

パウル・クレー 《蛾の踊り》

寺門 臨太郎

一九三〇年頃から約十年にわたり銀行の海外駐在員として滞歐していた和田定夫（わだ・さだお、一九〇八—一九九五）は、本業とは別に熱心な美術愛好家でもあった。ある未公刊の書簡が知られるところでは、一九三七年もしくは三八年に自身の妻女が描いた絵の写真を携えて猪熊弦一郎夫妻らとともにマティスのもとを訪れて油画を譲り受けた¹り、同じ頃にポナールの作品を購入するなどしたという。そして、第二次世界大戦終結の年、ジョアン・ミロをバルセロナのアトリエに訪ねたり、戦後ほどない時期に知遇を得て以来たびたびパリにアン・ス・アルトゥングを訪問するなどしていた彼の名は、そうした芸術的体験に基づく美術雑誌への寄稿によっても知られている。和田がとりわけ深く敬愛した画家はパウル・クレー（一八七九—一九四〇）であり、それは彼を画家の巡った各所の行脚へと駆り立て、それにまつわる著作の執筆に導くほどだった。彼の収集した中で特に優れた作品がクレーの彩色画《蛾の踊り》（一九二三—二四）であり、入手のいきさつは一九四九年の『みづゑ』誌所収のエッセイで回想されている。

在住地の「北独日市でデューラーやレンブラントのエッチングの掘出物を探すのがせめてもの楽」しみだった和田は、「第二次欧洲戦争が始つた翌年の春」「行きつけの画商Mを訪れ」た。かつてファン・ゴッホやムンク、あるいはノルデなどの作品を扱ったこともあったという主人M某の口から、偶然にも「昔馴染のクレーの名」を聞いた彼は、Mにクレーとの面会の仲介を依頼し、ドイツ中北部ブラウンシュヴァイクの実業家にして熱心な美術愛好家であるオットー・ラルフス（一八九二—一九五五）を紹介される。「ラルフス氏の名は新美術収集家として前から知つて」いた和田は、Mによる紹介状を持参して「五月の終頃」にラルフスを訪ねた。「全壁面独逸近代画を以つて埋められて」いる居間で、「狂燥学を奏している」カンディンスキー、「沼の秘密を語つている」ノルデ、「幾何学的尖光を漂し」ているファイニンガー、そして「碧空に白の楕円の遊戯をしている」アルプのほか、「緑と黒と白の階調、森と塔の二重唱をしている」クレーを目の当たりにする。しかし、何よりも彼を驚かせたのは、「学生の頃ユンゲ・クンストで知り、その後平凡社版世界美術全集の口絵に原色版として掲げられ、カイエダール社のグローマンの『ポール・クレー』にも又クリスチャン・ツェルボスの『現代芸術史』にもものり屢々お目にかゝつた『蛾の踊り』だった。その場でラルフスに《蛾の踊り》の譲渡を懇願し、「案に相違して」快諾を得た和田は、件の「M画商を通じて取引」し、「数日後間違ひなく」その作品をみずからの所蔵とした。

このエッセイは、「果たして蛾は死んだでしょうか。それともまだ生きていますでしょうか。私のあの蛾は？」と結ばれている。そして、前出の未公開書簡によると、彼は戦禍を避けるために《蛾の踊り》を含む収集美術品を第三者の手に委ねて帰国の途に就いたため、それらはしばらくの間行方が不明であったが、戦後一九五〇年になってようやくそれらを受け取ることができたという。

一九九八年、愛知県美術館はその《蛾の踊り》をコレクションに加えた。

和田の回想にもあるとおり、この彩色画はブラウンシュヴァイクのオットー・ラルフスの旧蔵品だった。ラルフスは、クレリーの画家としての活動の後ろ盾となった組織「クレリー協会」を主宰した人物であり、《蛾の踊り》は彼が初めてクレリー自身から直に買い取った作品の一枚として、つとに知られていた。一九二四年のウィル・グローマンは初期の論考にこれを原色図版で収載し、さらに「パウハウスにおいて現代的な問題として彼の前に立ちほだかる機械的な事象を、超自然の存在にまで高めた」⁸ 作例としている。クレリーと年来の知己だったこの美術史研究者による一連の論考は、今日では既に「個人的な面識から成立している点で独自の価値を持つが、何の批判的距離をも置かず書かれている」⁹ などとして退けられる傾向にある。けれども、この場合には、ただ当該作品そのものが成立直後に言及の対象とされている点のみをもってして、同時代の貴重な「証言」として興味を惹く。一方、一九八四年のユルゲン・グレーゼマーの見方を借りながら、この由緒ある《蛾の踊り》の位置を予め確認しておくなら、それは一九一九年から二五年に集中して制作された彼独自の技法作品である「水彩絵具で彩色された油彩素描」の中でも、「色相が重なり合っただけで格子模様で画面を覆うという手の込みようで、とりわけ労力の注がれた作品群」¹⁰ の優れた作例のひとつと言えるであろう。

本稿は、まずクレリーが画家として最大の転機を迎えた一九二〇年頃から作品が制作された時期までの彼が置かれた環境を俯瞰し、次いで実際の作品観察から想定される制作過程と原状を整理し、技法の個々とクレリー自身の理論的考察、あるいはクレリーの芸術に幾年にもわたり通底していた芸術観などを関連づけ、さらには主題の多義性について記述することで、この新たな収蔵作品を紹介するものである。

I 一九二〇年頃のクレリーと《蛾の踊り》

クレリーにとって一九二〇年頃、つまり自身が四十歳を迎えた前後は、画家として最大の転機にあたる。

一九一九年十月一日、彼はミュンヘンの美術商ハンス・ゴルトツ（一八七三—一九二七）との専売契約書に署名し、所定の年間最低収入が保証される当座三年の専売契約を結んだ。¹¹ これをもって彼は、妻女子リリーのピアノに

家計を委ねざるを得なかった生活から、ついに脱け出すことができた。そのような当時の彼の心持ちは、十年來の友人アルフレート・クビーンに宛てられた書簡にうかがうことができる。

「これまでのところ、ゴルツはよくやってくれています。この結果には僕なりに満足しています。今や展覧会のことをあれこれ自分で案じなくても良いのです。商いのためのやりとりもまったく要らない！もう嬉しくてたまりません」。

この書簡の一節で示されているのは、ただ制作に集中できる環境が整いつつあることに対するクレーの満足感であり、決して現実の経済的な充足感ではない。敗戦を喫した第一次世界大戦による帝国の崩壊後、ドイツには一九一八年十一月の革命を承けてヴァイマル共和国が誕生した。一方、当時クレーのいたミュンヘンでは反政府活動がバイエルン・レーテ共和国の建国を唄ったもののヴァイマルの政府軍に鎮圧され、その余波を被った彼自身も郷国スイスへの疎開を余儀なくされた。そして、インフレの波が日増しに高まり、遅くとも一九二三年までにヴァイマル共和国の経済は破綻する。つまりこの場合、クビーンに「嬉しくてたまらない」という心境を伝えたクレーの収入は、額面でこそゴルツとの契約前年の九倍を超えていたが、実勢の貨幣価値から見れば二倍にも満たなかったのである。

クレーはゴルツとの契約を一度更新して一九二五年まで継続した。興味深いのは、その一九一九年以降五年余りの間に制作された作品のうち、『蛾の踊り』にも使われている「油彩転写」の技法を用いたものが二四〇余点にのぼることである。ここで、ほとんどクレー独自のものと見なされるこの技法を用いた作品が、それほどまで多数手がけられた遠因をそのゴルツとの契約に帰することは可能であろう。ゴルツとの取り決めとして、多色の水彩画は単色の素描に比して二、三倍の価格に設定されていた。つまり、顧客の購買心を刺激する絵は単色のものよりも多色彩色されたものであると、クレーは自分の生活と制作活動の行く末が彼を通じて作品売却の好不況にかかっているのを承知しており、ちょうどその頃、素描に直接彩色する水彩画ではなく、「油彩転写」と水彩の併用技法に一本の活路を見出していたことで、彼らふたりの思惑は偶然の一致を見たのである。

一九二〇年五月、三百六十二点から成る大規模なクレーの展覧会が、ゴルツの画廊「ノイエ・クンスト」で開かれた。この展覧会に際してゴルツは自家刊行誌『デア・アララト』でクレー特別号を企画し、出品目録のほか、クレー自身が日記を基に執筆し、しかもクレー本人の意思によって彼自身を神祕のヴェールで包み込むように巧みな演出がなされた評伝を収載した。それからほどなく、『デア・アララト』誌の編集に関わった美術評論家レオポルト・ツァーンと、法学を修めたのち美術研究に転じたヘルマン・フォン・ヴェダーコプとによって、『デア・アララト』とほぼ同じ内容の評伝を収めたモノグラフが相次いで刊行され、さらに翌年には芸術学研究者ウ

イルヘルム・ハウゼンシュタインによる著作も出版された¹⁹⁾。これら一連の初期モノグラフィの刊行をもって、クレールを取り巻く経済的、社会的環境は、彼自身の望んだ方向へ向かって急激に整えられていくことになったのである。

そして、一九二〇年の秋、彼はヴァイマルの国立バウハウスから招聘を受けた。十月二十五日に彼は突然の電信を受け取り、ほどなく同二十九日附の書簡で具体的な条件などを提示されたわけだが、それら電信と書簡の発信者ヴァルター・グローピウスが約束したのは、教育者としての身分の保証、つまりゴルツからの収入以外にも固定した賃金を保証することだった²⁰⁾。前年にシュトゥットガルトでの教職を直前で反故にされていたクレールとしては、この時バウハウスで教壇に立てることへの関心がにわか膨らんだのは当然であり、また経済的な安定感と制作のための環境がいっそう改善されるであろう絶好の機会を逃そうはずもなかった。

