

統辞と範列 ——カンディンスキーの初期コンポジションをめぐる¹——

江藤 光紀

0. 問題の所在

モダニズム芸術は描写的な主題を捨て、意味を切り離すことによって、作品を成り立たせている暗部の仕組みを明らかにしてきた。これは抽象絵画の先駆者の一人であるカンディンスキーの創造にもあてはまるのだが、彼の場合その経緯は輻輳している。

初期作品ははっきりとした主題を企図しながらも、それを塗りこめるというプロセスをもっていたため、研究史においては長らく、「隠された主題」が何なのかという点に関心が向けられた。明らかになったのは、宗教性（特に終末論とのつながり）・神秘思想・プリミティヴィズム²など、多方面に及ぶ画家の関心である。だが、主題を特定のプログラムのもとで解釈するという姿勢は、描写的な意味での主題から離れつつあったモダニズム芸術の歴史記述において、カンディンスキーの創造を、むしろ後衛に位置づけてしまう面があったようにも思われる³。この点への反省から、近年の研究の多くは作品の構造そのものに分析の比重を置いている。

筆者はこれまで、小さな単位であるモチーフのレベルと、その集積であるコンポジション・構成というレベルの位階を考えることによって、カンディンスキーの抽象化を捉える試みを行ってきた⁴。細部－全体、全体を総括する形式などというものは多かれ少なかれどんな作品にも認められるが、単語を有機的に構成することによって意味を伝達する言語モデルになぞらえれば、その創作には詩的言語においてモダニズム芸術が行った実験との平行な関係がみてとれる。一義的な意味から単語や文章を解放することによって、モダニズム詩は表現の新たな地平を発見するが、カンディンスキーも対象を抽象化し判別困難なものにすることで伝統的な意味での主題の力を弱め、そのことによって伝達する統辞の体系、いってみれば絵画におけるラングを純化していくのである。画家自身が、自らの創作の本質を精神性や感情に求めるという発言を終始行ってきたため、こうした側面は看過されやすかったが、カンバス上の変化を観察していくなら、ロシア前衛芸術と軌を一にしたフォルマリスト言語学者が“手法の裸出”と呼んだ事態と、ほぼ同一の過程をたどることができるのである。

そこで本稿では第一の課題として、主題の意味（何を描いているのか）からシンタックス（構成）へという重心の移動を、具体的な作品——ミュンヘン時代の代表的な二作〈コンポジションⅡ〉、〈Ⅳ〉——に即してたどり、抽象化が多層的構造の諸レベルの純化をサブ・プロセスとして含みもっていることを確認する。“感情”、“内的響

き”、“精神の王国”などといった彼のテキストに繰り返し現れるタームは、通常これらの言葉が喚起する曖昧なイメージとは反対に、徹頭徹尾、具体的なものについての記述である。さらにここでは、分析によって浮かびあがる芸術理念を時代の文脈に押し戻して、伝統的な絵画との関連性（特にルネッサンスが発明した遠近法との対比）、モダニズム芸術における位置などを探ってみたい。

ところで、構成（コンポジション）を言語的な枠組みで捉えると、色彩という絵画に特徴的かつ本質的な要素が抜け落ちてしまう。第二の課題は、絵画のラングに色彩はどのようにかわるのかという問題について、予備的な考察を行うことである。『芸術における精神的なもの』の後半部は象徴言語としての色彩論にあてられているが、当初から意味をもった差異の体系として考えられていた色彩が、抽象化の過程で自律的ファクターとして構造の一翼にとりこまれるプロセスをたどる。

最後にミュンヘン時代の試みから得られた創造のエッセンスが、ソヴィエト時代、そして再びドイツに戻った後、バウハウスでの教授活動の中でどのような実りを結んでいくのか、簡単な展望を描くことにしたい。

1. 〈コンポジションⅡ〉、〈Ⅳ〉のシンタックス

コンポジションとは通常は絵画に使われる言葉ではない。『芸術における精神的なもの』で、カンディンスキーはこの時期の創作をカテゴライズして、外的な自然からの印象を表すものを「インプレッション」、内的な、無意識裡に突然成立した作品を「インプロヴィゼーション」、そして、内面的なものが時間をかけて練り上げられた表現を「コンポジション」と定義している。コンポジションのシリーズでは、理性・意識・意図・目的が重要になるが、最終的な決定権は感情に与えられている⁵。

外的世界や内的世界の表象に理性による反省を加えたもののいいが「コンポジション」なのだが、筆者がここで言う統辞・シンタックス・構造といった用語も（作品ジャンルとしての「コンポジション」と同義ではないが）、基本的には感情に対するこの意識的な所作のことである。ここでは対象的要素を多分に残しながら構成が特に複雑な〈コンポジションⅡ〉（1910）【完成作そのものは現存しないので、ここではスケッチ作品をもとに考察する。図 1a。また完成作の現存する写真版も掲載する。図 1b】、〈コンポジションⅣ〉（1911）【図 2a】の二点をみていくことにしよう。これらについてはカンディンスキー自身のコメントが残っており、また多くの論者が認めているように、両者は極めて近い構造を持ってもいる⁶。

二作の情景を簡単につかんでおこう。まず〈Ⅱ〉だが、画面右手は暖色を主に手前から寝そべる白色の二人、右手に向かう緑色の二人、その奥に赤紫の二人が見える。何かをつかもうとしている白い人影が彼らに向かい合い、一方背後には子供らしき小さな形態を伴った黒い影が左に進む。奥に立つしだれ柳の下には、青紫の遺体（？）に向かっ



図 1a コンポジションII スケッチ



図 1b コンポジションII 現存写真版

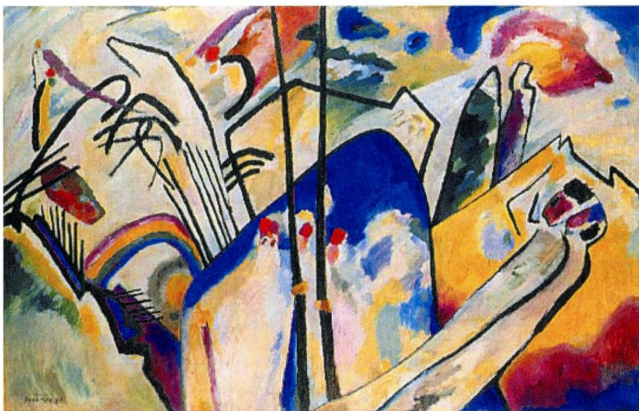


図 2a コンポジションIV

て頭をたれる大小二つの赤黄の人物像が見える（この群像は下絵から確認できる）。

画面中央に目を向けると最前部には左右に開くように寝そべる二つの形態があって、その上を二対の騎士と馬がちょうど三角形を描くように跳躍し、そこから白い柱のようなものが伸びている（完成作では上につきぬけている）。背後には丘があって建物や塔が見える。スケッチでは丘は黄色から濃い青に変化している上に、白い柱に遮られていてわかりにくいのだが、最終作の白黒写真を見れば一続きのものであることがわかる。色彩によるヴェールがかけられているのである。

続いて左三分の一に目を移すと、前方の波の中におぼれる数人の人物が見える（この姿はスケッチと最終作に相違がある）。一番左の人物は波に飲まれそうになりながら、右手で天を指している。左端に伸びる白い岩のような塊が、中央左の馬の背中や柱とV字構成を作る。奥の空は荒れ狂い、山の頂上には嵐に幹をしならせる樹木が見える。中央にボート。二人の乗員のうち右のものは立ち上がって、大きく両腕を開いている⁷。

続いて〈Ⅳ〉だが、こちらも大きく右-中央-左と三分割される構成である。右三分の一に位置するのは長い斜線に切り詰められた、画面中央に視線を投げる一組のカップルである。その後ろには青から紫を経て黄色に高まっていく山のような形態があり、さらに上に緑と紫を基調とする二つの形態が、朱色の光暈をまとった黄色い太陽に向かって伸びているが、これもカップルの変容した姿である⁸。

