

# パウル・クレーの未完成な天使

## —抽象的線描と形態の分析から—

志野 奈都子

### 序論

本論は、パウル・クレー (Paul Klee 1879-1940) の天使シリーズにおける未完成性というテーマを、作品タイトルだけでなく、天使の造形そのものの分析によって解明することを目的とする。天使シリーズは線描で天使の姿をかたどった一連の作品群であり、特に最晩年の1939年から1940年に集中的に制作され、クレーの代表作の一つとしてよく取り上げられる。線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、これらは西洋絵画において多くは彩画である完成作のための、下絵やスケッチの意味合いが強い<sup>1</sup>。しかし、天使シリーズをも含むクレーの9千点に上る全作品においては、その半数以上がデッサンによる作品であり、それゆえまたクレーは「線の画家」とも呼ばれている。クレーの造形を論じるために、ここでは最晩年の天使シリーズから特に線のみによる作品を取り上げて論じる。

クレーの天使シリーズについては、そこで描かれる天使が不完全で未熟な存在であることがその特徴として長年指摘されてきた。西洋美術史の中ではキリスト教美術以来、天使は珍しくないテーマであり、一般的な天使のイメージは世界中に流布している。しかし、近代以後の絵画では、天使はほとんど描かれることなくなったテーマであり、その点でクレーの天使連作は例外的だと言える。また、クレーの描く天使は、天の使いでありながら、未熟で不完全な存在として示されている。こうしたことから、クレーの天使は身近でありながらも不思議な存在だと言える。天使のシリーズは一般にクレーの代表作の一つとされているが、その天使像から見る限り、未完成性がテーマであると考えられる。じっさい、クレーは、一人一

人の天使について、『忘れっぽい天使』(vergesslicher Engel)、『未完成な天使』(unfertiger Engel)などに明白なように、タイトルでその未完成性を説明している。たしかにクレーの絵の内容はタイトルがなければわからないことが多く、天使シリーズの場合、描かれているのが天使であることさえ定かでないものも多い。しかし、我々鑑賞者は、クレーの天使シリーズ全体に共通する未完成性というテーマを、タイトルからのみ知るのだろうか。

クレーの天使の表している内容の解釈について、これまで最も普及しているのはヴィル・グローマン(Will Grohmann)の見解であろう。グローマンは、クレーの天使はクレーの描く人間と同様一種の被造物であり、生死を超えたより高次の存在ではないと言う<sup>2</sup>。彼はクレーと同時代の作家リルケの『ドゥイノの悲歌』から「眼に見えるものから眼に見えぬものへの変身をすでになしとげて、眼に見えぬものなかに実在のより高次の秩序を認識している存在」という天使像を導き、対してクレーの天使は「最後の変身の通過点であり象徴なのである」と論じる。このようにして、グローマンは、クレーの天使を鑑賞する際の最大の謎であり魅力でもある天使たちの人間臭い性格を端的に説明している。一方、坂崎乙郎は、クレーが文字で残した造形理念を参考に天使の意味を論じている<sup>3</sup>。クレーの天使は線のみで描かれた単純な形をしているので、たしかに図のみから解釈を行うのは難しい。しかしながら、たとえクレー自身の書いたものであっても、書かれた言葉と描かれた図像との間には隔たりがあるはずであり、安易な連想で結びつけるべきではないだろう。もっぱらタイトルから図像を解釈する場合も同様である。

以上の点を踏まえ、本論では、クレーの天使の未完成性を明らかにするために、線自体とそれによる形という二つの観点からの図像分析を試みる。

## 1. 抽象的な線と未完成性

天使シリーズの線描画は一般的にはデッサンであるが、そのことだけ理由に、それらの線描を未完成と呼ぶことは出来ない。作品が完成してい

ない場合、注文の変更から芸術家の制作における方向転換まで、その原因は様々にあり得る。中断された作品は完成された作品よりも下位に置かれがちである。しかし、芸術家自身によって初めから作品の完成が目指されず、未完成のままに置いておかれることがあるなら、完成と未完成をいかに考えればよいか。

