

第 72 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2021. 10. 9-10

於 東京大学

はじめに

第 72 回美学会全国大会が 2021 年 10 月 9 日（土）・10 日（日）に、東京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の蔓延を受け、昨年続き今大会も WEB によるオンライン開催となりましたが、物理的な隔たりを超えて熱い議論が交わされました。第 65 回大会以来、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「若手研究者フォーラム」が開かれて、今年で 8 回目を迎えます。今回も意欲的な発表が集まりました。以下は、発表者の任意による投稿のなかから、ある程度の水準に達しているものを論文として掲載した報告集です。若干の字句の修正や書式統一のための処理を行った部分もありますが、原則的には、発表者から送られてきた原稿を、ほぼそのまま掲載しています。「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が、その点につきましては、各発表者の研究の進展を期待することにして、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 東口 豊

目次

なぜプラトン『イオン』の対話相手はイオンであるか —— 詩作、吟誦という解釈的行いについて ——	風戸美伶 5
雑誌『美術新報』が提示した同時代美術・美術家像 —— 1909 年から 1915 年の作品・作家批評を手がかりに ——	日比野未夢 17
クレメント・グリーンバーグの工芸観 —— 装飾との関わりを中心に ——	中嶋彩乃 27
「ファウヌスの家」の《鳥を襲う猫、鴨、魚介のモザイク》 —— 古代ローマの静物画に関する一考察 ——	野々瀬真理 41
アルチンボルド《ウェルトゥムヌスとしてのルドルフ 2 世》 —— 神話の再解釈と仮装文化の関係 ——	江村哲朗 51
ソフォニズバ・アングイッソーラ作《フェリペ 2 世の肖像画》における ヤコポ・ダ・チェッソーレ『チェスの書』(1493 年)からの影響について	平沢遼 61
ヨーリス・フフナーヘル《植物や果物、小動物に粹取られたレダと白鳥》 における画家の蒐集趣味と自然観	河村耕平 71

フラゴナール《ぶらんこ》(1767年)における演劇的要素について	宮下明日香 83
ロシア正教会の作曲家としての P.I. チャイコフスキー	宮路星史 95
フランシス・ベーコンにおけるリアリティ —— 写真と映画の比較から	伊藤結希 107
「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づく ダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み	早坂若子 119
エリオ・オイチシカによる《パランゴレ》にみられる「遊び」に関する考察	山野井千晶 129
トーマス・ヒルシュホーンの《バタイユ・モニュメント》における暴力の再考	藤本流位 141
日本万国博覧会の磯崎新 —— 反博運動との関連から ——	鯉沼晴悠 153
ヴェルサイユ宮殿美術館と現代美術 —— 歴史的な展示空間と作品の摩擦がもたらした批評と破壊行為 ——	新井晃 165

なぜプラトン『イオン』の対話相手はイオンであるか ——詩作、吟誦という解釈的行いについて——

風戸美伶

はじめに

プラトン『イオン』⁽¹⁾において、ソクラテスの対話相手は、題名の通り、イオンである。イオンは、主にホメロス叙事詩を吟誦しギリシア中をめぐるのが職業とする「ラプソドス」⁽²⁾のうちの1人である。プラトン対話篇のうち、詩や詩人を扱うものはいくつもあるが、ラプソドスや吟誦という行為を中心とするのは、『イオン』のみである。本対話篇の先行研究における主流の解釈では、その主題が、専門家を象徴するものとしての詩や詩人に関する対話篇と考えられてきた⁽³⁾。より一般的に言うなら、詩人の本質は何かという問題であるとされてきた。しかし、詩と関係があるものの、イオンは詩人ではなく、詩人が作った作品を吟誦するラプソドスである。論者はその点を重視し、本対話篇をラプソドスに関する対話篇と考える。そして、本論文においては、中心の問いとして (a) なぜソクラテスはイオンを対話相手に選んだのか、および (b) なぜプラトンはイオンをソクラテスの対話相手に選んだのかを扱う⁽⁴⁾。そこで、第1章で、詩人とラプソドスの違いを明示し、第2章と第3章で上記の問いに答え、対話篇に込められたプラトンの意図を明確化する。

1. ラプソドスと詩人

本対話篇において、詩人とラプソドスは、明確に区別されている。冒頭から、イオンは、詩人ではなく、ホメロスのラプソドスであるという紹介がなされる (Ion. 530a-c)。そして、いわゆるマグネシアの石の比喩の箇所でも、それらは区別されている (Ion. 533c-535a)。マグネシアの石の比喩とは、ソクラテスによって語られるものだが、指

輪が磁石にひきつけられてつながり、首飾りとなるように、詩人やラプソドスがムーサの女神によってひきつけられるというものだ。そして、ムーサの女神→詩人→ラプソドス→聴衆へと「神の分け前 (θεῖα μοῖρα)」⁽⁵⁾ が、鎖となって伝えられるプロセスが示される (Ion. 533e)。つまり、ムーサにひきつけられた詩人は、次にラプソドスをひきつけ、そしてラプソドスは最終的に聴衆をひきつけ、連鎖は締めくくられる。こうした連鎖の中での、詩人の立場と、ラプソドスの立場は本質的に異なる。それは、聴衆とのつながりである。この比喻において、詩人と聴衆のつながりは、間接的である。とりわけホメロスは、ソクラテスたちが生きている時代には既にいないため、ラプソドスの口を借りてはじめて、自身の詩を聴衆に伝えることができる。一方、ラプソドスは、聴衆と直接的つながりがある。さらに、ラプソドスは単に詩を伝えるだけでなく、詩人の考えを解釈し伝える役割がある。これらの点から、ラプソドスは、特権的な立場にいる。逆に言えば、ホメロスという詩人は、ラプソドスを通すことでしか、特権的立場を得られないのである。

このようなラプソドスの特権性を、Capuccino (2011) は、当時のギリシアの「賛美の文化」に当てはめて考えている⁽⁶⁾。詩の中で、英雄は詩人によって賛美され、詩人はラプソドスによって賛美される。詩人を賛美することは、詩人に権威を与える。さらに、賛美の対象（詩人）を理解しているようにみえるラプソドス自身にも権威を与えることができる。Capuccino が述べるように、賛美の文化でのラプソドスは、「技術 (τέχνη) かつ知識 (ἐπιστήμη)」⁽⁷⁾ を実際に持っている必要がなく、むしろそれらを持っていると聴衆に認められる必要がある⁽⁸⁾。

実際、本対話篇では、ソクラテスがイオンを「賛美者 (ἐπαινέτης)」⁽⁹⁾ と呼んでいる箇所が2つある。1つ目は、中間部の小結的箇所におけるソクラテスの台詞にある。

τούτου δ' ἐστὶ τὸ αἴτιον, ὃ μ' ἐρωτᾷς, δι' ὅτι σὺ περὶ μὲν Ὀμήρου εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων οὐ, ὅτι οὐ τέχνη ἀλλὰ θεῖα μοῖρα Ὀμήρου δεινὸς εἰ ἐπαινέτης.

では、君 [イオン] が私に問うこの原因は、つまり、一方ホメロスについてなら、君はうまくいくが、他方、ほかの詩人についてはそうでないことを通じて、技術

なぜプラトン『イオン』の対話相手はイオンであるか

ではなく、神の分け前でもってホメロスについて君は巧みな賛美者であるということだ (Ion. 536d)。

そして、2つ目は、最終部におけるソクラテスの台詞にある。

Τοῦτο τοίνυν τὸ κάλλιον ὑπάρχει σοι παρ' ἡμῖν, ὦ Ἴων, θεῖον εἶναι καὶ μὴ τεχνικὸν περὶ Ὅμηρου ἐπαινέτην.

それなら、そのより美しいほうを、私たちのそばで君に認めるよ、イオン、ホメロスについて神的であって、技術のない賛美者であるというほうをね (Ion. 542b)。

このように、イオンが技術かつ知識を持たない賛美者であることを、ソクラテスは結論として示す。

イオンの中に賛美者という特徴を見出すことは、本対話篇冒頭から可能である。そこで、ソクラテスは、ラブソドスの技術のうち、詩人の思想を解釈し理解することに対して、羨望を表明する (Ion. 530b-c)。一方、イオンは、その解釈や理解よりも、上手に語ることや飾り立てることに重きを置く (Ion. 530d)。この時点で、ソクラテスの考えるラブソドスの技術にふさわしいことと、イオンの考えるそれが異なっていることがわかる。そのため、イオンは、賛美の対象である詩の内容を吟味することなく、それに隷従する。加えて、詩を吟誦することで、自分自身に技術かつ知識があると彼は思い込んでしまう。

さて、詩人も、神々や英雄を詩の中で賛美していることから、賛美者という特徴は、詩人とラブソドスの共通点であると言える。しかし、論者は、詩人よりもラブソドスの方が、この特徴を強く持つと考える。なぜなら、詩人は、詩作を行うが、その内容について説明したり飾ったりすることはないからだ。一方、ラブソドスは、詩の説明をすることで、より効果的に詩人を権威づけることが可能である。

以上の2つの考察から、詩人とラブソドスの違いが明らかになった。第1に、ラブソドスは、聴衆との直接的関係性を有するという点で、詩人よりも特権的である。第

2に、詩人とラブソドスには賛美者という共通した性質があるが、ラブソドスはその性質がより強い。

2. ラブソドスのソクラテス

詩人とラブソドスの違いを明らかにしたところで、本論文の中心的議論に入りたい。本章では、(a)の問いに答えるために、イオンとソクラテス、それぞれの神との関係性を確認し、その関係性の共通性を導き出す。

はじめに、ラブソドスと神の関係性を確認するために、再び、マグネシアの石の比喻に注目する。そこでは、神の分け前が、神→詩人→ラブソドス→聴衆へと伝えられていく構図が示される。第1章では、ラブソドスが、聴衆と直接的な関係性を持つことを指摘したが、神との関係性においてはどうか。この比喻を確認すると、神→詩人というように、詩人は神と直接的な関係性を持つ。一方で、ラブソドスは、神→詩人→ラブソドスというように、常に詩人を媒介することによって神の分け前を受け取る。つまり、ラブソドスは、神と間接的な関係性を有しているのだ。

次に、ソクラテスと神の関係性を確認するために、プラトン『ソクラテスの弁明』を扱う。というのも、この対話篇では、ソクラテスが神の分け前に対して、どのように向き合っているかがよく描かれているからだ。まさにそこで登場するデルポイの神託が、ソクラテスが受け取っている神の分け前である。この神の分け前こそが、ソクラテスの哲学的対話のきっかけとなる。神託を受け取る端緒は、ソクラテスの友人カイレポンである。彼は、デルポイの神殿に赴き、ソクラテスよりも賢い者がいるかを尋ねる。それに対して、巫女は「ソクラテスより賢い者は誰もいない」という内容の神託を彼に授ける (Ap. 20e-21a)。カイレポンから神託を受け取ったソクラテスは、その内容に困惑する。というのも、ソクラテスは自らのことを最も賢いとは思っていなかったからである。そしてソクラテスは、神が嘘を付くことがないならば、この神託が何を暗示しているのかを考えた。その後、彼は、一般に賢いとされる人を訪ねる。自分より賢い人を見つけ、神託を吟味、論駁しようと試みたのである (Ap. 21b-c)。こ

のようにソクラテスは、神の分け前さえも吟味の対象にしている。

ここで注目したいのは、ソクラテスの困惑である。彼は、しばしば神の分け前を、お告げや夢を通して受け取っている⁽¹⁰⁾。しかし、そうした神から直接与えられる類のものに対して、ソクラテスは吟味するが、困惑しない。デルポイの神託に関しては、神から直接受け取るのではなく、巫女やカイレボンという人物を通して伝えられた。この間接的な関係性が神の分け前の影響を曇らせていると、ソクラテスは考えていたかもしれない⁽¹¹⁾。なぜなら、特にカイレボンは、ソクラテスの弟子であり熱烈な信奉者であるとされるからだ (Ap. 20e-21a)⁽¹²⁾。よってソクラテスは、忠実な弟子が自身を賛美するために、神託を都合よく解釈してしまった可能性を考えていた。それゆえに、ソクラテスは、この神託に懐疑的な態度を表したのだと考えられる。

こうして、ソクラテスの哲学的対話は、自分より賢い人を見つけようとするところから始まる。確かに、ソクラテスは、ラプソドスが詩人の思想の解釈者 (ἐρμηνεύς)⁽¹³⁾であることをうらやんでいると『イオン』の冒頭で述べている (Ion. 530b-c)。ここでは、詩人の思想 (神の分け前の解釈) の解釈について、イオンは長けているという認識がソクラテスにあったのだと考えられる。彼にとって、神の分け前の吟味というのは、哲学のはじまりであり、重要な点なのだろう。

ここで、今一度マグネシアの石の比喻を『ソクラテスの弁明』における神託に当てはめて考えると、神 (アポロン) → 巫女 → カイレボン → ソクラテスとなる。巫女は、神の分け前を解釈した上で神託をカイレボンに授ける。そうした神託をさらにカイレボンが解釈し、ソクラテスに伝える。そして、解釈に解釈を重ねた神託を、ソクラテスが解釈する。つまり、ソクラテスは神託の、解釈者の解釈者のそのまた解釈者である。

イオンの場合も、ソクラテスと同じように間接的に神の分け前を受け取っている。神 (ムーサ) → 詩人 (ホメロス) → ラプソドスという構造が、『イオン』の中で組まれる。ここでは、イオンというラプソドスが、ホメロスから直接詩を受け継いでいないことに注意したい。イオンは、何人かラプソドスのような詩を伝える人を介して、ホメロス叙事詩を受け継いでいる。実際、ラプソドスは、詩の改変を許されていた。そのため、イオンが受け取ったホメロス叙事詩と呼ばれるものは、ホメロス本人から発せられていたオリジナルからは、マグネシアの石的にも離れたものであったはずだ。よっ

て、ここから、神→詩人→(…)→イオンという実際の構造が見えてくる。イオンもソクラテスも、神の分け前についての解釈者の解釈者をかならず媒体として携えているのだ。つまり、神の分け前のオリジナルの形ではなく、その薄まったものが、ソクラテスやイオンに吹き込まれている。以上のことから、神の分け前を間接的に受け取っているという点に、ソクラテスが自身とイオンの共通性を見出している可能性があることがわかった。

3. ラプソド斯的プラトン、ラプソド斯的読者

さらに視野を広げると、対話篇に内在的な議論を超えて、作者であるプラトン本人が、神との関係性において、自身をラプソドスと共通しているものだと考えていた可能性がある。これが問い (b) に対する回答である。というのも、神託や夢やお告げなどの神の分け前を受け取ったソクラテスが、プラトンなどの弟子たちに語るとき、ソクラテスによる神の分け前の解釈を、さらにプラトンが解釈していると考えられるからだ。神→(…)→ソクラテス→プラトンの場合でも、神→ソクラテス→プラトンの場合でも、プラトンは、間接的に神の分け前を受け取っている。この神との間接的な関係性について、プラトンは、ラプソドスと共通性があると言えるだろう。

また、このソクラテスを通した連鎖は、プラトンで終わっていないことを指摘したい。というのも、プラトンも、諸対話篇をソクラテスの生きざまや言動を直接見聞きして、他者に伝わるよう記したからである。我々は、ソクラテスの発言を直接見聞きしてはいない。神→ソクラテス→プラトン→読者という形で、プラトンという解釈者を通して、受け取っている。つまり、ホメロス叙事詩を直接得た人々が、神の分け前の解釈者の解釈者となって後世に伝えるように、プラトンもソクラテスの発言の解釈者、つまり神の分け前の解釈者の解釈者としてそれを後世に伝えている。そうしたプラトンの解釈の結晶であるところのプラトン対話篇を読む我々読者は、マグネシアの石の比喻の中でも、最後の指輪である聴衆に組み込まれるだろう。ただ、対話篇をさらに解釈しようとするならば、読者は、ソクラテスの述べる詩の聴衆と同じ立場には

いない。そうすると、読者は、神の分け前の解釈者の解釈者のそのまた解釈者となるゆえに、ラプソドス的であると言える。

よって、何かしらの制作物を媒介するならば、我々は、神の分け前を解釈としてしか受け取ることができない。詩人やラプソドスは、神がかっていないければ詩作や吟誦をすることができないという前提がある (*Ion*. 534a-535a)。つまり、必ず神の分け前を受容しているので、制作物というのは、解釈にしかなりえないのだ。このように、我々は神の分け前を、解釈の解釈というように、鎖を介して薄められた状態でしか、受け取れない。もしもプラトンが『イオン』という対話篇を執筆するにあたり、何か隠されたメッセージを残しているとしたら、以下のようなことである。つまりプラトンは、自身の対話篇を含むあらゆる制作物は、解釈に過ぎず、それを解釈や吟味することなしに受け取ることの危険性を我々読者に訴えているのだ。それは、ソクラテスが結論において、イオンをラプソドスではなく、あえて賛美者と認める点が象徴的であろう (*Ion*. 542b)。イオンが吟誦できるのは、まさしく神とのつながりがあるからだ。そして、イオンは、神の分け前をホメロスを通じて受け取っている。ホメロスを通じて得た作品は、神の分け前の一解釈にすぎない。それにもかかわらず、イオンはホメロス叙事詩を吟誦できるという点で、技術かつ知識を有していると思ひ込んでしまう。このような態度は、ソクラテスの考えるラプソドスに当てはまらない。よって、ソクラテスは、結論において、イオンをラプソドスとは呼ばないのだろう。我々読者も、ホメロス叙事詩を読むにせよ、プラトン対話篇を読むにせよ、それを一解釈にすぎないものであると理解した上で、そうした制作物に触れなければならない。そうしなければ、イオンのように、技術かつ知識を持っていないにもかかわらず、持っていると思ひ込むという無知の無自覚に陥ってしまう危険性がある。このようなことを気付かせたいために、プラトンは対話篇において、詩人ではなく、イオンその人をソクラテスの対話相手に選んだのかもしれない。

おわりに

本論文では、ラプソドスと詩人の違いを明示した上で、(a) なぜソクラテスはイオンを対話相手に選んだのか、(b) なぜプラトンはイオンをソクラテスの対話相手に選んだのかという問いに回答した。ここで明らかになったのは、以下のことである。

はじめに、ラプソドスと詩人の違いについて明らかにした。第1に、ラプソドスが、聴衆と直接的なかわりを持つという特権的立場にいることを挙げた。第2に、ラプソドスの方が詩人よりも賛美者という性質を強く持つことを挙げた。ラプソドスと詩人は多くの点で共通しているが、ソクラテスは以上の点から、両者を区別して認識していたと考えられる。

次に、本論文の中心的議論を扱った。問い(a)に対しては、ソクラテスが自身とラプソドスに共通性があると認識していた可能性があることを指摘した。そこで、神の分け前の解釈の解釈に、イオンが長けている可能性があるため、ソクラテスはイオンを対話相手にしたと考えられる。そして、問い(b)に対しては、プラトンが、作者である自分にも、読者にもラプソド斯的性質を認めていたからだを指摘した。ソクラテスを通して、神の分け前を受け取るプラトンは、まさしくラプソド斯的である。

さらに、プラトン対話篇を読む我々読者もまたラプソド斯的である。我々は、プラトン対話篇を読み、しばしばその美しさや臨場感に心を震わせる。だが、あくまで、どのような制作物においてもそれに触れるとき、一解釈を受け取っているにすぎない。こうしたことを理解していないと、読者もイオンのように、無知の無自覚に陥ってしまう。その危険性を、プラトンは示していると考えられた。そして、こうしてプラトン対話篇について解釈を試みている論者もまた、ラプソド斯的であると言えよう。本論文もまた、プラトン『イオン』の一解釈にすぎないのだ⁽¹⁴⁾。

註

- (1) 『イオン』のテキストについては、Burnet, J., *Platonis Opera*, vol. 3, Oxford Classical Texts, Oxford University Press, 1903 を底本とした。また、訳出にあたっては、以下の翻訳、注釈を参考

にした。Allen, R. E., *Plato's Ion; Hippias minor; Laches; Protagoras*, Yale University Press, 1996、Miller, A. M., *Plato's Ion*, Bryn Mawr Greek Commentaries, 1981、Murray, P., *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e–398b9; Republic 595–608b10*, Cambridge University Press, 1996、Rijksbaron, A., *Plato. Ion.: or on the Iliad.*, Brill, 2007、プラトン「イオン」『プラトン全集 10』（森進一訳）岩波書店、1975 年。

(2) ラプソドス (ῥαψῳδός) は、ホメロスをはじめとした詩人の叙事詩を吟誦し、それに関して解説する吟誦詩人であり、役者であり、教育者であったとされる。「吟誦詩人」と訳されることが多いが、本論文では、そうしたさまざまな役割を持つ点に注目し「ラプソドス」と音写する。

(3) cf. Grube, G., *Plato's Thought*, Methuen, 1935、Taylor, A. E., *Plato the Man and His Work*, Methuen, 1948、Dorter, K., “The Ion: Plato's Characterization of Art,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, no. 1, Oxford University Press, 1973, pp. 65-78、Janaway, C., “Craft and Fineness in Plato's Ion,” *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, vol. 10, 1992, pp. 1-23、Murray, P., *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e–398b9; Republic 595–608b10*, Cambridge University Press, 1996。これら先行研究は主に、『イオン』を『国家』におけるいわゆる詩人追放論と関連づけてきた。つまり、ラプソドスを通して詩人を批判していると解釈されてきた。たしかに、本対話篇はラプソドスだけでなく、詩人も批判の中心に据えられる。しかし、もし詩人に対する論駁を目的とするならば、対話相手は、ラプソドスではなく、詩人がふさわしいように思われる。読解する際は、議論の中心が誰にあるのかということを整理し、両者の共通性だけでなくその違いにも注意する必要があるだろう。

(4) 「なぜプラトン『イオン』の対話相手は、詩人ではなく、ラプソドスのイオンであるか」という問いを、2つに細分化した。ソクラテスは、あくまで描かれた登場人物であり、対話篇内でイオンを対話相手に選ぶ動機がある。その一方、プラトンは、『イオン』の作者であり、その作者として、ソクラテスの対話相手にイオンを選ぶ動機がある。この細分化は、ソクラテスとプラトンを区別して考えるという点で重要である。

(5) 神の分け前 (θεία μοῖρα) は、プラトンの真作とされる対話篇のうち、12 回登場しており、そのうちの 5 回は『イオン』で登場している (*Ion*. 534c, 535a, 536c, 536d, 542a)。

(6) cf. Capuccino, C., “Plato's *Ion* and the ethics of praise,” *Plato and the Poets*, Destrée, P. & Herrmann, F. G., ed., Brill, 2011, pp. 78-79.

(7) 技術 (τέχνη) と知識 (ἐπιστήμη) は、本対話篇でしばしば登場する語であり、とりわけ技術に関する語は、63 回用いられている。ソクラテスによると、ラプソドスの技術には、身体を飾ること以外に、ホメロスと交際し、詩やその思想を完全に学び、理解することが必要であるとされる (*Ion*. 530b-c)。

(8) 本対話篇を読み解く中で、技術かつ知識を実際に持っていることと、持っているようにみ

えることは明確に区別しておかなければならない。ソクラテスがイオンに対し、前者を求める一方で、イオンは後者を求めた。というのも、イオンは技術かつ知識を有していなくても、賛美という行為を通せば、権威ある立場だと聴衆が認め、すぐれた人だと認識されうるからだ。ソクラテスからすると、技術かつ知識を持っていないラブソドスは、たとえ持っているようでも理想的なラブソドスではない。

(9) この2度用いられる ἐπαινέτης は、「ラブソドス」と訳す場合が多くみられるが、ここでは、ソクラテスが ῥαψωδός ではなく、ἐπαινέτης を用いている点に注目し、「賛美者」という訳をつけた。このことは、もはやイオンは、ソクラテスにとって、ラブソドスですらないという評価を受けたと考えられる。本対話篇において、テクネー・アナロジー（技術知との類比によるソクラテスの論法）が2度用いられるが、どちらにおいても、ソクラテスは「イオンは、神の分け前を受け取っている ἐπαινέτης である」という内容の結論を導く。1度目の小結後、イオンは、自分の吟誦を聴けば、ソクラテスが「そのように」思わなくなると主張する (Ion. 536d)。一見ここでのイオンの主張は奇妙なものだ。神がかっていると自認しているにもかかわらず、ソクラテスの評価を退けようとするからだ。先行研究では、この奇妙さゆえに、ソクラテスは、イオンが議論を理解していないとし、再び同じ手法で対話を循環させるしかなかったとされる。だが論者は、ソクラテスがイオンを「賛美者」と評価したことに対して、イオンが反論を試みたと考える。イオンはここで、ラブソドスという彼の自己同一性が揺るがされたのではないか。そして、ソクラテス自身もその意図をくみ取り、2度目の議論を始める。2度目は1度目と異なり、より具体的にイオンの専門分野とされるホメロス作品から議論を展開する。よって論者は先行研究と異なり、一連の議論が循環や繰り返しなどではないとする。

(10) 神の分け前を受け取るソクラテスは、『パイドン』においても登場する。そこでは、神の分け前をお告げという形で受け取る。死刑判決後、彼は獄中で、「ムーシケー (μουσική) をなし、仕事とせよ」(Phd. 60e) という夢のお告げを受け取る。ここで彼は、ムーシケーが哲学であると解釈しながらも詩作を試みる (Phd. 61a-b)。ソクラテスは、神の分け前を直接受け取ったとしても、それを人間が完全に理解できないと考え、吟味し続けたのだろう。神の分け前の吟味こそが、彼の哲学のはじまりでありおわりである。

(11) 神託の過程については、『ティマイオス』でも言及される (Tim. 71e-72b)。そこでは、デルポイにおける巫女を含む預言者たちには、神的預言者と技術的預言者がいるとされる。前者が直接神の分け前である神託を受け取り、それを後者が分析する。神→神的預言者→技術的預言者→神託を求める人という構図は、『イオン』で示される構図と共通する。また、この過程についての話者は、初期対話篇の『イオン』ではソクラテスであり、後期対話篇の『ティマイオス』ではティマイオスである。この話者の違いは、プラトンが、初期から後期に至るまで、一貫した問題意識を持つ

で執筆していることになるだろう (cf. Trivigno, F. V., “Technē, Inspiration and Comedy in Plato's *Ion*,” *Apeiron*, vol. 45, Walter de Gruyter, 2012, pp. 300-302)。

(12) カイレポンは、「取り掛かったものにはどこまでも夢中になる人」(Ap. 21a) とソクラテスに称される。さらに、アリストパネスの『雲』では登場人物として、また『鳥』1296, 1562-1564 や『蜂』1408, 1412-1414 で、ソクラテスへの忠実さを嘲笑される。

(13) これまで ἐρμηνεύς という語は、単に「仲介者」や「伝達者」とされたり、対話篇中で「解釈者」から「仲介者」へと変わるとされたりしてきた。しかし、ラプソドスは、神の分け前を聴衆に伝えるが、そのまま吟誦することができない。そのため、理想的でないラプソドスの吟誦にさえ、必ず解釈的行為が含まれる。ここからラプソドスは、「仲介者」「伝達者」「解釈者」のすべての役割を持つことがわかる。そこですべてを包括するような「通訳者」や「翻訳者」とするのがふさわしいと思われる。しかし、本論文はあくまでラプソドスの持つ、詩の解釈という役割を強くとりたいため「解釈者」と訳した (cf. Gonzalez, F. J., “The Hermeneutics of Madness: Poet And Philosopher In Plato's *Ion* And *Phaedrus*,” *Plato and the Poets*, Destree, P. & Herrmann, F. G., ed., Brill, 2011, pp. 92-110、三浦太一「狂気の伝達 ——プラトン『イオン』篇における詩人とラプソドス、そして聴衆——」『アリーナ』(中部大学) 2019 年、22 号、277-290 頁、宮崎文典「賛美の言論と哲学の言論」『フィロソフィア』(早稲田大学哲学会) 2016 年、104 号、137-152 頁)。

(14) 本註にて、発表の際にいただいたご質問への応答を試みる。本論文においては、ホメロスのような詩人が制作した詩と、プラトンが制作した哲学的対話篇の 2 つを同じ制作物として扱った。しかし、詩というのは娯楽である一方で、プラトン対話篇のような哲学的文章というのは知的なものである。そのため、これらを同じ制作物として扱うのは適切なのかという問いをいただいた。論者は、一貫して両者は制作物であるという点において、分離して考えることはしない。というのも、神の分け前の点において、知的な制作物とそうでないものの区別はなされないからである。詩を味わうということは、哲学の文章を読む際と同様に、その受け取ったものを解釈していることと変わらない。

雑誌『美術新報』が提示した同時代美術・美術家像 ——1909 年から 1915 年の作品・作家批評を手がかりに——

日比野未夢

はじめに

雑誌『美術新報』は、画報社が 1902 年から 1920 年までに刊行した日本最初期の総合美術雑誌である。岩村透（1870-1917）が顧問格を、坂井犀水（1871-1940）が編集主幹を務めた 1909 年から 1915 年が最盛期であった⁽¹⁾。この背景には 1907 年から開催された文部省美術展覧会による作家、美術愛好家、鑑賞者の増加があった⁽²⁾。同誌は、美術に関する最新の情報を仲間内の余興のような企画をまじえながら提供し、刊行当時から熱心な読者を獲得していた⁽³⁾。編集部員たちは、自分たちの雑誌の同時代的な意義のみならず歴史的な史料価値を自覚し、合本を前提に編集をおこなっていた⁽⁴⁾。

近年、朴昭炫⁽⁵⁾や今橋映子⁽⁶⁾が『美術新報』を研究対象に成果を上げている。朴は、『美術新報』とその姉妹雑誌『美術週報』が、近代美術館建設運動を言論面で支えていたと指摘している。具体的には、雑誌が打ち出したスローガン「美術家自治」のもとに芸術家らが団結し、自らの権利のために動き出した実相を捉えた。一方、今橋は、『美術新報』顧問格・岩村透や編集主幹・坂井犀水が傾倒したキリスト教精神や初期社会主義思想に留意して、彼らが美術と社会に関わる問題を提起し続け、そしてその解決を目指して運動を展開した諸相を探究した。例えば、同誌巻頭言「時言」の精読をとおして、1910 年代の思想弾圧や言論統制の状況下にもかかわらず、同誌が官展に規定される当時の美術概念に対して異議申し立てをおこなったと指摘している。したがって、同誌は同時代の美術を報道しただけでなく、理念をもって批評を展開した媒体でもあった。

しかし、管見の限りでは、『美術新報』に掲載された同時代の美術作品・作家に関する記事は未だ包括的に検討されてはおらず、掲載情報が個別に参照されるにとど

まっている。そこで、筆者は、同時代の日本における美術の動向と照らし合わせて、同誌が展開した作品・作家に対する批評を改めて検討する。具体的には、同誌看板連載から、新帰朝者として論争や運動の渦中に身を置いた作家・石井柏亭（1882-1958）、南薫造（1883-1950）、山下新太郎（1881-1966）の特集記事を精読する。なお、分析に際しては、同誌顧問格・岩村透の思想に対する先行研究の考察も参考にする。

1. 雑誌『美術新報』と文部省美術展覧会

まず『美術新報』が文展をどのように捉えていたかを検討する。検討の目的は、同時代の日本美術界に対する同誌の認識を明らかにすることにある。

岩村と坂井犀水による『美術新報』は、毎年10月に開催される文展の翌月11月号を「文展特別号」として刊行していた。筆者が注目するのは、初めて「文展特別号」が刊行された際に同誌のナンバリング方式が変更された点である。同誌は1902年3月30日創刊号1巻1号を起点に毎年3月に巻が繰り上げられてきた。しかし、岩村と犀水が編集部を担った後から毎年11月に巻が繰り上げられるようになった⁽⁷⁾。この点から、岩村と犀水が、文展を日本美術界1年間の集大成だと考えていたことがわかった。

とはいっても『美術新報』はただ文展を賞賛し宣伝する媒体ではなかった。巻頭言タイトル、例えば「活社会に接近せよ」⁽⁸⁾「審査委員の人選に就いて」⁽⁹⁾「審査を会議制に改めよ」⁽¹⁰⁾「姑息なる文展の窮策」⁽¹¹⁾「文展と作家の覚悟」⁽¹²⁾「文展会場新設要急」⁽¹³⁾からもわかるように、文展に対する具体的な問題提起と改善提案を繰り返し主張していた⁽¹⁴⁾。そのなかで同誌は、文展を中心として日本のアカデミーを組織することも提案した⁽¹⁵⁾。

以上、第1節では『美術新報』が文展を同時代の日本美術界の中心とみなし、アカデミー設立の基盤になり得ると考えていたことを改めて確認した。

2. 日本美術界における潮流変化の兆し

次に 1910 年ごろにおこった日本美術界の潮流変化に対して『美術新報』がどのような態度を示したのかを検討する。

1910 年に開催された第 4 回文展出品作品から当時の美術界の傾向を簡単に確認しておく。当時すでに審査員であった黒田清輝（1866-1924）は、樹木や草花を描いた《荒苑斜陽》（1910、カンヴァスに油彩、133.1 × 84.8cm、似鳥美術館所蔵）を、同じく審査員であった吉田博（1876-1950）は《溪流》（1910、カンヴァスに油彩、119.0 × 149.0cm、福岡市美術館）を出品した。どちらも自然景観を写實的に捉えた作品である。一方、新帰朝者である南薫造（1883-1950）は《坐せる女》（1908、カンヴァスに油彩、112.1 × 83.3cm、広島県立美術館）を、同じく新帰朝者・山下新太郎（1883-1950）も屋内で椅子に腰掛け佇む西洋の女性を描いた《読書の後》（1908、カンヴァスに油彩、89.8 × 62.3cm、泉屋博古館分館）を出品し、ともに 3 等の評価を受けた。これらの南と山下が留学先で描いた作品が日本美術界の潮流変化のきっかけとなった。彼らの画風を文展に認められた新しい画風として模倣する者があらわれはじめたのだ。

新帰朝者によって日本にもたらされた外国の最新美術潮流の影響が高まるにつれ、総合美術雑誌である『美術新報』は新しい美術潮流に関する報道を強化していった。例えば、ドイツのシトゥルム社と日本の芸術家団体・国民美術協会による「未来派、立体派、木版画展覧会」⁽¹⁶⁾ について特集記事を掲載した。本記事は、編集部員のインタビューに対する展覧会企画者・齋藤佳三（1887-1955）の「（後期印象派は）今はその途中である。その途中にあるものを一概に退ける事は出来ないと思ふ」⁽¹⁷⁾ という言葉も紹介している。この展覧会に協力した当時最大規模の芸術家団体・国民美術協会と『美術新報』関係者の重なりをふまえれば⁽¹⁸⁾、本記事担当編集部員も上記の齋藤に共感していたと推察できる。このことから、『美術新報』は後期印象派を否定せず、その行く末を見届ける姿勢であったと考えられる。この『美術新報』の態度は、先行研究で今橋が指摘した同誌顧問格・岩村の前衛芸術に対する慎重な批評態度にも通じる⁽¹⁹⁾。

新しい美術潮流への評価に慎重な態度を示しながら報道を続けた『美術新報』は、

日本国内にあらわれた新しい画風の模倣者に対しては「滔々たる随従者が、徒らに新を追い奇を狙ふの陋風は甚だ感心しない」⁽²⁰⁾とときっぱり苦言を呈した。また新帰朝者や彼らの持ち帰った後期印象派にすぐに反応した若手作家らに反して、新しい美術潮流には傾倒しようとしなない文展審査員への不満からおこった洋画部二科設置運動については⁽²¹⁾、運動の首謀者が二科が設置されなければ文展出品を見送る旨を表明した点に対して「脅迫に似たり」⁽²²⁾と厳しく批判した。しかし、若手作家らが運動を起こさざるを得なかった背景にある言論が成立しない日本の文化的風土の問題を指摘した上で、彼らそのものに対しては「気の毒に思ふ」⁽²³⁾と同情も示した。

以上、第2節の検討から『美術新報』が、日本の美術界が後期印象派を受け入れるためには時間をかけて議論を重ねる必要があると考えていたこと、そしてそれが十分になされないまま日本における美術の主潮が新しい美術潮流へと流れていくことに忌避感を抱いていたことがわかった。

3. 渦中の作家に対する批評

『美術新報』の作品・作家批評の分析に入る前に1909年からはじまった「生の芸術」論争と1911年ごろの「絵画の約束」論争について簡単に確認する⁽²⁴⁾。日本美術界の潮流変化の背景には、この二つの論争があった。「生の芸術」論争とは1909年からはじまった芸術批評の基準としての「生の芸術」と「死の芸術」をめぐる論争を指す。高村光太郎(1883-1956)と石井柏亭(1882-1958)の議論を発端に5年という長い期間をかけて芸術批評の基準そのものを問い直す論点が導き出された。「絵画の約束」論争は1911年ごろに山脇信徳(1886-1952)、有島壬生馬(1882-1974)、武者小路実篤(1885-1976)ら「白樺」派と、批評家・木下杢太郎(1885-1945)を中心におこった。作家の個性は、芸術表現においていかに達成されるべきかをめぐって議論が展開された。

以上をふまえて「生の芸術」論争、「絵画の約束」論争と同時期に雑誌『美術新報』が巻頭連載に掲載した作品・作家批評の精読を試みる。掲載順に1910年9月「現今

の大家（九）石井柏亭氏」⁽²⁵⁾の分析からはじめる。筆者は、記事執筆者である坂井犀水が、柏亭に対する作品・作家批評のなかで「生の芸術」論争に対する自らの立場を示した点に着目した。柏亭は「生の芸術」論争において、特定の土地の固有性「ローカルカラー」を描くことの重要性を主張していた⁽²⁶⁾。この主張に対して、犀水は具体的な理由を挙げることなく自らの考えが柏亭の主張とは異なることを、柏亭に対する作品・作家批評のなかで強調した⁽²⁷⁾。犀水は本記事執筆より前に高村光太郎の「緑色の太陽」を誌面に引用しており、「生の芸術」論争において柏亭より高村光太郎を支持していた⁽²⁸⁾。

坂井犀水は「生の芸術」論争へ直接参戦、介入する記事を『美術新報』に掲載することはなかった。その代わり、柏亭を特集した看板連載のなかで論争における自らの立場を示した。このことから、雑誌『美術新報』看板連載が当時の美術界に対する意見表明の場として機能していたと考えることができる。

次に1912年1月に掲載された「新時代の作家（一）南薫造氏」の精読を試みる。まず連載タイトルに着目する。「現今の大家」から「新時代の作家」に改められた。シリーズをまたいで連載を担当した坂井犀水は、本記事冒頭で「格別深い意味がある訳ではない（中略）今ま現に我等が棲息しつつある時代を、仮に称して、新時代と言ふたまで」⁽²⁹⁾と説明している。犀水は、当該期の美術潮流の変化に対応するべくタイトルを変更した。続けて犀水は1912年当時の西洋画界について「ようやく個人の特性を発揮するの傾向が著しくなつて来たと思ふ。記者は其傾向を歓迎する一人である」⁽³⁰⁾と述べている。一人称は「記者は」となっているが、雑誌『美術新報』の編集主幹・坂井犀水が年明けの看板新連載の冒頭に書いたこの言葉を、読者は雑誌『美術新報』の立場表明と受け取っただろう。

作家・南に対しては「滔々として流行を追ひ、模倣を是れ事とする作家の多い中に、飽くまで自家の真面目を保持して、基本領を枉げない氏を尊重する」⁽³¹⁾と、先の柏亭と同様に「模倣しない」点を評価した⁽³²⁾。しかし、坂井犀水は本記事で南の作品の歴史的な、あるいは同時代的な独自性を分析してはいない。南の作品に対しては「一種基督教的な－特に無邪気な旧約的な精神が、籠つて居る」⁽³³⁾と感想を素直に書くにとどめた。当時、南はすでに文展で評価された新帰朝の作家として美術界内外で認

知されていた。犀水はその南をあえて「模倣しない」作家と評価し、南の画風にみられる外国の美術潮流からの影響を無視している。この批評は海外の最新美術潮流への接近を目的に南の画風を模倣する作家に向けた、犀水からの警告だと読むことができる。

雑誌『美術新報』看板連載が当時の美術界において意見表明の場として機能していたことをふまえて、本記事を振り返る。坂井犀水は、従来とは異なる新しい画風の作家を特集することを目的に新連載を開始した。その第一回目で新帰朝者の南を具体的な分析をすることなく「模倣をしない」作家と評価した。筆者は、犀水が本記事をとおして、外国の最新美術潮流に対する短絡的な画風の模倣や表層的な追従を戒めようとしたと考える。

最後に 1912 年 9 月に掲載された「新時代の作家（七）山下新太郎氏」の精読を試みる。坂井犀水は、本記事冒頭で山下の画風について「今日の洋画界の風潮に於ては、決して斬新奇抜派に属しない、寧ろ穩健なるものである派手やかと言うよりは寧ろ地味に近い」⁽³⁴⁾と紹介した。犀水は、山下の画風にみられる外国の美術潮流の影響について、南への批評と同様、あえて触れていない。犀水はこの批評をとおして、山下が外国の美術潮流の単なる追従者ではないことを読者に示そうとした。

次に、本記事の特徴である山下のロングインタビューに着目する。山下はインタビューのなかで、後期印象派や未来派を「ほんの一部分に起つた運動」「ポストアムプレシヨニストにも好い所はあるが、それが絵の全体ではない」⁽³⁵⁾と述べた。山下は、同時代の外国と日本の状況を比較し、文展を中心とする既存の美術界が倒れた後に美術界全体が前衛芸術へと進展する一辺倒な潮流変化は不自然だと指摘したのだ。

筆者は、この山下の発言がインタビューへの回答であることをふまえて分析する。インタビュアーはおそらく本記事執筆者の坂井犀水である。インタビューの回答にインタビュアーの質問・取材の意図が入り込むことをふまえると、この山下の指摘をインタビュアー・坂井犀水の狙いと読み替えることもできる。つまり、坂井犀水はこのインタビューをとおして、日本の美術界全体が前衛芸術へと移行する問題を読者に提起しようとした。

おわりに

雑誌『美術新報』誌面からは、十分に議論がなされないまま美術の潮流変化がおり得る 1910 年代当時の日本の美術界に対する危機感が読みとれた。看板連載に掲載した作品・作家批評の分析からは、同誌編集主幹にして看板連載執筆者の坂井犀水が外国の美術潮流に対する短絡的な画風の模倣や表層的な潮流への追従を戒めようとしたこともわかった。筆者は、雑誌『美術新報』の作品・作家批評を通じて日本国内の美術界全体がひとつの芸術潮流へと傾倒していくことの問題を読者に提起したと結論づける。

今後の課題のなかでは特に雑誌『美術新報』看板連載全ての分析を喫緊と考える。本シリーズ連載は「現今の大家」からはじまり、第 1 回吉田博、第 2 回黒田清輝そして第 3 回に寺崎広業（1866-1919）をとりあげている⁽³⁶⁾。本発表では 20 世紀初頭の西洋画界の潮流変化を論じたが、今後は日本画界を含む日本美術界全体に対する『美術新報』の構えを考察した上で、同誌が展開した作品・作家批評の分析を試みる。

さらに他の新聞・雑誌記事に対する『美術新報』の応答・引用を検討し、当該期における美術批評の言説空間の生成を明らかにしていく。

今日、美術批評の主要な舞台はインターネット空間へと移りつつある。だからこそ、美術批評の言説空間を立ち上げた最初期の場合としての新聞・雑誌が同時代の美術界や社会に果たした役割を明らかにしたい。

