

# 1916 年の文字絵制作に至るパウル・クレーと 「東洋」の関係について

野 田 由美意

## 1. はじめに

パウル・クレー (1879-1940) と「東洋」<sup>1)</sup> の関係を論じた、あるいは言及した従来の研究は、彼の生涯の中でもとりわけ第 1 次世界大戦期に重要な価値を置いてきた。この事実は、クレーが 1916 年に王僧孺 (465-522) と漢武帝 (前 157-87) の詩に基づいた一連の文字絵を制作したこと、また 1917 年 1 月から翌年の 1 月にかけて集中的に中国文学を読んだことが彼の妻宛の手紙や日記に書かれていることと関連している<sup>2)</sup>。この 1916 年の文字絵の詩は、ハンス・ハイルマンがフランス語訳、英語訳の各中国詩集からドイツ語に重訳し、1905 年に出版した『中国の叙情詩 紀元前 12 世紀から今日まで』に依拠している<sup>3)</sup>。これまでの研究では、1916 年に妻リリーがこの本をクレーに贈ったと主張されてきた<sup>4)</sup>。また、ノベール＝リゼールは、クレーが中国の詩に接触したのはこの年の初頭であろうと推測している<sup>5)</sup>。しかしながら、筆者がベルンのパウル・クレー財団におけるクレーの所蔵本を調査した結果、遅くとも 1909 年にはクレーが中国の詩に触れており、それはエリアスベルク夫妻を通じてであったという事実が明らかとなった。つまり、この調査で、エリアスベルク夫妻によるクレー夫妻への献辞が、クレー所蔵のハイルマン本の前扉 (挿図 1) に記されていることが発見されたのである<sup>6)</sup>。その献辞は、おそらくクレー自身によって後から貼り付けられた中国絵画 (書籍かパンフレットのたぐいから切り取られた印刷物) の下に巧妙に隠されている為、今日まで注目されることがなかったと考えられる。それは、以下の文章から成っている。

Den lieben Freunden



挿図1 クレー所蔵のハイルマン訳『中国の叙情詩』の前扉、パウル・クレール財団，ベルン美術館，スイス。

Paul und Lili Klee  
Zu Weihnachten 1909  
Alexander Eliasberg  
Zina Eliasberg

愛する友/パウルとリリー・クレールへ/1909年クリスマスに/アレク  
サンダー・エリアスベルク/ツィナ・エリアスベルク

この献辞により、『中国の叙情詩』は1916年にリリーからではなく、1909年のクリスマスにエリアスベルク夫妻から贈られたことが判明する。さらにクレール財団におけるクレールの所蔵本中の献辞等，書き込みの調査から，クレールが1914年にヴィルヘルム訳の『中国の民話』，1916年の誕生日にルーデルスベルガー訳の『中国の短編小説集』をリリーから受け取っていたことが分かった<sup>7)</sup>。この『中国の短編小説集』は，クレールが1917年1月，3度目の飛行機輸送の兵役に就いた際に読んだ本である<sup>8)</sup>。

1916年の文字絵をはじめ，第1次世界大戦期の「東洋」を題材とし

たとされる絵画に関しては、特に日本人研究者達によって、それらの作品の源泉となったドイツ語資料と、その原典との調査が進められたことにより、作品の内容が、より正確に把握されるようになった<sup>9)</sup>。しかしながら、上記のことからも分かるように、そうした資料の調査は未だに不完全な状態にある。また、クレーがこの時期何故それほど積極的に「東洋」に関わったのか、社会的な状況と照らし合わせてその制作動機を究明しているものは、ノバール＝リゼールの研究のみであると言ってよい<sup>10)</sup>。彼女は、クレーの「東洋」への関心が、この時期のドイツ知識人達に広まった、道教の「無為」を基盤とする反戦思想と固く結び付いていることを指摘している。奥田修は、そこにクレーの「芸術戦略」の意図を見出し、戦争直後の「東洋」的絵画を分析している<sup>11)</sup>。こうした論考をふまえつつ、本稿では、戦時中のクレーの「東洋」との関係を考察する拠り所として、これまで触れられたことのない以下の事実から出発したい。それは第1に、クレーが大戦前から「東洋」に政治的な関心を抱いていたことであり、第2に、『中国の叙情詩』は1909年に、当時無名のクレーをミュンヘンの美術業界に仲介するという非常に重要な役割を果たしたエリアスベルク夫妻から贈られたということである。なお、クレーとこの夫妻との関係については、従来の研究で詳しく論じられたことが無い。これらの事実から、まず、クレーの「東洋」観は第1次大戦前にある程度まで形成されていたということが推測される。そして、その時すでに、クレーにとって「東洋」は社会批判の反映としてのみならず、画家という地位を確立する為の一手段としても重要な価値を持ち始めたのではないかということが考えられるのである。こうした問題点を明らかにする為に、クレーと「東洋」の関係が1つの頂点に達した1916年の文字絵制作に至るまで、クレーが読んだ「東洋」関係の資料と、それを巡る人間関係を分析し、そこから最終的にクレーの思想と芸術の発展過程を追究したい。

## 2. 第1次世界大戦前におけるクレーと「東洋」との出会い

クレーの「東洋」との出会いは、彼の画家としての出発点に遡る。当時のクレーに必要であったのは、彼が幼少時から専門教育を受けていた音楽のような、すでに市民社会で一定の地位を築いている文化メディア

ではなく、創造的な自己確立の手段となるものであった<sup>12)</sup>。そこでクレーが選んだのは、美術、しかもいわゆるアカデミー絵画とは距離を置いた線描画、風刺画である。まさに自己形成と社会批判の手段として描かれたクレーの初期線描画は、それ故にグロテスクな特徴を持っていることで一致している。またそれらの人物像は、輪郭線の強調とその観相学的に誇張された身振りから、極めて平面的な印象を与える。そこに「ユーゲントシュティル」の影響が強く現れていることはすでに何度も指摘されている<sup>13)</sup>。また、浮世絵がクレーの1905-08年の風刺画にその抽象化の方向性において影響を与えていたことが、奥田修の2つの論文で取り上げられている<sup>14)</sup>。その際、クレーが単に文化享受という面で「東洋」の芸術に接触したのではないことは、実際に起こっていた植民地政策問題に関心を持っていた事実からも判明する。

イタリア旅行中、ローマから1902年3月12日のリリー宛の手紙で、クレーはタキトゥスの『年代記』と『ゲルマニア』を読んだことを報告している。これらの著作から刺激を受けて、クレーは世界の文化史とその未来について思いをはせている。「…文化が築いた道筋を概観するのは興味深い。つまり、どんな風に中国、インド、バビロン、メディア、エジプト、イスラエル、そしてフェニキアの後に、ギリシア、マケドニア（アレクサンドロス大王）、2度のローマ（古代とカトリックの時代）、スペイン（とその植民地のアメリカ）を含む南ヨーロッパの出番が来たのかを。それからどのように文化の中心地が北へ、パリや特にロンドンに移り（両都市はすでに衰退の途にあるが）、今やドイツやロシア（後者はまだかなり後方に位置しているけれど）に夜が明けてきているのかを。あまりに北へと文化史が進んでしまったので、それはよくよく新しい道を探さなければならない。多分もっと新しい北アメリカなら僕らのヨーロッパ文化より長続きすることが出来るだろうし、また同じ線上に遠国日本が台頭し始めている。でもここからは、大いなる空想力で進むことが出来る。心の中でこんな風に考えることで、最後には黒人文化に至るだろうといったね。つまり、ヨーロッパにとってこれらの民族は、ローマにとってのガリア人やゲルマン人と同じことを意味していて、だから今度もまたそんな風に植民地が本国の手に負えなくなるに違いない。全くこんなやり方で空想の世界に深く入り込んでしまうんだ。でも少なくとも、たとえ僕らが黒人より高貴であるとしても、彼らは瑞々しく美しいと言える



