

パウル・クレーのシナ

パウル・クレーがその兵役中（一九一六—一九一八）生んだ作品群は、たいていの場合、一群のイデオロギーとの関連において論ぜられるが、その際参照されるイデオロギーの大半は、その源をドイツ・ロマン主義に持つものである。これらの作品の解釈の基盤は、従って、図像上の借用の跡づけ、ないし彼の絵画の気分（*Stimmung*）と、ノヴァーリス、E・T・A・ホフマンらの作品の放つ雰囲気との間の類似関係のなかに見出される。クレーのイメージにみられるこうしたロマン主義的性格は、次いで、当時ヨーロッパを揺がせていた政治的出来事に対して距離を保とうとする意志の表われであると解される。この解釈は、一九一五年以来のクレーの日記に書きとめられた表明からも裏打ちされる。《今度の戦争は僕にもういぶん長い間心の中で荷っている。だからこの戦争は僕に内的に関わるものではない。我が廃墟から我が身をふりほどくには翼が必要だった。僕は飛んだ》（*Tageb. 1923-J. 300-301*）⁽¹⁾この時期の作品に新しい読解をほどこし、既製のモデルを打破するには、むしろ今日まで副次的な重要性しか持たぬように見なされ、絵画産出の余白に位置づけられていた要素に注目する必要がある。これらの余白

コンスタン・ノヴェール＝リゼール (稻賀繁美訳)

を注意深く吟味してはじめて、この戦争の年月の間にパウル・クレーの取った政治的位置を新たな光の下に照らし出すことができる。今まで主要なクレーのモノグラフィイは、クレーの政治的立場を中立の側に位置づけるのが常であったが、少なくとも我々は、クレーがひとつの確固たる立脚点に立っていたことを立証できる。

クレーの個々のイメージは、ほとんど常に複数の意味作用を担っている。そのよって立つ文化的レフェランスの網の目は広大で、しばしば一見目を疑うような意想外の源泉を含んでいる。シナがまさにその一例である。本稿が目ざすのは、たんにシナという源泉の重要性の解明だけではない。クレーが絵画実践のうちに成就した仕事、単なる借用の性格しか持たなかったはずの要素を、いかに変貌させて空間構成へと組織するかを明らかにすることである。この目的で、我々は一九一六年から一九二三年の間に制作された作品に限って検討を加え、いかにしてシナの詩との邂逅が、図像の面と絵画的記号の洗練の面との両面にわたって、形式過程にある一作品のうちに統合されたか、またそこから構成された空間が、《シナの次元》を考慮に入れることでよりよく了解されるものであることを明らかに

する。

事実

はじめに、クレーがシナ文化のいくつかの要素に重要性を認めたであろうことを予想させる史実に言及するのが適当であろう。

(一) 一九一六年の間に制作された作品の中で、一連の水彩画作品が、その特有な性格ゆえに注意を惹く。クレー自らもこれらを《水彩の書法》(*aquarellierte Schrift*)と呼称している。各葉に韻文が転写されており、その言葉は色彩の組織に統合されている。この韻文は作品の下之余白に手書きでそのまま繰り返し記載され、題名の機能を果たしている。これらの韻文の源泉はクレー自ら編んだ自己の作品カタログに書き留められている。それは二篇の漢詩からとられたもので、ひとつは漢の武帝（紀元前一五八—八七年）のもの、他のひとつは王禪（遼の詩人、編纂者、六世紀前半の人）のものである。⁽²⁾

これらの水彩についてクレーが妻に宛てた一通の手紙から結論できるのは、クレーがこれらをひとつの連作として構想し、またこれらの水彩群が一九一七年ベルリンはワルデンの「あらし画廊」にあったことである。《ワルデンに再度急いで「漢詩」を僕宛に送るようにたのんだところだ。[中略]この詩（六葉）を額装屋にもって行ってくれ。クレーがそう請うたのは、おそらくミュンヘンでの一九一七年の新分離派展に展示しようとの意図からであろう。というのもこれらの題名が同展カタログにある作品リスト中に見えるからである。一年のうちに二度にわたり同じ連作を展示していることから、この時代の文脈の中でこれらの作品が重要だったことが

立証される。

(二) 一九一七年の書簡と一九一八年の日記で、クレーはしばしばシナ文学への関心を示唆する発言をしている（この点には以下でさらに触れることになる）が、この事実は、この時期に産出された水彩を再検討するに充分なものである。

(三) 一九一六年のいくつかの詩の転写に加うるに、《シナ》という語は一九二〇年から一九二三年にわたるいくつかの題名のコンポジションの中に見える。《*Der Weg von Unklar nach China*, 1925/153 (サンクトライヒのシナへの道)》、《*Mit dem Chinesen*, 1920/19 (一人のシナ人とともに)》、《*Chinesische Novelle* 1922/80 (シナの伝奇)》、《*Chinesische Porzellan* 1923/234 (シナの陶磁)》、《*Chinesisches Bild* 1923/235 (シナの絵—彫刻)》、これに加うるに一九二七年に一題名《*Chinesische Schönheit*, 1927/123 (シナの美)》、一九二七年に一題名《*Chinesin* 1937/116 (中国女)》。

以上の事実を再編成してみると、クレーがシナに寄せた関心がより確実に推定されよう。

状況

この一九一六年と一九二三年の間、画家たちも無関心では居られない政治上の出来事がドイツに爪痕を残す。彼らの対処の仕方は一様ではなく、しばしば曖昧・両義的でさえある。従ってシナの詩がクレーにおよぼした衝撃の正確な射程を把握するには、シナの思想が、この邂逅の舞台となった文学的環境のまったなかでいかなる機能を果たしたかを検討するのが肝要である。というのもジャン・ロードが喚起するように、《一事実の意味作用はそれ自身の内にといて

よりも、むしろその事実が一定の歴史的環境の中でとりむすぶ関係の体系の内にある」からである。

さて、ドイツ作家がシナの詩に関心を寄せはじめたのは二十世紀初頭に遡る。一九〇五年のハンス・ハイルマンによる選集 *Chinese Lyrik* (『シナの抒情詩』) は大きな熱狂をまきおこした。それ以後およそ衷心から詩に興ずる者はだれしもシナの詩を知ることから自らの責務と感ずることとなった。この現象の規模が豊かで、あらゆる芸術に波及したことは、イングリッド・シュスターの研究のよく示すところであつて、ほんの数例だが、著者はプレヒトからマラーに至り、ホフマンスタールからヘルマン・ヘッセに至る多様な作品を検討している。『シナばやり』といつても良い有様だつたのである。我々としてはこの現象の拡がりを分析する余裕はない。ここではむしろ、戦時中から敗戦直後の何人かの表現主義作家にみられる特有のシナの使用例と、同時代にクレーの手で産出された作品のうち、イメージを介して伝達されるイデオロギーの面で関与するところの大きいものを幾つか選択して、その両者の間の関連を探ることしよう。

