

第 69 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2018. 10. 6-8

於 関西大学

はじめに

第 69 回美学会全国大会が、2018 年 10 月 6 日（土）・7 日（日）・8 日（月・祝）に、関西大学で開かれました。その際、本発表とは別に、美学会と当番校の共催企画として、美学会で初めて発表する研究者のための「若手研究者フォーラム」が開催されました。以下は、発表者の任意による投稿のなかから、ある程度の水準に達しているものを論文として掲載した報告集です。若干の字句の修正や書式統一のための処理を行った部分もありますが、原則的には、発表者から送られてきた原稿を、ほぼそのまま掲載しました。「若手」研究としての性格上、多少の不備があるかもしれません。その点につきましては、各発表者による研究の進展を待つことにして、ここでは発表時の原形を伝えることを第一の目的としました。「若手」らしい、新鮮な着眼点や問題意識、鋭敏な直感や大胆に越境する想像力などを感じ取っていただければ幸いです。

美学会「若手研究者フォーラム」委員会
委員長 桑原圭裕

目次

制作者と鑑賞者の文化背景が異文化間の作品鑑賞に与える影響について	Jean Lin 5
観客の作品解釈から考察する芸術祭 ——ランシエールの美学を手がかりに——	松本理沙 15
ディドロの調和 (Harmonie) 論 ——藝術と政治における調和の創出——	杉野 駿 27
ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《大工の聖ヨセフ》 ——図像的影響源と制作の背景——	津上 朗 39
ウォーターハウス作 《ヒュラスとニンフたち》 ——女性表現の類型性と差異化をめぐって——	伊藤ちひろ 49
マーク・ロスコ「マルチフォーム期」再考 ——ロスコ様式の確立と同時代美術批評——	勝田琴絵 61
ニシムイ美術村における沖縄美術のモダニズム	鍵谷 怜 73

河井寛次郎の創作における協働と他力 ——活動前期における陶芸の合作を中心に——	金島隆弘 85
『カサブランカ』における排除と包摂の力学について ——亡命者の表象を中心に——	西橋卓也 97
彫刻としての写真／写真としての彫刻 ——ロツとブランクシーミズからによる自作の撮影を例に——	柿井秀太郎 107
トリュフォー作品におけるカメラムーブメントの説話的機能	原田麻衣 117
1950年代前半のフランスにおけるジャズをめぐる議論	山内結香子 129
ハーディ・ガーディ奏者の身体特性と楽器構造 ——キー・アクションの変化による影響——	木村 遥 139
戦後日本のバッハ声楽作品の受容と実践 ——西洋での古楽運動（1960-2000年代）と比較して——	杉山恵梨 151
マース・カニンガムのワールドツアー再評価 ——音楽とダンスの相互独立性の視点から——	三宅香菜子 161

制作者と鑑賞者の文化背景が 異文化間の作品鑑賞に与える影響について

Jean Lin

はじめに

本論文では、制作者と鑑賞者の文化背景が、文化的性質を含む作品の鑑賞に与える影響について考察する。

本論文で使用する基本的な概念について説明しておこう。「文化的性質」とは、鑑賞に影響する性質のうち、文化を連想させるような性質のことである。文化的性質を含む作品とは、鑑賞者に特定の文化を連想させうるような作品のことである。「内部者」とは、当該文化に比較的馴染みの深い人を指し、「外部者」とは、当該文化に比較的馴染みの浅い人を指す。「文化的借用 Cultural Appropriation」とは、一般的に、外部者が文化的性質を扱った場合を指すと同時に、マジョリティ文化側がマイノリティ文化側の文化的性質を扱った場合に対して批判的に使用される傾向にある⁽¹⁾。「文化的性質を含む作品」には、文化的借用によって制作された作品も含まれる。しかし、文化的借用が一般的には外部者が文化的性質を扱った場合に限定されるのに対して、本論文では内部者が文化的性質を扱う場合も考慮に入れるという意味で、「文化的性質を含む作品」というくくり方をしている。

文化的性質を含む作品が現代において鑑賞される際、問題となる点はいくつかある。まず一つ目は、制作者の文化背景が鑑賞者に与える先入観により、作品の解釈や制作者の活動が制限されてしまうということである。社会全体のグローバリゼーションに伴い 80 年代以降の国際的なアートシーンで活躍する制作者の文化的背景は多様化してきており、芸術の世界には文化的境界はもはや存在しないかのように捉えられがちである。しかし、実際には、西洋芸術史の延長線上にある現代アートの中心は未だ西洋にあり、非西洋の文化を背景に持つ制作者たちは国際的な舞台においてはマイノリ

ティであるのが現状である⁽²⁾。このような状況において、異文化を背景に持つ制作者は、作品の個性を演出する手段として自身が背景に持つ文化の特徴を作品に反映させる場合がある。というのも、オリエンタリズムやジャポニズムの時代から現代に至るまで、西洋中心的な芸術の舞台において、異文化は目新しさという魅力によって差異を演出することを可能にしてきたからだ⁽³⁾。その一方で、意図していないにも関わらず作品が文化と関連づけられて解釈され、制作者個人の特性が見落とされてしまうという問題もある。二つ目は、文化的借用の問題である。先行研究では、文化的借用がいかにマイノリティ文化に対して害のある行為かということを強調し、その道徳的な不適切性を指摘するようなスタンスが多く見られる⁽⁴⁾。しかし、文化的借用として議題に挙がる事例の多くには、えてして「これの何が悪いのか分からない」というような意見が伴い、問題に対する人々の認識のばらつきと、不適切さの線引きのあいまいさが露呈している。三つ目は、文化的アイデンティティの区別の問題である。一般的に外部者が文化的性質を扱った場合を指して文化的借用というが、個人が文化の内部者であるか外部者であるかはどう判断されるのか、という問題が浮上する。文化的本質主義が否定的に論じられる傾向にある今日において、この問題の解決は困難を極めている⁽⁵⁾。本論文では、これらの問題を念頭に置きつつ、制作者と鑑賞者の文化背景が、文化的性質を含む作品の鑑賞に与える影響について考察する。その際、「文化的借用」、「西洋中心主義」、「文化的本質主義」などの主題を扱う多くの研究では、それらの善悪を主張する立場を取る傾向があるのに対し、本論文はあくまでもそのような現状があるという事実を踏まえ、それらが鑑賞にどのような影響を与えうるかを客観的に分析することに従事する。

1. 制作者が文化的性質を表現する〈資格〉

1-1. 制作者の内部者性と外部者性

文化的性質を作品内で扱う場合、作品内で表現されている文化的性質と制作者の文化的アイデンティティが一致しているかどうかということは、作品が鑑賞される過程

において重要な要素になりうる。なぜなら、文化の内部者であるかどうかは、文化を主張する〈資格〉の有無を決定づけるからである。ここで問題となるのが、制作者の内部者性はどのように決定されるのかという点である。ある人物がある文化の内部者であるか外部者であるかを、経歴などといった客観的事実に基づいて判断するのは難しい。内部者性を決定づける客観的事実には、民族性に加え日本文化に触れてきた年数や度合いを挙げるのが可能だが、それらに具体的な数値の基準を設けて個人の経験を数値化し、それに基づいて判断するという手段は現実的ではない。例えば20年間日本に住んだが日本語は疎か日本文化を一切知らない、という人がいた場合、住んだ年数に基づいて闇雲に判断するのは適切ではないだろう。また、文化に関する経験の質や種類は千差万別であり、どの経験を重視するかを決めるということも困難である。従って、筆者は、制作者の内部者性および文化的性質を表現する〈資格〉は、鑑賞者によって行われる自身と制作者の相対的な文化の位置づけによって決定されると主張する。つまり、鑑賞者から見て、制作者の内部者性が自分を上回ると判断されれば、制作者は（その鑑賞者にとって）内部者となり、逆に制作者の外部者性が自分を上回ると判断されれば、制作者は（その鑑賞者にとって）外部者となる。また、鑑賞者が制作者を自分と同等に位置づけた場合には、どちらも内部者、あるいはどちらも外部者、という関係が成り立つ。つまり、制作者の内部者性が鑑賞者個人の主観によって決定されるということであり、それは、制作者が常に必ずしも同じ立場を認められるわけではないということの意味する。

例えば、現代芸術家の村上隆は、日本のPOPアートの歴史やオタクカルチャーを扱った作品を90年代にアメリカで発表し評価されたが、おそらくほとんどのアメリカの鑑賞者は日本生まれ日本育ちの日本人である村上を日本文化の内部者であると認識し、村上には日本文化の一部であるオタクカルチャーを主張する〈資格〉があると認めていた。しかし、例えば日本のオタクからすれば現代芸術家である村上はオタクカルチャーの内部者だとは認められない可能性がある。つまり、村上は、アメリカの鑑賞者からすれば、日本文化という大枠の内部者であるが、日本のオタクからすれば、オタクカルチャーの外部者である、という相対的な関係が見える。

1-2. 〈資格〉が制作者に与える利益と不利益

なぜ文化的性質を扱うのに内部者としての〈資格〉が必要かという点、その背景には、文化の内部者には、その文化固有の思想や美的感性（以後、文化的感性）が備わっているという鑑賞者の期待があるからである。しかし、この期待は、芸術作品の解釈を、制作者の文化背景に還元してしまうという事態を引き起こす原因となりうる。つまり、鑑賞者が「制作者が日本人だから、この作品には日本的なものが含まれているはず」という先入観をもって作品を鑑賞することになり、作品内に登場する要素が何かにつけて日本文化と関連づけられて解釈されることになるのである。例えば西洋の批評家たちによる映画監督小津安二郎の解釈は、このパターンに当てはまるといえよう。小津の表現手法はしばしば〈もののあわれ〉や〈わび・さび〉と結びつけられて日本文化を反映しているとして西洋の論者は論じたが、その関連性を小津本人は否定している⁽⁶⁾。このように、制作者の文化的アイデンティティは、制作者の文化的感性を鑑賞者に期待させることによって、作品の解釈の過程において先入観を与えてしまう要素となりうるのである。このような先入観によって「文化背景に基づいて作品を解釈されたくない、自分個人の主張や特徴を評価してほしい」といってこの〈資格〉に苦しむ制作者が存在する。このような場合、制作者は〈資格〉に対して受動的であり、〈資格〉は制作者にとって不利益となる。その一方で、文化背景を自らの作品内に積極的に反映させ、期待される文化的性質を自ら意図的に提示する制作者も存在する。それは例えば前述の村上やゴンカル・キャツォのような制作者である。これらの制作者にとっては、文化的性質は個性を演出し作品の差異化を図る手段となりえ、制作者は〈資格〉に対して能動的であり〈資格〉は制作者にとって利益となる。ゆえに、〈資格〉に対して能動的な制作者にとっては、しばしば否定的に捉えられる文化背景に基づいた先入観は、文化的性質を使って個性を演出することのできる〈資格〉である、とむしろ肯定的な権利として捉えることができる。

2. 作品の文化的性質

2-1. 鑑賞者が文化的性質を作品に見出す過程

本節では、鑑賞者がどのように文化的性質を作品に見出しているのかを検討する。例として、西洋で成功を収めたチベットの現代芸術家であるキャツォ『現代のシャンバラ (Shambhala of Modern Times, 2009)』という絵画作品に注目してみよう。外観は、ブツダの頭部の正面のシルエットが中央にあり、その周りに後光のような円形のシルエットが広がっている。ブツダのシルエットの内側には、チベット文字がずらりと散りばめられており、後光をよく見ると、ポルノ、中毒、消費など、現代の消費社会に言及するようなビビッドな色合いのイメージで埋め尽くされている。その中には、数カ国語で書かれたテキストも見受けられる。〈シャンバラ〉とは、インド仏教最後の経典である〈時輪タントラ〉で描かれている伝説上の仏教王国である。平和主義者によって占拠された〈純粋な地〉であるこの王国であるが、西暦 2425 年に〈野蛮人〉がこのパラダイスの侵略を企て、世界の終わりを黙示するような戦争が起きる。そして、シャンバラの王が欲望、怒り、無知の勢力を滅ぼすことで平和は戻り、生けるもの全てが不死となる⁽⁷⁾。

この作品を鑑賞するにあたり、鑑賞者が作品から得られる情報には、色や形といった感覚的に得られる情報と、作品のタイトルや制作者の名前といった知識的情報の二つが挙げられる。例えば西洋の文化圏に属するある鑑賞者が、作品の知識的情報がない状態で、感覚的情報から鑑賞に入ったとしよう。この鑑賞者は、おそらく大きなシルエット、そしてビビッドな色合いをまず認識したあとにそれを構成している細かなものたちに注意を向けるだろう。しかし、それだけではまだ文化とは結びつかない。鑑賞者が文化的性質を最初に意識するタイミングは、おそらくシルエットがブツダの形をしていると気づいたときである。特に西洋では、〈チベット＝仏教文化の楽園〉という概念が広く浸透しているため⁽⁸⁾、この鑑賞者がブツダのシルエットを認識した時点で仏教文化やチベット文化を連想しうることは、想像に難くない。この場合チベット文化は、ブツダという記号によって象徴されている。つまり、感覚的に得られ

る情報は、鑑賞者が知っている（文化を象徴する）記号と結びつけられることによって初めて鑑賞者に文化を喚起することが可能になるのである。

次に、鑑賞者が作品のタイトルや制作者の名前といった知識的な情報を持った状態から鑑賞を始めた場合を想定しよう。鑑賞者は、この作品がチベット出身の制作者によって制作されたものであると知っていて、タイトルからしてチベットの伝統的な視点から現代社会を揶揄するものかもしれない、とある程度作品の意味合いにも見当がついている状態であるとしよう。その際は、感覚的な情報から入ったときとは異なり、この時点で鑑賞者はすでにチベットの文化的性質をある程度想定している。そして、感覚的な情報から入った時には文化的性質に結びつかなかった、例えばビビッドな色合いや細かな描写といった感覚的な情報も、チベットの文化に固有なのではないか、と思うようになるかもしれない。これは、知識的な情報が先行したことにより、チベットという先入観が作品と鑑賞者の間に介入し、必ずしも文化と関連していない作品の様々な性質にまで鑑賞者が文化を読み込んでしまうためである。

つまり、感覚的な情報は、鑑賞者に共有されている文化を象徴する記号と結びつけられることにより鑑賞者に文化を喚起し、また、知識的な情報は、鑑賞者に文化の先入観を与えることにより作品内の性質に文化を自発的に読み込ませることができるのである。

2-2. 制作者が文化的性質を鑑賞者に喚起させる方法

前節で、知識的な情報を先に与えられた鑑賞者が、「ビビッドな色使いや細かな描写といった感覚的な情報も、チベットの文化に固有なのではないか、と思うようになるかもしれない」と述べたが、これは制作者がチベット出身であるという先入観を鑑賞者が持っているために、作品内にチベット文化の文化的感性が反映されているのではないか、という期待を抱いているためである。実際にビビッドな色使いや細かな描写がチベット文化に固有のものである可能性もあるが、本論文ではそのような議論には踏み込まない。本論文において強調したい点は、制作者が実際にそのような文化的感性を備えているか否かにかかわらず、鑑賞者に共有されている文化を象徴する記号を作品内に投影しさえすれば、文化の喚起は可能であり、また、制作者の文化的アイ

デンティティがその文化的性質と合致している場合は、先入観も相まってより一層の説得力を持って文化的性質を扱うことができる、ということである。

3. 外部者が文化的性質を扱う場合

3-1. 文化的借用

制作者が外部者である場合、文化的性質を作品内で扱おうとすると、しばしば道徳的に不適切な文化的借用として咎められることがある。一般的には、支配的なマジョリティ文化側が疎外されたマイノリティ文化側の文化的性質を借用した場合——特に元の文化圏の内部者に対する配慮を欠いた形で借用した場合——に「道徳的に好ましくない」⁽⁹⁾とされる。この例として挙げられるのは、白人モデルのカーリー・クロス (Karlie Kloss) が、ハイファッション誌『VOGUE』2017年3月号の「多様性」特集で、日本風の衣装に身を包みながら伊勢志摩国立公園で撮影された写真である。金髪を黒に染め、肌はいつも以上に白く塗ることにより、Geishaを引き合いに出しているのは明白である。この写真を見た一部の読者たちは、「イエローフェイス」、「ホワイトウォッシング」といったキーワードで雑誌を責め立て、モデルがツイッター上で「これらの画像は私自身のものではない文化を借用しており、私は文化的な配慮の足りない撮影に参加してしまったことを大変申し訳なく思っています」と謝罪するまでに至った⁽¹⁰⁾。

3-2. 文化的借用におけるマジョリティ文化とマイノリティ文化の関係

次に、制作者が外部者であるにも関わらず道徳的批判を免れ作品が評価されるケースを見てみよう。その例として挙げておきたいのが、カメルーン出身のデザイナー、セルジュ・ムアング (Serge Mouangue) によって設立された、アフリカの衣装と日本の着物の要素を融合させたアパレルブランド「ワフリカ、第三の美学 (Wafrika, the 3rd esthetic)」である。ワフリカの着物は、新しい価値を創造しているとして、「文化の芸術的融合が正しく行われた素晴らしい例」⁽¹¹⁾などと英語圏のメディアに賞賛される

と同時に、日本やアフリカの文化圏を背景に持つ内部者を含む幅広い層からも評価されている。ここで先述した『VOGUE』の写真（白人のカーリー・クロスが着物風衣装を着用している写真）とワフリカの着物を黒人モデルが着用している写真を比較してみると、モデルの文化的アイデンティティの違いを除いては、両方のモデルも起用側も借用している日本文化の外部者であることを含め、状況的にはよく似たケースであるという印象を受ける。しかしながら、片方は〈道徳的に好ましくない〉として非難され、もう片方は〈芸術的融合が正しく行われた素晴らしい例〉として評価されている。この原因はいくつか考えられるが、VOGUEのモデルがマジョリティ文化の一員である一方、ワフリカのモデルがマイノリティ文化の一員であるという点が大きく影響しているのではないだろうか。たしかに、芸術的側面における様々な観点において、ワフリカの方が優れているという可能性はある。しかし、注目すべきはクロスの写真に対する批判は、写真の芸術的側面にはほとんど向けられていないということである。批判の中で目立っていたのは、「ホワイトウォッシング」や「なぜ日本文化を表現するのに日本人のモデルを起用しなかったのか」といった、モデルの文化的アイデンティティに対する批判であった。ここには、マジョリティ文化がマイノリティ文化から文化的性質を借用した場合には批判の対象になるのに対して、マイノリティ文化がマジョリティ文化——あるいはこの場合はアフリカ文化も日本文化もマイノリティ文化となるので、マイノリティ文化がマイノリティ文化——から文化的性質を借用した場合には同じようには批判の対象にはならない、という「非対称性」⁽¹²⁾が見受けられる。また、アフリカ文化は日本文化とは異なる文化ではあるが、マイノリティ文化というくくりにおいては、アフリカ文化は、日本文化を含むマイノリティ文化の内部者であると捉えることができる。

おわりに

本論文では、文化的性質を連想させる作品の鑑賞において、制作者および鑑賞者の文化背景が与える影響について考察した。

まず、制作者が自身の文化背景とは異なる文化圏で作品を発表する際、その文化背景の文化的性質を作品に反映させることが作品の個性を演出する手段となりうるということを前提に、制作者が該当文化の内部者であることがこの手段を有効に使うことのできる〈資格〉となりうるということを主張した。しかし、〈資格〉は同時に文化の先入観を鑑賞者に与えてしまうがために、作品の解釈を文化に帰属させられることを望まない制作者にとってはマイナスに作用することも指摘した。また、この〈資格〉を認められるためには鑑賞者に内部者であると判断される必要があること、そして、制作者の内部者性は鑑賞者の主観で相対的に判断されると定義することにより内部者という言葉の曖昧性を回避した⁽¹³⁾。

次に、鑑賞者がどのように文化的性質を作品に見出すのか、という問題をキャツォの作品を例に分析した。その結果、感覚的な情報は鑑賞者に共有されている文化的性質の記号と結びつけられることによって、また、知識的な情報は、鑑賞者に先入観を与えることにより作品内の性質に文化を自発的に読み込ませることができる、ということが明らかになった。

最後に、外部者が文化的性質を扱う場合について触れ、該当文化の外部者によって文化的性質が扱われた場合には、道徳的に好ましくないと批判されてしまう可能性を指摘した。加えて、制作者が外部者である場合、マジョリティ文化とマイノリティ文化のどちらに属していると認識されるかによって道徳的な評価が異なる可能性があることも示した。今後は、文化的性質を含む作品の鑑賞パターンをより詳しく分析することを課題としたい。

註

- (1) Young, James, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell Publishing, 2008, p. 5.
- (2) Quemin, Alain, "The Impact of Nationality on the Contemporary Art Market," *Sociologia & Antropologia* 5: 3, 2015, pp. 825-856.
- (3) Harris, Clare, "In and Out of Place: Tibetan Artists' Travels in the Contemporary Art World," *Visual Anthropology Review*, Vol. 28 (2), 2010.
- (4) Matthes, Erich Hatala, "Cultural Appropriation without Cultural Essentialism?," *Social*

Theory and Practice, Vol. 42 (2), 2016, pp. 343-366.

(5) スチュアート・ホール、ポール・ドゥ・ゲイ編、宇波彰、柿沼敏江、佐復秀樹、林完枝、松畑強訳『カルチュラルアイデンティティの諸問題 誰がアイデンティティを必要とするのか?』大村書店、2001年。

(6) 小津安二郎、岩崎昶、飯田心美「酒は古いほど味がよい」『キネマ旬報』212号、1958年8月、47頁。

(7) Harris, *op. cit.*, pp. 157.

(8) *Ibid.*

(9) Matthes, *op. cit.*, pp. 347.

(10) Hill, Libby, “Karlie Kloss apologizes for Vogue photo shoot faux pas,” *Los Angeles Times*, February 15, 2017. <http://www.latimes.com/entertainment/la-et-entertainment-news-updates-karlie-kloss-apologizes-for-vogue-1487194712-htmllstory.html>, 2018年10月27日最終アクセス。

(11) General, Ryan, “African Artist and Japanese Designer Create Stunning Kimonos By Mixing Cultures,” *NEXTSHARK*, 2017. <https://nextshark.com/wafrica-african-artist-and-japanese-designer-create-stunning-kimonos-with-african-art/>, 2018年10月27日最終アクセス。

(12) Young, James, *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell Publishing, 2008, p. 107.

(13) マテスは、Matthes (2016) にて文化的借用を論じる際に文化の内部者と外部者を規定して論じることは文化的本質主義に陥ってしまうためそれ自体が文化的借用と同等の害があると主張している。また、自身が内部者であるかどうかの判断を個人に委ねる自己識別 (self-identification) の方法は、文化的本質主義を避けることができるが、内部者・外部者の区別に基づいている文化的借用の主張を無効にする代償を払うと示唆している。制作者の内部者性を鑑賞者の主観に委ね相対的に判断するという方法を提案する本論文の主張は、ある意味この自己識別の手法に当てはまっていると言える。しかし、制作者のアイデンティティを判断するのはあくまで鑑賞者であり、鑑賞者は自己のアイデンティティを制作者との関連性において自己識別することで、おのずと制作者のアイデンティティも判断していると筆者は主張する。従って、本論文における区別の重要性は、あくまで鑑賞者が制作者のアイデンティティをどのように認識するか、という点にあり、実際に制作者のアイデンティティが何であるかを論じているわけではないため、〈内部者〉〈外部者〉というときに文化的本質主義的な意味合いはそもそも含まれていないと主張する。

観客の作品解釈から考察する芸術祭 ——ランシエールの美学を手がかりに——⁽¹⁾

松本理沙

はじめに

本論文は近年日本で隆盛する芸術祭において、芸術と地域社会が相互に関係することで生じる緊張関係が、多様な観客の解釈として表れる様を明らかにするものである。そのために、観客の能動的解釈の有効性を論じる現代フランスの美学者ジャック・ランシエール（Jacques Rancière, 1940-）の思想を手がかりにしたい。

「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」、 「瀬戸内国際芸術祭」などの芸術祭における特徴として、地域社会との結びつきや、地元住民や観光客などによる観客層の多様化が挙げられる。熊倉純子監修『アートプロジェクト——芸術と共創する社会』によるとこれは、多くの芸術祭が行政主導のもと地域振興と観光資源化による経済波及効果の一環として行われているためだという⁽²⁾。しかし、藤田直哉編・著『地域アート——美術／制度／日本』ではこうした芸術祭や展示作品について、協働性や地域振興の側面が強調されるばかりで批評が機能せず、作品としての質が問われない点が批判される⁽³⁾。この点に関して現在、理論や評価基準の必要性が主張されており、トム・フィンケルパール⁽⁴⁾ や田中均⁽⁵⁾ によって、美術史家のクレア・ビショップやグラント・ケスターの論が有効な参照項とみなされてきた。しかし、ビショップやケスターはいずれも芸術が特異な経験を可能にする場であるという考えに依拠して SEA⁽⁶⁾ の評価基準を定めており、この点に問題があると筆者は考える。

1. SEA 評価を巡る問題点

ビショップはクリストフ・シュリンゲンズィーフ《オーストリアを愛してくれ》(2000)のように、社会関係の矛盾を露呈させるSEAを評価する⁽⁷⁾。《オーストリアを愛してくれ》は当時のオーストリア選挙における極右の民族主義政党の勝利に言及するパフォーマンスである。難民拘留のパフォーマンスを行うこの作品は極めて人種差別的であり、当時のウィーンでは右派、左派それぞれの立場から議論が巻き起こった。ビショップはこのパフォーマンスが誰かの思想の転向をもたらしたわけではないことを認めながらも、芸術として難民拘留の表現を行うことで、当時のオーストリアの政治的現状を露呈させたとして評価する。このように彼女は芸術という枠組みにおいて倫理的に問題視されるSEAの評価を行うことを重要視しており、それは次の主張からも明らかである。

こうした表現を、芸術として批判的に議論、分析、比較することもまた不可欠なのだ。なぜならそれが、この表現が是認され、そして散種される制度的なフィールドであるからだ⁽⁸⁾。

一方、ケスターは既存の社会関係を宙づりにすることで起こる人々の相互作用や対話を重視しており、芸術という枠組みに関してはより自覚的である。彼は、ビショップの芸術の自律性に依拠する態度を批判し、重要なのは「自律性の再表現」⁽⁹⁾であるとする。

協働的な芸術実践の効果は、このやりとり（空間的、制度的、手続き的）を枠付けることであり、それはある程度の自己省察を促進するために平凡な社会的配慮を離れてやりとりを十分に際立たせ、また創造的な実践としてのやりとり自体に注意を促す。開放の特異な経験は、従来の実用的な要求ではまったくなく、芸術的実践の形式として意識的に印づけられるやりとりに参加者が関与するのを促進す

る。……（中略）…… 規範的な社会的やりとりのプロトコルと規定からの距離は美的なフレーミングによって形成されており、その距離は私達の初期値のふるまいや、期待、存在のあり方への依存を弱め、アイデンティティの作業に対するパフォーマンスで実験的な態度を促す⁽¹⁰⁾。

つまり芸術という枠組みを利用することで、文化間のヒエラルキーや、行政による再開発計画のような社会的関係を一旦中断させ、SEAの参加者の創造的なやりとりを可能にするのだという。

以上のように両者は芸術という枠組みによって、芸術を特異な経験と位置付ける。ビショップとケスターが評価するSEAは対照的でありながら、芸術という枠組みがSEAを社会的・芸術的に有効なものにするという方法論に依拠している点においては一致している。しかしこれを日本の芸術祭における作品に適用すれば、作品と地域社会の相互作用を見落とすことになるだろう。というのも、行政や地方自治体の関与が強い芸術祭において、芸術が日常的な社会関係を宙づりにするものとして捉えられているとは言い難いからである。むしろ地域住民や観客にとって、地域社会への意識や日常生活での感覚と芸術的な意識は混ざり合っている。この点を明らかにするために、まずランシエールの観客論について確認したい。

2. ランシエールにおける観客論

ランシエールは、何が見え、聞こえ、思考されうるのかを決める体制は、まずもって感性的なものの配置によって成立すると主張しており⁽¹¹⁾、彼にとっての芸術もまたこの意味で理解しなければならない。

芸術的实践とは、行為＝製作の諸形式の全般的な配置のうちに、そしてそれらの様式と存在の諸様式や可視性の諸様式との関係のうちに介入する「行為＝製作」の様式である⁽¹²⁾。

芸術とは、見えるもの、聞き得るもの、思考されうるものを決める、感性的なものの配置に関わる。ランシエールは既存の秩序体制、不平等な分配を、この感性的なものの再配置によって変えなければならないとする。同時にこのとき中断という概念が重要視される。というのも中断は、既存の秩序関係を一旦停止し、別の感性的なものの配置を定めるための契機となりうるからである。

この中断概念は彼の思想において、形式を変えて多様に用いられるが、本論文では特に芸術家から観客への意図の伝達の中断に焦点を合わせる。ランシエールは『解放された観客』において次のように述べる。

パフォーマンスは芸術家の知や息吹を観客に伝達することなのではない。それは、誰が持ち主なのでもなく、誰が意味を所有しているのでもない第三のモノであり、芸術家と観客の間であって、物事の同一のままの伝達、原因と結果の同一性をことごとく離すのである⁽¹³⁾。

このようにランシエールは、芸術家やキュレーターを啓蒙する者、観客を啓蒙される者という二項で捉え、芸術家から観客へと芸術作品の伝達が行われるとする想定を批判する。その上で彼は、観客に芸術制作の一端を担わせるのではなく、芸術家と観客の間に距離、あるいは伝達の中断を置くことこそ重要であると指摘する。ここで中断されるのは芸術家やキュレーターによる解説と作品の結びつきであり、この中断作用によって、観客がいかに能動的に作品を理解したのかが明らかにされる。

3. エマ・マリグ《アトラスの哀歌》

以上のランシエールによる中断概念を、エマ・マリグによる《アトラスの哀歌》(2018)の分析に援用したい。このインスタレーションは「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2018」の展示作品である。この作品を、公式ガイドブック⁽¹⁴⁾や展示

会場に置かれたキャプション⁽¹⁵⁾の解説が、地方自治体によってどのように変更されたのか、およびそれらを踏まえて観客がどのように鑑賞したのかという点に着目して検討する。その際、地方紙や地方自治体によるガイドマップ⁽¹⁶⁾、展示会場に置かれた感想ノート、SNSでの投稿を考察対象とした。

《アトラスの哀歌》は中条地区の高麗神社の社に置かれ、神社の中に入って鑑賞することができる。後の分析で詳しく検討するが、展示場所である高麗神社と作品に直接的な関係性が見られるわけではない。社の中には、地球を模した球体が吊るされており、それがゆっくりと回転するのが見える。紙やガーゼ、レースなどの異なる素材によって構成された球体の中心からは光が発せられ、暗闇を照らす。またこの球体は幾層にも重なっているため、内側に配された層の様子が、表面に影として映る。そのとき影は揺れるように流れ、海を表しているかのようである。しかしそれらは明確に何かの形象として描かれているわけではない。この地球には、通常の地図に示されるような国家間の境界線はなく、海と陸の境界線すら探すことはできない。ラテン語、スペイン語、フランス語で球体の上に書かれた単語からも推測できるように、亡命者や移民たちにとっての旅路は不安定なうつろいであり、作品は永遠に続く旅路のように回るのである。

この作品を、展示場所との関係性と、共同体の感覚という二点から考察する。特に着目するのは、両者において様々なレベルで働く中断の作用である。それによって観客の能動的な解釈は地域社会と芸術の相互作用によって成り立つことが明らかになるとともに、観客の解釈に新たな共同体の感覚を見出すことができる点を指摘する。

3-1. 作品と場の関係性

日本の芸術祭においても、作品と展示場所が相乗効果を生む優れた作品は多く存在する。例えば「水と土の芸術祭 2018」に展示された足つぼマッサージを体験できる作品、潘逸舟《痛みを伴う散歩 ～漢字の意味による足つぼマッサージ～》(2018)である。作者の藩は上海に生まれ、9歳で青森に移住したという自らの経験をもとに、国家や社会といった巨大なシステムと個人の身体の関係性の中で揺れ動くアイデンティティを常に問題にしてきた⁽¹⁷⁾。この作品が置かれた天寿園は日本庭園と中国庭

園を歩きかうことができ、藩の作品が持つアイデンティティの揺らぎを体現するかのようである。このように場の文脈と、作品や作者の文脈が一致する場合、展示場所は作品の意味するものを補強するといえよう。

これと比較すると、《アトラスの哀歌》における作品と場の関係性は極めて希薄である。この関係性のなさは地方紙「十日町タイムス」や、公式ガイドブックの解説とキャプションの差異のなさからも跡付けられる。2018年7月8日付の「十日町タイムス」では、中条地区振興会長の庭野三省による連載が掲載されており、庭野は「なお樋口さんがアート会場に推奨してくれなかったなら、エマさんが中条を訪れることは実現しなかった」⁽¹⁸⁾と述べる。この記述から、マリグが高麗神社を選んだのでも、作品に合わせて高麗神社が選ばれたわけでもないことが窺える。同様に、作品自体が高麗神社に合わせて制作されたとも考えにくい。というのも、公式ガイドブックと展示場のキャプションは異なるが、キャプションにおける展示場所に関する記述は「中条高麗神社のために構想した」という一文のみであり、移民や亡命、移動がテーマであることに変わりはないからである。つまりこの高麗神社も含めた作品は「彷徨、亡命」という作品シリーズの文脈と、中条地区に作品を展示したいという地方自治体の思惑が、樋口氏の尽力によって偶然交差したものといえるだろう。このとき作品と場の統一性は中断されている。

だとすれば、観客は作品と場の関係性をどう捉えたのか。公式ガイドブック及びキャプションでは作品の持つ文脈と場の隔たりは埋められていない。しかし地方自治体によるガイドマップではむしろ高麗神社と作品の結びつきが強調される。ここでは公式ガイドブック等では詳しく触れられていなかった高麗神社の歴史について記述したのち、マリグが「涙が溢れる」ほどこの地からインスピレーションを得たと書かれている。このインスピレーションが作品にどう採用されたのか定かではないにも拘わらず、観客によるいくつかの解釈もまた神社という文脈に沿うものであった。感想ノートには、「神社の風景となじんで」いる、「またこの神社が好きになりました」、「神社の雰囲気と作品がすごく合わさって」いる、神社と「作品は一体化してる感じがとてもよい」と書かれており、作品は展示場所に吸収されてしまったかのようである。しかしそれでもなお、作品が強度を持ったまま場との関係性の中で解釈されることもある。それ

が、この作品が「神秘的」「神々しく」⁽¹⁹⁾と形容され、「御神体」⁽²⁰⁾と解された場合である。作品を神性と結び付けるという解釈は、揺らぎながら暗闇を照らすという作品の性質と神社という場が重ならなければ生じなかつただろう。《アトラスの哀歌》は作品が本来持つ文脈からとられた距離によって神社と結びつき、新たな解釈を得るのである。このように地方自治体の関与によって偶然、作品と場は結び付けられた。その上で観客は公式の解説や自治体の制作物による解釈の伝達を中断し、観客の解釈によって作品と場の緊張関係が可視化される。

3-2. 共同体の感覚

公式の解説を踏まえると、この作品は移民や亡命というテーマについて思考を巡らせる場となるだろう。一方、地方自治体によるガイドマップでは、「移民」の他に「水」、「海」、「地球」というテーマが加わり、《アトラスの哀歌》は「この地球が愛であふれるようにという祈りとともに回り続け」と解釈されている。作品の中で、人々の位置を混乱させるものとして表れていた水、海、地球というモチーフがガイドマップではむしろ、愛への祈りを喚起するものとなる。これらは公式の解釈での中心テーマ「彷徨、亡命」の代わりに選ばれたものであり、移民や難破者、地域住民、観客といった、すべての人によって共有されるイメージである。同時にそれらは馴染みのないアーティストや移民という形象を地域住民や観客と結び付ける。しかしこうした他者との間に共通のものを見出し、合意によって共同体を形成しようとする欲望について、サイト・スペシフィックについて論じるミウォン・クォンは警鐘を鳴らす。というのもそのような共同体概念は、ナショナルな帰属意識を高める危険性を持つと共に、SEAを巡る人々の間に、既存の共同体概念では括られない新たな共同体が発生するのを見落とす可能性があるからだという。

共同体に基づいたアートの芸術的、政治的、倫理的な隠れた危険がより明確かつ理論的になるとき、一体感と共同の行動の別の可能性、それどころか協同と共同体の別の可能性を想像する必要性が、よりはっきりと生じる。しかしながら、これらの代案を考え始めるときでさえ、主要な「共同体」の再概念化が要求される。

フランスの哲学者、ジャン＝リュック・ナンシーはそのような試みのためにいくつかのガイドラインを規定している。「合一も共同存在もない、あるのは共同での存在なのだ」「問いは共同体の存在ではなく、存在の共同体であるべきだ」⁽²¹⁾。

彼女が援用するジャン＝リュック・ナンシーは共通の基盤や理念を持つ統一体としてではない共同体について思考する。この概念に照らしてみるならば、数少ない《アトラスの哀歌》の解釈に、共通の基盤を持たない共同体とでもいうべき感覚が見出されるだろう。それは《アトラスの哀歌》を、作品のテーマに沿って悲しみに同化するのも、この作品を人々に共有された平和の象徴としてみるのでもなく、他者による生産物とみなす捉え方である。「エマさんの感動や悲しみやそういった感じ、受けとってきたものを、私たちに分けてくれてありがとうございます」、「人は立ち位置や視点によって視えているものが違う。エマさんが視ている世界と、私が視ている世界はまるで違う」⁽²²⁾ という感想では、作品や作品を通して得られるアーティストという他者は共感可能あるいは同一化可能なものとして認識されていない。むしろ自己と他者の差異は否応なしに存在し、呈示された作品によってしか分け与えられない、ということに基づく他者の感覚がそこには生じている。ここでもまた、公式の解釈や自治体の制作物による解釈の誘導を観客は能動的に中断し、何も共有しない他者との共同体感覚によって作品と向き合うのである。

おわりに

本論文では芸術祭での観客の解釈において、作品と場の関係性及び共同体への感覚が、いかに表れているのかを明らかにした。これらは、批判対象となるような地域社会と芸術の妥協的な結びつきや、経済効果を狙うがゆえのPRによって芸術祭を訪れた多様な観客がいなければ生じえなかったものである。確かに地域振興や経済効果に重きを置くあまり、芸術祭に展示される作品の質が低下し、一貫性のない雑多な形式となっているのは批判すべき点だろう。とはいえこの妥協的な社会と芸術の関係に

よって、新たに生じるものに目を向けることもまた必要なのではないだろうか。そのためには芸術祭やSEAを、芸術という日常生活から乖離した特異な形式としてではなく、芸術と地域社会の混然とした関係性として考察しなければならない。同時にその状態を可視化するのが、芸術的文脈を中断する地域住民や観客という存在なのである。このように多様な観客の解釈を検討することは、来場者数や経済効果で判断するのでも、芸術の制度的・歴史的枠組みで評価するのでもない、新たな社会的効果として芸術祭を捉えることを可能にするのではないだろうか。

註

- (1) 引用における強調はすべて原文。なお翻訳に際し、既訳のあるものは参照しつつ適宜訳語を変更した。
- (2) 熊倉純子監修、菊池拓児・長津結一郎編『アートプロジェクト——芸術と共創する社会』水曜社、2014年、27-29頁。
- (3) 藤田直哉編・著『地域アート——美術／制度／日本』堀之内出版、2016年、24-31頁。
- (4) Finkelpearl, Tom : *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham: Duke University Press, 2013.
- (5) 田中均「「アートプロジェクト」の美的評価：その理論的モデルを求めて ② グラント・ケスター『カンヴァセーション・ピースズ』における「対話の美学」』『Co * Design 3』、2018年、5-69頁。
- (6) 本論文で取り上げる論者は社会関与型の芸術実践に対して様々な名称を用いるが、今回はパブロ・エルゲラによる名称SEA (Socially Engaged Art) で統一する。
- (7) Bishop, Claire : *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012, pp. 280-283.『人工地獄——現代アートと観客の政治学』大森俊克訳、フィルムアート社、2016年、425-429頁。
- (8) *Ibid.*, p. 13. 同上、31頁。
- (9) Kester, Grant H.: *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke University Press, 2011, p. 14.
- (10) *Ibid.*, p. 28.
- (11) Rancière, Jacques: *Le partage du sensible*, Paris: La fabrique, 2000, p. 13.『感性的なもののパルタージュ——美学と政治』、梶田裕訳、法政大学出版局、2009年、7頁。

観客の作品解釈から考察する芸術祭

- (12) *Ibid.*, p. 14. 同上、8頁。
- (13) Rancière, Jacques : *Le spectateur émancipé*, Paris: La fabrique, 2008, p. 21. 『解放された観客』、梶田裕訳、法政大学出版局、2013年、20頁。
- (14) 公式ガイドブックによる解説は次の通り。「さまよえる人々 政変により17歳で国外亡命を経験し、アーティストであり旅人でもあると自称する作者が、放浪・亡命・移動をテーマにした作品を制作。紙とガーゼを用いて繊細ではかない地球儀をつくり、そこに言葉を刻んでいく。光と音で彩られた作品は、故国チリへのノスタルジアをつねに抱き続ける作者の心情を反映している」。北川フラム+大地の芸術祭実行委員会監修『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2018 公式ガイドブック』現代企画室、2018年、64頁。
- (15) 展示会場におけるキャプションは次の通り。「『アトラスの哀歌』はチリ出身でフランス在住のアーティスト、エマ・マリグが中条の高龍神社のために構想したインスタレーションです。この作品は『彷徨、亡命』というシリーズのひとつです。無限に回り続ける作品は、移民たちの長い旅路、海の通過、難破者たちの悲劇を、詩的に喚起します。作品にはいくつかの言葉が刻まれています。LAMENTI (ラテン語) 嘆き、苦しみの表現、MIGRÀRE (ラテン語) 人々がひとつの場所から他の場所へ移動すること、PASO (スペイン語) 通路、人が通過する場所、旅人の横断、DESTIERROS (スペイン語) 亡命者。自らの意思であろうとなかろうと、祖国を出た者。祖国から追われた者、あるいは自ら祖国を出ることを選んだ者。ERRANCE (フランス語) 歩くこと。絶え間なく、目的もなく旅すること」。
- (16) ガイドマップにおける解説は次の通り。「チリの独裁政権を逃れ、17才でフランスに亡命した作家エマ・マリグさんの心にはいつも故郷チリがあります。雨を呼ぶ龍神をまつる高龍神社と笹山縄文はエマさんに新たなインスピレーションを与えてくれました。「移民」や「望郷」とともに「水」、「海」、「地球」をテーマとして地球儀が高龍神社の中に制作されました。お社の中で光と音に彩られ、この地球が愛であふれるようにという祈りとともに回り続けます」。
- (17) URANO 「<https://urano.tokyo/exhibitions/archive/73/>」(最終アクセス:2018/10/21)。
- (18) 庭野三省「中条に作家エマさんがやって来た」『十日町タイムス』2018年7月8日付。
- (19) satsukicafe. (2018, September 14) . 「大地の芸術祭オススメ作品☆ T350「アトラスの哀歌」 エマ・マリグ 十日町北エリア 神社の社殿の中にひっそりとたたずむ作品。神々しく光るその姿は 神なのか、魂なのか…… 神秘的な作品です。 #大地の芸術祭 #十日町 #津南 #エママリグ #アトラスの哀歌」 [Instagram post]. Retrieved from <https://www.instagram.com/p/BntJQMIBLF2/?hl=ja&taken-by=satsukicafe>
- (20) boschmik. (2018, September 18) . 「越後妻有大地の芸術祭 行ってきた 特別編「アトラスの哀歌」訪れた人々との数多くの想いのやりとりが作品に力を与えて、御神体がこの場所に宿っ

観客の作品解釈から考察する芸術祭

たように感じました。 #大地の芸術祭 2018 #越後妻有アートトリエンナーレ 2018 #みんな最高かよ #アトラスの哀歌」 [Instagram post]. Retrieved from <https://www.instagram.com/p/Bn2sm1EhuLb/?hl=ja&taken-by=boschmik>

(21) Kwon, Miwon : *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: The MIT Press, 2004, p. 153.