ヨーゼフ・ガントナー（Joseph Gantner）は、未完成のトルソに美を感じたロダンなどを例に引き、「ノン・フィニト」—形式としての未完成なる作品—という概念を提唱した。ガントナーらによる主要概念は、制作の始まりの動機から、形成過程を経て、完成作品へ至る単純な流れに沿って理解できる<sup>4</sup>。まず、形成過程が芸術家の心中における「先形成」と、制作材料についての「形成過程」に分けられる。そして、その「先形成」から出てくるスケッチや見取り図といった「プレフィグラツィオン」がある。さらに、「プレフィグラツィオン」の性格が、「先形成の領域から出てくる」もの、「先形成がまだ完結していないが、形成過程がすでに始まっている、その局面から出てくる」もの、「先形成が完了しているが、形成がなお進展している場合の」ものの三つに分けられる。最後に、芸術家の心中の先形成が制作の過程の間も終わることなく続き、ついに制作過程が中断される、それがノン・フィニト、未完成の作品である。よって、「未完成の作品はプレフィグラツィオンの特徴をもつ」。

我々がある芸術作品を鑑賞するとき、特に断りがないならそれが完成作であることは前提とされている。しかしガントナーによれば、20世紀の抽象芸術以後、作品に完成と未完成の区別はもはやあり得ない。モーリス・ドニが定義したように、抽象は絵画をただ平面であるということに帰したからである<sup>5</sup>。クレーにおいても、完成作品とそうでないものとを明確に分けることはできない、とガントナーは述べる<sup>6</sup>。未完成の作品という観点は、完成し終わった作品に向いていた我々の目を、作品の制作過程に向けさせる。

では実際、晩年の天使シリーズの線描はどんなものか。まず、これらの線描画の最も基礎的な構成要素として、支持体と画材について述べる。天

使シリーズの線描画の支持体である紙は、ノートや包装紙など、字を書くときに使うような薄くざらつきのない紙である。こうした紙は画材を乗せるときにほとんど抵抗がなく、画家の手の動き、力の入れ具合をよく伝えている。例えば『疑っている天使』(Zweifelnder Engel) では、パステルの線が意図的と思われるほど絶妙に、かすれ、途切れを伴っており、そのさまは天使がその陰から顔をのぞかせているベールを連想させる。輪郭線が途切れ途切れで、天使の顔が透けて見えるような薄いベールと天使の体が一体化している。

また、画材について単色の作品で最も多いのは鉛筆が 25 点、次いでチョークが 13 点である。『アンゲルス・ミリタンス』(Angelus militans) は前述の『疑っている天使』と同じく黒のチョークのみで描かれている作品だが、『疑っている天使』の線はかすれや途切れがあり、線の太さのレベルに幅がある。それに比べ、『アンゲルス・ミリタンス』は天使シリーズの大多数の作品と同じく、先を尖らせた画材の均一な太さの線で描かれており、力が抜けたようなかすれもない。クレーはその画業の最初期から非常に緻密な絵を描く画家であった。それに比べ、天使シリーズでは短い線を繋げて一本の線を作るやり方ではなく、なるべく少ない線でフォルムを作ろうという意思が感じられ、一筆書きの印象がある。それでいて、鉛筆やチョーク、ペンの線は、晩年に見られる太い絵筆による荒々しい線と異なり、フリーハンドゆえの揺らぎがわずかにあり、繊細である。立体感を出すための陰影のような、自然主義的なデッサンの技法は、天使シリーズには見当たらないのである。

レギーヌ・ボヌフォワ (Régine Bonnefoit) によれば、19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて西欧でポッティチェリの線を賛美し、それに倣うことが流行した<sup>7</sup>。対象を正確に写し取るための輪郭線としての線ではなく、それ自体に表現能力のある線が追及された。対象を写しとる以上の価値を持つ線は「抽象的な線」と呼ばれ、アール・ヌーヴォー／ユーゲントシュティールの下で発達した理論において、線は、線という表現方法が確立された当初からの能力、人や物の運動を表現するという能力を再発見される。クレー

の理論では線は動く点の痕跡であり、それによって動きというものを表現できるのだが、ボヌフォワが述べるように、ここにはユーゲントシュティールの線の理念の影響がある。以上で見たように、天使を描く線は一点の動きの痕跡として難なく見ることができる。まるで点に意志があり、自分の思い通りに動いた痕跡が紙の上に残っているようである。

