

一九六一年十月、日本初の本格的なクレール回顧展が、東京池袋の西武百貨店で開かれた。ベルン美術館とクレール財団の所蔵作品で構成されたこの展覧会の図録は、当時の同館館長マックス・フグラーによる序文と八枚のカラー版を含む作品写真、そして略年譜とちようど百点の出品作品目録とを収めた簡素なものだったが、いまその頁を繰って知る限りにおいては、これこそが、一九九三年よりも前に「クレール展」という名を冠して日本で開催された展覧会のなかでは、最も良質にまとめられたものだったと言える。その記念すべき回顧展が開かれた年に書かれたものとして数え上げられる文献は、主催者が新聞社だったという事情による新聞連載記事が多数あったことを差し引いても、当時の熱狂ぶりを充分に伝えており、この展覧会の開催が、潜在していた日本におけるクレールのポピュラリティを一挙に高めたと見なすことさえ許されるだろう。

そうした一般的なクレール人気とはまた別に、それより遡る時期にクレールの芸術がいかなる経過で移入され、なおかつ同時代の日本の美術家たちをはじめとする人びとにどのように受け容れられていたのかを問うとき、同様のほかの海外作家に関する史料の整理に較べて不十分である感が否めず、従ってそうした状況の跡づけが急務とされていることに今更ながら気づかされるのである。

本稿においては、日本におけるクレールの受容の端緒を示す文献等の逐次的整理を行ない、その時期におけるクレールからの影響が顕著とされる作例の若干に触れ、彼の芸術が日本でいかに理解されたかを今後考察してゆくための基礎的な資料を提出することが目的にされている。これに関して筆者は、一九九三年の展覧会「パウル・クレールの芸術」のカタログにおいて、「クレールと日本…受容の端緒」と題した拙稿を発表しているが、本稿はそれに大幅な修正と加筆を施したものである。¹⁾

一 斎藤佳三

一九一四年の三月十四日から同二十八日、東京の日比谷美術館で「DER STURM 木版画展覧会」が開かれ、七十点にのぼる表現派、キュビズム、未来派などの作品が展観された。²⁾「独逸シトゥルム分社」と自称した主催者は、ドイツ帰りの音楽家である山田耕筰（耕作）と、同じく建築家の斎藤佳三だった。彼らふたりは、ベルリンでヘアヴァルト・ヴァルデンが主宰する画廊「デア・シトゥルム」に足繁く通い、さらにはヴァルデンの私邸を訪ねるほどに親交を深くし、結果として、一九一三年末に帰国する際にこの画廊主から百五十点の木版画を託された。東京の木版画展に出品された作品がそれらの一部であったであろうことは、漸次断片的に確認されつ

つある⁽⁴⁾。また、この二人の日本人は滞独末期の同年秋に、文字どおり「サロン・ドートンヌ」を意識してヴァルデンが企画した「第一回ドイツ秋季サロン展」へも足を運んでいた⁽⁵⁾。斎藤は帰国の翌年に、「表現派と立体派と未来派」と題する一文をもつて、前衛美術の諸動向を伝えている⁽⁶⁾。これは、些末な点に目をつむれば、同時代の批評家が相対的に「木版画展」への出品作品やその作家たちをむしろ後ろ向きに捉えていたのに較べると、作品を現地で実見したという直截の感興を伝え、かつは新しく興ってきた美術動向に対して既存の観念を越えて積極的に享受しようとしている点で重要と見なされる。

その「木版画展」には、クレーの作品は出品されていなかった。しかし、あえてここでその展覧会に注目したのは、つまるところ、この斎藤の「表現派と立体派と未来派」にクレーの名が日本で初めて登場するためである⁽⁷⁾。前述したように、斎藤が「ドイツ秋季サロン展」に足を運んだのが確かなら、少なくともそこに出品されていた十四点の素描と八点の水彩という二十二点のクレーの作品を実見したはずである⁽⁸⁾。なるほど斎藤は、ある未完手稿のなかで「デア・シュトゥルム」について詳述し、とりわけ「第一回独乙秋季展覧会」となえて伯林パッラス・シュトラッセに開いた（中略）出品者のうちでよく聞こえてくる人々には、クレイ：「というようにこの美術家の名前を最初に挙げていっているほどである⁽⁹⁾。ドイツからの帰国直後に日本で初めて表現主義の作家たちの作品を観覧させた斎藤によって、クレーという美術家の存在もまた初めて知らされたことは、ひとつの確固たる事実として銘じられなければならない。つまり、「木版画展」を開いた斎藤佳三による記事の存在は、日本におけるクレー移入が広義の「表現派」の移入と並行して緒に就き、その後も同様の文脈のうえで展開されてゆく伏線となっているのである。

二 村山知義

たとえばカンディンスキーは、自身初の論考『芸術における精神的なもの』が世に出た直後、一九一二年の石井柏亭によって日本で初めて言及されたのを皮切りに、その翌年には前述の「木版画展」で作品が展観された。そして、以後その芸術論の邦訳などが繰り返されるなどして、ほとんど途絶えることなく紹介されていた。一方、クレーに関しては、一九一四年以降、唯一の例外を除いて、実に八年ものあいだ忘れ去られていたに等しかった⁽¹⁰⁾。

クレーは、その当時、ヴァルデンの力添えによってベルリンで数度にわたって個展を開いたり、初めての本格的な芸術論を執筆するなどしながら、第一線にデビューする機が熟すのを静かに窺っていた。まさに四十歳にならんとする間際になって、ミュンヘンの美術商ハンス・ゴルツとの出会いが、その遅咲きの花を開かせるのである。作品の発表と売上に係わる総代理人契約を結んだゴルツは、一九二〇年五月、自らの画廊「ノイエ・クンスト」で三百六十三点から成る大規模なクレー展を開催した⁽¹¹⁾。そして、ヴァルター・グローピウスの招きでヴァイマルの国立バウハウスで教壇に立つ道も開かれたこの年、すでに出版準備の整っていたふたつの重要な書籍、

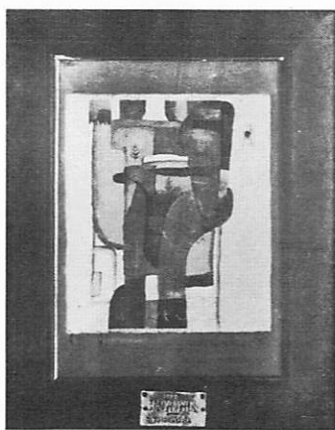
すなわちレオポルト・ツァーンとヘルマン・フォン・ヴェーグナーの各々によるクレーに関する初めてのモノグラフが出版された。これらは、当のクレー自身による履歴を解説部分に収めており、とりわけそこに見られる出生に係わる曖昧な記述を捩り所にして、それぞれのクレー論を展開させたものだった。¹⁵ 東洋、あるいはもっと広範な異文化圏のものへの漠たる憧憬を形象化したものがクレーの作品であるというような両者の見方は、実のところアジア的というよりはイスラムへの接近を見て取ろうとした部分もあったが、それとは別に、しかしほとんど時を隔てずに、偶然にも直感的に日本の風土への郷愁に通ずる性向をクレーのなかに見いだした日本人がいた。

「もう秋も深まった時だ。私は例のワルデンの店に行こうとして、はいりしなにそのショーウィンドーを覗いた。するとそこに、いままで見たことのない、小さな画が飾られていた。白い、ごく安物の額縁のガラスにはめられた、十五センチ四方ぐらいの、ハンケチのような粗い麻布に描いた絵だ。絵具は油絵具ではなく、水彩絵具とテンペラらしかった。そして、恐らく細い丸ペンで、黒インクを使って、細い、たよりない筋が縦横に引いてあった。布の縁は少しホグレで、白い台紙に貼りつけていた。」