(22) kousuke_14_s. (2018, September 1) . 「アトラスの哀歌です。小雨の降る日に行ってきたのですが、とても静かな場所でした。人は立ち位置や視点によって視えているものが違う。エマさんが視ている世界と、私が視ている世界はまるで違う。もしかしたら人の数だけ世界が在るのでは……なんて事を感じました。 #大地の芸術祭 #大地の芸術祭 2018 #アトラスの哀歌 #エママリグ」 [Instagram post]. Retrieved from https://www.instagram.com/p/BnJhyOIBAEW/?hl=ja&taken-by=kosuke_14_s

ディドロの調和（Harmonie）論 ——藝術と政治における調和の創出——

杉野 駿

序

本稿では、ディドロの美学思想における調和（Harmonie）論の展開を示すことを目指す。ここではその用語法のみならず、広義の Harmonie 概念を問題とする。多様な語を用いたディドロの議論の中に「全体における諸部分の調和」という基本的な概念を核とした立論が見られるためである。

この概念に関する先行研究を繙けば、J. Chouillet は『ディドロにおける美学諸概念の形成』でディドロ美学を三つの時期に分け、第一の時期にあたる「形而上学の時代」において『聾啞者書簡 (*Lettre sur les sourds et les muets*)』（1751）の Harmonie 論に分析を加え、ヴィーコ、コンディヤックと関連づけ、18 世紀の思潮上に位置づけた⁽¹⁾。M. Leca-Tsuionis は同じ『聾啞者書簡』のヒエログリフ概念の主観的かつ非理性的な性質と、ディドロ美学における重要性を論証しつつ、ヒエログリフ論が内容的には Harmonie 論に受け継がれつつそののちのディドロ美学にも通底していることを示した⁽²⁾。しかしいずれも Harmonie 概念の 70 年代前後までの趨勢を論じるものではなく、特に我々が重視する『サロン (*Salons*)』、『俳優に関する逆説 (*Paradoxe sur le comédien*)』は十分に扱われていない。

そこで我々は、ディドロにとって Harmonie 概念が美学思想と同じように文法学⁽³⁾、政治学の領域においても重要な意味を持ち、美学理論、美術批評と文法学が相補的に発展していったことを示すため、『聾啞者書簡』とともに、『百科全書』の諸項目の理論と、『1767 年のサロン』（1767）、『俳優に関する逆説』（1769-1779 頃）、『ラモアの甥 (*Le neveu de Rameau*)』（1768-1776 頃）を論じる。

本研究は、ほぼ作品発表年代順に進む。まず 1750 年前後の『聾啞者書簡』、『百科全書 (Encyclopédie)』第二巻の記事「BEAU」の Harmonie 論を検討する。次に、『百科全書』第八巻の記事「HARMONIE」、「IMPARFAIT」で Harmonie 概念の文法学と美学における展開を確認する。それから『1767 年のサロン』で Harmonie と魂 (âme) の関係性が論じられる部分からディドロの Harmonie 概念の特徴といえる、個別と普遍を架橋する動的 Harmonie を導出する。最後に『劇詩論 (Sur la poésie dramatique)』(1758)⁽⁴⁾、『俳優に関する逆説』、『ラモーの甥』から、これらの Harmonie 論が政治学の領域へ展開する様相を示す⁽⁵⁾。

形而上学的には、Harmonie はピタゴラスやプラトン以来、世界を統べる不変の数的秩序を指してきた。この研究の過程を通して我々は、ディドロにおいて Harmonie とは、ある全体における諸部分相互の関係を統べる秩序と定義される点では古典的 Harmonie と共通しつつも、個別的経験の蓄積と理性の協同としての魂により知覚される性質であることによって、人間に知覚される限りで可変的かつ動的なものとして捉えられる点では異なっていることを示す。そして、この「全体」が藝術作品でなく人間社会となったとき、Harmonie を把持する能力が政治学においても重要な論点となることが理解されるであろう。

1. 『聾啞者書簡』、「BEAU」

『聾啞者書簡』でディドロは、言語の洗練の歴史上で意識されるようになった、詩文や雄弁における聴覚的な調和が Harmonie であると書いている⁽⁶⁾。我々が着目するのは、この Harmonie が言葉の意味内容や、喚起するイメージとともに「ヒエログリフ (hiéroglyphe)」と呼ばれる詩的意味の層を作る事態である。

[私は知っているのだが] ヒエログリフを生む精神こそが、諸事物をまったく同時に発話され、表象されるようにするのだ。知性が諸事物を把持し、同時に魂がそれに動かされ、想像力がそれらを活かし、耳がそれらを聴く (DPV, IV, p. 169)。

音節的調和と楽節的調和は詩に固有のある種のヒエログリフを生み出す。そして私はこのヒエログリフを最も偉大な詩人たちの三、四作品の分析で見出した。

この分析において、私は以下のことを請け合えるように思った、ある詩人をほかの言語に翻訳するのは無理だということ、幾何学をよく理解する [人の] ほうが詩人をよく理解する [人] よりも平凡だということ (Ibid., p. 189-90)。

このヒエログリフ概念は言語の意味内容と、音、言葉が喚起するイメージが協働して受容者に及ぼす重層的な効果を指す。ディドロにとってこれは詩の本質であるがゆえに、ヒエログリフが零れ落ちることになる詩の翻訳は無意味である。もう一点重視すべきは、このヒエログリフを知覚、制作しうる者の希少性⁽⁷⁾と、これに伴う主観的性質である⁽⁸⁾。

さしあたりここでまとめれば、『聾啞者書簡』では、Harmonie は感性的に把持される聴覚的性質として提示されており、またそれは言語の意味内容と同じ資格で詩の一要素を占め、イメージを伴いヒエログリフを生む⁽⁹⁾。そして、このヒエログリフ論が、『百科全書』を通じて文法学的に深化された Harmonie 概念の影響を被りながら『1767年のサロン』ルーテルブール評における「魂に語りかける」Harmonie 論を準備する。

次に、ディドロの Harmonie 論を『百科全書』項目「BEAU」から分析する。この項目でディドロは、異なる主体間における美の評価の調停を目指し、人間の知覚の相対性を研究しつつ普遍性を探求した。我々は、美の概念をめぐって論定された調停の過程自体に、異なる諸部分に作られたある全体の調和の追求を見ることができる。周知のとおりディドロは美を「関係の知覚」と規定するが、その理論のあらましは以下のごとくである。まず、人間は生活に必要な技術発明の経験を通じ、抽象能力を用いて諸概念を形成する。この諸概念の中でとくに美の知覚をもたらすのは「関係 (rapport)」である。「だから私の知性のうちに関係の観念を惹起することのできるなにがしかを自らの中に含むあらゆるものを、私の外にある美と呼ぶ。そしてこの観念を引き起こすすべてのものを、私との関係における美と呼ぶ (DPV, VI, p. 156)」。

まり関係の観念を惹起する可能性を持つものが「私の外にある美」であり、ディドロはこれを「実在する美」とも呼ぶ。また実際に美の統覚が起こったときの対象が「私との関係における美」であり、これは「気づかれた美」と呼ばれる。次に、ディドロは「実体的な美」⁽¹⁰⁾と「相対的な美」を分けるが、ある対象が諸部分を含みこむ全体として把持されたときに統覚されるのが前者であり、ある対象がほかの対象との関係性に基づいて把持されたときに統覚されるのが後者である。従って、いずれにせよ美が統覚されるためには、「私」が関係性を知覚することを必要とする。さて、この理論から考えれば、主体が何を対象とし、それを個物として(一つの全体として)見るか、他の対象との関わりにおいて見るか、換言すれば何を全体として対象化するかによって、ある対象に関わる「関係性の知覚」すなわち美は無限に多様化する。しかし、ディドロはこの項目の冒頭で、一般に概念形成過程は文化差、個人差を含みながらも一定の人類の普遍性を持つことも強調する。ディドロは単純過去で抽象概念の獲得過程の歴史性を強調しながら以下のように書く。

しかし我々の知的能力の働きや、そして我々の欲求を発明や機械などによって満たす必要性が、我々の知性のなかに秩序、関係、比例、連繋、斉一性、対称性などの観念を生み出すとすぐに、我々はそれらの観念がいわば無限に繰り返されるような存在物に、囲まれていることに気づいたのであった (*Ibid.*, p. 155)。

つまり「関係性の知覚」説は、無限の多様性と原理的普遍性の探究の結果だった。こうして、ディドロは趣味を論ずる手蔓を抽象概念の起源に求めようとした。ヒエログリフもまた、その知覚には耳、知性、想像力等、複数の能力の働きが必要とされ、同一の詩句を読んだ経験が多様であることを証立てるが、その一方で、詩句における複数要素の協調がもたらす一つの美的性質として確かに伝達されうる。藝術作品と観者との関係性の多様性の認識とその原理の追求が50年代前半のディドロ美学にとって本質的な問題意識であることは今や明らかである。

2. 「HARMONIE」、 「IMPARFAIT」

つぎに、1760年代中盤のディドロの Harmonie 論の趨勢を検討するため『百科全書』第八巻の項目「IMPARFAIT」、「HARMONIE」をとり扱う。この Harmonie 概念を、ディドロはこの時期どのように定義していたのか。『百科全書』項目「HARMONIE, (gramm)」、「IMPARFAIT, (gramm)」を検討しよう。まず、ディドロが Harmonie を定義する手際はこうである。

ある全体の多様な部分のあいだに行きわたる一般的秩序のこと。この秩序の結果、各部分は可能な限り完璧に、全体の効果、あるいは職人が目指す目的のために協働する (DPV, VII, p. 358-359)。

ディドロは Harmonie を、部分を協働させ一つの全体を形成する原動力として捉えている。続いてディドロが展開する議論では、全体と目的がいかに規定しうるかが問題となる。「全体のなかに完璧な調和が行きわたっていると云うためには、全体と、その各部分と、その間の部分同士の関係と、全体の効果と、そして職人が目指した目的を、知る必要がある」という。同様の論点が「IMPARFAIT」にも展開されているのでこちらも確認しておこう。

不完全さは技術 [の所産] のなかにしか存在しない、なぜなら技術は自然のなかにその実在するモデルを持つからであり、人はそれと自らの所産を比較できるからだ。我々はその調和も目標も知らないような諸事物の一般的集合を讃えたり貶したりする権利を持たない (*Ibid.*, p. 504)。

ディドロはここで M. Leca-Tsuionis の云う通り、スピノザ的世界観を利用しながら目的論を批判している。これらの項目で、ディドロは我々が自然の Harmonie を完全に理解し評価することが不可能であること、ある点で「全体」を恣意的に決定する

ことによってしか Harmonie が理解できないことを主張するのに集中している。以降の議論に維持されるのは、この Harmonie の原理的相対性と理性的な決定不可能性への確信である。視点を転じれば、Harmonie は理性的に決定が不可能であるがゆえに、それは身体性、偶然性を伴ったうえで感性的にしか把持されえないだろう。他の著作を繙けば、藝術においても科学においても、デイドロは「勘 (tact)」の能力を重視し、経験的に個別の知を積んでいくことで、現時点で言語化しえない判断能力を発揮することを論じている⁽¹¹⁾。すなわち、これらの百科全書項目での Harmonie の理性的な認識不可能性の論理から、『聾啞者書簡』の経験的なヒエログリフの知覚の理論が明確な根拠を得ることによって、『1767年のサロン』の魂による Harmonie の把持が帰結する。

3. 『1767年のサロン』

『1767年のサロン』で、調和の主題は序文で導入される。というのは、ここでデイドロはサロンの文藝的公共性の擁護を行い⁽¹²⁾、次いで「理想的モデル」論を論定する。この「理想的モデル」論は、諸々の実在的存在の研究から帰納した「理想的モデル」を、仮想の状況のもとに演繹的に組み合わせて作品を構成するという理論である。しかるに、作品制作と、その競争的展示と議論、という二つの段階が二つながらデイドロの問題意識を調和論に導いている。ここで我々が検討するのは、ルヌー評とルーテルブール評で魂 (âme) に働きかけるとされる Harmonie の理論の内実である。

ルヌー評で、デイドロはルキアノスの崇高な観念も音が不調和であるから読むに堪えないといい、以下のように続ける。

[ルキアノスを読むとき]ぼくは耳を塞いで、本を投げ捨ててしまう。調和(Harmonie)が魂にもたらず感覚を知らぬ者たちは、ぼくが理性よりも耳に優れると云うだろう。彼らは滑稽だが、ぼくはアエネーイスを開いて、彼らに答えるために読むだろう [……] ぼくは彼らの器官に、調和の音をもたらずだろう (DPV, XVI, p. 460)。

ここで、Harmonie は崇高な詩想と協働して魂に働きかけるものとされる。またディドロはルーテルブール評で、詩の音楽的要素であるリズムが理論化されえず、また「自然、自然だけが、ある詩節、いくつかの詩文の、真の調和 (Harmonie) を教える (dicter) のだ」(Ibid., p. 385) と云ったうえで、以下のように断定する⁽¹³⁾。

人は思考を固定する。人は調和 (Harmonie) の逃げ去る、優しい声音の連続を固定することはまったくない。耳だけではなく、その調和がそこから発散されるところの魂に、真の調和は語りかけるのだ。乾いた、堅い、そして野蛮な詩人について、耳がないのだとは云わないようにしたまえ、魂が不十分なのだ、と云いたまえ (Ibid., p. 386)。

理性的思考は言語によって固定できるが、Harmonie にはそれができない。ここで着目すべきは、魂は「調和がそこから発散されるところの」ものであり、かつ Harmonie がそこへ「語りかける」ところのものでもある、という点である。つまり調和は単に聴覚的な快をもたらすだけではなく、ディドロによれば、その成立と受容の両契機において「魂」が必要なのである。

この、ディドロにおける「魂」の用法の背景を 1752 年版トレヴー辞典と、『百科全書』で手短かに確認しよう。トレヴーは「魂は、人体に情報を与え、そして動かし、そしてこの身体でもって理性的動物あるいは人間を作ることができる霊的実体である」(p. 520) と魂を定義する。『百科全書』の項目はイヴォン神父が執筆しディドロが加筆しているが、そこでは霊肉二元論の批判とともに魂の定義困難性などが示される。さしあたって我々は「魂」を、感官と精神を繋ぐものと考えよう。すると、ディドロが「耳」でなく「魂」を強調した理由は、感官による感受と、理性による判断の間で、それらを繋ぎ相互の影響を媒介する魂の領分として Harmonie を考えていたためだと考えられる。ゆえに、知覚に「勘 (tact)」を必要とする Harmonie は、身体的知の累積と理性が協働しつつ知覚しうる美的性質である。多様な身体を通過する個別的経験の蓄積と、普遍を志向する理性的判断が、相互に影響しあいながら Harmonie の制作と受容

を準備する。例えばヴェルネの作品の調和をディドロが受容するとき、そこでは個別的経験と普遍性の懸隔を超越する、一つの藝術経験が生まれている。それぞれ多様な経験を持ち、個体としても変化する複数の主体が関わることにより、それ自体常に変容、創出、さらには超出され続ける Harmonie の動的な像をディドロは提示している。そして演劇論を通じて、「全体」の認識の絶えざる変容、Harmonie の要求とその創出は、社会と藝術のアナロジーのなかで思考されることとなる。

結論．『劇詩論』、『俳優に関する逆説』、『ラモーの甥』

終わりに、Harmonie 論の趨勢を、演劇作品と現実の Harmonie の存在論的差異とアナロジーの側面から確認し、結論に代えることにしたい。

『劇詩論』第十章でディドロはこのように書く。「自然界においては、われわれ人間は結果の一部しか垣間見ることができないために原因ははっきりしないが、劇の進行は決して曖昧でない」(DPV, X, p. 354)。自然界の因果系列の全体を見通すことは人間には不可能であるため、そこでは我々にとって因果が理解しえない出来事が起きうるが、劇作品を一つの全体として捉えた場合そのようなことは避けられるべきである。同じように『俳優に関する逆説』でも、ディドロは現実起きた物事を手つかずのまま舞台上に移すことを否定する。「けれども、その〔雑踏の喧騒という〕スペクタクルはよく図られた秩序の、藝術家がそれを雑踏から舞台や画布の上に移すときにそこに導入する調和の結果であるようなスペクタクルと、比べものになるだろうか?」(DPV, XX, p. 63)。雑踏の上の調和と舞台や画布の上の調和の差異は、自然も規則も、それだけで藝術制作の基準となることの不可能性に帰結する。この不可能性は、しかし逆説的に、藝術作品と社会の調和を類比的に思考することを可能にする。

ディドロいわく、「それ [=リハーサルの目的] は、俳優の異なる才能の間にバランスをもうける (balancer) ことであり、そこから一つの一般的作用を生み出すためなのだ」(Ibid., p. 65)。舞台上では、俳優一人の才能もまた舞台空間と上演時間という全体の一部となり、他の俳優やスタッフと協働して Harmonie を創出する。ディドロ

は、名優が己の才能を抑えてでも劇全体の効果を優先する事態をさして、以下のよう
に言っている。

この光景は、よく秩序づけられ、個々人が集団と全体との利のためにおのおの
の原始の権利を犠牲にするような社会と似ている。その犠牲をもっともうまく見
積もることができるのは誰だ？ [……] 社会においては、正義の人。劇場におい
ては、冷静な俳優だ (*Ibid.*, p. 64)。

ここで、劇場においても社会においても、ディドロの関心は多様かつ可変的な主体
同士の権利の調停にある。いまや、Harmonie は可変的な「全体」のなかでの「部分」
同士の調停原理として、政治学に援用されようとしている。『ラモーの甥』の台詞が
この観点から読まれるとき、ディドロが疎外の窮極的形態であるラモーの甥を対話体
小説で表象しようと試みた理由も理解される。

設立し、準備し、守られることができなきゃならないのはこの社会の調和
(l'harmonie sociale) の、不協和なんだな。連続する完全調和より平板なものはあ
りませんや。何かしら刺激的な、一連の束を分割するような、その束の一つ一つ
の線を分散させるような、そんなものがなきゃいけません (DPV, XII, p. 177)。

ラモーの甥が現にこの社会に存在するとき、この存在は現状の社会の Harmonie に
対する不協和であり、当該の Harmonie に変更を要求する⁽¹⁴⁾。現状の社会での常に
不完全な調和状態は、不協和音による破壊と超出を必要としている。ゆえに、他者と
の根源的な不協和を内包するラモーの甥と云う存在の本性の解明、同時に政治社会に
おけるラモーの甥を含みこむ新たなる調和に向けて、ディドロは謎であり同時に鍵で
あるラモーの甥自身を形象化し問いに付したのである⁽¹⁵⁾。

古典的な静態的 Harmonie とディドロの動的 Harmonie との差異の一つの反映と
して、絶えざる全体の変容と Harmonie の希求という主題を、プラトンが『国家』で
試みた、人間と国家のアナロジーを前提とした秩序の設立と「理想的モデル」論の比

較において論ずることも可能であろう。少なくとも我々は本稿で以下のことを示しえたと考える。すなわち、個別と普遍を架橋する可変的 Harmonie の「魂」を通じた交流という思想が、萌芽的にはあるが早くも『聾啞者書簡』の詩論や百科全書記事「BEAU」に見られ、1760年代半ばには徐々に藝術評論や絵画論で理論的に深化される。そして『劇詩論』、『俳優に関する逆説』、『ラモアの甥』では自然と藝術作品の存在論的差異の確信が契機の一つとなって、社会的調和の創出と藝術制作のアナロジーが成立したのである。

註

- (1) Chouillet, Jacques, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, A.Colin, 1973, p. 219-250.
- (2) Leca-Tsiomis, Marie, « Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2011, 46, p. 41-56.
- (3) ディドロの用語「grammaire」に従う。慣習的な用語法の批判的検討を指す。
- (4) 『劇詩論』は政治学と演劇論の関連において『俳優に関する逆説』と並置して論ずる。
- (5) ディドロの著作からの引用は主にエルマン版全集による（文中ではDPVと略記する）。
- (6) Boileau-Despréaux, I, l. 111-2行を例示する。「うまく満たされた詩行、もっとも高貴に考えられたそれも、精神を喜ばせはしない、耳が傷つけられることがあっては」。
- (7) 「思いがけないヒエログリフが現れるそこここで、韻文のなかであれ、オペリスクの表面であれ、ここではそれが想像力の産物であるようにそこでは神秘の産物であるので、それ [=思いがけないヒエログリフ]は理解されるのに、大変稀な想像力ないし賢さを要求するのである。しかし、もし韻文をよく解するのが困難であるなら、それを作るのはさらにどれほど困難であろう」(DPV, IV, p. 181)。
- (8) Chouillet, J, 1973, p. 225-226も参照。「[ディドロの理論が]完全に古典的な Harmonie 論を更新したことは認めるべきである。《思考》と《聴覚》の二律背反を逃れるような、論理と同時に美でもあるような、同時的に知性と感覚に働きかけるような表現が存在するならば、その表現の存する所でそれを感覚し、それが自ら示す秩序の通りに描写するだけで、そのテキストの詩的論理を伝えるには足るわけであり、作品外の基準に依拠する必要はない」。
- (9) こちらも参照。「[雄弁の演説は単なる言葉の連結でなく]思想を描き出すヒエログリフがそれぞれ重層した織物なのだ」(DPV, VI, p. 169)。

デイドロの調和 (Harmonie) 論

- (10) 「実在する美」と「実体的な美」は原語では双方 « beau réel » であるが、一方は「気づかれた美」 « beau aperçu », もう一方は「相対的な美」 « beau relatif » と対応しており、明らかに別の概念を指しているためここでは便宜的に訳しわけする。
- (11) 例えば『絵画論』7章参照。
- (12) Harbermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit - Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1990、Lojkine, Stéphane, *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*, Jacqueline Chambon/Actes Sud, Nîmes, 2007 も参照。
- (13) ここでのデイドロの用語法ではリズムは Harmonie の言い換えとして使用される。ほかに「感情が自ずからリズムの無限の多様性に従うのであり、反省はそれができない」や、「自然な趣味、魂の可動性、感受性によってそれは吹きこまれるのだ」 (*Ibid.*, p. 384) なども参照。
- (14) 項目「IMPARFAIT」に「すべては連鎖している、だから怪物もそこでは必要な効果を持っているのだ、完全な動物と同じように」 (DPV, VII, p. 504) とある。
- (15) Foucault, Michel, *L'histoire de la folie*, Gallimard, Paris, 1972, p. 363-372 参照。

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《大工の聖ヨセフ》 ——図像的影響源と制作の背景——

津上 朗

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール (Georges de La Tour, 1593-1652) はロレーヌ地方出身の画家であり、生涯のほとんどをその地で過ごした。画業について知られていることは限られ、作品の帰属や年代には多くの問題を残している。重要な点として本作品の推定制作年代に近い 1639 年に、ラ・トゥールは「国王付き画家」の称号を用いており、同 1639 年頃にはパリへ赴いたことが確実とされている。作品を大まかに分類すれば「昼の情景」と呼ばれる自然光の表現を取り入れた作品を 1630 年代頃までに制作し、同時期から蠟燭や松明、ランプといった照明器具による光の表現を取り入れた「夜の情景」と呼ばれる作品群を制作している。また、1915 年に再発見されるまで完全に忘れ去られていたという点で、美術史上特異な存在と言える⁽¹⁾。

その中でも《大工の聖ヨセフ》⁽²⁾ は画家の代表作である。1938 年の発見当初から画家の真筆として評価が高く、推定制作年代はおよそ 1638 年頃から 1645 年頃とされている。

本作品が未来のキリストの磔刑を暗示していることは、先行研究で再三にわたって主張されてきた。しかしながら大型の錐を描いた磔の図像は、デューラーの作例などドイツに集中しており、画家の制作の地リュネヴィルで参照できたかどうかは疑問に思われる。そこで、パリにおいて出版された『聖書絵本』の中に見出せる類似する図像を、新たな同時代の図像的影響源として指摘する。そして、画家のパリ逗留やこの時代の宗教的背景を勘案することで、図像伝播とその影響に関する新たな可能性に光を当てることが本論文の目的である。

1. 作品の基礎情報と先行研究

《大工の聖ヨセフ》は1938年にイギリスの商人パーシー・ムーア・ターナー（Percy Moore Turner, 1877-1950）の所蔵として、イギリスで再発見され、翌1939年にルーヴル美術館学芸員ポール・ジャモの論文によって、その存在が初めて報じられた。その後、所蔵者ターナーによって1948年にルーヴル美術館に寄贈される。

本作品は画家の「夜の情景」の中でも代表的な作品である。ろうそくを持ち腰掛けた幼児キリストが、目の前で大工仕事をする養父ヨセフに光をかざしている。ヨセフは画面に収まろうとするかのように腰をかがめ、木の角材に錐で穴を開けようとしている。木材は地面の上で垂直の関係になるように配置されており、キリストの受難を予告しているとしばしば指摘される場所である。地面には鑿、ハンマー、木屑が落ちており、背景にはラ・トゥールのほぼ全作品に共通する無機質な壁面が広がっている。キリストを見つめる聖ヨセフの眼差しは、キリストの未来に対する憂いを表しているかのように思われる。

制作年代の推定は、主要な先行研究を総合すれば1638年頃から1645年頃というのが、想定される範囲である⁽³⁾。この作品には一点のヴァリエントがあり、現在ブザンソンの市立美術・考古学博物館に所蔵されている⁽⁴⁾。このヴァリエントはルーヴルの作品よりも若干縦の寸法が短く、光の表現や人物描写は劣るものの、細部は忠実に模写されており、ルーヴル作品の質の高いコピー、または工房作とする説が有力である⁽⁵⁾。ラ・トゥールは本作品の他にも《聖ヨセフの夢》⁽⁶⁾ というもう1点の聖ヨセフ主題の作品を残している。

本作品に関する主要な先行研究をまとめる。まず最も基本的な文献として、本作品の存在を初めて公にした1939年のジャモの論文が挙げられるが、本作品への言及は限定的である⁽⁷⁾。

1948年のパリゼは初期ラ・トゥール研究において最も重要な文献で、本作品に関しては、他作品との比較などを丁寧に行なっており、また幼児イエスと十字架の関係を指摘するなど多くの示唆を含んでいる⁽⁸⁾。

1973年のトリブー・ド・モランベールの論考は比較的短いものではあるが、跣足カルメル会と本作品の関係を追究しているという点において重要である。彼は本作品を、ロレーヌの都市メスにあった、跣足カルメル会修道院の遺産目録内の記述と結びつける見解を提示しているが、これらの説には異論があり、定説とまでは言えない⁽⁹⁾。

2004年の平泉による『美術史』掲載の論文は、管見の限り本作品に関する最もまとまった個別研究である。平泉は、トリブー・ド・モランベールの指摘した跣足カルメル会との関係をさらに追究し、聖ヨセフ崇敬の高まりという背景の分析や、ホントホルストなどのカラヴァッジェスキ作品の影響の考察を行なっている。しかしながら、本作品において再三にわたって指摘されてきた磔の暗示については、他の先行研究と同様単に「受難を暗示している」と述べるにとどまっている⁽¹⁰⁾。最新の研究として、今年出版されたディミトリ・サルモンの著書があるが、本作品の特に図像については特別新規性を持った記述はない⁽¹¹⁾。

以上のように、磔の暗示という点について今まで十分な考察がなされておらず、またその暗示の点に注目して先行作例との比較がなされてきたとは言えない。そこで、ラ・トゥールが磔の暗示をいかにして作品に取り入れるに至ったのか、という点が筆者の問題提起である。

2. 図像「磔の処刑人」

本作品の磔の暗示を考えるにあたって、筆者は大きく描かれている錐⁽¹²⁾に注目した。この大型の錐を使う大工の聖ヨセフの作例は極めて少なく、管見の限り唯一ファイト・シュトース (Veit Stoss, c. 1445/50-1533) の版画⁽¹³⁾が一例として挙げられるが、これは聖母子像の右奥に、大工の聖ヨセフのみが半ば分断されている伝統的な聖家族像である。ニュルンベルクとポーランドで活動したこの彫刻家は生涯で10点しか版画を残しておらず、版画制作において後世のフランスにまで伝わる大きな影響力を持ったかどうかは疑問である。このような類似作例の少なさから、ラ・トゥールは何か別の主題の作例から、大型の錐を使うヨセフの姿を着想したのではないかと筆者は

考える。

この大型の錐は、キリストの磔刑の、まさにキリストをはりつけにしている場面を描く際にしばしば登場するもので、メッケネム (Israhel van Meckenem) ⁽¹⁴⁾ の作例などが知られているが、とりわけデューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) の作例によってよく知られている。デューラーの「小受難伝」のなかにある磔の図像 ⁽¹⁵⁾ では、十字架に覆いかぶさって錐で穴を開ける処刑人が大きく描かれている。この作例は非常に大きな影響力を持ち、例えばフィルギル・ゾリス (Virgil Solis, 1514-1562) は複数の版でこれを参考しているが、およそ 100 年後にロレーヌの小都市リュネヴィルで、ラ・トゥールが実際にこれらの作例を参照しえたかどうかは不明である。

その不明の根拠の一つとして、ロレーヌ出身の著名な版画家で、この時期ロレーヌの首都ナンシーにおいて活躍していたジャック・カロ (Jacques Callot, 1592-1635) は、デューラーのように「小受難伝」⁽¹⁶⁾ と「大受難伝」⁽¹⁷⁾ という銅版画のシリーズを残しているが、その中の磔の場面ではこの大型の錐は描かれていない。

そこで、ラ・トゥールが参照した可能性のある同時代資料として 1614 年出版のジャン・ル・クレール (Jean le Clerc, c. 1573-1627) 版刻の『聖書絵本』⁽¹⁸⁾ を挙げる。その 253 ページ挿絵部分には、覆いかぶさるように錐で穴をあける人物が描かれており、画面中央の穴を穿つ人物やその作業を監視する人物の類似から、これが明らかにデューラーの系譜に属する作例であることがわかる。

この『聖書絵本』は国王の特認つきで出版され、国王に献呈された挿絵本で、17 世紀だけで 8 回再版されていることから、パリ出版の聖書絵本としては当時影響力を持っていたと考えられる。1635 年に再版されている ⁽¹⁹⁾ ことから、ラ・トゥールがパリへ赴いた際に実見することが可能であったと推察される。そのことから、ラ・トゥールが触れることのできる範囲にこのような磔の図像が存在したことが分かり、ドイツとフランスという地理的隔絶と、150 年近い時間的隔絶をこの『聖書絵本』の挿絵が埋めることで、図像的影響源となりえたのではないかと筆者は考える。

3. 図像「大工の聖ヨセフ」

「大工の聖ヨセフ」という図像は、正典よりもむしろ新約聖書外典に由来するものである。111歳の長寿を全うし、聖母子に見守られながら死ぬ場面を描写した外典「大工ヨセフの物語」や、ヨセフと聖母の関係を詳細に述べた「ヤコブ原福音書」がそれにあたる。

ヨセフ崇敬の高まりは、パリ大学のジャン・ジェルソンが1416年のコンスタンツ公会議でヨセフの祝日の制定を訴えたことに端を発する。これを契機に神学的にヨセフを正当に位置付けようとする試みがなされた。トリエント公会議の頃からはアビラのテレサ、十字架のヨハネ、フランソワ・ド・サールらがヨセフ信仰の普及に大きな役割を演じた。そして聖ヨセフは、労働者や家庭、未婚女性、病人などの守護聖人として認知されてゆく。

「大工の聖ヨセフ」という主題は、幼子イエス・聖母マリア・聖ヨセフの聖家族主題において、手仕事を描くこのサラチェーニ (Carlo Saraceni, 1579-1620) の作品⁽²⁰⁾のような作例が伝統的に存在し、初期カラヴァッジェスキの画家たちによって、そこから聖母を取り除くかたちで一定の型を得るに至った。

それらの同時代作例のなかでも、ラ・トゥールに影響を及ぼした可能性を指摘されているのが蠟燭の光の画家 (Giacomo Massa?, 生没年不詳)⁽²¹⁾ やホントホルスト (Gerrit van Honthorst, 1592-1656) である。ジャコモ・マッサと目される蠟燭の光の画家の作品⁽²²⁾では、暗闇のなかイエスの持つオイルランプに照らされて大工仕事をするヨセフが描かれており、手前に作業台、奥に聖ヨセフとキリストあるいは天使とされる若い人物が描かれている。ホントホルストの作品⁽²³⁾でも同様に、キリストに照らされて大工仕事をするヨセフが描かれており、こちらは作業台を隔てて手前の幼児キリストと奥の聖ヨセフが対面する構図になっている。ホントホルストによるもう一点の同主題作品⁽²⁴⁾でも、右手に二人の天使がいるほかは、構図上の大きな違いはない。これらの先行作例を見る限り、作業台を描く半身像の「大工の聖ヨセフ」は同主題における最初期の典型といえることができる。またこれらの先行作例に特徴的な点は、聖家族

の作例に多く見られるキリストの受難を暗示する描写がないことであり、聖母とともにその暗示までもが取り払われてしまったと考えられる。

上述の『聖書絵本』(p. 172)には、奇しくも「手仕事の聖家族」の描写があり、地面に横たえられた大きな木材に斧を振りかざすヨセフと、対面してそれを手伝う幼児キリスト、奥で裁縫仕事をする聖母が描かれている。複数の類似点が見受けられることから、これはデューラーの《エジプトの聖家族》⁽²⁵⁾を参照したものと思われるが、ヨセフの扱う木材が木枠から太く長い木材へと変更されていることで、ラ・トゥールと同様の仕方で受難を暗示しているとは言えないだろうか。

この挿絵のすぐ下の説明には「ヨセフは天使にユダヤの地に帰るよう告げられ、その地で仕事をし、イエスがそれを手伝う」⁽²⁶⁾という、福音書には登場しないエピソードが挿入されている。手仕事の聖家族ではなく、大工としての聖ヨセフと幼児キリストの関係がことのほか強調されることによって、また大工業をユダヤの地に戻ったあとも続けていたという地理的な限定によって、受難の暗示はいっそう色濃く表れている。

これらの点から、これまで提示されてきた先行作例に加えてこの『聖書絵本』の挿絵のような受難の暗示を含む聖家族の作例が、本作品において磔を暗示させる契機になったものと筆者は考える。

また、この続きの頁(p. 173)には文字の書かれていない巻物のトローラーと、その上には冊子本のコーデックスが描かれており、見開きで見ることができる。ラ・トゥールの作品に立ち戻れば、そこにも右下にカールした木屑が描かれている。画中から無駄な表現を極力排除する画家の制作態度や、この木屑を作り出すはずの鉋の不在を考えれば、ここに旧約聖書の暗示としての木屑、そしてそれに対する新約聖書の暗示としての幼児キリストを読み込むことも可能かもしれない。

4. 作品制作の背景 —— 神秘主義と画家のパリ逗留

ラ・トゥールと神秘主義は、様々な文献で関係を指摘されている。まず、カルメル

会を改革したアビラのテレサ（Santa Teresa de Jesús, 1515-1582）の存在が大きい。テレサは聖ヨセフの幻視を体験したことなどから、多くの跣足カルメル会修道院を聖ヨセフに捧げ、著作にもそのことを詳しく書き記しており、1630年にはフランス語の翻訳も出版される。

16世紀スペインの神秘主義著述家、十字架のヨハネ（Juan de la Cruz, 1542-1591）は、著書の中で「暗夜」と呼ばれる思想を展開しており、それは要約すれば、「真に神を追い求めるものは、神によって暗夜という魂の浄化の状態へと導かれる」というものであった。この言説は1612年にフランス語に翻訳されている。

17世紀フランスでは、ブルボン王朝の勃興と並行して神秘主義が栄えた。この17世紀フランスにおける霊性の学派は「フランス派 *École française de spiritualité*」と呼ばれ、それを形成した一つの拠点として、パリのアカリ夫人（Barbe Acarie, 1566-1618）邸を中心とする神秘主義のサークルが存在した。ここには、説教師として大きな影響力を持ったフランソワ・ド・サール（François de Sales, 1567-1622）や、のちに枢機卿となるピエール・ド・ベリユル（Pierre de Bérulle, 1575-1629）など、フランス政界・宗教界の大物たちが出入りしていた。サールは『対談録』⁽²⁷⁾の一章を丸々聖ヨセフに割いており、ベリユルはヨセフを「神の代理人」と呼び⁽²⁸⁾、熱烈に聖ヨセフへの崇敬をうたっている。ここを中心として、スペイン神秘主義著述の翻訳や跣足カルメル会導入などのスペイン神秘主義の移入が行われるわけだが、それは単なる移入にとどまらなかった。というのも、アビラのテレサや十字架のヨハネはたしかにヨセフ崇敬の推進に力を注いだが、著作を読む限りそれは常に聖母崇拝を意識したものであり、フランス派の著作にこそヨセフ独自の徳や価値を見出そうとする努力が見られるからである。

本作品を取り巻くもう一つの背景は、画家がパリにおいて顧客獲得を目指していたと推察されることである。秋元の論考でまとめられている通り、画家のパリ戦略があったという指摘は、実際に国王から画家への支払い記録が残っていることや、ルーヴル宮に代理人を置いたという記述などを考えれば信憑性の高い説と言える⁽²⁹⁾。このパリ戦略に関して先行研究では、顧客獲得に最終的に失敗したとの見方もあるが、今回提示した図像的影響源としての『聖書絵本』が、その戦略の一端を担った可能性も考

えられる。

そしてラ・トゥールと挿し絵入り聖書の関係として、《大工の聖ヨセフ》の対作品との指摘を受けることもある《聖母の教育》⁽³⁰⁾の描写のなかに、挿し絵入り聖書らしきものが描かれているということも挙げられる。ただ、この描写はかなり意匠化されており、垣間見える頁上段の空白部分が挿絵であったかどうかは判然とせず、今後の課題とするところである。

結論

先行研究において指摘されてきた初期カラヴァッジェスキ作品の影響のほかに、デューラーの図像を当代へと伝える、当時のパリの出版物もまた本作品の図像的影響源として考察すべきであり、「大工の聖ヨセフ」と「磔の処刑人」という二つの図像を併せ持つこの『聖書絵本』が、その可能性の一つとして考えられることを本論で示した。それは、スペイン神秘主義の移入とそれに伴うフランス派独自のヨセフ崇敬が産んだひとつの帰着点であり、またパリゼやテュイリエが述べたラ・トゥールによるパリでの顧客獲得の動きと少なからず関連していると筆者は考える。

註

一次資料については、書誌・引用文共に可能な限り忠実に翻刻した。

(1) Voss, Hermann, “Georges du Mesnil de la Tour,” *Archiv für Kunstgeschichte*, 2e année, fasc. 3-4, 1915, pl. 121, 122, 123 et page de texte.

