

カンディンスキーの

《コンポジション V》について

——成立過程をめぐる一考察——

佐藤 幸宏

序

ヴァシリー・カンディンスキー Wassily Kandinsky(1866—1944) は、1910年頃から宗教的テーマを扱った作品を制作するようになるが、この傾向は、1911年に入ってからますます顕著になり、「最後の審判」Das Jüngste Gericht、「万聖節」Allerheiligen、「復活」Auferstehung、「黙示録の騎手」Apokalyptische Reiter、「ノアの洪水」Sintflut、「最後の審判の日」Der Jüngste Tag といった黙示録的テーマが、油彩、木版、ガラス絵等、様々な手法で集中的に描かれるようになる。これらの作品は、《小さな喜び》Kleine Freuden (1913, R B 466)、《コンポジション VI》Komposition VI(1913, R B 464)、《コンポジション VII》Komposition VII (1913, R B 476) などミュンヘン時代を代表する傑作の出発点となっており、そこに見られるモチーフの抽象化の過程が、この時代の表現様式の確立につながってゆく。

本稿で論じる《コンポジション V》Komposition V(1911, R B 400, 図1)もまた、後に詳しく見るように、こうした宗教的テーマの作品群と密接な関係にある。縦190cm、横275cmというサイズをもつこの大作は、その規模からしても作品にかける画家の意気込みを窺わせるが、作風の点でも同時期の他の作品に比べモチーフの抽象化が進んでいる。

事実、1911年12月2日、カンディンスキーもその中心メンバーであった「ミュンヘン新芸術家協会」Die Neue Künstlervereinigung München の第3回展の審査席上、出品予定であったこの作品が拒否される



図 1 《コンポジションV》，1911，油彩・キャンヴァス，個人蔵，スイス

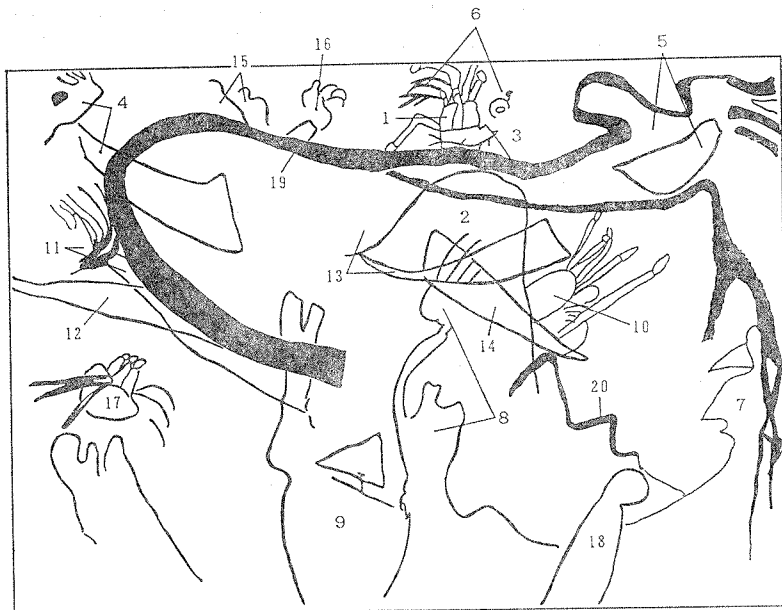


図 2 《コンポジションV》のモチーフ略図

という事件が起きている。表向きの理由は、作品が大きすぎるということであったが、実際は、この時期、極めて大胆で革新的な造形的実験を推し進めていたカンディンスキーの作品に、エルプスレー Adolf Erbslöh (1881—1947) やカーノルト Alexander Kanoldt (1881—1939) ら協会内で反カンディンスキーの立場をとるメンバーたちが、拒否反応を示したためであった¹⁾。

この事件を契機としてカンディンスキーは協会を脱退、行動を共にしたマルク Franz Marc (1880—1916)、ミュンター Gabriele Münter (1877—1962)、クビーン Alfred Kubin (1877—1959) らと年刊誌『青騎士』*Der Blaue Reiter* 編集部主催の展覧会を、同年12月18日からミュンヘンのタンハウザー画廊で急遽開催したことはよく知られている。

しかし、一見極めて抽象的に見えるこの作品が、実は同時期に制作された宗教的テーマの作品に基づくものであり、ほとんど記号化された表現ではあるが、様々な具象的モチーフをその混沌とした画面の中に隠していることは、現在では多くの研究者によって論じられている。例えば、ブリッシュは、《コンポジションV》を1910年制作の油彩画《最後の審判》(RB361)と比較し、幾つかの基本的なモチーフを指摘したが²⁾、その後の研究によってさらに多くのモチーフの存在が明らかにされ、それらを生み出したと思われる思想的背景についても詳細な検討が加えられている³⁾。

これらの研究は、《コンポジションV》のモチーフと主題およびその意味に関して多くの成果をもたらしたといえるが、一方、作品がいつ頃構想され、どのような展開を経て生まれたのか、という成立過程については、ほとんど論じられていないのが現状である。それは、これまで《コンポジションV》の習作と目される作品がほとんど見当たらなかったということにも原因の一端がある。しかし、近年、レーテルとベンジャミンによるカンディンスキーの作品総目録の公刊⁴⁾や、画家の未亡人ニーナ・カンディンスキーのコレクションがパリ国立近代美術館に遺贈されたことなどによって⁵⁾、習作と思われる作品が次第に明らかにされており、また、作品成立の周辺の事情を研究する上で必要不可欠なカンディンスキーの著作全集や書簡集の出版も相次いで行われている⁶⁾。本稿は、こうした豊かな研究成果に基づいて、《コンポジションV》の成立をめぐる諸問題を考察するものである。

1. 制作時期と主題

《コンポジションV》と黙示録の主題を扱った作品群とが密接な関係にあることは最初に指摘した。それをまず、制作時期と主題の二つの観点から見ておきたいと思う。

《コンポジションV》の制作時期に関しては、カンディンスキー自身の書き残したハンドリストによって1911年11月17日に完成したことがわかっている⁷⁾。この日付そのものには何ら疑いの余地はないように思われるが、ただこの日より1週間前に書かれたと推定されるフランツ・マルク宛の書簡には、「…すべてが待ち遠しい。それもやっとな絵に取りかかれることが (3. Composition)。何か月もたってついに！」という記述が見られる⁸⁾。ランクハイトも指摘する通り、この“3. Composition”が《コンポジションV》を指していることはほぼ間違いのないところであろう。とすれば、この言葉からは、画家の頭の中ではすでに数か月前から描くべき作品の全体像がある程度出来上がってはいたが、手紙が書かれた時点でようやく実際に制作できる時が訪れた、という状況が推測される。なぜなら、カンディンスキーが最も力を注いだ作品であり、しかも壁画に匹敵する大画面をもつ《コンポジション》が、わずか1週間という短時日のうちに構想され、完成したとは考えられないからである。例えば、後に描かれたひとまわり大きい《コンポジションVII》の場合、キャンヴァスに描き上げるだけで5日間を要している。その上、《コンポジションV》には、後に見るように縦94.5 cm、横139 cmという決して小さいとはいえない油彩習作も描かれているのである。したがって、「やっとな絵に取りかかる」das Bild endlich anzufangenという表現が、最終的に作品を描き始めることを意味しているのは明らかであろう。これらの点から考えても、作品の構想が練られた時期は、もっと以前、遅くとも夏頃にまで溯ることができるように思われる。そして、1911年の春から夏にかけての数か月間は、カンディンスキーが黙示録の主題を扱った作品群を集中的に描き上げていた時期でもあった。この点には注意する必要がある。

では、制作が遅れた理由は何であったのか。最も有力な原因としては、この年の12月に出版される主著『芸術における精神的なものについて

て』*Über das Geistige in der Kunst* の仕事や年刊誌『青騎士』の編集にかかわる雑事等により、時間的余裕がなかったということが挙げられる。

前者に関しては、9月末頃が原稿の締切日であり、10月初旬にはすでに校正の作業に入っていることが、9月から10月にかけて書かれたマルク宛の書簡からわかる⁹⁾。また、後者の仕事も多忙を極めており、掲載予定の論文を含めた様々な原稿の執筆をはじめ、仕事が山積している状態であったこともこの時期の書簡から窺われる¹⁰⁾。こうした事情が、作品の制作を遅らせた理由であった。