翌一九二一年の四月十四日にバウハウスでの講義を開始したクレールは、同月十六日附で妻女へ宛てた書簡で「線描Zeichnungは、彩色をもって描き出される形態die materische Formと密接な関係を保ち、いわば楽曲における旋律のようなものだ」と書き綴り、連続講座を受け持ち始めた翌月十三日附の書簡では「明暗に係る概念の相対性die Relativität der Begriffe hell und dunkel」に関して講義した旨を知らせ、さらに六月二十一日附で「色彩の階層づけによる絵画die abgestufte Tonmalerei」に言及している²¹⁾。これらの私的で個人的な書簡記述の断片に示唆されているように、そのころのクレールは、たとえば線描と彩色、そして色彩の階層についての考察を行い、その内容を教師として学生たちに語ることに集中しようとする日常をおくっていた。そして、十年ほど潮る一九一四年四月の「色彩への開眼」で知られるチュニジアへの旅を終え、ミュンヘンに戻った直後の日記で明確に意識されていた概念が、この時点での芸術観の根幹にも貫かれていた。すなわち、「創造的なのは、まさに途中の過程であり、これこそ最も大切なもので、生成は存在にまさる²²⁾」。しかし、彼のそうした造形芸術に対する生真面目な純粹さは、むやみに超俗的なものだったわけではない。彼は、バウハウスのスタッフであれば当然避けられなかった内部的な軋轢——グローピウスとヨハネス・イッテンの確執と和解に象徴されるような——から一定の距離を保とうしながらも、そうした環境の直中で、それ自体をむしろ「超越した視点から」眺め、自作のモチーフにするのを厭わなかった²³⁾。

《蛾の踊り》が制作された一九二三年、ヴァイマルではバウハウスの創設四周年を記念して「バウハウス週間」(自八月十五日、至同十九日)と、併催企画「バウハウス展」(至九月三十日)が開かれた。その年クレールが知遇を得た人物に、オットー・ラルフスがいた。

ラルフスは、バウハウス週間よりも前にすでに書簡での交友を経て、クレールの作品一点を入手していた²⁴⁾。現在ブラウンシュヴァイク市立博物館が所蔵する彼の芸術家芳名帳は、まさにこのクレールとの親交から生まれたものであり、その表紙に書かれた「Gaestebuch/ Otto Ralfs」というタイトル文字はクレールがデザインしている。そして、単なる美術愛好家であることに飽き足らなかったラルフスは、翌一九二四年にクレールをはじめ、ヴァシリ

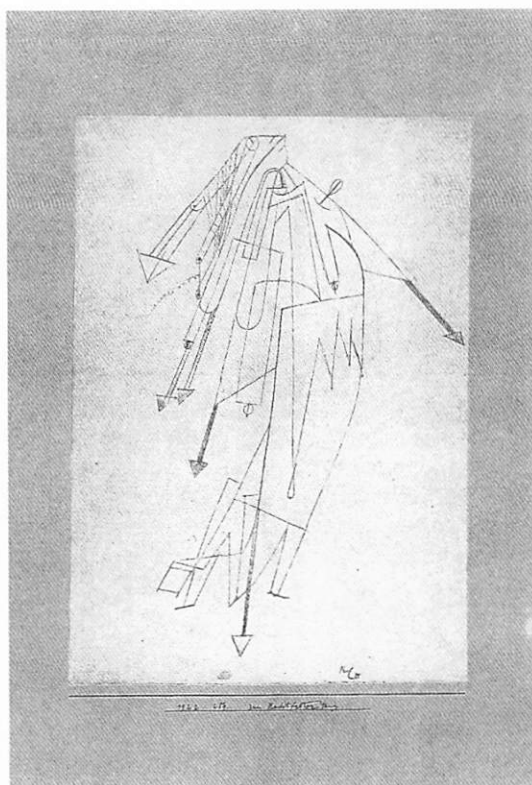
ー・カンディンスキーやライオネル・ファイニンガーなど「若き芸術家たち Junge Künstler」の活動の後ろ盾となる組織として「ユンゲ・クンスト友の会 (Gesellschaft der Freunde junger Kunst)」を主宰創設し、ブラウンシュヴァイク市内の愛好家たちと展覧会や講演会を主催した。⁽³⁴⁾ さらに彼は、「専門の美術商の向こうを張ってクレールを経済的に援助しようと考え」、クレールとゴルツの専売契約が満了を迎えるのと相前後する一九二五年に「クレール協会 (Klee Gesellschaft)」を設立した。⁽³⁵⁾ すでに触れたように、ゴルツとの契約期間中に夥しい数の作品に適用された油彩転写と水彩の併用技法は、この年を境にして急激に減る。⁽³⁶⁾ そして、その「クレール協会」では、月額五十マルクの会費納入と引き換えに、会員は優先的な作品の購入と限定制作の版画を頒付される権利が与えられ、またクレール自身は年額最低六千マルクの支援を約束された。⁽³⁷⁾ このようなかたちでの経済的援助は、クレールがのちにエジプトへ旅行するのを可能にし、それによって彼の表現形式は重要な変容を促されることになるのである。⁽³⁸⁾

ふたりが出会った一九二三年の秋、幾度目かのヴァイマル訪問の折にラルフスは、初めてクレールから直に作品を三点購入した。それは、『アちらへ』と憧れる寺院の壁画』(一九二二/三〇、現ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵)、《黄色い鳥たちのいる風景》(一九二二/三二、現スイス、個人蔵)、そして《蛾の踊り》の三点だった。⁽³⁹⁾

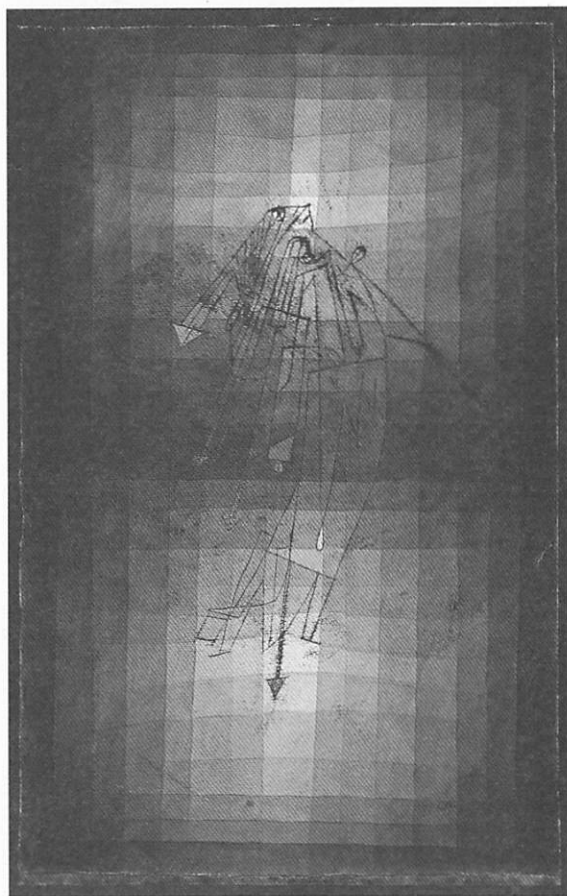
II 《蛾の踊り》の現状と原状

《蛾の踊り》をラルフスから譲り受けた経緯を一九四九年の『みづゑ』誌上に回想した和田は、その執筆時点で当の作品が手許にないまま、ただ幾冊かの書籍に掲載された複製図版をたよりにして、自分の脳裏に印されたイメージを喚起しようとした。

「『蛾の踊』は油絵の大きさというならば四号風景で、木炭紙に画かれた水彩画です。この木炭紙も画面の効果をあげる為か紙を綺麗に切らず、わざと鈍刀できり、それをオリブ色の台紙に張りつけています。『中略』色彩も平凡社版の世界美術全集と大変違います。あの原色版にはピンク色がはいっているが、原画にはピンク色など全然ありません。『中略』先ず上下左右は淡いインディゴで塗りつぶし漸次内側へ来るに従って、クロームグリーン系の色が強く、画面を折半した上下の中央はネーブルスイエローとレモンイエローとで塗りつぶしています」⁽⁴⁰⁾。



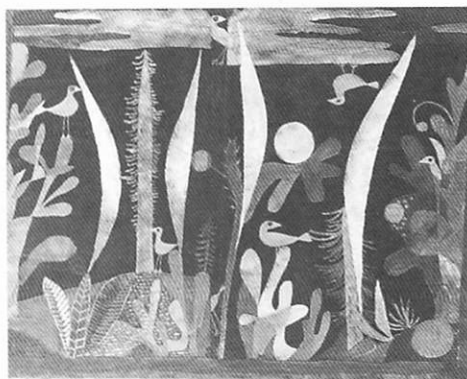
1. 《蝶の踊りのために》1922/254
ベルン美術館、パウル・クレイ財団蔵



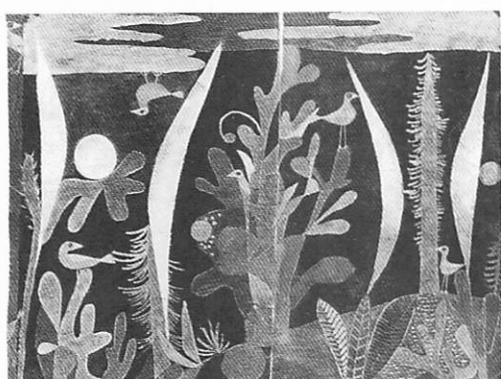
2. 《蝶の踊り》1923/124 愛知県美術館蔵

和田が記述した作品の特徴は、寸法であれ色彩であれ、我々が目の前にしているものと幾分か違う。しかし、たとえば年月を経たことによる退色の可能性を考慮するならば、その記述内容は無下に退けられるものではない、またそもそも彼の回想と作品の現状との異同を逐一指摘するのは、さほど意味がない。いずれにせよ、いま眼前にある作品の状態を観察することで、制作手順や原状をある程度まで推測することができる。

クレイは、まず一九二二年に素描《蝶の踊りのために》（一九二二/二五四、ベルン美術館、パウル・クレイ財団蔵）（図1）を用意し、翌年その輪郭線をそのまま簀の目紙に「油彩転写」することをもって彩色画《蝶の踊り》（図2）の制作に取り掛かった。この簀の目紙は、上辺が三二六ミリ、その左角から垂直に下ろした直線と下辺を左方で延長した直線との交差点で四八三ミリを測る台形状で、上辺が漉き放しであるほか、残り三辺も鋭利な刃物で断裁されたのではなく、何らかの方法で現在の大きさと形状に破られたものと思われる。そして、それは縦横それぞれ六一三ミリ、四二二ミリの生成りの厚紙に貼付されている。いわゆる「作品の寸法」は、厚紙に貼られた簀の目紙を取り囲むようにして台紙上に引かれている黒い枠取りまでの部分の大きさであり、これが



