

にし だ ひで は
西 田 秀 穂

学位の種類 文 学 博 士
学位記番号 文 第 64 号
学位授与年月日 平成2年11月22日
学位授与の要件 学位規則第5条第2項該当

学位論文題目 カンディンスキー研究 非対象絵画の成立
—— その発表過程と作品の意味 ——

論文審査委員 (主査)
教授 柏 原 啓 一 教授 中 村 志 朗
教授 岩 田 靖 夫 教授 有 賀 祥 隆

論 文 内 容 の 要 旨

目 次

序に代えて	1
前 篇	9
風景画について	22
人物のいる風景画ないし風物画について	32
木版画について	51
パリでの「油彩小習作」	52
後 篇	
プロローグ《青騎士》の里	57
第一章 年刊誌《青騎士》の表紙絵 —— 非対象絵画成立期における宗教的感情の役割 ——	68
第二章 《水彩による最初の抽象画》の制作年代について	98
インテルメッツォ	122
第三章 《小さな喜び》(一九一三年)より《回想》(一九二四年)へ	

—— 最初の幾何学的な〈デッサン〉の制作年代について……………	127
第四章 一九一四年の作品群について	
a. いわゆる《四季図》(4幅のパネル画、一九一四年)の主題について…	156
b. 《即興：峡谷》の成立とその内容の解釈の試み……………	180
まとめ カンディンスキーにおける抽象絵画の成立とロシア的絶命感……………	197
Appendix	
抽象芸術か具体芸術か?……………	217

前 篇

カンディンスキーは、あるときガブリエーレ・ミュンターにつぎのように語っている。「学生時代に描いた僕の気に入った絵は、よく描けたと思っても、やはり不満が残ったものだ。対象が僕を邪魔するのだ。僕はいつかは対象のない絵、しかも装飾模様に限ることのない、そうした絵を描きたいものだ、と考えていた。」あるいはまた、カンディンスキーはのちに、ある講演の草稿のなかでつぎのように書いている。「絵が、美しい風景や興味深い絵画的なシーンや、人物の描写と違うものだということを、私はおぼろげながら感じていました。私はなによりも色彩を愛していましたので、その頃すでに、莫然とでしたが、色彩のコンポジションといったものを考えていました。そしてそのために私は、その色彩に適合するような対象的なものを、探し求めていたのです。」

これらの言葉によっても判るように、彼の芸術的目標と課題とは、かなりはっきりとしていたのである。彼はこれまでに何度か試みていた「モスクワの童話」を表現しようとし、「色彩のコーラス」をキャンヴァスの上に捉えようともした。しかしいずれも失敗に終わった。色彩のみでは絵は生まれないからである。絵はどんなばあいでも、ある種のデッサンないしフォルムを欠くことはできない。このことを自分の経験によって、十分知り抜いていたカンディンスキーは、正規の学校で絵のテクニックを習得しようと、決心したのである。ただここで注意しなければならないのは、彼が、音楽と同じ力をもった絵、つまり対象のない絵を予感しながらも、なお、色彩のコンポジションが可能となるようなある種の対象を、求めていたことである。

フランツ・フォン・シュトゥックからの独立、それはアカデミックな空気から抜け出すことであると同時に、そとの、近代美術の新しい空気に、自分の身をさらすことも意味していた。

カンディンスキーは、自分の芸術的課題を解決するために、同時に三つの、まったく違った方面から、仕事を始めた。その第一は、風景画のうちに印象派の手法を追究することであり、第二は、新印象主義の色彩原理と“ユーゲント・シュティール”の様式化的手法にもとづいて、装飾的なテンペラ画を描くこと。そして第三は、伝統的な自然主義に対する切札として、当時広く行われていた、木版画を試みることであった。

後 篇

カンディンスキーは、生涯を通じ、《コンポジション》のタイトルを持つ大作を十点制作している。これらは彼のいわゆる《印象》《即興》とは異なり、数多くのデッサン、下絵、色彩効果の吟味とか構図上の考量など、周到な準備ののちに仕上げられモニュメンタルな作品である。そのそれぞれが画家の芸術発展の段階を示す道標ともいうべきものであるが、その十点のうち七点までが、一九一〇年から一九一三年にかけてに集中的に描かれているのである。これは、明らかにこの時期に、カンディンスキーの芸術が急激な変化と展開を経験したことを物語る。そして実は、《コンポジションⅠ》から《同Ⅶ》に到るこの発展の過程が、具体的には、それぞれの作品に現われる種々のモチーフ、その形象がしだいに象形文字ないしは記号化していく過程、つまりカンディンスキーにおける抽象絵画成立の経緯でもあるのである。この時期における急激な作風の変化と展開、そして大作への傾倒には、異常なまでに昂ぶった芸術の創作への意欲、激しい衝迫といったものが感じられる。この芸術家を《コンポジション》の相次ぐ制作へと向かわせ、彼のいわゆる「絶対絵画」創作へと駆り立てたものは、一体何だったのだろうか。この時期は、ヨーロッパ全体が、大きな破局へと急傾斜してゆく時期である。第一次モロッコ事件を契機として、二度のバルカン戦争、そして第一次世界大戦へと発展してゆく時期に当たる。しかもこの画家の祖国ロシアは、そうした趨勢の只中にあって、つねに新たな紛争の導火線の役割を演じていた。カンディンスキーの制作活動も、こうした時代的背景と無縁ではなかったと考える。むしろ時代に対する画家としての過敏なまでの内面的応答が、この時期の作品に認められる特異な傾向のうちに窺われるように思う。カンディンスキーは、のちにこの当時の自分の芸術を回顧して、つぎのように書いている。「破裂、衝突しあう斑片、捨鉢に動く線、爆発、鳴動、飛散——すなわちカタストロフの様相。あらゆる要素、構成、またさらに技法についても、個々の筆触にいたるまでのものが悉く、目的である《ドラマティックなもの》に従わせられた。均衡は消滅するが、決して破滅になるわけではない。到るところに、復活の予感がある…^{註1}。」これは、いわば大戦前夜のこの時期における作品傾向を、画家自身が要約した文章である。

本稿では、《コンポジション》とそれに関連ある作品を中心に、画家に見いだされる種々のモチーフの分析とそれらのモチーフの組み合わせ等を観察、検討することによって、それら作品の主題と意味とを明らかにしたいと思う。

《コンポジションⅠ》から《同Ⅲ》までは、いずれも一九一〇年に制作されている。焼失した《コンポジションⅠ》の副題は《騎手》(複数)、現存する写真によれば、画面中央の中景に“三人の騎手”が描かれ、その下には跪く三人の人物、奇岩と波頭、波間に没する人の姿、山の上には傾く教会の塔が散見され、天空には異変を暗示する不隠の気配がみなぎり、騎馬のあいだには大きく揺れ動く樹が二本認められる。この三人の騎手が、死という名の、蒼ざめたる馬に乗る騎士を除いた《黙示録の騎士》であることについては、かつて詳しく論じたところである^{註2}。「主題なしに

