

クレーの記号学

— パウル・クレー „ナイルの伝説“ より —

中 尾 光 延

絵画上で、統合され、関係づけられ、組み合わせられ、結びあわされて融合した形と色彩とは、それらを了解しようとするなら、形と色彩から推論されるコードを絶えず念頭におかなければならない。なぜなら、姿勢の持つコードそれ自体もまた人間とその全歴史のコードの総合結果であるからだ。またコードの解読自体、解読者が有する全コードの結果である。意味するものと意味されるものが解読者において完全に一致するときに、ものはそれ自体から、有意味の存在に、たとえば象徴になる、といえるだろう。

このような考え方の背後には何があるのだろうか。ガダマーは『芸術の終焉』の中で次のように言っている。「成功した芸術作品というものは、つねに解体していこうとするものを統合しようとして成功した試みである。」と。なぜなら、とガダマーは言う。たとえば農民芸術には、造形性の高さなどというもの無くとも、共有される内容の自明性があり、それが現代の意識的芸術家が努力して得られないものを表現しているために、見る者を魅惑し、作品の完成性を保証しているのだ、と。ガダマーは続いて、パウル・ツェランの思索を取り上げて説明するのであるが、「その創造力は、彼が課題としたもののうちに文字どおり燃焼し尽くされている。その課題とは、瓦礫の山のようにしか見えない断片的な意味や音の響きから音楽のようなものを、つまり相いれないもの同士を互いに組み合わせた遊戯を生み出そうというものである。」と、説明する。ガダマーは、絵画や詩作のこのような実例を出す前に、ヘーゲルが歴史の終焉を、コントが形而上学の終焉を、ニーチェやハイデガーが哲学の終焉を宣告したその時代的位相の変質を見抜いているのであるが、ここで問題になるのは、特にヘーゲルの『美学』が明らかにした「芸術の過去の性格」についてのガダマーの「読み」である。ヘーゲルによれば、芸術を「過去」のものとするのは、知であり、科学技術であるが、この知というのはガダマーにとっては新たな精神の高揚の場として、経験的科学的限界を凌駕する力をもったものである。西

洋流美学の伝統的な考え方に従えば、ギリシャ彫刻も、キリスト教的イコンも、ロマン派芸術も、人々が共有している神的な真理の記憶と想起に基づくものであり、個別の芸術作品が普遍性をもつことができるのはそのためである。一方、「神(的真理)の死」後の世界の現代芸術は、かかる普遍的眞実に基盤をおくものではなく、ある新しい意識構造を基礎としている。ガダマーは、ヘーゲルの「芸術の過去性」の発見に新しい意義を見出そうとする。すなわち、芸術の過去性といいながら実は芸術はすでにして「精神による眞実の把握」という可能性によって凌駕されているのであって、聖書はたとえば「精神と眞実における崇拜」について語っていたのである。ガダマーによれば、ここに芸術は未来に生き続ける理由を有している。ガダマーが重要視しているのは、ヘーゲル理論の結論を発展的に転回させるための一点を発見するために、新しい芸術をどのように問い直すかということである。すなわち芸術は常に新しさをめざすというのがガダマーの結論であるが、このことは、あらゆるテキストは過去のテキストとの相互対話である、という最近のインター・テキスト理論をも想起させる。すなわち、芸術の新しさとは、その都度新たな、過去の芸術テキストとの相互対話であるということである。その場合に、芸術の創造力が頼るべき指針として次のものが考えられる。芸術が本来もっている「過去の現在性」をたえず問うことと、「現在の過去性」を明らかにすることである。前者は、その時代が、共通の「神の眞実」の記憶と想起、つまり共通のコノテーションとなるべきものをもたぬとき、過去の断片の数々からそのような共通のコノテーションを再構築することである。後者は、芸術家が生きているその時代の記号的解読から過去へと連携する記号を構築することである。

「自然美」はもはや神が人間に示す世界創造の記号的提示ではない。宇宙創造の記号でもない。山並みの光、星の輝き、流水の煌めきは、すでにして人間には解読不能の「凍結された」記号である。解凍するためには、彼自身が神にならねばならないが、それは一部の芸術家を除いてはたやすい道ではないのである。