(2) 《大工の聖ヨセフ》油彩・画布、137 × 102cm、パリ、ルーヴル美術館。

(3) 推定制作年代は1640年前後との大まかな意見の一致をみているが、テュイリエは1642-44年としているのに対して、モランベールは1644-45年としているなど、完全に一致しているとは言えない。Thuillier, Jacques, *Georges de La Tour*, trans. from the french by Claris, Fabia, Paris, Flammarion, (1992) 2002, p. 190.; Tribout de Morembert, Henri, « Un tableau de La Tour pour les Carmes de Metz. Saint Joseph charpentier », *Le Pays lorrain*, vol. 54, no. 2, 1973, p. 88.

- (4) 《大工の聖ヨセフ》油彩・画布、126 × 106cm、ブザンソン、市立美術・考古学博物館。
- (5) 『ジョルジュ・ド・ラ・トゥール——光と闇の世界』展覧会カタログ（東京、国立西洋美術館）、国立西洋美術館、2005年、90頁。
- (6) 《聖ヨセフの夢（聖ヨセフの前に現われる天使）》油彩・画布、93 × 81cm、ナント、市立美術館。
- (7) Jamot, Paul, « Georges de La Tour. À propos de quelques tableaux nouvellement découverts », *Gazette des beaux-arts*, VI^e période, t. XXI, 1939, pp. 243-252, 271-286.
- (8) Pariset, François-Georges, *Georges de La Tour*, Paris, Henri Laurens, 1948, pp. 241-405.
- (9) Tribout de Morembert, *op. cit.*, 1973, pp. 87-90.
- (10) 平泉千枝「ジョルジュ・ド・ラ・トゥール作《大工の聖ヨセフ》——サンダルを履いた聖ヨセフをめぐる一考察」『美術史』2004年、54号、150-166頁。
- (11) Salmon, Dimitri, *Le Saint Joseph charpentier de Georges de La Tour. Un don au Louvre de Percy Moore Turner*, Paris, snoeck, 2018.
- (12) 鉄製のドリルに木のハンドルをつけたもので、全体としてT字型をなし、日本ではボールト錐と呼ばれる。
- (13) ファイト・シュトース《聖家族》1480/85年、銅版、ミュンヘン、市立美術館。
- (14) 同名の親子メッケネム父子による作品は親子間の同定が難しく、また生没年に関しても不詳な点が多い。
- (15) デューラー《キリストの磔》1511年、木版、ロンドン、大英博物館。
- (16) ジャック・カロ《磔刑》（「小受難伝」シリーズ）1624年頃、エッチング。
- (17) ジャック・カロ《磔刑》（「大受難伝」シリーズ）1618年頃、エッチング・エンブレイヴィング。
- (18) *FIGVRES DE LA SAINCTE BIBLE ACCOMPAGNEES DE BRIEFS DISCOVRS (...)*, A PARIS, Chez JEAN LE CLERC, ruë Saint Jean de Latran, à la Salamandre Royale, M. DC. XIII. Avec Privilege de Sa Majesté.
- (19) 1635年版の序文には、再版を求める多くの声があったと記されている。*FIGVRES DE LA SAINCTE BIBLE ACCOMPAGNEES DE BRIEFS DISCOVRS (...)*, A PARIS, Chez GVILLAVME LE BE, ruë Saint Jean de Beauuais, pres le puits Certain. M. DC. XXXV. Avec Privilege et Approbation des Docteurs.
- (20) カルロ・サラチェーニ《聖家族》1615-20年頃、125 × 88cm、ハートフォード、ワズワース・アテネウム。
- (21) 1633-35年にローマでの活動記録が残るこの謎多き画家と、これまで混同されがちであったトロフィム・ビゴ（Trophime Bigot, c. 1579-1650）の関係についての研究動向は、以下にまとめられている。宮下規久朗ほか『カラヴァッジョ展』展覧会カタログ（東京、国立西洋美術館）、国

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール 《大工の聖ヨセフ》

立西洋美術館、2016年、60・154・156頁。

(22) 蠟燭の光の画家（ジャコモ・マッサ？）《大工工房のキリスト》油彩・画布、99 × 134.6cm、ロンドン、ハンプトン・コート宮殿。

(23) ホントホルスト《大工の聖ヨセフ》1617年頃、油彩・画布、142 × 118cm、モンテ・コンパトリ、サン・シルヴェストロ修道院。

(24) ホントホルスト《大工の聖ヨセフ》1620年頃、油彩・画布、137 × 185cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館。

(25) デューラー《エジプトの聖家族》1502年頃、29.8 × 20.9cm、バンベルク。

(26) « Joseph est aduert y par l'Ange de retourner en Iudee, où il traueille de son estat, et Iesus y est asistant. »（拙訳）

(27) *LES VRAYS ENTRETIENS SPIRITVELS DV BIEN-HEVREUX FRANCOIS DE SALES (…)* A TOVRNAY, Chez la Vesue Nicolas Lavrent à la Bible d'Or. 1630.

(28) *DISCOVRS DE L'ESTAT ET DES GRANDEVRS DE IESVS (…)* Par le P. PIERRE DE BERVLE (…) A PARIS, Par ANTOINE ESTIENE (…) M. DC. XXIII.

(29) 秋元優季「1630-40年代のパリとラ・トゥール——ラ・トゥールのパリ滞在周辺と同地での評価」『国立西洋美術館研究紀要』2017年、no. 21、19-34頁。

(30) 《聖母の教育》油彩・画布、83 × 100cm、ニューヨーク、フリック・コレクション。

ウォーターハウス作 《ヒュラスとニンフたち》 ——女性表現の類型性と差異化をめぐって——

伊藤ちひろ

はじめに

ウォーターハウス (John William Waterhouse, 1849-1917) は 19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて、ロンドンのロイヤル・アカデミーを中心に活動した画家である。誕生から 5 歳頃までをローマで過ごしたこともあり、画業初期においては古代ローマやポンペイの情景を多く描いた。しかし画業中期以降、彼の作品においてそうした題材が選ばれることは比較的少なくなる。その代わりに神話や古典、また中世の物語やヴィクトリア朝時代の詩に取材した作品が優勢となっていったのである。《ヒュラスとニンフたち》⁽¹⁾ もギリシア神話を題材に描かれた。ヒュラスはヘラクレスの従者また愛人としてアルゴ船の旅に同行した美少年である。途中立ち寄ったある島でヒュラスは水を汲むために一人で森に入った。池のほとりにかがみ甕を水に浸そうとした時、その美貌に魅了されたニンフたちによって水底へと連れ去られてしまう。

作品はマンチェスター市立美術館で発表され買い上げられた後、ロイヤル・アカデミーでも展示され好評を博した。『マガジン・オブ・アート』誌はこの作品を絶賛する記事を掲載している。

魅力的なまなざしを投げかけるこのニンフたちの配置は、まるで偶然のように見えるところが素晴らしい。彼女たちの姿は睡蓮の葉のうちに花のように浮かび上がり、肌の色調は冷たく美しい。真に詩的な精神がキャンバスじゅうに広がっている⁽²⁾。

しかし一部では批判的な意見もあった。

(……)《ヒュラスとニンフたち》で、彼には少なくとも非常に愛らしい顔を多数描く格好の機会が与えられた。彼女たちの欠点は極度に似通っていることで、まるで1人のモデルから描かれたように見えるほどよく似ている。これでは幻想的な場面が台無しだ(……) (3)。

『タイムズ』紙はこのように、ニンフの容貌の類型性を指摘し批判したのである。これに対しエリザベス・プレットジョンは「(……) [ニンフたちの] 顔は不思議なまでに似通っていて、その類似性はこの場面の眠りを誘うような力と、その超自然的な余韻に対して決定的な役割を果たしている」(4) と、ニンフたちの類型性を認めつつもむしろ好意的に評価した。またクリストファー・ウッドも

たしかに彼女たちの誰を見ても、「いかにもウォーターハウスが描きそうな」顔つきをしていて、そのことについて誤解の余地はない。しかし、だからといって神秘的で詩的なこの作品の雰囲気は決して損なわれてはいない。この作品にはきわめて強い説得力がある (5)。

と述べている。このように、現代の研究においてはニンフの容貌の類型性をむしろ評価する傾向がある。

しかしその議論においてニンフのどの特徴をもって類型表現を指摘するかはほとんど明らかにされていない。プレットジョンは4枚のスケッチ (6) と完成作の比較からモデルが少なくとも2人以上いると指摘している。ポーズや顔つきの特徴からスケッチとの関連が見られるニンフもいるが、どちらのタイプにも当てはまらないニンフもあり、容貌の類型性に関する議論はまだ曖昧な部分が多い。また、ウッドが「いかにもウォーターハウスが描きそうな顔」と述べていたように、ウォーターハウスが描く女性のイメージにはある種の定型が指摘されている。そのイメージとニンフの関係については検証の余地があるが、本論ではニンフたちの行動に目を向けたい。容貌の曖

味さとは異なり、7人のニンフそれぞれの行動には明確な違いが見られる。よってその行動を分析することで、各ニンフの性格付けなど、内面性の差異を指摘することができるのではないだろうか。

そこで本論ではまず作品制作の背景と、1890年頃の画題を確認する。次に7人のニンフそれぞれの行動を分析する。そして、異なる性質をもつ行動の混在を示すことで、ニンフに差異がもたらされていることを指摘する。続いて本作品と同様に7人の女性が男性を取り囲む構図をとった《オデュッセウスとセイレーン》(1891年)と比較し、ニンフとセイレーンの表現の違いを確認する。ニンフの行動が差異化されることによって、ニンフには善悪どちらの性質も認められるようになる。善悪の両価性は水の妖精の特徴であり、ファム・ファタルの特徴でもあった。ニンフの行動に表される相反的要素は、これを強調するものではないだろうか。

1. 作品制作の背景

ウォーターハウスは1886年にジョン・エヴァレット・ミレイ(1829-96年)の回顧展を訪れて以来、ラファエル前派兄弟団からの影響を強く受けるようになった⁽⁷⁾。彼らが熱中したファム・ファタルの表象への関心を強め、画題にも変化が見られるようになる。それは彼が画業初期から精力的に取り組んだ古典的題材においても例外ではなかった。主役はローマ皇帝から魔女に代わり、力をもった女性が男性を圧倒するようになっていったのである。《ヒュラスとニンフたち》も画家のこうした傾向のうちに描かれた。

この作品が出品される前年、ウォーターハウスはロイヤル・アカデミーの正会員に選出された。当時正会員に選出された者には、定められた期限内にディプロマ作品を提出することが義務付けられていた。しかし彼は間に合わせる事が出来ず、アカデミーの秘書からの問い合わせに対し、作品が満足いく出来に仕上がっていないと手紙で説明している⁽⁸⁾。結局《人魚》が発表されたのは選出から6年後の1901年のことだった。《ヒュラスとニンフたち》はその間に描かれた作品の一つである。画家は

この作品を1896年、つまり正会員選出翌年のロイヤル・アカデミー夏季展に出品しようとしていた。だがこちらにも間に合わせる事が出来ず、発表の場をマンチェスター美術館の秋季展に変更している⁽⁹⁾。両作品の提出が遅れた詳細な理由は分かっていない。とはいえ画家が水の妖精に関心を寄せており、それをアカデミーで発表する題材として強く意識していたことが窺える。

ピーター・トリッピは《ヒュラスとニンフたち》について、「性と水と死が横溢した大判の傑作」⁽¹⁰⁾と評している。「性と水と死」は、ウォーターハウスの全作品を通して最も重要な主題の一つと言っても過言ではない。この主題を扱った作品の初期の犠牲者は女性だった。なかでも特に熱中したのがシェイクスピアの戯曲『ハムレット』のオフィーリアと、ヴィクトリア朝時代の詩人テニスンの『シャロットの姫』に登場する同名の主人公である。どちらも恋によって破滅の道を辿り、水上で命を落とす。ウォーターハウスはこのヒロインたちを長年に渡って3度も取り上げた⁽¹¹⁾。しかし先述のとおり、1890年代以降彼の作品においては身を滅ぼす男性の存在が強調されるようになっていた。この主題において男性が犠牲者として初めて登場したのはホメロスの『オデュッセイア』を題材とした1891年の2作品である。《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》と《オデュッセウスとセイレーン》はどちらも女性が優位に立ち、それに脅かされる男性が描かれている。このように《ヒュラスとニンフたち》の制作された1890年代頃、画家のキャンバスにおいて男女の立場は変化を見せ始めていた。とはいえ、彼は先述の《オフィーリア》と《シャロットの姫》を1890年代以降にも2作品ずつ描いている。ファム・ファタルが登場しても、女性犠牲者の主題への熱中は画業後期まで継続していた。しかし、男性が皇帝や哲学者のような威厳ある姿で再びキャンバスに登場することはなかった。

2. ニンフの行動の差異化

ウォーターハウス作品における女性の類型性は、作品発表当時から現在まで繰り返して指摘されている。ホブソン⁽¹²⁾やマーヴィック⁽¹³⁾はウォーターハウス作品に登

場する女性をそれぞれ2つのタイプに分類した。ただしホブソンは「あるモデルの特徴が別のモデルの顔に混ぜられることがある」ということも指摘している。ウォーターハウスが用いたモデルに関しては謎が多く現在も盛んに議論されているが、こうした点からモデルを特定することの難しさや危うさも認められている⁽¹⁴⁾。ニンフに指摘されてきたモデルを巡る見解の不一致もこれが一因と言えるだろう。そこで本章ではこれまであまり触れられてこなかったニンフたちの行動を精査する。以後、判別のため7人のニンフそれぞれにAからGの記号をつける。ニンフに割り当てる記号とその行動、画面上の位置については【表1】に詳記した。また、その行動は4つのグループに分けて分析する。グループについては【表2】を参照いただきたい。

記号	行動	位置
A	ヒュラスに背後から近づく	左
B	両手で真珠を差し出す	中央奥
C	髪を両手で掲げる	中央奥
D	水面近くで両手を遊ばせる	右側奥
E	ヒュラスの服の裾を掴む	中央手前
F	ヒュラスの右腕を両手で掴む	中央
G	胸の前で手を握る	右側手前

表1 ニンフに割り当てる記号と行動の特徴

グループ	ニンフ
I	E・F
II	B・C
III	D・G
IV	A

表2 ニンフのグループ分け

グループ I のニンフはヒュラスと接触し引き寄せるような仕草をみせる。すなわち、ヒュラスを彼女たちの領域に転落させる意図を持っている。対してグループ II は、グループ I と異なりヒュラスと接触はしてはならず、瞳孔の開いた特徴的な目つきでヒュラスを鋭く見つめている。ここで、ニンフ C の髪を掲げるポーズに注目する。高橋裕子によれば、

この「髪を掲げる」ポーズには明らかに女の魔的な力を髪に認め、強調する意図が窺われるのである（……）このポーズは毛髪という女性の武器を誇示する一つの約束事として定着していたと考えてよい」⁽¹⁵⁾。

とされる。つまりニンフ C のポーズは彼女の女性性を強調するためのものであると言える。ニンフ B は《人魚》にも描かれた真珠をヒュラスに差し出している。以上のことから、グループ II はヒュラスとの接触はないものの、彼の気を引こうとする行動をとっていると考えられる。グループ III もグループ II と同じく、ヒュラスとの接触はない。しかし、ヒュラスに近づこうとしたり、自身の存在を主張したりするような行動はとっていない。また視線も、ヒュラスを熱心に見つめるというよりもむしろ事の成り行きを傍観するような印象がある。グループ III は先述の 2 グループとは異なり、むしろ受動的な行動をとっている。最後にグループ IV のニンフだが、ヒュラスに近づこうとはしているものの、その後の行動は予測できない。はっきりと分類することはできないが、積極的な主張をしていないことから、グループ III と同じ受動的立場に近いと言えるのではないだろうか。

このように、ニンフの行動はその性質から大きく二分することができる。一つはヒュラスを破滅させる意図をもち積極的に行動するもので、グループ I と II のニンフがこれに当てはまる。もう一つは関心を寄せつつも傍観的な行動をとるもので、グループ III と IV のニンフがこれに当たる。このように、ニンフの行動はその性質の能動性と受動性によって差異化されているのである。

3. ウォーターハウス作品における水の妖精の表象

3-1. 《オデュッセウスとセイレーン》との比較

《ヒュラスとニンフたち》は7人の女性が男性を取り囲むという特徴的な構図で《オデュッセウスとセイレーン》⁽¹⁶⁾と類似している。セイレーンは美しい歌声で航海中の人を惑わせ、海に転落させる怪物である。オデュッセウスは身体をマストに括り付け、乗組員たちは耳を蠟で塞いでセイレーンの入江を越えていく。当時既に、美しい女性の姿をした半人半魚のセイレーンの図像が絵画表現の主流となっていた。しかしウォーターハウスはそれを踏襲せず、大英博物館に所蔵されていた古代ギリシアの壺に描かれた半人半鳥のセイレーンに着想を得た、よりおぞましい姿で描いている⁽¹⁷⁾。セイレーンとニンフ両者の物語にはいくらか共通点がある。まずはどちらも女性の姿をした、人ならざるものに男性が襲われる点である。また物語の舞台に水が大きく関係すること、犠牲者が水中に転落するという点でも共通している。以下ではセイレーンの行動を精査しその性質を明らかにすることから、ニンフとセイレーンの描写の相違点を明らかにしたい。

まずは画面左側、オデュッセウスと向かい合う3人を見てみると、全員が翼を大きく羽ばたかせてオデュッセウスに接近している。口元に注目してみるとこちらも揃って口を開けており、歌を歌っていることが分かる。画面右上の3人も同様に翼を羽ばたかせ、乗組員たちを頭上から見下ろしている。口元がはっきり見えないものもあるが、こちらも歌を歌っていることが示唆される。画面手前で船の縁にとまっているものは、怯える乗組員の顔を覗きこむようにして迫りながら歌を聞かせている。以上のように、7人のセイレーンは全員がオデュッセウスたちを威圧し襲いかかっている。その行動に差異を見せたニンフとは異なりセイレーンの行動は統制され、男性を破滅させようとする悪徳の面が強調された。ではなぜセイレーンの行動が統制され、ニンフの行動は変化を見せたのだろうか。これには原典における結末の違いが大きく関係している。すなわち、女性の力が男性を圧倒し、真に男性の脅威となり得たのかという点である。オデュッセウスたちを誘惑することに失敗したセイレーンが海に身を投げ自滅したのに対し、ニンフはヒュラスを水底へと引き摺り込むことに成功している。

ニンフはヒュラスを破滅へ導き、ヘラクレスとの愛を断絶する存在である。松浦暢はヴィクトリア朝において、女性は美德に少しでも抵触する行為をしただけで墮落した悪女、悪徳のファム・ファタルとみなされていたと述べている⁽¹⁸⁾。家庭の天使として道徳を遵守することが求められた時代においてヒュラスを転落させたニンフは、男性を脅かすファム・ファタルとしての性格を強めているのである。

3-2. ニンフのファム・ファタル性

ヴィクトリア朝の画壇において人魚は人気の図像であった。その人魚の特質について、松浦は次のように述べている。

水の妖精の人魚は、〈宿命の女〉として善・悪の両面をもち、愛に殉じる純情型、男を破滅させる妖婦型、探求者を導く女神・ディーモン型など、可変的で多様に富んでいる⁽¹⁹⁾。

ウォーターハウスは画業最初期の1872年に、ドイツの作家フリードリヒ・フケーの同名の小説を題材に《ウンディーネ》を描いている。水の妖精であるウンディーネは人間を愛し結婚するがその夫に裏切られ、精霊の掟によって夫の命を奪う。画家はここでも「性と水と死」の主題に取り組んでいた。このように、セイレーンのような妖婦型だけでなく、いわゆる純情型の表象も彼の内にはあった。しかし純情型、妖婦型といった性質は二項対立的なものではない。そのことはウンディーネがその宿命を嘆きながらも、最終的に人間の命を奪っていることから示唆される。また松浦は、

官能的な〈^{パンデモス}低次のヴィーナス〉と精神的な〈^{ウラニア}高次のヴィーナス〉というヤーヌスの二面、かぎりない両価性こそ、人魚のもつふしぎな魅力の源となり、その謎を深めている因子となっているようである⁽²⁰⁾。

と述べている。つまり善と悪の相反的要素が人魚に多様性をもたらし、そこから生まれる両価性こそが人魚の魅力であるということである。この両価性はニンフにも見出

すことができる。ニンフの行動の能動性はヒュラスを破滅させる悪徳を、受動性はヴィクトリア朝の女性に求められた美德を表す。行動が差異化されることによりニンフのもつ両価性が示され、善悪どちらか一辺倒ではない複雑な性質が示されているのである。

またセイレーンとニンフを比べてみると、ニンフがより若い女性として描かれていることも特徴として挙げられる。ウォーターハウス作品に度々登場するこれらの女性たちをホブソンは「ジュヌフィーユ・ファタル (jeune fille fatale)」と称した⁽²¹⁾。トリッピは1880年代に始まった科学的調査により、青年期は子供の純潔さが性的な欲求へと変わる過渡期であるとみなされるようになったことを指摘している⁽²²⁾。こうした意味においても、ニンフたちには未熟さと性的な魅力という両価性がもたらされているのである。ヴィクトリア朝の社会において、人々は女性が性的欲求を持つことはないと当然のように考えており、それを持つこと自体が悪徳とされた。こうした思想も、ヒュラスを誘惑するニンフをファム・ファタルとみなす一因となるだろう。

さらに、水の妖精の表象についてはより複雑な解釈も提言されている。たとえばブラム・ダイクストラは、無垢なふりをして人を欺き受動的な方法で破滅へ導くものものと述べている⁽²³⁾。また1860年代には「ニンフォマニア」という言葉が、性的充足感に異常な関心を示す女性たちを表す言葉として一般的に用いられていた。これに関してダイクストラは、ニンフォマニアが女性の生まれつきの特徴に連なるものとされていたことを指摘している⁽²⁴⁾。当時の鑑賞者も7人のニンフにこうした性質を認めることができただろう。そうすると、ニンフがヒュラスを誘惑する行為は本能的なものであり、必ずしも悪意をもった行為ではないとも言える。先行研究においてはこの作品の神秘的な魅力は、ニンフの顔がもつ類型性によってもたらされると主張されてきた。しかし彼女たちの行動が見せる両価的、また可変的な性質もその魅力を生む大きな要因である。

むすびに

ここまで、《ヒュラスとニンフたち》に描かれた7人のニンフの行動から差異の表

現を見出し、その性質の両価性をあきらかにしてきた。ウォーターハウス以前に描かれたヒュラスとニンフの主題は、ヒュラスが身体に纏わりつくニンフの腕に抵抗するような姿など、ニンフがヒュラスを圧倒する姿で描かれたものが多い。これらの作品をウォーターハウスが目にしたかは現時点では確認できない。しかし彼はこの場面を暴力的な略奪の場面にせず、両者が対峙する緊張の瞬間を描いたのである。

ウォーターハウスが1887年のアカデミー夏季展に出品した《マリアムネ》は展示期間中に、高評を得た作品を特に熱心に収集したコレクターに買い上げられた⁽²⁵⁾。そして1889年のパリ万国博覧会、93年のシカゴ万国博覧会など国外の展覧会に貸し出されメダルを獲得した⁽²⁶⁾。《ヒュラスとニンフたち》に試みられた女性表現の差異化は、国際的な評価とアカデミーでの地位を得て名声を高めた彼の意欲的な姿勢の現れといえるだろう。

註

- (1) 1896年、油彩、カンヴァス、98.2/163.3 cm、マンチェスター市立美術館。
<http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1896.15> (2018年1月10日確認)。
- (2) Anon. (Spielman M. H.?) , “The Royal Academy Exhibition -I,” *The Magazine of Art*, June 1897. p. 58.
- (3) Anon., “The Royal Academy,” *The Times*, 1 May 1897, p. 10.
- (4) Prettejohn, Elizabeth, et al, J. W. Waterhouse: *The Modern Pre-Raphaelite*, London: Royal Academy of Arts, 2008. p. 134.
- (5) Wood, Christopher, *Olympian Dreamers: Victorian classical painters, 1860-1914*, Constable, 1983. p. 234.
- (6) うち3枚は『ステューディオ』誌 (Anon. (Baldry A. L.?) , *The Studio: an illustrated magazine of fine & applied art*, vol. 10, 1987, pp. 244-7.)掲載のもの。1895-6年頃、青い紙に黒のチョークと白のチョークのハイライト、寸法不詳、所在不詳。ポーズや目つきの特徴から、完成作の中央奥に描かれている2人のスケッチであることが分かる。プレットジョンはこの3枚が明らかに1人のモデルから描かれたものであると指摘している。1枚はアシュモレアン美術館蔵のものであるが、詳細は不明。プレットジョンは完成作右側の2人との関連を示唆している。また彼女は、それが前

ウォーターハウス作《ヒュラスとニンフたち》

者のスケッチとは明らかに異なるモデルから描かれたものであると指摘している。

- (7) ピーター・トリッピ、『J・W・ウォーターハウス』、曽根原美保訳、ファイドン、2006年、83頁。
- (8) Hobson, Anthony, *The art and life of J W Waterhouse, RA: 1849-1917*, Cassell: Studio Vista, 1980, p. 91.
- (9) *Ibid.*, p. 97.
- (10) トリッピ、145頁。
- (11) ウォーターハウスは《シャロットの姫》を1888、1894、1910年に、《オフィーリア》を1889、1894、1905年に描いている。同じ主人公を題材に3作も描いたものはこれ以外にない。
- (12) Hobson, p. 171.
- (13) Marvick, Andrew Bolton, “Herself a Psyche’: Feminine Identities in the Art of John William Waterhouse,” *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 5 (Spring 1996) : 81-95.
- (14) Prettejohn, p. 134.
- (15) 高橋裕子、『世紀末の赤毛連盟 象徴としての髪』、岩波書店、1996年、139-142頁。
- (16) 1891年、カンヴァスに油彩、100.6/201.7 cm、ヴィクトリア国立美術館、メルボルン。
<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4457/> (2018年1月10日確認)。
- (17) トリッピ、104頁。
- (18) 松浦暢、『水の妖精の系譜 文学と絵画をめぐる異界の文化史』、研究社出版、1997年、40頁。
- (19) 松浦、7-8頁。
- (20) 松浦、19頁。
- (21) Hobson, Anthony, *J W Waterhouse*, Phaidon, 1989, p. 52. ホブソンはジュヌフィーユ・ファタルを「若く、繊細で、物言いたげで、人を引き付ける愛らしさがある」と説明している。
- (22) トリッピ、95頁。
- (23) ブラム・ダイクストラ、『倒錯の偶像 世紀末幻想としての女性悪』、富士川義之ほか訳、パピルス、1994年、422頁。
- (24) 同上、401頁。
- (25) 作品を購入した企業資本家で下院議員のウィリアム・クスバート・クイルターは、イギリスやヨーロッパ大陸の絵画の多様なコレクションを築いた。彼は高評を得た作品を購入し、展覧会に貸し出すことで自分自身の名声に磨をかけるとともに作品の価値を高め、画家の評判をも高めた(トリッピ、84頁)。
- (26) トリッピ、同上。

マーク・ロスコ「マルチフォーム期」再考 ——ロスコ様式の確立と同時代美術批評——

勝田琴絵

1. 問題提起

本研究は、20 世紀アメリカ抽象表現主義の画家マーク・ロスコ（Mark Rothko, 1903-1970）の「マルチフォーム期」（1946-1949）絵画作品群について、そこに認められる造形的な変遷と同時代の美術批評との相互関係を検討し、ロスコ様式の確立における「マルチフォーム期」の重要性を明らかにすることを目的とする。

1-1. 対象の概要

マーク・ロスコは、1950 年以降に制作されたロスコ様式の絵画で広く知られている。その様式は、画面全体に輪郭が曖昧な 2 つもしくは 3 つの矩形を並列的に並べることにより、特定の焦点をもたない、もしくは多焦点的で一見均質に見えるオールオーバーな画面構成の絵画である。共にカラー・フィールド・ペインティングの画家と呼ばれる 2 人である、クリフォード・スタイルとバーネット・ニューマンによる絵画では、鑑賞者の視線を跳ね返すような厚く塗り込められた密度の高い色彩が用いられているが、これに対してロスコの色彩は、キャンバス内で浮遊するような薄く柔らかい半透明性と、鑑賞者を包み込む面色の効果をもつことが特徴的だ。

本論考が対象とする「マルチフォーム期」は、ロスコがシュルレアリスムの作風から移行し、典型的なロスコ様式を確立する直前の時期にあたる。「マルチフォーム Multiform」と一般的に呼ばれている名前のおり、具象から抽象へむけて形が溶解していく過程のなかで、さまざまな形態と色彩がせめぎ合う、造形において多様性に富んだ絵画が制作された。1946 年後半から 1949 年の約 4 年間に及ぶこの時期の主要

作品は、約 150 点の油彩画群であり、それらはニューヨークの画廊ベティ・パーソンズ・ギャラリー (Betty Parsons Gallery) で 1947 年から 1951 年の間に毎年開かれていた個展で紹介されていた。

1-2. 先行研究

従来のマルチフォーム期に関する先行研究は、当該作品群を単に 1950 年代以降の典型的ロスコ様式への過渡的な準備過程として捉え、造形の多様性を詳細かつ分析的に顧みることなく概括し、その重要性を看過してきた。以下の 1980 年代以降の先行研究では、画面に描かれた形態が抽象化されていく過程が、画家の伝記的事実に基づきながら指摘されている。

まずドーレ・アシュトン⁽¹⁾もジェームス・ブレスリン⁽²⁾も、当時カリフォルニア美術学校で共に教え親密に交流していたスティルの制作からの影響を指摘している。ロスコはスティルから、形態や線描から離れて色面によって描く方法について示唆を受け、師であったミルトン・エイヴリーから学んだ色彩を応用する手がかりを得たという。特に 1948 年以降の作品群における暖かく明るい色彩の選択については、エイヴリーだけでなくピエール・ボナールからの影響、すなわち 1948 年にニューヨーク近代美術館で行われたボナール回顧展⁽³⁾から学んだ可能性が指摘されている。

さらにマルチフォーム期の抽象における再現描写性について、アンナ・チェイブは具象絵画のモチーフや構図との共通性に注目した⁽⁴⁾。例えば、ロスコの関心が人間ドラマを描くことにあった点を踏まえ、不確定的で多義的なイメージを生み出すためにロスコが明確な図像を隠蔽しようとしたとして、聖像に由来する形象の残骸を読み取ろうとしている。

一方カタログ・レゾネ編者デイヴィッド・アンファムは、ロスコが典型的なロスコ様式へと進むため自身の過去の制作を振り返り、とりわけ自画像や人物像など自身の 1930 年代の具象的絵画の構成を参照することで、肖像画を抽象化していった可能性を指摘している⁽⁵⁾。

これらに対して近年の研究でハリー・クーパーは、形態だけでなくドリッピングやスクラップなど色彩の筆触の多様性に着目した⁽⁶⁾。マルチフォーム期の作品群の一

部（例えば A342, A382, A394）には形態の抽象化という問題には当てはまらない、描き方自体に関わる造形的な多様性があることを指摘し、マルチフォーム期の再評価を試みている。

1-3. 目的と検討方法

筆者は、これらの先行研究を踏まえた上で、以下の3つの視点を加えることによって、マルチフォーム期の制作に関する従来の理解をより深めることが可能になると考える。すなわち、第一に作品群の全貌の把握を前提として造形の多様性を分析する視点、第二に同時代の美術批評がそれらをどう評価したのかを考慮に入れる視点、第三に画家自身による制作論的発言を積極的に考慮する視点である。

したがって本研究の目的は、同時代美術批評との関わりからマルチフォーム期の作品群に焦点をあて、典型的なロスコ様式の成立における、この時期の制作の重要性を指摘することである。その検討の手続きとして、ベティ・パーソンズ・ギャラリーで1947年から1951年に毎年開かれていた個展の出品作に認められる造形的な変遷と、それに対して発表された批評を照らし合わせ、その対話的な関係を実証的に検証する。筆者は、アンファムのカタログ・レゾネ記載情報をもとに、判明しているかぎりの個展出品作を特定しマルチフォーム期の造形的な変遷を概観できる状態にするとともに、作品の造形的細部についてアメリカのワシントン・ナショナル・ギャラリーとニューヨーク近代美術館における実見調査を行った。また、同じくカタログ・レゾネの巻末資料を手がかりとして、美術雑誌『アート・ニュース』や『アート・ダイジェスト』、新聞『ニューヨーク・タイムズ』などに掲載されたロスコの個展に対する批評を中心にその批評内容を精査した⁽⁷⁾。

2. ロスコの鑑賞者への意識

さて本論考が重視する点は、ロスコと同時代批評、そして鑑賞者との関係である。彼は言説のレベルはもとより作品制作のレベルでも、作品の受け手、つまり批評家も

含めた鑑賞者に対して、きわめて自覚的な作家であった。

2-1. ロスコの批評に対する態度

抽象表現主義は1950年代以降にクレメント・グリーンバーグやハロルド・ローゼンバーグの理論による擁護によって形成されていくが、それに先行する1940年代に既に、画家達自らが言説をもって批評に対して反論していた事実は、先行研究において頻繁に参照されている通りだ。例えば1943年、ロスコとアドルフ・ゴッドリーブは、『ニューヨーク・タイムズ』紙の掲載した侮蔑的な展覧会評に対して、新聞の美術欄編集者宛てに抗議の公開状⁽⁸⁾を送った。

また、1947年の『タイガーズ・アイ』誌において、ロスコは同時代の批評に対する自覚のあり方を次のように述べている。

絵画を人目に晒すのは危険で無情な行為である。世の中に難儀を広げる無能な人々の、低俗で残酷な目によって、どれほど永久的に傷つけられることだろう⁽⁹⁾。

つまりロスコは、自身の絵画が公衆の面前で展示されることにより、画廊主やコレクターまたは批評家の解釈によって、たやすくダメージを受け誤解される危険性について語っている。これらの彼の発言のなかに、同時代批評をある種の不可抗力と承知しつつも、それらに対して挑戦的もしくは反抗的とも言える態度をとっていた事実を読み取れる。すなわち、画家が批評から一方的に影響を受けていたというよりも、むしろ言説ひいては作品制作において能動的に反応していた可能性を指摘できるだろう。

2-2. ロスコの造形性についての発言

さらに、ロスコ自身による造形性に関する発言についても確認しておく。1940年代前半に書かれたとされる著作の中で、ロスコは自身の造形論を次のように語っており、これはマルチフォーム期の制作を考える上で重要なステートメントである。

絵画においては、キャンバスの中へ向かう運動の感覚とキャンバスの表面の手前にある空間から外へ向かう運動の感覚の両方によって造形性が獲得されている。芸術家は鑑賞者を、まさにキャンバスという領域の中の旅へと誘うのである⁽¹⁰⁾。

この中でロスコは絵画において、作品に内在する画面空間の中と、作品の外に想定される鑑賞空間を一続きの連続した空間性として捉え、前進と後退の運動性がリズムカルに発生することを重要視し、それこそが絵画の造形性であると述べている。

また、ロスコにとって形態と色彩は、そのような造形性を実現する手段であり、生命のエネルギーをもった有機的なものだった。1947年の『ポッシビリティーズ』誌に発表した、画家の数少ないステートメントの一つにおいて、彼は「画面の中の形態はパフォーマーであり有機体である」と述べている⁽¹¹⁾。ロスコは絵画制作において鑑賞者の造形体験を重要視し、さらに画面に描かれる形態と色彩が、鑑賞者の知覚体験における運動性と無関係ではないと捉えていた。

3. マルチフォーム期の個展

以上を踏まえ、マルチフォーム期の制作と批評を照らし合わせながら、典型的ロスコ様式がフォーマリズム批評との双方向的な対話の中で導かれていった可能性を検討していく。注目すべきは、言語的要素であるタイトルを排除し造形への集中を強めつつ、次第に筆触を強調し、そして画面構成の単純化に伴って色彩が透明性を獲得する過程である。

本章で批評との関わりを見ていくためにも、まずはマルチフォーム期の個展出品作における造形的な特徴の変遷を概観しよう。個展の初めと終わりの1年については、それぞれその前後の作風、すなわち1947年にはシュルレアリスム期、一方1951年にはすでに典型的なロスコ様式の作品が核に構成されている。それらの間にあたる1948年から1950年の個展においては、作風が具象から抽象へ移行するなかで、以下の3段階の移行が認められる。まず、シュルレアリスムの名残ともいえる有機的な線

描を用いた作風。そして、絵具の物質性を前面に押し出し、形もさまざまな不透明な色斑を、画家の身体性すら想起させる筆触によって併置させた作風。最後に、長方形に近い半透明な色面を塗り重ね、曖昧な輪郭線を丁寧に作り上げる作風である。

3-1. タイトルの排除 (1947-48年)

シュルレアリスム期の作品群が発表された1947年の個展⁽¹²⁾に対しては、否定的な批評が多く、以下の『ニューヨーク・タイムズ』紙の批評のように、描かれたモチーフと直結しづらいタイトルに批判が向けられている。

せいぜい彼自身の中では暗示的であるが、《精神のファランクス》や《祈り》のようなタイトルはそれほど重要ではないように思われる⁽¹³⁾。

また、絵画の複雑さについては、『アート・ニュース』誌でも批判がなされる。

ロスコの説得調の美的声明は、鑑賞者を巻き込もうとしていない。鑑賞者は(中略)ロスコによる象徴主義の決定的な謎に直面し、壮大な溜息と共に逃げ出すだろう⁽¹⁴⁾。

このようにロスコの初期の作品群は鑑賞者から理解を得られず、批判的に受け止められた。これを受けてか1948年の個展⁽¹⁵⁾では、1946年に制作したシュルレアリスム期の作品群のタイトルは、《アイオロスの琴》(A308)や《春の記憶》(A311)のような具体性をもった説明的な名称ではなく、《No.7》(A308)や《No.12》(A311)のような数字を用いた名称に変更された上で発表されている。

3-2. 筆触の強調 (1948-49年)

1948年の個展では、それらシュルレアリスム期の作品よりもむしろ、1947年以後に制作された、より抽象的な作品群に対する注目が集まった。『アート・ニュース』誌では、

純粹な抽象による無題の冒険に漕ぎ出す新しい絵画では、新しい試みが顕著である。色彩の緩やかな雲が表面に浮かんでいるように見える⁽¹⁶⁾。

と述べられている。

さらにここで注目したいのは、絵具の物質性が避けられていることへの懸念を表明した、『ニューヨーク・タイムズ』紙の批評である。

絵具やその動きの流れの中にある^{なま}生の生命を、いかなる類の定義によっても捉えることを避けようと試みているが、空虚な形のない袋小路、すなわちただ始まりも中間も終わりもない移り変わりの芸術に至っている⁽¹⁷⁾。

同年の1948年、グリーンバーグは『パルティザン・レビュー』誌で論考「イーゼル絵画の危機」⁽¹⁸⁾を発表し、オールオーバー絵画が装飾へと近づくことに対する危機感を述べている。

ジャクソン・ポロックは前年の1947年にドリッピング技法によるオールオーバーな絵画を完成させ、1948年1月に個展で発表する。グリーンバーグはこれに対して現在よく知られている彼の理論でいうところの絵画の平面性というよりもむしろ、筆触の多様性とのバランスを理由にポロックの作品を評価しているのだ。

ポロックの場合、彼の一貫した行為となってきた平板でオールオーバーなデザインに起因する単調になってしまう危険性とのバランスをとるために、画表面のテクスチュアと触覚的な質に、より一層注意を集中するようになったのだ⁽¹⁹⁾。

グリーンバーグはこの頃すでに批評界で影響力を持ち始めており、当時の美術雑誌の批評家もその動きを意識していたものと推察される。このような視点から当時の批評がロスコの新作を、筆触に躍動感がない絵画として評価したことも自然なことのようと思われる。

そして翌1949年の個展の出品作⁽²⁰⁾は、はじめて抽象の作品のみで構成された。作品（例えばA386, A390, A394）の細部には、より濁りのない暖色が中心となって用いられ、これまでの有機的な線描よりも、刷毛を利用した粗いブラッシングやドリッピングによる、絵具の物質性を利用した筆触の効果の強調が認められる。色斑はそれぞれのブラッシュストロークの効果によって、不透明性を保ったまま重ねられている。

こうした特徴には、すでに1940年代はじめの時点でロスコ自身が語っていた造形論⁽²¹⁾、すなわち鑑賞者の造形的体験における運動性という問題との関連を見出すことも可能だろう。つまり、二次元的な画面において、ところどころに並立して描かれるモチーフの筆触が強調されることで、独特な三次元的奥行きが生まれ、結果としてある種の前後するような造形的な運動感覚が生み出されているのである。

3-3. 構成の単純化（1949 - 51年）

しかし批評は、このような1949年の出品作の筆触の強調を評価することなく、モチーフが無秩序に併置された絵画空間には、「デザイン」すなわち明確な構想に基づく構成が欠落している、と批判した。例えば『アート・ダイジェスト』誌では次のように述べられている。

展覧会全体の残念な側面は、これらの絵画が形式やデザインの示唆を含んでいないことである。（中略）もしこれらの定まった型のない作品の背後になにか潜在的な意義があるならば、それは鑑賞者に伝わっていない⁽²²⁾。

また『ニューヨーク・タイムズ』紙でも「デザインは無頓着で不確か」⁽²³⁾であると述べられている。このように画面全体の構成という問題を、この時期の批評がいかにも重視していたかが窺えるだろう。

やがて1950年の出品作⁽²⁴⁾は、より単純化された画面構成で、長方形に近づいた色面のみが描かれるようになった。『アート・ニュース』誌のトーマス・B・ヘスは、この後にも抽象表現主義を擁護し続ける人物だが、ロスコの新しい絵画をフォーマリ

スティックな態度で以下のように絶賛している。

マーク・ロスコの大きい油彩画の近年の展覧会は、この才能に溢れたニュー Yorker のもっとも輝かしいショーであり、彼が今日におけるもっとも恵まれた色彩の操り手の一人であることが証明されている⁽²⁵⁾。

実際に作品（例えば A410 や A415）に注目してみると、絵具の色面はそれまでの硬い色彩に代わって、より透明性を持ち始め、色層の重なりによって、上に塗られた薄い色を通して下の色が透けて見える。これにより、地と図に曖昧な不確定性が生まれ、前後するような運動感覚が生み出されている。筆触へのこだわりは維持され、矩形を境界づける曖昧な輪郭線が丁寧に仕上げられている。この半透明な色彩は、のちの典型的なロスコ様式の絵画を特徴づけるものであり、厚塗りの硬い印象を与える色彩によって鑑賞者の視線を跳ね返すのではなく、柔らかい色彩で鑑賞者を絵画の画面空間内へと引き込み包み込むような効果を生み出している。

このようにして、1951年の個展の出品作⁽²⁶⁾においては、以下の『ニューヨーク・タイムズ』評からも窺えるように、一目みてそれとわかるロスコ様式が完成したのである。

マーク・ロスコの新しい抽象画を記述するのは、難しくない。これらのキャンバスは大きくても小さくても、幅が変化しながら水平に伸びる色帯へと、非常に規則正しく分割されている⁽²⁷⁾。

ロスコは制作の中で、運動感覚を伴った造形的経験を鑑賞者のうちに呼び起こすという目的をもっていた。その目的において、かつてはブラッシュストロークの効果によって、不透明な色斑を重ね、二次元的な平面性と三次元的な奥行きのをせめぎ合いで運動感覚を生み出す手段がとられていた。しかし構成を単純化していった結果、その方法に代わってむしろ、より透明性を持たせた色面を重ねることによって、揺れ動くような前後する運動感覚を生み出すようになったのだ。

4. 結語

これまで述べてきたように、マルチフォーム期の個展に対する批評は、フォーマリスティックな態度によるものだった。ブレスリンの伝記によれば、1940年代後半のこの時期に他の多くの抽象表現主義の画家たちが自身のスタイルを確立していく中で、ロスコもまた人々から認められるために、一目みて彼の作品であるとわかるスタイルを追求していたという⁽²⁸⁾。この解釈を想起することによっても、彼が制作においてそれらフォーマリズム批評の着眼点を参照した可能性は十分に考えられるだろう。

1950年の個展で出品された作品群を制作した1949年のステートメントで、ロスコは暗に鑑賞者の存在を念頭においた上で、絵画におけるある種の「わかりやすさ」について、次のように語っている。

画家の仕事は、時間の中で点から点へと進むのであるが、進捗につれて、次第に澄んだ状態へと向かうのである。それは、画家と観念、そして観念と絵を見る者との中間に介在するすべての障害物を排除することに他ならない⁽²⁹⁾。

ロスコは鑑賞者に対してきわめて自覚的な画家であった。画面の構成や色彩の効果を重視するフォーマリスティックな態度の批評との相互的な対話の中で、積極的に実験を重ねて自身のスタイルを模索したのである。彼自身の造形論を実現する一つの解決策を見つけ出した制作期間が「マルチフォーム期」であり、この時期を経たからこそ、単純化された構成と半透明の色彩をもつ典型的ロスコ様式が形づくられていった、と結論づけたい。

註

*本文中の引用文日本語訳は、断りのない限り全て筆者の拙訳である。

*本文および以下の註において「A000」のように示したのは、アンファムによるカタログ・レゾ

ネ番号である。Anfam, David, *Mark Rothko: The Works on Canvas: Catalogue Raisonné*, New Haven, Yale University Press, 1998.

