

第 73 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2022. 10. 15-16

於 京都工芸繊維大学

はじめに

第73回美学会全国大会が2022年10月15日(土)・16日(日)に京都工芸繊維大学で開催されました。美学会で初めて発表する若手研究者のために第65回大会以来、美学会と当番校の共催企画として開かれています「若手研究者フォーラム」も、今年で9回目を迎えました。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ました。「若手」研究としての性格上、多少の不備があるかもしれません。その点につきましては、各発表者による研究の進展を待つことにして、ここでは発表時の原形を伝えることを第一の目的としました。「若手」らしい、新鮮な着眼点や問題意識、鋭敏な直感や大胆に越境する想像力などを感じ取っていただければ幸いです。

美学会「若手研究者フォーラム」委員会
委員長 後藤文子

目次

サセッタ作《ボルゴ・サン・セポルクロ多翼祭壇画》裏面の図像解釈の試み 園田葉月 5	5
ロレンツォ・レオンブルーノ《アペレスの誹謗》 ——「運命」の図像から見る—— 田村万里子 17	17
幾原邦彦『少女革命ウテナ』におけるバンクの役割 ——天井桟敷の影響を中心に—— 高橋優季 29	29
まなざしで触れる『ピアノ・レッスン』 —— 触感的視覚性を手がかりに 森川結真 41	41
『グレイヴ・エンカウンターズ』二部作の遅い恐怖 八坂隆広 53	53
自己理解の自由としての表現の自由 村山正碩 63	63
フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》における 「受肉」と「光」の問題 —— 形象不可能性をめぐって 杉山太郎 73	73

李禹煥の絵画における「外」への意識

—— 初期作品と 1970 年代の連作《点より》《線より》 ——

李惠實 83

J-F・リオタールの『判断力批判』読解に関する一考察

—— 「崇高の分析論」の Zusammenfassung について ——

浅野雄大 95

マイケル・フリードの「演劇性」概念について

—— 「形式としての形：フランク・ステラの不規則な多角形」(1966) を
中心として

茶圓彩 107

小村雪岱と同時代の潮流や批評

—— 挿絵というジャンルにおける作家性の検証 ——

五十嵐小春 117

サセッタ作《ボルゴ・サン・セポルクロ多翼祭壇画》 裏面の図像解釈の試み

園田葉月

はじめに

小論では、15世紀シエナ派の画家サセッタ (Stefano di Giovanni, il Sassetta, ca. 1400-ca. 1450) による《ボルゴ・サン・セポルクロ多翼祭壇画》⁽¹⁾ (1437-1444) を取り上げ、裏面の図像解釈を試みる。

本祭壇画は、フランチェスコ会の依頼によりボルゴ・サン・セポルクロのサン・フランチェスコ修道院聖堂主祭壇画として描かれた。玉座の聖母子を主画面とする表面は、それを取り囲む諸聖人を併せた26点、《聖フランチェスコの栄光》(以下《栄光》と略) を主画面とする裏面は、その両側を飾る聖フランチェスコ伝および諸聖人を併せた30点のパネルで構成されていた。本祭壇画が設置されていた聖堂は、トスカーナとウンブリアの様式が融合した建築の地域的特性により⁽²⁾、主祭壇の背後に聖職者席を含む長方形の空間があった。一般的に両面祭壇画の裏面は、祭壇背後の空間に立ち入ることが出来た聖職者によって見られたとされ、本祭壇画裏面も半閉鎖的な内陣の聖職者席に座したフランチェスコ会士のみが仰ぎ見たと考えられる。本祭壇画は1578-1583年頃に設置場所から取り外され、聖具室に保管された後に解体され散逸した。そのうち約半数のパネルが世界各国に現存するが⁽³⁾、元のパネルの構成が知られないままに散逸してしまったために、1903年以降、本祭壇画全体の再構成をめぐる様々な議論が繰り広げられた。裏面についても多くの研究者がパネル再構築とそれに基づく図像解釈を発表してきたが、2007年に本祭壇画の科学的調査が解明したプレデッラおよびチマーザを含めたパネル再構成は、それらの再構成案を悉く覆すものであった。

科学的調査により、チマーザについては表面に磔刑、裏面に受胎告知、プレデッラについては表面に受難伝、裏面に福者ラニエリ伝を配していたことが確かとなっ

た。そこから、表面はキリストによる救済を主題とする崇拜 (adoratio) の対象であるのに対し、裏面は本祭壇画の真下に地下墳墓を構える地元のフランチェスコ会士である福者ラニエリ、中央部に聖フランチェスコ、チマーザに受胎告知を配した、崇敬 (veneratio) の対象であることが明らかになった。科学的調査に基づく先行研究は、裏面の図像が、プレデッラの福者ラニエリから中央パネルの聖フランチェスコを通じてチマーザの《受胎告知》へと至る視線の上昇を通して、「第二のキリスト」Alter Christus を目指すべしという模範を示す教育的機能を有していたことを指摘した。また、中央パネル《栄光》のフランチェスコおよび頭上に描かれた三美德像とその両脇を飾る「聖フランチェスコ伝」の連関が、裏面の教育的意味において果たす役割が特に注目された。《聖フランチェスコの清貧との結婚》(以下《清貧との結婚》と略)において飛翔する「貞潔」が手に持つ白百合の、中央パネル《栄光》の聖人頭上、そしてチマーザの《受胎告知》への移動が修道士の視線を上へと導く役割を果たすとの見方はそのひとつである⁽⁴⁾。

小論の目的は、先行研究では十分に論じられてこなかった、裏面中央パネル《栄光》、とりわけ聖人足下に描かれた三悪徳像とその両脇を飾る「聖フランチェスコ伝」の連関に注目し、どのように裏面全体の図像が教育的意味を視覚化しているのかを考察することである。そこで論者は、まず、本作の「聖フランチェスコ伝」の図像内容の確認、そしてその逸話選択と本作以前および本作と同時代の聖フランチェスコ図像における逸話の採用頻度との比較検討を行う。続いて、その結果明らかとなった本祭壇画の「聖フランチェスコ伝」における特殊な場面選択と配置に着目する。次に、その場面選択と配置に三悪徳像が関連する新たな可能性を検証するため、裏面中央パネルの図像内容を確認した後、聖人足下の三悪徳像とその両脇を飾る「聖フランチェスコ伝」の関係を考察する。以上の手続きにより、中央パネルの聖人足下に描かれた三悪徳像が裏面全体の教育的意味の根幹を成しているという結論を導きたい。

第一章「聖フランチェスコ伝」

第一節 サセッタ「聖フランチェスコ伝」の図像内容

聖フランチェスコ (Francesco d'Assisi, 1182-1226) の生涯は、キリストの人生に基づいて再編された。そのため、フランチェスコの生は基本的にキリストの伝記とのタイポロジーにおいて形成され、彼は「第二のキリスト」という異名を持つ。

