The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アンタイオス・ゲーテとメタモルフォーゼする「風景」：W.ブッシュの『イタリア紀行』論をめぐって
Author(s)	林, 正則
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2003, 43, p. 73-91
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/5731
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

アンタイオス・ゲーテと メタモルフォーゼする「風景」

——W. ブッシュの『イタリア紀行』論をめぐって——

林　　正　則

はじめに

美術史家 W. ブッシュ (Busch, Werner) は，18世紀におけるヨーロッパ風景画のダイナミックな革新を視野に収めながら，『イタリア紀行』*Italienische Reise* (1816-1829) を「古典性 (Klassizität)」をめぐるゲーテ個人の内的な「葛藤」[(1)]の記録として読む。ゲーテはイタリア旅行当時，一方では絵画における配色の問題に触発されて色彩への科学的な関心を深め新たな知覚美学を模索しつつあったが，同時に他方では古代・ルネッサンス美術作品の研究，ハッケルト (Hackert, Jacob Philipp, 1737-1807) の指導のもと風景素描の制作実践を通じて彼自身の造形芸術論を形成していく。自然研究を通じて構築しつつあった新たな知覚理論と，そして伝統的なアカデミーの「擬古典主義 (Klassizismus)[(2)]」的な規範理論にぴったりと寄り添う造形芸術論と，この一見まったく対立するかに見える二つの方向はゲーテの内部でどのように結びついていたのか。ブッシュはそこに，ついに克服されることのなかった矛盾を見，ゲーテの素描画家としての挫折がそうした葛藤の悲劇的な結末を証していると主張している。

風景を見る眼，風景を書き記すことば，風景を描く色と線，それらを三角形の頂点とする圏域はゲーテの創造活動の大きな部分を内包している。その意味でブッシュの所論は，ゲーテの精神世界の根幹に触れる重要な示唆を含んでいる。ゲーテの時代の造形芸術理論をめぐる動きを瞥見したあとで，ブッシュの所論を紹介しその問題点を検証するとともに，ゲーテの「古典性 (Klassizität)」について考えたい。

I．アカデミズムと反アカデミズムの狭間で

ヨーロッパの造形芸術は17世紀後半から18世紀にかけて，理論と制作実践の両分野においてアカデミズムと反アカデミズム，観念論的な規範美学と新しい知覚美学との緊張関係のなかで展開してゆく。ベローリ (Bellori, Giovanni Pietro, 1615-96) が，1664年にサン・ルカ

の学士院で行った講演『絵画，彫刻，建築のイデア』*L' idea del pittore, dello schultore e dell' architetto* 以来，「擬古典主義」の「イデア」論は，〈色彩の禁欲〉を芸術修練のための最も重要な一階梯としてきた。最も完全な意味での芸術は，（神の）創造物の原形（イデア）を透視するものであり，古代人を模倣し，卑俗な自然から芸術にふさわしいものを選択し，自然を凌賀しなければならない，その意味でなかんずく彫刻こそ芸術の名を冠するにふさわしいとされたのである。彫刻ならびに絵画（ラファエルの絵画のように彫刻に比肩するような絵画の謂だが）の特質はしかし，〈disegno〉すなわちデッサンと，デッサンにおいて表現されるイデア的な構想にある。したがって，人間を描写するものとしての彫刻と絵画は，人間における神性を把握するのであって，卑俗な感覚的なものを捉えるのではない。感覚を刺激する色彩，とりわけ裸体の肌の色彩は下位の意味しかもたないとされたのである。(3)

ヴィンケルマン (Winckelmann, Johann Joachim, 1717-1768) を通じて18世紀に大きな影響を与えたこの「擬古典主義」の美学に，ゲーテもまた負うところ大であった。

18世紀半ばのヨーロッパ美術を先導したローマ画壇は，ラファエルを手本と仰ぎ，メングス (Mengs, Anton Raphael, 1728-1779) をもっとも有力な指導者としていたが，そこではキリスト教救済史ないしは古代神話の人物像を理想化された形姿として描くものこそ高尚な絵画であるとされた。したがって当時ローマの支配的な芸術趣味は，神の似姿としての人体を上位に，外的自然の造形としての風景画を下位に置くという，芸術の対象（主題）に即したジャンルの位階秩序に支配されていた。ティッシュバイン (Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, 1751-1829)，カウフマン (Kaufmann, Angelica, 1741-1807)，そして（ゲーテがローマで師事した）ハッケルトもその圏内にあった。ゲーテはイタリアで，古代・ルネッサンスの美術作品の研究，素描の制作実践を通じて彼自身の造形芸術論を形成していった。そして，特にイタリア旅行以降ローマン派の芸術論に対して旗幟を鮮明にするべく，ゲーテはあえて美的形態の手本を，彫刻ならびに彫刻的なものを目指した造形，とりわけ後期ラファエルの作品に見いだす方向へと傾斜していったのである。

Ⅱ．ブッシュの所論

ブッシュはまず，イタリアで形成されたゲーテの「古典主義的な」造形芸術論と直接的な自然体験との間には，克服しがたい矛盾があったとして，それを①絵画理論，②素描の制作実践，③『イタリア紀行』の風景記述　という三つの側面から分析している。

ゲーテの『ディドロの絵画論』*Diderots Versuch über die Malerei, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet* (1798) は，ディドロ (Diderot, Denis, 1713-84) の「官展（サロン）批評」の一部を翻訳し，それに自由な論評を加えたものである。ディドロはそこで因襲的なアカデミーにおける絵画教育を痛烈に批判し，硬直した伝統的規範から解放されて自然そのも

のに帰ること (Naturnähe) を主張したが，それに対してゲーテはディドロが自然と芸術を混同していると批判する。ゲーテの論点は，芸術と自然とを同一視してはならない，芸術はあくまでも「第二の自然」,「感受され，思考され，人間的に完成された自然[(4)]」であって，個別的な形姿として現象するものの意義深い全体，生きた美しい全体を生み出さなければならない。その意味で，経験的な知識の蓄積である芸術作品と芸術史の研究は不可欠であり，そこから芸術家は自分で規則（芸術の内的法則）を引き出さねばならない，そして自然の側はそうした芸術規則に素材を提供するのだというのである。

