

## バルテュス作品における少女イメージ ——絵画作品とポラロイド写真から——

齋木優城

### はじめに

バルテュス（Balthus, 本名 Balthazar Klossowski de Rola, 1908-2001）は、20 世紀を代表するフランス人画家である。彼は芸術家として高く評価される一方、少女のヌードを扱った作品が度々規制の対象となってきた。本論では、バルテュスの絵画に頻繁に登場する〈少女〉のイメージに着目し、作品に対する批評の言説を手掛かりにその意味を明らかにすることを旨とする。

### 1. バルテュス作品を取り巻く批評

#### 1-1. 問題の背景

バルテュスの《ブランシャール家の子どもたち》（1937）は作家の存命中にルーブル美術館に収蔵され、1983 年から 1984 年にかけてはパリ国立近代美術館で大回顧展が行われるなど、その作品はいわゆる高級芸術として受容されてきた。その一方で、作品そのものが猥褻であると判断された事例が複数ある。その理由は、彼が生涯を通じて〈少女〉のイメージを追究し続けたことにある。バルテュスが描く官能的な少女の姿は、彼を高名な画家へと押し上げるひとつのきっかけとなった<sup>(1)</sup>。従来の西洋美術史にはありえなかった少女の表現こそがバルテュス作品最大の特徴であり、作品解釈の要であることは事実だが、その表現によって作品が卑俗なものだと判断されたこともまた事実である。問題設定の契機は、彼の作品の評価が不安定なものに留まっていることにある。バルテュスは自身の作品について言及することを極端に嫌い、1990 年代に入るまではマスコミの取材も嫌がった。そのことも手伝ってか、バルテュスの

作品をめぐる言説は非常に多様である。言説の多様化は本来作品受容の幅を広げるものだが、バルテュスの場合は多様化が作品理解に混乱を招いている可能性がある。筆者は、バルテュスをめぐる多様な言説を整理し、作品解釈のひとつの指針を見出すことが、今後の作品受容には必要であると考えた。ここで留意したいのは、本論の目的が言説の排除ではなく、より有意の言説を選択・提示することにある点だ。本論では、作品に対する批評の言説を手掛かりに、作家にとって特徴的なモチーフである〈少女〉のイメージに対する解釈を明らかにしたうえで、作品受容の道筋を示すことを試みる。

## 1-2. 先行研究の状況

本節ではまず、先行研究の状況を時系列的に整理する。

バルテュスは、1934年にパリ・ピエール画廊における個展で画家としてデビューする。個展が行われたピエール画廊は当時のシュルレアリスム芸術家たちの活動拠点ともいえる場所であり、バルテュスの作品もシュルレアリスム芸術として理解されることがあった<sup>(2)</sup>。この時代、作品は詩的・文学的テキストによって語られた<sup>(3)</sup>。

1950年代後半～70年代には、文学的かつ哲学的なアプローチでバルテュス作品を論ずる傾向が生じた<sup>(4)</sup>。実兄でもあるピエール・クロソウスキーのほか、澁澤龍彦がバルテュスの少女イメージに積極的に言及し、後の批評家に大きな影響を与えた。阿部良雄は澁澤を「多年にわたってバルテュスへの唯一のオマージュであった」<sup>(5)</sup>と評価する。

1980年代に入ると、カタログ・レゾネの編纂や回顧展の開催に伴い、西洋美術史上にバルテュス絵画を位置づける試みが多くなされた。この動向がきっかけとなり、西洋美術史上におけるバルテュスの地位が確立されたといえる。

1990年代以降は、バルテュス自身がメディアに露出することを許容しはじめ、作家による証言が批評の言説に大きく作用するようになった。中でもクロード・ロワによる評伝は作家による証言を積極的に支持したものであり、従来の作品像に一石を投じるものとなった。

以上のように、バルテュスに関してはコンスタントに批評がなされており、それぞれの時代において異なる解釈が生まれてきたことがわかる<sup>(6)</sup>。本論では、1983年が

