

3 色と形で描く——カンディンスキー

不思議な体験

画面から主役の座をうばわれてしまったへもの。この間の事情を、おそらくヴァシリ
ー・カンディンスキー（一八六六—一九四四）ほど、劇的かつ明瞭に語った画家はいな
いでしよう。

カンディンスキーはロシアのモスクワに生まれ、若いときにはおもに法律を学び、地方
の大学に教授として招かれる話もありました。それをふりきって、絵に専念しようとカン
ディンスキーがミュンヘン（ドイツ）にやってきたのは、一八九六年のことでした。しば
らくして、彼は、不思議な体験をします。

夕暮れのことでした。わたしは外で制作したあと、絵の具箱をもってうちへ帰って
きました。「……」そのときでした。わたしはふいに壁の上に、なべてき内的な光でかがやく、
いいようもないほど美しい絵がかかっているのに気づいたのです。「……」この謎の
ような絵に近づいてみても、形と色しかみえず、その内容についてはまったく見当が
つきません。でも、じきにそのわけがわかりました。つまり、それは縦横を逆にして

かけられたわたし自身の絵だったのです。つぎの日、昼間の光のもとで、前日とおなじ感じを味わおうとしたのですが、半分くらいしかうまくいきませんでした。絵を横にしてみても、すぐにへもの∨が目につくのです。「……」そのとき、わたしにははつきりとわかったのです。へもの∨がわたしの絵をだめになっていると。

これはカンデインスキーが書いた本『回想』（一九一三年）の一節です。縦長の絵がたまたま横にかけられ、あたりにはたそがれの、ぼんやりとした光があふれている。この何気ないできごとに接したときのカンデインスキーの感じかたこそ、まさに彼独特のものでした。

カンデインスキーの生まれた母なる大地ロシアには、昔から神秘主義が息づいています。そうした雰囲気のなかで成長し、若いころから神秘的なものにひかれる傾向があった彼にとって、おそらくそれは自然の神秘の「啓示」にもひとしいものだったでしょう。じつさい、へもの∨にとらわれているかぎり、このありふれた、息苦しい現実からのがれることはできません。また、「この世のものならぬ」、ほんとうに美しい絵も描くことはできない

のです。しかし、それにしても、こうした、その当時としては大胆な考えは、画家自身も不安な気持ちにさせました。なにしろ、彼にしたつて、ずうっとへものゝが主役の絵を描いてきたのですから。カンディンスキーはつづけて、こう書いています。

ぞつとするような深淵、つまりありとあらゆる重大な疑問が一度にわたしの前にあらわれました。なかでも、もつとも深刻だったのは、失われていくへものゝのかわりを何がするべきなのか、という問いでした。絵をただ装飾するだけの危険性は、わたしにはわかりきっていたし、様式化された形態がかもしだす、何か死んだような感じは、ただ恐ろしいだけでした。

夕暮れの光のなかにあったのは、へものゝが主役の絵であつたはずです。そのおなじ一枚を横にすることによつて、じつさいは何がおこつたのでしょうか。それこそ、先にのべた地と図の関係に、ある決定的な変化が生じたとはいえないでしょうか。

つまり、それまで地と図の強固な足場にささえられていたへものゝが、まるで嵐にでも

あつたかのように、いきなりわけのわからない世界に投げこまれてしまったのです。そして、そのときにはじめて、それまでひたすらへものゝにしたがつていた形、とくに色彩が、へものゝという制約をときはなたれて、自由に、そして華麗に漂いはじめたのだといえるでしょう。

しかし、たかだか横にねかしただけで、何を描いた絵かわからなくなってしまうというのは、わたしたちからすると、ちよつと信じがたい気持ちにもなりますね。たぶん、画家自身の心理的な条件もすこしかかわっていたのでしよう。

たしかに、夕暮れどきの青みがかつた光のもたらす効果には、どことなく超自然的なものがあります。カンディンスキーは、そうしたものに敏感に反応する、神秘的ともいふべき感覚の持ち主だったのでしよう。じつは、カンディンスキーに画家になる決心をさせたのも、これと似たような、ふつうに考えればちよつと不思議な、でもやはり神秘的としかいいようのない体験だったのです。

