

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University merge to Osaka Metropolitan University

<b>Title</b>	パウル・クレアの線描：天使の主題をめぐって
<b>Author</b>	志野, 奈都子
<b>Citation</b>	表現文化. 4 巻, p.31-51.
<b>Issue Date</b>	2009-03
<b>ISSN</b>	
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学研究科表現文化学教室
<b>Description</b>	

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

パウル・クレーの線描  
—天使の主題をめぐる—

志野 奈都子

はじめに

本論は、20世紀の美術において独自の位置を占める画家パウル・クレー（Paul Klee 1879-1940）の天使を主題とする作品群——以下、天使シリーズと呼ぶ——の内、最晩年のものをいくつか取り上げ、天使の主題に線描が与える効果を考察し、両者の関係を探ることを目的とする。その際、作品とともに、クレーが残したテキスト——主に日記や手紙、バウハウスにおける講義ノート、論文——も参考にしつつ考察してみたい。

パウル・クレーの膨大な作品を概観すると、画面構成や形態描出が線描によってなされている作品が多いことがわかる。クレー自身日記の中で、線描画こそが自分本来の領域であると述べている<sup>1</sup>。興味深いことに、描線の質、役割は次第に変化してゆく。それは、クレーが生涯を通して、線を描くための画材や技法の実験を繰り返し、多様な線を生み出したことと大いに関係がある。

他方で、クレーは天使という主題を子ども時代から晩年に至るまで幾度も取り上げているが、そのうちのほとんどの作品がペンや鉛筆による線描によって形作られており、天使シリーズはクレーの線描画の代表作の一つとみなされている<sup>2</sup>。したがって、その線描の様式も様々である。天使シリーズにおける線描を分析することによって、クレーの作品において線描という要素が主題に与える効果を見ることができないのではないか。それによってまた、絵画における主題と技法の相互関係を見ることが出来るのではないか。これらの事柄を考察するために、本論では天使シリーズの制作

が急増する最晩年の作品をいくつか選び出し、以下のような流れで詳しく分析してみたい。

第一に、クレーの主要作品における線描について考察する。そのためにまず、クレーにとって線とは何かを明らかにする。次に、クレーの線の変遷を、線と作品タイトルとの関係を視野に入れながら見ていく。クレーの場合、作品のタイトルは主題に深く関係すると考えられるからである。第二に、最晩年の天使シリーズにおける線描について考察する。そのためにまず、最晩年の天使シリーズの線の特徴を見る。次に西洋美術における天使の図像の歴史を考慮しつつ、クレーの天使のかたちの持つ意味を考察する。そして最終的に、天使シリーズにおける線描の意義を明らかにしたい。

なお線描による作品は一般的に「デッサン」「素描(画)」などと呼ばれるが、これらは彩画のための下絵やスケッチの意味合いが強い<sup>3</sup>。ゆえに、本論ではこれらの呼称を避け、線による作品を「線描画」と呼び、独立した絵画のジャンルとして扱う。

## パウル・クレーの主要な作品における線描

### (1) クレーにとって線とは何か―魂の即興画

土肥美夫によると、クレーの作品目録にはクレーが1932年以来「単彩画」と呼んでいた線描画は全部で4877点記載されており、目録に記載されていない遺作を含めると4966点に達する<sup>4</sup>。これは布地の彩画、紙地の彩画をはるかに上回る。また、ほとんどの彩画は線描と色彩の結合でできている。このことからわかる通り、クレーにおいて線描画は単なる下絵でなく、量・質ともに彼の作品創造の中心を占めているといえる。

クリスティアン・ゲールハールによれば、クレーが線に魅了された理由は、「線というものが現実に存在するかどうか、疑わしい」からである<sup>5</sup>。彼

はその根拠として、クレーがバウハウスの講義で学生に仕掛けた論争を引き合いに出す。その論争を以下に引用する。

「現実主義者はよくこう聞く、そもそも線などというものが実在するのだろうか？ 線とは二つの平面の帰結にすぎないのではないか！あるいは目の高さにある水平線の帰結に！ しかも正確な線、活発に動きまわる点、『規律正しい』線などは、全く目には見えないはずではないか！ だから、線は存在しないのだ！

一方、理想主義者は内心それを笑って言う。私には線は見えない。しかしあるのは感じるし、私があると感じたものは感覚的に知覚でき、目に見えるようにすることもできる。だから線は存在する！ と」<sup>6</sup>

論文「創造における信条告白」の冒頭で、クレーは“Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.”（芸術の本質は、見えるものを再現することではない。そうではなく、見えるようにすることである。）<sup>7</sup>という彼の制作上の信条を述べているが、先ほどの引用部分と考え合わせると、クレーにとって芸術とは、実在しない「線」を「見えるようにすること」であるといえる。彼の日記にはこの考えに至る過程と思われる箇所があり、自然主義への不満と線の可能性への希望が以下のように述べられている。