中央部には、青い山を背景にして三人のコサック兵が立っている⁹。彼らは二本の長い槍を持っていて、これが全体を中央から真つ二つに分割している。山の輪郭や槍の線的構成に比べ、コサック兵は白を基調に明確な輪郭をもたず、ぼうっとした彩色から背景の山に溶け込んでしまいそうな印象を与える。山の上にはやはり城壁。

画面左側は〈Ⅱ〉と同様、V字構成になっていて、谷を形作る両側の斜面からは銃身か槍を暗示する細長い線條が何本も引かれている。その上部をやはり線的に単純化された二組の馬と騎士が飛び交い、彼らはお互いに紫色の剣を振るっている。戦闘のイメージは、二つの斜面をつなぐ虹の存在によって融和されるが、その後ろからは右上部のとは対照的に黒い光暈に包まれた太陽が不気味に顔をのぞかせている。

構造を探るにあたり、まず判別可能な共通モチーフを確認しよう。有川治男はカンディンスキーの抽象移行期の主要モチーフを整理分類している¹⁰が、二作に共通するカップル・モチーフに関していうと【図3】、〈コンポジションⅡ〉で右やや下に寝そべった姿で描かれている一組は、13年にもなると斜めに引かれた線の束のようなものになってしまう。リストにみるような切り詰め・記号化の知識があつてはじめて、このモチーフがカップルだと判断できるのである。

同様に〈コンポジションⅡ〉の中央下部を飛び交っている騎士は、〈Ⅳ〉では左上部に戦い合う姿で向かい合って描かれている。カンディンスキーのトレードマーク

とも言うべき騎士像は、先陣を切って時代を駆け抜けるシンボルであったり、馬上に抱き合う二人が乗りロマンティックなイメージを醸し出したり、さまざまに変奏される。〈インプロヴィゼーション14〉(1910)では二組の騎士が剣を振りかざす姿が描かれており、〈Ⅳ〉はこうした戦闘のメージの延長にあると考えられ、中央の長い槍をもったコサック兵、左側の山に見える無数の槍(銃砲?)などの文脈にも沿ったものだといえる。

「コサック兵-槍(銃砲?)-向かい合う騎士」というモチーフの連鎖が“戦い”のイメージを呼び起こすのは意味のレベルなので、「全体として何を描いているのか」という問いが当然浮かんでくるが、全体を総括する主題は細部の意味ほど自明ではないので、さらに構造のレベルにはいってこよう。

構図は全体として親近性をもっている。二作とも右・中央・左と3つに分割され、異なった情景が接合されている。各セクションはさらにモチーフの下位アンサンブルに分解されるが、先行研究などを加味しつつ暫定的に各場面に部分的な主題を与えると、〈Ⅱ〉では右から「愛の園」-「騎士の上方への跳躍(画面の分割)」-「カタストロフ」、〈Ⅳ〉は「カップル」-「コサック兵(画面の分割)」-「戦闘」などとなろう。ここには主題上の平行関係も読み取れるが、依然として画面全体から単一テーマが浮かんでくるわけではなく、題名〈コンポジション〉も情景を指しているわけではない。カンディンスキーは『回想』ロシア版で〈コンポジションⅡ〉が先行する〈商人の到着〉(1905)【図4】、〈色とりどりの生〉(1907)【図5】と同じ幻影を表していると述

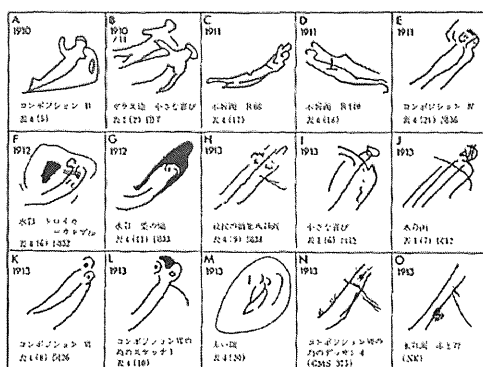


図3 カップル・モチーフの変遷
(有川治男氏作成)

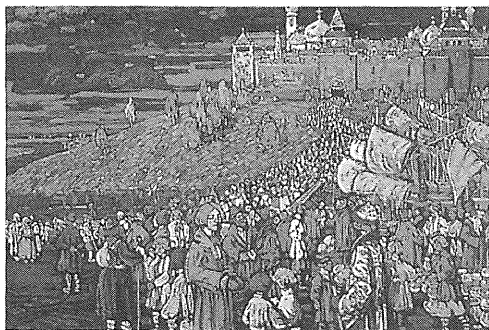


図4 商人の到着



図5 色とりどりの生

懐しているが¹¹、これらの作品にまで関係線を引いてみても、頻出するモチーフは指摘できるものの、全体に共通するテーマはみえてこない¹²。

ところで、コンポジションの原理を、カンディンスキーは次のように説明している。

純絵画的なコンポジションは、形態に関して二つの課題に直面する。すなわち、
一、画面全体のコンポジション。

二、互いにさまざまに組み合わせさっており、そして全てが、画面全体のコンポジション従属するような、個々の形態の創造。こうして多くの対象（現実的な、また時には抽象的な）は、画面のなかで、一つの大きな形態に従属せしめられ、また、この形態に適合し、この形態を構成するように、変形させられる。このばあい、個々の形態が、それぞれその個性的な響きを保ちつづけることはできない。それらはまず何よりも、コンポジションの中心となる大きな形態の構成に役立つ、主としてこの形態の要素と考えられなければならぬ。¹³

〈コンポジションⅡ〉では登場人物の一つに過ぎなかったカップルの姿が、〈Ⅳ〉では遠近感やプロポーションを顧慮しない数本の線へと切り詰められ、大胆に配置される。丘の上の緑と紫の形態は右下のモチーフをリズム上で反復しながら黄色い太陽に向かう一種のヴァリエーションで、この上昇運動が右三分の一の主要なテーマだと考えられる。上昇運動の終点である太陽は、左の虹の間から顔をのぞかせているもう一つの太陽に呼応する。中央の槍による分割をはさむ対角線上の呼応が、もう一方の対角線上にカップルと戦う騎士という線條モチーフの対比を呼び出す。こうして、カップル・モチーフは構図を規定する要素として全体のシンタックスに取り込まれる。抽象化されるモチーフ

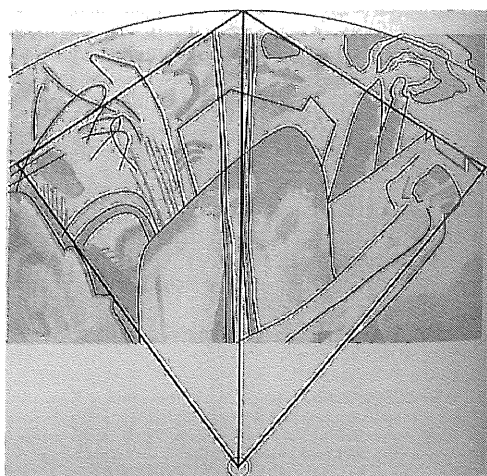


図 2b コンポジションⅣ構図
(Haldemann 2000)

を仮に一つの意味に対応する記号だと考えると、二つの大作コンポジションにおいて、カップルはその本来の意味を弱められながら、徐々に「コンポジションの中心となる大きな形態の構成に役立つ、主としてこの形態の要素」となっていくのである。

ハルデマンは〈コンポジションⅣ〉の画面のあちこちで呼応しあうモチーフや構造を抜き出しながらも、カップル・モチーフを一つの半径とする扇形の構成（その要の部分は画面の下になる）が作品を統括すると指摘している【図 2b】

¹⁴。これほどはっきりしたものではないものの、〈Ⅱ〉にあっても同様にカップルは、下方から左右に開かれる構図の一端を担っている。これらのモチーフは意味の色合いを弱めながら、まず三分割される各セクションにおいてアンサンブルを形作り、続いて全体のコンポジションにとりこまれるというように、構造の階梯を駆け上っていくのだ。〈Ⅱ〉に比べ〈Ⅳ〉では、記号のデフォルメによって意味が薄まったことによって、高次構造がはっきりとその「響き」を強めている。

