

# カンディンスキーの色彩理論とその実践<sup>1</sup>

江藤 光紀

## はじめに

本稿は本誌第三号に掲載した「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って」の続編である。前稿では、カンディンスキーの絵画の抽象化プロセスを、言語モデルによって解釈するという観点から二つの《コンポジション》(Ⅱ、Ⅳ)を比較、基本要素が外界の描写や主題・意味から自立し、独自の美学的欲求から構造を作って、作品を編成する動機になる過程を明らかにした。

抽象絵画を言語モデルから読もうとすると、用いられるモチーフは個々の単語に、その構成はシンタックスになぞらえられよう。それらはさらに点や線、面といった下位要素に区分されるが、それは言語モデルでいえば音韻素に対応するものである。

しかし、美術作品は点・線・面というグラフィカルな要素からのみ成り立っているわけではない。もう一つの要素、色彩は、カンディンスキーの創造においても、重要な位置を占めている。色彩は形よりもはるかに捉えにくい。それははっきりと感知されるが、輪郭を持たず、触れることもできない。この網膜上の現象は計測困難で、心理的な効果をも考慮に入れなければならない。

前稿では、これを絵画というシンタックスを成立させるもう一つの要素とみなし、作品の変遷をたどることで、グラフィカルな要素と同様、色彩が対象色から解放され自立していく一側面をみた。しかしカンディンスキーの色彩についての思索は、彼自身が提唱した色彩理論にはじまり、実作の適用に至るまで幅広い内容を含んでおり、創作時期によっても異なった様相を見せている。

本論文では、主たる焦点を色彩および色彩理論にあて、ミュンヘン時代とバウハウス時代を対比させながら考察する。ミュンヘン時代の創作は伝統的なスタイルを解体してゆく過程と位置づけられ、理論は実作と同様、まだ萌芽的な状態にあり、科学・疑似科学・心理学をはじめ文学・音楽・舞踏などの雑多な要素を交えながら組み立てられている。理論の漸次的進展は1914年の第一次大戦の勃発をもってひとたび途切れ、その後しばらくは創作力も低下し、内容的にも具象的な作品が多く見られるようになる。

だが、この歩みはカンディンスキーがロシアに帰国した後、1917年のロシア革命の勃発と、それに関連するソヴィエト政権下の美術政策において重要な地位を占めたことによって再び活性化した。公的な美術教育という観点から自らの理論と実践を練

り上げる場を得たカンディンスキーは、続くバウハウスにおいて両者をより深い地点で結び合わせている。

錯綜する議論を整理した後、具体的な作例に即して、色彩がどのように機能しているかをたどっていくが、それと平行して同時代の諸科学・思想が彼の理論と実践にどのような影響を与えているかにも留意したい。

## 第1章 初期プロセス（1914年頃まで）

### 1. 時代背景

『芸術における精神的なもの』以前の思索は、「色彩言語 *Farbensprache*」というタイトルを与えられ（草稿が現存）、推敲を重ねられながら『精神的なもの』の後半部に取り込まれた<sup>2</sup>。1902年ごろに始まる色彩論の着想当初から、色彩が言語的な側面から捉えられていたことが伺える。しかし、ここではまず時代背景を押さえることから始めたい。対象からの色彩の離脱は絵画の抽象化を画する重要なモメントだが、その初期に神秘思想とのつながりがあったことがたびたび指摘されるからだ。

モダニズムの画家と神秘思想に浅からぬ因縁があることはよく知られているが、カンディンスキーとの関連は、シクステン・リングボムの詳細な個別研究<sup>3</sup>によって全貌が明らかにされた。何を描いているのかははっきりしなかった1910年前後の抽象作品群を下絵類から丁寧にたどると同時に、残された画家の蔵書を詳細に調査し、知人らの証言を集めることによって、それらが神智学の一連の書物の挿絵や、後に人智学協会を設立し教育家としても有名になるルドルフ・シュタイナーの思想と関連づけられることを、実証的に示したのである。

この点で、同書はカンディンスキーの思考の源泉と変化の道筋を相当程度、解明しえた。とりわけ当時の神智学協会で主導的な地位にあったアニー・ベザントとリードビーターの共著『想念形態』（1905）のテーマや図版との関連性の指摘は興味深い。精神的に高いステージにあるものには、感情がアウラとなって漂う姿が見える、人間のその時その時の感情によってアウラの色は変化する、と同書は述べていたからである。

とはいえ、影響の跡はたどることができるにせよ、カンディンスキー自身はそのような特定の流派に属したことはない。実際に協会に入会したモンドリアンやクプカといった他の抽象画家とは、この点で一線を画している。教義の図解が創作の目的であったなら、カンディンスキーは迷わず入会したであろう。だから影響をどの程度のものとするのかについては、必ずしもリングボムの主張の全てを受け入れるわけにはいかないのである。そこには慎重な見極めが必要となる。

ベザントとリードピーターの書物がカンディンスキーの興味を引いた理由は、それが科学的な意匠をまもっていたということが大きかったのではないかと思う。専門を分化させ実証研究により現象の性質を明らかにするという近代科学の方法に対し、人間性全体の回復を求める声は19世紀末から、芸術家のみならず広く上がっていたものでもあった。音響の調和を数学的調和と同列にとらえる考え方は古代にもみられるが、人文科学の方法も学んでいたカンディンスキーにとって、それは芸術と科学の対立という形ではなく、両者の融和によって達成されねばならなかった。

当時の科学の動向も、可視的で確定しうるものの記述という古典的段階から、それらを感じ得る人間の感覚器官や認知・心理プロセスなども考慮した地点で現象を捉えるところに移っていた。とりわけ当時の知識人層の大きな関心を引いていたのが、不可視ながらその存在が徐々に明らかになりつつあった一連の波動現象である。空気の周期的な振動である音や、波長の違いによって生じる色彩、電気やそれにともなって生じる磁界などに注意が向けられ、それらは不可視でありながら世界をくまなく満たしている物質、エーテル体へと連想を導いていった。また写真技術の発生とともに生まれた、いわゆる心霊写真と呼ばれるものは、精神の運動を感光板の上に写し取ったものと考えられた。『想念形態』に見られるのも、カンディンスキーの発想のベースにあるのも、科学的な現象の延長に人間の精神世界が広がっている、という考え方だったのではないかと思われる。その科学と精神という二つの極を橋渡しするところに、神秘思想の存在が浮かび上がってくるのである。

『想念形態』にも科学的手法からの比喩がみられる。まず砂をまいた真鍮板を弓で弾くと、音響板の上に様々な模様が生まれるという音響学の実験が引かれ、その後、英国国立建築研究所所員という人物が振り子とペンを使って描いた図像が示される。その図形は冥想中に現れる想念の形とそっくりだというのが、論者たちの主張である<sup>4</sup>。今日からすると荒唐無稽とも言われかねない議論にも、当時の知識人たちは次々と惹きつけられた。精神のヴァイブレーション、“響き”はカンディンスキーがその理論の中で好んで用いた用語のひとつだが、画家にとってこうした実験は不可視なものを可視的なものに変換する方法論と映ったのかもしれない。

ところで神智学によると、アウラとなって人間を取り巻いている精神性にはメンタル体やアストラル体といった諸ステージがある。これらの概念も、宗教性が弱体化しつつあった近代社会にあって、新しい形而上学を導くものと受け止められたと思われるが、可視的な世界の上に高次の世界を想定することは、数学の分野で話題となり始めていた高次元幾何学をまた、想起させもする。

19世紀の文化状況は科学と疑似科学のアマルガムである。19世紀前半にユークリッドの公理系に対する疑義から高次元幾何学が展開されはじめていたが、それらは世紀後半には四次元は知覚しうるのか、可視化しうるのか、という問題系として膾炙する

