

第 67 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2016. 10. 8-9
於同志社大学

はじめに

第 67 回美学会全国大会が、2016 年 10 月 8 日（土）・9 日（日）に、同志社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、発表者の任意による投稿のなかから、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。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 永井隆則

目次

G・F・ワッツの〈顔の表情を隠す〉表現	岡田実沙子	5
アルフォンス・ムハ「スラヴ叙事詩」における写真の役割	中村有里	15
クールベの画業における地方展覧会の位置付け ——サント市絵画版画彫刻展（1863）に関する一考察——	高野詩織	23
フランチェスコ・アルカンジェリ『ジョルジョ・モランディ』についての一考察 ——モランディの「検閲」による削除箇所の検討から	遠藤太良	33
バルテュス作品における少女イメージ ——絵画作品とポラロイド写真から——	齋木優城	43
ベトナム人画家ナムソンの美術論 ——『中国画』への一考察——	二村淳子	55
小津安二郎映画をめぐる西洋からの批評における問題点 ——「無人のショット」を中心に——	具 慧原	65

デイヴィッド・ボードウェルの映画理論

——80年代の著作における「規範」概念の検討

住本賢一 75

痕跡としての襞

——G・G・ド・クレランボールの写真と衣服論に関する研究——

安齋詩歩子 87

グスタフ・マーラーの交響曲における空間性

——現象学的空間についての考察——

曹 有敬 97

草間彌生の「言語芸術の世界」

——美術と文学におけるモチーフの比較——

Pawel Pachciarek (パヴェウ・パフチャレク) 109

《ブロック・ボイス》におけるヴィトリヌとその意味

——《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》を中心に——

水野 俊 119

スローターダイクとアヴァンギャルド

——ショックの馴致化について

大村一真 129

G・F・ワッツの〈顔の表情を隠す〉表現

岡田実沙子

1. 問題提起

19 世紀イギリス・ヴィクトリア朝の画家・彫刻家であるジョージ・フレデリック・ワッツ (George Frederic Watts, 1817-1904) は、87 年の生涯のなかで、絵画と彫刻で 800 点以上の作品を手掛けています。その中でも絵画作品については、背景や装飾物を最小限まで削り、画面を占めている人物の身体の構図や身振りに細心の注意が置かれている。

その一方で、ことに 1860 年代以降の絵画作品のなかで、画中の人物について、顔の表情が全く見られない、見えにくいポーズで描く、または顔だけを筆遣いによって暈す、〈顔の表情を隠す〉表現がしばしば見られる⁽¹⁾。単身像または画中の主要人物である場合にもこの表現が見られ、あきらかに意識的に人物の顔の表情を隠していると考えられる。

顔の表情を隠す表現については、先行研究、主に展覧会カタログの作品解説のなかで、ワッツの絵画作品に度々表れる特徴として言及されている。さらに、頭部をひねったり、顔を隠したりすることで、顔の表情よりも身体による感情表現に重きを置いている、という指摘もある⁽²⁾。また、当時の作品批評の中でもこの特徴が述べられている。イギリスの作家・批評家のギルバート・キース・チェスタートン (Gilbert Keith Chesterton, 1874-1936) は、評伝『G・F・ワッツ』のなかで、『懺悔するイヴ』(1868 年制作開始; 1868-1903 年) について、画中に描かれたイヴの「背中」は芸術的な効果を有していると主張する⁽³⁾。

しかしながら、これまで顔の表情を隠す表現の身体的特徴や効果については、作品ごとに言及されることはあるものの、画家の作品全体を通した、ひとつの表現として

追究されることはなかった。ところが、この特徴が見られる作品を整理してみると、画家が目的を持ってこの表現を成立させ、展開させていったことを明らかにすることができる。そこで本論文では、顔の表情を隠す表現の成立と展開を整理したうえで、表現に込められた画家の意図について再検討し、ワッツの絵画作品における顔の表情を隠す表現の位置づけを行う。

2. 顔の表情を隠す表現の成立

ワッツがはじめに顔の表情を隠す表現を試みた作品は、ワッツの初期の油彩画のひとつである《サタン》(1847-48年)と考えられる。ここではサタンの胸像がクローズアップされ、神の象徴である光を遮るように左の掌を掲げている。そしてサタンの顔は不自然なまでに後方へ反らされ、鑑賞者はその表情を伺うことができない。

本作の制作には、画家の初期からの身体表現に対する関心と、1840年代のフランス・イタリア研修での経験が大きく起因していると考えられる。ワッツは幼少期に彫刻家ウィリアム・ベーネス (William Behnes, 1795-1864) のアトリエに入門した。そこで彫刻デッサンのためにアトリエからエルギン・マーブルスの石膏像を提供され、彫刻の生命感に満ちた身体表現に関心を寄せていく。ここでの学習は晩年の作品まで表れ、エルギン・マーブルスはワッツの生涯に亘っての作品制作の靈感源となった。

その後も、肖像画で生計をたてつつ、ナショナル・ギャラリーなどで過去の巨匠たちの作品を学びながら、歴史画への関心を高めていった。そして、1843年に新しいウェストミンスター宮殿の壁画装飾のコンペに応募し、見事に上位3位の1人に選ばれると、そこで得た賞金でフランス、イタリアへ渡る。ここでも肖像画を積極的に制作する一方で、過去の巨匠たちのフレスコ画からその技術を学んだ。

以上のような、初期からの古代ギリシア彫刻への関心と、研修旅行での歴史画、とくにフレスコ画制作に対する意欲は、帰国後のワッツの作品に表れた。そのひとつが《サタン》であり、大画面のカンヴァスに雄渾な筆致で描かれた、簡潔で率直な画面は、イタリアでフレスコ画を学んだ成果であると考えられる。また、《サタン》に見られる、画中人物の著しくねじれたポーズは、ワッツが研修旅行中に影響を受けたミケラ

ンジェロによるシスティーナ礼拝堂の壁画から学んだと推察される⁽⁴⁾。

しかし、後方へ極端に顔を背け、顔の表情が見えない不自然な身振りは、既述のねじれを強調した身体のみ起因するものではないと考える。ここでの顔の表情を隠すという発想は、ウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) からイギリスのロマン主義の画家たちの作品を参照した結果であると推察する。

本作の制作が開始された 1847 年前後に開催された 3 年分の公的な展覧会カタログを参照し、当時の画壇における〈サタン〉というモチーフについて調査したところ、毎年 1500 点近くの作品が集まるなかで、サタンを主要なモチーフとした作品は 1 点あるかないか、つまり、当時の画壇では相当マイナーなモチーフであったことがわかった⁽⁵⁾。この調査結果から、このモチーフの選択には画家の確かな意図があると推測できる。

また、先行研究において、本作の着想源となった主題については、『失樂園』と「ヨブ記」が指摘されている。ジョン・マーティン (John Martin, 1789-1854) による『失樂園』挿絵のひとつである《万魔殿》(1824 年) では、右手で槍を持ちあげながら悪魔の軍勢を呼び起こすサタンの後ろ姿が描かれている。ワッツの《サタン》は、《万魔殿》の場面とは異なるものの、顔を見せず片腕を掲げる姿は、《サタン》を制作するうえでのきっかけとなったと推測する。さらに、《サタン》制作とほぼ同時期のデッサンである《軍勢を呼び起こすサタン》(1849 年頃-50 年) では、マーティンと同様の場面を描いているうえ、後ろ姿のサタンの身振りが近似していることから、《サタン》を制作するうえで、マーティンの『失樂園』の挿絵を参照したと推測できる。

また一方で、《サタン》がはじめて公に展示された展覧会のカタログに、『旧約聖書』の「ヨブ記」の始め詩の引用が付け加えていることにも注目したい⁽⁶⁾。さらに、ワッツの《サタン》と、1825 年にウィリアム・ブレイクが自費出版した『ヨブ記への挿絵』との共通点も指摘されている⁽⁷⁾。ブレイクの《ヨブにその不幸を告げる使者たち》(1826 年) には後ろ姿のサタンの姿が描かれており、加えて、その上部に記されている文章は、ワッツがカタログに引用した文章と一致することからも、《サタン》の着想源にはブレイクによる後ろ姿のサタンがあったと考えられる。

18 世紀末のイギリス画壇において、ロイヤル・アカデミーの提唱する均整と抑

制のとれた理想美の追求に反し、マーティンやヘンリー・フュースリ（Henry Fuseli, 1741-1825）らは古代ギリシアの建築や彫刻に美を求め、ブレイクなどはミケランジェロ作品からも靈感を得たことは広く知られている。つまり、ワッツは自身がイタリア研修で受けたミケランジェロの衝撃と、それまで自身の関心を締めていた古代ギリシア彫刻の身体表現を、自身の作品に落とし込むために、先例としてブレイクら、イギリスのロマン主義の作品を参照したと考える。そして、彼らの間で共有されていたと思われる、背を見せ顔の表情が見えないサタンの姿が、ワッツの《サタン》の顔を見せない身振りという発想のきっかけになったと推察する。

さらに、ワッツは顔の表情を隠すことで、《サタン》と、当時のワッツの画業の中心であった肖像画を区別しようとしたと考えられる。肖像画では人物の個性や感情を顔で直接的に表すが、ワッツの《サタン》については、その顔の表情が隠されている。ここでワッツは、神の光から顔を背けるという場面の設定は残しつつも、あえて顔の表情を隠し、クローズアップによって物語性を取り除くことで、鑑賞者に能動的な鑑賞を促そうと試みたのではないだろうか。

3. 顔の表情を隠す表現の展開

しかしワッツは《サタン》を、当時の芸術には合わないと考え、約30年間自身のアトリエに仕舞い込んでしまう。さらに、《サタン》と同様に、聖書主題であり、簡潔な画面に彫刻的な身体を描いた《善きサマリア人》（1850年）をロイヤル・アカデミーに提出したところ、会場内の質の悪い場所に展示されたことをきっかけに、ワッツは1857年までアカデミーに主要な作品を提出することはなかった。その一方でワッツはリトル・ホーランド・ハウスを活動拠点とし、主に知識階級の中から肖像画のパトロンを増やしていく。こうしてワッツは肖像画家としての地位を確立していくのだが、《サタン》制作後から1860年代前半までの間、ワッツの絵画作品について顔の表情を隠す表現を見ることはできない。しかし、1850年代末以降、唯美主義運動を中心とする画壇の新たな動向のなかで、古代ギリシア彫刻とミケランジェロに造形的理想を見出す画家たちが台頭していくと、ワッツの絵画作品に顔の表情を隠す表現が再び現

れる。

ワッツは1856年から1857年の小アジア旅行の際、ハルカリナッソスの発掘調査に同行したことで、古代ギリシア彫刻への関心が再び高まり、ことに1860年代後半から古代ギリシア彫刻をモデルとする彫刻と絵画を積極的に制作していく。そのひとつが水の妖精クリュティエを主題とする彫刻と油彩画であり、中でも絵画については顔の表情を隠す表現が認められる。油彩画の《クリュティエ》(1860年代後半)では、クリュティエの上半身がクローズアップされ、首より下は正面を向いているが、首は異常なほど反らされ、後方に佇むひまわりに顔が向けられている。このひまわりはクリュティエが想いを寄せる太陽神アポロンのアレゴリーであり、それを見つめるクリュティエの表情は観察できない。左下部の花びらのシルエットは、叶わぬ恋に衰弱し、やがて一輪の花へ変身してしまうクリュティエの運命を暗示している。また、彫刻の《クリュティエ》(1868年)については、油彩画と似たポーズの胸像であり、油彩画に見られる下部の花びらのシルエットも装飾されている。この胸像を制作する際、特に頭部については、ミケランジェロによる《瀕死の奴隷》(1513-1516年)を参照したと考えられている⁽⁸⁾。

再び油彩画の《クリュティエ》について見てみると、彫刻と比べ首がより長く描かれ、首の反りもより極端になっていることから、画家が意図して顔の表情を隠していると推察できる。さらに、首を著しく反らす大胆な身振りによって、恋に翻弄されるクリュティエの激しい感情が表出し、また同時に、隠されている顔の表情を鑑賞者に強く想像させるだろう。

また、《クリュティエ》と同時期に制作、構想が始まった他の絵画にも、顔の表情を隠す表現が見られる。《誘惑されたイヴ》(1868年制作開始)のイヴは、《クリュティエ》と同様に首を大きく反らし、花と果実の芳しい香りに惹かれるようにその中へ顔を埋めている。《オルフェウスとエウリュディケ》(1872-77年)の画中の人物もまた首を極端に反らし、さらに顔に落ちた影によって顔の表情が暈されている。

加えて、顔の表情を隠す表現が再試行された際に、《サタン》の制作と同様に、イギリスのロマン主義の作品も再び参照したと推察される。例えば、《オルフェウスとエウリュディケ》には、18世紀末の画家リチャード・ウェストール(Richard Westall,

1765-1836) が原画を担当した版画《美しい幼子の死によせて》(1797 年) との類似が認められる。《美しい幼子の死に際して》は、作品と同名のジョン・ミルトン (John Milton, 1608-1674) による詩を絵画化したものである。冬の神が幼子にキスをするつもりが、死なせてしまう場面を描いたものであり、画中のこと切れて後ろへ倒れる女性と、その女性の腰を抱く男性の身振りは、ワッツの《オルフェウスとエウリュディケ》のものと近似する。さらに、両作品は死に行く女性の姿が描かれ、その腰を抱く男性がまさにその女性の死の原因となる。厳密な主題は異なるものの、その身振りと登場人物の関係性の類似から、ワッツが本作を描くうえで、ウェストールの作品を着想源とした可能性は十分に考えられるだろう。しかしながら、ここでワッツは、ウェストールとは異なり、やはり画中の人物の顔の表情を隠していることに注意を向けておきたい。

また、ワッツが 1870 年代以降に意欲的に制作した寓意画のなかにも、顔の表情を隠す表現が表れている。《愛と死》(1877 年頃-87 年) では、死の擬人像と愛の象徴であるクピドが登場し、愛は死に抗うことはできないという寓意を表している。画中の布を全身にまとう者が死の擬人像であり、愛を表すクピドは死の擬人像の進行を妨げようと立ちふさがるものの、その歩みを止めることはできず、とうとう壁際まで追い詰められてしまう様子が描かれている。追い詰められ、怯えた表情を浮かべる愛と、鑑賞者側に背を向けて顔の表情を見せない死を対比することによって、愛のみに見せている死の顔の表情を、より積極的に鑑賞者に想像させていると考えられる。加えて、本作については当時の美術雑誌の中で、死の擬人像について、「布を纏う人物は(中略)その顔はわざと私たちから隠されているのだが、死を表している(後略)。」⁽⁹⁾と言及されていることから、死の顔が見えないことを当時の鑑賞者も意識していたと解することができるだろう。

さらに、死の身振りは、《軍勢を呼び起こすサタン》のサタンの身振りと近似し、1860 年代後半以降の顔の表情を隠す表現にも、初期の構想が残っていたことが推測できる。また一方で、ワッツは死の擬人像を他の作品のなかで描いているものの、そこでは顔の表情が鑑賞者に見えるように描かれている。例えば《時間、死、審判》(1870 年代後半-1896 年) の死の擬人像は正面を向き、眠るような表情からは、《愛と死》の

死の擬人像のような攻撃性は感じられない。つまり、ワッツは同じ死の擬人像を描くうえでも、その場面における意味を意識して、顔を見せないことを選択していると考えられる。

加えて、ここで選択された背をみせるという身振りは、19世紀後半、ことに唯美主義の画家たちの間で関心を集めていた、ドレーパリーを強調させていると推察する。ワッツとの親交の深い画家フレデリック・レイトン (Frederic Leighton, 1830-1896) が描くドレーパリーは、《浜辺で小石を拾うギリシアの娘たち》(1871年) などに見られるように、身体を引き立てる役割を越えて、画家の自由な構想によって形態を変え、ドレーパリーそのものに表情が与えられている。ワッツも 1860 年代以降、当時の唯美主義の画家たちと同様に、古代ギリシア彫刻やサンドロ・ボッティチェリの絵画に見られるドレーパリーの表現に関心を寄せていたと考えられている。《愛と死》の準備素描について見てみると、死の擬人像が纏う衣服のドレーパリーについて何通りも描かれていることから、ワッツは本作の制作にあたって、ドレーパリーの表情を試行錯誤していたことがわかるだろう。

このように 1870 年代以降の顔の表情を隠す表現には、フランスや小アジアでの作品との出会い、唯美主義運動による画壇の関心の変化から、新たな効果の模索が伺える。例えば《ミノタウロス》(1885年) では、腕の筋肉の表現によってその力の強さ、場面の緊迫感が表されていると考えられる。簡潔な画面には、鑑賞者側に背を向け、左手に小さな鳥を閉じ込め、海の遥か先を見つめるミノタウロスの上半身がクローズアップされている。画面の中央に位置する左腕の上腕二頭筋は張りつめ、今まさに力を入れる場面、つまり左手の鳥を握りつぶそうとする瞬間であると解せられ、画面に緊迫感を与えている。

ワッツは古代ギリシア彫刻の雄弁な身体の量感表現に憧れ、様々なポーズの老若男女の手や脚などの身体の部位の石膏を大量に制作し、デッサンに利用して、表情豊かな身体表現を目指していた。《ミノタウロス》においても、背を見せ、顔の表情を省くことで、部分的な身体の量感表現を強調させていると考える。また、本作と同時期に制作された《怪物と幼児》(1885年頃) について、怪物が手のみで表されていることから、ワッツは顔の表情を隠す表現の新たな効果として、身体の一部にスポット

を当てた量感表現を試みていたと推測できる。

そして晩年にかけては、人物の身振りによって顔の表情が隠されるのではなく、筆遣いによって顔面を暈す、さらには頭部そのものを背景と同化するほど暈すことで、顔の表情が隠される作品が現れるようになる。《エンディミオン》(1900年頃)では、永遠の眠りについたエンディミオンと、彼に寄り添う月の女神ディアナの姿が描かれている。しかしながら、ディアナの首から下の身体は描かれるものの、顔の表面のみが暈され、目や鼻といった顔のパーツさえ確認できない。さらに油彩習作については、ディアナのみならず、エンディミオンの頭部そのものが闇の中へ溶け込んでしまっている。エンディミオンとディアナの物語は、以前から多くの画家たちによって絵画化されているが、そこでのディアナの姿は、はっきりと顔の表情が見えるように描かれるか、もしくはアンヌ・ルイ・ジロデ・ド・ルシー＝トリオゾン (Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, 1767-1824) による《エンディミオンの眠り》(1791年)のように月の光そのものとして描かれている。しかしワッツの《エンディミオン》では、むしろ意図的に顔のみを暈すことで、眠りから覚めない想い人を見つめる女神の表情を想像するよう、鑑賞者を駆り立てていると考えられる。

また《天体の創造者》(1902年頃)は、天地創造の壮大なプロセスのなかで、天体を創る神の姿を描いたものであり、両腕を広げ天体を創造する場面は、ミケランジェロによるシスティーナ礼拝堂天井画や、ブレイクによる『ヨブ記への挿絵』の中で絵画化された神の姿と共通する。しかし、ワッツによる神の姿は、頭部が闇に溶け込んでいるが、一方で両腕を広げ舞うように回転する身体は、その指先から創造された天体の光に照らされている。ワッツは頭部そのものを画面から隠すことで、鑑賞者の視点を光に照らされた身体に移し、光の回転と同化するように両手で光を播く身体の運動性を強調させていると推察する。

このようにワッツの作品の展開を追うことで、1840年代後半に始まった顔の表情を隠す表現は、明確な意図をもち、さらに年代を追うごとに新たな効果が模索されていたと解することができるだろう。

4. 結論

ワッツの顔の表情を隠す表現は、ロマン主義の作品を参照し、古代ギリシア彫刻やミケランジェロ作品から得た身体表現に対する関心を反映させた《サタン》を完成させたことから始まる。《サタン》制作後は、しばらくこの表現をみることはできないが、唯美主義運動の高まりに伴い、ワッツは1860年代後半から再び古代ギリシア彫刻とミケランジェロに関心を寄せ、よりはっきりとその効果を意識して顔を隠す表現に取り組んでいった。そして晩年まで、ドレーパリーの効果、肉体の強調や運動性、さらには鑑賞者による想像の喚起といったさまざまな効果を、主題に応じて模索していったことが確認できる。つまり、顔の表情を隠すという特徴は、ワッツが明確な目的を持って生涯取り組んだ、重要な絵画表現の試みのひとつであると位置づけることができるのである。

註

- (1) 本論文では、画中の人物について、意図的な顔の表情を隠す身振りや、顔の表情を暈す筆遣いを含めた表現について、〈顔の表情を隠す〉表現という言葉当てている。
- (2) Bills, Mark and Barbara Bryant; with contributions by Stephanie Brown, Michael Wheeler and Julia Dudkiewicz, *G.F.Watts Victorian Visionary – HIGHLIGHTS FROM THE WATTS GALLERY COLLECTION*, Watts Gallery, Compton, 2008, p. 74.
- (3) Chesterton, Gilbert Keith, *G. F. Watts*, Duckworth & Co., London, 1904, p. 136.
- (4) 先行研究において、ワッツの絵画作品にしばしば見られる、人物のねじれた身体の表現は、ミケランジェロに由来するものであると度々指摘される。また、ワッツはシステイーナ礼拝堂の壁画の詳細な写真を所持しており、その写真を参照したであろうデッサンもいくつか残っている。
- (5) 当時のイギリスの画家・彫刻家たちにとって最も重要な作品発表の場である、ロイヤル・アカデミーによる定期展覧会のカタログを参照し、サタンを主要なモチーフとする作品の有無について調査した。参照した展覧会と該当作品は以下の通りである。

① 第78回ロイヤル・アカデミー展（1846年）

(*The exhibition of the Royal Academy 1846: the seventy-eighth*, printed by W. Clowes and sons, London, 1846.)

G・F・ワッツの〈顔の表情を隠す〉表現

該当作品：ウィリアム・ロング (William Long, 生没年不明) 《サタン、罪、死》

② 第 79 回ロイヤル・アカデミー展 (1847 年)

(*The exhibition of the Royal Academy 1847: the seventy-ninth*, printed by W. Clowes and sons, London, 1847.)

該当作品：アレクサンダー・ケロック・ブラウン (Alexander Kellock Brown, 1849-1922)

《地獄に堕ちるサタン》

③ 第 80 回ロイヤル・アカデミー展 (1848 年)

(*Bound volume of catalogues for Royal Academy of Arts*, London. Vol. V, 1848-1863, Royal Academy, London, 1848-1863.)

該当作品：無し

(6) 《サタン》は、1881 年にグローヴナー・ギャラリーにて開催されたワッツの回顧展で初めて公に展示された。その展覧会カタログには以下の詩の引用が記載されている。

‘And the Lord said unto Satan, Whence comest thou?

Then Satan answered the Lord and said,

From going to and fro in the earth and from walking up and down in it.’

「主はサタンに言った、お前はどこから来たのか。

そこでサタンは主に答えて言った、地上をあちらこちら歩きまわっていました。」

[ヨブ記 1 章 7 節]

(*Winter exhibition*, Grosvenor Gallery, London, 1881.)

(7) Gould, Veronica Franklin (ed.), *The Vision of G.F.Watts*, Watts Gallery, Compton, 2004, p. 111.

(8) ワッツは、制作年は未だ不明であるものの、ミケランジェロの《瀕死の奴隷》と思われるデッサンと、頭部の石膏像を制作している。おそらく、1843 年にパリへ渡った際か、1855 年から 1856 年にフランスに滞在した際にデッサンし、帰国後に頭部の石膏を制作したと思われる。

(9) *Works of Mr. G. F Watts, R.A.: With a Complete Catalogue of his Pictures*, Pall Mall Gazette “Extra.” No. 22, Pall Mall Gazette, 1886, p. 22.

アルフォンス・ムハ「スラヴ叙事詩」における写真の役割

中村有里

はじめに

ムハ（Alfons Mucha, 1860-1939）は生涯で多くの写真を撮影した。1500 点を超える写真が現在も残されており、彼はそれらを利用して作品を制作していた。パリのアカデミー・ジュリアンや、アカデミー・コラロッシで学んだムハは、そこで当時用いられていた写真をもとに絵画制作をする方法に触れていた。その他にも、彼の多くの作品に写真の影響を見て取ることができる。例えば、連作「スラヴ叙事詩」のうち 1912 年に制作された、《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》の画面右上の両腕を上げた男性や前景の彫刻を彫る青年などは、撮影された写真が作品に再現されている。

ムハは 1910 年頃から 20 点の歴史画の連作「スラヴ叙事詩」を制作した。しかし、その中で写真の担う役割は、「スラヴ叙事詩」以前の作品とは異なっている。先行研究には、ムハが「スラヴ叙事詩」の制作に写真を用いたことや、その写真に写された動きについての言及はある。しかし、このとき写真が画面にどのように用いられたのかは、十分に検証されていない。本論文では、ムハによる写真撮影と絵画作品の関係から、「スラヴ叙事詩」の複雑な画面構成の中での、写真の役割を考察する。はじめに、1880 年代から開始された写真撮影が、後のパリ時代から「スラヴ叙事詩」制作時にかけてどのように変化したかをたどる。次に、「スラヴ叙事詩」制作時に撮影された写真に見られる活人画のような表現に注目し、それが画面に劇場のような効果をもたらしていることを示す。ムハは写真によって被写体の動きを捉えようと試み、作品にもそれを反映させていた。これらの事実から、以下では、ムハが写真を用いることで個人の動きを捉え、画面全体に臨場感をもたらすことで、観者に歴史を追体験させるような感覚を作品にもたらしたことを明らかにする。

1. 写されるモデル

ムハが写真を撮影し始めたのは、ウィーンで舞台装置の会社に就職した 1880 年代の半ばである。このとき彼は、友人に借りたカメラを用いて、友人や来客、窓から見た街の風景を撮影している。その後、彼はクーエン・ベラシ伯爵 (Eduard Khuen Belasi) の支援を受けてミュンヘンの美術アカデミーに入学する。このときには、友人のチェコ人画家、カレル・マセク (Karel Václav Mašek) など撮影された。ムハは 1887 年にパリへ渡り、雑誌などの挿絵を描きながら、アカデミー・ジュリアン、アカデミー・コラロッシで学んだ。本論文では、ムハがパリに移ってから、リュ・ド・ラ・グラン・ショミエールにアトリエを構えていた 1893 年までをパリ時代前半、その後、リュ・デュ・ヴァル・ド・グラーヌにアトリエを移した 1894 年から 1903 年を後半とする。佐藤智子はムハの時代の美術教育について、「ムハの時代、パリの美術学校では実技の授業中に、下絵の手本として、あるいはアトリエでモデルを使う作業工程を短縮する目的で写真術を使うことは日常的に行われていた」と指摘している⁽¹⁾。金銭的な問題もあり、モデルを長時間雇うことのできない画学生たちの間では、長期的には安価に手に入る写真での練習は、頻繁に行われていた。ムハは 1893 年に自身のカメラを購入している。おそらくは、このような訓練の影響を受けて、写真を作品に用いるようになったのであろう。

ムハが写真を頻繁に手本に用いるようになったのは 1899 年頃である。彼は 1900 年にパリの万国博覧会でボスニア＝ヘルツェゴビナ館の内装を手がけたが、そこでも写真が用いられた。この時期の写真では、モデルは自由なポーズをとり、ムハが撮影するとモデルがポーズを変える、といった方法で毎日撮影が行われ、大量の写真が撮影された。ムハはそれらの写真を木箱に入れて保管し、依頼された作品に適したものを選択し、使用している。そこでは実際に、同一の衣装を着た人物がいくつかのポーズで撮影されており、さらにその写真の中には、ムハが引いたグリッドが残されたものもある。またムハがデザインした 1900 年のパリ万国博覧会の公式晩餐会のメニューでは、同じポーズをとる女性が撮影された写真が残っており、ムハがここでも実際に

写真を用いて作品を制作したことがわかる。

この、自由にとられたポーズを撮影した写真の中から適当なものを選択する方法はしばらく見られるが、1910年頃から制作を始めた「スラヴ叙事詩」では、撮影方法が変化している。ドミニク・ド・フォン＝レオが「彼は細部の一つ一つを活人画のようにレンズの前で演じさせようとしていた」と言及するように⁽²⁾、「スラヴ叙事詩」のために撮影されたモデルたちは、自由なポーズをとるのではなく、ムハによってポーズを細かく指示された。ムハは、作品に描く人物のポーズを習作で決めており、それをもとに写真を撮影している。モデルとして撮影されたのは、ムハがアトリエを構えていた、チェコ、西ボヘミアのズビロフ城近郊に住む人々であった。

1912年に制作された《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》では、主要な人物のポーズが描きこまれたスケッチが残されており、ムハがそのスケッチに従ってポーズを指示したことがわかる。同年に制作された《スラヴ式典礼の導入》では、スケッチを通して構図を決める行程を見て取ることができる。鉛筆で描かれたスケッチでは、画面上部の人々は、完成作品に描かれている人物とは人数やポーズが異なっている。鉛筆スケッチの次に描かれた油彩スケッチでは、人数が絞られ、ほぼ完成に近い形の構図となっている。左上に描かれた大モラヴィア帝国の王ロスティスラフ（Rostislav）と、東方正教会の総主教については、スケッチに描かれた通りのポーズをとるモデルが撮影され、その写真が完成作品に利用されている。ムハは「スラヴ叙事詩」において、まず写真にグリッドを引き、グリッドの通りに別の紙に穴を開け、木炭の粉を紙の上から振りかけることによってカンヴァスに輪郭線を写し取る、スポルヴェロと呼ばれる技法を用いた⁽³⁾。また、主要な人物だけでなく、《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》の群衆の描写においても、ムハはモデルの写真を撮影し用いたことが見て取れる。

さらに、近郊に住む人々だけでなく、ムハ自身や家族もモデルとして作品に用いられた。1916年に制作された、《ベトレヘム礼拝堂で説教をするヤン・フス師》においては、説教壇で話しているヤン・フスをムハが自ら演じている。この作品以外でも、ムハ自身が誰かを演じている写真が何点か残されている。しかし、ムハ自身が演じている写真を見ると、写真と完成作ではポーズが異なっていることが少なくない。また、完成作と同じポーズで、ムハとは異なるモデルが撮影された写真が残されている例も

