

# 卒業研究（芸歴和）

## 題 目

カンディンスキーが《コンポジションVII》に結晶化させたもの

指導教員	柱本元彦 教員・西田兼 教員
学籍番号	32451740
氏 名	藤崎 博和
コース	芸術学コース

はじめに …1

第1章 先行研究が描出する《コンポジションVII》の特徴——六つの先行研究から …1

第1節 黙示録的主題 …2

第2節 新たな主題 …3

第3節 主題とは別の視点、色彩と画面構成 …4

第2章 カンディンスキーの言う「内的必然性」とは …5

第1節 明示できない《コンポジションVII》の「新たな主題」 …5

第2節 「内的必然性」を定義する——明示できない「新たな主題」の確定のために …6

第3節 「内的必然性」から見た制作時の主観と客観 …8

第4節 「内的必然性」の源泉——ロマン主義の影響 …9

第3章 《コンポジションVII》に描かれたもの …10

第1節 色彩と形態——《コンポジションVII》作品分析のための枠組み …10

第2節 カンディンスキーによる前作《コンポジションVI》の作品記述 …11

第3節 筆者による《コンポジションVII》の作品記述 …12

おわりに …15

参考文献一覧 …18

文末脚注 …22

・以下、別冊

図版

図版出典一覧

はじめに

ワシリー・カンディンスキーには〈コンポジション〉と名付けられた連作があり、78年の生涯で10枚のコンポジションを制作した。そのうちの一作目から七作目までをミュンヘン滞在期（1896-1914）に描いている。この時期は画家が抽象絵画の可能性を模索した時期にあたる<sup>1</sup>。本稿で論じる《コンポジションⅦ》【図1】は、この時期の末期である1913年11月に制作された、コンポジション・シリーズにおける最大の作品である。

この〈コンポジション〉とは何であるか、画家自身が著書『芸術における精神的なもの』で以下のように述べている<sup>2</sup>。「私の内面で形づくられるが、時間をかけ、ほとんどペダンチックなまでに、最初の構想に従って私により検討され練り上げられる表現。この種の絵を、私は〈コンポジション（構成・作曲）〉と呼んでいる。ここでは、理性、意識、意図、目的が、支配的な役割を演じる。ただそのさい、最後の決定を下すのは、計算ではなく、つねに感情である」。また画家はこの〈コンポジション〉の前段階として、外面的な自然から受けた直接の印象を表す〈インプレッション（印象）〉、主に無意識的な、大部分は突然に成立した内面的性格をもつ精神過程の表現つまり「内面的な自然」の印象を表す〈インプロヴァイゼーション（即興）〉の二つを挙げ、これら三つの段階を対比させている。1913年6月に書かれた本人による回想<sup>3</sup>には「『コンポジション』を描くことを自分の生涯の目標とした」と書かれており、〈コンポジション〉がカンディンスキーにとって重要な位置づけにあったことがわかる。

私は本稿で、カンディンスキーが《コンポジションⅦ》という作品に何を結実させたのかを、先行研究の比較分析、著書『芸術における精神的なもの』に書かれた「内的必然性」の解説、《コンポジションⅦ》の作品分析の順に考察し明らかにする。考察の観点として、「主題」「色彩」「画面構成」「形態」「内的必然性」の五つを設定する。

## 第1章 先行研究が描出する《コンポジションⅦ》の特徴——六つの先行研究から

本章では、《コンポジションⅦ》に係る六つの先行研究を「主題」、そして「色彩」と「画面構成」の観点から整理する。

《コンポジションⅦ》の主題に係る先行研究はその主張によって大きく二つに分けられる。それは「習作から完成版に至るまで黙示録的主题が《コンポジションⅦ》を貫いている」という主張と、「出発点には黙示録的主题があったが制作の過程で画面上から消え去り、最終的には新たな主題に置き換わった」という主張である。

また、黙示録的主题とは別の分析の観点として、「色彩」と「画面構成」を提示する主張がある。

一つ目の主張をするのは西田秀穂、Magdalena Dabrowski、鈴木勝雄の3名、二つ目は西

村勇晴、速水豊の2名、三つ目は平野到である。

以下、名前を挙げた順にそれぞれの主張を整理していく。

## 第1節 黙示録的主題

まず、一つ目の「習作から完成版に至るまで黙示録的主題が《コンポジションVII》を貫いている」ことを主張する3名の論を概観する。

西田秀穂（1993）<sup>4</sup>

西田は《コンポジションVII》の主題として、ガラス絵《最後の審判》（1911年）【図2】と類似する《コンポジションVII》のための油彩による習作（1913年）【図3】を主題分析の出発点に据えている（p.146）。その後、連なる習作とデッサンの詳細にわたる比較検討を行っている。主題分析の結びとして、「《最後の審判》の系譜の上に幾つかの黙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VI》（ノアの洪水）【図4】、《小さな喜び》【図5】、《愛の園》【図6】とその関連作《黒い斑1》【図7】、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」と述べる（p.149）。更に図像分析を進め、この時期の絵に度々登場する図像「崩れ落ちる教会・傾く教会」と「ボートを漕ぐ人びと」の2つに焦点を当てる。前者はビザンチウムの教会の崩壊と傾くローマ教会を、後者、《コンポジションVII》完成段階になって急に現れたボートは、大洪水でも最後の審判でも健在である漕ぎ手が乗るノアの箱舟である。これら二つのモチーフの扱いを総合して考え「この時期のカンディンスキーはロシア人特有の詔命観、ロシア・メシアニズムを見ていた」と結論づけている（pp.157-158）。

Magdalena Dabrowski（1995）<sup>5</sup>

展覧会図録でダブロウスキは「コンポジションVIIの複雑な図像は、多くの学者によって指摘されているように復活、最後の審判、大洪水、愛の園というテーマを組み合わせている」（p.44）と指摘し、《コンポジションVII》のこれらの図像群が「カンディンスキーの世界の状況と未来に対する視点、そして芸術が精神的な再生につながるという彼の信念を象徴する包括的な終末論的な図像を観客に発見させる」と続け、カンディンスキーは「大洪水、最後の審判、復活の考えやテーマを喚起するイメージを発展させようと努め」、これらは「外面的かつ具象的なものから内面的、精神的、抽象的なものへと焦点を変えることを暗示する普遍的な言語を見つけるのにふさわしい主題である」と言う。最後に、画家が《コンポジションVII》で表した芸術的願望として、物質主義の時代に対する不安がありながらも新しい精神的な時代の到来が間近に迫っていることへの希望、芸術がこのような時代の変化における救済手段として位置付けられることへの希望を挙げ（p.45）、論を結んでいる。

鈴木勝雄（2002）<sup>6</sup>

図録のIV章「ミュンヘン1913年——コンポジション、大いなる総合」の作品解説で鈴木は「抽象絵画への飽くなき探求を続けたカンディンスキーのミュンヘン時代の頂点をなす本作において、抽象化は究極にまで推し進められたかに見える。その眩いばかりの色彩と渦をなすフォルムの混淆は、観る者を圧倒せずにおかない。しかし《コンポジションVI》の制作の出発点に『ノアの洪水』という主題が想定されていたように、《コンポジションVII》においても、その基底には、当時のカンディンスキーの頭から決して離れることのなかった黙示録的主題が鳴り響いていたのである」と述べ、続けて「カンディンスキーがハンドリストに掲げた油彩習作のひとつ【図3】は、1912年制作のガラス絵《最後の審判》<sup>7</sup>【図2】と構図やモチーフの点で類似しており、《コンポジションVII》の初期の構想を伝えてくれる。（中略）そこ（筆者註：同油彩習作【図3】）には〈インプロヴィゼーション〉シリーズその他で繰り返し描かれた、カンディンスキー独特の『終末と復活』という黙示録的な世界観が投影されている」（pp.84-85）と述べている。

## 第2節 新たな主題

次に、二つ目の「出発点には黙示録的主題があったが制作の過程で画面上から消え去り、最終的には新たな主題に置き換わった」ことを主張する2名の論を概観する。

西村勇晴（1996）<sup>8</sup>

西村は、当該展覧会に展示された唯一の油彩画《「コンポジションVII」の習作》【図3】を、バーネット<sup>9</sup>が彼女の著書で指摘したように油彩習作の中では最も早く描かれたものとした。根拠は、これが構図の上でもモチーフの上でも、最終作よりはむしろ1912年制作のガラス絵《最後の審判》とほぼ一致することである。