もう一度、これらの作品の主題は何かという問題に立ち戻ることになろう。答えはシンプルである。〈コンポジション〉というタイトルどおり、個別の意味を担う記号化されたモチーフをより強力に統合しながら、構成そのものが「愛の園」だとか「戦闘」といったサブ・テーマを圧倒する形で、主題として前面に立ち現れているのである。

2. 古典的な作品における空間と コンポジション 構成

〈Ⅱ〉－〈Ⅳ〉では同一構造上で記号化をおしすすめたり、モチーフを入れ替えてりすることによって、新たな響きが模索されている。他のコンポジション・シリーズよりも小さく構成としても単純な〈Ⅰ〉¹⁵や、量感が強調された〈Ⅲ〉に比べ、〈Ⅱ〉－〈Ⅳ〉は複雑な分節構造をもっているが、テュルレマンは〈Ⅱ〉と〈Ⅳ〉の構造上の相似を指摘する際に〈Ⅱ〉－〈Ⅲ〉のモチーフの同一性にも言及しているし¹⁶、〈Ⅱ〉は〈Ⅰ〉と同時平行的に作られたという推測もある¹⁷くらいだから、初期コンポジションは一続きのものとして発想されたと考えてもよさそうである。〈Ⅱ〉に先行する作品として〈商人の到着〉、〈さまざまな生〉までも含めると、ある種の群的な発想がほのみにてくる。

筆者は、この時期のカンディンスキーの群的な創作法について、別の例をいくつか検討したことがある¹⁸が、ここでも同様の事態が認められる。主題（意味）から構造へ重心を移していく中で、モチーフを単純化・記号化しながら大きな構造体の中に練りこんでいくのである。全体を総括する主題は消えているとはいえ、細部の意味は残っており、それが〈コンポジション〉という構造にかかわるタイトルとの位階の混同を引き起こすのだが、このことにカンディンスキー自身がある程度自覚的だったことは、「この対立〔明、甘美、寒 対 先鋭な動態という：引用者注〕は（コンポジションⅡと比較すると）いっそう強烈であるが、それだけにいっそう過酷（内面的には）、より明確である」¹⁹という〈Ⅳ〉についてのコメントにあらわれている。異なった範列が対立しているが、これは構造を前面に押し出すことに対して抱いていたある種のためらいなのかもしれない。

コンポジション
構成はモダニズム絵画のみならずどの時代の作品にも見出せるが、通常描かれた対象・意味をもった主題の裏に隠されている。試みに“ヴァニタス”の寓意を持つハルメン・ファン・ステーンウェイクの静物画（ロンドン、ナショナルギャラリー蔵）

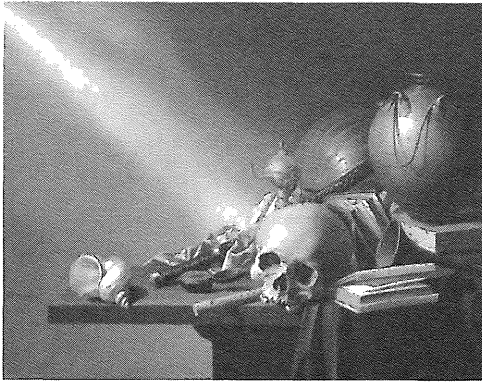


図6 ステンウェイク
〈静物：人生のはかなさの寓意〉

の一部へと視線を伸ばしていけば、音楽がヴァニタスの寓意であることにも思い当たる。さらに懐中時計や閉じられた書物などのモチーフも、この主題に絡んでいく。

だが、こうした物象は単に意味のレベルでのみ配されているわけではなく、構成への強い意識もまたうかがわれる。円の反復がその最たるものだ。右上の水瓶、その後ろのリュート、しゃれこうべの三つが主要形態で、しゃれこうべの上につきでた水差し、左側の懐中時計が小さな反響となる。球の反対の穴（くぼみ）のモチーフは、右からラッパの歌口、しゃれこうべの中央にあいた二つの眼窩、机の左端に置かれた巻貝の口となって反復される。

円・球・くぼみには、水差しとリュートの間に立てかけられた剣、横笛、本の表紙の端など線的なモチーフが対比されている。これが右から左下に緩やかに流れる構造のラインを作り、左上方から差し込んでくる光と拮抗して生み出される緊張感が、円形モチーフ群を纏め上げている。

技法としての透視図法の確立以前には構図はもっと直截である。中央に巨大な聖母とキリストの姿を描いた〈荘厳の聖母〉（ジョット）【図7】では、そのことは明快である。中央に描かれていること、大きく描かれていることが、主題の重要

を挙げてみよう【図6】。

ここで鑑賞者はまず、〈静物：人生のはかなさの寓意〉というタイトルと、描かれているものとの関連を考えるはずである。はかなさ、すなわちヴァニタスは中央に印象的に配されたしゃれこうべにもっとも明瞭に表れており、続いてその口の下から突き出している横笛、耳の辺りに向けられたラッパの歌口、水がめの後ろに下向きに置かれた、リュートとおぼしき丸みをおびた楽器

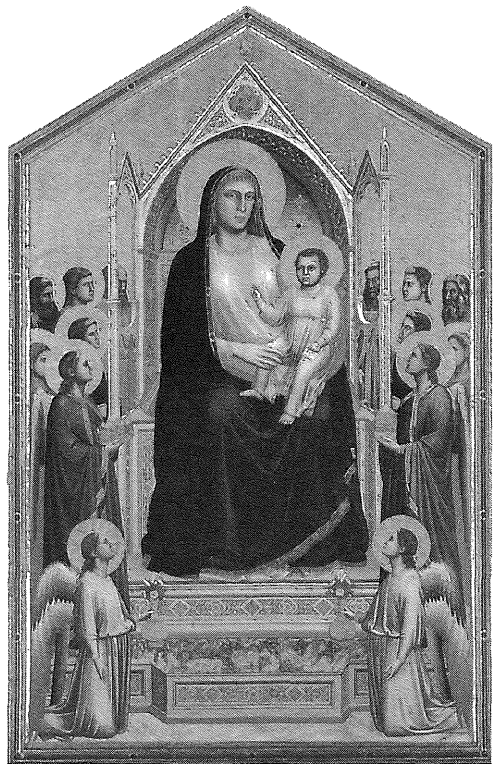


図7 ジョット〈荘厳の聖母〉

性と合致しているからである。

カンディンスキーは年鑑誌『青騎士』で子供の絵を高く評価したが、子供は無意識裡に、個別の形態を総体的外観の様式化のうちにとりこんでいるものである²⁰。逆に言えば、遠近法やリアリズムに捕らえられた視覚は、構成を見落としがちだ。

ステーンウェイクのヴァニタスにも、同じ事態が起こりえないとはいえない。韻文を読むように構成された円のヴァリエーションは、極めて知的な構成の産物である。鑑賞者は左上方からの光がしゃれこうべの額を照らし出すかそけさの中にヴァニタスを感じ取るかもしれないが、主題を読み取っただけで作品の前を通り過ぎてしまうかもしれない。彼の意識が作品の構成にまで向くかどうかは、主題にかかわる反応ほど自明ではない。

ジョットでは、遠近法は聖母の背後の台座を捉え始めてはいるが、まだ画面全体を統括する原理にはなっていない。構成は知覚対象として画面に現れている。繰り返すが、大きく描かれていれば、それが描きたい主題なのである。一方、ルネッサンス以降の写実性は世界を均質化する透視図法の延長にできたもので、富裕な市民層が台頭していたフランドルの画家もまた、対象物に強い演出を施しながらも、素朴な構成をリアリズムや主題＝意味の下に隠してしまう。

芸術が科学と並び、新たな感性を時代に先駆けて切り開いていく役割を担うものならば、ニュートンの古典数学や物理学の完成などに先立って、ルネッサンスが透視図法を発見し、開発したのは時代の綾というべきであろう。パノフスキーによれば、透視図法とは「抽象的・数学的思考がそれを要請するに先立って、近代の『体系空間』を芸術という具体的な領域で直観化してみせる座標系の最初の例」²¹だからである。

