

第 65 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2014.10.11-13

於九州大学

はじめに

第 65 回美学会全国大会が、2014 年 10 月 11 日（土）から 13 日（月・祝）まで、九州大学で開かれました。その際、本発表とは別に、美学会と当番校の共催企画として、美学会で初めて発表する研究者のための「若手研究者フォーラム」が開催されました。以下は、その発表のなかから、ある程度の水準に達しているものを論文として掲載した報告集です。投稿は発表者の任意によるものです。また、若干の字句の修正や書式統一のための処理を行った部分もありますが、原則的には、発表者から送られてきた原稿を、ほぼそのまま掲載しました。「若手」研究としての性格上、多少の不備があるかもしれません。その点につきましては、各発表者による研究の進展を待つことにして、ここでは発表時の原形を伝えることを第一の目的 としました。「若手」らしい、新鮮な着眼点や問題意識、鋭敏な直感や大胆に越境する想像力などを感じ取っていただければ幸いです。

美学会「若手研究者フォーラム」委員会
委員長 加藤哲弘

目次

シャルル＝ヴァランタン・アルカンの《エスキス》再考 ——神に捧げられた書、そして音楽理論の書として読み解く——	村井幸輝郎	05
《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像に関する一考察 ——ジョヴァンニ・ディ・パオロ作品を出発点として——	坂本真惟	19
ファイト・シュトース《聖ゼーバルト教会磔刑像》 ——注文の背景をめぐって——	藤井 泉	31
サーンレダムの《聖バーフォ教会》をめぐり一考察 ——座る母子のイメージと慈善事業の関係を中心に——	湯山彩子	41
デューラーをめぐる芸術論 ——ヘルマン・グリムを中心に——	三井麻央	49
20世紀初めの欧州における「黒人芸術 art nègre」の発見と評価	稲垣里芳	59

ベーコンにおけるトリプティックの成立について ——《ある磔刑の足元の人物たちのための三つの習作》(1944)を中心に	尹 志慧	71
C. グリーンバーグの絵画的彫刻	坂井剛史	81
『カンバセーション…盗聴…』におけるメタ映画の側面	大崎智史	93
レイモン・ベルールの映画理論の展開について ——「映画作品のテキスト分析」から「諸イメージの間」へ——	西田 純	103

シャルル＝ヴァランタン・アルカンの《エスキス》再考 ——神に捧げられた書、そして音楽理論の書として読み解く——

村井幸輝郎

はじめに

もう一度人生をやり直さなければならないなら、聖書の全てを音楽にしたい、最初の言葉から最後の言葉まで。折々にして私はそう望んでいます。

Il y a des moments où, si je devais recommencer à vivre, je voudrais mettre en musique toute la Bible, depuis le premier mot jusqu'au dernier. ⁽¹⁾

これは、ユダヤ教に深く傾倒した作曲家シャルル＝ヴァランタン・アルカン Charles-Valentin Alkan (1813-88) が、1861 年 1 月 3 日にユダヤ人の友人に書き宛てた言葉である。アルカンがこの時期、ユダヤ的要素の音楽作品化に並々ならぬ関心を示していたことが窺える。そしてその日付の半年後、アルカンは 49 曲から成るピアノ曲集《エスキス》Esquisses Op.63 (1861 年出版) を出版した ⁽²⁾。《エスキス》は先行研究でユダヤ性とは接点を持たないかのように論じられてきたが、本当にそうだろうか。本論文では第一章で、《エスキス》にユダヤの象徴たるダビデの星の図像が密かに冠せられている、という驚くべき事実を研究史上初めて明らかにする。それを手掛かりに、第二章では神に捧げられた書、第三章では音楽理論の書として、《エスキス》を読み解く。

第一章 謎めいた調性配列

——ダビデの星を密かに冠する《エスキス》——

《エスキス》作曲時のアルカンの胸の内を伝える資料は僅かである。しかし、確かな事が一つある。アルカンは、《エスキス》出版から遡ること14年前、その先駆けとも言えるピアノまたはオルガンのための曲集《25の前奏曲》25 Préludes Op.31 (1844年頃作曲、1847年出版)を出版した⁽³⁾。《25の前奏曲》と《エスキス》は同様の構造から成るため、後者作曲時のアルカンが前者を意識していたことは想像に難くない。そのため本論文では、《25の前奏曲》を《エスキス》の比較対象として援用する。《25の前奏曲》では第1曲から第24曲、《エスキス》では第1曲から第48曲が、西洋音楽に存在する計24の全ての長調と短調を巡る。この部分を全長短調巡回部と呼ぼう。全長短調巡回部は、《25の前奏曲》では3巻、《エスキス》では4巻と、複数巻に分かれている。全長短調巡回部の後に、どちらの曲集にも宗教的な終曲が1曲ずつ添えられている。全長短調巡回部の曲はどちらも1～3分ほどと短いのに対し、終曲はどちらも5分ほどで、この点も見事に一致している。

ところが、両者には顕著な差異も見られる。《25の前奏曲》の全長短調巡回部には、シナゴグの旋律の引用、朝の祈り שחרית や夕べの祈り מעריב の再現、詩篇150の音楽化、5連符2つによる旧約聖書雅歌第5章2節への数秘的言及、そしてクレズマーの踊りの曲想の引用などのユダヤ的要素が散りばれており⁽⁴⁾、それらが終曲の〈祈り〉Prièreに収斂するというプログラムが《25の前奏曲》を貫いている。それに対して、《エスキス》の全長短調巡回部にはユダヤ的要素は一見したところ見当たらず、そこには〈スタッカーティッシモ〉Le Staccatissimo No.2、〈叱責〉Increpatio No.10、〈溜息〉Les Soupirs No.11、〈異名同音〉Les Enharmoniques No.41、〈小悪魔たち〉Les Diablotins No.45などといった作品が続く。そのため、《エスキス》はこれまで他愛ない日常や楽想の素描集として位置付けられてきた⁽⁵⁾。しかし、《エスキス》の終曲〈神を讃えて〉Laus Deoには確かな宗教性があり、そこへと収斂していくユダヤ的要素が《エスキス》の全長短調巡回部にも未だ知られざる形で確実に存在しているのではないだろうか。

筆者は、《エスキス》の謎めいた調性配列が、全長短調巡回部に秘められたユダヤ的要素発見の鍵となるのではないかと推測した。数多ある全長短調巡回型曲集の多くは、半音階を上行する調性配列か、もしくはシャープの数が順々に増える調性配列を

採用している。しかし《エスキス》の全長短調巡回部の調性配列は、それらのどちらにも当てはまらない。

筆者は、その謎めいた調性配列が、5度圏の円環上にユダヤの象徴たるダビデの星の図像を、まるで刺繍の如く浮かび上がらせることを発見した。5度圏の円環とは、西洋音楽に存在する計24の全ての長調と短調を、シャープとフラットの数に応じて並べた、12の頂点を結ぶ一つの円環のことである。筆者は、《エスキス》の第1巻（第1曲から第12曲）の調性の推移を順に5度圏の円環上にプロットした。すると、その軌跡からダビデの星の図像が立ち現れた〔写真1〕⁽⁶⁾。同様のプロットを第2巻以降も行うと、第1巻と第3巻の調性配列が、それぞれ別の巡り順で、ダビデの星の図像を描き出すことが分かった。

ここで、このダビデの星に関する考察を行う前に、以下の3点に関しては事前に確認しておく必要があるだろう。

まず第1点目に、アルカンは5度圏の円環という発想を持ち得ただろうか？ アルカンはそれぞれ1847年と1857年に、《12の長調による練習曲》Douze Études dans les tons majeurs Op.35と、《12の短調による練習曲》Douze Études dans les tons mineurs Op.39で、5度圏を一周する調性配列を用いている。また、アルカンがパリ音楽院のピアノ科で使用したアダン著のピアノ教則本⁽⁷⁾にも、5度圏を一周する音階練習が2つも収録されている。当時パリで出版されたビュセ著の音楽理論書⁽⁸⁾にも、5度圏の円環が描かれている。よって、アルカンは5度圏の円環という発想を持ち得たと考えられる。

次に第2点目に、全くの偶然で調性配列にダビデの星の図像が浮かび上がる確率は、無視できるだろうか？ その確率は、最も高く見積もっても0.309%となり、筆者はこれは無視可能な数値だと考える。

最後に第3点目に、この調性配列は、ダビデの星とは無縁で、別の理由から伝統的に用いられてきた、という可能性はあるだろうか？ 筆者は、全長短調巡回型曲集や収録曲が12、24、48などの曲集⁽⁹⁾を網羅的に調査して、全収録曲1168曲の調性判断を行った上で、その調性配列を5度圏の円環並びに半音階の円環上にプロットした。その結果、アルカンの《エスキス》型の調性配列は、《エスキス》の先にも後にも見

出されなかった。

以上の3点から、アルカンの《エスキス》にダビデの星が冠せられているという解釈は一定の妥当性を持つと、筆者は判断する。《エスキス》はユダヤ的要素を秘めた曲集として、人知れず《25の前奏曲》と双璧を成していたのである。しかし、14年の年月に隔てられたこれら2曲集の間には、重要な変化が2つ見られる。それらを糸口に、第二章と第三章でさらに議論を進める。

第二章 開示から隠蔽へ ——神に捧げられた書としての《エスキス》——

まず第一の変化を取り上げよう。《25の前奏曲》ではユダヤ的要素は高らかに開示されたが、《エスキス》に冠せられたダビデの星の図像は謎めいた調性配列の奥底に隠蔽されている。この開示から隠蔽へのシフトから、何が読み取れるだろうか。

《エスキス》のダビデの星は、全曲の調性をあまねく見渡す鳥瞰的視点を想定している。それは天空から見て初めて十字架構造が浮かび上がるキリスト教の大聖堂建築と同様に、人間ではなく神に向けられていると考えられる。そのため、《25の前奏曲》を周囲の人間へのユダヤ性の告白とするなら、《エスキス》は神へのユダヤ性の告白と言えるだろう。

では、このシフトの背景には、どういった事情があったのだろうか。実は、今でこそアルカンのユダヤ性の堂々たる告白、そしていわゆる芸術音楽にユダヤ性を持ち込んだ世界初の画期的作例と言われる《25の前奏曲》だが、出版当時はそれとは違う形で受容されていた。幾つか出版当時の事例を確認してみよう。

事例その一

《25の前奏曲》は間違った曲順で出版された。

事例その二

アルカンは《25の前奏曲》を足鍵盤付きピアノのために作曲したにも拘らず、商

業的観点から、ピアノまたはオルガンのための曲集に変更されてしまったようである(10)。

事例その三

《25の前奏曲》は、同時期に出版されたアルカンの編曲作品集の添え物扱いを受けた。この点に関して、*Revue et Gazette musicale de Paris*の紙面を確認してみよう。広告⁽¹¹⁾や新刊目録⁽¹²⁾では、編曲作品集により多くの紙面面積が割かれ、《25の前奏曲》はその収録曲すら書かれていない。また、別の新刊目録のページ⁽¹³⁾では、編集者は編曲作品集を惜しみなく賞賛しているのに対し、《25の前奏曲》に関してはレビューを音楽理論家フェティスに丸投げしている。《25の前奏曲》には、一介の編集者には立ち入れない事情⁽¹⁴⁾があり、コメントを保留しているかのようである。

事例その四

その音楽理論家フェティスも、以下の引用の通り、《25の前奏曲》におけるシナゴーグの旋律の引用には触れているが、フェティスはそれを東方の歌という地理的な問題に還元しており、宗教性には触れていない。

ある古いユダヤの旋律を主題とする第6曲には、東方の趣味が溢れている。本作品の旋律、装飾、ニュアンスの性格、これら全ては一般的に言って、東方の歌に見られるものである。

Le goût oriental domine dans le numéro 6, qui a pour thème une ancienne mélodie juive. Le caractère de cette mélodie, ses ornements, ses nuances [...]; tout cela se fait remarquer en général dans les chants de l'Orient. ⁽¹⁵⁾

事例その五

所変わってドイツの *Neue Zeitschrift für Musik* 誌にも《25の前奏曲》のレビューが掲載されたが、以下の引用に示したとおり、そのレビューは《25の前奏曲》がオルガンでも演奏可能という点のみを扱い、ユダヤ的要素には触れていない。

本作品は、それまで負わされていた対位法の支配からオルガンを解放し、対位法とやら杓子定規屋の代わりに、愛すべきムーサたちをオルガンの領域に連れてくる。

Es emancipiert die Orgel von der [...] ihr auferlegten Herrschaft des Contrapunktes, und führt statt dieses alten Pedanten an seiner Hand die lieblichen Musen [...] in ihren Bereich. ⁽¹⁶⁾

以上のように、《25の前奏曲》は、世俗一般からも理論家からも、アルカンのユダヤ性の告白としては受容されなかった。この受容状況は、アルカンが《エスキス》でユダヤ性の告白の対象を神へと変更した背景の一つとなりうると、筆者は考える。

第三章 Laus Deo に収斂する図像プログラム ——音楽理論の書としての《エスキス》——

さて、《25の前奏曲》と《エスキス》の間には、もう一つの変化が見られる。《25の前奏曲》は、タイトル通り25曲を収録しているので、25曲目となる終曲の〈祈り〉は全長短調巡回部と並列的に曲数へとカウントされている。それに対し、《エスキス》には「48のモチーフ集」という副題がつけられており、49曲目となる終曲〈神を讃えて〉Laus Deoは何故か曲数にカウントされていない。48 motifs divisés en quatre livresを正式な曲集名としている一次資料もある⁽¹⁷⁾。実際の出版譜でも、第48曲の終止線の下に「第4巻の終わり」Fin du 4e livreと書かれており、それで曲集が終わるのかと思いきや、次のページに〈神を讃えて〉Laus Deoが印刷されている。またアルカンは、《エスキス》出版譜の作曲者校正時に、各巻の目次とその次のページの上に48 Motifsと書き加えるよう、出版社に要請した⁽¹⁸⁾。そうまでして48という数字を強調することによって、アルカンは49曲目となる終曲〈神を讃えて〉Laus Deoを全長短調巡回部から切り離そうとしている。この終曲〈神を讃えて〉Laus Deoの不可思議な隔離措置から、何が読み取れるだろうか。

Laus Deo という文言が、それに先行する要素から切り離されて末尾に書き添えられる、という構造は、実は 17 世紀前後の音楽理論書と酷似している。筆者は、中世から 19 世紀にかけて著された計 933 冊の音楽理論書や教則本の全ページを調査した。すると、終頁に Laus Deo という文言を配した書籍が多く見つかったのである⁽¹⁹⁾。それらの文言は、全て大文字にしたり字体や大きさを変えたりして、書籍の本文とは明確に区別されている。これは、《エスキス》の終曲〈神を讃えて〉Laus Deo が全長短調巡回部から切り離されている様と瓜二つである。

さらに、これらの音楽理論書の本文部分には、宗教や思想が音楽理論と結合した図像が散見される。ギリシャと教会の音楽理論が新プラトン主義的に結合した図像、逆行カノンが記譜された十字架、ボエティウスの音楽の分類図など、枚挙にいとまがない。これらの書籍はどれも、この種の図像を本文部分で提示し、それらが終頁の文言 Laus Deo へと収斂するという図像プログラムを成している。《エスキス》のダビデの星も、音楽理論たる 5 度圏の円環とユダヤの象徴たるダビデの星が結合した図像であり、同様に Laus Deo という文言に収斂している。

これら 2 点の類似性から、少なくとも装丁や図像の次元において、《エスキス》は理論書的な性格を帯びると、筆者は考える⁽²⁰⁾。では、音楽の次元ではどうだろうか。全長短調巡回部には、「スタッカーティッシモ」Le Staccatissimo、「レガーティッシモ」Le Legatissimo、「異名同音」Les Enharmoniques、「夜想曲」Notturmino それに「舟歌」Barcarollette などの音楽用語を標題に持つ作品が幾つも収録されている。これらの用語は、理論書で論じられうるものである。また、全長短調巡回部の作品は、どれも原則として 1 曲につき 1 つの楽想を 1～3 分に凝縮した作品となっている。これは、一般的な理論書の譜例と一致する特徴である。これらの点から、装丁や図像だけではなく、音楽の次元でも《エスキス》は理論書的な性格を帯びると言えるであろう。《エスキス》はまさしく、短い譜例を豊富に収録した標題音楽の作曲理論書、いわばロマン派版のアフェクテンレーレの書と言えるのではないだろうか。アルカンが神に捧げたのは、単にアルカン本人のユダヤ性の告白だけではなく、音楽理論の書でもあったのである。

おわりに

さて本論文では、アルカンの《エスキス》に密かに冠せられたダビデの星の図像に光を当て、《エスキス》を神に捧げられた書、そして音楽理論の書として読み解いてきた。この知見を、《エスキス》の研究と演奏、アルカン研究、そして広く音楽におけるユダヤ性の研究の中に位置づけ、本論文を締めくくりたい。

本論文での《エスキス》の位置づけは、他愛ない日常や楽想の素描集、という先行研究における《エスキス》の位置づけとは相容れないようにも思われる。しかし筆者は、前者は後者を塗り替えるものとは考えておらず、本論文での《エスキス》再考は、曲集が湛える豊かな重層性を明らかにしたものだとも考える。もし前者の層を重視するならば、演奏は全曲通して行うべきであろうし、また巻の境目には十分な休憩を設ける、終曲〈神を讃えて〉*Laus Deo* ではペダリング等で音色を変える⁽²¹⁾ など、《エスキス》の図像プログラムに即した演奏にも一考の価値があるだろう。しかし、《エスキス》の重層性は、そうではない演奏形態、例えば抜粋演奏なども、拒まないものである。

アルカン研究においては、《エスキス》は後年の代表作として重視され⁽²²⁾、そこからは、アルカンの後年の隠遁中の知られざる心情が垣間見えてくるかもしれない。冒頭で紹介した通り、《エスキス》の出版の半年前、アルカンは聖書の完全なる音楽作品化の夢に触れている。《エスキス》の図像プログラムは、果たされることはないともアルカンも承知していたその夢の代理物となっていたのかも知れない。さらに、本事例の図像プログラムは、極めてユダヤ的でありながら、同時に他の宗教に対して寛大に開かれているとも言える。それは、全長短調巡回部にみられるギリシャ・ローマに関する標題やキリスト教の教会旋法の使用にも現れており、また《エスキス》の図像プログラムの原型となったと考えられる註19のような音楽理論の書のほとんどは、キリスト教の影響下で著されたものである。これは、自身は敬虔なユダヤ教徒でありながら、敬虔なカトリック信者の音楽家達と無二の親友であり、プロテスタントの宗教作品にも深く感銘を受け、そして旧約聖書ばかりか新約聖書の研究にも没頭したアルカン像⁽²³⁾とも重なるものである。

本知見は音楽におけるユダヤ的図像表象の重要な作例である、と筆者は考えるが、

そこに出版から 150 年以上も光が当たらなかったのはなぜだろうか。第二章で見たとおり、ユダヤ的要素が必ずしも歓迎されない場においては、その音楽における表象手法は開示より隠蔽に傾きうるものであり、それが一つの大きな理由であろう。そうであれば、他にも音楽にユダヤ的図像表象を隠蔽した作例は、人知れず無数に存在していると考えられる。それらの発掘により、音楽におけるユダヤ性というテーマの理解が進むことが期待される。そのことにより《エスキス》をより幅広い作品群の中に位置づける事が可能となり、本論文では捉えきれなかった《エスキス》のさらなる側面が露わになることが期待できるが、その研究については今後の課題としたい。

註

- (1) Schilling, Britta, "Charles Valentin Alkan : un solitaire dans le Romantisme français," *Romantisme*, n° 57, 1987, pp. 33-44.
- (2) Alkan, Charles-Valentin, *Esquisses* Op. 63, Paris, Richault, 1861 (reprint: Paris, Costallat & Cie., ca. 1910).
- (3) Alkan, Charles-Valentin, *25 Preludes* Op. 31, Berlin, A.M. Schlesinger, 1847.
- (4) Conway, David, *Jewry in Music*. New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 235-236.
- (5) 森下唯「アルカン、縛られざるプロメテウス——同時代性から遠く離れて——」東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2005 年（未公刊、著者のウェブサイト <http://www.morishitayui.sakura.ne.jp/alkan/alkan.pdf> で公開、2015 年 1 月 12 日検索）。
- (6) 筆者は、この写真をアニメーション化したものを、一般社団法人全日本ピアノ指導者協会がインターネット上に編纂する『ピティナ・ピアノ曲事典』の「アルカン、シャルル＝ヴァランタン——48 のモチーフ」の項目に寄稿予定である。詳しい描き出し方に関してはそちらを参照されたい。
- (7) Adam, Louis, *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris, Naderman, 1805.
- (8) Busset, F. C., *La musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement*, Paris, Chamerot, 1836.
- (9) 作曲年順で以下の通り。
Gorzanis, Giacomo, *passamezzo-saltarello*, 16c.
Bartolotti, Angelo, *Libro primo di chitarra spagnola*, 1640.
Bach, Johann Sebastien, *Das Wohltemperierte Klavier I*, 1722.
Bach, Johann Sebastien, *Das Wohltemperierte Klavier II*, 1742.

- Gottlieb, Johann, Goldberg 24 polonaises, 1749.
- Clementi, Muzio, Préludes et exercices, 1811.
- Clementi, Muzio, Grande Exercice, 1811.
- Seydler, Philip, XXIV grands Caprices pour une Flûte, 1810-1812.
- Nepomuk, Johann Hummel, 24 Préludes, 1815.
- Rode, Pierre, 24 Caprices en forme d'études, 1815.
- Paganini, Niccolò, 24 Capricci , 1802-1817.
- Chaulieu, Charles, 24 petits préludes dans les tons majeurs et mineurs, 1820.
- Moscheles, Ignaz, 24 Études, 1825-1826.
- Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm, 24 Preludes, 1827.
- Kessler, Joseph Christoph, 24 Études, 1827.
- Kessler, Joseph Christoph, 24 Études, 1829.
- Herz, Henri, 24 Exercices et préludes, 1830.
- Moscheles, Ignaz, 50 Preludes, 1830.
- Chopin, Frédéric, Études, 1833.
- Wolff, Edward, 24 Études en forme de Préludes, ?.
- Chopin, Frédéric, Études, 1837.
- Chopin, Frédéric, 24 Preludes, 1835-1839.
- David, Ferdinand, 30 Bunte Reihe, 1840.
- Klengel, August, Les Avant-coureurs, 24 Canons, 1841.
- Kummer, Caspar, 24 Études mélodiques, 1846.
- Alkan, Charles-Valentin, 25 preludes, 1847.
- Alkan, Charles-Valentin, 12 Études dans les tons majeurs, 1847.
- Liszt, Franz, Études d'exécution transcendante, 1852.
- Heller, Stephen, 24 Preludes, 1853.
- Wallace, William Vincent, 24 Preludes and Scales, 1855.
- Alkan, Charles-Valentin, 12 Études in all the minor keys, 1857.
- Hiller, Ferdinand, 12 Gesänge, 1858.
- Concone, Giuseppe, 24 Brilliant Preludes, ?.
- Alkan, Charles-Valentin, Esquisses, 1861.
- Hiller, Ferdinand, 12 Lieder, 1864.
- Jensen, Adolf, 25 Études, 1866.

David, Ferdinand, Dur und Moll 25 Etüden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten, ?.

Busoni, Ferruccio, 24 Preludes, 1881.

Blumenfeld, Felix, 24 Preludes, 1892.

Arensky, Anton, 24 Morceaux caractéristiques, 1894.

Scriabin, Alexander, Preludes, 1895.

Reger, Max, 111 Canons in all major and minor tonalities Book 1, 1895.

Reger, Max, 111 Canons in all major and minor tonalities Book 2, 1895.

Winding, August, Preludes in all the keys A Cycle, ?.

Cui, César, 25 Preludes, 1903.

Lyapunov, Sergei, 12 Études d'exécution transcendante, 1905.

Glière, Reinhold, 25 Preludes, 1907.

Palmgren, Selim, 24 Preludes, 1907.

Rachmaninoff, Sergei, 24 Preludes, 1892-1910.

Colomer, Blas María de, 24 Préludes mélodiques, 1910.

(10) Eddie, William Alexander, *Charles-Valentin Alkan His Life and His Music*. Hampshire, Ashgate, 2007, p. 100.

(11) *Revue et Gazette musicale de Paris*, v.14, Paris, Gazette musicale de Paris, 1847, p. 160, 168.

(12) *Ibid.*, p. 60, 68, 84.

(13) *Ibid.*, p. 230.

(14) 事例その四でも確認できるように、当時の高名な音楽理論家でも《25の前奏曲》に託されたユダヤ的要素の全貌を明らかににはできなかった。想像の域を出ないものの、編集者にも《25の前奏曲》は理解を超えたものに映ったのかも知れない。

(15) *Revue et Gazette musicale de Paris*, v.14, Paris, Gazette musicale de Paris, 1847, p. 245.

(16) *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 28, Leipzig, Robert Frieze, 1848, p. 147.

(17) *Bibliographie de la France*, Paris, Cercle de la librairie, 1861, p. 261.

(18) François-Sappey, Brigitte & Luguenot, François, *Charles-Valentin Alkan*. Paris, bleu nuit éditeur, 2013, p. 55, 80.

(19) 例えば出版年順で以下の通り。

Gaffurius, Franchinus, *Theorica musicae*. Milan, Philippium Mantegatium, 1492.

Venegas de Henestrosa, Luis, *Libro de cifra nueva*. Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.

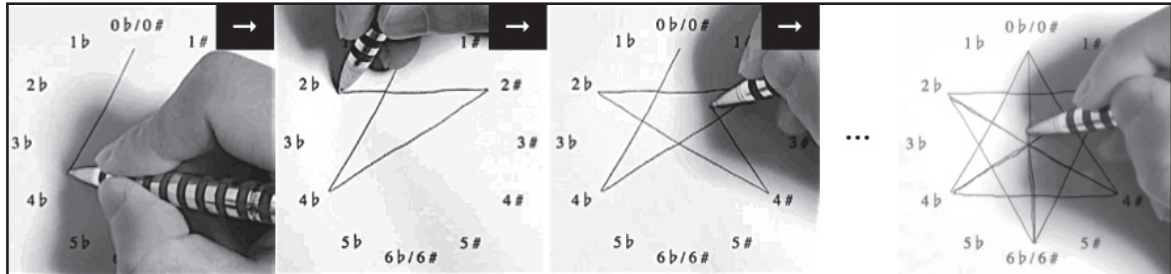
Lieto Panhormitano, Bartolomeo, *Dialogo quarto de musica*. Naples, Matthio Cancer, 1559.

Santamaría, Tomás, *Arte de Tañer Fantasia*. Valladolid, Francisco Fernandez, 1565.