正しい眼をやしない、また腕を磨くために、私は自然主義的な作品をたえず描いているが、その最大の欠点は、そこでは私の独創的な線を少しも発揮できないことにある。自然主義的絵画には、線というものの自体がないのだ。それは、ただ色調や色を相互に分かつ、境界線の役目しか果たしていない。色や色調を使えば、ありとしある自然の印象は、いともたやすく新鮮直截に固定できるのだ。

[原文空白]

この厳密に科学的な自然主義的絵画においては、色を除き去ったときに、——言葉をかえれば、トナリテを主とした画においてはじめて、線そのものがあらわれることになる。しかも、自然における同等の色調価値と相異なる色彩価値の間の、色彩の境界にかわるものが線なのだ。

ファン・ゴッホの素描や油絵、さらにはまたアンソールの版画にみられるように、線が独立した絵画の要素となるときには、その作品は、もはや自然主義を超えてしまっている。アンソールの版画で、線が何本も平行に並んでいるのは、注意すべきことと思う。

ここに、私の線の「販路」がひらけた。一九〇七年のある日迷い込んだ装飾芸術の袋小路から、私はとうとう抜け出ることができたのだ。

自然主義的な習作で腕を磨いた私は、いままた、魂の即興画という、私本来の領域に足を踏み入れることが許される。いまや魂の悩み・喜びを大胆に表現するのだ。自然は、もはや間接的な役目しかはたさない。森羅万象を黒一色にぬりつづす闇の夜でも、線に移しかえることのできる体験を、私は記すのだ。ここに前人未踏の創造の道があることに、私はまえから気づいていた。だが、そのころは、画壇から孤立するのを怖れるあまり、この道を歩むだけの決心がつかなかったのだ。だが、いまや、このクレーという私が、曇りなく純粋に表現される。この上なく大いなる自由のままに、カンヴァスの上をはねまわるであろう<sup>8</sup>。

クレメント・グリーンバーグによると、ギリシャ・ローマの古典芸術とルネサンス様式を礼賛する西洋美術の伝統は、芸術の本質を自然の模倣であるとした<sup>9</sup>。自然の模倣を目的とした絵画は、絵画の中の空間に奥行きを演出する技法を発達させてきた。これは、根本的に二次元の平面である絵画空間を、遠近法や立体表現法によって現実の三次元空間であるかのように見せる工夫であり、いわば奥行きのイリュージョンである。ところが、

19世紀末の東洋および原始芸術の発見によって、古典・ルネサンスの普遍的価値に疑問が提示されるようになり、芸術の本質は自然の模倣でなく「純粋に造形的な」性質にあるという新しい価値観が生まれた。

純粋な造形を求める動きは様々な絵画のスクールを生んだが、大まかに言えば、フランス象徴主義から原始志向（プリミティズム）への流れ、野獣派（フォーヴィスム）、色彩分割（点描）画法の新印象主義、キュビズムなどがある<sup>10</sup>。これらのスクールの画家たちは、絵画は第一に二次元の平面であり、線や色彩はその自律的な構成要素である、という意識を高めてゆき、ついに対象を持たない絵画が登場する。いわゆる抽象絵画の発生は1913年前後といわれる。なぜならば、まず、1913年にアポリネールがドロネーのグループに抽象の萌芽を認めたからである。次に、1910年頃にカンディンスキーが最初の非対象の絵画を制作してから、1913年前後にクブカ、マレーヴィチ、モンドリアンなどが相次いで抽象絵画を制作するに至るからである。

クレーは当時ブルトンによってシュルレアリストの側面を持つ画家の一人とみなされており<sup>11</sup>、また現在も表現主義画家に加えられることがあるが、基本的にはいずれのスクールにも分類されない画家である。しかし、日記から伺えるように、彼は過去のだけでなく同時代の画家にも関心を寄せた<sup>12</sup>。とりわけ、彼が1912年にドロネーを訪問したとき、色彩の面で重要な影響を受けたとされる<sup>13</sup>。クレーはスクールに属さない画家であったが、同時代の画家たちが取り組んでいた問題に対して無関心であったとは考えにくい。先ほど引用したクレーの日記からは、このような問題に対して、クレーも彼なりの解答を探求していたことがわかる。クレーはこの日記の中で、実在しない「線」を「見えるようにする」線描画というジャンルを「魂の即興画という、私本来の領域」とみなし、自分自身を最も純粋に表現できるのは線に他ならないと宣言したのである。

## (2) クレーにとって線とは何か—生成の運動

先に参照したゲールハールは、運動という視点からも、このような線描画はクレーにとって根本的意義を持つと指摘している<sup>14</sup>。クレーの第一の関心事は、運動を絵に捉え、見る者に感銘を与えることである<sup>15</sup>。クレーは、線を、手が表現する運動であると考えていた。1914年の日記には「素描は、クレヨンをにぎって記録してゆく手の表現の動きなのだ」<sup>16</sup>と書かれている。