今まで見慣れた表現派のような、力強さは全くない。絵具を厚く重ねて行くヨーロッパの油絵の伝統とも、正確に、ピンと張った線を引き重ねて行くヨーロッパの素描の伝統とも全くかけはなれた、むしろ、東洋的ともいふべき、あえかな色と線である¹⁶。

日本の前衛的美術運動を語るときにその中核に据えられる村山知義は、一九二二年にベルリンへ渡った直後、すでに渡独していた和達知男、永野芳光とともに、同年の五月にデュッセルドルフで開催された「若きライナント Das junge Rheinland」主催の「国際美術展」などに参加した¹⁷。そもそも彼らがこの展覧会を知ったきっかけは、村山が画廊「デア・シュトゥルム」をたびたび訪ねるうちに、ヴァルデンからそれに関する話を伝聞したためだった。村山はベルリン滞在中に、「日本未来派」としての活動に邁進するなかで、ヴァルデンのもとにあったクレーの作品を知ったと思われる。クレーは、その村山にとって「アーキペンコとカンディンスキーに次いで私が魅惑された」作家であつたとはいえず、「画面は小さく、愛惜すべきであるが、しかし、その内に、複雑な、重いものを藏している……どれもこれも驚くべき貴重な絵であつた。それであればあるほど、私は失望することを恐れて、彼に会うことを望まなかった」という存在でもあつた¹⁸。

翌年帰国した村山は、永野と共宰して「アウグスト・グルッペ」を結成し、またいわゆる「意識的構成主義」の綱領実現をめざして活発な活動を展開した。そのグループ名は、言うまでもなく、ベルリンの前衛集団「ノヴェンバー・グルッペ Novembergruppe」からの翻案だが、未来派を、そしてデュッセルドルフで知ったダダイズムや構成主義者たちを意識した村山は、「過ぎゆく表現派」と題する一文を『中央美術』に発表した¹⁹。そこで彼は、自らの「意識的構成主義」と対極に置かれる「過ぎ去るべき」表現派の代表として、パウル・クレーを挙げた。それは、「パウル・クレーは例の子供の絵のような面白い小さなものを描く人で今では押しも押されぬ表現派の重鎮である」という前置きに加えて、雑誌『若きライナント』所収のオットー・パンコックによる文章を抄訳したものだった。²⁰ 「東洋的ともいふべき、あえかな色と線」をもつクレーの作品に村山は心惹かれたが、わ



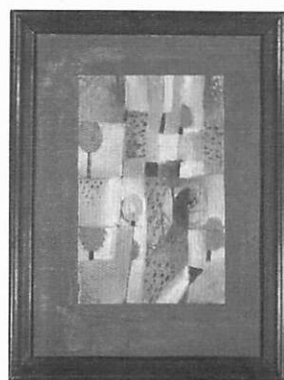
1 村山知義(友人の作品) Taro Yamaoka, *Friendship and Love*, ca. 1923

ずか二十一歳の若年にして渡独し、しかも勢いに任せて「国際展」へ参加していった村山にとっては、静かな沈潜を好んだクレールという人物の作品に内在する重厚で複雑なものが、自らのダダ志向と反するものの典型として考える方向に傾いたのであろう。

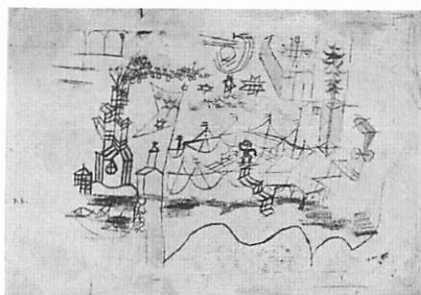
そこでの村山は漠然と「例の：表現派の重鎮」と述べている以外、のちに『演劇的自叙伝』で回想したようなクレールの作品そのものに対する率直な見方を明かしていない。しかし同時にまた、ツァーンやフォン・ヴェダーコフのモノグラフに収載された複製図版をさらに複写して再掲載したことが明白な和雑誌が、この年よりも前に少なからず刊行されており、限られたものとは言えクレールの作品とその様式を想い浮かべるに足る材料は、漸次整いつつある状況だった。

そして、「過ぎゆく表現派」の発表直後、「アウグスト・グルッペ」の主催というかたちで七月十五日から三十日にかけて開かれた「最近露独表現派展覧会」の第二回目で、クレールの作品は初めて日本で展観される日を迎えた。第一回展目録に附記された「第二回概録」に拠る限り、そこに出品されたクレールの作品は、水彩とエッチングがそれぞれ一点ずつだった。これらは、村山自身が『演劇的自叙伝』で回想しているところでは、単に「新たに誰かから借り出したものを並べた」作品でもあった。しかし、「アウグスト・グルッペ」がこの「露独展」自体に込めた意欲と実際上の効果から見れば、それらは押しなべて刺激的なものだったことが想像され、事実その展観に対する好意的な批評のなかではアーキペンコやカンディンスキーを特筆するほかに、あえてクレールに言及するものも見られた。「一種童謡的な気分は非常に懐かしい」とするその評価は、かなり一面的で、相変わらずクレールの作品に対する表層的で情緒的な感想といったものだった。なるほど、同じ批評子が、かつての「木版画展」への出品作に関して「表現派の真面目を伝えるものが少なく、表現派芸術に多大の期待をもつて居た吾々をして甚しく失望せしめた」と見ていることから窺えたとおり、こんにちで言う狭義の表現派美術にとっては常道と言える木版画への積極的な評価を認めていないことは、ある意味では、文字による観念的な知見が作品そのものが訴求する造形言語に勝っていたことを端的に示している。その事情は、もとよりクレールに関しても同様だったのである。

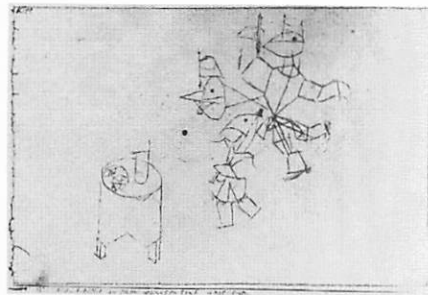
ベルリンからのメッセンジャーとしての村山は、「過ぎゆく表現派」の発表と「露独展」のあいだに、「意識的構成主義的小品展覧会」を開いた。現存する『美しき少女に捧ぐ』などのコラーージュ作品をはじめ、デュッセルドルフで発表された作品も含んだこの展覧会で、村山はクレールへの接近を知らせる作品も出品していた。⁽²⁵⁾《窓に倚れる女友達》(図1)と題する作品は、その展覧会目録に写真掲載され、のちの『マウオ』誌に切りとられて再収された。⁽²⁶⁾この黒白写真から判断する限り、それは、白い紙に描いたものを別な濃色の台紙に貼り付けたものであり、また、それが収められた額縁は、平たい木板を四方から寄せ接いだ構造である。言うまでもなく、それはクレールの常套とした作品の形態と等しく、また額縁に関しても、彼が自身で行った額装方法や形状と極めて類似している(図2参照)。さらに、垂直と水平の線や幾何学的な曲線を基調にした色の帯の重なりで組み立てられた風景や人物像の暗示と、モミの木を想わせる樹木を単純な形象記号へと還元している細部、そして平面的でありながら複数の矩形の重層的な組み合わせによって空間を構築してゆく絵画の建築的性格は、とりもなおさず一九二〇年前後のクレールの油彩画に通じる様式である。このことから、村山のクレール理解と紹介は、文字をと