一方、主題に関しては、画家自身、ハンドリストの中で「最後の審判」*Jüngstes Gericht* という副題をこの作品に与えている¹¹⁾。また、1914年の講演会のために用意された草稿では、《コンポジションV》のために「復活」*Auferstehung* を主題にした、と述べられている¹²⁾。フランツ・マルクの妻マリアも、アウグスト・マッケ August Macke (1887—1914) に宛てた書簡 (1911年12月3日付) の中で、カンディンスキーのこの作品を「最後の審判」*Das jüngste Gericht* と呼んでいる¹³⁾。

作品の主題に関しては、後に詳しく論じるが、カンディンスキー自身および彼の親しい友人のこうした発言を聞く限りでも、最初指摘したように、《コンポジションV》が一連の黙示録的主題の作品の系譜上に連なるものであることがわかる。また、実際、描かれたモチーフを検討することによってもそれは裏付けられる。そこで以下、《コンポジションV》と同時期の作品とを比較検討する作業を通して、前者に見られるモチーフをまず明らかにしてみたい。

2. 《万聖節Ⅱ》と《コンポジションV》

習作を別にして、現存する作品中、《コンポジションV》と画面全体の構成、描かれたモチーフの点で最も近いのは、1911年の油彩画《万聖節Ⅱ》*Allerheiligen II* (RB409, 図3) である。この作品は、画家自身のハンドリストには掲載されておらず、現在のところ、制作時期を正確に定める手がかりはないが、同様の主題を扱った油彩画《万聖節Ⅰ》(RB408, 図5) が7月頃制作されていることを考えるなら¹⁴⁾、この《万聖節Ⅱ》も、ごく近い時期に描かれたのではないかと推測される¹⁵⁾。



図 3 《万聖節Ⅱ》, 1911, 油彩・キャンヴァス, ミュンヘン市立美術館

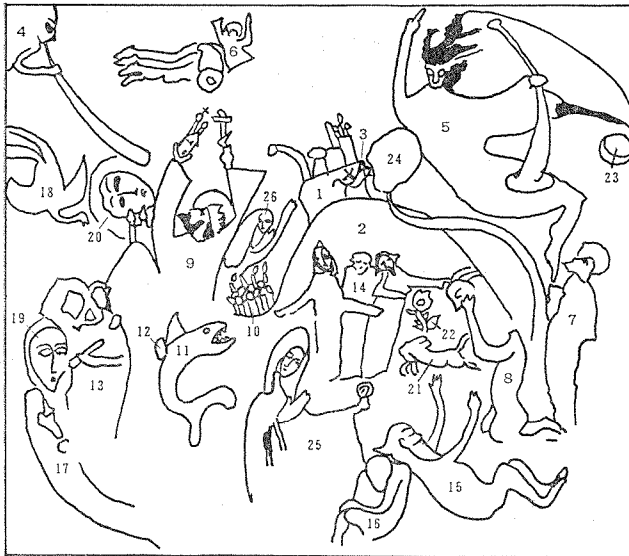


図 4 《万聖節Ⅱ》のモチーフ略図



図5 《万聖節Ⅰ》，1911，油彩・カルトン，ミュンヘン市立美術館

《万聖節》Allerheiligen というタイトルは、もともとカンディンスキー自身がつけたものではなく、絵の裏側にあるミュンターの手になる書き込みに由来している¹⁶⁾。《万聖節Ⅰ》がカンディンスキー自身によって「最後の審判の日」Jüngster Tag と呼ばれていることや¹⁷⁾、作品の実質的内容から考えて、むしろ、「最後の審判」を主題とした作品と見てほぼ間違いないであろう。

さて、画面に目を向けると、中央に小高い山(図4-2)が配され、その頂きには高い城壁と多くの塔をもつ都市(図4-1)および跳ねあがる馬に跨った騎手(図4-3)の姿が見える。都市の左側の塔はすでに折れ曲がり、崩壊の兆を見せている。このモチーフは、黙示録的の主題を扱った他の多くの作品にも描かれているが、主題との関連から考えて最終審判に際して滅亡する地上の都市を象徴したものと解釈できる。

画面上部の左右には、トランペットを吹き鳴らす天使(図4-4)と左手にトランペットをもち、右手で天を指し示す天使(図4-5)がそれぞれ描かれている。これは、言うまでもなく、最後の審判の到来を告げる天使であろう。そして左側の天使の隣には、三頭立の馬がひく戦車に乗った預言者エリア(図4-6)が、また右側の天使のすぐ下には、この終末の情景の立会人ともいうべき聖ヨハネ(図4-7)が見える¹⁸⁾。



図6 《預言者エリアの昇天》，19世紀，ロシア・イコン，パリ国立近代美術館

エリアは、「主の大的なる恐るべき日が来る前に」キリスト再臨の前触れとして遣わされる預言者（『マラキ書』第4章5節）で、ロシア正教では特に篤く信仰されており、ロシア・イコンでの表現も多い。ここでは、一例としてカンディンスキー自身が所蔵していたイコン（図6）を挙げておきたい。

このエリアのすぐ下には、キエフ大公で、ロシアに初めてキリスト教を広めた聖ウラジーミル（978頃—1015）が、右手で教会を、左手で十字架を天に捧げる恰好で表現されている（図4—9）。レーテルがニーナ・カンディンスキー談として伝えているところによれば、この聖ウラジーミルは、カンディンスキーの守護聖人であったという¹⁹⁾。カンディンスキーは、ガラス絵《聖ウラジーミル》Heiliger Wladimir（1911, RB411, 図7）においてもこの聖人を独立したモチーフとして扱っているが、そこでは全く同じポーズをとる聖ウラジーミル（ただし裏側から描くというガラス絵の性質上、左右が反転している）が、画面中央に大きく配され、

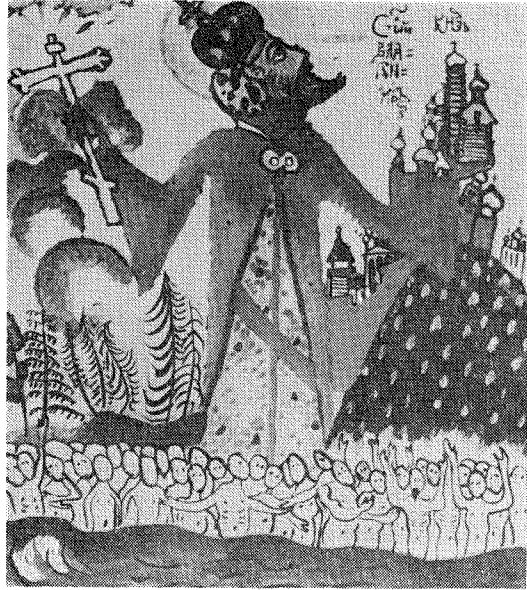


図7 《聖ウラジーミル》, 1911, ガラス絵, ミュンヘン市立美術館

下の方では、ドニエプル川で洗礼を受ける多くの民衆の姿が描写されている。背後に見える山の上の教会は、おそらくウラジーミルの建立した聖ワシーリイ教会であろう。ウラジーミルは、キリスト教に改宗した後、かつて異教の偶像が立っていた丘の上にこの教会を建てたのであった²⁰⁾。《万聖節Ⅱ》においても、この教会が背後に描かれている。

聖ウラジーミルの左下には、レーテルが指摘したように、彼の5人の息子のうちの2人である聖ボリースと聖グレーブ(図4-13)が仲良く肩を組んだ姿で描かれ²¹⁾、その上には復活を暗示するフェニックス(図4-18)、右隣には怪物(龍?) (図4-11)の引き起こす大波に翻弄される帆船(図4-12)が見える。

なお、この他にも、何人かの人物(図4-8, 14, 15, 16, 17, 25, 26)、ろうそくをもつ人々(図4-10)、馬(図4-21)、花(図4-22)、ふたつの頭部(図4-19, 20)等のモチーフが散見されるが、その素性は今のところ判然としない²²⁾。

