



| | |
|--------------|---|
| Title | アラベスクとヒエログリフ：フィリップ・オットー・ルンゲの芸術観をめぐって |
| Author(s) | 横内, 詩乃 |
| Citation | 待兼山論叢. 文学篇. 2003, 37, p. 49-64 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/47949 |
| rights | |
| Note | |

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

アラベスクとヒエログリフ

—フィリップ・オットー・ルンゲの芸術観をめぐって—

横内詩乃

「アラベスク (Arabeske)」、「ヒエログリフ (Hieroglyphe)」という語は、18世紀後半から19世紀初頭にかけての、とりわけローマン派の作家や芸術家において重要な役割を果たした概念だった。ゲーテ、ヘルダー、ヴァッケンローダー、F. シュレーゲル、ノヴァーリス、ティーアなど、当時の詩人たちはこぞってこの語をその作品において使用している。つまり言語というメディアにこれらの概念を持ち込んだのである。しかし、一般的にアラベスクとは本来視覚的図像として想定されるものであるし、またヒエログリフもいまだ解読されておらず、むしろ神秘的な符牒（図像）として扱われていたのである。本論では、ロマン派の画家として活躍したフィリップ・オットー・ルンゲ (Philipp Otto Runge, 1777-1810) をとりあげ、彼が「アラベスク」「ヒエログリフ」という概念をどのように捉え、さらに図像というメディアにおいて、どのように表現しているかを考察する。そのため、彼の『遺稿集』*Hinterlassene Schriften*¹⁾の中に現れている彼独自の芸術観を吟味するとともに、それを実際の絵画表現と対照してみると重要である。1802年、ルンゲはある書簡の中で、自らの希求する新しい絵画について次のように書いている。絵画表現は、「さしあたってほとんどが、ますますアラベスクとかヒエログリフのようなものになるであろう。」(An Tieck, 1. Dezember 1802; H. S. I, S. 27) こうして描かれることとなったのが、『四つの時』*Zeiten*²⁾という作品である。ルンゲはこの作品

を通して自らの芸術の在り方を模索し、文字通り彼の全精神と生涯を懸けることとなる。

1. ルンゲの自然観と新しい芸術について

『四つの時』において最も重要なモティーフといえば、「植物」と「子ども」であることは誰の目にも明らかであろう。この「植物」というモティーフは、ルンゲ独自の「アラベスク的」「ヒエログリフ的」絵画にとって重要な意義を持ち続けることとなる。このモティーフの選択には、ルンゲ自身の「植物」への思い入れが色濃く反映している。幼少の頃から病弱であり、生死の境を何度もさまよう経験をした彼には、病の床から出て植物を目の前にすると、「あらゆる茂みと植物たちが、あたかも私を理解しているかのように思われた」(An Pauline; H. S. II, S. 178)。このとき既に、植物はルンゲの人生において安息の場となり、非常に重要な意義を有するものとなつたに違いない。また、自然において「物悲しい、感傷的な感情」(An Besser, 25. Dezember 1797; H. S. II, S. 5)を感じ取り、春が人に強大な力をもって影響を及ぼすことについて書いている(An Besser, 8. Mai 1798; H. S. II, S. 6)。ルンゲだが、この時期にそうした自然観が書簡に現れるのはごく稀である。やはりルンゲの自然観には、ティークの小説『フランツ・シュテルンバートの遍歴』³⁾からの影響が大きいとみてよいだろう⁴⁾。1798年のルンゲはこの小説に強く影響され、次のように書く。

「一本の美しい木であれ、一枚の美しい絵画であれ、湖であれ、少女であれ、少年であれ、男性であれ、柱であれ、互いにまったく関わりのないように見えるもの、それを私が目にするととき、[……] たった一片の木切れにさえ、万物に共通するような、そこで森羅万象が関連し合っているようなひとつの本質が折にふれて私には感じられるのです。

私はそれをどう名づけてよいかわかりませんが、[……]生き生きと働く神の精神とでも呼べばいいのでしょうか。」(An Besser, 1. August 1798; H. S. II, S. 14)