カンディンスキーがミュンヘンにやってくる一年前、一八九五年にモスクワでフランス印象派の展覧会が開かれました。それまで彼は、もっぱら日常のものをなるべくそのまま

描いた、いわゆる写実的な絵しかみたことがありませんでした。この展覧会は彼にとって、当時のヨーロッパのもっとも新しい絵にふれる最初の機会だったのです。出会いは衝撃的なものでした。

そして突然、わたしははじめて絵らしい絵をみたのです。それは積み藁わらを描いたものだと、出品目録は教えてくれました。わたしにはそれがわかりませんでした。このわからないということが、わたしには苦痛でした。こんなにも本能にまかせて描く権利など、この画家にはないはずだと思いました。絵の対象が失われつつあると、ぼんやりと感じました。そしてちよつとびっくりし、どぎまぎもしながら、つぎのことに気づいたのです。つまり、その絵はみる人をひきつけるだけでなく、その人の記憶にまで、とても強くはたらきかけ、しかもまったく思いがけないことには、みている目の前で、その画面のもっとも細部にいたるまでゆれ動くのでした。こうしたことすべては、わたしにはわけのわからないものでしたし、そのことから何か単純な結論をひきだすこともできませんでした。わたしにとってとにかくはつきりしていたのは、パ

レット、すなわち画家独自の色彩のもつ、もはやうたがいようのない力でした。それまでわたしが知らなかったこの力は、わたしのすべての夢を超えたものでした。わたしのなかで絵は、おとぎ話のような力と栄光をかちえました。そして、無意識のうちに、絵にどうしても欠くことのできない要素であると思っていたへものゝに、不信の念をもったのです。（『回想』）

この《積み藁》の作者こそ、印象派の代表的画家、クロード・モネ（一八四〇—一九二六）でした。

十九世紀後半にフランスで展開された美術運動に印象主義がありました。どんな主義かひとことではなかなかなかむずかしいのですが、目にみえる世界をすべて光によって形づくられるものとしてとらえ、それまでの写実的なへものゝ中心の絵にたいして、むしろその場の雰囲気、要するに「印象」を描きだそうとする立場です。そして、印象派というのは、「ごく自然に、みることができるよう、そしてみえるがままに、素朴に描くようになった」（十九世紀末の詩人ラフォオルグの言葉）画家たちをさすのです。

それまでの絵とのちがいを決定的にしたのは、固有色、すなわち物質そのものにそなわっている色、たとえば木の幹だったら、幹の色（茶色がかった？）を否定したことでしょう。たしかに、これはじっさいにためしてみるとよくわかりますが、光のかげんで、ものの色というのはさまざまに変化するのです。そして、わたしたちが目にするすべてのものは光につつまれた現象というふうにみていくと、じつはものの輪郭もはつきりとはしなくなるのです。そこには「もの」と「ものの周り」という、二つの彩色された面のあいまいな境界があるだけで、くつきりとした輪郭そのものはなくなってしまうのです（これによって、図と地の関係もあいまいになります）。

色はものにとらわれない、ものとは別に色というものがあるのだ。この発見は十九世紀後半においては、今わたしたちが想像する以上にたいへんなことでした。とにかく、これによってまったく自由な色彩、さまざまな色彩で描く道が用意されたのです。たとえば、激しい感情をあらわすために、わざわざ原色の赤をつかうなどといったことが、堂々とできるようになりました（印象主義からはじめて、独自の世界に到達した画家たち、いわゆる後期印象派のひとり、ポール・ゴーギャン「一八四八—一九〇三」は、「青い木」を描



●モネ《積み藁》
1890年。
オルセー美術館
(フランス)



●ゴーギャン《青い木》1888年。
オルドルプガード美術館 (デンマーク)

いて笑いものになったことがあります。

画家の内面のさまざまな感情を、できるだけ強烈な色彩でみるものに伝える描きかたは、ふつう表現主義とよばれ、二十世紀はじめにフランスとドイツでさかんになります。こうした主義があらわれたのも、印象主義が色彩をものから解放したおかげといって、いいすぎではないでしょう。

