (3) 中井正一

おわりに

## はじめに

一九三〇—四〇年代の日本では、「造型」という批評言語ないしは価値観に従つてセザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906) が評価された。平成十五 (二〇〇三) 年度『人文』誌<sup>(1)</sup>上で明らかにした通り、他方で、同時代、「写実」という批評言語によってセザンヌが受容され、そこでは、「造型」が基本的な条件として前提とされていた。本稿は、「造型」によるセザンヌ受容とその思想背景を明らかにする事を目的とするが、まず、「写実」の「造型」に対して、「造型」が当時、どのように規定されていたかを明らかにした上で、「造型」

によるセザンヌ解釈、そして「造型」批評を浮上させた思想環境を最後に明らかにする。

## I 「造型」のセザンヌ受容

### (1) 「造型」と「造形」

当時、両者の区別を最も意識的に明快に区別したのは高村光太郎（たかむら・こうたろう、一八八三—一九五六）であった。

昭和十七（一九四二）年に出版された『造型美論』という論集に収められた、昭和十五（一九四〇）年執筆の「素材と造型」において、「造型といふ語」について以下のように規定している。

「造型、又は造形といふ言葉はもともと翻譯語である。恐らく森鷗外博士がハルトマンの美學を粗述した『審美綱領』（明治三十二年六月刊）中に使用されたのが最初と言えるのではないかと思ふ。ハルトマンの藝術の分類法に従つて、低級藝術、羈絆藝術、自由藝術、複藝術と分けた中の、自由藝術の部に於ける「官能に係るもの」に屬する空間靜視象の藝術、即ち「造形術」と譯してあるのである。ハルトマンは此の造形術を繪畫と彫塑とに限つてゐる。

人によつては此を成形藝術とも譯してゐる。

今日では、造型又は造形といふ言葉が一般の耳に馴れ、また造語の意義から言つても妥當性が多いので、ほぼ此の言葉に落ちつきさうになつてゐる。

造型と造形とは全く同意義の場合に、人によつては隨意にどちら

でも用ゐられてゐる現状であつて、別に區別があるわけではない。私も從來時によつて造型とも書き、造形とも書いた。造形といふ方が素直なやうでもあるが、又考へてみると藝術の究極が常に未知の美の原型を求めようとするところにある事を思ふと、造型といふ造語の方が面白いやうに思はれる。私は今姑らく造型といふことにきめて置く。畫かれたものが「個々の林檎」（形）であると同時に、「永遠の林檎」（型）であるといふセザンヌの場合がこれを暗示してゐる。<sup>(2)</sup>

ここで、形が個別的形であるとすれば、型は不動の固定した形（「原型」）を意味しているが、これを、作者自身の感覺的価値觀の形、ないしはそれに従つた自然の普遍的形として、別の箇所では、以下のように説明する。

「すなはち造型とは、自然現象をもう一度自己の感覺を通して見た表象形式を創造することであり、従つて、造型藝術の本質は、われわれの内部に起る價値感の表現に由来してゐて、自然形象のうちにある、或は形象の内にあるとわれわれの感ずる力價を表出して見其處に確實な存在感を求める、更に進んで高度な充實感、擴充感、満ちあふれるもの、有り餘るもの、氣韻の生動するもの、逝く水の絶えざる如きもの、永遠へのはるかなるつらなりを思はせるやうなもの、すべてさういう類の生命感をそれぞれの技術によつて得ようとするいとなみである。<sup>(3)</sup>

また別の箇所では、「造型的諸要素」、「造型美」を以下のように具体的に説明する。

「従つて造型的要素を成すものは、この空間を構成する諸要素に外ならない。即ち、空間の充填としての量。量の區分から來る意味

での面。區分から起る量と量の攻め合ひの均衡。均衡に必須な面の比例。それらを貫いて統一に至らしめる動勢。これらの形式の根幹を成す諸要素の外に、繪畫に於ては色彩の世界として此と同比例な色彩的均衡、相反、調和の諸要素が加はる。更に造形的製作といふ工作の上から繪畫にも彫刻にも、觸覺的要素といふ重大な條件が其の全體を左右する。これらの諸要素の組合せによつて一つの小宇宙的構成が成就され、その各の力價の無限の變化ある消長が行はれて、其處に嚴とした交響樂的な造型美が成立するのである。人間精神の深奥から產出される美の中で特に造型に依らなければ表現出來ないものが斯くして出來上るのである。<sup>(1)</sup>

即ち、「造型」とは、「量」、「面」、「量と量の攻め合いの均衡」、「面の比例」、「動勢」、「色彩的均衡、相反、調和」、「觸覺的要素」であり、即ち、自然対象の模写、再現ないしは写実の關係といった主体と客体の關係にまなざしを向けるのではなく、出來上がつた画面の自律的特徴に目を向けこれを記述しようとする。

「造形」と「造型」を意識的に区別した評者として、もう一人、三雲祥之助（みくも・しょうのうすけ、一九〇二—一九八二）は、

「フォルムといふ言葉を私は「かたち」と釋したいと思ふ。漢字の「形」と「型」の中何れが適當なものか知らない。或いは他にもつと適した文字があるかも知れないが、「形」と「型」の何れかを選べといふならば、こ々では「型」の方を選びたいといふのは「型」の「かたち」の方が「形」よりも靜止的な意味があるやうに思へるからである。「形」の方は動いているものゝ「かたち」即ち「すがた」の意味にも使はれさうである。<sup>(5)</sup>」「形」は動いている「かたち」、「型」は固定した「かたち」とい

う区分は、基本的に高村と同一である。拙稿「[写実]」のセザンヌ受容とその思想環境において、「写実」の基礎を成す形成過程を「单纯化」、「幾何学化」、「変形（デフォルマシオン）」、「省略」、「強調」として指摘したが、これは、画家と描写対象との形成過程における関係性を意味し、動いている形、高村、三雲に従えば、「造型」であった。

こうした「造形」と区別される、高村、三雲の言う意味での「造型」ないしは「型」は、二〇年代に登場し、三〇年代にセザンヌを評価する重要な視点として浮上してきた。其の幾つかを以下で紹介していく。評者によつては、以上規定した「造型」を「造形」と標記したり、全く別個の言葉を使用しているが、標記としての言葉ではなく、言葉の指す意味から判断して、「造型」が共通の価値観として流通していたことを例証してみたい。

## (2) 「造型」のセザンヌ受容

### ① 外山卯三郎（とやま・うさぶろう、一九〇三—一九八〇）

一九二六年、木下孝則、前田寛治、佐伯祐三、里見勝蔵、小島善太郎の組織した一九三〇年協会を擁護した外山は、二〇年代から三十年代に掛けて近代美術史に関する多数の著作を残した。<sup>(6)</sup>

外山は、野獸派の繪画を主に念頭に置き、自然対象を主觀的に捉え画面に実現する態度としての「写実」と自然対象とは独立した画面上での構成という活動としての「造型」という二つの批評形式を共存させながら、現代繪画の「造型」の側面を「純粹繪画」と呼ん

だが、その出発点となつたのが、外山によれば、セザンヌであった。

「純粹繪畫」は、

「そのモチイフからではなく、畫面から出發しなければならない」とを見出だらう。言葉を換へるならば、純然たる作家は單なる外物を描くのではなく作家の内面に現れた感動を表現するものである。従つて作家にとって、先づ「畫面」Surfaceがなければならぬ。即ち作家の感動の表現が可能なるためには、先づ「畫面」が先立たねばならぬ。而して純粹な繪畫にとって、それが如何なるモチイフであるかが問題となるのではなく、そのモチイフが如何に表現されるかが問題でなければならない。言葉を換へるならば、その

「繪畫」に表現されるものが風景であるか人物であるか又靜物であるかが問題ではなく、その風景なり人物又は靜物が、如何に畫面を構成するかが問題でなければならない。これが現代繪畫の最初の出發であつたと言へる。<sup>(一)</sup>

別の處では、「繪畫的なもの」と云ふ言葉を使い、これを以下のように規定した。

「「繪畫的なもの」とは唯だ見るためにのみ視らる可きものを意味

している。唯だ視らる可きものと云つても、繪畫には特に繪畫的に

のみ視らる可きものがなければならぬ。然しその可視性も亦、繪畫の對象と考へられるものに於いては、二次面的なものでなければならぬ。即ち如何なる彫塑的なものでもなければ、また建築的な

ものとも異なつてゐる、二次面的な畫面に於いて視らる可き「繪畫的對象」が考へられねばならない。「畫面」(die Oberflaeche)とは二次面であるために、この繪面を構成するものとして第一に考へら

れるものは「線條」(die Linie)であると言くる。第二に線條に依つて規定されるいの畫面を質量づける色彩と描寫がなければならない。繪畫に於ける「色彩」(die Farbe)とは寒色から暖色に擴がる一つの色彩組織(Farbenskara)を有するものであり、畫面の量(das Volum)を與へるものであると同時に、質的表現をなすものである。而して是等の線條のもつ性質と感覺と、色彩のもつ量感質感とを一つの畫面に形成する「構圖」(die Komposition)が考へられねばならない。この様に現實にある物質の説明ではなく、これ等の「繪畫的なもの」を對象として、唯だ繪畫的にのみ表現するといろに、繪畫の特質があると言はねばならない<sup>(2)</sup>。

外山が「」で強調する「繪畫的なもの」とは、「一次面的な」「畫面」(die Oberflaeche)の「線條」(die Linie)、「色彩」(die Farbe)、「畫面の量」(das Volum)、「構圖」(die Komposition)の特質、即ち、自然に關する表象から獨立した別個の、二次元の「畫面」上の自律的秩序、に他ならない。この点で、高村の規定する「造型」と論点を同じくしていくとみて差し支えない。但し、高村との違いは、高村が「畫面の觸覚性を「造型」に加えているのに対し、繪畫を純粹に「可視的なもの」と規定している点にある。

外山は、こゝに「純粹繪畫」、ないしは、「繪畫的なもの」の重要な達成者として、セザンヌを以下のように高く評価し、その活動を「現實化」réalisationこうセザンヌの言葉で要約した。

「」の繪畫に於ける構成的方法を自覺し強調したのはポール・セザンヌであつたと言へるだらう。セザンヌは畫面の綜合的統一を要求するために、單純化された構圖を思惟した。即ち單純化による畫面の統一法は、セザンヌの好みで用ひた「集中的構圖」

konvergente Komposition と共に用ひられた純粹な繪畫的特色であつた。しかし、セザンヌに言はせるならば、畫面に於ける「効果」とは、畫面を構成し又統一し、集中する」とである。これを主要な一つの點に於いて作らねばならぬ。」のやうな思惟から彼の畫面には、その全畫面に對する統一點が求められた。セザンヌは、それを畫面に於ける「頂點」Point culminantと云つてゐる。即ちこの「頂點」をとつて、彼は集中的な畫面の統一を企てたものである。即ちこのセザンヌの畫面構成に於ける主要な契機は、繪畫的な面の把握である。これは單なる平面的な面ではなく、ヴァオリュームの効果を主とする面であると考へられる。従つてセザンヌは物質感をその面の表現に依つて把握するが故に、物體のもつてゐる研究を非常に重要視してゐたと言くる。畫面と畫面との關係に依つて、物體感とその立體性を表現する」とを指して、セザンヌは繪畫の「現實化」réalisationと云つてゐる。<sup>(9)</sup>

