

パウル・クレー《回心した女の墮落》 イメージと言葉の弁証法的な関係をめぐって

黒田 和士

パウル・クレー（1879-1940）の芸術家としての転換点は、議論の余地はあるにしても、おおよそ以下の3つの時点に見出すことができる。1つ目は1914年のチュニジア旅行で、素描を制作の中心としていた若かりしクレーは、この旅行の直前から、色面によって画面を分割した抽象的な作品を制作し始める。2つ目は、1921年のバウハウスの教授への就任である。理念的には建築を中心に据えたこの学校において、クレーは自らの造形論を明確化し、自然研究と幾何学的フォルムの探求という一見相反する志向のもと作品を制作した。そして3つ目が、1933年末の故郷ベルンへの亡命である。同地でクレーは対象の形を極限まで還元した、独自の記号的表現によって画面を構成し始める。この3つ目の転換点から没年までは、しばしばクレーの晩年として語られる。

本論では、愛知県美術館が所蔵する《回心した女の墮落》【図1】¹をクレーの画業のなかに位置づけるべく、晩年のクレーについて語られてきた以下3つの点を検討する。第1節では、特に初期のクレー研究において頻繁に言及され、作品の解釈にあたり考慮されてきた、晩年のクレーが置かれた「悲劇」的状况を、近年の実証的研究の成果を踏まえつつ確認する。第2節では、晩年のクレーが取り組んだ野心的な戦略、具体的にはアメリカへの販路の拡大について紐解き、そのなかに本作を位置づける。さらに第3節では、販路の拡大と同時に行われたクレーの造形上の転換について検討する。クレーは晩年に、少なくともバウハウス時代には二義的な取り組みであった、記号的表現に集中的に取り組むことで、バウハウス・マイスターとしてのクレー像を刷新していくのである。本論では《回心した女の墮落》を、こうした晩年の試みの結実点の1つとみなしたい。



図1 《回心した女の墮落》1939年96番 油彩・グアッシュ、厚紙に貼った紙 愛知県美術館

1 自筆の作品目録によると1939年にクレーは1253点を制作しており、これは彼が生涯に制作した総点数の8分の1以上に当たる。作品点数の多さゆえ、いくつかの代表作は例外として、晩年の個々の作品に対する分析はあまり蓄積されていない。《回心した女の墮落》に直接的に言及した研究としては、以下のものがある。C・M・カウフマンは、晩年のクレーの作品に認められるペシミズムの例として本作を挙げている。(C. M. Kauffmann, "An Allegory of Propaganda by Paul Klee," in: *Victoria and Albert Museum Bulletin*, vol.2, no.2, April 1966, pp.71-74) 和田定夫は、本作に見られるような断片化された身体に、1928-29年にクレーがエジプトで見た廃墟の風景の反映を見ている。(Sadao Wada, *Paul Klee and His Travels*, Tokyo: Nantenshi-Gallery, 1980, pp.132f)

1. 晩年の「悲劇」にもとづく作品解釈

最初に、晩年のクレーが置かれた状況について確認しておこう²。デッサウのバウハウスで教えていたクレーは、1931年4月1日をもって同校との雇用契約を解消し、総じてより望ましい条件のもと、10月からデュッセルドルフ美術アカデミーで教え始める。しかし、クレーの新たな生活は間もなく終わりを遂げた。1933年1月30日にヒトラーが首相に任命されると、その翌々日に発行されたナチス党の機関紙『赤い地球』に「西ドイツの芸術の沼地」という記事が掲載された。「芸術の沼地」とは、ほかならぬデュッセルドルフ美術アカデミーのことで、その教員であるクレーは典型的なガリツィアのユダヤ人で、野蛮な絵ではったりをかけている、とされた。3月には、いまだデッサウにあったクレーの家がナチスによる搜索を受け、4月21日に彼はアカデミーから停職を申し渡された。クレーは1925年に画商ハンス・ゴルツとの契約を解消して以降、主にユダヤ系の画商アルフレッド・フレヒトハイムに作品の販売を任せていたが、経営不振と政治的圧力のため彼の画廊は1933年には機能不全に陥っていた³。教員としての給料だけでなく、作品販売の収入も途絶えて経済的基盤を失ったクレーは、1933年12月23日に家族とともに故郷のベルンへと出発する。

スイスに亡命してからも、事態はすぐには好転しなかった。1935年にクンストハレ・ベルンの館長マックス・フーグラの協力のもと同館で開催されたクレーの回顧展には、273点もの作品が出品されたが、のちに代表作の1つとみなされる《パルナッソス山》(1932年274番)をベルン美術館の友の会が購入したのを除けば、反響は慎まじやかなものであった⁴。というのも、当時スイスでは、美術市場が停滞しがちであったのに加え、美術界が大きく二分されていた。すなわち、国際的なモダニズムを支持し、クレーをその代表的芸術家とみなして評価する人々と、「健全な感性」による写實的・保守的な表現を支持し、国家公認の「スイス画家・彫刻家・建築家協会」(GSMBA)に所属する芸術家らを評価する人々との対立である。この対立は、1936年夏のほぼ同時期に開催された2つの展覧会に典型的に表れていた。チューリッヒ美術館で開催された「スイスの絵画と彫刻における現代的な問題」という展覧会は、ハンス・アルプ、ル・コルビュジエと並んでクレーの作品を紹介したものであった。他方、ベルン美術館で開催された「第19回国民美術展」の審査員のほとんどは同協会の所属作家で、モダニストは展覧会から締め出されたのである。さらに厄介なことに、芸術的モダニズムは政治的左派と、芸術的保守主義はナチズムへの共感をともなう政治的右派と結び付けられた。たとえば、ベルン美術館のキュレーターであったコンラート・フォン・マンダッハは、クレーのスイス国籍取得の審査のために1939年に行われたベルン警察の聞き取りに対して、「クレーがドイツにおいてもはや評価されていないとするならば、

2 晩年のクレーが置かれた状況については、個別に註記しない限り、主に以下を参照した。Christine Hopfengart and Michael Baumgartner et al. *Paul Klee, Life and Work*, Berlin: Hatje Cantz, 2020; O. K. Werckmeister, "From Revolution to Exile," in: *Paul Klee, His Life and Work*, ed. Carolyn Lanchner, exh.cat. Museum of Modern Art, New York, etc. 1987, pp.31-55. ならびに、オットー・カール・ヴェルクマイスター「亡命のクレー」、『パウル・クレー展 1933-1940』姫路市立美術館ほか展覧会図録、1985年、8-25頁。

3 Frank Bajohr, "'Arisierung' und wirtschaftliche Existenzvernichtung im Nationalsozialismus," in: *Alfred Flechtheim, Raubkunst und Restitution*, ed. Andrea Bambi and Axel Drecol, Berlin: Walter de Gruyter, 2015, pp.29-35.

