

想像の植物、植物の創造

——パウル・クレー《花ひらく木》をめぐって

山 本 淳

はじめに

- 1 《花ひらく木》
- 2 「花ひらく木をめぐる抽象」
 - 2.1 思い出を伴う抽象
 - 2.2 花ひらく抽象
 - 2.3 時間の変化と音楽性
- 3 《花ひらいて》
- 4 自然と抽象画
 - 4.1 自然との対話
 - 4.2 自然と芸術家との関係
 - 4.3 抽象への飛翔
- 5 生成の創造
 - 5.1 エネルギーの造形化
 - 5.2 想像の植物、植物の創造

おわりに

「芸術家は人間であり、自らも自然であり、自然の空間内の一片の自然である。」

P. クレー

はじめに

近代芸術の歴史に独自の足跡を残した重要な画家パウル・クレー (Paul Klee, 1879-1940) は、よく知られているように、ドイツ人音楽教師である父と声楽の専門教育を受けたスイス人の母の間に生まれ、音楽に関する英才教育を受けながら、すでに 11 歳でベルン市立管弦楽団の非常勤ヴァイオリニストと

して活動するほど、非凡な才を示していた。音楽は、生涯にわたって彼に寄り添っていたのであり、迷った末に画家の道を選んでからも、その芸術活動の重要なテーマであり続けた。空間芸術である絵画と時間芸術である音楽との融合を試みたのも、それ故クレーにとって、ある意味で自然な流れだったのかもしれない。

クレーの芸術について論じるにあたっても、したがってフランスを代表する作曲家・指揮者ピエール・ブーレーズのクレー論『クレーの絵と音楽』¹⁾は言うまでもなく、ドイツの美術史家で画家でもあったハーヨ・デュヒティングの『パウル・クレー 絵画と音楽』²⁾をはじめとし、絵画と音楽の関係に焦点が当てられることが多い。

しかし、著名な美術史家として知られるヴェルナー・ハフトマンが、クレー芸術の重要な側面を「生成としての創造」(Schöpfung als Genesis)³⁾という言葉で捉えようとしたように、この芸術家の活動を読み解く鍵を「生成」(Genesis)という概念に見るとき、クレー芸術と自然との関係が、テーマとして前景に浮かび上がってくる。

クレーの傍らには、音楽と並び、つねに動植物をはじめとする自然が息づいていた。ここでは、音楽と生命の関係、たとえば両者のリズムのつながりといった大きなテーマに触れることは控えるが、いずれにせよ自然は、彼の芸術に不可欠のインスピレーションを与え続けていた。バウハウス時代に発表した論文「自然研究の方法」は、次のように始まる。「芸術家にとって、自然との

1) Pierre Boulez: *Le pays fertile Paul Klee*. Texte préparé et présenté par Paule Thévenin. Paris (Gallimard) 1989. 邦訳: ピエール・ブーレーズ (ポール・テヴナン編/笠羽映子訳): 『クレーの絵と音楽』(筑摩書房) 1994 年。

2) Hajo Düchting: *Paul Klee Malerei und Musik*. München/London/New York (Prestel) 2001. 邦訳: ハーヨ・デュヒティング (後藤文子訳): 『パウル・クレー 絵画と音楽』(岩波書店) 2009 年。

3) Werner Haftmann: *Paul Klee - Wege bildnerischen Denkens*. Frankfurt am Main / Hamburg (Fischer) / 1961 (以下 Haftmann: *Paul Klee*. と略記), S.57. 邦訳: ヴェルナー・ハフトマン (西田秀穂・元木幸一訳): 『パウル・クレー 造形思考への道』(美術出版社) 1982 年 (以下、ハフトマン: 『パウル・クレー 造形思考への道』と略記)、94 頁。

対話はつねに *conditio sine qua non*（不可欠の条件）である。芸術家は人間であり、自らも自然であり、自然の空間内の一片の自然である。⁴⁾ 後述するように、この考えは、クレー芸術の中心にある「生成」(Genesis) の概念と結びつくものであり、彼の芸術を論じるにあたって、なぜ自然が重要なテーマのひとつとなるのかを考える切り口となる。

むろん、クレーが動植物をはじめとする自然をテーマに描いた数多くの作品は、初期を除き、いずれも抽象的である。しかし、そもそも動植物を、あるいは自然を抽象的に描くということには、どのような意味があるのだろうか。本稿では、ひとつの作品を手掛かりとし、「生成」という概念に基づきながら、芸術家が模索した抽象の試みと自然との関係について検討してみたい。

分析の対象とするのは、クレーがバウハウス時代に制作した作品《花ひらく木》(Blühender Baum, 1925 : Abb.1)⁵⁾ である。これは、画家のヴァイマルのアトリエの一角に掛けられていたもので、バウハウスでの講義「造形的形態論」にも結びつく重要な作品と見なされる。後述するように、9年後の1934年には、この作品にもとづいて《花ひらいて》(Blühendes, 1934: Abb. 2) を制作していることから、この抽象画が、芸術家の造形理論においてひととき大きな意味を持っていたと考えられる⁶⁾。

また自筆作品総目録の中で画家は、この油彩画に「花ひらく木をめぐる抽象 (Abstract mit Bezug auf einen blühenden Baum)」という覚書を記しているが、

4) Paul Klee (Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller): *Das bildnerische Denken*. 6. Auflage (Reprint der 5. Auflage 1990). Basel (Schwabe) 2013 (以下 Klee: *Das bildnerische Denken*. と略記), S. 63. 邦訳: パウル・クレー (土方定一・菊森英夫・坂崎二郎訳): 『造形思考 (上)』(筑摩書房) 2016 年 (以下、クレー: 『造形思考 (上)』と略記)、142 頁。

5) 以下原題は『カタログ・レゾネ／パウル・クレー』Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern (Hrsg.): *Catalogue Raisonné, Paul Klee*. Bde. 1-9. Bern (Benteli) 1998-2004. に、邦題は定訳に従った。

6) ヴォルフガング・ケルステン (柿沼万里江訳): 「天才崇拜・聖域・工房の間で／ヴァイマルとデッサウのバウハウスにおけるクレーのアトリエ」(ヴォルフガング・ケルステン監修／池田祐子・三輪建仁編集: 『パウル・クレー／おわらないアトリエ』(日本経済新聞社) 2011 年 (以下『パウル・クレー／おわらないアトリエ』2011 と略記)、82-89 頁所収) 85-88 頁参照。

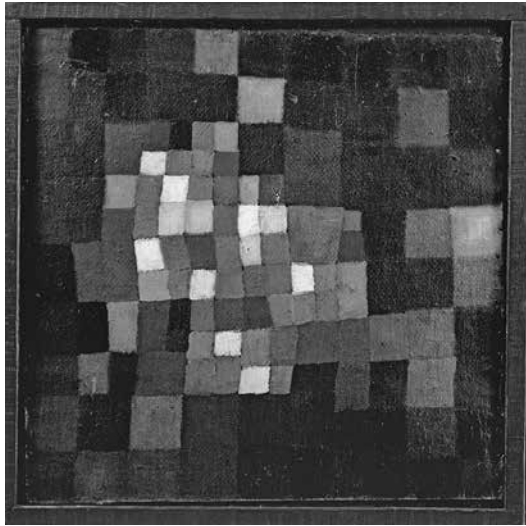


Abb. 1 《花ひらく木（花ひらく木をめぐる抽象）》

1925, 119 / CR.3800

厚紙に油彩、楔付き画枠に鋲打ち、自作の画枠

39,3 × 39,1 cm

東京国立近代美術館

Blühender Baum (Abstract mit Bezug auf einen blühenden Baum)

1925, 119 / CR.3800

Ölfarbe mit Karton auf Keilrahmen genagelt; originale,

gefasste Rahmenleisten

39,3 × 39,1 cm

The National Museum of Modern Art, Tokyo

その事実も、画家自身がこの作品を通し、「自然」の一部である「植物」を「抽象的」に描く意味を考えていたことを物語っている。

以下では、この作品の分析を手掛かりとし、クレーの自然研究にも触れながら、クレー芸術における自然と抽象画の関わりについて考察する。そこで明らかにしようとするのは、《花ひらく木》をはじめとするクレーの作品が、想像上の植物であると同時に、ひとつの創造された植物であるということである。