とはいうものの、徹底的に光の効果をもとめ、目にみえるとおりに色をおいていこうとする姿勢に科学的なものを感じ、印象主義というのとは一種の写実主義ではないかという考えかたもあります。この考えにたてば、印象派の画家たちは、今まで以上に世界をよくみている、その意味で、よりすすんだ写実主義を實行しているということになります。たしかに、印象派の画家たちがみずからの鋭敏な感覚によってえた色彩のつかいかたと、十九世紀に発達した色彩理論とのあいだには、基本的な一致がみられます。たとえば、まじりけのない、純粋な赤の絵の具と青の絵の具を、紙の上にこまかく点々とならべてやると、みるものはそこに紫を感じるといったことです。じっさいにこのような色のならべかた（色彩並置）をつかって絵を描くと、きらきらした明るい光につつまれる世界、たとえば、

晴れた日の池の水面などがみごとに表現されます。それは、たしかにその場にいあわせたときの実感どおりなのです。

ところで、人間がそこまで目になりきり、みえたままを忠実にうつしとつていく、ということになる、ちよつとやっかいな問題がおこってきます。光は刻一刻とかわつていき、それに応じて、目の前のながめもどんどん移ろつていきます。画家はいつたいどのながめを描けばよいのでしょうか。少なくともモネの場合は、話は簡単でした。モネは描くべき対象なり場所（モチーフ）を決めてしまうと、その前に画架イーゼルを立て、変化していくながめをかたつぱしから絵にうつしとつていったのです（そこには無我の境地ともいうべき、宇宙とのふれあいがあったことでしょう）。

こうした「連作」は印象主義に特有のものでした。カンディンスキーがモスクワでみた《積み藁》も、その一点だったのです。ふつうの人ならば、モネのその絵をみても、「積み藁」であることにただ納得するだけだったでしょう。しかし、カンディンスキーはさすがにそこに、なにかふつうでないものを感じたのです。今からみても、このときのカンディンスキーの感じかたには不思議な、人間ばなれしたとしかいいようのないものがあつたの

ではないでしょうか。というのも、モネの絵がそんなにみわけのつかない絵であるとは、どうしても思えないのです。ただ、つぎのことだけはたしかでしょう。カンディンスキーはモネの《積み藁》によって、ものの制約から自立した、まさに神秘的な色彩の世界の入口にたつことになったのです。

そういえばカンディンスキーは『回想』のはじめのところで、生まれて最初の色の記憶は、「明るい、しっとりした緑、白、洋紅色（カーマイン・レッド）、黄土色」で、それは三歳のときだったと書いています。ちよつと信じられないようなことですね。彼はおそらく、生まれながらにして、独特の色彩感覚にめぐまれていたのでしょう。色彩のオーケストラのような海のなかに、さまざまな形、イメージが漂っているというのが、彼がみた最初の風景——原風景だったのかもしれない。

なぜ抽象画なのか

現実ばなれした色彩、りんこう 燐光（物質に光やエックス線などをあてたあとにのこる発光現象）のように内部から光を発しているかのような色彩こそ、カンディンスキー独特のもの

でした。もしロシアの色というものがあるとすれば、それはまさにカンディンスキーの色だといえるでしょう。したがって、彼の抽象画においても、色彩はひじょうに大きな意味をもつことになります。

カンディンスキーの色彩がいかに暗示的で、幻想的なものであるかは、たとえば《馬上の二人》（一九〇七年）のような、抽象画に突入する直前の、何ともいいようのないほどロマンチックな作品をみても明らかです。最近、町なかでよく並木などに無数の豆電球をつるしてあるのをみかけますね。この絵は全体がそうしたイルミネーションでおおわれているかのようです。むこう岸にみえるのはモスクワの夜景でしょうか。こまかい筆はこびりによって規則的におかれた無数の色彩の点（これを点描法といいます）が、じつに効果的かつ暗示的にもちいられています。この手法はもともと、印象主義の科学的な側面を展開させていった新印象主義の画家（スーラ「一八五九・九一」、ポール・シニャック「一八六三・一九三五」など）によって考えだされたものです。光の性格をより科学的に追究していくなかから生まれた手法ですから、光をあびた対象のみえかたにあわせて、きちんとしたつかいかたをしなければならぬのですが、カンディンスキーはまったく自由に、