数学の抽象的思考の出発点にはゼロの発見があったが、物体をつつむゼロ空間を描定することもまた、美術史を振り返ればむしろ特殊である。古典古代はリアリズムに基づいてはいるが、ゼロ空間は用いていない。ヘレニズム芸術は三次元の実体感のみを認め、個別諸要素を一つへ纏め上げるときの群構造においても、空間はまだ価値を帯びていないのである²²。逆に遠近法では、空間は事物を収める容器となる。その中心にある「『すべての奥行方向の線が向かう無限に遠い点の像』としての消失点の発見はいわば無限そのものの発見の具体的象徴」²³なのであった。

二十世紀に入り、遠近法や古典物理学が打ち立てた座標空間のもとで、科学技術が現実を均質な一つの相にまとめあげたその時には²⁴、芸術と科学の関心はすでに先へと走りはじめていた。相対性理論は時空間の無限の均質性を打ち破り、前衛芸術はさまざまな方法で遠近法というシンボル形式に挑んでいた。

近代の意匠は多様な方向に開拓されていく。印象派は光を発見することで対象色を放棄し、セザンヌは事象を立体によって把握する。この波はやがてフォーヴィズム、キュビズム、レイヨニスムなど、ありとあらゆる潮流を生み出す。直観により時代を

先取りし、そのイメージを表象するという性向はモダニズム芸術を支えたアーティストたちの自己認識の一つである。

3. 新しい象徴形式

カンディンスキーはミュンヘンで画家としての修練を積み始めるまで、モスクワ大学で法律学と経済学を学んでいた。高圧的な帝政に反抗する学生運動も体験していたし、農民慣習法を調査するなかで、近代的発想に染め上げられる前の世界観にも通暁していた。『芸術における精神的なもの』の冒頭部で著者は、芸術・思想の諸ジャンルの新たな潮流は人間精神の大きな転換を予兆していると謳っているが、同書第三章「精神の転換」を見ると、その近代批判が該博な知識に裏付けられたものであることもわかる。美術のみならず、ワーグナー、シェーンベルクやドビュッシーなどの音楽家、メーテルリンクやポー、ブラヴァツキーやシュタイナーなどの神秘思想家、催眠術やメスメリズム、さらにはマルクスの「資本論」にまでその論は及んでいるのである。また科学について、次のように回想してもいる。「学問上の一つの事件が、この途上に横たわるもっとも重要な障害の一つを取り除いたのである。それは、原子の更なる分割であった。原子の崩壊は、私の心のなかでは全世界の崩壊にも等しいものだった。もっとも厚い石壁が突如として瓦解しさった。一切のものが不確かで不安定、軟弱化した。」²⁵

カンディンスキーの初期作品は、貴族的生活の描写であったり、力強いタッチの風景画であったりさまざまだが、秩序だった安定的な世界をテーマとして入念に仕上げられたそれらも、よく観察すると、構図・主題の両面で後年の変化を予見させるような不安定さをどこかしら孕んでいるようにも思われる。

風景画には点描をはじめ色彩についての独特な感性がうかがえるが、奥行きを線に頼った表現も目に付く。例えば、〈水門〉(1901)【図8】や黒ボードに描いたテンペラ画〈風車(オランダ)〉(1904)【図9】などにそれは顕著で、川や土手が視線を奥へと強力にリードする。これらと同時期に描かれた〈商人の到着〉【図4】、〈さ



図8 水門

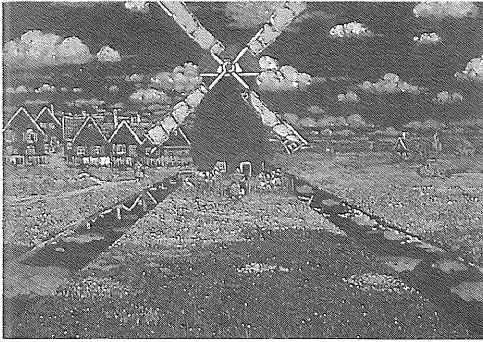


図9 風車（オランダ）

がりを平面空間に投射したものである。これは対象物に対して観察する主体の存在を強く暗示する形式であり、観察者の位置は消失点として画面に反射する。見ている“私”を世界に合理的に位置づけるこの形式が破棄されるのなら、作品には新たな中心が導入されねばなるまい。かくしてモダニズム絵画では、作品ごとに個別の構成論理や重心が探られることになる。

ハルデマンのいう〈コンポジションⅣ〉の扇形構成の、画面の外側に仮定される要は、その重心を捜したもののなのかもしれない。写実空間の重力は弱まってはいるが、まだ物体は地に足をとらわれており、高みへと上るものはおのずと悲劇の調子をおびる²⁶。ここから扇の要が画中に引き上げられるようになるまではほんのわずかである。カンディンスキーは1914年に入ると、色彩とフォルムからなるダイナミックなカンバスを多く残すようになるが、写実空間の重力法則から解放された円の構図をとるものも増える。解き放たれたモチーフは自由に結びつきながら独自の重心を探り始め、重心が画面に再び取り込まれたとき、放射状に事物を引き寄せる円や楕円の構図が現れるのであろう。

だが透明で均質な空間の放棄は、幾何図形の平面的配置へと直接に落とし込まれるわけではない。初期木版画から継続的にあらわれる特徴は、計量可能な空間に対する心理的空間の優位、空間性と平面性との間の絶え間ない交代である。1903年に刊行されたポートフォリオ『言葉のない詩』を見てみよう。〈山岳の湖〉【図10】では、後景の空、山脈の頂上、湖面が白抜きになっていて、この白は光とその反射だと考えられる。湖面の右手には四本の針葉樹が見え、左手奥の樹木と呼応する。たったこれだけの影で、黒い平面に隠された豊かな自然が暗示される。〈夕べ〉【図11】になると、画面は視覚に付随する対象検出メカニズムに一層近づいてく

まざまな生〉【図5】の鳥瞰構図は前・中・後景の層の接合からなっており、双方の後景をなすのは丘とその上の建物で、丘に沿って川が流れ、左手は開けている。一方、〈コンポジション〉ではこのような鳥瞰視点と同時に構図全体を定める重心が探られ始めている。

遠近法は均質な容器としての空間を前提として、観察する主体からの視線の広

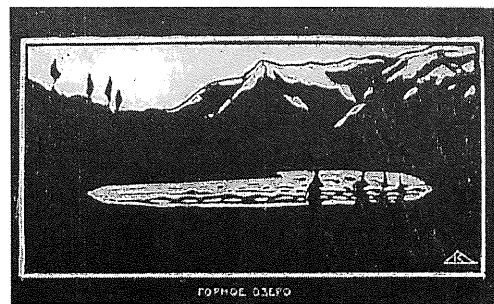


図10 山岳の湖

る。真っ黒な画面は地面と空との違いすら伝えていないが、それでもここからはおしゃべりを楽しむペチコートを着た婦人たち、シルクハットをかぶった紳士たち、馬に乗る人物など、華やいだ雰囲気伝わってくる。



図11 タベ

構図の中心の問題・図と地の問題はいずれも後年、主題としてはっきりと姿を現す。1922年の版画ポートフォリオ『小さな世界』から二点挙げておこう。最初のもの【図12】の左中央から右上部、右下から円の中心へと走る二つの帯は、いずれもこの方向へと幅を狭めているが、遠近空間のコノテーションである。とりわけチェック模様は透視遠近法のタイル地を想起させる。模様は手前で凸面鏡に映されたかのように歪んでいるが、この通り解釈するなら、空間が歪んでいるのである。多様なモチーフをまとめている背後の円環は、内部に小さな円を反復し



図12 〈小さな世界〉より

てもち、二つの円を下部から左上隅に向かって線分が貫いている。空間を暗示する二つの帯に平面的な円を対置することで、画面は平面と空間のあわいに漂うが、船・水草・魚などを思わせる微笑ましいモチーフによって、ユーモラスに緩和される。