しかし「最終作へは、部分を模索したり、全体構図に戻ったり、さらに行きつ戻りつしながら、横たわる二人の男女や、ボートを漕ぐ人といった別のモチーフを加え、あるいはその位置を変え、あるいは構図を、色彩を変容させ研究していく過程があった」と述べる。

西村はカンディンスキーの著書『回想』から言葉を引き、「《コンポジションVII》に先行する《コンポジションVI》がガラス絵《ノアの洪水》【図8】から出発したのち、絵画のすべての要素は相矛盾するものも含めて『完全な内面の均衡に変えられ』、作品は『その絵の成立の動機を解消し、内面的な、純粋に絵画的で独立した客観的な存在に変換』された」と述べる<sup>10</sup>。西村は《コンポジションVII》でも、上で引用した《コンポジションVI》と同じ言葉があてはまる、と自身の作品解説を結んでいる（p.149）。

速水豊（2010）<sup>11</sup>

図録に収録された習作の作品解説で速水は《コンポジションⅦ》の主題について述べている。以下、該当箇所の全文を引く。

初期の構想を示す習作の構図やモチーフが、「最後の審判」を描いたガラス絵にも見出せることから、本作品も黙示録的なテーマを表しているとされる。研究者たちは、ここに「最後の審判」「復活」「ノアの洪水」「愛の園」などのモチーフを読み取り、この重要な作品の解釈を試みてきた。だが、カンディンスキー自身は、《コンポジションⅤ》【図9】の主題を「復活」とし、《コンポジションⅥ》では「ノアの洪水」を取り上げたと明言しつつも、次のように記している。「これ以後に描かれた多くの絵は出発点となる主題もなく、具象的な起源となる形態もない。それはいかなる強制力もなく、ごく自然に自ずと生じたのだ。初めに自ずと生れてくるような形態が、この数年の間、段々と確固たる地歩を占めるに至り、私は、しだいにもろもろの抽象的要素の多種多様な価値へと没頭していった。このことによって、抽象的な形態が優勢を獲得、そつと、だが確実に、対象に起源をもつ形態を追い出すに至ったのである」。黙示録的なテーマが根底にあったにせよ、むしろ起源から切り離された形象が画家の内的な必然性に従ってそれ自体の生命を持ち、絵画というもう一つの世界の創造が大画面の構成（コンポジション）として成立したことに、カンディンスキーが成し遂げた偉業を見るべきであろう（p.140右段）。

### 第3節 主題とは別の視点、色彩と画面構成

最後に、上述の5論文を含む多くの先行研究で試みられてきた黙示録的テーマの解明とは異なる分析の観点として、色彩と画面構成があると主張する平野論文に触れる。

平野到（1993）<sup>12</sup>

平野は論文の序で、本稿での《コンポジションⅦ》の考察は、造形的観点からの分析が主眼となると述べ、従来のカンディンスキーの作品研究の趨勢であった、主題とは異なる視点で論を進めることを示す。「1960年代以降の《コンポジションⅦ》周辺の作品研究は、画面に具象的なモチーフの断片を見付け出し、その起源を辿って意味を探り作品の主題や制作の精神的背景を明らかにする試みが趨勢を占め、それがほぼ無批判に継承されてきたように思う」と平野は言う。続けて「《コンポジションⅦ》は特定の意味や主題を表現する目的のみで制作されているとは思えない。本稿では、これまでほとんど論じられていない造形上の特徴についての基礎的考察を行い、《コンポジションⅦ》に対して従来の研究とは異なる視点を提示する」と述べる。平野は、主題とは異なる論点として《コンポジションⅦ》の造形上の特徴に着目し、観点として「色彩」と「画面構成」の二つを挙げる。「色彩」について

は前々作《コンポジションV》・前作《コンポジションVI》と《コンポジションVII》との比較によって論じ、「画面構成」については、幾何学的画面構成を示す《素描・GMS406》

【図10】を経て制作されている点を挙げる。これらの視点は本論の軸となるため、以下に、平野の主張の概要をまとめておく。

一点目の色彩であるが、《コンポジションV》と《コンポジションVI》はいずれも低彩度の色彩が多く使われておりモチーフの形態は見分けにくい。対照的に《コンポジションVII》は三原色や高彩度の色彩が多く使われておりモチーフの形態は見分けやすい。前二作は、画家が非対象絵画の模索の過程にあり、低彩度の色彩を使うことでモチーフを識別しにくくするという目的と不可分である。一方で《コンポジションVII》はもはや、非対象絵画を模索しながらモチーフを識別しにくくする作業からは開放されているため高彩度の色彩を意図的かつ大胆に導入できた。それはカンディンスキー自身の内的な発展に由来する。

二点目の画面構成であるが、《コンポジションVII》は、対角線を基本にしてそれに直角に交差する線を組む構成や、画面を縦に分割する構成を用いている。これらは元来カンディンスキー自身の好んだ構成である。また、《コンポジションVII》制作過程中の習作《コンポジションVIIの構想2》【図11】は個々の色彩が画面上では比較的明確な領域を占めている。次の習作《コンポジションVIIの構想3》【図12】は主な色彩の領域は《素描・GMS406》【図10】の幾何学的画面構成にほぼ従って、その配置が定められている。それは、カンディンスキーが《コンポジションV》や《コンポジションVI》のように如何に色彩を全体の中に溶解していくかでなく、色彩を如何に精緻に配置するかという点に専心したことによる部分が大い。これも一点目と同様に、画家の制作態度の内なる変化に要因がある。

## 第2章 カンディンスキーの言う「内的必然性」とは

### 第1節 明示できない《コンポジションVII》の「新たな主題」

前章では《コンポジションVII》の主題、色彩、画面構成について6名の論を概観した。本章を進めるにあたり、彼らの論を振り返っておく。

一つ目の主張をした西田秀穂、Magdalena Dabrowski、鈴木勝雄の3名は、出発点であった黙示録的主题は《コンポジションVII》完成版にまで通底していると述べ、二つ目の主張をした西村勇晴、速水豊の2名は、上述の3名とは異なり、主題と形態は画面上から消え去ったというカンディンスキー自身の言葉に沿う形で、黙示録的主题は消え去り新たな主題と形態を為した、または起源から切り離された形象が純粹絵画的で客観的な存在に変換された、と述べる。三つ目の主張をした平野到は、第一の主張を批判的に捉え、とはいえ第二の立場に立つわけでもなく、主題分析からは距離を置き、色彩と画面構成を詳細に分析することによって《コンポジションVII》の解明に新たな視点を提供している。

ここで二つ目の主張にあった「新たな主題」について考えたい。西村、速水はこの新たな主題が何であるかを明示してはいない。カンディンスキー本人は「ケルン草稿」<sup>13</sup>でこう述べている。「これ以後に描かれた多くの絵は出発点となる主題もなく、具象的な起源となる形態もない。それはいかなる強制力もなく、ごく自然に自ずと生じたのだ」。次いで、

「（画家自身の）内面的成熟が、それ自体で必要な形式的要素を生み出したのだ」。しかしカンディンスキーの内面的成熟が自ずと生み出したものとは何なのか、草稿には書かれていない。なお草稿にある「これ以後」とは《コンポジションVI》を描いた後であると文面から確定できる。よって、《コンポジションVI》の数か月後に描かれた《コンポジションVII》は「出発点となる主題も起源となる形態もない『新たな主題』をもった絵画である」と考えるのは妥当であろう。また、三つ目の平野の主張では、《コンポジションVII》が持つ高彩度の色彩と緻密な画面構成はカンディンスキー自身の内的な発展によるものであると述べられていた。平野の言う画家自身の内的な発展は、画家本人の言う内面的成熟によるものであると考えてよいだろう。

自身の内的な発展＝内面的成熟が自ずと生み出したもの（新たな主題）とはいかなるものであるか、本人も言及していない。いや、言及していないというより言及できないのではないか。なぜなら、草稿の文面を忠実になぞるならば、画家本人の意志を離れた、本人の意志とは別の「内面的成熟」が自ら生み出したのが、起源のない形態や出発点のない主題だからである。