あたかも画面全体をかざりたてるがごとくに、この手法をもちいることで、まさにおとぎ話のような作品を生み出したのです。

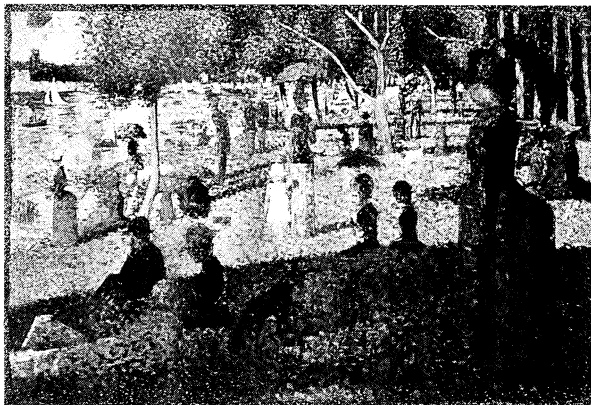
ミュンヘンに着いて、正式に絵の勉強をはじめたカンディンスキーの頭のなかには、つねに故郷のロシア、とくに「母なるモスクワ」のイメージがありました。じつさい彼にとつて、クレムリンを中心とするモスクワの色あざやかな夕暮れは、一大シンフォニーにもくらはられるような、華やかな魅力をもっていたのです。

太陽はモスクワのすべてをひとつの赤い斑点のなかに溶かしこみ、それはたけり狂ったチューバのように、すべての人の魂をふるわせます。「……」ピンク、薄紫、黄、白、青、ピスタチオの実のような緑、燃えるような赤の、家と教会は、それぞれ独立したひとつの歌なのです。（『回想』）

日没どきのモスクワの、すべての色が溶けあつたような、幻想的かつ音楽的ながめは、カンディンスキーの描く絵の、ほとんど何ひとつはつきりとはみわけられない混沌こんとんとした



●カンディンスキー
《馬上の二人》
1907年。
レンパツハハウス
(ドイツ)

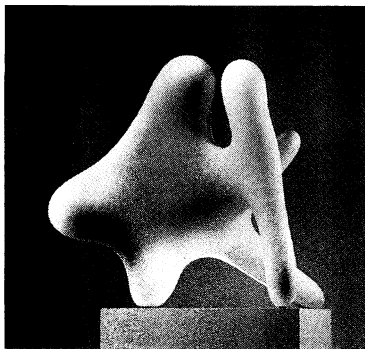


●スーラ《グランド・ジャッド島の午後》(習作) 1884-85年。
メトロポリタン美術館 (アメリカ)

世界と深く関係しているようです。事実、彼にとってモスクワは、「芸術上の野心の源」、「自分の絵のための音叉^{おんさ}」、つまりハーモニーの中心のようなものであり、描くべき唯一のモデルだったのです。となると、カンディンスキーの場合、いくら抽象画といい、画面のなかに名称をもったものをみわけることができない絵であったにしても、それがまったく現実の世界と無縁だということはありえないことになります。いや、むしろそれは現実という外観、みせかけの奥底にあるものの表現なのかもしれません。

とにかく、カンディンスキー、とりわけミュンヘン時代（一八九六―一九一四年）のカンディンスキーにとっては、はるかかなたのモスクワのイメージが彼の心のなかのスクリーンに結ぶ映像（ヴィジョン）ほどに現実的なものはなかったといえるでしょう。そうしたヴィジョンをひとつの舞台として、さまざまな色と形が乱舞しているのが、この時期、つまり抽象画に突入したばかりのカンディンスキーの大きな特色なのです。

ところで、今まで気楽に「抽象画」という言葉を使ってきましたが、その定義についてはまだ十分に説明していませんでした。じつは、何をもって抽象画とするかについては、いろいろと意見があり、極端な場合には、「抽象画」というこの言葉そのものがおかしい



