

アンドレ・マッソンによる「パウル・クレーへの賛辞」

古 屋 詩 織

はじめに

本稿は、初期シュルレアリスムに参加した画家アンドレ・マッソンがパウル・クレーについて書いたテキストを読解し、マッソンがクレーの創作に何を見いだしたかを考察するものである。

クレーはマッソンより17歳年長のスイス出身の画家である。ブルトンが『シュルレアリスム宣言』（1924）でクレーの名を数え上げたことから⁽¹⁾、シュルレアリスムの造形分野においてクレーは先駆者であるという言説が徐々に築かれていく⁽²⁾。だが実際にこの運動のメンバーとして活動したことはなく、マッソンもクレーと親交を結んだ形跡はない。

しかし、1920年代半ばにマッソンがオートマティズムの概念のもとで造形的な飛躍を遂げるとき、クレーがなんらかのかたちで関与していたのではないか。この問いを抱きつつ、読解と考察をすすめていく。

1. キュビズムから脱却する企て：マッソンのデッサンと砂絵

最初に1920年代のマッソンについて確認しておこう。彼は、キュビズムの影響を受けた油彩を描いていたが、そこから脱することを模索していた。そして、のちにオートマティズムと呼ばれる方法で造形を行うようになる。まず1923年頃、「自己のなかを空^{から}に⁽³⁾」した状態で、スピードに任せて殴り書きのようにペンを紙上に走らせるデッサンを実践する。これはデッサン・オートマティックと呼ばれるものである。続いて1926年後半には、床に置いたカンヴァスの上に液体糊と砂を撒いて偶発的にできた染みの様相から造形する砂絵と呼ばれる形式に移行する⁽⁴⁾。マッソンは、理性のコントロールをはずしたスピードを伴うデッサンを油彩には応用できないというディレンマに直面するなかで⁽⁵⁾、砂絵を着想した。液体糊や砂といった物質が、画家の作意に因らず、重力によって支持体に定着するという偶然性を用いた制作である。画家の理性を排除する行為である点から、砂絵もまたオートマティズムの概念による創作である。だが実際のところ、デッサン・オートマティックと砂絵は、制作プロセスにおいても作品の外観においても、伝統的な絵

画制作のあり方とは非常に異なっている。特に砂絵は、それまでに彼が手掛けていた油彩と比べてもかなり飛躍した手法である。さらに言えば、マッソンが考案した砂絵は、ひとりの画家の造形的発展という範囲にとどまらず、20世紀美術史の見地からも重要性が指摘されている。第一次世界大戦後、フロイトによる精神分析の「無意識」概念が美術と交差する例として⁽⁶⁾、また、第二次世界大戦後に台頭するアメリカ抽象表現主義を予示する実践例として⁽⁷⁾、しばしば参照されるからである。

デッサン・オートマティックの実践に至る頃、マッソンはクレーの作品を知る。クレーは当時、ヴァイマル国立バウハウスにて教鞭を執るとともに、その地で創作活動を行っていた。マッソンはパリのプロメ通りにある質素なアトリエで創作に励んでおり、壁一枚で隣接したアトリエにはジョアン・ミロがいた⁽⁸⁾。やがてマッソンと同様にシュルレアリスムに参加するミロもまた、キュビズムからの脱却を目指していた。その時期にふたりはクレーを見いだすのである。「マッソンと私は一緒に、パウル・クレーを発見した。私たちのどちらにとっても非常に重要な発見だった⁽⁹⁾」とミロは証言している。以下のとおり別な発言もある。

パウル・クレーの絵画を紹介してくれたことについて、とりわけアンドレ・マッソンに感謝している。ある日、彼が自分のアルバムの中からいくつかの図版を見せてくれて... 圧倒された！ クレーのグアッシュと水彩の作品を扱うパリで唯一の画廊に走った。その日以来、私の仕事は全く異なる方向をとった。もしその言葉を使いたいなら、シュルレアリストになったと言ってもいい。クレーの作品との出会いは、私の人生で最も重要な出来事だった。私の絵画は、彼の影響によって、あらゆる地上の足かせから自由になった⁽¹⁰⁾。

画家自身が認めているとおり、1925年頃のミロの創作にみられる変化——カンヴァスに極端な薄塗りを行った上に、目の前のモチーフを描写するのではなく、記号あるいは記号として働くしを極細の線で描くことに目覚めた——は明らかにクレーに負っている。ミロにかんする先行研究においても、両者の作品を並置しながら、クレーからの影響が明白に提示されている⁽¹¹⁾。しかしクレーからマッソンへの反響は、作品を並置して比較する方法では見えてこない。また、マッソン研究において、クレーからの影響に焦点を絞り、その影響を明確にしたものは見当たらない。したがって、マッソンのテキストを手掛かりにして検討する必要がある。