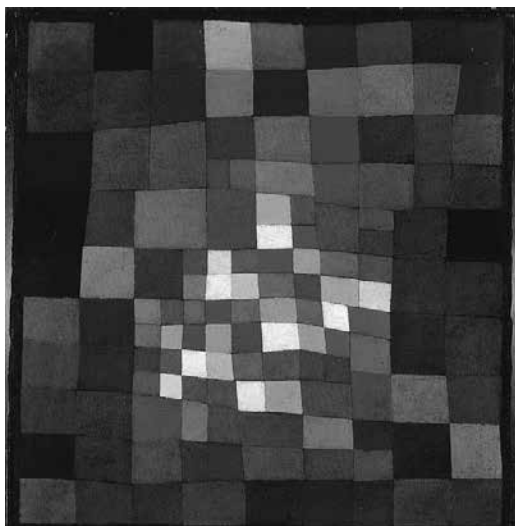


Abb. 2 《花ひらいて》

1934, 199 / CR.6737

カンヴァスに下塗りした上で油彩、裏面に下塗りした上で油彩 (→ Abb. 3)、楔付き画枠

81.5 × 80 cm

ヴィンタートゥーア美術館

Blühendes

1934, 199 / CR.6737

Ölfarbe auf Grundierung auf Leinwand,
rückseitig Ölfarbe auf Grundierung, auf Keilrahmen
(→ Abb. 3)

81,5 × 80 cm

Kunstmuseum Winterthur

1 《花ひらく木》

1925年に制作された小さな油彩画《花ひらく木》は、数々のほぼ正方形をした色面を組み合わせせて作り上げられたコンポジションである。

方形の色面は画面中央やや左を中心とし、中心から周縁に広がるにつれ次第に大きくなるように、あるいは逆に周縁から中心に向け凝縮しながら少しずつ

小さくなるように感じられるが、よく観察すると、ある一定の面積比率を持つ小さな色面と大きな色面の組み合わせで構成されていることがわかる。ほぼ正方形の小さな色面を1単位とすれば、中間の色面はその2倍（したがって長方形）、大きな色面はその4倍の大きさで、周縁には4倍の大きさの色面が敷き詰められるように並び、中間には2倍の大きさの色面が散りばめられ、中心には小さな色面がかたまるように集まっている。また周縁に置かれた大きな色面は、垂直方向に9列、水平方向に10列並んでおり、中心に向かって小さくなっていく色面も、基本的にその配列に即している。

色彩に注目すれば、周縁は、暗い色彩のほぼ同じ大きさの色面で縁取られているが、色は濃い紫や濃い緑を中心としながらも、それぞれに微妙な違いがある。中心に向かうにつれ小さくなっていく色面は、それとともに明るさも増し、色彩も豊かになっていく。中心には、明るい紫、明るい青、黄、白、それに明るい緑などで彩られた色とりどりの小色面が密集している。緑だけに注目すれば、周縁では暗さを帯びている大きな緑が、中心に向かうにつれ、しだいに小さくなるとともに明るさを増し、中心近くでは小さな若葉のような明るい緑が鮮やかである。

大きさの異なる方形の色面の配置や配色には、このようにある種の法則性が感じられるが、それは必ずしも厳密なものではない。色面の大きさには、確かに上述の通り一定の法則性を見出せるが、ひとつひとつの色面は決して正確な正方形（あるいは長方形）を形作っているわけではなく、それぞれに歪みを帯びている。また配置に関しても、周縁の縦9×横10列の配列に規定されているが、直線的に秩序立って整然と並べられているのではなく、上下左右にゆるやかな揺れ動きが見られる。

一方で作品のフォーマットは、縦39.9×横39.1cmのほぼ正確な正方形をなし全体を規定していることもあり、その安定性が、ひとつひとつの方形の歪みやその揺れ動く配列を際立たせ、中心から周縁に広がっていく波のような印象を、あるいは周縁から中心に向けて凝縮する渦のような印象を作り出している。

こうして異なった大きさを持ち、彩り豊かな色面の単位が、あるリズムを伴った一定の法則性に即しながら、あたかも生物の細胞のように隣り合い連なり合い、全体として緩やかなゆらぎのイメージと、不思議な時間の流れの感覚を作り出している。

このような色面の構成と配色から、確かに私たちは、土に根ざした樹木から、時間と動きの変化を伴いながら、色彩豊かな花が咲き出でる様子をイメージすることができるだろう。

2 「花ひらく木をめぐる抽象」

この独自のコンポジションを見て、そこに「花ひらく木」をイメージするかどうかの判断は、むしろ鑑賞者に委ねられる。タイトルが《花ひらく木》であるからといって、無理にそう思い込む必要はない。しかし、そもそもこの抽象画とタイトルの間には、どのような関係があるのだろうか。

それを考えるにあたっては、クレー研究の第一人者であるヴォルフガング・ケルステンによる当該作品の分析が示唆に富む⁷⁾。以下、それに従って「花ひらく木」と「抽象」の関わりを検討してみよう。

2.1 思い出を伴う抽象

クレーが自筆作品総目録の中で、この油彩画に「花ひらく木をめぐる抽象」という覚書を書き記したことはすでに述べたが、ケルstenは、この覚書がクレー芸術の根本原理である「思い出を伴う抽象」のヴァリエーションであるとする。それは、抽象化のプロセスの中でクレーが何かを思い出すという行為によって、そのときの経験をしっかりと刻み込むことを意味している。ケルstenによれば、それはたとえばモンドリアンが1912年に描いた《花ひらく林檎の木》とは事情が異なっている。すなわちモンドリアンの場合、「花ひらく木」

7) 『パウル・クレー／おわらないアトリエ』2011、85-87 参照。

の現実的な姿を見て、そこから次第に抽象化するという過程を辿ったが、クレーにおいては、それとは逆に、自分の主観的な経験から出発し、絵画を描くことを通して「花ひらく木」の思い出を呼び覚ますというのである。

この指摘が重要であるのは、クレー芸術の目的が、対象の再現にあるのではなく、造形活動を通じた「生成」そのものの創造にあるからである。クレーの言葉のうち、もっともよく知られたもののひとつに、1920年『トリビューネ・デア・クンスト・ウント・ツァイト』誌に発表された論文「創造の信条告白」の冒頭に置かれた次の一節がある。「芸術は、眼に見えるものを再現するのではなく、眼に見えるようにするのだ。」(Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.)⁸⁾ この文の「目に見えるようにする」という動詞には目的語がないが、それは目に見えるようにしようとするものが具体的な形を持った対象物ではなく、「生成の運動」そのものだからだと考えることもできるだろう。さらに1914年の日記の中で、芸術家は次のように記す。「創作にとって本質的なのは道のりであり、存在より大事なものは生成である(一方に生成しつつある作品があり、また一方に存在する作品がある)。⁹⁾

「思い出を伴う抽象」という論点に戻れば、クレーは《花ひらく木》という作品で、目に見えた「花ひらく木」を再現しようとしたのではなく、フォルムを運動させ色彩と明暗で遊ぶことを通して抽象絵画を描きながら、「花ひらく木」を見たときの心の動きをもう一度呼び覚まそうとしたと言えるだろう。

2.2 花ひらく抽象

冒頭でも述べたように、《花ひらく木》はクレーのパウハウス時代に制作されたもので、芸術家が1921年から1922年にかけて行った講義のテキスト「造

8) Klee: *Das bildnerische Denken*, S.76. 邦訳: クレー: 『造形思考(上)』162頁。

9) Paul Klee (Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, Bearbeitet von Wolfgang Kersten): *Tagebücher 1898-1918*. Textkritische Neuedition. Stuttgart (Gerd Hatje) / Teufen (Arthur Niggli), 1988 (以下 Klee: *Tagebücher*. と略記). Nr. 928, S.361. 邦訳: パウル・クレー (W. ケルステン編/高橋文子訳): 『クレーの日記』(みすず書房) 2018年(以下、『クレーの日記』と略記)、928番、328頁。