クレーは、画家の手の動きや鑑賞者の目の動きのみならず、創造に至る過程自体が運動であるとみなしていた<sup>17</sup>。クレーはこのことについて、「どんな作品にしる、始めから出来上がったものでも、現にあるような作品でもなく、まず最初に生成であり、生成しつつある作品である」<sup>18</sup>と述べている。この言葉からは、さらに、現に目の前にある作品は完成したものでなく、今まさに生成しつつあるものでなくてはならないという考えもみてとれる。これは、クレーの書いた文章の中で繰り返し「フォルム (Form) ではなくフォルムング (Formung)」<sup>19</sup>という言い方で強調されていた事柄である。「信条告白」において、クレーは絵の生成過程を「より良き認識の国への旅」に例えている<sup>20</sup>。点から「最初の行為」である線が生まれ、線が様々に形を変えながら旅をし、やがて複雑になり、平面や空間を作り、また点へ戻る。このように、線の自由な運動によって絵が生成してゆくのである。

以上から、クレーにとって運動は重要な概念であったことがわかる。運動が彼の思考の中で持つ意味をさらに見ていこう。クレーは日記や講義ノートの中で、自分の思考の特徴を「冷たいロマン主義」<sup>21</sup>と呼んだ。日記のなかでマルクを追想している箇所ではクレーは、自分に比べてマルクははるかに人間的で地上的で、「彼の愛は、私の愛よりもあたたかかった」<sup>22</sup>、なぜなら自分は地上的なものから離れて創造の根源へ向かうからである、と述べている<sup>23</sup>。これに対してベルンハルト・マルクス (Bernhard Marx)

は、クレーの思考の特徴は「両極のあいだのバランスを取ること」であり、「冷たいロマン主義」という言葉も一種のバランス行為であるという見解に立つ<sup>24</sup>。

クレーのものの考え方・捉え方の根底にあるのは、すべてのものは対立する二極とそれらを包括する「全体」という概念で捉えられる、という考えである<sup>25</sup>。これがクレーの思考の特徴である。二極とは、善と悪、静と動、天と地、有限と無限などのあらゆる相矛盾する対立である。これらの対立を、クレーは道徳的にも、弁証法的にも考えない。例えば、我々が善と悪について道徳的に考えるならば、善を取り、悪を排すべきであると判断するだろう。しかし、クレーは善と悪を同じ重さを持った二つの極とし、善悪が同時に存在している状態を倫理的に均衡の取れた状態であるとみなすのだ。

このように二極の同時性が成立するには、二極のバランスが取れていなければならない。人間が直接感じることのできない「全体」は、バランスの取れた二極のあいだではじめて認識可能になる、とクレーは考えていた。「全体」の認識のための媒体として、最たるものは芸術作品である。芸術作品においては、両極を結びつけて一つの作品として提示することで、「全体」を象徴的に可視的にできるのである。

また、両極のあいだのバランスを取り続けるためには、両極のあいだに運動がなければならない、とクレーは考えた。クレーにとっての運動は、一方の極からもう一方の極への重心の移動に尽きるものではなく、両極から互いへ向かって発せられるものであり、これによって両極の緊張関係が保たれるのである。

したがって、運動はクレーの思考においては「両極のあいだのバランスを取ること」であるといえる。そして、クレーの芸術においては、運動は作品の創造そのものであり、線の可視化によって実現される。すなわち、線描画というジャンルにおいてこそ、「両極のあいだのバランスを取る」運動を通して、最も純粋に自身を表現できるとクレーは考えていたのである。

### (3) クレーの線の変遷

では実際にはクレーの線はどのように発展したのか。西田秀穂によれば、「緻密な細線から彩画中に色彩相互の境界線として、さらに自由な彩色との組み合わせ、モチーフを活かすための自由な線描。最後にはやや太い描線から、太い梁状の線（たいていは墨を使用）による力強い表現へと」<sup>26</sup>、線の質や役割は時代によって変化する。クレーの作品を概観すると、確かにこのような線の変遷がみられる。

1899年にはじまる独自の線を求めるクレーの闘いは、1911年に彼の線がはじめて運動らしきものを獲得したことで、一応の終わりを告げる。それまでのクレーの線には物の輪郭を縁取るやや太い線と陰影をつける細い線があり、それらは事物の再現という方向において、輪郭線と陰影という役割をそれぞれ果たしていた。しかし、1911年の『カンディード』の挿絵においては、細い線とやや太い線が分裂した状態で、別々の法則に支配された運動をしているように見える。細い線がやや太い線に絡まりつき、それによってやや太い線の運動が強調されているようだ。

その後のクレーの線については、キュビズムやバウハウスの影響を受けた幾何学的・構成的なものや引き続き線の自由な運動を追求するものなど、様々な線が生み出された。その過程で、線描画を油彩画に変質させる「油絵の具デッサン」<sup>27</sup>や、滑らかな描線によって自ずと面の重なり合う空間を生じさせ<sup>28</sup>、「瞬間的に把えられた運動の積み重ね」<sup>29</sup>を表現する「ポリフォニー」<sup>30</sup>など、彼独自のテクニックが開発された。

