

第71回美学会全国大会  
若手研究者フォーラム発表報告集

2020. 10. 3-4

於 広島大学

## はじめに

第71回美学会全国大会が、2020年10月3日(土)・4日(日)に、広島大学を当番校として開かれました。新型コロナウイルス感染症拡大の状況を受け、今大会ははじめてWEBによるオンライン開催となりました。今回も、一般発表とは別に、美学会で初めて発表する若手研究者のために、美学会と当番校の共催企画として「若手研究者フォーラム」が開かれました。以下は、このフォーラムでの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 後藤文子

## 目次

ハイデガーの芸術論における裂け目 (Riß) の概念について —— 伝統的形而上学との比較の観点から ——	阿達佳子 5
想像的抵抗の問題について —— 物語参与の観点から ——	岡田進之介 15
2000年以降のダンス研究における ネルソン・グッドマンのノーテーション理論 —— 争点としてのオートグラフィック／アロググラフィック ——	児玉北斗 27
モチーフと表象の何が似ているのか —— メルロ＝ポンティにおける種性質の实在論 ——	常深新平 37
ジャンバッティスタ・ティエポロの描法と 主題へのアプローチについての一考察 —— レンブラント作品からの影響分析 ——	阿部桃子 49
現代アート作品にみる布と自我の関係性 —— リジア・クラークの作品を参照して ——	飯沼洋子 61

- 「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う  
—— イメージによる社会的・政治的意味の揺らぎをめぐって ——  
池田真実子 73
- 1920年代のハンネス・マイヤーの「集団 (Kollektiv)」概念について  
岩澤龍彦 85
- ウィリアム・ブレイク《日の老いたるもの》における円環の象徴表現  
—— 負の側面を象徴する太陽との関連性を中心に ——  
中嶋康太 99
- 『聖オルランの再受肉』における聖遺物  
—— 《聖骸布》の視点から ——  
野崎梢 109
- ウォルター・リチャード・シッカート作  
《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性  
—— 世界大戦間期イギリス画壇におけるモダニズム概念をめぐる考察 ——  
松崎章人 117
- ナムジュン・パイクの「アクション・ミュージック」における意味と重要性  
李珉炅 131
- ブルーノ・ムナーリの視覚実験における  
素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響  
—— モンテ・オリンピーノ実験映画研究所での活動を中心に ——  
佐藤佳弥 143
- もう一人の「ドイツ的」作曲家  
—— W. ニーマンによる伝記で描かれたブラームス像 ——  
石井萌加 155

## ハイデガーの芸術論における裂け目 (Riß) の概念について —— 伝統的形而上学との比較の観点から ——

阿達佳子

### はじめに

芸術の本質とはいかなるものであるのだろうか。マルティン・ハイデガーは、1935年の芸術作品論『芸術作品の根源』(以下『根源』と略記)にて、芸術の本質を詩作(Dichtung)であると明言している<sup>(1)</sup>。そこでは、かたちをもつ造形芸術は、「言葉によってすでに開かれたところに生起する」<sup>(2)</sup>とされ、絵画や建築の例がとりあげられているものの、その造形性よりも言語性に重心があるようにみえる<sup>(3)</sup>。それゆえ、従来のハイデガー研究においては、詩作が中心的なテーマであり、かたちの問題が主題となることは少なく、またハイデガー芸術論においてかたちを理解するための鍵となる「裂け目 (Riß)」という概念も明確に規定されてこなかった<sup>(4)</sup>。本論文では、ハイデガーの芸術論におけるかたちの問題を主題とし、その中でも「裂け目」の概念が芸術作品と制作の理解において重要であることを明らかにすることを目的とする。そのためにはまず、〈形相 - 質料〉という伝統的形而上学の存在構造が、『根源』において〈裂け目 (Riß) - 大地 (Erde)〉という独自の概念構造によって批判的に受容されているということを指摘し、次に裂け目という語がいかなる背景のもとにあらわれたのかを存在の真理、そしてピュシスの観点から考察していきたい。

ここでひとつ確認しておきたいのは、『根源』のテキスト編纂史である。『根源』は幾度にもわたる編纂が行われたテキストであり<sup>(5)</sup>、本論文で取り上げる裂け目という概念は、「最初の仕上げ」と題される講演原稿の初稿にはまだ登場していない。裂け目は、1935年以降のテキスト編纂の過程で使用されるようになった概念であると考えられるため、本論文では、『根源』を中心として、1930年代のテキスト、そして1950年から1960年代のテキストを参照しながら解釈を行ってみたい。

## 1. 伝統的形而上学の批判的受容

### —— 〈形相 - 質料〉から 〈裂け目 - 大地〉へ ——

本章ではまず、伝統的形而上学の批判的受容についてみていく。主なテキストは、1927年夏学期講義『現象学の根本諸問題』、校閲後の『根源』における「物と作品」である。これらのテキストでのハイデガーの基本的な態度として挙げられるのは、プラトン、アリストテレス以降の〈形相 - 質料〉という存在論の構造に対して批判的な解釈を行っているという点である。その批判の中心は、第一に、形相を眼前的な (vorhanden) ものとして捉え、存在論の基盤とした点、第二に形相の規定性が有用性と関係しているという点にある。以下にハイデガーの解釈をみていこう。

古代から中世に至る存在論で最も重きが置かれたのは、ある存在者が「何であるのか」ということであり、その「何であるか」を規定するのが形相であった。形相とは、「存在者一般」の見える相としての見相 (Aussehen) であり、ものの外見や輪郭、質料の配置や選択を含め、あらゆるものをあらかじめ規定している。それゆえ、存在者の「かたち (Gestalt)」も、外見や輪郭に導かれるという仕方で、先行的に形相に規定されていることになる。一方、質料は物の製作の際に「～に適している」という、何らかの適性をもつとされる。古代ギリシアにおいて、製作することは、存在しているものの見相を、取り出して立てること (Ent-stellung) であるとされる。このとき取り出される形相は単に範型 (Vorbild) として示されるだけであるため、その範型を個物として現前させるための質料が必要とされるのである<sup>(6)</sup>。製作において質料は、見える相としての見相を呈するものとして、現前することのうちにもたらされる可能性をもつのであり、形相が質料のうちに置かれることではじめてかたちが成立する。

ハイデガーがこのように指摘するのは、形相が質料を規定するその規定性の強さと、質料に対して形相が優位性をもつこと、そして、形相があらゆる現前の範型として置かれていたことを明示するためのものであった。さらに、形相が第一の地位に置かれることで、人間はそれを眺めることへと導かれてしまう。このような意味で形相を中心とする存在構造は、眼前的なもの (Vorhandenes) を起点として構築される存在論であると解釈されているのである。

〈形相-質料〉という概念構造に対する第二の批判点は、それが有用性 (Dienlichkeit) に結びついているという点である。形相はその規定性の強さゆえに、質料を配置し、質料の特性と選択を指定する。通常このような指示のもとに製作されるものは「道具」である。道具は「～のために」という何らかの目的をもって製作されており、また、その製作の際には、道具の使用に「適した」素材や形態が選択されている。このようにして〈形相-質料〉という概念構造は、道具の本質である有用性へと結びつけられるのである。そしてこのような道具の製作は、芸術作品の制作とは区別されることになる。

それでは、道具の製作とは区別される芸術作品の制作はどのように論じられているのだろうか。まず、既述の伝統的形而上学の批判から明確なのは、芸術作品は「～のために」制作されるものではないということである。ハイデガーにとって、芸術作品における素材は、道具のように有用性の内に埋没することなく、素材それ自体がそれに固有なあり方のまま、現れてくるというところにその特徴をもっている。有用性という観点から考えた場合、道具は第一に使い勝手がよい、意のままになるということが重要であり、各々の道具の用途に応じて、素材が選ばれ、形も変わる。そして、その素材の性質やあり方が目立たなければ目立たないほど手になじみ、使い勝手がよいとされるのである。このとき、道具の素材的なものは、有用性や目的のうちに解消され、消滅している。しかし芸術作品の場合、岩や金属、色彩や音などの素材的なものは、消費されることなく作品の世界の開示性によってそのもののもつ固有な姿で現れてくることがその特徴をなしている。道具の素材的なものとは区別されたものとして、芸術作品に関わる素材的なものは『根源』では「大地」と呼ばれる。

しかしながら、大地という概念は、単なる素材的なものという意味でのみ用いられている概念ではない。大地は、自ずから立ち現れ、立ち現れたものを元の場所に戻すという動性をその内にもっているとされている。大地の動性は、固有発生的に生じたり消滅したりしているものであり、大地それ自体は、人間に対してすべてを明らかにすることがない自己閉鎖的なものである。これは、人間の意図によっては汲み尽くしえない何ものかを意味していると考えられるだろう。

一方で、作品が作品であるためには、自らを閉ざす大地だけではなく、世界の開示

性が必要とされる。世界の開示性とは、芸術作品をめぐって新たな軌道や秩序、意味連関が開いていることであり、それによって人間を含むあらゆるものが自らの本質を發揮して立ち現れる (wesen) <sup>(7)</sup> ことができるようにする、そのような動性を指している。自己閉鎖する大地と自己開示する世界という、相反する動性の間のせめぎ合い (Streit) は、芸術作品が存在することによって生じる存在の真理の作品活動性なのである。

以上のような、世界と大地のせめぎ合いによって生じるものが裂け目 (Riß) である。「Riß」という語は辞書的な意味においては、亀裂や隔たりを意味する語であるが、『根源』では「Umriß」や「Grundriß」などの接頭辞をつけたかたちで展開されていく。

「〔世界と大地の〕せめぎ合いとして真理は、生み出されるべき存在者のうちへと、自らを整え入れる。その結果、そのせめぎ合いがこの存在者のうちで開かれることになり、この存在者それ自身が、裂け目のうちへともたらされることになる。この裂け目は、開示的裂け目 (Aufriß) と基底裂け目 (Grundriß)、いたるところを統べる裂け目 (Durchriß) と輪郭の裂け目 (Umriß) のまとまりある継ぎ合わせである。」<sup>(8)</sup>

開示的裂け目と訳した「Aufriß」は、一般的には立面図や概要、あらましという意味をもち、基底裂け目と訳した「Grundriß」は平面図、アウトラインなどの意味をもっている。さまざまな接頭辞と共に述べられる Riß に共通するのは、何か或るものの概要的な輪郭、見取り図といった意味である。それゆえ、これらの Riß という語から読み取れるのは、まだかたち (Gestalt) には至っていない、可能性としてのかたちであると考えられる。生み出されるべき存在者は、不完全な輪郭線の集まりとして、裂け目のうちへともたらされ、それが大地のうちへと戻し置かれたとき、はじめてかたちは現前することができるのである。

また、1960年の『言葉への道』においては、裂け目という語の由来が論じられているのを見ることが出来る。裂け目を意味する「Riß」とは、「ひっかき傷をつけること」、「ritzen」に由来する語であり、同時に、今日ではほとんど残っていないとされ



る方言の「umreißen」、「aufreißen」という語と同義とされる。「umreißen」や「aufreißen」は、「畑に畝を作る」、「畑に溝をつける」、「～にしわを寄せる」を意味する「Furchen ziehen」に換言できると述べられる<sup>(9)</sup>。「畑に畝を作る」、「畑に溝をつける」というような方言からして、Rißの由来となっているのは、畑を開拓することや畑が種子や植物の成長を匿うという意味である。畑に畝や溝を作る場合、鋤は少しずつずれながら土を掻き、掻いた土を盛り上げていく。そのような場に種子が撒かれ、作物が生育していくのである。これらの語の解釈を踏まえるならば「Riß」という語には、引っ掻かれた痕跡の集積によって、何かが生じたり、何かが展開していく、という意味が含まれていると考えられるだろう。

ここまでの議論を振り返ってみよう。形相が規定性をもつ完全な輪郭線であるのに対し、裂け目は生み出されるべきものの概要的な見取り図、不完全な輪郭線であるとされた。また、質料は形相によって規定されることによって適切な仕方で扱われ、消滅するのに対し、大地は素材そのもののもつ固有性を提示するとされた。伝統的形而上学においてかたちは〈形相 - 質料〉という眼前的存在性や有用性を基盤とした存在構造によって捉えられていたのに対し、ハイデガーの芸術論においては、それが〈裂け目 - 大地〉という存在構造によって捉えられていると考えることができるだろう。これは、伝統的形而上学の存在概念からの差別化であり、また伝統的形而上学の概念を批判的に受容したものであるとも考えられるのである。

## 2. 存在の真理とピュシスに関する考察

それでは、裂け目という概念は、いかなる背景のもとにあらわれたのだろうか。本論文では、この問いを存在の真理とピュシスの観点から考察していきたい。「真理 (Wahrheit)」の問題は、1927年の『存在と時間』以来、論じられてきたテーマである。『存在と時間』で論じられる真理は、存在者の隠れなさ (Unverborgenheit) として、現存在の能動性によって奪い取られるものであるとされた。これは、古代ギリシアの ἀλήθεια を、ハイデガーなりに引き受けたものであったと考えられる。しかし、『存在

と時間』の中断以降、現存在による隠れなさの奪取という論じ方は影を潜め、その代わりに、存在者の側から論じる仕方が試みられるようになる。そのような態度は、『根源』での芸術の定義、「真理が自らを - 作品の - うちへと - 据えること (Sich - ins - Werk - Setzen der Wahrheit)」でも同様であると考えられるだろう。この定義の主語は、「真理」であり、『根源』において述べられる真理とは、作品において生じている、自らを開く世界と自らを閉ざす大地のせめぎ合いであるとされる。世界と大地のせめぎ合いという作品の作品活動性によって、隠されていたものは、隠れなさのうちへと現れ出ることになる。それを可能にしているのは、人間による働きかけというよりもむしろ、真理の動性のほうである。このような存在の真理の動性は、『根源』においては世界と大地のせめぎ合いとして論じられ、このせめぎ合いによって生じるものが裂け目であるとされた。このとき作品を創作する者としての人間は、いわば通路のようなものであり、存在の真理によって生じた裂け目を受け取るにすぎない。『存在と時間』以降、現存在の能動性が排除されたことと同様に、ここでも作品に対する人間の主体的な働きかけは排除されている。裂け目は存在の真理の動性によって生じるものとされていることから、それは存在の真理ということが主題化されたのちに現れた概念であると考えられることができるだろう。

このような真理の動性に焦点を当てる考え方は、『根源』と同時代の1930年代の講義録等にみられるピュシス解釈に由来している<sup>(10)</sup>。以下に、存在の真理とピュシスの関係を見ていこう。一般的に、ピュシスとは、古代ギリシアで自然を表す語であり、現代においてわれわれが使用する「自然 / 自然物 (Natur)」という語の起源とされている。アリストテレスは、ピュシスを外在的な力によって生じる人工物と区別し、自己自身のうちに運動と静止の根源をもつもの、すなわち自己形成のできる存在者として規定した。ハイデガーはこのようなアリストテレスの論考を踏まえつつも、それをさらに遡り、ヘラクレイトスを解釈することによってピュシスと存在が同じものを指していたという主張を導き出す。

「自ずから発現するもの (das von sich Aufgehende) (薔薇の開花のように)、それ自身から開きつつ展開していくこと、そのような展開していくことにおいて現れるこ

とのうちへと歩み入り、そのうちで自らを保持し、とどまること、簡潔に言えば、  
発現しつつ - とどまりつつ - 統べること (aufgehend-verweilendes Walten)」<sup>(11)</sup>

ここで焦点が当てられているのは、自然の諸物というよりも、むしろその動性である。ピュシスの動性には、自ら発現し、展開し、現れ出るということ、すなわち「隠されたものから自らを連れ出す」という動性がある。そのようにしてはじめて、隠されたものは存立状態 (Stand) へともたらされることになる<sup>(12)</sup>。ピュシスのこのような動性は、自然における生成を指すにとどまるのではない。天や地、石や植物、動物や人間、そして人間と神々の作品としての人間の歴史もまた、そのような動性において立ち現れるとされる<sup>(13)</sup>。あらゆるものにピュシスの動性をみとめるというこのような考え方は、古代ギリシアにおける存在の理解に由来するものである。かつては動性をもつものとして、すなわちピュシスとして、経験されていた存在は、時間の経過とともに様々な概念的変遷を受けることで、自ずから立ち現れる動性という元々の意味を失うこととなった。このような概念的変容の発端には、プラトン以降のイデア解釈が関わっていると考えられている。眼前的な性格をもつものとしての見相という側面が強調されることで、存在は、イデアやエイドスに取って代わられることになったのである<sup>(14)</sup>。それゆえ、ハイデガーは変容を被る前のピュシスの意味にまで遡り、そこから得た思索を自らの存在論において展開させようとした。それが1930年代に存在の真理として彼の存在論の中心に据えられたと考えられるのである。

最後に創作する者とピュシスの関係について、アルブレヒト・デューラーの言葉を中心として考察していきたい。というのも、裂け目が大地のうちに戻し置かれること、すなわち芸術作品が存在するためには、作品を創作する者が必要とされるからである。まずは、『根源』において直接的に引用されているデューラーの言葉をみてみよう。

「実際に、芸術 (Kunst) は自然 (Natur) のうちに潜んでいる、自然からそれを引き裂きとる (reißen) ことのできる者が芸術を有している。」<sup>(15)</sup>

現代的な訳語を当てれば、「芸術は自然のうちに潜んでいる」と訳することができるが、

ここでは、「テクネーはピュシスのうちに潜んでいる」と解釈したい。解釈の鍵となるのは Kunst という語である。デューラーの時代における「Kunst」は、現代のわれわれが使う芸術という意味よりもむしろ、知や理論という意味で使用されていた。ハイデガーの思索において知は、しばしばギリシア的な意味での知、すなわちテクネーを指している。テクネーとは、いかなる手仕事の意味ももっておらず、存在者を隠れていること (Verborgenheit) から隠れなさへともたらず、こちらへともたらずこと (Her-vor-bringen) であるとされている。すでに見てきたように、ピュシスのうちには「隠されたものから自らを連れ出す」という動性をもつとされていた。ピュシスのうちで現前するあらゆるものは、自らを隠しつつ自己開示 (Sichöffnen) <sup>(16)</sup> するものとして、開かれた場に現れ出る、すなわち、〈こちらへともたらずこと〉において、ピュシスも ἀλήθεια のひとつのあり方とされているのである。このようなピュシスのうちでのあらゆる現前は、明け開きのうちへ輪郭 (Umriß) をもつものとして現れさせる力をもっている。ハイデガーが「たしかに、自然の内にはなんらかの裂け目が潜んでいる」<sup>(17)</sup> というとき、そこではピュシスがあらゆるものを現前させる際の自己開示と形態化の力をみているのではないだろうか。そして、そのような力を引き裂き取り出すことによって、はじめて芸術作品のかたちは現前するに至るのである。

### 3. おわりに

本論考では、ハイデガーのかたちの問題、とりわけ裂け目 (Riß) という概念に焦点を当て、伝統的形而上学の批判という観点、そして存在の真理とピュシスの観点から、裂け目がいかなる概念であるのかを考察してきた。

ハイデガーの芸術論におけるかたちは、第一に、伝統的形而上学の〈形相 - 質料〉という概念構造を、存在の真理の動性によって生じる〈裂け目 - 大地〉という独自の概念へと批判的に受容したものであるということ、第二に、存在の真理はあらゆるものを現前させるピュシスの動性として考えられていることから、ハイデガーが芸術作品におけるかたちの現前をピュシスの自己開示と形態化の力から導き出していたとい

うことが以上の論述から明らかになった。

註

- (1) Vgl. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, S. 63.
- (2) Ebd., S. 61.
- (3) 1924年～1925年冬学期講義『論理学』でフランツ・マルクの「森の鹿」を取り上げて以来、彼の講義録や著作、講演では様々な造形芸術について論じている箇所をみることができる。また、1950年代以降は、クレーの絵画に傾倒したと言われており、「時間と存在」の冒頭部分では『窓から聖女が』、『死と灰』を挙げ、短いながらも直接的な言及が行われている。
- (4) I. Thomsonによれば、裂け目とは、芸術家が芸術的創造に際して感受しなければならないところのものである (Iain Thomson, "Heidegger's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heidegger-aesthetics/>)。そこでは、裂け目は芸術家の創造に関して「芸術的な創造において、芸術家は自己を提示するものに応答し、それを創造的に見極め、大地によって差し出される多様な諸可能性の中にあるひとつの新たな世界の輪郭を実現する手助けをする」と述べられる。ミケランジェロが例に出され、この像のかたちは、ダビデ像があらかじめ唯一の可能性として大理石のうちに潜んでいたのではなく、大理石のうちに流れる石理や亀裂の微細なネットワークを何週間もかけて慎重に研究することで、様々な可能性のなかから、そのひとつを確立するという仕方でダビデ像は現前するに至ったとされる。
- (5) 『根源』の第一稿とされているのは、1935年フライブルク芸術学協会で行われた講演、「芸術作品の根源について：最初の仕上げ」と呼ばれるものである。翌年にはチューリッヒにおいて、そしてフランクフルト・アム・マインにて3回の連続講演が行われている。1950年『杣径』(*Holzwege*)の出版に際しては、当初のテキストに後記が付されたものが収録されている。さらに、1960年には、補遺を加えてレクラム社版が単独本として公刊された。
- (6) Martin Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976, S. 290.
- (7) Wesen は本来、本質や性質を意味する名詞であるが、ハイデガーはこれを自動詞として用いている。本論文では、名詞の用法の「本質」という意味で「本質を發揮してたち現れる」と訳した。
- (8) Heidegger, 1977, S. 51.
- (9) Vgl. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1985, S. 240.

- (10) 主なテキストとして、『形而上学入門』(1935)、「アリストテレス、自然学B、1、ピュシスの本質と概念について」(1939)などの文献でピュシスの解釈が行われている。
- (11) Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, S. 16.
- (12) Ebd., S. 17.
- (13) Vgl. ebd.
- (14) ハイデガーの解釈によれば、プラトン以降、存在を言い表すための言葉、すなわち自ずから立ち現れる動性をもつものとしてのピュシスとして経験されていたものは、アイデアやエイドスに取って代わられたとされる。アイデアとは、見えるものにおける見られたもの (das Gesichtete)、見相 (Anblick) であり、その相の「何であるか」を提供する (präsentieren, anwesen lassen)。そのような相は、自らを前に - 置く (vor-stellen) のであり、われわれから見れば、そのように立ち現れ現前しているものうわべを見ているにすぎない。やがてこのアイデアという概念は、その後の本質 (essentia) と実在 (existentia) という区別へと繋がっていく。その際、存在と類比的に考えられてしまった本質のほうは、存在者から切り離されることになる。それ以来、存在は理念 (Idee) であるという考え方が支配的となり、理念としての存在は「見ることの正当性」(GA40, 193) へと変化していく。そのとき存在と存在者は、模範 (Vorbild)、原像 (Urbild) と模像 (Nachbild)、写し (Abbild) の関係となったと考えられている。
- (15) Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlaß (Band 3) Lehre von menschlicher Proportion : Entwürfe zur Vermessungsart der Exemplada u. zur Bewegungslehre ; der Aesthetische Exkurs ; der Unterweisung der Messung ; Befestigungslehre ; Verschiedenes*, Berlin, 1969.
- (16) Vgl. Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1981, S. 56.
- (17) Heidegger, 1977, S. 58.

## 想像的抵抗の問題について —— 物語参与の観点から ——

岡田進之介

### はじめに

本稿は、分析美学におけるフィクションに関する理論研究の中で、興味深いものとして研究されてきた「想像的抵抗 imaginative resistance<sup>(1)</sup>」と呼ばれる現象について論じる。この現象を論じた初期の論者たちが、現象を文脈から切り離して議論を行っていたのに対して、現在では現象をジャンル等の文脈を考慮しつつ分析することが一般的になっている。しかしそれらの先行文献は、説明に用いる概念の不明確さや、説明の包括性の点で問題がある。本稿では、それらの先行文献を検討したのち、Gregory Currie（カリー）による「フレーム framework」概念を用いた説明を導入する。この説明は想像的抵抗を「物語の提示するフレームへの抵抗」として解釈することで、先行文献の問題点を解決するが、同時に本稿ではこのアプローチの有効性を示すことで、分析美学のフィクション研究における、「虚構世界 = what to imagine 何を想像するか」だけでなく、「物語参与 = how to imagine どのように想像するか」という視点の重要性を示すことになる。

本稿の構成は以下の通りである。第1節では想像的抵抗の問題が、そもそもどのような問題として提起され分析されたのかについて、問題を提起した Kendall Walton（ウォルトン）や代表的な論者の Tamar Szabó Gendler（ジェンドラー）らの初期の論者たちの議論を追う。第2節では、それら初期の論者の議論を、現象の文脈性を無視していると批判した「第二波」と呼ばれる議論に触れるが、ここでは第二波の議論でも特に重要な、Shen-yi Liao（リャオ）によるジャンルの説明を重点的に検討する。第3節では、それらのアプローチの有効性を認めつつも、問題点があることを指摘し、それを解決する方策として、カリーによるフレーム理論を検討する。

## 1. 「想像的抵抗の問題 The Puzzle of Imaginative Resistance」とは何か —— 初期の論者たちの主張 ——

第1節では、想像的抵抗の問題をウォルトンがどのような問題として提起したのか、またそれに対するウォルトンやジェンドラーらの代表的な分析を紹介する。その上で現象に対する主な二つの立場の間の議論が、実のところ異なる二つの現象をそれぞれ想定していたことを示し、問題を腑分けする。

想像的抵抗の議論の端緒は、ウォルトンが1990年の *Mimesis as Make-Believe* <sup>(2)</sup> でヒュームを引用しつつ述べた現象である。ヒュームは「趣味の基準 Of the Standard of Taste」において、過去の時代の作品の誤りに対して、その誤りの種類によって異なる反応が導かれる旨を述べる。つまり、昔の作品の「理論的誤り」などに対しては寛容な態度で見逃すべきであり、またそれを受け入れるのはさほど困難ではない。しかし一方でそれが道徳的な誤りであったり、自分とは異なる価値判断や感情に関するものである場合は、それを許容すべきではないし、またそれを受け入れるのには極めて熱心な努力が必要であるとヒュームは述べる <sup>(3)</sup>。このような、〈現実とは異なる事柄を受け入れることの難しさ〉の非対称性を、ウォルトンはヒュームから読み取ったのだ。

以上のようなヒュームの記述を、ウォルトンは以下のように定式化することで問題 puzzle を構成する。つまり、フィクションにおける「事実における現実からの逸脱」、例えば「瀉血によって病気が治る」などは、想像的参与に問題がない。それに対して、フィクションにおける「道徳的な逸脱」、例えば「民族虐殺は正当である」などに関しては、想像的参与が相対的に困難であるように思われる。これは何故か、というのが、想像的抵抗 <sup>(4)</sup> の問題である。

ウォルトンは以上のように問題を提起しつつ、1994年の論文 <sup>(5)</sup> で問題の原因を以下のように推論する。つまり想像的抵抗の現象は、非道徳的な「自然的事実」と、それに「付随あるいは依存する性質」との「依存関係」に関係するのではないかと彼は考えるのだ。依存的性質とは例えば、道徳的性質、可笑しさに関する性質や美的性



質など、自然的事実依存する性質である。想像的抵抗はそのような、依存的性質と、非依存的・自然的事実との間の、現実とは異なる依存関係を私たちが想像「出来ない」ために生じるという分析を、ウォルトンは有望視する。彼は以下のような例を挙げる。「赤ん坊を殺したことで、ジゼルダは正しいことをしたのだ。結局のところ、それは女の子だったのだから<sup>(6)</sup>」。私たちは、ジゼルダという人物についての非道徳的＝自然的事実（端的に言えば、性別を理由に嬰兒を殺したこと）が全て与えられたら、それらの事実と道徳的事実に一つの依存関係を認識するだろう。ここで仮に、ジゼルダが「性別を理由に嬰兒を殺した」という事実と、ジゼルダは「間違っただけをした」という道徳的事実が与えられたとすれば、二つ事実の間の依存関係には、問題はない。しかし一方でウォルトンの例のように、ジゼルダがまったく同じ状態で同じ行為を行いながら、ジゼルダが正しいことをした、というような依存関係をフィクションが示すとしたら、私たちはそれを受け入れられず、想像的抵抗が起こるとウォルトンは主張するのだ。

一方で、その後の想像的抵抗の議論をリードするジェンドラーは、ウォルトンの分析に異を唱える。彼女は、想像的抵抗が起こるのは、私たちが問題となる事柄を想像することで、そのような「現実世界の見方」を受け入れてしまうことを恐れるためであると主張する。言い換えれば想像的抵抗の原因は、私たちが問題となる命題を（ウォルトンの主張するように）想像「出来ない」ことにあるのではなく、想像「したくない」ことにあると主張したのだ<sup>(7)</sup>。

想像的抵抗の議論は、ウォルトンの主張する「不可能説 *cantian*」の論者とジェンドラーの主張する「拒絶説 *wontian*」の論者の対立を軸に展開することになった。想像的抵抗は結局のところ、私たちが想像「出来ない」から起こるのだろうか。それとも「したくない」から起こるのだろうか。私たちの実際のフィクション鑑賞の経験に照らし合わせれば、どちらも正しい、というのが直観であるように思える。つまりフィクション鑑賞における抵抗が、想像「出来ない」から起こることもあれば、想像「したくない」から起こることもあるのではないだろうか。

このような論争の状況において、ウォルトンは他の論者の議論<sup>(8)</sup>を受け、2006年の論文<sup>(9)</sup>で重要な指摘を行う。つまり、不可能説と欲求説の間の議論は、区別さ

れるべき異なる概念を混同していることを指摘したのだ。つまり、議論において〈虚構的真理〉と〈読者に想像されること〉という区別されるべき二つの概念が混同されていたために、結果として〈虚構的真理を受け入れることへの抵抗〉と〈虚構的真理を想像することへの抵抗〉という、異なる現象を混同してしまっていたとウォルトンは述べる。つまり、不可能説が分析対象としているのは「問題となる命題を虚構的真理として受け入れるのが難しいのは何故なのか」という問題である。一方で欲求説が分析対象にしているのは「問題となる命題を虚構的に真であると受け入れた上で、それを想像するのに抵抗を覚えるのは何故なのか」という問題である。これによって、想像的抵抗に関する二つの立場は、異なる問題に対して、異なる説明を行っていた、ということが明らかになった。これ以降、不可能説の重視する問題は「虚構的真理の問題」、欲求説が重視する問題は「想像の問題」と呼ばれることになる。この二つの問題は同時に起こることもあるが、概念的には区別されるものである。

第1節の最後に、「虚構的真理の問題」と「想像の問題」についてまとめる。先ほどの例、「赤ん坊を殺したことで、ジゼルダは正しいことをしたのだ。結局のところ、それは女の子だったのだから」という記述は道徳的に逸脱している。このような文章に、小説を読む中で出くわしたならば、この文章は浮き出（pop out）て、想像的参与に相対的な難しさを感じるだろう。ただその「難しさ」には解釈の余地がある。ここでジゼルダの行為という非道徳的事実と、それに対する道徳的判断との依存関係が想像出来ない場合には、虚構的真理の問題が起こっていると言える、一方で、文章が虚構的に真であると受け入れた上で、それを想像することに抵抗を覚えるなら、そこでは想像の問題が起きていると言える。このように、これら二つの問題は、互いに独立しているが、また一方で同時に起こることもあり得るような問題である。

## 2. 想像的抵抗の議論における文脈の導入

### ——「第二波」の議論——

第2節では、第1節で導入した初期の議論に対して、文脈の考慮が欠けていること

を批判した「第二波」の論者たち、特に Shen-yi Liao (リャオ) の主張を検討する。リャオは現象が文脈依存的であることを指摘した上で、作品のジャンルを考慮することで、文脈を考慮しつつパズルを解決することが出来ると主張した。

第1節の一連の議論を批判した、Bence Nanay<sup>(10)</sup> や Adrianna Clavel-Vazquez<sup>(11)</sup>、リャオらは、想像的抵抗の議論において「第二波」と呼ばれることになる。第二波の論者たちは、初期の議論を、現象の「文脈」を無視しているという点で批判した。つまり初期の論者の脱文脈化した議論では、ある作品では抵抗を引き起こす記述が、他の作品では抵抗を引き起こさないことがあり得る、ということの説明出来ない、またある読者が抵抗を感じる言明に、他の読者が抵抗を感じないことがある、という点を指摘したのだ。

本稿では、第二波の議論でも特に重要なリャオの議論<sup>(12)</sup> を取り上げる。彼は作品の属するジャンルの慣習、及びその慣習が読者に生み出すジャンルの期待によって、抵抗現象を説明出来ると主張した。つまりリャオは、以下のように想像的抵抗を定式化出来ると考えた。「問題となる命題と、『ジャンル慣習』や『ジャンルの期待』が不一致である場合に、想像的抵抗が起こる」。さらに第1節で示した、虚構的真理の問題と、想像の問題はそれぞれ以下のように説明される。つまり虚構的真理の問題は、問題となる命題がジャンル慣習と不協和であるために、それが虚構世界で真であると認めるのが難しいために生じる。一方で想像の問題は、問題となる命題が、ジャンル慣習が読者に生み出すジャンルの期待と不協和であるとき、それを想像するのが困難であるため生じる。

さらにリャオは、以下のような例を用いた心理実験の結果によって、自分の説を立証しようとする。つまり、以下のようにジャンルの異なる文章を並列し、どちらにおいて最後の文に抵抗を覚えるかを尋ねる、というものである。一つ目は次のような、現代のカルト教団のシナリオである。

2010年4月14日、テキサス。そこは真っ暗だった。皆が牧師ウェイン・ハウエルのもとに、告知のために集まった。「全能の神からのお告げが来た。光を取りもどすために、最も若い娘を生贄に捧げなければならない。」彼らは牧師のすべて

## 想像的抵抗の問題について

の言葉を信じた。すべての眼が女の子の赤ん坊を産んだばかりのメアリーに向けられた。メアリーは泣く泣く、赤ん坊を生贄のために牧師に捧げた<sup>(13)</sup>

二つ目は次のような、神話風のシナリオである。

昔々、メキシコのその谷は真っ暗だった。皆は導師シワコワトルの元に、告知のために集まった。「神からのお告げが来た。太陽を蘇らせるために、最も若い娘を生贄に捧げなければならない。」彼らは導師のすべての言葉を信じた。すべての眼が女の子の赤ん坊を産んだばかりのイシエルに向けられた。イシエルは泣く泣く、赤ん坊を生贄のために導師に捧げた<sup>(14)</sup>

両方の後に「メアリー or イシエルは正しいことをしたのだ」という文を見せると、後者より前者において、より多くの抵抗が見受けられたという。これに対してリャオは、リアリズム的ジャンルにおいて道徳的逸脱がジャンル慣習と不協和であるからだ、という説明を与えるのだ。

しかし以上のような第二波のジャンルの説明にも、二つの問題があるように思われる。一つ目は、鑑賞者の物語参与における期待は、ジャンルの期待でない場合もあるのではないか、あるいはジャンルが未形成であるような作品も、私たちは問題なく想像的参与を行うことが出来るのではないかというものである。そのような場合、私たちはジャンルの習慣や期待とは無関係に作品に参加したり、抵抗を覚えたりするだろう。ただし、以上のような問題は「ジャンル」概念の拡張によって解決可能であるかもしれない。しかしより問題となると考えられるのが、二つ目の問題点、つまりリャオの図式によって、本当に「想像の問題」を解決出来ているのかという点である。例えばリャオはリアリズム小説における道徳的逸脱に対する抵抗を、ジャンルの期待との不協和によって説明しようとする。しかし第1節で述べた通り、「想像の問題」とは問題となる命題に対して、読者が想像的参与を「したくない」ことによって起こる抵抗現象である。しかし、単に作中の言明がリアリズムのジャンル慣習から外れていること自体が、想像の「したくなさ」を生むことがあるだろうか。そのような「した

くなさ」は、あくまでリアリズムのジャンル慣習を受け入れた上で（またそれによって虚構的真理を認識した上で）、それが例えば道徳的に逸脱していることに対して向けられるのであって、ジャンル慣習からの逸脱そのものに向けられているのではないだろう。このようにリャオのジャンルの説明は、「虚構的真理の問題」に対しては有効であるものの、「想像の問題」に対しては十分な説明を与えられているとは言い難い。

### 3. 「物語」という観点からの考察

第3節では、以上のような問題点を解決するような想像的抵抗の説明として、グレゴリー・カリーの「フレーム framework」概念による説明を検討する。つまり小説などのフィクション物語作品は、「ストーリー」としての作中の出来事に対して、どのように反応するべきかを誘導する「フレーム」を持つのであり、そのようなフレームに参加することへの抵抗として想像的抵抗を捉え直す、というものである。しかしそれはジャンルの説明と対立するものではなく、むしろ補完し合うことで、抵抗現象の包括的な説明が可能になるものだとすることを最後に示したい。

カリーは *Narratives and Narrators* <sup>(15)</sup> において、「物語」の一般理論を構築しようと試みる。この本の中で特に重要なのが、読者のストーリーに対する反応を誘導する、物語の「フレーム」という概念である。この「フレーム」は、物語における「視点」によって与えられ、作中の出来事に対する読者の反応を促すものであるとカリーは述べる。そしてその上でカリーは、そのような物語のフレームへの読者の抵抗こそが、想像的抵抗と呼ばれてきた現象であると主張するのだ。

そのようなカリーの理論の前提となるのが、「ストーリー」と「フレーム」の区別である。物語は表象される一連の出来事としての「ストーリー内容」とは区別される、ストーリー上の出来事に対する「表現された作者の態度」を持つとカリーは述べる。その上でカリーはそのような作者の態度が、物語の「視点」を通じて、「フレーム」の形で示されると言う。この区別は、ストーリーは〈物語において何が起こるのか〉を述べるもので、一方でフレームは、そのような出来事に〈どのように反応する

ように誘導されているのか〉を述べるものであると言ひ換えられる。

以上のような前提を踏まえた上で、カーリーはフレームがどのように働くかについて以下のように述べる。まずカーリーはフレームを「ストーリーに対する、望ましい認知的、価値的、感情的な反応の集合」として定義し、それが首尾よく働くと、「私たちがストーリーに対して適切に参与するよう助けてくれ、『作品のムードや感情的陰影を作り上げる連想のネットワークに気づいたり反応したりする』ことを可能にする」と述べる<sup>(16)</sup>。そのような読者の反応の誘導としてのフレームの原理を、カーリーは心理学における「共同注意 joint attention」の一種の「誘導注意 guided attention」によって基礎づける。誘導注意とは、ある人が何かに注目しているとき、そのことを意識する自分も、そのある人が注目しているものに対する注意に影響を受ける、というものである。物語の読者は、そのような物語のフレームに影響を受けて、ストーリーへの反応を誘導されるというのがカーリーの主張である。

以上のようなフレームによる効果を、文学もまた活用しているとカーリーは主張する。例えばディケンズの『リトル・ドリット』という小説についてカーリーは以下のように述べる。

彼〔ディケンズ〕は白い壁や道を「見つめる」ことや「土地の広がりや荒れた道」そして「こげ茶色の」塵のことを語る。厳しい暑さ、港の水、水膨れのある麦が表象されるのだが、その表象の様態は、容易に記述し得ない、ある種の陰鬱な抑圧を表現するのだ。<sup>(17)</sup>

カーリーによればここで私たちは、登場人物の運命や行為について知る前に、ディケンズの言葉の選び方によってムードを提示されている。ここでディケンズは物語における表象の内容というよりもむしろその「様態 mode」によって、表象内容に対する何かしらのムードを表現しているのだ。そして読者はそれに対して先に述べた「誘導注意」によって、「私たちは語り手のムードを実感する。[...]そして私たちはそのムードを自分たちのものとするのだ。ムードを作るのに、何らかの特定の、感情を惹起するストーリー内の出来事は必要ない<sup>(18)</sup>」というように、物語のムードを自分たちの

ものとするとかリーは述べる。

以上のようなフレームを、標準的な物語参与において読者は、問題なく受け入れることが出来る。しかし物語のフレームの受容を阻害する要因も存在する。例えばカリーは、ディケンズの『骨董屋』においては、作品が読者の情動的反応をあまりにも安易に利用しようとするため、読者の趣味や美的判断による抵抗感と、ディケンズが私たちに望んだような反応が互いに反発し合ってしまうとする<sup>(19)</sup>。そして作品が人種差別的な詩や暴力賛美的な映画の場合は、作品のフレームの作用に比して抵抗が余りに強く、想像的に参与する気になれない・出来ない、ということがあるだろう<sup>(20)</sup>。このようなフレームに対する抵抗こそが、想像的抵抗として論じられてきた現象（の少なくとも一部）であると、カリーは主張する。

ここまでカリーのフレーム理論による抵抗現象の説明について述べたが、これは第2節で検討したようなジャンルの説明と、どのような関係性にあるだろうか。結論から言えば、フレームによる説明は、現象の文脈化という点で、ジャンルの説明は方向性を同じくしており、原則として補完し合う関係にあると言える。第2節の最後に述べたように、「想像の問題」をジャンルの説明は解決しているとは言い難い、つまりジャンル慣習・ジャンルの期待との不協和だけでは「想像したくない」ことの理由が説明出来ていないのに対して、フレームによる説明は、「想像したくない」理由を、作品の提示するフレームに対して、各々の読者が場合によってそれに参与しないこと、とすることで解決を図っていると言える。これは抵抗現象の文脈的な面と、加えて主観的な面、つまりある事柄に対してある人では抵抗を引き起こし、もう一人では抵抗を引き起こさないことがある、という点を上手くとらえた理論だと言える。しかし一方でフレームによる説明は、ジャンルの説明によってうまく解決出来ていた虚構的真理のパズルをうまく説明出来ない。「性別を理由とした嬰兒殺しが善である」という命題において虚構的真理を形成することの難しさは、物語のフレームというより、ストーリー内容の理解に関するもののように思われるし、それをフレームによって解決しようとするれば、ストーリーとフレームの区別というカリーの理論の基盤を揺るがすことになる。それは理論全体を見直す必要に迫られることになり、理論構築のコストが大きすぎるだろう。つまり虚構的真理の問題を、文脈を考慮しつつ説明するには、やは

りジャンルの説明を用いるべきだろう。

## 結び

フィクションにおけるある種の言明が、他の言明よりも相対的に想像が困難である、という想像的抵抗の現象は、初期の議論に見られるようにいくつかの現象がより合わさったものだと言える。特に〈ある種の虚構的真理を認識出来ない〉という「虚構的真理の問題」と、〈ある種の虚構的真理を認識しつつ、それを想像したくない〉という「想像の問題」は、混同されやすいが区別されるべきものである。その上で想像的抵抗の現象を、文脈を考慮しつつ説明するためには、「虚構的真理」の問題をジャンル慣習との不一致によって、「想像の問題」を作品の持つフレームに対する抵抗として説明すべきである。

このように想像的抵抗の問題を、虚構的真理のみを勘案することによっては解決出来ないことは、フィクションに関する問題系において単に「何が表象されているか」、つまり表象対象としての虚構世界だけでなく、「どのように表象されているか」、つまり表象様態を考慮する必要性を示している。本稿の議論によって、後者の表象様態に関しては、「物語」という形式の果たす役割が大きいことを示すことが出来た。このことは言い換えれば、フィクションの「非現実性」という側面に対して、その「拵えものの性<sup>(21)</sup>」や「意図的 - コミュニケーション的人工物<sup>(22)</sup>」という側面に注目するということだと言える。

またそれは同時に、分析美学のフィクション論における「想像力」概念の見直しを迫るものだと言える。つまりそのようなフィクションの理論研究では想像力を、虚構世界において真であるような命題を心に抱く、命題的態度として考えるのが主流だった<sup>(23)</sup>。これは上記の「表象対象」としての虚構世界に対応する想像力と言える。しかし想像的抵抗の議論に見られるように、命題的想像力だけではフィクションの経験の多様な側面を説明出来ない。よってこの点に関しては Richard Moran<sup>(24)</sup> の主張するように、非命題的な「劇的想像力 dramatic imagination」のような概念を措定す



るべきだろう。これは作品の提示するパースペクティヴに入り込む際に用いられる心の働きであり、上記のフィクションの表象様態に対応するものだと言える。以上のようなフィクションにおける表象様態やそれに対応する非命題的想像力の内実が、具体的にどういうものであるかを明らかにすることが、今後の研究の課題となるだろう。

註

- (1) 想像的抵抗の議論の概要や展開については、Liao Shen-yi & Gendler, T. S., “The Problem of Imaginative Resistance” . in Carroll, Noël and Gibson, John. eds., *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, New York: Routledge, 2016, pp. 405-418. や、*Stanford Encyclopedia of Philosophy*, “Imaginative Resistance” に詳しい。 <https://plato.stanford.edu/entries/imaginative-resistance/> (2020年10月26日閲覧)
- (2) Walton, Kendall., *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. (邦訳『フィクションとは何か——ごっこ遊びと芸術——』(田村均訳)名古屋大学出版会、2016)
- (3) ヒューム, D. (田中敏弘訳)「趣味の標準について」『ヒューム 道徳・政治・文学論集 [完訳版]』、名古屋大学出版会、2011、205頁。
- (4) ただし「想像的抵抗 imaginative resistance」という言葉自体を初めて用いたのは、ウォルトンの主張を受けた Moran, Richard., “The Expression of Feeling in Imagination” . *The Philosophical Review*, Vol. 103, No. 1, 1994, pp. 75–106. である。
- (5) Walton, Kendall., “Morals in Fiction and Fictional Morality” . *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 68, 1994, pp. 27–50.
- (6) Ibid., p. 37.
- (7) ジェンドラーの主な主張は Gendler, T. S., “The Puzzle of Imaginative Resistance” . *The Journal of Philosophy*, Vol. 97, No. 2, 2000, pp. 55–81. を参照。
- (8) 主に Weatherson, Brian., “Morality, Fiction, and Possibility” . *Philosophers’ Imprint*, Vol. 4, No. 3, 2004, pp. 1–27.
- (9) Walton, Kendall., “On the (So-called) Puzzle of Imaginative Resistance” . in Nichols, Shaun. ed., *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretense, Possibility, and Fiction*, New York: Oxford University Press, 2006, pp. 137–148.
- (10) Nanay, Bence., “Imaginative Resistance and Conversational Implicatures” . *The Philosophical Quarterly*, Vol. 60, No. 240, 2010, pp. 586–600.