サセッタによって描かれた「聖フランチェスコ伝」は、複数の文学的典拠からの逸話採用が見られる点に特徴がある。各パネルが示す場面は以下である。

《聖フランチェスコの夢と慈愛》(以下《夢と慈愛》と略):二つの場面を含んでおり、画面向かって左側は聖フランチェスコがみすぼらしい装いの騎士に自らの豪華な服を与えた場面、右側はその晩の彼の夢の中に十字架が刻まれた武器を備えた宮殿が現れた場面を示している。

《世襲財産の放棄》:世俗的な財産を放棄する場面。

《ポルチウンクラでの全免償の許可》(以下《全免償の許可》と略):ポルチウンクラで教皇ホノリウス3世 (Honorius III, 1148-1227) から全免償を許可される場面。

《聖痕》:聖痕を受ける場面。

《グッピオの狼》:グッピオという町で暴れて人々を困らせていた狼を改心させる場面。

《火の試練》:スルタンに説教をし、自らの信仰を証明するために燃え滾る火のなかを走ろうとする場面。

《聖フランチェスコの清貧との結婚》:「清貧」を象徴する女性との結婚の場面。

《聖フランチェスコの死》(以下《死》と略):聖フランチェスコの死と、彼の聖痕に疑念を抱いていた騎士が聖痕を確認する場面。

第二節 聖フランチェスコ図像における逸話の採用頻度と本作の逸話選択の比較
論者は、本作の「聖フランチェスコ伝」の特徴を明らかにするため、これまでの先行研究では十分に為されなかった、本作以前および本作と同時代の聖フランチェスコ

図像における逸話の採用頻度と本作の逸話選択の比較検討を行った。今回比較検討の対象としたのは、「聖フランチェスコ伝」の複数の逸話を主題とした15世紀以前の主要な美術作品である⁽⁵⁾。その結果、採用頻度が最も高い逸話は《聖痕》であり、世襲財産の放棄、小鳥への説教、火の試練、修道院規則の承認、死と聖痕の証明がそれに続いて登場回数が多い場面であることが確認できた。加えて、サセッタの「聖フランチェスコ伝」に含まれる《全免償の許可》《グッピオの狼》《清貧との結婚》が、選択されることが希な逸話であることが明らかとなった。聖痕拝受は、第二のキリストとしての聖フランチェスコの地位を確立し、彼の聖性を示す最も重要な逸話である。本祭壇画裏面において聖痕の場面が、中央の《栄光》の向かって左下、すなわち聖人の单身像に接する最も重要な位置に配されているのは、このためであると考えられる⁽⁶⁾。特筆すべきは、《栄光》の向かって右下、すなわち聖人の单身像を描いたパネルに接し、《聖痕》に対応する位置に配されているのが、聖フランチェスコと「清貧」の結婚の場面であることである。本祭壇画裏面において《聖痕》に対応する最も重要な位置を占める《清貧との結婚》は、比較した九つの作品のいずれにも登場しない。以上により、取り上げられることが希である三つの場面を含む特殊な逸話選択、そして採用頻度の最も高い《聖痕》と極めて低い《清貧との結婚》が、図像全体の中核をなす独特な配置、この二点の本祭壇画裏面の図像解釈において重要であることが予想される。論者は、この本作における逸話選択とその配置の独自性の所以を、《栄光》の聖人足下に描かれた三悪徳像との関係から検討する。

第二章 《聖フランチェスコの栄光》

第一節 《聖フランチェスコの栄光》の図像内容

祭壇画裏面の中央パネル《聖フランチェスコの栄光》は、背後にマンデルラを伴った聖フランチェスコが両手を広げ、キリストの磔刑における姿勢をとり、掌・右脇腹・足の甲に刻まれた聖痕の傷を示していることから、第二のキリストとしての意味を強調しているとされる。またこのパネルでは、厳粛に貧しさを希求する、聖フランチェ

スコの性質が、聖人頭上と足下に描かれた中世キリスト教世界における美德と悪徳の寓意像を介して表現されている。まず、聖人頭上に描かれた三人の女性の図像は、中世キリスト教世界、同時にフランチェスコ会が重んじた三つの美德の擬人像であり、向かって左から「貞潔 (Castitas)」「従順 (Obedientia)」「清貧 (Paupertas)」の寓意である。また、聖フランチェスコの足下に表現された悪徳の寓意像は、向かって左から「虚栄心 (Vanitas)」「傲慢 (Superbia)」「貪欲 (Avaritia)」である。「覚え書き」では、裏面中央パネルをチッタ・ディ・カステッロのモデルを見本として描くよう指示されている⁽⁷⁾。このモデルについては、先行研究で同地のサン・フランチェスコ聖堂のためにスピネッロ・アレティーノ (Spinello Aretino, ca. 1350-ca. 1410) が制作し、現在は失われた祭壇画であるとの仮説が提示されたが、「覚え書き」に素材や技法についての言及がないため、確定には至っていない。

第二節 《聖フランチェスコの栄光》における三悪徳像および三美德像

本祭壇画に描かれた、マンドルラを伴い、聖痕の傷を見せる聖フランチェスコが三悪徳の上に君臨するという図像の直接的なモデルは、一般的に、シエナ派の画家タッデオ・ディ・バルトロ (Taddeo di Bartolo, ca. 1363-1422) によってペルージャのサン・フランチェスコ・アル・プラート聖堂のために描かれた祭壇画の裏面中央パネルであるとされる⁽⁸⁾。

フランチェスコ頭上の三美德は、向かって左から「貞潔」「従順」「清貧」である。そしてそれらは、「貞潔」が「虚栄心」、「従順」が「傲慢」、「清貧」が「貪欲」というように、聖人足下の悪徳と上下で対応している。美德と悪徳を並列的に聖人の頭上と足下に配する図像表現はシエナ派に由来し、写本彩飾画を通して広まったとされる。しかしながら美德と悪徳を同時に示す図像の着想源は、初期中世のプルデンティウス (Aurelius Prudentius Clemens) による叙事詩『靈魂の闘い』*Psychomachia* (398-400) に遡る。この書は人間の魂の裡で繰り広げられる美德と悪徳の闘いを寓意的に表現したものであり、そこから様々なヴァリエーションの悪徳を打ちのめす美德の図像が生まれた。聖人が悪徳を足で踏み潰すというのは、美德が悪徳を足で踏み潰すという図像の変形である。したがって、サセッタによる足下に三悪徳を踏まえるフランチェスコ図像も

この系譜上に捉えられるだろう。

第三章 祭壇画裏面全体の図像解釈

第一節「聖フランチェスコ伝」と三悪徳像の関係

《栄光》における三悪徳像は向かって左から、「虚栄心」「傲慢」「貪欲」であるが、同じ三悪徳の寓意像を描いた他作品と比較すれば⁽⁹⁾、その順番には定式がないことがわかる。このことから、本祭壇画の三悪徳像の並び順は、裏面全体の図像内容を読み解く鍵と考えてもよいだろう。