- Bovicelli, Giovanni Battista, Regole, passaggi di musica. Venice, Giacomo Vincenti, 1594.
- Anonymous, The Art of Singing. London, T. Meighan, 1748.
- Brunelli, Antonio, Regole utilissime. Florence, Volcmar Timan, 1606.
- Cerone, Pietro, El melopeo y maestro. Naples, Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613.
- Talésio, Pedro, Arte de Cantochão. Coimbra, Diogo Gomez de Loureyro, 1618.
- Fernandez, António, Arte de música. Lisbon, Pedro Craesbeeck, 1626.
- Picerli, Silverio, Specchio secondo di musica. Naples, Matteo Nucci, 1631.
- Bevin, Elway, A Briefe and Short Instruction on the Art of Musicke. London, R. Young, 1631.
- Gómez, Tomás, Arte de canto llano, órgano, y cifra. Madrid, Imprenta Real, 1649.
- Kircher, Athanasius, Musurgia Universalis. Rome, Franceso Corbelletti, 1650.
- Silva, Manuel Nunes da, Arte mínima. Lisbon, João Galram, 1685.
- Pedroso, Manuel de Moraes, Compendio musico. Oporto, Manoel Pedroso Coimbra, 1751.
- Ribeiro, Manuel da Paixão, Nova arte de viola. Coimbra, Na Real Officina da Universidade, 1789.
- Hoey, P., A Plain and Concise Method of Learning the Gregorian Note. Dublin, P. Wogan, 1800.
- (20) これら2点の類似性に関しても、筆者は『ピティナ・ピアノ曲事典』の「アルカン、シャルル＝ヴァランタン——48のモチーフ」の項目に、対応を示した図を用いた解説を寄稿予定である。詳しくはそちらを参照されたい。
- (21) 終曲〈神を讃えて〉が曲集から切り離されていること、そしてそれが別字体で音楽理論書の終頁に書き添えられる Laus Deo の文言を意識したものであるとの本論文の主張に鑑みるなら、終曲をそれまでの48曲とは異なった音色で演奏することも一つの選択肢として考慮されうる。その際、ピアノという楽器の制約のうちで決定的な音色の差異を作り出すには、ペダリングが最も効果的であろう。
- (22) Smith, Ronald, *Alkan: The Music*. London, Kahn & Averill, 2000, p. 44.
- (23) François-Sappey, Brigitte (ed.), *Charles-Valentin Alkan*. Paris, Fayard, 1991, p. 97, pp. 101-102, 191-192.; Smith, Ronald, *Alkan: The Man*. London, Kahn & Averill, 2000, p. 54.; Conway, David, *Jewry in Music*. New York, Cambridge University Press, 2012, p. 231.

写真 1

左から順に、《エスキス》の第1巻の調性配列を5度圏の円環上にプロットした。ダビデの星の図像が描き出された。



《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像に関する一考察 ——ジョヴァンニ・ディ・パオロ作品を出発点として——

坂本真惟

はじめに

「神秘の結婚」は、キリストから指輪を受け取り結婚するという幻視体験であり、シエナの聖カタリナの生涯を代表するエピソードとして知られている。その絵画図像は彼女の憧れていたアレクサンドリアの聖カタリナの「神秘の結婚」に影響を受けているが、のちにシエナを取り巻く不穏な政治状況と結びついて、独自の展開を見せた。いくつか存在する図像の中で、シエナの聖カタリナに特有なのが、本稿で主に取り上げる「幻視に現れる成人のキリストと結婚する図像」である。これはカタリナの伝記であるライモンド・ダ・カプア著『大伝説』の記述に由来するため、その表現がアレクサンドリアの聖カタリナのものと異なっている。先行研究では、カーウインが 16 世紀のトスカーナ地方においてリッチョ、アルカンジェロ・サリンベーニ作品(1578 年完成、シエナ、オラトリオ・デッラ・クチーナ)以前に『大伝説』の記述に基づく作品はないとしており、それ以前に存在する 15 世紀の作品には言及していない⁽¹⁾。それを受けて本稿では 15 世紀後半のジョヴァンニ・ディ・パオロ作品から続く「幻視に現れる成人のキリストと結婚する図像」の系譜に着目し、その変遷の解明を目指す。というのも、ルネサンス期のシエナ絵画において 13、14 世紀のドゥッチョ、シモーネ・マルティーニ、ロレンツェッティ兄弟の様式が踏襲されるように、伝記に依拠するこの図像も同地の画家に引き継がれており、リッチョ、アルカンジェロ・サリンベーニ作品はこの流れに位置づけられるからである⁽²⁾。加えて、その図像には時代が進むにつれてモチーフに変化が現れる。当時の社会状況を踏まえると、それはカタリナの聖人としての地位の向上、つまり聖母に並びうる存在の表れであるという可能性

が考えられる。そのため本稿では図像の変遷とカタリナ信仰、シエナの情勢を結び付けながら考察を進めたい。

1. 《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像の分類

《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像については、大きく4つの分類が可能である⁽³⁾。①玉座の聖母子とともに描かれるタイプ、②玉座の聖母子型をクローズアップしたタイプ、③キリスト、カタリナがともに立つタイプ、④幻視に現れる成人のキリストと結婚するタイプである。本稿では④の図像について主に取り扱うため、以下ではこれを短く省略して「成人のキリストと結婚する図像」と述べていく⁽⁴⁾。上記のうち①から③の図像は《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》にも同様の表現が見られるため、その影響が見受けられる。

まず①玉座の聖母子とともに描かれるタイプでは、玉座に座る聖母の膝に抱かれた幼児キリストから指輪を受け取るカタリナと、そのまわりに数人の聖人が描かれている⁽⁵⁾。主に16世紀に祭壇画として描かれたこの図像は《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》では典型となったが、《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》では作例が少ない。

次に②玉座の聖母子型をクローズアップしたタイプは、「神秘の結婚」の場面が半身像で描かれたものである⁽⁶⁾。このタイプは15世紀後半から「悲しみの人」などの他の主題にもみられる、いわゆる「劇的クローズアップ」の表現をとっている⁽⁷⁾。そして③キリスト、カタリナがともに立つタイプでは、成人のキリストとカタリナが向かい合って立ち、その間に立つ聖母が二人を執り成している⁽⁸⁾。その様子から当時の結婚儀礼をもとに描かれたと考えられている⁽⁹⁾。アレクサンドリアの聖カタリナでのこの図像は、14世紀の一時期にのみフィレンツェとシエナで現れ、その後は①玉座の聖母子型に収斂していくため、15、16世紀にはほとんど描かれなくなる⁽¹⁰⁾。しかし16世紀には、《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像として、再び取り入れられていることは興味深い。このことについては、本稿の最後で触れる。

そして最後は本稿で主に取り上げる、④成人のキリストと結婚するタイプである。セラフィムあるいは雲に乗った成人のキリストと聖母、聖人たちが画面上方に描かれ、地上にいるカタリナにキリストが指輪を渡すという構図が特徴的であり、シエナの聖カタリナの作品にしか見られない。この図像を用いた最初の例は、14世紀後半にピサの逸名画家によるもの（ピサ、サン・マッテオ美術館）であり、この作品のみ時代がさかのぼる。これ以降にも制作された可能性は大いに考えられるが、現存する後世の例は、1461-64年に制作されたジョヴァンニ・ディ・パオロの作品を待たなければならない。一連の作品群を見渡すと、この図像はピサの逸名画家による作品を除き、シエナ派の画家に受け継がれていったことが見受けられる。次章からはこの図像について考察していく。

2. ジョヴァンニ・ディ・パオロ作《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》

ジョヴァンニ・ディ・パオロ作《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》（1461-64年、ニューヨーク、メトロポリタン美術館）は、《シエナの聖カタリナ伝》連作の現存する10場面の一つであることが知られ、この連作はパネルの形状が正方形と縦長の長方形のものが各5場面ずつで構成されている。

これらのパネルは分断され、現在では複数の美術館に分かれて収蔵されているため、制作年や再構成について多くの議論がなされている。一説によると、これらは同じくジョヴァンニ・ディ・パオロがサンタ・マリア・デッラ・スカラ施療院のために制作した、《神殿奉献》の祭壇画のプレデッラであったと考えられ、制作年が1461年のカタリナの列聖以前である1447-49年とされている。この立場をとるブランディは《神殿奉献》にプレデッラが存在するという1575年の文書や、《神殿奉献》とカタリナのパネルとの結びつきを示唆する1775年のパネルの描写に基づいて年代設定を行っている⁽¹¹⁾。また別の説によると、《神殿奉献》とは関係なく、中央パネルにカタリナや他の聖人が描かれた今では失われた祭壇画のプレデッラとして制作され、ジョヴァンニ・ディ・パオロの作風の違いを根拠に、その制作年を1461年の列聖以降とするものがある。1420-40年代の彼の特徴は密集した群像表現が挙げられ、物語場面では

人物がひしめき合う様子が見て取れる。一方、本作品を含む《シエナの聖カタリナ伝》連作の物語場面では、人物が多く配置される場面であっても空間に余裕が見られ、整然としている。このような人物配置は 1460 年代初頭の彼の作風と一致するため、本稿では後者の 1461 年の列聖後の作であるという説に賛同し、制作年を 1461-64 年とする。

また作品の典拠について、ミラード・ミースは、この図像が伝記『大伝説』の記述に基づくことを指摘している⁽¹²⁾。ここでライモンド・ダ・カプアの記述と本作品の描写の関係を確認しておこう⁽¹³⁾。

第一部 神秘的結婚

第十二章 主とカタリナとの神秘的結婚——カタリナが受けた不思議な指輪

第一節

四旬節が近付いたころのある日、カタリナは、キリスト教徒たちが、……馬鹿さわぎを演じているとき、断食と祈りによって「天配」ともって親密に暮らすために、彼女自身の隠居部屋に (in suo se reclusorio) こもった。……すると、主は答えて言われた。「……あなたの家族が食事と世俗的祝いを楽しんでいるあいだに、わたしとあなたの靈魂とを一致させる結婚式を挙げたい。わたしは、約束通り、『信仰』において、あなたをめとりたい。」

第二節

イエス・キリストが話しておられるあいだに、その栄えあるおん母聖マリア、福音著者ヨハネ、使徒聖パウロ、本会の創立者聖ドミニコ、および預言者ダビドがあらわれ、ダビドはその豎琴でこの上もなく心地よい音楽をかなでるのであった。神のおん母は、カタリナの右の手をその至聖なるおん手に取り、これをそのおん子に差し出して、「信仰」において、かの女をめとるよう願った。救い主はこれに同意され、四つの宝石で飾られた金の指輪を彼女におくられた。……救い主はご自分でこれをカタリナの指にはめて言われた。「あなたの創造主であり救い主であるわたしは、あなたを信仰においてめとる。……」示現は消えた。指輪

はカタリナの指に残った。かの女にはそれが見えた。しかし、他の人には見えなかった。

第一節では、カタリナの家族が四旬節の前の祝いをしている最中に、彼女の家の個室で祈りを捧げていたところ、そこにキリストがあらわれ、彼女をめとるという内容が述べられている。ここでは、カタリナの家族がともに暮らす家という日常空間を舞台に、他の家族が祝いの食事を楽しんでいる一方で、カタリナは一人で神秘的な幻視を体験したという話が展開しており、日常と日常から離れた聖なる体験の対比が表されているといえるだろう。本作品と照らし合わせると、絵画でもカタリナが祈りを捧げる個室での幻視体験が描き出されている。

第二節では、キリストだけでなく、聖母、福音書記者ヨハネ、聖パウロ、聖ドメニコ、預言者ダビデもあらわれ、キリストはカタリナに指輪を授ける。本作品では、画面はセラフィムによって上下に区切られ、室内に現れた幻視を効果的に表現している。伝記に登場する聖人のうち描かれたのは画面右からパウロ、ドメニコ、ダビデで、福音書記者ヨハネは洗礼者ヨハネに取って代わられている。聖母は記述通り、カタリナの右手の下に自身の手を添え、キリストに差し出している。本作品は構図やモチーフによって、幻視という現実世界への聖なるものの現出、すなわち異なる次元のものを一つの場面に同時に存在させることを可能にし、伝記の内容を再現していることがわかる。

ここで注目したいのが、背景の室内空間である。開かれた入口から見える奥に繋がる空間は、この部屋が建物の一室であることを示しており、そこは彼女の生家に設けられた一人で祈るための部屋であった。ここでの室内表現は、壁に沿った椅子の配置や部屋の断面を見せるような表現の工夫など、ピエトロ・ロレンツェッティの作品に見られる14世紀的なものになっている⁽¹⁴⁾。そのような生活が営まれる家の一室で、神との接触が可能となったカタリナは、日常の中で神と出会うことのできた存在だといえるだろう。

日常性を強調する本作品の描写は、当時の聖人崇拜の傾向があらわれているように思われる。すなわち、たとえば古代ローマ時代の殉教者ではなく、より親しみやすく

その存在を実感できるような聖人が求められていたのだ。その結果、自分たちの町に関連して社会的・宗教的に活躍していた「同郷人」を崇めるという民衆信仰が展開していた。このような状況を鑑みると、かつてシエナに暮らしたカタリナも、観者にとっては身近な聖人だったといえよう。具体的な舞台設定が示された本作品は、伝記に則した表現であるとともに、カタリナが神を見ながらもシエナの日常空間にいるという点で観者と同じ環境にいることが表現されているのである。

3. 図像の展開

ジョヴァンニ・ディ・パオロ作品に見られた「成人のキリストと結婚する図像」はその後どのように受け継がれていくのだろうか。ここで取り上げる作品はネロッチョ・デ・ランディの板絵（1470-74年頃、ロンドン、M・R・ワディングガム・コレクション）、ベッカフーミの板絵（《シエナの聖カタリナの聖痕拝受》のプレデッラの一場面、1514-15年頃、シエナ、国立絵画館）、「サンタ・マルタの修道女たち」⁽¹⁵⁾が描いたビッケルナ（1539年、シエナ、国立古文書館）である。これら三作品では、キリストと聖母が画面上方、カタリナが下方という構図は変わらないが、背景に変化が見られる。ネロッチョの作品では、角柱が並ぶ、ルネサンス風の秩序のある空間、ベッカフーミや「サンタ・マルタの修道女たち」の作品では、屋外やアーケードの開口部をもつ開かれた空間に変更され、建物は神殿のようなものになっている。前述のジョヴァンニ・ディ・パオロ作品に見られた室内表現と比べると、実際に彼女が住んでいた住居から離れ、日常的というよりは荘厳な空間として表現されているようである。これらの作品では、カタリナは日常性に重点が置かれているのではなく、そこから離れた存在であることが示されていると考えられるだろう。

列聖当初は信者にとって身近であるという点で崇拝を集めたカタリナだが、この時点で彼女を取り巻く状況はどのように変化していたのだろうか。当時のシエナはその独立が危ぶまれ、政治的に不安定であったために、待望の列聖を追い風に、カタリナがシエナの聖人として高い地位を占めるようになっていた。こうした信仰の変化というのは、彼女の列聖後15世紀後半から進められたカタリナ信仰の制度化とも言い換

えられるだろう。1464年に彼女の生家と信じられてきた敷地がシエナ政府によって住民たちに提供され、その後の巡礼者の増大に伴い、1534年に敷地内に拡張した礼拝堂の建設が決まる。そして1466年にはカタリナが生前多くの時間を過ごしたシエナのサン・ドメニコ聖堂に、聖遺物であるカタリナの頭部が安置された彼女の礼拝堂が設置され、1526年にソドマが、1596年にフランチェスコ・ヴァンニがその壁画装飾を手掛ける。また彼女にまつわる修道会や信心会も増え始め、1471年にサンタ・カテリーナ・デル・パラディーゾ女子修道会、1477年にサンタ・カテリーナ・デッラ・ノッテ信心会が設立され、カタリナ信仰を担っていく。

このようなカタリナ信仰の枠組みが整えられるなかで、シエナ共和国として最後に制定した1545年の都市の規定では、カタリナがシエナの守護聖人の中で最も重要な存在であることが述べられている⁽¹⁶⁾。そこでは政府が聖人に向けるべき献金について言及されているが、カタリナへの献金80リラはほかのどの聖人よりも多額であった。絶対的な守護者である聖母のほかに、16世紀シエナにはカタリナを含め6人の守護聖人が存在していた⁽¹⁷⁾。列聖された順では、カタリナは最後の6番目であったが、この規定が示すように、1545年までにはほかのどの聖人よりも聖母に近い地位を獲得していたことがわかる。

さらにシエナにおけるカタリナの重要性は、絵画作品にも見て取ることができる。《シエナ市庁舎を守るカタリナ》(1526年、シエナ、国立古文書館)では、カタリナがシエナを象徴する建物のひとつである市庁舎の上にマントを広げて浮かぶ様子で示されている。これは「慈悲の聖母」を元にした「シエナを守る聖母」の図像から派生したものだと考えられ、これまで聖母がしてきたように、カタリナがシエナを守っていることが表されている。カタリナの右手には百合、左手には開かれた本が描かれ、そこに書かれている「LIBERTAS VIVAT 自由が生き続けるように」という言葉には、シエナ共和国としての独立が守られるようにといった意味が込められているようだ⁽¹⁸⁾。1526年には対フィレンツェのカモッリーアの戦いがあったことから、その存続という願いをカタリナに託していることが読み取れる。こうした作例において、カタリナは聖母と同様にシエナを守る都市の守護者としての役割を担っていると言えるだろう。先に述べた16世紀の「神秘の結婚」の図像に立ち返ると、そこで見られた日常

を離れたカタリナの描写は、カタリナが聖母と比肩すべき地位に引き上げられていたと解釈することが可能となるだろう。それは彼女が都市の守護者として認識されつつあった当時の状況を反映していると思われるのである。

おわりに

最後にカタリナの生家に建てられた礼拝堂（Oratorio della Cucina）の壁面装飾の一場面である、本稿の最初で触れたリッチョとアルカンジェロ・サリンベーニによる《神秘の結婚》を取り上げる（1578年完成、シエナ、カタリナの生家、オラトリオ・デッラ・クチーナ）。

シエナは1555年に独立を失い、フィレンツェのメディチ家の支配下に入って、最終的にはトスカーナ大公国の一部となるが、この礼拝堂の装飾プログラムが1564年に考案されるように、共和国滅亡後もカタリナに関する装飾事業は継続していた⁽¹⁹⁾。これらの事業はシエナゆかりの聖女を公式化していくことで、都市のアイデンティティを守っていくという点からも理解できるだろう。

ここで描かれた《神秘の結婚》は、再びカタリナが実際に暮らした14世紀風の室内表現に戻る。これはジョヴァンニ・ディ・パオロ作品と非常に似ており、実際に幻視が起こった時の状況を描き出そうとしている。つまり14世紀の環境を描き出そうとしているのだ。キリストや聖人たちが画面上方、カタリナが下方というこれまでの構図は踏襲されているものの、カタリナの表現に変化があらわれる。そこではカタリナまでもがキリストと聖母同様、雲に乗り威厳ある様子を示しており、ジョヴァンニ・ディ・パオロ作品と比べると聖母に引き上げられているような上昇感をもって表現されている。舞台は室内空間に戻りながらも、そのカタリナの表現は天上へ近づいている様子が示されているだろう。これは彼女がシエナを代表する聖人としての権威ある地位へと引き上げられたことと対応するといえる。

また、このような地位の向上を読み取れるものとして、「神秘の結婚」の分類で触れた、キリスト、カタリナがともに立つタイプの図像に注目すると、ここでのカタリナはキリストと同じレベルに立ち、キリストの右に座す聖母の代わりともいえる位置

を占めている。《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》の図像として14世紀に作り出されながらも、のちに全く描かれなくなったこのタイプを、16世紀に「シエナの聖カタリナの神秘の結婚」で復活させたことは、シエナの聖カタリナが、アレクサンドリアの聖カタリナと同様、地上の日常にいるのではなく、天上の存在であることを示している。天上での結婚式を示したこの図像の登場からも、カタリナが聖母に匹敵するかのような位置づけをされていたことが理解されるだろう。

註

- (1) Kirwin, W. Chandler, “The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena: Revised Dating for the Paintings”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Vol. 16, No. 2, 1972, pp. 199-220, esp. pp. 211-212.
- (2) Christiansen, Keith, / Kanter, Laurence B., / Brandon, Carl, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 5.
- (3) 画像データに関しては、主に Iconclass、Fondazione Federico Zeri - Università di Bologna、Index of Christian Art のデータベースを用いて収集した。
- (4) ③キリスト、カタリナがともに立つタイプも同様に成人のキリストとして描かれているが、本稿では4番目のものを「成人のキリストと結婚する図像」と称す。
- (5) 例としては以下の作品が挙げられる。ドメニコ・ベッカフーミ《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》(1528年、シエナ、キージ・コレクション)、ドメニコ・ベッカフーミ《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》(1518年頃、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館)。
- (6) 例としては以下の作品が挙げられる。ソドマ《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》(16世紀、レニャーノ、個人蔵)、コレッジョ《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》(1526-27年頃、パリ、ルーヴル美術館)。
- (7) Ringbom, Sixten, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, Åbo, Åbo Akademi, 1965, pp. 193-210. 中世末期以来頻繁に用いられた構図上の工夫。観者と絵画とを否応なく結びつける短縮法を活用することによって、共苦に誘う、あるいは誘発するよう意図したもの。また以下も参照。ヴィクトル・I・ストイキツァ『幻視絵画の詩学——スペイン黄金時代の絵画表象と幻視体験』(松井美智子訳) 三元社、2009年、80頁。
- (8) 例としては以下の作品が挙げられる。ジョヴァン・バッティスタ・ナルディーニ、ジョヴァンニ・バルドゥッチ《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》(1568年、プラート、市立美術館)、ヤコポ・ディ・チョーネ《アレクサンドリアの聖カタリナの神秘の結婚》(1375-80年、フィラデルフィ

ア美術館)。

(9) Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: the Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 110-111 (ミラード・ミース『ペスト後のイタリア絵画——14世紀中頃のフィレンツェとシエナの芸術・宗教・社会』(中森義宗訳)中央大学出版部、1978年、161頁)。

(10) *Ibid.*, p. 110 (同上、161-162頁)。

(11) ジョヴァンニ・ディ・パオロの10枚のパネルと《神殿奉献》を初めて結びつけたのは Cesare Brandi, “Giovanni di Paolo”, in *Le arti*, fasc. 3, No. 4, 1941, pp. 230-250. また、列聖以前に《神殿奉献》を制作し、列聖後に10枚のパネルをプレデッラとして付け加えたという説もある。研究史については、メトロポリタン美術館のホームページに簡潔にまとまっている。[http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/438021?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=giovanni%2Bdi%2Bpaolo%2B\(giovanni%2Bdi%2Bpaolo%2Bdi%2Bgrazia\)&pos=6&imgNo=0&tabName=object-information](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/438021?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=giovanni%2Bdi%2Bpaolo%2B(giovanni%2Bdi%2Bpaolo%2Bdi%2Bgrazia)&pos=6&imgNo=0&tabName=object-information)

(12) Meiss, op. cit., p. 113 (ミース、前掲書、165頁)。

(13) ライモンド・ダ・カプア『シエナの聖カタリナ』(岳野慶作訳)中央出版社、1991年、105-106頁(ラテン語原文に基づき一部訳文を改めた。Raimondo da Capua, / Nocentini, Silvia, ed., *Legenda maior sive Legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*, Edizione critica, Firenze, Sismel, 2013を参照。なお、中略した部分は……で示した)。

(14) 例として《受胎告知》(1320年、アレッツォ、サンタ・マリア・デッラ・ピエーヴェ聖堂)や《福者ウミルタ祭壇画》に描かれる一場面「修道院の食堂で聖書を読む福者ウミルタ」(1341年頃、フィレンツェ、ウフィツィ美術館)が挙げられる。

(15) この表記は分類上の呼称。松原氏は、この画家に帰属される作品について、修道女たちが実際に手掛けたものというよりも、小型の板絵制作を専門とする、当時かなり名の知られた職業画家だと推測している(松原知生「尼僧の手仕事? ——所謂「サンタ・マルタの修道女たち」と16世紀シエナ絵画における前ラファエッロ趣味——」、『西南学院大学国際文化論集』第25巻、第1号、2010年、119頁)。

(16) Webb, Diana, *Patrons and Defenders, The Saints in the Italian City-states*, London and New York, I. B. Tauris, 1996, p. 311; original in Ascheri, Mario, ed., *L'ultimo Statuto della Repubblica di Siena(1545)*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1993.

(17) シエナの守護聖人は、アンサヌス、クレスケンティア、サウィヌス、ウィクトリヌス、ベルナルディーノ、カタリナ。この6人のうち、ベルナルディーノとカタリナを除く4人はいずれも3-4世紀の殉教者で、13世紀までにシエナの守護聖人となっていた。

- (18) Barzanti, Roberto, / Cornice, Alberto, / Pellegrini, Ettore, *Iconografia di Siena - Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, Siena, Edimond, 2006, p. 198.
- (19) Kirwin, W. Chandler, op. cit., p. 200.

