

コメント

仲間裕子

清水久夫さんのご報告のコメントとして、「ア・バイの彫り絵～土方久功とドイツ表現主義“ブリュッケ”による受容」というテーマでお話させていただきます。

清水さんのご論考「土方久功の造形思考—その表現主義的性向をめぐって」において、土方がドイツ表現主義に傾倒した経緯に触れています。まず土方の父が軍人としてドイツ駐在の経験があり、ドイツへの親近感を抱きながら育ったこと、従兄弟に当たる土方与志がドイツ表現主義の強い影響を受けた舞台美術研究所を設立したこと、また1920年代には多数の表現主義の作品が日本へもたらされ、土方自身も表現主義展を幾度か訪れているということでした。土方はドイツ表現主義の反アカデミズム、なによりプリミティヴ・アートへの関心に強く引かれていたようです。

ドイツ表現主義のなかでもとくに土方に影響があったと思われるのは「ブリュッケ」ですが、その中心画家エルンスト・L・キルヒナーがドレスデン民族学博物館でパラオ諸島の集会所、ア・バイの梁の彫り絵に注目したのは1903年頃とみられています。「ブリュッケ」はそもそも1905年に、ドレスデン工科大学で建築を学んでいた4人の学生たちが結成した芸術家集団ですが、そうしますとキルヒナーは「ブリュッケ」の結成前にすでにア・バイを観ていたこととなります。また、あのドレスデン民族学博物館にドイツに始めてア・バイの梁が持ち込まれたのは1881年のことであったと指摘されていますが、皮肉にもそれは当時のドイツ帝国主義が植民地政策の産物としてもたらしたものであったわけです。

キルヒナーはドレスデン民族学博物館でパラオ諸島住民のア・バイの梁を発見したのは他ならないこの自分であり、「この梁の人物像は、私自身の言語

と同一の造形言語を表現している」と共感をあらわにしています。ア・バイへの関心は1910年頃にはさらに明確化し、「ブリュッケ」の仲間エーリヒ・ヘッケルに、梁の彫り絵をスケッチした葉書を「あの梁は実に美しい」という文章を添えて送っています。(図版1) このスケッチではキルヒナーが彫り絵から引用した人物像の性器が強調されて描かれています。これはドイツ表現主義が重視していたヴァイタリズム(生氣論)のあらわれでしょう。キルヒナーは1910年と12年にハンブルクの民族学博物館も訪れ、ここでもア・バイの梁と破風の彫刻に強く興味を引かれています。(図版2) このような梁の人物像と破風の木彫りの女性像にみられる、パラオ芸術独特の二次元性と幾何学性へのキルヒナーの関心は、他の「ブリュッケ」の仲間たちにも波及しました。彼らは1909年から1911年の夏にかけて、ドレスデン郊外のモーリツブルク湖畔で共同生活を営み、ともに制作に携わり、その作品群はブリュッケ様式と呼ばれていますが、パラオの彫り絵はこの時期の作品群の解釈の糸口のひとつを与えてくれます。たとえばキルヒナーの《葦を投げる水浴者たち》(図版3)の人物のフリーズ状の形態、さらに



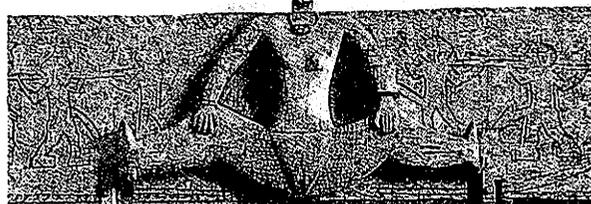
1 エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー
《異国の情況》 1910年6月20日の消印
絵葉書にインクとクレヨン

平面的な空間処理はア・パイの彫り絵特有のものであり、また自然を享受する裸の男女の人物像もパラオ様式のように単純化され、ほとんど記号化されています（マックス・ベヒシュタインの《黄色と黒のトリコット》の少女の背景を歩む人物の姿も同様です）。そうした記号的人物像の重なりは、作品にナラティブな時間性を産み出すことにはなりますが、それこそパラオ芸術の特質に他なりません。

キルヒナーは《日本傘の少女》（図版4）の背景にもみられるように、アトリエに置かれた衝立てにもア・パイのフリーズを描きました。西洋美術の歴史において1910年代は抽象の時代と言われていますが、「ブリュッケ」は20世紀美術のこの革命にプリミティヴィズムの造形性を積極的に受容したといえましょう。しかも彼らのプリミティヴィズムは、芸術様式の変革に留まりませんでした。生活様式の変革手段でもあり、彼らは部族社会的な生活環境を積極的にアトリエや住居空間に取り入れようとし

