

京都におけるカンディンスキー受容

井 尻 樂

要 旨

抽象絵画の先駆者といわれるワシリー・カンディンスキー（1866-1944）の日本に於ける受容は、1912年（明治末年・大正元年）、ポスト印象主義受容に熱心であった東京の美術批評界を中心に始まった。しかし、1910年代後半、それまでの紹介中心的な受容とは一線を画し、京都の若き美学・哲学の研究者たちが中心となって、カンディンスキーを総合的かつ分析的に検討しようとする動きが現れる。本論稿は、当時、ヨーロッパにおいてすら疑問視され、波紋を巻き起こしていたこの画家の、1910年代後半の京都における受容の実相を、彼らの論稿を詳細に検証するのみならず、受容土壌としての京都をも考察の視野に入れ、明らかにするものである。

小笠原秀實、植田寿蔵、園頼三ら、京都の若き哲学・美学の研究者たちによるカンディンスキーの受容研究は、「内的必然性」や「内的な響き」というカンディンスキーの中心概念の重要性を認め、一様にカンディンスキーの芸術論を検討することによって、この画家の前衛的な作品の理解にいたろうと試みたものであった。絵画における自然性の問題（植田）、詩作からのアプローチ（小笠原）、また、総合芸術論からの理解（園）、と多方面から真摯にカンディンスキー芸術と対決したにもかかわらず、その中身を分析検討してみると、理論は肯定的に受け入れられるものの、作品への理解は、抽象化以前の作品理解にとどまり、それ以降の作品には、概して否定的な見解が与えられてしまうというアンビヴァレントな受容像が浮かび上がる。しかし、彼らは哲学的な立場から綿密に検証をすすめ、一様にカンディンスキー芸術を何らかの「象徴」として捉え、絶対的な哲学的根拠付けを試みるのであるが、結局、それは一律、絶対的根拠付け不可能、という答えへと行き着く。しかしこれは逆に、カンディンスキーの芸術が、旧来の統一的な伝統的価値観崩壊以降に位置する芸術であるということを、逆説的に証明しているとも言えるのである。

また、一般に保守的とも言われる京都において、前衛的な画家の受容研究が集中的におこった背景には、この当時の京都画壇の新たな動きと、それを支えた中井宗太郎の存在、また学者や若い芸術家を目指す者たちとの活発な議論の「場」が形成されていたことに加えて、京都大学に美学美術史講座が設立されるという、受容土壌の変革と新たな精神的思潮があったと考えられる。

キーワード：京都、カンディンスキー、小笠原秀實、園頼三、中井宗太郎

はじめに

20世紀初頭のヨーロッパにおいて、その絵画の歴史をいわば激変させた画家の一人、抽象絵画の先駆者といわれるワシリー・カンディンスキー（1866-1944）が日本の文献誌上初めて登場するのは、彼が初期抽象絵画成立期の頂点をむかえるまさに前年、1912年のことである。西欧の美術潮流の中で、いわば必然的に生みだされたものでありながら、その前衛性ゆえに、当のヨーロッパにおいてすら問題視されていたこの画家の「抽象芸術」と一志を同じくして

いたはずの仲間からさえも理解を得るのが難しかったが故に一ある意味において自らの制作の根拠付けとして書かねばならなかった理論書とが、ほぼ同時代の日本において、しかも明治末年来、白樺派を中心にポスト印象派受容全盛の日本において、一体どのように受容され、解釈されていったかといえ、概して、理論のみが注目を集め、作品そのものは否定的な態度で受け止められたと言わざるを得ないような実態が浮かび上がるのである。

通例、ある画家が他国の美術に影響を与えとか、受容されるという場合、まず検討されねばならないのは、影響を受けたと思われるその国の画家の実際の作品であろう。しかしカンディンスキーの場合、少なくともその初期段階では、画家の作品にというよりはむしろ、美術批評家を兼ねた画家、文学者、哲学・美学の若き研究者らに受容されていったという独特な形をとっていたのである¹⁾。東京を中心に、多くは海外へといち早く渡航していた者たちからの最新情報という形で幕を開けたカンディンスキー受容は、最初期の段階では、カンディンスキー芸術そのものの検討というよりはむしろ、美術批評という場で、ヨーロッパのさまざまなイズム紹介の中の一環として、具体的には「非自然主義的傾向」という印象派以降の新たな美術運動とひとくくりに、その最も「極端」な傾向として紹介されたのである²⁾。この傾向を紹介したのは石井柏亭と木下杢太郎とであったが、木下はその後、「最新の批評家」としてカンディンスキーの画論に注目し、これを美術批評のみならず、広く文芸批評の判断基準として援用してゆくのである³⁾。しかし、この受容初期段階においては、カンディンスキー芸術への直接的な対峙という姿勢までは読みとれない。

しかし、1910年代中盤⁴⁾、カンディンスキーの主要一次文献のほとんどが早くも日本にもたらされ、それらの部分訳、自由訳共に充実しはじめたことに加え、ヨーロッパに於ける新しい芸術運動を紹介したA.J.エディの著作が出版されたことも恐らくは手伝って、1910年代後半になると、それまでの紹介中心的な受容とは様相を異にして、小笠原秀實、植田寿蔵、園頼三、中井宗太郎ら、京都を中心とした美学・哲学の若き研究者たちが中心となってカンディンスキーを総合的に検討するという動きが現れる。本論稿は、1910年代後半の京都におけるカンディンスキー受容の実相を、彼らの論稿を詳細に検証するのみならず、受容土壌としての京都をも考察の視野に入れ、また、1910年代受容史年譜も附して、明らかにするものである。

1. 場としての京都

明治から大正への移行期にあって、保守色の強い伝統的な京都美術界においても、近代化への動きを象徴する出来事がおこる。一つは、1909年の京都市立絵画専門学校（現、京都市立芸術大学）の創設であり、もう一つは、1918年、京都画壇としては初めての在野団体といえる、「国画創作協会」の設立である。この二つの出来事のちょうど間にはさまれる時期に、京都におけるカンディンスキー受容は始まるのである。

京都ではこの時期、美学美術史関係の学者や批評家、洋画家、日本画家、文学者など諸ジャンルを超えた交流が活況を呈するのであるが⁵⁾、その中心的役割を演じたのが、新婦朝の田中喜作と京都市立絵画専門学校開設にともない、美学美術史の担当として赴任してきた中井宗太郎であった。1879年に京都に生まれ、東京帝国大学哲学科でケーベルに師事した中井宗太郎は、絵画専門学校赴任後、東西の古典や近代西欧の芸術思潮を論じて、若い画学生たちに強い影響を与えた人物である。彼のもとに集まった小野竹喬、榊原紫峰、土田麦僊、村上華岳、野長瀬晩花らは、それまでの伝統的な画塾制度から独立し、近代的教養を身につけた新しい画家たちであったが、この絵画専門学校第一期生らによって、反文展を旗印とした「国画創作協会」が結成される⁶⁾。また『美』、『制作』⁷⁾、『黙鐘』(後に『光茫』)⁸⁾などの同人雑誌や機関誌が出版され、美術批評という分野が活性化する原動力ともなっていた。10年代後半の分析的なカンディンスキー受容は、1910年頃から20年代はじめにかけて、美術批評や芸術論の最も活発となった時期を迎え⁹⁾、新たな動きが始動しはじめた京都を場として、始まることになるのである。

1.1. 中井宗太郎の位置とカンディンスキー

日本における一貫したカンディンスキー受容研究は、総合的文献として、西村勇晴編「カンディンスキー邦語文献目録」¹⁰⁾(以下、西村文献)があり、第一次大戦前のカンディンスキー受容を追った論文には佐藤幸宏の「カンディンスキーと日本(1)―戦前期の受容を中心に―」¹¹⁾(以下、佐藤論文)などがある¹²⁾。

カンディンスキーの受容文献が1910年代後半から京都を発信地としたものが多いことは、既に佐藤論文において指摘されているが、その佐藤論文にも、また1980年代までの受容年譜をまとめた西村文献にも、中井宗太郎の名前は挙がっていない。実は、中井の京都への赴任を契機としてこの時期の京都でのカンディンスキー受容に火がつけられたと見ることも出来るのである。

上述のように、1909年に京都市立絵画専門学校に講師として赴任した中井は、この翌年、1910年1月に、講演と討論の場として「無名会」を結成し、初回の発表には中井が「近代思想の文芸美術に及ぼせる影響」について講演して、田中喜作、千種掃雲や、徳岡鶴泉らが集ったという¹³⁾。1911年9月には、本論稿で扱う、小笠原秀實、植田壽蔵ら京大文科出身哲学・美学専攻の研究者たちと共同で、文学美術史研究会を結成するにいたる¹⁴⁾。この研究会の目的は、文芸上に於ける諸問題を研究することであったが、第一回は人生と芸術について論議が行われ、「造形美術に於ける内容否定論の謬妄」植田寿蔵、「詩人デーメル of 芸術的態度」小笠原秀實、「近代思想と新浪漫主義、特にバンゴークの研究」中井宗太郎、という発表が行われている。例会の場所が小笠原秀實の自宅であったという記述があり、この面々の中で、カンディンスキー受容の動きが始まったことは、おそらくまちがいない¹⁵⁾。これに中井の存在が不可欠で

あることも事実である。中井は、この時期の京都美術界の新潮流の中心的存在であった¹⁶⁾のみならず、京都におけるカンディンスキー受容が実現されうる重要な人的ネットワークの形成に欠かすことのできない存在でもあったのである。

1.2. 中井のカンディンスキー評：「近代芸術の終焉」？

中井自身が1910年代でカンディンスキーを論じたものには、1915年『芸文』に発表された「露西亜の若き藝術」¹⁷⁾があるが、後に考察する小笠原、植田ら同様、彼のカンディンスキーに対しての評価は決して肯定的とは言えない。中井は、カンディンスキーの芸術を

「自然の一片である物象を深く観察してこれを表すよりも形を離れ、自然を越へて、その奥に潜む絶対精神、或は生命の律動を色彩の象徴に託そうとする藝術家である。現象の中に潜む本體ding-an-sichを表現しようとするものであると言ふことができよう。」

と要約し、カンディンスキー自身について「又別に論じたい」としながらも、

「私は藝術傾向の一面が彼に於いて至るべき道を至りつくしたと感ずるものである。或いは近代藝術の一面が彼に於いて滅びたと見るものである。もとより日本人の思想と藝術ではない。終に日本に於いては永久に解せられる機が無からう」

と断じているのである¹⁸⁾。中井がカンディンスキーに「近代芸術の終焉」を見、これが日本人の思想とは相まみえないと断じているのは受容史的に興味深い。この論が次節で考察する植田の論の前年に書かれていることは注目すべきことである。これが植田に刺激を与えたであろうことは想像に難くないからである。

しかしこれだけの断言をしていたはずの中井ではあったが、実はその後、カンディンスキーに関して色々な場所で論じたり、名を挙げたりしているのである。竹内逸による「講演會の記」¹⁹⁾には、ある講演会の話が掲載され、「一番信頼に足る中井が自己獨断の論説を何々スキー曰くとやるのだから、我々も安心だ」と報告している。「何々スキー」とは紛れもなくカンディンスキーのことだと思われるが、現にこの頃、中井は同じ雑誌『制作』に「近代藝術概説」（第1巻第5号、1918年4月、101頁）を寄稿し、この中でも「現代」の項目でカンディンスキーを「自然の衣を着ながら内面に生命を現はさうとした」表現主義ではなく、「自然を忘れ本體そのものを直接に描写しやうとした」後期印象派のながれとしてマティスと同列に紹介しているし、また古典主義から現代表現主義までの近代美術史を論じた『近代藝術概論』（二松堂書店、1922年）では（この『制作』に二回に分けて寄稿された論稿をまとめて収録されたものと思われる）、現代表現主義の項目の最後で、後期印象派、立体派、未来派、に続けて

表現主義を「至極に徹底した」「絶対派」としてカンディンスキーの芸術を位置付けている（上掲，299，311頁）。この著書は20年代に入ってからのもので，随所にカンディンスキーの芸術解釈に鋭い指摘も見いだせるが，やはり絶対派（つまりカンディンスキー）において「近代藝術の一面はここに行き盡した」と見て，上述の10年代の評価と根本的に変わらない姿勢が読みとれるのである²⁰⁾。しかし「闇に生きんとする獨乙」（『宗教と思想』第2巻第10号1924年）では，カンディンスキー芸術の理論をかいつまんで紹介し，その際，「一度は私等も傾聴するに値ひすると思ふ」と述べてもいる。この態度の変化がどのようにして起こったかは定かではないが，しかし，植田壽蔵，小笠原秀實が，カンディンスキーを否定的に評しながらも，多大な関心を示し，何とか理解しようとした動きに加えて園頼三による本格的なカンディンスキー論を考慮に入れれば，これらの論稿が，逆に当初最も否定的な見解を言い放っていた中井に影響を与えたとも考えられるだろう²¹⁾。

2. 植田壽蔵：絵画に於ける自然性の問題

京都を中心としたカンディンスキー受容の中で，いち早くカンディンスキーの存在に注目していたのは植田壽蔵である²²⁾。その植田が，雑誌『哲学研究』に「絵画に於ける自然性の価値—1910年以後のカンディンスキー」と題した論考を寄稿したのは1916年（大正5年）のことであった。この論考は同年に創刊されたばかりの雑誌『哲学研究』に2回にわたって（第一巻三号と四号）寄稿されたもので，副題にあるように，「1910年以後のカンディンスキイ」（以下，「カンディンスキイ論」と記す）を，絵画論的な次元よりもむしろ（複製図版とはいえ）作品解釈に力を注ぐことによって論じたものであり，それまでの「紹介」の域を超えた，はじめてのカンディンスキー分析とも言いうるべき業績である。

筆者はすでに，紹介論的受容から分析的受容への転換点として植田のカンディンスキー論に注目し，その詳細な考察をおこなった²³⁾。従って，本論稿ではその全貌を再び詳細に検討することはさけ，概略的な提示にとどめおくが²⁴⁾，しかし，植田の論考が，上述のような視点から，本論稿の主眼である京都におけるカンディンスキー受容像の実相を検証するにあたって，重要な位置づけにあることは言うまでもない。

ここで植田壽蔵自身について略記すると²⁵⁾，植田は，1908（明治41）年に京都帝国大学文科大学（現，京都大学文学部）哲学科に入学するが，その翌年，文科大学に美学美術史講座が設置され，1910年（明治43）年に初代同講座の教授に着任した深田康算の指導の下で勉学し，1911年に学部を卒業して，大学院へ入学している。1912年，文科大学助手に任命され1919（大正8）年に文学部講師，22年に助教授として美学を講義していたが，1925（大正14）年から27（昭和2）年までの2年間，ドイツ，フランス，イギリスに留学。九州帝国大学教授を経て，1930年深田の死後，後任として京都帝国大学教授になる。1916年に創刊された雑誌『哲