ファイト・シュトース 《聖ゼーバルト教会磔刑像》 ——注文の背景をめぐって——

藤井 泉

1. はじめに

ファイト・シュトース (Veit Stoß, ca.1450-1533) は 16 世紀、主にクラクフとニュルンベルクで活動した彫刻家である。1503 年、財政難に陥ったシュトースは証書の偽造を行い逮捕された⁽¹⁾。そして両頬に焼き印を押されるという刑罰を受け、市外への移動を禁止された。1506 年にニュルンベルク市参事会がまとめた名簿には、シュトースについて「落ち着きのない、救いようのない市民で、市参事会と一般市民を不安に陥れた」⁽²⁾と記されている。このことから、当時のシュトースが社会的に地位の低い、徳の低い人物として見られていたことがうかがえる。

しかし、彼が制作した作品数を「クラクフ滞在期 (1477 年～1496 年)」、「ニュルンベルクへの帰還から逮捕、受刑まで (1497 年～1506 年)」、「公的権利回復後から死去まで (1507 年～1533 年)」の 3 つの時期に区分して数える⁽³⁾と、それぞれ 11 点、8 点、12 点⁽⁴⁾と、逮捕の前後で制作数は変化していないことがわかる。また注文主に関しても、逮捕を受けて、社会的地位が高く権威のあるパトロンからの注文が減ったわけではない⁽⁵⁾。それだけではなく、結論から先に述べるなら、逮捕後にシュトースが受けた注文作品のいくつかは何度も修復を受けながら今日まで人々に親しまれている。つまり、シュトースの作品は作者の社会的な評価と関係なく扱われている。これはどのような理由によるものなのだろうか。

罪人であるシュトースが、その後も変わることなく注文を受け続けた理由については、これまで 3 つの要因が考えられてきた。1 つ目が、シュトースの要求する制作費が安価だったのではないかとする説で、これはケンピンスキが《聖パウロ》像について記述した際に言及している⁽⁶⁾。2 つ目が、ニュルンベルク市参事会がシュトース

に対して厳しい評価をする一方で、マクシミリアン1世のように、高位にある人物が引き続きシュトースを支持したと言う見方である⁽⁷⁾。詳しくは3章にて述べるが、マクシミリアン1世はシュトースの権利回復後、《ティロルとケルンテンの女公爵エリザベート》などの2像を注文している。そして3つ目が作品自体が作者本人に関係なく評価されていたのではないかとする説である。デトロフはシュトースの優れた芸術性について、デューラーがそれを認めていたことを指摘している⁽⁸⁾。本稿では、シュトース作品の注文主や制作費用、社会的評価について、同時代の彫刻家ティルマン・リーメンシュナイダーの場合とも比較しながら考察する。

2. 《聖ゼーバルト教会磔刑像》の注文

シュトースの作品が同時代の人々から高く評価されていたことを示す一例が《聖ゼーバルト教会磔刑像》、別名《ヴィッケルの磔刑像》である⁽⁹⁾。この磔刑像は1520年、同じニュルンベルク市内の聖母マリア聖堂のために制作され、1663年に聖ゼーバルト聖堂の聖歌隊席祭壇に移設された。この時、左右に配置される《嘆きのマリアと使徒ヨハネ》の2像も同時に聖母マリア聖堂から移されてきた。これらは1506年から1507年にかけてシュトースが制作したものである。

1904年になって、磔刑像の背中の空洞から紙片が見つかった。そこには、ところどころ判読出来ないものの、制作者と注文主についての記述が見られる⁽¹⁰⁾。紙片によれば、磔刑像は1520年7月27日に、アウグスティン・ティヒテルの援助を受けたニコラス・ヴィッケルによって寄進され、シュトースによって制作され、ニュルンベルクに置かれた。価格についての記述部分は判読不能である。

ヴィッケルに関しては、シュトースの事件について裁判がなされた1507年に、その証人として召喚された記録が残っている⁽¹¹⁾。ティヒテルはヴィッケルの義理の息子であり、1527年には強い権力を有する銅商人のグループに属していた⁽¹²⁾。

聖ゼーバルト聖堂と聖母マリア聖堂との関連について、原田は、聖ゼーバルト聖堂が、大きさや外観の類似性から聖母マリア聖堂とともに、双子の姉妹の聖堂とも言われていることを指摘している。またその上で原田は、この聖堂が、しばしば聖母マリ

ア聖堂よりも重要な政治的機能を果たしたことについても言及している⁽¹³⁾。たとえば聖ゼーバルト聖堂は、フリードリヒ3世やマクシミリアン1世といった神聖ローマ皇帝がニュルンベルクを訪れた際には最初に訪れる聖堂であった。同時代の彫金師ペーター・フィッシャーは、ここで市参事会の依頼を受けて10数メートルの高さにも及ぶ《聖ゼーバルトの墓》を制作している⁽¹⁴⁾。

このようにして、《聖ゼーバルト教会磔刑像》は当初ヴィッケルという個人から依頼を受け制作された後、より政治的価値の高い聖堂に移された。このことは、この作品の世間的な評価が高かったことを示唆している。

3. シュトース作品の注文状況と制作費用

シュトース最初の大作にして最高傑作とされているのが、彼がクラクフで制作した《聖母マリア聖堂主祭壇》である⁽¹⁵⁾。これは、地震によって損壊した聖母マリア聖堂の主祭壇に代わるものとして、クラクフに滞在するドイツ人コミュニティから市参事会を通じて、王室へと要請されたものである⁽¹⁶⁾。この祭壇は1477年から12年かけて完成された。彫刻はシュトースの工房が請け負っており、その他にも彫金師や鋳物師、指物師や画家がそれぞれ制作に携わっている。完成までにかかった費用は総額2808フロリンであった。この祭壇を制作するまでのシュトースの活動は詳しくは分かっていない。しかしニュルンベルクに滞在するシュトースがわざわざクラクフの有力者によって招聘されたことから、彼の作品が社会の中ですでに一定の評価を得ていたことがうかがえる。1485年には、クラクフ市の記録に以下の文章が残されている。

市は芸術家に対して「聖母マリア聖堂の偉大な祭壇に表され、その仕上げに示されつつある彼の徳と芸術」を評価して免税した⁽¹⁷⁾。

また、シュトースは1484年にクラクフ市画工ギルドの代表に選出され、以降1499年にニュルンベルクに帰るまでに合計3回選出されている⁽¹⁸⁾。このように、《聖母マリア聖堂主祭壇》の制作によってシュトースはクラクフでさらに高い評価を得た。

1499 年、ニュルンベルクへ帰還した後の最初の作品が《フォルカマーの記念碑》である⁽¹⁹⁾。これはニュルンベルクの市参事会で会計をつとめていたパウル・フォルカマーによる注文である。イエス・キリストの生涯の 3 場面が表される両端下部には、レリーフを見上げるようにして寄進者であるフォルカマーとその家族の小像が彫られている。このことから、この記念碑はフォルカマーが家族のために個人的に注文したと考えられている⁽²⁰⁾。

1505 年から 10 年の間には、《ハイリヒ・ガイスト・シュピータル（聖霊施療院）の磔刑像》が制作された⁽²¹⁾。この聖霊施療院は貧困層の治療や高齢者の介護などを担っていた施設である。シュナイダーによれば、この磔刑像は施設の中央に置かれ、訪れた人々が礼拝できるようになっていた⁽²²⁾。この作品も《聖ゼーバルト教会磔刑像》と同じく、何度も塗装し直され、修復されてきた。

1517 年から翌年にかけて、シュトースは聖ローレンツ聖堂内の《ロザリオの受胎告知》を手がけた⁽²³⁾。これは、聖ゼーバルト聖堂の聖堂後見人をしていたアントン・トゥーハーの依頼によるものである。アントンは聖ローレンツ聖堂の主任司祭ローレンツ・トゥーハーの従兄弟であり、またその次の司祭シクトゥスの兄であった。原田はこのような血縁関係から、アントンが聖ローレンツ聖堂へ寄進する彫刻の制作を依頼したと推察している⁽²⁴⁾。この作品の詳細な注文書は残されていない。しかし、トゥーハー家の 1517 年の家計簿に記載された文章から、トゥーハー家がシュトースに制作を依頼したことが読み取れる⁽²⁵⁾。《ロザリオの受胎告知》は総額 500 グルデンかけて制作された。完成した 1518 年には、アントンからシュトースへ 426 グルデンが支払われたことが分かっている。

1520 年から 1523 年にかけて《バンベルク祭壇》が制作された⁽²⁶⁾。この作品はシュトース最晩年の大作として知られている。この祭壇は、当時のカルメル会修道院長であり、シュトースの息子であったアンドレアスによって依頼されたものである。完成した祭壇の取り扱いに関する注意書きには、

法学博士で修道院長であるクラクフ生まれの修道士アンドレアス・シュトースは、1523 年、彼の父ファイト・シュトースに新たな板絵を制作させた⁽²⁷⁾

と記載されている。この祭壇は400 グルデンの支払いを約束されて制作されたが、シュトースはこのうちの158 グルデンしか受け取れなかった。1525 年、ニュルンベルク市は宗教改革の流れを受けてプロテスタントの立場を取ることを決定する。このため、カトリックの立場にあったカルメル修道会は解散となり、修道院長のアンドレアスも市外へ追放されることとなった。祭壇は市参事会の所有となり、シュトース親子はたびたび残金の支払いを参事会に要求する。しかし、市参事会は支払うよりも祭壇を作者本人に返還することを選んだ。この争いは、作者であるファイト・シュトースが亡くなった後も、さらには息子のアンドレアスが没した1540 年以後も続き、最終的に遺族へ返還されてバンベルク大聖堂に移設されることになった⁽²⁸⁾。

少し時代は遡るが、注文主について特徴的な点を持つのが《ティロルとケルンテンの女公爵エリザベート》と《ツィンブルギス・フォン・マゾーヴィエン》の2 点のブロンズ像である。これは、1506 年に証書偽造に関する裁判のやり直しによってシュトースの公的権利を回復させたマクシミリアン1 世の注文によるものである。ケンピンスキは、注文は皇帝から直接来たものか、人文学者のヨーハン・シュタビウスを通じてなされたものだと推測している⁽²⁹⁾。木彫を主に取り扱っていたシュトースはブロンズ像を制作するにあたって、鑄造ギルドの職人たちに助力を求めた。しかしギルドの職人たちは、鑄造の職業資格を持たないシュトースに反発した。この問題解決のため、市参事会はシュトースにブロンズの人物像を彫ることを特別に許可し、それについて以下のように職人たちに説明した。

ファイト・シュトースに、彼が作った型から像を鑄造することができるように今回だけ許可した。さもなければ皇帝の大いなる不興を招きかねないためである⁽³⁰⁾。

この記述からは、シュトースがマクシミリアン1 世から高く評価され、作品の注文を受けていた様子がうかがえる。これらのブロンズ像はマクシミリアン1 世の墓標のために制作されたが、完成には至らず、制作費用も判明していない。

この他に制作費用が判明しているものとして、《シュヴァーツの教区聖堂の祭壇彫刻》、および《聖パウロ像》が挙げられる。これらは現存していないものの、シュヴァーツの作品は制作に 1166 フロリンかかったという領収書が残されており、聖パウロ像は 17 フロリンで制作されたことが分かっている⁽³¹⁾。ただし、後者に関しては、あまりにも金額が低いため、研究者の間でも多くの議論が交わされた。今日では、手がけたのは作品の一部のみであり、それに対する代価であろうと推測されている⁽³²⁾。

4. リーメンシュナイダーとの比較

これまでシュトースの作品について注文と制作費用、および社会的評価の観点から確認してきた。中でも制作費用については、金額の妥当性を確認するためにも他の彫刻家との比較が必要である。本節では、同時代の同じ菩提樹彫刻家、リーメンシュナイダーの作品との簡単な比較を試みる⁽³³⁾。

リーメンシュナイダーによって 1490 年から 1492 年にかけて制作されたのが、ヴェルツブルクの聖母マリア礼拝堂のための人物像、《アダム》と《エヴァ》である。これはヴェルツブルク市参事会によって注文され、大きさや形態、支払いについて細かい取り決めがなされた。支払いは 110 グルデンが約束され、出来映えが良かったためにさらに 10 グルデンが支払われることとなった。この直後、同礼拝堂内陣を飾るための彫像制作が決定され、リーメンシュナイダーは 1500 年から 1506 年にかけて計 14 体の彫像を制作した。これらは 1 体につき 10 グルデンが支払われた⁽³⁴⁾。

1496 年に、ヴェルツブルクの司教ローレンツ・フォン・ビブラは、前任者のルドルフ・フォン・シェーレンベルクの墓標を注文する。構図については細かな取り決めが交わされ、リーメンシュナイダーは報酬として 250 グルデンを受け取った⁽³⁵⁾。

《ヴィンツハイムの 12 使徒の祭壇壁》は、1509 年に寡婦のエリザベート・バハクナップによって注文され、ヴィンツハイムの聖キリアン教区聖堂に寄進された。ほとんど彩色されていない同作に対して、リーメンシュナイダーは 75 グルデンを受け取った。3 年後の 1512 年にこの作品は画家のヤーコプ・ミュールホルツァーによって彩色され、100 グルデンが画家に支払われた⁽³⁶⁾。このことから、当時は彫刻よりも彩色の方が

重視され、支払いが高額であったことが分かる。

ビブラは1515年、自身の墓標の制作をリーメンシュナイダーに依頼する。完成時にはすでに死亡していたビブラだが、この墓標には277グルデンが支払われた⁽³⁷⁾。

マイトブロンの《嘆きの群像》については、詳細な情報は残っていない。しかし、1526年に、マイトブロンの修道院から石像に対して11グルデンが支払われたという記録が残っており、これが《嘆きの群像》の一部だと推測されている⁽³⁸⁾。

以上のような、リーメンシュナイダー作品をめぐる注文主とその要求金額の状況を、シュトースのそれと比較すると、明らかにリーメンシュナイダーの方が、要求する価格が低いことがわかる⁽³⁹⁾。もちろん、ヴィンツハイムの祭壇壁の例からも推測されるように、彩色が金額に大きく影響を与えていた可能性は考慮しなければならない。しかし、シュトースの聖パウロ像の代価17フロリンが小額と判断されているのに対して、リーメンシュナイダーは10グルデンで同じような像の制作を請け負っている。また注文主という観点から比較すると、シュトースが有力な個人から、または聖堂運営者や皇帝からの依頼を受けていたのに対して、リーメンシュナイダーはシュトースの経歴に見られない、市参事会そのものからの注文を受けていることが分かる。

5. おわりに

最後に、罪人であるシュトースが、その後も作品数の上では変わることなく注文を受けていた理由について考察したい。まず、「はじめに」で記した第1の要因について述べる。この、シュトースに対する注文が、同時代の作家と比べて価格が低かったのではないかという点については、第4章において、彫刻家リーメンシュナイダーとの比較によって検討した。シュトースが彩色彫刻を主に請け負っていたのに対して、リーメンシュナイダーは主に彩色より安いモノクローム彫刻を手がけていたということも考慮しても、シュトースへの注文が他と比べて安価だったという事実は確認出来ない。従って、安価ゆえに注文数が減らなかったという説は肯定できない。

次に第2の要因についてである。ニュルンベルク市は帝国自由都市であった。しかし、カール4世は即位後第1回目の帝国議会をニュルンベルクで開くよう定めるなど、

市と皇帝との関係は良好であった。とはいえ、マクシミリアン1世が1506年にシュトースの公的権利を回復した際には、皇帝は市参事会の決定を覆してシュトースを擁護している。このことから、ニュルンベルク市で罪人として扱われるシュトースに対して皇帝が救いの手を差し伸べることによって、皇帝が自らの権威を示したのではないかと考えられる。しかし、その一方で、市参事会員でもあったヴィッケルが《聖ゼーバルト教会磔刑像》の制作をシュトースに依頼したことなど、この仮説を否定する事実もあり、今後も検討を重ねる必要がある。

最後に、ただ純粋に、シュトース作品の持つ芸術性が人々に受け入れられたのではないかという、第3の見方についても触れておく。ヴァザーリの『芸術家列伝』には、シュトースの制作した聖ロクス像について「精巧この上ない技術を駆使し……これほど素晴らしいものは他に見られぬほどである⁽⁴⁰⁾」との賛辞が述べられており、シュトースの芸術について同業者からの高い評価の一端がうかがわれる。しかし、ヴァザーリはこの作品をフランス人の工匠ヤンニのものとして認識しており、シュトースの名前はその著作に挙げられていない。このように、シュトースの作品を肯定的に評価する言説も見られるものの、社会の中で彼の作品が高く評価されていたと断定することもまた難しい。

本稿では、罪人となった後もシュトースが注文を受け続けた理由については、まだ考察すべき課題が多く残されていることを確認するにとどめ、それぞれの要因については、今後もさらに検討を重ねていきたい。

註

(1) シュトースは1502年に織物産業に対して投資し、これに失敗して多額の負債を抱えていた。Dettloff, Ks. Szczęsny, et al., ed., *Wit Stwosz*, Ołtarz Krakowski, Warszawa, 1951, S. 28.

(2) Loßnitzer, Max, *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig, 1912, S. 104.

(3) シュトースの制作作品数については以下に掲載の年表から算出した。Sadkiewicz, Jan, “Wit Stwosz - życie i twórczość”, Nowakowski, Andrzej, ed., *Blask*, Krakow, TaiWPN UNIVERSITAS, 2011, pp. 126-133.

(4) Cf. Nowakowski, Andrzej, *op. cit.* ; Schneider, Ulrich, “Wickerlscher Kruzifix”, Kahsnitz,

Rainer, hrsg., *Veit Stoß in Nürnberg: Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*, München, Deutscher Kunstverlag, 1983, S. 351-353.

(5) Cf. Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale University Press, 2008; Loßnitzer, *op. cit.*; Nowakowski, *op. cit.*; Schneider, *op. cit.*

(6) Cf. Kępinski, Zdzisław, *Wit Stwos*, Warszawa, 1981, S. 80.

(7) Kępinski, *op. cit.*, n. 6. S. 81.

1514年に、シュトースは皇帝の依頼を受けて作品を制作している。

(8) Dettloff, *op. cit.*, n. 1, S. 87.

また、デトロフは《聖マリア祭壇》制作によってシュトースの彫刻家としての地位が確立されたことを指摘している。

(9) Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 277-283.

(10) »Jhs Maria / Adi 27 Juli 1520 jar / ist dieser got auff gericht / durch Nicklos Wickel zw / Nurnberg mit helff augg / tichtl und ist gemacht / von veit stoß zw nurunberg kostet (Rest der Zeile unleserlich) / …39 (Rest der Zeile unleserlich)« Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 281.

(11) *ibid.*, p. 281.

(12) *ibid.*

(13) 原田晶子「後期中世ニュルンベルクにおける教区聖堂の社会的機能——内陣中央に置かれた寄進物件からの一考察」『史論』57号、東京女子大学学会史学研究室、2004年、24-43頁、とくに24頁。

(14) 原田前掲論文参照。

(15) Dettloff, *op. cit.*, n. 1, S. 27-28.

(16) Dettloff, *op. cit.*, n. 1, S. 27.

(17) *ibid.*

(18) Nowakowski, *op. cit.*, n. 3, pp. 122-123.

(19) Baxandall, *op. cit.*, n. 5, p. 269.

(20) *ibid.*

(21) Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 126, S. 122-128.

(22) Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 126.

(23) 関連文献は以下の通りである。五十嵐節子「ファイト・シュトース『天使祝詞』の一解釈」『美学』49巻3号、1998年、13-24頁。原田前掲論文。

(24) 原田前掲論文、32頁。

(25) 原田前掲論文、33-34頁。

- (26) Cf. Baxandall, *op. cit.*, n. 5, p. 274; Bräutigam, Günther, “Ehemaliger Hochaltar der Karmeliterkirche in Nürnberg”, Kahsnitz, *op. cit.*, 1983, S. 333-350.
- (27) Schneider, *op. cit.*, n. 4, S. 344.
- (28) 《バンベルク祭壇》制作後の経緯に関しては以下を参照した。元木幸一「ある芸術作品の運命——ファイト・シュトース『バンベルク祭壇』後日譚 一五二三年から一五四三年まで」『山形大学紀要、人文科学』13 巻 1 号、1994 年、1-28 頁。
- (29) Kępinski, *op. cit.*, n. 6, S. 81.
- (30) *ibid.*
- (31) *ibid.*
- (32) *ibid.*, S. 80.
- (33) ローゼンフェルト、カルデン『リーメンシュナイダーとその工房』（溝井高志訳）、文理閣、2012 年。
- (34) ローゼンフェルト前掲書、46-50 頁、130-131 頁。
- (35) ローゼンフェルト前掲書、56-57 頁。
- (36) ローゼンフェルト前掲書、96-101 頁、155 頁。
- (37) ローゼンフェルト前掲書、110-114 頁、162-163 頁。
- (38) ローゼンフェルト前掲書、115-120 頁、164 頁。
- (39) 15 世紀の北ヨーロッパではフロリンはグルデンとも呼ばれていた。しかし、その後の両貨の価値については変動も大きく、厳密な考証が必要である。今後の課題としたい。
- (40) ヴァザーリ研究会編『ヴァザーリの芸術論 「芸術家列伝」における技法論と美学』（佐々木英也訳）、平凡社、1980 年、115 頁。

ピーテル・サーンレダム 《聖バーフォ教会》をめぐり一考察 ——座る母子のイメージと慈善事業の関係を中心に

湯山彩子

1. はじめに

本稿では、ピーテル・サーンレダム (1597-1665 年) による、ハールレムの《聖バーフォ教会》を主題とした作品に描かれた母子の座像について考察する。考察に際し、ハールレムで行われていた慈善事業、とくに貧民救済に着目する。

ピーテル・サーンレダムは、17 世紀ネーデルラントを代表する建築画家のひとりである。彼は主に、アムステルダムやハールレム、ユトレヒトなど、ネーデルラントの主要都市にある教会の内部を主題として取り上げた。そのうち最も作例が多いのが、ハールレムの聖バーフォ教会である。

これまでのサーンレダム研究においては、遠近法技術に主眼を置いたものが多数であった。例えば、ルールスが 1983 年⁽¹⁾、ケンプが 1990 年⁽²⁾、それぞれサーンレダムの遠近法の影響源について考察した。他には、1991 年、ヒルタイなどによって、赤外線撮影などを用いてサーンレダムの描画法を明らかにしようとした研究が複数なされている⁽³⁾。このように、先行研究においては、サーンレダムの技術面に着目したものが多数である。実際に画中に描かれたモチーフの考察は、ヴァンハーレンなどによってなされているが、教会内の落書きやターバンを巻いた人物、架空の司教の墓など限られた部分に対するものであり、依然として無視されてきているモチーフも存在する⁽⁴⁾。その一つが、教会内に座る母子のイメージである。

2. 図像伝統のはじまりとしてのサーンレダム

サーンレダムによる《聖バーフォ教会》には、しばしば教会内に座る母子の姿が描かれた。聖バーフォ教会を主題とする油彩画 13 点のうち、3 点に母子の姿が描かれている。《ハールレムの聖バーフォ教会の内陣を横切る眺め、ブルーワーズ・チャペルからクリスマス・チャペルへ》(ワルシャワ、国立美術館所蔵 1635 年)、《ハールレムの聖バーフォ教会の内陣と交差部を横切る眺め、クリスマス・チャペルからブルーワーズ・チャペル、南袖廊に向かって》(チューリヒ、ビュールレ・コレクション所蔵 1636 年)、《ハールレムの聖バーフォ教会の内陣を横切る眺め、南周歩廊から大小のオルガンとクリスマス・チャペルを望む》(アムステルダム、国立美術館所蔵 1636 年)の 3 点である。また、子供のみ、あるいは女性のための座像が描かれた例も見られる。《ハールレムの聖バーフォ教会、内陣北側と内陣仕切り》(パリ、ルツ・コレクション所蔵 1636 年)、《ハールレムの聖バーフォ教会の内陣を横切る眺め、北の周歩廊から新しいオルガン、ブルーワーズ・チャペル、南袖廊に向かって》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵 1637 年 5 月完成)の 2 点である。聖バーフォ教会の他に、ユトレヒトのビュール教会、聖母教会などを主題とした作品にもしばしば母子の座像が描かれている。

母や子の座像を含む作品を年代順に並べてみると、そのうち聖バーフォ教会を取り上げた作品は 1635 年から 1636 年というごく限られた時期に制作されたということ、母子の座像を含む作例の最初期にあたることを確認できる。その後、母子の座像はユトレヒトの作品へ移っていったのである。

教会画に座る母子が見られるのは、サーンレダム作品だけではない。ヘラルト・ホウクヘースト、《デルフトの新教会、ウィレム沈黙公の墓のある》(ハンプルク美術館所蔵 1650 年)、ヘンドリック・ファン・フリー、《デルフトの旧教会の内部》(ヴィンタートゥール、シュティフトゥング・ヤコブ・ブリナー美術館 1669 年)、イサーク・ファン・ニッケレ、《ハールレム、聖バーフォ教会の内部》(パリ、ルツ・コレクション所蔵 1670 年)などの作品にも母子の姿が見られる。しかし、ここに挙げたように、いずれもサーンレダムの作品のあとに描かれた例である。このイメージは、サーンレダムから始まった慣習であることが推察される。この点から筆者は、サーンレダムの作品に描かれた母子の座像というイメージは注目に値すると考える。

ここで、サーンレダムが描いた母子とそれ以前の母子との違いをみていきたい。

サーンレダム以前にも、教会内には母子が描かれていた。例えばヤン・ファン・エイク《教会堂の聖母子》（ベルリン、国立美術館所蔵 1425 年）、ディルク・ファン・デレン《謁見の場面のある教会》（ライプツィヒ美術館所蔵 1623 年）などである。しかし、いずれの場合も母子は教会内に立っており、また、服装を見てもサーンレダムが描いた母子とは大きく異なっている。サーンレダムが描いた母子は、以前の作例よりも質素な服装で描かれている。

サーンレダム以前あるいは以後に描かれた教会内の母子については、以下に述べるような説が提示されてきた。多くは聖母子を連想させるものとして見なされたほか、例えばエルヴィン・パノフスキーは 1953 年、『初期ネーデルラント絵画』において、ヤン・ファン・エイク作《教会堂の聖母子》に描かれた教会内に立つ聖母子について、教会にいながらにして教会の擬人像でもある、すなわち「教会の象徴としての聖母子」と述べた⁽⁵⁾。あるいは、慈愛の象徴とされた説も存在しました。サイモン・シャーマは 1987 年、「授乳する女性の半神性」について指摘している⁽⁶⁾。ほかには、エジプト逃避上の休息を想起させるもの、教会をシェルターにする貧しい母子であるとする見方もなされた。

ここで筆者は、教会をシェルターにする母子という点に着目し、教会画に描かれた母子は困窮した市民ではないかと推測する。教会内に描かれた人物のうち、サーンレダム以前の作品、およびサーンレダムによる他の作品に描かれた教会内に立つ他の女性像と、服装が明確に異なっている点、床面に座っているのは母子のみである点がその理由である。

さらに、当時の社会をみると、この時代はネーデルラントに、生活に困窮した人々すなわち貧民が多く存在した時代であった。ここからは、当時の社会状況ならびにその解決策としての慈善事業についてみていく。

3. 母子の座像と慈善事業のかかわり

16 世紀の終わりから 17 世紀のはじめにかけては、ネーデルラントに住む労働階級の人々が生活にあたって非常に苦勞をした時代であった⁽⁷⁾。男性は航海に出ること

も多く、女性が働くことを余儀なくされることもあった。しかしながら女性の賃金は男性のそれよりも低いものであった。そのため、家庭内の男性が航海に出る、早くに死亡するなど、何らかの理由で不在であった場合、残された母子は困難な生活を強いられていたと考えられる。

また、1602年から1603年にかけて、ホラント州では多くの質屋に、公共福祉への寄付を義務づけた⁽⁸⁾。ハールレムでは300、ライデンでは400、アムステルダムでは500ほど増えたとされる。都市によっては変化がない都市もあるが、合計ではホラント州全体で2000ほどの増加になっている。わずか1年の間にこれほど公共福祉への投資が必要になるほどの貧困状況をうかがうことができるといえる。さらには、1603年にはホフェルト・ピーテルスゾーンが「悪徳で、言語に絶するほどひどい高利貸し」として逮捕されている⁽⁹⁾。この時代は様々な面で、経済的に困窮する人々が増加したといえる。

そのような状況下において、キリスト教徒のあいだでは「そうできる手段があるのであれば貧民を助ける」ということが推奨されていた。しかしながら、貧民のふりをした人物が施しを不正に受け取ったり、実際の貧民が嘲笑を向けられてしまったりと、風向きは決して順調ではなかった。