## ② 成田重郎

成田重郎は、一九二二—一四年頃、パリに滞在し、ソルボンヌ大學の近代美術史家シュネーデルの指導の下、フランス語でセザンヌ論を執筆し、帰国後その日本語版を発表したり（成田重郎、「セザンヌ研究緒論」『アトリエ』第八卷第六号、昭和六（一九三一）年六月、五一十六頁／「セザンヌ研究緒論（2）」『アトリエ』第八卷第七号、昭和六（一九三一）年六月、五一十五頁）、ジョアシマ・ギャスケのセザンヌ論の翻訳（Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Édition Bernheim-Jeune, 1921, 『畫聖セザンヌ』東京堂、一九四一年）、ソルボンヌ大学でセザンヌに関する博士号を取得し、一

九三六年博士論文を出版したジョン・リウオルム（John Rewald, 1912-94, *Cézanne et Zola*, Paris, éd. A. Sedlowski, 1936）のセザンヌ論の紹介（成田重郎、「セザンヌと少年時の友ゾラ」『アトリエ』第十一卷第一号、昭和十一（一九三六）年一月、二二二—二三頁）などを行ふ、一九三〇—四〇年代に、今日で云ふ、いわゆる西洋美術史家として活躍した。

成田はそのセザンヌ論の中で、「造型」と云う言葉を使つてはないが、「純粹繪畫」、或いは「造型」に相当する「プラスティック（plastique）」と云うフランス語を使って、セザンヌの「造型」を以下のように説明した：

「セザンヌが純粹繪畫の實現者であつた輝しい業績（・・・・）セザンヌが、繪畫をかくして、文學から、傳説物語から、展覽會から、解放した事実には、その功績、眞に没すべからざるものがある。繪畫は繪畫のためにのみ描かれる。繪畫は、畫家の内生活の自由な表現である。かうして、内生活を豊かにして、それを、感激をもつて満ちあふれしめ、永久の悦びによつて、輝きあるものとしてやまないものは、實に自然である。（・・・）『セザンヌは、口癖のやうに、かう言つてゐた。——自然のあらゆる形は、圓錐に圓筒に、圓體に、歸結せられる。』これは何を意味したか。（・・・）しかも、セザンヌは、かゝるプラスティックなるものを、漸次、光の遊戯のなかから取り出して、それだけを大づかみに描き出し、それを圓錐に、圓筒に、圓體に歸結しようと、考へつゝに至つたのである。これが新繪畫への第一歩である（・・・）ひし、立体派（Les Cubistes）<sup>(10)</sup>が一つの流派としての存在を見るに至つたのである。」

成田にとって「純粹繪畫」とは、繪畫が、文學や逸話から独立す

る事であり、「プラスティック」とは、自然を幾何学的純粹形態に還元する事であった。

### ③矢代幸雄（やしろ・ゆきお、一八九〇—一九七五）

矢代幸雄は、フィレンツェで、美術史家、ベレンソン（Bernard Berenson, 1865-1959）に師事し、イタリア・ルネサンス美術の研究者として出発し、昭和二（一九二七）年美術研究所の設立に参画、現東京文化財研究所に長らく努め、東洋美術の研究にも業績をあげた<sup>(1)</sup>。

矢代は、昭和七（一九三二）年六月二十六日から二十八日に掛け、美術研究所で、「西洋近代繪畫展」を開催したが、その図録の中で、複製による西洋美術受容のあり方を批判して美術館を建設しオリジナルを収集・展示する必要性を説いた。このテクストで、近代美術の代表者としてセザンヌに多くの行数を割いたが、オリジナル重視の矢代の視点は、セザンヌを評価する際の重要なポイントとなっている。矢代の眼差しは、セザンヌ絵画の技巧や、画面そのものの特質、即ち立体的構成という「造型」に向けられた。

「（・・・）セザンヌの超法則の法則建設といふ天才の壯觀は展開したのである。實に彼の油繪ほど従來の油繪の傳統を破つて自由なるものではなく、然しながらまた彼程に、殆ど理詰めと見ゆる画面の構成と筆致とを以つて、自己の理解通りの表現に肉迫したるものない。彼の油繪の技巧は實に莊嚴である。

即ち、線とりわけ青紫の線を使った画面の骨格形成という描法こそ、矢代はセザンヌの「造型」の核心と見なしていた。

自然是球と圓錐と圓筒によつて成立つといふ意味を道破したほど立體的感覚に富み、實在の原理を塊の構成によつて理解し表現することを造型芸術の本質と考へたセザンヌは、繪畫の任務に關する理

解が從來より謂はば立體的に轉向しただけそれだけ、油繪の技巧をも同じ方向に轉向させる必要性を咸じた。<sup>(2)</sup>

そして、セザンヌの立體的構成のための具体的手法を、素描と色彩布置の両面から以下のように記述している。先ず、素描に関しては、

「セザンヌ藝術の主興味は立體的な表現であつて、彼はこの立體的組立てに就いては、大抵の場合、畫面に於ける第一の着手として前述の彼の第一の調子描きによつて、大體を配置して了つて居るのである。（・・・）最初の彼の調子描きによりて物體の立體性だけを荒削りに出した儘の未完成畫、或は、それに數種の地方色を加へて畫面を生きさせた程度の未完成畫は、セザンヌの遺作中には、數多く發見され、是等は實に面白いものである。」<sup>(3)</sup>

更に、青や紫の使用法に注目し、色彩布置の側面から、「セザンヌの特有なる描法」による立體構成として以下のような分析を行つた。

「（・・・）セザンヌの特有なる描法——紫青色の調子描きによつて畫面の立體的纏りをつけ、多彩は部分的に單に嵌入して行くといふ統一的描法も、實は、印象派作家のやうに表面の刹那的變化に迷はされずに、直に、恒久的なる立體的實在に迫らうとした彼の根本思想に遡源するものに他ならぬ。」

即ち、線とりわけ青紫の線を使った画面の骨格形成という描法こそ、矢代はセザンヌの「造型」の核心と見なしていた。

### ④「造型」批評の流通

以上紹介してきた「造型」によるセザンヌ解釈は、決して特殊な個

別的解釈ではなく、当時の雑誌に掲載された美術批評を網羅的に調査した限りでは三〇—四〇年代に広く流通していた、と思われる。<sup>(15)</sup>

以下でそれらの批評文を管見の限り紹介していくことにする。

田口省吾は、「プラスチック」と「造型」という言葉を使いながら、

「セザンヌはひたすら空間のプラスチックな構成を探求した。崖

や林檎や自画像は物象の造型を表現する」の手段となり、對象の常識的な説明は大して問題にされなかつた。此處に絵画の革命の一端は、はつきりと見られるのだ。<sup>(16)</sup>

と、指摘した。

第二次世界大戦後、抽象作家として活躍した、画家、難波田龍起（なんばた・たつおき、一九〇五—一九九七）は、一九三〇年代、「主観的な繪」に対する当時の批評による批判を受けて、「主觀（詩）」に対して、「造型」を「客觀」とし、両者の一致に理想の絵画が生まれるとした。

「主觀的要素を豊富に盛ること」は、造型を薄弱にする恐れがある。

いかにも内容が豊富だがデッサンが弱い。そんな批評が縷々主觀的な繪に下される。しかし自己の主觀を強調すればするほど客觀的に

物を凝視める機能が高まる筈だと私は思ふ。主觀（詩）と客觀（造型）の一致こそ我々の追求するタブロオでなければならない。」<sup>(17)</sup>

そして、その模範をセザンヌに求めた。

「画家は實技家である。従つて作らずにはいられないのである。そして画家が自己的画面によつて思考する時、彼は哲學者である。彼は畫面に人間の深さを求めずにはゐられない。セザンヌはさうした

意味での哲學者であつた。彼は恐らく孤獨の裡に己が畫面と對話してゐたに違ひないセザンヌは豊富な詩を造型の追求で押えてゐた。彼は文學的表現に引かれてゐたが故にそれを拒絶して、より純粹な造型的なタブロオを作らんとした。けれどもセザンヌのタブロオは、一篇の深く物の實在に透徹した詩に外ならない。詩を解放しても造型の探求を見失はないならば、シユール・レアリズムの作品も亦よきタブロオである。<sup>(18)</sup>

ドラン（André Derain, 1880-1954）や新古典主義時代のピカソ（Pablo Picasso, 1881-1973）から着想を得て制作した、洋画家の伊原宇三郎（いはら・うさぶろう、一八九四—一九七六）は、モネ（Claude Monet, 1840-1926）とセザンヌを比較し、「プラスティック」という概念をセザンヌ解釈のキーワードとして、

「モネーは、物體の表面を描くに忙しかつたが、セザンヌはそれに憐らず、もつと眞實なもの、物體の實質を掴み、物體の嚴肅な存在を捉へたいと努力した。そして又、繪畫の中から、文學的なものを驅逐して、プラスティックなエレマンのみで繪畫を創りたいと希望つた。」

と述べた。

洋画家、黒田重太郎（くろだ・じゅうたろう、一八八七—一九七〇）は、一九二〇年代初頭から雑誌『制作』、『中央美術』等で評論活動を始め、第二次世界大戦後に至まで、数多くの美術評論を単行書の形で出版し続けた。黒田は、管見の限りでは、「造型」ではなく、「造形」という言葉をテクストで使用するが、黒田が「造形」と言う時、二次元画面の自律性（自律的秩序）を意味しており、「造型」の批評をいち早く日本に導入した批評家であつた、と言え

る。例えば、黒田は、一九二五年、絵画を以下のように定義した。

「繪畫が複製された自然でなく、また個性を通じてあらはされたそれでもないとすれば、それは果して如何なるものであらうか？答へて曰く、恰も工匠が家を建る様に、我々は自然から任意の材料を撰び出して、これに明確な形を與へる。繪畫とはかゝる方法に依つて、與へられたる二延長の裡に、萬有存在（・・・）の法則に従つて建設された一つの新しい世界であると。我々の感動や思索はこの世界の建設を統一するものである。<sup>(20)</sup>」

或いはもつと具体的に、繪畫活動を規定して、

「物象の正確な模倣を目標として制作されるものは標本畫である。

繪畫は繪畫その者の眞實に立脚して表現されねばならない。繪畫の眞實とは線條、色彩、明暗の對照、照應、均衡と、そしてそれ等を統轄する構成を指すのである。これ等純粹な要素を外にして、如何に自然の細部を模倣しやうとも、繪畫の純粹な美は生み出せれない。<sup>(21)</sup>

黒田の言う新しい世界の建設、「構成」、「純粹な美」とは、別の箇所で、「造形」という言葉によつて、置き換えられている。

「繪畫に於ける純粹な命題は作家その人の造形的感動である。然らば構圖はこの造形的感動を基礎とせねばならない事、自明の理だと思はわれる。」<sup>(22)</sup>

黒田の使つた「造形」という言葉は、立体派の画家、理論家で黒田が、フランス滯在中に師事したフランス人、アンドレ・ロート（André Lhote, 1885-1962）の *plastique*<sup>(23)</sup> という言葉の訳語であり、

三〇年代に執筆された黒田の構図論に於いても、その立場は変わつてゐない。別の箇所で、フランスの象徴主義画家で理論家の、モーリス・ドニ（Maurice Denis, 1870-1943）の有名な公式を紹介し

て、「一枚の繪は、或る意味に於てドニの『云ふ通り』『戰ひの馬』であり、裸女であり、乃至は何かの逸話（アネックドート）であるよりも前に、本質上或る一つの列序の下に、一つの平面上に結集された色彩』に外ならず、（・・・）」と主張し、

「構圖とはそれで、所謂『主題を物語る』ことでもなければ、またそのための『物象の排列』でもない。それ等は寧ろ假託であり、手段の一部であるに過ぎないのであって、其の眞實な目標は、畫家その人の感動を、如何に繪畫の形式の裡に生かすかにある。斯くてそれ等の『構想』も『布局』も、純粹に『造形』な方式の下に、集中せられねばならないのである。