1930年代はじめの作品には、一筆が長く大きく画面を動く傾向、手の自由な動き（フリーハンド）に戻ったこと、線の記号化（線が面的なフォルムをつくるのではなく、線自体がフォルムとなる）の傾向、そしてこれらが一つの絵の中で共存する特徴がある。ゲールハールによると、晩年のクレーのデッサン作品にはいくつかの大シリーズがあるが、これらも前述の特徴を持っている。このいくつかの大シリーズは、フェリックス・クレー

が「集合概念の連作」と呼んだものであり、それぞれのシリーズの大多数の作品は1938年から1940年の最晩年に制作されている<sup>31</sup>。天使シリーズもその一つである。

1939年、クレーは再び、鉛筆あるいは黒色のチョークだけで、しっかりしたタッチの絵を描き出す。例えば、ゲールハールが「近似」というシリーズについて、「渦巻状の生命力溢れる線は、むくむく拵がって何かになり、その特徴は、『ややいびつで、顔の形になろうとしている』など、タイトルで説明されている。にもかかわらず、完全に具体化して物になる、ということは決してない。むしろ、作品目録でこれら一連のデッサンについて正確に補足しているように、問題なのは「〈対象〉との近似」である。時には絵のタイトルも、母音や音節をずらしたり消したりして、言葉として不完全な表現にしている、たとえばジルベン (silben)、ドゥッペル (Duppel)、アングルフ (Angruff)、ザンバンゼル (Sambansel) [アンサンブル (Ensemble)]、シュタルトウンゲ (Staltung) など<sup>32</sup>と述べているように、ここには線と作品タイトルの相互作用がある。線と作品タイトルが互いのイメージを制限することなく、むしろより自由な連想を生むような相互作用である。「近似」においては、このように線もタイトルもあえて不完全なままに置かれている。

#### (4) クレーにおける作品のタイトルの意義

ところで、クレーにとって、そもそも作品のタイトルはどのようなものだったのか。ヴォルフガング・ケルステン<sup>33</sup>の補足説明として池田祐子が指摘するように、作品自体が多義的なとき、一般的に我々はまずタイトルを手がかりにする<sup>34</sup>。しかし、クレーの場合は作品とタイトルの多義性には相関関係があり、タイトルはほのめかしに留まる<sup>35</sup>。

ハーバート・リードによれば、クレー自身「私の作品の画題は、各人が私の絵から任意に読み取るままのものでいい。しかし私にとっては絵その

ものが基本であり、私のつける画題は私の絵の解明であり、したがって私は、何か外から与えられた題目に従って挿絵的に描くことはしないのだから、これこれの人が、私の絵の中に、私自身見ていないものを見て取ることになっても、それでも結構である」<sup>36</sup>とやっている。タイトルは、クレールに言えば「洗礼名」なのである<sup>37</sup>。

クレールはひとまず作品を見、そこに見出したものをタイトルにつける。よって、我々はタイトルから絵の内容を類推するということができない。タイトルは絵の多義性を助長こそすれ、少なくしないし、そうではいけない、とクレールは考えていたのだろう。

以上から、天使シリーズについても、クレールが天使の群れを作ろうと意図してできたものではなく、作品の中のかたちを見たときにクレールがそれを天使と感じたのだと考えられる。このことを念頭に置き、以下、最晩年の天使シリーズの線描について見ていきたい。

## 最晩年の天使シリーズにおける線描

### (1) 最晩年の天使シリーズにおける線の特徴

クレールの思考の特徴は「両極のバランスを取る」という言葉に集約される。それは運動であり、線とそれによって形作られるフォルム（フォルミング）として作品の中に実現される。クレールは線描画を「魂の即興画」と呼び、線を中心的な造形方法として発展させた。線はクレールの芸術の中で、最初は自然の模写、次に魂の表出、そして線それ自体の運動の追及や幾何学化など、様々な発展を見せた。それでは、最晩年の天使シリーズの線描の特徴はどこにあるのであろうか。そして、そこから何が読み取れるだろうか。

最晩年の天使シリーズの線の性質は、一般的に、執拗な細い線の毛羽立ちとも梁のような太い線とも違う、並みの太さの、のびやかな、一筆書き

の黒い線である。まるで線が自由な意思を持ち、線が行こうとする方へ手がついていき、自動的に描かれたように迷いがなく、何かのきっかけでいつでもまた新たにフォルムが始まりそうである。

クレーは極細のものから極太のものまで、か弱いものから力強いものまで、いろんな線を作ったが、天使の線は1912年頃に始まるなめらかな並太の線である。つまり、初期の細い線から最晩年の太い線の「あいだ」にある。

また、記号的な線の組み合わせでフォルムができており、フォルムは完全に閉じていない。しかし、これら天使の線には、内へ向かう動きがある。最晩年の天使シリーズの線は面的なフォルムを作ろうとする線と、線そのものがフォルムである線の「あいだ」の存在、面化する途中にある、閉じつつある線といえる。これらは、晩年に増えた太い梁のような黒い線自体が記号化する様式とは違い、今までの主要なクレー独自の線を受け継いでいながら、記号化の方へも向かっているのである。