ここに強く現れているのは、あらゆるものに共通のひとつの本質を見てとり、内的な連関を感じ取るという姿勢である。ルンゲはティークを介して、この万物照応の観念をその核心に含むエゾテリズムに共鳴することとなる。しかしこの時点で植物は、ルンゲにとって自然を構成する一要素に過ぎなかった。すべての事物の中に「わが永遠なる存在との重大な連関」(An Vater, 26. März 1802; H. S. II, S. 122)を感じていたルンゲは、何故とりわけ「植物」⁵⁾に惹きつけられ、芸術の対象としたのだろうか。その理由は、彼の目指した新しい芸術についての記述から見えてくる。ルンゲにとって真の芸術とは、「宇宙との連関」(An Böhndel, 7. April 1802; H. S. II, S. 124)をそこに感じ取るという、神秘的宗教体験を惹き起こす力を備えているべきものだった。人間自身もその連関の一部でありたいという憧れは、『創世記』における楽園追放以前の、神の似姿であった頃の人間への憧れと重なる。このような失われた楽園に対する憧れを、ルンゲは「子ども時代への、われわれ自身への、パラダイスへの、神への古き憧れである。[……] Ich と Du をひとつに結びつけ、いつか再び、神の内に存在したかつてのころを実現したいという憧れ」(An Pauline, April 1803; H. S. II, S. 209)であると表現している。ルンゲは彼の新しい芸術が、この失われた楽園への架け橋になるように望んでいた。この楽園の背後には、神が人間に地上のすべての動物の名づけを行わせる、『創世記』のあの一場面が存在している。ルンゲはその場面に「植物もいた」(ebd.)とする。なぜなら、彼には植物と人間の間の相似がはっきりと見えているからである。彼には人間の感情が植物の中に見えており⁶⁾、人間の成長が植物の生長と同じであ

ることを見て取る⁷⁾。植物は、ルンゲにとって神との連関を明確に感じ取ることができるものである存在だったのであり、十分に芸術の対象に値するものだったのである。彼が「植物」をモティーフとして選んだ理由として次に考えられるのは、それぞれの植物が彼にとって神秘的な意味の扱い手である「色彩」そのものを体現しているということである⁸⁾。「色彩は最後の芸術であり、私たちにとって常に神秘的であり、またそうあり続けなければならない。色彩を私たちは、不可思議な、予感するような方法で、ただ花においてのみ理解できる」(An Daniel, 7. November 1802; H. S. I, S. 17) のであり、最終目標としての色彩による「最後の芸術」には、神秘的な色彩を体現している「植物」という媒介を通さなければ辿り着けないというのである。

2-1. ヒエログリフについて

ルンゲは「ヒエログリフ」という語を、「言葉(Worte)」「符号(Zeichen)」「言語(Sprache)」「字体(Schrift)」という語と非常に近い意義範疇において使用している⁹⁾。これらの語の意義を論ずるにあたり、『遺稿集』の第一巻の最初に掲載され、1801年に書かれた文章がその手がかりとなる。

「私は幼いころから、私の内なる感情、もっと正確に言うと、この上なく美しいひとときに私の内側をとても穏やかに、生き生きとあちらこちらへ動くもの、それを他者にはっきりと伝えることのできる言葉、もしくは符号といったものに対して、いつも憧れをもっていた。[……]それを通して、私たちは互いに心の最も奥底まで分かり合うことができる、そんな言葉だ。」(Dresden, 1801; H. S. I, S. 3-5)