した。（図版5）部族社会は彼らにとって自由、性の解放を意味し、なにより反アカデミズム・反ブルジョワつまり、旧勢力への反抗の象徴であったのです。

では翻って、土方にとってパラオ体験はどのようなものであったのでしょうか。1929年マイクロネシアへの渡航を取行した土方はパラオ諸島に計13年間滞在することになりますが、そのパラオで29年から31年にかけて、ア・パイの民俗学的記述と彫り絵の模写および解説をおこなっています。以下、土方によって書かれた解説から彼のパラオ芸術への視点を読み取ることにはしますと、「パイの絵は児童



2 「像のある破風板」 カロリン諸島，パラオ諸島
木に彩色 高さ83cm ハンブルク民族学博物館



3 エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー
《葦を投げる水浴者たち》 1909年
彩色された木版画 20×29cm
ブリュッケ美術館（ベルリン）



4 エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー
《日本傘の少女》 1909年
油彩・カンヴァス 92×80cm
ノードライン・ヴェストファーレン美術館
（デュセルドルフ）



5 「アトリエの内部」 ヴィルマースドルフ（ベルリン）
キルヒナー撮影 1912年
ボリンガー&ケットラー・アルヒーフ

画的である。そこにはフリー・ハンズの面白さ、快さが忌憚なく現れている。パラオは不思議に、純粋に無意味な模様をもっていない。多少その様なものもないではないが、模様そのもの美しさがねらわれていない。と言うのは、理智的に計画されていないので、全く気紛れになされているのである。それが“うまさ”を離れて実に自由な、微笑ましいばかりの安気さを投げかける。「バイの絵のもっと重要な部分は横長い梁に彫り描かれた物語絵である。字をもたなかったパラオ人は、上記のごとき絵における才能を利用して彼らの大切な神話を伝説を横長い梁に絵巻式に表現して、それを介して口伝し、保存した」[是等の彫り絵は簡単な塗料をもって彩色されている。色は赤と黄と黒と白との四色であって、そのうち赤と黄とは天然の赭土、黄土であり、黒は油煙、白は珊瑚を焼いてとった石灰である。このうち石灰は、実は顔料ではないので、彫り込まれた線、また彫り落とされたバックに全部埋め込んで、絵の部を浮き立たせる様に用いられているので、絵の部の彩色は赤と黄と黒との三色にかぎられる]。*

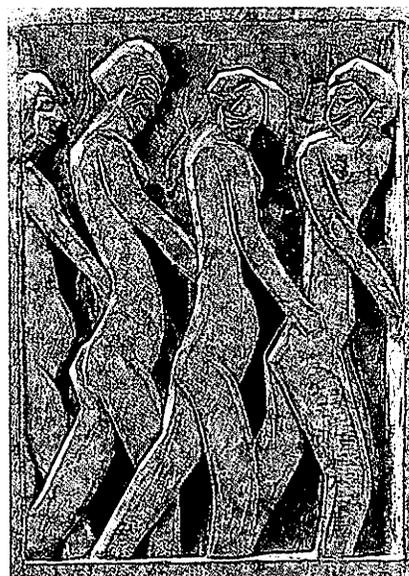
このように彫り絵のコンテキスト、素材、色彩などについては、確かに民俗誌家と同時に芸術家の視線から語られています。しかしここで「児童画的、フリーハンズ、快さ、美しさ、“うまさ”がねらわ

れていない。非理智的、気紛れ、自由、安気である」という土方のパラオ芸術へのコメントを、先に述べました「ブリュッケ」のパラオ様式を受容と比較しますと、次の興味深い事実が浮かび上がってきます。つまり、土方はブリュッケが注目した二次元的空間処理、幾何学的・記号的描写という造形面、およびその結果としてのナラティブな時間性には触れていないのです。

土方の目は、むしろ彫り絵の主に単純化された線による生命力にあふれた「生」の直接的表現に向けられていました。たとえば土方の浮き彫り(図版6)においては、ア・バイの波線は記号的意味合いを失い、絵を装飾する縁としてデザインと化しています。確かに《宿命の歩み》(図版7)で、フリーズ的人体の動きと前の二人が振り返る物語的特質が、ア・バイの梁の彫り絵に通じているといえますが、むしろこの作品はパラオ滞在中に制作された浮き彫りのなかでもその点例外的と思われる。またこの作品の女性像のフリーズ性の身体表現も、清水さんのご指摘のように1912年のキルヒナーの《パリスの審判》(図版8)に類似しているように思われ、同年描かれた《ダンス学校》の女性像の平面的な胸の描