だろう」<sup>15)</sup>

クレーはここで、同時代の列強の力関係を的確に観察し、過去にいかにして文化の交代がなされてきたのかという問題に注意を促すことで、その植民地政策を鋭く批判している。ドイツでは1888年に即位した皇帝ヴィルヘルム2世が、ビスマルク時代に獲得したアフリカや太平洋地域の植民地に加え、他国に遅れをとるまいとさらに積極的、かつ性急に中国や中近東にも植民地を広げていった。上記の陳述におけるクレーの被支配国に対する尊重の態度は、西洋社会の支配構造への反抗声明と取ることが出来る。そこに彼の芸術的関心を重ね合わせると、文化交代の歴史の法則に則り、既存の芸術に代わっていつか彼自身の芸術が認められる日が来ることへの希望的観測が窺われる。その為には列強の植民地政策に対し明らかに批判の立場を取りながら、非西洋芸術に積極的に目を向けていくことが、彼の課題となるのである。

ドイツは日清戦争後の1897年に中国の膠州湾を占領したが、この極東での植民地獲得こそはドイツの世界進出の第1歩となった。その後中国は列強の覇権争いの火種となり、1904年2月に日露戦争が勃発する。この時以来中国は政治的にもまた文化的にもドイツ文化圏の知識人達の注目を集め始めた。また日露戦争の経緯は、当時クレーが読んでいた雑誌『ジンプリッツィシムス』でも何度となく風刺画によって伝えられている。そこでは戦争の悲慘が訴えられると共に、これまでジャポニズムという文化享受の範囲で関わってきた西洋人にとって、「不思議な世界に住んでいる小さくて野蛮な日本人」が大国ロシアを倒し、やがて「文明化」されていく様子と<sup>16)</sup>、皇帝ニコライ2世の失政が嘲笑的に描かれている。そして『ジンプリッツィシムス』におけるこうした報道の流れは、翌年の1月22日に起こったロシア第1革命での、政府による市民虐殺に対する批判に結び付いていく。

この一連の報道と共に、クレーはベルンの学生時代からの友人で医者でフリッツ・ロートマルとその父、フランクフルト出身のユダヤ人でベルン大学法学部教授のフィリップ・ロートマルから関連の情報を与えられることになる。このロートマル父子は左翼自由主義者であり、彼らの属するベルンの室内楽演奏グループにクレーも参加していたことから、自然と彼らのロシア革命を巡る社会主義論議に加わることになったのである<sup>17)</sup>。この過程でクレーは、リリーに次のことを報告している。す

なわち、ロートマル教授から借りたオスカー・ワイルドのエッセー『社会主義下の人間の魂』、教授の知人のロシア人社会主義者、レオ・ドイッチュの回想録『シベリアの16年間、あるロシア革命家の回想録』、またロシアの作家レオニード・アンドレーエフによる日露戦争についての小説『赤い笑い』を読んだということである<sup>18)</sup>。最終的にクレーは、芸術創造の観点から一政治思想としての社会主義に対し、懐疑的な態度で距離を置くに至った。むしろ、クレーがこれらの書物から強い衝撃を受けているのは、支配国に蹂躪された中国の惨状や日露戦争の悲惨さである。ドイッチュは当時世界の社会主義者達と同様にスイスに亡命した「キエフのブンターリ」の一員であり、1884年にチューリヒで作られた印刷物をドイツ経由で本国に密輸する途中、「社会主義者鎮圧法」を敷いたドイツで逮捕され、シベリアに流された。この流刑の間、1900年6月に義和団によって北京の各国公使館が攻撃されたのを機に、日独露を含む8カ国連合軍がその制圧に乗り出した。ドイッチュの捕らえられたアムール河（黒竜江）沿いの街、ブラゴベシチェンスクは中国と国境を接しており、彼はこの街に在留する中国人が7月、連合国のロシア兵によって大量虐殺されたいわゆる「アムール河の流血」事件を目の当たりにし、その惨状を回想録に記している<sup>19)</sup>。クレーはリリーへの手紙でこのことに触れ、義和団の公使館攻撃において、ドイツ人「公使ケッテラーが殺害された後の出兵で、中国人が大量虐殺されたことに関する話の寄り道は、文明諸国の戦争遂行の真実を語っている。これを読んだら、普通の人間が吐き気を覚えるものになり、国籍の概念は集団犯罪性の概念になる。大いに尊重されるものとなる為に、人間の本質はただ文化的尖端において探し出されなければならない」と述べている<sup>20)</sup>。

ここでクレーは中国に対し列強を「文明諸国」と呼ぶことで、「文明化」された人間の救いの無さを主張した。「文明」、すなわち西洋近代社会へのこうした悲観的態度は、逆に平和な原始の世界、ユートピアへの憧れを潜在的に含ませている。そして真の人間形成を遂行出来るのは、またユートピアに到達し得るのは芸術においてのみであるという確信に至るのである。クレーのこの態度は、膠州がドイツの植民地になり、その国の情報が入るようになって以来、中国文学の翻訳、翻案に携わった、あるいはそれらに共鳴したドイツ知識人達に似通っている。このドイツ知識人達における中国文学のブームは、近代の産業社会の中で加速度的

に疎外感を持つようになった彼らが、そこから空間的にも時間的にも遠く離れたユートピアへの逃避を求める心理を反映させているのである。日本は日露戦争の勝利によって「文明化」されてしまったので、もはや彼らの関心の対象にはならず、今度は未だ「文明化」されていないと見なされた中国が注目を集め始める<sup>21)</sup>。それ故、彼らに好んで受容されたのは同時代の中国文学ではなく、古典であった。

このブームの火付け役となったのが、とりわけ唐詩を多く取り上げて編纂された、ハイルマン訳の『中国の叙情詩』であり、まさに日露戦争が終結した1905年にピーパー出版社から刊行されたのである。この本を1909年にクレーに贈ったツイナ・エリアスベルク（旧姓ヴァシリエフ、1881-1965）は、ロシア人の画家でクレーの幼少の頃からの友人であった。彼女の経歴とクレーの芸術への影響は、これまでのクレー研究で議論されたことがない。しかしながら、彼女の孫、ダニエレ・エリアスベルクの筆者宛の手紙からその素性が確認され<sup>22)</sup>、それと共にクレーの日記やリリー宛の手紙から、ツイナがクレーの「東洋」への関心のある程度共有して、それをさらに社会的な流れの中に結び付ける仲介者の役割を果たしていたことが明らかとなった。ツイナの父、ニコライ・ヴァシリエフは社会主義者としてロシアで逮捕され、1883年にシベリア送りにされたが、同年、運良く逃亡し、イギリス、ドイツ経由でスイスに亡命した。翌年からベルンに住み、この都市の労働運動の指導者として活躍する<sup>23)</sup>。祖父のヴァシリイ・パヴロヴィッチュ・ヴァシリエフはロシアの中国学者で、いくつかの著書が当時すでにドイツ語に翻訳されている。ツイナはロンドンで生まれ、この祖父に会ったのはおそらく5歳の時にただ1度だけであった。ダニエレの推測では、祖父に代わって教養のある父が中国についていくらかの情報を娘に与えていたという。ツイナは彼女の恋人でクレーの学友でもあった彫刻家のヘルマン・ハラーに誘われ、彼らと共にミュンヘンのクニルの画塾に入った<sup>24)</sup>。

