

第 68 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2017. 10. 7-9
於 國學院大學

はじめに

第 68 回美学会全国大会が、2017 年 10 月 7 日（土）・8 日（日）・9 日（月・祝）に、國學院大學で開かれました。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 室井尚

目次

創造の自由

——バウムガルテンにおける「中間知 (scientia media)」及び
「中間的認識 (cognitio media)」という観点から——

津田栞里 5

前期ドゥルーズ哲学における esthétique 概念について

内藤 慧 15

ロラン・バルト『零度のエクリチュール』の一考察

——サルトル「アンガジュマン」概念への傾斜と差異化——

折居耕拓 27

ゲルノート・ペーメの雰囲気論の空間論としての有効性

河 珠彦^{ジュオン} 37

ギュスターヴ・クールベのりんごの意味

——自画像としての静物画——

山柘あおい 47

『ベスティアリウム』と記憶術

——ピアポント・モーガン・ライブラリー M832 番写本をめぐる一考察——

長友瑞絵 59

ハリー・クラーク『アンデルセン童話』の挿絵の特異性

——ステンドグラスとの関係から——

大城栞里恵 69

デジタル化以降の現代写真における写真メディアの可視化	村上由鶴	79
ムンクのセルフ・イメージ形成 ——ノルウェー帰還後のテキスト検討——	亀山裕亮	91
^{アンティーム} 「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について ——フェリックス・ヴァロットンの室内画をめぐって——	和田圭子	103
李禹煥の芸術観と初期立体作品の関係について	野川勝稔	115
ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおける芸術の政治性	平井菜穂	127
第二次世界大戦期における『主婦之友』と『少女倶楽部』の女性像 ——消えた「女性研究者」を中心に——	武内治子	139
1900～1910年代の洋画指南書におけるアマチュア画家観変転の背景 ——技術主義から精神主義への価値転換——	木原天彦	149

創造の自由

——バウムガルテンにおける「中間知 (scientia media)」及び 「中間的認識 (cognitio media)」という観点から——

津田栞里

はじめに

神の世界創造と芸術家の作品創作とを類比的に語る思想は、古くはプラトン以来確認されるものであり、決して珍しいものではない。本論が扱う 18 世紀では、とりわけ詩人を創造者と評価する発想が散見されるようになり、その傾向は美学の創始者バウムガルテンにまで及ぶ⁽¹⁾。バウムガルテンは、ライプニッツの可能世界論に基づいて神の認識の一つである「中間知 (scientia media)」という概念を芸術理論に適用し、神の世界創造との類比において芸術家の創造性を基礎づけることに成功した。従来指摘されてきたように、このような「創造する主体としての芸術家という概念の成立には、芸術家が何らかの仕方で神と類比的な存在として捉えられることが必要」である⁽²⁾。私たちも同様の理解に与し、神と芸術家の類比における一つの指標である中間知に注目したい。

本論の目的は、いかにして神の認識である中間知が芸術家にも適用されえたのか、その根拠を形而上学的に検討し、さらに「人間の中間的認識 (cognitio hominis media)」が芸術を巡ってどのように働くのかを再考することである。第一節ではバウムガルテンの検討に先立って、中間知の歴史的変遷の一側面を概観したい。具体的には、その提唱者であるモリナと、先に指摘したような間接的な仕方で近代的芸術理論の基礎を担ったライプニッツを取りあげる。前者については『恩寵の賜物、神の予知、摂理、予定及び劫罰と自由裁量との調和』⁽³⁾を、後者については『神の大義』⁽⁴⁾を参照しよう。第二節の目的は、バウムガルテンによる神の認識としての中間知の定義を、『形

而上学』⁽⁵⁾ 第四部 自然神学の箇所 (MT 874-876) から明らかにすることにある。ここでの理解に即して、第三節では、神の中間知の特色が人間の中間的認識へとどのように引き継がれたのか、さらにその中間的認識が芸術創作とどのように関わるのかを考察する。以上の議論から、神の世界創造と芸術家の作品創作がいかなる点で類比的であるのかを私たちはより鮮明に把握しうるであろうし、さらに両者の類比を前提とするかぎり、本論が自由という新たな問題領域へと射程を広げていく見通しを獲得するはずである。

第一節 中間知の歴史的変遷の一側面

——モリナとライプニッツ——

中間知の提唱者として知られるモリナは、人間の自由を「神の全能に関わる恩寵の働きや予知と調和させつつ、徹底した解釈によって、人間の自由の及ぶ範囲を可能な限り拡大」しようと試みた (別宮 [2000] p. 534)。このような意図のもと、モリナは神の認識を次のように説明する。神は「自然本性的知 (scientia naturalis)」によって「神の能力が及ぶすべてのものを認識したのであり」、それは必然的な事柄だけでなく非必然的な事柄にまで及ぶ知である (Concordia [1953] p. 339)⁽⁶⁾。他方、神は「自由知 (scientia libera)」によって、「自らの意志の自由な行為の後に、いかなる前提や条件もなしに、無条件かつ確定的に、あらゆる非必然的なものの結びつきのなかから、実際にはいったい何が未来のものか、同様にまた何が未来のものでないかを認識」する (Ibid. p. 339)。しかし、人間つまり被造物の「自由裁量 (liberum arbitrium)」を認めるならば、先の二つの知の他に、単なる可能性でも特定の事実でもないような、被造物の自由裁量に依存した非必然的なものを対象とする知をもつ必要が神には生じる。ゆえに、神は第三の知である中間知によって「自らの本質において、きわめて高く測りがたい仕方、何であれいかなる〔被造物の〕自由裁量〔の働き〕をも把握する」 (Ibid. p. 340)。モリナは、世界の創造以前と以後という表現ではあるものの、認識対象を端的な可能態と端的な現実態、さらに被造物の自由裁量という限定された可能態とに分け、それぞれを自然本性的知、自由知そして中間知の対象とすることで、神の認識を三つに区

別したのである。

モリナによって提唱された中間知を言葉としては継承しながらも (cf.『弁神論』⁽⁷⁾ 第40節)、ライプニッツは『神の大義』において自身の可能世界論の枠組のうちにそれを再定式化した。ライプニッツにおける神の認識の議論は次のとおりである。「単純知解の知 (la science de simple intelligence)」は「可能的なものについての知」であるが、これには「必然的なものと非必然的なものがある」(『神の大義』第14節)。単純知解の知が関わるのはそのうちで「可能的で必然的な真理」である。他方の「可能的で非必然的な真理」に関わるのが「中間知 (la science moyenne)」であり、そして「非必然的で現実的な真理」(例えば、この無数の可能世界の中から「存在へと至った世界」、「その世界に属する過去・現在・未来のすべてのもの」)に関わるのは「直視の知 (la science de vision)」である(同書第17節)。上記の再定式化は、彼の創造論で用いられた矛盾律に基づく「理性の真理」と充足理由律に基づく「事実の真理」という区分を、神の三種の認識の区分に適用することで成立した⁽⁸⁾。

以上をまとめよう。神の全知全能と被造物の自由裁量との調停を問題とするモリナは、三種の認識の対象を神の創造の以前・以後、及び被造物の自由裁量という視点から区別し、中間知を神の創造以前の、被造物の自由裁量に関わる認識として提唱した。他方でライプニッツは、神の認識の対象を、可能的で必然的、可能的で非必然的、そして非必然的で現実的、という非常に明快な基準で区別した。この基準において、中間知は可能的で非必然的なものに関わる認識として再定義されたのである。

第二節 『形而上学』における神の中間知

バウムガルテンは、神の認識としての中間知を『形而上学』においてどのように定義したのであろうか。彼は、「神の認識は最高の知である」ことを確認すると (MT 873)、神の認識をその内容に応じて次のように区分する。「単純知解の知 (scientia simplicis intelligentiae)」とは「単に可能なものとして考察されるかぎりでのあらゆるものどもについてのあらゆる規定」を対象とする認識であり、つまり神は単純知解の知によってあらゆる可能的なものの一切の規定を認識する (MT 874⁽⁹⁾)。他方で、自

由知及び中間知とは「現実的なものどもについてのあらゆる規定」を対象とする認識であり、「この世界に属する現実的なもの」を自由知が、「他の世界に属する現実的なもの」を中間知が扱う (MT 875-876)。まず、自由知から確認しよう。この世界の現実的なものは、既に現実化しているか、今まさに現実化しているか、いつか現実化するかいずれかである。ゆえに、現実的なものの状態に応じて、つまり、過去の事柄は「神の記憶 (recordatio divina)」によって、現在の事柄は「直視の知 (scientia visionis)」によって、そして未来の事柄は「予知 (praescientia)」によって、それぞれ異なる仕方で認識される (MT 875⁽¹⁰⁾)。他方、現実的なものの規定のうちでこの世界ではない他の世界に属するものを対象とするのが中間知である (MT 876⁽¹¹⁾)。以下ではその知の対象に着目し、第一に中間知の対象が「世界 (mundus, universum)」に関わることの意義を、第二に中間知に関わる「この世界ではない他の世界」と「この世界」とがどのような関係性にあるのかを問おう。

第一の点から検討したい。そもそも世界とは「別の系列の部分ではない現実的で有限なものどもの系列」である (MT 354)。ゆえに、世界を対象とすることから「現実的なものどもについてのあらゆる規定」を対象とすることは十分に帰結する。さらに、「いかなる世界においてもその部分の結びつきは絶対的に必然的ではなく、共通秩序⁽¹²⁾があるだけである」 (MT 363) のだから、中間知によって神が知るのは、世界に属する非必然的な結びつきである。このとき、「非必然的に存在しているものども (entia contingentia)」からなる世界 (MT 365) の認識の仕方について、神がもつのは次の二つの選択肢である。すなわち、神はただ現実化したこの世界のみを知るか、あるいは現実化したこの世界とそうでなかった他の世界とを知るかのいずれかである。前者の場合、少なくとも神のうちで世界は完全に必然的なものとなってしまう、これはバウムガルテンが批判したスピノザ主義への接近に他ならない (MT 855, MT [2011] 18)。したがって、彼は後者を選択し、この世界に関わる自由知とこの世界ではない他の世界に関わる中間知を神の認識のうちで区別したのである。

以上の議論を前提として、第二の点、つまり「この世界ではない他の世界」と「この世界」との関係性を考察するならば、以下の解釈が導き出される。世界という系列の結びつきが非必然的であることは、「この世界のいずれの出来事の代わりとしても、

他の出来事が存在しうる」(MT 876) ことの換言である。さらに、世界が「別の系列の部分ではない」系列である以上 (MT 354)、この世界とただ一つの出来事が異なるだけの世界も、他の世界として捉えられなければならない。したがって、この世界ではない他の世界とは、この世界と部分的に異なるような世界であって、それはただ一つの出来事が異なるだけの場合もあれば、究極的には限りなくすべての出来事が異なる場合までを想定しうるものである。ゆえに、中間知が対象とする他の世界とは、この世界との相違性に関してそれぞれに程度差をもちながらも、無数に想定されうるものなのである⁽¹³⁾。

バウムガルテンにおいて、中間知とは、あらゆる可能的なもののあらゆる規定を対象とする単純知解の知と、この世界についてのあらゆる規定を対象とする自由知に対して、他の世界についてのあらゆる規定を対象とするような神の認識であった。中間知は、世界を対象とするかぎりで既に規定された部分をもつような対象を認識する。しかし同時に、その世界がこの世界ではない他の世界であるために、中間知は世界に与えられた一定の可能性を認識するのである。したがって、神に中間知を認めることは、世界に無数の可能性を見出すことであると結論できる。

第三節 『美学』における芸術家の中間的認識

私たちが『形而上学』から『美学』⁽¹⁴⁾へ、神の世界創造から芸術家の作品創作へと視点を移すとき、両者の認識の類比に気付くであろう。バウムガルテンは、『美学』第一章 発見論における「美的真理」の節において、人間の中間的認識が、「非必然的なものについての個別的な真理」のなかでも「他の世界の可能的なものども」として捉えられた真理、つまり「他世界的な真理」に関わるものであると指摘する (AE 441)。したがって、神が中間知によって無数の別様でありうる世界を知るように、人間は中間的認識によって他の世界の可能的なものを認識するのであり、両者には認識の類比が確認される。

しかしながら、認識対象は「この世界ではない他の世界に属する現実的なものどもについてのあらゆる規定」(MT 876) から、一種の美的真理である他世界的な真理へ

創造の自由

と変容している (AE 444)。私たちはこの点を、節の主題である美的真理を問うことで説明したい。美的真理とは「感性的に認識しうるかぎりでの真理」であるから (AE 423)、その真理は「連結を渾然と表象するという魂の能力の総体」、つまり「理性に類比のもの (analogon rationis)」に固有の認識対象であるような真理であり (MT 640)、それゆえ感性をもつ人間に相応しいものである。他方で、感性的認識をもたない神において、美的真理はその認識の対象となりえない (MT 870)。翻って、神の中間知の対象は全く理性によって認識されるべきものであるから、「理性をもつと同時により渾然と連結を認識する諸能力」、いわば感性をもつ人間 (MT 640) の認識対象ではありえず、またその必要もない (AE 491)。ゆえに、中間知と中間的認識の対象の変容は、主体の認識能力に対応したものであると解釈できる。

このようにして神の認識であった中間知を人間の認識へと拡張したバウムガルテンは、芸術家の作品創作を次のように説明する。芸術家とは、「美しく思考しようとする者」つまり感性的認識を用いて思考するような「美的主体 (aestheticus)」であり、美的真理を求める過程においては (AE 837)、自身の資質によって「別の可能的な世界」へと至らねばならなくなる場合がある (AE 475)。そのとき芸術家は、「中間的認識によって美しくあるいは醜く、起こりえたであろうものあるいは起こりうるであろうもの」を創作するのであり、それは「他世界的な虚構 (fictio heterocosmica)」ないし「詩的な虚構 (fictio poetica)」と呼ばれるものである (AE 511)。バウムガルテンにとっての虚構とは、必ずしも否定されるべきものではなく、美的真理の本質としての「真実らしさ (verisimilitudo)」に関わるために芸術創作の中心に据えられ (AE 483)、詩的な虚構は「詩的な世界」と換言される (AE 513, 516)。したがって、神が世界を創造したように、芸術家は詩的な世界を創造するのである。

結びに代えて

——芸術を巡る中間的認識の射程——

私たちは神と芸術家の認識の類比に着目することで、神が世界を創造したように、芸術家は「いわば新しい世界を創作によって創造する (creare fingendo)」(AE 511) という、

創造の自由

神の世界創造に類比的な芸術家の作品創作の概念を、形而上学的な基盤のもとに鮮明化することを試みた⁽¹⁵⁾。しかし、創造対象がともに世界である点を踏まえるならば、対象の類比からも両者の創造の類比を検討することが可能となる。すなわち、芸術家の作品創作を創造と見做しえたのは、その作品が「世界」といういわば完結した独立の系列として成立しているからであるという解釈である。

さらに、この解釈に与した上で創造という行為そのものに着目するならば、中間知の提唱によって〈人間の自由〉を保証しようとしたモリナの意図を、バウムガルテンも一定程度共有していたという見通しを獲得するであろう。バウムガルテンは、「世界の創造 (creatio mundi)」という創始と、創造後の「世界の維持 (conservatio mundi)」を明確に区別することで、世界に一定の自律性を認めることに成功した⁽¹⁶⁾。これはスピノザ批判の文脈とも相俟って⁽¹⁷⁾、いわば被造物への自由の付与と換言できる事態である。したがって、神による世界創造が自由な意志の所産であったように、神の被造物である世界内部においては、芸術家による作品創作も十分に自由な意志の所産となりうるのである。このとき、創造後の世界の自律性との類比によって、創作後の芸術作品も一定の自律性をもつに至るであろう。私たちは創造者の目的を知るために、その目的の把握がいかにして可能であるのかを今後問わねばならない。

芸術家の創造はもちろん無からの創造ではない。それにも関わらず、芸術創作が創造の名に値するのは、芸術家が〈創造の自由〉をもつからである。神と芸術家は、両者が自由な行為の原因である点で区別がなく、共に「世界」の「作者 (auctor)」なのである (MT 940)⁽¹⁸⁾。

註

- (1) 創造の類比については、松尾がクルティウス『ヨーロッパ文学とラテン世界』に言及している（バウムガルテン『美学』松尾大訳、講談社、2016年、pp. 50-51）。
- (2) 小田部は「芸術家と神の類比」という発想を中世に認めながらも、そこに「近代的芸術家像」を読み取ることはできないとしている（小田部胤久『芸術の逆説』東京大学出版会、2001年、pp. 19-20）。
- (3) Molina, Ludovici, 1588. [*Concordia*] *Liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione concordia*. Iohannes Rebeneck (ed.). Matriti: Oniae, 1953. (邦訳として、『恩寵の賜物、神の予知、摂理、予定及び劫罰と自由裁量との調和』（『中世思想原典集成』第20巻「近世のスコラ学」所収）別宮幸徳訳、中世思想研究所、2000年を参照。）
- (4) ライプニッツ『神の大義』（『ライプニッツ著作集』第7巻「宗教哲学」所収）佐々木能章訳、工作舎、1991年を参照。
- (5) Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1757 (1739). [MT] *Metaphysica*, editio IV, Halle: Hemmerde. Reprint. Hildesheim: Olms, 1982. (übers.: *Metaphysik: Historisch-kritische Ausgabe*. Günter Gawlick and Lothar Kreimendahl (übers. & hrsg.). Stuttgart-Bad: Frommann-holzboog, 2011. transl.: *Metaphysics: A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes, and Related Materials*. Courtney D. Fugate and John Hymers (tr. & ed.). London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013.) 但し、『形而上学』序文は羅独対訳版の頁数を指示し（例：MT [2011] 1）、各項（§）はMT 1のように表記する。
- (6) 自然本性的知は、神の創造以前に関わるために被造物の原因であるが、知はあくまでも遠隔因でしかない（*Concordia* [1953] p. 340）。直接因は神の意志である（*Ibid.* p. 346）。他方で、自由知は神の自由な意志（直接因）による創造の結果に関わる。
- (7) ライプニッツ『弁神論』（『ライプニッツ著作集』第7巻「宗教哲学」所収）佐々木能章訳、工作舎、1991年を参照。
- (8) 神の三種の認識と理性の真理・事実の真理の関わりについては、小田部 [2001] pp. 23-25 を参照。
- (9) 「神は（I）それらが単に可能なものとして考察されるかぎりでのあらゆるものどもについてのあらゆる規定を知っている（§ . 873）。これは《単純知解の知》である」（MT 874）。
- (10) 「神は、（II）（1）この世界に属する現実的なものどもについてのあらゆる規定を《自由知》（直視の知）によって、〔そのうちで〕（α）過去のものどもを《神の記憶》によって、（β）現在のものどもを《直視の知》によって、（γ）未来のものどもを《予知》によって、〔それぞれ〕知っている（§ . 873）。《哲学的ソツツイーニ主義》は未来の非必然的なものどもに関する神の予知を廃

創造の自由

棄する見解であり、誤りである」(MT 875)。

(11) 「神は(2) この世界ではない他の世界に属する現実的なものどもについてのあらゆる規定を、《中間知》によって知っている (§ . 378)。この世界のいずれの出来事の代わりとしても、他の出来事が存在しうるであろう (§ . 363, 324)。ところで、いずれの出来事も、世界のあらゆる後続することになる状態によって、不定の仕方でも部分的に異なっている自らの諸帰結をもつであろう (§ . 488)。したがって、もしこの世界のただ一つの出来事の代わりとして他の出来事が現存していたとするならば、この世界はその出来事に継起するあらゆる状態によって、それどころか先立つあらゆる状態によっても (§ . 357, 278)、部分的にはあるがままとは他の世界であるだろう。したがって、いずれの出来事の代わりであれ、この世界において自らのあらゆる帰結とともに現存できていたであろういずれのものも、神は中間知によって知っている (§ . 378)」(MT 876)。

(12) 「共通秩序 (coordinatio)」とは、複数のものの結びつきが同じであることである (MT 78)。

(13) 単純知解の知と中間知の対比、つまり「可能的なもの (possibile)」と「現実的なもの (actuale)」の区別についても付言しておこう。可能的なものは矛盾律を満たすものの一切を包摂しうるような概念であるが (MT 9)、現実的なものは可能的なものが可能性としての本質から規定されるのみではなく、帰結として既に現実化しているものからも規定されたものである。つまり、「現実存在 (exsistentia)」という点で規定された「存在 (ens)」なのである (MT 55, 61)。

(14) Baumgarten, Alexander Gottlieb, 1750/58. [AE] *Aesthetica*, Frankfurt an der Oder: Kleyb. Reprint. Hildesheim: Olms, 1986. (邦訳として、『美学』松尾大訳、玉川大学出版、1987年及び講談社、2016年を参照。)

(15) 既に『詩に関する少なからぬことについての哲学的省察 (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*)』(1735) § . 68において、神と芸術家の創造の類比が用いられている点については、小田部 [2001] p. 28 及び松尾 [2016] pp. 50-51 を参照。

(16) バウムガルテンは、世界創造の創始の場面において、神を外世界的な存在とすることはできても究極的には神と世界との連続性を認めざるをえない「流出説」を批判し、自身は神と世界の非連続性を特徴とする「無からの創造」の立場をとる (MT 926-927)。他方、創造後の世界の維持の場面では、世界ないし被造物が神の作用と似た仕方での世界のうちで作用するという両者の類似性(「実体 (substantia)」と「実体的なもの (substantiale)」)が強調され、世界に一定の自律性が認められていた (MT 953-954)。

(17) 外世界的な存在としての神を認めないこと (MT 855)、及び神を唯一の実体と見做すこと (MT [2011] 18) は、スピノザ主義の特徴として捉えられる。

(18) この発想はモリナの問題意識から通底するものである。ライプニッツについては、福谷

創造の自由

茂「ライプニッツの創造論（一）」『近世哲学研究』第14号、2010年、p. 17を参照。さらに、モリナの自由論がもつ近代性については、Ertl, Wolfgang, “'Ludewig' Molina and Kant's Libertarian Compatibilism” (*A Companion to Luis de Molina*. Matthias Kaufmann and Alexander Aichele (ed.). Leiden, Boston: Brill Academic Publishers, 2013, pp. 405-445.) を参照。

前期ドゥルーズ哲学における *esthétique* 概念について

内藤 慧

序

ジル・ドゥルーズの哲学、特にその美学思想に関する研究は既に彼の生前から続いており、没後 20 年を経た現在ある程度の蓄積がある⁽¹⁾。ドゥルーズにおいて明示的に芸術作品ないし作家、「芸術」概念が主題となるのはフェリックス・ガタリとの共著以降のテキストからであり、それらの研究もこの時期のテキストを主たる分析対象としている。しかし、ドゥルーズが共著以前の段階で既に芸術作品や作家に対して関心を持っていたことは、彼の前期著作に頻出する芸術作品を用いた例示や、カント批判の文脈において独自の *esthétique* 概念が提示されることから考えて、明らかである。*esthétique* という語は多義的な語であり、カント哲学への批判という文脈上、この語はまず「感性論」と訳され得ると考えられるが、ドゥルーズ自身はこの語に意識的に「美についての理論」つまり「美学」という意味を読み込んでいる⁽²⁾。そうであれば、われわれはドゥルーズの美学思想を考える上で、前期著作における *esthétique* 概念に対して目を向ける必要はないだろうか。

本稿では、ドゥルーズ独自の *esthétique* 概念の内実と位置付けとを明らかにすることを目指す。まず第 1 章では、ドゥルーズの *esthétique* 概念を明らかにすべく、主著『差異と反復』における *esthétique* 概念への言及を参照し、ドゥルーズがカント哲学をどのように批判し、そこからどのように *esthétique* を独自の概念として練り上げているのか、概観する。第 2 章では、ドゥルーズの議論を検討することを通して、*esthétique* 概念がどのような仕方で「感性論」と「美学」という意味を併せ持つに至るのか、確認する。以上の過程で本稿はドゥルーズのカント解釈を参照することになるが、そのテキスト読解上の正否は問わず、その論旨を明らかにし、帰結するドゥルーズの主張を抽出することのみを目指す。

1. 『差異と反復』における *esthétique*

『差異と反復』におけるドゥルーズのカント批判には複数の論点があるが、本稿では『純粹理性批判』『超越論的感性論』冒頭におけるバウムガルテンに対する批判に関するドゥルーズの言及を参照する。カントは感性を、対象から触発を受けることによって表象を得る能力、受容性と定義しつつ、そのア・プリオリな原理に関する学として超越論的感性論を提示する⁽³⁾。この際カントは、*aesthetica* という語によって「感性的認識の学」としての美学を考えていたバウムガルテンに関して、美の判定の経験的性格を指摘することを以って批判している。以下の引用はこのようなカントの議論を踏まえたものである。

われわれは表象作用を、それとは別の本性の形成作用と対置してきた。表象作用の基本的な諸概念は、可能的な経験の諸条件として定義される諸々のカテゴリーである。しかし、このようなカテゴリーは現実的なものに対しては、あまりに一般的で、緩すぎる。(…) だから *esthétique* が、現実的なものについて可能な経験に合致するものしか保持し得ない、感覚され得るものについての理論 *la théorie du sensible* という領域と、反射する限りでの現実的なものの現実性を、他方で受け入れる美についての理論 *la théorie du beau* という領域という、還元し得ない2つの領域に分裂しても驚くことはない。⁽⁴⁾

上の引用は『差異と反復』第1章からであるが、前半部はカント哲学に対するドゥルーズの批判であり、後半部はドゥルーズが批判するカント哲学から帰結する *esthétique* 概念に言及する。ここでのドゥルーズのカント批判の要点は、カント哲学において経験を基礎付けているカテゴリーが、現実の経験を基礎付けるには一般的過ぎる「可能的な経験の条件」でしかない、という点である。つまり、一般的な概念によって個別の経験を基礎付けることに対する批判である。引用部に示されていないが、表象作用としてドゥルーズが考えているのは、感性的直観に悟性概念が適用されるこ

とによって対象が同定され再認識されることであり⁽⁵⁾、第1批判においてカントが提示する思弁的な認識が念頭に置かれている。そして、このカント的な表象概念の帰結として、「感性的認識についての学」かつ「美学」であった *esthétique* は、認識において表象を受け取る能力についての「感性論」（感覚され得るものについての理論）へと一本化され、他方で「美学」（美についての理論）を「感性論」と区別して第3批判に割り当てたというのが、ドゥルーズのカント哲学に対する見立てである。*esthétique* が分裂した、というドゥルーズの言葉は、カントにおいて *Ästhetik* が認識における受容性の原理を扱う「感性論」に限定され、それとは別に「美学」が立てられたことを意味している。この際、「美学」の領域は、カント的「感性論」が担う可能的な経験に対する、現実性の次元を担保していると考え得る。以上のように要約されたカント哲学と、そこから帰結する *esthétique* 概念の意味上の分裂に対して、ドゥルーズは次のような議論を展開する。

だが、条件付けられるものより緩くなく、そしてそれらカテゴリーとは本性上異なっている、現実的な経験の諸条件をわれわれが規定するとき、事態は一変する。*esthétique* の2つの意味は混じり合い、感覚され得るものの存在が芸術作品の内
に開示され、同時に芸術作品が実験として現われるようになる。⁽⁶⁾

先の引用においてドゥルーズが問題としたのは、一般性を帯びた理論的認識を基礎付けている、可能的な経験の条件としてのカテゴリーであった。ここでドゥルーズはこれと対立する「現実的な経験の諸条件」を掲げ、さらにその帰結としてカントにおいて分裂した *esthétique* 概念の2つの意味が、混じり合うとする。ここから、まずドゥルーズ自身の哲学における *esthétique* 概念は、「感覚され得るものの存在」に関して言及する「感性論」であるとともに、「芸術作品」を扱う「美学」でもあるということがわかる。ここではまだ「現実的な経験の条件」とは何か、には踏み込まず、ドゥルーズの理解するカント的「感性論」に対して、ドゥルーズの考える「感性論」かつ「美学」としての *esthétique* 概念の内実を、以下のテキストの内に探してみたい。

感覚され得るものの中で表象されることのできるものに基づいて感性論を打ち立てることができたということは、奇妙なことである。(…) 感覚されることしかできないもの、感覚され得るものの存在そのもの、つまり差異、ポテンシャルという差異、質的に雑多なものの理由としての強度という差異、これらをわれわれが、感覚され得るもののなかで直接に把握するとき、経験論は超越論的になり、感性論は必自然的な学問の分野となる。(7)

ドゥルーズはここで2つの感性論を区別している。一方は「表象されることのできるものに基づいて」打ち立てられた感性論であり、他方が「強度という差異」「感覚されることしかできないもの」を直接に把握する場合の「感性論」である。表象されることのできる、とは、先の表象作用に対するドゥルーズの理解をもとに考えるならば、悟性概念が適用され得るということ、だと理解することができる(8)。つまりカント的「感性論」の対象とは、悟性概念が適用され得る限りでの感性的対象であるということになる。言い換えれば、概念によって把捉できるものだけが感じられるということになる。一方でドゥルーズは自身の感性論の対象を「感覚されることしかできないもの」としている。つまり、ドゥルーズの感性論の対象とは悟性によって把捉されず、逆に感性によってしか捉えることのできない対象、感性に独自の対象であるということになる。そうであれば、ドゥルーズは、認識の成立に際して感性的直観へと悟性概念を適用するカント的認識論ならびに「感性論」に対して、感性それ自体に独自の領域を認めている点で異なる「感性論」を提示していると考えられるだろう。

ここまでドゥルーズの *esthétique* 概念の独自性を、ドゥルーズが批判するカント的「感性論」との対比によって検討してきた。思弁的な認識に際して、悟性概念が適用され得るものを受け取る能力として感性を考えたとされるカント哲学において、ドゥルーズは本来多義的であった *esthétique* 概念が「感性論」と「美学」とに分裂してしまったと考える。これに対して、ドゥルーズは自身の哲学における *esthétique* は「感覚されることしかできないもの」を対象とすると規定しつつ、そこにおいて「感性論」と「美の理論」という異なる意味が混ざり合うとしている。

2. esthétique の分裂と再統合

それでは、なぜ可能的な経験の条件としてのカテゴリーを導入することが、esthétique 概念の意味上の分裂を招くことになるのだろうか。そして、それに換わる「現実的な経験の条件」を導入することによって、なぜ「感性論」と「美学」という2つの異なる部分が再統合されるに至るのか。まずは前者の問いに関してより明確である「プラトンとシミュラクル」というテキストから以下の部分を引用したい。

esthétique はそれを引き裂く二元性に苦しんでいる。それは一方で、可能的経験の形式としての感性の理論を、他方では現実の経験の反映としての芸術の理論を指示している。この2つの意味が再統合されるためには一般的な経験の諸条件が、現実的な経験の諸条件にならなければならないし、芸術作品の方では、それが実際に実験として現われなければならない⁽⁹⁾

基本的な論旨は『差異と反復』と異なっていないが、問題がより明確に提示されている。esthétique は一方では、経験の可能性を基礎付ける「感性」という形式に関する理論、つまり「感性論」という意味を指示し、他方では可能性ではなく、現実の経験を反映する芸術に関する理論、つまり「美学」という意味を指示している。このテキストは、なぜ可能的な経験の条件であるカテゴリーを導入すると esthétique 概念が意味的に分裂するのか、という点に関して示唆的である。ドゥルーズはカント的「感性論」を経験の可能的形式に関する理論と考えている。言い換えれば「感性論」とは可能的な経験の条件としてのカテゴリーと対応し、それと共同する感性という経験の形式に関する理論だということになる。他方で「美学」は、可能的な経験ではなく現実の経験を反映する芸術作品を扱うとされている。言い換えれば、一般的な概念によって基礎付けられるような可能的な、あるいは可能化されたような経験に対して、概念によって把捉し得ない領域を担保するのが芸術作品の効用であり、それを扱うのが「美学」ということになる。可能的な経験の形式に関する「感性論」に対して、経験の現実性を補完する「美学」、という対比が行われていると考えられる。つまり、「感

性論」が一般性を帯びたカテゴリーによって経験を基礎付けることに貢献する一方で、現実性の領域を担保するものとして「美学」が準備されている、というのがドゥルーズの考えるカントにおける *esthétique* の分裂の内実である。カテゴリーを導入し、*esthétique* を経験の可能的な形式に関する「感性論」として規定するカント哲学が、その一方で可能的な枠組みを越えた現実的なものの領域を「美学」として規定するに至るとすれば、*esthétique* の分裂の原因をカテゴリーだと考えることは可能だろう。

さて、この分裂を解消するためには「可能的な経験の条件」が「現実的な経験の条件」にならなければならないとされる。これは、経験の条件が可能的であったが故に、現実性を担保する「美学」が「感性論」と別箇に立てられたという *esthétique* の分裂に対するドゥルーズの見立てから考えるならば、経験の条件を扱う「感性論」の段階で現実性を担保させることによって、分裂を解消するという主張だと考えられるだろうか。経験の可能性を扱う「感性論」と、経験の現実性を担保する「美学」との総合は、現実的に経験を基礎付ける理論を打ち立てることによってなされる。では現実的な経験の条件とはどのようなものか。

条件付けられたものより広い範囲には及ばないそれら基礎概念が、(…)
esthétique の2つの部分、つまり経験の諸形式に関する理論と、実験としての芸術作品に関する理論とを再びひとつにまとめるのだ。(10) (11)

「条件付けられたものより広」くはない基礎概念が、分裂した *esthétique* を再統合するという文章である。可能的な経験の条件とは、現実的なものに対して一般的である概念のことを指していることは既に確認した。そうであれば、逆に上の引用の「条件付けられたものより広い範囲に及ばない」概念、がその反対概念としての「現実的な経験の条件」に対応すると考えられるだろう。ドゥルーズは1956年に書かれた「ベルクソンにおける差異の概念」というテキストにおいて、すでに「可能的な経験の条件」と「現実的な経験の条件」の対比を行っているが、そこで問題になっているのは一方では抽象的な一般観念への批判であり、他方では個別具体的なものにのみ妥当する概念を考案するという主張であった⁽¹²⁾。現実的な経験の条件とは、一般観念と対

照的な、個別の事物にそのまま妥当するような概念だということになる。そうであれば、これまでドゥルーズが主張していた「可能的な経験の条件」が「現実的な経験の条件」になること、とは以上のような、一般観念に対して、個別具体的な概念の考案することを意味していると考えられるだろう。この個別具体的な概念は、ドゥルーズ哲学における感性に独自の対象としての「感覚されることしかできないもの」を一般化ないし悟性化することなしに捉えるだろう。

議論を整理しよう。『差異と反復』においてドゥルーズは、カントの認識論がカテゴリーを導入することによって *esthétique* を、カテゴリーと共同して可能的に経験を基礎付ける「感性論」と、それとは別に経験の現実性を担保する「美学」とに区別したのだと主張する。この「感性論」においては、可能的に経験を基礎付けることを目的としている以上、一般的な概念に妥当するものだけが対象となる。これに対してドゥルーズは、「可能的な経験の条件」としてのカテゴリーに換わる「現実的な経験の条件」を導入することによって、分裂した *esthétique* という語の2つの意味が再統合されると考える。さて、「現実的な経験の条件」として考えられているのは一般観念に換わる、個別具体的な事物にそのまま妥当する概念である。なぜこれを導入する場合、*esthétique* の2つの意味が統合されるのか。消極的な回答としては、可能性の「感性論」に現実性を補完する「美学」は、「感性論」が現実性の領域をカバーするのであれば必要なくなる、という仕方、両者の意味が統合されるのだと解釈することができるかもしれない。だがそれは「感性論」と「美学」という異なる意味の統合というよりは、「感性論」への「美学」の吸収と表現されるべき事態である。ドゥルーズはより積極的に、自身の *esthétique* 概念における「美学」的側面に関して、その中での芸術作品の作用に言及しながら示している。二度目になるが引用する。

esthétique の2つの意味は混じり合い、感覚され得るものの存在が芸術作品の内
に開示され、同時に芸術作品が実験として現われるようになる。⁽¹³⁾

ドゥルーズの提示する「感性論」が「感覚されることしかできないもの」を対象としていることは既に確認した。ここでは、2つの異なる意味が混じり合った場合に、「感

覚され得るものの存在が芸術作品の内に開示され」る、とされている。註6の引用のなかでは「感覚されることしかできないもの」は「感覚され得るものの存在そのもの」ともパラフレーズされているため、両者には互換性がある。つまりドゥルーズは自身の *esthétique* 概念において、「感覚されることしかできないもの」は「芸術作品の内に開示」される、と主張している。既に確認したように、「感覚されることしかできないもの」は、可能的な経験の条件としてのカント的カテゴリーによって条件付けられる一般性を帯びた経験の枠組みを超えたものと規定されており、それが開示される場としての「芸術作品」は実験的な性質を帯びる。「現実的な経験の条件」は一般化ないし悟性化し得ない感性に独自の対象を捉える個別具体的な概念であるが、この感性の対象が与えられる具体的局面としてドゥルーズは実験としての「芸術作品」を指定するのである。ここに、*esthétique* 概念の「感性論」に還元し得ない「美学」的側面の積極性が見出される。ドゥルーズの *esthétique* 概念とは、カテゴリーに換えて個別具体的な一対象のみに妥当する概念を導入することを介して、芸術作品の内に「感覚されることしかできないもの」、感性に独自の対象を見出す「感性論」かつ「美学」である。