211-10-15 (50x70) Paul KLEE, Landschaft mit dem Segelschiffvermieter, 1919/85



4 211-10-15 (50x70) Paul KLEE, Abschied von einem Tisch angezogen, 1915/12



してというよりも、むしろ作品そのものへの反映というかたちで意識外に表出されていたということが、ここに記憶されておかなければならない。

三 仲田定之助と中原實

「最近露独表現派展覧会」の翌年六月、東京・丸善書店新館において、「欧州表現派展」が開かれた。その目録によると、出品された十九作家三十四点のうち、クレーのものは水彩《小さな秋の風景》(Kl. Herbstlandschaft, 1920, 127) (図2)、水彩《貸ボート屋のある風景》(Landschaft mit dem Segelschiffvermieter, 1919, 86) (図3)、素描《亡き人が食卓へ誘われて》(Abgeschiedene von einem Tisch angezogen, 1915, 132) (図4)の三点だった。当時の新聞記事によって、「日本銀行員宗像久宗氏他二氏が将来した欧州表現派の作品展覧会」とされたうえで、出品作品は目録と同じものが列挙されていた。また、仲田勝之助による朝日新聞の展評においては、「カンチンスキー一派にボールクレーがある。彼は今やカンチンスキーと共にワイマルの美術学校の教授で、一種不思議な製作をしている。『秋の風景』は小さいもの乍ら、日本で見られた彼の最初の油絵である。他の二点も彼の画集に見られる作であることを注意して置く」とされていた。⁽²⁸⁾

実際に一九二三年頃クレーと出会った宗像自身の回想によると、「和気があり、調和的であるカンチンスキーにくらべると、クレーはもの静かな画人、あるいは音楽家そのままをあらわした人であったが、その反面、なんとなく鋭く、自分に対する厳格さがにじみでているように思った」という。⁽³⁰⁾ 前出の村山が、自ら機会を逃したことから、クレーに出会った最初の日本人のひとりが宗像だったことは間違いないだろう。また、この展覧会に関わった宗像以外の二人は、建築家の石本喜久治と、前出の仲田勝之助の実弟である仲田定之助だった。仲田も石本も、ともにパウハウスに何度も足を運んでいることは周知のとおりで、特に仲田にあつては一九二五年の『みづゑ』誌上に三回の連載で日本で初めてパウハウスの様子を知らせている。そしてまた、宗像も前出の回想のなかで、クレーをはじめカンチンスキーらに会ったのはヴァイマルのパウハウスだったと述べていることから、彼ら三人が、パウハウスをとおしてクレーを知ったことが確認されるだろう。斎藤佳三も村山知義も、ともに画商ヴァルデンを経てクレーを知ったのに対して、いまやこの三人は、パウハウスのクレーというものを直に知ったのである。

ところで、『小さな秋の風景』は、一九九二年秋に仲田定之助未亡人、仲田好江氏から東京国立近代美術館に寄贈された。日本で戦後出版されたクレー画集にも掲載されたこの作品は、その所蔵者を知らせるための書籍中の注記からも明らかなように、仲田定之助の所有していたものであり、「欧州表現派展」における「宗像久宗氏他二氏の将来した」作品のうち一点が仲田のものであったこともほぼ間違いないだろう。同様にまた、『亡き人が食卓へ誘われて』も仲田の手もとにあった素描だったことが明らかである。すると、「最近露独表現派展」に出品された二点のうちの水彩は、「欧州表現派展」に出ていた残る一点《貸ボート屋のある風景》に同定される可

能性は高い。

仲田の所蔵していた二点と、いまひとつの一点は、同じ年の暮にも展観された。それは、帰国した仲田が、同じくドイツ帰りの中原實と創設した「画廊九段」で十二月一日から十五日にかけて開催された「北歐新興美術展覧会」における展観だった。

中原は、すでにそれに先立ち、各地を行脚して得たドイツ美術観を前年秋に披瀝し、二回連載のその記事のうち後半部すべてをパウル・クレーへの「省察」というかたちでまとめた。⁽³³⁾「最近露独展」への感想で始まるそのクレー論は、カンディンスキーの様式との比較などをとおしてクレーの作品における形態分析と色彩論を展開しようとしており、クレーを中心に据えた論考としては日本で初めてのものだった。それは、たとえば一九一九年九月に発表されたオストヴァルトの色彩論に明らかに立脚し、クレー自身がそれに対して批判を加えていたにもかかわらず、中原はあくまでも固執する態度を貫いている。総じて彼は、カンディンスキーの抽象絵画を「自然の姿を勇ましくも振棄てた：印象主義的寂寥」であるなどと述べて、むしろ否定的に捉えていたのに対し、クレーに関しては、その初期銅版画に線描家としての稀有な能力があると評価し、またその形態においてはカンディンスキーやブラックの後追いでない「近代的プリミチーブ」をもってした「立体派理論の解決」だと見ている。そして、最後には、「ヴェデコープ氏」ないし「ヴェデコープ」によるものと断ったうえで、クレーの生涯を略記している。これは、フォン・ヴェデコープのモノグラフに収載された「クレー自身による履歴」の抄訳ではあったが、クレーの伝記に係ることを日本語で記したのものとしては最初だった。

「欧州表現派展」での三点の展観は、そうした文脈に載せた場合、タイムリーであったことが判る。そして、画廊九段での展覧会は、報知新聞社の主催というかたちで開催され、その目録自体も、一層充実していた。⁽³⁵⁾「ユゲクンスト及其作家」と題した解説は、仲田定之助が執筆したもので、三十三頁に及んでいる。「芸術の曙は近づいた。印象主義に反抗して起った新芸術運動の鐘は鳴り響く……」で始まるそれは、ブリュッケ、デア・シュトゥルム、パウハウスの各々の紹介と、それらに含まれる各作家たちのその時点での代表作品の造形的特質などを端的に記述している。そして、あたかも自らの渡独理由を証すかのように、パウハウスに関する項に紙数を割いている。クレーについては、カンディンスキーに次いで詳述され、その内容、とりわけ略歴はツァーン、ないしはフォン・ヴェデコープ、あるいはまた「デア・アララート、クレー特集号」に収載されたクレー自身による履歴を要約したものと推察でき、実際のところ本文は、その抄訳としての引用であることが間違いない。⁽³⁶⁾

このとき出品されたクレーの作品は、彼自身による作品整理番号を明記するかたちで十一点が目録に示され、うち三点は「欧州表現派展」のものと一致する。また、ほかの八点のうち四点が、前出の「デア・アララート」の作品目録に収載されていることから、一九二〇年五月に開催されたゴルツの「ノイエ・クンスト」での展覧会出品作だったことは確かで、他方残り四点のうち二点が『シュトゥルム叢書』に収載されていることからヴァルデンのもとにあった作品であるに違いない。⁽³⁸⁾仲田は、旧友カンディンスキー宛の書簡というかたちを借りて、報知新聞にこの展覧会のための連載記事を寄せており、あえてクレーについてののみ既刊の本に出品作の図版が収載されている旨を知らせていた。⁽³⁹⁾