4 Osamu Okuda, "Return to Old Haunts, The Paul Klee Exhibition at the Kunsthalle Bern in 1935," in: *Paul Klee Rediscovered, Works from the Bürgi Collection*, ed. Stefan Frey and Josef Helfenstein, exh.cat. Kunstmuseum Bern, etc. 2000, pp.219-227.

それは彼の絵画が『理解できるものの向こう側に』あるからである。そして彼がやや左傾化し、それゆえその芸術が『頹廃している』と見定められたからである」と回答している⁵。

1937年7月19日にミュンヘンで開催され、その後ドイツ各地を巡回した悪名高い頹廃芸術展には、クレーの作品17点が展示された。出品点数は他の作家と比べて決して多くはなかったが、展覧会の冊子には《内なる光の聖女》(1921年122番)が統合失調症患者による絵画と並べて印刷され、クレーの精神の異常性が主張された。そして少なくとも140点の彼の作品が、ドイツ国内の公立美術館から没収された。だが、クレーがこうした状況に対して直接的に行動を取ることはなかった。「反ファシストの芸術などというものはない。あるのは芸術だけだ」⁶ というのが、クレーの基本的な態度であった。しかしその一方で、一部の作品は明らかにナチスに対する批判を含んでいる⁷。

追い打ちをかけるように、1935年の7月からクレーは原因不明の体調不良に襲われる。現在では全身強皮症として知られる自己免疫疾患であった。1936年の春になると、一日のわずかな時間しか起きていられないほどに症状は悪化し、以後は改善と悪化を繰り返した。最初に症状が重篤化した1936年の制作点数は極端に減ることになったが、翌年より徐々に制作のペースを上げていった。クレーは自らの死を意識して、なるべく多くの作品を残そうとしたのかもしれない。1940年1月2日、信頼を置いていた批評家のヴィル・グローマンに宛てた手紙で、クレーは自らの死を意識しつつ素描を制作していたことをほのめかしている⁸。

特に初期のクレー研究においては、晩年の作品がこうした「悲劇」と結びつけて解釈されてきた。グローマンは、おそらく先述のクレーからの手紙の内容を考慮しつつ、晩年のいくつかの作品、たとえば《ハデスからやってきた者》(1938年296番)、《深刻な知らせ》(1938年119番)、《水夫は自らの死を予感する》(1938年404番)といった作品が、クレーの死を予示していると考えた⁹。グローマンと同様に、生前のクレーと直接の面識のあったカロラ・ギーディオン＝ヴェルカーもまた、《恐怖の踊り》(1938年90番)や天使を描いた一連の作品を、クレー自身の死の予兆と捉えている¹⁰。ユルゲン・グレーゼマーは、クレーの作品制作においてはフォルムがモチーフに先行するという考え方を示しつつも、《恐怖の突発Ⅲ》【図2】に見られるような断片化した身体表現に、クレー自身の苦しさの反映を認めている。また《墓地》(1939年693番)に描かれた糸杉、十字架、棺などが、作家自身の死を象徴しているとも考えた¹¹。

5 Jakob Otto Kehrli, "Weshalb Paul Klees Wunsch, als Schweizer zu sterben, nicht erfüllt werden konnte," in: *Schweizer Kunst, Art suisse, Arte svizzera*, no.2, 1963, Bern, p.10. 傍点は筆者。ヴェルクマイスター、前掲書[註2]、22頁に引用。

6 1936年6月17日付、パウル・クレーからリリー・クレー宛書簡。Paul Klee, *Brief an die Familie*, ed. Felix Klee, vol.2, Köln: DuMont, 1979, pp.1272f.

7 《暴力》(1933年138番)、《移民》(1933年181番)など1933年に制作されたおよそ250点の素描群を、クレーはナチスの「国家社会主義革命」を描いたものと解説している。(Hopfengart et al. *op. cit.* [note 2], pp.242-245.)

8 以下に引用。Jürgen Glaesemer, *Paul Klee, Handzeichnungen*, vol.3, Bern: Kunstmuseum, 1979, p.39.

9 Will Grohmann, *Paul Klee*, London: Lund Humphries, 1954, p.342.

10 カロラ・ギーディオン＝ヴェルカー『パウル・クレー』宮下誠訳、PARCO出版、1994年、99頁。(Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961.)

11 Jürgen Glaesemer, *Paul Klee, The Colored Works in the Kunstmuseum Bern, Paintings, Colored Sheets, Pictures on Glass, and Sculptures*, Bern: Kornfeld, 1979, pp.322, 327.

こうした作品の伝記的解釈には一定の説得力がある。クレーが見舞われた悲劇が、晩年の作品の動機として作用したこと自体は否定できない。《回心した女の墮落》のドイツ語による原題「*Rückfall einer Bekehrten*」の「*Rückfall*」は、「墮落」と訳されているが、「墮落」を意味する「*Fall*」に「もとへ戻って」という意味の接頭辞「*Rück*」が付いているから、この語には「もとの墮落した状態への逆戻り」というニュアンスが含まれている。胸元の十字を考慮しつつ素直に解釈すれば、描かれているのはかつてキリスト教に回心したが、再びその教義に背いた女性となる。とすると、女性の「再」墮落は、第一次世界大戦の敗戦を経てなお戦争へと向かうドイツの隠喩とも解釈できる。ここにもナチスとそれを支持する大衆への批判が認められるわけだ。あるいは《恐怖の突発Ⅲ》と同様に、《回心した女の墮落》に描かれた女性も、身体をバラバラに分断され、目を見開き、叫ぶように口を開けていることを考慮すれば、晩年のクレーを襲った苦痛と死の気配を読み取ることもできるのである。