- (1) Ashton, Dore, *About Rothko*, New York, Oxford University Press, 1983.
- (2) Breslin, James E.B., *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- (3) *Pierre Bonnard*, The Museum of Modern Art, New York, May 10 – September 6, 1948.
- (4) Chave, Anna, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- (5) Anfam, *op. cit.*, pp. 46-69.
- (6) Cooper, Harry, “Rothko’s Soup,” *Mark Rothko: The Decisive Decade 1940-1950*, New York, Skira Rizzoli Publications, 2012, pp. 121-129.
- (7) 個展出品作特定は Anfam, *op. cit.*, pp. 215-350、個展への批評は Anfam, *op. cit.*, p. 682 を参照。
- (8) Lopez-Remiro, Miguel, ed., *Writings on Art*, New Haven, Yale University Press, 2006, pp. 35-36.
- (9) *Ibid.*, p. 57.
- (10) Rothko, Christopher, ed., *The Artist’s Reality: Philosophies of Art*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 47. 邦訳：クリストファー・ロスコ『ロスコ 芸術家のリアリティ：美術論集』（中林和雄訳）みすず書房、2009年、77頁。
- (11) Lopez-Remiro, *op. cit.*, pp. 58-59.
- (12) A237 A243 A254 A261 A265 A266 A269 A270 A271 A274 A287 A288 A289 A294 A300 A301 A302 A306
- (13) *New York Times*, March 9, 1947.
- (14) *Art News*, vol. 46, no. 1, March, 1947, p. 42.
- (15) A308 A309 A311 A313 A332 A334 A335 A336 A356 A361 A367
- (16) *Art News*, vol. 47, no. 2, April, 1948, p. 63.
- (17) *New York Times*, March 14, 1948.
- (18) Greenberg, Clement, “The Crisis of the Easel Picture,” *The Collected Essays and Criticism* vol. 2, Chicago, University of Chicago Press, pp. 222-223.
- (19) “Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock,” *Ibid.*, pp. 201-202. 邦訳：川田都樹子「グリーンバーグのポロック論集成」『ユリイカ』青土社、1993年、2月号、113頁。
- (20) A363 A366 A378 A386 A390 A392 A393 A394
- (21) 註（10）と同様。Rothko, *op. cit.*
- (22) *The Art Digest*, vol. 23, no. 14, April 15, 1949, p. 27.
- (23) *New York Times*, April 3, 1949.

マーク・ロスコ「マルチフォーム期」再考

- (24) A396 A397 A398 A399 A400 A408 A409 A410 A411 A412 A413 A414 A415 A416 A417 A419
- (25) *Art News*, vol. 48, no. 10, February, 1950, p. 46.
- (26) A437 A442 A447 A449 A450 A451 A452 A453 A454 A455 A456 A457 A458 A459 A460 A461
A462
- (27) *New York Times*, April 8, 1951.
- (28) Breslin, *op. cit.*, pp. 248-249.
- (29) Lopez-Remiro, *op. cit.*, p. 65.

ニシムイ美術村における沖縄美術のモダニズム

鍵谷 怜

はじめに

本稿では、戦後沖縄美術におけるモダニズムの形成について、「ニシムイ美術村」と呼ばれているアトリエ集落に集った芸術家の実践を中心として議論する。第1節では、戦後沖縄美術の展開について、先行研究の検討を行ないながら整理する。次に第2節では、ニシムイ美術村と五人展の歴史的意義について検討する。第3節では、安谷屋正義の美術論の整理を通じて、沖縄美術におけるモダニズムの実像に迫る。

1. 戦後沖縄美術の展開

戦後の沖縄における美術の展開は、沖縄民政府文化部芸術課の活動にその起点を設定できる。これは公的権力によるもので芸術家たちの能動的な動きではなかったが、沖縄美術が戦後早い段階で復興するきっかけとなった。住民代表機関である民政府内の文化部芸術課には、技官として画家が集められ、多くは石川市東恩納にアトリエを構えた。彼らは画材を提供され、米軍や沖縄民政府の求めに応じて肖像画やクリスマス・カードの制作などを行っていた⁽¹⁾。この時期、彼らを中心として戦後初の美術家の団体である「沖縄美術家協会」が発足している。この団体は、

半ば官制であり、米軍関係者への美術の鑑賞と供給に寄与する趣旨であったからして、美術団体としての活動や姿勢は曖昧な形で存在した。しかしその頃、1948年4月1日に〔……〕文化部を解体するという情報があり〔……〕沖縄美術家協会

の幹部たちは急に緊張し出し、美術団体としての実力を次第に発揮しはじめた⁽²⁾。

1948年4月に文化部解消が決定すると、画家たちは技官の立場を失うことになり、沖縄美術家協会や画家・名渡山愛順を中心として、首里に美術村の建設を要請する。民政府工務部の助力と米軍の許可を得た画家たちは、首里のニシムイにアトリエ兼住居を構えて移り住み始めた。移転は夏頃までには完了したとされている⁽³⁾。これが現在では「ニシムイ美術村」と呼ばれている共同体である。

このニシムイ美術村でも画家たちは主として米軍人や軍属に対して肖像画やクリスマス・カードなどを描き、物々交換の形で販売することで生計をたてていた。この時期のアメリカ人との交流は新聞でも取り上げられている⁽⁴⁾。しかしながら、当然そうした販売用の絵画制作だけでは十分に制作意欲を満たすことはできなかつただろう。さらにこの頃は、米軍人の行動の制限がなくなり、絵の売り上げの共同管理という当初の仕組みが立ち行かなくなってきたためニシムイの共同体的運営自体に困難が生じていた。それを敏感に察知した沖縄タイムス社の豊平良顕は、社の後援によって展覧会を開催することを企画する。こうして1949年7月に第1回沖縄美術展が開催された。この後、沖縄の美術家の大同団結による美術界の発展を目指す団体として「沖縄美術連盟」が結成された。この連盟の幹事の多数がニシムイの住民であり、幹事会がニシムイで開かれたことから、この時期の沖縄美術界にとって、ニシムイ美術村が中心的役割を担っていたことがうかがえる⁽⁵⁾。

この沖縄美術展はその後毎年開催され、1951年の第3回展で名称が「沖展」と改められるが、この年から3年間は、審査員による審査制が廃止され、自由出品のアンデパンダン展で実施された。これは第2回展でその審査内容に抗議があったためである。この抗議で制度の見直しを求めたのが「五人展」のメンバーであった。

五人展は、金城安太郎、具志堅以徳、安次嶺金正、玉那覇正吉、安谷屋正義による戦後初の同人グループで、彼らもまたニシムイ美術村の住人たちであった。安次嶺、玉那覇、安谷屋の3名はニシムイの住人たちの中では若く、戦前に東京美術学校で学んだ経験がある画家たちであった。一方、金城や具志堅はほか3名よりも年長で、世代としては名渡山愛順らと同世代に当たるが、沖展を主導する彼らとは距離を置いて

いた。五人展は1950年3月に第1回展を開催し、その年の8月には早くも第2回展を開催している。

一方、名渡山愛順らも、五人展の活動の影響を受けて、沖縄の画家が本土の団体展に出品することを支援するために、1952年に「1955年協会」を結成する。これは、1951年に第2回国民指導員として渡米し、アメリカ合衆国の同時代美術に触れたことや、その帰路に東京で見学した本土の画壇の現状を目にしたこともその背景にある。1950年代後半になると、沖縄の画家からも本土の団体展への入選者が続出し、彼らの目標は一応達成されたといえることができるだろう。

このように、戦後初期の沖縄の美術家は民政府技官としての立場から再出発し、独自の共同体としてのニシムイ美術村を形成した。そのニシムイで本格的な美術運動の復興が始まり、沖展という展覧会制度が確立した。これまでの先行研究では、権威主義化する沖展の動きに対抗して、モダニズムを標榜する五人展が結成されたという図式で捉えられており、五人展は、その中心メンバーであった安谷屋、安次嶺、玉那覇の3名がその後に結成する創斗会との連続性を中心に議論されることが多かった⁽⁶⁾。創斗会は若手のメンバーを加えて1958年に結成されたものであり、抽象絵画や、より前衛的な表現を目指した活動を行っていた。創斗会は沖縄美術におけるモダニズムを推進した団体として捉えられ、五人展もまた、そうしたのちのモダニズム運動を準備する展覧会であったとみなされてきたのである。

2. ニシムイ美術村と五人展の関係

次に、ニシムイ美術村と五人展の活動の詳細について、五人展の中心的役割を果たした安谷屋正義に焦点を当てて議論していきたい。そこで、五人展の開催経緯について、ニシムイ美術村との関係から従来の解釈の問題点を考察する。従来の評価では、写実的な表現を重視する沖展の審査に不満を持ったことから五人展が行なわれたとされてきた。たしかに沖展の審査に強い影響力を持っていた名渡山愛順ら、安谷屋たちより年長の画家たちは戦前から日本画壇で活躍し、写実的な絵画に取り組んできた作

家たちである。しかしながら、ここで議論したいのは、安谷屋たちが沖展の審査に対して、どの程度確固とした技法上の不満を抱えていたかという点である。

まず、五人展の成立が、直接的にはニシムイでの芸術家の共同生活を出発点としていることを確認しておきたい。ニシムイ美術村の生活基盤は、米軍人軍属を相手にした売り絵の制作であった。美術村の入り口に掲示されたアルファベットの看板やアメリカ人向けの案内図の作成などからもそのことは伺える。その一方で、作品制作について、大いに議論を戦わせたことが関係者の回想から明らかにされている⁽⁷⁾。経済面でも、制作面でも理想的な環境を芸術家たち自身の手によって作り上げたという点で、戦後初期の沖縄美術において特筆すべき存在であったことは疑いえない。さらに、このニシムイの事実上のリーダー格であった名渡山愛順が戦前の学生時代に生活していた、池袋近くの下落合には美術家が多く集まって暮らしており、この下落合での経験がニシムイ美術村の構想に大きく関わっていることが近年指摘されている⁽⁸⁾。名渡山の経験を経由して、沖縄でのニシムイでの雰囲気昭和初期の日本の美術界の空気が継承されていたことが想像できる。その中から、沖展と五人展という、その後の沖縄美術の流れを決定づける二つの展覧会が生み出されていった。しかし、この両者とその発生段階において、初めから美術家たちの方向性の違いを決定づける性質を持っていたと結論づけることは難しい。

事実、五人展が結成されたのは、沖展がまだ1度開催されただけの1950年3月の段階である。沖展がその第1回展から注目を集める展覧会であったことは出品総数が68点であったことなどからも疑いないが、組織としてはまだ十分秩序化されたものではなかった。五人展のメンバーは初回から無鑑査招待されており、その後も沖展に参加し続けていることから見ても、沖展という制度に全く否定的であったわけではない。

そこで、五人展の結成動機を、自由な表現を実験的に試みる場所を求めるものだったと仮定してみよう。つまり、沖展に出品する作品とは違った様式を新しく開拓することのできる機会を沖展の外に求めたのである。このことは次の2点から推察できる。

第一に、五人展解散後の沖展の動向である。第3回からアンデパンダン制となった沖展だが、第6回からはまた審査制に戻っている。アンデパンダンとなったのは、五

人展のメンバーが第2回展のときに審査内容について抗議したためだが、その結果、それまで審査員によって決定されていたタイムス美術賞は廃止された。このことは、五人展の抗議が沖展運営に反映されていることを示している。その3年後、1954年の第6回では沖展運営委員会を設けて審査制が復活するのだが、五人展はこの年に解散しているのである。そして審査員には五人展の安次嶺、安谷屋、玉那覇が加えられた。この3年間で彼らは、五人展を年2回開催し続け、一方で壺屋での陶芸制作を始めなど、独自の路線を模索し続けてきた。さらに、安谷屋と安次嶺は琉球大学の教員として採用され、彼らの評価と社会的地位が安定してきた時期であった。満を持して沖展の審査員として加えられることで、彼らが求めてきたアンデパンダン展としての沖展の意義がなくなると判断することができよう。すなわち、五人展が結成された時期は彼らにとっては、自身の活動の方向性を模索する時期であったと考えられる。1951年から54年の期間は沖展がアンデパンダン展として運用されることで、自由な出品が可能になると同時に、五人展では自分たちの作風を確立するための実験を続けることができた。つまり、彼らにとっては目的に応じた二種類の展示機会が確保されたのである。五人展の結成動機はここにあったと言えるだろう。

次に、五人展の構成メンバーについて考察する。第3回沖展で陳列委員投票で主席となった山元恵一は、当初五人展に誘われていた⁽⁹⁾。一般に彼は沖縄におけるシュルレアリスム画家とみなされており、戦前から画家として活躍していた世代である。名渡山愛順のようなアカデミズムな写実ではなく、絵画面に幻想的な空間構成を行なう作家であったが、この時期すでに画風は確立されていた。彼が誘われたことの背景には、五人展の構想が、表現の様式や技法の共通性や美学的イデオロギーの共鳴に基づくものではないことを暗示しており、制度化を目指す沖展とは異なるオルタナティブな展示機会を模索していたことがうかがえる。ニシムイ美術村の若手の中から自然とそうした場所を求める動きが生じ、グループ展を開催したのであろう。

五人展の結成が表現の実験の場であったことをここまで述べてきたが、ここでこの時期のニシムイの画家の作品との整合性を検証したい。まず、名渡山愛順の1946年の《郷愁》を見てみよう。これは疎開先の大分で制作されたものだが、描かれた女性は沖縄の衣装を着ており、カンパーを結っている。色調はかなり控えめで、女性の姿

勢や表情も落ち着いた印象を強めている。沖縄を示す要素を身につけた女性の肖像という彼のスタイルは、沖縄に帰る以前のこの時点で既に確立されている。

これに対して、五人展のメンバーである安次嶺金正の1950年の五人展に出品された《私はつかれた》は、女性のコートの力強い赤い色彩がまず目を引く。そして顔の鮮やかな口紅からは彼女が娼婦であることがうかがえ、当時の沖縄の世相を示す作品として描かれたことが想起される。しかし、50年代以降彼は人物画を描くのをやめ、緑色が印象的な風景画を主に制作するようになっていく。筆使いもそれまでの自由で大胆なものから、のっぺりとした平面的なものに変化していく。

一方で安谷屋正義のこの時期の作品を見ていくと、肖像画である50年の《玉那覇正吉氏像》は、同じ五人展メンバーの玉那覇の制作の様子を正面から描いたもので、この時点ではその後の抽象絵画の片鱗は全くうかがえない。51年の《首里風景（I）》は五人展に出品されたものだが、筆遣いや構図に、垂直線と水平線というその後のモチーフの原型となるような要素が見て取れないこともないが、基本的にはその当時のニシムイ周辺の生活の情景を描写している。色彩の扱いも後年の作品に見られるような細やかな気遣いは感じられない。しかし、厨子甕制作に注目した五人展後期の活動が反映されている54年の《厨子甕（赤）》《厨子甕（白）》では、描かれている厨子甕は一般的な形態に落とし込まれており、抽象絵画への接近を感じさせる。さらに、題に赤や白と付けられているように、作品における色彩の扱いについてもそれまでの絵画とは大きく異なる。こうした実践が、1958年の彼の代表作と言える《塔》での、禁欲的な水平線と垂直線の組み合わせから形作られる画面へと発展していったと言えるだろう。沖縄のモチーフを着想としながらも、それを自身の表現に変換していくという安谷屋のスタイルは、五人展の解散直前まで時期を下ってようやく出現する。

以上のことから、50年代初頭のニシムイの画家たちの制作において、名渡山愛順は戦前からアカデミズムのスタイルを踏襲し、その後の作品傾向とも一貫しているのに対し、五人展のメンバーの作品はその後の抽象的な画面構成にまではいたっておらず、自身の作風を試行錯誤する過渡期であったと考えられる。とりわけ東京美術学校図案科出身であり油画の専門教育を受けたわけではない安谷屋にとって、そうした傾向は顕著にうかがえる。

沖展の開始、そして五人展の結成を経て、ニシムイ美術村の活動が意義を失い、散逸していったことは間違いのない事実であり、このことから五人展は沖縄美術におけるモダニズムの出発点として語られてきた。しかし、五人展が、古典的アカデミズムに立脚するグループと、それに反発するグループに沖縄画壇を分離させたという解釈は妥当ではない。五人展は結成当初あくまで表現の多様な可能性を検討するためのものだったのであり、モダニズムを標榜していたわけではなかった。さらにいえば、ここでいう「モダニズム」とはいかなるものと考えられてきたのかを改めて考えなければ、沖縄美術におけるニシムイから五人展へという道筋の果たした意義を説明したということではできないだろう。次節ではこの点について検討したい。

3. 安谷屋正義における、ローカリズムとモダニズムの問題

本節では、戦後初期の沖縄美術においてモダニズムの問題がどのように捉えられていたのかを、沖縄におけるローカリズムをめぐる議論に安谷屋正義がどのような立場を示したのかを検討することで明らかにしていきたい。

1950年代の沖縄画壇は、本土の中央画壇への戦略的進出を達成するために沖縄文化の伝統に依拠した画題を選択するような、自己オリエンタリズム的なローカリズムの傾向が存在しており、このことについて批判的な議論が行なわれていた⁽¹⁰⁾。こうした状況下の1958年の沖縄タイムスに掲載された、安谷屋正義の「伝統とは何か」⁽¹¹⁾という文章では、慶田喜一の「現代絵画の伝統性」⁽¹²⁾という文章に対する批判が行なわれている。慶田は絵画制作について、表現形式を議論するのではなく、内容、すなわち伝統に立脚することの重要性を強調している。安谷屋もこの点については同意しながらも、慶田の述べる伝統の解釈について疑問を呈している。慶田はここでかなり素朴な意味において「伝統」という用語を用いているようである。一応、「写實的に描くのがローカルだと思ったら大まちがいで、自己が伝統の中にとけこんで己れ自身で絵画の道を造って行く」⁽¹³⁾とは留保しているものの、「沖縄は伝統においては日本本土と違い気候、風土、習慣、建築様式が違って、それに伝統的な陶芸、紅

型、織物、舞踊等があって恵まれた環境にある。」⁽¹⁴⁾と述べていることから、いわゆる沖縄の伝統芸能や伝統的文化と現代の絵画制作の問題を接続させようとしていることは明らかである。こうした慶田の伝統観を安谷屋は懐古主義的だとして批判する。そして、伝統は制作者のアイデンティティの自覚において顧みられなければならないものであるとして、創造的な営みと伝統が結びつくことの重要性を主張している。

伝統は、常に新しく創造されるものの中にあるのであって、過去の情感の世界にひそめられているのではない。〔……〕自己の体質を自覚する拠り所として、過去の形式が尊重されるのであって、前過去の形式が、伝統という名によって、芸術の世界に君臨することに、私はあくまで反対したい⁽¹⁵⁾。

この論考で示されている、伝統が「新しく創造されるものの中にある」という考え方は、一般的な伝統という概念の解釈とは大きく異なるものといえるが、その後の彼の批評にも継承されている。晩年の「沖縄画壇の展望とその将来」⁽¹⁶⁾では次のように述べている。

郷土性と近代性、この二つの文化的要素は、現在、そして将来の郷土の文化がどうあるべきかを真剣に考えた場合、一方を抜きにしては考えられない重要な問題である⁽¹⁷⁾。

沖縄で生まれ育った芸術家達の、感受性が、この沖縄の風土的特殊性と無関係である筈がない。感じ方、表現の仕方に、それなりの特殊性がある筈である⁽¹⁸⁾。

ここでは、戦後20年の間に沖縄画壇が近代的な絵画を形成しようとしてきたなかで、新しい伝統の創造を成し遂げるのではなく、むしろ、本土の画壇の権威や海外の新しい絵画の傾向に飛びついてしまっていることを批判的に分析している。安谷屋は郷土性を掲げるローカリズムと近代性に依拠するモダニズムを対抗的なものと捉えた上で、その両者が現在の沖縄文化にとって不可欠なものだと主張している。「沖縄ら

しい」画題を中央画壇の期待に込めて選択するのでもなく、沖縄という場所に無意識な作品制作を行なうのでもない道を模索していたということがうかがえる。

すなわち、これらの論考で主張されているのは、同時代の海外のモダニズム美術と沖縄文化のローカルな特性をいかにして結びつけるかという問題である。そして、この試みは安谷屋において、ローカルな画題に着想を得つつ、それを抽象的な表現に構成し直すことによって作品内に投影されている。素朴で自己オリエンタリズム的なローカリズムから脱却しようとする彼のこうした信念は、戦後という時代がそれまでとは全く異なる新しい時代であるという感覚に基づいている。次の引用はこのことが示されている彼の58年の文章である。

移り変わった時代に対する知的認識が、美術家の間に欠如しているのである。〔……〕
兎に角、他律的に変革を余儀なくされた新しい時代を再認識して、これを自律的に回転せしめる努力こそ、現在の画家達に残された最大の課題であらう。個々の画家達が、それぞれの道を掘り下げて明確な人間像を把握すべく努めてゆく時その中から、巧まずして新しい伝統が生まれる事であらう⁽¹⁹⁾。

このように、戦後という新しい時代を認識することの必要性を彼は感じていたのである。そして、そうした時代認識と同時に、1953年の第8回五人展に際して、

〔五人展は〕いつの間にやら、或る一つの方向に、歩調を揃えて来たようである。

「ローカルに基礎を新様式の確立」がこれである⁽²⁰⁾。

と述べているように、沖縄という風土との結びつきの重要性を依然として強調している。五人展以後の創斗会を中心としてモダニズムを掲げる美術運動が高まりを見せるが、沖縄でのモダニズム美術を、単なる西洋あるいは本土の模倣ではないものとして確立しようとする動きはこの頃にその方向性が定まりつつあったと言える。創斗会を主導した安谷屋正義の、伝統と近代を結びつけるという発想は、五人展での経験を通じて獲得されたものである。

結論

本稿では、ニシムイ美術村から五人展の形成に至る経緯を再検討し、それと同時にモダニズムの芸術家とされてきた安谷屋正義の美術批評を考察してきた。

ニシムイ美術村は芸術家たちが自らの意思とともに集住し、制作活動を行なおうとした点において意義深いものであった。それにより、沖縄美術は戦争中の甚大な被害にも関わらず、比較的早い段階で復興を開始することができた。そしてニシムイの中から、沖展という制度化された美術展と、五人展という自由なグループ展が生じたが、この二つは完全に相反する性格を持つものではなく、むしろ相互補完的な性格を持っていたと考えられる。そして、この五人展の中心的人物である安谷屋正義の美術理論を検討したことで、ローカリズムとモダニズムを結びつける意識は、五人展での経験を踏まえて立ち現れてきたものであったことがわかった。

以上のことから、ニシムイ美術村が沖縄美術の展開において果たした役割は、日本の戦前のモダニズムを沖縄に接ぎ木したことにあったと考えられる。戦前に東京の目白文化村周辺でモダニズムに接した画家たちがニシムイ美術村の中心的役割を果たしたのだが、そのニシムイ美術村での彼らはモダニズムの担い手というよりはむしろ、沖縄美術の制度設計と素朴なローカリズムの美術を展開していった。一方で、若手芸術家は五人展を通じて、沖縄の風土を重視するローカリズムと、ニシムイの根底に流れるモダニズム美術の意識とを混合させることによって、沖縄独自のモダニズムへと画壇の舵を切っていったと言える。その意味で、ニシムイは戦前日本のモダニズムの自由な風土を沖縄にもたらしたと同時に、沖縄独自のモダニズムが批判の対象とした存在であった。五人展メンバーがのちに育むことになるモダニズムを両義的に準備したのが、戦後直後の沖縄におけるニシムイ美術村の美術史的意義であったと言えよう。

註

- (1) 技官となっていたのは山田真山、大城皓也、大嶺政寛、金城安太郎、山元恵一、屋部憲、名渡山愛順、榎本正治、糸数晴甫、安谷屋正義の10名。
- (2) 星雅彦「沖縄戦後美術の軌跡」『戦後50年 1945-1995 沖縄の美術 THE FINE ARTS OF OKINAWA』那覇市、1995年、11頁。
- (3) 移り住んだのは屋部憲、末吉安久、名渡山愛順、具志堅以徳、山元恵一、安次嶺金正、大城皓也、玉那覇正吉、金城安太郎、安谷屋正義の10名であった。
- (4) 「絵を習う米人達 芸術に結ばれる友情 芸術村に見る親善風景」『沖縄タイムス』1949年12月15日。
- (5) 「沖展 盛会極め終幕 商品贈呈式と美術懇談会」『沖縄タイムス』1949年7月10日。
- (6) 翁長直樹「沖縄戦後美術の開始「ニシムイの時代」」『沖縄県立博物館・美術館 美術館紀要』2008年、1号、1-15頁。翁長直樹「前衛活動に見る沖縄戦後美術－70年代まで」『沖縄県立博物館・美術館研究紀要』2011年、4号、91-104頁。
- (7) 大城精豊「西森美術村追想」『新生美術』1992年、10号、118-123頁。
- (8) 弘中智子「東京と沖縄、戦前から戦後の3つのアトリエ村と画家たち」(板橋区立美術館、共同通信社文化事業室編『東京⇄沖縄 池袋モンパルナスとニシムイ美術村』共同通信社、2018年、12-23頁)。
- (9) 豊美山愛「山元恵一論：シュルレアリスムと夢のかけら」(沖縄県立博物館・美術館編『山元恵一 まなざしのシュルレアリスム』沖縄県立博物館・美術館、2017年)、24頁。
- (10) 大城さゆり「『島の女』から『紅型の女』へ——ゴーギャンのイメージを基にした大城皓也の女性像に関する一考」『沖縄県立博物館・美術館 美術館紀要』2013年、6号、102-103頁。
- (11) 安谷屋正義「伝統とは何か」『沖縄タイムス』1958年3月3日、5日。
- (12) 慶田喜一「現代絵画の伝統性」『沖縄タイムス』1958年2月24日、25日。
- (13) 同書、1958年2月25日。
- (14) 同書。
- (15) 安谷屋正義「伝統とは何か」1958年3月5日。
- (16) 安谷屋正義「沖縄画壇の展望とその将来」『新沖縄文学』1967年、5号、136-149頁。
- (17) 同書、140頁。
- (18) 同書、148頁。
- (19) 安谷屋正義「沖縄画壇の今後の問題について」『今日の琉球』1958年、2巻2号、17頁。
- (20) 「五人展開く」『沖縄タイムス』1953年12月4日。

河井寛次郎の創作における協働と他力 ——活動前期における陶芸の合作を中心に——

金島隆弘

はじめに

東洋画における画と賛、日本の陶芸⁽¹⁾における銘など、特に東洋においては、創作が自力のみでは成立しない表現が多く存在する。作曲家、そしてピアニストとして知られる木村雅信は、作家の視点から芸術作品における個人の問題を次のように問題を提起している。

芸術作品とは個人の技と精神で作られるものであると一般的に人々に考えられている。しかしながらまったく自力だけでものごとが成就すること、制作が完了することがあり得るだろうか。……自分の背後にある大きな力に動かされて、支えられて、生まれてくるのである。それが自力でないということで、他力とよばれることがある⁽²⁾。

その上で木村は、民藝運動の時代に活躍した、富本憲吉(1886-1963)、バーナード・リーチ(1887-1979)、柳宗悦(1889-1961)、河井寛次郎(1890-1966)、濱田庄司(1894-1978)、棟方志功(1903-1975)を取り上げ、各作家の「創作における他力」について論じている。

本論考では、その中の一人、没後 50 年以上をむかえた今日でも展覧会が開催され、現代日本陶芸を代表する河井の創作を協働⁽³⁾の観点から捉え、特に前期にのみ行われた陶芸の合作に焦点を合わせ、河井を取り巻く環境から、創作における思想や協働の変遷を追う。

河井については、今泉篤男や乾由明が述べている、民藝との関わり⁽⁴⁾や創作の変

遷⁽⁵⁾について書かれた論考が以降の研究にもほぼ踏襲され、釉薬⁽⁶⁾や思想⁽⁷⁾の変化に注目しながら創作移行期を考察した論考、また建築⁽⁸⁾や家具⁽⁹⁾に着目した先行研究などがある。しかし、これらはほぼ河井本人に立脚した論考や研究であり、取り巻く環境や協働の視点から河井の創作を捉える試みとしては、前述の『創作における他力』における思想の断片的な記述、及び、記念館が協力した展覧会において「交わり」⁽¹⁰⁾の視点から紹介される程度に留まっているのが現状である。また、美術と陶芸の領域で研究が分断されていることも、両領域を含んだ河井の研究を難しくしている。

河井の創作活動は大きく、中国・朝鮮古陶磁を範とした前期、民藝に傾注した中期、より自由に造形を模索した後期、と一般的に分けられる⁽¹¹⁾が、河井は実業家や職人との協働を通じ、陶芸の合作のみならず、書籍、書画、建築、藁工品、竹家具、木彫、金工などの多様なジャンルの創作にも意欲的に取り組み、独自の創作姿勢を貫いた人物でもある。また、協働を軸に河井の生きた時代の世界の美術動向を見渡すと、パブロ・ピカソ（1881-1973）とジョルジュ・ブラック（1882-1963）のキュビズム⁽¹²⁾や、現代美術の父とも言われるマルセル・デュシャン（1887-1968）とマン・レイ（1890-1976）の共同制作⁽¹³⁾など、今日の世界の主流となっている現代美術の黎明期とも重なる。つまり、現在我々が一般的に持ち合わせる現代美術という概念や、美術における協働という共通認識がまだ日本に入ってくる前に、河井はその概念や認識を持たずして創作において数々の協働を行っていたと言える。

また、過去における日本の陶芸の合作の例としては、尾形兄弟が有名である。これは江戸時代の著名な絵師である尾形光琳と、その弟で陶芸に心酔した乾山との交流から生まれた作品であるが、個人名に紐付かない作品は継承されにくく、今日まで目をみる陶芸の合作の事例は、この尾形の合作以外あまり見受けられない。このような日本の美術と陶芸の領域において、河井の創作を協働の視点から捉え直し、記念館への調査やヒアリング、関連の文献や手記を追うことで、当時の芸術環境から創作における他力について考察を行うことが本論考の狙いである。

1. 陶芸の合作の背景と経緯

河井の作陶の経歴は、1910年に松江中学校を卒業後、学校長の推薦を受け、東京高等工業学校（現・東京工業大学）窯業科に無試験で入学するところから始まる。動機は中学2年時に、京都の産婦人科院の院長である叔父の足立健三郎からの助言によるものだった。工業学校在学中には板谷波山⁽¹⁴⁾の陶芸指導を受け、後輩には後に民藝運動の中心人物の一人となる濱田がいたが、美に関心のある河井の意思に反し、工業系学校の授業の内容は理論だけで実技はほとんどなく、窯業技術者養成が目的であった。卒業後は京都市陶磁器試験場に勤務、小森忍らから実技の指導を受け、その後濱田も同試験場に合流、釉薬研究⁽¹⁵⁾に共同で従事し、河井は陶芸における科学的基礎をこの二箇所の教育機関で確立する。また河井の独立を支援することとなる山岡千太郎ともこの時期に知り合い、1917年に足立の勧めも受けて同試験場を辞し、自家作陶を開始する。

河井はその後、濱田と共に九州や沖縄、朝鮮、満州を旅し、また大連に赴任していた小森を訪問、二週間の滞在中に、宋、元の中国陶磁を技術的に再現していた仕事を視察する。そして1920年、顧問を務めていた清水六兵衛の持窯を山岡の支援を受けながら自らのものとし、鐘溪窯と命名、住居と陶房を構え、同じ年に妻となるつねと結婚する。

山岡はまた、東京高島屋宣伝部長の川勝堅一を河井に紹介し、東京京橋の高島屋にて「第一回創作陶磁展」(1921年)を開催することとなる。河井の初となる展覧会には、宋、元、明、清時代の中国古陶磁、朝鮮李朝初期の手法に基づき制作された181点が出品され、作品は各方面から絶賛される。以降河井は、ほぼ毎年東京と大阪の高島屋にて展覧会を開催する運びとなり、川勝は生涯を通じ河井の創作を支えることとなった。そして高島屋での展覧会の継続開催を通じ、河井は三菱財閥の岩崎小弥太、貴族院議員の細川護立、東京帝国大学教授の黒坂勝美、京都帝国大学教授の内藤湖南、大阪毎日新聞の岩井武俊等多くの実業家や知識人と面識を持ち、以降様々な角度から今後の創作の支援⁽¹⁶⁾を受けることとなる。

このように河井は、二箇所の教育機関で叩き込まれた科学的基礎や作陶の技術力、

国内外の視察や支援者から提供を受けた文献や名品鑑賞の機会を通じ習得した陶磁器の知識、家庭や支援者により築き上げた自家製陶と作品発表の機会など、より高度かつ安定的に創作に集中できる環境を獲得した。しかし、一般的な評価の高まりに対し、技巧を駆使して中国や朝鮮の古陶磁に倣う作陶に自ら疑問を抱き始め、独自の創作に試行錯誤する中で、技巧からの逸脱から民藝へ移行するまでの時期に行った取り組みの一つが、支援者との陶芸の合作であった。

2. 陶芸の合作：足立健三郎と山岡千太郎

様々な協働を行なった河井だが、陶芸については活動前期の後半に行った足立、山岡の2名との合作のみ⁽¹⁷⁾であり、現在記念館には、足立との合作1点、山岡との合作7点が所蔵されている⁽¹⁸⁾。

河井が4歳の時に死亡した生母ユキの弟であり、京都府立医学校の産婦人科学の先駆者であった足立は、河井が陶芸の道を進むべく助言をした人物であるが、京都に河井が居を構えてからも、制作活動の助言など積極的な支援を続けた。河井はその足立が逝去する1925年までの間に合作を行っている。記念館には《辰砂鳩香爐(鳩蹲居印)》(1922年頃)が保管されているが、これは足立が提示したデザインを基に、窯や火の具合から得られる偶然性を作用させながら辰砂を扱った当時の河井の高度な技術が組み合わされた作品である。河井が同時期に制作した代表的な作品⁽¹⁹⁾として、中国の桃を模った水注に辰砂の技術を組み合わせた《青瓷鱗血文桃注》(1922年)や、唐や元、遼から金時代の様々な中国陶磁の特徴を融合させた《二彩双龍耳壺》(1923年)などがある。それぞれの造形は中国の古陶磁に由来しているのに対し、足立との合作である鳩香爐は、中国の青銅器の鳥香炉には類例が見られるが、陶器にはあまりみられない独創的な造形である。また、この作品は郷里の複数の親族が現在でも所有している⁽²⁰⁾ことから、型により量産し、辰砂を巧みに扱う河井の高い技術力を生かして完成させた本作品を、足立が周囲の関係者に配布したことがうかがえる。

また、もう一人の合作者である山岡は、実業家として久原工業株式会社では監査役

等を務めていたが、戦争による好景気に疑問を抱き、早々と実業界から引退し、現在の京都造形芸術大学のキャンパスの一部に別荘地を購入、京都への転居を計画する。そして、以前から強い興味を持っていた焼物を試みることを決め、その準備を進める中で幸田露伴に相談し、宮永東山の紹介で河井と知り合う⁽²¹⁾。その後、山岡は焼物に絵付けの必要性を感じて絵の稽古を始めるが、結局絵の方が面白くなり、窯は河井に譲り、自らは「山泉」と号し、その後は「雪舟や中国国画の模写に20年以上も熱中する浮世離れした絵画の大人」⁽²²⁾と評される。模写した作品が高く評価されるだけでなく、高麗李朝の陶磁器80点を東京大学に寄贈するなど、東洋の美術や陶芸に造詣の深い人物であった山岡との合作は、大正中期から末期にかけて行われた。現在記念館には、《海鼠手鉢》、《松陰人物図扁壺》、《鳥図水指》、《湖上帆船図御本深鉢》、《山水図御本深鉢》、《青華菊絵鉢》、《梅花老鉢》の計7点が保管され、内6点は山岡家からの寄贈である⁽²³⁾。合作の多くは絵付けのしやすい一般的な形状をしており、河井から素地を受け取った山岡が下絵付けして名前を入れ、その後河井が透明釉をかけて窯で焼き上げ、底には鐘溪窯の印がおされた。形状が複雑で色鮮やかな《海鼠手鉢》や緻密な絵付けが印象的な《松陰人物図扁壺》は、同様の作業をした後に、山岡が再び赤色や白色で上絵付けをした形跡が見られ、合作がより密接に行われていたことがうかがえる。また、山岡家の所有する《山水図鉢》⁽²⁴⁾は、当時山岡が模写に熱中していた雪舟の長巻《四季山水図》の一部が直径50cmほどの大皿に絵付された力作である。