想像的抵抗の問題について

(11) Clavel-Vazquez, Adriana., “Sugar and Spice, and Everything Nice: What Rough Heroines Tell Us about Imaginative Resistance”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 76, No. 2, 2018, pp. 201–212.

(12) Liao, Shen-yi., “Imaginative Resistance, Narrative Engagement, Genre”. *Res Philosophica*, Vol. 93, No. 2, 2016, pp. 461–482. リャオのこの論文は、第二波の議論の多くが論じるジャンルとしての文脈の現象における役割について、最も基礎的なレベルから包括的に分析したものであり、註(11)のClavel-Vazquez(2018)などはこの論文に直接依拠している。

(13) Ibid., p. 467.

(14) Ibid., p. 467.

(15) Currie, Gregory., *Narratives and Narrators – A Philosophy of Stories*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

(16) Ibid., p. 86.

(17) Ibid., p. 99.

(18) Ibid., p. 99.

(19) Ibid., p. 109.

(20) Ibid., pp. 109–110.

(21) カリーは註(15)のCurrie(2010)の冒頭において、「物語」を大まかに「作り手のコミュニケーション的意図を露わにすることによって動く、意図的に作られた表象の仕掛けもの」と定義する。

(22) 森功次「ウォルトンのフィクション論における情動の問題——Walton, Fiction, Emotion——」、『美学芸術学研究』、No. 29、2010、43–83頁。森は西村清和『フィクションの美学』（勁草書房、1993年）を引きつつ、フィクションの「現実には存在しないもの」としての側面だけでなく、作者によって何らかの反応を期待されて提示される「拵えもの」としての側面に着目すべきだと述べる。

(23) 分析美学のフィクション論をけん引したケンダル・ウォルトンもこの立場を採る。

(24) 註(4)のMoran(1994)においてモランは既に、ウォルトンの主張する命題的想像力ではフィクションにおける情動を説明出来ないと論じている。

2000年以降のダンス研究における  
ネルソン・グッドマンのノーテーション理論  
—— 争点としてのオートグラフィック／アロググラフィック ——

児玉北斗

はじめに

一般にダンス作品は反復可能であるにもかかわらず、音楽における楽譜のように広く普及した記号体系を持たない。それゆえ舞踊史上で長らく議論の的となってきた「ダンスの記譜法（ノーテーション）は可能か」という問いは、ネルソン・グッドマンが1968年の著書『芸術の言語』<sup>(1)</sup>において記譜法システムに基づく芸術作品の存在論を展開する一つのきっかけとなった<sup>(2)</sup>。同書にて提示された真正性が重視される芸術と、反復可能な芸術を区別する「オートグラフィック／アロググラフィック」という独自の用語は、様々な反応を巻き起こしつつも、ダンス研究の領域において断続的に参照され続けている。

本論文では、とりわけ2000年以降のダンスの言説において、グッドマンを参照したダンスの作品概念をめぐる研究が再燃している事に注目し、その中から2009年のフレデリック・プイヨードの研究と2011年のグラハム・マクフィーの研究を取り上げる。対照的な二者の議論を検討する事で、グッドマンの記譜法理論とオートグラフィック／アロググラフィックという二分法が、どのように、そしてなぜ現在のダンス研究における重要な争点であり続けているのかを明らかにしたい。

1 オートグラフィックとアロググラフィック

グッドマンの主著の一つ『芸術の言語』は、芸術をめぐる諸問題の考察を通して、

記号作用と記号システムの一般理論を立ち上げようという試みである。その考察過程においてグッドマンは、芸術作品の真正性を保証するものが何かを基準とした存在論的な区分を提示する。

まず、絵画や彫刻のように作品の真贋が問われる芸術を、自筆か否かが問われる署名のように自筆的、つまり「オートグラフィック」な芸術であると呼ぶ<sup>(3)</sup>。そしてその真正性を決定するのは、それが物質的にどのように制作されたかという事実、つまり「制作の歴史」であるとされる<sup>(4)</sup>。対照的に、一つの作品に複数の事例が存在する文学や音楽などの芸術を、オートグラフィックな芸術と区別するために、反意語として作られた「アロググラフィック」という言葉を用いて示す<sup>(5)</sup>。

各々の芸術ジャンルの「オートグラフィック」か「アロググラフィック」かの区別は大きな存在論的問題であることに加え、注目すべきはグッドマンが「アロググラフィック」な芸術を記譜法という記号システムと結び付けた点にある。「ある芸術がアロググラフィックかどうかは、端的にそれが記譜法に従うものかどうかである」<sup>(6)</sup> と言うのである。そのうえで「おそらく、すべての芸術はもともとはオートグラフィックである。歌や朗読のように作品が一時的なものである場合か、あるいは建築や合奏音楽のように作品の制作に大人数を必要とする場合に、時間や個人という限界を越えるために記譜法が考案されるのだろう」<sup>(7)</sup>と「オートグラフィック」から「アロググラフィック」への変化が記譜法によって可能であることを指摘する。さらにグッドマンは、作品を確定的に同定することができる記譜法によって、アロググラフィックな芸術は「制作の歴史」による真正性の問題から「解放」されると論じ、オートグラフィックな芸術からアロググラフィックな芸術への進歩的なモデルを提示した<sup>(8)</sup>。

ここでグッドマンが用いた「解放」という言葉には、様々な芸術形式を記譜法という観点から分析し、それらの存在様態を制作の歴史に基づく真正性やそれに依拠した芸術のヒエラルキーから切り離して考えることを可能にする、という目的意識が強く現れていた。そして、このモデルに照らし合わせたときに「とりわけ興味深い例」として、グッドマンは「ダンス」に注目するのだ<sup>(9)</sup>。冒頭でも述べたように、ダンスには普遍的な記譜法が確立していない。そのため、オートグラフィックからアロググラフィックへの解放へ向けた移行過程にある芸術だということになる。

しかし、その後『芸術の言語』に対してダンス研究の立場から様々な反論が提起されてきた。特に有名なのは1970年代末から数年にわたって繰り広げられたマリー・サーリッジ／アディナ・アーミラゴスとジョセフ・マーゴリスによる論争である<sup>(10)</sup>。両者は上述のような芸術の存在論よりもダンスの表現論という別の問題へと展開して議論した。だがそれは、尼ヶ崎紀久子が指摘するように、クラシック・バレエに代表されるアログラフィックな「作品」を重視するサーリッジ／アーミラゴスと、オートグラフィックな「上演」を重視するマーゴリスという、ダンスの存在様態に関わる「作品」か「上演」かという対極的な二つの見方を代表した議論であった<sup>(11)</sup>。グッドマンの提示したオートグラフィック／アログラフィックという分類は、作品と上演を分離することが困難なダンスという一つの上演芸術の形式においても大きな争点を呼び起こしたのだ。

だが、本論文で紹介する近年の論者2人の研究において筆者が注目しているのは、グッドマンの分類、そして作品と上演の分離そのものがダンス研究の立場から問いに付されていることである。次節以降でそれを明らかにしていこう。

## 2 ダンスの口承文化と作品概念をめぐるパイヨードの考察

美学者でダンス研究者のフレデリック・パイヨードは、2009年の著書『振付の脱作品性』<sup>(12)</sup>において、主にフランス語圏における哲学的なダンスの言説を検証しダンスの作品概念を根底から問い直す議論を展開した。その過程において、パイヨードはグッドマンを記号学的に継承したジェラルール・ジュネットの議論を踏まえた上でダンスの実践における存在様態を検討する<sup>(13)</sup>。本論文では議論を過剰に複雑にすることを避けるため、ジュネットの議論には立ち入らず、パイヨードによる主張のみを検討する。

まずパイヨードが強く主張するのは、ダンスにおける「記譜法の不在」という問題である。ダンスには複数の記譜法システムが存在するものの、どれも十分に普及しておらず、ほとんどのダンサーや振付家はそれらのシステムで書かれたスコアを書くこ

とも読むこともできない。記譜法をダンスの現場で使用するには、専門的に訓練を積んだノーテーターと呼ばれる人々が必要となり、非常に手間と時間がかかる作業であるため、ダンスの現場においては現在、記譜法がほとんど使用されなくなっている。さらに、記譜されたスコアの残っているクラシック・バレエの作品であっても、実際の上演はスコアを基にしたアログラフィックな作品の忠実な反復ではなく、スタジオでのリハーサルを重ねて練り上げられる、等しく真正だが大きく異なる複数の「ヴァージョン」である。また、パイヨードによればダンスは「口承的」な実践であり、その伝達プロセスにおいて、まさに記譜法が抑圧しようとしてきた作品の物質的な「制作の歴史」を参照するため、アログラフィックな芸術とは相容れないという<sup>(14)</sup>。

次に、パイヨードはグッドマンと同じく記譜法のみが「制作の歴史」からの作品の自律、つまりアログラフィックな芸術への移行を可能にすることを主張する。ジュネットは作品の構成要素となる技術的な「コード化された動き」の存在を根拠として、ダンスが「記譜法を欠いたアログラフィックな芸術」であると論じるが<sup>(15)</sup>、パイヨードはそれを否定する。例えばクラシック・バレエの体系化された動きを習得し、その実践自体を維持することは可能だが、ある「バレエ作品」の全ての要素を口承伝達のみで精密に保存し反復的に再現することはそれよりも遥かに困難である。動きのレパートリーをもつ上演的な実践は反復され得るが、実際にアログラフィックな芸術になるには、さらに記譜法による作品の同一性の確保というもう一步が必要なのだ、とパイヨードは論じている<sup>(16)</sup>。これらを踏まえると、ダンスでは現在、記譜法が普及していないため、アログラフィックな芸術であるとはいえないのだ。

このようにダンスのアログラフィックな性質を否定するパイヨードだが、ダンス作品は反復され得るがゆえ、唯一のオートグラフィックな芸術であると断言することもできないという。作品概念の反復性を検討せずすべての上演が一回限りで消失するオートグラフィックなものである、とするだけでは、作品概念を考察したことにはならないのである。口承的に身体を基盤とし、反復可能だが「制作の歴史」から切り離すことができないという特性、オートグラフィックでもアログラフィックでもないこのあり方を、パイヨードは作品概念に対するダンスの「無為」あるいは「脱作品性」(désœuvrement) であるとして擁護する<sup>(17)</sup>。

ここでプライードが作品概念の条件として重視するのが「公共性」と「耐久性」である。その上でグッドマンの二分法は耐久性が公共性に対して優位にある存在様態を呈する「痕跡の芸術」に関するものであると論じ、そこに文学、絵画、彫刻、映画などのように芸術的な手段として物質的な痕跡を残す技術を用いる様々な芸術形式を含めている。これらの芸術はまず耐久的な痕跡となった後に、初めて観客に触れ公共的なものとなる。対照的に、ほとんどの上演芸術における動きは直接的な痕跡を残さない。よって「動きの芸術」である上演芸術では公共性が耐久性より優位にあり、ここでは身体的な遂行により公共性がまず獲得された後に作品として耐久的なものとなっていく<sup>(18)</sup>。その代表とも言えるものがダンスであり、そこに見られるのはグッドマンの分類の内側にダンスを押し込めようとする態度ではなく、ダンスに基づいて提起される新たな芸術の存在論の可能性なのである。

### 3 マクフィーにおけるダンス作品の同一性：タイプとトークン

英語圏の分析美学に依拠したダンスの作品概念研究である、グラハム・マクフィーによる2011年の著書『ダンスの哲学的美学』<sup>(19)</sup>では、上演芸術の反復性と同一性の関係を説明するために、分析美学でたびたび用いられる「タイプ／トークン説」を援用しダンスの作品概念を説明している。タイプ／トークン説とは、例えば音楽の楽譜が指示するもののような抽象的オブジェクトとしての作品をタイプ、そしてその実現をトークンと呼び、それによって複数の異なるトークンが同じタイプに属するという説明の仕方、作品と上演の関係を論じる方法である。

タイプ／トークン説を援用する上で、マクフィーが強調するのが、タイプとしてのダンス作品はトークンである上演に対して、常に十分に規定されていないという点である<sup>(20)</sup>。つまり、上演に際してタイプにダンサーの解釈が加えられることで、初めてダンス作品のトークンとして鑑賞可能なものとなる。鑑賞者はタイプに直接触れることはできず、タイプとトークンの間に必ず挟まれるダンサーの解釈が不可欠になる。

マクフィーによれば、タイプを制作する方法は2つある。一つは、最初のトークン

を制作するという方法であり、現在ほとんどのダンス作品はこの方法によって制作されている<sup>(21)</sup>。この場合、振付家の指示はスタジオでのダンサーとの共同作業を通し実現されるが、当然ダンサーの解釈が挟まれているためタイプは明確に提示されることがなく、作品の同一性は不安定となる。

もう一つの方法は、上演を指示するレシピとしてのスコアを制作することである。このレシピには作品の最低限の条件が指定されており、規範的に働くがゆえ、そのような条件を欠いた上演は不正確な上演として「批判の対象」となり得る。この構造を前提として、マクフィーは「ノーテーション可能性のテーゼ」を提出する<sup>(22)</sup>。つまり、そのようなスコアを利用することでダンスにおいて通常明確になることのない作品のタイプが明確化され、作品の同一性が担保されるというテーゼである。

以上のような考察を基に、マクフィーはグッドマンの記譜法理論とダンスの関係性における大きな問題点を乗り越えようとする。それはグッドマンが要求する理論的な厳密さに起因する、実践への適用の難しさである。グッドマンは「ある作品の楽譜に完全に準拠することが、その作品の本当の事例であるための唯一の要件である」<sup>(23)</sup>と論じる。このような厳格さは、記譜法システムの正確性を追求した結果、要求されるものであるが、グッドマン自身も認めるように、実際に活動している芸術家からすれば不都合なものである。

グッドマンの理念的な議論に対し、マクフィーは実践的な記譜法理論の必要性を強調する。そこで提示するのが、作品のタイプは上演つまりトークンに対してつねに十分に規定されていない、という前述のテーゼである。この説によれば、スコアは必ずしも厳密で曖昧さを残さないものである必要はなく、むしろダンサーによる解釈の余地を残したものであってよい<sup>(24)</sup>。例えば文章によるダンサーへの指示をスコアとすることも認めており、それはグッドマンの要求する理論的に完璧な記譜法とは異なるが、マクフィーの理論ではより実践に即した、今のダンスのあり方を大きく歪める必要がない記譜法が提案されているのだ<sup>(25)</sup>。

このようにマクフィーはダンスのアログラフィックな可能性を肯定しているが、同時にその限界も示唆している。つまり、タイプは常に十分に規定されていないがゆえ、それはそのままではダンスになっていない。スコアだけでダンスが成立するとは考え



ておらず、むしろダンスというカテゴリー的な枠組みとダンサーによる解釈が必要であるという意味で「制作の歴史」の関与が不可避だ、という見解を示しているのである。

以上のようにマクフィーの議論では、パイヨードとは対照的にダンスがオートグラフィック／アログラフィックの両方に当てはまる可能性が示唆されている。そしてダンスが両者の移行過程にある訳ではなく、むしろ修正されるべきはダンスの実践からかけ離れたグッドマンの記譜法理論の方であるという立場が示されているのだ。その上でマクフィーは、十分に規定されていない作品のタイプをダンサーが上演することで初めてダンスが成立するという見方を通して、個々のダンサーの身体的固有性とダンス作品の強い結びつきを認識し、作品と上演という二項対立を超えて両者が不可分であることを改めて主張しているのである。

#### 4 パイヨードとマクフィーの検討を通して

ここまでの議論を通して、グッドマンの『芸術の言語』における記譜法理論とオートグラフィック／アログラフィックという二分法が近年のダンス研究における主要な論者2人によってどのように論じられてきたのかを概観した。両者を検討して見えてきた論点を整理し、現在のダンス研究におけるグッドマンの記譜法理論の位置付けを検討しよう。

まず最も明確に表れたのが、グッドマンの理念的な議論に対し、両者が徹底的に実践的な立場からアプローチしている点である。オートグラフィック／アログラフィックの二分法に捉われず、ダンスに特有の制作の方法、つまりパイヨードが口承伝達的と論じるその様態をまず肯定する必要がある。その上でいかにダンス作品というオブジェクトを分析し、実践的な理論を展開することができるのか、というのが両者の議論を検討し浮かび上がってくる1つのテーマだといえる。

また同時に挙げておきたいのが、記譜法による「制作の歴史」からの「解放」という考え方の問題である。本論文で明らかにした通り、パイヨードとマクフィーの両者においては改めてダンスと「制作の歴史」との切り離せなさが強調されている。グッ

ドマンが考えたように「作品」を中心にすれば確かにオートグラフィックからアログラフィックへの移行は「制作の歴史」や芸術のヒエラルキーからのダンス作品の「解放」として考え得るが、ひとたび踊る身体のパースペクティブに立てば、それは身体を「コード化された動き」に当てはめるといふ、無条件に解放へと回収することのできない問題とも地続きになる。グッドマンの二分法にはダンスに内在するそのような葛藤が内包されているために、現在においても議論すべき問題を生み出し続けているのだ。

最後に、これらの点を併せると、なぜグッドマンの理論がダンス研究において現在まで参照し続けられているのかが浮かび上がってくる。グッドマンは真正性や「制作の歴史」と結びついたオートグラフィックな芸術に対して、記譜法理論を基にアログラフィックというモデルを提示した。その際、普及可能な記譜法が生み出されておらず口承的に伝達されているダンスの存在様態を考慮に入れず、自らの二項対立的なモデルの移行段階にあるものと考えた。グッドマンの二分法では口承的な実践はどうしても例外的な位置付けに回収されてしまう。だがプイヨードとマクフィーの両者は、それを逆手に取りダンスの存在様態を基盤にしてグッドマンのモデルを再考することで、周縁的なものとされてきた身体実践の視点から新たな芸術の存在論が立ち上がる可能性を示唆しているのである。

## おわりに

パフォーマンス研究者のレベッカ・シュナイダーによれば、身体的な実践を軽視する旧来の傾向を見直そうという20世紀後半以降の流れの中で、ダンスを含むパフォーマンスを「消失の芸術」とする傾向は2000年前後を境にして一変したという<sup>(26)</sup>。パフォーマンスの非物質性を神秘化する言説の批判性が疑問視されはじめると同時に、再演行為の重要性を主張するリエナクトメントの言説や、記譜法や映像に代わるダンス・アーカイブの新たなあり方を模索する議論の流れにおいて、身体的な上演それ自体のもつアーカイブ性を真正なものとして認めることを要求する議論が活発化し

はじめた。

本論文で紹介した近年のダンス研究におけるグッドマンの記譜法理論を再検討する動きは、そのような流れと連続したものとして捉えられるべきである。それは記譜法をめぐる旧来的な議論の蒸し返しなどではなく、身体的な「上演」と固定化された「作品」という二分法を問い直そうとする野心的な試みの一部なのだ。その上で身体的実践の視座から新たな芸術理論を提示していく作業が今後のダンス研究の大きな課題であり、その過程においてグッドマンの理論は立ち戻って考えるべき参照点でありつづけるのだ。

#### 註

- (1) ネルソン・グッドマン『芸術の言語』（戸澤義夫・松永伸司訳）慶應義塾出版会、2017[1968/1976]年。（以下LAとする）
- (2) LA p. 241.
- (3) LA p. 134.
- (4) LA p. 143.
- (5) LA p. 134.
- (6) LA p. 142.
- (7) LA p. 142.
- (8) LA p. 143.
- (9) LA p. 142.
- (10) 両者の論争は *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 誌上にて1977年から1983年にかけて、主に以下4つの論文において展開された。マリー・サーリッジ、アディナ・アーミラゴス「舞踊の内と外——スタイルの一局面としての表現」（尼ヶ崎紀久子訳）尼ヶ崎彬編『芸術としての身体——舞踊美学の前線』勁草書房、1988[1977]年、132-57頁。Armelagos, Adina and Mary Sirridge, "The Identity Crisis in Dance," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37 (2), 1978, pp. 129-39. ジョセフ・マーゴリス「舞踊のオートグラフィックな本性について」（上倉庸敬訳）尼ヶ崎彬編『芸術としての身体——舞踊美学の前線』勁草書房、1988[1981]年、158-80頁。Sirridge, Mary and Adina Armelagos, "The Role of "Natural Expressiveness" in Explaining Dance," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 41 (3), 1983, pp. 301-7.

- (11) 尼ヶ崎紀久子「M・サーリッジ及びA・アーミラゴスとJ・マーゴリスの舞踊表現論」『研究』1986年、4号、124-53頁。
- (12) Pouillaude, Frédéric, Anna Pakes, trans., *Unworking Choreography: The Notion of The Work in Dance*, New York, Oxford University Press, 2017[2009]. (以下 UC とする)
- (13) プイヨードが検討するジュネットの議論は次の文献を参照。ジェラルド・ジュネット『芸術の作品1——内在性と超越性』(和泉涼一訳)、水声社、2012[1994]年。
- (14) UC pp. 207-8.
- (15) ジュネット、前掲書、103-4頁。
- (16) UC p. 214.
- (17) UC p. 311.
- (18) UC pp. 307-11. プイヨードは更に踏み込んで、根源的にはすべての芸術は「動きの芸術」であり、「動きの痕跡の芸術」と「痕跡のない動きの芸術」として捉え直すことができる可能性に言及し、ダンスの動きを画家や彫刻家の動きとの関係性の中で考えることを将来的な研究課題として保留している。
- (19) McFee, Graham, *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Alton, Dance Books, 2011. (以下 PAD とする)
- (20) PAD pp. 9, 35, 64.
- (21) PAD p. 170.
- (22) PAD pp. 62-5.
- (23) LA p. 216.
- (24) PAD pp. 108-9. ここでマクフィーは、ある矛盾を指摘する。ダンス作品の上演には必ずタイプに加えてダンサーの解釈が盛り込まれているがゆえに、実際の上演に近い形で詳細に記述されたスコアはむしろタイプを覆い隠してしまう。ダンサーの解釈が加わる前の必要最低限の指示のみを記録したスコアのほうが、より作品のタイプに近く同一性の確保に有用なのである。
- (25) PAD p. 94.
- (26) Schneider, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London and New York, Routledge, 2011. パフォーマンスを「消失の芸術」とする言説の展開に関しては同書の3章を参照。

## モチーフと表象の何が似ているのか

### ——メルロ＝ポンティにおける種性質の实在論——

常深新平

#### はじめに

絵を描く経験においても、また絵を見る経験においても、モチーフに絵画（表象）が似ているのかどうかといったことは話題になる（なお、本稿では、絵に描かれる物的対象をモチーフ、その絵を表象、と呼ぶことにする）。例えば、「このリンゴの絵は、モチーフであるこのリンゴによく似ている」といったように話題になろう。また、絵画（表象）がモチーフの本質を捉えているのかどうかといったこともよく話題になるだろう。例えば、「このリンゴの絵は、リンゴの本質をよく捉えている」といったように話題になろう。

しかも、絵画の場合、必ずしもモチーフがもつ色や形にそれほど似ていないのにも関わらず、リアリティをもった表象と捉えられる場合もある、と思われる。例えば、晩年のセザンヌが描いた素描のリンゴ（水彩画）は、リンゴ固有の色合いや形はそれほど重視されていないように見えるものがある。それでも、セザンヌの描いたリンゴは、リンゴらしさをもっており、実際に私たちは「リンゴが描かれている」とか「リンゴの本質が描かれている」と話題にすることができる。ここで話題になっている、モチーフと表象が似ていると言われたり、さらには表象がモチーフの本質を表していると言われたりするの、一体どういうことなのだろうか。

そこで、本稿は、モチーフと表象が似ていると経験される理由を、独自の絵画論を展開したフランスの現象学者モーリス・メルロ＝ポンティ（1908-1961）がどう考えていたのかを手がかりに考察する。とりわけ、彼のテクストの中でも、絵画と視覚に関するテーマが扱われている『眼と精神』<sup>(1)</sup>を中心に考察したい。

本稿は以下の手順で進められる。まず、『眼と精神』においてメルロ＝ポンティは、

モチーフであるリンゴを見る経験と、表象であるリンゴの絵を見る経験が似ているとされるのは、同じ身体的な構えをするからだ、と考えていることを確認する(1.)。次に、メルロ＝ポンティは、このような身体的な構えの類似が生じるのは、究極的には、リンゴとリンゴの絵の両者が、「リンゴである〔being an apple〕」性質を共有しているからだ、と考えていることを示す(2.)。最後に、この「リンゴである」性質とは種性質と呼ばれるものであり、メルロ＝ポンティによれば、私たちは、色や形と同じく、「リンゴである」性質という種性質を絵画で知覚しうることになる、と示す(3.)。

### 1. モチーフと表象にある身体志向的な類似

『眼と精神』において、メルロ＝ポンティは自身の考えを述べる前に、モチーフと表象の両者はそもそも似ていないと考えるデカルトを批判している。

メルロ＝ポンティは、まず、デカルトによる視覚一般の説明の仕方を整理する。メルロ＝ポンティによれば、デカルトは、視覚を触覚モデルで理解しようとしているという(cf. OE, 37-39)。すなわち、デカルトは光が眼に入ってきて表象が成立する事態を、盲人が杖で物体に触れてその物体を思考して把握するのと似たような事態として考えている。そこに、物体から盲人の〔杖を握る〕手へ、そして手から思考へ伝えられる以上のものは何もない。したがって、デカルトが説明するところの視覚では、盲人が把握した物体と実際の物体との間に類似的な関係が結べるとは言えないように、物体と表象に類似的な関係もない。

メルロ＝ポンティによれば、デカルトはこの視覚に対する説明を、絵画(デカルトの場合は銅版画)にも適用しているという。絵画の物質的構成と絵画が表そうとするモチーフの物質的構成は全く似ていない。前者は、「紙の上に撒き散らされた少量のインクにすぎない」(OE, 39)。では、なぜモチーフと絵画の表象が似ていると判断されるのか。デカルトによれば、「これ〔撒き散らされた少量のインクの形〕は「私たちの思考を刺激し」、「理解するにしむける」」(ibid.)と考えられる。つまり、まず人はキャンバスとその平面の性質(物理的な存在者としての絵自体)を知覚する。次に、人はそれ

がどのような像を表しているかを理解するために、知覚の後に生じる別の心的状態（推論や解釈）に移る。これによって、キャンバス上の絵の具やインクの集まりをモチーフと似ている表象だ、と理解するに至る、と考えられているのである。

まとめれば、デカルトによれば、視覚でも絵画でも、人は推論や解釈といった思考的過程を経て、本来全く類似していないモチーフと表象の間に、類似関係を判断（ある意味で錯覚）する、ということになる。デカルトにとって、「私たちの脳のなかに描くものは、見える世界に類似してはいない」（OE, 41）ため、「類似は知覚の結果である」（ibid.）。

このデカルトの考え方に対して、人がモチーフと表象の間に類似関係を見出すために思考過程は必ずしも必要ではない<sup>(2)</sup>、とメルロ＝ポンティは主張している。モチーフと表象が似ているという判断に至るのはなぜかという問いに対して、國領（2015）は、『眼と精神』におけるメルロ＝ポンティの主張を以下のように解釈している。メルロ＝ポンティによれば、絵画の表象は<sup>レ</sup>身体<sup>を</sup>介<sup>して</sup>モチーフに類似して知覚されるのである、と。とりわけ、國領は、メルロ＝ポンティが、作用類似性（similitude efficace（OE, 28）あるいは ressemblances efficaces（OE, 35））という概念を用いたことに着目する。この「作用類似性」は、リンゴを見る経験とリンゴの絵を見る経験がもつ身体志向性の類似として以下のように解釈できると言う。「私の眼前にあるリンゴとリンゴの絵は、同じように<…>顔に近づけて匂いを嗅ぐというような身体運動技能の発揮を準備させるものなのである」<sup>(3)</sup>。

つまり、ここでの解釈を換言するならば以下の通りである。メルロ＝ポンティは、描かれるモチーフであるリンゴと、表象である絵のリンゴが似ているというのは、モチーフと表象に対する身体の構えあるいはモードが似ているからである、と主張している。この身体的な反応の類似により、推論や解釈なしに、モチーフのリンゴと表象のリンゴが似ていると知覚されていることになる。まとめれば、メルロ＝ポンティによれば、モチーフを見る経験と絵画（表象）を見る経験が似ていると経験されるのは、同じ身体の構えあるいはモードをとるからである、ということになる。

## 2. 身体志向的な類似が生じる原因

だが、モチーフを見る経験と絵画（表象）を見る経験が似ていると経験されるのは、身体的な構えが同じと言うだけで事足りるのだろうか。モチーフと表象に、同じ身体的な構えを生じさせる原因があるはずではないだろうか。これに関して、メルロ＝ポンティは、以下のように整理している。「私の身体の運動と、それが開示する物の「諸性質」との間にある関係は、「私はなしうる〔je peux〕」ということと、それが引き起こしうる様々な奇跡との関係である」<sup>(4)</sup>。ここから、メルロ＝ポンティは、ある対象に対する身体的運動と性質との間に生じている事態を以下のように考えていると思われる。すなわち、主体がある対象を掴みうるといったような、「～することができる」原因をその対象がもっていて、実際にそれに対応する身体的運動の準備が引き起こされている、ということである。つまり、メルロ＝ポンティは、ある対象間に類似関係が見出されるならば、両対象に何らかの性質が共有されている、と主張するはずである<sup>(5)</sup>。

実際、メルロ＝ポンティによれば、表象はモチーフの本質的なあり方（性質）を表しているからこそ、両者に類似関係が成立すると主張されているようだ。メルロ＝ポンティは、画家は対象の本質的なあり方を探求しており、それをキャンバス上で実現できれば、モチーフの本質を表しているという意味で類似以上のことを成し遂げているとも言う。例えば、彼は、「絵画は、存在への私たちの接近を定義するのに役立つ中心的な活動」(OE, 42) と述べる。加えて、「奥行き、色、形、線、運動、輪郭、外観など〔のある対象がもつ性質〕は、〈存在〉から分岐したものであり、これらの各々が茂み全体を回復させる」(OE, 88) とも彼は述べる。ここで、比喩として木の小枝と木の幹が挙げられていることを鑑みよう。ここから、彼の主張は、以下二点のように言えるだろう。① 画家は、対象がもつ様々な性質の中でも、中心的な性質（あり方）を探求している。② この中心的なあり方をキャンバス上で実現することにより、モチーフと表象の類似関係、およびモチーフの本質を提示できる。

では、モチーフと表象の類似関係を成り立たせる、この中心的なあり方とはどのようなものか。メルロ＝ポンティは、画家が山を描くときに、画家が何をどのように探



求めているのかを以下のように言う。

しかし、正確なところ、画家は〔モチーフである〕山に何を求めるのだろうか。それは、私たちの眼下で、山がまさに山になるための手段、見えるもの以外の何ものでもない手段を明かしてくれることである。光、照明、影、反射、色、こういった〔画家の〕探求対象すべては、完全な現実的な存在ではなく、亡霊のように視覚的にしか実在していない。(OE, 28-29)

また、『眼と精神』執筆時期と同時期の講義録では以下のようにも言われる。

〔画家には、〕最大限に外的な類似から遠ざかる自由がある。しかし、それは「世界である〔*Welten*〕」ことを獲得するためである。(6)

ここで注目すべきは、画家は色や形といった外観の類似だけを探求しているわけではないと述べているように思われるところである。つまり、ここでは、画家は色や形以上に、「山が山になる」とか「世界である」と言われる何かしらのものを探求していると考えられている。しかも、これは「見えるもの以外の何ものでもない」と言われてもいるため、視覚可能な性質だと思われる。したがって、画家が探求しているものは、そのモチーフがもつ色や形といった個別要素的な性質以上の、モチーフ特有のあり方である、と主張されていると思われる。つまり、それはリンゴであれば、リンゴの赤さとか丸さ以上に、そのリンゴの本質を感覚させる何かであろう。

このモチーフ特有のあり方はどのように説明されているのだろうか。すなわち、リンゴの赤さとか丸さ以上に、そのリンゴの本質を感覚させる何かとはどのようなものか。これに関する回答として考えられるところを参照してみよう。

〔セザンヌの〕『ヴァリエの肖像』は、様々な色の中に空白をしつらえる。この様々な色は、もはや、黄色であること、緑色であること、青色であること〔*l'être-jaune* ou *l'être-vert* ou *l'être-bleu*〕よりは、一般的なるあり方〔*un être*〕を作り上げて浮

かび上がらせる機能となっている。(OE, 68)

『ヴァリエの肖像』を例にとっているこの文面上、画家セザンヌが「一般的なあるあり方」を作り上げるといえるのは、キャンバス上に、言うなれば「ヴァリエである [l'être-Vallier]」というあり方を実現することだと考えられる。すなわち、セザンヌが『ヴァリエの肖像』で探求したのは、目の前の対象がヴァリエになるための、「ヴァリエである」というあり方だと考えられる。次の文章も、同じように解釈されよう。

どんな葡萄も、もっとも具象的な絵画においてそれがあるようにあった [／葡萄そのものがあった] ためしはない。一方で、どんな絵画も、たとえ抽象的であれ、〈存在〉を回避できない。つまり、カラヴァッジョの描いた葡萄は葡萄それ自体である [／葡萄のあり方という本性には関わっていた]。このことは、真であり矛盾のないことなのである。(OE, 87)

ここで注意したいのは、葡萄という実体そのものが共有されているわけではない（それでは、キャンバスに葡萄そのものが貼り付けられていることになってしまう）ということだ。解釈するに、メルロ＝ポンティによれば、葡萄の絵と葡萄が似ているのであれば、葡萄の色や形といった個別要素的な性質以上に、目の前の対象が葡萄になるための、「葡萄である [l'être-raisin | being a grape]」性質<sup>(7)</sup>が共通していると考えられる。

まとめよう。メルロ＝ポンティによれば、モチーフと表象が似ているのは、以下の性質が両者に共通してあるからだ。すなわち、リンゴとリンゴの絵が共有している性質とは、リンゴがもつ色や形以上に、具体的なリンゴが「リンゴである [being an apple]」という性質である。

### 3. メルロ＝ポンティにおける種性質の知覚可能性

前章で言われた、リンゴの「リンゴである」性質というのは、現代の知覚の哲学に

おける種性質と呼ばれるものだと考えられる。通常、種性質は以下のような問題で扱われる。リンゴの視覚経験を持っているとき、私はリンゴの赤さや丸さやその大きさ等の経験をするだろう。では、「リンゴである〔being an apple〕」性質を視覚的に経験するのだろうか、と。この「リンゴである」性質こそが種性質と呼ばれるものである<sup>(8)</sup>。

さらに、問いは以下のように続く。知覚の哲学の文脈で、種性質は、色や形のように知覚可能性が問題なく認められる低次性質とは異なって、知覚可能性がそれほど簡単に認められない高次性質の一つと考えられている<sup>(9)</sup>。すなわち、もしリンゴを見て「リンゴである」性質を視覚的に経験することが認められるならば、この「リンゴである」性質は知覚されているのか、それとも知覚の後の推論や解釈といった心的状態で判断されたものなのか、と問われることにもなる。ここで、種性質が知覚可能だとするならば、「これはリンゴという種に属する」という経験は、赤さや丸さなどの諸々の可感的性質からの推論によって「リンゴである」と経験されるのではなく、リンゴがもつ具体的な「リンゴである」性質の知覚によって特徴づけられる場合がある、と考えることになる。

この種性質の知覚可能性を擁護し、種性質は知覚経験に含まれると主張するためには、経験がもつ現象的性格の差異に訴えるという戦略がある<sup>(10)</sup>。すなわち、一人称的に知られうる経験がもつ質的側面が変化する理由は、種性質の知覚ができるようになることによってである、と主張するものだ。例えば Siegel (2006) は、多くの種の木々がある林の中で、松を切る仕事について人の例をあげている。彼女によれば、以下のように、松を切る仕事について人は「松である」性質を知覚するようになるという。すなわち、はじめは、その人は松と他の木々との区別がうまくつかないので、他者からどれが松なのかを〔おそらくその特徴的要素の指示によって〕教わるだろう。だが、だんだんとその人は、松を即座に見分けられる再認能力を獲得するのだ<sup>(11)</sup>、と。つまり、学習によって、「これは松である」という判断が、松の色や形といった個別要素的性質から推論することによってではなく、「松である」性質の知覚によってなされるようになったと考えられる。このようにして、種性質は高次な性質かもしれないが、知覚経験に含まれる場合があると主張されるのである。