もう一枚は、ゲシュタルト心理学なら「地と図の問題」と呼ぶであろう【図13】。

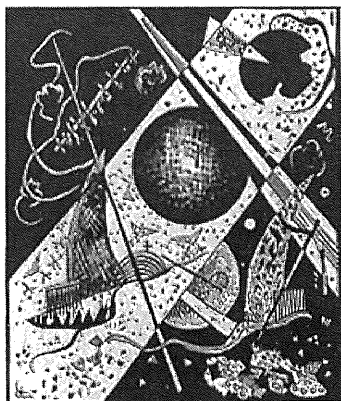


図13 〈小さな世界〉より

画面を三分割する黒と白、どちらが像でどちらが背景であるかは決定できない。地に白い帯を重ねたようにも見えるし、黒地を切り抜いた白い溝のようにも見える²⁷。画面下部に位置する、波状の線の上の三角形は、左手では白を地とし、右手では黒を地としている。中央を占める円はその影から球と考えられ、中央の白帯の下から顔をのぞかせている白い半円とともに、重切による奥行きを示唆する。上部に位置する黒円は蝕によって欠け、三角の杭が打ち込まれているが、こちらは平面的である。

同じ幾何図形を用いながら、ステーンウェイクの

円・球・くぼみ・線との三次元構成からなんと離れていることだろう。『小さな世界』では、遠と近・図と地が反転し、モチーフが漂いながら重心を生み出す。透視図法から解放されたあとの、文字通りの小宇宙が広がっているのである。

4. 色彩と空間

背景となる地は像となってあらわれ、面は空間へと変化する。また地や面は黒や白だけではなく色彩を帯びることもあって、さらには色彩そのものも独自の価値を帯びる。〈コンポジションⅡ〉、〈Ⅳ〉で色彩はその内部での差異関係を持つと同時に、体系それ自体が、量感を持った面として線的構成と対比される（またしても異なった範列の混同）。

先に挙げた二作品をもう一度振り返ってみよう。〈水門〉【図8】から最初に伝わって来るのは、奥から手前へという川の流れの空間性よりも、画面全体を力強いストロークで塗りこんでいく色彩の重い響きである。〈風車小屋〉【図9】は点描技法を用いており、色彩斑点は黒ボードの上で独特の輝きを発している。印象的なのは、空が地の黒で表現されていることであろう。色彩は対象色の呪縛から逃れ得る。空間も色彩と不即不離となる。

カンディンスキーは相当早くから、色彩を象徴的な意味の体系と考えていたようである。アフォリズム風の断片「色彩の定義」は1903年から04年にまでさかのぼることができ、1904年には「色彩言語」Farbenspracheと題されたテキストが残っている（いずれも草稿）²⁸。『芸術における精神的なもの』は当初「色彩言語」のサブタイトルを持ち、その内容は同書後半部分へと取り込まれたと考えられる。

自然光があらゆる色彩を含み、プリズムによって色彩が連続的に変化する帯状の現象であることを発見したのが、均質な時間や空間を措定することによって科学の近代を切り開いたニュートンその人であったことは、ここでも奇妙な一致である。カンディンスキーの色彩論にはゲーテからの影響が指摘されるが、ゲーテの色彩論が近代科学から一度否定されつつも、近年になって現象という観点から再評価されている²⁹ことも、さらなる一致と言わねばなるまい。カンディンスキーがここで取り組んでいるのは、まさに心理現象としての色彩だからである。

『精神的なもの』の色彩論では、基本色に基本的な意味が割り振られ、差異の体系の基礎ヴォキャブラリーが確定されている。補色などの内在的な効果を伴ったこの表象システムはだが、まだこの段階では兆候として試みられているにすぎない。

色彩分割と線の利用を自分の思い通りに布置するために、いつの場合も私は、透視図法による逃れ道乃至は一種の弁解を見つける必要があった。

まったくゆっくりとした足取りでしか、私は、この先入観から解放されるに

は至らなかったのである。作品《コンポジション2》においては、透視図法上のもろもろの要求を顧慮することなく色彩が自由に使用されているのを目のあたりにされるだろう。しかし、人物像を生理学的法則の領分に放置しておいて、同時にその人物像に、構造の上からする脱臼状態を適用することは、私にはつねに不愉快だったし、しばしばへどが出そうな気さえするのだった。一つの自然領域が絵画上の必然性のためにぶち壊される場合には、画家は、残余の自然領域をも否定する芸術的権利と義務とを有する、ように思われた。私は、他の画家たちの絵の、肉体構成に矛盾して引き伸ばされた人物像、あるいは解剖学上のデフォルマシオンを知らず識らずに見てもいたが、こうしたことは私にとって対象に関する問題の解決であってはならぬし、なるわけがないことは、しっかりと心得ていた。³⁰

この述懐が分かりにくいのは、画家が色彩をほかの範列（透視図法・解剖学に基づいた人体構成など）と同列に考えているからだ。色彩という「一つの自然領域」の変化は、関連する領域の変化を引き起こさずにはおかない。

こうして私は、例えば、《コンポジション2》においては、構図とデッサンにある悲劇的要素を、比較的に無頓着と無頓着な種々の色彩によって緩和しているわけである。色彩の悲劇性には、私は、心ならずも線描的形態の崇高性を対置しようとした。（《小船のある絵》のほか、かなりの数にのぼる風景画）。私は内心、線描的要素がなお私により助成されることが必要であると知っていたので、しばらくの間は、自分の総力をもっぱらこの要素に集中した。のちになって私が使用した色彩は、同一の平面上に在るかのようであるが、それら色彩の内面的な響きは千差万別だった。こうして種々さまざまの色階の協力が自然と画中に現れた。この方法によって私は、ともすれば装飾的なものへ陥りやすい、またすでに往々にして陥ってしまっている、絵画における平板さをも避けたのである。内面的な平面のこの多様性が、私の絵に、以前の透視図法的な奥行に見事にとって替わる、一つの奥行を与えたのである。色彩の重さを、それが構築的な中心を示すことがないように、私は拡散させた。重いものが上、軽いものが下、ということもしばしばあった。ときおりは中心を弱くして、周辺を強めたりもした。軽い部分に押えの利く重さを挿入してもみた。同様に私は、寒の要素を前面に出して、暖の要素を後ろへ追いやった。同様に私は、個々の色調を、暖色系のものは寒色化し、寒色系の色調は暖色化するといった風に取り扱ったので、個々の色彩がそれだけで一つのコンポジションに高められる結果になった。³¹

〈コンポジションⅡ〉では、色彩は描線に代表される構造に対立したシステムとして、意識的な操作対象となっている。色彩システムは作品にもう一つの意味の層をかぶせる。

画面右三分の一を占める、いわゆる「愛の園」の領域には、しだれ柳へと抜けていく奥行き空間が想定され、地面は黄色を中心とするトーンで塗られているが、中央右の赤紫色の人物と二人の緑の人物とが作り出す逆三角形、画面右端で断ち切られている白い人物の腕から抜けて見える地面には、明るい赤が用いられている。この二箇所は地面の対象色とは別個に塗られており、単なる平面・色面として作用することで、手前から奥というパースペクティブにノイズを与えているのである。

次に全体を見ると、前方の飛び交う二頭の馬と寝そべる人が形作る台形内部、馬の頭部から伸びる白い柱状物によって分断されている丘の上の建造物、画面右角のぎざぎざの内部などに、赤は用いられており、さらに輪郭をもたないニュアンスや斑点としては、しだれ柳の枝の合間、その下の向かい合う二人の間など、文字通り画面全体にまきちらされている。赤は暖色－前、寒色－奥といった写實的遠近感とも物体色とも無縁になり、対象性を越えて共鳴しあう。同様の性格は黄、青、緑、白などについても言える。離れた地点で、同一色同士がユニゾンを奏でることもあれば、違う色彩との思いがけない（描写にとらわれない）併置によって、強烈な不協和音を発しもある。〈コンポジションⅡ〉は構図のレベルではまだ相当程度対象性を残しているが、差異の体系としての色彩は対象性から独立し、場合によっては対象性に異議を唱える。「透視図法にとってかわる奥行き」とは、こうした効果のことなのであろう。

〈コンポジションⅣ〉について、画家はまず「量感」、(量感と線、あいまいなものと精緻なもの、色彩の交差、線の交差など、そして主題としての戦闘の)「対立」、(色彩の)「氾濫」、(中央の二本の線によって分割される)「二つの中心」という四つのポイントを挙げたあと、画面を形づくる細かな要素を列挙している。色彩は、線や面といった構成要素、あるいは戦闘などの絵画の意味内容と並列されている。