図2 《恐怖の突発Ⅲ》1939年124番
水彩・卵の下塗、厚紙に貼った紙
パウル・クレー・センター、ベルン

2. クレーの「野心」とアメリカにおける評価

晩年の作品に、クレーが見舞われた悲劇の反映が認められるにせよ、1980年代にO・K・ヴェルクマイスターが明らかにしたように、クレーは個人的生活の証言として作品を制作していたわけではない。逼迫する経済状況のなかで、クレーは展覧会を通じて「芸術家クレー」を提示し、またそれを更新し続け、作品を販売する努力を怠らなかったのである。本節ではヴェルクマイスターの研究に基づきながら、近年の研究成果を踏まえて、晩年のクレーが取り組んだ販路の拡大と、アメリカにおける評価について明らかにしておきたい。

フレヒトハイムを介しては、もはや作品の販売が期待できないことが分かると、クレーは亡命直前の1933年10月にパリのカーンワイラーのもとを訪れ、彼とドイツ国外における専属代理契約を結んだ¹²。クレーはフランスでシュルレアリスムの先駆者とみなされていたから¹³、フランスでの販売を期待したのかもしれない。しかしこの契約は別のかたちで実を結んだ。クレーはカーンワイラーを通して、アメリカに販路を見出したのである。

当初、アメリカにおけるクレーの紹介は、1924年にドイツからアメリカに移住し、クレーをファイニンガー、ヤウレンスキー、カンディンスキーとともに「青の四人」として紹介した、ガルカ・シャイヤーが担っていた。ただ、彼女が企画した一連の展覧会は、ドイツ美術の紹介としては有意義であったものの、販売の観点からは成功していなかった¹⁴。転機が訪れたのは、1937年のことであった。ドイツからニューヨークに拠点を移していた画商

12 1933年10月26日付、パウル・クレーからリリー・クレー宛書簡(*Brief an die Familie*, [note 6], p.1239.)。

13 宮下誠『パウル・クレーとシュルレアリスム』水声社、2008年。特に第3章「パウル・クレーとパリ」以降。

14 Naomi Sawelson-Gorse, "Narrow Circles and Uneasy Alliances, Galka Scheyer and American Collectors of the Blue Four," in: *The Blue Four, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, and Klee in the New World*, ed. Vivian Endicott Barnett and Josef Helfenstein, Cologne: Dumont, 1997, pp.51-61.

のカール・ニーレンドルフが、1937年12月から開催した「バウハウスの3人のマイスター」展で、クレーを大々的に紹介したのである。さらに、同じくドイツからニューヨークに拠点を移していた画商のクルト・ヴァレンティンも、1938年3月からクレーの個展を開催し、幅広い年代にまたがる76点の作品を展示した。ニーレンドルフは1938年1月4日にクレーへ手紙を送ったうえで、1938年2月28日にカーンワイラーとアメリカにおけるクレーの総代理契約を結んだが、その後もヴァレンティンは個人蔵の作品を用いてニーレンドルフと競うようにクレーを紹介した¹⁵。

《回心した女の墮落》の来歴¹⁶もまた、アメリカにおけるクレーの成功を裏付ける。本作は完成してすぐに、カーンワイラーからニーレンドルフの手に渡った。1940年2月にニーレンドルフの画廊におけるクレーの還暦記念展に出品され¹⁷、翌年に出版された豪華な作品集にも掲載された¹⁸。この前後に、ニーレンドルフはシカゴの画商キャサリン・クーに本作を売り渡したようで、クーは、1937年よりアメリカに拠点を移していたバウハウスの最後の校長ミース・ファン・デル・ローエに本作を販売した。ミースはアメリカに移ってからクレーの作品の収集を開始しており、生涯に少なくとも22点のクレーの作品を購入した¹⁹。その後、本作はミースのパートナーとなった彫刻家のローラ・マルクスに譲渡され、1946年のシカゴ大学における展覧会には、彼女の所蔵品として出品されている²⁰。

ニーレンドルフとヴァレンティンによる熱心な紹介が、クレーのアメリカにおける成功を支えたのは間違いない。また、カンディンスキーが1938年1月9日付のクレーへの書簡で言及しているように、アメリカのクレーの支援者たちは、反ファシズム的態度から「頹廢芸術」を評価し始めていたのかもしれない²¹。だが、晩年のクレー自身もまた、自らの芸術家像を刷新することで、新たな評価を得ようとしていたことを忘れてはならない。クレーは1940年の2月よりチューリッヒ美術館で開催された還暦記念展の出品作を、同館館長の反対を押し切って1933年以降の作品に絞ったのである。残念ながらこうした野心的試みはスイスでは販売に結びつかなかったが²²、アメリカでは状況が異なっていた。同じ頃開催されたニーレンドルフ画廊での還暦記念展は、同様に1933年以降の作品を中心に据えたものであったが、この戦略がアメリカでは成功を収めたのである²³。

アメリカにおける批評もまた、晩年の作品を受け入れる土壌を形成した。1937年の『パルナッソス』誌に2号に渡って発表されたジョン・A・スウェイツによる批評は、晩年に通

15 Charles Werner Haxthausen, "A 'Degenerate' Abroad: Klee's Reception in America, 1937-1940," in: *Klee and America*, ed. Josef Helfenstein and Elizabeth Hutton Turner, exh.cat. Neue Galerie New York, etc. 2006, pp. 162ff.

16 *Catalogue Raisonné Paul Klee*, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, vol. 8, Bern: Benteli, 2004, No. 7800.

17 *Paul Klee, An Exhibition in Honor of the Sixtieth Birthday of the Artist*, Nierendorf Gallery, New York, February 1940.

18 *Paul Klee, Paintings, Watercolors, 1913 to 1939*, ed. Karl Nierendorf, New York: Oxford University Press, 1941, no.62.

19 Vivian Endicott Barnett, "The Architect as Art Collector," in: *Mies in America*, exh.cat. Canadian Centre for Architecture, Montréal, etc. 2001, pp.99, 111, 124.

20 *Paul Klee, Exhibition, June 5 - 24, 1946*, exh. leaflet, The Renaissance Society at the University of Chicago, no.8.