ようになった。イギリスの小説家チャールズ・ヒントンの直感的に理解できる比喩を持ち込んだことが発端となり、H.G. ウェルズが『タイム・マシン』などでこの問題をSF仕立ての小説にすることで、高次元幾何学は単なる数学者の問題から広く一般の関心を引き始める。20世紀初頭、アメリカ、フランスでの高次元・四次元についての専門的な著作の出版状況は目だって進んだものではなかったが、美術界においても伝統的な手法の再編成に大胆に挑んでいたキュビズムを始めとする画家たちに、通俗科学が何がしかのインスピレーションを与えたことは確かである。ロシアでは思想家ウスペンスキーがヒントンらから示唆を受け、高次元哲学を展開したが、その議論はロシア・アヴァンギャルド運動に取り込まれていくことになった<sup>5</sup>。

高次のステージにある人間精神がアウラを知覚するという発想や、高次元幾何学論などと共に、写真もまた不可視なものを可視化しようとする試みに用いられた。露光時間の調整などによって得られる像は、結果的に運動の痕跡を画像として残すことになったが、それらはまたオカルト的に解釈されもしたのである。カンディンスキーの1905年前後の作品には、黒地の厚紙にテンペラ絵具を用いたものがあるが、ガブリエール・ミュンターの回想によれば、1904年から07年にかけて彼は黒い写真用厚紙を用い、写真や色彩テクニクをいろいろと試していたという。この当時彼はすでにオカルト的な雑誌を少なからず読み、人間の感情を感光板に焼き付ける想念写真の試みを知っていたから、ヴェイト・ロエルスのように、これらの作品をオカルト的発想のアナロジーと考えるものもある<sup>6</sup>。

色彩についても、目という器官、とりわけ網膜の構造が明らかになったことと平行して、19世紀前半に研究上の大きな変化が見られた。ニュートンは光をプリズムで分解することにより、色がスペクトルの漸次的変化であることを明らかにした。これによって近代科学は色彩をひとまず計測可能な現象として取り込んだが、屈折と反射に基づいたニュートンの幾何学的光学も、次第に目という器官に着目した生理的光学に道を譲るようになる。ニュートンの主張に真っ向から挑んだゲーテの色彩研究はこうした流れに位置づけられ、それは1850年代から60年代かけて出版されたヘルムホルツの『生理光学論』に結実する。不変の真理に到達するために外界現象を徹底的に解体し調査するところから、知覚の構成要素へと視点が移されたことによって、身体や認知という移ろいやすい不透明な媒体が発見されたのである<sup>7</sup>。

科学上の新発見は、当時の画家たちの眼を変えずにはいなかった。美術においてはフランス印象派が、物の外観を描写した色彩から相対的な色彩知覚の探求に向かい、それは20世紀に入り様々な潮流を生む。カンディンスキーが親交を持っていた画家の間にも、影響は顕著に認められる。マルクはプリズムを通して見た世界に感動し、切子状に解体された立体の中にしなやかな動物の姿を再現しているが、そこにはゲーテからのインスピレーションがあったと言われている。ラリオーフとゴンチャロー

ヴァは対象物の反射光を正確に読み取り写し取るレイヨニズム（光線主義）を標榜するが、これらも当時の科学的水準を反映したものだ。

「その絵（レイヨニズム絵画：引用者注）はうつろいゆくかのようにであり、超時間的、超空間的な感覚を与えてくれる——そこには四次元といえるような感覚が生じている。なぜなら絵画の長さや幅、色彩の層の厚みのみがわれわれを取り巻く世界の特徴であって、絵のなかに生じているあらゆる感覚はもはやまったく別の秩序に従うものだからである」<sup>8</sup>。ラリオーフのこの発言は、印象主義やセザンヌらの19世紀の色彩・対象把握の探求と、新しく台頭してきた科学や疑似科学のキマイラとして読み解くことができるだろう。

後述するように、カンディンスキーの色彩論にもゲーテが影を落としているが、同時に科学・疑似科学からの引用も散見される。『精神的なもの』では色彩光を照射することにより、病気の改善を図るクロモセラピー（色彩療法）について触れられているほか、ソースを「青く」味わう患者の事例を基に共感覚の存在に言及しているし<sup>9</sup>、年鑑誌『青騎士』では、色彩光を音と結びつけたスクリャービンの交響曲《プロメテ》をテーマにした論文がロシア語から翻訳掲載されていた。

共感覚をはじめとする人間の内奥に隠されたものへの傾倒はまた、象徴派の伝統を連想させる。ボードレールを中心に19世紀中葉に確立された象徴主義の中心には、万物照応のイメージがあるが、美術においては30年ほど遅れ、その波が様式の変化として見られるようになる。これはオカルト学の伝統に由来する観念が文学から音楽に至るまでにかかった時間だと、F.W. フィッシャーは言う<sup>10</sup>。ボードレールの照応説はグノーシス派からその源泉を汲んでいるが、響き、色彩、フォルムと感情との照応は遠く「青騎士」時代のカンディンスキーにまで及んでいる、というのがフィッシャーの主張である。実際カンディンスキーは生年(1866 - 1944)から言っても、世紀末芸術・象徴主義世代に属しており、物質から精神へ、という主張にもシンボリストの香りが嗅ぎ取れる。

カンディンスキーは、ミュンヘンに出て(1896年)まもなく、カール・ヴォルフスケールを介しシュテファン・ゲオルゲのサークルとの交流を持ち、ドイツ・シンボリズムに触れ親しむようになる。一方、ロシア・シンボリズムの第一世代として知られる「芸術世界」とのつながりもたどることができる。1902年に同誌に長文のレビューを寄稿したほか、1904年には自ら「シンフォニーの最終和音」と呼んだ作品〈古都〉を掲載している。象徴派第二世代「青薔薇」派になると、リアリズムとも「芸術世界」の様式化とも異なって、音楽を称揚、主観的・心理的経験を重視する。またこの世代の詩人ブロークやベールイも音楽の比喩を多用している。彼らはカンディンスキーと直接つながりがあったわけではないが、少なからず共通する芸術観を持っているのである。

また画家個人に対する研究史を振り返ってみても、ミュンヘン時代の抽象作品の成立プロセスをさかのぼる途上で、デフォルメされたモチーフ、塗りこめられた画稿が次々と明らかになっていったが、それらを通じて浮かび上がるのは、画家の宗教的なものや終末論に対する強い関心である。神秘思想、終末論、隠されたものへの傾倒は、いずれも世紀末前後のロシア知識人層のトレンドでもあり、シンボリズムの波が遠くロシアにまで及んでいたことがうかがえる。象徴作用を通じ観念を可視化することは、カンディンスキーのある時期の創作を支えるロジックでもあった。

心霊主義と同様、モダンアートの科学との結びつきは珍しいものでも特別なものでもなかった。色彩の知覚が空間の知覚と分離するという当時広く読まれていたエルンスト・マッハの学説から、カンディンスキーが影響を受けているに違いないというエッドリンガーの主張を、リングボムは「(もしあったとしても) 間接的でしかないであろう」として退けているが<sup>11</sup>、マッハの学説をカンディンスキーが知っていたかどうかはおくとして、「間接的」ということは過小評価すべきではないだろう。彼らにとって、科学と神秘思想は対立するものではなく、後者は前者を拡張したものだからである。

## 2. 色彩の段階的な解放

しかし上述した諸思想や『精神的なもの』の理論を作品解釈にそのまま適用しようとしても、実際の運用はきわめて複雑で、特定の源泉からの説明は一面的な鑑賞にしか至らないようである。そこで色彩が、その相互関係、あるいは線や面といったほかの基本要素との関連で、どのように用いられているのかを、段階的に追っていくことにしよう。基本要素はいかに関係づけられ、高次の意味を帯びるのだろうか？