6 土方久功
《あさ》 木彫 41×31cm
『土方久功著作集4』, 三一書房,
1991年。



7 土方久功
《宿命の歩み》 木彫 47×34cm
『土方久功著作集2』, 三一書房,
1991年。

* (『土方久功著作集3』, 三一書房, 1993, 217~233頁)

写も、ア・バイとの共通性をもっています。しかしそうした共通性は部分的であるといえます。キルヒナーの木彫作品の胸の平面化についても、ドイツ表現主義研究の第一人者であるドナルド・ゴードンは、ア・バイの破風の女性像からの部分的影響を指摘していますが、おそらく土方の場合にもいえることでしょう。またさらに、キルヒナーの同時代の木彫(図版9)を参考にあげると、しなやかな肢体と髪型あるいは顔に土方の作品と共通性が指摘できますが、ただ胸部の表現特徴は土方の方がパラオの源泉に忠実であるように思われます。実際キルヒナーの作品には平面的・幾何学的なパラオ様式だけでなく、臀部・胸部などを強調したカメルーン様式、そして鋭角で線的なゴシック様式などさまざまな様式の引用が認められるのです。

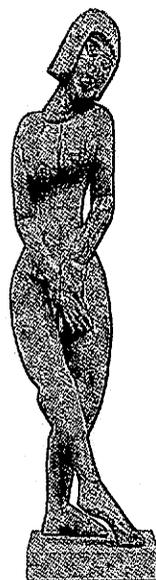
このようにキルヒナーがパラオ様式の造形性を部分的に西洋の現代美術の枠組みの中へと引用し、西洋文化のコンテクスト(たとえば、古代ギリシア神話に由来し、西洋美術の好んだテーマであるパリスの審判や都会のモダニズムを象徴するダンス学校など)のうちへと吸収したのに対して、土方の場合はパラオ様式はそのような引用対象ではありませんでした。その生き生きとした表現性と部分的な造形性に限られるにしても、土方はむしろ自己の文化から

脱却し、他者としての南洋文化に没入しようとしたのではないのでしょうか。このような観点からすれば、土方の作品に仮面が多いのも象徴的です。彼の仮面とアバイの破風の幾何学的な卵形の女性の顔との類似は明らかであり、仮面は土方に自己から他者への変容を容易にしたのではないのでしょうか。したがって土方には「ブリュッケ」のように、他者の文化のアプロプリエーション(我有化)において生じる二文化衝突のエネルギーはみられません。ブリュッケはこのアプロプリエーションの起爆力によって、歴史上ひとつのオリジナリティーを創りあげたのです。

そもそも西洋人にとって、南洋の諸島はパラダイスとして存在していました。この点に関しては、オセアニア同様20世紀美術に大きな影響を与えたアフリカとは異なっていました。西洋人にとってアフリカは、あくまでもジョセフ・コンラッドがコンゴ奥地の旅を描いた探検小説『闇の奥』そのものであり、未知の大陸として恐怖感がつきまとっていました。その一方で南洋の人々は従来の西洋人が抱いていた「高貴なる野獣」という理念に適合したのです。西洋人にとって「高貴なる野獣」とは無邪気でありながら、思慮深く、優美とさえいえる官能性をもっていました。この野獣の高潔さは文明化された脆弱



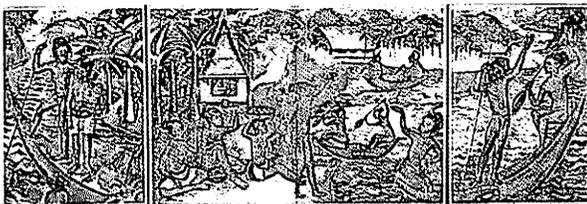
8 エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー
《パリスの審判》 1912年
油彩・カンヴァス 111.5×88.5cm
ヴィルヘルム・ハック美術館
(ルートヴィヒスハーフェン)



9 エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー
《女性像》 1919年
木(ハンノキ) 98×23×18cm
ナショナル・ギャラリー(ベルリン)

な西洋を批判する格好の基準となりました。このような「高貴なる野獣」像は周知のように18世紀にジャン・ジャック・ルソーが思想化し、19世紀には画家ポール・ゴーガンが南洋のタヒチ島へと誘ったのです。ところでこのようなプリミティヴィズムはモダニストたちによって、前近代的な夢想とくり返し批判されていますが、先に述べましたように様々な様式を意識的に引用する表現主義はトランスカルチュアリズムの先駆としてむしろきわめて近代的現象といえます。