3. 結

われわれは以下のことを確認した。①まず、それはカント哲学において「感性論」と「美学」という、本来は *esthétique* という語に含意されていた2つの部分が別箇に立てられてしまったことを批判するものであった。②そして、ドゥルーズはその原因を「可能的な経験の条件」としてのカテゴリー、一般性を帯びた悟性概念に見出した。③カテゴリーの導入によって、カントにおける *esthétique* 概念は、経験に関してその可能性を論ずる「感性論」と、経験についての現実性を担保する「美学」とに分裂するに至ったとドゥルーズは考えた。④一方でドゥルーズは自身の哲学において、カテゴリーに換えて「現実的な経験の条件」としての、個別具体的な一対象のみに妥当する概念を導入した。⑤この帰結として、可能性の「感性論」と現実性の「美学」という、*esthétique* 概念の2つの部分への分裂は回避され、「感性論」の対象である

「感覚されることしかできないもの」が「芸術作品の内に開示」されるという仕方、esthétique の2つの意味が再統合されるに至った。

本稿では、前期ドゥルーズ哲学における esthétique 概念に関して、ドゥルーズのカント哲学批判を踏まえつつ論じてきたが、最後に以上のような esthétique 概念がドゥルーズ自身の哲学の内でのどのような位置付けにあるのか、概観する。『差異と反復』における esthétique 概念は、「超越論的経験論」というドゥルーズ独自の構想の内に位置付けられる。「超越論的経験論」とは、一般性を帯びた条件によって経験を条件付けるカント哲学に抗して、逆に「基礎付けること」が「変容させること」であるような条件によって、経験を基礎付けかつ変容させ、逆に今度は変容した経験によって条件の側が変容を被るようにする、という新しい超越論哲学の試みだと言える⁽¹⁴⁾。このなかで「感覚されることしかできないもの」は「出会いの対象」「シーニュ」といった語に置き換えられ、われわれの一般的な経験の枠組みを突き崩すような存在として語られる。「感覚されることしかできないもの」は「芸術作品の内に開示」されるということは既に確認したが、そうであれば前期ドゥルーズ哲学における芸術作品の機能とは、通常経験の枠組みを突き崩すようなものを提供することにあると言えるだろう。本稿では、ドゥルーズの「超越論的経験論」と前期の esthétique 概念との関係については上記のような概観を呈することしかできないが、ドゥルーズ美学思想における、前期ドゥルーズの esthétique 概念の真価を検討するのであれば、両者の関係をより仔細に論じなければならないだろう。これは今後の課題となる。

註

- (1) 生前では邦訳もある Buyden、昨今では Sauvagnargues や Grosz といった論者の他にも、様々なドゥルーズ美学研究が著されている。
- (2) 『差異と反復』 *Différence et Répétition*, puf, 1968 (以下 DR) の中で、明確に *esthétique* の両義性にドゥルーズが意識的であるのは pp. 79-80, 93-94, 130, 360 の計 4 箇所である。
- (3) カント『純粋理性批判』KrV, A19-21
- (4) DR, 93-94
- (5) 『カントの批判哲学』 *La philosophie critique de Kant*, puf, 1963 (以下 PCK), 15, 24 ドゥルーズは表象を、「自己呈示するものの総合」と定義している。これは感性を触発する「自己呈示するもの」=現象に対して、認識における能動性としての構想力、悟性、理性が適用され表象を形成することを表わしている。つまり、現象を主体の能動性の側で再び提示し直すこと（再現前）、がドゥルーズの理解するカント的表象作用である。
- (6) DR, 94
- (7) DR, 79-80
- (8) DR, 174, 183 ドゥルーズは感性と悟性が一致して表象を形成することを、「共通感覚」と呼び、これをカント哲学の特徴と考えている。
- (9) 『意味の論理学』 *Logique du Sens*, minunit, 1969, 300
- (10) DR, 364
- (11) ドゥルーズは分裂した *esthétique* の再統合を語る際 *rejoindre* ないし *reunir* といった動詞を用いている。これらの動詞は再統合、再結合といった意味合いで用いられていると推測され、確かにカント以前にはバウムガルテンが *aesthetica* を多義的に用いている。では、ドゥルーズは（バウムガルテンにおいて）元は一つだった *esthétique* がカントにおいて分裂したと指摘し、これを再び一つにしようとしている、と考え得るだろうか。だがドゥルーズがバウムガルテンの名に言及することはなく、仮に該当するカントの議論がバウムガルテンを名指ししていようとも、*re* という接頭辞の動詞を用いるドゥルーズの意図に関して判明に理解することは難しい。ドゥルーズによる *esthétique* の分裂の解消とは、カントを批判しバウムガルテン的な用語法に回帰することを意味していると考えてよいのか。例えば Leyla Haferkamp はドゥルーズの *esthétique* 概念の再統合に関する議論（本稿註 6 の引用テキスト）を参照し、そこにバウムガルテンとドゥルーズとの可能な接点を探っている（*Analogon Rationis: Baumgarten, Deleuze and the "Becoming girl" of philosophy*, *Deleuze and Guattari studies*, vol. 4, 2010, pp. 62-69 を参照）。だがドゥルーズが仮に *esthétique* の分裂の解消を「再」統合と語ったとしても、それはバウムガルテンとは異なる試みである。バウムガルテンの背景には感性を不明瞭な悟性として解するライプニッツ = ヴォルフ学派の影響がある

前期ドゥルーズ哲学における *esthétique* 概念について

が、ドゥルーズは批判的にではあれ、あくまでカント哲学を継承し、感性は悟性を別箇の能力として考えている。ドゥルーズはカント哲学の独創的な点として、感性や悟性といった諸能力の間の本性的な差異、という観点を重視しており、そのカント哲学を批判的に継承するドゥルーズもまた、感性と悟性とを地続きに考えるライプニッツ＝ヴォルフ学派の能力論に与するとは考えにくい。

(12) 『無人島 1953-1968』 *L'île Déserte et autre textes* (1953-1974), minuit, 2002 (以下 ID) , 49-50 ならびに Bergson 『思想と動くもの』 *La pensée et le mouvant*, puf, 1969, p. 108 を参照。ある対象のみに妥当する概念を考案することをベルクソンは「真の経験論」 *un empirisme vrai* と呼んでおり、ドゥルーズはこれを「高次の経験論」 *un empirisme supérieur* として再定式化している。

(13) DR, 94

(14) 鹿野裕嗣「ドゥルーズの『意味の論理学』の注釈と研究——出来事、運命愛、そして永久革命」(博士論文、早稲田大学) p. 79

ロラン・バルト『零度のエクリチュール』の一考察 ——サルトル「アンガジュマン」概念への傾斜と差異化——

折居耕拓

はじめに

本論文の目的は、ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) の文学論における「アンガジュマン l'engagement」概念の役割を検討することである。バルトの処女作『零度のエクリチュール *Le Degré zéro de l'écriture*』(1953) について、多くの論者が、サルトル (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) の『文学とは何か *Qu'est-ce que la littérature?*』(1948) からの影響を指摘してきた。サルトルは、『文学とは何か』において、作家が選択する 2 つの範疇として「散文 *la prose*」と「詩 *la poésie*」を提示し、作者の「アンガジュマン」(政治・社会参加) に適しているのは前者であるとする。なぜなら、作品の内容に対して透明な言語を用いる前者(散文)は、不透明な言語を用いる後(詩)に比べて、より実用的だからである。すなわち、サルトルは、直接的なコミュニケーションを可能にする澁みのない言語を文学作品に要求する。一方でバルトは、『零度』において、サルトルの主張への応答として、言語のもつ間接的なメッセージへと視点をずらしていく。政治的な効力をもつ言語は透明であるというサルトルの主張は作品の内容を重視するものであったが、バルトはむしろ作品の「形式 *la forme*」が社会状況を反映するとして、「形式」による作者の「アンガジュマン」の可能性を示唆する。そこで提示されるのが「エクリチュール *l'écriture*」の概念であり、それは作品の「形式」によって作家の社会的・政治的な立場を間接的に表明しうるものである⁽¹⁾。

以上のように、バルトの文学論におけるサルトル的「アンガジュマン」からの影響は、『零度』内の理論においてとくに言及されている。しかしながら、『零度』以後のバルトの文学論の展開においても、「アンガジュマン」は重要な位置を占めている。とい

うのも、60年代初頭の論考において、バルトは、文学作品における「政治的リアリズム」と「美的純粹主義」という二極から抜けだすためにいかなる文学を実践すべきかについて説いているからである。そこからバルトは、文学作品の条件は、一次的なメッセージが変化をつけられ「独創的 original」あるいは「間接的 indirect」になることであるとす。このような主張は、作品の「形式」に間接的なメッセージを読み取ることで、同時代の文学に「アンガジュマン」を認めようとする『零度』における主張に連なるものである。そこで本論文では、バルトの文学論の展開が、文学による「アンガジュマン」がいかにして可能かというサルトル以来の問いと不可分であることを示唆する⁽²⁾。

1. 『零度のエクリチュール』におけるサルトルの影響

本章では、バルトの『零度』におけるサルトルからの影響を、とくにバルトの「エクリチュール」概念の形成についてみていくことで、作家の「アンガジュマン」が作品のいかなる性質によって実現されるかについて、両者の立場の違いを明確にしたい。

はじめに、『文学とは何か』第1章「書くとはどういうことか Qu'est-ce qu'écrire」におけるサルトルの主張を確認しよう。サルトルにとって、「散文」の言葉は、それを通して意味されたものを追求しうる「ガラス une vitre」⁽³⁾であり、「詩」の言葉は、詩人その人の像を映す「鏡 un miroir」⁽⁴⁾である。「散文」においては、言葉そのものにおける美的な効果は隠されているべきであるが、「詩」においては、色や音といった諸芸術の素材と同様に言葉が美しいものとしてあらわれる。というのも、散文家は、言葉を道具のごとく使用することによってまとまった意見をあらわすが、詩人は、言葉を道具として使用することを拒絶して言葉それ自体に向き合うからである。それゆえ、散文家が、外部の目的に向かうのに対して、詩人は、画家や音楽家といった芸術家の態度と同様に、対象の性質に立ち止まる。従って、ジョナサン・カラーが述べるように、サルトルは、曖昧さのない透明な言語を用いる「散文」と、不透明で暗示的な言語を用いる「詩」を区別し、「政治的な効力をもつ言語とは直接的で、透明で、字義どおりのものである」と考える⁽⁵⁾。このような「散文」と「詩」の弁別は、

第4章「1947年における作家の状況 Situation de l'écrivain en 1947」における次のような主張にも明白にあらわれている。サルトルは以下のように述べる。

作家の役割は、はっきりとものを言うことである。もし言葉が病んでいるのなら、われわれはそれらを治さなければならない。多くの者は、その代わりに、この病によって生きている。現代文学は多くの場合、言葉の癌である。(…)とくに、詩的散文と呼ばれていると思われる文学の実践ほど有害なものはない(…)⁽⁶⁾。

すなわち、『文学とは何か』におけるサルトルの主張には、散文家ではなく、詩人としての性質を強めている同時代の作家に対して、「唯美主義と言葉の遊びから離れて、社会的、政治的な事柄に向かうべきである」⁽⁷⁾と呼びかける意図があるだろう⁽⁸⁾。

それでは、同時代の作家に対して「散文」の使用を説くサルトルの主張に対して、バルトはどのように応答するのか。次に『零度』におけるバルトの主張をみていこう。『零度』の序論においてバルトは、ルネサンス以来の古典主義の文学と19世紀を経て現代に至るまでの文学との差異を明らかにする。バルトによれば、古典主義の文学が、言語の透明性によって澱みなく精神を表現し得たのに対し、19世紀以降の文学は、言語そのものへの反省から不透明になり、前者のように「歴史」と結びつくことが出来なくなった。そして、近現代文学における言語の「凝固化 concrétion」に伴い、作家は「自らの形式のアンガジュマン engagement を選択する」⁽⁹⁾ことになったとバルトは述べる。

さらに、第1章第1節「エクリチュールとは何か Qu'est-ce que l'écriture」において、このような「形式」を社会的・政治的な立場を表明するために用いるものとして「エクリチュール l'écriture」の概念が提示される。バルトによれば、「エクリチュール」は、作家にとって「自然」の次元である2つの所与である「国語 la langue」と「文体 le style」の外に存在するものである。「国語」とは、「その時代のあらゆる作家に共通した規則や慣習の総体」⁽¹⁰⁾のことであり、例えば、フランス人ならばフランス語、日本人なら日本語というように予め与えられている言語活動の範囲のことである。「文体」とは個人的・生理的に形成された作家の「言葉づかい」のことであり、「個人

の閉ざされた記憶」の現象化である⁽¹¹⁾。バルトは、これらに対して自らの意志によって選択すべき「形式」の次元の存在を主張し、それを「エクリチュール」という語によって表現する⁽¹²⁾。バルトは以下のように述べる。

(…) それゆえ国語と文体とのあいだには、もうひとつの形式的実体のための場がある。エクリチュールである。どのような文学形式においても、ひとつの調子、つまりエトスの一般的な選択がなされており、まさにその選択において作家ははっきりと自分の個性をあらわす。というのは、その選択においてこそ、作家はアンガジュマンをするからである⁽¹³⁾。

さらに、このような選択された「調子 ton」が具体的にいかなるものであるかを、バルトは『零度』の冒頭でフランス革命期におけるジャーナリストの記事を例に示している。

ジャーナリストのエペールは、いつも「くたばれ」とか「ちくしょう」といった言葉で『ペール・デュシェーヌ』紙の記事をはじめていた。それらの言葉は何も意味していなかったが、しかし示していた。何をか。フランス革命の状況そのものをである。つまりこれがエクリチュールである (…)⁽¹⁴⁾。

つまりバルトの「エクリチュール」とは、「書く」という行為に伴う「調子」の選択によって、言葉の字義どおりの意味を超えて、作家の政治的・社会的な立場を間接的に表明しうるものである⁽¹⁵⁾。

以上の内容からして、ジェフリー・バッチェンが述べるように、『零度』においてバルトは、「文章の書かれ方が、すなわちその形式が、文章が主張することと同様に重要である」⁽¹⁶⁾ ということを主張している。サルトルとバルトはともに、19世紀以降における文学作品の自律的・自足的な傾向と、それに伴う作家と社会との乖離を認識している。しかしながら、サルトルが、透明な言語を道具として用いることで現実の直接的に働きかけることを求めるのに対し、バルトは、とくに彼の「エクリチュール

ル」概念によって、不透明な言語においても作家が社会と接点をもつ契機を示そうとする。

2. 「アンガジュマン」を起点としたバルトの文学論の展開

第1章では、バルトは、サルトルの『文学とは何か』に対する応答として、文学の「形式」の選択によって「アンガジュマン」がなされるという考えを提示したということを確認した。一般的に、『零度』(1953)以後のバルトは、『神話作用 *Mythologies*』(1957)を境に言語学の知見に傾倒していくとされる。しかしながら、言語学を導入した後の議論においてもなお、サルトル的「アンガジュマン」に対するバルトの言及は続いており、そこには『零度』における議論の展開がみられる。本章では、『エッセ・クリティック *Essais Critiques*』(1963)に収録された諸論考を中心に、バルトによる文学の定義において、「アンガジュマン」が重要な機能を果たしていることを指摘する。

「カフカの答え *La réponse de Kafka*」(1960)という評論では、同時代における「アンガジュマン」の文学の終焉が語られている。バルトは、「アンガジュマン」への反動として「デガジュマン *degagement*」(政治からの脱退)の波がきており、ラヴ・ストリーなどへの回帰の時代が訪れているという時代分析を行っている。そこでバルトは1つの問いを出す。彼は以下のように述べる。

だとすれば、われわれの文学は、政治的リアリズムと芸術のための芸術とのあいだを、アンガジュマンの道徳と美的純粋主義とのあいだを、(…)体力を消耗しながら行ったり来たりすることを常に余儀なくされているのだろうか⁽¹⁷⁾。

バルトはここから、「なぜ書くか *pourquoi écrire?*」という古い問いに対して、「いかに書くか *comment écrire?*」という新たな問いを置き直すことが重要であり、文学を定義するものは「原因 *cause*」や「目的 *fin*」ではなく、「技巧 *technique*」であると述べている⁽¹⁸⁾。さらにバルトは、「作家と著述家 *Ecrivains et écrivants*」(1960)という論考において、この「いかに書くか」という問いに関わる書き手を、「著述家

l' écrivain」に対して「作家 l' écrivain」と呼ぶ⁽¹⁹⁾。「作家」は言語の探求に取り組み、「著述家」はそれを用いて自分のメッセージを詳しく、余すところなく書こうとする。このような「著述家」と「作家」の区別は、サルトルが『文学とは何か』において提示する散文作家と詩人の区別に類似するものである。というのも、バルトは、「作家」にその作品を「アンガジュマン」させることは無意味であり、また「作家」の責任とは文学を「失敗したアンガジュマン un engagement manqué」として引き受けることである⁽²⁰⁾からである。この弁別において、不透明で曖昧な言語を用いる作品に「アンガジュマン」を認めようとする『零度』の主張は、一見修正されているように思われる。しかしながら、バルトは、『文学とはなにか』においてサルトルが批判する非政治的な「美的純粋主義」に傾斜するわけではない。というのも、サルトルは、『文学とは何か』において「詩的散文」が有害であるとしているが、バルトはむしろ、散文にこそ言語による実験を認めており、その意味では「政治的リアリズム」と「美的純粋主義」という対立に還元されない多様な実践を射程に入れているからである。ここには、「国語」と「文体」のあいだに「エクリチュール」という第3の範疇を設けようとした初期の姿勢に通ずるものがみられる。バルトがいうところの「作家」もまた、単に時代の気風を反映する非政治的な書き手であるわけではなく、サルトル的な散文作家が次第に文学的要素を強めていったものとして捉えることができるだろう⁽²¹⁾。

それでは、バルトにとって文学を定義するとされる「技巧」とはいかなるものだろうか。『エッセ・クリティック』の「序論」(1963)をみてみよう。バルトによれば、文学作品を成立させるための条件は、文字どおりの「一次的メッセージ le message premier」に変化をつけることによって、「二次的メッセージ le second message」を生み出すことである。例えば、愛する誰かを失った友人に対して送る言葉が冷ややかな感情をあらわす「美辞麗句 phrases」になってしまうことを避けるためには、最初のメッセージに変化をつけて「独創的 original」なものにしなければならない。この「独創性 l'originalité」にこそ文学の基礎があるという⁽²²⁾。バルトは以下のように述べる。

(…) 私的なコミュニケーションにおいてそうであるように、文学においても、

できる限り「嘘」でないようにしたいと思うなら、この上なく「独創的」あるいはこう言ったほうがよければ、「間接的」でなければならない⁽²³⁾。

このように、陳腐な直接的メッセージから独創的な間接的メッセージへの移行を可能にするのは、表現の「形式」である。ところで、バルトは『零度』においてすでに、ジャーナリストが用いる言葉が、その言葉遣いによって間接的に革命の状況をあらわしていることを指摘していた。『零度』においては、「形式」を通じた二次的なメッセージは政治的な意図を伝えるもの限定されていたが、「序論」においてバルトは、同様の構造を言語によるメッセージ一般にまで適用している。こうして、『零度』以来のサルトル的な「散文」と「詩」という二項の乗り越えは、最終的にバルトにおける文学作品の基礎付けに帰結している。

以上の内容をまとめよう。バルトは、政治的文学か非政治的文学かという問いを繰り返しつつ、両極に還元されない中間的な領域に「作家」の実践を位置付けようとする。故にバルトは、50年代を通じてその流行が去ってもなお「アンガジュマン」を軽視しなかった。さらに、この中間領域の模索は、言語によるメッセージの直接的な次元から間接的な次元への移行において文学そのものを条件付けようとする試みに発展するものである。

おわりに

以上の考察から、50年代から60年代初頭にかけてのバルトの文学論の展開が、文学による「アンガジュマン」がいかにして可能かという問いに導かれていることが帰結される。サルトルは、作家は「詩」ではなく「散文」を用いることで積極的に政治に関与すべきであるとしたが、それに対してバルトは、作家は作品の「形式」の選択によって間接的に意思表示しうるとして、「詩」でも「散文」でもない「エクリチュール」の概念を提示することで近現代の作家を擁護した。『零度』以後もバルトは、「政治的リアリズム」か「美的純粋主義」かというジレンマから抜け出すことを説き、どちらにも還元されない多様な実践を行う書き手を「作家」として定義する。そして、

「いかに書くか」という問いに関わるべき「作家」が産み出す作品は、陳腐なメッセージを独創的なメッセージへと練り上げる「作家」の「技巧」によって支えられている。かくしてバルトは、文学そのものの条件の内部に作家の「アンガジュマン」の可能性を保持する。60年代半ば以降、バルトによる「アンガジュマン」への直接的な言及はみられなくなるが、バルトは『明るい部屋 *La Chambre claire*』（1980）をサルトルの『想像力 *L'Imaginaire*』（1940）に捧げていることから、サルトルへの関心は晩年まで持続していたと考えられる。また、断章形式とも小説形式とも言い難い『明るい部屋』の複雑な著述形式は、バルトが社会と芸術とのあいだに置いた「いかに書くか」という問いに関わるのではないだろうか。このことから、本論文で考察されたバルトの言う「作家」の実践が、バルトの晩年の著述に反映されているということを最後に述べておきたい。

註

本稿におけるバルトの引用は以下の全集に拠る。CE: *Ceuvres complètes* Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris, Seuil, 2002.

適宜邦訳を参照させて頂いたが、引用の訳文はすべて筆者による。

(1) 以下の先行研究において、『零度』におけるサルトル『文学とは何か』からの影響が指摘されている。Lavers, Annette, *Roland Barthes: Structuralism and After*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982, pp. 66-70. ; 石川美子「ロラン・バルトにおける小説の探求」『仏文研究』1987年、18号、186-187頁。 ; Culler, Jonathan, *Barthes: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2002, pp. 15-22. ; Botchen, Geoffrey, *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2011, pp. 4-5.

(2) 本論文は本来、バルトが『零度』においてアルベール・カミュ (Albert Camus, 1913-1960) をいかに評価したのかについての議論を含む予定だったが、独自の主張を提示することが困難であると判断したため、論旨を変更させて頂いた。ご了承頂きたい。

(3) Sartre, Jean-Paul, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 64.

(4) *Ibid.*, p. 67.

(5) Culler, *op. cit.*, 2002, pp. 16-17.

- (6) Sartre, *op. cit.*, 1948, pp. 304-305. 原文は以下の通り。La fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat. Si les mots sont malades, c'est à nous de les guérir. Au lieu de cela, beaucoup vivent de cette maladie. La littérature modern, en beaucoup de cas, est un cancer des mots. (...) En particulier, rien n'est plus néfaste que l' exercice littéraire, appelé, je crois, prose poétique (...).
- (7) Culler, *op. cit.*, 2002, p. 16.
- (8) 石川美子によれば「ここでのサルトルの言語観は、『文学とは何か』に限定されている。50年代以降のサルトルは、それまでの言語観の修正を迫られ、より柔軟な視点をもつにいたっている」。以下を参照。石川, *op. cit.*, 1987, p. 198.
- (9) CEI, pp. 171-173.
- (10) *Ibid.*, p. 177.
- (11) *Ibid.*, pp. 177-179.
- (12) 「国語」「文体」「エクリチュール」の分類については以下を参照。Lavers, *op. cit.*, 1982, pp. 51-56.
- (13) CEI, p. 179. 原文は以下の通り。(…) c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l' écriture. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix
- (14) *Ibid.*, p. 171. 原文は以下の通り。Hébert ne commençait jamais un numéro du Père Duchêne sans y mettre quelques «forte» et quelques «bougre». Ces grossièretés ne signifiaient rien, mais elles signalaient. Quoi? Toute une situation révolutionnaire. Voilà donc l'exemple d' une écriture (...).
- (15) このようなバルトにおける「エクリチュール」は、いわゆる文体と完全に区別することは出来ない。アントワーヌ・コンパニオンは、バルトにおける「エクリチュール」はむしろ、修辞学が文体とよんでいたもの、すなわち「言葉づかいのジャンル、類型、または流儀」に近いとしている。以下を参照。Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 207.
- (16) Botchen, *op. cit.*, 2009, p. 4.
- (17) CEII, p. 395. 原文は以下の通り。Notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique (...)?
- (18) *Ibid.*, p. 396.
- (19) *Ibid.*, p. 404.
- (20) *Ibid.*, p. 406.
- (21) バルトにおける「作家」の概念については以下を参照。石川, *op. cit.*, 1989, p. 187.
- (22) CEII, pp. 275-276.

(23) *Ibid.*, p. 276. 原文は以下の通り。(…) en littérature comme dans la communication privé, si je veux être le moins «faux», il faut que je sois le plus «original», ou, si l'on préfère le plus «indirect».

ゲルノート・ベーメの雰囲気論の空間論としての有効性

河 珠彦 ジュオン

ゲルノート・ベーメは雰囲気 (Atmosphäre) 概念を中心に古典的美学の限界を克服することを目的とする独自の感性論を展開している。特に彼は様々な種類の空間の雰囲気について論じており、空間はベーメにとって最も中心的な考察対象であるといっても過言ではなく、彼の雰囲気論は建築理論や環境美学などの文脈においてもしばしば引き合いに出されている。

本稿の目的はベーメの理論を批判的に検討し空間論としての有効性を検証することである。最初にベーメの雰囲気概念と空間との密接な関わりを明らかにし、その背景としてベーメの雰囲気論は彼の生態学的自然美学の構想から出発したことを確認する。次に生態学的自然美学以降のベーメの雰囲気論の展開を検討し、空間論としての有効性を検討する。

1. ベーメの雰囲気論の空間論としての性格

ベーメは雰囲気を定義する段階から、雰囲気は情感づけられた空間 (gestimmter Raum) ⁽¹⁾ であると述べるなど空間と雰囲気を関係づけて論じている。ベーメは次のように述べる。

引用 1

實際上、空間に類するものは、雰囲気の知覚にとっては特有のことであり、そしてまた進入による雰囲気の発見にとっては特にそうである。というのも、雰囲気は人が入り込む空間として発見されるからである。このような空間はもちろんメートル法の空間ではなく、もし関わっているとしてもそれは極度に抽象的な幾

何学、例えば位相幾何学の意味での空間であろう。しかしそれは、人がそこに入りこみ、そこに存在し、それによって包含される限りにおいて空間の一種である〔後略〕

Das Raumartige ist in der Tat für die Atmosphärenwahrnehmung charakteristisch und für die Entdeckung von Atmosphären durch Ingression im besonderen. Denn man entdeckt die Atmosphären als einen Raum, in den man hineingerät. Dieser Raum ist natürlich kein metrischer Raum und hätte mit Raum im Sinne von Geometrie auf nur höchst abstrakte Weise, etwa im Sinne von Topologie, zu tun. Aber er ist doch ein Raum, insofern man in ihn hineingehen kann, in ihm sein, von ihm umfaßt sein, [...] ⁽²⁾

進入 (Ingression) とは、ある霧囲気が漂う空間に足を踏み入れる経験のことで、霧囲気の知覚が際立つ代表的な経験としてベーメが挙げているものである。このようにベーメは定義の段階ですでに霧囲気と空間を関係づけており、霧囲気はある空間に漂うものであるだけでなく、霧囲気そのものがある種の空間でもあるとしている。さらにベーメは霧囲気概念を用いて実際の空間に関する考察をも行っている ⁽³⁾。それに対し、ベーメが霧囲気というテーマに取りかかるにあたって多大な影響を受けたヘルマン・シュミッツ (Hermann Schmitz) は、霧囲気が準客観的で空間に拡がっているという性質を持つとはしているが ⁽⁴⁾、霧囲気が漂う具体的な空間そのものにはさほど注目していないと考えられる。このことを考えるならば、空間と深く関わるベーメの霧囲気論の独自性を認めることができるだろう。

ところでこのようなベーメの霧囲気論の展開は、その構想の時期においてすでに予見されていたものであるともいえる。というのも、ベーメが自らの新しい美学を構想したのは彼独自の自然美学を成立させるためだったからである。以下ではベーメの生態学的自然美学 (ökologische Naturästhetik) の思想を検討し、それがいかにして成立したのか、またどうして霧囲気が自然美学の基礎概念になり得たのかを確認しよう。そうすることで、ベーメが自身の理論を展開するにあたってなぜ人間のあらゆる感性的経験の中でも霧囲気に注目したのかがより明確になるだろう。

2. ベーメの生態学的自然美学

ベーメは、自然というテーマについて美学的な視点から考察するようになった動機について次のように述べる。

引用2

しかし自然の美学を誘発する本来の動機は環境問題にある。環境としての自然の脅威的な悪化、人間の自然的な生命基盤に対する不安、自然がその身体に残している自然破壊の傷痕といったものが自然への問いをもたらすことになった。しかし、そこではもはや自然そのものをテーマとする問い——これまでの自然科学の場合がそうであった——ではなく、「われわれにとって」の自然が問題なのである。Der eigentliche Anlaß aber für eine Ästhetik der Natur ergibt sich aus dem Umweltproblem. Die bedrohliche Verschlechterung der Natur als Umwelt, die Sorge um die natürlichen Lebensgrundlagen des Menschen und das Spüren der Schäden der Natur am eigenen Leibe haben zu einer Frage nach der Natur geführt, die nicht mehr die Natur als solche zum Thema hat - so wie das in den bisherigen Naturwissenschaften der Fall ist -, sondern die Natur für uns. ⁽⁵⁾

つまりベーメが自然の問題に取り組む契機となったのは現代における環境問題である。ここでは従来の自然科学に対する批判も見て取れる。ベーメが主に念頭に置いている自然科学とは生態学であるが、それは人間の外部にある自然そのものとその下位にある自然対象を扱っているのみであり、人間に関してはせいぜい生理学的に関係づけるだけであるとベーメは述べる ⁽⁶⁾。それだけでなく従来の自然科学は自然を道具的、客体的に扱い、疎外されたものとして主題化する ⁽⁷⁾。したがって現代において扱われなければならないのは、外部のものとしての自然そのものではなく「われわれにとって」の自然、言い換えれば人間と自然との関係なのである。なぜなら環境問題が人間にとって深刻なものとして考えられるのは、自然が単に外部にあるものではな

くわれわれの生命の基盤であり、自然破壊の結果がわれわれに跳ね返ってきて身体で感じられるものになってきたからである。自然科学では抜け落ちているこの問題を扱うことができる学問こそベーメの構想する生態学的自然美学なのである。ただこのようにベーメは従来の生態学を批判しているため、彼が自身の自然美学を生態学的であると名付けたのは従来の生態学に共感し同じ立場にいるからではなく、その不十分さを補うことによって新たな意味での生態学を導き出すためであったというべきであろう⁽⁸⁾。

では「われわれにとって」の自然を問題にするにあたって美学が有効性を持つのはなぜだろうか。それは環境問題が人間に対して感性的なものとして現れる時に初めて深刻に受け入れられるからである。例えばベーメはレイチェル・カーソン (Rachel Carson) の『沈黙の春 (Silent Spring)』(1962) に言及しつつ、環境問題に関して人々を動かしたのは環境汚染そのものとそこから受ける人間の実質的な被害よりもむしろ「春になっても鳥の歌声が聞こえないなんて」という想像のような感性的な次元のことだったと強調する⁽⁹⁾。もちろんベーメが従来の生態学の限界を美学的なアプローチによって解決しようとする時、そこで問題となる人間と自然との感性的な関わりは自然から距離をとって自然を観照することではない。生態学的自然美学が目指すのは環境の質が人間の情態性 (Befindlichkeit) に及ぼす関係である⁽¹⁰⁾。ベーメによれば、新しい自然美学において重要なのは人間がその中で「在り、住まい、働き、感動する (sich befindet, wohnt, arbeitet, sich bewegt)」環境における人間の身体的 - 感覚的経験である⁽¹¹⁾。この際、人間がその中で活動し人間を囲んでいる自然ないし環境をベーメは「社会的に構成された自然 (sozial konstituierte Natur)」と名付ける。

環境の質が人間の情態性に及ぼす関係を説明するにあたって、ベーメは化学工場から出る排出物による悪臭に悩まされる住民の事例を挙げる⁽¹²⁾。その場合、悪臭の原因となる排出物について調査し、毒性がないことが確認されたとしても、悪臭が続く限り人々の情態性は害されたままであるため問題が根本的に解決するわけではない。ベーメによれば人間にとって良い環境とは心地良い情態性が保たれる環境なのである。このように環境の質とそれに影響される人間の情態性、この両者の関係を問題にするのがベーメの生態学的自然美学の内実である。このようにしてその両者の「間」

のものとして存在する雰囲気は自然と生態学的自然美学の第一の対象ないし基礎概念になったのである⁽¹³⁾。

ここまでベーメの生態学的自然美学の骨子を確認したが、ここで疑問点の一つ残る。それは、環境の質と人間の情態性の関わりの問題が直ちに雰囲気という概念とつながることは果たして妥当かということである。日常言語における雰囲気という言葉の使い方（「ここは雰囲気が良い」「堅苦しい雰囲気」など）を念頭においた時、ベーメによる雰囲気概念の認識は多少曖昧であるようにも考えられる。例えば上述した工場の悪臭の例においてもベーメは雰囲気に言及するが、悪臭による不快感はある種の生理的なものにすぎず、雰囲気とはさほど関係がないように思われる。しかしベーメの雰囲気論における雰囲気は、われわれが普段雰囲気という言葉で指し示す事柄と完全に一致してはおらず、それ以外のものをも含む、ベーメ独自の拡張された用語法であると考えられるべきであろう。というのも、ベーメは雰囲気を定義する際にあらゆる知覚の第一の対象であると述べるが⁽¹⁴⁾、この定義に基づいて考えるならば、あらゆる知覚にいわゆる雰囲気の感知が伴うと考えるよりは、あらゆる知覚において最初に感知される漠然としたもの⁽¹⁵⁾をベーメが雰囲気という言葉をもって一括りにしたと考えた方がより自然であり納得がいくからである。

3. 空間論としての雰囲気論の問題点

生態学的自然美学以降、ベーメは環境問題からは一旦距離を置き、雰囲気に関する概念的な研究とそれに即した具体例の分析を行うようになる。以下ではその中からベーメによる雰囲気の産出に関する議論とベーメが挙げる具体例の種類について批判的に検討する。

第一に、雰囲気の産出概念について検討する。ベーメの雰囲気概念の最も特徴的な事柄として雰囲気の産出を挙げることができる。ベーメは舞台装置・インテリア・デザイン・メディア・映画などに関わる人々が、受容者ないし消費者が経験する情動的な襲われを考慮し物や空間を配置することを美的労働（*ästhetische Arbeit*）と呼ぶ⁽¹⁶⁾。彼らが行うことが雰囲気の産出であり、雰囲気を産出する側の視点から考察すること

によって様々な美的労働について議論することができるため、雰囲気概念には測り知れない可能性が存するとベーメは主張する。ベーメは次のように述べる。

引用 3

最初は、雰囲気はもっぱら知覚の側から、しかもただ実際の知覚において近づくしかないように見えたが、今では同様に、雰囲気は対象極の側から、雰囲気を産出するという実践を経由して、雰囲気に「物的構成要素」の側から近づくことが可能である。

Schien es zunächst so, daß Atmosphären nur von der Wahrnehmung her und sogar nur in aktueller Wahrnehmung zugänglich sind, so sehen wir jetzt, daß sie ebenfalls vom Gegenstandspol her über die Praxis ihrer Erzeugung, von ihren dinglichen Konstituentien her zugänglich sein werden. ⁽¹⁷⁾

すなわちベーメは対象を雰囲気に即して考察することの利点として、それを知覚する側だけでなく産出する側の視点からも論じることが可能であると主張する。具体的には特定の雰囲気を産み出す物的構成要素の存在を認め、ある雰囲気を産み出すためにはどのような構成要素が必要なのかなどの議論が可能になるということである。

このように雰囲気の産出可能性を認める理由は、ベーメが雰囲気を共感覚的要素と関連づけていることに存する。ベーメは雰囲気には様々な種類があると述べ、五つのグループへの分類を導入している。それらは共感覚、社会的性格、気分、コミュニケーション的性格、動的印象 (Bewegungsanmutung) である ⁽¹⁸⁾。つまり共感覚は雰囲気の一種類であり、様々な雰囲気の中で共感覚に属するのは、例えば暖かさ、明るさ、冷たさ、ざらざらした (粗野な) 雰囲気、火のような (情熱的) 雰囲気、濃密な雰囲気などである。ここで共感覚が雰囲気であると言われるのは次のようなことを意味する。つまり、我々が普段共感覚と呼ぶもの、例えば「明るい音」などの表現は、伝統的に考えられるように複数の感覚器官にまたがるものとして、または本来的な用法ではない比喩的な使い方として説明されるのではなく、その音によって作られ知覚者によって感知される雰囲気こそが明るいという性格を持つのだと説明される。

このような考察に基づきベーメは雰囲気の置換 (Substitution) テーゼ、つまり一定の雰囲気を産み出すことができる要素は複数あることを主張する⁽¹⁹⁾。例えばベーメによれば寒さの感情を与えることができる要素には様々なものがある。部屋の室温を低くすること、白いタイルを貼ること、病院などにおける職員の事務的な振る舞いなどが、知覚者に対して寒さの感情を与えること、言い換えれば「寒い」ないし「冷たい」という雰囲気を産み出すことができるというのである。

複数の要素によって似たような雰囲気が生み出されうるということは確かに想像しにくいことではない。しかしここで言われている、感覚的な要素を調整することによってそこから生み出される雰囲気をコントロールすることができるということは批判の余地があるように思われる。ある対象によって醸し出される雰囲気、またはある場所に漂う雰囲気は、一つの対象から作られるとは限らない。様々な要素同士が相互作用し新たな雰囲気を生み出すこともあれば、雰囲気の産出者側は想定しなかった要素、例えば知覚者側の記憶や想像、その場所に関する知識などが関与することもある。特に後者の場合、産出者が意図した雰囲気が知覚者によって全く感知されないか、意図されていたものとは全く別の雰囲気として感知される可能性もある。そしてベーメは、インテリアデザイナーなどのいわゆる美的労働者は雰囲気を産出する要素についての知識（どのような要素がある特定の雰囲気を産出することができるか）を持っていると述べるが、ある構成要素が特定の雰囲気を産み出すということは必ずそのように決定されているわけではなく、極めて議論が難しい領域でもある。したがってベーメによる雰囲気の置換テーゼは不十分であると言わざるを得ない。

第二に、ベーメが用いる具体例を検討する。雰囲気概念によって具体例の分析を試みる際、ベーメが主に取り上げるのは庭園、舞台演出などである。そのほかベーメは教会空間、音楽の流れる空間などについて分析を行っている⁽²⁰⁾。

ここで注目したいのはその分析の内容ではなく対象そのものである。庭園、舞台、教会、音楽の流れる空間に共通していることは、どれも人間が日常生活を営む一般的な環境と比べた際に特別な雰囲気が際立つ環境である。雰囲気をテーマとしている以上、特別な雰囲気が際立つ環境が考察の対象になりやすいのは理解しがたいことではない。しかしそもそもベーメが雰囲気を自らの新しい美学の基礎概念にしたことの背

景として、生態学的自然美学の視点に基づき、人間がその中で「在り、住まい、働き、感動する」環境を考察の対象にしようとした事実があることをここで想起する必要があるだろう。生態学的自然美学が本来意図したのは、より生活と密接に関係する空間、人間が普段置かれている環境を考察対象とすることであった。したがって特別な対象のみを考察するのであれば、ベーメの新しい美学そして生態学的自然美学は考察の仕方が変わっただけであり、その対象の選択においては従来の美学とさほど変わらないといっても過言ではないと思われる。また2節で確認したように、ベーメの雰囲気概念は「良い雰囲気」と言う時などのいわゆる雰囲気だけを意味するものではなく、あらゆる知覚に第一の知覚対象として伴うものであるから、特別な雰囲気のみを分析対象とすることはベーメの雰囲気概念の構想そのものにそぐわないと考えられる。

以上のことをまとめると、空間論としてのベーメの雰囲気論には二つの限界が存在する。一つ目は雰囲気の置換テーゼの不完全性である。二つ目は雰囲気論の考察対象の限定であり、この意味において雰囲気論はベーメの意図を完全に実現してはいない。

今回はベーメの理論における限界ないし疑問点を指摘しておくことにとどめるが、今後の課題としては以下のようなことが考えられる。第一に、上述のようなベーメの理論の限界を擁護する根拠をベーメの理論の内部において探ることである。第二に、擁護することができなかった限界についてはそれを補完することである。今後はそれらをも視野に入れつつ考察を進めていきたい。

註

- (1) これは元々エリーザベト・シュトラーカー (Elisabeth Ströker) の概念であるが、ベーメは自らの雰囲気 of 定義に当てはめている (Böhme, Gernot, "Atmosphäre", 『カリスタ』No.3, pp.128-142, 東京藝術大学美術学部美学研究室編, 1996, p. 138.)。
- (2) Ibid., p. 138.
- (3) ベーメは建築、都市、そしてより特殊な例としては庭園、教会、舞台などについて考察している。特に建築に対するベーメの関心は大きく、2006年には論文集 *Architektur und Atmosphäre* も出版されている。
- (4) シュミッツが雰囲気 of 準客観性を強調したのは古代から受け継がれてきた「感情の投入

(Introjektion der Gefühle)」論、すなわち感情は専ら人間の内的世界にのみ属するという考え方に反論するためであった。ベーメはこの感情の投入論は正しくないとシュミッツに賛同している (Böhme, Gernot, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink, 2001, p. 48.)。なお、シュミッツとベーメの理論を比較検討している古川裕朗は、シュミッツは感情の空間的性質を説明するために雰囲気を補助概念として導入しているのに対し、ベーメは雰囲気の感情的な性質と空間的な性質を強調しておりあくまでも雰囲気が主題となっているところに両者の相違が存すると述べている (古川「ヘルマン・シュミッツとゲルノート・ベーメの雰囲気概念をめぐって」『人間環境学研究』3 (2)、広島修道大学、2005年、pp.89-101)。

(5) Böhme, Gernot, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink, 2001, p. 23.