バルテュス批評における最大の転換期だったと捉える。その理由は、1983～84年にパリ国立近代美術館で大規模なバルテュス回顧展が行われたことにある。この大回顧展を機に、バルテュスの西洋美術史における位置づけを再考する動きがあらわれた。筆者は特に、この回顧展に寄せて発表されたジャン・クレールによる論文「エロスの変貌」に注目する。このテキストは従来の哲学的批評を下敷きにしながらも、バルテュス作品の身体イメージについて言及し、作品を美術史上に位置付けようと試みた点で重要であるといえる。次節では、バルテュスにおける少女イメージをクレールの論考を援用しつつ明らかにしていく。

## 2. バルテュスの描く少女が持つ意味

ジャン・クレール (Jean Clair, 本名 Gérard Régnier, 1940-) による「エロスの変貌」<sup>(7)</sup> の中では、バルテュスが描いた少女イメージについていくつかの視点から論じられている。次節より、クレールのバルテュス論および周辺の先行研究を下敷きに、バルテュスにおける少女イメージの意味づけを明確にする。

### 2-1. 限定的な空間にあらわれる身体 —— 幼少期の児童文学体験 ——

クレールは、「エロスの変貌」第二節「寓話と物語」において、バルテュスの絵画作品における子どものイメージと、児童文学作品の関連性について指摘している。

クレールは、芸術作品の受容に際して、児童文学あるいは口承の物語の体験が関与し得ることを述べた。クレールは芸術作品と幼少期の児童文学体験について以下のよう記述する。

寓話や、民衆の間に伝えられたイメージや、子どものお伽噺は、それ故、芸術や文学の最も巧緻な作品が確認するものをあらかじめ予告しているということになる<sup>(8)</sup>。

こういった前提のもと、クレールはバルテュスの絵画作品においても具体的な児童

文学作品に即した表現が行われていることに言及していく。作品に登場する子どもたちのイメージに幼年期の児童文学体験を重ね合わせた論考は、管見の限りではバルテュスの実兄であるクロソウスキー (Pierre Klossowski, 1905-2001) によるものが最初である。クロソウスキーが国際文芸誌「Monde Nouveau」1957年2月号において発表した“Du tableau vivant dans la peinture de Balthus” (小林康夫訳「バルテュスの絵画における活人画」) では、ハインリッヒ・ホフマン (Heinrich Hoffman, 1809-1894) の物語集『もじゃもじゃペーター』(1884) あるいはルイス・キャロル (Lewis Carroll, 1832-1898) の『アリス』(1865) とバルテュス作品の関連性が明らかにされた<sup>(9)</sup>。

この論考を受け、クレールはクロソウスキー同様にホフマンの『もじゃもじゃペーター』<sup>(10)</sup> とバルテュスの作品に共通点を見出した<sup>(11)</sup>。バルテュス作品と児童文学との関連は、単に作家が若い頃見た挿絵の図柄をまねたというものではない。クレールは、ホフマンのほかオスカー・プレツェの『一頁ずつ』(1859) や、ニクラウス・ボニーの『子どもの教育について』(1849) 中の挿絵を挙げたうえで、バルテュスが「不思議な雰囲気と日常性の共存」<sup>(12)</sup> を見せる様式をとったと述べる。ここで指摘される「不思議な雰囲気」とは子ども部屋という限定的な室内から、「日常性」とは子どもたち自身による行為から発せられるものを指示している。クレールは、作品中で展開される限定的な室内を「子どもの部屋 [Kinderstube]」、子どもたちが読書や遊戯の行為に熱中する様子を「祭儀的行為 [l'administration rituelle]」<sup>(13)</sup> とそれぞれ名付け、この2つの要素がバルテュスの描く子どもたちの特徴であるとした<sup>(14)</sup>。

我々はここにバルテュスの描く少女のイメージが室内においてのみ展開されたことの理由を見つけることができるだろう。絵画世界における室内は、クレールの述べる「子どもの部屋 [Kinderstube]」として解釈される。限定的な空間において「祭儀的行為」が展開されることによって、作品世界には時間の停止がもたらされるのである。幼年時代の体験との関連によって生じる時間の停止性について、クレールは「エロスの変貌」の中で数回にわたって言及する。