描いた」とカンディンスキーが述べている《コンポジションⅡ》(図1)には^{注3}、これらのモチーフがそのまま受けつがれているが、構図に本質的な変化がみられる。その変化の第一は、大画面を、中央部で懸崖のように見える樹——白樺——の幹によって左右に分けていることである。そして上記のモチーフの展開とみられるものを、主にその左側に配している。“三人の騎手”、その左には裁きを持つかのごとく、首うなだれた四人の人物、左隅には大波に呑み込まれんとする一人の人物、彼方の山麓には揺らぐ教会の塔、そしてその間には驚愕を示す人、恐怖に打ちひしがれた人。天空にはただならぬ不穏の気がただよい、雷鳴が轟きわたるとの感がある。両者の右側には、春めいた風情の中に、沼の傍らに生えている——赤いリボンを結びつけた——柳のような樹、明るい草原の上に儀式めいた仕草の人物群、その前には横たわる“一組の男女”が描かれている。ここで、直ちに気づくことは、巨大な白樺の樹幹を中心に、左には死と不安、恐怖が、右には喜び、そして“新しい生”を予知するモチーフが、象徴的に描かれている点である。大樹によって、画面を左右に分割し、異なった主題を対置させる構図は、すでに先列があり、たとえばクラナハ(父)の《墮罪と救済の寓意》(一五二九)(図2)などがある。カンディンスキーが、この作品、あるいは、その版画を知っていたかどうかは不明であるが、画面を樹幹で分割する構図に関心を持っていたことは、彼の風景画《村》(一九〇九)(GMS31 《樹の幹が描かれている風景》(一九〇九)(KK67)などに窺える。とくにこの《コンポジション》については、制作の最終段階で懸崖(?)が樹幹に変容している事実は、この樹が画面上に果た役割を十分に意識した結果と考えられ、興味深い。ところで右画面における柳の意味はと言えば、これはロシアにあっては棕櫚に代わる聖なる樹。復活祭の一週間前の日曜は聖技祭、または「柳の主日」——柳といっても猫柳であるが——と呼ばれ、この頃になると、ロシアでは全土に迫った春の気配に満たされる。儀式めいた仕草をみせる人物の群れは、この祭りの祝い事を楽しむ農村の人びとなのである。猫柳は、北国にあっては春の生命力の象徴だ。そして中央の白樺は、ルサーリナヤ・ニェジェリア(五旬祭前週)あるいは「緑のクリスマス」の立役者であり、J・G・ブレイザーのいわゆるメイボール(五月柱)のロシア版、これまた聖なる樹なのである^{注4}。この右画面全体が、天国の喜びの象徴ともいうべきロシアの自然の春の喜びを表わしたもので、そこには、“新しき生”の息吹きがある。この“新しき生”を代表するのが“一組の男女”のモチーフで、以後しばしば登場してきて、やがては記号化して二本の描線のみで表されるようになるのである。「破滅」と「復活」とのドラマティックな対置、これが《コンポジション》の主題である。「破滅」、そこにはカタストロフの予感がある。だが同時に、画家は、「新しき生」＝「精神の王国」の到来の兆しをも認める^{注5}。この作品には確かに終末観の反映がある。しかしそれだけに終わってはいない。その点、終末観的な現実認識に伴いがちなペシズムとか虚無主義は、この画家にとっては無縁のものであった。カンディンスキーは、芸術を通して「新しい精神の王国の建設」に積極的に寄与することこそ、芸術家としての自分の使命であると確信していたのである。《コンポジションⅡ》の主題も、こうしたカンディンスキーの芸術観にももとづくものであることは、言うまでもない。

ところで、この作品に引きつづき制作された《コンポジションⅢ》は、大胆な非対象化の試みの結果、主題の認定は容易ではない。画家全体が、大小の岩の塊から組成された巨岩の感がある。この絵のための墨によるデッサン（G.S. 114）を参考にして、画面上のモチーフを列挙すると、右側には人間の姿を思わせる巨大な奇岩（？）ないしは樹幹、下辺に二人の人物像、その左側に馬の前半身、中央の樹幹の左に教会の塔、その右には二頭の馬の頭部、天空には雷光と地上に降る岩のかけら（？）、などが認められる。速断は避けたいが、これらのモチーフから推して“裁きのとき来たる”との告知が、この絵の主題であるように思う。画家自身、その出来に満足ではなかったためか、この《コンポジションⅢ》は、画家自身が編集した『カンディンスキー・アルバム』（一九一三）にも採録していない。これに対し一九一一年作の《コンポジションⅣ》は、年刊誌『青騎士』に、水彩による習作が色刷の図版として掲載されており、また同年作の《コンポジションⅤ》は、上記の『アルバム』中に収録されている。

《闘い》ないしは《戦争》という副題のある《コンポジションⅣ》（図3）については、カンディンスキー自身のこの作品に対する関心度を示すかのように『回想』のテキスト末尾に加えている「制作を省みて、意義解明の試み」によって、純絵画的要素、すなわち「色彩と線描による対立と矛盾」を主に、自ら詳しく分析して見せている^{註6}。

この絵を検討するには、《コンポジション》自体のはかに、『青騎士』誌に掲載されたその水彩画、《コンポジション》のための水彩による画稿、墨による二点のデッサンと油彩による部分図習作などがあり、それらの比較観察により、主題の意味がいっそう明確になる。この作品も、先の《コンポジションⅡ》同様に、中央の二本の太い線条——「長槍（シュピース）」によって画面は左右に分割され、左と右の画面には、これまた異質のテーマが描かれている。左半分の画面には、剣を振って闘う二人の騎士の姿がみえる。左の騎士はやや押され気味の印象を与え、白馬に跨がる右の騎士に優勢の感がある。さらにこれらの騎馬像の足場をみると、左の騎士は堅固な岩場の上にあり、脚下には青い城壁（？）が保塁のごときものが望見され、右の騎士は、青い山の斜面にあって棒立ちの馬をしっかりと御している。そしてその背後には、大きく聳える城塞（？）が天空を包み込む形、うなわち、黒い輪郭線のみにより描かれているのである。岩の懸崖と青い山とがつくる峡谷には、異変を示す黒い量のある太陽と「血の如き」月（黙示録第六章十二節）、そして虹が望まれる。山麓には、長剣を手にした一人、長槍を握った二人の、計三人の人物像が認められる。これに対し、右半分の画面は対象的に簡潔で、まだ温和平静、そこに漂う晴朗の気が、“一組の男女”を表わす滑らかな描線、それに呼応する背景の稜線と単純なフォルムの二つの形象にも看取できる。中央の二本の長槍を軸にしたこの左右のコントラスト、そしてまたこれらの形象は、何を表現しようとしたものなのだろうか。「堅固な岩」、すなわちペテロの上に築かれた保塁はサン・ピエトロ、つまりローマ教会を示し（マタイ伝第十六章十八節）、青い山＝聖なる山の頂きに聳える城塞はクレムリン＝モスクワ、つまり東方教会を表わすものと考えられる。したがって二人の騎士の闘いは、東と西のローマの争い、東西両教会の歴史的葛藤を象徴することになる。ここには、たと

えばスロヴィーヨフの『ロシアと普遍教会』（一九〇〇）の思想が反映しているようにみえる。しかしカンディンスキーの描写から判断するかぎりでは、この闘いは、神の契約の“虹”に示されるように、必ず終わり、和解統一される時期が訪れるが、その主導権はあくまでも東方教会にある、との印象を受ける。ここにカンディンスキーのロシア人としての紹命観がすでに明確に窺えるように思う。「新しい精神の王国の建設」の到来を待つ、いわば未来の“普遍的教会”の聳える山麓に立つ三人の人物は、おそらく天上界と地上界との境に立つガブリエル、ミカエル、ラファエルの三大天使であり、「新しい紀元の到来」まで、聖なる山を守護しつつけているのであろう。地上の“一組の男女”により示されるアダムとエヴァ、つまり全人類も、その「紀元の到来」とともに原罪をゆるされて、霊的世界に入り、永遠の生命を享くこととなるのである。このモチーフを、スロヴィーヨフの説く「両性のより高き（霊的な）統一」としての「真の人間を創造する愛」の形象化、とみることもできる（『愛の意味』一八九二／九三）。その際、この“一組の男女”は愛の力によりすでに「神の国」に入り、「永遠の生命」に満たされた存在となる。愛は、此岸に移り来て、外的なまろもろの現象の外形を変革し霊化する力である。このモチーフは、“原罪”の観念と霊化の力としての愛のアイデアとを同時に含むところの象徴的表現とみなすことができる。さて、画面右上辺の二つの形象は、地上から区切られた彼方において、円光を頂き「紫布」を身にまとった神の姿、そして常緑の「生命の樹」を表わしたものであろう^{注7}。この二つのモチーフは、コスミックな天空での闘いと地上での愉楽を超えたところに配され、「生命の樹」の傍らに立つ神は、これら一切を遠くから見守っている、といった感を与える。

