

山口県立美術館ニュース

天花

TENGE

第37号

昭和63年9月1日
発行山口県立美術館



トマス・シュトルート 山口市

表紙作品解説

トマス・シュトルート

1954~

山口市(Yamaguchi-shi)

写真・カラー 1986年 41.5×58.5

コンパクトカメラの普及で、写真はいいよ簡便な手段という印象を強くしている。確かに機械的な映像は、誰れにでも容易に獲得できるし、その複製も版画以上につくりやすい。その結果、写真家は長い間芸術家としては高い地位を与えられなかったともいえるが、技術的な進歩は、誰れにでも撮れそうできて決してそうではない写真の特質を、かえって明らかにしてもいよう。近年写真において、オリジナリティについての意識が高まっているのはその現われであり、また単にテクニックとしてではなく、私たちがものを見るその見方にかかわる問題として、写真の意味がようやく認識されはじめているのである。

トマス・シュトルート(一九五四、西独)の作品は、それを観る人を感覚的に宙吊りにする。そこには、なにひとつ不明瞭なものはないにもかかわらず、時間が停止してしまつたような奇妙さがつきまとつていて、日常的な光景はこうなのだよとばかりに、どこもかしこも焦点の合った全体的な風景を見せられてしまうと、モチーフがありふれているにもかかわらず、私たちが普段見なれた風景ではないように思われる

からである。私たちの目は、視野の中のをこのように均等には見ない。意識する、しないにかかわらず、私たちは常にある特定のものをしているのであり、そのショットの連続として全体を把握するため、ある風景をそのままに見るということは事実上ないのである。しかしここでこの写真は、細部が複雑に組み合わさった全体をまさに問題と考え、実に注意深くアングルを選んでいることがわかる。絵画なら画面に必要な要素だけを抽出して、新たな空間を構成することが可能だ。風景画といえどもその大半は、現実から必要なものだけを取り出した主観的な解釈に基づくものであることはいままでもない。そうではなく、まるごとの風景を抱えこみながら、いかに現実の空間を特徴づけることが可能か。これがここでこのテーマであるといえよう。

では、そうして表わされたものは一体なんなのだろう。観光名所のな場やエキセントリックな表情をもつものでもなく、ごく日常的な風景のなかにこそ、歴史的な背景をもち、現在にいたつた私たちの生活そのものと切り離せない美意識がある、とシュトルートはいう。いつてみれば、玄関や客間だけではなく、茶の間や台所さえ、美に対する考え方の現われるところだというわけである。そしてここで重要な要素は、道と、構造物が空を背景に浮きたたせる輪郭線とである。道は、人びとの行き交う公的な空間であり、構造物の組み立ては、お互いの形に影響を及ぼしながら選びとられたせいはいっぱいの個性である。つまり、いろいろな考え方がはいり込んでこの街角は形成されているのであり、良くも悪くも、「いま」「ある」その姿において何ものにもかえがたいモチーフなのである。おそらく、彼が人通りのない時間を選んでるのは、そうした空間の質を際立たせるためであり、遠近法のきいたアングルを採用するのも、そのせいだといえるだろう。

しかし写真家は、その空間の意味を解釈するのではなく、また叙情的にその場に感情移入しようとするのでもない。ある街角にたたずみ、人びとの日常の営みに目を凝らし、もつともその街にふさわしい空間を切りとろうとするのである。それは写真ならではの表現であり、いかにスタイルを真似ることが容易だとしても、本質的に彼個人の力量に負う作業といわざるをえないだろう。

(普及主任 高田美規雄)

豊饒なる インド美術展

今回の『豊饒なるインド美術展』

には、なんらかの形で動物のモチーフをふくんだ古美術作品があつまられている。そしてこれらは彫刻、工芸、染織、絵画など美術のさまざまな分野にわたっている。そのなかでこの機会に最も多数の作品をみるこができるのは絵画の分野である。全出品件数二四一のうち六五件が絵画であり、しかもそれらすべていわゆるミニアチュール (Miniature 細密画) であるから、覧展会のテーマすなわち動物が如何に表現されてきたかという問題に加えて、ミニアチュールそのものに注目してみても本展の場合意義深い。本展観覧の手引きとして、以下に簡単にインドのミニアチュールについて述べ

てみよう。

インドの絵画は、古代ではアジャンタ石窟などに代表される仏教壁画が主要な遺品といえるが、中世以降はこれらにかわってジャイナ教やヒンドゥー教の絵画および世俗画、それも壁画にかわって写本挿絵などのミニアチュールが多く制作された。これらインドのミニアチュールのうち代表的なものとして、アグラやデリーにおかれたムガル帝国の宮廷を中心におこなわれたムガール (Mughal) 絵画と、北西インドのラージプターナやパンジャブを中心としたラージプット (Rajput) 絵画がよく知られている。この2つのスタイルはいずれも一七世紀から一八世紀にかけて盛んに活動し、おなじ



ライオン頭部浮彫

ミニアチュールという絵画技法をもつばらにしている。にもかかわらず両スタイルの作品からうける印象は若干異なっており、それぞれ別の魅力をたたえている。

バーブル (一四五—一五三〇) がムガル帝国の基盤を築いてのち孫のアクバル帝 (一五五六—一六〇五在位) のときには、帝国はアフガンから中インドまでの広大な版図を領有するにいたる。この大帝國はその後も繁栄を重ね、歴代の帝王のもとで建築や美術工芸が宮廷周辺で大きく発展した。そのなかで盛んに制作されたのがムガール絵画で、ムガール帝国宮廷のペルシア趣味を如実にしめす様式をそなえている。ムガール絵画は宮廷周辺の風俗、肖像、