21 ヴェルクマイスター、前掲書[註2]、17, 23頁。

22 前掲書、20-21頁。

23 前掲書、18頁。

じるクレーの作品の特性を的確に評価している²⁴。スウェイツは、ドイツの批評家レオポルト・ツァーンたちのようにおとぎ話の夢想の世界にも²⁵、あるいは初期のグロマンのようにフォルムと色彩による抽象的構成にも²⁶、クレーの本質を求めなかった。むしろ彼は、画面に散りばめられた「象徴」こそが、クレーの作品を豊かなものとしていると考えた。彼は《若い公園》【図3】について、以下のように分析する。「クレーは事実をはっきりと語らない。事実ほんのわずかに語られ、そのほかの全てでは省略される。彼は全体を満たすための想像力を開放する象徴を与えるのだ。感覚的で感情的な連想がイメージを呼び起こしたり与えたりするとき、薄闇を通して屈折する、あるいは、水面に反映する花や葉の感覚が現れる。ここには大地と植物の手ざわりがある。空気は木の色彩と匂いを帯びている。」

なるほど、クレーの画面に散りばめられた象徴は、互いの結びつきのなかから、あるいは、画面に表された色彩や質感と結びつきながら、記憶のネットワークを介して様々な連想を呼ぶ。そしてそれは、心的なイメージとともに、匂いなどの非視覚的な感覚すらももたらすのである。スウェイツが分析した《若い公園》は1926年の作品だが、同様の分析はむしろ晩年の作品にこそ相応しい。たとえば、

《山郷(秋の)》【図4】は、一見すると断続的な垂直線・水平線・斜線で分割された色面による、抽象的な絵画のようだが、樹木の象徴であるY字やT字形の線を発見するや否や、抽象的な色面は斜面に所狭しと並んだ木々へと変容する。くすんだ緑色から浮かび上がる、燃えるような赤や輝かしい黄は、木々の美しい紅葉を思わせるとともに、秋の寒々とした空気すら予感させるのである。



図3 《若い公園》1926年206番 油彩、厚紙に貼ったガーゼ 所在不明

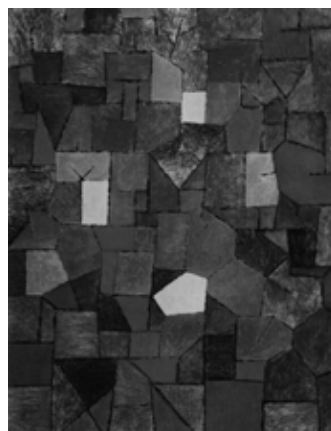


図4 《山郷(秋の)》1934年209番 油彩、合板に貼った麻布 ローゼンガルト・コレクション、ルツェルン

24 John Anthony Thwaites, "Paul Klee and the Object," in: *Parnassus*, New York: College Art Association, vol.9, no.6, November 1937, pp.9-11; "Paul Klee and the Object, Second Part," *Parnassus*, vol.9, no.7, December 1937, pp.7-9, 33, and 34. この批評の分析については以下を参照。Haxthausen, *op. cit.* [note 15], pp.168-170.

25 Leopold Zahn, *Paul Klee, Leben - Werk - Geist*, Potsdam: G. Kiepenheuer, 1920. 1920年代のドイツで展開されたクレーの詩的解釈と、シュルレアリストたちによるその受容については、宮下、前掲書〔註13〕を参照。この傾向はアメリカにも認められ、ハーバート・リードはシュルレアリスムの文脈からクレーの作品を論じている。ハーバート・リード『今日の絵画』植村鷹千代訳、新潮社、1953年、135-140頁。(Herbert Read, *Art Now; An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, New York: Harcourt, Brace, 1933.)

26 Will Grohmann, Paul Klee 1923/24, in: *Der Cicerone*, Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde u. Sammler, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, no.17, 1924, pp.787-798.

3. バウハウス・マイスターからの転換

スウェイツは「象徴」という言葉を用いているが、これはクレー研究においてしばしば論じられる「記号」と同義と考えて差し支えない。クレーの記号的表現は、先に述べたように晩年の作品において重要な位置を占めることになるが、その発端は早くも1914年の作品に見出すことができる。また、一般にバウハウスにおけるクレーの作品の特質は、主に自然研究と幾何学的構成に求められるが、同時に彼は1914年以後の記号的表現の探求も続けていた。そして晩年には、この二義的であった取り組みがむしろ彼の造形上の原動力となり、バウハウス・マイスターとしてのクレーからの転換を遂げさせるのである。本節ではクレーの記号的表現が、イメージと言葉の弁証法的な関係への関心に依拠していることを示しつつ、《回心した女の墮落》が、晩年のクレーの新たな展開を示していることを明らかにする。

クレーは1914年のチュニジア旅行の直前から、色面分割による抽象的な作品を制作し始めるわけだが、彼が記号的表現を用い始めたのも、それとほとんど同時期のことであった。その萌芽は、チュニジアで描かれた《モスクのあるハマメット》【図5】に認めることができる。ここでクレーは透明感のある色面で構成される画面に、斑点やアスタリスクのような単純な図式を描き入れることによって、色面を庭や野原に変貌させている²⁷。旅行後に描かれた《ニーゼン山》【図6】では、記号的表現がよりはっきりとした形で現れてくる。《モスクのあるハマメット》と比較すると、長方形の色面によって正面性が強調され、より抽象的な印象の作品となっているが、クレーはここに極めて図式化した方法で、太陽、星、三日月、植物を描き込んでいる。

《ニーゼン山》に描かれたこれらの図式化されたフォルムを、我々はさして思考を巡らせることなく「記号」と呼ぶことができるが、そもそも絵画における記号とは、厳密には何を指し、それは画面上に描かれたそれ以外の要素とはどのような点で異なるのであろうか。この問題は自明のようでありながら、複雑な問題を孕んでいる。記号論的な観点から、「すべて他の何かに対して有意義な形で代用をつとめていると解しうるものは、記号である」²⁸とみなすのであれば、何らかの対象を指示していると思われるイメージや文字はみな、記



図5 《モスクのあるハマメット》1914年199番 水彩・鉛筆、厚紙に貼った紙 メトロポリタン美術館、ニューヨーク



図6 《ニーゼン山》1915年250番 水彩・鉛筆、厚紙に貼った紙 ベルン美術館

27 ライナー・クロン、ジョーゼフ・レオ・ケーナー『パウル・クレー 記号をめぐる伝説』太田泰人訳、岩波書店、1994年、44-45頁。(Rainer Crone and Joseph Leo Koerner, *Paul Klee, Legends of the Sign*, New York: Columbia University Press, 1991, pp.23-24.)