学研究』の創刊号²⁶⁾に寄稿された上記のカンディンスキー論は、同誌の編集に熱心に携わっていたという植田がちょうど30歳、文科大学助手時代に執筆したものであることがわかる。

さて、上述したように、京都の美学者たちの中でも、いち早くカンディンスキーに注目していた植田が、初めてカンディンスキーに言及したのは、上掲の論稿よりも3年早い1913年『芸文』においてであったが（注20参照）、1915年同誌に寄稿した「現代美術論」の中でも、現代美術の流れを「感覚派」と「象徴派」の二派に整理し、カンディンスキーを「象徴派」としてシスレイ、ゴッホ、セザンヌ、ピカソ、クリムトの最後に分類する。この象徴派としてのカンディンスキーの位置付けは、年代的に見て、植田が受容初期の木下と石井らの評論に注目していたことは間違いなく、またこの当時、自然と美術との問題に取り組んでいた植田にとって、「非自然主義的傾向」の最先端を行くカンディンスキーに、多分に興味を持ったことは疑いない。事実、1916年に『哲学研究』に発表される植田のカンディンスキー論は、論題がすでに示すように、自然から離れゆくカンディンスキーの絵画を検討することで、絵画における自然性の価値とは何か、を問うことになるのである。

（以下、「絵画に於ける自然性の価値—1910年以降のカンディンスキー—」『哲学研究』からの引用については、第1巻第3号からのものをa、第1巻第4号からのものをbとして引用頁を本文中（ ）内に記す。）

2.1. 植田の「カンディンスキー論」：「深音」の作曲

植田は、「自然の奥底」にある本質的なもの、法則的なものは人間存在の「形而上的内面」に通底するものであり、自然の形態の描写（自然の属性が多少とも抽象されるのは、芸術に「必然の事情」）により、これを可視化するのが絵画の使命であったはずだという認識があった。ところがその最後の巨匠と彼が評価するセザンヌの死後10年ほどしてヨーロッパの絵画界に、「自然性を離脱」する三つの新しい「方式」が出現したとして、1907年頃、ピカソによって始められた「立体派」、1910年にマリネッティを中心として創立された「未来派」、1910年以来、カンディンスキーが創始したという「作曲」（コンポジション）の名を挙げ、いずれも自然の「物」と無関係な「無意義な形式」を追求し、あるいは自然の法則を無視した対象結合を試みようとする態度がこの三者に共通するものであると紹介する。この新しい傾向において、絵画における「自然性」はいかなる寄与をなすものであるのかを考察するその対象として、これらの中で植田の関心を最もひく、「最も傑れた、鋭深な創作力と親密な考察力を兼備するカンディンスキー」（271a）をとりあげるのである。

つまり植田は、その出発点としては、多分にカンディンスキーに好意を示し、その理解への真摯な意気込みを表明するのである。

植田は、カンディンスキーの画論よりもむしろ、複製図版ながら、綿密に作品観察をすすめる、その出発点となった初期作品から、詳細にその特徴を分析してゆく。初期の作品にも、す

でに抽象化の傾向は見られるとして、1910年以降の抽象作品への前兆を指摘するものの、しかしまだ自然を完全に放棄してはおらず、植田はこれらの作品に「幽玄」、「神秘的」、「深き精神」を想視させる、といった批評を与えてゆく(276a)。これは、北方的なカンディンスキーの作品の特徴を言い当てていて興味深い、これはさておき、しかし1909年以降の作品は、総じて初めの頃のものは、たとえば現実の人間とか馬などがおぼろげながら再認できる作品から、やがて「自然の法則が甚だしく無視」される描き方になり、1910年以降の抽象化のすすむ作品になると「自然の対象はほとんど痕跡を絶つて」(278a)、非自然的傾向の極に達すると指摘する。

ここにいたって植田は、カンディンスキーは「一體何を畫かうとしたのであるか。そして又何を畫き得たのであるか」(278-279a)という問いをたてて、論を進めてゆく。

作品観察から入った植田であったが、何が描かれているのかが不明瞭になった段階で、理解の糸口をカンディンスキーの画論に求める。植田はここで、カンディンスキーの絵画の目的は、カンディンスキー自身が「絵画の発展の究極と信ずる」ように「深音」の「作曲」だと断定し、これを証拠だてるために、カンディンスキーが1911年に刊行した『抽象芸術論』²⁷⁾をとりあげる(279a)。但し植田が「深音」と訳したのは「Innerer Klang」「内的響き」であり、また「作曲」の原語「Komposition」は「コンポジション(作曲もしくは構成)」の訳語である²⁸⁾。

植田は「深音」を、形態や色彩の知覚に導きだされる情趣と、「表象へ傾く」概念内容というように理解し、画家カンディンスキーはこの「深音」(概念内容)を「作曲」するのだというのである(281a)。このように植田流に解釈された「深音」がカンディンスキーの実作品の多くにおいて、ある程度までは実現されていると指摘するのであるが、例えば1913年の『小き喜び』(『小さな喜び』)には自然の法則が全く無視されているものの、軽快に引かれた曲線や様々な調子の形態からは軽妙な舞踏を見るような喜びをさそう「深音」の曲を楽しむことができる、と述べ、この絵にある音楽性を指摘する。一つの線において見出す「深音」はこれに継起するほかの「深音」の中にその一要素として含まれると指摘し、「斯くして吾々の意識には深音を要素として時間的に継起する多様の統一」すなわち「深音のメロディイが作曲される」というのである。この「深音の作曲」が1910年以降のカンディンスキー作品の特徴であると植田は解釈するのである(288a)。

カンディンスキーによれば、形態はどのようなものであれ、そこに固有の「内的な響き」が内在しているが、形態が自立的に存在するのに対し、色彩は自立できない。色彩は何らかの形態と結びついてのみ、超感覚的な効果を現出する。だから形態と色彩は、芸術の内的な必然性の原理にしたがって、人間の魂と響き合うように現出されねばならないというのである²⁹⁾。この芸術の内的必然性というのは、芸術の外部から加えられる「自然の法則」といったようなものでも、また悟性的に把握しうるものでもない。カンディンスキーが音楽に魅惑されるのは、

音楽という「非物質的な芸術」が自らの固有の原理にしたがっているからであり、ある絵画作品に音楽的効果が知覚されるからというような理由からではないのである³⁰⁾。

さてこの後、植田は、カンディンスキーの抽象的な作品を理解しようと、「自然性を持たないという、個々の形態」にも、何らかの意味においては「自然性」を持つのではないかなど、繰り返し問いをたてながら、さまざまに考察を展開してゆく。植田は、東洋の芸術、書や仏像を引き合いに出しつつ³¹⁾、何とかヨーロッパの新しい絵画現象のめざましい例としてのカンディンスキー理解に努めようとするが、しかし結局、植田の持ち出す判断基準から、カンディンスキーの芸術は悉くはずれてゆくのである。その一つとして、植田は「絵画世界」を構築する「重力の概念」（ルネサンス以来の画面構成を指す）を持ち出し、これが書においても、絵画においても「藝術的価値を規定する重大なる条件」であると主張する（450b）のであるが、一旦は是認したカンディンスキーの作品も、改めて検証してみると、植田の言う「重力の法則」を全く無視した、ありうべからざる描かれ方をしていることが確認され、結局のところ、カンディンスキーの方式は、「自然性を無視する方式」として否定的に総括される。ここで植田は、「自然性」を無視するものに対する「不愉快」を告白し、それが「吾が本性への反逆に對する不同意」を意味するものであると述べるにいたるのである（456b）。

植田が言う「自然性」とは、人間が先験的に把握している自然の根源的な法則だという「意識」のようなのであるが、これは経験によって学習するものではなく、むしろこの経験を可能ならしめた理性の統一作用が「吾の内的法則として、吾の統一形式として、吾が中に作用」しているというのである（459b）。この植田の論からは、彼がカントの先験哲学思想に拠って議論を展開していることが伺われる。植田はさらに「自然性は吾自らの創造」であるとして、「自然性」を無視するカンディンスキーの作品は、「吾の否定の意識」＝「芸術存在の否定」だとして、こうした絵画は「永久に消滅する」と述べ、また「かくして、さまざまな努力の末に、吾々は、此新しき特殊なる一方式を、繪畫の意義の分化史の上から永久に拭い去る」のであると手きびしい批判を加えるにいたるのである（463b）。

しかしこの後も、自然模倣ではなく、「直接な意志の姿、感情の姿を統一する事によつて、新たな美的世界を創造する」という限りにおいて、植田はカンディンスキーの抽象絵画の可能性を是認し直すのであるが、画家というものは、「個々の具象の根柢に横る世界の支配者、一神、理法、本體の意識—超具象的表象を創造する」のだという自らの固定観念を再認識し、あらためて「茲の自然の對象が畫かれない限りいかに生命に充ちみちた形式でも決して、自然の底に横る理法、若しくは神の象徴とは成り得ない」（472b）と抽象芸術拒否の声明を繰り返すのである。

1912-1913年にかけて、カンディンスキーがヨーロッパ美術史上の新しい現象として日本に紹介され始めた時、いち早くそれに関心を抱いた植田は、カンディンスキーの進めようとしていた芸術運動と美学的、思想的に対決しなくてはなるまいと思ったにちがいない。そしてこれ

は植田にとって、絵画において「自然性」を放棄するということは、如何なる意味を持つのか、という問題に向き合うことであった。彼がしかしまず、論からではなく、自分の関心をひいたカンディンスキーの1910年以前の作品の観察、分析的考察から始めているのは、注目すべき点である。しかし植田には、二十世紀の始めに起こった抽象芸術運動とは切り離して考えることのできないその精神的背景、伝統的な価値観の崩壊という、精神的危機状況への目配りが欠落しており、中井や小笠原同様、おそらく当時の日本の哲学界に支配的であったと思われるカント哲学から学んだであろう「現象の中に潜む本體（本質）」とか「概念内容」、あるいは「自然法則」、「理法」といった固定観念からでることなく、最終的にはカンディンスキーの歩みを「自然性無視」の点において植田は受け入れがたいものと否認するにいたる。植田にとって、「自然性の無視」は芸術存在の否定＝人間存在そのもの（という彼の観念）の否定にひとしいものであったからである。これはある意味で、抽象芸術運動は、「もとより日本人の思想と藝術ではない。終に日本に於いては永久に解せられる機が無からう」と断じた先の中井の意見と一致するであろうし、この中井の言葉は、当時としては正鵠を得ていたといえる。しかし植田は、何度も思想的には否定的な結論に至りながらも、ある種の魅力を感じていた作品群を、何とか思想的に是認したいという熱意から、綿密に作品を分析し、何度も問いをたてなおしては、東洋の芸術、書や仏像を引き合いに出しつつ、ヨーロッパの新しい絵画現象のめざましい例としてのカンディンスキーの作品の理解、受容に努めたのである。結局それは堂々巡りを繰り返すことになったのだが、植田のこうした姿は、奇しくも、抽象絵画の道を歩み始めた初期のカンディンスキーが、絵画における対象とはいったい何か、を追い続けた模索の道程を反映しているかのようである。植田はおそらくドイツ観念哲学より学習した概念（自然性＝統一＝調和）に依拠するという足場を変えることはなかったものの、これを詳細な作品観察を中心に捉えようとした。結果的にカンディンスキーを或る意味否定してしまうものであったとしても、それはこの1910年代日本におけるカンディンスキー受容を見る上で重要な現象であり、芸術理論紹介に重点がおかれがちであった木下や石井ら、先達のカンディンスキー紹介とは明らかに一線を画したものであったといえるだろう。

2.2. 残響1

この後、植田はカンディンスキーについての論稿は残していない。植田は、1925（大正14）年に『近代繪畫史論』という大著を出版しているが、その最終章はセザンヌで締めくくられており、カンディンスキーには一切言及していない。しかし、興味深いのは、カンディンスキーの『抽象芸術論』を初めて完訳した小原國芳に、植田がその翻訳を勧めていたということである。この本の翻訳に当たって、小原が植田から専門的な指導を受け、画集などを借りたという記載が残されている³²⁾。植田自身がカンディンスキーへの関心を先の論稿以降も持っていた一例とは言えないだろう。

3. 小笠原秀実のカンディンスキー論

小笠原秀実は1915（大正4）年にカンディンスキーに関する論稿を2つ立て続けに執筆している。一つは同人誌『黙鐘』（第1巻第6号、5月1日）に寄稿された「カンディンスキーの藝術観と私のもの」（以下、「私のもの」）であり、もう一つは雑誌『美術之日本』（第7巻第5号、5月15日発行）に寄稿された「墨繪に畫さし松風の音—カンディンスキー論—」（以下、「カンディンスキー論」）である。次節で考察される園頼三は、カンディンスキーの著作を中心に、資料に基づいて、その活動や芸術論及び作品を体系的に紹介したが、この小笠原と先述の植田は、園ほどの目配りの広さはないものの、特に植田に於いては顕著であるが、芸術的とは何か、絵画とは何か、という課題を解くための「場」としてカンディンスキーに注目しているという点で、園のカンディンスキー論とは立場を異にしている。

小笠原は明治18年愛知に生まれた。実家が寺であったこともあって、中学から私立真宗京都中学（現、大谷高校）に入学。中学卒業後、一高受験に失敗し、早稲田大学予科を経て明治37年、四高へ入学する。ここで当時教鞭をとっていた西田幾多郎に出会い、難解を極めた西田の講義に、講義のまとめを作ってほしいという要望を生徒代表で頼みに行ったことから西田との交流が始まったという³³⁾。その西田の薦めもあって、明治40年京都大学帝国大学文科大学哲学科へ入学。43年に大学院へ入学する（昭和56年版以文会卒業名簿では明治43年美学卒とある）。こののち、大谷大学、仏教専門学校（現、仏教大学）、花園大学などで教鞭をふるった。哲学、美学、仏教学の外、3冊の詩集を出し、詩人としても知られる。この詩人という立場と仏教哲学的な視座がカンディンスキー解釈に反映しているのが、小笠原の特徴の一つであるといえる。