動植物などを主題として、それらを写實的に描くが、これに影響をあたえたのは一四世紀末以降のペルシア絵画で、それは世俗的な主題を繊細な線描と優雅な色彩で描くものであった。

ムガール朝では、アクバル帝のときに帝の保護のもとムガール絵画が描き始められる。ムガール朝はペルシア同様イスラム教を奉じ、偶像の制作・崇拜を禁じたため、イスラムの宗教画は描かれなかった。しかし他の宗教や絵画そのものについては禁制はなく、ペルシアと同じく芸術としての絵画は世俗的な写本の挿絵を中心として発達していった。アクバル帝の伝記作家は、帝が「画家の眼は真理を見るようになった」と述べた、と記して彼の絵画観についてふれているが、彼の画院にはインド人、ペルシア人その他の画家が高給で召し抱えられ、さかんに活動していたようである。アクバル帝の時代にインドのミニアチュールの発達の基礎がすでに築かれていたといえる。ただ、彼の時代にはペルシア絵画の直接的影響下にあつたため、色調が重く堅い感じのペルシア絵画に似た形式主義的な画風にとどまっており、ペルシア絵画を吸収発展させた真に

優れたムガール絵画の出現は、つぎのジャハーンギール帝（一六〇五—二七在位）の時代を待たねばならない。

ジャハーンギール帝はアクバル帝よりさらに画家に厚遇をあたえた。かれは自分の肖像画家に帝国最高の位であるカーンの称号すら授与している。帝は数人の画家の分業からなる肖像画をみて、どの部分をだれが担当したか正確に指摘できたといわれ、帝みずからの主導でムガール絵画が隆盛をむかえた事情が想像できよう。こうした状況は多くの優れた絵画を生み出し、海を渡ったこの時代の絵画が、同時代の画家であるあのレンブラントによって模写されたと伝えられるほどの優秀さを誇っている。



牛と共に夕暮のプリンダーヴァナへ帰るクリシュナ

ムガール絵画においても工房制作が一般的で、線描と彩色は別の画家によってなされていた。なかでも仕上げの描き起こしの線が最も重要視され、そのできばえが絵の優劣を左右する。彼らのひく線は正確にもの形態をとらえ、たとえばラージプト絵画と比較してはるかに現実的な迫力をもっている。ラージプト絵画における線が、より堅く、輪郭線的意味あいが強いのに対し、ムガール絵画の線描は、線による、ものの実体把握をめざしている。彩色においても、ラージプト絵画のそれが濃い原色を平板ともいえるような概念的な方法でおこなうのに対し、ムガール絵画は中間色を多用して、濃淡による自然な立体感を獲得している。肖像画や動植物の絵といった主題が多いこととあわせて、自然主義的という言葉がムガール絵画に対してもつとも相応しい形容であろう。

つぎにラージプト絵画についても若干述べてみよう。ラージプト絵画はラージヤスターニー派 (Rajasthani) とパハーリー派 (Pahari) に大きく二分される。

これらはさらに細分され、その様式はとくにムガール絵画の影響の度合いによってさまざまなのがあるが、その違いは必ずしも明確であるとはいえないようである。ただこれらのうちで早くからおこなわれていたのはラージヤスターニー絵画で、中世の經典挿絵などの古典的な仏数絵画に連なる伝統のもと、一七世紀以前にムガール絵画にさきだつて制作活動をおこなつたらしい。初期の作品は現存する中世写本と良く似た類型的表現ともいえる様式をしめしている。ムガール絵画が宮廷周辺でおこなわれたのに対して、ラージプト絵画を生んだ北西インドのラージプト族は土着の武人階級だったので、古代以来のインド絵画の伝統にねぎした庶民的な画風がよろこばれたのであろう。もちろん、宮廷でのムガール絵画の隆盛にともなつて、じよじよに自然主義的傾向があらわれ、透視遠近法や陰影法の採用が部分的にみられるようになってはいくが、ムガール絵画にない純粹にインド的な魅力は、とくにその主題がイスラム化以前から深く民衆のなかに根をおろしたヒンドゥー教の物語を多くあつかっている点において、失われることはなかった。

(ヒンドゥー教でもっとも重要な神ヴィシュヌ神の化身)をめぐる冒険と恋愛と結婚の物語である。一つひとつの場面をここで解説はできないが、いずれも英雄的活躍をみせる若い牧童クリシュナと牧女ラーダーの愛と結婚、あるいはそれと同内容が現実の男女のあいだでおこるという内容である。「クリシュナ・リーラ」の複雑な説話内容、そしてその各エピソードを形作る複雑なモチーフは、インド古来の宗教的教養なしには理解することはできないが、絵は宗教的理想を平明な画風で描きだし、独特の魅力を遺憾なく発揮しているといえる。大まかな内容さえわかれば絵を読み解くおもしろさも倍増するだろうから、興味のある方はクリシュナの物語だけでもしらべて展覧会をご覧になることをおすすめする。

以上簡単にインドのミニアチュールについて解説してみたが、歴史的な記述が多くなつてしまい、いさか皆さんの興を削ぐことになつたかもしれない。百聞は一見にしかず。当館で六〇点以上のミニアチュールをご覧になれば、その魅力を十分に堪能できるとおもふ。