これらのイメージが含意する政治的側面を浮かび上がらせるためには、クレーが一九一三年以来ベルリンの「あらし画廊」(ヘルヴァルト・ワルデン)で展覧していた事実を知るのは無駄ではない。ワルデンは自分の画廊の画家たちの作品のみならず、彼の擁護するイデオロギーを、画廊と同名の雑誌を介して普及させていた。彼は図版複製だけではなく、散文、詩、文学批評(ハイム、デュブリン、ベン等)をも刊行していた。良く知られるように、一九一四年から一八年の戦争の間、ワルデンは芸術のいかなる政治化をも拒絶して

ストホーフエンからクレーが妻に宛てた一九一七年の手紙はこの文脈中に位置づけねばならない。彼はこう書いている。《今週は今まで、我々には少しの仕事しかなかった。読む時間がふんだんにあつて、僕はますますシナ人になつてきた》。一連の水彩を分析すれば、この断言が、一見思いもよらぬ意味を持つてゐることが明らかにあらう。

正確にいつクレーがシナの詩と接触したのかはいまだ定かでない。いくつかの徴候からして、それは一九一六年初頭であらうと考えられる。その知識がどれほどの拡がりを持つものかも、また確定し難い。それに反して、最近個々別々に進められた二つの研究の結果、ハイルマンの選集が疑いなくクレーの手に入るものであつたと結論することは可能になつた。⁽¹⁵⁾ なぜなら同選集のみ、クレーが転写した王僧孺の詩文と同一本文を含むからであり、他のドイツで流通していた同種の選集にはそれが見いだせないのである。しかし、クレーのシナ文学との接触がこの選集の読書に限られたものでないのは確かであつて、一九一八年の『日記』がそれを立証する。《ドイツブラーの他に、僕はお伽話めいたシナの話を讀んだ。深い味わいが感動的だ》(Tsg. 1100)。他方、一九一七年の手紙にはクラブンドによる李白の詩の翻案に対するクレーの明らかな言及がある。クレーはクラブンドの転写があまりに自由で遊びめいてゐる(Spielerisch)のを遺憾としてゐる。⁽¹⁶⁾

クラブントへの言及は、たんにクレーの漢詩に関する知識の拡がりを示すのみならず、とりわけ我々が関心を寄せる焦点上で、デュブリンとの興味ある照合を可能にする。つまり、シナの思考をドイツのイデオロギー的目的のために使用する方途。クラブンドは当初

いた。しかしながらドイツの戦況の悪化とともに彼の協力者の幾人かの中に、非暴力に基づけば再生も可能であるとする考えが浮かびあがってくるのが見える。彼らのまさに生きてゐるこの破滅的狀況の元凶と見做される西洋的価値のデカダンスを前にして、彼らはその作品を通じて、望むべき刷新をもちし得る解決策を提案しようとするのである。この時、シナ思想・シナ文学に媒介された諸価値は、その源に於つた文化的文脈から捨象抽出され、異なつた様態の下でドイツ文学へ統合される。例を掲げればきりがなが、本稿との関連においては、一例のみその水準と関与性を慮つて検討する。

アルフレッド・デュブリンは『デア・シュトゥルム』誌の発行以来の定期的寄稿者である。⁽¹⁷⁾ 大戦中の彼の著作からは、政治参与に対する躊躇とともに、徐々に幻想から醒めゆくひとつのドイツの中で相対立しつづける諸政党に対してどのような関係に立てばよいのか、という現実上の困難が読みとれる。一九一五年に彼は一篇の小説、*Die Drei Sprünge des Wang-Lun* を公刊するが、これは和平論者からはひとつの啓示として喝采される。デュブリンはシナの短篇形式を借用するが、そこでは、『非行動』(Weg der Weisheit, 無為、道教思想)が非暴力のユートピアと結びあわされて、政治行動に對比される。この非行動は平穩の状態として、善悪の二大対立の極の中心に位置づけられる。デュブリンは同時に自然の法との一致の状態を描写して、ここにディレンマ脱出の可能な途を提案する。幾多の並はずれた困難——それはドイツの現実へと、語りを通じて送り返されるのだが——を通して、主人公ワン・ルンはつねに行動と非行動との調停を目指す。デュブリンのこの小説は『新たな人』を、『選ばれた』ものとして提示する表現主義文学中の一潮流の源にある。ゲル

シナ思考に純粹に文学的な関心を注いでいたが、それは事態の切迫とともに変形して、彼は明らかに、再生にくみする立場を取るに至る。再生は、輿論を分かつ諸々の政治的選択に対する理想的代替案として提出される。一九一九年、ドイツ人への熱烈なる呼びかけの中で、クラブンドはドイツ人を励まして、道教の延長の内に身を置き、外面的ではなく内面的の革命を遂行せよと説く。そうすればドイツ人は『ヨーロッパのシナ人』になれるから、というのである。それは文明のより高度の状態として提示された。

この文脈に、一九二〇年に制作されたクレーの作品で、表題の構成に『シナ』の語のあるものを据え直してみると、新しい読解が可能になる。これらのイメージを構成する要素をより注意深く検討すれば、実際そこで、シナの価値が再生の泉として参照されてゐることが発見される。*Mit dem Chinesen* と *Der Weg von Unklarheit nach China* はクラブンドの叱咤の直接の延長上に登記される。*Mit dem Chinesen* は山の風景で、クレーは彼一流の斑点／筆跡の関連付けによつてそれに一人の人物を統合する。題名に加ふるに、この人物の帽子の形状はシナに典型的な髪型を明示する。隠者の生活孤独なる瞑想、山中への隱遁等々を擁護する道教の主題との比較はいくらでも遂行できよう。*Der Weg von Unklarheit nach China* はもっと精緻だ。クレーのイコノグラフィにおいて下方に向けられた矢は、脅威を示し、舟はこの大地(舟はそこに投錨してゐる)での生のはかなさを象徴する。⁽¹⁸⁾ 一九二七年の多くの作品の中でクレーは一種、戦争の換喩を構成する。たどるべき道は矢によつて明確に示されている。《最も高き山》に居るお蔭で魂は最もすばやくこの大地をあとにすることができよう。⁽¹⁹⁾ 頂からはバゴダの形の空駆ける舟