さて、以上が《万聖節Ⅱ》に認められるモチーフであるが、次にこ

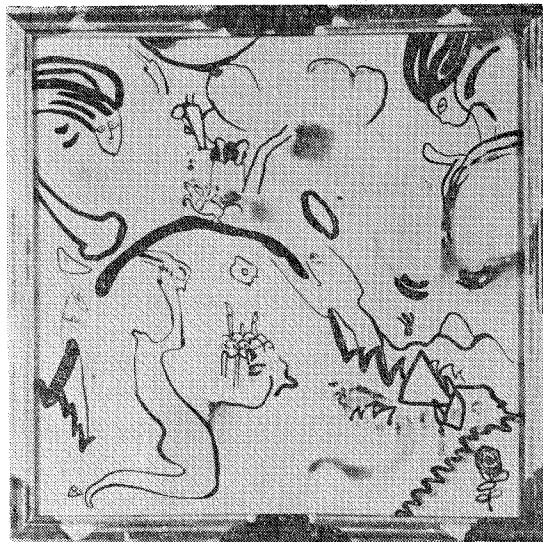


図8 《復活(大判)》, 1911, ガラス絵, ミュンヘン市立美術館

れに基づき《コンポジションV》に描かれたモチーフを列挙してみよう。

まず、画面の中央近くに崩壊する都市のある山(図2-1,2)を配置し、画面上部左右にそれぞれ天使(図2-4,5)を配するという基本的なパターンにおいて、両作品は共通している。このパターンは、また、同時期の他の作品にもしばしば見られるもので、例えば、油彩画《万聖節I》(図5)やガラス絵《復活(大判)》Große Auferstehung (1911, RB420, 図8)が挙げられる。その他の共通するモチーフとしては、預言者エリア(図2-6)、聖ヨハネ(図2-7)、聖ウラジーミル(図2-9)、切断された頭部をもつ人物(図2-8)、ろうそくをもつ人々(図2-10)などを指摘することができる。

一方、こうした共通点とは別に相違点もある。それは、《万聖節II》に描かれたモチーフで姿を消してしまったものが多いこと、そして、《万聖節II》には存在しなかったが、《コンポジションV》で初めて現われたモチーフがあることである。画面右下の人物(図2-18)や画面中央で交錯する2本のトランペット(図2-13,14)が後者に属するが、

最も重要なのは、画面上端に見られる2人の騎手(図2-15, 16)と画面左の3人の人物が乗るボート(図2-17)である。

この二つのモチーフは、カンディンスキーがとりわけ好んで描いたものであり、すでにこの事実だけでも、それらが画家にとって特別な意味をもっていたことを予想させる。特に騎手は、リンゼイが正当に指摘したように、この時期のカンディンスキーの作品において、「天上的世界、精神的なものを目指す」²³⁾者の象徴として現われているのである。実際、カンディンスキーは、著作の中で芸術家を騎手に譬える発言をしており²⁴⁾、また、新しい精神的世界の到来を告知する年刊誌に「青騎士」という名が付けられたことも、こうした解釈を裏付ける根拠として挙げられる。

ボートのモチーフについては、黙示録との関連で言えば、終末の際



図9 アルブレヒト・デューラー、《ヨハネ黙示録：ラッパを吹く7人の天使》、1498、木版

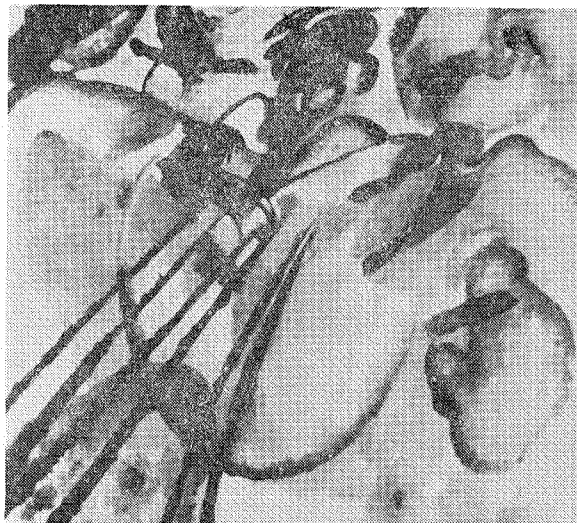


図 10 《即興26 (ボート漕ぎ)》, 1912, 油彩・キャン
ヴァス, ミュンヘン市立美術館

に減ぼされる者の象徴とする見方が成り立つかもしれない。デューラーの木版画(図9)に見られるように、黙示録の図像においては、滅亡する者の象徴として舟が描かれるからである。しかし、カンディンスキーの場合、このモチーフには、騎手と同様もっと肯定的な意味が付与されているように思われる。それは、このモチーフが黙示録的な終末の情景とは切り離され、単独で扱われた作品《即興26(ボート漕ぎ)》Improvisation 26(Rudern)(1912, RB429, 図10)が存在することや、年刊誌『青騎士』の表紙絵習作(1911, GMS605, 図11)および裏表紙絵(1911, 図12)において、騎手と同様、主要モチーフとして扱われていることなどによっても明らかである。カンディンスキーは、1912年頃から「大洪水」Sintflutの主題を繰り返し描くようになるが、西田秀穂氏の指摘する通り²⁵⁾、このモチーフは、むしろ「ノアの箱舟」との関連においてとらえられるべきであろう²⁶⁾。

さて、これまで見たように、《コンポジションV》と《万聖節Ⅱ》が密接な関係にあることは、基本的な構図や幾つかのモチーフの分析によっても明らかであるが、その一方で、後者には描かれていないモチーフの存在が、この2点の作品を直接結びつけることを困難にしてい

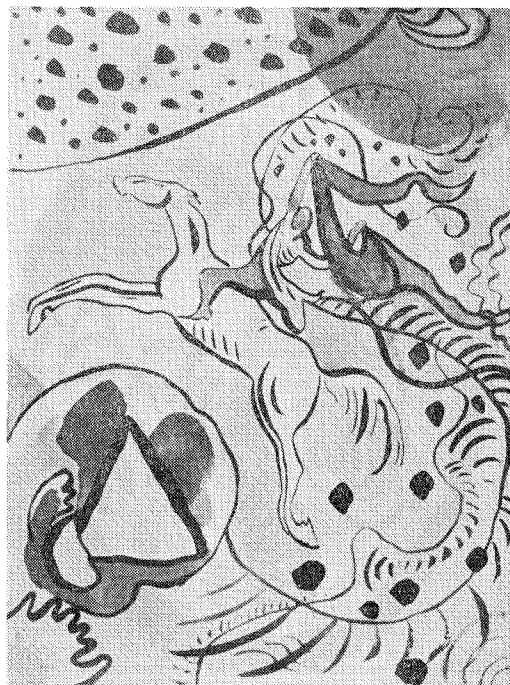


図 11 年刊誌『青騎士』表紙絵 習作, 1911, 水彩・紙, ミュンヘン市立美術館

る。前述したように、この《コンポジションV》は、周到に準備された《コンポジション》のシリーズの中でも習作の数が極端に少なく²⁷⁾、現在確認されている作品は、油彩習作1点と鉛筆デッサン1点のみである。この2点にしても、ここ数年のうちに初めて明らかにされたものであり、それ以前にはほとんど知られていない状態であった。

では、他に習作は存在しないのであろうか。この点に関して、筆者は、以前指摘したように²⁸⁾、デッサン1点を新たに挙げておきたい。このデッサンは、これまで《コンポジションV》の習作とは見なされてなかったものであるが、《コンポジションV》の成立過程をたどる上で興味深いだけでなく、制作の契機となったものを示唆してくれる貴重な作品である。次に、このデッサンを含む3点の習作を検討することにより、《万聖節II》から《コンポジションV》へと至る成立過程をたどり、最後に主題の問題を再度検討してみることにはしたい。

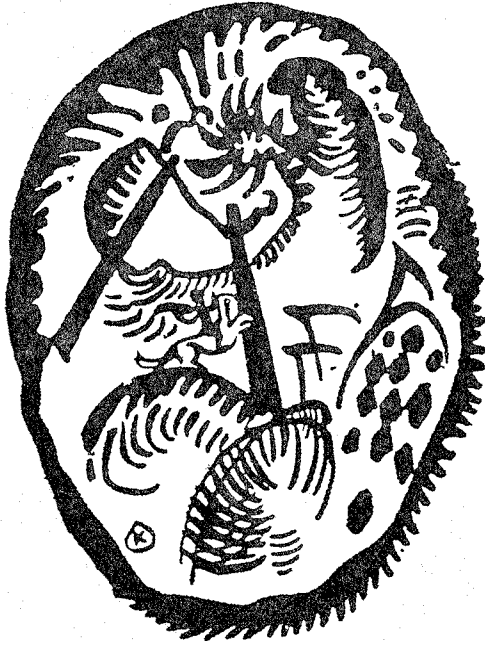


図 12 年刊誌『青騎士』裏表紙絵, 1911, 木版

3. 習作の検討

(1) パリ国立近代美術館所蔵の鉛筆デッサン

このデッサン (DB129, 図13, 以下, デッサン(1)と略記) は, 画家の未亡人ニーナ・カンディンスキーによりパリ国立近代美術館に遺贈されたもので, 1984年に公刊された同館所蔵のカンディンスキー・コレクションのカタログにおいて, 初めて図版として掲載された²⁹⁾。