3. 〈黄色い鳥たちのいる風景〉 1923/32 スイス、個人蔵



4. 1923/32のための第一の紙葉 (推測再現)

縦五・三ミリ、横三・三・四ミリ。右辺中央よりやや下に破れがあり、画面左下には複数の折皺が見られる。前者は、当該作品を複製した最初期の図版には確認できず、少なくとも完成前に生じた破れではないと判る。それに対して後者の皺襞については、その上に水彩絵具による賦彩の痕跡が認められないことから、彩色作業より後のものである可能性は極めて低い。

原画の輪郭線が転写されたのち、簀の目紙は台紙に貼付され、さらに水彩絵具で彩色された。幾層もの色彩の帯のうち、まずイエロー・オーカーもしくは黄色味を帯びたブラウン系の絵具を使って明度差のある左右方向の階層が作られ、次いで同じようにインディゴかブルシャンあたりのブルー系の絵具で上下左右の各方向の縞帯が作られた。この明度変化による階層は、水彩絵具の透明な特性が存分に引き出されるよう一段階ずつ完全な乾燥を待ちながら、丁寧に重色された結果である。なお、和田の記述にあるレモンイエローとネイブルスイエローは、インディゴかブルシャンなど当該作品に用いられたと思われるブルー系の絵具と同等、もしくはそれ以上に堅牢な耐光性をもっており、仮にそのイエロー系の色彩が経年変化を来して現状のような比較的ブラウン系の色彩まで退色したなら、ブルー系の部分も相応に退色しているはずであり、したがってクレイはレモンイエローもネイブルスイエローも使っていないと考えるのが妥当である。

この「転写、貼付、彩色」という手順を想定する根拠は、すでに前段で見たように、簀の目紙の左下方にある皺襞に水彩絵具が乗っていないことである。貼付と彩色の関係で同様の手順を踏んで完成された作例として、やはりラルフス旧蔵だった〈黄色い鳥たちのいる風景〉(図3)が挙げられる。その水彩画の場合には、ほぼ完全な程度まで彩色が仕上がった第一の紙葉(図4)を真ん中で切断し、さらに左右各々が入れ替えられた切片を、第二の紙(厚紙)に貼付する。そして、その切断のうえ左右入れ替えで貼付された第一の紙葉の四周を帯状に塗り、なおかつ左右各切片を分かつ中央には別な厚紙の切片が貼り込まれるとともに、樹葉や鳥などのモチーフが補われて現状とされている。しかし、このような作例があるものの、なおも〈蛾の踊り〉に関しては、紙漉きの段階で何らかの異物が混入した可能性が完全に退けられない限り、その手順は推測の域を出ない。なお、貼付と彩色の前後によらず、ともかくも彩色前に鉛筆で縦横の直線が引かれ、色彩の階層を構成する目安とされた。

転写、彩色、貼付のすべてが済んだのち、簀の目紙を取り囲むように台紙に黒い帯状の枠が作られた。それは、まずインクで輪郭線が与えられ、それから黒の水彩絵具で塗られている。この時、簀の目紙に予めインディゴの類で塗られてあったイメージ領域のうち左辺上部と右辺下部が、その黒の絵具で若干ながら侵された。また、同じ段階で、簀の目紙の下縁と帯状の枠の下辺上縁との間には何ら彩色の施されていない余白が残され、そこに薄く溶いた黒の水彩絵具か、もしくは薄墨が塗られ、その上にインクで制作年、作品番号、そして作品題名「1923.124 Nachhalteranz」が書き込まれた。なお、簀の目紙と台紙に引かれた黒い枠取りとの関係から見て、現状の生成りの厚紙は作品成立当初のものと判断され、和田が記すグリーン系の厚紙であった可能性はほとんどない。



6. 《恋に堕ちた男》 1923/91
愛知県美術館蔵



5. 《生成途上の頭部》 1919/79
ベルン美術館、パウル・クレール財団蔵

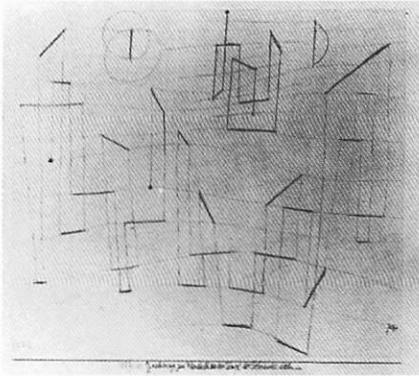
III aquarellierte Ölfarbezeichnung 「水彩絵具で彩色された油彩素描」と色彩の階層

すでに触れたように、クレールは一九一九年から二五年にかけて、「油彩転写」の技法を多用した。「線描は、彩色をもって描き出される形態と緊密な関係を保ち、いわば楽曲における旋律のようなものだ」と考えていた彼は、もちろん通例の素描の上に直接彩色することも少なくなかった。しかし、彩色の有無にかかわらず、まず「素描の厳格な輪郭線をほぐす努力¹⁴⁾」の結果として彼が到達したのは、「転写」によって線の硬さを緩和することであり、またそれによって生じた豊かな表情の線質を殺さずに彩色を施すことだった。

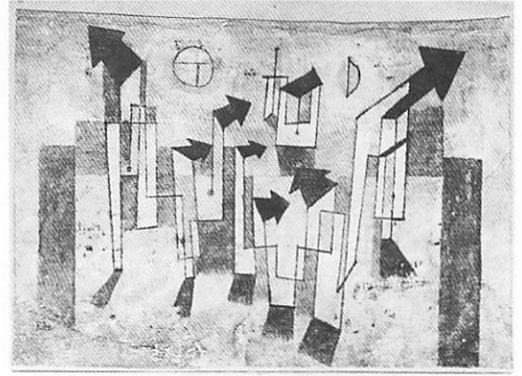
いわゆる「油彩転写 Ölpausage」の技法は、一九一九年に《生成途上の頭部》(一九一九/七九、ベルン美術館、パウル・クレール財団蔵)(図5)など無彩色の作品で試されたのが最初とされる¹⁵⁾。

揮発性に優れた油脂で溶いた黒の絵具が塗布された紙を裏返し、何も描かれていないもう一枚の紙の上に乗せる。それら二枚の上に原画としてのイメージが素描された紙葉を乗せ、さらにその描線を尖筆の類でなぞれば、一番下に敷かれた紙の上に原画と同じ画像が複製される。それは間違いなく原画の複製でありながら、新たに生まれた線質は著しく異なるものになる。尖筆に加えられる圧力の大小と、動きの緩急とによって写される線の性質が変容するのは必然であり、また尖筆を握る掌が原画の輪郭それ自体とは直接関係なく紙面を擦るとき、複製される新たな線描画の余白には微細にざらつきのある「汚れ」に似た効果が醸し出される。さらに、たとえば硬質で表面がざらついたヘラ状のもので原画の表面をなぞれば、同じく複製画面にできる「汚れ」は掌でのそれとはまた異なり、半ば機械的で程よく規則性をもったものになる。また、転写された線や「汚れ」の周縁には予定外の油分が微妙に染み出すことで、当然ながら水彩絵具をはじくことになり、結果的にそれらが微細な余白となつて閃光のようなハイライトが生まれる。この一連の方法が、クレールの「油彩転写」である。

すでに一九一〇年一月の日記には、縮図器 Pantograph を用いた素描の実験に関する記述があり、「油彩転写」よりも少なくとも十年ほど前の時点でクレールが通例の線描方法に飽き足らなくなっていたことが示唆されている。また、彼自身による具体的な記述は伝えられていないが、縮図器による方法以外にも、おそらく彼は色チョークの類を使った「孔なしカルトン」など古典的な転写技法を実際に試したことがあったに違いない。ある技法本来の所与の目的や機能から別の効果が生まれるのを期待するのは、クレールの制作方法にあつては決して珍しいことではない。「油彩転写」の場合にも、自在な着想による翻案技法の適用が初発の動機づけだったように思われる。彼は「素描の厳格な輪郭線をほぐす」ために、本来原画の線そのままに複製が作り出されるはずの「孔なしカルトン」を油絵具の使用によって応用し、むしろ原画の輪郭線とは異なるニュアンスをもつ線が生まれることを期待した。ハンドリストの上で「水彩絵具で彩色された油彩素描 aquarellierte Ölfarbezeichnung」と呼ばれ



8. 《あちらへ」と憧れる寺院の壁画のための素描》 1922/38
個人蔵

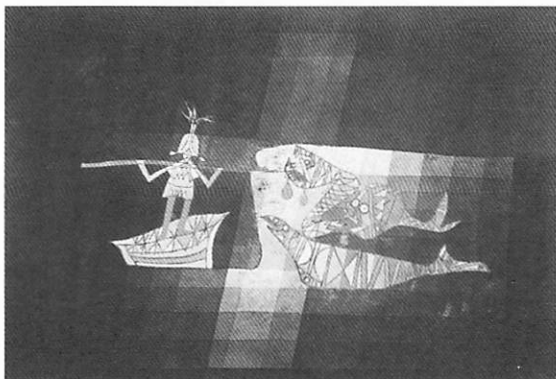


7. 《あちらへ」と憧れる寺院の壁画》 1922/30
ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵

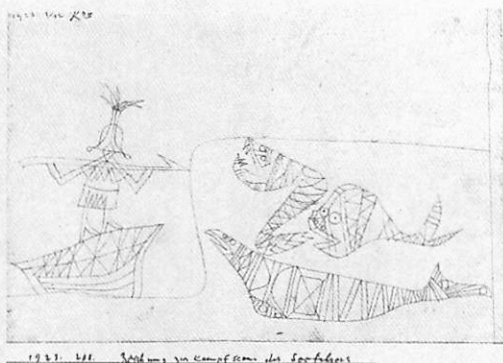
たこの技法は、彩色と線描、水彩絵具と油彩絵具のそれぞれにおいて互いに自立した要素が反発しあわねむよう調和的な「旋律」を導いたという表向きの結果に加えて、インク素描の「厳格な輪郭線」に彩色を施すという凡庸な方法の否定とそこからの離反に対するクレイの絵画表現への可能性を拓く積極的な意志に支えられた新たな表現の形式となっている。そしてまた、ゴルツとの契約のことを思い起こしてみると、クレイは単一の原画を繰り返し油彩転写しさえすれば同一イメージによる複製が幾枚でも可能であり、そこに彩色を施せば同じ色遣いの彩色画を何枚でも残すことができた。事実、油彩転写技法を適用して制作された多色リトグラフがこの時期に集中しており、一九二三年の「パウハウス週間」に併せて刊行されたポर्टフォリオに収められた《恋に堕ちた男》（一九二三/九二）（図6）などもそのひとつである。

ここでいよいよ原画《蛾の踊りのために》と彩色画《蛾の踊り》とを比べてみると、彩色の有無や線質の相違は当然のこととして、そのほか外見上の大きな違いは、後者に顕著な蛾の羽ばたきの軌跡である。それは、硬質の素材でできたスキー状の道具によって緩急と強弱をつけて扇状に擦りだされた結果と考えられる。蛾に見立てられた生き物は、原画では体軀をいっばいに反らせながら中空に「浮いている」にすぎないが、彩色画においては部分的に臙な輪郭線で演出されながら、まさしく「羽ばたいている」ように見える。この羽ばたきの軌跡や、掌で擦られて生じたであろう鱗粉の散るさまは、彩色を透かして見える濃紙の簀の目模様や、各所に散りばめられた閃光の煌きと相俟って、単調だった原画の描線にアンビヴァレントなニュアンスを与えている。この作品を含む、夥しい数の「水彩絵具で彩色された油彩素描」において、クレイがペン素描に直に彩色せずに、「油彩転写」という中間段階を経て彩色を施したのは、その曖昧さ、あるいは多義性を積極的に求めたからであり、できあがった線描画の存在自体よりも、描線そのものが「生成」して変容する過程をそこに留め置きたいと望んだからにほかならない。そして、原画素描の《蛾の踊り》は実際に線描された紙葉が別な台紙に貼付され、多くの例に漏れず、台紙上に制作年、作品番号と作品名がペン書きされ、さらに線描した紙葉に署名も記入されて「完成」している。このように一枚の紙葉を別の台紙に貼付して仕上げた画家は、クレイばかりではなかったが、ここで彼が特化されるのは、「原画」素描を油彩転写のための単なる素材であることから開放し、原画と彩色画もひとつの連続した「生成」の関係の中で捉えられているからである。

これもまたラルフスの旧蔵だった《あちらへ」と憧れる寺院の壁画》（図7）は、やはり「水彩絵具で彩色された油彩素描」の優れた作例として有名だが、この場合には原画素描と彩色画とで著しく異なる画像が表されている。原画（一九二二/三八、個人蔵）（図8）と彩色画とを並べるとき、見かけ上の違いは矢印の有無に尽きる。後者における彩色に負わされた機能は、原画素描の段階での抽象的にして図式的な性格を具象的でナラティヴなものへと生成変容させ、さらに原画に見える波打つような水平方向の薄線のもたらず律動と奥行きを駆逐し、その代わりいかにも「壁画」という附題に相応しい具体的な二次元平面と、「憧憬」の観念を表す抽象的な三次元空間を同時並置的に提示するにいたっている。



10. 《喜劇的オペラ『船乗り』の戦開場面》 1923/123 バーゼル美術館蔵



9. 《船乗りの戦開場面のための素描》 1923/208
ベルン美術館、パウル・クレール財団蔵

同様に原画と彩色画との顕著な相違を示す好例として、《船乗りの戦開場面のための素描》（一九二三/二〇八、ベルン美術館、パウル・クレール財団蔵）（図9）と、それに基いた彩色画《喜劇的オペラ『船乗り』の戦開場面》（一九二三/一二三、バーゼル美術館蔵）（図10）が挙げられる。この場合に「下図として手がけられた素描は、そもそも構図からして他からは一線を画され」、ただ画面の「空虚な広がりには絵具で埋められるためにある」と言い切つて良いであろう。怪魚たちが明るく照らし出されたところと、闇の中に船乗りの姿を浮かび上がらせたところの効果的な対置や、抽象的な背景地と具体的な物語を演じる人物や魚たちの姿に与えられる彩色の相違という対比は、ただもつぱら単純な主題を説明するに過ぎない原画に、より劇的な物語場面を語る余裕を与えている。そこには、特に彩色における「色彩の階層づけ」が及ぼす作用が奏効し、原画では中途半端な余白でしかなかった領域には、交戦によって揺らめき立つ水面の動きと、船乗りが怪魚に一撃を加えた瞬間とが、あたかも舞台のスポットライトで照らし出されているかのような画面が生まれている。

再び翻り《蛾の踊り》二種を並べ比べると、まず原画の構図は描画紙葉の範囲だけで見るといかにも窮屈であり、台紙に貼付されて「作品」となった段階で初めて生じる余白の効果を借りて、ようやく「下図として手がけられた素描」の域を脱していることが確かめられる。一方、彩色画《蛾の踊り》においては、簞の目紙の所与の寸法によって十分な余白が確保されており、その中で転写されたイメージが展開する空間の広がり予想させる。そして、ここでは《喜劇的オペラ『船乗り』の戦開場面》と同様に、「色彩の階層づけ」による格子状の背景が奏効している。色彩の格子で構成される抽象的な背景には体躯を反らした生き物の姿が闇の中から照らし出され、ドラマティックな演出効果が生まれている。この色格子は画面すべてをただ規則的に、しかも万遍なく埋めているかのように見えるが、実際には、線描されている生き物の輪郭に応じて別個の色彩に差し替えられている部分が少なくない。つまり、幅広の平たい絵筆で機械的に帯状の重色がなされたわけではなく、むしろ部分ごとの不規則な輪郭線に留意して塗り残しの部分が作られつつ、なおも塗り斑ができないように色彩の帯が塗られ、それと並行して蛾の姿を形作る輪郭線と色彩の帯が交差する細かい部分で、その度ごとに個別の色彩の絵具に差し替えられるという、念入りで熟達した作業が行われている。さらに、この場合に色彩の帯は水彩絵具の透明さが存分に引き出されていることによって、単なる描画の背景地ではなくなっている。そして、この画面では、描線と彩色の連係が主従の関係で捉えられることを拒み、地と図の別をもつという因習的な絵画概念を退け、互いに呼応し合い、まさに旋律を奏でながら即興で楽曲を構成してゆくように、一平面上で浸透しあつて生成変容するものとなっている。

ところで、一九二一年から二三年にかけてクレールがバウハウスでの講義をおこなうに際して用意した準備帳である『造形理論ノート』にも確かなとおり、彼は一九二二年度冬学期を色彩に関する授業で開始した。それは、彼が「自分自身の経験を支えとするだけでなく『中略』、ゲーテ、色球に関する本を一八一〇年に刊行したフィ

リップ・オットー・ルンゲ、ドラクロワとカンディンスキー⁽⁴⁾のそれぞれの考え方を借用しながらまとめたものだった。また、溯つて一九〇八年十月の日記には、パウハウスでの講義でも具体的に言い及ぶことになる「色彩の階調」に関連して、次のような記述が見られる。

「絵画の骨組みのほかに、自然のトナリテを勉強する。黒い水彩絵具をうすめて何回も塗る。毎回、なかまですべて完全に乾き切らねばならない。こうすれば、濃淡の度合は数学的に計算できるほど厳密となる。自然現象を測定するには、目を細めて観察するとよい」⁽⁵⁾。

そして、同様に一九一〇年一月の日記では以下のように綴った。

「私は、黒の水彩画の描き方をもとと得意としていたのである。まず、薄い灰色の膜をぬり、最も明るい部分、白を残しておく。この非常に薄い灰色の膜は、白とくらべれば、かなり黒く見え、それだけで充分効果がある。ところが、この二番目に明るい色調を残して、第二の膜を乾いた第一の膜に塗ると、画は、変化に富んだものとなり、更に一だんと効果がある。こうして前の下地を一部残しながら、一段一段と、一番暗い色を目指して歩みを進めていく。トナリテについては、この時間測定術が、根本的なものであると私は思う」⁽⁶⁾。

クレー自身は決してそう呼ぶことのなかった、彼の「色彩論」とは、ゲートヤルンゲなどによるような、色彩に帰する心理学的な要素や、ある色彩に対する象徴的な意味づけといったことを退け、ただ実際の彩色絵画における色彩を制作の事前事後に秩序づけるためのものだったのであり、さらにその秩序とは諸々の色彩どうしの動的な関係を把握しようとするものだった⁽⁷⁾。それはたとえば色彩の光学的分析に基づく体系化された理論なのではなく、あくまでもそれに先立つ一九二二年冬学期からの延長として講義の題目にされてきた、自己生成する表現手段の秩序を確立するために集積された経験的考察のひとつだった。ただし、その場合にクレーはルンゲから「絶対的統一性」(全体性)や、「有限から無限への」緊張の概念をうけついで⁽⁸⁾おり、その概念は「此岸と彼岸の領域における色彩の地上的—宇宙的な問題」へとまとめられた。他方、クレーは確かにカンディンスキーの「芸術における精神的なもの」(一九一一年十二月刊)を読んでしたが、同書における色彩の表現主義的な性質には与しなかった。

「色彩は、魂に直接的な影響をあたえる手段である。色彩は鍵盤。眼は槌。魂は、多くの弦をもつピアノである。画家は、あれこれの鍵盤をたたいて、合目的に、人間的魂を振動させる、手である。それゆえに明らか

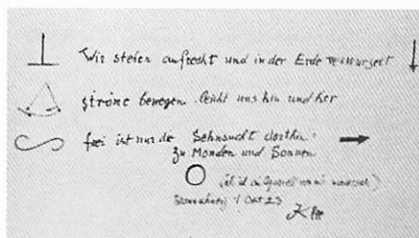
なことは、色彩の諧調（ハーモニー）は、人間の魂を合目的に動かす原理に基づかねばならぬ、ということである。このような基礎、それは内的必然性の原理とよぶことができる。