に乗り、シナへと、彼方、図の埒外に位置したシナへと旅立てる。

このようなイメージを制作したことで、クレーは明らかに《和戦》側の文筆家——若干の例にすぎぬがコルンフェルト、トラー、ルビナー、クラブント、ピントウス、エーレンシュタインら——にくみしているのである。彼らによれば、芸術家には救済者としての使命があるが、この使命は直接社会行動によって遂行されるべきものではなく（コルンフェルト）、自ら変身し、かくして範を垂れることにこそその本来の使命はある。

詩・画と再生のイデオロギー

こうした状況を考慮に入れつつも、クレーの仕事のまっただけ解釈の為に、大多数のクレーに関する刊行物で *Marchen-Landschaften*（夢想的風景）と呼びならわされている一連の作品をハイルマンやクラブンドの選集の内容と比較しつつ、再検討することが、より興味深く、意義深い。

これら二つの選集にはとりわけ唐代（六一八—八〇七年）、その豊饒さ、その多様さ、その形式上の探求から、古典詩の頂点をなす唐代の詩が多く取られている。詩作方法上の試みは、とりわけ李白、杜甫、王維（八世紀）に著しい彫琢を見る。さらにクラブンドの選集はほとんどすべて *Kriegslyrik*（戦時の歌）を選び出している。ハイルマンのものにもそれはいくつ含まれている。一般的にシナの詩人が戦争を告発していることは強調しておく必要がある。というのも道家の精神では、徳は不介入に存するからである。伝統的にシナ人は戦争に嫌悪感を抱いている。戦争は人から家族を奪い、人を家庭から遠く隔てるが、シナ人の心性からすると、家庭を離れて

は、個人はもはやその十全な社会的実存たり得ないからである。⁽²⁶⁾

他方、その選集の長大な序文において、ハイルマンは精確に漢詩の構造と機能とを弁じている。シナでは文字表記が全く独創的な詩的言語を生んだ。漢字は線の組み合わせからなる表意文字でその組み合わせは像ないし想を反映する。漢字は《日》や《月》のように単純であれば、複合する場合もあり、かくて《明》となる。これら表意的記号は正確に物の外観をコピーするのではなく、その本質的な線・特色を呈示することで、その物を描く。各々の字は像と同じ効果をもつ。それはまず眼に訴えかける。字の組み合わせが意味を豊かにし、暗黙のレフレックスをはりめぐらす。

詩人はまず諷諭と比喩とから取りかかる。連辭は常に表に現われているわけではなく、觀念の連鎖に従って達成されるのである。その思いがけぬ字・性格が読者の悦びの主要な源泉である。詩人は記述するよりは、むしろ印象を喚起しようとする。かくて即自としては、そこには何もない。春風は愛の思いを、露は王侯の寵愛を、絹の靴下は女体を象徴する。自然の諸要素が組織的に象徴化される。ハイルマンはこうして漢詩に特有の象徴的照応の例を多く挙げるとともに、漢字の成り立ちを詳らかにする。各詩にはいくつかの註が付され、諷諭と隱喩とを理解するに必要なあらゆる情報、そして詩の主題構成と道教との関連に関する説明がほどこされている。⁽²⁸⁾

一九一六年から一八八〇年の間の毛筆作品をより注意深く検討すると、クレーがただちに詩によりどころを見いだしていたのみではなく、ハイルマンのこの序文のあらゆる要素を用いて、絵画面において、アイコン的記号の体系を彫琢していたことが確認される。これらのイ

コン的記号は多くの図像に繰返し現われ、漢詩の内容へのほめかしを含むものである。これらの作品の検討から、明瞭に、様式上の一変化が見いだされる。⁽²⁹⁾『青騎士』に出喚わし、チュニシアに旅行してからのクレーは、形態上の探究に焦点をしばってきつていた。戦争の主題設定を統合しようとする試みが成果を上げぬままに終わった後、彼はより決然として、表意的記号と個人的象徴の産出に向かうようになる。それを立証する作品としては、*Herzoglyph* 1917/23, *Landschaft in Rot mit dem weissen Gestirn*, 1917/71（白く星のある赤い風景）*Heroglyph mit dem Sonnenschirm* 1917/96（日陰のニコロニン）*Über Bergeshöhe*, 1917/75（山頂に）*Kosmisch-durchdrungene Landschaft*, 1917/76（宇宙的なものに浸れた風景）*Warnung der Schiffe*, 1917/108,（船たちの警告）*Zwillingpflanzen*, 1917/134（双生植物）*Fest auf dem Wasser*, 1917/136（水上の宴）*Komposition mit Symbolen*, 1917/138（象徴的なニコロニン）*Mystische Landschaft*, 1917/144（神秘的風景）*Die Himmelssäule*, 1917/65（天国の柱）。

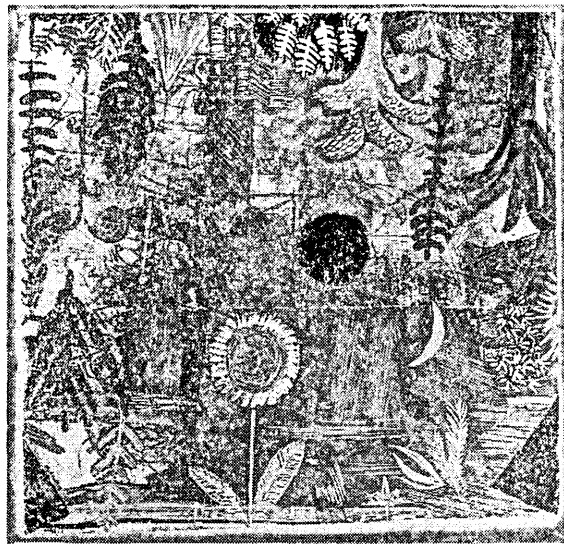
この方向変換は、そもそも一九一七年七月の『日記』に記されている。《あらたに準備もすすんでいる。悪魔的なものは天なるものとともに崩れ去りゆく。二元論はそのものとしてではなく、その矛盾した真理の内に論ぜられよう。『中略』悪魔的なものは耳の端をそこそこに見せ、もはや鎮圧されることもあるまじ。真理が全ての要素を一度に必要とするのだから》（Tgb. 1079—J. 312）⁽³⁰⁾。《哲学は芸術の方に傾いてゆくだろうと、かつて言われていた。およそ彼らがそこに見ていると言っている張るあらゆるものに僕ははじめは茫然自失したものだ。というのも僕は形のことしか考えなかったし、