形的形態論」と結びつくとともに、その理論の実践ともなっている。

「造形的形態論」においては、多くの線描デッサンとテキストを通し、クレーが造形的形成にあたって、どのように基本的な形態要素を定義し、相互関係を考えながら理論を展開しようとしたかを追体験できるが、そこで中心となっているのは、芸術家の教育体系の特徴をなす「生成」の概念である。たとえば、1922年7月3日のテキストには、夏学期の復習として全般を振り返った、次のような記述が見られる。「種々異なる要素の統一をめざして有機的に組織化すること、諸器官を有機体に統合することは、多様なヴァリエーションの形で、繰り返しわれわれの理論的探究の目標であった。[…] 分析的な見方は、それぞれの部分そのものと、それらの共同作用を明らかにする点で、われわれに好都合なものである。だが作品はいずれも最初から所産として存在するもの、現に存在する作品ではなく、まず第一に生成であり、成りゆく作品なのである。作品は、最初から正確に規定されているのではなく、作品はいずれも或る時点でモチーフ的要素に取りかかり、種々の器官を経て有機体に成長するものである。」¹⁰⁾

ケルステンは、上述の《花ひらく木》の分析にあたって、「思い出を伴う抽象」の理論を、さらに「花ひらく抽象」という絵画理念へと展開させているが、その際、夏休みをはさみ、これに続いて1922年から1923年にかけて行われた冬学期の講義を取り上げている¹¹⁾。

この冬学期の講義においては、主に色彩論における法則性が論じられている。クレーの色彩論は、自らも11月28日の講義テキスト冒頭に記しているように、ヴォルフガング・フォン・ゲーテ、フィリップ・オットー・ルンゲ、ウジェーヌ・ドラクロワ、ヴァシリー・カンディンスキーに依拠しているが、ク

10) Paul Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimiledruck des Originalmanuskripts und Transkription von Jürgen Glaesemar*. Basel (Schwabe) 1979 (以下 Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. と略記), S. 149. 邦訳: パウル・クレー (西田秀穂訳): 『パウル・クレー手稿 造形理論ノート』(美術公論社) 1988年 (以下、クレー: 『造形理論ノート』と略記)、289–290頁。

11) 『パウル・クレー／おわらないアトリエ』2011、87頁参照。

レー色彩論の詳細な内容については、別の機会に論じたい。ここでは、ケルステンが注目しているクレーの法則性への態度について考える。

ケルステンは、クレーがこの冬学期の講義を締めくくるにあたり、純粋な構成主義芸術の図式主義を批判していることを指摘する。批判の矛先にあるのは、テオ・ファン・ドゥースブルフを中心とするオランダのデ・スタイルの作家たちである。よく知られているように、この時期デ・スタイルのメンバーたちは、バウハウスに出向いてデモンストレーションを行い、さらに雑誌上でも自分たちの理念を喧伝していた。クレーは、絵画造形における合理的な法則性の重要性を認めながらも、それに留保をつけ、デ・スタイルと一線を画そうとした。それは12月19日の講義テキストの次のような記述からもわかる。「非常に頭のよい人々が大勢いるし、またそうした人々は以前にもすでに存在していた。それだから青、黄、赤のカノンの意義も、これら三色の完全性に関し、またそれら三色の等価に関連する意義は、ずっと以前から認識されていた。三つの声部のどれひとつとして欠けてはならず、またどの声部也多すぎても少な過ぎてもならない、と言われている。赤裸々な法則を事実置き換えようとする一種の図式主義に用心しさえすれば、これは心にとめておくに値する法則なのだ。図式主義につきものの、こうした誤解は、構成のための構成に行き着く結果となる。こうした誤解は、作品の代わりに法則を提供する。息切れしやすい喘息患者の妄想である。彼らは、あまりにも僅かしか空気を吸い込めないの、法則とはそれをもとに花開くために、ただ根底に存在しているだけのものということ、理解できないのだ。」¹²⁾

とりわけ最後の「法則とはそれをもとに花開くために、ただ根底に存在しているだけのもの」という部分は、この芸術家における自然と芸術との関係を考える際、ひとつの重要なポイントとなる。

後述するように、クレーは生涯にわたり自然を丹念に観察し、そこに見られる生成や運動の法則性を学ぼうとし続けた。しかしそれは、単純にその法則性

12) Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, S. 184. 邦訳：クレー：『造形理論ノート』、319頁。

をまねたり、あるいはその法則性にのみに従って何かを構成したり再現したりすることを目的としていたのではない。芸術家は自然の法則性を念頭におき、それを感じながら、絵画を描くことで自ら生成し運動することを目指したのである。作品を制作することは、彼にとってまさに「生成の創造」そのものであった。

《花ひらく木》が一定の法則性に即しながらも、あたかも生物の細胞のような揺らぎや揺れ動きを感じさせるのは、この作品を制作する目的が、「花ひらく木」の再現にあるのではないからである。クレーは、「花ひらく木」という自然が宿している法則性を自分の中に取り込み、それを感じながら、抽象的なフォルムを運動させ色彩と明暗で遊ぶことを通して、自ら生成の活動を行うことを、言い換えれば自ら「花ひらく」ことを意図したと言える。

クレーの「造形的形態論」の中で展開されているのは、まさにこの「花ひらく抽象」の理念である。

2.3 時間の変化と音楽性

「生成」という概念に関連し、時間の変化と音楽性の問題にも少し触れておきたい。

写実を中心に置く伝統的な絵画において美しい花を咲かせている植物が描かれるのは珍しいことではないが、そこでは基本的に時間が止まっている。しかし実際の植物は、土から芽を出し、茎をのばし、葉を茂らせ、花を咲かせ、種を散らせ、最後は朽ちて土に帰るというように時間の経過とともに変化し、つねに生成の中にある。美しく描かれた花は、その過程の一瞬が切り取られたものである。

目に見えるものの再現を目指したのではないクレーは、いわば植物のその変化のエネルギー、成長や生成の運動そのものを捉えようとしたということもできる。そのための媒体が、写実的な具象ではなく、フォルムを運動させ、色彩や明暗を変化させる抽象ということになる。

その際、当然のことながら、空間芸術である絵画において時間の変化をどの

ように表現するかということが問題となる。クレー芸術においては、対立する色のあいだを埋めるグラデーションや、フォルムの反復・連鎖がきわめて重要であるが、それはそれらによって、変化する時間や、成長や生成の運動を表現することが意図されるからである。

《花ひらく木》においても、方形の色面に見られる一定の色彩のグラデーションやフォルムの反復・連鎖が、クレー芸術の特徴をよく表しているが、画家は1923年以降、方形の色面を反復することによって画面を構成する「方形画」あるいは「魔法陣」と呼ばれる作品を数多く制作している¹³⁾。それによって画家は、目に見えるものの再現という要素からさらに自由になり、色彩のグラデーションやフォルムの反復・連鎖を媒体に、生物の細胞のような連続的な成長と運動の有り様を表現する可能性が開かれた。

この作品に関してさらに言えば、それは《花ひらく木》というタイトルからの解放も意味し、時間的な変化や分割された要素の連続的な運動の様子から、たとえば音楽との関連という連想をも可能にする。西洋音楽は、一定の時間を分割し、それをある法則性のもとに、音の連続体として構成することで作品を制作するが、クレーのこの方形画もまた、一定の大きさの画面を分割し、上述したようなゆるやかな法則性のもとに、フォルム、色彩、明暗の変化を伴った色面の連続体として、作品が構成されているからである¹⁴⁾。

その意味で《花ひらく木》を鑑賞する者は、土に根ざした樹木から、時間と動きの変化を伴いながら、色彩豊かな花が咲き出でる様子をイメージするとともに、タイトルから離れ、そこにあるリズムを伴ったひとつの音楽のような響き聞き取ることができるかもしれない。

13) 川村記念美術館・北海道近代美術館・宮城県美術館・東京新聞編集：『パウル・クレー／創造の物語』（東京新聞）2006年（以下『パウル・クレー／創造の物語』2006と略記）、113頁参照。

14) 石川潤（宇都宮美術館）・藤原啓（宇都宮美術館）・河田亜也子（兵庫県立美術館）・相良周作（兵庫県立美術館）編集：『パウル・クレー／だれにも、ないしょ。』（読売新聞社・美術館連絡協議会）2015年（以下『パウル・クレー／だれにも、ないしょ。』2015と略記）、142頁参照。