さて、件の講義はまず「虹という現象」「つまり」純粹な色彩の色階のスケールであるこの特殊な事例⁵³を引合いに出し、その「紫1／赤2／橙3／黄4／緑5／青6と青紫7／の七色」のうち特に前者六色が「最初は未知なる全体性の反映に過ぎなかったが、いまや総合的に組み立てられて存在し、彼岸の大きな全体と関連を保つてわれわれの眼前に色環として横たわっている」のを確かめることから始まった。そして、色環上で補色関係にある赤と緑を例として、いわゆる「グレース技法 [Asierung] を実習している。その目的は、色彩の階層が灰色を中心とする色環において「運動と反対運動としての振り子を想起させる」のを確かめることにあった。また、そうした減法重色そのものの実習は、クレー自身にとっては「自然のトナリテ」つまり色彩の明度差を認識しようとしていた時点から継続されてきたことだった。そして、その色彩の振り子運動は、色環の直径で結ばれる色彩どうし、つまり補色関係にある色彩における彩度差による均衡のとれた秩序を示している。しかし、同じ日の講義で、すでに彼は色彩におけるコンポジションが、「いつも補色に限定されているべきであるなどと、実際にはまったくのと言えぬ」という理由で、補色関係にはないながらも混色されていない色彩間どうしの秩序へと言い及んでいる。それは、たとえば青と黄が互いの方向へと色環上で漸時移行してゆくとそこに緑が現れるというような。

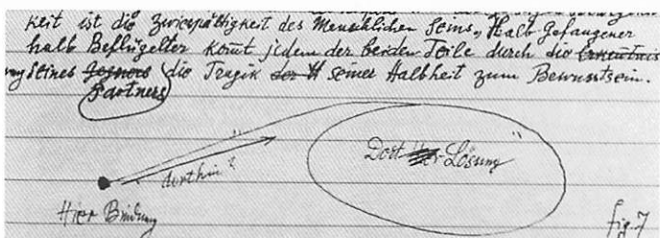
クレーが色彩の階層を適用した作品は、概ね三種に分けることができる。まず第一に、同じ色相の色彩を明度によって分析したもの、第二に色環上で補色関係にあるふたつの色彩を漸層的に彩度移行して交差させたもの、そして第三に青と黄のような関係にある二色をやはり漸層的移行により重色させようとするもの。

彩色画《蛾の踊り》は、現状でのインディゴとイエローオーカーそれぞれの明度差による階層が移行しあつて、仮に和田の回想するように「インヂゴ」と「ネーブルスイエローとレモンイエロー」によって「クロームグリーン」へと連なるのが原状だったとしても、概念的には矛盾しない。いずれにせよ、ここでの色彩の階層とは、「運動と反対運動との同時性が、段々と無限運動へと移行」することを作品上で確かめる手段であり、逆にまたその手段によって運動、反運動、無限運動が生成されるという、まさに際限なく展開される生成の概念が具現化されたものであった。

かくして、彩色画《蛾の踊り》は、「水彩絵具で彩色された油彩素描」の中でも「色相が重なり合つてできる格子模様で画面を覆うという手の込みようで、とりわけ労力の注がれた作品群」の典型となっているのである。



12. ラルフスの芸術家芳名帳から



11. 「造形理論ノート」から

IV 矢印

《蛾の踊り》は、オーソドックスな技法や素材——孔なしカルトンの翻案、油分が水性絵具をはじく蝨染め的な手法、透明水彩絵具によるグレーシングなど——各々の特性を非常によく心得たクレーが、いかにも熟達した手業をもって到達した一九二三年という地点を示す。そして、そのような個性的な様式をもつ作品にあって、「矢印」というモチーフは、また別なかたちで「パウル・クレー」を見せている。

『造形理論ノート』に沿って見てみると、彼は一九二三年四月三日に「矢」について講義している⁽⁹⁾。そこでは飛び道具としての矢が力学的に解説され、さらに種々の前進運動を象徴的に示す符合としての「矢印」へと展開しつつ、矢と「矢印」の相関関係が語られる。つまり、予め飛行という運動機能をもつ矢は、人間の手で投げられて初めてその機能を発揮し、さらにそれは矢尻の各々に軌道距離と方向性を示す比例概念が与えられた「矢印」になるという。そして、その一連の記述のクライマックスで、「いかにして私は、自分の手の届く距離をあちらまでひろげるか？ この川や湖のあちらへ？ この山を飛び越えて？ あちらへ？」という一節に続き、「肉体的には無力であるのと対照的に、精神的には、地上的な世界ならびに天上の世界を思うままに踏襲する、この人間の能力」と綴って、クレーは人間の肉体的、精神的運動能力と矢印との相関を説明している。さらに、それをうけて同じ頁には、次の言葉が図入りで示されている。

「こちらで束縛／あちらへ？／あちらで開放／（地球と宇宙の間の仲介者としての思想）」（図11）

かつて《蛾の踊り》とともにラルフスの手許にあった彩色画《あちらへ》と憧れる寺院の壁画》（図7）は、ちょうどその頃に制作されたものであろう。黄色に光る太陽と半月の明かりを受けて青白く照らし出された山陵からは黒く太い矢が放たれる。その矢は、こちらから「山を飛び越えて」「あちらへ」と向かう。天体の浮かぶ「あちら」とは、人間が「思うままに踏襲する天上の世界」としての「宇宙」であり、こちら側の「地球」に聳える山岳は、「肉体的には無力である」人間の「仲介者としての」姿であり、また「あちらへと憧れる寺院」とは他者の存在を許さぬ個人的精神の聖域を図式化したものである。クレーは、一九二三年の十月一日にラルフスを訪問しており、その芳名帳に《あちらへ》と憧れる寺院の壁画》の解題を記帳した。

「地面と垂直に立つ我々は、そこにしっかりと根を下ろす／大きな流れは、行きつ戻りつ、我々をいともたやすく揺り動かす／ただ自由なのは、あちらへ、つまり月と太陽の方への憧れだけだ」（図12）



14. 《山岳の悲観的象徴》 1904/N1
ベルン美術館、パウル・クレール財団蔵



13. 《翼のある英雄》 1905/38
ベルン美術館、
パウル・クレール財団蔵

『造形理論ノート』に書き込まれた「あちらへ」という言葉と矢印は、その図式ごとそっくりそのままのかたちで、一九二五年にパウハウス叢書として出版されたクレールの自著『教育スケッチブック』に収載された。そして、同書の同頁には、次のような言葉も記されている。

「……力と無力の抗争が人間存在の内的相克である。半ば翼を与えられた人、半ば捕らわれた人が人間である」。

この言葉は実のところ、『教育スケッチブック』から二十年ほども遡った時点で既にクレールが日記に記していた一節に基いている。諷刺的な銅版画連作を手がけていた一九〇五年当時、彼はそのシリーズの一点である、『翼のある英雄』（二九〇五/三八）（図13）について次のように言い及んでいるのであった。

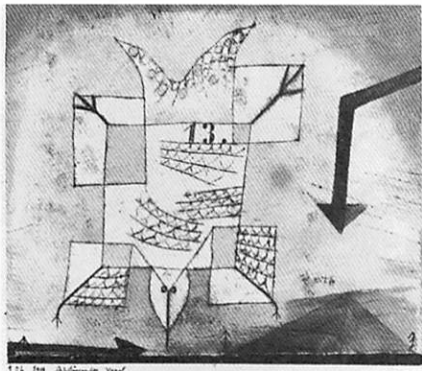
「『翼のある英雄』、悲・喜劇的英雄。〔中略〕一九〇四年十一月、泥沼の頭にうかんだこの公式と詩的な着想はついにかわききり、完成した。天使とちがって、ただ一枚の翼をもって生まれたこの人間は、高く飛びあがろうと試みて倦むことがない。あげくのはては腕も脚も折ってしまう。だが、あくまで自分の考えを捨てようとしめない。私は、この不滅にして壮大な決心と、はじめから破滅をはらんでいる状態のコントラストをとらえたいと思った。これは、悲・喜劇の映像なのだ」。

このくだりは、その前年に手がけられた別の銅版画《山岳の悲観的象徴》（二九〇四/N一）（図14）にも関連している。そこでの「山岳」は、断崖の際に立ち「あちらへ」と憧れるも、生まれながらにして地面から一連なりの岩山であるために、「こちらに」留まることを運命づけられている。仮に「山岳」が「ただ一枚の翼をもつて」「高く飛びあがろうと試みて倦むことが」なくとも、おのずから「破滅をはらんでいる状態」、つまり「力と無力の抗争」が「山岳の悲観的象徴」として映し出されるのである。

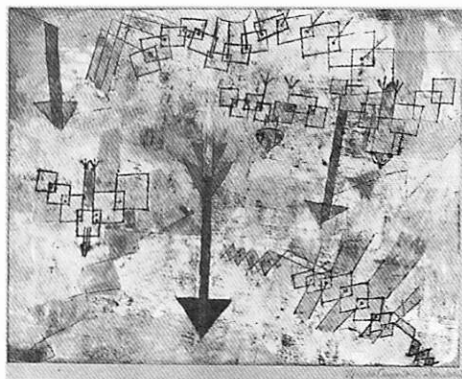
そこで再び『教育スケッチブック』に眼を移すと、こんどは「あちらへと憧れる」上向きの「矢印」に対して、下向きの「矢印」が取りざたされ、それは「現実世界への下降」であることが示唆されている。

「地上の現実世界では上昇のあとにつねに下降が続く」。

これに関連して、第一次世界大戦中に兵役にあったクレールは、一九一八年二月に任地ゲルストホーフエンの空軍訓練校での体験を日記に記している。



16. 《墜ちる鳥》 1919/206
 ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵



15. 《急降下する鳥たちと大気の大矢》 1919/201
 ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵

「今週、三人の死者がでる。一人は、プロペラにはねられ、ほかの二人は空中から墜落。四人目は、昨日ものすごい音をたてて格納庫の屋根にぶつかり、全身裂傷を負う。あまり低空で飛んだためなのだ。電柱にひっかかり、格納庫の屋根で一度跳ねかえり、でんぐりがえり、腹を上に向けたままスクラップの塊りと化した。「中略」すばらしい活動写真をみるようだ。皇帝の軍隊は、このように皇帝の金婚式を祝ったのだ。かてて加えて、この日には、近くで飛行機が三機墜落し全焼する。すばらしかった」。

《アちらへ》と憧れる寺院の壁画」とともにニューヨーク、メトロポリタン美術館の所蔵となっている二点の彩色画が、その「現実世界への下降」としての「矢印」を明確に示す作例に挙げられる。《急降下する鳥たちと大気の大矢》（二一九九／二〇二）（図15）と《墜ちる鳥》（二一九九／二〇六）（図16）がそれにあたる。《墜ちる鳥》の傍らに描きこまれた真黒の下向きの「矢印」は、途中まで斜めに降り、そしてある時点から垂直に急降下する。それが飛行機の墜落する軌跡を示していることは確かであり、展開図のように広がって丘陵のある地平へと墜ちてゆく黄色の「鳥」に記された「13」という番号が、またいかにも戦闘機の機体であることを仄めかしている。人間の傲慢さによって引き起こされた戦争の虚しい現実に対して、日記に「活動写真をみるよう」で、「すばらしい」と冷笑するクレイは、現実場面から着想を得たモチーフに物理的方向性と内的精神の象徴的な運動性を内包する「矢印」を描き加えたのである。

こうして「矢印」の象徴的機能の一面を念頭に置きつつ、今いちど《蛾の踊り》を見てみると、造形的で心理的な効果として、その彩色画における「矢印」は、中空に羽ばたき留まる「蛾」が被る引力の方向性と大きさ、あるいは高みに達しようとするその生き物の精神とは裏腹に地上へと墜墮させる運命といったものを表している。そして、それはまさに「教育スケッチブック」での彼自身の言葉、「力と無力の抗争という人間存在の内面的相克」や「半ば翼を与えられた人、半ば捕らわれた人が人間」を、象徴的に「悲・喜劇的」に表したものであると確信できるであろう。それは、つまり彼岸への憧憬を抱きながら蛾の衣を纏って羽ばたいてはいても、その実、断崖の際で彼我への到達を希求する、あの《山岳の悲観的象徴》の此岸での姿そのものから生成されたものである。上下二条に分かれた明かりに照らし出されながら宙に浮く「蛾」は、その頭部や体肢などから発せられる下向きの「矢印」に暗示されるように、地上へ引き戻す力との相克の中で、煌々鱗粉をばら撒きながら、空虚な羽ばたきを続けている。ここで色彩の階層にふたつの強い照明部分があることと、下向きの「矢印」が数条発せられていることで、鑑賞者は「蛾」自身の空中での物理的上下動そのものに釣られたように、画面上での眼球の上下運動を誘発される。さらにまた、「蛾」の胸は柄と矢羽を欠いた矢で射抜かれているが、その矢は予めそれだけで前進することが約束されている矢尻しかなく、最終的な到達地点へ距離（柄）と方向（矢羽）を失っていることを暗示している。そして、この「蛾」に見たてられた生き物は、「地球と宇宙の間の仲介者」と

しての思想」を抱く人間、予め飛行という運動の能力を約束されながら方向と距離を見失っている者の象徴、あるいはまさに蛾が灯りに吸い寄せられるように、脚光を浴びるところへと上り詰め、しかし結局は力尽き重力にまかせて墜落する者を象徴している。《蛾の踊り》は、クレイが画家として、教育者としての此岸と彼岸、現実と理想の狭間で揺れ動き、おそらく造形芸術の合目的な秩序を見出せずにいたときに手がけられたのではないか。この作品が制作された翌年のパウハウスでの講義で、彼は次のように語るのであった。

「象徴的にこの場を支配しているのは矢印ですが、このシンボルは一般的にあてはまる有効な一取決めであつて、シンボルを用いた芸術の中に自らの場所を発見するものです。しかしシンボルはそれ自体ではまだ造形的な形態ではありません。連想による一致に基づくこのような記号は、それゆえ克服されなければなりません。つまり矢印なしでも済まされなければならないのです」⁽⁶⁾。

V 「蛾」の多義性

クレイのおこなった色彩にまつわる考察が科学的な色彩論のものではなく、造形上の要素として動きのある色彩（たとえば階層づけられた色彩のように）相互の、そのままに動的関係の中で秩序づけであったように、「矢印」もまた、此岸と彼岸、現実と仮想の間における動と静の秩序へとまとめられている。造形行為をそうした秩序で組み立てて、現れ出る形態を「生成」の中で再び捉えようとすることは、作品に多義性を生じさせるのが必然である。クレイの場合には、作品の題名もまた、それに一役買っている。

そもそもこの《蛾の踊り》の「蛾」が蛾ではないことは、既に見てきたところで明らかである。《墜ちる鳥》の「鳥」がゲルストホーフエンでの兵役従事中に目撃した墜落する軍用機であつたように、「蛾」にあつてもクレイが何らかの日常的光景の断片から借用してきたモティーフであることは想像に難くない。一方、彼が無類のオペラ好きであつたことは、実際に日記の記述などで確かめられるし、またオペラに限らずパウハウスの環境は当然舞台芸術にも親しく接する機会を用意していたはずである。親しく交友関係にあつたグローマンが自著においてしばしばクレイの作品を音楽や舞台芸術と関連付けて記述したように、この《蛾の踊り》もそうした文脈に据えることができるかもしれない。しかし、筆者はクレイがモティーフにすることのできた何らかのオペラ、あるいは舞台などを寡聞にして知らない。

実のところ、「蛾」を取材したところが何であれ、ここでは余り大きな意味はない。クレイがこの作品に「蛾の踊り」という題を与えた時点から、この生き物は新たな生成と変容を開始した。確かに、グローマンが一九二

四年に書いたように、その「お伽話の中の生き物は、まさに精密機械のような正確さでこしらえられていて」、クレールはその「機械的な事象を超自然の存在」へと変容させたかもしれない^⑧。当時、機械そのものを、あるいは対象を機械になぞらえて表現したのはクレールばかりではなく、ある種の流行だった。その際に表立って主張されたのは、そうした機械のもつ無機的で、時に破壊的な側面だった。しかし、「現代的な問題として彼「クレール」の前に立ちほだかっている機械的な事象」は、クレールに機械的なものを基に有機的な秩序をもたらす働きを負わせた。そして、やはりこの場合にも、クレール自身の理論的考察に「蛾」の形姿が組成される過程をたどることが可能である。

「有機体の三分割。第一の器官、能動的な性格（脳） 第二の器官、中間的な性格（筋肉） 第三の器官、受動的な性格（骨）。脳、筋肉、それに骨は、たぶんありのままの器官の形として表現されるべきでなく、動物的な運動有機体の内部におけるそれらの配置を顧慮して、上記の見だしのように把握しておく方がよいだろう」^⑨。

これを踏まえて《蛾の踊り》を見ると、おのずとそこにクレールの語るとおりの有機的秩序をもった人間の姿が現れる。脳から放たれる透明で曇りのない矢は太く短く、胸骨と大腿骨からは黒く不透明で長い矢が、そして小刻みに運動する羽の筋からはその中間の性質の矢が。その矢に示された透明と不透明、太いと細い、そして短と長は、能動性と受動性の対比に重ねあわせることができるであろう。かつて一九〇五年にユージェントシュティールの呪縛を受けた醜い裸体を晒して立っていた《翼のある英雄》の男は、今やクレール独自の理論的考察に裏付けられた有機的形態に解剖され、そして蛾の衣を纏って宙に羽ばたく女性の姿へと生成していきこうとする。

また、原題「Nachtfalteranz」をどうもう一度注意深く見るならば、そこには興味深い言葉の文節と連結が見出せるのではないか。「蛾 Nachtfalter」は、そもそもドイツ語で「夜 Nacht」と「蝶 Falter」の二語から成る一語であり、その虫が夜の明かりに集まり、鱗粉をその明かりの中で煌かせながら蝶のように羽ばたくさまから造語されたことは容易に想像できる。しかし、「Nacht」と「Falter 蝶、あるいは羽ばたくもの」、そして「Tanz 踊り」を三語から成形された一語としてみると、「蛾の踊り」というありきたりの一義的な捉え方の範囲を越えて、「夜の蝶の舞」という一種エロティックな意味ともなり、これまで先入見として悲劇的なものと限定しがちであった作品の主題が、多様な広がりとともに「生成」するのである。《蛾の踊り》の制作過程が、いわば分節された手順の積み重ねであり、同じく既に見た《黄色い鳥たちのいる風景》の場合のように、形式的にも絵画面を切断（分節）し、別紙に貼付（連結）し直すという制作方法をクレールが頻繁に行っているのと同様、作品の題名もまた分節と連結による生成過程を踏むのである。加えて、「蛾」にはネガティブな寓意が先行しているのに対し、「蝶」は浄化する魂、愛や幸福といった比較的ポジティブなものを象徴しながら、「虚飾」や「華美」、「気晴ら

し、「軽率」などの意味をも担うと言われる²⁰。そうしてみると、いよいよこの《蛾の踊り》には、単に「高みを目指す人間の、根源的宿命としての墜落」といった主題だけでなく、時に破壊的で、また時に官能的な主題への展開が用意されていることが確かめられるのである。

結局のところ、いかに造形的要素を離れて主題の多義性を認めようとも、クレレーが目指したことは、ただひとつしかない。それは、作品成立の過程すべてをひとつの運動する力のある「生成」と捉え、また附題によって以降の完成状態においてもなお、そこに包含されるイメージが鑑賞者によってさらなる生成を繰り返されることである。彩色画《蛾の踊り》はその点においてもまた、クレレーの思索をたどる我々にとつて格好の例証となる作品なのである。