さて、この小笠原のカンディンスキー論であるが、先に挙げた二つの論稿は、ほぼ同時期に書かれたもので、どちらが先かは判断が分かれるところである。双方とも、カンディンスキーの資料として、1915年以前に出版されていた『抽象芸術論』、『カンディンスキー・アルバム』（以下、『回想』）、木版画詩集『響き』をもとにしながら論じられているが、形式的にはそれぞれかなり異なったおもむきをみせている。「私のもの」は、『『藝術的なもの』は何か』を問うことが、この頃の自らの「生命」の課題であったという小笠原が、その問いを思念するにあたって、カンディンスキーの芸術論を『抽象芸術論』を中心に検討したものである。小笠原流に解釈し、特徴付けしながら、自分の藝術観とカンディンスキーの芸術論とを対照させ、共通点と相違点を論じているものであるが、しかしいつの間にか、自らの課題との取り組みという姿勢が薄れて、最後にはカンディンスキーの芸術論批評に大きく傾いている。また一方の「カンディンスキー論」は、主題がカンディンスキー自身に向けられており、カンディンスキーの上述の著作のうち、特に詩（『響き』）と経歴（『回想』）とをより所にしながら、カンディンスキ

一の芸術論と作品を理解しようと試みているものである。ほぼ同時期に、違う視点からカンディンスキー論を捉えようとしたものであろうが、ここでは、出版年月日順に、「私のもの」から考察することにする。

3.1. 「カンディンスキーの芸術論と私のもの」³⁴⁾

本論冒頭で小笠原は、「藝術的」という言葉を決定することは、「生命又は人間的なるもの」という語義を決定するのと同様で（2頁。以下、頁数のみ）、「私の藝術の意味」を問うことは、「私を私として成立させる最後の根柢となる力」（3）であると告白する。この自らの問いを思念する「道連れの一人」（19）としてカンディンスキーを取り上げているのがこの論稿だというわけである。この「生命の問題」³⁵⁾には立ち入らないがとにかく、この論稿では「彼（カンディンスキー）の藝術観」を「私の考の鏡」としたり、またカンディンスキーの「見解を包括したいとは思はない」（3-4）、むしろ「私の藝術の世界とカンディンスキーの藝術の世界」とは「明らかに衝突してゐる」（4）とあらかじめ自覚し、断りながらも、論稿全体はカンディンスキー芸術への多分な関心が中心となっており、「私は彼の云つているもの又は書いてあるものに或る度まで意味が通ずる」と理解をしめし、それが「深く私の内性を動か」（5）し、「彼の云ふ處は可なり私の精神的律動に共鳴している」（5）と言うのである。

そこでカンディンスキーの主著『抽象芸術論』を持ち出し、まずはその芸術論の構成が概論と芸術論からなることを述べて、小笠原流にその内容を「藝術の内容となるべき精神論」、「内容論」と「藝術の形式」となるべき「情調論・形式論」（4）として分類する。カンディンスキーの芸術論が「精神的のものが藝術の中点になっている」（7）こと、「内面性の固執」（12）であるという点に共感を示し、「内的精神に藝術の眞随を求めんとする」「藝術の内容主義」（13）には同意するものの、小笠原が「形式論」と分類した絵画論に関しては、「色と形とが精神内容の象徴である」（13）ことや、「藝術に於ける色と形とは悉く内性のあるものを表現している」（14）というカンディンスキーの「象徴論」は「別に目新しいものではない」と断じている。色彩と形態が自律的なものであるというカンディンスキーの論を色と形がまだ「内性のあるもの」の「象徴」であると捉えている小笠原には、カンディンスキーが色彩言語や形態言語で展開した論にはむしろ「疑惑」と「混沌」を感じることになる。これは『カンディンスキー論』でも明らかになるが、それでもなお「様々な點に就いてカンディンスキーの藝術観から色々の印象を受け」、「それに對して何事かを語つてみたい様々の事に遭遇」している（16）と語る。小笠原は、カンディンスキーの芸術論が「内容尊重主義」であり「藝術論上の内容論であり、感情論であり、象徴論」であって、「餘り偉大なものを持つていない」（16-17）と断定するのだが、「藝術と藝術論とは全く同じもの」ではなく「藝術論の成功は必ずしも藝術の成功と一致しない」（17）として、今度は、「藝術論に共鳴する」ことよりもむしろ「彼の作品に共鳴する」ことが出来る（18）と語り、芸術論から作品評価へと視点を転じるのである。ここで

『回想』のアルバムをもとにしながら、簡単に作品を評価するのであるが、「一九〇四年頃」のカンディンスキーがまだ具象的なモチーフを扱っていた作品を取りだして、「象徴的な傾向を取るとともに甚だ神秘的」と述べるのだが、抽象性が強くなり始める1909年頃の作品は「従来の象徴派そのものではなくなつて」いると正しく指摘するものの、「彼は事物の永久の相を求め變らざる印象のあるものを肯定しよう」としていると曲解したがために、当然のことながら1911年以後の作品は「私にとつては全く神秘なものと云ふより外に言葉はない」(18)となり、「共鳴し」評価しようとした作品も結局、「神秘」つまり、わからないものとなっている。しかし、「彼の詩と畫」とは「彼の議論」よりも「尚明確に彼の内聲を私に傳へる」として、それをカンディンスキーが「画家であり詩人である」からであろうと述べており、この「詩人」という視点を導入してカンディンスキーの藝術への理解を示そうと書かれたものが次の「カンディンスキー論」であったといえるだろう。

3.2. 「墨繪に畫きし松風の音」

小笠原秀實の『墨繪に畫きし松風の音—カンディンスキー論—』と題したこの論稿は、1909年にミュンヘンで新しい芸術運動を起こした画家の一人だというカンディンスキーが、1911年にその運動が分裂して脱退したというミュンヘンでの一つの事件に触れて幕を開ける。

「彼は初め印象的な若しくは象徴的な作品を作つて居つたのであるが、四五年前から画風が一変して非常に分らない畫を描くようになった。けれどもその畫をよく味わつて見ると、そこに一つの確かな根柢があるやうである。単に分らないと云つて捨てて了へばそれまでのことであるが、私は、彼の思想と、彼の経歴と、彼の詩と、彼の畫とを対照して、多少の注釈を加へて見たいとおもふのである。」(7)

と述べて、「四、五年前から画風が一変して非常に分かりにくい絵を描くようになった」この画家の作品を理解しようという態度を表明する。その理解のために、彼はやはり、カンディンスキーの著書の中にまず手がかりを求めるのであるが、そこで小笠原が重要な鍵だと見定めたのは「内的の聲」であった。「内的な聲といふそのものが直ちに彼の思想、彼の繪畫、乃至彼の詩の深い内容になっているものである」(7)と小笠原は断定するが、その「深い内容」という「内的の聲」の意味が、彼にはまた「彼(カンディンスキー)に関する最も解し難い点」であった。

「私は将来の哲學は本物の實體の外に、その精神を特有な注意を以て研究するようにならうと思ふ。その時には物の精神を感じる働きが一般に出来る様な状態になつて来るであらう。斯くて物質的の事物の中にある精神の経験が先づ規定せられ、この新しい働きに依つ

て抽象的な藝術の鑑賞が出来る。『私の藝術に於ける精神的のものに就いて』及び『青騎士』の二篇は、此の働きを呼び覚ます為に書いたものに外ならない。」(7)

と今度はカンディンスキーの『回想』から引用し、小笠原は「最も解し難い点」である「深い内容」を上述の引用から、「精神的なもの」を「内的の聲」の同義語だとしてとりあげ、そして画家が、「事物の傾向を蟬脱した處に現れて来る」「精神的なもの」を表現するのが「抽象の芸術」であると言い換えてみせたのである。カンディンスキー自身の言葉に依拠して述べているここまでは、まさにその通りであると言ってよいだろう。

しかし実際の絵画となると依然として「非常に分からない畫」である。何しろ小笠原の理屈からいうと、「抽象的の畫といふことは」、「形のない畫と云ふことになる」(8)。実はここが、小笠原の抽象絵画理解のいわば限界と言うべきかも知れない。抽象芸術の色彩および形態(形)は、カンディンスキーの場合のように、いきなり自然の事物ないし自然美の模倣を拒絶、排除するのではなかったとしても、とにかく形態や色彩というのは自然の事物の属性ではなく、それから独立した形態そのもの、色彩そのものでなければならないというのがカンディンスキーの主張である。ところが、小笠原のいう形(形態)の観念は、あくまで実在物の形であり、従って彼の観念からすると、形のない絵画など成立しようがない、いうならば、松の形を持たない松の絵など本当は存在しないわけである。ところが今彼は、現実には成立しているカンディンスキーの「形のない畫」と相対しなくてはならない。「そこに一つの矛盾があり、パラドックスがあるのではなからうか」(8)と小笠原は苦渋に満ちた問を立てなくてはならなくなったのである。そして彼としては、このパラドックスを何としてでも克服しなくてはならなかった。克服しないことには、カンディンスキーの抽象絵画を肯定できないわけである。

ここで小笠原は、この矛盾を克服するための手がかりを、カンディンスキーの詩作の言葉の中に求め、カンディンスキーの木版画詩集『響き』に掲載された詩作品をカンディンスキーの芸術理解へと援用するのである。まず、『歌』と題する詩を訳出して、引用する。

「狭い處の／狭い範圍の中に／狭い範圍の中に／一人の人が座つてゐる・・・(逐語訳：座っている男は／せまいせかいに／せまいせかいに／せまきの／・・・)」と始まる詩の同語反復のうねりは、ゲオルゲなどが試みた詩作によるユーゲント様式を想起させるが、小笠原はそのような音韻効果に注目するのではなく、「転覆したものが、尚たつてゐる・・・(逐語訳：何が墜落したか／屹立している・・・)」とか、「ものを云はなかつたものが／歌を歌つてゐる・・・(逐語訳：語を語らなかつたもの／歌をうたっている)」といったような、一体「何を顯はさうとしてゐるのか、おそらく何人も明言することは出来ない」言い回し、いわば矛盾に思える言い回し、「禪門の頌などに多い」「句法」を取りだして、「外觀の如何なるものもこれを顯すことが出来ない内觀の或物」としか言えないと解説する(8-9)。絵画史的には「自然の形象を借りて彼の感情を顯はす」「寫實主義、印象主義の領域を寧ろ蟬脱」した精神(9)

であり、観念論哲学的に言えば、現象ではなく本質であり、あるいは墨絵でいうと、松を描いて感じさせる松風の音、つまり「墨絵にかきし松風の音」(8)であるというのである。つまり、沈黙の声を聞くとか、目を閉じて心の目で見るとか、言葉で言えば矛盾表現(パラドックス)にしかならないものが肝心だという解釈である。

こうして小笠原は、カンディンスキーの抽象絵画は、彼が「パラドックスを歌った」詩と同様な物として理解しようとするのだが、なおも、釈然としない。最初に引用した詩も、また次の『後に (später)』の「深い高處」,「そこでは滑らかなものがくすがる。そこでは鋭いものが截れない。・・ (逐語訳: 滑らかさが刺すところ/鋭利が切れないところ)」(9)という詩も、小笠原はじつはそれほど肯定的に受け入れ切れていないのである。彼はどうしてもカンディンスキーの詩を「墨絵にかきし松風の音」のように、もっと何かを象徴するものと見たいようなのである。そこでまた今度は、「私は抽象的な畫ということから彼の詩も亦此パラドックスを歌つたものであると」言つたものの、「パラドックスのみが彼の詩の全部ではないといふ事も併せて断つて置かねなければならぬ」(10)として、『小山 (Hügel)』という散文詩風のものを引用して、「小山の間には狭い道が單調に白く曲折している・・ 蹄をかくす様な長い、黒い、襷のない上着を着て一人の人間が此の道を行く。・・ 非常に滑稽にその人は進んでいる。時々彼は走り出して、彼の太鼓を熱狂的に不規則に打ち鳴らす。また時々彼はゆっくりと歩む。おそらく彼は感慨に沈んでゐるのだ。・・ (逐語訳: 丘と丘の間を小道が一本ただ白くくねつてのびている・・ かかとも隠れる長い黒いひだなしコートを着た男がその道を行く。・・ ひどくおかしく男は行く/ときおり走り出し、そして狂つたようにでたために太鼓を打ち鳴らす。ときおりのろのろ歩き、おそらく物思ひに耽つて・・)」といった白いパレットから色彩と音響が生み出されてゆく過程を戯画的に言語化しているかのようなテキストを、「人生の行路」が歌われている、「精神上の徑路が巧に象徴されている様に思はれる」(9)と評価し、この解釈を土台にして、カンディンスキーの絵画制作も同様に、つまるところは何か重要なものを象徴しようとしているのであると見て、ついには「或は緑の草の内に徐々として消へつゝ、/或は灰色の泥土の内にはさまりつゝ、/或は白い雪の内に徐々として消へつゝ、/或は灰色の内にはさまりつゝ/長く存在していた、太い、長い、黒い葦よ。/長く存在していた。/葦よ」と『Offen (小笠原の引用には表題なし)』の詩行の最後を、意識しておいて、「事物の恒久相を畫き出したいといふ彼の努力はこれに外ならないのである」(11)と断定するにいたり、結局は観念論哲学的な思惟形式へと逆戻りしてしまい、いつのまにか「内的の聲」が「事物の恒久相」にすり変わっているのである。『机 (Tisch)』を読むときも固定的な読み方で、「私のもの」で考察したように、常に何の比喩表現であるのかと、詩作に意味概念や象徴されているものを考えようとしながら読まれているのが分かる。

したがって小笠原はカンディンスキー芸術を好意的に受容しようとはするのだが、どうしても、この画家が抽象絵画への道を歩む以前のいわば印象主義時代、あるいは少年時代の回顧へ

と目を向けてしまい、カンディンスキーの『回想』をいわば証人喚問し、「彼の詩と畫とを以て狂氣の沙汰だとすればそれまでのこと、然し彼が一九一〇年迄に描いている印象的な、情趣的な、而して穩健である作品の可なり卓越してゐるのを見れば、彼のその行の進境を全然否定し去る事は出来ないであらう」(12)と、ここでも1910年ころまでの作品を弁護するに止まるのである。彼がたとえ、理屈ではカンディンスキーが「凡ての美學上の學説を放棄するにしても、私は尚彼の考を精鍊させて見たいものだと思ふ」(12)と画家の今後の活動をも支援していこうと表明をしても、おそらく本格的な抽象芸術、「非常にわからない畫」には困惑することになったであろう事は大いに想像されるところである。

