

●デイスカッション

シンポジウム 《植物を描く／植物で描く》

——ドイツ語圏の美術でたどる植物表現の可能性

日時 二〇一二年十二月二日(日)

場所 明治学院大学白金校舎二号館二四〇一教室

司会 佐藤 直樹

佐藤 今日(今日は)朝十時から非常に長い時間で、テーマも多岐にわたっていたので、参加してくださった皆さんも大変だったと思います。ありがとうございます。

午前中は、アルブレヒト・デューラー以前に関して越先生、岩谷さん、青山さん、小林先生にお話しいただきました。午後には近代に焦点を合わせ、初めに前田先生の総論、大原先生、池田さん、野田さんというふうに、全部で八つの発表をいただきました。

私も全部聞かせていただいて、どの発表も非常におもしろく、たくさん(たくさん)の刺激を受けましたけれども、前半と後半でそれぞれ、ドイツに重要な二人の名前が転換期を象徴するものとして出て

きたように思いました。前半ではデューラーがやはり大きなポイントになっていて、後半はゲーテという、万能の天才といえますか、文学者でもありながら画家、素描家でもあったこの人物の登場によって、芸術が大きく動いていったことを感じます。ドイツの美術史あるいは歴史全体を見ても、デューラーとゲーテというこの二人は、ドイツの文化を考察する時に必ず登場するわけですから、今回の植物をテーマとした研究会においても、やはりこの二人が鍵になるのだと、改めて感じた次第です。

また、このシンポジウムの「植物を描く／植物で描く」というタイトルも、前半と後半を表している気もいたしました。抽象から植物という写実的な表現に向かう様子を「植物を描く」、

逆に写実的な表現から抽象に戻っていく場面は「植物で描く」というように、前半と後半で時代の特徴を代表したように思っただ次第です。

私からはこのぐらいにして、最初に前半部分の発表に関してご質問やご意見がある方、ぜひ挙手をしていただければと思います。いかがでしょうか。

永井 東海大学の永井です。岩谷さんにお伺いします。聖堂内に飾っているリブの植物文様あるいは植物画についてのお話で、いろいろな可能性、インスピレーションの源になったであろうものも、広範囲に検討していただいたわけですが、ポアズとヤキンの柱についてはお触れにならなかつたように思います。ソロモンの神殿に飾ってあつた、入り口に立っていた二本の木のことです。ポアズの木とヤキンの木があつて、それは中世にもやはり伝統として残っていたように思います。それにお触れにならなかつたので、何かお考えがあるのかなと質問をさせていただきます。

岩谷 今回は、アンナベルクのザンクト・アンナ聖堂に注目して考察いたしました。といいますのも、この時代はたくさんのこういった植物的なりブ・ヴォールトが登場しますが、なかなか図像的にこれを象徴したものというふうには解釈するのは証拠がないといえますか、難しい。そういう中で、アンナベルクにつきましてもアンナに捧げられたこととか、主祭壇でエッサイが描かれていること、胸像があることなどという総合的な状況

から、エッサイの樹として、あるいはそこから派生して生命の樹として考察しやすいということで、今回対象を絞りました。柱についても多層的といえますか、いろいろな可能性があるかと思ひますので、まだまだ考えていかななくてはいけないと思つています。むしろ今回はアンナベルク、アンナ聖堂に絞つたことでリブ・ヴォールトの象徴性は結びつけるのが実際難しかったということです。

永井 必ずしも網羅したつもりはないということですね。

岩谷 はい、そうです。リブの形に象徴性を持つているということ自体、証明が難しいかと思ひます。今後もしろいろな可能性を検討していきたいと思ひます。ご質問ありがとうございます。しました。

佐藤 よろしいでしょうか。スライドが必要な場合は、おっしゃっていただけでは映せるようにします。

僕の受けとめ方ですけれども、この花のようなリブの文様は結局マリアとつながっている、つまりはマリアの象徴であると考えていいわけですか。「教会としてのマリア」ということをこの天井があらわしているのでしょうか。

岩谷 今も申し上げましたが、なかなかこういった花型のヴォールトの象徴性を一般化するのには難しいかと思ひますけれども、このアンナベルクのザンクト・アンナ聖堂に関しては聖アンナとの関係ということで、聖アンナとマリア、アンナベルクという名称のように、アンナとの関係が一つ。あともう一つ



図1 デューラー《草むら(大)》1503年、アルベルティーナ版画素描館、ウィーン

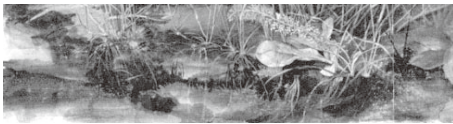


図2 図1の部分

常に美しい巻き毛、髪の毛の表現と非常に込み入った草むらの状態を比較することが主題なので本日の話とは文脈が異なりますが、カーナーもとてもおもしろい指摘をしています。それは、草むらの緑の生い茂っている部分と、その前面の地面の部分で絵の具の画材が異なっているという指摘をしています。前面部分は水たまりの表現であると彼は指摘していて、透明水彩を使って水たまりを表現すると、一方で、植物の生えている部分は不透明水彩を使って、向こうが透けないような中で、込み入った植物の生育状態を前面と背後で描き分けている