その残りはおのずとやってきたのだから。目醒めた意識つまりこの「残部」は、その間僕には大いに役立ったし、僕の創造に大きな多様性をもたらしてくれた。形の領野に我が道を劈いた後には、僕は再び諸觀念のイラストレイターになっていられた。そこから先はおよそ抽象芸術を気にかけることは全くなかった。唯残るは、亡びゆくものの抽象だけだった。世界は僕の芸術の主題だった、たとえそれが目に見える世界ではなかったにせよ》（Tgb. 1081—J. 313）これらの主張は一九一七年十一月十四日付の一通の手紙と関連づけて読むのが適切である。この手紙でクレーは、為に彼がイメージを發明しようと思図する、かの《諸觀念》の本性をより明示的に語っている。《機会があれば、良い詩の蒐集を始めた。少なくとも一部は組み立てられるかもしれない。その他はほんのちよっとイラストするだけだろう。シナの詩もその一部になるはずだ》⁽³¹⁾。むろん各々の詩に対応するクレーの作品をみつめるわけにはゆかない。このイラストレイションの計画が体系的に実行に移されたようには思われないからである。⁽³²⁾提案したいのはむしろ、クレーがハイルマンとクラブンド読書から示唆された方法を——それを置換したり、変形したりしながら——使用したことが明らかにできると考えられるいくつかのケースを検討することだ。二選集とクレーの作品とを比較対照すると、クレーのイメージのあらゆる暗黙裡のものが、ふいに立ち現われてくる（それらのイメージの題名には、ただし今回の場合、シナの語は見えない）。我々はこうして、知られていないわけではないにせよ、等閑視され、あまりに副次的・周辺的と考えられてきた一源泉に注意を惹き得るならばと望むものである。つまり、一九一八年付の四つの水彩シリーズ *Gartenmächts*（夜

庭) 'Landschaft der Vergangenheit (過去の風景)' 'Versunkene Landschaft (沈思に浸る庭)' そして 'Einsiedelei (隠棲の地)'。この連作には、以下の処置が確認される――

(一) 絵画面にもっとも頻出するイメージのひとつ、つまり『山の青』(青山) は青の地塗りで代替・置換される。『青山』は夜の雰囲気を含み、そこには常に月光が寄り添う。

(二) 亭、パゴダ、小楼はたよりない建物に置き換えられているが、これらは一人の賢人ないし隠者の、例外なく山中に位置した住居を含意する。



沈思に浸る庭

(三) 自然の要素のやや夢幻的な局面が奇珍な雰囲気醸し出しており、これは戦争に対する平和主義的代替物として提案された理想境に対応する。「沈思に浸る庭」はおそらく李白の「一つ」の詩、「即興」に最も近いものであろう。この詩は一夕池の辺の亭に寵姫と居る皇帝を歌ったもので、愛妾は花盛りの牡丹ないし芙蓉? に見入っている。ハイルマンの註には、芙蓉は女性を象徴することまで明示されており、件の芙蓉は『木芙蓉』と特定して呼ばれる変種である。クレイの手で置換されると、それは二つの小さな亭をしのぐ寸法の一輪の花となる。山々はここでは二つの三角形で表象され、賢人の棲まう名だかき地を暗示する。雲と雨も問題となるが、この水彩画では細かい平行したケバで表示される。だが最も注目すべきは、アイコン的記号の空間構成である。画用紙の四縁を等価に使用することで、クレイは絵画空間に、漢詩独特の処置を採用する。文字と観念との並行関係がそれであり、それは類似と対立の二様相を呈する。この処置はハイルマンが長々と説明したものであって、この説明のお蔭でクレイはどんな観客にも、この絵の主題がシナ庭園を暗示するものであり、さらに、伝統的にシナ庭園では、風景の全要素が水面に反映するように計算して池を配置するものであることを、いささかの曖昧さも残さず説明できるのである。この水面の影は、次いで沈思と瞑想の泉となる。

詩の中には見られない、黒い円形がこの水彩に存在しているという謎は、この円形を、ここで我々が研究する一連の作品の中に移してみない限り解決されない。円形はまず最初に 'Kosmisch durchdrungene Landschaft, 1917/76, に現われるが、鍵を与えてくれるのはむしろ 'Hügellandschaft mit der schwarzen Sonne,

1918/52 (黒い太陽のある丘陵風景) という題名であろう。次いで同じ黒い形は 'Some in Garten, 1918/60 (庭中の太陽)' 'Einsiedelei, 1918/61 (隠棲の地)' そして 'Sonnensfernis, 1918/157 (日蝕)' に再び顔を出す。『黒い太陽』は人類の祖先の象徴的底辺の一角を成す。『太陽が我々の昼間の世界を去って、もうひとつの世界を照らす時、夜の運行途上の太陽の象徴』。この『黒い太陽』を一義的にひとつのものを指しているものと限定して把えるわけにはゆくまい。しかし『不吉な絶対者』の不確定さと、作品の産出された歴史的文脈とを考えるにつけ、ひとつの可能な指示対象を特定したくなる。つまりそれは戦争なのではあるまいか。ドイツ語版選集の漢詩のいくつかをクレイの作品と比較すると、詩のテクストが、クレイの戦争に対する距離をおいた態度を裏打ちするものであるのみならず、クレイがその距離を肯定的な価値へと変貌させる際に、これらの詩をよりどころにしたことが証明されよう。こうした処置によって、さらにこうした処置がクレイに供給したイメージと象徴とによって、画家は、シナの詩人と同じく、新しいタイプの風景空間を通して、異なる価値に裨益した世界像を提案し、もって、第一次世界大戦を告発し得るのである。

かくして水彩画 'Einsiedelei (隠棲の地)' は、隠棲の生の長所を讃える多くの詩に裏打ちされる。隠者こそ『無為』の見本である。山中や森の中で、動物たちや鳥たちに囲まれて隠遁して生活を営む。これらの詩人たちの好む主題のひとつは、隠者を訪うも、庵中に主を見出せず、機を得て自然観照の内に瞑想する、というものである。他方、ハイルマンの言うところでは、詩人たちは、しばしば(演劇的な意味で)舞台なり背景の代りとなる風景を呈示して、もって心