3 《花ひらいて》

《花ひらく木》を描いてから9年後の1934年に、クレーは《花ひらいて》(Blühendes, 1934: Abb. 2)を制作した。これは《花ひらく木》と直接結びつく作品で、同じモチーフをある時間を経てから再び取り上げ、反復したものである。ケルステンによれば、芸術家は1933年前後を境として、新たな抽象作品を描く代わりに、昔の作品を回顧し、再びその中心的なテーマのいくつかを、ある程度体系的に取り上げ始める。《花ひらいて》は、そういった「反復の芸術」の先鞭をつけるものと言える¹⁵⁾。

両者を比較してみると、まず《花ひらいて》の大きさは81.5 × 80cmで、縦横が《花ひらく木》のそれぞれおよそ倍、面積は4倍になっている。色面の配置や配色が一見似通っているように思われるが、よく見ると基本構造はほぼそのままで、全体が反時計回りに90度回転していることがわかる。すなわち1925年のコンポジションでは、上下・左右の位置にあったものが、1934年の作品では左右・上下の位置に移っており、周縁の色面も前者では縦9 × 横10列であったものが、後者では縦10 × 横9列の配列に変わっている。使われている色彩も《花ひらく木》とほぼ同様ではあるが、どちらかといえば明るめのトーンが選ばれ、彩色の方法も異なっている。

《花ひらいて》の裏面には、実は《無題》(Ohne Titel: Abb. 3)の絵が描かれているが、ケルステンによれば、表面のコンポジションは裏側の絵画コンセプトを反転することで生まれたという。クレーは《花ひらいて》を描くにあたって、木枠からカンヴァスを取り外し、裏返しにして改めて釘で打ちつけて

15) 『パウル・クレー／おわらないアトリエ』2011、88頁参照。ここでさらにケルステンは、「反復の芸術」というクレーの振る舞いが、1933年前後以降さらに強まったナチによる近代芸術に対する弾圧と結びつく可能性を指摘している。ちなみに、クレーは1931年にパウハウスを退職し、デュッセルドルフ美術アカデミー教授に就任したが、ナチが政権を取った1933年には、同アカデミーから解雇通告を受け、故郷ベルンに移住している。《花ひらいて》は、1934年ベルンで描かれた。

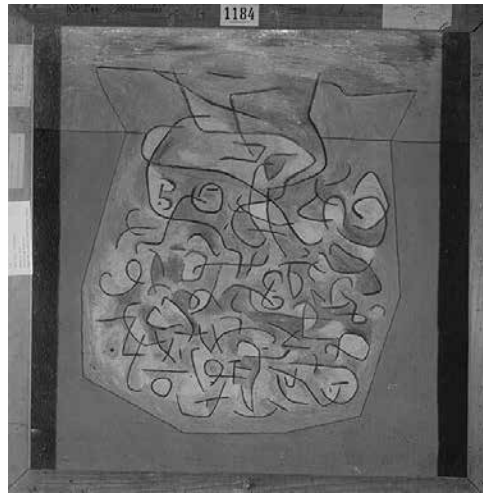


Abb. 3 《無題》

《花ひらいて》(→ Abb. 2) の裏面

下塗りした上で油彩、楔付き画枠

ヴァンタートゥーア美術館

Obne Titel

Rückseite von *Blühendes* (→ Abb. 2)

Ölfarbe auf Grundierung, auf Keilrahmen

Kunstmuseum Winterthur

いるが、その際、すでに描かれていた《無題》の絵を物理的に上下逆さまにするとともに、そのコンセプトをも反転させた。すなわち、「白の地塗りから黒の地塗りへ、混じり合った色彩から混じりけのない色彩へ、絵の具の凹凸を見せる塗り方から均質な塗り方へ、三次元の絵画空間から二次元の平面へ、色彩と線による具象的な形態から純粹な抽象へ」¹⁶⁾ 変化させたというのである。

ケルステン の指摘は非常に興味深いものであるが、確かに《花ひらいて》においては、裏面の《無題》の絵は言うまでもなく、1925 年のコンポジション《花ひらく木》と比べても、純粹な抽象性が強まったように感じられる。その

16) 『パウル・クレー／おわらないアトリエ』2011、88 頁。

意味で《花ひらいて》は、クレーにとって重要な意味を持っていた「思い出を伴う抽象」というコンセプトから離れ、純粋な抽象性を追求する作品となっていると言えるかもしれない。

あるいはまた、1925年の《花ひらく木》というコンポジションが、抽象的なフォルムを運動させ色彩と明暗で遊ぶことを通して、自ら生成の活動を行うひとつの有機体としての作品であるとすれば、1934年の《花ひらいて》は、それが時間の経過の中で、純粋な抽象性を求めてフォルムと色彩・明暗がひとり歩きをしながら生成と運動を続け、新たな形態を形作ったと言うこともできるだろう。

4 自然と抽象画

《花ひらく木》および《花ひらく》という作品の分析を通し、クレーが一定の法則性を念頭におき、それを感じながら、絵画を描くことで自ら生成し運動することを目指したこと、作品を制作することは、彼にとってまさに「生成の創造」そのものであったことを見てきたが、ここからは視点をやや引き、もう少し広い視野に立って、クレーにおける自然と芸術との関係、とりわけ自然と抽象画との関係について考えてみたい。

4.1 自然との対話

クレーが作品を制作するにあたり念頭に置いた法則性は、言うまでもなく自然を手本とするものであった。冒頭でも触れたように、画家はバウハウス時代に発表した論文「自然研究の方法」をこう書き始めている。「芸術家にとって、自然との対話はつねに *conditio sine qua non*（不可欠の条件）である。芸術家は人間であり、自らも自然であり、自然の空間内の一片の自然である。」¹⁷⁾ クレーは生涯にわたり自然を丹念に観察し、そこに見られる生成や運動の法則

17) Klee: *Das bildnerische Denken*, S. 63. 邦訳：クレー：『造形思考（上）』、142頁。

性を学ぼうとし続けた。ハフトマンによれば、彼は自然観察の仕事を科学的なものにまで掘り下げていた¹⁸⁾。医学部生たちと解剖教室に通い解剖学を勉強し、さまざまな植物を蒐集し、標本をつくり、その構造を研究し、また猫や鳥や蛇を愛し、動物世界を観察した。アトリエに集めたものは、たくさんの取りに足らぬ物、たとえば小動物の甲殻、苔、樹皮や地衣の類、貝殻やいろいろな石、甲虫に蝶々など多岐にわたる。彼はそれをつぶさに観察し、その秩序の在り方、その生成過程の相を理解しようとした。そこで得られた洞察は、クレーの精神を動かし、芸術家をして類似の造形的創造行為を試みるべく駆り立てた。

こうしてクレーは、自然の世界に対する飽くなき探求を通して、自然の法則性を学び、その知識と経験を土台にして動植物をモチーフとする数多くの作品を制作し、作品そのものを運動し生成するひとつの有機体と捉える自らの造形思考を深めていく¹⁹⁾。

クレーは自然を深く観察し、その諸相を探求し、そこにある一定の法則性を捉えようとしていたが、しかしそれはその法則性を利用して自然をコントロールしようと意図していたからではない。彼は自然に対し、つねに謙虚であった。クレー研究者として知られるミヒャエル・バウムガルトナーは、画家の次のような日記への書き込みにもとづきながら、少年期クレーの独特な自然体験の一面に触れている。そこには幼い日に彼が抱いていた自然への強い関心とともに、自然に対する曰く言い難い恐れ of 気持ちが垣間見える²⁰⁾。

「垣根の隙間からダリアの球根を盗んで自分の1平方メートルほどの庭に植えた。きれいな葉っぱと可愛らしい花を期待して。ところが茂みが立派に伸びてきてザクロのような紅い花が数えきれないほどたくさん咲いた。そのときに

18) Vgl. Haftmann: *Paul Klee*, S.90–92. 邦訳：ハフトマン：『パウル・クレー 造形思考への道』、145–147 頁参照。

19) 『パウル・クレー／創造の物語』2006、63 頁参照。

20) Vgl. Michael Baumgartner: *Die <Verwesentlichung des Zufälligen> Paul Klees Zwiesprache mit der Natur*. In: Zentrum Paul Klee, Bern (Hrsg.): *Paul Klees Zaubergarten. Jenseits von Eden. Eine Gartenschau*. Ostfildern (Hatje Cantz) 2008 (以下 *Paul Klees Zaubergarten*. 2008 と略記), S. 24.