註

- (1) 『美術新報』は刊行期間に 3 度編集部が刷新された。第 1 期：創刊から 1903 年までを小原大衛（生没年不明）がつとめ、その後主幹が定まらない時期を経て、第 2 期：1909 年から 1915 年までを岩村透と坂井犀水が、第 3 期：1916 年 1 月号から 3 月号を児島喜久雄（1887-1950）と矢代幸雄（1890-1975）が、そして 1916 年 4 月から廃刊まで大隈為三（1881-1961）が中心となって雑誌を刊行した。新聞のような体裁の隔週刊誌からはじまり、岩村、犀水によって月刊誌に改められた。一時、児島、矢代によって学術雑誌のような形式になり読者の不評を買ったが、大隈が立て直した。それでも岩村、犀水による第 2 期ほどの勢いはなく、読者が離れていった。

- (2) 五十殿利治『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会、2008年に詳しい。
- (3) 例えば内田魯庵も熱心な読者のひとりだった。『美術新報』1913年9月、12巻11号、16頁。
- (4) 『美術新報』1910年8月、9巻10号、15頁。
- (5) 朴昭炫『「戦場」としての美術館——日本の近代美術館設立運動／論争史』ブリュッケ、2012年。
- (6) 今橋映子『近代日本の美術思想』白水社、2021年、同「雑誌『美術新報』改革と岩村透・坂井犀水：大逆事件とポスト印象派の時代に」『超域文化科学紀要』2014年、19号、176-137頁他多数。
- (7) 『美術新報』1909年11月、9巻1号。
- (8) 『美術新報』1909年12月、9巻2号、1頁。
- (9) 「時言」『美術新報』1910年1月、9巻3号、1頁。
- (10) 「時言」『美術新報』1910年12月、10巻2号、2頁。
- (11) 「時言」『美術新報』1912年7月、11巻9号、1頁。
- (12) 「時言」『美術新報』1913年12月、13巻2号、1頁。
- (13) 「時言」『美術新報』1915年11月、15巻1号、1頁。
- (14) 今橋前傾書「第12章3.〈時言〉の構造」『近代日本の美術思想（上）』2021年に詳しい。
- (15) 坂井犀水「時言・審査員精選論」『美術新報』1911年11月、11巻1号、1-2頁。
- (16) ドイツ・ベルリン留学後に齋藤佳三と山田耕柝（1886-1965）が持ち帰った作品を中心とした展覧会。1914年3月に日比谷図書館にて開催された。
- (17) 齋藤佳三（談）「表現派と立法派と未来派」『美術新報』1914年4月、13巻6号、31頁。
- (18) 今橋は「国民美術協会の母体の一つが、雑誌『美術新報』の人脈であった」と指摘している。前掲書「第15章3. 1910年代日本の美術界での意味」2021年、161頁。
- (19) 今橋前掲書「第10章4. 1910年という転機（2）ポスト印象派の時代に」2021年。
- (20) 坂井犀水「新時代の作家（七）山下新太郎氏」『美術新報』1912年9月、11巻11号、2頁。
- (21) 瀧悌三「二科七十年史 物語編」『二科70年史1914-1943』二科会・日本経済新聞社、1985年に詳しい。
- (22) 坂井犀水「言論を尊重し斯界の公然を實行するの美風を起せ」『美術新報』1914年3月、13巻5号、1頁。
- (23) 坂井犀水「言論を尊重し斯界の公然を實行するの美風を起せ」『美術新報』1914年3月、13巻5号、1頁。
- (24) 「生の芸術」論争については中村義一『日本近代美術論争史』求龍堂、1981年を、「絵画の約束」論争については中村義一『続日本近代美術論争史』求龍堂、1982年を参考にした。

- (25) 本記事は柏亭が渡欧する直前の1910年9月に掲載された。
- (26) 石井柏亭「方寸書架」『方寸』1910年、2月号、2-3頁。
- (27) 坂井犀水「吾人は固よりローカルカラーを以て、絵画の最も主要なる要素とは信じないけれども、それは能く画かれたる画には、多くの場合に於て自ら現はれ来るべきものと思ふ」「ローカルカラーに絶対の権威を献ぐるものではないが、それが巧に或画に表現せられた場合に之を賞翫するに吝なるものではない」「現今の大家（九）石井柏亭氏」『美術新報』1910年9月、9巻11号、3頁。
- (28) 坂井犀水「卓越愚論・高村光太郎氏（スバル）「緑色の太陽」」『美術新報』1910年5月、9巻7号、16頁。
- (29) 坂井犀水「新時代の作家（一）南薫造氏」『美術新報』1912年1月、11巻3号、2頁。
- (30) 坂井犀水「新時代の作家（一）南薫造氏」『美術新報』1912年1月、11巻3号、2頁。
- (31) 坂井犀水「新時代の作家（一）南薫造氏」『美術新報』1912年1月、11巻3号、3頁。
- (32) 坂井犀水は石井柏亭の作品に対して「最近の氏の作には常に自家の趣味に基いて自然より選択し省略したる独特の面目がある。其作には模倣の痕がない。そして又た毫も匠気がない山気がない、それが最も心持が佳い」と評価していた。「現今の大家（九）石井柏亭氏」『美術新報』1910年6月、9巻11号、4頁。
- (33) 坂井犀水「新時代の作家（一）南薫造氏」『美術新報』1912年1月、11巻3号、4頁。
- (34) 坂井犀水「新時代の作家（七）山下新太郎氏」『美術新報』1912年9月、11巻11号、2頁。
- (35) 坂井犀水「新時代の作家（七）山下新太郎氏」『美術新報』1912年9月、11巻11号、4頁。
- (36) 「現今の大家」全18回、「新時代の作家」全8回、「現今の作家」全6回。

クレメント・グリーンバーグの工芸観 ——装飾との関わりを中心に

中嶋彩乃

はじめに

20 世紀を代表する美術批評家、クレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg, 1909-1994）は個々の芸術の媒体固有性への還元・純粋化を唱えたことで知られる。そのいくぶん過激ともとれる芸術観は、50 年代をピークにアメリカをはじめとした美術シーンを席卷したが、そののち後続する美術批評家や美術家からの批判に晒されることとなった。これらの批判も含めたグリーンバーグの遺産は、現在でも多くの分野において批判的に検討され続けており、その影響が及ぶのはいわゆる純粋芸術と呼ばれる領域にとどまるものではないと言えるだろう。「工芸」という領域もまたその例外ではない⁽¹⁾。

近年アートの範疇で盛り上がりを見せている技能を再評価する傾向——その理論的後ろ盾となる現代の工芸論とでもいうべき分野において、工芸を直接的な主題とした議論を展開してはいないにもかかわらずグリーンバーグに浴びせられるのは非難の声である。そこで批判されるグリーンバーグ像とは、簡潔に述べてしまえば、純粋芸術たるファインアートに対して劣るとみなされがちな工芸、という両者のヒエラルキー強化の扇動者に他ならない。以下の一節は工芸論における批評家の立場を象徴的に表しているだろう。

グリーンバーグの考え方がアートの世界を支配し続ける限り、工芸——特定の素材の知であり、それらを使用するものとして考えられる工芸——は抑圧されるべきものとししか考えられない。⁽²⁾

周知のグリーンバーグの主張——特定の素材という物質性との直接的なかかわりを前

提とした工芸を退けるような純粹視覚の議論⁽³⁾——は、いうまでもなく工芸が「モダンアートの野心に反している」ことを導くとみなされる⁽⁴⁾。この他にも芸術と工芸の間に広がる溝とそのヒエラルキーを構築したものとして、技巧に対するコンセプトの重視、家庭性、女性的な中流階級の消費者主義との結びつきなどが挙げられているが、本稿でとりわけ注目したいのが「装飾」という語の使用によって形成されたある種の階層的区別である⁽⁵⁾。

グリーンバーグにおける「装飾(的)〔decoration/decorative〕」という概念は、美的ヒエラルキーを示す諸概念が時とともに変化してゆくなかで高級と低俗を分かち美的価値の規準であり続け、そしてそれがメディア間の——すなわち工芸と純粹芸術の——カテゴリー的区別の基礎となったことが指摘されている⁽⁶⁾。つまり「装飾」は「芸術」と「工芸」の歴史的な区分とヒエラルキーを強化した大きな要因の一つとみなされるのだ。たしかに装飾が否定的含意を持たされていることそれ自体は否めない。だが、それとしばしば対比される「抽象」との関係に着目してグリーンバーグの言説を紐解けば、批評家は装飾性を否定的なものとしてのみ捉えてはいなかったことに気づくだろう。今日よく知られるグリーンバーグ像が彼の弟子をはじめとする後の論者の批判的受容を通じて形作られてきたことが指摘されるが、一面的な批評家像は常にその妥当性を問われねばならない⁽⁷⁾。

本稿ではグリーンバーグの装飾観を分析することでその工芸観を再検討する足掛かりとしたい。まず第1節では先行研究を手掛かりに、ミニマリズム彫刻批判の根拠として「オブジェクト」という語に象徴される非芸術性が挙げられることを確認する。続く第2節ではグリーンバーグ批評において絵画の自律性を脅かす要素と考えられている「装飾」の位置づけの揺らぎ分析し、それが批評家が追究する絵画の抽象化と相まって強まる性質であったという矛盾を明らかにする。そして最後に第3節では前節で浮かび上がった矛盾の調停のためグリーンバーグが装飾性を自らの批評理論の中で再定式化する様を考察することで、芸術における装飾の位置を再検討したい。

なお本稿はタイトルをグリーンバーグの工芸観としているが、とりわけ副題に挙げた「装飾」に軸足を置く形で検討を進めてゆく。

第1節 芸術とオブジェクト

先述したように工芸を直接的な主題として論じることのなかったグリーンバーグの工芸観は、当然のことながら批評家が高く評価するいわゆる純粋芸術との対比を通じて導き出されることとなる。工芸的性質がモダンアートの関心から外れていたという消極的な理由から工芸の疎外が指摘される一方で、グリーンバーグが「この種の機能的、装飾的、あるいは工芸的なものをはっきりと意識しながら、芸術と同等の地位を主張することには否定的であった」とする工芸観もが照射されていることは興味深い⁽⁸⁾。

この根拠の一つとして挙げられるのがミニマリズムへの批判であり、それはそこで糾弾されているオブジェクトへの批判であると言い換えてもよいだろう。グリーンバーグは1967年の論考においてミニマリズム彫刻をグッドデザインと揶揄したうえで、芸術と単なる事物との境界を侵犯するものとして糾弾している。

ミニマリストたちのうわべの目的はかろうじて芸術にかする程度のオブジェクトやオブジェクトの集合を「投影する」ことである〔……〕ミニマルな作品は、今日ではほとんど何もかもを——ドアでもテーブルでも白紙の紙でも——芸術として読むことができる〔……〕しかし、非芸術の状態にこれ以上近い種類の芸術というものは、今の時点では想像することも観念化することもできないように思われる。

それこそが問題なのだ。〔……〕（ミニマリズムの）作品の綱領〔program〕から区別されるその芸術的な実体〔substance〕やリアリティは、結局はよい無難な趣味にあるのだ。私は、自分がポップやオップ、アッサンブラージュ、その他のノベルティ・アートが占める、グッドデザインの領域に逆戻りしてしまっているのに気づく。⁽⁹⁾（丸括弧内は筆者による補足）

エリッサ・オーサーが指摘するところによると、ここで批判されているグッドデザインとは当時のニューヨーク近代美術館でデザインのカテゴリーのもとに収集された応

用美術や工芸品、また熟練したクラフトマンシップを紹介することを意図した同名のプログラムを念頭に置いたものである⁽¹⁰⁾。グリーンバーグはそれらを「自分の考える高尚な文化とは根本的に異なる、趣味のこやしに過ぎない」ものとみなしているのだ⁽¹¹⁾。グッドデザインに近づいたミニマリズム彫刻が「非芸術の状態」であるという一節はこの意味において理解されるだろう。「よい無難な趣味」としてキッチンにも通ずる仕方で非難される彫刻はドア、テーブル、白紙の紙といった非芸術のオブジェクトに限りなく接近したものとみなされるのだ。

この彫刻の転落とでも言うべき事態を引き起こす芸術はミニマリズムのような「幾何学的で」「規格化された」⁽¹²⁾ 外観に限るものではない。ミニマルアートの登場以前に遡る 1949 年のイサム・ノグチの作品評において、彫刻の「表面の過剰な研磨と滑らかさ」、「描画の過剰な明快さと正確さ」とが作品を「弱体化している」と述べているのだ⁽¹³⁾。作家が「勇気を持って自分の構想〔conceptions〕を構想として立ち上げ、完璧に作りきることを控えればよかった」⁽¹⁴⁾ とする批評家が求めるのは「半完成」の状態であることから分かるように、彫刻論においてはグリーンバーグの批判の矛先は明確である。ここで非難されているのは彫刻を非芸術のオブジェクトへと転落させるきっかけとなる表面的な仕上がりに他ならない。それはのちにファインアートではなく手工芸、建具、宝飾品にみられる性質であるとも説明されている⁽¹⁵⁾。彫刻は日用品と同じ三次元に属するだけあって、その転落を説明する理路は明快だ。だがその主張は絵画論にそのままパラフレーズすることはできないようである。

カンヴァスはいまやなにも描かれていなかったとしても絵画であることが明らかであるために、非芸術の見た目はもはや絵画にはみられないものになった。ゆえに芸術と非芸術の境界線は彫刻と、そして非芸術のあらゆる物質が存在する場である三次元に求められる。⁽¹⁶⁾

ここで述べられているのは、絵画は彫刻とは異なりカンヴァスという固有の媒体に担保されているがゆえに、非芸術としてのオブジェクトへと陥ることはない、という主張である。だが、グリーンバーグはかつて絵画が絵画ならざるものへと転落するとい

う事態をたしかに案じていた。それが絵画の「装飾化」という事態である。

第2節 抽象化と装飾化

1948年の論考「イーゼル画の危機」において、批評家が賛辞を送る抽象画が墮落するという事態への憂慮が表される際に、忌避すべき要素として特筆されるのは「壁紙模様」あるいは「装飾」という語である。

この類の絵画は、少なくとも成功した時にはなんとかイーゼル画であり続け、演劇的に壁に掛けられもするだろうが、それは装飾に——無限に拡張可能な壁紙模様に——最も近いものとなる。そして、それがイーゼル画であり続ける限り、この形式の概念全体を曖昧さで冒していく。⁽¹⁷⁾

ここで念頭に置かれているのは一見グリーンバーグの還元主義を突き詰めたかのようにも思われた、反復を繰り返す多色の顔料の滴りや描画された形態が斉一的にカンヴァスを覆いつくしたオールオーバーな絵画である。ここにおいて絵画の装飾への接近こそが、ジャンルの自律性を損ないかねず、絵画の「危機」をもたらすものとして批判的に論じられているのだ。

この装飾化という事態が、絵画の「より劣ったカテゴリー」への「転落」を意味するものであることが指摘される通り、絵画論において装飾はそれを「壁紙」という非芸術へと陥れかねない危険な因子に他ならない⁽¹⁸⁾。批評家たちが、装飾的であることを自負した画家アンリ・マティスを偉大な画家として評価するためにマティス作品を「単なる装飾的なもの」から「意義深く抽象的なもの」へと英雄的に高めようとしてきたことも、ここで顕わになった装飾の劣位を裏付けているように思われる⁽¹⁹⁾。そして作品を作家の意思とは無関係に「装飾の汚名」から解き放つという批評家の「不条理」の到達点とみなされるのは他ならぬグリーンバーグなのだ⁽²⁰⁾。このように抽象美術の擁護者としてのグリーンバーグは、装飾を絵画が向かうべき抽象に相応しか

らぬ性質として切り捨てたとみなされている⁽²¹⁾。事実最初期の論考では絵画が向かうべき「抽象」の対立項として装飾が批判的に扱われている。

カンディンスキーとレジェのケースは抽象画家がいかに容易く装飾家へと墮すのかを立証している。これは抽象芸術の悩みの種である。イーゼル画の伝統をもつ私たちは、絵画芸術が装飾という形式であることに満足しない。⁽²²⁾

このように 40 年代後半のグリーンバーグは装飾への徹底した批判を前提として論を運んでいるように思われる。だが後年、批評家が『『装飾的』という語はかつて絵画芸術の作品の欠点を指し示した時のようには気儘には使われなくなっている』⁽²³⁾と述べているように、グリーンバーグの装飾への態度は一意に捉えきれるものではない。そのため以下では「イーゼル画の危機」に至るまでの批評からグリーンバーグの装飾批判を再検討したい。

1945 年のスチュアート・デイヴィスに向けられた批評は装飾性が絵画性を減じる様子を雄弁に物語ると同時に、ある興味深い事象を伝えている。

デイヴィスは早くからキュビズムの影響を受けており、当初はドゥ・ラ・フレネイと同様に装飾的な手法を用いていた。しかし、1928 年には本格的な抽象画《エッグビーター No.3》を描き、その後 10 年間、アメリカにおけるポストキュビズムの抽象画のスタイルを確立していくことになる。〔……〕1933 年頃からデイヴィスの絵画はますます抽象的になり、同時に装飾的になって、もはやイーゼル画とは言えないほどになっている。⁽²⁴⁾

ここで注視したいのがモダニズム絵画に希求される抽象化の過程においてこそ、純粹性の追究として招かれざる装飾化という事態が招かれてしまうという逆説的な状況である。風景画などの具象絵画を制作していたデイヴィスは最初の抽象画を描いて以降、一定の評価を得るカリグラフィー的な要素を織り込んだ絵画を制作するようになり、最終的に批判の槍玉に上がることとなった「装飾」的絵画へと至るが、ここにおいて

抽象性と装飾性は比例関係に置かれているのだ。

オールオーバーの完成に至るまでに著されたジャクソン・ポロック評の変遷もこの事実を裏付けている。1943年の展評ではポロックの初個展を取り上げ、一定の評価を示したのち、抽象化の過渡期に類される作品を「イーゼル画の強烈さ〔intensity〕と壁画の穏やかさの間をジグザグに行ったり来たりしている」⁽²⁵⁾と評している。その後ポロックがオールオーバーな画面構成を完成した1947年の個展評では、最大の賛辞を送りながらそれらの絵画が装飾性をその画面に「冒険的な要素」として利用することができるかと述べるのである。だがこの展評はいささか不吉な暗示のようにも感じられる以下の一節で結ばれる。

ポロックはおそらく、イーゼル画を超え、持ち運べる額縁絵画を超えて、壁面へと至る道を示している——あるいは、そうでないかもしれないが。私にそれを告げることはできない。⁽²⁶⁾

初個展では「壁画」と「イーゼル画」の間を揺れ動いていたポロックの絵画は、抽象が達成された段階において完全に「壁画」へとその重心を移していることが理解されるだろう。最もできのよい絵画が「イーゼル画を超え」、「壁面」へと近づいてゆく可能性というまさに「イーゼル画の危機」で憂慮されることとなる事態そのものが予告されているのである。このように、抽象へと向かう絵画のモダニズム的な展開と並走するように、装飾性は強まってゆく。

さらに興味深いことに、グリーンバーグの芸術理論を揺るがしかねない矛盾として映ったこの抽象化と装飾化の比例図式は、最初期の論考から一貫して認められるのである。1941年の論考で以下のように述べている。

19世紀後半からの絵画の方向は、ますます絵画芸術における装飾的な性質と抽象的な性質を強調することへと向かっている。このことは三次元空間の放棄を伴って、絵画平面はますます浅くなり、今日まで純粋な二次元の抽象画という形式において、平面という実際の物理的な実態に還元されてきた。⁽²⁷⁾

ここに記されているのはよく知られた純粹還元の論理であるが、そこで絵画の平面化に伴う性質として「抽象」と併置されているのが「装飾」なのである。そして、パウル・クレーの装飾的な絵画が「イーゼル画として非常に成功している」と憚らず述べるのだ。

このように抽象化が必然的に装飾性の高まりを伴うという事態は、初期の批評から想定されていた論理的帰結があったと言えるだろう。ところが抽象性と同時に装飾性を強めた絵画がかえって絵画性を減じ得るという事態が生じた。この絵画の、そして自らの批評理論の「危機」に直面したグリーンバーグが編み出したのは、先行研究が指摘する視覚的イリュージョン概念——すなわちメディウムから視覚性へという批評軸の移行⁽²⁸⁾——であったと同時に、装飾性の再定義であった、と考えることはできないだろうか。

第3節 装飾の再定位

グリーンバーグは「七十五歳のピカソ」と題する論考において、総合キュビズム以降のピカソが自発性やインスピレーションを欠き、その制作はニュアンスや二流の仕上げの「トリミング」にとどまっているとして批判を向ける。だが、ここにおける装飾批判が留保付きのものであることは見逃してはならないだろう。

モダニズムの絵画はより明白な装飾性をもって、メディウムの物理的性質に注意を促すが、それは物理的性質を乗り越えるためにのみそうするのだ。モダニズムの絵画も他のあらゆる種類の絵画同様、その絵画としてのアイデンティティ、そして絵画的経験のアイデンティティが、絵画が物理的なオブジェクトなのだという意識を遮断する時に成功する。⁽²⁹⁾

ここにおいてかつて絵画の「危機」を招いた装飾は、必ずしも非芸術に結び付くもの

とはみなされていない。装飾はたしかに絵画の物理的特性を強調するが、装飾を用い
つつも「オブジェクト」には見えないものが良い絵画であることが主張されるのであ
る。グリーンバーグは「芸術家のヴィジョンが装飾的であれば、装飾はそれ自体を超
克するが、彼の技巧だけが装飾的である場合はそうではない」と述べたうえで、後年
のピカソ作品は最良のものでも「まるでより仕上げられたオブジェクトにするために、
絵の中にあるあらゆる創作の当座の痕跡を編集してしまったかのよう」⁽³⁰⁾ だと不満
をあらわにする。このことが暗に示すのは芸術家の「ヴィジョン」次第では装飾性が
招く事物性は超克され得るという芸術観に他ならない。ここにおいて、それが物理的
なモノなのだという意識を遮断することで絵画を「成功」へと導く装飾の存在が示唆
されていると考えてよいだろう。

装飾をテクニカルな問題に帰してしまったピカソとは対比的に称揚されているのは
アンリ・マティスの絵画である。のちに「装飾的なものも、(マティスが如実に示してい
るように)ヴィジョンを伝える時にこうした悪しき意味を乗り越えることができる」⁽³¹⁾
と述べているように、グリーンバーグは絵画に許容され得る装飾と、ヴィジョンなき
操作によって絵画の事物性を強調する「悪しき」装飾とを明確に区別しているのだ。

優れた絵画が伝え得るヴィジョンとは何を意味するのだろうか。グリーンバーグが
成功作の創造における「唯一の要因」とみなすのはインスピレーションである。

インスピレーションだけが徹底して個人に属しており、技術を含む他の全ては今
や誰にでも手に入れることができる。インスピレーションは複製も模倣もされ得
ない、成功作における唯一の要因でありつづける。⁽³²⁾

あるいはさらに後年、既存の論考に「質、美的価値は、インスピレーション、ヴィジョン、
『内容』から生じる」⁽³³⁾ と追記を加えていることに鑑みれば、ヴィジョンこそが芸
術の美的価値の源泉であるとみなすことができよう。成功作として具体的に想定され
ていると思しきマティスの絵画が巨大なパネルに描かれたまさに「壁画」の様相を呈
していることは興味深い。グリーンバーグが例として挙げる「巨大なパネルに葉のモ
ティーフを配置し」た作品に近い特徴をもつ作品群を見てみよう。白地に配されてい

るのは原色を基調とした色とりどりの抽象的にデフォルメされた葉の文様であり、それは批評家自身が述べるように「装飾的という他ない」印象を与える。だが、ここにおいてかつて糾弾された装飾性は直ちに非芸術性を導くものではない。

純粹に装飾的であることと絵画的であることとの区別は、すでにその古い力をマティスとピカソ自身のキュビズムによって奪われており、そんなものは大した違いではなくなっていたのだ。⁽³⁴⁾

グリーンバーグは「装飾」と「オブジェクト」の結びつきという問題に、インスピレーションに基づく芸術家のヴィジョンという第三項を挿入することによって装飾性もはや絵画性を退けることはないと再定義し、かつて絵画に危機をもたらしたその対立を調停したのである。それゆえ「見かけ上は装飾的という他ない」マティスの作品が「絵画として」1930年代以降にヨーロッパで生み出された他のいかなる作品をも凌駕していると述べることができるようになったのだ⁽³⁵⁾。

おわりに

以上で示したように、絵画の事物性を遮断し得る限りにおいては装飾性は絵画に容認され得るものとなる。40年代末のグリーンバーグは絵画の「危機」に際して装飾性を絵画性に対立するものとして退けたかのように思われたが、「純粹に装飾的であることと絵画的であることとの区別」の撤廃という形で、初期批評からみられる抽象化と装飾化の相関関係を維持することに成功したと言えるだろう。作家のインスピレーションを表しさえすれば、装飾性やそれに連なる技巧は「良い」芸術を生み出す可能性をも秘めているのである。

本稿では現代における「芸術」対「工芸」のヒエラルキーを形成した一因として、装飾に関する議論から導かれるグリーンバーグの工芸論を取り上げ、その再検討を行った。グリーンバーグが高級芸術としての抽象絵画と、芸術を装った偽の文化た

る装飾とを区別するために、「装飾」という語を批判的に用いたことはよく知られる。だが他方で、装飾的なものと絵画的なものとは並存することで優れた絵画が生み出される可能性をも示唆していたことが明らかになったと言えるだろう。装飾と芸術の区別が美的価値の判断に関与しないものとして再定式化されることによって、少なくとも芸術の中に応用・装飾美術の定位する場を探る可能性は開かれていると言えるのではないだろうか。

註

- (1) ここで主眼をおく「工芸」という語が含み持つ意味は、一般的な素材に基づいたジャンル区分としての工芸あるいはクラフトと完全に重なるものではない。「思考方法」、「アプローチや態度、行動の習慣」としてのあるいは人間の「作る」という営みから生じるあらゆる創意工夫の産物を象徴するものとしての工芸概念である。(Adamson, Glenn, *Thinking Through Craft*, New York, Berg, Oxford, 2007; Sennett, Richard, *The Craftsman*, New Haven, Yale University Press, 2008.) このような理論としての工芸とでも呼ぶべき領野の興隆をきっかけとして、近年ではアートの範疇で工芸や技能の習得〔reskilling〕に関する考え方が盛り上がりを見せている (Smith, T'ai, "The Problem with Craft," *Art Journal*, vol. 75, no. 1, 2016, pp. 80-84.). 近年の工芸論については以下も詳しい。Greenhalgh, Paul, "Words in the World of the Lesser: Recent Publications on the Crafts," *Journal of Design History*, vol. 22, no. 4, 2009, pp. 401-411.
- (2) Adamson, *op. cit.*, p. 40.
- (3) 例えば以下を参照。Jones, Caroline A., *Eyesight Alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- (4) Adamson, *op. cit.*, pp. 39-40.
- (5) 例えば以下を参照。Dormer, Peter, *The Art of the Maker: Skill and Its Meaning in Art, Craft and Design*, London, Thames & Hudson, 1994; McBrinn, Joseph, "Needlepoint for Men: Craft and Masculinity in Postwar America," *Journal of Modern Craft*, vol. 8, Issue 3, 2015, pp. 301-331; Author, Elissa, "The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg," *Oxford Art Journal*, vol. 27, no. 3, 2004, pp. 339-364.
- (6) Author, *op. cit.*, p. 342.
- (7) Halsall, Francis, "The Ethics of Eyesight Alone," *The Art Book*, vol. 14, Issue 4, 2007, pp. 6-8.
- (8) Author, *op. cit.*, p. 345.

- (9) Greenberg, Clement, "Recentness of Sculpture [1967]," in J. O'Brian, ed., *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4 of *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 253-254. 以下グリーンバーグの訳はすべて拙訳によるが、邦訳のあるものは適宜参照した。
- (10) Author, *op. cit.*, pp. 343-344.
- (11) *Ibid.*, p. 344.
- (12) Greenberg, "Recentness of Sculpture [1967]," p. 254.
- (13) Greenberg, "Review of Exhibitions of Isamu Noguchi and American Paintings from the Collection of the Museum of Modern Art [1949]," in *Arrogant Purpose, 1945-1949*, vol. 2 of *The Collected Essays and Criticism*, p. 296.
- (14) *Ibid.*
- (15) Greenberg, "Picasso at Seventy-five [1957]," in *Modernism with a Vengeance*, p. 34.
- (16) Greenberg, "Recentness of Sculpture [1967]," p. 252.
- (17) Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture[1948]," in *Arrogant Purpose*, pp. 222-223. ここで度々登場する「イーゼル画／絵画」という語は「移動できて壁に掛けられる絵」という西洋の伝統的な絵画形式を指している。イーゼル画の伝統は「装飾的」効果を絵画平面を穿つかのような「演劇的」効果に従属させるものであったが、それを脅かす新しい絵画の登場を受けグリーンバーグはその「危機」を案じたのであった。
- (18) 近藤學「絵画の危機、彫刻の優位：1940年代末のクレメント・グリーンバーグ」『西洋美術研究』(7)、三元社、2002年、109頁。
- (19) Broude, Norma, "Miriam Schapiro and 'Femmage' : Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art," in Norma Broude and Mary D. Garrard, eds., *Feminism and Art History*, 1st ed, New York, Taylor and Francis, 2018. (Web. 8 Oct. 2021.)
- (20) *Ibid.*
- (21) 一般に抽象美術の擁護者として知られるグリーンバーグだが、50年代には具象との対立を調停することを試みていたことが指摘されている。(加治屋健司「具象への回帰を超えて——クレメント・グリーンバーグと1950年代の具象美術家」『アメリカ太平洋研究』(5)、2005年、105-117頁。)
- (22) Greenberg, "Review of Exhibitions of Joan Miro, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky [1941]," in *Perceptions and Judgements, 1939-1944*, vol. 1 of *The Collected Essays and Criticism*, 1986, p. 65.
- (23) Greenberg, "Influences of Matisse[1973]," in Robert C. Morgan, ed., *Clement Greenberg: late writings*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 109. (邦訳:「マティスの影響」『グリー

ンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005 年、217 頁。）

(24) Greenberg, “Review of Exhibitions of De la Fresnaye and Stuart Davis [1945],” in *Arrogant Purpose*, pp. 41-42.

(25) Greenberg, “Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger, and Jackson Pollock [1943],” in *Perceptions and Judgements*, p. 165. (邦訳：「グリーンバーグのポロック論集成」川田都樹子構成 / 訳、『ユリイカ』25(2)、青土社、1993 年、109 頁。)

(26) Greenberg, “Review of Exhibition of Jean Dubuffet and Jackson Pollock [1947],” in *Arrogant Purpose*, p. 125. (邦訳：同上、111-112 頁。)

(27) Greenberg, “Art Chronicle: On Paul Klee (1870-1940) [1941],” in *Perceptions and Judgements*, p. 69.

(28) 視覚的イリュージョン概念を中心とした批評的転回については例えば以下を参照。Bois, Yve-Alain, “Les Amendements de Greenberg,” *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, no. 45/46, Autumn/Hiver 1993, pp. 52-60. また加治屋健治「グリーンバーグの疑惑」(『表象文化論研究』(3)、2004 年、76-93 頁)、前掲(注 18)の近藤學による論文もこの概念の提出にかかわる 40 年代末から 50 年代の揺動を詳細に論じている。

(29) Greenberg, “Picasso at Seventy-five [1957],” p. 33.

(30) *Ibid.*

(31) Greenberg, “Picasso at Seventy-five [改稿版],” *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 66. (邦訳：「七十五歳のピカソ」『グリーンバーグ批評選集』211 頁。)

(32) Greenberg, “After Abstract Expressionism [1962],” in *Modernism with a Vengeance*, p. 132.

(33) Greenberg, “Necessity of ‘Formalism,’” *New Literary History*, vol. 3, no. 1, 1971, p. 174. ただし引用箇所は 1989 年に追 - 追記として書き加えられた部分である。

(34) Greenberg, “Picasso at Seventy-five [1957],” p. 31.

(35) *Ibid.*, p. 32.

「ファウヌスの家」の《鳥を襲う猫、鴨、魚介のモザイク》 ——古代ローマの静物画に関する一考察——

野々瀬真理

はじめに

ポンペイで最大規模の敷地面積を誇る「ファウヌスの家」は、ヘレニズムの宮殿のような広大なプランを有した特別な家だった。そこには、第一様式（前二世紀後半）の壁画のほかに、「オプス・ウェルミクラトゥム」と呼ばれる一ミリ四方ほどの切り石を張り合わせる技術で作られた、精巧な舗床モザイクが設置されていた。集会所のような機能を果たしたアトリウムの一部から発見された《鳥を襲う猫、カモ、魚介》（以下《猫モザイク》と略）には、棚にさまざまな食材が置かれた貯蔵庫の様子が表されていた。モザイクを構成する「鳥を襲う猫」、「魚介と小鳥」、「ハスを啜えたカモ」は、前二世紀後半以降に古代ローマ世界で流行した「ナイル河風景」を表すモチーフとして、先行研究の中で取り上げられてきた⁽¹⁾。しかし、なぜ「ナイル河風景」のモチーフが、棚に置かれた食材という、台所の情景を表した作品に組み込まれているのか、その理由についてははっきりと述べられてこなかった。また、「猫と鳥、カモ」という、三つのモチーフの種類と位置を《猫モザイク》と同じくする類似作品との比較も、詳細に行われてこなかった。

本論文では、《猫モザイク》がどのような目的で作られたのか、そして《猫モザイク》に用いられている「猫と鳥、カモ」の型が、前二世紀後半以降の古代ローマ世界においてどのように扱われていたのかという二つの問いを中心に、「ファウヌスの家」の他の部屋のモザイクや、ヴェスヴィオ山近郊の静物画の作例などの比較を行っていく。特に、《猫モザイク》の類似作品の観察を通して、「猫と鳥、カモ」の型のバリエーションの「カモ」の変化に着目し、台所の情景主題としてのバリエーションの伝播と変化を追う。

1. 《猫モザイク》のモチーフと「ナイル河風景」

——「ファウヌスの家」の装飾に見るヘレニズム文化への憧憬——

まずは、「ファウヌスの家」の家の舗床モザイクと《猫モザイク》に描かれているモチーフについて、先行研究を参照しつつ細かく取り上げる。「ファウヌスの家」には、一ミリ四方の切り石で作られた精巧なモザイク作品が複数あった。通りに面した玄関を入り、集会所であるアトリウムを奥に進むと、アトリウムと一続きになった開放的な翼部がある。その右手の床の中央から《猫モザイク》が見つかった。アトリウムを抜けると、中庭に面してトリクリニウムと呼ばれる宴会部屋が左右対称に配置され、その左手には、海と空を背景に魚介が散りばめられた、《伊勢エビとタコ、アナゴの戦い》（以下《魚モザイク》と略）が設置されていた。庭を挟んで反対側にはさらに、庭に面した壁が取り払われた開放的な部屋があり、巨大な戦闘図が床を広々と使って敷かれていた。またその敷居の部分には、カバやワニといった大型の水棲生物を中心とした、ナイル河の風景を表したフリーズ状のモザイク、通称《ナイル河風景フリーズ》が設置されていた⁽²⁾。これらの作品一つ一つに夥しい量の先行研究が存在するが、「ファウヌスの家」の装飾にヘレニズム文化への強い関心が表れていることに関しては疑う余地がない。《魚モザイク》の中央に表されている「伊勢エビとタコ、アナゴの戦い」には、アリストテレスの『動物誌』からの引用が指摘されている⁽³⁾。モザイクの中央部分は破損してしまっているが、タコが伊勢エビを襲い、アナゴが二匹に接近する様子が表されている。周囲を取りまく魚介や海を覗き込む小鳥には、観察に基づいた自然主義的な表現が行われている。巨大な戦闘図は、アレクサンドロス大王とダレイオス三世の戦いを表しており、ヘレニズム君主の一人が描かせた絵画が元になっていると考えられている⁽⁴⁾。

多くの研究者が、これらの作品の起源を、モザイク装飾の盛んであったアレクサンドリアに求めている。噴火で埋まる後七十九年まで、ポンペイはヘレニズム世界と直に交易を行っていた⁽⁵⁾。「ファウヌスの家」のこれらの作品が、当時イタリアで他に類例を見ないほど精巧であることから、前二世紀以前にアレクサンドリアで作られ、

一度別の家の床に設置されたのち、商用目的ではぎとられ、国境を越えて再利用された可能性を示唆する先行研究もある⁽⁶⁾。しかし、作品の数に対して品質がきわめて高い水準で揃っていること、そしてヘレニズム美術の職人たちが地中海世界を中心に活躍していたことを踏まえると、家の主が職人にまとめて作らせたと考えることもできる⁽⁷⁾。「ファウヌスの家」は前二世紀後半に大規模な改築を行い、その際にアトリウムを含む家の南側の部分が増築された。「ファウヌスの家」の主人はこの機会に、ポンペイ近郊に工房を構えていたアレクサンドリアの職人に、客人の目に触れる部屋の床を彩るのにふさわしい作品を依頼したのだろう⁽⁸⁾。《猫モザイク》もまた、アレクサンドリアに端を発する壮麗な装飾として、当時の人々に受け入れられていた。

以下では、《猫モザイク》に何が描かれているか、モチーフに焦点を当ててみていく。五十センチ四方の平面に、白い枠がぴったりとはめ込まれている。枠は底面に対して水平に分割され、棚のような奥行きを形成している。まず上段には、黒い縞とぶちの混ざった模様の猫が、鳥を襲う様子が表されている。後ろ足を棚の左奥に向けて踏ん張り、左前足で鳥の翼を押さえつけている。右前足は棚の縁にかけられ、鋭い爪をたてている。一方、鳥は押さえつけられるままに、丸い頭と赤茶色の胸を手前に傾けている。二本の脚をひもで縛られていることから、調理される前の食材としての側面が強調されている。次に、下段を見ていく。ここには、水にゆかりある動植物がひしめき合っている。棚の手前には、左から小鳥、貝類、魚類が表されている。種類も大きさもさまざまな貝類を挟み、小鳥は尻尾を、魚類は口元を、空間の一点に集中させたような姿で描かれている。小鳥のうち三羽は棚の手前に頭を突き出しているが、一羽は棚の右側へと頭を向けている。その視線の先には、口に紐を通した状態の魚の束があり、猫と鳥の間に見られるような捕食者と被捕食者の関係が、ここでも思い浮かぶ。下段の棚の奥には、二羽のカモが並んで鎮座している。二羽の前にハスが蕾の状態二本置かれ、一羽はくちばしに蕾を咥えている。番のように並ぶ二羽だが、毛並みや細かい模様まで精巧に表された羽根の模様やくちばしの色から、この二羽が同種属の雌雄ではないことがわかっている⁽⁹⁾。

この作品を構成するモチーフのほとんどが、「ナイル河風景」に関連したものであることが指摘されてきた⁽¹⁰⁾。「ナイル河風景」は、ナイル河に自生する大型の水棲

生物を中心とした生き物や人の営みを、河畔の風景とともに表したイメージを指す。ローマ近郊のパレストリーナでは、前二世紀後半ごろのものと思われる宗教施設から、河畔の風景を表した、縦四メートル、幅五メートルを超えるモザイクが発見されている。上流から下流にかけて変化するナイル河畔の人々の営みとともに、カバなどの大型の水棲生物、水面を泳ぐカモの姿が描かれている。この作品が置かれた場所とは別の部屋からは、水を泳ぐ魚のモザイクも見つかった。十九世紀に発見されて以降、この巨大な俯瞰図に散りばめられた動物モチーフと、他のナイル河風景に見られる動物モチーフとの比較が盛んに行われ、その類似性と影響関係について議論が交わされてきた。「ファウヌスの家」の《ナイル河風景フリーズ》のカバやワニ、《猫モザイク》のカモとハスが、その比較の対象となっている。

一方で、《猫モザイク》を構成するモチーフすべてが、必ずしも「ナイル河風景」のイメージのみを想起するモチーフであるとは言い切れないことに注意する必要がある。鳥を襲う猫は、ナイル河風景を表したエジプトの墳墓の壁画や彫刻などに影響を受け、前五世紀ごろからタルクイニアの墳墓の壁画などに確認されるようになる。しかし、イタリアの「ナイル河風景」を表したモザイクの中には、残念ながら鳥を襲う猫の姿が確認されていない⁽¹¹⁾。エジプトの墳墓美術との間に大きな時代の隔たりはあるものの、猫は、異文化圏の動物としてイタリア半島に輸入され、さらに前二世紀ごろにヘレニズム美術の流行によって鳥を襲う姿で描かれるようになり、人気のある主題になったと推測される。また《猫モザイク》の下段の小鳥と魚介類のモチーフに関しては、「ファウヌスの家」の《魚モザイク》と共通していることが指摘されている⁽¹²⁾。「ナイル河風景」にはあまり見られない貝類が表されているほか、左端に描かれた岩場の上には、小鳥が魚を狙うかのように胴部を下へ傾けている。すでにふれたように、《魚モザイク》には、アリストテレスが記した海の生き物の営みが描かれている。ここには、アレクサンドリアで培われていた、自然を観察する鋭い眼への称賛が込められている。《猫モザイク》にもまた、「ナイル河風景」とは別の切り口で、ヘレニズム文化への関心が表れていると考えられるのではないか。そこには、動物たちが忍び込み食料を狙う貯蔵庫の情景を通して、「ナイル河風景」の表現に留まらない、海を越えた遠い世界への憧憬が表されていた。

2. 《猫モザイク》の構図

——地中海世界における「猫と鳥、カモ」の型の展開——

次に、《猫モザイク》のモチーフから構図の方に目を向けていく。上段に「鳥を襲う猫」、下段に「カモ二羽」を配置するという《猫モザイク》とよく似た構図を持ちながら、細かいモチーフを異にするモザイク作品が、ローマを中心に広い範囲で見つかっている。このうち、「ヴィッラ・チェッキニョーラ」の作例と、「ヴァティカン美術館所蔵」の作例については、保存状態がよく、《猫モザイク》とのモチーフの比較が可能だ。

ローマの「ヴィッラ・チェッキニョーラ」で発見された作例は、ファウヌスの家の《猫モザイク》よりもモチーフが少なく、よりシンプルな表現になっている。灰色の壁とクリーム色の床に、モチーフが影を落とすかたちで、奥行きが表現されている。猫の右後ろ脚から尻尾、上段の鳥の脚の部分など、修復により詳細がはっきりと確認できない部分はあるが、猫の姿勢や襲われる鳥の胴部の傾きは共通する。しかし下段に目を向けると、魚介類や小鳥が描かれず、二羽並んだカモの一羽がハスのつぼみを咥えた姿のみ確認できる。もう一つの作例は、現在ヴァティカン美術館に所蔵されているが、発掘された年代が古く詳細な記録が残っていない。しかし、モザイクの技術や様式などから後二世紀後半の作例と考えられている⁽¹³⁾。猫が襲っている鳥は、とさかを持った雄鶏の姿をしている。下段のカモは床らしきこげ茶色の水平線から浮き上がっており、その脚は紐で拘束されている。魚介類と小鳥に代わって、オリーブの枝や何らかの果実が置かれている。モチーフの背景は白く塗られ、柵の表現はない。これらの作品は、正方形を中央で水平に分割した構成である点、鳥を襲う猫と二羽のカモが表されている点において共通している。このように広い時代や範囲で、構図とモチーフを同じくする作品が制作された背景について、原型となるなんらかの作品やデザインを集めたカタログの存在が推測されている⁽¹⁴⁾。「鳥を襲う猫」と「カモ二羽」の組み合わせは、地中海世界で広く頒布されていたひとつの型だったのだろう。以下では、この型を「猫と鳥、カモ」の型と呼んでいく。この型を踏まえて再びポンペイ