して見ると、『造形的な方式』と「云ふものが、構圖の方法の中心となつてゐることがわかる。造形的（plastique）とは、ある一つのものに定まつた形を與へるの意であつて、其れはまた『人間的』であると『云ふ』ことにもなる。<sup>(24)</sup>

とし、ロートの言葉、「すべて人間の藝術的表示は、先づ造形的である。・・・藝術的感動の深い品質は、厳格に造形的である」<sup>(25)</sup> を引用している。

以上から、黒田が、「造形」を、文學や逸話の説明、自然の機械的模倣ないしは自然との主体的関係としての「写実」<sup>(26)</sup> はなく、つまりテクストや目に見える外的対象との関係から独立した、出来上がつた画面それ自体の構成や秩序付けの意味で使用していたことは明らかで、三〇—四〇年代に批評言語として流通してきた「造型」と同じ意味で「造形」を使つていたと考えて差し支えない。

四〇年代になつて、洋画家、伊藤廉（いとう・れん、一八九八—一九八三）は、「造型」と「云のち」という価値を切り口にセザン

ヌを批評している。

「物をみつめるといふその物とは、普通の寫實の意味の認識客體としての物のことであるが、セザンヌのみつめたものは、それよりも物があるときに、その物の量が領有してゐる空間をみてゐたのだといふ方が、本当のやうにおもふのだ。ここでは物の概念からその物は切り離される。その物は眼によつてだけとらへられる。（…）眼によつてとらへられる物がいのちにつながるのは、絶對的なものに關係するからである。（…）絶對性といふ」と、空間を占有してゐる物の量といふものと、それを組みたててゐる科學的構成的なもの、一口には造型性といへるものが、直接にいのち的なものに眼といふ結點をぬきにして交渉するやうになつたのではないのだろうか。<sup>〔五〕</sup>

パリ大学やエコール・デュ・ルーヴルで学び、大正・昭和期に掛けて美術史家、評論家として活動した、柳亮（やなぎ・りょう、一九〇三—一九七八）は、「造型」という言葉は使用していないが、構図論の見地から近代におけるセザンヌの重要性、即ち、画面の自律性を切り開いた作家として高く評価した。

「繪畫に於ける構圖の意義を、構圖そのものの自律性、即ち自主的目的について考へるやうになつたのは、明らかに現代の意識であり、特にセザンヌ以後の傾向である。<sup>〔六〕</sup>」

「印象派に端を發した繪畫の現代的、分極的發展は、繪畫の目的を文學や彫刻との限界、乃至本質的相違に於いて明らかにしたが、同時に繪畫の成因についても、個々の繪畫的要素—色彩、線、形態、構圖等のもつ意義を、それぞれ獨立した価値に於いて明確ならしめやうとするものであつた」<sup>〔七〕</sup>

「眞の主題は、むしろ吾々の造形的感動に訴へる形や色やそれらの綜合的な機能そのものを指す」、「主題につひてのこのやうな考へかたは、やはりセザンヌ以後のことであつて、繪畫する態度の上に明確にそれを表示したのはセザンヌを以て嚆矢とするだらう。」

以上、辿つてきたように、高村、伊藤にとつては「造型」、三雲にとつては「型（フォルム）」、外山にとつては「純粹繪画」ないしは「繪畫的なもの」、黒田にとつては「造形（plastique）」、成田、伊原にとつては「プラスティック（plastique）」、矢代にとつては「立體的な表現」、田口にとつては「プラスチック」ないしは「造型」、難波田にとつては「造型」ないしは「客觀」、柳にとつては「構圖」と用語にばらつきはあるが、その意味するところが共通に、高村の規定した、画面の自律的秩序ないしは構成を指示示す批評を「造型」と規定すると、「造型」批評は、二〇年代初頭の黒田あたりから始まり、四〇年代高村によつて明確に定義され、広くセザンヌを評価する基準として三〇—四〇年代に普及したと見てよいだろう。この価値基準は、セザンヌの美術史上の位置に附いて共通の認識を伴つて使用された。それは、立体派ないしは抽象美術の開祖として、セザンヌを評価する視点であつた。以下で、その幾つかを紹介する。

### （3）「造型」批評とセザンヌの美術史上の位置付け

め・まさお、一八九一一九五二）が一九一六年に翻訳した、一九一四年出版、アーサー・ジエローム・エッディの『立體派と後期印象派』である。

「セザンヌは、彼の道に於て全く精確なる思索家であつた。例へば彼は自然の形状及び色彩の觀念を次の如く説明した。『自然の萬物はすべて圓球、圓錐、圓筒形の線を以て型（かたど）られる。而して人はそれらの單純な形を如何に描くべきかを了解しなければならない。さうすれば何でも書けるやうになる。圖樣（デザイン）と色彩（カラー）は離れ離れたものではない。色で描く範圍まで精細に下書きをして置くものである。色がよく調和すればする程、圖樣は明瞭になり純粹になる。色が最も美しく出來上つてゐる時は、形式も完成の域に達してゐる。調子の對照と調和—これが描畫及び素描の秘訣である』（エミール・ベルナールの「セザンヌの回想」より）

球形と圓錐及び圓筒の線を、すべての藝術の原素と暗示した處に、人は立體派の伊呂波（アルファベット）を認める。<sup>[4]</sup>

また、評論家、森口多里（もりぐち・たり、一八九二一一九八四）は、イギリスの美術批評家、クライブ・ベル（Clive Bell,1881-1964）の芸術論を紹介し参考しながら、セザンヌの抽象性を指摘し立体派の祖と位置付けた。

「抽象的」といふことは、「非寫實的」又は「文學的」（ママ）といふことと殆ど同意義である。視覺で認識したまゝの物象の表面をそのまま寫す或は文學的興味を與へる手段として形象を假りるといふ境地から脱却して、視覚と心との協力作用によつて、自然界に秩序、律動、諧調——ひつくるめて内面的諧調と呼んでもよい——を見出すといふ境地にあつては、畫面を構成する形象は形象としての

獨立した存在をもつのであつて、自然の寫しでもなければ、詩趣を傳へる手段でもない、そしてこのやうな獨立した形象の諧調は當然抽象的（アブストラクト）な性質のものである。そしてその諧調の構成は、決して手先で機械的に組立てられるものではなく、人間の内心に潜んでゐる、諧調に對する慧敏な感應性の活動によつて漸く觀照され得るのである。そこには、「形似」とは反対の「抽象」がある。それ故に近代藝術にあつては意匠（デザイン）が最も重要視される。蓋し、こ々に言ふ意匠とは、内面的諧調の創造を意味するからである。

しかしながら抽象的性質とは、自然を抽象的形体の諧和として見るといふことをも意味する。勿論それは矢張り形象を形象として觀照する結果であるから、結局前述のこと々同意味である。

セザンヌも「自然はすべて球体、圓錐体、及び圓筒体でもつて追求されなければならない、色とても同様で、色は諧調的（ハーモニアス）になればなるほど益々デザインが精密になる」と言ふてる。このやうな自然を球体や圓錐体やの如き抽象的形体として觀照するといふ境地を極端に高調したのは、パブロ・ピカソ（Pablo Picasso 1881）である。<sup>[5]</sup>

成田重郎も、既に紹介したように、セザンヌの有名な公式を引き合いで出して、立体派の祖とする。

『セザンヌは、口癖のやうに、かう言つてゐた。——自然のあらゆる形は、圓錐に圓筒に、圓體に、歸結せられる。』これは何を意味したか。（・・・）しかも、セザンヌは、かかるプラスティクなるものを、漸次、光の遊戯のなかから取り出して、それだけを大づかみに描き出し、それを圓錐に、圓筒に、圓體に歸結しようと、考

へつくりに至つたのである。これが新繪畫への第一歩である（・・・）  
つひに、立体派（Les Cubistes）が一つの流派としての存在を見る  
こととなるのである。」

外山は、

「（）のセザンヌの企た道は、二十世紀の現代に來て非常な勢力を  
持つやうになつた。繪畫は單なる自然の模写でもなければ、自然の  
再現でもあり得ない。繪畫はどこまでも、純粹なタブロオの世界で  
あり、その純粹な繪畫面を表現するために、風景がそのモチイフと  
して撰ばれるものである。それ故にそこには純粹な畫家のエスプリ  
が歌はれ、繪畫的表現が主とならねばならない。」

とし、具体的には、立体派（外山はこれを「フォルマリズム」と  
呼ぶ）の開祖としてセザンヌを位置付けた。

「（・・・）セザンヌの風景畫に關する考察によつて、次のやうな  
言葉が述べられてゐる。

——自然に於いては、萬物悉く皆球と圓錐として形づくられてゐ  
る。これ等の單純な形に依つて描くことを學ばねばならない。——  
このやうなセザンヌの述べたデフォルマシヨンに關する言葉は、遂  
に立體派と言はれる一つのフォルマリズムを生むことが出來た。<sup>〔注〕</sup>

或いは、

「嚴密な意味に於てセザンヌ以後の西歐繪畫と云ふものは、繪畫  
といふ純粹な意味での造形を意圖するやうになつてゐる。特にフォ  
ウヴィズム以後、即ちキュービズム時代になると、其の繪畫上の探  
求と云はるゝものが、殆ど畫面上の構圖問題に集中されたと云ふこ  
とが出来るだらう。」<sup>〔注〕</sup>

とし、

「純粹な意味での造形」を「畫面上の構圖問題」と見なしながら、  
それがセザンヌ以後の西洋繪畫の課題となつたとする。言うまでも  
なく、外山がここで使つた「造形」は、本稿で規定した「造型」の  
意味に他ならない。

更に、別のところでは、抽象美術が誕生し、日本にでも市民権を  
得てきた、外山の生きた現代美術の祖としても位置付けられた。

「現實を其の構成分子たる色の平面に分解するといふこと、（これ  
は既にセザンヌによつて發見せられたことであります。）及び其れ  
を再び新しく自由に繪の平面の上で結合するといふことは、個々の  
事物をではなくて、事物を形づくつてゐた空間を創造することなの  
であります。さうして、丁度、人が製圖をする場合に於ける如く、  
現實的な形が展開されてゐることによつて、感受者の空間に  
於ける運動に伴ひ時を追ふて感受された所のいろいろな部分が、畫  
面に於ては同時に表現されてゐるのであります。これが即ち一つの  
平面の上に他の平面が重なつてゐたり、また一つの線が他の線に交  
又してゐたりする理由であり、これが即ち、貼り付けられたい  
ろ々々な布地や、突き刺されたツマ楊子などが畫の平面から空間へ  
抜け出してゐたりする理由でもあるのです。

この様な抽象的空間、並びに運動の新しい感受は實に根本的、原  
理的性質のものなのでありますて、其れは今や西歐羅巴諸國に於て  
も、或ひは封鎖されてゐたロシヤに於ても、またアメリカに於ても、  
乃至また、あれ程長い間、叙事詩と叙事詩とを以て自然を詠つてゐ  
た日本に於ても、時を同じく現に發育しつゝあるのであります。」<sup>〔注〕</sup>

矢代は、現代美術の動向を二つに整理して、  
「後期印象派以後現代に及ぶところの畫壇の轉向には、二個の重

なる方向があつた。一つはセザンヌによつて建設せられたる、末梢神経の鋭敏を誇らずして本質的理解に進まんとする藝術、華麗なる

感覺と感傷との踊りを脱却して、素樸單純に造型の原理を掲もうとする、謂はば、立体派構成派とも云ふ可き方向である。今一つは、この實在の本質に肉迫しようといふ眞向なる態度から外れて、裝飾畫的轉向である。