2. シュルレアリスム、クレー、マッソンの位置

次に、シュルレアリスムとクレー、そしてマッソンの関係を確認しておこう。

ミロの証言によれば、マッソンとミロはほぼ同時にクレーを発見した。その時期は1922年あるいは1923年⁽¹²⁾であり、いずれにしても両者がシュルレアリスムに参加する前のことである。マッ

ソンがミロに見せた図版⁽¹³⁾とは、『カイルアン、あるいは画家クレーのものがたり⁽¹⁴⁾』（1921）に掲載されたものと先行研究で特定されている。多数の単色ドローイングに加えて、数点のカラー図版が含まれたモノグラフである。なかにはクレー独自の技法である陽画転写を用いた水彩作品もある。その頃のふたりの画家にとっては、印刷された図版とはいえ、クレーの作品をカラーで見る数少ない機会だったと推察される。

他方、シュルレアリスムの名のもとにグループで行動するようになる直前、ブルトンの周辺でもクレーが着目されていた。既にケルンからパリに移り住んでいたマックス・エルンストが1923年12月20日付でクレー宛てに手紙を書いている。その内容は、パリにいる友人があなたの作品を図版で知り、作品か写真を入手したい、というものである。このときエルンストは、水彩、油彩の小品、あるいは『カイルアン』に掲載された作品、と具体的に指定したうえで作品の売買をもちかけている。エルンストが書いたその「友人」とは、ブルトンやエリュアールなど、まもなくシュルレアリスムを形成するメンバーたちの誰かだろう。マッソン（そしてミロ）はまだ、これらのメンバーたちから離れた位置にいた。この点は重要である。マッソンは、ブルトンたちとは別な観点で、クレーを評価していた可能性があるからだ。

シュルレアリスムがクレーを受容する過程を詳細に研究した宮下誠は、シュルレアリストたちがクレーの線描に関心を寄せた点を指摘している。「彼らの好みは、クレー作品のなかでも描線のはっきりわかる、またその制作過程で油彩と較べてはるかに『早く』仕上がるであろうことを想像させ、さらにその点で線描の運動性、形象生成性が観者に意識されるような素描や水彩画に集中していた⁽¹⁵⁾」という考えを示している。それは、シュルレアリストたちが詩作において実践していたエクリチュール・オートマティックを造形芸術の領域に広げる可能性を、クレーの線描に見いだしていたからだという⁽¹⁶⁾。ただし宮下は、ブルトンとクレーの理論を比較し関連性を精査したゲルトルート・グレッツの研究が提示する見解に同調する。その見解とは、ブルトンのシュルレアリスム理論とクレーの芸術理論には大きな隔りがある、すなわち描画の速度を上げることで理性や論理の支配から解放され、無意識下の欲動を表象するオートマティスムという方法と、クレーにみられる熟慮を重ねた作品制作には隔りがあるという内容である⁽¹⁷⁾。

以上を踏まえて、シュルレアリスム、クレー、マッソンの関係を確認するなら次のようになるだろう。クレーは、シュルレアリスムの先駆と呼ばれているものの、基本的には、彼の創作がシュルレアリスムの本質的な理論や性質を体現していたわけではない。とはいえ、のちのシュルレアリスムのメンバーたちは、オートマティスムの概念を詩作から造形に転用するものとして、とりわけクレーの線描作品に関心を寄せた。他方マッソンは、クレーを発見したとき、まだシュルレアリスムと歩みを共にしていなかった。彼が直面していた課題はキュビズムの乗り越えであり、その目的のために、彼独自の、のちにデッサン・オートマティックと呼ばれるデッサンをまさに実践しはじめようとする時期であった。シュルレアリストたちと同様にマッソンもまた、クレーの線描作品に興味をひかれたのだろうか。

3. マッソンの視点〔1〕：非遠近法の絵画空間

マッソンがクレーについて書いたテキストはふたつある。ひとつはクレーの没後6年を経た1946年、『フォンテーヌ』誌に掲載された「パウル・クレーへの賛辞⁽¹⁸⁾」である。その前年『カイエ・ドゥ・シュド』誌に載ったルネ・レーヌとクロード・セルバヌの批評エッセイ「パウル・クレー、あるいは受動性」への反論がところどころ示されている⁽¹⁹⁾。もうひとつは1959年『新フランス評論』誌のための断章形式のテキスト「美的教訓——風に舞う紙片」⁽²⁰⁾の一部分である。レンブラント、ルドン、ファン・ゴッホ、ブレイクを取り上げる部分のほかに、禅や道教といった東方への関心をうかがえる部分もある。それらに交じってクレーを端的に語る数行が含まれている。ふたつのテキストは後年書かれたものであるから、クレーを発見した当時のマッソンの見解を直接知ることにはできない。しかしクレーの造形における特性は、1920年代に十分に確立された後、晩年に至るまで維持されたと考えられることから、これらのテキストはマッソンのクレー観を知るために有効性をもつはずである。