の「ファウヌスの家」の《猫モザイク》に目を向けると、モチーフの密度が非常に高いことに気付く。特に、鳥と猫、魚と小鳥の攻防とは無関係であるかのように、画面の中央部分を占めるカモに目が行く。カモは、《猫モザイク》とローマの作例においてハスを咥えて表されているものの、時代を下ったヴァティカン美術館所蔵の作例にはハスを咥えていない姿で描かれている。この違いはどのように生じたのだろうか。「ハスを咥えたカモ」が描かれたモザイク作品は非常に限られており、《猫モザイク》の類似作品を除くと、現在確認されているのはポンペイの「猪の家」から出土した作例と、「ファウヌスの家」の《ナイル河風景フリーズ》の二点のみである。「猪の家」の作例では、正方形を中央で分割した画面に、二組のカモが水の上を泳ぐ姿が表されている。一組の嘴にハスの花が咥えられ、彼らを囲むようにハスの茎や葉のような植物が散りばめられている。一方、ファウヌスの家の《ナイル河風景フリーズ》では、ナイル河を代表する大型の水棲生物たちが描かれ、その周りを囲むようにカモとハスが表されている。ハスとカモの組み合わせは、ナイル河風景の一部として頻繁に表されていたと推測される。水の表現のない《猫モザイク》や「ヴィッラ・チェッキニョーラ」の類似作例においても、ナイル河風景を構成するモチーフのひとつとして採用されていると考えるのが妥当である。

それでは、「ヴァティカン美術館所蔵」の作例においては、カモはどのような役割を果たしたのだろうか。この作例において、カモはハスを咥えていない。カモは単体としても、ナイル河の一部としての要素を維持したまま、《猫モザイク》の類似作例などに適用され続けていたのだろうか。ここからは、「鳥を襲う猫」以外のモチーフと組み合わせられ、かつハスとともに表されないカモの作例を見ていく。その一例として、「カモと魚」を組み合わせたモザイク作品に注目し、その代表的なものである「コンデ美術館所蔵」の作例と「トスカーナ大公」の作例の二点を詳細に観察する。

「コンデ美術館所蔵」の作例については、ヴァティカン美術館所蔵の「猫と鳥、カモ」のモザイクのように、発掘記録が残っていない。しかし、ポンペイの出土物を集めた地方貴族のコレクションの一部であったことから、ポンペイで出土されたと考えられている⁽¹⁵⁾。この作例では、「ファウヌスの家」の《猫モザイク》において下段に詰められて表された魚とカモが、正方形の画面に上下に分けて表されている。魚は腹の

部分を支点にして重ねられ、カモは二羽並んで視線を交わし合っている。この形は、「猪の家」や《ナイル河風景フリーズ》に見られるものだが、ナイル河を彷彿とする背景や植物などは表されていない。この作例においてカモは、生き生きとした動物モチーフとして表されつつも、風景から切り抜かれた食材としての側面も見せている。同様に、ポンペイの「トスカーナ大公の家」から出土した作例でも、白く塗られた背景に、複数の魚とカモが表されている。「コンデ美術館所蔵」の作例と同じように重ねられた魚に対し、カモは、首をもたげているものの、その頭には瞳が描かれておらず、脚を紐でくくられている。ここではカモは、調理を待つばかりの食材の姿として描かれている。ナイル河を泳ぐ姿で表されたカモのモチーフは、水辺の風景から抜き出され、脚を縛る描写を追加されることなどによって、食材としてのモチーフに落とし込まれたのだ。

以上のことを踏まえて、「猫と鳥、カモ」の型がどのような目的で用いられ、変更とモチーフの追加が行われていったのかを考察する。「鳥を襲う猫」、「ハスを咥えたカモ」の組み合わせは、「ナイル河風景」を想起するものとして、地中海世界全体で流行したデザインの型だった。この「猫と鳥、カモ」の型は、モチーフを追加、あるいは削除することによって意味を変えることができた。「猫と鳥、カモ」の作品のなかで、プロトタイプにもっとも近いのは、「鳥を襲う猫」と「ハスを咥えたカモ二羽」のみを表した「ヴィッラ・チェッキニョーラ」の作例である。「ファウヌスの家」の《猫モザイク》では、ここに小鳥と魚介、特に貝類を加えることにより、《魚モザイク》から想起される、ヘレニズム文化とのつながりを強く示すことを試みている。「ヴァティカン美術館所蔵」の作例では、ハスを削除することで「ナイル河風景」としての性質を弱め、代わりにカモの脚をひもで縛り、オリーブや果実を付け加えることで、「台所の情景」としての性質を強めている。この作例において、ハスが意図的に外されたのか、それとも「猫と鳥、カモ」の型が伝播していく中で落とされてしまったのか、明言することはできない。しかし、どちらにしても、「ファウヌスの家」や「ヴィッラ・チェッキニョーラ」の作例からかなり時代の下っていると考えられるこの作例において、「猫と鳥、カモ」の型における「ナイル河風景」の要素が、あまり重要視されなくなったことは推察できる。

おわりに

最後に、「ファウヌスの家」の《猫モザイク》の作られた目的と、「猫と鳥、カモ」という型が古代地中海世界においてどのように受け入れられていったのかについて、手短かにまとめる。「ファウヌスの家」の、饗宴を行う空間の一角に設置された《猫モザイク》には、食糧庫の棚の上に動植物がところせましと並んだ、台所の情景が表されていた。「鳥を襲う猫」と「ハスを啜えたカモ」を組み合わせた構図は、「ナイル河風景」を暗示する一つの型だった。《猫モザイク》ではここに「魚介と小鳥」の姿を付け加えて、生き生きとした台所の情景とヘレニズム文化への憧憬を両立させ、宴会において客人の目を喜ばすのにふさわしい装飾として受け入れられていた。海を越えた先の文化を暗示する機知に富んだ「猫と鳥、カモ」の型は、ヴェスヴィオ山近郊をはじめ古代地中海世界で人気を博し、型を踏襲した作品が大量に制作された。バリエーションが増えていくなかで、高度な暗示を含んだ「ナイル河風景」としてのイメージは薄まっていきた。特にカモの表現においては、啜っていたハスが消え、脚がひもで結ばれるなど、食材としての側面が強まっていった。この現象が、どのような要因によって起こったのかについては、現在研究中だ。しかしながら、モザイクに「ナイル河風景」を表す流行が、前二世紀後半から徐々に拡大し、家を飾るイメージとして受け入れられ、コピーが繰り返されるなかで、台所の情景の中に緩やかに埋没していった可能性を指摘することができると考えている。「ファウヌスの家」の《猫モザイク》は、その流れのなかでも最初期の、異国情緒を演出するために創意工夫を凝らした、挑戦的な作例であったと位置づけることができるのではないだろうか。

註

- (1) 《鳥を襲う猫、カモ、魚介》と「ナイル河風景」の関係について論じている文献は以下の通りである。Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, 1995, pp. 91-96; Tammisto, *Birds in Mosaics. A study of representation of Birds in Hellenistic and Romano-*

Campanian Tessellated Mosaics to the Early Augustan Age, 1997, pp. 62-70, 87-91; Westgate, “Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompei,” *American Journal of Archaeology*, Vol. 104, No. 2, 2000, pp. 255-275.

(2) それぞれのモザイクの位置や間取りに関しては、Carratelli and Baldassarre, *Pompei: pitture e mosaici* V, 1990-2003, pp. 80-141 を参照。

(3) Westgate, *op. cit.*, pp. 267-268 を参照。なお、アリストテレスの『動物誌』のなかで、該当する記述は以下のである。「…現に大エビもタコには負けるので、同じ網の中にタコが傍にいてることを感じただけで恐怖のために死ぬほどであるが、大エビはアナゴを打ち負かし（大エビがざらざらしているために、アナゴは滑りぬけることができないので）、アナゴはタコを食べてしまう。これはアナゴがぬるぬるしているためにタコは何ともできないからである」（Aristotles. *Historia Animalium*. 7.590b、『アリストテレス全集 8 動物誌下 動物部分論』（島崎三郎訳）岩波書店、1969 年、9 頁より引用。）

(4) Cohen, *The Alexander Mosaic*, 1997, pp. 51-82.

(5) Zanker, *Pompeii Public and Private Life*, 1999, pp. 27-43.

(6) 「ファウヌスの家」のモザイクの数々が制作された場所についての議論は、Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, 1999, p. 43, pp. 269-279 を参照。アレクサンドロス大王とダレイオス三世のモザイク（通称《アレクサンドロス・モザイク》）を中心に、モザイクの様式や国境を越えた輸送の可能性について検討している。

(7) ファウヌスの家で発見されたモザイクのうち半数以上が、一ミリ四方以下の切り石で制作された作品、オプス・ウェルミクラトゥムである。

(8) Meyboom, *op. cit.*, p. 91.

(9) Tammisto, *op. cit.*, pp. 62-70.

(10) 註 1 を参照。

(11) Toymbee, *Animals in Roman Life and Art*, 1973, pp. 87-90. ナイル河風景のなかの「鳥を襲う猫」については、筆者が調査中であるが、現時点では作例を確認できていない。

(12) 註 3 を参照。

(13) K. Parlasca, *Helbig* 4 I, 1963, p. 80; Tammisto, *op. cit.*, pp. 89-90, 図版は PLATE. 36, 37 を参照。

(14) カタログの存在についてもっとも詳しく述べているのは Meyboom であり、パレストリーナの《ナイル・モザイク》と「ファウヌスの家」の作品群のモチーフの類似性について触れている。Meyboom, *op. cit.*, pp. 91-95 を参照。《猫モザイク》のモデルについては Tammisto, *op. cit.*, pp. 89-90 を参照。

(15) Tammisto, *op. cit.*, pp. 91-93, p. 392, この作例はサレルノ大公のコレクションに所蔵されて

「ファウヌスの家」の《鳥を襲う猫、鴨、魚介のモザイク》

いた。サレルノ大公はダウマーレ公爵の義父であり、ダウマーレ公爵の名前を冠した家（Casa del Duca d'Aumale, V 17, 21）があることなどから、この家から出土したものではないかと推測されている。図版は PLATE. 38 を参照。

アルチンボルド 《ウェルトゥムヌスとしてのルドルフ2世》 ——神話の再解釈と仮装文化の関係——

江村哲朗

1. はじめに ——作品の概要確認と論文の主旨——

本論文において中心的に扱う作品は《ウェルトゥムヌスとしてのルドルフ2世》である⁽¹⁾。本作はジュゼッペ・アルチンボルド（Giuseppe Arcimboldo、1526年4月5日-1593年7月11日）がルドルフ2世のプラハの宮廷での任を終え、故郷であるミラノに戻ってから制作された絵画であり、1591年にプラハのルドルフ2世のもとへと贈られた。本作を非常に高く評価したルドルフ2世はアルチンボルドに宮中伯という貴族位を与えた。

野菜や果物、花々によって全身を構成されており、季節の神であり、その実りを受け取る神と考えられてきたウェルトゥムヌスを表現している。そしてウェルトゥムヌスとルドルフ2世を重ね合わせた一種の扮装肖像画として考えられている。

本論文では大きく3つの重点を置いている。まずはウェルトゥムヌスの神話を再検討することにより、これまでほとんど指摘されていなかったウェルトゥムヌス独自の变身方法を指摘する。次に、アルチンボルドに特徴的なモノを組み合わせる人物を形成する表現技法が当時の宮廷において流行していた仮装文化と密接に関係していることを検討する。これらのことを踏まえ、《ウェルトゥムヌスとしてのルドルフ2世》という絵画を、これまであまり触れられてこなかった、ルドルフ2世のアイデンティティという観点から解釈していく。これら3つの観点から論を進めていく。

2. 神話受容と研究史の再検討

これまでの研究において重要視されてきたウェルトゥムヌス像の多くはオウィディ

ウスの神話によるものだった。『変身物語』においては色恋に全く興味を示さないポモナに恋をした四季の神ウェルトゥムヌスは、なんとか彼女に近づこうとして、百姓や牛引き、植木職人、葡萄の刈り込み人、兵士、釣り師に変身した。最後には老婆となり彼女への接近を果たし、老婆の姿でウェルトゥムヌスという神がいかにポモナの夫としてふさわしいかを説いた。そしてウェルトゥムヌスが本当の姿を現わしたときには、ポモナはウェルトゥムヌスに恋をしており、結ばれるとされている⁽²⁾。また『祭暦』においては変幻自在という言葉にウェルトゥムヌスの語源があると説明されている⁽³⁾。このようにこれまでのウェルトゥムヌスは四季を司る神であり、変身して恋を成就させた神と考えられてきた。

実際、ウェルトゥムヌスがどのように視覚芸術化されてきたのかについて確認する。古代においては四季や実りの神として扱われることが多く、アルチンボルドが活躍した16世紀以降はポモナとの神話において老婆になり彼女を説得している場面が多く描かれるようになった。

しかし、16世紀までウェルトゥムヌスを題材とした作品は極めて少ない。その理由として、ウェルトゥムヌスという神の捉えにくさがあると考えられる。ウェルトゥムヌスは四季という季節全体を支配する神であり、特定の季節をアトリビュートとすることは難しく、さらにその姿形は変幻自在であるため特定の形態に固定することも難しいと考えられる。これらのことから、アルチンボルドが皇帝に献上する絵画にウェルトゥムヌスという神を用いて、視覚化したことは挑戦的であり意欲的な制作だったと考えられる。

次に本作がどうしてルドルフ2世を描いた絵画であると考え得るのかについて根拠を提示する。まずは、本作がルドルフ2世に献上されたときに、この絵画はウェルトゥムヌスとしてルドルフ2世を描いた作品であると説明を加えるために書かれたグレゴリオ・コマニーニの詩の一部を参照する⁽⁴⁾。

さあ答えよ。私が隠しているものを発見する喜びを得たいか。今、申し出てくれ。今こそ私はヴェールを脱ぐときだ。聖なるもの、無敵なもの、幸福なるもの、気高きもの、崇高なるもの、ルドルフ。オーストリアの名誉、ゲルマンの栄光。

このようにコマニーニは詩のなかでウェルトゥムヌス自身に語らせる形で、ウェルトゥムヌスというヴェールの向こう側にはルドルフ2世が隠れていることを示している。

また、視覚的にもルドルフ2世としての特徴をとらえているためにウェルトゥムヌスとしてルドルフ2世が描かれていると考えられる。ルドルフ2世の肖像画と本作を比較する⁽⁵⁾。メロンで表わされた広いおでこやクリを中心とした長い顎、洋なしで表わされた大きく筋の通った鼻、特に小さな梨やプラムの様な果実で表わされた涙袋が視覚的に類似している。これらのことから本作はルドルフ2世がモデルとなって描かれていると考えられる。

このようにルドルフ2世として描かれたと考えられる本作とアルチンボルドが先代マクシミリアン2世に献上した四季、四大元素連作との関連において本作が皇帝を称揚する絵画であるとこれまでの研究史において解釈されてきた。四季連作はそれぞれの季節を代表する植物によって構成された人物画であり、それぞれが冬、春、夏、秋を表わしている⁽⁶⁾。四大元素連作はそれぞれを代表する生き物や道具によって表現され、それぞれが水、大気、火、大地を表わしている⁽⁷⁾。

カウフマンは四季の神であるウェルトゥムヌスと四季連作の関連は明確だが、四大元素との関連についてはプロペルティウスの詩にその根拠が見られると考えている⁽⁸⁾。カウフマンにならってその一部を抜粋する。プロペルティウスの詩においてもオウィディウスと同様にウェルトゥムヌスの口から

私は網を持って狩りをする。矢を持たせられたなら私は鳥撃ちの神となる。私に竿をもたせるなら漁師にもなろう

と語らせている⁽⁹⁾。

このことからウェルトゥムヌスは四季ならびに四大元素を支配する神として捉えることが可能になる。このことを踏まえウェルトゥムヌスとしてルドルフ2世を描き出すことは、世界の循環である四季、世界の構成要素である四大元素を支配する存在と

して称揚することにつながると考えられる。

確かにこのような神としてウェルトゥムヌスを捉えることは可能だが、神話を再検討していくとウェルトゥムヌスのもうひとつの特徴が見えてくる。ここではホラティウスとプロペルティウスの詩を参照する。ホラティウスの詩の中で、財を見せびらかす指輪をつけたり外したり、議員の印の紫綬を外して大邸宅から恥ずべき場所へ行ったり、ローマでは間男を、アテネでは賢者の真似をしたりする人物について、ウェルトゥムヌスの導きで生まれてきたと表現している⁽¹⁰⁾。つまり、その時と場合に応じて身なりを変え、身分さえも変えてしまうような人とウェルトゥムヌスが強く結びつけられていると考える。またプロペルティウスの詩においては、ウェルトゥムヌスが四季の神として実りを受け取り、その果実で身体を構成しているという本作の視覚的情報だけでなく、装飾品や道具によって多種多様な職業や技芸に長けた人間や神に成る神であることが述べられている⁽¹¹⁾。これらのことから、変身の際に身体の形を丸ごと変えてしまうユピテルのような変身ではなく、ウェルトゥムヌスは装飾品や持つ道具などにより、その時と場面に合わせて様々な技芸や性質を獲得する神であると再解釈できると私は考える。言い換えるならば、装飾品や道具によって見た目を変えることにより、本来の姿とは異なる姿を見せ、見る人にその外見のアイデンティティを有する存在だと思わせる、つまり仮装する神であると考えられる。このようなウェルトゥムヌスの変身の解釈をアルチンボルドもしていたのなら、彼の生きた宮廷文化や彼のモノを組み合わせる人物を表現する技法がウェルトゥムヌスと非常に高い親和性をもっていたと考えられる。したがって、次にこの仮装という発想はルドルフ2世の宮廷においてどのような文化として受け容れられ、アルチンボルドの制作活動とどう関係しているのかについて検討する。

3. ルドルフ2世の宮廷における仮装文化

ルドルフ2世の宮廷においては、寓意に満ちた入市式や祝祭、仮装が行われていた。ルドルフ2世が1577年にブレスラウ市に入る際に建設された凱旋門の版画が残って

いる⁽¹²⁾。またルドルフ2世は錬金術や天文学など自然科学、絵画や彫刻、金細工やガラス細工にも強い関心を持っていた。世界中から珍しいモノや奇妙な自然物、最先端技術を用いた人工物を集め、驚異の部屋と呼ばれる一室に世界の縮図を作り上げていた。また驚異の部屋に収められていたプラハ基準の日時計や精緻な金細工も例として挙げられる⁽¹³⁾。

このような学術的雰囲気や機知に富んだ文化を持つルドルフ2世の宮廷においてアルチンボルドは祝祭の衣裳デザインを担当していた。これらはルドルフ2世が1585年に開催した馬上試合の装飾デザインである⁽¹⁴⁾。人文科学の寓意や、職業としてのコック、馬にまたがる騎士やドラゴンの全身衣裳が挙げられる。衣裳のすべてが人間の技芸や職業、または幻想の生き物を主題としているが、それらはすべて人間の形を保ったままの衣裳となっている。つまり、アルチンボルドの仮装においても、人間に装飾品や道具を持たせることにより、主題やアイデンティティを提示するという表現技法が用いられていると考えられる。

その中でもコックに注目する。頭には壺を被り、腰には料理に用いるのだろう柄杓やコップを付け、左手には火の付いた大きなろうそくを持っている。この仮装衣裳においては、コックが用いるものであろう調理器具を組み合わせることで装飾品とし、衣裳の外見を構成することでコックという職業を表現していると考えられる。このような仮装衣裳が示すメッセージを読み解くことができる者だけが真に祝祭を楽しむことができるものとされた文化がルドルフ2世の宮廷文化であり、その楽しさの最大の享受者だった人物がルドルフ2世だったと考えられる。

アルチンボルドはこのようにモノを組み合わせた見た目によって主題を表現するという技法を絵画作品に用いている。《司書》は積み上げられた本で身体が構成されており、頭の上で広げられた本は帽子となっている⁽¹⁵⁾。《司書》はヴォルフガング・ラツィウスの肖像画とされている。ラツィウスは蒐集家であり科学者で、マクシミリアン2世のクンストカンマーの責任者を務め、皇帝の貨幣コレクションや図書館を築いた人物だった。古代ギリシア・ローマや中世の歴史、貨幣学、ハプスブルク家年代記などを制作し、多くの研究成果を残した彼を表わすに当たって、本ほど適したモノはなかったと考えられる。《法律家》は魚や羽根をむしり取られた鳥によって顔が構

成されている⁽¹⁶⁾。あごひげは魚の尾鰭であり、口は魚の口に置き換えられている。纏った外套の首もとが開いており手紙や手稿などから構成される身体がむき出しになっている。下にのぞく2冊の本はどちらも中世を代表する法学者のものであり、16世紀の当時も読まれていた本である。この肖像画はヨハン・ウルリヒ・ツァジウスをモデルとしていると考えられている。ツァジウスは法学の知識を備えた行政官で、神聖ローマ皇帝一家の財務顧問を務めていた人物である。彼は馬車から転落し、顔の右側面にけがを負い、加えて生まれつき彼の片頬には腫れ物があったとされている。これらのことから、アルチンボルドによるモノを組み合わせる人物像を創るという表現技法は、モデルとなった個人の特徴をおさえ、そのアイデンティティが反映された見た目を描き出す技法であると考えられる。

また、個人だけでなく人間の社会における技能や職業を主題とした絵画作品もある。《肉／コック》《野菜／庭師》はともに上下反転することで絵画に表わされたものを十分に理解することができる⁽¹⁷⁾。これらの絵画も同様に、調理素材である肉と料理をのせる皿によってコックを、栽培の対象である野菜とそれを入れる器によって庭師を表現している。

アルチンボルドが実践した仮装衣裳や絵画におけるモノを組み合わせる人物像を構成する技法は、構成要素や外見的特徴によってモデルや技芸・職業のアイデンティティを提示する方法として用いられていると考えられる。これは装飾品や道具によって見た目を変化させ、特定のアイデンティティを主張するウェルトゥムヌスの変身方法と親和性が高く、アルチンボルドがこれまで視覚化されてこなかったウェルトゥムヌスという神の視覚化に挑む理由になった可能性も考えられる。そしてこの機知に富んだ仮装的表現は、理解できる教養とその技芸への知識を持つものだけに理解されるものとして、芸術家だけでなく皇帝を含む宮廷の人々に楽しまれた文化だった。

4. 仮装する神と皇帝

これらのことから《ウェルトゥムヌスとしてのルドルフ2世》を改めて解釈すると

本作の特徴として以下のことが考えられる。本作にも適用されているモノを組み合わせる表現技法は、ウェルトゥムヌスという四季を支配し変幻自在に自身のアイデンティティを変化させる神を視覚化し、絵画として表現することにおいて適した表現であったこと、その表現によってウェルトゥムヌスを描き出し、ルドルフ2世と重ね合わせることは、仮装を楽しむ文化に生きた皇帝にとって機知に富み、非常に喜ばれる称揚方法だったこと、そして仮装の考え方から、外見となっているウェルトゥムヌスはルドルフ2世のアイデンティティを表象する技法であることが考えられる。さらにこのようにしてウェルトゥムヌスとルドルフ2世を重ね合わせることで、四季や四大元素の支配者であるというメッセージに加えて、多種多様な技芸や教養を有した文化的な世界の支配者として皇帝ルドルフ2世を称揚しているというメッセージも込められていると考えられる。

5. おわりに ——仮装文化によって解釈される本作——

以上のように本論文では、ウェルトゥムヌスの変身方法の特異性を起点として、アルチンボルドの表現やルドルフ2世の宮廷文化との関係を考察することで《ウェルトゥムヌスとしてのルドルフ2世》の新しい観点からの解釈を試みた。

註

- (1) ジュゼッペ・アルチンボルド《ウェルトゥムヌスとしてのルドルフ2世》1591年、油彩・板、70×57cm、スコークロステル城、ウプサラ、スウェーデン。
- (2) Ovidius, Pablius, *METAMORPHOSES*, translated by Miller, Frank Justus, *METAMORPHOSES II*, The Loeb Classical Library, 1976, pp. 344-351. オウィディウス『変身物語(下)』中村善也訳、岩波文庫、1984年、283-287頁。
- (3) Ovidius, Pablius, *FASTI*, translated by Frazer, Sir James George, *FASTI*, The Loeb Classical Library, 1976, pp. 348-351.
- (4) Comanini, Gregorio, *Il Figino*, 1591. translated, with introduction and note, by Ann Doyle-

Anderson and Giancarlo Maiorino, *The Figino, Or the Purpose of Painting: Art Theory in the Late Renaissance*, University of Toronto Press, Toronto/Bffalo/London, 2001, p. 25.

(5) マルティーノ・ロータ《甲冑を身につけた皇帝ルドルフ 2 世》1576-1580 年、油彩・カンヴァス、51 × 42 cm、ウィーン美術史美術館、ハンス・フォン・アーヘン《神聖ローマ皇帝ルドルフ 2 世》1600-1603 年、油彩・カンヴァス、60 × 48 cm、ウィーン美術史美術館。

(6) ジュゼッペ・アルチンボルド《冬》1563 年、油彩・板、66.6 × 50.5 cm、ウィーン美術史美術館、《春》1563 年、油彩・板、66 × 50 cm、マドリッド、王立サン・フェルナンド美術アカデミー美術館、《夏》1563 年、油彩・板、67 × 50.8 cm、ウィーン美術史美術館、《秋》1572 年、油彩・板、91.4 × 70.2 cm、デンヴァー美術館。

(7) ジュゼッペ・アルチンボルド《水》1566 年、油彩・板、66.5 × 50.5 cm、ウィーン美術史美術館、《大気》1566 年、油彩・カンヴァス、74.5 × 56 cm、スイス、個人蔵、《火》1566 年、油彩・板、66.5 × 51 cm、ウィーン美術史美術館、《大地》1566 年、油彩・板、70.2 × 48.7 cm、リヒテンシュタイン侯爵家コレクション。

(8) Kaufmann, Thomas DaCosta, *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2009.

(9) Propertius, Sextus, *Elegiae*. translated by. Butler H. E., *The Elegies*, Book IV, The Loeb Classical Library, 1976, pp. 274-281. ウェルトゥムヌスの詩を参照する発想源、そして抜粋部分の参考資料はトマス・ダコスタ・カウフマン『綺想の帝国』、斉藤栄一訳、工作舎、1995 年、第 4 章。

(10) ホラティウス『ホラティウス全集』鈴木一郎訳、玉川大学出版部、2001 年、『風刺詩 第二巻』。

(11) 註 9 参照

(12) ヨハネス・トゥエンガー《ルドルフ 2 世のブレスラウ入市のための凱旋門》1577 年、パウルス・ファブリティウス『アーチもしくは凱旋門……きわめて短い叙述』より。

(13) HD のモノグラミスト《十字架の日時計》1619 年、鍍金された銅合金、17.8 × 12.1 cm、ウィーン美術史美術館、作者不明《金線細工の器》16 世紀末頃、金、3.6 × 10.3 cm、ウィーン美術史美術館。

(14) ジュゼッペ・アルチンボルド《ルドルフ 2 世に献じられた馬上試合の装飾デザイン集》1585 年、ウフィッツィ美術館、フィレンツェ、《魔術師》ペン・青の淡彩・紙、21 × 16.9 cm、《コック》ペン・青の淡彩・紙、30.5 × 20.2 cm、《「天文学」の寓意》ペン・青の淡彩・紙、30.1 × 20.3 cm、《槍を持つ女》ペン・青の淡彩・紙、29.4 × 20.8 cm、《馬にまたがる騎士》ペン・青の淡彩・紙、30.4 × 21 cm、《龍の仮面をかぶった男》ペン・青の淡彩・紙、30.4 × 21 cm。

(15) ジュゼッペ・アルチンボルドに帰属《司書》油彩・カンヴァス、97 × 71 cm、スコークロステル城、1621 年の目録に記載あり。

(16) ジュゼッペ・アルチンボルド《法律家》1566 年、油彩・カンヴァス、64 × 51 cm、ストッ

アルチンボルド 《ウェルトゥムヌスとしてのルドルフ 2 世》

クホルム国立美術館。

(17) ジュゼッペ・アルチンボルド 《肉 / コック》 1560 年代、油彩・板、52.5 × 41 cm、ストックホルム国立美術館、《野菜 / 庭師》 1587-91 年、油彩・板、35.8 × 24.2 cm、クレモナ市立美術館。

ソフォニズバ・アングイッソーラ作
《フェリペ2世の肖像画》におけるヤコポ・ダ・チェッソーレ
『チェスの書』（1493年）からの影響について

平沢遼

はじめに

本発表では16世紀のイタリアに加え、スペイン君主フェリペ2世のもとでも活動した画家ソフォニズバ・アングイッソーラ（1535年-1625年）の制作における発想の源泉と《フェリペ2世の肖像画》（1573年頃）について考察する。

フェリペ2世の肖像画はティツィアーノが描くように鎧を着て、剣に手をかけた君主としての力強い姿で描かれる場合が多い。しかしソフォニズバの場合は他の画家のものと比べて特殊な姿をしており、黒がメインの落ち着いた服にカトリックを守護する金羊毛騎士団の首飾りを掛け、左手にロザリオを持った姿で描かれる。このフェリペ2世を描いたソフォニズバ・アングイッソーラは、女性の画家として16世紀という時代に異例の成功を遂げたと評価されてきた。その成功の理由は貴族出身ゆえに教養があったことや作品に見られる表情の豊かさ、特に女性をより魅力的に描くことができたという点で語られ、例えばジョルジョ・ヴァザーリの『美術家列伝』では画家の作品が「優雅で生きているかのような」描写がなされていると評価される⁽¹⁾。しかし画家がその成功に至るまでの理由、画家の描く作品がキャリアに及ぼした影響については更なる考察が可能であると考えられる。

そこで本論文では、まず画家が発想の源泉として15、16世紀のゲームカードやヤコポ・ダ・チェッソーレの『人間の慣習と貴族の責務と題されたチェスの書』（1493年、フィレンツェ発行版、以下『チェスの書』）に描かれた挿絵を参考としていた可能性について示す。続いて、当時こうしたゲームが宮廷においてどのように捉えられていたかを示し、それらをフェリペ2世の肖像画に落とし込むことで生まれた効果を提示する。そして最後に、宮廷における肖像画の持つ効果、またフェリペ2世による肖像の

利用を示すことで、画家独自の発想の源泉やその利用がフェリペ2世に求められたことを示したい。

1. 発想の源泉

16世紀において女性の立場は制限が多く、画家を目指す上でも家を離れて弟子入りすることの忌避、裸体描写の禁止など男性芸術家とは自ずと異なる道を進まざるを得なかった。ソフォニズバの場合、父親が教育に対して熱心であり、また聖堂装飾を管理する立場にあったことから画家と交流があり、その縁からクレモナの画家ベルナルディーノ・カンピのもとで修行を始めることができた。しかしそこでも他の男性の弟子に囲まれて学ぶことは憚られ、練習の参考に用いる資料も師匠のいくつかの作品や師匠が買ってきた素描など限られたものだった。その結果、ソフォニズバの作品は生涯を通じてほとんど肖像画が占めており、これは足りない練習の題材を補うために自身や家族の姿を用いて描いたことから来るものと考えられる。しかしこうした経緯で描かれたソフォニズバの肖像画であるが、そこにはただ自身や家族を模写しただけではなく同時代の作品にはあまり見られない要素が描かれる。それについて本論文では、例としてエンブレムを持つ《自画像》(1556年頃)と姉妹がチェスをする姿を描いた《チェスゲーム》(1555年)を挙げる。

最初に挙げた《自画像》に関して、ジョアンナ・ウッズ・マーズデンによると胸を覆い隠すほど大きなエンブレムは自身の貞節を守っていることを示している⁽²⁾。これはエンブレムの縁に書かれた銘文の中の「Virgo」、自身が乙女であるという記述からもそうした意図を汲み取ることができる。また同じくマーズデンはエンブレムの中心の模様はソフォニズバの父アミルカーレ(amilcare)の名前が一つに組み合わせられたものであり、それによって家族の存在を表し、それを称賛するという解釈をしている⁽³⁾。また姉妹が遊ぶチェスというモチーフに関して、メアリー・D・ガラードは16世紀のチェスのルール変更に伴い、クイーンが最も強い駒になったことから女性の力を示す効果を狙って利用したと述べている⁽⁴⁾。

以上のように、今まで珍しい描き方をしたソフォニズバの作品に対する解釈はいくつか見られるが、一方でそもそも画家が具体的に何を見てこうした表現に辿り着いたのかという点は明確になっていない。そこで画家が参考としたものとして本論文ではピーテル・フロトナー作のプレイングカードやアントワーン・ド・ロジリエラ作のアリュエット（スペインからフランスにかけて広まったカードゲーム）に描かれた絵、そしてヤコポ・ダ・チェッソーレによる『チェスの書』の挿絵を取り上げる。ソフォニズバの作品との類似点として、エンブレムを持つ《自画像》はフロトナーのトランプ（ハートの7）に描かれる上半身を隠せるほど大きな鏡を持つ女性、またロジリエラのアリュエットに見られるソフォニズバの自画像と同じように円形のエンブレムを持った女性の姿がある。《チェスゲーム》(1555年)では『チェスの書』の扉絵と同じ構図が見られる。両方ともチェス盤を囲む中央の3人の身振り、右から盤面を覗き込む人物の存在に共通点が見られる。

このようにソフォニズバの作品は視覚的類似性からカードや書籍の挿絵を参考に制作を行ったと考えられ、それは上述したように絵画の修練のために不足していた参考資料を補うことがきっかけだったと考えられる。ソフォニズバがこれらを所持していた記録は見られないが、チェスについては画家の作品に描かれていること、『チェスの書』が多くの言語で翻訳され、イタリアを始め広く流通していたことが分かっていることから身近にあったと考えられる。

フロトナーのトランプに関しては、デッキの中にエステ家の紋章が入ったカードがあり、ティモシー・B・ハズバンドは推測の域を出ないがこれはフランチェスコ・デステのために制作されたとしている⁽⁵⁾。ソフォニズバはそのフランチェスコ・デステの兄であるエルコーレ2世・デステに自画像を贈るなど交流があったため⁽⁶⁾、その中で実際に見て参考にする機会があったと考えられる。

2. ゲームカード、チェスの持つ意味とその利用

ソフォニズバが制作で用いたと考えられるゲームカードやチェスは、遊び道具であ

る一方、使用者にさまざまなメッセージを伝える媒体としての機能も持っていた。

フロトナーのトランプの場合、カードに描かれる挿絵の内容から使用者に倫理観を問い、その行いを正すよう促すといった意図があった⁽⁷⁾。例えばソフォニズバの自画像と類似が見られるカード(ハートの7)に描かれる鏡を持った女性の図は、女性が男性二人に鏡を掲げ、自身との間に壁を作っている。掲げられた鏡には男性二人が愚か者の姿として現れ、女性はその二人から自身の美德を守ろうとしている。自画像でソフォニズバの持つエンブレムの端には「ソフォニズバ・アングイッソーラはクレモナにおいて、鏡で乙女である自身を観察し、描いた」(Sofonisba Angissola Virgo Seipsus Manu Ex Speculo Depicta Cremonae)と記されており、トランプの女性が持つ鏡との関連性が考えられる。

アントワヌ・ド・ロジリエラが描いたアリュエットのカードはブルターニュ公国とフランス王国の国旗を合わせた模様が描かれ、アンヌ・ド・ブルターニュとフランス国王の結婚を示していると考えられる。アンヌが掲げる円盤の縁には「女性の心は世界を欺く」(CŒUR DE FEMME TROMPE LE MONDE)と書かれ、フランス併合を食い止めブルターニュ公国を守ったアンヌの強さを示しており、ソフォニズバはそういった力強いイメージを自身に重ねる意図もあったと考えられる。

続いてチェスについて、『チェスの書』では駒を擬人化し、その人物の持つ特性やあるべき姿を示すことで読者へ正しい行いや美德を説くような記述が見られる。例えば『チェスの書』において、キングの項目では王の美德や模範とすべき過去の王の逸話が記されている。そこで王は「すべての人の中で【…】、美德と優雅さで輝くべき」⁽⁸⁾であり、そして「優れた人間性によって敵の残忍さは和らげられ、野蛮な心は抑制される」と記される⁽⁹⁾。また本書ではセネカの言葉を引用し「王や王子ほど、慈悲や思いやりを誇る人はいない。」⁽¹⁰⁾というように、戦いで相手を打倒する以上に、王の慈悲や思いやりの面を強調している。そしてこの本に表される王の姿はソフォニズバが描くフェリペ2世の肖像画と類似が見られる。身振りの点では体の前に左手を回し、また肖像画では椅子の手すり、挿絵では膝に置いているゆったりと曲げられた右手部分が挙げられる。これはソフォニズバと同時代の画家ティツィアーノやアントニス・モルが描くような鎧を着て、剣に手を掛けた戦闘を想起させるフェリペ2世で

はなく、ゆったりとしており『チェスの書』に書かれるように慈悲や思いやりの面を示すことを主としているように見える。

チェッソーレは本書内で哲学者クセルクセスがバビロニアの王エビルメロダクに対して、悪政を改めさせるためにチェスを制作した例を挙げ、チェスを学んだ王に対して「王は【…】正義でなく暴力で支配している。正義を失った荒れた国は持ち堪えられない」というより良い統治を望むクセルクセスの助言が語られる⁽¹¹⁾。バルダッサーレ・カスティリオーネは『宮廷人』において「上品で、しかも明敏な頭脳の要求される」⁽¹²⁾ゲームであるとチェスを表現しており、チェスを知っていることは、その人物が優れた人物であることを示すと考えられていた。そのためチェスを学び、勝負に勝利するということは、さまざまな階級や役職の人物を表す駒を適切に用いて国を動かすことにつながり、そのまま王としての理想的な内面と強さを持ち、統治するものの資格があると示すことに繋がったと考えられる。フェリペ2世もこうしたゲームに関心を持っており、カードについては1583年に娘とマドリードでカード遊びに興じたとされている⁽¹³⁾。チェスに関しては、本論文で挙げるものとは版が違うが、1300年頃に出版された『チェスの書』がフェリペ2世によって多くの書物が集められたエル・エスコリアル宮殿に所蔵されたことがわかっている。またフェリペ2世はスペインのカトリック司祭でありチェスプレイヤーでもあるルイ・ロペス・デ・セグラとエル・エスコリアル宮殿で個人的にチェスをし、駒のルークを金の鎖で首にかける装飾品といった報酬を与えていた。ルイ・ロペス・デ・セグラの他、複数のチェスプレイヤーに報酬を与えていたことからフェリペ2世自身がチェスを好んでいたことがわかる⁽¹⁴⁾。

3. フェリペ2世による肖像画の利用

ここまではフェリペ2世がゲーム文化に関心を持っていたことについて見てきた。続いて本章ではフェリペ2世がソフォニズバによる肖像画のような姿を依頼した理由について、フェリペ2世が非戦闘的な姿を求めた可能性を宮廷における肖像画利用の

例を挙げて示していく。フェリペ2世が肖像画を扱った例としては、マドリード北部にあるエル・パルド宮殿のギャラリー計画が存在する。このギャラリーはフェリペ2世がソフォニズバの作品を飾った場所として具体的に記録に残っている場でもあり、作品が誰に依頼され、どこに飾られたかがほとんどわかっていないソフォニズバ作品の具体的な利用がわかるものでもある。エル・パルドのギャラリーではティツィアーノによるフェリペ2世をはじめ、父であるカール5世やソフォニズバによって描かれたイサベル、ギャラリーに飾られる多くの肖像画を描いたティツィアーノやアントニス・モルなど複数の国籍や立場の人物の肖像画が飾られた。このギャラリーは1604年に消失しており現在は確認できないが、当時のギャラリーの状況がわかる資料がいくつか残っており、ヴァチカン図書館にある消失前の姿を記した平面図や、スペインの歴史家アルゴテ・デ・モリーナによる『狩猟の本』(Libro de la monteria)からギャラリーの立地、飾られた絵画についてがわかる。

こうした肖像画を集めたギャラリーではパオロ・ジョヴィオによるコモ湖の別荘に作られたギャラリーなどがこれまでも存在した。パオロ・ジョヴィオは自身のギャラリーに対して、それを美徳の神殿という言葉で表現しており、そこにある肖像画を目の保養のために見るのではなく、偉大な魂の美徳に思いを馳せることが意義深いとしている⁽¹⁵⁾。そこにある肖像画には4つの区分けがあり、今は亡き天才、今生きている天才、芸術家、戦争と平和を示す王や将軍といった形に分けられていた。多様な人物の持つそれぞれの美徳を鑑賞することで、自身にもそれが備わるかのような効果がこのギャラリーにはあったと言える。

フェリペ2世によるエル・パルドのギャラリーでも同様に、父カール5世から繋がるハプスブルグ家の権威、イタリアとネーデルラントを代表する画家による芸術文化への理解、王妃イサベルに表される結婚によるフランスの支配とイサベルの持つ理想的な王妃としての教養など多様な要素が内包されていた。そしてその全体を統べるフェリペ2世は君主として周りの人々から多様な美徳を受け取った優れた存在であることを示す意図があったと考えられる。

またフェリペ2世はギャラリーにおける肖像画を意図的に配置しており、例えば自身とイサベルの肖像画が向かい合って飾られているのは「私の反対側の真ん中に女王

がいる」⁽¹⁶⁾ というフェリペ2世の指示によるものだった。同様の指示として、フェリペ2世はこのギャラリーを「廊下や中庭への窓があり、そこからミサを聴き、礼拝堂に入れるようにする」⁽¹⁷⁾ と述べており、礼拝堂とギャラリーの関係に関心があったことが窺える。フェリペ2世の肖像画は礼拝堂とギャラリーが隣接する壁に掛けられたことが平面図からも見てとれ、これにより自身を神と隣接する王として表し、神に繋がる慈悲深さなどを示す意図があったと考えられる。したがってフェリペ2世は戦いの勝利や強さの強調だけでなく、国の統治に優れた、思慮に富んだ慈悲深い王としての側面を示そうとする意識もまた持っていたと言える。

おわりに

以上の考察から、フェリペ2世の肖像画について1つの結論を提示したい。ソフォニズバの作品の一部はゲームカードの絵柄や『チェスの書』の挿絵を発想の源泉として制作されている。これにより画家の作品にはゲームカードやチェスの教訓的な効果をもとに、描かれた人物が倫理観や美德を持った人であることを鑑賞者に示す効果が生まれた。初めのうち、画家は自身の置かれた立場から、制作の参考にするため、また自分を美德を持った者、貞淑な者のように描く必要性からこれらを利用していた。しかしそうして生まれた表現は、他の画家には無い独自性によるコレクションとしての価値、他者を外的な部分からではなく、優れた内面を持つ人物として描く点で求められていくようになる。ゲーム文化に関心を持っていたフェリペ2世は、それらに理解を持っていることがその教訓的意味を知る優れた人間だと示せることを知っていたと考えられる。そして、王の姿は必ずしも力強く、敵を打ち倒す勇壮なものである必要はなく、国を率いる上では慈悲や思いやりを持った道徳的な行動を感じさせる姿も適していることもまた理解していた。

以上のことから、同時期にティツィアーノやアントニス・モルというすでに著名だった画家が君主の肖像画を描いていた中でフェリペ2世はあえてソフォニズバ・アングイッソーラに作品を依頼した。そしてゲーム文化とその倫理的意味および機能を巧み

に視覚化したソフォニズバに新たな肖像画の制作を求めたために、『チェスの書』におけるキングの姿に影響を受けた本作が制作されたと言えるだろう。

註

- (1) Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze, 1568, p. 174. [ジョルジョ・ヴァザーリ著、森田義之他訳『美術家列伝』第三巻、中央公論美術出版、2015年、383頁。]: “Del quale disegno non si puo veder cosa piu graziosa, ne piu simile al vero.”
- (2) Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, 1998, p. 203.
- (3) *Ibid.*, p. 203.
- (4) Mary D. Garrard, “Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist,” p. 602, *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), pp. 556-622.
- (5) Timothy B. Husband, *The World in Play: Luxury Cards 1430-1540*, Metropolitan Museum of Art, 2016, p. 103.
- (6) Maria Kusche, and Sylvia Ferino-Pagden, *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman*, Natl Museum of Women in the Arts, 1995, p. 41.
- (7) Husband, *op. cit.*, p. 123.
- (8) Jacobus de Cessolis, *Libro di giuochi di scacchi intitolato De costumi deglihuomini & degli offitii de nobili.*, Florence, Antonio di Bartolommeo Miscomini, 1 Mar. 1493. [Jacob de Cessolis, *The Book of Chess*, translated & edited by H.L. Williams, Italica Press, 2008, p. 11.]: “Al Re debbano attendere gli occhi di tutti et obbedire a'suoi comandamenti, et egli infra tutti, anzi sopra tutti, dee risplendere di virtudi e di grazia 【…】 .”
- (9) *Ibid.*, p. 12 : “Et pero dice Valerio che la dolcezza della humanitate cioe esser humano trapassa e tiadio i fieri gegni de barbari & ammolisce icrudeli occhi denimici.” .
- (10) *Ibid.*, p. 11: “A niuno deglihuomini siconfa piu lapietade & la misericordia che al Re & al principe 【…】” .
- (11) *Ibid.*, p. 7.
- (12) バルダッサーレ・カステリオーネ、清水純一他訳『宮廷人』、東海大学出版、1987年、265頁。
- (13) 立石博高『フェリペ2世：スペイン帝国のカトリック王（世界史リブレット人）』、山川出版社、2020年、78頁。
- (14) Joseph Brunet y Bellet, *El ajedrez: investigaciones sobre su origen*, Libreria “l'Avenç,” 1891, p.