素描収集の歴史では、天才の最初の着想や構想の発展をうかがい知ることができるという魅力のためにデッサンの収集が始まったと言われている<sup>8</sup>。「プレフィグラツィオン」とされたデッサンは、その「プレフィグラツィオン」ゆえに所望されたのである。クレーの天使シリーズの線描画は一般的な分類としてはデッサンとしか言いようがないが、この意味で期待に添うようなものだと言えるか。クレーの天使には思考錯誤や描き直しの跡が一切なく、もし失敗作が出てしまったら捨てられていただろうことが容易に想像される。一回で成立するという性質は、「ノン・フィニト」の性質をもつ作品の中でも特殊なものであるかもしれない。例えばマティスの『テーマとヴァリエーション』シリーズの木炭デッサンは、自由な線の運びや一枚一枚のデッサンがその場限りで成立していることから、一見クレーの線描画と同じ形式を持つように見える。しかし、マティスのこのシリーズは一つの対象についての木炭画―「主題」―にデッサン―「変奏」―が続くものである<sup>9</sup>。木炭画は一つのモチーフを繰り返し消しては描くという過程から生まれ、そうして得られたテーマの特質をもとに、線を主体とするデッサンが描かれた。この制作方法ではデッサンの方も延々描き続けられるという特質があり、まさに素描に期待された「プレフィグラツィオン」であると言えよう。それに対し、クレーの天使シリーズの線描画は「プレフィグラツィオン」を一気に飛び越えてしまっている。天使シリーズの線描画は、完成を目指す作品でなく、後から画家自身によって完成作として認められた一連のスケッチなのである。

## 2. 抽象的形態へ還元されてゆく天使の形

線に抽象的な表現力を一度発見してしまえば、そこから抽象的形態までは一飛びでたどり着ける距離ではないか。本質的に見えないものである線を描くことはある種イリュージョニスティックな行為であるとクレー自身述べているように<sup>10</sup>、目に見える外観のリアルな再現と線描表現との両立には根本的に矛盾がある。

しかし、抽象的形態を実際にどう構築するかはまた別の問題である。クレーの行ったような形の抽象化を進めるには、抽象絵画の誕生と発展という時代の影響が間違いなくあったと考えられる。西洋絵画の伝統としての自然主義、つまり絵画におけるイリュージョニズムを拒否したという点で、彼もプリミティヴィズム、キュビズム、ドイツ表現主義やフォーヴィスムなどと歩調を合わせている。ただし、以下で見るように例えばキュビズムの理念を取り入れた場合も、自己流の造形方法に昇華している。このようなクレーの造形を分析するために、まず、西洋のデッサンの歴史において対象のリアルな外観を再現するためにどのような技法が工夫されてきたのかを簡単に整理しておく。

西洋絵画の技法や理論はルネサンスに始まると言われているが、ルネサンスではすべての芸術の基礎はデッサンであるとされ、それは第一に線によって理想的な形をかたどることだった。クレーと同時代の美術史家であるハインリヒ・ヴェルフリン(Heinrich Wölfflin)は、絵画において光と陰影、つまり明暗や色彩よりも輪郭線が主体である場合、形は運動せず、固定された印象を与えると述べている<sup>11</sup>。彼は、16世紀クラシック(盛期ルネサンス)の作品例としてデューラー、17世紀バロックの作品例としてレンブラントを挙げ、クラシックは「線的」「触覚的」、バロックはクラシックと対比的に「絵画的」「視覚的」と端的に表現している。人体デッサンについてデューラーとレンブラントを比較すると、まずシルエットは、前者は切れ目なく均等な輪郭線があり、固定された印象があるのに対し、後者は線が寸断され、浮遊した印象を与える。また、肉付けの筆致は、前者

は一本一本識別可能な線による陰影がつけられ、彫刻的な形が作られているのに対し、後者は不規則な筆致でマッサ（塊）を作るので、個別の線は全体の中に解消してしまっている。また、形の質感に関しては、彫刻的な形が重視され、肌の質感は顧慮されない前者に対し、後者は肌が柔らかい素材であることが意識された表現になっている。総じて、前者は手の動き、筆致に規則性があるが、後者には規定しがたいリズムがある。つまり、デッサンにおいてクラシックは調和の取れた人体の形を固定するために線で描いたが、バロックになるとやや逸脱し、浮かび上がる人体の質量を感じさせる新しい表現が生まれた。