ここで彼は、「言葉」と「符号」が同じものを指し、これを用いて人間はお互に根源的「感情」を他者に伝え合うことができるとする。この感情と

はとりわけ、自然のすべての事物に創造主の隠された力を見てとり、そこに一つの連関を感じるという宗教的感情なのである。ルンゲにとって言葉とは、「感情 (Empfindung)」=意義内容と、「身体 (Körper)」=表現媒体という二つの要素によって成り立っているものだった¹⁰⁾。彼は、自己の表現媒体を「言葉」、「符号」、「言語」、「字体」という語で呼ぶ。これらの語は書簡を見る限りほとんど区別なく使用されている。しかし、「言葉」、「符号」と言う場合は、そこに意義内容を表すことができるものとしての性質が強調され、「字体」、「言語」と言う場合は単なる媒体としての性質が強調されているように見受けられる。上の引用と同様に重要であると思われる、1803年3月のある書簡で、ルンゲは「符号」という語についてより深く論じている。

「我々の感情が我々を拉し去るとき、[……] 我々は自分の外部に、他者によって見出された、硬張った、何か特定の意味を指し示しているような符号を探し出して、その符号を我々の感情に結びつける。[……] その瞬間を先へ引き伸ばそうとすると、ある種の過度の緊張が生じる。つまり、精神がその見出された符号から抜け出してしまうのだ。そして、その感情の最初の切実さに立ち帰るまで、我々は、我々の内なる連関に再び達することはできないのである。[……] この循環、そこでつねに一度は死を迎えることになるこの循環は、誰もが経験するものである。そして、これを経験すればするほど、その感情はますます深く切実なものになってゆく。このようにして芸術は生れ、滅びる。そして、精神が神のもとへと帰ったとき、そこには生命なき符号しか残らないのである。」(An Daniel, 9. März 1802; H. S. I, S. 11)

我々は何かある強い感動に捉えられたとき、それを他者に伝えたいと思う。
そして、言語的なものであれ、図像的なものであれ、その名状し難い感情を

それでもなお表現してくれるような「言葉」なり「符号」なりを、我々の外部に捜し求める。しかし、それら既製の「言葉」なり「符号」なりは、その感情を指し示して (bedeuten) はいるが、その感情の生き生きとした「切実さ」を伝えるものではない。そこに固執しようとすると、「精神 (Geist)」(それは「精霊」「言霊」もある) がそこからすっと抜け出していってしまう。「言葉」なり「符号」なりの「死」である。この繰り返される「死」を潜り抜けて、「感情」と「表現」の循環を幾度も辿ることで、芸術家は「表現」の中に「感情」を結晶させ、作品を生み出していくのである。

またルンゲのいう「感情によって拉し去られた瞬間」とは、自然における神の連関を感じた瞬間と解することもできるだろう。この瞬間を、芸術にまで高めるために、ルンゲが選び取り、永続する生命を与えようとしたもっとも重要な「符号」の一つが「植物」であった。

芸術はつねに新たに生みだされなければならない。なぜなら、芸術作品の中でかつては生き生きとした生命を宿していた「符号」の「精霊 (Geist)」も時代とともに神のもとへと去り、抜け殻でしかなくなってしまうからである¹¹⁾。その意味でルンゲは、当時ヴァイマルにおいて声高に唱えられていた古代の芸術の復興を「愚かにも単なる符号によって、かつてあったものをふたたび呼び戻そうとしている」(An Daniel, 9. März 1802; H. S. I, S. 13) と非難したのであった。

そしてルンゲは「符号」という概念と並んで、「ヒエログリフ」という概念をしばしば使用する。

「さて私は、もう何年も前から互いに心の奥底を真に理解し合えるような言葉が本当に存在しているということに気がついていた。しかし同時に、そのような言葉の本来の使用は、ほとんど完全になくなってしまっているということ、そして、そのような文字は、何か不思議な

もの、また稀有なものとして保存され、模倣されているということ、それどころか、それで昔何かが書き表されていたということを耳にしたために、さまざまなやり方で組み合わされすらしているということに私は気づいた。そうしたものは、今なお自ら音を奏でているのではないか？だから、ことさら組み合わせるには及ばないのである。エジプトの墓をすべて開けたとき、たくさんのヒエログリフが書かれているのに、それがまったく理解できないことを人は嘆く。私が思うに、精神 (Geist) とすべてのものが、ヒエログリフの生きた形態さえもそこにいっしょに埋葬されているのでないとしたら、なんのために墓は存在するのであろうか。」(Dresden, 1801; H. S. I, S. 5)