なって不安な気持ちが芽生え、誰かに譲って手放したいと思った（8歳）。²¹⁾それは、8歳のクレーにとって「自然の魅惑とそのカオスのエントロピーを前にした恐れ of の気持ちとの間のエモーショナルな対話」²²⁾だったのであり、自然が自らを惹きつけてやまないのと同時に、コントロールのできない恐ろしいものであることを感じさせる体験であった。

幼いころに形作られたクレーの自然に対するこのようなスタンスは、その後生涯にわたる自然との絶え間ない対話や、あるいはゲーテやルードルフ・シュタイナーの思想への接近を通じて、自らもその自然の一部なのであるという自覚を育てていく。パウムガルトナーは、クレーの日記への数多くの書き込みは、その強調するところがドイツロマン派のテキストを思い起こさせると述べているが²³⁾、それはたとえば、人間はもしかすると絶対に孤立した生き物なのではなく、世界と呼ばれる別の、より大きな一つの生き物の小部分か器官ないしは寄生物にすぎないのではないかというノヴァーリスの思想にも通じるだろう²⁴⁾。このような考え方は「自然研究の方法」の冒頭と並び、文中の次のような記述に目を向けると、さらに明確なものとなる。「彼（芸術家）は地球上の生物であり、全体の内部のひとつの生物、いわばもろもろの惑星中のひとつの惑星にいる一生物なのである。」²⁵⁾

4.2 自然と芸術家との関係

クレーの中で育てられた「芸術家は人間であり、自らも自然であり、自然の空間内の一片の自然である」という考え方は、確かに一方で芸術家の自然に対する謙虚な姿勢を表しているが、だからと言ってそれは、人間を、あるいは芸術家を、自然に隷属するしかない単なる受動的な存在として捉えているわけではない。「自然研究の方法」に添えられた一枚の図は、クレーがつねに敬意を

21) Klee: *Tagebücher*, Nr. 25, S.19. 邦訳：『クレーの日記』、25番、13頁。

22) *Paul Klees Zaubergarten*. 2008, S. 24.

23) Vgl. Ebd.

24) Vgl. Haftmann: *Paul Klee*, S. 96f. 邦訳：ハフトマン『パウル・クレー』、154頁参照。

25) Klee: *Das bildnerische Denken*, S. 63. 邦訳：クレー：『造形思考（上）』、143頁。

理光学的探究の成果を認めながら、さらにそれを敷衍し、探究を現象の内面へ深めることの重要性を主張する。「対象物はその内面に関するわたしたちの知識を通じて、その現象以上のものにひろがる。つまり、物は、その外面が認めさせる以上のものであるということを知ればよい。」さらに、「〈わたし〉は光学的外面から対象の内面についての推理を引き出すことができるようになる。しかも直観的に推理できるのである。なぜなら、現象の物理光学的方法によってすでに〈わたし〉は、感情的な推理を誘発されるからである。感情的な推理は、それぞれがとる方向に応じて、多かれ少なかれ精密に、現象の印象を機能的な内面化に高めることができる。」²⁷⁾そして対象の体験へ、対象との共鳴へとつながる「対象の人間化」に至るために、二つの非光学的な方法を提示する。すなわち第一（図の下部）には、「〈わたし〉のなかで下から眼に昇ってくる、根を地上的連帯にもつ非光学的方法（nicht optischer Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung）」であり、第二（図の上部）には「上から降りてくる宇宙的連帯をもつ非光学的な方法（nicht optischer Weg kosmischer Gemeinsamkeit）」である。そして物理光学的な方法（図の中央部）と、この二つの非物理光学的な方法（図の下部と上部）は、〈わたし〉の〈眼（Auge）〉という交差点で結び合わさり、一つになる。

自我と世界との関係についてのこのような捉え方は、全体性の中に位置づけられた人間という認識を強く印象づける。ハフトマンは、クレーのこのイメージ図に、自我と現実との間の分離という「西洋の宿命的ノイローゼ」に対するひとつの止揚の可能性を見ようとしている。それは、確かにハイデガー後期の一つの公式にしたがって、「四元統一の環」とでも名付けることができるかもしれない²⁸⁾。さらに、すべてのものが〈わたし〉の〈眼〉を通して感知され、〈わたし〉の中に入り込むとともに、〈わたし〉の内部にあるものが〈眼〉を通して〈わたし〉の外へ表現され、芸術が創造されるという捉え方には、とりわ

27) Klee: *Das bildnerische Denken*, S. 66. 邦訳：クレー：『造形思考（上）』、143-145 頁。

28) Vgl. Haftmann: *Paul Klee*, S.99. 邦訳：ハフトマン：『パウル・クレー 造形思考への道』、157-158 頁参照。

けゲーテの『色彩論』における、人間と世界との関係についての洞察の影響が色濃い²⁹⁾。

4.3 抽象への飛翔

いずれにせよ、このイメージ図には、人間が世界という全体の内部で生きる存在であるという認識ともに、人間が、とりわけ芸術家が、世界の一部として世界に働きかけ、世界に対し何かを創造していく存在であるという認識が強く感じられる。クレーはさらに次のような解説を加えている。「図のなかの下の方法は静力学的フォルムを生むが、上の方法は動力的な領域を通ることである。地球の中心に向かって吸引される下の方法上には、〈倒れようとするあらゆる可能性を克服して立つこと〉という言葉によって性格づけられる静力学的平衡の諸問題が横たわっている。地球の拘束力から解き放されたい、泳いだり、飛んだりすることを超えて、自由に飛躍し、自由に動きたいという憧憬は、どうしても上の方法を取らせずにはおかない。」³⁰⁾

とりわけ「地球の拘束力から解き放されたい。泳いだり、飛んだりすることを超えて、自由に飛翔し、自由に動きたいという憧憬」という部分には、写実を離れ、抽象へと飛翔しようとする画家の意思を見て取ることができる。クレーの言葉はさらに次のように続く。「上と下の方法は全部、眼のなかで出会い、その落ち合う点からフォルムに変えられ、外的観察と内的省察の総合へと導かれる。対象物の光学的な像から全面的に離れはするが、それでいて、全体性の見地からみて、その像に矛盾しない。手によるものが、この落ち合う地点から形成される。」³¹⁾ 画家にとって、すべてが集合する地点である〈眼〉において、世界はフォルムに転換され、外面的な観察と内面的な省察とが総合される。対象そのものの視覚的な形象からは大きく離れても、全体性の観点に立て

29) 拙稿「ゲーテ『色彩論』のアクチュアリティー——初期バウハウスにみるゲーテ『色彩論』の影響（ヒルシェフェルト＝マックを例として）——」（『ゲーテ年鑑』第43号（日本ゲーテ協会）2001年、123-141頁所収）参照。

30) Klee: *Das bildnerische Denken*, S. 67. 邦訳：クレー：『造形思考（上）』、146頁。

31) Ebd.

ば、形象として矛盾しない手作りの形成物が形作られる。弛まない自然研究と自然の対象物との対話を通して、そこに潜む法則性を学び内面化していく中で、画家はしだいに成長し、抽象的な形成物を自由に造形する力を身に着けていく。クレーは、この論考を次のように締めくくる。「自然を直観し、観察することに長じて、世界観にまで上昇すればするほど、抽象的な形成物を自由に造形できる。こうして、抽象的な形成物は意図された図式的なものを超えて、新しい自然性、作品の自然性に到達する。そのとき、彼は一個の作品を創造するか、神の作品の比喩ともいえる作品の創造に関与する。」³²⁾

こうしてクレーの芸術活動は、いわば神の創造行為を自らの内部で繰り返すことの謂いとなる。彼にとって人間は、あるいは芸術家は、世界という全体の内部で生きる存在であるとともに、世界の一部として世界に働きかけ、世界に対し新たに何かを創造していく存在なのである。そして新たに創造され、世界に付け加えられたものも、やはり全体の環の中におさまっていく。ハフトマンは、クレーのこのような姿勢に対し、次のように述べる。「クレーには、自然を模写再現するなど金輪際できぬことなのである。自然は、彼の裡に存在し、彼自身が自然なのだ。自然は彼の掌中にある。自然は彼の全身に浸透する。だから自然は、運動や所作として、身体感覚として、或いは舞踊家が描き出す運動のアラベスクのように、ときには抽象化された形で、リズムに現れることも起こる。」³³⁾

クレーは、こうして自らその一部である自然に根ざしながら、そこからの飛翔を企てる。しかしそれは、必ずしも自然からの分離を意味しない。芸術家は、あくまで自然の一部として自然と結びつきながら、同時に自然からの飛翔を試みるのである。その場合、対象物の模写再現という手段では、自由に飛翔し、自由に動くことはできない。自然を観察し、研究し、自然に潜む法則性を消化し、自然を自らの内面に取り込んだ上で、今度は自らも自然の一部とし

32) Ebd.