クレーの描く天使はほとんど輪郭線のみで形ができており、ヴェルフリンの言うところの「線的」な表現である。しかし、ハッチングなどで陰影をつけて、触れるような立体的な形として表現するのではなく、きわめて平面的で、図形的である。もちろん、線でなくマッサで量感をとらえる「絵画的」な表現とも全く異なる。「線的」な表現も「絵画的」な表現も、目に見える現実に沿って空間の中に存在している対象をいかに本当らしく描くことができるかに気を配っている、という点では同じ地点にある。しかし、クレーの描く天使の場合、肉付けや形の質感の表現がなく、天使のシルエットがその周りの空間の位相よりも前面にあるということが定かでない。輪郭線がやや乱暴に閉じられているか、閉じられていないところもあり、天使の姿は透過し、もはや天使がその空間のどこに位置しているのか、我々は知ることができない。例えば、『小舟の天使』（*Engel im Boot*）では、もし小舟が真横から見られているのだとすれば、天使の体は小舟の側面に貼り付いているかのように全く隠されていない。ゆえに、我々が天使の姿を見るとき、天使がその周りの空間の、まさにそのただ中に存在している、と感ずることができないのである。

このような事態は、絵画空間として見れば、遠近法が定かでないということである。絵画空間内の陰影は、基本的には絵の内あるいは外に設定された光源から絵の中に光が差し込むことで生まれる。こうした人工的な光に対し、印象派はまばゆい外光の散乱によって陰影がなくなり、ものの輪



郭をなくすところまで至ったのが革新的であった。鑑賞する側は、一つにはこの陰影によって画家が設定した視点の向きを知る。ところが、天使の体にも天使の周りの空間にも陰影の表現が全くないことにより、クレーの天使には絵画空間内に絶対的な位置がなく、天使は真空状態の絵画空間に宙吊りになっている。さらに言えば、正面から見られた部分、上から見られた部分、斜めから見られた部分など、複数の視点が存在する例がいくつもある。一例を挙げると、『希望に満ちて』(Engel voller Hoffnung)の天使では、ほぼ正面向きの鼻と口のついた顔に紡錘形の両眼が鼻を中心にして互いに全く逆に向いており、位置も多少上下にずれてついている。頭も横向きなので、眼と顔と頭のそれぞれの向きのどこを正面に見たらよいかわからなくなる。天使の目が回っているように見えるので、それに合わせて我々も色々な角度に頭を傾けたり、作品を回したりして鑑賞したいと思うほどである。ピカソの『ゲルニカ』に描かれた人や動物の眼にも同じ特徴がある。小山清男によれば、そこではピカソにしてみれば比較的 naturally 描かれた顔の形の中で、眼だけがひらめやかれいのように顔の反対側へ転移しているものや、眼の並びが互いにばらばらに回転しているように見えるものがあり、基本的にはキュビズム的思考に基づく<sup>12</sup>。ピカソとの直接的な関係は立証できないが、クレーのキュビズム的表現の一つと言えるだろう。

以上で見たクレーの天使の造形の特徴は、一言では人体のプロポーションの破壊と言えるだろう。クレーの天使も基本的には西洋の天使図像の伝統を引き継ぎ、人型に翼がついた姿である。しかし、クレーの描く多くの人間像の持つ特徴でもあるが、特に近代に組織的なデッサン教育が確立するに至って絵画の基本とされた、人体の正しい比率および均衡が無視されているのである。

このような事態は、人間の体の部位の具象的な形よりも、三角形や円形などの純粹に幾何学的な図形、あるいはおそらく植物の葉脈や葉の形といったものをモデルに造形していることによって、いっそう深刻になる。クレーがバウハウス時代後期にたどり着いた「抽象」の意味、すなわち「明と暗、