このデッサン(1)には, 《コンポジションV》のための二つのシュエマが記されており, ガブリエーレ・ミュンターの手になる書き込み “Comp 5” (Composition 5の略)がある。また, 1911年8月31日の日付をもつドイツ銀行ミュンヘン支店からの文書の裏に描かれており³⁰⁾, 当然, この日付以降に描かれたものと考えられる。簡略なスケッチであることから, 《コンポジションV》の習作としては初期の段階のものと思われ, 前述のマルク宛書簡からの推測とも照らし合わせて, おそらく9月初旬

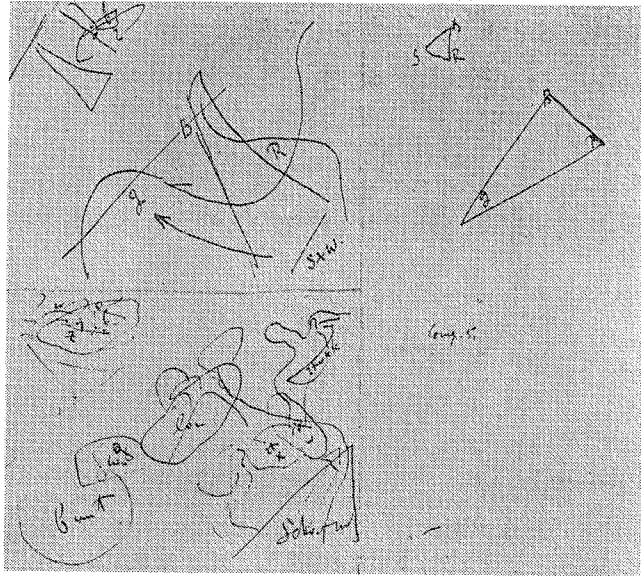


図 13 《コンポジションV》のための習作，1911，パリ国立近代美術館

頃に描かれたものと筆者は推定している。

左側上下二つのシエマのうち上の方は、方向を示す矢印とトランペットを想起させる二つの三角形のフォルム、色彩に関する書き込みなどが見られるが、下の方は、トランペットをもつ天使（画面上部左右）、預言者エリア（画面左上）、聖ヨハネ（画面右下）、跪く人物（ヨハネの左隣）、山と崩壊する都市（画面中央）、樹木を思わせる形象（画面右）などがはっきりと認められる。このデッサンが油彩画《万聖節Ⅱ》に基づいていることは、個々のモチーフの表現形態と画面上の位置、とりわけ右の天使の左隣にある樹木のような形象を比較すれば明らかで、この点も《コンポジションV》が《万聖節Ⅱ》を直接の出発点としていることを裏付けている。おそらく画家は、このデッサン(1)によって新しい《コンポジション》全体のごくおおまかな構成やモチーフの取捨選択を検討したのであろう。ともかく、このデッサンが、《コンポジションV》の習作としては最も早い時期に属するものであることは、ほぼ間違いないように思われる。

なお、付言すれば、このデッサンは、カンディンスキーの名著『芸術

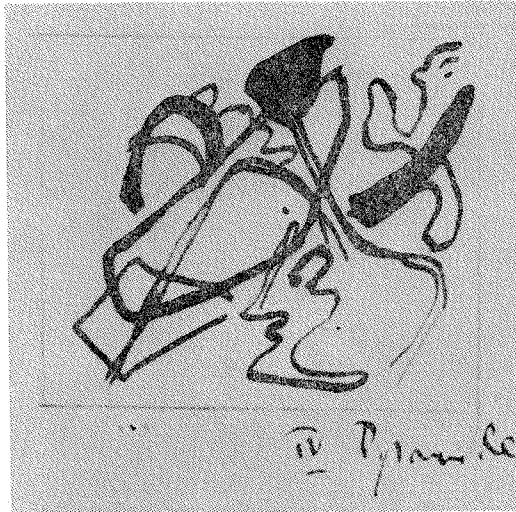


図 14 『芸術における精神的なものについて』の
ヴィネットのための習作, 1911, 鉛筆, イ
ンク・紙, ミュンヘン市立美術館

『芸術における精神的なものについて』の第Ⅳ章「ピラミッド」Die Pyramideに付けられた木版ヴィネットのための習作素描（GMS 728, 図14）と極めてよく似ており、おそらく基になった作品と考えられる。これにより、ハンフシュテングルが1910年あるいは1911年とした³¹⁾このヴィネットのための素描の制作時期は、1911年、それも9月以降に限定できるように思われる。

(2) パリ国立近代美術館所蔵の鉛筆デッサン

このデッサン（DB130, 図15, 以下、デッサン(2)と略記）もニーナ・カンディンスキーの遺贈による作品で、先のパリ国立近代美術館のカタログでは、《万聖節Ⅱ》のための習作とされているものである³²⁾。また、1982年、ミュンヘン市立美術館（レンバッハハウス）で開催された「カンディンスキーとミュンヘン」展でも、《万聖節》のための習作とされている³³⁾。しかし、後述するように、やや詳しくモチーフの検討を行えば、このデッサンが間違いなく《コンポジションⅤ》の習作であることが判明するのである。

まず、このデッサン(2)と《万聖節Ⅱ》を比較すると、トランペットを

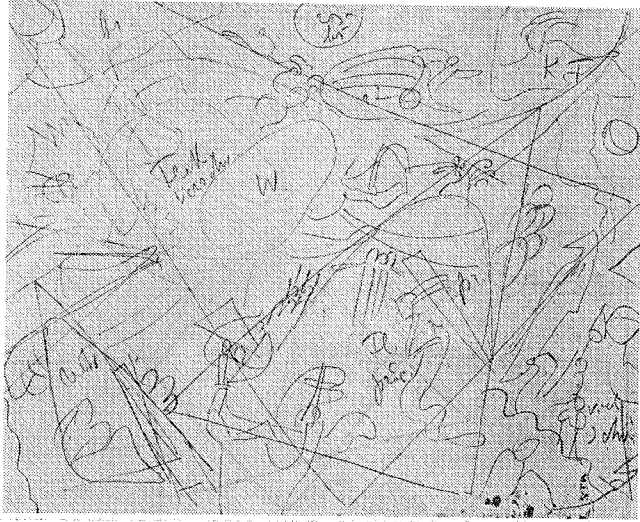


図 15 《コンポジションV》のための習作, 1911, 鉛筆・紙,
パリ国立近代美術館

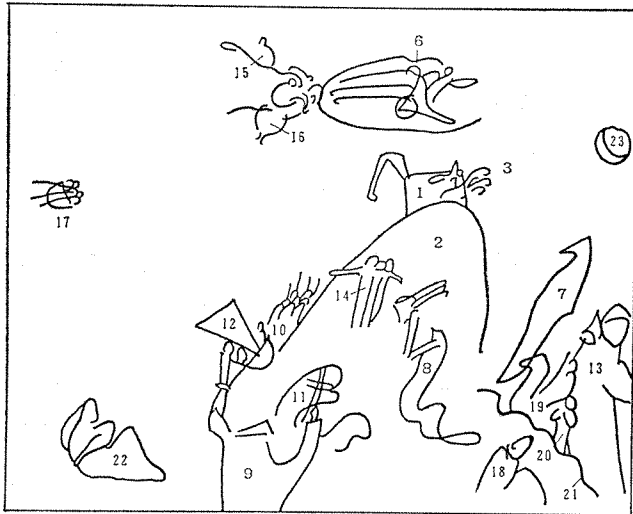


図 16 図15のモチーフ略図(1)