ともあれキルヒナーはパラオの地に足を踏み入れることは結局ありませんでしたが、「ブリュッケ」の仲間のペヒシュタインは1914年に念願かなったかの地に数カ月間滞在しています。彼の日記を引用すると「深い共同体意識から、私は南洋の人々に兄弟として接することができた... 自分のまわりにこの上なく素晴らしい団結を感じ、それを無限の幸福感とともに胸いっぱい吸い込んだ」。またア・バイについて「とうとう... あの彫刻を施して彩色された梁を毎日使われている本来の状態で見ただ。かつてドレスデンでこの梁は私の創造力を掻き立ててくれた。現場で直に見たいと思っていたが、それが今実現したのだ。私は人間の美へのもっとも単純な要求から生まれたこの小屋の飾り、プリミティヴな装飾を見た」と感動を伝えています。^{*)} 彼はまた、人々の清潔さ、威厳、人間性、優しい子供らしさをくり返し強調しています。ペヒシュタインのパラオ滞在は、日本の占領化によって突然幕を閉じてしまいましたが、帰国後、ア・バイの彫り絵をベルリンの住居の壁に描き、またパラオの人々をテーマに油彩



10 マックス・ペヒシュタイン
《パラオ・トリプティーク》 1912年
油彩・カンヴァス 119×353cm
ヴィルヘルム・ハック美術館 (ルートヴィヒスハーフェン)

を制作しています。その作品《パラオ・トリプティーク》(図版10)あるいは《水浴の場にて》は、いずれもゴーガンの《我々はどこから来たのか、我々は何者か、我々はどこへ行くのか》と同様、物語的、観念的であり、部族社会への憧憬の表現といえます。

ペヒシュタインのパラオに対するこのようなロマンティックな姿勢に対して、ドイツ占領下にあり、すでに西洋化の波が現地の生活に変化を生じている現実を無視しているとジル・ロイドは批判しています。事実1907年頃制作されたア・バイの彫り絵そのものも、列強に占領されたパラオの歴史を端的に表わし、この彫り絵にはパラオの人々に銃を向ける異文化の侵略者が登場しています。皮肉にもパラオではこれが制作された1907年頃以降は伝統的なア・バイが建てられなくなったと指摘されています。土方に戻れば、民俗誌家としての調査を可能にしたのは、当時パラオ諸島を占領していた日本の軍部であった、ということも無視できない歴史的事実です。

明治以来西洋思想を取り入れてきた日本ですが、上方の場合ゴーガンやペヒシュタインの様に西洋の構築したパラダイスの観念から一方的にパラオを観ていたとは思われません。上方が民俗誌家として詳細に描写したスケッチを観ますと単純な形態に還元されてはいますが、水彩や浮き彫りはモデルが眼前に存在するかのようなりアリティーをもっています。また彼の得意とする浮き彫りは現地の木を素材とし、その道具にもその地のものを使用しました。このように彫像家土方は民俗誌家としても人々のなかに積極的に入り、彼らとのコミュニケーションに年月を重ね、パラオ文化や芸術への自然な同化を計ったのです。異文化を他者として我有化する態度とは対照的な姿勢であったと思われる。矢内原伊作や高村光太郎の批評にあるような土方の「野生の健康な生命」「原始美といってすますわけにはいかない... 妙に心が引かれる」という作品の力はその一面性にもかかわらず、従来の西洋vs非西洋という二元論的思考から解放された第三の可能性として再検討できるのではないのでしょうか。

* (Jill Lloyd, German Expressionism: Primitivism and Modernity, New Haven & London, 1991, p.203)

このような観点から言えば、共鳴 resonance と驚異 wonder というスティーヴン・グリーンブラットの指摘する観賞の概念をここで提示できるのではないかと思います。当の作品自体がもつユニークな喚起力としての「驚異」と共に、作品を生み出したダイナミックで複合的な文化的エネルギーを観者自身の内にも呼び起こす「共鳴」が土方の作品にも感じられ、今そうした「共鳴」を重視すべき時代に来ていると考えられるからです。

図版

- 1 W. Rubin, ed., *"Primitivism" In 20th Century Art*, New York, 1984, p.373.
- 2 W. Rubin, ed., *"Primitivism" In 20th Century Art*, New York, 1984. p.386.
- 3 J. Lloyd, *German Expressionism:Primitivism and Modernity*, New Haven & London, 1991, p.29.
- 4 J. Lloyd, *German Expressionism:Primitivism and Modernity*, New Haven & London, 1991, p.33.
- 5 W. Rubin, ed.,*"Primitivism" In 20th Century Art*, New York, 1984, p.387.
- 6 【土方久功著作集4】, 三一書房, 1991年。
- 7 【土方久功著作集2】, 三一書房, 1991年。
- 8 D. Elger, *Expressionismus*, Köln, 1988, p.36.
- 9 C. Tümpel, *Deutsche Bildhauer 1900-1945 Entartet*, Zwolle, p.119.
- 10 D. Elger, *Expressionismus*, Köln, 1988, p.94-95.