このように、陶芸の合作を行った足立と山岡は、河井にとって作陶の道を志ざし、制作を継続する上で重要な支援者であったが、陶芸の合作からは、単なる作り手と支援者という経済支援的關係のみならず、技術や知識の学び合い、支え合いの姿勢が読み取れる。また、尾形兄弟は商業目的で合作を行なったのに対し、河井の合作は支援者からの要望に応えるかたちで行われたものの、販売を行わずとも今日まで大切に保管されていることから、両者の関係性の深さもうかがえる。もちろん、戦前の好景気に湧く時代背景がこの資金力のある支援者との合作を後押ししていると言えるが、科学的知識を背景に技巧偏重であった河井が、独自の創作に試行錯誤する状況において、彼らとの交流で享受した文化的知識、育まれた思想や発想力、造形力は、河井の創作

の下地を形成し、幅を広げ、以降の協働にも繋がっていった。

3. 陶芸の合作以降の協働と思想

北大路魯山人とのやりとりとして、「自分は焼物に絵を付けている仕事をしているが、あなたのところの釉や素地には感心しているので、これで形をつくって貰い自分で絵をつける」という申し入れに対し、「私も自分の好みをもって仕事をしているし、あなたも自分の好みで絵を描くというのでは、恐らくその仕事は両方の調和が取りにくくて、うまく一致しますまい」⁽²⁵⁾と合作を断る記述があるように、河井は足立や山岡との合作以降、陶芸の合作を行なわなくなったが、協働は様々な形で続けられた。

民藝の活動が本格化した活動中期、時代は徐々に第二次世界大戦に突入していくが、河井はその流れに創作を沿わせながら、自身の作陶活動と並行して多くの協働も手がけている。岩井とは『京郊民家譜』(1931年)⁽²⁶⁾の出版や毎日新聞への挿絵の提供、韓国系職人の孫斗昌とは藁工品(1934年)の共同制作、日本竹製寝台製作所の台湾人技術者の謝義、杜和順とは竹家具(1941年)を共同制作している。また、現在の記念館として使用されている建物は、1937年に弟の河井善左衛門を京都に棟梁として呼び、完成させている。これらの協働の内容は、民藝の思想に沿うものであり、また周辺のアジア地域の出身者との協働や、藁や竹という素材を活かした創作は、戦時中物資が不足していた当時の環境を反映している。

そして第二次世界大戦が終了した以降にあたる活動後期は、より自由な作陶に呼応するように、扱う素材も土に限ることなく、協働にも更に積極的な姿勢が見られるようになる。棟方との合作は、河井が自作の壺を描き、棟方がそれに花を添えた⁽²⁷⁾平面作品《花と壺図》(1946年頃)に留まらず、書籍『火の願い』(1947年)や『六十年前の今』(1968年)の出版、京仏師の松久武雄とは木彫(1950年以降)の共同制作、金工職人の金田勝造とは真鍮煙管(1955年以降)の制作を手がけている。また、1956年、式場隆三郎との対談での「自分としても全部鉄やブロンズ、真鍮などにしたいもんだと思っているんだ」⁽²⁸⁾という発言を汲むかたちで、河井の没後に記念館がブロンズ

やシルミンの制作も行っている。このように河井が思い描く創作を実現するため、土以外の素材についての技術や資源を持ち合わせた他力を自力として取り込み、そして創作の上では自身と相性のあう人間と協働する傾向が見受けられる。

また、戦後は海外美術が日本にも積極的に輸入されるが、河井は海外作家の表現や、フランスのアンフォルメルやアメリカの抽象表現主義といった概念など、当時の欧米の最新の美術動向にも対峙している。「ピカソ陶器原色版写真と河井寛次郎自選陶展」(1950年)の開催に関連した毎日新聞への寄稿では、ピカソの陶器を次のように指摘している。

ピカソ程全身をあげて陶器へ踏み込んだ画人を自分は知らない。しかしよく見ると皿は彼を許してはいない。ピカソは歌っているが皿は和してはいない。この協和しない性格の二重奏はどうしたことなのであろう。……ピカソは権利を行使はしているが、当然負うべき義務を忘れているようである。一見彼に征服されたように見えても、よく見ると陶器は服従はしていない⁽²⁹⁾。

この発言について今泉篤男は、東洋思想を以って西洋思想に対峙しようとした河井の姿勢を次のように読み解いている。

河井によれば、陶器もまた一種の生きものであるから、本当に作者に作品を服従させようと思うなら、作者の方も謙虚に、土と火、つまり陶器に従順にならなければいけない、というわけだ。これは明らかに東洋の造形の倫理である⁽³⁰⁾。

しかし一方、アンフォルメルが日本に紹介され始めた1950年代後半以降の河井の作品には、ドリッピングを意識した釉薬の使用がみられ⁽³¹⁾、アンフォルメルに対しては同調していることが読み取れる。つまり河井にとって、西洋と東洋という区別に重きを置いているのではなく、自分の思想に沿うものであれば、洋の東西を問わず、創作における他力の一つとして自力に取り込む強靭さがあり、40年間仕事を続けた高島屋からの取材⁽³²⁾でも次のようにその姿勢が読み取れる。

……実際個人なんてものはないんです。……今は個人時代だけれども、個人にとどまっていたのは結局駄目で、個人から抜け出したものでこそはじめてみんなと一緒に、自・他のない世界に入れる……。個人なんてものはつまらん……。そういう考えのもとにできた造形の世界はものをいうでしょうね。

だれが造ったっていいんですよ、これは自分が造ったということ力を説く必要はないんですよ。……こさえたもの全体が責任の表示です。……無銘陶の発見ということが……。我々の方向をつけたものだと思います。……日本でも光悦はいれておりませんよ。楽が金印をもらって「楽」とやっていますが、楽という総体の名で個人の名ではない。……個人名を出したのは日本では仁清でしょう。

そもそもことばは全部模倣です。……九分九厘九毛まで我々の暮らしは模倣です。……根本からいえば模倣が一番大事なものだというのが私のたて前です。意識的な創作は私は創作ではないと思っている。このごろはやりの前衛何々というもの、あれはみんな思い付きだ、……思い付きなどは根が浅い、いつかは消えてしまうものだとは私は思っているのですよ。

創作において、個人に留まらずにそこから抜け出した先にある自と他の一致、また模倣の作業を正当化しようとするこれらの河井の発言から、日本社会が近代化すると共に創作における思想が西洋化していく中で、もともと匿名性が前提であった陶芸が、個人の創作物となっていくことへの反発や葛藤が垣間見られる。また、「柳による民藝の発見は、明治期の工芸の行きすぎた技巧主義を批判するものであり、それはまた個人の独創性を強調する西欧的な自我発揚型の芸術観への批判であった」⁽³³⁾が、実際に創作する側に立つ河井は、この民藝の思想と自身の創作の狭間で、自・他のない世界、無銘陶、そして模倣を支持しながら、創作を個のみに属させないことを貫いた。故に、個に属した創作を顕彰する人間国宝や文化勲章などを河井が辞退したことも、自然な流れとして理解できる。

また、現代美術における協働とは、対等に自律する個と個の関係性を基に成立するが、河井の活動中期以降の創作における協働は、対等な個の関係からではなく、自身の意思で選んだ他を自に取り込んだ上で、自力では制作できない作品を生み出す機会となった。そして出来上がった作品を無銘とし、創作を個に属させないことで、河井の創作は続けられた。

おわりに

本論考では、今まで本人に立脚しながら作陶の技術や表現を読み解くことが主流であった河井研究において、協働という視点を取り入れることで、当時の芸術環境から、創作における他力についての考察を行った。

戦争の好景気に沸いていた明治から大正にかけての前期、河井は科学的理論や実技教育、釉薬研究を基とし、科学や技術で作陶に挑んでいたが、自身の創作に悩み試行錯誤の中で行なった支援者との陶芸の合作は、創作における他力を開眼させる契機の一つとなり、自に他を取り込む形で以降の協働にも繋がっていく。また合作した作品からは、古陶器に縛られない独創的な造形の発見や、絵付けを通じた密接な作陶のやりとりが見受けられた。そこには、単なる支援者という立場を超えた、技術や知識の学び合い、支え合いの姿勢と、深い交流が読み取れ、また河井の文化的知識、創作における思想や発想力、造形力を育む機会となった。

昭和から戦中にかけて民藝に傾注した中期は、河井の作品からも銘が消え、協働においても民藝の思想に沿うかたちで、書籍の出版や自宅の設計をしている。戦況が悪化し、物資が困窮していく中では、韓国や台湾からの技術者と共に藁工品や竹家具の制作を手がけた。そして戦後を迎え、欧米の美術が積極的に日本でも紹介され、河井も自由な造形を追い求める後期では、土の素材に留まらず、協働を通じて絵画、書籍、木彫、金工などの創作にも挑み、没後には河井の意向を反映したブロンズも制作された。

このように、各時代の社会状況は、河井が扱う素材や銘入れ、協働の内容に影響を

与え、時代の変化と共に、河井の創作における思想や姿勢も大きく変容していると言える。しかし河井は、創作が個のみに属さないという強い信念を貫くことで、他を取り込みながら行なった自身の創作における思想を肯定し、そして西洋から導入された美術にも対峙しようとしていたことがうかがえる。このように河井の創作についての更なる理解には、個人に立脚するだけでなく、河井を取り巻く環境や社会への意識、創作における自力と他力との相互作用の視点からも捉えることは意義があり、また今日創作に励む作家の参考ともなるべく、以降も研究を継続していきたい。

註

- (1) 陶芸という言葉は1920年代まで一般的ではなく、1932年に日本陶芸協会が設立された以降に普及するが、本論考では陶磁作品の総称として用いる。
- (2) 木村雅信「創作における他力」『札幌大谷短期大学紀要』1995年、27号、1頁。
- (3) 協働には他に、コプロダクションやパートナーシップなど様々な訳語があるが、本論考では特に美術の分野で多く使用されるコラボレーションの和訳として用いる。
- (4) 今泉篤男「民芸運動と河井寛次郎」『現代日本陶芸全集 第四巻』集英社、1980年、41-48頁。
- (5) 乾由明「造形の詩人—河井寛次郎」『現代日本陶芸全集 第四巻』集英社、1980年、73-100頁。
- (6) 吉竹彩子「土の言説：1920年代の河井寛次郎 技巧から素材への変遷を巡って」『京都大学研究紀要』1996年、17号、139-173頁。
- (7) 宮川智美「河井寛次郎における戦時下の思想上の転機——その背景と展開——」『デザイン理論』2015年、66号、59-73頁。
- (8) 石川祐一「河井寛次郎の建築意匠——民芸運動による建築的成果」『デザイン理論』2005年、46号、5-19頁。
- (9) 大木武男「河井寛次郎の家具」『千葉大学教育学部研究紀要』2004年、52号、269-292頁。
- (10) 河井寛次郎記念館『生命の歓喜 生誕120年 河井寛次郎展』毎日新聞社、2010年、64-74頁。
- (11) 河井寛次郎記念館がウェブサイトなどに掲載している公式見解に基づく。
- (12) 協働の代表作に《果物皿とクラブのエース》(1913)などがある。
- (13) マルセル・デュシャンが女装してローズ・セラヴィに扮し、マン・レイが撮影したポートレイト《Rose Sélavy》(1921)は二人の協働作品として有名である。
- (14) 東京美術学校(現・東京藝術大学)彫刻科を卒業、美術教育を受けた陶芸家として日本の近代陶芸の開拓者とされ、陶芸家としては初の文化勲章を受章している。

河井寛次郎の創作における協働と他力

- (15) 扱いが難しいとされる赤色を出すための辰砂の釉薬研究に特に没頭した。
- (16) 岩崎、細川からは、岩崎家、細川家所蔵の唐、宋の名品を鑑賞する機会を得、黒坂や内藤は、民藝移行期に展覧会を控えた際の後援会の発起人として河井を支えた。
- (17) 河井寛次郎記念館『生命の歓喜 生誕 120 年 河井寛次郎展』毎日新聞社、2010 年、74 頁。
- (18) 河井寛次郎記念館での調査と学芸員鷺珠江へのヒアリング（2018 年）に基づく。
- (19) 河井寛次郎記念館『没後 50 年 河井寛次郎』毎日新聞社、2016 年、256 頁。
- (20) 河井寛次郎記念館『ふるさと安来贈られた河井寛次郎のころ』大森デザイン室、1992 年、12 頁。
- (21) 山岡千太郎「雪舟の模写」『清閑』清閑舎、1944 年、第 19 冊、43-46 頁。
- (22) 雅俗山荘主人「山岡山泉翁の藝術」『阪急美術』阪急百貨店、1940 年、第 30 号、12-15 頁。
- (23) 2003 年 4 月 16 日に計 6 点を譲り受けた記録証が河井寛次郎記念館に保管されており、それまで合作は全て山岡家によって管理されていた。
- (24) 山岡静三郎『河井寛次郎先生と父山岡千太郎の思い出』1973 年、1-2 頁。
- (25) 濱田庄司『河井との五十年』1968 年、22-23 頁。
- (26) 書き出しには「千年の歴史を誇る京都の街にも凄まじい勢いで文明が侵入し、一方で都会生活の利便を加えつつある反面、街の趣が次第に破壊されつつある」と民藝の思想が反映され、出版当時に伏見市を合併し、日本一の大都会となった京都市の様子がうかがえる。
- (27) NHK 京都放送局『河井寛次郎と棟方志功展』1999 年、70 頁。
- (28) 河井寛次郎・式場隆三郎「対談 河井寛次郎の木彫」『私のなかの河井寛次郎』河井寛次郎記念館、1976 年、96 頁。
- (29) 河井寛次郎「陶器が見たピカソの陶器（1950 年 1 月 27 日）」『河井寛次郎と仕事』河井寛次郎記念館、1976 年。
- (30) 今泉、前掲書、46-47 頁。
- (31) 「あの時みんな熱かった！ アンフォルメルと日本の美術」（京都国立近代美術館、2016 年）ではドリッピングを意識した釉薬の使用がみられる《打薬扁壺》（1962 年）が展示された。
- (32) 河井寛次郎「鐘溪窯談話」『高島屋美術部 50 年史』高島屋本社、1960 年、286-289 頁。
- (33) 木村、前掲書、5 頁。

『カサブランカ』における排除と包摂の力学について ——亡命者の表象を中心に——

西橋卓也

はじめに

本稿では、映画『カサブランカ』(Casablanca, 1942)における人種・民族の包摂と排除について考察する。本作の舞台は、親ドイツのヴィシー政権統治下にあるモロッコのカサブランカである。ここはナチス・ドイツ軍の侵攻から逃れた亡命者たちが流れ着く場所であり、主人公リック・ブレインも、サムと呼ばれる黒人ピアニストとともに当地へ逃れてきた経緯をもつ。本作の多くの登場人物はこのように様々な国から逃れてきた亡命者たちである。つまり、カサブランカという場自体が拮抗し合う人種や民族の舞台となっているのである。

では、なぜこのような場所が映画の舞台になる必要があったのだろうか。その前に、従来この映画はどのような観点から議論されてきたのだろうか。それは主に「プロパガンダ映画」としてであった。そもそも『カサブランカ』の製作開始時期は、アメリカ合州国が第二次世界大戦に参戦するのとほぼ同時期であり、公開されたのはトーチ作戦(連合国軍によるカサブランカ上陸作戦)決行の直後である。本作は、連合国側からの反枢軸国プロパガンダ映画として、つまり枢軸国側の全体主義に対して連合国側の民主主義のイデオロギーを顕揚する映画として位置付けられてきたのである。しかし、こうした安易な二項対立図式から逸脱する側面が『カサブランカ』にはある。ここで注目すべきなのが、先ほど述べた人種・民族が拮抗し合う舞台としてのカサブランカである。それ自体、多様な人種・民族を有する合州国は、民主主義のイデオロギーを国民に吹き込み、ひとつの共同体として戦争に動員させなければならなかった。こうした多国籍的な合州国のいわば縮図としてカサブランカが舞台に設定されているとい

える。本作にも民主主義のイデオロギーを顕揚する——多人種・多民族をひとつの目的へと纏める——シーンがある。しかしながら、『カサブランカ』に登場する唯一の黒人であるサムに注目すれば、こうしたイデオロギーが十全に達成しえていないことは明らかである。稿の目的は、『カサブランカ』が全体主義対民主主義という二項対立が亡命者の一人であるサムという登場人物によって逸脱させられること、そしてそれが本作の物語構造に起因することを明らかにすることである。

以上のことを示すために、本稿は次のような手順で進めていく。まず第一章で、カサブランカがこれまでどのようにしてプロパガンダ映画的理解を受けてきたのかを確認する。その際に注目するのは、『カサブランカ』を製作したワーナー・ブラザーズ社の取締役ハリー・ワーナーと、当時のアメリカ政府との第二次世界大戦に対する立場のちがいである。そして、戦時情報局映画部が発行した、戦時下で製作すべきハリウッド映画の指針を記したマニュアルの内容と、『カサブランカ』との並行性について考察していく。これらの考察から、『カサブランカ』が当時の政府の意向とは反する、第二次世界大戦の干渉を積極的に示しており、また、のちに戦時情報局映画部が発行するプロパガンダ映画のマニュアルの内容を本作が先取りしていることを明らかにする。つづく、第二章では、本作に登場する唯一の黒人サムに注目し、これまでの先行研究でサムがどのように議論されてきたか、そして先行研究の問題点を検討する。そうした問題点を踏まえ、本作の物語構造と画面構成から、いかにしてサムが排除されていくのかを確認し、最終的にそれが本作におけるイルザとリックとのメロドラマに起因するものであることを明らかにする。

1. プロパガンダ映画としての『カサブランカ』

本章では、これまで『カサブランカ』がどのようにしてプロパガンダ映画的理解がなされてきたのかを確認していく。その前に、本作の製作が当時の合州国内の政治的状況に影響を受けながら進められたことをまずは確認しておきたい。トマス・シャッツによると、当初この映画のラスト・シーンに「ボガード〔リック〕の英雄としての

運命を明らかにする追加のシーン」を加える予定がなされていたが、連合軍がトーチ作戦へと踏み出したことを理由にそのシーンを排除することになったという⁽¹⁾。また、この映画はイルザとリックとのメロドラマが全体を通じて物語の基底音となっているが、シャッツは、本作の製作者であるハル・ウォリスのもとに『カサブランカ』の製作企画書が届いた際、ウォリスは「高品質の戦争映画にとって理想的な見込み」をもった作品として考えていたことを述べている⁽²⁾。つまり、一方で本作はリックとイルザとのメロドラマを中心にして物語は進むが、他方でこの映画は戦争映画——以下に詳細にみていくようにプロパガンダ映画——として政治的な意義がある作品としても製作者は捉えていたといえよう。

本作におけるプロパガンダ映画的な側面を理解する際に、留保しておくべき点は、本作の製作が開始される1941年にアメリカ政府が第二次世界大戦に対してとっていた立場である。第二次世界大戦勃発時のアメリカ政府は、戦争に対して伝統的な孤立主義を遵守すべく中立の立場をとっていたことはつとに知られている。つまり、政府は第二次世界大戦に積極的には介入しようとはしていなかったのである。しかし、『カサブランカ』には、のちに詳しく見るようにアメリカ人のリックが、戦争に対する中立の立場から戦争への干渉へと自身の立場を変えていくことが示される。このような立場の転向については、当時のワーナー社取締役ハリー・ワーナーの戦争に対する立場が手がかりとなる。ダグラス・ゴメリーは、ワーナーの立場について次のように述べている。

ハリー・ワーナーは保守的な人々からなる古典的な共和党の賛同者ではなかった。かれは、第二次世界大戦での決定的な立場をとるために、合州国の幾つかの主要な企業の第一線の取締役のひとりであったし、合州国が第二次世界大戦に干渉すべきだと主張していた⁽³⁾。

ここからは、ワーナーが第二次世界大戦に対して干渉主義の立場を取っていたことがわかる。さらにゴメリーは、当時のワーナー社が「戦争が宣言される前でさえ、ワーナーは愛国心を掻き立てる一連の長編映画やアメリカの独自性を賞賛する短編映画の

創作を奨励していた」と述べている⁽⁴⁾。

こうしたことから、本作は、アメリカ政府のプロパガンダ映画というよりも、むしろ戦争に対して積極的であった当時のワーナー社の立場を反映したプロパガンダ映画だといえる。そして、このような立場は、主人公リックの戦争に対する立場の変化からも見て取ることができる。

映画冒頭のリックのセリフに注目するさい、「俺はだれとも関わり合いをもたない [I stick my neck out for nobody]」という発言から、リック自身の戦争に対する中立の立場が表明されている。また、カサブランカ現地でカフェ「ブルー・パロット」を営むフェラリのリックに対するセリフ「今日、この世界で孤立主義は実践的な政策ではないだろう [When will you realize that in this world today isolationism is no longer a practical policy?]

からは、リックの立場がよりいっそう強調される。しかし、リックがドイツ軍の高官シュトラッサー少佐を銃で撃ち、亡命者ラズロと自身の元恋人イルザのアメリカ亡命を手助けする物語終盤のシーンからは、リックが戦争へと干渉していくのを見て取れる。リチャード・コーリスは、こうしたリックの立場の変化と当時のアメリカ政府の立場の変化とのあいだに政治的アレゴリーを指摘している⁽⁵⁾。つまり、孤立主義から戦争へと干渉していくリックの立場の変化は、当時の合州国の大統領フランクリン・ルーズヴェルトが先導したアメリカ政府の孤立主義からの転向という立場の変化とパラレルな関係なのである。

戦争への干渉を表明する本作はまた、別の次元においてもプロパガンダ映画としての要素を指摘することができる。第二次世界大戦期のハリウッド映画に、アメリカ政府のイデオロギーを吹き込むように指示していたのは戦時情報局の映画部（以下、BMP）であった。1942年に、ルーズヴェルト大統領の指示によって設立されたBMPは、1942年6月に「映画のための政府情報マニュアル *Government Information Manual for The Motion Pictures*」を発行している⁽⁶⁾。このマニュアルは、第二次世界大戦にさしあたり、映画製作者のためにどのような映画を製作すべきかを記したものである。『カサブランカ』の製作開始が、1942年3月25日であることを踏まえれば、本作はこのマニュアルに直接の影響を受けていない。だが、クライトン・コップスとグレゴリー・ブラックによると、「抵抗者たちの避難所としてのアメリカと、戦争という大義のた

めの個人の欲望の服従」を『カサブランカ』が描写しているという理由で、BMPがこの作品を評価していたことを伝えている⁽⁷⁾。そして、『カサブランカ』の物語構造とBMPのマニュアルとの間には並行性を見ることができる。

そのことを検討すべく、以下でBMPの発行したマニュアルの内容を概観していく。このマニュアルの中でもとりわけ注目したいのは、第一の項目である。第一の項目では「争点——我々はなぜ戦うのか。勝利の後に訪れるのはどのような平和なのか」と題されており、映画を「民主主義という考えに生命を吹き込むための最良のメディア」だとしている。そして、「民主主義」を達成するためには、「黒人」といったままで社会的に恵まれていなかったマイノリティの地位を向上させる必要性が解かれている。また、合州国は多くの民族や多くの信条からなる国家であるため、そうした人々がともに生活し進歩していくことを提示することの必要性も記されている。すなわちBMPのマニュアルでは、合州国において民主主義を達成するためには、黒人などの様々な人種・民族を包摂し、それを画面上にて提示することが映画製作者の務めだとしているのである。

ハリウッドがこのマニュアルに忠実に官製プロパガンダ映画を製作したことについては、一定の留保がつけられているものの、『カサブランカ』に関してはこのマニュアルに記されていることとある程度同調がみられる⁽⁸⁾。たとえば、黒人の登場に関してはサムが登場が挙げられる。また、合州国における人種・民族の多様性のアレゴリーは、先述したようにこの映画の登場人物が様々な国からの亡命者であることから明らかであろう。

それでは、本作の民主主義イデオロギーの吹き込みについて本作の物語に即してみよう。物語冒頭において亡命者たちはドイツ軍の高官に、自分たちの会話が聞かれないようにおびえながら会話をしていることから、ナチス・ドイツによる亡命者たちへの抑圧が示されている。しかし、物語後半の、ドイツ兵たちがドイツ国家を合唱するシーンでは、レジスタンスのラズロの指示によって亡命者たちがラ・マルセイエーズを合唱するようすが示される。つまり、このシーンでは、亡命という各人の個人的な欲望が、ラ・マルセイエーズの合唱を経ることで、ナチス・ドイツへの抵抗という共同体の目的へと結実していくのである。このシーンからはBMPのマニュアルに記

されていたことと同様に、様々な人種・様々な民族を包摂し、民主主義のイデオロギーが達成されているといえるだろう。

しかし、この映画の主要な登場人物である黒人のサムに注目していくことで、こうした民主主義のイデオロギーが必ずしも、完全には達成されていないことがわかる。次章では、このことを検証すべく本作の物語構造と画面内で映されるサムに着目し、サムがいかに『カサブランカ』のなかで排除されていくのかについて考察していく。

2. 『カサブランカ』における黒人サムの表象と排除

本章はサムの排除について考察する足掛かりとして、サムがこれまでどのように議論されてきたのかを確認する。これまで、サムは黒人のステレオタイプ表象の観点から論じられてきたといえる。

エラ・ショハットとロバート・スタムは、「幼児化された黒人」のステレオタイプが、本作のサムにも見出されることを指摘している。ここでいわれる「幼児化」とは、当時の人種差別主義者が科学主義に基づいて、「黒人の大人が白人の子供と解剖学的に、知的に同一であることを証明」しようとした経緯に深く結びついたステレオタイプな表象を指している。そして、幼児化された人物には、「人間と文化の発展における初期の段階の身体化」が含意されることになるという⁽⁹⁾。ショハットとスタムは、『カサブランカ』においてイルザがサムに対して発する台詞の「誰がピアノを弾いているの？」を意味する「[Who's the boy playing piano?]」の「[boy]」がこの「幼児化された黒人」を示しているという⁽¹⁰⁾。

しかし、サムのこうした「陰性」のステレオタイプとは逆の、「陽性」のステレオタイプを見いだすこともできる。ハーラン・レボは『カサブランカ』の製作過程を詳細に記した本の中で、本作の製作者ハル・ウォリスがサムという人物を形成するにあたり、次のように考えていたという。

この映画が作られる前の、過去四十年間で、ほとんど例外なく、黒人は白人より

も劣った存在である「大きな目の召使い」、「靴磨き」、「犯罪者」として表象されてきた。ウォリスは、戦争の映画には、あらゆる人種の兵士を描くことが必要だと考えており、そのために黒人により多くの役柄を当てた⁽¹¹⁾。

このことは第一章で述べたBMPのマニュアルの「黒人の取り扱い」とも重なる。つまり、ハーランが述べるように、のちのハリウッド映画で活躍するようになるシドニー・ポワチエのような「友好的で、忠誠深く、知的」な「黒人」の先駆的な人物としてサムは表象されているのである。また、フェラリがリックに対してサムの購入を持ちかける会話の中で、リックが「わたしは人間を売らない [I don't sell human beings]」と発言することからも、サムは「白人に認められた黒人」とされていることがわかる。

サムはこのように、「幼児化された黒人」という陰性のステレオタイプと「白人に認められた黒人」という陽性のステレオタイプを表象された、両義的な人物として本作では表象されているのである。だが、こうしたステレオタイプ分析では、サムという人物を個々のイメージとして静態的に捉えることしかできない⁽¹²⁾。こうした点を踏まえ、本作の物語構造にそくして分析することで、サムを個々のステレオタイプのイメージに還元するのではなく、より動態的にサムという人物を捉えていく。結論を先取りしていえば、サムは様々な場面で重要な役柄を与えられつつも、最終的には本作の物語構造、画面から排除されていく存在なのである。

構造的に排除されていくサムの存在は、リチャード・グッデンとメアリー・マッケイによって議論されている。グッデンとマッケイは、リックとイルザのメロドラマという観点から、サムの役割に焦点を当てている。両者が取り上げるシーンは、リックがイルザと再会したのち、自分自身のカフェでイルザが戻ってくるのを待つシーンである。このシーンで、サムはリックにイルザを待つべきではないと説得するが、リックはサムの説得を拒否し、彼にイルザとの思い出の曲《As Time Goes By》を演奏するように指示する。そして、サムが演奏するこの楽曲とともに画面はディゾルヴし、リックとイルザのパリ時代でのふたりの恋愛関係を示すフラッシュバックが挿入される。このフラッシュバックのあと、再びカフェにいるリックとサムのショットに戻り、

間も無くしてイルザがリックのカフェにやってくるショットが提示される。グッデンとマッケイが、「イルザの登場がサムを無言にし、彼は消失するのである」と述べるように、イルザがカフェに来てからサムは画面上に映されることはない⁽¹³⁾。ここで指摘される「サムの消失」は、前述した本作における民主主義イデオロギーの達成の観点から考えるとき、より一層際立つことになる。

そのことを検討するため、再度、国からの亡命者たちがラ・マルセイエーズを合唱し、反ナチスへと団結していくシーンに着目したい。このシーンにおいて、これまで物語で登場した様々な人種・民族の人々がラ・マルセイエーズを合唱しているのだが、そこにサムの姿を見て取ることはできない。要するに、様々な人種・民族の人々を包摂し民主主義のイデオロギーを達成したかのように見える本作は、黒人であるサムに着目したとき、必ずしもそうしたイデオロギーは達成されていないのである。また、サムが演奏するのに使用していたピアノは、ドイツ軍の兵士によって演奏されており、さらにはこのラ・マルセイエーズの合唱以降、サムが画面上に登場することはない、ということも付け加えておく。

それでは、リックが戦争への孤立主義の立場から干渉へと自身の立場を変えていく物語後半、具体的にはこのラ・マルセイエーズの合唱以降で、サムが登場しなくなるのはなぜだろうか。それは本作のメロドラマの観点から説明することができるだろう。グッデンとマッケイが取り上げたシーンの前にリックとイルザが最初に再会するシーンがある。このシーンでは、イルザが夫ラズロとともにリックのカフェを訪れ、サムを見つけるのだが、このときにサムに《As Time Goes By》を演奏するようお願いする。そしてサムの歌う《As Time Goes By》に気づいたリックが演奏を止めるようにサムに近づいていくところで、リックはイルザと初めて再会する。すなわち、サムによる《As Time Goes By》の演奏が、リックとイルザのメロドラマが始まるきっかけとなっているのである。前述したように、《As Time Goes By》はパリ時代でのリックとイルザの恋愛に深く結びついた楽曲である。サムはその思い出を想起させる媒介者として役割を果たしている。そして、媒介者としてのサムの役目——リックとイルザを再会させること——が果たされるとサムは画面と物語から排除される。つまり、サムの排除はリックとイルザのメロドラマに起因しているのである。

このような観点から『カサブランカ』を考察することによって明らかとなることは、メロドラマにおけるサムへの排除が、不可避的に政治的な排除へと結びついてしまうということである。本作の物語構造がメロドラマを中心に展開することによって、後半の戦争への干渉へと物語が進むにつれ、黒人サムへの排除が浮き彫りになる。その結果、ラ・マルセイエーズの合唱シーンにおいて、民主主義イデオロギーが十全に達成しえないものとなっているのである。

おわりに

これまで見てきたように、『カサブランカ』は当時の政府の意向が反映されたプロパガンダ映画ではなく、ワーナー社の戦争に対する態度が反映された映画であり、のちに政府が発行することになる映画情報局のマニュアルを先取りした内容となっている。一方で、マニュアルにもある民主主義のイデオロギーを達成しているかのように見せる本作は、他方で黒人サムに注目するとき、そうしたイデオロギーが十全に達成されていないことが明らかとなる。リックとイルザの再会の媒介者としてのサムがその役割を果たすと彼は画面からは消失し、それがラ・マルセイエーズの合唱のシーンからの排除に不可避的に結びついているのである。こうしたメロドラマ的な排除と政治的な排除という二重の排除は、サムが本作に登場する唯一の黒人であるという点からも強調されるだろう。

本稿では、『カサブランカ』というアメリカ政府がハリウッド映画製作に介入する以前の作品しか扱えなかった。政府介入前、介入後の映画作品において、プロパガンダ的な側面とメロドラマ的な側面がどのように変化するのか、そして媒介者としての人種に他作品ではどのような役割が担わされているのかについては詳細な比較分析を加える必要がある。そうした点については稿を改めて論じたい。

註

- (1) Thomas Shatz, "World War II and the Hollywood 'War Film,'" Nick Brown ed., *Refiguring American film genre: history and theory*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 108.
- (2) *Ibid.*, p. 110.
- (3) Douglas Gomery, *The Hollywood studio system: A history*, London: British Film Institute, 2005, p. 131.
- (4) *Ibid.*, p. 140.
- (5) Richard Corliss, "Casablanca: An Analysis of the Film," Howard Koch. *Casablanca: Script and Legend.*, New York: The Overlook Press, 1992, pp. 233-251.
- (6) *United States, Section I: The Issues Why we fight. Office of War Information.* Bureau of Motion Pictures, Government Information for the Motion Picture Industry, Washington, D.C.: Office of War Information, 1942.
- (7) Cryton R. Koppes and Gregory D. Black, "What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945," Janet Staiger, ed., *The Studio system*, London: Rutgers University Press, 1995, p. 288.
- (8) 戦時情報局とハリウッドとの反撥についての詳細は、以下を参照のこと。笹川慶子「第二次世界大戦とハリウッド・ミュージカル映画——現実逃避か、プロパガンダか」、『映像学』第63号、1999年、38-54頁。
- (9) Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media 2nd*, London and New York: Routledge, 2014, p. 139.
- (10) *Ibid.*, p. 140.
- (11) Harlan Lebo, *Casablanca: Behind the Scenes*, New York: Simon and Schuster, 1992, pp. 86-87.
- (12) 映画における人種のステレオタイプ分析に対する批判は、以下を参照のこと。ロバート・スタム、ルイス・スペンス「映画表現における植民地主義と人種差別 序説」奥村賢訳、岩本憲児、武田潔、斉藤綾子編『「新」映画理論集成——①歴史／人種／ジェンダー』、フィルムアート社、1996年。
- (13) Richard Gooden and Mary A. Maccay, "Say It Again, Sam[bo]: Race and Speech in Huckleberry Finn and Casablanca," *The Mississippi Quarterly*, Vol. 49, 1996, pp. 676-677.

彫刻としての写真／写真としての彫刻

——ロツソとブランクシーミズからによる自作の撮影を例に——

柿井秀太郎

はじめに

一枚の「写真」から始めたい。オーギュスト・ロダンの彫刻《カテドラル》を撮ったものである。紙ではなく、石灰岩の上に焼き付けられた本作の撮影者は田原桂一（1951-2017）。光や素材の質感の表現に取り組みつづけた写真家だ。いみじくも「光の彫刻」展と題された展覧会のカタログではこう評されている。

彼〔田原〕は、対象物を介して光の形態そのものの探索を始める。その表現方法として印画紙の上に印画するだけでなく、ガラスや石灰岩やアルミや布の上に印画することにより、「時間と光の交錯、光の痕跡」を捉え「光の物質化」を探究するのである。イメージやマチエールの変幻⁽¹⁾。

後で触れるように当のロダンも写真に否応なく関係していたのだが、田原もまた、ニエプスへの参照を示す《窓》シリーズや、ダゲレオタイプのように一点ものの石版写真などにおいて、写真の根源にある風景や原理に関心を寄せていたと認めることができる。彼が美しくも提出したのは、物質と光、あるいは彫刻と写真の関係なのである。

そもそも、photography は「光の」を意味する接頭辞の photo と、「引っ掻き傷をつけること」あるいは「彫り刻むこと」を第一義としていた古代ギリシア語のグラフィア（γραφία）より派生した graphy から成る語であり、直訳すれば「光の刻印」とでもいえようものだ。

ことほどさように、彫刻と写真の関係は密接で深い。広範な研究書である『彫刻と

写真 三次元についての考察』⁽²⁾によれば、その複雑な相互関係は、写真の誕生時にまでさかのぼる。つまり、ダゲールやトルボットら初期の写真家が、撮影時間の長さを不都合としない彫刻作品を頻繁に被写体として選んだことにより、彫刻のイメージが大衆に広がるとともに、彫刻の高級な芸術性にあずかって写真もその芸術性を得ることができた。他方、彫刻史においても、彫刻の写真は彫刻それ自体の制作、受容、解釈、展示に大きな影響を及ぼしてきた。また、写真の発明があつてこそ、異なる場所のさまざまな作品を手元で観察して形式上の差異を見極められるようになり、歴史を叙述することが可能になったわけであるし、写真によってはじめて彫刻の美や意匠が「発見」されることもある。それは同時に、作品写真が、資料的価値と芸術的価値の間での論争を巻き起こさずにはいないことをも示している。そしていまや、インスタレーションをはじめとする一時的な立体作品の記録・鑑賞の手段として、写真の存在は欠かせないものになっている。

本論文は、そのような前提を踏まえたうえで、メディウム間の交差というポスト・メディウムの観点から彫刻と写真の関係性に再考ないし注目をうながすものである。この理論は、1990年代後半にアメリカの美術批評家ロザリンド・クラウスにより、グリーンバーグ流のメディウム・スペシフィックの美学に代わるものとして提唱されたが、主にインスタレーションや映像、コンセプチュアル・アートを狙上に載せ、20世紀はじめ頃の彫刻についてはあまり取り上げてこなかった観がある。

もっとも、これまで、ロダンの《バルザック記念像》をピクトリアリズムの写真家エドワード・スタイケンが撮影した事例はしばしば議論の対象となってきた。桑田光平の「透明で不透明な像——ロダン《バルザック記念像》をめぐって」⁽³⁾によれば、この事例が示しているのは、彫刻がその「近代化の過程で、写真という別のメディウム、いわば彫刻にとっての『他者』を抱え込んでいた」⁽⁴⁾ことだという。

ロダン(1840-1917)はみずから写真機を手取ることはなかったものの、スタイケンをはじめとするプロあるいはアマチュア写真家に自作の撮影を依頼し、そのすべてを監督していた。それに対して、ロダンと同時代、あるいはやや後の世代の彫刻家、メダルド・ロッソ(1858-1928)とコンスタンティン・ブランクーシ(1876-1957)は、彼ら自身の手で、ないしはその監督のもとに自作を撮影していた。とりわけ日本では

詳しく言及されることの少ないこれらの場合も検討に含めることで、近代彫刻の創始者たちが、みずからの創作を「彫刻としての写真」ないしは「写真としての彫刻」という錯雑したかたちで展開させたことが明らかとなるだろう。

1. ロッソにおける彫刻と写真

イタリアの彫刻家ロッソは、ワックスの使用によるぼんやりとした雰囲気をもった小ぶりの作品で知られる。当初画家を志していたが、1881年から彫刻制作に転じた。1883年に作られた《街燈の下での接吻》がすでに、打ち震えるような外見を呈している。その後、同様の表現を子供や老人を題材にした連作において深めつつ、1902年には「彫刻における印象主義」を発表した。そこでは、作者が得た瞬間的な印象を一挙に平面的に再現できる絵画的な彫刻理念を表明し、彫刻の物質性や周囲の環境からの隔絶性を否定した。この文章は、1880年代以降の旺盛な活動時期を総括するような意味を持っていたといえることができる。なぜなら、後でも述べるように、およそ1906年以降のロッソは新作の制作よりも過去の作品を再制作したり撮影したりすることに時を費やしたからである。ともあれ、以下にその一部分を引用する。

私にとって芸術上重要なのは、物質を忘れてしまうことだ。彫刻家は、知覚されたさまざまな印象をまとめて示すことによって、彼自身の感覚をとらえたすべてのものを伝えなければならない。その作品を見る人々が、彫刻家が自然を観察したときに感じ取った感情を完全に抱けるようにするために。

自然には境界がないのだから、作品にも境界はありえないのだ。

私たちは、タブローの周りを巡らないのにもまして、彫像の周りを巡りはしない。あるかたちについて、その印象を感じ取るために周りを巡ったりはしないのだから。空間において、物質的なものは存在しない。

このような着想のもとでは、芸術は分けることができない。一方に絵画が、もう一方に彫刻があるということなのではない⁽⁵⁾。

こうしたロツソの主張は、彫刻を三次元の物質とする一般的な概念からすれば、倒錯的な自己否定とも受け取られかねないものだろう。彼を高く評価した未来派によっても、その絵画性は批判の対象になっていた。また、折しもこの世紀の変わり目は、ロダンが自作の撮影を写真家に依頼して意識的に量産し始めた頃でもあり、ある研究者の言を借りれば、「写真家の個性が彫刻家の個性を消すことによって優勢となる。我々を魅惑するのは彫刻の写真であって、彫刻ではなくなる」⁽⁶⁾ というほどの傾向が見られた時期にあたる。ロツソは、かくもパラドキシカルな状況にどう向き合っていたのだろうか。