つぎに《コンポジチオンV》（図4）に移してみよう。カンディンスキーによれば、その主題は《復活》、ここでも宗教的テーマ、とくに黙示録的なそれが扱われている。^{注8}ただこの《コンポジチオン》になると、対象的要素が殆ど一種の象形文字、むしろ記号と化し、その一つ一つを正確に判別し解読することは困難であるが、この時期の一連の作品に認められる“記号”と比較検討しながら、そのモチーフを列挙してみよう。その際、とくに同じ一九一一年に制作された裏ガラス絵の《大復活》（図5）（GMS125）が参考になる。左右の上辺両隅にラッパを吹く天使の頭部ないしは頭髮、画面を支配している鞭のようにうねった黒い線。その線の彼方、青い山の上には壊れ落ちる城塞（？）もしくは傾く教会の塔と城壁のある町。その傍に、敬虔に頭を垂れる人物と一騎の騎馬像。遙かな山に駆け上り、また逆に左に向かって疾駆する二騎の騎馬の姿。青い山の右山麓には、細長い塔のように観える“五本の燈火”と頭髮を示す線——これは前記《大復活》の図では「燈火」を手にもどろむ「花婿を待つ処女たち」（マタイ伝第二十五章えあ一節——十三節）の姿であることが明らかである。そのすぐ左側、ほぼ画面の中央に等身大の跪く人物像。これはたぶん蘇りを待つ人の姿であろう。その頭の部分には、ラッパを暗示する二つの楔形が交差している。この人物の右下には、“原罪”を示す、うなだれた“一組の男女”アダムとエヴァとが重なり合っ、ひとりの人物のようにみえる。画面の左下辺には巨大な波頭、それに呑み込まれまいと必死に漕ぐボート上の三人の人物。“洪水”によって亡びぬために“方舟”を用意した人たちの象徴（マタイ

伝第二十四章三十七節——三十九節)。この《コンポジション》には、“裁き”のときに備え、あるいは蘇りを持つ人々が描かれている。ゆえに題して《復活》とされるのである。この作品において特に目立つのは、大画面を支配している鞭のようにうねる黒い線である。これは“最後の審判”の近づいたことを告げる天使のラッパが天地にとどろきわたる響きを、象徴的に表現したものと思われる。構図上からも、この大胆な手法は、これ以後のカンディンスキーの作品に大きく影響する。従来の並列したモチーフの対置という静的な構成から、種々のモチーフが重切した形で、しだいに左下から右上へと向かう対角線を軸に、渦巻状に浮遊する構成へと変化してゆく。見方によっては、地上的な表現からコスミックな表現への転換ということができるかも知れない。ところで、《コンポジションⅤ》と、たぶんその出発点となったと考えられる裏ガラス絵《大復活》との違いについて、一言付け加えておこう。その第一は、《大復活》に認められる“山頂の白馬の騎士”、すなわち“裁き主”たるイエス・キリストの姿が欠けていること、第二は“ボートを漕ぐ人びと”のモチーフが新たに加わっていることである。これはつぎのことを意味する。《コンポジション》は“裁きのとき”(最後の審判)の表現ではなく、“裁きのとき来たらん”との告知の表現であること、したがって画家の意図は“裁きのとき”に備えよ、という点にある。“花婿を持つ処女たち”さらに、“ボートを漕ぐ人びと”(方舟)のモチーフの挿入も、この意図と関連がある。この意味で、《コンポジション》は、単なる終末観的意識の表現ではなく、新しい可能性、すなわち「精神の王国」への道が拓けていることを示唆するもので、ここにも当時のカンディンスキーの精神的志向が窺えるのである。この作品に登場してきた“ボートを漕ぐ人びと”のモチーフは、以後さまざまな形をとって多くの作品に描き込まれるようになるが、留意すべき点であろう。

次に《コンポジションⅥ》を検討する前に、主に一九一二年に描かれている《愛の園》の作品群に言及しておく必要がある。この問題の扱いに、カンディンスキーの愛の観念をめぐる省察の跡、そして意識の変化が認められるからである。この主題を書くに到った直接の動機は、一九一一年の暮れに三十歳の若さで病死したオイゲン・カーラーの細密画風の小品《愛の園》(図6)であったと考えられる。カンディンスキーは『青騎士』誌にこの画家の追悼文を書き、自分が所蔵していたこの絵を図版として掲載しているのである。主題は異なるが、関連ある作品として水彩による《楽園》(GMS143)(図7)がある。アダムと知恵の実である赤いリンゴを手に行っているエヴァ。画面左上には、黄金の核を淡紅色の暈で包んだ形の豊穰ないしは生殖を示す象徴的な形象、左上端には“生命の樹”。画面中央から下辺にかけては、巨大な波頭、ジグザクの鋭角的な黒い線、波打つ土坡(?)が描かれていて、これら下辺のモチーフは、画中の黒い色斑とともに、一種不吉な予感を画面に響かせている。作品の内容からすれば、《楽園追放》図とみるのが妥当で、“原罪”を負った人類の苦悩多き宿命が暗示されている。ここれに対して《愛の園》の副題のある《即興 25》、《即興 27》を、それぞれの水彩の画稿を参考にして観察してみよう(図8、9参照)。《即興 25》——豊穰の色、黄色で彩色された島には、青い暈で包まれた抱擁する男女が二組、緑の“生命の樹”と逃れゆく蛇の尾。岸边には、波、入江にはこの島に漕ぎ寄せている男女を乗せた一隻のボ-

ト。上方には波に打たれている乗り捨てられたボート(?)と、中心の暗赤色の円形を乳白色の暈が包みこんだ形象=生殖の象徴(?)。《即興 27》——男女抱擁の姿が三組、中央には前期の象徴的な形象、その左側には巨大な垣根と蛇の尾、その上に稲妻のように燦めく光芒。左下辺の土坡(?)の傍に、三日月状の形=太刀、を加えられた犬=「死したる犬」が描かれているが、これは「墜落せる輩」の比喻(サムエル前書第二十四章十四節)である。これら二点の作品において共通することは、両性の愛=性愛を「新しき生」の誕生の根源としてこれを肯定し、したがって男女抱擁の暈で包み込む描写法をとる一方、蛇、また「死したる犬」を配することにより、性愛に対する「原罪」の意識をつよく表明している点、本来相矛盾する愛についての観念が同一画面に表現されていたのである。この矛盾の解決としては、アダムとエヴァを愛の力によって浄化された姿、「より高き(靈的な)統一」として表現する方策が考えられる。それぞれに円光を頂く「一組の男女」として描かれる場合がそれで、次に観察する《コンポジション6》には、この表現が認められる。その際、この「一組の男女」は「新しき生」=「神の国」、「永遠の生命」によって満たされた存在となる。カンディンスキーは、このモチーフにより、ソロヴィーヨフ流に言えば、歴史の過程を完成へと導く「連結」の形象を念頭においていたのではないだろうか。「全人類が完全に総合的な統一へ近づく」ための「連結」のアイデアの始源的形態、それがこの「一組の男女」であったのではないか。画家自身、「私が描いた唯一のヌード」と述べている《裸婦》(図10)はあくまでも、推測の域を出ないが、ソロヴィーヨフのいわゆる「全一態」の理想的な具現としての「永遠なる女性」の、カンディンスキーの表現の試みだったように思う^{注9}。

《コンポジションⅥ》(図11)は一九一三年に制作され、その主題は「ノアの洪水」である。この作品の主題と関連して、《大洪水》をテーマにした油彩画(KK159a)(図12)は、モチーフの変遷を辿る上で、触れておく必要がある。まず、目に留るのは、画家の中心からやや左寄りに赤の暈で包まれている淡紅色の女性裸像である。これは右上に描かれている「蛇」と一本の樹——おそらく「善悪を知の樹」(創世紀第二章十七節)であろう——から推して「エヴァ」、そして「原罪」を意味するものと考えられる。左の方には「ラッパを吹き鳴らす騎馬の姿」、右上隅から対角線的に鋭い雷光、それに打たれて斃れた人物。その下辺には打ち寄せる大波。右上辺からの雷光の線に沿って、驚愕を示す老人、慌てふためき半ば水に没している舟へと急ぐ人の姿。そして、右下には、太陽(?)とともに金色に輝き胸に手を当てている一人の女性像。これは「日を著たる女ありて、其の足の下に月あり、其の頭に十二の星の冠冕あり。かれは孕りをりしが、…」(ヨハネ黙示録十二章1節——6節)とあるその女、したがってキリストの花嫁なる「教会」を意味し、この女が産まんとしている子は世界の救い主メシヤである。こうしてこの画面には「神の怒り」と「神の恕し」とが同時に描かれているのである。「女性裸像」を包む「赤」と「孕れる女」の背に見える「青と緑」とは「善悪を知の樹」の赤き果樹と聖なる常緑の「生命の樹」との象徴的対照と言えるかも知れない。ところでこれと同じ主題「ノアの洪水」を扱った《コンポジションⅥ》の成立事情については、前述した『回想』の末尾の「意義解明の試み」中に、一章を設けて興味深く