此二個の造型的並びに裝飾的轉向は、事實に於ては、抽象論としての造型と裝飾との間隔ほど差異はなく、両者は畫面の理論的構成並びに感覺の象徴主義によつて相交錯し、大多數の畫家は、種々なる漸層と變調とを以つて、造型及び裝飾の両者の中間を行くものが多く、従つて両者は截然と區別せられず、唯だ傾向に關する大體の見当を示すに止まるのである。<sup>(35)</sup>

と、セザンヌを「造型の原理」を追求した立体派、構成派の祖と位置付けた。

田口省吾は、「造型」、「プラスチック」という言葉を使用しながら、セザンヌを「キュビズム」の祖とする。

「セザンヌはひたすら空間のプラスチックな構成を探求した。崖や林檎や自畫像は物像の造型を表現する」の手段となり、対象の常識的な説明は大して問題にされなかつた。此處に繪畫の革命の一端は、はつきりと見られるのだ。此セザンヌの考察は更にキュビズムの人々によつて狭められ強調されて居る。<sup>(36)</sup>

伊原宇三郎は、セザンヌと立体派が父子關係にあるとして、「(・・・) セザンヌとキュービズムとは同じ血統の上に立つ父子の關係にあるのであるから、セザンヌの藝術を語ることは、同時に、キュービズムの核心を衝くことにもなるのである。」<sup>(37)</sup>

とその立体派論の中で、セザンヌを先ず紹介した。

福沢一郎（ふくざわ・いちろう、一八九八—一九九二）は、セザンヌからマティス（Henri Matisse, 1869-1954）への發展を否定してピカソへの展開を強調した。

「セザンヌの理想は、物を表現する事で、視覺的經驗の機械的記録ではない。しかし彼と同時代の人達は、勿論、藝術の形に於ては表はされるところの自然の生氣的印象に、興味を持つてゐたに過ぎない。しかしセザンヌの主張も、吾々の知る様に時と共に變異して、

フォーヴの誕生と共に、更に新しい造型的實體を築き上げるに役立つてゐる。しかしマチスの線や面のリズミックな相互作用とは違つてピカソはセザンヌの正系を繼承して、マチスのペルシャ藝術風な詭辯的構成に反して、形（フォルム）の分析や本能的な感受性の強調を試みてゐる。<sup>(38)</sup>

黒田重太郎は、スール（Georges Seurat, 1859-1891）と共にセザンヌを反印象者、ひいては立体派の先駆として、以下の様に位置付けた：

「印象派はこれ等の諸家のあとを享け、色彩と感覺との立場に於て、後にフォーヴ、未来派、サンクロミスト等に依つて發展を續ける所の律動の新しい境域を開拓した。併し形と意想との見地に於ては、幾何學的準據の完全な放擲を意味しなければならなかつた、これを取り戻したのは先ず印象派中の反印象主義者セザンヌとスールであり、そしてこの畫家の意圖を極點にまで推し進めやうとした立體派の諸家である。」<sup>(39)</sup>

村田良策は、やはりエミール・ベルナール（Emile Bernard, 1868-1941）によつて伝えられたセザンヌの有名な公式を引用しな

がら、

「彼（セザンヌ）の秘法は、一口に言へば面の對應關係、色と色、タツチからタツチへの連續などの相互關係によつて言はばリズミカルな統一を作り出すことにあらう。こゝに彼は自然と自然ならぬ靈性空間（モニュメンタル）に高めたと云へるかも知れない。ベルナルルに對して彼は面の重要さを説いている。既に彼の有名な理論——

自然是球體、圓錐體、圓筒體として取り扱はれなければならぬに到達したのである。（・・・）印象主義への明確な休止點であると共にピカソ<sup>(12)</sup>への橋であり、次には野獸派への移行を示すことに相違なからう。」

と、指摘した。

セザンヌの「造型」に注目し、先ず立体派、ひいては構成派等の抽象美術の祖とする、批評形式と歴史觀は、今日、セザンヌに関する常識的認識の一つとして流通しているが、この認識 자체、ある時代の△現在▽を起点としたパースペクティヴ、ないしは、要請によつて、ある時期に形成された歴史的產物の一つに過ぎない。平成十五年度『人文』で明らかにしたように、セザンヌを、「写実」の視

点から評価する批評形式も同時代に共存していたし、立体派や抽象美術の祖ではなく、マティス、ピカソを代表する、二〇世紀に入つてからのもう一つの流れ、即ち、近代具象の祖とする見方も、もう一つの歴史認識として存在する。<sup>(13)</sup>従つて、次章では、これらの認識が、一体、どのような環境、ないしは、思想背景を以て形成されたか、その發生の場を問い合わせ、明らかにしていく。

——クライヴ・ベル（翻訳者不明）「英吉利の後期印象派」

——ボリス・フォン・アンレープ（翻訳者不明）「露西亞の後期印象派」

## II 「造型」批評の理論的枠組み：抽象芸術論の確立

### （1）「造型」批評の起源・「フォーマリズム」

以上、『フューザン』第四号、大正二（一九一三）年三月、八一三頁所収。これらは、一九一二年十月五日—十二月三十一日、ロンドンのグラフトン画廊で開催された「第二回後期印象派展」図録の以下のテクストを翻訳したものであった。（Second Post-

*Impressionist Exhibition*, Oct.5-Dec.31 1912, Grafton Galleries, London, Ballantyne and Company LTD<sup>o</sup>。

まだ、

——オノ・ヴェルツ（山内義雄訳）「セザンヌ」『現代の美術』第一卷第一号、大正11（1914）年八月号、十一一八頁（原典：Léon Werth, Cézanne par Léon Werth, Cézanne, Bernheim-Jeune Éditeur, Paris, 1914, pp.41-50）

もこの早く翻訳やれていた。

更に、第一章第（3）節で指摘したように、森口多里は、大正11（1921）年クライヴ・ベルの芸術論を本格的に紹介し参考しながら、独自にセザンヌの抽象性を指摘し、立体派の祖としてのセザンヌ論を展開した。一九二七年、最も早く、セザンヌの初期から晩年までの形式発展を研究した、イギリスの批評家、ロジャー・フライ（Roger Elliot Fry, 1866-1934）の著作 (*Cézanne: A Study of His Development*, London Hogart Press, 1927) が以下で抄訳された。

一口ジヤー・フライ（山本正雄抄訳）「セザンヌの水彩の手法的変化」『みづゑ』第1160号、昭和十（1935）年1月、101—1011頁。

一口ジヤー・フライ（山本正雄抄訳）「セザンヌ——カルタを弄る人々。水浴」『みづゑ』第1161号、昭和十（1935）年2月、

1011—1011頁。

日本は、フライの「plastic」という用語を「造型」と訳して<sup>(4)</sup>いる。また、ヴェルツは、セザンヌの絵画を「純粹絵画（peinture pure）」と呼んだが、これは、190年代になって外山が近代絵画を特徴付けるために掲げた表現であった。<sup>(4)</sup>しかし、西洋のフォーマリズムは、必ず翻訳によって移入され、これまで見てきたよハシ、190年代に多くの日本人よハシ、plastic' plastic' Plastikの訳語として誕生した「造型」とよハシ葉を使って、日本人の間でも、絵画批評の認識システムとして定着していったと見てよハシある。

## （2）歐米における抽象芸術論の確立——日本との関係から

フライ、ベル、ヴェルツのフォーマリズムが、本来、再現的要素を残すセザンヌ絵画の自律的側面を分析する批評形式であったのに對して、もはや再現的要素を放棄した抽象芸術を語る言語に展開してこつたのは、190年代のアルフレッド・H・バー（Alfred H. Barr Jr.）ヘルバート・リード（Herbert Read, 1893-1968）の抽象芸術論であった。両者は一九一〇年代にヨーロッパ各地で発生展開した抽象芸術運動を本格的に整理し、それらを評価する価値基準を初めて提出した、と言えよう。彼等の作業によつて、抽象芸術運動は190年代に美術史上、市民権を得たよハシヒトの運動ではなつ。リードは、一九三三年の著作 (*Art Now-An Introduction to the theory of modern painting and sculpture*, Faber and Faber Limited, London, 1933) において、表現主義、超現実主義と共に抽象芸術を紹介したが、ヘルバート「純粹形態の理論」（the theory of

pure form)、プラトン主義、セザンヌの有名な公式におけるプラ

トン主義の復活（セザンヌとプラトンの差異を十分に認識し強調しながら、という条件付きであるが）、これらを根拠とする立体主義

以降の幾何学形式、機械感覚を抽象芸術の本質として指摘し、またその社会的意義にも言及した。リードの貢献はこれに止まらない。

一九三四年の著作 (*Art and Industry the principles of industrial design*, Faber and Faber, Limited, London, 1934) では、抽象美術の価値観をルネサンス以来の自然主義絵画を支えてきた人文主義芸術観と対決させながら、当時確立したモダン・デザインの本質を語る言語として、「形態的価値」 (formal value) を提案した点にある。

リードの著作に於いて、抽象芸術を特権化する批評形式が、バウハウスによつて確立されたモダン・デザインの機械生産の幾何学形態を評価する物として作動し、逆にモダン・デザインの機械生産が幾何学抽象美術の存在を保証するといった形で、近代美術とモダン・デザインを同時に評価する価値基準が確立されたのである。

バーは、ニューヨーク近代美術館で組織した展覧会図録 (*Cubism and abstract art, The Museum of Modern Art, 1936*) に於いて、印象派から様々な主義が抽象美術へ向かつて進化発展する美術の系統図を提示しながら、印象派以降のモダン・アートの流れを概説し、抽象美術の諸傾向を整理した。この有名な系統図と共に彼の抽象美術論は、いち早く以下で翻訳紹介された：

アルフレッド・H・バー（寺田竹雄抄訳）「Abstract Art Movement 印象派より抽象繪畫へ」『アトリエ』第十四卷第六号、昭和十二（一九三七）年六月、三八一五八頁。

### (3) 日本における抽象芸術論の展開と確立

#### ①長谷川三郎（はせがわ・さぶろう、一九〇六—一九五七）

リード、バーの抽象芸術論は、日本人の批評家によつて引用・参

照され、日本における抽象芸術論の形成に決定的役割を果たした。リード、バーの仕事に刺激され、三〇年代の日本で、抽象芸術論の論陣を張つたのは、長谷川三郎、福澤一郎、植村鷹千代（うえむら・たかちよ、一九一一）、瀧口修造（たきぐち・しゅうぞう、一九〇三—一九七九）らであつた。

我が国で、いち早く、抽象絵画の制作を始め、日本における普及にも努めた長谷川三郎は、一九三六年、リードの *Art and Industry* を紹介しながら、独自の抽象絵画論を雑誌『みづえ』第三七四号、昭和十一（一九三六）年四月号に、「アブストラクト・アート」という論考として発表した。これが、管見の限り、日本に於ける最初期の抽象美術論であつたと思われるが、ここで、長谷川はリードに倣つて、ギリシャ・ローマ、ルネサンス時代の、再現的な「ヒューマニズムの藝術」に対して、凡ての芸術に内在する「純粹形式的因素及び直覺的要素」を「アブストラクト」（抽象）と呼んだ。リードの認識と同様に、「アブストラクト」（抽象）は、日常使用する機械、工業製品のデザインに表明されるのみならず、それを人間の本質的な表現欲求として追求する事で、抽象芸術という新しい領域を開拓されてきた事を指摘した。