それではマッソンのテキストを見ていこう。既に確認したように、シュルレアリスムのメンバーたちはクレーの線描に造形的オートマティスムの可能性を探ろうとした。片やマッソンはクレーの造形の特性において、線描ではなく、むしろ絵画空間に着目する。

Henri Michaux, non sans humour, écrit des tableaux d'une école considérée jusqu'ici comme des plus émancipées à l'égard des servitudes visuelles que : « c'est bien connu, on n'y voit pas à plus de trois mètres. » Tout au contraire, ce que recherche Klee, c'est l'illimité. Dès 1912, rejoignant à sa manière le désir d'*infinir* des Chinois et de certains romantiques du Nord, auxquels ses origines le rattachent, il veut tenir en échec le trop raisonnable horizon. La légère antenne d'un scarabée suffira pour mesurer le désert et le sillage d'un pollen humiliera la voie lactée⁽²¹⁾.

アンリ・ミショーは、ユーモアを交えて、これまでで最も視覚の隷属から解放されたとみなされているある派の絵画について「ご存知の通り、3メートル以上は見えない」と書いている。まったく反対に、クレーが探究するのは無限である。1912年以来、中国人たち、そして彼の起源が結びつくある種の北方ロマン主義者たちがもつ、終わらないという欲望を自分のやり方で結びつけながら、彼は、あまりに合理的な水平線を追い詰めたのである。コガネムシの軽やかな触覚は砂漠を測るのに十分だし、花粉の航跡は天の川を屈服させるだろう。

ミショーの言葉を引用して指し示されているのは、キュビズムの絵画である⁽²²⁾。確かにキュビズムの絵画では、静物にせよ人物にせよ、描かれた対象を取り巻く空間が限定されている。観者がその絵画に見いだすのは、対象を取り巻く3メートル程度の空間でしかない。しかしクレーの絵画では、無限に広がる空間が探究されるとマッソンはいう。そしてクレーのルーツとして中国や北方ロマン主義といった非西欧を挙げながら、「合理的な水平線」を窮地に追い込むのがクレー

の望みだと述べている。

「合理的な水平線」とは、論理的・知的な思考領域を指している。クレーの作品に時折みられる子供や狂人を真似るような素振りは、論理や知識に裏付けされた世界を拒む姿勢からなされるものだろう。くわえて「合理的な水平線」とは、絵画に表象された水平線と解釈することもできる。つまり、三次元の空間を二次元の絵画に置き換える表象システムとしての遠近法がもつ合理性を意味している。クレーは、遠近法を無視することで「合理的な水平線」を失墜させようとする。キュビズムが遠近法を相対化するアプローチだとしても、その絵画空間はあまりに狭い。クレーは、キュビズムに倣うことはせず、別な絵画空間を探求するのである。これがマッソンの主張であり、クレーを支持する理由である。確かにクレーは「遠近法なんて、あくびが出る⁽²³⁾」と日記に書いている。

遠近法は、シュルレアリスムの絵画において重要な問題である。今もなお進行形の、シュルレアリスム絵画の二元論にかかわるためである。そもそもシュルレアリスムの絵画はひとつの様式に総合することができない。イリュージョニスティックな絵画とオートマティックな絵画が、対立しながら存在しているからである⁽²⁴⁾。前者は遠近法を意図的に活用した絵画⁽²⁵⁾と言い換えることができ、エルンスト、タンギー、ダリ、マグリットなどが挙げられる。後者には慣例的にマッソンやミロ、場合によってはクレーも挙げられてきた⁽²⁶⁾。しかし実際のところ、ミロの1920年代の制作は、マッソンの制作と比較すると、オートマティズムとは言い切れない部分がある⁽²⁷⁾。また、前節で確認したようにクレーの制作はシュルレアリスムのオートマティズム理論を踏まえてはいない。そのため、ここでマッソン、ミロ、クレーを同じ側に立たせようとするなら、オートマティズムの語を用いずに、非遠近法による空間をもつ絵画とすべきだろう。

以上のように、マッソンのテキストが示すひとつめの内容は、クレーが「合理的な水平線」を否定し、非遠近法の絵画空間を企図するという点である。

4. マッソンの視点〔2〕：小ささとエネルギー

マッソンのテキストにもう一度戻ってみよう。狭小なキュビズム絵画空間と比較しながら、非遠近法による非合理的なクレーの絵画空間の広がり进行评估するとき、マッソンは、砂漠とコガネムシ、天の川と花粉、すなわち広大なものと微小なものを対比させていた。これは、単に詩的な連想を表したに過ぎないのだろうか。ここでマッソンは、微小なものが広大なものを凌駕すると述べている。つまり小さいほうに優位を与えている。そして、クレーの作品サイズについても以下のように述べる。

« Ce ne sont là, que timbres-poste. » Mais justement Klee ne nous le cèle pas, il intitule une de ses œuvres – des plus caractéristiques : *Un petit monde*. Il n'eût pas été sensible à cet argument (le timbre-poste), lui qui était de

ceux qui pensent, avec William Blake, que l'énergie n'a que peu de rapports avec la dimension et qui sont prêts à affirmer que la méchanceté de la puce est telle qu'il en suffirait d'une ayant la taille d'un cheval pour ravager la Grande-Bretagne⁽²⁸⁾.