「符号」にも「ヒエログリフ」にも、それが生み出された時代には、自然の連関に対する、人間の最も内奥の感情を表すことができる生き生きとした「精神」が宿っていた違いない。しかし、時を経るとその「精神」は去ってしまう。それに気づくことなく、いわば抜け殻となってしまったものに固執する人々に対して、ルンゲの批判が向けられている。表現媒体は「死」を繰り返すとルンゲは考えていたが、その一方で彼が希求していたのは、永続性を持ち、人間によって「組み合わされる (zusammensetzen)」ことがなくても「自ら音を奏でている」(H. S. I, ebd.)、つまり自発的に神との連関についてのメッセージを送ることのできるものなのだった。

「言葉とは、心へと届く言語であるばかりではないのです。それは人間におけるひとつの力です。その力は私たちのあらゆる働きかけなしに、私たちの周りで作用します。」(An Maria, 3. September 1802; H. S. II, S. 147)

自発的にメッセージを送ることのできる特別な表現媒体を、芸術上で実現

させたいと彼は考えていた。「植物」はルンゲにとって眞の「符号」であり「ヒエログリフ」であったが、しかし彼はそれらがこの時点では彼自身にとってのみ特別なものであることに気づいていた。「しかし、花というものが、少なくとも私にとっては、おおいに理解し得る創造物であるということは明らかです。そして私としては、自分の一生をかけて本当に花の理解に到りつくことができるのだし、賢明なやり方を用いさえすれば、きっとそれらを十分に理解することができるだろうと考えるべきでしょう。」(An Tieck, 1. Dezember 1802: H. S. I, S. 2) 「植物」は、ルンゲにとっては失われた楽園を取り戻すことのできる鍵であり、彼は「アラベスク」という方法を用いてそれを表現しようと試みるのである。

2-2. アラベスクについて

ルンゲが「アラベスク」という語を書簡の中で初めて使用したのは1801年の7月だったが、1748年から始められたポンペイの発掘による古代ローマ装飾の流行とともに、この語は特に造形芸術の分野において広く用いられるようになった。1801年以前に出された事典を参照すると、アラベスクはアラビア人が創作した、花や葉を用いた装飾や絵画を指し、当時は「グロテスク」という言葉とほとんど同義であるとみなされていた¹²⁾。ゲーテは1789年に『アラベスクについて』¹³⁾という芸術論を発表したが、この論文はアラベスクに対する定義を方向づける役割を果たした。ゲーテは古代人のアラベスクの中に、「楽しみ、気樂さ、装飾への愛好」(VA S. 193)といった、見る者に快い装飾としての性質を強く感じると¹⁴⁾。ルンゲがこの論文を目にしていたか否かは彼の書簡からは窺い知ることができないが、古典主義的芸術に賛同し、『プロピュレーエン』を愛読していた初期のルンゲの姿勢から、ゲーテに影響を受けたことは容易に想像できる。