「私のもの」とは異なり、カンディンスキーの抽象絵画を把握するのに、この画家の理論書や回想録を繙くのみならず、寧ろ彼の詩を読み取る作業を試みた小笠原秀實の受容の態度は、一つの新しい切り口である。しかし小笠原は、詩の領域に立ち入ることによって、ヨーロッパ(ドイツ)と日本の絵画以上に大きな距離を呈示している領域に迷い込んでしまった感がある。それは一つには、小笠原が糸口とした木版画詩集『響き』が、出版年とは裏腹に、『抽象芸術論』以前に制作された木版画と詩作から構成されており、『抽象芸術論』以上に実験的な位置づけにあった³⁶⁾、という点に起因しており、そこに抽象絵画を把握する鍵を求めてしまったが為に混乱がおこったのであるが、さらには、小笠原の詩の読み方にもその問題点が現れている。一言でいえば、日本では明治時代に、それまでの詩歌の慣習を打ち破ろうと新体詩の運動がおこり、ヨーロッパの詩の脚韻を模倣したりして、さらにはこれを超克する口語自由詩の運動が起こっていたが、ちょうどそのころヨーロッパでは既に精神史的に近代の終焉の危機的狀況にあったのである。これまでの伝統的な世界像が瓦解し、言葉の概念はもはや崩壊してしまっていたのである。これはむしろカンディンスキーの芸術観にも通底する。この近代の終焉の洞察の上に始められた表現主義詩の運動は、決して統一的な運動ではなかったが、なかでもカンディンスキーの芸術を擁護した表現主義誌『シュトゥルム』の創設者ヘルヴァルト・ヴァルデンが、未来派に影響されて展開したという言語芸術論によれば、これはカンディンスキーの絵画論と通底するものでもあるが、肝心なのは、伝達手段としての言語、従来の概念をになう言語ではなく、芸術素材としての言語は、通常の意味関連以前の語であり、語の持つ根源的な響きや音韻であった。この内的な響きこそが、人間の精神や感情を担っているのである。したがって詩は、語を通常の意味関連から解放し、語の内的な響きを多層的、連想的に構成するのが言語芸術だとヴァルデンは主張して、抽象絵画を擁護したのである。20世紀初頭のこうした前衛的な詩の諸傾向を明らかに模倣しているカンディンスキーの詩作が、素人の域であったか否かの判断はさしおくが、ダダの詩のように完全に言語を解体してしまったような詩に至っていないカンディンスキーの詩には当然、まだ言葉自体の意味概念は残っており、小笠原が取り上げたカンディンスキーの詩、「机」や「歌」にしても何らかの概念を表明するのが言葉であり、語であるから、芸術の手段といっても、言葉は楽器の音色や絵の具の色と同じ事にはな

らない。だからカンディンスキーの詩などは、音韻を楽しむのではなく、小笠原が読もうとしたように「いろいろの意味に考へられ、色々の象徴に考へられ」る側面は最後まで残ってしまうであろう³⁷⁾。

4. 本格的なカンディンスキー紹介

ヨーロッパ前衛運動のいち早い報告から始まり、カンディンスキーの前衛性に瞠目しながらも、抽象芸術に対する自らの感覚的拒否反応を否認ないまま、彼の芸術理論を、分析的あるいは対決的に受容しようと試みた段階に比べると、園頼三の登場により、短時日のうちに、日本のカンディンスキー受容史は大きく飛躍することになる。むしろ彼がカンディンスキーのミュンヘンにおける活動や「青騎士」について書き始めた1917年には、カンディンスキーは既にミュンヘンを去っており、ミュンヘン当時の「青騎士」の仲間フランツ・マルクは第一次世界大戦に出征して戦死するなど、共時的な意味合いは薄れているし、抽象芸術に関する研究の現代的な立場から見れば、園の論稿も結局はいささか素朴に過ぎる面があるにしても、当時の美術史的背景への目配りの広さの点では、京都の他の美学者たちとは比べものにならないほど本格的なものである。1910年代におけるカンディンスキー研究の意味から言っても、その飛躍の大きさには注目させられるものがあるし、また1910年代の最後を飾る論稿としても注目できよう。

園頼三は1891年滋賀県大津市に生まれ、1914年に京都帝国大学文科大学美学美術史を卒業しているが、「大学を卒へて間もなくこの人の芸術論に強く心をひかれて」「カンディンスキー論」を書くに至ったと回想している。最初は、京都大学出身者の間で始められていたカンディンスキー研究の刺激もあっただろうと推測される。彼のカンディンスキーに関する最初の仕事もまた、1915年に『美術新報』に掲載された『抽象芸術論』の翻訳であったが、同志社大学文学部講師を勤めている頃に、カンディンスキーについて書き始め、1917年に再び京都大学の大学院に入りなおして研鑽を積み始めると同時に、この年から1919年に至るまでに『美術新報』に13回にわたり、「カンディンスキー論」を寄稿している。この雑誌の他の執筆者や題目は毎号入れ替わるなか、ひたすら園は「カンディンスキー論」を寄稿し続けるのであるが、これは、『美術新報』の中でも異質な感じさえするほどのものである。それでは園のカンディンスキー論を考察してみたい。

4.1. 園頼三の「カンディンスキー論」

園頼三は、1917（大正6）年『美術新報』第十六卷第十二号に寄稿した最初の「カンディンスキー論」の冒頭に次のように書いている。

「今更カンディンスキイを紹介するには及ばない。氣の早い日本人はもう夙くに知ってゐる。ピカソやマリネッティなどの新運動と共に知ってゐる。或いは知り過ぎてゐるかもしれない。

A. カンディンスキイは解るかい？

B. 解らない、併し面白い。

A. と云ふと？

B. 畫は解らない。けれども彼の畫論は面白いよ」(13)

「畫家としての本質が繪にあると云ふ見地からすれば」、画家としてのカンディンスキイが、その繪は解らないで、画論に人を動かすところがある、という奇妙な当時の現象をいくらか皮肉もこめて要約し、これまでに日本でカンディンスキイについて紹介した、木下、植田、小笠原の論文などを挙げたうえで³⁸⁾、A.J. Eddyの『Cubist, Post-impressionist』(ママ)においてカンディンスキイに言及しているものは「理解ある弁護」と評価し、論述を始めている。

園頼三は19世紀末から20世紀にかけての西欧美術史の流れを的確に把握していたのみならず、カンディンスキイの「態度」を「真に生きていなかった其の芸術に対する反発」(14)であったと洞察し、カンディンスキイ自身が引用している、ニーチェが芸術を生る促進力であると説いた点に注目している。そして「宗教科學及び道德（これはニーチェの強き手により）が撼り動かされ其の外部の支え柱が將に倒れんとする時人は眼を外界より轉じて己れ自身に向ける」というこの画家の言葉を取り上げ、だから抽象芸術（より正確に言えば、ドイツなどの北方の抽象芸術）は、芸術における「精神的傾向」の現れなのだと、彼の「カンディンスキイ論」の最初に断定する（同）。

日本のカンディンスキイ受容に、作品理解と理論理解との間に乖離がある、という奇妙な現象を指摘しながらも、園自身もまたカンディンスキイ論を、この画家の作品分析からではなく、やはりその著書の理論を追うことから始めている。まず園は、カンディンスキイの目指すものが純粹音と純粹色彩の結合であるとみるのだが、本来最も自己の法則に従う精神的な芸術である音楽が、描写、説明を脱して音の「内的価値」を追求する傾向を、ドゥビュッシー、スクリャービンそしてシェーンベルクへの道で示し、他方絵画の領域では、セザンヌ、マチス、ピカソを例にあげ、セザンヌがまだ事物の「内的生命」を見出そうとしていたのに対し、マチスは進んで色彩に「過重と思はれる程重きを置」くようになるが、なおドゥビュッシーと同様に、「因習的な美」から脱しきれていないとカンディンスキイは見えていたと解説する（14-15）。しかし園は、とにかく形態における「乱暴な飛躍を試み」たピカソによって形を、そしてマチスによって色の暗示を得たカンディンスキイは、この純粹な色と形の世界をシェーンベルクの純粹な音の世界の結合に、「非物質、抽象及び内的自然に向ふ」自己の道の指針を得ようとしたものだ（16）と解釈する。ただ園は、カンディンスキイに限らずたとえばモンドリア

ンにしても、いわば北方の抽象芸術衝動が遊戯的であるよりは、形而上学的であり宗教的でさえある点にまで認識が及んでいなかったせい、「コンポジションに達した繪畫は至醇なる藝術として神に奉仕する。そして其の眩暈のする高みへ導くのになくてはならないのは内的必然性の原則だ」というカンディンスキーの言葉には苦言を呈し、カンディンスキーの「言葉の使用はルーズで曖昧な箇所や不徹底なところが可成り多い」と批判するのだが（18-19）、生の芸術の「内的必然性」という意味で、言わんとすることは理解できるとして、さらに形態について論述を進める。

園頼三は、存在事物の形（「有機的物質的物體的」な形）と、カンディンスキーが主張する「夫々内的内容を有つて」いる形そのもの（「抽象的形象」）との違いをはっきり認識し、絵画的構成の素材としてこの形に関して、物質的な形は完全に排除されることはないが、「抽象的形象の為に共鳴若くは反響の具に供せられる」（19）として、カンディンスキーの初期抽象画の独自性を理論的に言い当てているが、カンディンスキーの求める「抽象的形象」が、幾何学的に計測されただけの形でもデザイン模様だけでもなく、こういう類には、カンディンスキーは「内的必然性」がないとして拒否している点について、園は、コンポジションという抽象的作業において、この「内的必然性」、あるいは「内面の響き」を持つ抽象的な形というものと、そうでないものとはどこで区別すべきなのか、「内面の響き」についても説明不足だとして、カンディンスキーの態度を「不親切と云ふよりは傲岸の方に近い。否、獨りよがり」と頭腦の不透明とが齎らした穢氣がありはしないか」とまで批判し（20）、「純粹なる形の世界」と「純粹な音の世界の交渉」の可能性に、まだ納得がゆかないまま筆をおいている。

そこで「内面の響き」に再び迫るために、第十七巻第四号（1918年2月）において園頼三は、色彩と音楽の関係を検討する。これは最初の論稿より3ヶ月ほど時間をおいて寄稿されたものであるが、これ以降、つまり1918（大正7）年2月から6月まで毎月「カンディンスキー論」を寄稿する³⁹⁾。さて、第十七巻第四号で、園はカンディンスキーが黄とか青といった色（単色）そのものに遠心運動的あるいは求心運動的な固有の性質があり、それが様々な形態と結びついて、黄色なら観る者に「強迫力」、「憤怒の發作や盲目的狂暴」の力を發揮したり、逆に青なら「沈潜力」を持つと言った分析を試みている例を『抽象芸術論』より図も含めて翻訳紹介しながら詳述して、「カムディンスキイ（ママ）は色に内在する諸性質を論じ来りて、之を作畫の最も肝要なる要素と見た」のだと解説する（25）。その後、ここで一度あらためて「洋畫の發達を考察する必要」があるとして、色彩学の著書によって新印象派に理論的根拠を与えたフランスの化学者ミシェル・シュヴリユール（1786-1899）を援用し、モネを筆頭にルノアールやピサロ等、印象派の起こりから、シニャック等新印象派の考察へと進むのである。例えば、クロード・モネの「ルーアンの伽藍」を取り上げて、この絵画の場合、建築物の形態よりは、これがある時刻に放つ「光學的全印象」の描写が重要だったのだと園頼三は強調し、こういうことは他の印象派にも「類推することが能きる」として、「光と色との表現を重要視

した彼等が、之れを成就しえたと思つた時に得た副産物」が「音楽的要素」だったのだと推論し、写実主義を「一步乗り越えた」近代絵画においては「音楽的と云うこと」が重大なる役目を演じることになったと論じる (27)。

この「音楽的要素」に関連して、園頼三が、印象派がこれが無意識のうちに重要視するようになったのに対しジェームス・ホイッスラーが意識的であったとして、この画家の名をあげているのは注目される。エディから得た知識だろうか、ホイッスラーが自分の絵画は音楽と同種だとして、「青色と金色の夜想曲」のような抽象的な絵画を、フランスの画家に先駆けて描いたことを指摘している (27)。ここで園頼三は再び印象派を取り上げ、西欧思想史に対する鋭い洞察力を示している。すなわち印象派について彼は、ヘルムホルツやシュヴリユールの「物理學的」な色彩論から「多大の暗示を得た」のではあるが、カミーユ・モークレール (1872-1945) から「叙情詩的汎神論者 (ママ)」と称されるにいたったモネなどに、「光や空氣の徹底的表現が齎した音楽的要素」や「理想主義的要素」が認められるのは、単に絵画制作上の光や色が問題なのではなく、そこに後期印象派の本質である「自然観人生観の変動」をすでに「幾らか暗示」するものがあつたからだと指摘しているのである (28)。この変動ゆえに、「光や色に対する観念も次第に變つてきたのも事実だ」としてカンディンスキーを「その一つの變り方として」把握し、「色彩は言語を持ち、内面の響きを發する」というカンディンスキーの色彩論には、「自然科学的観はなく、寧ろ理想主義的、ネオ・ロマンティックであり、汎神論的であり、詩的若しくは神秘的」だと論述する。園はしかしここでまた、洋画の歴史を振り返り、印象派が「浮彫式繪畫の行きつくべき所まで繪畫を進め」、はからずも「新しい方面を自ら拓開いた」ことを確認すると同時に、その際に、「支那及び日本等の東洋畫」の「平面式」が西洋人の思惟に大きな刺激を与えたことも強調し (28)、「平面式」の「線と色とには浮彫式の夫れより遙かに自由が許されてある。寫實といふ制限はなくて線と色とがその抽象を祝福する」と説き (29)、この側面からのカンディンスキー理解の準備もして筆を置いている。(この後、エディの著書より「色彩音楽 (Colour music)」の章を翻訳紹介しているが、ここでは割愛する。)

第十七卷第五号 (1918年3月) では、園はカンディンスキーの伝記的研究の所産を發表する。カンディンスキーの『回想録』に依って、少年時代からミュンヘン時代にいたるまでを紹介している部分は、今ではこの『回想録』そのものがよく知られているので省略するが、園頼三はミュンヘン時代のカンディンスキーが、なお「自然」と「藝術」との関係不可解として「網にかかつた猿」のように煩悶しつづけ、芸術自身の内的生命を求めるとともに、自らの「精神内に沈潜する」ことに集中してようやく、「繪畫の世界が自然とは本質的、組織的、ヴェーゼントリヒ オルガニッシュ ヴェルトラグゼツリヒ 法的に相違してゐる」という確信にいたった経緯の叙述に力をこめる (3)。色彩はもはや自然の事物に従属するものではなく、「獨立した生命者」(4) である。しかし理論的には、「対象」に「色彩」をとって代えるといつても、實際の絵画上ではこの「生命者」を表現すべ