さて、前章で言われた、モチーフであるリンゴと表象であるリンゴの絵の間にも、「リ

ンゴである」性質の共有を認めるようなメルロ＝ポンティの主張は、種性質というもの  
の存在に加えて、自然物と人工物の間でもこの同一の性質が例化されることを、前  
提としていることになるだろう。すなわち、メルロ＝ポンティの立場は、少なくとも  
自然物がモチーフであるときは、人工物である絵画表象も、自然物がもつ種性質なる  
ものを共有していることになるのである。換言すれば、メルロ＝ポンティによれば、  
モチーフと表象の両者が「～である」という種性質をもっているからこそ、私たちは  
この種性質を（推論や解釈を経ないで）直接知覚でき、モチーフと表象の間に類似関係  
を認めることができる、ということになる<sup>(12)</sup>。

だが、メルロ＝ポンティは、モチーフと表象が共有する種性質なるものを色や形と  
同じように知覚されうる性質と考え、それほど高次の性質とは考えていないように思  
われる。確かに、『眼と精神』では、先ほどの種性質の知覚可能性を認める論者と同  
じく、学習経験を通じた種性質の知覚による、経験の現象的差異を持ち出しているよ  
うに思える記述がある（cf. OE, 25）<sup>(13)</sup>。それによれば、画家はモチーフであるリンゴ  
から「リンゴである」性質を見出すまでに試行錯誤する上、絵画を描く以前とそれ以  
後の彼の経験には現象的差異がある、と言えるだろう。だが、以下の文では、画家が  
モチーフと似ているとされる表象を作り上げた場合、通常の人にも否応無く「リンゴ  
である」性質を提示する、と主張しているように思われる。

絵画は、素人の視覚が見えないものだと信じているものに、見えうる存在を与え  
る。絵画は、「筋肉感覚」抜きに世界の量感性を得ることを可能にする。（OE, 27）<sup>(14)</sup>

ここでの「素人の視覚」とは、絵をあまり描かない人々がもつ月並みな視覚のことの  
ようだ。つまり、画家がモチーフにある「～である」性質を知覚して実際に絵画を描  
くには、通常の人のもっていない視覚経験を必要とする、と言えよう。だが、画家の  
重要かつ特権的な役割は、モチーフにある本質的な「～である」性質を、普段これを見  
ることのない人にも、絵画を通して見るができるようにする、ということである。  
まとめれば、私たち一般がリンゴとリンゴの絵を見て似ていると経験しうる事態  
は、リンゴの本質的な「リンゴである」性質（種性質）を、私たちが色や形（低次性質）

## モチーフと表象の何が似ているのか

と同様に知覚しうる事例である、とメルロ＝ポンティは考えているようだ。

まとめよう。メルロ＝ポンティの絵画論から導出される、リンゴとリンゴの絵が共通してもつ「リンゴである」性質は種性質と呼ばれるものかもしれない。もしそうなら、『眼と精神』で、種性質は、色や形以上にモチーフと表象の類似関係を成り立たせる性質であり、色や形と同じく身体的な反応を示す原因である性質だ、と考えられていることになるだろう。だが、彼は、「リンゴである」性質といった種性質を、絵画では色や形といった低次性質と同じように知覚可能な性質であることを前提にして、自身の視覚－絵画論を展開していると思われるのである。

## おわりに

本稿では、モチーフと表象が似ていると経験される理由を、メルロ＝ポンティの『眼と精神』ではどのように考えられているのかを考察した。

メルロ＝ポンティによれば、モチーフを見る経験と表象を見る経験が似ているとされるのは、同じ身体的な構えをするからである。すなわち、彼によれば、リンゴを見る経験とリンゴの絵を見る経験が似ているとされるのは、どちらの経験も、推論や解釈といった思考過程を経ないで、身体志向的に類似しているからである。

この身体志向的な類似が生じるのは、究極的には、メルロ＝ポンティによれば、モチーフと表象の両者が、「～である」性質を共有しているからだということになる。すなわち、リンゴとリンゴの絵の両者が、「リンゴである〔being an apple〕」性質を共有しているからだと考えられる。

この「～である」性質、つまりリンゴとリンゴの絵が共有していると言われた「リンゴである」性質とは、知覚の哲学における種性質のことだと思われる。したがって、メルロ＝ポンティによれば、私たちがリンゴとリンゴの絵を似ていると知覚するとき、「リンゴである」性質という種性質を知覚していることになる。このとき、彼にとって、人が種性質を知覚できるということは、画家の知覚－描写行為の大前提となっている。その上、彼にとって、絵画では種性質は色や形といった低次性質と同じように知覚可

能な性質だと考えられていることになる。この考えで、メルロ＝ポンティは自身の視覚-絵画論を展開しているようだ。

よって、メルロ＝ポンティによれば、画家は以下の探求をしていることになろう。すなわち、どのように仕上げれば、鑑賞者がモチーフへの身体的な反応を最大限に発揮する絵画（表象）となるのか、なかなか見ることのできないモチーフが持っている本質的なあり方が表象で実現されるのか、ということである。これは、メルロ＝ポンティが『眼と精神』で探求していた「画家が持っている探し求めているこの隠れた学知〔science〕」（OE, 15）の一つの説明になると思われる。

註

- (1) Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964. (以下 OE と略記。)
- (2) Matherne, Samantha, “The Kantian Roots of Merleau-Ponty's Account of Pathology”, *British Journal for the History of Philosophy*, vol. 22, no. 1, 2014, pp. 124-149, “Kantian Themes in Merleau-Ponty's Theory of Perception”, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, vol. 98, no. 2, 2016, S. 193-230. では、『眼と精神』以前から、メルロ＝ポンティは、推論なしの知覚のあり方に言及するために、エルンスト・カッシーラーの病理学研究解釈やピエール・ラシェーズ＝レイの身体論および図式論を組み込んでいることが明らかにされている。
- (3) 國領佳樹「絵画の知覚経験——メルロ＝ポンティ『眼と精神』を手がかりにして」、小熊正久・清塚邦彦編著『画像と知覚の哲学——現象学と分析哲学からの接近』、東信堂、2015年、107頁。
- (4) Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 ; reed., Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001, p. 270.
- (5) メルロ＝ポンティにおける、色や形に対する立場については、村田純一『色彩の哲学』、岩波書店、2002年、参照。また、もしかしたらメルロ＝ポンティの主張は、性質を普遍者として考え、それが実在しているという立場に立っているかもしれない。普遍者説論者の類似性に対する応答の仕方は、デイヴィッド・M・アームストロング『現代普遍論争入門』（秋葉剛史訳）、2003年、春秋社を参照。
- (6) *Notes des cours au Collège de France : 1958-1959 et 1960-1961 / Maurice Merleau-Ponty*, (*Notes de cours : 1959-1961*) texte établi par Stéphanie Ménasé, Paris, Gallimard, 1996, p. 55. なお、この Welten (メルロ＝ポンティの造語) は、別の箇所でも「se manière de Welten, d'être monde」(op. cit., p.

53) と並列で書かれていることから、「世界である」と訳す。

(7) あくまで共通しているのは「葡萄である」といった性質である。本稿は、種などの実体は「飽和されている（自己完結的な）もの」であり、性質は「補完を必要とするもの」である、というような区別を適用している。

(8) Logue, Heather, “Visual Experience of Natural Kind Properties: is There Any Fact of the Matter?”, *Philosophical Studies*, vol. 162, no. 1, 2013, pp. 1-3.

(9) 源河亨『知覚と判断の境界線——「知覚の哲学」基本と応用』、慶應義塾大学出版会、2017年、12-13頁、参照。また、前述のLogue（2013）では、自然物の種性質あるいは人工物の種性質の他に、高次性質として挙げられるものは、意味的性質、因果的性質、傾向的性質、他者の心的状態、価値的性質（道徳的性質、美的性質）などが挙げられている。

(10) Bayne（2009）は、「連合型失認症〔associative agnosia〕」の事例から、種性質が経験的内容をもって知覚されうると主張している（cf. Bayne, Tim, “Perception and the Reach of Phenomenal Content”, *The Philosophical Quarterly*, vol. 59, no. 236, 2009, pp. 385-404.）。

(11) Siegel, Susanna, “Which Properties are represented in Perception?” In T. Gendler and J. Hawthorne (eds.), *Perceptual Experience*, Oxford, Clarendon Press, 2006, pp. 491-492.

(12) これに関して、Brogaard は、「Kind Thesis : 通常の人とは、現象的意識レベルでは、（高次性質である）種性質を視覚的に感知することはできないが、こうした種性質を現象的無意識（非-経験的）レベルでのみ感知できる」（Brogaard, Berit, “Do We Perceive Natural Kind Properties?”, *Philosophical Studies*, vol. 162, no. 1, 2013, p. 36. 傍点は筆者）を挙げている。一方、メルロ＝ポンティは、種性質は視覚経験の内容に含まれ、かつ現象的意識のレベルでも知覚可能な場合もあると主張するだろう。例えば、「[視覚的質〔quale visuel〕]は、私に、そして私だけに、私でないものを、つまりそれだけで単純にして十全であるものを目の前に提示してくれる」(OE, 84)とある。ここは、以下のように解釈される。リンゴが私に与えるリンゴさとあなたに与えるリンゴさは比べようがないはずだが、「リンゴである」等の視覚的質の根拠たるものをリンゴが実際に持っているので、私もあなたもリンゴそのものを捉えている、と。

(13) 該当箇所は以下の通り。「問題はあげて、すでに私たちの肉眼は、はるかに光や色や線の受容器官以上のものであるということ、すなわち、靈感を授かった人が言葉の賜物をもつと言われるように、肉眼とは見えるものの賜物を授かった世界の自動演算装置だということを理解することにある。もちろん、この賜物は鍛錬によって磨かれるべきもので、画家が自分の視覚を我が物とするには数ヶ月でできることではないし、また孤独のうちなされることでもない。問題はそこというより、<…>画家の視覚は見ることによってのみ学ぶことができているのであり、視覚そのものからのみ学ぶことができるという点にある」（OE, 25）。本稿の解釈は以下の通りだ。私たちの肉眼は

### モチーフと表象の何が似ているのか

モチーフがもつ「～である」性といった種性質を知覚できる。しかし、種性質を知覚するには、何らかの学習が必要な場合がある。学習には色々な形態があろうが、いずれにせよ「見ること」によって自ずと人は種性質を知覚するに至る。

(14) この部分の直前では、ベレンソンの言うところの「触覚的価値」が対比されている。すなわち、この「[筋肉感覚] 抜きに…」が意味するのは、他の感官から得られる諸感覚を連合的に推論や解釈をすることなく、通常の人でも種性質を知覚することを絵画は可能にする、ということだと本稿は解釈している。



ジャンバッティスタ・ティエポロの描法と  
主題へのアプローチについての一考察  
—— レンブラント作品からの影響分析 ——

阿部桃子

はじめに

18世紀に、主としてヴェネツィアで活躍した画家ジャンバッティスタ・ティエポロ（Giambattista Tiepolo, 1696-1770）の絵画について、これまで多くの研究者が17世紀オランダで活躍したレンブラント・ファン・レイン（1606-1669）からの影響を論じてきた<sup>(1)</sup>。

たとえば、ロビンソン・フランクリンは、ティエポロの《キリスト降架》（1762年以降、油彩・画布、チューリッヒ美術館）などの油彩画や版画が、1738年から1762年までヴェネツィアにあったレンブラントの油彩画《キリスト降架》（1635年頃、油彩・画布、ロンドン、ナショナルギャラリー）から着想を得ていると主張している<sup>(2)</sup>。また、ジャコ・ラトガーズは、ティエポロの1710年代の初期作品《メメント・モリ》（1715年頃、油彩・銅板、ヴェネツィア、アカデミア美術館）についても、レンブラントあるいはレンブラントの追随者の版画との視覚的類似を指摘している<sup>(3)</sup>。

はたしてティエポロにとってレンブラント作品はどのような役割を果たしていたのだろうか。本論文では、この問いに対して、以下の3点から検討を加える。まず、第1章では、〈画家にして版画家〉と呼ばれたティエポロの初期作品における版画的絵画作品に注目し、レンブラントとの描法上の類似性および影響関係を分析する。次に、第2章では、これまでレンブラントとの関係を論じる際には看過されてきた1730年代のティエポロの油彩画《ダナエとユピテル》とレンブラントの版画《ユピテルとアンティオペ》を比較検討する。そして、第3章ではティエポロとレンブラントにおける主題へのアプローチに共通するパロディとしてのユーモアについて検討する。

## 第1章 画家にして版画家——描法——

まずは、ティエポロの描法の形成を考えていくにあたって、最初期の作品《聖トマスと聖ヨハネ》(1715-16年、油彩・画布、ヴェネツィア、オスペダレット教会)を見てみたい。一瞥してすぐ気づくのは、ティエポロの描法が、きわめて粗い筆致で描かれていることである。

ティエポロの描法の特徴について、同時代の伝記作家ヴィンチェンツォ・ダ・カナルは、次のように述べる。

G・B・ティエポロは(中略)彼〔ラッザリーニ〕の弟子であったが、彼の入念な描き方からは遠く離れていたのであり、才能と情熱の固まりであったこの画家は、素早く、かつ決断力のある描き方に固執した。(中略)彼は、非常に創造的であり、そのため版画家や模写する者たちはその作品を刻み、彼の創意や風変わりな考えを獲得しようとした<sup>(4)</sup>。

ダ・カナルは、ティエポロの絵画的特質として「素早く、かつ決断力のある描き方」に言及しており、こうした特徴は、ティエポロの師グレゴリオ・ラッザリーニ(1657-1730)とは異なるティエポロ特有のものであるとも述べている。

この筆致の源泉の一つとしては、ティツィアーノ・ヴェチェッリオ(1485/90-1576)に代表されるようなヴェネツィアの伝統的な粗描きが挙げられる。ティエポロが、ヴェネツィアの伝統絵画から学んでいたことは疑いない。また、本論文のテーマであるレンブラントも、ヴェネツィアの伝統絵画に学んでいるため、ティエポロとレンブラントを直接結びつけることはできない<sup>(5)</sup>。しかし、ここではティエポロが画業の初期段階から、レンブラント版画を思わせる、即興的な筆致の油彩画や版画を制作していたことに光を当てたい。

先に挙げたラトガーズの先行研究では、ティエポロの最初期の油彩作品《メメント・モリ》について、円形の形式や、激しく渦巻く空は、ステファノ・デッラ・ベッラの《死

と老人》(1647年、エッチング、アムステルダム、国立美術館)に、砂時計を持つ骸骨のポーズはレンブラントの版画《若いカップルの前に現れる死》(B.109、1639年、エッチング・ドライポイント、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)によく似ていることが指摘されている。

《メメント・モリ》の筆致は、先ほど挙げた《聖トマスと聖ヨハネ》とも共通しており、形態を波打つような筆で捉えている。とくにティエポロの絵画において、人物のいる空間をぼかすように描いた背景処理が、前述のデッラ・ベッラやレンブラントの版画と共通する。この即興的な筆致や曖昧な背景の処理から、描写に対するレンブラントとティエポロの問題意識の類縁性が窺われる。

レンブラントとティエポロに共通する問題意識は、ティエポロの版画の特質にも現れている。たとえば、レンブラントの《雌豚》(B.157 II、1643年、エッチング・ドライポイント、大英博物館)のような即興的なタッチの版画は、スケッチと近い関係にあり、そうした特徴は、《人物たちのいる風景と廃墟》(1732-42年頃、エッチング、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)のようなティエポロの版画と共通している。また、ハイキー写真のように背景を白く飛ばす手法もよく似ている<sup>(6)</sup>。さらに、緻密な描写の作品であるレンブラントの《病人を癒すキリスト(通称100ギルダー版画)》(B.74、1648年頃、エッチング・ドライポイント、大英博物館)と、ティエポロの版画《人物たちのいる風景と廃墟》の即興的な描法は、一見するとまったく異なるが、斜めからやわらかに差し込む光の捉え方や、中心に人物群を集める構成、長さや向きが統一されていない線の描き方が類似している<sup>(7)</sup>。

ティエポロの版画の特徴は、息子ドメニコ・ティエポロや、同時代にヴェネツィアで活躍していたカナレットの版画と比較すると、その軽やかさ、自由さが際立つ。

フランチェスコ・マリア・ニッコロ・ガッツーリによる伝記には、ティエポロの版画について次のように記述されている。

ジャンバッティスタ・ティエポロは、(中略)彼自身の愉しみのために、彼のカプリッチョ(奇想)に基づく、生命力と良い趣味に満ちあふれた幾枚からなるエッチングを制作した<sup>(8)</sup>。

この記述から、ティエポロが制作した版画が、注文に応じたもの、あるいは流行の後追いではなく、彼独自の関心や趣味を世に知らしめるためのものであり、実際にきわめて個性的な作品として受け取られたことが分かる。「彼自身の愉しみのために」とあるが、ティエポロの版画は、のちに出版されている<sup>(9)</sup>。それを見た同時代の人々は、ドメニコやカナレットのような一枚の版画として完成されている作品とは異なる、軽やかさや自由さを感じ取っていたのだろう。

このことを踏まえうえて、本章の冒頭でふれたダ・カナルの記述を改めて見ると、版画家や模写する者がティエポロの絵から学ぼうとしていたという記述は、たんにティエポロの絵が優れていることを示すだけでなく、彼の絵画と、版画もしくは素描という線を用いた造形ジャンルとの相性のよさを感じ取っていたとも考えられる。また、ダ・カナルの記述には、版画の制作や模写をすることで、ティエポロの創意や風変りな考えを得ようとしたとあるが、このことについては、次章以降で検討する。

## 第2章 《ダナエとユピテル》について

ティエポロの油彩画《ダナエとユピテル》(1734-1736年、油彩・画布、ストックホルム大学)は、軽やかな筆致と彩度の高い色彩、そして愉しげな雰囲気というこの画家の才能が遺憾なく発揮された作品の一つである。

ダナエについては、オウィディウスやボッカッチョがその物語を綴っている<sup>(10)</sup>。ダナエは、彼女の子どもが彼女の父親を殺害するという予言を受け、幽閉される。ところが、彼女は、黄金の雨に変じて交わろうとするユピテルによって身籠ることになり、やがて息子ペルセウスを生む。

ダナエの主題は、イタリアでは16世紀以降多くの画家たちによって描かれてきた。ティツィアーノの《ダナエ》(1544年、油彩・画布、ナポリ、国立カポディモンテ美術館)やコレッジョの《ダナエ》(1531年、油彩・画布、ローマ、ボルゲーゼ美術館)は、官能的な雰囲気が漂っているが、ダナエは神からの寵愛を恍惚とした表情で受け取る女性と

して描かれている。

しかし、ティエポロの絵画は、古代の文献および図像的伝統といくつかの描写の点で異なる。まず、ダナエは閉ざされた場所ではなく開放的なロッジヤにいる。ベッドに横たわるダナエは、けだるげで、アモルが、ダナエのそばにある布を持ち上げ、その官能的な裸体を晒しているのと相俟って、鑑賞者を挑発しているようだ。また、画面右側に沸き起こる雲の上にユピテルが姿を見せる。黄金の雨ではなく、壮年の姿で表されたユピテルは、血色が悪く、顔も身体も皺に覆われ、若く澆漑としたダナエの肉体とは対照的である。二人の間には、老婆が盆を掲げて、降り注ぐ金貨として表された雨を受け取ろうとしている。画面手前では、子犬がユピテルのアトリビュートである鷲と向きあう。

この絵画について、ウィリアム・バーチャムは、けだるげなダナエと醜いユピテルという歳の離れた老人と若い娘のロマンスが、金銭的なやりとりと結びつけられていることから、ティエポロが古典世界をパロディ化し、ユピテルの好色さを売春と結びつけ、神の墮落を示唆していると論じている<sup>(11)</sup>。

ただし、これらの表現のすべてがティエポロの創意というわけではない。まず、黄金の雨を金貨へと置き換え、取次の老女を加えることで売春宿と重ねることはティツィアーノの先例にも確認できる<sup>(12)</sup>。また、鑑賞者に臀部を晒しているダナエの官能的なポーズは、ティツィアーノの《ニンフと牧人》(1570-75年、油彩・画布、ウィーン、美術史美術館)を思い起こさせる。

ダナエの主題で表現されるユピテルは、物語どおり黄金の雨、もしくは金貨として表現されることが多いが、ダナエの前に直接姿を見せるユピテルの例としては、17世紀にヴェネツィアで活動したジュゼッペ・ディアマンティーニの版画《ユピテルとダナエ》(1650-1700年、エッチング、大英博物館)がある。そこでは、生身の肉体を有したユピテルが金貨の入った壺を持っており、売春を示唆している。だが、ティエポロが描くユピテルは、ディアマンティーニの描くユピテルよりも、レンブラントの版画《ユピテルとアンティオベ》(B.203、1659年、エッチングとドライポイント、大英博物館)におけるサテュロスに扮したユピテルを思い起こさせる。画面右側から忍び寄る構図、醜い肉体、影に覆われた表情などが共通しており、なによりディアマンティーニの作

例には感じられない薄気味悪さがある。ユピテルの好色さや醜さ、そして神の墮落の示唆は、レンブラントの版画と共通している。

それでは、ティエポロは、レンブラントの版画《ユピテルとアンティオペ》を参照し得たのだろうか。当時、ヴェネツィアでは、アントン・マリア・ザネッティがレンブラントの版画コレクションを所有していた。1721年にアムステルダムの子爵・ピーテルスゾーン・ゾーメルから購入したものである<sup>(13)</sup>。このコレクションは1790年にヴィヴァン・ドノンの手に渡っているが、ドノンのコレクションとして1826年にカタログが作成されており、アダム・バルチュの編纂したカタログ番号に対応した番号も付されているため、どの版画のことを指しているのか特定できる。その中には、この《ユピテルとアンティオペ》の版画も含まれている<sup>(14)</sup>。

ところが、興味深いことに、ドノンのカタログには「黄金の雨の中、ユピテルに訪問されるダナエ」と題された版画があるが<sup>(15)</sup>、この番号を辿ると、「ダナエ」ではなく別バージョンの《ユピテルとアンティオペ》(B.204 II、1631年頃、エッチング、アムステルダム、国立美術館)に行き着く。

ドノンのカタログにおいて、「ダナエ」が「アンティオペ」と解釈されていることは、レンブラント版画におけるダナエとアンティオペの強い視覚的類似性を示す。これら2作品が、ザネッティの元でどのように呼ばれていたかは分からないが、ドノンのカタログが示すように、その類似性は顕著なものであり、この類似性をティエポロも見だし、利用したという可能性は否定できない<sup>(16)</sup>。

ティエポロは、のちにザネッティのもとでカプリッチ(奇想)・シリーズを出版するなどの交流があったが、これまでティエポロがザネッティのレンブラント・コレクションを参照できたのか不明なままだった<sup>(17)</sup>。そのため、ティエポロがレンブラント作品を参照できたのは、1738年にジョゼフ・スミスがレンブラントの油彩画をヴェネツィアにもたらし、1751年以降に膨大なレンブラント版画コレクションを入手した後のことであり、ティエポロの絵画にその影響がみられるのは1750年代以降と考えられていた<sup>(18)</sup>。しかし、ティエポロの《ダナエとユピテル》とレンブラントの《ユピテルとアンティオペ》の類似は、ティエポロがザネッティ・コレクションを参照できた証拠となりうるため、1750年以前のティエポロの作品にもレンブラントの影響

を認められる可能性もある。

《ダナエとユピテル》において、ティエポロは、ティツィアーノやディアマンティーニといったヴェネツィア絵画だけでなく、レンブラントから神を滑稽に表現するというユーモアを学びとり、それらを組み合わせることで、バーチャムのいうパロディ的な絵画を生み出したのだと考えられる。神話に対するそのような態度は、先に触れたダ・カナルが言及したティエポロの性格、すなわち彼の「創意」や「風変りな考え」にも当てはまる。次章では、ティエポロの「創意」について考えながら、模倣から創造へのプロセスを明らかにする。

### 第3章 ティエポロのパロディ

第2章において、広く知られた物語をユーモラスに描いたティエポロの表現を、バーチャムが「パロディ化」と呼んでいることに触れた。このようなティエポロの主題へのアプローチについては、フィリップ・P・フェールによる、著書『デコルムと機知』の最終章でも取りあげられている<sup>(19)</sup>。フェールは、ティツィアーノとティエポロの作品におけるユーモアを比較し、ティエポロのユーモアが、ルネサンス期ヴェネツィアの世俗的で人間味のある神話画や宗教画の延長線上にあると論じている。たとえば、ティツィアーノの《エウロパの掠奪》(1559-62年、油彩・画布、ボストン、イザベラ・スチュワート・ガードナー美術館)は、喜びに満ち溢れた牛として神を滑稽に描いたものであり、ティエポロの《エウロパの掠奪》(1720年頃、油彩・画布、ヴェネツィア、アカデミア美術館)における、二人が結ばれる海にクピドまたはアモルが放尿しているというユーモアは、ティツィアーノへの笑いを交えたオマージュであると言及されている。

フェールは、このティエポロのユーモアについて、レンブラントからの影響があるとは述べていないが、本論文では、ティエポロのユーモアがレンブラントと共通する点があることを指摘したい。

たとえば、前章であげた、ティエポロの《ダナエとユピテル》におけるユピテルの肉体は、レンブラントの描く《沐浴するディアナ》(B.201、1631年頃、エッチング、アム

ステルダム、国立美術館)や《アダムとエヴァ》(B.28、1638年、エッチング、ロンドン、大英博物館)などで表された、不格好な肉体表現を思い起こさせる<sup>(20)</sup>。レンブラントは、理想的な肉体美を有した姿として描かれてきた画題に対して、弛んで皺に覆われた肉体の人物として描き出すことで、従来の絵画伝統を真っ向から否定している。

このように、理想像をみじめな姿で表現するというレンブラント的態度を示しているティエポロの作品としては、《アポロとヒュアキントス》(1750-53年、油彩・画布、マドリッド、ティッセン・コレクション)がある。そこでは、一見すると感動的な死の場面が華やかに描かれているが、恋人の死を悼むアポロのすぐうしろに描かれた牧神パンの彫像は、目の前のアポロを嘲笑っているように見える。このように牧神の彫像が目の前の出来事を見つめるような構図の先例としては、パオロ・ヴェロネーゼの《クピドによって結ばれるウェヌスとマルス》(1570年代、油彩・画布、ニューヨーク、メトロポリタン美術)がある。しかし、ティエポロの絵画では、アポロの手が、この彫像の股間を覆い隠すように置かれていて、感動的な身振りに滑稽さや皮肉が加えられている。

ティエポロの絵画は、一見すると、美しい人物が華やかな舞台上で振舞っているため、対象をありのままの姿で描いたレンブラントの絵画とは正反対の美学に基づいているように思える。しかし、神への敬虔さを表した絵画伝統に逆らい、それを滑稽な存在として描く態度は二人に共通している。

また、画家の威厳を表すのにうってつけの画題である《アペレスとカンパスペ》(1725年頃、油彩・画布、モンリオール美術館)で、ティエポロは自身をアペレスとして、妻チェチリアをカンパスペとして描いている。偉大な画家に自身の姿を重ね合わせるといふ試みは、レンブラントも繰り返している。《アペレスとカンパスペ》における画家のおどけたような表情は、レンブラントの版画で捉えられた理想像ではない束の間の表情を想起させる<sup>(21)</sup>。さらに、アペレス / ティエポロのポーズは、苦しげだが、画家にこのポーズをとらせることで、鑑賞者に画家が描いているものを伝えながらも、鑑賞者や王からは、カンパスペ / チェチリアの裸体は見えないという構図にしている。偉大な画家に自身の姿を重ねるだけでなく、画家にしか見えないものがあることを仄めかしているようでもあり、絵画の中の王や鑑賞者をも嘲笑の対象へと組み込んでい



る点で、一層皮肉な意味合いが強まっている。

## おわりに

ティエポロは、レンブラント版画に見られる、即興的な筆致や、主題に対するユーモアに富んだ態度を継承しながら、古典的な物語のパロディとしての絵画を創造した。最後に、ティエポロが創造したパロディが次の時代にどのように受け継がれたのか、ティエポロが「死」を描いた二枚の版画を参照しながら考えたい。

ティエポロの版画《引見する死》(エッチング、トリエステ美術館)では、人々が〈死〉を前に興味深げな表情を浮かべている。死を淡々と描くという皮肉なユーモアについては、第3章で触れた、フェールの論文でも言及されているが、ここではそのユーモアがレンブラントの版画にも見られることを指摘したい<sup>(22)</sup>。第1章で挙げたデッラ・ベッラの《死と老人》においては、露骨に死への恐怖が表現されているが、レンブラント《若いカップルの前に現れる死》では、ティエポロの版画と同じく死と向き合う人物が平然とした様子で描かれている。一見するとデッラ・ベッラの作品のほうが恐ろしい場面を表しているようだが、日常に何気なく死が登場するというティエポロやレンブラントの皮肉な表現の方が、突然訪れる死の恐ろしさを感じさせる。第1章でとりあげたラトガーズの論文では、この二人の画家の図像の共通点について言及されていたが、二人の版画には、共通する皮肉なユーモアが感じられる。

死をユーモラスに描く表現は、ティエポロの《プンキネッロの墓の発見》(エッチング、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)にも見られる。この墓の前のプンキネッロは、彫像なのか、それとも遺体なのか判然としない。このような死の曖昧な描写は、息子ドメニコに引き継がれる。ドメニコは、版画《絞首刑》(1790-1799年、ペン・茶インク・ブラッシュ・茶ウォッシュ・黒チョーク、スタンフォード大学)において、父親よりもはっきりと残酷な死の場面を描くが、プンキネッロの扮装を纏っているため、フィクションとしての様相を留めている。ティエポロが創造したパロディや、彼が炙り出した神話や宗教世界の皮肉な扮装は、ティエポロが晩年赴いたスペインの地で、フランシスコ・デ・

ゴヤによって剥ぎ取られることになる。ゴヤの版画シリーズ「戦争の惨禍」(1810-14年、エッチング他・紙、パリ、国立図書館)では、パロディではなく、現実の死が描かれており、現実世界を冷静に風刺した近代絵画へと歩を進めている。ティエポロがレンブラントに学んだパロディや皮肉は、伝統絵画から近代絵画への橋渡しの役目を果たしたといえるだろう。

註

- (1) 18世紀ヴェネツィア絵画全体におけるレンブラントの影響を論じる中で、ティエポロについても触れられている。Franklin W. Robinson, "Rembrandt's Influence in Eighteenth Century Venice", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 18, 1967, pp. 167-96 や、Bozena Anna Kowalczyk, "Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori", *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, Roma, pp. 335-371 など。
- (2) Robinson, *op. cit.*, pp. 167-96.
- (3) Jaco Rutgers, "Rembrandt in Italia nel Seicento e nel Settecento", *Rembrandt. Dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, Roma, 2002, pp. 313-333.
- (4) "G. B. Tiepolo (...) gli è stato discepolo, quantunque si dipartisse dalla di lui maniera diligente, giacchè tutto spirito e foco ne abbracciò una spedita risolta. ( … ) Egli è fecondissimo d' ingegno; perciò intagliatori e copiatori cercano d' intagliarne le opere, di averne le invenzioni e le bizzarrie di pensieri; ( … ) .", Vincenzo da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarrini*, 1809 (1731年に書かれ、1809年に出版), Venezia, Dalla stamperia Palese, pp. 31-32.
- (5) レンブラントは、イタリア美術の多くを版画から知っていたが、例外的に、ヴェネツィア美術の場合はオリジナルを直接目にしてきた。ケネス・クラーク『レンブラントとイタリア・ルネサンス』(尾崎彰宏・芳野明訳) 1992年、法政大学出版局、137-194頁。
- (6) 明るい背景と影に覆われた前景の人物を対置させたレンブラントの手法は、19世紀フランスで流行し、特にバルビゾン派の画家たちに影響を与えた(この技法は、“*contre-jour*” と呼ばれる)。Alison McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, pp. 159-160.
- (7) ティエポロの即興的なエッチングの技法が、レンブラントのエッチングの技法と非常に似ているということが先行研究でも指摘されている。Graham Larkin, "The Unfinished Eighteenth

Century”, *The Early Modern Painter-Etcher*, ed. by Michael Cole, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 75-84.

(8) “Gio. Batta Tiepolo (...) ha intagliato per suo divertimento alcune carte all'aquaforte, di suoi capricci piene di vivacità e di buon gusto.”, Francesco Mario Niccolò Gabburi (1676-1742) , *Vite di Pittori*, III, (未出版、フィレンツェ国立図書館に所蔵) p. 1521. 本論文では、Jaco Rutgers, “The Dating of Tiepolo's Capricci and Scherzi” , *Print Quarterly*, vol. 23, 2006. pp. 254-263 における原文の引用を参照した。

(9) カプリッチ・シリーズは、アントン・マリア・ザネッティによって1743年に出版され、スケルツィ・シリーズは、ティエポロの死後、1775年に出版されている。制作年代については議論があるが、ラトガーズの研究では、カプリッチ・シリーズが1735年以前、スケルツィ・シリーズが1750年にティエポロがヴェルツブルグに行く直前に制作されたと論じられている。Rutgers, *op. cit.*, 2006, pp. 255-263.

(10) Ovid, *Metamorphoses* 4. 607 および Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, Basel, 1532, p. 43. パーチャムは、ティエポロがボッカッチョの物語を典拠としただろうと主張している。William L. Barcham, “Danae and Jupiter”, *Giambattista Tiepolo*, ed. by Keith Christiansen, 1996, New York, Metropolitan Museum of Art, pp. 124-126.

(11) Barcham, *op. cit.*, p. 124.

(12) ティツィアーノが描いたダナエのうち、カポディモンテ美術館所蔵の《ダナエ》には、クピドが描かれ、プラド美術館の《ダナエ》には子犬が、ロンドンのウエリントン・コレクション、プラド美術館、エルミタージュ美術館、ウィーン美術史美術館の《ダナエ》には、金貨で表された黄金の雨と取次の老女が描かれている。

(13) ゴーメルのコレクションについては、Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes*. Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921, pp. 276-277 を参照。ゴーマルからザネッティ、ドノンへと渡ったコレクションについては、次の論文を参照。Alessandro Bettagno, “Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt” , *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1990, pp. 241-254.

(14) “Antiope et Jupiter en satyre, n° 203 (195)” , Duchesne ainé, *Description des objets d'art qui composent le Cabinet du feu M. Le Baron Denon*, Paris, Imprimerie D' Hippolyte Tilliard, 1826, p. 114. なお、ここでの203は、アダム・バルチュのカタログ番号であり、カッコ内の番号195は、ダニエル・ドルビーのカタログ番号である。

(15) “Danaé visitée par Jupiter en pluie d' or, n° 204 (196)” , *Ibid.*, p. 115.

(16) ザネッティの元では、3巻のアルバムにまとめられ、そのうちの第3巻が大きい版画をま

とめたものであったことがわかっている。Bettagno, *op. cit.*, pp. 241-254.

二つの《ユピテルとアンティオペ》(B.203 と B.204) は、バルチュナンバーの順に列記されたドノン  
のカタログでは前後に記載されているが、B.203 は 13.8 × 20.5 cm、B.204 は 8.4 × 11.4 cm とサイ  
ズが異なるため、ザネッティの元では別々のアルバムに収められていた可能性もある。

(17) ザネッティが、レンブラント版画をヴェネツィアの実業家たちに見せていたとしたら、18  
世紀ヴェネツィアにおける「レンブラント現象」が理解しやすくなると先行研究で示唆されている。  
Bettagno, *op. cit.*, pp. 241-254.

(18) ジョゼフ・スミスのコレクションについては、次の二つの論文を参照した。Antony  
Griffiths, “The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith” , *Print Quarterly*, vol. 8,  
1991, pp. 127-139. Martin Royaltan-Kisch, “Rembrandt, Zomer, Zanetti and Smith” , *Print Quarterly*,  
vol.10, 1993, pp. 111-122.

(19) この著書は、ポール・バロルスキー『とめどなく笑う』(高山宏・森田義之・伊藤博明訳)  
ありな書房、1993年の訳者あとがきでも紹介されている。Philipp P. Fehl, “Farewell to Jokes” ,  
*Decorm and Wit: The Poetry of Venetian Painting*, Vienna, Irsa Verlag, 1992, pp. 330-348. パロディの概  
念については、リンダ・ハッチオン『パロディの理論』(辻麻子訳)、未来社、1993年を参考にした。

(20) これらのエッチングも、ドノンのカタログに記載されているため、ザネッティが所有して  
いたと考えられる。

(21) 特に、レンブラント・ファン・レイン《ベレー帽をかぶった自画像》(B.320) を反転させると、  
表情やポーズがよく似ている。このエッチングも、ドノンのカタログに記載されている。

(22) Fehl, *op. cit.*, pp. 342-348.