(研究員 福島恒徳)



豊饒なるインド美術展によせて

秋山光文



ヴィシュヌの10の化身より

今回の「豊饒なるインド美術展」は、様々な造形美術に表れた動物表現を通じて、インド文化をより身近なものとして理解しようという試みであるが、その予備知識としてインド美術全体（パキスタン、バングラデッシュを含む所謂インド亜大陸で行われた造形活動全般）の歴史的展開を跡づけてみたい。

◆インダス文明期（前二三〇〇—七〇〇年頃）

インドにおける本格的な造形活動は、紀元前二〇〇〇年頃を最盛期として栄えたインダス文明の時代、つまり中心に東西一六〇〇キロメートル、南北一四〇〇キロメートルという広い範囲に互って展開し、焼煉瓦を用いた立派な下水施設を備えた人類初の計画都市の跡は一九二〇年代に相次いで発見されたハラッパー、モヘンジョ・ダロをはじめ現在までに大小三〇〇近くが確認されている。インダス河を利用した自然の溢流農業

を基盤とし、海上交易を通じてメソポタミアと関係を持っていたことがこれまでの調査によって明らかになっているが、大規模な都市であった前記二遺跡にしてもエジプトやメソポタミア文明にみられる壮大な神殿や宮殿の蹟は全くみられず、この文明の担い手が普通の人々であったことを物語っている。従ってこの文明の出土遺品の大部分は土器・土偶の類で占められ、二大都市遺跡から発見された石彫や青銅像（何れも高さ二〇センチに満たない）はむしろ例外的な存在である。このテラコッタの遺品には地母神と思われる豊かな装身具をつけた女性像をはじめ、日常生活を彷彿とさせる牛車や種々の家畜、玩具とおぼしき首を振る牛、車のついた鳥、木を昇り降りする猿など微笑ましいものが多い。更に通商・貿易の際に捺印用として使われたとみられる、二―七センチ四方で表面に瘤牛・象・犀などの動物や神話的な人物像と共に、未解読の文字が刻まれた凍石製の印章が、各地から二〇〇〇点近く発見され、この文明を特色づけている。謎の多いこの文明は前二七〇〇年頃急速に消滅して、その後北方から侵入したアーリア人が北インドに定住し、ヴェーダ

と総称される諸文献を基盤とした現在のインド文化の淵源を確立する前六世紀頃まで、歴史的にも考古学的にも不明な部分が多い。

◆古代初期（前五世紀―後一世紀）

前六世紀の終わり頃に発生した仏教は、本格的な造形活動に最も早く関心を示したことでインド美術上大きな存在であるが、少なくとも釈尊が在世していた時代（前五六六―四八六年頃）に仏像が制作されていたという考古学的な証拠は全くないばかりでなく、仏教美術そのものが盛んであったという事実もないのである。前四世紀終わりに興されたマウリヤ朝の第三代にあたるアショーカ王（在位・前二六八―二三二年）は、深く仏教に帰依したと伝えられ、各地の仏蹟を巡拝し記念の石柱（柱頭にインド古来の四聖獣、象・牡牛・馬・獅子を頂く）を建立したほか、釈尊の遺骨を祠った仏塔（ストウパー）を全国に造立し、伝導僧を派遣して仏教布教活動を実践した。これを契機として、仏教では前二世紀の中頃から仏塔の造立や増広（古い仏塔を拡張する）が最も功德ある行為として奨励されたこともあり、俄かに造形活動が活発化した。やがて仏塔を囲む玉垣（欄楯）や塔門の裝飾

として釈尊の前世物語である本生話（ジャータカ）や、釈尊の生涯を表わした仏伝などの仏教説話を主題とする浮き彫りが施されるに至り、ここに本格的な仏教美術が成立した。

中インドのパールフトから発見された遺例では、画面の枠外に主題銘を伴う場合が多く、銘記なしには内容が把握出来なかつた最初期の仏教美術として特に重要である。時代が下るにつれて構図も細かくなり表現も豊かになるが、釈尊の一代記を示す仏伝図では、法輪・空座・聖樹・足跡などの象徴的な代用物で釈尊の存在を暗示する「仏陀なき仏伝図」と呼ばれる表現方法があらゆる不便を忍んでも固執された。こうしたなかで、中インドのサーンチーの丘にそびえる大塔は、現存するなかで最も形が整い、しかも夥しい説話図浮彫を備えていることで、特筆に値する。

◆古代中期（後一世紀―後三世紀）
マウリヤ朝滅亡後、インド各地で地方勢力が新たな活動を開始した。特に西北インドでは、アレキサンドロス大王の遠征（前三二六年頃）以来ヒンドゥークシユ山脈の北方に居住していたギリシヤ人達が次第に南下しガンダーラ地方を中心として勢力を持った。やがてこの地方には西

方からサカ族・バルティア族が次々と侵入し、長期間に亘つてヘレニズム文化を伝えたことにより、この地方で西方色の濃いガンダーラ美術と呼ばれる独特の様式が産み出された。