きものが自然の「対象」に代わらなくてはならない。それは「^{マレーリッシュフォルム}繪画的形」であるが、この形は理論的に編み出されたり、数学的に計測されたりするものではなく、カンディンスキーの場合「そのもの自身で眼前に現はれる」らしいとして、この画家の霊感的な心的構造を見抜いているが、同時に色彩とこの「繪画的形」とのCompositionがカンディンスキーにとって重要であることも看過してはいない(4)。

ただ、色彩言語に関するカンディンスキーの説明を、「怪奇饒舌新奇」(5)と評し、「その語彙は豊富であるけれども、正確さと統一性とは缺乏してゐる」と批判し、実際の作品には(どの作品をさすのかは不明だが)この「色彩言語」が「直截に又旺盛に実感せられない憾みがありはしないか」と疑問を呈しながら、こういうことを言えば、自分はお「対象」や「題目」で絵画を観ようとする態度があらたまらず、「内面の響き」に「聾なる粗野低級な」者と咎められるにちがいないと、理論理解と作品実感の差異を思わずもらしてもいる(5)。

しかしここで、園は、「内面の響き」を云々する代わりに、カンディンスキーの「内面世界」を形造つてゐると思はれる叙情詩的世界及びお伽噺の世界を窺つてみよう」と、この論文に、カンディンスキーの詩集『響き (Klänge)』から、「土」、「割目」、「綺麗な牧場」、「白い泡」、「水」、「冒険」、「鐘」、「響」などの翻訳を掲載し、「詩と絵とのよき諧調」を読者に直接伝える方法を試みたあと、絵画作品に戻って、カンディンスキーがモネの影響下にある外光派的な作品を描いていたとする1901年から、「象徴的若くはお伽噺的内容をとつたり」「木版画で装飾的傾向を現したり」、「運動の表現とビザンチウム式様式とが」認められるようになったりした作品を挙げてから、1908年になってこの画家は「一大変化を見せた」として、その当の「青い山」について、「二人の騎手と二人の人物を風景の中に現はしたように想像せられる、其画面に於ては対象と色彩とに就いて所謂獨立が暗示されて、新しい世界に這入つてゐること思はせる」と初めて作品への感想を述べているが、注目されるのは、園自身の作品の価値判断といえるほどのものは、やはりこれにとどまり、これ以降の「作品が力あるものである為には、革命そのものの意味が肝要事となる。革命の意味があれば作品に意味があり、革命の意味がなければ作品が語らなくなるのは當然である」という理屈を説いて、自分は「彼の革命の意味に就いて相当の顧慮を費やした積もりである結果、無意味なものとは思はないのである」(9)というカンディンスキー擁護論で終わっていることである⁴⁰⁾。

『美術新報』第十七卷第六号(1918年4月)は、1908年以後のミュンヘンにおけるカンディンスキーが中心となった「新美術家協会」の設立や展覧会活動及びその反響や、『芸術における精神的要素』、『回顧録』などの著作の出版の報告紹介程度の短文で終わっているが、同巻第七号(1918年5月)では、「形式は内的内容の外に現はれたものだ」というカンディンスキーの言葉をとりあげて、形式と内容の関係について考察している。

カンディンスキーによれば、形そのもの、色彩そのものにはそれぞれ固有の力が内在していて、形と色彩の結合が人間の創造精神と直接的に響き合うとき、その絵画的形態そのものが内

容なのであり、内容の表現である。形はしたがって、外的に固定されたものではなく、その意味において相対的である。ここであえて指摘しておかなくてはならないが、ここに園のカンディンスキー理解を困難にしてしまう誤解が生じていると思われる。カンディンスキーが、夕焼けを観ても音楽が聞こえてくるというように、普通は視覚に訴えてくるものに対して聴覚も刺激されるという特異な共感覚の持ち主であったことはさておき、この形そのもの、色そのものの固有の力というのが「内的響き」であり、これが人間の精神（霊）に響き合うというのである。したがって絵画的形態が人間の創造精神と響き合うか否かは、内的必然性によるものであるから、外的に固定されないから相対的という捉え方はしてはならないのである。色はしかし自立できないから形との結合により実現されるのである。ただその際に、カンディンスキーが例えばモンドリアンのように自然的形態や自然美の印象を排除するものではないとしている点だが、理解を難しくするのであるが、園頼三は、形と内容とをひとまず切り離し、形とは何か、内容とは何かという問を立て、「打開いた眼を自己の内的生活に向け常に内的必然の口に其の耳を傾けよ」というカンディンスキーの要請の言葉を引用して、「形式は問題とするに足りないように見受けられる」⁴¹⁾ というように考えてしまうのである⁴²⁾。

園は自論を進めて、芸術は結局「物體的形式」を採用しても「抽象的形式」を用いてもかまわないのだから、「原理」として「形式の問題は存在しない」わけで、画家が「其の精神的内容を表はすために」必要な形式を採用すれば、「作品は生命を持つやうになる」のだという見解を述べ、「カンディンスキーは形式より内容を重んずる人であることは確かである」と断定する（27）。

そう断定しながら、再び「形式を無視するのではない」と堂々巡りをくり返す。前述のように園頼三が、形式と内容を分離して考察する視点に固執しているために、堂々巡りに陥り、カンディンスキーは「極端な内容尊重論者であって又極端な形式論者なのである」と言ったような、いささか内容空虚な定義に終わってしまうのである。しかしもとも園頼三が、注目し、また心にかけて続けているのは、「従来普通の意味での内容ではない〈内面の響き〉」の意味であり、色彩と「音楽との交渉」なのであり、この問題と追求して、彼はカンディンスキーの抽象芸術の特異性に迫るはずだったのだと思われるのだが、カンディンスキーが「形式問題に就いて」というエッセイの中で、子供の絵について語っている点に関心を示しているうちに、色彩と「音楽との交渉」という関心から話がそれ、園は、ここで「芸術は理解すべきものか？ 若しくは認識すべきものであるのか？」という疑問をレトリカルに呈する。芸術は「認識」ではなく「体験」だと言い放ち、この後は、ただこれをくり返しながら、ボルテージをあげるのである。「認識から科学が生まれる」が「体験から芸術は生まれる」。「芸術は知識そのものではない、知識でない体験の世界である」。だから「芸術は専門家でない人が自由に楽しめる世界である」。「芸術は玄人ばかりが作るものではなく、素人でも能きものである」。「工匠や芸人は最も遠く隔たっているのは、勿論であるが、玄人は素人より遙かに劣ったもので、工匠や芸

人に次いで距離の遙いものである」。このようにくり返した後、カンディンスキー論に戻っても、「内的要素とは作者の心の中の情緒」だとして、この内的要素がまず存在しなければ作品は生まれないが、作品になるには第2の外的要素が必要なのだ、といった平凡な一般論のようなものに後退してしまっている。これでは、当時すでに日本に知られていたかもしれないフランスの抽象絵画、たとえばブラックやレジェの絵画とカンディンスキーのものととの区別どころか、園自身が違いを論述していたセザンヌ、ピカソ、モネなどとの区別もつけられなくなるだろう。

しかしなお、園の認識には、絵画作品と音楽の関係といった問題が解明されずに残ったままである。カンディンスキーの絵画が「音楽の精神」からでている点を論述しなければならない。そこで、歌詞に全く関心を持つことなく好んで聴いていたシューベルトの歌曲の、その歌詞を一度じっくり読んでみたが、「原詩を全く知らなかつた時に懐いてゐたあの歌の理解を少しも變更する必要がないことを知つた」(31)というカンディンスキー自身が引用しているシェーンベルクの十二音階音楽を園自身が聴いていたかどうかは不明であるが、二人が「共に相當な道程によって音楽、絵画とそれぞれ自分の世界を開いた人であることだけは確かである」として、この道程が「内的必然の道程」だと言う。

結局、園は、音楽のうちより「文學的要素」を「排斥」し、「音楽をして益々純ならしめ独立せし」め、「「純粹の音」の世界を建設する」道程を進むシェーンベルクが、自分と「非常に相接近し類似した同一傾向を辿つてゐる」(同)ことを認めたカンディンスキーとを併置することによって、絵画と音楽の関係の説明を終えてしまったかのようである。

20世紀初頭の芸術の変革は、絵画、音楽、文学だけではなかった。バレエも従来のクラシックバレエを超克し、人間の肉体の舞踏表現そのものの美を追究するモダンバレエが台頭する。それと同時に、ドイツでは特に表現主義時代に、絵画、音楽、舞踏、演劇などを総合した総合芸術が盛んに試みられる。『美術新報』第十七卷第八号(1918年6月)で園頼三は、カンディンスキーもまた総合芸術に大いに関心を抱き、「青騎士」に発表した試作『黄色い響き』を詳しく翻訳紹介しているが、これは省略する。

日本の歴史事情を反映しているのであろうか。この年の秋1918年10月、『美術新報』は、それまでのものを廃刊とし、これまで横書きであったものを縦書き、右書きの体裁に改め、『美術新報第一卷第一号』とするが、園頼三は「カンディンスキー論」を寄稿しつづける。この『第一卷第一号』は、ミュンヘン時代のカンディンスキーが最初に参加した「新美術家協會」から袂を分かつて、フランツ・マルクらと結成した「青騎士」についての短文で、エディの著作からマルク評を引用し、「動物の形態と其の細立て(ママ)の部分^{アービトラリ}が彼を喰るものらしい。然し彼は屢々形式を勝手に使ふ。丁度マチスが裸體を生命や優美の効果を得るために使ふのと同じだ」(17)という言葉^{アービトラリ}を引用した後、「精神的財寶である處の絵畫が宗教となることを力説」するマルクを真摯だと評価しながらも、「総合的論理的の点にいたってはカンディンスキ

イに及ばぬ」というに留め(18),『第二号』(1918年11月)もカンディンスキーのピカソ,マチス,ルソー,ル・フォルコニエ評を紹介する短文であるが,『第一巻第三号』(同年12月)で初めて,再びカンディンスキー論に取り組み,カンディンスキーの著作から自分が読み取ったものは,要するに,「吾々自身の心的経験がベルグソンの所謂躍動(ママ)を欲し意識内容を擴充せんとのでんであることである」(10)という前置きから始め,「芸術がそれ自身の要求で夫々自己の世界を擴充しはた飛躍せんとする焦慮なる事實」(同),つまり芸術の自立化の傾向が近代の「特相」だということを,詩人,作曲家,画家などの名をあげて確認し,これに関連して再度カンディンスキー論を展開する。

芸術の「純化の傾向と相並んで,吾々が見出す處のもの」は「感覺の鋭敏である。鋭敏を増すから,分化し共感し」,(心理学的には錯覚とか幻覚),(病理学的には病的にまで)「發展するのではなからうか」という見解をしめし(12),さまざまな例を列挙する。ランボーの「母韻の色」,ヒュイスマンの「味覺音楽」^{テーストミュージック},ボードレールの「香の交響樂」などを挙げ,「眼を轉じて音樂の發展を見る」に,ドゥビュッシーなどは「自然より得た印象」を音樂描写する際に「物質的音調」で描写することに対して不満を抱くようになり,音樂をもっと独立させる方法を模索し,ついに音樂的音調そのもので人間の「精神生活」を表現するに至ったとしてスクリアピンとシェーンベルクの名を挙げる(同)。園は,これが「カンディンスキーの所謂模範芸術である」(14)というのである。

特にスクリアピンが交響曲「プロメテウス」で試みた企てを取り上げる。それは音樂の進行にあわせ,舞台の背景にある幕のうえに「色を映射する」器機を設置したことである。これはロンドンの美術家リミングトンが創意した「色彩オルガン」をスクリアピン自身が改良した「光線放射鍵盤器」(14)であったが,この音樂史上の革新について,「Contemporary Russian Composer」の著者Montagu Nathanが「プロメテウス」は「音樂接神術」ではないが,プロメテウスの「自己實現と言ふ特権,自己肯定の力」を自らのものとして「顕現し讃頌せんとした」という意見に対する賛同の意を表明してから,スクリアピンが音樂に加えたこのような革新を念頭において,カンディンスキーの場合の「音と色との深奥にして意味深き交渉關係」を考察しようという(15)。音と色の交渉という園の掲げた問題を彼は未だ解決できず,なお心にかけているのである。

しかし次の『美術新報』第二百八十号(1919年1月)では,またスクリアピンの「同時に耳と眼に訴へる」芸術への企てを促すことになったリミングトンの「色彩オルガン」の仕組みや効果作用について詳述するにとどめ,最後の『二百九十号第二巻第二号(1919年2月)から第三号(3月),第四号(5月)と3回にわたってカンディンスキー論の結論に入っているのだが,論そのものには一理あり,今日のように映画さらにはテレビの発達した時代から振り返ると,面白い面もあるが,意外なことに園は肝心のカンディンスキーの「内的な響き」からはすっかり遠退いてしまっているのである。

園の結論というものを要約すると、園はまず、絵画というものは、いかに変革しようと、二次元のキャンバス上の「形象彩色」である以上、「動く色でも形でもない」。だからカンディンスキーの絵は「矢張り普通の絵である。どう見ても絵である」というのである(9)。新たな革新というのは「活動寫眞の形式が舞臺電光の装置を借りて」可能であり、「動く色と姿、それが音楽に関連することは経験に於て理論に於て」異論はないが、カンディンスキーが「動かぬ色と形とから成る」「普通の繪」に「音楽を入れやうとする」ところに、カンディンスキーの企てに「大なる缺陷がある」と言い放つ(同)。絵画的要素を音楽にするには「絵畫を動くものにしなければならぬ」と園は言い、「時間的變化」を加えてこそ、「音楽の方に嫁入り」することもできるのであるというのである(10)。

もっとも園も、造形芸術にも「動」が欠けているわけではないという認識はある。絵画の「觀照者」の感情や想像力も「動的」であり、「絵画彫刻は内的動と力強い繋がり」を持つという(同)。ごく当たり前の意見であるが、しかし園は、「是等の内的動や内的時間」は、「統率」されて時間的に發展する性質のものではなく、空間的に拡散するだけのものであり、真に「時間的變化」をするのは音楽であり、「時間的變化」こそが音楽の本質である。ゆえに絵画に感じられる「内的時間」を發展させ、音楽と交渉させるには、絵画を「動く色と形」にしなければならないと言うのである(11)。そういう意味で、園頼三は、カンディンスキーが企てた総合芸術は認めるのであるが、自分が掲げた音と色との交渉という問題は、「普通の絵画」では結局解決することはできない、言うならば、空間芸術の絵画と時間芸術の絵画との差異を説き続けても、解決に至ることはないだろう。