ある。これにより、ムハがモデルのポーズを自ら指揮して撮影し、手本として用いるために細心の注意を払っていたことがうかがえる。

ムハは1913年に、フランス人写真家とともにモスクワへ取材旅行に出かけた。この旅行で撮影された写真は、当時のモスクワの人々の生活や、祭りの様子を記録している。ムハはモスクワ以外にも、バルカン半島や、ギリシャの聖アトス山など、「スラヴ叙事詩」のために様々な場所を取材で訪れていたことがわかっている。モスクワで撮影された写真の遠景に立つ聖ワシリー大聖堂が、1914年に制作された《ロシアの農奴制廃止》の背景として使用されている。画面前景の群衆においても、乞食や女性の集団など、モスクワの市民を撮影した写真が用いられている。しかし、モスクワのスナップショットだけではなく、画面前景の観者を見つめる親子は、ムハのアトリエで撮影された写真にそのモデルを確認することができる。《ロシアの農奴制廃止》では、モスクワの市民と、スタジオで撮影されたモデルの写真が組み合わせられている。

ズビロフ城で撮影されるモデルたちは一定のポーズを長時間とることができず、モスクワの市民の生活も止めることはできない。このことから、ムハは瞬時に姿を捉える写真を用いて、性別、年齢にかかわらず、幅広く多くのモデルを描こうと試みたのではないだろうか。写真を用いれば一瞬の動きを描くことができる。ムハは写真を利用することで、画面に臨場感を出し、作品を目の前にした観者が歴史の一場面に立ち会うような効果を狙ったのだろう。

2. 活人画的な表現

モデルたちの写真をとるムハは、舞台監督のような存在であった。ムハは筋肉の動きやポーズを特に重視した。《ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭》の画面右上に描かれた、手首を繋がれた人物のように、写真を用いてポーズは描きとっているが、顔が描き変えられている例も確認できる。ヨゼフ・ムハは、ムハの写真について「彼は姿勢や身振りに見られる表情表現の感覚を十分に引き出すことができていた。そして、この感覚を彼は取得して、さらに素描で洗練させていった」と指摘している⁽⁴⁾。ムハはミュンヘンやパリのアカデミックな教育の中で、人物の身振りや筋肉を表現する

ための訓練を受けていた。そのため、写真に撮影するモデルにも、細かな身振りの指導を行ったのだろう。

また、身振りだけでなく、「スラヴ叙事詩」の写真に写されるモデルたちに対して、ムハは衣装にもこだわっていることが見て取れる。ムハはパリ時代からアトリエに多くの収集物を置いており、その収集した民族衣装や鎧などの様々な衣装を、モデルとなるズビロフ城の近隣の住民に着せて撮影している。以上のように、ムハはモデルの身体的な動作、筋肉の動きや身振りを重視し、衣装にもこだわっていたことがわかる。その意味で、ムハが「スラヴ叙事詩」のために撮影した写真や、それらを元に制作された作品は、活人画のような表現だと言ってもいいだろう。

ムハはウィーンで舞台装飾の会社に勤め、パリでも演劇のポスターを手掛けるなど、演劇と深い関わりを持っていた。自身でも家庭内で活人画を上演し、チェコの国民的な祭りである「ソコル祭」では、1926 年開催の第 8 回大会において、『同胞のスラヴ』と題された、活人画の舞台演出家として参加している。そのため、ムハは身近であった活人画という表現方法を、絵画に取り入れようとしたのだろう。ムハは活人画的な表現を「スラヴ叙事詩」に取り込むことで、画面の中に舞台を作り出し、生身の人間が目の前で演じているような視覚効果をもたらしたのである。

また、「スラヴ叙事詩」には、画面の前景に、外にいる観者へ視線を投げかける人物が描かれた作品が 20 点中 13 点ある。彼らは、観者と画面の中の登場人物たちをつなぎ、絵画の中で狂言回しとしての役割を果たしている。つまり、ここでは、画面をより劇場的に見せる効果が求められている。

3. 画面に捉えられた動き

3-1. 写真に写る人物の動き

ムハは写真を用いて、実験的な構図や撮影を模索した。パリ時代後半に撮影された写真には、モデルをカメラの前で踊らせることで、モデルの動きを連続的に捉えようという試みが見て取れる。このような試みはパリ時代後半だけでなく、「スラヴ叙事詩」制作時にも見られる。『ルヤーナ島のスヴァントヴィト祭』のために、何枚も

の少女のダンスが撮影され、作品に用いられた。フォン＝レオは、以下のように述べている。

ムハは、モデルたちの身振りによる身体的なリズムを捉えることに成功した。[……] 彼は多くの写真を撮影した。それは、少女らが踊る優雅なパ・ド・ドゥに結びつくいくつかのエピソードを、彼女らの活力をそれほど失わずに絵画に用いるためであった⁽⁵⁾。

また、佐藤が「撮影の作業や、イメージを動かすといった発想への興味から判断して、ムハは写真術の世界における最新の発展のことをよく知っていたようだ」と指摘するように、ムハは、写真が次に進む動画にも関心を寄せた⁽⁶⁾。

ムハの息子、イジー・ムハの記述によると、ムハは1895年にリュミエール兄弟の動画の実験に参加している⁽⁷⁾。また、自分が写る動画なども撮影しており、ムハは写真というメディア、画像の中に動きを持たせる視覚効果へ興味を持っていたことがわかる。

3-2. パターンとしての動き

ムハは個人の動きだけでなく、集団としての動きにも注目していた。そのことは、パリ時代後半にムハが、フランスの元首相サディ・カルノーの葬儀を俯瞰で撮影した写真からも見て取れる。佐藤はこれらの写真について、「この連作の中で、彼は群衆の動きや、兵士たちと高官たちの隊列を描くために一続きの連続したイメージを用いており……これらの写真もまた、人影によって作られる抽象的なパターンへのムハの興味を証明している」と指摘している⁽⁸⁾。ムハは葬儀の列の全体像を撮影することで、人々の集団としての動きを、写真に捉えようとした。

また、この構図は「スラヴ叙事詩」にも見られる。ムハは行列を抽象的なパターンとみなし、それを描くことで、群衆が列として行進する動きを描こうとしているのではないだろうか。1923年に制作された《東ローマ皇帝として戴冠するセルビア皇帝ステファン・ドゥシャン》では、奥の建物から伸びる戴冠式の行列が描かれている。

行列の先頭は観者に向かってくるように描かれているが、列全体は俯瞰で描かれている。また、列を先導する女性たちの下半身が画面の枠から切れていることから、イメージの連続を感じさせる。ムハは、俯瞰で群衆や列を撮影したことで、人影によってできる列をパターンとみなし、列全体の進行や、動きを画面に表現する手がかりとして利用している。このように、画面に描かれる人物全体をパターンとして描くことが、ムハが「スラヴ叙事詩」において画面全体に動きを表現する効果をもたらしている。

しかし、ムハ自身が写真で動きを捉えようとしたのは、パリ時代より以前のことだろう。ミュンヘンで撮影された風景写真には、画面を俯瞰で捉え、奥行きを感じさせるといった、カルノー元首相の列と似たような構図を見ることができる。この写真には列はないが、道行く人が画面の奥へ進むような構図から、ムハが動きを捉えようと試みたことがわかる。

また、パリで活躍した頃のポスター作品は、等身大の人物が単独で描かれる構図だったが、徐々に一つの画面に多くの人物を描く複雑な構図へと変化していく。こういった集団を描くためにも、ムハは画面全体としての動きを表現する方法を模索し、その中で写真にヒントを得たのであろう。このように、ムハは写真の中で、個人の動きと、画面全体の動きを捉えようと試みた。この二点を組み合わせることで、ムハは大人数の画面の中に動きを表現しようとしたのだと考えられる。

4. 写真の役割

ムハが撮影したカルノー元首相の葬儀の様子は、今日のニュース映像を想起させる、と佐藤は述べている⁽⁹⁾。ムハがこの写真からヒントを得て、「スラヴ叙事詩」の構図に利用したとすると、ニュース映像のような効果は、歴史画として事件性を伝え、画面に臨場感をもたらしていると考えられることができる。

以上のように、写真を用いることで、ムハは変化し、動くモデルでもモデルとして描くことができた。彼は活人画を描くことで、画面を舞台のように見せる視覚効果を得て、画面全体として動きを表現することもできた。その結果、そこには事件性を示すことができるようになるといった効果が生まれている。小野尚子は、「ムハにとっ

て重要だったのは、こうした活人画のパッチワークが奇妙に調和する一方で、単なる
情景の描写に終わらない普遍性と記念碑的威厳を生み出すことにあった」と指摘して
いる⁽¹⁰⁾。

ムハは、活人画を写真というメディアに落とし込むことで、絵画作品としての「ス
ラヴ叙事詩」に臨場感をもたらそうとしたのではないだろうか。ムハは「スラヴ叙事
詩」で、ただ歴史を描き出すのではなく、作品の前に立つ観者が、画面を通して民族
の歴史を迫体験するような臨場感をもたらす視覚効果を求めた。彼は写真を絵画の手
本としてのみ用いたのではない。ムハは写真に写る人物の捉え方を、そのまま絵画に
も取り入れた。彼は動画や舞台における、生きている人物を目にするのと同様の視覚
効果によって、作品と観者の結びつきを深めようとしていた。ムハは「スラヴ叙事詩」
の制作のために、写真と演劇を結びつけ、動画やニュース映像といった、メディアの
進化を作品に落とし込むことで、作品に民族の活力を表現したのである。

註

- (1) Sato, Tomoko, "Photography - The Other Side of Mucha," *Alphonse Mucha*, edited by Agnes Husslein-Arco, Munich ; New York: Prestel, 2009, p. 66.
- (2) Font-Réaulx, Dominique de, "Painter Photographers," *Painting and Photography 1839-1914*, Paris: Flammarion, 2012, p. 267.
- (3) チェコ美術評論家連盟・国際美術評論家連盟チェコ支部『〈スラヴ叙事詩〉通鑑』（蜷川順子訳）関西大学、2015年、114頁。
- (4) Mucha, Josef, *Alfons Mucha*, FotoTorst 3, Prague: Torst, 2000, p. 13.
- (5) Font-Réaulx, Dominique de, 2012 (note 2), p. 271.
- (6) Sato, 2009 (note 1), p. 67.
- (7) Mucha, Jiří, *Alphonse Maria Mucha: His Life and Art*, London: Academy Editions, 1989, p. 132.
- (8) Sato, 2009 (note 1), p. 67.
- (9) *Ibid.*
- (10) 小野尚子「《同胞のスラヴ》総合芸術家としてのアルフォンス・ムハ」『西洋美術研究』第18号、2014年、161頁。

クールベの画業における地方展覧会の位置付け ——サント市絵画彫刻版画展（1863）に関する一考察——

高野詩織

序論

本研究の目的は、フランスのサントンジュ地方に位置する町サントで開催された 1863 年の絵画彫刻版画展を、ギュスターヴ・クールベ（Gustave Courbet, 1819-1877）の展示戦略の中に位置付けることにある。

クールベは、印象派の画家たちに先駆けて 1855 年と 1867 年にパリで 2 度の個展を行ったことで知られるように、展覧会制度に強い関心を寄せていた画家である。その主戦場は、言うまでもなくパリのサロンだったが、それと同時にクールベは、ヨーロッパ各地の都市でも作品を展示した。とりわけ 1855 年以降、彼の活動域は、故郷オルナンを含むフランス東部の地域や、当時高い支持を得ていたベルギーやドイツから、より広範囲へと広がっていく⁽¹⁾。また、こうした時期のクールベは、『オルナンの埋葬』（オルセー美術館、1849-50 年）等の大画面作品でサロンを賑わせた 1850 年代とは異なり、むしろ穏健な小作品で公衆の人気を得ることに力を注ぐようになっていた。

サント市絵画彫刻版画展（以後、「サント美術展」と省略）は、クールベがその運営に直接関わった地方展覧会である。ここで彼は、油彩画と彫刻を 50 点ほど展示しており、その内容も、狩猟画から風景画、静物画まで多種多様であった。したがって、パリの外で行われたとはいえ、本展は、彼の展示戦略を考える上で重要な美術展であったと言えるだろう。

本展の主たる先行研究としては、サント滞在時のクールベの足跡を追ったロジェ・ボニオによる著作がある他、2007 年にサント市美術館で企画展示が行われている⁽²⁾。これらの研究において、本展はこの地域におけるクールベの活動の集大成と見なされ

ているものの、展示作品に関する詳細な調査や分析は十分に行われておらず、その規模の大きさから彼の個展との共通性が指摘されるに留まっている。

それを受けて本稿では、サント美術展におけるクールベの作品選定や展示構成の狙いについて検討することで、彼の展示戦略、ひいてはその画業における本展の意義を探りたい。こうした課題意識から、本研究の構成は以下のようになっている。まず第一章で、クールベのサント滞在と美術展の開催経緯について整理し、第二章では、展示作品目録や当時の新聞記事を基に、本展の再構成を試みる。続いて第三章では、1860年代にパリで行われた個展や画廊での展示と比較を行い、本展においてクールベが試みたことを明らかにする。

1. クールベとサント美術展

パリから約 500 キロ離れたサントンジュ地方に位置するサントは、古くからローマ街道や聖地への巡礼路の経由地として、重要な役割を担ってきた町である。当時の旅行案内書では、ラ・ロシェルやロシュフォールといった近隣の都市から乗合馬車で訪れる古都として紹介されている⁽³⁾。

クールベは、サント出身の美術批評家ジュール＝アントワヌ・カスタニャリ (Jules-Antoine Castagnary, 1830-1888) の案内でサントを訪れ、1862 年 6 月から翌年 3 月までの約 11 カ月間、この地域に滞在した。ここで彼は、後に重要なパトロンとなるエティエンヌ・ボードリー (Étienne Baudry, 1830-1908) 所有の城に住まい、現地の共和主義者たちと交友した。また彼は、同じくボードリーを訪ね同地にごく短期間滞在したカミーユ・コロー (Camille Corot, 1796-1875) や、現地の風景画家ルイ＝オーギュスタン・オーガン (Louis-Augustin Auguin, 1824-1903) やイポリット・プラデル (Hippolyte Pradelles, 1824-1913) と共に野外制作も行っている。

滞在後まもなくクールベは、彼らの要望に応えるようにして、サント周辺で制作した作品の展覧会を計画する。当初の予定では、エティエンヌ・ボードリーの城内にあるアトリエを会場とする予定が、その後、より多くの市民が訪れるようにと市庁舎へと変更された⁽⁴⁾。それでも展覧会の主導権は依然としてクールベらにあったが、失

業者の救済政策で議論が紛糾していた行政側の意向で、入場料は全額、慈善事業に充てられることになる⁽⁵⁾。そうして、サント市とクールベは、互いを利用し合うことで、公的な場で開催する展覧会という体裁を取りながらも、当時の地方新聞では「公的なものは何もない」と評される⁽⁶⁾、二面的な展覧会を1863年の1月に実現させた。展示作品目録によると、本展には、クールベの他に前述の画家3名と、オーガンの弟子アタナーズ・ブルジョワ（Athanasie Bourgeois, 1834-1899）の作品、計157点が集められた⁽⁷⁾。これらの作品は全て市庁舎2階の3部屋に並べられ、続く第4室には、彼らによる追加作品と、サントの美術愛好家が所有するコレクションが併せて展示されたようである⁽⁸⁾。開幕当初のクールベ作品は油彩画43点、彫刻2点だったが、最終日までに、さらに12点の油彩画が付け加えられている。なお、これらの展示室は1870年の火災で焼失したが、再建時に元のプランが採用されたことから、その南翼部が利用されたと考えられる⁽⁹⁾。

当時のサントでは2つの新聞が発刊されており、その両紙で本展は大々的に取り扱われた。特に、サントンジュ地方で最も広く流布していた『アンデパンダン・デ・シャラント = アンフェリユール』紙（以後『アンデパンダン』紙と省略）には展覧会の開催を告知する大見出しが掲載されている⁽¹⁰⁾。美術友の会が組織されていないサントでは、こうした美術展は例外的な出来事として注目を集め、多くの市民が展示室に押し寄せたと同紙には記されている。

2. 展示の再構成

残念ながら、本展の展示風景を収めた画像史料は残されておらず、その展示作品のうち現存が確認できるものも30点程度に留まっている。それでも、当時の展覧会評や作品目録を基にその再構成を行うことは、ある程度可能である。

まず展示室全体の状況について、『アンデパンダン』紙では、壁の上部から下部まで所狭しと絵画作品が飾られている様子が記述されており⁽¹¹⁾、『ラ・ジロンド』紙では、展示作品の大部分を風景画が占めることが述べられている⁽¹²⁾。また、オーガン等のサントの画派は、クールベから多大な影響を受けており、彼らの作品には多くの共通

点が見受けられたようである。

さて、クールベ作品については、サント滞在中の作品と、自身のアトリエから取り寄せた3点の絵画が展示されていたことが明らかになっている。展示作品目録に記載された題名から、その半数以上がサントンジュ地方の風景画であり、この他には花の静物画が5点、現存していない彫刻が2点、さらに狩猟画や動物画、肖像画、裸婦画までも取りそろえられたことが推測される。

これらの作品のうち主要なものは、第一室の最も目立つ場所に飾られたことが、続く『アンデパンダン』紙の記述から明らかになる⁽¹³⁾。同紙では、まず称賛すべき作品として、この地方の閑静な農村を描いた《女羊番、サントンジュ地方の風景》(旧村内美術館コレクション、1862年)が挙げられている。クールベはこの前年の1862年に「大きな風景画」の制作についてエティエンヌ・ボードリー宛ての書簡で打ち明けており⁽¹⁴⁾、この記述が、本展における最大のタブローである本作を指している可能性は高いだろう。さらに、クールベが本作に、1861年ナント市美術友の会に買い上げられた《麦をふるう女》(ナント美術館、1853-54年)と同じく3000フランという高値を付けていることから、当時この作品には重要な地位が与えられていたことが推測される。

その後も同紙を読み進めると、1857年に制作した狩猟画もまた、第一室に飾られたことが読み取れる。《狩猟の帰り》(クールベ美術館、1857年)は、《森の内部》(1862年)と題された絵画と並べて、「正面の、第一室の暖炉の上」に展示されており⁽¹⁵⁾、以下のように称賛されている。

後者(《狩猟の帰り》)は、(……)最も様々な人に好かれるもので、素晴らしい質も備えている。馬は、狩猟動物としては少々凡庸な外見で、狩人たちも、市場帰りの善良な農民と取り違えそうである。それにも拘らず、このタブローは好ましい。それは率直、単純であり、楽しんで見続けることができる何か現実的なものを持っている⁽¹⁶⁾。

この批評では、1850-51年のサロンで《オルナンの埋葬》と共にスキャンダルを巻き起こした《市場から帰るフラジェーの農民たち(ドー県)》(ブザンソン美術考古博物館、

1850年)から図像の転用があることが暗に示されており、同じく地方風俗を主題としながらも、より穏健な手法で描かれた狩人が称賛の対象となっている。1861年のサロンで彼の狩猟画が絶賛されたことは、パリ内外の批評家にとって周知の事実であり、こうした記述からは、円熟期を迎えたクールベが、サロン画家として認められつつある時流を読み取ることができる。またこうした絵画を展示作品として選ぶことにも、クールベ自身の戦略的発想が表れていると言えるだろう。

一方でクールベは、サロンで未発表の絵画ジャンルからも、本展の展示作品を選んでいる。例えば本展では、サントからほど近いロワイヤン周辺で描かれた《海景》(ワルシャワ王立美術館、1862年)も出品されており、これは、その後クールベが熱心に取り組むことになる「海の風景画」の初期の作例である。また、《モクレン》(ブレーメン美術館、1862年)を筆頭とする「花の静物画」連作は、極めて写実性の高い作品として注目を集めている。とりわけ『クリエ・デ・ドゥ・シャラント』紙では、17世紀フランドルやイタリアの静物画家らに匹敵する作品として、クールベの「花の静物画」が並び称されている⁽¹⁷⁾。これらの作品は、この直後パリの画廊で商業的な成功を収めることになるが、本展でクールベはそれを先行展示しているのである。

こうした意欲作が並ぶ中で、本展には、批評家の評価対象にすらならない「粗描」も含まれており、各紙は困惑気味にその存在について言及している。

(……)不注意や怠惰からか、それとも無頓着からか、彼(クールベ)は、彼に相応しくない絵画を展示することを許した。78番《月明かりの花》、84番《ポルト＝ベルトのシャラント川》は、彼のアトリエに留まるべき作品だったのだ。それは粗描(エボーシュ)であり、タブローではない⁽¹⁸⁾。

こうした考えを払拭するべく、エティエンヌ・ボードリーは同紙に投書を行い、展示会場がアトリエから市庁舎へと変更になった点に触れて弁解した。すなわち、「私的な領域に入ることを躊躇する何人か人々の尊敬すべき遠慮と、この芸術的な祝賀に貧しい人を加えるという幸福な考え」によって、クールベは「公衆の評価に直面することを決意」したと、彼は言うのである⁽¹⁹⁾。ここで彼らが、粗描作品に芸術的価値を

認めているのか判然としないが、「アトリエに留まるべき作品」と見なされる作品群が、公然と展示室に飾られたという事実は重要である。

こうしてサント美術展では、サントンジュ地方に取材した大作や、既に定評のあった狩猟画や風景画だけでなく、クールベにとって新たな試みであった「花の静物画」や、公衆からの評価を得難い粗描群も展示されていた。こうした網羅的な展示は、出品点数に制限が設けられたサロンや、大御所の画家にのみ広い展示室を与える国家主導の万博美術展等では、容易に実現できないものであった。

3. 本展の位置付け

サント美術展を概観することで、本展の特色は、以下の2点にあることが明らかになった。それは第一に、パリから遠く離れた町の市庁舎で開催に至ったこと、そして第二に、あらゆるジャンルの作品が網羅的に集めたことである。この点を踏まえ、最後に、1860年代のクールベの展示戦略という文脈から、本展の位置付けを試みたい。ボニオらが指摘するように、本展は、パリの権威あるサロンと対置される反中央集権的な試みとして捉えることができるものであり、そこには、クールベが共鳴したピエール・ジョゼフ・プルードン（Pierre Joseph Proudhon, 1809-1865）の社会主義思想との共通項が見出せる。しかし、こうした政治的意図だけで本展を特徴付けることはできない。とりわけ1863年のクールベは、サロンで腐敗したカトリック教会を揶揄する《法話の帰り道》（1862年）の出品を試みた一方で、パリの複数の画廊でも作品展示を行い、美術市場に自分を売り込んでいた。さらに、サント美術展で中心的に展示されたのが売買を目的とした小作品であったことも考えると、本展もまた、こうした非公式的な展覧会との連関を示していると言えるだろう。

実際、本展の開催以前もクールベは、こうして様々なジャンルの作品を包括的に展示することを構想しており、1860年の書簡では、パリのラフィット通りにあるデトリモン画廊で「美術館のように全てのジャンルを含んでいる、完全な展覧会」を行いたいのだと友人に打ち明けている⁽²⁰⁾。とはいえ、彼の思い描く展覧会は、限られた数の作品を展示する従来の展覧会とは異なり、それを私的なアトリエの外で実現させ

るには、然るべき手順を踏む必要があった。すなわちクールベは、パトロンの助力を受けて個展を主催するか、画廊を所有するリベラルな美術商と結託することで、それを実現してきた。

最も洗練された「完全な展覧会」として知られる 1867 年の第 2 回クールベ個展は、特にサント美術展の構成と類似している。第 2 回パリ万国博覧会に合わせてアルマ橋付近で開催されたこの個展では、クールベがそれ以前に手掛けた 100 点を超える絵画と彫刻が、体系立てて展示されており、その作品目録では、風景画や、肖像画等の一般的なジャンル加えて、「雪の風景画」、「海の風景画」、「花の静物画」といったクールベに特徴的な作品群、そして粗描やエスキスに展示作品が分類されている。興味深いことにサント美術展にも、体系的な分類には至っていないものの、これら全ての要素が見出せる⁽²¹⁾。つまり本展は、後期クールベの集大成である第 2 回個展のプロトタイプとして、彼の画業に位置付けることができるのである。

以上のように本展は、パリで行われたクールベの主要な展覧会と、その構想において連関を示している。しかし、それが中央画壇に及ぼした効果は、ほとんどなかったと言わざるを得ず、『ラルティスト』紙の時評欄でも「サントでは、コローとクールベを探しに行くべき絵画展を開催している——我々が（サロンの会場である）産業宮の大きな集まりで、その他全ての画家の作品と共に、それらを再び見出すまで」と、手短な紹介文が掲載されるに留まった⁽²²⁾。それでも、サント周辺の数多くの美術愛好家や政治家は彼の作品を相次いで購入しており、ボルドーの『ラ・ジロンド』紙でも展覧会評が連載されたことを考慮すると、本展は、フランス西部の地域では、多様な作品を手掛けるクールベの力量をアピールすることに成功していると言えるだろう。つまりサント美術展は、現地の美術愛好家を対象としたプロモーションの場であるのと同時に、クールベが自らの展示戦略を練り上げていく過程で、その構想を現実のものとする「実践の場」として機能していたのである。

結論

本稿では、以下の点を明らかにした。第一に、サントの美術展で、クールベは、作

品選定を自由に行うことができる状況を最大限に利用し、既に高い評価を得た絵画ジャンルだけでなく、実験的な作品や、膨大な粗描を発表したこと。第二に、こうした包括的な展覧会は、1860年代のクールベが追求した「完全な展覧会」の一例であったということである。

サント美術展に見られるように、自身の構想を実現させるためにパリの外で行われる展覧会を利用することは、彼にとって現実的な選択だった。本展に留まらず、フランスの地方都市で開催される展覧会を、クールベは幾度となく利用しており、例えばボルドーやリヨンの美術友の会による展覧会では、かつてフランス政府に展示を拒まれた大作《画家のアトリエ》（オルセー美術館、1854-55年）が飾られている。これらの地方展覧会は、公的な性格を有しながらも、パリのサロンとは全く異なる形でクールベ作品の展覧に一役買っているのである。こうしてクールベが絶えず試みた周縁部での展示戦略については、今後さらなる研究が求められるだろう。

註

- (1) クールベのサロン以外の展覧会への参加歴は、1846年のアムステルダムに始まる。彼は1855年頃まで、ブリュッセルやフランクフルトといった外国の都市や、彼の故郷オルナンとその周辺都市に限定して、作品の展覧を行っている。1855年以降、彼の活動域は広がり、ボルドーの美術展への参加以来、フランス国内でも様々な地域で自らを売り込んだ。
- (2) Bonniot, Roger, *Gustave Courbet en Saintonge, 1862-1863*, Paris, C. Klincksieck, 1973; *Autour de Courbet en Saintonge*, cat. exp., Saintes, Musée de l'Échevinage, 2007.
- (3) Dolivet, Charles, *Royan - La Rochelle - Fouras. Itinéraires des baigneurs ou guide d'un étranger dans la Charente-Inférieure*, Saintes, Fontanier, 1860.
- (4) *Autour de Courbet en Saintonge*, cat. exp., Saintes, Musée de l'Échevinage, 2007, p. 91-92.
- (5) Bonniot, Roger, *Ibid.*, p. 188.
- (6) V. Gruet, "Coup d'œil sur l'exposition de peinture de Saintes," Extrait du journal la Gironde, Bordeaux, 1863, p. 4.
- (7) 各画家による展示作品は、オーガン 64 点、ブルジョワ 1 点、コロー 5 点、クールベ 57 点、プラデル 42 点であった。Anonyme, *Explication des ouvrages de peinture et de sculpture exposées dans les salles de la mairie au profit des pauvres*, Saintes, Imprimerie d'Aléxandre Hus, 1863.

- (8) Anonyme, *Supplément au Catalogue de l'exposition de Saintes, Saintes, 1863*, cité par Bonniot, *ibid.*, p. 226.
- (9) サント市庁舎については以下の書籍を参照。Flohic, Jean-Luc, *Le Patrimoine des communes de la Charente-Maritime*, Grandvilliers, édition Flohic, 2 vol., 2002, pp. 1028-1029.
- (10) *Indépendant des Charente-Inférieure*, 17 janvier, 1863.
- (11) *Ibid.*
- (12) Gruet, V., *ibid.*, p. 5.
- (13) *Indépendant des Charente-Inférieure*, 17 janvier, 1863.
- (14) エティエンヌ・ボードリー宛て、1862 年 10 月の書簡。Courbet, Gustave, Chu, Petra ten-Doesshate (éd.) , *ibid.*, 62-10, p. 192.
- (15) *Indépendant des Charente-Inférieure*, 17 janvier, 1863.
- (16) *Ibid.* 以後、括弧内と下線部は引用者による。
- (17) *Courrier des Deux Charentes, Saintes*, 12 février, 1863.
- (18) *Indépendant des Charente-Inférieure*, 29 janvier, 1863.
- (19) *Indépendant des Charente-Inférieure*, 10 février, 1863.
- (20) サント美術展に出品された「雪の風景画」の画像は残されていないが、『ラ・ジロンド』紙にある「《森》、美しい雪の効果」という記述等から、その存在が読み取れる。V. Gruet, *Ibid.*, p. 24.
- (21) *L'Artiste*, Paris, année 1863, vol. 1, p. 67.