## 第2節 「内的必然性」を定義する——明示できない「新たな主題」の確定のために

本節では、この明示できない主題や形態を考えるための観点として、カンディンスキーが『芸術における精神的なもの』に記している「内的必然性」を定義してみたい。内的必然性を定義することは、画家自身の内的な発展＝内面的成熟の内実を、そこから生み出された形態や主題を明らかにすることに繋がると考えるからである。

『芸術における精神的なもの』の本文中に「内的必然性」という語は26か所に登場する。著作を構成する全8章のうち、V章「色彩の作用」、VI章「形態言語と色彩言語」、VII章「理論」から「内的必然性」に言及された複数のテキストを取り上げ、カンディンスキーの考える「内的必然性」とは何かを具体化させる。「内的必然性」は画家にとっての主要概念であるためか、その説明には非常に多くの頁が割かれている。そこで、その内容を四つの項目に分け、以下に述べていく。

### 1. 内的必然性の原理

カンディンスキーは、色彩、形態、対象の順に、内的必然性と関係づけて述べている。

「画家は、あれこれの鍵盤(=色彩：筆者加筆)をたたいて、合目的的に人間の魂を振動さ

せる、手である。それゆえに明らかなことは、色彩の諧調(ハーモニー)は、人間の魂を合目的的に動かす原理に基づかねばならぬ、ということである。このような基礎、それは内的必然性の原理とよぶことができよう。」 pp.70-71 (以下、『芸術における精神的なもの』の該当頁数)

「画家は、あれこれの鍵盤(=形態)をたたいて、合目的に人間の魂を振動させる、手である。それゆえに明らかなことは、形態の諧調は、人間の魂を合目的的に動かす原理に基づかねばならぬ、ということである。このような原理は、本書で、内的必然性の原理とよばれた、それに当るものである。」 p.77

「対象の選択は(=形態の諧調に当って陪音の役をはたす要素)、人間の魂を合目的的に動かす原理に基づかねばならぬ、ということである。したがって対象の選択も、内的必然性の原理から生ずる。」 p.83

以上のように、カンディンスキーは同じ構文を使い、色彩、形態、対象という単語を入れ替えて述べている。この説明によって見えてくるのは、「内的必然性の原理とは、色彩、形態、対象によって人間の魂を合目的的に動かす原理である」という主旨である。また、ここでカンディンスキーが「画家は、人間ではなく『手』である」と繰り返し述べていることを見落としてはならない。

## 2. 三つの神秘的な根拠

カンディンスキーは以下の三つを内的必然性の根拠として挙げている。

1. 個性の要素
2. 内面的価値としての様式の要素
3. 純粹にして永遠なる芸術性の要素

1は個人様式、2は時代様式であり、これら二つは主観的な性質のものであるという。3は主観的要素(個人様式と時代様式)の助けをかりて理解される客観的要素であり、3だけは永遠に生き続けるとしている。 pp.87-90

## 3. 内的必然性の作用

「客観的なもの(上述の神秘的な根拠の3番目である、純粹にして永遠なる芸術性の要素:筆者追記)の、やみがたい自己表現の意志、それが、ここで内的必然性とよばれる力である。」

「内的必然性の作用とは、したがって芸術の発展とは、永久にして客観的なものが時間的・主観的なもののうちに、たえず自己を表現しつづけることにほかならない。だから、別な面からみれば、客観的要素による、主観的要素克服の過程、ともいえるのである。」 p.90

#### 4. 絵画における内的必然性の在りよう

以下は、内的必然性という語は使われていないが、内的必然性の原理が現れた形態と色彩の在りようについて書かれている箇所である。

形態について。「内面的に、生命にみちみちているのが、よく画かれている絵なのだ。『すぐれたデッサン』も、（中略）その内面的生命をこわさないかぎり、なんらの変更も許されぬようなデッサンのことをいうのだ。」 p.142

色彩について。「この響きを帯びた色彩が、この絵には不可欠である、（中略）といった理由にもとづいて、使用されなければならぬ。」 p.143

以上の4点を踏まえ、筆者は、内的必然性の原理と画家の行動の関係性を以下のように定義する。

「画家は、自身の主観や意図を一旦保留し、人ではなく描く『手』となり、客観的な内的必然性の原理に案内され、突き動かされ、画家の魂を動かす合目的な（それ以外では成立させられない）色彩と形態を持った対象をキャンバスに具現化する存在である。そして画家のこのような行動によって完成したものが、内的必然性によって描かれた絵画である」。

#### 第3節 「内的必然性」から見た制作時の主観と客観

内的必然性は、制作時の画家の主観と客観に関わる。画家は人間である。人間は、完全に主観に振り切ること客観に振り切ることできない。主観と客観を自らの意識から排除することもできない。画家＝人間とはそのような存在である。描いているとき、カンディンスキーという個人の人格や思考、1913年にドイツで画家として生きているロシア人である、という彼の個別の文脈から生じる個人様式と時代様式、つまり主観によるこれらの様式を画家は完全に消し去ることはできない。主観は必ずある。「自身の主観や意図」を「一旦保留」しようとするのは画家自身であるし、内的必然性によって生じた色彩と形態を実際にキャンバスに具現化するのも現実の肉体を持った画家自身である。

制作しているまさにそのとき、画家は、自身の意図をまったく介在させずに描くことが可能であろうか。芸術表現活動を行う際、一般的に言われる「考えるな、感じろ」や「忘我の境地」といった言葉は、文言＝概念としては存在している。前者の文言は「頭で考えず身体で感じて描く行為・態度」を、後者は「自我＝主観が忘却され自分が描いたのではなく何かに描かされたような状態」を表している。確かに、制作や表現を行う者の実感として、こうした状態や境地に没入、到達する瞬間があること、私ではない何かが絵筆を動かしたと感じる瞬間があることは経験的に理解できる。ただしこれは瞬間のことである。絵画は、こうした人知を超えた閃きの如き瞬間それのみで描き終えることは到底できない。パレットから絵

具を選択し絵筆のストロークをキャンバス上に重ねていく。すべて画家の肉体が行う、具体的で物理的な作業である。これらの作業を、画家は自らの意志で、思考をもって行う。制作において、思考と動作は不可分である。

「制作時の画家の主観と客観」というときに留意したいのは、後者の「客観」である。ここでいう客観には2種類ある。一つ目は画家が「今描いている自分をメタ的に認識する＝自分を客観視する」という意味での客観である。便宜上「第一客観」と呼ぶ。二つ目が、画家＝主観、メタ認知されている画家＝主観による客観視、とは別の、それ自体が主体性を持っている内的必然性である。内的必然性は画家の意識行動と分かたれているという点で客観であると捉える。こちらを「第二客観」と呼ぶ。

制作時の画家には、主観と第一客観と第二客観の3つが混在している。画家の意図や判断が前景化する瞬間が大半を占め、時折、このまま描き進めて構わないか、描きたいものが描けているかといったメタ的な意識＝第一客観を働かせ、稀に、天啓に打たれたかの如く画家の意図が後景化し第二客観である内的必然性が発動する瞬間が訪れる。画家はこれらのフェーズを幾度となく往還しつつ制作する、というのがカンディンスキーのイメージする絵画制作の過程なのではないだろうか。そしてカンディンスキー自身も《コンポジションⅦ》制作時に、この往還を経験したはずである。

#### 第4節 「内的必然性」の源泉——ロマン主義の影響

本章第2節で述べた内的必然性の定義からみると、画家は、自らの意志で内的必然性を発動させることもできなければ、意図的に内的必然性が結実させた作品を描くこともできない。

では、画家とは、人知を超えた内的必然性が自ら満ちて発露するための単なる容器に過ぎないのだろうか。画家は内的必然性の下僕に過ぎない存在なのだろうか。もちろんそうではない。画家の思考と動作が不可分であることは本章第3節で見た。画家は、動作と思考つまり自分の手と頭を実際に動かし、画家としての自らの使命、到達したい目標、描きたいという表現欲求と向き合いながら日々絵画制作を行うのである。天啓の如き内的必然性の発動を座してただ待っているわけにはいかないのが画家であろう。カンディンスキーも然りである。