こうした状況を打破するため、ネーデルラントの主要都市では16世紀の終わりころから貧民救済を目的とした慈善事業が始まった⁽¹⁰⁾。例えばアムステルダムでは施設づき司祭の団体が立ちあげられ、慈善事業に取り組んだ。アムステルダムのものほど大きくはなかったが、他の都市でもこうした宗教的・あるいは非宗教的な慈善団体が設立された。ハールレムもまた、積極的に慈善活動を行った都市のひとつであった。ネーデルラント国内では、こうした組織の建物を装飾するための絵画が制作されるようになった。このような背景から、貧民に施しをする慈善事業を主題とした絵画が数多く制作された。具体的な作品としては、例えばピーテル・フランスゾーン・フレベルの《慈善事業》(フランス・ハルス美術館所蔵 1628年)、ヨースト・コルネリスゾーン・ドロシュロートの《貧民への住宅供給》(アムステルダム、国立美術館所蔵 1647年)、ヤコブ・デ・ヴェット(父)の《慈善事業》(フランス・ハルス美術館所蔵 1655年)などが挙げられる。特に、ピーテル・デ・フレベルの作品は養老院、すなわち年老いた人々

が利用する場所のためにつくられたことが知られている⁽¹¹⁾。また、作者であるピーテル・デ・フレベルは、は、サーンレダムがかつて師事していたフランス・デ・フレベルの息子である。サーンレダムの身近にも、慈善事業を描いた画家が存在したのだ。慈善事業という主題を扱った絵画において、貧民として描かれた人物の大部分を構成したのは、年老いた人々や身体的なハンディキャップを抱えた人々、そして幼い子供とその母親であった。そのいずれもが、サーンレダムの教会画に描かれている。《ユトレヒトの聖母教会袖廊、北から南へ》（アムステルダム、国立美術館所蔵 1637 年）がその例である。この作品には、前景左側には杖を持った老人、右側には義足を身に付け杖をついた人物が描かれている。奥には女性の座像も描かれている。

サーンレダムの教会画に描かれたこのような貧民たちのうち、はじめに述べたようにとくに母子の姿は他の画家の作品にもしばしば見られます。例としてはエマニュエル・デ・ヴィッテやヘンドリック・ファン・フリー、イサーク・ファン・ニッケレによる作品が挙げられる。

街中での慈善事業の場面を描いた作品にも、貧民の中に母子の姿はよく見られる。前に挙げた作品のうち、ピーテル・フランスゾーン・フレベルの《慈善事業》には二組、ヤコブ・デ・ヴェット（父）の《慈善事業》には一組の母子が描かれている。ぼろぼろの衣服を着た母子の姿は、貧民を描く際のひとつのカギとなったようである。ミュラーは 1985 年、母子の姿は貧民の人間性や善を鑑賞者に想起させ、貧民のイメージのうち最も同情を誘うものであると指摘している⁽¹²⁾。

慈善事業を主題とする絵画は、1630 年から 1660 年にかけて、その生産のピークを迎えた。サーンレダムが画中に母子を描き始めた 1630 年代は、まさにこのピークの始まりにあたる。また、1630 年代中ごろは、個人経営の質屋や両替商の役割を徐々に都市の銀行へと移行する、という動きの終盤である⁽¹³⁾。この時代は、深刻化する貧困状況に市民たちが気付き、打開策を講じ始め、結果として困窮する住民の状況が改善され始めた時期であると考えられる。そのような様々な動きの中、画家として先陣をきったのがサーンレダムだったのである。

ここまで、教会画に描かれた母子の座像には慈善事業との関連があるのではないかという観点からみてきた。ここからは、教会画にそのようなイメージを描くことの意

義について考察していく。

教会内で実際に慈善活動が行われている場面は、サーンレダムの油彩画には描かれていない。しかし、サーンレダムの《ユトレヒトの聖母教会袖廊、北から南へ》に描かれた老人は、帽子を逆さにして差し出すポーズをとっている。また、エマニュエル・デ・ヴィッテの《デルフトの新教会、ウィレム沈黙公の墓》でも、教会内に座る母子の隣で、少年が帽子を取り、華やかな服装の男性に向け、逆さにして差し出している。さらには、ヘラルト・ハウクヘースト《ベルヘン・オブ・ゾーム、聖ゲルトルーディス教会の内部》（コペンハーゲン、国立美術館所蔵 1655 年？）には、教会内に座る女性の前に男性が立ち、女性が男性の方を見上げているという場面が描かれている。この男性も、先ほどの作品に描かれた男性と同様、服装から貧民ではないと思われる。

キリスト教の教えにおいては、貧民救済は隣人愛に結びつくものとして奨励された。しかしながら、改革教会自体は物乞いを公的な罪とみなし、それに反対していた⁽¹⁴⁾。物乞いという行為をすることで施しを得るのではなく、富裕な人々からの自発的な援助によって生活を営むべきであるとされたのだ。すなわち、自ら物乞いをする貧民の姿は、改革教会の観点に立てば望ましいものではなかったといえる。

ここでサーンレダムの母子に目を向けると、サーンレダムの作品に描かれた母子は、施しを嘆願することはせず、ただ教会内に座るのみである。先ほど挙げたヘラルト・ハウクヘーストの作品に描かれた母子は、彼女たちが富裕層の目に留まるまさにその瞬間をとらえられたのだという見方も可能になる。

4. おわりに

貧民救済をはじめとした慈善事業のイメージは、オランダの大いなる成長と繁栄の時代を示すイメージであると捉えられ、受け入れられた。その反面、同時代の人々の中には、貧民人口を完全にゼロにすることは不可能であるという認識も同時に存在していた。ファン・デュールセンによる 1991 年の指摘によれば、貧民の人口がゼロになるような社会は「ユートピアとしてのみ存在することができた」⁽¹⁵⁾。貧民救済は、実現せずとも理想の社会に向かおうとするひとつの行為であったのだ。

これまで、教会内の母子は多くの人々に聖母子と結び付けられて考えられてきた。しかしながら、イコノクラスムを経て宗教的イメージが否定されたこの時代において、サーンレダムが描いた母子が聖母子そのものであるとは考えにくいであろう。しかしながら、教会内に描かれた母子が聖母子を想起させるということもまた確かであろう。サーンレダムは、自身の専門とする教会の中に質素ないでたちの母子の座像を描くことで、鑑賞者がもつイメージの記憶を思い起こさせ、慈善というキリスト教の教えに導く効果を生み出したのである。

このようにしてサーンレダムは、貧民に救いの手がある社会、ひいては理想のオランダを描いたのではないだろうか。そして、サーンレダムを皮切りに、母子の座像を介した表現は、同時代の建築画家たちにも広まっていったのだ。

註

- (1) R. Ruurs, "Pieter Saenredam: zijn boekenbezit en zijn relatie met de landmeter Pieter Wils", in *Oud Holland*, vol. 97(1983), pp. 59-68.
- (2) M. Kemp, *The Science of Art*, New Haven, 1990.
- (3) J. Giltaij and G. Jansen(eds.), *Perspectives: Saenredam and the architectural painters of the 17th century*, Exh. Cat., Rotterdam, 1991.
- (4) A. Vanhaelen, *The Wake of Iconoclasm. Painting the Church in the Dutch Republic*, Pennsylvania, 2012, pp. 22-43.
- (5) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Harvard, 1953. (パノフスキー著、『初期ネーデルラント絵画——その起源と性格——』、勝國興・蜷川順子訳、中央公論美術出版、2001年、100-101頁。)
- (6) S. Shama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, 1987, p. 540.
- (7) A. Th. van Deursen, *Plain Lives in a Golden Age. Popular culture, religion and society in seventeenth-century Holland*, New York, 1991; T. Nichols, *The Art of Poverty. Irony and Ideal in Sixteenth-century Beggar Imagery*, New York, 2007.
- (8) A. Th. van Deursen, *op. cit.*, p. 62.
- (9) A. Th. van Deursen, *op. cit.*, p. 61.
- (10) S. D. Muller, *Charity in the Dutch Republic. Pictures of Rich and Poor for Charitable Institutions*, Utah, 1985, p. 93.

- (11) *Ibid.*, p. 101.
- (12) *Ibid.*, p. 102.
- (13) A. Th. van Deursen, *op. cit.*, pp. 61-62 ; T. Nichols, *op. cit.*, pp. 61-62; J. G. van Dillen (ed.), *History of the Principal Public Banks. Accompanied by extensive bibliographies of the history of Banking and Credit in eleven European countries*, Liverpool and London, 1934, pp. 83-84.
- (14) A. Th. van Deursen, *op. cit.*, p. 55.
- (15) A. Th. van Deursen, *op. cit.*, p. 44.

19 世紀後半のドイツにおける、 アルブレヒト・デューラーをめぐる芸術論 ——ヘルマン・グリムを中心に——

三井麻央

はじめに

本論文は、美術史家ヘルマン・グリム (Herman Grimm, 1828-1901) によるテキストを中心として、ドイツ・ルネサンスの芸術家であるアルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) が、後世のドイツでいかに受容されていたのか考察することを目的とする。

ドイツ語圏でデューラーは、没後も常にさまざまなかたちでその存在を知られてきたが、そこで生まれたドイツの人々にとってのデューラー観の内実は、時代や個別の状況に応じて変化しつづけている。とりわけ 19 世紀はデューラーに対する人々の関心とその言及が再び高まった時期であり、デューラーをドイツ美術の規範とみなす史観が確立されたのもこの時期である⁽¹⁾。この時代になされたデューラーに関する言説や、デューラーを主題とする芸術作品はたいへん多く、なかでもナザレ派を中心とした 19 世紀前半のデューラー崇拝については多くの研究がなされてきた。しかし 19 世紀後半には、デューラーに対する人々の接近の仕方にもうひとつの大きな変化が生じたと筆者は考えている。それは端的に言えば受容者の関心がデューラーという人物から作品自体へと移行したことであるが、そのことはどのようにして生じ、いかなる意味をもっていたのか。その転機を解明するために、ここではグリムの著作をとりあげたい。ヤン・ビアウオストッキらによる先行研究では、グリムは、ロマン主義的な英雄礼賛史観に立脚してデューラーを解釈した美術史家とみなされてきた⁽²⁾。しかし、ホルスト・ブレーデカンブも指摘するように⁽³⁾、グリムはその作品、とりわけ

複製画像の扱い方という側面においては既にロマン主義世代とは異なり、むしろそれ以降の美術史家であるハインリヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) らにもつらなる特徴をもっていた。

19 世紀後半における作品自体への関心の増大は、美術史学における方法論の転機を示すと同時に、デューラーを題材とした芸術作品の変化にも反映している。ゆえに本論文では、19 世紀のグリム以前に存在したロマン主義的なデューラー観と、グリムのデューラー観とを、同時代に作られた作品を参照しながら比較したい。

まず第 1 節では、19 世紀前半の造形芸術作品におけるデューラーの描かれ方とその背後にあるデューラーのとらえ方について説明する。そして後半第 2 節では、デューラー作品に対する 19 世紀後半の受容者の関心の広がりの一例として美術史家ヘルマン・グリムのデューラー論について考察したい。そして最後に第 3 節で、これらの 19 世紀の変化が何をあらわしていたかを考察する。

1. ヴァッケンローダーとナザレ派のデューラー観

18 世紀末から 19 世紀前半にかけて起こるデューラーへの熱狂的崇拝は、芸術家集団であるナザレ派が中心となって導いたものである。ウイーン出身の画学生からなるナザレ派は、後述するフランツ・プフォル (Franz Pforr, 1788-1812) 原画のエッチング《芸術の玉座の前のデューラーとラファエロ》(1832-35) にみられるように、デューラーをしばしば作品の中に登場させた。また、デューラーの没後 300 周年である 1828 年には、すでにアカデミーの要職に就いていたナザレ派のメンバーを中心に、デューラーの故郷であるニュルンベルクやベルリン、そのほかの都市で大規模な祝祭をおこなった⁽⁴⁾。そして、それに伴いニュルンベルクではデューラーの記念碑設営計画が開始され、複数の芸術家によるデューラーにちなんだ作品を集めた記念帳も制作された。これら、祝祭と一連の記念事業は市長や国王の援助をうけてとりおこなわれ、市民も参加するものであったため、まさに国をあげてのイベントにまで拡大している。

しかし、ナザレ派の絵画では、デューラーの姿が描かれても、画中画などのかたちで作品が直接登場することはない。この特徴は、ナザレ派の熱狂のきっかけとなった

ヴィルヘルム・ヴァッケンローダー (Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773-1798) の小説『藝術を愛する一修道僧の真情の披瀝』(1797) にもみてとることができる。

ヴァッケンローダーは美術史を学んだ夭折の作家で、『真情の披瀝』では、憧れであった修道僧に自分自身をなぞらえて、自身の芸術観を述べている。この半エッセイ的ともいえる作品のうちの1章は「藝術を愛する一修道僧による、我等の畏敬すべき祖先、アルブレヒト・デューラーへの追慕」という章題が付されており、その中でヴァッケンローダー／修道僧は、デューラーとラファエロに対する崇拝ともいえる愛情を語るが、ここでもふたりの具体的な作品の名前やディスクリプションはいっさい登場しない。

アルブレヒトが筆を動かしていたとき、ドイツ人はわれわれの大陸という民族の舞台で、まだ特有で優秀な特性を確固として保ちつづけていたのだった。そして彼の絵には、顔立ちや外見全体のなかにだけでなく、内面的精神のなかにもまた、ドイツ的特質のこのまじめで、率直で、力強い本質が誠実かつ明白に刻印されている⁽⁵⁾。

ここでのデューラーの偉大さは、「ドイツ的」な精神をもった人間性に根拠をおかれている。さらに、最後の場面では修道僧のみた夢が描写される。その夢の中で修道僧は、存在しない架空の美術館を訪れている。

わたしにはまるで真夜中すぎに、眠っていた城の部屋から建物の暗い広間を抜け、たいまつひとつだけで美術館へ行っているようにみえたのだ。[...] 数々の絵画の前で、威厳のある巨匠たちが人間の姿をして、わたしが絵のなかで見たような古い衣装でそこに立っていたのだった。[...] すると見るがよい！ すべての画家たちから離れて、ラファエロとアルブレヒト・デューラーが手に手をとって人間の姿でわたしの目の前に立って、友情の籠った静寂のなかで沈黙したまま、一緒に掛けられた彼らの絵を見ているではないか⁽⁶⁾。

この夢の中の美術館でさえ修道僧は、デューラーの作品にほとんど目をやることなくデューラーその人に会う。偉大な芸術家について美術館で見出すべきはその作品ではなく、人間性なのだとヴァッケンローダーは考えている。

先述したようにナザレ派の作品もまた、デューラーという「人物」の物語を絵画化した、モニュメンタルな歴史画を志向している。物語の典拠はさまざまであるが、たとえば前掲のプフォル原画によるエッチングはまさしくヴァッケンローダーのテキストを基にしていると考えられる。ローマとニュルンベルクの街を背に芸術の擬人像の前で、画面右手のラファエロと左手のデューラーが、ヴァッケンローダーが書いたのと同じように対面しているのである。そして芸術の擬人像は画面中央の玉座に座り、その左右で胸に両手をあてたラファエロと胸の前で両手を合わせたデューラーがひざまずき、三角形の構図を作っている。明らかに「聖会話」の図像を踏まえたこの構図は、同じくナザレ派の画家であるフリードリヒ・オーヴァーベック (Johann Friedrich Overbeck, 1789-1869) による素描にもみられる。

また、1828年のデューラー祭の際に制作されたステンドグラス作品は9枚のパネルによって構成され、そのうちの6枚にはデューラーの生涯で実際に起こったとされている出来事が劇的に描かれている。たとえばある1枚の主題はデューラーの乗る船が転覆しかけている場面で、これは1520年、デューラーがネーデルラントに滞在していた際の日記に基づくものである。波打つ海に沈みかけた小さな船の上で、ほとんど溺れかけている3人の船員を傍に画面中央に立つデューラーは、怯える船頭の腕を掴み激励している。これはキリスト伝の「嵐を鎮めるキリスト」の図像を踏まえた構図であり、別の5枚においても同様に、デューラーは聖人やキリストに擬えられている。

これらの絵画は、物語や日記のテキストからデューラーの偉大さにまつわる逸話を取捨選択して主題としている。さらに構図や図像によって疑似宗教的な意味合いを与えられながら、デューラーの英雄性を強調し賛美することで人々にその存在を想起させる、モニュメントとしての機能を備えている。このような作品とヴァッケンローダーの著作、デューラー祭の開催、またニュルンベルクのデューラー記念碑の建立は別個の目的をもった事象ではなく、すべてその人間性の賛美を目的とするという共通項を

もっていた。

2. ヘルマン・グリムのデューラー観

第1節で述べてきたような、デューラーの人間性の賛美とその想起を導く記念碑的作品の制作は、19 世紀後半になっても引き続き生じる。そればかりか、1871 年に完成を迎えるドイツ帝国の統一に向けて民族意識の高まる中で、デューラーを模範的なドイツ人のひとりとして称える傾向はドイツの領邦内で一層高まっていた。1871 年はドイツ帝国成立の年であると同時にデューラーの生誕 400 年の年でもあったが、その年にニュルンベルクで、また翌年の 1872 年にはベルリンで、ふたたび大規模なデューラー祭がおこなわれたことは、その顕著な例であるといえよう。こうした国民的催事を通じて、模範的なドイツ国民としてのデューラー観はより広く普及していった。

しかしその一方で、デューラーに着想を得た世紀末以降の作品には、デューラー自身の姿が登場しない傾向にある。たとえばフランツ・フォン・シュトゥック (Franz von Stuck, 1863-1928) の《ワイルドハント》(c. 1889) やドイツで長く活動したアルノルト・ベックリン (Arnold Böcklin, 1827-1901) の《戦争》(1896) など、象徴主義の芸術家はひんばんに《騎士と死と悪魔》(1513) や《黙示録の 4 人の騎士》(1497-98) などデューラーによる作品からモチーフや構図を借用し、自らの作品の一部としている。さらに第一次大戦後、オットー・ディックス (Otto Dix, 1891-1969) の《大都会》(1927-28) には、デューラーの《1500 年の自画像》(1500) と酷似する服装とポーズをとった人物が登場する。これらの作品にはいずれも作品からモチーフを借用するという、それまでにはみられなかった新しい傾向がみられる。これらの作品群の解釈についてはそれぞれに個別の分析を必要とするが、デューラーによる作品を参照することを通してその関心を露わにするという態度はすでに、ヘルマン・グリムの著作にもみることができる。

これまでビアウォストッキやウード・クルターマンらの先行研究では、1828 年生まれグリムはヴァッケンローダーやナザレ派のようなロマン主義的な思想を受け継いだ、ヴェルフリン以前の世代の美術史家であると論じられてきた⁽⁷⁾。というのも

グリムは実際、アヒム・フォン・アルニム（Achim von Arnim, 1781-1831）、ベッティナ・フォン・アルニム（Bettina von Arnim, 1785-1859）夫妻によるロマン主義の文芸サークルとの交流を出発点とし、ナザレ派の画家ペーター・フォン・コルネリウス（Peter von Cornelius, 1784-1867）をはじめとするロマン主義的な思想をもつ美術家との交友を経て 1860 年代から美術史研究を始め、彼らに大きく影響を受けている。また、グリムはデューラーについて著した著作のほかにもミケランジェロやラファエロの伝記をのこし、1872 年からはベルリン大学の近代美術史講座の正教授をつとめたが、「巨匠」としての評価がすでに定まっている芸術家にしか興味をもたず、またその記述についても、その芸術家が偉大であることを前提とした、検証によらない恣意的なものであったことから、同じくベルリン大学で近代美術史講座の後任をつとめたヴェルフリンとは対照的に扱われてきた。

確かにグリムの著作『アルブレヒト・デューラー』（1866）におけるデューラーの描写は、ドイツ的な人間性をもつがゆえにデューラーは偉大な人物であるという同語反復的な大前提をもつ点において、ヴァッケンローダーと立脚点がほとんど同じであるといえるだろう。芸術作品についてもグリムは、デューラーの「作品をみられないことは、彼の素晴らしさの一部」⁽⁸⁾ であると述べていることから、ヴァッケンローダーが空想の美術館でデューラーの作品には目を向けなかったことと同様に、作品の存在を副次的なものにとらえているようにみえる。

ただし、ここでの「作品をみられないこと」とは、作品をみる機会が稀であるために芸術家の希少価値が高まるということを述べるために用いた表現であり、グリムはむしろ芸術作品の存在を重要視していた。『アルブレヒト・デューラー』の前年である 1865 年にグリムが発刊した月刊誌『芸術家と芸術作品について』でグリムは、偉大な芸術家であるデューラーを理解するためには彼が制作した作品を断片的にではなくある程度まとまったかたちでみる必要があると主張し、さらには国家が主導しながらデューラー作品の複製画像を収集し、それらを写真アーカイヴとして美術館に設置するよう説いている⁽⁹⁾。作品を重視するこの態度は、19 世紀前半にはみられなかったものである。このような立場は翌年の著作『アルブレヒト・デューラー』の中でも同様に強調されている。

彼「デューラー」の仕事の実例を所持している人はほんのわずかである。彼の作品の手に入る複製を、彼に捧げるモニュメントとしてどこかに完全にまとめ、公衆が利用できるよう提供することは、まだ誰もおこなっていない。そのことが立派になされるときはじめてわれわれは、本当に実り多い方法で彼について語れる立場になるのだろう。なぜなら芸術家について知るには、作品が見られなければならないのだから⁽¹⁰⁾。

このことは、ナポレオン戦争以来芸術作品の収奪や移動がはげしいヨーロッパにおいて、作品をまとめて見ることのかなわなかった作家や研究者がおぼろげな知識のままで芸術作品や芸術家について著述することに対しグリムが危険を感じていたこと、また、複製技術の普及によってロンドンなど他国の都市では少しずつ、写真アーカイヴを用いたラファエロなどの作家の目録の作成がおこなわれていたことが背景にある⁽¹¹⁾。グリム自身も月刊誌『芸術家と芸術作品について』で積極的に複製写真を用いた。さらにグリムは、1870年代に西洋美術史の授業ではじめて、複製写真と投影機をもちいてスライド上映をおこなった人物である⁽¹²⁾。このことに鑑みるならば、グリムは一貫して複製画像への関心をもちつづけその普及に勤しんだのだと考えられる。

このような事情に加えて、グリムの使った「モニュメント」(Denkmal)という言葉に着目したい。グリムは60年代の自身の著作で“Denkmal”や“Monument”といった、「記念碑」に相当する語を多用している。それらの語は、墓碑や公的記念像、凱旋門のような、特定の個人や事業を顕彰し、後世の記憶にとどめることを意図して制作された文字通りの「記念碑」を示している場合もある一方で⁽¹³⁾、芸術家の悪戦苦闘の痕跡としての芸術作品といった、文字どおりの「記念碑」ではないものの、のちに故人の偉業を想起させるようになったものを示す比喩的な用例も見受けられる⁽¹⁴⁾。先の引用における「モニュメント」の用法について考えてみよう。デューラーの作品自体は記念碑となることを意図して制作されたものでないのだから、後者の用法と一致するはずである。しかし、ここでグリムがその必要性を説いているのはデューラーの

実作品ではなく、後世の人物によってつくられた複製画像のアーカイヴである。作品を写真に収め、集積するという一連の作業からなる「モニュメント」とは、前者のような、あらかじめ意図して作った記念碑の制作を念頭に置いているのではないか。

そしてグリムは、写真アーカイヴの充実していたロンドンを引き合いに出しながら、以下のように主張する。

そのような「ロンドンに設置されたラファエロの全作品の写真の」収集は今日の研究にとって、原作を最も多く所有する美術館をしのぐほどに重要である⁽¹⁵⁾。

つまりデューラーの作品もまた、複製としてまとめられることによって、デューラーの人間性を想起させるモニュメントとしての効果をより強く有することとなる。グリムにとって、複製画像が実際の作品よりも時に重要だとされるのはなによりそのためである。

このことを、ヴァッケンローダーが美術館で作品を差し置いてデューラー本人の幻影に対面することと比較してみよう。ヴァッケンローダーは、幻影によって出会うことのできたデューラーのすがたと、その人間としての存在に伴う個人の逸話だけに、デューラーという存在を想起させるモニュメント性を見出していたのに対し、グリムは、デューラーの存在を想起させる道具のひとつにデューラーの制作した芸術作品の複製画像の集積をも含め、それらをモニュメントと呼んだ。可能な限り多くの作品を鑑賞した上で、それらを自らの力で整理し解釈しなければ、芸術家の真の価値を理解できないのだと述べているのはそのためである。

3. 結びにかえて

以上のように本論文では、19世紀のアルブレヒト・デューラー受容にみられた変化について論じてきた。まず第1節で19世紀前半のナザレ派の作品やその着想源としてのヴァッケンローダーのテキストには、デューラーその人のすがたは登場しても、彼の作品は登場しないことを指摘した。このことは、芸術家の人間性そのものに対す

る想起を促すには、芸術家本人のすがたと逸話が重要であり、作品は副次的なものととらえられていたことを意味する。これに対して第 2 節では、19 世紀末以降はデューラーのすがたを描いた作品よりも、デューラーの作品のモチーフや構図の参照にもとづく作品が目立ってくることを指摘し、そのきっかけとしてヘルマン・グリムによる美術家研究の方法論について考察した。

ただしここで注意しなければならないのは、グリムがいかに作品を重視したとはいえ、それはあくまで偉大な芸術家についてより深く知るためなのであって、偉大な人物の礼讃と称揚というロマン主義的な態度から脱したわけではないということだ。つまり作品に対するグリムの関心のあり方は、人物ではなく作品自体から芸術作品の解釈をおこなおうとしたヴェルフリンの様式論とはまったく異なる。ロマン主義的な英雄崇拜に基づきながら人物の姿形や逸話だけでなく作品を尊重するのは、グリムが芸術作品の集積を、芸術家の人間性を想起させるモニュメントとしてみているためである。それはいわばモニュメントとなりうる対象の拡大である。偉大な芸術家の作品にはその芸術家の偉大さが宿っていると考えたグリムは、その集積自体を、芸術家の偉大な人間性を想起するモニュメントとして位置付けた。そしてグリムは、個別的な作品への注視を促し、そのための手段として複製画像の収集と利用を推進することで、後続の世代の芸術家たちによる、デューラーの構図やモチーフを借用するという新たなデューラー受容の方向性を導いたと考えられる。

註

- (1) Herman Grimm, *Albrecht Dürer*, Berlin, Lüderitz, 1866, S.45., Berthold Hinz, *Dürers Gloria -Kunst, Kult, Konsum-*, Ausstellungskatalog in die Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, 1971, S.16., Jan Białostocki, *DÜRER AND HIS CRITICS 1500-1971*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1986, p. 92.
- (2) Białostocki, *op. cit.*, p. 217, 223., ウード・クルターマン『美術史学の歴史』（勝國興、高坂一治訳）中央公論美術出版、1996 年、210-213 頁。
- (3) Horst Bredekamp, “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft”, *Critical Inquiry*, Vol. 29, Chicago, University of Chicago, 2003, p. 420.
- (4) 大原まゆみ「デューラー祭・1828 年」『美の司祭と巫女——西洋美術史論叢——』前川誠郎先生記念論集刊行会編、中央公論美術出版、1992 年。

- (5) Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, Bey Johann Friedrich Unger, 1797, S. 121-122. (訳文はすべて筆者による)
- (6) Ebd., S. 106-107.
- (7) 註 2 を参照。
- (8) Grimm 1866, S. 46.
- (9) Herman Grimm, *Über Künstler und Kunstwerke*, Erster Jahrgang, Berlin, Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1865, S. 6-8, 37-40.
- (10) Grimm 1866, S. 45-46.
- (11) Grimm 1865, S. 6-7.
- (12) Ingeborg Reichle, “Fotografie und Lichtbild: Die ‘unsichtbaren’ Bildmedien der Kunstgeschichte”, *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hrsg. von Anja Zimmermann, Hamburg, Hamburg University Press, 2005, S. 175-177.
- (13) Grimm 1865, S. 66-67, 120, 126
- (14) Grimm 1865, S. 11, 27, 75, 87, 89, 105
- (15) Grimm 1865, S. 38.