242.

(15) Paolo Giovio, *An Italian Portrait Gallery*. Translated by Florence Alden Gragg. Boston: Chapman & Grimes, 1935, pp. 20-22.

(16) Juan José Martín González, 'El palacio de "El Pardo" en el siglo XVI', Seminario de estudios de arte y arqueología, Universidad de Valladolid, pp. 6-44, 1970, p. 37.

(17) Woodall, *op. cit.*, p. 66.

ヨーリス・フフナーヘル

《植物や果物、小動物に粹取られたレダと白鳥》における 画家の蒐集趣味と自然観

河村耕平

はじめに

ネーデルラント出身の画家ヨーリス・フフナーヘル (Joris [Georg] Hoefnagel, 1542-1600) は、北方ヨーロッパを中心に、ヨーロッパ各地を移動しながら活動続けた⁽¹⁾。画家がさまざまな土地を訪れた理由としては、商人の家に生まれ、兄弟たちが、画家が幼少期の頃から商人として渡航していたことや、宗教戦争からの避難が強く影響したと推測される。そうした移動を続ける中で、景観図や細密な自然物描写に秀でていたこの画家は、その腕前を買われ、バイエルンのアルブレヒト5世や、プラハの神聖ローマ皇帝ルドルフ2世の宮廷の画家として活動していた。画家や商人としてだけでなく、詩や語学、古代研究にも興味を示していたことがわかっており、知識に対する探究心の極めて高い人物であったと考えられる⁽²⁾。彼の宗教的立場に関しては、カトリックやプロテスタントとしての表明の記録がなく、未解明の部分も多い。だが、これまでの研究により、画家が交流のあったオランダ人の友人らの思想から影響を受けた可能性が示唆されており、カトリックとプロテスタントの対立を超えた平和的な信仰に基づく政治的中庸と宗教的寛容が検討されている⁽³⁾。

フフナーヘルに関するこれまでの研究では、ルドルフ2世やその宮廷との関連や、アブラハム・オルテリウス (1527-1598) による『世界都市図集』の景観図の作者として、あるいは類まれなる自然物描写に端を発した「静物画の祖」との関連などがあった⁽⁴⁾。しかし、この画家の全体像や作品の傾向は、ウィルバークによる包括的な研究 (2017年) によって近年ようやく網羅的かつ総合的に捉えられるようになってきた。また、日本ではこの画家の景観図の性格と、景観図における同時代的趨勢との差異を的確に論じた蜷川順子氏による先行研究 (2017年) がある⁽⁵⁾。

これらの先行研究を踏まえながら、本論では 1591 年に描かれた《植物や果物、小動物に粹取られたレダと白鳥》（油彩／ヴェラム、個人蔵、以下《レダと白鳥》）における自然物の描写と画中画に注目し、それらの描写と画家の収集趣味および自然観の関連性を検討する。続く第一章では《レダと白鳥》における時禱書の装飾との視覚的及び機能的類似性を、第二章ではこの作品に与えられた「驚異の部屋」との類似性を検討する。そして第三章では作品に示された生と死の循環構造や生命創造の表現がなされているという仮説を提示する。

《レダと白鳥》の大きさは縦 18 cm、横 25.6 cm と非常に小さく、手元でじっくりと見るものであったと考えられる。中央に主題である「レダと白鳥」の描かれた画中画が一種のメダイヨンとして描かれている。画中画の両端から薔薇が伸び、上部、下部には卵や羽の装飾が見られる。さらに両側の青い帯のようなものは絵画内の木の樹洞に繋がっており、これらの装飾は、このメダイヨンを人工物と自然物の融合したものとして表している。上部の枠には「白鳥の翼の下にもたれるレダ」と書かれており、これはオウィディウスの『変身物語』からの引用である⁽⁶⁾。画中画の周囲には蝶や蜘蛛、カタツムリや林檎、梨といった果実、切り取られた花、トカゲやカエルなど、多様な自然物が描かれている。しかしどれもが装飾的な変形がなく、影を落とし、まるでそこに実物があるかのように描かれているのがわかる。作品全体は箱のような立体空間をのぞいているようにも感じられ、自然と絵画の混在する世界の縮図を思わせる。

この画家の多くの作品は、皇帝や宮廷人の依頼、あるいは市場での販売のため、友人への贈り物など様々な目的で制作されたと考えられている⁽⁷⁾。本作の制作目的や、制作後の所有者は不明ではあるものの、構図、画中画の主題、自然物の選択は画家の裁量によって意図的に行われたと考えることができるのではないだろうか。

また、本作のような、画中画と自然物を組み合わせる類似した構図の作品が複数現存している⁽⁸⁾。本作が制作された 1591 年はバイエルン宮を辞職し、ルドルフ 2 世の宮廷に雇用された画家にとって転機の日である。現存する限りでは「メダイヨンの画中画と自然物」という構図に画家が初めて嘗試したのも 1591 年前後であることがわかっている。本論では、自然の生命力およびその創造に直接関わる主題の画中画をと

もなう本作品に注目し、蒐集趣味および画家の自然観との関連性をあきらかにしていく。

第一章 時禱書との類似性・関連性

初めに時禱書との関連に関して述べていく。ここで扱う「時禱書の装飾」とは、いわゆる「ヘント＝ブルッヘ」写本群を典型とする、14～15世紀の時禱書である。いくつかの先行研究において、画家と時禱書の関係はすでに示唆されている。たとえば『クレーフエのフィリップの時禱書』にはフフナーヘル自身による追加の挿絵と自作の詩が確認されている⁽⁹⁾。この加筆は1591-95年に行われており、《レダと白鳥》の制作とはほぼ同時期か、それ以降である。そのため『クレーフエのフィリップの時禱書』と《レダと白鳥》が直接的に関連しているとは述べがたい。しかし、画家はイギリスで宮廷の美術商を担っていたことや、複数の宮廷のコレクションに訪れていたことが記録されており、1591年以前にフフナーヘルが時禱書に親しんでいたことは疑いなく、絵画制作のための視覚的な構図の源泉として活用した可能性は高い⁽¹⁰⁾。

《レダと白鳥》（および類似した構図による他の作品）と、「ヘント＝ブルッヘ」写本群のような時禱書においてしばしば見られる視覚的特徴には次の三点の類似性が見られる。第一に、画中画としての細密画の利用、第二に、画中画の意味や内容を示すテキスト、第三に、周囲を囲む装飾である。いずれにおいても周囲を囲む装飾は主に自然物からなり、装飾的に形式化されたものではなく、本物の切り花や昆虫がそこに置かれているかのように思わせる。また装飾と、画中画やテキストの直接的な関係が比較的希薄であることも共通している⁽¹¹⁾。

フフナーヘルの《レダと白鳥》に注目し、上記の3点の共通点の該当箇所を見ていく。まず画中画としての細密画は中央のメダイヨンに描かれた「レダと白鳥」である。また位置や文量に違いはあるものの、カルトゥーシュの中のオウィディウスの引用はメダイヨンの画中画を説明しており、テキストに該当するものであると言える。周囲の自然物描写は装飾的な形式化がないことに加え、中央の「レダと白鳥」の物語に関

連が薄い、あるいは全く関係性がないものに囲まれている。これらのことから、《レダと白鳥》が時禱書の構成を引き継いだものであると考えることができる。

このような視覚的類似性に加えて、《レダと白鳥》と時禱書には、作品利用のもつ機能における類似性が見られる。巡礼者たちは聖地巡礼に際して、しばし自身の所有する時禱書を携帯していた。巡礼地に顕在する植物や昆虫、現地の記念メダルやバッジは巡礼者にとって単なる土産物以上の価値があった。巡礼地の神聖さを直に浴びた事物は、巡礼者にとって特別な存在であった。彼らは携帯していた時禱書の余白に挟み込むことでそれらを保存・蒐集するようになり、やがて慣習化した⁽¹²⁾。時禱書に差し挟まれていた植物や昆虫は腐朽して残っていないが、神聖ローマ皇帝フェルディナント1世の時禱書の中に、巡礼地を記念するバッジが貼り付けられた例が現存している⁽¹³⁾。このような慣習は、時代が進むとともに変化し、紙面を傷めないように、余白部分に絵画的装飾として記念品や自然物を後から描き入れる形式へと発展した⁽¹⁴⁾。自然物やバッジなどの事物やその装飾としての描写は、時禱書を開くことで巡礼を想起させ、細密画や文章の効果および信仰心を高めるという機能を持ち、カウフマンの邦訳版ではこの機能を概して「場所の記憶」と呼称している⁽¹⁵⁾。

時禱書が保持したこの「場所の記憶」という機能がフフナーヘルの《レダと白鳥》も有していると考えることができる。それは本作の周囲の自然物が、画家がヨーロッパの各地を旅行して目にした品々であり、商人としての記憶や旅行の記憶を引き出すものであった、という観点によるものである。たとえば、画面左中央のマルタゴンリリーはスペイン、その上のキタイトトンボはイギリス、下中央のカーネーションはフランスで画家が実際に目にすることができたとわかっている⁽¹⁶⁾。さらに、中央のメダイヨンに描かれた「レダと白鳥」に関しても同様のことが言える。フフナーヘルとの同時代に「レダと白鳥」を主題とした絵画は頻繁に描かれてきた⁽¹⁷⁾。背景に自然が広がるという点はレオナルドなどの先行作品から着想を得たと考えることができるが、一方で、レダと白鳥のポーズはかなり特徴的で他に例を見ないものである⁽¹⁸⁾。このポーズの源泉を探ると、古代ローマ時代における「レダと白鳥」を模した燭台やカメオに同様のポーズが認められた⁽¹⁹⁾。フフナーヘルは、旅行のさなかにおいて、このような古代における「レダと白鳥」の作例を目にし、その記憶を本作の画中画と

して視覚化したと考えることができる。商人としての生業や彼の古代趣味はその可能性を高めている。

フフナーヘルがこうした時禱書における「場所の記憶」機能を意識した背景には、16世紀を通じて時禱書に代わるものとして現れたアルバム・アミコルムという新しい蒐集形式があったと推測される。アルバム・アミコルム (*album amicolum*) は、旅行先などに携帯する手帳であり、ラテン語で「友人のアルバム」を意味する⁽²⁰⁾。これは交流のある友人や教授などのサインやスケッチ、絵画を蒐集したものである。その変化の背景として、プロテスタント文化圏における時禱書の衰退が考えられる⁽²¹⁾。当時の神学者や学生には、宗教的規律を説いた時禱書よりも、ルターやメランヒトンなどの著作の写本が好まれていた⁽²²⁾。彼らがその写本に、友人や教授のサインを集めた白紙を挟み蒐集したことが、このアルバム・アミコルムの始まりである⁽²³⁾。フフナーヘルは生涯を通じて多くの知識人との交流を行ったことが知られており、アルバム・アミコルムの形式を熟知していたと推測される。その証拠の一つとして、画家と親しい間柄にあった、エマニュエル・ファン・メーテレンのアルバム・アミコルムには、フフナーヘルによる諺と関連する自然物描写が施されている⁽²⁴⁾。

また、アルブレヒト・デューラーやハンス・ボルの諸作品や、コンラート・ゲスナーのような動植物学者のスケッチを、フフナーヘルは自身の制作の手本や影響源としていたことがわかっている⁽²⁵⁾。画家は、手本として学んだ作品や素描を自分の作品の中に記録することで、一種のアルバム・アミコルムに変えているとも考えられる。たとえば、フフナーヘルの《レダと白鳥》にはハンス・ボルの《イサクの犠牲》からの影響が示唆されている⁽²⁶⁾。また、画面左中央に見られるトカゲはコンラート・ゲスナーの『動物誌』に示されたトカゲの挿絵に類似している。以上のことを踏まえると、《レダと白鳥》には、フフナーヘル自身が交流の中で得た、自然物のモデルや描写技術の意識や、画家の交流そのものの記憶が込められていると考えることが可能である。つまり、時禱書からアルバム・アミコルムへと、その土台を変化させた蒐集と保存の機能が、「交流の記憶」という観点において《レダと白鳥》に引き継がれているのである。

以上の考察を踏まえるならば、《レダと白鳥》においてフフナーヘルは、14世紀以来の時禱書における視覚的特徴および機能、とりわけ「場所の記憶」機能を利用しな

がら、自然への関心と自らの記憶を視覚化していると言える。そしてその背景には、同時代において実践されていたアルバム・アミコルムの新しい慣習があったと考えることができる。

第二章 「驚異の部屋」としての絵画

一方で《レダと白鳥》における空間表現や物体の描写には、同時代において多くの例を生んだ「驚異の部屋」(Wunderkammer)つまり、自然および人工による珍しい品々の蒐集品の陳列室との類似性も見られる。フフナーヘルの絵画には、自然物の立体性を強調して、実物が目の前にあるかのように描くという特質があり、描かれた茎が紙面を貫いて紙面に留められているように思わせるだまし絵のような作例も知られている⁽²⁷⁾。このような描写によって、フフナーヘルの細密画はあたかも手元の至近距離で自然物を見ているかのような経験をもたらす。この効果は実際に画家自身のそうした観察に基づいているのだろう。《レダと白鳥》に見られる、左上に設定された光源による自然物やメダイヨンの影や、画面内の枠を這い、まるで絵画の中から飛び出してくるように立体的に描かれた昆虫やカタツムリから、この絵画全体が一つの立体空間を示していると考えることが可能である。言い換えると、この絵画には、小さなコレクションを保管するキャビネットや、蒐集品の保管と展示の機能を兼ねた「驚異の部屋」に共通する視覚的特徴が示されている。「驚異の部屋」といえば、フフナーヘルが宮廷画家として仕えた神聖ローマ皇帝ルドルフ2世のものが挙げられる。画家自身も晩年には自身の邸宅に「驚異の部屋」を所有していた。これらを踏まえて、画家が「驚異の部屋」という機構に精通していたことは間違いない。

現存する17世紀の蒐集品の保管および展示の用途を持つキャビネット (Frides Lameris 所蔵) と比較すると類似点は明らかである。「レダと白鳥」のメダイヨンと、キャビネットの奥に飾られたレリーフ、あるいは意図的に無造作に配置された貝や花々と珊瑚のような自然物を対応させることができる。この二つの例はともに、一つの箱の中を「覗き込んだ」ような構造において非常に類似している。この類似性は、《レダ

と白鳥》がヴェラムの上に描かれた「驚異の部屋」であり、保管と展示の機能を備えた箱を意図的に再現していることを示唆している。

以上のように、《レダと白鳥》においてフフナーヘルは、時禱書およびアルバム・アミコルムに基づきながら、自然と人工の産物を至近距離で経験する一つの空間に凝縮させる「驚異の部屋」の視覚的特徴を再現する絵画を創造しようとしたと考えることができる。

第三章 示された自然観

最後に、《レダと白鳥》にフフナーヘル自身の自然観が示されていることを指摘したい。それは人間を含む自然における生命の循環と、創造への称揚である。フフナーヘルが20代に味わわざるを得なかった宗教戦争による故郷の街や財産、数々の芸術品の喪失という経験がその根底にはある⁽²⁸⁾。植物学者であるマティアス・デ・ロベルによる1576年の『植物の歴史』において、自然の生命と再生の循環が戦火からの救済になるということが示唆されている⁽²⁹⁾。同時代を生き、同じように戦火をくぐり抜けた画家にも同様の意識があった可能性は十分に考えられる。二人が自然物に情熱を注いでいたことも共通している。

本作におけるフフナーヘルの自然観を理解するための手がかりは、画中画で提示されたレダと白鳥の性的結合およびそれによって実現した生命の創造というテーマにある。レダと白鳥の結合を生い茂る植物の中に置いて描いた先駆者であるレオナルド・ダ・ヴィンチは、「男女の交わりが深い愛情と大きな欲望を伴って行われるなら、生まれてくる子供は優れた知性を持ち、活発で利口な、愛らしい性質を持つだろう」⁽³⁰⁾と述べている。ここでレオナルドは、男女の生殖行為とそれによる生命の産出を肯定している。「レダと白鳥」そのものについて論じた言葉ではないにせよ、研究者たちはこの言葉がレオナルドの《レダと白鳥》にも適合しうると考えている⁽³¹⁾。フフナーヘルがレオナルドの言葉を知っていたかは不明だが、彼自身美術商として活動した経験を考えると、レオナルドの意識が反映された《レダと白鳥》を目にし、その意味を

理解していた可能性は十分にある⁽³²⁾。

実際、フフナーヘルの描いたレダと白鳥は、男女の性的結合とその結果の賛美を表現している。レダと白鳥は互いを支えながら、観者を見つめ、性的結合の価値を観者に誇示しているように見える。画中画の両端を飾る植物や、二人の性的結合の産物と思しき卵の装飾が施されていることも、二人の性的結合の称揚を手助けしている。また、画面左下のトカゲがレダと白鳥を見つめているが、その下半身は梨と密着している。果物が生殖器を示す表現の例は文学や美術において古代から存在している。とりわけ梨は、ヴィーナスの果実としての意味から愛情の象徴や、聖母マリアの慈愛や優美のアトリビュートとして用いられることがあり、ここでも女性性の象徴として理解されていると推測することができる⁽³³⁾。二つあるべき種が一つ欠けていることとその形状からこの梨は母体としての女性性を表現していると考えることができる。さらに、トカゲはその生殖器を後ろ足の付け根に保有している⁽³⁴⁾。互いを支え合い、観者に視線を送るレダと白鳥、女性性の象徴としての梨とトカゲの生殖器部分が重ね合わせられている描写。そしてトカゲがレダと白鳥の結合を観者のように見ている描写は、生殖行為およびそれによって実現される生命の創造を賛美するものと考えうる。

さらに《レダと白鳥》に注目すると、主題の画中画を中心として、生と死の循環と生命の創造を思わせるモチーフが数多く描かれていることがわかる。たとえば種が一つの梨は、先にも述べたように、生命を宿す母体と考えることができる。画面内に散見される植物はこれから花開くであろうものもあれば、切り取られて枯れる未来が予見されるものもある。また、毛虫はやがて蛾や蝶になるが、一方で、眼前の爬虫類に捕食されることもある。非常に小さいが、画中画の背景の奥には多産の象徴であるウサギも見られる⁽³⁵⁾。このように数多くの例を発見することができた。こういった点から、今まで述べてきた背景を踏まえて、この作品には、生と死の循環と生命の創造の称揚が示されており、そのような画家の自然観が表されていると考えることが可能である。

おわりに

以上のように、《レダと白鳥》において、フフナーヘルは、時禱書やアルバム・アミコルムの視覚的特徴および「場所の記憶」機能を継承しながら、「驚異の部屋」における視覚的経験をも視覚化するとともに、画中画とその周囲の自然物の描写において、自然の生命の創造と循環を称揚する自身の自然観を提示している。画家は《レダと白鳥》を通して、宗教戦争による喪失を超克するための「理想的な世界」とも取れる空間を《レダと白鳥》に表現したのである。彼が自然物や地形図を、生涯を通して見つめ、描き続けたことも、このことを示す手助けになると言える。このようなフフナーヘルの自然観とその視覚化が、錬成術や占星術のような魔術的とも取れる自然科学や、彼が身を置いた宮廷の人文主義や芸術、さらには出版文化とどのような関連性を持っていたのかを今後の研究課題として、本論を終えたい。

註

- (1) 画家の生涯に関しては以下参照。L. Alvin, 'Georges Hoefnaegel,' in *Biographie Nationale de Belgique*, vol. 9, Brussels, 1887, cols. 408-19; Karel van Mander, Hessel Miedema, ed., "Jooris Hefnaghel," in *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, Doornspijk, Davaco, pp. 307-313; Thea Vignau-Wilberg, *Joris and Jacob Hoefnagel Art and Science around 1600*, Berlin, Hatje Cantz, 2017, pp. 20-52; カーレル・ファン・マッデル『「北方画家列伝」註解』（尾崎彰宏、幸福輝、廣川暁生、深川訓子編訳）中央公論出版会、2016年、235-238頁。
- (2) Mander, *op. cit.*, p. 307; 古代との関わりに関しては Thea Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 33-34, 284-285.
- (3) 信仰に関しては以下参照。Frances Yates, *The Valois Tapestries*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975, pp. 27, 105-106; Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 47; Thea Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 20-21; トマス・D・カウフマン『綺想の帝国』（斎藤栄一訳）工作舎、1995年、83頁。
- (4) Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, New York, Hacker Art Books, 1983, pp. 33-42; Kaufmann, *op. cit.*, pp. 15-18; 前掲書、34-40頁。

- (5) Vignau-Wilberg, *op. cit.*; 蜷川順子「ヨリス・フフナーヘルの地誌的景観図：「領域の視覚的フレーミング」に向けて」『関西大学文学論集』2017年9月、67巻、2号、73-91頁。
- (6) 原文は以下。“Olorinis Leda recumbans sub alis,” Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 170-171; Ovid, William S. Anderson, ed., *Metamorphoses*, 6-10, Norman, University of Oklahoma Press, 1972, p. 42. 邦訳は以下より参照。オウィディウス『変身物語 I』（高橋宏幸訳）京都大学学術出版会、2019年、5頁。
- (7) Vignau-Wilberg, *op. cit.*, p. 145.
- (8) 同時代の作品として以下が挙げられる。ヨリス・フフナーヘル、《花、果実、昆虫、小動物に囲まれたヴィーナスとキューピッド》、1590年、水彩、グアッシュ、金彩／ヴェラム、174 × 227mm、ドイツ、個人蔵。及び、ヨリス・フフナーヘル、《花、果実、昆虫、小動物に囲まれたヴィーナスとキューピッド》、1590-91年、水彩、グアッシュ、金彩／ヴェラム、紙、木製パネル、162 × 217mm、コペンハーゲン、コペンハーゲン国立美術館。
- (9) Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 92-98; Kaufmann, *op. cit.*, p. 18; カウフマン、前掲註(3)、40-42頁。
- (10) 例としてアウクスブルクのフッガー家やバイエルン公アルブレヒト5世のコレクションに訪れていた。Mander, *op. cit.*, pp. 308-309; Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 31-37.
- (11) Kaufmann, *op. cit.*, pp. 44.; カウフマン、前掲註(3)、75-76頁。
- (12) *Ibid.*, pp. 33-45; 前掲書、58-78頁。
- (13) 『皇帝フェルディナント1世の時禱書』（時禱書自体は1300年ごろ、フランドル所蔵）の中に1520年ごろの巡礼のバッジが見られる。*Ibid.*, pp. 36-40; 前掲書、60-77頁。
- (14) Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Medieval Memory Culture*, Cambridge, 1990, pp. 246-248; *Ibid.*, p. 45; 前掲書、78頁。; メアリー・カラザース『記憶術と書物：中世ヨーロッパの情報文化』（別宮貞徳監訳）工作舎、1997年、384-392頁。
- (15) 前掲書、72頁。
- (16) 当時の植物の分布や流通を正確に追うことは困難であったが、以下の参考資料より原産地と照らし合わせた。トンボに関して [<https://british-dragonflies.org.uk/species/azure-damselfly/>]（最終閲覧日2021/10/06）、マルタゴンリリーに関して [<https://www.lily-promotion.jp/inspiration/detail/>]（最終閲覧2021/10/06）、スミソニアン協会監修、デイヴィッド・バーニー編『地球博物学大図鑑』（西尾香苗、増田まもる、田中稔久共訳）東京書籍、2012年。
- (17) 同時代の作品として以下が挙げられる。レオナルド・ダ・ヴィンチ（原画）、チェザーレ・ダ・セスト、《レダと白鳥》、1515~20年、油彩／板、69.5 × 73.7cm、ウィルトン、ウィルトンハウス。及び、ミケランジェロ・ブオナローティ原画、16世紀の画家による、《レダと白鳥》、1530年以降、

油彩／カンヴァス、105.4 × 141cm、ロンドン、ナショナルギャラリーなど。

(18) 本論文を発表した際の質疑応答において、蜷川順子氏に「振り返る女性の構図の流行」に関するご指摘をいただいた。「レダと白鳥」と言う主題を描いた作品以外にも、ティツィアーノ・ヴェチェッリオ、《ヴィーナスとアドニス》(1554 年、油彩／カンバス、186 × 207cm、プラド、プラド美術館) などにおける背面をこちらに見せる女性の描かれた作品との影響関係も検討する必要がある。

(19) 白鳥に餌を与える女性の刻印が施された指輪、J・ポール・ゲティ美術館。

[<http://www.getty.edu/art/collection/objects/9555/unknown-maker-engraved-ring-with-a-woman-feeding-a-swan-greek-about-300-bc/>] (最終閲覧日 2021/10/27) 及び、レダと白鳥が彫刻された陶製燭台。

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-1118-250-a] (最終閲覧日 2021/10/27) の 2 作品が該当する。Lily Kahil and Noelle Icard-Gianolio, "Leda." in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI, 1992, pp. 231-248.

(20) Kaufmann, *op. cit.*, pp. 46, 47; カウフマン、前掲註 (3)、82、83 頁。

(21) *Ibid.*, p. 46; 前掲書、82 頁。

(22) *Ibid.*, p. 46; 前掲書、82 頁。

(23) *Ibid.*, pp. 46, 47; 前掲書、82、83 頁。Clark Hulse, *The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, pp. 164, 167.

(24) ヨーリス・フフナーヘル、"Spes altera vita" (*another hope for life*)、エマニュエル・ファン・メーテレンのアルバム・アミコルムへの献辞、1575 年、オックスフォード、ボドリアン図書館。Anne Bass, *Insect Artifice Nature and Art in the Dutch Revolt*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2019, pp. 82-108.

(25) Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 98-134; Bass, *op. cit.*, pp. 109-187, 202-204, 230-236; Mark Evans, *Renaissance Watercolours from Durer to van Dyck*, London, V&A Publishing, 2020, p. 109; 蜷川順子「ヨーリス・フフナーヘルの地誌的景観図：「領域の視覚的フレーミング」に向けて」『関西大学文学論集』2017 年 9 月、67 巻、2 号、73-91 頁。

(26) ハンス・ボル、《動植物の装飾枠の中のイサクの犠牲と風景》、1584 年、ペン、インク、ガッシュ／紙、145 × 212mm、シカゴ、シカゴ美術館。[<https://www.artic.edu/artworks/157007/landscape-with-the-sacrifice-of-isaac-within-a-decorative-border-of-plants-and-animals>] (最終閲覧日 2021/10/27) また、影響に関する言及は前所有者であったクリスティーの解説において言及されている。[<https://www.christies.com/en/lot/lot-4856069>] (最終閲覧 2021/10/28)

(27) ヨーリス・フフナーヘル (装飾)、ミラ・カリグラフィ・モニュメンタより Folio61 とその裏面、

チョウセンジャノメ、タマサング、ヒメハギ、水彩／ヴェラム、166 × 124mm、ロサンゼルス、J・ポール・ゲティ美術館。

(28) Mander, *op. cit.*, pp. 308, 309; Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 92-98; Bass, *op. cit.*, pp. 1-14; マンデル、前掲書 (1)、236 頁。

(29) Bass, *op. cit.*, p. 8; Matthiae de L'Obel, *Plantarum seu stirpium historia*, Antwerpen, 1576. [https://bibdigital.rjb.csic.es/medias/f7/6b/d9/16/f76bd916-bfac-4cfe-b204-f111eee705eb/files/LOB_Pl_Stirp_Hist.pdf]

(30) 原文は以下。"Se il coito si fara con grande amore e gran desiderio delle parti, allora il figliolo fia di grande intelletto, e spiritoso e vivace, e amorevole." Weimar, inv. KK6287. 邦訳は以下。ジョナサン・K・ネルソン「女性ヌードをめぐる戦い」(田代有甚訳)『ルネサンスのエロティック美術』東京藝術大学出版会、2011 年、35-54 頁。また以下も参照。Jonathan K. Nelson, *The Florentine Venus and Cupid. A Heroic Female Nude and the Power of Love, Venus and Love Michelangelo and the New Ideal of Beauty*, eds. Franca Fallinti and Jonathan K. Nelson, Florence, 2002, pp. 26-63.

(31) 前掲書、46 頁。

(32) Thea Vignau-Wilberg, *op. cit.*, pp. 29-30.

(33) Pliny, *Natural history*, The Loeb classical library, 370, London, Heinemann, pp. 326, 327; Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, L. S. Olschki, 1977, pp. 296-299.

(34) アリストテレス『アリストテレス全集 11 動物の発生について』(今井正浩、濱岡剛共訳) 岩波書店、2020 年、27 頁、1 巻、第 3 章該当部。

(35) アリストテレス『アリストテレス全集 7 動物誌 上』(島崎三郎訳) 岩波書店、1968 年、227 頁、6 巻、第 33 章該当部。

フラゴナール《ぶらんこ》（1767年）における 演劇的要素について

宮下明日香

はじめに

フラゴナール（Jean Honoré Fragonard, 1732-1806）作《ぶらんこ》（*Les hasards heureux de l'escarpolette*, 1767）については、その図像解釈や、ブランコのモチーフを描いた作品との比較を試みる先行研究が多く存在している。演劇的要素に関しても指摘している先行研究は存在するが、本作品において演劇的要素が果たす役割を明確に説明できているとは言い難いのが現状である⁽¹⁾。

そこで本論文では、本作品における演劇的要素が果たす役割を明らかにするために、最初にこの1767年の《ぶらんこ》を、ブランコのモチーフを使用したフラゴナールの他作品と比較を行う。本作品は構図や場面設定の面で他作品とは大きく異なっている。その意味で、ブランコのモチーフを使用した作品の中では、いわば独立した地位を占めていると言えることができる。次に、フラゴナールと演劇との結びつきを明らかにする。この画家は演劇関係者と交友があった。また、演劇的な影響を受けて描いた作品には前例がある。これらのことから示されるように、本作品にも演劇からの影響を認めることができる。

絵画において演劇的要素が指摘される場合は、例えば「情念的表現」や「舞台上の場面を切り取ったもの」などが該当する。本作品においても例えば「男女の表情」や「身振りの大きさ」そして「風景描写」などは、その具体的な表れである。本論文では、そのなかでも「風景描写」に着目する。とくに、1767年の《ぶらんこ》では風景の1つである右側の木のモチーフが、ブランコのモチーフを用いた他作品よりも手前に描かれている。この表現が、舞台装飾の書き割りのように表現されていることを指摘する。

本作品の主題は不倫である⁽²⁾。ここには、脱げた帽子や靴などのモチーフを用いて、

倒れこむ男性と女性が恋に発展し、性的な関係に発展することが描写されている。木を書き割りとして描き、2 人が出会う場面を枠組みに入れることによって、登場人物たちをクローズアップしている。その結果、私たちが絵の「鑑賞者」ではなく、劇的な場面に偶然遭遇してしまった「窃視者」であることを強調する演出を施す。この仕組みにより、我々が登場人物として作品をより楽しめるようにした。これが、書き割りのモチーフが本作品にもたらした新しい解釈であると結論付ける。

1. ブランコのモチーフを使用したフラゴナールの作品

フラゴナールは《ぶらんこ》以外にもブランコのモチーフを用いた作品を 2 作品描いている。本論文では、ワシントンのナショナル・ギャラリー（以下 NGA と略記）に所蔵されている《ブランコ》(215.9 x 185.5cm) と本作品との比較を行う。まず、《ぶらんこ》に関して場面設定は庭であり、主題に深く関わることから、人々の様子に焦点を当てる構図になっている。次に、ワシントンの《ブランコ》について紹介する。この作品は、1775 年から 1780 年の間に描かれた。ランドの書いた NGA のオンラインエディションによると、次のように述べられている。

サイズの大きなこの絵の自在でとらわれのない技法は、これらの絵がサロンの壁にパネルとして設置される装飾として考案されたことを示唆している⁽³⁾。

そのため、81cm × 65cm である 1767 年の《ぶらんこ》とは大きくサイズが異なっている。また、ワシントンの《ブランコ》は 1775 年から 80 年の間に描かれ、同じく NGA に所蔵されている《目隠し鬼》(216.2 x 197.8 cm) と画面が連続するように制作されている。すなわち、この大きな《ブランコ》の左下と《目隠し鬼》の右下の草木の風景は共通のもので、並べてみると山が繋がっている。その結果、山を中心に、両側に壮大な景色が広がるパノラマ作品として鑑賞できるようになっている⁽⁴⁾。そのことをもとに、ポスナーは「ワシントンの《ブランコ》は主にイタリアの風景の美し

さを想起させるものであり、その中の人物活動の象徴性は強調されていない」⁽⁵⁾と主張する。また、ブランコのモチーフを使用した作品は、ワシントンの《ブランコ》のようにゆったりとした貴族たちの日常を描いたものがほとんどであった。

これらのことから理解されるように、ワシントンの《ブランコ》と1767年の《ぶらんこ》とでは、構図、寸法、場面設定などが大きく異なっている。もしかすると、この違いこそ「演劇的影響の可能性」によるものなのではないだろうか。

2. フラゴナールと演劇の結びつき

(1) 演劇関係者との交友

フラゴナールはイタリアから帰国した1761年から1768年に婚約するまでの間、友人である歴史画家のドワイヤンと芝居の楽屋に足繁く通っていた⁽⁶⁾。18世紀フランスにおける劇場の楽屋は、人気女優アドリエヌ・ルクヴルールの場合を例に挙げた戸張によると、次のようなものであった。

終演後のアドリエヌの楽屋にはいつも人だかりができた。観客の一人一人が彼女に賛辞を述べるために列を作った。毎晩アドリエヌの楽屋を訪れる熱心なファンもいた。楽屋は人いきれとファンが持ち込む花や贈り物で埋まるのが常だった⁽⁷⁾。

一般的には楽屋は演劇の感想を直接俳優に伝え、贈り物を送るなどして俳優と観客が交流する場であったことが窺える。フラゴナールも観劇をしてその後に楽屋に頻繁に通っていたのではなかろうか。

また、この時期に画家と、オペラ座の踊り子で人気女優のマリー＝マドレーヌ・ギマール（以下ギマール嬢と表記）との関係が噂として広まっていた。フラゴナールは、1771年から1774年に装飾・建築されたショセ＝ダンタン通りのギマール邸の装飾を行ったとされている。柏木によると、「この邸宅は「テルプシコラの神殿」とも呼ばれ、

当時パリで最も有名な建物の1つであった」⁽⁸⁾。この建物の装飾はギマール嬢のパトロンの一人であるスビーズ公(シャルル・ドロアン)からフラゴナールに命じられたものである。だが、後に画家がギマール嬢と仲たがいをしてしまったことから、当時15歳であったダヴィッドに引き継がれる。また、この際に、いわば腹いせにフラゴナールはこの館にしのびこんで、彼女の肖像画を怒ったような顔に変えてしまったというエピソードがある⁽⁹⁾。

フラゴナールと親しい関係を築いていたのは女優だけではない。彼は劇作家や俳優とも様々な繋がりを持っていた。例えば、フラゴナールが《ぶらんこ》を制作することになった経緯を詳細に日記に記していたのはシャルル・コレという劇作家・歌手であったとされている。コレは1764年に初演された『アンリ四世の狩り遊び』など喜劇を中心に戯曲を書いていた。そして、フラゴナールは、自身の城の劇場で行われた演目の戯曲を書き、演じていたダルクール公爵とも親交があった。公爵はフラゴナールの肖像画におけるパトロンの1人とされている。画家は彼のために6枚の幻想的肖像画を制作した⁽¹⁰⁾。また、公爵の他にもフラゴナールは、何人かの喜劇俳優や音楽家の肖像画も描いていた⁽¹¹⁾。

(2) 演劇そのものから影響を受けた作品

フラゴナールが演劇そのものに関心を持っていたことを示す作品が存在する。それが、この画家がローマ賞を得てローマに留学した帰国後、1765年に入会資格を求めてアカデミーに提出した、ルーヴル博物館に所蔵されている《コレシユスとカリロエ》である。もちろんフラゴナールがこの作品から受けた影響は風景描写ではない。しかし、この作品は画家が、《ぶらんこ》を制作する前にも演劇そのものから影響を受けて作品に反映させていたことを効果的に例証するものである。この《コレシユスとカリロエ》の演劇との関連性については、グデンが「この絵は恐らくラ・フォッスの悲劇『コレジュスとカリロエ』(1703年)あるいはロワのオペラ『カリロエ』(1712年)のどちらかをもとに描かれた」⁽¹²⁾と述べている。しかし、野口はもとになった演目について以下のように言及している。

この物語はロワがギリシア神話から新しく台本をつくり、デトゥシュによってオペラとして1712年に初演され、その後もたびたび上演されている。フラゴナールはおそらくそれを見たのであろう⁽¹³⁾。

この野口の指摘に従うとすれば、《コレシユスとカリロエ》はオペラの『カリロエ』(1712年)から影響を受けて描かれた可能性が高いことになる。同時に野口はこの作品以前にも同じ主題の作品をフラゴナールが描いたことを次のように指摘している。

【フラゴナールは】この画面を王立絵画彫刻アカデミーへの提出作品とし、1765年のルーヴル宮殿での「官展サロン」に出品したが、それ以前にも現在アンジェ美術館蔵の《コレシユスとカリロエ》を描いている⁽¹⁴⁾。(括弧内は筆者による)

いずれの《コレシユスとカリロエ》においてもカリロエは若い女性として描かれている。コレシユスは、アンジェの《コレシユスとカリロエ》では年老いた男性として描写されている。一方で、演劇的要素が指摘されているルーヴル博物館蔵の《コレシユスとカリロエ》では、若い容貌で表現されている。このようにコレシユスがかかなり若く表現されていることから、実際に演じた役者の年齢を反映していると思われ、本作品に演劇からの要素が表れていることの根拠になるのではなかろうか⁽¹⁵⁾。また、その他に演劇的要素が見られる点として馬淵は、以下のように述べている。

コレシユスはまだ十分に若く、きわめてドラマティックな、わざとらしいポーズで自らを刺し貫いているし、カリロエはディドロも指摘しているとおり、失神しているよりは眠っているようで、また主役2人に近い3人の人物(神殿に仕える人々)は、瞬間の驚きというよりも出来事を、眉をひそめて見守っているかのような。(中略)色彩は、衣や左側の人物たちを除いてはほとんどモノクロームで、不思議な効果をもたらしているが、そのためこれが舞台上で演じられているようなよそよそしい感じを強める効果を果たしている⁽¹⁶⁾。

これらの作品を紹介したことで、フラゴナールが演劇的な要素を作品に用いたことに、前例があることが理解できたのではなかろうか。

3. 《ぶらんこ》の風景描写と演劇的要素

(1) 風景描写の虚構性

フラゴナールによる風景素描は当時から高く評価されていた。にもかかわらず、この画家は風景素描を油彩画にすることをさほど頻繁には行っていなかった⁽¹⁷⁾。この理由として吉田は、次の点を指摘している。

風景素描が現場での感興を記録するものとなったことを彼はよく理解していたと思われる。まさにそのゆえに、素描を油彩画に移行させることに、彼は抵抗を覚えていたのではないかと考えられるのである⁽¹⁸⁾。

また、庭の風景描写については、次のような見解も存在する。

フラゴナールの庭園画の手法は、場所を正確に記録することではなく、彼と彼のパトロンが訪れたと思われる場所の特徴を、想像力を働かせて再現することだった⁽¹⁹⁾。

実際に、本作品も具体的などこかの風景を描いた素描を元に描かれたものではない。このことについてはポスナーが次のように主張している。

まず、描かれているような場所ではブランコ遊びをしない。ブランコのためのスペースはほとんどなく、草木は一面に茂っていることから、ブランコを漕ぐのは明らかに安全ではないように見える⁽²⁰⁾。

これらの根拠により、ここにはモデルのないオリジナルの場面が描かれていると言えるだろう。

(2) 当時の画家と演劇との関係

(i) 画家との関係

18世紀フランスでは画家が舞台装飾の制作に関わることが珍しくなかった。例えば、フラゴナールの師であったブーシェは舞台装飾のスケッチだけでなく、劇場内の装飾も担当しており、劇場の幕として使用されることを想定したスケッチも残している。また、ブーシェは何度も劇場で舞台装飾を制作し、オペラの芸術監督を務めた後、「衣装やセット部門」も管理していた⁽²¹⁾。ブーシェの他にも、当時の画家たちは舞台装飾に携わるだけでなく、自ら舞台に上がる者や、戯曲を書く者までいた⁽²²⁾。このように、演劇と画家は決して無関係ではなかった。

(ii) 劇場の構造

当時の劇場が、具体的にどのような形をしていたかは、その設計図が教えてくれる⁽²³⁾。舞台のステージは縦に長く、全体的に、ほぼ長方形になっている。そのため、舞台装飾も奥行を意識しながら制作され、配置される必要があった。例えば、18世紀に活動した画家であるジャック・ドゥ・ラジュの《舞台装飾のための習作》と、シャルル・ニコラ・コシヤンの《「アーキスとガラテイア」の一場面を演じるポンパドゥール夫人》でも、奥行が意識されている。《舞台装飾のための習作》では空と森の風景を背に、前景部分から奥にかけてアーチ状の柱が連なって配置されている。先行研究においても、この作品の特徴的な前景部分は、舞台開口部のアーチを連想させる作りになっていることが指摘されている⁽²⁴⁾。《「アーキスとガラテイア」の一場面を演じるポンパドゥール夫人》は、舞台上と観客席を含めた劇場の様子を、横から見て描写した作品である。観客席同様に、舞台上が横長で、立体感を感じさせる描写になっている。

このように、18世紀の舞台装飾は舞台上が細長い長方形であることを活用し、舞台空間が奥に深まっていくことが意識されて設計されていた。その結果、風景描写に

現実感を持たせるために、書き割りも奥へと並ぶ形で配置された。例えば、先述した《舞台装飾のための習作》では、アーチ状の書き割りを置いて場面を構成する図案であることから、恐らく奥行や立体感が意識されて描かれたものであろう。また、シャルル・ニコラ・コシャンが1745年に制作した《ヴェルサイユのバレエ》でも舞台上には左右に並ぶ柱が、前景から舞台奥にかけて並んで描写されており、書き割りのような役割を果たしている。