理的過程――逢引き、期待等々――を展開させる。この「舞台」は隠棲の地の中ではイメージを囲い込む幕の存在によって明示されている。そして最後に、詩人たちは、この隠棲の地を、相対峙するものたちの共存しうる場所として叙述する。生と死はここでは和解している。クレイのイメージでこの対峙の存在を確保するのが黒い太陽である。

この作品は、政治的立場を取ろうとするクレイの側の意思をおそらく最も良く示す例であろう。対立する要素を結びつけては、イメージの持つ意味を豊かにし、拡大するという、シナの詩人の流儀に従って、クレイは、十字架、つまりキリスト教の贖いの象徴物をここに導入する。諸要素に必須なこの相補性は、既に無為のもたらす内的平穩状態を描いたデュプリンの小説で定式化されていた要請に合致する。黒い太陽と十字架とを結びつけ、それらを、漢詩に送り返される諷諭を秘めた風景の中に位置づけることによって、クレイは一方ではシナの隠棲の叡知と、他方では新たな救い主の時代の可能性に身を託す何人かの表現主義者たちの信仰とをひとつのイメージのなかに合体させるのである。かくして、再生のイデオロギーは二重に媒介される。

網羅的に、クレイの作品と漢詩とを対比し、両者の親和性を研究したつもりは、我々にはない。我々の意図はもっぱら、確定されたケース――つまり大戦中および戦争直後に制作された作品――に関して、この対比からいかなる再読が可能かを、明らかにするに存する。この 'Münchenlandschaften' 再読を、今度は和戦派表現主義者の潮流とつぎ合わせることで、以下のように結論することが許される。たしかにクレイは当時の政治上の出来事から距離を保とうと

しているけれども、これらの出来事と同時代の作品群は——シナを用いるかぎりにおいて——暗に、あるひとつの政治的立場への関与を含意しているのである、と。

これに対して、一九二二年から二三年にかけてシナという文字が再度現われるのは——「新たなシナ女たち」、シナのイメーシ(影絵)、「シナの陶磁器」——シナの諸価値がたんにそれ以前のように平和への深い関心に結びつけられていたただけではなく、それを超えてさらなる画家の興味を惹きつけるものだったことを証する。二十年代を通じて、「不介入」に頼みの綱を見いだす途は、時事の問題に対処する最良の解決策としての威信を急速に失っていった。しかし《シナばかり》は実に不均衡ではあるが多様で良質の作品産出の源泉であり続けた。Hen Wu oder die Raube des Chinesen (1919) とした民衆劇や Li Tai Pe (李太白) oder des Kaisers Dichter (1920) としたオペラが、ブレヒトの Im Dichtert der Städte (1923) に至るまで、クララ・スプックの小説(一九二二⁽⁴⁶⁾)やヤニス・ペンが Der Zauberberg (1924) で暗にやる「無為(Wu-Wei)の批判をはさんで。我々が右に引用したクレーのイメーシは謎めいている。これらは右に記した作品いづれかのパロディであるかもしれない、またそれをたんにほめかしたか、転写したのかもしれない。例えば「新たな中国女たち」は当時大に普及した多くの物語選集の題名にも見い出されるものである。補足ながら、またさればこそ、より注意深くクレーの絵画産出の《余白》を検討することが、彼の作品に対する我々の認識を刷新する上で不可欠な作業なのである。

© Revue de l'art, Paris, éditions du Centre National de La

で、ヘルンの美術博物館にあるクレイ財団に保管されている。このカタ
ログによれば、このシリーズは六つの水彩を含む王儲孺の渡時の転写二
つが残されるのみで、他の四枚の現所蔵地は不明である。それらの題名
は、Der Herbstwind weht, hai! (秋風起る) ① Schon blüht die
Blume Lan..... (蘭有) ② Leich schwimmt mein Schiff (没
樓船) ③ Beim Rauschen des Wassers (水揚葉波) ④ 各々第一、第二、武
帝の「秋風辭」(Rudertied) (Heilmann, p.10) の各々第一、第二、
第五、第七句に相応する。同時のフランス語訳は、*Anthologie de la*
chinoise classique (Paris, Gallimard, 1962) 274頁目 (Stances du
vent d'automne) の題名と見ゆたわれる。

〔訳註〕原文、独譯の対比以下の如く。〕

武帝 秋風辭

秋風起兮白雲飛
蘭有秀兮菊有芳
泛漣船兮濟汾河
簫鼓鳴兮發《神歌》
少壯幾時兮奈老何

草木黃落兮雁南歸
懷佳人兮不能忘
橫中流兮揚素波
歡樂極兮哀情多

Kaiser Xu-Ti: Rudertied
Der Herbst-wind weht, hal weiße Wolken
fliegen;
Die Blätter fallen, das Gras welkt, hal Die
milden Gänse wanderte gen Süden.
Schon blüht die Blume Ian, hal, schon
duften die Chrysanthemen.
Ich denke an das schöne Kind, hal das ich
nicht vergessen kann,
Leicht schwimmt mein Schiff, hal über den
Höen-Fluß

Durch die wogende Flut, hal mit den springenden,
schäumenden Wellen,
Beim Rauschendes Wassers und Trommel-

〔原註〕（譯註は「」にて挿入）
著者は、手稿に目を通し助言を寄せたフランソワーズ・ヴィル・ルヴァイヤンに対して感謝を表する。

(1) シュの『日記』及び以下の著者による語版を参照せよ。Paul Klee, *Tagessbuch, 1898-1916*, Köln, Dumont Schauberg, 1957, 311頁。ロレン・シロントスキーとエドワード・トマス語版の最初の復本(Paul Klee, *Journal, Paris, Grasset, 1959*)が、残念ながら、省略を含み、以下の著作の中で既に指摘したように(C. Naudert-Riser, *La Création chez Paul Klee*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 22 note 26)。正確を期する為、以下の略号を用いる。Tgb. はクレイがドイツ語版で与えた番号に対応し、J. は該当箇所が存在する場合のフランス語版ページ数を示す。

〔訳註〕 本訳では著者のフランス語訳解釈をドイツ語版原語を適宜補いつつ、尊重した。南原実訳「クレーの日記」新潮社版も参照させていたのだが、著者の解釈と相違する場合には、著者の解釈を優先したことをお断りする。〕

時局に対して距離をとったトラーの態度について、Otto K. Werkmeister「Klee im Ersten Weltkrieg」 in *Paul Klee, Das Führerwerk*, München, 1979, pp. 166–226 (Städtische Galerie im Lenbachhaus 展覧会カタログ) で提案をされた。飛翔の比喻について注目すべき分析に委ねた。

(2) 我々の扱う時期については、C. W. Haxhausen 等よりいわけ O. K. Werkmeister の最近の研究が、作品生成の場である「表現主義」の文脈をより綿密に検討する意味で、クレーの作品の批判的受容を新たに方向づけてくれる。Otto K. Werkmeister, 既出註一、等による『Die neue Phase der Klee-Literatur』 in *Neue Rundschau*, 89, II, 1978, pp. 405—420. Charles W. Haxhausen, *Paul Klee, the formative years*, New York, Garland, 1981.