(6) Ibid., p. 23.

(7) Ibid., p. 24.

(8) 周知のように自然に関する言説は従来の美学の内にも存在するが、ベーメによればそこでテーマとなる自然は自然科学におけるそれと異ならない。すなわち自然は対立世界 (Gegenwelt) であり、外部にある (da draußen) もの、より具体的には都市・文明の外にあって技術以前のものである (Böhme, Gernot, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 22.)。この意味において従来の自然美学には限界が存在し、新たな形態の自然美学が考案されなければならないとベーメは考える。

(9) ベーメ、ゲルノート『雰囲気的美学: 新しい現象学の挑戦』(梶谷真司ほか編訳) 晃洋書房、2006年、82頁。

(10) Böhme, Gernot, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink, 2001, p. 23.

(11) Böhme, Gernot, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 12.

(12) ベーメ、ゲルノート『雰囲気的美学: 新しい現象学の挑戦』(梶谷真司ほか編訳) 晃洋書房、2006年、83頁。

(13) 前掲書、83頁。

(14) Böhme, Gernot, *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink, 2001, p. 42.

(15) これについてベーメが挙げる例としては、たとえば蚊によるプーンという音によって作られる威嚇的な何かがある (Ibid., p. 42.)。夜中に真っ暗な部屋で目が覚めた時、われわれは最初から蚊の存在を事実として知覚するのでなく、まずプーンという音とそれによる威嚇的な何かを感知するが、それがこの場合の知覚プロセスにおける第一の知覚対象であり、雰囲気なのである。

- (16) Ibid., p. 53.
- (17) Ibid., p. 54.
- (18) Ibid., p. 89. その他の雰囲気の種類为例としてベームが挙げるのは、社会的性格は心地よさ／豪華な雰囲気など、気分は陽気／憂鬱な雰囲気など、コミュニケーション的性格は平穏な／敵対した雰囲気など、動的印象は圧迫する／精神を高揚させる雰囲気などである。
- (19) Ibid., pp. 98-99.
- (20) 庭園についての記述は例えば Ibid., p. 126、舞台については Ibid., p. 175、教会については *Atmosphären kirchlicher Räume. in: Anmutungen. Über das Atmosphärische*, pp. 85-104、音楽に関する記述は *Musik and Atmosphäre, in: Anmutungen. Über das Atmosphärische*, pp. 71-84 をそれぞれ参照すること。

ギュスターヴ・クールベのりんごの意味 ——自画像としての静物画——

山柘あおい

1. 問題提起

本研究は、19 世紀フランスの画家ギュスターヴ・クールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) によって、1871 年から 72 年にかけて、パリ・コミューンへの政治的関与による投獄の際制作された果物の静物画についての意味解釈を行うものである。

もっともこれまで、これらの静物画はその伝記的な価値からも、言及される機会自体は決して少なくなかった。早くにはジョルジュ・リアが 1906 年の伝記の中で、ドラクロワ、ファンタン＝ラトゥール、セザンヌの名前を引き合いに出すことで、クールベの静物を美術史の正統の中に位置づけようと試みている⁽¹⁾。また、2000 年にオルセー美術館で行われた展覧会は、クールベとコミューンの関わりの再検討を行い、作品が制作された文脈を明らかにするものであった⁽²⁾。

しかしながら、その作品解釈について言えば、例えば、マックス・ビュションがクールベについて「りんごの木が実をつけるように単純に絵を生み出す」と評した言葉の「文字通りの実践」とするシャピロの解釈⁽³⁾や、「自然との接触を断たれた」クールベが「目の前のりんごに自然への全愛情を託」したという阿部良雄の解釈⁽⁴⁾のように、多くがきわめて詩的かつ断片的なものに留まっている。

纏まった形での主要な先行研究としては、クールベの作品を中心に静物画の持ち得る政治的意味について考察を行ったプシブリスキ⁽⁵⁾や、1872 年のサロンに出品されたクールベの静物画と裸婦を政治的コンテクストから解釈した石谷治寛の研究⁽⁶⁾が挙げられるが、これらの研究においてもなお、作者の意図に関わる解釈として制作の視点を考慮する可能性が残されているように思われる。

以下、本論では制作論の立場に立ち、クールベの書簡の再読から彼の制作意識を探り、一連の静物画を包括的にとらえ直した上で、とりわけ 1872 年のサロンへの出品作と考えられるりんごの静物画に着目し、その意味を明らかにする。

2. 静物画の位置

2-1 「奇妙な果物の絵」

まず、作品の制作に関わる年譜を簡単に確認しよう。コミューンの鎮圧の後、1871 年 6 月 7 日に捕らえられたクールベは、賠償金 500 フランと禁固六ヵ月を課せられ、9 月 22 日、サント＝ペラジーの牢獄に投獄される。10 月にはすでに絵画制作の許可が下りるが、外出や人物のモデルは依然として禁じられたため、妹ゾエの勧めにより、独房の中で花や果物の静物画を描き始める。獄中で約三ヵ月を過ごしたのち、年末には健康状態の悪化による手術のためヌイイの療養所に移され、翌 1 月初めには制作を再開している。3 月 2 日に六ヵ月の刑期満了を迎えるが、彼を取り巻く喧騒から逃れ制作を続けるため、療養所に留まる。翌 3 日にはヌイイで 13 枚の絵を描いたと妹宛に伝えている。さらに、ヌイイで制作した静物画の内の一点と、1869 年にミュンヘンで制作された裸婦 (F667) がサロンに提出されたが、それらはともに落選させられたため、各々デュラン＝リュエル画廊とオット画廊にて展示された。

この時期のクールベの書簡の中に、作品の制作に関する言及はほとんど見られないが、残された僅かな発言から、その意識の推移を読み取ることが可能である。サント＝ペラジーへの投獄後、制作への言及が初めて現れるのは、弁護士のシャルル・ラショーに宛てた 10 月 25 日付の書簡で、彼は次のように、外出とモデルの使用の制限に対する強い不満を漏らしている。

私はあらゆる苦しみの中にある。憲兵たちは皆、私がサント＝ペラジーで仕事し、そこでの構想を実行に移すことを妨げる。外出も、日の光も、モデルも何も許されず、部屋の中で絵を描くことを許されたただけだ。彼らの許可は何の役にも立たない。というのもこのような状況では、神様とマリア様以外に他のモチーフ

が無いからだ⁽⁷⁾。

また、ゾエからジョリクレール夫人に宛てた書簡には、以下のように読める。

私は彼のところに、花と果物をモデルとして持って行きました。私は彼に対し、たとえ部屋の中であっても、それらを描くよう励ましました。それは彼の気晴らしになるでしょう⁽⁸⁾。

ここから推察されるように、サント＝ペラジーでの静物画の制作は、モチーフの限られた環境での譲歩による部分が大きく、特別な意図があったとは考えにくいだろう。

さらに、翌年1月6日に、ヌイイからウジェーヌ・ブーダンに宛てた書簡には、「今のところは果物の絵を描いている」⁽⁹⁾とあり、同じ日の家族宛の書簡にも、「私は再び絵を描き始めたが、今のところ大きなことは考えられない」⁽¹⁰⁾とある。以上の言葉からは、1月時点のヌイイでの制作は、未だサント＝ペラジーでの制作の延長にあったことが伺える。

ところが、3月3日の妹ジュリエット宛の書簡は以下のように読め、制作意識に変化が認められるのである。

ドゥヴァル邸に来てから私は13枚の絵を描いた。ここで私はすばらしく順調だ。[中略]私はまだ自然から描くことができない。ここで、私はいくつかの奇妙な果物の絵を描こうと思いついて、これはとてもうまくいっている。妹が、りんごや洋梨や葡萄を送ってくれたが、それらはサント＝ペラジーで役に立った。それまではっきりと見えず、あまりうまくできなかったが、ここで、うまくいくようになった⁽¹¹⁾。

このことから筆者は、この間作品に何らかの意味の転換が起こったとし、これ以前の静物画と以降の特定の作品を、意味の上で異なるものとして考える。

ロベール・フェルニエの編纂したカタログ・レゾネには、りんごや洋梨を中心とす

る当該の果物の静物画が、30点掲載されている。これら30点の静物画は、描かれた背景により大きく三つのタイプに分類ができ、①中立的な背景に描かれた作品が18点、②戸外の風景を背景に描かれた作品が10点、③室内の風景を背景に描かれた作品が2点確認される。大きさとしてはほとんどが縦30～50cm程度、横40～60cmに満たない小品であり、さらに、その多くは、1871年の年記と、「サント＝ペラジー」という書き込みを伴うにもかかわらず、それらが実際にサント＝ペラジーで描かれたものであるのか、判別することはきわめて困難とされている。

だが、上述のジュリエット宛の書簡の内容からも、少なくともこれらの内、単純な背景を持ち、かつ技巧的に際立って稚拙に見える一群の作品（例えばF763、F765、F766、F768、F sup. 18）は、サント＝ペラジーの劣悪な環境において描かれたものと推察ができる。それらは、描かれる果物のモチーフと構成の上では、技巧的に見てより後に制作されたと考えられるものと、ほとんど変化は見られない。従って、心的な変化がどの時点であったにせよ、「奇妙な果物の絵」を描くアイデアがもっとも顕著に作品の上に反映されるのは、その背景と、果物の表現においてであると言えるだろう。中でも本論が考察の中心とするりんごの静物画の一点は、戸外の風景を背景に持ち、以下で示すようにそれが1872年のサロンに出品されたという事実からも、重要な意味を担っていたと考えられる。

2-2 サロンの出品

次に本節では、静物画というジャンル全般に対するクールベの態度に目を向け、その中でサロン出品作のりんごの静物の位置を明確化したい。

1850年代のクールベの作品には、独立した静物画の作例は極めて僅かだが（例えばF182、F247）、1862年から63年にかけて、サントンジュ地方でのエティエンヌ・ボードリーとの交友の中で、およそ20点の花の絵が集中的に制作されている。これら60年代の静物画と70年代の静物画との比較はしばしばなされ、後者においてより大胆な筆致が見られるといった様式上の差異が指摘される一方、ノクリンは、60年代の花の作品においてはボードリーの園芸趣味、70年代の果物の作品においては制作の制限という外的な要因が、ともに主題の選択に大きく反映されていたと述べ、その点で両者

に共通するクールベ自身の静物画ジャンルへの消極的態度を示唆している⁽¹²⁾。

しかし、60年代の花の静物画が1863年のサントの展覧会の後、同年のボルドー、68年のゲントといった地方の展覧会に加え、67年の第二回個展に出品されたものの⁽¹³⁾、パリのサロンに出品されることが一度もなかったのに対し、りんごの静物画が（結局それは落選させられたにせよ）1872年のパリのサロンに出品されたという事実は、強調されて然るべきである。

また彼は、1863年4月、友人のレオン・イザベイ宛の書簡において「花で金を稼いでいる」⁽¹⁴⁾と話し、同年5月26日付のフィガロ紙に宛てた公開書簡の中では、この年のサロンに落選した《法話からの帰り道》について、サントンジュで制作した作品の中で「あらゆる点において最も重要で、そして私が展示したかった唯一の絵」⁽¹⁵⁾と述べている。以上の言葉からも、この時点で静物画はクールベにとってサロンの対象外であったことが推測され、従って、1872年のサロンに出品されたりんごの静物画には、60年代の静物画とは異なる何か特別な意味が付与されていたと考えられるだろう。

さて、このサロン出品作は、ギュスターヴ・ピュイサンの証言に基づくジョルジュ・リアの記述によれば、クールベが刑期満了を迎えた翌日、すなわち彼がジュリエットに手紙を書いた3月3日時点で制作中であったと分かり⁽¹⁶⁾、クールベの言う「奇妙な果物の絵」がサロン出品作のりんごの静物画を指す可能性は高い。

だが実際の作品の同定に関しては、先行研究において意見が分かれ、ミュンヘン、ノイエ・ピナコテークの所蔵する《木の下がりんごの山》(F771)とハーグ、メスダハ・コレクション所蔵の《りんごのある静物》(F770)の二点が当該作品として挙げられている。フェルニエのレゾネはじめ多数の文献にミュンヘン作品がサロン出品作として記される一方、1977年のグラン・パレでの展覧会カタログにおいてエレヌ・トゥサンは、ハーグ作品が妹ジュリエットの所有にあったという来歴の点から、サロン出品作であった可能性を示唆している⁽¹⁷⁾。作品の同定には依然として検討の余地があるが、ここで問題となるのは、木の根元の地面に転がるりんごという両者の共有する基本的構造となるだろう。その点ハーグ作品は、より入念な描写と作品の大きさ(59×73cm)を示しており、またミュンヘン作品がその他の酷似した構成の三点の作品

(F772、F773、F774) とともに一連のヴァリエーションと見なされるのに対し、背景の木の表現に若干の相違が認められることなどからも特記に値する作品である。

3. 意味解釈

3-1 りんごの意味

それでは、このハーク作品の《りんごのある静物》を具体的に見ることとしよう。ここには17個のりんごがある。これらのりんごは、手前に散る数枚の葉に比して異様に大きく、匂い立つほどに濃密な赤とオレンジと黄の色彩で、中には傷ついて虫に食われたものもある。それらは自然の中、木の根元の大地に無造作に並べられ、二層に積み重ねられている。りんごの背後、向かって左には太い木の幹と木の葉が茂り、遠景には灰色の雲の立ち込める暗い空と、小高い丘のようなものが広がり、嵐の過ぎ去った後のような不穏な静けさが漂う。そして、右下には赤い文字で「サント＝ペラジー」と記される。

これらのりんごのもつ手ざわりを伴った存在感や力強い生命感、擬人的な形態は、マイケル・フリードをはじめ⁽¹⁸⁾、多くの研究者の注目を集めてきた。また周知のように、メイヤー・シャピロは静物画の持ち得る個人的な図像解釈の可能性を開き、セザンヌの描いたりんごを成熟した人体の自然の相似物として彼の抑圧された性的欲望のあらわれという解釈を提示したが、ヴェルナー・ホフマンは、クールベのりんごについても同様の考えを示している⁽¹⁹⁾。事実、クールベのりんごの触覚的な形、重み、あるいは表面は、彼が頻繁に描いた裸婦を想起させ、人物のモデルが許されなかった境遇においては、りんごの丸みを帯びた形や感触は人体の代替としていっそう魅力的に映ったことだろう。

加えて、本作においてはそのりんごの、傷つき腐敗に向かう様子が注目される。これに関連し即座に想起されるのは、オルナンへの帰郷後に制作された、釣り上げられ血を滲ませた魚の静物画である。同主題の三点の作品の内、チューリヒ美術館の作例(《鱒》1872年、F786)には、りんごの静物画と同様、1872年という実際の制作年と異なり、1871年の年記と「サント＝ペラジー」の文字が記され、画面左下にラテン語で「牢

獄にて描く」という銘が添えられている。瀕死の動物はクールベの好んだ主題の一つだが、画面一杯にクローズ・アップされ描かれた魚の劇的な姿は、投獄中とその後における迫害の心情の表現として、クールベの精神的な自画像と見なすことがすでに共通の見解となっており、近年は彼の狩猟画に描かれた動物についても同様の解釈がなされている⁽²⁰⁾。

とりわけ《鱒》において重要なのは、クールベが元々ここに、現在のラテン語の銘ではなく「牢獄に入れられるのも良いものだとわかるだろう」⁽²¹⁾ という文面を書き入れるつもりであったという事実である。つまりこの場合は、捕らえられた魚の姿に自身の姿を仮託し、自らの悲劇的な運命を描き出そうとする作者の意図が明らかになっているのだ。

ルービンはりんごの静物についてもまた、伝統的なヴァニタス、生命の儚さという主題のリアリスト版として見なすと同時に、クールベ自身の人生の栄枯盛衰を伝記的に重ね合わせており⁽²²⁾、ヘルディングも同様に、19世紀当時に傷んだ果物が流通することは一般的であったと認めつつも、その背後にクールベ自身の「死に対する恐怖と生に対する渴望」の感情を読み取っている⁽²³⁾。これらに従えば、ここでのりんごは不特定の人体の相似物であるというよりむしろ、その傷ついた状態の上で、現実の画家自身の肉体と精神の暗喩として解釈できるのである。

興味深いことに、1872年5月6日の『ラ・クロニクル・イリュストレ』紙に掲載されたフォスタンによるカリカチュアには「熟慮の果実、六ヶ月も日陰で過ごしたから、熟することもなく落ちてしまった」とキャプションに読み、六ヶ月という数字がクールベの刑期と一致することから、ここでも投獄されたクールベ自身と果物が同一視されていることが了解される⁽²⁴⁾。また、これらの静物画が実際にはサント＝ペラジーで描かれたものでないにもかかわらず、1871年の年記と「サント＝ペラジー」という書き込みがあることも、牢獄での経験を絵画と結びつけようとする作家の意志の証左となるだろう。

3-2 変容する自画像

さて、以上で述べた書簡の再読、サロンへの出品という事実、また先行研究の知見

に基づき、筆者は新たに先行研究を補強する形で、『りんごのある静物』が、1855年の個展において初めて展示された自画像《傷ついた男》(1844-54年頃、F51)を下敷きに制作された可能性を提示したい。両者には、その背景の構成のみならず、木の根元にもたれ掛かり血を流すクールベと、木の根元の地面に転がるりんごの傷ついた状態の上でも、きわめて密接な類似関係が認められるのだ。

《傷ついた男》の自画像がクールベの作品において重要な位置を占めることは、彼が亡命先のスイスの地でもこの作品を生涯手放さなかったという事実や、60年代後半にはコピー(1866年、F546)を制作しているといった点に加え、その複雑な制作経緯からも明らかである。1973年のX線調査により、この作品の現在の状態の前には二つの異なる段階があり、第一段階には女性の横顔が、第二段階には、1844年制作の素描に酷似する寄り添う男女の姿が描かれていたことが判明している⁽²⁵⁾。先行研究によれば、クールベがパートナーのヴィルジニー・ビネとの別れを経験した後の1854年頃、女性の姿が消され、現在のような形に描き直されたと考えられる。それはまた、彼が芸術家として激しい批判的となった時期でもある。つまりここで彼は、自身の現実生活に沿って、作品の意味内容を変容させている。

《りんごのある静物》の傷ついたりんごをクールベ自身の暗喩として見なし得るとすれば、構図の構想の際《傷ついた男》の自画像が予め彼の念頭にあり、傷つけられた自己のイメージを異なる文脈で再生し、変容させたと解釈することができるのではないだろうか。結果として本作においては、これまでしばしば類似が指摘されてきたドラクロワの静物画(《えびのある静物》1827年、ルーヴル美術館)や、クールベ自身の過去の作例(《ベンチの上の花束》1862年、F299)とは異なり、静物と風景の突飛な並置という印象が和らげられ、画面全体が一貫した、より緊密な造形上の統一を示すのである。

ところでクールベは、かつて1854年にアルフレッド・ブリュイヤスに宛てた書簡の中で次のように述べている。

私は人生で、精神の状況が変わるに応じて、多くの自画像を描いてきました。要するに自伝を書いてきたのです⁽²⁶⁾。

この言葉通り、彼は様々に自身の姿を変容させ、自画像を描いた。クールベは自画像を描くことで自らのイメージを形づくり、また自画像をサロンに展示することで、そのイメージを助長したのである⁽²⁷⁾。《傷ついた男》の自画像におけるように、たしかにクールベの自画像には「自伝」として彼の現実生活が反映されているが、それは必ずしも鏡に映るありのままの自身の姿を描いたものではない。それらには各時点での自己認識に基づいた演出の側面がきわめて色濃く、現実の直接的な描写は稀である。その意味において、りんごの静物とほぼ同時期に制作されたとされる《サント＝ペラジーの自画像》(1872年頃、F760)は、初期の自画像とはやや異なる様相を帯びている⁽²⁸⁾。

ここで牢獄の窓辺に腰掛けるクールベの若々しい相貌には理想化が明らかではあるものの、その他の要素は現実に対する直接的な言及となっている。サント＝ペラジーからカスタニャリに宛てた9月25日付の書簡の中でクールベは、通常政治犯の受ける優遇がコミュン関係者に適応されなかったことへの屈辱と異議を唱えているが⁽²⁹⁾、この自画像においては、彼の首に巻かれた赤い布がその抵抗の象徴として描かれ⁽³⁰⁾、格子状の窓枠から垣間見える中庭の様子に向けられる視線は、自由に独房の外に出ることも許されなかった境遇に対する抗議の意図を明白に物語っている。本論では最後に、この自画像がその現実的かつ説明的な描写設定において、室内を背景にもつ二点の静物画ときわめて近い構造を有する点について示唆したい。

とりわけ、シェルバーン美術館所蔵の作品(F776)では、描かれる場がサント＝ペラジーの牢獄であるかヌイイのドゥヴァル邸であるかという相違はあるものの、窓辺に置かれた果物がまさに《サント＝ペラジーの自画像》におけるように画面手前へ影を落とし、作品全体を満たす翳りを帯びた静謐な雰囲気とともに、牢獄の窓辺に腰かけた自画像の対とも言える構成を示している。

またもう一方のノートン・サイモン美術館が所蔵する、一見したところブルジョワ的な静物画(F780)も、壁に掛けられた風景の画中画が、窓のもたらす効果と同様、室内と自然との対比を強調している。さらに、この静物画の背景において、肘掛け椅子の上に掛けられた赤い布は革命の象徴として解釈ができ⁽³¹⁾、ここに《サント＝ペ

ラジエの自画像》の首に巻かれた赤い布との対応を認めることもできる。

このように、クールベが自身の静物画にコミューンの出来事を想起させる要素を巧妙に描き入れたのは、もちろん観者の存在を大いに意識してのことであっただろう。後に彼自身が「この革命の間に私が取った行動は、私の絵の値段を三倍にした⁽³²⁾」とまで述べているように、それはむしろ彼の作品のスクアンダラスな価値を高めることにつながった。そして、前述したフォスタンのカリカチュアが示すように、その意図は一部の観者によって確かに共有されたに違いない。

4. 結語

以上の内容を纏めると、まず、クールベの果物の静物画には、書簡の中の発言から、ある時点において作家自身による意識的な意味の転換があったと考えられる。とりわけ、サロン出品作と考えられるりんごの静物画においては、1860年代に制作した静物画に対するクールベの態度との比較からも、特別な意味が付与されていたと分かる。

ここでクールベは、《傷ついた男》における構図を踏まえた上で、《鱒》の静物画に先立ち、傷ついたりんごを自らの新たな自画像として描き、またそれをサロンで展示することで、自身の悲劇的な運命を喧伝しようとした。さらに、この他にいくつかの静物画においても、同時期の自画像と対応するように、コミューンの出来事に関連する要素を認めることができる。

これらのりんごの静物は、物質世界の背後に潜む意味の多層性において、クールベの芸術に通底する一側面に光を当てているのである。

註

- (1) Riat, Georges, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, 1906, p. 326.
- (2) *Courbet et la Commune*, Paris, Musée d'Orsay, 2000.
- (3) メイヤー・シャピロ『モダン・アート——19-20世紀美術研究』（二見史郎訳）みすず書房、1984年、30-31頁。
- (4) 阿部良雄『クールベ』新潮社、1975年、66頁。
- (5) Przyblyski, Jeanne-M, “Courbet, the Commune, and the Meanings of Still life in 1871,” *Art Journal*, summer 1996, pp. 28-37.
- (6) 石谷治寛「戦争と革命の寓意——眠る裸婦とりんごの静物画」『幻視とレアリズム クールベからピサロへ、フランス近代絵画の再考』人文書院、2011年、50-94頁。
- (7) Chu, Petra ten-Doesshete (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, 1996, p. 397. 拙訳。
- (8) Léger, Charles, *Courbet et son temps : lettres et documents inédits*, Paris, 1948, p. 143. 拙訳。
- (9) Chu, *op. cit.*, p. 399. 拙訳。
- (10) Chu, *op. cit.*, p. 401. 拙訳。
- (11) Chu, *op. cit.*, p. 404. 日本語訳は一部以下参照の上、拙訳。石谷治寛『幻視とレアリズム』人文書院、2011年、56-57頁。
- (12) *Courbet Reconsidered*, Brooklyn, The Brooklyn Museum, 1988, p.195.
- (13) なお、67年のクールベの第二回個展は、素描や彫刻作品を含む135点もの作品が展示された網羅的な性格の強いものであり、ここでの花の静物の出品自体が特に大きな意味を持っていたとは考えにくい。
- (14) Chu, *op. cit.*, p. 199. 拙訳。
- (15) Chu, *op. cit.*, p. 200. 拙訳。
- (16) 「今のところ彼は、寝室のアトリエでおびたしい仕事をしている。そこでは家具の下に、りんごや洋梨、マルメロ、オレンジが転がっている。その日彼は、サロンに拒否される《木の下がりんごの山》を描いた。」 Riat, *op. cit.*, p. 332. 拙訳。
- (17) *Gustave Courbet, 1819-1877*, Paris, Grand Palais, 1977, p. 188.
- (18) Fried, Michael, *Courbet's Realism*, Chicago, 1990, pp. 246-248.
- (19) *Courbet und Deutschland*, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 1978, p. 313.
- (20) とりわけ吊るされた鹿の主題は、クールベの死の前年になって再び取り上げられている点で注目に値する (F1021)。以下参照。Leeman, Fred, “The Painter as Prey: Courbet's Hanging Roe Deer in the Museum Mesdag,” *Van Gogh Museum Journal*, 1999, pp. 85-93.
- (21) Chu, *op. cit.*, p. 430. 拙訳。

- (22) ジェームズ・ルービン『クールベ』（三浦篤訳）岩波書店、2004年、285頁。
- (23) *Courbet: a Dream of Modern Art*, Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2010, pp. 261-262.
- (24) Przyblyski, *op. cit.*, p. 30.
- (25) *Autoportraits de Courbet*, (Les dossiers du département de peintures, 6), Paris, 1973, pp. 9-17.
- (26) Chu, *op. cit.*, p. 114. 拙訳。
- (27) 特に以下参照。Chu, Petra ten-Doesshete, *The Most Arrogant Man in France, Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton and Oxford, 2007, pp. 17-44.
- (28) 「人は我々を政治犯としてではなく、あくまで普通法によって扱おうとした。我々は完全に盗人たちと一緒にいるのだ。あらゆる手段によって我々の名誉は傷つけられた。」Chu, *op. cit.*, p. 391. 拙訳。
- (29) ヘルディングは《サント＝ペラジーの自画像》がクールベの釈放後着手され、マルセル・オルディネール（1848-96）によって完成された可能性も示唆しているが、明確な根拠は示されていない。Herding, Klaus, *Courbet: to Venture Independence*, New Haven, 1991, p. 143.
- (30) Gustave Courbet, 2007, *op. cit.*, p. 412.
- (31) Przyblyski, *op. cit.*, p. 36.
- (32) Borel, Pierre, *Le Roman de Gustave Courbet*, Paris, 1912, p. 135. 拙訳。

『ベスティアリウム』と記憶術

——ピアポント・モーガン・ライブラリー M832 番写本をめぐる一考察——

長友瑞絵

1. はじめに

『ベスティアリウム *Bestiarium*』とは、12 世紀から 13 世紀を中心に、西洋中世に広く流布した動物寓話集の総称である。その内容は、実在の動物だけでなく、幻想の動物の性質とその寓意が語られる短い話の集成となっている。『ベスティアリウム』のテキスト自体は中世のオリジナルではなく、古代に著され、すでに中世の西欧全体に流布していたキリスト教的博物譚『フィシオログス *Physiologus*』（「自然認識者」の意）を中核とし、百科全書などからの引用を加え 12 世紀頃成立したとされている⁽¹⁾。テキストについては文献学的に様々なヴァージョンの存在が確認されており、聖書に次ぐ普及を見たとも言われるが、それを示すように、多数の美術作品において図像の利用が確認される。例えばブルジュ大聖堂のステンドグラス（13 世紀）では、新旧の聖書場面と並び、自らの胸を突き、流した血で死んだ雛を生き返らせるというペリカンや、死んだ仔ライオンに息を吹きかけて生き返らせるというライオンの図像が見られ、共にキリストを象徴している。

ベスティアリウム写本自体は多数伝存しており、総数約 500 点と推定され、そのうち挿絵入りのものも少なくとも 100 点近くは確認される⁽²⁾。先行研究については、文献学的研究が大半を占め、挿絵の展開と伝承のプロセスについては、未だに十分な考察が行われていない。筆者は博士論文において『フィシオログス』写本と『ベスティアリウム』の初期写本を取り上げ、挿絵の伝承について考察したが、その際新たな問題が提起された。それは、とりわけ 12 世紀以降、テキスト・挿絵サイクル共に特徴を備えた複数の写本群が派生しているものの、先行研究においては、各写本群の特徴

の生成理由や機能については殆ど検討されていないということであった⁽³⁾。

そこで本稿では、この時期派生したクリュソストモス版テキスト (*Dicta Chrysostomi* version 通称 DC ヴァージョン)⁽⁴⁾ の写本群のうち最古級の写本、ピアポント・モーガン・ライブラリー所蔵の M832 番写本を中心に取り上げ、『ベスティアリウム』の機能について注目しつつ考察したい。以後この写本をモーガン本とする。同写本は、写本の構成や挿絵の形式上、先行写本とは異なる特徴を備えており、単に教訓的読み物であることを目的としたとは考えがたいことから、『ベスティアリウム』と記憶術という新たな観点も含め考察を進めたい。

2. モーガン本の概要

モーガン本は 12 世紀半ば頃、ウィーン以西 70 キロ、ドナウ川沿いの都市クレムス近郊ゲットヴァイク修道院で制作されたと推定されている。フォリオの大きさが縦 28.6、横 20.3 センチと、A4 版大のこの写本は、10 葉 (つまり 20 ページ分) という小規模な形で現在に伝えられている。その最初のフォリオ 1 (表裏) には、ラバヌス・マウルス著『言語の発明』からの抜粋があり、続くフォリオ 2 表面からラテン語の『ベスティアリウム』が収録される。フォリオ構成を見ると、テキストは一段組みで、挿絵は基本的に各章の冒頭にあり、テキストが数行減らされて作られたスペースに組み込まれる形でコンパクトに描かれている。大きさとしては小さい写本であるものの、拡大して見ると褐色のペン素描には朱赤、緑や淡い紫で彩色や影が施されており、羽毛や獣の毛一本一本まで描く熟達した表現が確認される。例えばフォリオ 4 裏面「サル」の挿絵では、うづくまるサルの微かな体毛までが描かれ、フォリオ 6 表面「太陽トカゲ」の挿絵では、トカゲが小さな建物から顔を出す様子が描かれるが、建物の格子には薄紫色のハッチングで影が付けられているのである。テキストコラムに入り込む形のモーガン本の挿絵は、先行作例である《ベルンのフィシオログス》(830 年頃、ベルン市立図書館 Cod. 318) や、ボードリアン・ライブラリー所蔵の初期『ベスティアリウム』(1110-1130 年頃、オックスフォード、ボードリアン・ライブラリー、MS. Laud Misc. 247) の挿絵形式と比較すると、枠取りや余白による背景の空間は排除され、図式的

な印象を与える。

このように概観すると、モーガン本は『ベスティアリウム』の簡素な挿絵入りの一写本として看過されてしまうものかもしれない。しかし挿絵だけでなく、その他の側面からも同写本を分析すると、更に他の特徴が浮かび上がる。それはまず第一に、収録される動物主題のオーダー、つまり順序の変化である。

筆者はモーガン本と、その直系の祖先とされる『フィシオログス』Bバージョンのチャプター構成の比較を行なった。モーガン本に収録されるDCバージョンのテキストは全28章から成っている。構成上の特徴としては、最初のチャプターが「ライオン」から開始する点は『フィシオログス』と共通している。しかし『フィシオログス』では、火打石、ノコギリ魚、カラドリウス（鳥）が続いているように、動物や鳥類、爬虫類、植物などが混ざりあって並び収録されていたのに対し、モーガン本、すなわち『ベスティアリウム』DCバージョンでは、各章はおおよそ生物学的分類に従って並べ替えられている点が大きく異なっている。冒頭にライオンをはじめとする四足獣が置かれ、続いてマムシなど爬虫類、シカ、キツネなど中小の動物、最後にワシなど鳥類がまとめられ収録されている。

第二の特徴とは、特にこのモーガン本には、『ベスティアリウム』の内容とはおおよそ関係のないものが収録されている点である。先に見たように写本冒頭のフォリオ1表裏には、カロリング朝期を代表する神学者で知識人であったラバヌス・マウルス（780年頃-856年）による、文法に関する著作『言語の発明』からの抜粋が収録されているが、そこには5種類ものアルファベットが記されている。また『ベスティアリウム』最後のチャプター、「フェニックス」下の空白（fol. 10v）には、花形文を中心に置いた、11の周回路を持つラビリンスが描かれているのである。このうちアルファベットについては、ヘブライ語、ギリシア語、ラテン語、スキタイ語、さらにルーン文字であることが判明している。これらの文字は、一見すると恣意的なメモのようにも見える。しかし、こうした学習を目的としたテキストが『ベスティアリウム』と同じ写本に収録されている事実を、先行研究で言われているように単に好奇心から偶然に収録されたものと見なして良いのだろうか。