第一章で既に、本祭壇画裏面の特殊性として、中央パネルの向かって右脇に、選択されることが最も多い《聖痕》と対をなし、《清貧との結婚》が配置されていることを挙げた。論者は、この特殊な配置が、中央の聖人足下の三悪徳像と「聖フランチェスコ伝」を構成する八パネルの連関に基づいている可能性を指摘する。というのも、《清貧との結婚》は「清貧」とは対極にある「貪欲」の寓意像と隣接しており、実際に中央パネルにおいて「貪欲」と対応関係にある美德像は「清貧」だからである。さらに、「貪欲」の象徴である狼を主題とする逸話《グッピオの狼》も、中央パネルの「貪欲」「清貧」が結ぶ縦軸に隣接している。このことは、本祭壇画の「聖フランチェスコ伝」における逸話選択とその配置に中央の聖人足下の三悪徳像が関係している可能性を示唆している。

「貪欲」側に位置する残りのふたつの逸話は、《火の試練》と《死》である。《火の試練》は、聖フランチェスコが第5回十字軍遠征(1217-1221)の折にシリアのイスラム教徒の元に赴いた場面を描いている。キリスト教会側はこの十字軍遠征を本来自分たちが所有する土地を取り返すという大義名分の下で行った。したがってこの逸話は、イスラム教徒の貪欲さを戒める主題と考えられる。また《死》については後述する。

「虚栄心」側に配された四つの逸話は、《夢と慈愛》《世襲財産の放棄》《全免償の許可》《聖痕》である。聖フランチェスコが地上の父親との関係を断つ場面を描いた《世襲財産の放棄》と自らの豪華な衣を脱ぎ貧しき者に与える場面を描いた《夢と慈愛》は、まさにうわべだけの豊かさである「虚栄心」と結びつく主題である。

八パネルの中で《聖痕》と《死》は「聖フランチェスコ伝」を主題とするいずれの

作例にも登場する慣例的な逸話であり、聖人足下の三悪徳像と直接的な関係はない。しかし《聖痕》における聖人の視線がキリストの到来を仄めかすチマーザへと向かうべきことを鑑みれば、この配置が必然的であったことが予想される。また《全免償の許可》は、「虚栄心」と関連しないが、《聖痕》の近く、また福者ラニエリ伝を主題とするプレデッラに接して配される必要があった。というのも聖痕は、フランチェスコ会の神学において、教皇ホノリウス3世がフランチェスコに対して認めた全免償に対する、キリストによる印として考えられていたからである。加えて《死》が「貪欲」側の向かって右下に配されたのは、「虚栄心」側の左上に配された《夢と慈愛》が八パネルのうちで最も聖フランチェスコが若いころの逸話であることを踏まえれば、自然である。

以上により、本祭壇画の「聖フランチェスコ伝」の逸話選択と配置は、《栄光》の聖人足下に描かれた悪徳像と関連していると考えてよいだろう。フランチェスコ伝を主題とする作例に慣例的に登場する死と聖痕の場面、そして福者ラニエリの存在を示唆する全免償の許可の場面を除き、五つの逸話が「虚栄心」と「貪欲」に関連するものから選択されたことを指摘する。またそのために、最も採用頻度の高い《聖痕》に対応する重要な位置に、採用されることが極めて希であるが「貪欲」・「清貧」という主題と強く結びついた《清貧との結婚》が配されたと考えられる。

第二章 裏面の教育的內容における三悪徳像の意味

先述したように、先行研究では、鑑賞者である修道士の視線の上昇が意図された裏面全体の教育的な図像プログラムにおいて、美德像が重要な役割を担っていることが主張されてきた。論者は、その修道士の視線の上昇が、《清貧との結婚》の中空に浮かぶ三美德像の頭部と《聖痕》における聖人の視線がチマーザへの向きを示すことによって促されていると考える。そして絵画における「聖フランチェスコ伝」の逸話として選択されることが希な《清貧との結婚》が《聖痕》に対応する位置に配され、中央パネル《栄光》やチマーザと、美德像を通じて図像的な連関を持つことで、裏面全

体の教育的意味の中心を担っている根幹には、三悪徳像の働きがあることを指摘したい。すなわち、《聖痕》と対応し裏面全体の図像プログラムの支柱となるパネルを飾る逸話として《清貧との結婚》が選択されたのは、三悪徳像のうちの「貪欲」に最も内容的に関連する逸話である必要性に基づいているのである。また、中央パネルにおける聖人頭上に美德、足下に悪徳を配した図像は、単にシエナ派の伝統に従ったものではなく、中世以来の魂における美德と悪徳の闘いに由来する可能性は既に指摘した。したがって、祭壇画裏面は単に修道士たちの視線の上昇を促し、第二のキリストを目指すよう鼓舞するだけでなく、その道筋における悪徳に対する美德の勝利の重要性を示唆している可能性を指摘したい。

おわりに

科学的調査が明らかにした祭壇画裏面の図像に対し先行研究は、プレデッラの福者ラニエリから中央の聖フランチェスコを通じてチマーザの《受胎告知》へと至る視線の上昇を通して、「第二のキリスト」を目指すべしという教訓を修道士に対して示していたことを指摘している。またそのなかで、中央パネルの三美德像が果たす役割は既に注目されてきた。それに対し、小論は先行研究が看過してきた三悪徳像と「聖フランチェスコ伝」の関連から、教育的意味を有する裏面全体の図像を再考することを試みた。

第一章では本祭壇画裏面における「聖フランチェスコ伝」の逸話選択と配置が特殊であることを明らかにし、第二章では裏面中央パネルの図像内容を検証した。続く第三章では、中央パネルの聖人足下に描かれた三悪徳像が本作の「聖フランチェスコ伝」の逸話選択・配置と密接なかかわりを持つことを確認した。そして採用頻度の最も高い逸話を主題とする《聖痕》と、極めて低い《清貧との結婚》の対応関係は、フランチェスコ会における清貧への誓いを強調するこの場面を悪徳「貪欲」に最も近い位置に配する必要性に基づいている可能性を指摘した。この配置により裏面全体の図像の中核を《清貧との結婚》と《聖痕》が担う構成となり、両パネルがその図像内容によ

りチマーザと緊密な連関をもつことで、プレデッラからチマーザへの視線の上昇が成立しているのである。したがって中央パネルの三悪徳像は、祭壇画裏面の教育的役割の根幹を成していたと考えられる。さらに論者は、中央パネルの美德と悪徳の寓意像はプルデンティウス著『靈魂の闘い』から派生した、中世の伝統に由来することを確認した。そして人間の魂における美德の悪徳に対する勝利が、フランチェスコの生き方、すなわち第二のキリストへ近づくための手段であることを意味していた可能性を提示したい。

註

(1) サセッタ《ボルゴ・サン・セポルクロ多翼祭壇画》1437-1444年、テンペラ・板、190 × 350 cm。所蔵先については註3を参照すること。本祭壇画について最も詳細に書かれた文献は以下である。Israëls, Machtelt, ed., *Sassetta: The Borgo San Sepolcro Altarpiece I*, Florence, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2009.