フランチェスコ・アルカンジェリ
『ジョルジョ・モランディ』についての一考察
——モランディの「検閲」による削除箇所を検討から

遠藤太良

はじめに

本稿はフランチェスコ・アルカンジェリ (Francesco Arcangeli, 1915-1974) による 1964 年のモノグラフ『ジョルジョ・モランディ』⁽¹⁾ (以下「本書」とする) を検討することを通して、アルカンジェリが「不定形」(informe) と表現した作品が、画家ジョルジョ・モランディ (Giorgio Morandi, 1890-1964) の自己表象に含まれるかどうかを考察するものである。

20 世紀イタリアを代表する画家の一人であるモランディは、その生涯のほとんどを生まれ故郷ボローニャで過ごし、ありふれた瓶やどこにでもありそうな風景を描き続けた。同時に彼は自身についての論稿の執筆を批評家に依頼し、その内容に干渉することにより、いわば自己表象のための手段として批評を利用していた。そうして形成されたモランディの自己表象にはこれまで、個々のモチーフがはっきりと輪郭を保つ「定形」(formato) の作品のみが含まれ、モチーフが融解し溶け合うような「不定形」の作品は含まれないと考えられてきた。その根拠の一つとして挙げられてきたのが、本書がその執筆段階からモランディの怒りに触れ、多くの部分を削除された後、出版停止に追いやられたという事実である⁽²⁾。確かに本書がそれまでの批評と異なる点の一つは、モランディの「不定形」の作品に対する評価を全面に押し出したことであるため、出版停止の理由はそうした記述がモランディの意に沿わなかったと考えても不自然ではない。

しかしながら、ここで問題となるのは、モランディが本文において削除した箇所が

いかなるものであったのか長らく明らかにされてこなかったために、モランディが本書のいかなる点を不満に思っていたのか判然としなかったということである。それらの削除箇所が初めて明らかとなったのはアルカンジェリのオリジナルの草稿が出版された2007年である。この削除箇所の検討は、その草稿におけるルカ・チーザリの序文⁽³⁾を除いてはほとんど行われておらず、そのチーザリの序文も概略的なものに留まっている。無論、本書がモランディの意に沿わず出版停止に追いやられている以上、削除箇所がどれほどモランディの要請を反映しているのかは明らかではない。しかしながら、そうした削除箇所を検討することでモランディの意に沿わなかった点について少しでも手がかりとなるものが得られれば、モランディの自己表象と「不定形」を考える上で重要なものとなり得よう。

本稿の構成は以下の通りである。まず、アルカンジェリに宛てたモランディの書簡を通して、モランディが具体的にいかなることを危惧していたのかについて考察する。その後、本書の削除箇所について、それらの書簡から明らかにモランディの「検閲」の結果であろうと考えられる部分を中心に考察していく。

I. モランディの書簡

先にも述べた通り、本書における削除箇所のどこまでがモランディの要請によるものであるかは判然としない。それ故、モランディの「検閲」による削除箇所について検討する前に、まずはモランディとアルカンジェリとの間にかわされた書簡を通して、モランディが本書の具体的にどのような点に対して危惧していたのかについて考察していく。

モランディは1950年代からすでにアルカンジェリに本書の執筆を依頼していた。アルカンジェリはその申し出を名誉なことと思い、また、モランディもその内容に期待していたことが当時の書簡から伺える。

しかしながら、徐々に雲行きが怪しくなる。61年にモランディからアルカンジェリに宛てられたた手紙には以下の様にある。

重ねてあなたに強くお願いしたいのは、あらゆる論争を避けるというわたしの願いに配慮していただきたい、ということです。とりわけ、これらの草稿についていうと、(ジュリオ・カルロ・) アルガンとの論争がそうです。さらに、政治家たちとの論争についても同様です。私の間違いでなければ、T (パルミーロ・トリアッティ) の書くものは、もっぱら文学の世界のみに関わっているのです。

すでにあなたに口頭で申しあげたように、わたし個人に捧げられた出版物のなかで訴えられている人々は、当然のことながら、私自身が彼らについての判断を前面的に認めている、と勘違いするでしょう。⁽⁴⁾ (() 内は引用者による)。

ここで登場するアルガンとはモランディとも交流のあった美術史家ジュリオ・カルロ・アルガン (Giulio Carlo Argan, 1909-1992) である。また、Tと表記されているのはイタリア共産党の重鎮であったパルミーロ・トリアッティ (Palmiro Togliatti, 1893-1964) のことを指す。実際にどうであるか、あるいはそのような懸念が妥当であるかどうかはさておき、モランディは本書の記述が自身の意見として友人たちに受け入れられ、そのことによって無用な論争に自身が巻き込まれることを危惧していたのである。

約一か月後の手紙において、モランディの語気はさらに強いものとなる。

あなたがわたしのモノグラフのなかに準備なさっているテキストのなかにある、無用な論争は控えていただきたい、ということです。とくに、(ジャン・) カスー、アルガン、そして誰よりもチェーザリ・ブランディに関してのものです。

さらに忘れないでいただきたいのは、あなたが書かれるすべてのことは、当然のことながら、どれも私が承認しているものだとして受け取られてしまうだろうということです。⁽⁵⁾ (() 内は引用者による)。

先の手紙においても言及されていたアルガンに加え、やはりモランディの友人であり美術史家であったジャン・カスー (Jean Cassou, 1897-1986) やチェーザレ・ブランディ (Cesare Brandi, 1906-88) の名前が持ちだされている。そして、モノグラフの内容が自身の意見として解釈されることに対する危惧が繰り返し述べられており、他者との関

係に極めて神経質なモランディの姿が見て取れる。

ここで挙げられている人物の中でとりわけ強調されているのがブランディである。彼は1939年に「モランディの歩み」⁽⁶⁾という論稿を記している。その論考は、本書と同様、モランディ自身の要請とその検閲を経て記されたものである。その内容はモランディを「孤高なフォルムの探求者」と位置づけるものであり、モランディの自己表象の公式の見解と考えられてきた。後述するようにそのテキストには必ずしも「不定形」の作品に対する肯定的な言及がないというわけではない。しかしながら、モランディの「孤高なフォルムの探求者」という側面を強調していると読み取れることから、この論考は長きに渡り、時代の潮流に左右されず、「定形」の作品を描く画家というモランディのイメージを擁護するとともに、「不定形」の作品を軽視していたことを示すものとして考えられてきた。そしてこうした見解をアルカンジェリも有していたと考えられる。

以上、モランディの書簡から読み取れることをまとめよう。まず、モランディの危惧は、本書の内容がそのまま自身の解釈として受け取られ、他者との関係が悪化することを恐れるというものであった。そして、「不定形」に関する記述に対してどのような見解を持っていたかについて、書簡から読み取ることはできなかった。

II. モランディの削除箇所

本書における削除箇所は多岐にわたるが、一文にも満たないわずかな分量の箇所や、アルカンジェリの事実誤認と思われる箇所が多くを占める。それ故、本稿では、まとまった分量を要し、かつ、先の書簡から明らかにモランディの「検閲」によると思われる箇所について検討し、そこに「不定形」に関する記述が含まれるかどうかについて考察していく。

まず、書簡で具体的に名前をあげられていた人物のうち、カスーに関する箇所は削除されていない。このことから、アルカンジェリがモランディの要請の全てを受け入れていたわけではないことが改めてうかがえる。

アルガンに関する削除箇所としては、オリジナルにおいては削除され、第一版の出

版に際して復元された以下の箇所が該当する。

アルガンは、二年前、弟子の助力を得た現代絵画についての「大作」において、この点について、矛盾する態度を取った。（一方では「形而上絵画」を、漠然と左翼に歩調を合わせた政治や批評の安易な用語をもって本質的に反動的な「秩序回帰」として解釈し、他方で、イタリアの形而上絵画が「重要な位置」を占めており、とりわけ、それらの中でモランディがもっとも優れたものであることを、使い古されたクローチェの「詩の擁護」という漠然とした言い回しでもって、認めているのである）。⁽⁷⁾

この箇所においてアルカンジェリは、アルガンが「形而上絵画」を政治性と結び付けて解釈していることを批判的に論じている。先の手紙の内容を考慮するなら、モランディはこうしたアルガンに対する批判が自身の見解として見なされ、関係が悪化することを恐れていたのだと思われる。

同時に、後半部分において、モランディを形而上絵画の中で最も優れたものとして述べていることも注目される。本書においてアルカンジェリは、それ以前のテキストでは過渡期的なものに見なされていたモランディの形而上絵画を積極的に評価している。そのことは、モランディの画業の最初の数年に過ぎないこの時期の記述に本書全体の三分の一程が割かれていることからもうかがえる。しかしながら、このモノグラフが執筆された当時のモランディ本人は、こうした形而上絵画の時期をあまり肯定的に捉えようとはしていなかった節がある。そのため、その代表者として自身の名前が出されることを認めていると受けとられれば、形而上絵画の時期を肯定的に評価しているように考えられる恐れがあり、そうしたことを避けようとして本箇所を削除させたのではないだろうか。

先の手紙においては政治家であるトリアッティの名前もあげられていた。彼に関する削除箇所は1910年代のイタリアの芸術について語る中で以下の様に展開される。

トリアッティは以下の様に明言している。唯物論者とイタリアにおける社会主義の実証主義的な墮落（つまりブルジョワ）が、「より多様な形式と観念論的で、精神主義的で、社会学的に創作を行い、そして、抽象的でイデオロギー的な実態を崇拜し、単純な現実を軽蔑するような、反動的に歴史を解釈しようとする風潮で満たされた」反民主的な空虚を創り出したのだと。トリアッティと論争するというような意図はないが、以下のことは明言しなければならない。レーニンのマルキシズムにおいて（スターリンのそれについては言わずもがな）、（中略）まさに同様の事柄が存在しているということを。（中略）トリアッティはまた、極めて強烈かつレーニン主義的な起源において、まさにそうした「マイノリティーの文化」の側に立つのだが、そこには、彼が反動的という風に告発する作家（や芸術家）も所属している。⁽⁸⁾

トリアッティに対するアルカンジェリの非難がうかがえる。それは先の書簡におけるモランディの言葉を借りるなら「論争」とも呼べるものである。モランディは取り立てて政治家と交流を持っていたわけではない。それ故、この箇所が彼の人間関係を阻害した、あるいは、その内容が彼の政治信条に反していたと解釈するよりも、自身に関わりを持ってこなかった政治的な事柄についての無用な論争に巻き込まれることをモランディは避けようとしたのだと考えるほうが妥当だろう⁽⁹⁾。

以上のように、ここまで見てきた削除箇所はモランディと他者との関わりに関するものであり、「不定形」に関する記述は見られなかった。それでは、先の書簡においてとりわけ強調されていたブランディに関する箇所についてはどうだろうか。

彼に関する削除箇所は、モノグラフの中盤、1920年代のモランディの作品に言及する部分で現れる。

モランディの作品におけるある種の側面についてブランディは軽視した。（中略）レンブラントの絵画に関する「直接的で官能的で攻撃的なはけ口」との言葉を、あの「唐突で不確かな流れ」、つまりブランディが非常に明敏に理解していながらも、モランディの21年から24年の絵画においては肯定的には論じなかった、

あの「唐突で不確かな流れ」と十分に一致すると答えて終えることは、特異ではあるが驚くことではない。(中略)あの「ねばねばとした曳光弾のようなマチエールの残滓からなる光のナメクジ」を、キャンバスの上に固定され絞られて、保持しているのが、この論点に私たちを導いた《花》のような作品であることは明らかだ。そして、その「ナメクジ」は、ブランディが、その鋭敏さを持っておそらく愛したであろうレンブラントの背景において直観的に理解したものである。しかし、彼の美学は、根本的にプラトン主義的、あるいは新プラトン主義的なものであり、それを思いとどまらせる。(10)

この箇所における「唐突で不確かな流れ」とは、先の論稿「モランディの歩み」においてブランディが1920年のモランディの《静物》を指して用いた表現である。そのように述べることで、ブランディは、この作品の実体と影が交差しモチーフの輪郭が曖昧となっている点を評価している(11)。

同時に、アルカンジェリもまた本書においてその《静物》について言及している。そこにおいてアルカンジェリはこの作品が、後のモランディの「不定形」の作品を示唆するものとして記述している(12)。そして、そこで示唆されていた「不定形」の作品の例としてあげているのが、上記の削除箇所では述べられている《花》なのである。

こうしたことを踏まえれば、この削除箇所においてアルカンジェリが言わんとしたのは以下のことであろう。「不定形」の要素を含む1920年の《静物》やレンブラントの作品に関する言及から見て取れるように、ブランディはモランディの「不定形」を示唆する作品を評価していた。そうであるにもかかわらず、はっきりと「不定形」である《花》のような作品を評価しなかった。すなわち、ブランディは、モランディの「不定形」の作品を評価するにやぶさかではなかったにもかかわらず、自身の美学に固執するあまり、その価値を否定したとアルカンジェリは考えたのである。

この見解が削除されていることについて考える上で重要となるのが、他ならぬブランディのテキストの内容である。そこにおいてブランディは確かに、上記の削除箇所では触れられている21年から24年の時期についてはモランディの自画像にわずかに言及するのみであり、《花》のような「不定形」な作品には言及していない。しかしながら、

否定的な言及をしているわけでもないため、ブランディがその時期のモランディの作品を肯定的に捉えなかったと言い切ることはできない。加えて、この削除箇所述べている20年代前半と並んでアルカンジェリが「不定形」の作品が多く見られるとしている29年～36年の時期の作品については、ブランディも言及している。そこにおいてブランディは、この時期に見られる「不定形」の作品について、「遠近法的構築」(costruzione prospettica)と「色彩的構造」(struttura cromatica)の間の揺らぎという観点から解釈している。すなわち、「定形」の作品は「遠近法的構築」を重視した作品であり、「不定形」の作品は「色彩的構造」を重視した作品であるというのである。その解釈が妥当であるかどうかについては別途検討する必要があるだろう。しかしながら、ここで重要となるのは、そうした解釈の妥当性ではなく、「不定形」に関する言及が否定的なニュアンスを帯びることなくブランディのテキストにおいても存在しているということである。29～36年の「不定形」の作品をブランディないしモランディが評価していたのなら、20年代前半の「不定形」の作品についてもその価値を否定的には捉えていなかった可能性は大いに考えられる。そのため、ブランディが20年代のモランディの不定形の作品を評価しなかったとするアルカンジェリの解釈を、モランディが自身の見解と取られることを恐れ削除させたということは、彼の自己表象に「不定形」が含まれるということを示唆していると言えよう。

最後に、手紙においては触れられていなかった他の芸術家についての削除箇所にも触れておこう。先のブランディに関する部分においても触れられていたレンブラントに加え、ピカソやドランの名前が挙げられる。これらの箇所においては、そうした画家達に対するモランディないしイタリヤの優位性が述べられており、挙げられている画家も含めて不定形に関する言及というわけではない。また、アルカンジェリがしばしばモランディの「不定形」の作品と絡めて述べるモルロッティ(Ennio Morlotti, 1910-1992)ら同時代のアンフォルメル画家達に関する箇所は削除されていない。これらの箇所がどの程度モランディの要請を反映したものであるかは定かではない。しかしながら、仮にそれらが全て彼の要請によるものであったとしても、書簡や他の削除箇所に見られた「論争を避けてほしい」というモランディの意図にそったものであり、モランディの自己表象と「不定形」の関わりに関するここまでの考察と矛盾する

ものではないと考えられる。

終わりに

ここまで、モランディからアルカンジェリに宛てられた書簡を参考にしながら、本書における削除箇所について考察してきた。そこから明らかになったのは、アルカンジェリの記述が自身の見解と解釈され、他者との関わりが悪化することをモランディが恐れていたということであった。同時に、少なくとも書簡や削除箇所からは、モランディが自身の「不定形」な作品を否定していたということは読み取れなかった。むしろ、モランディについての削除箇所のように、モランディの自己表象に「不定形」が含まれていたことを示唆する部分もあった。以上のことから、本書が出版禁止に追いやられた理由として、アルカンジェリがモランディの「不定形」を積極的に評価したことを挙げるのは妥当でないと考えられるため、筆者はモランディの自己表象に「不定形」の作品が含まれる可能性があるとは結論づけたい。

無論、アルカンジェリの記述に何らかの行き過ぎがあったとしても、そのことが本書の重要性をそぐわけではない。むしろ、今回の考察により、モランディの「不定形」について、モランディの記述とアルカンジェリの記述を比較し検討する必要も新たに生じたように思われる。このように、削除箇所を伴う本書は、その悲劇的な運命と相まって、モランディの自己表象及びモランディの画業全体を考える上で必須の参照点であり続けるだろう。

註

(1) Arcangeli, F., *Giorgio Morandi di Francesco Arcangeli. Stesura originaria, inedita, introduzione, apparati, note a cura di Cesari, L., Umberto Allemandi & C., Torino, 2007.*

(2) 以上のような見解に立つものとして例えば以下の著書が挙げられる。Solmi, F., *Morandi: storia e legenda*, Grafis, Bologna, 1978. 岡田温司『モランディとその時代』人文書院、2003年。Abramowicz, J., *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, Yale University Press, New York, 2004(ジャンネット・アブラモビッチ『ジョルジョ・モランディ 静謐の画家と激動の時代』(杉田侑司訳) バベ

ルプレス、2008年）。

- (3) Cesari, L., “Introduzione,” in Arcangeli, *op.cit.*, pp. 9-71.
- (4) Arcangeli, *op. cit.*, 2007, pp. 652-653（岡田温司編『ジョルジョ・モランディの手紙』みすず書房、2011年、108-109頁）。
- (5) *Ibid.*, p. 654（同書・110頁）。
- (6) Brandi, C., “Cammino di Morandi,” in *Morandi Lungo il Cammino*, a cura di Rubiu, V. B., Castelvechi, Roma, 2014, pp. 17-39（チャーザレ・ブランディ「モランディの歩み」池野絢子訳、同書・157-188頁）。
- (7) Arcangeli, *op. cit.*, 2007, p. 211.
- (8) *Ibid.*, pp. 221-222.
- (9) 政治家についての削除箇所としては他にベニート・ムッソリーニ（Benito Mussolini, 1883-1945）やジュゼッペ・ボッタイ（Giuseppe Bottai, 1895-1959）らを非難する箇所がある。それらの削除もモランディの要請によるものであるなら、その理由は本箇所の削除理由と同様のことであろうと思われる。
- (10) Arcangeli, *op. cit.*, 2007, p. 290.
- (11) Brandi, *op. cit.*, 2014, pp. 25-26（ブランディ・前掲注（6）、169頁）。
- (12) Arcangeli, *op. cit.*, 2007, pp. 252-253.

バルテュス作品における少女イメージ ——絵画作品とポラロイド写真から——

齋木優城

はじめに

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

1. バルテュス作品を取り巻く批評

1-1. 問題の背景

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

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

1-2. 先行研究の状況

本節ではまず、先行研究の状況を時系列的に整理する。

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

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

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

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

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

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

2. バルテュスの描く少女が持つ意味

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

2-1. 限定的な空間にあらわれる身体 —— 幼少期の児童文学体験 ——

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

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

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

こういった前提のもと、クレールはバルテュスの絵画作品においても具体的な児童

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

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

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

2-2. 「投げ出されてある (abandonné)」身体 ——神話的テーマの引用——

次に、バルテュスの少女たちがとるポーズについて言及する。バルテュスの描く少

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

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

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

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

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

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

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

2-3. 瞬間的身体 —— 通過儀礼と少女の暴力性 ——

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

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

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

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

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

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

ていないが故にとられたポーズだという。

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

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

3. 今後の展開 ——バルテュスの写真作品から——

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

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

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

註

[凡例]

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

註

- (1) 個展で展示された《ギターのレッスン》(1934)は、ショッキングな構図が大きな話題を呼んだ。バルテュス自身は後に、当該作品は話題づくりのために描いたポルノグラフィック的作品だったと発言。(Albornoz Cristina Carrillo, *BALTHUS in his own words*, ASSOULINE, 2001, p. 26)
- (2) バルテュスは特にアンドレ・ブルトンと激しく対立した。ブルトンは比較的早い段階でシュルレアリスムの潮流から彼を退け、バルテュス自身もシュルレアリスム運動から距離をとった。
- (3) 個展にアントナン・アルトーによる批評が寄せられたほか、ピエール・ジャン・ジュヴ(Pierre Charles Jean Jouve, 1888-1976)やポール・エリュアール(Paul Éluard, 1895-1952)が詩作を残している。
- (4) 阿部良雄はこの時代に現れた批評を「哲学的批評」とカテゴライズする。(阿部良雄・與謝野文子編『バルテュス』白水社、2001年、236頁)
- (5) 阿部・與謝野、237頁。
- (6) 筆者は、1970年代までのバルテュス研究は比較的詩的／文学的見地から語られた言説が中心であり、作品解釈にあたってはいささか客観性に欠けていたと判断する。よって、本論ではこの時代のテキストについての詳細な検討は行わない。
- (7) クレールはパリ国立近代美術館やピカソ美術館に勤務し、1983年のバルテュス回顧展のほか数多くの展覧会を組織した。「エロスの変貌」は1983年の回顧展に際して発表された論文であり、以下の展覧会カタログに収録された。Clair, Jean, *Metamorphoses d'Eros*, Catalogue de l'exposition Balthus. Centre Georges Pompidou, 1983. (高階秀爾訳「エロスの変貌」、『バルテュス展』所収、京都国立近代美術館、1984)

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

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

ベトナム人画家ナムソンの美術論

——『中国画』への一考察——

二村淳子

ベトナム人画家ナムソン (Nam Son / 南山、1890-1973) は、ベトナム近代絵画のパイオニア的存在であり、本名をグエン・ヴァン・トゥ (Nguyễn Văn Thọ / 阮文壽) という。本稿は、この画家が 1930 年に仏語で執筆した『中国画——その技術と象徴、自然を解釈する中国人の独特な流儀』(以下、『中国画』と省略)⁽¹⁾ をとりあげる。

この著は、ベトナムにおける「最初」の「美術書」とされているものの、本格的な研究は未だ行われていない。中国とベトナムの画における同根が前提となっており、タイトル通り、中国画の特色と技術が述べられ、王維や王安節などの中国画論も多く引用されている。だが、ベトナム民族独自の芸術の創成が叫ばれていた時勢、その旗振役であったはずの彼が、何故この著を『中国画』と題したのか。また、彼は、具体的には、どのような方法によってベトナム絵画を発展させようと考えていたのだろうか。

1. ナムソンの『中国画』概要

ナムソンが上梓した『中国画』は、ハノイにて 200 部印刷された。四つ目の袋綴じだが、横書きのために左側が綴られている。表紙に題箋はなく、欧文タイトルが印刷され、「インドシナ美術学校教師」というナムソンの肩書が表記されている。文章には「章立て」や「見出し」などは付与されていないが、「∴」によって大きく五つに区切られている。その五部の概略は以下の通りである。

まず、第一部 (3-5 頁) には、中国文人画の一般的特徴が記されている。絵画表現の基盤となる遠近法の東西比較を中心に議論され、レオナルド・ダ・ヴィンチと王維の

画論が比較されている。第二部（5-13頁）は、王維の（ものとされていた）『画学秘訣』の抜粋である⁽²⁾。第三部（13-28頁）は、中国画及び安南画のジャンル、シンボル、材料、画題、展示方式について述べられている。前半は、ペトルッチの『中国の画家たち』と『中国画事典——芥子園画伝』の訳注部の継ぎ接ぎによって構成されている⁽³⁾。第四部（28-32頁）は『芥子園画伝』の抜粋で、底本はラファエル・ペトルッチの仏訳書『中国画事典——芥子園画伝』である。第五部（32-34頁）は結論部である。

この著の書き出しは次のように始まっている。

概して中国で画家と言え、常に文人を指し、中国画を形作る線は書法的性格を持ち、着色は簡素かつ平坦で、太陽、影、反射といった要素は不在である。[…]
中国画家は、線の力強さと軽快さ、全体の調和を大いに認識しているものの、唯一の欠点は、解剖学の欠落に由来する不均衡（風俗画において）である。これは、何時の時代にも増して、現在において最も猖獗を極めている⁽⁴⁾。

このように、冒頭部には、南宗文人画の正統性が記されており、王維をその祖とした董其昌の画論が彷彿とされる⁽⁵⁾。中国とベトナムの画における同根は、この著作には暗黙の了解として語られている。次に、結論部の一部を引用する。

結論として、頹廃状態にある現在の中国画は、長い年月の積み重ねによって既に有している高度な特質のうえに、正常な発展をすることを望まねばならない。万物は進化し、発展する。それが自然の法則なのである。インドシナ美術学校において我々が標榜するように、自然に回帰することを望もう。それは、良き時代の中国画に多大な影響を及ぼしてきたすべての靈感源であり、多大な資料の宝であり、どんな指南書にも掲載されていない趣ある印象である。それは、生きたモデルによる解剖学的な修練でもあり、中国の肖像画にさらなる完全さと真実さをもたらし、風俗画をより許容できるものにする唯一の方法である。大胆な筆使いや、線の繊細さがあるのにもかかわらず、軸からずれた大きすぎる頭、不具・奇形の手足といった不均衡は、何世紀にもわたってより鍛えられた人間には目障り

に映ってしまう⁽⁶⁾。

結論部では、現在の中国画が退廃（*décadence*）状態にあるといい、それを発展させていかねばならないと述べられている。また、不均衡（*disproportion*）という言葉が再出し、見た目の正確さを求めていることが判る。そのため、ルネサンス期以降の西洋の手法である美術解剖学をふまえた人体デッサンが有用であることが示唆されている。東アジアに伝播していた「臨模」という、お手本そっくりにうつす方法ではなく、自然そのものに向かって描く行為こそが、絵画に発展をもたらすというわけである。この著を記した当時のナムソンは、毎朝3時間人体デッサンが学生に義務づけられていたインドシナ美術学校（*L'École des Beaux-Arts de l'Indochine*）のデッサン講師であった。「デッサン」という言葉は用いられていないものの、対象を分析・観察しながら描く行為が重要だと彼が考えていたことが上の引用から理解できる。

以上に概要を提示したナムソンの美術書に対し、論者は二つの疑問を持った。一つ目は、何故、中国画が書題になるほどに俎上に挙げられているのかという疑問だ。二つ目は、形似を求めない中国文人画に、見た目の正確さを取り入れるべきだと考えるナムソンの絵画論が「矛盾」ではないかという疑問である。

2. 「安南」における中国画の意味

まずは、最初の問いである、当時のベトナムにおける中国画の意味を扱う。この問いには、以下に挙げる3つの要素が考えられる。

1つ目は、20世紀初頭の欧州における中国古美術ブームの影響である。中国美術の書籍は、英・仏・独語で次々と発行され、中国の芸術を主題とした展覧会も数多く催されていた。ナムソンがパリに留学した1920年代は、こうした一連の西洋における中国画論研究の開花期にあたる。留学中のナムソンは、フランスの美術を学ぶと同時に、中国美術に対するフランス知識人のまなざしを追体験する機会を得たはずである。なかでも、彼に影響を与えたのが、ペトルッチの著であった。

実のところ、ナムソンの『中国画』の3～4割が、ペトルッチの著作二冊（『中国画

家たち』、『中国絵画事典（芥子園画伝仏語訳）』の継ぎ接ぎによって構成されている。「騎乗者投影図」という表現⁽⁷⁾、古代ギリシアに端を発する「単眼による奥行表現」の理論⁽⁸⁾、モノクロームのキアロスクーロの祖を王維に帰する発想⁽⁹⁾、レオナルドと王維の画論比較という視点⁽¹⁰⁾、「カケモノ」や「マキモノ」というジャポニスム期の用語⁽¹¹⁾。両者の著をつきあわせることによって、これらすべてがペトルッチから借用したものであることが明らかになる。東西両洋の比較によって文人画論を語り、東洋画が西洋画に比べて遜色のないものだと言語するナムソンの口調は、もとは、ペトルッチのものであると言っても差し支えない。

だが、ペトルッチは、デッサンを特別推奨しているわけではない。第一、ペトルッチは、あらゆる著でアカデミック絵画を批判し、「西洋的な人間中心主義を捨て」て、極東の絵画の「深淵な独自性」⁽¹²⁾に気づくべきだと主張しているのだ。

2つ目の要素は、当時のハノイの一部の新知識人たちの間で共有されていた「安南ルネサンス」からの影響である。「安南ルネサンス」とは、ファム・クイン（Phạm Quỳnh / 范瓊、1892-1945）ら新知識人が、当時唱えていた文化運動だ。クインらは、芸術は「西洋化」してはならず、「進歩しながらも後世とも続いている」⁽¹³⁾ものであるべきだと主張していた。いわば、この運動は、「伝統」に近代の価値を創造していく行為であり、ベトナム文化の「古典」を創出していく性質のものでもあった。

ナムソンはクインが舵を取っていた開智進徳会（Association pour la formation intellectuelle et morale des Annamites）という新知識人グループに関わっており、クインとも面識があったようだ。ナムソンがこの美術書を上梓した1930年は、安南独自の文化を創っていくことが提唱され、試行錯誤が重ねられていた時期に相当する。中国の文字と文化を母体としながらも、それとは異なる性格を帯びたベトナムの国民国家的な文学の創成を熱望していた同時代の開智進徳会の知識人のように、ナムソンもベトナム独自の近代絵画の誕生を欲していたはずである。

3つ目の要素として挙げられるのは、イポリット・テーヌ（Hippolyte Taine, 1828-1893）の芸術論である。イタリアを訪れたテーヌは、芸術がどのように他国に派生していくのかをつぶさに観察し、『芸術哲学（Philosophie de l'art）』⁽¹⁴⁾を1865～69年に上梓している。環境決定論的芸術観の持ち主であるテーヌは、インドシナ知識人の

間で読まれており、ナムソンがテヌを知らなかったことは考えにくい⁽¹⁵⁾。

テヌが『芸術哲学』で焦点としているのは、西洋芸術の中心であるギリシア＝ローマがどのように環境・時代・民族によって変化していったかということだ。その後継的存在のビザンチン芸術が退廃する一方、北方で開花するフランドル芸術やオランダ芸術がどのように「古典」から派生し、独自の形を創生していったのかが記されている。このテヌの考察は、「安南芸術」の立ち位置や「古典」を考える時に有効な指針となりえよう。極東における「ギリシア＝ローマ」的存在である中国芸術から、周辺諸国は、何を受け継ぎ、どんな派生をしたのか。偉大な古典を築いた中国からインスピレーションをうけつつも、装飾要素の高い独自の芸術の形を作っていた日本芸術のように、安南芸術も、古典中国と同根でありながらも、独自の性格を持つ芸術である必要があったはずだ。

ナムソンが、テヌの考察を極東芸術のケースに援用したのであれば、彼がどうして中国画について執筆したのか、その動機が見えてくる。ほとんど資料が残されていない安南の視覚文化の源泉を中国画に帰させることは、安南画のルーツを明示させ、そのルーツに沿った発展の方向を指し示すことになる。言い換えれば、中国画という古典への原点回帰は、右肩上がり直線ではなく、螺旋的な発展を目指していくベトナム絵画のための必要条件だったのだ。

3. ナムソンの「回帰」

著者が抱いた二つ目の疑問は、中国文人画に見た目の正確さを取り入れるという「矛盾」である。

フランスでは、芸術と産業が密接に結びついていた 19 世紀後半以降、デッサンが発展をもたらすことの鍵であったことは、ステファン・ロランによって指摘されている⁽¹⁶⁾。1924 年にパリに留学していたナムソンは、「デッサン」が「発展」を連想させる言葉になっていたことを認識していたと思われる。また、ボザール式のデッサンが既にフランスの絵画の主流でなくなっていたことも認知していたはずだし、中国画論がモダニストたちの靈感になっていた事実も知っていただろう。それでも彼は、解

剖学的な修練を主張し、「不均衡」ないように描かねばならないと言う。彼の目指していたのは、アカデミック絵画だったのだろうか？

否、そうではないはずだ。ナムソンは、中国文人画をベトナム絵画の古典と位置づけていたし、その鼻祖である王維の画論を7ページに渡って引用している。だが、「写意」⁽¹⁷⁾をその核とする文人画は、「写実」の正確さを求めるデッサンと折り合いがつくものなのだろうか。

フユザン会や、豊子愷などに見られるように、日本や中国では、アカデミックな画風を受容した後、「東洋回帰」とも呼べる一種の反動が起きている。デッサン教育が取り入れられた後、そのリアクションとして、「写意」が見直され、「気韻生動」といった言葉が再び咲いた。だが、ナムソンは、彼らと同じ「東洋回帰」の方向を向いていないだが、西洋画に迎合しているわけでもない。

「退廃」や「不均衡」というナムソンの指摘は、イポリット・テーヌの芸術論からの受容だろう。テーヌは、『芸術哲学』にて、「退廃」や「不均衡」という語を用いつつ、芸術の退廃はデッサンの忘却が原因だと指摘している。対象物に迫る行為を忘れず、自然に眼を注ぐことの必要をテーヌは繰り返し説き、例外なく「すべての派の退化は正確な模倣の忘却と生きたモデルの放棄」⁽¹⁸⁾によると主張している。そのうえで、次のように述べている。

[芸術家は] 若い時には、物を注視し、それを描き出すために苦心し、骨を折る。[…]
それが生涯のあるときに達すると、生きたモデルを退け、既に体得した方法をもって [小説なり絵画なりを] 作りあげる ⁽¹⁹⁾。

テーヌは、若い頃に繰り返した修練は、後に身体化すると考えていた。このテーヌの一文が、ナムソンに『芥子園画伝』《青在堂書画淺説》の有名な一文「有法の極、無法に帰す」⁽²⁰⁾を思い起こさせたのではないだろうか。以下は、ナムソンの『中国画』の結論部からの引用である。

こうした修練 [デッサンにおける対象物の観察] によって、画家の目がより繊細にな

れば、画家は、一度覚えたことを忘れ、青在堂（Thanh-Tai）の次の忠言に従うことができる。「方式のあるのを好む者もあれば、方式のないのを尊ぶものもいる。方式を持たないことは良くないが、それに始終拘泥しているのはさらによくない。方式に精通することの目的は、いわば方式を持たないということに帰する。方法を持たない域に達したいのであれば、まずは厳として方式に精通し、困難のなかで単純性を得なければならない」⁽²¹⁾。（下線は著者による）

前後の文脈から、この引用中の「方式」という言葉は、自然物を凝視しながら写すという行為、つまり、対象物と向き合って正確に描く方法と言い換えることが可能だろう⁽²²⁾。この方法を極めれば、もはやデッサン云々は関係なくなるというナムソンの意見は、先に挙げたテーヌの論に共鳴する。

つまるところ、ナムソンは、写実と写意は、対立する概念ではなく、メビウスの輪のような表裏一体の不可分な関係にあると捉えているのである。「表現方法やテクニクは異なれど、東と西のお互いの最も著名な代表者たちが源泉としてきたものは同じ」⁽²³⁾と彼が結論部で披露する説は、王維とレオナルドという、哲学的なままでに対象（nature）に向き合いながら作画した東西二人の巨匠を踏まえたものだろう。この向き合うという行為こそ、ナムソンが回帰すべきと考えた原点でもあったのだ。

結びにかえて

本論は、ナムソンの『中国画』を、その影響源を明らかにしながら分析した。著には、ペトルッチやテーヌの影響が認められた。また、西洋と極東を対峙させつつ、中国文人画をベトナム絵画の古典と位置づけながらベトナムの近代絵画を創生していこうとするナムソンの意図が確認された。

ナムソンがこの著を『中国画』と名付けたのは、原点回帰による螺旋的発展を目指そうとする発想からであった。また、ナムソンは、テーヌのデッサン論を、王安節の「有法の極、無法に帰す」に重ね合わせ、西洋の写実と東洋の写意の関係が二元論的なものではなく、連続的なものであると捉えた。中国文人画に西洋のデッサンの訓練法を

取り入れるという行為は、彼にとっては「矛盾」ではなかったのだ。そこには、むしろ、東西の絵画の統合を志向する理想が垣間見えた。

註

(1) Nam Son, *La peinture Chinoise, technique et symbolisme : manière spéciale des Chinois d'interpréter la nature*, Hanoi, Le Van Phuc, 1930.