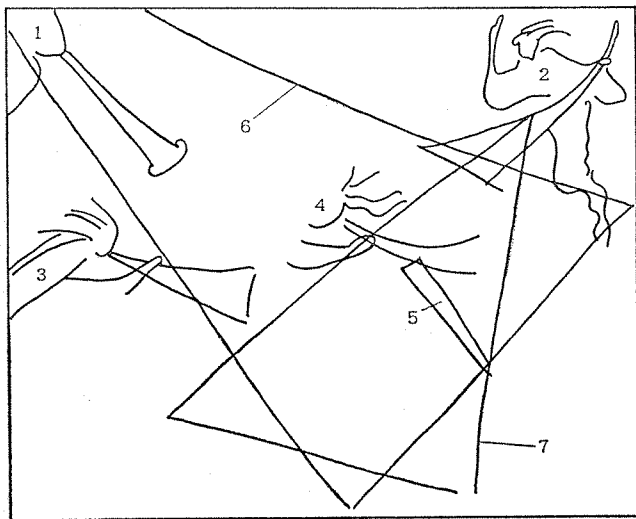


図 17 図15のモチーフ略図(2)

もつ、あるいは吹き鳴らす天使(図17-1,2), 崩壊する都市と山(図16-1,2), 山の上の騎手(図16-3), 聖ヨハネ(図16-7), 聖ウラジーミル(図16-9), 預言者エリア(図16-6), 聖ポリースと聖グレーブ(図16-13), 切断された頭部をもつ人物(図16-8), 山の前の3人の人物(図16-14), ろうそくをもつ人々(図16-10), 帆船(図16-12), 怪物(図16-11), 月(図16-23)など, 描かれたモチーフやその位置, 全体の構図といった点で多くの共通点が認められ, 密接な関係にあることは明白である。しかし, よく見ると異なった部分も少なからずあって, 例えば, 画面左端の3本のオールのあるボート(図16-17)や中央上の2人の騎手(図16-15,16), ボートの下と山の左隣に見えるトランペットを吹き鳴らす2人の天使(図17-3,4), 吹き手のはっきりしない1本のトランペット(図17-5), 画面左下隅の人物(図16-22), 聖ゲオルギウス(図16-19), その真下と右隣の2人の人物(図16-18,20)等, 《万聖節Ⅱ》には全く認められないモチーフがあること, ウラジーミル, エリア, ポリースとグレーブといったモチーフが違う場所に移されていることなどが指摘できる。

さらに注意すべき点は, デッサン(2)と《万聖節Ⅱ》の間に認められるこうした違いのほとんどが, そっくりそのまま今度は《コンポジション



図 18 《万聖節 I》, 1911, ガラス絵, ミュンヘン市立美術館

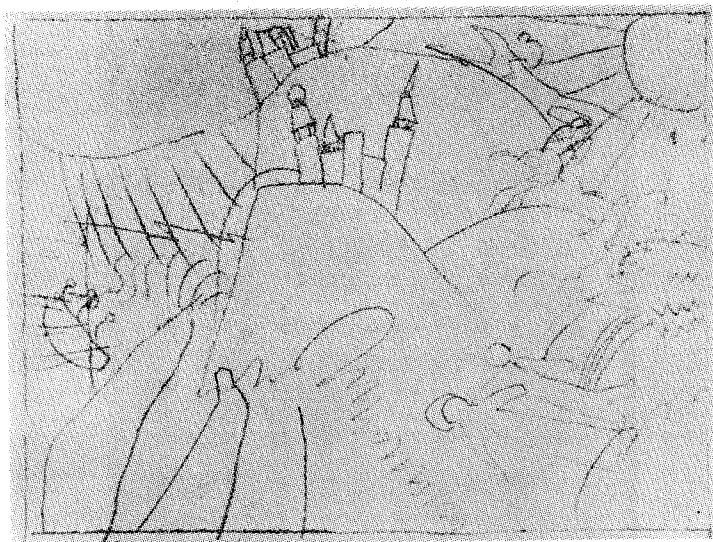


図 19 《太陽のあるガラス絵》のための習作, 1911, クレヨン・紙, ミュンヘン市立美術館

V》とこのデッサン(2)との共通点になっていることである。この事実、デッサン(2)が《万聖節Ⅱ》と《コンポジションV》の中間に位置すること、すなわち、前者に基づきながら後者の習作として描かれたのではないかと推測させる。そして、デッサンの中央、ドイツ語の Weiß(白)の頭文字“W”が記された楕円形のフォルムが、《コンポジションV》において同じ位置に、しかも白で描かれていることもこれを裏付ける証拠となろう。

また、同時期の他の作品と比較すると、このデッサン(2)の右下隅の部分は、ガラス絵《万聖節Ⅰ》(1911, RB412, 図18)の中央部分に(聖ゲオルギウス、聖ポリースと聖グレーブ、胸の前で腕を交差させている聖人、波の前に横たわる聖人)、左上の部分は、《太陽のあるガラス絵》Glasbild mit Sonneのための習作(1911, GMS177, 図19)に(2人の騎手、オールのあるボート、二



図 20 《最後の審判の天使》, 1911, ガラス絵, ミュンヘン市立美術館

つの山と都市), 左下隅の部分はガラス絵《最後の審判の天使》 Engel des Jüngsten Gerichts (1911, RB421, 図20) に基づいていることがわかる。したがってこのデッサンは、《万聖節Ⅱ》を基本にしながらも、他の作品の一部を取り入れることによって完成したと考えられる。

では、このデッサン(2)の制作時期はいつ頃であろうか。この点に関してははっきりとした確証はなく、あくまで推測の域を出ないが、すでに見たデッサン(1)には《万聖節Ⅱ》に描かれている樹木のような形象があり、エリアの位置も《万聖節Ⅱ》に近いことなどを考え合わせると、デッサン(1)よりも後に、しかし先のマルク宛書簡からの推定とも照らしてやはり9月頃に制作されたと推定できる。

(3) 《コンポジションV》のための油彩習作 (1911, RB398, 図21)

この作品は、現在レニングラードのエルミタージュ美術館の所蔵で、描写において完成作との目立った違いが認められない点やサイズなどから推して、《コンポジションV》の最終習作として制作されたものと思われる。画家のハンドリストでは、完成作より二つ前の142番として記されている³⁴⁾。

この作品と完成作を比較すると、構図やモチーフなどの点では、ほ

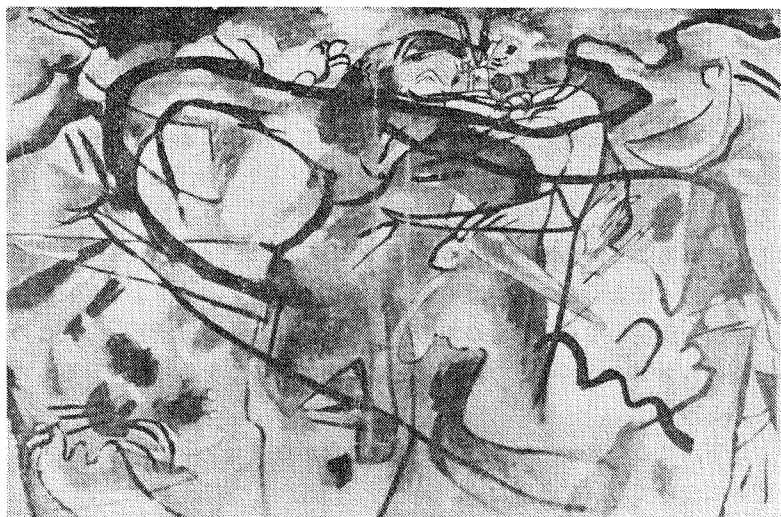


図 21 《コンポジションV》のための習作, 1911, 油彩・キャンヴァス, エルミタージュ美術館, レニングラード

とんど違いは認められない。ただし、詳細に検討すると、完成作においては一層不明瞭になっているモチーフを指摘することができる。まず、油彩習作では、デッサン(2)に見られたトランペットを吹く二人の天使の頭部(図17-3,4)がはっきりと認められる。一人目は画面左上隅の天使の真下、二人目は画面中央で、顔のプロフィールの線が山の稜線と重なり合う形で描かれている。ともにトランペットを吹き鳴らし、二人目の天使は楽器をもつ手も描かれている。そして、その天使の下にはもう1本のトランペットが、丁度交錯する形で置かれているのがわかる。その他のモチーフでは、預言者エリアと聖ウラジーミルが、この習作の場合、一層よく見分けられる。これらの点は、《コンポジションV》がデッサン(2)から展開した作品であることをさらに裏付けるものといえよう。