(3) 王僧孺の漢詩による構成、「空高く月は輝き」、第一部、一九一六年二〇番、クレールの編んだカタログ (*Oeurekatafor* 1833—1940) は未刊

klang ha! hab' ich gedichtet das Ruderlied,
Hoch war das Glückes Luft, ha! tief ist das
Leid, das ich folgt,
Kraft und Jugend vergehn, ha! und das
Alter bezwingt uns alle!

武帝が河東（山西省）に行幸して、地の神を祭つた際、群臣と宴を催し、歌つたものとされる。四十三歳の作。汾河（独文 Fénghé）、は山西省より黄河に注ぐ支流。

他方、王僧孺の渡詩は左の如し。

秋閨怨

斜光隱西壁
風來秋扇屏
深心起百際
徒勞妾辛苦

暮雀上南枝
月出夜鐙吹
遙淚非無
終言君不知

Hoch und strahlend steht der Mond; ich habe
meine Lampe ausgeblasen, und tausend
Gedanken erheben sich von meines Herzens Grunde.
Meine Augen strömen über von Tränen.
Und ach, was meinen Kummer noch viel bitter macht,
Ist, daß du nicht einmal ahnen magst, wie

クレイの用いた独訳の原詩は、『玉台新詠』巻六の「王僧孺十七首」の最後の一首で、本註の読みは、上述明治書院版、新釈漢文大系61 玉台新詠(下)内田東島之助に拠り、私に補った。斜光は斜陽か、第二句は古詩「胡馬依北風，越鳥巢南枝」をふまえる。秋風は秋になって使われなくなった。転じて不要となったものを、「班婕妤の怨歌行」に、これを、愛されなくなった女にたとえる。秋風来って扇は閉じられる。ないし捨ておかれる。題名「秋風怨」はこれに由来するが、原詩には戦争による生き別れという含み

は、なく、仮に筆者の主張する解釈（註26）が可能であるとすれば、それは *the ensmine Gatin* という独訳題のすれに由來し得よう。ハイルマンはこの件についていかなる註も付して居ないが、そもそ^も獨譯ではこの部分を含めた初三句は省略されてゐる。「燈」は燭台、転じて燈（漢文大系はこの字を取る）。第四句は、第三句と対になり、月が出て今は不要となつた燈に女が自らを仮託する比喩表現だが、独譯では即物的な状況描寫とししめてのみ解釈される結果になつた。他方グラーの水影では上方に明ける満月に中央に暗い人の跡、その下に広がる心の表出、という造形的構成が、地上に居る主人公の陰鬱さを空間的に翻讀しており、天空と地上を隔てる空際が、その對比をより強調する。灯を消せば満月の下で孤独がいっそうつのるわけだが、この絵の中の、消された燈に、よるべき哀愁の擬人表現を見るわけだ。読み込み得るか否かは議論が分かれよう。地上の領域の頂にあり、MEINDE LAMPE との間にはさまれた残り火（？）が、あたかも詩人の心の領野の突端の如く、満月と相對峙し構図上の要を成しているのは否定できない事實であるにせよ。第五句獨訳相當部は妥当。ただし次句との百——おおよび深く遙くの対句までドイツ語に移せなかつたのは、重要なかあるまい。遙かへ、stehen ではいかにも西洋くさく、忍ぶ涙の細き一筋とはいささか感傷的な異にする。末尾二句、訓読に問題は残るが、意味は獨訳のものを取るべきであろう。この一首に限らず、艶詩を集めた玉台新詠にあつて、情人に捨てられた寵姫の怨みを歌ひ、ないし代作したものが、王僧孺には多く見られる。なお本件については、訳者追記に述べる菊盛英夫・奥田修阿氏の論文参照。

- (4) Paul Klee, *Briefe an die Familie*, Band 2, 1907—1940, Köln, Dumont, 1979. p. 865.
(5) このカタログにはクレーの作品の複製はまったく含まれていない。ただ、作品番号百十より百十三までの四つの題目が武帝の詩（註3参照）に対応する。
(6) Helmut Gruber, «The Political-Ethical Mission of German Expressionism» in *The German Quarterly*, vol. XI, No 2, 1967, pp. 186—203 参照。
(7) J. Laude, *La Peinture française et l'art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 9.
(8) H. Heilmann, *Chinesische Lyrik*, München, Piper, 1905. 本

原於德、而成於天。故曰、「玄古之君天下、無爲也。」また「古之畜天下者、無欲而天下足、無爲而萬物化、淵靜而百姓定。」通於「而萬事重、無心得、而鬼神服。」等とあり、著者引用部は、グラネが「莊子」の歐文文の語二得を按照して再構成したもの。ただし尚疑問なしとせず、識者の御批判を俟たい。」