(2) ナムソンがこの著を執筆した当時、既に梅澤和軒が『画学秘訣』は王維の作ではないと指摘していた（梅澤和軒『王摩詰』芸草堂、1928年、112頁）が、議論をスムーズにするため、本稿では当時のベトナムで信じられていた通り王維の作として扱う。ナムソンが用いている仏語訳はセルゲイ・エリセエフ訳のものであり、底本は以下。Wang, Wei, « La révélation des secrets de la peinture », traduit par Serge Elisseev, *Revue des arts asiatiques*, 4, Paris, Librairie des arts et voyages, 1927, pp. 212-215.

(3) ナムソンの著『中国画』には、ペトルッチの代表書『極東美術の中の自然哲学』（*La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, H.Laurens, 1910）からの引用はない。

(4) Nam Son, *op.cit.*, p. 3.

(5) 董其昌は、『画禅室随筆』にて「文人之畫、自王右丞始、其後董源僧巨然李成范寛為嫡子」と述べている。（福本雅一ほか訳『新訳 画禅室随筆』日貿出版社、1984年、66頁）。なお、この指摘は、戦後梅氏からいただいた。

(6) Nam Son, *op.cit.*, pp. 32-33. 原文は以下の通り。

Comme conclusion, il faut souhaiter à la peinture chinoise actuelle qui est en décadence, en plus des qualités qu'elle possédait déjà, à un haut degré, depuis des siècles, d'évoluer normalement : tout évolue, tout progresse dans le monde ; c'est la loi naturelle. Souhaitons, comme nous le professons à l'Ecole des Beaux-arts de l'Indochine, le retour à la nature, source de toutes les inspirations, qui domine la peinture chinoise des belles époques, trésor de matériaux considérables, d'effets les plus pittoresques que ne saurait contenir aucun livre d'enseignement ; c'est aussi l'étude anatomique, d'après le modèle vivant qui seule pourrait amener l'art du portrait chinois à plus de perfection, à plus de vérité rendre la peinture de genre plus acceptable : en dépit des coups de pinceau audacieux, de la délicatesse de certaines lignes, l'oeil humain étant depuis des siècles devenu plus exercé, est par conséquent, choqué des disproportions, des têtes désaxées, surtout trop grosses, des mains, des pieds ou mutilés ou difformes.

- (7) Petrucci, Raphaël, *les peintres chinois*, Henri Laurens, Paris, 1913 (1912) , p. 15.
- (8) *Ibid.*
- (9) *Ibid.*
- (10) *Ibid.*, pp. 15-16.
- (11) *Ibid.*, p. 15.
- (12) *Ibid.*, p. 119.
- (13) Pham Quynh, *Essais Franco-Annamites*, Hué, Bui Huy-Tin, 1937, p. 297.
- (14) Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1865-1869.
- (15) Duc Lang, *Le Français et la culture vietnamienne*, Saïgon, Impr. française d'Outre-mer, 1952.
- (16) Laurent, Stéphane, *Les Arts appliqués en France (1851-1940)* , Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1999, p. 109.
- (17) 「写意」とは、形似より精神を重んじる態度。近代において西洋の「写実」と出会い、新たな意味付けをされた。
- (18) Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art*. Tom. 1, Paris, Hachette, 1909, p. 15.
- (19) *Ibid.* 原文は以下の通り。

[Artiste] regarde les choses elles-mêmes, il les étudie minutieusement et anxieusement; il les maintient sous ses yeux; il se travaille et se tourmente pour les exprimer, et il les exprime avec une fidélité scrupuleuse [...]. Arrivé à un certain moment de la vie, il croit les connaître assez, il n'y découvre plus rien de nouveau; il laisse de côté le modèle vivant, et avec les recettes qu'il a ramassées dans le courant de son expérience, il fait un drame ou un roman, un tableau ou une statue.

(20) 鹿柴氏曰 [...] 貴有法或貴無法無法非也終於有法更非也唯先矩度森巖而後超神盡變有法之極歸於無法 [...] 如顧長康之丹粉洒落應手而生綺草韓幹之乘黃獨擅請画而來神明則有法可無法亦可 [...]. なお、訳出にあたっては、草薙奈津子『芥子園画伝：東洋画の画き方』芸艸堂を参照した。

(21) このくだりは、ペトルッチの『芥子園画伝』の訳からの引用。青在堂の原文の「矩度」という語をペトルッチは *méthode* と訳している。最後の一文も意識のようだが、ナムソンはペトルッチの訳をそのまま用いている (*L'encyclopédie de la peinture chinoise*, p. 6)。Nam Son, *op.cit.*, pp. 33-34. 原文は以下の通り。

Une fois que l'oeil de l'artiste est devenue grâce à ces études plus sensible, il pourra oublier ce qu'il a appris et suivre les conseils du maître Thanh-Tại : « Les uns considèrent comme noble d'avoir de la méthode, les autres considèrent comme noble de ne pas avoir de méthode. Ne pas avoir de méthode est mauvais. Rester entièrement dans la méthode est encore plus mauvais. Le

but de la possession de la méthode revient à être comme si l'on n'avait pas de méthode, mais s'il on veut arriver à ne pas avoir de méthode, certainement il faut d'abord posséder de la méthode, comme si l'on veut la simplicité, il faut l'acquérir d'abord dans la difficulté ».

(22) ナムソンは、この文章の前に「生きているモデルによる解剖学的研究」という言葉を用い、後に自然物の「凝視によって受けた印象を率直に表現するための際立った技法」という言葉を用いている。

(23) Nam Son, *op.cit.*, p. 34.

小津安二郎映画をめぐる西洋からの批評における問題点

——「無人のショット」を中心に——

具 慧原

序

本論文では、小津映画の「無人のショット」に対して西洋で行われた議論を批判的に検討する。無人のショットとは小津映画において、ストーリーの流れとはあまり関係なくしばしば登場する、人物のいない風景ないし室内空間、静物などを映すショットである。このショットは、小津独自の仕方では映画内に体系的に並置されている点で、普通の映画での使われ方とは区別される⁽¹⁾。そのため、多くの論者がこのショットに注目しており、さまざまな解釈を施している。本論文では、① 1970 年代に無人のショットを日本の伝統文化に基づき解釈した西洋の議論を検討したうえで、② 1980 年代に行われたそれらへの反論を取り上げ、それぞれの問題点を明らかにする。

無人のショットについては、小津と同時代の日本ではあまり肯定的に評価されず、1970 年代に西洋からの注目を通じて、日本においても活発に議論されるようになったという経緯がある。それゆえ、1970～80 年代の議論を検討するのは、小津映画の批評における無人のショットの受容を研究するための礎となる。

1. 日本文化に基づくアプローチ

小津安二郎(1903-63)の映画はあまりにも日本的で、西洋では理解されないと考えられていたため⁽²⁾、日本での高評価にも関わらず、黒沢や溝口と比べてかなり遅れて西洋に紹介された。『東京物語』(1953 年)のサザーランド賞(ロンドン国立映画祭、1958 年)受賞などの例はあったものの⁽³⁾、西洋で小津が本格的に知られ、活発に議

論されるようになったのは 1970 年代以降のことだった。

1-1. 1970 年代における小津批評の背景

1970 年代初め、西洋における小津映画をめぐる批評は日本映画に対する「ジャポニズム」の流れの中で行われた。西洋では、黒沢明と溝口健二がヴェネツィア国際映画祭で賞を獲得した 1950 年代から、すでに日本映画をジャポニズムのもとで観る姿勢が形成されていた。西洋の論者は日本映画を論じる際、画面にあらわれる東洋的なイメージなどを、日本の伝統思想や東洋の哲学などの「日本的なもの」としばしば結びつけて解釈した⁽⁴⁾。この傾向は、西洋で小津映画についての議論が始まった 1970 年代にも変わらなかった⁽⁵⁾。

1-2. シュレイダーとリチー —— 禅の「無」

1970 年代の小津批評は、小津を最も日本的な監督として評価し、小津映画に見られる「日本的なもの」、とりわけ禅思想へ注目した。小津の墓石に刻まれたたった一つの文字「無」を想起するのであれば、彼の死後の西洋の批評家たちが禅思想に注目したことも驚くことではないだろう。ポール・シュレイダー (Paul Schrader, 1946-) とドナルド・リチー (Donald Richie, 1924-2013) は、この禅思想に言及する解釈のなかで、無人のショットを非常に重要視している。以下、両者による小津批評の内容を検討する。

彼らは、小津映画の無人のショットに禅の教えである「無」が反映されていると主張する。まず、シュレイダーは小津映画の「無」について次のように述べる。

小津作品の終結部は有名な龍安寺の石庭のあいだにある無と同じ目的を果たしている。(中略) 西洋の芸術では、人は当然のごとく、その節に重要さを与えるために終結部が挿入されるというふうに考えるだろうが、小津の場合は禅と同様、まったくその逆である。つまり、会話は沈黙に、出来事は静物に意味を与えるのである。小津には無がしみこんでいるのだ⁽⁶⁾。

シュレイダーは、小津映画にはストーリーが希薄であり、いくつかのエピソード、彼の言葉を用いると「節」が「章」を形成することなく並列され続いて行く。そしてその節を連結するのが、終結部に挿入される無人のショットである。彼は小津の無人のショットの使い方を西洋の芸術と対比的に捉え、西洋では一般的に終結部のショットが映画の物語を強調するために挿入されるのに対して、小津映画ではむしろ終結部の無人のショットにこそ意味が与えられていると述べる。ここで言う意味とは、物語と積極的に関わるものではなく、龍安寺の石庭にある石の間の空間のような、空になっていること自体を指す。それゆえ、彼は無人のショットによって小津の映画から「無」を読み取ることができると主張する。

リチーは、無人のショットの機能をシュレイダーよりも細かく分類している⁽⁷⁾。さらにかれは、無人のショットを「空のショット」と名付けている。ここからは小津映画における無人のショット、ひいては小津映画に対する彼の態度を読み取ることができる。

(前略) 小津は、彼の映画の様々な部分を離れたままにすること、そしてシーンの空虚さと長さを通じて、静かな瞑想の瞬間が彼の映画の登場人物にとって持っていた重要性を印象付けることを望んだ。これらのシーンの終結部は休止である。(中略) 小津の映画において、それらのシーンはストーリーの方向転換を示し、通常その転換の前に置かれる。

しばしばこの欠落部分は、空のシーンから成っている。彼の作品のさまざまな静物(中略)は、これらの部屋でかつて起きたことと、そこに住んでいた登場人物たちの両方を思い出させる⁽⁸⁾。

ここでリチーが、シーンやシーケンスの終結部に挿入される無人のショットを重要視していることがわかる。彼は、終結部の無人のショットは単なる区切り目以上の機能、すなわち過去の記憶の手がかりとなることで、その過去から現在への変化を表す役割を果たしていると述べる。リチーは、この無人のショットを「空のショット」⁽⁹⁾と呼んでいる。この名称は、彼が「空のショット」をストーリー上の「休止」として

捉えており、休止を瞑想の瞬間と見なすことで、それが与える静けさを重要視していることを示す。そしてリチャーは、この休止を禅の「無」の現れとして捉えることで、ジャポニズム的な解釈を加えている。

結果的に、これらのショットには人も明白な意図も存在せず、それゆえそれら自体が曖昧なのだ。(中略) 正式な日本の生け花では、小枝だけではなく、それらの間の空間をも完成した作品の一部として見なす。これが無という概念である。すなわち、空虚さそして沈黙は、作品の一部として肯定的な要素になるのだ。過ぎ去った会話に意味を与えるのは沈黙であり、過ぎ去った動作に意味を与えるのは空虚さである⁽¹⁰⁾。

「空のショット」の「空」がすでに指しているように、リチャーはこれを、「意味の空白」として考える。彼は、シュレイダーと同様に、禅芸術に見られる余白と小津映画の「空のショット」を等価のものとして見なす。生け花の枝がその間の余白によって目立つようになり作品が完成されるのと同様に、小津映画の台詞や出来事も「空のショット」によって意味が与えられ、映画が完成されるのだ。

シュレイダーは会話と出来事が無人のショットに意味を与えると述べており、リチャーは無人のショットが会話と動作に意味を与えると述べているが、彼らの根本的な立場は同じである⁽¹¹⁾。ここで彼らにとって重要なのは、無人のショットは日本の禅芸術に見られる「無」であり、この「無」が小津映画を形成する最も肝心な要素であることである。つまり、彼らは小津の無人のショットの使い方を東洋の禅芸術家と類比的に捉えている。このようにして、彼らは小津を最も日本的な監督として位置づけようと試みたのである。

しかし、次のような疑問が生じる。たとえば、西洋で小津のように無人のショットを扱う監督がいたならば、シュレイダーやリチャーはそれについても禅の無と容易に結びつける議論をしたらどうか。彼らがそのような議論を展開する場合には、おそらくその西洋の監督の映画と禅を結びつけるために、両者を媒介したものを解明することに力を入れたはずだ。少なくとも、その監督の文化圏で禅がどのように知られ、彼が

どのような経緯からその影響を受けたのかなどを検討するだろう。このように考えてみれば、小津が日本人であるということだけで、日本文化の一つである禅と結びつけて彼の映画を解釈する態度は、早計に過ぎる。何百年も前に作られた龍安寺の石庭と、20世紀の芸術である映画を、それほどたやすく結びつけることはできない。つまりシュレイダーとリチーの考察には、小津が生きていた時代の文脈への考慮が欠けている。彼らは、古来の思想や芸術が小津の時代にどのように受容されていたのかについて全く見逃しているのである。両者を関連付けるためには、ただ「日本」という枠組みでくくられるというだけではなく、小津映画と禅思想、禅芸術を媒介しているものを明らかにし、考察しなければならないだろう。それなしでは彼らの議論は極めて西洋的な眼差しに基づいたオリエンタリズムに陥っており、彼らの小津への態度は一種のジャポニズムにすぎないという批判を免れない。

2. ボードウェルによるジャポニズム批判

第1節では、1970年代の西洋における小津映画へのジャポニズム的な立場からの解釈、およびその問題点を指摘した。本節では、まさにそうした批評への批判意識から小津解釈を展開した、デイビッド・ボードウェル (David Bordwell, 1947-) の議論を概観する。

2-1. ボードウェルの主張

ボードウェルは、従来の議論で小津と禅などの日本の伝統文化をつなげて解釈する根拠が不十分であると考え。彼は伝統文化より、むしろ当時日本の状況——映画産業におけるアメリカ映画を好む傾向やホームドラマジャンルの現代劇製作に力を入れた松竹の方針と、20世紀日本作家たちの大衆小説や都会の流行などの大衆文化——が小津映画に大きな影響を与えたと主張する⁽¹²⁾。それゆえ、ボードウェルは、禅のような日本の伝統文化を持ちだして、小津を「最も日本的な監督」とであると定義することに異議を唱える。

ある種の芸術的実践と、時間、空間に関する幅広い文化的想定が、ごく基本的なレベルで小津作品に影響を与えているのは確かである。だが、まさにこのレベルが基本的なものであるからこそ、それはまた、あらゆる日本の映画作家、あらゆる芸術家、そして文化の中のあらゆる個人にも影響を与えたに違いない。しかし他のどの映画作家のスタイルも、小津のそれに似ていない⁽¹³⁾。

彼によると、あらゆる人間が自分の属する文化圏からある程度影響を受けるので、小津が日本文化から影響を受けたとすれば、他の日本監督も同様の影響を受けているはずである。しかし、他の日本監督には小津のようなスタイルが見られない。このことは、小津の独特なスタイルが、日本固有の文化に由来するのではないことを示す。さらにボードウェルは、禅という事象そのものについても、重要な指摘をしている。禅というのは、日本の美学の唯一の源泉でも、「歴史の再解釈によって汚染されない純粋な本質を表すもの」⁽¹⁴⁾でもない。禅の美学は様々な芸術家や論者によって、その時代や目的に合わせ新たに定義し直され続けてきた、変化しやすい概念であることをボードウェルは示す。確かに小津映画には仏教的なイメージが引用されることもしばしばあるが、ボードウェルによればそれは小津映画の本質へと深く関係するものではない。まず主題のレベルでは、仏教において悲しみの原因となる前世の罪や輪廻を通じた悟りへの到達などを示すわけではないので、小津映画自体は取り立てて仏教的なストーリーを提示しているわけではない。スタイルのレベルでも、それが仏教的であると言うには「より統合的で複雑な機能的説明」⁽¹⁵⁾が求められるため、それが禅の「無」を表すというだけの曖昧な解釈は受け入れられないものである⁽¹⁶⁾。

従って、ボードウェルは、伝統文化との類比に基づき小津を最も日本的な監督と称する際、「日本的」という言葉の意味があまりにも不明確であることを問題視する。小津が他の日本監督ほど日本の伝統文化から大きな影響を受け、一層日本的な映画を作り出したことを証拠づけるものはないし、歴史の進展に伴い絶えず変わって来た「日本的なもの」という概念に不変な本質があるわけでもないからである。彼は、そもそも何世紀にもわたる古来の芸術と小津との連続性を証明することはできないので、「伝統」を持ちだすと、それは「日本的なもの」に対する不正確で非論理的な帝

国主義的アプローチの隠れみのになってしまう」⁽¹⁷⁾と批判する。

2-2. ボードウェルの批判における問題点

ボードウェルの主張は、1970年代の議論において曖昧に使われてきた「日本的」という言葉の使用を再考させる点において意義がある。そして、シュレイダーとリチーの解釈が小津の同時代的思想や歴史的背景のような事情を考慮に入れていないことによって、西洋による紋切り型のオリエンタリズムに陥っているというボードウェルの主張には同意できる。

しかし、日本の伝統文化に基づいた解釈の可能性自体を拒絶しようとするボードウェルの主張には、同意できない点がある。ボードウェルは、禅芸術などの伝統文化と小津に直接的な連続性が見つからないことから、文化論的解釈を批判する。だが、もし映画を映画外部の社会的な現象や哲学的な思想、他の芸術形式などと比較するために両者の直接的な関連が必要だとすれば、映画の豊富な解釈への可能性は相当制限されてしまうだろう。歴史は積み重なるものであり、それゆえ文化は完全に断絶されることなく、何らかの形で継承される。禅もまた、小津の時代にもある文脈の中で改めて論じられ、無意識的であっても受容されていたと考えられる。

ボードウェルの言うように、誰しも自分の属している文化圏から影響を受けるならば、小津が自覚的であったかどうかにかかわらず、その文化にある程度の影響を受けたはずだと推測できる。しかしボードウェルは、小津の時代において禅のような伝統文化及び芸術がどのように継承されていたのかについては検討していない。この検討なしに、小津と伝統を結びつける証拠は全くないと断定するのは、あまり説得的ではない。なぜなら、小津が当時の映画産業の状況と大衆文化から大きな影響を受けたというボードウェルの指摘だけでは、小津映画と伝統文化との関連性を完全に否定する根拠にはならないからである。

このことについて、ボードウェルは、小津の時代に禅が日本人に対して影響力があったとすれば、なぜ多くの日本監督の中でも、小津だけにそれほど独特なスタイルが現れるのかと反論するだろう。この点は、ボードウェルの主張におけるもう一つの誤りを表す。複数の芸術家がある対象から同じ影響を受けたとしても、それによって同様

の、もしくは似たようなスタイルや作品を生み出すとは限らない。彼は、芸術家の独創性や個性を見落としているのである。つまり、同じ文化から影響を受ければ類似したスタイルを持つ作品、作家が複数現れるはずだという前提の上でボードウェルは自分の主張を展開しているが、彼はその前提の妥当性を証明していない。ボードウェルの主張が説得的なものになるためには、この前提の真偽妥当性と、小津の時代に禅の影響がなかったことを証明しなければならないのである。

結

以上の検討を通して、シュレイダーとリチーは小津の同時代の文脈を考慮に入れないことによってオリエンタリズムに陥っていること、そしてボードウェルは伝統文化に基づく解釈の誤りを的確に指摘しているものの、そのようなアプローチ自体を退けようとする彼の主張にも問題があることが明らかになった。たしかに日本文化を下敷きとする解釈は問題含みでもあるが、しかしその誤りを修正し解釈の説得力を高めた方が、小津の無人のショット、ひいては小津映画をめぐる議論を活発にすることができる。いかなるアプローチも完全ではありえないが、しかしそれゆえそれぞれの欠点を補完しながら解釈していくことによって、今後の小津研究をより豊かにすることができると思われる。

註

- (1) フィルムアート社編『小津安二郎を読む：古きものの美しい復権』フィルムアート社、1990年、365-366頁。参照
- (2) 佐藤忠雄『小津安二郎の芸術』朝日文庫、2000年、591頁。参照
- (3) 「小津映画の海外進出」『キネマ旬報』キネマ旬報社、号329、1962年12月下旬号、36頁。参照
- (4) 小倉真美が、小津映画に映っている地藏の石仏について、「外国人が見たら、ここから東洋哲学を感じとって賞讃するかも知れない」と言ったことから、西洋のこのような傾向がどれほど強かったのかがわかる。(小倉真美『『小早川家の夏』に見る小津映画の特質』『キネマ旬報』

キネマ旬報社、号 298、1961 年 11 月下旬号、69 頁。参照)

(5) ジャポニズムのほかに、作家主義もまた日本映画批評に対して影響を持った。阿部マーク・ノーネス (Abé Mark Nornes) は、小津批評の背景に作家主義の傾向——映画固有の視覚的な要素を個性的に表現できる監督を、映画を作り出す最も重要な主体として捉え、小説などの芸術に認められている作家という概念を映画に適用する映画批評の傾向——があったことを指摘している。彼によると、シュレイダーの著作における前提——映画監督たちは彼らの属している文化の特殊性を強調しても、その文化圏を超えて共有されるような普遍性も同時に表現している——がアメリカの作家主義に大きな影響を与えていたこと、そして日本映画はそれを証明するための一種の手段として扱われた。特に、ドナルド・リチーはアメリカで日本映画に対する作家主義的研究を行った初めての論者で、Kurosawa (1965) と Ozu (1974) を執筆した。(Nornes, Abé Mark, “The Riddle of the Vase: Ozu Yasujiro's Late Spring (1949),” *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, edited by Alastair Phillips and Julian Stringer, London: Routledge, 2007, pp. 81-82. 参照)

(6) Schrader, Paul, *Transcendental style in film : Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley, University of California Press, p. 29.

(7) 具体的に彼は、無人のショットの機能を四つに——「転換」、「道入」、「コメント」、「結末」——に分類している。さらに、彼は無人のショットの機能は文法的であると同時に、心理的であることが多いと述べる。本論文での以下の議論では、彼の言う心理的な機能を扱うことになる。

(8) Richie, Donald, *Ozu*, Berkeley, University of California Press, 1977 (1974) , pp. 57-58.

(9) 他の個所では「空のショット」と書いているため、無人の「ショット」を考察対象とする本論文では、「空のショット」という言葉を使うことにする。

(10) *Ibid.*, p. 174.

(11) シュレイダーとリチーのこの相違点は一見すると対立しているように見えるが、これは終結部 (場面移行部) の無人のショットとシーンの関係を説明するとき、彼らの主張はどちらも無人のショットについて禅の「無」を強調するためのものであり、それ以上踏み込んで解釈の違いを生じさせてはいない。さらに、彼らの主張が同様の方向性を有していることは、彼らの著作の関係からわかる。シュレイダーは彼の著作でリチーの論文や、リチーとやりとりした手紙などの多くを参考し、リチーの考えが適切であると述べている。リチーもまた、しばしばシュレイダーの解釈を直接引用していることから、彼がシュレイダーの意見に共感していることがわかる。

(12) Bordwell, David, *Ozu and the poetics of Cinema*, London, BFI Pub, 1988, pp. 17-26. 参照

(13) *Ibid.*, p. 146.

(14) *Ibid.*, p. 27.

(15) *Ibid.*, p. 28.

(16) *Ibid.*, pp. 26-30. 参照

ここにボードウェルの分析を少し示しておこう。ボードウェルは、小津映画は基本的には古典的な規範に従っているが、その中でも自分自身の技巧を選択し、自ら厳しい規範を作り出したと言う。ボードウェルによると、場面移行部において小津はシーンを結びつける基本的な形式を認めながらも、その「位置関係提示」などの機能を「脱中心化」する。彼は場面移行部の無人のショットが組織的に用いられていることを説明するため、「主要音・副次音」の手法を言及する。あるショットに視覚的な要素がいくつかあると仮定すれば、その中でも最も目立つ要素が主要音、比較的目立たない要素が副次音である。そしてこれは次のショットで、構図が変わることによって、前のショットでは副次音だった要素がより目立つようになり、主要音になる。この手法は、シーンの境界線を曖昧にさせ、観る側の予測を混乱させる遊戯性を持つと同時に、全体を体系的に統合していく。だがショット一つ一つを対象とするこのような分析は、雰囲気や感情には触れにくく、実際の映画鑑賞には適用できないという限界がある。それゆえボードウェルの論はリチーの論と相互補完的な関係になりうると考えられるが、これに関しては別の機会に論じたい。

(17) *Ibid.*, p. 146.