遺された作品が一万点にも及び、また日記や書簡、理論的考察に係る自筆手稿類も数多いこの画家を対象とする研究は、およそ「クレレー学」とでも呼ぶに相応しい領域を確立している。その近年は、一九二〇年代から概ね七〇年代にかけて築かれた「クレレー神話」の駆逐に多くの精力を注ぐ一面をみせている。「近代」美術の見直しと再構築という大きな流れのひとつとして、まず従来研究に対する批判的論考が不可欠の第一歩であるのは当然のことには違いない。そして、昨秋ついにクレレー財団スタッフ編集によるカタログ・レゾネの刊行が開始されたことで象徴されるように、最新かつ初めての「全作品の」附随データを基にして、新たな切り口の零地点から実りある方向へと着実に歩を進め得ることが約束されているのである。

本稿では、新収蔵作品《蛾の踊り》をめぐる客観的な事柄をいくつかの方向から整理記述し、紹介した。この彩色画の重要さは、つまるところオットー・ラルフスが最初にクレレーから直に購入した中の一点であることに尽きるのではなからうか。《アちらへ》と憧れる寺院の壁画》は、『造形理論ノート』の「矢印」に関する概念を作品上で具体的かつ象徴的に示したものであり、『黄色い鳥たちのいる風景』はエスニックな詩的情景の瀟洒な表現が、彼ならではの紙葉分節による作品生成という方法で劇場風に展開された好例であり、さらに我々の《蛾の踊り》は水彩絵具で彩色された油彩素描というクレレー独自の技法と、色階理論の実践とを最も洗練されたかたちで示す優れた作例なのである。本稿でもあえて踏み込んでいないが、こうした作品を次々と自家収集品に加えて、文字通りクレレーの後ろ盾となったラルフスとその「クレレー協会」の意義深さは、従来の研究ではほとんど等閑視されてきた。しかし、仮にそうした事情の重要性が個別に検証されるだけでも、クレレーの画業全体と「近代」美術の流れにおける《蛾の踊り》の位置づけは、これまで以上に高いものとなるに違いない。

なお最後に、いずれ件のカタログ・レゾネに収載されるころではあるが、『蛾の踊り』の基本データの一つを掲げることで本稿を終わりたい。

附録——カタログ《蛾の踊り》

蛾の踊り

一九三三年一二四番

油彩・水彩・インク、紙(厚紙に貼付) 五一・三×三三・四センチ

右下に署名。中央下に制作年、作品番号、題名

Dance of Moth (Nachtfalteranz)

1923/124

oil, watercolor and ink on paper, mounted on cardboard 51.3×33.4 cm

Signed lower right: Klee; Inscribed lower center: 1923.124 Nachtfalteranz

——ノンドリストにおける記載

1923/A124/Nachtfalteranz/gr Aquarell m. Oelfarbe=/zeichnung/französ. Ingres MBM/(leicht/tonig)/besitz-Ralls Braunschweig

——来歴

The Artist:

Otto Ralls, Brunswick (1923-'39?);

Galerie Ferdinand Möller, Berlin (1939?);

Sadao Wada, Kamakura/ Japan (和田定夫、鎌倉) (1939?-95);

loan to Bridgestone Gallery, Tokyo (ブリヂストン美術館寄託) (ca.1954-1960s?);

Private Collection;

to the present owner (purchased on June 17, 1998).

——展覧会歴

1928 : *Paul Klee*, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (April 18-Easter), no.50c.

1930 : *Zeichnungen von Paul Klee aus der Sammlung Otto Ralls*, Braunschweig, Nationalgalerie, Kronprinzenpalais,

Berlin, April, 1930, no.30.

1931 : *Paul Klee, Gemälde, Aquarelle, Graphik 1903-1930*, Kestner-Gesellschaft, Hannover (Mar.7- Apr.5), without number.

1931 : *Vom Abbild zum Sinnbild*, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main (Jun.3-Jul.3), no.110, ill.
1958 : 『パウル・クレー』、ブリヂストン美術館 (10月1日—11月2日) ' no.11.
1962 : 『日本にあるパウル・クレー』、神奈川県立近代美術館 (9月23日—10月28日) ' no.23' ill.
1980 : 『パウル・クレー』、南天子画廊 (東京) (5月30日—6月14日) ' col.ill.

——文献

- Will Grohmann, "Paul Klee 1923/24," in: *Cicerone*, vol.16, no.17, 1924, pp.787-798, esp.p.791, ill. on p.786.
idem, "Paul Klee 1923/24," in: *Jahrbuch der jungen Kunst* (ed. by Georg Biemann), Leipzig: Verlag Klinkhardt & Biermann, 1924, pp.143-151, esp.pp.144-148, color repr. on p.141.
idem, *Paul Klee*, Paris: Editions 《Cahiers d'art》, 1929, ill. on p.17.
John A. Thwaits, "Paul Klee and the Object," in: *Parrassus*, New York, vol.9, no.6, Nov. 1937, pp.9-11, esp.p.11.
Christian Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 1938, ill. on p.398.
Hans-Friedrich Geist, *Paul Klee*, Hamburg, 1948, p.13, ill. on p.15.
和田定夫, 『蛾の踊』、『みづゑ』五二〇号、一九四九年、二七—三二頁所収、図版掲載二七頁。
Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, London, 1952, p.95, Fig.44.
Will Grohmann, *Paul Klee*, New York: Lund Humphries, 1954, cat.93, repr. on p.395
土方定一, 『クレー』(原色美術ライブラリー26) ' 一九五五年、一一頁、カラー図版掲載。
仲田定之助, 『日本にあるクレーの作品』、『みづゑ』六四三号、一九五八年、五—一五二頁所収。
平凡社編 『クレー』(世界名画全集続巻14) ' 平凡社、一九六二年、no.28、カラー図版掲載三七頁。
Christine Kröll, *Die Bildtitel Paul Klees*, Diss., Bonn, 1968, p.68.
Sadao Wada, *Paul Klee and his Travels*, Tokyo: Nantenshi Gallery, 1980, Frontispiece.
Jürgen Glaesener, *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*, with the assistance of Judith Adank and Stefan Frey, Bern, 1984, Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, vol.3, p.19, note 24, ill. on p.16.
Christine Hopfengart, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1989, p.50.

〔註〕

1. 一九九五年に逝去した和田の後半生に近親であった匿名K氏が、一九九五年十月十日附で和田の相続人に宛てた書簡。筆者は青木治男氏（故人）の御好意で、その書簡を一九九七年四月二十二日に実見した。
2. 和田定夫、「バルセローナの思い出」、「みづゑ」、五〇三頁、一九四七年八月、三七―三八頁。同「ハンス・アルトゥングの抽象絵画：宇宙の真理へ」、「みづゑ」、八七五頁、一九七八年二月、八八―九五頁。
3. Sadao Wada, *Paul Klee and his Travels*, Tokyo: Nantenshi Gallery, 1980 [日本語解説付]。
4. クレーは一九一九年から継続的にハンドリストを作成し、すべての作品に番号を附けた。その番号は必ずしも制作順ではなく、概ね二箇月ごとの整理作業に応じて与えられている。《蛾の踊り》の場合は、一九二三年制作一二四番の意。
5. 和田定夫、「蛾の踊り」、「みづゑ」、五二〇号、一九四九年、二七―二八頁。
6. この和田の回想には記憶違いと思われる部分も少なくない。パウル・クレー財団研究員、奥田修氏によると、同財団に保管されている当該作品に係る資料では、その売却代金が一九三九年にベルリンの画商フェルディナント・メラール Galerie Ferdinand Möller を通じて「ラルフスに支払われていることになっており、なおかつ当時のハンブルクで頭文字がMの屋号をもつ画商で、ファン・ゴッホ、ムンク、ノルデなどの作品を扱っていた者はいない（筆者宛書簡、一九九七年六月二十六日附）。
7. 註1を参照。なお、日本に入って以降の展覧会への出品は、わずかに一九五八年（「パウル・クレー」、ブリヂストン美術館）、一九六二年（日本にあるパウル・クレー」、神奈川県立近代美術館）、一九八〇年（「パウル・クレー」、南天子画廊）が確認できる。また、この作品は、少なくとも一九五四年から六〇年頃までの間、ブリヂストン美術館に寄託され、同館の常設展に出品されている。この寄託期間の状況に係る資料として、石橋財団ブリヂストン美術館学芸員の中田裕子氏から以下の提供を受けた（筆者宛、一九九七年七月三十日附）。「ブリヂストン美術館館報」、三号、一九五四年、頁附番なし。
8. Will Grohmann, "Paul Klee 1923/24," in: *Jahrbuch der jungen Kunst* (Hrsg. von Georg Biermann), Leipzig: Verlag Klinkhard & Biermann, 1924, S.147.
9. ヴォルフガング・ケルステン著、池田祐子訳、「クレー〈大はしゃぎ〉」、一九九七年、三元社「原著 Wolfgang Kersten, *Paul Klee. Übermut. Allegorie der künstlerischen Existenz*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1990」、一二二頁。但し、このケルステンによるクローマン評の対象は、直接的には一九五四年刊のモノグラフ（Will Grohmann, *Paul Klee*, New York: Lund Humphries, 1954）である。
10. Jürgen Glaesemer, *Paul Klee: Handzeichnungen II, 1921-1936*, unter Mithilfe von Judith Adank und Stefan Frey, Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, Bd.3, Bern: Kunstmuseum Bern, 1984,