『ベスティアリウム』がヨーロッパ全体において中世を通じ長く人気を博した理由

について、先行研究では、聖職者による説教作成の材料となったことや⁽⁵⁾、修道院内での学習のための書物として多く所蔵されたことが指摘されるのみで、具体的なことについては言及されていない。また『ベスティアリウム』写本の所蔵状況を見ると、画像の使用について厳しい態度で知られたシト一派を含め、すべての会派に及んでいることが確認されることから、より実際的な機能について考える必要があるだろう。そこでその手掛かりとして発表者が取り上げたいのが、記憶術との関係である。

3. 『ベスティアリウム』分析 ——記憶術との関係から——

『ベスティアリウム』と記憶術の関係については、中世文学・言語学研究側からローランド (Rowland 1989) およびカラザース (Carruthers 1990) によって、わずかながら言及がなされている⁽⁶⁾。特にカラザースは動物寓話集が中世の教育にもたらした最大の功績について、記憶のための心象すなわち、「絵」を体系的に作りあげることにあつたと明言した。

中世文化における記憶の役割や記憶術について論じたその著書の中で、『ベスティアリウム』、つまり動物寓話集について、内容が子供向きで娯楽的な要素が強いにもかかわらず、ヨーロッパのほとんどの修道院の書庫に備えられていた、という状況について、次のように述べている。

動物寓話集は学生を楽しませ、その興味をそそるといふ役目のほかに、記憶の補助手段という貴重な役割を果たしていた。つまり、教育という生涯プロジェクトにおいて、常に貴重な価値をもつ、一定の秩序をもつ記憶の「土台 (ロキ)」、すなわち記憶上の場所 (ロキ) の役割を務めていたのである⁽⁷⁾。

『ベスティアリウム』が記憶上の場所、という役割を務めていた、とは、どういうことなのか。これは最古の記憶術の技法とされる「場所法」に関わっていたというものである。

この最古の記憶術である「場所法」についてであるが、記憶術に関する古典文献に

よれば、「イメージ／表象」(imagines)と「場所」(locus)を使用する技法とされる⁽⁸⁾。キケロの『弁論家について』の中で、前5世紀のギリシアの詩人シモニデスがこの記憶術の原理を発見したいきさつが記されている。シモニデスは、ある日スコパースという貴族の晩餐会に招待され食事を共にしていたが、途中で邸宅の外から人に呼ばれ建物を出た。すると、ほどなくして邸宅の天井が崩落し、主人のスコパースをはじめその親族・客の全員が死亡するという事件が起きた。残された親族が彼らを埋葬しようとしたが、押しつぶされた死体がどの人物か判別がつかず途方に暮れていたところ、シモニデスがどの人がテーブルのどの席についていたかを思い出すことができ、一覧表を作成することができた、とされる。そしてシモニデスはこの経験により、鮮明な記憶というものが、順序や場所と関連付けられた場合であることを発見したのである。

以上、最も歴史が古く基本的な技法である場所法を再度要約すると、まず何かの場所を選び、次に、記憶したい事物のイメージを描く。最後に、それぞれの場所に関連付けていく方法、ということになる。中世においては、この場所法を源とする初歩の記憶術のシステムが聖堂や修道院の附属学校で大いに利用された。ただしそれは記憶の場所が空間的な建物に結び付けられていた古代とは違い、学習者にとっても理解が容易な、数字やアルファベットの順序を土台(つまり場所)として、記憶を1枚の平面のように捉えるものだったという。

『ベスティアリウム』写本が多数制作されたまさに12世紀前半に活動した、キリスト教神学者サン・ヴィクトルのフーゴーは、その方法を自著『編年史』序文の中で解説している。フーゴーは、「背景」に「イメージ」を配列する場所法と類似した心理原理を利用したシステムを説明している。ただしここでは、「背景」となるのは番号で、その番号を振った背景に、テキストの断片を「イメージ」として、グリッド(碁盤目)に埋め込むように書き込む、ということになる。なおそのイメージには、記憶する土台となった写本の装飾文様やその色、注釈、ページのどこに位置していたかまで、そのまま刻み込まれているという⁽⁹⁾。

そしてカラザースによれば、『ベスティアリウム』は、数字やアルファベットで作られた記憶グリッドにつける目印(マーク)として、利用されていたとされる。記憶した事柄を整理する際、数字やアルファベットは多く使用されていた。しかしこの場

合、一つの場所に詰め込み過ぎて意味不明となってしまうと都合が悪いため、さらに他に何組か、そうした「場所＝ロキ (loci)」が必要となる。また過密を避けるためには、形の異なるアルファベットのセットが二組以上必要とされていた。使用法の1つとしては例えば、ワシ (aquila) のイメージの A、フクロウ (bubo) のイメージの B という形で『ベスティアリウム』をもとに一連のアルファベットのセットを作ることができたと推定される。

なおこの記憶システムについて言及していると思われる記述も、時代が下るとはいえ残されている。15世紀のイタリアの法学者ラヴェンナのペトルスによれば、自分の記憶の場所はアルファベット順に並んでおり、アルファベットの19文字に、聖俗ふたつの世界の法典から抜き出した、二万もの項目を取めたという。またその際、普通のアルファベット文字の他に、「その代わりに人の形をした文字を使い、生き生きとした鮮やかなイメージを作るのに成功した」と述べている⁽¹⁰⁾。ここで鮮やかなイメージ、つまり、記憶に残りやすいような印象の強いイメージを作るため、普通のアルファベット文字ではなく、人型の文字を使用したことが重要となる。ペトルスはさらに、時に魅力的な女性の形をした文字も「記憶を大いに刺激する」ので効果的とも述べているのである。

このように、記憶作業のいわば土台となるアルファベットには、様々な補助によるアレンジが必要だったのであるが、その際補助として、黄道十二宮（いわゆる12星座）のシンボル⁽¹¹⁾や、『ベスティアリウム』を素材とし作られた『動物の特性 *voces animantium*』が使用されていたという⁽¹²⁾。『動物の特性』とは、「メンドリは笑う」など、各種の動物寓話集から収集された動物の特長をまとめた言わばリストであり、挿絵はなく一定の順序で配列されていたとされ、記憶作業に利用する目的で、その下準備として学生達に記憶されたと推測されているものである。

以上のように、『ベスティアリウム』と記憶術との関連を想定すると、モーガン本に見られた特徴について実際的な意味が浮かび上がるだろう。つまり先に見たように、アルファベットも『ベスティアリウム』も、記憶の保管場所を築くための材料となるものであったのであり、これらをまとめて一写本に収録することが便宜上必要だったと考えられるのである。記憶作業用のイメージには、醜悪、美しさ、滑稽など、いず

れも極端なものが望ましく、感情の強い反応が引き起こされるものでなければならぬ、とされていることから、様々なめずらしい性質や外観で読者を惹き付ける動物の物語集は、まさに条件に合致したものであった。

したがってモーガン本の特徴を記憶術という側面から分析するならば、その機能とは、自然物に関するキリスト教的寓意の絵解き本というレベルから一段上がり、記憶の補助システムへと加工された写本群として存在している可能性が考えられるだろう。

4. まとめ

以上モーガン本に見られる特徴について、挿絵のみならず主題オーダーや、さらに記憶術という点から分析したが、なお時代を遡り、9世紀、修道院文化の拠点として栄えたスイスのライヒェナウ修道院で制作された写本には、数種のアルファベットやラビリンスなど、モーガン本と非常に類似する図像が含まれていることについても最後に言及しておきたい。写本学者ビショップによれば、他言語のアルファベットが収集された類似する写本は、9世紀から11世紀に見られるという⁽¹³⁾。ザンクト・ガレン878番写本(p. 321, 277)には、モーガン本と類似するアルファベットやラビリンスが確認される。同写本は様々なテキストの抜粋を集めたアンソロジー写本で、元はカロリング朝を代表する教会著作者で詩人であったヴァラフリド・ストラボ(808年頃-849年)の個人的な手帖であったと伝えられている。ここでアルファベットは文法に関するテキストと共に収録されていることから、この写本が作られた9世紀には、アルファベットを利用した記憶術自体はすでに修道院で利用されていたことが推測される。しかしながら一方、この写本には『ベスティアリウム』のような動物寓意集関係のテキストは収録されていない。同時期には、『ベスティアリウム』の祖先にあたる『フィシオログス』が流布しており、数は少ないにせよ挿絵入り写本も伝来していたはずである。しかし、これらの『フィシオログス』写本には、文法に関する著作ではなく、聖人伝など神学的著作が共に収録されているのである。こうした傍証からおそらく、場所法の記憶術はカロリング朝からあったものの、『ベスティアリウム』が記

憶術のための補助手段として用いられるようになったのは、モーガン本が制作された12世紀周辺になってからのことだったのではないかと、筆者は推測している。モーガン本をはじめとするDCバージョンの写本群とは、12世紀の修道院文化の活発化やキリスト教神学の体系化なかで、独自に発展したものと位置づけられるだろう。

以上のように、モーガン本の分析を通じて、12世紀における修道院の知的文化の変化を背景に、記憶術が『ベスティアリウム』と繋がり持ち、独自の挿絵形式や、挿絵サイクルを持つ写本群の展開への一つの推進力となった可能性が考えられた。実際には、テキストの系譜に見られるように、12世紀以降DCバージョンだけでなく、フランス語系統の写本やイングランドの系統の写本など、『ベスティアリウム』には様々なバージョンが派生し展開を見せていることから、今後、先行研究では考慮されてこなかった「記憶術」との繋がりも観点に加え、これらの写本群の再検討を進めたい。

註

(1) テキストの系譜と各バージョンについては以下にまとめられている。McCulloch, Florence, *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962; Henkel, Nikolaus, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen, Max Niemeyer, 1976; Muratova, Xenia, “Bestiario,” *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. II, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1991, pp. 442-457.

(2) Muratova, Xenia, *op. cit.* p. 442. 挿絵入りベスティアリウム写本の総数については筆者の調査に基づく。

(3) 長友瑞絵「『フィシオログス』写本挿絵の研究——挿絵サイクルの伝播をめぐって——」東京藝術大学博士論文、2017年。

(4) DCバージョンとは、テキストに記された著者の名前、ヨハネス・クリュソストモス (Ioannes Chrysostomus, 「金口のヨハネ」の意) にちなみ、“*Dicta Chrysostomi*” という通称で広く普及したテキスト系統である。この人物自体は4世紀のコンスタンチノーブル主教であり、名説教で知られたことからこの俗称で呼ばれた。しかしDCバージョンの著者としての信憑性は低く、実際の著者は不明であり、その成立は1000年頃のフランスと推定されている。収録編数は約27編でやや少なく、『フィシオログス』の初期のラテン語版 (Bバージョン) から抜粋して編集さ

れたと考えられる。

(5) Morson, John, “The English Cistercians and the Bestiary,” *Bulletin of the John Rylands Library*, vol. 31, 1956, pp. 146-170.

(6) Carruthers, Mary J., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. (メアリー・カラザース『記憶術と書物：中世ヨーロッパの情報文化』(別宮貞徳 監訳、柴田裕之／家本清美／岩倉桂子／野口迪子／別宮幸徳 訳)、工作舎、1997年)；Rowland, Beryl, “The Art of Memory and the Bestiary,” Clark, W. B. / McMunn, M. T. (eds.), *Beasts and Birds of the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 12-25.

(7) カラザース, *op. cit.*, p. 185 より引用。

(8) 記憶術の祖とされるのは、前5世紀頃に活躍したギリシアの叙情詩人シモニデスである。彼自身の著作は失われ伝来していないものの、後の前55年頃キケロが著した『弁論家について』の中で、記憶術を発案し使用した人物として挙げられ、その具体的内容が記されている。この他にも、シモニデスが考案した記憶術を説明した書物として伝キケロ著とされる『ヘレンニウス修辞書』(*Rhetorica ad Herennium*, 前80年頃)と、クインティリアヌス著の『弁論家の教育』(*Institutio Oratoria*, 88年頃)がある。詳細については、上述のカラザースと共に、ヨーロッパ思想史における記憶術の基礎文献であるイエイツを参照されたい。Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966. (フランセス・A・イエイツ『記憶術』(玉泉八州男 監訳、青木信義 / 井出新 / 篠崎実 / 野崎陸美 訳)、水声社、1993年)

(9) カラザース, *op. cit.*, p. 140-141.

(10) カラザース, *op. cit.*, p. 184, Petrus Thommai (Peter of Ravenna), *Foenix domini petri ravenatis memoriae magistri*, Venice, Bernardinus de Choris de Cremona, 1491.

(11) 黄道十二宮の図像として例えばカロリング朝時代の作例(『アラテア』より p. 515「黄道十二宮」、9世紀末、ザンクト・ガレン修道院図書館、Cod. 250)を挙げたい。古代の天文学写本はカロリング朝文化に継承され、中世を通じて星座図像を含む挿絵入り写本が多数作られた。アラトゥス著の天文学詩『アラテア』には黄道十二宮以外の南北天球の星座についても挿絵が残されている。越宏一『星座図像の研究——「アラテア」写本を中心に』(研究代表者 越宏一)、平成16-17年度基盤研究(B)(2)(研究課題番号16320019)研究成果報告書、2006年。

(12) McKitterick, Rosamond, “Migrations and the written word in the early middle ages,” Borgolte, Michael / Julia Burkhardt / Marcel Müllerburg / Paul Predatsch / Bernd Schneidmüller (eds.), *Europa im Geflecht der Welt: mittelalterliche Migrationen in globalen Bezügen*, Berlin, Akademie Verlag, 2012, pp. 71-86.

(13) Bischoff, Bernhard, “The Study of Foreign Languages in the Middle Ages,” *Mittelalterliche*

『ベスティアリウム』と記憶術

Studien, vol. 2, Stuttgart, Hiersemann, 1967, pp. 227-245.

ハリー・クラーク『アンデルセン童話』の挿絵の特異性 ——ステンドグラスとの関係から——

大城茉莉恵

序論

ハリー・クラーク (Harry Clarke, 1889-1931) は 20 世紀初頭に活躍したアイルランドの挿絵画家である。教会装飾を手掛ける工房に生まれ、父の工房と美術学校でステンドグラスの技法を学び、ステンドグラス作家として出発した。1916 年に『アンデルセン童話』をロンドンで出版したことで、挿絵画家としてのキャリアも始まった。

19 世紀のイギリスにおいて挿絵はカリカチュアから発展し、ラファエル前派の登場やアーツ・アンド・クラフツ運動を経て、挿絵そのものの美的価値が見出され、多くの挿絵画家が活躍した。この世紀の最後にオーブリー・ビアズリー (Aubrey Beardsley, 1872-1898) が登場し、多くの芸術家に影響を及ぼしたことはよく知られるところである。

クラークも通常ビアズリーの追随者の一人として数えられており、ビアズリーの『髪盗み』(1896 年) とよく似た点描、モノクロの線描、退廃的な作風などがその根拠となっている⁽¹⁾。しかし、両者を比較すると実際には異なる点も際立つ。後述するが、筆者はその違いはクラークが一方でステンドグラス作家であることに由来し、それこそがクラークの挿絵の特異性を形成したと考える。本論文では、クラークの最初の出版物である『アンデルセン童話』の挿絵を、同時期にクラークが制作したユニバーシティ・カレッジ・コークのホーナン礼拝堂のステンドグラス (1915-1917 年) と比較することにより、ステンドグラスの手法が挿絵に及ぼした影響を考察し、ビアズリーの追随者という評価に留まらない、クラークの特異性を明らかにすることを目的とする。

1. 造形的特徴——ステンドグラス独自の効果

クラーク研究は、ニコラ・ゴードン・ボウが博士論文としてクラークの生涯と作品をまとめ、多くの著作を公表している⁽²⁾。『アンデルセン童話』に関する言及があるのは、そのうち4作⁽³⁾ほどであるが、それは制作の状況を明らかにするもので作品自体の詳細な研究はされていない。『アンデルセン童話』の作品情報については、コレクターのマーティン・ムーア・ステーションソンが挿絵本の目録にまとめている⁽⁴⁾。

挿絵とステンドグラスの関係については、前述のボウによって両者の色彩の類似が指摘されてはいるが、やはり具体的な分析はされていない⁽⁵⁾。筆者は、ステンドグラスの色彩に加え、その素材の特性と技法、ステンドグラスに見られる宗教図像の形式が、クラークの挿絵の特異性に関係すると考えている。

1-1. 色彩

『アンデルセン童話』のカラー挿絵は、原色を多用した彩度の高さが特徴である。強い色彩はステンドグラスに使われる色ガラスに類似するが、クラークはさらに各色彩を大きな塊として際立つよう意図して配置している。「妖精の丘」という物語から、3人の妖精が月光に照らされて踊る場面《彼女たちは露と月光で織られたショールを持って踊った》では、青い背景の上に白い月が置かれ、その円の中に3人の妖精がおり、画面下部には丘とキノコが描かれている。上部の妖精と下部の丘はその色彩と形が対応しており、中央の妖精のローブの色は丘と、左右の妖精のローブの色もキノコと同系色で対応する。中央の妖精のローブは逆三角形で丘の三角形と上下対称となり、左右の妖精のローブの形をキノコが反復している。さらに3人の妖精の赤い髪を線で結ぶと三角形になり、寒色が強い画面の中で、また緑との補色の関係により、効果的に読者の視線を妖精の表情に誘導しているのがわかる。

ステンドグラスはガラスを小さく切断し、鉛の線をつなぎ合わせて図柄を制作するため、ひとつの画面に絵具で描く絵画とは根本的に形態のとらえ方が異なる。ガラス片を組み合わせる制作過程において、色面を構成することが強く意識されていることは明らかである。ステンドグラスの実物大の下絵を描く際には、鉛線とガラスの色が

想定されて描かれており、クラークはその方法を挿絵に応用したものと考えられる。

1-2. 鉛線

更に鉛線という素材とそれをつなぐという手法について補足するならば、ビアズリーとの比較においてクラークの特異性を見ることができる。序論でモノクロの線描に様式的類似が見出されていることを述べたが、クラークとビアズリーの線は実際にはかなり異なっているのである。

クラークの「幸福の長靴」《急いで彼はほかの女性の心の中に入り込んだ。大きく神聖な教会があらわれた。》の挿絵と、ビアズリーの『髪盗み』《色男と美女の争い》ではどちらも、人物の衣装から空間に至るまで余白を嫌うかのように、細かな装飾が施されているが、対象の量感と空間の奥行にその違いがある。それぞれの対象に陰影はないが、ビアズリーの挿絵では人物や家具が量感をもって表されている。髪の毛やカーテンには線が密集し、ドレスの生地のは軽さは点描で表現されており、線の濃淡で質感を描き分け、人物の配置によって空間の奥行が描かれている。これらは銅版画の表現に由来すると考えられている⁽⁶⁾。一方、クラークは衣装の装飾も画中の枠の装飾も線を重ねず同じ密度で描き、平らに広がるように描いている。これは鉛線でガラス片をつないでいくステンドグラスに類似している。ステンドグラスの場合、支持体がガラスであるため、描かれた対象は背後から外の光が当たることで実体化する。これを踏まえてクラークの挿絵を見ると、黒い線は網目のようにはりめぐらされており、白い光によって対象が実体化していることが分かる。

ビアズリーの追随者という視点では、両者の表現の違いが見落とされるが、18世紀の詩に18世紀の銅版画風の表現を用いたビアズリーと、ステンドグラス作家として鉛線の造形性を応用したクラークでは、その本質が異なるのである。

クラークの作品にこのような表現が取り入れられた背景には、アーツ・アンド・クラフツ運動によるステンドグラスの復興、それに伴う中世の技法や素材への興味が考えられる。クラークはアーツ・アンド・クラフツ運動で活躍した作家から学び、シャルトル大聖堂をはじめとするゴシックのステンドグラスを研究した。

ステンドグラスはルネサンス以降、油彩画のような様式に陥り、素材の特質に基づ

くステンドグラス固有の造形性は軽視された⁽⁷⁾。例えば18世紀のジョシュア・レイノルズの下絵に基づく、オックスフォード・ニュー・カレッジ礼拝堂のステンドグラス《美德》では、格子状の鉄枠がガラスを支え、そこにモチーフが油彩画のように絵具で描かれることで、明度は下がりステンドグラスの光は損なわれている。これに対して、中世とアーツ・アンド・クラフツのステンドグラスでは、色の付いたガラス片を鉛線でつなげているため、立体感や質感は弱まり、光を透過する平らな色面が際立っている。クラークはステンドグラス本来の特性を前に出し、光によって対象を実体化する表現を挿絵にも応用したのである。

2. ルネサンス以前の宗教画との類似

アーツ・アンド・クラフツのステンドグラスが中世から採り入れたのは、こうした技法だけではなく、それにふさわしい形態、つまりルネサンス以前の宗教図像に見られる非再現的な要素、正面観や、現実の空間にしばられないモチーフの配置なども同時に復活した。

2-1. 正面性と左右対称性

『アンデルセン童話』の中で特に際立つのは礼拝像に多く見られる正面観の人物の多さである。「沼の王の娘」という物語の挿絵《彼女は元通りの美しい乙女だった》は、邪悪な心を持って生まれた沼の王の娘ヘルガが、神父の導きにより美しい心を取り戻す場面である。ここでは特に、ホーナン礼拝堂の《聖イタ》と多くの一致が認められる。両者は胸の前で両腕を交差させ、長いローブをまとっている。ヘルガの赤い髪と聖イタの白いヴェールはどちらも肩まで垂れ、ヘルガの背後に並ぶ木々と聖イタの背後の格子状の装飾は左右対称性を強調する。ヘルガの聖人を連想させるポーズは信仰による救済と聖性を暗示している。

厳密な正面観ではないが、「雪の女王」の挿絵《カイと雪の女王》でも少年カイの前に現れた雪の女王は、ホーナン礼拝堂を飾る聖人の全身像と同じように描かれている。まっすぐに伸びたつま先は《聖フィンバー》と比較すると同じ形であり、現実の

空間から遊離していることがわかる。女王はさらに、《聖パトリック》と似た緑のマント、司祭冠のような王冠をつけ、司教杖のように王笏を持っている。雪の女王が全身から放つ放射状の光も聖パトリックの円光と類似している。雪の女王が聖性を持つ存在であるとは言えないが、超越的な力を持つ存在として聖人との一致を見せているとも考えられる。『アンデルセン童話』に描かれた正面観の人物の多くは、聖人と同じポーズで、聖性を暗示する者や超越的な力を持つ者である。クラークの解釈によって、このような人物に礼拝像の表現形式が応用されていると推測される。

2-2. 枠

『アンデルセン童話』には枠付きの挿絵が6点ある。「沼の王の娘」でヴァイキングの帰還の場面が描かれた挿絵《彼らはたくさんの戦利品を持って、ガリアの海岸から帰ってきたところだ》と、《聖パトリック》の上部パネルの円形のステンドグラスを比較すると、どちらにも白い点線のような縁取りがある。この白い点線は窓の外の光を通す小さな穴になっており、光が穴を通ることで外周が輝き、その白く抜けた光の線は枠の内と外を分ける。この枠の中では聖パトリックの幼少期が描かれ、窓全体に大きく描かれた聖パトリックを説明する役割を果たしている。この他に窓全体を囲う、装飾を伴った枠があり、これは建築の壁面とステンドグラスを隔てる装飾にその源泉を辿ることができる。こうした枠付きの絵は通常メダイヨンとして複数組み合わせる物語の叙述や注釈の役割を果たしているが、クラークの挿絵において枠は装飾として応用されていると考えられる。

2-3. 物語の象徴

これまで見てきた特徴は、その前景化した物質性と表現形式から、再現性を損ない、物語を読者に説明するという役割から挿絵を逸脱させる。近代の挿絵の多くは物語を再現的に扱ったが、クラークはどのように物語るのか、その叙述法を同時代の挿絵画家エドモンド・デュラック (Edmund Dulac, 1882-1953) との比較から確認する。

デュラックはクラークに先駆けてイギリスで人気の挿絵画家となり、1911年に『アンデルセン童話』を出版し、淡い色彩と空間の細部描写を得意としている。ここでは「雪

の女王」と「人魚姫」を例に挙げ比較する。デュラックの「雪の女王」の挿絵《いくつもの冬の夜、雪の女王が通りを飛びぬけて……》では、画面上に雪が舞い、暗い空の色、聖堂や家の明かりから夜であることが分かる。画面左手には青白い肌と同じ色のドレスを着た雪の女王が、天から舞い降りて、街を見下ろしている様子が見てとれ、空間と時間、人物の行動が明確に描かれている。対してクラークの《カイと雪の女王》は、少年カイの前に雪の女王が現れる場面であるが、両者の位置関係は曖昧で、空間を具体的に示すものは画面右手の木々だけであり、女王とカイは視線を合わせていない。直立した女王は、体から放たれた光と、まっすぐに伸びたつま先によって、超人的な力で空中に出現していることが分かるのみである。

「人魚姫」においては、デュラックは挿絵を5点描いている。人魚の王の登場場面、人魚姫が王子を救う場面、海の魔女から薬をもらって帰る場面、人魚姫が人間となって王子に会う場面、人魚姫が泡となって消える場面である。この5点の挿絵は「雪の女王」と同様に、具体的な空間と人物の行動が描かれ、それぞれの場面を理解することができる。対してクラークが描いたのは、人魚姫と海の魔女が描かれた挿絵《「お前の欲しいものはわかっているよ」と海の魔女は言った》と、人間の足で踊る人魚姫の挿絵《誰もまだ踊ったことがないように踊った》の2点である。前者の挿絵では、人魚姫と魔女は同じ画面の中にいるだけで対話がなく、後者の挿絵で描かれた踊る人魚姫の姿は、先に描かれた人魚姫の姿とは似つかず、テキストなくしてこの2点の挿絵から両者が同一人物であると同定することは難しいだろう。クラークはデュラックと異なって、2点の挿絵で一貫した物語の場面を描こうとはしていないのである。

人魚姫と魔女の場面は、尾ひれを人間の足に変える薬を手に入れるために魔女と交渉する、人魚姫の運命を決定づける重要な場面である。挿絵では、魔女の尾ひれの近くに魔法の薬を煎じる鍋と思しき器があり、人魚姫の前には薬が入っていると思しきゴブレットが描かれている。《「お前の欲しいものはわかっているよ」と海の魔女は言った》というタイトルから、人魚姫は魔女の住処に着いた直後であるはずだが、薬を手に入れる交渉の過程は描かれず既に薬が差し出されている。魔女の姿は人魚姫を迎えた瞬間とも、薬を差し出した瞬間ともとることができる。テキストによれば、このとき人魚姫は恐怖で満たされているが、クラークの人魚姫にその様子はなく、生気のな

いその表情はすでに薬を飲んで気を失いかけているようでさえある。しかし、テキストに忠実に従うならば、人魚姫は薬を持ち帰って地上で飲み干すため、ゴブレットで差し出されているのは不自然であり、テキストは厳密に再現されていない。

人魚姫をはじめから人間の姿で描いたのではそれが人魚であったことがわからないが、わずか2点の挿絵で冗長に語ることはできない。クラークは人魚から人間に変わる転換点を場面として選択し、鍋やゴブレットといった魔女との交渉を象徴する道具を置くことで、人魚姫と魔女の出会いからその後の時間の経過を暗示している。クラークは物語の一場面を通して「人魚姫」の物語そのものを象徴的に描こうとしていると考えられる。

このような手法は、宗教画におけるアトリビュートや、キリストの背後の空間に受難具を配置するアルマ・クリスティに似ている。ステンドグラスを制作することにおいて、宗教画の形式に親しんでいたクラークは、挿絵にその叙述法を応用することができたと言えよう。

同様の手法は「マッチ売りの少女」の挿絵にも見ることができる。《光の中には過ぎし日のおばあさんが立っていた》では、中央に立つ少女の下半身から左手のマッチにかけて3本の白い曲線が巻き上がり、少女がマッチを擦った瞬間が描かれている。少女の背後には白い楕円形の空間が浮かんでおり、マッチの火による光とその中に現れた少女の幻影であることが分かる。ここでマッチを擦るという進行形の動作と、その動作の結果である幻影の出現が同時に描かれており、1つの画面に異なる時間が存在している。少女の前に伸びる4本のろうそくは少女が3度目にマッチを擦ったときに見たクリスマスの風景の幻影、つまりはすでに消えたはずの幻影である。

光の中の人物はテキストを参照すると、今は亡き少女の祖母であるが、その姿は装飾的な円光を持つ聖人のような姿に入れ替えられている。少女は正面観で描かれ、彼女が見ているはずの幻影はその背後にあるが、少女の視線が上を向いていることから、実際には少女の前に幻影があると推測でき、前後の層を入れ替えることで画面を効果的に構成するレトリックが用いられていることが分かる。

この光の空間は少女がいる現実空間とは異なりながらも、祖母の指先が少女の円光と重なることでその位置関係を曖昧にしている。祖母は幻影として存在しながらも、

少女の空間に浸出しているのである。これによって、いずれ少女も光の空間、すなわち祖母がいる天国へ迎え入れられる結末が暗示されている。クラークの「マッチ売りの少女」の挿絵は、物語の中で最も象徴的な、少女がマッチを擦って幸福な幻影を見るという場面を描きながら、そこに少女の思い出の祖母という過去、少女の現在、これから迎え入れられる天国という未来を同時に存在させ、物語全体を暗示している。

このようにしてクラークは、物語の各瞬間を描くのではなく、1つの画面に複数の時間をおいて物語そのものを象徴的に描こうとしているのである。この手法を採った理由には、出版の状況があったと推測される。

デュラックの『アンデルセン童話』は収録作品が7話で、挿絵は28点、各作品に約4点の挿絵を付けることが可能であった。対してクラークは、収録作品が24話で、挿絵は40点であり、平均すると各物語を2点の挿絵で描かなければならなかった。クラークは、自身関わってきたステンドグラスをヒントに、物語のモチーフを集めて挿絵に再構築し、このような状況に対応したものと考えられる。

結論

クラークの挿絵の特異性は、物語を再現的に扱わない表現となってあらわれたが、それはステンドグラスの素材と技法に基づく造形性と、物語を象徴する叙述法により形成されている。ピアズリーの影響は確かに見られるが、クラークはステンドグラスの手法を応用し、当時の挿絵としてはきわめて特異な作品を作り上げたのである。それは、多くの挿絵画家が活躍する時代にあって、自身を差異化するための戦略であると同時に、少ない挿絵で効率よく物語をあらわす工夫であったと言えよう。

註

- (1) Bowe, Nicola Gordon, *HARRY CLARKE, His Graphic Art*, Mountrath: Dolmen Press, 1983, p. 28.
- (2) Bowe, Nicola Gordon, *Harry Clarke: The Life & Works*. Dublin: the History Press Ireland, 2012 (1989).
- (3) 『アンデルセン童話』に関する言及があるボウの主要著作は以下4点である。
 - ① *Harry Clarke: The Life & Works, op. cit.*
 - ② *Exh. cat., Harry Clarke, the Douglas Hyde Gallery, Trinity College / Belfast, the Ulster Museum / Cork, the Crawford Municipal Art Gallery, 1979-1980.*
 - ③ *Harry Clarke: His Graphic Art, op. cit.*
 - ④ *Ten Original Illustrations for Hans Christian Andersen's Fairy Tales*, London: the Fine Art Society, 2008.このうち、①～③はクラークの画業を紹介する中で『アンデルセン童話』に触れているのみで、④は挿絵を紹介する一般書である。
- (4) Steenson, Martin Moore, *A Bibliographical Checklist of the Work of Harry Clarke*, London: Books & Things, 2003.
- (5) Bowe, *The Life & Works, op. cit.*, p. 90.
- (6) スティーヴン・キャロウェイ『没後100年記念 ヴィクトリア&アルバート美術館所蔵「オーブリー・ピアズリー展」』（人見伸子訳）、福島他、郡山市立美術館他、159頁。
- (7) Sewter, A. Charles, *The Stained Glass of William Morris and His Circle*. New Haven and London: Yale University Press, 1974, pp. 3-4.

デジタル化以降の現代写真における 写真メディアの可視化

村上由鶴

1. はじめに

デジタル技術の発明はあらゆる芸術表現に多大な影響を及ぼし、芸術作品の制作から受容のされ方までを大きく変えた。なかでも写真技術のデジタル化は、かつてのイメージングプロセスを変容させ、写真の固有性と考えられてきたような性質を覆し、いまや「写真」は自明な存在ではなくなった。現在、写真を目にする主な場所はパソコンやスマートフォンのモニター、カメラに搭載されたスクリーンなどであり、最も一般的な写真のありかたも印画紙にプリントされた写真からデータで受容される画像としての写真へと変化した。

1976 年にロザリンド・クラウス (Rosalind Krauss 1941-) は「指標論パート 1」において「^{シフター}転換子」という言葉で写真を論じている。ローマン・ヤコブソン (Roman Osipovich Jakobson, 1896-1982) によると、「転換子」は「あれ」や「これ」「わたし」などの、時と場合によって指し示す対象が変わる空虚な言語記号である。クラウスは、美術批評にこの概念を導入し、写真の「転換子」としての性質を指摘した。このように、写真は被写体となったものを「あれ」という言葉と同様に、そのままに指し示す性質を持つ。また、写真は被写体の情報が光の物理的な接触による痕跡として残される点で証言的性質を持ち、社会的には証拠品としても利用されている。さらにロラン・バルトが写真を「コードなきメッセージ」と述べたように、従来の写真は写真そのもののメディア的資質を持たないことを特徴とする透明なメディアだったといえる。また、写真史においては、ネガの合成によって絵画的なイメージを作り出すピクトリアリズム写真に対立し、写真固有の芸術表現として操作を排しレンズの前の出

来事をそのままに再現するストレート写真や新即物主義などが流行した。現在に至るまでこうした写真の特性を活かした表現は写真表現の代表的なスタイルと言えるだろう。これらの動向では、写真独自の芸術性を確立するためにメディアの透明さが写真の固有性として重視されているために、メディアに対する操作が奨励されてこなかった。しかし、従来、写真固有の性質の探求の結果としてメディアの透明さを前提とし写真家のまなざしにオリジナリティを見出されてきた「芸術としての写真」は、写真のデジタル化を経て、別の経路から写真固有の性質を探求し始めている。

そこで、本研究では、写真のデジタル化以降に顕著な傾向と考えられる写真メディアの透明さを前提にしない写真家による実践を分析する。デジタル写真の登場は可逆的な操作や痕跡への介入を容易にし、「芸術としての写真」が積み上げてきた写真の固有性としての証言的性質を覆した。本研究では、写真の固有性を再定義するような写真家による実践のなかから、2000年代以降、デジタル技術が社会に浸透したあとの作品に着目し、写真表現においてメディアがいかに変容したか考察する。

2. デジタル写真のメディア

デジタル写真の登場から間もない1992年、ウィリアム・J・ミッチェル (William John Mitchell, 1944-2010) は「リコンフィギュアード・アイ」のなかで、フィルムで撮影されたアナログ写真とデジタル技術による「操作可能な」写真を同じ写真とは見なさず、後者を「デジタル画像」と呼称し区別した (1)。アナログ写真においては複雑な工程を踏む高度な技術を要した画像への介入は、デジタル化以降、非常に容易になった。

批評家であり理論家でもあるレフ・マノヴィッチもまた、2001年の『ニューメディアの言語』で文化や表象の急激なデジタル化を論じ、旧メディア（「オールドメディア」）との違いについて述べ、ニューメディアのひとつの条件として「可変性」をあげている (2)。つまり、写真のデジタル化は操作を容易にし、写真が持っていた証言的性質は自明のものではなくなった。もっとも、ここまで写真の証言的性質がデジタル化によって失われ操作可能なメディアに変容したと論じてきたが、実際のところ、写真

の操作はデジタル化以前にも行われてきた。ピクトリアリズム運動やシュルレアリスムにおける写真の使用や操作に加えて、ネガにぞうきんを掛けソフトフォーカスな画像を得る手法や、写真を破る・燃やすなどの処理、複数の写真とのコラージュなど、写真メディアに対するあらゆる操作は繰り返し行われてきた。つまり、写真は自然の秩序に則った証言的性質とともに、操作されるものとしての性質、即ち「操作性」を本来的に持つメディアと考えられる。しかし、写真における操作は、写真の証言的性質を前提とする表現にはそぐわない性質であることや、写真が社会的な使用においては証拠品としての役割を求められてきたためにのぞましいものではなかった。

ダニエル・パーマーはデジタル写真の最も一般的なフォーマットである「JPEG」を中心に、写真のデジタル化による制作や受容の変化について以下のように語っている。

フィルムを使用しない写真の消費は、写真家に被写体を過度にサンプリングすることを推奨し、そのイメージの想像的な概念を後からの処理に延期するが、誰もがプロの画像編集ソフトウェアを使用して時間を費やす時間や、能力、欲求、を持っているわけではない。(…) エキスパートレベルの装置より、平易に設計された iPhoto は、2002 年にリリースされて以来、人々の増大する写真の管理、整理、編集を可能にした。このようなソフトウェアは、JPEG プロトコルに依存してはいないものの、JPEG ファイルで最もうまく機能するように設計されている。(3)

いまや、デジタル写真の完成にはアナログ写真にはなかった画像処理の工程が欠かせないものとなっている。パーマーが述べるように、JPEG はいまやすべてのデジタルカメラに搭載された最も一般的なデジタルイメージフォーマットである。こうしたフォーマットによる簡易的な画像の編集や管理は、デジタル写真の普及を促進させ、写真をフィルムや紙などの物質的な条件から切り離すことによって、可逆的な性質を付与した。フィルムや印画紙では一度現像したものを現像する前の状態に戻すことはできず、現像前の潜像も目には見えなくてもイメージとしてはすでにひとつの仮の完成を迎えているのである。この科学的な条件から開放されたことで、デジタル写真術