語られている。ここでは、その詳細に立ち入ることは避けて、一応、《コンポジションⅥ》が一枚の裏ガラス絵《ノアの洪水》(一九一二)(図13)を契機にさまざまな画想へ発展、一年半の試行錯誤ののちに、ふたたびそのガラス絵が「出発点」となって、二、三日のうちに一気に最終画稿が仕上げられたという事実だけを、述べておく。今日では所存不明の裏ガラス絵は、その写真だけが遺っているが、「まじめな形態とおどけた表現とをミックスすることが、私には楽しみであった」とカンディンスキーが語っているように、その画面には荒れ狂う大波のなかに、「男女の裸像、ノアの方舟、いろんな動物や棕櫚、稲妻、雨など」が描かれている。前期の油彩画《大洪水》は、おそらく彼の試行錯誤の過去の一段階であったのである。「ノアの洪水」という宗教的意義そのものが、画家の脳裡から離れず、それに解釈を加えた一種の図解的表現を生んだものと考えられる。これに対して《即興 大洪水》(一九一三、GMS76)(図14)《コンポジションⅥ》に直結する油彩の習作の一枚で、裏ガラス絵の「色彩、構図の要素、対象と無関係な線描による形態」が更めて見直され、その感動にももつて制作された作品であり、この画面からあえて対象的要素とおぼしきものを拾い上げるとすれば、中央のやや下方に「ノアの方舟」らしきものが、辛うじて認められる程度である。《コンポジションⅥ》は、この作品を基礎に、とくに形態的要素、色彩的要素の微妙な対比、慎重な比量の結果生じる、一つのヴァリエーションとして完成したものである。その際、《即興》と著しく異なる点は、二つの対象的なモチーフが、それぞれに円光を頂く姿で表わされている点、第二は、「ボートを漕ぐ人びと」のモチーフが、画面の左下隅に大きく、しかも明瞭に描き込まれている点である。第二の点については後述するとして、まず、「一組の男女」が、この絵の主題「ノアの洪水」からして「原罪」を意味するアダムとエヴァであることは言うまでもない。問題は、そのアダムとエヴァとが円光を頂く聖なる存在として描かれていることである。結論だけを言えば、ここには、先に述べた「一組の男女」のモチーフの私の解釈と関連して、愛、すなわち霊的な愛の力によってこそ全人類は救済される、とのカンディンスキーの祈念ともいうべきものが、表現されているように思う。

《コンポジションⅦ》(図32)について。この作品は初期の《コンポジション》の集大成とも言うべき大作であるが、画家自身は、その主題について何ひとつ語っていないその主題は果して何だったのだろうか。この問題を考える際、一つの指針になるのは、《コンポジションⅥ》の成立過程である。すでに見てきたように、この作品は打ちガラス絵《大洪水》を「出発点」としたものであった。実は、これと同様の関係が、一九一三年に制作された注目すべき作品《小さな喜び》(KK174)(図15)についても当てはまるのである。これは、一九一一年作の裏ガラス絵《小さな喜び》(GMS120)(図16)を、殆どそのままに拡大、油彩画として仕上げた、といっても過言にはならぬ作品である。この二つの事例に倣って、《コンポジションⅦ》につき現在明確にこの作品に下絵、習作あるいは部分図デッサンと判明しているものを整理し、それを手掛かりとして、その原形とも言うべきものを求めて遡っていくと、やはり一点の裏ガラス絵に辿り着くのである。しかもそれは、カンディンスキーにとって極めて印象深かったと考えられる作品、というのは『カンデ

ィンスキー・アルバム』に収録されているわずか二枚の裏ガラス絵の、そのうち一枚だからである。それは、一九一一年作の《最後の審判》(図17)である。この原型から《コンポジチオン》に到る過程を示す作品群の系譜ともいうべきものを、その成立順序にしたがって列挙してみよう。

(1) 裏ガラス絵《最後の審判》(一九一一年)。(2) 《コンポジチオンⅦ》のための油彩による習作(一九一三年)、(GMS63)。(3) 《コンポジチオンⅦ》のためのデッサン(水彩画)(一九一三年)、(GMS135)。(4) 《最後の審判》のための墨によるデッサン(一九一三年)、(グローマンの著者の図版ナンバー19)。(5) 《コンポジチオンⅦ》のための墨によるデッサン(一九一三年)、(GMS405)。(6) 《コンポジチオンⅦ》のための水彩画(一九一三年)、(GMS136)。(7) 《コンポジチオンⅦ》のための墨によるデッサン(一九一三年)、(GMS372)。(8) 《コンポジチオンⅦ》のための油彩による習作1(一九一三年)、(KK179)。(9) 《コンポジチオンⅦ》のための部分図習作2(油彩)(一九一三年)、(KK181)。(10) 無題の水彩画、《コンポジチオンⅦ》の習作とみられるもの(一九一〇年の年紀あり)、(一九一三年)。(11) 《赤い斑》(水彩画)(一九一一年の年紀あり)、(グローマンのカタログでは、ナンバー648)。(12) 《コンポジチオンⅦ》のための油彩による習作2(一九一三年)、(GMS64)。(13) 《コンポジチオンⅦ》のための油彩による習作3(一九一三年)、(GMS68)。(14) 《コンポジチオンⅦ》のための水彩による部分図習作(中心部の図)(一九一三年)、(KK180)。(15) 《コンポジチオンⅦ》仕上げ途中の図(ガブリエール・ミュンター撮影)、(一九一三年)。(16) 《コンポジチオンⅦ》、油彩画(一九一三年)、200×300cm(KK186)。(以上については、図17——図32参照をされたい。)

つぎに、これらの作品におけるモチーフを分析し、作品相互の関連を跡づけてみよう。(1) の《最後の審判》は、この裏ガラス絵の下絵とみられる水彩画(GMS147)、類似のモチーフを内容とする裏ガラス絵《万聖節》(GMS107)、油彩画《万聖節Ⅱ》(GMS62)、水彩画《ラッパの響き》(《大復活》)(GMS457)などと比較することにより、そのモチーフがより明確になる。画面の左側には、裏ガラス絵《最後の審判の天使》(GMS113)、同《聖ガブリエル》(GMS123)などの姿態を大胆に縁取りしたような天使が描かれている。右側には、天使の頭部とラッパ、その下には教会の塔がみえる。鞭のようにうねる線で一気に描かれ、崩れ落ちる教会の塔のある城塞の前には、騎馬像のキリスト。山の右手には“処女たちの燈火”と祈る姿の人物。その下の三角帆の舟と大魚とは予言者ヨナに因むもの(ヨナ書第一章——第四章)。その左側、中央部には、手を前に伸ばしている婦人像(聖フランチェスカ?)と身をかがめる人物像。右下には、横たわる黒衣の司祭とひげをはやした聖ウラジミール。山麓には三人の人物の姿、そのすぐ右側に跪いて自分の首を手で捧げる殉教者とひれ伏した姿の一人の人物が描かれている。そして右手の天空には、予言者を代表する“火の車と火の馬に乗るエリヤ”。これがこの画面に認められる主たるモチーフである。(2) の油彩画、(3) の水彩画、(4) の墨によるデッサンへと目を移していくとき、いわゆる非対象化の過程、その変化の様子が明らかになる。一見したところ、ラッパと下辺の土坡しかその跡をとどめていないかにみえるのだが、前紀のモチーフを記憶している目には、天使の輪郭、

山と崩れ落ちる教会の塔のある城塞、予言者エリヤ、三角帆などの痕跡を識別することができるのである。ところが、(5)の墨によるデッサンとなると、困惑してしまう。(4)の画面とは、まるで異なった形象、あるいはモチーフが登場しているからである。(5)には鉛筆による、これと殆ど同じ布置、構図のデッサン(GMS437)があるが、これらが《コンポジションⅦ》のためのデッサンということになると、(1)から(4)までの習作と、どのような繋がりがあるのだろうか。夥しい点数の画稿類を調査したJ・アイナヒーは、つぎのように述べている。《コンポジションⅦ》が制作されるまでには、「少なくとも、鉛筆によるもの、ペンや筆によって、墨で描かれたもの、部分的に水彩を使用したものなど、二十一枚のスケッチと、油彩による十枚以上の習作ないし下絵が存在する。」そしてつけ加えて、「これらの習作の類が、ごく稀にしか仕上げられた油彩画《コンポジションⅦ》と似ていないこと、あるいはその一部しか類似点が認められぬことは、奇異な感じがする。画家自身が〈コンポジションⅦのために〉と書き添えているにもかかわらず、それらの作品がすべて完成した作品と関連づけることはできない、とさえ言えるのである」と¹⁰。ところで、当面している問題については、どのように考えたらよいのか。(4)以前の《最後の審判》の系譜は(5)のデッサンによって継ぎ切られた、と考えるべきであろうか。私は、ここに断絶があるとは考えない。その変化は、方向転換ではなく、《最後の審判》の系譜の上に幾つかの暗示録的主題が重ね合わされてゆく、その意味で一つの展開と解釈できると思う。《コンポジションⅦ》の制作以前に仕上げた大作《コンポジションⅦ》(“ノアの洪水”)、それについて描かれた《小さな喜び》、さらに一九一二年に集中して生まれている前記の《愛の園》、これらのすべてが、一つの《コンポジション》に結集、集大成してゆく、そのための一つの試みとしてスケッチが、この(5)の墨によるデッサンとなったと考えられる。そこで、このデッサンのモチーフの分析に先立ち、《コンポジションⅥ》のなかに認められる、先に触れたもの以外のモチーフを指摘し、ついで《小さな喜び》のそれを列挙しておこう。《愛の園》については、すでに述べたので、ここでは更めて採り上げない。