は、ご質問のように、マリアと教会、つまりエクレシアの象徴というのもあると思います。

佐藤 ありがとうございます。ほかに前半部分で質問がある方はいらっしやいますか。ご意見でも構いません。

どなたからもないようですから、司会者の僕のほうから、気になったことがありますので一つ話題を提供したいと思えます。僕もデューラーに興味があるので、越先生の総論を本日拝聴しまして、改めて《草むら》(ウィーン、アルベルティーナ版画素描館)(図1)の彩色素描をすばらしいと思うと同時に、

少し気になったことがあります。

この作品はたまたま別の文脈で、ハーバード大学の教授ジョゼフ・レオ・カーナー(Joseph Leo Koerner)という研究者が、とても有名な著作 *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* ですが、デューラーとバルドゥング・グリーンの自画像の問題を論じた研究があります。その中でカーナーは、この植物素描も自画像と関連づけて、デューラーの手法、テクニクを「神の手」に関連するものとして論じていくわけです。つまりカーナーは、デューラーの《一五〇〇年の自画像》(ミュンヘン、アルテピナコテーク)に非

興味深い見方を提案しています。

さらに、そのカーナーの優れたところは、土の中に生えている植物を描いているはずなのに「根っこ」までも表現されていると言うのです(図2)。このスライドを見ても、右側のほうに拡大図をお見せしますが、確かに、草の根が白色ではつきりと表現されています。これを越先生はカーナーと同じ文脈で用いたわけではないですが、どうしてデューラーがこのような奇妙な表現を行なっているのか気になりまして、発表者のほうから、何かこれに関してご存じのこととか、ご意見があればお聞かせ願いたいと思います。まずは、越先生、これに関していかがでしょうか。

越 なかなか興味深いご指摘、ありがとうございます。私はその自画像と関係づけられた研究は読んでおりませんが、確かにいま司会者の指摘された、根が描かれているというのは大変重要なポイントかと思えます。

一つは、湿地とか沼地にせよなんにせよ、そういう状況があるうかと。もう一つは、ほかにデューラーと称する水彩素描というのとはたくさんあって、確実なのはこの《草むら》と、それから《アイリス》の二点という、最近の研究ではそういうことになっていくわけですね。ほかの、従来はデューラー作品として通ってきたものにもやはり根まで描かれているものがあつたりして、これはデューラーの、植物素描のアトリビューションの問題とも大きくかかわってきます。ですので、一概にいま私

にここで即答できる材料はありません。ですが、一考に値する重要な問題であると思えました。

佐藤 ありがとうございます。青山さんもデューラー研究者で、デューラーに関する考察を多くなされていますが、この根っこの部分、あるいは他の植物素描にも根っこが描かれているということは興味深いのですが、青山さんはどう捉えられますか。
青山 非常に難しい問題だと思います。しかも、アイリスの素描では、根はもちろん描かれていないわけです。むしろ等身大のアイリスをナチュラル・スタディーとして見ているわけで、やはり地面から生え出た姿を捉えた素描ではありますが、同じ植物素描でも、《草むら》とはまたちよつと意味が違うと思います。

今日は越先生がお話しになったコンテキストの中で、ファン・エイク兄弟の《ゲント祭壇画》が、個別の非常に微視的に描かれた植物が、環境の中という一つのコンテキストに置かれている。そのコンテキストの中で先生がこの草むらを出されたというところに、非常に大きな意味があると私は感じました。つまりアイリスを見る、単体の植物の素描ではなく、これはある自然環境の描写なわけで、そこから私自身も今回この草むらとアイリスは分けて考えようと思ったところだったので、越先生のコンテキスト、そして佐藤先生のこの根が生えているというのは、デューラーのナチュラル・スタディーを再考させていただく非常に重要な刺激となり、目が覚めた思いで聞いております。

た。

佐藤 ありがとうございます。僕もこの機会に植物素描に關して色々と考えてみたいと思いました。

これと関連して、前田先生にお聞きします。僕は本當に不勉強で、恥ずかしくて申しわけありません。ヴェルナー・ホフマンの論文を読んでいませんけれども、「ポリフォーカス」というお話で、ゴッホの作品を見せてくださいましたね。《草むら》に表現されている視点をデューラーのポリフォーカスと言ってしまうと間違つた解釈かもしれませんけれども、このヴェルナー・ホフマンの理論を通して、果たしてデューラーの本作品を読み解くことは可能でしょうか。