20 世紀初めのヨーロッパにおける 「黒人芸術 art nègre」の発見と評価

稲垣里芳

はじめに

本論文は、ヨーロッパ、特にフランスにおいて、黒人アフリカの造形物が「芸術 (art)」と呼ばれ始めた 20 世紀初頭の状況を探ることによって、民族学的資料と芸術作品との境目を問い直し、西洋的なファイン・アートとは異なる文脈において制作された造形物が「芸術」とみなされるようになった根拠を探るとともに、同時代のモダン・アートの展開の中で「芸術」という言葉の意味するものがどのように変化したかを論じるものである。

そのために、前衛芸術家の創作や言説に加えて、「アール・ネーグル art nègre」を支持した美術批評家たちが、どのような理由からこれらの彫刻を評価し、「アール」すなわち「芸術」として捉えたのかを、彼らのテキストに即して具体的に検討していきたい。

1 「アール・ネーグル」の発見

1-1 「アール (芸術)」と呼ばれる以前

20 世紀初頭における「アール・ネーグル」の「発見」以前、アフリカの造形物はどのように捉えられていたのだろうか。

1870 年以降、植民地化の文脈において、黒人アフリカに対する侵略のシステムが整い、ヨーロッパに大量のアフリカの器物がもたらされるようになった⁽¹⁾。

時を同じくして、1860 年代から 80 年代にかけて、ヨーロッパ各地で民族学博物館

の開館が相次いだ。フランスでも、1878 年にトロカデロ民族誌博物館の前身となる学術調査団民族誌博物館が開館している⁽²⁾。

しかし、民族学博物館に収集された造形物は、「美的＝芸術的」なものとして捉えられることはなかった。「アール・ネーグル」の研究者であるジャン・ロードは、以下のように述べている。

これらの作品の収集は、二つの目的に応じたものである。すなわち、すでに収蔵された作品の研究と検討を容易にすること、アフリカとかかわりをもつさまざまな人びとに、植民地化の途上にある諸民族の風俗、習慣、欲求を教えることであった。[...] 美術史家、民族学者、美学者たちは、20 世紀初頭にいたるまでは、多少微妙な差はあるが、「黒人美術」を軽蔑するという点で一致していた⁽³⁾。

このように、アフリカの造形物は、「美的」なものというよりは、植民地を知るための資料であり、フランスによる植民地化の成果として、一種の見せ物としての役割を帯びていたと考えられる。

では、このような状況の中、どのようにアフリカの造形物は「美術」として発見されたのだろうか。

1-2 20 世紀初頭における「アール・ネーグル」の発見

「アール・ネーグル」は、1905 年から 07 年頃に、当時のフランスの前衛芸術家たちによって「アール」として「発見」されたと考えられる。この発見は、19 世紀後半における日本の浮世絵やエジプトの彫刻などの非古典的・非西洋的な美術の発見の後、もしくは同時期のことであったと、ジャン・ロードは指摘している⁽⁴⁾。

芸術家たちがアフリカ彫刻を美的なものとして発見した厳密な時期を示す資料は現存していない。しかし、1906 年に、ヴラマンクとドランはトロカデロ民族誌博物館を数回訪れている。また、同じ 1906 年の秋にマティスはエミール・エイマンの骨董品店で黒人による彫刻を購入し、同年から翌 07 年にかけて、購入したコンゴの彫刻を自らの作品の中に描いている。また、ピカソについても、1907 年の春にトロカデ

ロ民族誌博物館を訪れたという記述が残っており、同年にコンゴのコタ族による遺骨容器の守護像（顔の部分）を参考にしたと思われる作品を描いている⁽⁵⁾。これらのことから、芸術家の間では、1906 年前後に「アール・ネーグル」が「発見」されたと考えてよい。

1909 年になると、黒人アフリカを含む異文化の造形物をモダン・アートの作品と共に取り扱うジョセフ・ブリュメルによる画廊が登場する⁽⁶⁾。このようなギャラリーの登場によって、アフリカの造形物は美的なものとして評価されるようになっていったと考えられる。

そして、1912 年には、『コメディア』紙に掲載されたアンドレ・ワルノーによる論評において「アール・ネーグル」という言葉が使われる。以下、これに対する大久保恭子による考察を引用する。

パリの芸術家や批評家たちはアフリカ美術を総称して〈アール・ネーグル〉と呼ぶことが多かったという事実がある。アポリネール式の呼び方〔「アフリカの彫刻 sculpture d'Afrique」〕が〈アール・ネーグル〉に変わったのは、おそらく 1912 年で、美術批評家アンドレ・ワルノーによってであろう。そしてそれ以降、この呼称は批評家のみならず芸術家の間にも浸透して行ったと考えられる⁽⁷⁾。

このように、1912 年においておそらく初めて、「アール・ネーグル」という呼称が黒人アフリカの造形物に対して適用された。つまり、1912 年に、黒人アフリカの造形物を「芸術」とみなす用語が誕生したと言える。

1-3 「発見」以降の「アール・ネーグル」

発見と命名以降、アフリカの造形物を民族学的資料として捉えるか、芸術作品として捉えるかは、展示する側の分類、あるいは観賞者にゆだねられるようになった。

例えば、1984 年から 1985 年にかけて、ニューヨーク近代美術館において「20 世紀美術におけるプリミティヴィズム——『部族的なるもの』と『モダンなるもの』との親縁性」展が開催された。この展覧会は、ゴーガン、ピカソ、ブランクーシなどのモ

ダン・アートの作品とアフリカ、オセアニア等の「プリミティヴ・アート」を併置することによって、両者の「親縁性」を示すことを目的としていた⁽⁸⁾。しかし、民族学者であるジェイムズ・クリフォードらによって、西洋中心主義に基づく「プリミティヴィズム」に対する疑問や、非西洋から集められたモノが美術館と民族学博物館という組織の区分によって「芸術作品」と「物質文化」とに分類されてしまうことに対する批判が起きるなど、この展覧会は様々な問題を提起した。

また、2006 年パリに開館した非ヨーロッパの文化や造形物を展示するケ・ブランリー美術館（または博物館）では、展示物を「作品」「もの」「仮面」などと分類・表記し、民族学的資料と芸術作品との境界を曖昧にした展示が行われている。

日本でも、2014 年に国立民族学博物館と国立新美術館との共同企画による「イメージの力」展が開催されているが、この展覧会では展示作品を「イメージ」と呼んで、「芸術」という言葉を用いることを避けている⁽⁹⁾。

しかし、本論文が問題とするのは「民族学的資料」とは区別されて「芸術作品」と呼ばれたアフリカの造形物である。このときの「芸術」の規定は、西洋における近代以降の文化状況を反映していた。それゆえ、近代を特徴づける「ファイン・アート」としての「芸術」の変貌がアフリカの彫刻を「民族学的資料」から区別することを可能にし、西洋の文化状況において、「民族学的資料」だったものを「芸術」とみなすような芸術観が「モダン・アート」の成立とほぼ同時期に生まれ、それがアフリカの彫刻を「アール・ネーグル」として発見させた、とは考えられないだろうか。

民族学者である吉田憲司は、1996 年の論考「創られた『アフリカ美術』——美術館と博物館の近代」の中で以下のように述べている。

西洋近代における「アフリカ美術」という概念の創造は、じつは「モダン・アート」という概念の創造と一体になったものだったと考えられる。西洋が自己を中心とした世界システムを形成していく過程で、アフリカは「他者」化され、変化・創造・抵抗の主体としてではなく、受動的な対象として表象された。「モダン・アート」と「アフリカ美術」はこの一連の動きの両側で成立した概念だということになる⁽¹⁰⁾。

しかし、吉田はこの論考において、「アール・ネーグル」が発見された当時の資料に基づく具体的な根拠を示してはいない。そこで、次章では、この吉田の指摘を参照しながら、「アール・ネーグル」が評価された理由と「モダン・アート」との関係について、当時執筆されたテキストの分析を通じて考察していきたい。

2 「アール・ネーグル」の評価と「モダン・アート」の誕生

2-1 1912 年の言説

本章では、初めて「アール・ネーグル」という言葉が使われたとされる 1912 年から 1920 年までのおよそ 9 年間について、4 人の美術批評家の言説を時系列に従って追っていく。「アール・ネーグル」に関する論評は、雑誌や新聞などの媒体に発表され、多数が現存しているが、その中で、直接的に「アール・ネーグル」を評価する理由が記されている個所について検討する。

まず、1912 年、「アール・ネーグル」という言葉が初めて使われたとされている、アンドレ・ワルノーによる『コメディア』誌の論評を取り上げる。

われわれは公式展覧会の料理に少々うんざりし始めている。われわれは別のものを望んでいるのだが、それが何か正確にはわからない。[...] まったく別な芸術の概念をわれわれは望んでいて、それゆえもっとも原始的で大胆な作品を注意深く検討するのである。これはいわば、甘味や砂糖菓子を食べ過ぎたあとで、不快で暴力的な、なにより簡潔な味覚を再発見したいという欲求である。非常な卑俗さに基づく現実性、独創性、力強さを備えたこれらの黒人の彫刻に、絶対的にわれわれが感嘆するのは、こうした反応からのことである⁽¹¹⁾。

ここで、ワルノーは、「アール・ネーグル」の「現実性、独創性、力強さ」を評価している。これらは、原始的なもののもつ性質であると同時に、アカデミックなサロンの出品作にはない性質である。アカデミズムにうんざりした芸術関係者たちが求め

ていた「別の芸術」が、西洋的な規範に従って制作されていない「アール・ネーグル」の中に認められた。また、このように「アール・ネーグル」を評価する文章の裏には、反アカデミックな「芸術」こそが現在求められているもの、すなわち「モダン・アート」のあるべき姿であるとするワルノーの思いを読み取ることができる。

また、同じ 1912 年に、「アール・ネーグル」の愛好者であり、ピカソの友人であったアンドレ・サルモンは、評論「キュビズムに関する逸話」の中で、ピカソが「アール・ネーグル」を評価した理由について、以下のように述べている。

その芸術家〔ピカソ〕はすでに黒人たちに情熱をかたむけており、彼らをエジプト人より上位に置いていた。彼の情熱は、物珍しさへのむなしい欲望によって支えられていたのではなかった。ポリネシアあるいはダホメのさまざまなイメージが彼には「合理的」に思えたのだった。ピカソは自らの作品を刷新するために、どうしてもわれわれが習得した物の見方にはそぐわない世界の姿を提示しなければならなかったのだ⁽¹²⁾。

サルモンは、ピカソが「アール・ネーグル」を「合理的」と捉えていたとする。ここでの「合理性」とは、ピカソがキュビズムで実現した「視覚の論理に従って形態を分解し、細分化し、断片化した後、新しい次元に置き換えられた形態として再構成する」⁽¹³⁾といった性質のものであったと考えられる。ピカソは、1907 年の春にトロカデロ民族誌博物館で「アール・ネーグル」を発見した後に、《アヴィニヨンの娘たち》に手直しを加え、現在の形にしている。ピカソにとって、黒人芸術は既存の芸術を超えたキュビズム風の形態を作り出すための発想の源泉として評価されたのだと言える。実際、ピカソは、黒人芸術を源泉として「われわれが習得した物の見方にはそぐわない世界の姿を提示」することによって、「アール・ネーグル」を発見すると同時に、キュビズム以降の抽象的な「モダン・アート」の作品を作り出していった。

2-2 1915 年の言説

次に、ドイツ出身の美術史家カール・アインシュタインが 1915 年に出版した、黒

人美術に関する世界初の美学書である『黒人彫刻 *Negerplastik*』を取り上げる。アインシュタインは、ヨーロッパの彫刻とは異なる黒人芸術に固有な造形方法を、以下のように高く評価している。

モダニズム芸術の諸問題が、アフリカ諸民族の芸術を究める契機となった。アクチュアルな芸術活動は常に歴史の牽引力となるが、目下その中枢をなしているのは、アフリカ諸民族の芸術である。かつてナンセンスとされたものが、造形芸術家の昨今の熱心な試みの中で、意義を獲得した。空間の諸問題と芸術創作の特殊な方法が、黒人芸術におけるほど純粹に取り上げられたことがあったろうか。[...] この新たな関係にみずみずしい情熱が即応し、黒人芸術は芸術として熱狂的に収集されるようになった⁽¹⁴⁾。

ヨーロッパの彫刻が空間性を弱体化する正面主義という代替の逃げ道を取るのに対し、黒人彫刻はそうした姑息な手段をはねつける。正面主義が手前の面のみ強調するのに対し、黒人彫刻は全体・合成としての立体性をありのままに表現し、強化された一面を中心に配置する⁽¹⁵⁾。

このようにアインシュタインが評価する黒人芸術の造形性について、*Negerplastik* の 36-38 ページに掲載されている「アール・ネーグル」の図版⁽¹⁶⁾と照らし合わせながら確認したい。

これらの図版には、個々の彫刻がどこで、また、どのような意図で制作されたのかななどの情報はまったく記されていない。アインシュタインは、黒人彫刻の美的＝芸術的な価値だけを伝えたいがために、図版にキャプション情報を入れなかったのだと考えられる。これらの彫刻に特徴的なのは、突き出た胸、抽象化された四肢、長く伸びた首、そしてシンプルな顔のパーツの表現である。アインシュタインがヨーロッパの彫刻とは異なる黒人彫刻に認める「空間の諸問題と芸術創作の特殊な方法」、「全体・合成としての立体性をありのままに表現し、強化された一面を中心に配置する」方法とは、このような身体のパーツの抽象化と視覚的に強く意識される部分を強調した造

形のことを指しているのだと思われる。ここにもまた、キュビズムの方法との類似性が見られる。

つまり、モダニズム芸術の一つの方向として求められていた抽象化がすでに実現されていると捉えられたことによって「アール・ネーグル」はこの時代に評価されたのだと考えられる。また、「諸問題」を抱えた当時の芸術を黒人芸術が牽引しているとの記述からは、「モダン・アート」に求められる要素を「アール・ネーグル」に認めることによって、逆に「モダン・アート」の概念が具体的に形づくられていったのではないかと考えられる。

2-3 1918年以降の言説

最後に、「アール・ネーグル」の擁護者で蒐集家でもあった詩人・美術批評家のギヨーム・アポリネールが1918年7月に執筆した雑誌記事「アフリカとオセアニアの彫刻」、そして、アンドレ・サルモンが1920年に執筆した「アール・ネーグル」というタイトルの論評について検討し、本論を締めくくりたい。

アポリネールは以下のように述べる。

素材も時には大切なのだが、ここでの主要な関心は造形にある。この形態はつねに力強く、われわれの物の見方から非常に隔たっているが、芸術家たちの着想に資することができる。重要なのは、古典のさまざまなモデルと対立させることではなく、芸術家の観察眼を偉大な芸術の諸原理に立ち戻らせて、作品の主題や形態を刷新することだ⁽¹⁷⁾。

また、サルモンは以下のように述べている。

古典のさまざまなモデルに黒人の作品を対置するのではない。目的は、主題と形態を刷新し、芸術家の観察眼を偉大な芸術の諸原理そのものに立ち返らせることによって、芸術を新たなものにすることにある⁽¹⁸⁾。

アポリネールとサルモンは、ほぼ同様な指摘を行っている。すなわち、「アール・ネーグル」を評価し、芸術の諸原理に立ち戻ることによって、今までの主題と形態を刷新し、造形に新鮮さを取り戻すことが重要である、と。これらのテキストからも、「アール・ネーグル」が評価されることを通じて、西洋における芸術の「主題と形態が刷新」され、かつての芸術とは異なった「モダン・アート」が生み出された状況が理解される。

以上のように、1912 年のアンドレ・ワルノーから 1920 年のサルモンの論評に至るまで、黒人芸術は、一貫してモダンな芸術家たちの着想を豊かにするものとして評価されていたことが分かった。そして、いずれの文章においても、「アール・ネーグル」を評価する裏側に、それと同様な抽象化の傾向を有する「モダン・アート」が生み出されつつある状況を読み取ることができた。

結びにかえて

本論文を通じて、以下のことが明らかになった。パリで活動した前衛的な芸術家たちによるアフリカ彫刻の美的＝芸術的な価値の「発見」は、およそ 1906 年前後に行われた。そして「アール・ネーグル」という言葉が 1912 年に登場することによって、アフリカ彫刻は一般にも「芸術」として考察されるようになった。その後 1920 年までの代表的な言説を検討することによって、論者は「アール・ネーグル」と「モダン・アート」の概念が表裏一体となって形成されていく状況を確認した。反アカデミズム的な、キュビズム、およびそれ以降の抽象芸術を中心とする「モダン・アート」の概念は、「アール・ネーグル」の概念とほぼ同時に誕生したと考えられるが、テキストに記録された形で厳密にどちらが先であったか、という問題については、今回引用したテキストからは断定することができなかった。詳細な事実の確認は今後の課題としたい。

註

- (1) Laude, Jean, *La Peinture française (1905-1914) et "L'art nègre"*. Paris, Klincksieck, 1968, pp. 77-78.
- (2) 吉田憲司『文化の「発見」——驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』岩波書店、1999 年、40 頁。

- (3) ジャン・ロード『黒人アフリカの美術』（江口一久訳）白水社、1986 年、21-23 頁。
- (4) Laude, Jean, *op.cit.*, p. 14.
- (5) ウィリアム・ルービン編『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』吉田憲司監修、淡交社、1995 年、270 頁。
- (6) 前掲書、143 頁。
- (7) 大久保恭子『〈プリミティヴィズム〉と〈プリミティヴィズム〉——文化の境界を巡るダイナミズム』三元社、2009 年、121 頁。
- (8) 前掲書、40 頁。
- (9) 吉田憲司「イメージの力をさぐる」、『イメージの力——国立民族学博物館コレクションにさぐる』国立民族学博物館、2014 年、19 頁。
- (10) 吉田憲司「創られた『アフリカ美術』——美術館と博物館の近代」（『美術史のスペクトルム——作品 言説 制度』光琳社、1996 年）279 頁。
- (11) Warnod, André, “Arts décoratifs et Curiosités artistiques : L’art nègre,” *Comoedia*, 2 janvier, 1912. (拙訳。原文：« On commence à être un peu las de la cuisine des Salons officiels. On voudrait bien autre chose, mais on ne sait pas au juste quoi. (...) on souhaite une conception tout autre des choses d’art, et c’est pourquoi on est tenté de considérer avec attention les oeuvres les plus primitives, les plus franchement exécutées. C’est comme un besoin qu’on a, après trop de douceurs et de sucreries, de retrouver enfin un goût âpre, brutal et simple surtout. C’est en cherchant cette réaction que peut-être on en viendra à admirer de la façon la plus absolue ces statues nègres d’un caractère réel, d’une originalité et d’une force qui reposent de tant de vulgarité.»)
- (12) Salmon, André, “Histoire anecdotique du cubisme,” *La jeune peinture française*. Paris, Messein, 1912, p. 43. (原文：«Déjà l’artiste s’était passionné pour les nègres qu’il plaçait bien au-dessus des Egyptiens. Son enthousiasme n’était pas soutenu par un vain appétit du pittoresque. Les images polynésiennes ou dahoméennes lui paraissaient <raisonnables>. Renouvelant son oeuvre, Picasso devait fatalement nous donner du monde une apparence non conforme à notre vision apprise.»)
- (13) 千足伸行監修『新西洋美術史』西村書店、1999 年、375 頁。
- (14) カール・アインシュタイン『黒人彫刻』（鈴木芳子訳・解説）未知谷、2005 年、6-7 頁。
- (15) 前掲書、32-33 頁。
- (16) 日本語訳のカール・アインシュタイン『黒人彫刻』（鈴木芳子訳・解説）未知谷、2005 年では、80-82 頁に同じ図版が掲載されている。

(17) Apollinaire, Guillaume, “Sculptures d’Afrique et d’Océanie”, *Les Arts à Paris*, 15 juillet, 1918.

(原文 : «L’intérêt essentiel réside ici dans la forme plastique encore que la matière soit parfois précieuse. Cette forme est toujours puissante, très éloignée de nos conceptions et pourtant apte à nourrir l’inspiration des artistes. Il ne s’agit pas de rivaliser avec les modèles de l’Antiquité classique, il s’agit de renouveler les sujets et les formes en ramenant l’observation artistique aux principes mêmes du grand art.»)

(18) Salmon, André, “L’art nègre” (1920) , *Propos d’atelier*, Paris, Nouvelles éditions excelcior,

1938 (1922) , p. 130. (原文 : «On n’oppose pas les ouvrages nègres aux modèles de l’antiquité classique. Le but est de rajeunir l’art par le renouvellement des thèmes et des formes, l’observation de l’artiste étant ramenée aux principes mêmes du grand art.»)

フランシス・ベーコンにおけるトリプティクの成立について ——《ある磔刑の足元の人物たちのための三つの習作》(1944)を中心に

尹 志慧

はじめに

フランシス・ベーコン (Francis Bacon, 1909-1992) は生涯、同じサイズ縦長三枚の絵を横に連ね三枚一セットにする、「トリプティク (Triptych, 三幅対)」と名称した作品を多数制作した。その数は、198 × 145cm の大型が 28 点、35.5 × 30.5cm の小型が 40 点あまりに及ぶ⁽¹⁾。この形式は、1962 年に始まるものである。

一方、1944 年に完成した《ある磔刑の足元の人物たちのための三つの習作》(*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944) (以下、《44 年作》と称する) について、1962 年のデイヴィッド・シルヴェスター (David Sylvester) とのインタビューの中で、ベーコンはそれを自身の画業の始まりと位置づけている。この位置づけは、シルヴェスターやジョン・ラッセル (John Russell) などの研究者によっても肯定されてきた。というのも、《44 年作》から、以後のベーコンの絵画制作における三つの特徴的要素が表れ始めたからである。その要素とは、1940 年代のベーコンの作品に顕著に表れているバイオモルフィックなイメージ、1965 年まで続く磔刑というテーマ、そして、トリプティク形式である。

《44 年作》は、1962 年のこのインタビューの中で《ある磔刑のための三つの習作》(*Three Studies for a crucifixion*, 1962) (以下、《62 年作》と称する) と共に磔刑のトリプティクとして取り上げられて以来、ベーコン自身によりトリプティクと呼ばれ始め、先に名前を挙げた研究者以外にも、デイヴィッド・ボクサー (David Boxer)、ヒュー・デイヴィス (Hugh M. Davies)、マーティン・ハンマー (Martin Hammer) などの研究者たちにより、ベーコン初のトリプティクとして見なされている。

これに対して、本論文は、《44 年作》が 1962 年のシルヴェスターとのインタビューまではトリプティクとして位置づけられていなかったと主張するものである。本主張の検証のため、第一に、《44 年作》とベーコンのトリプティクにおける三枚が揃う過程を検討し、三枚の組み合わせの着想は、その最初期において、確固たるものではなかったことを理解する。第二に、《44 年作》が初めて出品されるまでのギャラリー側とのやり取りを通して、1945 年の初出品の際もトリプティクではなかったことを確認する。そして、第三に、出品歴のタイトルの変遷を検討することで、《62 年作》発表 3 年前の 1959 年サンパウロ・ビエンナーレまで、《44 年作》はトリプティクと称されていなかったことを確認する。これらの検証を踏まえた上、《44 年作》は 1962 年からトリプティクとして扱われ始め、1988 年の《1944 トリプティクの第 2 ヴァージョン》(Second Version of Triptych 1944, 1988) の制作により、トリプティクとしての地位を獲得したと結論付ける。

1. 《44 年作》及びベーコンにおけるトリプティク

「トリプティクではない《44 年作》」を検証する前に、ベーコンと《44 年作》の簡単な紹介から始める。ベーコンは 1929 年、最初の油絵を制作し、1933 年制作の《磔刑》(Crucifixion, 1933) はハーバート・リード (Herbert Read) により *Art Now* (1933) でピカソと共に紹介されることもあった。1934 年 2 月にはロンドンの友人の家の地下⁽²⁾で初めての個展も開いたが、あまり注目されず、また 1936 年のロンドン国際シュルレアリスム展に応募した作品は、あまりシュルレアリスム的ではないという理由で展示を拒否される。再び制作活動にとりかかり、先にも触れたように、自らの画業の始まりと位置づけた《44 年作》を 1945 年 4 月、ロンドンのルフェブル・ギャラリー (Lefevre Gallery) のグループ展⁽³⁾で発表した。

「人間の姿に近く、かつ徹底的に歪曲 (distortion) された有機体のイメージ (biomorphic figures)」⁽⁴⁾を描きたかったという本作品の三人は、1920 年代終わりのピカソの絵に影響されている。首を長く伸ばし、歯を剥き出しにしているこの人間とも動物とも言い難い三人は、1945 年発表当時多くの議論を呼び起こし、ベーコンの名前をロンド

ンのアートシーンに記憶させる作品となった。当時この作品に付いた一番多い形容は「悪夢 (Nightmare)」であった。また、美術評論家のラッセルの評価は、この展覧会と一緒に出品したマシュー・スミス (Matthew Smith) やグラハム・サザランド (Graham Sutherland) に対する熱弁とは違って、「ギニョール (guignol) の解剖学にもっとも近い」⁽⁵⁾ との簡単なものであった。これは、後の 1971 年の著作の「イギリスの絵画はこの作品を基準として前後に分かれる」⁽⁶⁾ といった再評価に比べると、かなり低いものであった。《44 年作》が発表された 1945 年 4 月、イギリス人は初めて BBC のナチス強制収容所のニュースに接した。このような歴史を背景に、《44 年作》は 20 世紀の非人間性の恐怖の象徴となり⁽⁷⁾、その後サム・ハンター (Sam Hunter) やハーバート・リードなどにより実存主義的文脈の中で語られるようになった。しかしベーコンは、歪曲された有機体のイメージという類似点からしばしば比較対象になっていたシュルレアリスムや実存主義的解釈からは常に距離を置いた立場をとっていた。