ロツソによる写真の撮影は、1880年代前半にまでさかのぼる。現存する彫刻は40作に満たない一方で、イタリア・バルツィオのロツソ美術館にはそれ以上の数の写真が残されている。

これらの写真は、すべてがロツソ自身の手になるものではなく、ロツソ自身によるものと彼の監督のもとに逸名の写真家が撮影したものとが混在していると考えるのが最も適切だとされている⁽⁷⁾。

具体例を挙げる前に、ロツソの作品写真の特徴をまとめておこう。すなわち、彼は撮影に際して彫刻の置き方や光の当て方を注意深く設定し、しばしば被写体の断片化（クローズアップ）をおこなったうえ、撮影後にはトリミングや書き込み、彩色といった操作をほどこしていた。また、展覧会で彫刻とともに写真を展示したことや、出版物への掲載写真の事前了承を彫刻家本人が求めたことも挙げられる。

卑近ながら明瞭な例として、まずは静岡県立美術館所蔵の《病院の病める男》のカタログ写真を見てみよう。かたちの不分明さや表面の微細な起伏は了解されるものの、全体としての「環境との溶融性」はあまり感じ取られない。これは、本作がワックスを使用していないことにも起因しているが、やはり無地の背景でコントラストを控えるために撮影していることによる部分が大きいと思われる。一方、まったく同一の作品で

はないが同じタイトルの別の作品（ワックス・オーヴァー・プラスター）を撮った写真を見ると、斜め上からの視点が固定され、ややピントのずれた画像において光と影の具合も程よいことから、病室の暗い雰囲気沈む男の姿がより感得される。

別の写真では、横からとらえた彫刻を、右奥への暗い奥行きの中なかでぼんやりとかびあがらせている。これは写真をさらにもう一度写真に撮ったものであり、青いテンペラで着色されている。さらに、グラビア印刷のものは、1920年代にまで下るものだが、背景に黒鉛で線を引かれた部分もあり、また違った色調を醸している。

《大通りにての印象、ヴェールをかぶった女性》の写真には、トリミングがほどこされている。本来はより大きな、量塊性を持った彫刻なのだが、やや斜めから撮影し、さらには顔の部分のみを残してその傾きと平行に切り込みを入れることにより、道端での一瞬の印象というコンセプトが強調されているように思われる。ロツソの作品は、R・クラウドの指摘にもあるようにもともと表面的である⁽⁸⁾ののだが、その感覚もまた、写真＝表面として提示されることによっていっそうつよめられているわけだ。

さらに、コラージュや、写真のなかの一部分を粹取りした例も存在する。

このような写真について、研究者のうち、G・A・ジョンソンは、彫刻そのものがぼんやりとした写真において脱物質化を志向するのに対して、写真自体には彫刻的な痕跡が認められるということを指摘したうえで、最終的にロツソの心をとらえたのは写真の方であったとしている⁽⁹⁾。

J・R・ベッカーは、「一方に絵画が、もう一方に彫刻があるということなのではない」というロツソ自身の言葉を引きつつ、写真は、二次元と三次元、絵画と彫刻の間の互換性（interchangeability）を実現し、両者を包含する統一性（unity）をもたらすための手段だったと結論づけている。彼の解釈は、写真と彫刻のどちらかに重点を置くものではなく、より総合的な観点に立ったものである。

また、1906年以降にロツソが新作の制作よりも過去の作品の撮影などに時を費やすようになったことについては、他の研究者から、「創造としての反復」⁽¹⁰⁾あるいは「写真を使った実験によってこそ、ロツソは称賛されるべきなのだ」⁽¹¹⁾という好意的な評価が与えられている。

こうした実践は、プリミティヴなものに触発されて立体感を相対化することや、キュ

ビスム的な意味での立体の平面化、それにキュビズムから影響を受けつつ、「彫刻絵画」(sculpto-painting) と名付けられた彩色彫刻のかたちで彫刻と絵画の融合を目指したアレクサンダー・アーキペンコの方法などとは異なる、広い射程を有するものであったと見ることができよう。

早くも 1904 年に、「ロツソは、何ものにも似ていない彫刻を作ること成功した。それは、彫刻にすらも似ていなかった」⁽¹²⁾ と評されていたが、それはまさに、ロツソの作品が彫刻と写真の間を特異に往還することで、彫刻の概念を更新したという意味で解されるべきものだ。一見すると彫刻の自己否定とも映る彼の制作態度は、単なる自己矛盾ではなく、メディウムの自律性を超えてゆく積極的な姿勢なのである。

2. ブランクーシにおける彫刻と写真

ルーマニアに生まれ、パリを拠点に活躍したブランクーシは、その純粋なフォルムにより「抽象彫刻の先駆者」として知られている。ロダンの工房を去った直後に作られ、抽象化への傾向を示す石の直彫りの連作《接吻》(1907年頃) や 20 年以上にわたる《空間の鳥》シリーズ (1923-1941)、さらにはプリミティヴィズムの影響の濃い木彫りの作品群を残した。

ブランクーシは、写真の可能性に自覚的であったとはいえ自分ではカメラを構えなかった師匠のロダンとは対照的に、みずから自作を撮影した。1957 年には、遺言に従って 560 枚のネガ原板と 1250 枚のプリントがフランス国立近代美術館に遺贈されたが、それらはすべて彫刻家自身によって焼き付けられたものであった。彼はまた、スティーグリッツやスタイケン、マン・レイらと親交を結んでいたことが知られている。マン・レイはブランクーシに写真術を教授したほか、その自伝はアトリエの雰囲気伝える貴重な資料となっている。まさにその自伝によれば、ブランクーシが 1920 年頃にみずから撮影を始めたのは、スティーグリッツによる写真が綺麗だが作品を十分に表現できていないことに不満を抱いたためであったという⁽¹³⁾。ブランクーシは結局、「みずからの手になるネガから焼きつけたもの以外の作品写真が、出版物に掲載され世間

に広まるのを認めなかった」⁽¹⁴⁾。

では、ブランクーシにとって、写真はどのような役割を果たしていたのだろうか。写真は、作品の記録や伝達のための複製媒体、あるいは想を得たり練ったりするため下敷きであったのみならず、彼自身が自作をどう見ていたのかを今に伝える貴重な証言者でもある。ロッソと同じく無数に可能な視点のなかから、彼はいくつかのある特定の視点を選択したわけである。しかも写真において、磨き抜かれたブロンズ像の光の効果は際立ったものとなる。ブランクーシの写真は、特に、映り込み、コントラスト、アトリエ空間のなかでの彫刻同士のリズムを特徴としている。ロッソが陰影のうちに溶け込むような写真を被写体一点ずつ撮ったのに対し、ブランクーシは、アトリエ内での複数の作品（台座も含めて「作品」である）間の関係を主題化する写真を撮りためたのである。

一方で、両者には共通点も存在する。たとえばポール・パレットによれば、ブランクーシが、鮮明で自律的な輪郭と量塊のみならず、反射やぶれや染みといった不鮮明さを定着させたということは、みずからの彫刻を、そう思われるほどには確固たる安定と静けさをたたえたものと見ていなかったということの意味している⁽¹⁵⁾。つまりブランクーシは、写真における彫刻の物質性を否定する一方で、写真そのもののある種の物質性や不透明性には固執しているのである。

こうした写真に現れた彫刻家の視点については、フィルムによる映像がさらに雄弁に物語っている。この映像は、ブランクーシがマン・レイに譲り受けた35ミリカメラで1923年から1939年間に撮影したもので、ポンピドゥー・センターが2010年に入手したものである⁽¹⁶⁾。ブランクーシは、《小さな魚》を脇から棒で回しているほか、《空間の鳥》をとらえたものでは、カメラの視線が彫刻そのものというよりもアトリエの天窗から落ちる光のかたちこそ向かっているように見える。《大きな魚》をみずからの手で回転させている映像では、彫刻家は大理石の縞模様の上に白い光がよぎる様を入念に確かめているように見えるが、その光とは、彼自身が述べるところの「精神のきらめき」⁽¹⁷⁾にほかなるまい。また、《新生児》を、円盤に載った状態で小刻みに揺らし、その断面の反射を映しているショットでは、まさに新生児の産声が聞こえてきそうな光のきらめきが目を引くが、こうして作品が転がり落ちることなく微妙

な均衡を得ているということは、当初から意図していなければ難しいことではないだろうか。さらに、モーター仕掛けによって台座ごと回転するようになっていた《レダ》の映像も収められているが、それはさまざまな角度から、部分を拡大したり全体を映したりしつつ、三分半にもわたってつづいている。《レダ》はアトリエの景色全体をみずからのうちに映り込ませ、自在に変容させる。

さて、ブランクーシの彫刻は、そもそも、物質性と非物質性、素材の重量感と飛翔感、モデルの再現性と幾何学的抽象性、モダニズムと神秘主義、作品の自律性とその動揺などの間での両義性をすぐれて志向するものであった（それは、本来は重い金属であるブロンズの彫琢を窮めて飛翔の魅力を体現させた《空間の鳥》や、プリミティヴィズムの影響を示す木彫り作品、ルーマニア固有の神話に取材した《マイアストラ》、肖像と非肖像の間隙を縫う《王妃X》などを想起すれば納得されることだろう）。だとすれば、ブランクーシにとって写真とは、まさにそれを可能にしてくれる媒体だったといえよう。写真は、両義性すなわち視点の複数性という「退屈さ」の条件を、多義的な魅力の源泉へと反転させる契機となったのである。あるいは、連作で重視された形態の反復的リズムという要素が、同じく複製という性格を有している写真を、ふさわしい表現媒体として見出したということもできるかもしれない。

おわりに

「彫刻の退屈さ」とは、シャルル・ボードレール（1821-1867）の1846年のサロン評のなかの一節、「なぜ彫刻は退屈か」⁽¹⁸⁾（“Pourquoi la sculpture est ennuyeuse ?”）に由来している。ボードレールによれば、鑑賞に際して絵画が特定の一個の視点しか持たないのに対し、彫刻にはいくつもの視点が可能であり、漠然として捉え難い。しかも、偶然に射す一条の光やランプの効果が、前もって考えられていたのではない美しさを露呈させることもある。彫刻はまた、いつの時代も他の芸術、とりわけ建築に対する補足的な芸術であった。いわば、作品と鑑賞者の視線との関係において、絵画は鑑賞者の視線の優位に立つ「専制的なもの」、彫刻は劣位に置かれた「屈辱的なもの」と

いうことであり、かくして散漫な鑑賞とならざるを得ない彫刻は退屈だというのである。

とはいえ、彫刻のそのような属性は、写真の草創期にあってどちらかといえば肯定的に認識されていた。世界初の写真集『自然の鉛筆』（1844-1846）には、『パトロクロス胸像』が異なったアングルから二度登場するが、トルボットはそのキャプションに、光の当て方や彫像の向きなどの如何によって、「どれほど数多くの異なった結果が、ただ一つの彫刻見本から得られるかが明白になる」⁽¹⁹⁾と書き記している。

どちらも環境との関係性を主題化したとはいえ、ロッソは震えるような表面の彫刻そのものにおいて環境との融合を造形化し、ブランクーシは彫刻間の形態のリズムをとらえた写真においてそれを可視化した。くわえて、ロッソは時に彫刻的な手を加えた写真上で彫刻そのものを平面化することによって、そしてブランクーシは彫刻の両義性を明らかにする写真を撮りつづけることによって、このボードレールの課した宿命とでもいべきものに逆説的にも応答しようとしたと考えられる。その際、同じく「諸科学、諸芸術の下婢であれ」と批判されていた写真の役割は不可欠なものであった。写真こそが彫刻の理念を体現し、われわれはその写真によって得たイメージを彫刻作品そのものにも投影して体験するからだ。写真がその誕生時から潜在させていた彫刻との親和性は、すなわち、近代彫刻の創始者たちにおいて「彫刻としての写真」あるいは「写真としての彫刻」という混淆した様相で現れることになったのである。

註

- (1) 横江文憲「眩惑する光、眩惑させる光」『田原桂一 光の彫刻』（展覧会カタログ）東京都庭園美術館、2004年、2頁。
- (2) Johnson, Geraldine A., ed., *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. 特に編者による序文（pp. 1-15）を参照。
- (3) 桑田光平「透明で不透明な像——ロダン《バルザック記念像》をめぐって」『写真と文学——何がイメージの価値を決めるのか』（塚本昌則編）平凡社、2013年、201-236頁。
- (4) 同書、214頁。
- (5) Claris, Edmond, ed., *De l'impressionnisme en sculpture: August Rodin e Medardo Rosso*, Paris,

Édition de La Nouvelle Revue, juin, 1902, pp. 49-55.

(6) エレーヌ・ピネ「ロダンと写真 「調和した光と影のコントラスト」の探究」『フランス国立ロダン美術館コレクション ロダン——創造の秘密 白と黒の新しい世界』（展覧会カタログ）兵庫県立美術館ほか、2006年、176頁。

(7) Becker, Jane R., “Medardo Rosso: Photographing Sculpture and Sculpting Photography,” *The artist and the camera: Degas to Picasso* (exh. cat.) , Dallas, Dallas Museum of Art, 1999, p. 159.

(8) Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 1981, p. 33.

(9) Johnson, Geraldine A., “ ‘All concrete shapes dissolve in light’ : photographing sculpture from Rodin to Brancusi,” *Sculpture Journal*, vol. 15, Liverpool, Liverpool University Press, 2006, pp. 199-222.

(10) Lista, Giovanni, *MEDARDO ROSSO Scultura e fotografia*, Milano, 5 Continents, 2003, p. 194.

(11) Rexer, Raisa, “New materials; it is for his photographic experiments that Medardo Rosso should be celebrated,” *Apollo*, April, 2005, pp. 102-103.

(12) Meire-Graefe, Julius, *Modern Art*, trans. by Florence Simmonds and George W. Chrystal, Vol. II , London, W. Heinemann, 1908, p. 24.

(13) マン・レイ『マン・レイ自伝——セルフポートレート』（千葉成夫訳）美術公論社、1981年、211頁。

(14) エリザベス・A・ブラウン『ブランクーシのフォトグラフ』（門田邦子訳）求龍堂、1997年、4頁。

(15) Paret, Paul, “Sculpture and its Negative: The Photographs of Constantin Brancusi,” Johnson, ed., *op. cit.*, pp. 101-115.

トリュフォー作品における カメラムーブメントの説話的機能

原田麻衣

はじめに

移動撮影がフランソワ・トリュフォーの作品を特徴付ける一要素であることは、これまで多くの論者によって指摘されてきた。ヌーヴェル・ヴァーグの特徴あるいはトリュフォーの趣味として捉えられてきた移動撮影だが、そのような認識がトリュフォー作品におけるカメラムーブメント（以下 CM と略記する）の意義を見逃してきたのではないか。本稿はそのような問題意識から始まっている。したがって本稿では、これまでほとんど議論の対象とならなかったトリュフォー作品における CM を分析し、それが物語上で果たす機能を明らかにする。主な分析対象は、最も自伝的要素が強く、「一人称単数の映画」⁽¹⁾ とみなされてきた「ドワネル」シリーズ⁽²⁾ である。その目的は、CM の観点を持ち込むことで、本シリーズにおける語りの複雑さを示唆することにある。その際これまでトリュフォーという人間に結びつけられてきたモチーフに新解釈を与えていくことにも留意されたい。

本稿第 1 節では問題の背景と先行研究の状況を示し、続く第 2 節では CM に託された説話的機能に着目する。第 3 節ではそうした CM がナレーション的役割を担っていることを指摘する。

1. 問題の背景と先行研究の状況

先にも述べたとおり、トリュフォー作品における移動撮影に関しては多くの言説が

存在する。それは彼がヌーヴェル・ヴァーグを代表する映画作家であったことから説明できるだろう。1950年代も終わる頃、フランスで若き映画作家たちが映画における新たな話法及び技法を提示したのは周知のことである。撮影に限って言えば、カメラを固定脚から外し、スタジオではなく実生活の場へと飛び出していったのはトリュフォーも同様だ。しかしその点があまりにも取りざたされたからか、逆説的にもトリュフォー作品におけるカメラの特性に関してはほとんど論じられていない。アネット・インスドーフはトリュフォーの駆使する移動撮影の機能に目を向ける数少ない論者だが、彼女の関心はフレーミングとリアリズムの問題に収束する。「フレームの奥行きと横幅を拡大」する移動撮影によって、「観客は、フレーム外のあらゆる存在に注意することを求められる」⁽³⁾。インスドーフはこうした手法について、アンドレ・バザンの論を参照しつつ、観客が「『実人生』により近い展望を獲得し、いま見えているわずかな世界には続きがあることを悟る」という点で「リアリズムに貢献」するものだと指摘している⁽⁴⁾。彼女の議論はバザンとトリュフォーの関係性を作品レベルで示唆する大変有意義なものであるが、ここでもやはり、CM、つまりカメラの動きそれ自体は問題となっていない。また、トリュフォーは自身の作品について多くの記述・発言を残しているが、CMに関する言及はほとんどみられない。とりわけ彼の言葉を重視する傾向にあったトリュフォー研究では、そうした彼の態度は映画スタイルへの関心の薄さとして捉えられたようである。Le Dictionnaire Truffaut (2004)においてヴァンサン・アミエルは、トリュフォー自身が形式よりも物語に注力してきたと言及したうえで、「彼の作品において視覚的要素は非常に単純である。無関心なのではなく、洗練がない」⁽⁵⁾とやや厳しい指摘を残している。また同書において執筆者の一人であるジェローム・ラシェールも、トリュフォーが形式より内容を重視し、ほとんど形式上の手法を用いていなかったと述べている⁽⁶⁾。トリュフォーが「物語」を重んじてきたことは確かだが、このような先行研究では、ジェラルール・ジュネットの言葉に従えば、「物語内容」ばかりに焦点が当てられた結果、それと密接に関わっているはずの「物語言説」つまり物語内容の伝え方が看過されてきたということになるだろう。さて、ここまでトリュフォー作品のCMに関する議論が、ヌーヴェル・ヴァーグという枠組み、フレーミングへの関心、物語内容の重視により表立ってこなかった

ことを確認した。このような状況のなか、2013年に刊行された論集 *A Companion to François Truffaut* で初めてCMに主眼が置かれることになる。論者の一人であるフィル・パウリーは“Ecstatic Pan”と題された論考のなかで、トリュフォー作品に偏在するティルト・アップ⁽⁷⁾は「登場人物の抱える特別な感情や衝動——例えば性的欲求や自己表現、自己肯定——を描き出す」⁽⁸⁾と指摘している。そしてパウリーは、ミラン・クンデラの言葉を引用し「エクスタシーの瞬間」を「時間から独立しつつ、現在とも繋がりをもつ遙か彼方」⁽⁹⁾だと説明したうえで、トリュフォーの使用するティルト・アップがそうした瞬間を体現するものであると主張する。その特性をもって「エクスタティック・パン」は度々指摘されてきたトリュフォー作品における「絶対性」⁽¹⁰⁾に通ずると結論付けられるのだが、提示された多彩な例のうち「エクスタティック・パン」に相当するものは大変限定的になってしまっている。つまり、ある対象から別の対象へと移動するパンはその射程に入るが、同一対象の動きを追うゆるやかなリフレーミングに関しては不確かなのである。なぜならリフレーミングとは、対象が動くことで生じる手法だからだ。とはいえ、リフレーミングが同時に「エクスタティック・パン」として機能する可能性もあるだろう。トリュフォー作品におけるCMの議論を一步前進させるためにまずはこの点を明確にしておく必要がある。したがって次節第一項では、アップワード・パンという枠組みを一旦取り払い、「上方運動」という観点を持ち込むことでパウリー論の補強を試みたい。

2. カメラムーブメントの説話的機能

2-1. 上方運動と「理想」への欲望

結論を先取りすれば、上向きのCMは「理想」への欲望と結びついている。パウリーも指摘するように、『大人は判ってくれない』において感化院にいる少年たちが親から不当な扱いを受けたと話しているとき彼らから聖母子像へとティルト・アップするショットはその好例であろう。上方に位置する事物に向かって動くカメラ——ティルト・アップとは限らない——がトリュフォー作品にしばしば登場するのは、『恋のエチュー

ド』(1971)において抱擁を交わす男女の像を捉えるショットや『緑色の部屋』(1978)において主人公ジュリアン(フランソワ・トリュフォー)の亡き妻ジュリー(ローランス・ラゴン)の写真/肖像画を捉えるショットなど枚挙にいとまがない。前者は二人の姉妹を愛した結果そのどちらとも幸せな家庭を築くことのなかったクロード(ジャン＝ピエール・レオー)が15年の歳月を経て姉妹に思いを馳せる場面で、カメラは男女の像に近づきながら斜め上へと上がっていく。また、後者は狂氣的なまでに死者を愛し続けるジュリアンが壁に飾ってある何枚ものジュリーの写真/肖像画を眺めている場面で、彼の視線と同化したカメラは上方に位置する肖像画へと徐々に動いていく。こうしたカメラの用法はとりわけ『黒衣の花嫁』において重要な役割を果たしているといえる。結婚式当日に夫を射殺されたジュリーを主人公とするこの作品において、物語の進行を支えているのは彼女の復讐心である。ジュリーがこれほどまでに強い殺意を抱いているのは長年抱いてきた願望が突如叶わぬものとなってしまったからに他ならない。その願望こそダヴィッド(セルジュ・ルソー)との結婚であるが、それを示唆するのは仲睦まじい様子の幼い二人から教会の風見鶏へと緩やかに上がっていくヘリコプター・ショットなのである。そしてそれは何度もインサートされる教会の風見鶏とジュリーの強く望んだ将来との相関関係を決定的なものにする。以上のことから分かるのは、カメラの請け負う上方運動が欲望にかかわる一つの過剰なモチーフとして確かに存在しているということだ。

こうした上方への動きは人物の運動にも関わってくる。それが顕著となるのは「ドワネル」シリーズにおいてアントワヌが階段をのぼるショットである。『アントワヌとコレット』では青年へと成長しレコード会社で働いているアントワヌが、音楽会で出会った女学生コレット(マリー＝フランス・ピジエ)に恋をする。コレットに対するアントワヌのアプローチは彼女の家に行くことで示されるといっても過言ではないが、その際アパルトマンの階段をのぼるアントワヌが映し出される。この階段のショットがただ場所の移動を示すためだけに挿入されているのではないということ。『夜霧の恋人たち』でも確認できる。アントワヌは人妻ファビエンヌ(デルフィーヌ・セイリグ)に密かな恋心を寄せており、二人の関係が大きく動き出すシーケンスはアントワヌが階段をのぼって自室に帰る場面から始まる。のぼりきった先にファビ

エンヌは存在しないが、そこには代わりにファビエンヌからの贈り物と手紙が置かれているのだ。そして『家庭』でも階段は同様の機能を果たす。クリスチーナ(クロード・ジャド)と結婚し一男をもうけたアントワヌだが、会社で出会った日本人女性キョーコ(松元弘子)と浮気をしてしまう。物語の終盤、レストランにいるアントワヌはキョーコとの会話が續かず息苦しさを感じている。彼は食事中に何度も席を外し店内にある電話ボックスからクリスチーナに電話をかけ不満を漏らす。アントワヌの様子を見かねたキョーコが「勝手にしやがれ」というメモを残し去っていき、続くエピソードで元の生活に戻ったドワネル夫婦が映し出される。このシーンにおいて電話ボックスは階段の上であり、階段をのぼった先には電話越しのクリスチーナである。つまり以上の例が示すのは、階上には常にアントワヌが切望する女性の存在があるということだ。このときアントワヌの動きを捉えるカメラは確かにリフレーミングの役割を持つが、同時に、前述した「理想」への欲望と結びつく上向きのCMでもある。なぜなら、上向きのCMは、上方運動と欲望というトリュフォー作品の構図を規定する説話的運動源として捉えることができるからである。また、このようなCMは運動方向の先に「理想」の対象があることを示唆し、登場人物の心的様態に同調し強調する役割を担っているといえる。

ここまで上向きのCMに託された機能を考察してきたが、次項では人物の心情に呼応するという性質に着目し、論を掘り下げていきたい。

2-2. 人物同士の結びつきを示唆するカメラムーブメント

上向きのCMが人物の持ちうる欲望を表していることは先に示したとおりだが、人物の心情に関わるCMはそれだけではない。『アントワヌとコレット』において、二人の移りゆく関係性が示唆されているシーンをみてみよう。ここではコレットのアパートマンの真向かいに越してきたアントワヌが、窓越しにコレット及び彼女の両親と会話をする様子が描かれる。まずアントワヌから、手招きをして家に誘うコレット及び彼女の両親へカメラは右にパンし、そこからまたアントワヌへと左方向のパンで戻る。次いで、今度はアントワヌの部屋に置かれたカメラが、手を振るコレットの両親を窓越しに捉える。そしてアントワヌがフレームインし、手を振り返す様

子が背後から映される。このとき、アントワーヌとコレットの両親が良好な関係のままであることは三人が同一フレームにおさめられていることから推測できるが、そこにコレットは存在しない。この後には、アントワーヌと明かりが消えるコレットの部屋、アントワーヌとアパルトマンから出ていくコレットとの切り返しショットが続く、それによってコレットの気持ちがアントワーヌに向いていないことが示される。この一連のシーンにおける撮影技法から、最初のアントワーヌとコレット（及びその両親）を繋ぐCMは、両者の心的距離を強調するものだといえる。それは、横方向のCMが浮き彫りとなるフランスコップの画面でわざわざこのようなパンが採用されていることから説明できるだろう。

同様の例は、『逃げ去る恋』でも確認できる。結局クリスチヌと離婚したアントワーヌだが、彼女や息子アルフォンス（ジュリアン・デュボワ）とは良好な関係が続いている。ここでは臨海学校へ向かうアルフォンスの見送りで駅に来ているアントワーヌが、初恋の相手コレットと再会するシーンに注目したい。駅のホーム両側には二本の列車が停まっており、画面左側には列車に乗車するアルフォンスと彼にキスをするアントワーヌが位置している。カメラはそこから右方向へパンし、反対側の列車の前で駅員と話すコレットを捉える。このとき二人はまだ互いの存在に気づいていない。コレットの列車が発車するときようやく認識し、アントワーヌはすでに動き始めた列車に飛び乗る。ここで提示したパン・ショットは、登場人物の把握していない情報を観客に示すことでサスペンスの効果を生み出すある種一般的な用法である。しかし、前述した『アントワーヌとコレット』のパン・ショットに鑑みれば、画面構成及びパンの方向に類似性が認められることは明らかであり、続くシーンで互いに持つ相手への関心が明確となることから、件のパンは人物同士の心的距離を示すCMだと捉えられる。そしてさらにここで重要なのは、CMが本人たちでさえまだ気づいていない結びつきを表しているということだ。次節ではこの点に着目し、より複雑化した機能を持ちうるCMを解明していきたい。

3. ナレーション的役割

具体的な分析に入る前にまず、物語映画における一般的なCMの役割について整理しておこう。ダニエル・モーガンによれば、それは①隠されていたものを観客に提示する、②人物の動きを追う（リフレーミング）、③POVにより登場人物の見方や主観的状态を示す、という三点に要約される⁽¹¹⁾。モーガンはマックス・オフルスの『忘れじの面影』（1948）におけるCMが以上三点に当てはまるものではなく、人物の欲望／主観——本人が実際認識しているか否かは問題ではない——と社会的状況を複合的に表すものだとして指摘しているが、これまでにみてきたトリュフォー作品のCMもまた、この分類には該当しない。なぜなら、POVではないが、CM自体が意味を持つことで人物の心情との親和性が認められたり、二人の人物の心的な繋がり——ここでも本人が気づいているかどうかは問題ではない——を表していたりするからである。以上のことから主張したいのは、CMが、物語状況の伝達に加担しているという意味で、重要な「語り」の要素として機能しているのではないかということである。その点を明らかにするために、ここからは「ドワネル」シリーズにおいてサクレ・クール寺院が登場するショットを例に、物語の進行と複合的に結びつくCMについて論じていく。

本シリーズでサクレ・クール寺院⁽¹²⁾が登場するショットは合計5回存在し、そのすべてにおいてカメラはサクレ・クール寺院から通りへ下降し、次なる対象に向かって動く。ここでまず「ドワネル」シリーズにおけるこの寺院の物語的な位置づけについて補足的に説明しておこう。サクレ・クール寺院はパリの高地にそびえ立っており、『夜霧の恋人たち』でアントワヌの住むアパルトマンからはちょうど見上げる場所にあり、第2節第1項の議論を考慮すれば、上方に位置する事物だという事実から、何らかの象徴としてインサートされていることが推測できる⁽¹³⁾。では具体的な映像分析に話を移したい。該当のショットはそれぞれ、①『夜霧の恋人たち』において憧れの女性ファビエンヌにアントワヌが別れの手紙を書いたあと、②同作において手紙を受け取ったファビエンヌがアントワヌの部屋を訪れる前、③同作においてファビエンヌとアントワヌが結ばれる（た）とき、④『家庭』においてアントワヌの

気持ちが浮気相手キョーコからクリスチーナへと戻るとき、⑤『逃げ去る恋』においてアントワヌが初恋の相手コレットから離れて、仲違いをしている現恋人サビーヌ（ドロテー）のもとへ向かうとき、に登場する。ここでとりわけ注目したいのは②、④、⑤での使用である。なぜならそこには物語面及び技術面での共通点がみられるからである。まず前者に関して、それらは人間関係に関わる最も劇的なシーンにおいて挿入されている。②ではアントワヌと彼が好意を寄せる女性との一時的な恋の成就、④、⑤ではアントワヌと女性たちとの別れ及び和解が描かれる。そして技術面に関して、それぞれのショットは1ショットもしくは1ショットにみせる工夫がなされている。①では、サクレ・クール寺院からカメラが下降して通りを映し、そのままアントワヌの部屋へとあがっていく。④では、寺院から通りまでの流れは同じだが、一度カットされクリスチーナの部屋に切り替わる。しかし、二つのショットが切り替わる時にひと続きの電話音を挿入することで、時間的、空間的な連続性が保たれている。また⑤においても、寺院から通りまでカメラが下降したのち、サビーヌが働くレコード店の外観へとショットが切り替わるが、ここでは通りを走る散水車の水しぶきによって1ショットにみせる工夫が施されている。したがって、サクレ・クール寺院から通り、次なる対象をひと続きのCMで捉えようとしていることは明らかである。ではここでのCMは物語内でどのような機能を果たしているのだろうか。注目すべきは、この弧を描くようなショットが、象徴的な寺院から一般的な生活風景である散水車の走る通り、続いて登場人物に関する具体的な実生活の場への移行を映し出しているということだ。そしてこれら三つのショットの最後には必ず、アントワヌがそのとき「理想」とする女性が現れている。したがってここでのCMはアントワヌの関心／欲望を表すとともに「求める女性」と彼を結びつける役割を果たしていると考えられる。さらにそれは、アントワヌの理想とする女性が実体となって現れ、現実生活において関係することを示唆している。

また、ショット②に関して脚本の該当部分を見てみると、サクレ・クール寺院のショットから、市営散水車の走る通りへ、そして部屋の窓を捉えるためにアントワヌのアパルトマンへと移るカメラの動きが明記されている⁽¹⁴⁾。したがって、トリュフォーが意識的に上昇→下降→上昇というCMを採用したことは明らかである。また、

ショット④に関しては、物語全体の構成が完成し、カット割り台本が作成されたあと、わざわざ手書きで「サクレ・クール寺院のショット」⁽¹⁵⁾と付け加えられている。そこから、「サクレ・クール寺院のショット」が物語上で固有の意味を持っていると指摘できるだろう。

トム・ガニングは物語言説を三つのレベルに分類し、その一つに「フレーム内イメージ」を挙げている⁽¹⁶⁾。そこでCMを「介入してくる語り手」⁽¹⁷⁾を作り出すものとして位置付けているが、その意味で、問題としてきたCMによって実現されるショットはオフ・ヴォイスによるナレーション的役割を担っているといえる。つまり、トリュフォー作品におけるCMは「語り」の要素として見逃せないものなのである。

結論

ここまで、「ドワネル」シリーズを主な分析対象とし、物語内で果たされるCMの機能について検討してきた。そこから明らかになったことは、以下の三点である。①上向きのCMは上方運動と「理想」への欲望との結びつきを規定するものであり、パウリーの指摘するティルト・アップはそのなかで最も顕著な例である。②CMは人物同士を結びつけ、その関係性を表すことに貢献する。そのとき、登場人物が実際に気づいているかどうかは関係なく、主観と思われることを客観的に示している。③CMは人物の主観や欲望、人間関係の変化を示唆しつつ、物語の進行に助力するという複合的な役割を果たすことがある。以上のことから、CMは「語り」の一要素として捉えることが可能となる。冒頭で述べたように、トリュフォー作品、とりわけ「ドワネル」シリーズに関しては「一人称単数の映画」といういわば隠れ蓑をかぶってきたことで「語り」の問題が十分に議論されているとはいえない。しかし、トリュフォーが一人称及び三人称のナレーションを多用してきたことを考慮すれば、こうしたCMはトリュフォー作品における語りの複雑さを垣間見せることになる。したがって今後考察すべきはCMの人称性／非人称性の問題であり、また、CMがその他の映画の語りの要素⁽¹⁸⁾とどのように織り交ぜられ機能していくかということである。

註

- (1) 例えば、アネット・インスドーフ『フランソワ・トリュフォーの映画』（和泉涼一、二瓶恵訳）、水声社、2013年、12頁。
- (2) アントワヌ・ドワネルを主人公としたもの。『大人は判ってくれない』（1959）、『アントワヌとコレット』（1962）、『夜霧の恋人たち』（1968）、『家庭』（1970）、『逃げ去る恋』（1979）。
- (3) インスドーフ、前掲書、124頁。
- (4) 同書、124頁。
- (5) De Beque, Antoine et Guigue, Arnaud (eds.) . *Le Dictionnaire Truffaut*. Paris : Editions de La Martinière, 2004, p. 283.
- (6) *Ibid.*, p. 166.
- (7) パウリーは水平軸に対して上向きのカメラを「アップワード・パン」や「パン・アップ」と呼んでいるが、本稿ではより一般的な用語である「ティルト・アップ」に統一する。
- (8) Powrie, Phil. « The Ecstatic Pan », *A Companion to François Truffaut*, ed. Dudley Andrew and Anne Gillain, Wiley-Blackwell, 2013, p. 194.
- (9) *Ibid.*, p. 200.
- (10) 「絶対性」については様々な議論があるが、例えば、絶対的な理想を追い求める人物（アントワヌや『アデルの恋の物語』のアデルなど）が多く登場することはとりわけ指摘されている（例えば、山田宏一『[増補] トリュフォー、ある映画の人生』平凡社、2002年）。しばしば「彫像」と「理想」が結びつけられるのも「絶対性」の一要素として捉えられている。
- (11) Morgan, Daniel. “Max Ophuls and the Limits of Virtuosity: On the Aesthetics and Ethics of Camera Movement” in *Critical Inquiry* 38, Autumn 2011, p. 132.
- (12) トリュフォーが生まれ育ったのはサクレ・クール寺院を見上げる位置にあるモンマルトルである。アントワヌの生活圏内も同地に設定されており、自伝的要素の一つとして認識されている。
- (13) 事物を象徴的なものと捉えることに関しては本来別途詳細に論じるべき問題である。この手法は、『突然炎のごとく』における彫像をはじめとしてトリュフォーが好んで使用するものだと認識されている（例えば、インスドーフ、前掲書、185頁）。
- (14) Archives, TRUFFAUT012-B011.
- (15) Archives, TRUFFAUT420-B202.
- (16) Gunning, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, University of Illinois Press, 1991, p. 18.
- (17) *Ibid.*, p. 20.