すでに，イタリアから帰国直後に書かれたゲーテの「イタリア美学」の綱領とも言うべき『自然の単純な模倣，手法，様式』*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* (1789) では，画家の辿るべき模倣・手法・様式という三段階が静物画・風景画・人物画（＝歴史画）という古典主義的な絵画ジャンルの位階秩序に対応させられている。にもかかわらず他方では，「認識の最も深い根底，事物の本質に根差している[(5)]」様式は，自然科学的な対象認識を前提とするとされている。「ゲーテは，自律的・自己連関的・自己規定的な芸術概念というコンセプトと，結局は画題の位階秩序いうエトス的な機能を果たすコンセプトとの明確な区別を故意に避け，混同することで両者の統合を試みている[(6)]」とブッシュは述べ，ゲーテにおける〈新しい知覚美学に依拠したアウトノミーの美学〉と〈伝統的な規範美学〉の混在を指摘するのである。

続いてブッシュは，ゲーテの制作実践を取り上げ，ゲーテは素描によって眼の修練をめざすとともに自己の芸術理論を裏打ちしようとしたが，そのような道筋は彼の求め続けた「直観的認識 (anschauende Kenntnis)[(7)]」をむしろ阻害する役割しか果たさなかったとしている。1787年3月ゲーテがナポリ近郊のカセルタに，風景画家としてかねて令名の高かったハッケルトを訪ねたとき，ハッケルトはゲーテに次のように風景画の骨法を伝授する。

「彼は私の欠点をじっくりと見きわめた上で，まず第一に明確にデッサンを描くように，次には明暗の配置を確実に明瞭にするようにと注意してくれ，私の心をすっかり虜にしてしまった。彼は水彩画を描くとき，つねに三種類のインクを用意しておいて，画面の奥の方から前の方へと描いてきて，絵の具を順々に使うのだが，こうして絵が出来上がってみると，どんなにして描いたのかわからない。あんなふうに易々と描けるものだとありがたい[(8)]。」（1787年3月15日カセルタ）

ゲーテの記述は，ハッケルトの作業プロセスを明らかにしている。それは，アカデミーの風景画の手法，いわゆる「三層理論 (Lehre von den drei Gründen)[(9)]」と呼ばれるものである。まず絵の対象を鉛筆で丹念に輪郭づけ，それをインク筆でなぞったあと，背景は青，中

景は緑，前景は主に茶色で，ところどころ緑とわずかの青を散らして色づけをするというものである。線による輪郭づけと色づけは別々の作業だが，すでに線画自体が二つの作業手順に分かれる。戸外での鉛筆による簡単なスケッチを室内で仕上げ，場合によっては前景に添景 (Staffage)（人物・樹木など）を描き添える。ゲーテはこうした作業手順を当然のことと受け取っている。しかし，「そのような風景画の概念は，ゲーテの直接的な自然体験と直ちに矛盾に陥る[10]」ことになった，とブッシュは主張している。

ブッシュは，『イタリア紀行』におけるゲーテの風景記述に二つの異なった方向性を指摘している。ひとつは「古典主義的な」絵画規範に沿った「崇高」で「英雄的な」「クリシェーとしての」風景記述，いまひとつは主に大気，光，色に向けられた関心（＝新たな知覚理論の構築に向けた関心）を示す風景記述であり，その間には埋めがたい溝が存在しているとする。

『イタリア紀行』では日の出，日没の情景，対象を巨大な黒々とした塊へと溶かし込む月明かりの夜景が繰り返し描かれている。「美しい風景を目のあたりにしたときゲーテは添景を描き加えることでその風景を高尚化 (nobilitieren) したいという止みがたい衝動に囚らわれているかに見える[11]。」とりわけ印象深いのは，1787年6月2日の記事で，夕刻ナポリのジョバーネ公爵夫人の城館の窓から見た噴煙を上げるヴェスヴィオ火山の情景である。その叙述がいかに壮大であるにせよ，ゲーテのこうした視線には，70年代にイギリス人画家ライト・オブ・ダービー (Wright of Derby, Joseph, 1735-97) が集中的に描いた夜のヴェスヴィオ山の情景に見られるような，造形美術の因襲が否みがたく反映しているというのである。

と同時に他方で，ゲーテの『イタリア紀行』における風景記述の多くは，光と大気と色彩の印象を中心にしている。例えば，

「太陽は明るく照っていたが，大気には靄がおおく，そのため蔭になっているソレントの岩壁はこの上なく美しい青色を呈していた。陽を受けた賑わしいナポリの町は，ありとあらゆる色彩に輝いていた[12]。」(1787年3月29日　シチリア)

「自分の身のまわりを海に囲まれたことのない人は，世界という概念も，世界と自然との関係も，理解することはできない。この雄渾にして単純な線は，風景画家としての私にまったく新しい思想を与えてくれた[13]。」(1787年4月2日　パレルモ)

「私たちはたいてい派手な色彩を好むのを野蛮だの没趣味だのという。ときには確かにそうであろうが，しかしこの晴れわたった青空の下では，どんなものもいっこうに派手ではない。というのは，太陽の輝きと海に映じた反射とを凌賀するものなどないからである。もっ

とも鮮やかな色でも強烈な光のために消されてしまう。あらゆる色彩，樹木や植物の緑，黄色や褐色や赤色をした大地など，力いっぱい眼に働きかけてくるものだから，そのために彩り鮮やかな花や着物でも一般的な調和の中に溶け込んでしまうのである。[14]」(1787年5月29日ナポリ)

イタリアの光，とりわけ水に反射した光は対象のくっきりした輪郭線を浮かび上がらせ，「雄渾で単純な線 (groβe, simple Linie)」(1787年4月3日，パレルモ)(「古典主義」美学のモットーとしてブッシュは挙げている！)を見せてくれるが，しかしそれはただ全体を包む柔らかな調子，互いに重なり合っている多様な色調との関わりの中に溶解してゆく。イタリアでは色彩は鮮明で，強烈ではあるが「全体としての調和 (die allgemeine Harmonie)」を壊すことはないとゲーテは書く。こうした風景記述に接すると，「そのとき(伝統的な風景の概念と新たな風景知覚の間の…筆者)矛盾の予感がゲーテを襲っているかに思える[15]」とブッシュは言うのである。