内的必然性の原理という視点を持つ画家はどのような研鑽を重ねるのだろうか。実際にカンディンスキーが《コンポジションⅦ》を描くためにした努力とは何だったのだろうか。平野が述べた「自身の内的な発展」、カンディンスキーが述べた「内面的成熟」は、画家のどのような努力の結果として現れたのだろうか。

画家自身の研鑽と、内的必然性の原理はどのように関係しているのだろうか。

考察を進めるために、内的必然性について別の視点を得たいと考え、カンディンスキー以外に絵画における内的必然性について述べた論文やテキストがないか調べた。作業の中で、内的必然性はロマン主義に源流があることを知った。ロマン主義とは、18世紀末から19世紀

にかけてヨーロッパに興った芸術上の思潮である。ロマン主義に属する文学者や画家は、古典主義・合理主義に反抗し、感情・個性・自由などを尊重、自然との一体感、神秘的な体験や無限なものへのあこがれを表現した<sup>14</sup>。

内的必然性とロマン主義の関連について述べているテキストは以下の二つであった。

美術史家シクステン・リングボムは著書『カンディンスキー 抽象絵画と神秘思想』の中で「彼（カンディンスキー）は『精神的なものについて』において、すべての芸術を統御する形成原理である内的必然性の概念を導入している。それは、ロマン主義においてすでに広く一般化した概念であった」と述べている<sup>15</sup>。

キュレーターの森啓輔はインターネットサイト artscape の用語解説の記事『青騎士（ブラウエ・ライター）』の解説文の中で以下のように述べている。「カンディンスキーとマルクの編集による『青騎士』は、絵画に限らず詩や音楽も含めて同時代の芸術動向に眼を向けおり、産業革命以後の物質主義的な文明に対抗するために、抽象絵画において形態の『内的必然性』を模索するというロマン主義思想が見て取れる」<sup>16</sup>。

森啓輔の解説文にある「産業革命以後の物質主義的な文明に対抗するために、抽象絵画において形態の『内的必然性』を模索する」という文言に関して、自著『芸術における精神的なもの』の第I章「序論」の冒頭(p.24)に以下の記述がある。「永い間の物質主義の時代を経て、今ようやくめざめはじめたわれわれの魂は、無信仰、無理想、無目的といった絶望の芽をそのうちに秘めている。この宇宙の生存を、無益有害な遊戯としてしまった物質主義的世界観の悪夢は、まだまったく消え去ってはいない」。

1911年刊行の『芸術における精神的なもの』、翌1912年刊行の年鑑誌『青騎士』、そしてその翌年1913年に《コンポジションVII》は制作されている。この一連の流れをロマン主義思想の影響と絡めて考えれば、カンディンスキーが《コンポジションVII》で目指したもの、この作品の実現のために重ねた研鑽の内容を、ある程度推測することは可能であろう。

### 第3章 《コンポジションVII》に描かれたもの

#### 第1節 色彩と形態——《コンポジションVII》作品分析のための枠組み

カンディンスキーは『芸術における精神的なもの』第VI章「形態言語と色彩言語」で、純絵画的なコンポジション（画面構成）を行うに際して「互いにさまざまに組み合わせさせており、そしてすべてが、画面全体のコンポジションに従属するような、個々の形態の創造」が課題となると述べ(pp.79-80)、創造すべき形態の組み合わせを四つ挙げている（pp.86-87）。以下、組み合わせられる要素はすべて対になっている。

- ・ 蔽いかくされたものと顕わにされたもの
- ・ 律動的なものと非律動的なもの

- ・純幾何学的なものとは幾何学上の名称をつけることのできないもの
- ・各形態が定めた境界（によって生じる輪郭）の強さと弱さ

次いで、絵画に用いられる主要な色（黄、青、緑、白、黒、灰色、赤、橙、紫）が人に与える特徴と画家がそれぞれの色に与えている価値づけを順に述べている（pp.100-112）。例えば「黄は典型的に地上の色である」「青は典型的に天上の色彩である」というような記述が続く。

画家は、形態と色彩が結びつくことで大きな絵画的対位法を生むに至る（p.87）と考えているが、著作の中では「絵画的対位法」について具体的な記述はない。ゆえにここで考えておきたい。「対位法」とは音楽用語で、それぞれ独立した旋律を担う声部を、いくつか同時に組み合わせて楽曲を構築する作曲技法のことである<sup>17</sup>。主旋律に副旋律が沿い、和声に従って美しく調和した一本の旋律であるかのように楽曲を構築するものではない。これを絵画制作に置き換えれば、絵画的対位法とは「それぞれ独立した役割を担う形態と色彩を、いくつか同時に組み合わせて画面を構築する絵画技法」であり、個々の形態と色彩に主従の関係性はなく各々が独立したまま画面を構成するものである。これが、画家が思い描いた純絵画的なコンポジション＝画面構成であろう。

以下の節では、上で見た形態と色彩の記述を《コンポジションVII》の作品分析の枠組みとして用いる。併せて、内的必然性がどのように働いたのか、絵画的対位法がキャンバス上でどのように実現しているか、という視点も加え《コンポジションVII》の画面構成を具体的に分析していく。

## 第2節 カンディンスキーによる前作《コンポジションVI》の作品記述

《コンポジションVII》の分析に入る前に、カンディンスキー自身が前作《コンポジションVI》【図4】の作品記述を行ったテキストを先に整理しておきたい。それは、ここで明らかにした内容が《コンポジションVII》の分析にも活かせるであろうという展望による。

著書『カンディンスキーの回想』に「制作を省みてその意義解明の試み」という章がある。そこに画家自身による《コンポジションVI》制作に係る省察が書かれている<sup>18</sup>。前半部で《コンポジションVI》の制作に至るプロセスを述べている。《コンポジションVI》の出発点は自身が描いた《ノアの洪水》のガラス絵である【図8】。そのガラス絵を眺めていたときに内面に起こったことを以下のように記している。「それ（ガラス絵）は、魂のヴァイブレーションを通して私のうちに純絵画的なさまざまな心象を喚起する力を持ち、最後には私に絵を制作させる、幾つかの客観的な対象もしくは概念のように、私に働きかけたのである。到頭その日がやってきて、私がよく知っている静かな内面的緊張が、すっかり私を安心させた。私はただちに、殆ど修正することもなく、全般的に極めて私を満足させる、決定的な最終画稿を作ったのである」（p.67）。ここには第2章でみた、外的事物ではなく自作のガラス絵

を見る眼、陶冶させるべき画家の魂による心象の感受が記されている。感受したものによって《コンポジションVI》の最終画稿を成したことは画家の内的発展、内面的成熟によるものであろう。

後半部では《コンポジションVI》の画面構成に言及している。まず画面の左右に二つの中心があり、その間に第三の、のちに究極のそれであると認められる中心が描かれていると言う。注目したいのはこれらの中心の色彩と形態を「宙に浮かんでいて、蒸気に包まれている」「平面の不在と距離感の不確定さ」と表している点である。これらの文言は、第1章第3節でみた平野の「《コンポジションVI》制作期は画家が非対象絵画の模索の過程にあり、低彩度の色彩を使うことでモチーフを識別しにくくする」という主張と符合する。

次に、画面に配された形態全部が（自発的に）要求したラルゴ効果を実現するために（画家が）長い荘重な線を大いに使用した、と述べる。この「ラルゴ」とは「幅広い、ゆったりした」という意味の音楽記号である。これらの線の存在が劇的な効果を表したと述べる。あまりに劇的である線の要素を隠すため画家はバラ色の色斑を配することで画面に平静さを与え、さらに青の色斑で平静さを遮る。青色を配することで優雅さを生み出すこのような振る舞いを、寒色の色彩の暖色的作用と述べている。次いで左上の濃いこげ茶色の形態群が絶望的な要素を画面に与え、緑と黄色は画面に生氣、活動性を与えていると述べる。ここに記したことは、本章第1節でみた、蔽いかくす／顕わにする、律動的／非律動的、という枠組みと符合する。そこでは形態の組み合わせとして述べられていたが実際は形態と色彩が相まって振る舞うことによって画面を構成している。このような形態と色彩の振る舞いが、画家の言う絵画的対位法の実現なのであろう。