(2) 本祭壇画が設置されていた聖堂が位置するイタリアの都市、ボルゴ・サン・セポルクロ（現サン・セポルクロ）は、トスカーナ州とウンブリア州の州境付近に位置する。したがってその聖堂建築はトスカーナとウンブリア、それぞれの要素を併せ持ったものであった。その様式の融合は聖堂の東端にある後陣において顕著であり、ウンブリアのサン・フランチェスコ聖堂の特徴である主祭壇より後ろ側に位置する聖職者席が、トスカーナのサン・フランチェスコ聖堂の特徴である長方形の後陣のなかに設置された。聖職者席を主祭壇の後方に設置することで形成される空間はレトロクイスターレ（retroquistare）と呼ばれる。したがって本祭壇画裏面は、半閉鎖的な空間に位置する聖職者席に座したフランチェスコ会士のみが仰ぎ見る対象であったと考えられる。

(3) 本祭壇画の各パネルは世界各地に散逸しており、その所蔵先は様々である。したがってここでは、小論で対象とする祭壇画裏面の各パネルの所蔵先を明記するにとどめる。

・チマーザ

《受胎告知》ニューヨーク、メトロポリタン美術館、レーマン・コレクション

・中央

〈聖フランチェスコ伝〉

《聖フランチェスコの栄光》フィレンツェ、ベレンソン・コレクション

《聖フランチェスコの夢と慈愛》《世襲財産の放棄》《ポルチウクラでの全免償の許可》《聖痕》《グッピオの狼》《火の試練》《聖フランチェスコの死》ロンドン、ナショナル・ギャラリー

《聖フランチェスコの清貧との結婚》シャンティイ、コンデ美術館

〈側柱〉《福音書記者聖マタイ》個人蔵

〈ピナクル〉《聖アウグスティヌス》パリ、サルト・コレクション

・プレデッラ

《枢機卿の夢に現れた福者ラニエリ》ベルリン、ベルリン国立美術館

《フィレンツェに捕らわれた人々を解放する福者ラニエリ》《チテルナの吝嗇家の魂が悪魔によって奪われたことを示す福者ラニエリ》パリ、ルーヴル美術館

(4) Israëls, *op. cit.*, p. 278.

(5) 比較検討に用いた作品は以下である。ボナヴェントゥーラ・ベルリンギエーリ (Berlinghieri Bonaventura, 1228-1274) 1235 年頃、テンペラ・板、ペーシャ、サン・フランチェスコ聖堂。コッポ・ディ・マルコバルド (Coppo di Marcovaldo, ca. 1225 - ca. 1276) 1261-1275 年、テンペラ・板、234 × 127 cm、フィレンツェ、バルディ家礼拝堂、サンタ・クローチェ聖堂。ガイド・ディ・グラツィアーノ (Guido di Graziano) 1270 年、テンペラ・板、シエナ、シエナ国立美術館。ジョット (Giotto di Bondone, ca. 1267-1337) ・ジョット派、1297-1300 年、フレスコ、アッシジ、サン・フランチェスコ聖堂上院。ジョット、1325-1328 年、フレスコ、フィレンツェ、バルディ家礼拝堂、サンタ・クローチェ聖堂。タッデオ・ガッティ (Taddeo Gaddi, ca. 1300-1366) 1335-1340 年、板、フィレンツェ、アカデミア美術館。ベノッツォ・ゴッツォリ (Benozzo Gozzoli, ca. 1421-1497) 1452 年、フレスコ、モンテファルコ、後陣礼拝堂、サン・フランチェスコ聖堂。ドメニコ・ギルランダイオ (Domenico Ghirlandaio, 1449-1494) 1483-1485 年、フレスコ、フィレンツェ、サセッティ礼拝堂、トリニータ聖堂。ベネデット・ダ・マイアーノ (Benedetto da Maiano, 1442-1496) 1481-1487 年、大理石、フィレンツェ、サンタ・クローチェ聖堂。

(6) 最後の審判図像に見るように、キリスト教図像においては神の右、つまり向かって左側が右側に対して優越的な場所にあたる。

(7) 美術史家ジェームズ・バンカー (James R. Banker) によって、祭壇画の図像プログラムに関する詳細な指示が記録された、1439 年 1 月 23 日付けの「覚え書き」が発見され、1991 年に公開された。原文は以下を参照すること。Banker, James R, "The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro," *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 4, 1991, pp. 53-55. また、和訳については以下を参照すること。遠山公一編『イメージの探検学II 祭壇画の解体学——サセッタからティントレットへ』ありな書房、2011 年、41-44 頁。

(8) タッデオ・ディ・バルトロ、1403 年、ペルージャ、サン・フランチェスコ・アル・プラート聖堂。現在はウンブリア国立絵画館 (ペルージャ) が所蔵。

(9) 《聖ドメニコの幻視》1390 年代、フレスコ。元来はサンタ・クローチェ聖堂 (フィレンツェ)

サセッタ作《ボルゴ・サン・セポルクロ多翼祭壇画》裏面の図像解釈の試み

の第一回廊壁面を飾っていたが、剥がされ、現在はコルシーニ邸（フィレンツェ）が歴史・芸術・民俗人類学遺産およびフィレンツェ美術館連合特別事務局に委託している。アンブロジーヨ・ロレンツェッティ（Ambrogio Lorenzetti, ca. 1290-1348）《悪政の寓意とその効果》1338-1340年、フレスコ、シエナ、シエナ市庁舎。ジョヴァンニ・デル・ビオンド（Giovanni del Biondo）《玉座の福音書記者ヨハネ》1380年頃、テンペラ・金・板、234 × 104.2 cm、フィレンツェ、アカデミア美術館。

ロレンツォ・レオンブルノー 《アペレスの誹謗》

——「運命」の図像から見る——

田村万里子

はじめに

古代から現代に至るまで「運命」は各時代の宗教観や歴史的背景と結びつき、それぞれの精神風土のもと多様に姿を変えてきた。本稿では「運命」の図像的変遷を、文学／視覚芸術において確認することで、16世紀マントヴァで宮廷画家として活動したロレンツォ・レオンブルノー (Lorenzo Leonbruno, 1477-1537) 作《アペレスの誹謗 (あるいは運命の寓意)》の作品解釈を試みる⁽¹⁾。画家が古典的な主題「アペレスの誹謗」と「運命」の主題とを結びつけることで、一体何を意図しようとしたのかを考察する。

本作の場面は宮殿内に設定されており、前景には「アペレスの誹謗」に登場する擬人像が、画面中央上部には「運命」の姿が碑文とともに描かれている。グリザイユ技法によって描かれた油彩画には、今は剥落している部分が多いものの、若干の金が施されていることが確認できる。そのため注文制作であったことが推測されるが、注文主や制作年については明らかになっておらず、暫定的に1524-25年頃の制作として解釈されているにとどまっている。

先行研究では、画中の「運命」が不運をあらわす女神として捉えられ、レオンブルノーが本作によって自らの不幸を嘆いているのだという、消極的な解釈がなされてきた⁽²⁾。一方で本稿は、描かれた「運命」の図像を詳細に見ていくことで、本作に画家の積極的な制作意図を読みとることを試みる。