以上のような分析から，ブッシュは『イタリア紀行』におけるゲーテの風景(画)理論と直接的な風景体験との間には大きな落差が存在していたとする。

上に引用したようなゲーテの風景叙述を，お抱え画家としてシチリアの旅を共にしたクニープ (Kniep, Christoph Heinrich, 1755-1825) の水彩画に照らし合わせてみると，そこには大きな対照が見いだされる。クニープの水彩画には「せいぜい色調のモデュレーション (Abtönung) はあっても，本来の色彩性はまったくない[16]」と言ってよい。ところがゲーテは後年『イタリア紀行』に，「これらの絵を眺めると，実際うっとりとするのであるが，それというのも，海の湿り，岩の蒼みがかった蔭，山々の黄赤色の調子，輝きわたった空の下に縹渺としている遠景等を，ふたたび眺め，ふたたび感じるように思えるからであった[17]」(第2次ローマ滞在，報告，4月)と書き記している。このことからブッシュは，ゲーテはクニープの素描に「色彩を見ようとした。彼の記憶がそこに(描かれていない…筆者)色彩を呼び出したかに思われる[18]」としている。そして，古典的な完全性を究極目標とするゲーテの造形芸術の概念，「古典主義的な」風景(画)把握の因襲にこだわるかぎり，自身の自然体験なり色彩体験なりの直接的な等価物を造形芸術に求めることは最初から不可能であり，風景画には対象の単なる特徴を捉える以上のことはできないと，ゲーテは考えていたのではなかったかと推論している。

しかしすでに当時，ゲーテの知らないところで風景画における新しい動きが大きく進展しつつあったことをブッシュは指摘し，トーマス・ジョーンズ (Jones, Thomas, 1743-1803) とヴァレンシエンヌ (Valenciennes, Pierre Henry de, 1750-1819) という二人の風景画家の画業を取り上げている。

1782年にイギリス人画家ジョーンズが描いたナポリの風景（というより隣家の壁）は，同時代にいかに驚くべき風景経験の差が存在したかを示しているとする。「かくも無意味なモティーフを描いた絵は，この時点まで存在したことはなかったと言ってよかろう。(…) 画題の無意味さは，必然的に造形の問題 (Formgestaltungsproblem) へと芸術家を導かずにはいない。それまで因襲として護られ続けてきた画題と，その画題の意味と結びついた絵画的意味 (Bildsinn) は，芸術家自身によって支配される抽象的な絵画秩序 (Bildordnung) に取って代わられた[19]」とブッシュは言う。ジョーンズに見られる構図は，その極端な抽象化の度合によって，伝統的な構成とはまったく異なっている。ここには「通常の形式－内容の一致 (Form-Inhalt-Korespondenz) はなく，明白な形式の優位が存在しており，それはわれわれに二つの異なった視覚の働きを求めてくる。即ち，われわれはまず一見純粋に偶然的な視覚印象を見，それから形の構成を実現する[20]。」形はもはや遠近法的な枠組を与えるものではない。物体と空間は，平面的な現象として把握され，その視覚的な整合性 (Stimmigkeit) は，ひとえに色彩にかかっている。「色彩はもはや形に奉仕するもの，単なる対象の表示，偶然的なもの，ではなく絵の本来の担い手であり，色彩こそ形を与えるとともに，形を飲み込み，形の現象を可能としている[21]。」　そして，ジョーンズと同じ頃，イタリアに滞在したフランスの風景画家ヴァレンシエンヌの油彩スケッチは，モネよりはるか以前に，同一の風景を一日の刻々と変化する大気の印象の中に追っている。それにより，「個別的，相対的な瞬間の権利が絵画に持ち込まれた。これこそ古典的な絵画が実現しようとしているものの正反対なのであり，（近代絵画に直結する…筆者）それ自身において完結した宇宙としての風景の絶対的，理念的精髄にほかならない[22]。」

ゲーテは，こうした風景画の歴史的展開の埒外にいた。アカデミーの伝統的な絵画教育のプロセスに完全に一致したデッサンの習練（石膏モデルの写生，解剖学，人相学，遠近法，建築物の素描，風景の素描，その描き直し，水彩による色付け，そして最後に一つの絵の理念 (Bildidee) に基づく独自な構想の発見）は，芸術理論はもとより，彼の芸術的な視 (Kunstsehen) をも規定せずにはいなかった。その意味で，ゲーテは絵画における〈色彩の解放〉を理解しなかったとブッシュは主張している。

と同時に，ゲーテはまさにそれゆえに，ちょうどその頃始まった〈線の解放〉にも同様に眼をふさぎ，受け入れることができなかったのだとブッシュは言う。

ゲーテはティッシュバインをイタリアにおける最初のチチェローネとして，彼と深い親交を結んだ。シチリアを目指してともに旅立った1777年春，ナポリで二人の間に意見の疎隔が生じた。ティッシュバインがナポリのイギリス公使ハミルトンの世話で，ナポリ宮廷での永続的な仕事を得，シチリア行きを断念したのである。ゲーテは，代わりにシチリアに同行し

てくれる画家としてクニープを雇って出発した。ティッシュバインはひとりナポリに残り，ハミルトンのコレクションである古代ギリシアの壷絵を模写する仕事に取りかかった。そしてこの壷絵の仕事とともに線画の再評価の歴史が始まった。内側の描線を欠いた外側の輪郭線，空間的，遠近法的な配置の欠如，陰影の排除，画面の構成要素としての縁枠の取り込み，線の反復＝線の自律。こうした歴史がゲーテのすぐかたわらで，しかもその新たな機運に彼が気づかぬままに始まったこと，ゲーテはむしろそれを理念的な中心の喪失と受け止め，色彩にしろ線にしろ芸術の媒体 (Kunstmittel) はあくまでも芸術家の創意に奉仕すべきものとすることで，かえって色彩と線の解放のプロセス (つまり美術におけるモデルネへの道) を閉ざしてしまったことを，ブッシュは「歴史のアイロニーの古典的な実例」だとするのである。[23]

Ⅲ．ブッシュの所論の問題点

『イタリア紀行』のゲーテが，一方で色彩への関心に基づき新たな知覚美学を模索しながら，他方ではアカデミーの「擬古典主義的」な規範美学を引きずっていたために，彼の「第2の自然としての芸術のアウトノミー」という概念が本来的に矛盾を抱え込んでしまったこと，そのために「眼で見ること」と「色彩と線で描くこと」がうまくかみ合わず，風景素描の試みも最初から挫折を約束されていたこと，そこにブッシュはゲーテのイタリア体験の悲劇を見出したのだった。しかしブッシュの所論は，ゲーテがイタリアで獲得した「古典主義」を造形芸術の分野に限定して，汎ヨーロッパ的な「擬古典主義」の枠組みに組み入れようとするあまり，ゲーテの「古典性」概念をあまりにも狭く捉えすぎているように思われる。ゲーテの自然科学的な関心の所在，詩人としてのことばの問題，自伝としての『イタリア紀行』の評価の問題などとの関連において，ブッシュの所論の問題点を検証しておきたい。