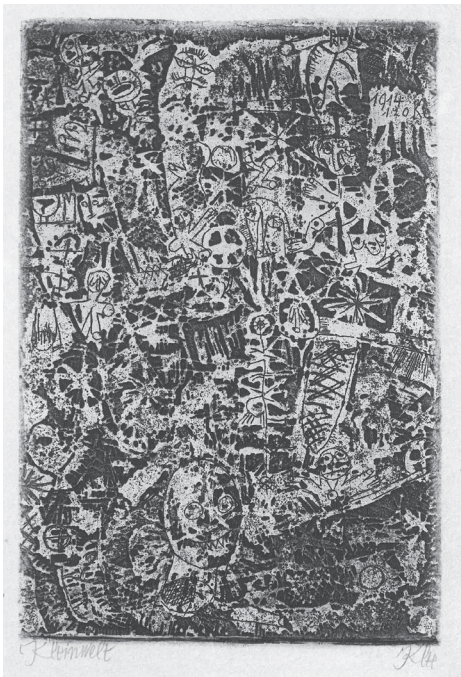
「そこにあるのは郵便切手でしかない。」しかし、まさにクレーはそのことを隠そうとはしない。彼は、最も特徴的な作品のひとつに《小さな世界》という題をつけた。彼は（郵便切手という）この議論に敏感になってはいなかっただろう。なぜなら彼は、ウィリアム・ブレイクと同じく、エネルギーは大きさとほとんど関係がないと考える人々のひとりであり、こう主張する用意があるからだ。蚤の悪意は、馬ほどの大きさとなったなら、英国を荒らすのに十分なくらいの悪意だろう、と。

マッソンは、サイズの小さなクレーの作品を挙げ、この画家がみずからの絵画の題名に「小さい」という語を用いたことを指摘している。くわえてクレーをブレイクに接続している。確かにブレイクもまた、蚤というごく小さな生き物を題材にして、サイズの小さな作品を作っている⁽²⁹⁾。これらふたりの画家たちにとって、エネルギーとサイズは無関係である⁽³⁰⁾。つまり、蚤のように小さな生き物であっても、そのエネルギーは大きな影響力をもつという喩えを用いて、マッソンは小ささという指標を評価する。

マッソンが挙げたクレーの《小さな世界》*Un petit monde* (1914/120) は、エッチング（亜鉛板版画）作品である〔下図〕。縦 14.4cm、横 9.6cm の平面上に、いたずら書きのような線やインクの溜りが

交錯し、人間や小動物や植物と思しき形を成しつつ、ひしめいている。

マッソンがクレー論を書く際に参照したレーヌとセルバンヌの批評エッセイでも、この作品に触れるくだりがある。「例えば《小さな世界》(1914)は、視覚を固定する力がないことを露わにしているが、感受性豊かな作品である⁽³¹⁾」。実際この絵画を前にした観者の眼は、焦点化しない。ほとんど奥行きのない絵画表面を観者の眼は様々な方向に滑っていく。その点から、この絵画は極めて小さなオールオーバー絵画だとも言えるだろう。また、線や溜りが集積しているにもかかわらず、その大部分は具体的な形象を形成するまでに至っていない。顔のようなものを感知できてそれにつながる身体を見つけ出せなかったり、身体を感知できても棒切れ同然の姿だったりする。



パウル・クレー《小さな世界》1914年、エッチング（亜鉛板）、14.4×9.6cm、パウル・クレー財団、ベルン美術館

レーヌとセルバンヌは、このような様相を「無力 *son impuissance*」という語を用いて示したのだが、

くわえて彼らは、クレーの作品全般に「弱さ *la faiblesse*」を主張する姿勢があるとみている。「彼 [=クレー] は、逆さまに、真の諷刺に与する。彼は人間や事物から、それらが持つ線の強さではなく線の弱さを掴み取るのである⁽³²⁾」。つまり、モチーフとなる人間や事物から、ことさらに弱さの特徴を取り出して描くという天邪鬼な行為を行う。クレーは、「小ささ」や「弱さ」という通常は劣位におかれる性質の価値を転倒させ、優位に置くのである⁽³³⁾。

マッソンが小さな蚤に結びつけた「悪意 *la méchanceté*」という語は、敵意すなわち攻撃性を含み持っている。クレーの作品は、たとえ小さなサイズであっても、既存の価値を転倒させる力がある。マッソンはその力を「エネルギー *l'énergie*」という語で示したのだろう。それでは、そのエネルギーとはどのような絵画的特性にかかわるのだろうか。