ルンゲは1801年から『ナイティンゲールのレッスン』¹⁵⁾という作品を製

作するにあたり、自分が「アラベスクに対してある特別な傾向を持っている」(An Perthes, 6. September 1802; H. S. II, S. 152) と気づいたという。アラベスクのどのような点にルンゲは惹かれたのか。やはりルンゲもゲーテと同じように、アラベスクの持つ快い装飾性を第一に認める¹⁶⁾。アラベスクは「安らぎと愛が支配する」「室内装飾」(H. S. ebd.) であるとする。しかし彼は、ただ単に美しい装飾を製作しようと考えていたのでは毛頭ない。室内装飾を「小鳥を捕まえるための竿」(An Daniel, 13. Februar 1803; H. S. II, S. 200) とまで呼び、自らの目指す芸術に他者を呼び込むための手段として装飾を利用したのである。ルンゲはアラベスク装飾の持つさらなる可能性に着目する。彼は『四つの時』を「壮大なアラベスク」(An Daniel, 16. Januar 1803; H. S. II, S. 195) と呼ぶ。そして、この作品に関して「四つの主たる概念と全体を意図しているので、苦労することなく、軽やかなアラベスクよって繋がりを生じさせることができるだろう」(An Daniel, 30. Januar 1803; H. S. I, S. 33) と考える。四つの主たる概念とは、「開花－生成－誕生－消滅」(An Schildener, im März 1806; H. S. I, S. 66, 69) というサイクルのことである。これは一日のことでもあるし、同時に一年、さらには世界の歴史にもあてはまる。永遠に循環する無限の連續性が表現される。例えば「朝」の枠絵においても、下から上に向かって、植物から子どもが生まれるモティーフが繰り返される。自由に軽快に、植物と子どものモティーフは絵画上で戯れ、子どもは楽器を吹き鳴らすなど遊戯性に溢れている。しかし、これらのモティーフは決して無秩序に配置されているのではなく、中心線を隔てて驚くほど厳密にシンメトリーをなしている。ちなみにルンゲは『四つの時』に触れて、画面の「数学的構成」(An Daniel, 16. Januar 1803; H. S. II, S. 193) について言及している。ルンゲはこの作品を描くにあたって、画面上に非常に細かい経緯線を引いてからモティーフを配置していった¹⁷⁾。彼のアラベスクは、軽やかな外観を呈しながら、

じつは厳しい規則性を保っているのである。また、ルンゲは『四つの時』を油彩画にする構想をたてるが、そこで次のように書く。

「最初の一枚（『朝』）に関してあなたにお願いしたいのは、それを朝靄の中から立昇ってくる太陽のように、おおよそその効果において観察してほしいということです。このようにして大地の球状の断面は、朝焼けを背にした霧の中の遠くの山のように回転します。前景の形態は、ただ背景に対するアラベスクとしてのみ、そのことを示唆しているのです。」(An Schildener, im März 1806; H. S. I, S. 68)

ここで明らかになるのは、ルンゲが日の出の情景を花と子どもという形態によって表現しなおし、それをアラベスクと呼んだということである。ルンゲにとってアラベスクとは枠絵に描かれた絵のみを指すのではない。ルンゲの兄ダニエルは、「内側の絵画により高次な精神的意義を結びつける」(H. S. II, S. 474) 働きを持った枠絵と内側の絵の関係を「アラベスク」と呼んでいた。対応し合う二つのものが共鳴しながら和音を奏でるような関係そのものを、ルンゲは「アラベスク」と呼んだのではないか。「私の中のすでに幾千にもなる形態、晴れやかで風変わりな工夫、そして愛らしい図像は、アラベスクによってしか実行され得ないのです」(An Perthes, 19. Dezember 1802; H. S. II, S. 187) というルンゲの言葉は、彼の芸術にとって「アラベスク」形式がどれほど重要なものであったのかを示している。

3. 『四つの時』「朝」の描写について

では、実際に描かれた絵画ではどのような描写がなされたのであろうか。ルンゲ独自のアラベスクやヒエログリフの概念というものが強く前面に出されている作品といえば、やはり『四つの時』であろう。さて、ルンゲの芸術において主要な「言葉」ないし「符号」となった「植物」がどのよう

に描かれているのかを見るために、「朝」Morgenを見てみよう。内側の絵では植物モティーフとしてユリとバラが使用されている。ユリが純粹と処女性、バラが愛を意味する伝統的アレゴリーであることに着目したい。また、ルンゲの書簡の中ではユリがつねに「光」と結びつけて描写されており、この作品では光り輝く朝日として描かれている。枠絵においては、下から上に向かって豊穣を表すロータスの葉、処女性を表すアマリリスが描かれ、その上に再びユリが伸びている¹⁸⁾。そして枠絵では、枠絵下中央のウロボロスや、上中央のヘブライ語のエホバの文字でつくられる神の目など、宗教的アレゴリーが多用されている¹⁹⁾。つまりこうして実際に作品を見てみると、この「朝」という絵画上で、神や万物との連関を表すための「符号」、「ヒエログリフ」が、伝統的な植物や宗教的アレゴリーとなっているのがわかる。それらがルンゲの考えていた、神ないし万物との連関を表現することができているかどうかは疑問であるが、ひとつひとつのモティーフが複雑な意味を持って絡み合っていることは感じ取ることができる。案の定、この謎めいた作品が、学識のある人物によって歪曲して受け取られたこともしばしばであり、それどころか、この理解し難い、新しい絵画を生み出したルンゲに対して辛辣な批判が浴びせられるようになる。ルンゲは「気が狂って」いて、「芸術を処刑しようとしている」(An Daniel, 10. Juli 1803; H. S. II, S. 222) とまで噂されるのである。