デイヴィッド・ボードウェルの映画理論 ——80 年代の著作における「規範」概念の検討

住本賢一

はじめに

アメリカの映画学者デイヴィッド・ボードウェル（David Bordwell, 1947-）による 1985 年の著書『フィクション映画の語り』（*Narration in the Fiction Film*）は、映画研究の分野において「古典的ハリウッド映画」の概念を定着させた同年の共著『古典的ハリウッド映画 1960 年までの映画スタイルと製作様式』（*Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*）のうちボードウェルが担当した第一部で提示された映画分析の理論的枠組みをより洗練させるとともに、その枠組みを用いてハリウッド映画の語りの「様式 mode」や他の様式の歴史を比較しつつ記述する様式史的な試みである「歴史的詩学 historical poetics」に着手する内容となっている。

本稿では、『フィクション映画の語り』における「規範 norm」概念の規定と適用のされ方を検討することで、後年の映画研究に大きな影響を与えつつ批判的に言及されることも多いそれらの著作の問題点を理論的に明らかにする。そのために、第 1 節ではまずその理論の大枠を確認し、その後、第 2 節では「規範」概念の規定を、第 3 節と第 4 節ではそれぞれ「古典的語り」と「芸術映画の語り」の分析における「規範」概念の適用のされ方を検討する。

1. 『フィクション映画の語り』における観客と語りの理論

全 3 部からなる『フィクション映画の語り』の第 1 部では、既存の様々な映画理論の多くが受動的な観客観を示しているものとして批判される⁽¹⁾。そこには、ハリウッ

ド映画をイデオロギー装置として批判するという 70 年代の映画理論の大きな流れに対してハリウッド映画を肯定的に捉え直す、というボードウェルの姿勢が現れており、そこでオルタナティブとして提示されるのが構成主義学派心理学の認知科学的知見やロシア・フォルマリズムの知見に基づいた観客と語りの理論である。『フィクション映画の語り』の第 2 部では、その理論が様々な側面から展開されるが、その枠組みを要約すると以下ようになる。

まず、観客は映画鑑賞の中で与えられた情報から理解可能な物語を構築するという活動を行う能動的な存在として扱われる。その物語の構築とは、観客があらかじめ持っている様々なレベルの「図式 schemata ⁽²⁾」を映画の中の情報に当てはめて認知を働かせることで成り立つ活動である。ここで観客によって構築される物語はロシア・フォルマリズムの用語を適用して「ファースト fabula」とも呼ばれ、観客によるファースト構築の活動の材料となる情報を映画が提示するプロセス全体は「語り narration ⁽³⁾」と呼ばれる。語りは観客への情報の提示の仕方に関して様々な「特質 characteristics」を帯びるものであり、いくつかの指標を作ってこれを定式化した上で、各々の映画に即してその語りの形式を記述する分析こそがボードウェルの目指すものである。

しかし、ボードウェル自身も認めているように、以上の理論的枠組みはそのままでは「空疎な形式 hollow forms」に過ぎない。次節では、ボードウェルがその枠組みをいかに「歴史的詩学」の様式史的な記述と結びつけていくかを、概念規定の面から検討する。

2. 『フィクション映画の語り』での「規範」概念

『フィクション映画の語り』の第 3 部では、前節で見たような観客と語りの理論を適用して「古典的語り classical narration」「芸術映画の語り art-cinema narration」やその他の様々な語りの様式の形式的特徴が分析されるが、その準備段階として、第 3 部のはじめの章である「様式と規範 modes and norms」と題された第 8 章では、章のタイトルとなっている二つの概念についての規定がなされる。その規定とは以下のようなものである。

語りの様式とは、語りの構築と理解の規範の歴史的に区別されるセットである。規範という概念は簡単なものだ。つまり、全ての映画は、決定やかつての実践によって確立された一貫した基準を満たそうとするかしないかのいずれかで見ることが出来るのである。『裏窓』、『追憶の女』、『深夜の告白』は多年に渡るハリウッドの映画製作によって公認された観点の中で作られ理解されるのだ。「芸術の歴史は、もしそれを芸術的規範の見地から考察するならば、支配的規範への反抗の歴史である」。ヤン・ムカジョフスキーはこのように支配的規範（正典とされたスタイル、主流の実践）とそこからの逸脱の最初の区別を据える。フィクション映画において、その分かれ目は、平均的な観客によってなされる普通の（ordinary）映画と風変わりな（offbeat）映画の区別に対応する。しかし、我々はそこからさらに先へ進むことも出来る。ひとつに、支配的規範の内部においても分化（differentiation）の幅がある。さらに、支配的規範の外部においても、全てがまったくの異種混淆（heterogeneity）というわけでもない。主流の実践からの逸脱それ自体も、いかにそれが少数派の事柄であったとしても、他の外的規範の観点から組織立てられているのだ。（強調筆者）（p. 150）

ここでボードウェルは、歴史的な鑑賞と製作の実践の中で観客と作り手の双方に共有された一定の価値観を指して「規範」とする。そして、その規範のあり方によって各「様式」が区別されるのだが、そこには二つの段階がある。まず、チェコの美学者ヤン・ムカジョフスキーの規範の影響関係の捉え方が援用され、個々の作品はある支配的規範への追従かそこからの逸脱という形で捉えられる。ここでの支配的規範とは、具体的には古典期のハリウッド映画に代表される「古典的語り」の規範のことを指し、平均的観客は「古典的語り」の規範に則った映画を普通の映画として、そうでない映画を風変わりな映画として鑑賞する。次に、「古典的語り」の規範からの逸脱も、その逸脱の仕方によっていくつかの新たな規範のセットを形づくり、それに沿って風変わりな映画もいくつかのグループに分けられる。

このようにして生まれたいくつかの規範のセットのうちどれに最も適合するか

よって、ある映画は各々の様式へと分類されるのである。さらにここでは、以上の基本的な枠組みに付け加えて、支配的規範もその内部において必ずしも一枚岩的なものではないという留保が示される。ボードウェルは、「様式」と他に想定される様々な集合的単位とのレベルの区別について、「語りの様式とは、ジャンル (genres)、流派 (schools)、運動 (movements)、ナショナルシネマ全体 (entire national cinemmas) を越えるものであると私は考える」(ibid.) として「様式」の単位を最も上位に置いており、支配的規範内での分化を記述するものとしては後半で列挙されている下位概念が念頭に置かれていることがうかがえる。

本稿で問題としたいのは、ここで想定される集合的単位のうち、特に「ジャンル」の概念が、「様式」との関連においてどのように位置づけられるかという問題である。なぜなら、本稿の結論を先取って言うと、『フィクション映画の語り』における各映画様式の分析において、「規範」概念のレベルの扱い方が「ジャンル」と「様式」の間で恣意的に操作されているということが問題として浮かび上がるからであり、さらに、それはボードウェルの様式史観に関する問題につながるものであるからである。以下では、そのような問題に特に関連するという意味で、『フィクション映画の語り』での、「古典的語り」とジャンル映画に関する記述と、「芸術映画の語り」とニュー・ハリウッドの関係についての記述をそれぞれ検討していき、その中で「歴史的詩学」の問題点を考察していく。

3. 「古典的語り」とその中におけるジャンル映画の位置づけ

ボードウェルによると、「古典的語り」とは、ハリウッド映画や「世界のほとんどの映画消費国における“普通”の映画の概念」(pp. 165-166) に対応する語りの様式である。「古典的語り」は、ある目的を持った特定の登場人物がいくつかの障壁を乗り越えてそれを達成しようとしていく過程が描かれるという物語上のパターンを持ち、その登場人物を媒介として各シーンが因果の連鎖として提示されることに特徴がある(p. 157)。さらに、その語りにおけるスタイルは、①基本的にファーストに関する情報の伝達に奉仕する、②観客がファーストに関して一貫した時空間を構成することを

促す、③一定の限られた技術的選択肢の中で組織立てられる、という三つの大きな特徴を持ち、それによって「古典的語り」は観客にその情報提示のプロセスが相対的に気づかれにくい自然なものとなる (pp. 162-164)。これは、一般的にハリウッド映画について「透明性 transparency」「不可視性 invisibility」といったクリシェで語られがちな特徴を、ボードウェル理論の枠組みから具体的なプロセスとして捉え直したものである。

この「語りが相対的に気づかれにくい」という「古典的語り」の特徴を、語りの特質に関する指標に即して言い替えるならば、「語りは自らが観客に向けられているということについての認識をどの程度示すか？」(p. 58)を表す指標である「自意識 self-consciousness」の問題として捉えることが出来る⁽⁴⁾。実際、ボードウェルは「古典的語り」の特質についてまとめた箇所において、「古典的語り」は「控えめにしか自意識的ではない only moderately self-conscious」(p. 160)としている。ただし、そこにはいくつかの留保が付け加えられている。そのうちの 하나가「ジャンルの要素はしばしばこの指針に対してバリエーションを生み出す」(ibid.)というものであり、そこで具体例として「ミュージカルはコード化された (codified) 自意識の瞬間を含むだろう」(ibid.)とボードウェルは述べている。つまり、ミュージカルにおける歌のシーンは、物語世界の因果関係に基づく進行を一旦括弧にくくるために語りの自意識が高い瞬間であり、そのようなシーンを大々的に含むという点でミュージカルは一見「古典的語り」の規範の特質から外れるようにも思われるのだが、「ミュージカルにはそのような歌のシーンが入るものである」という慣習的な見方によって、観客からはあくまで「普通の映画」として鑑賞されるということである。

ここで行われているとされる「コード化」とは、「どのような手続きによって観客は与えられたテキストの要素を正当化する (justify) のか？ その要素はどのようにして原型に帰され、適切な枠のうちに分類されるのか？」(p. 36)を意味する「動機づけ motivation⁽⁵⁾」として説明されるもので、特にその中でもジャンルの要素の正当化に使用される「テキスト横断的動機づけ transtextual motivation」に当たるものである。つまり、ここで言われているのは、ハリウッドのジャンル映画に存在する「古典的語り」の基本的な特質から一見逸脱するように思われる自意識が高い要素に関し

でも、観客があらかじめジャンルに関して持っている別の規範の観点から正当化されることで「古典的語り」の規範のうちに収まるものとして扱われる、という議論である。同様の議論は、同著のメロドラマやフィルム・ノワールといった他のジャンルに関する分析の部分でもなされている (pp. 162-163, p. 198)。ボードウェルの、この「動機づけ」をめぐる議論に関しては、ジャンル映画やモダニティという観点から古典的ハリウッド映画の読み直しを試みるその後のハリウッド研究の主要な論者たちによって、ジャンル映画などにおける様々な要素の混じり合った多層的な映画のあり方を物語中心の単純な「古典性」の枠組みに押し込めるものであるとしてこれまでに批判されてきた⁽⁶⁾。しかし、その問題は「芸術映画の語り」とさらにニュー・ハリウッドによるそのスタイルの吸収に関する議論と突き合わせることでより広い射程で捉えることが可能である。次節ではそれを検討する。

4. 芸術映画の語りとニュー・ハリウッドの関係

ボードウェルによると、「芸術映画の語り」とは、基本的には戦後のスタジオ崩壊によって個人的な作家性が全面に出ようになった 50～60 年代以降のヨーロッパのニュー・ウェイブ映画に代表的に見られるような語りを指す⁽⁷⁾。芸術映画を見る観客はいくつかの特有の図式を語りに適用するとされるが、その中でも「自意識」に関する文脈に最も関連するのは「語りの注釈 *narrational commentary*」という図式である。ボードウェルはその図式について以下のように説明する。

この図式を適用するとき、観客は、語りの行為がファースト情報の伝達に介入してそれ自身の役割を強調する瞬間を探す。古典的規範との関係において突出部 (*prominence*) を持つスタイル的装置—普通でないアングル、強調されたカッティングの小片、印象的なカメラの動き、照明と舞台の非現実的な変化、サウンドトラックにおける分離、あるいはその他のあらゆる主観性として動機づけられていない客観的リアリズムの瓦解の全て—は語りの注釈として受けとられ得る。(中略) 芸術映画の語りにおける顕著な自意識は、一貫したファースト世界と、顕著

な自意識への接触を通して我々が得る、現れるのは断続的だが大いに人目をひく外的な作家性の両方を生み出す。(p. 209)

ボードウェルによると、芸術映画を鑑賞する観客は、映画作家による作家性の表明である「語りの注釈」が映画の中で発生し得るという図式をもって映画を見るために、支配的規範からの逸脱を意味する「突出部」として受け取られる風変わりなスタイルがそこに見られた場合、そのような語りの自意識の高まりを作家性の現れとみなす。ただし、ここでは「古典的語り」の規範からの逸脱として記述される「芸術映画の語り」でも、ファーストは一貫したものとして提示され、語りが自意識的になる瞬間は断続的であるということも認められていることが重要である。なぜなら、基本的には物語を提示し、時折その自意識が高まるというこの「芸術映画の語り」のあり方は、語りの特質という観点から見れば、前節で確認した「古典的語り」の中におけるジャンル映画の語りのあり方とほぼ重なっているからである。

つまり、ここでジャンル映画と芸術映画を隔てているものは、語りの特質というよりも、むしろそれぞれの映画がどのような図式をもって観客に鑑賞されるかという点にあるのだといえる。これは語りの様式を規定する「規範」という概念を観客と映画製作側の図式の問題として捉えるボードウェルの規定の必然的な帰結であるとも言えるのだが、ある映画を様式に分類する際に「ある映画は A として見られるから A に分類される」というトートロジーに陥っている面が強く、その分類が図式の規範をどのレベルで設定するかによって恣意的に決まってしまうことが問題である⁽⁸⁾。

語りの様式が図式の規範のレベルの恣意的な設定によってその形式的特徴以外の部分から規定されてしまうというこの問題は、芸術映画から一定の影響を受けたとされる 60 年代末以降のフランス・コッポラやロバート・アルトマンらの作品に代表される「ニュー・ハリウッド」のあり方を論じる際に、もう一つの問題を露呈する。ボードウェルはその影響関係のあり方を以下のように捉えている。

車輪はほとんど一周回った。つまり、古典的ハリウッドが芸術映画に（しばしば否定的に）影響を与え、芸術映画が 1960 年代末と 1970 年代の「ニュー・ハリウッ

ド」に影響を与えたのだ。ストップモーションやスローモーションから欠落と曖昧さの慣習までの全てが活用された（中略）。ヨーロッパの「ニュー・ウェイブ」という先祖と同じく、ニュー・ハリウッドは明らかなテキスト横断性を使い始め、しばしばパロディやパステーションの形でオールド・ハリウッドに言及した（中略）。より広範には、芸術映画の装置は、古典的ジャンルにしっかりと足をつけている映画に選択的に適用されてきた（中略）。ヨーロッパ芸術映画の力は、ジャンルではなく作家の作品をテキスト横断的関係の適切な集合にするのに大いに存していたが、ハリウッド映画は芸術映画の語りのうちジャンルの機能に適合する側面だけを吸収したのだ。（p. 232）

ここでは、ハリウッド映画が支配的規範として機能し、芸術映画がそこからの逸脱として自らを確立した後、ニュー・ハリウッドが芸術映画の影響を受けてより自意識の高いスタイルを利用するようになったという歴史的経緯がまず辿られる。しかし、ニュー・ハリウッドはその自意識の高いスタイルをあくまでジャンルの機能として使ったのであり、そこに見出されるのは作家性ではないという点であくまでその語りは「古典的語り」の規範を逸脱しないものだ、とボードウェルは主張する。これは、古典的ハリウッドにおけるジャンル映画をあくまで「古典的語り」の規範に沿うものとする第3節で見た議論と同型のものである。

しかし、映画史的な実態に即して言うならば、ニュー・ハリウッドにおいてはむしろジャンル映画の定型の解体と修正が盛んに行われたことや、作家主義的な見方を通過したのちのその宣伝・消費においては、古典的ハリウッド映画と比べて、それぞれの映画が作家としての監督の名のもとに鑑賞される傾向がより強まっており、観客は「古典的語り」と「芸術映画の語り」のハイブリッドとでも言える図式を鑑賞の際に適用していたと考えられることから、ここでの「テキスト横断的動機づけ」による正当化の議論はほとんど用をなしていない。つまり、ここでは図式の歴史的な変遷の経緯が無視されているのだ。また、スタジオ時代のハリウッド映画に関しては豊富な具体例の分析を行いつつ論じていたボードウェルが、ここでは具体的な分析をほとんど欠いているということも注目に値するだろう⁽⁹⁾。

ここでボードウェルが行っている議論は、古典的ハリウッド映画から芸術映画へ、芸術映画からニュー・ハリウッドへという歴史の流れを描くように見せかけながら、実質的には各規範あるいは各様式の間に見られるべき動的／通時的な歴史的影響関係の問題を「ハリウッド／オルタナティブ」という静的／共時的な二項対立に押し込めてしまうものである。このことはビル・ニコルズによっても正しく指摘されているが⁽¹⁰⁾、理論的な編成として、ジャンル映画を論じたときと同じ「動機づけ」のレトリックがそこでは利用されているという点がより重要視されるべきである。つまり、ボードウェルの 80 年代の著作では、各映画の分類に際して、「様式」と「ジャンル」という二つの異なったレベルの「規範」が恣意的に適用されているという共通の理論的な原因から、スタジオ時代のハリウッドの多層性とスタジオシステム崩壊後のハリウッドの変容のあり方の両方を等閑視する態度が生じているのである。

おわりに

以上で検討したように、『古典的ハリウッド映画』の延長線上で「歴史的詩学」を展開しようと試みた『フィクション映画の語り』においては、各様式を隔てる「規範」のレベルが恣意的に操作されることで様式史の捉え方が静的／共時的なものとなっており、様式内の多層性や、規範自体が歴史の中で変動していく様が十分に捉えられているとは言い難い。しかし、ボードウェルはその後 1997 年に刊行された『映画スタイルの歴史について』(On the History of Film Style) で、支配的規範とそこからの逸脱という二項対立的な見方から脱し、より実践的な「問題と解決 problems and solutions」の歴史として様式史を捉える方向を示しており、その様式史観はある程度修正されている。そして、2006 年に刊行された『ハリウッドの語り方』(The Way Hollywood Tells It) では、その修正された規範・様式観の元で 60 年代以降のハリウッド映画のスタイルが論じられており、それらの著作で今回検討したような問題がどのように／どの程度解決されているのかを含めて、そのハリウッド映画観の全体像を捉えていくことを今後の課題としたい。

註

- (1) カメラと観察者の視点を同一化する「不可視の観察者 invisible observer」の言説や言語学的な「言表行為 enunciation」として語りを捉える立場がその代表的なものとして批判される。
- (2) 図式は大きく①人物、アクション、目的、場所などを同定するために使われるプロトタイプ図式 prototype schemata ②典型的な物語構造などに関するテンプレート図式 template schemata ③プロトタイプ図式やテンプレート図式が適合しない情報を組織立てるための手続き図式 procedure schemata ④スタイルのパターンに関する図式であるスタイル図式 style schemata に分類される。
- (3) 語りは、物語に関わる情報をどのような順序で提示していくかなどのドラマツルギー的な側面である「シュジェート syuzhet」と、ステージングや撮影・編集法などを含む映画の様々な視聴覚的な技術的側面を指す「スタイル style」という二つのシステムの相互作用として捉えられる。また、語りには、その他にもファースト構築に関わらない情報である「過剰 excess」が含まれるとされるが、知覚的認知的な成果をほとんど提供しないものとしてこの著作では以後基本的に扱われない。
- (4) 語りの自意識が高い瞬間の例としては、映画の登場人物がカメラを覗き込んだりカメラに向かって何かしらの身ぶりをする、観客に向けられたボイス・オーバー、不自然なステージングなどが挙げられている。
- (5) 「動機づけ」はもともとロシア・フォルマリズムの用語であり、ボードウェル理論においては註(2)で示した図式の分類のうちの一つである手続き図式の一部に当てはまるものであると説明されている。
- (6) 参考文献に示したリック・アルトマン、ミリアム・ハンセン、中村秀之などの議論を参照。中でも中村の議論は、この「動機づけ」に関する問題をフィルム・ノワールにおける「芸術的卓越化」の意図という観点から捉えており、本発表の特に第4節の論点とも大きく関係すると考えられる。
- (7) ただし、「芸術映画の語り」はニュー・ウェイブ映画に限定されるものではなく、その形式の源流には20年代のドイツ表現主義、30年代のフランス印象主義、戦後のネオレアリズモなどが存在するとされる。
- (8) 最終的に、ボードウェルはある映画をそれが製作された規範とは違う図式によって鑑賞することも可能であるとしており、例えば古典的ハリウッド映画に作家性を見出す作家主義批評は、芸術映画によって新しく生まれた図式を過去の作品に投影することによって成立するものであるとしている (p. 232, p. 335)。これは以下で扱う「芸術映画の語り」とニュー・ハリウッドの関係について考える際にも重要である。
- (9) 『フィクション映画の語り』ではこの問題に関して該当するとされる映画のタイトルが挙

げられるのみで具体的な作品分析がないのに対し、『古典的ハリウッド映画』では具体例として『カンバセーション…盗聴…』（フランシス・コッポラ監督、1973年）が分析されているが、その主張は説得力の低いものにとどまっている。その主張については本稿では割愛する。

(10) Nichols, Bill, “Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory” in Gaines, Jane ed., *Classical Hollywood Narrative: the Paradigm Wars*, Duke University Press, 1992, p. 60

一次文献

Bordwell, David, Staiger, Janet and Thompson, Kristin, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Colombia University Press, 1985.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, 1997.

Bordwell, David, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movie*, University of California Press, 2006.

痕跡としての襞

——G・G・ド・クレランボーの写真と衣服論に関する研究——

安齋詩歩子

1. はじめに

ガエタン・ガシアン・ド・クレランボー（Gaëtan Gatian de Clérambault, 1872-1934）は、パリ警視庁精神障害者特別医務院に勤務し、生涯この医務院で犯罪者の精神鑑定を行った精神科医である。生涯で約 13,000 の精神医学鑑定書を作成し、これらの素材をもとに 141 の論文を発表している。主な功績としては、詳細な臨床診断による記述と、精神疾患を器質的な原因に基づくとする学説「精神自動症」を構築したことが挙げられよう。

また、第一次世界大戦の後、モロッコで一枚布の民族衣装の写真を大量に撮影し、さらには美術学校や民族誌学会で自身の観察による独自の衣服論を発表していたことも分かっている。この事実は、1980 年代にフランスの精神科医・精神分析家であるセルジュ・ティスロン（Serge Tisseron, 1948-）によって再発見され、1990 年にはクレランボーが撮影しパリ人類博物館に寄贈された写真を展示する展覧会がポンピドゥー・センターで行われた。またティスロンは、その 9 年前にクレランボーにまつわる論文を編集した冊子『ある神経精神科医の布への情欲』（1981 年）を編集し、出版した。ここでは、クレランボー独自の解釈による衣服論、「固定点」から「布の動きが生まれる」という一枚布の基本理論も掲載されたが、編集したティスロンを始めとする 4 人の精神分析家が注目したのは、女性患者の布偏愛を「接触愛好症」と名付けた精神医学的理論と大量に遺された「奇妙な」（と形容される）写真であった。

そのほかの先行研究でも、クレランボーの衣服論に焦点を当ててはいるものの、結局は彼の倒錯は衣服の奥にある対象＝他者の身体に向けているものと考えており、彼

自身の倒錯した欲望と衣服論の分離、もしくは身体にまといつく布が中身の身体に向かう欲望の転移があるというフェティシズム的観点に帰着する。たしかに、一見しただけではクレランボーのフェティシズムは女性に対する性的倒錯であるかのように見受けられるだろう。だが、クレランボーの写真と、そのなかに彼が見出した衣服と襷に関する衣服論はそのような性的倒錯ではなく、むしろ、布上に現れては消え去る襷という痕跡に対する儚い欲望の存在を示唆しているのである。

そこで本論文では、クレランボーの布・衣服研究における実践を「実践としての写真」「衣服＝身体」という2つの側面から再考し、今まで語られてこなかった痕跡として残った襷についてひとつの仮説を提案する。そして、そこから、人間と衣服の自明な関係性ではなく、「服を着ること」という人間の行為の根源にアプローチしていきたい。

1. 実践としての写真

クレランボーが1918年から1919年の2年間の間にモロッコに滞在し撮影した写真は約40,000枚にのぼるとされている。そのほとんどすべてが無地の布によって着付けられたハイクと呼ばれるモロッコのドレーパリーであり、老若男女問わず撮影された。これらは、ポーズをとって撮影された写真と、路上での現地の風景を風俗的にではなく衣装に関心を持って撮影された写真にまず大別される。一部を除いて、ほとんどが衣装の中身の人間の身体に関心を払っているようには見えない。それどころか、身体の一部も露出していない後ろ姿や、床にしゃがみこみただの布の塊と化した被写体すら撮影している。すなわち彼の写真撮影における主題は布そのものであると仮定できる。

また、これらの写真は、勤務していた医務院のカルテを二つ折りにし、分類を記し、その中にはさんでいた形跡があった⁽¹⁾。つまり、彼がいつでも手に届く範囲に写真を保存していたと推測できよう。そのうえ、自身で一枚一枚にタイトルはつけておらず、現在ケ・ブランリー美術館のオンライン・アーカイブスで確認できるタイトルは、クレランボーの分類のメモを参考し同美術館と前収容先であるパリ人類博物館が名付けたものであることが現地調査と担当学芸員の証言から判明した。これらのことから、

クレランボーは写真の撮影を実践のため行い、作品制作のために行ったのではないと判断できよう。

のちの人類学会での発言で、彼は「分析的な目的」により「衣服の再構築」を試みる実践として自身の写真を振り返るが、その当初から衣服論構想があったかは定かではない。ただ、2年間で40,000枚の写真を撮影したという過度なまでの所有の欲望があったのは確かである。また、クレランボーの理論によれば、ドレープは「身体の上を動きながらも、やはり固定されている」⁽²⁾のものであり、ポーズをとらせ身体の動きを固定し写真の中に保存すれば、布と身体の象徴的な関係ではなく、個別化した対象として保存することができたのだ。クレランボーにとってこれらの写真は、一枚布の衣装を衣服論構築のための「分析的な目的」で撮影されたものであったと同時に、消えゆく襞に対する所有の欲望をいつまでも保存するためのものだったのである。

2. 衣服＝身体

クレランボーによると、襞は一枚の布から衣服を構成する過程の中に現れる現象である⁽³⁾。そしてそれは、固定されたところから動き出すものである。クレランボーは、その一瞬の動きを保存するために、被写体にポーズをとらせ静止させ、写真に収めた。彼はこのように撮影した写真を複数枚選択し、順番を決定した組み写真を制作していた。一見すると同時代に精神病院などで撮影された連続写真と同じようなものに見える。

しかし、クレランボーの組み写真は、エドワード・マイブリッジ (Eadweard Muybridge, 1830-1904) が複数のカメラを並べた仕掛けを用いたり、フランスの生物学者エティエンヌ＝ジュール・マレー (Etienne-Jules Marey, 1830-1904) が写真銃を用いたりしたような連続写真の実践とは異なるものである。これらの連続写真は、等間隔の時間でシャッターを切る装置を用い撮影されるが、クレランボーの場合、そのような機材を使用しておらず、ひとつひとつのポーズを指示しシャッターを切っていたとみられる。そのため、どの写真にも断絶があり、映像のようななめらかなつながりは感じられない。また、選択されたひとつひとつの写真のグループには必ずしも同じ場面

で撮影されたものが使われているわけではない。

これらのパネルは、以上のような撮影手法と選択によって制作されており、大別して2種類の傾向が見受けられる。ひとつは、つながりのある映像にはならないがドレープの動きをキャプチャーしようし構成された組み写真であり、もうひとつは、全く違う場面や人物を撮影した写真をポーズの類似から捉え構成した組み写真である。このような組み写真作成は、襞の動きが形作るフォルムにおける、クレランボー独自の審美的判断によるものである。これは、「情念定型 (patosformel)」という概念に基づき、人体のフォルムを中心主題にし、イメージを集積したパネルを制作していたアビ・ヴァールブルク (Aby Moritz Warburg, 1866-1929) の実践とは異なっているように思える。なぜならこの概念は、身体がまとう衣服をただの動く附属物とみなしているからである⁽⁴⁾。

身体にとっての衣服は、長い間「第二の皮膚」という身体に従属するものであると見做されてきた。ハンス・ベルティンクは衣服と「イメージ」・「メディア」・「身体」の関係について、以下のようにいっている。

身体表現のもっとも重要な意味はその体現化にある。ところが、それはわれわれ自身が身体において行っていることでもある。というのも、われわれは身体を何らかのイメージで演出しているからだ。身体はその際、単なるメディアでしかないが、この与えられた役割を果たすことが重要であり、演出したイメージが身体の特徴を反映しているか否かは問題とならない。たとえば仮面や衣装が身体を覆い隠すのは、身体だけでは示すことができないものを当の身体において示すためであり、身体は仮面や衣装によってイメージとなるからである。⁽⁵⁾

ここでは衣服は、「身体」という「メディア」の表面で、「身体」という「イメージ」を出現させる「メディア」であるという入れ子の構造になっており、マクルーハンの「第二の皮膚」観念を発展させた鷺田清一の論、世界と直接交流し自らの身体を形作る衣服こそが第一の皮膚であるというものに通じてくる。いずれにしても、衣服は身体の附属物として認識されてきており、ここで問題となっているのは「身体保護」と「装

い」という衣服と人間の自明な関係性を表す紐帯である。

それでは、クレランボーの独自性とはいかなるものだったのか。クレランボーは写真の中に写る布にフォーカスを当て身体を無視しているかのようであるが、身体はむしろ布の皮下組織にある筋肉のように機能し、布の動きを豊かにする副次的な要素のようである。ティスロンは、クレランボーの写真の中の布上に現れる襷の流れから、モデルの感情をさも読み取れるかのようであるという指摘をしているが⁽⁶⁾、それは我々がド・クレランボーの写真に対峙した際の奇妙な視覚体験から生まれる感覚をうまく言い当てているように思われる。そこでは衣服が自らの身体の上に付随する表面ではなくなり、まるで自らが顔となり動き出している。もはや衣服は、人間との自明な関係としての「第二の皮膚」ではなく、衣服自体が身体であり、中身の人間の肉体を含めた総体がひとつながりの対象になっているのだ。

3. 痕跡としての襷

クレランボーは、衣服の中身の対象や現地の風土ではなく、一枚布を固定し襷を生み出す身体と一体化した布としての衣服にのみ関心を持っていたことが、いままで論じてきたことから推測できる。では、なぜ一枚布の衣服、しかも無地のものばかりを写真に収めたのか。おそらくこれらの写真は、布上に現象する襷への関心であり、欲望だったのである。クレランボーは写真の中に襷によって構成された衣服を保存し、それは写真というインデックスとして痕跡をのこしたが、襷は布上に現れたインデックスとして機能していたのではないだろうか。

ロザリンド・クラウスは、写真を掌紋やデス・マスク、トリノの聖骸布や海辺のカモメの足跡と同系統に属するものとしているが⁽⁷⁾、この流れの中にクレランボーの布上の襷も分類することが可能だろう。インデックスによって指し示されたものが、本質的に接触によって結びつけられたものであるならば、私たちはクレランボーが示した「固定点 (point d'appui)」や布の下に在る身体を、襷と結びつけることができるだろう。ただし、それは起源としての「固定」や身体を表象するイメージとして襷が機能するのではなく、単に「視覚的なもの」(ディディ＝ユベルマン)として機能して

いるのだ。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、トリノの聖骸布の「染み」について、以下のようにいっている。

染みは偶然に現れたもののように見え、起源については何も語らない。それを掘り葉掘り調べることに何の意味があるのだろうか？ 依然として、この染みは詩の韻律分析やどのいかなる種類の物語性の外部に属しているように見える。この一連の出来事は、単なる模倣ではなく偶発的に起きており、そこになにがあるかというレベルでは知覚はできるものの、形象としては知覚出来ないものなのである。(…) パースの理論に従えば、解釈項が記号化の過程において指標（インデックス）と対象を結ぶのに失敗した時、指標が指標のままであり続けることは理解できる。一方で、指標（インデックス）が示す対象の存在は、例えばある症状がある病にかかっていることを示すのと同じように、記号学的に本質的なものである。(拙訳) (8)