ツイナは様々な知識人サークルと交流があり、最先端の文化情報を手の中にしていたようである。クレーにとって彼女はかなりの的確で、また手厳しい助言者であった。それ故未だ無名なクレーの芸術の数少ない理解者の1人として、彼はツイナにかなりの信用を置いていたことをリリー宛の手紙で告白している<sup>25)</sup>。例えば、彼女は1904年、風刺画をベルンで制作していたクレーに、ジャポニズムの線描画家、ピアズレーの作品



挿図2 1908年4月、ピーパーのところでの写真。後列左から2番目、ラインハルト・ピーパー、4番目、パウル・クレー、5番目、リリー・クレー。中央の女性、ツィナ・エリアスベルク。最前列の男性、フリッツ・ロートマル。

を見ることを盛んに勧めているのである<sup>26)</sup>。

ツィナはハラーと別れてユダヤ系ロシア人の作家、アレクサンダー・エリアスベルク（1878-1924）と1906年に結婚し、ミュンヘンに居を構えた。エリアスベルクは、ロシア文学やイディッシュ語文学をドイツ語に翻訳し、その紹介に努めた人物であるが、彼はドイツの芸術家、評論家、画廊、出版社の間に幅広い交際範囲を持っていた<sup>27)</sup>。ツィナは、夫の作品のいくつかに挿絵を描いており、また、1906年に子供用の絵本を発表している<sup>28)</sup>。

クレーは1906年にリリーと結婚し、ミュンヘンに移り住んだ。エリアスベルク夫妻は、この街で芸術家として成功する為の社会的なつながりを未だ持たなかったクレーにとって、掛け替えない重要な友人であった。彼らは、1907年に『芸術と芸術家』（“Kunst und Künstler”）編集長のカール・シェフラー、1908年にピーパー出版社のラインハルト・ピーパー（挿図2）、また1911年に批評家のヴィルヘルム・ミッヒェル、線描画家のアルフレート・クビーン等にクレーを引き合わせているのである<sup>29)</sup>。これらの人物達は多かれ少なかれ東洋文化に関わりを持った文化的エリートである。特にピーパーはドイツ文学におけるジャポニズムの先駆者で作家のアルノ・ホルツに影響を受け、浮世絵を収集したほ

どの東洋愛好家であり<sup>30)</sup>、また編集者の眼から、非西洋文化がこの対外進出の時代に必ずセンセーションを巻き起こすことを確信していた。『中国の叙情詩』は、出版社が設立された1904年の翌年に刊行され、ピーパーが回想するように、「その後制作されたたいいていの中国叙情詩自由訳の出発点となった」ほどの大反響を後々まで呼び続けたのである<sup>31)</sup>。

この後ピーパーは、第1次大戦勃発まで少なくとも18冊ものアジアに関係する本を出版し、時代の波の先頭を切っていった<sup>32)</sup>。その内の4冊をクレーが所蔵していたことは注目に値する<sup>33)</sup>。これらはエリアスベルク夫妻に『中国の叙情詩』を贈られた1909年以降出版された本である。クレー財団におけるクレー所蔵の「東洋」に関する本で、唯一発行年と入手時の不明な中国詩集“Chinesische Gedichte『中国の詩』”(Nach der englischen Bearbeitung des G. C. Stent deutsch von Adolf Seubert, Leipzig o.J.)は別として、1909年以前の「東洋」関係の本が財団の所蔵本リストに記録されていないことから、クレーはピーパーとその周辺の人々に接近して以来、かなり意識的にその種の本を所蔵し始めたことが分かる。それらの本は全て浮世絵に関係しており、当時、引き続きグロテスクな人物像を描いていたクレーにとって、興味深いものであったようである。例えば、エリアスベルク夫妻を介して知り合ったミッシェルの『芸術における悪魔的なものとグロテスクなもの』に掲載された図版、北斎の《百物語 お岩さん》(S. 85) (挿図3)は、クレーの1912年の作品《パングロス風の仮面》(挿図4)や《怒った女の仮面》(挿図5)と比較され得る。この本は1911年、17年、19年に出版され、クレーが所蔵したのは1917年版である。しかしながら、1911年版にはクレーの《片翼の英雄》(1905年)の図版が掲載されていることもあって(S. 33)、その当時すでに彼がこの本を見ていた可能性は十分にある。そして《パングロス風の仮面》の図版は、1917年版に掲載されている(S. 103)。クレーの両作品における、画面全体を占める頭部の、恐ろしげに大きく開いた目や口の特徴は、やはり観る者を威嚇するように画面いっぱいクローズ・アップされたお岩さんの頭部のそれと共通している。また、提灯に重ね合わされたお岩さんの顔の皺は、クレーの両作品の仮面の頭部を縁取る輪郭線にも置き換えられ得る。クレーの両作品は、同年に描かれた《光の現象の構成的な強調による(小さなフォーマットの)女性の頭



挿図3 葛飾北斎《百物語 お岩さん》1830年，中判，錦絵。



挿図4 《パングロス風の仮面》1912年，58，水彩，10.8/10.3 × 9.1/7.3cm，個人蔵，スイス。



挿図5 《怒った女の仮面》1912年，  
62，鉛筆線描，17.6×15.7cm，パウ  
ル・クレイ財団，ベルン美術館，ス  
イス。

部》と同じ手法で描かれており、それらの頭部は、1908年以来の光の実験から編み出されたひも状の線で構成されている。自然模倣から解放された自律的な線で、戯画化された人物像を追究していたクレイにとって、単純化され、グロテスクな《お岩さん》の図像は、強烈な印象を与えたと考えられる。またユリウス・クルトの『写楽』（1910年）に関しては、その役者絵をアンソールの作品に比している箇所<sup>34)</sup>に朱線が引かれていることが注目される（S. 87）。その浮世絵のグロテスクな傾向は、1907年以来、アンソールやファン・ゴッホの線描画における自律的な線を学ぼうとしていたクレイに、共感を与えるものであったようである<sup>34)</sup>。

第1次大戦前のピーパーの大きな貢献として、『青騎士年鑑』の出版に携わったことが挙げられるだろう。この年鑑では様々な時代と場所の芸術が図版として併置され、その中の東洋美術のいくつかはフランツ・マルクのコレクションであった<sup>35)</sup>。この年鑑の極めて国際的な傾向は、既存の芸術団体に対する反抗の証であり、彼らの訴える表現の自由を象徴している。クレイが青騎士周辺の画家達に知り合うのは1911-12年以降と、いささか遅い出会いであり、またピーパーとその周辺の人々との接触が必ずしもそのままクレイの成功に直結したわけではなかった。だがミュンヘンにおいてクレイは、「東洋」が自己形成と社会批判の為の芸術に動機を与えるものになるという確信を得たと同時に、またそれが逆に社会の中での芸術家としての地位を獲得していく為の一手段にもなり得るということを感じ取ったに違いない。そのきっかけを与えたのは、