## 現代アート作品にみる布と自我の関係性 —— リジア・クラークの作品を参照して ——

飯沼洋子

### 序

2004年の「ブラジル——ボディ・ノスタルジア」展（東京国立近代美術館）を機に日本でもその名が広く知られるようになったリジア・クラーク [Lygia Clark, 1920-1988] は、生前、主にブラジル、そしてヨーロッパを中心に活躍し、ブラジルの近現代芸術運動に大きく貢献した。国際的な注目を集めた2014年の回顧展「リジア・クラーク——芸術の放棄 1948-1988 (Lygia Clark - The Abandonment of Art, 1948-1988)」(MoMA) では、これまで世界各地で断片的に保存されてきた作品とその活動の全貌が明らかにされた。

クラークは、モダン運動（モデルニスモ）が盛んな1950年代のブラジルでその活動を開始し、当時は具体主義（コンクレティズム）の画家として幾何学的形態に関心をよせ、《繭 (Cocoons)》(1958) のような無機質な平面絵画やレリーフなどを制作している。しかし機械的で静物的物体としての作品ではなく、芸術は人間の生きた経験に基づいて表現されるべきであるとした詩人フェレイラ・ギュラー [Ferreira Gullar, 1930-2016] の新具体主義（ネオ・コンクレティズム）の影響のもと、クラークは1959年頃から、有機的な性質を持つもの「準-身体 (quasi-body)」<sup>(1)</sup> のテーマに沿い、身体の発見と再獲得についての探究を開始する。この時期の初めに制作された「動物 (Animals / Bichos)」シリーズ (1960-1963) は、1968年のヴェネチア・ビエンナーレのブラジル・パビリオンに出展された。そこで観客は、蝶番によって連結させた無機質なアルミで作られたこの作品を自由に触り動かすことができた。作品への参加という契機によって、鑑賞者と作品とアーティストの関係性を揺さぶりながら、行為による身体経験の獲得に目をむけるこのような作品は、1970年前後から取り組まれるようになった参加型作品へと発展していく。

これまでのクラークの作品は、おもに精神分析的関心や身体論の観点から論じられてきたが<sup>(2)</sup>、これらの議論は、クラーク自身の分析経験や精神分析への強い関心を根拠に議論を展開している。例えば、リベラ (2012) は、メビウスの輪の形をした《歩行 (Walking)》(1960) を代表的なクラーク作品と位置づけ、ラカンと結びつけ主体・客体・切断の関係性の視点からそれを理解している<sup>(3)</sup>。また、マセル (2014) は、クラークにとって作品としてのオブジェがどのように行為へと変化していったのかを精神分析理論と照らし合わせ分析している<sup>(4)</sup>。クラーク研究がいまだほとんど見受けられない日本において現状唯一と言っても過言ではない研究である石谷治寛「セラピストとしての芸術家——リジア・クラークと移行対象」(2013) も、やはりアートセラピーの文脈からクラークの作品を再考している<sup>(5)</sup>。これらの先行研究は確かにクラーク作品についての理解を押し広げたが、クラーク作品、とりわけ参加型作品やグループワークによる作品などの分析が行われる場合、自我・身体、主体・客体の関係性などを中心とした論点や、アートとパトロジーを結びつけ、作品を精神分析理論の帰結と一致させることで、作品それ自体を精神分析的領野に閉じ込めてしまっている点は、クラーク自身が精神分析理論に多大な影響を受けていることを鑑みると必然ではあるが、幾ばくか憂慮すべき点であると言える。

本稿は、リジア・クラークの参加型作品「提案 (propositions)」シリーズにおいてしばしば用いられる媒体としての布の機能性について着目しながら、これまであまり検討されてこなかったクラークにおける「集合的主体性」という概念の全容を明らかにする。さらにクラークが活躍したブラジルと西洋 (主にフランス) の視点を取り込み二項対立の関係性を示しつつ、精神分析的枠組みや現象学的身体論によって理解されてきた従来のクラーク研究とは異なる領野横断的な視点から作品理解を深め、クラーク作品における新たな「布・身体論」の展開を試みたい。布は元来西洋美術史において襞の役割から身体と密接な関係を築き、また精神分析分野においても第二の皮膚として自我と表裏一体と見做されてきた。これらの系譜を継ぎながら、本稿ではクラークの「提案 (propositions)」シリーズから以下の三つの作品《知覚するマスク》(1967)、《食人のよだれ》(1973)、そして「自己の構造化」(1976-82) をそれぞれ考察することにより、身体感覚とより深く関わる衣服や糸の集合体という形態を介して、それらの作品

で重要な要素を担う布が、「集合的主体性」として理解できることを論じる。

## 1. 主体への懐疑

### 《知覚するマスク - Sensorial Masks (Máscaras sensoriais)》(1967)

作品の共同制作者<sup>(6)</sup>として観客の参加を促したクラークは、作品を操作する行為を通して得ることのできる経験やその瞬間のみ感知することのできる儂い身体感覚を主題とする作品群を《身体の郷愁 (Nostalgia of Body)》と題している。その一部を構成しているのが、1960年代より制作された「知覚するオブジェ (Sensorial Objects)」シリーズである。このシリーズにおいて制作されたものは、参加者によって操られ、視覚のみに依拠せず、聴覚、嗅覚、触覚による知覚感覚を増幅させる工夫が施されたオブジェや、呼吸体験や動作に影響を与える衣服などであった。その中でも特筆すべきは1967年の《知覚するマスク (Sensorial Masks)》である。

《知覚するマスク》はこのタイトルが示す通り、被り物の形をしており、目の前には小さな可動式の鏡が備え付けられている。参加者は鏡を媒介に世界を見出し、同時に自分自身やその背後を見ることもできる。視界にはそれぞれの断片が混在している。また耳カバーや小さなかいば袋 (nose bag) が備えられているため、参加者はマスクという膜で覆われた暗闇の中で、聴覚、嗅覚、触覚といった感覚能力が徐々に退行していくのを経験する。鈍る身体感覚とわずかな断片的な視覚情報により知覚や感覚はその状態を変え、馴染みある従来の世界から切り離され、その身体は「最も深い次元」<sup>(7)</sup>へと誘われる。クラークは人間の内奥に存在する深淵なものに対する疑いやその疑いもまた幻想なのではないかという不安について、「自分の外側で、とても遠くから自分自身を見つめているような感覚」<sup>(8)</sup>と表現している。人々はその中に自分自身の本質を見出そうとして身を傾けるため、身体の深淵部である「井戸」<sup>(9)</sup>へと向かう内在的な墜落を体験する。そしてその深淵で溺れ、人々は「不安定な自己 (un sujet précaire)」<sup>(10)</sup>と出会う。クラーク自身は、この体験を次のように述べている。

私の体は私を放棄した。(…) 私は抽象的な存在になった。深淵に溺れ(…) 混乱する。(…) 生きているのか、死んでいるのか、私は匂いに、触れられる感覚に、太陽の暖かさによって触れられる。夢<sup>(11)</sup>。

以上のように、《知覚するマスク》は、布で参加者の身体を覆うことによって、参加者の身体はその深淵という内在的次元へ墜落し、不安定な主体としての自己という経験に出会う。このとき《知覚するマスク》は、こうした不安定な主体が幻想的な暗闇の中で、「原初の不安 (primal anxieties)」<sup>(12)</sup>を抱えながら、嗅覚や触覚などの知覚器官により新たな生への知覚を発見するように促す装置として機能する。また《知覚するマスク》の形態が、毒ガスマスク<sup>(13)</sup>を想起させるように、この装置は、本作品が制作されたのと同じ1967年に当時のブラジルで起こった軍事政権の台頭による政治不安からくる、周囲の変形する脅威的環境から保護されるべき不安定な主体と結びついているとも考えられる。実際、このような政治情勢からクラークは、翌年1968年に活動の場をパリへと移動させており、《知覚するマスク》は個人的かつ心理的な感覚ばかりではなく当時の政治的状況がこの作家にもたらした危機を含み込んでいたことも留意しておきたい。

マセル(2014)は、このような本作を誕生後すぐに体験する乳幼児期における身体の「無意識的記憶への回帰」<sup>(14)</sup>に結びつけた。この経験と絡み合う知覚する布は、生得的に与えられた主体を覆い隠すと同時に馴染みある環境やそれが政治的状況によって崩壊していく空間から主体を引き離すことで、生への懐疑を感覚させ、また従来とは異なる世界の知覚の仕方を参加者自らにその内部から引き出させ、感覚させるものであるといえよう。無機物であった布は、人間の身体を覆い隠し、主体をそこから引き離すことで、ひとつの感覚器官へ生成するのだ。

## 2. 個体から集合的なものへ

《食人のよだれ - Anthropophagic slobber (Baba antropofágica)》(1973)



参加者個人の内面への眼差しを中心とした作品や、参加者間のダイアログを中心とした対話型作品で「提案」としての「知覚するオブジェ」を多く制作したクラークは、パリでの活動において、ギャラリーや美術館などの特別な空間ではなく、道を歩いているような人<sup>(15)</sup>への、日常的な体験として公共の参加を可能とするような環境と作品を目指した。このため、参加者は次第にクラークが講師を勤めたソルボンヌ大学での学生たちとなり、彼らが構成するグループでのワークショップが作品の形式として採用されるようになった。パリでのグループワークによる作品は《集合的身体 (Collective body)》(1968-1974)と題してまとめられている。

クラークは《知覚するマスク》で、被り物としての布により、個人の主体への懐疑を引き起こさせながら同時に新たな生を知覚させ、布それ自体に感覚器官としての生を与えたが、それはあくまで個人的なレベルの知覚への関心に基づいていた。本章ではグループワークにおいて、個人の感覚器官であった布がどのように変化するかを、1973年に行われた《食人のよだれ (Baba antropofágica)》を通して考察する。

このタイトルに示されているババ (Baba) とはポルトガル語でよだれを、またアントロポファジサ (antropofágica) は食人を意味する。本作品は、ブラジルの作家オズワルド・デ・アンドラデ [Oswald de Andrade, 1890-1954] が1928年、近代化する世界の渦中、自国におけるナショナル・アイデンティティの回復を提唱した文化思想「食人宣言 (Manifesto Antropófago)」から大きな影響を受けている。オズワルドは様々な文化が混在するブラジル文化の中でも特に、先住民族のブラジル・インディオの食人文化からそのルーツを見出した。食人宣言は複数の短い断章から成っており、そこには先住民の「むさぼり食うものとしての生の概念」<sup>(16)</sup>についての記述がある。この「生の概念」は、食べ、吸収し、消化する行為が、「ブラジルの」なものの象徴であることを示している。この象徴は、十六世紀に植民地とされて以来、ブラジルは西洋の影響を受け続けたのではなく、「この西洋文化を食らって自身の血肉としてきたのである」<sup>(17)</sup>ということの自覚であり、このような価値観はのちにクラークと同じく新具体主義 (ネオ・コンクレティズム) の旗手となるエリオ・オイチシカ [Hélio Oiticica, 1937-1980] が提唱したトロピカリズムへと継承されている。クラークは、《食人のよだれ》

の前に、まさしく《カニバリズム (Canibalismo)》(1973) という作品を制作している。この作品は、目隠しされた参加者たちが一人の横たわる個人を取り囲み、彼が着用している衣服に備え付けられた胃袋の形態をした大きなポケットに隠されたフルーツを探りあて、貪り食うというワークショップであった。ここには興味深い対比がみられる。つまり《カニバリズム》の胃袋にあるものを食べるという行為に対し、《食人のよだれ》では吐き出すという行為が重要になっているのである。

《食人のよだれ》では、一人の個人が床に横たわり、複数人がその身体を取り囲みながら座り、綿の糸を巻いたリールを口に含む。彼らは口から継続的に糸をひっぱりながら、真ん中に横たわる個人の上に、そのよだれを含んだ糸を、吐き出し、落としていく。糸は絡み合い、次第に横たわる個人の身体全身を覆う。体内から湧き出るよだれを「吐き出す」という行為には、単に唾棄することではなく、各参加者の糸が混じり合い、一つの膜のような布を構築するという意味が与えられており、「むさぼり食うものとしての生」にはブラジルの生への身振りが垣間見える。

ブレット (1994) は、《食人のよだれ》において、「綿が依然として『よだれ』と『生—経験 (life-experience)』を関連付ける隠喩である」<sup>(18)</sup> と記している。参加者はセッション内での身体的対話を通じて、それぞれ自己の内面にある中身を吐き出すことで、ここには「内密な心的性質の交換 (a psychic qualities)」<sup>(19)</sup> が生じている。西洋文化では内面性が主に言語によって表現されてきたが、《食人のよだれ》においては、反対に、内面の非言語化が行われ、言葉により話すのではなく、「吐き出す」ことにより生が表現される。つまり、吐き出すという行為は、言語の消失と同時に身体を別様に獲得させ、これが「身体の言語 (language of the body)」<sup>(20)</sup> となって対話を生みながら、それぞれの個体が集合している場とは別の次元の「集合的身体」が発見されるのである。毛虫が糸を吐き出し繭という布を作り出すように、ここでは、集団的身体からある幻想的な一枚の布が吐き出されており、布は非言語化された言語—内面の変容体となる。

このような言語の排除や、身体の獲得は、食人宣言の中でも提唱されている。そこでは、身体のない靈魂を思い描くキリスト教文化から生まれた靈肉二元論に対する思弁的思考への違和感が「我々の間に論理的思考の誕生を認めたことはない」<sup>(21)</sup> とし

て表明されており、また西洋文化の視覚や言語による思弁的思考の排除と、ブラジル文化の触覚による食人的な身体性への回帰が謳われている。また、「手に触れることのできる生の存在」<sup>(22)</sup>という記述もある。《食人のよだれ》において実行されたことは、食人宣言が西洋的思考、身体性、生の存在について述べたものを具現するようなものであった。

身体とは同時に「触れるもの」であり「触れられるもの」であるという超越論的次元における構造的な二重性を持ち、この「相互身体性 (intercorporéité)」<sup>(23)</sup>は集団の中でこそ発揮される。つまり、集団の中での身体的対話、遊び<sup>(24)</sup>としての文化体験を通し、個人における状態が他へと広がりながら相互作用し、ある連続体、そして集合性へと生成する。この集合性という概念には、西洋的なものとブラジルのなもの、芸術作品と精神分析理論のあいだを行き交うクラークの独自性を見いだすことができる。これについて次章で詳しく検討してみたい。

### 3. 集合的主体性の実践

#### 「自己の構造化 - Structuring of the Self (Estruturação do self)」(1976-82)

第一章で論じた《知覚するマスク》では、外界との隔たりにより身体能力は退化し、不安定な自己の内面への懐疑が生み出された。ここで参加者の身体を覆う布は、その原初的な不安の中で新たな生を知覚する感覚器官として見出された。また第二章で検討した《食人のよだれ》では、個人の内面が非言語化され、よだれと共に糸として吐き出されるもの、つまり布が、他者との身体的対話の場となり、集合的身体性を作り出していた。

1975年、クラークはブラジルに戻り、コパカバーナの自宅にて個人のクライアントに対し、自由のための実験的実践<sup>(25)</sup>としてのアートセラピー、「自己の構造化 (Structuring of the Self)」<sup>(26)</sup>を始める。この治療的アプローチは、精神分析理論に基づきつつも、これまでに行われたクラークの制作活動やクラークが最も影響を受けた精神分析家の一人であるピエール・フェディダ [Pierre Fédida, 1934-2002] から分析主

体としてセラピー治療を受けていた経験<sup>(27)</sup>が反映されたものであった。

このアートセラピーで、クラークは「関係性のオブジェ (Relational objects)」<sup>(28)</sup>とよばれる様々な道具を用いてクライアントの身体をマッサージし、身体的接触を介して、幻想の次元上にて患者を「原初の段階 (primal stage)」へ退行させる。「原初の段階」という言葉は《知覚するマスク》でも言及されていたが、「自己の構造化」では治療の初段階において、オブジェを用いた施術者 (メディエーター) による触覚と聴覚から皮膚への優しい刺激によって退行過程が生みだされている点に変化がみられる。その後、四十分ほど、施術者 (メディエーター) は「関係性のオブジェ」をクライアントの身体の側に置いたまま、直接の刺激を与えることはせず、クライアントは内部からくる情動的感情や幻想的感觉を活性化させる。《食人のよだれ》では複数の参加者同士が「身体の言語」による対話を通し内面の交換を行いながら「集合的身体」を構築するが、「自己の構造化」では、施術者 (メディエーター) の働きかけにより、オブジェの肌触り、重さ、大きさ、温度、音、動きを介して生み出される感覚が、クライアントの身体に浸透する。それに呼応するようにクライアントの感情や感覚は湧き上がり、皮膚という感知する表面上で (もしくは聴覚的に)、このような身体的対話が行われ、「集合的身体」の関係性が作りだされるのである。ここでもまた、西洋的な秩序のブラジルの活用というクラーク独自の手法を見出すことができる。クラークは、精神分析的セッションや対話を重視する伝統的なセラピーとは異なり、ブラジルの非言語的な方法で、生を解放するための実践を編み出したのである。

儀式的ともいえるこのセラピーにおける施術者 (メディエーター) として後継者的存在であったルラ・ワンダーレイと、クライアントの興味深い証言が残っている。ルラはセラピーの始まりを「大きなオブジェ、マットの上に人が横たわる」<sup>(29)</sup>と話し始める。これに対しマットの上に横たわるクライアントは自己の体験を「時間が私の上流れ、私の全ては、皮膚、表面の上にあった」<sup>(30)</sup>と証言している。この二つの証言に基づいてセラピーの場での出来事を客観的な観点から捉えてみると、それはすなわち、この場においての主語は「人」、「時間」、「私 (人)」へと移り変わっている。そしてこの移行にともなって、「上に」ある「人」を支える「マット」は、「時間」を支える「私 (人)」へ、そして「皮膚、表面」に支えられる「私 (人)」へと移行して

いる。言い換えれば、この出来事の主語は「人／私＝時間」で、「上に」あるものを支えるのは、「人／私＝マット（布）」となる。つまり、クライアントの身体感覚はセッションにより解放され、知覚する表面となり、集合的身体へと変容する。解放された身体において共有される感覚のみが幻想の内に残り、それにより、ここにマット（布）が人化し、人がマット（布）化する現象が生まれるのである。セッションの時間はこの人＝布の上に流れているのである。

このようなクラークのセッションによる実践は、メディエーターとの身体的対話により心的交換が行われ、退化する主体の知覚解放を促すとともに、身体は集合的身体としての布と化し、幻想感覚の共有により、さらに「集合的主体性（a collective subjectivity）」<sup>(31)</sup>へと変化する。時間の中で人が布へと移行し、人が布化していく過程において、本稿でこれまで論じてきたクラークの布とは、集合的身体から集合的主体を呼び起こす実践の場といえるのではないか。

## 結

これまでのクラークの作品は、自我・身体、主体・客体の関係性を中心に精神分析理論の帰結と一致させ、精神分析的観点でのみでしか理解されてこなかったが、本研究ではクラークの参加型作品の中でも媒体として主に使用されている布に注目し、クラークの身体観と布の関係性を考察してきた。

第一章で検討した《知覚するマスク》では、布は被り物として主体を覆い隠し、身体機能の低下により、主体を原初的な不安へと突き落とすが、その中で主体は新たな生を知覚する。無機質であった覆う布はクラークと参加者によって生を与えられ、原初の生への感覚を知覚させる感覚器官へと生成された。ここで、布は装置であると同時に感覚器官としての人間的な身体とは別の身体性を生みだしていることを指摘した。

第二章の《食人のよだれ》の考察では、ブラジル文化の言語の排除と触覚による生の獲得、そして食人的な身体性の獲得を反映しながら、《知覚するマスク》では個人

の内面の「生 - 経験」を感じさせる感覚器官であった布が、集団により吐き出され、心的性質の交換をし、編みこまれ、集合的身体性を表象する膜のような連続体としての布へと移行することを論じた。

第三章「自己の構造化」についての分析では、西洋の伝統的な会話によるセッションではなく、クラークが編み出した身体の言語を用いた知覚感覚を解放するようなブラジルのセラピーを通し、主体は集合的身体を獲得するばかりか、その効果として、人と布の同化という集合的主体性への契機をつくりだすことを論じた。

以上の検討を通じて、クラークの三作品において布が主要な役割を担っていることが明らかになった。そして、その布は、クラークの内面への懐疑、さらに西洋的なものとブラジルのものの葛藤を通じて、集合的主体が見いだされる過程と場であった。「第二の皮膚」とよばれてきた布は、このようにして、いま集合的主体性という問いを喚起しているのである。

#### 註

- (1) Brett, Guy, "Lygia Clark - In Search of the Body", *Art in America*, ART news, July, 1994. p. 59. [<https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art111/readings/InSearchoftheBody.pdf>] (最終閲覧日 2020年6月26日参照)「準-身体 (quasi-body)」は、フェレイラ・ギュラーが新具体宣言にて掲げた主題の一つである。
- (2) 先行研究として、初期の無機質的幾何学的形態から有機的幾何学形態へ移行していく作品のオーガニック性、そしてその建築性を述べた研究「Ceci n'est pas un mur - the architecture of organic line」(Lima, Zueler R.M., 2014) や、幾何学的抽象体がどのように身体の言語を獲得したか、機械と身体の類似性について述べた研究「Lygia Clark and Hélio Oiticica, A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future」(Osthoff, Simone, 1997) などがある。
- (3) Rivera, Tania, "L'espace et le sujet, la psychanalyse, l'art contemporain et l'œuvre de Lygia Clark", *Psychologie Clinique*, no.34, EDP Sciences, février, 2012. pp. 81-94. [<https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-2012-2-page-81.htm>] (最終閲覧日 2020年6月26日)
- (4) Macel, Christine, "Lygia Clark - At the Border of Art Part 1-3", *Lygia Clark - The Abandonment of Art, 1948-1988*, catalogue, MoMA, 2014. pp. 253-261. [[https://post.at.moma.org/content\\_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art](https://post.at.moma.org/content_items/1005-part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art)] (最終閲覧日 2020年6月26日)

- (5) 石谷治寛「セラピストとしての芸術家——リジア・クラークと移行対象」『アートセラピー再考』（川田都樹子、西欣也編）平凡社、2013年、143-168頁。
- (6) Rivera, *op. cit.*, p. 88.
- (7) Macel, *op. cit.*, p. 255.
- (8) Rivera, *op. cit.*, p. 89.
- (9) *Ibid.*, p. 89.
- (10) *Ibid.*, p. 89.
- (11) *Ibid.*, p. 89.
- (12) Macel, *op. cit.*, p. 258.
- (13) Frizzell, Deborah, “Lygia Clark - The Abandonment of Art, 1948-1988” , *Woman’s Art Journal*, vol.36, no.1, Old City Publishing, Spring-Summer, 2015. p. 51. [[https://www.academia.edu/23914886/Lygia\\_Clark\\_The\\_Abandonment\\_of\\_Art\\_1948\\_1988?auto=download](https://www.academia.edu/23914886/Lygia_Clark_The_Abandonment_of_Art_1948_1988?auto=download)]（最終閲覧日2020年6月26日）
- (14) Macel, *op.cit.*, p. 259.
- (15) Brett, *op.cit.*, p. 58.
- (16) 都留ドゥヴォー英美里『日系ブラジル人芸術と＜食人＞の思想：創造と共生の軌跡を追う』三元社、2017年、124頁。
- (17) 同上、146頁。
- (18) Brett, *op. cit.*, p. 62. 「生 - 経験 (life-experience)」はクラーク自身の言葉である。
- (19) *Ibid.*, p. 62.
- (20) *Ibid.*, p. 62.
- (21) 都留、前掲書、136頁。
- (22) 同上。
- (23) 小林徹『経験と出来事：メルロ＝ポンティとドゥルーズにおける身体の哲学』水声社、2014年、129頁。
- (24) Macel, *op. cit.*, p. 257. マセルはドナルド・ウィニコットの『遊ぶことと現実』（1971）で紹介されている移行対象や、「遊びが根源的な文化体験で、自己と外の間の潜在的な空間にある」ことについて触れ、クラークがいかにウィニコットの影響を受けていたかを述べている。
- (25) Brett, *op. cit.*, p. 60.
- (26) Macel, *op. cit.*, p. 256. なお、「自己の構造化」というタイトルはウィニコットに由来する。
- (27) *Ibid.* クラークは、ソルボンヌ大学でのセッションを通し、作品が治療的要素を持つことを直感し、1974年、友人であったエリオ・オイチシカへの手紙に「ソルボンヌの学生たちとの経験は、

## 現代アート作品にみる布と自我の関係性

まるで切り裂いたあとの断片を身体として縫い上げていくようであり（…）精神分析セッションでの私と同じ局面にいる」と述べている。

(28) *Ibid.*, p. 258. 「関係性のオブジェ」にはボール、石、貝殻などを詰めたストッキング、空気、水、砂で満たされたプラスチック袋、クッション、空気や発泡スチロールで膨らませたカバー、あるいは1960年代に制作された《知覚するオブジェ》が使用された。

(29) Brett, *op.cit.*, p. 62. Brettは文中にルラの証言をそのまま引用している。

「大きなオブジェ、マットの上に人が横たわる。マットは透明なプラスチックでできており、小さな発泡スチロールで満たされている。（…）私はその人の目を小さなオブジェにより覆い、内的感覚を呼び起こすために、耳に貝殻をおいた。（…）関係性のオブジェを使って、ヒトの身体に一種のマッサージのように触れ、それらのオブジェを身体の側に配置し、身体を包んだ。（…）」

(30) Macel, *op.cit.*, p. 258. 以下はマセルの文中に引用されているクライアントの証言である。「時間が私の上に流れ、私の全ては、皮膚、表面の上にあった。（表面は）私たちが世界と供にある場で、私は内側には存在しなかった。突然蜂蜜が私を満たし、私の内を満たした。」

(31) Lepecki, André, “Affective Geometry, Imminent Acts - Lygia Clark and Performance Part 3”, *Lygia Clark - The Abandonment of Art, 1948-1988*, catalogue, MoMA, 2014. p. 285. [[https://post.moma.org/content\\_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance](https://post.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance)] (最終閲覧日 2020年6月26日)



## 「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う —— イメージによる社会的・政治的意味の揺らぎをめぐって ——

池田真実子

### はじめに

ドイツの画家オットー・ディックス (Otto Dix, 1891-1969) の諸作品は、戦争や貧困などの社会問題を主題としている。そうした作品は大抵の場合、社会批判といった社会的・政治的意味と結びつき、主題である社会問題への画家の主張の表れとして論じられてきた。ここには、作品に作者の社会的・政治的な主義主張が表れているという前提があるのだが、この前提はディックス作品において本当に有効であるのか。むしろ、この前提が彼の作品における社会問題の表象の在り方を捉える妨げとなっているのではないか。この問いが全体を貫く本論文では、以下の考察によって、作品における社会的・政治的意味を予感させつつも、そうした意味の表れを突き崩してしまう場としてディックス作品を提示し、社会的・政治的意味の表れが揺らぐところにディックス作品における社会問題の表象の在り方を見出すことを試みる。

まず第一節では、先行研究における「作品に作者の社会的・政治的主張が表れている」という前提を確認し、ディックスが画家として精力的に活動していた1920年代の「傾向芸術 (Tendenzkunst)」という概念の議論にまで溯って、その前提の有効性を検討する。次に第二節では、第一節を踏まえてディックスの作品を考察する。ここで具体的な考察対象とするのは、彼の画家人生の全盛期とも言える1920年代から1930年代前半の、貧困が主題となっていると考えられる作品である。ここで、ディックス作品独自のイメージの強さによって、社会的・政治的意味や主張の表れ自体が揺らぐことを明らかにし、第三節ではそうしたディックス作品に対する理解を戦争画にまで範囲を広げて当時の批評言説に見る。

## 1. 作者の主張の表れとしての作品

先行研究において、社会問題を主題とするディックスの作品は、各時代の政治状況からの影響もあり、様々に解釈されてきた。彼の代表作《戦争》<sup>(1)</sup> もその一つである。この作品は、反戦<sup>(2)</sup> や平和主義、反資本主義、反ファシズム<sup>(3)</sup>、ニーチェの永劫回帰的な運命論<sup>(4)</sup> など、様々に意味が見出されてきた。そしてこのような解釈は、彼自身の主張や態度に還元され、これまでに政治的に様々なディックス像が生じている。

近年のディックス研究は、こうした多様な解釈が生じている状況を説明しようとする傾向にある。オラフ・ペータースは晩年のディックス自身による回想を踏まえて、《戦争》を国家主義や軍国主義への抵抗と結論付けつつも、作品自体が示すのは「平和主義と宿命論的な運命への服従」であり、その矛盾ゆえに「芸術的な失敗の記録」でもあるとさえ述べる<sup>(5)</sup>。また、ウーヴェ・M・シュネーデは「この芸術家〔ディックス〕の取り上げた現実のテーマに対する態度」は「両義的なものとして知覚される」<sup>(6)</sup> というように、「両義性」「二重の意味」という言葉で彼の作品を説明する。しかしこれらの解釈も、自身の主張を正確に表象できていないことを失敗とみなす点や、両義的な態度を有しているディックス像を作品に見出している点で、作者の主義主張が表れているものとしての作品という前提を有しているのである。

この前提は「傾向芸術」を巡る1920年代の議論に遡ることができる。ジェルジ・ルカーチ (Georg Lukacs, 1885-1971) による言及<sup>(7)</sup> などから、1840年代には浸透しつつあったことがうかがえるこの概念は「芸術のための芸術」に対置されるものであると言える。すなわち「傾向芸術」という理解において、芸術は積極的に社会や政治などの目的に奉仕する。こうした議論が最初になされたのは文学の領域においてであったが、1920年代には造形芸術の領域においても活発な議論が見られる。しかしここでは「目的への奉仕」という側面はもはや議論の大前提であり、改めて問うべき論点とはなっていない。むしろここで重要であるのは、以下の二点であるように思われる。その一点目がまさに、作者の主義主張を表象するものとしての「傾向芸術」の認識である。「あらゆる像＝イメージは信奉の表明、闘いの雄叫びであるべきなのだ！」<sup>(8)</sup>

### 「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

と声高に述べるアントン・ヤウマン (Anton Jaumann) の論考はその典型である。二点目は、作品に表れる主義主張に意識的であるか否かは問題にならないことである。この点は 1925 年のゲオルゲ・グロツス (George Grosz, 1893-1959) とヴィーラント・ヘルツフェルデ (Wieland Herzfelde, 1896-1988) による共著<sup>(9)</sup> などに見られる。

そして、ヤウマンが「傾向は我々の今日の芸術と解けないように絡み合っている」<sup>(10)</sup> と述べるように、以上の議論は同時代のとりわけ社会問題を主題とする具象的な作品群との親和性が高く、そこにしばしばディックスの作品も含まれる。これについて詳述しているのは、ヴィリ・ヴォルフラート (Willi Wolfradt, 1892-1988) の論考「オットー・ディックス」(1924 年) である。彼もまた、作者が意識的であるか否かを問わず、芸術は「傾向芸術」であるという立場をとり、その意味においてディックスの作品をも「傾向芸術」とみなしている<sup>(11)</sup>。

しかし他方で、ヴォルフラートは次のように付け加える。「(…)これらの作品〔ディックスの作品〕の芸術的な力は顕著な政治的傾向や社会批判あるいは「売春への闘い」に留まるものではない」<sup>(12)</sup>。ヴォルフラートはディックス作品を「傾向芸術」とみなしつつも、作者の主義主張の表れや社会的・政治的意味内容、目的を超えていくような絵画それ自体、イメージそれ自体の力をそこに見ているのである。

さらに先述したように「傾向芸術」の議論において、作者の自覚は問われないため、ディックスがなんと言おうと彼の作品が「傾向芸術」とみなされていた事実を覆すことはできないが、彼の作品を取り巻く状況の理解のためには、「傾向芸術」に対する彼自身の態度も重要な要素となるだろう。そのディックスの態度は、「傾向芸術」に対して極めて意識的であるが、同時にその文脈から逃れよとするものである。彼はすでに 1920 年の時点である手紙に「(たまには) 芸術における傾向万歳」<sup>(13)</sup> と書き、「傾向」を肯定しつつも括弧付きの「たまには」という表現で懐疑的な姿勢を見せ始めている。また 1934 年の手紙では「今流行の傾向芸術」<sup>(14)</sup> を乗り越えようとし、1939 年には自他ともに認める「傾向芸術」の画家グロツスの作品を「私には説明的すぎる」<sup>(15)</sup> と言うのである。

すなわち、ディックス作品を「傾向芸術」とみなし、そこに主義主張を読み取る鑑賞の在り方がすでに当時からあった一方で、そこから逸脱するような言説もあり、短

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

絡的にディックスの作品に主義主張が表れているとすることはできないようである。

## 2. ディックス作品における社会問題の表象

以上のように、作者の主張を表象する「傾向芸術」としての作品、しかし「傾向芸術」を超えてしまう力をも含む作品、そして「傾向芸術」に自覚的ではあるものの、そこから離れようとする作者の思惑といった、「傾向芸術」を巡る多様な観点を引き寄せてしまうディックス作品とはいかなるものであるのか。上述した彼の言葉を借りて結論を先取りするのであれば、それは「説明的」ではないものである。以下では紙面の都合上、その端的な例として二作品を詳細に分析する。

その一つ目は《マッチ売りⅡ》<sup>(16)</sup>である。街頭でのマッチの販売、大人用と思われる体に合っていないコートなどから、この描かれた少年が貧困の表象であることが推察される。ハンス・ゴットハルト・フィアーフはこの少年の容姿の醜さから、この作品を「労働者階級の子どもたちの差し迫った貧困」<sup>(17)</sup>への非難とみなす。では、少年の横の柱は何か。社会批判を読み取る「傾向芸術」的な解釈は、この問いに答えない。貧困が主題であるという前提の下、強いてそこに意味を見出すのであれば、貧困と対称をなす富や虚栄の象徴と言えるかもしれない。しかしそれにしては不必要なほどに、この柱が少年同様に画面の半分を占拠し、下部の浮彫まで即物的に、存在を強調するかのように描かれていることを見逃すことはできない。また、少年よりも鑑賞者の側に突き出ている画面左下の柱の土台は、その一面が絵画平面と平行となるように描かれており、そこから奥へと伸びている。ここに着目すると、この部分が画面全体の遠近感を破壊し、もはや少年のイメージの方が宙に浮いたような異物となるのである。

こうした主題となっている人物のイメージを圧倒する周りのもののイメージは、ディックスによる人物画に少なからず見られる<sup>(18)</sup>。例えば《喉頭科医師マイアー＝ヘルマン博士の肖像》<sup>(19)</sup>では、精巧かつ即物的に描かれた医療器具とそこに反射した鏡像が背景の小道具や人物を説明する役割を超えて、そのモノそれ自体のイメー

ジとして人物のイメージ以上にその存在を主張している。《マッチ売りⅡ》にもまた、ディックスの人物画におけるこの特徴が見て取れるのであり、強力なイメージとしての柱は、主題であるイメージと対等あるいはそれ以上のものとして、少年のイメージを、そしてその少年のイメージが残していた非難を読み取らせる可能性を脅かすのである。

他方《妊婦》<sup>(20)</sup> という、人物が一人立っているだけのものもある。ディックス作品集を編纂したフリッツ・レフラーはこの作品を、その後ディックスが取り組むようになった妊婦のヌードと合わせて大雑把に「豊饒さ」とまとめる<sup>(21)</sup> が、服という社会的な要素がある以上、社会的な文脈を読み取らせる可能性を残している。実際に、現在この作品を所有しているカールスルーエ州立美術館が作成したある資料の中では、この妊婦から質素な、すなわち貧しい境遇が読み取られ、この作品によってディックスは「ヴァイマル共和国の社会的苦境を弁解することなく示すことを試みている」<sup>(22)</sup> と説明がなされている。

そもそも、妊婦という主題それ自体は当時の社会問題を主題とする作品において珍しいものではない。まずは当時の他の作品との比較からこのディックスの《妊婦》を考察する。「傾向芸術」の議論にしばしば登場するケーテ・コルヴィッツ (Käthe Kollwitz, 1867-1945) の作品をここで参照することができるだろう。彼女の作品は描かれた人物の、とりわけ異常に大きな手と腕の身振りに特徴があり、それによって鑑賞者に描かれた人物の前後の文脈や、さらなる不幸、結末を想像させる。《妊婦、入水》<sup>(23)</sup> もまたその一つであり、貧しい妊婦、水面の方へ傾いた彼女の身体、手すりから離れた左手が、貧困層の妊娠の結末としての入水自殺を想像させる。また、ディックスの《妊婦》と制作年を同じくするジョン・ハートフィールド (John Heartfield, 1891-1968) の作品《人的資源の強制提供者、勇気を出せ！ 国家は失業者と兵士を必要としている！》<sup>(24)</sup> では、フォトモンタージュと文字によって、失業、従軍、戦死へと至る労働者階級の妊娠と出産に対する政治的主張が明らかとなっている。こうした同時代の同じ主題を扱った作品と比べると、ディックスの作品では妊婦一人が硬直したように立っただけで、前後の文脈を想像させる身振りや作者の主張を伝えるイメージの意味的連関が排除されていることがわかる。

残された青い背景の前の妊婦のイメージに目を向けてみると、全体的な身体のぎこちなさのなかでも目を引くのは、先行研究<sup>(25)</sup>でもしばしば指摘される脚、とりわけ腹部を支えるようにして体の前方に出ており、現実には不可能なほどたわんだ左脚であるだろう。鑑賞者の視線を奪う、こうした身体の一部の過度な誇張もまた、ディックスの人物画の特徴である。例えば《哲学者マックス・シェーラーの肖像》<sup>(26)</sup>を見るハンス・ゲオルク・ガダマーは、両肩の間に沈んだ頭部、とりわけ真ん中に溝のある鼻に目が釘付けになっている<sup>(27)</sup>。こうしたある種の「デフォルメ」については、「対象の本質を掴み取る」<sup>(28)</sup>といった議論がなされる。この「対象の本質」という観点をここで追及することは控えるが、何れにせよこのような誇張された細部は時に饒舌であるようである。実際にガダマーは、描かれた鼻の溝からシェーラーについての話を展開する。また、ギュンター・フィガールも後年のディックスによるマルティン・ハイデガーの素描を論じる際、誇張された細部から話を展開している。しかし他方で、フィガールはその論の途中で、「こうしたすべてのことをこの素描が分からせてくれるかのようなのだが、それは次の場合に限られる」と述べ、描かれているのが「或る特定の思索者」であることを承知している場合という限定を示す<sup>(29)</sup>。すなわち、ディックス作品に特徴的な、不規則的に誇張され謎めいた身体の細部に、具体的な情報を語らせるためには、描かれている人物が誰であるのか、より具体的にはどのような人物であるのかを承知している必要があるのである。それゆえ、ディックスが描く他の貧困層の人々同様に、匿名で身元のわからないこの妊婦の左脚、さらにはぎこちない身体のイメージは鑑賞者の視線を奪うほどに強力なものではあるが、寡黙で謎なものとして残るのであり、そこから貧しい女性の妊娠それ以上の何かしらの情報を鑑賞者が得ることは不可能である。

したがって、この《妊婦》は、主題としては当時の他の作品のようにそこに貧困や貧困層の妊娠という社会問題への作者ディックスの主張がある可能性を残す一方で、その主張および描かれた女性について説明する要素は排除されていると言える。この妊婦は凍ったように固いイメージとして現前するのみであり、それを前に鑑賞者は具体的な作者の主張、社会的・政治的意味内容へと至る手段を与えられていないのである。

以上、1920年代、1930年代の二作品を中心にディックス作品を検討し、その「説明的」でないことを見た。すなわち、彼の作品は作者の社会的・政治的主張や意味を予感させつつも、実際には前景と背景、ヒトとモノをあまり区別せず、鑑賞者の視線を釘付けにするような強力なイメージによって、そうした主張や意味をその表れさえ疑わしくなるほどに不明確なものとしているのである。このようなディックス作品への理解を「傾向芸術」の観点と接続させると、ディックス作品はまさに、作者の主張がそこにあるように思わせる点において「傾向芸術」であると同時に、その説明を欠き、社会的・政治的な意味内容へと至らせない点において「傾向芸術」ではないものといえるだろう。まさにこれがディックス作品における社会問題の表象であるのである。

### 3. 「傾向芸術」を超えて

本論文の第一節では、「傾向芸術」の議論に限って当時の批評言説を取り上げたが、「傾向芸術」であるとならない間で宙吊りになっている「説明的」でないものとしてのディックス作品の理解は、彼の作品に関する当時の他の批評言説にも光を当てることとなる。その一つとして、示唆に富んだ指摘をしているのは、メラ・エシェリヒ (Mela Escherich, 1877-1956) の論考 (1926年) である。エシェリヒは本論文で取り上げた諸作品にも見られる、即物的な描写がなされている当時のディックス作品に風刺画的な要素を見抜く。風刺画という時点で多分に社会的・政治的な意味を期待させるが、エシェリヒはその読み取れなさを指摘している。

(…) 彼〔ディックス〕自身は笑っているのか。それに疑問の余地はない。しかしある意味、背後で〔笑っている〕。彼が誰に対してしかめ面をしているのかは、決してわからない<sup>(30)</sup>。

ここで重要であるのは、ディックスの作品を風刺画とみなしていることというよりも、作品を前にしたエシェリヒが、そこに笑っている作者の存在を感じつつも、その主張

## 「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

へと到達できずに留め置かれていることである。何かに対して笑っている作者が背後にいるように感じられる点において、それは「傾向芸術」でありうるが、その主張が分からない点において、それはもはや「傾向芸術」ではない。

また、ディックス作品特有の強力なイメージによって、社会的・政治的な意味へと到達できずに留め置かれているのはエシェリヒだけではない。本論文の作品分析では主に貧困を主題とするものを扱ったが、この点に関しては戦争画とそれに対する批評も考察対象となりうる。それは本論文の冒頭で示した作品《戦争》の中央部を先取りしているディックスの《塹壕》<sup>(31)</sup>とそれに対するユリウス・マイアー＝グレーフェ (Julius Meier-Graefe, 1867-1935) の批評 (1924年) である。この作品は消失しており、今日では写真でしか見るることができないが、それでも《戦争》同様に、戦闘によって破壊された身体が容赦なく醜く描かれていることがわかる。マイアー＝グレーフェはこの作品に対して「反吐が出る」と言い、さらに続けて「脳髄や血、内臓はあまりにごてごてと描きこまれており (…) 緊迫状態へのあらゆる動物的な反応を駆り立てるほどである」と述べる<sup>(32)</sup>。彼はこの批評によってこの作品を酷評しているのであるが、これは逆説的にもこの作品の解釈や意味へと至ることを妨害するほどまでに醜く強力なイメージに対する証言となっていると言えるだろう。すなわち、この作品も《戦争》と同じく社会的・政治的な意味を見出され、それが作者の主張に還元される可能性を有しているものの、吐き気や「動物的な反応」をもたらす、視覚的に襲い掛かるような過度に強いイメージが、マイアー＝グレーフェをそうした解釈や意味の段階にまで至らせなかったのである。ここにも、社会問題の一つである戦争という傾向的な意味を持ちうる主題を扱った作品における、「傾向芸術」の文脈から逃れるような作用があると言えるだろう。

## おわりに

本論文は、当時の社会問題を主題とする芸術を論じる際に極めて重要である「傾向芸術」という概念を詳らかにし、その観点を取り入れ、ディックス作品と当時の言説



## 「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

の分析を通じて、作品における社会的・政治的主張や意味の表れ自体が揺らぐところに、ディックス作品における社会問題の表象の在り方を見た。それは、時代ごとに解釈や意味付けがなされ、そこにディックスの主張が読み取られてきたことによってむしろ見逃されていたディックス作品のあらゆる議論にあらがうようなイメージの強さ、意味付けすることの困難さ、複雑さの一端を明らかにしたとすることができるだろう。

ここで一端と述べたのは、この作品における複雑さがさらなる複雑な問題を誘発しているからである。冒頭でも述べたように、本論文の始まりでもあり全体を貫いてもいたのは、ディックス作品に作者の社会的・政治的な主張が表れているという前提に対する疑問であった。それは言い換えれば、何かしらの社会的・政治的主張を有して作品内にいる作者ディックスに疑問を呈するものである。しかしそうであるからといって、「傾向芸術」についてどっちつかずの発言をするディックスがいるように、作者ディックスの存在そのものを否定することはできないし、そうする必要もないだろう。

同時代の画家グロッスなどが自ら本を出版するなどして自身の制作観や政治的主張を積極的に発信していたのに比べると、ディックスはほとんど語らない。また、第二次世界大戦後は手紙やインタビューなどによる文字資料を残しているが、そこでもディックスは時には作品に自身の見解があるように匂わせるも、具体的な説明を避ける。実際に1948年のある手紙では、自らの作品に「信条」という言葉を用いるものの、すぐさま次のように続ける。

美学のもしくは哲学的なことを話すつもりは全くありませんし、そのような能力もありません。それ以外のことも主観的でくだらないお喋りでしょう。(…) 見るために目を持っている人が見るということです<sup>(33)</sup>。

ここでは、何かが作品に表れていることを否定はしないものの、あらゆる言説を拒否していると言える。すなわち、作品の外には「説明的」ではない作者ディックスが控えているのである。それゆえ、本論文で明らかにした「傾向芸術」であると同時に「傾

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

向芸術」ではないディックス作品と、その作品を前に作者の社会的・政治的主張に到達できずに留め置かれる鑑賞者、そして作品の外で黙するディックスの有機的な連関を一層明らかにすること、これが今後の課題である。

註

- (1) オットー・ディックス《戦争》1929/1932年、板に混合技法、中央パネル：204 × 204 cm、左右パネル：各 204 × 102 cm、プレデッラ：60 × 204 cm、ドレスデン、ノイエ・マイスター絵画館。
- (2) Gutbrod, Philipp, *Otto Dix. Lebenskunst*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, S. 72-73.
- (3) Vgl. Schneede, Uwe M., *Otto Dix*, München, Verlag C.H.Beck oHG, 2019, S. 105.
- (4) Peters, Olaf, „Die ewige Wiederkehr des Gleichen. Zur Geschichtsauffassung des Gemäldes »Der Krieg« von Otto Dix“, Uwe Fleckner (Hrsg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin, De Gruyter, 2014, S. 305-318.
- (5) Peters, Olaf. *Otto Dix. Der unerschrockene Blick*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH&Co. KG, 2013, S. 167-169.
- (6) Schneede, 2019, S. 26.
- (7) Lukacs, Georg, „Tendenz oder Parteilichkeit?“, *Die Linkskurve. Monatszeitschrift des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands*, 4. Jahrgang, Nr. 6, Juni 1932, S. 13-14.
- (8) Jaumann, Anton, „Tendenziöse Kunst“, *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungs-Kunst und künstlerische Frauenarbeiten*, Dreiundzwanzigster Jahrgang, Heft 7-8, April und Mai 1920, S. 272.
- (9) Grosz, George und Wieland, Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze*, Berlin, Der Malik-Verlag, 1925.
- (10) Jaumann, 1920, S. 279.
- (11) Wolfradt, Willi, „Otto Dix“, *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, XVI. Jahrgang, 1924, S. 947.
- (12) Ebd., S. 947
- (13) Dix, Otto, Postkarte am 11. Dezember 1920 an Herbert Behrens-Hangel, Otto Dix, Ulrike Lorenz (Hrsg.) , *Brief*, Köln, Wienand Verlag, 2013, S. 460.
- (14) Dix, Otto, Brief im Jahr 1934 an Adolf Rieth, *Ebd.*, S. 479.
- (15) Dix, Otto, Brief am 23. Juni 1939 an Ernst Bursche, *Ebd.*, S. 497.