「（・・・）我々は機械工業に於けるアブストラクト藝術の意義を開拓してきた事を指摘した。

諸運動は多數のアブストラクト藝術の藝術家を生んだ。その或る人々は既に彼等の努力を機械工業作品の上に實施する方へ向つてゐるが、尚多數は繪畫の制作に従つてゐる（と云ふ事はカンヴァスの上にアブストラクト・デザインを描いてゐると云ふ事である）そして、それらの作品はヒューマニズム的藝術の作者達の作品と對抗して市場に現れてゐる。現在、事實上、人間のアブストラクト藝術に対する欲求は機械工業製品（即ち日用品）に於てのみ充し得ない以上、か様な種類の藝術（即ちアブストラクト繪畫）は重要な機能を果すものである、それは云はばすべての藝術の形式的本質を汚さずには保つ事が出来るからである。個人的の感じであるかも知れぬが、私は今後相當の期間、アブストラクト繪畫の一派が生れ存在し続けるであらうと考へる。之は繪畫藝術に於ける一つの新らしい部門であり、畢竟、一つの新らしい造型美術である。<sup>(2)</sup>

殊に、カンディンスキー（Wassily Kandinsky, 1866-1944）・オザンフット（Amédée Ozenfant, 1886-1966）・ル・コルビュジエ（Le Corbusier, 1887-1965）・モントリオ（Piet Mondrian, 1872-1944）・ムーアスブルフ（The van Doesburg, 1883-1931）との展開した抽象美術は、その起源をアーレン主義の復活とセザンヌ、立体派の切り開いた新しい造型に求められるが、繪畫といつ限定された領域を越えて広く建築、デザイン等の造型活動全般に新しい解放をもたらしたとした。

「セザンヌ——キュービズムと引かれた線は、ルネサンス以来の歐州繪畫が陥つてゐた繪畫以外に發展し得ない繪畫の作者としての画家を開放する結果を生んだとも云へるが、それは繪畫に對する根本的の凝視と懷疑に導かれたと云はねばならぬ。繪畫とは何であ

るかとの反問は當然繪畫をも含んだ一般造型美術或は廣く形體藝術の全視野と、その中に於ける「彩られた平面」としての繪畫の再發見に迄遡らしめる。<sup>(4)</sup>

「（・・・）セザンヌ—キュービズム—ピューリズム／ネオ・プラステイズムに於る繪畫或は造型の本質探求はこゝに再び、形體藝術豫當者としての造型美術家の實際生活の分野に於ける任務と、純粹形式としての繪畫の正しい範圍と純粹性を守る事から來る文化的部門に於ける高めとの明らかなる再認識、再評價に到達したのであつた。」

長谷川は、今度はバーを典拠としながら、一九三七年、『アブストラクトアート』と云う著作を發表し、セザンヌ、スーラを出発点に据えながら、モハーディト、アルプ（Jean Arp, 1887-1966）、カルダー（Alexander Calder, 1898-1976）、ムローベー（Robert Delaunay, 1885-1941）、ムカースブルフ、ガボ（Naum Gabo, 1890-1977）、ハヤコメシト（Alberto Giacometti, 1901-1966）、カンドンフット（Piet Mondrian, 1872-1944）、ムーアスブルフ（François Kupca, 1871-1957）、マヌーベイチ（Kazimir Malevich, 1878-1935）、モホーリ・ナギ（László Moholy-Nagy, 1895-1946）、マー（Henry Moore, 1898-1986）、リコルソン（Ben Nicholson, 1894-1932）、オサハトム、ペクスナー（Antoine Pevsner, 1886-1962）、ロムチハロ（Aleksandr Rodchenko, 1891-1956）、ターニ（Vladimir Tatlin, 1885-1953）、マハ・マイ（Man Ray, 1890-1976）、グロピウス（Walter Gropius, 1883-1969）、コルビュジエ、アウル（Jacobus Pieter Oud, 1890-1963）、ら抽象美術作家達の紹介を行つた。ノード、立体派や抽象美術の祖としてセザンヌを紹介するにあたりて、十九世紀以降の科学主義とセザンヌの達成

を関係付ける、独自のセザンヌ論を展開した。

「静な南佛の小市、エクス・アン・プロヴァンスへ、電気鐵道が侵入して來た。——この事實と自然に導かれて——言葉を換へて云へば感覺にたよつてクラシクに歸らねばならぬ。と説いて、自然を

凝視しつづけたセザンヌが、”球體・圓錐體・圓筒體として、自然を取り扱わねばならぬ”と云ふ結論に達した事との間には、之等の事實の後に、”科學の時代”が傲然と構へてゐると云ふ事に於て、別々にして考へる事の出來ぬ緊密な關係がある事を注視せねばならぬ。(・・・) セザンヌの背後には、西歐の近代的な”科學精神”が燃えてゐる、といふ點にかゝつてゐる。(・・・) セザンヌの態度こそ、モネが技術的方面で示した科學的な態度を一層、藝術としての本質的なものに迄、徹底せしめたものであつて、その點に於て、通俗的見解もそれを認めてゐる所のスラーと共に、彼は科學時代の藝術家の最も偉大な先驅者としてこそ認められるべきなのである。(・・・) セザンヌの”藝術の科學性”は、立體派の畫家達によつて立證され、受け繼がれ、一步も進められた。<sup>(5)</sup>

「セザンヌの藝術の科學性」とは、  
「セザンヌと共に、僕は幾度でも繰り返すが、”自然は球體、圓錐體、圓筒として取り扱はねばならぬ。その諸てが透視法に従ひ物體と面(プラン)の前後左右が中眞の一點に集註されねばならぬ。廣さを示す水平の併行線は、一種の自然の區劃で、我々の目前に全智全能永遠の神が展開した素晴らしい光況(スペクタクル)と云つても差支えはない。此水平線に交叉する鉛垂線は深みを加へる。自然は擴りよりも深みに於て見らるべきもので、此點から赤や黃色で表される光の波動の中に空氣を感じしめる為めに青の量を充分入れ

る必要がある。“こゝには、幾何學があり、物理學がある。科學と藝術の結婚を拒否する文人氣質を捨て得ない者は、當然、セザンヌを愛する權利も尊敬する權利も捨てねはならぬ。”

であつた。

さらに、「科学と芸術の結婚」という觀点から、最後に、セザンヌを抽象美術の祖として紹介した。

「さて、我々は、愈々抽象と云ふ語に到達した。新らしい抽象藝術の出發點の一つは確にセザンヌの言葉の中にがあるのである。”モデルを熟視せよ、そして正確によく感じよ”。そして、寫眞機の如く描く代りに、球體と、圓錐體と、圓筒とを發見したのである。彼が、人間性の藝術の藝術家であるとすれば、それはこの點にこそあると云はねば誤りである。”人間は幾何學を持つ動物である。”

こうしたセザンヌ解釈を起点として、長谷川は、さらに、抽象美術を以下のように定義した。

「激しい非難と、少數乍ら力強い支持とに包まれて出發したキューピッド(ママ)に續いて、その發展、修正、等の運動が次々と與つた。シユプレマティズム、コンストラクティヴィズム、スタイル、ピューリズム等はその主なるものであろう。之らの運動は、立體派の發展乃至修正として抽象的形體(線、面、立體)及純粹な色彩の價値を一層積極的に主張したのであるが、同時に、この時代から、もともと繪畫に出發した新造型運動が著しくその戰線を擴大した事に注視せねばならぬ。」

或いは、

「(・・・) シュープレマティズム、デ・スタイル、ネオ・プラティズムは純粹な幾何學構成そのものを形成する事を、『繪畫する』

(或は“造型する”)行動の正しい近代的なものである、と勇敢に主張し、實行し、自然形體を畫面から追拂つてしまつた。之はセザンヌ、スーラー、キュービズムの最も正當な發展である。<sup>[56]</sup>

とした。

従つて、抽象美術は長谷川によれば、「抽象的形體（線、面、立體）及純粹な色彩の價値」を追求する美術を意味していた（尚、長谷川は、「造型」を純粹な幾何學構成を意味する言葉として定義している）。そして長谷川にとって、セザンヌと同様、抽象美術も、科学、機械時代を基盤として誕生した新しい美術であつた。

「セザンヌによつて、最も果敢に徹底的に斷行された繪畫の本質探求の努力が、つひに實を結んで、ここに建築、彫刻、繪畫、すべてに亘る、造型藝術の、本質に關する最も強烈な關心が、科學的世界觀、及び機械産業の時代に最も適した、必然性を具えた新らしい造型概念の樹立を試みる事となつた。」<sup>[57]</sup>

或いは抽象美術の環境を以下のように解釈した。

「一層深い人間性を求める事以外に藝術意志の方向はない。美意識の、造型意識の非常な純化は、かかる點に我々の時代に於る強固な必然性を有するのである。

この純化は、新しい造型を志す作家達と、機械のテクニックを充分に發揮しつつ、そこに、純粹形式美に對する、眞に人間的な憧れを盛る事に努力した“技師達”との共感によつて具體化された。(・・・)

完成當時、その“醜い”鐵骨の露出の故に、多數のアカデミックな美學者、批評家、文學者、藝術愛好家等から猛烈な非難を蒙つた。エッフェル塔の設計者、エッフェルやフランスの野の各所に黙々と

して最も簡潔な構築により橋梁を架けてゐたマイヤール等の才能が稱揚される事になつた。倉庫、工場、或は機械そのもの、汽船、自動車、飛行機が藝術家ならぬ技師によつて經濟的及び構造的必要及び必然を眼目として設計される内に、しばしば夫々の設計者自身無意識の中に、或は謂はば半意識的に到達した、調和、安定、抽象美等が新しい造型意識に立つ建築家達によつて認識され學ばれた。

機械が發明及び設計される基礎は、數學、幾何學、物理學である。機械の性質を充分に發揮する事によつて機械が發明される實際的基礎である經濟的理由を満足せしめ得る様にして制作される機械製品の設計の基礎も同じ處に置かれねばならぬ。

我々の日常生活は必然的の經濟的理由から益々機械及び機械製品によつて取り圍まれて行く。人間は機械以上に出る爲に機械及び機械製品を同化せしめねばならぬ。

幾何學、或は物理學的造型意識の純化及び發展を、實踐を通じて高め進める事は、この時代に於る藝術家の一つの社會的任務である筈である。この様な美術家の積極的な活動により、機械及び機械製品、及び機械製品を部分品とするすべての物品及び構造物は、その本質的の性質を失ふ事なく、より美しくされ我々の生活は、造型的により高くされるのである。幾何學及物理學的な抽象藝術の“現實性”はここにあるのである。<sup>[58]</sup>

と、抽象藝術の社會的基盤及びそれが露わにする現實性が機械時代という環境に求められることを強調した。

## ②瀧口修造

瀧口修造は、一九三八年発刊の『近代藝術』において、

「近代藝術といふ言葉の含むべきものについても、それぞれ異論があるであらう。本書では、私はセザンヌ以後、立體派を通つて流れ來た前世紀の自然主義的寫實主義への反動の主潮として解釋した。この過程には、なほ種々な寫實主義的な復活、それに近似する諸傾向の派生してあることも知つてゐる。しかし私はそれらを省略して、近代藝術の一種の歸着點であり、今日の藝術の兩極點とも見做される抽象的藝術と超現実主義とに重點を置き、多少とも對象的に提示しようこゝろみた。」

と近代絵画の流れを抽象美術と超現実主義の二つの流れに整理して概説した。瀧口は、これまで紹介してきたように、當時定説となつたと判断してよい〈セザンヌの公式から、セザンヌを立体派や抽象芸術の祖とする認識〉に留保を示しながらではあるが、基本的には、この認識を踏襲して以下のように指摘した。