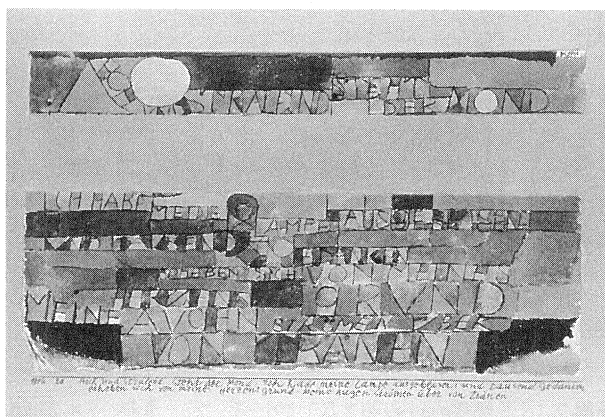
他でもない、エリアスベルク夫妻であった。しかしながら、こうしたことが明確な形を成していくのは、浮世絵を参照した痛烈な風刺画においてではない。それは、近代芸術が大衆に受け入れられ始める第1次大戦中に描かれた、中国文学に基づく、神秘的で一見おとぎ話めいた作品群においてであったのである。

### 3. 1916年の文字絵

1916年はクレーにとって運命の年であった。戦争を機に愛国者になり、軍隊に志願した青騎士の画家マルクが、3月に前線で戦死し、その同じ月にクレーが徴兵される。1914年8月、世界政策が行き詰まり孤立したドイツは、国民の熱狂的な愛国心に支えられて、ロシア、フランスに宣戦した。だが、戦争の長期化により国民は疲弊し、1916年にはすでに反戦の気運が高まってくる。こうした状況の中で「中国」は、「平和の象徴」としてドイツ知識人達の間で改めて注目され始める。戦争の惨状にその元凶とされる西洋的価値観の崩壊を見た彼らは、希望に満ちた新しい価値観を求めて道教や中国文学に接近したのである。例えばアルフレート・デーブリンは1915年に発表した小説において道教の「無為」に基づいた「非暴力」の和平思想を主張する<sup>36)</sup>。老子は、戦争や悪政による世の混乱の原因を人為にあるとし、その混乱に巻き込まれない為には人為を排除し、「無為」によって自然のままに生きるべきことを説いた。デーブリンはこの小説を通じて、老子の教えに倣い、その結果として「非暴力」の道を取ることが彼ら自身の救済と再生につながると訴えかけたのである。またクラブントは、同年に一部ハイルマン訳の『中国の叙情詩』を参照した自由訳『鈍く轟く太鼓と酔わせる銅鑼』と、その翌年に自由訳『李太白』を発表している<sup>37)</sup>。特に『鈍く轟く…』では戦争の詩が集められ、明らかに戦争批判の立場から訳されているのである。

これまで見てきたように、クレーは戦前から列強の植民地政策を批判し、またこの戦争に対し、距離を置いた立場を取ってきた。1914年には早くも《国を荒廃させる戦争》等、戦争を否定的にとらえた作品が登場している。そして、この年にヴィルヘルム訳の『中国の民話』をリリーに贈らせたのをきっかけに、クレーは今一度中国文学を意識的に読

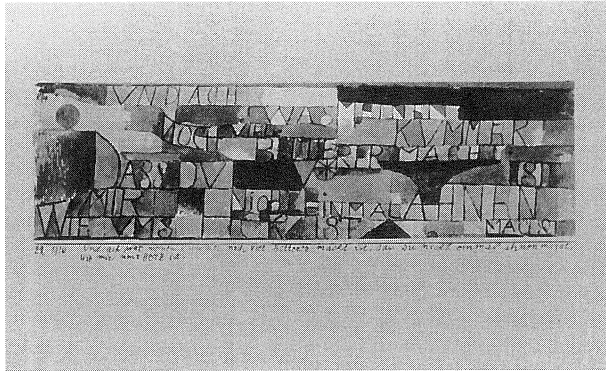




挿図6 《王僧孺による中国詩のコンポジション，高く輝いて月が出る。第1部》1916年，20，水彩，a) 2.7×23.8cm b) 7.7×23.8cm，エルンスト&ヒルディ・バイエラーコレクション，バーゼル。

み始め，その関心は兵役に就いた際に頂点に達する。こうした一連の動きは，前述の文学界における動向につながるものであると言える。実際に，このような危機的な時代に集中的に中国文学を読んだことは，ノベール＝リゼールが指摘するように，彼に内的な平安をもたらし，また同時に和平への意志を強固なものにしたと考えられるのである<sup>38)</sup>。

こうした状況下で，クレーは『中国の叙情詩』からインスピレーションを得て文字絵を制作した。クレーはすでに早い時期から言語領域に関心を持っており，それは彼が画家としての出発点から線描画に携わっていたこと，またいくつかの小説や旧約聖書の詩篇の挿絵を描いていたことから窺える。殊にキュビズム，未来派，青騎士を知ってからの1912年以降，彼の作品が抽象性を増すと同時に，作品《ああ悲しいかな，永遠に流れゆく時の嵐のもとに…》を最初に，画面上に文字が他の造形的要素と同等の価値を持って現れ始める。1916年の文字絵は，こうした実験の延長上にある。またこの頃「ミニアチュール」と題される作品が多く描かれていることから，これらの文字絵はクレーの文学への関心が一定の形になって現れた一時期に属すると考えられる。クレーがここで取り上げたのは王僧孺の「秋閨怨」と漢武帝の「秋風辞」で，ハイルマン訳ではそれぞれ“Die einsame Gattin「孤独な妻」”(S. 14f.)



挿図7 《王僧孺の詩の第2部》1916年，22，水彩，7×24cm，  
パウル・クレイ財団，ベルン美術館，スイス。

と“Ruderlied「舟歌」”(S. 10)と題されている。王僧孺の詩による文字絵は2つの作品から成り，1つは《王僧孺による中国詩のコンポジション，高く輝いて月が出る。第1部》(挿図6)で，もう一つは《王僧孺の詩の第2部》(挿図7)である。これらの作品と，4つの作品から成る漢武帝の詩による文字絵に見られる共通の特徴は，いずれも横長の画面いっぱいにドイツ語に訳された詩の文字が並べられ，その線によって構成された文字の間隙が，さながらステンドグラスのように水彩で着色されていることである。

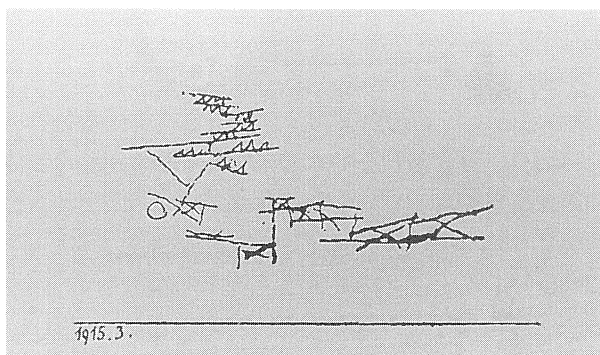
王僧孺の「秋閨怨」中，ハイルマンの訳は第4句から始まるので，クレイの文字絵もそれに従っている。『中国の叙情詩』中の訳は以下の通りである。

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  
bitterer macht,

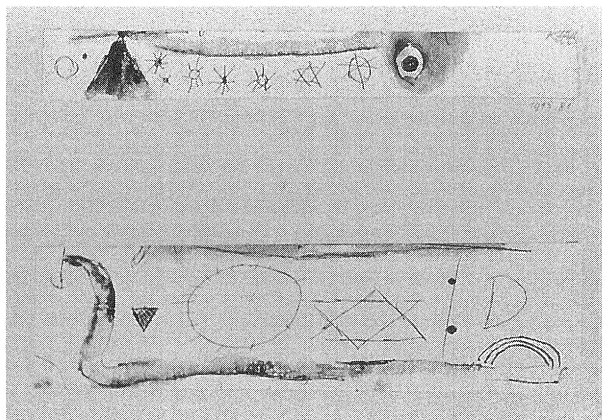
Ist, daß du nicht einmal ahnen magst, wie  
mir ums Herze ist !