4. 主題の問題

これまで油彩画《万聖節Ⅱ》ならびに《コンポジションV》のための習作3点の検討を通して、《コンポジションV》の成立過程、さらにはは隠れたモチーフの存在などを明らかにしてきた。そしてその過程で、これまで《万聖節》のための習作とされていたデッサン(2)が、実は《コンポジションV》の習作であることも、モチーフの検討によってはっきりしたと思う。

このデッサンが、《コンポジションV》の制作過程について考える時、多くの手掛かりを与えてくれるものであることはこれまで見た通りであるが、さらに興味深い点は、《コンポジションV》の画面を大きくうねる鞭のような黒く太い線の意味を考察する上でも、有益な示唆をもたらしてくれることにある。そして、《コンポジションV》の中心モチーフとも言ってよいこの黒い線(図2-19)こそ《コンポジションV》制作の動機を説明してくれるものであり、さらには、その母胎となったこの時期のカンディンスキーの精神状況についても多くを語ってくれるものである。

以下、このモチーフの意味を検討しながら《コンポジションV》の主題について考察を進めたい。

すでに述べたように、《コンポジションV》が「最後の審判」を主題

としていることは、画家自身の発言からも明らかである。さらにこの時期カンディンスキーによって制作された一連の同主題の作品が、画家の終末論的世界観を背景にもっていることも、これまで多くの研究者が指摘している通りである³⁵⁾。事実、19世紀に代表される非精神的、物質的な時代が終末を告げ、新しい霊的、精神的な時代が到来するという一種の黙示録的世界観は、カンディンスキーの著作において繰り返し表明されている³⁶⁾。「偉大なる精神性の時代」*der Epoche des Geistigen*³⁷⁾の到来に対するほとんど信仰ともいってよい世界観が、この時期の作品を貫くライト・モチーフとなっていたのである。

では、《コンポジションV》も、《万聖節》や《最後の審判》など終末論的の主題を扱った一連の作品の単なるヴァリエーションとして描かれたものなのであろうか。この問いに対する答えは、前述の黒い線のモチーフの意味を検討することによって得られると思われる。

このモチーフの意味について最初に言及したのはクラウス・ブリッシュであるが、彼はこれを「トロンボーンの影響そのものを線によって表わしたもの」と述べている³⁸⁾。この解釈はその後、他の多くの研究者によっても支持され³⁹⁾、なかには、ウォシュトン＝ロングやヴァイスのように、このような表現のヴィジュアル・ソースになったと推定される作品まで指摘する研究者もいる⁴⁰⁾。

しかし、外的要因である図像的源泉の問題とは別に、同時期のカンディンスキーの制作に目を向けるなら、トランペット・モチーフを強調した作品、あるいはトランペットをもつ天使を単独に近い形で扱っている作品が制作されていることにも注目すべきであろう。油彩画《最後の審判》、1911年制作のガラス絵《聖ガブリエル》*Der heilige Gabriel* (RB419, 図22)、ガラス絵《最後の審判の天使》、ガラス絵《復活(大判)》(図8)、油彩画《最後の審判の天使》*Engel des Jüngsten Gerichts* (1911? RB407) といった作品がそれである。これらのうち最も興味をひく作品は、ガラス絵《聖ガブリエル》とガラス絵《最後の審判の天使》である。縦長の画面に大天使の姿を大きく描き出した《聖ガブリエル》は、ミュンター自身の証言によれば、彼女の名ガブリエーレ *Gabriele* にちなんで描かれたものである⁴¹⁾。とすれば、この作品も、カンディンスキー自身をモデルにしたガラス絵《聖ウラジーミル》(図7)、カンディンスキーの家政婦フランツィスカ・デングラー *Franziska*



図 22 《聖ガブリエル》, 1911, ガラス絵,
ミュンヘン市立美術館

Dengler のために描かれたガラス絵《聖フランツィスカ》 Sancta Francisca (1911, RB410), そして, マルクをモデルにしたと思われるガラス絵《聖ゲオルギウスⅡ》 St. Georg II (1911, RB414) などと同趣向の作品として制作されたということになろう。しかし, ここで重要なのは, このガラス絵において, トランペットの音響の表現が試みられていることである。すなわち, ガブリエルのもつトランペットから発する5本の波状線がそれである。背景では稲光が走り, 樹々は大きく揺らいで, 教会の塔の一部もすでに傾きかけている。このような不穏な気配の中, トランペットをもつ大天使ガブリエルは左手で天を指しながら現われており, こうした描写からして, おそらくこの作品は「最後の審判」の到来を表わしたものと考えられる。天使の出現とトランペットの響きはそれを告知しているのである。



図 23 《復活》, 1911, ガラス絵, ミュンヘン市立美術館

もう1点のガラス絵《最後の審判の天使》(図20)は、裏書により1911年8月の制作であることが知られている。右手にトランペットをもち左手で天を指しながら大きく翼を広げて飛ぶ天使のポーズは、前述のガラス絵《聖ガブリエル》との類似を見せているが、表現はより単純化されている。また、この作品の裏には、ミュンターのものと思われる筆跡で、「断片, 最後の審判」Fragment, Jüngstes Gericht と書かれており⁴⁴⁾、《コンポジションV》の習作であるデッサン(2)の左下の部分がこの作品に基づいていることや、《コンポジションV》が、当時、《最後の審判》と呼ばれていたことなどを考え合わせれば、《コンポジションV》の制作に関連した作品ではないかとの推測も成り立つ。

しかし、いずれにしても、ムルナウでこのガラス絵を制作していた頃

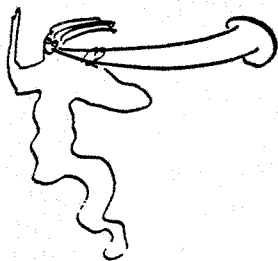


図 24 《トランペットを吹く
天使》，1911

のカンディンスキーが、最後の審判の告知者としてのトランペットをもつ天使に大きな関心を寄せていたことは、この作品に基づく油彩画《最後の審判の天使》を描いていることや、1910年の油彩画《最後の審判》の描き直しともいってよいガラス絵《復活》Auferstehung（1911, RB 422, 図23）を同じ8月に制作していること、さらには、1911年8月15日付のマルク宛の葉書にトランペットを吹く天使の姿（図24）をわざわざ描き入れていることなどからも明らかであろう。そして、すでに見たように、《コンポジションV》の最初の習作が9月初旬頃に制作されるとするなら、こうした画家の関心が、それらにも何らかの影響を及ぼしているとも見ることが出来る。

それに加えて、この時期以前あるいは以後の制作において、何事かを知らせるといふ告知的役割を担ったトランペットの描かれた作例が見られることも指摘しておきたい。例えば、初期のテンペラ画では、1903年頃の《散歩する婦人》Spazierende Dame（GMS 583, 図25）の背景に、トランペットで帰城を知らせる中世の騎士たちの姿が表わされているし、版画でも1907年の《トランペット》Trompete（R51, 図26）において、跳ねる馬に跨った騎手が天に向けて高らかにトランペットを吹き鳴らしている。また天使同様、終末の到来を告げる騎手の姿は、1912年の油彩画《大洪水I》Sintflut I（RB440, 図27）に現われている^{45）}。無論、これらの作例は、《コンポジションV》の黒い線のモチーフが楽器の音そのものを表現しているという主張を直接裏付けるものではない。しかし一方で、画家の関心の方向を窺わせることもまた事実である。