前田 ヴェルナー・ホフマンの論文自体は、ハンス・ベルティングの記念論文集『歴史なき芸術？(Kunst ohne Geschichte)』に収録されています。ベルティングの記念論文集は何冊も出ていますが、著名な学者たちが寄稿する論集で小冊です。ホフマンの論文「眼差しを送ることと返すこと(Blick und Gegenblick)」もあくまでコンパクトに十九世紀を主題にしていますから、デューラーに適用できるかどうかは慎重に考えるべきでしょう。しかし、画家は、画面の組み立てをつねに統合的なひとつの文脈、ひとつのフォーカスから行なうわけではなく、ときに複数のフォーカスを与えるという指摘は大切ですね。例えばパウル・クレーが例にあげる場面をわかりやすく説明しましょうか。つまり、夜、電車に乗っていると眼の前の窓が

ラスに背後のうしろの光景が映ることがある。眼の前の窓の向こうの夜景は電車の進行と一緒に流れてゆく。けれどもある角度、ある状況だと、背後の光景が窓ガラスに映って電車の進行と反対に動くことがある。となると眼前の窓ガラスに、自分が乗っているバスや電車と同じ方向に動く外の夜景と、反対の方向に動く背後の光景とが重なってみえることになる。クレーは、これを面白がっています。この画家は、ひとつの窓、ひとつのはずの画面に異なつた動きや風景がオーバーラップすることを重視しました。ホフマンのいうポリ・フォーカスもそれと異なりません。「眼差しの多層化」と解してよいでしょう。デューラーの草むらの表現は、その意味で、とても興味深い。デューラーほどの天才は、そんなことも意識していたかもしれませんね。

それから私の関心からすると、水彩というメディアも気になります。水彩技法ではいつも透明／不透明という問題がでてきます。油彩とは比較にならないほどオーバーラップが生動する世界です。近代の画家たち、セザンヌはもちろん、ゴッホも実は水彩をすごく研究した。カンディンスキーも、クレーもそうです。水彩の明暗やにじみをめぐって画家たちはよく、半透明、半暗、半光(Halbdicht)などと表現もします。わかりにくい形容ですが、画面構造や画家の眼差しの本質を問いかける概念でしょう。

シクステン・リングボムは二冊の名著で、中世から近世への絵画の変容をアイコン・トゥ・ナラティヴとし、また近世から

近代への変化をカンディンスキー論で追究しました。抽象絵画はナラティヴ・トゥ・アイコンとみなしてもよい。この二つの変革期に身をおいた画家、近代画家たちとデューラー。もしかするとデューラーも、ポリフォーカスや眼差しの多層化を意識したようにさえ思われてきます。見当違いかもしれませんが。佐藤 僕もデューラーの画材に関して考えたことはなかったのですが、今後デューラーの芸術を考える、ひとつのきっかけにしてみたいと思います。ありがとうございます。

次にもう一つ質問です。小林先生の発表の中で、僕はこの作品を初めて見たと思いますけれども、ルーディガー・トム・リンクというドイツの作家のことを例に出していただきました。これはとてもドイツ風で、もちろんそれで取り上げてくださったのでしようが、やはりこれを見るとデューラーによる油彩画《アダムとイブ》とかは、背景が真っ黒だけれども地面に立っているような、オランダの黒い背景とは異なった感じを受けます。この文脈でドイツ的なものと僕は捉えてしまったのですが、小林先生は、ドイツの植物の絵とオランダの画家の違いみたいなものをどう考えてらっしゃるか、お聞きしたいのですが。小林 まず時期的に言うと、この時期には、まだオランダのこの手の独立した花の静物画が出てきていないので、正確に比較をすることはできません。

ちよつとルーディガー・トム・リンクに関して言いますと、一〇〇%確かではないですが、この作品は薬剤師が持っていた

戸棚の扉絵だったそうです。何でそういう推測が出るかというと、銘文が入っていて「神は言葉の中に、植物の中に、石の中に」ということで、要するに植物、石というのは薬剤師が薬を調査するための大事なものであるからです。そんなところからこういう推測が出てきたようです。

それからもう一つ、この人は六点程この手の作品を描いていますが、あと二点もやはり何か戸棚の扉絵という形で描かれたものですね。彼のこういった作品の中で一番後に描かれたものが、実はそういう装飾的な場所とか、それから銘文とかが全くなくて、まさしく私たちが言うところの花の静物画としか受け取れないようなものも描いています。それは本当に華々しくて、小さくて細かい花をいっぱい生けているような、そういう花束です。十七世紀の初めにオランダやフランドルで描かれる、そういう花の静物画ともちよつと違うところが、まず構図の点で言えるかと思えます。

それから様式面で言いますと、フランドルとオランダを比べると、大体が初期はフランドル出身の人ですが、オランダに来るとなぜか非常に線が目立つような、一つ一つの物の描き方をするようになります。どちらかというとフランドルのほうが、やわらかい線と彩色を使つてやりますね。ルーディガー・トム・リンクの純粹な静物画としていいのかもしれないと言われるものは、どちらかというとやはり線的な処理が非常に目立つもので、フランドルのものとはかなり違います。