ヘーゲルは美を理念の感性的仮象と定義した。それはそれ自体では完全に分離したもの、すなわち理念と現象の合一を告示するものである。それは過去の芸術において、現象と内容の区別できない統一体としての作品を眼前にしたときにわれわれが経験するものである。

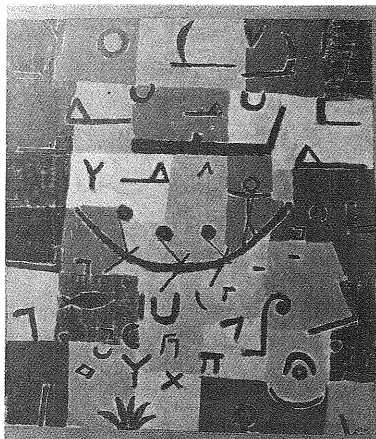
パウル・クレー „ナイルの伝説“

パウル・クレー (Paul Klee) の „ナイルの伝説“ (Legende vom Nil, 1937) と名づけられた絵がある。

背景はほぼ幾何学形の構成で、全体的に矩形や台形、四角形などが、中心部を除いては、おおよそ基盤状に組み合わせられた単純な構成である。それぞれの矩形や台形の形状はほぼ均質化されていて、どの形とどの形を比較しても、その大きさの比は数倍を超えるものではない。しかしそれらの矩形も台形も四角形も、幾何学的な強迫から逃れようとしているかのように、どれ一つとして精確に規範的な矩形や台形を実現しない。たとえば、画面上で二つしか数えることができない台形のそれぞれの一つの辺は、途中で折れくびれている。未完成の台形か、完成台形が自己破壊を起こしたもののか。また、画面の地全体を主として構成している矩形のどれ一つとして期待される規範的数学的、図式的直角で構成される矩形としての自己を完璧に実現していない。つまり、それぞれの矩形の各角は、矩形は自らが規範的な矩形であることから逃れようとしているかのように、各矩形の四隅の角度は微妙に九十度から外れ、鋭角や鈍角への嗜好を隠さない。そのことは画面の中心部よりやや下部から画面の上方に向かう部分においてとりわけ顕著である。それぞれの矩形は、限りもなく直角長方形に近づこうとしている、もしくは直角長方形から少しでも逸脱しようとしているかのようなのである。似たもの親子間の、親と子の差異。矩形は矩形にしてしかも直角四角形にあらず、台形は台形にして規範的台形を実現していない。ここには、数学的模範形からの微妙なずれがある。規範と規範に逆うものの間の意図された差異が示される。この絵の地全体の画面構成はあくまでも幾何学的構成であることを隠さず、しかもなおその部分部分と、部分の組み合わせで構成された全体は、幾何学を真に構成するものは、規範的幾何学的形姿から逸脱したものたちである、という印象を与える。

画面の最下部に組み合わせられた矩形と四角形は、それぞれがほぼ直角四角形、直角長方形であり、大きさは似通ったもので、とりわけ各矩形のその幅はほぼ均等である。その結果、そこから上部にかけての画面の大半部を構成する部分とはある種の対比的対照をなしている。しかしその対照も、各々の形の相互の組み合わせが基盤状であるという全体の組み合わせを破調するものではない。しかも構成の結果出来上がった線の構成線は、画面右上に傾き、左から右に向けての方向性を生み出している。水平方向の構成線は明らかに右傾斜を欲し、垂直方向の構成線はそれに対して水平方向の構成線とほぼ直角をなしているた

めに、画面全体は右下方向への重力方向線を強く予感させるのである。傾斜線自体は中立であるから、左方に上昇している、とみなすこともできるが、左中央部の台形と右側やや下部の台形の右端に矢型の縁取りがあり、それが矢型であるために、視線は見えざる矢の迫る方向、つまり右方、すなわち構成線の傾く方向に引きずられる。傾斜は右方向であり、左方向への上昇の予感は押し隠される。天空も大地もおおきく左上方から右下部へと傾き、ナイルの河は左から右へ流れるようである。中央部の帆を持たぬ手漕ぎの船は、その權の方向から判断して反対の方向、つまり左手に向かって、流れに逆らいながら進もうとしているかのようである。船の艫に立つ人間の姿勢は胸を張って大きく両手を広げ、流れに逆らいながら懸命に漕ぎ続けている漕ぎ手たちを激励しているようでもあり、漕ぎ手たちの営為を喚起する見えざる重力を秘めた川に対して、喜びの挨拶をしているようでもある。もしそうだとすれば、しかしいかなる喜びの挨拶か。