挿図8 《2つの抽象的なビネット》1915年，3，ペン線描。

斜光隱西壁	暮雀上南枝
風來秋扇屏	月出夜燈吹
深心起百際	遙淚非一垂
徒勞妾辛苦	終言君不知 <sup>39)</sup>

ハイルマンの訳は、原詩にほぼ忠実な直訳と言える。クレーの作品では、まず《第1部》が第4句から第6句まで、《第2部》が残りの第7、8句から構成される。《第1部》では第4句の部分“HOCH UND STRALEND STEHT DER MOND”<sup>40)</sup>が1度切り取られ、残りの部分と共に同じ台紙に上下並べて貼り付けられている。その結果この2つの部分の間に台紙の幅広い隙間が生じ、それによって元の1つになった状態よりも、一層明確にこの詩の繊細なニュアンスが「造形的に」伝えられるのである。つまりこの隙間を挟んで、上部ではハイルマン訳の「高く輝く」月夜の風景が、夜を示す紫や紺の余白、薄青い満月とその高さを裏付けるように並べられた薄緑の山の形態によって描写されている。そして下部では火を消された燈の形態が“MEINE”と“LAMPE”の間に置かれ、月下で物思いに沈む「妻」の寂しげな様子が、彼女の1人称の語りで表現される、という構造になっている。続く《第2部》では、「妻」の悲しみの理由、つまり遠くにいる夫が彼女の別離の悲しみに気づかないことへの嘆きが、激情をもって語られ、締めくくられる。色彩は、意味論的な基準で配置されている。つまり、《第1部》では暗い色



挿図9 《詩篇の為の2つのピネット》1915年, 81, ペンと筆による線描, a) 2.5 × 20.5cm b) 5.5 × 20.5cm, 個人蔵, スイス。

調の中に赤や黄色が鏤められて、月の光に照らされた「妻」の艶やかな雰囲気が伝えられている。対し《第2部》では、全体に暗く鈍い色調にその悲しみの深さが表されているのである。文字の列から構成される横長の画面は、1915年の《2つの抽象的なピネット》(挿図8)や《詩篇の為の2つのピネット》(挿図9)から発展したものと考えられる。各詩行は読み易く並べられていないので、これらの作品が詩の統語論的な構築に必ずしもとらわれていないことが推測される。しかしながら、“STRALEND”, “MOND”, “GRUND”, “AUGEN”, “TRÄNEN”, “KUMMER”, “BITTERER”, “AHNEN”, “HERZ”といった強調されるべき単語が、他の単語より大きく書かれて置かれていることにより、詩の韻律的な要素にはある程度注意が払われていると言うことが出来る。そして、文字を構成する線と色彩から生じた幾何学形態、文字には属さない菱形や円や三角形、また、山と月、車輪と漏斗を連想させる単純化された形態が併置されていることにより、文字と図が渾然一体となった印象を与えている。ハイルマンは『中国の叙情詩』の解説で、漢字が一種の表意文字であり、基本的な記号や単純な観念の原始的象徴の連想から哲学的に発展した体系であること、またそれによって中国詩が絵画的、挿絵的な要素を獲得することを説明している<sup>41)</sup>。クレーはこれらの作

品で、色彩と線、文字と図の融合を試み、中国詩の造形的特徴を見事に表し得たのである。

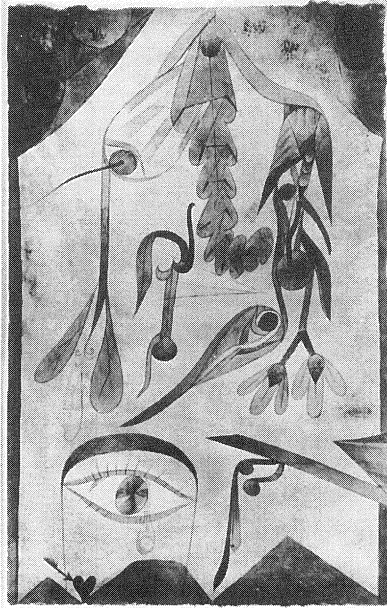
なぜクレーは王僧孺の「秋閨怨」を作品に取り上げたのか。王僧孺は梁の学者で、その「秋閨怨」は簡文帝の下で徐陵が編纂した詞華集『玉台新詠』に含まれている。ここでは漢から梁までの、もっぱら男女の恋情を主題とした、艶冶な「宮体」と称される詩が集められている<sup>42)</sup>。この「秋閨怨」はいわゆる「閨怨詩」に属し、『玉台新詠』の趣向からして「空閨を守る女の秋の悲しみ」<sup>43)</sup> という、幾分感傷的で雅な雰囲気詠じたものであると言える。しかしながら「閨怨詩」には、故郷の空閨にある妻が、遠くに出征した夫を思いその別離を嘆くというものも多分にあり、そこでは暗に戦争が批判されている。実際に、このような「閨怨詩」は明確な反戦の意味で、前述のクラブントの『鈍く轟く太鼓と酔わせる銅鑼』や、クレーが1917年に読んだ『李太白』でいくつか取り上げられている。これらの自由訳に載せられた「閨怨詩」の1つに“Die weiße und die rote Rose「白い薔薇と赤い薔薇」”と題された、李白の「擣衣篇」がある<sup>44)</sup>。それはすでに『中国の叙情詩』でも、“Die rote Rose (Klage der einsamen Gattin)「赤い薔薇(孤独な妻の嘆き)」”として掲げられており、両者の訳共に、元の「擣衣篇」に比べかなり内容的な変更が見られる<sup>45)</sup>。ハイルマンの訳は次の通りである。

Wie ich traurig über meiner Stickerei am  
Fenster saß, stach ich mit der Nadel mich  
in den Daumen und die weiße Rose, die  
ich stickte, ist eine rote Rose geworden.

私が悲しみにくれて窓辺で刺繍をしていると、針で親指を刺してしまった、それで刺繍した白い薔薇が赤い薔薇になった。

Da hab' ich an ihn denken müssen, der in  
weiter Ferne weilt, um die Rebellen zu  
bekämpfen, und ich dachte, wie auch er sein  
Blut vergießt und Tränen stürzten mir  
aus den Augen.

すると、反逆者達<sup>46)</sup>と戦う為に遠方の地にとどまっている彼のこ



挿図 10 《悲しみの花》1917 年，132，  
水彩，23.3 × 14.8cm，個人蔵，ドイツ。

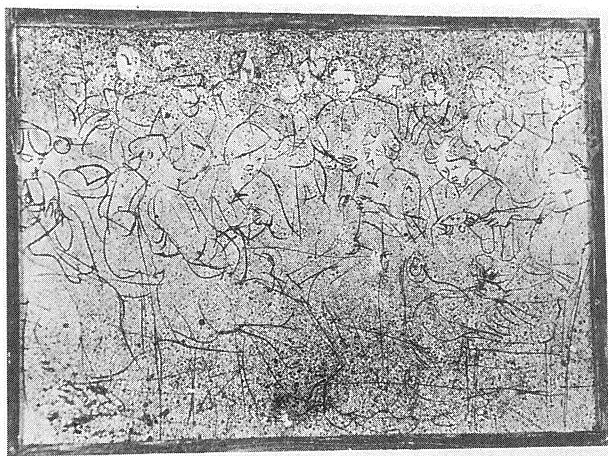
とを思い出し、彼が血を流しているのではと思って涙が眼からあふれ出た。

Auf einmal glaubte ich den Hufschlag seines  
Pferdes zu hören und sprang fröhlich  
empor; doch es war mein Herz, das so  
laut und heftig klopfte.