1 作家概要

画家ロレンツォ・レオンブルーノは1477年にマントヴァに生まれ、1522年にマントヴァ宮廷の画家に任命される。しかし公式な宮廷画家となる以前から、パトロンのイザベッラ・デステから手厚い庇護を受けており、彼女の推薦によって1504年にピエトロ・ペルジーノのもとでフィレンツェにて修業する⁽³⁾。1507年にはロレンツォ・コスタの監修したサン・セバスティアーノ宮殿の建設事業に携わるほか⁽⁴⁾、宮廷からの命によりヴェネツィアに派遣されるなど、マントヴァ宮廷の芸術に深く関わる立場にあった。

1521年、イザベッラの息子であるフェデリーコ2世の命により、レオンブルーノは「マニエラ・モデルナ」を学ぶために、カスティリオーネに案内されフィレンツェとローマに留学する⁽⁵⁾。マントヴァに戻った翌年1522年、正式に宮廷画家に任命され、今では彼の代表作として知られる「スカルケリーア」の天井画を、イザベッラのために制作する⁽⁶⁾。天井中央には、プットーが丸い天窓から下を見下ろす姿がソット・イン・スーの技法によって描かれているが、これはマンテーニャによる「夫婦の間」の天井装飾を意識したものであろう⁽⁷⁾。マンテーニャの図像を独自に翻案する、こうしたレオンブルーノの制作スタイルは本研究において非常に重要な点であり、第4部において後述する。

しかし「スカルケリーア」を制作した後、彼がマントヴァ宮廷に留まった期間は極めて短かった。2年後の1524年にはマントヴァを離れ、以降は軍事技術に携わる者として働き、1537年以降彼の消息を知るための資料は残されていない⁽⁸⁾。

2 「アペレスの誹謗」という主題

「アペレスの誹謗」の主題は、紀元前4世紀のギリシャ人画家アペレスが描いたと伝えられる作品に起源をもつが、その実体はテキストにおいてのみ知られており、作品は現存しない。実在した作品であったか否かは諸説あるものの、紀元2世紀のロー

マ人風刺作家ルキアノスは本作について詳細なディスクリプションを残している。そのテキストは「誹謗を軽率に信ずべからず(Calumniae non temere credendum)」と題され、誹謗や中傷をとりまく様々な人間の感情を説明しながら、アペレスの作品を次のように紹介する。

画面右側には、ミダス王のような大きな耳をもつ男性が座っていて、彼に向かってやってくる「誹謗」に向けてぐっと片手を伸ばしている。男性の両脇を二人の若い女性、「無知」と「猜疑」と思われる者たちが取り巻いている。並外れて美しい女性「誹謗」は、表情と姿勢によって、激しい憤りと怒りをあらわにして、左手に炎に燃える松明を、右手に若者の髪の毛を鷲掴みにする。その無実なる若者は、両手を天に向けて伸ばし、不死の神々を無実の証人となるよう呼んでいる。彼らの前には、あたかも進行の遅い病に侵されているかのような、醜く青白い顔に、鋭い目をした「嫉妬」と思われる男が歩いている。案内によると、「誹謗」に付き添う二人の女性は「策略」と「欺瞞」であるという。彼らの後ろには、喪服に身を包んだ「悔悟」が、涙と恥じらいを見せながら顔を後ろに向け、遠くからやってくる「真実」へとそっと眼差しを向けている。(9)

アペレスはこの「誹謗」と題された絵画作品を、パトロンであったアレクサンドロス大王に贈ったと伝えられる。14世紀からフィレンツェを中心に普及したルキアノスによるテキストは、古代絵画を復興しようとする画家やパトロンたちにとって重要な素材となった(10)。

しかしそこには異なる目的も内在していたことが、先行研究において推測されている(11)。それはルネサンスの時代における画家とパトロン、その両者のイメージの形成において本主題が重要な機能を果たしていた、という指摘である。つまり「古代最大の画家アペレス」に「当代の優れた画家」としての自らを重ねようとする画家の野心、あるいは画家と友好的な関係を保ち優れたパトロンとして知られたアレクサンドロス大王に、「当代の優れたパトロン」としての自らを重ねようとする注文主の野心。そうしたルネサンス時代における両者のイメージの形成において、「アペレスの誹謗」が

効果的な主題として選択されたという解釈がなされているのである。以上を踏まえると、レオンブルーノが本作を描いた背景にも、自らを優れた画家として表現しようとした野心が推測できるのではないだろうか。

3 なぜ「運命」が描かれたのか——図像の変遷からの考察

「運命」は時代によって様々な解釈がなされてきたが、その変遷を概観するならば、おおよそ次のようになるだろう。古代においては一人のよき女神として、中世においてはこの世の不条理を司る者として、ルネサンスの時代には美德によって掴まれるべき存在として表される。しかし徐々に気まぐれな女性としての性質が強調され、近代以降はつまらぬ富や権力を司る存在として「運命」は人間に対するかつての権威を失っていく。

ウェルギリウスが「幸運は勇者に味方する (Audentis fortuna iuvat)」⁽¹²⁾ と述べたことは、古代における解釈をよく表しており、「運命」は戦いや船出の前に祀られる重要な女神の一人であった。

しかし中世の時代、つまりキリスト教の一神教的な価値観が広がる時代になると、よき女神としての側面はほとんど失われ、むしろ人間に不幸を分配する存在として描かれるようになる。中世における「運命」の解釈に大きな影響を与えたのは、紀元5世紀の政治家でストア哲学者であるボエティウス (c. 480-524) による著作『哲学の慰め (De Consolatione Philosophiae)』であった。彼は優れた政治家として手腕を発揮したが、仲間の嫉妬によって無実の罪を着せられ、死刑に処された人物であり、本著作は約半年間に及んだ幽閉期間に執筆されたものである。

私は車をぐるぐる廻して、上のものを下へ、下のものを上へひつくりかへすことを喜ぶ⁽¹³⁾

上記は、ボエティウスの著作の中で「運命」が口にする言葉であるが、車輪を回しな

がら人間の人生の繁栄と没落を司るイメージは、その後の中世の時代を通じて広く普及する⁽¹⁴⁾。また車輪の外輪4箇所にそれぞれ、頂点に位置する人像「私は君臨する／Regno (I rule)」、下降する人像「私は君臨していた／Regnavi (I have ruled)」、最下位の人像「私は君臨しない／Sum Sine Regno (I am without rule)」、車輪をのぼる人像「私は君臨するだろう／Regnabo (I will rule)」が、「運命」によって画面向って時計回りに回転させられる図像も広く描かれるようになる⁽¹⁵⁾。

続くルネサンスの時代には、古代において「カイロス／Kairos」や「オカシオ／Occasio」の名で知られた「機会 (chance)」を表す男性擬人像と結びつく⁽¹⁶⁾。通常「カイロス」や「オカシオ」は、額には前髪がある一方で後頭部に髪のない姿で描かれる。それはチャンスがやってきた時に掴むのは容易い一方で、逃した後は追いかけても掴むことができないことを意味した⁽¹⁷⁾。こうした図像はルネサンスの時代に、チャンスを掴むことと幸運を掴むことが、つまり「オカシオ」を掴むことと「運命」を掴むことが混同され、頻繁に用いられるようになる⁽¹⁸⁾。