そして「こうしてすべての要素、そして相互に矛盾し合う要素までも、完全な内面の均衡に変えられ、その結果、いかなる要素も優勢を獲得することなく、絵の成立の動機（ノアの洪水）は解消されて、内面的な、純粹絵画的で、独立した客観的な存在に変換されるのである」と述べて《コンポジションVI》の作品記述を結んでいる(p.70)。この省察の中で画家はモチーフについて一切言及していない。図像分析的な記述がないのは、制作の過程で作品の出発点であった《ノアの洪水》が解消され、《コンポジションVI》は非対象絵画となった、と示したい意図によるものであると考える。

### 第3節 筆者による《コンポジションVII》の作品記述

本節では、第2節で得た知見を踏まえ、第1節で示した分析の枠組みを用いて《コンポジションVII》【図1】の作品記述を行っていく。

第1節でみた四つの形態の組み合わせは「蔽いかくされたものと顕わにされたもの」「律動的なもの」と非律動的なもの」「純幾何学的なもの」と幾何学上の名称をつけることのできないもの」「各形態が定めた境界（によって生じる輪郭）の強さと弱さ」であった。この枠組み

は第2節《コンポジションVI》の作品記述で見たように、形態のみならず、形態と色彩の組み合わせを、さらに画面構成を捉えるためにも用いることができるものとして有効である。よって《コンポジションVII》をこの四つを用いて明らかにしていくこととする。

### 1. 《コンポジションVII》の中心

まず、カンディンスキーが《コンポジションVI》の制作を省察する際にそうしたように、《コンポジションVII》の中心を探すことから始める。カンディンスキーが前作《コンポジションVI》において定めた三つの中心がもっている特徴とは何であろうか。それは、画面の中で、彩度と明度をもっとも高く、幾何学上の名称をつけることができない独特の形態および律動性をそなえた色彩と形態である。

これらの特徴をそなえた形態と色彩を《コンポジションVII》の画面から探す。すると前作《コンポジションVI》よりも定めにくいことが分かる。なぜなら《コンポジションVII》の画面は、《コンポジションVI》の画面と比較して、それぞれの形態のサイズが小さく、それらの形がバリエーションに富み、形態に与えられた色の数も格段に増えており、さらにこのような特徴をもった小さな形態が複雑に絡み合い凝集することによって形態と色彩の塊を複数生み、またその複数の塊同士が密集することでさらに一回り大きな塊を形成し、それら画面の局地に配された複数の塊は独自の律動性を帯びており、画面全体の彩度と明度自体も非常に高いからである。いわば《コンポジションVII》は「中心だらけ」の絵であり、それゆえ簡単に中心を定めることができないのだ。

画面上の各所で高彩度・高明度の色彩と形態をもった塊がそれぞれの意志で律動しているようにすら感じられる。西田秀穂は『芸術における精神的なもの』巻末の訳者解説で《コンポジションVII》を「波打つフォルムと奔流する色彩の渦」と評している<sup>19</sup>。平野到は《コンポジションVII》の形態について「最終的にモチーフは変容し、単純化され、画面に溶解し、形として認識できなくなった。すべての物質が混沌の渦の中に巻き込まれ」た、と述べている<sup>20</sup>。両者に共通する「渦」のイメージ、各自が挙げる「奔流」「混沌」のイメージ、これらは《コンポジションVII》の色彩と形態がもつ特徴として強調してよいであろう。

### 2. 中心が定められない《コンポジションVII》の、その中心にある形態

中心が定められない《コンポジションVII》の、その中心にある形態として、一つだけ取り上げたいのは画面の中心から見てすぐ左の、黒く太い線で囲まれたいびつな菱形の形態である。そこに、黒く囲まれた長方形が左上から右下に向けて重なり、さらに右上から左下に向けて2本の黒い線が重なっている【図13】。この組み合わせは《コンポジションVII》の初期の習作にまで遡ることができる。若干の変化があるものの、完成画稿を除いて14点の素描、習作、構想画に、明らかにこの組み合わせであると判別できる形態と色彩が認められる【図

14-17】<sup>21</sup>。内的必然性発動の観点から言うと、《コンポジションⅦ》制作の初期の段階でこの組み合わせが現れ、カンディンスキーの魂と眼がこれを残すことを決定し、完成画稿に至ったと考えられる。

さらに注目したいのは、重ねられた2本の黒い線が四分音符に見えることである。名状しがたい形態の混沌の渦の中で唯一、誰もが認識可能な具体的形態である。音符は記号であり自然物ではない。記号はすべて抽象概念ゆえに非対象絵画の中に存在しても違和感はないとも言える。画家は「ケルン草稿」の中で「私は、音楽を描こうとは思わない」と書いている。《コンポジションⅦ》で具体的な楽曲や音を示唆したわけではないことは推察できるが、絵の中に実際に音符を描いているのではないか、これは言動不一致である、という批判を受けても仕方のない振る舞いであろう。理論家と言われるカンディンスキーであっても矛盾は生じる。内的必然性は生身の人間の内部で起こることであり、常に機械のごとく整合するわけではないことがわかる事例として銘記しておきたい。

### 3. 《コンポジションⅦ》に描かれた線、蔽われた逆三角形

カンディンスキーは前作《コンポジションⅥ》制作の省察でラルゴ効果を得るために描き入れた荘重な線の効果について述べた。これは制作者本人にしか言及し得ない要素を含んでいる。観者も《コンポジションⅥ》に描かれた線に言及することは可能である。しかしそれがラルゴ効果を得たいがためであるという制作者の意図までは明確に言い当てられない可能性がある。画家の制作意図にまで踏み込めるか否かはさておき、《コンポジションⅦ》でも画面に描かれた線に注目したい。

取り上げるのは赤く細い線である。キャンバスの左上辺から右斜め下に伸びてキャンバス下辺近くで直角に折れ、右斜め上に伸びている。赤の線は数か所で途切れたり別の形態に隠されたりしてはいるが一貫した描線であると認識できる。この描線を意識しながら視線をキャンバス右上辺へ移していくと、赤の線の起点とほぼ同じ位置に、藍色の波線型の形態と乳白色の線で結ばれた、30度ほどの角度をもった三角形の頂点が認識できる。赤の線の起点となった箇所は60度ほどの角度をもった頂点として認識できる。純粋に幾何学的な形態ではないが、キャンバス下辺で直角に折れた箇所を頂点とした、逆三角形が画面上に現れてくる。これは蔽われた形態であり《コンポジションⅦ》を特徴づける一つである。

逆三角形であることが画面全体に不安定さをもたらしている。この不安定さには画家の意図が見えるがそれは後述する。また、30度の鋭角をもった頂点は先端であると見做されやすい。その鋭角＝先端が右上辺にあることによって、逆三角形の内部にある塊の形態群および、逆三角形の鋭角を挟み込むように付置された乳白色の大きな色面と白・青・赤の色斑の形態群の律動と相まって、画面全体が左下から右上へ大きく移動している、あるいは右上への運動性を内包しているように見えてくる。不安定さは「次の動きへの可能性」であるとも

言える。小さな形態の律動、その形態が密集した塊の律動、すべてを内包する画面全体の運動、複層の動きが《コンポジションⅦ》には凝縮して描かれているのである。

#### 4. 逆三角形＝不安定さの意図するもの

前項で後述すると述べた逆三角形＝不安定さの意図するものについて記す。ミュンヘン市立レンバウハウス美術館のアンネグレート・ホーベルクが図録に収めた巻頭言の結論部分で以下のように述べている。「《コンポジションⅦ》の中のノアの洪水と最後の審判という黙示録的な出来事は、衝突と希望、破壊と救済という普遍的な戦いの意味において、新たに解釈し直されるであろう。ある面からすれば、旧時代の物質主義における時代遅れのフォルムと硬直した内容の破壊としてこの戦いを解釈することも可能である」<sup>22</sup>。物質主義が指す内容は多岐にわたるが、《コンポジションⅦ》を制作していたカンディンスキーが、個人の生活を侵していた物質主義のみならず、当時のドイツを含めたヨーロッパが纏っていた不穏な空気を外的印象として感受していたことは十分に予想できる。国家による利権獲得・収奪、飽くなき物質主義の行使――翌1914年に勃発する第一次世界大戦の原因――を画家は不穏なものとして感受し、その印象が、《コンポジションⅦ》の画面に、逆三角形の不安定さとして、蔽われた表現で描出されているのではないだろうか。