一世紀中頃にバクトリヤ地方からクシャーン族が侵入し、広く北インドを制圧した頃から、仏教美術に新たな展開が見られる様になる。先ず一世紀末頃、仏伝図の主人公として仏陀像が登場したことを契機として、これまで絶対に表わされることのないかたがたの仏像が制作されるに至つた。ガンダーラでの仏像出現とほぼ同じ頃、中インド北部のマトゥラーでも純インド風の仏像が制作されることになる。しかし両者は様式的に全く別のものであり、少くとも片方の影響でもう一方が制作されたとは考えられない。即ちガンダーラでは専ら暗青色の片岩や干枚岩が用いられ、像容も波状の長髪を頭頂に結び上げた西方的な顔立ちで、身体を覆う衣を刻出して全体にギリシヤ・ローマ的な写実性に基づいている。一方マトゥラーでは、黄色斑入りの特徴ある赤色砂岩が用いられ、頭部は剃髪で巻貝型の髻を結び、雄渾な若々しい顔容で胸を張り、殆んど地肌が

透ける程薄く見える衣が右肩を露出した状態（偏袒右肩）に表わされて純インド的な作風を伝えている。この仏像制作は三代目のカニシユカ王（二世紀中頃登位）の頃最も盛んとなった。この王は自ら仏塔を建立したと伝えられ、大王カニシユカの名を刻んだ銅製の舍利容器も王都ブルシャブラ（現ペシャワール）郊外から発見されている。ただし王の在位年代や舍利容器の制作年代など未だに解決されない問題が多く残されている。これより約一世紀遅れた三世紀後期には、南インド・アーンドラ地方で行われていた仏教美術でも仏像の制作が始まり、この時代は仏教美術の本質に変化があらわれた画期的な時期といえよう。

◆グプタ時代（四世紀―六世紀）
四世紀に入ると、北インドの政治的混乱状態が終息し、長い間続いていた異民族支配に代つて純インド文化を継承するグプタ朝が興つた。四世紀末に登位したチャンドラグプタⅡ世（在位三八〇年頃―四一四年頃）の時代に版図はガンガー河流域から中インド、さらにはデカン地方にまで及んだ。代々の王が特に学芸復興に尽力し宮廷に芸術家達を招いて創作を行なわせたりした。その結

果、多岐に亘る造形活動が各地で盛んになり、仏教美術では「グプタ様式」と呼ばれる最も完成度の高い彫刻様式が五世紀前期にマトゥラーで確立した。その後サールナートにも伝えられたこの様式は、やがてインドのみならず広く仏教世界の軌範として中国や東南アジア諸国にまで波及するに至つた。またデカン地方一帯では、グプタ朝と同盟関係にあったヴァーカーカ朝の下で石窟寺院開鑿が進んだ。有名なアジャンター石窟には、内部を飾る極彩色の壁画が現在も残っている。すべて仏教的内容を主題としながらも、グプタ時代の優美な宮廷生活をしのばせる世俗的世界が描かれており注目される。

一方、これまで造形活動に余り関与していなかったヒンドゥー教は、あらゆる社会階層に浸透しながらインド全土に広まったことにより、神々の住居である神殿を造立し、これを彫刻や絵画で飾る習慣がこの時代に漸く本格化する。ところで、インドの民族宗教であるヒンドゥー教は、アーリア民族のヴェーダの宗教（バラモン教）と非アーリア系民族の信仰・儀礼などの諸要素が、長い時間のなかで融合し体系化されたものと考えられる。思想的な基盤とな



三面のヴィシュヌ



彌猴の奉蜜（「八千頌般若経」より）

る『ラーマヤナ』、『マハーバーラタ』の二大叙事詩や『プラーナ』と呼ばれる一連の文献は、二大神シヴァとヴィシュヌにまつわる様々な神話を伝え、いずれもこの時代までに現在の形に整えられた。これを背景として様々な神像が制作されることになるが、静的・内省的な仏教美術とは対照的にヒンドゥー教の神々は活動的であり、神々の超人間的な力を示すために多面多臂像とする場合が多い。五世紀初頭（四〇二年頃）の奉獻銘を有する中インドのウダイギリ石窟は、最も早く造立されたヒンドゥー教石窟寺院として知られる。なかでも第五窟のヴィシュヌ神の野猪の化身（ヴァラーハ）を形どった高浮雕は、圧倒されるばかりの迫力で内面にみながる生命感が生き生きと表現され、ヒンドゥー教美術のもつ強烈な個性をその劈頭から遺憾なく発揮していることを示す。その後、六世紀に入るとそれまでの仏教美術を凌駕し、こうした造寺造像活動の主導的立場はヒンドゥー教が握ることになる。

◆中世前期（七世紀中頃—一三世紀初頭）

グプタ朝滅亡後、インド各地に大小いくつもの王国が出現し対立する。

造形美術はそれぞれの地域性を発揮し、独自の地方様式を展開させながら特にヒンドゥー教美術に属する寺院建築、種々の神像彫刻の遺例が急激に増大する。なかでも七世紀から九世紀には優れた遺例が多く、この時代にヒンドゥー文化が大きく展開したことを示している。遺例には石窟寺院・岩石寺院といった大規模なものも多く、エローラ、エレファンタ、マハーバリプラムなどが代表的である。一方、寺院建築造営も八世紀頃から盛んになり、一三世紀頃までインド南北の各地に夥しい数の寺院が建立された。構造的な相異から北型と南型に分類され、北型を代表する遺構としてチャンデーラ朝の下で造立されたカジュラーホ（一〇—一一世紀）の諸寺が特に外壁を飾る見事な彫像類と共に注目される。衰退著しい仏教美術は東インドのパール・セーナ朝下で青銅製や玄武岩を用いた密教像が厳密な儀軌（図像）に従って制作されたに過ぎない。