斎藤佳三と山田耕筰、村山知義、仲田定之助と中原實といった各人のつながりのなかで紹介されたクレーとそ

の作品だったが、これまでの三つの展覧会を順に俯瞰してみると、いずれの場合にも、作品がそこに在ることに對する感興に乏しい。一方で、図版の参照についての記事が目立つことにより、初期のクレール受容が、書籍とおして盛んに行われていたという一面を示唆している。ともあれ、仲田がバウハウスの関連で捉えたこと、中原が明白に「近代的プリミティヴィスムによるキュビズム的解決」を見て取ったこと、加えて村山が自らの作品をもってクレールの表現形式に對する関心の強さを示したこと、そうした各々によってクレールの多様な芸術の核心に一步でも近づこうとする試みが行われたことは確かである。

四 古賀春江

村山知義らによる一九二四年の「マウオ」の結成と相前後して、「アクション」、「三科」、「造型」といった、官展系の表層的なアカデミスムに對する反発と既存美学の破壊で一致した美術家集団が、結成と解散を繰り返した。そのひとつである二科の若手メンバーを中心にして一九二二年に結成された「アクション」は、わずかに二回の展覧会を開催して二年後には互いに離散して行つた。のち、よりアナキーな道を辿つて三科へと歩を進める者がいた一方で、再び二科へと戻つた者たちのなかに、古賀春江がいた。キュビズムから表現派を経てシュールレアリスムへと自己の表現形式を変えたと言われている彼が、アクション参加、そして解散ののち二科に戻り、ほどなくして「クレールふう」と呼ばれる独特の様式を獲得していたことは周知のとおりである。確かに、一九二六年頃から二九年前後にかけて制作された古賀の作品には、一見してそれと分かるクレールからの借用が多々看取できる。これまでの古賀の研究においては、同時並行して移入された様ざまの美術動向を古賀が吸収してゆくなかで、クレールの作品に内在する幼児画的な要素とそれに関連する夢幻の描写というものを摂取したといった一面的な解釈を前提として、両者のつながりが論じられてきた。そして、クレールに傾倒したと想像できる時期の古賀というものが、実のところ何に依拠したのかを明確に証す客観的史料の存在が示唆こそされることはあつても、一向に公にされてこなかった。しかし、一九九一年から翌年にかけて東京国立近代美術館で開催された展覧会「古賀春江―創作へのプロセス―」において、古賀によるクレールの模写素描四点が、クレールの原作との同定を明らかにしたうえで展観されたことは、古賀に関する新たな知見とクレールが同時代の日本の美術家を鼓舞したことを示す材料が同時に提供されたという点で、特筆されるべきである。

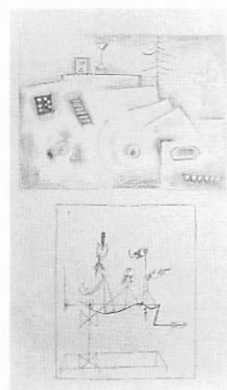
確かに、古賀春江という画家自身が辿つた様式の変遷を跡づけると、クレールからの影響やクレールへの強い傾倒といった事柄は、ひとつの断片的な現象を確認することにすぎない。そしてまた前提として、古賀の、いわゆる「クレールふう」と形容されてきた様式は、一九二〇年代末までのクレールのなかに自己の内面に通づる性向を見いだそうとした実験の過程だったと、あらかじめ言い換えておく必要があるだろう。

前出の「古賀春江」展に出品された四点の模写素描は、それぞれクレールによる原作が、『満月』(Der Vollmond, 1919, 232)、『最後の雪』(Letzter Schnee, 1927, 29 (L9))、『おぼろの機械』(Die zwische Maschine,

10 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



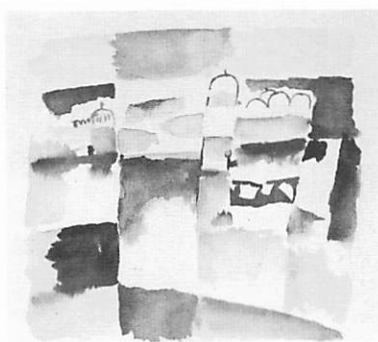
9 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



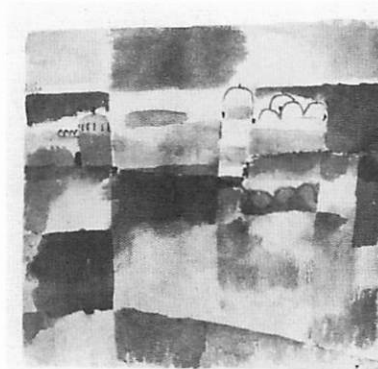
11 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



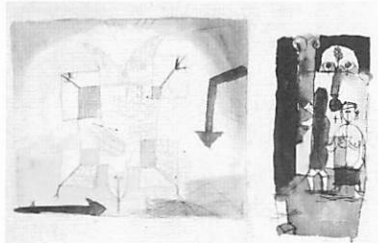
8 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



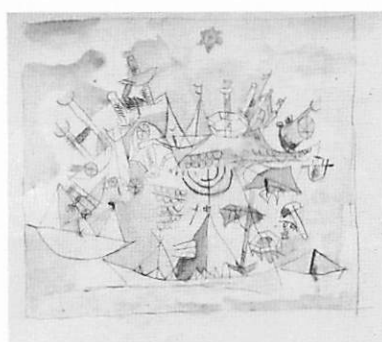
6 クレー (カール・アーン) Paul KLEE, Kaituma, 1914, 38



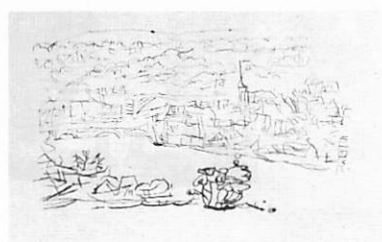
10 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



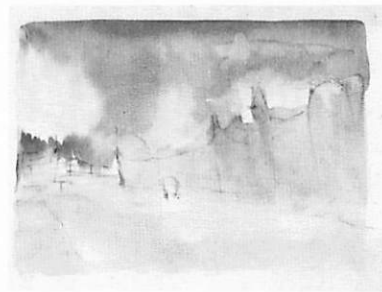
11 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



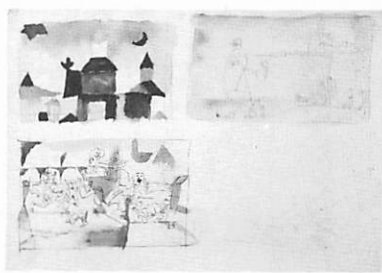
11 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



11 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



11 丸屋の山 (丸屋の山) Hane KOKA, Copy of Pinks' Full Moon
(1920, The National Museum of Modern Art, Tokyo)