ニューヨークにもギャラリーを持っていたマールボロ・ファイン・アート (Marlborough Fine Art) に取引画廊を代えた 1958 年以後、ベーコンはアメリカでも作品発表機会を得、加えて 1962 年には初の大規模な個展をロンドンのテート美術館で開催した。この 1962 年という年は、シルヴェスターが、《44 年作》を「トリプティク (Triptych)」と称したインタビューが行われる最初の年でもある。シルヴェスターはインタビューの中でこの言葉を用い、それはテート美術館展の直後に行われたものであった。ベーコンの友人であり大ファンでもあったシルヴェスターは、1965 年のインタビューでは、《44 年作》、《62 年作》、そして《磔刑》(Crucifixion, 1965) (以下、《65 年作》と称する) の 3 点をいずれも「磔刑」と「トリプティク」と呼び、ベーコンもその呼称に同意しながらインタビューに応じている⁽⁸⁾。

ベーコンが、1979 年には、「描くのが一番好きなのはトリプティクである」⁽⁹⁾ と述べているように、彼はトリプティクを好んで制作した。本来祭壇画から由来する形式である「トリプティク」は、ベーコンにおいては、縦長三枚の画面を横に連ね一つの作品とするものを指して使われている。しかしながら、《44 年作》をトリプティクとするならば、《62 年作》で再び登場するまで 18 年間の空白期間がある。1953 年の《人間の頭部の三習作》(Three Studies of the Human Head, 1953) は、縦長三枚のキャンバスを

横に連ねて展示する形式のものであるが、《44 年作》と同様に、シルヴェスターによる大型／小型トリプティクの分類に含まれていない。ベーコンはトリプティクが気に入る理由を、「イメージが連続して浮かんでくるからであり、自分はトリプティクだけではなく、五枚も六枚も連続物として描くことができるが、三枚というのが一番バランスのとれた単位だと思うから」⁽¹⁰⁾ であるという。また、映画フィルムの連続的イメージの並び方を、そして特に小型トリプティクの肖像画においては、警察の記録のように右側から見た顔、正面を向いた顔、左側から見た顔という具合を意図していた⁽¹¹⁾。にもかかわらず、同じ人間の頭部を三様に描いた《人間の頭部の三習作》は小型トリプティクとも分類されず、「磔刑」にまつわる《44 年作》、《62 年作》、《65 年作》から「トリプティク」という呼称が始まっていたのである。1953 年の《人間の頭部の三習作》は、当初ベーコンが右の絵を完成した後、この一枚が売れなくなり、後に二枚を描き加え三連作として発表したものである⁽¹²⁾。つまり「3」という数は、はじめから決まっていたものではなかった。

2. 《44 年作》の初出品までのギャラリー側とのやり取り

初めて《44 年作》が出品されたのは 1945 年 4 月、ロンドンのルフェブル・ギャラリーのグループ展であった。ベーコンが一貫してこの作品の制作年を 1944 年であると主張していることから、出品前の制作はおそらく 1944 年には終わっていたと推測される。出品の依頼は 1945 年 2 月にあった。当時のルフェブル・ギャラリーのディレクター、ダンカン・マクドナルド (Duncan McDonald) は「フランシス・ベーコンのところを訪れ、4～5 点ぐらい出品できるか尋ねた」⁽¹³⁾。この展覧会と一緒に出品されたベーコンのほかの作品が《ある風景の中の人物》(*Figure in a Landscape*, 1945) の 1 点のみで、合計 4 枚のキャンバスが出品されている。そして、マクドナルドがベーコンを訪ねた際にトリプティク (Triptych) の言及がなかった点からみると、1945 年の 2 月の時点で《44 年作》はまだトリプティクではなく、別々に存在していた可能性は非常に高い。また、《44 年作》に類似している《人物のための習作》(*Study for a Figure*, c.1944) や《自動車を降りる人物》(*Figure Getting out of a Car*, c.1945)、《無題》(*Untitled*, c.1943-4) などの

存在から、ベーコンは最初からトリプティクの構想を持っていたのではなく、同じモチーフを繰り返し描き、連作を制作していたと言えるだろう。

1945年の展覧会以後ルフェブル・ギャラリーのマクドナルドとの信頼関係は厚いものとなった。1947年6月マクドナルドに送ったベーコンの手紙からは二人の関係と同時にベーコンのトリプティクに対する態度も窺うことができる。

作品を持って帰るというあなたの提案はよりよいと思います。9月末か10月の上旬までには〔ロンドンに〕帰ります。CAS〔Contemporary Art Society〕に売れたもの〔Figure Study II (1945-46)〕と同じサイズの三つの大きい作品のグループを持って帰ります。この秋、これらを掛けられる展覧会の予定はありますか？《磔刑》〔《44年作》〕のように一緒に並べたいです。…（後略）。

I think your suggestion of bringing the painting back will be better. I will come back at the end of September or beginning of October. I shall have a group of 3 large paintings about the size of the one which went to the CAS. Is there any chance of your having an exhibition in the autumn in which you could hang them? They want to be hung together in a series as they are a sort of Crucifixion ... (14) .

しかし、マクドナルドの死後、1949年にハノーバー・ギャラリー（Hanover Gallery）に移った後も、ベーコンはトリプティクを制作していない。この手紙の内容と語彙の選択をみると、1949年の時点においても、三枚が揃う過程を決して「トリプティク」という認識のもとで行っていなかったことが分かる。

3. 展示歴の変遷

最後に、《44年作》の展示歴、とりわけ1962年までの出品名と展示方法を検討し、本作が《62年作》発表3年前の1959年サンパウロ・ビエンナーレ出品時までトリプティクではなかったことを確認しよう。

《44 年作》は数回の出品名の変更を経た（「参考表 - 《44 年作》の展示歴」参照）。2 回目の展覧会である 1946 年のグループ展でそのタイトルは《十字架の足元の人物たちのための習作》（*Studies for Figures at the Base of a Crucifix*）に変わっている。この点から、絵画の主題の力点が「磔刑(Crucifixion)」から十字架(Crucifix)の下「人物たち(Figures)」に移動したと理解することができる。また、この出品名からは「三つ(Three)」が消え、これらの三枚がトリプティクというより、別々の作品番号が振られた個別作品として展示されていたことが分かる。次の 1949 年のハノーバー・ギャラリー（Hanover Gallery）での個展では三枚が《習作 I》（*Study I*）、《習作 II》（*Study II*）、《習作 III》（*Study III*）と分かれて展示されており、ベーコンのトリプティクというアイデアは 1949 年の時点でも確固たるものではなかったことが再度確認できる。次の 1954 年のヴェネチア・ビエンナーレへの出品の際には《より大きい構成のための三つの習作》（*Three Studies for a Larger Composition*）に変わっており、1959 年のサンパウロ・ビエンナーレでも同じ出品名が使われている。このような「磔刑」の無いタイトルに変わった理由は、本来は大きい磔刑を描き、その足元にこの三人を置くつもりであったというベーコンの言及からなるものであり、所蔵先のテート美術館の判断によるものであった⁽¹⁵⁾。そして、実現はされなかったものの、《44 年作》を「また始めるかもしれないより大きい磔刑の足元に置くためにスケッチされたもの」⁽¹⁶⁾であると 1959 年にテート美術館に伝えた事実、《44 年作》が習作であると同時に磔刑の足元に置かれる人物たちの連作の一部であった可能性を補強していると考えられる。

おわりに

以上の三つの検証をまとめてみよう。まず、ベーコンのトリプティクにおける三枚が揃う過程から、三枚の組み合わせの着想は確固たるものではなかったことが分かった。次に、《44 年作》に関するベーコンとギャラリー側とのやり取りから本作品の初出品時の 1945 年まで、そして、その後の手紙から 1949 年までもトリプティクとして認識されていなかったことを、最後に《44 年作》の展示歴を検討することによって、トリプティクとしての《44 年作》の成立は 1959 年のサンパウロ・ビエンナーレまで

も確固たるものではなかったことを確認した。1959年のサンパウロ・ビエンナーレまで出品名の変更や個別展示がなされるほど、確固たるコンセプトをもっていたわけではなかった《44年作》は、1962年のテート美術館展の為に描かれた《62年作》と共に「磔刑」の名のもとにトリプティクと呼ばれ始め、その性質を獲得したのである。そして、ベーコンが晩年に《44年作》をもう一度描きなおした《1944トリプティクの第2ヴァージョン (Second Version of Triptych 1944, 1988)》の制作は、ベーコンが《44年作》を画業の始まりとして認識しているという点の反映であり、ほぼすべての大型トリプティクに「トリプティク」というタイトルを入れた70、80年代を経て、《44年作》は後からトリプティクとして位置づけられたのである。

ベーコンは1940年末から1960年代半ばまで多数の連作を描いている。1948年から始まる六枚の頭部連作、1949年に登場し、65年まで数多く描かれたベラスケスのイノケンティウスの肖像画に因んだ教皇図、1950年代後半のファン・ゴッホの肖像画の連作など、《44年作》と《62年作》の間の時期である1940年代後半と1950年代のベーコンの多数の作品は、同じモチーフを繰り返し描いたものであった。これらの連作は、まるで、1962年のインタビューで「一枚の絵にあらゆる要素を凝縮したい」⁽¹⁷⁾と言っていたベーコンの試みを表しているものではないか。無論これらの連作の存在は、展覧会が迫ってくるたび短時間内に数枚を描きあげ生乾きの状態で出品する彼の習慣⁽¹⁸⁾と無縁であるとは言えない。しかし、この時期は繰り返される同じモチーフの上でイメージの歪曲 (distortion)、人間の頭部描出の探究、彩色方法の変化など、あらゆる展開を見せた時期でもある。同じ頭部であれ、同じ教皇であれ、一枚では表現しきれなかった彼のイメージは《62年作》から転換点を迎える。すなわち、それはトリプティクという形式の使用であり、《44年作》と《62年作》の間には多数の連作が存在する。

とすると、《44年作》は、本来トリプティクというよりも、同じバイオモルフィックなイメージの三連作とみなすべきである。それに対し、《62年作》は磔刑というタイトルの下の多義的で暴力的事実を共有する三枚の結合である。磔刑に処されている右パネルの肉のような存在、暴力を受けている中央パネルの人物、そして磔刑や暴力の場面とは何らかの関係ももたない振りをしている傍観者のような左側の2人の佇ま

いが、三枚の結合によって多義性を醸しだしているのである。そして《65 年作》からベーコンのトリプティクは、中央パネルを中心に左右に類似する場面を配置することで、一種の祭壇画の様相を呈し、画面中心によるトリプティクと変化していくのである。以上の点からも、《44 年作》は《62 年作》以降のトリプティクとはその性格が違くと再度主張できる。

ベーコンが、本来連作の性格を持ち合わせていた《44 年作》を 62 年に「トリプティク」と認識しなおしたことが重要である。40 年代後半から取り掛かる連作の出発点としての可能性を持っていた《44 年作》は、1962 年に改めて連作ではないものとして措定し直されたことになる。そこに、ベーコンのトリプティクの、通常の祭壇画トリプティクとは異なる秘密が隠されているはずであるが、それは本論文の今後の課題とする。

註

- (1) デイヴィッド・シルヴェスター『回想——フランシス・ベイコン』（五十嵐賢一訳）書肆半日閑、2010 年、107 頁及び 111 頁。
- (2) Sunderland House, Cruzon Street, London. 後にベーコンは Transition Gallery と呼んでいる。
- (3) *Recent Paintings by Francis Bacon, Frances Hodgkins, Henry Moore, Matthew Smith, Graham Sutherland*, Lefevre Gallery, London, April 1945.
- (4) デイヴィッド・シルヴェスター『肉への慈悲——フランシス・ベーコンインタビュー』（小林等訳）筑摩書房、1996 年、11 頁。
- (5) Russell, John, “Round the Art Exhibitions”, *Listener*, vol.XXXIII, no. 848, 12 April 1945, p. 412.
- (6) ジョン・ラッセル『わが友フランシス・ベイコン』（五十嵐賢一訳）三元社、2013 年、27 頁。
- (7) Gale, Matthew. “Audio transcript on Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion”, *Tate*, November 1998, Web. 12 Jan. 2015.
- (8) Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, 1987, p. 8, 12, 22, 44.
- (9) 『回想——フランシス・ベイコン』、100 頁。
- (10) 『肉への慈悲——フランシス・ベーコンインタビュー』、95 頁。

- (11) 同書、96 頁。
- (12) 同書、95 頁。
- (13) Hammer, Martin, “Francis Bacon and the Lefevre Gallery”, *Burlington Magazine*, May 2010, p. 308.
- (14) Ibid., p. 311.
- (15) Gale, Matthew. “Catalogue entry on Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion”, Tate, November 1998, Web. 12 Jan. 2015.
- (16) Francis Bacon, letter to Tate Gallery, [9 Jan. 1959], Tate Gallery cataloguing files. (as cited in Gale, 1998)
- (17) 『肉への慈悲——フランシス・ベーコンインタビュー』、25 頁。
- (18) 『わが友フランシス・ベイコン』、94 頁。

参考表 - 《44 年作》の展示歴 (1962 年まで)

Gale, Matthew. "Catalogue entry on Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion",
Tate, November 1998, Web 参照

展示順	展覧会	作品番号、出品名
1	Recent Paintings by Francis Bacon, Frances Hodgkins, Henry Moore, Matthew Smith, Graham Sutherland, Lefevre Gallery, London, Apr. 1945	no. 2, 《ある磔刑の足元の、人物たちのための三つの習作》 (<i>Three Studies for Figures, at the Base of a Crucifixion</i>)
2	Seventh Exhibition: Adler, Bacon, Colquhoun, Hubert, MacBryde, Trevelyan, Anglo-French Art Centre, London, Nov.-Dec. 1946	no. 6-8, 《十字架の足元の人物たちのための習作》 (<i>Studies for Figures at the Base of a Crucifixion</i>)
3	Francis Bacon: Paintings; Robin Ironside: Coloured Drawings, Hanover Gallery, London, Nov.-Dec. 1949	no. 1-3, 《習作 I》(<i>Study I</i>)、 《習作 II》(<i>Study II</i>)、 《習作 III》(<i>Study III</i>)
4	Nicholson, Bacon, Freud, XXVII Venice Biennale, Venice, June.-Oct. 1954	British pavilion no. 54-6, 《より大きい構成のための三つの習作》 (<i>Three Studies for a Larger Composition</i>)
5	V Bienal do Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Sept.-Dec. 1959	Bacon 2, 《より大きい構成のための三つの習作》 (<i>Three Studies for a Larger Composition</i>)
6	Francis Bacon, Tate Gallery, London, May.-June.1962; Kunsthalle, Mannheim, Jul.-Aug.; Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, Sept.-Oct.; Kunsthaus, Zurich, Oct.-Nov.; Stedelijk Museum, Amsterdam, Jan.-Feb. 1963	no. 5, 《ある磔刑の足元の人物たちのための三つの習作》 (<i>Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion</i>)

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

坂井剛史

はじめに

1949 年の論考「新しい彫刻」は、アメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグ (1909-1994 年) が、絵画に対する彫刻の優位を説いた論考として知られている。49 年当時のアメリカにおける絵画と彫刻の状況を比較した上で、グリーンバーグは次のように述べている。

私は絵画がすぐに芸術として衰退すると言いたいのではない。[...] 指摘されるべきは、それが衰退していようがまいが、いまや絵画芸術の視覚芸術に占める特権的な地位は脅かされてしまったことである。そして、私は同時に彫刻に注目したい。ここ数世紀の間、彫刻はどちらかといえば廃れていたが、最近になって変容を経験し、モダンな感受性への表現の幅を現在の絵画がもつ以上に賦与されたかのようである⁽¹⁾。

彫刻がいかなる「変容」を経験したかについては後ほど検討することにした。このように、49 年当時において、グリーンバーグは絵画に対する彫刻の優位を主張している。

本論文の目的はこの主張の背景を探ることである。一般にグリーンバーグは当時の抽象絵画を積極的に擁護したことで知られている。とすれば、なぜ彼は 49 年当時において絵画に対する彫刻の優位を説いたのだろうか。

この問題はこれまで彼の有名な「媒体固有性 (medium-specificity)」の議論に結び付けて理解されてきた⁽²⁾。しかしながら、本論文で注目したいのは、この論考「新し

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

い彫刻」にて絵画に優位に立つとされる彫刻が「絵画的 (pictorial)」と形容される点である。というのも、以下で詳しく見るように、この「絵画的」な彫刻は彼の「媒体固有性」の議論と矛盾する⁽³⁾。

とすれば、グリーンバーグが絵画に対する彫刻の優位を主張する背景は「媒体固有性」の議論とは別の点に求められるのではないだろうか。

本論文ではこの点を検討すべく、以下の手順をとる。まず第一節では、この問題についての先行研究の理解を整理しつつ、「媒体固有性」の議論について確認する。第二節では、この論考で語られる「絵画的」な彫刻が、いかなる点から「媒体固有性」の議論に矛盾するかを明らかにする。第三節では、この「絵画的」な彫刻の特徴が、単に彫刻のみならず視覚芸術一般に共通する「様式」の特徴として語られている点に注目することで、彫刻優位の主張の背景を「媒体固有性」の議論とは別の観点から考察する。

第一節 「媒体固有性」の議論と絵画の「危機」

繰り返せば、49年の論考「新しい彫刻」にて、グリーンバーグは絵画に対する彫刻の優位を主張した。当時の抽象絵画を積極的に擁護したことで知られるグリーンバーグからすれば意外に思われるこの主張は、前年に執筆された論考「イーゼル絵画の危機」(1948年)と併せて読まれ、これまで彼の「媒体固有性」の議論の理論的な帰結として理解されてきた。

「媒体固有性」の議論

良く知られるように、グリーンバーグは1940年の論考「さらに新たなラオコーンに向けて」にて、モダンアートの条件として、各芸術ジャンルが自らに非本質的な要素を捨象し、自身に固有の媒体を強調することを求める「媒体固有性」の議論を提唱した。媒体とは、例えば絵画の線や色彩、キャンヴァスの矩形といった、各芸術ジャンルが固有にもつ物理的な諸特性のことである。なかでも彼が最も好んで論じた絵画は、平面性にこそその固有の本質があるとされ、絵画は文学的な主題や彫刻に由来す

る（と彼が考える）イリュージョンの効果を排除し、平面性をはじめとする媒体を強調することで「純粹」⁽⁴⁾ になるという。

このように、明確な再現的イメージを描くことに代わり、媒体の問題を追求することを求める「媒体固有性」の議論は、必然的に抽象芸術の擁護へと向かう。一方で、40年代に入ると、この議論に呼応するかのようにしてアメリカに抽象芸術を手掛ける多くの若手芸術家たちが出現した。ジャクソン・ポロックやアーシル・ゴークー、ウィレム・デ・クーニングなど、のちに「アメリカ抽象表現主義」の名で知られる彼らを、グリーンバーグがその登場の当初より見出していたことは有名である。ポロックの有名なドリップ絵画のような作品は、まさに「媒体固有性」の議論の論旨に一致するものであり、こうした事態をグリーンバーグが歓迎したことは想像に難くない。

絵画の「装飾」化と「イーゼル絵画の危機」

しかし、40年代の後半に入ると、ここから新たに絵画の「装飾」化という問題が生じてくる。平面性の強調や線と色彩の配置といった媒体の問題を追求し、抽象的な画面構成を推し進める現代の絵画は、ともすれば単調なパターンの反復へと陥り、「装飾」と変わらない様相を呈してくる。実際、彼らの絵画を「装飾」と揶揄した批判は当時少なくなく、グリーンバーグもまたこの批判に自覚的であった。

1948年の論考「イーゼル絵画の危機」は、この絵画の「装飾」化の問題を表題のように絵画の「危機」として論じた論考として知られている。彼によれば、イリュージョンを重視する従来の伝統的な絵画の慣習は19世紀までにすでに硬直化しており、モダンアートの絵画はこの慣習を刷新すべく絵画平面に「装飾的な構造」を取り入れた。「装飾的な構造」⁽⁵⁾を取り入れることで、絵画は「平面性」や「正面性」⁽⁶⁾の観点から画面を組織することに成功し、その結果、ポロックのドリップ絵画のような絵画平面のあらゆる領域を等しく扱う「オール・オーバー」⁽⁷⁾の絵画が登場したとされる。

だが、こうした媒体の問題の追求は、他方で絵画を「装飾」へと限りなく接近させ、もはや絵画は「装飾」と区別することができない地点にまで到達してしまう。「オール・オーバー」の絵画は「あらゆる絵画の中で最も装飾へと、つまり無限に延長されう

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

る壁紙模様へと接近する」⁽⁸⁾。そしてこの接近の結果、「イーゼル絵画の形式の観念全体を曖昧なものにしてしまう」⁽⁹⁾。このように、媒体の問題を追求する現代の抽象絵画は「装飾」に限りなく接近することで、最終的に「イーゼル絵画」という私たちが通常絵画と聞いて連想するカテゴリーの自明性を曖昧なものにしてしまう。このような事態が表題の「イーゼル絵画の危機」と呼ばれる。

ここから冒頭の絵画に対する彫刻の優位という主張の背景の一端が見えてくる。重要なのは、「媒体固有性」の議論が結果として絵画の「危機」を容認していることである。絵画に媒体の問題の追求を要求する議論は、最終的に絵画を「装飾」と区別がつかなくなる地点にまで追いやり、その結果、絵画というカテゴリーは「危機」に瀕してしまう。とすれば、これ以上絵画に多くを求めることができないことを理由に、彫刻の優位という結論に至る。このように、論考「新しい彫刻」に見られる彫刻優位の主張は「媒体固有性」の議論の理論的な帰結から生じたものとして理解されてきた⁽¹⁰⁾。

第二節 絵画的彫刻

だが、とすれば絵画に対する彫刻の優位は「危機」に直面した絵画との比較から相対的に主張されたに過ぎないことになるだろう。果たして本当にそうだろうか。

ここで注目したいのは、冒頭で触れた論考「新しい彫刻」において「変容」を経験したとされる現代の彫刻が「絵画的」と形容される点である。

この新しい絵画的な製図者の彫刻は、鋼鉄や鉄、合金、ガラス、プラスチックといったより融通の利く素材を「…」好み、多かれ少なかれ石材やブロンズといった伝統的な素材を捨てる。それは、物理的な媒体の統一性を考慮することなしに、同じ作品の中で様々な素材を用いたり、様々に色彩を付与するのである。その作品が彫刻的であると同時に、ほとんど絵画的である芸術〔＝彫刻〕はそうするのにふさわしい⁽¹¹⁾。

まず確認したいのは、ここで絵画に優位に立つとされる現代の彫刻が「石材」や「ブ

ロンズ」といった伝統的な素材を用いた彫刻ではなく、様々な素材を溶接したコンストラクションを重視する彫刻である点である。

良く知られるように、20世紀に入ると、「石材」や「ブロンズ」といった単一の素材に代わり、一般に「構成彫刻」や「構成主義」の名で知られる複数の素材を組み合わせた一連の彫刻作品が登場する。例えば、ウラジーミル・タトリンやニコラス・ペヴスナー、ナウム・ガボ、あるいはフリオ・ゴンザレスといった彫刻家の作品であり、とりわけグリーンバーグが念頭に置いているのは、この構成主義の系譜に連なるアメリカ抽象表現主義の彫刻家デイヴィッド・スミスである⁽¹²⁾。

これらコンストラクションを重視した彫刻作品が「絵画的」と形容されるのは、その方法論が彫刻よりも絵画に由来していると考えられていることによる。すなわち、現代の彫刻は「石材」や「ブロンズ」といった単一の素材にもとづく彫刻の伝統的な手法を用いるのではない。重視されるのは、複数の素材の溶接による組み合わせや彩色であり、それらは方法論的に絵画に由来しているとされる。

重要なのは、ここに見られる彫刻論が「媒体固有性」の議論と矛盾している点である。40年の「ラオコーン」論文では、「彫刻は、石材、金属、木などにそぐわない形状をつくらうとする芸術家の努力に対し、それら素材の抵抗を強調する」⁽¹³⁾とされるように、彫刻もまた媒体を強調するものとされている。しかし、ここで「石材」や「ブロンズ」といった「物理的な媒体の統一性」が重視されない以上、これら彫刻の媒体に固有であるはずの「量塊性」や「堅固さ」といった要素もまた重視されないことになる。

量塊性や堅固さから解放されて、彫刻はその前に広大な世界を発見したのであり、絵画がもはや語ることでできない全てを語る立場についたのだ⁽¹⁴⁾。

このように、グリーンバーグの彫刻優位の主張は、彫刻の媒体に固有の「量塊性」や「堅固さ」を重視するどころか、むしろ否定することを通じて成り立っている。ここでの彫刻論は明らかに「媒体固有性」の議論に矛盾している⁽¹⁵⁾。

第三節 私たちの時代の様式

以上の点を踏まえれば、グリーンバーグの絵画に対する彫刻の優位という主張が必ずしも「媒体固有性」の議論に依拠したものではないことが明らかとなる。とすれば、彼の絵画に対する彫刻優位の主張の背景は、いかなる点に求めることができるのだろうか。

視覚芸術一般に共通する新しい「様式」

論考「新しい彫刻」の5カ月後に執筆された論考「私たちの時代の様式」(1949年)にて、グリーンバーグは彫刻の優位を改めて論じている。

興味深いことに、この論考で彼は現代の絵画、彫刻、建築に共通する「様式」(表題の「私たちの時代の様式」)について考察している。曰く、「19世紀のヨーロッパとは、私たちが知る限りでは先例のないことに、彫刻、絵画、建築、装飾、デザインに共有される独立した同時代の様式が不在の時代であり、この不在は今日まで続いているかのように見える。しかしながら、実際には状況は以前とは異なる」⁽¹⁶⁾。

では、この「様式」はいかなる特徴をもつのだろうか。グリーンバーグは彫刻こそこの「様式」を最も良く体現しているとして次のように述べている。

しかしながら、同時に彫刻は全ての視覚芸術が共通してもつこれらの新しい様式の本質的な諸特徴を絵画や建築よりも明確に示している。[...] 彫刻は、開放的で多少なりとも透明な物体という視覚芸術の新たな観念を、絵画よりもより直接的で明瞭なかたちで、そして建築よりもあからさまなかたちで実現している⁽¹⁷⁾。

視覚芸術全般に共通するとされるこの「様式」は、開放性や透明性といった点から特徴づけられる。そして、この「様式」の特徴は絵画や建築以上に彫刻において明示されているという。

以上より、ひとまず絵画に対する彫刻の優位が主張されるのは、彫刻がこの共通の

「様式」を最も良く体現しているから、といえよう。

彫刻論の踏襲

とはいえ、これだけでは十分ではない。なぜなら、この「様式」がもつとされる開放性や透明性といった特徴は、先に見た論考「新しい彫刻」の論点がそのまま踏襲されているに過ぎず、この「様式」を彫刻が最も良く体現しているとされるのは、ある意味当然のことだからである。

繰り返せば、現代の「絵画的」な彫刻の特徴は「量塊性」や「堅固さ」あるいは「物理的な媒体の統一性」の否定にあった。つまり、石材やブロンズといった単一の素材を用い、「量塊性」や「堅固さ」を強調する伝統的な手法は、もはや現代の「絵画的」な彫刻において重視されえない。代わりに重視されるのは、複数の素材の組み合わせによる開放性や透明性を重視した造形である。