しかし画家は《コンポジションⅦ》によってただ不安定さのみを表したのではなく、ホーベルクが言うように「当時人間の精神が高みに向かって自由に進んでゆく発展を真剣に信じていた最後の大きなユートピアを示し」<sup>23</sup>たのであろう。前項で述べた、画面全体の左下から右上への動きは、上へと向かう、つまり上昇する動きである。そこに人は希望・救済・理想を見ることができる。《コンポジションⅦ》を描くことによって、世界の不安定さと人間の持つ希望の両方を、希望を単純に理想化するのではなく、人間の持つ否定的な側面をも潜ませ、真摯に表したのではないだろうか。

おわりに

#### 1. 内的必然性とは

内的必然性とは詰まるところ、自身の納得感である。内的の「内」とは自己内の「内」である。内的必然性は文字どおり、外部には依存しない。外部とは、他者、世間、地域社会、国、世界などである。外部によって歪められることのない、揺るぎない自身の信念には内的必然性が宿る。自分が自分の信念に必然性を感じられる、納得できる状態。自分の人生を、自分の肉体と精神で、地に足を付けて生きているという実感と確信。この確信は、本人の主観によるものである。

絵画における内的必然性とは、上の記述に倣えば、自身の作品の結果（構成、色彩、形

態)に必然性を感じられ納得できる状態、作品を自らの肉体と精神で地に足を付けて描いたという実感と確信である。この確信は、本人の主観によるものである。自身の納得感と絵画における納得感の異なる点は、絵画は他者に見られるという特性を持つ表現だということである。第2章第3節で述べたように、他者からの視線が意識されることによって、制作の過程で、メタ認識である「第一客観」の視点からも自らの納得感を得ようと努めることとなる。さらに画家の意志からも第一客観からも分かれた「第二客観」である内的必然性の働きによって、構成、色彩、形態がキャンバスに結実する。これらの過程を経て、自分の作品への確信を得るのである。

一点付言しておきたいのは、内的必然性の定義に係る矛盾である。筆者は第2章第3節で、内的必然性は画家本人から切り離された第二客観であると述べた。しかしこの結論部では内的必然性は主観に関わるものであると述べた。主客の矛盾は筆者のみならずカンディンスキーにも生じていると考える。このことが内的必然性の指し示すものを分かりにくくしている。と言うより、画家自身も結論をもっておらず、未分明の「内的必然性なるもの」を言挙げすることで広く議論の俎上に乗せたかったというのが実情なのではないか。『芸術における精神的なもの』と『青騎士』<sup>24</sup>で述べている内的必然性と、『コンポジションVII』において内的必然性の要請によって描かれた形態と色彩との一致または不一致を精緻に検討することによって、画家が考えていた内的必然性の解像度は増すはずである。この点に関して分析が進んでいるとは言えず、課題が残されている。

## 2. 《コンポジションVII》とは

第1章で見たように《コンポジションVII》の主題の解釈は二つに大別される。一方は「《最後の審判》をはじめとするキリスト教の終末論的テーマ」であり、他方は「出発点となる主題も起源となる形態もない、別の、または新しい何か」である。

どちらの解釈も間違いではない。なぜなら《コンポジションVII》は、カンディンスキーの内的必然性に導かれて描かれたものであり、観者の内的必然性による解釈が要請される作品だからである。内的必然性の原理とは、色彩、形態、対象によって人間の魂を合目的的に動かす原理である。しかしこれは観者が、画家の意図(制作目的)をそっくりそのまま理解するよう動かされるということではない。観者の内部には、作者という外部に依存しない、その人なりの納得感と信念が生じる。画家の内部で、観者の内部で、研究者の内部で、その人の魂が合目的的に動かされるのだ。よって、各人の内的必然性によって得た納得感と信念は当然、異なったものとなるだろう。

こと《コンポジションVII》に関して言えば、主題を明らかにする行為そのものが不毛であるのかもしれない。《コンポジションVII》の解釈において考えるべきは主題ではなく、「カンディンスキーが自身の眼と魂を働かせてどのような内面の／外的な印象を感受し、それら

を如何にキャンバスに顕現させたのか」であろう。第3章第3節ではこの点に留意して分析を進めた。

多くの研究者が言うように《コンポジションⅦ》の着想の端緒には《最後の審判》のガラス絵があったのだろう。しかし「ケルン草稿」にあるように、制作を進める中で、思考からも画面からも《最後の審判》のイメージは消え去った。さらに言えば、終末論的なイメージを主題として留めようという意図・意欲が霧消してしまったのではないか。それよりも制作の過程で、純粹に一人の画家として、構成、色彩、形態そのものを究極まで練り上げるという思考と作業の往還、その営為自体に大きな納得感を得たのではないか。こう考えれば30点余りの習作、スケッチ、メモが残され、その中で構成、色彩、形態が幾度も変化していることにも納得がいく。

カンディンスキーは、主客の矛盾を孕んだ内的必然性によって生まれた形態と色彩を、論理矛盾を孕んだ音符の形態をも残しつつ、逆三角形による不安と希望を、形態と色彩が奔流する混沌たるキャンバスの上に表した。自身の矛盾を晒しつつも、陶冶に努めた魂と眼で、思索を重ね絵筆を動かした。これらの営為がこの絵に刻まれている。

《コンポジションⅦ》に結晶化したもの或いは画家が結晶化させたものは、内的必然性にまつわる主客および論理の矛盾、蔽われていると同時に顕れている人間の不安と希望、形態と色彩と付置の追求に伴う、描く行為自体の喜び、これらの混淆の在りようである。

## 【参考文献一覧】

- ・江藤光紀『カンディンスキー／コンポジションとしての絵画 —宗教的テーマの解説』コスモス・ライブラリー、1998年
- ・大島徹也「第3章：抽象絵画の誕生——青騎士展開催へ 1911-1913年」『レンバツハハウス美術館所蔵「カンディンスキーと青騎士」展』東京新聞、2010年、116-117頁
- ・大島徹也「カンディンスキーの抽象絵画—キュビズムをめぐる」『レンバツハハウス美術館所蔵「カンディンスキーと青騎士」展』東京新聞、2010年、163-167頁
- ・影山幸一「ワシリー・カンディンスキー《コンポジションVII》——沸き立つ色彩の宇宙『平野 到』」、artscapeアート・アーカイブ探求、2019年、[https://artscape.jp/study/art-achive/10155490\\_1982.html](https://artscape.jp/study/art-achive/10155490_1982.html)
- ・金田晋「第二編 画面の現象学 第7章 画面——構図の基底にあるもの」『芸術作品の現象学』世界書院、1990年、239-275頁
- ・ワシリー・カンディンスキー『抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』西田秀穂訳、美術出版社、1973年（初版1958年）
- ・ワシリー・カンディンスキー『点・線・面—抽象芸術の基礎—』西田秀穂訳、美術出版社、1959年
- ・ワシリー・カンディンスキー『カンディンスキー著作集3 芸術と芸術家—ある抽象画家の思索と記録—』西田秀穂・西村規矩夫訳、美術出版社、1987年（初版1979年）
- ・ワシリー・カンディンスキー『カンディンスキー著作集4 カンディンスキーの回想』西田秀穂訳、美術出版社、1979年
- ・ワシリー・カンディンスキー／フランツ・マルク編『青騎士』岡田素之・相澤正己訳、白水社、2007年
- ・ワシリー・カンディンスキー『点と線から面へ』宮島久雄訳、ちくま学芸文庫、2023年（初版2017年）
- ・神林恒道「IV美のかたち・芸術のかたち 5 絵画と音楽—芸術の近代性」、神林恒道 他編『芸術学の軌跡〈芸術学フォーラム1〉』勁草書房、1993年（初版1992年）
- ・クレメント・グリーンバーグ「モダニズムの絵画（1978年）」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2023年（初版2005年）、62-76頁
- ・ミハイル・ゲールマン『美の20世紀⑦カンディンスキー』山梨俊夫監訳、二玄社、2007年、31頁
- ・ドミトリイ・サラビヤーフ「ロシアとドイツ美術の文脈で見る1900-1910年代のカンディンスキー」『カンディンスキー展』東京国立近代美術館・NHK・NHKプロモーション、2002年、13-23頁
- ・鈴木勝雄「ミュンヘン1913年——コンポジション、大いなる総合」『カンディンスキー展』東京国立近代美術館・NHK・NHKプロモーション、2002年、84-89頁
- ・高木久雄代表訳『表現主義の理論と運動 ドイツ表現主義5』、河出書房新社、1972年  
フランソワ・ル・タルガ『現代美術の巨匠 ワシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky）』佐和瑛子訳、美術出版社、1988年
- ・ハーヨ・デュヒティング『ワシリー・カンディンスキー』Mitsuki Kuboi訳、TASCHEN、2002年