これを見ても、先ほどヤン・ファン・エイクとのデューラーの関連が出てきましたが、トム・リンクに関していうと、ネーデルラントとの関係は必ずしも論じられないかもしれない。だからこれがなぜ突如としてこの時期に出てきたかというのは謎で、この謎を解くとドイツとオランダとの関連ももう少し明快になってくるかもしれないと思います。そのぐらいのことです。

佐藤 ありがとうございます。では、トム・リンクは本来、かなり重要な作家なはずなんです。あまり研究が進んでいないだけということでしょうか。

小林 文献に挙げましたが、ミュンスターでやった一九八〇年代の静物画の展覧会で、彼の作品はかなり詳細に紹介されています。それからこれも展覧会の情報で挙げてありますが、ゲオルク・フレーゲルに影響を与えた画家として言及をされていて、ドイツ美術史の中では注目されていないかもしれませんが、静物画研究の中では必ず出てくる重要な作品の一つになっています。

佐藤 ありがとうございます。

次は、青山先生と大原先生に關係する話題になると思います。今まで全然きちんと見ていませんでしたけれども、今日僕は青山さんの発表でヴォルフ・フーバーのすばらしい素描をたくさん見ることができました、フーバーはすごい作家だなと改めて認識することができました。ありがとうございます。特に最

後の部分で映された作品の人物像はもう本当に驚くしかありませんでした。青山さんが最後に示してくれた、カスパー・ダーフィット・フリードリヒとの関係が衝撃的ですからしい比較だなと思います。

ロマン主義の作家たち、フリードリヒもナザレ派もそうですが、特にナザレ派のユリウス・シュノルは、こういう一本の木の素描をするときに「木のポートルート」という言葉を残しています。一本の木を描くときに木のポートルートを描くということですね。それだけ、一本の木に強い思い入れがあったのだと思います。フリードリヒも、ヴォルフ・フーバーのこのような作品、あるいは過去のドイツの巨匠たちの作品をもとにして独自の作品をつくった可能性があるわけですね。私はこれに関しても知らないのですけれども、大原先生はフリードリヒ専門でいらつしやいますので、こうした比較に関してどういうお考えですか。

大原 実はいは、それにお答えするのは非常に難しいのです。フーバーの作品が版画として出回っているのならまだ見た可能性が広がってきますけれども、デッサンとして離れたところに残っている場合には、直接影響関係があるとは言及しにくいですね。それから、今「雪の中の櫛の木」が出ていますけれども、実はこれはフリードリヒの作品の中では特殊なグループに入ります。一八二八年から二九年の時期は、彼は少し体を壊しています。本来ですともっと多くのモチーフを入れた少し大きな画面

の絵を描きますけれども、この時期は小型で、今まで描いてきた絵の一部をビックアップして、独立した絵に仕立てるということをやっている時期ですね。

佐藤 では自分の家の中で過去の自作に基づく再生産、あるいは再解釈みたいなことですか。

大原 そうですね。そういうところがあります。同じような絵をもう一点描いています。両方とも枯れ木と、それから今は葉を落としているけれども、やがて再生するであろうという木の対比が基本になっていると思います。枯れ木の場合にも、この場合はちょうどドラゴンをひねっているような形をしています。やはり断末魔といえますか、激しい対比が表現されています。

それから樫の木は落葉樹ですから、冬場は葉を落としてしましますけれども、どっこい力はあるぞというのを強調するため、実はかなり時間をかけて描いた一本の木、それこそポートレートと言ってもいいようなものに、下の部分に枝を足しています。ほかの木のデッサンから枝をたくさん足したので、本来この木の個性である左横のところのすつと伸びている真つすくな枝……。

佐藤 これですか。

大原 いや、それはもともとありました。

佐藤 こちらでしょうか。

大原 ええ。その真つすくな幹と横枝が一本出るといって、非常

にすつきりしたものがこの樫の木の特徴ですけれども、それをあえて壊すぐらい枝を足しています。ですから、これは復活するのだということをかかなり言いたかったのではないかなと思います。

佐藤 ありがとうございます。付け加えますと、青山さんが発表の中でも説明されましたように、ヴォルフ・フーバー自身が木の表現に、ロマン主義的な何か情感か思いみたいなものを込めたかどうかはもちろんわからないことだと思えますが、十六世紀と十九世紀の植物表現の根底に何か通じているものを感じる事ができました。刺激的な発表をありがとうございます。

前半の発表に関してはこのようなところですけれども、会場の方で前半部分のご質問とか、今のディスカッションで何か思うことのある方はいらつしやいますか。——よろしいでしょうか。

では、後半に移らせていただきたいと思えます。後半の発表にご質問、あるいはご意見のある方、どうぞ挙手して発言ください。では永井先生、お願いいたします。

永井 またしゃべっていいですか。池田先生にお伺いします。今日はドイツの文脈ということでお話を絞られたのだと思いますけれども、フランス、アール・ヌーボーとの関係は今日全くお触れになりませんでした。ちよつと補足的にでもご説明いただけるとありがたいと思えます。