不意に彼の馬のひずめの音が聞こえたかと思い、私は喜びで舞い上がった。でもそれはドキドキと激しく高鳴る私の心臓の音だった。

Ich setze mich wieder zu meiner Arbeit ans  
Fenster und meine Tränen sticken Perlen  
in den Stoff im Rahmen. (S. 50)

私はまた刺繍をするために窓辺に腰掛けた。涙が刺繍枠で挟んだ布に真珠を縫いつけた。(ハイルマン訳の拙訳)



挿図 11 《兵隊達の為のクリスマス労働》1916 年，ガラス絵，  
12.9 × 17.8cm，パウル・クレー財団，ベルン美術館，スイス。

クレーの 1917 年に作られた水彩《悲しみの花》(挿図 10) におけるいくつもの形態は、まさにこの詩を連想させる。まず、画面上部両端から垂れているカーテンのような形態は、この画面を「妻」が刺繍をしている「窓辺」のように見せている。薔薇の花自体は描かれていないが、上部から垂れる花々や、地の部分に塗られた薄い赤、また右下から突き出した針のような花とそこから垂れる血のような花卉から、「妻」が針で刺した親指から流れる血と、その血で染まった刺繍の薔薇、さらに戦争で流される血が思い起こされる。下部に描かれた片方の眉と眼はアーチのようでもあり、1918 年の《鷺と共に》等の作品にも現れる形態である。上記の文脈に沿って観察すると、この眉と眼が涙を流す「妻」に転じられ得る。さらにこの眉眼のアーチ形とその間にある矢の突き刺さった心臓に注目すると、クレーがやはり『中国の叙情詩』の解説を参照していたであろうことが分かる。表意文字としての漢字の構造を説明している箇所では、その例の 1 つに、「2 つの〈とびら〉の間に 1 つの〈しんぞう〉で〈かなしみ〉を意味」することが挙げられている<sup>47)</sup>。クレーの作品の涙を流す眉眼のアーチとその間にある傷ついた心臓は、画面下部に描かれた 3 つのピラミッド型墓碑と共に、まさに戦争による死の「悲しみ」を表しているのである<sup>48)</sup>。

文字絵制作と同年の1916年の作品《兵隊達の為のクリスマス労働》(挿図11)では、戦地にいる兵隊達の為に残された女性達が縫い物をする姿が描かれている。「擣衣篇」他、クラブントによる「閨怨詩」の訳では、いずれもこのような主題が取り扱われている<sup>49)</sup>。それは、1914年のアウグスト・マッケの戦死に直面した夫人、後にはマルク夫人の悲しみを知り、また自身も常に徴兵される危険に晒されていたクレーにとって、非常に重要な意味を持っていたと考えられる。そして実際に彼は、遂に40歳近くになって、妻子を残して出兵しなければならなかったのである。これら2つの作品を制作したことから、クレーが1916年の文字絵に反戦の意志を込めて「秋閨怨」を取り上げたと推測することが出来る<sup>50)</sup>。また、漢武帝の詩による文字絵でも、死へのメランコリックな思いが問題とされている点で、それらの作品をこうした文脈に結び付けることが出来るだろう。この詩は、やはり直に戦争に関するものではないが、船上のにぎやかな宴の席で、少壮の時間が短く、対して年老いることの早さを感じ、人生の無常を嘆じたものだからである。

《悲しみの花》には台紙にタイトルが書かれている以外何ら文字を示すものはない。しかし中国の詩を読むがごとく各形態の意味を解説していくことが出来る点で、この作品は、図と文字の融合、また挿絵の一種として、1916年の文字絵の発展形と考えることが出来るだろう。これらの作品の実験の背景として、次のことが考慮され得る。つまり、中国詩の新しいドイツ語翻訳、自由訳の試みが、詩の統語論的な構築からの解放を導いたということである<sup>51)</sup>。このことはまた同時期に、マリネッティ等がコラージュ詩において従来の詩の秩序を破壊し、そこから言語的、視覚的な要素の統合を目指したこととも平行している<sup>52)</sup>。クレーによるこれらの作品は、造形芸術の側からこうした新しい図と文字の結合の可能性を提示したのである。

“Der Sturm”の画廊主であり編集者でもあったヘルヴァルト・ヴァルデンが、戦死したマルクに代わる表現主義の後継者として新たに選出したのは、まさにクレーであった。平和主義者のヴァルデンは、この1916年にはもはや大衆が戦争を忌み、その恐怖から逃れたがっていること、それ故芸術においては戦争を生々しく喚起させるものより、むしろこの世を超越した感覚を呼び起こすような作品が求められ得ることを敏感に感じ取っていた<sup>53)</sup>。こうした文脈に則って、クレーはこの年ヴ



アルデンによって売り出され、その個展は成功を収める。折しも翌年には近代美術がドイツで初めてオークションにかけられ、それによって近代美術の市場価値が大衆の流行の中に打ち立てられた時期であった<sup>54)</sup>。こうした状況において1916年の文字絵は、翌年の2月に同じくシュトゥルム画廊における個展で発表されたのである。当時これらの作品を観た者は誰しも、次の点において強い感銘を受けたであろう。まずこれらの作品が空間的にも時間的にも戦時状態のドイツから遠い「中国」の古典詩を扱っていること、そして一見戦争と無関係な内容に見えつつ、その悲しみの雰囲気によって暗に戦争を批判している点においてである。

クレーが戦前に見出した自己形成と社会批判の反映としての「東洋」の概念は、まさにその実験的な作品において見事に表象された。同時に戦前では果たし得なかった社会的な成功を掴むことによって、クレーはまた「東洋」がそうした要因の1つになり得ることを確認したに違いないのである。

#### 4. おわりに

ジャポニスム、そしてヴィルヘルム2世の極東進出を目の当たりにしたクレーは、「東洋」を自己形成と社会批判としての彼の芸術に動機を与えるものととらえた。その過程で『中国の叙情詩』は、数少ない彼の理解者であったエリアスベルク夫妻から第1次大戦前に贈られている。芸術家としての社会的つながりを持たなかったクレーは、彼らを介して、この本を出版したピーパーとその周辺の知識人達に出会った。それによってクレーは「東洋」に反映させた自らの世界観、芸術観を確信し、さらにこうした芸術運動にあって「東洋」が社会的地位を確立する為の一手段となり得ることをも発見する。その芸術的な成果は第1次大戦中に制作された革新的な作品、『中国の叙情詩』による文字絵に現れた。これらの作品は反戦への意志を効果的に伝えると同時に、最初の社会的成功とも結び付いていったのである。このようにクレーの「東洋」との関わりは、複雑な相を呈して発展したが、この一連の過程において「東洋」とは一貫して、彼が芸術において目指すところの遠いユートピアであり、またそこから社会を批判したり距離を保ったりすることの出来る特別な場所でもあったと言えるだろう。