「いつも「輪廓は私を逃げてゆく」と口癖にしてゐたやうに、彼はアングル的な意味に於ける素描の大家ではなかつた。しかし今日では殆んど造型上の常識となつてしまつた形態的なデッサンの意味、即ち内的な面によつて、彼は輪廓に到達したのであつた。立體派の若い畫家たちが、セザンヌを繼承したのもこの點にあつた。また彼自身、あらゆる自然は、圓錐形と圓筒形と球體とに還元されるとまで明白に主張してゐる。この問題は後のキュビズムの分析的な傾向が發生し、さらに抽象主義藝術が發展する直接の機縁の一つになつてゐることは確かな事實である。(・・・) 私はセザンヌから抽象主義へとつながつてゐる一つの線を不可避なものとして理解するのであるが、抽象主義の形態概念を通してしか彼の意義を理解しない立場を疑問に思ふのである。」

また別の箇所では、抽象藝術には、幾何学抽象と表現主義抽象の二つの流れがあるとして、スー・ラと共にセザンヌを一方の側の起源と規定している。

「抽象藝術にはおよそ二つの主要な流れがあるとされる。最初の、そしてもうとも重要な流れは、セザンヌとスウラの理論から、立體派を通つて、世界大戰中、露西亞や和蘭に發展した幾何學的な、構成主義的な運動によつて代表されるものである。第一の流れは、ゴオガンの藝術と理論から發して、マチッスのフォーヴィズムから、大戰前のカンディンスキイの抽象的表現主義へと流れて來たものであつて、シユルレアリスムの一部の作家と關聯して、新たな勢力を表はして來た。」

そして、「抽象藝術の意義」として、機關誌『抽象創造』(abstraction-création, non-figuratif) の創刊号(1932)年の序文から以下のように抄訳・引用している。

### 「抽象——創造——非象形的な藝術。」

吾々の集團とその活動を示すために右の言葉を選んだ理由は、それがもつとも明確であつて異論の余地のないものだからである。非象形とは、説明的・挿話的・文學的・自然主義的等の要素を一切排除した、純粹造型の開發をいふのである。

抽象とは、この中の或る作家が、自然の諸形態からの漸進的抽象によつて、非象形の觀念に到達してゐるからである。

創造とは、他の作家にあつては、純粹に幾何學的な秩序の觀念によるか、または圓、面、線といったやうな普通に抽象的と呼ばれる諸要素だけの使用によつて、直接に非象形に到達してゐるからである。」

やうに、リード、ムーラー（Thomas Ernest Hulme, 1883-1917）、ヴォリンガー（Wilhelm Woringer, 1881-1965）、ヤンパー（Gottfried Semper, 1803-1879）の抽象発生論に関する諸説を紹介しながら、その中でも、オザンファン、ジャヌレの『近代絵画』（一九二四年）の以下の部分を翻訳・紹介し、

「鐵は社會を變革した。それは機械主義（マシニズム）を許容した。機械主義は、一世紀のあひだに文明の態度を、従つて吾々の慾求をも變革してしまつた。」「機械主義の發展によつて、幾何學はいたる所に存在してゐる。吾々の感覺は、今や幾何學的なスペクタクルに慣らされた。吾々の精神はいたるところにこの幾何學を見出すことで満足する。しかも繪畫の非幾何學的な不定形性に、殊に印象派のふやけた軟調に對して反抗するやうになつた。人間は今や幾何學的な精神によつて動く、幾何學的な動物である。かくしてその藝術の慾求も變形されたのである。」<sup>(3)</sup>

と、「機械主義」の發展による「幾何學」を抽象芸術の起源とした。

別の所でも、幾何学抽象が機械時代の新しい近代生活を環境として誕生したことを強調した。

「また機械は現代の「非象形」的要素の純粹な源泉の一つであり、その抽象的な造型感（物質と形態）は吾々の生活の美意識のなかに多く轉移されてゐるとともに、機械の啓示によつて、時間と空間の認識形式にも著しい變化を來してゐる。こゝにも抽象藝術が主張される理由がある。ただ機械や近代的生産物などの美が、効用性にもとづく機能美であるのに對して、抽象藝術はかならずもそれらから歸納されたものではない。純粹な機械美はもつとも過ぎやすいも

の々一つであつて、五年と經たない飛行機の形態の著しい推移をみても解ることである。むしろ私は近代に於ける機械（メカニズム）の持つ自己充足性への傾向が、藝術の有機性に對して或る種の牽引力として作用してゐるのではないかと考へるものである。（…）これは勿論抽象主義だけに限られない問題であるが、一部の抽象藝術に見られる藝術至上主義的な外觀は、形而上學的なイデアルに結びつく以上に、かうした機械的心理的影響の方が強いのではなからうか。この意味でも機械が近代の思想體系に與へる影響は決して無視し得ないであらう。」<sup>(4)</sup>

こうして、バーやりードの諸説を要約したにすぎない福澤や植村<sup>(5)</sup>とは異なつて、長谷川と同様、瀧口は、抽象芸術誕生の環境、そして、その現代性ないしは、現代に於ける意義を說いた。

#### （4）「造型」批評の理論的枠組みとしての抽象芸術論

以上見てきた様に、セザンヌの繪画面の自律的秩序に注目する「造型」批評は、明治末から紹介されてきたフォーマリスム批評の延長線上に生まれただけではない。それはまた、歐米で展開した、純粹形態や色彩による「造型」を目指した抽象美術の藝術論が確立された、という環境の中で形成されていった、と見てよい。また、バーに典型的なように、フォーマリスムによる發展史觀が確立する中で、セザンヌは、純粹形態の發見者として、抽象繪画の誕生にあたつて重要な出發点となつたとして高く評価された。セザンヌから立体派を通つて抽象芸術へと至る發展史觀が確立されたのである。

ところで、リード、長谷川、瀧口が気づき指摘した様に、抽象芸術論は、決して絵画という限定された芸術領域に関する議論として発生し成立したわけではない。それは、絵画、彫刻、建築、工業デザイン等の造型を広範に含み込む、より大きな思想的枠組みを背後に備えていた。それは、この時代に盛んに議論された「機械美学」である。<sup>(6)</sup> 「機械美学」に関しては、これまで一、二、三の考察がなされているが<sup>(7)</sup>、抽象芸術論の思想環境として控えていたという観点からの指摘は、管見の限り存在しない。従つて、以下で、抽象芸術論と「機械美学」の関係を明らかにしていく。

### III 抽象芸術論の思想環境・機械美学

#### (1) 村山知義（むらやま・ともよし、一九〇一—一九七七）

二〇年代から三〇年代にかけて、機械美学が盛行したが、その代表的論客は、村山知義、板垣鷹穂（いたがき・たかほ、一八九四—一九六六）、中井正一（なかい・まさかず、一九〇〇—一九五二）であった。以下で、彼等の言説を抽象芸術論との関連から復元してみる。

村山知義は、ロシア構成主義に影響を受けて制作するとともに構成主義等に関する前衛美術論を発表したが、その議論の核となつたのは、「機械美学」であった。一九二六年の『構成派研究』に於いて、「抽象派」一般に就いて、  
「要するに立體派の踏み出した道を更に押し進めて始めて繪畫か

ら全然「對象的なもの」を追ひ出し、「純粹な形」と「純粹な色」とを扱ひ始めた一派である。（・・・）<sup>(8)</sup>

としながら、未来派、レジエ（Fernand Léger 1881-1955）、シュヴィッタース（Kurt Schwitters 1887-1948）の機械との関係と区別しながら、構成派と機械の関係を以下の様に規定した。

「構成派の大きな特徴の一つはその機械に對する熱愛である。（・・・）コムミニストに取つては、機械こそは生産過剰の理想社會を來らせるための救ひの神である。彼等は當然此の勤勉無比な確實な驚くべきエネルギーを有するものゝ姿を熱愛する。

彼等は順序、明瞭、組織、正確、活動を愛するから、この點また當然機械を愛せんにはゐられない。

労働者出身の形成藝術家達は過去の轉統を引きずつてゐない。纖細微妙にして低徊的な趣味を持つてゐない。従つて彼等は勇敢端的な機械の美を愛する。

構成派の機械讚美はかういふやうな諸原因から發してゐる。従つてそれはブルジョア藝術の場合のやうに一時の氣まぐれや勝手な偶然ではない。

構成派に於ては機械は單に刺激剤、亢奮剤として愛玩されはしなかつた。構成派は當然產業主義と結び附いて實際的効用のある機械の構成へと志した。<sup>(9)</sup>

つまり、未來派の様な、機械をロマン主義的感情から再現する態度とは明らかに異なり、またレジエのような、単なる幾何学形態と外見上の類似ではなく、構成派は、機械本来の特性、即ち「順序、明瞭、組織、正確、活動」をその構成に持ち込む点で機械美によつて支えられているとする。<sup>(10)</sup>

## (2) 板垣鷹穂<sup>(7)</sup>

大正から昭和にかけて美術史家、評論家として活躍した板垣鷹穂は、一九二九年「機械と藝術の交流」を現代的現象と見なし、

「マーツアも、その「現代歐洲の藝術」のうちに機械美の成立を未来派から構成派に導きながら、資本主義の膨張との間に必然的な關係を求めてゐる。

然し、かかる社會思想の觀點を離れるとしても、十八世紀末葉以来の消極的な歴史主義に對する反動として、積極的に合理主義を標榜しながら、機械的形態の合理性に敬意を捧げる芸術論は生まれて来る。「生活」と云ふことに一つの獨立した文化的價値を認め、個人意識に對する社會意識を強調する現代としては、簡易、衛生、秩序、安價、堅實、大量・・・と云ふやうな新しい規範が、藝術そのものの價値と理想とを決定する。ル・コルビュジエは汽船と自動車と飛行機とに現はれてゐる形態上の合理性を指摘して、生活に適せぬ傳統的樣式の中に安息する建築家の覺醒を促した。<sup>(8)</sup>

とし、兩者の交流を、藝術が、「機械的形態の合理性に敬意を捧げる」事、「簡易、衛生、秩序、安價、堅實、大量・・・と云ふやうな新しい規範」に価値と理想を求めていた点にあるとした。

従つて、板垣にとつて「機械美」を表す典型は、絵画や彫刻といった旧來の芸術ではなく、機械工業製品、今日でいうインダストリアル・デザインの製品であつた。

「様々な工場の内外、發電所、變壓所、高壓線支柱、信號塔、ラディオ柱、起重機、橋梁、停車場、格納庫、倉庫、軍艦、汽船、電車、汽車、自動車、飛行機—此處に新しい美の寶庫がある。中でも

「現代」と云ふ一つの時代に——種々の意味から——最も性格的な代表者は軍艦である。<sup>(9)</sup>

或いは別の所では、當時、新しく台頭してきた「機械美」を「自然美」や「藝術美」との関連で以下のように位置付けた。

「藝術の歴史も亦、機械の機能と形態とに率ゐられて、新しい時代に進みつつある。

社会思想の目標と、日常生活の環境と、視的世界の創造技法と——その何れもが機械である。そこで機械は、美的價値の内容を規定し、藝術の表現形態を指導する。

新しい時代は新しい價値を生産する。自然美との二元的對立は、機械美の誕生によつて三元化された。新興の機械美は、自然美を征服しつつ藝術美を指導しはじめた。<sup>(10)</sup>

既に紹介した、リードの「形態的價値」という新しい價値概念は、旧來の純粹美術優先のヒエラルキーを造り上げた人文主義藝術論から脱却して、藝術とデザイン、建築を同等にともに評価する基準として措定されたが、板垣の「機械美」では、工芸美術、商業美術、建築、映画が重視され、絵画は、機械化を待つ遅れた領域として位置付けられ、旧來の芸術論との間でヒエラルキーの逆転が生じた。

「恰も印刷機の進歩によつて、寫本時代には特殊階級に獨占された知識が一般社會人の共有物となつたやうに、繪畫も亦一機械技術の進歩と表現形式の變遷とを前提する限り——社會的普及が可能である。特殊階級の住宅を裝飾する室内畫に對して公共建築の壁畫が求められつゝあると共に、精巧なる——云はば——「版畫化」の問題も當然生じて來べきである。」