5. マッソンの視点〔3〕：変容する絵画

クレーの《小さな世界》について、マッソンは以下のようにも述べている。「この画家が時に子供のデッサンに助けを求めるとしても、[...] 彼の作品は多くの場合、高貴な芸術、あるいは聖なる芸術の痕跡を持つ。」「それは、過去で——はるか遠い過去で——満たされることをクレーの世界が望んでいるからだ」⁽³⁴⁾。マッソンはさらに、19世紀英国のダンディズムを代表するブランメルが、身につける前のネクタイにやすりをかけさせたという逸話を引合いに出す。これらの言説は、クレーが絵画を作るときの技法に関係がある。

マッソンのもうひとつのテキストをみてみよう。やはりクレーの技法について述べている。

Le goût très fin de Paul Klee pour l'aspect *usé, poncé, corrodé*. Ses œuvres, si personnelles, à peine sorties de ses mains il aime qu'elles ressemblent à des objets de fouille : vers l'anonymat. Ses œuvres, si novatrices, il désire qu'elles paraissent porter le poids des millénaires : Deux ou trois mille ans, voilà qui bonifie et *rajeunit* toutes choses.

Variante : Peintures aromatisées, macérées, embaumées...⁽³⁵⁾

使い古され、転写され、腐食させられた外観に対する、パウル・クレーの非常に繊細な美的趣味。あまりに個人的なそれらの作品が、彼の手を離れた途端、発掘された事物、つまり匿名へと向かうものに似ることを彼は好む。あまりに革新的なそれらの作品が、数千年の重さをもつように見えるのを彼は望む。二千年か三千年の時が、全てのものを良くし、若くする。

変奏：香りづけされ、浸され、芳香で満たされた絵画 ...

ここには、クレー独自の技法の特徴が挙げられている。彼の作品はしばしば古色を帯びて見えるが、その印象を観者にもたらすのは、彼特有の技法による効果のためである。例えば、紙の上に直接線を引くのではなく、カーボン越しに陽画転写することによって、ざらついた線を紙に定着

させる。このとき、手の重みが予期せぬ跡を紙の上に残してしまうが、クレーはそれを放置する。このかすれた汚れのような跡が、古びた味わいをもたらす。また、エッチングの場合は文字通り、版材を酸によって腐食させる。腐蝕という化学反応が、画家の思惑を超える変化を引き起こすこともあるが、クレーはそれを利用する。長い年月のあいだに少しずつ浸食され朽ちていくかのような様相を、敢えて作るのである。ここにも、新しさに対して古さという価値の対立を見ることができ、クレーが古さの側に加担するのを確認できる。

しかし、マッソンの考えは二項対立に捉われたままではない。彼は次のように考えている。クレーの作品にみられる古色は、もはや誰のものかもわからない程、あまりに遠い過去を呼び起こす。数千年の時を超えて発見されたかのような見かけをまとうクレーの作品は、年月とともに、より良きものへと変化し、若返ったような新しささえも湛える。「変奏」として添えられた最後の一行で、マッソンは同じ考えを言い換えている。クレーの絵画とは、香味やスパイスを加えられ「aromatisées」、漬込みの（ワインであれば「醸し」と呼ばれる）過程を経て柔らかくなり「macérées」、芳香が充満した状態「embaumées」となる。つまりマッソンがクレーの絵画に見いだしたのは、変容である。絵画を時間的・空間的に静止した固定的なものと考えのではなく、運動し変化する可能性をもつものとして捉えている。こうした変容への指向をマッソンは「エネルギー」と表したのではないか。

マッソンは、静止に抗い、動的なものを絵画に持ち込みたいと希求した画家である。クレーが日記に記した「アングルは静けさを秩序づけたと言われている。私はパトスを超えて、動きを秩序づけたい⁽³⁶⁾」という言葉はまさに、マッソンの絵画探究と重なるのである。

6. マッソンの視点〔4〕：画家固有の錬金術

変容のエネルギーをもつ絵画を目指して、クレーは独自の技法を駆使する。その点についてマッソンは以下のように続ける。

Paul Klee aura donc recours à des moyens personnels, alchimie qui lui appartient, ou emploiera les moyens de son temps pour exprimer cet espace délivré⁽³⁷⁾.