（1）ゲーテがイタリアの風景（画）に求めたものは何か。

ブッシュは彼の論文の表題ともなっている「雄渾で単純な線 (groβe, simple Linie)」と「全体としての調和 (allgemeine Harmonie)」という対をなすフレーズで以って，前者を古典主義美学を表徴するもの，後者を新たな感覚知覚の在り方を示唆するものとして対比し，そこに葛藤を見出しているのだが，しかし果たしてそうなのか。

「自分の身のまわりを海に囲まれたことのない人は，世界という概念も，世界と自然との関係も，理解することはできない。この雄渾にして単純な線は，風景画家としての私にまったく新しい思想を与えてくれた。」

ゲーテは，ナポリからパレルモに向かう航海ではじめて海上に身を置き，四囲を海に囲まれた。「雄渾で単純な線」とは，具体的には海と空とをかぎる水平線のことである。古典主義美学のモットーともいうべきヴィンケルマンの「高貴な単純と静かな雄渾 (Edle Einfalt und stille Größe)」を思い起こさせる定式化が行われているが，内実は非なるものと言わざるを得ない。それは，その箇所からほど遠からぬところに置かれている次の一節が解き明かしている。

「美しく晴れ上がった午後私たちはパレルモ港に入ったが，そのとき海辺を取り巻いて漂っていた大気の晴朗さは，とうていことばで表すことはできない。くっきりと浮かび上がる輪郭線，全体を包みこむ柔和さ，互いに際立つ色調，空と海と大地との調和。一度これを見たものは，生涯忘れることができない。今はじめて，私にはクロード・ロランの絵がわかった。そしてやがて北の国に帰ったら，心の奥からこの幸福な住み処の影絵を呼び起こしたいものだと思った。私がこれまで懐いてきた絵画の概念から，藁ぶき屋根のようなちまちましたもの一切をきれいさっぱりと消し去ってしまいたいものだと思った！[24]」(1787年4月3日パレルモ)

これを読めば，「雄渾で単純な線」とは北方の風景（あるいは「風景画家として」ゲーテ自身が描いてきた素描）の「ちまちました (kleinlich)」線との対比で言われていることがよくわかる。そして，その対比が，ゲーテを直ちにクロード・ロラン (Claude Gellee, gen. Lorrain, 1600-82) の風景画の理解に導いた。すなわち，風景画における空間の広がり，それを満たす大気と光，その相関から生まれる色彩の美しい戯れ（全体としての調和）に目が開かれたのである。その意味で，二つのパッセージの間にある矛盾はいわば〈見せかけ〉であって，真の矛盾ではない。空間と色彩の新たな知覚とクロードの風景画への覚醒はむしろひとつのものであり，クロードの「理想的風景 (Ideallandschaft)」の中にゲーテは，むしろ彼の内部で次第に萌しつつあった色彩論の確証を見出したと言うべきであろう。[25]

そのことは，上の引用の基となったイタリア旅行時のメモ（そのほとんど全部が廃棄されてしまったが，廃棄されずに残った数少ないメモの一つ）が雄弁に語っている。

「空が白っぽい靄で覆われていて，しかも太陽がその靄を通して射していると，海は船の近くで最高のウルトラマリーン（群青色）のようなスカイブルーを呈しており，波は完全な銀色の角を持っていた。

昇ってくる太陽の反射はそれを観察する人の近くにまず現れる。そして遠くの方へと移っていく。最初は赤く，続いて黄色く，やがて銀色になる。

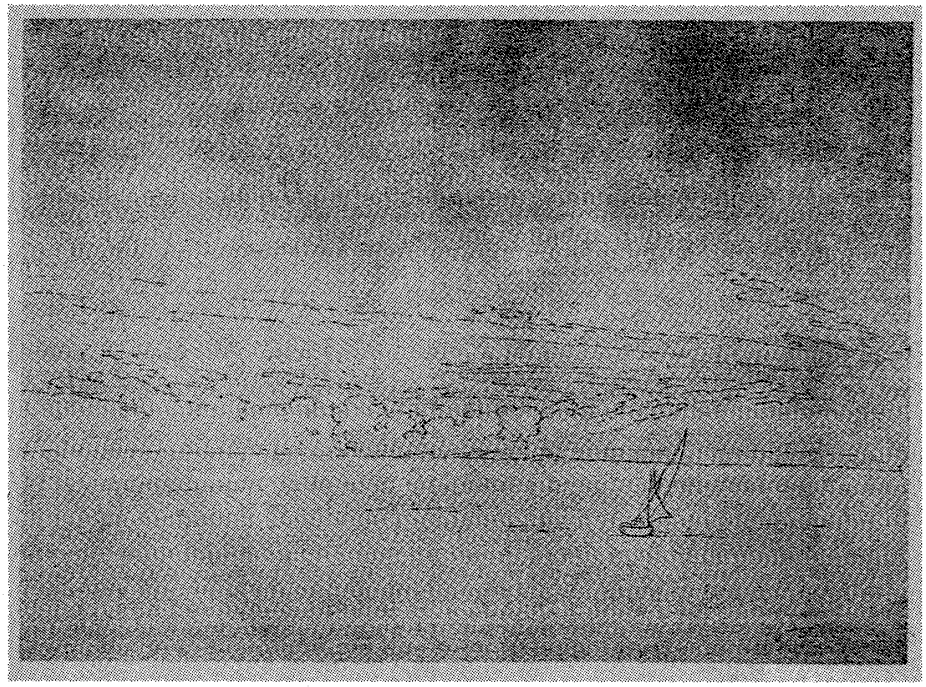
昇る太陽や月の海面への照り返しは，太陽や月がある高さに達すると，見る人の手前から沖に向かって広がって行く[26]。」

ここにはすでに色彩論へと発展して行くことになる観察が，いっそう生々しく語られている。陽光の明と海の暗の対比，そして光と闇を色のついた反映として現象させる靄—のちにゲーテはそれを「濁り (Trübe)」と呼ぶ—にはっきりと言及されている。