28 ウンベルト・エーコ『記号論』池上嘉彦訳、講談社、2013年、26頁。(Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, section 0.1.3.)

号ということになる。その一方で、より一般的な観点から、《ニーゼン山》の太陽、星、三日月、植物をそのほかの部分と比較して、より「記号的」とであると言おうとしたら、それはなぜなのだろうか。

イメージと言葉の差異を説明する際に、イメージが類似によって対象を指示する自然な記号であるのに対して、言葉が慣習によって対象を指示する恣意的な記号であるとするのは、古くはプラトンの『クラテュロス』にも遡ることのできる方法である。記号論の創始者のひとり目されるチャールズ・S・パースによる類像と象徴の区別もまた、基本的にはイメージと言葉の差異に関するこうした伝統的な議論に根ざしている。パースによれば、類像とは、「単にそれ自身の特徴によって対象を指示する」、言い換えれば、「主に類似によって対象を表象する」記号である。これに対して象徴とは、パースの定義は美術史上の一般的な定義とは異なるのだが、規則に基づいて対象を指示する記号を指し、言語一般がこれに当たる²⁹。

イメージと言葉の差異に関するこのような説明の仕方に対しては、これまでさまざまな研究者によって疑義が申し立てられてきた³⁰。その焦点は、果たしてイメージないし類像が、慣習に頼ることなしに、本当に類似によって対象を指示しているのか、という点にある³¹。E・H・ゴンブリッチは『芸術と幻影』³²において、古代ギリシアの壺絵から印象主義の絵画に至るまで、歴史的なあらゆるイメージには、対象を指示するための慣習的なコードが潜んでいることを具体的に示している。ウンベルト・エーコもまた、あるイメージがほかの何かと類似しているように見えることがあっても、類似性が文化的慣習に依存するという事実を除去するわけではないと考えた。「類像的な記号はその対象の(a)視覚的特性、(b)存在論的(存在を想定された)特性、(c)慣習化された特性、を持ちうる。慣習化された特性とは、現実の知覚的経験が創造的な形で表現されたものを固定化した図像学的慣習に依存する特性のことである。」³³たとえば、太陽は短い線を放射している円形として表示されることがあるが、これは半分閉じた眼を通して太陽を眺めた際の視覚的経験と、ユークリッド幾何学における光の直進を抽象化したモデルと、そして、それらが慣習化された表示とに基づいていると考えられるのである。

このようにイメージと言葉の差異を、類似性と慣習性へと完全に回収するのが不可能なことは明らかだが、ゴンブリッチは後年の論文「イメージと符号」³⁴において、一度は否定

29 *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss, et al. Cambridge: Harvard University Press, 1931-58, 2:247-249, 2:275-277. 以下も参照。有馬道子『パースの思想 記号論と認知言語学』[改訂版]、岩波書店、2014年、12-13頁。

30 W・J・T・ミッチェル『イコノロジー：イメージ・テキスト・イデオロギー』鈴木聡、藤巻明訳、勁草書房、1992年、65頁以下。(W. J. T. Mitchell, *Iconology Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986.)

31 ただ、見過ごされがちだが、パース自身も絵画のような具体的なイメージの伝達においては慣習が関与していることを認めている(*The Collected Papers* [note 29], 2:276.)

32 E・H・ゴンブリッチ『芸術と幻影』瀬戸慶久訳、岩崎美術社、1979年、67-138頁。(E. H. Gombrich, *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York: Pantheon Books, 1960, pp.33-62.)

33 ウンベルト・エーコ『記号論II』池上嘉彦訳、講談社、2013年、118、125-126頁。(section 3.5.6 and 3.5.7.)

34 E・H・ゴンブリッチ「イメージと符号 絵画的再現における慣習の範囲と限界」、『イメージと目』白石和也訳、玉川大学出版部、1991年、251-268頁。(E. H. Gombrich, "Image and Code, Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation," in: *Image and Code*, ed. Wendy Steiner, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.)

したかのようにも見えるこの図式的な対立を持ち出している。さらに、ルネサンスを1つの到達点であり起点とする西洋美術に、古代エジプト美術や極東の美術などに比して慣習性の少ない、より類似的で自然な様式という特権的な地位を与えた。なるほど、「イメージと符号」におけるゴンブリッチの主張には、W・J・T・ミッチェルが指摘する通り³⁵、西洋文化をより自然なものと考え、イデオロギー的な判断が伴っていると言わざるを得ない。だが、ゴンブリッチの態度は我々にある示唆を与えてくれる。すなわち、イメージの類似性は、その制作者ないし受容者の文化的背景と密接な関係にあるという事実である。自らの属する文化のイメージは、たとえそれが実際には慣習に拠っていても、対象と「似ている」ように見え、「自然に」解釈できるのである。

ごく初期から東洋の美術への関心を抱き、実際に研究していたと思われるクレーにとって³⁶、イメージには類似的で自然に見えるものと、慣習的で恣意的に見えるものがあることは周知の事実であったし、両者の区別は普遍的なものでは全くないことを察知していたに違いない。ここで再び《ニーゼン山》に目を向けたい。前田富士男は、太陽、星、三日月、植物を画面のほかの部分と区別できるのは、それらが「山や空、風景という画面の秩序のなかで一種の『違和性』を有しているから」であるとする。それらは、明確な輪郭線による部分的完結性をもち、画面のそのほかの部分とは造形の水準を異にしているのである³⁷。本論での議論に即して言い換えれば、対象の指示にあたって、類似性よりも慣習性に依存しているように感じられるのである。太陽、星などを、そのほかの部分から区別して、より「記号的」であると言うことができるとすれば、それは、一般的には「記号的」という言葉が、「類似的というよりも慣習的に見える」ということを意味しているからにほかならない³⁸。