色彩と明暗、色彩と色彩、長いと短い、広いと狭い、鋭いと鈍い、左一右、上一下、前一後、円と方形と三角形などの関係」を造形の基本に据えること、このことを念頭に置けば、多くの天使が幾何学的と言ってもよい単純な形でできていることに対して、単に西洋デッサンの伝統を無視した造形であるという以上の意味を見出すことができるのではないだろうか。例えば、『天使族の控室にて』（*im Vorzimmer der Engelschaft*）の天使は大きな三角形と少しの円と、ほぼそれだけのパーツから成っている。

『アンゲルス・ミリタンス』では三本の矢印が描かれている。一本は天使の顔の中から輪郭へ突き刺さっており、雛のくちばしが卵の殻を割るような具合である。矢が刺さった部分は少し薄くなっている。また、残りの矢が出ている天使の体は鋭角な三角形や細長い四角形のような形が間を空けて連なっており、翼だけでできているようにも見える。矢の片方は二つの翼のような形が合わさった先の部分から、もう一方は中にある丸い形がへそであるなら胴であろう部分からそれぞれ出ている。マックス・フッグラ（Max Huggler）によれば、クレーは1924年前期の最終講義で「図像と運動を同化させる可能性を詳細に展開しており、それらの可能性のなかでクレーにとってもっとも有効と思われたのは、輪状回転、螺旋状渦巻、振りなどの記号であり、もっとも重要なものとしては矢印の記号であった」<sup>13</sup>。幾何学的には、矢印はベクトルであり、力と方向を持つ。

ベルンハルト・マルクス（Bernhard Marx）によれば、太陽や月、十字記号のような認識可能な記号は意識的な知覚を表し、最終的には決定不能なものへの接近を可能にする基点を示しているという<sup>14</sup>。ここには、マルクスが天使シリーズの個々の画像に即して分析を行って得た見解が現れている。すなわち、十字形など解読可能な記号を手掛かりに、「表象できないもの」である天使を見ることができるようになる。『教育的スケッチブック』には「矢の生みの親となった考え」として、「どのようにして私は自分の世界をあそこに拡張しようか、この河、この湖、あの山を越えて!」、「地上的なものと天上的なものを随意に踏破する理念的能力」、「大地と世界との媒介としての思考」、「始まりのあるところ必ず終わりがある」という言

葉がある<sup>15</sup>。これらの意味は、『スケッチブック』の同頁に一緒に載っている図に明らかである。つまり、矢は束縛のある「こちら」、此岸のある地点から、開放のある「かなた」、彼岸へ向かう、人間の思考の力である。人間の思考の力、意識的な知覚、これによって表象できないもの、つまり彼岸的なものに向かうことができる。しかし、『スケッチブック』の同箇所、「摩擦」のせいでこの矢の運動が終わってしまうことをクレーは心配してもいる。それを克服するために、クレーは矢に「翼」を付ければよいと述べる。翼を持った矢、これは『アンゲルス・ミリタンス』に描かれている形象に驚くほど当てはまる。「戦闘の天使」という作品タイトルが1914年の日記の言葉と連想的に結ばれる。「私は武装している、私はここにはいない、私は深くにいる、遠くにいる……私は死者たちのところで燃えている」<sup>16</sup>。

記号ではないが、ある同じ型に基づいた表現と考えられる例もある。『未完成の天使』の草木の葉に似た翼や尾の表現のような、植物のフォルムである。クレーは若き日に自然物の法則を知るために植物のデッサンを行い、バウハウスの学生にも葉のデッサンをさせていた。あるときクレーは授業で次のような課題を学生に出す—「葉脈の組成的 (gliedernd) なエネルギーを考慮して、木の葉を写生せよ」<sup>17</sup>。フッグラールによれば、クレーにとって「組成」(Gliederung) とは構造 (Struktur) あるいは構造的 (strukturel) と同義で、作品成立のために、線、明暗、色彩という表現手段の運動を操作し、一定の目標に向けることである<sup>18</sup>。クレーの造形論の核心は「組成」であり、「正しい組成」が「造形」なのである。組成とは、部分の単なる積み重ね、集合体とは異なり、ある一つの全体として各部分が構成されている構成物を組み立てることである。自然のフォルム研究から、すべて生けるものは有機体であり、組成であることを画家は経験的に知る<sup>19</sup>。生物、自然、宇宙が組成であるように、個別的なものから全体へと進んでいく画家の仕事も同じく組成である。「つまり、眼にはいる若干の部分を相互に関連づけ、さらに全体に関連づけることは、とりもなおさず正しい組成を創り出すことであり、それが造形となる」<sup>20</sup>。この世界とその写し