## 2-2. 「投げ出されてある (abandonné)」身体 ——神話的主題の引用——

次に、バルテュスの少女たちがとるポーズについて言及する。バルテュスの描く少

女に対峙する鑑賞者は、彼女たちが一様にしどけないポーズをとっていることに気が付く。たとえば《犠牲者》(1937)、《部屋》(1952-54)、《夢 I》(1955)、などに登場する少女である。ソファあるいはベッドに横たわる少女たちは手脚の力を抜き、無防備ともいえる姿を晒している。こういったポーズは、阿部良雄によって「投げ出されてある [abandonné]」<sup>(15)</sup> 表象と名付けられた。このポーズこそがバルテュスの少女イメージにおける重要な特徴である。

阿部によれば、これらの「投げ出されてある [abandonné]」ポーズはクールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) にその原型をみるものである<sup>(16)</sup>。クールベの《眠り》(1886)、《眠れる裸婦》(1858)、あるいはプッサン《エコーとナルキッソス》(1627)などに描かれた女性のポーズとバルテュスの少女のポーズの類似は非常に顕著であり、このポーズは「世界に対して開かれてあることの最も女性的な特権として顕現する相を意味する」<sup>(17)</sup> ものでもある。阿部は、このポーズに対して官能性よりむしろ自然的な美しさを見出す<sup>(18)</sup>。

バルテュスが過去の絵画を引用したことを指摘するのは阿部だけではない。クレールもまた、過去の絵画とバルテュスの作品にみられる構図の同一性を指摘する。「エロスの変貌」第10節「切り離しの原理」においては、こうした引用が「切り離しの原理 [Le principe de disjonction]」<sup>(19)</sup> に基づいていることが明らかにされた<sup>(20)</sup>。ここで具体的な例として挙げられたのが、阿部も例示したプッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) の《エコーとナルキッソス》(1627) とバルテュス《犠牲者》(1937) である。クレールは、《犠牲者》の娘はプッサンのナルキッソスから直接的にイメージを引用しているにも関わらず、その身体が男性から若い人間の娘に変換されていることに着目した。《犠牲者》において、少女は乱れた白いシーツの上に弱弱しく横たわる。クレールの指摘に因れば、〈少女〉のモチーフは、逞しい神話上の人物と正反対のものとして描かれている。阿部の指摘を思い返すと、少女の「投げ出されてある [abandonné]」ポーズは「最も女性的な特権」<sup>(21)</sup> のあらわれなのだ。

神々や英雄を平凡な人間、か弱い少女へと変形させることはある種の暴力性を伴うとクレールは述べる。バルテュスは自己の作品において、西洋美術史上で長いあいだ重視されてきた神話的モチーフを「再び提示する [re-présenter]」<sup>(22)</sup>。しかしその再

提示は、歴史的真理に対する意図的な変形であり、「自己の思いのままに相手をねじ曲げる視線の支配」<sup>(23)</sup>ともいえる暴力性を含むのだ。すなわち、バルテュスの絵画に登場する少女たちは、歴史に対する暴行の結果としてあらわれるイメージとして鑑賞者に押し付けられる。以上のことは、「エロスの変貌」が初めて示した新たな作品解釈である。クレールは歴史への変形を「近代的解釈 [L'interpretatio moderna]」<sup>(24)</sup>と名付け、この解釈は「最も根源的な状態、いわばすべてが結びあわされていまだ分化していない状態に達するかぎりにおいて」のみ意味を持つと述べた<sup>(25)</sup>。

この解釈を踏まえることで、バルテュスが〈少女〉を描く意味が明らかになる。未分化で根源的な少女の身体は、歴史への変形および再提示のために必要なモチーフとして解釈できる。例えば、本論第2章第1節で扱ったクレールの主張においては、対象は子どもたちであるとされており、厳密に言えば少年のイメージも対象としていた。しかし、本節においては「切り離しの原理」のもとに神話的なイメージを逆転させたことの象徴としての〈少女〉のイメージが浮かび上がった<sup>(26)</sup>。以上のことは、バルテュスが子どもたちの中でも少年ではなく少女のモチーフに拘った意味を明確にする。

また、阿部およびクレールの論考により、バルテュスがプッサンとクールベ双方の関連により作品を展開したことが明らかになった。このことは、バルテュスが自身の欲望のためではなく、西洋の伝統美術史との関係を保ったうえで作品を制作したことを裏付ける。「投げ出されてある [abandonné]」身体はエロティシズムの表現としてだけでなく、バルテュスの絵画的態度が美術史を踏まえたものであった証拠として解釈することができるだろう。