パウル・クレーはしたがって、個人的な手段を、つまり彼に備わった錬金術を頼みとするだろう。あるいは、解放された空間を表現するために、彼の時代的手段を用いるだろう。

伝統的な遠近法やキュビズムの規則から自由になった絵画空間において、クレーは数々の技法を用いる。それらの技法は、彼独自のものとなって提示される。たとえスーラの技法と言われる点描を用いたとしても、絵画空間を満たすのはクレー固有の点描⁽³⁸⁾なのである。マッソンは、自

分のものであるまで技法を磨き、固有のものへと洗練させる点を評価している。

クレー固有の技法について今一度、確認してみよう。この画家にかんする先行研究から詳細な情報を得ることができる。たとえば、カンヴァス、厚紙、木の板だけでなくガーゼなどを支持体にして、石膏やチョークで独自の地塗りを施すこともあれば、水彩、グアッシュ、油彩などの異なる絵具を、同一の紙上に混在させることもある。また、それらの絵具を厚塗りしたり、ふるいを使って絵具を細かなしぶきにして飛び散らせ、微小な斑点によるグラデーションを作ったりする。さらには、水彩画のとき、よりしなやかで自由な線を描けるように研磨するという⁽³⁹⁾。紙そのものもつ肌理にやすりをかけ、よりなめらかな表面を作ったうえで、鉛筆や筆を滑らせるためだろう。マッソンが「ブランメル流の優雅さ *une élégance à la Brummel*」と評したのは、まさにこのことである。

以上のように、クレーが用いる技法は多様かつ固有である。同時に、従来の絵画制作を逸脱する素振りである。クレーがバウハウスでの講義に際して確立した造形理論をよく知る美術評論家のヴィル・グローマンは、以下のように述べる。

[...] il [=Klee] la [=la technique] laisse alors agir à sa guise et renonce, par affection pour elle, à quelque autre perfection. Cela répond tout à fait à sa méthode de travail qui, certes, n'est pas une affaire de hasard, mais qui, sciemment, fait profit du hasard. Un défaut du papier, une particularité du fond de la peinture le mènent brusquement à un caprice grotesque, à une idée originale⁽⁴⁰⁾.

彼 [=クレー] は、それ [=技法] が好きのように振舞うに任せ、そして、技法に愛着があるために、別のかたちでの完成を放棄する。このことは彼の仕事のやり方にまさしく適っている。そのやり方は確かに偶然を問題とするのではないものの、承知のうえで、偶然を利用するのだ。紙がもつ欠点、つまり絵画の基本的な特性は、彼を不意に、奇妙な気まぐれや独創的な着想へと導く。

グローマンは、クレーがみずからの独創的な技法に愛着を持つゆえに、技法をコントロールするのではなく、技法が気儘に振舞うように仕向けるという。画家が技法に身を委ねるとき、何らかの偶然が生じるが、クレーはその偶然性を利用する。つまり、画家の予見や計画を排除して、技法による偶然性を先行させるということである。偶発的にできた線、染み、溜りなどの痕跡を得たうえで、それを利用しながら画家は次なる造形的な一手を加えていくのである。この造形プロセスはマッソンの砂絵にも当てはまる。クレーの多様な技法とマッソンの砂絵の技法はそれぞれの画家に属する固有なものであり異なるものだが、偶然性を先行させるという点で共通している。マッソンが砂絵を着想した背景にクレーの影響があると断定することは難しい。しかし、クレーの絵画をマッソンが注視しながら、その造形プロセスの特質を見抜いたという可能性は排除すべきではないだろう。重要な点は、クレーの様々な技法と同様にマッソンの砂絵が、従来の絵画制作プロセスを逸脱するやり方で仕上げられていることである。

おわりに

これまでみてきたマッソンのクレー論における視点をまとめてみよう。クレーは、合理的な遠近法の絵画空間やキュビズムの狭小な絵画空間に背を向ける。「小ささ」や「弱さ」という性質を強調し、既存の価値を転倒させる姿勢をみせている。また、静止し固定した絵画ではなく、変容する絵画を企てる。さらに、画家の錬金術というべき固有の技法を備え、駆使する。そのとき、画家の計画性よりも技法が生み出す偶然性を先行させる。

以上から推論すると、マッソンは、ブルトンたちともミロとも異なる視点でクレーを理解したと考えられる。ブルトンたちのように線描作品に限って関心を示したのではないし、ミロのように絵画に記号を持ち込むやり方を倣ったのでもない。

マッソンがクレーを発見した1922年あるいは1923年頃、彼は小さな紙片にいたずら書きのようなデッサンを行っていた⁽⁴¹⁾。『シュルレアリスム革命』誌に掲載された初期のデッサンも小さいサイズの紙に描かれている⁽⁴²⁾。マッソンはごく小さなフォーマットのデッサンを起点として、キュビズムから脱却を図るための絵画の探究を始めたと思われる。そのようなデッサンの探究において、クレーの《小さな世界》におけるオールオーバーな画面構成を参考にした可能性もあるだろう。しかし、より注目すべきことは、小さな作品であっても十分なエネルギーが宿ると考えているために、作品を大きくする必要がなかったということである。実際マッソンの作品は、邸宅の壁画などを依頼された場合を除くと、アメリカ亡命時代を経た後になっても、それほどサイズが大きくなる。この点はミロとはっきりと異なっている。クレーにみられる水彩絵具の薄塗りや記号化された極細の線をみずからの油彩に取り入れ、まるで野心の顕れであるかのようにカンヴァスのサイズをどんどん大きくしていったミロとは対照的である。