である芸術は一つの「全体」なのだが、それらを一度に把握することは人間には不可能であり、我々が見ているのはあくまで部分であることを忘れてはならない、とクレーは考えていた<sup>21</sup>。芸術を行うには、個々の部分を一つ一つ理解し、それらを適切に組み合わせる必要がある。例えば葉について、その組成を理解すること、そしてその組成を見えるようにすること、それが先ほど引用したあの写生の目的なのである。世界を表す一つの方法をこのように習得すれば、人間にも秩序ある構造体を実現することが可能になるだろう。ここに、クレーが頻繁に使う、芸術は神によるゲネシス（Genesis）、つまり天地創造の比喩であるという表現の意味があるのではないか。

## 結論

以上の考察から、天使シリーズの線描画が与える未完成の印象は、線のレベルでは、その揺らぎのせいであると考えられる。線のかすれや震えを修正するのではなく、線が生まれたその瞬間が永遠に紙に固定される。クレーは形の生まれる最も根本には運動のエネルギーがあると設定し、そのエネルギーが画家の手を通過して紙の上に形を実現するまに任せておくこと、これを行おうとした。つまり、クレーの関心は形態の終わりではなく、もっぱらその起源にある。線がフォルムの始まりを記すので、天使のフォルムは決定的なものではなく、これから様々に変化する可能性を残している。このように、天使のフォルムの未完成性の一つの要因として、天使の線に与えられた役割、すなわちフォルムの生成の始まりをそのまま記すということが考えられるのである。

他方、天使の形は変身そのものの表現になっている。例えば、天へ向かって伸びていく植物のようにも見える『未完成の天使』は、いまや植物の組成から天使への変身を表しているように見えてくる。つまり、認識可能なものから認識不可能なものへ、見えるものから見えないものへの変身である。同様に、先ほど複数の視点の例で挙げた『希望に満ちて』では、天使

の顔の造作の組成を見えるようにしつつ、一度分解された部位が少しずつ  
されて接続されていることで、誰も見たことのない形が生まれるのである。

変身という目に見えない過程は、運動を痕跡として描く線によってのみ  
とらえられる。ただし、こうした抽象的な線は見えないものになっていく  
変身を見えるようにするだけで、変身した後の姿を描くのではない。クレー  
が以下の言葉によって語っていると思われるのは、そのことである。「実  
は私の線による造形の試みは、デッサンの対象となる表象を […] 線の要  
素の純粹な表現と結びつけることだったのです。もし私がその人間を《あ  
るがまま》に表そうとすれば、その造形のために、もつれあったごちゃご  
ちゃの線を必要とするでしょう […] 私が表わしたい人間とと思っている人  
間は、現にあるがままの姿 (Wie er ist) では全然なくて、ありうるでもあ  
ろう姿 (Wie er auch sein könnte) だけです」<sup>22</sup>。

これまで分析してきた線のフォルムについて言えるのは、天使としてあ  
りうる姿、構造は、天使の数だけ増えていくということである。先の引用  
によれば、「ありうるでもあろう」天使像は、最も基礎的な造形上の構成  
要素、位置関係、図形の無限の組み合わせの結果である。こうして、無限  
に続く天使の造形—まさに「ノン・フィニト」の芸術—が「ありうる」天  
使を生みだし続ける。可能性の天使は、同じく可能性の造形手段である線  
の表現によって描かれなければならなかったのである。

(本稿は 22 年度提出の修士論文を改稿したものである。)

## 注

- 1 土肥美夫『クレーの素描』(東京、岩崎美術社、1986年)所収の論考「クレーの素描について」3頁参照。
- 2 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)199頁参照。
- 3 坂崎乙郎「クレーの天使」(『美学』13巻3号、1962年12月)31-33,39頁参照。
- 4 以下、J.A. シュモル編、浅井朋子 [他] 訳『芸術における未完成』(東京、岩崎美術社、