の普及は写真の操作を可能にしたのではなく、写真が潜在的に持っていた「操作されるものとしての性質」を解放したと言えるのである。

3. デジタル化以降の写真表現における操作性

写真のデジタル化における最も大きな変革のひとつに Adobe 社の写真編集用のソフトウェア「Photoshop」の登場があげられる。ルーカス・ブラロックは、Photoshop を制作の中心に据え、写真に操作を加える写真家である。彼の写真は、画像処理用ソフトウェアを用いたエラーや稚拙なツールの使用の痕跡に特徴づけられる。写真における撮影後の処理は、多くの広告写真など商業用の写真の場合では、いまや日常的に行われているものの、商業用写真のレタッチでは被写体をより美しく、魅力的に見せるために使われる。そこではモデルや商品が「本当に」魅力的であるように見せるために、Photoshop による操作の痕跡は一切排除され、写真に対して介入があったことは隠されなくてはならない。芸術としての写真表現でも、デジタル写真が登場して間もない、ジェフ・ウォールの作品では、写真への操作が隠されてきた。《A Sudden Gust of Wind》(1993) は、葛飾北斎の《駿州江尻 (1831-33)》の構図を模して、写真の各パーツを撮影し、デジタルの合成処理を使って組み合わせた写真である。しかし、この写真では、完成した写真に合成の痕跡を見出すことはできないほど、精巧な画像処理が施されている。

しかし、ブラロックの写真では、Photoshop が全く逆の使い方をされている。商業的な写真の最終的なイメージでは通常隠されるべき痕跡が、ブラロックの写真では中心的なイメージになっているのである。ここでのブラロックの写真は操作の痕跡を残すことに作品の意図があると考えられる。現代写真研究者であるダレン・キャンピオンのインタビューにおいて、ブラロックは以下のように述べる。

私は、現代写真について、アシステッドカメラを使用して作られた絵画と考えています。これは、カメラとコンピュータのデジタル処理の両方を含む装置です。わたしにとって Photoshop は、ポスト・プロダクションのツールではなく、プ

ロダクションのツールなのです。(4)

プロダクション、ポスト・プロダクションという言葉は映像作品を作る際に用いられる言葉である。プロダクションは、映像作品を実際に撮影する段階のことをいい、ポスト・プロダクションとは撮影後の素材の編集などの処理の段階を指す。例えば、ジェフ・ウォールの《A Sudden Gust of Wind》は、従来の写真の慣習に依拠し、写真の操作性を顕在化させていない。また、完成した写真に画像処理の痕跡が残されていないため、ポスト・プロダクションとプロダクションは分離されているといえる。しかし、ブラロックの写真では、Photoshopでの介入の痕跡が残され、彼の作品を特徴づけている重要な要素になっている。長らく写真表現の制作の重点は、被写体に向き合う撮影行為に置かれることが多かったが、彼の場合、制作の重点が他のプロセスに移行しているということがいえる。つまり、彼にとってはPhotoshopでの処理が従来の作品制作における撮影の段階になっているのである。ブラロックの写真でわたしたちが目にする稚拙な画像処理の痕跡は「操作されたこと」を際立たせる。この操作の痕跡は、現代の写真のほとんどが実際はとても高い精度で操作されている状況を嘲笑しつつも暴露するのである。

アスガー・カールセンの写真はモノクロの豊かな階調のプリントでありながら、歪められ、破壊された身体に特徴づけられる。カールセンの作品について、ポール・ルーミスは以下のように述べている。

「Hester」や彼のそれ以前の作品において、カールセンは写真と彫刻を組み合わせ、彫刻できない対象（つまり人体）の結合を変化させます。これが「Hester」の企みであり特質です。この作品は、それらの外見上の不恰好さと、独創性から生じた恐ろしくありながらも興味をそそる性質が相反するイメージを与えています。(5)

カールセンの作品には、ブラロックの作品と異なり合成の痕跡は残されていない。しかし、合成によって人体を新しいオブジェとして提起するとき、写真は現実の素材を

再構成するフィールドになっている。

写真史において、身の回りのものや人体のヌードなどを独自の視点で撮影し新たな美しさを提起する即物的な写真は繰り返し発表されてきた。その一つとして、エドワード・ウェストン (Edward Weston, 1886-1958) の《ペッパー No.30》があげられる。モノクロで撮影された即物的な画面構成は両者に共通する特徴と言えるだろう。ウェストンは当時、ヌードや静物を被写体に、具象を撮影しながらも抽象的な写真を制作し、芸術写真の可能性を拓いたとして評価された⁽⁶⁾。ウェストンは被写体のフォルムに着目し、身の回りのものの造形美を強調しており、カールセンの作品もまた、その系譜上に位置づけられると考えられる。

しかし、この全く不自然に変形した不気味なオブジェが、従来の即物的な写真と異なり合成で作られ出したことは直感的に理解できるだろう。このように、カールセンの作品は潜在的に操作の痕跡を示す不可能なオブジェを現前させることによって、即物的な写真を更新しているのである。

また、カールセンは制作に関するインタビューで「写真を撮ることそのものに興味を持ったことはない」「撮影にかかる時間は20分程度」⁽⁷⁾と公言している。芸術としての写真表現においては長らく撮影の段階が最も重視されてきたが、カールセンの作品においても制作の中心が撮影から Photoshop 上の操作の段階へと移り変わっているのである。

ここまで論じてきたように、従来の「転換子」としての写真は写真「そのもの」のメディア的資質を持たないことが特徴だったが一転して、過度な介入を特徴とするデジタル化以降の写真表現では、それまで写真に現前することはなかった操作の痕跡が残され、写真が持つメディア的特性を探求する表現が見られる。つまり、これは透明だったメディアを可視化させる表現といえるのである。それらの表現は過度な介入、その痕跡を残す操作、あるいは操作を喚起させる「まったくありえない」イメージによって、そこに操作可能なイメージを伝達する支持体があることを強調する。現代に芸術を希求する写真家は、それまでの写真には見られなかった「操作」を創作の中心に位置付け、写真術、写真のプロセスを痕跡として完成したイメージに残すことで、支持体としての写真メディアを可視化している。これは、従来の写真における

固有性の探求とは別の方法で写真固有の性質を探求する試みとすることができるだろう。デジタル化以降の写真の支持体には、画像のフォーマットや、ソフトウェア、画像として写真を表示するモニターや、アプリ、あるいはそして実態を持たないデータとして生成・伝達・受容されるプロセスも含まれるだろう。デジタル写真が一般に普及した後の写真表現では新たな写真の固有性の探求の結果として、これらの写真にまつわる支持体が可視化され、わたしたちはかつて透明だった写真のメディアを見ることができるのである。

4. 「メディアの再発明」とメディアの可視化

ロザリンド・クラウスは、1999年に「メディアの再発明」において、ビデオの登場やデジタルイメージングの技術によって衰退する写真について、物理的支持体としてメディアを規定していたグリーンバーグとは異なるメディア・スペシフィシティの可能性を提起している。クラウスはメディアを「技術的支持体」として改めて規定する方法を探る。技術的支持体とは「所与の技術的支持体がもつ物質的条件に由来する（ただし物質的条件と同一ではない）一連の慣習」⁽⁸⁾を含むものとして定義されているが、「技術」は、必ずしもテクノロジーのみを指すわけではない。「メディアの再発明」では、ジェフ・ウォールによるライトボックスを用いたタブローの写真や、ジェームズ・コールマンによるスライドショーの形式などが、メディアを「再発明」する実践として紹介されている。クラウスによると、コールマンは、絵画や彫刻に代わるメディアを探る、という目的ではなく、時代遅れのテクノロジーや商業的な表現形式における特異な約束事を作品に活かそうとしているという。このように、過去のものとなってしまった技術や、アートの外にある慣習をアートの領域に取り込む試みを「メディアの再発明」として評価したのである。また、ウォールやコールマンが用いた展示の形式について、「画質的にも技術的にも貧しい商業的な支持体が、メディアという観念へと回帰するための手段として動員されているのである」と述べるように、彼らは、かつて写真においては隠されてきたメディア的資質に関心を持ち、写真が社会的に使用される際のフォーマットであるライトボックスやスライド

ショーの形式を引用するのである。

クラウスの提案する技術的支持体という考え方は、作品の一部あるいは記録として用いられる「芸術のなかの写真」の変容について考察したものであるが、メディアムを可視化させる現代の写真家たちによる写真表現にも、部分的に有効性があると考えられる。ここまで紹介したアスガー・カールセンやルーカス・ブラロックなどの写真家たちは、それぞれに写真の支持体に着目し慣習や技術などの可能性を追求する。つまり、彼らはグリーンバーグの影響下にあったシャーカフスキーが提唱したような写真特有の性質を前提とせず、クラウスの述べた「技術的支持体」に近いものとしてメディアムを規定し、写真において「覆い隠されてきた」メディアムという観念を暴露するのである。

しかし、「技術的支持体」という考え方が、必ずしもメディアムを可視化する表現の全てに適応しているとは言いきれない。

先に言及した2人の写真家に加えて、写真を操作し、メディアムを可視化している写真家に横田大輔がいる。横田が用いる熱湯現像という手法では、文字通り現像液を高温に設定し、現像処理を行うことによってフィルムや印画紙にダメージを与え、その処理によるダメージが作品のイメージとなる。横田の制作プロセスは撮影、出力、複写、露光、現像など、デジタルとアナログを行き来する複雑な工程を踏む。横田は意図的にエラーを起こすことで、工程に介入しその痕跡を残すのである。さらに、彼の作品内で見られる痕跡は、カールセンやブラロックの操作の痕跡が作者の意図として完全なコントロールの元に残されているのと異なり、コントロール不可能な偶然性を含んでいる。

横田の写真は、従来の写真の性質であった真実性への関心や、撮影者と被写体という関係性、具象的なイメージ、あるいは不可逆的なプロセス、作者の意図による選択など、写真を構成する要素や約束事をすべて破壊しているかのようである。これらの表現においては、慣習や支持体としてのメディアムが破壊しつくされた結果、写真の物質性のみが可視化されているといえるだろう。つまり、支持体に攻撃を加えることで物質性が際立ち、透明だったメディアムの存在が実在のものとして出現するのである。この点において、クラウスの「技術的支持体」という考え方が適応されない表現

なのである。

シャーカフスキーが推進した写真のモダニズムはグリーンバーグによるメディアム・スペシフィシティを援用したものでありながら、グリーンバーグのモダニズムとは対極的に写真の物質性や支持体を覆い隠して扱うことで純粹性を保ってきた。また、クラウスが「ポスト・メディアム論」で評価したコールマンらの「技術的支持体」として写真（やその周辺の技術と慣習）が用いられる表現においても、写真メディアムの透明さは少なからず保持されている。本論文ではデジタル化以降の写真表現を対象にメディアムの可視化を指摘してきたが、Photoshopの商業的な使用における約束事や、時代遅れとなった慣習を作品に活かそうとしているという点において、「技術的支持体」として写真メディアムをとらえることができる。

一方で、クラウスの「ポスト・メディアム」論は、物理的支持体としてメディアムを規定していたグリーンバーグ流のメディアム・スペシフィシティの別の可能性を探るものでありながら、ポスト・グリーンバーグ的にメディアムを取り扱うものであり、メディアム救済的で、モダニズム的であるとの批判をうけている⁽⁹⁾。さらに、本論で先に論じたブラロックやカールセンの事例においても、支持体としての写真メディアムが可視化されているものの、物質としての写真メディアムの提示には至っていない。横田による偶然性に基づく写真メディアムへの徹底的な攻撃は、写真にまつわる慣習や約束事をことごとく破壊し、シャーカフスキーが提唱した写真のメディアム・スペシフィシティはもちろんのこと、クラウスが述べる「技術的支持体」としてさえも写真メディアムを扱わない。横田の実践は写真の物理的条件の提示であり、写真の物質性の可視化は、これまで「写真メディアム」を主題に扱ってきた表現や議論においても言及されていないと考えられる。つまり、この点で「技術的支持体」として写真メディアムを扱うクラウスの「ポスト・メディアム」論では対応しきれない表現を、写真メディアムを可視化させる表現のなかに見ることができるのである。

5. おわりに

本研究では、デジタル化以降の写真表現を分析し、操作性を主題とする作品を「写

真メディアの可視化」に特徴づけられると論じてきた。

写真家による写真は、ながらく写真の固有性と信じられてきた証言的性質に依拠し、レンズの前の出来事を保存する芸術として発展してきた。現在でも、こうした写真芸術のあり方は健在であるが、デジタル化以降、操作が容易になったことによって、写真の民主化は一層推し進められている。このように、写真の簡易化の傾向が高まる一方で、芸術としての写真においては写真のイメージングプロセスに介入し、操作を加える複雑化の傾向が見られる。また、従来の写真家の多くが、透明なメディアとして写真を扱い、写真のメディア的資質を覆い隠してきたのに対して、現代の写真家は、操作や介入を主題とし、写真がメディアであることを覆い隠さないかたちで写真の固有性を探求するようになったといえよう。このように、メディアを可視化する表現をデジタル化以降の写真表現のひとつの傾向として指摘することができる。

写真メディアの可視化は、写真の支持体を可視化する表現であり、これらの表現はロザリンド・クラウドが述べるところの、「技術的支持体」としてのメディアの使用例のひとつとも考えられる。しかし、横田大輔によるメディアが持つ約束事などの枠組みを破壊する実践のように、写真メディアを可視化しながらも、クラウドの「ポスト・メディア」論が適応できないような写真表現も見られるようになってきている。現在も、表現メディアとしての写真は、写真家による写真と、アーティストによる写真とは全く異なる評価がなされているが、横田大輔らをはじめとした写真家による操作性を主題とする写真は、従来の芸術としての写真と異なり、支持体への関心に基づいているという点で、写真史を更新しながらも美術作品としても評価し得るのではないだろうか。本稿では、デジタル写真における支持体について範囲を限定して論を進めてきたが、データとしての写真の存在にどのように支持体を規定するのかの議論は不十分であったため、今後の課題としたい。また、本稿で紹介した写真家の実践は、写真技術の過渡期において有効な表現であり数年で消費されうる一過性の流行である可能性も考えられる。しかし、ある意味、現在のデジタル写真技術が普及しきって間もない状況はとても写真芸術にとって幸福な時期のようにも考えられる。それは、いまこの時代が写真作品を鑑賞する多くの人々に、「写真が真実を写す」という慣習が写真メディアの約束事としていまだ有効であるからである。芸術の役割が

慣習や常識を覆す点にあるとすると、いまこそ写真が最も芸術として効力を発揮できる時期なのである。

註

- (1) ウィリアム・J・ミッチェル『リコンフィギュアード・アイ —— デジタル画像による視覚文化の変容』伊藤俊治監修、福岡洋一訳、株式会社アスキー、1994年、7頁。
- (2) レフ・マノヴィッチ『ニューメディアの言語 —— デジタル時代のアート、デザイン、映画』堀潤之訳 みすず書房、2013年、80-81頁 (Manovich, Lev, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001)。
- (3) “Although the economics of film-less photography encourage photographers to 'over-sample' their subjects, and defer their imaginative conception of the image to its post processing, not everyone has the ability, desire, or time to spend hours using professional image editing software. (….) Designed for simplicity rather than expert level control, iPhoto's ability to manage, organize and edit people's growing archive of photographs has proved enormously successful since its release in 2002. Such software does not rely on the JPEG protocol, but 'it is designed to work best with JPEG files', which remain the default format.” Daniel Palmer, “The Rhetoric of the JPEG” , *The photographic image in digital culture*, Routledge, 2013, 2nd-Edition, pp. 155-156
- (4) “I think about the contemporary photograph as a picture made with an assisted camera. This is an apparatus that includes both the camera and the digital processing of the computer. For me Photoshop is not a post-production tool but a stage of production. ” (<http://paper-journal.com/interview-lucas-blalock/>) , *Improvising Eye: An Interview with Lucas Blalock*, *Paper Journal*, 2017年10月8日最終アクセス
- (5) “In Hester and his previous work, Carlsen combines photography and sculpture and turns the combination on a subject that otherwise cannot be sculpted: the human body. This is the trick, and genius, of Hester. It gives the images their dueling monstrous and intriguing qualities, one stemming from their apparent deformity and the other from their originality.” (<http://www.americansuburbx.com/2013/02/review-asger-carlsen-hester-2012.html>) , REVIEW: Asger Carlsen "Hester" (2012) . *ASX | AMERICAN SUBURB X | Photography & Culture*, 2017年10月8日最終アクセス
- (6) 飯沢耕太郎『世界写真史』美術出版社、2004年、59頁。

デジタル化以降の現代写真における写真メディアの可視化

- (7) アンドレイ・ボルド「インタビュー：アスガー・カールセン Gadabout」タムラ・マサミ
チ訳 (<http://gadaboutmag.com/jp/interview-asger-carlsen/>)、2017年10月7日最終アクセス。
- (8) ロザリンド・クラウス「メディアの再発明」『表象 08 特集ポストメディア映像のゆくえ』
表象文化論学会、2013年、60頁。Rosalind E. Krauss, “Reinventing the Medium” , *Critical Inquiry*,
Vol. 25, No. 2 (Winter, 1999) , pp. 289-305
- (9) 加治屋健司＋北野圭介＋堀潤之＋前川修＋門林岳史「共同討議 ポストメディア理論と
映像の現在」『表象 08 特集ポストメディア映像のゆくえ』、23頁。

ムンクのセルフ・イメージ形成 ——ノルウェー帰還後のテキスト検討——

亀山裕亮

1. 問題の設定

ノルウェーの画家エドヴァルド・ムンク (Edvard Munch, 1863-1944) は、《叫び》(1893 年)をはじめとする人間の心理を主題とした作品によってよく知られる。彼の作品は愛・不安・嫉妬・絶望といった激しい感情を描いており、その鮮烈さが彼のトレード・マークとなっていることは言うまでもない。それゆえ、ムンク作品は、彼の存命中から既に、伝記的事項と重ねられて解釈が試みられてきた。つまり、彼の周辺で起こった数々の恋愛事件や、彼自身の精神的・身体的病が、直接的に作品へと表出されていると見なされてきたのである⁽¹⁾。

しかし、とりわけおよそ 1990 年以降のムンク研究は、そのような前提に疑問を呈し、ムンクが社会の動向を意識しながら戦略的に作品の制作や提示を行っていた事実を明らかにしてきた。オスロ大学講堂壁画 (1916 年完成) を扱ったバーマンによる 1989 年の博士論文⁽²⁾ は、その嚆矢ともいえる重要な研究である。

同時に、ムンクがノルウェーに帰還して以降の活動にも注目が高まっている。ムンクは 1909 年にコペンハーゲンの精神病院を退院してノルウェーに帰国し、その後 1944 年に亡くなるまでノルウェーを拠点として活動したが、この時期の作品は、概してそれまでには見られない明るい色調であるために、一般的に評価も低く、等閑視されてきた。しかし、プレリンジャーが執筆した 2001 年の展覧会カタログ⁽³⁾ に代表されるように、近年のムンク研究はこの時期の活動にも焦点を当ててきたのである。

本論考の目的は、ムンク自身によって公表されたテキストを再読することによって、ノルウェー帰還後のムンクが行っていた戦略的な活動を実証的に解明することに

ある。その際、前述した近年の研究動向は重要な立脚点となる。

ノルウェー帰還後のムンクは、折に触れて自ら執筆したテキストを公表したが⁽⁴⁾、その目的は単なる芸術論の表明に留まらない。むしろ、テキストを通じて自分自身に関する情報を意識的に公表することで、作品ひいてはムンク自身が解釈・評価される方向性を示そうとしていたのである。本論考において筆者はこのような自覚的活動をムンクの「セルフ・イメージ形成」と呼び、その実態を明らかにすることを目指す。

ここで検討の対象とするのは、1919年に公表された小冊子『生命のフリーズ *Livsfrisen*』(以下『フリーズ』と称す)⁽⁵⁾と、おそらく1928年に公表された小冊子『生命のフリーズの起源 *Livsfrisens tilblivelse*』(以下『起源』と称す)⁽⁶⁾の2つだ。これらはいずれもノルウェーにおいて、おそらくは自費出版で公表されており、発行部数は多くなく、ムンクの仲間内に限って頒布されたと考えられている⁽⁷⁾。それでもなお、これら小冊子の存在は同時代においても言及されており、彼のセルフ・イメージ形成における重要性は決して看過できない。

しかしながら、従来のムンク研究において、これら小冊子はテキストの限られた箇所が断片的に引用されるばかりで、全体としての意義を論じた研究は管見の限り数えるほどしか存在しない。その一つといえるのが、一節を『フリーズ』の分析に割いた、ヤーボロウによる1995年の博士論文⁽⁸⁾である。以下、本論考の第2節ではこの先行研究を参照する。その上で、第3節では『起源』の分析を行い、そこに見られるムンクの意図を指摘する。『起源』はいまだ包括的な読解の対象となっておらず、したがって、『起源』の実証的検討によってムンクのセルフ・イメージ形成を明らかにすることは、ムンク研究に対する貢献となる。

2. 小冊子『生命のフリーズ』(1919年)にみられる社会への意識

ヤーボロウは『フリーズ』の読解によってムンクの戦略的姿勢を明らかにしており、ムンクのテキスト研究に新たな視座を開いた。次節で扱う『起源』の特徴を浮き彫りにするためにも、彼女の論点を参照することが有益である。

そもそも、ムンクがこれを出版した動機は何だったか。『フリーズ』において、ム

ムンクは装飾的連作としての「生命のフリーズ」の構想を述べながら、「しかし残念なことに、今までのところ、この計画を実現させようとした人は現れていない」⁽⁹⁾と、パトロンの不在を嘆く。つまり、ムンクがこの小冊子を公表した目的は、装飾的連作の依頼を得ることであり、それゆえ彼は自らの「イメージ・アップ」を図る必要があったのだ。

そのための戦略として注目すべきは、ムンクがドイツからの影響を否定している点だ。ムンクは連作「生命のフリーズ」に含まれるモチーフの多くが、彼がドイツで暮らし始める以前に、ノルウェーで既に構想されていたと主張した上で、次のように断言する。

一部の芸術批評家は、このフリーズに込められた思想内容がドイツ的な考えやベルリンでのストリンドベリとの交流に影響されたものであると示そうとしてきた。しかし、上述の事柄で、そのような主張に終止符を打つには十分であってほしいものだ⁽¹⁰⁾。

ここから読み取れるように、彼をドイツで評価された「ドイツ的」画家とする見解は、当時のノルウェーで一般に流布していた。彼がそのような通説に異を唱えたのは、『フリーズ』が公表された当時のノルウェーにおいて、ドイツに対する印象は必ずしも芳しくなかったからだと考えられる。一方では第一次世界大戦という政治的状況があり、また他方では、アンリ・マティスに師事した「フランス派」のノルウェー人画家たちが台頭してきたという美術業界の事情もあったため、「ドイツ派」として認識されることは、ノルウェーで評価を勝ち取る上では不都合だったのである。

おそらく同じ理由から、彼はフランスで得た高い評価を強調する。『フリーズ』の後半には他者によるムンク批評が4点再録されているが、その中にドイツ人によるテキストは無く、逆にフランス人エドゥアール・ジェラルド (Edouard Gérard) によるテキストが採られているのだ。ムンクは第三者による再録テキストの選択に関しても意識的であった⁽¹¹⁾。

ヤーボロウによる以上の議論から分かるように、『フリーズ』は社会的動向や自身

への評価を意識し、それらに応答することで自らに有利なセルフ・イメージ形成を狙う、いわば戦略的テキストであったのだ。ムンクが小冊子の構成に際してこのような自覚的態度をとっていたという指摘は、以下に述べる『起源』の分析に対する前提となる。

3. 小冊子『生命のフリーズの起源』(1928年)

本節では『フリーズ』より後年の小冊子『起源』を検討する。『起源』は後に言及するいわゆる「サン・クルー宣言」(以下「宣言」と称す)をはじめ、ムンクによる著名なテキストの典拠となる小冊子であり、ムンク研究においてもたびたび言及されてきた。しかし、前述の通り、その言及はしばしば断片的で、小冊子全体としての意義を考慮した検討はほとんどなされていない。以下ではまず、公表時の文脈として1928年時点でのノルウェーにおけるムンク評価を確認し、その上で小冊子の全体を視野に入れて検討を行う。

3-1. その背景 = 1927年の大回顧展

『起源』が公表された1928年当時、ムンクがどのような観点から評価されていたのか確認するために、その前年である1927年にベルリンとオスロそれぞれの国立美術館で開かれた大回顧展⁽¹²⁾に注目しよう。これはムンクの1920年代を代表する大展覧会で、新聞記事から関心の高さを知ることができる。ノルウェーではベルリン展が始まった頃から既にその模様が盛んに報道され、オスロ展開催中に至っては、この展覧会に向かうための臨時列車が各地から出されたという報道まで存在する⁽¹³⁾。名実ともに一つの集大成となったこの展覧会に対する批評を再読することで、この時期のムンク評価がどのような観点からなされていたのか確認することができる。

まず、ベルリン展の受容については、クラークが論じている。クラークはドイツ国内の批評から重要度の高い人物によるものを取り上げ、記述の傾向を分析した。彼女によれば、そこで強調されるのは、ムンクの「ドイツ性」であり、また表現主義の先駆者としてドイツ芸術に与えた影響である。その点から派生して、ムンク作品の「個

人的〔personal〕な性質、すなわちムンク作品の源泉がもっぱら彼自身の内面にあるという点もしきりに強調された⁽¹⁴⁾。

オスロ展の受容も、こうしたドイツでの評価を引き継ぐものであったと考えられる。ドイツ人ルートヴィヒ・ユスティ (Ludwig Justi) によるベルリン展カタログに寄せられたテキストが、ノルウェー語に訳されてオスロ展カタログへとそのまま転載されていることから、そのことが読み取れる。また、ノルウェー人による批評においても、ドイツでの評価からの影響は顕著だ。オスロ展カタログに掲載されたイエンス・ティース (Jens Thiis) のテキストや、新聞に掲載された彼の友人ヤッペ・ニルセン (Jappe Nilssen) による批評が一様に書きたてるのは、祖国でスキャンダルを起こした画家がドイツで高く評価されるようになり、ついにノルウェーに凱旋帰国したというストーリーなのである⁽¹⁵⁾。

筆者は、『起源』が上述の評価に対するムンクの自覚的な応答であったと考える。以下にその具体的な考察を述べていくこととしよう。筆者の考えでは、ムンクが『起源』でとりわけ強調するのは以下の2点だ。すなわち、自分がノルウェーの芸術家であるということ、そして、内面を描く画家として先駆的な存在であったということである。

3-2. ノルウェーの芸術家としてのムンク

ムンクは先行する『フリーズ』と同じく、『起源』においても自らをドイツと結び付けようとはしない。一方、『フリーズ』と異なるのは、『起源』においてはとりわけ祖国ノルウェーとの関係を強調している点だ。彼は小冊子の後半で、同郷の劇作家ヘンリック・イプセンと自分との関係に言及している。ムンクは以下のように述べる。イプセンは1895年にオスロのブロンクヴィスト画廊で開かれたムンクの個展に訪れた。個展は大騒動となったが、イプセンは彼の側にやってきて、励ましの言葉を送った。とりわけイプセンが興味を示したのは「女の三段階」だったので、ムンクはそれについて説明した。そして、イプセンは「数年後、『私たち死んだ者が目覚めるとき』を書く」⁽¹⁶⁾。

つまり、イプセンが自分の作品を見て、彼の遺作となった『私たち死んだ者が目覚

めるとき』(1899年)を書いたと主張しているのだ。イプセンが興味を示したという「女の三段階」とは、連作「生命のフリーズ」に含まれるムンクの作品《女》(1894年)を指す。ムンクはこのモチーフを1924-5年頃に再び手がけ、自身の屋外スタジオにも展示していた。また、『起源』自体にも関連するデッサンが掲載されており、ムンクがイプセンと関係のあるこのモチーフを重視していたことが分かる。

イプセンに対する影響は、テンブルトンが否定している⁽¹⁷⁾。それが正しいとするならば、なぜムンクがこのような主張をしたのか問わねばならない。ムンクは同時期の書簡の中で、自分がイプセンやセーレン・キェルケゴールといったスカンディナヴィアの思想家・芸術家の系譜に連なるという考えを述べている⁽¹⁸⁾。この言説を踏まえるならば、ムンクがイプセンとの関係を通じて示そうとしたのは、自分と祖国ノルウェーとの密接な関係であったと推測できる。

そこには当然故郷への個人的な愛着もあったであろうが、彼の戦略的姿勢に加え、『起源』公表時の社会的背景をも考慮に入れるならば、それ以上の意図を読み取るほうがむしろ妥当だ。公表の前年である1927年には、建設中だったオスロ市庁舎の装飾壁画をムンクが担当する可能性が新聞で報道されていたのだ⁽¹⁹⁾。当時のノルウェーは1905年にスウェーデンからの独立を果たして間もないころで、公共の場に設置される芸術作品に対しては、ナショナル・モニュメントとしての性格が期待されていた⁽²⁰⁾。

以上の事実から、ノルウェー芸術の系譜に連なる画家として自身を提示することは、装飾プロジェクトの仕事を得るための戦略として理にかなっていたと考えられる。

3-3. 内面を描く先駆的画家としてのムンク

ここまで確認したように、ムンクは自身が「ドイツ的」画家であるという評価に対しては、ノルウェーとの関係を強調することで、否定的な態度をとっていた。一方、自身が「表現主義の先駆」であるという評価に対しては、その事実を積極的に補強しようとする意図を読み取ることができる。

ムンクは1889年に書いたとされる「宣言」を『起源』で初めて自ら公表しているが、彼はこのテキストにおいて、自然主義を放棄し、人間の内面を描く画家となる意

志を表明しているのだ。「1889年 サン・クルー」という見出しの付されたテキストから、最も著名であり、かつ宣言としての核となる部分を引用しよう。

もう室内や、読書する人物や、編み物をする女性を描くべきではない。

私が描くのは、呼吸し感じ、苦悩し愛する生きた人々である⁽²¹⁾。

この「宣言」は、ムンクの評伝においても、一つのターニング・ポイントとして重要視されてきた。ただし、1889年頃書かれた「宣言」の自筆原稿⁽²²⁾は小冊子に掲載されたテキストの一部分しか存在しないため、「宣言」の成立年代・過程は詳らかでない⁽²³⁾。

だが、本論考にとって重要なのはテキストの成立過程ではなく、ムンクが「宣言」を初めて公表したのが、1928年になってからだという事実だ。表現主義に影響を与えた先駆的画家としての評価が固まりつつあったこの時期から見たならば、「宣言」の存在は、「自然主義から内面へ」という思想的転換が1889年に既にあったことを示し、自らの先駆性を証拠立てる効果を持ったと考えられる。ムンクは別の箇所でも、《春》(1889年)の制作経緯を説明しながら、この絵によって「印象主義とリアリズムに別れを告げた」⁽²⁴⁾と書き、この転換を強調している。このテキストを併せて読めば、表現主義に対する自らの先駆性を再確認するムンクの意図はより明瞭となる。

さて、ムンクは『起源』公表の翌年、すなわち1929年に、かつて書いたスケッチブックに対して、自らの没後に読まれることを意識した追記を行った。初めのページには「狂った作家の日記 *Den gale Diktors dagbok*」という表題を書き足し、さらに数ページにわたってこの日記の成立と意義を自ら解説するテキストを記しているのだ。このテキストには、ムンクが自らを「内面を描く画家」として位置づけるために作り上げたセルフ・イメージが端的に描かれている。

ムンクは追記の冒頭部分で「これらのノートは私が書き留めるか、あるいは私がある親友から受け取ったものだ」と述べ、この日記が全て自分自身のものであることを否定する。その親友はムンクと「1908年にコペンハーゲンの療養所で出会った」が、「徐々に完全な狂人 [gal] となっていくた」⁽²⁵⁾。

これはムンク本人のスケッチブックだから、その内容が全て彼自身の手になることは言うまでもない。彼は狂気の自分を「親友」という他者＝客体として扱い、それを分析することによって、彼が言うところの「魂の研究 [et sjælestudium]」⁽²⁶⁾ を実行できると示唆しているのだ。このような言説からは、精神を問題とする芸術家として特権的な地位に立とうとする彼の自覚的なふるまいを読み取ることができる。

ムンクは「魂の研究」の実行者としての立場を、レオナルド・ダ・ヴィンチとの対比によっても強調している。「レオナルド・ダ・ヴィンチが人体の内部器官を研究し、死体を解剖したように——私は魂 [sjæle] を解剖しようとする」⁽²⁷⁾ と述べ、肉体を解剖したレオナルドに対して、魂・精神を分析するムンクという対比的な位置づけを試みているのだ。この構図はムンク 70 歳の誕生日を記念して 1933 年に出版されたポーラ・ゴッガンによる評伝でも用いられた。ゴッガンは同書の序文で 2 人の横顔を見開きの左右に向かい合わせて掲載し、2 人の芸術家を対比しているのだ⁽²⁸⁾。この対比は伝記の出版を報じる新聞記事においても紹介されており、広く受容されたことが分かる⁽²⁹⁾。

先に示したように、1889 年に書かれた「宣言」の存在は、内面を問題とする潮流に対するムンクの先駆性を再確認するものであった。そして、その位置づけを補強するために彼が提示したのが、「狂気」であると同時に、「狂気」を分析することで「魂の研究」を実行する者でもあるという二重のムンク像であったのだ。ムンクを病と結びつける言説は、彼の存命中から既に存在していた。ムンクはそのような世評をも利用して、芸術史における自らの位置づけを確立しようとしていたのだ。

4. 結語

以上、テキストを通じてムンクが行ったセルフ・イメージ形成について、ヤーボロウの扱った『フリーズ』に加え、従来対象とされなかった『起源』をも分析することによって跡付けてきた。

ムンクは 2 つの小冊子を公表した後も、新たな出版物の構想を持っていたようだ。1929 年には「日記の記事を一つにまとめる」考えをスケッチブックに書き留めてい

るし⁽³⁰⁾、1930年代には過去のテキストをスケッチブックにまとめて記している。彼は晩年に至るまでテキストを公表する意図を持ち続けていたのだ。

ムンクのそのような活動を踏まえるならば、彼が精神的・身体的病に侵された画家であり、それが無媒介的に作品に表れているとする一般に流布した見解をもはや鵜呑みにすることはできない。むしろ画家の戦略に着目することで、彼と芸術史や社会史との密接な繋がりが浮かび上がるのだ。ムンクを内面の画家という枠に押し留めるのではなく、社会に対して意識を向ける一人の近代画家として、両者の相互作用のうちにムンクを捉え直さねばならない。その作業において、テキストを実証的に検討することは重要な意義を有すると考えられる。

註

引用は全て拙訳。MMに始まる記号は全てムンク美術館の資料番号であり、断りのない限り同館のデジタル・アーカイヴ (<http://www.emunch.no/>) による。同アーカイヴ所収の英訳を適宜参照した。

- (1) Berman, Patricia G., "(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature," *Scandinavian Studies*, vol. 66, no. 1, 1994, pp. 45-67.
- (2) Berman, Patricia G., "Monumentality and Historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall Paintings," PhD diss., NYU, 1989.
- (3) Prelinger, Elizabeth, *After the Scream: The Late Paintings of Edvard Munch*, exh. cat., Atlanta, High Mus. A., 2001.
- (4) ムンクによるテキストの公表については以下を参照。Jacobsen, Lasse, "Edvard Munch's Own Publications," *eMunch.no: Text and Image*, exh. cat., Oslo, Munch Mus., 2011, pp. 109-20.
- (5) MM UT 23. 寸法 17 × 13 cm、計 40 頁。ムンク自身によるテキスト 2 編と他者によるムンク批評 4 編に加えて、絵画の複製図版 10 枚が掲載されている。公表年代はヤーボロウに従い 1919 年とするのが定説である。(Yarborough, Tina, "Exhibition Strategies and Wartime Politics in the Art and Career of Edvard Munch, 1914-1921," PhD diss., U. Chicago, 1995, p. 363.)
- (6) MM UT 13. 寸法 17 × 13 cm、計 20 頁。ムンク自身によるテキスト 5 編と図版 3 枚が掲載されている。公表年代はヤーコブセンの提示した 1928 年説が最も説得的である。(Jacobsen, Lasse, "Livs-frisen og Livsfrisens tilblivelse: Maleren Griper til Sverdet og Pennen," *Edvard Munchs Livsfrise*,

exh. cat., Oslo, Munch Mus., 2003, pp. 65-66.)なお、筆者はムンク美術館において本小冊子および『シリーズ』の実見調査を行った。

- (7) Jacobsen, *op. cit.*, 2003, p. 65.
- (8) Yarborough, *op. cit.*
- (9) MM UT 23, p. 5.
- (10) *Ibid.*, p. 3.
- (11) Yarborough, *op. cit.*, pp. 362-368.
- (12) ベルリン展は1927年3月12日から5月15日まで、オスロ展は同年6月8日から7月27日まで開催された。出品作品はベルリン展で244点、オスロ展では289点に及ぶ。両展ともにカタログがムンク美術館に所蔵されている。
- (13) Anon., “100 Trødere paa Vei til Munch-utstillingen i Oslo,” *Oslo Aftenavis*, 17. 06. 1927. 以下、新聞記事は全てムンク美術館所蔵の切り抜きによる。
- (14) Clarke, Jay A., “1927: Munch’ s Changing Role in Germany,” *Kunst og Kultur*, vol. 96, pp. 170-81.
- (15) Nilssen, Jappe, “Edvard Munchs Verker,” *Dagbladet*, 07. 06. 1927.
- (16) MM UT 13, pp. 13-14.
- (17) Templeton, Joan, “The Munch-Ibsen Connection: Exposing a Critical Myth,” *Scandinavian Studies*, vol. 72, no. 4, 2000, pp. 445-62.
- (18) ムンクからナグラル・ホッペ宛ての1929年2月付書簡。以下を参照。Jacobsen, *op. cit.*, 2011, p. 117.
- (19) Hast., “Kunsten i Rådhuset,” *Dagbladet*, 26. 2. 1927.
- (20) 以下を参照。Berman, *op. cit.*, 1989.
- (21) MM UT 13, p. 7.
- (22) MM N 289.
- (23) 成立年代に関する議論は以下を参照。Mørstad, Erik, “Edvard Munch: Formative År 1874-1892: Norske og Franske Impulse,” PhD diss., U. Oslo, 2016, pp. 235-40.
- (24) MM UT 13, p. 10.
- (25) MM T 2734, p. 2.
- (26) *Ibid.*, p. 374.
- (27) *Ibid.*
- (28) Gauguin, Pola, *Edvard Munch*, Oslo, H. Aschehoug, 1933, pp. 2-3.
- (29) Anon., “Den Først av Årets Munchbøker,” *Aftenposten*, 08. 11. 1933.