コンポジション全体は、しばしば互いににじむ（溶解現象）多くの甘美な色彩によってひじょうに明るい感じを与えようと意図されており、黄色も寒色系である。この明、甘美、寒 対 先鋭な動態（戦争）が、画中の主要な対立である。³²

色面は明確に、線への対比要素と考えられるに至る。〈Ⅱ〉のあちこちでしみをみせる複雑な配置に比べると、〈Ⅳ〉には右手の黄、中央の青、左手の白の基調トーンが読み取れ、はるかに明瞭ですっきりとした印象を与える。手前のコサック兵が背後の山に溶け込んでいたり、その山の上の城壁に空の色が貫入したりもしていて、色

彩は部分的にだが物体の輪郭線からも解放される。一方、城壁や戦う騎士にみられるように、モチーフは記号化されることによって線條性を際立たせる。「色彩の悲劇性に、線描的形態の崇高性を対置する」というテーマは、〈Ⅳ〉において意味としての主題にとってかわる。

5. 色彩の自律的な価値

エッフェル塔が電信によって世界に均質な時間を送り届けていたまさにそのとき、ドロローネーはこの優美な塔の姿を、めまいを引き起こす揺らぎ【図14】へと解体していた。〈塔〉の連作を製作するにあたってこの画家が着想を得たであろうキュビズムは、現実の世界が均質な時空間を実現したそのときに、時空間の解体と再編成を行っていた。

もっともドロローネーの精神的支柱はキュビズムというよりは、印象派とそれを受け継ぐ新印象派、就中ジョルジュ・スーラにあった³³。色彩の同時対比についてのシュヴルールの理論に触れたドロローネーは、光とそこから導かれる色彩効果の自律的な価値の探求に惹かれて、点描から同時対比平面へと向かう（ここでも“同時” simultaneous という時間概念が強調されている）。

ドロローネーの創作にフランス国外で最初に着目したのは、ほかならぬ「青騎士」グループであった。1911年から翌年にかけて行われた『青騎士』第一回展はドロローネーに出品を仰ぎ、第二回の『白-黒』展にまで続いていく³⁴。1912年にはマルクやマッ

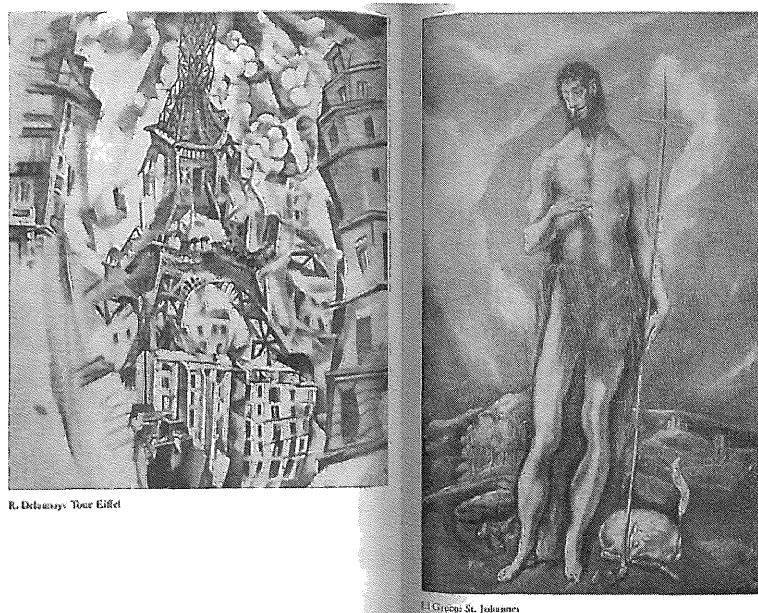


図14 ドロローネー、エル・グレコ（年鑑誌『青騎士』より）

ケ、クレーらがパリに出てその創造に直接触れ³⁵、『青騎士』年鑑誌はドロローネーの抽象化への最初の一步を画する〈聖セヴェラン〉を掲載しただけでなく、揺れたつエッフェル塔の姿をエル・グレコの殉教者像と並べて【図14】、二つの形態の“響きあい”を演出してみせた上に、その創作技法に解説を与えてもいるのである³⁶。ドロローネーの創作が当時のドイツの前衛画家たちに大きな影響を及ぼしたことは、翌13年にシュトゥルム画廊で彼の初めての個展が開かれていることから分かる。

カンディンスキーが技術面でドロローネーにいかほどの関心を寄せていたかははっきりしない³⁷が、色彩の同時対比から色彩円盤のコンポジションに進んでいったドロローネーを想起させるスケッチが残っている【図15】。このスタディの成果は〈コンポジションⅦ〉【図16】の色彩のめくるめく爆発へと取り込まれていったように見える。

〈コンポジションⅦ〉では色彩は対象から完全に独立している。同時対比にみられるように色彩それ自体が差異システムとして作用しているのだが、ドロローネーが太陽を抽象化して色彩円盤という一定の形態にたどり着いたのとは対照的に、特定の形をもたない色斑は、時に面として、時に形態として、作品のシンタックスに深くかかわっていくことになる。〈コンポジションⅣ〉では線－色彩が明瞭な対立の層のもとに捉えられ、構成によって統合されていた。〈Ⅶ〉では描線は後退しているが、全体の構造を示唆する下絵【図17】から分かるように、コンポジション、つまりシンタックス構造は存在しており、色彩は輪郭線をもたない面やアモルフな形

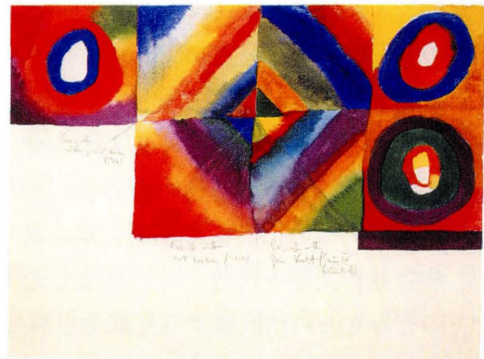


図15 色彩スケッチ (1913)



図16 コンポジションⅦ

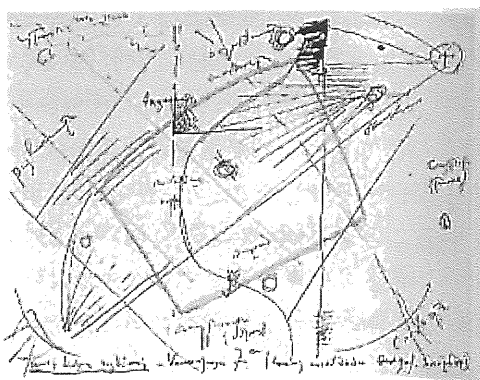


図17 コンポジションⅦ下絵

態・斑として作用することによって、構造の水準へと統合されていく。まさにシンタックスこそが、あらゆる意味を飲み込むようにして膨れ上がっていくのである。

対象性を切り捨てて、色彩・描線を高次の統辞のうちへ吸収していくこの歩みは〈コンポジションⅦ〉以降さらに進む。1914年の作品群では対象はいっそう視認しがたく、色彩と形態は融合して流動的となる。主題は意味・対象から、視覚

の内部で起こるダイナミズムに移行する。

もちろんこの歩みは画家自身に自覚されていた。『回想』は、この間の事情を次のように語っている。

しかしながらなお、数年の間、私はまるで金網の中の猿といった状態であった。すなわち、コンストラクションを形成するさまざまな有機的な法則が、気ばかりあせっている私をくるんでいて、ひじょうな苦勞と努力、実験によってようやく、この『芸術の前の壁』を私は打ち倒すに至ったのである。こうして私は、ついに芸術の王国に足を踏み入れた。この国は、自然、学問、政治的生活形式等々と等しく、独立した王国であり、独自の、その国にのみ固有のもろもろの法則によって統治されており、究極においては他の王国と共に、われわれが仄かに予感しかできぬ大いなる王国を形成するものである。³⁸