- (31) Paul Klee, *Briefe an die Familie*, Band. 2, *op. cit.* p. 846.
 (37) まづまづがうなうの日付けの割田は二六の後にタレーの手で線が引かれてゐるのに注目する。この線と似た線が一九一四年に記述されたバーシにあるが、後者は開戦を印つけてゐる。両者を関連づけ、ンクスタウゼンは巧みにも、こう結論する。一九一六年の線は三月十一日の兵隊開始以前に作製された作品を区分するものだ。C. W. Haxthausen, *op. cit.* p. 494. 漢詩に依拠した六つの《水彩筆法》の作品番号は二十二から二十六(含む)まで。二十二番の《カイマンの頭》はうのシリーズと無関係である。
 (39) Haxthausen, *op. cit.* p. 497. Jürgen Glasner, *Paul Klee, Die Farbtigen Werke*, Bern, Kormfeld, 1976, p. 39.
 (39) Paul Klee, *Briefe...* Band. 2, *op. cit.* p. 846. Klabund (Alfred Henshke の偽名) は表現主義世代を断つてヘルリンで多うらく最も名声をから得た詩人の一人である。他方、彼は老子の思想に強く興味を持ち、漢詩になんく道教者李白にひかれた。我々の関心を寄せる期間を通じて、彼は二篇の漢詩翻案を公刊した。この二篇は *Dumfries Trommel und bairisches Gong, Nachrichten chinesischer Kriegerlyrik*, Leipzig, Insel-Verlag, 1915 で書出。杜甫が他を出題つて大う扱はうが、うからうが *Li Tai Pe Nachrichten*, Leipzig, 1916 である。〔譯註・李太白に呼応する詩等であるうは言うまじうなう。現行の pin-yin 表記は、李白は Li Bai、杜甫は Tu Fu、この段、仏語版編者註を改定正〕
 (41) 《Der Revolutionär》に公刊された本文。Schuster, *op. cit.*, p. 171 以下。
 (42) *Mit dem Chinesen*, 1920/19, 厚紙と紙綴、28×11cm, Paul Klee, *Das Werk der Jahre 1919-1933*, Museum der Staat Köln, 1979, p. 180, 複製。
 (49) こうしたタイプの図像の作用に関するより精緻な分析については

- (29) 一九一六年はクレールにとって苦難の年であった。友フランツ・マルタを戦場で失ったのち、クレールは召集をうける。制作もそのことは感ぜられ、カタログには、一九一七年の百六十二点、一九一八年の二百八十一點、一九一九年の二百六十五點に対し、一九一六年には八十一點しか登録されていない。このように同年の制作点数が限られているだけに、我々が暗示した様式上の変化はより明白である。ここで検討される全作品が、漢詩を読む、転写をほどくとして後に作製されたものであることかから、漠詩の御聲は、いっそう自明である。

III

Palast mit der Wirklichkeit sich messen?
Die bezaubernde Fen-yen, vielleicht,
erst im Gewand einer Kaiserin.

Die herrlichsten der Blumen und die schönsten der Frauen, so allgewaltig schön, daß sie ein Königreich zu stürzen vermöchte, verbinden sich, um alle Augen zu bezaubern;

von einem erhabenen Antlitz schwindet.

Wenn der Frühling vergeht, was tut das ihr,
Ihr, die sich auf der Nordseite lehnt an die
von Wohlgерüchen umwehte Balstrade!

(ハイルマン前掲書四七一四八頁)

李白 清平調詞三首

雲想衣裝花想容　雲には衣裝かと想ひ、花には容かと思ふ
春風拂檻露華濃　春風、檻を拂うて、露華濃かなり。
若非群玉山头見　もし羣玉山頭に見るに非ざれば、
曾向瑤臺月下逢　曾す瑤臺の月下に向つて逢はむ。

一枝穠豔露凝香　一枝の穠豔、露、香を凝らす。

雲雨巫山枉斷腸。雲雨巫山、枉げて斷腸。
借問漢宮誰得似。借問す、漢宮、誰か似るを得たる。
可憐飛燕倚新粧。可憐の飛燕、新粧に倚る。

名花傾國兩相歡
名花傾國、兩つながら相歡

長得君王の笑を帯びて看るを得たり。

解釋春風無限恨
沈香亭北倚欄于

（本文は久保天随訳解『続國譯漢續大成』の「李太白詩集上 昭和三年、國民文庫刊行會版、四九三―五〇四頁に従う。」）

同詩は『唐詩選』にもとられ、有名かと思われるが、下に、クレーの同時代に近い邦訳の例として久保天随譯を掲げた。作詩の状況は、細部に関し

て諸説紛々としてにわかに詳かにしないが、ハイルマンの独訳およびその用いた仏語とも、韋寂の「松窓漫」に準じた解説を付す。Ming-Huang（明皇帝）つまり玄宗が興慶池の洗香亭に貴妃（太真妃）Tai-Hsien（楊貴妃）を従えて行幸し、庭の木芍薬（つまり今日の牡丹）を賞で、李白に命じて詩を作らせた。[Quat-Nien（李龜年）に帝はその詩を歌わせ、帝も玉笛を以

つて曲に倚り和した。楊貴妃は笑つて応へ、あたかも歌意を領する如くであつた（漢文解説、および仏譯には、歌意を理解した、とある）。翠玉山(Yue-Chan-Beang)は西王母の居所、瑤室(Yao-Tsu)も仙女の居所とおぼしめされ（楚辭・沈香亭のこの世ならぬ美を誦す。清平調については繁雜を厭ふとして略す。仏・独訳が「即興」の題を選んだのも同じ理由からである）、第二首、一枝は牡丹を指しつつ、言外に楊貴妃の美を言う。巫山の神女と

は楚の襄王 (Xiang Wang) が一度見て忘るあたわすも再会できず断腸の思いにいたつたに悩んだという仙女だが、今この場で同じ悲嘆にくれる必要もない。かの高名な、妃嬪あまたありしという漢の後宮でや、今この場に匹敵し得ようか。ただ漢の成帝が美人、飛燕 (Fei Yan) が、そのもの新妝を誇る折の美ならば比することもできようが。第三首「傾国」(King's Que 仏版は King-Koue) への言及が予言的であることを、仏・独譯ともその註で強調している。やがて起きる悲劇を貴妃は最終句の「北」の中に見て理解し、微笑したとするのである。なぜならば「北」の字が「傾国」の故事の中でも用いられているから。言うまでもなく第一句の「傾国」はこの場合、楊貴妃のことを指す。「解釈」久保訳は牡丹と傾国の美女二人ながらを主語と解している。」

(3) *Ibid.*, pp. 134—135.