- 1971年) 11-13頁を参照および引用。
- 5 ドニは「一つのタブローは一戦場の馬、裸婦、あるいは何かの逸話である前に一本質的に、ある一定の秩序で集められた、色彩に覆われた平らな表面である」と述べている。前掲書、102頁より引用。
  - 6 前掲書、103頁参照。
  - 7 以下、Régine Bonnefoit: *Die Linientheorien von Paul Klee*. Bonn. 2009. を参照。
  - 8 ジュヌヴィエヴ・モニエ監修、諸川春樹訳『ルーブル美術館とパリの素描 第1巻 14、15、16世紀』(東京、講談社、1996年) 16頁参照。
  - 9 『マティス展 Matisse Processus/Variation』(国立西洋美術館、2004年) 212頁参照。
  - 10 クレーの最初に発表された論文「創造の信条告白」の冒頭に「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。たとえば、線描の本質はともすれば抽象に向かうが、当然のことだ。もともと線描芸術には、想像力の産物ともいうべき幻想性や童話的な性格が備わっており、同時にその性格がここでは実に正確に表現される。線描が純粋になればなるほど、いいかえるならば、線的な表現の基礎であるフォルム諸要素に重点がおかれればおかれるほど、見えるものをリアルに表現しようとする足場を失っていく」とある。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頁より引用。
  - 11 以下のクラシックとバロックの比較分析は、ハインリヒ・ヴェルフリン、海津忠雄訳『美術史の基礎概念』(東京、慶応義塾大学出版会、2000年) 51-54頁を参照。
  - 12 小山清男『遠近法：絵画の奥行きを読む』朝日選書(東京、朝日新聞社、1998年) 218-223頁参照。
  - 13 マックス・フッグラ、土肥美夫訳『クレーの絵画』(東京、紀伊国屋書店、1974年) 36頁より引用。
  - 14 Bernhard Marx: *Balancieren im Zwischenraum. Zwischenreiche bei Paul Klee*. Würzburg. 2007. p.144-146. 参照。
  - 15 パウル・クレー、利光功訳『教育スケッチブック』(東京、中央公論美術出版、1991年) 44頁を参照および引用。
  - 16 パウル・クレー、ヴォルフガング・ケルステン編、高橋文子訳『クレーの日記』(東

京、みすず書房、2009年) 331頁より引用。

- 17 フッグラー、前掲書、38頁より引用。
- 18 以下、前掲書、37-38頁参照。
- 19 前掲書、96頁参照。
- 20 以上、前掲書、38頁を参照および引用。
- 21 『造形思考』上巻、136頁参照。
- 22 フェリックス・クレー、前掲書、177頁より引用。

## 参考資料

### I. 日本語文献

- ヴェルフリン、ハインリヒ『美術史の基礎概念』海津忠雄訳 東京、慶応義塾大学出版会、2000年。
- クレー、パウル『教育スケッチブック』利光功訳 東京、中央公論美術出版、1991年。
- クレー、パウル『クレーの日記』ヴォルフガング・ケルステン編、高橋文子訳 東京、みすず書房、2009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 上巻 東京、新潮社、1973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。
- 小山清男『遠近法：絵画の奥行きを読む』朝日選書 東京、朝日新聞社、1998年。
- 土肥美夫編集解説『クレーの素描』東京、岩崎美術社、1986年。
- フッグラー、マックス『クレーの絵画』土肥美夫訳 東京、紀伊國屋書店、1974年。
- 前田英樹『絵画の二十世紀：マチスからジャコメッティまで』NHKブックス 東京、日本放送出版協会、2004年。
- モニエ、ジュヌヴィエーヴ監修『ルーブル美術館とパリの素描 第1巻 14、15、16世紀』諸川春樹訳 東京、講談社、1996年。

### II. 外国語文献

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

Bonnefoit, Régine. *Die Linientheorien von Paul Klee*. Bonn, 2009.

Ⅲ．雑誌論文

坂崎乙郎「クレーの天使」『美学』東京、寶雲舎、13巻3号（1962年12月）、31-33,39頁。

Ⅳ．展覧会カタログ

『マティス展 *Matisse Processus/Variation*』国立西洋美術館、2004年（テキスト：田中正之、天野知香、イザベル・モノ＝フォンティエヌ）。