ブルーノ・ハースは最近発表した論文で、色彩を複合的な視点から解釈している。この論文は論拠に曖昧なところも見えるが、方法としては見るべきものを含んでいるので触れておきたい。彼は色彩をチューブから出された瞬間の、すでに名づけられている色をその意味の面から探るという観点から、色彩の組み合わせがどのような効果を持つか、という点に重心をずらした。アンサンブルによる効果である。ミュンヘン時代の作品では、色彩は対象色から自立するだけではなく、画面の中で独自の配置をとることによって、ある種の和音のような効果を上げるというのである。

ハースが挙げている例、《ムルナウ——教会のある山の風景》(1910)【図版1】を追いながら、議論の要点を確認しておこう<sup>12</sup>。左下から右上に向かって対角線上に山々が連なり、その合間に黄-青の尖塔、左に壁が白く赤い屋根の家、一番低い丘の上に建物が建っている。上空にはグレー・青・白の塊からなる雲のような固まりがあり、右上にも赤と白の斑点が見える。上空には画面左から右上端へ青い帯が伸びている。山並みの中に点在する家々を描いた風景画だが、異様なのは彩色である。深い青と黄

土色が交互に後退する丘の連なりもそうだが、天空の黄色と、そこを横に駆け抜けている青い帯状の形態はさらに異様である。対象色を見えたように写し取るという考え方は放棄されているのである。

ハースはここでカンディンスキーの「もはや家や木のことはほとんど考慮せず、線を色で描き、できるだけ力強く歌わせようと試みながら、パレットナイフで絵具を置いていった」という言葉を引きつつ、この作品の色彩の力を次のように説明している。

ウルトラマリブルと黄土色が交互に並ぶ丘の背景をなしているのは、ナポリタン・イエロー（カンディンスキーは金色に輝く暖かい黄色をこう呼んだ）に染められた空である。この空は前景の藤色と対比的な関係にある。青から藤色にいたる色調を手で隠してしまうと、一番奥にある山と空との関係では色彩上から言えば暖色のナポリタン・イエローが前に来てしまうから、この彩色空間の遠近を生み出しているのは、あくまで藤色と空の黄色の緊張関係である。しかし対比は二元的ではなく、教会の尖塔の上にたなびいている雲の灰色が三つ目の極となって、一つのバランスを作り上げている。ナポリタン・イエロー、藤色、グレーは、この作品上で一つの色彩の属、和音を作り上げている、とハースは主張している。

もちろん、この三色がどんなケースにも属を生み出すわけではない。これらは画面上で対比を意識されたときに、はじめて緊張と調和の状態におかれるのであって、この偶発性はどんな意味の体系であれ、常にある種の任意性を伴うというのと同じである。

もっとも色彩の属の緊張関係というハースの発想には、そのまま同意できるわけではない。黄色－藤色－灰色の三色を任意に選び出したことを認めるなら、どんな絵画からどんな色彩を選び出してもよいことになってしまう。しかし着想の意義を積極的に擲き上げるなら、一色の持つ効果と複数色の対比からもたらされる効果は異なり、後者のほうがヴァラエティに広がりがあるのでという指摘は重要だろう。色彩の同時対比効果は、当時ドローネーなどによって探求されていた手法であり、カンディンスキーにも同じような研究を行っていた記録がある<sup>13</sup>。

カンディンスキーはこの時期、色の性格を段階的に純化させており、色彩を絵画というシンタクスを構成する際の範列の一つと考えていたようである。創作の歩みを考える際、主題の重心の移動は重要なポイントで、たとえば1910年前後にはムルナウ近郊の自然を中心とした風景、神話や宗教に取材したテーマなどが中心だが、この区分は次第に抽象的な画面へと統合され、それが進むにつれてある場面を描写すること以上に、全体の構成・構造が重要になり、前面に押し出されていく。色彩の自立性に重きが置かれるようになるのは、この諸段階の変化と軌を一にしている（ただし変化は直線的ではなく、作品は新たな段階を示したかと思えば、以前の水準に戻るといふ振幅を繰り返しつつ、漸次的に変化していく）。以上を具体的に追っていこう。



図1 ムルナウ



図2 コンポジションVI



図3 印象III (コンサート)



## ①色彩が対象色から離れていく段階

前述のムルナウの風景画は、その典型例であろう。この段階は、フォーヴやドイツの表現主義にも見られるもので、カンディンスキーは1907年のパリ滞在でこのような潮流を知っていた。ただしフォーヴもエクスペリメンタリズムも、色彩が対象物の輪郭を侵してはおらず、色面が独立したものとして扱われているわけでもない。

## ②色彩が対象物の輪郭を超えていく段階

対象物の輪郭を黒い線で浮き立たせ、その内部を平坦な色彩で覆う手法、クロワゾニズムには、ものごとごととした手触りを無骨に切り出してくる力がある。ゴーギャンが始めたこの技法は、アレクセイ・ヤウレンスキーを通じ、その伴侶マリアンネ・フォン・ヴェレフキンやガブリエーレ・ミュンターといった「青騎士」周辺の画家にもたらされていた。カンディンスキーは、対象から自立した色彩を風景画に用い始める1908年ごろ、クロワゾニズムを導入しているが、色彩が線によって区切られるというこの技法の導入は、線と色彩が自立的に振る舞う次の段階を呼びこむきっかけを与えたと考えられる。後に詳細に分析する《コンポジションVI》【図版2】の線の独立した用法なども、おおもとをたどるとクロワゾニズムの対象輪郭線にいきつくように思われる。

前稿で扱った《コンポジションIV》については、特に画家自身が自注解の中で、「形態の境界を越える色彩の氾濫現象」「形態の響きに対する色彩の響きの優位」「溶解効果」などのポイントを挙げている。この画面を縦に三分割すると、中央部分に画家のいう効果がはっきり現れる。前景には二本の太い槍を持つ三人のコサック兵が見られるが、彼らは明瞭な輪郭を持たず、背景の山に溶け込みそうになっている。一方、青い山の上にそびえる角ばった城壁の内部には、白や青といった背景の色彩が輪郭線をまたいで入り込んでいる。ここでは線と色彩の関係が曖昧になり、そのことによって色彩は線のくびきから解放される。また、対象物の存在感が希薄化した結果、線も自律的な造形要素としての性格を強めている。

シェーンベルクの無調ピアノ曲を聴いて描かれたという《印象Ⅲ（コンサート）》(1911)【図版3】には、色彩の圧倒的な氾濫現象がみられる。中央奥に見られる黒のピアノの周りを、黄色が覆い尽くそうとしている。この日、上演された無調作品に観客は怒り出したというが、黄色は「狂気を色彩で表現したものといった印象をあたえるが、ただし、憂鬱症や心気症のそれではなく、むしろ凶暴性や盲目的な錯乱症、躁狂症を表現したものといえる」<sup>14</sup> という『精神的なもの』の記述をそのまま引き継いでいると考えてよいだろう。ここでは色彩は、現象を定量的に写し取っているのではなく、聴衆の興奮という“意味”を帯びた記号として現れている。それは怒号であると同時に、聴衆のアウラとしても解釈されよう。

### ③色彩が自立的な要素として、線や面といった他の構成要素とともに、複合的に編み上げられる段階

この段階では色彩の用法も多岐に渡るが、上述した多様な性質を自在に使い分けることを通じて、抽象絵画の理念が画家自身にとって明確化されていったと思われる。色彩は時に、光や光線としてもとらえられている。舞台コンポジション「黄色い響き」(1913)は興味深い作例であろう。これは筋のないオペラとでもいうべき作品で、音楽・美術・舞踏に加え、色彩が複合的に組み合わせられた総合芸術だが、台本のみが書かれただけで生前には上演されなかった<sup>15</sup>。全6場からなる本作では、開始部や幕間がたびたび色彩光で導かれる。また多色の色彩光線が、音楽や登場人物たちの行動にあわせて交互に照射されたりもする。