或いは「繪畫の貧困」と題した象徵的な評論では、

「造形藝術上の現代は、「建築と工藝と映畫との時代」だ——と、云はれる場合が折々ある。( . . . )

しかし繪畫は? ——

社會的技術としての機械文明は、一枚の油繪に手工業的な名人氣質の技法を要求する代りに、大量生産を可能にする機械工業的な製版と印刷との技法を進歩させる。金属とグラスとの冷めたく滑らかなマテリエルの味ひは、繪畫を盛り上げたり複雜な色調を出したりするのに適當な油繪らしい形式よりは、より的確に版畫らしい形式に表現される。<sup>( 5 )</sup>

と手工芸的繪畫の未來を否定して、繪畫の機械化、即ち、版畫や

今日でいう、グラフィック・デザインの可能性を提案している。<sup>( 6 )</sup>

板垣は従つて近代繪畫に就いて殆ど語つていないが、抽象藝術誕生の環境として機械美が控えていたのではないか、という本稿の問い合わせに対する、以下のような發言を行つてゐる。

「鐵の構成のモニュメントの威壓的な力強さが「機械のロマンティズム」を喚起したと同じく、鐵の構成の純造形的な特質から、抽象的な一種の形式主義が生れたことも認めなければならぬ。現代の繪畫やその投影としての彫刻に散見する抽象的な表現形式の、何處までがかかる環境の所産であるかは解らないが、少なくとも、此の環境から刺激を受けたうと云ふ推測は充分成立する。」<sup>( 7 )</sup>

### (3) 中井正一

最後に、二〇一三〇年代、伝統的美学にいち早く見切りをつけ、機械美学の可能性を模索した美学者、中井正一に言及しておこう。

中井は、古代から當時までの美学の歩みを三つの段階によつて整理した。最初に、ギリシャ以来の「模倣」概念、次に、十九世紀のロマン主義以来、「天才」、「創造」の概念が登場したとし、このロマン主義藝術觀の危險性を指摘して、現代の美学として、第三の美学、「規律と關係と統一」を根底とするところの機械のパトス、機械のカラクテール、機械のプラクシス」即ち「機械美」を提出した。

そして、「機械美」の概念を提出するにあたつて中井が前提とした芸術は、本稿が仮定しているように、抽象藝術であつた。例えは、「機械美」の觀点からデ・スタイル、モホリ・ナギに至る抽象藝術の流れを以下のように説明した。

「この藝術的態度はすでに先の存在感とは對遮的に體系的純粹性の世界感の群に属するものなのである。數學的科學的形相として、それ等のものが構成される。それ等のものはロージエ・アラアルが指摘する様に「一定の關係に於て、單純な、抽象的な諸形式を與へる」のであり、「數學的混沌の中に秩序を立てる事」である。かかる傾向はモンドリアン、デスブルグ、モホリ・ナジ達の無對象性の藝術に至つて窮極にまで立到る。そこでは「吾々の中にある宇宙的なもの」の直接的表現である。しかもその宇宙的なるものとは絶えず存在し、持續するところのものである。一般にシユプレマチスムスと云はるるところのものは、この純粹化絕對化の窮極性にまで立到つてゐる處のものを指すのである。

これ等のものは總じてすでに戰後の重工業主義に取巻かれたる知識階級が、その桎梏を通して、その力の範圍に於て、可能的存在領域に於てその美の様式を發見せんとした努力である。一應そこに現實存在よりの抽象的遊離が見られるのは當然である。」<sup>( 8 )</sup>

更に続けてピュリスムや構成主義、グロピウスと機械美学の関係を論じて、

「かかる知識階級の世界觀的實踐とは別で、しかも、かかるピュ

ーリズムに非常に深い關聯をもつ世界觀がある。既それは技術科學者のもつ實踐的態度である。ここでは先の單なる無方向的秩序の感覺として重工業的生産の世界を把へるのではなくして、合目的的な力として把握するのである。構成主義と呼ばれるものが既それである。ギンスブルグの規定の様に、獨立な組織體としての機械の基本的特性の一つは、その極度に精密な、正確な、組織性であり、又創造的觀念の形成に於て我々の感覺を導いて行くものなのである。ピエール・アンプ、ケラーマン等の技術者の報告文學の中にもかかる感覺が漲つている。コルビュジエ、ジャンネレ、グロピウス等のもう建築より出發せる感覺にもかかる合目的秩序よりの宇宙的秩序の關聯がある。<sup>(8)</sup>

戦後になるともっと明確に「機械美」と抽象藝術の關係を以下のように説明した。

「建築は住む機械である。そして機械の美しさは、その中にある數学的秩序が、見ゆる音樂として、その均整と秩序の感覺の中に伝えてくれるのである。それは宇宙の秩序にまで関連をもつところの「精神の數学的作品」なのである。飛行機の美しさは誰も飾つていないのでない。その機能の函数的數学的秩序の美なのである。この考え方にはシュプレマチズム、無対象の藝術にまでその涯をもつている。レジエ、グルーメル、ロージエ・アラール、モンドリアン、デ・スブルグ、モホリ・ナジの系統のものがそれである。」

従つて、中井に於いても抽象藝術の成立を支える機械美は、機械

のロマンチズムでも、機械の外觀形態でもなく、機械に内在する諸価値（即ち、「精密な、正確な、組織性」、「数学的秩序」）をモデルとした構成のあり方であつた。

以上辿つてきた様に、機械美学は、決して、藝術の世界にとどまる価値觀ではなく、板垣の議論に代表された様に、生活全体を規定する価値として三〇年代を広く浸透した。即ち、モダン・デザインの浸透によるモダン・ライフ、すなわちモダニズムの浸透と不可分であり、藝術の領域を越えた広い範囲をカヴァーする美学であつた。それは、抽象藝術の他の傾向、即ちカンディンスキイを代表とする表現主義的抽象藝術を説明してはいない。が、ピュリスム、デ・スタイル、構成主義、バウハウスといった大多数の抽象藝術の存在を支える、藝術の思想的枠組みとして、二〇一三〇年代に確かに存在していたのである。

### おわりに

セザンヌの「造型」批評は、本稿で明らかにしてきたように、抽象藝術論の確立ひいてはそれを支える機械美学の盛行という思想環境の中で成立した。しかし、このモダニズムを背景とするセザンヌ受容は、やがて、三〇—四〇年代の、もう一つの思想水脈であつた日本主義によって終息していく。「写実」、「造型」の次に来る第三のものとして、日本主義のセザンヌ受容が登場するが、この問題については稿を改めたい。

- (1) 拙稿「[写実]のセザンヌ受容とその思想環境」『人文』第五十一号、平成十五（1993）年三月、四二一七二頁。
- (2) 高村光太郎、「素材と造型」昭和十五（1940）年六月、『造型美論』筑摩書房、昭和十七（1942）年、五一六頁。
- (3) 同上、十三頁。
- (4) 同上、十七一十八頁。
- (5) 三雲祥之助、「近代繪畫に於けるフォルムとスタイル」、『みづゑ』第四九四号、昭和二十一（1946）年十月、四十一頁。
- (6) 外山卯三郎の著作は、管見の限り、以下の通りである。
- 『一〇世紀繪画大觀』金星堂、昭和五（1930）年。
  - 『造型美術概論』建設社、昭和五（1930）年。
  - 『藝術學研究特輯第一卷』（編著）金星堂、昭和六（1931）年。
  - 『モチーフの研究』金星堂、昭和七（1931）年。
  - 『純粹繪畫論』第三書院印刷部、昭和七（1931）年。
  - 『最新フランス繪畫研究』金星堂、昭和七（1931）年。
  - 『日本洋畫の新世紀』四明社、昭和八（1931）年。
  - 『繪畫の精神研究』成光館書店、昭和八（1931）年。
  - 『現代哲學全集第二十卷 美術史論』建設社、昭和十二（1937）年。
  - 『藝術學研究第一卷』（編著）第一書房、昭和十二（1937）年。
  - 『日本洋畫史』（第一一二三卷）、日貿出版社、昭和五十三（1978）年五四（七九）年。
- (7) 外山卯三郎『純粹繪畫論』第三書院、昭和七（1931）年、一五二一一五三頁。
- (8) 外山卯三郎『造型美術概論』建設社、昭和五（1930）年、四四頁。
- (9) 外山卯三郎『前掲書』第三書院、昭和七（1932）年、一五六一五七頁。
- (10) 成田重郎「セザンヌ研究緒論（2）」『アトリエ』第八卷第七号、昭和六（1932）年七月、一四頁。
- (11) 矢代幸雄の活動に関しては、以下を参照のこと。加藤哲弘「矢代幸雄と近代日本の文化政策」『シリーズ・近代日本の知第四卷 芸術／葛藤の現場 近代日本芸術思想のコンテクスト』（岩城見一編）、晃洋書房、二〇〇一年、六九一八四頁。
- (12) 矢代幸雄「西洋近代繪畫展覽会に就いて」『美術研究』（西洋近代繪畫展覽會圖綠）第九号特輯、昭和七（1931）年九月、三一七頁。
- (13) 矢代幸雄、同上、三二八頁。
- (14) 矢代幸雄、同上、三一九頁。
- (15) 一九三二年一月から一九四七年一月までの美術雑誌に発表された、セザンヌに関する批評言語を、以下でデータ・ベース化しているので、これを参考のこと。拙著『一九三〇—四〇年代の日本におけるセザンヌの受容 Cézannisme in Japan 1922 - 1947. 1』（平成十一—三年度文部科学省科学研究費補助金基盤研究（C）（2）研究成果報告書）（研究代表者：永井隆則）、一九四頁。
- (16) 田口省吾「モチーフについて」『みづゑ』第三三一七号、昭和八（1933）年三月、一二一頁。
- (17) 難波田龍起「畫室の思索」『現代美術』第三卷第九号、一九三六年九月、七一頁。
- (18) 伊原宇三郎『近代美術思潮講座 第三卷 CUBISME キュービズム』ア

トリエ社昭和十二（一九三七）年、五一頁。

（一九一四）年六月号、九一一五頁も早い例であろう。

黒田重太郎の批評の特質に関しては以下を参照のこと。拙稿「一九

一〇一二〇年代京都の美術批評と芸術論」『シリーズ・近代日本の知

第四卷 芸術／葛藤の現場 近代日本芸術思想のコンテクスト』（岩城見一編）、晃洋書房、二〇〇一年、一一五一一八頁。また黒田の履歴、著作目録に関しては、以下を参照のこと。戸村知子「日本近代の洋画家 黒田重太郎」『融合文化研究』第二号、二〇〇三年五月、一二一一二五頁。

（20） 黒田重太郎「構圖の研究附近代繪畫にあらはれたる美の要素」中央美術社、大正十四（一九二五）年、六頁。

（21） 黒田重太郎、同上、一五一六頁。

（22） 黒田重太郎、同上、九頁。

（23） 黒田重太郎、同上、三二一三三頁。

（24） 黒田重太郎「構圖概説」『芸苑』第貳輯、昭和十三（一九三八）年、三頁。

（25） 黒田重太郎、同上、五頁。

（26） 黒田重太郎、同上、六頁。

（27） 伊藤廉「繪畫の限界について」『みづゑ』第四九七号、昭和二十二（一九四七）年一月、六二頁。

（28） 柳亮「セザンヌの構圖」『みづゑ』第四九七号、昭和二十二（一九四七）年一月（昭和二十一（一九四六）年脱稿）、三三三頁。

（29） 柳亮、同上、三七頁。

（30） アーサー・ジェローム・エッペイ（久米正雄訳）『立體派と後期印象派』金星堂、大正五（一九一六）年、六三一六四頁。ハネカ一（森口多里訳）「パブロ・ピカソ」『現代の洋画』第二十七号、大正三