## (2) クレーの天使における翼—天へ向かう運動の象徴

西洋美術の歴史における天使の最大の外見的特徴は、翼である。天使はその翼によって天と地を行き来する者、というイメージが我々にはある。霊的な存在である天使には本来翼は必要ないが、5世紀からルネサンスにかけて有翼が一般的になった<sup>38</sup>。翼を持つ美しい人間、あるいは愛らしい幼児といった天使のイメージは、近代絵画にあっても生き続けている<sup>39</sup>。

ところが、天使シリーズの翼においては、一般的な羽毛らしい表現は2、3の少ない例しかなく、たいていの場合、天使の身体から突き出ている三角形の部分を翼と捉えるしかない。例えば、『未完成の天使』unfertiger Engelの三角形の翼は、頭と一緒に上に向かってきりりと立ち上がっており、ちょうど万歳をしているような格好だ。腕の代わりに生えた二枚の翼は、上へ伸びようとしている大きな葉や太い葉脈を思わせる。天使の身体は重なった幾枚もの葉に包まれているようで、胴体の付け根から脚のよう

なものが覗いている。天使は翼で上へ羽ばたくことはせず、画面が切れてしまっている下方で、むしろ脚で立っているように見える。大きな二つの目と口の線以外に顔の造作はなく、目は黒目がないために見えているのか否か定かでない。

総合すると、これは上の方へ生長する途上の植物が天使の形を持ったような、まだ幼い天使なのである。タイトルの「未完成」という言葉は、このような天使の未熟さを反映しているが、それだけではなく、これからの生長を示唆している。この天使が志向するのは、翼が伸びて行く上の方、すなわち天上である。天使の翼は、天へ向かおうとする運動そのものの形象化といえる。

だが、実は天使らしく翼を広げて天へ上ってゆくのは、『天使のごとく』engelsam と『天使の岩』der Fels der Engel の2例のみである。前者はベルンハルト・マルクスが「すでに中間領域へと上昇しており、そこでみずからのかたちを失いつつあるように見え、もはや天使に似た何かでしかない」<sup>40</sup>と指摘したように、線が閉じきっていない未完成なフォルムがどんどんかたちをなくし、天へ立ち昇っていくようである。後者は天使が城砦のようなものから生まれたのか、城砦のようなものを大勢で形作っているのか定かではないが、前者と同じく、人の形がどんどんなくなってゆくように見える。そして、融解の段階が異なる天使たちが、一斉に天を目指して上ってゆく。

### (3) 「あいだの存在」のヴァリエーション—運動の途上にある天使

この2例以外で運動している天使たちは、ほとんど例外なく画面の右方向へ進む。しかも、脚で歩いているのである。天使の図像の歴史に鑑みて珍しいこの天使たちは、天使シリーズの約5分の1を占める。一例を挙げると、『最後のこの世での歩み』letzter Erdschritt の先が丸い翼は、上へゆっくり伸びているようにも、飛ぶ準備のために今はたたんでいるよ

うにも見える。目はしっかりと前をにらみついている。自分の脚でしっかりと、大腿に右方向へ歩く。急いでいるのか、自信に満ちているのか。助走をつけて一気に天へ上る気なのかもしれない。左方向はクレーでは過去を表すことが多い<sup>41</sup>ので、これらの天使は未来に向かっていているといえる。新しい作品を未来に生み出す芸術家の行為は、神による生成、つまり世界の創造（Genesis）の比喩である、とクレーは考えていた<sup>42</sup>。したがって、新しい創造の地点は常に前方の未来の中にあり、これらの天使は前に向かって、現世および地上を歩く途上にある。

今まで見てきたように、クレーの天使は天を目指す<sup>43</sup>、あるいは未来へ向かう肉体的運動そのものの形象化といえる。天へ上がることが許されるのは、無に帰してゆくような天使である。まだ人の姿を留めた天使たちは、前方の未来、創造の地点へ一歩ずつ進んでゆく。そうして、天へ上るのを待っている。

『座って考えている』sitzt und sinntでは、天使は翼で頬杖をつき、目をつぶって何かを考えているように見える。その様子は苦悩ではなく瞑想といった風である。しかし、何を考えているかは我々にはまったくわからない。マルクスは traumhaftes という素描作品の分析において、「すでに絵のタイトルは、なんらかの夢の内容ではなく、夢をみるという出来事が、イメージとならねばならないのだということを示唆している」<sup>44</sup>と述べている。この考えによれば、『座って考えている』の天使は考えることそのものの表現であると読める。つまり、これは思考の身振り自体の表象なのである。グリーンバーグが「形容詞はこの場合に適さない、ただ動詞のみ」<sup>45</sup>と評したのは、核心を突いていたといえるだろう。さらにいえば、これが示すのは精神的な運動である。