33) Haftmann: *Paul Klee*, S.100. 邦訳：ハフトマン：『パウル・クレー 造形思考への道』、158 頁。

て、生成活動を行い、新たな自然を創り出すのである。芸術家にとって、その際フォルムを運動させ色彩と明暗で遊ぶ抽象は、自由な飛翔を可能とする翼となる。

ここに私たちは、自然を抽象的に描くことのひとつの意味を見てとることができるだろう。

5 生成の創造

自然が宿している法則性を自分の中に取り込み、それを感じながら、抽象的なフォルムを運動させ色彩と明暗で遊ぶことを通し、自ら生成の活動を行うことを意図したクレーにとって、その芸術活動は、作品を創造することによって、いわば神の創造行為を自らの内部で繰り返そうとする試みであった。

明暗の表現に集中的に取り組んでいたミュンヘン時代、20代半ばの画家は、日記に次のような書き込みをしている。「夜のような下地を背にした明るいエネルギーは、〈光りあれ〉という言葉にまさにふさわしい。」³⁴⁾言うまでもなくこれは、神の言葉で光が生まれ、光と闇が分けられ、世界が創造されるというイメージと重なるが、画家にとって光は、混沌から秩序を創り出すエネルギーを象徴するものであり、自らの芸術活動の中核となるものであった。そしてこのエネルギーは、すでに出来上がったもの、動きが止まってしまったものに注がれるのではなく、つねに動的で時間的に変化を続ける生成活動そのものを促す力となるのである。それ故、この生成を促すエネルギーという概念は、クレーにとって、フォルムの運動や色彩と明暗の変化によって生成活動そのものを創造しようとする自らの造形活動の、根本的な原理に関わる問題となる。

5.1 エネルギーの造形化

クレーはそれ故、自らの造形活動の過程で、フォルムを動かし、色彩や明暗

34) Klee: *Tagebücher*, Nr. 632, S212. 邦訳: 『クレーの日記』、632番、181頁。

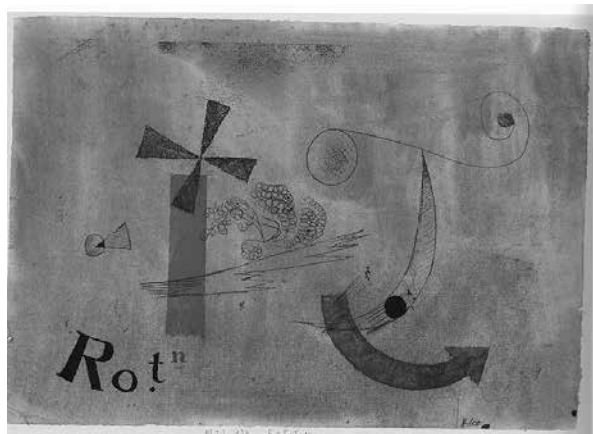


Abb. 5 《回転》

1923, 134 / CR.3228

油彩転写、厚紙の上に紙を貼り付け、鉛筆と水彩

22.4 × 31.9 cm

シュプレングエル美術館、ハノーファー

Rotation

1923, 134 / CR.3228

Ölpaue, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton

22,4 × 31,9 cm

Sprengel Museum Hannover

を変化させ、生成を促す力となるエネルギーを、どのように造形化するかをつねに探究した。その際、フォルムの運動、色彩や明暗の変化だけでなく、記号や文字の使用、描き変え、回転、裏返し、切り貼り、付け加えなど、主題、技法、素材等に関し、ありとあらゆることが試されているが、ここでは「エネルギーの造形化」の例として、《回転》と題された2つの作品を取り上げる。これらは、一方の《回転》(Rotation, 1923: Abb. 5) が1923年に、もう一方の《回転》(Rotation, 1924: Abb. 6) が翌1924年に制作されたものであり、1925年の《花ひらく木》と同様、いずれもヴァイマル・バウハウス時代の作品であるが、両者ともに、生成を促すエネルギー造形化の典型的な試みと見なせるだろう。

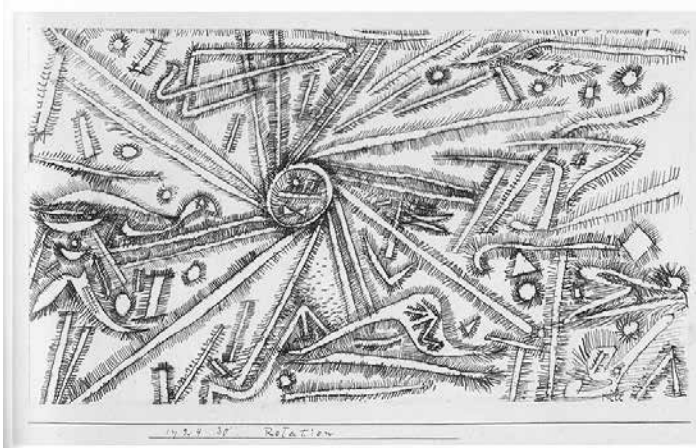


Abb. 6 《回転》

1924, 30 / CR.3398

ペン、厚紙の上に紙を貼り付け

12.9 × 22.7 cm

ノルトライン＝ヴェストファーレン美術館、デュッセルドルフ

Ratation

1924, 30 / CR.3398

Feder auf Papier auf Karton

12,9 × 22,7 cm

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

1923年の《回転》は、さまざまな形をしたシンプルなフォルム、たとえば丸、長方形、4枚の三角の羽を持った風車のような形、反S字状の図形と三日月状の図形でできている天秤のような絵、風あるいは渦のような絵、さらに文字、矢印のような記号などの組み合わせで描かれている。中央を吹く風は空気の渦を起こし、背後の風車のようなものを回しているようにも見える。その風の影響を受けているのか、天秤のようなものも、バランスの変化によって今にも回転を起こしそうである。あるいは反S字状のものと三日月状のものは別々の物体で黒い丸のような部分を軸に、それぞれに回転を始めるのだろうか。矢印はその回転の方向、あるいは勢いそのものを表しているのかもしれない。背景を覆っているムラのある赤、風車の土台のようなものに塗られている濃い

赤、さらに「赤」(Rot) という文字は、エネルギーを生み出すような何かの熱をイメージさせる。この不思議な絵は、さまざまな解釈を許容するが、全体として、何かのエネルギーが引き起こす「回転」のイメージを浮かび上がらせる。

翌 1924 年の《回転》は、上述の作品が物理的、幾何学的なイメージを持っていたのに対し、フォルムがすべて繊毛のようなもので覆われていることもあり、どちらかと言えば生物的、有機的なイメージを抱かせる。中央やや左上に位置する丸い物体は、回転しながら、外に向け放射状にエネルギーを放出しているように見える。そのエネルギーは周囲にうごめくさまざまな微生物のようなものたちにぶつかったり、それらを回転に巻き込んだり、突き抜けたりしながら画面から飛び出さんばかりの勢いである。それはエネルギーに促されて何かが生成し、成長していくイメージを作り出している。中央の物体が放出するエネルギーが作りだすこうした渦巻のような動きは、全体として生命感を感じさせ、何らかの原始的生物の生成過程を微視的に見ているようでもある。

「回転」や「渦巻」が芸術において、生成を促すエネルギーのイメージとして用いられることはよくあるが、クレーの場合も 2 つの《回転》に見られるエネルギーのイメージが、たとえば想像上の植物としてモチーフ化されている。そのひとつの例として、同じくバウハウス時代の 1926 年に制作された《ダイナモ放射状植物の過剰培養 1》(Überkultur von Dynamoradiolaren 1, 1926: Abb. 7) を挙げることができるだろう。