ディディ＝ユベルマンは、エルヴァン・パノフスキー (Erwin Panofsky, 1892-1968) の図像解釈学の実践——イメージを「見えるもの」「読めるもの」から、深層的意味の読み込む分析——を超え、潜在的で形象可能な「視覚的なもの」という、芸術における非-知の範疇から分析を試みた。この「視覚的なもの」をユベルマンは病の症状を意味する「徴候 (symptôme)」と名付けている (9)。

そして、今私たちはあの「精神自動症」の概念に触れておく必要があるかもしれない。クレランボーの「精神自動症」は、精神分裂病の症状、ことに幻覚や作為思考などの根底にあると考えた現象であり、「精神自動症」の症状は自己の人格とは無関係で異質な「器質的」な大脳の器質的・局在的病変による現象を基礎として成立するものである (10)。

衣服もまた身体として見出していたであろうクレランボーにとって、衣服を構成する襞という痕跡が指し示すものは、人間の肉体に起因する「症候」であったのではないだろうか。これは、人間と相対し観察・診断しつづけた彼にとって極めて本質的な人間に対する見方である。クレランボーにとっての人間性は、「器質的」なものに起

因し、衣服もまた同様な見方をしていたと推測できよう。クレランボーが、移ろいゆき儚くも消えてしまう襷にこだわり続けたのもそのためかもしれない。衣服自体も身体器官であり、その表面に現れる襷は「器質的」「物理的」起源が確かに存在するが、記号的に何を示すか否かは問題では無い。実際、クレランボーは写真の実践・衣服論の構築に伴い、布をモデルや自らの身体や人型の小さな人形に着付けていた。襷の観察は、人体・またはそれに模したものに着付けて初めて成立したのである。もしかしたら彼は、衣服も身体の器官としてとらえ、双方の共存を目指していたのかもしれない。

おわりに

本稿では、クレランボー自身の布に対する所有の欲望と分析的な目的を保存するための「実践としての写真」、クレランボーの撮影手法・写真管理から見えてくる「衣服＝身体」、そして今までで特に言及されてこなかったクレランボーの写真に写る衣服上に現象する襷から見出される人間と衣服の新たな関係性の可能性について論じた。

一枚布の衣服のように、布自体が身体となり、身体が布の動きの構成要素となる場合、わたしたちは衣服に従属することはないように思われる。だが、文化の中でその衣服の「イメージ」が制定された途端、一枚布の衣服は「プリミティヴ」で「オリエンタル」な装いの表象、というレッテルに従属してしまうことも否めない⁽¹¹⁾。

「人は何故服を着るのか」という問いは、人間が文化の下で装い、そのために消費し、欲望を満たし続ける限り答えを見つけることすら禁じられているのかもしれない。しかし、人間が裸であることを止め、布に包まれるという快樂を知っている限り、私たちは衣服と共に在り続ける。ジョルジュ・バタイユは「裸にすること」が「交流（コミュニケーション）の状態、自閉の状態の彼方に存在の可能な連続性を求めんとする、交流の状態」⁽¹²⁾であるといっているが、私たちの裸の身体は既に衣服と出会い、その二者の関係性はすでに自足した交流の状態を保っているのではないだろうか。裸の身体に衣服をまとうことは、第一の親密な他者との出会いなのだ。

クレランボーによる「接触愛好症」の患者が肌と布地の接触に快楽を見出したという症例の発見は、本稿で扱ったクレランボーの写真や衣服論の前になされており再度検討すべきものであるが、本稿の趣旨とは少しずれるため取り上げなかった。クレランボー研究において、この精神医学における業績と、今回扱った民族誌的实践を照らし合わせて考える必要があるが、それについては今後の課題としたい。

註

- (1) この推測は、ケ・ブランリー美術館での写真調査の際に筆者が発見したカルテや封筒などの資料に基づくものである。また、クレランボーの写真はケ・ブランリー美術館のウェブサイトのオンライン・アーカイブスより閲覧できる。
- (2) E・ルモワース＝ルッチオーニ『衣服の精神分析』（鷺田清一、柏木治訳）東京：産業図書、1993年、122頁。
- (3) 「一枚布の衣服は、それを構造化する仕組みに従い構築されなければならない。その仕組みとは、以下の三段階の展開によって提示される。1. 起点となる「固定点 (point d'appui)」、2. この「固定点」からはじまる布の動き、3. 覆われた部分の「名称」とそこへの接続方法 例：《スカプラリオ（肩衣）の襷寄せドレープのねじれ、身体と頭；左側の偽の袖、後から成立する頭部の仕上げ》(…)「固定点」とそこからはじまる布の動きは、衣服の分類の初期段階としておおよそ一般化可能であろう。いくつかの重要な「固定点」があるなかで、どれが「起点」であるかということは判断可能である。その「起点」のために襷は構成されるのだ。」（拙訳）De Clérambault, "Société d'ethnographie de Paris," 1928. (=Tisseron, Serge, ed., *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre: Gaëtan Gatian de Clérambault*, Paris, Solin., 1981, pp. 49-57.)
- (4) ヴァールブルグのパネルに関しては、以下を参照した。アビ・ヴァールブルグ他『ムネモシュネ・アトラス』（ヴァールブルグ著作集 別巻1）東京：ありな書房、2012年。
- (5) ハンス・ベルティン『イメージ人類学』（仲間裕子訳）東京：平凡社、2014年、129頁。
- (6) セルジュ・ティスロン『明るい部屋の謎：写真と無意識』（青山勝訳）京都：人文書院、2001年、113-114頁。
- (7) ロザリンド・クラウス「シュルレアリスムの写真的条件」『オリジナリティと反復：ロザリンド・クラウス美術評論集』（小西信之訳）東京：リブレポート、1994年、90頁。
- (8) Didi-Huberman, George, "The Index of the Absent Wound (Monograph on a stain) ," trans., Thomas Repensek, *October*, Vol. 9, 1984, pp. 63-81.

- (9) ユベルマンの「徴候」に関しては、以下を参照した。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で』（江澤健一郎訳）東京：法政大学出版局、2012 年。
- (10) クレランボー『クレランボー精神自動症』（針間博彦訳）東京：星和書店、1998 年。
- (11) クレランボーの写真の被写体が、布によって全身（あるいは顔までも）覆い隠されているのに対し、1880 年代から流行した「植民地のポストカード」ははだけ、脱がされようとしている。「植民地のポストカード」については以下を参照。Alloula, Malek, *The colonial herlem*, trans., Myena and Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986., Beukers, Alan, *Exotic postcards : the lure of distant lands*, London, Thames & Hudson, 2007.
- (12) ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』（酒井健訳）東京：筑摩書房、2004 年、28 頁。

グスタフ・マーラーの交響曲における空間性 ——現象学的空間についての考察——

曹 有敬

序

グスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860-1911) の交響曲における「空間性 spatiality」についての研究では、楽器を舞台裏に配置することによって生み出される遠近効果など、楽譜上に書かれている作曲家の演奏指示や物理的手段が主に注目されてきた⁽¹⁾。しかし、芸術作品を分析する際に製作美学的観点だけではなく、受容美学的観点が同時に求められる動向のなかで、マーラーの交響曲研究にも、現象学的視点から新しい方向性が提示された。例えば、聴き手の認知作用を研究領域に含め、音響効果による遠近効果を感覚的に受け取ることなどが挙げられる。また、ファンファーレなど、マーラーが用いた引用素材もこうした観点からしばしば取り上げられる。

本論文では、マーラーが用いた引用を空間要素として再考察し、マーラーの交響曲における空間性と引用の関係性を論ずる可能性を検討したい。特に、初めて現象学的視点をマーラーの交響曲に適用し、マーラーの交響曲において空間論を展開したと思われるジェルジ・リゲティ (György Ligeti, 1923-2006) の 1974 年の二つの論考「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——音楽と空間 Gustav Mahler und die musikalische Utopie: I. Musik und Raum」と「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——コラージュ Gustav Mahler und die musikalische Utopie: II. Collage」に注目する。

1. 音楽と空間性の問題

以下では、まず音楽におけるフッサール以降の現象学の系譜を概観し、現象学的方法論のもとに、マーラーの交響曲に空間性を見出す議論がなされてきたことを明らかにする。

1-1. 音楽における現象学的考察

現象学の創始者フッサールは、音楽美学に具体的な貢献を行ってはいないが、音 (sound) と音楽に関して言及した⁽²⁾。彼の初期の陳述では、様々な音（もしくは音調、tone）によって構成されている全体の例としてメロディーを挙げる。フッサールによれば、このようなメロディーは時間意識 (Time-consciousness) に基づいて起こるのであり、すべての音楽的進行は、音楽的感興、過去把持 (retention)、未来把持 (protention) の相互関係によって現象学的に構成する時間的对象である。音楽の場合このようなことが知覚されることは、個々の音（もしくは音調、tone）が互いに関係しているからである。

以上のフッサールの現象学的思想を継承し、音楽美学により広く寄与したのが彼の弟子たちであった。例えば、コンラッド (Waldemar Conrad, 1878-1915) は、まず音高、音の長さ、音量、音色などという音の本質を分析した上で、音楽的对象への二つの取り組みを考察した。ひとつは、自然の音響対象 (a natural acoustic object) として説明される素朴な取り組みである。もうひとつは志向的对象として説明される現象学的取り組みである。彼は音楽における美的対象は後者に相当するものであると示す⁽³⁾。

また、インガルデン (Roman Ingarden, 1893-1970) の音楽作品の存在論的位置付けについて簡略に検討しよう。まずインガルデンは、①音楽作品とそのパフォーマンス、②音楽作品と主体の体験、③音楽作品とその楽譜など、それぞれの間の本質的な違いを区分し分析を行う⁽⁴⁾。インガルデンの主張によれば、音楽作品は楽譜（図式的構造）に関連するが、アゴーギク (agogik)、音色、情緒的性質など様々な要素は楽譜に書かれておらず、各演奏中に具体化される諸要素がまとまりとなって一つの音楽作品をなすのである。特に、美的具体化 (aesthetic concretization) は美的に価値付ける聴き

手の体験に依存する。さらに、シュッツ (Alfred Schutz, 1899-1959) は、音楽作品を理解することに関して、音楽は一元的に捉えられるものではなく、多元的に把握されるものであると述べる⁽⁵⁾。そこでは聴衆に多元的な構造を再生産することが求められる。シュッツによれば、音楽を体験している間に、意識の流れと音楽の流れ (the flux of consciousness and the flux of music) は相互に関係しながら、同時に存在するものである。この時に、聴衆は日常から離れ、自分の意識の強度を変え、その強度を音楽の流れに入れ込み、内的時間 (inner time) における意識の流れに自分自身を入れ込むのである。シュッツにとって、音楽は主体から主体へと伝達されるところに、意味を持つものである。言い換えれば、音楽的コミュニケーションは、作曲家、演奏家、聴き手の社会的関係の複雑な構造を示すのである。特に、演奏家を含む聴き手と作曲家の関係は、作曲家が意図した音楽の意味を聴き手が再構築することによって成り立つ。このような現象学的視点は他の分野にも影響を与えた。

イギリスの美学者であるスクルートン (Roger Scruton, 1944-) は『音楽美学』(1997)において、音楽は超越的なものに到達しようという見解を示し、そのような音楽的特性として音楽の空間性を取り上げる⁽⁶⁾。彼はそれをアコースマティック空間 (acousmatic space) と呼ぶ⁽⁷⁾。現象学的空間は、アコースマティック空間から由来したものであり、聴覚という単一の感覚の様相に提示されるものである。

以上の考察の通り、音楽において現象学的空間概念が、リスニング体験に焦点を当てて発展してきたことが分かる。

1-2. マーラーの交響曲における空間

マーラーの交響曲における空間性がどのような歴史的言説を経て概念化されてきたのかは、今回は言及しないが、ミッチェル (Donald Mitchell) やリゲティによる 1970 年代の論考はマーラーの交響曲における空間性に関して異なる見解を示している。そして、ミッチェルとリゲティ以降の個々の空間論を物理的空間と現象学的空間といったカテゴリーに分類し検証すると⁽⁸⁾、マーラーの交響曲に関しては以下の三つの空間が確認される。

- ①舞台裏に楽器を配置するという物理的手段を通して遠近効果を生み出す空間
- ②物理的手段を使用せずに遠近効果を生み出す空間
- ③物理的手段も、遠近効果もないが、聴き手の積極的な想像作用が要請され、聴き手の表象から様々な解釈が生まれると言える純粋な現象学的空間⁽⁹⁾

本論文では、空間③純粋な現象学的空間について詳細に検討することにする。

2. 現象学的空間要素としての引用技法 ——リゲティの1974年の論考を中心に

以上のことを踏まえ、リゲティの1974年の二つの論考「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——音楽と空間」と「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——コラージュ」を取り上げ、マーラーの交響曲における引用技法と空間との関係について考察する。

2-1. マーラーの交響曲における「想像の空間」

リゲティは音域、楽器の編成法、ポリフォニー、引用やコラージュ、コラールといった五つの空間をなす構成要素を提示する。

リゲティは、マーラー以前の音楽に見られるような物理的空間遠近法とそれとは異なる空間遠近法、つまり想像作用によって生起するような空間がマーラーの曲にも存在すると述べた上で⁽¹⁰⁾、それを「想像の空間 (imaginär Raum)⁽¹¹⁾」と称し、特異性を強調する⁽¹²⁾。リゲティは交響曲第1番、第1楽章提示部を取り上げ、低音域から高音域にまで広がる4オクターブの響きは「巨大で空虚な空間の連想 (die Assoziation eines riesigen leeren Raumes)」——これは形がない空間である——を引き起こすと述べる⁽¹³⁾。1889年のブタペストの初演のための練習の時に、マーラーはより多くのオクターブを用いて修正を行った。さらに、マーラーはその響きに満足せず、弦楽器にフラジオレットで演奏するという指示を出した。これについてリゲティは、単なる音域の使用ではなく、フラジオレットを用い、「異化」(Verfremden)によって

響きを空間化したとみる。

以上の考察の通り、リゲティは楽器を舞台の外側に置くという、マーラー以前の作曲家たちにしばしば見られる物理的な空間遠近法だけではなく、音域や音色を顧慮する楽器編成法に注目し、マーラーがどのような表現手段を通して響きを空間化したのかを論じたのである。

2-2. マーラーの交響曲における引用と空間

マーラーの引用技法はパロディーという機能を果たすものとして理解されてきたが、本節では、彼の引用技法を空間という概念に結びつける捉え方を、リゲティの言説から引き出してみたい。

まず、マーラーの場合、コラールは形式的に引用されている。交響曲第4番、第3楽章において見られるように、音色の変化によって次第に音響が消滅していくこと（das allmähliche Verschwinden）という点に注目する⁽¹⁴⁾。そのような特徴は交響曲第5番、第2楽章においてより顕著なかたちで行われているとリゲティは主張する。リゲティによれば、マーラーはコラールを引用する際に、最後に盛り上がるというコラール賛美を避け、消えていくという形をとる。作曲技法的に見ると、コラールの主たる楽器群である金管楽器の演奏者が減るなど、楽器の密度が薄くなり、コラールの伴奏音型が消えていくことが注目される⁽¹⁵⁾。マーラーはそのように崩壊する形をとることによって、コラールと空間を関連させているという。

次に、メロディー引用について検討を行う。リゲティはマーラーの交響曲における空間的なものの表象に関して、コラージュ（Collage）を取り上げ、引用された素材に焦点を当てて空間と関係づける。ここにはゲシュタルト心理学⁽¹⁶⁾の方法論が取り入れられている。マーラーはしばしば19世紀の古いものを素材として用い、完全にコラージュという様式にしたがってそれを彼の音楽に貼り付けた。例えば、ポストホルンの響きは別の時間から鳴らされるような感覚を与えるものとされる。

リゲティは、音楽的素材が主題の話の中で、ポリフォニーがどのようにして響きの空間化と関わっているのかについて言及する。よく引用される箇所であるが、ある日散歩中に、マーラーは回転木馬、ブランコ、娯楽射撃場、人形劇劇場、軍隊音楽、男

性合唱団などからの音が混じり、次第に消えていくのを聞き、「それがポリフォニーだ」と述べた⁽¹⁷⁾。それは、マーラーが幼い頃経験した環境の音と直結するものである。「テーマは全方向から登場し、各テーマはリズムやメロディーにおいて異なる」というマーラーの「理想とする」音はポリフォニーに関わっている。ただし、マーラーはそもそも雑音にすぎない個々の素材を統合し、音楽的な一つの全体としてまとめるのが芸術家の仕事であると断言した。このことについてゴットヴァルトは空間性という観点を超えて、コラージュの領域につながるということを指摘し、ポリフォニーによって多方面から鳴らされる響きは物理的に捉えられる遠近効果を達成しているにもかかわらず、それがコラージュと結びつけて考えられるとき、別の次元での空間が要請される、と示す。

別の論考「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——コラージュ」においてリゲティは、空間化という側面 (Aspekt der Verräumlichung) からマーラーの交響曲におけるコラージュ技法に着目した⁽¹⁸⁾。この対談の冒頭で彼は、コラージュとは幾つかの引用を重ねるもしくは並べること、と定義している。コラージュ技法におけるこうした素材の取り扱いについて説明するために、リゲティはコラージュ技法に対するより明確な基準を立てたクルト・シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948) を取り上げる。その基準は以下の二つである。

- ①唐突さの技術 (die Technik der Abruptheit)、すなわち突然の移行、突発的な変化の技術であること。
- ②コラージュの要素はゴミ箱から取り上げた素材 (すでに捨てられた素材) であること。例えば、電車のチケットのようにあるところから別のところを連結する機能をしているけれども、実は使用期限が過ぎていて使用出来ないチケットのような素材であることを指す。

これらの二つの基準、つまり使われたもの (das Verbrauchte) は他の歴史的層から由来する素材であり、その素材は新しいコンテクストに対しては唐突なものとして現れる、という要件を踏まえて、リゲティは、マーラーの作曲技法にはそれを認めることがで

きるという。

リゲティはマーラーが用いた「引用」の素材は陳腐な素材であるという点、使い古された素材である点、そしてそのような音楽的素材を新しい文脈において対照的に使用する点から、イロニー的効果、装飾効果、異化効果などが生み出されると考える。

さらにマーラーが同時的に重ねるコラージュではなく、連続するコラージュを使用したことに注目する⁽¹⁹⁾。その例として、交響曲第3番、第1楽章の軍隊行進曲が挙げられる。リゲティはこの軍隊行進曲が突発的に始まり、突発的に終わる形をとることに注目するが、それは時間の連続性というよりも、断続的に進行していると考えられる。連続的な時間性を破ることによって生まれる、この唐突さが空間をなすものとして捉えられることは注目に値する⁽²⁰⁾。

ここで、ゴットヴァルトは、軍隊行進曲においてマーラーの用いた素材は本当に古いものであったのかと問う。むしろ、逆に軍隊は当時の社会生活を反映していたのではないかという問題点を指摘する。ゴットヴァルトのこの問いに対して、リゲティは次のように答える。

マーラーの時代に軍隊行進曲が今日的なものであったとしても、軍隊行進曲は歴史上のある時代から由来したすでに過去のものである。過去には戦争とともにいったものが、彼の時代においては、戦争の開始という機能を失ったのである。故に、純粋な装飾的機能だけが残った。そのような装飾的古さがマーラーを魅了したのである⁽²¹⁾。

例えば、交響曲第3番の第1楽章の展開部において、一つの軍隊行進曲が鳴らされる間に、もう一つの軍隊行進曲が割り込む。それは、決して統合ではない。むしろ、ハサミで作業したようなコラージュの典型的な例である。

また、ゴットヴァルトはもう一つの使い古された素材として民俗音楽を取り上げ、通俗的な素材が芸術の領域に引き入れられることに注目する。19世紀後半の民俗音楽は、急速な産業化の中で、消滅されていくことが運命づけられていたとゴットヴァルトは述べる。彼によれば、ヨーロッパ大陸の農業国家においてのみ、民俗音楽が生

き延びた。ここでリゲティは、民俗音楽はマーラーによって芸術的に生き残されていると語る。

マーラーは軍隊行進曲や民俗音楽のように、沈んでいるものを取り上げて、それらを洗練させて彼の音楽に埋め込んだ。それは社会批判やパロディーという機能を果たす目的であったとリゲティは主張する。

最後に、ゴットヴァルトは次のようにまとめる。

実際に、マーラーの音楽において用いられているコラージュは技術的なものだけではない。彼は、道に倒れているものを憐みのモニュメントとして音楽的にまとめ上げることがを促す。彼は高級（上位）と低級（下位）音楽（das Oben und Unten）、使われていないものと使い古されたもの（das Unverbrauchte und das Abgetane）を、それらが絶えずお互いからバラバラになるとしても、和解の不可能性（die Unmöglichkeit von Versöhnung）を作曲することで、和解させる。それが、彼の音楽を音楽の真実に運命付ける⁽²²⁾。

結

リゲティはコラージュ技法において、引用されている音楽的素材の特徴とその取り扱い方について論じ、「引用」技法と空間の関係を明らかにしようとした。その結果、過去の素材を現在の文脈にパロディーという目的を持って表現する点、そしてマーラーの時代に彼を囲んでいた音、つまり過去の素材であるがその時に通用していた意味はすでに失っているような素材を用いたという点に空間性を見出したのである。この論でリゲティが取り上げた幾つかの例はリゲティの前の時代の論者たちによってすでに提示されているものであるが、ここでリゲティの見解が独創的であると言えるのは現象学的視点から、聴き手の積極的な想像作用を強調しながら「引用」技法と空間性を結び付けたという点である。しかし、リゲティは空間論の中で、「引用」を取り上げた時に積極的に示した聴き手の想像作用についてはあまり具体的に論じていない。ゆえに、今後の研究では、マーラーの交響曲における空間性がどのように具体化

されたのかについての詳細な検討が必要である。その検討には、事例研究を含め、文化的コンテキストの中での空間音楽としてのマーラーの交響曲の位置付け、認知心理学的考察など、多角的な試みが求められるだろう。

註

- (1) Mitchell, Donald, *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*, London, Faber and Faber, 1975; Peattie, Thomas, “The Expansion of Symphonic Space in Mahler’s First Symphony,” *Journal of Royal Musical Association*, Vol. 136, No. 1, 2011, pp. 73-96; Rauch, Stefanie, „Begegnungen im musikalischen Raum zu Gustav Mahler und Arnold Schönberg“, *Österreichische Musik Zeitschrift*, 66/3, 2011, S. 16-2: ミッチェルは、マーラーの演奏指示に注目し、舞台の外の楽器配置がもたらす多方面から鳴る音響を劇場性 (theatricality) と特徴づける。しかし、ミッチェルの議論にはそれに対する十分な根拠が提示されていない。ラウフは音量とリズムに焦点を当てて議論を展開し、音響効果で現れる遠近法により注目している。そして、ペティーは、ミッチェルの劇場性について、オペラ指揮者というマーラーの経歴から根拠付ける。
- (2) しかし、1920年代に初めて音楽の空間 (musical space) という用語を用い、音楽的現象を心理学的観点から「動いている」と言及し、メロディーやリズムをその動きの源泉としたのはエルンスト・クルト (Ernst Kurth, 1886-1946) である。
- (3) Sepp, Hans Rainer and Embree, Lester, eds., *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Vol. 59, Springer, 2010, p. 223.
- (4) *Ibid.*, p. 224.
- (5) *Ibid.*, pp. 224-225.
- (6) Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press, 1997, pp. 1-18; Stone-Davis, Férdia J., ed., *Music and Transcendence*, Routledge Taylor & Francis group, Ashgate Publishing, 2015, pp. 81-84.
- (7) アコースマティックとは、響きの原因を見ずに聴覚のみで認知することを意味する。フランスの記号学者 Jérôme Peignot と作曲家 Pierre Schaeffer が具体音楽 (Musique concrète) におけるリスニング体験を定義するために用語付けた。ギリシャ語 (ἀκουσματικοί) がその語源である。
- (8) 本論文では論じてはいないが、ミッチェル、ラウフ、ペティーらの議論は物理的空間に、リゲティ、ドルプらの議論は現象学的空間に分類することができる。
- (9) 空間①の例として、トランペットを舞台外に置くことによって遠近効果を生み出すことが、

空間②の例として、舞台外に楽器を置かなくても、音の音量、音域、音色などによって、遠近効果が生み出されることが挙げられる。そして、空間③の例として、自然の音の模倣や引用などを通して、あるイメージが想起されることが挙げられる。

(10) Ligeti, George und Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie (Gespräch): I. Musik und Raum,“ *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, 1974, S. 7; アルフォンス・ジルバーマン『グスタフ・マーラー事典』(柴田南雄、山我哲雄訳) 岩波書店、1993 年、46-47 頁参照。遠隔オーケストラ (Fernorchestra) とは、「音楽作品を上演する際に音が遠くから響いてくるような効果を与えるため、たいてい小編成の楽器アンサンブルをオーケストラのいる舞台やピットから離し、舞台裏で演奏させる手法」(同書、46 頁) である。マーラーは「彼の意図した空間的音響を達成するために」(同書、47 頁) この手法を使用している。

(11) 神月朋子『ジェルジ・リゲティ論——音楽における現象学的空間とモダリズムの未来』春秋社、2003 年、64 頁: 神月は、リゲティの言葉を借りて、マーラーの交響曲における空間性とは、「想像上のパースペクティブを純粋な作曲手段によってもたらした」結果であり、楽器を遠くに配置しなくても「何か非常に遠くへずらされたように聞こえる」と述べる。

(12) リゲティは聴衆の想像力以外にも、音楽の想像的観点を音楽の中で空間を作り出すという行為も想像の空間に含む。

(13) Dolp, Laura, “Viennese Moderne and Its Spatial Planes, Sounded,” *19th-Century Music*, Vol. 33, No. 3, 2010, pp. 250-256: ドルプは『大地の歌』の第 6 楽章の冒頭が、リゲティが提示した音域の扱い方と似ていることを言及し、それが空間感覚をなす要素の中で一つであると述べる。

(14) Ligeti, George und Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie (Gespräch): I. Musik und Raum,“ S. 10: ここで、ゴットヴァルトは「特定の動きは形式的〔物理的〕スペクトラムにおける変化を通して、空間的に発生する」と語る。

(15) *Ibid*, S. 11: 次第に消滅していくという効果は、コラールの最後にホルンの数が減らされ、楽器の密度が低くなることから実現される。

(16) ゲシュタルトとは、我々がある事物もしくは現象を知覚する時、浮かび上がるある形態及び表象を指す。それに関する最も基礎的な論議は、錯視のことである。リゲティはマーラーの交響曲における空間論において、音響的錯覚 (eine Art akustische Täuschung) について記述する。

(17) Bauer-Lechner, Natalie, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, E. P. TAL&CO. Verlag, 1923, S. 147.

(18) Ligeti, György und Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie (Gespräch): II. Collage,“ *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, 1974, SS. 288-291.

(19) *Ibid*, S. 289.

(20) Dömling, Wolfgang, „Collage und Kontinuum: Bemerkungen zu Gustav Mahler und

Richard Strauss, “*Neue Zeitschrift für Musik*, 133, 1972, SS. 131-134; 渡辺裕『文化史のなかのマーラー』筑摩書房、1990年、179-188頁。

(21) Ligeti, György und Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie (Gespräch) : II. Collage,“ S. 290.

(22) *Ibid*, S. 291.