以上から、肉体的あるいは精神的運動そのものを表す天使がいることがわかった。これらの天使たちは、いかえれば、肉体や精神の動きの結果を表すのではなく、その途上にあることを表す。つまり、「あいだにある存在」のヴァリエーションの一つである。

#### (4) 「あいだの存在」のヴァリエーション—運動し続ける天使の身体

上述の天使の中にも腕か脚、もしくは両方ともなく、代わりに翼が生えている者がいた。この天使たちははじめから翼が生えていたのだろうか。おそらく、そうではない。なぜなら、腕や脚が天へ上るための翼に変化する過程にある天使もいるからだ。『脚の代わりに翼』statt Beinen Flügelでは、翼はまだ脚があることに関係なく脚の付け根から生えてきており、右脚から徐々に翼に呑み込まれてゆくか、翼に変化してゆくようである。このように、天使は翼や脚を使って今まさに運動しているのみならず、天使の脚や翼自体が変化する運動の途上にある。

また、天使の目にも運動が見られる。『おませな天使』altkluger Engelの目を見ると、実は片方の黒目は上を、もう片方の黒目は下を向いている。この天使も天への意志（天への憧れ）を持っているが、自分はまだ不完全であることを自覚しているのだから、肩をすくめて恥ずかしがっているのではないか。「おませな」という言葉は、このような想像をさせる。

天使シリーズで『おませな天使』の次の『旧約聖書の天使』Engel des alten Testamentesも、同じように黒目が上と下を向いている。しかし、これはまた別の内容を想起させる。すなわち、キリスト教において神と人間を仲介するという使命を持つ天使は、神の天上と人間の地上のどちらも見ていなければならないのである。こうしてみると、上と下を同時に見ている目は、天使が天と地のあいだにあることを示唆しているようだ。

#### (5) 「あいだの存在」のヴァリエーション—様々な二極のあいだにいる天使

上述のように、クレーの線描の特徴である運動という観点から、天使は「まだ」を示す記号、不完全・未完成・未熟な「あいだの存在」であると見ることができる。運動の他にも「あいだ」を表す天使はある。『ミス・エンジェル』Miss.engelには女性的な体の特徴が多くあるので、女性の天使なのだ

ろう。「ミス」という言葉は「女性」と「できそこない」の両方を示唆し、性のない天使となるはずが誤って女性のかたちになってしまった、あるいは女性から天使になりそびれた、という感じがする。

この明らかに女性形の天使と『ルシファーの接近』*Näherung Lucifer*の明らかに男性形の墮天使ルシファーを除けば、ほとんどのクレーの天使は無性的である。天使の図像の歴史を見ると、キリスト教の初期より天使はその豊かな能力を象徴する意味で若者の姿で表されており、人の娘を妻にしたという聖書の記述と合わせて若い男性の姿で示された。だが、ルネサンスの頃に女性的イメージあるいは両性具有的イメージで描かれるようになる<sup>46</sup>。また、15世紀にギリシャ神話のエロス（クピド）から派生した有翼の小童プットーのイメージが復活し、ラファエロによってプットーの天使の一類型が完成してから、聖母子にまどわりつくように飛び交うプットーのイメージは天使の定番となった。しかし、クレーの天使の形象にはプットーの特徴を持つ者もほとんどおらず、全体的にかろうじて人のかたちに見えるというほどに抽象化されている。つまり、クレーの天使は男性と女性のあいだ、有性と無性のあいだ、子どもと大人のあいだにあるといえるだろう。

以上で見てきたようなクレーの天使のかたちは、それらを形作る線そのものが「あいだ」を示していることによって、強められる。さらに、時にはタイトルによって、「あいだ」の存在についてより多義的な意味合いを獲得するのである。

おわりに

晩年の天使シリーズにおける天使たちは、肉体的・精神的運動の直中にあり、極と極のあいだを示す不完全で発展途上の線と、それにもとづくかたち、「洗礼名」を持つ。それらは現在及び過去と未来、天と地、有性と無性といった二極の「あいだの存在」である。クレーにとっては自分自身、

そして芸術家というものをまさにこのように表現していた。クレーは芸術家の役割を樹木の比喩を用いて説明している。クレーにとっては、根（創造の根源）と樹冠（作品）のあいだで、樹液（靈感）を送る幹が、芸術家なのである<sup>47</sup>。芸術家は単なる媒介者に過ぎない。

だが、芸術家は人間が直接感じることのできない「全体」を芸術作品の中に実現できるのであり、これこそクレーの言う「見えるようにすること」である。クレーは、全体を可視的にできるのは創造的な人間、つまり芸術家のみと密かに自負していたのではないか。そして、その手段となったのが、おそらく独立した線である。

「あいだ」にある天使と「あいだ」にある芸術家。クレーのすべての作品が自画像の内容を持つように、クレーの天使も自画像の一つのヴァリエーションであるといえる。クレーは、仲介者という伝統的な天使の性質によって、特に芸術家としての自己を暗示し、そこに独自の運動と不完全さを付け加えた。人間がいくつもある自己の一面を統合することでアイデンティティを確立するものならば、クレーの天使は芸術家でありながら一個の人間でもあるクレーの、一つの統合の姿といえるかもしれない。