「開題の一牡丹」はハルマンの註に *paomienbaum* と特定されている。仏訳のこの語源の発案者は熱心で、*poine-marbre* という訳をあて、*poine-marbre* として博物学者に知られてゐるものと註し、西暦一四〇〇年以後、中国庭園でその存在が知られ、一七八九年に欧州に招来されたもの、朝は澄黄、星は黄、夜は青みがかったという中国の説明は根拠がないと反論する。中国側の解

解釋春風無限恨
沈香亭北倚欄于

長得君王の笑を帯びて看るを得たり。

解釋春風無限恨
沈香亭北倚欄于

37) こうした空間構成が最初に現れるのは、一九一七年の四つの水採、

「双子植物」(1917/134)・「水上の祭」(1917/137)・「象徴群のある構図」(1917/140)・「神秘的風景」(1917/144)にちなつてゐる。

〔同作品「沈思に沈む風景」(Versunkene Landschaft)を著者は Paysage englouti のみにこまれた風景画と仄訊するが、その理由は、構図からのおおむ深い青が、水面の映像、水に飲み込まれた風景の観を与えるからである。〕(訳者の質問への著者の口頭の解答。訳註にて追記すべく著者より要請あり。〕

33) Heilmann, *op. cit.*, pp. XXVIII—XXX

33) Heilmann, *op. cit.*, pp. XXVIII—XXX

〔漢詩の一般の規則、およびその根底にある平仄の對比法、對句、押韻の連續性、さらにそもそも漢字の表意文字としての特性などに、クレイがいかにか彼一流の創造的解釈をほどこして、自らの繪画構成に生かす可能性があつたかを示唆する上で、クレイの讀んだであろう本文は重要である。〕

63) Jager, *Les Lettrés chinois*, op. cit., p. 59 参照
64) J. Chevalier, et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1974, の「太陽」の項を参照のこと

41) Heilmann, *op. cit.*, p. XI

参照。
[23] H. Gruber, art. cit., p. 186sq, 1843. Walter Sokel, *The Writer in Extremis*, Stanford, Stanford University Press, 1968.

参照。
[23] H. Gruber, art. cit., p. 186sq, 1843. Walter Sokel, *The Writer in Extremis*, Stanford, Stanford University Press, 1968.

43)

没)、「満月」(「B」の字の構圖)これら三点の作品は、他の要素の他に、ひとつのモチーフを共有する。普通の枠組——つまり家——からはずれた窓が上方にうわ乗せされた風景の中に統合されている、というモチーフである。さて漢字には、「山中の窓」と読める字がある(「山窓」一篇の詩の中にこの《絵》があることは、隠者の棲家の存在を、せんじつめ

て極端に簡潔に指示している。F. Chang, *op. cit.*, p. 145. 参照
44) Renata Berg-Pan, *Bertolt Brecht and China*, Bonn, Grundmann, 1979, p. 21.

(45) *Ibid.*, pp. 59–69.

46) I. Schuster, *op. cit.*, pp.181—182. 伊蘇°
47) Thomas Mann, *Der Zauberberg* Berlin. 1924. トム・マン 魔山

La Montagne Magique, Paris, Fayard, 1961.

(29) 坂本三郎, Bela Balazs, *Der Mantel der Träume, Chinesische Novellen*, München, 1922. Paul Kühnel, *Chinesische Novellen*, München, 1914. Hans Rudelsberger, *Chinesische Novellen*, Leipzig, 1914, など諸人参照。

【参考】 岡田トキヲ・原公龍藏論文選集の参考

1. *Composition d'après le poème de Wang Seng Yu*: Haute et resplandissant est la lune, 1^{er} partie, 1916/20, aquarelle, 13×24cm, Bâle, collection privée.
2. *Avec le Chinois*, 1920/19, huile sur carton, 24×41cm, Düsseldorf, collection privée.
3. *Le chemin d'Unklich vers la Chine*, 1920/155, dessin à la plume, 18.6×28.2cm, Berne, Kunstmuseum, Fondation Paul Klee.
4. *Jardin, la nuit*, 1918/55, aquarelle, 25×12cm, New York, collection privée.
5. *Paysage englowit*, 1918/65, 17.6×16.3cm, Essen, Museum Folkwang.
6. *Soieil dans le jardin*, 1918/60, 20.5×14.5cm, Bâle, collection privée.
7. *Ermilage*, 1918/61, aquarelle et gouache sur toile d'avion préparée à la craie, montée sur carton, 18.4×25.9cm, Berne, Fondation Paul Klee.
8. *Fête sur l'eau*, 1917/136, aquarelle, 20.5×14.5cm, Berne, Fondation Paul Klee.
9. *Composition avec symboles*, 1917/140, aquarelle, 15.3×13.4cm, Berne, Fondation Paul Klee.

記者追記

岡田トキヲ, Constance Naubert-Riser, 《Paul Klee et La Chine》*Revue de l'art*, 1984, pp. 47—56. 著者はヤン・レノル大学（カナダ）の美術史教室に現在 professeur agrégé である。クレーについては論文註にある研究書を既に公にしており、クレー研究者としては国際的に知られてゐる。本稿は、はじめて第一大学美術史研究単位、故ジャン・ロード教授の

ヤンナー（一九八三）で口頭発表のものを加筆訂正の上、上記の雑誌に発表したのである。同誌は、ロレーン・ユ・フランシス名誉教授、学士院会員フランク・シヤムテル教授の主宰で、国立科学研究所（C.N.R.S.）より発行される。美術史界で最も権威ある学術雑誌のひとつである。邦訳に際しては、シヤムテル教授より特別の配慮を得たことを記して感謝の意を表する。著者からは直接文通、口頭で質問に答えていただいた他、該当する漢詩の追跡には、松浦寿夫氏、松枝茂夫・到阿氏、新田義之先生ほかの手をわずらわせた。クレー関係の文献閲覧を許された、南原実、本江邦夫両氏にも感謝する次第である。Heilmann 著書（註8）のヤン・レノル大学図書館、Jean Lande, 《Le Primitivisme dans la pensée picturale de Paul Klee》（一九八四年、モントリオール現代美術館、現代のプリミティブ・イデオロギイのための執筆者）、と奥田修、『分割と組み換え——クレーの特殊技法について』『文化学年報』神戸大学、第二号、一九八三年三月、六一—九八頁を掲げたい。なお、菊盛英夫「詩と造形——バウルクレー論への試み——」初出『藝鑑』六十四巻第三号、一九六七十二月（『ういちやう文化論』中央大学出版会、一九七〇所収、二四三頁）で、クレー、王伯儒の漢詩の同定がなされてゐることを、本稿訳出後確認できた。この教示をいただいた著者、斎藤多香子氏ならびに新田義之先生に感謝を表する。蛇足ながら、エルヴェ・ド・サン・ドニ候爵については藤澤龍彦『悪魔のいる文学史』中央公論社、一九七「クレー」に於ける中国文学作品の網羅について、岡田「Der Kreidekreis 考——大岡政談・クレーの「クレー」——」『比較文学研究』86号、一九八一年、一一二〇頁に興味を引く記述が見られることを触れたい。