さて、ここで再び、すでに見たパリ国立近代美術館所蔵のデッサン(2)に戻ることにしよう。この作品が、油彩画《万聖節II》、ガラス絵《万

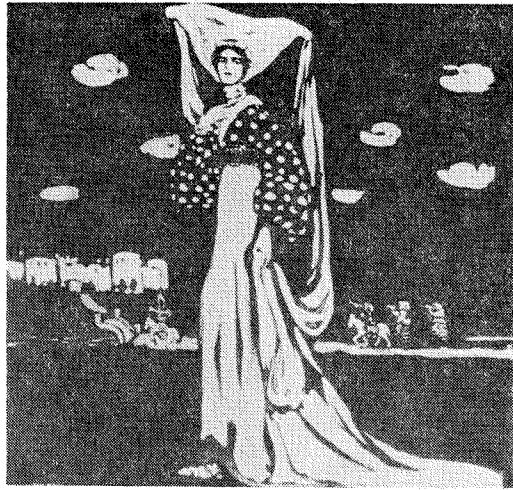


図 25 《散歩する婦人》, 1903 頃, クレヨン, テンペラ・紙, ミュンヘン市立美術館

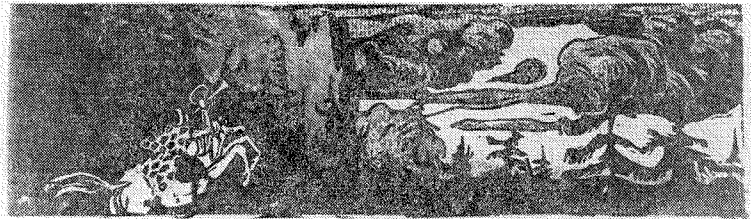


図 26 《トランペット》, 1907, リノカット

聖節 I》, ガラス絵《最後の審判の天使》, 《太陽のあるガラス絵》のための習作デッサンから多くのモチーフを受け継ぎ, それらが取捨選択された上, 《コンポジション V》にも取り入れられていることはすでに見た通りであるが, 基になった作品にも完成作である《コンポジション V》にも認められないフォルムがこのデッサンにはある。それは, 対角線状に交差しつつ画面上に大きく広がる二つの三角形(図17-6, 7)である。

この一見意味不明なモチーフが, これまで見たようなトランペットの表現形態から展開し生まれてきたものであることは, 多くの作品の検討を経た今容易に推察できるが, その頂点が, いずれも画面上端の二人



図 27 《大洪水 I》, 1912, 油彩・キャンヴァス, カ
イザー・ヴィルヘルム美術館, クレーフェルト

の天使, より正確にいえば, 天使のもつトランペットと重なり合うようにして描かれている点に着目するなら, むしろ楽器の音そのもの, その音響のエネルギーを視覚化, 形象化したものと解釈できる。そして完成作において, それがあの黒い線のモチーフに変化した, いや, むしろカンディンスキーはこのモチーフによって初めて天地に轟く響きを, デッサンよりもずっと効果的に表現し得たといつてよいであろう。

すでに検討したデッサン(1)を見ても, とりわけ上部のシェマにおいて, 他のモチーフ以上にトランペットの存在がまず画家の念頭にあったことを窺わせるが, さらに一層注意すべき点は, 《万聖節Ⅱ》からデッサン(2)を経て《コンポジションⅤ》へと至る過程で, 次第にトランペットの数が増加しているという事実であろう。《万聖節Ⅱ》では2本しか見られなかったのが, デッサン(2)では5本になり, レニングラードの油彩習作および完成作では, 最終的に6本描かれている。しかもそのうちの3本は, 奏者である天使の姿が欠けているか, もしくは判別不可能なほど抽象化され, 楽器だけが浮遊するかのごとく表現されている。これもまた, 天使以上に楽器そのものに表現の重点が置かれていることを示すものといえよう。

「物質主義的」文明の没落を予感し、「偉大なる精神性の時代」の到来を信ずるカンディンスキーにとって、終末の訪れと同時に、新しい時代の始まりを高らかに宣言するトランペットの響きは、精神的啓示にも等しいものであった。そして、物質主義から精神主義への転換が行われる過程で、重要な役目を果たすのが芸術であり、またそれを生み出す芸術家でもあったことは、彼の著作においてもはっきりと主張されている⁴⁶⁾。

この意味において、《コンポジションV》に見られる天使と聖ウラジーミルのモチーフの存在は重要である。なぜなら、ガラス絵《聖ガブリエル》においては最後の審判の時を告げる大天使に芸術家ミュンターの姿が、またガラス絵《聖ウラジーミル》においてはロシアを初めてキリスト教に改宗させた人物にカンディンスキー自身の姿が、それぞれ重ね合わされているからである。

カンディンスキーにとって《コンポジションV》は、新しい世界が到来するという彼の世界観の表明であると同時に、トランペットの響きに象徴される芸術家の使命を表わしたものであったのである。

【註】

- 1) エルプスレー、カーノルトを中心とするグループとカンディンスキー、マルクを中心とするグループの対立は、すでに1911年の春頃には顕在化しており、その緊張関係は高まる一方であった。同年8月10日、マルクが親友マッケに宛てた手紙には、協会内での分裂が避けられないほど両派の対立が深刻化している状況が述べられている (*August Macke und Franz Marc, Briefwechsel*, Köln, 1964, S. 65)。なお、この間の経緯に関しては、Klaus Lankheit, "Die Geschichte des Almanachs", *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München, 1979, S. 255-258 を参照のこと。
- 2) Klaus Brisch, *Wassily Kandinsky, Untersuchungen zur Entstehung der gegenstandslosen Malerei an seinem Werk 1900-1921*, Ph. D. Diss., Universität Bonn, 1955, S. 244-245.
- 3) Brisch 以後、《コンポジションV》を論じた主要な研究には以下のようなものがある。西田秀穂「年刊誌《青騎士》の表紙絵—非対象絵画成立期における宗教的感情の役割—」、『東北大学文学部研究年報』第16号, 1965, pp. 39-66. なお、この論文は、カンディンスキー生誕100年を記念する XX^o

Siècle 誌においても発表された (Nishida Hideho, "Genèse du Cavalier bleu", *XX^e Siècle, Centenaire de Kandinsky*, 1966, pp. 18-24)。Rose-Carol Washton, *Vasily Kandinsky 1909-1913, Painting and Theory*, Ph. D. diss., Yale University, 1968。西田秀穂「カンディンスキーの《水彩による最初の抽象画》の制作年代について」、『東北大学文学部研究年報』第24号, 1975, pp. 49-77。Rose-Carol Washton Long, "Kandinsky's Abstract Style: The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery", *Art Journal* XXXIV/3, 1975, pp. 217-228。Hans Konrad Roethel in collaboration with Jean K. Benjamin, *Kandinsky*, New York, 1979 (邦訳, ハンス・K. レーテル『カンディンスキー』千足伸行訳, 美術出版社, 1980)。Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky, The Development of an Abstract Style*, Oxford, 1980。Peg Weiss, "Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations", *Kandinsky in Munich: 1896-1914*, Exhibition Catalog, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1982, pp. 28-82。

- 4) Hans K. Roethel und Jean K. Benjamin, *Kandinsky, Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Erster Band 1900-1915, München, 1982。
- 5) ニーナ・カンディンスキー遺贈の作品および資料を含むパリ国立近代美術館のカンディンスキー・コレクションのカタログが最近公刊された (Christian Derouet et Jessica Boissel, *Kandinsky, œuvres de Vassily Kandinsky 1866-1944*, Paris, 1984)。
- 6) カンディンスキーの著作集は Max Bill の編纂によるものがこれまで知られてきたが、ロシア語で書かれた著作をも含む新たな全集が、それぞれ異なった編者によりスイス、アメリカ等で刊行されている (Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo eds., *Kandinsky, Complete Writings on Art*, 2 vols., Boston, Mass., 1982 および Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch Hrsg., *Kandinsky, Die Gesammelten Schriften*, Band I, Bern, 1980 等)。また、これまで未公刊であった書簡の出版も進んでいる。例えば, Jelena Hahl-Koch Hrsg., *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg und Wien, 1980 (邦訳, J. ハール=コッホ編著『シェーンベルク/カンディンスキー, 出会い』土肥美夫訳, みすず書房, 1985): Klaus Lankheit Hrsg., *Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel*, München, 1983 等。
- 7) Roethel und Benjamin, a. a. O., S. 385。
- 8) この手紙は、11月10日付のマルクからの葉書に対する返事として書かれた

もので、日付の記入はなく、曜日（金曜日）だけが記されている。1911年の暦に従って推定すると、この手紙が書かれたのは11月10日か17日ということになるが（なぜなら、11月24日にカンディンスキーはマルク宛に別の手紙を書いている）、11月16日に書かれた作曲家シェーンベルク宛の書簡との内容比較により、ほぼ間違いなく11月10日に書かれたことがわかるのである。というのも、シェーンベルク宛の書簡の中でカンディンスキーは、この作曲家の絵を運送屋から受け取ったことを報告しているのであるが、マルク宛の書簡では、「もうじきシェーンベルクの絵を見られるのがとても楽しみだ」Ich freue mich sehr, daß ich bald Schönbergs Bilder sehen werde と書いているからである。したがって、日付のないこの手紙は、11月16日以前に書かれたものと考えざるをえない（Lankheit, a. a. O., 1983, S. 76-77 および Hahl-Koch, a. a. O., S. 35 邦訳, p. 41）。