ムンクのセルフ・イメージ形成

- (30) MM T 2787. ムンク美術館所蔵の書き起こしによる。

アンティーム
「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について
——フェリックス・ヴァロットンの室内画をめぐって——

和田圭子

はじめに

「異邦人のナビ」と呼ばれたスイス出身の画家、フェリックス・ヴァロットン (Félix Vallotton, 1865-1925) は、生涯で 80 点余りの室内画を制作した。ヴァロットンの室内画の多くは、1890 年代後半から 1900 年代前半にかけて、その画業のなかの比較的短い期間に集中的に制作され、なかでも、1898 年から 1900 年までの 3 年間には制作点数が 30 点に、そして、1904 年には 18 点にのぼっていることは、「室内」がこの時期のヴァロットンの関心を引いた重要な画題であったことを示している。

ヴァロットンの室内画が世紀の転換点の前後でその性格を変えたことは、複数の先行研究で指摘されてきた⁽¹⁾。1890 年代後半の作品では、ヴァロットンが所有していた家具や美術作品を組み合わせて構成された架空の室内と、同時代のブルジョワを類型化したような匿名の人物をモチーフに、ブルジョワの室内で繰り広げられる男女の愛憎と葛藤が演劇の一場面のように描かれており、それらの作品は、鑑賞者に緊張感や不穏な感覚を抱かせ、「居心地の悪さ」を感じさせる。それに対して、1899 年の結婚を機に、ヴァロットンの 1900 年代前半の室内画には妻や子供たちが描き込まれるようになり、さらに、ヴァロットンとその家族が実際に暮らす住居や、家庭内のさまざまな事物がモチーフとして取り込まれるようになった。家庭的な寛ぎや現実的な生活感を感じさせる 1900 年代前半のヴァロットンの室内画は、1890 年代後半の室内画に比べて、より穏やかであたたかく「親密な」アンティーム^{アンティーム}ものに変化したと中村周子は指摘している⁽²⁾。しかし、1900 年代前半のヴァロットンの室内画において、不安や「居心地の悪さ」は、明らかに払拭されているのだろうか。

本論文では、ヴァロットの室内画における室内空間の表現のうち、特に、扉や窓などの開口部と家具の扱われ方に注目し、ヴァロットが1899年の展覧会に出品した室内画と、1904年の展覧会に出品した室内画を取り上げて造形的な観点から比較することで、ヴァロットの1900年代前半の室内画においても「^{アンティーム}親密な」要素と「居心地の悪さ」が共存することを確認したい。

絵画における「アンティミスト」を最も早く定義した一人である批評家カミーユ・モークレールにとって、「^{アンティーム}親密な」絵画とは、日常の卑近な主題を描きながら、その表象の背後に主観的な感覚を暗示するものだった。一般的に、19世紀後半の「^{アンティミテ}親密さ」の概念を構成していたのは、解放に対する閉鎖、男性的な強さに対する女性的柔和さ、偉大さに対する卑小・卑近さ、緊張に対する弛緩である。そして現実の世界においても、外の世界から隔絶され庇護された「室内」は、個人の内面、あるいは家族の記憶とも結びつく「^{アンティミテ}親密さ」の概念が反映される場のひとつだった⁽³⁾。

このような「室内」への関心の高まりの背景には、近代化に伴う住環境の変化があった。モークレールは、1906年の文章のなかで、人々が作ろうとしている新しい都市住宅には「アンティミズムが全く無」く、「そのような家では、すべてが冷たく他所他所しい⁽⁴⁾」として、新しい住環境におけるアンティミテの欠如を指摘している。したがって、天野知香が指摘するように、「室内」への関心とは、社会の変化によって失われていった家族の伝統や歴史が刻まれた家や、そうした家にあっただけの心地好い片隅を取り戻すための代償行為でもあったのだ⁽⁵⁾。

このような観点からすれば、ヴァロットの1900年代前半の室内画における「^{アンティーム}親密な」要素と「居心地の悪さ」の共存は、同時代の「室内」の変化とそれに対する人々の心理的葛藤とも関係しているのではないだろうか。本論文では、ヴァロットの室内画の造形的表現を分析し、さらに同時代の文学や演劇の室内表現とも比較することで、それが「室内」に対する同時代の意識とどのように関わっているのかについても明らかにしたい。

1. ヴァロットンの 1890 年後半の室内画

ヴァロットンは、1899年3月にパリのデュラン＝リュエル画廊で開催された展覧会にナビ派の画家たちとともに参加し、前年から同年にかけて制作した6点の室内画を出品した。これらの室内画には、ブルジョワの室内を舞台に、対立や欺瞞に満ちた男女の恋愛模様が描かれている。この主題や場面設定は、1898年12月に《アンティミテ》と題して出版されたヴァロットンの木版画シリーズと通底する。展覧会出品作にみられる単純化された形態、細部の省略、平滑な色面、遠近法によらない空間表現などは、主にデトランプと厚紙を用いて制作されたこの時期のヴァロットンの絵画作品に共通する特徴であり、ヴァロットンが1890年代に数多く手掛けた木版画の手法を応用したものである⁽⁶⁾。6点の作品では、表情がはっきりとは示されていない人物に代わって、その持ち物や室内のさまざまな事物が、画面内で進行している出来事を物語る。批評家ギュターヴ・ジュフロワは、ヴァロットンをこの展覧会参加者のなかで「ユーモリスト (humorists)」、すなわち、ユーモアのある、あるいは諧謔的な画家たちの一人に数え、ヴァロットンの6点の室内画を次のように評した。

それら6点の「人物のいる室内画」によって、6つの本物の芝居を上演したヴァロットン氏、その室内画では、登場人物が見事にその役を演じているだけではなく、家具もまた、その素材、配置、それらが持つ存在意義によって、とても独特な方法で喜劇を演じる役者なのである⁽⁷⁾。

展覧会出品作のうち、《赤い部屋》に描かれている部屋では、壁紙や絨毯やカーテン、さらに、肘掛け付きソファ、テーブルやその上に置かれたランプなど、そこがブルジョワの室内であることを示す調度品のほぼすべてが、さまざまな色調の赤で充たされている。正面の壁が画面と平行に置かれた奥行きのある浅い空間のなかで、左端奥に扉口が描かれ、薄暗い奥の部屋に向かって扉が開いている。そこに男女が寄り添って立っているが、暗がりにいる二人の表情を読み取ることは困難である。画面手前の丸いテーブルに掛けられたテーブルクロスは、画面のなかで最も鮮やかな赤で塗られ、その上

「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

に、日傘、手袋、ハンカチ、バッグなどの女性の持ち物が置かれ、それらの小道具は、女性が密会のために男性の部屋を訪ねてきたところであることを鑑賞者に理解させる。《訪問》には、青い長椅子や赤い肘掛け付きソファのある部屋が描かれ、画面右端の閉じた扉を背にして一組の男女が立っている。男性は外套に身を包んだ女性の手を取り何かを懇願するように彼女の顔色を窺っているが、ここでも二人の表情は曖昧である。画面左端には、奥の部屋に向かって開いた扉が描かれており、鑑賞者の視線は、カーペットの幾何学的な柄に沿って人物から扉へと誘導される。これらの作品では、扉は、別の部屋の存在を暗示し、鑑賞者に物語の展開を想起させるものとして機能しているといえるだろう。

《赤い肘掛け付きソファと人物のいる室内》では、画面左端の窓を背に少し身を屈めてうつむき加減に立つ不機嫌そうな男性と、男性の逃げ道を塞ぐように傍らの赤いソファに座り、頬杖をついて目を伏せる女性が描かれている。窓から入る光によって、男性の影が女性のスカートに落ちており、黒く濃い影は二人の心理状態を暗示しているようにも見える。《待ち時間》では、男性が画面右端のカーテンの影に隠れるように立って窓の外を見下ろしている。窓から入る光が照らす画面中央のテーブルには花が飾られ、ワインの壺と二人分のグラスと焼き菓子が用意されていて、男性は女性の到着を待ちわびているところが想像できる。これらの作品では、窓は、登場人物が置かれた状況を示す重要なモチーフを際立たせる光源として機能しているといえるだろう。

アンドレ・シャステルは、絵画空間を開き拡張することを可能にする副次的モチーフとして、開口部、鏡、画中画の3つを挙げ、さらに、開口部は画面の向こう側に置かれた補足的場面を参照させることによって空間を切り開く手段を有することになると述べている⁽⁸⁾。しかし、1890年代後半のヴァロットンの室内画における開口部の役割には、1890年代にナビ派の画家たちの多くが関わった象徴派演劇における開口部の役割との共通性を見出すことができるように思われる。

19世紀後半のヨーロッパでは、「室内」を舞台に心理劇が展開する戯曲が次々に発表された。パリでは、前衛演劇のための劇場として、1890年には詩人ポール・フォーレによって「芸術座」が、1893年には俳優であり演出家でもあるリュニエ＝ポーによっ

て「制作座」が創設され、ヘンリック・イブセン、オーギュスト・ストリンドベリ、モーリス・メーテルリンクなど、象徴派の劇作家の作品が紹介された。そして、ナビ派の画家たちも象徴派演劇のプログラムや舞台装置の制作に熱心に関わることになる。

ヴァロットン自身は1894年に上演されたストリンドベリの戯曲『父』のためにプログラム挿絵を一度制作しただけだったが、ナビ派の画家たちのなかでもとりわけヴァロットンと親交が深く、制作においても影響関係が見られるエドゥアール・ヴュイヤールは、象徴派演劇のなかでも特に同時代の室内を舞台とする作品を選んでプログラム挿絵を数多く制作し、舞台装飾も手掛けた。

ヴュイヤールの1891年の2枚のデッサン《闖入者》と1893年のプログラム挿絵《ロスマルスホルム》を取り上げ、それらの作品で扉がどのように扱われているか確認しよう。メーテルリンクの戯曲『闖入者』は、1890年に出版され、1891年に「芸術座」で上演された。「室内」が舞台となる一幕もののこの戯曲では、薄暗い室内に家族が集まり、年老いた祖父が不吉な予感に怯えている。観客は、登場人物の台詞によって、別の部屋で母親が病床にあることを知る。そして、夜更けに母親の看護人が室内に入ってきて、家族に母親の死を告げる。ヴュイヤールのデッサンのうちの1枚には、母親の死を告げる看護人が扉を開けて、もう1枚のデッサンではカーテンを開けて、室内に入って来る瞬間が描かれている。イブセンの戯曲『ロスマルスホルム』は、1886年に出版され、1893年に「制作座」で上演された。この戯曲の舞台は町の名士ロスマルの邸宅で、そこにロスマルの妻ベアタの友人の女性レベッカが住み着いたことから、登場人物たちの間に相互不信が高まり、3人が自ら命を絶つところで物語が終わる。ヴュイヤールが制作したプログラム挿絵には室内の光景が描かれ、画面手前には椅子に腰掛けて目を伏せる男性が、画面左端にはカーテンを少し開けて背後から男性の様子を窺い室内に足を踏み入れようとしている女性が描かれている。

細めに開かれた扉やカーテンと、そこから顔を覗かせる人物は、ヴュイヤールの室内画にも頻繁に取り入れられたモチーフである。ヴュイヤールの室内画における扉やカーテンは、劇的な瞬間、すなわち秘密が暴かれる瞬間を示唆し、その瞬間の前と後ではすべてが変化することを暗示すると天野知香やイザベル・カーンは指摘している⁽⁹⁾。つまり、ヴュイヤールの「室内」は、外界から庇護され、あたたかさや穏やか

「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

さに満ちた「親密な」空間であると同時に、「親密さ」を脅かすものの侵入に対する不安にも満ちた、両義的な空間であったと考えることができるだろう。「室内」に対するそのような意識がヴエイヤールと親しいナビ派の画家たちの間で共有されていたとすれば、1899年の展覧会出品作をはじめとするヴァロットンの1890年代後半の室内画でも、扉は、「親密さ」と相反するものの侵入や、それによって引き起こされる物語の展開を暗示していると考えられるのではないだろうか。そして、ヴァロットンは、これらの室内画で、「親密」で家庭的なあたたかさに満ちているはずの室内空間が、男女の駆け引きや裏切り、感情のもつれや諍いの舞台ともなり得ることを、彼が1890年代に数多く手掛けた社会風刺的な木版画作品とも共通するような、強烈な皮肉とユーモアを交えて描き出し、同時代の「親密な」室内が孕む欺瞞を露呈させたといえるだろう⁽¹⁰⁾。

2. ヴァロットンの1900年代前半の室内画

1899年の展覧会の直後に、ヴァロットンは、有力な画廊の娘であり、3人の子供を持つ裕福な未亡人、ガブリエル・ロドリグ＝アンリークと結婚し、妻や義理の子どもたちとともに新しい住居で暮らし始めた。この結婚はまた、ヴァロットンの生活や交友関係を大きく変化させた。絵画を学ぶためにローザンヌからパリに出てきたものの、その後は主に版画家として生計を立てていたヴァロットンは、再び油彩画に取り組み始める。そして、ヴァロットンが自身の絵画作品を生涯にわたって制作順に記録し続けた作品台帳から、特に1899年と1903年の2度にわたる引っ越しの直後に、新しい住居と家族をモチーフに多数の室内画が連続して制作されたことがわかる。

1904年にベルネーム＝ジュヌ画廊で開催されたナビ派の画家たちの展覧会に、ヴァロットンは11点の室内画を出品した。この展覧会の出品作と確認されている9点はいずれも1903年から1904年に制作された油彩画で、そこにはヴァロットンと家族が前年に引っ越した高級住宅街の邸宅の室内と、妻や義理の娘や家政婦が描かれている。これらの作品を1899年の展覧会出品作と比較すると、1899年の作品では奥行きが浅い画面の端に置かれていた開口部が、1904年の作品では画面中央に移動し、

「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

開いた扉を通して奥の部屋を見通す奥行きのある画面に、家具や調度品、日用品などの家庭的なモチーフが細かく描き込まれるようになったことがわかる。このような観点に立つと、1900年代前半のヴァロットンの室内画は、1890年代後半の作品に比べて、画家と家族の日常的な生活の空間が描かれ、家庭的なあたたかさを感じさせる要素がより多く取り込まれているという点において、「親密な」^{アンティーム}ものに変化したと見なすことができるだろう。

ヴァロットンは同じ年のサロン・ドートンヌにも室内画を出品しており、それらは次のように批評された⁽¹¹⁾。

ヴァロットン氏は、気の利いたアンティミスムの効果を探求し手に入れるために黒と白を捨て去った。少しヴイヤールの影響を受けており、寝台のライトブルーの帳と、肘掛け椅子の唐草模様の貼り地のある部屋はとても優雅である⁽¹²⁾！

しかし、1904年の展覧会出品作には、家庭的なあたたかさや穏やかさと同時に、それとは異なる要素を見て取ることはできないのだろうか。

《食堂、夜》と《室内、夜》では、画面のほぼ中央にある開いた扉を通して、その奥に食堂や玄関ホールが見える。しかし、画面手前には、扉の枠やその周囲の壁が障壁のように置かれ、やわらかな灯りに照らされた奥の部屋と画面手前の空間を隔て、両者の距離を強調している。また、室内の装飾や調度品が描き込まれた画面奥の空間に対して、壁の手前には家具や敷物などの家庭的な雰囲気伝えるモチーフが何も描かれず、ふたつの空間の性質の違いが際立っている。

《花束のある食堂のテーブル》でも、中景の開いた扉を通して奥の居室が見える。しかし、画面手前には、画家や鑑賞者と奥の部屋とを隔てる障害物のように大きなテーブルが描かれ、その上には一人分の食事が載った盆と花瓶が置かれている。ヴァロットンは、周りに誰も座っていない、その一部が画枠からはみ出るほど大きなテーブルを画面手前に配置する方法を、1902年の作品《ポーカー》で用いている。この作品では、画面奥にテーブルを囲んでポーカーに興じる妻ガブリエルの実家の家族が描かれているが、画面手前に大きく配されたテーブルが義理の家族と画家との心理的な距

「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

離を仄めかす。そして、ヴァロットンが《花束のある食堂のテーブル》の少し後に制作し、1904年のサロン・ドートンヌに出品した《田舎の食堂、ヴァランジュヴィル》でも再びこの方法が用いられた。この作品では、中景の開いた扉越しに見える奥の部屋でピアノを弾く妻ガブリエルと、扉の手前に立つ義理の娘の家庭教師がともに後ろ姿で描かれ、最前景に描かれた大きなテーブルが、奥の人物たちと画面手前の画家や鑑賞者とを隔てている。

《読書しながら横たわる女性》と《手紙を書く女性》では、画面奥の窓辺で一人読書をする女性や手紙を書く女性が描かれている。いずれの作品でも、女性たちは窓の外の世界にも、同じ空間にいる画家や鑑賞者の視線にも無関心で自身の行為に没頭し、さらに、画面手前には何も無い床が大きく描かれて、画家や鑑賞者と女性との心理的な断絶を感じさせる。《戸棚を探る青い服の女性》では、縦長の画面に、戸棚の扉を開けて中を覗き込む妻ガブリエルの後ろ姿が大きく捉えられている。彼女の表情も、解いた髪とゆったりとした長い衣服に隠れたその身振りも、彼女が何をしているのかを知る手掛かりも、鑑賞者には示されない。

以上に見てきたように、1904年の展覧会出品作や関連する作品では、画面手前に置かれた扉の枠や壁、床、家具などが、日常的で家庭的なモチーフが多数描き込まれた画面奥の空間と、何も無い画面手前の空間とを隔て、両者の性質の違いを浮き彫りにし、さらには、画面奥の「^{アンティーム}親密な」空間から画面手前の空間の画家や鑑賞者を疎外しているように思われる。また、室内に描き込まれた表情の見えない後ろ姿の人物は、ありふれた日常の空間を目の前にしながらそこから拒絶されるような感覚を鑑賞者に抱かせ、また、見慣れたはずの室内が見慣れない空間になるような「異化効果」を生じさせているようにも思われる。

つまり、ヴァロットンは、自邸と家族をモチーフに描いた1900年代前半の「^{アンティーム}親密な」室内画に、「^{アンティーム}親密な」要素と「居心地の悪さ」を共存させ、さらに、自身は常にその「^{アンティーム}親密な」空間の外にいて、性質が相反するふたつの空間を眺める冷徹な観察者だったと考えることができるのではないだろうか。

おわりに

——1890年代の「室内」とヴァロットンの室内における「居心地の悪さ」

本論文はこれまでに、1899年と1904年の展覧会に出品されたヴァロットンの室内画を比較し、両者に「親密さ」と、それと相反する要素が共存していることについて論じてきた。

ヴァロットンやナビ派の画家たちは、閉ざされた室内空間を舞台に、家族関係に生じた複雑な感情や微妙な軋み、不協和音を描いた。その室内画は、外部から庇護された「親密」で安寧な空間であるはずの室内は「親密さ」を脅かすものの侵入に常に怯える空間でもあることを、さらに、世紀の転換点を前に「親密さ」に対する確信が揺らぎつつあることを露にしているように思われる。そして、彼らをそのような表現に向かわせる契機となったもののひとつが、象徴派演劇をはじめとする同時代の演劇や文学だったのではないだろうか。

一方で、彼らがそのような両義的な空間としての「室内」を経験していた1890年代は、本論文の冒頭でも触れたとおり、社会の変化によって家族の伝統や記憶が刻まれた現実の空間としての「親密な」室内が失われていった時期でもあった。

ヴァロットンの1900年代前半の室内画において、画家の冷めた視線の先にあったのも、これまでに述べてきたような両義的な空間としての「室内」であり、さらに、世紀転換期の彼の室内画は、アンティミテの喪失をも予感的に表出していたのではないだろうか。

註

- (1) ヴァロットンの1890年代後半と1900年代前半の室内画における変化については、例えば次の論文で指摘されている。Becker, Christoph, “Discrete Glimpses ; Rendezvous, Denudations, Adultery: The Interior Paintings” , Exp. cat., *Félix Vallotton. Idyll on the Edge*, Zürich: Kunsthaus Zürich, 2007, pp. 22-23.
- (2) 中村周子「フェリックス・ヴァロットンの室内画における開口部の表現について」、『成城美学美術史』16号、成城大学、2010年、49-67頁。
- (3) 天野知香『装飾／芸術——19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』、ブリュッケ、2001年、126-129頁、142頁。
- (4) Mauclair, Camille, “L'Âme de la maison Française” , *Trois crises de l'art actuel*, Paris: Charpentier, 1906, pp. 222-229.
- (5) 天野前掲書、155頁、417頁。
- (6) Rümelin, Christian, “La complémentarité en ligne de mire : La relation entre les techniques chez Félix Vallotton” , Exp. cat., *Félix Vallotton: De la gravure à la peinture*, Genève: le Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 26-29.
- (7) Gustave Geffroy, *LE JOURNAL*, 15 mars 1899.
- (8) アンドレ・シャステル「絵の中の絵」木本元一・三浦篤監修／画中画研究会訳、『西洋美術研究』第3号、2000年、9-10頁。
- (9) 天野前掲書、155頁。Cahn, Isabelle, “Lugné-Poe et L'Œuvre: Et tout leur réussit parce qu'ils ont vingt ans!” , Exp. cat., *Le théâtre de l'Œuvre 1893-1900: Naissance du théâtre moderne*, Paris: Musée d'Orsay, 2005, p. 30.
- (10) 展覧会出品作6点のなかで最初に制作された《赤い部屋》は、社会の不正や欺瞞を描いた1879年のストリンドベリの小説『赤い部屋』と同じ題名である。《赤い部屋》が制作された1898年には、ヴァロットンは工場労働者であった長年の恋人と交際しつつ、裕福な未亡人との結婚を控えていた。このような状況から、小説『赤い部屋』の主題である社会の「欺瞞」を、ヴァロットンは結婚や男女の関係に潜む「欺瞞」に置き換えて作品の題名としたと考えることもできるように思われる。袴田紘代は、ベルリンの文学サークルを介してヴァロットンとストリンドベリに直接的または間接的な接点があった可能性を指摘している（袴田紘代「19世紀末フランスにおける美術と演劇の交差：制作座の挿絵入りプログラムを中心に」、東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程学位請求論文、2014年、91頁）。また、ヴァロットンの作品で強調される「女嫌い」、「女性不信」、「女性の不誠実さ」は世紀末文学に遍在するテーマでもあった。以下を参照。Merel van Tilburg, “The figure in/ on the Carpet: Félix Vallotton and Decorative Narrativity” , *Konsthistorisk tidskrift / Journal*

「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

of Art History, vol. 83, 2014, p. 215.

(11) 1904年のデュラン＝リュエル画廊での展覧会出品作についての当時の批評は確認できなかった。

(12) Vauxcelles, Louis, *Gil Blas* (Paris), 14 octobre 1904.

李禹煥の芸術観と初期立体作品の関係について

野川勝稔

序 本稿の目的

本論文は現代美術家である李禹煥の芸術観と彼の初期立体作品との関係に関する一考察である。李の紹介から始めよう。李は 1936 年韓国慶尚南道に生まれた。1956 年ソウル大学美術大学を 1 年余りで中退し、日本に住む叔父を訪ね来日し、その後生活の拠点を日本に移す。1961 年に日本大学文理学部哲学科を卒業し、1962 年から日本画を学び始める。1969 年、評論「事物から存在へ」が美術出版社の芸術評論賞で佳作をとり、作品活動に加えて批評活動を本格的に始める。1970 年 2 月に李禹煥、菅木志雄、関根伸夫などのメンバーが雑誌『美術手帖』において「発言する新人たち」⁽¹⁾という題で特集された。後にこのときのメンバーが「もの派」と称されるようになる。もの派の記念碑的作品とされているのは、1968 年 10 月第一回神戸須磨離宮公園現代彫刻展で制作された関根伸夫による「位相一大地」である。この作品の当時の評価は、同年 4 月に中原佑介⁽²⁾、石子順造⁽³⁾によって企画された「トリックス・アンド・ビジョン展」⁽⁴⁾に関根が出品していたことや、それまで彼が位相幾何学的な作品制作⁽⁵⁾をしていたこともあり、錯視的な作品として見られる傾向が強かった⁽⁶⁾。しかし、李は翌年 1969 年『三彩』6 月号において、「存在と無を越えて——関根伸夫論」⁽⁷⁾(以下「関根論」)を發表し、「位相一大地」をはじめとする関根の作品群に対して錯視的な解釈とは違う解釈を提示した。この批評はその後のもの派の活動を予言する内容であり、それまで位相幾何学的な意味合いで制作されていた関根の作品に新しい解釈を与えることになった。この評論は関根伸夫の作品を客観的に評価するというよりは、李自身の芸術観から関根の作品を解釈するというかたちをとっている。ここで述べられている関根の作品はすべて立体作品に限定され⁽⁸⁾、李禹煥もこの時期にいく

つかの立体作品を発表していることから、李の関根伸夫論が自身の立体作品とどのような関係にあるのか注目される。本論文ではこれらの関係について扱う。なお「関根論」が書かれた時期を鑑みて、本論で扱う李の立体作品は1970年前後までに発表されたものに限定する。

第1節では「関根論」のなかで述べられる三つの重要な要素、仕草・身体性・場所を取り上げ、そしてそれらの用語から李の芸術観を概観する。第2節で関根作品評価の内実を詳しく検討し、さらに第3節で李の初期立体作品との関係について考察する。

1. 「存在と無を越えて——関根伸夫論」のまとめ ——仕草・身体性・場所から

李は「関根論」のなかで仕草・身体性・場所という言葉を用いて関根の立体作品を高く評価している。この節では、それら三つの要素を検討し、そこから読み取れる李の芸術観をまとめる。

まず仕草から見ていく。李は関根の「空相—油土」の作品を取り上げる。この作品は、ギャラリーに運んだ約2トンの油土を、関根がそれを持ち上げたり引き離したりしながら戯れた結果生まれた作品である。ここでの関根の行為を李は仕草としている。つまり、ここでの関根の行為は、あらかじめ計画されたものでなく、その場で生まれた非作為的なものである。そしてその場で生まれたこの行為が反復される必要がある。関根の「空相—油土」で考えれば、何度も何度も油土をこね回したり移動したりする行為だと考えられる。この無為で反復的な行為のことを李は仕草と考える。

ふたつめの身体性を見ていく。ここで言われる身体という言葉には、日常的に使われる身体という意味は入っていない。ここで使われる身体とは、内部性と外部性の両方を持っているものという意味で使われる。上述の作品で身体性について考えてみる。関根の仕草によって出来上がった油土の様相は、ギャラリーに運び込まれたときの油土と同じだろうか。李は違うと考える。関根の仕草によって出現した油土は、日常的な油土といった対象的な見方だけでは捉えられないものとなっている。換言すれば、油土は言葉や概念による認識のレベルを超えてしまい、知覚のレベルに達してしまっ

たということである。李の表現では、このとき油土には身体性があるということができる。

最後に、場所について確認したい。場所とは、出来上がった作品をそこから動かしてしまうと作品として成立しなくなってしまうような、そういった結びつきを示すものである。「空相一油土」を例に考えてみる。関根が油土に対しておこなった行為はそのギャラリーでなければ生まれなかった。つまり、違った形状、空間のギャラリーや屋外などであれば関根の行為は違ったものになっていたはずである。関根の仕草はその空間だったからこそ生まれたのだ。そうした仕草で出現した油土は移動してしまっただが最後、身体性が崩れてしまうようと考えられる。以上のように、場所という三つ目の要素は、前に挙げた二つの要素と深く関係しあっているものと考えられる。

「関根論」における三つの用語をまとめ李の芸術観の大枠を示す前に、李が自身の芸術観を表明する上で使用する「出会い」という言葉について少し考えてみたい。李は、世界を対象的なものとして捉えること、つまり目の前に広がるある種知覚的な世界を人間が生み出す言葉や概念によって分節化して捉えることに対して、一貫して否定的な立場に立っている。「出会い」という言葉はまさに、その人間が生み出す言葉や概念によって分節化されていない、知覚的なレベルでの世界との出会いということの意味している。李が「出会い」の例として挙げている川端康成のエピソードを引用する。

川端康成は、ハワイのホテルである朝、テラスの柵に並んでいるガラスのコップが朝日にぴかぴか光っている光景に「出会った」ことを伝えている。七十余年の生涯に数多いコップを見たであろうし、高価なものから稀少なものにいたるまでさまざまなコップにも触れたことだろう。だが彼は、まさしくコップがコップとして、世界を鮮やかに開示する場所に出会ったのは、その時がはじめてであったに違いない。コップは「コップ」という物象的対称性を超えて、開かれた世界のありようを顕わにする場所に、彼は突如めぐり会わされたといったほうがいいのかも知れない。(9)

ここで使われる「物象的対称性」という言葉は、世界が人間によって対象化されて

しまっていることを表わす言葉である。李はそういった対象的なものとして捉えられるコップではなく、世界を鮮やかに開示するようなある種知覚的に捉えられる世界との出会いを目指している。そしてその「出会い」は、川端康成のエピソードから考えると、不意に訪れる。しかし、李にとって重要であるその出会いは、具体例から判断するに、持続するようなものではない。朝日に照らされたコップが永遠に光っているということはないし、また光ってはいても次の瞬間、対象的なコップとして捉えられてしまうかもしれないからだ。したがって、李にとっては、作家こそがその「出会い」を普遍的なかたちにしなければいけない、ということになるわけである。この節の前半部分で確認した三つの要素は、この「出会い」を普遍的なかたちで維持しようとするためのものなのだ。

李の「出会い」について簡単ではあるが確認したところで、この節のはじめに考察した三つの要素と「出会い」という言葉から李の芸術観をまとめてみたい。まとめると以下のようになる。はじめに出会いがある。そして作家はその出会いを持続させ普遍的なものにしたいと願望する。そしてある物（大地や油土など）に対して仕草を営み始める。作為的でない反復的な行為であるその仕草を通して、物が身体性を持ちあたりが知覚の地平に解き放たれ、開かれた世界、空間が出現する。これが構造⁽¹⁰⁾である。そしてこの構造は、その仕草が行なわれた場所と深く結びついており、その場所を離れては構造がなくなってしまうような、そういった結びつきを示す。「場所」の説明でも述べたように、三つの要素は独立しているというよりは互いに結びついていると考えられる。

2. 関根作品評価の検討

この節では前節で確認した李の考え方をもとにして関根作品に対する評価を検討していきたい。「関根論」のなかで取り上げられている関根の作品は「空相—油土」「位相—大地」「空相」「位相—スポンジ」「空相—水」⁽¹¹⁾である。そしてそれぞれの作品が広がりを感じさせる構造となっているとして李は高く評価する。しかし、これらの作品はかならずしも李の理想を十分に満たしているわけではないと筆者は考え

る。李の主張と完全に合致している作品もあれば、当てはまらないものもあるからだ。よって、それぞれの作品を再検討し、それを明らかにすることによって、評論においては構造化への道のりを段階的に示していながらも、作品制作においてはすべての要素を満たしていなくても構造となり得ることを間接的に述べていることを示す⁽¹²⁾。まずは「空相—油土」から確認する。この作品は李の考えを十分に満たしていると考えられる。油土に対して作為的でない反復的な仕草が行なわれ、油土は依然として油土でありながら、その油土はなにか日常の油土では捉えられないものとなっており、つまりは両義的な身体性をもつ媒介項的なものとなっており、あたりを開いているように感じさせる。また、油土への仕草の跡や痕跡などがギャラリーの壁や床に残っているだろうことを考えれば、そこに出現した構造もその場所なくしてはなりたないようなものになっている。李の考えに照らせば、「空相—油土」は三つの要素すべてを含むものと考えることができる。

続いて「位相—大地」である。これは直径2.5メートル、深さ3メートルで大地を掘り起こし、その土を掘った形と同じ円柱型にして固めた作品である。この作品は、場所に関して李の考え方と一致していると考えられる。「位相—大地」は須磨離宮公園を離れては存在しえないことは明らかである⁽¹³⁾。しかし、仕草という点では疑問が残る。それは大地を掘り返すという作業は確かに反復的だが、掘り返した大地と同じ型をとなりに作るという行為は意図的で計画的な行為と考えられるからだ。関根が見ている人に一定の視覚的効果を期待していたことは確かである⁽¹⁴⁾。身体性という点に関しては、「位相—大地」は日常的な大地でありながらも、なにか日常的な大地とは違う印象を鑑賞者に与え、それまでの大地に対する認識を揺るがしている。日常的な大地でありながら、それとは違う大地という両義性をもった大地が示されている。これは李の言う身体性と考えるとよいだろう。したがって、「位相—大地」には仕草は認められないが、身体性と場所は持っている判断することができる。

次は「空相」である。これは約3メートルのステンレス柱の上に、4トンの岩を載せるという作品である。この作品は一見して極めて錯視的な作品である。この作品はステンレス柱部分が鏡になっており、ステンレス柱の上に置いた大きな岩が宙に浮いているように見えるというものだ。鏡としての効果を持つステンレスという素材を選

び、曲面にするとそこに映る像が歪んでしまい視覚的効果が薄れてしまうと考えたのだろう、それを平面にしたことを考えれば、関根は明確なヴィジョン、計画性を持ちこの作品を制作したことがわかる。そう判断すると、やはりここにも反復的で無為的な仕草があるとは言えない。

一方、身体性という点はどうか。「空相」は大きな石が浮いているように見える作品である。見ている人は、通常では浮くはずのない大きな石が浮いていることにより、それまでの石の認識が壊され、新たな石の姿が目の前に現れる。しかし、その認識が壊されても石は依然として石であり続けている。これは李が述べる両義的な意味を持ち合わせた媒介項的なものであり、身体性と考えられる。

構造と場所の関係に関しては、ステンレス柱の上に置かれた岩と同じ岩があたりに転がっている⁽¹⁵⁾ことを考えると場所との結びつきは一見すると強いと判断できるかもしれない。しかし、ここでいう結びつきは同様の岩があたりに転がっていることによってより錯視効果が引き立つというものであり、仕草の営みの結果によって生じた構造とその場所が分けられないという意味での結びつきではない。

4つ目は「位相—スポンジ」である。これは大きな円筒型のスポンジの上に鉄板を載せた作品である。これも「空相」と同様、視覚的効果を狙った作品だと考えられる。仕草に関しては、無為的で反復的な知覚の地平を開くような仕草が行なわれたとは考えにくい。この作品を見ると、スポンジが鉄板でつぶれているような光景を作るために、スポンジと鉄板の大きさを設計し、危なくないようにスポンジの上に鉄板を置く関根の映像が浮かぶ。これを無為的というのは難しいし、「空相—油土」で関根によってなされる仕草とは明確に違うものと考えられる。場所に関しても、特別結びついていようには思われぬ。身体性に関しても、それまでのスポンジの認識を壊してしまうほどのトリック的な要素を見つけることは難しい。

ここまで関根の4つの作品に関して、「関根論」のなかで述べられている李の考えをもとに評価を再検討した。「空相—油土」を除くそれぞれの作品について言えることは、前節で確認した三つの要素をそれらがすべて満たしているわけではないということだ。作品によって重点を置いているものが異なっていた。李がそれらの作品を構造として高く評価するのであれば、そこからわかることは、三つの要素すべてが満た

されていなかったとしても出会いを導く構造が可能であるということだ。

3. 李の芸術観と初期立体作品の関係についての考察

「出会い」を構成する三つの要素は李自身の作品制作にも見られる。この節では「関根論」が書かれた当時に制作された作品を検討し、李自身が制作した作品も関根作品評価と同様に、出会いを可能にする三つの要素がすべて満たされているわけではなく、それぞれの作品で重点を置く要素が違うことを明らかにする。すべての作品を取り上げて検討することはできないので、代表的なものを数点挙げることにしたい。取り上げる作品は、「現象と知覚A」（のちに「関係項」と改題）、「刻みより」、「関係項」である。

まずは「現象と知覚A」から見ていく。この作品はゴムでできたメジャーと石を組み合わせた作品である。ゴムのメジャーは当然のことながらゴムでできているため伸縮する。その伸び縮みするゴムの上に、ゴムの方向を変え引き延ばすようなかたちで大きな石が置かれている。李はのちにこの作品に関して以下のように述べている。