18世紀フランスの書き割りに関して、実際に使用されていたものが現存している。それが、ヴェルサイユ宮殿に、マリー・アントワネットが建てた劇場で使用されていた舞台装飾である⁽²⁵⁾。そこで使用されていた神殿のセットでは、左右に柱の書き割りが舞台の奥に沿って、縦列に並んで配置されている。また、森林のセットは、葉や枝の部分がアーチ状になった木の書き割りが左右に配置され、それが前景から奥へと連なって配置されている。この装飾では、数枚あるアーチ状の木の書き割りを左右に何列も重ねることで、舞台空間を額縁の中にあるもののように演出していたと思われる。

(3) 《ぶらんこ》の風景描写に見られる演劇的要素

先述したように、《ぶらんこ》の主題は「不倫」である。ここでは、2人が後に性的な関係に発展することが、脱げた靴や帽子などのモチーフを用いて強調されている。このような、主題をめぐる人物関係を際立たせるために、本作品には18世紀フランスでよく見られた舞台装置の書き割りの役目に対応するモチーフが存在している。それが、画面右側に描かれている木である。

一般的には、ブランコのモチーフと共に描かれる木が、人物たちのような主要モチーフよりも手前に描かれることは滅多にない。それはフラゴナールだけに該当することではない。今回は割愛したが、ヴァトーやブーシェ、パテルやランクレらがブランコを描く場合でも木は、ほとんどの場合、ブランコと同一線上に描かれている⁽²⁶⁾。ところが本作品では、ブランコよりも幹が手前に描かれ、葉や枝は画面の奥に伸び、空へとアーチ状に広がっている。また、奥行を意識させるためであろうか、この他の木々や柵のモチーフは主要人物達よりも奥に描かれている。これらは私たち鑑賞者がこの

場面を、劇的なものとして観ていることを強調すべく、いわば舞台を額縁のように枠の中に入れるために画家が採用したモチーフなのであろう。先述したマリー・アントワネットが建てた劇場の森林の舞台装飾でも、木の書き割りは手前に存在し、葉や枝はアーチ状に広がっている。この舞台装飾のように、実際の舞台においても舞台背景だけでなく、書き割りをを用いる。それによって立体感を醸し出し、舞台上の世界を更に現実感を帯びるように演出する。そして、観客を舞台世界に、さらに深く没入させる効果を発揮している。

以上のように、本作品における木の描写は、舞台美術における書き割りのような役割を果たしている。この描写は、私たちがこの2人が出会う場面を、目の前で起きた出来事として、のぞき見しているような錯覚を導く。その結果、私たちは《ぶらんこ》という劇的なシーンを1人の窃視者的な立場から観ているような気分になれるのではないだろうか。それゆえ、私たちは、単なる「絵の鑑賞者」ではなく、絵の中の見えない登場人物として絵の中に入り込むことができるのであろう。フラゴナールは、このような効果を強調するために、演劇における書き割りのような役割を木に与えたのではないだろうか。

おわりに

本論文では、演劇的要素の存在として「風景描写」に着目した。本作品における演劇からの影響として最も顕著なものは、右側の木が登場人物たちよりも手前に描かれていて、舞台装飾の書き割りのような役割を果たしていることである。その結果、私たちは、絵の「鑑賞者」ではなく、劇的な場面に偶然遭遇してしまい、いつの間にか「窃視者」になったような錯覚に陥る。そのために画家はこのような表現をしたのであろう。従来のブランコのモチーフを用いた作品は「貴族の日常」を描いていたことがほとんどであった。しかし、本作品で画家は人物関係や2人の性愛を強調し、「劇的で性的な場面」としてブランコの場面を取り扱った。書き割りを模した木の描写によって、人物たちを枠組みに入れるという独自の仕組みにより、我々が登場人物として作

品をより楽しめるようにした。これが、書き割りのモチーフが本作品にもたらした新しい解釈であると結論付ける。

註

- (1) 演劇的要素に関しては、ミラムが《ぶらんこ》の庭園は人工的で舞台のようであり、少年が隠れている茂みは小道具のように見えると指摘している。Jennifer Milam, “Playful Constructions and Fragonard's Swinging Scenes,” *Eighteenth Century Studies*, Vol. 33, No. 4, The Culture of Risk and Pleasure, 2000, p. 548.
- (2) 本作品の主題については下記の論文で扱った。宮下明日香(2021 年)「フラゴナール《ぶらんこ》(1767 年)における図像の独自性」『美学論究』第 37 編、57-71 頁。
- (3) Richard Rand, “Jean Honoré Fragonard/The Swing/c. 1775/1780,” *French Paintings of the Fifteenth through Eighteenth Centuries*, NGA Online Editions, <https://purl.org/nga/collection/artobject/46116> (accessed October 07, 2021) .
- (4) *ibid.*
- (5) Donald Posner, “The Swinging Women of Watteau and Fragonard,” *The Art Bulletin*, 1982, p. 81.
- (6) フラゴナールは楽屋に足繁く通っていたこの間、実生活でも粋な世界に踏み込んでいた。ギマール嬢と噂になっていたのもこの時期である。中村眞一郎、瀬木慎一、馬淵明子『カンヴァス世界の大家 フラゴナール』、73 頁。
- (7) 戸張規子『フランス悲劇女優の誕生 パリ・宮廷の華』人文書院、1998 年、177 頁。
- (8) 柏木治「一九世紀前半における「銀行家」の社会的地位と文学空間(一)」『關西大學文學論集』關西大學文學會、2017 年、20 頁。
- (9) 馬淵、1983 年、87 頁。
- (10) Mary D. Sheriff, “Invention, Resemblance, and Fragonard's *Portraits de Fantaisie*,” *The Art Bulletin*, 1987, p. 86.
- (11) Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard : vie et œuvre: catalogue complet des peintures*, Fribourg, Suisse, 1987, p. 102.
- (12) アンジェリカ・グデン『演劇・絵画・弁論術：18 世紀フランスにおけるパフォーマンスの理論と芸術』(讓原晶子訳) 筑波出版会、2017 年、108 頁。
- (13) 野口榮子『ディドロと美の真実——美術展覧会『サロン』の批評』昭和堂、2003 年、59 頁。

(14) 野口、前掲書、59 頁。

(15) フラゴナールがもとにしたとされるロワの『カリロエ』の台本では、一文目に「カリュドンのバッカスの大司祭であったコレシユス」と記載されている。フラゴナールがアンジェの《コレシユスとカリロエ》では成熟した男性のような風貌でコレシユスを描いた。一方で、ルーヴルの《コレシユスとカリロエ》では若い男性の風貌に変更して表現した。おそらく後者の作品が演劇の一場面を描写していたためであろう。そのことを念頭に置くと、ここでは実際の役者の年齢が反映されている可能性が高いのではなかろうか。また、ロワの『カリロエ』は以下で確認できる。

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453649k/f3.item.r=Callirho%C3%A9.langEN>

(16) 馬淵、1983 年、81 頁。

(17) 吉田朋子「フラゴナールと風景表現：その制作の論理」『京都美学美術史学』、京都大学、2003 年、第 2 号、198 頁。

(18) 吉田、前掲書、215 頁。

(19) Rand, 2017, NGA Online Editions.

(20) Posner, 1982, p. 84.

(21) 以下を参照。

https://mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/98-18e.htm?COLLECTIONNUM=13&PIECENUM=180&NOMARTISTE=BOUCHER+Fran%C3%A7ois

(22) 画家でありかつ俳優であった人物はド・ラ・プラス、ミシュ・ド・ロシュフォール。劇作家でもあった画家は、ジャック・オトロー、シャルル＝アントワヌ・コワペルが挙げられる。佐々木健一『フランスを中心とする 18 世紀美学史の研究——ウォーターからモーツァルトへ——』岩波書店、1999 年、386 頁。

(23) 設計図の例としては、例えば以下のものがある。

・フランチェスコ・ガッリ・ビビエーナの助手《ナンシー劇場の設計》1709 年

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340184?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Europe%7cItaly&ft=theater&offset=0&rpp=20&pos=10>

・作者不詳《劇場のデザイン》18 世紀後半

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343835>

(24) Baetjer, Katharine, ed., with an introduction by Pierre Rosenberg and an essay by Georgia J. Cowart, *Watteau, Music, and Theater*, Metropolitan Museum of Art, 2009, p. 108.

また、《舞台装飾の習作》の図版は以下を参照。

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343067>

《「アーキスとガラテイア」の一場面を演じるポンパドゥール夫人》は以下を参照。 <https://>

www.gallery.ca/collection/artwork/marquise-de-pompadour-in-a-scene-from-acis-et-galatee?__cf_chl_jschl_tk__=pmd_KQz6xrFv6brz57LPhHfXRNdpxy.F0MUY37I5qw0UjMY-1635070959-0-gqNtZGzNAqWjcnBszQi9

(25) マリー・アントワネットの舞台装飾に関しては、以下を参照。

<https://en.chateauversailles.fr/discover/estate/estate-trianon/queen-theatre>

ここに掲載されている神殿の舞台装飾は、1754 年に作られたもので、当時のまま現存する舞台装飾としては最古のものになっている。森林の舞台装飾は 2021 年に修復が完成した。修復前のものではあるが、写真は以下を参照。

<https://www.photo.rmn.fr/archive/13-581624-2C6NU064EBV7.html>

(26) ヴァトーの 1740 年頃の《ブランコ》によるエングレーヴィング、18 世紀の画家であるパテルの《ブランコ》、ランクレが 1730 年代に制作した《ブランコ》などが例に挙げられる。

ロシア正教会の作曲家としての P. I. チャイコフスキー

宮路星史

はじめに

ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) は、西欧音楽史において、西欧的な作曲法とロシアの民族性を融合し昇華させた民族的なロシア作曲家として評価されてきた⁽¹⁾。先行研究では、彼の作品の中でもロシアの民謡をアレンジ、または引用した楽曲が多く挙げられ、彼の作品における民族性についての研究は盛んになされてきた⁽²⁾。このように彼の作品の特徴として民謡の活用が注目される一方で、ロシア正教会音楽との関係性についてはこれまであまり指摘されてこなかった。

本稿は、彼が作曲した 10 作品の宗教的合唱曲⁽³⁾の中から今日特によく歌われる《聖金口イオアンの聖体礼儀》作品 41 (1878、以降《聖体礼儀》) および《徹夜祷》作品 52 (1882) の分析を通して、チャイコフスキーとロシア正教会音楽の関係性を明らかにするものである。本稿の構成は以下の通りである。第 1 章では、ロシア正教会音楽の歴史について説明する。ここでは、988 年にロシア（当時はキエフ大公国）がビザンツ帝国より正教会を受容してから、1882 年にチャイコフスキーが《徹夜祷》を作曲するまでを述べる。第 2 章では、二つの作品の分析から実際に正教会の儀式で歌われている聖歌との共通点を指摘する。これらの分析から、チャイコフスキーとロシア正教会音楽との関係性について考察することで、彼の民族性ではなく教会音楽家としての側面を明らかにする。

1. ロシア正教会音楽の歴史

——988 年からチャイコフスキーの《徹夜祷》作曲まで——

まず、チャイコフスキーが《徹夜祷》を作曲するまでのロシア正教会音楽の概歴を確認する。ロシアでは、988年に正教会を受容してから17世紀ごろまで独自の単旋律聖歌が歌われており、17世紀以降にはそれを元にした多声聖歌が歌われるようになった。一方、これとほぼ同時期にカトリックの勢力が拡大したことによって、西欧の合唱聖歌がロシアにもたらされ、この新しい合唱聖歌が民衆を魅了したことに対処するため、ロシア正教会も合唱を導入した⁽⁴⁾。導入された合唱は多くの場合、単旋律聖歌に西欧音楽の和声がつけられたものであった。そして18世紀ごろにはイタリア人作曲家がロシアに到来し、1730年から18世紀末まで、10人以上のイタリア人作曲家がペテルブルグの宮廷で音楽活動を行った⁽⁵⁾。彼らは、イタリア音楽の作曲法でロシア正教会のための聖歌を作曲し、さらにロシア人の教会作曲家を教育した。その結果西欧音楽の技法が持ち込まれ、壮麗な作品が生み出されることとなった。この頃から、ロシア正教会ではイタリア・スタイルの聖歌しか作られなくなり、伝統的なスタイルの単旋律聖歌および多声聖歌は作られなくなったのである。

1860年代から70年代にかけては宮廷教会が教会音楽の出版を独占しており、当時宮廷教会のトップだったニコライ・バフメテフ音楽長が、新たに作曲された教会音楽をすべて検閲する権限を持っていた⁽⁶⁾。その頃歌われていた聖歌のスタイルは、宮廷聖歌隊の公認レパートリー・リスト⁽⁷⁾によれば、19世紀初頭のイタリア・スタイル、またはドイツ・ロマン派風の精巧なポリフォニック作品ばかりで、伝統的なスタイルの聖歌は歌われていなかったことがわかる。

このような状況の中、バラキレフやボロディン、ムソルグスキーなど、ロシアで活躍し始めた作曲家たちは、教会のための音楽を作曲しなかった。しかしチャイコフスキーは宮廷教会の検閲権の問題を無視して1878年に《聖体礼儀》を作曲したのである。チャイコフスキーと懇意の出版社であったユルゲンソンは、バフメテフ音楽長の承認を得ることなくこの作品を出版した。無視されたことを知ったバフメテフ音楽長は、出版された《聖体礼儀》の楽譜の販売をモスクワ警察に中止させ、すべての楽譜を没収するよう命令した。例えばユルゲンソンの店では141冊が押収されたという⁽⁸⁾。これをうけて、ユルゲンソン社はバフメテフ音楽長を訴え、最終的にはロシア上院でユルゲンソンに有利な判決が下された。この判決は、教会音楽の検閲に関する法律を

明確にするに至った。法律の内容は次の通りである。

聖なる楽曲は、個人が自宅で演奏してもよいし、音楽教育や教会音楽などの聖なる音楽を学ぶ目的で、音楽家が歌唱してもよい。このような歌唱や演奏は法律で認められている。したがって、すべての聖なる楽曲の審査と承認は、本質的に聖なるものではない楽曲が一般検閲の対象であるのと同様に、聖歌検閲の対象となる。⁽⁹⁾

バフメテフ音楽長の承認を必要とするのは教会音楽の検閲であり、教会での演奏ではなくコンサートの演奏はその範疇になかった。チャイコフスキーの《聖体礼儀》は提訴された時点ではコンサートでしか演奏されていなかったため、有罪にならなかったのである。ユルゲンソンがバフメテフ音楽長に勝訴したとはいえ、教会音楽の検閲がすぐに解決したわけではなく、この事件後も教会の儀式に使う新作聖歌は、依然として音楽長の承認を得る必要があった。しかし、チャイコフスキーの《聖体礼儀》の楽譜が発売されたことで、宮廷教会からの圧力が軽減して教会音楽が作曲しやすくなったことも事実である。1890 年から 1920 年までの 30 年間に数多くの聖歌が作曲されることとなったのである。ここで、チャイコフスキーの手紙を参照したい。彼が教会における音楽のあり方に積極的に関心を持っていたことを示唆する記述が、ここに見られる。次の引用は 1882 年 9 月 29 日、キエフの神学校の校長に宛てた手紙で、正教会での歌唱の実用面と美学面について述べている。

私たちは前世紀末（つまり 18 世紀末のころから）から 18 世紀後半（に始まった）のイタリア・スタイルの甘美な音楽に悩まされてきましたが、私の意見では、一般的に教会のスタイルの要件を満たしているとは言えず、特に私たちの正教会の礼拝の精神と意味合いとはかけ離れています。このように、音楽的な美しさのすべての要素を持っているだけでなく、完全に独自の神聖な音楽芸術を表している初期のロシア教会の固有の聖歌が利用可能であることを考えると、さらに嘆かわしいことです。⁽¹⁰⁾（括弧内は筆者による）

この手紙の内容から、チャイコフスキーは当時のロシア正教会の音楽のほとんどがイタリア・スタイルで作曲されていることについて、かなり批判的に思っていたことがわかる。そして、ロシア正教会の伝統的な聖歌を自身の作曲に取り入れることに積極的であったことも窺える。

チャイコフスキーは《聖体礼儀》を作曲したあと、1882年に《徹夜祷》を作曲するまでの期間にドミトリー・ボルトニャンスキー⁽¹¹⁾の聖歌作品全集の新版の制作に関わっていた。この頃にチャイコフスキーが書いた手紙において、ボルトニャンスキーの作品には一定の価値があると認められるものの、彼の音楽がビザンティン様式の建築物やイコン、そして正教会の礼拝の精神全体と、どれほど一致しているのか疑問を呈している。別の日に書かれた手紙では《徹夜祷》の作曲について次のような考えを記している。

私は、前世紀に様々なイタリア人とその（ロシアの）学生たちが行った活動の結果、深く根付いてしまった異質な要素を、できる限り浄化しようと試みます（中略）《徹夜祷》は、本来ならば私たちの教会にあるはずなのに、強制的に引き剥がされてしまったその遺産を、私たちの教会に戻す試みです。つまり、古代の典礼歌唱法を再現してヨーロッパ主義の罠から完全に逃れようという大胆な考えは持たず、同時に、ボルトニャンスキーの時代から確立されている聖歌のイタリア化という伝統にも屈しないようにしました。これは多彩な作品になるでしょう。⁽¹²⁾（括弧内は筆者による）

つまり、チャイコフスキーはこの《徹夜祷》を作曲することによって、当時のロシア正教会で一般的だったイタリア・スタイルの聖歌ではなく、18世紀ごろから歌われることがなくなったロシア正教の伝統的なスタイルの聖歌を新たな形で復興させようとしたのである。

2. チャイコフスキーの宗教的作品に見られる

ロシア正教会の伝統的聖歌の要素

——《聖体礼儀》と《徹夜祷》の分析から——

本章では、実際にロシア正教会で歌われていた伝統的な聖歌、《聖体礼儀》、《徹夜祷》の3つについて、それらの共通点を、楽曲分析を通して指摘する。

具体的な分析に入る前に、聖体礼儀と徹夜祷の儀式としての位置付けを明確にしておきたい。この二つの儀式は奉神礼の基本的な3つの様式のうちの二つである⁽¹³⁾。聖体礼儀はローマ・カトリックにおける聖餐式やミサに当たるもので、正教会の根幹をなす儀式のことである。徹夜祷は、複数ある時課⁽¹⁴⁾をまとめた儀式である。つまり、チャイコフスキーは《聖体礼儀》と《徹夜祷》を奉神礼の音楽として作曲した。また、正教会の奉神礼で歌われる聖歌の言語は、ロシアでは教会スラヴ語、日本では日本語というように、通常は現地語が用いられる。ロシア正教会で歌われる聖歌と同様に、チャイコフスキーの両2作品も教会スラヴ語で書かれている。

聖体礼儀は4種類あり⁽¹⁵⁾、その中からチャイコフスキーが作曲にあたって参照したのは聖金口イオアンの聖体礼儀⁽¹⁶⁾である。[表1]は実際に正教会で実施されている儀式の式順と、チャイコフスキーが作曲した《聖体礼儀》の構成の比較したものである。

[表1] 実際の儀式の式順とチャイコフスキー《聖体礼儀》の比較

聖金口イオアンの聖体礼儀の式順	チャイコフスキー《聖体礼儀》
司祭高声（聖歌なし）	
大連祷	第1曲〈大連祷〉
第一アンティフォン(唱和詞)	
小連祷	第2曲〈小連祷〉
第二アンティフォン	第3曲〈神の獨生の子〉
小連祷	第4曲〈小連祷〉

ロシア正教会の作曲家としての P. I. チャイコフスキー

第三アンティフォン	
小聖入	第 5 曲 〈小聖入〉
トロパリ（讃詞）	
聖三祝文	第 6 曲 〈主や敬虔なる者を救い〉 〈聖三祝文〉
ポロキメン（堤綱）	
使徒経	
アリルイヤ	第 7 曲 〈アリルイヤ〉 から
福音経	福音の読みの前後
重連祷	第 8 曲 〈重連祷〉
啓蒙者の為の連祷	
信者の為の連祷	第 9 曲 〈信者の為の連祷〉
大聖入	第 10 曲 〈ヘルヴィムの歌〉
増連祷	第 11 曲 〈増連祷〉
信経	第 12 曲 〈信経〉
機密の執行	第 13 曲 〈平和の憐み〉
	第 14 曲 〈主や爾を崇め歌い〉
生神女への讃美	第 15 曲 〈常に福にして〉 と 〈万民をも〉
増連祷（2 回目）	
天主経	第 16 曲 〈並に我等に、口を一つにし心を一つにして〉
	第 17 曲 〈天主経〉
領聖	第 18 曲 〈聖なるは唯一人〉
	第 19 曲 〈天より主を讃め揚げよ〉
感謝の祈り	第 20 曲 〈主の名によって来たる者は崇め讃めらる〉 と 〈既に真の光を見〉
	第 21 曲 〈主や爾の光榮を歌はんに〉
	第 22 曲 〈願わくは主の名は崇め讃められ〉
發放詞	第 23 曲 〈光榮は父と子と聖神に歸す〉

儀式の式順と《聖体礼儀》の曲順を照らし合わせてみると、実際に正教会で行われ

る聖体礼儀と《聖体礼儀》は同じ順序で進行していることがわかる。一部、チャイコフスキーの曲集には見られない曲があるが、これらの曲が作曲されなかったのは、各曲において異なる理由が考えられる。例えば、《聖体礼儀》では「トロパリ」と「ポロキメン」に当たる曲が作曲されていない。トロパリとポロキメンは、本来の儀式において毎週異なる聖歌である。チャイコフスキーの《聖体礼儀》にこれらの聖歌を含むと特定の週でしか演奏できないものになる。それゆえ、チャイコフスキーはこの二つの聖歌を作曲しなかったのだと考えられる。つまり、チャイコフスキーはこの曲集を特定の日にちに指定せず、一年を通して使うことができるものとして作曲した可能性がある。

次に《徹夜祷》を見てみよう。時課は、本来3時間置きに行われる儀式だが、規模の大きい修道院や聖堂以外ではまとめて行われることが大半である。徹夜祷は普通、晩課、早課、一時課の3つの時課をまとめた儀式を指す。チャイコフスキーの《徹夜祷》も正教会の儀式と同じ構成となっており、《聖体礼儀》と同様にいくつかの聖歌を省略し曲集にしている。特に通常時の時課では誦経という、聖詠を一つの音高で歌い続ける部分が多く割合を占めているため、聖歌が少ないことも影響しているだろう。ただ、《聖体礼儀》では毎週変化する聖歌が省略されていたが、《徹夜祷》における変化する曲の場合、すべての変化に対応するパターンを作り、実際に教会で歌えるように構成されている。第4番〈主を呼ぶ〉や第7番〈トロパリ〉は、週替りに変化する旋律パターンを8種類すべて作曲していることから、チャイコフスキーが《徹夜祷》を実際の教会の儀式で使える聖歌として作曲したとも考えられる。

両作品の楽曲の形態は、混声四部のア・カペラ合唱である。正教会は儀式における「歌」を重要視しており、公の祈祷や私的な祈祷、あるいはシンプルな聖詠唱や複雑な形式でも「歌」のない祈祷は存在しない⁽¹⁷⁾。さらに、正教会では伝統的に儀式で楽器を用いることを禁止していることから、儀式では常にア・カペラで歌われてきた。一般的に、キリスト教礼拝の出発点となったユダヤ教のシナゴーク（集会）で器楽が用いられなかったこと、または器楽は異教的で人々の心を惑わせると警戒されたことに説明されるが、最大の理由は「ことば」による礼拝が重視されてきたことにある。ことばで表された信仰上の教義や霊的な導きは、音楽をとまなうことで記憶と意

識に深く刻まれ、祈りの場におけるふさわしい感情が導かれるとされてきた。このようなことばを重視する考えから、正教会の伝統聖歌は拍子がなく、歌詞によってリズムや音高の変化が決定されているものが多い。チャイコフスキーもこの正教会の伝統に則り、両作品をア・カペラの合唱聖歌で作曲した。これは、前章で触れたような、ことばよりも旋律や和声の美しさを重視するイタリア・スタイルに対する反抗心があった可能性もある。

例えば、《徹夜祷》第4番の5曲目の8小節目から13小節目にかけて、2分の3拍子から2分の2拍子、2分の3拍子、そして2分の2拍子と、6小節の間に4回も拍子が変わっている。これは拍子の中に歌詞を割り振るのではなく、ことばを重視し歌詞に合わせて拍子を決めた結果だと考えられる。他にも、《聖体礼儀》第8番の11小節から14小節にかけては、歌詞における単語の重要度とリズムが一致するように作曲されている。「ゴースポーダ（憐れめよ）」や「イイスーサハリスト（イエス・キリストの）」、「ボージャ（神の）」（下線部アクセント箇所）など、重要な単語のアクセント箇所が他の単語よりも長い音価で強調されていることが読み取れる。

このように、両作品はその多くが歌詞の単語のアクセントや重要度リズムを合わせる伝統的スタイルで作曲されているが、中には単旋律の伝統聖歌を引用して、それに和声をつけた曲も存在している。《徹夜祷》第16番の88小節目3拍目から93小節目1拍目のソプラノの旋律では、17世紀ごろからロシア正教会で歌われている単旋律聖歌の〈聖なる神〉が引用されている。

最後に、チャイコフスキーの聖歌は、その単旋律への和声の付け方にも特徴がある。前章で、17世紀以降にはロシア正教会独自の単旋律聖歌を元にした多声聖歌が歌われるようになったと述べたが、その和声は同年代の西欧音楽と比べるといくつか異なる点があり、その一つが転調の方法だった。当時の西欧の作曲法では、転調は和声進行に則って行われることが一般的であった。例えば、ハ長調からイ短調へ転調する際は、間にイ短調の5度の和音や減7の和音を使用することがほとんどである。これに対し、ロシア正教会の伝統的スタイルではハ長調の主和音から間に経過の和音を挟まずに、イ短調の主和音へと転調するという方法がよく用いられた。《聖体礼儀》第15番の94、95小節目において、94小節目はすべてハ長調の主和音であるが、95小節目

初めてイ短調の主和音が登場する。このような主和音から経過の和音を挟まずに違う調の主和音へと転調する箇所は、両作品において数多く見られる。チャイコフスキーが西欧的な作曲法ではなく、17世紀頃に歌われていた多声聖歌の伝統的スタイルで作曲を試みたと考えられる。

おわりに

第1章では、チャイコフスキーが《徹夜祷》を作曲するまでのロシア正教会の音楽の歴史を整理した。ここから、チャイコフスキーが当時のロシア正教会の音楽に対して批判的に考えていたことに加えて、伝統的スタイルの聖歌の作曲に関心があったことについて言及した。第2章で指摘したチャイコフスキーの作品と、ロシア正教会聖歌と共通点は4点あった。1点目はチャイコフスキーが実際のロシア正教会儀式の式順に沿って2作品の曲順を構成していたこと、2点目は単語の重要度やアクセントに合わせたリズムの付け方に伝統的スタイルの作曲法が現れていたこと、3点目は古い聖歌の旋律の引用が見られたこと、4点目は作曲当時の西欧音楽の作曲法とは異なる、伝統的スタイルと同様の転調方法が用いられていたことである。これらの共通点をふまえると、チャイコフスキーが作ろうとしていた正教会の音楽が、18世紀以降に主流となったイタリア・スタイルの音楽ではなく、17世紀以前にロシア正教会で伝統的に歌われてきた聖歌のスタイルであったことがわかる。ここからは、チャイコフスキーが民族的な作曲家としてだけでなく、ロシア正教会の作曲家としての側面を有しているとも考えられるだろう。

註

- (1) 森田稔、「チャイコフスキー」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第10巻、講談社、1994年、477頁。
- (2) Google Scholar にて「“Tchaikovsky” “folk song”」を検索したところ、チャイコフスキー

と民謡について言及しているものは約 4200 件である。(2021 年 10 月 26 日最終確認)

(3) 《聖金口イオアンの聖体礼儀》(1878)、《徹夜祷》(1882)、《伝説》(1883)、《法律学生の歌》(1885)、《3 つのヘルヴィムの歌》(1884)、《9 つの宗教的音楽作品》(1884-85)、《6 つの聖歌》(1885)、《聖キリルと聖メソディオス尊崇の賛歌》(1885)、《アンゲル恩寵》(1887)、《微笑むものは幸いなり》(1887) の 10 作品である。

(4) Morosan, Vladimir, *One Thousand Years of Russian Church Music 988-1988*, Musica Russica, 1991, pp. xliii-lvi.

(5) 特に著名なのは、バルデッサレ・ガルッピ Baldassare Galuppi (1706-1785)、ジュゼッペ・サルティ Giuseppe Sarti (1729-1802) などである。

(6) Morosan, Vladimir, *Peter Tchaikovsky The Complete Sacred Choral Works*, Musica Russica, 1996, p. 83.

(7) 1871 年にまとめられた 186 作品のリストのことである。

(8) Morosan, 1996, p. 84.

(9) Morosan, 1996, p. 84.

(10) P. Cajkovskij, *Polnoe sobranie socinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska* (『旧チャイコフスキー全集 文学的な作品および書簡集』、以下 CPSS + ローマ数字による巻数表示) XI, Moscow, 1953, p. 233.

(11) ドミトリー・ステパーノヴィチ・ボルトニャンスキー Dmitry Stepanovich Bortniansky (1751-1825) がロシア正教会のために作曲したロシア語の奉神礼音楽は、同時代の西欧の機能と声法に基づく調性音楽と、西欧に伝統的な対位法、ヴェネツィア楽派の伝統である分割合唱様式を取り入れている。彼の奉神礼音楽は 1882 年になってチャイコフスキーにより校訂され、10 巻の曲集として出版された。

(12) CPSS X, p. 110.

(13) ウェア、ティモシー、『正教会入門』(松島雄一訳)、新教出版社、2017 年、309-310 頁。聖体礼儀、時課、その他の特別な儀式の 3 つである。その他の儀式には、洗礼、婚配、修道宣誓、王族の戴冠式、教会の成聖、死者の埋葬などがある。

(14) 晩課 (18 時)、晩堂課 (21 時)、夜半課 (0 時)、早課 (3 時)、一時課 (6 時)、三時課 (9 時)、6 時課 (12 時)、九時課 (15 時) の 8 つのこと。

(15) 他には、聖大ワシリイの聖体礼儀と聖イヤコフの聖体礼儀、先備聖体礼儀が挙げられる。聖大ワシリイの聖体礼儀は大斎中の主日、降誕祭、神現祭、聖大ワシリイの祭日などに用いられる。金口イオアンの聖体礼儀はこれを簡略化したものだともいわれる。後者は、大斎中の平日に用いられる。聖イヤコフの聖体礼儀は年に一度、聖イヤコフの記憶日である 10 月 23 日に行われる。先備

聖体礼儀は大斎と水曜日と金曜日、および受難週の最初の3日間に行わる。

(16) 聖金口イオアンの聖体礼儀は、4世紀のキリスト教の聖人である金口イオアンが編纂した聖体礼儀の一つである。この儀式は1年間のほとんどの日曜日、祭日に行われる。

(17) ガードナー、ヨハン、モロザン、ウラディミル『ロシア正教会の聖歌——正教奉神礼・聖歌入門第1巻』（松島純子訳）、日本ハリストス正教会西日本主教区、2018年、109頁。

フランシス・ベーコンにおけるリアリティ ——写真と映画の比較から

伊藤結希

1. はじめに

イギリスの画家フランシス・ベーコン (1902-1992) は、写真や映画などの複製イメージから積極的に着想を得て絵画を制作していたことで知られている。没後、ベーコンのスタジオからは 570 冊以上の本と本から引き裂かれた 1,300 枚の紙片が発見された。美術、写真、歴史、政治、映画、スポーツ、超常現象、医学書など多岐にわたる分野のそれらのほとんどは、激しいペイントが施され、一部が破損、あるいはシワになっている。

ベーコンは生前から制作における複製イメージの利用を公にしていたが⁽¹⁾、そうした制作資料にまつわる研究は、没後にアトリエをダブリン市立ヒュー・レーン美術館へ移設するプロジェクトを機に大きく進展する。2000 年代には美術史家 / 写真史家のマーティン・ハリソンがベーコンのアーカイブマテリアルを多数公開し、独自リサーチによって作品とイメージソースの対応関係を数多く明らかにした⁽²⁾。これを受けて、ベーコンの制作資料研究は、作品とソースの対応関係を深めるものと、その指摘に留まらないもの二つの傾向が生まれる⁽³⁾。本稿は後者のアプローチを引き継ぎながら、従来の研究ではベーコンの制作資料として一括で扱われていた複製イメージを分類する。映画のスティル写真をその他の写真資料から切り離して考察することで、ベーコンにおける映画の重要性を高め、いままで十分に議論されてきたとはいえないベーコンと映画の関係性について彼の芸術観をもとに明らかにする⁽⁴⁾。

2. 制作資料の分類

まずベーコンが利用していた制作資料にどのような種類があるのか確認していこう。ハリソンはベーコンのイメージの使用にヒエラルキーがないと述べている⁽⁵⁾。確かに映る対象を問わないベーコンの態度は民主的であるが、制作資料はそれが持つ各性質によって5つに分類することができるだろう⁽⁶⁾。

第一に、マイブリッジの連続写真、X線写真、口の病気の挿絵、野生動物の写真、ニュース写真、超常現象など書籍に掲載され、誰でもアクセス可能なイメージ。すなわち「広く流通している複製イメージ」[A]が挙げられる。第二は「スナップ写真」[B]だ。ベーコンは目の前のモデルにポーズを依頼するのではなく、プロの写真家が撮影したスナップ写真を使用して肖像画を描いた。第三は、セルゲイ・エイゼンシュテインの映画『戦艦ポチョムキン』やアラン・レネの映画『ヒロシマモナムール』などから抜粋された「映画のスティル写真」[C]だ。そして第四は「芸術作品の複製画」[D]である。アトリエからはベラスケス、ファン・ゴッホ、ミケランジェロの素描、ドガなどの画集が発見されており、実際にベーコンがそれらを参照した作品がある。第五には、「作家本人の過去作品の複製画」[E]が挙げられる。1970年代以降のベーコンはしばしば自身の過去作品を引用するようになった。キッチンやアトリエの壁には写真に記録された過去作品が几帳面に飾られ、発見された制作資料には自身の展覧会カタログも含まれている。

C「映画のスティル写真」はマスメディアを参照しているという点で、従来ここでカテゴライズしているA「広く流通している複製イメージ」と大差ないものとして扱われてきたが、筆者は次の理由から両者の性格は大きく異なる考える。ベーコンはAについて書籍や雑誌で目にした複製イメージそのものからインスピレーションを受けているが、スティル写真の使用は自身の映画鑑賞経験がもとになっている可能性が極めて高い⁽⁷⁾。また、Aには芸術を目的とした写真が含まれていない一方で、「映画は偉大な芸術である」⁽⁸⁾とベーコンは映画に芸術性を認めていた。本稿ではこれらの違いに注目し、Aに含まれる写真とC「映画のスティル写真」を区別して比較検討を行う。

3. 写真と映画

まず、2つの概念を導入しよう。ベーコンはたびたび「イラストレーション」と「非イラストレーション」という独自の概念で絵画や写真の分析を行っていた。ベーコンによればイラストレーション的形式 (illustrational form) は描かれている形が何なのかを知性を通して直接的に伝えるが、非イラストレーション的形式 (non-illustrational form) はまず感覚に作用し、それからゆっくりじわじわと事実 (the fact) に戻っていくものだといふ⁽⁹⁾。再現的・記録的な役割は写真にとってかわったので、写真登場以降の画家がやるべきはイメージを通じて感性を解放することだという認識のもと、彼自身は非イラストレーション的形式を目指していた。以降はこの概念を用いてベーコンにとって写真・映画がどのような存在であったかを考察し、ベーコンのリアリズム観を浮き彫りにする。

3-1 写真

写真は形を変えたイラストレーション、すなわち知性で見るとベーコンはいう。イラストレーションはベーコンの批判の対象であるのにもかかわらず、写真を利用するのは一見すると矛盾しているように思われる。写真のどこにひかれるのかという質問に対してベーコンは以下のように興味深い回答をしている。

写真は事実から少し離れているからでしょう。それが私をより強烈に事実へ引き戻すのです。写真のイメージを通じて私はそのイメージに入り込み、私がリアリティとみなしたものを明るみに出します。その方が実際に対象を見るよりもうまくいくのです⁽¹⁰⁾。

一般的に写真は現実の正確な写しだと認識されているが、人間の視覚を超越しているという面に着目すれば、我々の感知する事実からは常に距離があるといえる。X線写真は肉眼では見れない世界を映し出し、超常現象の写真は多重露光など写真的なト

リックを使って現実には存在しないイメージを生み出す。また「写真写りが良い／悪い」という言葉が象徴するように、写真と実際に感覚するものとの間にはギャップが存在する。つまり写真を見るということは、見たことがあるようでいて経験的には目にしたことがないイメージと遭遇することを意味する。ベーコンのいう「事実から離れた写真がより強烈に事実へ引き戻す」とは、知覚したことのない現実を突きつけられることによって、かえって自分の生きる世界を意識させられることだと読み取れる。

では私がリアリティとみなしたものとは何か。ベーコンのリアリティ観を探るにあたって、オーギュスト・ロダンがテオドール・ジェリコーの《エプソムの競馬》(1821)を擁護した議論を手がかりとしたい。マイブリッジの連続写真によって馬の四つ足がすべて地面から離れている瞬間は存在しないことが明らかにされてから、《エプソムの競馬》の馬は腹を地につけて駆けていると批判があった。しかしロダンはむしろ写真が嘘をついていると次のように述べる。

私の信ずるところではジェリコーが正しくて写真がその反対なのです。だってこの馬は駆けてるように見えますもの。そして、これがそう見えるわけは、観る人が、それを後から前へと見て来て、まず後肢が一飛び飛ぶ努力を果したところを見、次に体の延びてるのを見、それから前肢がもっと前へと地面を求めているのを見るからです。この全体は同時にいろいろ皆起っている廉で間違っています。部分を順を追って見てゆくと真実です。そしてこの真実のみがわれわれに感じて来ます。われわれが見ようとするのもそれであり、われわれを打って来るのもそれであるからです⁽¹¹⁾。

ここでロダンは、ジェリコーの馬は後肢・胴体・前肢それぞれ別の瞬間を捉えており、それらを順番に追ってみてゆくと現実にはありえない虚構の形態でありながら、確かに馬が駆けているような躍動感を感じる、すなわち人間の感覚に則した真実が描かれていると主張する。ロダンの「われわれを打ってくる」というのは、ベーコンが述べるところの見る人の感覚に直接訴えかけてくる「非イラストレーション」とパラレルな関係にあるように思われる。なぜなら実際ベーコンも「ジェリコーについて印象的

なのは、あらゆる事物のなかに存在する運動の感覚です」⁽¹²⁾ と、ロダンと同じようにジェリコーの非合理的な描き方に運動の感覚が存在していることを評価していたからだ。ロダンとベーコンで決定的に異なるのは、ベーコンは決して写真を嘘だとは捉えていない点である。別の箇所ではベーコンがマイブリッジの連続写真を「ある種の辞書」⁽¹³⁾ だと形容しているように、辞書という言葉選びは、マイブリッジが捉えた対象が正確かつ真実であるとベーコンが認識している表れである。つまりベーコンはジェリコーとマイブリッジによる種類の異なる表象をどちらも真なるものだと認めているのだ。ただし写真には、われわれを打ってくるものではなく、そうした意味でイラストレーションのレベルにとどまってしまう。

こうしてみるとベーコンにとってのリアリティとは表象の仕方によって決まるのではなく、鑑賞者がイメージを見ることで何らかの触発されるそうしたアクチュアリティを指していることがわかる。ジェリコーの例であれば、その感覚が運動だった。そして「私がリアリティとみなしたものを明るみに出す」というのは、均質化し、硬直した写真のなかに埋没している生き生きとした感覚を絵画のうちに活性化させる制作プロセスを指していると考えられる。ベーコンは、非イラストレーション的形式の絵画を目指すスプリングボードとして写真を使用していると言えよう。

3-2 映画

写真にまつわる以上の考察を踏まえつつ、続いて映画について考えたい。先に行った制作資料の分類において、実際の鑑賞体験が基になっている芸術作品という点で映画のスティル写真は特殊な立場にあることを指摘した。ではベーコンは映画のいかなる点に芸術性を認めていたのか。本節ではベーコンが最も参照・言及している映画『戦艦ポチョムキン』を中心に考察したい⁽¹⁴⁾。

『戦艦ポチョムキン』は、映像技法のモンタージュ理論を確立したと言われるソ連の映画監督セルゲイ・エイゼンシュテイン（1898-1948）の代表作である。一般的にエイゼンシュテインのモンタージュは、断片的なショットを組み合わせることで、本来そのショットには含まれない新しい意味を生じさせる理論として理解されている。しかしこのモンタージュ理論は、モーションピクチャーとして見る際には正常に機能す

る一方で、ひとたびスチール写真に解体されるとモンタージュで表現される内容が失われてしまうという特徴がある。その特徴があらわれている例をみていこう。たとえば『戦艦ポチョムキン』に登場するライオンの石像のモンタージュは、(1) 寝ているライオン、(2) 目覚めたライオン、(3) 前足で立つライオンのショットを連続して展開することで〈立ち上がるライオン〉を表している。しかしこの一連のモンタージュは、実際の映画の中ではライオンが立つという意味以上に〈不条理な圧政に蜂起する人々〉のメタファーとして機能する。それは映像の流れの中でしか経験できず、スチール写真では読み取ることができない。

ベーコンがある時期に所持していたとされるロジャー・マンヴェルの映像理論書『フィルム』には、『戦艦ポチョムキン』のなかで最も有名なシーン「オデッサ階段」のスチール写真が時系列順に 15 コマ掲載されている⁽¹⁵⁾。こうした書籍を見る中で、映画の中ではモンタージュによって意味のある連続した映像として認識できるが、独立したスチール写真として提示されるや否やショットとショットに連続性がないという矛盾をベーコンは自身の映画体験とのズレの中で感じていたはずだ。

あの映画を見たのは画家になるかならないかの頃で、深い感銘を受けました。映画全体もそうですが、特にオデッサ階段のシーンにでてきたこのショットは印象的でした。いつか人間の叫びを描いた最高の傑作を制作したいと思っていました。自分ではできなかったのですが、エイゼンシュテインはじつにうまく描写していて、かないませんね。(中略) ポチョムキンのスチール写真をもとにし、さらにこの素晴らしい口の挿絵を参考にして絵を描こうとしたのですが、うまくいきませんでした⁽¹⁶⁾。

ベーコンはポチョムキンのスチール写真と口腔外科の書籍に掲載されている図版をもとに自身が感銘を受けた人間の叫びを描こうとした。だが、スチール写真にはすでにベーコンが映像で体験した衝撃は存在しておらず、映画の実際の鑑賞体験とスチール写真の間に大きな隔たりがあることに気づく。ベーコンが映画鑑賞で受けた深い感銘というのがロラン・バルトが定義するところの「第三の意味」だと考えれば⁽¹⁷⁾、ス

ティル写真からは得られるものがなかったからこそ、制作がうまくいかなかったのだと推測できよう。

ベーコンが写真と異なり映画に芸術性を認めている理由は、まさに表象されえない表象が映画に存在している点だろう。こうした意味において、ベーコンは映画を非イラストレーシヨンの形式的芸術として捉えていたことがわかる。