こうしてゲーテは，「青」の生成についてアペルスュ（着想）を獲得する。イタリアではすべてのものが明澄な光 (leuchtende Helle) に包まれ，それが闇 (das Dunkle) と出会うところで，闇から色彩を受け取る。影の青を，そしてすべてのものに柔らかく被いかぶさり，色彩の強烈さを和らげ，景観全体に調和と統一を与える大気の青を。イタリアの風景にゲーテは，色彩と風景の本質が集約して現れているのを見た。そして，多くの風景画家の中で唯一クロード・ロランに，人の心を押し広げ高め現実の世界を美しい魂の表現とするような偉大な芸術に固有の自在さ，詩的要素をゲーテは認めたのである。パレルモの海岸を前にしたとき，ゲーテは自然と芸術は互いに照らし合うものであることを，はじめて理解したのだった。

ゲーテは青年時代からクロードを高く評価していたが，彼自身の回想によれば当時はまだ画家のことを正しく理解していたわけではなかった。それは，後に彼があれほど情熱を注ぐことになる色彩論について未だ十分な理解を持たなかったのと軌を一にしている。『イタリア紀行』においても，はじめのうちは色彩の印象—その法則性については言わずもがな—について，記述はさほど多くない。色彩の本質への洞察とクロードの風景画の理解は，ナポリからシチリアへの航海とシチリア島での旅の途上で日を追うごとに深まっていったのである。ローマから，古典主義的なアカデミーでの絵画修業に勤しんでいる友人たちや尊敬するラファエルの作品から，そして絵画の師ハッケルトから距離を置いたことがそのことに大いに役立った。さらに付言するなら，ゲーテをデッサンという日課から解放し，色彩の微妙なニュアンスに眼を向けることを可能にしたのは，素描家クニープを旅に同伴したことであろう。

「四時頃にヴェスヴィオ山は視界から没したが，ミネルヴァ岬とイスキアはまだ見えていた。それも夕方には姿を消した。太陽は海の彼方に没した。雲と，何マイルも及ぶ長い光の帯を伴って。まわり一面が真紅に輝いている。クニープはこの現象をも写生した。今はどこにも陸地の影はなく，周囲は見渡す限り海と，晴れわたった夜の空と，冴え冴えとした月明かりが広がっていた[27]。」(1787年3月30日，シチリア)



図版1．クニープのデッサン「海の日没」

図版2．ゲーテのデッサン「海に照り映える太陽」

クニープはゲーテの要請で写生したのであろう（図版1）。この茫漠たる風景を，クニープだけでなくゲーテ自身が写生したものも残っている（図版2）。明確な線も，添景もない，アカデミーの風景画とおおよそ無縁なこのデッサンを，ゲーテはただこの景観（イタリアの大気と色彩）を記憶にとどめるために描きとめたのであろう。そのことが，ゲーテがイタリアで風景（画）に求めたものが，アカデミー流の風景美学ではなかったことを証しているように思われる。

（2）風景記述—自伝としての『イタリア紀行』

『イタリア紀行』は1816年に最初の2巻が『詩と真実』*Dichtung und Wahrheit* の一部として出版された。第3部「第二次ローマ滞在」が完成するのは1829年のことである。実際の旅（1786-88）から約40年後に完結したわけだが，ゲーテは旅行当時の日記，手紙，メモ類などを基に編纂・執筆しながら，それら原資料に大幅な補筆・改変を加えたばかりか，原資料は一部を除いてすべて廃棄してしまった。その意味で『イタリア紀行』にはゲーテの精神の閲歴が幾重にも重なり合った複雑な地層をなしているとともに，晩年のゲーテに特有の自己韜晦が潜んでいるという，きわめて「キメラ的な」性格を有する作品である。

風景記述についても，そこでは風景を見る眼，それを記述することばがきわめて多層的であり，旅の経過とともに微妙に屈折・変化していることに気づかされる。

第1部の「カールスバートからローマ」までの部分で，折々に差し挟まれる風景記述は，ときにローマへと逸る心の高鳴りを反映してパセッティクで躍動的である。しかし，中心をなしているのは，風景というよりはむしろ土地土地の風土・地勢に関する学術的といっていい記述である。そのようにしてゲーテは，冷静と激情，客観的と主観的のバランスを努めて保とうとしている。そこここに描き出される眺望は，気象（学）への関心に発している。そして，これは後の風景画における大気色（空気遠近法）への関心に繋がってゆく。

ローマに到着した秋から冬にかけての記述は，大半が古代・ルネッサンス期の芸術作品の鑑賞，友人たちとの交友に関するもので，風景は後退する。翌年二月，南国らしい生命のほとばしりが感じられる早春になると，早速ゲーテの眼は周囲の風景に注がれる。

二月から六月にかけてのナポリ・シチリアの旅（第2部）が，ゲーテとイタリアの風景との真の出会いを用意し，彼は夢中になって絵筆とことばで風景を写し取るのである。

ローマに戻った六月から翌年の四月まで，いわゆる第3部「第二次ローマ滞在」(1829年刊行）では，イタリア旅行の成果を集約するような理論的考察が増すとともに，それまでとは著しくトーンを異にした，「理想的風景」をことばで具体化しているかのような「崇高」で「英雄的」な風景記述が数多く挿入される。ブッシュが挙げているヴェスヴィオ火山の情景もさることながら，帰国を前にオヴィディウスの悲歌の一節を思い浮かべながらさまよう

月明かりのローマの風景はその最たるものであろう。ここに窺われる風景の「高尚化」「様式化」は，晩年のゲーテに意図に沿う「**虚構化 (Fiktionalisierung)**」であり「詩化 (Verdichtung)」なのである。

その意味で，『イタリア紀行』の記述に見られる多くの矛盾を含んだ多様性を通して，ゲーテは両極的な対立・緊張の中から生まれてくる自己の精神の躍動的な展開（メタモルフォーゼ）を象徴的に描き出そうとしたと見るべきであろう。