- 11 Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career. 1914-1920*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1984, p.208.
- 12 Stefan Frey und Wolfgang Kersten, "Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Frechtheim," in: Ausst.Kat. *Alfred Frechtheim, Sammler. Kunsthändler. Verleger. Kunstmuseum*, Düsseldorf, 1987, S.72. 田口'筆書きの回文文献を未見のごまひらき参照。Christine Hopfengart, *Klee. Von Sonderfall zum Publikumslebling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1989, S.38.
- 13 一九二〇年二月五日附クレーン宛の書簡全文と引用箇所は以下を参照。Ausst.kat. *Paul Klee: Das Frühwerk 1883-1922*, Herg. von Armin Zweite, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979, S.94-95, bes. S.95. cf. Werckmeister, *op. cit.*, p.209.
- 14 Sabine Rewald (ed. by), *Paul Klee: The Berggruen Klee Collection in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1988, p.95.
- 15 Glaesemer, a.a.O., S.15.
- 16 Rewald, *ibid.*
- 17 *Der Ararat*, Zweites Sonderheft (Paul Klee: Katalog der 60. Ausstellung der Galerie, Neue Kunst · Hans Goltz), München: Goltzverlag, 1920.
- 18 Leopold Zahn, *Paul Klee: Leben, Werk, Geist*, Potsdam: Gustav Liepenheuer Verlag, 1920; Hermann von Wedderkopf, *Paul Klee* (Junge Kunst, Bd.13), Leipzig: Verlag von Klinckschardt & Biermann, 1920; Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee*, München: Verlag Kurt Worf, 1921.
- 19 Werckmeister, *op.cit.*, p.242.
- 20 クレーン家に保管されている十月二十九日附書簡の覆刻は以下を参照。Glaesemer, a.a.O., 1984, S.10.
- 21 Werckmeister, *op.cit.*, p.243f.
- 22 *Paul Klee, Briefe an die Familie, 1893-1940*, Bd.2: 1907-1940, Herg. von Felix Klee, Köln: DuMont Buchverlag, 1979, S.975.
- 23 *ibid.*, S.977.
- 24 *ibid.*, S.980.
- 25 南原実訳『クレーンの日記』一九六一年、新潮社「原著 *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, Herg. von Felix Klee, Köln: Verlag M.DuMont Schauberg, 1957」九二八番。
- 26 ケルステン、前出『三六―四四頁』。

- 28 Peter Luft, *Das Gästebuch Otto Ralfs*, Arbeitsberichte aus dem Städtisches Museum Braunschweig, Nr.48, Braunschweig: Städtisches Museum Braunschweig, 1985, S.18f.
- 29 Hopfengart, a.o., S.50.
- 30 「ユンゲ・クンスト友の会」の活動は、ブラウンシュヴァイクの事業家子女であるガルカ・エミー・シャイヤーによる「青の四人 Die Blaue Vier」、つまりクレー、カンディンスキー、ファイニンガー、そしてヤウレンスキーのアメリカでの紹介にもつながっていた。「青の四人」については、以下を参照。Exh.Cat. *The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, and Klee in the New World*, ed. by Vivian Endicott Barnett and Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern/ Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 1998.
- 31 Hopfengart, a.o., 1924, S.51.
- 32 ebd., S.64, Anm.179.
- 33 Glaesener, a.o., S.17.
- 34 Hopfengart, a.o., S.64-65.
- 35 Luft, a.o., S.20.
- 36 和田定夫、前出、一九四九年、二八頁。
- 37 これについては、作品保存の担当である同僚の長屋菜津子学芸員による状態調書を参照するとともに、同学芸員から助言を得た。
- 38 vgl. Grohmann, a.o., 1924, Farbentafel S.141.
- 39 ギャラリー・トムソン著、東京芸術大学美術学部保存科学教室訳、「博物館の環境管理」、雄山閣、一九八八年 [原著 Garry Thomson, *The Museum Environment* London, 1986]、二〇—二二頁を参照。
- 40 和田定夫、前出、一九四九年、二八頁参照。この「オリジナルの」厚紙には上辺中央から下向きに五十ミリほどの破れがあり、また下辺近くにはシミが点在する。裏面には、少なくとも四回に及ぶマット装着に際する水貼テープの痕跡が見える。同じく裏面の左下に、朱色の鉛筆でローマ数字「Ⅶ」の書き込みがあるが、これは画家自身ではなく、後年の第三者によるものと思われる。一九二五年、ゴルツとの契約が満了した後、クレーは作品価格の目安として、高額なものから順に「Ⅷ」から「Ⅰ」までのローマ数字を自作に書き込んだ (vgl. *Paul Klee: Verzeichnis der Werke des Jahres 1940*, Herg. von Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bearbeitet von Stefan Frey und Josef Helfenstein unter Mithilfe von Irene Rehnmann, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1991, S.21)。それ以前に制作されて彼の手元に置かれていた作品にも、同様にローマ数字の記入があるが、《蛾の踊り》の台紙裏面の書き込みは、一九二三年以降の来歴から判断してクレー自身によるものとは想定し得ない。さらに、平成十年十二月十日に当館収蔵庫で当該作品を写実

したシュテファン・フライ氏（元パウル・クレー財団研究員）の所見では、その筆跡から判断してもクレー自筆の可能性は低い。

41 Jürgen Glaesener, *Paul Klee: Handzeichnungen I, Kindheit bis 1920*, Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, Bd.2, Bern: Kunstmuseum Bern, 1973, S.258.

42 ebd., S. 260.

43 『クレーの日記』、前出、八六九番。

44 ポートフォリオ『国立パウルハウス・マイスターマップ。一九二三 Meistermappe des Staatlichen Bauhauses 1923』は、パウルハウス印刷工房で制作され、百部が公刊された。作品を提供したマイスターは、クレーをはじめ、ファイニンガー、カンディンスキー、ゲルハルト・マルクス、ゲオルク・ムッペ、ラーズロー・モホイリナジ、オスカー・シュレンマーの八名だった。愛知県美術館には一〇〇のうちの一六四の番号をもつマップが所蔵されている。クレーの当該作品は当館の整理台帳上「恋人」という邦題になっているが、本稿では「Der Verliebte」の原題に照らし直したうえで、「恋に堕ちた男」とした。

45 Glaesener, a. a. O., 1973, S. 260.

46 西田秀穂・松崎俊之共訳、『パウル・クレー手稿 造形理論ノート』、一九八八年、美術公論社「原著 Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, Herg. von Jürgen Glaesener, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., Ltd., 1979」一三二頁—三〇九頁。但し、『造形理論ノート Beiträge zur bildnerischen Formlehre』は、ユルク・シュビラー編の以下の書籍にも収載されている。土方定一・菊盛英夫・坂崎乙郎共訳、『パウル・クレー「造形思考」(上下二巻)』、一九七三年、新潮社「原著 Paul Klee, Das bildnerische Denken, Herg. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart: Banno Schwabe & Co., Verlag, 1956(1971)」上巻一五三頁—下巻五八七頁。そのうち、一九二二年十一月二十八日の講義部分は、下巻五四—一五五八頁。

47 『造形理論ノート』、前出、二九三頁。但し、引用にあたっては一部字句を改変した。

48 『クレーの日記』、前出、八四一番。

49 『クレーの日記』、前出、八七一番。

50 前田富士男、『パウル・クレーと色彩論』、『美學』、一三三号(三四卷一号)、一九八三年六月、二五頁。

51 『パウル・クレー「造形思考」』、前出、下巻五九八頁。

52 西田秀穂訳、『抽象芸術論—芸術における精神的なもの』(カンディンスキー著作集1)、一九七九年、美術出版社、七〇—七一頁。

53 『造形理論ノート』、前出、二九三頁。

- 54 同前、二九四頁。
- 55 同前、二九七頁。
- 56 同前、三〇〇頁。
- 57 同前、三〇五頁。
- 58 同前、同頁。
- 59 同前、二七三—二八五頁。
- 60 同前、二七六頁。但し、引用にあたっては一部訳語を改変した。
- 61 Luft, a.a.O., S.77.
- 62 パウル・クレレー著、利光功訳、『教育スケッチブック』（パウハウス叢書2）、一九九一年、中央公論美術出版 [原著 Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher, 1925]、四四頁。
- 63 『クレレーの日記』、前出、五八五番。
- 64 『教育スケッチブック』、四六頁。
- 65 『クレレーの日記』、前出、一一〇六番。
- 66 Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln: Verlag M.DuMont Schauberg, 1972, S.72. 但し、ここでは池田祐子氏による先行訳をそのまま引用させていただいた（「揺れ動く指標——クレレー芸術における「矢印」の問題をめぐって」、『美學』、一六九号（四三卷一号）、一九九二年六月、五三頁）。
- 67 Grohmann, a.a.O., S.147.
- 68 『造形理論ノート』、前出、二五二頁。但し引用にあたっては訳語の一部を改変した。
- 69 一九六一年の独語版に先行して一九五二年に英訳本が出版されたカローラ・ギーデオンヴェルカーのモノグラフでは、この作品の図版には「Dance of Moth」ではなく「Nightfalter's Dance」という題名が付けられて掲載されている。仮にギーデオンヴェルカーが英訳に目通した際、恣意的に「Nachtaltertanz」の逐語訳的な英語題をつけることに係ったのであれば、そこにひとつの作品解釈が在していることになるのではなかろうか。cf. Carola Griedion-Welcker, Paul Klee, translated by Alexander Gode, New York: The Viking Press, 1952, III.44 on p.53. なお、この英語訳本の原テキストを補筆改訂して一九六一年に刊行されたドイツ語版では、『蛾の踊り』の図版掲載はない。
- 70 アト・ド・フリース著、山下主一郎主幹ほか共訳、『イメージ・シンボル事典』、大修館書店、一九八四年、九四頁、および四四〇頁を参照。

〔図版原出版所、及び典拠〕

口絵、2、6 愛知県美術館

1、9 Glaesener 1984

3 Wolfgang Kersten und Osamu Okuda, *Paul Klee: Im Zeichen der Teilung*, Stuttgart: Verlag Gerd

Häfe, 1995

4 筆者作図

5 Glaesener 1973

7、8、15、16 Rewald 1988

10 前田富士男編『パウル・クレール』（朝日美術館西洋編2）、朝日新聞社、一九九五年

11 『クレール手稿 造形理論ノート』

12 Luft 1985

13、14 展覧会カタログ「パウル・クレールの芸術」、愛知県美術館／山口県立美術館／Bunkamuraザ・

ミュージアム、一九九三年

〔附記〕

本稿に係る調査に際して、以下の方々に御協力をいただきました。ここに記して以って謝意を表します。青木治男氏（故人）、石川潤氏、奥田修氏、中田裕子氏、シュテファン・フライ氏（Mr. Stefan Frey）、ゴットリーブ・ライントツ博士（Dr. Gottlieb Leinz）。

なお、作品の技法や保存状態について、同僚の長屋菜津子学芸員に保存科学の観点から多くの助言を得ました。併せて感謝します。