- ・中森義宗、衛藤駿、永井信一『増補 美術における右と左』中央大学出版部、1992年（初版1980年）
- ・西田秀穂『カンディンスキー研究 非対象絵画の成立—その発展過程と作品の意味』美術出版社、1993年
- ・西村勇晴「カンディンスキー——抽象への道」『図録：カンディンスキー&ミュンター 1901-1917』東京新聞、1996年、148-149頁
- ・速水豊「第3章：抽象絵画の誕生——青騎士展開催へ 1911-1913年」『レンバツハハウス美術館所蔵「カンディンスキーと青騎士」展』東京新聞、2010年、120-121頁、140-141頁
- ・針生一郎・吉田穂高「対談 自然像の消却から音と形の交響へ」『抽象絵画の先駆者カンディンスキーの芸術』美術手帖7月号、1960年、67-86頁
- ・平野到「カンディンスキー研究《コンポジションVII》の造形上の特徴について」『美術史研究』第31冊、早稲田大学美術史学会、1993年、71-89頁
- ・ラモン・ティオ・ペリド『岩波 世界の巨匠 カンディンスキー』清水敏男訳、岩波書店、1993年
- ・アンネグレート・ホーベルク「ヴァシリー・カンディンスキーと『青騎士』」斎藤郁夫訳、『レンバツハハウス美術館所蔵「カンディンスキーと青騎士」展』東京新聞、2010年
- ・松本透『もっと知りたい カンディンスキー 生涯と作品』東京美術、2018年（初版2016年）
- ・ペーター・アンセルム・リードル『バルコ美術新書 ヴァシリー・カンディンスキー』金田晋・森秀樹訳、PARCO出版、1996年
- ・M-A・フォン・リュティヒャウ、西村勇晴共編「[退廃]と呼ばれた芸術家たち」『芸術の危機 ヒトラーと退廃美術』アイメックス・ファインアート、1995年、205-365頁
- ・シクステン・リングボム『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年、p.140
- ・H.K.レーテル・J.K.ベンジャミン編『カンディンスキー全油彩目録1 1900-1915』西田秀穂・有川治男訳、岩波書店、1987年、407頁
- ・ハンス・K・レーテル（HANS K. ROETHEL）『KANDINSKY（日本語版）』千足伸行訳、美術出版社、1980年
- ・Vivian Endicott Barnett, *KANDINSKY at the Guggenheim*, The Solomon R. GUGGENHEIM Museum, New York, 1983, p.112
- ・Magdalena Dabrowski, *Kandinsky: Compositions*, New York, The Museum of Modern Art, 1995
- ・Will Grohmann, *Wassily Kandinsky Life and Work*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1958
- ・Erika Hanfstaengl, *Wassily Kandinsky Zeichnungen und Aquarelle*, Prestel-Verlag, München, 1974
- ・Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Piper-Verlag, München, 1912  
[https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokument/oberseminar/kandinsky\\_ueber\\_das\\_geistige\\_in\\_der\\_kunst.pdf](https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokument/oberseminar/kandinsky_ueber_das_geistige_in_der_kunst.pdf)（最終閲覧2024年6月20日）
- ・Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, *KANDINSKY, Complete Writings on Art Volume One*, Faber and Faber Limited, London, 1982, pp.399-400

• Paul Vogt, *Der Blaue Reiter*, München, DuMont, 1977, p.79

## 【文末脚註】

- <sup>1</sup> 平野到「カンディンスキー研究《コンポジションVII》の造形上の特徴について」、『美術史研究』第31冊、早稲田大学美術史学会、1993年、71頁
- <sup>2</sup> ワシリー・カンディンスキー『抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』西田秀穂訳、美術出版社、1973年（初版1958年）、153頁
- <sup>3</sup> ワシリー・カンディンスキー「回想——1901年-1913年」『カンディンスキー著作集4 カンディンスキーの回想』西田秀穂訳、美術出版社、1979年刊、25頁
- <sup>4</sup> 西田秀穂『カンディンスキー研究 非対象絵画の成立—その発展過程と作品の意味』美術出版社、1993年
- <sup>5</sup> Magdalena Dabrowski, *Kandinsky: Compositions*, New York, The Museum of Modern Art, 1995、40-45頁
- <sup>6</sup> 鈴木勝雄「ミュンヘン1913年——コンポジション、大いなる総合」『カンディンスキー展』東京国立近代美術館・NHK・NHKプロモーション、2002年、84-89頁
- <sup>7</sup> 《最後の審判》ガラス裏絵は、西田秀穂の著書『カンディンスキー研究』（p.146）では1911年だが、Magdalena Dabrowskiの図録（p.41）および鈴木勝雄による図録解説文（p.84）では1912年となっている。
- <sup>8</sup> 西村勇晴「カンディンスキー——抽象への道」『図録：カンディンスキー&ミュンター 1901-1917』東京新聞、1996年、148-149頁
- <sup>9</sup> バーネットとはVivian Endicott Barnettのことであり、西村勇晴による図録解説文（p.149）に書かれている、1995年刊の洋書『ワシリー・カンディンスキー・彩られた生レナバツハコレクション（“Vassily Kandinsky A Colorful Life”）』の著者の一人。本論に引用した内容を本書の中で述べている。
- <sup>10</sup> ワシリー・カンディンスキー「制作を省みてその意義解明の試み コンポジション6」『カンディンスキー著作集4 カンディンスキーの回想』西田秀穂訳、美術出版社、1979年刊、70頁
- <sup>11</sup> 速水豊「第3章：抽象絵画の誕生——青騎士展開催へ 1911-1913年」『レンバツハハウス美術館所蔵「カンディンスキーと青騎士」展』東京新聞、2010年、140-141頁
- <sup>12</sup> 平野到「カンディンスキー研究《コンポジションVII》の造形上の特徴について」、『美術史研究』第31冊、早稲田大学美術史学会、1993年、71-72頁
- <sup>13</sup> ワシリー・カンディンスキー「或る講演のための草稿より——1914年」『カンディンスキー著作集4 カンディンスキーの回想』西田秀穂訳、美術出版社、1979年刊、88、89頁、および、KANDINSKY, 「Cologne Lecture（ケルン草稿）」、*Complete Writings on Art Volume One*, edited by Kenneth C.Lindsay and Peter Vergo, Faber and Faber Limited, London, 1986、p.399 ※この草稿は「ケルン草稿」と呼ばれている。
- <sup>14</sup> ロマン-しゅぎ【ロマン主義】、デジタル大辞泉、JapanKnowledge、<https://japanknowledge.com/lib/display/>（最終閲覧2025年9月26日）
- <sup>15</sup> シクステン・リングボム『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年、p.140

---

<sup>16</sup> 森啓輔「ブラウエ・ライター（青騎士）」artscape、2024年3月11日、

<https://artscape.jp/artword/6694/>（最終閲覧2025年9月26日）

<sup>17</sup> 「対位法」デジタル大辞泉、JapanKnowledge、<https://japanknowledge.com/lib/display/>  
(最終閲覧2025年9月29日)

<sup>18</sup> 「コンポジション6」、「制作を省みてその意義解明の試み」『カンディンスキー著作集4  
カンディンスキーの回想』西田秀穂訳、美術出版社、1979年刊、66-71頁