ぼくは一九六七年秋に、石子順造に出会い、彼の勧めで中原佑介氏の文章を読んで、見ることの神話と表現のトリッキーな仕組を知る。その具体例が、高松次郎や関根伸夫らの作品である。そういうものから影響され、メビウスの輪を平面化したような試みを一年ほど続けた。それをやっているうちに、視覚のズレの現象に気づく。ゴムのメジャーをつくって、それを引張り重い石で圧さえておくと、距離のズレ感が生じるというような、こうして美学的見地よりも、認識論的構造性を重視する態度を強めた。⁽¹⁶⁾

李がこの作品を制作する上で錯視的でトリッキーな効果を狙ったことは以上より明らかである。距離のズレ感を生じさせるように作品を作ったのだとすれば、作為的であり、李のいう仕草ではないだろう。仕草はないが、構造に対してどのように評価しているのだろうか。李は別の断章でこの作品に対して以下のような考えを述べる。

空間とか物体が果たして見える通りのものだろうか。ある契機や形式や関係の変化により、経験と認識が変わってくることはないだろうか。例えば重く不透明な石を外界から借りてき、軽く明瞭なゴムメジャーをメカニックに作り上げる。これらを特定の場所として関係づけることによって、人間の視覚にどのような現象が起きるかを探ってみたい。石の重力や位置、別の石との距離感、ゴムメジャーの伸縮性と曖昧性などに着目し、これらの状態性を強調する関係項をもよおす。このようにして開かれる密な空間は、日常性を破り新鮮な知覚を呼び起こしてくれる。私の関心は、イメージや物体の存在性より、出会いの関係から来る現象学的な知覚の世界にある。(17)

「状態性を強調する」や「開かれる密な空間」という表現からもわかるように、この作品は構造として成功していると李は判断している。しかし、前節で明らかにしたように、構造にとって重要な要素である反復的な仕草がなく、場所との結びつきもないように思われる。ゴムの伸縮性によってそれまでの長さの認識が揺さぶられ、長さが依然として長さでありながらも長さではないような、ある種トリック的な感覚がもたらされる。これを、両義性をもった身体性だと捉えられなくもない。関根の作品との対比で考えれば、「空相」などと同じような作品だと考えられるかもしれない。

次に「刻みより」という作品である(18)。この作品は木の板を鑿のようなもので刻んだものである。その刻んだ跡は何かの模様などをかたどったものではなく、木の板全面を覆っている。これは関根の「空相—油土」のような無為な反復的な動作、仕草に近いものを感じさせる。身体性や場所性は伴わないものの、構造を成立させるのに必要不可欠な仕草が純粹なかたちで追及されていることがわかる。

最後に「関係項」という作品を取り上げることにしたい。この作品は座布団の上に乗った大きな石が適当な距離にいくつか配置された作品である。これまでに挙げた「現象と知覚 A」のようなトリッキーで錯視的な要素を含んでいるように見えず、「刻みより」のような反復的な行為が行なわれたとも感じにくい。石を適当な距離に配置するために何回か動かす必要があっただろうが、「刻みより」で強調したほどの反復性は感じられない。つまり、トリック的な要素によってもたらされる身体性や、反復的

な行為である仕草がもよおされたわけではないということだ。それでもこの作品が構造だとするならば、それは場所という観点から評価されるのだろう。この作品における石の配置とまったく同じ配置で他の場所に展示することができるだろうか。おそらく、他の場所に移動するという事になってしまった場合は、またその場所なりの石と石との距離が生まれるだろう。つまり、その場所から動かすことができず、その場所と深く結びついているのである。これまでに挙げた李の2作品は、移動することができそうである。だが、この作品はこの場所だからこそ、こういった石の配置と緊張関係を生みだしているのである。したがって、「関係項」で示される場所との結びつきは李の他の作品と比べると強いように思われる。

以上、李の3作品を「関根論」のなかで述べられた、仕草・身体性・場所という三つの観点から見直してみると、さまざまな方法で出会いを可能にする構造へせまっていたことがわかる。すべての要素を満たす作品はないものの、関根の作品評価と同様に個々の要素に重点を置いた作品が見られた。「関根論」の概略で確認した構造化への道のりを十分に満たす作品はないにしても、仕草、身体性、場所のそれぞれで出会いを可能にしようとしていた。したがって、李の芸術観と初期立体作品の関係はあったと結論付けられるだろう。ただし、そこで示された理想を実現するための3つの要素を十全に満たすものではなく、あくまでそれぞれ個々の要素を追求するかたちでということになる。

4. 結び

本論文では、李の「関根論」で述べられる仕草・身体性・場所という三つの要素から李の芸術観を確認し、どういった点で李が関根作品を評価したのかを明らかにした。そして、その三つの要素は李が評価した関根作品の中にすべて満たされているものではなく、作品によって置いている重点が違うことを確認した。加えて、そこでの評価はそのまま李の立体作品にも影響していることを最後の節で検討した。李自身によってつくられた作品においても、すべての作品が出会いを可能にする構造とはいっても、それぞれの作品で重点を置く要素は異なっていた。視覚的效果に訴えるものや、反復

的な仕草によるもの、場との結びつきや緊張関係によるものなどがそれである。いままで「出会い」という言葉で括られてしまっていた関根や李の作品を、「関根論」で述べられる重要な要素によってこのように細かい点で分類することは、もの派以降の李の作品を考える上で助けとなる。

今後の展開としては、反復的な仕草による出会いが「点より」「線より」「風より」の平面シリーズに引き継がれ、場との緊張関係による出会いが石と鉄板を用いた「関係項」のシリーズ、そして平面における「照応」シリーズに引き継がれることを確認していきたい。また、場との緊張関係や両義性をもった身体性が「余白」という後期のキーワードにつながっていることも示していきたい。70年代以降、絵画にもどったように捉えられてしまう李の活動を、初期の論考を確認することを通して、違った制作方法をとってはいるものの「開かれた世界への出会い」を求めて一途に活動を続けていることを述べたい。

註

- (1) 他のメンバーは成田克彦、小清水漸、吉田克朗で、座談会形式で特集されている。
- (2) 中原佑介（1931-2011）美術批評家。1970年第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）のコミッショナーを務める。
- (3) 石子順造（1928-1977）美術批評家。静岡の「幻触」グループなどに大きな影響を与えた。
- (4) 1968年4月30日から5月18日の間、東京画廊と村松画廊で企画された展示。錯視的な効果を取り入れた作品、作家を選出。中原佑介は高松次郎等を、石子順造は「幻触」グループから多くを推薦した。
- (5) 位相幾何学から着想を得た作品制作の経緯は、関根伸夫『風景の指輪』に詳しい。（関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年、49-63頁）
- (6) 中原の発言などを参考。「その須磨離宮公園の展覧会が終わった後で、代々木でこの須磨の現代彫刻展について、ディスカッションをした。やはりみんなが一番問題にしたのが、関根伸夫の「位相一大地」で、解釈がほしい「トリックス・アンド・ヴィジョン」なのです」『石子順造とその仲間たち』虹の美術館、2002年、70頁。
- (7) 本発表で参考にする文章は『出会いを求めて』に所収されている「存在と無を越えて——関根伸夫論」に依る。

李禹煥の芸術観と初期立体作品の関係について

- (8) 関根伸夫はもともと油画科の出身で平面作品を主として制作していたが、1968年第8回毎日現代美術展で出品したレリーフ作品が、誤って立体・彫刻部門として出品されてしまった。そして、そこで受賞してしまった結果、神戸須磨離宮公園の現代日本野外彫刻展に招待されることとなった。(関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年、54-55頁)
- (9) 李禹煥『出会いを求めて——現代美術の始源』みすず書房、2016年、51頁。
- (10) 一般的には「作品」という言葉を使うところで李はそれを「構造」と呼ぶ。これはそれまでの近代的な芸術に対しての批判が込められており、李独自の術語と考えられる。
- (11) 「空相一水」という作品は黒い鉄でできた大きな直方体と円筒の容器のなかに水を張った作品である。この作品は「位相一スポンジ」と同系統の作品と考えられるため、個別の検証は行わない。見解に関しては「位相一スポンジ」と同じ。
- (12) 実際に李は、出会いが可能であるならば仕草もあったというように逆説的に説明している箇所が多いように思われる。つまり、実際はトリッキーな意図で作品が作られているにも関わらず、構造がもよおされていると判断した場合には、作家は出会者であり、仕草があったと李は判断するということだ。本論文では、李の考え方から出発して、作品の観察評価を進めていくことに努める。
- (13) 他の場所で再制作された場合は、その場所と新たな結びつきを示すことになると考えられる。
- (14) 「地球に穴をあけ、そこから永えいと土を掘り出すと、いつか地球は卵の殻の状態になる、さらに表皮をつかみ出すと地球は反転しネガの地球になってしまう……」関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年、56頁。
- (15) 「周りには、柱の上の岩と同じ岩が多きころがっており、四方にどこまでも細い白い道が続いているのだ。」李禹煥『出会いを求めて——現代美術の始源』みすず書房、2016年、133頁。
- (16) 李禹煥『余白の芸術』みすず書房、2000年、265-266頁。
- (17) 同上、24頁。
- (18) これは厳密には平面作品と考えられ空間的な広がりを持っていない。しかし、「関根論」が書かれた当時に制作されたものであり、用いられる素材が木であることからここで扱うことにする。

ソーシャリー・エンゲイジド・アート における芸術の政治性

平井菜穂

はじめに

近年、美術批評や美学において、社会や政治に対する何らかの働きかけを企図する「ソーシャリー・エンゲイジド・アート〔社会関与型芸術〕」が声高に議論されるようになってきている。だが、このような類いの実践の隆盛の影には、芸術活動と、いわゆる社会活動や政治的発言とのあいだの区別が曖昧化し、芸術がその独自の存在意義を失ってしまう危険性が潜んでいる。本稿の目的は、こうした芸術実践が、あくまでも芸術としてどのように社会に関与しうるのかを考察し、そうした関与をとおして生じてくる政治性の質を明らかにすることにある。

本考察に示唆を与えてくれるのは、クレア・ビショップ（Claire Bishop 1971-）の論考である。ビショップは、多くのキュレーターや理論家が、ソーシャリー・エンゲイジド・アートを、実際の社会問題の解決手段としてのその有効性に重きをおいて評価する傾向にあることを批判し、作品を、美的に分析することが不可欠だと説く⁽¹⁾。

だがビショップは、ここでフォーマリズムや芸術の自律性を再び標榜しているわけではない。むしろビショップが提示するのは、そうした近代の価値観とも、あるいは、これまでの一般的なソーシャリー・エンゲイジド・アート観とも異なる、新しい観点にほかならない。ソーシャリー・エンゲイジド・アートを語る際にしばしば強調されるのは、それが、「作品に対峙する鑑賞者」という伝統的な鑑賞者の立ち位置を解消し、作品の一部となる「参加者」を生み出したという点であった。しかし、作品の只中で行為する参加者は、作品から距離をとって作品を美的に経験しているわけではない。作品を美的に経験するためには、参加という出来事を、その外側から距離をとっ

て眺めることが必要となる。以下の議論は、この新しいタイプの鑑賞者の誕生とその意義を導きの糸として展開することとなる。

1. 参加することのない鑑賞者

すでに触れたとおり、ソーシャリー・エンゲイジド・アートの特徴は、作品に実際に携わり作品の一部として機能する「参加者」を生み出した点に認められる。近年、日本各地で、芸術祭という形式の地域アートが展開しているのは、地域の住民が芸術にどのように参加するのか、その参加の仕方が試行錯誤されていることのひとつの現れだといえよう⁽²⁾。研究者らによっても、より意義深い参加とはどのようなものなのかが積極的に議論され始めている⁽³⁾。

だがビショップは、参加のあり方を探るだけではなく、作品に参加しない鑑賞者をも重視しなければならないとし、そのような鑑賞者を二次的な鑑賞者と呼んで次のように述べる。

この二次的な鑑賞者とは、あなたや私、そして参加しなかったほかのすべての人々である。私たちがまぎれもなく存在しているということは、歴史的事実だ。そしてこの歴史的な事実、たとえば、そしてとりわけ、参加型アートがこれを否定しようとするときにさえ、観客性の政治学を分析することを必要とするのだ⁽⁴⁾。

そもそも、参加型実践をはじめて現代アートの重要な潮流と位置づけたのは、ニコラ・ブリオー（Nicolas Bourriaud 1965-）の『関係性の美学』であった⁽⁵⁾。ビショップがブリオーの論考を辛辣に批判したことはよく知られている⁽⁶⁾。ブリオーが紹介するリクリット・ティラヴァーニャ（Rirkrit Tiravanija 1961-）の作品《無題（静止）》（1992）では、ギャラリーに仮設キッチンが設置され、食事を共にするという日常的行為を通じてアーティストや来場者、来場者同士のあいだに一時的な親密な空間が生まれる。ブリオーはこうしたリレーショナル・アートが、作品を「生きられる時間」⁽⁷⁾として提示するのだと言う。

だが、ビショップによれば、ティラヴァーニャの作品はアート・ワールド内部での調和的で心地よい関係を育むに留まり、本当に食事を必要とする難民や貧困者には開放されず、排除された彼らの存在に注意を向けさせることもない。むしろビショップが評価するのは、サンティエゴ・シエラ (Santiago Sierra 1966-) やトーマス・ヒルシュホルン (Thomas Hirschhorn 1957-) などの、労働における搾取や、人間同士の軋轢や差別といった「敵対」的な関係性を可視化する作品である。

たとえば、シエラの《段ボール箱の中でじっとしていても報酬を得ることのできない労働者たち》(2000) においては、ギャラリーに粗末な段ボールの箱が並べられ、そのなかには難民が一言も言葉を発することなく身を隠している。姿の見えない彼らの存在はドイツ社会を支える目に見えない労働 (不法就労) と結びついている。鑑賞者は沈黙した人々の身体の気配を段ボールごしに感じとることで、自分の足元がゆらぐような不安と恐れを抱くことになる。そこには、安易な同情や共感などは生まれえず、むしろ作品の質を決定づけるのは、「不穏で冷たく感情をはねつけるような、作品と観者の現象学的な対峙」⁽⁸⁾ にほかならない。

鑑賞者の重要性は、炭鉱夫と警官の衝突事件を 800 人規模の人々によって再演 (リエナクトメント) したジェレミー・デラーの《オーグリーヴの戦い》(2001) で、より鮮明になる。ビショップはこの作品を、「社会史と美術史の共時的な交差点にこぎ着けた」⁽⁹⁾ と評価している。注目すべきは、この作品で、それぞれに異なる経験をする複数の層の鑑賞者が生みだされている点である。第一の層は、リエナクトメントの現場を見物していた地域住民である。彼らは暴力の再演にじかに立ち会っただけでなく、周囲にブラスバンドや露店があらわれ、子供たちが駆け回るような矛盾に満ちた光景を眺めることになった。第二の層は、映画監督マイク・フィグスによって撮影されたフィルムを、テレビ放映などでみる鑑賞者である。炭鉱夫へのインタビューも収められた映像作品では、炭鉱夫への感情移入とサッチャー政権への批判が全面に押し出されている。第三の層は、美術館で、ストライキの年表や事件記録とリエナクトメントの記録などで構成される《オーグリーヴの戦いのアーカイブ (一人の痛みは全員の痛み)》(2004) に接する鑑賞者である。重要なのは、アーカイブが、事実と再演の記録が複雑に混ざり合い、さまざまな政治的な立場が折り重なる、曖昧で多義的なも

のに仕立てあげられている点である。人々が参加するリエナクトメントの出来事からもっとも距離を隔てたところに位置するアーカイブの鑑賞者こそが、ひとつの正義や特定の時代の政治的メッセージに還元されえない、さまざまな人々の立場と振る舞いのもっとも複雑で微妙な拮抗を目の当たりにすることとなる。

2. 傍観者であることを越えていく鑑賞者

——フィル・コリンズ《彼らは廃馬を撃つ》(2004) ——

鑑賞者は、しかし、たんなる傍観者ではない。ならば、鑑賞者があくまでも作品と距離をとりながらも、いかにして消極的な傍観者であることを越え、積極的な態度をみずからのなかに打ち立ていくのか。それを、イギリス人のアーティスト、フィル・コリンズ (Phil Collins 1970-) の代表作《彼らは廃馬を撃つ》(2004) を分析しながら明らかにしていくこととしよう。

フィル・コリンズは、90年代末から、主に紛争地域に暮らす一般市民を登場させる映像作品を制作してきた⁽¹⁰⁾。2004年にイスラエルのアーティスト・レジデンスに招かれたコリンズは、パレスチナ自治区ラマラでのオーディションを経て9人の10代の男女を雇い、8時間のダンス・マラソンを開催した。コミュニティ・センターに集められた若者たちは、ショッキングピンクの壁の前でさまざまなジャンルの西欧のポップミュージックにあわせて休憩なしで踊り続けるように依頼され、その一部始終が固定カメラによるワンカットで撮影された。

作品の展示では、ギャラリーの両側の壁に、鑑賞者と等身大の2つの大型スクリーンが設置され、そこに、4人と5人に分かれたふたつのグループが同じ音楽にのせて踊る2本のフィルムが同時に映し出された。上映時間は撮影フィルムの長さに相当し、7時間に及ぶ。大画面に鮮明に映し出されるダンサーらの表情と動きを長時間にわたって見るうちに、鑑賞者は、次第に彼らひとりひとりの個性を見分けられるようになっていく。

映像のなかの空間では、ダンサーたちのすぐ後ろに壁が迫り、左右の幅も狭く限定されている。そのため、激しく踊る若者たちが少しでもせり出してカメラに近づいた

り両手を高く上げたりするたびに、彼らの頭や手足は固定カメラの画面からはみだし見えなくなってしまう。鑑賞者は、固定カメラのこの不自由なフレームを、いやがおうでも強く意識せざるをえない。このフレームや、イスラム教の礼拝の時間を知らせるアナウンスや停電によってダンスが強制的に中断されるさまは、若者たちが閉じ込められている政治的苦難という背景を暗示している⁽¹¹⁾。

《彼らは廃馬を撃つ》という奇妙なタイトルは、世界恐慌下のアメリカ各地で流行したダンス・マラソンを題材に、生存競争から脱落していく若者の絶望を描き、1935年に出版され、後に映画化もされた小説⁽¹²⁾から引用されたものである。ダンス・マラソンとは、1時間50分のダンスと10分間の休憩を、最後のひと組が残るまで繰り返す競争で、疲労のあまり精神的な破たんをきたす者もあらわれるその狂乱状態を、観客は見世物として楽しんだという。「彼らは廃馬を撃つ」という言葉は、人生に絶望したパートナーの自殺に手を貸した主人公がつぶやく台詞である。コリンズの作品のタイトルは、現代の社会のなかで、中東の若者もまた、搾取され役に立たなくなれば捨てられるような存在であることを暗示している。

とはいえ、コリンズの映像において鑑賞者が目にするダンサーの姿は、紋切り型の報道番組や報道写真をとおして植え付けられた、紛争の犠牲者あるいは殉教者としての中東の若者という先入観からはずいぶんかけ離れている。鑑賞者の先入観は、映像のなかで、欧米の10代の若者ときほど変わらない装いで、ポップミュージックを魅力的に踊りこなす若者たちの姿に裏切られ、混乱させられることになる。コリンズは、「パレスチナが、文化やモダニティと結びつけて考えられることはほとんどない」⁽¹³⁾とし、「作品を見たすべての人々に、彼ら（ダンサー）に恋をし、彼らの忍耐強さをほめたたえ、そして彼らがこうした音楽を知っていることがなぜ私たちにとって不思議に感じられるのかを問うてほしい」という⁽¹⁴⁾。鑑賞者は、先入観や紋切り型のものの見方からみずからを開放し、見過ごされていたものを自分自身で探りだすことを求められている。

フランスの哲学者ジャック・ランシエール (Jacques Rancière 1940-) は、演劇というジャンルをモデルに、じっと舞台を見るだけで、みずから何かを知ったり行動したりすることはないとみなされてきた観客のあり方を問い直した。観客はただ見るだけでなく、

見たものを翻訳し、解釈し、自分の体験と結びつけたりすることを通じて、能動的に演劇と関わるのだとランシエールは言う⁽¹⁵⁾。これと同じことは、《彼らは廃馬を撃つ》の鑑賞者についても指摘できよう。そこでは、参加者と鑑賞者は、演劇における役者と観客と同様、互いに直接的に関与しあうことなく距離を隔てている。だが鑑賞者は、ただ受動的にダンサーを見つめているのではない。鑑賞者は、スクリーンのなかで展開する映像だけでなく、制作の背景、ダンサーたちがおかれた政治的な状況、タイトル、参照源の小説という、それぞれ地理的・時間的にも離れたものをみずから組み合わせながら、自分自身のうちに新しいものの見方を能動的に開いていく。

3. もうひとつの政治性

コリンズの作品において、若者たちは日々の暮らしや仕事の文脈から切り離され、70年以上も前のアメリカの大恐慌時代の競技の舞台に立たされる。このような、時代錯誤の、虚構じみた遊戯的な設定のなかで、若者たちは実際に踊り続け、身体のエネルギーを生々しく炸裂させ、やがて疲労と苦痛へとリアルに移行していく。そこでは、「ドキュメンタリー」と「フィクション」、あるいは「現実の苦痛」と「虚構じみた遊戯」の境界線は曖昧なものとなる。ビショップは、参加型アートが、「世界における出来事であると同時に、世界から一定の距離をとる」⁽¹⁶⁾ という、存在論的な二重性をもつと指摘する。コリンズの作品の曖昧さは、作品の不完全さや弱さを意味しているのではなく、ビショップのいうところの本質的な二重性のあらわれにほかならない。

《彼らは廃馬を撃つ》のようなソーシャリー・エンゲイジド・アートは、なかば虚構的で馬鹿馬鹿しさをも帯びているがゆえに、しばしば、現実社会の問題になんら具体的な解決をもたらすことのない不徹底な実践であると批判されたり、その曖昧さのゆえに、政治を無責任に傍観する身振りであるかのように捉えられたりする。しかし、こうした作品にこそ、鑑賞者のなかに、既存の社会を支配している力に安易には同化しない何らかの「抵抗力」を育む可能性が含まれているように思われる。

《彼らは廃馬を撃つ》では、ダンサーたちが、自分たちの映像がこのようなタイト

ルの作品として発表されることを、どの程度知り、意識しているのかは定かではない。だが、過酷なダンスを続けることが虚しい努力に映るとき、逆に、彼らの真剣さと生真面目さが、意味の密度を増し、その奮闘は一種の英雄性すら感じさせるものになる。現代アートの研究者リズ・コッツ (Liz Kotz) はこう述べる。

見ているうちに、これらの会ったことのない若者たち……チア・リーダーのような少女や、疲れた少女、澄ましたハンサムな少年たちに親近感が湧いてくる。彼らの疲労が濃くなるにつれ、その努力は、痛ましくも滑稽で、勇敢な、胸が張り裂けそうなものになっていく⁽¹⁷⁾。

目的も知らないまま過酷なダンスを真剣に踊り続ける若者の姿は、逃れられない不条理の下で、人間が、自分がどう見えるかも分からずにとりあえず闇雲に生きているさま、つまり、現代の社会や共同体というものにおけるごく普通の人々の営みと重なりあう。鑑賞者には、ダンサーが踊る世界が、自分自身が生きる世界と地続きのもののように感じられはじめる。社会のなかで自分自身がどう見えているのかをはじめて感知した鑑賞者のなかに、既存の社会や共同体に対する、これまで抱いたことのない抵抗の感覚が生じることとなる。

断絶と拮抗に満ちた世界に親密性をもたらそうとするブリオー流の関係性の美学や、社会の課題に直接に関与し具体的な解決を目指すアクティヴィズム型の作品は、芸術という虚構の外側に現実の社会があるとして、芸術の領域から社会へと歩み出ていく。そこで目指されるのは、虚構から抜けだし、現実の社会のなかで既存の勢力と直接に対決する「政治性」である。だが、芸術のこのような政治性を疑問視する声は、近年、徐々に高まりつつある。たとえばボリス・グロイス (Boris Groys 1947-) は、芸術が外部の抑圧から守られるべき独自の領域をもっていないのであれば、芸術は、既存の政治運動をデザインし美的なものに飾る手段として使われるにすぎず、芸術は決して抵抗の源泉となりえないと述べる⁽¹⁸⁾。求められるべきは、既存の勢力と直接に対決することではなく、絶えず身をかかわしながらそれに抵抗し、決してそれに取り込まれることのないメカニズムをもった、「もうひとつ」の政治性であるとはいえない

だろうか。

ランシエールもまた、芸術と政治の関係を「虚構」対「現実」という安易な二項対立で捉える見方を批判している。ランシエールによれば、芸術と政治はともにフィクションを生み出す二つの様式であり、それらはいずれも、「目に見えるものと言いつけるものの基準を変えたり、見られていなかったものを見せたり、……関係し合っていないものを関係づけたりしよう」⁽¹⁹⁾と働く。そうだとすれば現実社会もまたひとつのフィクションでしかない。ある有力なフィクションが自分自身を、あたかも現実であるかのように見せ、私たちにそう信じさせているのである⁽²⁰⁾。

さらにランシエールは、フィクションはイスラエル人のために、ドキュメンタリーはパレスチナ人のためにある、というゴダールの言葉を引き、この区別には、人間を能動的な者と受動的な者に分別し差別化する感性が反映されているとする⁽²¹⁾。コリンズの《彼らは廃馬を撃つ》は、常にドキュメンタリーの側に、つまり文化を発信することのない受動的な存在の側に振り分けられる人々に焦点をあて、彼らに、ドキュメンタリーとフィクションのあいだを往復させ、人間を二分し差別化してきた感性的な境界線をかき乱す。そのような攪乱をとおして、ドキュメンタリーもまた、集団を一つの場所に結びつけて固定し、受動的な集団として恣意的にイメージ化するひとつの装置にほかならないことが暴かれる。

《彼らは廃馬を撃つ》は、陳腐なドキュメンタリーで使い古された中東の若者のイメージを、ダンサーたちの身体からひきはがし、別の見方を促す。とはいえ、別の見方が、これまでの支配的なイメージにとってかわるというのではない。別の見方の意義は、支配力をもつイメージを相対化し、支配のヒエラルキーを絶えず突き崩すことにこそある。

おわりに

ボリス・グロイスによれば、今日、マスメディアによるきわめて巨大で強力なイメージ産出と配給により、政治の領域も画像や映像に支配されている⁽²²⁾。いまや社会が視覚的に生成され、視覚的に経験される。そうであれば、芸術に求められるのは、マ

メディアの生産するイメージよりもはるかに多様で、複雑で、微妙な差異をはらむ視覚的事象を創りだし、鑑賞者に経験させることで、社会というものの既存のイメージにからめとられることなく、身をかかわしながらそれに抵抗する、しなやかな感性を引き出すことではないだろうか。

ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおいては、確かに、参加という要素は欠くことができない。芸術家でもなく、芸術鑑賞のエキスパートでもない普通の人々が作品に巻き込まれ、作品の一部となるからこそ、作品は、日常でありながら非日常でもある空間を生みだし、現実的でありながら虚構的でもある曖昧な空間を創り出す。しかし、このような空間のもつ複雑な意味をもっとも鮮明に、強烈に感じとるのは、実は、空間の内部に位置する参加者よりも、むしろ空間の外にいる鑑賞者である。ソーシャリー・エンゲイジド・アートを、その外側から美的に眺めることは、社会のありさまをただ傍観する消極的な態度などではない。鑑賞者が、参加者のいる空間をみずから生きる空間と地続きのものとして捉えるとき、鑑賞者には、自分自身が拠って立っていたつもりの社会の趨勢や自らのアイデンティティさえもが疑わしいものと感じられはじめ、鑑賞者の内部に、これまでとは別の世界の見方がひらかれる。芸術とは、社会を支配するさまざまな体系を常に別の見方で突き崩し、あらゆる勢力に対する抵抗の力をみずからのうちに孕みながら社会のなかを生きていく個人を生みだし育てる母体なのだといえよう。

註

- (1) クレア・ビショップ『人工地獄』(大森俊克訳) フィルムアート社、2016年、31頁。(原書は、Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.)
- (2) 藤田直哉編・著『地域アート——美学／制度／日本』堀之内出版、2016年。
- (3) イギリス政府による新自由主義的な芸術政策では、社会的包摂という目的のために役立つものとして参加型アートが奨励されている。こうした芸術の利用については、ビショップを始めケスターなどの研究者が批判的な立場をとってきた。

① ビショップ、前掲書、31-36頁。

② Kester, Grant, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*,

Duke Univ Press, 2011, p. 198. ケスターは、イギリス政府による参加型アートの推奨は、創造的で起業家精神をもち競争心をそなえた個人の奨励、すなわち、労働者階級の人々を資本の要求する主体性のあり方に順応させ、かつその要求そのものを疑問視させることがないようにするものだと指摘している。

③ Harvie, Jen, *Fair Play: Art, Performance and Neoliberalism*, Palgrave Macmillan, 2013.

- (4) ビショップ、前掲書、25 頁。
- (5) Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*, trans. by Pleasance & F. Woods with the participation of M. Copeland, Les presses du réel, 2002. (原書は、Bourriaud, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998.)
- (6) クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」(星野太訳)『表象 05』表象文化論学会、2011 年、75-113 頁。(原文は、Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics” , *OCTOBER*, vol. 110, 2004, pp. 51-79.)
- (7) Bourriaud, Nicolas, *op. cit.* (English Version), p.15.
- (8) ビショップ、前掲書、339 頁。
- (9) ビショップ、前掲書、63 頁。
- (10) フィル・コリンズ《難民の作り方》(1999) など。
- (11) ラマラにはイスラエル軍が駐留し、撮影期間中、若者たちは 9 時までに検問所を通過して帰宅する必要があった。また本作品の映像は国境での検閲により 1 時間分が失われている。
- (12) ホレス・マッコイ『彼らは廃馬を撃つ』(常盤新平訳) 白水社、2015 年。(原書は、McCoy, Horace, *They Shoot Horses, Don't They?*, 1935.) 1969 年に映画化(邦題『ひとりぼっちの青春』)。
- (13) Horrigan, Bill, *Phil Collins: They Shoot Horses*, Wexner Center for the Arts, the Ohio State University, 2005.
- (14) *ibid.* 括弧内は筆者による追記。
- (15) ジャック・ランシエール『解放された観客』(梶田裕訳) 法政大学出版局、2013 年、18 頁。(原書は、Rancière, Jacques, *Le Spectateur Émancipé*, La Fabrique Editions, 2008.)
- (16) ビショップ、前掲書、432 頁。
- (17) Kotz, Liz, “Live Through This” , Suzanne Weaver and Siniša Mitrović ed., *Phil Collins: the world won't listen*, exhibition catalogue, Dallas Museum of Art, Dallas, 2007, p.61.
- (18) ボリス・グロイス「平等な美学的権利について」『アート・パワー』(石田圭子他訳)、現代企画室、2017 年、24 頁。(原書は、Groys, Boris, *Art Power*, The MIT Press, 2013.)
- (19) ランシエール、前掲書、82 頁。

- (20) 同上、96 頁。
- (21) 同上、98 頁。
- (22) グロイス、前掲書、32 頁。

第二次世界大戦期における 『主婦之友』と『少女倶楽部』の女性像 ——消えた「女性研究者」を中心に——

武内治子

1. 序論

本論文では、第二次世界大戦期の日本において女性がどのように表象されていたのか、女性雑誌『主婦之友』と少女雑誌『少女倶楽部』の表紙を取り上げ、プロパガンダとしての女性表象の役割を検証していく。

若桑みどりは『戦争が作る女性像 第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』の中で、女性雑誌の表紙と口絵を検証し、「国民全般の信条に訴え、心から敵を憎悪する心情を生まれさせ、国家に身を捧げようという心情を呼び起こすためには、もっとも効果的なメディアは純粋芸術ではなくマスメディアである」⁽¹⁾と述べており、タブローが戦争教化として果たす社会的役割は実際それほど大きくはなく、影響力で言えば、新聞や雑誌など日常生活の中で、どこにでも目にするマスメディアの方が絶大だったと摘している。そして、雑誌の表紙は、雑誌の中の記事よりも今注目すべき事柄を即座に訴えかけやすく、読者に強烈なイメージを与えられる要素を持っている。従って本論文では、女性雑誌の表紙を検証することで、社会の動向に合わせて女性に求められた役割を浮き彫りにする。

女性雑誌『主婦之友』は、1917(大正6)年の創刊から2008(平成20)年の休刊に至るまで、長年女性雑誌を牽引してきたメディアである。『主婦之友』は、都市に住む核家族という新しい家族の形態に属する新妻、若しくは花嫁修業中の女性に読者を限定し、女性が結婚した後の家事や育児、料理についての教本となることを目指して作られた。1943(昭和18)年には163万部を超え、同じ時期に発行していた雑誌『婦

人倶楽部』は40万部であったことから、『主婦之友』が婦人雑誌のトップに君臨していたことが分かる⁽²⁾。

それに対して『少女倶楽部』は、主に5・6年生を読者層としており、道徳的な教養を説き、将来良妻賢母となる性質を育むことを目指した雑誌である。『少女倶楽部』のスローガンは「右手に教科書、左手に少女倶楽部」であり、教科書と並行して、少女にとって重要な教本となることを目標としていた。

両誌の読者層には「都市に住む中間層」という共通点があり、言わば『主婦之友』を読む新妻から生まれた子供たちが『少女倶楽部』を読んでいると言える。都市部の中間層を対象とした『主婦之友』の読者である母親の愛情と教育のもとで育つ少女たちは次世代の母親予備軍でもある。

まず、若桑みどりによる『主婦之友』の表象分析を見てみよう。若桑は、表紙と口絵を調査対象とし、そこに表れる女性像を、「母子像」、「看護婦像」、「銃後の女性像」の3つのパターンに区分した。「母子像」では、小さな子供を産み育て、やがて戦地へと送る軍国の母像が推奨される。「看護婦像」では、看護婦の隣には負傷した兵士が描かれることが多く、兵士にそっと寄り添いながら介護をする姿が強調され、兵士にとっての癒しの存在として描かれる。「銃後の女性像」は1941（昭和16）年に国民勤労報告協力令が公布された以後から頻繁に表紙に登場し、この表象からは笑顔が消え、何をしているのか分かるように上半身まで描かれるのが特徴である。

『少女倶楽部』の少女像も主に3つのパターンに区分される。中川裕美著『少女雑誌に見る「少女像」の変換——マンガは「少女」をどのように描いたのか——』によると、1つ目は年下の男児を世話するか、小動物を世話する形で描かれる「小さなお母さんとしての少女像」、2つ目は健康な身体を作り将来元気な赤ちゃんを産めるようにと「運動する少女像」が描かれ、3つ目は『主婦之友』と同じように「銃後の少女像」に分けられる⁽³⁾。

以上のように、女性雑誌の表象については女性像、少女像ともに先行研究で指摘されてきたパターンが存在している。

しかし、筆者が1937（昭和12）年から1945（昭和20）年までの同雑誌の表象を網羅し検証した結果、この表象区分に当てはまらない女性像や少女像が登場し、消えていっ

たことが明らかになった。したがって本発表では、この2世代の女性像を再度検証することによって、先行研究では言及されてこなかったより複雑な戦中の女性に課せられた役割を浮き彫りにしていく。

2. 新しい女性像としての「女性研究者（栄養士）」

1942（昭和17）年3月号に「女性研究者（栄養士）」が初めて表紙に登場する。残念ながら女性研究者の表象が表紙に採用されたのはこの一例のみである。彼女は『主婦之友』の多くが日本髪を結っていたのに対して、少しおっぱいで女学生の面影を漂わせる趣がある。この女性研究者が描かれた背景には、科学技術者の需要急増と、男性研究者の不足を補うために、文部省が女性の理科系専門学校の設置を要請したことが要因として挙げられる。女性研究者が描かれる前年の1941（昭和16）年に、初めての理科系専門学校となる帝国女子理学専門学校（現・東邦大学）が設立された。この時期の授業風景を見ると、女生徒たちは皆おっぱいで白衣を着ており、主婦之友の表紙を飾った女性研究者とよく似ている。理科系の大学・専門学校の新設は1943（昭和18）年を機に増加していくが、注目すべきは東京を中心に新設されたわけではなく、全国各地で女性研究者の育成・推奨が行われたことである。同年3月8日の朝日新聞には、『理科系に女性の進出 目立つ専門学校の申し込み』という記事が掲載されている。そこには女子の理科系専門学校の入学に志願者が殺到し昨年に比べて4割増加したという記述がある。各専門学校の定員数と志願者数を見てみると、東京女子医専が定員数150名に対し、志願者数650名（倍率4.33）、帝国女子医学薬学専門学校医学部は定員数150名に対し志願者数880名（倍率5.86）、女子歯科医専は定員数150名に対し志願者数293名（倍率1.95）、共立女子薬専は定員数120名に対し、志願者数700名（倍率5.83）、東京女高師理科は定員数30名に対し志願者203名（倍率6.76）となっている⁽⁴⁾。どれも高い倍率となり、理科系専門学校の人気が伺える。

そして、女子の科学系の学部が人気を博したと同時に、女性研究者の活躍の様子も新聞記事で確認できる。1943（昭和18）年3月25日の朝日新聞では、「科学戦線に咲く女子三銃士」と題して、油田調査で南方へ行く3人の女性研究者が掲載されている⁽⁵⁾。

彼女たちは文部省資源科学研究所の職員で、戦死した上司の意志を受け継ぎ、油田調査の科学的な方法を研究し、3人揃って近く南方へ赴くという記事とともに、顕微鏡の前で仕事に取り組む3人の写真が大きく掲載された。このように、科学を学ぶ女性たちが最先端の研究をして、国のために働く姿を、「女性三銃士」の物語としてややドラマチックに取り上げた。