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

- (16) オットー・ディックス《マッチ売りⅡ》1927年、板に混合技法、120 × 65 cm、マンハイム美術館。
- (17) Vierhuff, Hans Gotthard, *Die Neue Sachlichkeit Malerei und Fotografie*, Köln, DuMont Buchverlag, 1980, S. 143.
- (18) ディックスによる人物画の背景についての言及は以下にも見られる。Löffler, Fritz, *Otto Dix. Leben und Werk*, 2. Auflage, Wiesbaden, Drei Lilien Verlag, 1989, S. 28. 香川檀「オットー・ディックス——観相術、その目を凝らすほどに……」小林康夫編『美術史の7つの顔』未来社、2005年、159頁。
- (19) オットー・ディックス《喉頭科医師マイアー＝ヘルマン博士の肖像》1926年、板に混合技法、149.2 × 99.1cm、ニューヨーク近代美術館。
- (20) オットー・ディックス《妊婦》1930年、板に混合技法、132 × 52 cm、カールスルーエ州立美術館。
- (21) Löffler, 1989, S. 90. 以下にも同様の記述が見られる。Löffler, Fritz, *Otto Dix 1891-1969. Œuvre der Gemälde*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1981, S. 42.
- (22) Gerardi, Andrea, „Menschenbild Bildbetrachtung. Otto Dix (1891-1969) Die Schwangere, 1930”, 2015, <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/wp-content/uploads/2019/06/kunsthallekarlsruhe-lehrmaterialien-dix.pdf> (2021年2月1日最終閲覧)。
- (23) ケーテ・コルヴィッツ《妊婦、入水》1926年頃、木炭、ケルン、ケーテ・コルヴィッツ美術館。
- (24) ジョン・ハートフィールド《人的資源の強制提供者、勇気を出せ！ 国家は失業者と兵士を必要としている！》1930年、フォトモンタージュ、38 × 27cm、『労働者図版入り新聞』1930年第10号183頁、ベルリン芸術アカデミー。
- (25) Schwarz, Birgit, *Werke von Otto Dix*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1986, S. 10. Matt, Georgia, *Das Menschenbild der neuen Sachlichkeit*, Konstanz, Hartung-Gorre Verlag, 1989, S. 77.
- (26) オットー・ディックス《哲学者マックス・シェラーの肖像》1926年、板に混合技法、100 × 69.5cm、ケルン大学。
- (27) Gadamer, Hans-Georg, „Max Scheler – der Verschwender“, Paul Good (Hrsg.) , *Max Scheler. Im Gegenwartsgeschehen der Philosophie*, Berlin und München, Francke Verlag, 1975, S. 12.
- (28) Schubert, Dietrich, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1980, S. 61. [ディートリヒ・シューベルト『オットー・ディックス』水沢勉、松下ゆう子、真野宏子訳、パルコ美術書房、1997年、80頁。]
- (29) ギュンター・フィガール『問いと答え ハイデガーについて』齋藤元紀、陶久明日香、関口浩、渡辺和典監訳、法政大学出版局、2017年、17頁。フィガールが言及しているディックスによるハ

「傾向芸術」としてのオットー・ディックス作品を問う

イデガーの素描は、素描画であること、そしてディックスの後年の作品であることから、本論文で考察対象としている 1920 年代から 1930 年代前半の作品とは作風を異にしている。しかし、身体や顔の細部の誇張はディックスによる人物画において時期を問わずある程度共通していると筆者は考えている。それゆえ、フィガールの指摘はディックスによる他の人物画にも当てはまると言える。

(30) Escherich, Mela, „Otto Dix“, *Die Kunst für Alle*, Einundvierzigster Jahrgang, 1925-1926, 1926, S. 106.

(31) オットー・ディックス《塹壕》1923 年、カンヴァス（粗布）に油彩、227 × 250cm、消失。

(32) Meier-Graefe, Julius, „Die Ausstellung in der Akademie“, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 2.7.1924. 以下から引用。Peters, 2013, S. 92.

(33) Dix, Ott, Brief am 29. März 1948 an Hans Kinkel, Dix, 2013, S. 542. この書簡集の編者ウルリケ・ロレンツはこの手紙を以下から引用している。Kinkel, Hans, *Die Toten und die Nackten. Beiträge zu Dix*, Berlin, Selbstverlag, 1991, S. 16-17.

## 1920年代のハンネス・マイヤーの「集団 (Kollektiv)」概念について

岩澤龍彦

### はじめに

本論文では、ハンネス・マイヤー (Hannes Meyer, 1889-1954、以下「マイヤー」とする) の1920年代の活動を、「集団 (Kollektiv)」という概念を中心に整理する。なぜ「集団」に着目しなければならないのか。マイヤー自身が1920年代末に自身の活動の基礎を特徴づける際に、「集団」という語を用いていたためである。1927年4月1日にバウハウスに新設された建築科に就任したマイヤーは就任前に、当時のバウハウスの校長、ヴァルター・グロピウス (Walter Gropius, 1883-1969) に次のように書き送っている。

「紛れもない「集団主義者」(kollektivist)としての私は労働共同体内での共働 (mitarbeit) に惹かれています。」<sup>(1)</sup>

「私の授業の基本的傾向は「ABC」、そして「新しい世界」(die neue welt)の意味で、完全に機能的—集団主義的—構築的 (funktionell-kollektivistisch-konstruktiv) なものです。」<sup>(2)</sup>

この二つの引用から明らかなように、マイヤーは自身を「集団主義者」として、自身の展開する授業を「集団主義的」として特徴づけている。後者においてはさらに、マイヤーが1926年に編集を務めたスイスの雑誌『ABC: 建設への寄与 (ABC: Beiträge zum Bauen)』(以下『ABC』とする) という意味での集団主義、そして、同年に発表したテキスト、「新しい世界」における意味での「集団主義」、と補われている。このことからマイヤーの1920年代の活動を理解するためには彼が「集団 (主義)」をどのように理解していたのか、を明らかにする必要がある。

## 1920年代のハンネス・マイヤーの「集団 (Kollektiv)」概念について

この視点は先行研究においても欠けているように思われる。1989年での一連のマイヤー研究、2015年にバウハウス・デッサウで開かれたマイヤー展<sup>(3)</sup>や2018年のbauhaus imaginista. Moving Awayプロジェクト、2019年のハンネス・マイヤー論集の公刊<sup>(4)</sup>におけるように、マイヤーへの関心は今日著しく高まっているが、マイヤーの1920年代を「集団」を中心として連続的に通観するような視点はない。

先行研究のうち2015年の展覧会に注目したい。バウハウス・デッサウ財団のディレクター、クラウディア・ペレン (Claudia Perren) は同展の趣旨を示したテキストにおいて、マイヤー指揮下のバウハウス (以下、マイヤーが校長を務めた時期 (1928-1930年) のバウハウスを「マイヤー・バウハウス」とする) における「集団」を次のように特徴づけている。マイヤーはバウハウスを「作家建築家たち (Autor-Architekten) から事務共同体 (Bürogemeinschaft) へ」と換え、マイヤーの集団理解においては「さまざまな専門家たちの体系だった進行が重要であり、可能なかぎり多くの要素を建築造形プロセスに取り込む、という目的」があった。そして、バウハウスにおける集団 (Kollektive) においては「共働者の能力が異なれば異なるほど、チームの作業力は向上し、結果も価値あるものとなる」と考えられていた、とする<sup>(5)</sup>。

しかし、ペレンはマイヤー・バウハウスに注目するのみであり、20年代のマイヤーの活動を通観する視点がない。上の引用で明らかになったように、マイヤーがバウハウスで採った方法論、制度としての「集団」はそれ以前の時代から重要であったのであり、その連続性を明らかにしなければならないだろう。

本論文では以上の課題を解決するため、1920年代のマイヤーの活動を、(1) スイス・バーゼルの組合集合住宅であるフライドルフを設計し、そこで生活していた時期 (フライドルフ期: 1919-1925年)、(2) スイス・バーゼルで出版された建築雑誌、『ABC』に参与していた時期 (『ABC』期: 1926年)、そして、(3) バウハウスの建築科にマイスターとして就任し、校長を務めた時期 (バウハウス期: 1927-1930年) の三つの時期に分け、それぞれの時期に彼が書いたテキストから、彼の「集団」理解を読み取っていく。

## 1. フライドルフ期：1919 – 1925 年

ここではマイヤーが設計し、1926年までマイヤー自身も住んでいたフライドルフ・ジートルンク (Siedlung Freidorf (1921年8月24日、落成式)、以下、「フライドルフ」) について書かれたテキストから、後の「集団」概念へとつながるような言説を取り上げる。

では、このフライドルフとはなにか。この集合住宅の施主はスイス消費協同組合全国連合会 (Verband schweizerischer Konsumvereine: VSK) であり、VSKは都市とは異なる、自給自足の生活空間＝村を供給することを目的としていた<sup>(6)</sup>。施主のこのような計画を具現化すべく、1914年より同組合員となっていたマイヤーが集合住宅の設計を行った。

マイヤーがフライドルフという集合住宅の設計を記述する中で強調していたのは建物とそこに住まう人、共同体の精神との一致であったが、マイヤーはそれらをどのように理解していたのだろうか。1926年までフライドルフで生活していたマイヤーは1925年にこう述べている。

「ここではすべてがコープ (Co-op) である。コープは協働 (Cooperation)を意味する。協働は組合を意味する。(…) 620の人々が共同して共同の地の共同の家に住む (bewohnen gemeinsam ein gemeinsames Haus auf gemeinsamer Erde)。」<sup>(7)</sup>

すなわち、マイヤーは組合という単一の共同体が共同の地で協働する場としてフライドルフを想定していた、といえるだろう。また、組合員である居住者はその地で同組合員との協働作業を通じて、いわば自給自足の共同体を実践していたことをマイヤーはみた。

このフライドルフの生活者をマイヤーは次のように述べる。

「その中にはあらゆる動物、愛玩犬と番犬、蜂の群れ、あひる、牡猫と雌猫、鶏とにわとり、亀、ウサギ、金魚、モペット、オルガン、織機、布団叩き、ドラムとカナリアの悪臭と喧騒がある。その中にはあらゆる世界思想があり、反体制

1920年代のハンネス・マイヤーの「集団 (Kollektiv)」概念について

派、禁欲者、人智学者、アスリート、利他主義者、サッカー選手、エゴイスト、コミュニスト、メソヂイスト、保守派、マツダ教信者、グルーサナー、菜食主義者、非喫煙者、そしてこうしたあらゆる方針の背教者たちがいる。その中には、新聞記者、製靴所の人、倉庫の借家人、植字工、階級の高いお役人、タイピスト、理論家、教育者、被教育者、生と、商人、売り子といったあらゆる民衆がおり、多くの販売物がある。子供、女性、成人女性、ご婦人がいる。」<sup>(8)</sup>

すなわち、マイヤーはこのフライドルフに、多種多様な職業、思想を持つ人からなる組合員たちが共同の地で、協働しているのをみた。これこそがマイヤーのみたフライドルフであり、そしてマイヤー自身もこのような協働生活を実践していた。

## 2. 『ABC』期：1926年

ここではスイスの生活協同組合の芸術大使としてバーゼルを中心に活動していた時期のマイヤーの「集団」を明らかにしたい。この時期にマイヤーは雑誌『ABC』に携わるメンバーらと交流することになるが、その中でもマイヤーと同様に「集団」に着目し、建築・造形活動を論じていた人がいた。それがマルト・スタム(マルト・スタム(Mart Stam, 1899-1986))だ。以下では、スタムとマイヤーの両者の制作論を比較し、両者の同異点を指摘する。スタムの場合は「集団的造形 (KOLLEKTIVE GESTALTUNG)」、「現代の建設 (MODERNES BAUEN)」を、マイヤーの場合は「新しい世界」を取り上げる。

### (i) マルト・スタムの制作論と「集団」理解

スタムは『ABC』誌第一号の表紙に掲載された論文、「集団的造形」で「芸術家はエンジニアと並んでいる」、「造形する際にあらゆる表現は集団的な (kollektiv) 方法を用いる」<sup>(9)</sup>と述べているが、これは一体どういうことだろうか。

はじめにスタムは現代においては普遍的なもの、経済が優位にある、とし、芸術家とエンジニア、それぞれの役割を次のように整理する。エンジニアは「あらゆる領域



で科学によって経済的な相互作用を明らかにする最大効率を求め(…)材料の特質に理性的に取り組み、科学的に自身を適応させ、組み合わせを通じて新しい特質、新しい作用の方法を発見<sup>(10)</sup>する。他方、芸術家は「あらゆる対象において[全世界を支配する]この法則の本質を発見する必要がある、(…) [芸術家は]適切な材料を用いることを通じて適切な形の中へと造形する」<sup>(11)</sup>。

すなわち、「経済」、「普遍的なもの」が優位に立つ現代において、合理的・経済的・科学的なエンジニアは「組み合わせ」によって「発見」をし、芸術家は「法則の本質を発見」し、「適切な形の中へと造形する」存在であった。そのような二者が時代の趨勢に合わせて並んでいる、とスタムは考えた。

このような芸術家・エンジニア観が建築の分野へと汎用されると、建設という制作プロセスでは、「気まぐれなもの、個人的なものは集団的なもの (kollektive)、規範的なものに」取って代わられた。そのような建設は「構築的に—組織づける (konstruierend-organisierend)」プロセスであった<sup>(12)</sup>。

このようにしてスタムは、現代において優位を占める「経済」、「普遍的なもの」という要求に応えるため、エンジニアと芸術家とによる「集団」を要請し、そのような建設は構築的な組織づけである、と特徴づけた。

## (ii) マイヤーの制作論と「集団」理解

一方、マイヤーはどうだったのだろうか。

スタムと同様に、時代の要請に、その時代に固有の手段で応えることを第一の課題と見なしていたマイヤーは新しい時代を次のように述べている。我々の時代、新しい時代においては「協働 (Kooperation) が全世界を支配している。共同体が各人の本質を支配して」おり、さらに、「本来の共同体が有する確実な特徴は、同一の手段によって同一の欲求を満たすことである」。すなわち、各人はフライドルフで見られたような協働を通じて共同体、一つの集団へと還元される。さらにそのような集団へと還元される各人は国境とは無関係であるために「世界市民」となるのであった。それゆえに人々の欲求は同一であり、同一の手段で満たされる、というのである<sup>(13)</sup>。

また、マイヤーは「明白にわれわれの環境へと科学が浸透していること (…)

した認識は現行の価値を揺さぶり、その価値を変形させた」<sup>(14)</sup>と述べているように、新しい時代に科学が浸透し、あらゆる価値を変えた、という。

すなわち、マイヤーにおける制作論の課題は、「集団」の欲求を満たすこと、そして、新しい時代にはそれ固有の形式手段を求めたのであるから「科学」的、同一的な手段であること、であった。

では、そのような手段、芸術作品の制作手段とはどういったものなのだろうか。新しい時代において「我々の現実の環境を「芸術家」(Künstler)による解釈によって継続して「美化すること」(Verschönerung)は傲慢」であり、「我々の共同体意識は過剰な個人主義には耐えられない」<sup>(15)</sup>とするマイヤーは芸術作品の制作について次のように述べる。

「芸術家のアトリエは科学の実験室となり、そして、作品は鋭い思考と発見力の結果である。今日の芸術作品は、どの時代の産物とも同じように、我々の時代の生活条件に従属しており、そして、世界についての我々の思弁的な分析の結果は、より精密な(exakt)形式においてしか確立されえない。(…)新しい芸術作品は、集団的な作品であり、万人にとって規定的であり、各人の集合的对象でもないし、各人の特権でもない」<sup>(16)</sup>

すなわち、芸術作品はアトリエでの芸術家による美化の産物ではなく、科学の実験室での思考と発見力によって、すなわち、精密な形式で確立されるものとされた。そして、マイヤーにとって芸術作品は一個人に依拠せず「同一の手段によって[集団の]同一の欲求を満たす」、という意味で「集団的な作品」であり、科学の実験室内での精密な形式の産物という意味で、「万人にとって規定的」であった。

このような制作論をマイヤーは建築の領域にも適応する。

「建設は技術的なプロセスであって、美的なプロセスではない。(…)我々は、こうした[新しい]建築要素を、その目的と経済的な原則に適応させながら、構築的な統一へと組織している。」<sup>(17)</sup>

ここで新しい建築要素として挙げられているのはガラスや鉄筋コンクリートといった新しい素材、スタンダード化、規格化された部材である。それらを取り扱う「建設」というプロセスはもはや美的なプロセスではなく、「技術的」なプロセスであり、合目的・経済的でなければならず、建設の後に出来上がった建物は「構築的な統一」をもつ、という。

そのような構築についてマイヤーは次のように述べる。「純粋な構築は新しい形式世界の認識を示す。構築的な形式は父なる国を持たない。それは国際的であり、国際的な建築思想の表現である。国際性は我々の時代の特権である」<sup>(18)</sup>。すなわち、そのような構築こそが、新しいわれわれの時代にふさわしい建築における国際性の表現である、という。

ここでマイヤーの制作論と「集団」理解を整理する。マイヤーに従えば、新しい時代では「協働」が支配的であり、各人は協働によって国際的な共同体、「集団」へと還元されていた。その集団は国際的な集団であった。あらゆるものはその時代の要求に応え、その時代の手段で制作されなければならない、すなわち、新しい時代においては同一の手段で同一の欲求を満たさなければならない、と考えるマイヤーにとって、芸術作品もまた芸術家一人による個人主義的な産物ではなく、合理的・経済的・技術的、という意味で同一的、万人にとって規定的であり、そして、「協働」によって支えられた集団の要請に応える、という意味で集団的な作品であった。そうした制作論が建築へと応用されるならば、すなわち、マイヤーにとって「建設」というプロセスは、美的なプロセスではなく、合理的・経済的・技術的なプロセスとされ、建設の後にできあがった建物は構築的な統一をなすものであり、それは建築における国際性の表現であった。

ここでマイヤーとスタム、両者の制作論の同異点を確認する。スタムは、新しい時代においては時代が要請する普遍性、経済性に応えなければならない、として、それらを満たす能力に秀でた科学的なエンジニアと芸術家の二者からなる「集団」による制作という意味で「集団」的な方法、そのような「集団」による「構築的な統一」について論じていた。マイヤーは、芸術作品の制作も建設も新しい時代を支配し、「協働」

によって支えられる「集団」の要求によって規定されていると考え、そのような「集団」の同一的な欲求を満たす同一的な手段、合目的的で、経済的、技術的、そして科学的な方法について論じた。

両者は、作品の制作手段は時代によって規定される、という前提からその手段は合目的的、経済的、技術的、科学的である、としたことについては一致していた。そのような建設を経た建物を「構築的」な「統一」として記述している点でも一致していた。

しかし、その内実は異なっていた。スタムの見る時代は普遍性、経済性が支配する時代であり、集団とはエンジニアと芸術家による集団であった。他方、マイヤーのみ見る時代は協働、集団が支配する時代であり、その集団とは、フライドルフでの集団理解を踏まえれば、多種多様な人々からなる集団であっただろう。そしてそのような集団の欲求は同一的であることから、それに応じるための同一的な手段として合目的的、経済的、技術的、科学的な手段をマイヤーは要請した。

### 3. バウハウス：1927 – 1930年

ここでは、マイヤーが1927年にバウハウスに新設された建築科のマイスターに就任してから、バウハウスでの校長職を務めた1930年までの制作論と「集団」理解をみる。そのためにバウハウスの機関紙に発表されたテキスト、「建設 (bauen)」と「バウハウスと社会 (bauhaus und gesellschaft)」を取りあげる。

#### (i) 「建設」(1928)

機関紙『バウハウス』で発表したテキスト、「建設」でマイヤーは「建設」というプロセスを論じており、そこでの建築家の立ち位置についても言及する。

マイヤーは同テキストで新しい住宅は新しい建築部材が多用された「工業製品 (industrieprodukt)」である、として、住宅の「建設」について次のように述べる。

「そのようなもの [工業製品] としての新しい住宅は専門家たちの所産なのであ

る (ein werk der spezialisten)。(国民) 経済学者、統計学者、衛生学者、気候学者、経営学者、規格学者、暖房技術師。そして建築家 (architekt) は？ 建築家は芸術家 (künstler) であったが組織化の専門家 (spezialist) になる！ (…) それ [新しい住宅] は社会的な所産 (ein soziales werk) である、なぜならばそれは (あらゆる DIN 規格のように) 匿名の発明者共同体 (erfindergemeinschaft) の工業規格製品であるからである。」<sup>(19)</sup>

ここでは、住宅に限ったことではあるが、建築家は何か特権的なものが付与された存在ではなく、一専門家と見なされており、住宅は建築家をも含めた専門家たち、発明者共同体による社会的な所産とみなされていることがわかる。また、引用では省いたが、建設は労働を生み出すために失業を減らし、合理的な家政を促すことによって主婦の家事奴隷化を防ぐ、といった意味でも「社会的な所産」とされている。

マイヤーはこのような発明者共同体の工業規格製品としての住宅を建築 (Architektur) にも転用させ、プロセスとしての建設について次のように言及する。「[「芸術家の情緒の作用」としての建築]<sup>(20)</sup> は拒否され、「建設とはもはや野望ある建築家 (architekten-ehrgeiz) 一人の課題」<sup>(21)</sup> ではなくなった。それに代わるのが「発明家と実践家とによる共同体活動」であり、「建設は各人の個人的な要件から (失業と住宅難によってますます強められように) 民衆同志の集団的な (kollektiv) 要件」<sup>(22)</sup> になった。

それゆえに、「他のマイスターの活動共同体において生のプロセスを自らモノにするマイスターその人だけがまさに……バウマイスター (baumeister) である」<sup>(23)</sup> と規定されているように、建築家は芸術家から、専門家としてのバウマイスターへと名前を変え、他のマイスターとの活動共同体を形成する一要員とされた

さらにはそのような建設は人間の生 (生活) に規定され、生を規定する、という意味で「生物学的な (biologisch) 事象」<sup>(24)</sup> でもあり、新しい時代の新しい建築部材を用いるという工業的性格から「技術的な事象」であり、各専門家たちによって作られた「機能ダイアグラムと経済プログラム」が「建築計画」の方針を定める、とされた<sup>(25)</sup>。

こうした建設は、「これらの [新しい時代の] 建設要素をわれわれは経済的な原則

に従って、構築的な (konstruktiv) 統一へと組織する。(…) 生のプロセスの造形としてのこのような機能的—生物学的な建設の把握は首尾一貫性を伴って、純粋な構築 (konstruktion) へと通じている。(…) それは国際的な建築思想の現れである。国際性は時代の特権である」<sup>(26)</sup>、と述べられているように、新しい時代にふさわしい構築へと通ずるものであった。

テキスト「建設」における「建設」を整理すると次のようになるだろう。「建設」とは従来のような建築家個人の課題ではなくなり、人間の生活に関わるという意味で生物学的なプロセスであり、新しい建築部材を取り扱う工業的性格から技術的なプロセスであり、建築労働者や主婦の社会的役割にも影響を与える意味で社会的な活動でもあり、建築家にとって代わり生のプロセスに通ずるバウマイスター、生物学や工業製品、経済に通ずる専門家たちによる共同体活動でもあった。これらを総じた意味で建設とは「集団的な (kollektiv) 要件」<sup>(27)</sup>であった。

#### (ii) 「バウハウスと社会」(1929)

次に1929年に機関紙『バウハウス』にて発表した、詩の形式をとったテキスト「バウハウスと社会」でマイヤーは建設、ないしは造形活動、バウハウスの活動の対象を定めている。

同テキストはバウハウスという学校、すなわち、「造形高等学校 (hohe schule der gestaltung)」<sup>(28)</sup> (バウハウスは1927年に "Hochschule für Gestaltung" として認可) として、造形 (Gestaltung) は社会との関係においてどうあるべきか、を論じたものであるがしかし、「建設 (bauen) と造形 (gestalten) は一つの同じことである」<sup>(29)</sup> という記述や、建設がプロセス、ある種の制作論であったように、この「バウハウスと社会」で論じられている「造形 (Gestalten, Gestaltung)」もそのようなプロセスとして読むことができるだろう。

そのような造形の担い手である造形家の活動は、マイヤーによれば「社会的に条件づけられており、／われわれの課題の範囲を社会が決定する」のであり、そのような造形家は「この民衆共同体に仕える人である。／われわれ [造形家] の行いは民衆への奉仕」であった<sup>(30)</sup>。

マイヤーにとってバウハウスの活動のターゲットは社会、それも民衆 (Volk) からなる社会であった。それゆえにマイヤーにとってバウハウスとは「民衆のための集団 (Kollektiv für das Volk)」<sup>(31)</sup> であった。

#### 4. 結び

本論文の目的はマイヤーの1920年代の活動を「集団」という概念で整理し直すことであった。上で分けた3つの時期については次のように言えるだろう。(i) フライドルフの時期では「集団」へとつながるような「協働」が見出された。その「協働」は狭義ではさまざまな職種・思想の組合員同士の「協働」であり、そのような「協働」によって成り立つ共同体の生活に適合した建物を設計し、マイヤー自らも「協働」を実践していた。(ii) 『ABC』期、「新しい世界」でマイヤーは、芸術作品はその時代の要求に応えるように、そして、その時代的手段で制作されなければならない、すなわち、「集団」の同一的な要求に応えるように、同一的な精密な形式で制作されるべきである、という前提のもと、芸術作品の制作論、建築における「建設」というプロセスについて論じていた。その「集団」とは「協働」からなる「集団」であり、芸術作品の制作、建設とは、同一的な集団の要求に応える合理的・経済的・技術的、科学的な手段という意味で同一的な手段、プロセスとされていた。「集団」については『ABC』誌の設立者であるスタムにも狭義では異なっていたが同じ語が用いられ、時代にはそれ固有の形式手段をという前提や、建設を構築的統一と記述していた点などでは類似していた。(iii) バウハウス期では、生物学的、技術的、社会的なプロセスとしての建設は、それらに通ずる専門家たちによる活動であり、集団的な社会に影響を及ぼす、という意味で「集団」的な要件であった。芸術家としての建築家は一専門家となり、他の専門家と並ぶ、とし、いわば建築家 (Architekt) の地位を下げた点ではスタムの「現代の建設」との類似が見られるだろう。そしてバウハウスの活動のターゲットを民衆へと定め、バウハウスは「民衆のための集団」とマイヤーは呼んだ。

以上のことから、1926年以降に顕著に見られた「集団」は「協働」が基になって

いる、といえるだろう。なぜならば、フライドルフ期では「協働」を設計・実践し、『ABC』の時期、「新しい世界」で見られた「集団」とは「協働」によって成り立つ「集団」であり、バウハウスの時期で論じられた建設というプロセスは専門家たち「協働」からなる「集団」のプロセスといえるであろうだからだ。さらには造形のための学校であるバウハウスも、当初より複数の工房からなる共同体を目指していたのではあるが、複数の工房、学生・マイスターらによる「協働」に基づいた「集団」でもあったといえるだろう。すなわち、マイヤーは協働を重視する者という意味で「集団主義者 (kollektivist)」<sup>(32)</sup>であり、マイヤー自身の授業ないしはバウハウスの活動も「集団主義的 (kollektivistisch)」<sup>(33)</sup>であった。それゆえに、マイヤーの関心は常に「協働」による「集団」の活動にあるために、マイヤーの提示する「バウハウスの組織図」(1930)の基軸は「活動 (werk)」であった、と読めるであろう。

註

- (1) Hannes Meyer, "Aus dem Briefwechsel mit Walter Gropius" (1927a), in Lena Meyer-Bergner (Hrsg.), *Hannes Meyer; Bauen und Gesellschaft; Schriften, Briefe, Projekte*, Verlag der Kunst Dresden, 1980, S. 42. [原文すべて小文字]
- (2) Ebd., S. 44.
- (3) Werner Möller, Tim Leik (Hrsg.), *das prinzip coop - Hannes Meyer und die Idee einer kollektiven Gestaltung*, Spector Books, 2015.
- (4) Philipp Oswald (Hrsg.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, Birkhäuser, 2019.
- (5) Claudia Perren, "Das Kollektiv des Hannes Meyer" in Möller, Leik (Hrsg.), 2015, S. 5/6.
- (6) Mathias Möller, "Selbsthilfe im Wohnbereich-das Beispiel der Siedlungsgenossenschaft Freidorf", in Patrick Oehler, Nicola Thomas, Mathias Drilling (Hrsg.), *Soziale Arbeit in der unternehmerischen Stadt*, Verlag für Sozialwissenschaften, 2016, S. 75-88.
- (7) Hannes Meyer, "Siedlung Freidorf. 1919-1921" (1925) in *Das Werk*, 12. Jg., Heft 2, 1925, S. 42 in Martin Kieren, Claude Lichtenstein (Hrsg.), *Hannes Meyer, Architekt 1889-1954 Schriften der zwanziger Jahre*, Verlag Lars Müller, 1990. (岩澤龍彦訳「フライドルフ・ジートルンク (1925)」、『生田哲学』第20号、専修大学哲学会、2018年、57-66頁 [一部本論に合わせて訳を変更した])



- (8) Ebd., S. 50.
- (9) Mart Stam, "KOLLEKTIVE GESTALTUNG", in *ABC*, Heft 1, 1924, S. 1/2.
- (10) Ebd., S. 1.
- (11) Ebd., S. 2.
- (12) Mart Stam, "MODERNES BAUEN" in *ABC*, Heft 2, 1924, S. 4 より引用。
- (13) Hannes Meyer, "Die neue Welt" (in *das Werk*, 13 Jg., 1926, Heft 7, S. 205-224) in Meyer-Bergner (Hrsg.), 1980, S. 28-30. (伊藤博明・岩澤龍彦訳「新しい世界」、『生田哲学』第19号、専修大学哲学会、2017年、92-105頁 [一部本論に合わせて訳を変更した])
- (14) Ebd., S. 27.
- (15) Ebd., S. 31.
- (16) Ebd.
- (17) Ebd., S. 29.
- (18) Ebd., S. 30.
- (19) Hannes Meyer, "bauen" (in *bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung*, 2 Jg., Heft 4, 1928a, S. 12-13) in Meyer-Bergner (Hrsg.), 1980, S. 48/49. [原文すべて小文字]
- (20) Ebd., S. 47.
- (21) Ebd., S. 49.
- (22) Ebd.
- (23) Ebd.
- (24) Ebd., S. 47.
- (25) Ebd., S. 49.
- (26) Ebd., S. 47.
- (27) Ebd., S. 49.
- (28) Hannes Meyer, "bauhaus und gesellschaft" (in *bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung*, 3. Jg., Heft 1, 1929, S. 2) in Meyer-Bergner (Hrsg.), 1980, S. 50.
- (29) Ebd.
- (30) Ebd., S. 50.
- (31) Hannes Meyer, Handschriftliche Notiz zur Antrittsrede (BHA GS 8/4) (1928b) (in Klaus Jürgen Winkler, *Der Architekt hannes meyer: Anschauungen und Werk*, Verlag für Bauwesen Berlin, 1989, S. 113).
- (32) Meyer (1927a), in Meyer-Bergner (Hrsg.), 1980, S. 42.
- (33) Ebd., S. 44.



# ウィリアム・ブレイク 《日の老いたるもの》における 円環の象徴表現

—— 負の側面を象徴する太陽との関連性を中心に ——

中嶋康太

## はじめに

本論文はウィリアム・ブレイク（William Blake 1757-1827）の代表的な版画作品である《日の老いたるもの》<sup>(1)</sup>の構図に重要な役割を果たしている画中の円環について、その象徴的側面を明らかにすることを試みるものである。

## 1. 作品概要

《日の老いたるもの》は、ブレイクの版画作品の一つであり、彼が挿絵と詩の両方を手掛け、印刷した詩『ヨーロッパ 一つの予言』の口絵として1794年に制作されたものである。画中には、太陽のような円環の中の老人が、左手に持ったコンパスを画面下部に向かって差し伸べている様子が描かれている。この作品は、版画であるために多くのヴァリエーションが印刷されており、各々に彩色が異なっている。また、これはブレイクが好んだ作品の一つでもあり、晩年に至るまでに「彩飾本」として複数回制作されるだけでなく、晩年に独立した作品としても印刷されたという彼の版画作品の中でも特別な地位<sup>(2)</sup>を占めている。

さらに、完成作に先立つものとして1枚の素描<sup>(3)</sup>と試し刷りの版画<sup>(4)</sup>が知られている。素描は彼が1787年以降に使用していた画帳に描かれたものであり、全体として完成作と極めて近いものである。その一方で、円環の表現は見られない。さらに、その右下には“Who shall bind the infinite”という語句が記されている。これは、後

に口絵となる『ヨーロッパ ひとつの予言』の一部と同一<sup>(5)</sup>であり、この作品と詩の初期の繋がりを示すものとなっている。また、試し刷りの版画については、完成版と比較した場合、画面中央部に僅かな違いが存在している。そのため、ある程度は制作プロセスを把握することが可能となっている。

その一方で、彼によるこの作品への言及は現在まで確認されていない。題名に関しても、J・T・スミス『ノールキンズとその時代』<sup>(6)</sup>という同時代の芸術家についての書籍の中で、聖書の一場面を描いたものとして著者のスミスによって命名されたものであり、ブレイク自身によるものではない。しかしながら、ブレイクと実際に交流があった人物が存命であった時期に、彼の再評価を目指して執筆されたギルクリストの伝記でもこの題名は使用されている。そのため、ブレイクの命名もこれであったか、あるいは題名が存在しなかったかは定かでないにしろ、現在に至るまでこの題名は作品を示すものとして利用され続けている。

## 2. 作品における先行研究

そのようなこの作品に対する研究は数多く行われ、主題や図像典拠、他作品との関係などについていくつかの見解が形成されている。今回は、その中でも主題とそれに付随する象徴表現の議論を紹介していく。

主題への理解については、この作品が口絵として掲載された詩の中に依拠する場面が存在しない点はその議論の出発点となっている。その上で、先行研究は『旧約聖書』<sup>(8)</sup>や『失樂園』<sup>(9)</sup>などの西洋の伝統に存在するコンパスを用いた世界の創造の場面と、ブレイクが詩によって表現した神話に対しての理解からこの作品の解釈を試みてきた。そうした研究の中で、この作品は、世界の創造を悪の行為と表現する点で西洋の伝統を否定するものであり、ブレイク独自の神話に登場する理性を象徴する悪しき神ユアリズンが、コンパスによって世界を創造する場面を表現したものと解釈されている。さらに、ここで用いられたコンパスは、西洋の伝統とは異なるブレイク独自の理性の象徴とみなされてきた<sup>(10)</sup>。こうした、理性による世界の創造とその創造

者への否定的な見解は彼の生涯を通じてのものであり、著作などにそれが示されている<sup>(11)</sup>。

そして、ここから開始された議論は、ブレイクの作品が持つ独自の象徴性を例示し、それが長期にわたって絵画表現の中で用いられるものであることを示した点でも重要である。

### 3. 円環の表現における問題提起

こうした《日の老いたるもの》についての議論の中でも筆者が特に着目するのが、ユアリズンの背後の円環である。この円環には、窪みのような立体的な空間性と、円盤のような平面性が混在している。この円環は、ブレイクの他の表現には見られない独自の空間表現ごと、《反逆天使の墜落》<sup>(12)</sup>や『創世記』に附された挿絵の表紙<sup>(13)</sup>に明確に引用されていることが指摘されている。

しかしながら、この円環について《日の老いたるもの》の先行研究<sup>(14)</sup>では構図に占める役割への指摘が中心であり、その象徴的な意味に言及したものはほとんどない<sup>(15)</sup>。さらに、それ以後の作品での引用に関しても作品間のモチーフ上の相互比較だけであり、独特の円環の表現を一貫して議論する試みは今まで行われてこなかった。

そこで、今回の論文では、この円環を単なる幾何学的な構図の要素ではなく、後の作品でも活用される象徴表現とみなし、その観点から分析を試みる。第一に後年の《反逆天使の墜落》や『創世記』の挿絵を分析し、彼の円環表現が《日の老いたるもの》を土台としていることを示す。次に、《日の老いたるもの》の円盤が太陽と解釈されることがあることに着目し、この作品と同時期の『ロスの歌』の挿絵<sup>(16)</sup>や《アダムを創造するエロヒム》<sup>(17)</sup>などの、ブレイク独自の負の側面を象徴する太陽が描写されている作品との関連を分析していく。これによって、一連の作品の太陽と《日の老いたるもの》との円環の共通点を分析し、一つの流れとして理解することを試みる。そして、結論として、これらの議論を総合することでこの円環の象徴表現が表すものを明確にしていく。

#### 4. 引用の実例としての《反逆天使の墜落》と『創世記』の挿絵

ではまず、《反逆天使の墜落》と『創世記』の挿絵を分析し、これらにおける《日の老いたるもの》の円環が単なる構図の再利用としてではなく、象徴として引用されていることを示していく。

第一の作品として《反逆天使の墜落》を取り上げていく。この作品は、ブレイクが依頼されて制作したミルトン『失樂園』を題材とした連作の一枚である。この作品の主題については、『失樂園』第6巻で描写された、キリスト的存在である御子が深淵の裂け目へと墮天使を追い立てる場面<sup>(18)</sup>と解釈されている。そうしたこの作品と《日の老いたるもの》の円環との関連性は、この作品が有する同時代に見られない構図の独自性<sup>(19)</sup>から言及されてきた。そのため、類似した構図と弓矢を持つトマス・グレイの詩の挿絵である《ハイペリオン》<sup>(20)</sup>と共に言及されている。こうした両者の表現を比較すると、弓矢の表現は《ハイペリオン》から、円環と人物の表現については、その独自の空間性から《日の老いたるもの》から引用されてきたと言えるだろう。

そのようなこの引用は、単なる構図の再利用としての側面も考えられるものではあるが、『失樂園』の連作全体とこの作品の関係性を考えた場合に、その可能性は低いと考えられる。その理由となるのが『失樂園』連作でのブレイクによるキリストの強調である。この点は、ブレイクによる独自の場面選択からも先行研究<sup>(21)</sup>で指摘されているものである。そして、こうした一連の強調はキリストを多面的な形で肯定的に表現することが目的と考えられている。その一方で、ここで引用されている《日の老いたるもの》は彼にとって最も否定的な表現の一つであり、両者間の齟齬が生じていると言える。

しかしながら、ブレイクが残した解釈から推察すると、《反逆天使の墜落》は彼にとって否定的な場面となりえるものである。その解釈は『天国と地獄の結婚』<sup>(22)</sup>で記述されたものである。ここでブレイクは『失樂園』におけるキリストを、彼が否定した理性と結びつけるだけでなく、両者の関係が循環しながら存続し続けるという解釈を示している。したがって、ブレイクにとってこの場面は理性による世界の抑圧の

場面であるだけでなく、善と悪という併存すべきもののバランスが崩れた場面と言える。そのため、彼は肯定的な存在としてのキリストを描くこととは別に、この場面が持つ否定的なものとしての性質を強調するために《日の老いたるもの》の円環を、その象徴として引用したと考えられる。

次の引用として、『創世記』の挿絵における実例について検討していく。この未完の作品は、1826年にパトロンであったジョン・リネルによって依頼され、制作されたものである。さらに、この作品は単なる挿絵作品ではなく、彼自身の思想が反映されているものである。というのも、挿絵に加え、聖書の本文にも独自の題名付けや、改編などが行われているからである<sup>(23)</sup>。

こうした作品の表紙に《日の老いたるもの》の引用が存在している。この作品には二枚の表紙が残されており、この引用が存在するのは大方の研究者は1枚目と見なしている側の表紙<sup>(24)</sup>である。この表紙の上部には、三位一体が描かれており、最上部の羽の生えた人物像を聖霊、左の円環に入っている人物を子なるキリスト、右の人物像を父なる神であると解釈されている。

ここでの《日の老いたるもの》の引用とみなされている円環の中のキリストに関しては、クロスビーとエシックによって《聖ペテロ、聖ヤコブ、聖ヨハネとダンテ、ベアトリーチェ》<sup>(25)</sup>と共に関連が指摘<sup>(26)</sup>されてきた。しかしながら、円環の持つ特異な空間性とその中に描写された人物像の姿勢から判断すると前者との強い関連を推測することが出来るだろう。

こうした引用も単なる引用に限らない象徴的意味を利用したものであると推測できる。その理由は、2枚目の表紙<sup>(27)</sup>との差異に求められる。2枚目の表紙は1枚目と類似した構図で描かれており、画面上部の三位一体のうち、キリスト以外の描写は同一にもかかわらず、キリストのポーズが磔刑図に近いものとなっている。この差異について考える際、オットーが主張した、これら二つの表紙が対照的なものとして並立するという意見<sup>(28)</sup>を踏まえるならば、円環の内の子なるキリストと磔刑図のキリストはこの対照性に対して大きな役割を担っていると言えるだろう。磔刑図はブレイクにとっても最終的な人類の救済を象徴する肯定的なものであり、それに対置される円環は原初に関連する否定的なものと考えられる。これは《日の老いたるもの》が表

現した現世の創造とその創造者の否定が円環によって継承されたと言えるだろう。

## 5. ブレイクの作品における円環と象徴的な太陽

このように《日の老いたるもの》で表現された特徴的な円環は、《反逆天使の墜落》と『創世記』の挿絵の中で、否定的な意味を示す象徴として引用されていると言える。ここではその意味を明確化するために、先行研究で《日の老いたるもの》の円環が太陽と関連して解釈されていた点<sup>(29)</sup>に着目し、彼の特徴的な太陽表現からの円環の理解を試みる。そこで、制作された時期が《日の老いたるもの》に近い作品の中で、象徴的な太陽が表現されている『ロスの歌』の挿絵と《アダムを創造するエロヒム》の二作品を取り上げ、両者の太陽の象徴表現を円環と繋げることを試みる。

『ロスの歌』は『ヨーロッパ 一つの預言』の続編として制作された作品である。この作品では二枚の挿絵の中に太陽が描かれている。口絵では、黒く汚れた黄色い太陽とそれを崇拝する人物像が描かれており、もう一方のプレート8では赤い太陽とそれに寄りかかる人物像が描かれている。これらは詩の中には存在しない場面を描いたものである。にもかかわらず先行研究では、これらの場面は詩の内容を要約するものとして解釈されており、口絵が《日の老いたるもの》の場面によって創造された抑圧的な世界を表現したものとされている。その一方でプレート8は、ブレイク独自の神話の中で、想像力を象徴する善なる神であるロスが太陽を創造する場面を表現したものとされている。後者の太陽の創造については、想像力による世界の救済もしくは、物質世界の創造の一端を表現したものと解釈<sup>(30)</sup>されており、その意味は明確でない。こうした二つの太陽は、その画面配置や色彩表現において対照的なものであり、口絵の太陽は西洋の伝統とは異なるブレイク独自の負の側面を象徴する逆説的な太陽と言えるものである。こうした特徴的な象徴は、《日の老いたるもの》の視覚的表現から影響を受けたものと考えることができ、ブレイクはその否定的なものとしての現世を表現するための円環を太陽として継承したと考えられる。

さらに、こうした特徴的な太陽は同時期に制作が開始された「大色刷版画」と呼ば



れる連作群の中の一枚に存在している。その作品が《アダムを創造するエロヒム》である。ここでは、画面中央部に有翼の創造主が描かれ、その下部にうじ虫に巻きつかれながら創造されているアダム、両者の背後に太陽を思わせる円環が描かれている。両者の表情は、どちらも悲嘆を思わせるものであり、この場面が否定的なものとして描かれていることは明白である。ここでは、否定的な出来事としての世界の創造と太陽が結び付けられている。こうした関係性は、《日の老いたるもの》での円環と同様のものと言えるだろう。

## 6. 結論

したがって、《日の老いたるもの》における円環（太陽）は、否定的な意味を表現する逆説的な象徴表現であると言えるのではないだろうか。この象徴表現は1794年にこの作品が制作された後、『ロスの歌』や《アダムを創造するエロヒム》の中に太陽として、部分的な形で現れることとなる。その後、《反逆天使の墜落》では円環は『失樂園』におけるキリストの位置づけの区別と、自身に反するものを排する行為が悪しき行為としての世界の創造と共通していること示す象徴として使われている。さらに最晩年の『創世記』への挿絵では磔刑像に匹敵するほどの重要性を示す意味で、円環が用いられることとなる。これは、磔刑像が持つ救済の意味に対置される、現世の創造とその創造者の否定の象徴として利用されているのであり、ブレイクにとって重要性は極めて高いものであると言える。

このような、ブレイクの生涯を通じての世界の創造への否定的な見解の表明は、単なる思想の表現にとどまるものではない。バトリンが述べているように、ブレイクにとって過ちを表現し、明確化することは、それを克服するために必要な行為であり、思想の実践とまで言えるものである<sup>(31)</sup>。

そのため、《日の老いたるもの》は老人の手に握られたコンパスだけでなく、その背後の円環も後の作品の中に用いられているという点で重要であり、ブレイクの絵画作品全体の中で、これまで認識されてきた以上の位置を占めていると言える。

註

この論文で取り扱うブレイクの作品名に関しては、1990年に国立西洋美術館で行われた『ウィリアム・ブレイク展』のカタログを参考としたが、一部に関しては拙訳。また、作者名の記載がないものは全てウィリアム・ブレイクによるもの。また、作品情報の補記としてマーティン・バトリンによるカタログレゾネの番号をBと番号の形で付与する。

カタログレゾネ Butlin, Martin. *The Paintings and Drawings of William Blake*. Yale University Press, 1981.