そしてこうした「東洋」観に裏付けられたクレーの芸術的態度は、戦後、道教の教えをまとして世界を超越する、神秘化された芸術家像の確立に結び付いていく。1920年に出版されたレオポルト・ツァーンによるクレーのモノグラフィーは、論文集『創造的な信条告白』（1920年）に寄稿されたクレーの線の生成運動に関する論文を引用して、道教の「神秘論とクレーの神秘論」との類似性を指摘し、クレーの芸術を特徴付けている<sup>55)</sup>。このモノグラフィーにおける道教的に理想化された神秘的な芸術家像は、文学の表現主義者達が救い主としての新しい人間を見出そうと、戦後もなお道教に熱狂した、その文脈に位置付けられる<sup>56)</sup>。ツァーンはここで、こうした芸術家像を描き出した確証のように、1916年の王僧孺の詩による2つの文字絵の図版を掲載しているのである（S. 29, 55）。

こうした過程から、クレーが『中国の叙情詩』中のエリアスベルク夫妻の献辞を隠してしまった理由も推測され得る。つまり、そこにはクレーの出世志向が読み取られるのである。クレーは1913年の日記で、エリアスベルク夫妻と仲違いした結果、縁を切りたい旨を述べている<sup>57)</sup>。この日記が1919年以降編纂されたものであることも考慮に入れると<sup>58)</sup>、最終的にクレーは、自らの「東洋」に依拠した成功が、元はと言えばエリアスベルク夫妻のおかげであったという事実を隠蔽したかったのではないかと考えられるのである。そこに、クレーの人間的な側面を垣間見ることが出来るように思われる。

これほどまでのクレーの「東洋」最良は、1920年に制作された《中国人と共に》や、《ウンクライヒから中国への道》など、戦争直後の「中国」をタイトルに持ったいくつかの作品に、またバウハウス時代の造形理論においてもその跡を辿ることが出来る。

#### 註

- 1) 本稿で用いられる「東洋」（“Ostasien”）は、地理的に狭義での「中国、朝鮮、日本」を指す。
- 2) クレーは日記と妻リリー宛の手紙の中で、1917年に「中国の短編小説集」とクラブントによる「李太白の詩」の自由訳、翌年に「素晴らしい中国の物語」と「素晴らしい中国の詩」に言及している。なお、中国語原典からヨーロッパ言語に訳された各詩集を参照して、それを自由に作り直したものであるという意味で、ここではあえて「自由訳」という言葉を用いた。

- Paul Klee. Tagebücher 1898-1918*, Textkritische Neuedition, herausgegeben von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, Nr. 1041, 1043, 1054, 1100; *Paul Klee. Briefe an die Familie*, Bd. 2 (1907-1940), herausgegeben von Felix Klee, Köln 1979, an Lily Klee, Schleißheim, 2. Jan. 1917, S. 842, an Lily Klee, Fliesen, 5. Jan. 1917, S. 842f., an Lily Klee, Gersthofen bei Augsburg, 22. Jan. 1917, S. 846, an Lily Klee, Gersthofen, 30. Jan. 1917, S. 848, an Lily Klee, Gersthofen, 12. März 1917, S. 856, an Lily Klee, Gersthofen, 14. Mai 1917, S. 865, an Lily Klee, Gersthofen, 22. Jan. 1918, S. 899.
- 3) Heilmann, Hans, *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, München/ Leipzig 1905.
  - 4) こうした主張はグレーゼマーに端を発している。Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern*, Bern 1976, S. 40ff.
  - 5) Naubert-Riser, Constance, "Paul Klee et la Chine", in: *Revue de l'art*, Nr. 63, Paris 1984, S. 50 (ノベール＝リゼール, コンスタンス「パウル・クレアのシナ」稲賀繁美訳『比較文学研究』東京大学比較文学會, 第50号, 1986年, 119頁)。
  - 6) クレー財団の奥田修氏, ミヒャエル・バウムガルトナー博士の助力無しには, この献辞は発見されなかった。両氏の協力に感謝の意を表する。
  - 7) Wilhelm, Richard, *Chinesische Volksmärchen*, Jena 1914, Widmung von Lily Klee 1914, nur in der Spiller-Liste; Rudelsberger, Hans, *Chinesische Novellen*, Leipzig 1914, Bd. 1, Widmung von Lily Klee auf dem Vorsatz: "M. geliebten Paul", "Paul Klee 18. Dez. 1916.", Bd. 2, Widmung von Lily Klee auf dem Titelblatt: "M. gel. Paul", "Paul Klee 18. Dez. 16".
  - 8) *Tgb.*, Nr. 1041, 1043; *Briefe*, Bd. 2, an Lily Klee, Schleißheim, 2. Jan. 1917, S. 842, an Lily Klee, Fliesen, 5. Jan. 1917, S. 842f.
  - 9) 菊盛英夫「詩と造形——パウル・クレー論への試み——」『うっちゃり文化論』中央大学出版部, 1970年, 239-281頁。註5, ノベール＝リゼール論文の稲賀訳, 116-130頁。奥田修「クレーと東洋美術 切断の構図」『美術手帖』第602号, 1988年, 121-135頁。前田富士男「国内所蔵パウル・クレー作品の調査」『鹿島美術研究』年報第12号別冊, 1995年, 441-451頁。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。
  - 10) Naubert-Riser, a.a.O. Anm. 5, S. 47-56.
  - 11) 奥田修「旅の日のクレー その足跡を訪ねて」図録『旅のシンフォニー パウル・クレー展』神奈川県立近代美術館他, 中日新聞社, 2002年, 16-32頁。
  - 12) Vgl.: Werckmeister, Otto Karl, "Sozialgeschichte von Klees Karriere", in: *Paul Klee. Kunst und Karriere: Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*, herausgegeben von Oskar Bächtshmann/ Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern, Bern 2000, S. 39f.