オーケストラが和音を奏でる中、幕が開く冒頭部は、次のように進行する。

「舞台上には黄昏の薄闇。はじめは白く、後に強い群青色にかわってゆく。ややあって舞台中央に小さな光が見えてくる。それは色を強めながら明るくなってくる。ややあってオーケストラの音楽。休止」<sup>16</sup>

第一場は霧が舞台上に立ち込めて終わるが、続く第二場は霧がまばゆい白色光に変わって始まる。画布上では平面的に展開される色彩が、「黄色い響き」では空間的・時間的に展開されていることに注意したい。同時期の抽象作品の、爆発するかのごとき色彩を検討することを通じて明らかになるのも、この絵画の時間的な性格である。ところで、平面的（もしくは空間暗示的）に展開される絵の、言語形式による線形的記述によってはっきりする時間性は、しかしながら個別の要素に関して言えば色彩よりもまず線にこそ、端的に現れると言える。

### 3. 《コンポジション VI》にみる線と色彩、その構成

そこで対象が基本要素へと解体され、独立した役割を担うようになる時期の《コンポジション VI》【図版2】を例に、この点を具体的に考えてみよう。線と色彩は多義的で高度な関係性を編み上げている。



図4 ガラス裏絵《大洪水》(現存せず)

本作の発想の端緒には“大洪水”のタイトルを付されたシリーズがある。まだ直接的な対象物の認められるガラス裏絵《大洪水》【図版4】は、上部に打ち付ける雨を表す描線の束や稲光、下部に荒れ狂う波を描いており、その合間に(左から)木の幹にしがみつく人物、両腕を広げる裸の女、樹木によって串刺しにされた三日月、後ろ立ちしている馬などが見える。

種類の同定は困難だが数種の動物の姿が描かれているのは、ノアの箱舟伝説との関連を連想させる。

一方、最終作《コンポジションⅥ》にも、なるほど対象物は存在する。しかしもっともはっきりと識別できる左下のボート、右の巨大なカップル・モチーフ<sup>17</sup>は、下絵や関連作品には見られず、最終作に突然出現している。ボートこそ《大洪水》というテーマと関連するが、他の、直接にテーマを描いている対象物は全て線と色彩のカオスの中に埋没している。カップル・モチーフについては、カンディンスキー自身が、もろもろの形態が「きわめて単調にしてきわめて広がりのある（「ラルゴ」）効果を要求した」ので、「荘重な線」として使用したと述べている<sup>18</sup>。この述懐から推し量れば、このモチーフは“洪水”という一つの意味に収斂するべく選ばれたのではなく、コンポジション上の要求に従って配されたものと考えられよう。

作品の複雑な相貌は、線と色彩の多義的なヴァリエーションから生まれている。色彩も線もさまざまな意味のレベルをもっているのである。ひとまず線に焦点を当てて、この諸レベルを押さえておこう。

- ① 線＝黒が対象の輪郭、あるいは事物そのものを表している場合
  - ・カップル・モチーフ、ボート・モチーフでは線は輪郭として機能している。ただし対象物上で色彩や線が交錯し、モチーフは透過状態にあって、はっきりとしたものの手ごたえは失われている。
  - ・右部で右やや斜めに向かって引かれる何本もの線は雨を表す
  - ・画面下部を中心に引かれているうねる線は波を表す
  - ・他に下絵スケッチや関連作品などとの対比から、消えかかっている対象物の輪郭をおぼろげに伝える線がいくつも見つかる（逆に言えば、下絵がなければ元になる対象は判別不能である）
- ② 線＝黒が色彩の随伴を伴う場合
  - ・カップル・モチーフと重なっている波は輪郭の内側をまずは青、さらに内側で黄色によって支えられている。色彩は線に押しとどめられている。
- ③ 線そのものが色をもっている場合
  - ・中央右上部から左のバラ色の中心に向かって伸びている線は、カップル・モチーフに降り注ぐ線と同じく雨を表しているが、この内部の線は黒のほか赤・黄・青・紫などで引かれている。
  - ・この雨の線と、下絵ではひざまづくか、飛び跳ねるかしている人物のあたりで大きく折れ曲がっている赤い線分が見える（もともとは嵐に変わる木の幹であったようだ）
- ④ 色面の境界が、見えざる線を浮かび上がらせる場合

- ・ガラス裏絵で両腕を広げる裸の女は、画面ではバラ色の背景の中から白くぼろりと浮かび上がっている。この人物を取り囲むように赤とクリーム色からなる半球が見られる。この半球は線による明確な輪郭を持っていない
- ・カップル・モチーフの足元から上方に向かって黒い面が、左から右へと移動している。この面のふちは離れてみると一本の境界線を浮かび上がらせる（実際に線が引かれているわけではない）。

線は場合によって色と関連しつつ、多義的に機能しているのである。色彩になるとさらに複雑で、思いがけない色同士が併置されて独特な効果を生み出しているのだが、その定量的な記述は不可能であろう。全体としてみれば、左中心に白と赤の鈍く輝く領域があり、その右脇に白を背景とした数本の力強い赤のストロークがみえる。この部分はキャンヴァス上の明るい中心をはっきりと形作っている。そのほかの部分にもピンクや黄色が見えるが、全体としてみれば青やこげ茶といった色彩が基調になり、それとのコントラストから言っても、赤と白の領域ははっきりとした中心として認識されうる。

だが線と色彩という要素の分析が、全体を説明しつくすわけでもない。カンディンスキーは《コンポジションⅥ》の構造について、次のように述べている。

この絵には二つの中心が認められる。すなわち、

- 1、左側には繊細で、バラ色の多少形のくずれた、真中には弱く不確かな線のある中心、
- 2、右側には（左の中心に較べると幾分高い位置に）、尖鋭で多少意地の悪い荒々しい、赤と青との力づくきわめて精緻な線を伴う、幾分不協和音を発する中心。

これら二つの中心の間に、第三の中心（左側の中心の近くにある）。これはあとで初めて中心と認められうるものであるが、しかも究極においては主たる中心なのである。ここではバラ色と白い色とが泡立っているため、これらの色彩はキャンヴァスの表面にあるようにはみえないし、何かの観念上の平面にあるようにもみえない。むしろそれらの色彩は宙に浮かんでいて、蒸気に包まれているかの観がある。こうした平面の不在とか距離感の不確定さは、たとえばロシア式の蒸し風呂で観察できる。蒸気に包まれて立っている人間は、近くにいるわけでもなく遠くにいるわけでもない。が、彼はどこかにいるのだ。主たる中心のこの「どこかに」という在り方が、絵全体の内面の響きを規定しているのである。<sup>19</sup>

暗示されているのは、非常に奇妙な空間である。例えば右側の第二の中心の付近にあるカップル・モチーフは透明な、そして線的な構造からなるものとして、同じく線

的に表現された雨や波のモチーフと重なりあっている。それらは対象物という以上に、記号的である。一方、下絵にある裸の女はバラ色の色彩の中に沈んでいるが、「蒸気に包まれて立っている」と表現されており、それは「近くにいるわけでもなく、遠くにいるわけでもない」と距離感を曖昧にした場所に描かれている。「対象を包む蒸気」とは分かりにくい表現だが、「蒸気」は色彩効果を指すのであろう。

すると二つの中心とは、半ば記号化した線の構造体を伴う赤と青の輪郭の明瞭な色斑に対する、蒸気のような色彩につつまれた人体の余韻の対比と解釈できる。そして、この異なる二つのレベルをつないでいるのが、二つの真中あたりに位置している第三の中心なのではなかろうか。