結局、園は、カンディンスキーの制作方法は、作曲家が「最初の動機(Motive)から内的必然的に展開」する作曲(コンポジション)という「音楽の式に従っている」つまり「音楽的手段を取った」という結論以上にでないのである。

しかし、さらにどうしても音楽と絵画との結合を是認したい園は、3回にわたって展開した結論(第四号(5月)、完結)において、カンディンスキーの色彩及び絵画は「象徴」である、と断じるにいたる。「背後の奥底に統一を持つ表面のもの」が「象徴」であり、カンディンスキーの色は、「背後における統一干係(ママ)において音の象徴」(16)である、と園は主張し、音楽と絵画の結合が「象徴」によって可能であると解釈して、カンディンスキー論を終えるのである。

4.2. 残響2

中井、小笠原、植田と比べると、この論稿を書いた園は、当時、最も若い26歳で、彼の初期の業績にあたる⁴³⁾。カンディンスキーの総合芸術への理解が園にとっては音楽と絵画の結合、という論点へ移行し、彼自身の論は上述のように混乱してしまうのであるが、しかし豊富な資料をもとに、美術史的背景の中でカンディンスキーを捉えようとしたという点では上述の

3人とは全く異なったアプローチであったことがわかる。事実、この論稿に於いて、カンディンスキーの著作、活動の全貌が示されたことはくり返すまでもないであろう。園はその後も、カンディンスキーに相当に思い入れがあったようで、1922年から1924年まで美学美術史研究のために欧州を歴訪し、ベルリン大学に留学中、1923年にバウハウスを訪ね、カンディンスキーに面会している。「親しくバウハウス美術工芸研究指導所をこの人に見せてもらひ説明をきき、この人と色彩のことを語つた」⁴⁴⁾と園は回想しており、このバウハウス訪問の後、1929年には、雑誌『美』（第20巻第4号、第5号）にカンディンスキーのバウハウス時代の著書『点・線・面』（*Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München, 1926*）をいち早く意識紹介している。また留学前年1921（大正10）年に出版した著書『芸術創作の心理』（警醒社出版）のなかでは、カンディンスキーの芸術論を「気韻生動」論に近似したものとして論じているのであるが、これは画家、萬鐵五郎が同じくカンディンスキーの芸術論を「気韻生動」論に通じるものであるとして理解していたのと同じを見せている。これは20年代に入って盛んとなる南画再評価運動の文脈の中で、今後検証される必要があらう。

おわりに

小笠原秀實、植田寿蔵、園頼三ら、京都の若き哲学・美学の研究者たちによるカンディンスキーの受容は、「内的必然性」や「内的な響き」というカンディンスキーの中心概念の重要性を認め、一様に、カンディンスキーの芸術論を検討することによって、この画家の前衛的な作品の理解にいたろうと試みたものであった。受容初期とは異なり、絵画における自然性の問題、詩作からのアプローチ、また、広く美術史上における位置づけと総合芸術論からの理解、と多方面から真摯にカンディンスキー芸術と対決したにもかかわらず、その中身を分析検討してみると、理論は曲形にも肯定的に受け入れても—カンディンスキーの主張する概念の本質、つまり抽象形象そのものに宿る美、というものは捉え損なわれるが—、作品は感覚的に拒絶してしまうというアンビヴァレントな姿が浮かび上がったのである。これは当時、彼らの中に、一言でいうと、ドイツ観念論を学習し、これから育てた思惟形式が存在し、また絵画は自然の存在事物の再現であるという古典的な美学が生きていたからといえよう。そうした立場から、彼らはしかし別のパラダイムに於いて展開されていたヨーロッパの前衛芸術を何とか消化しようとしたのであった。

しかしこの理論と作品へのアンビヴァレントな態度は、実は、受容初期の木下や石井らによるカンディンスキー紹介の中にすでに現れていた傾向であり、いわば1910年代全般のカンディンスキー受容像の大きな特徴の一つでもある。ただし、京都の哲学・美学の研究者らは、哲学的な立場から、この両者の差異を差異として放置せず、綿密に検証し、そこに絶対的な哲学

の根拠を求めたために、いや増しにカンディンスキーへの否定的な態度が論考として際だってしまったり、作品への理解も、結局のところ抽象化以前の作品理解にとどまり、それ以降の作品には、概して否定的な見解が与えられてしまうことになったのであろう。

彼らは一様に、カンディンスキー芸術を何らかの「象徴」として捉え、そこに絶対的な哲学的根拠付けを試みたのであるが、しかしそれは一律、絶対的根拠付け不可能、という答えへと行き着く。しかしこれは逆に、カンディンスキーの芸術が、旧来の統一的な伝統的価値観崩壊以降に位置する芸術であるということを逆説的に証明しているとも言えるのである。いうならば、こういう形でカンディンスキーは受容されてゆかざるを得なかったのであろう。

もっとも、日本のカンディンスキー研究の先駆的な立場にあったといえる園頼三は、最終的には素朴とも言える論に終わってしまっているとはいえ、当時としては豊かなヨーロッパ美術史の知識をもとに本格的なカンディンスキー論を展開したことは受容史的に見て特筆すべきであるし、また植田の論考も、最終的に行き着いた地平はさておき、その着眼、すなわち、カンディンスキーの絵画に於ける対象性の問題を作品観察に即しつつ真摯に論じた論文としては、国内はおろか、国外に目を転じて、この時期としては画期的な業績だったと言える。これは、旧来の価値観が崩壊に瀕し、いわば「解体してゆく西洋」⁴⁵⁾を基盤に生まれたカンディンスキーの歩みを、画家を目指してわずか10年も経たぬうちに抽象絵画という大海へと踏み出したこの画家の、試行錯誤の連続であったその歩みを、ヨーロッパ最新芸術の結実と捉えていた感のある、当時の日本の知識人特有のあり方ゆえの業績、と言えるかもしれない。

また、一般に保守的とも言われる京都において、前衛的なこの画家の受容研究が集中的におこり、またそれがなされ得た背景に、この当時の京都画壇の新たな動きと、それを支えた中井宗太郎の存在—もっとも中井の存在は、少なくとも1910年代は、カンディンスキー受容そのものというよりはむしろ、その受容土壌としての京都に、新たな変革の波をもたらしたという点で注目されるのであるが—、また学者や若い芸術家を目指す者たちとの活発な議論の「場」が形成されていたことに加えて、京都大学に美学美術史講座が設立されるという、受容土壌の変革と新たな精神的思潮があったことは、本論において考察したとおりである。

注

- 1) これは、20世紀の初頭に前衛的な実験を模索しはじめていたカンディンスキーが、理論家でもあったという、彼自身の独自性にも起因していると考えられ、その理論家の側面があったからこそ、1912年という早い時期にカンディンスキーが日本に受容されうるところともなったと言えよう。また、早くから作品への影響関係が取り沙汰されている版画家の恩地孝四郎、洋画家の萬鐵五郎についてもその例にもれず、10年代においては、一部の作品を除いて、直接的な作品からの影響よりもむしろ、カンディンスキーの芸術論からの精神的影響の方が大きいのである。
- 2) 石井柏亭「フォーヴィズムとアンチ、ナチュラリズム」『早稲田文学』第85号（12月）12頁以下。1911年パリのアンデパンダン展でカンディンスキーの作品を実見した石井は「其畫には其説のやうに自然の外形は悉く排斥されて、其白い畫布の一面は擴張種々の色線と様々な濃淡に於ける赤緑黄青の色塊とを以て掩はれて居る。……全體は極めて不規則な節奏から成立つて居る。赤緑等の色彩が

各特殊の印銘を観者に與へる以上、それ等の諸色の斑線から成る彼の畫も私等に或印銘を與へたに違ひないけれども斯う云ふ感じと人に傳へることの出来ぬ程それは漠然たる感じである。」とその感想を述べ、その作品を「色彩象徵主義」と評した。

- 3) 例えば、木下空太郎「狂言座を観る」『時事新報』(1914年3月6-7日)、『木下空太郎全集第八巻』岩波書店、1981年再録。224-225頁。)
- 4) 1914年3月、東京・日比谷美術館で開催された「DER STURM木版画展覧会」(1914年3月14日から28日、獨逸シトゥルム主催、国民美術協会協賛)において、カンディンスキーの実作品が2点とはいえ出展されたことも、むしろ、10年代後半のカンディンスキー研究に大きな影響を与えたことは言うまでもない。この木版画展については多数の研究がある。例えば、藤井久榮「資料調査『月映』再考 附「DER STURM木版画展覧会」出品作品について」『東京国立近代美術館研究紀要』第1号、1987年、9-51頁、瀬木慎一(解説)「DER STRUM木版画展覧会目録1914年」『古沢岩見美術館月報』第12号、1976年5月、2-6頁など。
- 5) 1902年にフランス滞在から帰国後京都へやって来た浅井忠を中心に結成された、西洋の技法を研究する日本画家たちの研究会「丙午画会」、1909年12月には中井宗太郎、田中喜作を中心に、批評家や画家の研究会「無名会」、1910年には、田中を中心に、洋画家の黒田重太郎、日本画家の土田麦僊、泰テルヲらが参加して「シャ・ノワール(黒猫会)」(これが内紛を起こしてできたル・マスク(仮面会)など。シャ・ノワールとル・マスクの京都における活動に関しては、關千代「黒猫会・仮面会等覚書—明治末年における京都画壇の一動向—」『美術研究』第232号、美術研究所、昭和38年など、多数。
- 6) 中井は竹内栖鳳とともにこの協会の監査顧問に就任し、理論的支柱として重要な役割を果たした。国画創作協会と中井については、島田康寛「国画創作協会とその画家たち」『国画創作協会の画家たち』展図録1997年、黒田重太郎『京都洋画の黎明期』高桐書院、昭和22年など。
- 7) この雑誌『制作』は、中井宗太郎が、黒田重太郎、竹内逸(竹内栖鳳の長男)とともに結成した美術研究会「制作社」から、1918(大正7)年12月から1921(大正10)年3月まで計26号発刊された。この雑誌は、雑誌『白樺』をモデルとしており、ルネサンスから近代美術までの複製図版と芸術論やエッセイ、翻訳からなるもので、上述の3人ほか、阿部次郎、土田杏村(土田麦僊の弟)、京都大学からは、西田幾多郎、植田壽蔵、深田算康らが寄稿し、表紙や裏表紙のデザインは、国画創作協会の画家たちが担当するなど、当時の批評家、美学者や哲学者と制作の現場が一体となって制作、発行されていた雑誌であった。永井隆則「1910-20年代京都の美術批評と芸術論」(岩城見一編『芸術／葛藤の現場 近代日本芸術思想のコンテクスト』、見洋書房、2002年所収)、110-111頁。及び松尾芳樹「雑誌『制作』と国画創作協会」『京都市立芸術大学芸術資料館年報』第1号、1991年、3-26頁に詳しい。
- 8) 京都絵画専門学校で学び、中井宗太郎に私淑した河合卯之介は、反文展を主張し、京都アート倶楽部から1914(大正3)年に創刊されたこの同人誌『黙鐘』(のちに『光芒』)の装幀をつとめ、また口絵にカンディンスキーの版画を使うなど、京都で最も前衛的な芸術家の一人であった。この誌上で「ミュンヘンの革命畫團」(『黙鐘』第1巻第3号、1915年2月、10-15頁)を執筆した徳永鶴泉や、画家としては藤井達吉や村上華岳、野長瀬晩花らも、この雑誌の同人である。この雑誌の創刊された1915年から中井宗太郎を皮切りに本論稿でとりあげる小笠原秀實や植田壽蔵らが論文を寄せていたのに加え、園頼三もまた、同人として『黙鐘』を交流の場にしていたことに言及しておきたい。
- 9) 前掲、永井「1910-20年代京都の美術批評と芸術論」103頁以下。
- 10) 『カンディンスキー展』図録、東京・京都国立近代美術館、1987年。
- 11) 『紀要』北海道近代美術館ほか、1993年。
- 12) もちろん、カンディンスキーのみという視点をはずせば、新しいところでは90年代から日本の前衛芸術の研究が進み、『日本の抽象絵画1910-1945』板橋区立美術館他、1992年、『日本の前衛1900-1940』京都国立近代美術館、1999年、といった展覧会が企画されており、また大正新興美術運動の包括的な研究としては五十殿利治氏の充実した研究があり、この中でカンディンスキーを扱ったものがある。『改訂版大正新興美術運動の研究』、スカイデア、1998年。他にも、近代日本美術に於けるヨーロッパ美術の影響関係をテーマにした展覧会カタログの中で、キュビズム、フォービズムと表現主義とをからめて論じられているものもある。(『フォービズムと日本近代洋画』、京都・東京国立近