草間彌生の「言語芸術の世界」 ——美術と文学におけるモチーフの比較——

Pawel Pachciarek (パヴェウ・パフチャレク)

はじめに

1950 年代後半より現代芸術の先駆者でありつづけた⁽¹⁾ 草間彌生(1929-)の活動は、「クサマルネサンス」と呼ばれる再評価⁽²⁾が今日も盛んである⁽³⁾。その美術活動は一般のみならず様々な分野の専門家からの注目を集め、数多くの問い立てがなされ、研究実績が報告されている⁽⁴⁾。いっぽう、アメリカから日本に帰国していた 1978 年から 2002 年の間、草間は実に 13 冊の小説と 1 冊の詩集『かくなる憂い』(1989)、及び自叙伝『無限の網』(2002)を出版している。とりわけ、2 冊目の小説である『クリストファー男娼窟』(1984)は第 10 回野生時代新人文学賞を受賞し、当時の日本の文学者達から高評価を得た⁽⁵⁾。しかし、世界的な評価を得ている彼女の美術活動と較べて、これら文学作品に対する今日の注目は必ずしも高いものではない。

そこで本論文では、未だ断片的にしか論じられていない草間彌生の文学作品の理解を目的とし、その文学作品と美術活動は相補関係にあるという立場から解釈を示したい。草間の文学と美術は、それぞれ表現方法こそ違うものの根本的なコンセプトが一致しており、背景にはどちらも彼女の体験やトラウマがあると見られる。それが、テーマやモチーフにおいて、美術活動では抽象的かつ概念的に、いっぽうの文学作品ではより具体的に表されていることを主張する。

以上の事を示すため、本論文では、草間の代表的なテーマである「自己消滅」や「ファルス」というモチーフが文学作品と美術作品の両方に共通している事を指摘した上、両者に通ずるコンセプトを示す。さらに、モチーフに関しては泉鏡花⁽⁶⁾の文学作品

との繋がりが窺えることに注目し、草間の文学作品と登場人物の設定や構成の共通点についても指摘したい。

1. 草間の美術と文学の相補関係について

はじめに、草間の美術と文学との関係に言及した代表的な例を確認する。第一に、草間自身が『無限の網』のなかで「私にとって、美術による表現も文学による表現も、根本的には同じものである。新しい精神の領域を開拓していく方法として、どちらも存在しているのである」⁽⁷⁾と述べている。また、美術評論家のアレクサンドラ・ムンロー⁽⁸⁾は自身がキュレーターを務めた草間の回顧展のカタログで、幻想や強迫概念の世界観など共通するモチーフがあることを指摘している⁽⁹⁾。さらに美学者の谷川渥⁽¹⁰⁾によれば、現実と幻想の関係性という点で双方には共通の世界観があるという⁽¹¹⁾。これらの言説はいずれも文学作品と美術活動の共通点の示唆に留まっているとわざるを得ない。しかし今一步踏み込んでみれば、文学作品と美術活動は相補関係にあると捉えることができないだろうか。本論では、その関係が最も顕著に表れていると考えられる「自己消滅」と「ファルス（男根）」について扱う。

「自己消滅」が作品のタイトルとして明示されたのは60～70年代のニューヨーク時代のことである。「自己消滅」は草間の代表的なモチーフである「水玉」との関連がある。60年代に草間は公共空間に登場し、ニューヨークの株式取引場や公園など不特定多数の人物が出入りする場⁽¹²⁾でハプニングを披露する。ハプニングは、抑圧的な制度、過度な経済秩序など、当時の社会システムに対して異を唱え変革を起こすためのムーブメントとなった。「自己消滅」のプロセスはハプニングの例で示すと4つのステージに分けることができるだろう。

- ①ハプニングの参加者とその場に居合わせた不特定の人の身体にカラフルな水玉を描く。
- ②水玉を描き描かれる行為を通して、自と他の区別がなくなる。
- ③均質化した自と他は結果として宇宙と一体となる。

④この共有された存在は永遠の転身と変容の能力を得る。

このプロセスにより、転身した肉体は一つの物体としての存在ではなくなり、多様なオブジェの結合となる。この事は社会に変化をもたらし、愛、平和、寛容をもとにつくられる社会をつくる力となる。これはポストモダン的な悟りの一種であると考えられている。由元みどり⁽¹³⁾は「自己消滅はニューエイジのスピリチュアリズムで染められている仏教思想のハイブリッドである」⁽¹⁴⁾として、このテーマの宗教性を指摘している。草間の考える「自己消滅」とは人間と社会を救う道として編み出された手段なのだ⁽¹⁵⁾。

いっぽう、小説においても同様に「自己消滅」に関する表現が頻繁に出現する。象徴的で概念的に表されている美術作品と異なるのは、概念がストーリーに落とし込まれて具体的に描写されているという点である。自身の幻覚・錯覚の体験をもとに、より緻密に正確に「自己消滅」が表現されているのだ。

たとえば、小説『クリストファー男娼窟』には「自己消滅」の決定的な描写がある。ビルから飛び降りた主人公の男は、飛び降りながら肉体が水玉に転身して消え去っていく。そして次のシーンで、その水玉は広がった景色に溶け込んで新しい形となっていく。男は水玉への転身という過程を経て宇宙の起源に戻り、次の変容を待つようになる。

消滅を経て万物へと繋がっていくこのコンセプトは、仏教の「輪廻転生」にも通じるところがある。草間がアメリカに滞在していた1950年代に鈴木大拙⁽¹⁶⁾などが立役者となって起こった禅ブームの影響を受けている可能性も十分にあるだろう。ヘレン・ウェストギースト⁽¹⁷⁾によれば、禅ブームの影響を受けた作品の五つの特徴を①空 (emptiness) ②力動説 (dynamism) ③無限の空間 (indefinite space) ④今この瞬間を感じ取る体験 (direct experience of the here and now) ⑤非二元性 (nodularity) と定義している⁽¹⁸⁾。『クリストファー男娼窟』と照合すると、これらの条件を全て満たしている事がわかるだろう。

①空……主人公の男が飛び降り、体が消滅している状態。

- ②力動説……主人公の体が他のもの（水玉）に変身すること。
- ③無限の空間……主人公が溶け込んで消えてしまう空間。
- ④今この瞬間を感じ取る体験……無期限の「自己消滅」全てのプロセス。
- ⑤非二元性……宇宙にかえり、一体となること。

以上のように、「自己消滅」は、美術では「カラフルな水玉のボディ・ペインティング」というかたちで抽象的に表され、文学では「転身」の一段階として具体的に描写される。また、双方とも仏教的な輪廻転生という概念を根本的に共有していると言えよう。

次に「ファルス（男根）」のモチーフを例に挙げる。文学作品に登場するファルスは、恐ろしく危険な暴力の象徴として表現されている。例えば『天と地の間』（1988）でファルスは蛇として登場する。「よく見ると、それは蛇の津波が宙に向い春陽を翳らせて、浮上の白雲をかすめさせているのではないか。男根の柱だ。（…）その蛇の首の一端が、母のオチューの大股を開いた陰部に迫ったかに見えた」⁽¹⁹⁾。このように増殖してくる蛇は、強姦・暴力の象徴として直接的な暴力的行為をもたらす。また、『ウッドストック陰茎斬り』（1988）では、男から繰り返し虐待や強姦の被害を受けていた主人公の女性が、ある時、男のファルスを斬って瓶に封じる。それによって暴力は終息し、女性は恐怖感から逃れることに成功する様子が描かれる。

いっぽう、美術では彼女自身が以前から持つファルスへの恐怖を、一種ユーモアのレベルにまで高めることで克服している様が窺える。草間は1961年から環境彫刻として男根をモチーフにしたソフト・スカルプチュア⁽²⁰⁾を繰り返し制作していた。例えば、1965年11月のカステラーニ画廊での個展『鏡の部屋——ファルスの原野』では、部屋の四方に鏡を置き、白い布で作った赤い斑点のある数千の男根を床から生えているかのように設置した。それによって、鏡が男根を無数に反射し、永遠につづいているような風景が生み出された。この空間において男根は恐ろしいものではなく、ユーモアに溢れたおもちゃのようなものにも見える。トラウマであったはずの男根が無数にある空間が、逆にそれを克服することができる空間へと転じているのである。草間にとって恐怖の対象であった男根や脅迫的なセックスなどを作品の対象として扱うことで、恐怖を親近感へと変え、強迫観念を排除できるようになるというこの自己

治療を草間は「サイコソマティックアート」⁽²¹⁾と呼んでいる。

以上に述べてきたように、草間の美術活動と文学作品は同じテーマやモチーフを共有している。文学作品においては恐怖の象徴であるモチーフを、美術作品では執拗に反復し増殖させることで克服している。あるいは、一見するとポップな美術作品の根底にある恐怖感が、文学作品を併読することで一層理解される。美術活動と文学作品はそのような相補関係にあるとみなすことができるだろう。

2. 泉鏡花作品との共通点について

本節では、草間の文学作品と泉鏡花の文学作品との共通点について論じる。先述したアレクサンドラ・ムンローは、草間の文学作品のなかで表される現実と幻想の曖昧さを理解するには泉鏡花の文学を通して見る必要があると指摘している⁽²²⁾。それによれば、両者の作品は超自然的で残酷な世界の中で奇妙な愛と復讐が入り混じっている点が共通していると言う。また、由元みどりは鏡花の文学が草間の戯曲に影響を与えた可能性について述べている⁽²³⁾。さらに谷川渥は、ヴァルネラビリティーの特徴がある作品として鏡花の『櫻心中』と草間の文学作品を挙げ、それぞれの「桜」と「死」の観念に基づき両者は同系譜上にあると指摘している⁽²⁴⁾。また、草間も自身が鏡花のファンであると述べており、そこでは『高野聖』（1900）という作品名を具体的に挙げている⁽²⁵⁾。これらの示唆を出発点にしながら、両者の作品において特に共通点が多い鏡花の『高野聖』と草間の『天と地の間』を比較する。

鏡花の『高野聖』は、僧が山で白痴の夫を持つ妖艶な女性に出会う話だ。僧はそれまでの辛い生活を終わらせ、一度はその出会った美人と一緒に暮らすことも夢見るが、最終的には自身の意思によりそれらの誘惑や欲望に打ち勝つ様子が描かれる。結末では、その美人の正体は蛇の妖怪であったことが分かる。いっぽう、草間の『天と地の間』は、娘は山に住んでいる白痴の母と一緒に旅をする話である。旅の途中、正義の存在であるはずの警察官に母は何度もレイプされるが、ここでもこの警察官が実は蛇であったことがわかる。

両作品とも、蛇の妖怪を重要なモチーフに選択し、超自然的で強迫観念的な要素に

溢れ、残酷で勝ち目のない世界、人間の暗黒面と脆弱性、生命に関わるような事態との遭遇を描いている。両者は登場人物の構成とその相関関係において、性の入れ替わりはあるものの、相似形をなしていると言える。鏡花が描く幻想と現実の曖昧さ、偽善的道德観、困難な状況下に置かれた人生などの要素が、特に草間の文学作品と共通していると言えよう。

また、草間の『天と地の間』は、それまでのニューヨークを舞台にした小説と較べると場面設定が大きく異なる。作家自身の体験がストーリーに織り込まれた『クリストファー男娼窟』等の自叙伝的な作品に対し、『天と地の間』はあくまでもフィクションとして構成されている。日本の神秘的な山という舞台と、蛇というモチーフとを選び、人間のダークサイドが強調された残酷で勝ち目のない世界は、草間が鏡花の『高野聖』にインスピレーションを受けて描いた可能性が考えられないだろうか。さらに、鏡花の物語をただなぞらえるだけではなく、「蛇」のモチーフを「ファルス」に接続することで、『天と地の間』という新たな独自の物語を完成させたと読むことができる。最後に、両者には共通する病跡があったことも示唆しておきたい。草間に関しては信州大学の初代神経科教授西丸四方⁽²⁶⁾の指摘が、鏡花は吉村博任⁽²⁷⁾の指摘がきっかけで、両作家の症状や体験と作品が精神疾患にまつわるディスクールの対象となった。西丸と吉村は、両作家の作品は病状としての幻覚の記録でもあったと指摘する。草間と鏡花には強迫観念や離人症体験という同一の症状があった。離人症患者は自身の身体を自身のものと認識できず、外部の物として認識しているという。あたかも空に浮かんでいるかのような別の人間の視点から見ているため、錯覚や幻想が起こりうることも珍しくないと考えられる。現実と幻想の狭間の世界という両作家の特徴的な要素が、このような同一の精神疾患の症状からなるものである可能性は十分に考えられるであろう。ただし、ここでは単に両者に共通の病跡があることを指摘したいのではない。離人症などは現代においてこそ精神疾患として診断名が下されているが、ロマン主義的な視点から見れば、その人並み外れたインスピレーションや世界観は突出した才能だと評価されよう。

おわりに

本論文の目的は、草間彌生の未だ断片的である文学作品を紹介し、それが彼女自身の美術活動との相補関係にあるという立場から解釈を示すことであった。

第一節では、まず「自己消滅」のテーマを例にとり、美術ではより抽象的で表され、小説ではより具体的に表されていることを示した。ストーリー性のある小説では「自己消滅」の概念を段階的に示しているため、美術作品における「自己消滅」の表象をより一層理解するための手助けになる。次に、「ファルス」のモチーフを見ると、文学において恐怖の対象でしかなかったものを、美術ではサイコソマティック・アートとして展開することで恐怖の克服までを表しきっている。このように、草間の文学作品と美術作品は異なる表れ方をしながらも根本的には輪廻転生という概念を共有しており、それらは相補関係にあると言えるであろう。

つづいて、第二節では草間と鏡花との文学について、『天と地の間』と『高野聖』を例に挙げた。その登場人物と構成において、性の入れ替わりはあるものの、両作品は相似形をなしていると指摘した。また、草間の『天と地の間』は鏡花の『高野聖』からのインスピレーションを受けた可能性がある。物語の基本設定を引き継ぎつつ、そこに自身の世界観とモチーフを織り込み、「蛇」を「ファルス」に繋いで描くことで、新たな独自の物語を紡ぐことに成功したと言えるであろう。

以上に述べてきた草間の文学作品と美術作品との相補関係を踏まえることで、彼女の文学作品の重要性が明らかになり、同時に、美術作品への理解がさらに深まる事であろう。草間がアメリカから日本に帰国し、再びアメリカで評価されるまでに、ほぼ15年の期間がある。この期間の草間の主な活動は文学作品の執筆であった。彼女の芸術の全体像を理解するためには、その15年の活動を改めて分析する必要があるだろう。

註

- (1) 草間の再評価以来、美術批評家達は彼女の美術活動を西洋美術の文脈に位置づけ、ミニマリズム、ポップアート、ハプニングなどの美術傾向のパイオニアとして判断する事が通例となった。例えば作家のケビン・マックガリーは「草間は美術史形成に欠かせない参加者である（…）1950年代後半に外国人としてニューヨークに来て、彼女は西洋文化の遺伝子に刷り込まれた」と評価している。MacGarry, Kevin, “Epilogue,” in Neri, Louise, ed., *Kusama Yayoi*, New York, Rizzoli, 2012, p. 254, 256. 美術家と美術評論家のゴードン・ブラウンは草間をオブアートの先駆者として弁護していた。Brown, Gordon, “The Imaginative Critic,” *Art Voices* 4, no. 3 (summer 1965), pp. 81-82.
- (2) 1987年3月北九州市立美術館にて初の回顧展が開催されたことを皮切りに、1989年9月ニューヨークの国際現代美術センター（CICA）での回顧展。その後、1993年にはヴェネツィア・ビエンナーレの日本代表になった。これらの再評価のプロセスは「クサマルネサンス」あるいは「クサマニア」とも呼ばれている。
- (3) 国際展の一例として、2011年から翌年にかけて、ソフィア王妃芸術センター、ポンピドゥーセンター、テート・モダン、ホイットニー美術館の欧米巡回展。2013年から、ブエノスアイレス・ラテンアメリカ・アート美術館を皮切りに、ブラジル、メキシコでの南米巡回展。同年、テグ美術館、上海当代美術館、ソウルアーツセンター、高雄市立美術館、国立台湾美術館、国立近代美術館（ニューデリー）をかけてアジアの巡回展など。
- (4) 草間を対象にした研究として、Laurberg, Marie, ed., *Yayoi Kusama: in Infinity*, Louisiana Museum of Modern Art, 2016. Neri, Louise, ed., *Yayoi Kusama*, New York, Rizzoli, 2012. Morris, Frances, ed., *Yayoi Kusama*, London, Tate Publishing, 2012.
- (5) 本小説は1983年角川書店主催の第10回「野生時代新人文文学賞」を受賞。この時の審査員は三田誠広、高橋三千綱、宮本輝、村上龍、中上健次であり、五人とも作品を絶賛した。
- (6) 泉鏡花（1873-1939）……日本の近代文学の小説家、幻想文学の先駆者。
- (7) 草間彌生『無限の網』作品社、2002年、218頁。
- (8) アレクサンドラ・ムンロー（Alexandra Munroe, 1957-）……美術評論家、グッゲンハイム美術館アートキュレーター。専門は、戦後日本のアートシーンにおける歴史研究。
- (9) Munroe, Alexandra, “Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama,” in Zelevansky, Lynn and Laura Hoptman, ed., *Love Forever: Yayoi Kusama 1958-1968*, Los Angeles County Museum of Art, 1998, p. 71.
- (10) 谷川渥（1948-）……美学者、批評家。美学芸術学専攻。現在、京都精華大学客員教授。
- (11) 谷川渥「草間彌生の言語宇宙」竹内清乃編『草間彌生——芸術の女王』（別冊太陽 日本のこころ 225）2015年、152-153頁。

- (12) ニューヨークで1967年にセント・パトリック大聖堂、1968年に証券取引所、自由の女神像、セントラルパークにてハプニングを披露した。
- (13) 由本みどり (1971-) ……美術評論家、ニュージャージー・シティ大学准教授。専門は、日本の現代美術。
- (14) Yoshimoto Midori, “Kusama Saves the World through Self-Obliteration,” 2011, https://www.academia.edu/2092612/Kusama_Saves_the_World_Through_Self-Obliteration_English_version_, p. 3.
- (15) 草間は「自己消滅」について「赤や緑や黄の水玉模様は、地球のマルでも、太陽のマルでも、月のマルでも、何でもいい。形式や意味づけはいつでもいいのである。人体に水玉模様を描くことによって、その人は自己を消滅し、宇宙の自然に帰る、というのが私の主張なのである。」と説明。草間彌生『無限の網』作品社、2002年、96頁。
- (16) 鈴木大拙 (1870-1966) ……仏教哲学者、日本の禅および東洋思想を世界に伝播し、彼の教えは当時のアメリカの前衛美術家にも大きな影響を与えた。著書に『禅と日本文化』『禅思想史研究』など。
- (17) ヘレン・ウェストギースト (Helen Westgeest) ……ライデン大学教授、美術評論家。
- (18) Westgeest, Helen, *Zen in the Fifties*, London, Reaktion Books, 1998, p. 56.
- (19) 草間彌生『天と地の間』而立書房、1988年、84頁。
- (20) 彫刻の一種。布や気泡ゴムなど柔らかい素材を使用する。ポップ・アートを代表する作家のひとり、クレス・オルデンバークから始まったとされる。
- (21) 草間彌生『無限の網』作品社、2002年、40頁。
- (22) Munroe, Alexandra, “Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama,” in Zelevansky, Lynn and Laura Hoptman, ed., *Love Forever: Yayoi Kusama 1958-1968*, Los Angeles County Museum of Art, 1998, p. 74.
- (23) Yoshimoto Midori, “Kusama Saves the World through Self-Obliteration,” 2011, https://www.academia.edu/2092612/Kusama_Saves_the_World_Through_Self-Obliteration_English_version_, p. 1.
- (24) 谷川渥「草間彌生の言語宇宙」竹内清乃編『草間彌生——芸術の女王』2015年、別冊太陽日本のこころ225、153頁。
- (25) Kusama Yayoi and Grady Turner, “The Artist’s Voice Since 1981: Interview with Yayoi Kusama,” *Bomb*, vol. 66, Winter, 1999, p.6.
- (26) 西丸四方 (1910-2002) ……精神科医、信州大学名誉教授、愛知医科大学名誉教授。松本市第一公民館にて開催された初の展覧会に出席。関東精神神経学会にて「分裂性女性天才画家」とい

草間彌生の「言語芸術の世界」

う題目で草間の制作活動を一つの治療という位置づけで紹介した。

(27) 吉村博任 (1921-2007) ……福井県立精神病院長、泉鏡花記念金沢市民文学賞。『泉鏡花——芸術と病理』において、病碩学・精神分析学の立場から、泉の強迫観念や離人症体験に注目し、幻想小説を生み出す精神の深層を探っている (吉村博任『泉鏡花——芸術と病理』金剛出版新社、1970 年)。

参考一次文献

草間彌生『ウッドストック陰茎斬り』ペヨトル工房、1988 年

草間彌生『かくなる憂い』而立書房、1989 年

草間彌生『クリストファー男娼窟』角川書店、1984 年

草間彌生『無限の網』作品社、2002 年

草間彌生『天と地の間』而立書房、1988 年

《ブロック・ボイス》におけるヴィトリーヌとその意味 ——《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》を中心に——

水野 俊

はじめに

本稿ではヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys 1921-1986) による、空間全体を一つの作品とみなすインスタレーション作品《ブロック・ボイス》(1970) について、その中に含まれるガラス製展示ケース、ヴィトリーヌについて考察する。先行研究では全体で一つのインスタレーション作品として扱われてきたため、これらのヴィトリーヌは個別に言及されることは少なく、例えばゲルハルト・テーヴェンはボイスのヴィトリーヌを目録化する際、《ブロック・ボイス》内のヴィトリーヌ全体をインスタレーションとして扱い、一覧から除外している。またヴィトリーヌという形式自体、中に含まれるオブジェクトに比して、主題的に論じられることは少なかった。

本稿では特に 5 部屋目にある唯一タイトルを付されたヴィトリーヌ《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》⁽¹⁾ に注目する。このヴィトリーヌはこれまでそのタイトルと主題のために他のヴィトリーヌと別個に扱われてきたが、アクションで用いられた遺物を保存・展示し、日用品を展示する装置として、他のヴィトリーヌ作品と同様に捉えることができるだろう。しかし含まれているオブジェクトを見ていくと、《ブロック・ボイス》内のヴィトリーヌは単に民俗学的・自然史的展示装置を模しているだけでなく、アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館におけるガラス展示との類似が指摘できるのではないだろうか。

1. 《ブロック・ボイス》について

1-1. 《ブロック・ボイス》概要

《ブロック・ボイス》はダルムシュタットにあるヘッセン州立博物館に常設展示されており、現在は7つの部屋で構成されている。これまで、全体として一つのインスタレーションとしてみなされてきたが、各部屋の構成は様々で、特に4部屋目から最後の7部屋目までは、ヴィトリヌと呼ばれるガラス製の展示ケースが整然と並べられており、ひとつのまとまりをなしているように思われる。

1967年、コレクターであるカール・シュトレアー（Karl Ströher）は、ボイスのほとんどの作品が出品されたメンヒェングラートバッハ市立美術館での展示“Beuys”に際して、出展作の2/3を購入した。その際、購入した作品が散逸しないこと、また作品の恒久的展示が条件とされ現在の設置場所へと至った⁽²⁾。同展示の巡回先ではボイスによってその都度配置が変更されたが、1986年にボイスが亡くなって以降は、作者本人の意向により一部を除いて現在までその構成が保たれている⁽³⁾。本発表では作者没後の展示構成をもとに《ブロック・ボイス》におけるヴィトリヌの役割を考察する。

1-2. ボイスの生涯と作品

1921年クレーフェルトに生まれたボイスは、幼少期以来の様々な関心（動物や植物、神話や物語など）、自身の経験を後年の作品に反映させることとなる。1941年にギュムナージウムを卒業した後、ヒトラー・ユーゲントに参加し、初めは通信士として、のちにナチス空軍パイロットとして戦争に参加している。ボイスによれば、彼はこの時期クリミア半島に墜落し、原住民のタタール人によりフェルトと脂肪を用いて命を救われている⁽⁴⁾。この逸話自体の真偽はともかく、脂肪とフェルトという素材はそれぞれ、熱そのもの、あるいは熱による形態の変化と、熱を保持するものとして彼の作品に頻出している。またボイスは芸術を社会的な変革を起こすための刺激物として捉え、「創造的志向と社会的行動としての芸術——「社会的変革を少なくとも議論するに至らせる出発点」としての芸術⁽⁵⁾」を構想していた。

初期にはボイスの言説に基づき、上述の主題などから説明がなされてきたが、1990年頃を境に彼の言説から距離をとって作品自体の形態や様式に焦点を当てた研究が増

加している⁽⁶⁾。ジーン・レイが述べるように、「ボイスの人生は彼の芸術である、あるいは少なくともその二つは切り離せないというよく繰り返されてきた主張は、ボイスが表明した意図がいつでもうまく作品の中で実現する、ということを仮定している」⁽⁷⁾。ボイス自身は展示や作品の形式については多くを語っていないものの、ヴィトリースという素材が作品においてどのような効果を持ちうるのか検証する必要があるだろう。

2. ヴィトリースについて

2-1. 誕生と芸術における使用

そもそもヴィトリースは伝統的な博物館の展示装置としてのガラス製容器と、店舗前のガラス・ファサードに端を発するいわゆる「ショー・ケース」に大別できる⁽⁸⁾。ヴィトリースは18世紀の初頭に金細工やタバコの販売展示に用いられるようになるが、興味深いことにそれは元来、科学と宗教の領域、すなわち科学標本と聖遺物の展示ケースに由来している。1884年には民俗学・人類学博物館のピット・リヴァース博物館において、所蔵品を形態的に分類し並べるのに本稿で扱うような四方がガラスでできたヴィトリースが用いられている⁽⁹⁾。

芸術家による実践では、1960年代にポップ・アーティストたちが消費社会に対する反応としてヴィトリースを用い始めたとされており⁽¹⁰⁾、さらにボイスと同時代に活躍したマルセル・ブロータース (Marcel Broodthaers)、クリスチャン・ボルタンスキー (Christian Boltanski)、ジェームス・リー・バイヤース (James Lee Byars) など、1960年代から70年代の多くの芸術家が美術館という制度を批判するためにヴィトリース形式で作品を制作している。

2-2. ボイスのヴィトリース

しかしギャラリーや美術館制度を批判するという点は、ボイスの主眼ではない。クロード・メッシュによれば彼はむしろ、フルクサスの芸術家らが用いた箱やマルティプルなど日用品やガラクタを寄せ集める方式に影響されている⁽¹¹⁾。テーヴェン

もボイスのヴィトリヌが原則的に、小さな複数のオブジェクトを効率良く展示するために用いられていると指摘しているが、《ブロック・ボイス》内のヴィトリヌについては他のものと区別し、一つの統一体（インスタレーション）とみなしており⁽¹²⁾、インゲ・ロレンツォも統一体としての性質を強調する点で軌を一にする⁽¹³⁾。しかしながら、インスタレーション全体としての意味はその内容物、すなわちヴィトリヌとオブジェの性質によって変わってくるのではないだろうか。

3. ヴィトリヌの性質

恐らくボイスのヴィトリヌを考える際に、三つの点を考えるべきだろう。第一に、ボイスのヴィトリヌの使用がフルクサスに由来するならば、ヴィトリヌとその内容物はまず日用品と芸術（ハイ・アート）の攪乱に関連している。純粹に視覚的で日常的な機能を持たない芸術作品に対して、複数感覚的で日常的な物体を対置するフルクサスの戦略は、ボイスが人類学的な芸術概念を創出する際に大きな影響を与えている⁽¹⁴⁾。その際ヴィトリヌは、日用品に芸術作品としての位置を与えるための枠組みとして用いられる。

第二に、アクションで用いられたオブジェクトは、「遺物」としてボイスの活動を伝えるものとなる。すでに見たようにヴィトリヌは博物館と消費社会の双方において用いられてきたが、その際ヴィトリヌが持つ効果についてジェームズ・パットナムは以下のように述べている。

ヴィトリヌは唯一性、不可触性、また得難さといった考えを強調し、恐らく重要なことにその起源を中世の教会の聖遺物箱に持つ。それゆえそれは、オブジェクト固有の、観客の注意をひき凝視を誘う視覚的な効力を増大させる（…）⁽¹⁵⁾。

ヴィトリヌはその由来の通りボイスの触れた「遺物」を触れられないようにしつつ展示する「遺物箱」となり、収められているオブジェクトに注意をむけさせることで、使われたアクションやその意味を想起させる。

第三に、ヴィトリヌが本来自然科学や民俗学の博物館で用いられたこと、《ブロック・ボイス》内のヴィトリヌが実際の博物館に由来するヴィトリヌであった⁽¹⁶⁾こと、またチョコレートやソーセージなど、日用品が繰り返し作品の中に出現していること⁽¹⁷⁾から、含まれるオブジェクトは芸術作品であると同時に、過去のある種の記録物として機能する⁽¹⁸⁾。エヴァ・フーバーもこの点について、《ブロック・ボイス》はボイスが活動した時代のある種の記録として残存していると指摘している⁽¹⁹⁾。

以上のヴィトリヌの三つの性質は互いに重なり合うものではあるが、これらの性質からヴィトリヌは単なる展示装置ではなく、遺物としてのオブジェクトという考え、および生活と結びついたボイスの芸術概念を補強するのに適した装置と言える。

4. 《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》について

ここで《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》と呼ばれる、《ブロック・ボイス》内で唯一タイトルを付されているヴィトリヌを取り上げることで、このヴィトリヌの存在によって《ブロック・ボイス》内のヴィトリヌ全体が、単に人類学的な展示装置としてあつかわれるだけでなく、アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館におけるヴィトリヌの展示と関連する可能性を示唆する。

4-1. 内包されるオブジェクトについて

このヴィトリヌには、1957年にボイスがアウシュヴィッツ警告碑のコンペティションに応募した際の応募書類の一部が折本の形で置かれている他、ボイスが好んで用いる熱やエネルギーといった概念⁽²⁰⁾が現れる。ソーセージと丸い金属プレートによる《蓄電池（ソーセージ）Akku (Wurst)》（1963）、+と-のしるしが電気エネルギーを暗示する《+-ソーセージ+-Wurst》、さらに電熱器の二つのプレートの上にそれぞれ脂肪の塊が置かれた《熱彫塑 Wärmeplastik》（1964）など、熱=エネルギーが各所に表されている。《稲光 Blitz》（1964）では木製の桶に稲妻型に曲げられた物差しが置かれているが、上側が42cmのところまで正確に切り取られており、このことからマ

リオ・クラマー (Mario Kramer) はそれが、第一に人間にとって危険な体温である 42 度、第二に強制収容所での絶滅計画が本格的に始まった 1942 年を指し示すと指摘している⁽²¹⁾。

その他、銅あるいは真鍮の浮彫り作品《魚 Fisch》(1956 年) や、茶色い粘土でできた磔刑像と聖餅型の白い粘土からなる《十字架 Kreuz》(1957) にキリスト教的主題が見られる。胎児とともにミイラ化されたネズミ (《最初のネズミ [または 1. ネズミ] 1. Ratte》(1957) も動物供儀や犠牲としてみなしうるだろう。

以上のように、オブジェクトには様々な解釈がなされてきたが、ここで注目すべきは解釈の内容とともに、これら多様なオブジェクトが配置されるヴィトリースという枠組みである。次節ではアウシュヴィッツという主題を提示する上でヴィトリースを用いる効果を考察する。

4-2. アウシュヴィッツとヴィトリース

《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》というタイトルはボイスによって付けられたものではないが、前述した通り《アウシュヴィッツ》(1957) はボイスがアウシュヴィッツ警告碑のコンペティションに応募した際のプランであり、このタイトルを裏付けている。また《熱彫刻 Wärmeplastik》とサングラスの作品が由来するアクション《Actions/ Agit Pop/ De-Collage/ Happening/ Events/ Antiart/ L' Autrisme/ Art Total/ Refluxus》(1964) は、失敗に終わったヒトラー暗殺計画の 20 周年にあたる 7 月 20 日に行われたことも留意すべきだろう。

ボイス自身もまた、このタイトルを否定しているわけではなく、マックス・ライトマンとのインタビューではこのヴィトリースとアウシュヴィッツについて、以下のよう

M.R: あなたはそもそも、たとえばアウシュヴィッツ、あるいは第三帝国で起こったことを表すことができると思いますか? (…)

J.B: いいえ、それは出来ません。当然無理です。それはつまりそこでは、すでに私は言いましたが、単に医療を施そうとする試みなのです。それ[アウシュヴィッ

ツ] について思い出させること、しかもさらに先へと続く行動 [Aktion] との関連において (….) 進展する事態によって、まさにあるものを再利用できるようにすること、それは、この凄惨な光景、すなわちイメージにおいて表されることの出来ないもの、一つのイメージには翻訳できないような、その元々の出来事が起こっている間にのみ表現されたものに他なりません (….) 私はそれによって——これらの事柄によって——なにか恐ろしいものを描写したのだと思い上がっているわけではないのです⁽²²⁾。

ボイスはアウシュヴィッツを再現することはできないと断じており、単にアウシュヴィッツという出来事を想起させようとしている。この点についてタイトルの「デモンストレーション」という言葉はデモや抗議活動ではなく、単に提示することを意味しているように思われる。

ボイスによって選択され、彼の素描作品の中でよく目にする「デモンストレーション Demonstration」という概念は、抗議の態度というよりむしろ提示すること、紹介すること、差し出すことを意味している。ある意味ではアウシュヴィッツという概念の前でもヴィトリヌの前でも人は無言で立ち尽くす。出来事は想像などできず、またできないままである……⁽²³⁾。

また先の引用の「医療 Medizin」という言葉を考える時、ボイスが「傷 Wunde」という概念を度々使い、また実際に戦争による負傷を長く引きずっていたことを考慮に入れるべきだろう。《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》内のオブジェクトは1956年から1964年に出来たものだが、ボイスはその間の1956年から1960年ごろまで戦争の傷に由来する精神的・身体的な危機に苛まれている。そのためクラマーは初期のボイス作品を作家自身の自己救済として記述している。

私の考えでは、ヨーゼフ・ボイスの初期芸術作品全体をある種のカタルシス——芸術的な表明を通しての精神的な葛藤からの自己救済として記述することができ

る⁽²⁴⁾。

ただしここでボイスの言う「傷」が当時の（ドイツの）人々が共有して負うものであること、またこれらのオブジェクトがアウシュヴィッツに関する一連の裁判が起こっている間に制作されたこと⁽²⁵⁾、さらに物質的な復興を優先する当時の時代状況をアウシュヴィッツになぞらえて語っていることを考慮すれば⁽²⁶⁾、このヴィトリヌが単に個人的なものではないことは明らかである。この点についてレイは、ボイス作品の中にホロコーストに対する喪の作業を見出そうとする。彼はさらにボイス作品が、アウシュヴィッツ・ビルケナウ博物館での展示と類似していることも指摘しており、その関連で脂肪はアウシュヴィッツの犠牲者たちの身体を、フェルトはホロコーストの犠牲者の髪から作られたフェルトを暗示するという⁽²⁷⁾。しかし特に注目すべきは、アウシュヴィッツ博物館において用いられる展示ケースと《ブロック・ボイス》内の整然と並んだヴィトリヌとの類似であろう。程度は不明だが、アウシュヴィッツ警告碑のコンペティションに応募したボイスが、アウシュヴィッツ博物館の展示について知っていたことは恐らく間違いない。これらのことから《ブロック・ボイス》におけるヴィトリヌの展示様式そのものが、アウシュヴィッツ博物館における展示と関連を持ちうるのではないか。

終わりに

以上見てきたようにボイスの意図が過去の出来事を再現するのではなく、それを提示し観客に想起させることにあるとすれば、空間的にも時間的にも隔たりを生み出すヴィトリヌは展示方式としてふさわしいように思われる。またアウシュヴィッツ博物館との類似や、警告碑コンペティションへの応募を考慮に入れば、ボイスがこの《ブロック・ボイス》内のヴィトリヌをアウシュヴィッツ博物館へのオマージュとして、ひいては一つの警告碑として企図していたのではないか。

註

引用部翻訳について、記載のないものは筆者による。

- (1) 本稿では語の定着度から「デモンストレーション Demonstration」「アクション Aktion」など、ドイツ語ではなく英語読みを用いる。
- (2) 1970年当初は6部屋だったが、1980-81年他の作品の売却に伴い、現在の一部屋目にあたる部分に《ブロック・ボイス》が拡張された：Adoriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas, *Joseph Beuys*, Köln, DuMont, 1994, S. 177.
- (3) Lorenzo, Inge, “Zur Gesamtinstallation des Block Beuys in Darmstadt,” in *Vorträge zum Werk von Joseph Beuys: Block Beuys*, Darmstadt, Verlag Jürgen Häusser, 1995, S. 9-18.
- (4) Adoriani, *op.cit.*, S. 14.
- (5) ゲッツ・アドリアーニ「ヨーゼフ・ボイス」（千足伸行訳）西武美術館編『ヨーゼフ・ボイス展図録』東京、西武美術館、1984年、10頁。
- (6) Mesch, Claudia and Viola Michely, eds., *Joseph Beuys: the Reader*, Cambridge, MIT Press, 2007, pp. 1-26.
- (7) Ray, Gene, “Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime,” in *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, New York, D.A.P, 2001, p. 56.
- (8) Cornell University, “The Interior Archetypes Research and Teaching Project,” www.intypes.cornell.edu (accessed September 1. 2016) .
- (9) *Ibid.*
- (10) Putnam, James, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, London, Thames and Hudson, 2009, p. 14.
- (11) Mesch, Claudia, “Sculpture in Fog: Beuys's vitrines,” in *Sculpture and the vitrine*. John Welchman, ed., Farnham: Ashgate, 2013, pp. 121-41.
- (12) Theewen, Gerhard, *Joseph Beuys, die Vitrinen: ein Verzeichnis* Verlag der Buchhandlung, Köln, Walther König, 1993.
- (13) Lorenzo, *op.cit.*, S. 11.
- (14) ボイスは1962年から1964年まで、フルクサスの芸術家と協働している：“Interview between Joseph Beuys and Richard Hamilton (BBC, 2.29.1972)” in *Joseph Beuys Block Beuys*, Beuys, Eva, Wenzel Beuys und Jessyka Beuys, München; Paris; London, Schirmer/Mosel, 1997, p. 10.
- (15) Putnam, *op.cit.*, p. 36.
- (16) Mesch, 2013, *op.cit.*, pp. 121-141.