《ニーゼン山》の太陽は、エーコによる例示にもあったような短い線を放射している円形として描かれている。西洋美術の視覚性に親しんでいる我々は、太陽が実際にはこのようには見えないと考える一方で、しばしばこの記号的表現が慣習的に太陽を表すことを知っている。星もまた同様で、これらが慣習的に六芒星やアスタリスクとして呼ばれていることを知っている。他方、画面のそのほかの部分は抽象的ではあるが、いまだに西洋美術における自然な風景の特徴を保持している。クレーは抽象化された色面を西洋美術の伝統的な構図に収めることで、色面が指示する対象を暗示している。我々はそこに手前の地面から、林を経て、山そして空へと続く遠近法的な奥行きを認めることができるのである。さらに言えば、高度に抽象化されているように思えるクレーの色面それ自体も、ドローネーを経由してキュビズムから由来していることを考えれば、決して西洋美術の類似性の系譜から遠く離れた存在ではない。

さて、クレーは1916年から1921年までのあいだに、画面に記した詩句の隙間を彩色した10点の「文字絵(Schriftbild)」と呼ばれる作品を制作した。これらの文字絵において、クレー

35 ミッチェル、前掲書〔註30〕、89-114頁。

36 Osamu Okuda and Marie Kakinuma, *Vom Japonismus zu Zen, Paul Klee und der Ferne Osten*, exh.cat. Zentrum Paul Klee, Bern, etc. 2013. 奥田修「クレーと東洋美術」、『パウル・クレー 東洋への夢』千葉市美術館ほか展覧会図録、2009年、25-64頁、ならびに同氏「クレーと東洋美術 切断の構図」、『美術手帖』美術出版社、40巻602号、1988年12月、121-135頁。

37 前田富士男「パウル・クレー 造形の宇宙」慶應義塾大学出版会、2012年、278-280頁。

38 本論では記号論において定義される記号と区別するために、ここで挙げた一般的な意味での記号性をもつイメージについては、「記号的表現」と記している。

は類似的なイメージと慣習的なイメージの区別からさらに進んで、イメージと言葉の、静態的な二項対立に定められることを拒む弁証法的な関係³⁹を主題化する。イメージが有していた類似性という独自の価値が、もはや不確かなものである以上、イメージと言葉の区別もまた自明ではなくなるのである。以下ではクレーの文字絵について、野田由美意の研究に基づきながら、イメージと言葉の関係性の観点から検討したい⁴⁰。

《高く輝いて月が出る…》と《ああ、私の悲しみをなお深くするのは…》【図7】に記された詩は、南朝梁の詩人王僧孺の「秋閨怨」の一部で、クレーは1909年にエリアスベルク夫妻から贈られたハンス・ハイルマン訳『中国の叙情詩』⁴¹から、そのドイツ語訳を引用

している。ここには、イメージと文字の差異を横断する興味深い表現が認められる。冒頭に記された「HOCH UND STRALEND [sic] STEHT DER MOND (高く輝いて月が出る)」のうち、「HOCH(高く)」の「O」はほかの文字と比べて極端に大きく、薄水色で着色されている。この文字は、詩句の列からやや外れた位置にあり、すぐ隣に描かれた山と呼応し、月として風景の一部を成しているのである。つまりこの「O」は詩句の一部として文字であり続けながら、風景の一部としてイメージでもあるのだ。またクレーは「HOCH」の「O」と対応するように、続く「MOND(月)」の「O」を同じ薄水色で着色している。今度は文字でありながら月のイメージでもある「O」が、単語の意味内容と接続されるわけである。さらにこれらの「O」と呼応するように《ああ、私の悲しみをなお深くするのは…》には、詩句から完全に独立した位置に、今度は輪郭線なしで月のイメージが添えられている。クレーは、色彩や輪郭線の有無などによって変化する記号の現れ方や、周囲の要素との関係が生むコンテクストを巧みに操りながら、意図的にイメージと文字の差異を曖昧にしている。記号がイメージなのか文字なのかという問題は、記号それ自体にではなく、我々の意識のありように委ねられているのである。

本論で言及した2つの文字絵に記された詩が、ハイルマン訳の『中国の叙情詩』から引用されたものであることはすでに述べたが、興味深いことに、ハイルマンは同書のなかで漢字が表意文字であることに言及している⁴²。表意文字は類像的な記号と慣習的な記号の双

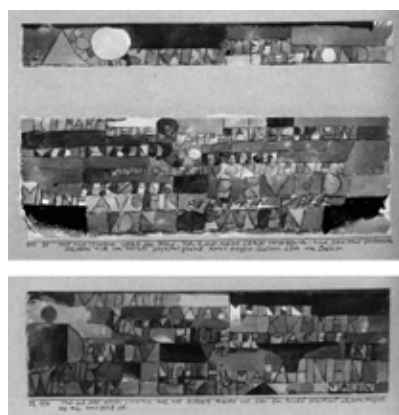


図7 [上]《高く輝いて月が出る…》1916年20番 水彩・ペン、厚紙に貼った紙 バイエラー財団、バーゼル/[下]《ああ、私の悲しみをなお深くするのは…》1916年22番 水彩・ペン、厚紙に貼った紙 パウル・クレー・センター、ベルン

39 W・J・T・ミッチェル「言葉とイメージ」、ロバート・S・ネルソン、リチャード・シフ編『美術史を語る言葉』加藤哲弘ほか訳、ブリュッケ、2002年、99-116頁。(W. J. T. Mitchell, "Word and Image," in: *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp.47-57.)

40 野田由美意『パウル・クレーの文字絵 アジア・オリエントと音楽へのまなざし』アルテスパブリッシング、2009年。

41 Hans Heilmann, *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, München: Piper, 1905. 従来この本は1916年にリリー・クレーから贈られたものと考えられていたが、野田由美意の調査によって、エリアスベルク夫妻からクレー夫妻への献辞が前扉に記されていることが明らかとなった。(前掲書、41-42頁)

42 野田、前掲書[註40]、60頁。またクレーの蔵書には、さまざまな文化における文字の歴史を豊富な図を用いて論じたカール・ヴォイレの『割符からアルファベットまで』(Karl Weule, *Vom Kerbstock zum Alphabet, Urformen der Schrift*, Stuttgart: Kosmos, 1915.)が確認されている。(Annie Bourneuf, *Paul Klee, The Visible and the Legible*, Chicago: University of Chicago Press, 2015, pp.169ff.)