„Legende vom Nil“
Paul Klee, 1937

全体画面の中の矩形と矩形の組み合わせが、風景の基調低音を構成するとともに、円形や三角形が、考えられるあらゆる形状の原型形状素であるとするなら、矩形もまたそのような要素の一つであることを自己主張しているかのようである。完璧な直角で構成される数学的矩形や真円や正三角形などは、自然の事物の形として実現されることはきわめて稀である。動物、植物、山岳、海、空、星、それらのいかなるものが真円や正三角の形を持ち続けることがあるだろう。動植物が変身の過程においてそれらの姿勢を一瞬通過する場合がある。しかし事物は絶えず変化し、移行し、変身し、形あるものは崩れ去る宿命にある。事物一切が無限の変化とその自己解体を押し止めるためにいかなる奮力を必要とすることか。プロメテウスはそのような努力の不可能性を現してはいないだろうか。

たとえば、四隅が直角で構成される矩形の動物、線上の任意の点から中心を経て対蹠点に至る距離が常に同じであるという真円の植物が存在するだろうか。

部分において真円や正三角形や直角を実現する花があったとしよう。その形を維持し続けるためにはその花は紫外線に焼かれ、雨に打たれ、雪にそぎ落とされ自己自身であることをいつか放棄しなければならない。

たとえば、直角矩形の動物が生存しているとする。それはこの地球上で生存を続けられるだろうか。かれは自らを形づくり、空間に対して自己主張をするための根拠とする角度そのものによって破滅させられるだろう。たとえば、地中であって幾何学的規範形を保つことのある岩石とて、地上や水中では、砂嵐に削られ、瑞浪に濯われて本然の形を失い、無限の不定形を追い求める運命にさらされる。「岩の形」とは、個別の岩についてのみ成り立つ表現で、岩一般の形などはあり得ない。岩にとって、真円や直角三角形や直方体はかれらの憧れの対象なのである。芸術家がかれらの夢の実現に手を貸す場合にだけ岩は「岩の形」を獲得する。自然界の一切のものは、事物となって初めて憧れを実現する。絶えず事物になることを憧れながら自ら欲しては決してそれになり得ないもの。芸術家と手を結ばなければ実現されぬ隠された夢を抱いて大理石はまどろんでいる。

ところがこの絵には、ただ一つ、画面左上方に、真円に近い図形が描かれている。この円形のみが中部を明色で塗り込められていて、他の記号のようなものたちと際だっている。真円は、遠くから見た星、心の中の太陽であり、満月であり、花の外郭線である。儼倅に恵まれた真珠であり、すべての力の釣り合いを実現したいときに心に浮かぶ理念形である。不定形の事物たちの定形への憧れであり、数学的理想形である。この絵の真円は、ただ一つ他の文字のようなもの、何かの記号のようなものたち、すなわち自然の中に考えられるあらゆる事物の移し身たちのなかであって、ただ一つ真円をすなわち、「定形」を実現している。しかしこの真円の存在を強調しすぎるのは過剰解釈である。なぜなら、画面いっぱいにはばらまかれた、ギリシャ文字のようなもの、魚のようなもの、棒切れに鎌の刃を組み合わせたようなもの、鎌のような鋤のようなもの、各種の記号が殆ど画面全体にほぼ等分に、またほぼ等間隔に散らばっており、左部上部のこの真円は、ただ一つその中を塗りつぶされているとはいえ、他の多くの記号たちと比べて、とりわけ大きいわけでも、形の特異性で目立っているわけでもないからである。