一、《コンポジションⅥ》の補足。画面中心よりやや下に、線書きによる《騎手》。右画面に“一組の男女”とそれに重切する三角形のモチーフ。

二、《小さな喜び》(図33)。“崩れ落ちる教会のある”二つの青き山。三人の騎馬像。大波と波頭、奇岩。一組の男女。“ボートを漕ぐ人びと”。森(手前の山麓右手)。虹(「神の契約」のしるし)。

これらの各主題と、さらに《愛の園》を形成するモチーフ相互の間に、多くの重複があることは明らかであろう。そしてその殆どが、問題の《コンポジションⅦ》のための墨によるスケッチに見出されるのである。その一つ一つを指摘するまえに、このスケッチの明らかに部分図と判断される《水彩画》(無題)が二点ある。一点はミュンヘン市立美術館に(図34)(GMS356)、他の一点はグッゲンハイム美術館のコレクション中にあり、両者は、一見したところ同一作品と見違えるほど類似している。後者は、美術館のカタログでは一九一四年頃の作とされているが、この二

点の《水彩画》を前記のスケッチと比較すれば、この制作年代の推定が誤りであることは確かで、まさしくこのスケッチの右半分の部分図、したがってスケッチそのものよりも以前に描かれた習作とみられる。ところでこれら二点の水彩画のテーマは“ノアの洪水”の根源、つまり、創世記に「此日に大淵の源皆潰れ天の戸開けて雨四十日四十夜地に注げり」（第七章一一、一二節）とある、その状景の描写なのである。画面の中心には「天の戸開けて」いるさまが描かれ、それに二つのラッパが重なる形で加えられている。その下には、野辺につながる巨大な堰、そして二重の大波が認められ、左上辺には崩壊し水没せんとする教会の建築物が略画され、画面全体が漆黒の空から注ぐ雨で煙っている。水彩画と墨によるデッサンとでは、手法の違いのあることは当然であるが、モチーフは文字どおりそのまま写されているといっても差し支えない。さて更めて墨によるスケッチの画面に認められるモチーフを検討してみよう。画面右半分は《水彩画》のモチーフがそのまま引きつがれているが、その下には“ボートを漕ぐ人びと”と奇岩ないしは“溺死する人”の姿が重切しており、「天の戸」より中央寄りには、《最後の審判》の系譜に属する《コンポジチオンⅦ》のためのデッサン（水彩画）（GMS135）の右上辺部のモチーフ、すなわち、漆黒の雲とラッパ、それに“予言者エリヤ”を示す三条の線を除いたその地塗りの部分が、そのままに採り入れられている。それに新たに、その雲あるいは闇空から噴出するように見える複数の曲線が加わっているが、これは“虹”を示したものと考えられる。画面中央には三角帆と波も認められる。その下方寄りの部分には、“二重の大波”、三角形と重切する“一組の男女”のモチーフ。すぐその上には三本の線のみで描かれた“騎手”（《小さな喜び》にも現われる）。そして山を示す形の上には“垣根状の三本の波状線”があり、それと山の稜線のあいだには、真ん中に斑点のある一つの円、それと交差する一本の線、これは《愛の園》などに描きこまれている“生殖”を暗示する象徴である。その左上、画面の左上隅には“蛇”を思わせる異様な形状のものが突出し、それに長い槍のように太い直線が突きささっている。このように見てくれば、ここには、一九一二年以降にカンディンスキーが描いた作品中のモチーフが、殆ど全部登場していると言ってよいのである。そしてこれらが《コンポジチオンⅦ》の画想にとって、その基礎的なモチーフ群となるわけで、これ以後の習作、画稿は、この墨によるスケッチ（５）のさらなる展開とヴァリエーション、とすることができる。つぎに、《コンポジチオンⅦ》の作品系譜のなかで、とくに顕著なモチーフおよび構成上の変化を示す点に限って、作品相互の比較検討を試みよう。

（５）と（６）の相違点。右画面に《復活》のモチーフが加わったこと。すなわち、“蘇りの人”（殉教者）と“繭状で布で巻かれた三つの遺体”（“蘇り”を待つ者たち）が新たに現われたこと。そして中心部に“的の形をした”同心円の形状、それに二本の“矢”と楔形とが一体化した状態で描かれていること。漆黒の雲（？）のすぐ右側に黒い条線が交叉している朱色の楕円形が姿を現わしたこと。下辺の“ボートを漕ぐ人たち”のオールが姿を消したこと、など。

（６）と（７）との相違点。顕著なのは構図の変化である。（７）、（８）では、右上隅に画面全体を貫流するエネルギー源が位置づけられ、それが楕、あるいはロシア語の（大文字のベ）字形の

二つの組み合わせで示され、対角線的な構成が明確になってきたこと。右下の“蘇りの人”が円弧で包まれ、油彩の場合には、シャボン玉のような多彩な量で包まれ、そのため下辺の曲線が（6）とは逆に、中心に向かって弧を描くようになっている。

ところで、多数描かれている《コンポジションⅦ》のために画稿類のなかに、画家自身の手でナンバーを記入したものが、現在七点遺っている。精細に観察すれば、水彩画を含むこれら七点のデッサンが、《コンポジション》の最終的画想を描いたものであることが判明する。前記（6）、（7）のデッサンも、これに属する。とくに（7）、すなわち《コンポジションⅦ》のための墨によるデッサン（GMS372）は、以後の制作に決定的な役割をもつもっとも基本的な画稿であり、《コンポジションⅦ》の原型と言っても差し支えない。この原型をさらに略画したものが二点（GMS373, 375）、それ以外に、中心部の“的”の形をした“同心円および二本の矢”と“楔形”のみを描いたもの二点（GMS374, 137）がナンバー記入の作例に入る。後者のモチーフに、画家が腐心したことが、これからも窺えるのである。このモチーフが何を意味するかは後で述べることにして、（10）の水彩画については、一言触れておく必要がある。これは、“KANDINSKY 1910”の年紀がある作品で、カンディンスキーの最初の抽象画として広く知られているものである。しかし《コンポジションⅦ》の系譜にしたがってその位置づけを試みると、この水彩画は、前記（8）の墨によるデッサンの水彩による表現の試み、とみることができるのである。それゆえ作品の制作年代は、一九一三年ということになる。水彩画に署名する際、画家は のサインをするのが一般的で、この絵のようにフルネームの署名がある作品は、私が調査したかぎりではこれ以外に《赤い斑点》（一九一一）、《円のなかに》（一九一一）の二点があり、しかもそれは同一のインクペンで書きされ、年紀の字体も全く同じであって、同じ時期に、すなわち、一九三三年以降の或る時期にバリにおいて自家用カタログ作成の際に、記入されたものと判断している。上記の年紀は、その際における画家の記憶違いによるものとししか考えられないのである。