図8 《秘密の文字絵》1934年105番 糊絵具、厚紙に貼った紙 パウル・クレー・センター、ベルン



図9 《証書》1933年283番 水彩・石膏下地、合板に貼ったガーゼ ローゼンガルト・コレクション、ルツェルン



図10 《ナイル川の伝説》1937年215番 パステル、綿布（糊絵具で彩色した黄麻に貼付）ベルン美術館

方の特徴を併せもつ境界的な記号である。こうした書物を通じた異文化との出会いのなかで⁴³、クレーはすでにイメージと言葉のあいだに明確な境界などは存在せず、両者は類似性と慣習性のあいだで揺らいでいることをはっきりと認識していた。のちの1921年11月14日のバウハウス冬学期の講義用ノートで、クレーは点から線、面への発展を概観したあとに、次のように記している。「そこでさしあたり、最もプリミティヴな手段である線に話を留めよう。文明の黎明期には、書くことと描くことがまだ未分化で、線は唯一の与えられた要素であった。」⁴⁴

実際にクレーは古代エジプトのヒエログリフを念頭に置いた作品を制作している。晩年に再び現れる「文字絵」というタイトルを持つ作品の1つ《秘密の文字絵》【図8】、あるいは《証書》【図9】や《ナイル川の伝説》【図10】には、1928年末から1929年初めにかけてエジプトを旅行した経験が反映されていると考えてよい。クレーのエジプト旅行は、直接的には《肥沃な国に立つモニュメント》（1929年41番）のような幾何学的な作品にその反映が認められるとされるが⁴⁵、この旅行は同時に、文字に対するクレーの関心を再び呼び起こしたのである⁴⁶。

《秘密の文字絵》では、記号的表現が作品に意味を付け加えたり、矢印のように直接的に動きを指示したりする目的ではなく、単独の主題として描かれている⁴⁷。画面上の全ての要素は、奥行きや前後関係を暗示することがないよう、同じ董色の一様な太さの線で表されている。それらは整然と画面内に並べられ、文字として読まれることを待っているのである。同様の工夫は、《証書》により明確に認めることができる。クレーは博物館に展示さ

43 ここで詳細に立ち入ることはできないが、クレーによる東洋文化の研究について、奥田修による註35で挙げた論考を始めとする一連の研究のほか、野田、前掲書【註40】に詳しい。

44 『パウル・クレー手稿 造形理論ノート』西田秀穂、松崎俊之訳、美術公論社、1988年、205-206頁。（Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, ed. Jürgen Glaesemar, Basel: Schwabe & Co., 1979.）本論では筆者による訳とした。

45 Hopfengart et al. *op. cit.* [note 2], p.204. ならびに、奥田修「旅の日のクレー その足跡を訪ねて」、『旅のシンフォニー パウル・クレー展』神奈川県立近代美術館ほか展覧会図録、2002年、26-27頁。

46 クレーのヒエログリフへの関心の発端は、1917年の一群の素描に認められるが、その後は一旦影を潜め、1928-29年のエジプト旅行を契機に再び高まりを見せる。（K. Porter Aichele, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge University Press, 2002, p.178.）

47 Hopfengart et al. *op. cit.* [note 2], p.270.

れている古びたパピルスのような形式を採用することで、それが解読されるべきものであることを示している⁴⁸。これらの作品に記された「文字」には、ローマ字や数字として知られる慣習的な記号とともに、植物や太陽などの天体、あるいは横たわる人物などのフォルムを思わせる類似的な記号らしきものも含まれており、観者をその解読へと引き立てるのだ。《ナイル川の伝説》では、これらの記号的な表現がいくぶん絵画的な表現のなかに散りばめられているが、ここでも記号的表現は、背景の青系の色彩によるグリッドから区別されて、同じ褐色の一樣な太さの線で表されている。それらのなかには、X、Y、Uといったローマ字や、ΠやΓといったギリシア文字のほか、3人の漕手と1人の舵手のいる舟、カヌーや小型の帆船のような形状のもの、太陽、魚、植物といったものなどが確認できる。画面左上に表された太陽らしきフォルムと舟の位置関係は、かろうじて「自然な」風景の構図を思わせるが、やはり散りばめられたそのほかの記号的表現が、画面を一貫性のある自然な風景として見ることを拒むのである。《ナイル川の伝説》でも記号的表現は文字のように読まれることが期待されている⁴⁹。

先に見た1916年の文字絵が、主に文字をイメージ化することで、イメージと言葉の境界を横断する試みだったのに対して、ここで見た晩年の3つの作例は、記号が示される形式を巧みに操作することによって、イメージを文字として読ませる試みといえよう。ただし、これらの「文字」は断片的な意味の可能性を暗示するが、全体を統一的に解釈しうるコードを見出すことはできそうにない。それを解読しようとする行為は、すでに読み手を失った古代の言語と対峙することと似ている。ヒエログリフの解読者よろしく作品に記された「文字」を仔細に検証していくならば、クレーがたびたび作品に使用している記号的表現があることに気づくだろう。少なくともその一部は、クレー独自のコードらしきものを有しているのだ。

たとえば《ナイル川の伝説》の画面右下に見える、内側に小さな点のある半円の記号的表現は《バッハの様式で》【図11】や《赤からの眼差し》【図12】にも認められる。前者においては、タイトルに示されたコンテキストから、あるいは五線譜を想起させる真っ直ぐな水平線上というその位置から、これが音楽記号のフェルマータとして記されていることがわかる。後者においては、タイトルにある「眼差し」を示す、まぶたと瞳の形を図式化したもの