4. ベーコンとエイゼンシュテインの芸術観

さて、映画が芸術だとすれば、ベーコンがエイゼンシュテインを「ほんとうに偉大な監督だった」⁽¹⁸⁾と高く評価する理由は、映画監督である彼を一人の芸術家としてみなしていたからだと考えられないだろうか。制作資料とされていたイメージが芸術家の作品であるという側面に注目するとき C「映画のスティル写真」は、同じマスメディアである A「広く流通している複製イメージ」よりむしろ D「芸術作品の複製画」の性質に接近する。

この可能性を検討する前に、改めてベーコンのリアリズム観を深めておきたい。ベーコンは次のように語る。

リアリズムを再び発明しなくてはならないと思います。常に再発明することが必要です。ゴッホはある手紙に、リアリティというものを必要があると語っています。そうすれば、文字通りの真実よりも真実味のある嘘となる、というのです。画家が自分でとらえようとしているリアリティの強烈さを取り戻すには、そうするしかないんです。芸術におけるリアリティとは、なにか根底的に人工的なものであって、芸術家が再創造しなくてはならないものだと思います。そうでないとただのイラストレーションになってしまうし、それは極めて二番煎じなものです⁽¹⁹⁾。

この文章からは、再現的描写に回収されない非イラストレーシヨンの形式にリアリ

ティが宿るというベーコンの考えを再度確認することができるとともに、新たにベーコンが芸術作品におけるリアリティを人工的なものと捉えていたことがわかる。「文字通りの真実よりも真実味のある嘘」とは、先のジェリコーが好例だ。実際にはあり得ない造形でありながら馬の運動・躍動感を鑑賞者に感じさせるジェリコーの描き方は真実味のある嘘だといえよう。

ベーコンにとって重要なのは、真実味のある嘘がどのように実現されているかというその方法論だ。ロダンが指摘した通り、ジェリコーの方法論は継起的な諸瞬間を虚構的に組み合わせることだった。ベーコンのいう人工的とは、こうした芸術家による独自の描き方を指していると考えられる。芸術家の作為的な描写はときに非合理的で現実の似姿から乖離してしまうが、ジェリコーがそうだったように、鑑賞者の感覚に訴えかける絵画を描くことができる。そうした絵画を描くために既存の方法論を引き継ぐのではなく、時代に応じてまったく新しい方法を芸術家が各々発明する必要があるとベーコンはここで述べている。

こうしたベーコンの芸術観から、ベーコンはエイゼンシュテインを人工的なリアリティという観点から評価していたといえそうだ。先述したように、エイゼンシュテインはモンタージュ理論を確立した人物として知られている。彼は生涯に渡ってこのモンタージュ理論を展開させていくが、『ストライキ』や『戦艦ポチョムキン』など初期の監督作品で実践されたモンタージュはとくに「アトラクションのモンタージュ」といわれている。「アトラクションのモンタージュ」はエイゼンシュテインが演出を手がけた演劇公演に寄せて書かれた最初期の論考タイトルでもある。演劇論であると同時に映画論の出発点とみなされるこの論考をみてみよう。

アトラクションというのは（演劇の観点からすれば）、演劇のあらゆる攻撃的契機のことだ。つまり、知覚する側に一定の情緒的なショックを与えるよう綿密に計算され、経験的に選りすぐられた、感覚的ないし心理的作用を観客に及ぼす要素のことである。そしてこの情緒的なショックが集積して、提示されるものの思想的側面、つまり究極のイデオロギー上の結論が受容できるようになるのである（20）。

エイゼンシュテインはここで、網膜で見ることに留まらずどのように見る者の感覚を揺るがすかということを考え、その際、鑑賞者に作用するものをアトラクションと定義する。そしてアトラクションの作用により、鑑賞者はまずショックを受け、その後思想や観念を理解することができるという。これはベーコンが目指す「神経組織を刺激する絵画」と理論的に接点のある主張である。続けてエイゼンシュテインは、鑑賞者の知覚を刺激するその効果的な方法がモンタージュだと語る。

作用（つまりアトラクション）を自由にモンタージュすること、つまりアトラクションのモンタージュの登場である。この方法は“リアルな作り事”のモンタージュという道を経ることによって、これまで金科玉条のごとく信奉されてきた“忠実な再現”や“もっともらしさ”というくびきから演劇を完全に解放する⁽²¹⁾。

ベーコンが夢中になった「オデッサ階段」のシーケンスはまさにこのアトラクションのモンタージュが適用された箇所だ。黒背景に白文字で「突然」という字幕のあとに髪を振り乱す女性、階段をかけ降りる別の女性、徐々に彼女の持つ日傘にクローズアップしていきショットの切り替え、腕を使って階段を降りる足のない男性、崩れ落ちる脚など2、3秒ほどの断片的なショットが次々と映し出され、目まぐるしく鑑賞者を刺激してゆく。「リアルな作り事」と自称するように、アトラクションのモンタージュは、長回しやディープ・フォーカスの撮影技法を用いた従来型のリアルな現実の提示方法とはまた別の、編集技術によって真実味のある嘘を生成する映画における新たな方法論である⁽²²⁾。

作品を享受する側の感覚系を刺激するべく、芸術的な理由から非合理的な表現を模索する、この点で、エイゼンシュテインが理論化・実践したアトラクションのモンタージュがベーコンの目指す人工的なリアリティに対応するのは明らかだ。ベーコンがエイゼンシュテインを高く評価するのはイメージの意外性や奇抜さではなく、鑑賞者を想定した作品のあり方、リアリティについての考え方といったエイゼンシュテインの芸術観への親和性だったと考えられる。

5. おわりに

本論考ではベーコンが映画に芸術性を認めており、ステイル写真の使用は自身の鑑賞経験がもとになっているという点に着目し、映画のステイル写真を他の制作資料と区別した。その後ベーコンのリアリズム観を軸として、写真のイラストレーション性をあえて利用して絵画を制作していたこと、映画のステイル写真は写真でありながら映画が持つ「第三の意味」を失っているため「私がリアリティとしてみなしたものを明るみに出す作業」ができず、絵画制作に活用できなかったことを指摘した。

従来の研究におけるエイゼンシュテインの扱いは、マイブリッジやX線写真などの写真と同様にベーコンのイメージソースとしての解釈にとどまっていた。しかしベーコンがエイゼンシュテインを一人の芸術家として捉えていたという視点で再考すると、ベーコンは単にエイゼンシュテインのステイル写真から視覚的な影響を受けていたのではなく、「アトラクション」という概念に共感していたことがわかる。再現的描写と異なるリアリティを模索する制作理論・鑑賞者の美的受容過程に焦点をあてる理論という二つの点でエイゼンシュテインとベーコンの芸術観にアナロジーがあったという新たな解釈を提示できるだろう。

註

(1) 批評家サム・ハンターの記録写真によって、ベーコンのキャリア初期にあたる1952年には早くも絵画制作に使用された資料の一部が公開されている。Hunter, Sam, "Francis Bacon: The Anatomy of Horror," *Magazine of Art*, 45, January 1952. また、シルヴェスターとのインタビュー集においても写真・映画の使用をベーコン本人が積極的に語っている。Sylvester, David, *Interview with Francis Bacon*, London: Thames & Hudson, 2016, (3rd ed., first pub. 1975). (以下、FBDS) (デイヴィッド・シルヴェスター『フランシス・ベーコン・インタビュー』小林等訳、筑摩書房、2018年。以下、邦訳の対応箇所を添えるが訳文は必ずしもこれに従わない。)

(2) Harrison, Martin, *In Camera Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting*, London: Thames & Hudson, 2005; Harrison, Martin and Daniels, Rebecca, *Francis Bacon: Incunabula*,

London: Thames & Hudson, 2008.

(3) 前者に Mellor, David Alan, “Film, Fantasy, History in Francis Bacon,” in Matthew Gale and Chris Stephens (eds.), *Francis Bacon*, exh. cat., London: Tate Gallery Publications, 2008; Hammer, Martin, *Francis Bacon and Nazi Propaganda*, London: Tate Gallery Publications, 2013; 井上康彦「写真から力を解放する——フランシス・ベーコンの写真使用について」『引込線 2013』引込線実行委員会、2013 年 11 月が、後者に Hammer, Martin, “Francis Bacon: Painting after Photography,” *Art History*, 35 (2), April 2012; 梶田倫広「フランシス・ベーコンと映画との構造的連関点——1940 年代後半から 1950 年代の作品形式を通じて——」『鹿島美術研究年報』第 32 号別冊、2015 年が挙げられる。

(4) ベーコンと映画の関係性について取り上げたものは未だ少ない。メラーはベーコン本人の映画鑑賞経験を重視しながら、ベーコンが実に幅広い映画作品・映像技法から影響を受けていることを指摘している (Mellor, *op. cit.*)。また梶田は、50 年代のベーコン作品に見られる縦ストロークが、テープをルーバー状に展開するシネラマのスクリーンから着想を得ていること、ディゾルブやワイプといった映像技法を絵画に転用した結果であると指摘している (梶田、前掲論文)。しかし両方で論じられる映画の役割は、ベーコンが絵画において映画で見られる現象をどのように視覚的に実現しているかその外見上の一致に留まっているように思われる。

(5) Harrison, 2005, *op. cit.*, p. 8.

(6) 本稿では取り上げるイメージが無傷であることを前提とする。ベーコンは制作資料となる写真を折ったり、クリップで留めたりするなどしてイメージを変形させていた。アトリエで踏みつけられ偶然ついたシワやシミなども含め、事後的に生じた効果についてベーコンは「元のイメージとは全く異なる意味が新たに加わる」(FBDS, p. 45.) と前向きに捉えている。そうした意味において、制作資料は流通するどの複製イメージでも同じインスピレーションの効果をもたらすわけではない。傷つけられたイメージについては更なる別の議論が必要となるため本稿では扱わない。

(7) Mellor, *op. cit.*, p. 271. ベーコンはいわゆるシネフィルで、1930 年代にはロンドン映画協会、1960 年代後半には英国映画協会のメンバーに所属していた。

(8) Arcinmbaud, Michel, *Francis Bacon: In Conversation with Michel Arcinmbaud*, London: Phaidon Press, 1993, p. 16. (以下、FBMA) (ミシェル・アルシャンボー『フランシス・ベーコン対談』五十嵐賢一訳、三元社、1998 年、13 頁。以下、邦訳の対応箇所を添えるが訳文は必ずしもこれに従わない。)

(9) FBDS, pp. 65-66. (小林訳 81 頁)

(10) FBDS, p. 37. (小林訳 47 頁)

(11) オーギュスト・ロダン『ロダンの言葉抄』高村光太郎訳、岩波書店、1960 年、232 頁。

(12) FBMA, p. 41. (五十嵐訳 38 頁)

- (13) FBDS, p. 37. (小林訳 48 頁)
- (14) エイゼンシュテイン以外に評価する監督としてルイス・ブニュエル、初期のアラン・レネ、ジャン＝リュック・ゴダールを挙げている (FBMA, pp. 19-20.). その他、没後のアトリエから発見された映画関連の書籍を概観すると、イングマール・ベルイマン、アルフレッド・ヒッチコックなどの名前も見受けられる。書籍目録は次の web サイトを参照 https://www.tcd.ie/History_of_Art/research/triarc/bacon.php (2021 年 10 月 31 日アクセス)。各紙片にはレファレンスナンバーが振られているが、紙片のイメージそのものは一般公開されていない。本稿ではベーコンが使用したスティル写真として最も有名かつ、紙片のイメージが公開されている『戦艦ポチョムキン』を扱う。
- (15) Harrison, 2005, *op. cit.*, p.27. 「オデッサ階段」のスティル写真が並ぶページの切れ端は、ハリソン独自の調査によって同書 (Manvell, Roger, *Film*, London: Penguin Book, 1944.) であると特定された。
- (16) FBDS, p. 40. (小林訳 52 頁)
- (17) バルトの写真論を用いてベーコンの作品を考察する有用性についてはハンマーに詳しい。Hammer, 2012, *op. cit.*, pp. 358-359.
- (18) FBMA, p. 19. (五十嵐訳 16 頁)
- (19) FBDS, p. 194. (小林訳 240 頁)
- (20) セルゲイ・エイゼンシュテイン「アトラクションのモンタージュ」浦雅春訳、岩本憲児編『エイゼンシュテイン解説——論文と作品の一巻全集』フィルムアート社、1986 年所収、40 頁。
- (21) 同上、41-42 頁。
- (22) ハリソンはベーコンがエイゼンシュテインと同年代のソ連映画監督であるジガ・ヴェルトフとフセヴォロド・プドフキンに一度も言及しない不自然さについて触れている (Harrison, 2005, *op. cit.*, p. 26.) が、ベーコンが「アトラクション」に興味を寄せていたとすれば、キノ・ガラスを提唱したヴェルトフや、エイゼンシュテインと正反対のモンタージュ理論を追求したプドフキンに言及しなかったことは自然だ。

「マコム（makom/場）」概念の考察に基づく ダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み

早坂若子

1. 《人権の道》概要と問題の所在

本論文では、イスラエル出身の現代彫刻家ダニ・カラヴァン（Dani Karavan, 1930-2021）がドイツ、ニュルンベルクに制作した《人権の道》（1989-1993）を対象とし、カラヴァン特有の「場」理解である「マコム（makom/場）」概念の考察を踏まえ、その作品解釈を試みる。

ダニ・カラヴァンは、1930年、現在のテルアビブで生まれ、1960年代以降、2021年5月に逝去するまで、イスラエルのみならずフランス、ドイツ、日本など世界各地からの依頼を受け、立体造形作品を制作し続けてきた。自身の作品の「形と素材は、その場が要請する」⁽¹⁾と主張するカラヴァンを、これまで美術史分野の先行研究は「サイト・スペシフィック・アート」の先駆者として位置づけてきた。「サイト・スペシフィック」概念は、作品が設置される「場」との密接な関係性を重視する制作論的態度を示し、とくに1960年代以降、造形作品がそれ自体としての純粋性・自律性を追究した西洋近代における作品のあり方への批判的関心を背景に現れた⁽²⁾。モルデハイ・オメルは《ネゲヴ記念碑》（1963-68）を最も早く制作されたサイト・スペシフィックなイスラエル美術の1つであると位置づけ⁽³⁾、クリストフ・ブロックハウスはサイト・スペシフィックな彫刻作品の先駆者としてカラヴァンを評価する⁽⁴⁾。しかし、この文脈でカラヴァンを検討する先行研究には、一方に作品が設置される場所に特有な歴史的意味性、他方にカラヴァンにおけるイメージを、安易に結びつけて解釈する傾向が否めない。

その一つの好例こそ、本論文で検討の対象とする《人権の道》である。《人権の道》は1993年、ドイツ連邦労働省、ニュルンベルク市、ゲルマン国立博物館の依頼を受け完成した。本作はニュルンベルク旧市街地内を南北に伸びるカルトウジオ通りに制

作され、通りの東には、ゲルマン国立博物館の旧館が、西側には新館が建つ。

《人権の道》の主要な部分はホワイトコンクリートによる列柱と門で構成される。高さ 8 m の列柱 30 本が、5 m 間隔で南北方向に配置され、それら一本一本には北から順に世界人権宣言の 30 条の条文が彫られている。条文には、ドイツ語と共にそれぞれ 30 の言語が用いられ、その順序は、それらの言語が使われている地域とニュルンベルクとの距離が短い順になっている。すなわち北端の 1 本目の柱には、ニュルンベルクで話されていたイディッシュ語が、2 本目には、ニュルンベルクから 229km 離れたプラハで話されるチェコ語が彫られている。この列柱のうち 21 本目は柱の代わりに同じく 8 m の高さの檜の樹が植えられ、その西側の建物の外壁のプレートには第 21 条の条文に加え「この樹は他の全ての言語を示す」とドイツ語で記される。列柱の 24、30 本目は緊急車両の通行用に、地面のプレートで代用されている。通りの北端に制作された門は、この通りの南端に位置する既存の市壁の門と対をなし、その造形、スケールを一致させている。

そのような本作の先行研究では、《人権の道》の造形とこの都市が抱える歴史的意味性を結びつけ、ナチスという歴史の克服を体現するイメージとしての解釈が定着している。すでに完成直後に発表されたゲハルト・ボットの論考では、カラヴァンが用いた柱という太古からのモチーフがナチスによる権力誇示のために利用されたことが指摘されている⁽⁵⁾。同様に、イディット・ゼルタルはファシズム的造形様式との一致を指摘し、この建築形式に対するファシズムの独占的な権利を否定するカラヴァン自身の声明であると主張している⁽⁶⁾。また、ドイツ現代史研究では、同市によるナチス・ドイツからの克服を体現する事例として取り上げられる⁽⁷⁾。

確かに、帝国議会開催地としてドイツ帝国の中心的な地位を得たこのゲルマン民族の象徴的な都市ニュルンベルクは、ナチスにとっても特別な意味を持つ。彼らは旧市街地の保存修復のみならず、その郊外には建築家シュペーアの基本構想に基づくナチス党大会の会場を建設した⁽⁸⁾。ユダヤ人の公民権を奪う人種差別法、いわゆるニュルンベルク法が制定されたのもこの都市だ。このような背景から、先行研究が指摘するように、カラヴァンがニュルンベルクで作品を制作しようとするとき、自ずとこの都市が背負ってきた歴史を念頭に置いたことは否定できないだろう。

「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づくダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み

しかし、「場」が作品の形と素材を決めるというカラヴァンの芸術制作の問題に立ち返ってみたとき、従来研究のなかで、作家自身の《人権の道》オープニングセレモニー（1993 年）での次のような発言が見落とされてきたと言わざるを得ない。

これはホロコーストの追憶の場ではない、記念碑でもない。人間が通り抜ける道である。⁽⁹⁾

この発言の真意を考慮するなら、作品が設置された「場」と造形の連関にあらためて着目し、《人権の道》の再解釈を試みる意義は少なくないはずである。そのために筆者が重視するのが、シュバルツの次のような指摘だ。

カラヴァンにおける「場」は英語の site に較べてより広い意味を持ち、歴史的、文化的背景に由来する情緒的な「現在 (presence)」をも含意するヘブライ語「マコム (makom)」によって説明されうる。カラヴァンにとって本質的な事柄は、「場 (site)」と「現在 (presence)」と「マコム (makom)」との間に親密な関係性を確立することである。⁽¹⁰⁾

筆者はカラヴァンの《人権の道》の解釈に、このカラヴァンに特有の「マコム (makom/ 場)」概念の検討を踏まえる必要があるとの立場に立ち、以下、「マコム」概念の考察、そして「場」とその造形の連関に着目した《人権の道》の造形的特徴から、本作品をあらためて解釈する。そのための一次資料としては、ゲルマン国立博物館アーカイブで入手した当該作品に関連する資料類、および筆者が 2019 年にカラヴァン本人に行ったインタビューから得た知見を提示する。

2. 「マコム (makom/ 場)」概念の考察

カラヴァンは彼自身がその企画に携わった展覧会を「マコム展」（1982/84 年、テル

「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づくダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み
アビブ、バーデン＝バーデン、ブレダ) と命名し、さらに、晩年の 2020 年にギャラリー
のグループ展に出品した砂と枝による立体造形作品に《マコム》という題を与えてい
る⁽¹¹⁾。先のシュバルツの指摘のみならず、「マコム」は彼の芸術制作後期に至るまで、
一貫して、重要な概念であるとしてまず間違いない。カラヴァンは「マコム展」にお
いて「マコム」を次のように定義している。

個々人または皆が占有できる領域または空間、
自治体、都市部または地方の入植地域、
誰かが腰掛けることのできる座席、
状況、状態。⁽¹²⁾

「マコム」の以上の定義から、とりわけ注目すべきは、「占有」といった言葉が示す
ように、そこには絶えず行為の主体としての人間の存在があるということである。こ
の語は単にその地理的な、空間的な領域「サイト」を示すのみならず、むしろそこ
には人の場所、土地への積極的な関与が含意されているのだ。

そのことを考慮するとき、カラヴァンの芸術制作における「マコム」概念を一步
進んで理解するための検討対象として上がってくるのが、共同体「キブツ (kibbutz)」
である。「キブツ」とは、シオニズム運動の下、1907 年から、現在のイスラエル各地
に無数に作られた農業中心の共同体を指す⁽¹³⁾。財産共有など社会主義の思想、そし
て、A・D・ゴールドンの「新しいユダヤ人」は、大地を耕すことを通して生まれてく
るという思想にも基づく⁽¹⁴⁾。「キブツ」形成運動の最盛期といわれる 1948 年、カラ
ヴァンもこの運動に参加し、仲間達と「キブツ・ハレル」を創設し、そこでカラヴァ
ンは本格的に芸術家としての活動を開始する。まさにカラヴァンもその担い手の一人
であった「キブツ」の形成は、イスラエルに特有の「マコム／場」とそこに入植した
ユダヤ人との関係性を築く営みにほかならず、そこでの芸術制作を検討することは彼
にとっての「マコム」概念の理解を進めるに違いない。

カラヴァンの芸術制作初期にあたるこの時期に、彼は木炭やグワッシュ、テンペ
ラを用いて「共同体をモチーフとした作品群」を管見の限り 43 点制作している⁽¹⁵⁾。

「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づくダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み

このうち2点を除いて全てが作家蔵である。これらは公開することを意図していない極めて私的な作品群であり、カラヴァンが依頼をうけ、与えられた敷地に制作した1960年代以降の立体造形作品群とは対照的だ。カラヴァンはそれらのモチーフに、自身が創設した「キブツ・ハレル」のみならず、他のキブツ、そしてユダヤ人が入植するなかで犠牲となったアラブ人の共同体までも選択している。

そもそも当時のキブツの芸術家は社会リアリズムの流れにあり、キブツを描くとき、そこには生き生きと生活を営む様子が、あるいはキブツ運動をめぐる同時代の社会問題を描写することが常であった⁽¹⁶⁾。しかし1955年の《キブツ・ハレル》⁽¹⁷⁾のように、カラヴァンのイメージでは、それらは直接的に再現的に描写されることはなく、むしろ、そこにある自然や建造物のみが前景化している。

それは、カラヴァンが「キブツ」と並行して描いたアラブ人の共同体のイメージにも共通する。1953年の《棄てられた村、ベイト・ギーツIII》⁽¹⁸⁾のモチーフは、「キブツ・ハレル」創設前の同敷地に存在し、ユダヤ人の入植に伴い攻撃を受け、廃墟となったアラブ人共同体「ベイト・ギーツ」である⁽¹⁹⁾。カラヴァンにとって芸術制作の源である場「マコム」は、人間の積極的な場所への関与を含意していたが、彼のイメージでは、むしろ、人の姿や日常の様子は後退している。しかし、注意深くその画面を見れば、開いた窓や壊れた扉、あるいは人の手が離れ荒れてしまっている草木から、人の生活、あるいはその痕跡を認めることができる。我々はそこに、むしろその「場」と分かちがたい人間の存在を意識せざるを得ない。事実、カラヴァンは後年、彼の芸術制作において、次のような言葉を残している。

人間も自然の一部だ（中略）自然と切り離された場所や環境は一つとしてない（中略）人が手を入れた環境、すなわち、木を植え、道を舗装し、区画を整理し、家を建てた環境でさえも。⁽²⁰⁾

ここでカラヴァンは木や植物などと同様に、人の手を入れた建造物や都市空間、そして人間それ自体も自然と切り離せないものとして同等に捉えている。カラヴァンは、その場所で行われてきた活動や出来事そのものではなく、その「場」と分かちがたい

「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づくダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み

人間の存在、そして彼らとその「場」との関係性に集中し、芸術制作に取り組んだ。このことは、カラヴァンに本質的な事柄は「場 (site)」と「現在 (presence)」と「マコム (makom)」との間の親密な関係性を確立することであるというシュバルツの指摘にもつながる。

3. 《人権の道》における「マコム (makom/ 場)」

これまで検討してきた「マコム」概念の理解を考慮しつつ、《人権の道》において、その形と素材を要請した「場」とは何を指すのか、《人権の道》の造形的特徴の考察に進む。

カラヴァンにとっての「マコム」概念には、領域を示す「サイト」のみならず、その「場」と分かちがたく結びつく人間の存在まで含意されていた。同時に、木や植物などと同様に、人間、そして人の手を入れた建造物や都市空間も、彼にとっての自然と切り離せない「マコム」の要素であった。そこで改めて《人権の道》の造形に立ち返るならば、本作の形と素材を要請した「マコム」には、人が手を加え続けてきたゲルマン国立博物館の建築物、都市空間としての市壁で囲まれた旧市街地、そして人間の存在そのものが含意されていたと解釈できよう。

まず《人権の道》の列柱の制作経緯にも深く関与する隣接するゲルマン国立博物館から検討する。カラヴァンは本作が制作されたカルトゥジオ通りについて「(この通りは) 極めて異なった色彩、素材、スケールそして様式の建造物に取り囲まれている」⁽²¹⁾と語る。それは、この通りが14世紀後半にはすでにカルトゥジオ修道院のための主要な通りとして機能していたこと、さらにこの通りに立ち並ぶゲルマン国立博物館の建築物の数々が、修道院として使われていた頃から増築改築を繰り返してきたという背景に起因する⁽²²⁾。カラヴァンによる列柱という形式の選択も、この通りでこれまで形成されてきた空間への理解によるものだ。事実、制作当初はフランス革命時の17条からなる人権宣言に従い17本の列柱を用いる構想があったものの、結果として30条の条文からなる30本の列柱に決定したのは、模型での検討に加え、それがゲ

「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づくダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み
ルマン国立博物館の柱の間隔と偶然にも一致したからだ。結果としてこの通りと分かちがたく結びつく博物館建築のスパンは本作の主要な構成を決定付けた。

さらに、市壁で囲まれた旧市街地という都市空間自体もまた、カラヴァンにとっての制作の源としての「場」であった。カラヴァンによるホワイトコンクリートの北側の門は、南側の市壁の門と対をなしていた。この既存の市壁の門は、継続的に歴史遺産としての旧市街地を規定してきたものであった⁽²³⁾。カラヴァンが自身の作品の一部としてこの市壁の門を取り込んだことは、人が手を入れた環境も「マコム」と分かちがたいものとする彼の制作態度の証左である。

また、櫛の樹、そして、文字の配置を確認すれば、人間の存在、それ自体も本作品における「マコム」の重要な要素であることが理解されるだろう。

当初のコンペに出した案には櫛の樹は予定されていなかったが、カラヴァンがニュルンベルクを訪れる中で、柱の一本を櫛の樹に変更している。この櫛の樹について、筆者によるインタビューの中で、カラヴァンは「人々はその木の葉一枚一枚を創造することができ、また(櫛の樹は)人々の抑圧に対抗するシンボルである」⁽²⁴⁾と語った。「マコム」概念の考察で検討した共同体キブツは、農業を通じて、人間と場との関係性を構築することをその中核としていた。ここでのカラヴァンの主眼は、櫛の樹それ自体にある象徴的な意味を与えることではなく、そこに人間が植物を植え、それを育てる、言い換えれば葉一枚一枚を創造することによって、人間と場との関係性を構築することにあるのだ。

さらに文字の配置を注意深く見れば、カラヴァンが櫛の樹同様、《人権の道》の「マコム」に人間の存在を意図していると言わざるを得ない。筆者のインタビューのなかで彼は、「(文字を) 読むために人が(柱の周りを) 回らなければならないので、当初予定していた文章はもっと長かった。」⁽²⁵⁾と語った。この文字を彫ることは、予算と技術を要したため、当初より条文を短くせざるを得なくなったものの、完成された列柱には、それでもその周りを人々が歩きその文字を読むのに十分な長さになるように文字が彫られている。同様に、門の文字の配置を確認しても、その文字はやはり、門の周りを歩くことをしなければ、文章全体を読むことができない。英語、ドイツ語、フランス語で彫られた「世界人権宣言」の題と採択日は、四方それぞれの面のうちに

「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づくダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み

完結することはないのだ。加えて門の内側には、「殺してはならない (Lo Tirzach)」というモーセの十戒からの一節が彫られている。右から左に読むヘブライ語を通路の右側に配置したことは歩行者を意図したことに他ならない。カラヴァンが列柱と門に彫った人権宣言の条文、モーセの十戒の一節の重要性は、それぞれの意味内容ではなく、むしろ、それを読み歩行する一人一人の人間の存在、そして彼らの動きにおかれている。それらが「マコム」の一部として《人権の道》という空間を形成するよう造形が考慮されているのだ。

4. 《人権の道》再解釈

《人権の道》の造形の源となった「マコム」には、隣接するゲルマン国立博物館の建築物、旧市街を取り囲む市壁という都市空間に加え、その「場」と分かちがたい関係にある人間の存在が意図されていた。

共同体「キブツ」で制作した共同体をモチーフとした作品群において、カラヴァンはそこで生活を営む人々や社会問題を直接的に再現描写的に描くのではなく、彼が「マコム」に捉えた自然、人間の建てた建造物、育てた植物を描くことで、むしろ「そこ」と分かちがたい人間の存在、「場」と人間の関係性をイメージとして提示した。

この《人権の道》においても、そのような「マコム」理解が引き継がれる。ニュルンベルクは中世からの文化、経済、政治の重要な都市としてナチスのみならず様々な統治者に占有され、都市形成、建造物の建設が進められてきた。そこにカラヴァンは、様々な建築様式、様々な統治者に支配されたこの都市空間、そしてそこを通り抜ける人間の存在を捉えている。先行研究ではナチスとその造形的特徴とを結びつける解釈が定着している。しかし、カラヴァン特有の「場」理解である「マコム (makom/ 場)」概念の考察を踏まえるのであれば、《人権の道》の主眼は、ある一つの歴史的事象に限定し、それを後世に伝えることにはない。むしろ、時間と空間を超えて「場」との関係性を構築し続けてきた、行為の主体としての人間を「マコム」の要素として捉え、さらに、その関係性を人間が通り抜ける「道」によって構築し続けることにあったのだ。

「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づくダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み

サイトスペシフィック概念は、2000 年頃を境にその概念自体の批判的再検討が行われている⁽²⁶⁾。イスラエルの歴史的思想的背景をもつ「マコム」のさらなる考察とカラヴァンの作品研究は、狭義でのカラヴァン芸術の再評価のみならず、広く現代の立体造形作品と「場」の関係性を問い直すに違いない。

註

- (1) Karavan, Dani, "Roots," ダニ・カラヴァン『ダニ・カラヴァン：大地との共鳴 / 環境との対話』朝日新聞社、1997 年、28 頁。原文はヘブライ語、英訳から拙訳。
- (2) Tinti, Mary, "Site-Specific," Oxford Art Online, 2010.
- (3) Omer, Mordechai, "Die Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit - Zum Œuvre Davi Karavans," Jacobi, Fritz, *Dani Karavan: Retrospektive*, Martin-Gropius-Bau/ Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin, 2008, S. 12.
- (4) Brockhaus, Cristoph, "Öffentlicher Auftrag und ortsspezifisches Environment," *Ibid*, S. 34.
- (5) Bott, Gerhard, "Gedanken beim Anblick der "Straße der Menschenrechte" von Dani Karavan," Laub, Peter (Hrsg.), *Straße der Menschenrechte. Dani Karavan*, Arbeitskreis selbständiger Kultur-Inst., 1994, S. 85-93.
- (6) Zertal, Idith, "Tikkun Olam- Die Welt heilen: Über Kunst und Politik im Werk Dani Karavans," Jacobi, Fritz, *op. cit.*, S. 360.
- (7) Brockmann, Stephen, *Nuremberg: The Imaginary Capital*, Camden House, 2006, p. 264.
- (8) Stadtarchiv Nürnberg, *Stadtatlas Nürnberg: Karten und Modelle von 1492 bis heute*, Schiermeier, 2006, S. 148, 154.
- (9) Karavan, Dani, "Rede anlässlich der Eröffnung „der Straße der Menschenrechte" am 24. Oktober 1993," Laub, Peter (Hrsg.) , *op. cit.*, S. 21. 原文はヘブライ語、ドイツ語訳から拙訳。
- (10) Schwarz, Arturo, *Love at First Sight*, the Israel museum, 2001, p. 490. 拙訳。
- (11) *Building Materials*, Basis for Art Culture, Heryliza, 2020, p. 7.
- (12) Karavan, Dani, *Makom*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Germany, 1982, S. 4. 拙訳。
- (13) Kerem, Moshe et al., "Kibbutz Movement," Skolnik, Fred (edit.) , *Encyclopaedia Judaica*, Macmillan Library Reference 2nd edition, vol. 12., 2006, pp. 121-138.
- (14) ダニエル・ゴードイス『イスラエル 民族復活の歴史』(神藤誉武訳) ミルトス、2018 年、68 頁。

「マコム (makom/ 場)」概念の考察に基づくダニ・カラヴァン作《人権の道》解釈の試み

- (15) 2007 年、2008 年にイスラエル、ドイツ、日本を巡回した回顧展で初めて公開された。Jacobi, Fritz, *op. cit.*; Omer, Mordechai, *Dani Karavan: Retrospektive*, Tel Aviv Museum of Art, vol. 1/ vol. 2, 2007; 酒井忠康 (監修) 『Dani Karavan RETROSPECTIVE』世田谷美術館、2008 年。
- (16) Ofrat, Gideon, *One hundred years of art in Israel*, Westview Press, 1998, pp. 175-191.
- (17) 《キブツ・ハレル》(1955 年)、ミクストメディア、紙、40 × 75cm、作家蔵。図版は以下に掲載。Jacobi, Fritz, *Ibid.*, S. 72.; Omer, Mordechai, *Ibid.*, p. 106.
- (18) 《棄てられた村、ベイト・ギーツⅢ》(1953 年)、グワッシュ、木炭、紙、36 × 56cm、デゲル家。図版は以下に掲載。Jacobi, Fritz, *op. cit.*, S. 315.; 酒井忠康、前掲書、29 頁。
- (19) Khalidi, Walid (edit.), *All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*, Institute for Palestine Studies, 2006, pp. 364-365.
- (20) Karavan, Dani, “Roots,” ダニ・カラヴァン、前掲書、31 頁。原文はヘブライ語、英訳から拙訳。
- (21) Karavan, Dani, *Way of Human Rights*, Kreis Gerie, 2018, S. 25. 拙訳。
- (22) Grossmann, Georg Ulrich (Hrsg.), *Architektur und Museum - Bauwerk und Sammlung. Das Germanische Nationalmuseum und seine Architektur*, Hatje Cantz Verlag, Band 1, 2000; 海老澤模奈人「ゲルマニッシュス・ナツィオナルムゼウムの建築発展に見られる集積的特性の形成について」『日本建築学会学術講演梗概集 F-2 建築歴史・意匠』日本建築学会、2003 年、535-536 頁。
- (23) 早坂若子「ニュルンベルク都市形成史におけるダニ・カラヴァン《人権の道》の門」『日本建築学会大会学術講演梗概集』日本建築学会、2020 年、707-708 頁。
- (24) 早坂若子「ダニ・カラヴァンへのインタビュー」2019 年 11 月 19 日 (一部活字掲載、早坂若子『カルトゥジオ通りとダニ・カラヴァン——ニュルンベルクの形成史と《人権の道》の制作——』修士学位論文 (政策・メディア)、慶應義塾大学大学院政策・メディア研究科、2020 年 3 月)。
- (25) 同上。
- (26) Tinti, Mary, *op. cit.*; Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, 2003.

エリオ・オイチシカによる《パランゴレ》 にみられる「遊び」に関する考察

山野井千晶

はじめに

本研究は、ブラジルのアーティスト、エリオ・オイチシカ（Hélio Oiticica, 1937-80）の代表作《パランゴレ Parangolés》（1964-80）を取りあげ、「遊び play」としてそれを捉え直し、新たな解釈を与えようとするものである。オイチシカの作品は 1997 年の「ドクメンタ X」への出展を通して国際的な再評価の機運が高まった。先行研究では、《パランゴレ》は色彩を美術館やギャラリーから都市空間へと開放することや、人々が身体をもって「参加」というプロセスを通して、作品とアーティスト、そして鑑賞者の関係における大きな転回という反芸術の側面など、さまざまな文脈が提示されている。《パランゴレ》は数多くの要素が抽出できるものだが、これに対して本研究では、新たにロジェ・カイヨワ（Roger Caillois, 1913-78）から援用した「遊び」という観点を提示する。この観点から《パランゴレ》について詳細に分析すると同時に、同時代のブラジルにおいてオイチシカの盟友であった、リジア・クラーク（Lygia Clark, 1920-88）の作品との関連についても明らかにすることを通して、この作品の特異性を示す。

1. オイチシカ作品と《パランゴレ》について

エリオ・オイチシカは 1937 年、リオデジャネイロに生まれ、アメリカで教育を受けたのち、50 年代半ばからリオデジャネイロを中心に芸術活動を行った。彼は 1960 年からリジア・クラーク、イヴァン・セルパ（Ivan Serpa, 1923-73）らとともにアーティストグループ「グループ・フレンチ（前方）Grupo Frente」の一員となり「新具

体主義運動 Neo Concretismo」を展開した。1959年に発表されたのが「新具体宣言」である⁽¹⁾。この宣言はサンパウロの具体主義団体「グループ・ルトゥーラ（破裂）Grupo Ruptura」の客観的・機械的傾向に疑問を覚えた上で、直感、表現、主観性を重んじ、色彩の効果や触覚などの諸感覚を重視する方向性を示した。

オイチシカが1964年以降、断続的に制作したのが《パラングレ》である。《パラングレ》は様々な色の布素材を組み合わせた着用可能な作品である。美術評論家のガイ・ブレット（Guy Brett, 1942-2021）はエッセイの中で、オイチシカの芸術について以下のように指摘している。

エリオはこのような二極化という型、つまり生命を解放しよりよくするものと、それを捕縛するものとの連結について実に意識的だった。意図的に彼の制作でこの相反しながら重なる二つの側面を追求したことが、彼の芸術の奥深さの証拠の一つだと私はみなしている⁽²⁾。

ブレットによると《パラングレ》の読み方は上記のような生と死の間にある「相反するものの結合」の確立に基づいている⁽³⁾。このようにオイチシカ作品の意義は一つに収束することはできず、時に矛盾をはらむ曖昧かつ豊かなものであるとして、その概念的な構造が把握されている。

《パラングレ》は初め、テントや旗の形をとって制作されたが、当時リオデジャネイロ北部のファヴェーラと呼ばれる貧民街に住んでいたオイチシカが、住人たちとともに街の中をサンバを踊りながら歩き回ることを意図したケープとして完成させた。オイチシカが住んだファヴェーラはマンゲイラといい、当地のサンバスクールの一員となってサンバを学び、プリンシパル・ダンサーになるほどとなった。彼は《パラングレ》という作品を物体ではなくプログラムと捉え、それに参加することを通して、全ての階層の人々の生活のなかに美的経験を持ち込むことを提案した。美術史家のアナ・ドゥーズ（Anna Deuze, 1976-）は《パラングレ》について以下のような結論を出している。

[...]《パランゴレ》は心を沸き立たせて「超感覚的」な没入状態を促す。それは逆境や順応主義、抑圧に直面しつつも、自由や喜びを祝うことで、異議申し立てのための効果的なきっかけとなる⁽⁴⁾。

上記のオイチシカ作品特有の要素が抽出される理由として、まずテント、バナー、旗、そしてケープといった、異なるものの要素を同時に含有していることが挙げられる。ケープは衣服の一種として身につけられ、着た人の外見を変容させる。「連隊旗 *estandarte*」⁽⁵⁾は手に持って運ばれることで、ある個人や集団の所属や意見を示す。《パランゴレ》は身につけられ、サンバを踊りながら練り歩かれることで、エスコラ同士の競い合いとしてのリオのカーニバルにおいて、マンゲイラのエスコラ・ヂ・サンバという所属を示す旗として作用する。また、《パランゴレ》はもともと布や木でできたファヴェーラの簡易的な物売りのテント、掘立て小屋から着想を得て制作されており、その建築物としての要素はファヴェーラ的环境を連想させる。《パランゴレ》はこのようにファヴェーラという場所と密接に結びついた、異なった機能を持つオブジェが組み込まれている。

2. 60年代ブラジルにおける《パランゴレ》の抵抗的性質について

前章では、《パランゴレ》が持つさまざまな要素について述べたが、第2章では、《パランゴレ》のもつ外向性、つまりパフォーマンス的側面、観客に向けたメッセージの投影という側面を明らかにする。《パランゴレ》が制作された1964年は、ブラジルでは軍事クーデターによって軍事独裁政権が始まった年であり、60年代は厳しい抑圧と検閲の時代であった。こうした抑圧的政治と社会への抵抗としてさまざまな分野における芸術運動「トロピカリア」が興隆し、《パランゴレ》もまた、そうした抵抗的側面を持つ作品として生まれた。《パランゴレ》の成立背景には、拘束や拷問、レジスタンス活動家の失踪や警察による殺人などが起きている非常に逼迫した状況があり、《パランゴレ》は芸術の枠組みの中だけでは生まれえないものであった。辺境

性の肯定は高等教育を受けて育ちながらファヴェーラに住み、社会的ヒエラルキーの撤廃を求めているオイチシカにとって急務の問題であり、ファヴェーラでの生活から生まれた《パランゴレ》を現地の住民と共に身に纏い、サンバを踊って街の中心、都市の中へと向かったことは、ブルジョワやエリートのテリトリー内にファヴェーラという異質な存在が入り込むことで行われる、集団による自己表明であった。本作は1965年のリオデジャネイロ近代美術館での美術展「オピニオン（意見）65 Opinião 65」展において初めて公の場で公開されることとなるが、オープニングで《パランゴレ》を身につけてサンバを踊るのがファヴェーラの住人とわかれると、美術館側は彼らを締め出した。以上述べてきたように、当時は美術界に受け入れられなかったが、オイチシカの《パランゴレ》の目的の一つは、「参加」によってメッセージの投影を行うという、身体を起点として外部に働きかけるものと捉えられる。バナー、旗としての要素を持つ《パランゴレ》は所属を示す連隊旗、意志を表明する横断幕を着用できるものに仕立て上げたのであり、テントとしての側面はファヴェーラという異質な環境を都市の中に現出させることを可能とした。

しかし、オイチシカは《パランゴレ》を参加者にとっての「シェルター」であるとし、それが市民に参加を促す機能を担っているとした⁽⁶⁾。パランゴレを着て都市の中へと乗り込んだファヴェーラの住人たちは、証言によれば美術館の中に入ることは許されなかったとはいえ、一連の行為を非常に楽しんで行なっていた⁽⁷⁾。《パランゴレ》は置かれた状況から避難できる移動式の家のようなものでもあり、人々を安心させて抵抗運動へと導いていたと考えられる。ドゥーズは「アーティストの形式的な実験と政治的な目的との間の関係の本質を探る」ため、ロンドンで実際に一人で《パランゴレ》を着るという実験を行った。しかし、白人でヨーロッパ人で中流階級の美術史家である彼女は、それを着ることで、ファヴェーラの文化から自分を隔てる距離について不安を感じるしかなかったと述べている⁽⁸⁾。緊迫した状況下で自己表明を行う際、参加者たちの不安感が払拭され得たのは、大人数であったことに加え、《パランゴレ》がファヴェーラ的环境を受け継ぐものであったことが挙げられるだろう。