《コンポジションⅥ》でカンディンスキーは、線と色彩という下位要素を多義的に結びつけながら、それらの性格を対比付ける“中心”を左右に配することで、不思議な表象世界を開くことに成功した。これらは《コンポジションⅡ》《Ⅳ》にみたシンタクス構造を発展的に解体しつつ、その歩みをさらに高度な水準に推し上げたものに他ならない。即興的に描かれているようだが（実際、作品の大枠は数日で描きあげられたという）、この構造は細部に念入りの微調整を施すことによって完遂されている。

余りにも劇的すぎる響きを発する線の行為を緩和するために、すなわち、図々しすぎるほどお喋りなドラマチックな要素をひた隠しにする（これに口輪をはめる）ために、私は、画面に色調のさまざまに異なるバラ色の色斑によるフーガ全曲を演奏させられることとなった。バラ色の色斑は大きな不安を大きな平静さで表現して、事象全体を客観化する。他方、この荘重平静な性格を、内面的に暖色の効果を与える種々さまざまな青の色斑がさえぎる。それ自体、寒色の色彩の暖色的作用は、したがってドラマチックな要素を再び客観的かつ優雅な仕方で高める。濃いこげ茶色のもろもろの形態（特に左上の）は、絶望的といった要素を想起させる一種の無神経できわめて抽象的な響きを持つ音符をもたらしている。緑と黄色とは、精神状態に生氣を与え、これに不足している活動性を与えている。<sup>20</sup>

こうした記述から分かるように、主題は「洪水」という出来事の再現描写ではなく、線と色彩の構成に移っているのである。要素の結合が、なんとも名づけがたい抽象的な空間を切り開いているのだ。この空間を改めて知覚の生理学的研究、象徴主義、神秘思想、共感覚理論や四次元といった同時代の思想のトレンドと結びつけて解釈できるかもしれない。1880年代にヴントは視覚を、全体を包括的に眺める視野と、注意を局所化した視点に分けて考えており、この捉え方は20世紀初頭には幅広く受け入れられていた<sup>21</sup>。《コンポジションⅥ》においても、視野は作品の爆発的な印象を全体として受け取るものの、線や色彩が見せる様々な特性は局所化された注意によって

初めて意識に上るのである。一方、試みに再び『想念形態』に戻ると、感情と色彩や形態は次のように結び付けられている。

- 「1、思いの特性は、色を決定する。  
2、思いの性質は、形を決定する。  
3、思いの確実さは、輪郭の明瞭さを決定する。」<sup>22</sup>

カンディンスキーの絵画と神智学思想の図解を直接に結び付けて考えることには問題もあるが、色と形と輪郭という三つの造形要素への自覚的な言及は両者に共通していると言える<sup>23</sup>。『想念形態』は「音楽によってできた形体」という章で締めくくられており、そこでは次のように述べられてもいる。

多くの人々は音が色と結びついていることに気がついている。つまり例えば、音楽的な調べが響くと、それに相応した色のきらめきが、すでに繊細な感覚をある程度開発した人々には見えるのである。しかし、音が色だけでなく、同時に形もつくるといことは、一般にはあまり知られていないようである。また、音楽のあらゆる作品がかなりな時間持続する色と形の印象をあとに残し、それが見える目をもつ人々には、はっきりと見え理解できるということは、一般にはあまり知られていない。<sup>24</sup>

カンディンスキーがこうした記述と共に、同書に掲載された図版にも興味を引かれたであろうことは、想像に難くない。次に挙げるのはその図版【図版6】の二葉で、

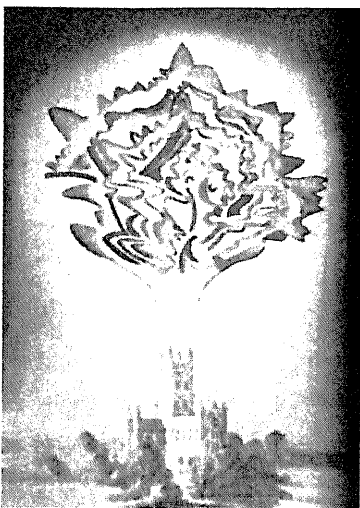


図5 想念形態（グノー）



図6 想念形態（ワーグナー）

それぞれグノーの教会音楽（輪唱）【図版5】、ワーグナーのオペラ音楽を示している。上演が終わった後、演奏会場の上空にしばらくは音楽のイメージがただよっていて、それは音楽の性格によって様々なフォルムをとるのである。《コンポジションVI》の

線と色彩に較べればはるかに単純であるが、この図版が同様に基本要素の多義性を、音楽の多義性になぞらえていることは容易に推察できるだろう。

《VI》のキャンヴァスで「バラ色のフーガ全曲を演奏した」との回想が見られるが、音楽を色彩やフォルムとの類比で考える発想は、照応説から連綿と続く伝統であろう。しかし基本要素の対象からの解放をシンボリズムの伝統に沿って行っていたとしても、カンディンスキーはそこにとどまっていたわけではない。解放された要素がどのように作品として結実していくかを意識的に捉えなおすことを通じ、絵画のラングを発見し、結果としてシンボリズムをはるかに超えた地平へと漕ぎ出でていくのである。

## 第2章 後期プロセス（1919年頃以降）

### 1. ロシアから再びドイツへ

第一次大戦の勃発を契機にロシアに戻ったカンディンスキーは、1917年に樹立されたソヴィエト政権において、美術政策を主導する重要なポジションについた。1918年、人民教育委員会の造形美術部門に加入、ほどなく国立美術工房に教授の地位を得て、革命ソヴィエトの新しい美術教育プランづくりに精力的に取り組んでいく。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。さらに21年にはロシア芸術科学アカデミーの生理数学・生理心理学部門の主任として執務する。

ミュンヘン時代に西欧前衛運動の渦中に身を投じた経験は、新設美術館への作品購入に生かされることになった。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のプログラムはカンディンスキーの手になり、感覚連合についての意欲的な実験なども行って、この試みは21年ラフンの心理学部門へと引き継がれる。第一次世界大戦の勃発と、プライベート面でも抱えていた問題から停滞していた創作活動も、この頃から徐々に活力を取り戻している。

インフクのプログラムでは、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<sup>25</sup>。内面世界を生理的な反応と感情の複合体と考え、科学的な手法をミックスさせつつ、芸術の理論化に取り組む姿勢がはっきりとしてきたのである。しかし、客観性をよりどころに即物・構成を標榜する新世代の画家たちは、その主張の裏に精神性や神秘主義の匂いを嗅ぎとり、批判の矛先を向けた。20年末にはインフク内でカンディンスキーに対抗するプログラムが編まれるが、これは無意識や偶発性を完全に排除しようとするものであった。



図7 カンディンスキー、マイスターハウス内部（筆者撮影）

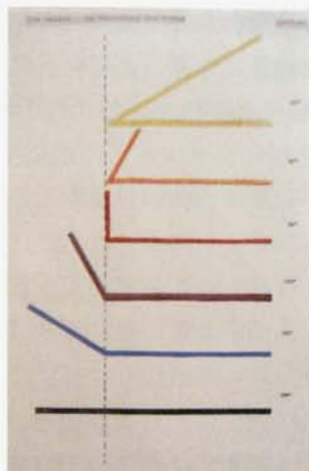


図9 「色彩との関連における角」（筆者撮影）



図10 「色彩と線の照応関係」（筆者撮影）

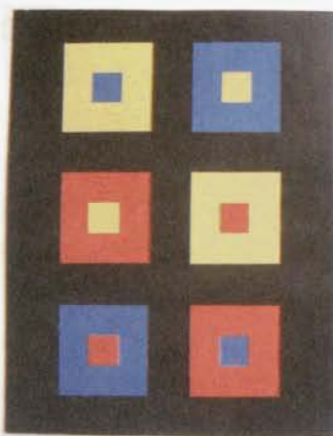


図11 右：色彩と形態の基本コンビネーション（「色彩と形態の空間作用」筆者撮影）



図13 黄-赤-青



世代間の軋轢が強くなるにつれ主潮流から外れ、落胆を感じ始めていた画家のもとに1921年、バウハウスより招聘の知らせが入る。妻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ベルリンに滞在した後、翌22年にヴァイマール・バウハウスの壁画を扱う工房に形態親方として着任する。ここでは壁の色が演出する空間までも含めた総合的な色彩論が模索された（実際、後にデッサウに建てられた親方住宅では、自宅を彩色している【図版7】<sup>26</sup>）。もっとも家具のデザインほどには壁画の需要はなかったようで、具体的な壁画は数例にとどまっている。壁画工房の傍ら、カンディンスキーはクレールとともに予備課程の授業を行い、形態論や色彩論を教えたが、もっぱらこの授業を基礎にして色彩理論は純化・深化したようである。