●アルプ《地中海群像》1941-65年。
東京国立近代美術館（東京都）

といいだす人もいるのです。たとえば、ジャン・アルプ（一八八七―一九六六）という彫刻家は、自分がつくりだす形は現実の何かから「抽象」（本質的なものをひきだ）したのではない、あくまでもその形として独立した、つまりそれ以上に「具体的」ではありえない形なのだといっています。ちよつとむずかしいかたかもしれません。要するに、たとえばこの世に「木」という形が「具体的」な独立した形としてあるように、自分の作

品も独立した「具体的」な形としてあるのだ、ということをお願いしたいのでしよう。

また、いわゆる抽象画のことを、そのへんにごろごろしているものをまったく相手にしないのだからというので、「非対象絵画」とよぶ場合もあります。あとででてくるマレーヴィチの絵などは、むしろこうよんだほうがいいでしょう。さらに、ごくふつうの絵というのは、そこに名づけうる「かたち（象）」が具そなわっているが（つまり具象画）、これにたいして、抽象画にはそうしたわかりやすい形はないから、非具象絵画とよぶべきだということも考えかたもあります。とはいえ、よびかたにそんなに神経質になることはありません。とりあえずは、具象画ではないものを抽象画とよぶのだと思っただければ十分です。

ところで、カンディンスキーがミュンヘンで抽象画への道をさがしもとめていた、まさにそのときに、まさにその場所で、二十世紀の美術を決定づける抽象絵画論、すなわちヴェイルヘルム・ヴォリンガー（一八八一—一九六五）の博士論文『抽象と感情移入』（一九〇八年）が出版されたことは、単なる歴史の偶然でしょうか。機が熟するという言葉があります、二十世紀という時代そのものが、みずからにふさわしい絵画をもとめており、それがこのころいつせいに開花したと考えるべきでしょう。

事実、いちおうカンディンスキーをその創始者とするにしても、抽象画そのものは数年のあいだにドイツ、フランス、ロシアを中心にその姿をあらわし、さまざまに展開していくのです。

今ふりかえればヴォリンガーの抽象絵画論にはずいぶん極端なところがあります。一九〇八年といえば、六年後に第一次世界大戦をひかえ、世界全体が未来にたいする無気味な予感につつまれていた時代でした。もちろん、そのころの人びとがそれをどこまで自覚していたかはわかりません。しかし、何十年かたつてふりかえってみると、ある重大なできごとのめづりが、かなり前にみられるというのは、歴史のおもしろいところですよ。

さて、ヴォリンガーの芸術論とは、どういったものだったのでしょうか。

ヴォリンガーによれば、芸術とは人間と外界との関係をあらわすものである、そしてそのさい、人間が外界にたいしてどのような関係にあるかで、その表現のしかたが決定的にちがってくるといいます。人間が外界にたいして強く、支配的である場合、人間はゆとりをもって自然のさまざまなものに感情をそそぎこみ、自然との一体感を味わう（感情移入する）ことができます。その結果、芸術は、目にみえる世界をそのままうつしとろうとす

る、人間の側からとらえた写実主義になります。反対に、外界が人間にたいして支配的であるとき、人間は外の空間にはただ恐れしか感じない（空間恐怖）。この恐れからのがれようとして、人間は反写実的な、抽象的な表現にかりたてられる、というのがヴォリンガーの説の大意つばな紹介です。

ヴォリンガーはこうした発想を、おもに先史時代の美術を比較し検討することによってえました（たとえば、気候の温暖な南ヨーロッパの美術は写実的で、自然のきびしい北ヨーロッパの場合は抽象的であるというふうに）。これがはたして正しい主張なのかどうかはよくわかりません。いろいろな資料にてらしてみると、そんなに簡単にはわりきれないのでは、と思うのがふつうでしょう。しかし、ヴォリンガーの新しい説は、何といっても当時の時代の雰囲気にとりくつたりとくるものでした。そのため、学術的な堅苦しい内容にもかかわらず、今でいうベストセラーになったのです。二十世紀はそれはじめからして、すでに非人間的な不安、無気味さを人びとに感じさせていた、といえるでしょう。