以上のことから、1941（昭和16）年の理科系専門学校の設立を皮切りに、科学への意識が男性だけではなく、女性にも広がった様子が当時の新聞記事から伺える。こうした中で、科学が家庭にも浸透し始めていく。

女性研究者が表紙を飾ったこの号には、読者の体験談として病弱な子供を丈夫にした育児方法の特集が組まれており、例えば、小児結核の子を食育で健康児にしたというような記事が掲載されている。この体験談には総評が掲載されており、次のように述べられている。

お母さんの持つ科学性に敬意を表したいと思います。（中略）愛に溺れぬ科学性を持っており、一般のお母様のご参考になるところが多いと信じます⁽⁶⁾。

この総評では、体が弱い子供を心配する余りに根拠のない治療を母親が施すとかえって症状を悪化させてしまう事態になることを指摘している。母親の最も重要な役割は、健康な子供を産み育てやがて兵士として戦地へ送り出すことであった。健康な子供を育て上げるためには栄養価の高い食事、運動など専門的な知識を要するため、母親にも科学的知識を持たせることを推奨した。

女性研究者の表象は、一見すると女性の社会進出を反映した新たな女性像と捉えられるが、科学的知識を育児に取り入れた新たな母親像という二重のイメージを孕んでいる。新妻や花嫁修業をする若い女性をターゲットとしていた『主婦之友』に女性研究者の表象が突如出現した理由には、家庭にも科学の力を養っていかこうとする動きが見え隠れしている。

同時期の1942（昭和17）年4月号『少女倶楽部』においても、理科室で実験に取り組む少女像が表紙を飾っている。実験室において、セーラー服を着たおかつぱ頭の少

女が、真剣な手つきで慎重にピーカーから試験管に薬品を移している情景が描かれている。机の上には様々な実験器具が置かれ、『主婦之友』の「女性研究者（栄養士）」の表紙と比べても、周りに置かれた容器の専門性は負けてはいない。表紙には「科学でも示せ 日本之力」という文字も確認できる。この号には、『全日本少国民発明工夫製作品大募集』の公募が掲載されている。

『全日本少国民発明工夫製作品大募集』は1941（昭和16）年から終戦まで継続して毎年開催された公募である。審査員の中には、女性研究者の先駆けとして知られる黒田チカ（東京女子高等師範学校教授理学博士）の名前も確認できる。この公募では、豪華な懸賞金が贈られた。文部大臣賞（9名）には、入選者には高級顕微鏡（倍率300倍）と記念章、入選者の学校には科学教育振興資金千円、特等賞（10名）には、入選者に望遠鏡と入選者の学校には表彰状と科学教育振興資金二百円が贈られている。これらの懸賞金から、個人の公募というよりも、学校全体を巻き込んだの公募だったことが分かる。

また、この公募は『少女倶楽部』『少年倶楽部』『幼年倶楽部』の合同企画でかなり大々的なものであり、公募受賞者は合計で1169名にも上り、文部大臣賞には女子1名も選ばれている⁽⁷⁾。入選・入賞した作品は『全日本少国民発明工夫展覧会』として、東京都日本橋・三越にて開催された後、京都等へ全国巡回展が組まれた。このように、雑誌の域を越えて、公募展を行い、子供たちの発明品を展示し、科学の力を養う取り組みが行われていた。

1940（昭和15）年10月の朝日新聞夕刊では、すでに母と子の科学教育についての座談会特集が組まれており、教育関係の研究者らが一般国民の科学の知識が欧米よりも遥かに劣っている現状を危惧し、家庭生活の中から科学を身に着けさせようという意見が交わされている⁽⁸⁾。それを証明するかのように、『少女倶楽部』に掲載された受賞作品を見ると、「透明紙やすりの開発」や「傘立ての改良」、「改良リヤカー」など子供たちにとって身近である学校や家庭で使う道具の発明が目立っている。このように、日常生活の中で科学や発明に興味を持たせる教育が雑誌や学校ともに行われていた。

3. 科学と少女の関係 ——「少女と飛行機」の表象分析

日常生活から生み出された科学や発明への興味を発展させ、やがて子供たちを戦争協力に誘導しようとも生まれた表象が「少女と飛行機」をテーマにしたものだと考える。1938（昭和13）年の10月号では、青空の下、飛行機のおもちゃを飛ばそうとする姉弟の姿が描かれる。

男の子の表情は真剣そのものだが、それに対して姉である少女は生き生きと笑顔を浮かべ空を指さしている。日の丸のおもちゃの飛行機は、将来この男の子が飛行機に乗って戦地へ行くことを示唆している。この男の子の運命を誘導するのが、勇敢な母親であるというように、少女の表情は迷いがなく希望さえ感じさせる。

1942（昭和17）年の10月号の表紙はグライダーを運転する少女である。この少女は男性のように勇ましく片方の右足を機体に乗せて動かそうとしている。表情はやはり笑顔で恐怖心は感じられない。

この号の表紙を飾った年の9月には軍の方針が、航空力増強に重点を置いたため、飛行機の生産や整備に関わる仕事が増えた社会的な背景がある。1941（昭和16）年『少女倶楽部』10月号に、少女と模型飛行機という特集が組まれている。そこには何故、少女に飛行機の知識が必要なのかが述べられている。

第一に、少女たちは、大きくなって、やがてお母さんになる人たちだ、ということです。

第二に、飛行機なしでは国を守ることがとても出来ない。飛行機はお手玉やお人形と違って直接国を守るのに役に立つものだということです。

第三に、飛行機ばかり沢山あっても、これに乗る人たちがなければ、飛行機は、国を守る力となることはとても出来ない、ということなのです⁽⁹⁾。

将来少女がお母さんとなった時のために息子が操縦する飛行機がどれだけ性能が良く目的地まで安全に飛行できるかを科学的知識があれば理解が出来、飛行機は怖いも

のであるという不安が払拭されるということを説いている。自ら作った飛行機で、将来自分の息子を送りだせというメッセージが少女と飛行機の組み合わせには込められているのである。

4. 兵士と少女の関係 ——アイドル的要素を持つ少女像

『少女倶楽部』では、もう一つ、これまで指摘されていなかった「アイドル的な要素を持つ少女像」がいる。少女と慰問袋という主題は度々描かれており、そこには兵士の姿は描かれていないが、兵士と少女の繋がりが浮かび上がる。慰問袋と少女の関係性について、中川の研究によれば、慰問袋は戦争の象徴的な記号であり、それが少女の可愛らしい容姿と合わさることで実態としての戦争を見えなくさせ、少女の清らかさだけを前面に出す効果があるとされている⁽¹⁰⁾。これは、戦争の記号である慰安袋や日の丸といったものが、少女と対で描かれることにより戦意高揚を掲げるのではなく、兵士にとって癒しの対象としての少女像が存在していたという事である。慰問袋を開けて、少女が作った慰問人形を嬉しそうに持つ戦地にいる兵士の姿が1940（昭和15）年7月号『少年倶楽部』の表紙に掲載されている。彼らは異国の地で少女からもらった慰問人形をお守りにし、戦った。このように先行研究では少女は癒しの対象であり、兵士にとってはあくまで妹的な存在であることが前提とされてきた。

しかし、1937（昭和12）年秋の増刊号の表紙を見てみると、これまでの『少女倶楽部』の少女像よりも年上の女性が登場する。彼女は読者をまっすぐ見つめて口元は口角を上げて歯を見せてにっこりと笑っており、慰問袋を指先で持つその仕草は艶っぽく、明らかに少女の仕草ではない。そして、この女性の容姿は美人であることも大きな違いである。この視線はどこに向けられているのだろうか。この頃、少年・少女雑誌や女性雑誌を兵士への励ましの読み物として慰問袋に入れることを推奨されていた。そのため、描かれたこの女性は慰問袋に『少女倶楽部』を入れようとしている。この女性は明らかに、この号を手にするであろう兵士のために描かれている。戦地でこの表紙を見た兵士は、幼い妹の様な少女としてよりも、アイドルの様な、理想の恋人とし

て見たのではないだろうか。戦中、少女雑誌の少女像は読者である少女のためだけではなく、兵士のことも意識して描かれたという稀有な表象である。

この表象が表れた1年後に戦地の兵士が読む雑誌『戦線文庫』が創刊された。この雑誌は、国民の慰問金から拠出され、軍部が監修し一括買い上げとした陸軍慰問雑誌である。敗戦までの7年間毎月途切れることなく発行され、最後まで表紙はカラー刷りで、頁数も200頁前後を維持し続けた。1938（昭和13）年11月の『戦線文庫』の表紙でも慰問袋を持つ女性が登場している。男性雑誌でありながら、表紙は女性雑誌とほぼ変わらず、女性が描かれることが多い。戦線文庫には、毎号グラビア特集があり、原節子や田中絹代といった女優や歌手が誌面を飾っていた。また、彼女たちが書いた兵士宛の慰問文も掲載されている。これらのグラビアは戦地を生き抜く兵士たちにとっての癒しとなり、生きる活力を与えていた。『少女倶楽部』に現れたアイドル的要素をもつ少女像は、戦線文庫の表紙やグラビア写真と同じ要素があったと言える。

5. 終わりに

以上のように、先行研究で指摘されてきた表象に当てはまらず、また、パターン化されずに消えていった表象の一例を考察した。特に、女性と科学の関係は重要な事項であると考え。男性の代替としての女性研究者の需要が高まったことで、専門学校や学部の新設が相次いだ1942（昭和17）年という時期に、若い主婦層をターゲットとした『主婦之友』に女性研究者としての栄養士が描かれたことは、一見すると女性の社会進出の支持と取れる。しかし、『主婦之友』の特集記事が、「子供を丈夫に育てるために、母親は愛情よりも栄養学などの知識を持って育てること」を推奨していることから、女性研究者の表象には、男性の代替としての女性研究者を推奨する側面と、母親に対して栄養学を身に着けた子育てをするように推奨する側面の両方があるものと考えられる。その後、女性研究者や理科の実験をする少女の表象に取って代わって増えていくのが、飛行機などを製造する銃後の女性像である。戦局が悪化する中で、長期的な子育ての知識よりも、急を要する飛行機や機械を生産する知識と労働が女性に求められていった。

また、『少女倶楽部』に登場する稀有な表象の例として、アイドル的要素を持つ少女像について指摘した。当時の女性に求められたものは、先行研究で指摘されてきたように、大別すれば男性の労働力の代替としての銃後の役割、子を産み殖やす役割、そして兵士を癒す役割となるが、本発表が着目した事例は、少女期を含めた女性に対するプロパガンダが、当時の女性をめぐる状況と結びつき、より複雑なレトリックを持っていたことを示している。これら女性雑誌の表紙は、当時の新聞、雑誌記事の記述やグラビア写真の中の女性像と関連しながら、戦局に求められる女性の役割を読者に直接訴えかける機能を十分に果たしていたのである。

註

- (1) 若桑みどり『戦争が作る女性像 第二次世界大戦下の日本女性動員の視覚的プロパガンダ』筑摩書房、1995年、123頁。
- (2) 若桑みどり、前掲書、145頁。
- (3) 中川裕美『少女雑誌に見る「少女」像の変換——マンガは「少女」をどのように描いたのか——』出版メディアパル、2013年、87頁。中川は、他に、国家を象徴する少女として「豊穡と少女」、「伝統と少女」を取り上げている。畑に実る収穫物と少女の組み合わせは、生命の力強さを表し、生命が持つ生と死の循環=永遠を象徴する。伝統と少女においては、古武術、古典芸能、神域という日本古来の伝統を行う少女として描かれ、そこでは少女の清らかさ、即ち処女性が強調されている。
- (4) 「理科系に女性の進出目立つ専門校の申し込み増加」朝日新聞、1943年3月8日。
- (5) 「科学戦線に咲く女子三銃士 南の油田へ挺身」朝日新聞、1943年3月25日。
- (6) 齋藤文雄「弱い子を丈夫にした育児の苦心」『主婦之友』1942年3月号、147頁。
- (7) 「第二回全日本少国民発明工夫製作品大募集」『少女倶楽部』1942年4月号、102頁。
- (8) 「母と子の科学教育座談会」朝日新聞、1940年10月4日。
- (9) 北村小松「特集 少女と模型飛行機」『少女倶楽部』1941年10月号、98頁。
- (10) 中川裕美、前掲書、92頁。

1900 ～ 1910 年代の洋画指南書における アマチュア画家観変転の背景 ——技術主義から精神主義への価値転換——

木原天彦

はじめに

本論文の目的は、1900 年代以降盛んに出版された洋画指南書の分析を通して、1900 年代から 1910 年代の洋画におけるアマチュア（以下：アマ）画家観の一端を明らかにすることである。

従来の日本美術史研究は、主にプロフェッショナル（以下：プロ）である美術家に焦点を当ててきた⁽¹⁾。とりわけ 90 年代以降の日本美術の制度論研究は、政治的な諸制度によって美術概念の受容や美術ジャンルの細分化が進行し、各ジャンルのプロの活動が枠づけられてきたことを示した⁽²⁾。

しかし、明治中期から後期、つまり本論文で言及する 1900 年代に入ると、美術を専門的に習得しない人々へも作品制作が普及し始める。1900 年代初頭に起こった水彩画流行は、こうした現象を顕著に示すものである。

プロとアマが二項関係にあることに注意すれば、1900 年代以降の日本美術の構造を考えると、プロと併せてアマにも目を配ることが欠かせない⁽³⁾。アマに注目した研究は多くないものの、貴重な先行研究として五十殿利治氏の『観衆の成立』にまとめられたいくつかの論文がある。特に、『みづゑ』誌の読者投稿欄について取り上げた論文の一節で五十殿氏は、1913 年以降の読者がアマチュアリズムを肯定的に捉えていることを指摘している⁽⁴⁾。つまり 1910 年代に入ってから始めて、『みづゑ』の愛読者は自分たちがアマであることに積極的な意味を見出していった可能性が提示されている。

五十殿氏の研究はアマ側の意識を部分的に指摘するものだったが、本論文ではこれを1910年前後においてアマ画家観が変転した現象として解釈し、これをプロ画家に注目することで改めて検証する。かつ、その変転の背景となった駆動原理を明らかにする。

最終的に本発表が導く結論は、まず、1900年代から1910年代の洋画指南書におけるアマ画家観が、克服対象から理想へと変転していることである。さらに、その背景に技術主義から精神主義への価値転換があったことも併せて指摘する。

アマチュア画家と洋画指南書

まず、当時の辞典をもとにアマとプロの定義に関して確認しておきたい。たとえば、1914年の『美術辞典』を見ると、アマの項目に「美術の専門家ではなく、ただ慰みに多少の制作をなし、又美術に対して趣味を持つ人を云う。又此言葉は時として嘲笑的の意味で未熟な美術家に用いられることもある」とある⁽⁵⁾。つまり、プロ（専門家）とアマが二項関係にあることは確かなものの、それぞれどのような事例が該当するかは示されておらず、アマ画家という概念は当時からいかにようにも解釈できるものだったと考えられる。五十殿氏の先行研究でもアマを「制作者周辺にある美術家予備軍」とするのみで、明確な定義を与えているわけではない⁽⁶⁾。

こうした中、洋画指南書ではアマ画家観が繰り返し現れた。本論でいう洋画指南書とは、油絵や水彩画などの技法書を指す。洋画指南書は、1901年に出版された大下藤次郎の『水彩画之栞』を嚆矢として普及しはじめ、次第に三宅克己や山本鼎など、著名な画家が執筆するようになる⁽⁷⁾。それ以前にも西洋画法を教授する書籍はあったが、それらは授業での使用を前提とする、文章がない図版集に近いものだった。

それに対して、『水彩画之栞』以降に普及する洋画指南書は独学の初心者を対象とするものが増え、絵具や筆の使い方から、絵を描く時の心構えまでを逐一文章として記述したものだ。この、言説主体という指南書のあり方は重要な意味を持った。言説を中心としたからこそ、執筆者であるプロと、読者であるアマとの関係が繰り返し話題にのぼりえたからである⁽⁸⁾。

1900年代のアマチュア画家観：『水彩画之栞』

『水彩画之栞』は、1901年に新声社から出版された洋画指南書である。著者の大下藤次郎(1870-1911)は中丸精十郎に入門し洋画を習ったのち、1892年から水彩画や油画を描き始め、1901年からは明治美術会やその後継組織である太平洋画会を中心に活躍する。ここで検討する『水彩画之栞』は出版年に2万部を売り上げ、1904年までに15版をかさねたベストセラーである。

『水彩画之栞』は、「水彩画を以て一の娯楽とし遊戯として学ばんとする少年諸子の為め」に著され、アマ画家への配慮が行き届いた指南書だった⁽⁹⁾。

その冒頭には、水彩画を学ぶ利益として4点が挙げられており、本書が水彩画を学ぶことによる「能力や資質の獲得」を目指して書かれていることを示している。それらは「美術鑑賞の力を養成し得べし」「観察力を養ひ得べし」「自然を愛するの心を生すべし」「健康を増進すべし」である⁽¹⁰⁾。これは視点を変えれば、水彩画を学ぶことによって、能力の不足を克服し、成長して行く道程が仮定されているということでもある。つまり、本書においてアマ画家は、プロへ至る成長段階とみなされ、能力の不備を克服していく存在だったといえる。

克服対象としてのアマ画家観の成立には、「上手い絵」という客観的な価値基準の共有が必要であり、この基準は、自然という対象物と、その描写の技術にあった。

本書では、水彩画を描く際にアマ画家が心得るべき事項が列挙されている。それらは「物質ということを忘るべからず、樹木を描けばその硬度をも弁すべきほど正確に描写するを要す。」や⁽¹¹⁾、「着色の際には常に極端の色を避くるの心得ありたき事なり」など⁽¹²⁾、正確な自然描写に関する事項に一貫している。同書の記述「写生中は己れの意味を深く蔵して徹頭徹尾自然に服従すべきのみ」から明らかなように、大下は写生をする際に目前にある自然をありのままに描写する技術を、アマ画家に求めているのである⁽¹³⁾。

ここでは代表的なものだけを引用したが、『水彩画之栞』におけるアマ画家への語りかけは、総じて技術主義的だった。そしてこの技術主義が自然を自然らしく描くた

めの客観的な価値基準であったために、これを背景とする、克服対象としてのアマ画家観が成立していたのだと考えられる。

1900年代のアマチュア画家観：『洋画一斑』

技術主義を中心とした芸術論と、それに基づくアマ画家観はその他の洋画指南書にも見られる。1905年に服部書店から出版された『洋画一斑』は当時東京美術学校西洋画科に学び、白馬会に出品していた橋本邦助（1884-1953）と辻永（1884-1974）によって著されている。この書は東京美術学校を中心とする新派系のアマ画家観を示しているという点で前者と対応関係にある。

その中には、「絵画は純視家の自由芸術美であって、あらゆる自然美は写して以て芸術美をなし得るので、只画家その人の手腕巧拙如何によって、美の程度が異なる」と記されている⁽¹⁴⁾。ここでは画家が対象を写す手法によって美の程度が変わるため、技術に重点が置かれているのである。

ここでも、技術主義は自然主義的な価値観と強く結びつく。「専門家は勿論、娯楽として描く人も、苟くも画を描くと云ふ以上は、自然を最高の師と仰ぎ、凡て此れが教導に依って進んで行かなければならぬ」という記述から明らかなように、自然美を最高とすることで、それを観察し、写し取る技術がとりわけ重視されていたのである⁽¹⁵⁾。

以上から、1900年代の洋画指南書に見られる価値基準は自然描写の技術であって、これを背景としてアマ画家からプロ画家へと技術的に成長し、自己を克服して行く道筋が設定されていたと考えられる。言い換えれば、アマとプロは技術に媒介された、地続きの存在として示されていたのである⁽¹⁶⁾。

1900年代のアマチュア画家観：『みづゑ』の投書

洋画指南書で語られた技術主義的区分としてのアマ画家は、『みづゑ』誌の投書の傾向とも相関をなしている。

『みづゑ』は1905年7月の創刊号で積極的な投書呼びかけ、その結果として次号以降、読者は多くの投書をおこなった⁽¹⁷⁾。投書の傾向としてまず挙げられるのは、初期を中心に実践的な内容が多く投稿されたことである。たとえば、「手製の三脚床几」という記事では、写生時に用いる携帯用の椅子の製作法が提案されており、編者も「このやうな投稿を歓迎いたします」と好意的に返答している⁽¹⁸⁾。その他の投稿でも、日本筆を水彩筆として利用する方法の提案や⁽¹⁹⁾、「ピンクマターやローズマダーは水彩画を描くに必要なりや」といった制作上の現実的課題についてたびたび投稿された⁽²⁰⁾。そもそも、『みづゑ』という雑誌自体が大下藤次郎による水彩画の普及のために作られたもので、雑誌でありながら指南書のような性格を併せ持っていた。それゆえ、洋画指南書では難しい、アマがお互いに知識やアイデアを交換しあって制作環境を充実させていく方向の投書は、編集者からも読者からも歓迎されたのだと考えられる。

次にあげるべき傾向は、自然観察や写生の体験を綴った投書の多くで、絵が自然に近づく喜びを語っていることである。たとえば、『みづゑ』2号には「一步野外に出ると眼前が惣て実物なれば、絵も自然実物に傾きて意外にも成功する」という投書がある⁽²¹⁾。また、『みづゑ』11号にも、洋画指南書に習って写生をしたところ、「自然に似たものが出来ました、それからはひたすら練習しました」という読者の経験が記されている⁽²²⁾。こうした傾向は1900年代の『みづゑ』誌全体を通して普遍的にみられるもので、1910年の『みづゑ』投書では、「余は自然を友とし師とし、傍ら『みづゑ』を指導者として愛読している」と、自然への傾倒ぶりが告白されている。

こうした1900年代の『みづゑ』の投書傾向は、総体として「上昇志向」を持っていたと考えることができるだろう。つまり、ここでは「絵が上手くなる」とはどういうことかが繰り返し語られており、その条件や参照点として「技術」や「自然」が言及されていたのである。

もちろん、上記のような一般的傾向に分類できない投書も存在する。たとえば、水彩画には人の心を「ピューリティーならしむる力」があると主張する投書や⁽²³⁾、写生が「高潔なる品性の修養」に適しているとするもの⁽²⁴⁾、「高尚なる娯楽」として水彩画を楽しむ態度を提案するものなどである⁽²⁵⁾。こうした特殊例はむしろ、1910

年以降のアマ画家観の中で前景化していく。

1910年代のアマチュア画家観：『絵画独習書』

洋画指南書を見てゆくと、1900年代を通して主に技術主義的に語られてきたアマ画家は、1910年前後から次第に、「精神」への問いの中で語られ始める。

そうした動向をいち早く示したのは、1909年に大日本国民中学会から出版された『絵画独習書』である。大日本国民中学会は1902年から中学講義録の出版を始めた民間団体であり、家庭的な事情により尋常中学校へ入学できなかった者へ中学校課程の通信講義を提供する団体だった⁽²⁶⁾。『絵画独習書』の筆者は不明なものの、本書第五編の「名家講話」に中村不折、長原止水（長原孝太郎）、大下藤次郎、満谷国四郎らの名を確認できる。

『絵画独習書』で注目したいのは、美術制作者の「心」に関する記述が繰り返し登場することだ。たとえば冒頭では、原始の造形物に対して「本能的に働いた美術心の跡」を見て取り、「決して美術品を作らうとはしなかった」その態度こそが今日のわれわれを感動させるとする⁽²⁷⁾。また、「何時の世に在っても絵画は遊戯の心から生まれて居たに違いない。然るに人世が複雑になるに連れて起源から見ると多少の変化を来した。例へば絵を売ると云ふようなことも出てきた。其等の人々の内には遊戯の心を以て作業すると云ふことがなくなってしまうのさへある」として、読者に「真面目なる遊戯の心」によって絵を描くことを求めている⁽²⁸⁾。

こうした記述からは、技術よりも「本能的な」心の働きや、「遊戯の心」といった精神性を尊ぶ一方で、名誉や金銭的欲求を満たすプロが否定的に捉えられていることが理解できる。

本書第八章には、「素人と黒人」と題した節がある。そこでは「今日画家は大分自分のために絵を描いて居ると言った。すなわち画家は人に頼まれた絵、人のために描く絵よりも、自分一個のために描く絵の方に真面目なのである。して見ると余戯として絵をやる人と大差はないことになる。」とある⁽²⁹⁾。こうして、『絵画独習書』では、「絵を売る」職業としてのプロ観を拒否し、代わりにアマ画家の自己目的性・自己充足性

を自らのうちに見出そうとする主張が繰り返し熱心に語られるのである。

『絵画独習書』には、かつて1900年代初頭の水彩画ブームに深く貢献した大下藤次郎も執筆している。

娯楽若くは修養の為に絵画を学ぶといふことはも結構な事である。(中略)アマチュアの態度が画家気質にならぬやう、飽くまでも上品に、自ら描き自ら楽しむと云ふ態度を何処までも持ち続けられんことを予は切望に堪えない。世には往々素人画家で作品を公開の展覧会に出したがつたり、雑誌の挿絵やカットの懸賞等に應ずる人が多いやうであるが、予はそれを取らぬ。今少し上品にして只絵を描くことそれを楽しむといふだけに止めて貰い度いものだ。然するが又自然自己の作品を優秀ならしむる方法でもあらう⁽³⁰⁾。

大下は、ここで自らの関心や芸術的欲求を満たすための絵画制作を高く評価する。そして、大下はこの制作態度を貫くために、プロとなるよりも、アマにとどまることを要求しているのである。つまり、アマ画家は、「自ら描き楽しむ」という精神的態度では理想化され、評価される存在でありながら、現実のアマ画家はその理想の体現者として表象されてしまうがゆえに、アマに留まることを要求されているのだ。

1910年代のアマチュア画家観：『油絵の描き方』

アマの理想化について、もう少し事例を引いて検証してみたい。1917年にアルスの前身である阿蘭陀書房から出版された山本鼎の『油絵の描き方』は、昭和26年の時点で30版を重ねる、戦前から戦後にかけての洋画指南書のロングセラーだった。

山本はこの本が、「絵筆をとった事は愚か油絵に就いては何も知らぬ人」⁽³¹⁾、つまりアマ画家に向けて書かれていることを示しつつ、アマ画家が持つべき理想的な態度を説く。

私の知って居る或愛らしい子供は大変に絵が上手であった。もとより形や色は

メチャクチャなもので五本足の馬が眼の額についた人と空を歩いて居る絵が彼の絶えず作る所の小幅であった。掛かる技巧にも係はらずその描かれた木には木のほひ花には花のほひを嗅ぐに充分である程の生きた自然の気が満ち切って居り私は自分が顔を赤くする位ひ感服した物であった⁽³²⁾。

後に自由画運動を展開する山本らしく、ここではアマ画家に「純粹さ」の重要性を説くために「子供」を例に挙げる。つまり、「純粹」な「子供」を、アマ画家の理想像として提示するのである⁽³³⁾。それにとどまらず、山本は子供の絵に対して、「顔を赤くする位ひ感服し」たのだから、アマがプロを一時的に凌駕したことにさえなるだろう。『油絵の描き方』において、「子供」はアマの究極的な理想像として表象され、精神主義の無垢な体現者として位置づけられているのである。

1910年代のアマチュア画家観：『みづゑ』の投書

精神主義的なアマ画家観はむしろ、アマ自身によって語られるようになる。アマの側に立てば、この観点は自己肯定そのものだったからである。

1910年前後の『みづゑ』誌において、1900年代の技術主義からの転換を意識させる投書には、以下の例が挙げられる。たとえば、1909年の投書では、愛知県の読者が「将来の絵画は技巧では飽きたらない。態度なんだ」と、作者の心性を重視する姿勢を示し⁽³⁴⁾、他の投書でも「技巧と態度両方ともそなはる人は真の画家たる価値がある」と主張された⁽³⁵⁾。また、アマの「品性」を問題に挙げ、プロを批判し、アマ自身の精神の修養を求める投書が頻発することからも、1910年前後からアマの自意識に変化が生じはじめていたといえる。例えば、1913年の投書では「清い芸術の恵の下に生きている自分等アマチュアの人々の品性は、飽く迄清浄に高尚でなければなりません」と語られ、「今の芸術家にはこの性格が少し足らぬ」として、プロの芸術家ではなく、アマこそが高尚な精神を持ちうると主張されている⁽³⁶⁾。

アマとしての精神主義が最も熱心に議論されたのは、芸術と社会的生活の矛盾をめぐる問題においてだった。なかでも、1917年の『みづゑ』誌上で、「水の泡」と「露光生」

を中心に複数の読者の間で行われた論争は、芸術と生活の断絶を嘆きながらも、次第にその断絶の中にアマの存在意義を見出してゆく過程が描き出されており、興味深い。投書によれば、「水の泡」は中学を卒業し、進路に悩む青年である。

画筆に親しんだ人が、専門家となって自由に絵を描いて見たいと云ふ欲望を持つ時、必ず幾多の障害がその進路に横たわっているのが常である（中略）

私は限りなき芸術の道を辿るべき身ではない、直ちに家に帰て農業に従わなければならぬのだ⁽³⁷⁾。

この苦悩の吐露に、「露光生」は「ああしたふた途に踏み迷ふ」経験を共有しつつ、「生活の不安に襲われる憂いもなく盲目の人達が見て呉れようが呉れまいがそんなことに頓着なく己の意の欲する儘自然に親しみ製作に耽らるる」ところに、アマの強みを見出そうとする⁽³⁸⁾。要するに、芸術と生活を架橋する存在としてのアマ像がここでは語られるのである。

この後、議論は「露光生」を中心に2人の新たな読者を加えて展開し、最終的には個人批判へと議論が矮小化されることで自然消滅するが、上記のような苦悩の中でアマ自身の立場が問われなければならないとする姿勢は共通していた⁽³⁹⁾。

1910年代に前景化するこうしたアマ画家論のなかでは、もはや「絵が上手くなる」ための方策が論じられることはなかった。もちろん、1900年代以来の技術主義的な投書が誌面から消えてしまうわけではなく、技術主義は常に基層としてありつづけた。しかし、論争が生まれるほどに存在感を示すようになったのは、精神主義的なアマ画家観のほうだったのである。

おわりに

以上より、1900年代から1910年代の洋画指南書のなかで、1910年前後にアマ画家観が克服対象から理想へと転換していると結論づける。また、こうした転換を支える背景として、アマに対する記述が、技術主義から精神主義へとその価値の比重を移し

たことを要因として提示する。こうした言説は、数々の洋画指南書に繰り返し登場することにより、アマ自身の自己理解にも影響を及ぼしていた⁽⁴⁰⁾。

本論文で言及した現象には資料的な制約もあり、一定の限界がある。しかし、1910年代以降は各所でアマチュアへの関心が醸成されていくことは既知の事実である。例えばそれはアマチュア写真の興隆や、南画の再評価であり、民芸運動もその一端に数えられるだろう。おそらく、日本近代においてアマチュアリズムは、各ジャンルでその担い手や意味を少しずつ変えながら、社会のなかに芸術を位置づけるキータームとして機能してきた。今後さらなる研究を展開したい。

註

- (1) 例外として、写真史においては明治後期のアマ写真家の存在が重要視されている。それはすなわち、記録性に秀でる写真技術の実用的側面に注目が集まっていた当時において、アマ写真家のみが実用性から距離をとったピクトリアリズム（絵画主義）の写真運動を推し進めることができたからである。（西村智弘『日本芸術写真史』美学出版、2008年、104頁。）
- (2) たとえば、北澤憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』（ブリュッケ、1989年）、佐藤道信『〈日本美術〉誕生』（講談社、1996年）、佐藤道信『明治国家と近代美術』（吉川弘文館、1999年）等が代表的研究である。
- (3) プロとアマの差異は当時も現在も曖昧である。ただし、制度研究の視点を取るならば、専門教育（美術学校）、展覧会での受賞・顕彰、販売・流通などの制度的段階をどのように、かつどれだけ通過しているかでその芸術家を「プロ的」か「アマ的」かに段階的に序列化することは可能であろう。本論ではこうした制度的段階をまだ経験していない者を暫定的にアマと呼び、分析の対象としている。
- (4) 五十殿利治「大正期美術雑誌の投書欄について——読者とアマチュア」『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版、2008年。（初出：『近代画説』七号、明治美術学会、1998年。）
- (5) 石井伯亭・黒田鵬心・結城素明共編『美術辞典』日本美術院、1914年。
- (6) 五十殿利治『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会、2008年、17頁。
- (7) 洋画指南書を著した水彩画家の多くは洋画旧派の明治美術会やその後継組織である太平洋画会に所属している。新派系の黒田清輝ら白馬会が東京美術学校西洋画科を1896年に設置し専門

1900～1910年代の洋画指南書におけるアマチュア画家観変転の背景

教育を担うと、旧派系は美術教育や一般普及へと活路を見出すようになっていったと考えられる。

(8) 1900年代以降の洋画指南書は図版が少なく文章中心である。これは1900年代以前の指南書が図版集に近かったのと大きく違う。その理由は現時点では不明だが、教える内容が作図中心の鉛筆画から絵画中心の水彩画や油画へと変わったことで図版による原画の再現が難しくなり、費用が掛かるようになった可能性や、独習本として教師代わりの「語る」メディアが求められたことが考えられる。

(9) 大下藤次郎『水彩画之栞』新声社、1901年。

(10) 同書(9)、4～6頁。

(11) 同書(9)、35頁。

(12) 同書(9)、37頁。

(13) 同書(9)、32頁。

(14) 橋本邦助、辻永『洋画一斑』服部書店、1905年、1頁。

(15) 同書(14)、3頁。

(16) こうした技術主義は、工部美術学校におけるフォンタネージの指導理念と共通しており、洋画指南書の執筆を担った旧派の画家はフォンタネージの影響を受けていた。(佐藤道信『明治国家と近代美術』吉川弘文館、1999年、58～59頁。) また、東京美術学校を中心とする新派では写実主義的な芸術観は一枚岩ではなく、画家の主観的「表現」の重要性が説かれることも多くあった(『美術評論』画報社、1898年1月)。しかしアマ向けの指南書では正確な自然描写のみを初歩的な目的としたため、新派系の価値基準としての「主観」の活用がなされることはなかったと考えられる。

(17) 同論文(4)、218頁。

(18) 今永英世「手製の三脚床几」『みづゑ』4号、春鳥会、1905年、18頁。

(19) 長野小池生「読者の領分」『みづゑ』8号、春鳥会、1906年、19頁。

(20) 河北生「問に答ふ」『みづゑ』9号、春鳥会、1906年、20頁。

(21) 晩韻生「水彩画に志せし最初の動機」『みづゑ』2号、春鳥会、1905年、17頁。

(22) 松風生「自然に近いやうにと」『みづゑ』11号、春鳥会、1906年、28頁。

(23) TH生「水彩画と宗教」『みづゑ』4号、春鳥会、1905年、18頁。

(24) 荒井清文「スケッチを精神の修養に」『みづゑ』18号、春鳥会、1906年、18頁。

(25) 龍東生「娯楽としての絵画」『みづゑ』24号、春鳥会、1907年、17頁。

(26) 大日本国民中学会編『小学校卒業生立身訓』東京国民書院、1909年、208頁。

(27) 大日本国民中学会編『絵画独習書』東京国民書院、1909年、2頁。

(28) 同書(27)、4頁。

(29) 同書(27)、38頁。

1900～1910年代の洋画指南書におけるアマチュア画家観変転の背景

- (30) 同書 (27)、251～254頁。
- (31) 山本鼎『油絵の描き方』阿蘭陀書房、1917年、8頁。
- (32) 同書 (31)、9頁。
- (33) 同書 (31)、16頁。
- (34) ちなみに、鈴木三重吉の手になる雑誌『赤い鳥』は、「子供の純性」をうたって1918年7月に創刊されている。こうしたロマン主義的な時代背景の中に、山本の発言は位置づけられる。
- (35) 吉田興三「最新の印象」『みづゑ』50号、春鳥会、1909年、23頁。
- (36) 波多野紅果「アマチュアとキャラクター」『みづゑ』98号、春鳥会、1913年、32頁。
- (37) 水の泡「農業か芸術か」『みづゑ』150号、春鳥会、1917年、35頁。
- (38) 露光生「水の泡氏の農業か芸術かを読みて同じ境遇にある人へ」『みづゑ』155号、春鳥会、1918年。
- (39) 波多野修作「露光氏の説を読みて」(『みづゑ』159号、春鳥会、1918年、34～35頁。)、露光生「さすらひの友より」(『みづゑ』159号、春鳥会、1918年、36～37頁。)、露光生「波多野氏の御説を拝見して」(『みづゑ』160号、春鳥会、1918年、32～36頁。)、森熔鑛「「さすらひの友より」を読んで」(『みづゑ』160号、春鳥会、1918年、36～37頁。)、露光生「さすらひの友よりに就いて森熔鑛さんえ」(『みづゑ』162号、春鳥会、1918年、38～40頁。)、森熔鑛「再び露光氏へ」(『みづゑ』165号、春鳥会、1918年、52～54頁。)
- (40) アマ画家観が変転した1910年代前後は、フランスからの帰国者によって日本に個人主義的美術思想が受容され始めた頃でもある。1910年に高村光太郎が雑誌『スバル』4月号に発表した「緑色の太陽」はその象徴的宣言文としてよく知られているが、ここでの主張も芸術家の「人格」の尊重だった。こうした同時代の新思想と、アマ画家観の変化は相関する。

第 68 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 68 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2018 年 3 月 31 日