(1) 《日の老いたるもの》 1794年、水彩、レリーフ・エッチング、23.4 × 17.3 cm、グラスゴー大学図書館、グラスゴー、Copy B B268-271

(2) 現存する作品の中で (Copy i) が詩から切り離されて制作されたものとされている。

(3) 『ブレイク手稿』96ページ、1787~1818年、ペン、鉛筆、19.5cm × 15.7cm、大英図書館、ロンドン B201. 96

(4) 《日の老いたるもの》試作、1794年、エッチング、23.9 × 17.3 cm、大英博物館、ロンドン、Copy a

(5) ブレイクの著作に関しては、Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Newly rev. edition, University of California Press, 2008. より引用。以後この本からの引用はEとページ数で略記する。この部分は『ヨーロッパ 一つの予言』序文 (E61) より引用

And Who shall bind the infinite with an eternal band?

太字の部分が素描の右下にも記されている。

(6) Smith, John Thomas. *Nollekens and His Times*. Henry Colburn, 1828, Vol. 2, p. 466.

(7) Gilchrist, Alexander et al. *Life of William Blake, "Pictor Ignotus"*, with selections from his poems and other writings. Macmillan and Co, 1863.

(8) 旧約聖書『箴言』8章27節

(9) ジョン・ミルトン『失樂園』第7巻224-231行

(10) この指摘は以下の論文で提起されたものであり、これ以後の研究でも継承されている。

Blunt, Anthony. "Blake's 'Ancient of Days': The Symbolism of the Compasses." *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, no. 1, 1938, pp. 53-63.

(11) こうした彼の創造に対しての否定的見解は、『最後の審判の幻想』(E554-566) と呼ばれる、ブレイクが自身の作品である《最後の審判》を説明するための文章などに見られる。

(12) この作品は二人のパトロン (ジョセフ・トーマスとトーマス・バッツ) のために制作され、それぞれが現存している。

《反逆天使の墜落》トーマス・セット、1807年、ペン、水彩、25.8 × 20.8 cm、ハンティントン・

ライブラリー、サン・マリノ B529.7

《反逆天使の墜落》バツ・セット 1808年、ペン、水彩、49.1 × 38.2 cm、ミュージアム・オブ・ファインアーツ、ボストン B536.7

(13) 『創世記』表紙1 1827年、ペン、水彩、38.1 × 27.4 cm、ハンティントン・ライブラリー、サン・マリノ B828.1

(14) 円環の議論の先行研究としては以下などが挙げられる。

Crehan, A. S. *Blake in Context*. Gill and Macmillan; Atlantic Highlands, N.J., 1984, pp. 270-3.

Behrendt, Stephen C. *Reading William Blake*. Macmillan, 1992, p. 114.

(15) 円環の象徴性について言及した例としては以下を参照。

Ryan, Robert. "Blake and Religion." *The Cambridge Companion to William Blake*, edited by Morris Eaves, Cambridge University Press, 2003, pp. 150-168, p. 156.

(16) 『ロスの歌』口絵 1795年、水彩、レリーフ・エッチング、23.4 × 17.3 cm、大英博物館、ロンドン、Copy A

『ロスの歌』プレート8 1795年、水彩、レリーフ・エッチング、23.4 × 17.3 cm、大英博物館、ロンドン、Copy A

(17) 《アダムを創造するエロヒム》1795-1805年頃、水彩、色刷、紙、43.1 × 53.6 cm、テート・ギャラリー、ロンドン B289

(18) ジョン・ミルトン『失樂園』第6巻834-66行

(19) この構図の独自性の議論に関しては以下を参照とした。

Pointon, Marcia R. *Milton & English Art*. Manchester University Press, 1970, pp. 151-153.

(20) グレイ『詩集』への挿絵《ハイペリオン》、1797-98年、水彩、ペン、42.0 × 32.5 cm、イェール・ブリティッシュアート・センター、ニューヘイブン B335.46

(21) この点に関しての指摘の一例

Essick, Robert N. et al. *The Works of William Blake in the Huntington Collections: A Complete Catalog*. Huntington Library, Art Collections, Botanical Gardens, 1985, pp. 21-23.

(22) 『天国と地獄の結婚』悪魔の声 プレート5 (E34)

(23) これらの聖書本文の改変については、以下を参照とした。

Crosby, Mark Christopher et al. *Genesis: William Blake's Last Illuminated Work*, edited by Mark Christopher Crosby and Robert N. Essick, Huntington Library, 2012, pp. 36-37.

(24) こうした二枚の表紙の位置づけについての理解は、Nanavutty, Piloo. "A Title-Page in Blake's Illustrated Genesis Manuscript." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 10, 1947, pp. 114-122. が開始点となり、以後の研究の土台となっている。

- (25) 《聖ペテロ、聖ヤコブ、聖ヨハネとダンテ、ベアトリーチェ》 1824-27年、鉛筆、ペン、水彩、36.5cm × 52cm、大英博物館、ロンドン B812.96
- (26) Crosby, *op. cit.*, pp. 36-37.
- (27) 『創世記』表紙2 1827年、ペン、水彩、金箔、38.1 × 27.4 cm、ハンティントン・ライブラリー、サン・マリノ B828.2
- (28) Otto, Peter, "The Ends of Illustration: Explanation, Critique, and the Political Imagination in Blake's Title-Pages for Genesis." *Romanticism and Illustration*, edited by Ian Haywood et al., Cambridge University Press, 2019, pp. 25-46.
- (29) 『ウィリアム・ブレイク』展覧会カタログ 東京、国立西洋美術館編、日本経済新聞社、1990年、109頁。
- (30) これら二枚の描写の解釈については、以下を主な参考とした。  
Dörrbecker, Detlef W., "The Song of Los": The Munich Copy and a New Attempt to Understand Blake's Images." *Huntington Library Quarterly*, vol. 52, no. 1, 1989, pp. 43-73.  
Blake, William et al. *Blake's Illuminated Books*. William Blake Trust 1991-99, vol. 4, pp. 302-306, pp. 316-319.
- (31) マーティン・バトリン「ウィリアム・ブレイク (1757-1827)」『ウィリアム・ブレイク展』展覧会カタログ東京、国立西洋美術館編、日本経済新聞社、1990年、15-22頁。

## 『聖オルランの再受肉』における聖遺物

### —— 《聖骸布》の視点から ——

野崎梢

#### はじめに

フランスの現代アーティストであるオルラン(ORLAN)は、1947年5月30日にフランスのサン・テティエンヌに生まれる。彼女は1964年から政治や宗教、とりわけ女性の身体への社会的圧力への疑問を投げかけ、アートフェミニストとして活動を始める。そして、彼女の代表作となる『聖オルランの再受肉』(La Réincarnation de saint Orland)が、1990年5月30日に開始された。オルランはこの作品を、従来のボディアートではなくカーナルアートであると述べ、自身の身体を人格的固有性から切り離された「レディメイド」として扱うことを宣言した。その上で、レオナルドの《モナリザ》の額や、ボッティチェッリの《ヴィーナスの誕生》の顎など、西洋美術を代表する女性の顔の各部を自身の顔にモンタージュした。同時にオルランは、手術の際に流れた血などを材料にキリスト教を下敷きにした「聖遺物」を複数制作した。このパフォーマンスは、1990年から1993年の間に全9回行われたが、最も注目を集めたのは、7回目目のパフォーマンスである。ここでは手術の過程がライブ映像として世界各地へ衛星中継され、視聴者たちは血の滴るグロテスクな映像を目撃した。

先行研究の多くは、この7回目目のパフォーマンスの身体性に関心を向けており、オルランの作品をフェミニズムやポスト・ヒューマニズムの文脈で論じてきた。例えば、バルバラ・ローズや小畑文は、オルランが自身の顔を醜くしたことに着目し、理想的な美しさの西洋の規範への挑戦として、フェミニズムの文脈から手術を解釈した<sup>(1)</sup>。また、ジェーン・グードルや高橋透は、同じく身体加工を行うアーティストであるステラーク(Stelarc,1946-)らを比較項として、身体のサイボーグ化の観点からオルランのパフォーマンスを論じた<sup>(2)</sup>。

しかしながらこれらの先行研究は、オルランが手術パフォーマンスと同時に制作していた美術や宗教に関連する「聖遺物」の意義を閑却しており、オルランのパフォーマンスが持つ射程を十分に捉えきれていないように思われる。実際にオルラン自身も「カーナルアートはキリスト教の伝統に従うものではなく、それに抵抗するものだ」<sup>(3)</sup>と述べているように、自らの作品を自覚的にキリスト教的文脈のうちに位置づけようとしていた。この意味では、カトリーヌ・グルニエが『現代アートはキリスト教か?』(2003)において指摘した「現代アートにおけるキリスト教への回帰」というテーマは、オルランの作品を考える上で重要な観点を提供している。しかしながら、グルニエがオルランの作品に言及するのをもまた、ポスト・ヒューマニズム的身体の文脈であり、この議論も上にあげた身体論的関心に分類される。

これに対し筆者は、グルニエが「現代アートにおけるキリスト教への回帰」の傾向として論じた「瀆聖」こそがオルラン作品、とりわけ『聖オルランの再受肉』の理解に相応しいと考える。なぜなら、この一連の手術パフォーマンスは、そのタイトルが象徴するように、一貫してキリストの受難をパロディ化し、その神聖性に懐疑的なまなざしを向けることを目的としているためである。では、なぜオルランは現代において、キリストの受難をパロディ化するのだろうか。キリストをパロディ化することでしか表象されないオルランの生とはなにか。本論文では、これまでほとんど論じられてこなかった『聖オルランの再受肉』における第4回目のパフォーマンス「成功したオペレーション」と第8回目の「遍在」に焦点をあて、ここに共通する《聖骸布》という聖遺物を、西洋美術におけるキリスト教の文脈を踏まえて考察し、この問いにひとつの回答を見いだすことを目標とする。

第一章では4回目の手術の瀆聖性、及び同時に制作された「聖顔布」を「聖ヴェロニカ」の観点から検討し、第二章では8回目の手術にて制作されたオルランの《聖骸布》を「グラフィエー」と「ペリグラフィエー」の観点から検討していく。

## I. 「聖顔布」と瀆聖

### ——『聖オルランの再受肉』第4回目「成功したオペレーション」——

先述のグルニエは『現代アートはキリスト教か?』において、ピーター・ランドやダミアン・ハーストラを取り上げ、彼らの作品に「瀆聖」という傾向を見いだしている<sup>(4)</sup>。グルニエは、上記のアーティストの作品をカトリシズム的観点から論じ、「瀆聖」を身体論へと敷衍している。キリスト教でも「言」が「肉」となったように、現代において別のものとなってしまった言葉とイメージの二元性を、水平な状態へと還元しようとするアートこそを瀆聖的とみなすのだ。そのため、言葉がイメージとなる以前の状態、つまり偶発的なもの、アクシデント、スキャンダルに執着して作品を制作するアーティストたちを瀆聖的であるとグルニエは評価する。そして、偶像崇拝を禁止するプロテスタントとユダヤ教に相反する、まさにイメージを崇拝するカトリシズムをここで取り上げ、モノが言語に抵抗する場としての身体性を強調している。

しかし、オルランの瀆聖性は別のところにある。それはユダヤ教とキリスト教に共通する瀆聖である。以下オルランの瀆聖性について、4回目の手術とともに論じる。

オルランの4回目の手術は、1990年12月8日に「成功したオペレーション」と名付けられ、パリにて行われた。1回目から3回目まで担当医を務めていたチェリフ・カメル・ザール医師との度重なる対立により、4回目と5回目の手術をアートコレクターであるフランスの外科医のベルナール・コルメット・ド・サン＝キュールが行うこととなる。オルランと施術医が着用した銀色に輝く衣装は、パコ・ラバンヌがデザインしたものである。手術室にはプラスチック製の果物やロブスターで、溢れんばかりのボウルが飾られていた。この豊富な果物とロブスターは、一方は本物でもう一方はプラスチック製のレプリカで制作されたものであり、最終的にそれらは一つに混ぜ合わされた。

オルランはこのパフォーマンスで、聖母の図像を彷彿させるように片方の乳房を露出し、またベルニーニの《聖テレジアの法悦》(1647-1652)の聖女テレサを模した自らのパフォーマンスの写真が手術室に飾られた。ここでは、手術を受けているオルラ

ンが手に持つ白と黒の十字架がとりわけ目を引く。この白と黒の十字架というアトリビュートは、オルランの《合成皮革と天空とビデオ》(Skai and Sky and Video,1983)という作品に関連している。この作品で、白い聖母の乳房は、授乳中の聖母マリアを暗示するが、黒い聖母の乳房は、露出した肉と攻撃的な姿勢から、肉欲的であり、母性を拒絶することを示唆している<sup>(5)</sup>。ここで重要なのは、「白の聖母」が新約聖書に基づく聖母マリアの美術史的表現を想起させるのに対し、「黒の聖母」は旧約聖書に登場したとされるリリスの姿を表象しているという点である<sup>(6)</sup>。リリスとは、アダムと同時に土から作られた女性であり、またアダム最初の妻であった。しかし、男女同権を要求するその独立性のために神に罰せられた、人類初の女性として伝えられている。一人になったアダムの肋骨から、神はエヴァを造る。エヴァはアダムから造られたため、アダムに従順であった。オルランがここでエヴァではなく、リリスを模していることは興味深い。というのも、オルランがここで対立させているのは、キリスト教的聖女とユダヤ的悪女であり、この二つの女性性のパステーションによって、ユダヤ教とキリスト教的西洋の聖なるイメージを内側から冒瀆しているのである。これが、《合成皮革と天空とビデオ》から引用された十字架を使った、4回目の手術パフォーマンスの根底にある瀆聖性である。

オルランはこの手術パフォーマンスの最後に、トレーシングペーパーの上に、新しく形成された自身の唇に真っ赤な口紅を塗り、キスマークをつけた。この赤いキスマークは、女性性の象徴であるだけでなく、まだ傷が癒えていない唇に、おそらく完全には乾いていない施術による出血を転写したのものである。白い布に顔を包み込み、その血痕を残すという点から、ここに「聖ヴェロニカの聖顔布」の伝説を実演するオルランの姿を見いだすことができる。聖ヴェロニカの伝説とは、キリストが十字架を背負いゴルゴダの丘に向かう途中、ヴェロニカという女性がキリストの顔に流れる血と汗を布で拭いた際、そのイエスの顔が奇跡的に刻印されたというものである。なかでもヴェロニカの特徴は、その布がイエスの顔だけを、他の身体部分から切り離して特権化しているという点である。谷川はこれを精神分析的に論じながら、布による首切り、そして女性が男性の首を切ることが男根切除を意味していると指摘している<sup>(7)</sup>。この議論を引き受けるならば、オルランがキリストとヴェロニカの両者の役割を担う



ことで、二つの聖なるイメージを内側から冒瀆していると言えるだろう。ヴェロニカのイメージは多くの画家によって、ヴェロニカが布を広げて聖顔を提示する構図や、布上に血と汗を流す受難の顔として様々に描かれてきたが、オルランは自らの血液とパフォーマンスによって「聖顔布」を模倣している点で、それらとは一線を画している。オルラン自身は、この唇のイメージを「聖顔布」と名づけることはしなかったが、次章で論じる8度目の手術パフォーマンスでは、『聖骸布』と題された作品が制作された。ここからオルランの瀆聖についても一つの問題を検討してみたい。

## II. 『聖オルランの再受肉』第8回目の手術「遍在」における《聖骸布》

8回目の手術である「遍在」は、同タイトルの7回目の手術パフォーマンスの微調整として、その一週間後の1993年11月28日に行われた。フェミニストであり、オルランのプロジェクトの趣旨に賛同した外科医であるマージョリー・クラメールが7回目以後の手術の全てを担当した。そして、8回目のパフォーマンスでオルランは、繰り返し顔をガーゼの布に押し付け、修正される顔の痕跡と血液を刻印した。このガーゼは、のちにオルランの顔の画像が印刷され、『聖骸布』(Holy Shroud, 1993)と名付けられた。

一般的に聖骸布とは、キリストが磔刑に処された後、埋葬を待つ間にくるまれた布に、キリストの姿が以後消えぬまま保たれたというものであり、現在ではその真偽が問われながらもトリノの大聖堂に秘蔵されている。またキリストの聖骸布は、「アケイロポイエトス」と呼ばれ、「人の手によるものではない」奇跡の力によって生まれた聖遺物とされた。この奇跡の力で描かれた聖骸布は、ユダヤ教とプロテスタントが禁止していた偶像崇拜を免れうるイコンでもあった。イコノクラスムでも主に破壊されたのは、顔である<sup>(8)</sup>。オルランは、アーティストとして活躍する以前にイコンの研究をし、地方美術学校の教師を務め、それと並行して、イコンをモデルに絵を描いていた<sup>(9)</sup>。

オルランの『聖骸布』は、血の刻印と印刷されたのがオルランの顔のみという点で

やはり聖ヴェロニカを想起させるものであるが、ここでは特にオルランの顔の輪郭がはっきりとは写っていないところに着目したい。4回目の手術でオルランは、トレーシングペーパーに顔を包み込むように押し付けていた。さらに《聖骸布》でオルランの顔がはっきりと輪郭がとられていないことから、オルランの「聖顔布」と《聖骸布》は、「グラフェー」の要素を強めるものであると言える。

岡田によれば、ビザンティンのイコノクラスムのなかで、イコンの擁護に回ったコンスタンティノーブルのニケフォルスは、「グラフェー」と「ペリグラフェー」の区別を提唱した。

「ペリグラフェー」は、文字通り輪郭を与えることだが、「グラフェー」は必ずしも輪郭によって形を決定することを意味するわけではない。「グラフェー」とは、書くことと描くことに共通している根源的な身振りのようなもので、「(表面を)削り取る、引っ搔く、刻み込む、跡をつけること」といった意味に近い。これにたいして、「ペリグラフェー」は、あくまでも時間と場所にしがたって事物を囲み、その境界を決定する事である。<sup>(10)</sup>

偶像破壊論者たちはこの二つを混合しているとニケフォルスは指摘する。イコンとはそもそも神のペリグラフェーなのではなく、神をただグラフェーしているだけ、つまり痕跡を表面に止めたものに過ぎない。グラフェーによる像は、描かれた対象と同一でもなければ、似ているわけでもない。偶像破壊論者たちは像を原型に一致させて、両者の隔たりを認めようとしないうちに議論を誤った方向へと導いてしまっていると彼は主張する。

オルランの「聖顔布」と《聖骸布》は、グラフェーの要素を強めるものであるが、それと同時に、「いまここ」であるオルランのパフォーマンスは、「時間と場所にしがたって」オルランの顔を包みこむペリグラフェーとなる。

オルランのパフォーマンスは、彼女が生きている「時間と場所にしがたって」オルランの顔を包み込み、「その境界を確立する」。しがたって、オルランは、彼女自身の「生」をグラフェー的な痕跡としての《聖骸布》として残し、再受肉した証としているので

はないだろうか。アイコンにおいて示されていたのは、人間性と神性の両者を併せ持つキリストであり、受肉した神の子は人間となることで、自らに輪郭を与えた。オルランは神に造られた自然な顔ではなく、自ら手術パフォーマンスによって再構築した顔を、グラフィエーとペリグラフィエーの両者の要素を擬えることで、偶像崇拜を免れてきたアケイロポイエトスであるアイコンを、ユダヤ教とキリスト教的に二重に瀆聖するのである。

オルランが『聖オルランの再受肉』において、生と死の狭間にある身体を提示するのに、ある種の滑稽さを帯びるのは、それがキリストの受難のパロディ化だからである。ここでオルランが行うパロディは、生と死の境界を攪乱させる。キリストをパロディ化することによって、宗教から身体解放、あるいは身体から宗教解放をオルランは体現する。しかしパロディは決して、そのものと同一になる事はできない。オルランは、常にその横にしか存在できずに、固有の場所を持たない。神に到達できないが故に、オルランはその痕跡を《聖骸布》として残そうとするのである。

## 終わりに

ここまで、筆者はオルランの手術パフォーマンスを瀆聖という観点から論じてきたが、アガンベンは、『瀆神』にて、キリスト教の瀆聖について以下のように述べている。

生贄としての神の供儀への導入と、神聖なものと神聖でないものの分別を危機にさらすメシア的傾向の強固な現存によって、宗教的機械は限界点、あるいは決定不可能性の地帯に達するように見える。その地帯のなかでは、神の領域はつねに人間の領域へ脱落しつつあり、人間はすでにつねに神的なものの中に侵入しているのである。<sup>(11)</sup>

アガンベンは、キリストが生贄となったことで、聖なるものと俗なるものの境界が危機的状況となり、神が我々の世界へ降りてきたことを瀆聖と表現している。自然や

宗教に運命付けられた生、つまり自らでは決定することができない生を、オルランは瀆聖的作品を通じて、再受肉しようとする。そのために、神を俗なる私たちの世界へ引き摺り下ろす、ある種の革命がそこにはある。『聖オルランの再受肉』は、神を瀆聖することで、新しい生を獲得するオルランの自己再創造のパフォーマンスなのである。神を見出すことのできない現代において、我々は自分の生を自分でしか認めることができない。そのような実存主義的な生の側面が、オルランのパフォーマンスには表れているのである。

註

- (1) Barbara Rose, "ORLAN: IS IT ART? ORLAN AND THE TRANSGRESSIVE ACT", *Art in America*, 81 (2), 1993. 小畑文「女から女への性転換——『聖オーランの受肉』における“Obsolete”な身体の施術」『英語圏研究お茶の水女子大学大学院英文学会』、2012年参照。
- (2) Jane Goodall, "An Order of Pure Decision: Un-Natural Selection in the Work of Stelarc and Orlan", *Body Modification*, Featherstone, 1999. 高橋透『サイボーグ・エシックス』、水声社、2006年参照。
- (3) カナルアート・マニフェストは未公開の文書である。オルランの公式サイト <http://www.orlan.eu/> に公開されている。
- (4) Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Rayon Art, 2003, pp. 51-52.
- (5) Stephanie Tessin, "Visions of Excess: Orlan's Operational Theater", Florida State University Libraries, 2007, p. 15.
- (6) Kate Ince, "Orlan: Millennial Female", New York: Berg, 2002, p. 17.
- (7) 谷川渥『鏡と皮膚』、筑摩書房、2001年、203頁。
- (8) Tessin, 2007, p. 16.
- (9) 辻宏子「死の側から流れる生」『美術手帖』、美術出版社、1995年、36頁。
- (10) 岡田温司『キリストの身体』、中公新書、2009年、126頁。
- (11) ジョルジョ・アガンベン『瀆神』（上村忠雄＋堤康德訳）、月曜社、2014年、115-116頁。

ウォルター・リチャード・シッカート作  
《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性  
—— 世界大戦間期イギリス画壇におけるモダニズム概念をめぐる考察 ——  
松崎章人

はじめに

ウォルター・リチャード・シッカートが、1927年から死の前々年である1940年まで制作した《イングリッシュ・エコー・シリーズ》（以下《エコーズ》）は、ヴィクトリア朝時代の印刷物におけるイラストレーションを基にした油彩画の連作である。同作品群は後のポップアートを予期するかのような性質を持っていたが、同時代のイギリス画壇におけるモダニストたちや、新聞・雑誌の美術批評欄における論評は、あからさまに《エコーズ》及び晩年のシッカートを見下すかのような言論を遺していた。その後、20世紀後半から《エコーズ》に対する評価の見直しが試みられるようになり、21世紀に入ってからには更に新たな角度からの再評価の動向が見られるようになったが、それらにおいては、《エコーズ》発表時のイギリス画壇における「画家の個性が如何に作品の造形面に表れているか」を重視する風潮に基づいた批判が戦後のシッカート研究に影をおとした、とする考え方が定説となっている。特にマーリン・セラーの最新の《エコーズ》研究においては、《エコーズ》批判の根源は当時のイギリス人モダニストの指導者的立場にいたロジャー・フライの言論であるとされ、彼の変節が他のモダニストたちをシッカート批判に誘導したかのような論調が展開されている。しかしながら、フライが実際に著した批評理論には、《エコーズ》の作品としての特徴に対し明らかに親和性を示す記述が見受けられる。本論では、当時のイギリス人モダニストを支配した教義とその提唱者であるフライが《エコーズ》批判の始まりであるという先行研究の言説に対し懐疑的な立場をとる。その上で、同作品群の特徴とフライの批評理論を比較分析し、《エコーズ》とそれを取り巻いていた当時の言論との関係性を改めて示したい。

## 1. ウォルター・リチャード・シッカートと ロジャー・エリオット・フライ

画家ウォルター・リチャード・シッカート（1860～1942）は、19世紀末から第二次世界大戦前までイギリスを中心に活躍した画家・文筆家である。シッカートは若い頃にジェームズ・マクニール・ホイッスラー（1834～1903）とエドガー・ドガ（1834～1917）という二人の芸術家から指導を受けており、画家として本格的に活動を始めてからの作品は、明らかにドガの影響下にあることが分かる。彼は一方で、「上品な趣味は画家の死を意味する」<sup>(1)</sup>とし、最初の師であったホイッスラーや唯美主義的作品を批判するような言論を遺している。またシッカートは、絵画における素描と物語性を重視していることを公言していた。20世紀までの先行研究においては、シッカートのキャリアの中で1900年代後半から1910年代前半までのカムデンタウン・ピリオドと呼ばれる時期に制作された《カムデンタウン・マーダー・シリーズ》という作品群が代表作とされ、注目を集めていた。一方、本論文で扱う《イングリッシュ・エコー・シリーズ》は、シッカートが晩年に差し掛かった1927年以降に発表されたものであり、その作風はそれまでとは大きく異なっている。シッカートは多くの批評文を残したことで知られ、1910年代以降にイギリス画壇で注目を集めたポスト印象派とそれを礼賛する風潮に対して異議を唱えていた。

一方のロジャー・エリオット・フライ（1866～1934）は、批評家、画家、キュレーターと多彩な顔を持つ人物で、ブルームズベリー・グループの活動やオメガ工房の運営と、様々な形で20世紀イギリス美術史に名を残している。彼が1910年と1912年に開催したポスト印象派展は、先述のようなモダニズム絵画に対するイギリス画壇における風潮のきっかけとなった。

シッカートとフライ、そしてフライが所属していたブルームズベリー・グループのメンバーは、芸術理論から実際の作風に至るまで、その活動内容は大きく異なっていた。シッカートはフライたちのセザンヌを始めとするポスト印象派への傾倒を批判し、フライはシッカートの論調と実際の作品は食い違っていると度々論じている。その一方で、サム・ローズによれば、彼らは断絶していたわけではなくある程度の親交を保つ

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性  
ていたという<sup>(2)</sup>。しかしながら、先行研究においては、1925年以降ブルームズベリー・  
グループのメンバーによるシッカートに対する評価は変節を迎えると言われており、  
そして彼らの言論は、シッカートの死後の評価、特に《イングリッシュ・エコーズ》  
への受容に大きな影響を与えたとされている。

## 2. イングリッシュ・エコー・シリーズとは

ここで、《イングリッシュ・エコー・シリーズ》、以下《エコーズ》の概要を整理する。  
《エコーズ》は作者であるシッカート自らによって名付けられた作品群で、1927年頃  
から1940年まで、ヴィクトリア朝の印刷物などに掲載されたイラストレーション等  
を題材に制作された。ヴィクトリア朝時代の風潮・流行を感じさせるメロドラマ的物  
語のような、内容を理解しやすく大衆的な作品を特に題材としている点が大きな特徴  
である。エコーズは作品の内容だけでなく、そのタイトルにも大きな特徴を持っている。  
《誘惑者》<sup>(3)</sup> や《波》<sup>(4)</sup> のように、《エコーズ》の多くは作品名の中に原典となっ  
たイラストの作者名までもが含まれているのである。このことは、《エコーズ》が完  
全なオリジナルの絵画ではなく引用元が明確に存在していることをシッカート自らが  
主張している証左であると考えられる。また、原点である印刷物から《エコーズ》を  
作成する際には、小さな対象を拡大して転写するための *squaring up* と呼ばれる手法  
が用いられているが、一部の作品ではその工程で描かれる格子状の下書きが消されず  
に作品の表面に残されている。《エコーズ》の総作品数は百点を超えているといわれ  
ているが、失われたものや個人蔵となっている作品が多く、2006年に刊行されたウェ  
ンディ・バロンによるカタログ・レゾネ<sup>(5)</sup> においてもその全貌はいまだに明らかにな  
っていないとされている。また、その作品数の多さに反し、2020年現在美術館等  
で公に公開されている《エコーズ》は極端に少なく、同作品群が画家のキャリアにお  
いてはあまり重要視されていなかったことを示唆しているかのようである。

ここまで述べた特徴を、《エコーズ》の代表作とされている《夏の雷》<sup>(6)</sup> を例に  
照らし合わせる。原典となった《予期せぬ遭遇》<sup>(7)</sup> の作者ジョン・ギルバートはヴィ

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性  
クトリア朝時代のイラストレーターであり、シッカートは自身の著作のなかでその素描家としての技術を礼賛している<sup>(8)</sup>。《夏の雷》と、ギルバートの《予期せぬ遭遇》を比較すると、人物のポーズや背景の形状などはほぼそのままトレースされていることが分かる。一方で原点の画面下部は省略され、人物の立ち位置や縦横の感覚といった構図はキャンバスに合わせて調整されている。

《夏の雷》に対し筆者自身が実地調査を行った際の写真を見ると、先に述べたsquaring upの格子模様が明確に残されていることが分かる。一方で、《夏の雷》の人物の背後には陰影と呼ぶにも不自然な暗い色彩が残されている。これらの反再現的とも言える奇妙な描写は、《イングリッシュ・エコーズ》が原典となった作品の存在を明確に主張していることと併せて、絵画そのものとしての物質性や自律性をシッカートが意図的に強調していると捉えることができる。

以上のように、シッカートの《エコーズ》は後のポップアート等を予期するかのよ  
うな特徴を持つ作品群であると言える。その先進性が研究者の間で指摘され、21世  
紀に入ってからには再評価や再考の動きが起きていた。しかしながら、20世紀以前の  
先行研究においては、前世紀の刊行物を油絵風にコピーしたものという点で、画家の  
高齢化による独創性の枯渇などと評され、ほとんど重要視されていなかった。そして  
そういった低評価の原点には、ブルームズベリー・グループに属した批評家たちの当  
時の言論が存在するといわれている。

### 3. エコーズ及び晩年のシッカート研究の歴史

先に述べた21世紀に入ってから《エコーズ》に対する再評価は、2001年に出版  
されたデヴィッド・ピーター・コルベットによる著書『ウォルター・シッカート』が  
契機になっているといわれている。コルベットはその著書で、《エコーズ》とはヴィ  
クトリア朝の物語をモダニスト的作風に落とし込んだ作品群である、としている。コ  
ルベットは更に、《エコーズ》ではヴィクトリア朝における物語、寓話、筋書き、社  
会的意味に対する省略が行われており、その後に残るのは絵画それ自身の価値である



ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性とした上で、《エコーズ》におけるシッカートの功績は、アウラが失われる時代における画家の能力・役割の肯定、そして芸術自身の洗練や表現といった現代的な姿勢にある、と論じている<sup>(9)</sup>。これらのコルベットの《エコーズ》に対する肯定的な評価は、その後の《エコーズ》研究の指針を作り上げた。

コルベットの論を受けて2016年に発表されたマーリン・セラーの「物質的記憶1927年から1942年にかけてのシッカート後期作品」は、《エコーズ》をより多角的に分析すると同時に、同作品群がいかに関容されてきたかを詳細に述べている。セラーによれば、ヴァネッサ・ベルやクライブ・ベルといったブルームズベリー・グループのメンバーによる《エコーズ》批判や、当時の雑誌や新聞におけるエコーズへの批評文は、シッカートの死後にリリアン・ブラウズやウェンディ・バロン、リチャード・ショーンといった研究者たちに影響を与え、その低評価や軽視につながった<sup>(10)</sup>。その例として、1931年に書かれた手紙の中で、ヴァネッサ・ベルは《エコーズ》を以下のように評している。

「ロンドンでは絵画でいっぱいだけれど——シッカートの（私が思うに）馬鹿げた展覧会は、多くの兎を追いすぎて一兎も得られないどころかその存在自体が危うい。彼は無名のヴィクトリア朝の人々を作品の起点として洒落をきかせようとしているけれど、そのどちらも、そして彼自身も失敗している。」<sup>(11)</sup>

また、それから10年ほど経過した1941年のシッカート最晩年の回顧展における批評文において、クライブ・ベルはこのような言論を遺している。

「たとえ後の世代の批評家たちがシッカートに対し真剣に敬意を表そうとも、この展覧会の外観を損なわせている、例のヴィクトリア朝時代のイラストレーターからの不幸な転写はそのうちの一つも彼らに受け入れられないと私は思う。…それらの転写は馬鹿馬鹿しく取るに足らず、知らない者からすればその全てが巨匠の手による作品だとは決して思えないだろう。」<sup>(12)</sup>

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性

しかしながら、これらの1931年の《エコーズ》発表後のブルームズベリー・グループによる批判よりも以前に、シッカートが彼らと決別するきっかけがあったとセラーは述べている。それは、ロジャー・フライが1925年に発表した「ウォルター・リチャード・シッカート A.R.A.」<sup>(13)</sup> という批評文であり、これをきっかけにフライたちはシッカート批判に転じていった、とセラーは論じている<sup>(14)</sup>。フライが直接的にシッカートを論じた最後の論文は、シッカートがレスター・ギャラリーにおける展覧会で《エコーズ》をシリーズとして大きく発表した年であり、フライの死の三年前でもある1931年11月の「イギリス現代アートのサンプル」<sup>(15)</sup> という批評文である。ここで重要なのは、フライによるシッカート批判が《エコーズ》のその後の評価を決定づけてしまったとセラーが論じているにも関わらず、これらの批評文においてフライ自身は《エコーズ》自体を具体的に取り上げて攻撃しているわけではない、という点である。このことは、フライの死後に出版された『最終講義集』の「センシビリティ」という章<sup>(16)</sup> を参照するとより大きな意味を持つ。

#### 4. ヴィクトリア朝の芸術とそれに対する反発

モダニストたちによる《エコーズ》への批判と、フライによる1925年以降のシッカート批判の共通点として、シッカートのヴィクトリア朝芸術への傾倒に対する反発が挙げられる。コルベットによれば、《エコーズ》が制作・発表された1920年代から30年代は、当時のモダニストたちによるヴィクトリア朝芸術に対する拒絶が最高潮に達していた時期だとされている<sup>(17)</sup>。

1837年から1901年まで続いたヴィクトリア朝は、都市部を中心にブルジョワ階級が隆盛し、ピューリタン精神およびリスペクタビリティ精神といったモラル観が市民の間で広まり、理想とされた時代である。しかしながら、要真理子『ロジャー・フライの批評理論—知性と感受性の間で』によると、後者のリスペクタビリティ精神は容易に虚栄、偽善へと変化するものであったと言われる<sup>(18)</sup>。サー・デイヴィッド・ウィルキー《最初のイヤリング》<sup>(19)</sup> や、オーガスタス・レオポルド・エッグ《過去と現

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性  
在 I》<sup>(20)</sup> はそうしたヴィクトリアニズムを反映した作品の良い例で、感傷主義的な  
人物表現やモラルを訴える教訓的物語性はいわゆるヴィクトリア朝絵画の典型的な特  
徴である。また、ヴィクトリア朝時代は印刷技術が発達し、イラストレイテッド・ロ  
ンドン・ニュースやザ・グラフィックといったイラスト付き大衆向け印刷物が人気を  
博した。先に紹介したエコーズの原典はまさにこれらの印刷物から引用されたもので  
あり、そういった大衆向け印刷物の存在もまた、ヴィクトリア朝的イメージの流布を  
促進した<sup>(21)</sup>。