…『真理』とは一般に、殊に芸術にあつては、つねに未知数Xではなく、完全に認識されることはないが不変不動の数量といったものでもなく、この数量は動くもの、絶えずゆっくりと動きつづけている性質のものであることを、私の目に、真理は突然つぎのように映った。一見ほとんどその場からうごいていないようだが、その背後にねばねばした条痕を遺して動いてゆく蝸牛そっくり、と。近視眼的な人たちは、その条痕に粘り着いたままなのだ、と。³⁹

対象性から解き放たれた形態と色彩は、鑑賞者の精神のうちで息づく。ここではキャンバスとは蝸牛の背後の「ねばねばした条痕」になる。見ることは一つの認識のプロセスとなり、絵画は鑑賞者の心の内側で完結する。

6. 革命後のソヴィエトからバウハウスへ

構成はこうして、モチーフ、下位構造、そして色彩までをも取り込みながら、見るものの視界のダイナミズムとなり、対象性や意味を通さずにその精神世界に直接訴えかけはじめる。そこで、下位構造とその複雑なコンポジションが、鑑賞者の心理に対しどのような影響を与えるかを、具体的に問いかける作業が次の課題になった。

カンディンスキーの創作は1914年以降、第一次大戦の勃発に、プライベート面での不幸が重なり停滞するが、革命後のソヴィエトでは新しい美術教育のプランづくりに精力的に取り組んでいく。1918年、^{ナル・コム・プロス}人民教育委員会の造形美術部門^{イ・ゾ}に加入、ほどなくして国立美術工房^{ア・フ・チ・マ・ス}の教授の地位を得る。19年にはモスクワに絵画文化博物館を設立、初代館長になるとともに、二十二の地方美術館を開館し、作品購入にあたった。21年には芸術学アカデミーを設立し、副館長として執務する⁴⁰。

革命時すでに五十代にさしかかっていたカンディンスキーは、単に事務面でこうした活動に加わったわけではない。ミュンヘン時代、ヨーロッパの前衛運動にリアルタイムで接した経験は、新設美術館への作品購入に関して、十全に生かされることになった。また次々に創設された新機関に、活動についての理論的枠組みを与えたのも、他ならぬ彼の思想であった。20年にモスクワに設置された芸術文化研究所^{イ・フ}のプログラムは「V. カンディンスキーのプログラムによる」という一文ではじまり⁴¹、全体芸術の可能性を模索するため、次の三つの課題が設定されている。「1、個々の芸術相の理論について／2、個々の芸術相の相互関係の理論について／3、記念碑芸術^{モノメント}あるいは全体芸術の理論について」⁴²。〈コンポジション〉シリーズの分析に見たのとまったく同じ発想である。一枚の絵画を完成させるプロセスが、さらに作品の外へと拡張される。位階制を駆け上っていく形式発展の最高位に、モニュメンタルな芸術が据えられるのである。

各種芸術の固有の能力を統合することによって総合芸術に至る可能性は、すでにミュンヘン時代から模索されていた⁴³が、実験によってデータを集め、絵画を構成する基本要素と向かい合ったとき人はどのような反応を示すのかという基本法則を探って、総合的な辞書を作ろうとしたこと、つまり心理学への接近を表明したことは注目すべきであろう。革命は積年のアイディアを実現する格好のチャンスを与えてくれたし、科学的な成果に基づいたモニュメンタル芸術の製作はソヴィエト政権の求めるものにも合致したはずである。だが、ミュンヘン時代に比べれば見通しがよくなっているものの、実利性・合理性を追求するロシア・アヴァンギャルドのアーティストたちからは、それでもなお秘教主義的・非合理的に見えた。前述のプログラムでは、物理学、生理学、医学（眼病、色彩療法、精神病学等々）に加え、神秘学、触覚・嗅覚・味覚・聴覚などの感覚連合の特殊研究にまで対象範囲が広がっているが⁴⁴、客観性を第一のよりどころにする急進派からは反発を買い、世代間の軋轢が強くなるにつれカ

ンディンスキーは主潮流からはずれていく。1923年に『ロシア芸術』誌に掲載されたインフク広報部の活動報告は、その冒頭にそっけなく次のように記している。「カンディンスキーの心理主義は、物質的で独立自存の『事物』^{ヴェシチ}が創造の本質であるとの立場を守った人々の見解と激しく対立した。カンディンスキーはさり、再編成された理事会には、ロトチェンコ、ステパーノワ、バビチェフ、ブリューソワが加わった」⁴⁵。

ソヴィエトでの活動に落胆を感じ始めていたカンディンスキーのもとに1921年、バウハウスより招聘の知らせが入ってくる。ニーナと連れ立ってモスクワをでたカンディンスキーはドイツの文化状況を本国へ知らせるためしばらくベルリンに滞在した後⁴⁶、翌22年にワイマールのバウハウスに着任する。数年間カンディンスキーとともに教鞭をとったヨハネス・イッテンは22年当時の、クレー、グロピウス、カンディンスキー四者での雑談を書きとめているが、めいめいの講義テーマを尋ねたカンディンスキーは、クレーが形について、イッテンが色彩に関しての講義をしていると知ると、「それでは私は自然研究でも教えよう」と答えたという⁴⁷。

バウハウスでは壁画工房のマイスターに就任すると同時に予備課程を受け持ち、形態についての授業を担当することになるが、イッテンの書き記しているように、それは単なる形態のアナリーゼにとどまるものではなかった。視覚コミュニケーションの根底に横たわるラングの具体的な分析が、こうして私たちの眼前に現れることになる⁴⁸。色彩が差異のシステムとして個別に分析されたあと、多様な角度・形態との組み合わせが考察される。形態分析では対象物の写実的な観察からはじまり、そこから成分を抽象的に抜き出していく訓練が行われる。基本ヴォキャブラリーから統辞構造に至る位階を自在に駆け巡ること。“隠された構造”への下降と再統合を、伝授しうる知の体系へと普遍化すること。実作と教授の豊かな相互反省の中から、創造の新しい層が科学者のような手つきで発掘されていくのである⁴⁹。

注

¹ 本稿は科学研究費（「バウハウスにおけるカンディンスキーの芸術および芸術思想の認知論的分析」課題番号第16720030号）の助成を受けた研究成果の一端である。

² 代表的な研究を挙げておく。宗教性、特に黙示録との関連については、Long, Rose-Carol: Kandinsky-The Development of an Abstract Style, Oxford 1980。神秘思想との関連については、Ringbom, Sixten: The Sounding Cosmos - A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting, Abo 1970（邦訳「カンディンスキー：抽象絵画と神秘思想」松本透訳、平凡社1995）、プリミティヴィズム、シャマニズムとの関連については、Weiss, Peg: Kandinsky and Old Russia-The Artist as Ethnographer and Shaman, New Heaven and London 1995。

³ カンディンスキーが内面的・精神的なものに最後までこだわったことが、こうした評価につながっているのであろう。この傾向は死後に始まる研究史のみならず、同時代人の評価の中にもみられるものである（例えば後述するような革命ソヴィエトにおいて）。