最後に、《コンポジションⅦ》のために油彩による習作のみを採り上げよう。（8）と（12）との相違点。“蘇りの人”が姿を消していること。“一組の男女”のモチーフが影を潜めてしまったこと、それに中心の“的のような”同心円が多彩になっていることなどが指摘できる。それよりも大きな変化は、“一組の男女”のモチーフの省略もこれに関連すると思われるが、画面の下辺両サイドの部分が、しだいに中心方向へと収斂されてゆく傾向が見られること、その結果、中心の“的のような”同心円を通る右上隅から左下辺に至る対角線を軸として、楕円状に巡回する構成が、一段と明瞭に顕われている点が指摘できる。色彩は、全体的に沈静化の傾向をみせている。（12）と（13）の相違点。（11）までの習作に見られた一つにのモチーフ、すなわち、左上辺にあった巨大な蛇のごとき形状が、ここではじめて消滅していること。“一組の男女”のモチーフの再登場。中心の“虹”のように多彩な“的の形”の同心円の色環が、画面の上端に移され“的のような”同心円の形状に形態、色彩の点で変化が現れていることなどが挙げられる。

こうした変容をみせながら、（15）を経て（16）の《コンポジションⅦ》に仕上げられるので

あるが、なおその間に、中心のモチーフについて繰り返しスケッチが試みられていることは注目に値する。(14)の水彩による部分習作のほかに、油彩によるもの、墨によるデッサンなど、少なくとも四点の習作が現存する(GMS136, 374, 375等)。さらに“的のような”同心円の彩色についての実験、一種の“色合わせ”の試みが、これとは別に行われている(GMS445, 446, 516)(図35参照)。これらの事実から推して、この中心のモチーフ、一言で言えば、“的状の二本の矢、ラッパの組み合わせ記号”とでもいべきモチーフに、カンディンスキーが格別の注意を払っていること、したがって、このモチーフのもつ意味の重要さが察知できる。私は、いま、“的状の虹”という表現を用いたが、このモチーフの由来は「視よ、天に御座設けあり、その御座に坐したまふ者あり、その坐し給ふものの状は碧玉・赤瑪瑙のごとく、かつ御座の周囲には緑玉のごとき虹ありき。」(ヨハネ黙示録第四章二節——四節)とある、その虹である。この種の虹の表現には、すでに触れたクラナッハ(父)の『墮罪と救済の寓意』にその先例があり、その詞書には「虹と裁き」とある。“ラッパ”は同じく黙示録の「視よ、天に開ける門あり。初に我に語るを聞きしラッパのごとき聲いふ『ここに登れ、我この後におこるべき事を汝に示さん』」(第四章一、二節)とある、その「ラッパ」である。したがって前記の中心のモチーフは、“裁き主の来たる”ことを象徴的に表現したものと解釈できる。これに加えられた“二本の矢”、それは一体どういう意味をもつのであろうか。この問題は、後に述べることとして、《コンポジションⅦ》そのものの特徴について、簡単に述べておきたい。まず中心部に、主要なモチーフが集中的に纏められていること、“虹”の架け橋(?)がふたたび描かれていること、そして左下の隅に明確に“ボートを漕ぐ人びと”のモチーフが再登場している一方、中央下辺に描かれていた“溺れる人”と重切した形の同じモチーフが、色斑の痕跡を残して消えてしまっていること、などが指摘できる。中心の“的”の脱色、多彩な同心円の分離と、“ボートを漕ぐ人びと”のモチーフの重切的描写からの分離独立とは、この完成作において軌を一にするもののように考えられ、また同時に、前述した対角線構成の強化にも役立っているように思われる。色彩は(13)の油彩による習作よりも、さらに冷却の度を増している。この《コンポジション》の主題の激しさゆえに、かえって画家は、できるだけ色彩に伴う刺激の強さを抑えているのである。

《コンポジションⅦ》の「出発点」ないしは「動機」となった裏ガラス絵《最後の審判》から完成までに到る過程は、この作品が、まさにカンディンスキーのいわゆる《コンポジション》そのものの典型であることを示す。《最後の審判》のモチーフに“ノアの洪水”、“愛の園”、そして《小さな喜び》のモチーフが組み合わせられ、対立させられ、あるいは重複しながら、しだいに《コンポジションⅦ》がまさしく《作曲》されてゆく。この“作曲”の完成である《コンポジションⅦ》の主題、それは何であつたのであろうか。これについて、つぎのように言えるであろう。《コンポジションⅦ》の主題は、そのカタルストローフの本質が“最後の審判”のイメージによっても、“大洪水”のそれによってもカヴァーし切れない、より普遍的で宿命的な「世界劇」であつたのであろう、と。恐らくは、カンディンスキー自身が《コンポジションⅦ》に触れて述べている“大

きな没落”にして“没落につづく新たな発生の頌歌”の表現、であったのである、と^{注11}。だが、この抽象的な大画面から、何を根拠にこうした主題を推定できるであろうか。この《コンポジション》の「出発点」となった裏ガラス絵《最後の審判》には、《コンポジションV》（“復活”）におけると同じように、山頂に白馬に跨る騎士の姿が認められるが、これは救世主キリスト（ヨハネ黙示録第十九章十一節）であり、エリヤは、救世主が地上に来るとき、その前に現われる予言者である。ここには裁きと同時に救済がある。実は、これと同じ意味が《コンポジションVII》にも籠められているのである。二本の矢が貫いている的状の虹とラッパの記号的な組み合わせが、それを象徴的に表現しているのである。“的状の虹”と“ラッパ”についてはすでに述べた。その示唆を、カンディンスキー自身「ミュンヘン画壇便り」を寄稿しているロシア象徴派の文芸美術雑誌『アポロン』創刊号（一九〇九）の扉絵（図36）に負うていると考えられる。“二本の矢”は、“いまふたたびの神の怒りが地上に下らん！”との意。一方、“虹”は“神の恕し”を示す「神の契約」の表現でもある。画家が、この象徴的表号の構成にいかん工夫を凝らしているかを思い起こすとき、そしてこの記号がつねに画面の中心に定着している点を併せ考えると、その意図がどこにあったかを窺い知ることができる。「芸術家は語るべき何かをもたなければならぬ」とするカンディンスキー。予感される——物質主義文明の——カタストロフのうちに“新生”——「精神の王国」の——到来の兆しを認める画家の精神的志向が、この作品にも顕われているのである。彼のいわゆる「蔽いかくされたもの」、「隠された構成」を通して。だが、いくつかの象形文字による——内奥に秘められた——意識解読への道を残しながら——。

最後に、カンディンスキーのこの期の抽象絵画を通し、ことに《コンポジション》を含めてその主要な作品に認められる大きな特徴、精神的傾向ともいえるべきものについて、述べておきたい。そしてこれまた、その絵の主題を構成する種々のモチーフとその扱い方に現われるように思う。その一つは、とくに《小さな喜び》に見いだされる“崩れ落ちる教会のある山”、“傾く教会のある城塞”、この二つが、一つの画面に描かれている点である。この作品も、裏ガラス絵《陽光に溢れた（風景）》（一九一〇）（GMS120）が元になって、少なくとも油彩、水彩を含めて四点の習作を経て仕上げられた作品である。ここで指摘できることは、作品の構図の変化は殆ど認められないが、彩色の点では、出発点と完成作品とでは、全然異なるということ、つまり本来の主題が、軽妙、快活な内容から、重圧、沈鬱、さらには悲劇的印象をすら与えるものに変容していることである。先に挙げたモチーフ、すなわち、“三人の騎馬像”、“一組の男女”、“ボートを漕ぐ人びと”は、山野を駆けめぐり、散歩をし、舟遊びを楽しむという“小さな喜び”から、“黙示録の騎手”、“原罪”、“ノア方舟”に変わる。変わる、というよりは、二つのイメージが一つのモチーフに重なっているのである。ここにはふたたび黙示録的内容が登場している。画題《小さな喜び》は、したがって“大きな喜び”、すなわち、「新しき精神の王国」（「神の国」）の訪れに対する言葉として用いられているのであり、画面は、地上の“小さな喜び”（複数の形で示されている）がいまや失せんとする終末の状況の表現であって、しかもそれが単純に破滅に終るのではなく、神の救いが必ずあるこ