池田 アール・ヌーボーのどのあたりですか。

永井 植物をモチーフに多用したという点に関してです。

池田 私自身がアール・ヌーボーをきちんと勉強しておりませんが、そこでの植物の取り扱い方は、いまはお恥ずかしい限りですが、きちんとした回答をご用意できる状態ではありません。

永井 専門の先生が会場に残っていればよかったですね。

池田 はい。フランスのご専門の方にお聞きしないと、うかつなことは申し上げられないかなと思います。申しわけございません。

永井 ありがとうございます。

佐藤 ほかに、どなたかいらつしゃいますか。ぜひご意見をいただければと思います。

私が、池田さんの発表ですごく感動したのが、このR、グラウルという美術館長の言葉でした。今日のドイツの美術を考えるシンポジウムに本場にびったりで、「あらゆる芸術の若返りは、自然の手によって行われる」というのは、すばらしい言葉だなと思いました。

これまで僕は全くこのグラウル館長のことも知りませんが、しかしこれはカタログの一文でしかないわけですね。今日は中世から現代までの美術作品を見ていく中で植物をテーマで切ったわけですが、この言葉がシンポジウムの全てを表しているように思っています、非常に感動いたしました。ありがとうございます。

ございました。

僕はかり発言してしまうディスカッションになってしまいましたが、また質問をさせていただきたいと思います。これは前田先生と野田さんに関係する質問になります。野田さんのクレーの発表で、前田先生はもちろんクレーの専門家でいらつしゃりますが、クレーの植物の絵とゲーテとの関係に私は興味を持ちました。

どういふことかといいますと、クレーという作家はほかの作品でも、しばしば「切断する」ということがありますね。野田さんによる他の研究でも切断した作品に関して考察されたものがあつたので、それとゲーテとの関係が、とても気になりました。

何が気になったかといいますと、「収縮と拡張」という言葉ですね。クレーが、どこまでゲーテの真の意味をこの作品に託しているのか。ぜひ、ご存じのことがあつたら教えてくださいたいと思います。野田さんも今日はそういうことをおつしゃろうとしたのかなと思いましたが、作品を分断すること自体が、何か収縮と拡張そのものをあらわしているのではないかと思うのです。クレーの作品自体がまるで植物と同じようなものであるというような、少し大胆な考えかもしれませんが、クレー自身によるそうした記述とか意見みたいなものが残されているのかどうか。

前田 クレーは制作した作品を、かなりの数ですが、いったん出来上がったにもかかわらず、また自分で切断してしまう、あ

るいはそれをまた再接合する、といった方法を意図的にとりました。そもそも有機体、生命体とは、インディヴィデュウム (Individuum【個体】)、デイヴァイドできないもの、なわけだから、デイヴィデュウム (Dividuum【分割・切断]) されれば死ぬに等しい。我々だって腕を取ったり、足ははずしたりすれば、死んでしまう。インディヴィデュウムをデイヴィデュウムにすることは、インディヴィデュウム、生命体の否定なわけです。ですから、作品制作とは生成なのだ、ジェネティクな一つのプロセスなのだと行って、作品とは有機的な生命性にほかならないと主張したクレーが、なぜ作品を切断してしまうのか、という問題です。この問題をゲーテの形態学に直接結びつけることはできませんが、広い意味で、ゲーテにつらなる近代の生命形態研究に注目してよいでしょう。

発表ですこしご紹介したように、ハンス・ドリーシユという生物学者がいます。十九世紀末の世紀転換期に活躍した研究者です。ドリーシユは発生学の専門家で、有名なイエーナ大学のエルンスト・ヘッケルに学びました。ドイツのイエーナ大学、ライプツィヒ大学は近代の自然科学研究の本拠地ですが、実験という手続きをきわめて重視し、生物学でもそうした厳密な方法から豊かな成果を生みだしました。

ところで、ナポリの海岸に有名な水族館があります。世界最古ではないけれど、そう言いたくなるほどに有名かつ重要な海洋生物学研究機関です。これはナポリですから、イタリヤの水

族館と我々は考えがちですが、そうではありません。実はこの水族館は、イエーナ大学グループが全力を尽くして、アントン・ドールンというヘッケルの弟子を中心に一八七二年に開設しました。そこにドリーシユは一八九三年に赴き、約七、八年活動します。

ドリーシユの最大の実験は、胚葉、要するに受精卵が分裂してすこし大きくなった段階ですが、胚葉を試験管の中で振って、糸みたいなものを使って切断してみるやり方です。有機体なら、切断されて損傷を受ければ、その受精卵はもう成長しないというのが学術上でも常識だったわけですね。ところがドリーシユは、実験を繰り返すうちに、そうではない、実は切断したにもかかわらず、大きさは少し違うとはいえ、やはり本来成長すべき形態が同じように生まれることを発見します。これは、当時の生物学界において、かなり画期的な発見でした。