かつての彫刻家は、かつての建築家たちと同じように、作品をその周囲の空間から多少なりとも隔絶された一枚岩的なものにしようとした。近代の彫刻家と建築家は、あらゆるところに広がり、あらゆるものを包括するものとして空間をより動的に知覚する。〔…〕芸術家はもはや、見通すことのできない作品の表面の背後にある空間の余白から隔てて、自身の形象や構成を密閉するのではない。代わりに空間が、その形象や構成の核心的な部分へと入り込むこと、およびその核心部分が外部に広がり、周囲の状況を組織することを許容するのである⁽¹⁸⁾。

現代の「絵画的」な彫刻の特徴はもはや、それ自体で外部の空間から隔絶された自律的な領域を形成する彫刻作品という従来の彫刻観の範疇にはない。現代の「絵画的」な彫刻は、その開放性や透明性を重視した造形によって周囲の空間とより動的に関わるのであり、その作品としてのあり方は周囲の空間との関係から規定されるという。

このように、現代の共通の「様式」を開放性や透明性から特徴づけるとき、グリーンバーグは先に見た彫刻論の論点を踏襲し、そのまま視覚芸術一般に妥当する事柄として改めて論じている。彫刻論の論点がここで絵画および建築にも敷衍されており、

それゆえに彫刻がこの現代の「様式」を最も良く体現しているとされるのである。

彫刻の建築への接近

とすれば、絵画に対する彫刻の優位という観点から重要なのは、いかにして彫刻の論点が絵画にも適用可能となっているかである。グリーンバーグは絵画のどのような点に注目することで、彫刻論の論点を絵画にも適用することできたのだろうか。

ここで注目したいのは、絵画・彫刻のみならずグリーンバーグにしては珍しく建築に言及がある点である。建築に言及があるのは、もちろん建築が視覚芸術を代表的なカテゴリーの一つであることによるが、それだけではない。

重要なのは、先に見た周囲の空間との関係から規定される彫刻作品という新たな彫刻観の提示が、建築への接近を通じて達成されている点である。というのも、作品が周囲の空間との関係から規定されるものである以上、作品が置かれる空間もまた問題となるからである。

論考「私たちの時代の様式」から3年後に執筆された論考「近代彫刻の異種交配」(1952年)では、この点がより明示的に語られている。曰く、「しかしながら、新しい『開放的』な彫刻の奇妙な特徴は、その手段と形式が絵画的であるのと同時に、そのモダンで機能的な方法から何よりも建築へと収斂していく傾向をもつことにある」⁽¹⁹⁾。このように、建築への接近は、「絵画的」であることに加えて現代の彫刻を特徴づけるもう一つの重要な要素であった。

絵画の建築への接近

そして、この建築への接近という観点こそ、絵画と彫刻を相互に比較し、絵画に対する彫刻の優位を主張する背景になっているものであるように思われる。というのも、当時の抽象表現主義の画家たちもまた、建築への接近という観点から絵画の新たな可能性を模索していたことによる。

良く知られるように、抽象表現主義の画家たちは額縁を付さない、巨大なキャンヴァスを好んで用いた。その目的は、建築への接近という観点から従来の絵画の規範を脱し、絵画の新たな可能性を模索することである。例えばポロックはドリップ絵画の制

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

作当時（1950年）に「今日の絵画はとても活気があり、いきいきとしていて、興奮させてくれる。ニューヨーク周辺の私の5、6人の同時代人は非常に重要な作品を手掛けており、ここにおいて絵画はイーゼルから離れてある種の壁面、壁画に向かっている」⁽²⁰⁾と述べ、従来の「イーゼル絵画」にではなく、壁面や壁画に向かう絵画に新たな可能性を見ている。

このような当時の動向にグリーンバーグはいち早く反応していた。彼は48年のある論考の中で次のように述べている。

ほとんど無意識的であると同時に持続的であるような次の衝動が存在する。すなわち、壁面の一部を占めるだけの陳列用の絵画を越え、実際に壁画のように壁面と同化することなしに壁面に広がり、壁面の物理的な実在性を受け入れるような絵画へと向かう衝動である。近代建築のうちにとりわけこれらの傾向を誘発するものがあつたかどうか、私には分からない。しかし、抽象絵画が小さな枠づけられたフォーマットをますます嫌うようになったのは事実である⁽²¹⁾。

このように、建築へと接近することで従来の規範を脱し、芸術の新たな可能性を模索することは、彫刻のみならず絵画にも見られた当時の新たな動向であつた。そして、このような試みによる達成こそが「私たちの時代の様式」として位置づけられているのである。

当時においてグリーンバーグは、ともすれば「装飾」へと転じてしまう絵画よりも、彫刻にこそこの新しい芸術としての可能性を見ていた。それゆえに、彫刻の特徴がそのまま現代の共通の「様式」の特徴とされているのであり、絵画に対する彫刻の優位が語られているのである。

結び

以上見てきたように、グリーンバーグの絵画に対する彫刻の優位の主張の背景には、建築への接近という芸術の新たな可能性を模索する当時の試みがあり、芸術の新たな

可能性を絵画以上に彫刻に見ていたことが挙げられる。グリーンバーグは従来の規範に代わる新たな芸術の達成を「私たちの時代の様式」として位置づけ、評価したのであった。

付言しておけば、50年代後半以降、グリーンバーグの論考の中で「モダニズム」概念が成立すると、こうした従来の規範からの逸脱といった論点は次第に消え、むしろ抽象表現主義とルネサンスをはじめとする伝統的な絵画・彫刻との連続性が強調されるようになる。

とはいえ、重要なのは、例えば彫刻が絵画・建築との関連において語られていたように、40年代から50年代にかけての当時のアメリカでは、一般に「媒体固有性」の議論によって理解されるようなあり方とは異なり、ジャンル横断的な試みから新しい芸術のあり方を探求する多種多様な芸術実践があったのではないかという点である。そして、こうした点こそが20世紀半ばまで西欧的な芸術の伝統をもたなかったアメリカの地で花開いたモダニズムを特徴づける点ではないだろうか。

こうしたアメリカン・モダニズムの再考を今後の課題とし、本論文を終えることにしたい。

註

以下、John O'Brian, ed., *Clement Greenberg The Collected Essays and Criticism*, Chicago :

The University of Chicago Press, 1986, vol. 1-2, 1986, vol. 3-4, 1993. は、C.E.C. と表記する。

(1) Clement Greenberg, "The New Sculpture" (1949), in C.E.C., vol. 2, p. 316.

(2) この点については次の文献を参照。Yve-Alain Bois, "Les amendements de Greenberg" *Chaiers du Musee national d'art moderne*, 45/46, automne/hiver 1993, pp. 52-60. 近藤學「絵画の危機、彫刻の優位——1940年代末のクレメント・グリーンバーグ」『西洋美術史研究』2002年、No7、108-114頁。

(3) 同じくグリーンバーグの「絵画的」な彫刻に注目した先行研究として次の文献が挙げられる。加治屋健司「グリーンバーグの疑惑」『表象文化論研究』2004年、第3号、76-93頁、David J. Getsy "Tactility or Opticality: Herbert Read and Clement Greenberg on the Art of Sculpture, 1956" in *Anglo-American Exchange in Post War Period in 1945-1975*, 2011, pp. 105-121. それぞれの詳細については注15も参照のこと。

C. グリーンバーグの絵画的彫刻

- (4) Clement Greenberg, "Towards a newer Laocoon" (1940), in *C.E.C.*, vol. 1, p. 32.
- (5) Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture" (1948), in *C.E.C.*, vol. 2, p. 221.
- (6) *ibid.*, p. 221.
- (7) *ibid.*, p. 222.
- (8) *ibid.*, p. 223.
- (9) *ibid.*, p. 223.
- (10) 註2で挙げた文献を参照。
- (11) "The New Sculpture", p. 317.
- (12) *ibid.*, p. 317, p. 319.
- (13) "Towards a newer Laocoon", p. 34.
- (14) "The New Sculpture", p. 318.
- (15) この彫刻論における「媒体固有性」の議論の矛盾は、論考「新しい彫刻」に限定されるものではない。例えばこの矛盾は、論考「新しい彫刻」から遡って彫刻の「媒体」の問題を論じたはずの40年の「ラオコーン」論文から画家の彫刻への関心というかたちをとってすでに見られる。その後、同じく画家的な出自をもつデイヴィッド・スミスの彫刻作品との出会いを通じてこの矛盾は決定的となる。この点について註3で挙げた加治屋論文を参照。また「量塊性」や「堅固さ」といった要素の否定は、論考「新しい彫刻」の改訂版として執筆された論考「私たちの時代の彫刻」(1958年)でより明示的に語られている。この点について註3で挙げたD. Getsyの論文を参照。
- (16) Clement Greenberg, "Our Period Style" (1949) in *C.E.C.*, vol. 2, p. 322.
- (17) *ibid.*, p. 323.
- (18) *ibid.*, pp. 323-324.
- (19) Clement Greenberg "Cross-Breeding of Modern Sculpture" (1952) in *C.E.C.*, vol. 3, p. 111.
- (20) Jackson Pollock, "Interview with William Wright," (1950). Reprinted in *Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews*, ed. Pepe Karmel, New York: The Museum of Modern Art, 1999, p. 22.
- (21) Clement Greenberg "The Situation at the Moment" (1948), *C.E.C.*, vol. 2, pp. 194-195.

『カンバセーション…盗聴…』におけるメタ映画の側面

大崎智史

はじめに

本稿で分析の対象とするのはフランシス・フォード・コッポラ (Francis Ford Coppola, 1939-) の『カンバセーション…盗聴…』(*The Conversation*, 1974) である⁽¹⁾。1970 年代に頭角をあらわしたムービー・ブラッツのひとりである彼は、1969 年に自身の製作スタジオ、アメリカン・ゾーイトロップ社を立ち上げ、『ゴッドファーザー』(*The Godfather*, 1972) で早くも成功を収めたことで、いっそう自由な製作環境を手に入れるに至る⁽²⁾。その彼が自身の関心をテーマとする「パーソナル・フィルム」のひとつとして製作した作品が、この映画である。従来『カンバセーション』は、ミケランジェロ・アントニオーニ『欲望』(*Blow Up*, 1967) との比較を通じて内容や形式の特徴を分析されたり、あるいは主人公の内面や倫理性を分析されたりしてきた⁽³⁾。本稿はむしろ、『カンバセーション』が持つメタ映画的な側面に着目し、先行研究が十分に言及していない点について考察する。そうすることで、そもそも本作品が観客にどのような観賞態度を想定していたのかを推察すること、そしてその想定と製作当時の時代背景との関連を明らかにすることが本稿の目的である。

以下、本稿は次のような手順を採る。まず『カンバセーション』がどのように展開する物語なのかを跡づけ、内容と形式のいずれにおいても『カンバセーション』がメタ映画という側面を持つことを示す。その後、ハリーの行動を、聞くことと見ることというふたつの行為の関係から分析し、さらには観客に要請された見方／聴き方を考察していく。

1. メタ映画としての『カンバセーション』

それではまず、『カンバセーション』の物語がどのように展開するのかを確認する。

盗聴のプロである主人公ハリー・コールは、ある企業の重役から依頼を受け、若い男女のカップル、マークとアンの会話を盗聴する。その後ハリーは、盗聴した音声を編集したテープを依頼主へ届けに行くが、重役の秘書の態度に違和感を覚え、テープを渡さずに持ち帰り、ふたたび音声編集にとりかかる。その結果、最初の編集では気づかなかった、「チャンスがあれば俺たちを殺そうとしている」というマークの言葉に気づくに至る。翌日、盗聴技術の見本市に出席したハリーは、そこで出会った仲間たちと仕事場に戻り、そのひとりメレディスと一夜を共にする。翌朝、ハリーが目覚めると、そこにメレディスの姿はすでになく、テープもなくなっていた。事態の切迫性を感じたハリーは、殺人を未然に防ごうと重役の元へと向かうが、重役は聞く耳を持たず、秘書に追い返されてしまう。そこでハリーは、マークとアンが密会予定のホテルで隣室からふたりの様子を盗聴する。マークとアンと重役との激しい口論を耳にし、血にまみれた手をベランダのガラス越しに見たハリーは、ベッドの上で目と耳を塞ぎこんでしまう。しばらくして、ハリーは隣室に侵入し部屋の痕跡から殺人を確信する。しかしその後、ハリーが重役の元を訪れると、重役に殺害されたと思われたアンは生きており、重役は交通事故で亡くなっていたことがわかる。企業の受付には、記者に應對するマークと秘書がいるが、ハリーは何もすることができずただ見つめることしかできない。当惑したハリーが部屋に戻ると、誰にも電話番号を知らせていなかった自室の電話が鳴り、自身が監視されていることを知らされる。盗聴器を見つけようと破壊し尽くした部屋の中で、ハリーは呆然とサックスを吹きつづけるのであった。

このように展開する『カンバセーション』は、映画というメディウムを自己言及するような、形式上の特徴を持っている。とりわけ、音声にかんする特性が前景化するシーンとして、ハリーが音声編集をするシーンがあげられる。それらのシーンでは、録音した複数の音声を編集する様子が詳細に描かれ、ハリーによる編集機を通したテープの音声の操作と『カンバセーション』の音声の操作が一致させられることで、映画における音声の操作が加えられていることが自己言及的に示されているのである。ほかにも、冒頭のショットを考えてみよう。本作品は、約三分間にわたるズーム・

ショットから始まる。カップルが歩きまわる公園を俯瞰するこのショットは、何を写そうとしているのかが判然としないままズーム・インを続け、その間公園にいる人々の声や楽器の音、盗聴装置に起因する電子音など様々な音声が断続的に付けられている。この長いズーム・ショットは、ジェフリー・チョウンが指摘するように、「[ズーム・ショット] それ自体に注意を促す」機能を持つ⁽⁴⁾。これらのシーンやショットに代表されるように、『カンバセーション』はメディウムの特性を前景化するような描写が多く見受けられる。

また、内容のうえでも本作品はメディウムに対し自己言及的であると言える。物語からもわかるように、そしてコッポラ自身も認めているように、『カンバセーション』において「音の再生」は重要なテーマのひとつとなっている⁽⁵⁾。ハリーの仕事において、音声を再生することが中心的行為なのであり、また映画においても音声を再生することは、映像の投影に並んで中心的な要素となる。さらに盗聴行為は、それに付随する作業からも映画と緊密に対応していると言っていることができる。つまり、素材となる複数の録音した音声から最も鮮明に発言が聞き取れる音声を選び出し、そこから雑音を取り除き、それをふたたび時間の流れに沿ってつなげるといった編集作業が、映画制作の多くの場合で必要な作業であるからだ。

以上のような、『カンバセーション』をメタ映画として捉える観点は、ハリーを、音声を録音し再生する、映画の制作者として想定している。しかし、ハリーはそれだけにとどまらず別の面もあわせ持っている。それは、映画観客としての面である。例えば、彼は盗聴を行う際に対象に気づかれることなく対象を観察するが、その行為は映画観客が「窃視症」的に映画を見るという行為を想起させる⁽⁶⁾。また、ハリーは劇中で一貫して、再生した音声から意味を汲み取ることによって、限られた情報から事件の全貌を物語として構成していくのであるが、彼は音声を発した人物、つまりマークとアンが公園を歩く様子を一度しか目にしていない。にもかかわらず、ハリーはその映像に、音声情報から構成した物語を還元しその正当性を確認しようとする。このように、ハリーが見られることなく見る（聞く）ことで得た情報から物語を構成していく点において、彼は映画観客としての性質も持ちあわせていると言っていることができる⁽⁷⁾。

しかし、『カンバセーション』のメタ映画としての側面に触れた先行研究は、管見の限り、多くはない。本稿は、この面に着目し、観客としてのハリー、特に、盗聴した音声の流れる際の彼の行動のそのつどの変化を跡づける。こうした分析を通じて、結果として明らかになるのは、映画の観賞経験に伴う、見ることと聞くことという行為そのもの、それによって得られる視覚的、音声的情報への観客の態度の偏差である。そして、この偏差は、本作品の受容の文脈にとってきわめて重要な意味を帯びてくるのである。

2. ハリー＝観客のあり方

ここからは、物語の進行に沿いながら、いくつかのシーンを取り上げ『カンバセーション』を分析していく。

まず、ハリーが盗聴した音声を編集するふたつのシーンに着目する。第一のシーンは、ハリーが音声の編集にとりかかるシーンである。その際に彼は、冒頭のシーンでスタンに言うように、音声に意味を付与せず、ただ純粹に音声を鮮明にすることだけを目的としている⁽⁹⁾。だが実際のところ、そうした発言に反するしかたで、彼は音声を視覚情報に還元してもいる。というのも、ハリーが音声を編集する様子と、盗聴を行った際の公園の様子がクロス・カッティングを用いて編集されることで、彼の主観的な観点が提示されているからである。また、編集機材の横に貼付けられた、カップルの写真のショットが挿入されることから、そのことがうかがえる。

第二のシーンは、ハリーがふたたび音声の編集にとりかかるシーンである。その際彼は、初めて音声に意味を付与する、換言するならば音声に物語を見出そうとした結果、以前の編集では気がつかなかった「チャンスがあれば俺たちを殺そうとしている」という、マークの言葉に気がつく。それまで音声を鮮明にすることだけを目的としていたハリーであったが、ここで初めて、殺されることを恐れているカップルの物語を見出すのである。このシーンでもやはり、ハリーが音声を編集する様子と、盗聴を行った当時の様子がクロス・カッティングを用いて編集されており、彼が音声情報を視覚情報へと還元していることが示される。

さて、ハリーを映画観客として捉えるのであれば、これまでみてきたような音声情報を視覚情報へと還元するような彼の態度は、『カンバセーション』の観客にも同様に見出されるものなのであろうか。ミシェル・シオンは以下のように述べる。

実際、映画の観客は（そしてまず、その製作にかかわる各自は）、サウンド・トラックだけを聴き取るのではない。観客は、自分の知覚、記憶、脳が映像や場面に応じて即座に分析し、この分析を通して様々な方向、空間（フレーム内、フレーム外、それにオフの空間も含まれる）、注意の向けられる領野へと分配、配分される重層的な音のメッセージを同時に聴き取るのだ⁽¹⁰⁾。

つまり、映画を見る観客は聴覚情報だけを受容することはできず、観客は音声と同時に提示される映像に加え、これまでの慣習や経験を元に聴覚情報を処理するのである。ハリーの態度は一見すると、シオンの述べる、映画観客の一般的な習性であるかのうに思われる。しかし、ハリーは視覚情報を音声情報へと還元することはない。盗聴という行為において、音声情報に絶対的な価値が置かれていることは、ハリーやスタンの会話から明らかである。以上のことを確認したうえで、ふたたび『カンバセーション』の分析へと戻る。

次にハリーが仕事場でメレディスと一夜を共にするシーンを取り上げよう。このシーンで、ハリーはメレディスに、自身行った盗聴が原因となり殺人が起こるのではないかという不安を吐露しながら、盗聴した音声を再生する。このシーンでの盗聴した音声の提示のされ方はこれまでと大きく異なっている。これ以前のシーンでは、テープの音声はハリーによって再生されようと、あるいはハリーによる主観的な再生、つまり登場人物の内面的な音であろうと、その音声は提示される際には、盗聴した当時の様子が映像として提示されていた。しかしこのシーンでは、音声は提示される際に物語世界内の現在の様子が映し出される。そしてその映像は、テープの再生機をクローズ・アップで映し出すショットや、ベッドに横たわるハリーとテープリールを同時に捉えるショットなど、このシーンで流れる音声は物語世界内の音、つまりテープの再生音であることを強調するように構成されている。

さらにこのシーンにおいて、『カンバセーション』の観客はテープの音声に別の意味を付与することになる。なぜなら、チョウンが指摘するように、ここでテープの音声は登場人物に対する注釈と捉えることができるからである⁽¹¹⁾。例えば、ハリーがメレディスに促されベッドに横たわるショットで、テープの音声は以下の部分が再生される。

アン「本当にそう思うの。あの人も昔は誰かの赤ん坊で、父や母に愛されていた。それが今じゃ死人みたいにベンチに。[Really I do. I think he was once somebody's baby boy, and he had a mother and a father who loved him. And now there he is, half-dead on a park bench]」

また、ベッドに横たわるハリーをメレディスが見つめるショット／切り返しショットでは、以下の部分が再生される。

アン「全部済んだら素敵ね。愛しているわ。[To be finished with all this. I love you]」
マーク「ここで一緒に居すぎると危ない。[We're spending too much time together here]」
アン「いいえ。もう少しだけ一緒に。[No. let's stay just a little longer]」

このように、このシーンにおいては、テープの音声があたかもハリーとメレディスに対する注釈のように機能しているのである。そして、ここで明らかになるのは、『カンバセーション』の観客が、テープの再生音を映像によって意味づけているということである。音声だけを聞きその意味を措定し、それを映像へと還元するハリーに対し、『カンバセーション』の観客は、視覚情報から音声の意味を措定する。つまり、シオンが述べるように、このシーンにおいて観客は音声情報に加え、視覚情報からも相補的に音声に意味を付与しているのである。このように、物語世界内の同一の音声に対する、『カンバセーション』の観客と、ハリーの観客としての態度の違いが浮かびあがる。

その後眠りについたハリーは、夢の中でアンに重役の殺人計画について伝えるのであるが、ハリーが音声情報だけから意味を得ていることを裏付けるかのように、実際には起きていない殺人の様子をハリーの主観に則した形で示す映像が提示される。

次に、ハリーがカップルの密会の現場であるホテルへと向かい、カップルが滞在する隣室の様子を盗聴するシーンを取り上げよう。当然ながら、ここでハリーは隣室の様子を音声によってしか知ることができない。そしてそれは同時に、殺されようとしているカップルという物語を構成しているハリーが、その音声情報を還元する視覚情報を持ちえないことを意味する。画面の消えたテレビの前に座りこむハリーの姿を映し出すショットや、それに続く、壁に描かれた絵を映し出すショットが、そのことを強調している。しばらくして、隣室に忍び込んだハリーは殺害の痕跡を見つけ出すのであるが、こうしたハリーの行為は、音声情報を過信しそこから構成した物語の正当性を確認すべく、新たな視覚情報を求めたゆえの行為と言える。

最後に、ハリーがホテルを出て重役の元へ向かうシーンを見てみよう。ハリーが記者に應對するカップルと秘書の姿を目にした時、ふたたびテープの音声が流れる。このシーンでは、盗聴した当時の様子がクロス・カッティングを用いて提示されるのであるが、ここでの音声は、これまで繰り返し流されていたものとは異なっている。その違いとは、「チャンスがあれば俺たちを殺そうとしている [He'd kill us if he got the chance]」の部分のアクセントが、kill ではなく us に置かれている点である。つまり、マークとアンの会話が意味することは、「重役に殺されるかもしれない」ではなく、「重役ではなく自分達が逆に殺されてしまう」であったことがここで観客に明らかにされるのである。しかし、テープを回収されたハリーはその音声を改めて聞くことができないため、この音声の変化は観客しか知りえず、彼は結局のところ自らの判断が誤っていた原因を知ることはない。

さて、以上のように、聴覚情報に過度に依拠し意味を措定するハリーに対し、メレディスとの一夜のシーンを取り上げた際に言及したように、観客は視覚情報から音声に多様な意味を付与する。『カンバセーション』は、ハリーが意味を捉え損なうことからわかるように、音声を偏重するような観客のあり方に否定的な態度をみせる。しかしその一方で、観客に対して、重要な情報を音声情報によって提示する。本作品の

このような曖昧な態度は、一体何を意味するのであろうか。ここで、本作品が製作された時代背景について目を向けよう。

ウィリアム・ウィットニントンは、1970年代が映画の音声をめぐる環境が大きく変化した時代であることを指摘している⁽¹²⁾。1940年代後半から始まるスタジオ・システムの崩壊は、メジャー会社の経営の細分化を招き、小規模の制作会社を多く生み出し、それぞれの専門分野が先鋭化されていくことに繋がった。その結果、音声技術も先鋭化され、ナグラ4やドルビー・システムといったテクノロジーが生み出され、映画における音声がひとつの集客要素となったのである。さらに、映画における音声テクノロジーの発達が発達音楽産業にも影響を与えたことで、音声そのものがますます価値を生み出し、映画館の音響設備に寄せられる期待も相乗的に高まった。

また同時期に、ヨーロッパのアート・フィルムが影響し、これまでのハリウッドの慣習的な映画文法から逸脱するような作品が多く製作されていたことも言い添えておかなければならないであろう。そうした映画群は、アメリカン・ニューシネマ (New Hollywood) と呼ばれ、そのなかには従来とは違ったかたちで音声をを用いる作品も存在していた。つまり、既存のポップスが映画音楽として感覚的に利用されたり、語りの機能が優先されないような音声設計がなされたりしていたのである⁽¹³⁾。このような変化は、映画の音声に対する観客の意識を変容させ、鑑賞様式にも変化をもたらした。以上のように、音声をめぐるテクノロジー、そしてそうした背景のもと製作された作品群によって、それまでとは異なるしかたで、映画の音声に観客の注目が集まることとなったのである。

これまで示してきたような、観客としてのハリーのあり方、つまり音声情報を過信するハリーのあり方こそ、こうした新たな観客像に重なるものではないだろうか。しかし、物語が進行し、彼が正しい意味を捉え損ねていたことが示され、そうした観客のあり方は失敗に終わる。つまり、『カンバセーション』は映画における音声テクノロジーの発達によって生み出された、映画の音声を偏重するような観客のあり方を否定しているのである。

おわりに

これまで、『カンバセーション』のメタ映画的な側面に着目し、映画観客としてのハリーについて検討してきた。そこで見出されるのは、音声情報を過度に重視するような観客のあり方であった。『カンバセーション』は音声のデザインを先鋭化させる一方で、音声を偏重するような映画観客のモデルを批判的に示していた。そして同時に、音声と共に提示される映像が、音声に多様な意味を付与してしまうことを示しながらも、重要な情報を音声によって提示することで、映画における音声の重要性を主張してもいた。こうした、音声に対して両義的とも言えるような態度こそ、1970年代の、映画の音声をめぐる環境の変化における多様な力学の産物なのである。

本稿では、『カンバセーション』における音声と映像の関連に着目した結果、映像の細部まで十分に検討することができなかった。特に、多くの論者が指摘する、ラスト・ショットの監視カメラの動きを思わせるカメラ・ワークについて、あるいはハリーの夢のシークエンス以降で、作品のスタイルが大きく変化することについて詳細な分析を加える必要があるように思われる⁽¹⁴⁾。そうした点については、稿を改めて論じたい。

註

(1) これ以降、本稿では『カンバセーション』と表記する。また、映画一般を指す場合には単に「映画」と表記する。

(2) ムービー・ブラッツとは、1970年代に名声を博した若い監督たちの一群を指す用語である。そのなかには、コッポラをはじめとして、大学で映画史や映画製作を体系的に学んだ者もいた。

(3) 例えば前者にあたるものとして、Dennis Turner, “The Subject of “The Conversation””, *Cinema Journal*, Vol. 24, No. 4, Summer, 1985, pp. 4-22.; Maria Pramaggiore and Tom Wallis, *Film: a critical introduction*, London: Laurence King Publishing, 2005, pp. 45-52. などが、後者にあたるものとして David Denby, “Stolen Privacy: Coppola’s The Conversation”, *Sight & Sound*, Vol. 43, No. 3, Summer, 1974, pp. 131-133.; Robert Philip Kolker, *A Cinema of loneliness*, New York: Oxford University Press, 1980, pp. 194-205. などがあげられる。

(4) Jeffrey Chown, *Hollywood Auteur: Francis Coppola*, New York: Praeger Publishers, 1988, p. 95.