とを、“虹”によって示しているのである。色彩だけについて言えば、春の陽光が秋の落日、むしろ残照に変じている。ここで先に触れた二つの教会、すなわち、遠く彼方の“崩れ落ちる教会”と、手前の珍しく純幾何学的な形態のみにより構成された“傾く教会”、これを併せ考えると、この二つの教会が格別の意味、つまり特定の教会でないかと想像されるのである。彼方の、いわば“歴史の雲”で包まれた“崩れ落ちる教会”はビザンチウム教会の崩壊を、画面中央の“傾く教会”はローマの教会を暗示しているのではなからうか。いま更めてカンディンスキーがロシア人であり、「敬虔なロシア正教会の信者」であったことを思い起こす必要がある。結論から先に言えば、そこには“第三のローマ、モスクワ”の思想が顕われている、と考えられるのである。「二つのローマが崩壊して消え失せた。西のローマと東ローマと。天はモスクワに、第三のローマたる位置につけ、と命じた。第四のローマは決してありえないであろう^{注12}。」これは、十六世紀の半ば、コンスタンチノーブル陥落後、プスコフの修道僧フィロテオスが告げた言葉であるが、これがのちのちに至るまで、ロシア知識人のうちにも、その思想の底流となって脈々と流れ、今世紀の初頭まで受けつがれてゆく。カンディンスキーもまた、この思想の系譜に属しているわけである。この点では、《コンポジションⅥ》（“闘い”）の表現、クレムリン（？）を思わせる東方教会の優勢の表現に、同じ思想を窺うことができるであろう。さらに“ボートを漕ぐ人びと”のモチーフがしばしば認められることは、一々作品に当たってみるまでもないが、《コンポジションⅥ》、《コンポジションⅦ》にも、その左下辺に、明瞭に看取とることができる。しかもそのいずれの場合も、習作の段階では、画面のなかに他のモチーフとともに混在していたものが、最終の段階において、他のモチーフが「隠された」形で抽象化の度が進められているのとは逆に、むしろ相対的には具象的な形をとって描きこまれているのである。このモチーフは、前にも述べたように、“裁き”のときに備えるべし、との象徴である（マタイ伝第二十四章三十七節——三十九節）と同時に、カンディンスキーがロシア人であることを示す、いわば“花押”とも考えられるのである。“ロシア人”を意味する「ルス」あるいは「ルーシ」の語源は、バルト・フィン人の“routshi”（ルオツィ）から派生したもので、その原義は「漕ぎ手」の意味である^{注13}。つまり、あの“大洪水にも、“最後の審判”にも、この“漕ぎ手”は大波にさらわれることなく健在というわけで、これは新しき“ノア方舟”に当る。以上二つのモチーフの扱いを総合するとき、そこにはロシア人特有の紹命観がはっきりと浮かび上がっている。この時期は、カンディンスキーのいわゆる「ロシアのエキセントリックな要素が反映している」時期ではなかったか^{注14}。彼は『回想』のロシア語版『道程』（一九一八）のなかで、ミュンヘン在住中自分を訪ねてきたドイツ人やその他の国々の人が、異口同音に「救いは東方より来る」ということへの信仰を表明した旨、書きしるしている^{注15}。カンディンスキーのこの時期の芸術、そして思想を貫くものが、ロシア・メシアニズムであったことを示唆する一文として、受けとることができるであろう。

注

- 1) W・カンディンスキー、『芸術と芸術家』、(拙訳)、一九六二年、美術出版社、186頁。
- 2) 拙稿「年刊誌《青騎士》の表紙絵——非対象絵画成立期における宗教的感情の役割」、『東北大学文学部研究年報』、第16号、一九六五年所載。および Hideho Nishida, “Genèse du Cavalier bleu”, *XX^e SIÈCLE, Paris*, 1966. 参照されたい。
- 3) W・カイディンスキー、『回想』、(拙訳)、一九七九年、美術出版社、88頁。
- 4) ジェイムズ・フレイザー、永橋卓介訳『金枝篇』(一)(岩波文庫)、第10章「近代ヨーロッパにおける樹木崇拜の名残り」の項およびH・イスウォルスキー、平塚武訳、『ロシア人とキリスト教』、中央出版社、昭和三十九年刊、270頁～284頁参照。
- 5) 前掲、『文学部研究年報』参照。
- 6) W・カンディンスキー、『回想』(拙訳)、一九七九年、美術出版社、63頁～65頁。
- 7) 「柴布」については、マルコ伝第十五章十七節などを参照のこと。
- 8) 一九一四年、ケルンでカンディンスキー総合展開催の計画があり、その開会の辞として、執筆された講演草稿で、Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter*, Verlag G. Brukmann, München, 1957. 中に収録されている。拙訳、前記『回想』、88頁。
- 9) V・ソロヴィーヨフ、御子柴道夫訳、『愛の意味・ドストエーフスキイ論』、一九七〇年、東宣出版参照のこと。
- 10) J. Eichner, *op. cit.*, S. 158f.
- 11) 前掲、カンディンスキー、『回想』(拙訳)、70頁。
- 12) Hiedegard Schaefer: *Moskau-Das dritte Rom*-, 1963, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, S. 204.
- 13) Th・G・マサリック、『ロシア思想史』I (佐々木俊次、行田良雄訳)、みすず書房、昭和三十七年刊、16頁、(注1)。およびM・N・ボクロフスキー著、深見尚行訳、『ロシア文化史概論』、岩波書店、昭和六年刊、58頁参照。
- 14) W. Grohmann: *Künstler schreiben an Will Grohmann*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1968. S. 46f.
- 15) 前掲、W・カンディンスキー、『回想』(拙訳)、49頁。

「図版」について。KKはカンディンスキー自身の整理したカタログ中のナンバーを示し、GMSは、ミュンヘンのレンパッハハウスのガブリエーレ・ミュンター財団所蔵の作品整理ナンバーであることを示す。

論文審査結果の要旨

19世紀末から20世紀初頭にかけてのヨーロッパ画壇は、印象派、後期印象派、アール・ヌーボー、ユーゲント・シュティール、フォーヴィズムなど、多彩な芸術運動の渦中にあった。1896年にロシアからミュンヘンに移住したカンディンスキーも、当然これらの動向から大きな影響を受けるが、

やがて独自の非対象絵画の道を拓き、抽象絵画の先鞭をつけることになる。本論文は、カンディンスキーのこの非対象絵画形成の歩みを辿りながら、彼が特異な世界を開発することとなったその背景に、ロシア人に固有の終末論理解の存することを究明し、終末論的な宗教メッセージの伝達に関して生じる形象の隠蔽が、カンディンスキー芸術における抽象化を誘うことになった、と説く。

論文は「序に代えて」「前篇」「後篇」「Appendix」から成るが、非対象化の生じた1908年から1914年までの作品を分析している「後篇」が、量的にも全体の3分の2を占めて、本論文の中核をなす。

「序に代えて」は、論者の研究上の失敗から語り起こし、カンディンスキー研究の特異性に触れ、合わせて、彼の所属していたモスクワのレーピン門下の事情と、1896年に移住して入門することになったミュンヘンのアズベ塾の事情とを紹介する。ここでは、カンディンスキーの作品理解に関して、特に彼がロシア出身の芸術家である点に注目しなければならないことを、予想的に強調する。

「前篇」は、1901年に美術集団ファランクスを組織するに至るまでのカンディンスキーの履歴を述べたあと、1900年から1907年までのカンディンスキーの初期の作品を、「風景画」「人物のいる風景画」「木版画」「リトグラフ」「パリでの油彩小習作」の5項目に分けて検討し、この時期にすでに对象的要素を隠蔽する非対象化の傾向が認められることを実証する。

「風景画」については、1901年の《シュヴァービンク郊外の家並》から1903年の《ヴェネチア運河》までの10点の作品が対象となるが、それらの作品の中に、色彩の組み合わせによって対象を超えていくは萌芽の認められるものがあり、また装飾的な点描の手法を用いた作品が含まれるなど、論者はここに非対象化の予兆の存することを見て取る。

「人物のいる風景画」については、18点の作品が分析される。ここでは、1904年の《夕暮れ》から1907年の《多彩な人生》までの作品に特にロシア的なモチーフが登場し、そのロシア的なものを表現するに当たって点描の色彩モザイク画に適したテンペラ画が用いられていることに注目、色彩のみによる画面構成へと近づきつつあることを論証する。

「木版画」については、白黒の木版画集《言葉なき詩》(1903年)並びに同時期の5点の多色刷り木版画、及び詩版画集《響き》(1912年)を取り上げ、これらの作品の中に、ユーゲント・シュティールの影響のもとで対象を略画化していく試みを見出している。

「リトグラフ」については、1901年の《ファランクス第一回展のポスター》に、ユーゲント・シュティールの強い影響を認め、また、1906年の「パリでの油彩小習作」の2点《サン・クルー公園》と《サン・クルー公園 騎馬姿が見える》とには、対象のモチーフより以上に色彩のハーモニーが問題となっていることを指摘して、これらの作品が非対象化の道へ向かいつつあることを述べる。