◆中世後期・近世（一三世紀—一九世紀）

インドにイスラムの勢力が侵入した一三世紀初頭から、インド美術は新たな展開をみせる。偶像崇拜を禁ずるイスラム教徒は宮廷建造物、墓

廟、モスクなどの建築造営に力を注ぎ、それを装飾する工芸技術も急速に発達した。しかし、一方でヒンドゥー教の勢いも衰えず、次第にイスラム美術のなかにインドの伝統的要素が融和した独特のインド・イスラム様式を生じた。ムガル朝の下では代々の支配者が愛好したこともありペルシャの細密画が移入され、ペルシャの技法の伝統画がジャハンギール帝（在位一六〇五—一七〇七年）の時代を頂点として制作された。全体に、洗練された作風を伝え、夢幻世界と現実世界の融合した不思議な味わいを有する。

これに刺激を受けたことにより、ヒンドゥー教美術にインド神話の絵画化という新しいジャンルが生じた。特に西インドのラージヤストーンとパーンジャブ地方で二大叙事詩やクリシュナ神崇拜に基づいた、色彩感覚の豊かで大胆な画風が生まれ、一般にラージプト絵画と称される。

いずれの時代にもインド美術は、現実をそのまま再現するのではなく、理想化、観念化された姿に置き換えた独特の造形表現を形成しているのである。

（お茶の水女子大学助教授）

エッセイ

ひたすらに歩き、見る I

足立明男

職業柄か、いつでも、どこでも、美術がついてまわる。訪問地の美術館に入る、画廊を覗く、作家ゆかりの建造物が目につく。人と話せばすぐ展覧会の話題へと流れる。まして今回のような展覧会絡みの出張研修ともなれば、尚更である。

六月三日午前十一時五十分成田発、KL八六二便、オランダのライデン国立古代美術館長シュナイダー氏や森さんたちに同行。初のヨーロッパへ出張。シベリヤ上空を西へ、蛇行するアムール河、バイカル湖、眼下のパノラマを地図で追う。いつの間

にか香月泰男に想いを馳せる。視界いっぱい広がる荒野を注視する。北海沿岸にそって南下、海洋から流れ込む厚い雲の合間に、陽を受け輝く海岸線や点在する島々。

時間を忘れている間にアムステルダム郊外のスキポール空港に着陸、二十三時四十分。現地時刻に改める。まだ夕方の六時である。

空港ロビーで館長一行と月曜日に再会を約して別れる。三浦さんの車でホテルに向う、陽は高い。チェックイン。側を走るアムステル運河に、古いレンガ造りの建物が、赤く影を写す。ゆったりと流れるように、ボートや水上タクシーが行き交う。日没は十時頃と聞く。

六月四日、早朝、ニュー・スピーヘルの骨董屋通り、それぞれの顔をもらった古い建物が並ぶ。切妻の屋根、ヘーヘルと呼ぶのだそうだが、街並を歩くだけでも楽しい。陶磁器、ガラス工芸、絵画、日本の古美術も結構店頭を飾っている。

開館時間が近づく。美術館広場のゴッホ美術館へ向う。既に百メートル近くの人の列。かつて一九〇五年隣のアムステルダム市立美術館で開催されたゴッホの個展は、二ヶ月

間の会期で、入館者数は二千人に足りなかったという。今では、ゴッホ美術館は年間百万人突破。

館内に入る。常設展に併せて、「ゴッホと新印象主義」と題したテーマ展があった。欧米各地の作品を借用しての見ごたえのある内容。自館のコレクションがポジションを得ている、少し、ゴッホについて利口になった。ラッキーだった。

午後、時間いっぱい館内ガイドブック片手に、国立美術館を歩き廻わる。十七世紀を中心とするオランダ美術全般の作品に堪能。半日では全室は到底無理。

帰り道、混雑するノミの市に巻きこまれてしまった。ホテル名を言うのと、ペラペラしゃべりながら、二、三人の若者がゆび指して教えてくれた。親切がうれしかった。

日曜日、三浦さんの案内でデルフトへ。時速百二十キロ、無料の高速道路をスピードを上げる。一面の牧草地、乳牛、羊の群、地面より水位の高い運河、点在する風車、教会の塔の見える小さな集落、水を制した強靱なエネルギーはどこにも見えない。のどかで、いい景色である。

デルフトの街のほぼ中央、ゴシッ

クの新教会とバロックの市庁舎にはさまれたマルクト広場で車を下りる。フェルメールの生家から運河に囲まれた細い道を散歩。馬車とすれちがう。オレンジ公ナッソー家の住居が博物館、十六世紀の調理場がそのまま保存されている。絵画、銀器、陶器、タピスリーなどの展示。その一室にコンテンポラリー・アート、意外に新鮮。よくマッチしている。アンティーク・ショップに立寄る。案内された地下室の明りとり的小窓、目の高さに運河の水が流れている。古いデルフトタイルの素朴な図柄が目についた。

週末をフリーに終えた翌六日の月曜日、約束の十時、ライデンの国立古代美術館の玄関の扉をたたいた。館長や学芸スタッフと談笑の後、早速、来春の展覧会リストによる作品の確認に入る。美術館の外観は、周辺の建物と大差ない。館内のコレクションの質と量に驚く。展示も分類・整理され体系的である。おびただしい作品群の中から一点一点の出品作品を相互にチェック。目移りする作品の中から出品の追加注文。その都度、館長は、キューレターのハルバルツマ氏と相談。うなずきながら