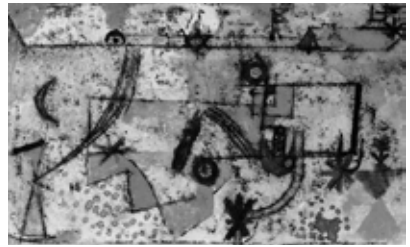


図11 《バッハの様式で》1919年196番 水彩・油彩転写・下塗、厚紙に貼った麻布
デン・ハーグ美術館



図12 《赤からの眼差し》1937年 211番 パステル、綿布（糊絵の具で彩色した黄麻に貼付）
パウル・クレー・センター、ベルン

48 クローンほか、前掲書〔註27〕、115-123頁（pp.65-70）。アイチェルは《証書》に記された「文字」に、クレーがベルリン博物館などで実見することができたであろう、あるいはヴォイレの書籍で知ることができたであろう古代メソポタミアの楔形文字への参照を見ている。（Aichele, *op. cit.* [note 46], pp.178f.）

49 クローンほか、前掲書〔註27〕、139-141頁（pp.78-80）。

として解釈できる。あるいは、画面のなかには音楽記号でデクレッシェンドを意味する楔形のフォルムも認められるから、フェルマータとして解釈される可能性も含んでいる。《ナイル川の伝説》におけるこの記号的表現の指示対象を、周囲のコンテキストから特定することは容易ではないが、仮に眼差しとして解釈するならば、画面に散りばめられたさまざまな記号的表現が織りなす伝説の目撃者ということになる。眼がクレーのごく初期の作品から用いられている記号的表現であることを考慮すれば、黙示録に記された全知全能の神の眼と理解してよいかもしれない⁵⁰。あるいはこれをフェルマータとして解釈するのであれば、ナイル川の伝説、すなわち古代エジプト文明の終焉を暗示しているのかもしれない。重要なのは、クレーが作品を横断しながら、同一の記号的表現を繰り返し用いているという点である。これによってクレーの記号的表現は、複雑な意味内容を含むこととなり、それが置かれるコンテキストに基づいて、多様な解釈の可能性を示しているのである。

《回心した女の墮落》は、先に見た《恐怖の突発Ⅲ》とともに、1938年から1939年にかけて集中的に制作された、断片化した身体を表した作品の1つである。これらの作品では、身体やその他の要素が断片化され、閉じた輪郭線によって、背景や周囲の要素から独立し完結したフォルムで表されている。ここではイメージが、言葉が文から単語、さらには文字へと分割できるのと同じように、分割可能な単位によって構成されることになる。そして興味深いことに、クレーは先に見たフェルマータ／眼差しの記号的表現のように、分割したイメージの単位を、作品を横断して繰り返し用いるのである。

《回心した女の墮落》には、たとえば《洋梨礼賛》【図13】と共通する身体の単位がいくつか認められる。両作品において、鼻は顔を斜めに横切る直線と2つの点の組み合わせによって、耳はS字型のフォルムによって表されている。こうした記号的表現は、晩年の作品に頻出する。特にS字型のフォルムは《エーテルからの声、そしてあなたは十分に食べることができる》(1939年1088番)や《おや、うわさだ!》(1939年1015番)では、2つ重ねられることによって、「耳をそばだてる」という行為を暗示している⁵¹。また《回心した女の墮落》の歯をむき出しにして大きく開かれた特徴的な口は、《二重の叫ぶ人》(1939年62番)や《叫び声》(1939年15番)にも叫びを意味する記号的表現として用いられている。そして、頭部の下の連続する円形は、《この頭は方程式を理解しない》【図14】の首の部分や、《新月

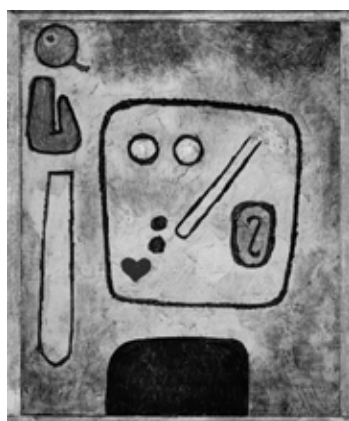


図13 《洋梨礼賛》1939年349番 水彩・油彩・下塗、厚紙 個人蔵(パウル・クレー・センター、ベルン寄託)

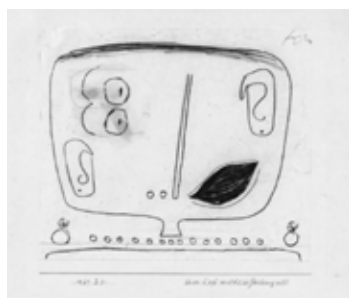


図14 《この頭は方程式を理解しない》1939年67番 黒チョーク、厚紙に貼られた紙 パウル・クレー・センター、ベルン

50 前田、前掲書[註37]、281-287頁。

51 Kauffmann, *op. cit.* [note 1], p.74.

の愛の歌》(1939年342番)などの首や手首に認められ、単純に装身具か、あるいは身体と身体の接合部を意味しているのかもしれない。また《回心した女の墮落》の上部に見られる、色彩の濃淡が異なる上向きと下向きの2つの半円型の組み合わせは、《インスラ・ドゥルカマーラ》(1938年481番)では、地平線の彼方に描かれて、昼と夜という時間の経過を示している⁵²。《回心した女の墮落》では、山がふたつ連なったようなフォルムとともに、画面に描かれた内容を説明するインスクリプションを成しているようにも見える。

このようにクレーの晩年の作品は、視覚的言語とでも呼ぶべき、イメージの意味作用に関する独自の体系の存在を暗示している。クレーはイメージを秘密のコードに基づいて秩序づけ、それらに文字的な機能を付与したのである。作品はあくまでイメージであり続けながら、類似的でも抽象的でもない、コードを参照しながら解読されるべきものへと変容する。ただ、そのコードは存在がほのめかされてはいるものの、決して明らかににはされないものである。また、クレーは独自のコードに基づく記号的表現とともに、実際は指示対象を持たない、純粹に抽象的なフォルムをもまた画面にとどめていると考えてよいだろう。しかしながら、それらは描き方によって区別されていないので、すべてのフォルムが記号として解釈されうる予感を湛えている。クレーの巧みな操作によって、画面に描かれた全てのイメージは、読み手を失った古代の言語と同様に、解読されることを待っているのである。

本稿を執筆するにあたり、パウル・クレー・センターのチーフ・キュレーター、ファビエンヌ・エッゲルフェファー氏に資料調査のご協力をいただいた。ここに記して謝意を表す。

52 宮下誠『越境する天使 パウル・クレー』春秋社、2009年、160頁。