しかし同時に「運命」を掴むというイメージが、女神としての女性性を強調したイメージと結びつき「美徳／Virtù」によって支配される存在として、「運命」が解釈されるようになる。特にマキアヴェッリの『君主論 (Il Principe)』の第25章は、だらしのない女性として「運命」を支配する男性像を描いた顕著な例として挙げられる。

わたしが考える見解はこうである。人は、慎重であるよりは、むしろ果敢に進むほうがよい。なぜなら、運命は女神だから、彼女を征服しようとするれば、打ちのめし、突きとばす必要がある。運命は、冷静な行き方をする人より、こんな人の言いなりになってくれる。

要するに運命は、女性に似てつねに若者の友である。若者は思慮を欠いて、あらあらしく、いたって大胆に女を支配するものだ。⁽¹⁹⁾

時代を下るにつれて、「運命」がまるで娼婦のように気まぐれで思わせぶりの女性として解釈されるようになったことは、16世紀以降の図像ではほとんど衣服がはだけた姿で描かれるようになることから明らかである。また貿易商人が台頭する時代にな

ると、彼らの商売や航海の運を司る女神として、より世俗的に描かれるようになる。古代や中世においては、人間の人生を大きく左右する存在、またルネサンスの時代には美德によって掴まれるべき存在として受容されていたのに対して、近代に向けて「運命」はより個人的で儂い富を司る存在として、かつての権威を失っていった。

レオンブルーノの描いた「運命」は、以上の変遷にどのような影響を受けたのか。車輪を伴う女性として描かれ、画面向って左側の人物たちに富・権力を与え、右側の人物たちには自由を奪うための道具を投げつけている点について、そこに中世の「運命」の解釈との類似性が見られる。つまり中世において、前述した通り、車輪を伴う「運命」の画面向って左側に権力を得ようとする者（私は君臨するだろう／*Regnabo* (I will rule))、右側に権力を失う者（私は君臨していた／*Regnavi* (I have ruled))が描かれたという点に、画面上での左右の関係性の類似が見られるのである。

またレオンブルーノの「運命」の右胸（画面向って左）は女性的であり、左胸（画面向って右）が男性的であるという点に、左右の非対称によって「運命」の両義性を表そうとする、中世の表現との関連性も見られる⁽²⁰⁾。一方で、男性性との混同は「オカシオ」と結びつくルネサンス時代の図像の変遷が欠かせなかったであろう。また衣服や頭髪の乱れた姿は、だらしのない女性として支配される「運命」の図像とも切り離せない。

本作において画面中央に描かれた「運命」は一見、人間の力の及ばない存在として全てを司る者のように捉えられるかもしれない。しかし本作に用いられた図像の意味を踏まえるならば、「オカシオ」として掴むことのできる存在、そしてだらしのない女性として支配すべき存在として、レオンブルーノの「運命」を捉えることができるのではないだろうか。

4 描かれた擬人像 —— マンテーニャとの比較

本作は「アペレスの誹謗」と「運命」の主題・図像以外にも、多数の擬人像を含んだ複雑な寓意画である。

画面向って左には、宮殿内の階段を上に登っていく、次のような姿をした擬人像た

ちが描かれる。目隠しをした裸の女性「忘恩」、仮面を手にして人を欺く「偽り」、錨をもつ「希望」、抱き合う裸の男女「淫欲」、サテュロスと、彼に侮辱され宮殿から追い出される樹木に変じた「美德」、翼を生やした老人「時の翁」、画面中央上部へと階段を登っていくのは、楔を背負う「奴隷」、そして画面向って右側で階段を下っていくのは悪徳を表す複数の動物。それらの先には旗を掲げて助けを求める幽閉された「美德」の姿がある⁽²¹⁾。

レオンブルーノがマンテーニャの用いた図像を引用したことは先述した通りであるが、本作における図像の引用はより顕著である。以上の擬人像にくわえ「アペレスの誹謗」の擬人像も含め、ここで着目するのは「忘恩」と二つの「美德」、「無知」、「嫉妬」の五つである。そして比較対象となるのは、マンテーニャ作《焼却される美德》、《海神の闘い》、《美德の庭から悪徳を追放するミネルヴァ》（以下、《美德の庭》）の三作品である⁽²²⁾。

樹木に変じた「美德」、目隠しをした「忘恩」、乳房の垂れた老婆としての「嫉妬」、そして冠を頭に載せた怠慢な姿の「無知」。これらの女性たちは《焼却される美德》における図像と類似している。また《海神の闘い》の「嫉妬」と比較すると、左右は違えど、その痩せ細った老婆が怒りを露わに、先方に指を指す姿が酷似している。《美德の庭》の「嫉妬」と比べると、人間の悪の種子の入った袋を身体からぶら下げている点において、ほかの画家に例を見ない表現であることから、レオンブルーノがマンテーニャの図像を参照したことは明らかであろう⁽²³⁾。さらに二つの「美德」——樹木（画面向って左）と幽閉された（画面向って右）——は《美德の庭》と比較すると⁽²⁴⁾、図像と画面上の配置において共通している⁽²⁵⁾。

上述したようなマンテーニャ図像の引用は、レオンブルーノが教養ある宮廷人、つまりマンテーニャの作品に精通した鑑賞者に向けて本作を制作した可能性を示唆するのではないだろうか。制作年は明らかにはなっていないが、レオンブルーノが宮廷画家に任命され、マンテーニャの作品に一層アクセスしやすくなる1522年以降、さらに言えば《美德の庭》のあった「ストゥディオーロ」と隣接した「スカルケリーア」の装飾を手がけていた時期以降に、本作が制作されたと推測できるだろう。

また先行研究においては、レオンブルーノが宮廷人マリオ・エクイーコラに宛てた

書簡を根拠に制作年を 1525 年と推定している⁽²⁶⁾。書簡の一部を引用すると以下の通りである。

その疑惑が私を悩ませ、心を腐らせ、私の脳を蝕んでいることを見抜き、理解し、そして分かっていると仰いましたね。[...]しかし身も心も困憊した私から、あえて一言申し上げます。[...]もしもあなたが私のような状態だったら、私よりもっと奇妙な目に遭っていたらと思うのです。とにかく、そのあなたの素晴らしい運命に感謝すべきです。⁽²⁷⁾

先行研究によれば、「その疑惑」とはローマからジュリオ・ロマーノが招聘されることで、レオンブルーノが宮廷を退かなければならないということを示すという。当時の宮廷芸術のパトロネージはすでに、イザベッラ・デステから息子のフェデリーコ2世へと引き渡されていた。幼少期をローマで過ごしたフェデリーコは、ラファエッロに代表されるようなローマの芸術に深く親しみを抱いていたため、ラファエッロの重要な弟子であったジュリオ・ロマーノをマントヴァへ招聘することを、長年にわたり切望していた。