ボーイマンズ美術館売店



オルセー美術館



ライデン国立古代美術館にて

空港へはすべり込み覚悟で、予定変更。ロッテルダムはボーイスマン美術館へ。かけ足鑑賞。中世から現代までのコレクション、幅広い展示で現代アメリカ美術が、フロアを圧倒。ライブラリーも充実。いいムードの静かな老紳士の看視。じっくり時間をかけて鑑賞したい美術館。空港に直行。パリーに移る。車の渋滞、可成り遅れてホテルにはいる。美術館めぐりには格好な場所の宿だ。明日から訪ねたい美術館を目でマークするために、セーヌ川のほとりを散歩。シテ島のノートルダム聖堂

検討を約束。日本巡回が終了すれば、同館でも同じ内容でテーマ展を開催することのこと。内容の構成、コンセプトには慎重で、日本展の会場構成もデザインはオランダで考えたいとの意向。納得できる。
昼もかなりすぎて外出。館との共同研究体制も整っているというオランダで最も古い歴史のあるライデン大学が運河をはさんで対岸にある。日本語科もあるそうだ。
シーボルトの家を窓越しに見るレストランで会食。新鮮な油のつた北海ニシンの刺身、名物と聞く。

まで足を伸ばす。堂の偉容にレンズを向ける。十年くらい前だったか、フランス革命のとき破壊されたゴシック様式の石彫の破片が発見されたという話を何かでみた。近付きながらシャッターを二度、三度。突然、目の前を若者が猛スピードで駆け去る。警官が追う。市民のひとりごとが押し寄せた。堂内を一巡。急ぎ足でホテルに向う。夕暮れは思いのほか早かった。
六月八、九日の二日間は、美術館めぐり。オルセー、ルーブル、ボンビドー……。一つでも多く、ひと目だけでも、貪欲な気持。ただひたすらに歩き、見る。
グランパレの「ジャポニズム展」熱心な外国人鑑賞者の姿勢に引き込まれる。観光ツアーコースとなっているような美術館とは雰囲気異なる。関係者の努力に頭がさがる。今後、日本の文化も積極的に紹介し、交流を深めることの必要性を、この鑑賞者たちの中に見出す。
オルセーやボンビドーに見る資料室、図書室、研究センター等市民のための奉仕と研究の場は充実、徹底している。

(当館副館長)

グリューネヴァルトの『修業時代』、 あるいは美術的背景について

安井雄一郎



四聖者図 部分

「質的には比類がなく、また量的には慎ましいマッティアス・グリューネヴァルトの作品は、漂流する木片のように、彼の時代のなかを漂っている。私たちは、彼がいつどこで生まれたかも知らないし、個人的に画師に就いたのか、もしそうなら誰が彼の師であったのか、という疑問にすら明瞭な答えを欠いている。」
(B・ザーラン 一九七二年・ミュンヘン)

「美術史家にとってマッティアス・グリューネヴァルトは容易に語り得る画家ではない。逆に、彼は孤立した例外的な存在であり、その歴史とのつながりはユニークで把握難い。……彼の事物の表現法は、いったんテーマ内容から離れてみると、それ自体においてユニークな現象である。多義的のあまり、この画家は、彼が生きた時代、制作した場所いずれとも結びつけ難い。どこにもその由来

を求めることが難しい様式をもつ中世末あるいはルネサンスの画家を彼以外に挙げることは殆ど不可能である。」(G・シエーヤ 一九六九年・ニューヨーク)

H・A・シュミット(一九二一)、W・K・チュルヒ(一九三八)の両基礎研究が出て半世紀を経る。しかし、にもかかわらず、あらたに出たグリューネヴァルトのモノグラフィの序文で、必ずといっていいほど目にするのは、以上のような感慨である。

これが二六世紀ドイツ絵画史の最高傑作の一つ、コルマルルの『イーゼンハイム祭壇画』を制作し、あるいはデューラーの『四使徒』と並び称される『聖エラスムスの聖マウリティウスとの出会い』を描いた画家、そしてウリエル・フォン・ゲミンゲンとその後継者アルブレヒト・フォン・ブランデンブルグの二代にわたってマインツ大司教に仕えた画家グリューネヴァルトの実像である。

グリューネヴァルトの生涯でもっともはつきりせず、したがってもっとも諸説入り乱れるのは、一四〇〇年代後半期に推定される画家の初期の時代である。彼はどのような修業

時代を送ったのだろう。

〈出発点と問題点〉

グリューネヴァルトの制作史で二つの頂点をなすのは、『イーゼンハイム祭壇画』と『聖エラスムスと聖マウリティウスとの出会い』である。前者より以前の作品で、異論なくこの画家に帰属されるものとして五作品九点のタブロー(板絵)がある。列記すれば、つぎのようである。

- ①『リンデンハルト祭壇画』(『一四人の守護聖人』『苦悩の主』)
- ②『嘲弄されるキリスト図』
- ③『バーゼルの十字架図』
- ④『小十字架図』
- ⑤『四聖者図』(『聖ラウレンティウス』『聖ツィリアクス』『聖エリザベツ』『聖ルチア』(?))