このようにクレーが個人的・精神的なイメージを豊かに表すことができたのは、線に自然主義を超える意義を認め、独自の線の表現を常に開拓しようと努めた結果に他ならない。自分の心の中のものを見るようにするための思考と手の動きの修練であるクレーの線は、豊かな文脈を持つ天使のイメージを得て、そのタイトルと相互に作用し、無限に広がる自己のイメージを獲得したといえる。そうして、自然の模倣でなくなって以後の芸術の一つの道筋を確かに示したのである。

[本論は 2008 年度提出の卒業論文をもとに改稿したものである。]

【注】

- 1 パウル・クレー、南原実訳『クレーの日記』（東京、新潮社、1961年）258頁。  
以下で本文中に引用しているので、詳細はそちらを参照のこと。
- 2 西田秀穂『パウル・クレーの芸術：その画材と技法と』（仙台、東北大学出版会、2001）36頁。
- 3 土肥美夫『クレーの素描』（東京、岩崎美術社、1986年）所収の土肥による論考「クレーの素描について」、3頁。
- 4 以下、土肥、前掲書、3頁。
- 5 クリスティアン・ゲールハール、中野京子訳『クレー』（東京、岩崎美術社、1992年）193頁。
- 6 前掲書、193-194頁。
- 7 Paul Klee: Das bildnerische Denken. Fünfte Auflage. Basel. 1990. p.76より引用、志野訳。パウル・クレー、ユルグ・シュピラー編、土方定一〔他〕訳『造形思考』（東京、新潮社、1973年）上巻、122頁には「芸術の本質は、見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある。」とある。
- 8 『クレーの日記』、257-258頁。
- 9 以下、Clement Greenberg: Art Chronicle: On Paul Klee (1870-1940). THE COLLECTED ESSAYS AND CRITICISM. Volume 1 Perceptions and Judgments 1939-1944. Chicago and London. 1986. p.67-70.
- 10 以下、藤枝晃雄〔他〕、土肥美夫〔他〕編『芸術の革命』講座20世紀の芸術3（東京、岩波書店、1989年）51-88頁。
- 11 アンドレ・ブルトン、巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言：溶ける魚』岩波新書（東京、岩波書店、1992年）49頁。同46頁のシュルレアリスムの定義によると、シュルレアリスムとは「心の純粋な自動現象（オートマティスム）」である。
- 12 フェリックス・クレー、矢内原伊作・土肥美夫訳『パウル・クレー：遺稿・未発表書簡・写真の資料による画家の生涯と作品』（東京、みすず書房、1978年）214頁。
- 13 前掲書、215頁。
- 14 C. ゲールハール、前掲書、195頁。

- 15 同上。
- 16 『クレーの日記』、333 頁。
- 17 C. ゲールハール、前掲書、195 頁。
- 18 『造形思考』下巻、521 頁より引用。
- 19 パウル・クレー、ユルグ・シュピラー編、南原実訳『無限の造形』（東京、新潮社、1981 年）133 頁に「フォルムではなくて、形づくること、フォルムングが、すなわち最後に姿をあらわすフォルムではなくて、生成しつづつあるフォルム、生成、ゲネシスとしてのフォルムが大切なのである」とある。「フォルムング」は、フォルムが完成形ではなく生成する運動の途中形態であることを強調するクレーの造語である。
- 20 『造形思考』上巻、122-124 頁。
- 21 『造形思考』下巻、536 頁。
- 22 『クレーの日記』、370 頁。
- 23 前掲書、370-372 頁。371 頁では「炎と燃えるわが情熱は、むしろ死者に近い。」とも述べられている。
- 24 Bernhard Marx: Balancieren im Zwischenraum. Zwischenreiche bei Paul Klee. Würzburg. 2007. p.101.
- 25 以下、Bernhard Marx. p.100-101 を参照。
- 26 西田、前掲書、36 頁より引用。
- 27 線描画を油絵の具で紙に転写する手法。C. ゲールハール、前掲書、208 頁より引用。
- 28 土肥、前掲書、土肥による作品解説の 9 頁より引用。
- 29 『造形思考』、186 頁。同上に引用。
- 30 土肥、前掲書、土肥による作品解説の 9 頁によると、クレーはこの手法を「ポリフォニー」という音楽用語で呼んだ。「ポリフォニー」は、アンドリュウ・ケーガン、西田秀穂／有川幾夫訳『パウル・クレー：絵画と音楽』（東京、音楽之友社、1990 年）35 頁によると、「異なった音域における旋律の反復と変奏」と説明されている。
- 31 クレーの息子である F. クレーによって「芸術家、多様な自画像」「おまわりさん、陽気なヴァリエーション」「細密画、肖像画の習作」「エイドラ＝ヴァイラント」「受難