1923年に発表されたエッセイ「色彩論教程とゼミナール」に、基本的な枠組みが述べられているので参照しよう。まず実利から離れた色彩の基本的特性の研究と、実際の必要を満たす色彩研究の二つが大きな柱として立てられ、その上で、前者を考察する前提として、個々の色彩と併置された色彩それぞれの絶対的および相対的価値が探られている。観念上の純粋色から始め、自然界の分光色、さらには顔料となりチューブから押し出される絵具の色へと進んでいく。次に個別色や併置の法則をもとにして、色彩が統一的な構造を持つように配置されたコンストラクションの段階に進み、最後にそれらを作品の芸術上の目的に従属させた色彩のコンポジションが考えられる。その後、色彩と形態との組み合わせというさらに高度な段階が想定され、同様に基本形態と基本色の関係、それらを用いたコンストラクション、コンポジションが考えられていくのである<sup>27</sup>。

ここには部分と全体の有機的な関係、ロシアの若手前衛画家から批判されたとはいえ、随分シンプルになった機能論がある。カンディンスキーはこの時点でも精神性を捨ててはいないが、ミュンヘン時代からみれば相当程度洗練されたのである。これに伴い実作においても大きな作風の変化が現れた。特性を記述すると、

- ①ミュンヘン時代にみられた、色彩の思わぬ併置による強烈な不協和音は少なくなって、整合的・調和的な構成が支配的になる。また、ストロークの痕跡を強く残していた抽象初期に比べ、この時代には色彩は均一で、面に対しフラットに塗られることが多い。
- ②面や線との関係も整合的になる。色彩の境界としての線、面といった性格がはっきりする。色彩が輪郭を持たない場合にも、グラデーションのようにして、漸次的に変化していく。

線や面がコンパスや定規で作画され、角や立体を組みあげると同様、混沌としていた色彩も整理され、同定もはるかにたやすくなっており、基本要素が混在していたミュンヘン時代に比べ、差異システムは明瞭になっている。整然としたシンタックス

が確立されたのである。

## 2. バウハウスにおける色彩理論

バウハウス以降の作品は理論の図式的な応用ではないものの、かなり整理された外観をみせはじめる。インフクやバウハウスで開陳された基本理念を整理しつつ、次にそれが実作にどのように展開されるかを追っていく。

バウハウス時代に出版された理論書『点と線から面へ』(1926)はグラフィカルな要素の分析に大半のページが割かれ、色彩についてはほとんど言及されていないが、バウハウスで担当していた絵画クラスでは、色彩は重要なテーマであった。「抽象的形態講義」という授業では色彩分析に大きな分量が割かれており、講義メモにはゲーテの色彩理論のほかにオストヴァルトらの名前が挙がっていて、当時の色彩研究の水準を押さえたものになっている。

バウハウスでは色彩現象を体系的に捉えようという試みが他にもなされていた。三次元上の地形を二次元上に写し取る地図に様々な表示方法があるように、色彩にもまた単一の表示方法があるわけではない。一口に一つの色と言っても、明度や彩度によって様々なヴァリエーションが生じる。例えば現象の広がりを生徒に理解させるために様々な表現形式を模索したヨハネス・イッテンは、色彩球とその展開図を用いて色彩現象を一つのスケールで表現し、これがもっとも効果的だと考えた<sup>28</sup>。

しかしカンディンスキーの理論は、このような統合的単一スケールを持っていない。『精神的なもの』においても、色彩環の外に白と黒が置かれているが【図版8】、バウハウスで教授した色彩理論も多極的なものだ。以下、簡潔にして要点を得たポーリンクの書物『バウハウスにおけるカンディンスキーの授業』<sup>29</sup>を基に、その理論がいかなるものかを押さえておこう。

ここでは色彩が赤を除いてペアで扱われているのが特徴的である。他とのコンビ

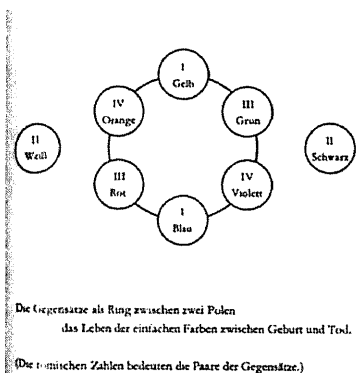


図8 色彩環(『芸術における精神的なもの』より)

ネーションによって意味合いを変える差異の体系が考えられているのである。基本ペアは6つあり、それに赤を加えた7つの項目が考察されている。第一に色彩スペクトル上で対極にあるものとして最も重要な黄色と青、第二に寒系・暖系というヴァリエーションの下に考えられた赤、第三に白と黒、第四にお互いのコンビネーションや白と黒との組み合わせのもとに再び黄色と青が考察され、その後中間色に入って第五に緑と灰色、第六にオレンジと紫、と続く<sup>30</sup>。

ところで、これに先立って『精神的なもの』の後半部には色彩の理論化の試みがなされており、そこ

では4つの主要な対立が挙げられている。色彩の調子を表すものとして、「寒暖」「明暗」の二つの対立軸が考えられ、第一の対立の極にあるものとして黄色と青が、第二の対立の極にあるものとして白と黒が挙げられている。第三の対立は赤と緑だが、実際に述べられているのは赤の示す様々な色調であり、最後に赤-緑と同様、補色関係を作るものとして中間色である橙と紫の対立が置かれている<sup>31</sup>。

バウハウスでの色彩講義は『精神的なもの』の内容を踏襲しつつ、さらに精緻なものになっていることが分かる。ここでは黄と青の性格は以下のように特徴付けられている。

黄：暖かい 明るい 遠心的 前方に向かう 上昇する 能動的  
 青：冷たい 暗い 求心的 後退する 下降する 受動的

黄色と青を正負という二つの極から色彩を捉えるという点には、心理的效果を重視したゲーテの影響が見られるが、ほかにフェレの昂進/抑制などの生理学的反応の研究も想起されようか。一方、三原色のもう一つの色「赤は、黄と青の中間段階にあり、さらに、寒にして暖なる種々の特質を内蔵している」<sup>32</sup>。さらに共感覚理論や色彩の内面的効果、同時コントラストといった諸性格が考察された後、角度・形態と色彩との基本コンビネーションにまで進んでいるのは、特筆すべきであろう。ベースとなる対応関係として、鋭角-黄色、直角-赤、鈍角-青、180°-黒がそれぞれ当てられている<sup>33</sup>。色彩と線という要素をつなぐこの基本シンタックスこそ、後期カンディンスキーの芸術理念の核心にあるものであろう。

受講生の一人フリードリー・ケッシーンガー-ペティピエールの「色彩との関連における角」(1929/30)【図版9】は、この理念の練習例である。鋭角はポテンシャルをはらみ、鈍角になるにつれて潜在力が低下して静止に向かい、水平線では完全に休止する。この動から静への変化を色彩で表しているのが暖色から寒色へという漸次的変化である。同じく受講生フリッツ・チャーシュニクの製作課題「色彩と線の照応関係」(1929/30)【図版10】では、そこに曲線が組み合わせられている。急カーブを描く黄色が、緩やかになるに従って赤、青へと変化している。