4. おわりに

ルンゲは『四つの時』を見た人から個々のモティーフの説明を求められ、それが非常に苦痛であることに初めて気づく。

「もし私が個々の細部を説明しようとすれば、私は自分を、主觀を、自らの客觀的理性の前に置くことになります。するとそこからは、私

の芸術家としての嘗為にとって、とてもみじめな事態が生じるに違いないのです。それは次のような事態です。あるひとつの偉大な理念を象徴やヒエログリフを組み合わせることによって表現しようとし、そしてそれらの表現の意味するところを明らかにしようとする人は、ヒエログリフをとっくに理解している単なる言葉としてみなし、音楽家が自分の楽器の指使いを意識することがないのと同じように、それを安易に扱わざるを得ないです。そうなれば、どんなに彼があらゆる細部を自分で生彩あるものとして生かそうとしても、他人に一つ一つの音符を説明しようとしても、彼は自分に対して生き生きとした造形力を閉ざしてしまうことになるでしょう。[……] 私は、だれにでもすぐにわかるほど説明を明確にしたいと思ってはならないのです。」(An Daniel, 26. Juni 1803; H. S. I, S. 48)

個々のモティーフをばらばらにではなく、絵画全体をひとつの象徴として捉えるべきであるとルンゲは考えていた。しかし、他者になかなか理解されないことがわかったルンゲは、自分にとって確固たる「言葉」ないし「符号」であったはずの「植物」に対する自信が揺らいでしまう。書簡の中で、繰り返し書かれていた「植物」についての言及が、1803年の12月から1805年の2月までまったくなされなくなるのである。しかしその後1810年にこの世を去るまで、「植物」やその他の宗教的アレゴリーを補強し、最終的にそれに代わることができるものとして、ルンゲは「色彩」の研究に積極的に取り組むことになる。

ルンゲは、神や万物との内なる連関を表現するような、眞実の意味で敬虔な芸術を生み出すために、それを語ることのできる「言葉」として「植物」を選んだ。「植物」と人との間の相似が、少なくともルンゲにとっては明らかだったからである。また、それを絵画上に配置しようとするとき、

軽やかで、遊戯性に満ち溢れていながら、深遠な意義に結びつけることができるアラベスク装飾という手段をルンゲは選んだのだった。書簡の中では言語というメディアを媒介として自らの芸術を模索したルンゲであったが、他方では「ヒエログリフ」という文字でありながらさまざまな意義を秘めることができる象徴的な図像に憧れ、それらを用いることで全体として自然の神秘的な連闊、宇宙の秘儀を表現する絵画を目指したのだった。ところが、実際に絵筆をとってみると、そこには他人には伝統的アレゴリーとしてしか映らないものが描き出されてしまった。この理由を、うまく説明することができなかったルンゲはしばし立ち止まってしまう。彼は生涯、文字で表現できるものと図像で表現できるものとの落差に苦しみ続けたと言ってよいだろう。そして、自らの希求する「新しい芸術」への道を諦めることはなく、新たな可能性として「色彩」という手段に希望を見出そうとした²⁰⁾。しかし、道半ばにして芸術家としての完成を俟たずに、あまりにも早くこの世を去ってしまったのだった。