当時は、ダーウィニズムがさまざまに議論されていました。ですから前成説、後成説など、生物の進化や個体発生が注目されていったわけです。ヘッケルはその中心において個体発生は系統発生を繰り返すとの「反復説」を提唱し、世界的に知られていました。しかしともかく、受精卵から胚形成をしていく過程で、それを途中で切断してしまえば、細胞は当然死ぬか、恐ろしく奇妙な形の「かたわ」のようなものをつくるしかありえない、そう信じられていた。ドリーシユの実験はこの予断を打ちこわしたのです。形こそ少し小さくなくても、まさかほぼ本来

のものと同じものが生まれてくるとは、誰も思わなかった。これはドリーシユのきわめて大きな発生学研究上の功績で、そのためにナポリの水族館も有名になったほどです。

とはいえ、先生のヘッケルもこの発見に賛同を示さなかった。当時は、ライプツィヒ大学で物理化学を教えて触媒研究でノーベル賞をとったオストヴァルトほか、厳密な科学的方法が確立され、ヘッケルやオストヴァルトは細胞活動の科学的分析を求めました。ドリーシユは自分の発見について、あくまで生物学者として生命の不思議な予定調和的な力を想定し、それをエンテレヒーとアリストテレス的な名前前で呼んだから、大変です。ヘッケルやオストヴァルトから、古典古代のエンテレヒーなんて概念を今さら使って何だ、と攻撃、批判されました。現代からみれば、物理学の浸透圧や化学的エネルギーから生命体を説明するのではなく、ある種の自己生成運動、自己組織システム論からとらえる立場はけつして間違っていないでしょう。それはともかく、こうした議論には画家や芸術家たちも大きな関心を寄せました。形、フォルムが生まれる原点の問題だからです。実際、ヘッケルの出版した啓蒙的な動植物図版集はアールヌーヴォーほかの芸術家に人気を博しました。

クレーの切断の問題に戻ると、クレー研究の中で述べている人はいませんけれども、私自身の仮説として何度か主張しているのは、クレーが明らかにドリーシユの研究をよく知っていたことです。簡単に言えば、生命体とはいえ、それを切断しても、

破壊にいたるのではなく、興味深いことに新しい生命を獲得しうる事態がありうる、決してひずんだ形やかたわの形ではなくて、新しい生命を持ちうる、そうしたことを、クレーはドリーシユの発生学から身につけたのではないかと私は思います。

実際クレーは、ミュンヘンでフランツ・フォン・シュトゥックのもとで勉強して、うまくいかないので諦めて友人とイタリアの旅にでます。一九〇二年三月にナポリに出かけ、水族館や図書館壁画をみます。私の最近のナポリの水族館の調査で、この当時、水族館の二階図書室でドリーシユの著作がすぐに目に入ったこともわかりました。クレーはイタリアからミュンヘンに戻らずに、ベルンに帰ってしまいますが、間もなくベルン大学医学部の解剖学の講義にでたりします。これはいわゆる美術教育的な解剖学ではなくて、本当の解剖学です。

こういうところにも、有機性、生命的な形態をめぐって新しい視点を身につけようとする態度が明らかのように思います。切断や再接合という制作をめぐる若いクレーの新しい取り組みは、当時の実験発生的な議論や研究から、ヒントを得ているのではないかと。実証的資料の裏付けに乏しいのですが、そう私は考えています。

佐藤 とても刺激的なだけでなく、説得力のあるすばらしいご意見だと思えます。ありがとうございます。野田さんはどうですか。

野田 いま前田先生がすばらしいご推察をされたので、もう何

か私から特にそれ以上申し上げることはないような感じですが、それでも、確かに切斷に関してゲーテとクレールを結びつけるのは難しいのかなという感じがします。

ただ、クレール自身が日記とか造形理論の講義などで言っていることに関しては、例えば日記だと若いころのものだと思えますけれども、植物に取り木をする絵などを、何か実験をして絵を描いています。枝を一本切つて、それで取り木をするとうなるのかという実験を、図解して描いていたりというようなことがあったりします。

それから発表時にも言いましたが、一九二二年七月三日の講義の話ですけれども、作品は最初から精密に規定されているのではなくて、いずれもある時点でモチーフ的要素を手がかりに始まり、種々の期間を経て有機体に成長するのだということを言っています。少なくともクレールのそういった研究から、切斷作品を振り返ってみることはできるのではないかなと思います。佐藤 ありがとうございます。前田先生どうぞ。

前田 文字絵の問題ですが、作品の基本構造が、平行線のモチーフの中で文字が入っていくことにあるのなら、文字は音符に近いと感じられる方もいるでしょう。文字絵と楽譜との関係は、どのように考えられますか。

野田 最初はあくまで知っているところから、詩を画面、板に描いていくと。最初の文字絵の実験というのは、一九一六年の中国の詩をドイツ語訳したものから始まりますけれども、