- ⁴ 拙稿「照応しあうディスクルスーカンディンスキーの多面的表象の射程」(愛国学園大学人間文化学部紀要第六号 2004)、特に第3節(絵画というディスクルス)を参照。
- ⁵ Kandinsky : Über das Geistige in der Kunst, Bern 1955. (以下 ÜGK と略記。邦訳「芸術における精神的なもの」西田秀穂訳、美術出版社 p.153)
- ⁶ レーテルも対立的な形態と色彩について共通する性格を指摘している。ハンス・K・レーテル、千足伸行訳「カンディンスキー」、美術出版社 1980, p.82。
- ⁷ 〈コンポジションⅠ〉は両手を広げる騎士が中心に配され、〈Ⅱ〉の中央左の騎士もスケッチでは両手を広げていた。1913年刊行の詩画集『響き』には、このジェスチャーを含むヴィニエツトや図版が7点見られ、詩「見る」「春」「どうして?」「色とりどりの野」もこの身振りを含む。また、舞台コンポジション「黄色い響き」は、手を広げる人物が象徴的に末尾をかたどる。これらは磔刑に処されたキリストを暗示していると思われる。
- ⁸ ポンピドゥーセンター所蔵の下絵スケッチからわかる。[AM1981-65-210]
- ⁹ 画面中央から左半分を抜き出した別作品には〈コサック兵〉というタイトルが³付されている。Oil on canvas, 94 × 129.9 cm, Tate Gallery, London.
- ¹⁰ 有川治男「『小さな喜び』—カンディンスキーの作品のモチーフ・主題・意味に関する一考察—」美術史 97/98、より。
- ¹¹ Kandinsky : Rückblicke, in Die Gesammelten Schriften. Band 1.(邦訳「カンディンスキーの回想」西田秀穂訳、美術出版社 p.26。以下 RB と略記)
- ¹² 〈Ⅱ〉〈Ⅳ〉の主題をめぐるイコノロジー的解釈については百家争鳴の議論が行われてきたが、現在では全体を統合する単一の主題はないと言う点に、ほぼ落ち着いているようである。Dabrowski, Magdalena : Kandinsky : Compositions, 1995 New York, p.33-.などを参照。
- ¹³ ÜGK、邦訳 pp.79-80。
- ¹⁴ Haldemann, Matthias : Kandinskys Abstraktion-Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts, Bonn 2000, S.131.
- ¹⁵ Oil on canvas, 120 × 140cm. 〈Ⅱ〉は 200 × 275、〈Ⅳ〉は 159 × 250。
- ¹⁶ Thürlemann, Felix : Kandinsky über Kandinsky, Der Künstler als Interpret eigener Werke, Bern 1986, S.93.
- ¹⁷ 〈Ⅱ〉は 1909 年中に構想が始められ、11 年には完成しているので、10 年 1 月に完成した〈Ⅰ〉と製作時期が重なる。Dabrowski 1995, p.26.
- ¹⁸ 「柳の下にいる二人の人物」、「林檎の木を指す人」などのモチーフを持つ一連の作品群の統辞構造については、江藤光紀「詩画集〈響き〉にみるカンディンスキーの芸術思想」「第四章 視覚の成文法」(一橋大学学位取得論文 2002) 参照。
- ¹⁹ 「製作を省みてその意義解明の試み」より「コンポジション 4」。RB、邦訳 p.64。原文の末尾には März 1911 (1911 年 3 月) との書き込みがある。
- ²⁰ Kandinsky : Über das Formfrage, in Essays über Kunst und Künstler, Bern 1955. 邦訳「形態の問題について」(西田秀穂訳「芸術と芸術家〈ある抽象画家の思索と記録〉」) p.46。実際、初出の年鑑誌『青騎士』には、具体例として子供の絵が掲載されている。
- ²¹ パノフスキー、木田元訳「〈象徴形式〉としての遠近法」哲学書房 2003、p.52。
- ²² 同書 p.28。
- ²³ 同書 p.51。

²⁴ ころみに時間の均質化の例を挙げれば、グリニッジを子午線ゼロと定めたワシントン子午線会議は1884年に行われたが、異なった地域を結びつける共通時は技術的な理由から依然として実現していなかった。1913年7月、パリのエッフェル塔が世界の8つの中継所に時報を発信することによって、地球規模の電信網が完成することになる（ステイーヴン・カーン、浅野敏夫訳「時間の文化史」法政大学出版局1993、pp.16-18）。この年、カンディンスキーは抽象芸術の探求の最初の頂点ともいえるべき〈コンポジションⅦ〉を製作している。

²⁵ RB, 邦訳 p.21。

²⁶ 騎士が表象しているのは、未来に向けての期待・闘いと勝利・変革へのエネルギーなどであろう（例えば有川治男「馬、騎士、カンディンスキー」、「ヴィヴァン 20 巻カンディンスキー」1996 所収 pp.72-73）。

²⁷ Riedl, Peter Anselm : Kleine Welten, Stuttgart 1962, S.13.

²⁸ Haldemann 2000, S.275.

²⁹ ゲーテ「色彩論 第一巻 論争・教示編」工作社1999、高橋義人による解説（p.604-）を参照。光を眼の中で起こる現象として、また色彩を偶有性・関係性において捕らえるという点で、ゲーテの色彩観はニュートンと対極にある。

³⁰ RB, 邦訳 p.82。

³¹ RB, 邦訳 pp.84-85。

³² RB, 邦訳 p.64。

³³ Drutt, Matthew : Simultaneous Expressions: Robert Delauney's Early Series (in Visions of Paris: Robert Delauney's Series, New York 1997), p.18.

³⁴ 第一回展に出品されたのは〈聖セヴェラン〉(1909)、〈街〉(1910)、〈塔〉(1911)、〈街〉(1911)、それに個人蔵の描線画である。Hoberg, Annegret, und Friedel, Helmut : Der Blaue Reiter und das neue Bild 1909-1912, München 1999, S.364.

³⁵ Drutt 1997, p.41.

³⁶ Ervin von Busse : Die Kompositionsmittel bei Robert Delaunay. (邦訳『ロベルト・ドローネーの構図方法』、土肥美夫他訳「ドイツ表現主義4『表現主義の美術・音楽』」河出書房新社1971、pp.153-155)

³⁷ カンディンスキーとマルクの手紙のやりとり（Lankheit, Klaus, Hrg. : Wassily Kandinsky-Franz Marc Briefwechsel, München u. Zürich 1983）から拾っていくと、最初にドローネーに興味を示しているのはカンディンスキーであるが、後に実際にパリのアトリエを訪れたマルクがその仕事に強く惹かれるようになる。（同様にマッケも強い印象を持ったFrese, Werner u. Güse, Ernst Gerhard, Hrg.: August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987, S.290-）。1912年10月5日カンディンスキー宛の手紙で、マルクは次のように書いている。「いかなる対象性にもとらわれることなく、彼はほんとうにコンストラクティブな絵画に念入りに取り組んでいる。純粋な響きのフーガ、そんなふうに言ってもいいかもしれない。彼はちょっとやりすぎなくらい補色とプリズム作用に頼っているようにぼくには見える。でも疑いなく才能にあふれ、大きな気概に満ちている」（Kandinsky-Marc, S.193）。補色やプリズムの使用という面では、カンディンスキーよりもむしろマルクにドローネーからのはっきりとした影響が認められる。

³⁸ RB, 邦訳 p.44。

³⁹ RB, 邦訳 p.45。

⁴⁰ 身近にいたものの回顧録として、妻ニーナの記述は参考になる。土肥美夫・田部淑子訳「カ

ンディンスキーとわたし」みすず書房 1980、p.117-.

⁴¹ 「モスクワの芸術文化研究所」(五十殿利治、土肥美夫編「ロシア・アヴァンギャルド コンストルクツィア 構成主義の展開」国書刊行会 1991 所収、p.185)。

⁴² 「モスクワの芸術文化研究所」、同箇所。

⁴³ 『芸術における精神的なもの』にはモニュメント芸術への志向が表明されている(ÜGK、邦訳 p.61)。また年鑑誌『青騎士』には総合芸術の可能性を模索する「舞台コンポジションについて」という一文と、その具体例として「黄色い響き」が掲載された。

⁴⁴ 「モスクワの芸術文化研究所」、p.188。

⁴⁵ 「芸術文化研究所の活動報告」(同書所収、p.203)

⁴⁶ ニーナは当時の雰囲気のことを次のように回想している。「政治の空模様には雷雲がわきあがり、過去数年間の芸術の自由はその犠牲になりかねない気配が、いたるところで感じ取られた。カンディンスキーは、そうした災いの切迫からちょうどよい時期に逃れられることを喜んだ」(「カンディンスキーとわたし」、p.122)。これは亡命ではなく正式な手続きの上での出国であったため、カンディンスキー自身も祖国の芸術文化振興の使命を感じていた(同書 p.125)。

⁴⁷ ヨハネス・イッテン、大智浩訳「色彩論」美術出版社 1971、p.79。

⁴⁸ 教授の詳細については Poling, Clark V. : Kandinsky-Unterricht am Bauhaus, Weingarten 1982 の Farbtheorie(S.45-) および Analytisches Zeichen(S.107-) 参照。

⁴⁹ このプロセスは、稿を改めて論じたい。