（3）ゲーテのアンタイオス (Antäus) 性－脈動する大地と歴史

『イタリア紀行』の中でもっとも印象深く忘れがたい風景記述のひとつは，ブレンナー峠を越える際にアルプスの峰々を取り巻く雲の生成・変化を観察したものである。

「ここに気象に関していくつかの所見を挿入しておこう。気象は（…）山間部では生成しつつある現場に居合わせることができる。

山を遠く近く眺め，その頂きが陽ざしに照らされたり，霧に包まれたり，激しく動く雲に取り巻かれたり，篠つく雨に打たれたり，雪に覆われたりしているのを見るとき，私たちはそうした現象のすべてを大気のせいにしてしまう。（…）しかしすでにずいぶん以前から私の念頭をどうしても去らないのは，大気中に現れる変化の大部分は山の内的な，静かで神秘な作用に帰せられるのではないかという考えである。すなわち，私の思うに，そもそも地球という塊りは，とりわけ地球の隆起している固い部分は，恆常的で不変な引力を及ぼしているわけではなく，その引力はいわば脈動しつつ発現する。（…）大地の引力がいささかでも減少すれば，その分減少した大気の重力，即ち弾性によってこうした作用が私たちに示される。大気は，自らのうちに化学的に物理的に包含されていた湿気をもはや保持することができず，雲が下りてきて，雨が降り注ぎ，雨水は内陸に向かって流れて行く。しかし山がその重力を増せば，大気の弾性は直ちに回復し，そこから二つの重要な現象が生じてくる。一つは，山が自分の周囲に巨大な雲の塊りを寄せ集め，まるで自分の上にもう一つの頂きを持つかのようにその雲の塊りをしっかりと繋ぎとめ，雲はやがて電気的な力の内的な闘争によって規定され，雷雨，霧，雨となって降り注ぐ。そのあと，残っている雲に，今やふたたびもっと多くの水を含み，融解し，消化する能力を取り戻した弾力ある大気が働きかける。そのような雲が消尽されてゆく様子を私ははっきりと目にすることができた。雲は聳え立つ頂きにかかり，夕映えがその峰を照らしていた。雲の縁が徐々に徐々に分かれ，いくつかの綿雲 (Flocken) が引きさらわれて空の高みへと上っていった。これらのちぎれ雲が消えてゆき，そして雲の塊り全体が次第に姿を消していった。私の眼前で，まるで糸巻き竿のように，目に見えない手によって文字通り解きほどかれていったのである。[28]」（9月8日夕刻　ブレンナ

ー　下線は筆者。)

この記述は,『イタリア紀行』の基となった『1786年の旅日記』にすでにほぼ同じ形で見えているが,後年の気象学研究にそのまま繋がってゆくものである。眼前にアルプスの山岳風景を望みながら,ゲーテは脈動する大地に触れコスミックなリズムに身を委ねている。そして,彼の心の眼にはまるで糸を繰るように大自然を動かしている「見えざる手」が映じている。その「見えざる手」は,もちろん彼自身の上にも差し伸べられているのである。ここには,シュトゥルム・ウント・ドラング的な全自然との一体感がなお躍如として生き続けている。と同時に,そうしたコスミックな一体感を,感覚・感情のレヴェルから認識のレヴェルへと高めようとする明確な意図が窺われる。

ここでゲーテは,気象生成のメカニズムに関して独自の理論を展開している。さまざまな気象現象は「大地の脈動 (Pulsieren, Oszilation)」から生じるとする。大地の引力(=重力)が増せばそれに伴って「大気の弾性 (Elastizität)」が増し,その結果,大気は水分を多く含有できるので天候は良くなり,空が晴れてくる。一方,大地の引力が減少すると,大気の弾性が低下し,その結果大気は,包含している水分を保持することができなくなり,凝集した水分は雲となり,雨となって降り注ぐというのである。そして,脈動する大地は雲を呼び,嵐を引き起こすばかりではない。先の引用にある「弾性」という概念はまた,植物の生長・変化を説明する概念としても用いられている[29]。そればかりかもっと注目すべきは,ゲーテがこの同じ「弾性」という言葉を,「ここ数日来これまでとはまったく異なった精神の弾性が生まれてきています[30]」(『旅日記』1876年9月11日　トレント)と「倫理的な (moralisch)」領域にもあてはめて用いていることであろう。

ゲーテは『イタリア紀行』の中で「この晴れた美しい一日を,私はずっと戸外で過ごした。山地に近づくと,私はまたしても岩石に引き寄せられる。私には自分が母なる大地に強く接触すればするほど,ますます新たに力づけられるアンタイオス (Antäus) のような気がする[30]」(1786年10月20日,ボローニア)と書き記している。アンタイオスは,ギリシア神話の怪物で大地との接触を断たれると力を失うために,ヘラクレスによって持ち上げられたまま絞め殺されてしまう。ゲーテは,大地の脈動[31]を全身で受け止めながらいわばアンタイオスとして,イタリアの風景の中を進んでゆくのである。

大地を形作っている岩石への関心,地質学,鉱物学がイタリア旅行の大きなテーマの一つであったことは,彼が石灰岩を求めてシチリアの大地をくまなく渉猟するエピソードを挙げるまでもなく,『イタリア紀行』の随所に挿入された関連記述から明らかである。

ゲーテは終始,風景を脈動する大地の上で生成するものとして見,体験している。その生成の概念が,ゲーテにおいて「古典性」の概念と深く関わり,同時に彼の「古典性」概念の核心に,アカデミーの歴史画の「歴史」とはまったく異質な「歴史性」をも深く潜ませる機

縁となっている。

「ところでわれわれは古代の概念を得ようと努力しながら，ただ廃墟にばかり出くわし，しかもそれを材料として，まだ実は何の概念をも捉えていないところのものを，みすぼらしく組み立てなければならないというのは，まことに奇異な気持ちがするものである。

もっとも，古典の土地と呼ばれている場所となると，事情は違ってくる。もしわれわれがそうしたところで空想的な態度をとらないで，その地方のあるがままの姿を現実的に受け取れば，その地はつねに最も偉大な行為を生み出す決定的な舞台となってくる。だから，私はこれまでずっと空想や感情を抑制して，地方地方の特質を囚われなく明瞭に観察するために，地質なり地勢なりに努めて目を向けてきたが，そうすると不思議に歴史というものが生き生きと脳裡に浮かんできて，すべてが見違えるようになる。私は早くローマへ行って，タキトゥスを読みたいと熱望している。[32]」（1786年10月27日　テルニ）

アンタイオス・ゲーテが大地の脈動を感じつつ風景を眺めるとき，彼はそこに〈移ろわぬものと移ろい行くものの弁証法〉としての歴史の脈動をも同時に感じ取っていること，そこにイタリア旅行に対するゲーテの基本姿勢，彼の〈古典性〉の核心があることを，上の記述は明確に示唆している。

（4）「古典性」の概念をめぐって―「形」と「ことば」

『植物のメタモルフォーゼを説明する試み』*Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790)，『ローマのカーニヴァル』*Das Römische Karneval* (1789) は，『模倣・手法・様式』と相前後してイタリアから帰国直後に書かれたものであり，それらの間には密接な関連がある。