1922,151)『植物の時間』(Zeiten der Pflanzen, 1927,296 (Om6))を鉛筆と、もしくは墨も使って写したものだ(図5-7)。それら四つの素描のうち『満月』を除く三点の原作は、すべて一九二九年に刊行されたヴィル・グロマン編集の書籍に複製図版が掲載されている。⁽¹⁾この場合、いずれの作品もこれまで多数のモノグラフや画集の類に図版が見られることは言うまでもないが、古賀の歿年である一九三三年以前の出版物に限ると、上記の書籍のみが挙げられる。⁽²⁾さらに、このときは展覧こそされなかったが、東京国立近代美術館の協力のおかげで筆者は、『植物の時間』の模写と同じ紙葉に『風景のように・人相学的に』(Landschaftlich, Physiognomisch, 1933,179)を写したものが存在することも確認した(図7左)。これは、同様に、一九三三年以前の図版掲載は、一九二四年の雑誌『デア・チチェローネ』と『ユンゲ・クンスト年報』のみに絞られる。⁽³⁾そして、同じく東京国立近代美術館所蔵の水彩画『風景(建物と河)』(図8)は、クレーの水彩『カイルアーン』(Kairum, 1914,38)(図9)と余りにも似通っており、どちらかと言えば上述した五点の素描と同種、つまりクレーの原作による模写といえるものである。この原作も、本稿ですでに度々触れられているツァーンやフォン・ヴェダーコプのモノグラフに図版収載が確認され、アクションを結成した前後の状況で、古賀がそのグループの中心人物であった神原泰と中原らとのつながりで上記の書籍など観る機会を得、それらの図版を写した可能性は極めて高い。同様にまた、同美術館に所蔵されている古賀の写生帖のうちの一冊には、筆者の管見の限りにおいて、少なくとも五葉にわたり八点の模写が確認されたが、いずれも、上述二冊のうちいずれかにもかわらず、鮮やかな色の絵具で彩られている。古賀の水彩のうち一部は、劣悪な黒白図版をたよりにしたにもかかわらず、鮮やかな色の絵具で彩られている。ともあれ、古賀は実物よりも複製図版からクレーを吸収したという仮定は、これら個々の模写の存在が確認され、その依拠したところが判明したことによって、ここに実証される。一方で、古賀の作品に認められるクレーの作品との共通部分、すなわち童話や幻想の連想といった表面的な類似が、しかし実のところ両者に共有される核心を突きつあることも、古賀の油彩作品をとおして見て取ることができる。

愛知県美術館所蔵の古賀の油彩画『夏山』(図15)に関しては、その源泉として、クレーの油彩画『絞首台のある風景』(Landschaft mit Galgen, 1919,115)(図16)の名が挙げられてきた。⁽⁴⁾しかし、このクレーの作品が初めて複製図版として登場するのは一九五六年であり、また日本にいた古賀がこの作品を実見したとは到底考えられない。確かに、重なり合う丘陵としての上向きの円弧をユニットとした風景の構造や、葉を落とした樹木といった局部的細部の表現において、両者は表面的な類似を示す。そして、モチーフの借用という点で作品のタイトルを挙げてまで指摘しようとするのなら、古賀が複製図版を参照した可能性のあるクレーの作品は、フォン・ウェダーコプ収載の『スイスの風景』(Schweiz-landschaft, 1919,46)(図17)でなければならぬ。いずれにしても、いまだ対象の具体性を明確に残しながらも画面全体の構成はリズムカルな線と面へと転換されつつあるこれらクレーの作品が、まず幾何学的な抽象形態を基盤とした色面によって町並みや建物、果ては人物や動物を再生させ、絵画平面の内と外との運動関係、あるいは時間的差異を建築的な絵画として秩序づけようとした『雄鶏と近衛兵』(Bild mit dem Hahn und dem Grenadier, 1919,235)(図18)などに代表される作品への展開を予見させるものであるには違いなく、なおかつ古賀はツァーンに収載されていた『雄鶏と近衛兵』も『スイスの風景』も図版で参照する機会があったうえ、自身なりにそれらの関連と展開を読み解くことは可能であったに違いないが、古賀

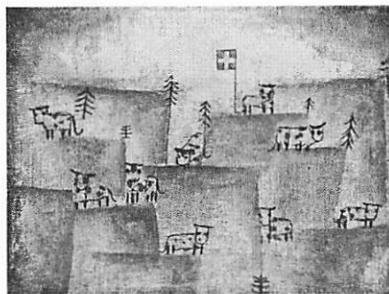
15 古賀春江(復印) Hane KOGA, Mountain in the Summer, 1927, Aichi Prefectural Museum of Art



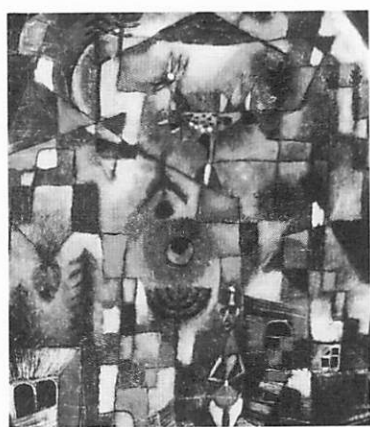
16 クレー(校首古のふる風景) Paul KLEE, Landschaft mit Galgen, 1919, 115



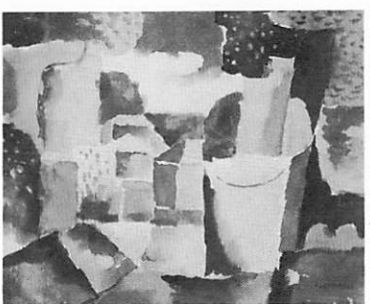
17 クレー(スイス風景) Paul KLEE, Schweizerlandschaft, 1914, 46



18 クレー(雄鶏と近衛公) Paul KLEE, Bild mit dem Hahn und dem Grenadier, 1919, 235, Collection A. Rosengart, Lucerne



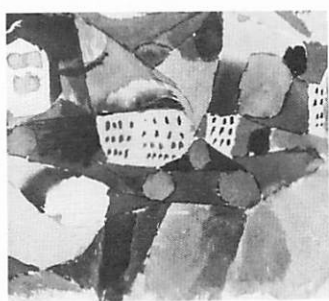
19 古賀春江(風景) Hane KOGA, Landscape, 1925, The National Museum of Modern Art, Tokyo



20 クレー(村・スイス) Paul KLEE, St. Germain, 1914, 32



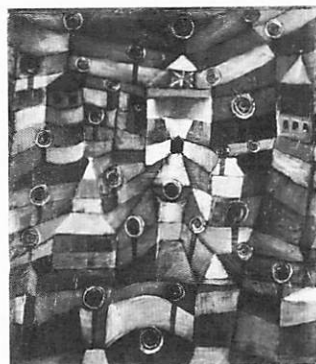
21 クレー(モリス) Paul KLEE, Unmolekete Stadt, 1914, 114



22 古賀春江(風景) Hane KOGA, Landscape, 1926



23 クレー(モリス) Paul KLEE, Rosengarten, 1920, 44, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich



がこの場合クレールから吸収したことは、そうした様式の発展史的な図式ではなく、断片的に登場するモチーフが画面全体に付与する一種の諧謔味だったのではないだろうか。クレールと古賀の両者の画には、仄々とした情感がそこはかとなく漂うということで類似するという指摘が、当時はもっぱらであつたし、それは自ずとクレールの芸術、とりわけその絵画のもつ根本的な性格に対する古賀を含めた当時の理解の限界をほのめかしているように映る。そして、我々はここでもういちど、古賀によるもうひとつの模写水彩《風景（建物と河）》（図8）を視てみたい。クレールにとって、異国の情緒に満ちた円いドームの屋根は、いくつもの異なる色彩面で構成された抽象的空間を少しだけ現実に引き戻すことこそ第一の役割であるのに対して（図9）、古賀の模写にあつては、ドーム外見の線描がまず第一義で、それに引き続いて色の帯が置かれていつている。クレールの場合、半円形の線は、いくつもの矩形が造る規則性のなかでのアクセントとして調和しているが、古賀の建物は、色の帯の有無にかかわらず、相変わらず現実として存在するドーム自体でしかありえない。つまり、ここでも古賀は、クレールの作品のもつ色面と線の意味を読み変えている。それが正しいか誤りかは問題ではないし、古賀自身にとってクレールの作品がどこかで粉本となり得たことこそが注目されるべきである。古賀という日本人画家の「クレールふう」は、これまで一九二六年から始まるとされてきたが、たとえばその前年の《風景》（図19）には、实景に基づいたことを示す自作解題こそあれ、ツァーンやフォン・ウェゲルコフに収載の《サン・ジェルマン》（St.Germain, 1914.32）（図20）や《未完成の街》（Unvollendete Stadt, 1914.114）（図21）といった作品に着想していないと誰が言えるだろう。古賀の「クレールふう」が単にモチーフの借用や童画的な情調の引照に始まったわけでもないことを示す好例とは言えまいか。古賀が、このころ象徴性に富む画面を構成するのと並行して、非常に即物的に写生した絵を描いていたことは周知であり、また一般に一九二九年頃にはクレールから離れてゆく様式に移行したとされているが、しかしすでに確認したように、一九二九年出版の書籍に初めて図版掲載されたクレールの作品を模写しているということから、古賀がその年以降までクレールを参照しつづけたことは間違いない。彼の平面構成がクレールから本質を抽出することに成功した最たる例は、おそらく一九二六年の《風景》（図22）であり、その源泉がツァーン所収の《バラの園》（Rosengarten, 1920.44）（図23）や、仲田定之助所蔵の《小さな秋の風景》（図24）だったことは明白である。つまり、古賀の「クレールふう」とは、「童画的」や「幻想的」といった形容だけでは語り尽くせない部分まで及んでいたことが想像できるわけである。

クレールは、一九二〇年の『創造に関する信条告白』に収められた「線描芸術について」の冒頭で、以下のよう

に記している。⁽⁴⁸⁾

「芸術は見えるものを再現するのではなく、見えるようにするのである。（中略）芸術は神の創造に対して比喩的な関係にある。地上的なものが宇宙的なものの一つの例であるのと同様に、芸術は時としてひとつの例である。」

一方、古賀は同じ一九二〇年に、『みづゑ』に「水絵の象徴性に就て」という文章を寄せていた。⁽⁴⁹⁾

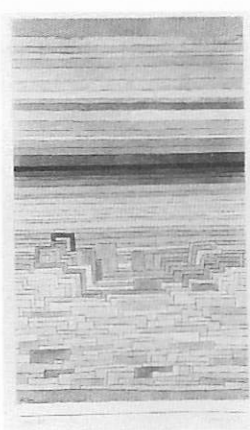
24 クレー「あゝ我が苦悩を更に深むるもの、それは我が苦しみを解することなき故なり」
 25 Paul KLEE, Und ach, was meinen Kummer noch viel bitterer macht... 1916, 22.
 Kunstmuseum Bern, Paul Klee - Stiftung, Bern



25 クレー「東方の古典(海岸風景) Paul KLEE, Ost-klassische Küsten-Landschaft, 1936/19 (19). Kunstmuseum Bern, Paul Klee - Stiftung, Bern



26 クレー「渇にかこまれた町」 Paul KLEE, Lagunensiedlung, 1932, 63.
 (M3). Collection A. Rosenberg, Lucerne



「……ここに花を描くとする。描いたものは花ではあるが花ではない。絵が、一つのものが出来上がるのだ。それは何者よりも離れた一つの存在であり同時に、内なる存在の象徴である。(中略) 眼にはある象として映ずるだけだ。象であって意味はない。想念もない。そこにそうして在るもののみだ。もつと適切に言えばその象は宇宙の神秘の象だ。」

これらは、どちらか一方が他方に依拠しているかと想像し得るほどに相似している。これについて、筆者は「パウ・クレールの芸術」カタログにおける拙稿において、この表層的類似を「クレールが内在させていた仏法的輪廻思想と、古賀に本来的に備わっていたそれとの偶然の一致」と述べた。これは、ここで改めて強調されなければならない。

確かにクレールは、日記や手紙にも明らかなとおり、中国の詩文に関心を寄せおり、そのことは水彩画《ああ、我が苦悩を更に深むるもの、それは我が苦しみを察することなき汝なり》(Und Ach, was meinen Kummer noch viel bitterer macht..., 1916, 22) (図24)や、水彩画《東方の古典の海岸風景》(Ostklassische Küsten Landschaft, 1936/19 (19)) (図25)などに表れたかたちとなって消化されていると言える。しかし、一九一六年のその水彩画にあって東洋との接近を示すのは、造形的な要素ではなく、むしろ「文字絵」の構成要素としてのアルファベットが中国詩の独訳に一致しているということに表れているし、一九三六年の水彩画に関しては、一見して山水画との遠近の対比的表現への接近も見て取れるものの、この作品と同じ意識で制作されたであろう《渇にかこまれた町》(Lagunensiedlung, 1932, 63 (M3)) (図26)との比較で見ると、それは空間の純粹な構造を借用したに過ぎないことが判る。クレールが早い段階で、日本の浮世絵、とくに北斎を参照していた可能性のあることは、すでに指摘されているが、クレールにとって北斎の人物素描は、形態を幾何学的に抽象化し、なおかつ装飾的な要素を取り込むとする実験の材料でしかなかった(図27・28)。彼にとつての東洋の美術は、精神的に相通づるといふような単純な観念的図式以上に、あるいはそれ以外に、ヨーロッパの連綿とした美術の伝統には無縁の形式を獲得するための粉本であった。《渇にかこまれた町》に一脈通じる作品《肥沃な国の境界に立つ記念碑》(Monument an der Grenze des Fruchtlandes, 1929, 40 (M10)) (図29)の極めて抽象的でありながら時間や現実空間を暗示する色彩の帯と区画は、一見して山水画にある近景と遠景、もしくは有と無、はたまた地と図との劇的な対比から生ずる効果との関連を暗に示している。

結局のところ、古賀にせよ、古賀と同時代の他の美術家や評論者にせよ、クレールのそうした面が紹介されていたならば、いま我々が知るのとは別のクレール受容の姿が遺されていたに違いない。最初期のモノグラフが確かに移入され、古賀のように図版を模写した者もいたし、また、それら書籍に収められていたクレール自身による履歴を借りて、その人と芸術が日本に伝えられようとした。また、一九二四年という時期にあって、すでに十一点の原作が展覧されていた。しかし、それは、クレールが「表現派」から積極的に切り放される動機づけとなるには時期尚早であったし、多くの前衛美術家たちにとっては、未来派やキュビズムと怒涛のごとく移入された多くの動向を同時に消化するには、クレールの思索と作品の構造は複雑すぎたかもしれない。古賀による幾枚もの模写はもちろん、情緒的にクレールへの接近を想起させる作品、そしてそれら古賀に対する同時代の評者たちの見解は、