この作品には、丸や方形など異なる形をした花々が描かれているが、いずれも花びらが一定方向を向き、風車のように回転している。その回転は、1924 年の《回転》で描かれたエネルギーのイメージと重ねれば、花々の中心から外に向かって放出されるエネルギーによって引き起こされているようにも見える。その勢いは、花々の生成を促す力を感じさせ、それらが回転しながらどんどん成長していくかのようなイメージを作り出す。

後藤文子によれば、この想像上の植物のイメージは、クレーの蔵書であった

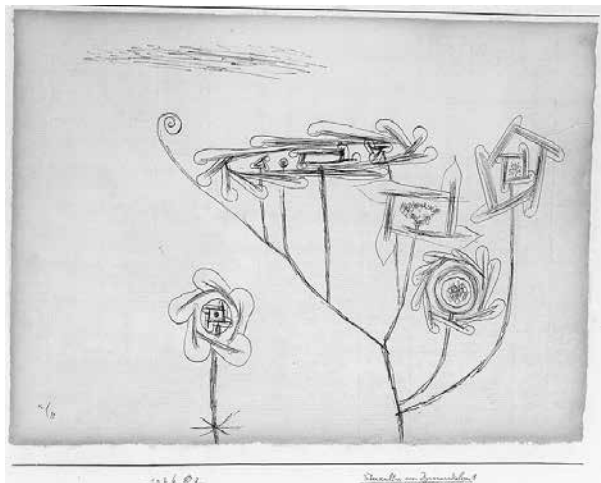


Abb. 7 《ダイナモ放射状植物の過剰培養 1》

1926, 133 / CR.4084

ペン、厚紙の上に紙を貼り付け

23.0 × 30.5 cm

ノルトライン＝ヴェストファーレン美術館、デュッセルドルフ

Überkultur von Dynamoradiolaren 1

1926, 133 / CR.4084

Feder auf Papier auf Karton

23,0 × 30,5 cm

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

エルンスト・ヘッケル『自然の芸術形態』³⁵⁾に由来しているという³⁶⁾。ヘッケルは、ドイツの哲学者・生物学者で、ダーウィニストでもあり、放射状構造を持つ海洋微生物、放射虫類（Radiolarien）の研究で知られる。『自然の芸術形態』には、幾種類もの放射虫が図解されているが、クレーが作品に付したタイトル中の「Dynamoradiolaren」³⁷⁾からも、当該作品とこの蔵書との関連が推測され

35) Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur*. Vollständige Ausgabe. Wiesbaden (Marix) 2016 (1904 年版の復刊).

36) 『パウル・クレー 創造の物語』2006、107 頁参照。

37) Radiolaren という単語は存在しない。Radiolarien という綴りの誤りか、あるいはクレーの造語の可能性もある。

る。画家は放射状生物という語に、「動力」を意味する「Dynamo」という語を組み合わせているが、それによって風車が風という動力で回転するように、放射状の植物が何らかのエネルギーに促されながら、回転するように生成と成長を続けていくイメージが浮かび上がってくる。

後藤は、花々がすべて葉を落としていることに着目し、そこに死が予感されるとともに、花々の核に種が育まれていることから、新しい生の誕生も示唆しているのではないかと指摘する³⁸⁾。そこでは確かに、回転運動としての生成のイメージと、生と死の循環のイメージが重ね合わされているのかもしれない。

ヘッケルはまた、「個体発生は系統発生を反復する」という「反復説」を唱えているが、クレーが生成を表現するひとつの鍵として「反復」という技法を多用していることから、ヘッケルの発生学の影響を受けている可能性は十分に考えられる。

5.2 想像の植物、植物の創造

こうしてエネルギーの造形化の試みとしての1923年と1924年の2つの《回転》と、回転のエネルギーを想像上の植物としてモチーフ化した1926年の《ダイナモ放射状植物の過剰培養I》を、ひとつの流れの中で検証してみると、その間の1925年に制作された《花ひらく木》も、そういった文脈の中に捉えてみたくなる。

1925年の《花ひらく木》は、土に根ざした樹木から、時間と動きの変化を伴いながら、色彩豊かな花が咲き出でるイメージを浮かび上がらせるが、そこにはゆっくりゆっくり回りながら花が開いていく様子が、あるいは植物の時間的成長を視覚化するようなゆるやかな「回転」が感じられる。それによって画家は、この作品においても、生成を促すエネルギーの造形化を試みたのではないだろうか。

いずれの作品もバウハウス時代で、しかも近い年代に制作されているが、こ

38) 『パウル・クレー 創造の物語』2006、107頁参照。

の時期クレーは、独自の造形理論を形作り、さまざまな形でその実践を試みながら、生成とエネルギーの造形化に集中的に力を注いでいた。その事実も、こういった推測を可能とする根拠のひとつとなるだろう。

むろんそれを論証するためには、さらに多くの作品を検証しなければならないが、これらいくつかの代表的な作品を検証してみるとにより、クレーが「回転」というひとつの鍵で、生成の視覚化とエネルギーの造形化を図り、それと連なる形で想像上の植物を創造したのではないかという推測の手掛かりを得ることができる。

さらにこの仮説を推し進めれば、1934年の《花ひらいて》も、この文脈の中に置くことができるかもしれない。上述したようにこの作品は、1924年の《花ひらく木》を、基本構造はそのまま反時計回りに90度「回転」させている。それは時間の経過の中で、純粋な抽象性を求めてフォルムと色彩・明暗がひとり歩きをしながら生成と運動を続け、新たな形態を形作ったのではないかという解釈をすでに述べたが、画面全体が「回転」ということそのものが、ある意味で作品の生成運動そのものを象徴しているからである。

クレーは、芸術家が世界という全体の内部で生きる存在であるとともに、世界の一部として世界に働きかけ、世界に対し新たに何かを創造していく存在であると認識していた。芸術家は、自然を観察し、研究し、自然に潜む法則性を消化し、自然を自らの内面に取り込んだ上で、今度は自らも自然の一部として、生成活動としての作品制作を行い、新たな自然を創り出すのである。

クレーが、なぜ自然を抽象画として描いたのかという問いを考える手掛かりとした《花ひらく木》は、その意味で「想像の植物」とであると同時に「植物の創造」だと言える。

画家は、1924年1月に開かれたイエーナ芸術協会における展覧会での講演で、樹木のたとえを用いて次のような考えを披瀝している。「芸術家の位置は、種々な経験や現象の流れを秩序づけることができる機会に恵まれているのです。自然の事物や人生の問題をこのように位置づけること、すなわち、この複雑多岐にわたる秩序を一本の樹の根にたとえてみたいと思います。この根か

ら、芸術家に向かって樹液が流れ、さらに樹液は彼の体内をめぐり、やがて芸術家の眼を通して行きます。ですから、芸術家は、樹木の幹にあたるわけです。芸術家は樹液の強い流れに攻めたてられ、揺り動かされて、眼が捉えたものを作品の中へ導入していきます。ちょうど、樹冠が時間的かつ空間的に、あらゆる面に向かって眼に見えて生育していくように、芸術作品も同じく時間的、空間的に生育していきます。おそらく、樹冠と根とはまったく同一のフォルムをもっているなどと、樹木について空想する人はいないでしょう。[…] 種々の基本的領域で、それぞれの機能が働けば、それが必然的に活発な逸脱を生むのは明かです。[…] 芸術家のする仕事は、定められた地点で、つまり樹木の幹として、深部から上昇してくるものを集約し、さらにそれを上方に導くこと以外のものではありません。一言でいうならば、芸術家たちは支配者でも、召使いでもなく、単なる仲介者にすぎないのです。[…] 樹冠の美しさ。それは決して芸術家その人の美しさではなく、ただ彼を媒介として生まれたに過ぎないのです。]³⁹⁾

《花ひらく木》は、クレーのこの言葉を、そのまま絵にしたものと言えないだろうか。

おわりに

ハフトマンも指摘するように⁴⁰⁾、クレーの描く動植物をはじめとする自然があくまで抽象的であるのは、画家が目指したものが「眼に見えるものを再現する」ことにではなく、形態を直観的につかみとった内的な「心象（イマージ）」を、その根源からの生成過程を辿るように生産することにあつたからである。クレーの造形理論には、よく知られているようにゲーテの『植物のメタモルフォーゼ』をはじめとする植物研究、形態論や『色彩論』が大きな影響を与え