じっさい、二十世紀は、はじめての機械戦ともいえるべき第一次世界大戦を皮切りに、人間による人間の破壊が徹底的におこなわれた時代でした（今もそうかもしれません）。ナ

チス、あるいはスターリンの強制収容所と、ヒロシマ、ナガサキの原爆ほど、二十世紀に秘められた残忍さを物語るものはないでしょう。残忍さを目の前にして、たとえば、つぎのような思いが人びとのなかにおこってきます。いつまでものんきに目にみえる世界を描いていてもいいのだろうか。わたしたちは決してこの現実の世界と調和して生きていくことはできないのではないか——このような問いをよびさます『抽象と感情移入』は、わたしたちにとつていまだにへ新しい本のように思えます。そしておそらく、ちょうどミュンヘンにいたカンディンスキーにとつても意味深い本だったはず（二人は知りあいでした）。

心の世界を描く

ヴォリンガーに少しおかれて、カンディンスキーもまた、みずからの抽象絵画論『芸術における精神的なもの』（一九一一年）を出版しました。

この本の要点は、題名にもあらわれている「精神的なもの」、つまり物質の背後にあるものを、画家が色と形をもちいていかに表現するかにあります。カンディンスキーにとつ

て、二十世紀は、それまでの物質主義を超えた、大いなる精神（魂）の時代でなければなりませんでした。もちろん、彼のこうした考えかたにはさまざま背景があります。なかでも、十九世紀末の神秘主義の影響は、みのがすことのできないものです。

十九世紀というのは、だいたいにおいて、世の中すべてのことを道理で説明しようとする合理主義の時代でした。じつさい、十九世紀に科学はおどろくべき進歩をとげ、産業も大いに発達し、大都市には人があふれて、社会そのものが生き生きとしたものにかわりました。しかし、その一方で、この世には理屈ではわりきれないものもある、ということもはつきりとしてきたのです。

こうした、合理主義とは正反対の立場をとる考えかたを、非合理主義あるいは神秘主義といいます。十九世紀末は、少なくとも芸術においてこうした神秘主義がはつきりと姿をあらわしてきた時代だったのです。そのもつともよい例は象徴主義でしょう。

象徴主義というのは、ある特殊なイメージ、すなわち象徴シンボルをつかって、ある神秘的な考えを伝えようとするやりかたをいいます。ただし、そこには科学的な意味での、ちゃんとした理由づけはありません。たとえば、よく「鳩は平和の象徴である」といいますが、絶

対にそうだという理由は何もありません。ならば、まったくうそっぱちかというところでもないのです。つまり、象徴をもちいて表現する場合、象徴をもちいる側、つまり作者と、うけとめる側とのあいだに、ほんやりとした了解があつて、はじめてその表現がなりたつのです。ですから、一般に了解されていないものを象徴にしても、たとえば鳥からすは平和の象徴であるなどといっても、よほど特別な条件を設けない限り、その表現はなりたないことになります。ということは、逆に、特別な条件ないしは文脈（コンテキスト）をうまくつくつてやれば、意外なものが象徴となりうるわけです。

このようにして、象徴主義というのは、きわめてあいまいなものです。またそれだけに、十九世紀末から二十世紀はじめにかけての、物質中心の合理主義的なみかたに反発する人びとのあいだで、大きな力をもつたのです。二十世紀の芸術の源は象徴主義であるといつても、決していいすぎではありません。

カンディンスキーの『芸術における精神的なもの』もまた、象徴主義ぬきには考えられないでしょう。ひとことでいつてしまえば、これは象徴主義的な色彩論であり、形態論なのです。たとえば、カンディンスキーによれば、黄は暖かく、「地上の色」であり、みる

ものに近づいてきて、しかも遠心的である。一方、青は寒く、「天上の色」であり、みるものから遠ざかっていき、しかも求心的である、ということになります。しかし、ではなぜそうなのかという理由づけそのものは、画家自身の実感にもとづいてという以外、やはりあいまいなものだといわざるをえないでしょう。

カンディンスキーはまた、色彩はどのような形をとるかで、その効果をさまざまにかえる、といった意味のことをいっています。「どぎつい色は、とがった形のなかでその性質をいっそう強くあらわす（たとえば、三角形のなかの黄色）。深みをおびた色は、丸みのある形によって、その作用を高められる（たとえば、円のなかの青色）」ここにはやはり、カンディンスキーならではの鋭い感覚があります。