- る文化構造の転換―技術変化と生活感覚変容の総合的検討―『平成元年度科学研究費補助金(総合研究A)研究成果報告書、千葉大学教養部、一九九〇年三月、一三七―一五二ページ所収、とくに一四一ページ)。
- 6 斎藤佳三(談)「表現派と立体派と未来派」、『美術新報』、第13号第6号、一九一四年、三〇―三二ページ所収。
- 7 『美術新報』で「洋画における非自然主義的傾向」と題する論考を発表し(一九一二年、第12巻第4号の七一―一二ページ、同第5号の二一八ページ、一九一三年、第12巻第8号の二二―二三ページに連載)、未来派やキュビズムをはじめとする前衛的傾向の美術動向を包括的に分析しようとした木下奎太郎ですら、斎藤と山田によるこの「木版画展」に関しては、「独逸画家の変な絵」と評していた(「立体派の絵画」、『文章世界』、一九一六年六月所収。但し筆者未見により、長田氏による前掲論文からの引用)。
- 8 斎藤、前掲書中、三〇ページ。
- 9 「第一回ドイツ秋季サロン展」に出品されたクレーの作品については、『*Erster deutscher Herbstsalon. Berlin 1913. Der Sturm. Leitung: Hernald Walden. Berlin: Wilhelm Rohr, 1913, S.21*』を参照。
- 10 この未完手稿の「シュトゥルム」に関する部分は、長田氏の前掲論文の一四七―一四八ページに収載されており、筆者はそれを参照させていただいた。
- 11 石井柏亭「フォーヴィズムとアンチ・ナショナリズム」、『早稲田文学』、第85号、一九一二年、二一―二六ページ所収。
- 12 一九一六年にアーサー・ジェローム・エッディの『立体派と後期印象派』が邦訳されている(アーサー・J・エッディ著、久米正雄訳『立体派と後期印象派』、美術叢書第8輯、一九一六年、向陵社、改裝発行、一九二三年、金星社、原著 Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post-Impressionism*, Chicago: A.C. McClurg, 1914)。ランクナーが指摘しているように、この論考の掲載作品が、クレーのアメリカでのデビューだったのと同様 (Carolyn Lanchner, *Klee in America*, in: exh.cat. *Paul Klee*, New York: The Museum of Modern Art et al., 1987-88, pp. 83-111, esp. p.83) 日本でもまた初めて紹介されるクレーの作品写真を収載していた。そこには、ミュンヘンで活躍しつつある彼の作品に息づく「非常に秀れた洗練」された「火花を發する程に活いき」した線を評価する記述も見られる(邦訳七四ページ、原書四七ページ)。
- 13 芸術誌『デア・アララート』の特集号が、そのクレー展のカタログとなっており、そこに収載される作品は石膏のバベットを除き二百六十三点だった (Paul Klee, *Katalogue der 60. Ausstellung der Galerie Neue Kunst. Hans Goltz (Der ARARAT, 2. Sonderheft)*, München: Goltzverlag, 1920)。ちなみに、従来のモノグラフや展覧会カタログの多くは、このゴルトツの画廊での出品作を三百六十二点としている。
- 14 Leopold Zahn, *Paul Klee. Leben/Werk/Geist*, Potsdam: Gustav Liepenheuer Verlag, 1920; Hermann von Wedderkop, *Paul Klee (Junge Kunst, Bd.13)*, Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1920。双方の論考については、クレー財団のヨーゼフ・ヘルフェンシュタインによる概論(ヨーゼフ・ヘルフェンシュタイン「(バウル・クレーの芸術) 序論」、前掲展覧会カタログ、一九九三年、一三一―一五ページ所収)のほか、以下も参照されたい。Christine Hopfengarten, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsfleckling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1989, S.41f.

なお、一九九三年の拙稿において「Hans von Wedderkop」とあつたことに関して「Hermann von Wedderkop」と訂正のうえ、お詫びしなければならない（「パウル・クレーの芸術」カタログ、三六ページ、註14：p.365, note 14）。

15

村山知義『演劇的自叙伝2』一九二一年一六、一九七四年、東邦出版社、一五七一―一五八ページ。

16

村山、和達、永野のベルリンやデュッセルドルフでの活動と成果については、すでに水沢勉氏と五十殿氏の研究によって詳細に裏付けられている（水沢勉「乱反射する光影―ベルリンの村山知義、一九二一年―」、

『アール・ウィヴァン』33号、一九八九年、一八二―一八三ページ所収、五十殿利治「ベルリンの『日本未来派』」村山知義、永野芳光、和達知男」、『芸術研究報』9、筑波大学芸術学系研究報告第11輯、一九八九年三月

一〇七―一四〇ページ所収、同「ベルリンの『日本未来派』から『アウグスト・グルッペ』へ」、『芸術研究報』11、筑波大学芸術学系研究報告第15輯、一九九一年三月、五一―七八ページ所収。また、彼ら三人が、

「国際美術展」と併催の「進歩的芸術家連盟会議 Kongress der Union fortschrittlicher internationaler Künstler」にも参加していたことは、その出席者名簿から実証される。これらの写真は、以下の展覧会カタログに収載されている。Ulrich Krempel (Hrsg.), *Am Anfang: Das junge Rheinland. Zur Kunst und*

Zeitgeschichte einer Region 1918–1945, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1985, S.60°

17

村山、『演劇的自叙伝2』、二五ページ。

18

村山、前掲書、三四―三五ページ。

19

村山知義「過ぎゆく表現派―意識的構成主義への序論的導入―」、『中央美術』、第9巻第4号、一九二三年、

20

一―三〇ページ所収。

21

前掲、二五―二六ページ。原文は、Otto Pankok, *Paul Klee und Dada*, in: *Das junge Rheinland*, Bd.5, Februar 1922, S.13f. なお、村山の抄訳は、翌年に彼自身の手で全訳された（村山知義訳「パウル・クレー

22

とダダ」、『マウオ』、第1号、一九二四年、四ページ所収）。

23

その詳細については、一九九三年の展覧会カタログ所収の「邦語文献目録」（三三六―三四二ページ、特に

24

三三七―三三八ページ）を参照されたい。

25

『最近露獨表現派展覧會。第一回目録。第二回概録』、一九二三年。

26

村山、『演劇的自叙伝2』、一七八ページ。

27

木一郎「驚くべき美の表現。オーグスト・グルッペを観て」、『美術月報』、第4巻第10号、一九二三年八月、

28

一六四ページ所収。

29

「村山知義の意識的構成主義的小品展覧會」、東京文房堂三階、一九二三年五月十五日―十九日。なお、この

30

展覧会については、前出五十殿氏の研究に詳しい（「ベルリンの『日本未来派』から『アウグスト・グルッ

31

ペ』へ」、七〇ページ以下）。

32

上記展覧会目録の七頁目（頁附番なし）に収載、「マウオ」、第3号、一九二四年八月、十四頁目（頁附番

33

なし）に再収。

34

『歐洲表現派美術展覧會目録』、「一九二四年」六月二十一日―六月三十日、於丸善書店新館。なお、竹村文

35

『歐洲表現派美術展覧會目録』、「一九二四年」六月二十一日―六月三十日、於丸善書店新館。なお、竹村文

庫が所蔵するこの目録やその他複数の後年の文献において、それら三点のタイトルは各々、『秋の風景』、『貨ボート屋の絵』、『食卓への誘惑』とされてきたが、パウル・クレー財団のシュテファン・フライ氏 Stefan Frey の協力により、原題と照合の結果、本文の通りの邦題に変えた。

28 (著者不詳)『歐洲表現派展』、『都新聞』、一九二四年、六月二十九日付。

29 仲田勝之助「表現派の理解」、『朝日新聞』、一九二四年六月二十四日付。

30 宗像久宗「カンディンスキーに会った頃」、『藝術新潮』、第16巻第5号、一九六五年、五八一五九ページ所収、特に五八ページ。なお、ここには宗像のベルリン時代の芳名録に寄せられたカンディンスキー、クレー、ヘッケルの素描とシャガールの署名が写真掲載されている。

31 仲田定之助「日本にあるクレーの作品」、『みづゑ』、第643号、一九五八年、五一―五二ページ所収。但し、このなかで仲田が、出品作品を四点としていること、そして「オリチナルの展示はこれが最初だった」としているのは、彼の記憶違いであろう。