19世紀後半には、ホイッスラーやフレデリック・レイTONを代表に、唯美主義が  
大きな発展を遂げた。唯美主義においては、ヴィクトリア朝絵画の人物表現を引き継  
いだ面を持ちつつ、物語性は影を潜め、純粹芸術的特徴を持っている。

これらのヴィクトリア朝の代表的な芸術ジャンルと先述のシッカートの主張とを照  
らし合わせると、シッカートは感傷主義的な人物画や道徳的な主題の作品、またホ  
イッスラーの作品が持つような「趣味の良さ」を否定してはいた。しかしながら、《エ  
コーズ》において頻繁に引用されているジョン・ギルバートに代表されるヴィクトリ  
ア朝時代のイラストレーターたちの技能を称賛する文章<sup>(22)</sup>を著していたことを例に、  
彼は他のイギリス的モダニストたちのようにヴィクトリア朝の芸術自体を批判してい  
たというわけではない。また、ヴァージニア・ウルフによるシッカートに関するエッ  
セイ『シッカートとの対話』において、シッカートは「常に私は物語的な画家であっ  
た」と述べていたとされる<sup>(23)</sup>。

一方で、フライらモダニストのヴィクトリア朝芸術への姿勢は、その時代背景を  
考えると明確になる。要氏の同著書によれば、19世紀のイギリス美術界においては、  
ロイヤル・アカデミーは感傷的な主題を描くヴィクトリアニズム絵画の温床となり、  
その審査基準も形骸化していたと言われる。また、国家の援助ではなく商業活動によ  
る利潤から資金を捻出するというアカデミーの運営上の性質は、大衆人気を集めやす  
いヴィクトリアニズム絵画の隆盛に拍車をかけた。それに対し反アカデミー運動が芸  
術家や知識人の間に広まり、新たなギャラリーや美術批評雑誌が生まれ、芸術家や批  
評家の活動が領域を広げていく中でフライは批評家としてのキャリアをスタートし、  
アカデミーの運営のみではなく彼らのヴィクトリア朝的作品や芸術理論までも攻撃

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性  
した、と同著書では解説されている<sup>(24)</sup>。コルベットが述べたようなヴィクトリア朝  
芸術に対する反発的風潮<sup>(25)</sup>は、このような時代背景のもとに作られていった。モ  
ダニストたちによる《エコーズ》に対する当時の反発は、こうした時代背景を考える  
と正当性があると言える。

## 5. ロジャー・フライの批評理論とエコーズの親和性

ロジャー・フライの芸術批評は、自らによる修正などの変遷を経てはいるものの、  
significant form という概念を中心に展開されている。significant form とは、要氏の  
同著書によれば「芸術作品全体を貫く統一性」であり<sup>(26)</sup>、芸術作品の造形面に表れ  
る作者の「個性」や「感受性」であった。更に、フライにとって form と作者の心理  
は切り離せないものであり、form を介して観者は作者の感情を共有することができ  
る、されている。<sup>(27)</sup>そして form は、フライによって実践的ヴィジョン、好奇のヴィ  
ジョン、美的ヴィジョン、創造的ヴィジョンの四つに細分化された人間の「みる」行  
為のうち、芸術家の才能や個性に左右される創造的ヴィジョンによって外界から見出  
され、画家自身の内で作り出されていくとされる<sup>(28)</sup>。フライは、これらの理論を基  
に芸術家の無意識の個性を作品から見出すことに注力した。

これらのフライの芸術理論を踏まえ、フライによるシッカート批判を整理する。サ  
ム・ローズによれば、1910年代初頭からのフライによるシッカートに対する批評に  
おいて、シッカートは彼自身の主張に反して、本質的かつ無意識的に描く対象に関心  
を持たない純粋なフォーマリストである、とされていたという<sup>(29)</sup>。そして1911年  
の時点で、フライはシッカートが持つ純粋芸術への志向は彼の師であるホイッスラー  
の美学から逃れられていない、としている<sup>(30)</sup>。このフライの主張は、これまでに述  
べてきたようなシッカートが表明していたホイッスラー批判や物語重視などの要素を  
無視したものであった。1925年に発表されシッカート批判のきっかけとなったとさ  
れる論文でも、フライのシッカート批判はやはりホイッスラーの「良い趣味」にシッ  
カートが無意識のうちにとらわれており、またそれによって助けられている、という

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性論を中心に置いている。先述の1931年の批評文でも、シッカートの作品にはフライ自身を含めた見るものを魅了する力がある、とした上で、フライはやはりシッカートの作品と理論の齟齬を指摘している。以上から、フライのシッカート批判では、ヴィクトリア朝的な「良い趣味」を代表するホイッスラーの支配からシッカートが無意識のうちに逃れられていないことと、シッカートの実際の作品が彼の言論からは乖離しているということの二点がある中心にあるとすることができる。

しかしながら、その後のフライの批評理論においては、当時の反ヴィクトリアニズム的風潮からすれば批判の対象であった《イングリッシュ・エコーズ》と親和性のある記述が見受けられる。

フライの死後である1939年に出版された『最終講義集』は、1933年にフライがケンブリッジ大学で行った講義の内容をまとめたものである。それに収録された「センシビリティ」という章において、フライは以下のように述べている。

「もし同じ形が別の芸術家によって描かれても、それらはそれぞれ神経の働きによる異なった習慣的なパターンや、その芸術家がそれを描いたときの雰囲気を反映した多様性を示すであろう。」<sup>(31)</sup>

「(ある作品に関して) オリジナルにおいてのみ、その仕上げは創造者本来のセンシビリティをテクスチュアにおいて示すだろうが、一方でコピーにおいては(それを制作した) 別の人間のセンシビリティがそれにとって代わってしまうだろう。…我々は、コピーである作品がそのオリジナルよりも実は優れている場合があるという可能性を受け入れなければならない。」<sup>(32)</sup>

つまり、フライは、ある作品が他の作品のコピーであっても複製した芸術家の個性はそのコピーのテクスチュアに表れ、またそのコピーがオリジナルよりも優れている可能性もあると述べているのである。また、要氏によれば、フライはテクスチュア、つまり芸術作品の表面的な質感から芸術家の感受性を透かして見ようとしていた<sup>(33)</sup>。

これらのことを踏まえて実際の《エコーズ》を考えると、同作品群の特徴はフライ

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性の芸術家の個性と作品のコピーに関する論に一致していることが分かる。《エコーズ》においては、筆跡や絵具の物質的な質感といったテクスチュアを強調した技法が用いられている。また、squaring up の格子模様や反写実的な描写は、フライが言う「画家の感受性が表れるテクスチュア表現」を他の視点から行った結果、つまり原典の作品にシッカートという芸術家が介入したことの強調ではないだろうか。シッカートは、ヴィクトリア朝当時のイラストレーションの「デザイン」をあえてトレースし、その上から自身の感覚に基づいた色彩や質感を与え、《エコーズ》という作品として発表した。過去の作品のコピーでありながら模倣者である芸術家の存在を強調するテクスチュアを持つ《エコーズ》は、先行研究においてシッカート批判の口火を切ったとされていたフライの批評理論に対して明らかな親和性を持っていたのである。

## おわりに

フライによるシッカート批判は、エコーズ以外の作品とシッカートの主張が矛盾しているという考えに基づくものであった。しかしながら、本論における分析によって、フライの批評理論には《エコーズ》との親和性が明確に述べられていることが分かった。フライの「センシビリティ」は《エコーズ》発表の後に述べられているため、フライが同作品群を意識して発言していた可能性もあるが、この場ではそこまで論証することはできない。また、シッカート自身の言論にも、《エコーズ》制作の意図をフライの批評理論を関連付けている言説を見出すことはできない。しかし、ロジャー・フライという戦前のイギリスを代表するモダニストに先駆けて、シッカートの《イングリッシュ・エコーズ》が過去の作品を引用・複製した芸術作品という可能性を示していたことは確かである。

《エコーズ》が制作・発表された 1920 年代後半～30 年代は、ヴァルター・ベンヤミンが著した複製技術時代の芸術とほぼ同時期であった。この場では字数の問題によりそこまでは言及することが出来ないが、フライと同時代の批評家たちが持っていた複製芸術に対する姿勢と《エコーズ》の関係性の分析を今後の研究における課題とし

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性  
て、本論を締めくくる。

## 註

日本語訳は全て筆者によるものである。

(1) シッカートのホイッスラーや唯美主義に対する批判は、ホイッスラーが没してから始まったと言われている。

Sickert, Walter, “Idealism”, *Art News*, 12 May 1910, reproduced in Robins, Anna Gruetzner, ed., *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 228.

(2) 1922年から1934年まで、フライの誘いをきっかけにシッカートとフライたちはロンドン・グループの展覧会に毎年作品を出品し続けていた。

Rose, Sam, “With an almost pathetic fatality doing what is right’: Late Sickert and his Critics”, *Art History*, No. 37-1, p.126-147, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2013, p. 141.

(3) ウォルター・リチャード・シッカート《誘惑者》1929～1930年、油彩・キャンバス、42.5cm × 62.5cm、ロンドン、テイト・ギャラリー所蔵

(4) ウォルター・リチャード・シッカート《波》1931～32年、油彩・キャンバス、73cm × 73cm、スタッフォードシャー、ポタリー・ミュージアム&アートギャラリー所蔵

(5) Baron, Wendy, *Sickert: Paintings and drawings*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 502.

(6) ウォルター・リチャード・シッカート《夏の雷》1931～1932年、油彩・キャンバス、62.7 × 72.3cm、リバプール、ウォーカー・アート・ギャラリー所蔵

(7) サー・ジョン・ギルバート《予期せぬ遭遇》木版画、イラストレイテッド・ロンドン・ニュース 1932年4月9日再掲載

(8) Sickert, Walter, catalogue notes to Leicester Galleries show ‘English Echoes’, May 1931, reprinted in Morphet, Richard, ed., *Late Sickert : Paintings 1927 to 1942*, London, Arts Council, 1981, pp. 102-103.

(9) Corbett, David Peter, *Walter Sickert*, London, Tate Gallery Published, 2001, pp. 54-56.

(10) Seller, Merlin, “Material Memory: The Work of Late Sickert 1927-42”, University of East Anglia, 2016, p. 68. (<https://www.semanticscholar.org/paper/Material-memory%3A-the-work-of-late-Sickert-1927-42-Seller/2ee4ab23970eb8a5d5e0006cfc479df87b8c18c8#paper-header> 2020年10月19日最終閲覧)

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》にみる特異性

(11) “London is full of pictures—an idiotic (I Thought) show of paintings by Sickert, which fall between so many stools they hardly exist. He tries to be witty by taking these unknown Victorians as a starting point and doesn’t succeed in being either them or himself.”

Marler, Regina, (ed.) , *Selected Letters of Vanessa Bell*, London, Bloomsbury Publishing PLC, 1993, p. 364.

(12) “Also they will salute him as “serious” : for I cannot suppose that any of those unlucky transcriptions of Victorians Illustrators, too many of which disfigures this exhibition, will be admitted. … These transcripts are so ridiculously feeble that one would never guess that they were all from the hand of the master.”

Bell, Clive, “Sickert at the National Gallery”, *New Statesman and Nation*, 6 September, 1941.

(13) Fry, Roger, “Walter Sickert A.R.A” , *The New Statesman*, 17 January, 1925.

(14) Seller, *op. cit.*, p. 68.

(15) Fry, Roger, “Samples of modern British art”, *The New Statesman and Nation*, 21 November, 1931.

(16) Fry, Roger, *Last Lecture*, Cambridge University Press, 1939, pp. 22-36.

(17) Corbett, *op. cit.*, p. 54.

(18) 要真理子『ロジャー・フライの批評理論——知性と感受性の間で』東信堂、2005年、152頁。

(19) サー・デイヴィッド・ウィルキー《最初のイヤリング》1835年、油彩・キャンバス、74.3 × 60.3cm、ロンドン、テイト・ギャラリー所蔵

(20) オーガスタス・レオポルド・エッグ《過去と現在 I》1858年、油彩・キャンバス、63.5 × 76.2cm、ロンドン、テイト・ギャラリー所蔵

(21) 《エコーズ》の引用元となったイラストレーションは、アカデミックな油彩画とは全く異なるメディアではあったが、ヴィクトリア朝という時代を象徴する芸術ジャンルの一側面を担っていた。

(22) Sickert, Walter Richard, “The Sources”, reprinted in Baron, Wendy, “Echoes” , Arts Council of Great Britain, ed., *Late Sickert: Paintings 1927 to 1942: Hayward Gallery*, London, 1981-82, Arts Council of Great Britain, 1981, pp. 102-103.

(23) Woolf, Virginia, *Virginia Woolf : A Conversation with Walter Sickert, the Renowned English Painter*, loc. 170-186, Musaicum Books, 2017 (Kindle)

(24) 要、前掲書、154-155頁。

(25) Corbett, *op. cit.*, p. 54.

(26) 要、前掲書、70頁。



- (27) 同上、88-89 頁。
- (28) 同上、51-72 頁。
- (29) Rose, *op. cit.*, pp. 128-129.
- (30) Fry, Roger, “Mr Walter Sickert's Pictures at the Stafford Gallery,” *The Nation*, 8 July 1911, reproduced in Reed, Christopher, *A Roger Fry Reader*, The University of Chicago Press, 1996.
- (31) “And if the same figure had been repeated by different artists each one would have declared a different habitual pattern of nervous forces and a variety of that habitual pattern due to the mood in which he drew them.”

Roger Fry, *Last Lecture*, Cambridge University Press, 1939, p. 23.

- (32) “Only in the original the execution will show the sensibility in texture of the creator, whereas in the copy another man’ s sensibility will have been substituted for it. … we ought to admit the possibility of a copy being actually a better work of art than the original.”

*Ibid*, p. 26.

- (33) 要、前掲書、171 頁。



## ナムジュン・パイクの「アクション・ミュージック」 における意味と重要性

李珉炅

### はじめに

ビデオ・アートの父と呼ばれるナムジュン・パイク（白南準 Nam June Paik 1932~2006）は、1956年東京大学で作曲家アーノルド・シェーンベルクに関する卒業論文を提出した後、1959年には西ドイツで音楽家として出発した。1959年から1962年にかけての彼の初期活動は、「アクション・ミュージック」と呼ばれ、パイクが当時の前衛音楽を背景に作曲したテープ・コラージュ音楽と舞台上で演じる過激な行為で構成されている<sup>(1)</sup>。これまで、この活動は、1960年代の芸術運動・集団であるフルクサスの前史として扱われ、音楽の諸要素を転覆させる「反芸術」の側面が強調されてきた<sup>(2)</sup>。対する本論文では、まずアクションを音楽に用いた理由を前衛音楽に対するパイクの見解に基づいて考察する（第1節）。その上で、この活動に分類される作品を取り上げ、作品分析を通してアクション・ミュージックの特徴と独自性を明らかにする（第2節）。最後にパイクとチェリストのシャーロット・モーマンが1967年にニューヨークで上演したコラボレーション作品《オペラ・セクストロニック》を検討し、アクション・ミュージックの発展形として位置付ける（第3節）。以上の考察からアクション・ミュージックの意味とパイクの経歴におけるその重要性を明らかにすることが本論文の目的である。

### 1. 音楽における空間性

ナムジュン・パイクは、セリー音楽に関する研究を続けるために西ドイツへ留学し、

1957年と1958年にストラスブール国際音楽祭、ダルムシュタット夏季現代音楽講習会に参加、その批評文を日本の雑誌『音楽藝術』に寄稿した。本節では、音楽にアクションを導入した経緯とその機能を、当時の前衛音楽をめぐるパイクの考察から明らかにする。

パイクは当時の音楽が持つ問題として12音技法に由来するセリー形式の蔓延と音楽の発展がその形式内でのみ行われていることを指摘し<sup>(3)</sup>、そうした支配的な価値観を揺さぶる可能性を持つ要素を追求するべきであるとする<sup>(4)</sup>。その過程で彼が目にするのは、メディアウムとメディアウムの中間領域の探究である。

時間芸術である音楽に空間を与えようとする、シュトックハウゼン、ブーレーズの試みとこの傾斜〔絵画的要素と彫刻的要素の中間の探求〕との間に、あるつながりを感じる事は不可能ではない。…記譜という便法自体が時間の視覚化であり、リズムセリーの逆行形、鏡像形、シンメトリー等は、それ自身としては、空間に於いてのみ体験されるものである<sup>(5)</sup>。

ここでパイクは、時間芸術である音楽における空間性に注目している。それは、鏡像やシンメトリーなど、当時のセリー音楽の記譜が持つ図形的な性格によって既に導入されていたものだが、作曲家カールハインツ・シュトックハウゼンやピエール・ブーレーズによる「<sup>モバイル</sup>可動性」形式によって一層拡張された<sup>(6)</sup>。この形式は、一枚の大きな紙に演奏順番が決められていないフレーズの断片を散らすもので、曲の演奏は楽譜全体に目を通し、偶然に目線が止まるフレーズを次々と繋いで行われる。すなわち、ここでは視覚を活用して平面的・二次元的なものとして、記譜のレベルで空間性が現れるのである。

以上は、パイクにおける空間性への関心を物語るものだが、実際にパイクが追求したのは、演奏段階において実現される空間性であった<sup>(7)</sup>。パイクは次のように述べる。

無論場の認知能力はアクションを導入しない限りずっと弱く、我々の後頭部には、かなり大きな死角がある<sup>(8)</sup>。

パイクは、続く箇所での「場」を「空間」と言い換え、そこで「空間の開展性」の限界に対する懸念を表明している。この懸念に対して、パイク自身は「空間自身に開展性があるからシュトックハウゼンがいったのではなく、シュトックハウゼンがいったから、開展性が生まれたと、考えてはいけないだろうか？」<sup>(9)</sup>と答える。

上述した内容から推測すると、パイクの課題とは、シュトックハウゼンのように、空間を拡張して音楽の新たな可能性を提示、創出することだった。そのための手段としてパイクは、当時の前衛音楽で視覚と平面（二次元）に限定された空間性に身体の動きを伴うアクションを導入し、「場」＝「空間」の認知能力を高めようとしたと考えられる。言い換えれば、音楽の空間性を三次元に拡張し、演奏の場でも音楽の空間性を認識させることが目指されたのである。

その実演方法に関しては、作曲家ジョン・ケージからの影響が伺える。というのも、パイクのデビュー作のタイトルは《ジョン・ケージに捧ぐ》であるからだ。彼は1958年にデュセルドルフでケージの《ミュージック・ウォーク》を鑑賞し、演奏者の行為について「perform してはいけない。ただ do」と強調している<sup>(10)</sup>。ケージの作品では、音響が流れている状況のなかで「ラジオも操作し、歌うかもしくは他の手段によって補助的な音を出す」ことが指示され、演奏者は自由に移動しながらラジオ、ガラスの割れる音、足音などを活用することが求められた<sup>(11)</sup>。パイクの記述とケージの指示に鑑みると演奏者たちの行為は、流れる音響に加えて同時に補助的な音を生産するものとして機能していたのである。パイクは「同時性の発見によって、時間は空間の三つの次元と、密接な相互関係を結ぶことになる」と述べており、空間の時間化を行うキュビズムの分割法や点描法とは反対に、複数の音を同時に提供することで、時間の空間化を進め、音楽における空間性を浮き彫りにすることを考えていた<sup>(12)</sup>。再生される音響にアクションを通して散発的な音を付加的に提供すれば、ある瞬間には複数の音源が点在することになり、演奏段階でも音楽の空間性が表現される。

このように、パイクが目標とした新たな音楽とは、「場」と「アクション」を活用しつつ、音楽における空間性を明らかにすることだった。当時の前衛音楽が記譜の段階でのみ空間性を表現していたことに対し、パイクは、アクションを通じて同時に多

様な音を生産し、音楽における空間性を演奏過程でも伝達しようとしたのである。これがパイクがアクションをミュージックに導入した背景と考えられる。

## 2. アクション・ミュージックの音楽性

アクション・ミュージックでは、音楽の空間性を強調するため、テープ音楽の演奏と同時に様々なアクションが行われていたが、とりわけ観客の注目を引いた要素は、刺激的なアクションだった。1959年作《ジョン・ケージに捧ぐ》はベートーヴェンの交響曲5番、石ころが入った缶の音、女性の悲鳴など鑑賞者に馴染みがあるクラシック音楽から、日常生活で聞こえる音、そして機械で操作した異質的な音のコラージュに加えて、卵を投げる、大声を張り上げる、火を灯す、公演会場を走り回り、ピアノを破壊するなどの刺激的なアクションで構成されており、恐怖感を生み出す<sup>(13)</sup>。さらにこの作品を基にした1960年の《ピアノフォルテのためのエチュード》は、アクションの刺激性がより一層強まり、観客として参加したケージのネクタイとシャツを切り落とすに至った<sup>(14)</sup>。このアクションに対してケージは「呆然として身動きできず、しばらくおびえていました」<sup>(15)</sup>と述べ、ショックを受けたことを言明しており、アクション・ミュージックの刺激要素が観客を緊張させたことがわかる。

こうした反応に対し、作曲家マイケル・ナイマンは「明らかに魅力的なアクションよりも、細心の注意を払って作られたテープ・コラージュが強い衝撃を与えるだろうと予想したのはパイクが多少未熟だった」からだと説明し、視覚要素が及ぼす強力な効果についてパイクが無知だったと指摘する<sup>(16)</sup>。これは当初パイクが意図した作品の重点が音楽にあったことを踏まえた指摘であるが、音楽家パイクが発表したアクション・ミュージックを分析する上では、音楽との関連を探る必要があると考えられる。

これについて考えるには、上述したような「刺激」以外の要素も重要となる。《ジョン・ケージに捧ぐ》は、音響に笑いを誘導するような軽い雰囲気のおもちゃの音や広告の音を挿入し、雰囲気を和らげる要素として「休止」を与えており、緊張を緩和する要

素が認められる。また、《ピアノフォルテのためのエチュード》では、ケージに攻撃を加えた後、ショパンの夜想曲を演奏し、同様な試みが見られる。続いてテープレコーダーをかけて刺激的な要素が提供された後、ストラヴィンスキーのペトルーシュカを軽い雰囲気演奏するが、再びピアノの上に飛び上がって足で踏む過激なアクションを行う。このように、刺激要素と緩和要素が反復的に提示されているのである。

この特徴は、《シンプル》においてより明らかだ<sup>(17)</sup>。《シンプル》が初演されたのは、1961年シュトックハウゼンの《オリジナーレ》の一部としてである。《シンプル》でパイクは、静かに舞台へ登場し、客席と天井に豆を投げる。次いで巻紙でゆっくり顔を隠したり露わにしたりしながら涙を流し、その紙を顔に当てて涙で濡らした。その後いきなり大声を出し、20秒ほどのテープ音楽を流す。蓄音器からはハイドンの《弦楽四重奏曲第77番》が流される。次いで全身にシェービング・クリームを塗って、その上に小麦粉を混ぜた後、浴槽に入る。浴槽から出た彼は、ピアノでサロン音楽を演奏し、頭で鍵盤を叩いて作品を仕上げた。

作品には物理的な攻撃を連想させるアクションとその緊張感を解くようなアクションが対照的に構成されており、叫びや機械的なテープ音楽と安定的なクラシック音楽が対になっている。つまり、作品の音響とアクションに刺激と緩和要素の対構造が反復的に使用されていることがわかる。こうした特徴は、「自然な—人工的な、明白な—曖昧な」といった諸々の対要素を列挙した《オリジナーレ》の案内文とも呼応するものであるが、そこには西洋音楽の原理との関わりをみてとることができる。

まず、同一素材の「反復」は、西洋音楽において曲に統一性を与える重要な原理であり、同一音の反復が禁じられた前衛音楽でも、一つの音列を様々な形で変形させて繰り返し用いる「反復変奏」が重要な原理として作動していた<sup>(18)</sup>。また、対照は音楽の構成原理であり、たとえば、ソナタ形式では、しばしば、調やリズムの変化を通して第1主題と第2主題の性格が対照的なものとして提示される<sup>(19)</sup>。

加えて、音楽をダイナミックにする緊張と弛緩は、古くグレゴリオ聖歌においても、ラテン語の対照的なアクセントに合わせて曲のリズム構造の形成に活用されていた<sup>(20)</sup>。このようにしてみると緊張と弛緩を誘導したアクション・ミュージックでは、伝統的な音楽の性質がアクションに付与されたと言える。つまり、アクションは、補

助的な音を提供する手段にとどまらず、アクションそのものが音楽化したのである。

先に触れた《オリジナーレ》の案内文では、パイクは「アクション・ミュージッカー」として紹介されており、パイク自身が1961年『音楽藝術』に寄稿した《オリジナーレ》をめぐる記事では、パイクは自らを「アクションズ」<sup>(21)</sup>の担当者として呼称している。こうした記述は、パイクにとって、アクションの重要性が初期構想より高まった可能性を示唆する。

こうしたアクション・ミュージックの特徴は、パイクと同様にケージの影響を受けたフルクサスの作品と一線を画す。美術史家ドロテ・ブリルによれば、フルクサスの作品は一つの要素のみ提供する傾向があり、変化が生じない状況の継続によって観客が刺激に対して無感覚になる<sup>(22)</sup>。フルクサスのイベントの代表作として取り上げられるジョージ・ブレクトの《ドリップ・ミュージック》とフィリップ・コーナーの《ピアノ・アクティビティ》には、明らかにその特徴が現れている。前者は、「水を容器に滴り落とす」という単純な行為の持続が生産する音に注意を促し、後者は、ピアノを破壊する刺激的な行為が続く。両作品は、一つの要素のみ提供し、変化がないことによって一定の強度が持続し、鑑賞者はその刺激に慣らされる。フルクサスに参加した詩人ディック・ヒギンスは、伝統的な音楽の目的を「強力な印象を与えることによって聴き手にカタルシスが起こるように仕組む」こととして、ケージ以降の音楽はその仕組みを放棄すると分析した<sup>(23)</sup>。ブレクトやコーナーの作品は、一つの行為の持続によって、たしかにカタルシスを回避していた。これに対して、アクション・ミュージックでは、伝統的な音楽原理を応用し、対照的な要素を提示することで、カタルシスをもたらす劇的な構成が採用されている。前節の議論を踏まえてまとめると、パイクは音楽における空間性を探求するアイデアを前衛音楽から得た一方、アクション・ミュージックの構成においては伝統的な音楽要素を応用したと言える。

### 3. アクション・ミュージックの発展

前節で分析したアクション・ミュージックの特徴は、その後に展開したパイクの活



動に如何に現れているか。本節では、パイクが1964年モーマンに出会ったことをきっかけにアクション・ミュージックを再開したと回顧した点に基づき、1967年ニューヨークで上演された《オペラ・セクストロニック》についてアクション・ミュージックとの関連性を明らかにする<sup>(24)</sup>。

先行研究において本作品は「性的な要素を音楽に取り入れる」<sup>(25)</sup>、「音楽をエロチックにする」<sup>(26)</sup>といった表現で説明されてきた。一方、本作品のポスターに記されている内容は、パイクとモーマンの意図がより複雑であったことを示唆する。

20世紀音楽における三つの解放の後（不確定的なセリー、アクション）...

私は解放しなければならないもう一つの鎖を見つけた。

#### フロイト以前の偽善

なぜ性は、美術と文学では注目された主題なのに音楽だけでは禁止されているのか。

新音楽は60年以上時代遅れでありながら、どうやって正統な芸術だと主張するのか。

「正統」を言い訳に性を除外することは、美術や文学と並べられているクラシック音楽の「高尚さ」を衰えさせる。

音楽の歴史には、D・H・ロレンスやジークムント・フロイトのような人物が必要だ<sup>(27)</sup>。

ここでパイクは、20世紀音楽において性が作品の素材として扱われていない点を指摘し、特に機械的かつ合理的な同時代の新音楽が他のジャンルに比べて時代遅れだと批判する。彼はこうした同時代の音楽を揺さぶる手段として伝統的なオペラを選んだ。オペラは伝統的に男女関係に基づいて物語を展開させ、欲望と快楽をほのめかすジャンルである<sup>(28)</sup>。中でも性的要素が際立つモーツアルトのオペラは「極度に洗練されたエロティシズム」<sup>(29)</sup>を通して貴族社会の浪費性を表象する一方、そこに表現

される性的要素は、道徳的な理由からあくまでも間接的に提示されていた。パイクはこうした「偽善」に疑問を投げ、性的要素を直接的に提示してその矛盾を指摘しようとした。

まず、性的な要素を表面化させるのは、モーマンの服装だ。伝統的な形式に従って4楽章に構成された本作品において、モーマンは1楽章で電球ビキニを着る、2楽章では上半身、3楽章では下半身が半裸、そして4楽章で全裸になった。女性の身体が持つ性要素を強調することで刺激的な要素を提供しているのである。さらに作品は、音響とアクションを通して古典オペラの女性を再現した。

《オペラ・セクストロニック》の第1楽章が始まると銅鑼の音が流され、モーマンが電球ビキニを着て舞台へ静かに登場する。モーマンは胸と両腿の間が煌めき、非常に遅い歩き方でチェロに向かう。ビキニの光は、パイクがリズムに合わせて電源を調整している。次いで闇の中で彼女はジュール・マスネの遅くて悲しい《エレジー》を演奏する。最後にパイクはスーツ姿で登場し、《エレジー》のピアノパートを演奏して彼女と一緒に作品を終わらせる。

モーマンは、一人で舞台へ登場し、近代以降社会的な娯楽として提供されたオペラにおいて崇拜の対象であり、理想の貴婦人像として描き出されるプリマドンナのようだ<sup>(30)</sup>。しかし、彼女を光らす電球ビキニはパイクによって調整されており、あくまでパイクに従属し、彼の操作によって性的な魅力を放っている。また、彼女が《エレジー》を演奏する姿は、恋を求める悲恋のヒロインのように演出され、パイクはそれに応えているように考えられる。このような1楽章の構成は、オペラの典型的な恋話を想起させ、古典オペラと社会における「受動的」な存在としての女性像を描写している。

しかし、2楽章を確認するとパイクとモーマンの意図は、性要素を通して観客に刺激を与え、娯楽的要素を提供する従来のオペラの再現に限らないと考えられる。作品が始まるとプロローグでは3分間、コンピューターのアルゴリズムに従って日本の子守唄とシューベルトの子守唄を交差させた音楽が流される。次にパイクが編曲したブラームスの子守唄をモーマンと演奏するが、彼女は演奏の途中で、用意された仮面や弓を使うために突発的なアクションを見せる。このアクションを数回反復する中、モー

マンは乳首を隠すプロペラ形のものをつけてチェロを演奏する。最後にモーマンが花を聴衆に投げることでこの楽章は終わる。

音楽学者スーザン・マクレアリは、クラシック音楽において男性終止や女性終止といったタームをはじめとして「男性性は力強い、正常、客観的、女性性は弱い、非正常、主観的」という意味に解釈されており、不協和音は伝統的な西洋音楽において調性という客観的な規則、すなわち男性性に従属させられる女性的要素とみなされてきたと指摘する<sup>(31)</sup>。つまり、音楽の諸要素には性が特定されていると言える。

この観点から2楽章を分析すれば、プロローグは、母性愛の象徴とも言える二曲の子守唄が機械によって操作されており、新しいサウンドを合理性に従って人工的に生産、制御する前衛音楽の「男性性」による女性的要素の変化を表現するため、1楽章の延長として捉えられる<sup>(32)</sup>。しかしながら、続くモーマンの突発的かつ主観的なアクションは、パイクが編曲した曲の一方的な進行に休止を入れ、「男性性」が持つ権力に反発しているように思われる<sup>(33)</sup>。さらに、モーマンが「プリペアド・弓」を用いて演奏する音響は、不協和音でもない異質な音だ。モーマンは協和—不協和という対を超えたノイズを生むことでこれらの概念自体を攪乱していると言えるだろう。同様にモーマンの乳首に付着されたプロペラは、彼女がチェロ演奏のため傾くとチェロを叩くことでノイズを提供した。モーマンが花を投げる最後のアクションは、彼女の勝利を予感させる。従って、本作品においてパイクとモーマンは性における二元論と従属関係の乗り越えを試みたのである。

《オペラ・セクストロニック》においてパイクは音楽の「偽善」を示すため、音響とアクションに対照的な要素である「男性性」と「女性性」を意識的に取り上げ、音楽に内在する「性」の問題を表面化した。それは1楽章と2楽章の対照性、つまり作品構造によって一層明らかになっている<sup>(34)</sup>。1楽章において西洋音楽に根付く男女の不均等な力関係という性の問題を表面化した後、2楽章ではノイズを提供することで男性性に支配されてきた女性的な要素や性概念自体の解放を宣言しているからである。こうした内容の展開にあたって1楽章では音楽が中心であり、2楽章ではアクションが主要な役割を果たしている。このように本作品は、第2節で確認したアクション・ミュージックの特徴——刺激要素の提示、対照性、伝統の活用——を応用し、作品の

主題を強調しており、ゆえにアクション・ミュージックの発展形として位置付けられる。

## 結論

パイクの初期活動として重要性を持つアクション・ミュージックの制作背景には、1950年代の音楽に対するパイクの洞察があり、そこには空間性を演奏段階でも知覚可能にするという目的があった。音楽との関係は、作品の構成要素にも現れていた。作品には音楽の作曲原理「対照性」が応用され、伝統的な音楽の性質である緊張と弛緩がアクションとミュージックの反復によって提示された。こうした特徴は、その後展開されたモーマンとのコラボレーション作品に応用され、《オペラ・セクストロニック》では、伝統的な西洋音楽に見られる男女関係に着目し、音楽に潜在する「性」について疑問が提示された。

パイクとモーマンのコラボレーションは、彼のビデオ・テレビ作品と並行し、1980年代まで続いた。したがってアクション・ミュージックは、パイクの領域横断的な実践に関して一貫した読みを提示する可能性を持つ。また、モーマンは、パイクが制作したビデオ・テレビ作品を身につけてパフォーマンスを行っており、アクション・ミュージックとテレビ・ビデオ技術の連結性を考えることもできる。今後はアクション・ミュージックとテレビやビデオ作品との関係性を分析する必要があるだろう。

### 註

- (1) パイクは、アクション・ミュージックの定義について直接言及していないが、アクション・ミュージックを1962年まで実践したと明らかにする。白南準「世界の前衛と音楽 / 2」『音楽芸術』1963年、9月号、17頁。
- (2) Smith, Owen F., *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press, 1998, p. 43.

ナムジュン・パイクの「アクション・ミュージック」における意味と重要性

- (3) 白南準「音楽のバウハウス：ダルムシュタット新音楽講座に出席して」『音楽芸術』1957年、10月号、106頁。白南準「十二音マニエリスム？：シュトラスブール世界音楽祭」『音楽芸術』1958年、7月号、121頁。
- (4) Paik, Nam June, "Formal Development of the Pre-classical Symphony" *We are in open circuits : writings by Nam June Paik*, John G. Hanhardt, Gregory Zinman and Edith Decker-Phillips ed., Cambridge, The MIT Press, 2019, p. 23.
- (5) 白南準「セリー・偶然・空間など：Darmstadt 1958」『音楽芸術』1959年、12月号、90頁。
- (6) ジャン＝イヴ・ボスール『現代音楽を読み解く 88のキーワード：12音技法からミクスト作品まで』（栗原詩子訳）音楽之友社、2008年、126-127頁。
- (7) これは、当時パイクが取り組んでいたテープ・コラージュ音楽や電子音楽から消えてしまう要素である。それは演奏者を必要としないからである。Holmes, Thom, *Electronic and Experimental Music : Technology, Music and Culture 4th ed.*, New York, Routledge, 2012, p. 157.
- (8) 白、1959年、96頁。
- (9) 同上。
- (10) 白南準、「セリー以降 / 1：ケルンを中心に」『音楽芸術』1961年、3月号、16頁。
- (11) ケネス・シルヴァーマン『ジョン・ケージ伝：新たな挑戦の軌跡』（柿沼敏江訳）論創社、2015年、162頁。
- (12) 白、1959年、91頁。
- (13) アクション・ミュージックの音源は一部復元され、2001年にCDとして発売された。記録映像は存在しないため、当時の新聞記事や参加した人物の証言に基づいて作品の詳細を把握した。Klose, G. Joh., "Ein Müllmann und ein Eierwerfer," *Düsseldorfer Nachrichten*, 1959. 11. 14, printed in *Nam June Paik Fluxus/Video*, Wulf Herzogenrath and Sabine Maria Schmidt ed., Bremen, Kunsthalle Bremen, 1999, S. 27.
- (14) 作品の詳細は、次を参照。Ahn, Sohyun, *Nam June Paik on Stage*, Manu Park ed., Yongin-si, Nam June Paik Art Center, 2014, p. 41.
- (15) シルヴァーマン、2015年、197頁。
- (16) Nyman, Michael, "Nam June Paik, Composer," *Nam June Paik*, John G. Handhardt ed., Whitney Museum of Art, 1982, p. 82.
- (17) 作品の詳細は、次を参照。Decker-Phillips, Edith, *Paik Video*, New York, Barrytown LTD, 1998, p. 28.
- (18) 中村滋延『現代音楽×メディアアート：音響と映像のシンセシス』九州大学出版会、2008年、19-32頁。

- (19) Webster, James, "Sonata form", Sadie, Stanley ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians second edition*, vol.4, 2001, pp. 694-695.
- (20) ジャン・ド・ヴァロワ『グレゴリオ聖歌』（水嶋良雄訳）白水社、1999年、50-73頁。
- (21) 白南準「最近のシュトックハウゼン：フォト・ルポ」『音楽藝術』1963年、2月号、37頁。
- (22) Brill, Dorthée, *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Hanover, Dartmouth College Press, 2010, pp. 138-149.
- (23) ディック・ヒギンズ『インターメディアの詩学』（岩佐鉄男訳）国書刊行会、1988年、102頁。
- (24) 作品の詳細は、次を参照した。Rothfuss, Joan, *Topless Cellist: The Improbable Life of Charlotte Moorman*, Cambridge, The MIT Press, 2014, pp. 177-185. ただ、1967年ニューヨーク公演の2楽章で半裸状態のモーマンが逮捕されたため、音響とパフォーマンスの実演に関する具体的な記述は2楽章まで存在する。翌年デュッセルドルフで同名作を公演し、モーマンの姿については写真と記述は残されている反面、音響に関する詳細は知られていない。従って、本論文では2楽章まで分析する。
- (25) Grayson, Saisha, "Cellist, Catalyst, Collaborator: The Work of Charlotte Moorman" CUNY Academic Works, PhD dissertation, 2018, p. 99.
- (26) Handhardt, John G., "The Seoul of Fluxus : Composition, Performance, and the Transformation of Video and Television," *The Worlds of Nam June Paik*, New York, Guggenheim Museum, 2000, p. 62.
- (27) 抄訳は筆者。原文は次を参照。Ibid, p. 60.
- (28) 長木誠司『オペラの20世紀：夢のまた夢へ』平凡社、2015年、414-415頁。
- (29) 岡田暁生『オペラの運命——十九世紀を魅了した「一夜の夢」』中公新書、2001年、61頁。
- (30) ソフィー・ドリンガー『音楽と女性の歴史』（水垣玲子訳）学藝書林、1996年、360頁。
- (31) McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991, pp. 10-11.
- (32) 若尾裕『サステナブル・ミュージック：これからの持続可能な音楽のあり方』アルテスパブリッシング、2017年、109-110頁。
- (33) Landres, Sophie, "Opera for Automatons: Charlotte Moorman's Early Collaborations with Nam June Paik" State University of New York at Stony Brook, ProQuest Dissertations Publishing, PhD dissertation, 2017, p. 30.
- (34) デュッセルドルフ公演の写真と記述から推測すれば、モーマンは3楽章で再び古典的なチェロを演奏し、4楽章では爆弾の形をした小道具を弓で演奏して弓を折ってしまったため、作品全体に対照性が用いられたと考えられる。Rothfuss, *op.cit.*, pp. 235-238.