ウンベルト・エーコの「記号」の定義を借りれば、「すべて他の何かに対して有意義な形で代用をつとめていると解しうるものは、記号である。」という

わけであるから、クレーの絵筆から発したこのような「記号のようなものたち」を「記号」そのものとみなしてよいわけである。ただし、それが何の「代用」をなしているかはいまここでは問わないことにして、これらの「記号のようなものたち」が「記号」であることだけを確認しておこう。絵画のタブローにおける実現された形は、絵筆の背後のなにものが絵筆を通じて発したものであり、もしくは絵筆自体の必然的な軌跡でもある。それゆえ、これらの「記号たち」が、「有意義な」なにものかの代用をつとめているとは限らない。「無意味ななにものか」の代用である可能性もある。ということは、クレーが、このタブローの構成上、ただ単にそこにおくことが必要であったという理由で「記号」的な形を取らせているのかもしれない。いまここで重要なのは、これらの記号たちの、それ自体の形の特性と、それぞれの間の差異であり、タブロー上に展開されているその様態であり、色彩と地の色彩との組み合わせであり、全体の色感である。

ところでこの「記号のようなものたち」を分類してみると、次のようなことが浮かび上がってくる。棒切れに鎌の刃のようなものを組み合わせた形のもの、もしその形を人間生活の中に探すとすればそれは、草刈りのための、あるいは穀物を刈り取る鎌か、水に落ち掛かる三日月か、川面に映しこまれた星の光か、あるいはその他の、そのようなものである。

単純に直角に曲がった棒切れのようなものがある。棒切れではなく鍵を模したものかもしれない。自然界は直角構成が苦手である。その個別形態において直角を実現している事物は、自然界よりも人間の手が加わったものに多いかもしれない。直角には人間の意志が込められている。たとえば鍵のように。直角の、鍵型に曲げられた直線。しかし厚みと幅をもたぬ直線ではない。

丸く塗りつぶした点状の図形がある。それとともに、単純な短い棒状の直線が数個ある。カタカナの「コ」の字をした図形がある。鋭角に折れ曲がった小さな図形がある。歪んだ四角形が画面枠に対して傾斜している図形がある。それら小さきものたちの図形の総ては、薄い中間色の地の色との組み合わせ上に何となく頼りなげに浮遊しているようでもある。直線上の棒切れの一方の端に、三角形や四角形の付いている図形がある。湾曲している棒状の図形がある。ほぼ円状に湾曲して半円を構成しているもの、円状図形に棒切れが接続されているものがある。しかし、棒の下部はタブローの外枠に隠れていて、それがどうなっているかは計り知れない。半円状に湾曲した図形に円形が組み合わせられて

いるものがある。それは、全体的に記号のようなものがほぼ均等にばらまかれて
いる中であって、二つの図形が強く接近しているために「組み合わせ」を、
「関係」を予感させるのである。

ギリシャ文字のパイの小文字 π のごとき図形がある。これはローマの石門、
日本の神社の鳥居か祠のようでもある。ラテン文字のYやUの字のような形が
ある。言語と結びつく文字は、人間の識る主要記号の一つであるが、これら図
形はその文字との親縁性を強く示している。かれらは、文字へ飛躍しようとし
ているもの、文字になりかかっているもの、もしくは文字から脱出、逸脱しよ
うとしているものかもしれない。それともこれらは、ギリシャの、とか、ラテ
ンの、とかいう限定詞をもたない未知、未生の象形文字でもあろうか。

十八世紀も押し詰まった1799年にロゼッタ石が発見され、1825年になってシャ
ンポリオンがエジプトの象形文字を解読した。しかし、彼は象形文字を文字と
いう限定された言語記号へと墮落させた、というのがロマン派の主張であった。
未解読の象形文字は記号としての純粹性を保っていると思われていたからであ
る。「象形文字」、「様式化された絵文字」。「象形」とは自然の事物の模倣であ
る。象形文字は、模倣的要素と非模倣的要素が合体していることにより、すな
わち「指示するもの」と「指示されるもの」の至福の融合が実現されているの
がエジプトの象形文字である、とロマン派は夢見た。言葉と意味が乖離せず、
一体となって高度な象徴性を保有していると信じられていた象形文字は、解読
によって、文字としての記号論の中に押し込められ、神秘的な象徴性を奪い取
られることを意味したのである。文字として解読された瞬間、象形文字はギリ
シャ語やラテン語の文字の次元に引き下ろされてしまったのである。