- 代美術館, 1993年『交差するまなざし—ヨーロッパと近代日本の美術』, 東京国立近代美術館, 1996年, また広義に『未完の世紀—20世紀美術が残すもの』, 東京国立近代美術館, 2002年などをあげるにとどめる。) またドイツ表現主義の側面からたとえば『ブーフハイム・コレクションによるドイツ表現派展』三重県立美術館他, 1984年。『ドイツ表現主義ブリュッケ』目黒区美術館他, 1991年など。また酒井府「最初期の表現主義受容—カンディンスキーを中心に」(『表現主義と日本—大正期の動向を中心に』早稲田大学出版部, 2003年)でも, 10年代のカンディンスキー受容が扱われている。
- 13) 『京都府百年の年表 8美術工芸編』京都府立総合資料館, 昭和45年134頁。(以下、『京都年表』) 及び酒井哲郎「1910年代京都日本画の新動向」『1910年代における京都日本画の新動向』展図録, 和歌山近代美術館, 1976年2月, 参考年表(頁記載無し)(以下、『新動向』), また酒井哲郎「1910年代の日本美術」『二十世紀日本美術再見 I—一九一〇年代 光り耀く命の流れ』展図録, 三重県立美術館, 1995年など。
- 14) 前掲, 『京都年表』140頁。
- 15) カンディンスキーの自伝的回顧録『回想』(Rückblick)を1916年に雑誌『美』に翻訳紹介している中川(山内)得立も, 前掲『京都年表』では跡付けられないが, 何らかの形で, この研究会に参加していたと考えられる。
- 16) 中井の立場を鑑みると, 当然の事ながら, 国画創作協会の画家へのカンディンスキーの影響関係があったのではないかと, という疑問も生まれてこよう。これについては今後詳細に検討されるべき課題ではあるが, しかし, やはり作品そのものへの影響は, ここにおいてもなかっただろうと思われる。土田麦僊のゴーギャン受容は知られるところであるし(例えば, 柏木加代子『かきつばた 土田麦僊の愛と芸術』大阪大学出版2003年), 国画創作協会がそもそも洋画ではなく, 日本画の革新的な団体であるから, という理由からではない。中井を通しての, というのであれば, 逆にカンディンスキーの作品が重要視され, その弟子たちの作品制作に影響を与えたとは考えにくい。ここでもやはり理論的な側面での影響関係が考えられる。たとえば, 中井に私淑していた村上華岳の画論への影響や, 土田杏村とともに起草されたという国画創作協会の宣言文への影響関係があったのではないかと考えられる。
- 17) 1915(大正4)第6年第1号(1月)37-49頁, 第6年上巻としても同頁。『日本絵画論』1976年, 文彩社, 241-249頁, 再録。
- 18) 『芸文』第六年上巻第一号, 1915(大正4)年1月, 48頁。
- 19) 『制作』第1巻第6号(1918年5月)128頁。
- 20) 昭和9年から23年まで, 京都絵画専門学校で中井の助手を務めていた加藤一雄は「失礼な言分だが, 御兩人(深田算康と中井宗太郎)ともに, 美学者であり乍ら, 近代美術にはついに真底からの共感を持たれなかった。少なくとも中井先生については, 先生の胸底には, 近代画への共感と言えば, 小坂象堂の「野辺」「小春日」, 麦僊初期の「罰」「徴税日」があった位でなかろうかと思う。」と回想している。「中井宗太郎の死」『京都画壇周辺 加藤一雄著作集』1984年, 用美社刊, 477頁。
- 21) 中井が京都市立絵画専門学校に赴任した当時, 同じく同校で俳諧美学を担当していた中川四明(重麗, 1850-1917)も, 自らが明治37(1904)年に創刊した句詩『懸葵』の中でカンディンスキーについて言及している(四明老人「理窟非理窟」第12巻第4号, 及び「俳的カンディンスキー」同巻第6号, いずれも1915年)。明治期の京都の俳壇における重鎮として活躍した中川は, 京都府庁勤務, 東京大学予備門教諭, 日出新聞記者など多才な顔を持ち, 長きにわたって京都市美術工芸学校の教員を努め, 中井同様, 絵画専門学校の若き学生たちに大きな影響を与えた人物である。中井や, また彼を中心とする研究会活動との関係は定かではないが, 前掲「理窟非理窟」において中川は, 恐らくは小笠原秀實が『黙鐘』に寄稿したカンディンスキーについての論稿をうけて, 「某文藝士は又たカンディンスキーの藝術論は至極同感だが扱て其の書き出したものを見るとつまらない奴だとも思ふとの論でカンディンスキーの相場は, まだ定まらないやうだ」と述べており, その論稿が本稿で扱う小笠原秀實, 植田寿蔵, 中井がカンディンスキーについて集中的に論じはじめた1915年発行であることから, 中川が新傾向に対する研究動向に関心を寄せていたことが伺える。しかし, 中川四明もまた, 同稿において「彼れ〔カンディンスキー〕が『藝術に於ける精神的に就て』の著書は読みもし, 色彩の言葉だの, 形式の言葉だのは面白くも思つたが, 日本でも今に議論上手になつて, あのような珍畫をやる人が出て来るだらうよ。近來の新俳句にも, この珍畫に似たるがありはせぬか, 吟味ものだと思

- ふ」(前掲, 33頁)と述べ, 中井の否定的な態度に比べれば, 中道的な立場を保ちつつも, その評価はやはり作品よりも画論重視といえよう。中川四明については金田民夫著『日本近代美学序説』法律文化社, 1990年に詳しい。また前掲『京都年表』参照。
- 22) カンディンスキーが日本に紹介されたその翌年, 早くも植田は, 1913年『芸文』「自然と美術の關係に就いての学説を主眼にしてカント以前のドイツ美学を觀察した結果」と題された論稿の最後で, 「たとへば概念, 意味を去つた絵画が, 優れた藝術の一つとして立派な存在の理由を保有することは, 近くはカンディンスキー氏の製作に対する吾々民衆の痛切な美的満足が明白に證據立てるではないか。我輩は更に, 所謂内容を絶した詩歌の價値ある可能性を肯定し, 音調のみの象徴詩が一度は大成せらるべき日を期待する。要するに藝術家の行くべき道は, 一つには, 自然の形象事相を結合し統一し, 二つには之と全く獨立な絶意義の觀念を統一し, かくして一カ新たなる自我の創作を成就することである。……」(第四年十二号, 1913(大正2)年12月, 京都文學會, 99頁。第四年下巻としては565頁)とカンディンスキーに言及している。
- 23) 拙稿「紹介から分析へー1910年代日本に於けるカンディンスキー受容への一考察」京都大学大学院人間・環境学研究紀『人間・環境学』第12巻, 35-49頁, 2003年。
- 24) この植田のカンディンスキー論は, 実は概略的に提示してしまうと, 形象を言葉で細やかに記述するにつれて理解が深まるという, 植田独特の絵画理解の方法(岩城見一「視覚の論理—植田寿蔵」—『日本の哲学を学ぶ人のために』常俊宗三郎編, 210頁)が寸断されてしまうことを申しおきたい。
- 25) 植田の美学論については岩城見一, 「視覚の論理」(『日本の哲学を学ぶ人のために』常俊宗三郎編, 世界思想社)に詳しい。『植田寿蔵芸術論撰集 東西の対話』(京都哲学選書第14巻, 解説, 岩城見一, 燈影舎, 2001年)解説も参照のこと。植田の略歴は, 『植田寿蔵芸術論撰集 東西の対話』を参照した。
- 26) この『哲学研究』は『芸文』について当時, 西田幾多郎をはじめとする京都学派の哲学が公表され, 注目を浴びていたという。詳しくは上掲書(前注)を参照のこと。なお本稿では, 京都学派の哲学, 及び植田の美学にまで深く立ち入るつもりはないが, 植田がこの「カンディンスキー論」を執筆した当時, 西田の思想に傾倒していた時期であることは, 指摘されている。前掲, 岩城「視覚の論理」参照。
- 27) 原題『Über das Geistige in der Kunst』(以下, ÜGK) 植田の論考では1912年1月に出版されたとあるが, 1911年12月(1912年発行として)ミュンヘンのR.ビーバー社から出版され, 1912年中に重版されるも, まもなく品切れとなったという名著である。植田はこの本のタイトルの訳に本文中の訳, 若しくは『精神的藝術に就て』という訳語をつけている。『芸術における精神的なものに就いて』は, 日本では西田秀穂訳のものが1958年に出版されて以来, 定番となり, 2000年に新装丁版としてカンディンスキー著作集4巻本の第1巻として出版されているとおり, いまだに要請のやまない本である。(以下, 西田訳にしたがって『抽象芸術論』と記す。)
- 28) この「コンポジション」は, 漢訳するとすれば構成という意味であるが, 比喩的に音楽用語を多用したカンディンスキーの言葉に植田が引きずられてしまったのであろう。ちなみに, コンポジションという言葉自体は, カンディンスキーが初めて使用したわけではむろん無く, すでに日本でも美術雑誌などで英語のCompositionの訳語として, 「構図」や「組立」という訳語が散見できる。ちなみに, 中井宗太郎は, カンディンスキーのKompositionに「組立」という訳語を使っており, 「構成」を意識した的を得た訳語であるといえよう。(『近代藝術概論』二松堂, 1922年, 例えば299頁以下。『深音』という訳語も, 概念内容の言い換え, という視点をはずせば, 訳語そのものとしては魅力的であるが, 本論でも述べるように, 植田の中では, 視覚的音楽, つまり絵画の音楽的效果以上には理解しなかったようである。
- 29) ÜGK, 1952, 10. Auflage, Benteli Verlag Bern, S. 69.
- 30) 植田が「作曲」と訳した「コンポジション」に関連して述べておくと, ミュンヘン時代のカンディンスキーは, 実際に自分の絵画が生まれてくる経緯を反省的に三つに分類して, 外的な自然から受けた印象が直接のきっかけになって生まれた絵画を「印象」, 自分の内部から無意識的に生ずる表現を「即興」, 即興と経緯は似ているが, 時間をかけて構想し, 吟味し, 構成したものを「コンポジション」と呼んだ。もっとも実際の作品においては, この三種類は明確には区別しづらく, むしろ三者が

融合している部分が勝っている。

- 31) ここでは仏像の例を、一例として引用するにとどめる。「自然性」が「現実の自然物から或る屬性が抽象せられた後の遺物」でも「不完全なる現実性」でもないことを強調するために、植田は、唐招提寺の盧舎那佛を例に出す。現実の人間をいくら「抽象し變形し」ても、「此外形の大きさと、内面の尊さを持つ佛像」が出来るものではないし、またこの仏像の寸法は現実的にはまことに非現実的な大きさであるにも関わらず、「此佛像を見る吾々は今吾々が問題とする彼の絵画を見る際の様な自然性に對する烈しい衝撃は決して感じない。夫れ處では無い。却て吾々は、此實際は不自然な姿に於て全く遺憾なき自然性の充足を経験する」(457b)ではないか、と説いている。
- 32) 小原は玉川学園の創始者として知られるが、ちょうど植田が深田康算のもとで助手をしていたころに京大教育学科に在学していた。〔小原國芳自伝(2) 一夢見る人〕(小原國芳全集29)、玉川大学出版部、昭和38年、9頁以下参照)。小原訳の『カンディンスキーの藝術論』(東京イデア書院、大正13年)の序にあたる「本書が生まれるにつきまして」参照。また、小原自身は其中で、カンディンスキーの藝術論を「私としましては、カンジンスキーがことに教育上に與へて呉れる直感的な、深刻なそして純な気持や態度にいい知れない憧憬を感じた」ために、専門外ながら翻訳したと述べている。またカンディンスキーの芸術や立体派、未来派などの芸術運動が、気まぐれや反動で生まれてくるものではなく、ギリシャ、ルネッサンスを経て、近代、現代へと「写実」を突き詰めることで生まれてきたものであると深い洞察を見せている。またこの翻訳本の装幀が、カンディンスキーの木版画詩集『響き』の原書版と装幀を似せていることを指摘しておきたい。(この翻訳本は、原典に掲載されていない図版などを含め、豊富な図版を掲載した豪華版であるが、『響き』を模したと思われる装幀はこの豪華版のみで、普及版では残念ながら見ることは出来ない。)
- 33) 八木康敏『小笠原秀実・登 尾張本草学の系譜』リプロポート、1988年、71頁。小笠原秀実についてはこの本によった。
- 34) この論稿が掲載された『黙鐘』第1巻第6号(5月)は、星野画廊(京都・岡崎)のご協力により閲覧が実現した。京都国立近代美術館小倉実子さん、京都大学人文研の高木博志氏のご協力の賜である。ここに記して御礼申し上げます。
- 35) ここには、芸術と人生の問題とを同一視する、白樺派的芸術観の拡大解釈の立場が見て取れようが、大正期における「生命」の問題を論じたものには、鈴木貞美編『大正生命主義と現代』河出書房出版、1995年、及び鈴木貞美『「生命」で読む日本近代：大正生命主義の誕生』(NHKブックス；760)、日本放送出版協会、1996年がある。
- 36) 小笠原が糸口としたこの木版画詩集は、出版年こそ1913年と、『抽象芸術論』(1912年刊)よりも後なのであるが―これも混乱の一因と考えられよう―、掲載された木版画は、早いもので1907年に、またそのほとんどが1911年に集中的に制作されており、詩については1909-10年頃に書かれたものである。カンディンスキー自身、「道具換え」(Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, S. 226『著作集3』254-255頁)として版画と詩作に取り組んだこの木版画詩集は、「総合芸術の作品のささやかな一例」(『Essays』SS.227-229『著作集3』255-256頁)であったが、抽象作品へのまさに過渡期に制作されたものとして重要な位置づけにあることは間違いないものの、『抽象芸術論』以上に実験的な段階にあるということは免れない。掲載された木版画作品は、未だユーゲントシュティールの影響下に強くあるものや、ロシア象徴主義の影響をのこすロシアン・モティーフを扱った作品が含まれているし、詩作も、言葉の純粋な「響き」を獲得するための、むしろ実験的な性格が強い詩であり、本論でも指摘するように、ダダの詩のように完全に言語解体が成功しているわけではない。言うなれば小笠原は、対象から解放された色と形の「内的な響き」を模索する過程で、繰り返し効果による意味関連以前の言葉の「響き」を詩作から得ようとしていたカンディンスキーの実験的な詩作に、抽象作品を解明する明確な答えを求めてしまうという、逆さまな視点を導入してしまったことになる。しかし、この木版画詩集に限定して考察するならば、カンディンスキーが概念をになわない言語、語の持つ根源的な響きや音韻という、象徴を越えたものを目指していたとはいえ、ダダの詩のように完全に言語解体に踏み切っていなかった詩作を、何らかの象徴と捉えた小笠原の立場は、致し方なかったとも言えよう。
- 37) このカンディンスキーの木版画詩集の詩の完全翻訳を手がけたのは村山知義であるが、村山はこの詩集の翻訳に当たって、元来、詩の翻訳ほど困難なものはないが、表現派以降の詩においてその傾

向が顕著であると述べて、「しかしカンディンスキーの詩は一読で明らかであるように、他の表現派の詩と異なり、詩が感情そのものである度が比較的に弱」い事を指摘し、しかしそれ故に「曲がりなりにも翻訳ができ」、これが「ダダイズムや未来派や構成派の詩であったならば、翻訳は或いは全然不可能であったろう」と述べている事は示唆的である。(村山知義『現在の芸術と未来の芸術』本の泉社、2002年、89頁)