3. オイチシカとクラークにおける「参加」の美学と《パランゴレ》

オイチシカは、エッセイ「パランゴレについてのノート」のなかで、《パランゴレ》がサンバというダンスと切り離せないものと述べ、「着飾る」ということがダンスの基本的特徴の一つであり、それに「踊る」ということを加えて「参加者の表現的・身体的な変容」が達成されるとした。そして一人以上の参加者が参加することで「着る－見る」というサイクルを作り出す。参加者は、ダンスによって瞬間ごとに変容する他者の色とりどりの姿を観察しながら、自身もその一員となることで、世界の中の「個人」としての存在から、集団によって形成される作品の、構造の内部における「核」や「モーター」としてその身体を変容させる⁽⁹⁾。このように、内面性という側面は色のついた布が幾重にも重ねられた、カラフルなカーニバルのための衣装として《パランゴレ》が制作されたことから理解できる。

このような身体の変容について、オイチシカは《パランゴレ》の着用を「自分をミイラ化すること」⁽¹⁰⁾であったり、「ヘルマフロディトス（両性具有）」⁽¹¹⁾的なものとして捉えている。ブレットは以下のように述べている。

《パランゴレ》はトランスセクシュアルで、慣例通りの男らしさや女らしさの属性とは無関係である。[...] リオのカーニバルは、このような「優美な（恩寵の）状態」を確立することで、何百もの幻影や個人的な即興の中で「異性装趣味」⁽¹²⁾が盛んになったり衰えたりするのを見ることができるが、それは社会的・文化的規範の「性別横断的な衣服の着用」でもある⁽¹³⁾。

《パランゴレ》は都市においてファヴェーラの住人という自己表明を行うものであると同時に、着用できるケープであるという側面が、ジェンダーや、所属する社会・文化をはじめとした個人のアイデンティティをミイラの包帯や舞台の幕のように覆い隠すことによって、別の存在へと変容させ、かつサンバのリズムという身体の動作への没頭によって忘我状態を誘引するものとして作用する。

こうした内面性の発露を理解する際に参照されうるのは、リジア・クラークという

同時代のアーティストの存在である。クラークとオイチシカは同じ芸術運動に参加し、書簡のやりとりによって芸術的対話を続けていた。ブレットは《パランゴレ》の外面性について、ソビエト連邦のプロパガンダのためにデザインされた、グスタフ・クルーティス（Gustav Klutis, 1895-1938）のスピーカー付きの移動可能な作品と結びつけているが、両者における大きな違いとして《パランゴレ》の「対話的性質」を挙げており、それにより外向性と内面性の両立が可能となったとした⁽¹⁴⁾。インタラクティブな作品としてまず挙げられるのがリジア・クラークの彫刻作品《獣 Bicho》のシリーズである。金属版が蝶番で組み合わされた本作は、鑑賞者が手に持って自由にそれを動かして形を変えることができる。そうして鑑賞者が参加することで、それまでオブジェクトだけが占有していた空間に人間が入り込み、相互に感応して身体感覚に作用する。オイチシカは、クラークのモンドリアンに関する思考について最終的に、「外からではなく内からの生き物として理解した」⁽¹⁵⁾と書いている。このように《獣》は他者となり、その存在でもって鑑賞者自身が自己の存在を確かめるような要素を持つ。

《パランゴレ》のように、生身の身体を核とした、「着る－見る」というサイクル、そしてダンスによって内外へと働きかけるような「参加」の提案は、クラークとの議論の中で発明された彼ら独自のものである。彼らの「参加」の美学の核となるのは、アーティスト自身の身体ではなく参加者の身体であり、人々は受動的な立場に置かれるのではなく、自分自身の経験の主体という能動的で特異な役割へと置かれる。パフォーマンス・アートの専門家アンドレ・レベッキによれば、クラークが同時代のボディ・アーティストやパフォーマンス・アーティストと異なるのはそうした点である⁽¹⁶⁾。彼らはなにか物体を提示するのではなく、特異な経験を行わせる場を提案し、アーティストとしての既存の役割に転回をもたらした。では、この参加の場とはどういったものでありうるのだろうか。

1974年、オイチシカは《パランゴレ》にプレイ（＝遊び）をつけた造語、「パランゴプレイ Palangoplay」というものを作っている⁽¹⁷⁾。パフォーマンスとダンスが組み合わされることで出来上がるこの造語を踏まえ、筆者は参加の場を身体をつかった「対話的性質」をもった「遊び」のための場として捉える。ここからは、まず文化人類学における「遊び」の理論の創始者とされるロジェ・カイヨワの分類を参照したの

ち、クラーク作品と比較し、《パランゴレ》が最終的に叶えようとした効果について考察する。

4. 「遊び」としての《パランゴレ》

カイヨワは遊びを分類するための4つの概念を打ち出した。(表1⁽¹⁸⁾)「アゴーン」は「競争」を、「アレア」は「機会」つまり偶然やランダム性を示す。「ミミクリー」は「模擬」であり模倣や擬態を示す。そして「イリンクス」は「渦巻き」であり、身体の運動を通して、めまいで自分を忘れるような行為を指す。

表1

	アゴーン (競争)	アレア (機会)	ミミクリー (模擬)	イリンクス (眩暈)
パイディア 喧騒 混乱 哄笑 風揚げ 穴送り ペイシェンス クロスワード・ パズル ルドゥス	ルールのない競走 闘争 など 陸上競技 ボクシング、 ビリヤード フェンシング、 チェッカー サッカー、チェス スポーツ競技一般	番決め唄 表か裏か 賭け ルーレット 宝籤(単式、複式、 操越式)	子供の物真似 幻想の遊び 人形遊び 玩具の武具 仮面、変装 演劇 一般のスペクタクル 芸術	子供の くるくる回り 回転木馬 ブランコ ワルツ ボラドレス、 祭りの見世物 スキー 登山 綱渡り

注意——どの欄においても、いろいろな遊びは、大体のところ、上から下へ、パイディアの要素が減り、ルドゥスの要素が増す順序に従って並べてある。

カイヨワは人間は日常の生活においてこれら四つの要素を求める強力な本能を日常生活から分離したフレーム内で満足させることで本能を制御する働きとして「遊び」を捉えていた。また、カイヨワは同時に、「遊び」における楽しみと興奮は、スリルを大勢の人がともにすることによって倍加されるとした。「ミミクリー」は明らかに通常とは異なる他者との関係を楽しんでいるのであり、「イリンクス」の陶醉もまた

集団的興奮や熱狂によってさらに活気づけられる。「遊び」によって本当に満ち足りた気持ちになるのは周囲を巻き込む反響が生まれた時だけであり、社会に向かう性質によって「遊び」は集団全体の交流と喜びの表現媒体となる。

イギリスの文化人類学者ヴィクター・ターナー（Victor Witter Turner, 1920-83）は、「明らかに、カーニバルは遊びの一形態だ」と述べ、人類学における先駆的な遊びの理論を概説しながらリオのカーニバルの機能を考察している。ターナーによれば、カーニバルは「遊び」を構成する要素全てが、見分けがつかないほど混ざりあっている⁽¹⁹⁾。《パランゴレ》を身につけ都市へと躍り出たファヴェーラの住人たちは、大勢が「両性具有」的衣服としての《パランゴレ》を身につけるという「ミミクリー」をはじめとして、サンバによる激しい身体の動きを通して「イリンクス」へと近づく。《パランゴレ》を通じた実践は「遊び」となることによって、他者のテリトリー内という緊迫した状況においてもリラックスして楽しむことができ、彼らの自我が必要以上に消耗されるのを防いだのではないだろうか。

クラークは《パランゴレ》と自身の作品《感覚のマスク Masques sensoriels》（1967）との類似性を指摘している。《感覚のマスク》は、目の部分の内側に鏡が取り付けられており、普段の生活と同じように知覚することが防がれるのに加え、鼻の部分には様々なハーブが入っており、嗅覚も刺激される。また、《私とあなた O eu e o tu》（1967）では、視覚を遮断する、何箇所かにチャックがついた、そして頭の上にはブラシなどが付属した特殊なスーツを着て、二人の鑑賞者はお互いの体をスーツ越しに主に触覚によって確認し合う。これらの作品において、主体と他者の関係性の中で、参加者は視覚や個人の特徴が覆い隠され、視覚だけでなくいくつもの感覚器官によって他者の集団と交感しながら自己を確認・構築していくこととなる。

《パランゴレ》は互いの視界を遮らず、街の中へ歩み出す自己演出的側面があるのに対して、《感覚のマスク》などの作品は視界も遮り、静かな環境で行うという違いはあるが、アイデンティティを覆い隠した状態で他者とコミュニケーションを行おうとする点、つまり「遊び」における「ミミクリー」や、普段の生活における知覚を奪い、別の感覚を与えるという「イリンクス」的な点で一致している。「遊び」として捉えると、同時期にますます個人的・内面的経験を重視していたクラークとオイチシ

カの試みは連動しているように思われる。このような自己と他者の融解・忘我へと導かれる解放と、普段の知覚を奪いアイデンティティを覆い隠し、個人を閉じ込める性質という一見相反するものの融合の性質は、ブレットが先述の引用で「生命を解放しよりよくするものと、それを捕縛するものとの連結」と述べたことと呼応する。彼らの「参加」はこの連結がその構造の要点となっている。

クラークとの書簡の中で、参加についてオイチシカは以下のように述べている。

[...] それは抑圧的な活動によって抑圧されたエロスを解放するものである。参加することによるリラックスは、非抑圧的な活動であり、真に予測できない力を混乱させ、解放する [...] ⁽²⁰⁾。

クラークやオイチシカが発見した新しい「参加」という形式は、「遊び」によって、抑圧的な社会・政治状況を変革していく力をもたらす「場」を提供するものであったと同時に、人々を治療やリラックスさせ、抑圧から解放し生を高めるものであった。そして先述の「パランゴプレイ」のメモには、「真剣でシリアスなアーティストや、パフォーマーのパロディ」とも書き残されている。《パランゴレ》が実現したのは、真剣でありながら、それをパロディとしても捉え、深刻で暗い気分には飲まれることなく、ダンスを通して難なくそれをプレイする「場」であったのではないだろうか。この環境が集団を囲い込む「遊び」のフレームとして作用したからこそ、《パランゴレ》は軍事独裁の支配に対抗するため、市民をより能動的、かつ喜びのある活動へと引き入れ、そのプレイヤーとなることを可能としたと思われる。

おわりに

本稿では、既にさまざまな解釈がなされているオイチシカの代表作《パランゴレ》を取り上げ、「遊び」としてそれを捉え直し、新たな解釈を与えた。第1章では、《パランゴレ》が生まれた背景と、それが「ケープ」だけでなく「旗」や「テント」といっ

たファヴェーラと密接に関わり合うものを内包していることを明らかにした。第2章では、軍事独裁政権によって市民への抑圧が高まりつつあった60年代ブラジルの政治的状況から、《パラングレ》がヒエラルキーの撤廃という異議申し立ての側面を持つことを明らかにした。第3章では、《パラングレ》の身体の様相の変容から導き出される内面性の発露に関して、オイチシカがクラークが育んだ直接的な身体を媒介とした「参加」の理念から明らかにした。そして第4章では、《パラングレ》をカイヨワによる「遊び」として捉え直し、クラークの作品や彼らの「参加」の理念、言説と照らし合わせて、それが当時、抵抗的であると同時に人々を巻き込む「遊び」として機能していたことを見出した。クラークとオイチシカの「参加」の試みは、人々をリラックスさせる環境、楽しませる環境としての「遊び」を実現させることにもあったと捉えられる。このように、《パラングレ》は抵抗的側面を持って制作されたが、それは単に政治的な旗印ではなく、社会・政治批判という外向性とリラックスへと近づくような内面性とが常に両立している、「遊び」の場を提供する作品なのである。

註

- (1) グループ・フレンチのメンバーと、詩人フェレイラ・グラール (Ferreira Gullar, 1930-2016) が連名で『ジヨルナル・ド・ブラジル Journal do Brasil』紙上に発表し、翌年の1960年にオイチシカが署名した。
- (2) Guy Brett, "Fait sur le corps: le Parangolé de Hélio Oiticica," *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 51, 1995, p. 44.
- (3) *Ibid.*, p. 43.
- (4) Anna Dezeuze, "Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés," *Art Journal*, vol. 63, no. 2, Summer 2004, p. 71.
- (5) Hélio Oiticica, "ANOTAÇÕES SOBRE O PARANGOLÉ," *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 70.
- (6) *Ibid.*, p. 71.
- (7) Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?*, Rio de Janeiro: Relêmes Dumara, 1996, p. 56.
- (8) Dezeuze, *op. cit.*, p. 65.

- (9) Oiticica, “Anotações sôbre o ‘Parangolé,’” 25/11/1964 in Programa Hélio Oiticica.
- (10) Oiticica, 3/11/1969, doc. no. 2070/69 in Programa Hélio Oiticica.
- (11) Oiticica, “DILMEN MARIANI SERIES 3: Discovery of HERMAPHRODIPOTESIS,” doc. no. 0493/69, 19/01/1969 in Programa Hélio Oiticica.
- (12) 今日では不適切とされる用語だが、原文を尊重してそのまま訳出した。
- (13) Brett, *op. cit.*, p. 43.
- (14) *Ibid.*, p. 37.
- (15) Oiticica, diary entry 31/8/65, *Helio Oiticica*, Rotterdam: Witte de With, 1992, p. 56.
- (16) André Lepecki, “AFFECTIVE GEOMETRY< IMMANENT ACTS: LYGIA CLARK AND PERFORMANCE,” *Lygia Clark : the abandonment of art, 1948-1988*, Museum of Modern Art, 2014.
- (17) Oiticica, “SYNTHESIS-PARANGOLÉ,” doc. no. 0314/73 - 12/15, 26/7/-26/12, 1972 in Programa Hélio Oiticica.
- (18) Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, 1958, p. 66. 訳は R. カイヨワ『遊びと人間』（清水幾太郎、霧生和夫訳）、岩波書店、1970 年、55 頁より引用。
- (19) Victor Turner, preface by Richard Schechner, *The anthropology of performance*, Performance studies series, 4th V., PAJ Publications, c1988, p. 138.
- (20) Lygia Clark, Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica, *Lygia Clark; Helio Oiticica - Cartas 1964/1974*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, pp. 72-73.

トーマス・ヒルシュホーンの《バタイユ・モニュメント》 における暴力の再考

藤本流位

はじめに

トーマス・ヒルシュホーン（Thomas Hirschhorn）は、パリを拠点とする現代美術作家である。1957年にスイスに生まれ、1980年代からパリでグラフィック・デザイナーとして活動しながら現代美術作品を制作し、1990年代半ばより発表の場を急速に広げて、1997年にミュンスター彫刻プロジェクト、1999年にヴェネツィア・ビエンナーレ、そして2002年にはドクメンタ11に出品し、現在も国際的な活動を続けている。

そのような名だたる芸術祭で展示された彼の作品は、日用品、複製イメージ、テキストなど大量に寄せ集め、段ボール、ビニールシート、アルミホイル、ガムテープといった安価な素材で急いで修繕したかのようにして空間に再構成するというものである。素材を粗暴に扱う手付きと破壊的な見せ方は、ある種の暴力性を感じさせるような独特の存在感を持つ。

2013年の「あいちトリエンナーレ」や、2018年に森美術館で開催された「カタストロフと美術のちから」展など、国内においても数回紹介されているが、現在の日本においてヒルシュホーンというアーティストを知らしめているのは、美術史家のクレア・ビショップによる「参加型アート」に関する論考や著作によるところが大きいのではないだろうか。

ビショップは、ニコラ・ブリオーの「関係性の美学」への批判や「参加型アート」に関する論考のなかで、しばしばヒルシュホーン作品に言及している。それらは、ヒルシュホーン作品解釈に重要な示唆を与えるものであるが、ビショップの議論は「参加型アート」をめぐる他の論客との論争に目が向けられがちであり、ヒルシュホーンの芸術観と独特の素材の扱い方や破壊的な外見との関係などについて、踏み込んだ考察は行っていない。

そこで本論では、彼の代表作の一つである《バタイユ・モニュメント》を中心に、ヒルシュホーンがこのタイプの作品を制作する際のガイドラインとする「存在と生産 (Presence and Production)」という概念に焦点を当てる。これによって「参加型アート」の文脈では議論されることのなかった、ヒルシュホーンが意図する観客の自発的な関与のあり方を明らかにし、彼の作品に異なるレベルで備わる暴力的なるものとの関係を検討していく。

1. 「参加型アート」の議論におけるヒルシュホーン

ビショップは、2004年に発表した「敵対と関係性の美学」⁽¹⁾という論考のなかで、ニコラ・ブリオーによる論考『関係性の美学』⁽²⁾を批判した。

ブリオーは、友好的かつ民主主義的な関係性を生み出す作品の事例として、リクリット・ティラヴァーニャの作品を参照する。彼の作品は、美術館やギャラリーを訪れる人々に対してカレーやパッタイを振る舞うというものであり、それらの食事によって作者と観客の間に友好的な関係性をつくり上げようとした。

しかし、ビショップはこれを美術館やギャラリーという特権的な空間のなかで、特定のリテラシーを共有する人々のみで形成された閉塞的な関係性であると批判する。そして、真の民主主義とは、人々の中の緊張関係からなる「敵対性」であると主張した。その敵対性の事例として挙げたのが2002年にドイツのカッセルで開催された「ドクメンタ 11」で議論を呼んだヒルシュホーンの《バタイユ・モニュメント》である。

《バタイユ・モニュメント》は、ティラヴァーニャの作品とは対照的に、粗暴に組み立てられた構造物が屋外の空間に設置されたものであった。その展示場所は、カッセル市内でも中心部から離れたトルコ系住民が多くを占める公営住民団地のある地区であった。そのため、ドクメンタの観客たちは作品を見るために、同じくトルコ系の運転手によるタクシーを利用せねばならなかった。その車体には「運転サービス」という文字が大きくグラフィティ的に描きなぐられていた。ビショップが述べるように、観客たちは国際芸術祭という整備された環境のなかでは接することのなかった地元住

民と接触することによって、芸術祭の来場者というよりも、間違えてその場に入ってしまった部外者のような緊張感を体験することになったであろう⁽³⁾。

ビショップは前述した論考の後に出版した『人工地獄——現代アートと観客の政治学』⁽⁴⁾のなかで、キュレーターのマリア・リンドによる《バタイユ・モニュメント》批判を論じている。

この作品を制作するにあたってヒルシュホーンは、地元のトルコ系住民に賃金を支払うことでかれらを労働者として雇用していた。リンドは、これを搾取的な関係性であると批判したのである⁽⁵⁾。さらにリンドは、作品がトルコ系のコミュニティを「展示」するものであり、かれらに社会的な辱めを与えているとして倫理的な批判を投げかけている⁽⁶⁾。

確かに、賃金を支払うことは通常であればかれらを経済的に援助することになるが、労働者として雇用することは、「参加型アート」におけるコラボレーターとしての協働性を剥奪することになる。

リンドはこの議論において、倫理的な尺度から「参加型アート」を価値付けようとする。これに対して、ビショップは《バタイユ・モニュメント》のなかで観客が掻き立てられるような「不安、不快感や不満」⁽⁷⁾こそが、芸術に必要な不可欠な要素であるとリンドに反論する。現実社会の規範に根ざした倫理的な「正しさ」だけに優位性を与えてしまうと、論争的な作品、論争の火種となる考え方は抑圧・去勢されることになる。ビショップは主張したのである⁽⁸⁾。

このように《バタイユ・モニュメント》は、「参加型アート」の倫理をめぐる一つの争点となった。リンドは作品に参加する住民たちとヒルシュホーンの関係において「搾取」や「辱めを与える」といった暴力的な関係性を批判しており、一方でビショップは作品の暴力的な関係性を目の当たりにした観客が「不安、不快感や不満」を抱くことを否定せず、むしろ民主的な議論を生み出すための緊張関係として擁護するのである。しかし、ヒルシュホーンは両者の立場から距離を取っていて、自らが「参加型アート」とよばれることを否定している。

私はこの退屈にして悪質な——「民主的」で扇動的な「参加」という用語に代

わるものを目指しているのです。「参加型アート」というものには首肯しません。それはあまりにも下らない。というのも、古い時代の絵はどれもここ最近の「参加型アート」よりも「参加」させてくれますし、そもそも本当の参加とは思考における参加です。参加とは、たんに「消費」の言い換えなのです。⁽⁹⁾

ヒルシュホーンはここで、いわゆる「参加型アート」とは異なるレベルの「思考における参加」を促すものでなくてはならないと強調する。そして彼は、この「思考における参加」を「存在と生産」という言葉に集約するのである⁽¹⁰⁾。

ヒルシュホーンはこの「存在と生産」という独自の概念を自身の作品プロジェクトのガイドラインとして立ち上げており、2002年から2019年までに制作された大規模に展開される野外彫刻作品がこれに含まれていることが確認できる⁽¹¹⁾。そして《バタイユ・モニュメント》こそがこのプロジェクトの第1号だったのである。

しかし『人工地獄』では、この「存在と生産」についての詳細な検討はなされていない。ビショップの議論では、ヒルシュホーン自身が作品をどのように制作しているのか、またその意図についての考察が不足している。「存在と生産」がどのようにして「思考における参加」を可能とさせるのか、そこに作品が喚起する暴力性はどのように関与するのだろうか。そのためにビショップ以外のヒルシュホーンについての批評的言説とヒルシュホーン自身の言葉を検討する。

2. 計画的な破壊行為

ビショップに先立って肯定的にヒルシュホーンを論じたのが美術史家のベンジャミン・ブークローである。彼は、《バタイユ・モニュメント》が発表される以前に二つの論考を発表している。ブークローは1960年代以降のポップ・アート、ポスト・ミニマリズムの美術史的文脈の中でヒルシュホーンがいかにして公共空間へと接近し、観客の自発的な関与を獲得していったのかを論じる。

そして彫刻作品の制作が公共空間、あるいは美術館やギャラリーなどの半-公共空

間でのパフォーマンス的な介入行為に置き換えられていった 1970 年代の事例と比較する⁽¹²⁾。

例えば、1977 年の「ミュンスター彫刻プロジェクト」に出品されていたマイケル・アッシャーの《インスタレーション・ミュンスター（キャラバン）》という作品は、キャンピングトレーラーを展示期間中、一週間ごとに場所を変えながら、市内の路上を巡回展示するというものであった。

これに対してブークローもヒルシュホーン作品の「参加性」を指摘する。それが「祭壇」と呼ばれるシリーズである。

「祭壇」も路上を舞台としており、キャンドルやぬいぐるみといった小さなオブジェクトが配置された作品が展示されている。それは、まるで事故や犯罪で亡くなってしまった犠牲者を追悼するかのように配置された祭壇のようである。ブークローによれば、「祭壇」は通りがかりの人々によってオブジェクトがランダムに追加されたり、こっそりと盗まれたりすることを唆すようなところがある⁽¹³⁾。また、初期作品の《誰かが私の作品を片付ける（Somebody Takes Care of My Work）》（1992）では、路上のゴミ箱の近くに彫刻的な構造物を設置し、それが他者によって持ち去られたり、取り壊されたりする可能性が想定された作品として、計画的な破壊行為⁽¹⁴⁾を観客による関与のかたちとして提示するものであった。

このようにして、ヒルシュホーン作品は、芸術という名のもとで保護されていた空間や枠組みが許容していたものとは大きく異なる出会いを生み出すことになる。ヒルシュホーンの試みは、特定の空間のなかで特権的なものとして配置され、その存続が恒久的なものとして容認されている、従来のパブリックアートに代表される都市における彫刻のあり方に対する破壊的な態度として見て取ることができる。

そして、日常生活を営む人々を巻き込みながら、彫刻的なオブジェクトを破壊・変容させるためには、それらのオブジェクトが「異質なもの」⁽¹⁵⁾として存在していなければならないとブークローは述べる。そこから明らかになってくるのは、ヒルシュホーンが作品を制作するためにどのようにしてそのマテリアルを選択しているのかということである。

3. ヒルシュホーンのマテリアリティ

——クオリティではなくエネルギーである！

ブークローは、ヒルシュホーンによって選択されている素材の役割を説明する際に、1960年代のポップアートの草分けの一人であるクレス・オルデンバーグの彫刻作品を挙げている。ブークローによると、オルデンバーグの作品には日常生活を変容させる消費主義への肯定的な態度が残っているように思われるが、ヒルシュホーン作品にはそのような曖昧さがなくなっているという⁽¹⁶⁾。

オルデンバーグの作品は、消費主義の象徴的な製品を賛美するかのように拡大・モニュメント化されたオブジェクトだと捉えることができる。では、オルデンバーグと同様に、日常的な製品を素材あるいはモチーフとするヒルシュホーンはいかにして消費主義への肯定的な態度を排除しているのだろうか。

2005年に実施されたブークローとのインタビューのなかでヒルシュホーンは、拡大したオブジェクトを展示する際には、それがモニュメントになってしまわないようにしていると述べている⁽¹⁷⁾。つまり、オルデンバーグの作品のように工業的に洗練されたオブジェクトは、権威を示すための記念碑と同じようにしてその素材が選択されている。だからこそ、ヒルシュホーンは自らの作品を権威としての「モニュメント」にならないように、段ボールやガムテープといった粗雑なマテリアルを使用していると解釈することができる。

ヒルシュホーンが選択する粗雑なマテリアルについて、ブークローとは別に、キュレーターのオクウィ・エンヴェゾーは、それが消費者主導の使い捨て文化の過剰性を嘲笑し、ハイカルチャーと芸術の関係性を汚染することで彫刻作品における稀少価値を批判するものであると捉えている⁽¹⁸⁾。このエンヴェゾーが言及したなにかを汚す行為も暴力性を喚起する一因となる。

さらに、ヒルシュホーンはこれまでの多くのインタビューやテキストのなかで作品制作において重要なのは「クオリティではなく、エネルギーである！」⁽¹⁹⁾と強調する。ここで述べられる「クオリティ」とは、作品に使用される磨き上げられた金属や

大理石、上質なガラスや木材、巨大なスクリーンといった、その存在だけで鑑賞者を威圧するような素材の質のことを指している。つまり、ヒルシュホーンは素材そのものが価値を持っていることによって、作品が人々にとって排他的なものになることを回避しようとしているのである⁽²⁰⁾。

その反対に、ヒルシュホーン作品における、段ボールやガムテープといった素材は、裂け目や穴を塞いだり、何かを閉じ込めたりといったように、目の前の問題を解決するために選択される素材だと言える。段ボールやガムテープが光沢を持つ金属や大理石のようなクオリティを持たないことは明白である。しかし、それらの素材は、美しさを顧みないプラグマティックな欲求、すなわち「エネルギー」に突き動かされるようにして選択されているのである。

ヒルシュホーン制作するオブジェクトに見られる破壊的な痕跡や、ある種の粗暴さは、工業的・産業的な洗練性を持った素材だけでは解決することのできない、道具として使い捨てられながら世界中のいたるところで用いられているマテリアルのエネルギーを引き出すものだと言えるだろう。エンヴェゾーによるインタビューによって、ヒルシュホーンは自らの作品が権威的なものになることを回避すると同時に、わたしたちが生み出している「使い捨て」の過剰さを見せつけていることが明らかになるのである。

4. 存在と生産 —— 思考における参加

次に、《バタイユ・モニュメント》のガイドラインである概念「存在と生産」を検討しよう。ヒルシュホーンは、以下のように述べている。

わたしのモニュメントで実際に起こったことですが、人々が座って、ビールを飲むということがしばしばあり、わたしはそのような側面を強調したいと思ったのです。つまり、わたしにとって、モニュメントはスペクタクルではなく、イベントなのです。イベントというのは、何が起こるかわからない、前もって計画す

ることができないものでもあります。

〈中略〉スペクタクルの状況とは、常にイベントというものを、生産する側とそれを見る側という二つのグループに分けて考えてしまった結果であると感じています。(21)

この発言から、ヒルシュホーンにとっての「スペクタクル」とは、公共空間に設置された作品の観客を、そこで出来事を見つめるグループと何かを生産するグループという二組に分けて、観客を傍観者にしてしまうものだと言える。だとすれば、「存在と生産」という概念は、従来の芸術祭というスペクタクル、そしてその二元的な構造に対する批判がその根幹にあると考えられる。観客がいわゆる「参加型アート」の中で参加をうながされながらその実「消費」しているだけの行為とは一線を画する、観客の「存在」とそれによる「生産」を生起することがヒルシュホーンのプロジェクトの目指すところだと言えるだろう。

そのための作品における重要な要素となるのが、作品を屋外に設置するということである。そこは、ギャラリーや美術館などの特定の人々からなる空間ではなく、芸術を鑑賞するといった目的を持たないような人々を含む、あらゆる属性の人々が行き来する公共空間である。ヒルシュホーンも指摘するように、そのような公共空間は、実際のところ何が起こるかわからないものである。

《バタイユ・モニュメント》のような作品は、そのような芸術に関与することのなかった一般の人々を巻き込みながら、芸術という制度そのもの、傍観者として振る舞ってきた「参加者」からなるスペクタクルへの抵抗を示しているのではないだろうか。すなわち、芸術の外側にいる人々こそが、予定調和的なものとして「消費」されていた「参加」とは異なる、「生産」としての関与を生み出すのである。そして、このような「思考における参加」こそが、「参加型アート」や芸術祭に見られる抑圧への問いかけになるのではないだろうか。

おわりに

ここまで見てきたヒルシュホーンおよび各々の論者たちの言説から《バタイユ・モニュメント》を代表とする作品に備わる異なるレベルの暴力的なるものを整理しよう。

まず、リンドとビショップの論争で注目されたのは居住区の中に設営されたその作品に関与する住民たちとの搾取的な関係性、およびそこに作品を見に訪れた観客に不安感を抱かせるといった関係性における暴力性であった。ブークローが「計画的な破壊行為」という言葉を使いながら注目したのは、作品を破壊してしまう行為を含めて見知らぬ人々を自らの作品に関与させることで、従来の彫刻という芸術の権威的な形式に対するラディカルな抵抗戦略に備わる暴力性であった。そして、エンヴェゾーのインタビューが明らかにしたのは、そのような作品の計画的な破壊には、段ボールやガムテープなどの素材の使い方が関連しており、汚すために乱暴に扱ったかのような作品形式から喚起される暴力性は、ありふれた素材が持つエネルギーを表出させたものであることであった。

以上のように、ヒルシュホーン作品は、芸術祭における「参加型アート」の関係性、作品の形式、作品の見せ方といったそれぞれのレイヤーにある暴力的なるものが多層的にまとまっているものである。そして、この多層性のなかで生み出される「思考における参加」は、観客のみならず、リンドやビショップといった論客らの思考に働きかけて議論を生み出した。その生産性こそがヒルシュホーンが強調する「存在と生産」の生産なのではないだろうか。

ここでもう一度、民主主義における「敵対」の必要性を主張するビショップの論考「敵対と関係性の美学」に立ち戻ってみる。《バタイユ・モニュメント》は、国際芸術祭という整備された環境を訪れたつもりの観客たちにトルコ系住民たちのコミュニティの存在だけでなく、かれらが特定の居住区で生活せざるを得ないような、いわゆる構造的暴力を暴露してしまうという側面もあった。融和的ならざる「敵対」は、ヒルシュホーン作品における粗野な外見だけでなく、ときに脅威を感じることも含めて観客を強制的に他者と対峙させるといった暴力的ともとれる側面を前景化する概念なのではないだろうか。その作品の倫理性をめぐって展開された批判は、観客を緊張感や気

まずさに陥れたことがトリガーになったと推察するが、その緊張感や気まずさこそが、観客に思考を促し、「思考における参加」をもたらすのである。

最後に、本論では《バタイユ・モニュメント》をめぐる構造的な暴力に注目してきたが、そのほかのヒルシュホーンの写真／映像作品のなかには、人体破壊のイメージをモチーフとするような、作品そのものが鑑賞者にとって視覚的な「暴力」となるものが存在している。それゆえに本論だけでは、ヒルシュホーンというアーティストが表現する暴力的なるものの全容は明らかにはなっていない。そこで今後の課題としては、「参加型アート」の文脈に依拠しないかたちでの、ヒルシュホーンの写真／映像作品についての研究が必要であると考えられる。

註

- (1) クレア・ビショップ、2011 年、「敵対と関係性の美学」（星野太訳）『表象』第 5 号、月曜社、75-113 頁。（原文は Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October*, No. 110, pp. 51-79.）
- (2) Nicolas Bourriaud, 2002, *Relational Aesthetics*, trans., Simon Pleasance and Fronza Woods, Dijon: Les Presse du Réel. （原文は Nicolas Bourriaud, 1998, *Esthétique Relationnelle*, Dijon: Les Presse du Réel.）
- (3) ビショップ、前掲論文、101-102 頁。
- (4) クレア・ビショップ、2016 年、『人工地獄 ——現代アートと観客の政治学』（大森克俊訳）、フィルムアート社。（原文は Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York: Verso, 2012.）
- (5) 同上、44-45 頁。
- (6) 同上、45 頁。
- (7) 同上、50 頁。
- (8) 同上。
- (9) 同上、400 頁。2009 年 3 月 7 日のヒルシュホーンからビショップへのメールより引用。
- (10) 同上、400 頁。
- (11) Thomas Hirschhorn, 2014, “Guideline: Presence and Production (2014)” , *Thomas Hirschhorn*, (2021 年 1 月 16 日取得、<http://www.thomashirschhorn.com/guideline-presence-and->

production/) 2019年に制作された《Robert Walser-Sculpture》にも「Presence and Production」という言葉が使用されていることが確認できる。(2021年10月1日取得、<https://outset.org.uk/supported-projects/robert-walser-sculpture-a-presence-and-production-project-in-public-space-by-thomas-hirschhorn/>)

(12) Benjamin H.D. Buchloh, 2001, “Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn,” *Oxford Art Journal*, Vol. 24, No. 2, p. 46, p. 48.

(13) *Ibid.*, p. 49.

(14) *Ibid.*, p. 48.

(15) *Ibid.*

(16) *Ibid.*, p. 53.

(17) Benjamin H.D. Buchloh, 2005, “Interview with Thomas Hirschhorn,” *October*, No. 113, pp. 95-96.

(18) Okwui Enwezor, 2000, “Interview with Thomas Hirschhorn,” *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake*, Art institute of Chicago / Renaissance Society at the University of Chicago, p. 28.

(19) Buchloh, 2005, p. 92.

(20) Enwezor, pp. 28-29.

(21) Buchloh, 2005, p. 85-86.

日本万国博覧会の磯崎新 ——反博運動との関連から——

鯉沼晴悠

はじめに

日本万国博覧会は、大阪・千里丘陵を会場に1970年3月15日から9月13日まで183日間にわたって開催され、延べ6421万8770人が来場した。本稿が対象とする建築家磯崎新[1931-]にとっての日本万国博は、1966年2月に会場基本計画原案作成委員会チーフ・プランナー丹下健三のもと、コア・スタッフとして招集されたことに始まる。その後、環境芸術を志向する美術家らとともに「日本万国博覧会イベント調査委員会」を組織し、《お祭り広場・諸装置》の設計者として万博の仕事に従事する。

これまでの戦後日本美術史や戦後日本建築史において、磯崎が試みた「インヴィジブル・モニュメント」としての「お祭り広場」は、日本万国博の主力となった環境芸術や磯崎の「見えない都市」論との連続線において論じられ、テクノロジーによる非構築性や非実体性、あるいはメディア・イベントとしての先駆性が強調されてきた⁽¹⁾。

しかしながら、榎本野衣が『戦争と万博』で指摘したように、政治的な背景を抜きにして日本万国博参加者の実践は語り得ない⁽²⁾。なぜなら、日本万国博開催前夜の1960年代後半は世界規模でエスタブリッシュメントに対する抗議運動が展開された時期でもあったためである。ベトナム反戦運動や三里塚運動の激化に伴い、国家主導の祭典である日本万国博もまた批判の対象とされ、万博反対運動、いわゆる反博運動が展開されていた⁽³⁾。

これを踏まえて本稿は、日本万国博を巡って生じた推進派と反対派との政治的力学の内部において、磯崎の実践を再検証することを目的とする。具体的には、反博運動において理論的支柱を担った批評家針生一郎と多木浩二に注目し、関連言説を追う。批判者の論理を確認することで、磯崎を取り囲む状況と、その内部で磯崎が「お祭り

広場」に含み込んだ多極的な性格の表出を試みたい。

1. 批判者の論理

1969年に針生によって編纂された『われわれにとって万博とはなにか』には、デザイン、建築、美術、思想を横断した関連言説に加え、巻末に日本万国博の詳細な情報や各運動団体の宣言文などが収録されている⁽⁴⁾。反博運動の集大成的意味合いを持つこの書籍にも収録された、針生による万博批判言説「くるったイデオロギー——国威掲揚と経済合理主義」は、論拠となる情報の精度や紀元2600年記念日本万国博覧会へと接続する論理の鋭さから万博批判の中心に位置付けることができる。

そこでは、「日本万国博の特殊性」として70年安保問題のカモフラージュ装置、文化支配体制再編装置という日本万国博が持つ政治的意味が強調された。特に、針生は参加者の動機を以下の三つに分類しながら、参加者が日本万国博に見た意義それ自体が体制内統合の原理であることを指摘する。

第一に、技術革新、情報革命などによばれるテクノロジーの発展が、社会生活にもたらす変化を先どりし、文明の未来像を一点に凝縮すること。第二に、私的領域と公的領域の分裂を克服し、芸術、科学と産業が一体となった「ビッグ・プロジェクト」を日本にきりひらくこと。第三に、専門の垣根をこえた知識人、制作者の共同の場をつくりだすこと⁽⁵⁾。

ここでは、万博においての「参加」が体制構造の補強に加担する事実と同義とされ、参加者自身の「未来・統合・実験」への関心という私的欲望は否応無く政治的意図の内部に組み込まれるものと見なされた。

日本万国博を政治と結びつける観点は批判者の論理として基本的に通底するものであったが、参加者の反論も当時の新聞や各種雑誌には少なからず掲載されている。たとえば、日本における環境芸術の仕掛け人であり、磯崎とともに「日本万国博覧会イ

ヴェント調査委員会」などを担当した批評家東野芳明は《せんい館》を取り上げ⁽⁶⁾、以下のように述べている。

たとえば横尾忠則が、あるパビヨンを工事の完成直前で中止して足場やら建設会社のテントやらを固定させ、いわば内部から壮大な廃墟を生み出そうとしているとすれば、参加と不参加といった単純な政治的な、色分けで問題が片附くわけでないことは明らかである⁽⁷⁾。

ここに端的に表れているように、彼ら参加者側の論旨は概ね、政治性と作家の創造性を区別する観点に基づいたものであり、内部で展開される作品の意図を捨象し、「参加／不参加」の二元論へと回収する針生らの論理に対峙する姿勢を取っていた。

2. 磯崎の位置

国家行事への参加それ自体が政治性を帯びてしまう状況は、第14回ミラノトリエンナーレを想起させる。このトリエンナーレは、1968年5月30日の開会と同時に学生らによって占拠された。既成制度や伝統的形式を攻撃対象とする学生や新左翼らにとって国家主導のトリエンナーレは、まさしく解体すべき対象だったのである。

磯崎はこのトリエンナーレに招待作家として参加しており、インスタレーション作品《電氣的迷宮》を出品している。「基本的なテーマは、あらゆる理性的な構想や論理的な計画が、人間の非合理的で、衝動的な情念とでもいうべきものに、結局うらぎられ、くつがえされてしまうという、計画概念に内在する二律背反を提示することにあった」⁽⁸⁾と述べているように、自己破壊的な傾向を有するこの作品には、日本万国博の中枢を担ったメタボリズム・グループをはじめとする進歩主義的都市計画への批判的姿勢が見て取れる。しかし一方で、作品の意図を抜きにして体制側へと区分された経験を、磯崎は次のように述懐している。

これまで作品とは作家がその内部に発酵したものを完結したかたちをとって、一つの場に置くことを意味した。ところが、トリエンナーレの場合、もはや作品の内容よりも、そのあらわされかた、置かれかた、つまり参加の仕方が何よりも決定的となった。

つまり、私は招待作家部門のひとりとして、ひとつの部屋をあてがわれた。つまりその企画に参加したのである。意味のいかんをとわず、参加したことによって被占拠者となる。あらゆる夾雑物をよりわけて、結局敵と味方の両側に分けしてしまう単純な政治の原理に吸収されてしまうのである。占拠した美術家や学生にとって、私はともかく主催者側の人間であった⁽⁹⁾。

つまり磯崎は、日本万国博を巡る賛否の議論が表出しつつあった1968年初頭に既に大阪ではなく、ミラノにおいて同様の議論に巻き込まれ、国家行事における「参加」という行動それ自体が持つ意味を突きつけられた。当時既に日本万国博の運営構造、官僚体制に失望の念を感じていた磯崎にとって⁽¹⁰⁾、日本万国博の前兆とも言うべきこの事件に巻き込まれたことは、自身の置かれた位置を再認識するきっかけになったと思われる。

その後の批判者たちの言説を追ってみると、磯崎への言及が多数確認できる。とりわけ、多木は1968年10月に「磯崎新論——虚像の行方」と題した作家論を発表していた。このタイミングからは、日本万国博の開催が近づく中で磯崎を改めて批評しようという意思が容易に見て取れる。多木はこれまでの磯崎の仕事を丁寧を追うことで、観念における否定と断絶を特徴とする建築家として、磯崎の制作思想が日本万国博の未来志向とは根本的に異なっていたことを指摘している⁽¹¹⁾。

これは、その二年前、1966年に書かれた原広司による磯崎新論も指摘しているところであり、原はメタボリズム・グループと磯崎を「実是对極をなす」と明示していた。原はメタボリズムの思想を「変化を許容する準備をしておく方法であり、結果としてはいかに生きながらえる環境をつくるか、そして存命中いかに不合理のない環境を保存するかによって建築ならびに都市の価値を定めようとする」とする一方で、磯崎の思想を「逆にこうした未来の測定を断絶するところからはじまっている」と述べ、「全

体性を根底から否定されてしまうことを彼は知っている」と磯崎の都市・建築思想に特徴的な時間性が単なる進歩主義ではなく、現代都市に対する否定的認識の上に成立していることを指摘した⁽¹²⁾。

多木、原の磯崎論に見受けられる磯崎の否定性を論じる内容は、当時における磯崎の作家像のあり様を示しているだけでなく、彼の制作思想と日本万国博の性格との差異が広く認められていたことを示唆している。しかし、「参加」をもって多木は、磯崎の置かれた状況からの脱却の不可能さを以下のように述べ、日本万国博を巡る賛否の議論の中を揺れ動く磯崎を糾弾する。

心のどこかに、かれの方法、かれの建築や都市に関するイメージが、なおかつこの変革の側の価値に属するだろうと信じているに違いない。

かれはこの矛盾を自ら解くことはできないのである。なぜなら、彼は万博という体制保持の催しに協力し、しかも、この万博が反体制の攻撃の目標であるという状況は変わらないからである。

かれは状況のなかに、その中心に両義的な存在として存在しているのだ。そして、そのことだけで、かれは充分、その知を疑われてもやむを得ない⁽¹³⁾。

3. 「お祭り広場」の発生と展開

日本万国博を取り囲む状況の内部で磯崎は如何なる実践を試みていたか。まずは改めて「お祭り広場」という構想の発端と展開過程をおおまかに確認しておく。

1966年2月3日、会場計画原案作成者に選出された西山卯三と丹下健三、両者のもとで実質的にプロジェクトを動かしていく上田篤、磯崎の四名による会談が行われた。丹下の提案により、西山率いる京都大学チームが自由に計画をし、その後丹下率いる東京大学チームが30パーセントを書き直す、という方針がここで決定する。

原案作成に取り掛かった上田は、万博会場を「未来都市」のモデルにしようと試みる西山から、その中心に位置する「広場」の構想を命じられた。もちろん、「広場」

という概念は西洋由来のものであり、単純に日本へと転用できないことが避けては通れない問題として浮上する。そこで上田が目をつけたのが、小豆島に位置する亀山八幡宮の「池田の栈敷」であった。境内で行われる「お祭り」に対して集まる人々の緩やかな交流に日本の「広場」を見出したのである⁽¹⁴⁾。