椰子の葉陰のような図形がタブローの下部枠から上方に突き出ている。重力
の向かう方向と反対の方向性をもっているようである。それはある種の力を感じ
させる。よく見ると、タブローの最下部から垂直の方向に直線上のものが二
本、棒切れの端が円形になっているもの、それに加えて椰子の葉陰のような図
形など併せて4つの図形が、上方志向の、つまり重力に対峙する方向性を導き
出し、それが眼に見えない根拠と隠された結びつきをもっているという印象を
喚起する。タブローの他の三辺のいずれにも、形状は異なるが、枠と結節した
複数の図形があり、それらはいずれもこぶりな、棒状図形や湾曲図形、円形、
潰れた矩形、半円などの、無重力状態の中に無調音楽的に浮遊している他の図
形群との差異性を生じている。

総ての図形は同色であり、形状は異なるとはいえ、無限の変身を予感させるがごとく多種多様な形状であるために、図形の配置様態から、タブローの枠と接触している図形群と、そうでない図形群の間に差異が生じているのである。この二群の差異に現れた法則性、すなわち永遠に浮遊する図形群と、浮遊性を切断され、拒絶している、もしくは定着と結節への意志を表明している半ば隠された図形群とがタブロー上で同居する。同一色彩と、まるで乱雑でしかもほぼ等間隔にばらまかれたような配置様態によって、総ての図形の同次元上の存在と同質性が強調される一方で、タブローの構成要素同士としては異なる現象性を有していることから、同質性と異質性が同一画面上で有機的に結びつけられているのである。四辺の枠からそれぞれ内部へ爆縮した後の浮遊塵としての全記号群と見ることができる。この全浮遊記号群のもつ無調音楽性は、枠を超え、限定を破壊し、有限性を無化し、無時間性を獲得しているといえるだろう。クレー自身が定式化した、「絵画上の分割的要素と非分割的要素の有機的な結びつき」、もしくは「妥協」とは、音楽の本性の一として了解可能である。クレーの絵画の音楽性の出立が透かし出る。

他に類似のない記号がある。それは画面のやや右下、中心部から離れたところ、画面全体からいえば、前述の重力線の傾きを受けとめているような図形である。鍵型の図形の端が、薔薇の頭、ヴァイオリンの首、ト音記号の一部のように、円状に巻き込んだ図形となっている図形である。これはある種の動物、植物の鎌首のようでもあるし、音楽の記譜上の音部記号のようでもある。記号群の配置と、配置上の組み合わせが、まるで画面全体にある種の音楽が漂っている、という印象を与える。この印象はどこからくるのであろうか。これはクレーの言うところの、「分割的要素と非分割的要素」との組み合わせによるのであろうか。紛れもなくここには音楽が漂っている。記号的図形が音楽的リズムを生み、見るものは聞こえざる音楽を聴く。もちろんそれは錯覚であって、タブローは形と色彩の統合されたものであるから、ひとは「音楽を見る」のである。

クレーは言う。

「自然とはある他のものの手になる芸術であり、それが手本となり、その手助けによってこれと類似した何かを造形芸術という方法でわれわれが作り出すのだと考えるべきである。」

クレーは、自然の現実の事物を〈デフォルメ〉することによって〈記号〉を

造形したのではなく、<より深い現実>と一体となって<フォルメ>するのである。クレーが想いを潜めているのは<生む自然>(<natura naturans>)であって、<自然の現実>ではない。クレーのタブローに記号となって登場するものの中には、道路、橋、建築物、原始林、太陽、月、人体、家屋、道具、軟体動物、植物、動物、微少細菌、などがある。つまり自然界に形態として存在している存在物、存在しようとしている未生のものの一切がある。これらは、記号となって<クレーの自然界>に棲息するものたちであって、クレーはかれらとのみ対話を交わしながら、自己のタブローに登場するように招請する。かれらは無限の形態を、かれらが自らに望む形のままに千差万別の形態をタブロー上に展開するのである。クレーが集中して明らかにしようとしているのは、かれらの形態の原型であり、形態の構成原理そのものである。限りない変態系、絶えず新しく生み出される形態とは、自然界を統括する原理である。とは創造原理そのものである。このような構成原理を明らかにしつつ、クレーは自然と宇宙の創造原理を真似ようとしている。クレーの創作の目的は<大自然と同じ豊かさ、同じ運動性、同じ独創性をもつこと>である。