一年性植物の種子に発し再び種子に還るプロセスを通して有機体のダイナミックな生成・変化（メタモルフォーゼ）の秘密に迫ろうとした『植物のメタモルフォーゼ』は，生命の躍動を捉えるための（部分から全体に向かうのではなく，逆に全体から部分に向かう）綜合的な手順，直観的な方法を例示し，そのような「視線」とそれを担いうる「ことば」の在り方を模索した著作であった。

『ローマのカーニヴァル』にもやはり，同じ問題意識が底流している。ゲーテはそこで，一つの巨大なマッセ（集塊）（＝有機体）としてのローマ民衆の激しく沸騰する生命をどう捉え，どう記述するかという問題に，一つの解答を提出している。とりわけ『ローマのカーニヴァル』の場合，仮装人物たちを写した彩色銅版画を添えて出版されたわけだが，造形的要素（線と色）と記述的要素（ことば）の異なった役割に考察を誘われる。銅版画の仮装人物たちがリアルな，しかし動きを止めた立ち姿で描かれているのに対して，ことばによる記

述は統辞や修辞による空間と時間の自在な処理によって，民衆の生き生きとした動きを躍如として伝えている。

詩人としてのことばの働きに対する研ぎ澄まされた感性は，ゲーテの活動のすべてに浸透している。「ことばによる科学」，現象を記述する科学であることが，彼の自然科学の本質を規定している。ことばは，悟性的な概念操作に携わるとともに，想像力の働きに関わっている。『植物のメタモルフォーゼ』にも『ローマのカーニヴァル』にも，それが読者の「悟性と想像力に[33]」提示されたものであるとする表現が見られるように，ことばはとりわけ想像力の自由な働きを解き放ち，対象と主体との間に生き生きとした空間を成立させることで対象のうちに潜む原型（イデア）をあらわにさせるのである。そこに，「象徴」が生まれる。その意味で，ゲーテの古典主義はすぐれてことばに関わる概念である。

『模倣・手法・様式』では，模倣が「自然に倣って，いわば自然の文字を描きながら綴る」とすれば，手法は「みずから一つのことばを作り出す[34]」のだと述べられる。ここにも，ことばへのこだわりが垣間見えている。ゲーテが「古典性」の概念の中に生成・変化という「時間的な要素」を導きいれ，主体と客体の間を揺曳する「ことば」という媒体が，対象の認識と表現の両面において決定的に重要な役割を負うことになったわけだが，このように色と線をことばの比喩で語るところに，ゲーテの造形芸術論の本質もまた露呈していると言ってよいであろう。

素描の制作実践によって培われた造形理論と風景記述との間に存在する矛盾を，ブッシュはゲーテの「古典主義」自体に内在する矛盾だとするが，むしろゲーテの「古典主義」はそれらの要素を内包しつつ，ことばを中核とするより広範な「象徴論 (Symbolik)」として解されるべきものであろう。

結　び

ゲーテが1832年の死の直前まで，遂に草案に終わった『風景画論』(*Landschaftliche Malerei*) の執筆に意欲を燃やし続けたことは意外に知られていない。三つの草案と一つの論文断片が残された。その間の消息は，E. トゥルンツの論文「ゲーテの草案『風景画論』[35]」に詳しい。ゲーテの構想していた『風景画論』がしかし，風景画の美学ではなく，レンブラント，パウル・ブリルなどの北方オランダの風景画家からクロード・ロラン，ニコラ・プッサン，ハッケルトなどを経て英国風景画家たちに至る風景画の歴史であったことは，ゲーテと風景画の関わりを考える上で示唆に富んでいるように思われる。それは，彼の『色彩論』のもっとも重要な部分が『色彩論の歴史』であったことを直ちに想い起こさせる。

おそらくゲーテの関心は，自分が風景をどう見てきたかに重ね合わせながら，人間は風景をどう見てきたか，つまり風景画の歴史を通して風景を見る人間の眼（視覚）の歴史を問う

ことにあったと思われる。

ブッシュは，ゲーテの「古典主義」を風景画という造形芸術の一分野に限定して検証し，それが抱え込んでいた内的な矛盾を浮かび上がらせようとした。しかしゲーテは「風景画家」として自然に向き合っているときも，つねに全身で大地の脈動，大気の呼吸を感じ，生成しメタモルフォーゼする風景のなかに，自身のメタモルフォーゼを体験していたのである。その意味で，ゲーテの「古典性」概念は，彼の精神的な営為の全体の中に置かれたとき，はじめてその真の姿を捉えることができるのである。

注

1）Busch, Werner: *Die „großе, simple Linie“ und die „allgemeine Harmonie“ der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturbetrachtung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise.* Goethe-Jahrbuch Bd. 105 (1988), S.144.

2）汎ヨーロッパ的な「古典主義 (Klassizismus)」とゲーテの「古典主義 (Klassik)」の違いを区別するために，便宜的に前者を「擬古典主義」，後者を「古典主義」と訳す。両者は，もちろん，互いに重なり合う部分も大きく，截然と区別することは困難であるが，その相違については本文で述べる。

3）Vgl. Pfotenhauer, Helmuth: *Farbe. Goethes sizilianische Ästhetik.* In: *Um 1800, Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur uns Ästhetik.* Tübingen: Max Niemeyer 1991, S. 103.

4）Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13, *Schriften zur Kunst.* Anordnug, Textüberwachung und Einführung von Christian Beutler, 2. Aufl., Zürich 1965, S.210.

5）ebenda S.68.

6）Busch: a. a. O., S.146.

7）Busch: a. a. O., S.148.

8）Goethe: *Werke, Hamburger Ausg.* in 14 Bden. (HA) Hrsg. v. Erich Trunz, Bd.11. Textkritisch durchgesehen von E. Trunz, kommentiert von Herbert von Einem. 9., neubearbeitete Aufl., München 1981, S.206.

9）Busch: a. a. O., S.148. ゲーテがイタリアで書いた詩「風景画家としてのアーモル」*Amor als Landschaftsmaler* は，この「三層理論」に基づく伝統的な風景画の画法を詩のモティーフとして扱っている。

10）Busch: a. a. O., S.150.