結局、レオンブルーノは1524年に宮廷を退くことになる。彼は1521年にフェデリーコの命により「マニエラ・モデルナ」を学ぶためにローマへ送り出されていた。もしも《アペレスの誹謗》の制作年が先述した通り、1522年あるいは1525年以降であったとすれば、そこにローマの芸術要素が見られて然るべきであるが、全く見られない。そこに見られるのはむしろ、「マニエラ・モデルナ」という時代の流行に抗うかのように、マントヴァ芸術の伝統——マンテーニャの芸術——へと回帰しようとする強い意志ではないだろうか。

結論

レオンブルーノは、ジュリオ・ロマーノに代表されるようなローマの「マニエラ・

モデルナ」とは相反する芸術のスタイルを、本作において選択した。これはマントヴァ宮廷が目指そうとする芸術がイザベッラやマンテーニャの時代から、全く異なる方向へと変化しつつある状況への抵抗であると捉えることができるだろう。

本稿で見てきたように、まず「アペレスの誹謗」が優れた画家のイメージを形成するために用いられたという時代的背景。次に「運命」は自ら掴むべきもの、あるいは彼女の司る富は儂いものであると捉える時代的解釈。そしてレオンブルーノが支持する芸術のスタイルや理想像。以上の3点を踏まえれば、本作に込められた意図がおぼろげながら浮かび上がってくる。

つまり、マントヴァにおいてマンテーニャの芸術を継承しながらも、異なる主題において図像を独自に考案するレオンブルーノこそ、宮廷芸術を牽引するに相応しい画家であるという矜持を表明する作品として本作を捉えることができるのではないだろうか。先行研究においては、宮廷を去らねばならない画家としての窮地や周囲からの誹謗を非難するための制作として、消極的な動機と結びつけられてきた⁽²⁸⁾。一方で、本作がイザベッラ周辺の、つまり過去のマンテーニャの宮廷芸術に精通した知識人たちを対象に描かれていたのだとすれば、それはレオンブルーノが時代の流れに逆らい、彼こそがマントヴァにおいて正当な宮廷画家であると主張する目的をもって制作されたと考えられるだろう。宮廷を退かねばならない画家として、その運命に対抗するべく制作された積極的な作品として、本作を位置付けたいと筆者は考える。

註 特筆なき場合、訳は筆者による。

(1) 《アペレスの誹謗(あるいは運命の寓意)》制作年不詳、板に油彩、76×100 cm、ブレラ美術館、ミラノ。

(2) レオンブルーノに関する先行研究は以下を参照した。Conti, Alessandro, “Sfortuna di Lorenzo Leonbruno,” *Prospettiva*, vol. 77, 1995, pp. 36-50; De Marchi, Andrea, “Dosso versus Leonbruno” , *Dosso’s Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, ed., Ciammitti, Luisa, Ostrow, Steven F. and Setti, Salvatore, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1998, pp. 152-175; Secci, Barbara, “I due ‘Lorenzo’ : il problema Costa/

Leonbruno,” *Lorenzo Costa pittore di corte a Mantova: 1506-1535*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2007, pp. 10-16; Ventura, Leandro, *LORENZO LEONBRUNO. UN PITTORE A CORTE NELLA MANTOVA DI PRIMO CINQUECENTO*, Bulzoni Editore, Rome, 1995.

(3) イザベッラからペルジーノに宛てた、レオンブルーノについての書簡。「(レオンブルーノには) 美德があり、特に私たちが求めている絵画的な美点に優れた画家である。」"Documento n. 8 (16 aprile 1504) ," Ventura, *op. cit.*, p. 246.

(4) サン・セバスティアノー宮殿にかかわるレオンブルーノへの支払い書。「9人の歌うムーサたち、楽器を奏でるアポロン、それに聴き入る我らの主人。」"Documento n. 20 (8 maggio 1512) ," Ventura, *op. cit.*, pp. 250-251.

(5) フェデリーコ 2 世がレオンブルーノをローマに送る際にカスティリオーネに宛てた書簡。「ローマの古典的で現代的な芸術の数々を (レオンブルーノに) 見せていただきたい」"Documento 44 (10 marzo 1521) ," Ventura, *op. cit.*, p. 258.

(6) スカルケリーア、1522、フレスコ、パラッツォ・ドゥカーレ、マントヴァ。

(7) 夫婦の間、1465-74、フレスコ、パラッツォ・ドゥカーレ、マントヴァ。

(8) 画家年表については以下を参照した。Ventura, *op. cit.*, pp. 293-297.

(9) 英語訳文からの拙訳。Altrocchi, Rudolph “The Calumny of Apelles in the Literature of the Quattrocento,” *Modern Language Association*, 1921, vol. 36 (3) , p. 456.

(10) ルキアノスのテキストについての伝来はおおよそ次の通りである。コンスタンティノーブルの学者マヌエル・クリュソロラス (c. 1350-1415) が 1397 年以降フィレンツェで教鞭をとった際にテキストを紹介し、彼に学んだグアリーノ・ダ・ヴェローナ (1374-1460) が 1408 年にラテン語に翻訳した。その後レオン・バッティスタ・アルベルティ (1404-1472) が『絵画論』のラテン語版で 1435 年に紹介、その後 1436 年にイタリア語に翻訳して紹介した。「アペレスの誹謗」については以下を参照した。Dressen, Angela, “From Dante to Landino Botticelli's Calumny of Apelles and its sources,” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2017, vol. 59 (3) , pp. 324-39.

(11) 画家のイメージの形成と「アペレスの誹謗」との関連性について以下を参照した。秋山聰「ルネサンスの画家にとってのモデルとしてのアペレス—デューラーによる芸術家伝説の利用法をめぐって」『西洋美術研究』(13)、2007、106-120 頁。石澤靖典「ボッティチェリ作『アペレスの誹謗』をめぐって——その制作過程と社会背景」『美術史学』(22)、2001、130-199 頁。

(12) Brendecke, Arndt and Vogt, Peter, *The end of Fortuna and the rise of modernity*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin, 2017, p. 4.

(13) 本文は次のように続く。「これが私の力であり、この戯れが私の永遠の戯れである。」ポエティウス『哲学の慰め』(畠中尚志訳) 岩波文庫、1938 年、49 頁。

(14) 『哲学の慰め』において、車輪を伴う「運命」について次のように解釈されている。「[...] お前は、廻りつつある車輪の進行を止めようと力めるのか。おとあらゆる人間での最も愚かな者よ。若し幸運が一ところに止まり始めたとしたら、それはもはや幸運ではないことになる。」ポエティウス、前掲書、47頁。

(15) ポエティウス以降の「運命」の図像において重要なものに以下があげられる。『カルミナ・ブラーナ』より「運命の車輪」、ca. 1230、バイエルン州立図書館、ミュンヘン。

(16) 「運命」と「オカシオ」については以下を参照した。Baert, Barbara, *From Kairos to Occasio through Fortuna: text, image, afterlife: on the antique critical moment, a Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495-1510), and the fortunes of Aby Warburg (1866-1929)*, translated by Lizzy van Rijswijk, Turnhout, 2021.