### 2-3. 瞬間的身体 —— 通過儀礼と少女の暴力性 ——

「エロスの変貌」第10節「儀礼と神話」において、クレールは少女のイメージが表現しているのは「通過儀礼 [rites de passage]」<sup>(27)</sup>であるとした。バルテュスの作品においては未分化の状態にある少女が大人へと移行する通過が描かれており、通過儀礼を見届ける年長者の存在が画面上に描かれている場合もある。ここで留意するのは、バルテュスが少女のイメージを通して通過儀礼を描きだすことの意味は、歴史の生成や未来への可能性を提示するためではないということだ。クレールによれば、通過儀

礼の場面が鑑賞者に提示するのは「歴史の不可能性」<sup>(28)</sup>あるいは「通過儀礼以前の状態」<sup>(29)</sup>であり、「停止させられた時間」<sup>(30)</sup>である。

バルテュスの描く少女が通過儀礼をあらわしていることを裏付ける要素として、クレールは鏡を見る女のモチーフを挙げる<sup>(31)</sup>。クレールは、バルテュスにおける鏡を見る女の表象について以下のように述べる。

彼の作品において、あれほどまで多くの人物が鏡の中の自分の姿を眺めているのは、バルテュスの世界においては、人は自己の真のアイデンティティについて不安だからである。(中略)人は、性的に分化しておらず、社会的存在としての地位を与えられたものとして自己を把握していない<sup>(32)</sup>。

ここで述べられた「未分化な状態」、あるいは子どもから大人への過渡期にある身体について指摘した最初の人物は、管見の限りでは澁澤龍彦である。1968年に発表された「危険な伝統主義者」において、澁澤はバルテュスの絵画に登場する少女たちは「何やら性的な匂いのする、苛立たしい、熱っぽい、陰鬱な、幼年期から青年期に至る過渡期のオブセッション(強迫観念)」<sup>(33)</sup>のもとに描かれているとした<sup>(34)</sup>。筆者は、澁澤の考える少女のイメージの第一の特徴は、彼女たちが性的なイメージとして捉えられ得ることを明言している点にあると考える。「危険な伝統主義者」の中でも、バルテュスの作品には「あてどのない思春期の性の衝動」<sup>(35)</sup>が満ちていると指摘した<sup>(36)</sup>。澁澤はバルテュスの少女を「エロティシズムというにはあまりにも未熟」<sup>(37)</sup>であると前置きしながらも、小児性愛的解釈を提示する。

クレールと澁澤の論考は、バルテュスの少女に「未分化の状態」あるいは通過儀礼のイメージを見出すという点では共通しているが、その少女にエロティシズムを見出すか否かという点で対立する。少女のイメージに小児性愛的解釈をみる澁澤に対し、クレールは、《鏡の中のアリス》(1933)を例に挙げながら、バルテュスの描く少女がエロティシズムから大きくかけ離れたものであることを主張する。《鏡の中のアリス》に描かれた少女は乳房を露出し、鑑賞者に性器を見せつけるように片脚を上げる。クレールによれば、これは彼女が未分化の状態にあるからであり、自己の存在を把握し

ていないが故にとられたポーズだという。

すなわち、彼女は自らの肢体を見せつけたいのではなく、大人になりきれていない過渡期の身体を姿見に向かって確認しているという解釈が提示できるだろう。バルテュスが描く少女たちの不思議なポーズは、「形態的、性的、社会的未分化の状態に特有の聖なる暴力」<sup>(38)</sup>だと論じられる。クレールは通過儀礼のイメージとしてあらわれる少女たちに暴力性を見出し、エロティシズムよりむしろ恐怖を感じる存在として論じた<sup>(39)</sup>。

筆者は、バルテュスの少女イメージ＝通過儀礼の状態にある身体を〈瞬間的身体〉と呼ぶ。大人と子どもの過渡期にある〈瞬間的身体〉を描くことによって、通過儀礼直前の未分化な状態の一瞬を捉え、鑑賞者に提示することが可能になる。この〈瞬間的身体〉はバルテュスの絵画作品における少女の最も重要な特徴のひとつであり、本節で紹介したクレールの論考によって十分に意味づけられる。