39) Klee: *Das bildnerische Denken*, S. 82. 邦訳：クレー：『造形思考（上）』、175-176 頁。

40) Vgl. Haftmann: *Paul Klee*, S.123-131. 邦訳：ハフトマン：『パウル・クレー 造形思考への道』、196-206 頁参照。

ている⁴¹⁾。ゲーテの形態論の要諦は、「錯綜した多様な自然の現象形態から、直観により、すべての現象領域の土台となっている原像を展開させよう」とするものであったが、その場合の形態にもまた、「生成としての世界、変容しつつ形成していく自然としての世界」が包含される。動植物をはじめとする自然にせよ、建築のような「第二の自然」にせよ、事物の中に隠された生成過程こそが鍵であるが、クレーの言うように、それは表面的観察、物理光学的方法によっては捉えられない。むしろそれは、ゲーテがカントを借用して直観的判断力と呼ぶ、あの洞察する精神的な眼力によってのみ認識される。したがってクレーにとって、生成活動そのものは眼に見えるものではなく、ただ眼に見えるようにされるだけなのである。

ゲーテのクレーへの影響についての検討は、紙面の関係で別の機会に譲りたいが、いずれにせよゲーテにとっても、クレーにとっても重要なのは「生産」であった。世界認識は「人間の裡なる自然の総体に発する世界への、人間自身の生産的応答に」見出される。ゲーテは1787年にヘルダーに宛て「実在はしていないにしても、実在しうるのであろうし、またけっして絵画的なあるいは詩的な影とか仮象ではなく、内面的真実と必然性を具えているであろうような植物さえも、果てしなく発明することができるでしょう」と書き送っているが、これを仮にクレーの言葉だとしても、だれも不思議に思わないであろう⁴²⁾。

クレーは、植物をはじめとする自然を観察し、自然に学び、そこに潜む法則性を捉えようとした。しかし、それによって開発と結びついた自然科学のように自然をコントロールしようとするのではない。自らも「自然の一部」であり、自然が人間による制御をはるかに超えていることを強く意識していたク

41) 1921年からバウハウスの教師としてヴァイマルに住むようになったクレーは、毎日のようにゲーテの「庭の家」があるイルム公園を通り、しばしば息子フェーリックスにゲーテの自然観察について語り、あるいは彼を連れフラウエンブラーンのゲーテ・ハウスを訪れている。もちろんそこには、ゲーテの植物研究や『色彩論』に関する資料が展示されていた。

42) Vgl. Haftmann: *Paul Klee*, S.126. 邦訳：ハフトマン：『パウル・クレー 造形思考への道』、200-201 頁参照。

レーは、自然の中に潜む法則性を捉え、自らの中に取り込みながら、自らも自然の一部として、作品を制作する。それは、抽象的なフォルムを運動させ色彩と明暗で遊ぶことを通して、生成の運動そのものを創造しようとする作業であった。そこにあるのは、自然に対する慎ましやかで謙虚な姿勢とともに、自らもその自然の一部として、生成の活動を行おうとする生産的な態度である。

《花ひらく木》はその意味で、クレーが自ら「花ひらく」ことを意図した作品であると言えるだろう。

参考文献

〈クレーの著作〉

- Paul Klee (Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller) : *Das bildnerische Denken*. 6. Auflage (Reprint der 5. Auflage 1990). Basel (Schwabe) 2013. 邦訳：パウル・クレー（土方定一・菊森英夫・坂崎乙郎訳）：『造形思考（上）（下）』（筑摩書房）2016年。
- Paul Klee: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimiledruck des Originalmanuskripts und Transkription von Jürgen Glaesemar*. Basel (Schwabe) 1979. 邦訳：パウル・クレー（西田秀穂訳）：『パウル・クレー手稿 造形理論ノート』（美術公論社）1988年。
- Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch*. (Bauhausbücher Band 2) 4. Aufl., [Nachdr. der Ausg.] 1925. Berlin (Gebr. Mann) 1997. 邦訳：パウル・クレー（利光功訳）：『教育スケッチブック』〈パウハウス叢書2〉（中央公論美術出版）1991年。
- Paul Klee (Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, Bearbeitet von Wolfgang Kersten) : *Tagebücher 1898–1918*. Textkritische Neuedition. Stuttgart (Gerd Hatje) / Teufen (Arthur Niggli), 1988. 邦訳：パウル・クレー（W. ケルステン編／高橋文子訳）：『クレーの日記』（みすず書房）2018年。

〈カタログ・レゾネ〉

- Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern (Hrsg.) : *Catalogue Raisonné, Paul Klee*. Bde. 1–9. Bern (Benteli) 1998–2004.

〈展覧会カタログ〉

- Zentrum Paul Klee, Bern (Hrsg.) : *Paul Klees Zaubergarten. Jenseits von Eden. Eine Gartenschau*. Ostfildern (Hatje Cantz) 2008.
- 川村記念美術館・北海道近代美術館・宮城県美術館・東京新聞編集：『パウル・クレー／創造の物語』（東京新聞）2006年。
- ヴォルフガング・ケルステン監修／池田祐子・三輪建仁編集：『パウル・クレー／おわらないアトリエ』（日本経済新聞社）2011年。
- 石川潤（宇都宮美術館）・藤原啓（宇都宮美術館）・河田亜也子（兵庫県立美術館）・相良周作（兵庫県立美術館）編集：『パウル・クレー／だれにも、ないしょ。』（読売新聞社・美術館連絡協議会）2015年。

〈クレーに関する研究書〉

- Werner Haftmann: *Paul Klee - Wege bildnerischen Denkens*. Frankfurt am Main / Hamburg (Fischer) / 1961. 邦訳：ヴェルナー・ハフトマン（西田秀穂・元木幸一訳）：『パウル・クレー 造形思考への道』（美術出版社）1982年。
- Wolfgang Kersten: *Übermut. Allegorie der künstlerischen Existenz*. Frankfurt am Main (Fischer) 1990. 邦訳：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》』（三元社）1997年。
- Rainer Crone and Joseph Leo Koerner: *Paul Klee. Legends of the sign*. New York (Columbia University Press) 1991. 邦訳：R. クローン・J.L. ケーナー（太田泰人訳）：『パウル・クレー／記号をめぐる伝説』（岩波書店）1994年。
- Pierre Boulez: *Le pays fertile Paul Klee*. Texte préparé et présenté par Paule Thévenin. Paris (Gallimard) 1989. 邦訳：ピエール・ブーレーズ（ボール・テヴナン編／笠羽映子訳）：『クレーの絵と音楽』（筑摩書房）1994年。
- Hajo Düchting: *Paul Klee Malerei und Musik*. München/London/New York (Prestel) 2001. 邦訳：ハーヨ・デュヒティング（後藤文子訳）：『パウル・クレー 絵画と音楽』（岩波書店）2009年。
- 西田秀穂：『パウル・クレーの芸術——その画材と技法と——』（東北大学出版会）2001年。

〈その他の関連文献〉

- Felix Klee: *PAUL KLEE. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*. Zürich (Diogenes) 1960. 邦訳：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』（みすず書房）1978年。
- Ludwig Grote (Hrsg.): *Erinnerung an Paul Klee*. München (Prestel) 1959. 邦訳：ルートヴィヒ・グローテ（編）（喜多尾道冬・佐藤俊一訳）：『クレー回想』（審美社）1976年。
- 『ユリイカ』〈特集：パウル・クレー〉第43巻第4号（通巻594号）（青土社）2011年。
- 『芸術新潮』〈特集：パウル・クレーの静かな闘い〉2005年12月号（新潮社）2005年。
- 前田富士男・宮下誠・いしいしんじ（他）：『パウル・クレー 絵画のたくらみ』（新潮社）2007年。
- 日本パウル・クレー協会（編）：『クレー ART BOX 線と色彩』（講談社）2006年。
- 山本 淳：「ゲーテ『色彩論』のアクチュアリティ——初期バウハウスにみるゲーテ『色彩論』の影響（ヒルシェフェルト＝マックを例として）——」（『ゲーテ年鑑』第43号（日本ゲーテ協会）2001年、123-141頁所収）
- Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur*. Vollständige Ausgabe. Wiesbaden (Marix) 2016（1904年版の復刊）。