（31） 森口多里『近代美術十二講』東京堂、大正十一（一九二二）年、一五七一五八頁。

（32） 成田重郎「セザンヌ研究緒論（2）」『アトリエ』第八卷第七号、昭和六（一九三二）年七月、一一一四頁。

（33） 外山卯三郎「現代の風景畫」『みづゑ』第三〇五号、昭和五（一九三〇）年七月、三八八頁。

（34） 外山卯三郎『前掲書』第三書院、昭和七（一九三一）年、一〇〇頁。

（35） 外山卯三郎「西歐現代繪畫に於ける構圖の問題」『芸苑』第貳輯、昭和十三（一九三八）年六月、六一頁。

（36） 外山卯三郎『日本洋画の新世紀』四明社、昭和八（一九三三）年、七〇一七一頁。

（37） 矢代幸雄「前掲論文」、三二一頁。

（38） 田口省吾「前掲論文」、一二一頁。

（39） 伊原宇三郎『近代美術思潮講座 第3巻 CUBISMEキュービズム』アトリエ社、昭和十二（一九三七）年、五四頁。

（40） 福澤一郎「造型性に就て」『美之國』第十三卷第一号、昭和十一（一九三七）年二月、七二頁。

（41） 黒田重太郎「前掲論文」、一六頁。

（42） 村田良策「セザンヌ私觀」『アトリエ』第十六卷第十一号、昭和十四（一九三九）年十月、一三頁。

（43） これについては、以下を参照のこと。拙稿「セザンヌと後世代」『モダン・アート論再考——制作の論理から』思文閣出版、二〇〇四年、一二六一四四頁／「一九三〇年代日本のセザンヌ受容——「人格」から「造型」へ」『美学・芸術学の今日的課題』「日本における美学・

「藝術の歩みと課題」 + 「〈病〉の感性論」 (美術系)、平成十

(一九九九) 年 | 円 | ハードカバー |

(44) Léon Werth, Cézanne par Léon Werth, *Cézanne*, Bernheim-Jeune Éditeur, Paris, 1914, p.46

(45) 西洋彌美子『plastique』概念の変遷に關しては、古川修二著の「アントワネット・ドミ尼克・シャトーブ、*Arts plastiques Archéologie d'une notion*」。

Édition Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

(46) リの著作は戦後邦訳された。ベーベル・リード（植村鷹千代訳）『今日の藝術』新潮社版、昭和11年（一九五〇年）。

(47) リの著作は戦後邦訳された。ハーベルト・リード（勝見勝/前田泰次訳）『インダストリアル・デザイン』みすゞ書房、昭和11年（一九五七）年。

(48) 長谷川三郎、「トマス・エラスト・ホール」『みすゞ』第117回、昭和十一年（一九三六）年四月号、1179—1170頁。

(49) 長谷川三郎、同上、1175—1176頁。

(50) 長谷川三郎、同上、1175—1176頁。

(51) 長谷川三郎『近代美術思潮講座・第六卷アーバン・アート』トコロ社、昭和十一（一九三六）年、111—116頁。

(52) リの著述を紹介したものが、リードの著書は彼の藝術の命題を要約した内容よりも多くの日本人による引用されたが、原文は、以降未詳である；Lettre à Émile Bernard (Aix en Provence, 15 avril 1904), *Cézanne Correspondance*, Nouvelle édition complète et définitive, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Bernard Grasset, Paris, 1978, p.300; “(・・・) traitez la nature par cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un

objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le Pater Omnipotens Aeterno Deus étais devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature, pour nous hommes, est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air.”

長谷川三郎『繪擇書』、トコロ社、111—116頁。

長谷川三郎、同上、五六頁。

長谷川三郎、同上、六六頁。

長谷川三郎、同上、六〇頁。

長谷川三郎、同上、七〇—七六頁。

龍口修造『近代藝術』みすゞ書房、昭和十八（一九三八）年、1—1頁。

(53) 龍口修造『近代藝術』みすゞ書房、昭和十九（一九三九）年、1—1頁。

龍口修造、同上、六一七頁。

(54) 龍口修造、同上、四〇頁。

(55) 龍口修造、同上、五四頁。

(56) 龍口修造、同上、五九一六〇頁。Ozenfant&Jeanneret, *La Peinture Moderne*, Les Éditions G.Crès&Cie, Paris, 1924.

(57) 龍口修造、同上、五九一六〇頁。

(58) 龍口修造、同上、五九一六〇頁。

(59) 龍口修造『近代藝術』みすゞ書房、昭和十九（一九三九）年、1—1頁。

(60) 龍口修造、同上、六一七頁。

(61) 龍口修造、同上、四〇頁。

年六月、三三一三七頁に於いて、リードとバーの抽象芸術論をそれぞれ紹介した。

(66) 五十殿利治「メカニズムの水脈」（原題「メカニズムとモダニズム——大正期新興美術運動から昭和初年のモダニズム」『藝叢』筑波大学芸術系芸術学研究室、十号、一九九三年）『日本のアヴァンギャルド芸術——〈マヴォ〉とその時代』青土社、二〇〇一年、二八五—三一八頁、所収／三木順子「機械のエートスマシン・エイジの匿名の主体」『日本における「藝術」概念の誕生と死』（平成十一—十四年度文部科学省科学研究費基盤研究（A）（2）報告書、研究代表者・上倉庸之）平成十五年三月、一六五一—八五頁。

(67) 村山知義『構成派研究』中央美術社、昭和元（一九二六）年、二〇頁。

(68) 村山知義、同上、四七一五七頁。村山は既に、「機械的要素の藝術への導入」『みづゑ』第二二七号、大正十三（一九二四）年一月、六一十頁に於いて、機械の藝術への導入の初段階を要約していた。

(69) 村山知義「最近の藝術に於ける機械美」『アトリエ』（新形態美断号）第六卷第五号、昭和四（一九二九）年五月、十三一一二十二頁も参照のこと。藏原惟人（くらはら・これひと、一九〇二—一九九一）も、村山と類似の視点から構成派やコルビュジエと機械の特質との関連を以下のように指摘した。

「機械の生活への出現は、藝術の純形式的方面をも變革せざるを得なかつた。（…）この明瞭さ、單純さ、正確さへの努力は未來派よりも早く現れた立體派の中に見られるが、その觀念的、形而上學的方法の故に、立體派は、近代藝術に幾つかの部分的形式的寄與を爲しただけで、遂にこの問題を解決し得なかつた。その時からこの

問題の解決は構成派の人々に委ねられ、そして少くとも建築の領域に於いては、彼等は見事に成功してゐる。

構成主義者達が未來主義者と異なつて、機械の特質を、その合理性、即ちその正確さ、明瞭さ、單純さの中に見たことは、我々の既に述べた所である。この心理は機械の直接的影響から現れたことは事實であるが、これはまた正確、單純を要求する生産に參與してゐるものの日々日常生活そのものによつても規定されてゐるのである。（…）またイデオロギー的に構成派に近いフランスの建築家コルビュジエは、（…）出来るだけ裝飾を少くした、合目的的な、合理的な、明瞭で、正確で、單純な彼等の建築様式が生れて來たのである。

と、両者の共通項を「明瞭さ、單純さ、正確さへの努力」や「合目的的な、合理的な、明瞭で、正確で、單純な」「様式」に求めている。

藏原惟人「新藝術形式の探求へ——プロレタリア藝術當面の問題について」『改造』第十一卷第十二号、昭和四（一九二九）年十二月、四一一四三頁。類似の指摘として、古賀春江「機械と美術」『若草』第七卷第六号、昭和六（一九三一）年、一〇九—一〇頁を参照のこと。コルビュジエ（をはじめとする現代建築）と機械の関連については、清水光、香野雄吉も指摘している。清水光「映畫と機械」『新興藝術』第1号、昭和四（一九二九）年十月、九一一〇頁／香野雄吉「建築と機械——現代建築の諸問題」「思想」第八七号、昭和四（一九二九）年八月、六五一—六六一頁。

(70) 板垣鷹穂に関しては以下を参照のこと。藤岡洋保・三村賢太郎「建築評論家」板垣鷹穂の建築觀」『日本建築学会計画系論文報告集』第三九四号、一九八八年十二月、六一一六九頁／松畑強「機械美と古典主義、板垣鷹穂論」『季刊思潮』第六号、一九八九年、一四四—一

- 五九頁／岩本憲児「機械時代の美学と映画」『日本映画とモダニズム』リブロポート、一九九一年、二〇〇〇—二一三頁／五十殿利治「板垣鷹穂と昭和初年の美術批評」『コンテポラリー・アーティスツ・レヴュー』（特集：戦前期の美術批評をめぐって）第二〇号、一九九六年二月、二一七頁／「前掲論文」、一九九三年）『日本のアヴァンギャルド芸術——〈マヴィオ〉とその時代』青土社、二〇〇一年、二八五—三一八頁、所収／三木順子「前掲論文」、平成十五（二〇〇三）年三月。
- (71) 板垣鷹穂「機械と藝術の交流」『思想』八八号、昭和四（一九二九）年九月号、七六一頁（『藝術と機械の交流』岩波書店、昭和四（一九二九）年、七二一七三頁）。
- (72) 板垣鷹穂、同上、七六九頁。インダストリアル・デザインの機械美に関する具体的な分析は以下で試みられた。板垣鷹穂「航空機の形態美に就いて」『新興藝術』第一号、昭和四（一九二九）年十月、三五—四八頁（『藝術と機械の交流』岩波書店、昭和四（一九二九）年、一一三一—三六頁）／「現代藝術考察者の手記」『新興藝術研究』第一輯、昭和六（一九三一）年二月、二〇七—二三一頁。
- (73) 板垣鷹穂「新しい美の理想」『改造』第十二卷第一号、昭和五（一九三〇）年一月、二三二頁。板垣の機械美については以下も参照のこと。板垣鷹穂「藝術的現代の諸相」六文館、昭和六（一九三一）年、九五、一四三、一九一—一九三頁／「機械の性格描寫」『機械』第四卷第四〇号、昭和六（一九三一）年十一月号、『藝術界の基調と時潮』六文館、三七五頁所収。
- (74) 板垣鷹穂「前掲論文」『思想』八八号、昭和四（一九二九）年九月号、七八〇頁。機械美の台頭と新しい諸藝術のヒエラルキーに関しては、

- (75) (76) 機械と藝術の交流の可能性という、類似の問題意識及び絵画の未来に関する議論は、荒城季夫によって共有された。「新しき世紀の美術——機械美と藝術」『みづゑ』第二九五号、昭和四（一九二九）年九月号、三五四—三五八頁。
- (77) 板垣鷹穂「機械文明と現代藝術」『思想』（再刊号）八三号、昭和四（一九二九）年四月、七四頁。
- (78) 中井正一「機械美の構造」『思想』第八三（再刊）号、昭和四（一九二九）年四月号、一八五（五九）—一八七（六一）頁／「藝術に於ける媒介の問題」『思想』第二七五号、昭和二二（一九四七）年二月号、一〇〇—一〇一頁。
- (79) 中井正一「現代に於ける美の諸性格」『理想』第四九号、昭和九（一九三四）七月、一六（四四四）—一七（四五五）頁。
- (80) 中井正一、同上、一七（四四五）—一八（四四六）頁。
- (81) 中井正一「機械時代と理論並に藝術の適応」『思想』第三一四号、昭和二五（一九五〇）年八月、五一四—五一五頁。