また、1926年にマッソンが砂絵に至るとき、クレーの影響が直接作用したとは言えないまでも、制作プロセスや作品の性質にクレーとの類似を見いだすことができる。たとえば制作プロセスにおいて技法を先行させている点、砂という物質を露わにしている点、できあがった作品が「実験的で壊れやすい」という性質をもつ点⁽⁴³⁾などである。

マッソンとクレーはともに、1924年にブルトンの『シュルレアリスム宣言』の中で数え上げられた画家である。しかしやがて、それぞれ別のかたちではあるものの、シュルレアリスムとの関係は微妙なものになっていく。時間の経過に伴ない、ブルトンがふたりの画家への評価を変えたとすれば、どのような理由なのか。それを探ることが次の研究作業となる。

図版出典

Paul Klee in Jena 1924 – Die Ausstellung, exh. cat., Jenoptik AG; Kunsthistorisches Seminar; Druckhaus Gera, 1999, p. 125.

注

- (1) André Breton, « Manifeste du surréalisme », dans *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1988, p. 330 (『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、巖谷國士訳、岩波書店、1992、p. 49)。以下、参考にした既訳を括弧内に記す。
- (2) 「シュルレアリスムの先駆者、クレール」という言説が形成される過程は以下の研究において詳細に示されている。宮下誠『パウル・クレールとシュルレアリスム』、水声社、2008。
- (3) André Masson, « Propos sur le Surréalisme », dans *Le rebelle du surréalisme, Écrits*, éd. par Françoise Will-Levaillant, Hermann, 1976, p. 37. « [...] il faut faire le vide en soi ».
- (4) Camille Morando, *André Masson Biographie 1896-1941*, ArtAcatos, 2010, p. 82.
- (5) André Masson, *Vagabond du surréalisme*, Présentation de Gilbert Brownstone, Édition Saint-Germain-des-Prés, 1975, p. 79.
- (6) Cf. Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 16 (『Art Since 1900 図鑑 1900年以後の芸術』、東京書籍、2019、p. 18)。
- (7) Cf. William Rubin, « Notes on Masson and Pollock », in *Arts*, vol. 34(Nov. 1959), pp. 36-43.
- (8) 両者がプロメ通りのアトリエで隣同士だったのは1921年後半から1925年末までとみられる。Camille Morando, *op. cit.*, p. 38.
- (9) Joan Miró, *Écrits et entretiens*, éd. par Margit Rowell, Galerie Lelong, 1995, p.116. « Ensemble, Masson et moi, nous avons découvert Paul Klee, découverte essentielle pour l'un et pour l'autre. »
- (10) Brassai, *The Artists of My Life*, translated by Richard Miller, New York, The Viking Press, 1982, p. 143. 写真家のブラッサイがミロの言葉を証言している。
- (11) Cf. Ann Temkin, « Klee and the Avant-Garde 1912-1940 »; Carolyn Lanchner, « Klee in America » in *Paul Klee*, ed. by Carolyn Lanchner, exh. cat., New York, The Museum of Modern Art, 1987.
- (12) マッソンのカタログレゾネでは1922年、ミロの発言では1923年頃とされている。Camille Morando, *op. cit.*, p. 40 ; Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves : entretiens avec Georges Raillard*, Éditions du Seuil, 1977, p. 68 (『ミロとの対話』、朝吹由紀子訳、美術公論社、1978、p. 86)。
- (13) 「ラスパイユ大通りの大きな書店で図版を見た」という発言もある。Joan Miró, *Écrits et entretiens, op. cit.*, p.116.
- (14) Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*, München, Kurt Wolff, 1921.
- (15) 宮下誠、前掲書、p. 184.
- (16) 同書、p. 188.
- (17) 同書、pp. 8-9.
- (18) André Masson, « Éloge de Paul Klee », dans *Le rebelle du surréalisme, op. cit.*, pp. 124-127. 初出は *Fontaine*, n° 53 (juin 1946), pp. 105-108.
- (19) ルヴァイアンによると、マッソンは執筆の際、『カイエ・ドゥ・シュド』誌の編集長で親交のあるジャン・バラールに当該記事「Paul Klee ou la passibilité」の掲載号(1945, n° 273)を送るよう依頼した。マッソンは既に読んだ記憶をもとに執筆を進めるが、最終段階で記事を実際に確認しようとしたと考えられる。Cf. Notes par Françoise Will-Levaillant, *Le rebelle du surréalisme, op. cit.*, p. 184.
- (20) André Masson, « Moralités esthétiques – Feuilles dans le vent », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 77 (mai