ブルーノ・ムナーリの視覚実験における  
素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響  
——モンテ・オリンピーノ実験映画研究所での活動を中心に——

佐藤佳弥

0. はじめに

ブルーノ・ムナーリ (Bruno Munari, 1908-1998) はイタリアの芸術家、デザイナーである。彼が未来派第二世代、具体芸術運動 (Movimento Arte Concreta)、アルテ・プログラムマータ (Arte Programmata) など幅広く活躍した人物であることはよく知られている。本論文では、彼の多岐にわたる活動のなかでも、1953年前後から継続的に制作された、OHP やスライドプロジェクターを用いる《直接の映写》と、特定の光を映し出すポラロイドフィルターを併用する《偏光の映写》(以下、二作品を総称して〈映写シリーズ〉と記す) を中心に取り上げる<sup>(1)</sup>。ムナーリは1970年前後からこれらの作品をワークショップで用いるようになり、そこでの作品の捉え方も当初のものとは異なっていた。一見すると、その変化はムナーリの関心が作品の制作から教育的実践に移ったことによるものと思われる。しかし、1960年代前半のムナーリの活動を考察することによって、その背景にあるのは教育への関心だけではないことが明らかになるだろう。以下では、はじめに制作当初と1970年前後までの〈映写シリーズ〉のムナーリ自身の位置づけを確認する。その違いを踏まえ、これまで注目されることがなかったモンテ・オリンピーノ実験映画研究所 (Studio di Monte Olimpino、以下、研究所と記す) に焦点を当て、1960年代前半の実験的な活動を検討する。それによって、1960年代半ばまでの実験が、ワークショップで〈映写シリーズ〉が用いられる背景となったことを明らかにしよう。

## 1. 1950 年代と 1970 年代前後の実験的な活動

まず、本論文で取り上げる〈映写シリーズ〉を確認する。《直接の映写》では、透明なセロファンや羽毛、植物の繊維などの日常的な素材を動かしてイメージを生み出し、それを映写機でスクリーンや壁などに投影する。また、《偏光の映写》では、それにポラロイドフィルターを加えることでイメージの色味を変化させている<sup>(2)</sup>。ムナーリは、本作品を制作した当初、素材の形態や質感、重ね方、光の当て方、薬品による化学変化など、映写される平面的なイメージの変化そのものに注目していた。それはなぜだろうか。それを明らかにするために、1940 年代後半から 1950 年代前半に制作された抽象的な絵画から検討を始めよう。

1948 年、ムナーリは美術批評家ジッロ・ドルフレス (Gillo Dorfles, 1910-2018) らと具体芸術運動を創始する<sup>(3)</sup>。そして、彼はこの運動のなかで幾何学的な形態を描き、主題と背景の間にある奥行きを排した平面性を追求した<sup>(4)</sup>。しかし、彼は次第に絵画への関心を失い、カルロ・ルドヴィーゴ・ラッギアンティが指摘するように 1950 年を境に絵画を描くことはなくなる<sup>(5)</sup>。その原因をムナーリ自身は明らかにしていないが、絵画によっては「動き」が思うように表現できなかつたためだと考えられる。多くの先行研究が指摘するように、ムナーリは未来派の第二世代で活動していた時期から「動き」の表現を探求していたが<sup>(6)</sup>、このように静止した絵画による表現には限界を感じていたと考えられる<sup>(7)</sup>。そこで、彼は、イメージを自由に動かせる〈映写シリーズ〉に、この課題を解決する活路を見出したのではないだろうか。ムナーリは 1954 年に『Domus』誌に寄せた記事で本作品について次のように述べている。

芸術家の仕事は、何と言っても油性の色や画布、鉛筆をつかうことであって、油性の色の代わりに色付きの透明なプラスチックの素材が使用され、画布の代わりに白い壁の広い部分に直接作品が映写され、鉛筆の代わりに光が用いられるというだけのことだ<sup>(8)</sup>。

ここでムナーリは、本作品のプラスチックや光といった素材を絵画における「油性の



ブルーノ・ムナーリの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響  
色」や「鉛筆」などの素材になぞらえて説明している。つまり、本作品はムナーリにとって、静止した絵画に代わり、平面的なイメージにおける「動き」を表現する手段であったのだろう。山口勝弘はこうした本作品のイメージを「動く抽象絵画」と巧みに言い表している<sup>(9)</sup>。

このように、〈映写シリーズ〉の制作当初、ムナーリの主眼はあくまで平面性という枠内で動くイメージを実現することであった。しかしながら、1960年代後半から、作品の捉え方に徐々に変化が現れてくる。1966年の著作『職業としての芸術』で、彼は次のような記述を残している。

私は個人的に、ひょっとしたら次のようなことが面白くなるのではと考えたものだ。四角形や三角形、立体的な幾何学的な形を描く代わりに〔…〕抽象的な形を絵画の静止した状態から自由にしてやること、空気中に吊るすこと。そして、私たちの周囲の環境で私たちと共存できるように、それら同士を繋げ、現実の本当の空気の中で知覚できるようにすること<sup>(10)</sup>。

ここで注目すべきは、彼の意識が作品を展示する空間にまで及んでいる点である。先行研究が指摘するとおり<sup>(11)</sup>、〈映写シリーズ〉による光のイメージにはラースロー・モホイ＝ナジ(László Moholy-Nagy, 1895-1946)からの影響が認められる<sup>(12)</sup>。深川雅文が述べるように、モホイ＝ナジにとって、光は平面から空間への拡がりをもった素材であった<sup>(13)</sup>。よって、本作品で空間性を意識するようになった背景には、こうした先駆者たちからの影響もあったのだろう。さらに、1970年前後からの〈映写シリーズ〉を用いたワークショップでは、空間性に加えて新たな観点が見られる。それは、彼のワークショップの基本を要約した、1977年の「ブルーノ・ムナーリ・メソッド」に記されている。そこでは、子供たちが展示空間のなかで「やってみることで、素材の様々な性質、構造の特徴、遊びの技術や規則を発見する」<sup>(14)</sup>ことが重視されている。その例として、本論文では、ムナーリが1977年の著作『ファンタジア』で紹介している、本作品を用いたワークショップを見てみよう。このワークショップは、子どもたちが映写機の構造や映写の規則を利用して日常的な様々な素材を壁に投影する

ブルーノ・ムナーリの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響というものである。これについて、ムナーリは次のような指摘をしている。

道具についての知識、技術についての知識、これら2つは基本である。単語の正確な意味と会話で使うための規則を知ることが、正しい言語伝達にとって重要である。視覚伝達でもそうだ。なぜそうしないのだろうか？<sup>(15)</sup>

このように、ムナーリは〈映写シリーズ〉を情報伝達の媒体として捉えている。加えて、「単語の正確な意味」を素材、「会話で使うための規則」を構造や規則とすれば、彼はそこで作品の平面的イメージや展示空間だけでなく、作品を構成する素材の材質、イメージを生じさせる構造や規則を子供たちに理解させることについても重視していたと言える。

以上をまとめよう。ムナーリの〈映写シリーズ〉に向けられた関心は、1950年代には動く平面的イメージを生み出すことにあったが、1960年代後半からは空間性へと向かうこととなる。そして、1970年前後には、それに加えて、イメージを生み出す素材の性質、構造や規則にまで目が向けられ、さらにはそれらを介した情報伝達についても意識されるようになったのである。では、この変化には何が影響を与えたのだろうか。原因を探るためには、空間性へと向かう傾向が見られる直前、1960年代前半に注目する必要がある。したがって、以下ではその時期の視覚実験について考察していこう。

## 2. 1960年代前半の実験的な活動

ムナーリは1960年代前半を通じて、イメージを介した情報伝達を実験していた。なかでも、ムナーリが1962年にウンベルト・エーコ (Umberto Eco, 1932-2016) と共に立ち上げた、アルテ・プログラマータはよく知られている<sup>(16)</sup>。そこで、ムナーリは工学的な仕組みを「プログラミング」と定義し、それにより構造が動くことで、イメージを変化させるオブジェを制作した。そして、この「プログラミング」には、動

ブルーノ・ムナーリの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響を生み出す構造、それを統制する規則という2つの意味が含まれていた<sup>(17)</sup>。たとえば、ムナーリ自身が制作した《九つの球体》(1962)を見てみよう。このオブジェは透明な円柱状の筒の最下部にあるモーターによって、筒の中の白いテープがついた9つの球体が摩擦で回転するというものだ。そして、その背景には作品を統制している構造や規則を可視化するという意図があった。

このような活動を理論的に支えたのは、1960年前後のイタリアにおけるサイバネティクスへの関心の高まりから、エーコが1962年に提示した「開かれた作品」の概念である<sup>(18)</sup>。そこで、エーコは作品を情報伝達の媒体とみなす。ここでいう情報伝達とは、作者から鑑賞者へと一義的な情報を伝達するものではなく、作者が意図した中で鑑賞者による多義的な解釈を可能とするものである。なかでも、構造が動くことでイメージを変化させ、多様な解釈を生じさせる特殊な作品は「動的作品」と呼ばれる。まさに、オブジェの構造が動くアルテ・プログラマータは「動的作品」なのである。つまり、エーコが述べるように、この運動では様々に変化する三次元的なイメージの背後に存在する構造が示されていたのだ<sup>(19)</sup>。

ここには、先に挙げたワークショップと通ずるものがあるだろう。なぜなら、イメージの背後にある構造や規則が鑑賞者に対して開示されているためである。だが、ここで「ブルーノ・ムナーリ・メソッド」では、素材についても同様に重視されていたことを思い出そう。アルテ・プログラマータの作品は、金属やプラスチックなど、無機質な素材がそのまま用いられ、加工されていない。よって、アルテ・プログラマータは、素材の材質ではなく、イメージを変化させる構造や規則を描きだすことに主眼が置かれていたと言えるだろう。

では、1970年前後に見られる素材への関心は如何にして生じたのだろうか。本論文では、以上の運動に加えて、ムナーリが1960年代の視覚実験として研究所での活動に言及していることに注目する<sup>(20)</sup>。研究所で、彼は1962年から動画作家のマルチェロ・ピッカルド(Marcello Piccardo, 1914-1999)と共に映像の視覚実験を行った。だが、この研究所の活動は、先行研究で十分に検討されてきたとは言い難いため、以下では研究所の初期の作品『光の色』、『チェックメイト』を詳細に分析することしよう<sup>(21)</sup>。

ブルーノ・ムナーリの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響

1963年の『光の色』は〈映写シリーズ〉によって投影されたイメージをカメラで再撮影したものである。この作品では、ルチアーノ・ベリオ (Luciano Berio, 1925-2003) の電子音楽に合わせて鏡やプリズムによる視覚効果、セロファンや葉脈などの素材に当てられた光の明滅や影の効果、偏光による色味の変化が映し出される。また、ピッカルド自身、回顧録のなかでムナーリと共にハンス・リヒター (Hans Richter, 1888-1976) を訪ねたことを述懐していることもあり、イメージのなかの光の動きとベリオの音楽との連動はリヒターの作品を彷彿とさせる。だが、この作品から見て取れるのはイメージへの関心だけではない。注目したいのは、5分13秒から終わりまでのポラロイドフィルターを操作する手の影がイメージに映り込む箇所である。ここで、作品の偏光の効果がポラロイドフィルターを回転させて生じていたことが明かされる。つまり、この場面はポラロイドフィルターの回転によって映写の仕組み、さらには光の透過度の差異によって素材の材質に、それぞれ投影されるイメージを介して自己言及しているのである。

次に検討するのは、1965年の『チェックメイト』である。この作品では、二人の男性がチェスをする場面が約20秒ごとに繰り返され、そのつどフィルム上に異なる加工が施される<sup>(22)</sup>。このように、ムナーリはフィルムを映画の構造の一部ではなく素材と捉え<sup>(23)</sup>、この約20秒間のフィルムの多彩な表現の可能性を探求している。たとえば、フィルムのネガとポジの転換や、透明な黄色や紫色のフィルムの重なりによる色の変化、化学薬品による黒い染みなどが挙げられる。こうした特徴から、この作品はアメリカのアンソロジー・フィルム・アーカイヴズによって1983年に構造映画の先駆け<sup>(24)</sup>として紹介されている<sup>(25)</sup>。構造映画について論じたキム・ジェジョンは、構造映画の先駆者であるアンディ・ウォーホル (Andy Warhol, 1928-1987) の映像作品を分析し、「スクリーンに投影されているイメージを一つのオブジェとして捉え、映画の内容よりも映写機から拡散していく光や機械音などのメカニズムに注意を喚起することをわれわれに要求している」<sup>(26)</sup>と締め括っている。キムの言葉を借りるならば、構造映画はイメージそのものというよりも映画を投影するプロセス、つまり構造にも鑑賞者の意識を向けるものであると言える。また、ムナーリはフィルムを映画の構造ではなく、素材として捉えている。本作品では、フィルムに直接加工が施

ブルーノ・ムナーリの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響されることによって特異な効果が生み出される。それによって、鑑賞者は従来の映画では気に留めることがなかった、フィルムの素材としての可能性に気付かされる。以上から『チェックメイト』は、『光の色』と同様に、構造、ひいてはそれに含まれる素材にイメージを介して言及していると考えられるだろう。

このように、研究所では構造や規則に加え、素材の特徴も踏まえながら、イメージが生み出されていた。そして、その背景には、やはりエーコの理論があると考えられる。エーコは、著書『開かれた作品』のなかで、素材について次のように述べている。

雑音を信号として印づけるのに、意図があるだけで十分であることに、よく注意しよう。つまり、四角形の枠内にズック粗製麻布を移し入れるだけで、生の素材を人工物として印づけるのに十分なのである。だがこの点で、印づけの諸様態が、眼に残された自由に対して方向を様々に暗示する力が、介入する<sup>(27)</sup>。

このように、エーコは身の回りにある素材を「生の素材」と呼び、それが作者の意図のもとでキャンバスに取り入れられることで記号となりうると主張する。そして、その記号は作者の意図の枠内で多様な解釈を提示する情報伝達の手段となるという。要するに、「生の素材」の個性的な材質も多彩なメッセージを伝達するための一つの媒体として機能しているということができるのである。

おそらく、ムナーリはその当時、共に活動していたエーコのこうした考えに共鳴したのだろう。ムナーリは研究所での作品を「新しいコミュニケーションの媒体」<sup>(28)</sup>と表現し、そこでも素材のイメージによる情報伝達の可能性を重視していた。『光の色』で、彼はセロファンや葉脈といった素材を用い、それらの素材に異なる強さの光を当て、ポラロイドフィルターの偏光によって多彩に変化するイメージとして映すことで、それらを様々な情報を伝達する異なる記号として作用させるのである。また、彼は『チェックメイト』において、素材としてのフィルムの可能性を追求していた。基になるフィルムは、化学薬品や色付きのフィルムによって様々に加工され、異なるイメージとなることで、多彩な情報と鑑賞者を媒介する。このように、ムナーリが研究所の作品で素材についても重視したのは、一つの素材を様々に加工することで異な

ブルーノ・ムナーリの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響  
るイメージを生み出し、それらによって作品から鑑賞者へとより多くの情報を伝達するためであった。そして、研究所のイメージが複数の情報を伝達し得るのは、構造や規則によって動きが生じるだけでなく、それに素材が持つ材質という微妙な差異が掛け合わさるためなのである。さらに、それはエーコ、さらには当時の社会的なサイバネティクスの隆盛が要因となっていた。

以上を整理すれば、次のようになる。アルテ・プログラムマータでは、三次元的な作品の背景にある構造や規則を重視していたが、研究所では二次元的なイメージの背景にある、相互に作用しあう素材、構造、規則という三者に等しく重きを置いていた。このように、研究所において、構造や規則だけでなく素材も重視されたのは、より多様な解釈を可能とするためなのである。そして、こうして相補的に関連しあう三者関係をめぐる実験と実践こそが、のちのワークショップに影響を与えたと考えられるのである。

### 3. おわりに

ムナーリは1950年代に〈映写シリーズ〉によって投影される動くイメージを絵画として捉えていたが、1970年前後に多様な解釈を可能とする情報の媒体としてワークショップで活用するようになった。これについて別の切り口から捉えなおすならば、1950年代にはイメージのみに焦点が当てられていたが、1960年代後半からは空間性にまで関心を広げ、さらに1970年前後になると、それを生み出す素材や構造、規則にも目が向けられたと言えるだろう。そして、この背景を考察したところ、1960年代前半に行われたアルテ・プログラムマータだけでなく、研究所での活動が影響を与えていたことが明らかになった。

これまで、ムナーリのワークショップなどの晩年の活動を語る際には、彼の教育的関心が強調されることが多かった。しかし、以上の考察結果を踏まえれば、〈映写シリーズ〉がワークショップで用いられるようになったのには、1960年代前半の視覚実験から生まれた情報伝達の媒体としての作品、イメージを生み出す背景にある素材や構

ブルーノ・ムナーリの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響  
造、規則への関心が多大な影響を与えていたことが分かる。したがって、1960年代  
前半までの実験の成果がムナーリの活動においてきわめて重要であったことが確認で  
きるだろう。

#### 註

(1) これらの作品は、中原佑介が1967年の論考「芸術の環境化と環境の芸術化」で論じた意味での「環境芸術」として再評価できる。なぜなら、これらの作品は作品とそれ置かれる環境と鑑賞者の関係性を重視したものであるからである。さらには、1959年以降、鑑賞者が作品のイメージの生成に参加するようになる。このことから、これらの作品が環境芸術という枠を超え、作品と鑑賞者の相互作用を重視するインタラクティブ・アートへと接続するも可能性があると考えられることのできるだろう。これらの作品をインタラクティブ・アートとする論証は紙幅の都合により今回は割愛するが、いずれにせよ、この作品は現在の芸術の文脈においても一考の価値があるということではできるだろう。

(2) 1954年からは《偏光の映写》を基にした〈偏光器シリーズ〉も制作している。これは、二枚の透明な板の間に挟まれた素材に背後から光を当て、用意されたポラロイドフィルターを回転させることでその素材の色を変化させるものである。

(3) マックス・ビルの抽象主義の立場を基に、ムナーリと美術史家、批評家であるジッロ・ドルフレスを中心として1948年から展開された抽象主義絵画運動。ここで、ムナーリは、作品に描かれる幾何学的な形態を付随的なものではなく自律した作品の構成要素として捉えた。その捉え方は、1948年から制作された〈凹凸シリーズ〉にも見られ、それが〈映写シリーズ〉の展示空間に足を踏み入れた鑑賞者の影にも影響を与えている。つまり、こうした影も作品を構成する自律した要素であり、イメージと同様に重要だと言えるのである。

(4) 1950年に制作された《陰と陽》がある。この作品には二色の幾何学的な形が描かれている。ムナーリ自身の記述によれば、それらのどちらも主題にも背景にもなり得るといふ。Munari, Bruno, "I negativi positivi," *Domus*, n. 273, 1952.

(5) Raghianti, Carlo Ludovigo, "Munari e la « fantasia esatta » ," *Comunità*, n. 100, 1962, p. 102.

(6) Zaffarano, Luca, "Le «Proiezioni» di Bruno Munari. Pt. II," *Arshake*, 2014, <<https://www.arshake.com/en/bruno-munaris-projections-pt-ii/>> (最終閲覧: 2020/10/24)、H. Merjian, Ara, "On the Verge of the Absurd' : Munari, Dada, and Surrealism in Interwar Italy," *Bruno Munari*

ブルーノ・ムナリーの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響  
*The lightness of Art*, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 27-63, Hajek, Miroslava, “Cercare legami con l’universo,” *BRUNO MUNARI I COLORI DELLA LUCE*, Roma, Gangemi Editore spa, 2018-2019, pp. 28-39. など。

(7) そうした「動き」の表現として、1932年から〈機械シリーズ〉を制作する。このシリーズは、アレクサンダー・カルダーと並ぶキネティック・アートの起源である。Munari, Bruno, *Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 2018.

(8) Munari, Bruno, “Le proiezioni dirette di Munari,” *Domus*, n.291, 1954, pp. 46-47.

(9) 山口勝弘「動く抽象絵画 ムナリーのダイレクト・プロジェクション」『藝術新潮』1960年、第123号、150-152頁。

(10) Munari, Bruno, *Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 2018, p. 10.

(11) Cecchini, Cecilia, “Il metodo dell’ inventiva esatta,” *BRUNO MUNARI I COLORI DELLA LUCE*, Roma, Gangemi Editore spa, 2018-2019, pp. 18-24, H. Merjian, Ara, “‘On the Verge of the Absurd’ : Munari, Dada, and Surrealism in Interwar Italy,” *Bruno Munari The lightness of Art*, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 27-63. など。

(12) Piccardo, Marcello, *La collina del cinema*, Como, Nodo libri, 1992, p. 11.

(13) 深川雅文『光のプロジェクト：写真、モダニズムを超えて』青弓社、2007年、115頁。

(14) Restelli, Beba, *Giocare con tatto: per una educazione plurisensoriale secondo il metodo Bruno Munari*, Milano, F. Angeli, 2002, pp. 35-37.

(15) ブルーノ・ムナリー『ファンタジア』（萱野有美訳）みすず書房、2006年、143頁。

(16) 1962年にムナリーとエーコがミラノのオリヴェッティ社のギャラリーで開催した「アルテ・プログラムマータ、キネティック・アート、マルチプル、開かれた作品」展に端を発するものだった。この運動には、エンツォ・マリ、グルッポT、グルッポNといった視覚芸術分野の作家、ナンニ・バレストリーニのような詩人が参加していた。

(17) マルコ・メネグッツォ「イタリアにおけるキネティック・アートとプログラム・アート：再発見されるべき傾向」（巖谷睦月訳）『キネティック・アート *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968*』印象社、2014-2015年、12-13頁。

(18) Rubino, Giovanni, “Bruno Munari versus Programmed Art: A Contradictory Situation, 1961-1967,” *Bruno Munari The lightness of Art*, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 95-96.

(19) Eco, Umberto, “Arte Programmata,” *Il verri*, n. 2, 1962, p. 77.

(20) Munari, Bruno, *Design e comunicazione visiva*, Roma, Laterza, 1991, p. 27.

(21) イタリアの実験映画に関する先行研究では、ジャン・ピエロ・ブルネッタが「画家による映画の実験」という文脈でムナリーの名前を挙げてはいるものの、詳細な考察は行っていない。



ブルーノ・ムナーリの視覚実験における素材、イメージ、構造の探求と70年代ワークショップへの影響  
い。Brunetta, Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo: Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Roma-Bari, Laterza, 2007. また、サンドラ・リスキは、実験所で1969年以降に制作された「子供が演じる映画 (Il cinema fatto dai bambini)」を取り上げ、この実験所の教育的側面に焦点を当てて述べている。Lischi, Sandra, "Italian Experimental Cinema: Art, Politics, Poetry," *A Companion to Italian Cinema*, Oxford, Wiley Blackwell, 2017, pp. 340-360. ムナーリに関する先行研究としては、マチルデ・ナルデッリが2017年に執筆した論文が挙げられる。その中でナルデッリは、ムナーリが映画を制作する以前から対象の拡大・縮小を作品に取り入れていたことに注目し、1963年に実験所で制作された『光の色』に見られる「クロス・アップ」について論じている。Nardelli, Matilde, "The Small, the Large, and the Moving: Bruno Munari and Cinema," *Bruno Munari The lightness of Art*, Oxford, Peter Lang, 2017, pp. 253-291.

(22) この作品で取り上げられている「チェス」というテーマからはマルセル・デュシャンが連想される。だが、チェスを主題に据えた理由として、ムナーリはフィルム加工による効果分かりやすいためだとしている。Munari, Bruno, "Le possibilità espressive formali e cromatiche sperimentate nella stampa della pellicola cinematografica" , *Ferrania*, n.2, 1966, pp. 22-23.

(23) Munari, Bruno, *Design e comunicazione visiva*, Roma, Laterza, 1991, p. 36.

(24) 後にイタリアにおいても構造映画に分類される作品が登場する。その中の一人が、ピエロ・バルジェッリーニ (1940-1982) である。彼が1969年に制作した『一瞬の断片』では、ペランダから外をのぞく少女が写されており、所々に反転したネガが差し込まれている。

(25) *New York Magazine*, n. 16, v. 47, New York Media LLC, 28th, November, 1983, p. 127.

(26) 金在櫻「1960-70年代のアメリカにおける「構造映画」の特徴と傾向：映像における抽象的表現について」『芸術学研究』2011年、16号、14頁。

(27) ウンベルト・エーコ『開かれた作品』(篠原資明、和田忠彦訳) 青土社、2011年、214頁。  
Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2016, p. 175.

(28) Munari, Bruno, *Codice Ovvio*, Torino, Einaudi, 2008, p. 94.



## もう一人の「ドイツ的」作曲家

### —— W. ニーマンによる伝記で描かれたブラームス像 ——

石井萌加

#### 1. はじめに

ドイツのハンブルクで生まれたヨハネス・ブラームス (Johannes Brahms, 1833-1897) は、生前から現在に至るまでドイツの代表的な作曲家の一人に数えられてきた。彼の生きた時代は、「ドイツ」音楽が様々な言説によって定義されていた時代と重なる。というのも、ベートーヴェンが亡くなった後のドイツ音楽界において、ベートーヴェンの後継が誰であるのか、どのような作品であるのかが模索されていた時代であったからだ。ヴァーグナーやリストらによって標題音楽を提唱する「新ドイツ派」が高まりをみせる中で、ブラームスは、音楽批評家ハンスリックらによって純粋器楽曲、すなわち絶対音楽の作曲家として評価された<sup>(1)</sup>。「言葉で表現できぬものを表現できる」器楽音楽は、19世紀以来「ドイツ的」なものの一要素として位置づけられ、それにブラームスの器楽作品が適応したという背景がある。こうしてブラームスがベートーヴェンの後継者として、もしくは合唱付きであるために交響曲を逸脱してしまったベートーヴェンの第九交響曲の後に、ドイツ音楽を修正した作曲家として評価されたことは<sup>(2)</sup>、「ドイツ的」ブラームス像の一つの型になったといえるだろう。

このように生前はドイツのナショナリズム思想（「ドイツ的」なものを見だし主張しようとする思想）と強く結びついて評価されていたブラームスであるが、彼が亡くなった後、つまり20世紀の彼の受容に関する研究に目を向けると、20世紀前半に人種主義思想との結びつきが強まったドイツのナショナリズム思想と、ブラームス受容との関係は、他の作曲家と比較するとあまり指摘されない。例としてリーヴィー (2012) は、ナチスによってゲルマンの理想型として崇められた作曲家としてバッハ、ヘンデル、ベートーヴェン、ヴァーグナー、ブルックナーらを挙げている<sup>(3)</sup>。そして現代ではコスモポリタンな作曲家であると考えられているモーツァルトさえもナチス期に

はゲルマン的作曲家として歪められたモーツァルト像が無理やり作り上げられていたと主張する<sup>(4)</sup>。現代でも特に名を残しているドイツ（語圏）の作曲家の多くが含まれているにも関わらず、この議論の中にブラームスは一切出てこない。20世紀前半の、人種主義的なナショナリズムが高まる当時のドイツで、ブラームスに対してはどのようなイメージ（作曲家像）が付与されていたのだろうか。このような問題意識のもと、研究を進めている。

筆者のこれまでの研究から、ブラームスの生誕100周年記念であった1933年5月におけるブラームスに関する言説が、当時のドイツにおけるナショナリズム思想、および、同年1月に政権を奪取したヒトラー政権の影響を受けていたと考えられることが明らかになっている。1933年5月にハンブルクで行われた帝国ブラームス祭（das Reichs-Brahmsfest）を報じた複数の記事において、ブラームスは、ナチス体制下という時代に適応する作曲家として表現されていた<sup>(5)</sup>。それらの記事の中でも新聞一面を使った大きな記事が、同じくハンブルク出身の音楽著述家、ピアニスト、作曲家のヴァルター・ニーマン（Walter Niemann, 1876-1953）によって書かれた5月7日の *Hamburger Nachrichten* の記事である<sup>(6)</sup>。記事においてニーマンは、ブラームスを「熱心な愛国主義者 *glühender Patriot*」で「皇帝に忠誠を誓った *kaisertreu*」人物として性格付ける。そして記事の最後では、今日の「ナショナルな自己の意味付け *nationale Selbstbesinnung*」について記述し、「何がドイツ的か」という自身の問いに対して、我々のヨハネス・ブラームスのような人間であり芸術家であると述べている<sup>(7)</sup>。

ナチス体制下の言説の中で多く確認されるナショナリズム的な音楽叙述は、政権奪取以前から形成されていたものだった。とりわけ、1918年の第一次世界大戦の敗北が、「ドイツの純粋な遺産」を守るべきであるという言説に繋がったといえる。ポッター（1998）によれば、第一次世界大戦がドイツと敵国との文化的及び精神的差異を明確化させ、敗北でプライドを失ったドイツにおいて、過去と現在のドイツ音楽を理解することによって、「ドイツ」が定義づけられるようになったという<sup>(8)</sup>。

以上の点をふまえて本論文では、ニーマンによって執筆され1920年に初版が出版されたブラームスについての伝記を取り上げる<sup>(9)</sup>。伝記に書かれた内容を言説とし

て分析することで、ドイツでナショナリズム思想が高揚した時期に書かれた伝記において、ニーマンがブラームスを、ドイツの作曲家の系譜の中でどのように位置づけているのかを検討したい。そうすることで、ニーマンによる前述の1933年5月の記事に表れているブラームスの作曲家像に至った経緯を知ることができると思うためである。

## 2. ニーマンのブラームス伝で記述されるブラームスの位置づけ

### 2-1. ニーマンと彼の音楽著述について

ヴァルター・ニーマンは、1876年にハンブルクで音楽家一族のもとに生まれた。1898年からライプツィヒ音楽院でライネッケとリーマンに学んだ後、主に教師、作曲家、ピアニスト、評論家として活動した。音楽著述の活動としては *Neue Zeitschrift für Musik* の編集長を務めたほか、1907年から17年にかけては *Leipziger neueste Nachrichten* の批評を担当した経験を持つ<sup>(10)</sup>。彼の著作については、音楽に関する事典 MGG 第一版において、北方的な音楽や現代芸術について費やされない限りでは、という限定付きで、立証的で客観的なものだったと評価されている<sup>(11)</sup>。

### 2-2. ニーマンのブラームス伝について

ニーマンによるブラームス伝は、前半が作曲家の人生について、後半が作曲家の作品についてと大きく2つの章に分けられる。著者も前書きで述べているとおり、伝記全体を通してブラームスの人物と作品における「低ドイツ *niederdeutsch*」性が強調されているという特徴がある。本論文で注目したいのは、ニーマンが伝記の中で、①美学上の対立関係であった「ブラームス対ヴァーグナー」の構図をどのように評価していたか、そして、②そこにはドイツのナショナルな意識がどのように反映されているか、という点である。これを把握することで、ドイツの音楽史におけるブラームスの位置づけをめぐるニーマンの立場を知ることができるだろう。

前述のように19世紀半ば以降のドイツ語圏の音楽界は、絶対音楽を主張するブラー

ムスと標題音楽を主張するヴァーグナーという、大きく2つの陣営に分かれていた。そのような対立についてニーマンは、このような両者の対立構造は解消され、「ブラームスとヴァーグナー Brahms and Wager」という構図になったと主張する<sup>(12)</sup>。そしてこうした自らの主張を、ブラームスとヴァーグナーそれぞれが、ドイツの精神文化や音楽文化を体現しているから、という独自の考え方を展開することで根拠づけていく。ニーマンは次のように述べる。

Wir müssen es endlich dankbar empfinden, daß neben einer so wunderbaren und gewaltigen Ausnahmeerscheinung wie Wagner und sein musikdramatisches Gesamtkunstwerk auch ein neuklassischer Meister der sogenannten „absoluten“ Musik wie Brahms zu einer großen und intensiven Wirkung im deutschen Geistes- und Musikleben gelangen konnte. Die deutsche geistig-musikalische Kultur des neunzehnten Jahrhunderts wäre erschreckend einseitig geblieben, wenn sie künstlerisch gewissermaßen in Wagner aufgegangen wäre. Brahms ist seine wohltätige und seine unbedingt notwendige Ergänzung geworden.<sup>(13)</sup>

しまいには、我々は感謝をもって感じなければならない。ヴァーグナーと彼の音楽劇的な総合芸術といった驚くべき強力な異例の現象のそばで、ブラームスのようないわゆる「絶対」音楽の新古典的な巨匠も、ドイツの精神生活と音楽生活における大きく強力な作用に成功できたことを。絶対音楽が、ある意味でヴァーグナーに吸収されたとしたら、19世紀のドイツの精神文化・音楽文化は、驚くほどに一面的だっただろう。ブラームスは、彼〔ヴァーグナー〕の、慈悲深く無条件に必要な補足となったのだ。

この記述から、ブラームスとヴァーグナーの音楽は、ドイツの音楽史において対立する関係にあるのではなく、ともに、ドイツの精神にとって不可欠な存在だったとニーマンが考えていることが分かる。さらに、ブラームスの存在があったからこそドイツ音楽は一面的なものにならず、完成されたという主張からは、ヴァーグナーのみが優位に立つというのではなく、ブラームスなしにはドイツの精神文化や音楽文化が完全

なものにはならなかったというニーマンの主張が読み取れる。ドイツの音楽文化や精神文化にとってのブラームスの存在が意義あるものであることが、強調された表現となっている。

さらにニーマンによる次の記述からは、「ブラームスとヴァーグナー」という独自の構図が提唱される背景として、第一次世界大戦でのドイツの敗北が念頭に置かれていると読み取れる。ヨーロッパ世界における軍事的な影響力を失ったドイツにとって、ヴァーグナーのみならず、ブラームスこそが必要であることが示唆されている。

Wagner ist die gewaltigste Gipfelung und Vollendung des im Weltkrieg mit der Zertrümmerung von Bismarcks Erbe zusammengebrochenen „Pangermanismus“, des Rohrbachschen „Deutschen Gedankens“ im Sinne von Deutschlands Stellung und Geltung als Weltmacht. [...] Soll dieser deutsche Gedanke aber sich innerlich gesund und lebendig erhalten, so bedarf er im Gegensatz zu der ungeheuren, nach außen bewegendem dramatischen Kraft Wagners auch der nach innen gewandten, stillen und intimen absoluten Kraft Brahmsens. <sup>(14)</sup>

ヴァーグナーは、世界大戦下でビスマルクの遺産の粉砕とともに崩壊した「汎ゲルマン主義」、世界覇権としてのドイツ国の地位と影響力という意味でのローアバッハの「Deutsche Gedanken [ドイツ性の道徳的な理想的本質]」<sup>(15)</sup>の最も強力な長点であり、完成形である。(中略)しかしそのような Deutsche Gedanken [ドイツ性の道徳的な理想的本質]が自らの内に健全で生き生きしたものを含むというならば、ヴァーグナーのとてつもなく、外に向かって動くドラマティックな力とは対照的に、ブラームスの、静かで内密な、絶対的な力を必要とする。

ここには、敗北後にドイツを立て直すという時期において、ブラームスの音楽が重要であるというニーマンによる考え(ブラームス像)が表れているとよい。敗戦後のドイツにおいて、特定の作曲家に国家立て直しのための役割を見出すことがしばしばなされていた。ベラー＝マッカーナ(2001)によれば、バッハやベートーヴェンがそのような「音楽的治療 musical remedies」を担う存在としてよく取り上げられた

が、ブラームスもそのような役割を担わされた<sup>(16)</sup>。ヴァーグナーにはない性質（「静かで内密な、絶対的な力」）がむしろ、敗戦後のドイツが回復するために求められたといえるのではないだろうか。この意味でニーマンの言説は、当時の状況を背景にしたものであると考えられる。

ニーマンは執筆当時の音楽界の状況として、批判を欠いたブラームス崇拝が自由な眼差しを阻止するために、ブラームスの音楽的な立ち位置を記すことは容易ではないと述べている<sup>(17)</sup>。確かに執筆された1920年はブラームスが亡くなってからわずか20年余りの時期であり、作曲者と交流のあった人物も生存している時期であった。よって、ブラームスの音楽史的な位置づけを批判的に検討する言説は、まだ生まれにくい時代であったのだろう。とはいえながらもニーマンは、「ヴァーグナーとブラームスは世界大戦前のドイツ民族を象徴的に代表する」<sup>(18)</sup>と述べる。「ドイツ民族を代表する」というニーマンによるブラームス像は、冒頭で示したニーマンによる1933年5月の記事で描かれた、ドイツのナショナリズムを背景とした作曲家像に繋がっていったと考えてよい。さらに、本伝記の登場が目下緊急であるとし、その理由として、「ブラームスは、近頃の音楽におけるドイツの精神生活の、内に熟練した重要で美しい側面の、最後の偉大な代表者」<sup>(19)</sup>であるからだと述べている。「近頃の音楽」の状況や「最後の」という言葉の意味するところは検討の余地がある。しかし、いずれにしてもこのような表現によって、ヴァーグナーと異なる側面からドイツ民族の精神生活を支えた、もう一人の「ドイツ的」作曲家としてのブラームス像が端的に示されている。

### 3. 結

本論文では、ニーマンによる1920年のブラームス伝において、ドイツのナショナリズムを背景にブラームスがどのように評価されていたのかを検討した。ニーマンの議論で特徴的であるといえるのは、ブラームスを、ドイツの音楽生活や精神生活の「頂点」、「完成形」ともいえるヴァーグナーと並置しようとしている点であり、このよう



な考え方は非常に画期的だったといえるだろう。ヴァーグナーと共に「ドイツ民族を代表する」作曲家であると主張することで、第一次世界大戦後のドイツで以前よりも増えつつあったナショナリズム的な言説、つまり、ドイツの遺産を守り、ドイツを回復させようとする言説に影響された「ドイツ的」なブラームス像が提示されている。また、ニーマンが「ドイツの精神生活」をキーワードに据えてドイツの作曲家の系譜にブラームスを位置づけようとしたことは、ヴァーグナーらが主張したような進歩史観だけでは捉えられない音楽史観を示し、結果的にブラームスの評価に繋がっているともいえるのではないだろうか。

20世紀前半のブラームス像を考えるためには、第一次世界大戦で敗北し、第二次世界大戦の準備が進む戦間期のドイツでどのような言説が形成され、ナショナリズム思想に応える文脈でブラームスがどのように評価されていたのかを検討することは、非常に重要である。本論文では、その一例としてニーマンによる伝記を取り上げた。1920年の時点でニーマンが提示したブラームス像は、冒頭で挙げた1933年5月の彼の記事で主張された「ドイツ的」な作曲家像に繋がりを有するものであると考える。この意味で本論文は、20世紀前半のブラームス受容とナショナリズム思想との関係进行分析するための契機となりうる。

伝記では、「外に向かう」、「世界覇権」としてのヴァーグナーの性質とは対照的な、「静かで内密な」性質をブラームスに見出し、世界大戦に敗北した当時のドイツにとって必要な存在として、ブラームスが持ち出されていた。ニーマンがブラームスについて述べている、「内密さ」、「静かさ」といった言葉に注目し、ヴァーグナーとは対照的に「内」に向かうブラームスの性質について、人物像と作品の両面からより詳しく検討することで、第一次世界大戦に敗北した時代だからこそ見出された、ドイツを立て直すためのブラームスの役割を明らかにできるだろう。

註

- (1) 標題音楽とは、絵画的な情景や文学的及び劇的な内容によって、作曲家がふさわしい標題を付けた器楽曲を指す。(植田隆之助「標題音楽」『音楽大事典』4巻、平凡社、1989年、2020頁。) それに対し絶対音楽とは、標題を持たない純粹器楽曲を指す。(神保常彦「絶対音楽」『音楽大事典』3巻、平凡社、1989年、1335頁。) ただし両者の定義はあいまいで、全ての器楽曲をどちらかに完全に分類することは不可能に近いと考える。したがって本論文でこれらの語を用いる際も、あくまで美学的な概念の対立・論争と捉えることとする。
- (2) 吉田寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉』青弓社、2015年、267-273頁。
- (3) エリック・リーヴィー『モーツァルトとナチス 第三帝国による芸術の歪曲』(高橋宜也訳)白水社、2012年、27-28頁。(Levi, Eric, *Mozart and the Nazis: The Abuse of a Cultural Icon*, Yale University Press, 2010.)
- (4) 同書ではそのように結論づけられる。
- (5) 分析した言説にみられる、ブラームスの作曲家像を特徴づける要素として、「退廃」音楽に対抗し、ドイツの警告者や道しるべとなりうる、という点などが挙げられる。
- (6) Niemann, Walter, „Johannes Brahms zum 100. Geburtstag. Bekenntnis zu Brahms“, *Hamburger Nachrichten*, 7. Mai 1933, Morgen-Ausgabe, Dritte Beilage, S. 13.
- (7) Ebd.
- (8) Potter, Pamela, *Most German of the Arts*, Yale University Press, 1998, p. 203-204.
- (9) Niemann, Walter, *Brahms*, Schuster & Loeffler Verlag, 1920.
- (10) 吉成順「ニーマン」『ニューグローヴ世界音楽大事典』12巻、1996年、172頁。
- (11) Sietz, Reinhold, „Niemann“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter-Verlag, Bd. 9, 1961, S. 1518-1521.
- (12) ニーマンは、ブラームスとブルックナーおよびフーゴ・ヴォルフとの対立構造についても言及しているが、これらの対立は、ヴァーグナーとの対立によって二次的に引き起こされたものであると述べるにとどまっている。
- (13) Niemann (1920), S. 374. 以降、和訳はすべて拙訳。
- (14) Niemann (1920), S. 374-375.
- (15) Rohrbach, Paul, *Der deutsche Gedanke in der Welt*, Kessinger Publishing, 1912. が引用されている。Deutsche Gedanken を訳出するためには、引用元となっている上記の著書を読み、ローアバッハの思想を理解する必要がある。現段階で筆者はそれを行えてはいないものの、上記の著書では der deutsche Gedanke の内容として、「der sittliche Idealgehalt des Deutschtums」との記述があることを把握している。この記述を和訳した「ドイツ性の道徳的な理想的本質」を、ここでの

もう一人の「ドイツ的」作曲家

引用文における「Deutsche Gedanken」の訳にあてた。

(16) Beller-McKenna, Daniel, “The Rise and Fall of Brahms the German”, *Journal of Musicological Research*, vol. 20 (3), 2001, pp. 187-210.

(17) Niemann (1920), S. 375.

(18) Wagner und Brahms repräsentieren symbolisch das deutsche Volk vor dem Weltkriege, [...] (Ebd.)

(19) [...] Brahms ist der letzte große Vertreter dieser nach innen gewandten, wichtigen und schönen Seite des deutschen Geisteslebens in der neueren Musik. (Ebd.)

第 71 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 71 回美学会全国大会  
「若手研究者フォーラム」委員会

2021 年 3 月 31 日