- 13) Vgl.: Z.B. Franciscono, Marcel, "Paul Klee um die Jahrhundertwende", in: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, Ausst.kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S. 34-62; Franciscono, *Paul Klee: His Work and Thought*, Chicago 1991, S. 17-70.
- 14) 註 9, 奥田論文, 121-127 頁。Kersten, Wolfgang/ Okuda, Osamu, *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*, Ausst.kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1995, S. 19-24.
- 15) *Briefe*, Bd. 1 (1893-1906), an Lily Stumpf, Rom, 12. März 1902, S. 216.
- 16) Z.B. Titelblatt des *Beiblattes des Simplicissimus*, Jg. 9, Nr. 52, 1905.
- 17) Vgl.: Werckmeister, a.a.O. Anm. 12, S. 43f.; Werckmeister, "Von der Revolution zum Exil", in: *Paul Klee. Leben und Werk*, Ausst. kat. The Museum of Modern Art, New York 2001, S. 31ff.; Wedekind, Gregor, *Paul Klee: Inventionen*, Berlin 1996, S. 101-113.
- 18) Wilde, Oscar, *Drei Essays: Der Sozialismus und die Seele des Menschen; Aus dem Zuchthaus zu Reading; Aesthetisches Manifest*, übersetzt von Hedwig Lachmann u.a., Berlin 1904; Deutsch, Leo G., *Sechzehn Jahre in Sibirien. Erinnerungen eines russischen Revolutionärs*, Stuttgart 1904; Andrejew, Leonid, *Das rote Lachen*, übersetzt von August Scholz, Berlin 1905; *Briefe*, Bd. 1, an Lily Stumpf, Bern, 31. Jan. 1905, S. 476, an Lily Stumpf, Bern, 8. Feb. 1905, S. 478, an Lily Stumpf, Bern, 19. Feb. 1905, S. 481f., an Lily Stumpf, Bern, 28. Juni 1905, S. 511, an Lily Stumpf, Bern, 9. Juli 1905, S. 515, u.a.
- 19) Deutsch, a.a.O. Anm. 18, S. 303-323.
- 20) *Briefe*, Bd. 1, an Lily Stumpf, Bern, 19. Feb. 1905, S. 481f.
- 21) Vgl.: Schuster, Ingrid, *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*, Bern 1977, S. 45; Jian, Ming, *Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Frankfurt am Main 1990, S. 39.
- 22) Danielle Eliasbergs Brief an Yubii Noda, Paris, 26. Sep. 2001.
- 23) Vgl.: Meister, Florian, "Ein Russe in Bern - Niklaus Wassiliew. Niklaus Wassiliewitsch Wassiliew, erster bernischer Arbeitersekretär von 1890 bis 1898", in: *Der Bund*, Nr. 137, 15. Juni 1985.
- 24) *Tgb.*, Nr. 347.
- 25) *Briefe*, Bd. 1, an Lily Stumpf, Bern, 15. Nov. 1905, S. 543f.
- 26) *Tgb.*, Nr. 578.
- 27) Vgl.: Sippl, Carmen, "Die Bibliothek des Übersetzers Alexander Eliasberg: Eine Spurensuche", in: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde*, neue Folge XVI, München 2001, S. 134-143.
- 28) Wassiliew, Zina, *Vreneli und Joggeli. Abenteuer in den Schweizerbergen*, Bern 1906.
- 29) *Tgb.*, Nr. 783, 784, 786, 817, 882, 883, 889, 896, 902 u.a. また, クレーはエリアスベルクとミッヒエルの仲介により, 1911 年 6 月, タンハウザー

の画廊で個展を開き、同年、ミッヒェルの推薦で、ミュンヘンの若い芸術家達による芸術家協会「ゼマ」に加入している。

- 30) Vgl.: Schuster, a.a.O. Anm. 21, S. 23, 26.
- 31) Piper, Reinhard, *Mein Leben als Verleger. Vormittag/ Nachmittag*, München 1950, S. 142.
- 32) Vgl.: *75 Jahre Piper. Bibliographie und Verlagsgeschichte 1904-1979*, herausgegeben von Klaus Piper, München 1979, S. 99-111.
- 33) Kurth, Julius, *Sharaku*, München 1910; Hausenstein, Wilhelm, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München 1911; Kurth, Julius, *Der Japanische Holzschnitt. Ein Abriss seiner Geschichte*, München 1911; Michel, Wilhelm, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, München 1917 (初版は 1911 年).
- 34) クレーは 1906 年に「ユーゲントシュティル」の画家、エミール・プレトリウスの浮世絵コレクションにおける、写楽の作品を見ている。Vgl.: Pfeiffer-Belli, Erich, *Klee. Eine Bildbiographie*, München 1964, S. 47; Kersten/ Okuda, a.a.O. Anm. 14, S. 43.
- 35) Erling, Katharina, "Der Almanach 'Der Blaue Reiter'", in: *Der Blaue Reiter*, Ausst.kat. Kunsthalle, Bremen 2000, S. 192, 224, 232f.
- 36) Döblin, Alfred, *Die drei Sprünge des Wang-lun*, Berlin 1915.
- 37) Klabund, *Dumpe Trommel und beraushtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriesslyrik*, Leipzig 1915; Klabund, *Li-tai-pe. Nachdichtungen*, Leipzig 1916.
- 38) Naubert-Riser, a.a.O. Anm. 5, S. 54 (稻賀訳, 123 頁).
- 39) 内田泉之助『新釈漢文大系第 61 巻・玉台新詠』下, 明治書院, 1975 年, 396 頁。「斜光西壁に隠れ, 暮雀南枝に上る。風來りて秋扇屏けられ, 月出でて夜燈吹かる。深心百際に起る, 遙涙一垂に非ず。徒に勞す妾が辛苦, 終に言ふ君は知らずと。」
- 40) クレーの文字絵とその台紙中の詩には, 単語 "strahlend" の "h" が欠けている。本稿では, ハイルマンのテキストと区別するため, 文字絵中のテキストを大文字で記した。
- 41) Heilmann, a.a.O. Anm. 3, S. XXVI.
- 42) 前野直彬編『中国文学史』東京大学出版会, 2000 年, 78 頁。
- 43) 註 39 参照。「閨怨詩」の諸特性については松浦友久『中国詩歌原論 比較詩学の主題に即して』大修館書店, 1986 年, 49-80, 345-362 頁参照。
- 44) 李白の「擣衣篇」との同定は以下の著書による。Jian, a.a.O. Anm. 21, S. 82.「擣衣篇」に関しては, 大野實之助『李太白詩歌全解』早稲田大学出版部, 1980 年, 1258-1260 頁を参照。
- 45) いずれもかなりの改訂を加えられた以下のフランス語訳を参照している。Gautier-Mendès, Judith, *Le Livre de Jade*, Paris 1867. Vgl.: Jian, a.a.O. Anm. 21, S. 82.
- 46) クラプントの訳では「敵」を表す言葉が使われていない点に留意すべき

であろう。

- 47) Heilmann, a.a.O. Anm. 3, S. XXIV. おそらく「悶」を意味していると考えられる。
- 48) Vgl.: Kersten/ Okuda, a.a.O. Anm. 14, S. 61-65. ツビコヴスキーは、この作品のピラミッド型や眼がエジプトにルーツを発するものであると述べている。しかしながら本稿では、上記の理由により、この作品がむしろ李白の詩を拠り所としていると考えた。Zbikowski, Dörte, “Zeichen der Erinnerung - Zur Bedeutung der altägyptischen Schriftkultur im Werk Paul Klees”, in: *Paul Klee. Reisen in den Süden*, Ausst.kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 1997, S. 89.
- 49) クラプントの両詩集における李白の「閨怨詩」は、“Die vier Jahreszeiten”（「子夜呉歌」）, “Schreie der Raben”（「烏夜啼」）。「烏夜啼」は戦争に関係するものではないが、クラプントは戦争と結び付けて訳している。また「擣衣篇」では、「砧で衣を打つ」ことが主題とされているが、ハイルマンとクラプントの訳では「縫い物」に変更されている。
- 50) Vgl.: Naubert-Riser, a.a.O. Anm. 5, S. 51f., 56（稲賀訳, 120, 127 頁）。
- 51) Vgl.: Jian, a.a.O. Anm. 21, S. 52f.
- 52) Vgl.: Poggi, Christine, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, Yale 1992, S. 195. コラージュ詩は、19 世紀フランス象徴主義の詩を源泉としている。
- 53) Vgl.: Werckmeister, Otto Karl, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago 1989, S. 73f.
- 54) Vgl.: Werckmeister, a.a.O. Anm. 53, S. 86f.
- 55) Klee, Paul, “Beitrag für den Sammelband ‘Schöpferische Konfession’”, in: *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, herausgegeben von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 118ff.; Zahn, Leopold, *Paul Klee. Leben/ Werk/ Geist*, Potsdam 1920, S. 19f. 註 11, 奥田論文, 20-21 頁参照。
- 56) Vgl.: Jian, a.a.O. Anm. 21, S. 10.
- 57) *Tgb.*, Nr. 919.
- 58) Vogel, Marianne, *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*, München 1992, S. 87-94.