ところで、画家がものにたよるのではなく、ただ色と形だけで自分の世界をあらわさねばならないとしたら、そこで決定的な役割をはたすのは何なのでしょうか。カンディンスキーはそれを、「内的必然性」、つまり色と形にたいする画家の心からの欲求だといっています。絵の主題などどうでもいいのです。となると、絵は色と形による、音楽のようなものになりますね。事実、このころのカンディンスキーの作品は、色彩のシンフォニーのよ

うな混沌としたもので、題名も《コンポジション》（構成とか楽曲の意味）、《即興》といった音楽につうじるものが多いのです。とはいえ、それらはほんとうに、色と形だけでできた、特別な主題は何ももたない絵なのでしょうか。

たとえば、《小さな喜び》（一九一三年。カラー口絵）をみてみましょう。一見したところ、幻想的な色彩ばかりがあざやかな、何もかもはつきりしない絵のように思えますね。それこそ、色と形だけのシンフォニーです。しかし、よくみていくと、なんとなくみわけがつくものもあるような気がしてきませんか。たとえば、右端に、風にもまれる何人か人のつたボートがみえ、そこから三本のオールがでています。まんなかには山のようなものがあり、頂きには、どこかしらお城か宮殿を思わせる建物があるようです。その左を、さらに高い山（？）のほうへ馬らしきものが、人をのせてのぼってゆきます。そのゆきつく先にみえるのも、やはり建物なのでしょうか。とはいっても、みわけがつくのはごくわずかで、全体としては、地と図の関係がはつきりしない、色と形の嵐のような感じをうけますね。

しかし、それにしても不思議なのは、『芸術における精神的なもの』が出版されてから

すぐあとに描かれているにもかかわらず、そこでのべられた理論と、この絵はほとんど無関係のように思えることです。だいいち、ここにははつきりした円も三角形もありません。要するに、この絵には、よくはわからないけれども、とにかく主題があると思わないわけにはいかないのです。それも、この世界がばらばらと飛びちっているような、何か破滅的な主題です。

じつは、こうした破滅的な感じというのは、とりわけミュンヘン時代の、それも抽象画の世界にはいりこんだばかりのカンディンスキーの作品に共通したもののなのです。それが何からくるものなのか、ほんとうのところはよくわかりません。しかし、新たな魂の世紀を待ちのぞんでいたカンディンスキーが、二十世紀という時代に見きりをつけ、絵のなかで世界の破滅、終末のヴィジョンを描いたというのはおおいにありうることです。たとえば、原子の破壊に成功したというニュースをきいて、カンディンスキーはひじょうな衝撃をうけます。

原子がくだけちったということは、わたしの魂にとっては世界全体がくだけちった

ようなものでした。突然、科学というもつとも重い壁がぐらついたのです。何もかも不確かに、よろめいて、か弱くなつてしまいました。たとえ目の前で、一個の石が空中で分解し、みえなくなつてしまつたとしても、わたしはおどろきはしなかつたでしょう。科学は崩壊したように思えました。今までいわれてきた科学のもつともたいせつな基礎（原子がすべてのものの基本であり、これ以上小さくはできない最小の単位であるという）はただのまやかしだったので。（『回想』）

ところで、ヨーロッパないしロシアのようなキリスト教社会において、世界の崩壊という言葉から思いおこされるのは、千年王国の話でしょう。新約聖書中ただひとつの預言書（神からささづかつた言葉を記したものの）『ヨハネによる黙示録』によれば、世界の終末にあつたててキリストがふたたびあらわれ、一千年のあいだ地上世界を支配することになります。この世にやがてキリストの王国が実現するという夢想は、一種のユートピア論となつて人びと、とりわけ虐げられた人びとを勇気づけてきました。そしてロシアでは、モスクワこそその王国ではないかとの説が、古くから神秘主義者のあいだに伝わっていたので

す。それがカンディンスキーの絵にどのように反映しているのか、くわしいことはわかりませんが、とにかく、そうした千年王国論とカンディンスキーがまったく無関係だとはとても思えないのです。ひょっとしたら、終末論的、黙示録的ヴィジョンがカンディンスキーの創造の中心にずうっとありつづけたのではないのでしょうか。だからこそ、カンディンスキーは絵画の発生を宇宙の誕生になぞらえることもできたのでしょう。