注

- 1) この資料は、ルンゲの書簡やそれに対する返信、作品に対する彼自身による描写などが二巻に収められており、ルンゲの良き理解者であり続けた兄ダニエル・ルンゲが編纂したものである。Philipp Otto Runge: *Hinterlassene Schriften*. Hrsg. von dessen ältestem Bruder [Daniel Runge]. T. 1. 2. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840-1841 [Verlag Friedrich Perthes, Hamburg]. Göttingen 1965. 以下、H. S. と略記する。この H. S. からの引用については、その箇所を本文中に引用文の後ろの括弧内に記す。
- 2) Andreas Blühm: *Philipp Otto Runge und Casper David Friedrich. Im Lauf der Zeit. Mit Beiträgen von Hanna Hohl und Werner Busch.* Hrsg. von Andreas Blühm. Amsterdam (Van Gogh Museum) 1996, S. 34ff.
- 3) Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: *Tieck. Tieck's Schriften*. Hrsg. von Ludwig Tieck. Berlin. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1843 [Verlag G. Reimar, Berlin]. 1966.

- 4) これ以降、書簡の中で連関的自然体験の描写が頻繁に現れる。Vgl. H. S. I, S. 6, 7, 9, 15, H. S. II, S. 11, 14, 80, 122, 182, 197. ルンゲとティーグの芸術観における影響関係に関しては Christa Franke: *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*. Malburg 1974 が詳しい。
- 5) 『遺稿集』において植物を用いた描写は圧倒的に多く、68箇所を数えた。Vgl. H. S. I, S. 15, 53, 223, H. S. II, S. 151, 156, 167, 182, 196など。
- 6) Vgl. H. S. I, S. 15, 16, 17, 20-21, 23, 26, 29, H. S. II, S. 188, 220.
- 7) Vgl. H. S. I, S. 25, 77, 103, 185, 193, H. S. II, S. 99, 182, 156, 167, 220, 238, 239, 252. ルンゲは植物の生長の中に、人間の成長だけでなく、芸術の展開、歴史の発展にも相似の関係をみている。
- 8) 彼は『四つの時』の最初の下絵が完成したその翌月、1803年1月にこの絵の構想を書いているが、そこではすでに配色された植物が想定されていた (Vgl. An Daniel, 30. Januar 1803; H. S. I, S. 31ff.)。花と色彩の関係について書かれた書簡については Vgl. H. S. I, S. 17, 245, 247, H. S. II, S. 220.
- 9) ルンゲは「ヒエログリフ」という語をあまり多く使用していないが、「言葉」「符号」「言語」「アレゴリー」「象徴」といった語と密接に関連していることが見受けられた。それらも含めて考える必要があり、引用箇所は32箇所となった。Vgl. H. S. I, S. 3-5, 11, 12, 18, 219, H. S. II, S. 91, 97, 147など。
- 10) An Pauline, April 1803; H. S. II, S. 208.
- 11) 「符号」だけでなく、「言葉」においてもルンゲは同じようなことを後に述べている。「何かを口に出して言うと、それはもう私たちが考えたことではなくなります。言葉は、私たちの内なる感情の、単なる身体に過ぎないです。」Vgl. An Pauline, April 1803; H. S. II, S. 208.
- 12) Joh. Fri. Penther: *Lexicon Architectonicum. Erster Teil einer ausführlichen Anleitung zur bürgerlichen Baukunst*. Augsburg, 1744, S. 6a. Zitiert nach Karl Konrad Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegel Poetik*. München 1966, S. 17ff.
- 13) Johann Wolfgang Goethe: *Von Arabeske*. (以下 VA と略す。) In: *Goethe. Sämtliche Werke. Münchener Ausgabe*. Hrsg. von Hans J. Becker, u. a. Bd. 3.2. München 1990, S. 191ff. (以下 MA と略す。) ゲーテはこの論文の中でヴァティカン宮殿のロッジアを飾ったラファエロの有名なアラベスクについても言及しているが、この『グロテスク』と題されたラフ

アエロの作品からルンゲの『四つの時』が強く影響を受けているとの説がある。ルンゲ自身はラファエロのこの作品についてはまったく言及していないのだが、似通ったモティーフが多く使用されていることからみてこの説が正しいのであろう。Vgl. Peter-Klaus Schuster: *Allegorien und Gelegenheitsarbeiten*. In: Berner Hofmann: *Runge in seiner Zeit*. München 1977, S. 106.