トリュフォー作品におけるカメラムーブメントの説話的機能

- (18) 例えばシーモア・チャットマンの議論を参照するなら、視覚的な語り（照明や編集など）と聴覚的な語り（音楽、ボイスオーバーなど）が挙げられる（Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1990）。

1950 年代前半のフランスにおける ジャズをめぐる議論

山内結香子

はじめに

本論の目的は、アメリカのジャズ批評に影響を与えたフランスのジャズ批評界の価値観がどのようなものであったか、その一側面を明らかにすることである。

アメリカで誕生し人種問題等の社会的背景の中で発展したジャズは⁽¹⁾、第一次世界大戦前後にフランスへもたらされた。特にパリにおけるジャズの広がり大きく影響したもののひとつにショービジネスがある。1920 年代、キャバレーやダンスホール、劇場等では、当時流行していたジャズを含むショービジネスの公演が行われていた。当時のショービジネスへの課税は高額であったがジャズには一般の観客のみならずアメリカ人観光客を呼び込めるという利点があり、かつ当時流行していたケークウォーク等のダンスと結びついた音楽であったためショービジネスの演目として重宝され、エンタテインメント産業としてのジャズが大衆へ広がった。こうした演目では、ジョセフィン・ベイカー (Josephine Baker, 1906-1975) 等が活躍し、「黒人性」や「原始性」が強調されたものが公演された⁽²⁾。

1930 年代、フランスのジャズ批評家ユグ・パナシエ (Hugues Panassié, 1912-1974) は、ジャズがショービジネスを媒体とした演目から発展せず、一時的な流行に留まり衰退することを危惧し、コマーシャルリズムの影響から生まれたのではない「本物」のジャズを広めようと活動していた。その一環として、「本物」のジャズの演奏や宣伝等の活動を行う組織である Hot Club de France を設立したのである⁽³⁾。

アメリカではこの組織を手本として、アメリカのジャズ批評家により the United Hot Clubs of America が 1935 年に設立されている⁽⁴⁾。この the United Hot Clubs of America はジャズがアメリカで流行する 1930 年代以前のジャズのレコードの再販を

促し、その影響は大手レコード会社のジャズ・レコードの再販に及んでいる⁽⁵⁾。また、この組織の設立に関わったジョン・ハモンド (John Hammond, 1910-1987) やマーシャル・ステアーンズ (Marshall Stearns, 1908-1966) は、大学でジャズ史の授業も行った⁽⁶⁾。これらから、ジャズ史の解釈に彼らの価値観及び、フランスの組織である Hot Club de France の価値観が関わっている可能性があると考えられる。

Hot Club de France と the United Hot Clubs of America は、活動動機こそ異なるものの目的は共通していた。つまり「上質な」ジャズを大衆へ広めることである⁽⁷⁾。パナシェはフランスのみならず、アメリカのラジオ放送でも自身のジャズに対する考えを述べ、ステアーンズの紹介によってイェール大学で講演する等の活動を行っていることから⁽⁸⁾、パナシェの主張や Hot Club de France の活動はジャズの本国であるアメリカのジャズ批評に影響を与えたと考えられる。また、この2つの組織には直接的な親交があり⁽⁹⁾、アメリカとフランスのジャズ批評界の相互影響関係は少なくとも1950年代まで続いていた⁽¹⁰⁾。

Hot Club de France は、1935年より「本物」のジャズについて宣伝する目的で批評雑誌 *Jazz-Hot* を継続的に刊行している⁽¹¹⁾。この雑誌はフランス語だけでなく、英語にも翻訳され、フランス語版については、時期により発行頻度は異なるものの現在まで発行が続いている。

第2次世界大戦後、アメリカではクール・ジャズ (Cool Jazz) と呼ばれる新しい感性の演奏が登場する。このクール・ジャズは、アメリカのジャズ批評界と相互影響関係にあった1950年代前半のフランスのジャズ批評界に影響を与えたと考えられる。このクール・ジャズの特徴はかつてパナシェが提唱し、支持されていた「本物」のジャズの様相と対照的であった。そのことから、1950年代前半におけるフランスのジャズ批評界の価値観に転換が生じている。

この価値観の転換に関わった批評家の著作が、アメリカのジャズ批評界に影響を与え、ジャズをクラシック音楽と関連する音楽として捉えようとする動きのきっかけとなっている⁽¹²⁾。その「きっかけ」が誕生した原因を探るため、本論文は1950年代前半のフランスのジャズ批評界の価値観に焦点を合わせ、それがどのように転換したかを明らかにすることを目的としている。

第1章では、ジャズの価値観の前提として、1930年代にパナシェが提唱した「本物」のジャズにおいて重要視された要素を取り上げる。第2章では、1930年代の「本物」のジャズとは対立する概念として捉えられたクール・ジャズが登場したことにより、1950年代前半においてフランスのジャズ批評界の価値観がどのように変化したかを探る。

1. 1930年代における「本物」のジャズ

まずは、1930年代から考察を開始し、時系列で言説を整理していく。ユーグ・パナシェの代表的な主張に、1930年の *L'Édition Musical Vivante* に掲載された記事⁽¹³⁾がある。そこでパナシェは、ジャズを「ストレート (Straight)」と「ホット (Hot)」という2つの概念に基づいて分類した。ここでは、「ストレート」なジャズとは「書かれた楽譜による演奏」⁽¹⁴⁾とされ、当時「シンフォニック・ジャズ (jazz symphonique)」としてフランスで流行していたと述べられている。彼はこの流行に対抗する「本物」のジャズとして、「ホット」を提唱している。

[ストレートなジャズとは] 反対に、ホットなジャズは、フランスではほとんど知られていないが、本物のジャズの形式である⁽¹⁵⁾。

その上で、「ホット」なジャズの内容を次のように解説している。

……ホットな演奏は、単にテーマを変奏することのみではなく、きわめて独特なスタイルで演奏することも含意している。[そのスタイルの特徴は] 強いシンコペーションと暴力的な対位法であるが、[それは] 決して行き過ぎたものではない。さらに、ホットは、一般的に即興的である⁽¹⁶⁾。

また次の引用部分では、「ホット」なジャズの演奏家について、黒人、白人という

分類をした上で見解を述べている。

2人の偉大な立役者 [ルイ・アームストロングとアール・ハインズ] の側には、黒人と白人の、価値あるミュージシャンが何人かいる。彼ら [のうち白人] は黒人のスタイルを真似しようと努力した (17)。

この記事の数か月後に公表された、*La Revue musicale* 内でも、彼は同様に述べ (18)、
「ホット」における技術の例として、管楽器によるヴィヴラートの使用を挙げている。

……より素早く、より細かいヴィヴラートは、ホットなジャズのより激情的な性質とよりよく適合する。人々は、慣習的に、このヴィヴラートを他のものと区別して「黒人のヴィヴラート」と呼ぶ…… (19)。

以上から、「ホット」なジャズとは、演奏者の独創性や即興演奏が重視され、演奏には「黒人的」な感性が必要だとされている。また、「黒人的」な要素としてヴィヴラートを重視していたことが分かる。

2. クール・ジャズの登場

第2次世界大戦後、アメリカの若者の間で「クール (Cool)」という感性が流行し、その感性に影響を受けたジャズが「クール・ジャズ」と呼ばれるようになる。この「クール」は、アメリカにおいて、黒人に対して抱かれるステレオタイプのイメージを払拭するものとして人種差別への抵抗を含意したとされている (20)。アメリカと社会的背景の異なるフランスでは、これまでの人種観と対立関係にある「クール」なジャズは如何に受容され、ジャズ批評界に影響を与えたのだろうか。ここでは、クール・ジャズの捉えられ方と共に、1950年代前半のジャズ批評界における価値観の変化について考察する。

2-1. ジャズ批評界の問題意識

1952年、*Jazz-Hot*誌上で“Cool Jazz, What is It?”と題された記事が登場する⁽²¹⁾。この記事の著者は、フランス人ジャズピアニストのアンリ・ルノー (Henri Renaud, 1925-2002) である。この記事では、以下のように、クール・ジャズが捉えられている。

……アメリカの若いミュージシャンの演奏を、1930年代の「ホット・ジャズ」と対立させて「クール」と呼んだ⁽²²⁾。

「クール」スタイルの本質的特徴は、新しい音響への着想と完全にリラックスした手法により生まれる、簡素で、抑制の効いた、趣味の良い、見事な演奏である⁽²³⁾。

音響は、より澄んでいて、より軽く、よりなめらかであり、ざらざらした大きな音や強いヴィヴラートをかけた音と対照的である……⁽²⁴⁾。

これらの記述からは、クール・ジャズがアメリカの若い世代に多くみられる演奏であり、1930年代の「ホット・ジャズ」の反義語とされていたことが分かる。演奏の特徴は、抑制的で、「ホット」なジャズにおいて重要とされた音響効果を排除し、完全に脱力していることとされている。

同記事内では、優れた「クール」な演奏家として、トランペット奏者のビックス・バイダーベック (Bix Beiderbecke, 1903-1931) や、テナー・サクソ奏者のレスター・ヤング (Lester Young, 1909-1959) が挙げられている。バイダーベックは、パナシェが優れた演奏家とした人物であることから⁽²⁵⁾、クール・ジャズを「優れたもの」として位置付けるための根拠としたと考えられる。また、ヤングはクール・ジャズの創始者と位置付けられ、彼の演奏を批難するパナシェの意見がジャズ批評界に悪影響を及ぼしていると述べられている⁽²⁶⁾。

以上から、1950年代前半の *Jazz-Hot* 誌において、クール・ジャズはこれまで「本物」とされたジャズの特徴と大きく異なっているものの、「優れたもの」としてアピールされていたと考えられるだろう。

また、これと同時期に発行された Hot Club de France の機関誌では、「パナシェの主張が正当でないにも関わらずジャズ批評界に大きな影響力を持っている」と、機関紙全体を通して強く批難されている⁽²⁷⁾。これらのことから、この時期がジャズに対する価値観の転換期だと考えられる。次節では、1950年代前半において、「本物」のジャズの価値観がどのように変化していたかについて考察する。

2-2. ジャズにおける価値観の変化

ジャズに関する議論の例として、1954年の *Jazz-Hot* 誌内に掲載された“Le Swing, Problème ou Mystère”⁽²⁸⁾を取り上げる。著者はジャズ批評家のルシアン・マルソン (Lucien Malson, 1926-2017) である。この記事は、前述の機関誌におけるパナシェへの批難に関わったアンドレ・オデール (André Hodeir, 1921-2011) によって、同年に刊行された書籍 *Hommes et Problème du Jazz*⁽²⁹⁾ を受けて書かれたと考えられる。この書籍は、アメリカのジャズ批評家マーティン・ウィリアムズ (Martin Williams [Tudor Hansford], 1924-?) に影響を与えており⁽³⁰⁾、彼はアメリカにおけるジャズの学術的な分析、批評の分野で活躍した人物で、1970年にはアメリカの国立研究機関 (Smithsonian Institution) におけるジャズとアメリカ文化の分野の代表となっていることから⁽³¹⁾、アメリカのジャズ批評界で影響力のある人物と考えられる。

マルソンはこの記事において、かつての演奏家達は緊張に重点を置いたが、今日の演奏家達は脱力に重点を置いていると述べている。

マルソンのこの記事に応答して、著者のオデールは、新たな記事を書いており⁽³²⁾、オデールはマルソンの意見に対して補足的な立場で意見をのべている。

この2つの記事からは、「本物」のジャズの捉え方が変化していることがうかがえる。ジャズを語る上で、以前パナシェが強調していた人種的観点に触れられておらず、「本物」のジャズの演奏スタイルが時代によって変化することが視野に入れられているのだ。

この2つの観点について、どのような意見が優位となっていたかを1954年7・8月号に掲載された書評記事“Les Livres”⁽³³⁾から考察する。“Les Livres”では、同じ年に刊行された2冊の論考について、それぞれ批評を展開する。その論考は、オデールの *Hommes et Problème du Jazz* (1954) とパナシェがマドレーヌ・ゴージェイエ (Madeleine Gautier, 19.-1983) と書いた *Le Dictionnaire du Jazz* ⁽³⁴⁾ である。

前者の書評の著者は、ジャズ批評家のジャック・ビー・エス (Jacques B. Hess, 1926-2011) である。彼は、オデールがジャズをニグロの芸術としている⁽³⁵⁾ ことに対し、次のように反論している。

ニグロ・アメリカンに限らず、アメリカ的文化の要因であるジャズは、もはやニグロ・アメリカンではなく、アメリカの音楽としてみなされるべきである⁽³⁶⁾。

そして、ジャズは人種的観点ではなく同じ世代のミュージシャンであるということが重要であるという考えを述べている。

今日の白人音楽家の、[例えば] 歩き方の様な、行動におけるいくつかの特徴は、今日の黒人音楽家のそれが、年長の黒人のそれと似ているよりも [今日の黒人音楽家と] 類似している。また、その白人演奏家は音楽家ではない同世代の白人よりも [黒人音楽家に] 似ている⁽³⁷⁾。

また、ジャズのありかたは変化すると主張している。

……ニュー・オリンズ時代のそれ [「ニグロ・アメリカンの感性」] と現代のそれは同じなのであろうか？ 美学の発展は、感性や存在一般のあり方にまで変化をおよぼさないといえるのだろうか？⁽³⁸⁾

エスは、ジャズにおける黒人優位の考えを否定し、ジャズは人種混交のアメリカを象徴する音楽であり、その特徴は時代と共に変化すると述べているのだ。

一方の *Le Dictionnaire du Jazz* の書評⁽³⁹⁾ では、次のようにパナシェが酷評されている。

パナシェはジャズにおいて独特な構想を持っている人物だが、[彼がジャズの] 辞書を構想するやり方についても同様である。できるだけ完全で、客観的な伝記、歴史的事実や技術的定義を期待している読者は、恣意的に選ばれた名前や引用された実例によって、[この辞書の内容が] 完全に歪められていることにすぐに気が付く……⁽⁴⁰⁾。

この批評は、パナシェが若い演奏家のジャズを「ジャズ」に含めず、ジャズを語る上で、人種観を取り入れ、その特徴は変化しないという立場にたっている⁽⁴¹⁾ ことへ向けられたものと考えられる。ここからは、ジャズの特徴は時代と共に変化していくという意見が優位であったと考えられるだろう。

おわりに

アメリカからもたらされたジャズが、1930年代にフランスで「シンフォニック・ジャズ」として流行していた。パナシェは、その「シンフォニック・ジャズ」に対抗した「本物」のジャズの存在をアピールし、その要素として「ホット」なジャズを提唱した。しかし、1950年代に入ると、1930年代の「ホット・ジャズ」に対立する言葉として「クール」が紹介され、新しいジャズと1930年代のジャズが比較され、議論された。こうした中、「本物」のジャズを語る際に、「黒人性」優位の考えは否定され、人種的観点も取り入れられないこと、「本物」のジャズの特徴は時代と共に変化していくという考えが優位であったことが明らかとなった。

1950年代前半のこうしたジャズにおける価値観の転換が、プリミティブな黒人音楽として、その側面を強調されながら広まったジャズをもはや人種的観点からではなく、音楽単体で批評する取り組みへ繋がったと考えられる。

註

- (1) ティロー, フランク『ジャズの歴史——その誕生からフリー・ジャズまで』(中嶋恒雄) 音楽之友社、1993年、159-187頁。
- (2) Jackson, Jeffrey H, *Making Jazz French: music and modern life in interwar Paris*, the United States of America, Duke University Press, 2003, pp. 13-70.
- (3) *Ibid.*, p. 160.
- (4) Gennari, John, *Blowin' Hot and Cool: Jazz and Its Critics*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, p. 75, l. 33-36.
- (5) *Ibid.*, pp. 76-77.
- (6) *Ibid.*, p. 76, l. 4-10.
- (7) *Ibid.*, p. 75, l. 36-p. 76, l. 1.
- (8) Jackson, *op. cit.*, p. 186.
- (9) Gennari, *op. cit.*, pp. 79-80.
- (10) Jackson, *op. cit.*, pp. 188-189.
- (11) *Ibid.*, pp. 154-190.
- (12) Gennari, *op. cit.*, pp. 188-189.
- (13) Panassié, Hugues. "Le jazz 'hot'," *L'Édition Musicale vivante*, no25, 1930, pp. 9-11. In Denis-Constant Martin and Olivier Roueff: *La France du Jazz : Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*. Marseille, France, Éditions Parenthèses, 2002, pp. 281-283.
- (14) *Ibid.*, p. 281, l. 29-31.
- (15) *Ibid.*, p. 281, l. 36.
- (16) *Ibid.*, pp. 281, l. 45-282, l. 2.
- (17) *Ibid.*, p. 282, l. 29-30.
- (18) Panassié, Hugues, "Le jazz "Hot" ," *La Revue musicale*, no105, 1930, pp. 481-494. In Martin and Roueff, *La France du Jazz : Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*, pp. 284-291.
- (19) *Ibid.*, p. 287, l. 16-17
- (20) Dinerstein, Joel, *The Origin of Cool in Postwar America*, the United States of America, The University of Chicago Press, 2017, pp. 60-67.
- (21) Renaud, Henri. "Cool Jazz, What is It?," *Jazz-Hot*, no. 65 (Avril 1952) , p. 15, 20.
- (22) *Ibid.*, p. 15, l. 13-17 (左欄) .
- (23) *Ibid.*, p. 15, l. 30-34 (左欄) .

- (24) *Ibid.*, p. 15, l. 41-43 (左欄) .
- (25) Panassié, “Le jazz 'hot',” p. 282, l. 30-32.
- (26) Renaud, Henri. “Cool Jazz, What is It?,” *Jazz-Hot*, no. 65, p. 15, l. 6-37 (右欄) .
- (27) *La Revue du Jazz*, 2e série no. 1 (July 1952). この機関誌でパナシェを批判した批評家は、シャルル・ドロネ (Charles Delaunay, 1911-1988)、アンドレ・オデール (André Hodeir, 1921-2011)、ルシアン・マルソン (Lucien Malson, 1926-2017)、ジャック・ビー・エス (Jacques B. Hess, 1926-2011) である。
- (28) Malson, Lucien, “Le Swing, Problème ou Mystère,” *Jazz-Hot*, no. 93 (November 1954) , p. 9.
- (29) Hodeir, André. *Hommes et Problème du Jazz*, 1954 (出版元不明) . 著者参照 : Hodeir, André. *JAZZ: its evolution and essence*, Translated from French by David Noakes. New York, Grove Press, 1956. パリのコンセルヴァトワール卒業後、ジャズ批評、作曲、演奏グループの設立等の活動を行った人物である。彼はこの書籍において、クラシック音楽の手法を取り入れることで、より客観的にジャズを分析しようと試みている。
- (30) Gennari, *op. cit.*, p. 180-189.
- (31) Paula Morgan/R, “William, Maritin (Tudor Hansford)” in *The New Grove the Dictionary of Jazz*, ed., Barry Kernfeld, Vol. 2: p. 626. Morgan/R, “William, Maritin (Tudor Hansford)” in *The New Grove the Dictionary of Jazz*, ed., Barry Kernfeld, Vol. 2: p. 626.
- (32) Hodeir, André, “Réponse d'André Hodeir à Lucien Malson,” *Jazz-Hot*, no.93 (November 1954) , p. 10.
- (33) Hess, Jacques.B and P.C., “Les Lieves,” *Jazz-Hot*, no. 90 (June and August 1954) , pp. 14-15.
- (34) Panassié, Hugues et Gautier, Madeleine. *Dictionnaire du Jazz*. Paris: Robert Laffont, 1954. 著者参照 : Panassié, Hugues and Gautier, Madeleine, *Dictionary of JAZZ*, Translated from French by Desmond Flower, London, Cassell & Company Limited, 1956.
- (35) Hodeir, *op. cit.*, pp. 9-11.
- (36) Hess, *op. cit.*, p. 15, l. 27-29 (左欄) .
- (37) *Ibid.*, p. 15, l. 59-62 (左欄。太字部は原文による) .
- (38) *Ibid.*, p. 15, l. 52-55 (左欄) .
- (39) 著者は P.C. と書かれているのみで、具体的には不明。
- (40) Panassié and Gautier, *op. cit.*, pp. 36-37.
- (41) *Ibid.*, p. 15, l. 13-21 (右欄) .

ハーディ・ガーディ奏者の身体特性と楽器構造 ——キー・アクションの変化による影響——

木村 遥

はじめに

ハーディ・ガーディ hurdy-gurdy は、中世以来ヨーロッパでひろく演奏されてきた楽器である。10 世紀頃から主に教会音楽の伴奏等に用いられていたが、14 世紀頃になると世俗音楽の分野にも進出し、16 世紀頃には農民や物乞い等の社会的弱者、なかでも盲人に演奏されるようになった。その後 18 世紀フランス宮廷におけるパストラレの流行に伴い、貴族からも注目されることとなる。本稿は、このような全体の流れのうち 16 世紀頃に盲目の乞食に演奏されるようになった理由について考察するものである。

先行研究において、盲目のハーディ・ガーディ奏者は単なる社会的弱者の一部とみなされてきた⁽¹⁾。しかし筆者は、社会的弱者のなかでも特に「盲目」という特徴をもつ人々がこの楽器を演奏した理由があるのではないかと考える。また、ハーディ・ガーディ最大の特徴は形状の多様さであると言っても過言ではないが⁽²⁾、この多様さについても先行研究では明確な理由は述べられておらず、演奏者と関連づけて論じられることもなかった。そこで本稿では、ハーディ・ガーディの多様な形状から楽器構造の変化に着目し、とりわけキー・アクションの構造が演奏者にどのような影響をもたらしたのかについて考察する。なお、音楽史において「盲目」や「乞食」という言葉は慣例的に使用されてきた。そのため本稿においてもそのまま使用する。

1. ハーディ・ガーディとは

ハーディ・ガーディは、ザックス＝ホルンボステル分類法⁽³⁾において弦鳴楽器に分類され、楽器構造上の三つの特徴を持つ。一つ目の特徴は、旋律弦とドローン弦が張られていることである。二つ目は、ホイールという木製の輪を有することである。演奏者がクランクと呼ばれるハンドルを操作することによってホイールが回転し、弦を擦って発音する仕組みである。三つ目は、鍵盤にタンジェントという突起物が付いていることである⁽⁴⁾。鍵盤を押すと、キーに付けられたタンジェントが弦に接触して音高が変化する仕組みである。

2. 演奏の場および楽器の形状

次に演奏の場と楽器の形状の変遷について整理したい。「ハーディ・ガーディ」という名称は、1749年にイギリスで初めて用いられた比較的新しいもので⁽⁵⁾、冒頭でも述べたようにヨーロッパ中で演奏されていたためか、様々な形状および名称のものが確認されてきた。筆者はそれらをその演奏の場と楽器構造ごとに「オルガニストルム organistrum」、「シンフォニア symphonia」、「ヴィエル vielle」、「ヴィエル・ア・ルウ vielle à roue」の四つに分類し、次節以降はこの分類に沿って特徴を詳述していく。

2.1 オルガニストルム

当初ハーディ・ガーディは、教会の平行オルガヌムの伴奏に適した楽器として聖歌の伴奏等に使われていたが、いつ頃から存在したのかについて正確な時期は明らかになっていない。現在確認されている最古の資料は、クリュニー修道院の院長をつとめたオド（Abbot Odo de Cluny, c. 879-942）が書いたとされる文章、「オルガニストルムはどのようにして組み立てられるのか」⁽⁶⁾であることから、10世紀には存在したとされている。図像資料としては、中世最大の巡礼地であるサンティアゴ・デ・コンポステラにみられるオルガニストルム⁽⁷⁾が最古のものである。ザックスによると、オル

ガニストルムは全長約2mあり、二人がかりで演奏するものであった⁽⁸⁾。楽器は二人の演奏者の膝の上に置き、一人が鍵盤を、もう一人がクランクを操作したようである。

2.2 シンフォニア

シンフォニアという名称は、世俗の楽師が一人で演奏するものに使用される⁽⁹⁾。先述のオルガニストルムは13世紀頃から次第に教会音楽から姿を消し、主たる活躍の場を世俗音楽に移すこととなった。この理由の一つとして秋元は、同時期にゴシック建築の大聖堂が建造され始めたことが挙げられるのではないかと述べている。聖堂内には大オルガンが設置され、それまでオルガンのなかで主流であった携帯可能なポルタティブ・オルガンや持ち運びのできない置き型ポジティブ・オルガンでは、音楽の表現力が不足するようになったのではないかと指摘している⁽¹⁰⁾。この考察を当てはめると、オルガニストルムもこれらと同様に、大聖堂内に十分に音を響かせることができないと判断されたのではないだろうか。

シンフォニアの特徴としては、演奏しながら歩き回れるように一人で演奏可能な大きさへと小型化し、ボディの形状が箱型になったことが挙げられる。また、『ラトレル詩篇』⁽¹¹⁾にもみられるように、肩からさげるためにストラップが付いているものも製作された⁽¹²⁾。

2.3 ヴィエル

15世紀になると、シンフォニアは教会音楽ではほとんど用いられなくなった⁽¹³⁾。しかし16世紀初頭に製作された写本『スフォルツァ・アワーズ』⁽¹⁴⁾のミニアチュールには、天使がこの楽器を演奏する姿も描かれていることから⁽¹⁵⁾、必ずしも人気はなくなったわけではなく、古風なものと評価されたのであろう⁽¹⁶⁾。

ヴィエルの最大の特徴は、「乞食や放浪者」にも演奏されたことである。16世紀には、物乞いの増加が社会問題となり、偽の物乞いへの注意喚起を目的とした文献が相次いで出版された⁽¹⁷⁾。そのなかでも最も有名な『放浪者の書』⁽¹⁸⁾には、放浪者や物乞いが用いる手段が28種類記されており、「盲目の乞食」の項目はさらに三つに分類さ

れている。

このでの乞食には、三種ある。まず、神様のおぼしめしでなった盲目の乞食である [……]。第二は、悪事を働いて罰として目をつぶされた乞食である [……]。第三は、盲目を商売道具にする乞食である [……] (19)。

すなわち、一つ目は先天的なもの、二つ目は罰則等による後天的なもの、三つ目は盲目を騙るものにとらえられる。

また、ラ・トゥール (Georges de La Tour, 1593-1652) 研究者の大谷は、「盲目のハーディ・ガーディ奏者」は当時の絵画において軽蔑的な意味をもつ主題として北方やフランスで発達した図像であるとしている (20)。この主題は、ボス (Hieronymus Bosch, c. 1450-1516) やブリューゲル一族をはじめとする北方の画家が取り上げた後、17世紀のロレーヌ公国においてベランジュ (Jacques Bellange, c. 1575-1616) や、カロ (Jacques Callot, 1592-1635) が描き、ラ・トゥールの作品の源泉となったとも述べている (21)。17世紀には、神学者かつ数学者であったメルセンヌ (Marin Mersenne, 1588-1648) が、著書『音楽汎論II』 (22) のなかでヴィエルについて言及している。

もし一般人がヴィエルと呼ばれるシンフォニアを演奏した場合は軽蔑されないが、実際にはこの楽器で生計を立てる貧者、とくに盲人によってのみ演奏される [……] (23)。

以上のことから、ヴィエルが盲人にも演奏されたことは確かであるといえるだろう。ヴィエル・ア・ルウは構造的にほぼヴィエルと同様であるが、18世紀にフランス宮廷で貴族によって演奏されたものと考えられる。そのため、本稿ではハーディ・ガーディのうち、盲目の奏者が使用したヴィエルまでを詳しく考察する。調査資料については註を参照されたい (24)。

3. キー・アクション

前述のとおり、ボディの形状は多岐にわたる。しかし、キー・アクションに関しては二種類しか確認されていない。筆者はこれらを「牽引式」、「押上式」と区別し、論を進めていく。

まず牽引式キー・アクションは、オルガニストルムと一部のシンフォニアにみられる。鍵盤を引くとタンジェントが弦に接触し、音高が変化する仕組みである【図1】。一方、押上式キー・アクションは一部のシンフォニアとヴィエルにみられる。これは鍵盤を下から押し上げる仕組みで、タンジェントが弦と接触して音高が変化する【図2】。

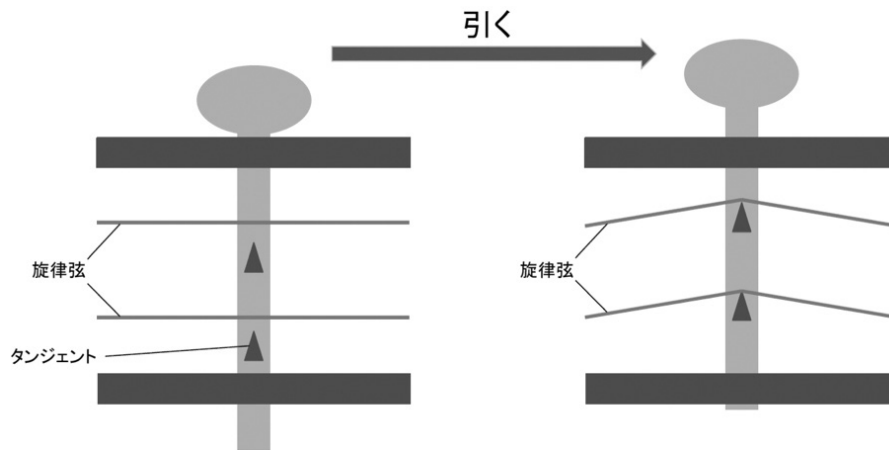


図1 牽引式キー・アクションの構造

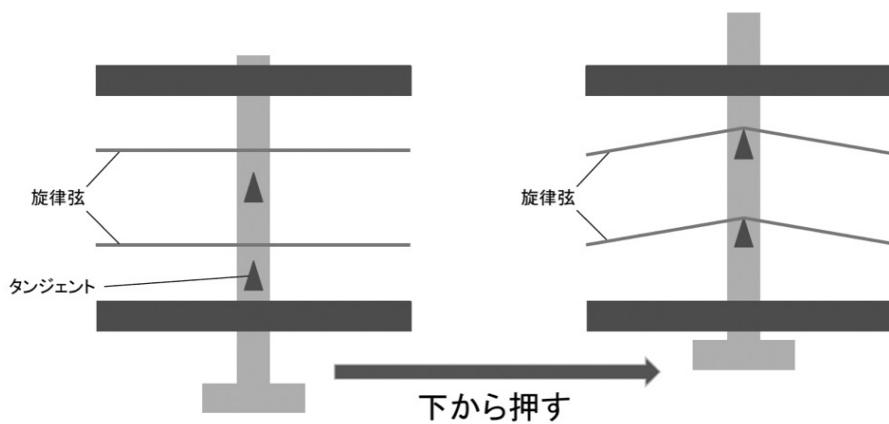


図2 押上式キー・アクションの構造

以上を総合すると、演奏の場が教会から世俗へと移り変わるとともに、キー・アクションも変化していることが分かる。また、盲目のハーディ・ガーディ奏者が16世紀に登場すること、および彼らの使用する楽器が全て押上式のものであることも明らかとなった⁽²⁵⁾。

4. 検証

本章ではキー・アクションと奏者の視覚との関連について、「楽器構造」、「視覚情報」、「鍵盤の配置と数」の三つの視点から検証する。

検証1. 楽器製作による実物検証

筆者は、自ら「押上式キー・アクション」のハーディ・ガーディを製作し、楽器構造を詳査した。その結果、ハーディ・ガーディの内部のほとんどはホイールを固定する枠組みが占めており、音響に関しての配慮がみられなかった。加えて、フランスのピエール・ド・ブレス城内に保管されている18世紀に製作されたハーディ・ガーディは、側面の板を釘で打ち付けたような跡があり、これも音響を考慮した造りであるとはいえない。楽器のボディについて、18世紀に活躍した知識人テラソン（Antoine Terrasson, 1705-1782）は次のように述べている。

ヴェルサイユの弦楽器製作者バトンは、ヴィエルを完成させた初めての人物である。彼のところには、これまで使っていたいくつかのギターがあった。彼は1716年に突然ひらめいて、これらのギターをヴィエルに作り替えることを思いつき、実行した。この発明は大成功し、人々は、彼が製作した、ギターの本体に取り付けたヴィエルしか欲しがらなくなった [……]⁽²⁶⁾。

すなわち、ハーディ・ガーディのボディは他の楽器を用いて製作することができるのである。これらのことから、ボディの役割は音を反響させること以上に、ホイール

を固定することだったのではないかと考えられる。つまり、ボディの形状の多様さはこれに起因し、キー・アクションに影響を及ぼした可能性は低いと考えられるのである。

検証2. 視覚情報

次に、キー・アクションの変化と視覚情報の関連について考察する。キー・アクションに二種類あることは前述の通りである。ハーディ・ガーディの演奏において、鍵盤は自重で元の位置に戻る必要があるため、牽引式であれ、押上式であれ、鍵盤が地面に対して垂直に近い角度となるように楽器をかまえる必要がある。まず牽引式の楽器の場合、楽器をかまえた際に鍵盤は演奏者から見える面に位置している。一方、押上式の楽器はキー・ボックスを掌で覆うようにして鍵盤を操作するため、演奏者は鍵盤を操作する手元が見えない【図3】。

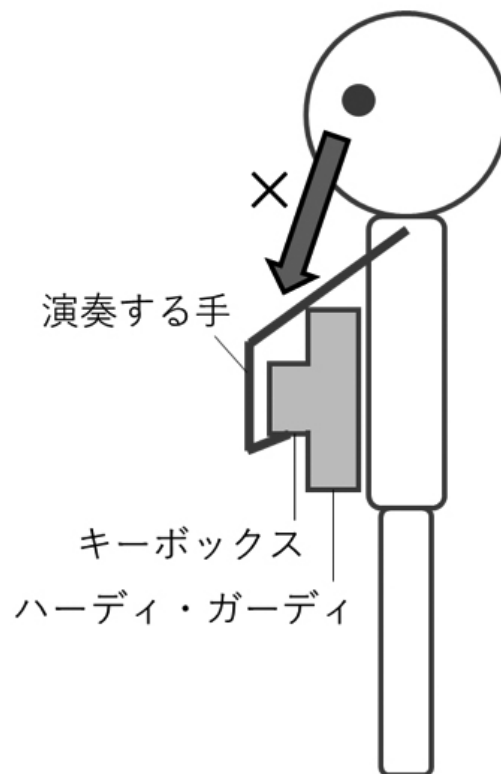


図3 押上式キー・アクションの
ハーディ・ガーディ演奏時

検証 3. 鍵盤の配置と数

さらに、鍵盤同士の間を生じる隙間も牽引式と押上式で異なる。牽引式の場合は隙間があるが、これは鍵盤を掴んで引き上げる際に隙間がある方が掴みやすいためだと考えられる。次に、押上式の場合だが、こちらは鍵盤を掴む必要がないため、隙間はほとんどない。それだけでなく、手探りで鍵盤を操作する場合には隙間が狭い方が演奏しやすいと考えられる。また、18世紀に製作されたハーディ・ガーディをみると、鍵盤がでこぼこしていることが分かる⁽²⁷⁾。凹凸があることで、視認しなくても鍵盤の移動を認識できるのである。加えて、図像資料とメルセンヌの著書から、盲目の奏者が持つ楽器の鍵盤の数は10前後であることが分かった⁽²⁸⁾。すなわち、鍵盤の数は手探りで操作できる程度であったといえる。

おわりに

キー・アクションが牽引式から押上式に変化した要因として、細かなパッセージに対応しようとした可能性も考えられる。オルガニストルムは、二人がかりで演奏しなければならないことと牽引式キー・アクションであることを理由に、ゆっくりとした演奏しかできなかった。しかし、シンフォニアとして世俗音楽に進出し、ミンストレル等の吟遊詩人の楽器になったことで、演奏においてある程度の機動性が求められるようになる。このように考えれば、キー・アクションの変化は必ずしも「盲人が演奏するため」に発生したものではなく、「結果として盲人が演奏しやすい楽器になった」可能性も否めない。しかし、キー・アクションが押上式に移行した16世紀以降にハーディ・ガーディが盲目の乞食に演奏されるようになったこともまた事実である。

ここで、本稿で明らかになったことを整理すると、以下ようになる。

- ① 押上式キー・アクションは13世紀頃に出現し、15世紀にはほとんどがこのアクションへ移行した。

- ② 図像資料において、盲目のハーディ・ガーディ奏者がみられるのは16世紀以降である。
- ③ 盲目の奏者が演奏した楽器は全て押上式キー・アクションである。
- ④ 押上式の場合、演奏者は鍵盤を操作する手元が見えない。

また、④の補足として、以下が挙げられる。

- 1 ボディの形状とキー・アクションの変化は関連がない。
- 2 押上式の場合、鍵盤同士の間隔は狭く、手元を見なくても操作できる。
- 3 鍵盤の数は、手探りで操作できる程度である。
- 4 鍵盤がでこぼこしているため、手元を見なくても鍵盤の移動が可能である。

これらのことから、そもそも押上式キー・アクションのハーディ・ガーディは視覚情報を必要としない構造であるといえるだろう。さらに、盲目のハーディ・ガーディ奏者の存在が確認できるのは、15世紀に押上式が主流となってから半音階鍵盤配列のものが現れる18世紀までの期間とほぼ一致する。したがって、「ヴィエル」が盲目の奏者に使用されたのは、押上式キー・アクションが盲人の演奏に適していたからであると考えられるのである。

註

- (1) 先行研究としてはパルマー (Susann Palmer, 1980)、グリーン (Robert A. Green, 1995)、マスケット (Doreen Muskett and Michael Muskett, 1998)、フスティエ (Paul Fustier, 2006) らのものが挙げられる。パルマーとマスケットはハーディ・ガーディ奏者として活動しているためか、主に楽器の評価の歴史や演奏方法についてまとめている。グリーンは18世紀フランスにおけるハーディ・ガーディ使用楽曲について考察しており、これをふまえてフスティエはフランスバロック音楽におけるハーディ・ガーディの位置づけを行っている。
- (2) Palmer, Susann, *Hurdy-Gurdy*, 1st Edition, Newton Abbot; North Pomfret, Vt: David & Charles, 1980, pp. 24-30. Palmer は形状を大きく20種類に分類している。

- (3) Hornbostel, Erich Moriz von and Curt Sachs, "Systematik der Musicinstrumente, Ein Versuch," *Zeitschrift für Ethnologie* 1914, pp. 553-590. MHS 分類法とも呼ばれる。
- (4) 本稿では、演奏者が実際に操作する部分を「鍵盤」、鍵盤の操作によってタンジェントが弦と接触し音高が変化する仕組みを「キー・アクション」とする。
- (5) マシューズ、マックス＝ウェイド『世界の楽器百科図鑑——楽器の起源と発展』（別宮貞徳訳）東洋書林、2002年、134頁（原著：Matthews, Max-Wade, *World Encyclopedia of Musical Instruments*, London: Anness Pub Ltd, 2000）。
- (6) Abbot Odo de Cluny (c. 879-942), "Quomodo organistrum construatur," in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum I*, ed. Martin Gerbert, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963, p. 303.
- (7) 石工マテオ《黙示録の24人の長老》1188年頃着工、サンティアゴ・デ・コンポステラ大聖堂。
- (8) ザックス、クルト『楽器の歴史（下）』（柿木吾郎訳）全音楽譜出版社、1966年、16頁（原著：Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*, New York: W. W. Norton & Co., Inc., 1940）。
- (9) 上尾信也「中世ヨーロッパの楽器とその象徴性」『桐朋学園大学短期大学紀要』2003年、21号、15-44頁。
- (10) 秋元道雄『パイプオルガン 歴史とメカニズム』ショパン、2000年、27-28頁。
- (11) 『ラトレル詩篇』Add MS 42130、1325-40年、大英図書館。
- (12) *Ibid.*, f. 176r. シンフォニアはf. 81vにも描かれているが、f. 176rは立奏、f. 81vは座奏する様子が描かれている。
- (13) ザックス、前掲書、17頁。
- (14) 『スフォルツァ・アワーズ』Add MS 34294、1490年頃、大英図書館。
- (15) *Ibid.*, f. 32r.
- (16) ザックス、前掲書、17頁。
- (17) 大谷公美「ジョルジュ・ドゥ・ラ・トゥールによる『盲目のヴィエル弾き』——慈善の観点から（「美術に関する調査研究の助成」研究報告 2006年度助成）」『鹿島美術財団年報』2006年、24号、333-344頁。
- (18) Anon., *Liber Vagatorum*, Staatsbibliothek zu Berlin, 1510.
- (19) ベーンケ、ハイナー、ロルフ・ヨハンスマイアー『放浪者の書——博打うち、娼婦、ペテン師』（永野藤夫訳）平凡社、1989年、132-133頁（原著：Boehncke, Heiner, und Rolf Johannsmeier, *Das Buch der Vaganten, Spieler, Huren, Leutbetrüger*, Köln: Prometh, 1987）。
- (20) 大谷、前掲論文。
- (21) 同上。

(22) Mersenne, Marin, *Harmonie universelle II : contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636-1637.

(23) *Ibid.*, pp. 211-212.

(24) 調査資料は以下の通りである（本註以外で言及するものを除く）。

『カンティガス・デ・サンタ・マリア』13世紀、エル・エスコリアル修道院図書館。

『スローン写本』Sloane MS 3983、1350-75年、大英図書館。

『ハンタリアン詩篇』MS Hunter 229 (U. 3. 2)、1170年頃、グラスゴー大学図書館。

『ラテン語で書かれた注釈付き黙示録』Add MS 35166、13世紀前半、大英図書館。

『リンゼイ詩篇』SAL MS 59、1222年以前（14世紀に加筆）、ロンドン考古協会。

『ルトランド詩篇』Add MS 62925、1260年頃、大英図書館。

作者不詳、彫像、13世紀、ブルゴス大聖堂。

ヤン・ファン・アイク《奏楽天使》1426年頃、聖バーフ大聖堂。

アドリアン・ファン・デ・ベンス《盲目の笛吹き男と乞食のヴィエル弾き女》1620-30年。

ウィレム・ファン・ミーレス《宿で眠るヴィエル奏者》1690年、フランス国立図書館。

ジャック・カロ《尙僕病のヴィエル奏者》1592-1635年、フランス国立図書館。

——、《ごろつきの大将》1622-70年、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館。

ジャック・ド・ベランジュ《ヴィエル奏者と乞食の喧嘩》1614年頃、アシュモレアン博物館。

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール《犬を連れたヴィエル弾き》1625年頃、ベルク市立美術館。

——、《帽子のあるヴィエル弾き》1626-38年、ナント美術館。

——、《リボンのあるヴィエル弾き》1626-38年、プラド美術館。

——、《辻音楽師の喧嘩》1630-5年、トゥールーズ＝ロートレック美術館。

——、《肩掛け鞆のあるヴィエル弾き》1639年以降、シャルル・フリリ美術館。

ダーフィット・フィンクボーンズ《盲目のヴィエル奏者》1609年。

ニコラス・マーズ《ヴィエル奏者》1655-58年、ドルトムント博物館。

ハンス・メムリンク《奏楽天使》1485年頃、アントワープ王立美術館。

ピーテル・ブリューゲル《叛逆天使の墜落》1562年、ベルギー王立美術館。

——、《盲人の寓話》1568年、カポディモンテ国立美術館。

ヒエロニムス・ボス《聖アントニウスに群がる誘惑の手》1485-1500年、リスボン国立古代美術館。

——、《悦楽の園》1490-1510年、プラド美術館。

——、《乞食と身体障がい者》15世紀。

フランシスコ・デ・エレラ《盲目のヴィエル奏者》1640年頃。

(25) 調査資料は註24に記載した通りである。

(26) Terrasson, Antoine, *Dissertation historique sur la vielle*, Paris: Jean-Baptist Lamesle, 1741, pp. 96-97.

(27) 以下の楽器を参照した。

ジャン・ニコラ・ランベール、1742年作、フィルハーモニー・ド・パリ。

——、18世紀作、フィルハーモニー・ド・パリ。

製作者不明、1750年作、フィルハーモニー・ド・パリ。

製作者不明、17世紀作、フィルハーモニー・ド・パリ。

製作者不明、18世紀作、フィルハーモニー・ド・パリ。

ファーケイン、1742年作、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館。

(28) Mersenne, *op. cit.*, p. 212.