本論文の主要部となる「後篇」は、1908年より1914年までの作品を多角的に問い、カンディンスキーにおける抽象絵画の成立に、ロシア的召命観が強く働いていることを確認する。

先ず「プロローグ」では、ミュンヘン時代にカンディンスキーがミュンターと共にしばしば訪れたムルナウの町の記述から始め、論者がこの町で行なった調査とそれに基づくその後の考察によって、1912年に創刊された年刊誌《青騎士》の表紙絵の青騎士が、ムルナウの町のアーチを飾る聖ゲ

オルクに仮託されたヨハネ黙示録の騎士であるという仮説を提出する。

第一章「年刊誌《青騎士》の表紙絵」では、青騎士を黙示録の騎士と解釈する右の仮説が、非対象絵画成立期の全体の作品連関のもとで実証されていく。論者は先ず、この騎士を聖マルチンとみなす従前のグロマン、フィヒネル、ルマション、ブリッシュらの所説を逐一批判し、聖ゲオルクと認めつつ聖マルチンのイメージを加えたものというローテルスの説を手掛かりに、ムルナウの精神風土との関わりで生じる宗教的動機を強調して、聖ゲオルク説を提起する。その際に、カンディンスキーに生じた1911年夏の白い色にまつわる異常体験を重視し、これを同年に描かれた聖ゲオルクの3点の油彩画の白の強調と結びつけて解釈していく論者の洞察は、明快で説得的である。その上、更に論者は、《青騎士》のための水彩による習作10点を検討し、聖ゲオルクの悪竜退治と王女救出の伝説のモチーフに加えて、太陽や月などの天体が描き込まれていることを発見、聖ゲオルクの背後に、ヨハネ黙示録のイメージを読み取る。そして、非対象絵画成立期にこの表紙絵と前後して描かれた《コンポジション》とよばれる連作の7つの大作（1910年－1913年）の中に、黙示録の騎士が描き込まれていることを指摘し、この時期にカンディンスキーの抱いていた黙示的な終末の危機意識を剔出することに成功している。

第二章「《水彩による最初の抽象画》の成立年代について」は、いわゆる《水彩による最初の抽象画》が、その裏面に1910年の年紀のあることから、1910年の作と信じ込まれてきたが、実はこの作品が1913年の作であることを論証するものである。この作品を1910年の作と考え、一般に抽象絵画が1910年をもって始まったと語られているが、カンディンスキー自身はしばしば、1911年に最初の抽象画を描いたと語っていることから、カンディンスキーの言う最初の抽象画がどの作品を指すかについても、同時に考察することになる。論者は、ここで、1910年から1913年までの連大作《コンポジション》の7つの作品を逐一丁寧に分析し、この連作がいずれも、ノアの洪水、騎士の闘い、死者の復活、最後の審判などを主題にしていることを明らかにし、西ローマ教会（ローマ・カトリック教会）と東ローマ教会（ギリシア正教会）とが最後の審判とともに崩壊したのちに、第3のローマたるモスクワのロシア正教会が新生の時代を統率するという、ロシア・メシアニズムの終末論を《コンポジション》連作の中に読み取っていく。その作業の中で、《水彩による最初の抽象画》を連作Ⅶのための習作の一つに位置づけて1913年の作とみなし、1911年の最初の抽象画は、《即興20－馬》であると推定する。

「インテルメッツォ」と題された小篇では、カンディンスキーの主著『芸術における精神的なものの』（1912年）の一節が引用されて、蔽い隠すことと顕わにすることとの組合せによる新しい芸術の可能性が語られ、また、カンディンスキーと神智学との連関にも言及される。

第三章「《小さな喜び》（1913年）より《回想》（1924年）へ」では、これまで《小さな喜び》（1913年）のための下絵と考えられてきた幾何学的《デッサン》が、実は《回想》（1924年）のために習作であり、従って《デッサン》の裏面に書かれている1913年の年紀は信じがたいことを論証する。この《デッサン》は幾つかのモチーフに《小さな喜び》との類似点が認められるために、裏面の年

紀がそのまま信じられてきたが、論者は、両者のすべてのモチーフについて詳細に比較を行い、その似て非なる点を列挙して、リンゼン、ブリッシュ、グローマン、ヴォルブー、ヴァイスらが、《デッサン》を1913年作とみなす根拠をすべて論駁する。そして、改めて《青い孤》(1917年)並びに《回想》(1924年)との比較を試みて、《回想》が《青い孤》を媒介にしながら《小さな喜び》を回想する作品であると規定し、《デッサン》は《青い孤》以降のもの、すなわち、《回想》のための下絵でなければならない、と推論する。この検討を通して、第一次世界大戦直前の世情の緊張の中でカンディンスキーの抱いていた破滅のあとの新生への終末論的な期待の喜びが、大戦下の1917年には失われていくこと、そして、大戦後の1924年には再び新生の喜びを回想する形で期待の復活することが、確認される。また、この《デッサン》が幾何学的抽象画の最初の作品とは言えなくなることにもない、論者は、1916年の《デッサンNo.1》をもって、最初の幾何学的抽象画であると論述する。

第四章「1914年の作品群について」では、前半でいわゆる《四季図》(1914年)を、後半で《即興：峡谷》(1914年)を取り上げる。

先ず《四季図》については、この4枚の絵を、春・夏・秋・冬を主題にするものとするリンゼン、グローマンらを批判し、四季図ではないと論じたレーテルの所説を参考に、論者の大胆にして緻密な考察を展開、春の図はファウストの昇天を、秋はエリアの荒野への復帰を、夏は義人ナボテの死を怒るエリアを、冬はエリアの昇天を、それぞれに主題とするものと論じ、《四季図》をも一貫して終末論思想の表現に際しての隠蔽的非対象化の作品と解釈する。

後半の《即興：峡谷》については、この作品が非対象化の傾向の顕著な時期の作品中の例外的な一点とされ、そこに認められる対象的要素から、カンディンスキーが1914年7月にヘレンタール・クラム(地獄谷峡谷)へ小旅行をしたこととの連関で、峡谷を描いたものと理解されてきたが、論者はこれにも疑問を呈し、従来のアイヒナー、グローマン、ホイットフォード、ラコスト、ロング、レーテルらの見解を論破する。そして、諸モチーフにヨハネ黙示録に記述された終末的事象の諸象徴を見出し、この作品のテーマを峡谷ではなく落日であるとする。峡谷とも見える具象的な諸モチーフを用いて、かえって落日のイメージを蔽い隠しているその手法は、手法事態が黙示録的なのだと結論づけるのである。

まとめの「カンディンスキーにおける抽象絵画の成立とロシア的召命観」は《コンポジションⅦ》へと収斂していく《コンポジション》連作を再度取り上げながら、虹、ラッパ、騎士、ポート、蘇りの人々をはじめ、様々な黙示録的モチーフが重ね合わされつつ、更に、大洪水、小さな喜び、愛の園の3主題がこれに組み入れられていく様を追跡する。そして、この連作が、大きな没落とそれに続く新たな生命の到来の表現であり、普遍史的な世界劇の展開をうたう頌歌の作曲そのものであることを論述しつつ、ローマ教会とギリシア教会の闘いのあとにロシア正教会の新時代が到来するというロシア・メシアニズムの召命観が、この時期のカンディンスキーの非対象化の作品を形成している、と論じている。

最後の「Appendix」（付論）では、1910年以降のカンディンスキーの芸術活動の全体を抽象絵画の制作の活動と据え、これを5期に区分して、それぞれ、非対象絵画期、幾何学的抽象画への過渡期、幾何学的抽象絵画期、具体絵画への過渡期、具体絵画期と名付けて整理し、非対象絵画、抽象絵画、具体絵画などの概念を明確に区別しようとする論者の主張が述べられる。

本論文は、以上の通り、非対象絵画成立期のカンディンスキーの諸作品を、それを取り巻く多くの材料に基づきながら、綿密に解釈して、その背後に働く特異な思想を解明するものである。もっとも、宗教的表徴が隠蔽されざるを得ないことの必然性の立論や、イコーンの与えた重要な影響の具体的な記述に、やや不十分な点がないわけではないが、全体に太い筋の通ったその論述は極めて明快で、従前の理解を訂正する多くの新知見を含み、カンディンスキー研究並びに抽象絵画研究一般に寄与するところまことに多大である。

よって、本論文の提出者は、文学博士の学位を授与されるに十分な資格があるものと認定される。