- 14) ゲーテはこのようなアラベスクを芸術のひとつみなしたが、それは彼にとって、古代ギリシャ彫刻を模範とするような「真の芸術作品」の下位に属するものだった。ゲーテの芸術観を端的に表した論として、„*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl.*“ In: MA. Bd. 3.2. Hrsg. von Hans J. Becker, u. a. München 1990, S. 187 ff. を挙げておく。藤繩千艸編『ドイツロマン派全集別巻 ドイツロマン派画集』(国書刊行会) 1985年 31ページ参照。
- 15) 藤繩千艸編『ドイツロマン派全集別巻 ドイツロマン派画集』 国書刊行会 1985年 31ページ参照。
- 16) An Daniel, 17. Juli 1801; H. S. II, S. 76.『遺稿集』において、アラベスクとその装飾について書かれた箇所は13箇所見受けられた。Vgl. H. S. I, S. 27, 33. 68, 175, 176, 223, H. S. II, 76, 141, 143, 152, 187-188, 193, 200.
- 17) Vgl. Hofmann: a. a. O., S. 196-199.
- 18) 彼の「植物」を伝統的アレゴリーとしてみる解釈については、vgl. Rudolf M. Bisanz: *German Romanticism and Philipp Otto Runge. A study in nineteenth-century art theory and iconography*. Northern Illinois University Press 1970, S. 106ff.
- 19) 枠絵に描かれたモティーフについては、ルンゲの兄ダニエルの描写を参考にした。Vgl. H. S. I, S. 227ff.
- 20) 彼は色彩の三原色を三位一体の象徴として捉え、さらに光と闇にも宗教的・象徴的価値を見出し、独自の色彩論を展開した。Vgl. Philipp Otto Runge: *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander, und ihrer vorständigen Affinität*. Hamburg 1810.

(大学院後期課程学生)

SUMMARY

Arabeske und Hieroglyphe**— Zu den Kunstansichten bei Philipp Otto Runge —**

Shino YOKOUCHI

Philipp Otto Runge (1777-1810) wählte als Motiv seiner neuen religiösen Kunst „die Blumen“, um mit ihnen einen Zusammenhang mit Gott und Allem in der Natur ausdrücken zu können, weil er bei „den Blumen“ deutlich eine Analogie zu den Menschen fühlten konnte. Runge hat bei der Komposition seiner Blumen „Arabeske“ benutzt, die mit Leichtigkeit und Spiel erfüllt sich mit ernstem Sinn verbinden kann.

Einerseits suchte Runge in seinen Briefen durch das Medium des Wortes nach seiner eigenen Kunst, andererseits hegte er starke Sehnsucht nach der „Hieroglyphe“, die er als Worte und gleichzeitig als symbolische und mit verschiedenem Sinn verbindende Bilder betrachtete, und wünschte sich, damit einen mystischen Zusammenhang in der Natur auszudrücken. Aber als er tatsächlich versuchte, Blumen in solcher Weise zu malen, flossen traditionelle Allegorien unabsichtlich in seine Kunstwerke mit ein. Er war selbst aufgewühlt, weil er keinen deutlichen Grund dafür finden und den anderen dazu keine Erklärung geben konnte. Danach quälte er sich ständig wegen des Zwiespalts zwischen dem mit Worten Erklärbaren und dem mit Bildern Ausdrückbaren. Aber er gab seine von ihm erhoffte Kunst nie auf und setzte seine nächste Hoffnung auf die „Farben“. Doch musste er leider vor der Vollendung seiner Kunst allzu früh diese Welt verlassen.

キーワード：アラベスク ヒエログリフ ロマン主義 文字と図像