一九一六年から一九一八年の文字絵では、色彩はまずは意味論的な基準で配置されています。

特に一九一八年の文字絵だと一番わかりやすいと思います。これですね。右側の作品ですけれども、「かつて夜の灰色から浮かび上がった色彩文字」というタイトルの作品で、銀の帯を挟んで画面上部が、恐らくは太陽が照らす空の移り変わりをあらわして、詩がそれを歌っています。そこに文字がたくさんびつしり書き込まれていますけれども、それは全体の、一日の空のいろいろな変化を歌った詩です。その詩の内容と、明け方から夕方までの空のいろいろな移り変わりが意味論的に結びつけられて、表現されています。下半分は日が落ちてから、恐らくは月が上つて星がきらめいてというような、紺色の空の色とこの詩があらわしていますが、そのままに意味的なところをそのまま色で解釈して、当てはめています。

一九一六年から一九一八年までの文字絵はまさにそういう形で、色というものをあくまで意味論的な点で評価しています。けれども一九二一年の文字絵《雅歌による文字絵「彼の口のくちづけで、彼が私にくちづけしてくれたら」》(図3)になりますと、あれは雅歌の二、三節をあらわした作品ですが、リズムというものを色であらわしていきます。これは「Er küsse mich mit seines Mundes Kuss」とかというふうには、強く発音する強音節の母音のところに特定の色を全部当てはめていくというところで、詩のリズムが感じられるようになっていくという

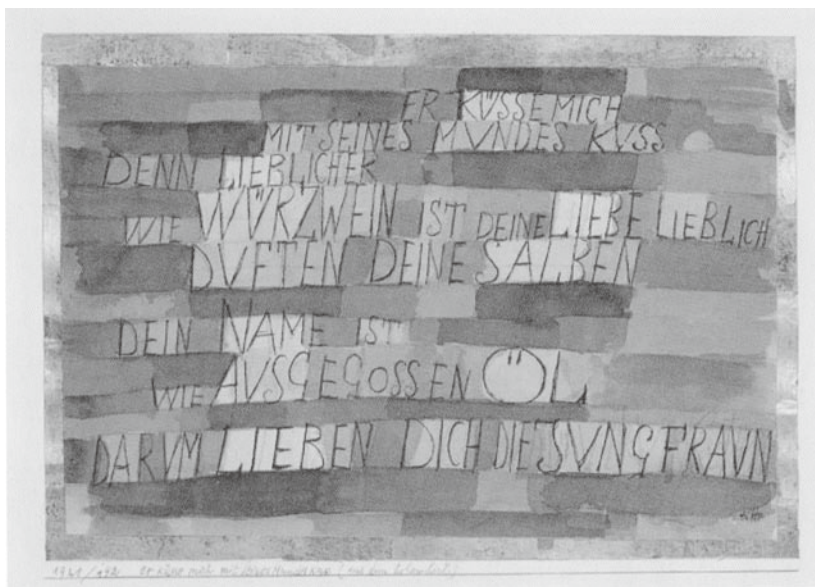


図3 クレー《雅歌による文字絵「彼の口のくちづけで、彼が私にくちづけしてくれたら…」第一ヴァージョン》1921, 142

ことで、詩の音韻的なところを目で見えて理解できるようにしていく。こら辺から音楽ということ、音ということを強くクレーが意識し、それを絵であらわしていこうと考えるようになったのではないかと思います。

実際にその後で、次のスライドになりますが、このバッハの「ヴァイオリンとチェンバロのためのソナタ第六番ト長調」の楽譜を、上のところに普通の楽譜が書いてありますけれども、その下の部分が音の長さ、高さ、強さなどをあらわしたグラフィックになっています。これで、抽象絵画をつくっていくという発想です。これはパウハウスの学生たちに、抽象絵画をつくるための理論を教えていた一つの例として音楽を使うことができるのであって、音楽と絵画の類推ということを、抽象絵画をつくるにあたってそういうふうに言っています。

文字絵というのはクレーにとつて、ある意味そういう抽象絵画をつくっていく一つの突破口になったのではないかと思います。

前田 そうですね。余談ですけども、ご存じのようにクレーは音楽家の家庭に育ち、中学生でベルンの交響楽団の非常勤団員になるほどの腕利きのヴァイオリニストでした。画家を志してミュンヘンに行っているいろいろ挫折したりするけれども、どうも見ているとあまり絶望したりしませんね。それは、ミュンヘンで音楽と一緒に演奏するような知識人の家庭に知人が多く、さまざまに啓発してくれる豊かな人脈があったからでしょう。