11）Busch: a. a. O., S.150. ブッシュはまた，ゲーテの風景記述は同時に，あらゆる壮大な現象の列挙にもかかわらず当然のこととして「クリシェー的 (tropisch)」であることを抜け出てい

ない，その点でゲーテは同時代のイタリア旅行者の通例を大きく抜け出ていたわけではないとして，ローマのジャニコロの丘に日の出と日没の時刻に立つとき，戦場に向かうローマの軍団の行進を思い浮かべるモーリッツ (Moritz, Karl Philipp, 1757-93)，ナポリの平屋根の連なりを前にして，ダヴィデ王が見たバテシバの湯浴みを思い出すヘルダー (Herder, Johann Gottfried, 1744-1803) の場合を挙げている。

12) HA Bd.11., S.225.

13) HA Bd.11., S.230ff.

14) HA Bd.11., S.339f.

15) Busch: a. a. O., S.150.

16) Busch: a. a. O., S.151.

17) HA Bd. 11., S.544.

18) Busch: a. a. O., S.151.

19) Busch: a. a. O., S.154.

20) Busch: ebenda

21) Busch: ebenda

22) Busch: a. a. O., S.152.

23) Busch: a. a. O., S.162ff.

24) HA Bd. 11, S.231.

25) プフォーテンハウアーは伝統的な風景画の「三層理論」の中に，ゲーテは彼の新たな知覚理論，知覚美学に繋がる要素を見出したとして，次のように述べている。「ここでゲーテにとって決定的なことは，風景をいわば理想的な形象 (idealisches Bild) として経験していることである。安定した構図 (Komposition) が重要なのではない。個々の対象の些末な区別，線の明確さを止揚し，偉大なもの (Groβes) として海と大地と空とを一つの全体 (das Ganze) へと融合させるような空間の深さ（奥行き）(die Tiefe des Raumes)，ほとんど超現実的な美 (das fast übersinnliche Schöne) の構成要素としての光と色彩が重要なのである。物質がその有限性を，大地がその重力を消し去られたそうした理想的な空間は，色調のこの分離・拡散の中に，すなわち前景の緑，黄色と赤への色彩の移行，遠方の青の中に生起する。ゲーテはシチリアで，デッサン用の鉛筆よりも水彩用の絵筆にもっと大きな権利を与えた。そして風景に青を基調とした水彩を施した。先人たちの手本に倣って細々とした部分を丹念に描く，そのようなデッサンから自分を解き放とうとしたのである。」Pfotenhauer: a. a. O., S.108.

26) *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe.* 1. Tl. Bd. 31. *Italienische Reise II. Paralipomena,* S. 333. Vgl. Pfotenhauer, a. a. O., S.106.

27) HA Bd. 11. S.225.

28) HA Bd. 11. S.15f.

29) Goethe: *Sämtliche Werke, Münchner* Ausgabe (MA) , Bd. 3. 1., Hrsg. v. Norbert Miller und Hartmut Reinhardt. München 1990, S.33.

30) MA Bd. 3/1., S.39.

30) HA Bd. 11., S.109f.

31) この精神の弾性を大地の脈動（呼吸）と深く関わっているとゲーテが考えていた，あるいは考えるに至ったことは，『ファウスト・第2部』の冒頭，「優雅な土地 (Anmutige Gegend)」で深い眠りから目覚めたファウストが，

生命の脈動が今やよみがえって勢いよくうちはじめ，
エーテルの薄明かりに心をこめて挨拶をおくる。
大地よ，昨夜もゆったりと身を横たえていたおまえは
今やあらたに生気をみなぎらせておれの足もとで呼吸し
早くも歓喜でおれを包み込もうとする。
おれを力強い決意へと突き動かして
最高の存在へとひたむきに向わせるのだ。(4679-4685)

と語ることばに示されている。

32) HA Bd.11., S.122.

33) HA Bd. 13., S.94. u. HA. Bd. 11., S.514.

34) HA Bd. 12. S.31.

35) Vgl. Trunz, Erich: *Goethes Entwurf Landschaftliche Malerei*. In: *Weimarer Goethe-Studien*. Weimar: Hermann Böhlau 1980.

Goethe als Antäus und die Metamorphose der Landschaften
——in Bezug auf Werner Buschs Aufsatz über Goethes *Italienische Reise*——

Masanori HAYASHI

Der Kunsthistoriker Werner Busch hat in seinem Aufsatz über Goethes *Italienische Reise* (*Die „große, simple Linie“ und die „allgemeine Harmonie“ der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise*,1988) auf eine tiefgreifende kritische Diskrepanz hingewiesen, die Goethes italienische Autonomie-Ästhetik von vornherein in sich trug: nämlich, einerseits war Goethe damals in Begriff, aufgrund seiner wissenschaftlichen Naturforschung eine neue Wahrnehmungsästhetik zu konstituieren, aber andererseits bestand er in seiner Praxis der Zeichnung auf die traditionelle akademische Theorie der Landschaftsmalerei. Nach Busch können wir in Goethes *Italienische Reise* überall die deutlichen Spuren seines inneren Konflikts und dessen tragische Folgen finden.

Dieser herausfordernde Hinweis Buschs auf eine ernste Problematik des Goetheschen Klassizitätsbegriffs scheint uns viele wichtige Forschungsimpulse zu geben. In der vorliegenden Arbeit versuche ich seine Behauptung in den folgenden Punkten zu überprüfen;

1) Ob Busch nicht Goethes Klassik mit dem euopäischen Klassizismus gleichsetzt, indem er Goethes Klassizität allzu eng auf den Bereich der bildenden Kunst begrenzt?
2) Ob er nicht die zentrale Funktion der Sprache außer Acht lässt, die alle Tätigkeiten Goethes als Dichter, Zeichner und Naturforscher durchsetzt?
3) Ob er den "chimärischen" Chrakter von Goethes *Italienische Reise* als Autobiographie, mit der dieser sich vierzig Jahre lang befasst hat, berücksichtigt? Zweifellos ist Goethes Selbstbildnis darin das vom alten Dichter selbst stilisierte.

Daraus resultiert, dass Goethes scheinbar widersprüchliche Beschreibungen der italienischen Landschaften keine innere Diskrepanz zeigen, sondern vielmehr kann man dort verschiedene Phasen seiner Entwicklung finden.

Die Grundhaltung des durch Italien reisenden Goethes verstehe ich als die Naturnähe eines Antäus (Halbgott der griechischen Mythologie), der immer aus der Berührung mit der Erde seine Lebenskraft schöpft. In diesem Sinne waren für Goethe italienische Landschaften keine bloße Gegenstände, sondern gleich mit ihm pulsierende sich metamorphosierende Landschaften.