- 9) Lankheit, a. a. O., S. 60, 63.
- 10) Ebenda. 特に1912年1月、ミュンターがシェーンベルクに宛てて書いた書簡には、カンディンスキーがこの数か月間多忙を極めていたこと、そして2, 3日間休養するため旅に出たことが報告されている（Hahl-Koch, a. a. O., S. 59.）。
- 11) Roethel und Benjamin, a. a. O., S. 385.
- 12) Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter, von Ursprüngen moderner Kunst*, München, 1957, S. 114-115（邦訳「或る講演のための草稿より—1914」、『カンディンスキーの回想』西田秀穂訳, 美術出版社, 1979, p. 88）。
- 13) *August Macke, Franz Marc, Briefwechsel*, Köln, 1964, S. 84.
- 14) ミュンターに宛てた2通の書簡（1911年7月18日, 20日付）の中でカンディンスキーは、油彩画《万聖節Ⅰ》がガラス絵と似たものになるだろうと述べている（Roethel und Benjamin, a. a. O., S. 393）。
- 15) 描かれたモチーフの位置やその形態を比較検討するなら、油彩画《万聖節Ⅰ》が、ガラス絵《万聖節Ⅰ》（1911, RB412, 図18）と油彩画《万聖節Ⅱ》に基づき、両者をいわば混合した作品であることは明らかである。したがって、油彩画《万聖節Ⅱ》は、油彩画《万聖節Ⅰ》より先に描かれたと考えるべきであろう。
- 16) Roethel und Benjamin, a. a. O., S. 394.
- 17) Ebenda, S. 393.
- 18) この人物がヨハネであることを指摘したのは Washton Long である（Washton Long, *op. cit.*, 1980, p. 85）。

- 19) Hans Konrad Roethel, *Vasily Kandinsky, Painting on Glass*, Exhibition Catalog, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966, p. 10.
- 20) 「原初年代記」, 『ロシア中世物語集』中村喜和編訳, 筑摩書房, 1970, p. 35.
- 21) この肩を組む2人の人物が, 聖ポリースと聖グレーブであることを最初に指摘したのは Roethel である (レーテル, 前掲書, 1980, p. 76)。なお, Weiss は, この2人を Cosmas と Damian ではないかと示唆している (Weiss, *op. cit.*, p. 75)。
- 22) このうちの何人かについて, 特定の聖人と結び付けて解釈している研究者もいる。例えば, Washton Long は, 花をもつ女性 (図4—25) を St. Walburga とし (Washton Long, *op. cit.*, 1980, p. 115), Grohmann は, 切断された頭部をもつ人物 (図4—8) を St. Dionysius としている (Will Grohmann, *Wassily Kandinsky, Life and Work*, New York, 1958, p. 110)。
- 23) Kenneth C. Lindsay, “Les thèmes de l’inconscient”, *XX^e Siècle numéro spécial* (Réimpression), Paris, 1984, p. 63.
- 24) カンディンスキーは, 自伝的著作『回想』の中で, 次のように述べている。“Das Pferd trägt den Reiter mit Kraft und Schnelligkeit. Der Reiter führt aber das Pferd. Das Talent bringt den Künstler auf große Höhen mit Kraft und Schnelligkeit. Der Künstler lenkt aber sein Talent.” (Roethel und Hahl-Koch, a. a. O., S. 39. 邦訳, p. 31).
- 25) 西田, 前掲, 1975, p. 70.
- 26) なお, カンディンスキーの作品に見られるボートのモチーフについては, Zweite の詳細な研究がある (Armin Zweite, “Kandinsky zwischen Tradition und Innovation”, *Kandinsky und München, Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, Ausstellungs Katalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München, 1982, S. 134-177)。
- 27) ミュンヘン時代に制作された7点の《コンポジション》のうち, 残されている習作の数が極端に少ないのは《コンポジションⅠ》と《コンポジションⅤ》である。現在はっきりと確認されている習作は, 前者の場合1点, 後者は2点である。
- 28) 拙稿「カンディンスキーの《コンポジションⅤ》について—主題とモチーフの検討を中心に—」, 『美學』第37巻3号, 1986, p. 57.
- 29) Derouet et Boissel, *op. cit.*, p. 116.
- 30) *Ibid.*

- 31) Erika Hanfstængl, *Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle im Lenbachhaus München*, München, 1974, S. 69.
- 32) Derouet et Boissel, *loc. cit.*
- 33) *Kandinsky und München, Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, Ausstellungs Katalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München, 1982, S. 324.
- 34) Roethel und Benjamin, a. a. O., S. 383.
- 35) 註(3)参照。なお、他に重要な研究として次のようなものがある。Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos, A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo, 1970.
- 36) 例えば、年刊誌『青騎士』に掲載されたカンディンスキーの論文“Über die Formfrage”では次のように述べられている。“1. Das Zersetzen des seelenlos-materiellen Lebens des 19. Jahrhunderts, d. h. das Fallen der für einzig fest gehaltenen Stützen des Materiellen, das Zerfallen und Sichauflösen der einzelnen Teile./2. Das Aufbauen des seelisch-geistigen Lebens des 20. Jahrhunderts, welches wir miterleben und welches sich schon jetzt in starken, ausdrucksvollen und bestimmten Formen manifestiert und verkörpert.” (*Der Blaue Reiter*, München, 1979, S. 181. 邦訳, 「形態の問題」『芸術と芸術家, ある抽象画家の思索と記録』西田秀穂, 西村規矩夫共訳, 美術出版社, 1979, pp. 55-56).
- 37) Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, 1952, S. 142. (邦訳, 『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, 1979, p. 153).
- 38) Brisch, a. a. O., S. 245.
- 39) 例えば, 西田, 前掲, 1965, p. 60; Washton Long, *op. cit.*, 1975, p. 225; Weiss, *op. cit.*, p. 75.
- 40) Washton Long, *loc. cit.* および Weiss, *op. cit.*, pp. 75-76.
- 41) Roethel und Benjamin, a. a. O., S. 407.
- 42) Roethel, *op. cit.*, 1966, p. 10. このガラス絵を“Hommage à Fanny [Franziska の愛称]”と見る Roethel の説は, Rudenstine によっても支持された (Angelica Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection, Painting 1880-1945*, Volume I, New York, 1976, p. 246)。
- 43) Roethel, *op. cit.*, 1966, p. 23.
- 44) この作品のタイトル《最後の審判の天使》はカンディンスキー自身がつけたものではない。ミュンターの手になる裏書からは《最後の審判》Jüngstes

- Gericht として知られている (Roethel und Benjamin, a. a. O., S. 409)。
- 45) 他にも “Mit dem roten Reiter” (1907—1908, RB 185), “Landschaft mit Trompete blasendem Reiter” (1908/09, GMS 386) 等に同様のモチーフが見られる。
- 46) カンディンスキーの抱くそうした芸術家像は, *Über das Geistige in der Kunst*, とりわけその第II章 Bewegung において見ることができる (Kandinsky, a. a. O., S. 29-34. 邦訳, pp. 32-38)。

本論文において作品に付されたカタログ番号は, 以下の文献に従うものである。

R: Hans K. Roethel, *Kandinsky, Das graphische Werk*, Köln, 1970.

RB: Hans K. Roethel und Jean K. Benjamin, *Kandinsky, Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Erster Band 1900-1915, München, 1982.

DB: Christian Derouet et Jessica Boissel, *Kandinsky, œuvres de Vassily Kandinsky 1866-1944*, Paris, 1984.

GMS: Gabriele Münter Stiftung.

付記

本論文は, 昭和61年10月, 京都市立芸術大学で開催された美学会第37回全国大会での口頭発表に基づくものである。なお, 上記の発表および本論文の執筆に際しては, 恩師である成城大学教授千足伸行先生よりさまざまなご指導, ご助力を賜わった。この場を借りて, 心よりお礼申し上げます。

(昭和63年6月)