「創造の根元に位置するような、ある遠い一点、それを私は求める。人間、動物、植物、大地、火、水、空気、そして旋回する総ての力、そうしたものに向かうある方式を私は探る。」

「……死んだものの中にも、まだ生まれてないものの中にも私は住む。通例の場合よりはいくらか創造の核心に身を近寄せて。だが必要なほどよりは少し遠くに。……」

これらのクレーの言葉を、クレーの様々に変化する記号群の秘密を開かしたものと読みとることは不自然ではない。「創造の核心に身を近寄せる」ためには、自然界の事物のそれぞれの形態に幻惑されてはならず、形態をより純粋に、より単純に、より精妙に、より<美的>に、より組織的に把握しなければならない。創造の構成原理を把握するためには、そのような条件を満たす<記号>によってのみ可能である。なぜなら、そのようにして生まれた<記号>のみこそ、事物の一切が分節化されて相互の関係を失い、構成的要素と非構成的要素が相争うことで調和が破壊され、微分化されることで起源に立ち戻ることができなくなった現代において、唯一事物に創造の力を新しく与えることができるからである。クレーは創造原理そのものを記号において創造した。クレー

は、生気を失ったように見える記号群をもって生の側に立つことを選択したのである。

他に類似のない図形記号がもう一つある。それは、タブローのまさに中央部に位置し、総ての記号群の中で最大の巨きさを有している。それは、船体と漕ぎ手と先導者を「代理する」記号形状だけのものであるが、「船体」は大きく湾曲し、湾曲しているその曲線でもって重力の海に浮かぼうとしているようである。両端は左右に大きく跳ね上がり、「漕ぎ手」は渾身の力を權に伝えるために倒れるほどに後ろに傾き、先導者は胸を張り、両手をいっばいに広げている。この記号の形態全体は運動を表現し、運動によって均衡をとりつつ、矩形の部分と部分の組み合わせから成る辺の接触線で構築された右に傾く重力線と対話しているようである。船の重みと水の抵抗、重力の強迫とそれに抵抗する人間の意志。この記号と地の色彩は、まさしく弁証法的な対話を交わしている、という印象からわれわれは逃れがたい。枠と接していない他のほとんどの記号群が、地の色彩との直接的対話ではなく、ブルー系の色彩と褐色の記号群の色彩の対比は、ここでは、近接ではなく浮遊を、連携ではなく限定された距離の維持を表現する。この船の図形も例外ではない。そしてそのことによって、船がいかなる力によって浮力を獲得するかを暗示する。

中央部に位置するこの巨大な図形は、中央部に位置すること、およびこの図形が発信する記号情報から、個々バラバラに、しかも均等に散在する浮遊する記号群の盟主であることが分かる。それゆえ両手を広げた盟主の先導者は、全記号群の指揮者の風情をもつ。もしこれらの記号群がある音楽を奏でているとするなら、彼はその指揮者である。専制的な指揮者ではなく、自らも全交響楽の一つのパートを、船という楽器を奏でながら全記号群の指揮を統括する指揮者である。この船と船上の人間の記号は記号群を統べる指揮記号でありながら、同時に他の記号群に対していかなる優位権も主張しない。他の記号群とともにひとしなみに「音楽の海」に浮かび、漂い流れて行く。にもかかわらず、この記号は制御された力、方向性を与えられた運動によって際立つのである。

船は創造の核心を目指して進もうとしているのである。しかし単独ではなく、この世界の事象と歴史と思い出の一切を代理する他の記号群たちとともに。これらの記号群の中には過去と未来と、生者の世界、死者の世界、未然の世界、消尽してしまった世界からの使者たちも招請されている。

クレーの墓碑銘は言う。

「この世では永遠に抱えられるすべもない私、なぜなら私の棲家は未だ生れ出ざるものもとに、そしてまたまさしく死者のもとにあるのだ。……しかもなお私の心は安らぐことなく創造のるつぼそのものに近かれと乞い願う。」