描くとは、さまざまな世界が雷鳴を響かせながらぶつかりあうようなものであり「……」、あらゆる作品は、宇宙が生まれたのと同じやり方で生まれてきます。つまり、カタストロフィ（終局）を通じて。これこそが、さまざまな楽器の混沌のごとき咆哮を、最終的に天界の音楽ともいふべきひとつのシンフォニーにつくりあげるのです。作品創造、それはまさに世界創造なのです。（*Werkerschöpfung ist Wertschöpfung.*）

【回想】

ドイツ語では作品（*Werk*）と世界（*Welt*）がよく似たかたちをしていることをうまく

使った卓抜な比喩とは思いませんか。

ところで一九一四年、第一次世界大戦がはじまったのをきっかけに、カンディンスキーはロシアにもどりました。そして、一九一七年、十月革命によって革命政府が成立したあともロシアにとどまりますが、革命政府との芸術にたいする考えかたのくいちがいから、一九二一年にロシアを去ってベルリンにむかい、翌年ワイマルのバウハウスに教授として招かれます。バウハウスというのは、一九一九年に建築家グロピウスがはじめた美術工芸学校で、二十世紀のデザイン、建築に大きな影響をあたえました（一九三三年、ナチスによって閉鎖される）。

一九二三年に制作された水彩《無題》は、カンディンスキーのバウハウス時代（一九二二―三三年）の作品で、この時期のカンディンスキーの明快で理知的な画面構成をよく示しています。ミュンヘン時代の作品にあつた重苦しさなど、もうどこにもみられないような感じすらします。しかし、よくみてください。まんなかの鳥のようなものの上に、積み木のように描かれているのは、かつての黙示録的ヴィジョンのなかの建物ではないでしょうか。また右下にみえるのは、明らかにボートとオールのかみあわせではないでしょう

か。こうして、カンディンスキーにとっては、いまだに黙示録的ヴィジョンが意味をもっていることが明らかになります。いや、それはもう宇宙的ヴィジョンといったほうがよいかもしれません。

バウハウス時代のカンディンスキーは、同時代の幾何学的形態をデザインに導入した〈構成主義〉の影響もあって、幾何学的な形態を前面におしだすようになります。そのさい、主体となるのは、点、直線、弧、波状線、三角形、四角形などであり、とりわけ円はたいせつな役割をはたしました。ある手紙のなかで、カンディンスキーは円についてつぎのようにいっています。

円は宇宙的なものと同係しています。「……」円はもつとも大いなるパラドックスを総合したものです。それは、求心的なものと同心的なものを、ひとつの形のなかで、しかも同じ割合でむすびつけています。三つの基本的な形（三角形、正方形、円）のなかで、円こそもつとも明らかに四次元をさし示すものなのです。



●カンディンスキー《無題》
1923年。
川村記念美術館（千葉県）



●カンディンスキー《下部構造》
1933年。
川村記念美術館（千葉県）

ここでまた、『無題』をみてみましょう。画面に、いくつかの小さな円が漂っているばかりか、中央の黒い小世界がまさに円のなかにおさまってしまうことに気づくでしょう。

だからといって、この時期のカンディンスキーを幾何学的抽象だけの画家とするにはややむりがあります。おおまかにいえば、彼が好んだのは、幾何学的というよりも、むしろ生命体を思わせるような、曲線でした。それというのも、カンディンスキーのなかにはつねに、形にたいする、彼なりの具体的な意味づけがあつたからです。ただし、それはあくまでも、ひそかな、かくされたものでした。じつさい、カンディンスキー自身の言葉によれば、彼のなかには、生まれながらに「かくされたもの、おわれたものにひかれる気持ち」があつたのです。

そんなことを思いながら、『下部構造』（一九三三年）のような、一見したところ幾何学的抽象としか思えない作品をみなおしてみると、意外なものが見えてくるのはほんとうに不思議です。だって、それはまるで笑いながら、左にむかつてすべるように歩いている人のようにみえるではありませんか。