<sup>19</sup> 西田秀穂「訳者解説」、ワシリー・カンディンスキー『抽象芸術論—芸術における精神的  
なもの—』西田秀穂訳、美術出版社、1973年（初版1958年）、巻末43頁

<sup>20</sup> 影山幸一「ワシリー・カンディンスキー《コンポジションVII》——沸き立つ色彩の宇宙  
『平野 到』」、artscapeアート・アーカイブ探求、2019年 ※記事の「(10)鑑賞のポイン  
ト」から引用した。[https://artscape.jp/study/art-achive/10155490\\_1982.html](https://artscape.jp/study/art-achive/10155490_1982.html)（最終閲覧  
2025年9月30日）

<sup>21</sup> Magdalena Dabrowski, *Kandinsky: Compositions*, New York, The Museum of Modern Art,  
1995 ※この形態と色彩の変遷は、88頁の、紙とインクによる「《「コンポジションVII」の  
習作」から102頁の「《コンポジションVIIの構想3》」の図版で確認できる。14ある図版の  
中から【図14】【図15】【図16】【図17】を選び、図版別冊に掲出した。

<sup>22</sup> アンネグレート・ホーベルク「ヴァシリー・カンディンスキーと『青騎士』」斎藤郁夫  
訳、『レンバツハハウス美術館所蔵「カンディンスキーと青騎士」展』東京新聞、2010  
年、22頁

<sup>23</sup> アンネグレート・ホーベルク、同上書、22頁

<sup>24</sup> ワシリー・カンディンスキー「フォルムの問題について」、『青騎士』白水社、2007  
年、107-153頁

【図版】



図1 《コンポジションVII》1913年、油彩、カンヴァス、200×300cm、トレチャコフ美術館、モスクワ



図2 《最後の審判》ガラス裏絵、1911年（1912年か？）、34×45cm、ポンピドゥー・センター、パリ



図3 《「コンポジションVII」のための習作》1913年、油彩・テンペラ、カンヴァス、78.5×100.5cm、ミュンヘン市立美術館、レーンバッハハウス



図4 《コンポジションVI》1913年、油彩、カンヴァス、195×300cm、国立エルミタージュ美術館、サンクト・ペテルブルグ



図5 《小さな喜び》1913年、油彩、キャンバス、109.8×119.7cm、ソロモン・R グッゲンハイム美術館、ニューヨーク



図6《愛の園》1911-12年、水彩、鉛筆、墨、紙、24.8×31.6cm、ミュンヘン市立美術館、レーンバッハハウス



図7《黒い色斑1》1912年、油彩、カンヴァス、100×130cm、国立ロシア美術館、サンクト・ペテルブルク



図8《ノアの洪水 (大洪水)》ガラス絵、1912年頃、サイズ・所在不明



図9《コンポジションV》1911年、油彩、カンヴァス、190×275cm、個人蔵

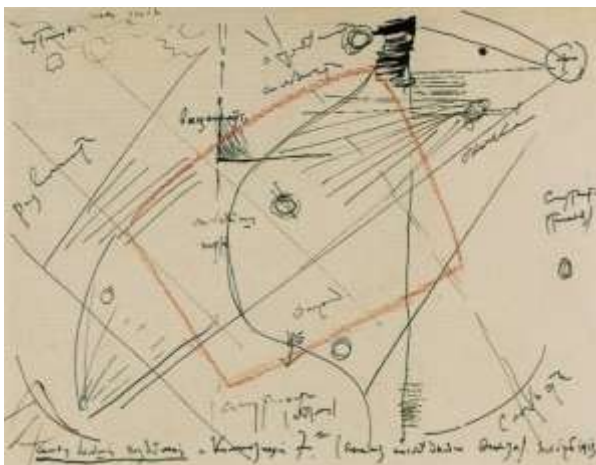


図10《「コンポジションVII」のための素描》(素描・GMS406)、1913年、墨・赤クレヨン、紙、21×27.5cm、ミュンヘン市立美術館、レーンバッハハウス



図11《「コンポジションVII」の構想2》1913年、油彩、カンヴァス、100×140cm、ミュンヘン市立美術館、レーンバッハハウス



図 12 《「コンポジションVII」の構想3》1913年、油彩、カンヴァス、89.5×125cm、ミュンヘン市立美術館、レーンバッハハウス



図 13 《コンポジションVII》中央部分、1913年、油彩、カンヴァス、200×300cm、トレチャコフ美術館、モスクワ



図 14 《「コンポジションVII」中央部分の習作》1913年、墨、紙、25.2×33.3cm、ミュンヘン市立美術館、レーンバッハハウス



図 15 《「コンポジションVII」の部分1 (中央)》1913年、油彩、カンヴァス、87.5×98cm、ミルウォーキー美術館、ハリー・レイド・ブラッドリー夫人贈



図 16 《「コンポジションVII」の部分2 (中央と辺)》1913年、油彩、カンヴァス、87.5×99.5cm、バッファロー AKG アート・ミュージアム、現代芸術基金展示室



図 17 《無題の水彩画「コンポジションVII」の習作》1913年、水彩、墨、鉛筆、紙、49.8×65.1cm、ジョルジュ・ポンピドゥー国立芸術文化センター、パリ、ニーナ・カンディンスキー贈 1976年

## 【図版出典一覧】

- 図 1 ミハイル・ゲールマン『美の 20 世紀⑦カンディンスキー』山梨俊夫監訳、二玄社、2007 年、p.31
- 図 2 西田秀穂『カンディンスキー研究 非対象絵画の成立—その発展過程と作品の意味』美術出版社、1993 年、図版の頁数の記載なし
- 図 3 図録『カンディンスキー展』東京国立近代美術館・NHK・NHK プロモーション、2002 年、p.84
- 図 4 Magdalena Dabrowski, Kandinsky:Compositions, New York, The Museum of Modern Art, 1995、 p.85
- 図 5 MEISTERDRUCKE  
<https://www.meisterdrucke.jp/fine-art-prints/Wassily-Kandinsky/52073/%E5%B0%8F%E3%81%95%E3%81%AA%E5%96%9C%E3%81%B3%E3%80%811913.html> (最終閲覧 2025 年 10 月 1 日)
- 図 6 MEISTERDRUCKE  
<https://www.meisterdrucke.jp/fine-art-prints/Wassily-Kandinsky/1195534/%E6%B0%B4%E5%BD%A9-No.-3-%E6%84%9B%E3%81%AE%E5%BA%AD%E3%80%811911-1912%E3%80%82.html>  
(最終閲覧 2025 年 10 月 1 日)
- 図 7 図録「カンディンスキー——抽象への道」『カンディンスキー & ミュンター 1901-1917』東京新聞、1996 年、 p.147
- 図 8 図録『カンディンスキー展』東京国立近代美術館・NHK・NHK プロモーション、2002 年、p.80
- 図 9 Magdalena Dabrowski, Kandinsky:Compositions, New York, The Museum of Modern Art, 1995、 p.81
- 図 10 Magdalena Dabrowski, Kandinsky:Compositions, New York, The Museum of Modern Art, 1995、 p.96
- 図 11 Magdalena Dabrowski, Kandinsky:Compositions, New York, The Museum of Modern Art, 1995、 p.98
- 図 12 Magdalena Dabrowski, Kandinsky:Compositions, New York, The Museum of Modern Art, 1995、 p.102
- 図 13 ミハイル・ゲールマン『美の 20 世紀⑩カンディンスキー』山梨俊夫監訳、二玄社、2007 年、p.31 ※引用した画像に筆者がトリミングおよび編集を加えた。
- 図 14 Magdalena Dabrowski, Kandinsky:Compositions, New York, The Museum of Modern Art, 1995、 p.89
- 図 15 Magdalena Dabrowski, Kandinsky:Compositions, New York, The Museum of Modern Art, 1995、 p.95
- 図 16 Magdalena Dabrowski, Kandinsky:Compositions, New York, The Museum of Modern Art, 1995、 p.97
- 図 17 ラモン・ティオ・ペリド『岩波 世界の巨匠 カンディンスキー』清水敏男訳、岩波書店、1993 年、 p.65