角度からさらに形態と色彩の関係が探られる。黄色-三角形、赤-正方形、青-円の組み合わせが基本ヴォキャブラリーだが、これはチャーシュニクが導入した曲線からも類推されるように、鋭角を元に構成されるのが三角形、直角が正方形、鈍角の特殊形態が円という対応関係から導かれている。別の課題例(オイゲン・バツ「色彩と形態の空間作用」)【図版11】では色彩の同時対比効果を練習している左半分に対し、右側ではこの三つの色彩形態が組み合わされている。

対応関係は必ずしも科学的な理由に基づいているわけではなく、経験的・心理学的

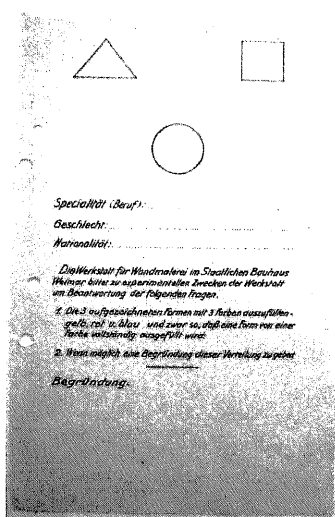


図12 ヴァイマール・バウハウスにおけるアンケート（筆者撮影）

にしか説明しえない部分も多い。感覚的に納得できるところもある一方、文化的・歴史的な背景によって対応関係は変わるのではないか、という疑問も生じる。

ここで壁画工房の形態親方を勤めていたワイマール時代のカンディンスキーが、1923年の大バウハウス展にあわせて行ったアンケートにも触れておきたい。アンケートはまず回答者の専門（職業）/性別/国籍を質した上で、以下のような事項を全てのバウハウス関係者に問うた【図版12】。

「ヴァイマール州立バウハウスの壁画工房は、工房の調査実験上の目的に供するため、以下の質問に対する回答をお願いします。

1. 描かれている三つの形態を、黄・赤・青の三色で埋めてください。その際、一つの形態は一つの色彩で満たされるようにしてください。

2. 可能であれば、そのように仕分けした理由を述べてください」

同じバウハウスで教師をしていたクレーが鶏卵の黄身の例を挙げ、三角形に黄色を充てることに異議を申し立てたほか、シュレンマーも赤と円、青と正方形の組み合わせを選ぶなど、例外は認められたものの、大方の認識はカンディンスキーが想定したものと一致したという<sup>34</sup>。カンディンスキーはロシアでも、基本要素間の関係を探り、その親和性を記した辞典を作る計画を持っていたようだ<sup>35</sup>。

### 3. 《黄-赤-青》のコンポジション

無論実作では、これほど単純なヴォキャブラリーが用いられることはあまりない。これらは原則的なシンタックスであって、作中では色彩や角度ははるかにデリケートな表情を見せている。しかしながら、「基本文法」は作品制作と鑑賞を規定する一定のロジックになっているとも考えられる。文法にかなったヴォキャブラリーが用いられれば、それらは協和的な響きを発するだろうし、そこから逸脱する度合いが大きければ大きいほど、不協和な響きも強くなるだろう。

基本語彙が比較的はっきりと表れた作例として、《黄-赤-青》(1925)【図版13】を挙げる。横長に展開されたキャンヴァスにはタイトルに沿うように左から黄-傾斜直線、赤-方形、青-円を主調色/形態としてもつ構造体が配置され、基本文法を生かしながらも、付随する諸要素や構成によって、複雑な絵画空間が実現されている。左の黄色はそれ自体として完結した形を持っておらず、グラデーシヨンのように変化しながら地の色と溶け合っている。黄色を主題として地の色から区別しているのは、

左に折れ曲がる直線や左上方の弧である。画面左側を縁取っている紫、赤い滲みをもった黒点などと相まって、この部分は全体として横顔のような印象をぼんやりと浮き立たせている。

中央部には赤が歪んだ長方形となって、全体として十字のような形象を作り上げている。この形象は直線による縁取りをもっていないが、地の空間からははっきりと浮き上がった、完結した物体である。直線、三角形、碁盤の目などの浮遊物に混じって、この赤い形象上を、アメーバーやエクトプラズムのような黒い形態が覆っている。

赤い方形の構造物の右上には、青い円盤が覆いかぶさっている。一般的に考えれば暖色である黄色や赤は、青よりも鑑賞者に向けて前に押し出してくる印象を持つはずである。ところが実際には、逆に左から右に向かって構造体が順次押し出されてくるという構成になっている。このような印象を生むのにあずかっているのは、青の円盤の上を左下から右上に向かって伸び上がるぜんまいのような太い曲線である。この円盤上には小さな三角形や方形が乗っており、さらにこの円盤はところどころで黒を含んでいて、一層深い闇を暗示させる。

以上のように見ていくと、《黄－赤－青》では色彩の基本要素を題材に据えながら、自在な処理を施すことによって複雑な絵画空間が形作られていることが知られよう。地と溶解した色彩に、力強い形を与えていくことで暖色から寒色を浮き立たせる。太さの異なる曲線・直線を組み合わせ、小さな浮遊物を散らし、グラデーションのように変化する中間色の地の上で原色のコントラストを力強く展開することによって、静と動の混交する多義的な世界が出現している。

《黄－赤－青》は、カンディンスキーが絵画の基本要素とそれらの組み合わせからなる基本文法を整理し、いわばラングを洗練させることによって、新しい創作の段階を開いたことを示している。これは決して自明なことでも、当たり前なことだったわけでもない。絵画をその基本要素にまで解体していくことには、ある種の危険性も潜んでいるからである。ロシア・アヴァンギャルドでは同じような道をマレーヴィチやロトチェンコが探索していたが、カンディンスキーがバウハウスで行った試みは、ソヴィエトにおいては20年代初頭には早くも終わりを迎えている。なぜだろうか？

カンディンスキーの20年代の幾何学的な作風への転換が、マレーヴィチのシュプレマティズムの影響を受けているということは（その当否はひとまずおくとしても）、よく指摘されることではある。しかし、カンディンスキーの理論的探求が常に多極的・多義的に揺れ動いていたのに較べると、ソヴィエトにおける芸術理論の展開は求心的かつ直線的であった。シュプレマティズムに始まるトレンドは無対象主義へと移り、構成主義へと発展するが、この発想の根底にあるのは構成要素を切り詰めていくミニマリズムなのである。

シュプレマティズムは宇宙空間のような無限の広がりをもった基底に、そこで動き回る平

面をさまざまな方向から描いたものである。伝統的な絵画に較べればはるかにシンプルな要素から成り立っているとはいえ、シュプレマティズムにはまだこのような空間を自らの外部に存在する「絶対」とみなし、形而上的世界を描写するという写実性が多分に感じられた。ところがロトチェンコら、マレーヴィチの後続世代である無対象派は、定規とコンパスを積極的に用い、作図するように描くようになっていった。その結果、シュプレマティズムにみられた形而上学性格は払拭される。1921年にロトチェンコは、赤・青・黄の基本三原色で塗りつぶされた三枚の絵画を描いた。それは白地の上に黒の正方形を描いたマレーヴィッチに対する新世代からの呼応だが、マレーヴィッチがその画布の向こうに五次元を見ていたのに対し、ロトチェンコの絵画では一切の超越的意味が剥ぎ取られている。それは単なる彩色された板以外の何物でもない。