- 38) 『新潮』に発表された堀口大學のカンディンスキーに関する印象(正しくは、澤木梢によるもの)、及び森田亀之輔『藝術家と藝術運動』(1915年9月『美術新報』に全6回にわたって寄稿した「泰西画界新運動之経過及びキュビズム―附り其批評」を整理し直して「泰西畫界の最近の運動」(165-328頁)として収録したもの。1915(大正4)年10月、趣味之友社より刊行。)なども挙げている。またA.J. Eddy著の正式タイトルは、*Cubists and Post-Impressionism* (Chicago, A.C. McClURG & CO. 1914)。
- 39) この間、園頼三よりも先んじてカンディンスキーに言及していた中井宗太郎や木下空太郎も時折、『美術新報』の執筆者として名を連ねているが、それぞれ、「サンクロミスム」(第十七巻第四号)、文展の「鑑賞にたちあつて」(改訂新刊第一巻第二号)とか、「燉煌千仏洞の裝飾芸術」(第十七巻第四号)、「河南風物画談」(改訂新刊第一巻第二号)などを書いていて、カンディンスキー芸術はもうすっかり園頼三に任せてしまっていたという印象すら受ける。
- 40) この後園は、「即興第三十」(『美術新報』第十四巻第三号参照)、「Komposition 4」(『美術新報』第十六巻第十二号挿し絵参照)、「Komposition 6」について、カンディンスキー自身の解説を翻訳掲載しているが、この部分は省略する。
- 41) ここで園のいう「形式」は、形の意で、Formの訳語。現在の西田訳では「形態」と訳されている。
- 42) ただ形は相対的だから無限にあるわけで、この「形式の豊富を以つて」すると、「形式を無視する人ではない」と園は言わざるをえず、ここで形の形成に関し、絵画表現の二種類の方法としてカンディンスキーが分けた抽象と具象を両極にして、次のような考察を行なうが、正直に言って、園の定義はカンディンスキーの「内面の響き」(内容)をかえって分かりにくいものにしてしまう。園は極端な例を仮定して次のように言うのである。極端な「大具象」というのは、「純藝術的要素」を排除し、「内容を単純な粗剛な殻で現す」。だから「普通的美を擦りへらすことになって、内面の響を立たせる」。これと正反対に、「大抽象」は対象的な要素を完全に排除し、「非物質的形式」を取るから、「抽象的生命や統一が過多になって、内面の響を明確に裸出させる」(27)。「内面の響を立たせる」のと「内面の響を裸出させる」のに、いかなる違いがあるのか不明だが、いずれにせよ、内容と形式を分離して考察するために、カンディンスキーのいう「内的響き」を誤解してしまうのである。しかしこの問題はさておこう。
- 43) 園頼三「回想―美の探求によせて―」『同志社美学〔園頼三先生古希記念号〕』同志社美学会篇、7, 1960年、105頁。
- 44) 園、前掲、同頁。バウハウス訪問時にパウル・クレーにも紹介され、「現代絵画革新の首領と目された人との出会い」であったことを書き述べている。
- 45) 加藤一雄『雪雪花の近代 京都日本画の100年』、京都新聞社、1992年、214頁。

資料：邦語定期刊行物目録(1902-1919年)改訂版

- 1) 本目録は1910年代のカンディンスキー関係の邦語文献目録のうち、定期刊行物のみをとりあげ、年代順に記した。また、単行図書に再録されているものは、収録されている図書名、記載頁などを補った。(なお本目録は、2003年作成目録(注23参照)を一部改訂し、新たに資料をくわえたものである。)
- 2) [] は筆者が補った事項を示す。
- 3) 題名はなるべく原題にそって旧仮名づかいのままとしたが、新旧混交しているものもある。
- 4) *の付いたものは、京都発信の文献である。(*)は、筆者が不明な場合だが、雑誌そのものが京都発信のものを指す。

1902（明治35）年

1. [著者無記載]「〈新潮〉ムニッヒの『ファランクス』」『美術新報』第1巻第8号（1902年7月）6頁

1912（大正元）年

2. 木下杢太郎「元素の概念的」『読売新聞』（6月30日）（『木下杢太郎全集第八巻』岩波書店，1981年9月，68-74頁に再録。）
3. 木下杢太郎「後ろの世界」『美術新報』第12巻第1号（11月）（『木下杢太郎全集第八巻』岩波書店，1981年9月，75-82頁に再録。）
4. 石井柏亭「フォーヴィズムとアンチ，ナチュラリズム」『早稲田文学』第85号（12月）2-16頁

1913（大正2）年

- 5-1. 木下杢太郎「洋画に於ける非自然主義的傾向（上）」『美術新報』第12巻第4号（2月）7-12頁
- 5-2. 木下杢太郎「洋画に於ける非自然主義的傾向（中）」『美術新報』第12巻第5号（3月）2-8頁
6. 木下杢太郎抄「〈海外消息〉ケルン市に於ける國際美術展覽會」『藝術』第一號（4月）78-83頁中。（Arnold Fortlage, aus "D. E. Kunst" xiv. J. G. H. 2. Nov. 1912 の木下抄。ちなみにモンドリアンの名も挙げられている。）また『藝術』同號「前月論壇 近代美術雑誌」欄には，本目録5-2.でカンディンスキーの芸術論が紹介されていることが紹介されており，簡単な要旨が掲載されている（96頁）。
- 5-3. 木下杢太郎「洋画に於ける非自然主義的傾向（下）」『美術新報』第12巻第8号（6月）22-23頁（上記，上，中，下ともに『木下杢太郎全集第八巻』岩波書店1981年9月，89-124頁に再録。）
7. 澤木梢「Kandinskyの為に」『三田文学』第4巻第8号（1913年8月）28-38頁
8. 小泉鐵訳「カンディンスキーの詩集」『響き』（カンディンスキー）『白樺』第4巻第9号（9月）75-88頁
9. * 植田寿蔵「自然と美術の關係に就いての學說を主眼にしてカント以前の獨乙美學を觀察した結果」『藝文』第4年12号（12月）84-101頁中（第4年下巻としては550-567頁）

1914（大正3）年

10. 木下杢太郎「大正二年の文學界」『太陽』第20巻第1號（1月）（『木下杢太郎全集第八巻』岩波書店，1981年，再録。208頁）
11. 平野萬里「クリスマス前」『我等』第2号，64頁（2月）
12. 平野萬里「BERLIN KARA」『我等』第3号，5-10頁（3月）
13. 木下杢太郎「狂言座を觀る」『時事新報』（1914年3月6-7日）（『木下杢太郎全集第八巻』岩波書店，1981年再録。224-225頁。）
14. 伊藤六郎訳「黄ろい響き」『假面』第3巻第3号（3月）21-34頁
15. 澤木梢「美術サロンを訪ねてーゴッホの処女作およびその他の新画ー」『三田文学』1914年3月号（澤木四方吉の名で『美術の都』第一版，日本美術学院，大正6年11月再録。現在では岩波文庫，青510-1，1998年6月，219-233頁）
16. 齊藤佳三「表現派と立法派と未來派」『美術新報』第13巻第6号（4月）30-31頁
- 17-1. 山田耕筰「カンディンスキーの詩（上）」『時事新報』（1914年6月1日）
- 17-2. 山田耕筰「カンディンスキーの詩（下）」『時事新報』（1914年6月2日）
18. 三木露風「疾風社展覽會」『未來』第2輯（6月）（『三木露風全集第3巻』日本図書センター，1974年4月，910-911頁に再録。）
19. 灰野庄平「詩訳 カンディンスキイ」『未來』第2輯（6月）
20. (*) [著者無記載]「海外藝苑」『美』第6巻第1号（7月）8頁
21. 澤木梢「シュワーピングより（ミュンヘンだより）」『三田文学』第5巻第10号（10月），182-201頁
22. 石井柏亭「岸田木村兩氏の作品」『卓上』第5号（12月）3頁 [1-11頁中]（『近代画家研究資料 岸田劉生II』東出版，昭和52年，再録。10-16頁）

1915（大正4）年

23. * 中井宗太郎「露西亞の若き藝術」『藝文』第6年第1號（1月）37-49頁（第6年上巻としても同頁。『日本絵画論』1976年，文彩社，241-249頁，再録。）
24. * 徳永鶴泉「ミュンヘンの革命畫團」『黙鐘』第1巻第3号（2月）10-15頁

25. 灰野庄平訳「舞臺組成論—カンヂンスキー」『帝国文學』第21巻第4号（4月）15-21頁
26. （*）年岡長汀「芸術品と芸術家（カンヂンスキー）」『美』第6巻第11号（5月）1-3頁
27. *小笠原秀實「カンヂンスキーの藝術観と私のもの」『黙鐘』第1巻第6号（5月）1-19頁
28. *小笠原秀實「墨絵に画きし松風の音—カンヂンスキー論—」『美術之日本』第7巻第5号（5月）7-12頁
29. *植田寿蔵「現代美術論」『藝文』第6年第6號（6月）129-147頁（第6年上巻としても同頁）
30. *四明老人（中川四明）「理窟非理窟」『懸葵』第12巻第4号（6月）32-34頁
31. 仲田勝之助「カンヂンスキーの『精神諧和の芸術』」『新日本』第5巻第7号（6-7月）125-128, 152-153頁
32. 中澤臨川「〈美術界新潮〉色彩が導く感覚」『美術之日本』第7巻第8号（8月）18-20頁
33. *四明老人「俳的カンヂンスキー」『懸葵』第12巻第6号57-59頁
- 34-1. 森田亀之輔「泰西画界新運動之経過及びキュビズム—附り其批評（上 承前）」『美術新報』第14巻 第4号（2月）7-11頁
- 34-2. 森田亀之輔「泰西画界新運動之経過及びキュビズム—附り其批評（下の下）」『美術新報』第14巻 第11号（9月）17-21頁
35. 木下杢太郎「松本博士新著『現代の日本畫』を読む 夫日本美術及美術史上の諸問題」『太陽』第21巻 第11号（『木下杢太郎全集第八巻』岩波書店，1981年，391頁）
36. *園頼三訳「芸術に於ける精神的なものに就いて—カンヂンスキー—」『美術新報』第15巻第2号（12月）29-33頁

1916（大正5）年

37. 荻原直正訳「カンヂンスキーの芸術」『中央美術』第2巻第1号（1月）35-48頁
38. 岡本一平・カリカチュア「大正五年度畫界豫想」『中央美術』第2巻第2号（2月）67頁
39. 〈一般投稿〉読者欄『中央美術』第2巻第2号（2月）112-113頁
- 40-1. *植田寿蔵「絵画に於ける自然性の價值—1910年以後のカンヂンスキー—」『哲學研究』第1巻第3号1-25頁
- 40-2. *植田寿蔵「絵画に於ける自然性の價值—1910年以後のカンヂンスキー—」『哲學研究』第1巻第4号54-58頁
41. 高村真夫「北欧通過記（二）」『中央美術』第2巻第5号（5月）13-23頁
42. 木下杢太郎「立體派の繪畫—新美術講話」『文学世界』第11巻第6號（7月）（『木下杢太郎全集第九巻』岩波書店1981年11月，143-152頁に再録。）
- 43-1. *中川（山内）得立「カンヂンスキーの自伝」『美』第7巻第12号（7月）1-3頁
- 43-2. *中川（山内）得立「カンヂンスキーの自伝」『美』第8巻第4号（10月）1-4頁

1917（大正6）年

44. 澤木梢「印象派より立体派，未来派に達する迄」『三田文学』第8巻第1号169-191頁
45. 森口多里「カンヂンスキーの畫論 コムポジションリズム約説」『早稲田文学』第143号267-287頁
46. 澤木梢「親しく会った海外芸術家の印象（六）：カンヂンスキーの印象」『新潮』第26巻第3号34-41頁
- 47-1. A.J. エディ，市川宗助訳「ワシリイ・カンヂンスキー」『音楽と文学』第2巻第6号（8月）2-9頁，
- 47-2. A.J. エディ，市川宗助訳「ワシリイ・カンヂンスキー」『音楽と文学』第2巻第7号（10月）2-14頁
- 48-1. *園頼三「カンヂンスキー論」『美術新報』第16巻第12号（10月）13-21頁

1918（大正7）年

49. （*）[著者無記載]「海外藝苑」『美』第10巻第1号（1月）8頁
- 48-2～6. *園頼三「カンヂンスキー論」『美術新報』第17巻第4号（2月）23-30頁，第5号（3月）1-12頁，第6号（4月）13-14頁，第7号（5月）25-31頁，第8号（6月）12-18頁
- 48-7～9. *園頼三「カンヂンスキー論」『美術新報』東西美術社版，第1巻第1号（10月）17-18頁，第2号（11月）38-40頁，第3号（12月）10-15頁

50. *土田杏村「ルネッサンス以後」『制作』第1巻第1号（12月）36頁
 1919（大正8）年
 48-10～13. *園頼三「カンディンスキー論」『美術新報』第2巻第1号（1月）25-29頁，第2号（2月）
 9-13頁，第3号（3月）18-20頁，第4号（5月）15-18頁
 51. *竹内逸「講演會の記」『制作』第1巻第6号（5月）128頁
 52. *中井宗太郎「近代藝術概説」『制作』第1巻第5号（4月）101頁

The Reception of Kandinsky in Kyoto

Raku IJIRI

Abstract

The reception of Wassili Kandinsky (1866-1944), an early practitioner of abstract art, into Japan began in 1912 (Meiji 45/Taisho 1) centered on the circle of critics in Tokyo which was working with enthusiasm for the introduction of Post-Impressionist art. However, in the latter half of the 1910's, in clear contrast with earlier efforts aimed primarily at introducing this artist to Japan, there appeared a movement, centered mainly among young scholars of aesthetics and philosophy in Kyoto, to understand Kandinsky comprehensively and analytically. This paper clarifies how Kandinsky, who created quite a stir and was considered problematic even in Europe, was taken up by scholars in Kyoto in the latter half of the 1910's by examining their writings in detail and considering the conditions that made these scholars receptive to this artist.

Studies on Kandinsky by young scholars of philosophy and aesthetics in Kyoto, such as Ogasawara Hidemi, Ueda Jyûzô and Sono Raizô, all accepted the importance of Kandinsky's central concepts, such as "inner necessity" and "inner sound" and attempted to understand Kandinsky's avant-garde works by examining this artist's theory of art. The earnestly confronted his work from various angles: as the question of naturalness in painting (Ueda), as a poetic construction (Ogasawara) and by considering his synthetic art (Sono). Through an analysis of these critics' essays, however, it becomes clear that there was a profound ambivalence in their reception of Kandinsky: they accepted his theory positively and appreciated his paintings from the pre-abstract period but were generally negative in their appraisal of his later works. However, as philosophers, they all proceeded to study his works in detail, to comprehend his work as a kind of "symbolism" and to give an absolute philosophical foundation to Kandinsky's art. However, they all ultimately reached the conclusion that it is impossible to give an absolute foundation to his work. But it is possible to say that this proves Kandinsky's art belongs to an age in which the unifying traditional values have collapsed.

Moreover, several innovations and new trends in the intellectual climate can be given to explain why the reception of avant-garde art was concentrated in Kyoto, a city generally considered conservative. First, we can give new movements in Kyoto's artistic scene and the presence of Nakai Sôtârô who supported it. Moreover, there existed a "locus" where fledgling scholars and artists could engage in discussion. Finally, professorships in aesthetic and art history had been established in Kyoto University.

Keywords: Kyoto, Kandinsky, Ogasawara Hidemi (Shûjitsu), Sono Raizô, Nakai Sôtârô