- (17) この点についてメッシュは、「隔たり」が「アウラ」と視覚以外の感覚（味覚、嗅覚、触覚）を観客に想起させる上で役立つと指摘している : Mesch, *op.cit.*, p. 128.
- (18) また展示場所の観点から、ボイスがここで人類学的な芸術を目指していたことが度々指摘されている : 「彼は明らかに、自然史博物館がシュトレア・コレクションの住まいとして選ばれた事に満足していた。この大部分が非芸術に焦点をあてたコレクションは、ボイスがインスタレーションの下階にある自然史の遺物と自身のオブジェクトを関連させる上で、理想的な枠組みとして寄与した。」 Mesch, *op.cit.*, pp. 121-141.
- (19) Huber, Eva, “Das Museum, “ein Ort permanenter Konferenz,”” in *Die Sanierung der Räume des »Block Beuys«*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 2014.
- (20) 「「絶縁体」「蓄電器」「送信機」「受信機」といった用語は全て物理的なエネルギーの流れや貯蓄に由来しているが、それらは変化の象徴、隠喩となり、また新しいエネルギー概念を生み出すために、ボイスによって精神的で人類学的な水準へと引き上げられる。」 Tisdal, Caroline, *Joseph Beuys*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, p.80.
- (21) Kramer, Mario, “Art Nourishes Life—Joseph Beuys: Auschwitz Demonstration, 1954-1964,” in Gillen, Eckhart, ed., *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land*, Cologne, Dumont, 1997, pp. 293-307.
- (22) „Interview mit Max Reithmann, 1982,” in *Joseph Beuys: Par la presente. je n’appartiens plus l’art*, Paris 1988, p. 122. (Translation in Beuys, Eva, Wenzel Beuys und Jessyka Beuys, *Block Beuys*, München, Schirmer/Mosel, 1990, S. 184.)
- (23) Kramer, *op.cit.*, S. 297.
- (24) *Ebd.*, S. 297.
- (25) 《アウシュヴィッツ・デモンストレーション》内のオブジェクトは1956年から1964年の間に制作され、フランクフルト・アウシュヴィッツ裁判は1963年12月20日から1965年8月20日まで続いている。 : *Edb.*, S. 302.
- (26) 「人類が存在している状況はアウシュヴィッツであり（…）例えば私は、我々がいまやアウシュヴィッツをその現代的性質において体験していることに気づきました。」 Tisdal, *op.cit.*, p. 23.
- (27) Ray, *op.cit.*, p. 57.

スローターダイクとアヴァンギャルド

——ショックの馴致化について

大村一真

序

本論は、ドイツの哲学者であるペーター・スローターダイク（Peter Sloterdijk, 1947-）が、ダダを代表とするアヴァンギャルドの意義と限界について、ショックという観点に立脚しながら、如何なる考察を加えているのかを概括する。なお本論の依拠する文献は、彼の著書『シニカル理性批判』〔原題：Kritik der zynischen Vernunft, 1983〕を起点とし、さらには 2000 年代を中心に発表された諸々の論文および対談集を紐解きながら、考察を深めていきたい。その際に、以下のように論述を展開する。

第一に、スローターダイクによるダダの評価を明らかにするために、『シニカル理性批判』の中で、ダダについて執筆された箇所を読解する。『シニカル理性批判』に収録されている「ダダのカオス論——意味論的シニシズムの諸形態」では、スローターダイクは「シニシズム Zynismus」と「キニシズム Kynismus」という二つの基軸を用いながら、ダダの特色を明確にしている。したがってここでは、初めに「シニシズム Zynismus」と「キニシズム Kynismus」の両概念の説明を試み、次いでスローターダイクのダダ論に依拠しながら、ダダイズムが西洋芸術史において如何なる働きかけをなしたのかを明らかにする。

第二に、スローターダイクが二十世紀に至って、ダダを評価しながらも、ダダの今日的意義に関して疑問を投げかけていることを、ショックの馴致化という観点から読み解いていく。その際にテキストとして、劇作家シュリングエンジーフ（Christoph Schlingensief, 1960-2010）との対話を書き起こした「ウィーン・コンテナアクションについてのスローターダイクとシュリングエンジーフの対話」〔原題：Gespräch zwischen

Sloterdijk und Schlingensief zur Wienaktion, 2000]、9.11 同時多発テロを題材としたシンポジウムの内容を書き起こした「ショックマネジメントのショック」[原題：Erschütterung des Erschütterungs-Managements, 2003]を使用する。

第三に、ショックの馴到化について、より詳細に考察するために、スローターダイクの文化産業に関する論文「暴力の映像、映像の暴力——古代神話からポストモダンの映像産業へ」[原題：Bilder der Gewalt – Gewalt der Bilder: von der antiken Mythologie zur postmodernen Bilderindustrie, 2004]を概観する。この論文で、スローターダイクは、ショックの原風景を、古代ギリシャ神話に登場するアキレスの憤怒に発見する。そして、彼が同時に発見することは、ショックの祖形としてのアキレス的憤怒が、映像産業の中で盛大に受容されることで、アキレス的憤怒の本質が頹落していき、ただ楽しめるものへと変容する過程である。ここでは、このアキレス的憤怒の頹落過程をみていきながら、ショックの馴到化と今日の映像産業がどのように関係しているのかを説明する。

I. 『シニカル理性批判』とダダ

I-1. シニシズムとキニシズム

まず、はじめにスローターダイクの『シニカル理性批判』の主題となる二つの概念、シニシズムとキニシズムについて説明を試みたい。

スローターダイクによれば、シニシズムとは内面と外面の不一致、および反省と生の分裂を肯定的に是認する心情のことを指している。簡潔に述べるならば、シニカルな人間は、口先では理性や真実を語りながらも、実のところ全てをこの世の成り行き任せとする現実肯定的性格を有している。スローターダイクは、このシニシズムを大人でありながら欺瞞的であるとして「啓蒙された虚偽意識」⁽¹⁾と定義する。

他方でキニシズムとは、あらゆる支配的な意識および優位的な権威に対抗すべく反逆の精神を有する心情のことを指している。ここでスローターダイクがキニカルな人間のモチーフとするのは古代ギリシャのシノペのディオゲネスである。スローターダイクはディオゲネスの出現を以下のように記している。

ディオゲネスの出現は、初期ヨーロッパの哲学の真理過程の中の劇的な瞬間を象徴する出来事である。プラトン以後の「高尚な理論」が、物質的な具体化に至る糸をすっかり断ち切り、代わりに議論の糸を論理的な組成へといよいよ緻密に織り上げていったのに対して、実践的な具体化を全身表現によってグロテスクなまでに徹底させる低俗な理論なる破壊的異分子が現れたわけである。[……] デイオゲネスとともにヨーロッパ哲学の中で、「言説」同士の八百長試合に対する抵抗が始まる⁽²⁾。

ディオゲネスは、高尚な理論を打ち立てる「[まじめの精神 (esprit de sérieux)]」を止揚する哲学の系譜⁽³⁾に連なるものである。スローターダイクは、まじめなものに反抗するキニシズムの精神を子どもじみて無邪気なものであるとしている。そして、この無邪気なまでに子どもであることというキニシズムの洗礼をうけ、二十世紀における西洋芸術の表舞台に登場したのが、ダダイズムである。

I-2. シニシズムとキニシズムのアマルガムとしてのダダ

スローターダイクによれば、ダダイズムというアヴァンギャルドの芸術運動は、キニカルなモチーフとシニカルなモチーフが分かちがたく結びつくことで、自身の芸術的信条を鑄造している。ダダは、ディオゲネスの立場を引き継ぐ新キニシズムの芸術家たちでありながら、その奥底ではシニシズムが蠢いている。スローターダイクは、このようなダダの性質をさしあたり以下のように定義する。

ダダをもって二十世紀最初の新キニシズムが舞台に登場し、「まじめ」面をするものすべてに攻撃の矛先を向ける。文化や芸術の領域、政治、あるいは市民生活、何でもよい。ダダの悪態のように、まじめの精神をこれほど派手にこきおろしたものは、二十世紀において他にない。ダダとはその核心においては芸術運動でも反芸術運動でもなく、「徹底的な哲学的行動」である。ひとつの戦闘的なイロニーとしての芸術を実践しているのだ⁽⁴⁾。

ダダの「まじめ」への攻撃は先述したディオゲネスのモチーフを踏襲するものである。ただしここで言われる、「まじめ」面をするもの、あるいはまじめの精神とは、良き生を模索するために「意味の創設、凡庸なものを意味に満ちた存在へと高めること」⁽⁵⁾を試みる美術的傾向を指している。ダダのキニシズムとは、美しき「仮象＝見せかけ *Erscheinung*」という名のもとで芸術を柵の中に囲い込もうとする美の調和的および近代的様式に対して反抗し攻撃を加えるものである。

しかしながら、スローターダイクによれば、ダダのキニシズムは、シニシズムの技法に通底するものであった。スローターダイクはダダの方法を以下のように定義する。

私はダダの方法を「反省を経た否定」の方策、言い換えれば、意味攪乱の技法、ナンセンスの方策と呼びたいと思う。堅固な「価値」だの高い意義や深い意味だのが浮上すれば、ダダとしては意味攪乱の拳に出ずにはおれない。ダダがその明確な技法として提示して見せるのは意味に対する期待をはぐらかす意味幻滅の手法だが、これゆえ多彩な意味論的シニシズムの一役を担うことになる⁽⁶⁾。

ダダは、「意味付与の技法」⁽⁷⁾としての芸術に対して否定を試みることに、すなわち「意味攪乱の技法」を試みることを芸術的モチーフとしている。というのは、ダダにとって、第一次世界大戦以後の混乱した世界は、何らかの意味が付与されるものではなく、ただ入り乱れ錯綜する事実の総体でしかないからである。スローターダイクによれば、ダダイズムは、以上のような、ありのままの世界をなかばイロニーに肯定する。したがって、ダダのシニシズムとは、旧来の芸術作品によって創設された意味の充満する空間の中で、これに反するかたちで無意味なものを創出し、それによって崩壊した現実世界を肯定することを指している。

II. ダダ再考 —— ショックの終焉

1983年に執筆された、スローターダイクのダダについての記述および視点は、世

紀を跨ぎ、二十一世紀を迎えてもなお維持されている。例えば、「ショックマネジメントのショック」(2003)では、その導入部分で、スローターダイクが、ダダとは何かについて語り始める。周知のように、ダダとは、フランス語の意では、幼児語の「馬首をつけた春駒」のことを指し、これにより、この春駒がダダの象徴的な事物としての価値を有している。スローターダイクは、この語源的意味から遠ざかり、ドイツ語においてダダとは何かを問う。そして、スローターダイクは、ドイツ語で、ダダを表現するとすれば、本質的に、「テロリスト Attentäter」、そして「幼稚園 Kindergarten」を組み合わせた言葉であると指摘する。ダダがテロリスト、および幼稚園を意味することは、先述したダダのキニカルな芸術的モチーフがすでに説明している。ダダとは、意味に満ちた旧来の芸術作品を破壊し、観衆に「驚愕 Überraschung」と「ショック Schock」を与えるという意味で、象徴的なテロ行為を企てる芸術家たちであり、反抗する子どもの集まりであった。

しかし、スローターダイクの立場は、ダダのショックを彫塑する技法の今日的意義を疑問視する。例えば、「ウィーン・アクションの対話」(2000)では、スローターダイクはアヴァンギャルトの限界および終焉について語っている。スローターダイクにとって、ダダを代表とするアヴァンギャルトの終焉は、「ショック効果 Schockwirkung」の終焉と軌を一にしている。

[……] ショックの時代は過ぎ去っているからです。アヴァンギャルドが驚愕させることでもって活動をおこなう、あるいは準備のできていない神経系に対して直接攻撃を仕掛ける時代は過ぎ去っているのです⁽⁸⁾。

スローターダイクはアヴァンギャルドの終焉を、免疫学的な考察から展開し、人間の体内には、すでにショックに対する免疫、あるいは抗体が創出され、ショックそれ自体が十全な作用を引き起こすことができない状況が到来していることを指摘する。つまり、現代においてショックは、人の気をそそり惹きつけるもの、人目を引き、シニカルな好奇心を駆り立てるものでしかない。ショックは、本来的に、旧来の芸術を破壊するというキニシズムの領分であったが、それはもはや人間の慰み物として飼い

馴らされ、シニシズムの陥穽にはまっている。

Ⅲ. ショックと暴力

Ⅲ-1. 暴力描写の分析へ —— 「アキレス的なもの」と崇高

スローターダイクは、古代ギリシャの神話から現代の映像産業まで、暴力の描写が人々の間でいかに摂取されているかを論じた「暴力の映像、映像の暴力」(2004)の中で、驚愕とショックの祖形となるアキレス的な暴力描写について考察している。

アキレス的な暴力描写とは、ホメロスの『イリアス』での冒頭部分で触れられたアキレスの憤怒に由来するものである。スローターダイクによれば、このアキレスの憤怒、およびそこから発生する過剰なエネルギーの爆発は同時代の観衆たちの驚嘆に値するものであり、そのエネルギーは「神々の発現」や「神的暴力」として見紛うほどに、威厳があり崇高なものであった⁽⁹⁾。

続いて、スローターダイクの分析は、美的次元における崇高とは何かという問題へと移行する。これまでの議論で示唆されているように、スローターダイクは崇高の起源を、アキレスや君主、数々の英雄といった、殺害することを可能とする人物たちの憤怒と同根的であるとしている。

それ以来、崇高の美学へと没入する者は、死を与えることを可能とするゆえ、我々を震撼させる (erschüttern) 一つの怒れる力 (eine zürnende Macht) を呼び起こす。怒れる力は、我々が死せる存在であるということを、それゆえ程度の差こそあれ、大いなる没落の脅威の前に立たされているということを、思い起こさせる。それゆえ、その力は我々を、共通する驚愕という調べの下に律するのだ⁽¹⁰⁾。

したがって、スローターダイクによれば、驚愕とショックは人間の自己保存を揺るがすような怒れる力に結びついている。ダダによる芸術に対する象徴的なテロ行為が、あくまで慣れ親しまれた芸術作品、および芸術的雰囲気と地盤を破壊することで、観衆の間でショックを呼び起こしたのに対して、アキレス的暴力によって引き起こされ

るショックは、観衆を破滅的な死へと接近させるがゆえに、より根源的かつ過激なものになっている。しかし、スローターダイクは、このような根源的なショックでさえも、もはや有効ではなく、頹落を迎えていると論じる。

III-2. 暴力の分割 —— 暴力の伝搬について

スローターダイクは、アキレス的暴力描写の頹落について、人々の間で暴力が伝搬していくことを示す「暴力の分割 *Teilung der Gewalt*」という概念を導入することで、明らかにしようとしている。

スローターダイクによれば、さしあたり暴力の分割は二種類に区分することができる。第一の分割は暴力を、ありのままの剥き出しの事実、そしてそれを「反射＝再帰 *Reflektion*」する象徴的なものに分かつことを意味している。そして、第二の分割は、暴力を描写する者とそれを眺める観衆の間で分かつことを意味している。以上のように、実際に出来事として生じた暴力行為に関しては、この暴力の分割を通じて、人々の間で周知されていくことになる。

III-3. 暴力描写の受容 —— 「アキレス的なもの」と爆発

では、こういった暴力表現が、現代において熱烈に迎えられているのだろうか。スローターダイクは、我々観衆の間において、熱烈に受け入れられた暴力表現は、先述したアキレス的暴力であると指摘する。だが注意しなければならないことは、アキレス的暴力は、死を与えるという、その本来的な原義というよりも、むしろ爆発と激情というスペクタクルな形象に応じて、人々の間で楽しめるものとして狂信的に受容されていることだ。スローターダイクによれば、このアキレス的暴力の受容が頂点に達する時期が、二十世紀後半のポストモダンの映像産業が発展していく時である。このことについて、スローターダイクは以下のように指摘する。

80年代および90年代に典型的な諸々の暴力映画をもってして、ひとつのポストヒューマン的暴力モデルが後期市民教育の象徴的秩序に闖入する。いまや豪勢なイメージの洪水の中に出現するものは、もはや男たちを英雄に変貌させる神的な

憤怒ではなく、むしろ混じりけのない爆薬によって飛び散る煌めきだけである。映画がこれほどまで火薬や爆薬、さらに他の爆発物による発現形態を使って演出したことはなかったのであり、そこでは暴力が今や人間の俳優たちを超出するまでに至っている。その暴力は、犯人なき犯行、ドライバーなきドライブ、兵士なき戦争として、病的に熱狂する若者の眼前で限りなく繰り広げられるように誇示されている。映画館は、さながら爆薬の啓示をカルト教徒のように祝福する教会である、と言えるかも知れない⁽¹¹⁾。

スローターダイクによれば、ポストモダンの映像産業、とりわけ「アクション映画」の時代において、アキレス的暴力の一要素である爆発の形象が、映像製作者によって抽出され、観衆たちへと積極的に分配される事態が引き起こっている。スローターダイクは、このアキレス的暴力が観衆によって私事化される事態を、「爆発の自由」という概念を用いて表現しようとする。

スローターダイクによれば、二十世紀に新たな自由概念が生じたとすれば、それは「爆発の自由 Freiheit der Explosion」、すなわち個人が随意に爆発を体感し、エネルギーを浪費することができる自由である⁽¹²⁾。この自由のもと、アキレス的暴力は、外観上の公的な領域では、死を与えるものとして、忌み嫌われながら遠ざけられていくものとなるが、内観上の私的な領域では、死を与えることがない架空のものとして、盛大に摂取され消費されるものに変貌する。

そして、「爆発の自由」を獲得した諸個人の生の在り方を、スローターダイクは、自身の大作である球体論の第三作目『球体第三巻——水泡』[原題: Sphären III Schäume, 2004]で表明した「水泡 Schäume」という概念を用いて、言い表そうとしている。スローターダイクの「水泡」とは、近代以降において諸個人の生活が互いに分離し合い、ミニチュアのような生活空間が数多くデザインされ、まるで無数の泡立ちを形成しているような世界のことを表現している。それを踏まえたうえで、爆発の私事化とは、この水泡の世界に適合するものである。スローターダイクは、「爆砕と消滅へと十二分に通曉するものは、永遠なる現在という水泡の濤瀾で暮らしている」⁽¹³⁾と述べる。この「永遠なる現在という水泡の濤瀾 Schaumwelle der ewigen Gegenwart」とは、

これまでに堆積した歴史一般が等閑視され、単純化された「没時間的現在 zeitlose Gegenwart」の中で、諸個人の「小さな生 kleines Leben」が集積し合うことで群をなす水泡の波という意味である。この水泡の世界では、観衆の間でショックを呼び醒ますものの、それ自体がただ単純に楽しめるものとして上映される、画面上の爆発のスペクタクルに対して、親和的であることを、スローターダイクは記述するのである。

結びにかえて ——シュトックハウゼンのテロリズムへの嫉妬について

スローターダイクの著述を辿って行くなれば、ショックという概念がアキレス的な暴力および憤怒に根を持ち、やがてダダによって彫塑されていくものの、文化産業がショック効果そのものを抽出することによって、ショックはただ楽しめるものとして馴致されていく過程が明らかになる。

「ショックマネジメントのショック」(2003)では、このショックの馴致化について、スローターダイクは、9.11 アメリカ同時多発テロを芸術的観点から猛烈に嫉妬したシュトックハウゼンの反応から読み取ろうとする。ドイツの現代音楽作家、カールハインツ・シュトックハウゼン (Karlheinz Stockhausen, 1948-2007) は、貿易センタービルに二つの航空機が衝突する映像に対して、それは「偉大なる作品 the greatest work of art」であると発言し、道徳的かつ倫理的な理由から、物議を醸すことになる。

しかし、この発言を道徳的かつ倫理的な理由から糾弾することよりも、むしろ、この発言が、芸術の領域において、ショックの時代が終焉したことの象徴的出来事になっていることを見逃してはならない。スローターダイクは、このシュトックハウゼンの猛烈な嫉妬に関して、それが「飼い馴らされた嫉妬 domestizierte Eifersucht」であると指摘する。つまりこの指摘は、9.11 アメリカ同時多発テロが、人々の好奇のまなざしを惹きつけるショックの効果を十全に引き出すことを可能とした出来事であったということ、そして、この飼い馴らされたショックに対して、シュトックハウゼンが嫉妬を覚えているということを意味している。現代において、ショックは、人々を死に至らしめる不可能な崇高の対象として、あるいはアヴァンギャルド芸術がそうであったように、芸術世界の高貴な使命を携えるものとして解することはできない。ショッ

クは、人々を共同に楽しませ、集団的陶醉を引き起こすものとなっている。

スローターダイクは、芸術部門において、アヴァンギャルド芸術以後ではショックの時は過ぎ去ったとして、ショック以後の芸術を我々に対して問い直すことを促しているように思える。しかし、だからといって、スローターダイクは、壮大なスペクタクル性を保持する映像産業に対して、あるいは、その映像産業に親和的な水泡の世界に対して、一面的な批判を加えているわけではないことを注記しなければならない。スローターダイクは、これらの事態を、あくまで一つの現象として記述することにとどまっている。

ただし、もし、スローターダイクの言説を考慮して、現代のテロリズムや横行する暴力行為と対峙する視点を身に付けるとするならば、まず自分自身がそれらの事件に対して、どのような視線を向けているのかを自問自答することが迫られているのではないだろうか。スローターダイクのショックをめぐる一連の言説は、我々自身に対して、自分自身へと立ち返る批判的思考を要請しながら、ショックの馴致化以後の世界を構想する視座を与えるものであるといえよう。

註

- (1) (Sloterdijk: 1983) , 邦訳 531 頁。
- (2) *Ebd.*, 邦訳 115 頁。
- (3) *Ebd.*, 邦訳 169 頁。
- (4) *Ebd.*, 邦訳 385 頁、ただし、引用部分の一部改訳をしている。
- (5) *Ebd.*, 邦訳 391 頁。
- (6) *Ebd.*, 邦訳 390 頁。
- (7) *Ebd.*, 邦訳 391 頁。
- (8) (Sloterdijk: 2000) , S. 3.
- (9) (Sloterdijk: 2004) , S. 336f.
- (10) *Ebd.*, S. 337.
- (11) *Ebd.*, S. 345.
- (12) *Ebd.*, S. 346.
- (13) *Ebd.*, S. 347.

一次文献（原著出版年順）

Sloterdijk, Peter, (1983) . *Kritik der zynischen Vernunft*, Bde. 1-2, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

『シニカル理性批判』（高田珠樹訳）ミネルヴァ書房、1996 年]

— (2000) . Gespräch zwischen Sloterdijk und Schlingensief zur Wienaktion.

<<http://www.schlingensief.com>> (2016/10/29 アクセス)

— (2003) . „Erschütterung des Erschütterungs-Managements,“ in: *Ausbruch der Kunst*,
Carl Hegemann (Hg.)

— (2004) . „Bilder der Gewalt – Gewalt der Bilder: von der antiken Mythologie zur
postmodernen Bilderindustrie,“ in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.) : *Iconic Turn*.
Die neue Macht der Bilder, Köln.

— (2006) . *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

— (2007) . *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*. Hrsg. v. Peter Weibel, Philo, Hamburg.

若手研究者フォーラム 発表者一覧

(会場：同志社大学新町キャンパス尋真館4階)

2016年10月9日(日)

分科会1〈西洋美術A〉

司会：仲間裕子(立命館大学)

1. G.F. ワッツの〈顔の表情を隠す〉表現
岡田実沙子(成城大学)
2. モーリス・ドニ作《バッカス祭》における3人の人物像を巡って
森万由子(早稲田大学)
3. アルフォンス・ムハ「スラヴ叙事詩」における写真の役割
中村有里(関西学院大学)
4. クールベの画業における地方展覧会の位置付け
——サント市絵画版画彫刻展(1863)に関する一考察——
高野詩織(一橋大学)

分科会2〈西洋美術B〉

司会：大森淳史(手塚山学院大学)

1. フランチェスコ・アルカンジェリ『ジョルジョ・モランディ』
についての一考察 ——モランディの検閲による削除箇所の検討から——
遠藤太良(京都大学)

2. バルテュス作品における少女イメージ
——絵画とポラロイド写真から——
齋木優城（東京藝術大学）
3. ベルメール作品における文学の外延としての人形
——作家の人形観形成に関する一考察——
原田紗希（京都市立芸術大学）
4. ライオネル・ファイニンガーのゲルメローダ教会連作
——キュビズム受容から独自様式の確立へ
佐々木千恵（早稲田大学）

分科会 3 〈芸術理論〉

司会：竹中悠美（立命館大学）

1. Iconology が扱う領域について
——パノフスキーの Iconology 論を中心に——
齊藤音夢（東京藝術大学）
2. アルベルティ『絵画論』再考
——規範、再現 / 表象、循環——
島田浩太郎（京都大学）
3. ベトナム人画家ナムソンの美術論
——『中国画』への一考察——
二村淳子（鹿児島大学）

分科会4 〈写真、映像、音楽〉

司会：前川陽郁

1. 小津安二郎映画をめぐる西洋からの批評における問題点
——「無人のショット」を中心に——
具 慧原（東京大学）
2. デイヴィッド・ボードウェルの映画理論
——80年代の著作における「規範」概念の検討——
住本賢一（東京大学）
3. 痕跡としての襞
——G・G・ド・クレランボーの写真と衣服論に関する研究——
安齋詩歩子（横浜国立大学）
4. グスタフ・マーラーの交響曲における空間性
——現象学的空間についての考察——
曹 有敬（東京大学）

分科会5 〈現代芸術の展開〉

司会：加須屋明子（京都市立芸術大学）

1. 1950年代以降のマーク・ロスコ作品における「場」の意義
石山律（慶應義塾大学）
2. 草間彌生「言語芸術の世界」
——視覚芸術との補完関係、泉鏡花の影響——
パヴェウ・パフチャレク（同志社大学）

3. 《ブロック・ボイス》におけるヴィトリヌとその意味

——「アウシュヴィッツ・デモンストレーション」を中心に——

水野 俊（慶應義塾大学）

4. スローターダイクにおける暴力表象

——アヴァンギャルドから新キニカルへ——

大村一真（同志社大学）

第 67 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 67 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2017 年 3 月 31 日