- の諸相、人間性の苦悩を表す作品。」「ウルクス、魔法の、寓話の、空想の動物」「近似」「地獄の公園」「天使」という9つのシリーズ名が記されている。F. クレー、前掲書、196-200頁。
- 32 C. ゲールハール、前掲書、215頁より引用。
- 33 ヴォルフガング・ケルステン、池田祐子訳『クレー「大はしゃぎ」 芸術家としての実存の寓意』（東京、三元社、1997年）において、ケルステンはクレーの『大はしゃぎ』という作例のみを取り上げ、タイトルの Übermut（訳語:「大はしゃぎ」など）という言葉の多義性を作品分析の根底においている。
- 34 前掲書、107頁。
- 35 前掲書、108頁。
- 36 Verlag-Benteli: Über die moderne Kunst. Bern-Bümeltz. 1945. p.5からの引用。ハーバート・リード、片山敏彦訳解説『クレエ:1879-1940』（東京、みすず書房、1954年）20頁。
- 37 F. クレー／黒江光彦、黒江信子訳『クレー』世界美術全集 31（東京、小学館、1979年）147頁。
- 38 佐々木英也『天使たちのルネサンス』NHK ブックス（東京、日本放送出版協会、2000年）30頁。
- 39 利倉隆『天使の美術と物語』（東京、美術出版社、1999年）17頁、35頁。
- 40 Bernhard Marx p.108-110.
- 41 前田富士男／宮下誠／いしいしんじ [他]『パウル・クレー 絵画のたくらみ』とんぼの本（東京、新潮社、2007年）、98頁。
- 42 「芸術は創造の比喩である」（F. クレー、前掲書、24頁のパウル・クレー自身による日記覚え書）、および「創造は生成として、作品の可視的な表面の下で生命をもつ」（『造形思考』下巻、538頁）を参照。
- 43 「天使シリーズ」の題辞として、1939年の作品目録にクレーは、二重の引用符を使って象徴的にこう記した、「『我々のところ同様、そこには何でもある、ただ天使のような』」。以上、C. ゲールハール、前掲書、218頁より引用。
- 44 Bernhard Marx. p.142.

- 45 Clement Greenberg, p.67.  
46 利倉、前掲書、17 頁。  
47 『造形思考』上巻、131-132 頁。

## 【参考資料】

### 1. 日本語文献

- クレー、パウル『クレーの日記』南原実訳 東京、新潮社、1961 年。  
クレー、パウル『造形思考』ユルグ・シュピラー編、土方定一〔他〕訳 上下巻 東京、新潮社、1973 年。  
クレー、パウル『無限の造形』ユルグ・シュピラー編、南原実訳 上下巻 東京、新潮社、1981 年。  
クレー、フェリックス『パウル・クレー：遺稿・未発表書簡・写真の資料による画家の生涯と作品』矢内原伊作／土肥美夫訳 東京、みすず書房、1978 年。  
クレー、フェリックス／黒江光彦『クレー』黒江信子訳 世界美術全集 31 東京、小学館、1979 年。  
ケーガン、アンドリュー『パウル・クレー：絵画と音楽』西田秀穂／有川幾夫訳 東京、音楽之友社、1990 年  
ケルステン、ヴォルフガング『クレー「大はしゃぎ」 芸術家としての実存の寓意 池田祐子訳 東京、三元社、1997 年。  
ゲールハール、クリスティアン『クレー』中野京子訳 東京、岩崎美術社、1992 年。  
佐々木英也『天使たちのルネサンス』NHK ブックス 東京、日本放送出版協会、2000 年。  
利倉隆『天使の美術と物語』東京、美術出版社、1999 年。  
土肥美夫編集解説『クレーの素描』東京、岩崎美術社、1986 年。  
西田秀穂『パウル・クレーの芸術：その画材と技法と』仙台、東北大学出版会、2001 年。  
藤枝晃雄〔他〕『芸術の革命』土肥美夫〔他〕編 講座 20 世紀の芸術 3 東京、岩波書店、1989 年。  
ブルトン、アンドレ『シュルレアリスム宣言；溶ける魚』巖谷國士訳 岩波新書 東京、岩波書店、1992 年。

前田富士男／宮下誠／いしいしんじ [他] 『パウル・クレー 絵画のたぐらみ』 とんぼの本 東京、新潮社、2007年。

リード、ハーバート 『クレエ:1879-1940』 片山敏彦訳解説 東京、みすず書房、1954年。

## II. 外国語文献

Klee, Paul. Das bildnerische Denken. Fünfte Auflage. Basel, 1990.

Greenberg, Clement. THE COLLECTED ESSAYS AND CRITICISM : Volume 1  
Perceptions and Judgments 1939-1944. Chicago and London, 1986.

Marx, Bernhard. Balancieren im Zwischenraum. Zwischenreiche bei Paul Klee.  
Würzburg, 2007.

## III. ウェブサイト

Zentrum Paul Klee Bern [http://www.paulkleezentrum.ch/ww/de/pub/web\\_root.cfm](http://www.paulkleezentrum.ch/ww/de/pub/web_root.cfm)