「下部」の地の形態というよりは色彩によって構成される「地盤」もまたそれ自体、前述のごとく、矩形の組み合わせによってリズムをもち、流れるような運動を表現し、たゆたう時を生み出している。タブローの地と記号群は、もはや呼び返せないほどの遠い距離ではなく、かといって親密すぎる距離でお互いの干渉を招くほどの愚は冒さない、というほどの離れ方である。画面全体がいくこへともなく流れ行き、流れゆくことで、時を生み、第四の次元を予感させる。キャンバスは二次元平面。記号群は第三次元を想定させる。「ナイルの伝説」とは、生そのもの、生の原風景であり、人類と世界の歴史である。69×61センチメートルのジュートと綿のキャンバス上のなかの世界は、限定されることにより、四枠を打ち破って外部へ流出し、無限の時に繋がる。

さて、ここで、地をなす背景の構成全体と密接に結びつく色彩を見てみよう。背景をなす色彩は、紺碧の空の蒼とその青を大地に映し出した大河の碧、紫、白などであり、しかもそれらの組み合わせから構成された中間色であって、ナイル河の風景をこの背景の後ろに予想したい人々の期待を裏切るものではない。明度の高い砂漠色の縁取りが四面を区切る。この縁取りは、枠付けとしての限定よりもむしろ、四方に広がる全風景の一部を切り取ったにすぎないという印象を与える。滔々と時をおかず流れきて、過去から未来へ流れ続けるナイル川とその遠近の風景、というより、ナイル川と砂漠とその肥沃な広大な広がりの中の、椰子の緑と。さらにそれらを基調にした全風景の中で展開される人々の生活の営みのすべてを類推してもよい。個々の事物の形と、事物の生活と歴史は、限定された色彩のそれぞれの矩形の形状の中に抽象化され、融け込んでいるようである。

スイス・ベルンのクレー財団所有になるクレーのこの絵が描かれた1937年にピカソの「ゲルニカ」も描かれた。

参考書目

- * Hans Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, 1, 2, *Hermeneutik*, 8, 9, *Ästhetik und Poetik*, J.C.B Mohr, Tübingen, 1993
- * H.G.Gadamer u.a., *Ende der Kunst-Zukunft der Kunst*, Deutscher Kunstverlag, 1985, 邦訳：フリードリッヒ／ガダマー『芸術の終焉・芸術の未来』, 勁草書房, 1989
- * Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington:Indiana University Press, 1976, ウンベルト・エーコ『記号論』 I, II, 池上嘉彦 訳, 岩波書店
- * Ferdinand de Saussure, *Cour de linguistique générale*, édition critique préparée par Tulio de Manuro, Paris, Payot, 1972, 邦訳：フェルディナナン・ド・ソシュール『一般言語学講義』小林秀夫 訳, 岩波書店, 1972.
- * Ernst Gombrich: *Art and Illusion*, Princeton, N.J.:Princeton University Press, 1969, 邦訳：『芸術と幻影』瀬戸慶久 訳, 岩崎美術社, 1979.
- * Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, *Kritische Ausgabe*, 1979, Bern.
- * Paul Klee - *Leben und Werk*, hrsg. v. Paul-Klee-Stiftung, 1987.
- * Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Faksimilierte Ausgabe, hrsg. v. Jürgen Glaesemer, 1979, 邦訳：パウル・クレー『造形理論ノート』, 西田秀穂 訳, 美術公論社, 1988
- * Rainer Crone/Joseph Leo Koerner, *Legends of the Sign*, Columbia University Press, 1991, 邦訳：R・クローン／J.L.ケルナー『パウル・クレー, 記号をめぐる伝説』, 岩波書店, 1994
- * Maurice W.M. Pope, *The Story Of Decipherment*, Thames & Hudson, 1975, 邦訳：モーリス・W・M・ポープ『古代文字解読の物語』, 新潮社, 1982.
- * Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, M.DuMont Schauberg, 1965, 邦訳：ハンス・H・ホーフシュテッター『象徴主義と世紀末芸術』, 種村季弘 訳, 美術出版社, 1970
- * ツヴェタン・トドロフ『象徴表現と解釈』, 及川馥／小林文生 訳, 法政大学出版
- * ミハイル・バフチン『著作集』, 磯谷孝 他訳, 新時代社, 1979.～