このうち制作年が確定できるのは、祭壇の外枠に制作年銘をもつ①で、一五〇三年の作品。他の記録から、ほぼ間違いなく制作の上限と下限が推定できるのは②と⑤で、前者は一五〇四〜〇六年、後者は一五〇九〜一一年。残る二点③④は、様式のうえから上記作品の間に描かれたと推定される。

これら「初期」作品にどのような

画家との影響関係が認められるかによって、また画家の生年をいつごろに推定するかによって修業期のグリューネヴァルトが浮かびあがってくる。生年にツンフトの定める規約を計算すると、そこから彼のおおよその修業年代が引きだせ、その年代に活動していたある画家との影響関係が認められれば、それはとりもなおさず子弟関係と見なされ得るからである。

だが影響関係については、上記の「リンデンハルトのタブロー」①、ミュンヘンの嘲弄図②、パーゼルの十字架図③に先行して、グリューネヴァルトに現在知られる作品群の序曲をなすような、あるまじった美術上の仕事があったことは疑いを容れない。「現存する謂所、初期作品の」人物像の完べきさ、自然らしさ、その確信に充ちた佇い、正確な動き、迷いのない把え方、多



小十字架図

様な心情表現などは、長い間つづけられてきた自然主義の帰結と見なさなくては説明がつかない」というチユルヒの正当な意見もあって、現存する「初期」作品のモチーフや様式上の類似がただちに初期の師弟関係にむすびつくとは即断できない。

もう一つ問題をむつかしくするのは、宗教改革に端を発した一六世紀前半期の偶像破壊運動である。チユルヒによると、この時代に制作されたメイン・フランケン地方の絵画作品で破壊から免れ得て二〇世紀に伝存したものの比率は、推定される全体の二パーセントにも満たないという。他の地方についてもほぼ似た状況が想像される。とくに思想的に急進的だったカルヴィン派は、カトリック教会美術にたいする破壊活動も徹底していた。そのカルヴィズムの定着したスイスに隣接するエルザス・シユヴァーベン地方の被害が甚大だったことは、宗教改革が浸透していった当時、パーゼルに仮寓したエラスムスの書簡などにもうかがえる（パーゼル滞在は一五二一—二九）。

ところが、この地方こそ、一五世紀ドイツ美術の中心地の一つであり、グリューネヴァルトが修業期を送ったと考えられている地方なのである。

こうして宗教改革、農民戦争へとつづく一連の出来事によって当時、教会をかざっていた美術作品の多くが失われた。そうした作品のなかには、子弟関係を示唆する作品もふくまれていたに違いない。

このようにグリューネヴァルトの側にも、また画師の側にも、その双方の関連を見さだめるには困難な条件があり、それを反映するかのよう

に画家の修業期については区々多様な意見がある。

しかし、こうした意見は、それらが入り乱れるほどに興味ぶかい。それぞれ意見は、それぞれにグリューネヴァルト芸術の背景をなす一五世紀後半期のさまざまな美術¹¹時代の様相を逆照射してくれるからである。以下、そうしたいくつかの意見を見ていきたい。

(以下次号)
専門研究員

1. Saran, Bernhard: Mathias Grünewald, Mensch und Weltbild (W. Goldmann Verlag 1972 München) 序文
2. Scheja, Georg: The Isenheim Altarpiece (Harry Abrams 1969 New York) の序文
3. Schmid, Heinrich Alfred: Die Gemälde und Zeichnungen von

Mathias Grünewald (Verlag von W. Heinrich 1911 Strassburg)
Zülich, Walter Karl: Der historische Grünewald (F. Bruckmann Verlag 1938 München)

5. ①リンデンハルト教会教会蔵。中央廟に三体、左右翼に各二体の彫像を置く祭壇で、翼を閉じた外翼に「四人の守護聖人」(左右各口56×88.5cm)がまた祭壇廟の裏面に「苦悩の主」(169×153cm)が設置されている。もともとバンベルク司教区に属するビントラッハ教会教会の高祭壇だったが、一六八五年にリンデンハルト教会に移され、今日に伝存している。発注者について、チユルヒは「恐らくヘンネベルク家の人々が問題になるだろう。アッシャーフェンブルクで聖堂首席司祭、後にバンベルクの聖堂参事会員となりビントラッハの僧侶をもっていた人物」と推測しているが、これをうけらんコロニスカは、ヨハンネス二世・フォン・シャウムベルクと指摘している(後掲註6の書四四ページ)。
②ミュンヘン・アルテピナコテック蔵板絵(針葉樹) 109×73.5cm アッシャーフェンブルクの司祭ヨージン・フォン・クロンベルクの姉アポロニア(一五〇三年没)の墓碑画として制作されたと推測されている。ミュンヘンのカルメル派教会から出たもので、その後ミュンヘン大学に入り、一九〇九年にH. プラウエがグリューネヴァルト作と鑑定した。
③パーゼル美術館蔵 板絵(菩提樹) 75×54.5cm 同美術館の一七七五年の目録に記載がある以外に、それ以前の来歴は不明。作品に蠟番の跡が残っていることから、ある祭壇画の内側上部を構成していたことが推測されている。
④ワシントン・国立美術館蔵(クレス

・コレクシヨ) 板絵(菩提樹) 61.5×46cm 一六〇〇年ごろバイエルン選帝侯ヴィルヘルム五世のコレクシヨンにあり、一六五〇年ごろ、その子マクシミリアンのミュンヘンの居城に仮寓したザンドラルトがこの図をグリユーネヴァルト作と鑑定した。その後、一九二二年にエッセンの個人蔵となり、最後にワシントンに所蔵された。一九三八年にケルンのヴァルラフ・リヒャルト美術館において修復技師オットー・クラインによる洗浄がおこなわれている。画中、十字架の主軸の上に小さなラテン文字でmとBの署名が認められる。