戦後日本のバッハ声楽作品の受容と実践 ——西洋での古楽運動(1960-2000 年代)と比較して——

杉山恵梨

はじめに

本論文は、1960 年代から 2000 年代までのバッハの声楽作品の演奏事例に焦点を合わせ、戦後日本における西洋古楽(以下、古楽)の受容と実践の状況について考察するものである。今日の古楽実践は西洋に限ったものではなく、日本の古楽の演奏家の国際的な進出は顕著なものとなった⁽¹⁾。海外公演を行ってきた演奏グループのバッハ・コレギウム・ジャパン(以下、BCJ)の活動は、その事例に挙げられる。

先の古楽運動史の研究⁽²⁾では西洋における総括的系譜が論じられるのみで、日本をはじめとするアジアで展開されてきた古楽実践という視点は看過され、受容する側の適切な文化史上への位置づけはなされてこなかった。今後の研究では、発生史的性質と受容史的性質をもつものに大別した上で古楽運動を体系づけていくことが重要になると考えられる。

筆者は、日本における古楽実践の実態とその文化史的意義の解明を通して、発生史の視点から論じられてきた古楽運動史に受容史研究の樹立を図ることを目的として研究を進めてきた。これまでに西洋の演奏家を、古楽運動を牽引してきた人物とモダンの解釈によってバロック時代の作品の演奏を行ってきた人物⁽³⁾に抽出・大別し、それぞれの実践にまつわる日本と西洋における評価の整理を行った。その上で、古楽運動の主要な源泉地域(オーストリア・スイス・ドイツ・オランダ・イギリス)と日本国内における古楽実践に対する評価を比較した。その比較を通して、日本では本国よりも古楽への抵抗が強かったということを明らかにした⁽⁴⁾。

本論文では、演奏家による実践面に重心を置いて考察を行う。具体的には、20 世

紀末以降にバッハ演奏を行ってきた BCJ の鈴木雅明 (1954-) の演奏事例に着目する。日本におけるバッハ声楽作品の演奏実態 (使用楽器、解釈とその実現を図る演奏法等) を西洋と比較検討することによって、日本固有の古楽受容と実践の特徴を明らかにすることを本論文の目的とする。

1. 20 世紀後半のバッハ演奏と古楽運動

古楽の演奏史は 3 つの時期、すなわち、黎明期に該当する 18 世紀から 20 世紀初頭まで、発展期として捉えられる 20 世紀後半、そして新たな古楽実践の起点として考えられる 21 世紀以降に分けることができる。20 世紀後半のヨーロッパでバッハ演奏を行い古楽運動を牽引してきた演奏家には、例えばグスタフ・レオンハルト (1928-2012) やニコラウス・アーノンクール (1929-2016) が挙げられる。彼らはオーセンティックな楽譜やオリジナル楽器等を採用し、演奏習慣に留意した古乐的解釈によって実践を行い⁽⁵⁾、古楽運動を展開してきた。

先の研究では、西洋の古楽運動に関しては 20 世紀末までに、演奏分析あるいは演奏史が中心に論じられてきた。演奏分析の代表にはオーセンティシティーの概念と関連づけて論じたタラスキンの論文とその論集 *Text & Act* (1995 年)⁽⁶⁾ が、そして演奏史研究にはハスケルによって系譜としてまとめられたもの⁽⁷⁾ が挙げられる。

音楽学の研究者によって主に 1980 年代の英米国で提起されるようになったオーセンティシティーの問題⁽⁸⁾、すなわち演奏実践上の「真正性」を考察する文脈において、古楽運動は復興的性質をもつのみならず現代的観点に立った芸術思潮の一つとしてみなされるようになった⁽⁹⁾。1971 年から 1989 年までの間に実施されたアーノンクールとレオンハルトによるバッハの教会カンタータ全集の録音プロジェクトの事例は、古楽の演奏家におけるオーセンティシティーを考察する際にしばしば引き合いに出され⁽¹⁰⁾、古楽実践の発展に一つの契機を与えたものとして捉えられてきた⁽¹¹⁾。このことから、バッハ演奏にまつわる解釈や作品自体への実証学的な見直しは、西洋では 1970 年代以降に本格化したと考えることができる。

2. 古楽運動の先駆者によって提唱された実践の指標と日本の反応

アーノンクールやレオンハルトが着手した、オリジナル楽器・唱法、古典調律の採用および演奏習慣に留意した古楽的解釈の研究（具体的には、テンポ、強弱、装飾、リズム、アーティキュレーション、音楽的アフェクト等への留意が中心とされる）は、今日の古楽演奏において「実践」すべき指標となった⁽¹²⁾。また、古楽的解釈それぞれの観点の実現を図る演奏法は、彼らのような古楽運動の先駆者が17世紀から18世紀に書かれた音楽理論書や教則本を参照して演奏理論を提唱したと並行して、一般化されてきたものである⁽¹³⁾。

例えば、アーノンクールはバッハ作品を演奏する際のテンポ設定について、音楽的アフェクトや音価の長さに関連づけて、次のように述べている。

バッハの時代では、曲のテンポは4つの要素から読み取られていた。すなわち、音楽的アフェクト、拍子記号、その曲に現れる最小の音価、小節ごとの力点の数の4つである。これらから得られる実際の成果は、例えば手引書等（音楽理論書や教則本）にみられるような資料に書かれているような内容と一致し、それらが完全に信じるに足る情報であるということを示す。[中略] 一般的に、資料からわかることは、昔の人々は今日の人の方が考えるよりも、特に緩徐楽章においてかなり速いテンポをとっていたということである。しかし、速い楽章においても非常に技巧的かつ勢いよく演奏されていたことは明らかである。それは、人の脈拍に照らしても演奏技術に照らしても証明されることである⁽¹⁴⁾。

バッハ演奏におけるテンポ設定に関しては、20世紀半ば以降の録音を辿れば、徐々に速くなっていることがわかる。クヴァンツは『フルート奏法試論』（1752年）で「演奏する曲のテンポの指示は、常にその曲の最小の音価との関連で考えること」と述べ、基本のテンポについては「健康な人の脈拍を提案する」⁽¹⁵⁾と述べている。この記述は、アーノンクールの見解に共通するものだといえる。このように、『フルート奏法試論』

の他、複数の音楽理論書や教則本を参照してアーノクールが演奏実践を行っていた⁽¹⁶⁾ ことは *Musik als Klangrede* (1982年) 等の記述から読み取ることができる。

強弱については、第二次世界大戦以降の演奏技術の向上に伴って、その付され方の意味合いも変化した⁽¹⁷⁾。つまり、弦楽器のボウイング技術やメッサ・ディ・ヴォーチェ⁽¹⁸⁾ と関連づけられる声楽のヴォイス・トレーニング技術の向上により、強弱においては顕著な差(エコー効果によるもの)と漸移的推移の表現が求められるようになったと考えられる。装飾にはトリル、モルデント、シュライファー、アポジャトゥーラ、ヴィブラート等が該当するが、地域や時代によってそれらの演奏指針には異なりがある。例えば、プレトリウスは『音楽大全』第3巻で、17世紀初めのドイツでは「主要音から開始されるトリルや同音連打によるものが通常であった」⁽¹⁹⁾ と述べている。ただし、これはドイツにおける初期イタリア・バロック期の演奏習慣の影響によるものと捉えられるため、トリルに厳密な統一性をみることはできないと考えられる。20世紀以降、バッハ作品の演奏で用いられるトリルに関しては、主要音より2度上音から徐々に加速して始めるものが基本の形とされてきた⁽²⁰⁾。

リズムに関しては、「ソーイング・マシン・スタイル *sewing-machine style*」⁽²¹⁾ と表現されるように、表拍への強調あるいはアクセントを付ける奏法が重要視されてきた。このことは、ヴァルターの『音楽事典』における記述「アクセントは長さよりも強さによって表現される」⁽²²⁾ を参照することによっても理解されるであろう。アーティキュレーションについて、アーノクールは「レガートとスタッカートとの混合からなるものである」と述べているが、これは彼が論じた古楽実践における不均等(不均質性)の概念⁽²³⁾ に関連するものである。もともとは「フレンチ・バロック」の作品で原則化されていた付点音符やノート・イネガールの扱い方が広範に適用されるようになった⁽²⁴⁾ ことから、音価を不均等に配分することが意識されるようになったと考えることができる。

アーノクールは1953年にウィーン・コンツェントゥス・ムジクスを設立して以降、教会カンタータの他にバッハの声楽作品の録音を、例えば《マタイ受難曲》は1970年、1985年、2000年に、《ヨハネ受難曲》は1965年と1993年に行った。日本との交流に関しては、1980年を初回として合計4度の来日があった⁽²⁵⁾。当時のアーノクー

ルあるいはレオンハルトのバッハ演奏について書いた1960年代から1990年代の国内の新聞・雑誌記事には、「精神性や崇高性が演奏から見出せない」等と批判したものが複数件、存在する⁽²⁶⁾。このことから、当時の日本ではアーノクールやレオンハルトの古楽実践に対して「アレルギー」があり、抵抗および忌避感が強かったということがわかる。

3. 日本におけるバッハ声楽作品の古楽実践

鈴木は、モダンの解釈に限って18世紀以前の作品を演奏しようとする傾向が日本にあるという点を問題視し、1990年のBCJ設立以降、自身が古楽実践を推進する見地に立っているという旨を強調してきた⁽²⁷⁾。西洋では、鈴木 of バッハ演奏と日本におけるバッハ作品の古楽実践の導入は等号するものとして認識されてきた⁽²⁸⁾。本論文では鈴木 of 演奏をアーノクールの演奏と比較検討するが、両者の《マタイ受難曲》BWV244 第39番アリア冒頭部分（第12小節目まで）の録音を事例として比較するにとどめる。

1970年に録音されたアーノクールの演奏⁽²⁹⁾では、カウンターテナーのパウル・エスウッドがアルトに起用され、ヴァイオリンにはオリジナル楽器であるバロック・ヴァイオリンが採用され、古典調律が用いられている。20世紀半ばから1980年代までの第39番アリアの平均の演奏時間は約7分30秒であった⁽³⁰⁾が、これに対し、アーノクールは6分14秒で録音を行っていることからテンポ設定は平均より速めであるといえる。

第1～4および10小節目以降にみられるヴァイオリンのヴィブラートは各小節後半の表拍に減衰する形でかけられていることから、装飾として扱われていることがわかる。その一方で、第2、3、10、11小節目のE5には開放弦が、第4小節目第1拍目ではアポジャトゥーラが用いられている。第9～12小節目のアルト声部でみられるようなタイで結ばれた音価の大きい音符には、振れ幅の広い細かいヴィブラートがかけられている。これらのことから、複数の装飾法を扱おうとしていることがわかる。

ヴァイオリンの各小節第1拍目の「表」は強調され、第5、6小節目の十六分および三十二分音符にはさまれた八分音符と付点八分音符は音価より長めに演奏されている⁽³¹⁾。全体的にフレージングは長く取られているものの、第10小節目第4拍目のアルト声部でみられるような節の区切りは大きく分離されていることから、アーティキュレーションは明確に行おうとされていることがわかる。

1999年に録音された鈴木演奏⁽³²⁾では、イギリス人カウンターテナーであるロビン・ブレイズがアルトに起用され⁽³³⁾、ヴァイオリンにはオリジナル楽器であるバロック・ヴァイオリンが採用され、古典調律が用いられている。鈴木は6分10秒で録音を行っているが、この演奏時間をアーノクールのものと比較すると、両者のテンポに大差はないということがわかる。

第1、3、11小節目にみられるヴァイオリンのヴィブラートは各小節後半の表拍にメッサ・ディ・ヴォーチェに近似する形でかけられていることから、装飾として扱われていることがわかる。第3、4小節目にみられるトリルは主要音より2度上音から徐々に加速して始められている。また、第2～4小節目および第10～12小節目にみられる非和声音のアポジャトゥーラは強く演奏されている。アルト声部では、振れ幅の広いヴィブラートとメッサ・ディ・ヴォーチェがほぼ半分ずつの割合で施されている。第9～12小節目にみられるようなメッサ・ディ・ヴォーチェは音価の大きい音符のほぼ全てに用いられているが、第9小節目にみられるようなヴィブラートは小節前半にかけられていることから、両者は装飾として扱われていることがわかる。これらのことから、アーノクールと同様に鈴木も複数の装飾法を扱おうとしたといえる。

ヴァイオリンの各小節第1拍目の「表」は強いアクセントによって目立たされ、第2～7小節目および第10、11小節目の十六分および三十二分音符にはさまれた八分音符と付点八分音符は音価より長めに演奏され、三十二分音符は後方に寄せる形で短く演奏されている。全体を通してレガート奏法ではなく切り離されたボウイングが用いられていることから、アーティキュレーションは明確に行おうとされていることがわかる。加えて、第10小節目のアルト声部でみられるようなカンマで細かく分けられた言葉の区切りは、アーノクールの演奏よりもさらに大きく分離して演奏されているといえる。

結び

日本の古楽受容は20世紀後半からみられるが、その特徴としては古楽に対する抵抗および忌避感が本国以上に強かったという点が挙げられる。だがその一方で、今日ではBCJのような演奏グループが出現する程、実践面では着実に高度な成長を遂げたといえる。1970年代以降に古楽運動の先駆者が着手したオリジナル楽器・唱法、古典調律の採用および古楽的解釈の研究は、日本では1990年代以降に模倣される形で「輸入」された。鈴木 of バッハ声楽作品の演奏事例からもわかるように、先駆者が研究し提唱した古楽実践の指標は日本でも精細に実現されてきた。とりわけ演奏技術を追及する姿勢に関しては、本国以上に忠実ですらあったといえる。

だが、限られた実現に留まり、古楽実践自体を再検討あるいは刷新しようとするような試みはなされてこなかったという特徴もみられる。これらの特徴は、日本における他の洋楽受容・実践に共通するものであるといえるのではないだろうか。戦後日本の古楽受容と実践の研究が、日本的・高水準な技術輸入や消費形態にまつわる問題を検討する際の端緒になる、と考えられる可能性にふれ、本論文の結びとする。

註

- (1) Cross, Eric, "Bach Cantatas: from Suzuki and Kujiken," *Early Music*, vol. 35 (1), 2007, p. 151.
- (2) 西洋における古楽運動史については、例えば次の文献で論じられている。Wilson, Nick, "Explaining Labour Market Emergence: The Case of Early Music Performance in the U K," PhD diss., Kingston Univ, 2007. Kelly, Thomas Forrest, *Early Music: A Very Short Introduction*, Oxford Univ. Press, 2011.
- (3) モダンの解釈によるバッハ演奏に関する研究（例えば次の研究が挙げられる。Anderson, Nicholas, "Performing Style in Bach Cantatas from Ramin to Richter," *Early Music*, vol. 6 (3), 1978, pp. 421-427）で言及されてきた演奏家（リヒターやクレンペラー等）については、本論文では比較の対象に扱わない。

- (4) 2017年10月に開催された日本音楽学会第68回全国大会で研究発表「戦後日本における西洋古楽運動の受容——新聞・雑誌にみられる言説をめぐって」を行った。
- (5) Taruskin, Richard, “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance,” *The Journal of Musicology*, vol. 1 (3) , 1982, p. 345.
- (6) Taruskin, Richard, *Text & Act*, Oxford Univ. Press, 1995.
- (7) Haskell, Harry, *The Early Music Revival: A History*, New York, Dover Publications, 1996.
- (8) Fabian, Dorottya, *Bach Performance Practice, 1945-1975*, Ashgate, 2003, pp. 4-25.
- (9) Rockwell, John, “The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns,” *The Journal of Musicology*, vol. 10 (1) , 1992, pp. 122-123.
- (10) Taruskin, Richard, “The Pastness of the Present and the Presence of the Past,” *Authenticity and Early Music*, Oxford Univ. Press, 1988, p. 204.
- (11) Irving, David, R. M, “Bach Cantata Cycles,” *Early Music*, vol. 36 (1) , 2008, p. 150.
- (12) Hochreither, Karl, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Berlin, Verlag Merseburger, 1983, p. 150.
- (13) Taruskin, 1982, op. cit., p. 204.
- (14) 筆者による和訳。Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today: Music as Speech*, (Harnoncourt, Nikolaus, *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg and Vienna, Residenz Verlag, 1982.) O’Neill, Mary, trans., London, Christopher Helm, 1988, pp. 55-56.
- (15) Quantz, Johann, Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752, pp. 261-264.
- (16) 代表的なものとして、カッチーニの《新音楽》(1602年)、プレトリウスの『音楽大全』第3巻(1619年)、キルヒャーの『普遍音楽論』(1650年)、マッテゾンの『擁護されたオーケストラ』(1717年)や『完全なる楽長』(1739年)、ヴァルターの『音楽事典』(1732年)、ジェミニアーニの《ヴァイオリン奏法》(1751年)、L. モーツァルトの『ヴァイオリン教本』(1756年)を参照したことが考えられる。
- (17) Fabian, 2003, op. cit., p. 97.
- (18) カッチーニは《新音楽》(Caccini, Giulio, *Le Nuove Musiche*, Florence, li Here di Giorgio Marescotti, 1602.)の序文において、メッサ・ディ・ヴォーチェ、アチェントゥス、エクスクラマツィオ等の用語を用いて、エコー効果の他に強弱の漸移的推移の効果について言及している。
- (19) Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum*, book. 3, Wolfenbüttel, 1619, pp. 105-112.
- (20) Dolmetsch, Alnold, *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London, Novello, 1915, pp. 154-195.

- (21) Sherman, Bernard, D, *Inside Early Music*, Oxford Univ. Press, 1997, p. 180.
- (22) Walther, Johann, Gottfried, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 6.
- (23) Harnoncourt, O' Neill, trans., 1988, *op. cit.*, pp. 45-48.
- (24) Fabian, 2003, *op. cit.*, pp. 179-182.
- (25) レオンハルトは、1977 年を初回として合計 10 度来日した。
- (26) 19 世紀的・ロマン主義的な精神性を求める気風が強かったことがうかがえる点からは、日本ではモダンの解釈による演奏の方が受け入れられやすかったということが考えられる。アーノンクールあるいはレオンハルトの演奏に対して否定的な反応を示していることを確認することができる記述として、例えば次の雑誌・新聞記事が挙げられる。小林仁、柴田南雄、皆川達夫「座談会：バッハ演奏の魅力と多様性」『レコード芸術』1969 年 3 月、208-213 頁。戸口幸策「悲哀の調べの極致——ウィーン・コンチェントゥス・ムジクス演奏会」『朝日新聞』1980 年 12 月 3 日。「読者投書箱：民衆の「マタイ受難曲」」『レコード芸術』1991 年 8 月、443 頁。
- (27) 鈴木の演奏観については、例えば次の発言にもみることができる。「発音の均等化というのは典型的にモダンな発想なんですね。[中略]ヴィブラートは装飾の一部なんですよ。いつもヴィブラートというのは耐え切れませんね、[中略] どんな楽器のために書いたかということ調べていくと、たとえばバッハの音楽はモダン楽器のために書いたわけではないことがわかります。[中略] チェンバロという楽器のために書かれた音楽、そういう認識に立つことが肝要なんですね」(鈴木雅明、加藤浩子『バッハからの贈りもの』春秋社、2002 年、296-300 頁)。
- (28) Butt, John, “Bach: Cantatas and a Passion,” *Early Music*, vol. 34 (1) , 2006, p. 169.
- (29) Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, dir., Alice Harnoncourt, violin, Paul Esswood, alt., Telefunken, Das Alte Werk, SAWT 9572-5, 1970.
- (30) Fabian, 2003, *op. cit.*, p. 109.
- (31) 第 10 小節目第 4 拍目アルト声部の Gott にはアクセントがみられるが、このように、各拍の「表」の強調は第 1 拍目でなくとも有効であることがわかる。
- (32) バッハ・コレギウム・ジャパン、鈴木雅明（指揮）、若松夏美（ヴァイオリン）、ロビン・ブレイズ（アルト）、キングレコード、4988003236748、1999 年。
- (33) BCJ は、鈴木と同様にオランダで学んだ演奏家を中心とするメンバーによって構成されている。また、そのメンバーは日本人のみに限られていない。

マース・カニングガムのワールドツアー再評価 ——音楽とダンスの相互独立性の視点から——

三宅香菜子

1. はじめに

マース・カニングガムはマーサ・グラハムのモダン・ダンスから脱して、それまでにはなかった新しいダンス作品をつくったダンサーとして評価されている。その作品の特徴としては以下の3点が挙げられる。

第一に、カニングガムはダンスの振り付け方法として偶然性の手法を用いていたことである。偶然性を使う方法は、公私にわたるパートナーだったジョン・ケージの影響を受けている。ケージがチャンス・オペレーションを用いて作曲を始めた初期の作品としては《易の音楽》(1951年)が挙げられる。これは中国の易という占いの一種を使って作曲された作品である。コイン投げなどによってポーズとポーズの順番を決定し、公演ごとに振り付けが異なるような作品を作っている。ただし、生涯に渡りこの手法を用いたわけではなく、作品制作時期によって振り付け方法が変化していることには注意が必要である。偶然性の手法は、ポーズとポーズをどの順番で組み合わせて踊るのかを決定したり、あるいは、身体の各部位に番号をふって、チャンス・オペレーションで出た番号の順番に従って振り付けを決定したりするという、本番の前に全て決めておく作舞法である。一方、カニングガムが64年の《STORY》まで、いくつかの作品で用いた不確定性の手法は偶然性の手法とは異なり、ダンサーにある程度自由な選択の余地を残していて、上演ごとに作品が変化する方法である。カニングガムとケージの両方ともが嫌っていたのは即興性であり、スコアによる規定に従わずにパフォーマーの自発的な動きや演奏が行われることを避けていた。

第二に、カンパニーメンバーにダンスの訓練、特にバレエテクニックを習得したう

えで、それをさらにカニングム流にアレンジしたレッスンを徹底して行なっていたことである。

第三に、ダンスとそれ以外の要素とがそれぞれ無関係であるということである。カニングム作品では音楽とダンスと美術とが舞台上にそれぞれ独立した状態で並置された。本論文では特に、音楽とダンスの関係性に焦点を合わせる。バレエでは音楽が先行し、モダン・ダンスではダンスと音楽は緊密な関係にあった。カニングムは音楽とダンスとを従属関係におくのではなく、それぞれが独立した関係にあることを求めた。振付家と音楽家はそれぞれに作品をつくり、それを舞台上で共に上演した。このような、他の芸術ジャンルとコラボレーションしながらも、それぞれの要素が互いに独立していることはジェイムス・クロスティによって「非協同的協同制作」と呼ばれている⁽¹⁾。「非協同的協同制作」とは、たとえば音楽に合わせてダンスを振り付けたり、ダンスに合わせて作曲したりといった従属関係なしにコラボレーションを行うということである。

カニングムのダンスをどのように見るかは観客に委ねられており、音楽とダンスとを受け止めてそれを自分のなかで再構成するのか、それぞれ別個のものとして鑑賞するのかの選択は観客に任せられている。ダンスの振付けから何を感じようと自由であるため、カニングムのダンスは何回見ても、そのたびに新しい発見をすることができ、違った感想をもつこととなる。

本論文ではこの「非協同的協同制作」を、特に音楽とダンスの関係性に焦点を合わせるために「音楽とダンスの相互独立性」という言葉を用いて言い換える。

以上、「偶然性の手法」「訓練された身体」「相互独立性」の三点がカニングムのダンスの特質として重要な観点であるということが、これまでの先行研究で指摘されてきた。

本論文では1964年にカニングムが行ったワールドツアーのなかでも日本公演に注目し、日本の批評をみることで「音楽とダンスの相互独立性」がカニングム作品の本質のなかでも重要な視点であることを明らかにする。日本公演の評価は、カンパニーの音楽監督をしていたケージが62年来日したことによって起こった「ジョン・ケージ・ショック」と、美術監督のロバート・ラウシェンバーグがワールドツアー中にヴェ

ネツィア・ビエンナーレでグランプリを獲得したという、ケージとラウシェンバーグの功績によって語られることが多く、カニングガムの来日公演をダンス公演として詳細にみた研究は行われてこなかった。日本公演は実際にはどのように受容されたのか。これをみることで、カニングガムのダンスの本質が見えてくるのではないだろうか。本論文では、カニングガムのダンスの本質である「音楽とダンスの相互独立性」と、「日本の前衛芸術における『総合』」という対立軸を据えることによって、評価の見直しを行いたい。

2. カニングガム来日の経緯

1964年のワールドツアーは14か国で開催され、これによりカニングガム評価が高まったとされている。このツアーの代表的な演目の一つとして《STORY》という作品が挙げられる。この作品では振り付けそのものには、恐らく、チャンス・オペレーションは使われず、不確定性やオープン・フォームなどの方法が使われている。美術と衣装をラウシェンバーグが担当し、音楽は一柳慧が作曲している。また、この作品の音楽は、楽音のない、音響的な音楽となっている。

ケージの初来日は62年10月のことで、草月アートセンター主催の「ジョン・ケージ、デヴィッド・テュードア演奏会」が草月会館で行われている。草月アートセンターが発行していた雑誌、SAC ジャーナルでは、演奏会開催の経緯について次のように書かれている。

ジョン・ケージとデヴィッド・テュードアの来日公演10月に確定

(これは) 昨年黛氏の渡米中、氏の尽力で具体化し、更に一柳氏の帰国などで先方との友好的な接衝が実ったものである⁽²⁾。

62年の来日前からケージについては様々なかたちで日本に紹介されていたが、ケージの作品が実際に上演されたのは61年の一柳による演奏が最初であり、ケージの作

品をきちんと聴くことのできる機会は非常に限られていた。そのためケージ・チューダーの演奏会は「ジョン・ケージ・ショック」と呼ばれるほどの衝撃を与えた。

カンパニーの招聘を決定する決め手となったのは、「ジョン・ケージ・ショック」で高まったケージへの評価だったと思われる。つまり、日本においてカニンガムはほとんど無名だったにもかかわらず、先にケージが来日していたことで、「ケージが音楽監督をしているカンパニーがあり、それがマース・カニンガム・ダンス・カンパニーというらしい」という紹介のされ方だったと思われるのだ。来日を告知するために舞踊批評家の光吉夏弥による読売新聞の記事では、

カニンガムの名は、日本の観客にはまだ広くは親しまれていない。けれども一昨年来日して波紋を投げた前衛音楽家のジョン・ケージを音楽監督にもち、ポップ・アートの闘将ロバート・ローシェンバーグを美術監督にもつ彼の舞踊の世界が、どんなものであるかは、この三頭政治のユニークな顔ぶれからでも察せられることだろう⁽³⁾。

と書かれている。

3. 日本のカニンガム批評

カニンガムの日本での批評はどのようなものだったのか、新聞や公演パンフレットなどに掲載された批評を比較していく。本論文では数ある批評のなかから、音楽、美術、ダンスの視点から比較するために、秋山邦晴（1929-1996）、東野芳明（1930-2005）、一柳慧（1933-）、光吉夏弥（1904-1989）の批評をとりあげる。

まず、音楽の視点からみるために秋山をとりあげる。秋山は詩人、音楽評論家で、「実験工房」⁽⁴⁾の活動や草月アートセンターの活動にかかわっていた。秋山の批評の特徴として音楽以外の芸術ジャンルにも積極的に関与し、批評活動を行ったことがあげられる。カニンガム来日前の1964年10月24日付けの読売新聞夕刊に「マース・カ

ニングガムを迎える——清澄な美しさ——モダン・ダンスの新風」と題して、カニングガムについて論じている。カニングガムがヨーロッパの行く先々で大変な評判になっていることを述べて、その理由を「公演のすばらしさと新しさ」、そして、ここ4、5年アメリカのモダン・ダンスとモダン・バレエがヨーロッパに新風を送り込んでいることであると指摘している。秋山は64年3月下旬にアメリカ、コネチカット州ハートフォードでのカニングガム・カンパニーの公演を見に行っている。そのときの経験を踏まえてカニングガムの作品について「音楽、色彩、舞踊がおたがいに独自の存在」であることを指摘し、音楽、色彩、舞踊の個々の動きをカールダーのモビールにたとえて「予想されない柔軟さで、おなじステージのうえでぶつかりあったり、溶け合ったりして、ひとつの時間・空間を展開していく」⁽⁵⁾と述べている。

ここで指摘しておきたいのは、この記事中に「偶然性」という言葉を使った記述が無く、不確定性についてのみ言及しているということである。カニングガムが最初にチャンス・オペレーションを用いて振り付けた作品は1951年の《ソリストと三人の連れのための一六のダンス》という作品だが、カニングガムが51年以降、すべての作品でチャンス・オペレーションを用いたわけではなく、作品によってはチャンス・オペレーションを使用せず不確定性を導入した作品もあるために、作品ごとに振り付け手法が異なっていたことに十分に注意をしなければならない。

秋山はケージの批評において、理解のレベルに疑問はあるもののケージの「偶然性」に着目した批評を行っているので、ケージとコラボレーションをしていたカニングガム作品を鑑賞するときに偶然性の問題をまったく知らないまま鑑賞した可能性は低いと思われる。カニングガム来日公演後に秋山によって書かれた文章では次のように書かれている。

ケージからの影響によって、易やコインを投げて振り付を決定していく偶然性の方法というものを舞踊に導入したマースの舞踊。その即興性を重視した踊りは、じつに衝撃的でありながら、また清例〔原文ママ〕な動きの美しさと想像力をゆさぶる空間のゆたかさをもった魅力的なものだった⁽⁶⁾。

秋山のカニングガム批評では、偶然性の手法の導入や不確定性について一定の知識をもったうえで批評を行っているものの、偶然性と即興性をやや混同している傾向があることも含めて、カニングガムのダンスを正確に把握していたかという点においては疑わしい部分がある。

カニングガム来日公演の際、草月アートセンターが発行した来日公演パンフレットで「マース・カニングガムは ジョン・ケージ テュードアに音楽を任せ ローシェンバーグにユニークな照明 美術をやらせて そこに音・光・色彩・身体のごきのひとつの総合を自由に しかも新鮮にうみだしていく」⁽⁷⁾と述べていることから、カニングガムがどのように振り付けを行ったかよりは、舞台上に音楽、ダンス、美術などの要素がそれぞれ独立した状態でおかれていることに注目していたのではないかと考えられる。

この時期の秋山は批評活動で「総合」という言葉をキーワードとして頻繁に使っていて、彼にとって芸術作品を批評するとき、異なる芸術ジャンルが「総合」された作品であるかどうかは重要な視点だった⁽⁸⁾。カニングガムについての知識が充分であったとはいえ、カニングガム作品を受容した秋山は、批評するとき、自身がテーマとしていた「総合」というキーワードをもとに理解しようとしたのだと考えられる。

つぎに、美術分野の反応をみるために東野の批評をとりあげる。東野は美術批評家で、1954年に「パウル・クレエ試論」で美術出版社主催の「第一回美術評論募集」で一席を受賞、美術評論家としてデビューした。58年にはヴェネツィア・ビエンナーレの日本館コミッショナーとなった瀧口修造のアシスタントとして渡欧、翌年パリで「新しいアメリカ絵画展」を観て戦後アメリカ美術に開眼し、その後訪れたニューヨークでは実際に抽象表現主義以後の動向に触れる⁽⁹⁾。

東野は公演パンフレットに、カニングガムが「振り付けに偶然性を重視している」ことを指摘し、次のように書いている。

行動と音と光と この3つの要素が それぞれ 現代芸術の最先端の問題に挑む
芸術家たちによって独自に展開され 3者の織り出した〈事件〉が固唾をのんで

対応しあうところに われわれの総合芸術がある⁽¹⁰⁾

東野のこの批評で注目したいのは、先に挙げた秋山の批評には見られなかった、偶然性の問題についてふれていることである。ケージの音楽にチャンス・オペレーションの手法が用いられている事実を押さえたうえで批評を展開している。

また、「音とダンスは 同じ場所 同じ時間で溶け合わない2つの液体のように無関係にそれぞれ独自に展開される。丁度 現実の生活でのように、そのソッポ向いた同存こそが まったく美しい」⁽¹¹⁾ という記述からも、秋山よりも東野のほうが、より、音楽とダンスの相互独立性に注目していたことが読み取れる。ただし、東野の批評でも「総合」という言葉が使われているところには注意が必要である。ここからは、カニングガムを理解するときに偶然性の問題を重視しつつも、作品の振付け方法以上に音楽とダンスと美術とが舞台上で互いに独立していながらも並置されていることを「総合」という言葉を使って評価していたことが窺える。同じ批評のなかで、カニングガムの総合は「幼稚園の子供がオテテをつないだような いやらしい〈総合〉とはまるで無縁なのだ」⁽¹²⁾ とも述べている。この表現からは舞台上に音楽とダンスと美術とを単に一緒にのせてみせるのとは違って、それぞれが独立した関係性にあるカニングガム作品の特殊性を指摘していると言えるが、あくまでその理解は自分達のもつ文脈のなかにとどまっている。

つぎに、音楽の視点からさらに、カニングガムとコラボレーションをしていた一柳の批評をみていく。一柳は作曲家・ピアニストで、1952年高校卒業後、アメリカに留学しジュリアード音楽院等で学ぶ。61年に帰国し、不確定性による実験的な作品の演奏を行い、日本の音楽界に大きな影響を与えた⁽¹³⁾。カニングガム・来日公演パンフレットで一柳は次のように解説している。

カニングガムの舞台では 舞踊と 音楽と 美術が それぞれ独立して共存し
丁度現実の世界における動き 音 光などの状態と同じように その総合性は美
しい無償の行為として展開されるのである。(中略) カニングガムが偶然性の思
想を自己の踊りの根底にもっている理由もそこにある⁽¹⁴⁾。

一柳もまた秋山や東野と同様に「総合」というキーワードを使って論じているが、一柳のほうがさらに「総合」という言葉を全面に押し出している。彼の言う「総合」とは、今までのモダン・ダンスにみられた「前時代的な」「まやかしの総合性」ではなく「均等な意味での総合性」であると述べている。この表現からは音楽とダンスが従属関係にあるのではなく、相互に独立していることを十分に指摘出来ていることが読み取れる。秋山と東野に比べて「総合」という言葉を、カニンガム作品の分析により適したかたちで用いて批評することができていると言える。

最後に、ダンスの専門家から見たカニンガム批評をみるために光吉をとりあげる。光吉は、舞踊批評家、児童文学翻訳家であり、現在では絵本を翻訳した実績が評価されている一方で、戦前の光吉は舞踊批評と写真の評論の仕事で果たした功績が評価されている⁽¹⁵⁾。

光吉はカニンガム・カンパニー日本公演に際して、新聞や、草月アートセンターが発行した冊子などにおいてカニンガム評を寄せている。

たとえば、草月アートセンターが関係者へ向けてカニンガム・カンパニー日本公演を決定したことを知らせるパンフレットの文章は、無署名であるため誰が書いたものか不明となっているのだが、東京公演当日のパンフレットに記載された光吉の文章とほとんど一致しているため、光吉が書いたものと推察される。このとき光吉の書いたカニンガムについての分析から、彼はカニンガムのダンスの本質を的確に捉えていたことがわかる。カニンガムについて「舞踊に偶然性を取り入れた最初の人」と指摘し、「カニンガムの踊りの特徴は踊りの独立性にあります」⁽¹⁶⁾と述べている。

カニンガム研究で名高いロジャー・コーブランドは日本公演の4年後、1968年5月にカニンガム・カンパニーの公演を見ており、79年に書かれた「マース・カニンガムと知覚の計略」のなかでカニンガムがラウシェンバーグとコラボレーションを行った特異性について述べたうえで「振りつけを音楽から『解放』したことを指摘し、「動作と音は互いに独立している」⁽¹⁷⁾と述べている。

コーブランドの論と光吉の批評を比べて、どちらも偶然性の問題と踊りの独立性を指摘しており、このことから、日本のカニンガム批評における光吉の先見性がうか

がえる。

また、「総合」という、自分達のもつ文脈を通してしか理解することができなかった秋山たちに比べ、光吉のダンス批評は一步先を行っていたと言える。

4. おわりに

日本におけるカニングガム受容は、はじめはケージとのつながりから理解された。そのためカニングガムを批評するときには音楽とダンスとの関係性に着目していたが、カニングガムが振り付けの方法としてケージの偶然性を用いた手法、チャンス・オペレーションを取り入れていたことまで把握したうえで、さらに、音楽とダンスの相互独立性がカニングガム作品を論じるうえで重要な視点であることを理解していたのは、ごく一部のひとに限られていた。

カニングガム作品のわかりづらさは、朝日新聞に掲載された東京公演の批評記事の見出しが「なんとなく面白い」となっていて、「客席は、『よくわからないが、なんとなく面白い……』そんなふんいきだった」⁽¹⁸⁾と書かれていることから読み取れる。「なんとなく」という言葉からは、カニングガム作品への戸惑いを感じられる一方で、「面白い」という表現からは、分からないながらも一応は新しい芸術として好意的に受け止めたことが読み取れる。

ただ、観客の全員が戸惑いをもって受け止めたわけではなく、読売新聞に掲載された公演批評によると、大江健三郎は「自由の感覚、解放感は、芸術のもたらす最上の効果である」と述べ、吉田秀和は「カニングガムの天才は、それをいつも秩序ある自由に変えることを通じてなしとげる点にある」⁽¹⁹⁾と述べて、日本公演を好意的に受け止めている。ダンスの専門家ではない、先入観をもっていない人が見たほうが、かえってカニングガムのダンスを自由にうけとめることができたのかもしれないが、大江と吉田は相互独立性の指摘には至っていない。

以上のように、秋山たちの批評からはカニングガム作品を受容することは当時の日本では非常に困難であり、日本の前衛芸術において語られていた「総合」という独特な

文脈のなかで解釈せざるを得なかったことがうかがえる。

しかし、「総合」というあいまいな言葉ではとらえきれなかった「音楽とダンスの相互独立性」こそが、焦点を合わせて批評すべき、カニングガムのダンスの本質なのである。

註

- (1) 外山紀久子『帰宅しない放蕩娘 舞踊のモダニズムとポストモダニズム』勁草書房、1999年、19頁。
- (2) 『SAC ジャーナル第26号』草月アートセンター、1962年7月25日発行。
- (3) 読売新聞「偶然とマンハッタン調 マース・カニングガムと「ウェストサイド物語」」1964年11月6日付夕刊、2(7)。
- (4) 「実験工房」は美術、音楽、照明、文学などジャンルを横断したグループとして1951年に若手芸術家たちにより結成された。メンバーには造形作家の大辻清司、北代省三、駒井哲郎、福島秀子、山口勝弘、作曲家の佐藤慶次郎、鈴木博義、武満徹、福島和夫、湯浅譲二、ピアニストの園田高弘、詩人・音楽評論家の秋山邦晴、さらに照明家の今井直次、エンジニアの山崎英夫が名を連ねた。グループとしての活動がおおむね終了する1957年頃までの間、造形、音楽のみならず、ダンス、演劇、映画といったさまざまなジャンルと結びついた創作活動を展開した。グループの命名は詩人・美術評論家の瀧口修造が行い、メンバーの精神的な支柱としての役割も果たした（『1950年代の日本美術——戦後の出発点』(展覧会図録)神奈川県立近代美術館2017年、53頁）。
- (5) 読売新聞「清澄な美しさ モダンダンスの新風 マース・カニングガムを迎える」1964年10月24日付夕刊、2(9)。
- (6) 秋山邦晴「そこは60年代前衛芸術の震源地だった」奈良義巳、野村紀子、大谷薫子、福住治夫編『輝け60年代*草月アートセンターの全記録*』所収、フィルムアート社、2002年、52頁（初出：株式会社東京情報『調査情報』1982年12月～1983年4月）。
- (7) 秋山邦晴「マース・カニングガム・ダンス・カンパニーとそのメンバーたち」マース・カニングガム・ダンス・カンパニー来日公演パンフレット所収、草月アートセンター、1964年（慶應義塾大学アート・センター所蔵）。
- (8) 花田清輝（1909-1974）が1947年に総合文化協会を設立し、機関誌「総合文化」を発刊。花田は「対立物を対立のまま統一する」という表現をしばしば使っていた（江藤正明『『復興期の精神』が示す〈協働現象〉：組織者としての花田清輝』九州大学大学院比較社会文化学府比較文化

研究会、2009年)。花田は岡本太郎と共に「夜の会」でも活躍した。1955年、瀧口修造は「藝術新潮」で実験工房を紹介するにあたり「総合」という言葉を用いている。実験工房で「総合」が使われた背景として、岡本太郎が実験工房で第二顧問的立ち位置だったことが関係していると思われる（松井茂、土淵信彦、岩崎美弥子、池田康「湯浅譲二インタビュー 実験工房の精神 創造の瀑布 1950→70」『詩と音楽のための洪水』所収、洪水企画、2011年冬号、54頁）。その後1960年に実験工房メンバーの秋山邦晴が「美術手帖」で全6回にわたり「総合」概念を用いた連載を展開した。この連載のなかで秋山は「芸術の総合を、ワーグナーとはまた異った方向から試みなければならぬときではないかとおもうのである（中略）今日、総合芸術ではなく芸術の総合の問題を試みる必要があるのだ」（秋山邦晴「20世紀美術のイズムと現代音楽の冒険 6 総合」『美術手帖』1960年12月号所収、美術出版社、145-146頁）と述べている。花田から瀧口、さらに秋山らが用いた「総合」には明確な定義づけがみられず、あいまいな概念として用いられていたと思われる。

(9) 池上裕子『越境と覇権：ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、2015年、245頁。

(10) 東野芳明「ニューヨーク公演をみて マース・カニングガムの来日」マース・カニングガム・ダンス・カンパニー来日公演パンフレット所収、草月アートセンター、1964年（慶應義塾大学アート・センター所蔵）。

(11) 同上。

(12) 同上。

(13) 大江健三郎、中村雄二郎、山口昌男編集代表『叢書 文化の現在 7 時間を探検する』岩波書店、1981年、61頁。

(14) 一柳慧「今日の総合性」マース・カニングガム・ダンス・カンパニー来日公演パンフレット所収、草月アートセンター、1964年（慶應義塾大学アート・センター所蔵）。

(15) 澤田精一「戦前の光吉夏弥を尋ねて」『図書』第815号、岩波書店、2017年、16頁。

(16) 「マース・カニングガム・ダンス・カンパニー来日について」草月アートセンター、発行年不明（1964年？）。

(17) ロジャー・コープラント（川上明孝訳）「マース・カニングガムと知覚の計略」D. レヴィン他、（尼ヶ崎彬他訳）『芸術としての身体 舞踊美学の frontline』所収、勁草書房、1988年、81頁。

(18) 朝日新聞「なんとなく面白い——偶然を認める前衛舞踊——マース・カニングガム公演」1964年11月17日付夕刊、7（7）。

(19) 秋山邦晴「そこは60年代前衛芸術の震源地だった」奈良義巳、野村紀子、大谷薫子、福住治夫編『輝け60年代 *草月アートセンターの全記録*』所収、フィルムアート社、2002年、52頁（初出：株式会社東京情報『調査情報』1982年12月～1983年4月）。

第 69 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 69 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2019 年 3 月 31 日