(5) コッポラは『カンバセーション』での関心が、ハリーら登場人物の内面よりも、むしろ盗

聴といった技術そのものやそれを利用する人物にあるとしている。ブライアン・デ・パルマによる以下のインタビューを参照のこと。Brian De Palma, “The Making of The Conversation: An Interview with Francis Ford Coppola”, *Filmmakers Newsletter*, Vol. 7, No. 7, 1974, pp. 30-34. また、『カンバセーション』の編集を担当したウォルター・マーチも『カンバセーション』における音声の重要性について言及している。これについては以下を参照のこと。マイケル・オンダーチェ『映画もまた編集である——ウォルター・マーチとの対話』吉田俊太郎訳、みすず書房、2011年、172-175頁。

(6) ハリーと、同僚のスタンが、盗聴装置を搭載した車の中から、自身の姿を見られることなく外にいる女性を見るシーンで、ハリーの「窃視症」的な視線が強調されている。「窃視症」的な視線については、以下を参照のこと。ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」齊藤綾子訳、岩本憲児、武田潔、齊藤綾子編『「新」映画理論集成——①歴史／人種／ジェンダー』、フィルムアート社、1998年、126-139頁。

(7) 映画なるものが直接描かれることのない『カンバセーション』を「メタ映画」とすることに対して、一定程度の異議が予想される。しかし、本稿が「メタ映画」という語を用いる意図は、『カンバセーション』には映画制度に対して自己言及的な要素が多分に含まれていることを示すことにある。前述したように、『カンバセーション』にはメediumの特性や映画を見る観客など、映画制度における複数のレベルに対する自己言及的な要素を見出すことができるのである。

(8) 『カンバセーション』が、メediumに対して自己言及的であることを示唆するものとして、以下を参照のこと。Pramaggiore and Wallis, op.cit.

(9) この目的は、例えばハリーの以下の発言に端的にあらわれている。「必要なものは正確で鮮明な録音だけだ [All I want is a nice, fat recording]」。

(10) ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克、J・ピノン訳、勁草書房、1993年、110頁。

(11) Chown, *ibid.*, p. 96.

(12) William Whittington, *Sound Design & Science Fiction*, Austin: University of Texas Press, 2007, pp. 17-37.

(13) 後者については、以下を参照のこと。Rick Altman, “24-Track Narrative ? Robert Altman’s Nashville”, *Cinémas*, 1, no. 31, 1991, pp. 102-125.

(14) ラスト・ショットについて言及している代表的なものとして、例えば以下を参照のこと。Thomas Y. Levin, “Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of “Real Time””, *CTRL [SPACE] : Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, eds., Thomas Y. Levin, Ursula Frohne and Peter Weibel Karlsruhe: ZKM, 2002, pp. 578-593.

レイモン・ベルールの映画理論の展開について ——「映画作品のテキスト分析」から「諸イメージの間」へ——

西田 純

はじめに

フランスの映画理論家レイモン・ベルール (Raymond Bellour, 1939-) は 1960 年代末から 1970 年代にかけて行ったヒッチコックを中心としたアメリカの古典的映画への精緻な分析によっていわゆる「映画作品のテキスト分析 l'analyse textuelle du film」⁽¹⁾ の代表的論者としての地位を確立するが、1980 年代以降はそうした分析を離れ、写真、映画、ビデオアート、インスタレーションなどの映像 (image) の様々な実験的な試みに注目し、「諸イメージの間 l'entre-images」という問題意識のもと、現在に至るまで三つの著作を発表している (1990、1999、2012 ⁽²⁾)。本稿は、ベルールの「テキスト分析」から『諸イメージの間』第一巻に至る映画理論の展開に焦点を絞り、その展開の論理を明らかにすることを目的としている ⁽³⁾。

1 「諸イメージの間」と「映画作品のテキスト分析」

まず、「諸イメージの間」をめぐる基本的な問題系について整理する。ベルールは 1981 年から 1989 年の間に書かれた自身の論考を集成した『諸イメージの間——写真、映画、ビデオ』(1990) の序文に当たる文章において初めて「諸イメージの間 l'entre-images」という考え方を示す。同書では「運動」が表象された写真作品や、作品中で「映像の停止 l'arrêt sur image」⁽⁴⁾ が起こる映画作品、あるいはビデオによって「写真的類同性」が変質させられているビデオアート作品などが取り上げられており、ベルールはそうした映像に見られる「可動性と不動性」あるいは「写真的類同

性とそれを変質させるもの」との間の「横断 passage」が行なわれる場のことを「諸イメージの間」と呼ぶ (EL p. 14)。もっとも、ベルールはそうした「諸イメージの間」について、その「歴史」や「理論」を構築することを目的としているわけではない。

むしろ問題は、私にとっては、ビデオとビデオが導いたすべてのことによってイメージの別の時間 [un autre temps de l'image] に入ったということが明白である時から出発して、すこしずつ自身を作り上げているような、[諸イメージの間の] 体験を定式化しようと努めることである。(EL p. 15。強調と [] 内は引用者による)

「諸イメージの間」とは「概念」ではなく、あくまでもその「体験」を論点とするための一種の問題提起である。同書ではこうした「諸イメージの間」の体験から出発して映画とビデオアート、あるいは映画と写真の諸関係が考察されている。

では、こうした「諸イメージの間」はベルールが 1970 年代まで取り組んでいた「映画作品のテキスト分析」とどのような関係にあるのか。注目したいのは先の引用において強調した、「諸イメージの間」の体験の出発点にあるとされる「(イメージの) 別の時間 autre temps」である。この「別の時間」という言葉は特にベルールによって強調されているものではないものの、注意深く読むとそれが『諸イメージの間』第一巻において繰り返し現れており⁽⁵⁾、更に「テキスト分析」とも関係付けられていることがわかる。

ひとまず「別の時間」について整理しておこう。ベルールは次のように説明している。

トーキー映画においては(中略)時間は、何よりもまず、(多かれ少なかれ)直線的な運動として展開する。映像の停止は(潜在的には)「古典的」映画にはなじみのないものである。(中略)それ[停止した映像 l'image arrêtée]は、別の時間、すなわち、現代映画(中略)がおそらくその最も内に秘められた秘密の探求において飲み込まれたであろう時間の裂け目への執拗な探求において支えとなってきたし、いまだに支えとなっている。(EL pp. 112-113。強調と [] 内は引用者による)

「別の時間」とは古典的なトーキー映画の「直線的な運動として展開する」時間とは異なる時間であり、それは映画作品内における「映像の停止 l'arrêt sur image」、すなわち、可動性と不動性との間の「横断」によって現れる、現代映画に特有の「時間の裂け目」である。ベルールによるとこうした「諸イメージの間」における「別の時間」は、同じく映画作品に対して分析者が「映像の停止」を行う「映画作品のテキスト分析」によって見出される時間でもあるという。曰く、「映像の停止と結びついた仕事は、別の時間の諸条件を見事に作り出した」(EL p. 71、強調引用者)。

「諸イメージの間」と「テキスト分析」を「映像の停止」によって結びつけるこうした「別の時間」との関連で注目したいのが、ベルールがしばしば引用する「別のフィルム autre film」という概念である。ベルールは自身のテキスト分析に関する論考を集成した著作『映画作品の分析』(1979)の序文に当たる文章で、映画作品に対して「映像の停止」を行うテキスト分析によって見出されるものを「別のフィルム」であるとしている。こうした「別のフィルム」は「映像の停止」によって現れるものであるという点でこれまで見てきた「別の時間」と共通している。この概念は、ベルールと同じく 1970 年代にフランスでテキスト分析の理論家として活動したのち、ビデオアーティストへと転身したティエリー・キュンツェル (Thierry Kuntzel, 1948-2007) の映画理論において提起されたものである。ベルールは『映画作品の分析』をクリスチャン・メッツと並んでキュンツェルに捧げており、また『諸イメージの間』第一巻では、ベルール自身が認めるように (EL p.15)、キュンツェルのビデオアート作品がゴダールの映画／ビデオ作品と並んで頻繁に参照されていることから、ベルールの映画理論の展開へのキュンツェルの影響は無視できない。そこで次節ではそのキュンツェルの映画理論について見ていきたい。

2 ティエリー・キュンツェルの映画理論

キュンツェルがその映画理論において注目するのは「フィルム film」という語の持つ二つの意味である。フランス語の「フィルム」には「映画諸装置において用いられる上映プリントの帯」という意味と「映画館において投影された作品」という二つの

意味がある。先取りして言うと、観客によって享受されている後者のフィルムに対して、この前者のフィルムが「別のフィルム *autre film*」なのであるが、キュンツェル自身が言うように、この「別のフィルム」は「単にその物質的な形態においてのみ考えられるべきではない」⁽⁷⁾。キュンツェルは1973年の論文において「上映プリントとしてのフィルム *film-pellicule*」を映画の「フォトグラムのテキスト」として捉え、それと「投影されたものとしてのフィルム *film-projection*」（「動くフィルム」）との関係を、ペーテル・フォルデスの前衛アニメーション作品『小鳥の食欲 *Appétit d'oiseau*』（1972）のテキスト分析を通して問題にする⁽⁸⁾。

キュンツェルの論文の狙いは、アニメーション作品を分析の対象として選ぶことで、「写真的性質」を前提としたロラン・バルトの「第三の意味」⁽⁹⁾（およびそれを発展させたシルヴィ・ピエールの論考⁽¹⁰⁾）におけるフォトグラムの理論を更新することにある。周知のように、バルトはエイゼンシュテイン作品を（動く映像からではなく）フォトグラムから分析することでそこに情報伝達のレヴェルにも象徴的なレヴェルにもない意味、「余分」な意味、「〈意味されるもの〉のない〈意味するもの〉」を見出し、その「第三の意味」を、象徴的なレヴェルにある「明白な意味」と対比させる形で「鈍い意味」と呼んだ。こうしたバルトの主張に対しキュンツェルは、「絵 *dessin* について記述すること」は「コード化された意味作用のためにすでに加工された（中略）構造を記述すること」であるとするバルト自身の言葉⁽¹¹⁾を引き、写真的な映画においては存在するフォトグラムの「読解不可能性」は、アニメーション（すなわち *le dessin animé*）のフォトグラムにおいては存在せず、仮に存在したとしてもそれは「明白な意味に属している」と主張する⁽¹²⁾。アニメーターたちは「投影されたものとしてのフィルム」にしたがって「上映プリントとしてのフィルム」を構想するのであって、映画作品を止めて分析する分析者は、「第三の意味」のように映画の「意味 *sens*」を「転倒 *subvertir*」させるのではなく、アニメーターの構想の「方向 *sens*」を「反転 *subvertir*」させるだけである。

キュンツェルはこのように自身の試みをバルトに対置させたのち『小鳥の食欲』に対して実際にテキスト分析を行っていく。非常に早いスピードで次々とイメージが変化していく『小鳥の食欲』の映像を「停止」し、その変化をフォトグラムのテキスト

にすることによってキュンツェルは、「意識的に『見られていない』諸要素が、無意識的に効果を発揮している」ことを見出す。キュンツェルの見るところ、『小鳥の食欲』は「上映プリントとしてのフィルム」と「投影されたものとしてのフィルム」に「分裂」している⁽¹³⁾。キュンツェルはこれら二つのフィルムの関係を問うに当たって、この1973年の論文のタイトルとしても用いられている「デフィルマン *défilement*」を問題とする。「デフィルマン」とはフランス語の映画の専門用語で「映写機の通路において上映プリントが進行し、滑走すること」を指すが、一方、軍事用語として「敵の視界から行動を隠すための地面の起伏や人工的な構築物の使用」をも表す。キュンツェルはこの意味の二重性に注目して、「上映プリントとしてのフィルム」がデフィルマンによって「投影されたものとしてのフィルム」になる過程で、前者のフィルムを形づくるフォトグラムが観客の視線から「隠される *se défiler*」ということを取り上げ、このデフィルマンによるフォトグラムの遮蔽を、フロイト的な意味で、「投影されたものとしてのフィルム」による「上映プリントとしてのフィルム」の「抑圧」であるとする⁽¹⁴⁾。

キュンツェルはこうした二つのフィルムの関係から「上映プリントとしてのフィルム」と「無意識」との間に構造的な近さを見る。曰く、「上映プリントとしてのフィルム」には、「知覚—意識系」によって捉えられる「投影されたものとしてのフィルム」とは異なる「別の空間、別の時間、別の論理」がある⁽¹⁵⁾。そこでこうした「上映プリントとしてのフィルム」をキュンツェルは「別のフィルム *autre film*」と呼ぶ。

別のフィルム（中略）それは時間の拘束から解放されたフィルムであり、そこではすべての要素が同時に現前している。（中略）それぞれの要素は、デフィルマンの秩序の中では「決して」見られず聞かれなかった布置において、休むことなく反響し合い、交わり合い、重なり合っている⁽¹⁶⁾。

キュンツェルにとって映画作品のデフィルマンの運動を止める「テキスト分析」はこうした「デフィルマンの秩序」、「時間の拘束」から解放された「別のフィルム」を見出すための特権的な方法である。ベルールが「テキスト分析」の体験をこの「別のフィ

「別」の時間」と言うとき、そこにはおそらくこうしたキュンツェルの映画理論のニュアンスが含まれていることに留意したい⁽¹⁷⁾。

以上を踏まえた上でこうしたキュンツェルの議論がベルールの「映画作品のテキスト分析」から「諸イメージの間」への展開を考えるに当たって決定的なのは、キュンツェルによる以上の『小鳥の食欲』に対する分析が、クリスチャン・メッツが『言語活動と映画』(1971)において記号学の観点から厳密に規定したテキスト分析——そしてベルールがその模範的な例として取り組んできたテキスト分析——を、テキスト分析の実践それ自体によってその内部から覆してしまっている点である。キュンツェルが目にするのは、メッツが「記号学者の読解」を「観客の「ナイーヴな」読解を前にした分析的な読解、メタ読解」と規定しており⁽¹⁸⁾、そこに「同じフィルム」に関わる「二つの読解」が想定されている点である。キュンツェルが明らかにしたのは、この観客の「ナイーヴな」読解と記号学者の「分析的な」読解の分裂は、フィルムのもつ二つの側面の分裂に由来するものであるということである。アニメーションである『小鳥の食欲』の「上映プリントとしてのフィルム」には「デフィルマンの後からの諸効果はすでに折り込まれている」⁽¹⁹⁾が、観客は『小鳥の食欲』を構成するそうした「システム」にはアクセスできず、二つのフィルムの「分裂」は「拡張されたテキスト分析の最終段階においてのみ」明らかとなるものである⁽²⁰⁾。したがって、メッツはテキスト分析の目的を「フィルムがどのように理解されているかを理解すること」⁽²¹⁾としたが、アニメーションである『小鳥の食欲』を対象としたとき、「投影されたものとしてのフィルム」を享受する「観客」の「理解」は、「上映プリントとしてのフィルム」を扱う「分析者」の「理解」によっては捉えられない。キュンツェルはこのように分析行為自体を論じることでテキスト分析の目的を次のように再規定する。

映画分析において問題となるであろうフィルム的なものは、運動性の側でも静止性の側でもなく、その両者の間にあり、上映プリントとしてのフィルムによって投影されたものとしてのフィルムを生み出すことにおいてあり、投影されたものとしてのフィルムによってその上映プリントとしてのフィルムを否定することに

おいてあるであろう⁽²²⁾

キュンツェルのこうした結論によって、テキスト分析は、単なる記号学の実践を超えて、「運動」と「静止」の「間 *entre*」の領域へ、すなわち「可動性」と「不動性」との間の「横断」の場、「諸イメージの間」へと開かれている。

こうしたキュンツェルの議論を踏まえて再びベルールの議論に戻ろう。ベルールはすでに『映画作品の分析』(1979)においてこの一節を引いてテキスト分析を行う分析者の位置をこの「間」に定めており⁽²³⁾、次いで『諸イメージの間』第一巻においても同様に引用することでテキスト分析を「別のフィルム」と結びつけている(EL, p. 27)。また、『諸イメージの間』第一巻の序文の冒頭では、編集台の上でヒッチコック作品を「分析」する場面が描写されているが、そこではキュンツェルが明らかにしたようなテキスト分析の「体験」の持つ「第二の側面」の存在が指摘されている。テキスト分析には、一方に、一般的に知られるような、映画作品を「停止」して「知」や「研究」や「観念」を引き出す側面があり、もう一方に、その「隠れた側面」として、映画作品の映像を「停止」することでドラマの流れから引き離された「歪んだイメージ」が作り出されるという側面がある(EL, pp. 11-12)。ベルールはキュンツェルの映画理論をこうしたテキスト分析の「隠れた側面」を明らかにしたものとして評価しており(EL, p. 71)⁽²⁴⁾、またゴダールの『勝手に逃げる／人生』における「運動の停止と解体」(可動性と不動性との間の「横断」)による「新しいイメージの創造」をそうしたテキスト分析の体験の「第二の側面」と同じ種類のものであるとしている(EL, p. 13)。キュンツェルがその映画理論において明らかにしたのはテキスト分析のもつ記号学的実践とは異なる側面、運動と静止の「間」の領域を見出す体験であったが、ベルールはそうしたテキスト分析の持つ「隠れた側面」に自覚的であり、またそうした体験の延長線上に「諸イメージの間」の体験を位置付けていることがわかる。

小結

以上の考察から、ベルールの「映画作品のテキスト分析」から「諸イメージの間」

に至る映画理論の展開の論理は、キュンツェルの映画理論を介在させることで理論的に説明されることがわかる。映画作品（フィルム）に対して「映像の停止」を行う「テキスト分析」は単なる記号学的実践であるだけではなく、観客によって享受されている「投影されたものとしてのフィルム」によって「抑圧」されている「上映プリントとしてのフィルム」を見出す「体験」なのであり、その体験において分析者は「運動」と「静止」の「間」の領域へと導かれる。そのように考えると、ベルールが「諸イメージの間」の体験の出発点においた「別の時間」は、そのようなテキスト分析の体験の持つ「隠れた側面」において見出される「別のフィルム」と理論的に接続していることがわかる。

註

(1) Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du Film*, 3e édition, Nathan, 1999 (『映画理論講義』武田潔訳、勁草書房、2000)。第四章の「映画作品のテキスト分析」の節を参照。

(2) それぞれ *L'Entre-Images : Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, 1990; *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, P.O.L., 1999.; *La Querelle des dispositifs : Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., 2012. なお、第一巻については2002年に再版されたものを使用しており、引用の際にはEIという略号を用いる。なお、本論におけるベルールの記述の訳はすべて引用者による。

(3) いくつかの先行研究においてベルールによるこれら二つの試みの関係について触れられているものの、テキスト分析の限界だけが強調され、その展開の「論理」については探求されていない。Dana Polan, “L’entre-images: photo, cinéma, vidéo by Raymond Bellour,” *Discours*, 16. 2, Winter 1993-94.; Constance Penley, “Preface,” *The Analysis of Film* (by Raymond Bellour), Indiana University Press, 2000.; Michael Goddard, “Raymond Bellour,” *Film, Theory and Philosophy: The key thinkers*, Acumen, 2009. 参照。

(4) この「l’arrêt sur image」という言葉はフランス語の映画の専門用語として、主にポストプロダクションにおいて編集台の上で映像を停止することを指すと同時に、映画の技法としてのいわゆる「フリーズフレーム」をも意味する。ベルールがテキスト分析について「映像の停止」と言うときは前者を意味し、「諸イメージの間」について言うときは後者を意味している。ベルールにとってこの「映像の停止」は「分析」を「批評」から区別するものである。Raymond Bellour, *L’Analyse du film*, Calmann-Lévy, 1995, p. 10. 参照。

(5) EI, p. 15, 17, 28, 62, 71, 76, 77, 113, 119.

- (6) Bellour, *L'Analyse du film*, p. 27.
- (7) Thierry Kuntzel, "A Note Upon the Filmic Apparatus," *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 1, 3, August 1976, p. 271. この論考の仏語の原文は *Thierry Kuntzel, Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux*, 1993 に収録されているが手に入らなかったため、初出である前者の英訳とベルールによる仏語原文からの引用 (EI, pp. 27-28) を参照して読解、翻訳している。なお、本稿におけるキュンツェルの記述の訳は引用者による。
- (8) Thierry Kuntzel, « le défilement », dans Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : Théorie, Lectures*, Klincksieck, 1973.
- (9) Roland Barthes, « Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », *Cahiers du Cinéma*, 222, juillet 1970 (「第三の意味 エイゼンシュテインの映画からとった何枚かのフォトグラムについての研究ノート」『ロラン・バルト映画論集』諸田和治編訳、ちくま学芸文庫、1998)。
- (10) Sylvie Pierre, « Élément pour une théorie du photogramme », *Cahiers du Cinéma*, 226-227, janvier-février 1971.
- (11) Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications*, 1, 1961, p. 129 (「写真のメッセージ」『第三の意味 映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1984、254 頁)。
- (12) Kuntzel, « le défilement », pp. 97-99.
- (13) Ibid., p. 107.
- (14) Ibid., pp. 106-109.
- (15) Kuntzel, "A Note Upon the Filmic Apparatus," p. 271. 強調は引用者による。
- (16) Ibid., 仏語原文はベルールによって引用された EI, p. 28 および *L'Analyse du film*, p. 27 参照。
- (17) とはいえ「別のフィルム」と「別の時間」には異なる点もある。「別のフィルム」とは編集台の上でデフィルマンの運動を停止することで見出されるものである一方、ベルールは「映像を停止」を「イメージ群の自動的なデフィルマンを基盤とした運動を断ち切ることなく、目に見える運動を中断する」(EI, p. 111) のものであるとして、映画の「運動」について「デフィルマンの運動」と「目に見える運動」を意識的に区別することで、デフィルマンの運動が停止せずとも映画作品内で「目に見える運動」が停止した場合、そこに「別のフィルム」においてある「別の時間」が現れると考えている。
- (18) Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, 1971, p. 56. なお同書の記述の訳は引用者による。
- (19) Kuntzel, « le défilement », p. 110. 強調は原文による。
- (20) Ibid., p. 108.

- (21) Metz, *Langage et cinéma*, p. 56.
- (22) Kuntzel, « le défilement », p. 110. 強調は原文による。
- (23) Bellour, *L'Analyse du film*, p. 27.
- (24) Raymond Bellour et Guy Rosolato, « Dialogue : se (ce) souvenir d'un film », *Hors Cadre*, Printemps 1983, p. 156. も参照。

会場と発表者一覧

〈会場 1〉 映画（文系講義棟 102 教室）司会 木村建哉（成城大学）

1. 関 スラ モガに対するまなざし、
日本の『痴人の愛』から朝鮮の『迷夢』まで（大阪大学）
2. 大崎智史 『カンバセーション…盗聴…』におけるメタ映画の側面
（神戸大学）
3. 永江敬祐 ロベール・ブレッソンの映画作品における「モデル」の機能
（京都大学）
4. 西田 純 レイモン・ベルールの映画理論の展開について（東京大学）

〈会場 2〉 藝術の境界（同・101 教室）司会 後小路雅弘（九州大学）

1. 矢島真澄美 来日英国人ハーバート・ジョージ・ポンティングの写真に
見る日本の工芸職人（東北大学）
2. 稲垣里芳 20 世紀初めの欧州における「黒人芸術 art nègre」の
発見と評価（慶應義塾大学）
3. 岩垂なつき ジェフ・クーンズ作品における「大衆的モチーフ」の
役割とその変化について（東京藝術大学）
4. 伊藤良平 ジョージ・ブレクトのイヴェント・スコアにおける
解釈の揺らぎ（京都大学）

〈会場 3〉 建築・空間のデザイン（同・103 教室）司会 前田茂（京都精華大学）

1. 平澤宙之 ヤコブ・ザントナーのミュンヘン・モデルの考察
（前橋工科大学）
2. Scorus Loredana 日本庭園における時間について（京都大学）
3. 佐藤紗良 19 世紀のアルハンブラ宮殿（大阪大学）
4. 居村 匠 ゴードン・マッタ＝クラーク研究（神戸大学）

〈会場4〉美学（同・201 教室）司会 上石 学（聖心女子大学）

1. 加藤喜市 「余暇を過ごす愉しみ」をめぐって（東京大学）
2. 満井頌城 『判断力批判』の「趣味のアンチノミー」における
他者論的モーメントとその効用（九州大学）
3. 渡邊雄介 モダニズム絵画における形象の問題（早稲田大学）
4. 原 塁 ジル・ドゥルーズにおける絵画と音楽に関する比較考察
（京都大学）

〈会場5〉藝術と宗教（同・202 教室）司会 荻野哉（大分県立芸術文化短期大学）

1. 瀬良万葉 ローベルト・シューマンの宗教性（京都大学）
2. 村井幸輝郎 シャルル＝ヴァランタン・アルカンの《エスキス》再考
（京都大学）
3. 坂本真惟 《シエナの聖カタリナの神秘の結婚》の図像に関する一考察
（北海道大学）
4. 尹 志慧 フランシス・ベーコンにおけるトリプティクの成立について
（同志社大学）

〈会場6〉西洋美術史1（同・203 教室）司会 青野純子（九州大学）

1. 藤井 泉 ファイト・シュトース《聖ゼーバルト教会磔刑像》
（関西学院大学）
2. 香月比呂 ピーテル・ブリューゲル（父）作《死の勝利》に関する一考察
（九州大学）
3. 湯山彩子 サーンレダムの《聖バーフォ教会》をめぐり一考察（東北大学）
4. 三井麻央 19世紀後半のドイツにおける、アルブレヒト・
デューラーをめぐり芸術論（岡山大学）

〈会場7〉西洋美術史2（同・204教室）司会 永井隆則（京都工芸繊維大学）

1. 河西宏紀 ミケランジェロ作《バックス》についての一考察（東北大学）
2. 坂井剛史 C. グリーンバーグの絵画的彫刻（東京大学）
3. 福間加代子 表現技法における絵画と写真の交差（京都大学）
4. 鶴田悦子 Henry van de Velde の世紀末（大阪大学）

第 65 回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集

発行 第 65 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2015 年 3 月 31 日