生涯を通じてそうです。クレールにおける絵画と音楽については研究も進んでいます。まだまだ解明すべき未知の問題もたくさんありそうです。

佐藤 ありがとうございます。

次に大原先生の、(フライリップ・オットー・) ルンゲの作品に移りたいと思います。私がとても興味をおぼえたのは、《四つの時(朝夕昼夜)》のモノクローム化ということです。色を考えていながらモノクロームの作品が成立するというところで、何かまたデューラーに戻してしまつて申しわけありませんけれども、当時ゴシック末期の民衆版画は色がつけられて最終的に完成であつたわけですが、デューラーが色のついていた版画の世界からモノクロームの世界に、彼自身のすばらしい彫版の技術力によつて転換するということがありました。ティルマン・リーメンシュナイダーも、それまで色彩が施されている彫刻の世界に色彩なしの作品を成立させるといふ、大革新がドイツのルネサンスの版画と彫刻の世界にあつたわけですが、ルンゲは新しい風景画を考える過程で、この《四つの時》に関しては、色を考えながらもコンセプトとしては色彩なしのモノクロームで世界をつくらうとしていた、そのようなことはあつたのでしょうか。何か、お考えをお聞かせいただきたいと思います。大原 いわゆる白描画の《四つの時》というのは、このプレゼンテーションでお話ししましたけれども色彩のシンボリズムをしつかり考えていて、それに合う花をみんな選んでいます。そ

れでも色彩はつけない。

それは、ルンゲがどういふ訓練を受けてきたかと関連しているでしょう。まだ非常に若い頃で、意気は盛んでしたけれども駆け出しの画家だつたわけですね。それまでどういふことをやつてきたかという、人物画を習つてきたわけです。歴史画家としての訓練を、一応受けた。新古典主義の時代と言つてもいいと思います。色というものは二の次であつて、デューラー(素描)を非常に重視する。

それはゲーテやシラーも同じで、シラーについては、色などはないほうがいいと言つたという話も伝わっているぐらいですね。それで、色彩をどういふふうに扱うかについて、まだそんなに自信がなかつたということが一つあると思います。

それから白描画というのは、当時流行の表現形式だったので、色は一応括弧に入れておいて、でも、誰かがつかない限りいろいろなことを言わなくてもきちんと通用する世界ですね。ですから、とりあえず流行しているもので、つまり色のことについてまだあまりよく訓練されていない自信のない画家にとつては、扱いやすい白描でまず試すということがあつたのではないかと思います。白描のデッサンを描いて、版画として発表して、油彩画になるまでに非常に時間がかつたというのは、やはりその間を埋める作業がかなり大変だつたのではないかと考えています。

佐藤 ありがとうございます。発表者の皆さんのほうで、恐ら

くほかの発表者に対する質問等があるのではないかと思えます。他の発表に対してご意見、ご質問のある方は、ぜひこの機会にご意見いただきたいと思えます。いかがでしょうか。もう前田先生と野田先生は色々コメント、お話がありましたけれども、よろしいですか。会場のほうで今のディスカッションに関して、また何か異なる意見とか見解をお持ちで、ぜひお話ししたいという方はいらっしゃいますか。——よろしいでしょうか。

もちろん今日、この段階でドイツの植物表現をまとめるということはできませんけれども、非常に長い時間をかけて中世から現代までを見通せて、今後のドイツ美術を考察するための良いきっかけ、特に私も全部聞かせていただいているいろいろな刺激を受けることができました。本当に、発表した先生方に心から感謝申し上げます。どうもありがとうございます。（拍手）

このシンポジウムは大原先生の発案に、私と独協大学の青山さんがサポーターする形で組織してまいりました。閉会の辞に関しては青山さんから一言頂きたいと思えます。

青山 皆様、朝から長い時間、ドイツ語圏美術史研究連絡網のシンポジウムにご参加くださりまして本当にありがとうございます。私も、今日は本当に勉強になりました。特に近現代、

ふだんなかなかこういった専門的な話を聞く機会がなかったものですから、非常に新鮮な視点をいただきました。

また、越先生に総論で、まさに先生も常々おっしゃっているけれども、植物とは本来地中海世界のもので、動物が北方のモチーフであるにもかかわらず、あえてこのドイツ語圏の美術に植物でテーマを設定して決行するというのは、中世美術の専門家である越先生にはかなりウルトラCの難題でした。ましてや、ゴシックの象徴性を振られてしまった岩谷さんもありがとうございます。ごさいます。私はと言えば、ドナウ派の、本来風景画に分類されるはずのところ、植物に結びつけるために大変悩んで、こういう結果になってしまいましたけれども、逆に絞ったことで、有意義なものが我々発表者にも見えてきた気がします。このような機会を与えてくださって本当にありがとうございます。

当然のことですけれども、イタリアもネーデルラントも、フランスも入れてこそ初めてわかるドイツ語圏の植物だなということを変更して認識したわけで、これらのエリアの専門家も呼んでこそ、このテーマが意味を持つてくると思えます。しかし発表者の人数の問題もありますし、なにしろ「ドイツ語圏」美術史研究連絡網なのですから、こういう形で組織させていただきました。本当に長い間ありがとうございます。（拍手）