同年4月6日に提出された会場基本計画の第一次案において「お祭り広場」が出現する。ここで「お祭り広場」は、「人々の憩いやレクリエーションのための空間、さらに現代における新しいコミュニケーションとしての人々の人間的な交歓の大デモンストレーションの場」⁽¹⁵⁾と説明され、その後、9月6日の丹下による第三次案の説明の際、「そこに集まる人間も一緒になって、1つのモニュメンタルな空間をつくると申しますか、その辺全体が1つのモニュメントになる」⁽¹⁶⁾と表現された。

会場基本計画最終案が策定されたのち、1967年1月に磯崎は「お祭り広場」で展開されるイベントとその演出機構を検討するために、環境芸術を志向する美術家らとともに「日本万国博覧会イベント調査委員会」を組織する⁽¹⁷⁾。その報告書には、磯崎が目指す「インヴィジブル・モニュメント」としての「お祭り広場」の性格が記されている。

1970年の時点においては、重々しさや壮大さは既に過去のものになっている。むしろ高分子やエレクトロニクスの技術にささえられた、微妙で、精密であり、錯綜しているが一律化し組織化されているようなものこそ、新しい質の驚きを呼び起こすのである。だから、諸施設は、可動性、移動性、機構化、統合化をもつことになるだろう。とすれば、いま望まれるモニュメントは、必ずしも物理的実体を強調したものではなく、巨大なイベントを発生させる場のようなものとして構想されるべきである⁽¹⁸⁾。

そこでは、光、音、水などのさまざまな仕掛け、人工自然など、現代技術の可能性を駆使して、空間的環境をつくりだし、それらとダイナミックな相互作用をよび起こすことが基本とならなければならない。これらの仕掛け、人工自然は、過去の〈お祭り〉にみられる各種の仕掛けを現代化したものである。先にもいっ

たように、この広場では「みる」のではなく、ひとびと自身が主人公なのである。各種のイベントや体験が、この広場を広場として成立させる要素なのである。広場は、文字通り、広大な「場」といえる⁽¹⁹⁾。

テクノロジーの使用による「見る／見られる」という区分の解体によって、建築空間を無形の場として捉える「お祭り広場」構想が確認できる。これは、松井氏が指摘するように、磯崎の芸術実践の展開においては「見えない都市」論の延長に位置づけられる。

「見えない都市」論が、近代的都市計画批判に端を発する磯崎の都市思想の一つの帰結であったことに改めて注意したい。そこで思考されたメディア・コミュニケーションの様態としての都市空間は、近代的都市計画の前提である計画主体の単一の視点の否定によって導入された都市内部の人々の存在によって規定されている。この意味において、「お祭り広場」で強調された無名の人々の「参加」は、批判者らが言うところの磯崎の否定性の産物であり、日本万国博の進歩主義と相反する出自を持っていたと言えよう。

4. 現実化した「お祭り広場」

針生は、開催中の会場視察で感じた「この会場に欠けているのは、ありのままの日常生活であり、未来の予測がつかない、なまなましい現在の断面ではないか」という違和感に対して、「お祭り広場」を「この構想はテクノロジーの延長上に、楽天的な「未来」ばかり夢みがちなこの万博のなかで、ただひとつ不可測な「現在」に眼をむけ、日常性そのものの意識化をめざしている点で、すぐれている」と評価している。しかし同時に、現実化した「お祭り広場」に対しては、「人びとを日常性のままで解放しよう」と意図したお祭り広場は、もっとも典型的なおしきせの広場として、逆の意味でこの万博を象徴している」と批判するのである⁽²⁰⁾。

ここからも明らかなように、テクノロジーを利用した人間と人間の交歓、体験や状

況そのものを象徴とする「インヴィジブル・モニュメント」というコンセプトは、実現に際して本来有していた可能性を失った。磯崎は、閉会后しばらくして発表した論文の中で、日本万国博での実践を自己批評しながら、この「敗退」の要因を「可視的な偶像が出現して、決定的なモニュメントになったこと」、「開放系を持ち多様な用途が可能であるような設計のなされた広場が、計画的な管理下におかれ、ひたすら観客の排除だけが管理の中心的な目標になったあげくに、人間が歩き、あつまり、交歓するという広場としての性格を消失してしまったこと」としている⁽²¹⁾。

前者で述べられた「可視的な偶像」は、岡本太郎の《太陽の塔》のことである。磯崎は進歩主義の日本万国博においてこの前近代的な塔が出現した事実を「古代的祭祀性を復活させるという回転現象」と表現しながら、そこに潜む体制的論理を以下のように述べる。

それは情報化した社会においては、卑俗な図像の方が情報操作に有効であるという事実に基づいている。逆説や隠喩といったソフィスティケーションを受けつけず、もっぱら簡潔な伝達性をもつ言語だけが操作対象にされる。その意味において、求心的な統括性をもとめた主催者にとって、太陽神の土俗的図象化をはかったこの像は実に有効であったというべきであろう⁽²²⁾。

岡本もまた、近代そして形骸化した「日本」において疎外された人間性の回復を目指した万博内部における反逆因子の一人であった⁽²³⁾。しかし、磯崎が不可視性という現代的状況との接続を試みたのに対して、岡本のあまりにも強烈的な偶像は体制的論理の中に巻き込まれたという。磯崎は実体的なモニュメントが持つ体制加担の性格を見抜いていたのであり、「インヴィジブル・モニュメント」という構想は、「この種の図像が、あらかじめ決められ、それを中心的なシンボルとして、観衆にあたえるというプロセスそのものを拒否する」⁽²⁴⁾ 試みとしての側面を持ち合わせていたのである。

塔の出現が決定し、一つの目の試みに敗退した磯崎は「ソフト・アーキテクチャ／応答場としての環境」、つまり「不可視」という観念の現実化をおそらく支えているはずの、ソフトなテクノロジーとでも呼ぶべき、エレクトロニクスの技術を多用し

た空間のなかに多様な応答を可能にするような場」⁽²⁵⁾としてコンセプトの延命を試みた。しかしながら、偶然的、一回的な諸事件を内包することを目指したこの試みもまた、主催者側の一方向的な管理体制と対立したという。磯崎の提案は「乱雑でなげやりで、無秩序」とされ、実際の「お祭り広場」では観衆の動きが規制された。「上演中の踊りに観客が飛び入りしようとして、警備員にとがめられるといった光景さえおこっている」⁽²⁶⁾という針生が挙げた事例は、まさにこの挫折を象徴する例であろう。

つまりは、磯崎がテクノロジーの使用によって作り上げようとした現代における新たな広場の性格は、むしろ管理と結びつく批判者が指摘するところのテクノロジーの性格を打破することができなかったのである。このことを磯崎は、「ソフトなテクノロジーが支える空間が観客の自発性を誘発し、参加を成立させるという構想が、管理の主導権を握った主催者達によって、皮肉にも排除と制圧と疎外という、裏返しの使われ方に陥ってしまった」⁽²⁷⁾と述懐している。

おわりに

針生ら批判者は、70年安保問題のカモフラージュ装置、文化支配体制再編装置という「日本万国博の特殊性」において、「参加」それ自体を体制加担と見做し徹底的に批判した。こうした批判者の論理の中で、これまでの芸術実践における否定性が争点となり、磯崎は転向問題として賛否の議論の典型例に位置付けられていく。

しかしながら、批判者を対置し、日本万国博を取り囲む状況との関連から検討を行うと、「インヴィジブル・モニュメント」としての「お祭り広場」は、磯崎の都市認識に基づいたコンセプトであると同時に、体制の求心力からの逃亡を周到に意識した、日本万国博内部における磯崎の政治的な振る舞いの現れであったことが分かる。

一方向的に機能する旧来のモニュメント概念やテクノロジーを拒否する試みとしての意味を内在していたとすれば、「お祭り広場」はまさに、磯崎の否定性の上に立ち現れたと言って良い。つまり、近代的計画概念を支える計画主体の単一の視点、あるいは理想的予測の否定から導き出された都市内部の無名の人々の「参加」が、ここで

デモンストレーションされることによって、自身の「参加」に抗うという、創造性と政治性の相補関係としての「お祭り広場」構想である。否定性を持ちながらに体制に加担するという矛盾は、磯崎を批判の対象へと向かわせた決定的な要因ではあったものの、一方では多木の言うところの「両義的な存在」であったがゆえに、「参加／不参加」、「創造性／政治性」といった日本万国博の内外に蔓延した二元論的構図の超克を試みることを可能にしたと言えよう。

註

- (1) 飯田は、1960年代日本におけるマクルーハン受容を背景とした視座から、「反芸術」から「環境芸術」へ至る美術分野の動きとの影響関係を踏まえて、磯崎のメディア論的思考の展開に「お祭り広場」を位置付けている。飯田豊「磯崎新のメディア論的思考——マクルーハン、環境芸術、大阪万博」『現代思想』2020年、48巻3号、227-241頁。また、松井は磯崎が伝統的な日本の都市空間に見出した「かいわい」概念を起点とする「見えない都市」論を、メディア・イベントとして把握された都市と捉え、「お祭り広場」へと展開したものとしている。松井茂「「かいわい」に「まれびと」が出現するまで——「お祭り広場」一九七〇年」『at プラス』2015年、25号、112-124頁。
- (2) 榎木は、万博の背後に潜む国家的論理への着目から「聖戦美術」としての万博芸術を様々な検討している。榎木野衣『戦争と万博』美術出版社、2005年。
- (3) 美術分野において、反博運動を実際的に展開した「万博破壊共闘派」については、黒ダによる下記の書籍に詳しい。とはいえ、反対派に関する研究は緒に就いたばかりであり、特に宮内嘉久に代表される建築分野における批判者の実践は未だ十分に検証されていない。黒ダライ兒『肉体のアナーキズム——1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』グラム・ブックス、2010年。
- (4) 針生一郎編『われわれにとって万博とは何か』田畑書店、1969年。
- (5) 針生一郎「くるったイデオロギー——国威掲揚と経済合理主義」『朝日ジャーナル』1969年、11巻3号、10頁。
- (6) 《せんい館》は、日本紡績協会などを中心とした「日本繊維館協力会」によるパビリオンで、総合プロデューサー兼ドームの創作ディレクターを松本俊夫、造形デザインを横尾忠則が担当するなど、多くの前衛芸術家によって作り上げられた。《せんい館》における前衛表現に関しては、下記が詳しい。暮沢剛巳、江藤光紀『大阪万博が演出した未来——前衛芸術の想像力とその時代』青

弓社、2014 年。川崎弘二『日本万国博覧会の電子音楽—第一巻 せんい館』engine books、2021 年。

(7) 東野芳明「唐十郎とぼくの 38 日 ——テント騒動から、クロス・トークまで」『SD』1969 年、52 号、114 頁。

(8) 磯崎新「ソフト・アーキテクチャ ——応答場としての環境」『建築文化』1970 年、279 号、85 頁。

(9) 同上、84 頁。

(10) 磯崎新「わたしは失望する ——万国博への期待と不安」『朝日ジャーナル』1967 年、9 巻 44 号、106-108 頁。

(11) 多木浩二「磯崎新論 ——虚像の行方」『デザイン批評』1968 年、7 号、159-168 頁。

(12) 原広司「磯崎新論 ——弁証法考」『新建築』1966 年、41 巻 10 号、132-138 頁。

(13) 多木浩二、前掲書、167 頁。

(14) 「お祭り広場」発見の経緯は、下記の書籍に掲載された上田篤氏のインタビューを参考にした。大阪大学 21 世紀懷徳堂編『なつかしき未来「大阪万博」 ——人類は進歩したのか調和したのか』創元社、2012 年。

(15) 日本万国博覧会協会『日本万国博覧会公式記録 資料集別冊 D-2 専門委員会会議録 2 会場計画委員会会議録』日本万国博覧会協会、1971 年、67 頁。

(16) 同上、117 頁。

(17) 日本万国博覧会イベント調査委員会は、コア・スタッフを秋山邦晴（音楽）、磯崎新（空間）、佐藤暢紘（システム）、山口勝弘（美術）として、そのほか専門スタッフと作業スタッフから構成された。その一部は、1966 年 11 月 11 日から 16 日に銀座松屋で開催された「空間から環境へ」展で結成された「エンバイラメントの会」と重複している。

(18) 日本万国博覧会イベント調査委員会『日本万国博「お祭り広場」を中心とした外部空間における水・音・光などを利用した総合演出機構の研究調査報告書』日本万国博覧会イベント調査委員会、刊行年無記載、11 頁。

(19) 同上、25 頁。

(20) 針生一郎「万博 ——この壮大な張ぼて祭典」『世界』1970 年、295 号、288-294 頁。

(21) 磯崎新「テクノロジー・芸術・体制」東野芳明編『芸術のすすめ』筑摩書房、1972 年、127-167 頁。

(22) 同上、161 頁。

(23) 岡本太郎の日本万国博での実践、特に《太陽の塔》の成立過程とその受容に関しては、春原史寛による下記の論文に詳しい。春原史寛「岡本太郎《太陽の塔》の研究」『藝叢』2001 年、18 号、45-84 頁。春原史寛「岡本太郎《太陽の塔》をめぐる言説—その受容と評価、日本万国博覧会と美術・

建築・デザイン」『藝叢』2008 年、24 号、107-132 頁。

(24) 磯崎新、前掲書 161-162 頁。

(25) 同上、163 頁。

(26) 針生一郎、前掲書、292 頁。

(27) 磯崎新、前掲書、166 頁。

ヴェルサイユ宮殿美術館と現代美術

——歴史的な展示空間と作品の摩擦がもたらした批評と破壊行為——

新井晃

はじめに

2000 年以降、現代美術の展示空間として世界遺産や文化財登録のある城や宮殿、また寺社仏閣といった歴史的建造物を活用した事例が、フランスや日本を中心に増加の一途を辿っている。例えば、フランスではフォンテーヌブロー城や城塞都市カルカッソンヌが用いられ、日本においても国際博物館会議の一環で二条城や清水寺を会場とした現代美術の展覧会が試みられている。

そもそも、現代美術の展示空間は、ホワイト・キューブが従来のものとされてきた。これは 1929 年、ニューヨーク近代美術館が純白の四壁からなるホワイト・キューブを導入したことに端を発する。ホワイト・キューブ論の嚆矢として名高いブライアン・オドハティ（Brian O'Doherty, 1928-）によると、白い壁の展示空間は「消火栓が美的な難問になるように灰皿スタンドすら神聖な物体になる」⁽¹⁾ 効果を持つ。つまり、ホワイト・キューブには作品を強調させる効能があり、多様な素材と支持体により様々な色彩と形態をもつ現代美術に適している。以来、世界各国の美術館や画廊においてこの形態が普及してきた。

しかしながら、前述のように歴史的建造物を活かした現代美術の展示が 21 世紀より興隆をみせている。美術批評家のハル・フォスター（Hal Foster, 1955-）は、フランス西部の教会前に展示されたリチャード・セラ（Richard Serra, 1938-）の作品《聖エロワのための八角柱》（1991）について、「背後にあるロマネスクの教会と共感しあう関係にある」⁽²⁾ と指摘する。しかしフォスターは、作品と展示空間の関係を簡素に述べるにとどまり、ホワイト・キューブとの相違点や歴史的建造物の特性について論じてはいない。

本稿では、10 年以上の取り組み実績をもつフランスのヴェルサイユ宮殿美術館の

事例から、歴史的建造物で現代美術を展示すると何がもたらされるのかを探りたい。これに関する先行研究には、イレーネ・シュッツェ (Irene Schütze, 1968-) とティエリー・ルフェーヴル (Thierry Lefebvre, 1955-) が挙げられる。前者は論争を巻き起こした三つの展覧会について新聞雑誌での批評を基に論じており (シュッツェ: 2016)、後者は破壊行為に見舞われた展覧会の経緯を整理しているが (ルフェーヴル: 2016)、いずれも歴史的建造物と現代美術の関係性に着目してはいない⁽³⁾。そこで第一章では、ヴェルサイユ宮殿美術館が現代美術を取り入れるに至った経緯を確認し、第二章では批評、検閲、破壊行為に見舞われた四つの展覧会を考証し、その原因を突き止める。続く第三章では、前章の論述を踏まえて、歴史的建造物で現代美術が展示されることで生じる効果の一つを明らかにしたい。

1. ヴェルサイユ宮殿美術館と現代美術

パリから南西に約 20 キロメートルのところにあるヴェルサイユは、1624 年にルイ 13 世 (Louis XIII, 1601-1643) が狩猟の際の休憩地として別荘を建設したことから開拓されていった。17 世紀中葉には、ルイ 14 世 (Louis XIV, 1638-1715) がこの別荘を改築して居住地とし、建築家のルイ・ル・ヴォー (Louis Le Vau, 1612-1670) や造園家アンドレ・ル・ノートル (André Le Nôtre, 1613-1700) らにより豪華絢爛なバロック様式の宮殿が築かれた。なかでも、ルイ 14 世は自身の神格化も兼ねて、建物と庭園にギリシア神話のオリュンポスの十二神の要素を取り入れた空間を創造した⁽⁴⁾。

フランス革命後、ルイ 18 世 (Louis XVIII, 1755-1824) はヴェルサイユ宮殿を美術館として維持することを決定し、これを受けたルイ＝フィリップ 1 世 (Louis-Philippe 1^{er}, 1773-1850) は 1837 年に、フランスの戦争場面を描いた歴史画を展示することで国民としての意識醸成を目的とする「戦争の間」(Galerie des Batailles) を開設した。これが実質的なヴェルサイユ宮殿美術館の開館となった。

さて 1995 年になると、ヴェルサイユ宮殿美術館は国立美術館連合 (Réunion des Musées Nationaux) の直轄運営体制から文化施設公法人 (Établissement Public Culturel)

の管轄へと移管した。文化施設公法人は、中央政府に事前承諾を得ずに長期的なミッションや予算編成を組むことはもちろん、独自の企画を実施する自由が担保される⁽⁵⁾。だが法人化は同時に、文化施設公法人自らが収益を捻出する責任を付与した。

そして2003年、ヴェルサイユ宮殿美術館はSARS（重症急性呼吸器症候群）とイラク戦争の影響を受けて初めて赤字となり、来場者が50万人減少したのを理由に新しい資源の発掘と新規顧客を惹きつける必要性を公表した⁽⁶⁾。かくしてヴェルサイユ宮殿美術館は、新しい催し物の一つとして「ヴェルサイユ・オフ」(2004-2007)を企画した。

ヴェルサイユ・オフは、パリ白夜祭に関連した1日から2日限りの催し物である。ここでは、ストライプを表現の基調とするダニエル・ビューレン (Daniel Buren, 1928-) のほか、フェリチェ・ヴァリーニ (Felice Varini, 1952-) やマルク・クチュリエ (Marc Couturier, 1946-) らによる現代美術作品が宮殿や庭園へ展示された。とはいえ、この催し物は現代美術に特化したものではなく、現代音楽作曲家のアンドレア・セラ (Andrea Cera, 1969-) や料理人のアラン・デュカス (Alain Ducasse, 1956-)、そのほか調香師やデザイナーらも招聘される企画であった⁽⁷⁾。彼らの招聘は、ヴェルサイユ宮殿美術館が「新しい大衆を魅了し経営を立て直す目論見」⁽⁸⁾ のために様々な分野を望んだからであり、集客のための一要素として現代美術が用いられたといえる。

ところが2008年になると、ヴェルサイユ・オフは現代美術に特化した展覧会「ヴェルサイユ宮殿の現代美術」(Art Contemporain au Château de Versailles、以下 ACCV) へと変貌する。ACCV は、一名以上の作家を招聘し、宮殿、庭園または離宮のトリアノン群を会場に、春または秋にかけて約3ヶ月間催される現代美術の展覧会である。これは、前年にヴェルサイユ宮殿美術館の総監へ就任したジャン＝ジャック・アヤゴン (Jean-Jacques Aillagon, 1946-) が、ポンピドゥセンター・パリの館長や文化・コミュニケーション省の大臣を歴任した、いわば現代美術に精通した人物だったために実現した。ACCV は2008年から新型コロナウイルス感染症が世界に蔓延する2019年まで開催され、展覧会には【表1】の作家たちが招聘された。

【表 1】「ヴェルサイユ宮殿の現代美術」展覧会の招聘作家（2008-2019）

年度	招聘作家	国籍
2008	ジェフ・クーンズ (Jeff Koons, 1955-)	アメリカ
2009	グザヴィエ・ヴェイヤン (Xavier Veilhan, 1963-)	フランス
2010	村上 隆 (Takashi Murakami, 1962-)	日本
2011	ベルナール・ヴェネ (Bernar Venet, 1941-)	フランス
2012	ジョアナ・ヴァスコンセロス (Joana Vasconcelos, 1971-)	ポルトガル
2013	ジュゼッペ・ペノーネ (Giuseppe Penone, 1947-)	イタリア
2014	李 禹煥 (Lee Ufan, 1936-)	韓国
2015	アニッシュ・カプーア (Anish Kapoor, 1954-)	イギリス
2016	オラファー・エリアソン (Olafur Eliasson, 1967-)	デンマーク
2017	グループ展覧会「冬の旅」(17 名) ⁽⁹⁾	8 ケ国
2018	杉本 博司 (Hiroshi Sugimoto, 1948-)	日本
2019	グループ展覧会「見えるもの・見えないもの」(5 名) ⁽¹⁰⁾	4 ケ国
2020	新型コロナウイルス感染症の影響を受けて延期 (2021 も同様)	——

表からわかるように、ACCV には世界各国の現代美術作家が招聘されてきたが、初年度は ACCV の在り方についての疑問が噴出した。その一人として、フランス遺産基金の創始者は、「神聖で魔法のような場所であるヴェルサイユへの乱入に完全に衝撃を受けている。現代美術は、全体の美しさや完璧な調和のなかで破壊と散漫をもたらす。…中略…たとえ 3 ヶ月でも、ヴェルサイユ宮殿でのジェフ・クーンズは過ちである」⁽¹¹⁾ と、現代美術の闖入を非難した。そのほか、美術雑誌 *Connaissance des Arts* も「すべて（コレクション、設定、歴史、訪問者）が揃っているヴェルサイユに、本当に芸術的なレイヤーを加える必要はあるのか」⁽¹²⁾ と、宮殿が現代美術の展示場所となることへ疑問を投げかけた。こうした ACCV への違和感をあらわにした眼差しは、その後も様々な反応としてみられていく。

2. 批評と検閲と破壊行為

十年来のなかで、メディアにおいて批評が集中した展覧会とは、後述する四つに絞ることができる。フランスと外国の作家を交互に招聘した2011年までのACCVで⁽¹³⁾、多大な反応がみられたのは2008年のジェフ・クーンズと2010年の村上隆であった。クーンズ展覧会の初日には、小説家のアーノルド＝アーロン・ウピンスキー（Arnaud-Aaron Upinsky, 1944-）が率いる「ヴェルサイユの防衛組織」の数十名が門前に集い、抗議運動を行った。彼は、ACCVを「マリー＝アントワネットへの侮辱である」⁽¹⁴⁾と叱責した。さらにルイ14世の子孫を自称するシャルル＝エマニュエル・ド・ブルボン＝パルム（Charles-Emmanuel de Bourbon-Parme, 1961-）は、ルイ14世を象徴するアポロンの間にクーンズ自身の胸像《セルフ・ポートレート》（1991）が展示されたことに憤怒し、作品撤去の嘆願書を国务院へ提出した⁽¹⁵⁾。村上の展覧会においても、ヴェルサイユを愛する人々からなる団体「愛しのヴェルサイユ」と、ウピンスキーとブルボン＝パルムが結成した団体「漫画に反対」が宮殿前にて抗議を行った。これら団体はまた、展覧会の中止を求めて署名運動を実施し、前者は3,500筆、後者は3,700筆を集めた⁽¹⁶⁾。

クーンズと村上に共通する反応には、抗議運動のほかに、彼らの経済活動と展覧会の関連を訝しむ指摘が挙げられる。クーンズの場合には、作品提供と寄稿をした実業家フランソワ・ピノー（François Pinault, 1936-）とアヤゴン総監が現代美術コレクターとアドバイザーの関係性にあることから、ACCVはピノーのコレクションの名声とその市場価値を向上させるだけだという批判が起きた⁽¹⁷⁾。村上についても、「リーマンショックで作品価格が下落した村上にとってヴェルサイユ宮殿での展示は、彼のビジネスが再開する希望を与える」⁽¹⁸⁾と、作品価値を高めることが展覧会の目的ではないかと疑念が向けられた。

この反応はまた、彼らの現代美術としての戦略が消費社会や経済と結びつきが強いゆえに生じた。クーンズは、大量生産される商品をあえて金属製の彫刻作品にすることで消費社会を揶揄するネオ・ジオメトリックの作家として知られるが、その一方で「販売することを楽しんでいる」⁽¹⁹⁾と語る。村上も著書『芸術起業論』（2006）のな

かで成功するための現代美術の経済的側面を滔々と語る。前出のフォスターも、クーンズと村上の特徴を「市場こそが両者のアートの媒体なのだ」と規定し、さらに「観光客のメッカ、ヴェルサイユ宮殿」での展示がそれを体現すると論ずる⁽²⁰⁾。つまり、彼らの作品性と商売を好転させる構造が相俟って、両者へ数多くの反応が寄せられた。

2012年以降のACCVでは、ジョアナ・ヴァスコンセロスとアニッシュ・カプーアの展覧会が論争を巻き起こした。2012年のヴァスコンセロスの展覧会の論点は、生理用品で構成されたシャンデリアの作品《花嫁》(2001-2005)をカトリーヌ・ペガール総監(Cathérine Pégard, 1954-)が事前に展示不可としたことが作家本人へのインタビューで明るみとなり、検閲ではないかと取り沙汰された⁽²¹⁾。この措置についてペガール総監は、「作品選定は、我々と作家のあいだの対話の結果」⁽²²⁾であると述べたものの、美術批評家のフィリップ・ダジャン(Philippe Dagen, 1959-)は「初めて女性作家を招聘するのに、女性らしさと関係のある作品を妨害するのは不思議だ」⁽²³⁾と検閲の存在をほのめかした。実際、展覧会ではステンレス製の鍋と蓋を複数組み合わせさせた銀色のハイヒール《マリリン》(2011)や、有名なベビーシッターの名前がついた《メリー・ポピンズ》(2010)など、女性的な作品が複数展示されていた。最終的に、《花嫁》はパリ19区にある文化センター「サン・キャトル」(Cent Quatre =104)で公開された⁽²⁴⁾。

そして2015年のカプーアの展覧会は、激しい論争と破壊行為を引き起こした。その契機は、作品《汚い隅》(2011-2015)にある。庭園に設置された《汚い隅》は、鉄製の大きい開口部のあるオブジェの周囲に、灰色と赤色の巨石を散らしたミクストメディアの作品である。2015年5月31日、新聞*Journal du Dimanche*はカプーアが本作品を「権力を握る女王の膺」と言い表したと報道すると、開催前にもかかわらず、この発言をめぐる記事が散見された。記事には、《汚い隅》の来歴や作品の意図を解き明かそうとするもの⁽²⁵⁾、ヴェルサイユ市長のカプーアに対する遺憾の旨を報じるものなどがあつた⁽²⁶⁾。同年6月9日に展覧会が開幕すると、ついに破壊行為が発生した。先行研究によると、まず6月18日から19日の夜にかけて作品へ黄色い塗料が吹きつけられ、9月5日から6日の夜間には作家を冒瀆する言葉として「犠牲になった女王は二度侮辱された」や「行動主義のユダヤ人変質者によるフランス国民への二度

目の強姦」といった言葉がスプレーで巨石へ書かれた⁽²⁷⁾。9月21日には言葉を金箔で覆い隠す作業が行われ、《汚い隅》は会期終了の11月1日まで警備員が駐在したうえで展示された⁽²⁸⁾。二度目の破壊行為のあと、カプーアは「欧州で路上にいる何千人もの難民に同情する必要がある今、パリのヴェルサイユ宮殿の《汚い隅》に対する反ユダヤ主義的で人種差別的な攻撃は、我々のなかにある不寛容さと人種差別を全面に押し出している」⁽²⁹⁾と、破壊行為と社会問題を重ねた声明を出した。

この事件の反響は凄まじく、カプーアの展覧会に関する記事はフランスを中心に3,374も執筆された⁽³⁰⁾。これまでの展覧会に関する記事が3桁台であったことと比較しても、異例の多さである。なかでもフォンテーヌブロー城の総監は、「この襲撃は、歴史的建造物における現代美術という流行に終わりを告げるかもしれない」⁽³¹⁾と危惧を示した。その一方で、本件を寛容な態度で報じた記事もある。*Le Figaro* 紙の記者ヴァレリー・デュポンシェル (Valérie Duponchelle, 生年不詳) らは、《汚い隅》とは近代美術史のなかで物議を醸すことで新しい価値を創造してきた作品、すなわちギュスターヴ・クールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) が裸体女性の下半身を描いた《世界の起源》(1866) や、マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) が男性便器へ署名をした《泉》(1917) と同等だと捉え、今回の騒動は「現代美術を新たな論争に回帰させる理想的な機会になる」⁽³²⁾と、近現代美術史の系譜と結びつけて肯定的に論じた。

3. 歴史的建造物と現代美術の関係

《汚い隅》が多くの批評と破壊行為を招いた一方で、ACCVでは現代美術とヴェルサイユ宮殿が上手くリンクした事例もある。例えば、カプーアの《隅への射撃》(2008-2009) は、仮設の白壁の隅に向かって赤色の絵具の塊を大砲で打ち込むインスタレーションの作品で、1789年に第三身分が自らを国民議会に定めた球戯場に展示された。公式文書で「フランスの政治史にとって決定的な歴史的背景をもつこの場所は、《隅への射撃》によって再活性化された」⁽³³⁾と説明された通り、本作品は「球

劇場の誓い」やその後起こったフランス革命で犠牲となった命を想起させる。

他方、ヴァスコンセロスの展覧会では、金色や極彩色の布と糸を編み込んだ 10 メートル以上におよぶ三体の彫刻作品《王のワルキューレ》(2012)、《黄金色のワルキューレ》(2012)、《嫁入り衣装のワルキューレ》(2009) が戦争の間の天井へ吊るされた。ワルキューレとは、戦場にて生者と死者を決める女神である。これら作品を、496 年から 1809 年までの戦争画と歴代の将軍や元帥の胸像と併置することは、フランスが国家として確立していく過程で流された数多の血への追悼という意味も持ちうる。プレス・リリースにおいても「ヴァスコンセロスの荘厳なワルキューレは、35 枚の大壁画のなかから、最も勇敢な戦死者を探しているようにみえる」⁽³⁴⁾ と紹介されており、作品と歴史的建造物が相互に響きあう展示となっていた。

上述のように、ACCV において全ての作品と歴史的建造物の空間がこうした関係性を取り結ぶわけではない。ヘラクレスの間に展示されたクーンズの《バルーン・ドッグ・マゼンタ》(1994-2000) のように、現代美術と歴史的建造物の空間が上手くリンクしない場合もある。そうしたクーンズの展覧会には、「こんなに美しい場所にガラクタを置くのは残念だ」⁽³⁵⁾ や「滑稽に感じています……。えっと、なにしろ年代と様式が混ぜ合わさっているものだから」⁽³⁶⁾ という鑑賞者の反応がみられた。しかし、現代美術とヴェルサイユ宮殿の組み合わせは、ホワイト・キューブや、海辺や山間を活用した単なるサイト・スペシフィックの展示空間にはない効果を期待できるのではないか。

その一つとして、本稿ではヴェルサイユ宮殿の政治、歴史、文化的な要素を想起させる現代美術が展示される場合に限定して、鑑賞者の意識を歴史的建造物へと向けることができる位置づける。《隅への射撃》や「ワルキューレ」シリーズ作品は、まさに政治や歴史と結びついた作品といえよう。さらに 2009 年のグザヴィエ・ヴェイヤンの展覧会で宮殿の前庭に展示された《四輪馬車》(2009) も、「ヴェルサイユの宮廷で愛用されていた交通手段を思い起こさせる」⁽³⁷⁾ と紹介されたように、この場所が宮殿として使用されていた近世の文化を体現する作品となっている。こうした意味では、クーンズの《セルフ・ポートレート》やカプーアの《汚い隅》もまた、皮肉的ではあるものの、ルイ 14 世やマリー＝アントワネットを通じて鑑賞者の意識をヴェ

ルサイユ宮殿の歴史や文化へと繋げる現代美術作品であるといえる。

おわりに

本稿は、ヴェルサイユ宮殿美術館の事例から、歴史的建造物で現代美術を展示すると何がもたらされるのかを探ってきた。これを通じて、ヴェルサイユ宮殿の政治、歴史、文化的な要素を想起させる現代美術が展示されるとき、鑑賞者の意識を歴史的建造物へ誘う役割を有することが明らかとなった。

最後に、歴史的建造物を活用した現代美術の展示は観光と結びついてきた。ヴェルサイユ宮殿美術館だけをみても前身のヴェルサイユ・オフは新規顧客の獲得が目的であり、2020年は新型コロナウイルス感染症拡大を受けて訪問者の80%を占める外国人旅行者が見込めないためにACCVは中止された⁽³⁸⁾。とはいえ、先述した現代美術作品を歴史的建造物で展示するときに生じる「作品と場所の双方へと注意を向けさせる」役割は、二つの文化財を効果的にみせる意義において、この大禍が終息へ向かったとき、もっと言えば実際の展示空間がなくなる限り、重要な価値が見込めよう。ヴェルサイユ・オフから2010年までACCVを担当したキュレーターのローラン・ル・ボン（Laurent Le Bon, 1969-）は、この展覧会を「ホワイト・キューブへのアンチ・テーゼ」と称し、「現代的な芸術的創造は、この場所のいくつかのクリシェを打破するのに貢献」⁽³⁹⁾すると提言した。本論文では、歴史的建造物で現代美術を展示する効果の一つしか解き明かせなかったが、ル・ボンの言説をしっかりと裏付け、そのほかの事例について論じるためには、今後の多角的な研究が望まれよう。

註

- (1) Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, University of California Press, London, 1976, p. 15.
- (2) Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, 2013 (Paperback edition), p. 148. [ハル・フォスター『アート建築複合態』（滝本雅志 訳）鹿島出版社、2014年、220-221頁。]

(3) Irene Schütze, “Koons, Murakami und Vasconcelos in Versailles: Wertzuschreibung und Wertewandel durch Kontextualisierung,” *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 43 Bd., Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg, 2016, pp. 249-271. Thierry Lefebvre, “Pour Kapoor Exposition «Anish Kapoor Versailles» (9 juin- 1^{er} novembre 2015),” *Société & Représentations*, No. 41, 2016, pp. 203-211.

(4) 例えば、グランド・アパルトマンの衛兵の間には戦争や軍神を象徴するマルスが装飾に用いられた。

Château de Versailles, “Le Grand Appartement du Roi: L'Appartement de parade, Le Salon de Mars,” <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau/grand-appartement-roi#le-salon-dhercule> (accessed 2021-10-13).

(5) クサビエ・グレフ『フランスの文化政策——芸術作品の創造と文化的実践——』（垣内恵美子 訳）水曜社、2007年、187-188頁。

(6) Château de Versailles, Service de la communication, «Montrer mieux, montrer plus» *Rapport d'Activité: De L'Établissement Public du Musée et du domaine national de Versailles 2003*, Imprimerie Le Govic, France, 2004, p. 7.

(7) 全4回における招聘作家については、次の資料を参考されたい。Mairie de Paris, “Versailles Off,” *Nuit Blanche 2004 Vue D'Ensemble*, p. 6; Mairie de Paris, “Versailles Off,” *Nuit Blanche 1^{er} Octobre 2005*, pp. 53-56.

Mairie de Paris, “Château de Versailles, Versailles off,” *Nuit Blanche 7 Octobre 2006*, p. 19; Mairie de Paris, “Ailleurs en France,” *6 Octobre Nuit Blanche 2007*, p. 59.

(8) Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, Direction de l'information et de la communication, “Introduction par Christine Albanel,” *Rapport d'Activité 2004, De L'Établissement Public du Musée et du domaine national de Versailles*, Imprimerie Floch-London, France, 2005, p. 4.

(9) 17名の作家は次のウェブサイトを参照されたい。Château de Versailles Spectacles, “Voyage d' Hiver,” https://www.chateauversailles-spectacles.fr/page/voyage-d-hiver_a224/1 (accessed 2021-10-13) .

(10) 5名の作家は次のウェブサイトを確認されたい。Château de Versailles Spectacles, “Versailles Visible / Invisible,” https://www.chateauversailles-spectacles.fr/page/versailles-visible-invisible_a252/1 (accessed 2021-10-13) .

(11) Valérie Duponchelle, “L'Analyse de Valérie Duponchelle; Quand l'art contemporain s'invite au château,” *Le Figaro*, 23 Juin 2008, p. 17.

- (12) Sylvie Blin, *Connaissance des arts*, “Jeff Koons, champion du gadget,” <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/jeff-koons-champion-du-gadget-1111384/> (accessed 2021-10-13) .
- (13) Jean-Jacques Aillagon, “Préface” in *Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, Jeff Koons Versailles*, X. Barral, Paris, 2008, p. 9.
- (14) Elaine Sciolino, “At the Court of the Sun King, Some All-American Art,” *The New York Times*, 10 September 2008, <https://www.nytimes.com/2008/09/11/arts/design/11koon.html> (accessed 2021-10-13) .
- (15) Versailles Controversé, “Versailles les Agitateurs, Charles-Emmanuel de Bourbon-Parme,” <https://controverses.sciences-po.fr/archive/versailles/index.php/agitateurs/bourbon-parme/index.html> (accessed 2021-10-13) . なお、嘆願書は国務院で棄却された。
- (16) Flore Galaud, “Murakami ne fait pas l’ unanimité à Versailles,” <https://www.lefigaro.fr/culture/2010/08/28/03004-20100828ARTFIG00372-murakami-ne-fait-pas-l-unanimite-a-versailles.php> (accessed 2021-10-13) .
- (17) Johannes Willms, “Koons in Versailles; Viel Lärm un ein Soufflé,” *Süddeutsche Zeitung*, 13 September 2008, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/jeff-koons-in-versailles-viel-laerm-um-ein-souffle-1.687540> (accessed 2021-10-13) .
- (18) Bernard Hasquenoph, *Louvre pour tous*, “Un Murakami vu à Versailles en vente chez Christie's,” <http://www.louvrepour tous.fr/Un-simili-Murakami-Versailles-en,604.html> (accessed 2021-10-13) .
- (19) Anthony Harden-Guest, *Vanity Fair*, “Art or Commerce? November 1991,” <https://www.vanityfair.com/news/1991/11/art-or-commerce> (accessed 2021-10-13) .
- (20) ハル・フォスター「2007c アートと市場」(荒木慎也 訳) ハル・フォスター、ロザリンド・E・クラウス、イブ＝アラン・ボワ、ベンジャミン・E・D・ブークロー、デイヴィッド・ジョーズリット『Art Since 190:図鑑 1900 年以降の芸術』(尾崎信一郎、金井直、小西信之、近藤学編) 所収、東京書籍株式会社、2019 年、800-803 頁。
- (21) Agence France Presse, “Vasconcelos à Versailles: une réflexion sur la place des femmes (Filipetti),” *Agence France Presse*, 18 juin 2012.
- (22) Agence France Presse, “L'artiste Joana Vasconcelos pose un hélicoptère à plumes à Versailles,” *Agence France Presse*, 15 juin 2012.
- (23) Philippe Dagen, “Art Contemporain; Joana Vasconcelos, une femme un peu trop libre pour la cour du Roi-Soleil,” *Le Monde*, 21 juin 2012, p. 29.

- (24) Valérie Duponchelle, *Le Figaro Culture* “*The Bride de Joana Vasconcelos au Centquatre*,” <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/06/27/03015-20120627ARTFIG00573--the-bride-de-joana-vasconcelos-au-centquatre.php> (accessed 2021-10-13) .
- (25) Jackie Wullschlager, “Palace revolutionary: Anish Kapoor at Versailles,” *The Financial Times*, 5 June 2015, <https://www.ft.com/content/70fbcc24-09d5-11e5-b6bd-00144feabdc0> (accessed 2021-10-13) .
- (26) Angelique Chrisafis, “Anish Kapoor's Versailles ‘Vagina’ causes controversy in France; Artist behind Paris's biggest cultural event of the year has described Dirty Corner as ‘the vagina of the queen’ talking power,” *The Gaudian*, 4 June 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/04/anish-kapoor-versailles-vagina-controversy-france> (accessed 2021-10-13) .
- (27) Thierry Lefebvre, “Pour Kapoor Exposition «Anish Kapoor Versailles» (9 juin- 1^{er} novembre 2015) ,” *Société & Représentations*, No. 41, 2016, pp. 203-204.
- (28) *Ibid.*, pp. 205-206.
- (29) Anish Kapoor, “Dirty Corner, 06.09.2015,” <http://anishkapoor.com/1046/dirty-corner-06-09-2015> (accessed 2021-10-13) .
- (30) Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, Direction de l'information et de la communication et Mission stratégie et contrôle de gestion, *Rapport Annuel d'Activité 2015, Établissement Public du Château, du musée et du domaine national de Versailles*, Imprimerie Vincent, 2016, p. 112.
- (31) Bommelaer Claire et Valérie Duponchelle, “Le Château de Versailles sous la pression du scandale; Art Contemporain, La dégradation de l'œuvre d'Anish Kapoor conduit le domaine à renforcer sa sécurité,” *Le Figaro*, 8 Septembre 2015, p. 29.
- (32) Valérie Duponchelle, Marie Périer, “Versailles: le «Vagin de la Reine» d’ Anish Kapoor crée la polémique,” *Le Figaro*, 4 Juin 2015, <https://www.lefigaro.fr/culture/2015/06/04/03004-20150604ARTFIG00152-versailles-le-vagin-de-la-reine-d-anish-kapoor-cree-la-polemique.php> (accessed 2020-10-13) .
- (33) Château de Versailles, “Anish Kapoor, Artiste britannique, confronte ses sculptures aux jardins de Versailles,” *Établissement Public du Château, du musée et du domaine national de Versailles*, 2015, p. 10.
- (34) Château de Versailles Spectacles - Service Presse, *Joana Vasconcelos Versailles*, OPUS 64, 2012, p. 20.

- (35) Christine Spolar, “Sniffing at pop culture exhibit, The Tribune's Christine Spolar finds many in France don't exactly appreciate American Jeff Koons' Versailles exhibit,” *Chicago Tribune*, 23 September 2008, p. 2.
- (36) Ina.fr, “Polémique Exposition Jeff Koons,” <https://www.ina.fr/video/PA00001418319/polemique-exposition-jeff-koons-video.html> (accessed 2021-10-13) .
- (37) Château de Versailles, *Veilhan Versailles*, Château de Versailles Bureau des Activités Éducatives, 2009, p. 1.
- (38) Jérôme Béglé 030/6/2020, Le Point. fr, “Catherine Pégard: « Le modèle économique de Versailles a été anéanti »,” https://www.lepoint.fr/histoire/catherine-pegard-le-modele-economique-de-versailles-a-ete-aneanti-03-06-2020-2378205_1615.php (accessed 2021-10-13) .
- (39) Laurent Le Bon, “A Fresh view of Versailles, Xavier Veilhan” in Château de Versailles, Jean-Pierre Criqui, *Xavier Veilhan 1999-2009*, JRP|Ringer, Zurich, 2009, pp. 125-126.

第 72 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 72 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2022 年 3 月 31 日