### 3. 今後の展開——バルテュスの写真作品から——

本論ではバルテュスの絵画作品のみを考察の対象としたが、実はバルテュスは晩年に写真作品を制作している<sup>(40)</sup>。バルテュスが撮影した写真は2014年に公開されたばかりであり、体系的な先行研究は未だなされていない。バルテュスは、2001年にその生涯を終えるまで絵画作品を描き続けたが、1990年代以降の彼は、老化のため身体が衰弱しており、絵筆を握ることすら困難な状態だった。そこで、バルテュスはポラロイドカメラを用いてデッサン作業の代替を行った。

バルテュスの絵画作品と写真作品が関連していることは容易に説明できる。なぜなら、バルテュスは写真を絵画作品の下絵として撮影しており、写真を基にした絵画作品を数点残しているからだ。バルテュスは芸術作品として公開する意図の下に写真作品を撮影したわけではないが、これらの写真に対して画家の芸術的態度を反映した表象として絵画作品に準ずる位置づけを与えることが可能である。このことから、筆者はバルテュスの撮影した写真作品は絵画作品と共通の芸術観に基づいて生まれたものであるため、絵画作品と同様に芸術的価値を有するものだと判断する。

写真作品が存在することは絵画作品の解釈に影響を与えうるのか。今後は、写真を介することによって〈少女〉のイメージに更なる意味が与えられた可能性、およびバルテュスによる写真作品の芸術的意義について検討する。

## 註

### [凡例]

作品タイトルの日本語表記については、クロソウスキー・ド・ローラ・スタニスラス『BALTHUS』（野村幸弘訳、岩崎美術社、2001年）、松野敬文「バルテュス主要作品解題」（『ユリイカ』2014年、4月号、青土社、248-264頁）を参考にした。

## 註

(1) 個展で展示された《ギターレッスンの》(1934)は、ショッキングな構図が大きな話題を呼んだ。バルテュス自身は後に、当該作品は話題づくりのために描いたポルノグラフィック的作品だったと発言。(Albornoz Cristina Carrillo, *BALTHUS in his own words*, ASSOULINE, 2001, p. 26)

(2) バルテュスは特にアンドレ・ブルトンと激しく対立した。ブルトンは比較的早い段階でシュルレアリスムの潮流から彼を退け、バルテュス自身もシュルレアリスム運動から距離をとった。

(3) 個展にアントナン・アルトーによる批評が寄せられたほか、ピエール・ジャン・ジュヴ(Pierre Charles Jean Jouve, 1888-1976)やポール・エリュアール(Paul Éluard, 1895-1952)が詩作を残している。

(4) 阿部良雄はこの時代に現れた批評を「哲学的批評」とカテゴライズする。(阿部良雄・與謝野文子編『バルテュス』白水社、2001年、236頁)

(5) 阿部・與謝野、237頁。

(6) 筆者は、1970年代までのバルテュス研究は比較的詩的／文学的見地から語られた言説が中心であり、作品解釈にあたってはいささか客観性に欠けていたと判断する。よって、本論ではこの時代のテキストについての詳細な検討は行わない。

(7) クレールはパリ国立近代美術館やピカソ美術館に勤務し、1983年のバルテュス回顧展のほか数多くの展覧会を組織した。「エロスの変貌」は1983年の回顧展に際して発表された論文であり、以下の展覧会カタログに収録された。Clair, Jean, *Metamorphoses d'Eros*, Catalogue de l'exposition Balthus. Centre Georges Pompidou, 1983. (高階秀爾訳「エロスの変貌」、『バルテュス展』所収、京都国立近代美術館、1984)