- 1959), pp. 783-796.
- (21) André Masson, « Éloge de Paul Klee », *op. cit.*, pp. 125-126.
- (22) Carolyn Lanchner, « Klee in America », *op. cit.*, p.89.
- (23) パウル・クレー 『新版 クレーの日記』、ヴォルフガング・ケルステン編、高橋文子訳、みすず書房、2009、p. 249 (1908 年の日記 831).
- (24) ルービンは、「アカデミック／イリュージョニズム的」と「オートマティスム的／抽象的」という二極を立ててシュルレアリスム絵画を定義した。Cf. William Rubin, « Toward a Critical Framework », in *Artforum*, vol. 5, no.1 (September 1966), p. 36.
- (25) 林道郎は、シュルレアリスムのイリュージョニスティックな絵画空間を、「なんらかの歪みや亀裂や多重性を生じさせた、遠近法のよ^うな空間」であるとして、「遠近法一^つ的空間」と呼んでいる。鈴木雅雄、林道郎『シュルレアリスム美術を語るために』、水声社、2011、pp. 100-101.
- (26) クレーをシュルレアリスムのオートマティスムに結びつける言説は多数あり、第二次世界大戦後のアメリカの美術批評にもみられる。Cf. Clement Greenberg, « Surrealist Painting », dans *The collected essays and criticism*, vol. 1, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1986, p. 227.
- (27) マッソンとミロの制作の違いについては以下で論じた。古屋詩織「マッソンとミロのオートマティスム—1920年代シュルレアリスムにおける画家の実践—」、*Waseda Rilas Journal no. 9*、早稲田大学総合人文科学研究センター、2021、pp. 181-193.
- (28) André Masson, « Éloge de Paul Klee », *op. cit.*, p. 125.
- (29) マッソンが示唆しているのは、ブレイクのテンペラ画《蚤の幽霊》*The Ghost of a Flea* (c. 1819-20) である。この作品も縦 21.4 cm、横 16.2 cm とサイズが小さい。この絵画は、ブレイクが蚤の幽霊を目の前にして描いたものとされている。https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889
- (30) 林道郎は、シュルレアリスムの絵画は一般に、「観者が作品から受け取る「スケールの大きさが、実際のサイズを大きく凌駕している」という。ここでは、林の提示する「サイズ」と「スケール」の問題とは区別して論じていく。Cf. 林道郎「移植されたヴェール シュルレアリスムから抽象表現主義へ」、『現代詩手帖』、思潮社、2001年4月号、pp. 73-74.
- (31) Renne-Serbanne, « Paul Klee ou la passivité », in *Les Cahiers du Sud*, n° 273 (septembre 1945), p. 675, note (2). « Tels que *Petit Monde* (1914), œuvre exquise de sensibilité trahissant d'ailleurs son impuissance à fixer sa vision ».
- (32) *Ibid.*, p. 672. « Il [=Klee] verse dans un véritable caricaturisme à rebours, saisissant des êtres et des choses non leur ligne de force, mais leur ligne de faiblesse ».
- (33) 1930年代半ばにマッソンと密接な協働を行ったバタイユもまたクレーを好んだ。「クレーはむしろ悪徳の優しさを持っていたと私には思える」と書いている。「Klee, me semble-t-il, avait plutôt la douceur d'un vice ». Georges Bataille, in *Cahiers d'Art*, 20^e-21^e années, 1945-46, p. 52 (『純然たる幸福』、酒井健訳、筑摩書房、2009、p. 34).
- (34) André Masson, « Éloge de Paul Klee », *op. cit.*, p.125. « si le peintre a parfois recours au dessin de l'enfant [...], son œuvre porte plus souvent l'empreinte des arts impériaux ou sacrés. », « C'est que le monde de Klee se veut chargé de passé – un passé très lointain – ».
- (35) André Masson, « Moralités esthétiques – Feuillet dans le vent », *art. cit.*, p. 789.
- (36) パウル・クレー 『新版 クレーの日記』、前掲書、p. 332.

- (37) André Masson, « Éloge de Paul Klee », *op. cit.*, p. 126.
- (38) マッソンは、クレアの点描の作品として《ディアンヌ（月の女神）》*Diane* (1931/287)、《古典的な海岸》*Côte classique* (1931/285) を挙げている。 *Idem.*
- (39) Will Grohmann, in *Paul Klee, Cahiers d'art*, 1929, p. 17 (宮下誠、前掲書、p. 320).
- (40) *Idem.*
- (41) Cf. Françoise Levailant, « Lisibilité vs illisibilité. Dessins d'André Masson, 1922-1925 », in *L'Art effacement et surgissement des figures*, Publications de la Sorbonne, 1991, pp. 92-95 (『記号の殺戮』、谷川多佳子、千葉文夫、太田泰人、廣田治子訳、みすず書房、1995、pp. 61-65).
- (42) たとえば、『シュルレアリスム革命』誌第3号（1925年4月15日）のp. 24に掲載されたデッサンは15.9 × 12cmの紙片に描かれている。
- (43) Cf. Françoise Levailant, « Mythographies masquées d'André Masson », in *Critique*, n° 360 (mai 1977), Éditions de Minuit, pp. 477-478 (『記号の殺戮』、前掲書、pp. 127-128).