⑤『聖ツィリアクス』(98.8×43.8cm)、『聖ラウレンティウス』(99.1×43.2cm)以上二点、フランクフルト・シュテューデル美術館蔵。板絵(縦)。
 『聖エリザベツ』(95.8×72.8cm)、『聖ルチア』(101.2×43.7cm)以上二点、ドナウエシゲン・フェルストリッヒ・フェルステンベルク美術館蔵(一九五一年に発見) 板絵(縦)。
 『聖ラウレンティウス』の額上にグリユーネヴァルトの署名M・G・N・が認められる。もともとフランクフルト・ドミニコ修道院に由来し、その後分散したものと考えられるが、上記四点の板絵で一基の祭壇画の翼画を構成していたものと推定できる。一九一一年に、H・A・シュミットが一七世紀のザンドラルトの記述を拠りどころに復元案を提起して以来、構成上の帰属問題については、フランクフルトの都市貴族ヤーコプ・ヘラーがデューラーに制作を依頼し、一五〇九年同地のドミニコ派修道院に寄進した「ヘラー祭壇画」の一部とみる意見が有力である(註3掲書七六ページ以下)。だが、グリユーネヴァルトの独立した別の祭壇

6. 壇画の翼画を構成していたと考える意見もある(E・ルーマー、M・ランコロンスカ)。シュミット(一九一)、チュルヒ(三八)の時代には、まだツィリアクス、ラウレンティウスの二点しか確認されていない。その後、一九五一年にエリザベツ、ルチアの二点がドナウエシゲンで発見された。この発見であらたな問題が生じた。E・ホルツィンガーが六一年に新発見の二点について提起した「異手混合説」である。それによると、この二点にはグリユーネヴァルト以外の画家の大幅な加筆がなされているというものである。K・アルントは「グリユーネヴァルト論争」と題した六三年の論文で、それを否定しているが、この論争は、先の構成復元案にも微妙な影を投げかけた。中世末期のツフトの規約では、一般的には修業時代は十五歳ごろからはじまり、四年が普通。その後、画生はツフトの長老の前で修学状を手渡され、職人(Geselle)としての遍歴時代がはじめて定住して親方(Meister)として工房を構えることが許された。したがって、一般的には修業時代は一五歳からの数年である。一方、画家の生年については、一四五〇年代まで上げて考える意見から八〇年代まで上げてもよい意見がさまざまである。したがって、意見までもさまざまである。したがって、もし彼が一般的慣例にしたがって修業をうけたとすれば、それは、生年を早くみる意見で一四六五―七五五ごろ、遅くみる意見で一四九五年―一五〇五年ごろに置ける。

7. 8. Zücht. 前掲書、七五ページ
 つぎのような記述にパーゼルの状況の一端がうかがえる。「……一五二八年の末以来、同市は内戦の危機に臨んでいた。人民の蜂起が市議会の抵抗を終

らせ、カトリック系議員を粛正した。次いで一五二九年二月には旧い礼拝は禁止され、聖像は教会から撤去され、修道院は禁止され、大学は停止された。……(ホイジンガー「エラスムス」宮崎信彦訳 一八三ページ)。また、同書に引用されたエラスムス書簡にはつぎのような一節がみられる。「僧院にも、正門にも、尼僧院にも何も残っていない。絵は白ペンキで塗り消された。燃えるものは焚火の中に投げ入れられ、残りは打ち砕かれた。金銭上の価値も芸術的な価値も何の足しにもならなかった。……ここでは芸術は寒さで震えている。」シユヴァーベン地方についても似た状況が起っている。「P・ベックのウルム市聖堂の祭壇画および聖職者に関する論文によれば、一五三一年の夏、同聖堂の説教師で宗教改革者、コンラッド・ザームに率いられた偶像破壊者たちの手によって壊された。慈善院のみは存立が認められたが、それも風が蔓延していくなかで殆ど不可能だった。破壊から免れ得たものも、しばしば投売され消えていった。扇動された市民たちは、六十を数えた祭壇の大半を壊滅に帰した。長寿をまつつとしたシュツヒリンという画家にしても、現存する作品として我々が知るものは「ティーフエンプロン祭壇画」一点である。祭壇のみならずパウヒュツテの記録も失われた。ロットが史料研究で報告しているように、時代がさらに下ってウルムの古文書は殆ど失われた。僅かに裁判・契約の記録、たまたま保存された徴税台帳の写しなどが幸いに災禍から免れ、現存する。」(Lanckorońska, Maria: Mathaus Gutenevald 1963 S. 19)]

美術館から

〔第一常設展示室〕

● 絵画展示室(香月泰男)
 シベリア・シリーズ(I)

(9/13) 12/18)

● 絵画展示室(小林和作)

小林和作の風景画・カット絵原画
 と水彩画展―香月泰男と中本達也
 (9/13) 12/18)

● 雪舟と雲谷派(11/7) 11/20)
 郷土工芸室

● 古萩と現代(10/18) 1/22)

● 第二常設展示室
 香月泰男の版画―寄贈作品披露展
 (9/27) 12/11)

山口県立美術館二ユース
 「天花」 第三七号

昭和六三年九月一日発行
 発行 山口県立美術館
 〒753 山口市亀山町三二一
 ☎0839-251778 八
 印刷 瞬報社写真印刷株式会社