- (8) Clair、邦訳1頁。
- (9) 「この世代の子供たちにとっては親しいものであった『もじゃもじゃ頭のピエール』という十九世紀にさかのぼる古い絵本、あるいは同様に、一八三〇年代のエピナル版画やテニエルあるいはルイス・キャロルの『アリス』の挿画を手にしたことのある人なら誰でも、バルテュスにおける原初的視覚の最初の所与が何であったかについてかなりはっきりとした考えを持つことができるだろう。(中略) 幼年時代のこれらの要素を私が特に取り上げて指摘したのは、これらの要素が、彼の作品の一つのライトモチーフとして、かなり長期間に渡って、その反響をおよぼしているからにはほかならない。」(Klossowski, Pierre, *Du tableau vivant dans la peinture de Balthus*, Monde Nouveau, 1957 (小林康夫訳「バルテュスの絵画における活人画」阿部良雄・與謝野文子編『バルテュス』所収、白水社、2001年、邦訳167頁)
- (10) ホフマンの著作は複数の邦題で出版されているが、本論では『もじゃもじゃペーター』と表記する。
- (11) クロソウスキーは、バルテュスの幼年時代の記憶の回想が作品世界に反映されていることには言及したものの、このことが作品にもたらす意味づけは明らかにしていなかった。
- (12) Clair、邦訳19頁。
- (13) 高階は *rituelle* を「祭儀的」としているため原文に従って引用する。
- (14) クレールは「子どもの部屋」について「時間が永遠に止まり、そこに入り込むためにはそれなりの暗黙の約束事を守らなければならない——いや何よりも自分自身が子どもにならなければならない——ような、そういう世界なのである」と言及する (Clair、邦訳20頁)。
- (15) 阿部良雄は、「バルテュスとクールベ」において「投げ出されてある (*abandonné*)」ポーズがバルテュス絵画における少女の表現の特徴であると述べた (阿部・與謝野、57頁)。
- (16) 阿部・與謝野、56頁。
- (17) 阿部・與謝野、57頁。
- (18) 「バルテュスあるいはクールベにおける女体のしどけないポーズと目されるものは、開かれてあることの最も自然で美しい有り様に他ならない」(阿部・與謝野、56頁)。阿部はクールベと関連した文脈においては、性的なものに留まらない広義のエロティズムを解する立場をとる。
- (19) 「ある作品が古典時代の範例からその形態を借りて来た場合、その形態はいつも古典的ではない別の意味を与えられ、また、作品が詩や、歴史や、寓話からその主題を借りて来た場合、その主題はいつも、古典的ではない形態、たいていの場合同時代の形態をまとめて提出される」(Clair、邦訳34頁) 法則。
- (20) 「切り離しの原理 [Le principe de disjonction]」はパノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) が提唱した概念である。クレールはバルテュスがこの概念を意識的に利用したことを指摘した。

- (21) 阿部・與謝野、56 頁。
- (22) Clair、邦訳 35 頁。
- (23) Clair、邦訳 26 頁。
- (24) Clair、邦訳 35 頁。
- (25) ナルキッソスの例のほか、クレールはカラヴァッジオの《勝利のキューピッド》(1598-1599) が《目覚め》(1955) に変形されたことも指摘する。この作品においても男女の性の逆転が達成される (Clair、邦訳 34 頁)。
- (26) Clair、邦訳 36 頁。
- (27) Clair、邦訳 36 頁。
- (28) Clair、邦訳 36 頁。
- (29) Clair、邦訳 36 頁。
- (30) Clair、邦訳 36 頁。
- (31) 鏡を見る女は、1930 年代の活動初期から晩年まで途切れることなく頻繁に描かれた構図である。
- (32) Clair、邦訳 37 頁。
- (33) Clair、邦訳 37 頁。
- (34) 澁澤のバルテュス論が特に日本国内における 1960 年代以降のバルテュス論に与えた影響は大きく、種村季弘や巖谷國士などが澁澤の論を支持した。
- (35) 澁澤、67 頁。
- (36) 澁澤は「ファンム・アンファン楽園」(『GQ』1972 年、第 3 号、ジイキュウ出版) において、作品に登場する少女を「ファンム・オブジェ = (客体としての女)」という言葉で表現し、彼女たちが男性の性的欲求の対象となることを示した。
- (37) 澁澤、66 頁。
- (38) Clair、邦訳 37 頁。
- (39) バルテュスの少女とエロティシズムの関連を否定した人物としては、1990 年代にバルテュスの評伝を著したクロード・ロワ (Claude Roy, 1915-1997) がいる。しかしながら、ロワの論考は少女に対して暴力性を見出さず、むしろ彼女たちの幸福さを強調するものである。
- (40) これらの写真は 1992 年から撮影されはじめ、2014 年に写真集『Balthus: The Last Studies』として刊行され、展覧会も開催された。