ロトチェンコもまた探求を線や色彩といった根源的な要素に求めた点ではカンディンスキーと同じだが、きわめてわずかの要素からコンストラクションを生成させるという方法は、可能性が汲みつくされた瞬間、「イーゼル絵画」の死を誘い込むこととなった。ロトチェンコの関心は素材や構成が生む効果にあり、創造とはそれらから新しいものを発明することに他ならない<sup>36</sup>。同時代の批評家、ニコライ・タラブーキンは、ロトチェンコの歩みを次のように評している。「それはもはや新しいものが続くことができるような段階ではなく、長い道程での、最後の、最終的な一歩、最後の言葉である。その言葉の後には画家は沈黙してしまうにちががなく、その絵画は芸術家によって創造された最後の『絵画』なのである。この画布は、絵画が造形的芸術として、——芸術はいつもこうした造形的なものであったが——不必要になってしまった、ということを雄弁に物語っているのである」。この後ロトチェンコはイーゼル絵画を捨て、フォトモンタージュや広告などの世界に乗り出し、そのアトリエは「実験室」へと姿を変える。

カンディンスキーも同様に絵画の基本要素に下降していくが、要素を巧みに組み合わせることによって、多義的な、輻輳する画面を織り上げていったという点で、ロトチェンコをはじめとする構成主義者とは際立った対照性を示している。言語が無限の意味生成能力をもっているように、構成の中にもこそ無限の可能性が埋まっているのだ。構成主義者以上に構成的なカンディンスキーの絵画は、バウハウス以降、ますます雄弁に物語りはじめることになる。

## 謝 辞

本稿執筆にあたって、Bauhaus Archiv (Berlin)、Bauhaus Stiftung Dessau、Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Zürich) の各機関から資料の提供を受けました。謝して記します。

## 注

- <sup>1</sup> 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。
- <sup>2</sup> フリーデルがこれら草稿をとりまとめ編纂したというKandinsky : *Farbensprache, Kompositionslehre und andere Texte*. 1889 - 1916 (Helmut Fridel : Hergsg.) は、数年前から刊行が予告されながら、いまだ未刊である。
- <sup>3</sup> シクステン・リングボム、松本透訳『カンディンスキー——抽象絵画と神秘思想』平凡社1995。
- <sup>4</sup> アニー・ベザント、C.W. リードビーター、田中恵美子訳『思いは生きている - 想念形態 -』（竜王文庫、1996）pp.29 - 32。
- <sup>5</sup> Henderson, Linda Dalrymple : *The Forth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, New Jersey 1983 は高次元幾何学からのモダンアートの影響を実証的にたどった包括的研究である。
- <sup>6</sup> Loers, Veit : “Das Kombinieren des Verschleierte und des Bloßgelegten” - Kandinsky und Gedankenfotografie, in *Okkultismus und Avangarde - Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, Frankfurt 1995, S.249.
- <sup>7</sup> ジョナサン・クレーリー、岡田温司監訳『知覚の宙吊り——注意、スペクタクル、近代文化』平凡社2005、pp.203-205。
- <sup>8</sup> ミハイル・ラリオノフ、藤咲多佳子訳「光線主義絵画」（五十殿利治、土肥美夫編『ロシア・アヴァンギャルド コンストラクツィア 構成主義の展開』国書刊行会1991所収、p.81）。
- <sup>9</sup> 『精神的なもの』「V 色彩の作用」、邦訳pp.65-。ところで19世紀の生理学者、シャルル・フェレは様々な刺激に対する生理学的反応を調べ、それらの昂進/抑制の効果を調査した。色彩に関しては、赤や橙は高揚した身体反応を、青や紫は抑制的な反応を導くことが明らかになったが、この結果についてフェレは身体反応は単に視覚のみによって引き起こされるのではなく、身体全体の総合的反応であると考えた。クレーリー前掲書、pp.163-165。
- <sup>10</sup> F.W. フィッシャー、中村鉄太郎訳「秘儀学と近代芸術——ボードレールからマレーヴィチにいたる秘教的芸術観」（『論集世紀末』平凡社1994所収）p.411以下。
- <sup>11</sup> リングボム、pp.185-186。
- <sup>12</sup> Haas, Bruno : *Syntax*, in *Kandinsky - the path to abstraction*, London 2006, pp.190-.
- <sup>13</sup> この点については前回論じた。拙稿「統辞と範列」、pp.56 - 58。図版も参照のこと。
- <sup>14</sup> 『精神的なもの』、邦訳p.100。
- <sup>15</sup> 死後にいくつかの上演の記録がある。ニーナ・カンディンスキーの回顧によれば、1975年に前衛演出家ジャック・ポリエリの手によって南仏ラ・サン・ボームの夏の音楽祭で初演された（音楽：アルフレッド・シュニトケ）。翌年3月にはパリで上演されたが、この時には舞台上に映像が投影され、シュニトケのかわりにウェーベルンの音楽が用いられた（ニーナ・カンディンスキー、土肥美夫訳『カンディンスキーとわたし』（みすず書房1980、pp.227 - 229）。また筆者がつかんでいる範囲では80年代、そして2000年代にもドイツでの上演記録がある。
- <sup>16</sup> Kandinsky, Wassily : *Der gelbe Klang*, in *Der Blaue Reiter*, München 1965, S.212.
- <sup>17</sup> カップル・モチーフについては、前稿でその変遷と使用例を挙げておいた。拙稿「統辞と範列」pp.44-45。
- <sup>18</sup> 「創作を省みてその意義解明の試み コンポジション6」（邦訳『芸術と芸術家』所収）p.69。

<sup>19</sup> 同箇所。

<sup>20</sup> 同書、p.70。

<sup>21</sup> クレーリー前掲書、pp.273-277。

<sup>22</sup> 同書、p.33。

<sup>23</sup> もっともこれは神智学に特有の発想ではなく、ごく一般的な連想の部類に入るものなのかもしれない。「色は形なしでは考えられず、形は色なしでは考えられない。逆に言えば、色はすべて形において考えられ、形はすべて色において考えられるのである。形は色のからだであり、色は形のこころなのだ」(カール・ゲルストナー、阿部公正訳『色の形—視覚的要素の相互作用』まえがき)。

<sup>24</sup> 『想念形態』p.86。

<sup>25</sup> 「モスクワの芸術文化研究所」(『ロシア・アヴァンギャルド コンストラクツィア』p.188)。

<sup>26</sup> このバウハウス教師用の建築物はグロピウスの設計になり、当時としては最先端の設備とシャープな外観をもつものだったが、戦後長らく一般民家としての使用に供され、老朽化に加え内装などに原形をとどめないほどの変形が加えられていた。2000年に当時の資料を基に全面改装が行われ、現在は世界遺産に指定されている。詳細は Norbert Michels, Hrsg.: Architektur und Kunst, Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau, Leipzig 2000.

<sup>27</sup> 「色彩論教程とゼミナール」(『芸術と芸術家』所収、pp.75-76)

<sup>28</sup> ヨハネス・イッテン、手塚又四郎訳『造形芸術の基礎——バウハウスにおける美術教育』美術出版社 1970、pp.51-。色彩球という着想は、19世紀初頭にすでにフィリップ・オットー・ルンゲが提出していた。

<sup>29</sup> Poling, Clark V.: Kandinsky-Unterricht am Bauhaus, Weingarten 1982.

<sup>30</sup> Poling, S.46.

<sup>31</sup> 『精神的なもの』邦訳pp.95-113

<sup>32</sup> 『点と線』邦訳 p.76.

<sup>33</sup> 『点と線』邦訳 p.77.

<sup>34</sup> Poling, S.154. Anm.96

<sup>35</sup> 『点と線』邦訳 p.60 の脚注にもこの点について回想的に触れている。

<sup>36</sup> アレクサンドル・ラフレンチェフ、金沢一志訳「新しい絵画の発明家」(『ロトチェンコの実験室』新潮社、1995 所収)、p.33 以下。

<sup>37</sup> ニコライ・タラブーキン、江村公訳「イーゼルから機械へ」(『最後の絵画』水声社 2006、所収) p.122。