32 『クレー』(世界名画全集続巻14)、一九六二年、平凡社。また、一九二七年六月三日から同十二日に京橋の千代田ビルディング階上と銀座の宮澤家具店階上で開催された「三科形成芸術展覧会」には、結婚間もない仲田好江(当時、菊江)氏による『クレーの風景』と題する刺繍が出品されており(同展目録31番)、これが『小さな秋の風景』と関係あるものとするならば、少なくとも一九二七年当時にそのクレーの油彩画は仲田定之助のもとに在ったことが確認できるだろう。

33 中原實「ドイツ現画壇の主流」、『中央美術』、第9巻第9号、一九二三年、五五―七〇ページ所収。同「ドイツ現画壇の主流 続二」、『中央美術』、第9巻第10号、一九二三年、二〇―三四ページ所収。

34 クレーとオストヴァルトの各々の色彩論に関しては、前田富士男氏の研究がある(前田富士男「パウル・クレーとオストヴァルト」、『美術』、第43巻第3号、一九九二年、五二―五三ページ所収)。

35 『北歐新興美術展覧會圖録』、報知新聞社、一九一四年十二月二十八日発行。

36 目録中、二八―二九ページ。

37 同日録、四三―四四ページ。なお、出品作品の原題、クレー番号、技法、一九二四年以前の収載文献は以下のとおり。

- 1 Eroberungsmaschine (1914,162) 素描 Sturm Bilderbücher Bd.3, 1918, S.8
- 2 Neue Land (1915,30) 素描 Sturm Bilderbücher Bd.3, 1918, S.16
- 3 Pathetisches Aquarell rot (1915,38) 水彩 Ararat, 1920, S.22
- 4 Abgeschidene von einem Tisch angezogen (1915,132) 素描 Sturm Bilderbücher Bd.3, 1918, S.20
- 5 (ohne Titel) (1917,42) 水彩 Ararat, 1920, S.22
- 6 Einordnung der Leidenschaft (1918,139) 水彩 Zahn, 1920, S.64
- 7 Anstrakt mit Vollmond (1919,48) 水彩 ARARAT, 1920, S.23; Von Wedderkop, 1920
- 8 Landschaft mit dem Segelschiffvermieter (1919,86) 水彩 Von Wedderkop, 1920
- 9 Ein Genius serviert e. kl. Frühstück (1920,91) リトグラフ・水彩、文献なし



- 10 Kl. Herbstlandschaft (1920/127) 油彩、文献なし
- 11 Menschenfresser (1921/54) 水彩、文献なし
- 38 前註参照。同様に仲田自身、以下の文章のなかで、これら出品作と複製図版の同定に触れている(仲田定之助「クレール回想」、展覧会カタログ『パウル・クレール展』、一九六九年、神奈川県立近代美術館ほか、一六七一―一六八ページ所収)。なお、フライ氏によると、『小さな秋の風景』の裏面に貼られたラベル(図30)が、グルツの「Neue Kunst」画廊に在ったことを示唆するものである(筆者宛書簡、一九九三年二月十七日付)仲田定之助「北欧展を報ず(下)」、『報知新聞』、一九二四年十二月五日付所収。なお、この新聞記事では、クレールの出品作品数を十としている。
- 40 古川智次編『古賀春江』、近代の美術、第36号、至文堂、一九七六年、五六ページ。同書では、古賀は実物よりも複製図版からクレールを吸収したとされているほか、古賀のスケッチ帖の存在が示唆されているにもかかわらず、当のスケッチ帖の図版は掲載されていない。
- 41 Will Grohmann, *Paul Klee*, Paris: Cahiers d'Art, 1929, illus on p.45 upper; p.13; p.45 below.
- 42 但し、『やえする機械』に関しては、以下におけるとも図版が確認できる。Exh. cat., *German Painting and Sculpture*, New York: Museum of Modern Art, March 13 – April 26, 1931, no.43, ill. 64, の作品に関しては、『雑誌「アトリエ」の「超現実主義研究」特集号にも確認される(第7巻第1号、一九三〇年、七ページ)』。《最後の雪》に関しては、同様に以下の通り。René Crevel, *Paul Klee*, Paris: Gallimard, 1930, ill. p.23.
- 43 Will Grohmann, *Paul Klee 1923/24*, in: *Der Cicerone* (Leipzig), 16.Jg., Heft 17, 1924, S.797; *Jahrbuch der jungen Kunst* 1924, Hrsg. von Georg Biermann, Leipzig, 1925, S.153.
- 44 前註文献、六一ページ。
- 45 フレイ氏の教示によると、最初の図版掲載は以下の書籍である。Jürg Spiller (Hrsg.), *Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre*, Bd.1, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1956, S.56.
- 46 一九二六年の第十三回日本水彩画展に出品された古賀の『赤い風景』への展評として、以下のものが例示される。「…此の暖かさはどうだらう。春のやうだ。パウル・クレールでもこれだけの花を咲かせられないであらう」(鈴木亜土「日本水彩画展を観る」、『中央美術』、第12巻第3号、一九二六年三月、四九ページ)。この場合、評者にとっては、クレールの建築的絵画に見られる線と色面の秩序と調和の分析が古賀のなかに欠如していることは問題ではなかった。
- 47 『古賀春江画集』、解題古賀春江、第一書房、一九三二年
- 48 クレー(岸野悦子訳)「線描芸術について―創造的信条告白―」、土肥美夫編『表現主義の美術・音楽』(ドイッ表現主義、第4巻)、河出書房新社、一九七一年、一六九―一七三ページ所収、うち一六九ページ、ならびに一七二ページ。原書は以下のとおり。Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, in: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII: Schöpferische Konfession*, hrsg. von Kasimir Edschmidt, Berlin: Erich Reiss, rep. in: Christian Geerhaar (Hrsg.), *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Köln: DuMont, 1976, S.18–22,

insb. S.1821.

- 49 古賀春江「水絵の象徴性に就て」、『みづゑ』、第186号、一九二〇年所収（再録：古賀春江『写真と空想』、中央公論美術出版、一九八四年、一二三ページ）。
- 50 前掲拙稿、三五ページ。
- 51 奥田修「クレールと東洋」、『美術手帖』、第602号、一九八八年十二月、一二一一—一二三五ページ所収。

附記

本稿、ならびに「パウル・クレールの芸術」展カタログ所収の拙稿の作成に関する資料の調査と収集等に当たって、以下の方々と関係諸機関によるご協力をいただきました。ここに記して以て謝意を表します。

大谷省吾氏、五十殿利治氏、小泉淳一氏、佐谷和彦氏、柳沢秀行氏（以上五十音順）、Stefan Frey氏、愛知芸術文化センター・アートライブラリー、愛知県立芸術大学附属図書館、芦屋市立美術館、国立国会図書館、千葉大学教養部ドイツ語図書室、東京国立近代美術館、東京都美術館美術図書資料室、名古屋美術館、ブリヂストン美術館。

図版原版提供、および典拠

- 1 『マヴォ』第3号（復刻版、一九九一年）
東京国立近代美術館
- 2、5—8、10—14、30 Hermann von Wedderkop, 1920
- 3、17 世界名画全集続刊『クレール』、一九六二年
Leopold Zahn, 1920
愛知県美術館
- 4 Jürg Spiller (Hrsg.), 1956
- 9、20、21 古賀春江・創作のプロセス展カタログ、一九九一—一九九二年
近代の美術36『古賀春江』、至文堂、一九七六年
- 15 パウル・クレールの芸術展カタログ、一九九三年
北斎展カタログ、一九九一年
- 16 23—27、29
- 19 28