(17) 「カイロス」と「オカシオ」については以下を参照した。Cohen, Simona, “Kairos/ occasio - VICISSITUDES OF PROPITIOUS TIME FROM ANTIQUITY TO THE RENAISSANCE” , *Transformations of time and temporality in Medieval and Renaissance art*, Leiden, Netherlands, Brill, 2014, pp. 199-227.

(18) 当時の「オカシオ」への関心を表す例として、マントヴァの宮廷人マリオ・エクィーコラがフェデリーコ2世に宛てた書簡がある。英語訳文からの拙訳。「詩人たちが言うには、この翼のある女性が前髪によって顔を隠しているのは、誰かわかりにくくするためであって、彼女が飛び立ってしまった後は彼女を捉えることができないためだそうです。右の足元には球体がありますが、これは彼女の不安定さを表します。また彼女は背後に「悔悟」を伴っていますが、それは『機会を掴む』と人々が言うように、彼女を逃してしまった者は、常にその悔悟に苛まれるためなのです。大公は、きっとこの女性の前髪をうまく掴むことに成功し、スペインの敗北を導くことでしょう。」(1503年6月12日) Baert, Barbara, “Afterlife Studies and Occasio Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495-1510) ,” *Ikon*, vol. 13, 2020, p. 97.

(19) マキアヴェッリ『君主論』池田廉訳、中央公論新社、2001年、189-190頁。

同様の解釈をよく表す図版として以下が挙げられる。マルク・アントニオ・ライモンディ、《運命の髪を掴む鞭打つ裸の男》、ca. 1510-1527、メトロポリタン美術館、ニューヨーク。

(20) 中世における「運命」の図像については、文学テキストとカラー図版を伴う書籍である以下を参照。黒瀬保『中世ヨーロッパ写本における運命の女神図像集』三省堂、1977年。

(21) 閉じ込められた美徳の掲げる碑文は以下の通り。「ここに、全ての美徳の母なる私が閉じ込められています。ああ、不幸な世代、ああ、非情な時代よ」“VIRTUTUM OMNIUM HIC VI RETENTA EST MATER O SAECLUM MISERUM: O CRUDELE SAECLUM” .

(22) 《焼却される美徳》1490-1506、紙に素描、大英博物館、ロンドン（アントニオ・ダ・ブレーシャ

《焼却される美德》1490-1510、版画、大英博物館、ロンドンも参照) / 《海神の闘い》c.1464、国立西洋美術館、東京 / 《美德の庭から悪徳を追放するミネルヴァ》1499-1502、画布にテンペラ、ルーヴル美術館、パリ。

(23) 喜多村明里「マンテーニャの《美德の庭から悪徳を追放するミネルヴァ》——メタモルフォシスと自然の不定形性」金山弘昌編『変身の形態学——マンテーニャからプッサンへ』ありな書房、2014、7-82頁。

(24) 《美德の庭》における閉じ込められた「美德」の碑文は以下の通り。「来たれ、美德の聖なる友輩よ、空よりも我のもとに戻り来て、この怪物どもを我らの居場所より放逐し給わん。」喜多村明里、前掲書、61頁。

(25) 《美德の庭》においては、左から右へと悪徳が「ミネルヴァ」によって追い出され、《アペレスの誹謗》においては右から左へと悪徳を「誹謗」が導いてくる点において、その画面上の対称性は両作品の関連性をさらに示唆するだろう。

(26) Regan, Lisa, "If So In Adversity: Mastering Fortune in Lorenzo Leonbruno's Calumny of Apelles," *California Italian Studies*, 2013, vol. 4 (2) , pp. 1-45.

(27) 英語訳からの訳: Regan, *op. cit.*, p. 18. 原文は以下。"Documento n. 73 (20 gennaio 1525) ", Ventura, *op. cit.*, pp. 271-272.

(28) 「その疑惑」を聞かされて以降、「メランコリックな前髪」だと揶揄されたり「狂人 (matto)」と中傷されたりしていたようである。宮廷内での軋轢や不遇については以下を参照。Ventura, *op. cit.*, pp. 57-69.

幾原邦彦『少女革命ウテナ』におけるバンクの役割 ——天井桟敷の影響を中心に——

高橋優季

はじめに

幾原邦彦(1964-)⁽¹⁾は日本のアニメ監督である。彼は、学生時代に寺山修司(1935-1983)の主宰する演劇グループ「演劇実験室・天井桟敷」に傾倒し、京都芸術短期大学(現京都芸術大学)在学時には『田園に死す』(1974)で美術を担当した栗津潔(1929-2009)に師事した。1986年には東映動画(現東映アニメーション)に入社し『美少女戦士セーラームーンR』(1993)から『美少女戦士セーラームーン SuperS』(1996)に至るまでシリーズディレクターを務めた。1997年には初の監督、原案を手がけたオリジナル連続テレビアニメ『少女革命ウテナ』(1997)(以下『ウテナ』)を発表した。本作には意味不明で難解なメタファーや会話、オマージュ、バンクの多用などが随所に見られる。1990年代後半のテレビアニメにおいて、アングラ演劇へオマージュを捧げた点や父権的なジェンダー規範に異を唱えた点、同性愛を取り扱った点は『ウテナ』の大きな特徴と言える。

本章の焦点となるのは『ウテナ』のバンクである。バンク(バンクシステム)とは、主に連続テレビアニメで挿入される魔法少女の変身シーンやロボットの合体シーンなどで繰り返し使用される映像を指す。毎週放送があるテレビアニメ制作現場において、作画コストの削減を理由に生み出され、一度使った絵とセルと背景をストックし、似たようなシチュエーションがあれば何度でも使用するという制作手法の一つである⁽²⁾。その性質からバンクは子供向けアニメなどで多用される傾向にあるが、幾原作品においてはそのような一般的なバンクの使用方法とは異なった用いられ方が見られる。

このような事実について、例えば小説家の山田正紀は『ウテナ』における演出的側

面を採り上げ「この『少女革命ウテナ』の演出はよく演劇部的と評されるのだという。[……]しかし正確にはこれは寺山修司の天井桟敷の演劇のような、と形容されなければいけないだろうと思う。」⁽³⁾と述べ、その特徴が天井桟敷に由来することを指摘しているが、議論の中心に置くことはしていない。また、他の幾原作品について言及する論説も同様である。そのため、これを俎上に載せることで、アニメーションにおける演出手法の展開に新たな視座を提供することができる。

はじめに『ウテナ』におけるバンク、特に変身シーンに限定して分析し、寺山修司の演劇論をふまえたうえで、天井桟敷と『ウテナ』のバンクが持つ反復の役割とそれがもたらす呪術性について論じる。次に、幾原がシリーズディレクターを務めた『美少女戦士セーラームーンS』(1994)のバンクを比較対象に据える。最後に、寺山が定義する「現実原則」を参照し『ウテナ』のバンクが天井桟敷の演劇といかに結びつくのかを明らかにする。

以上のような見通しを設け、『ウテナ』のバンクを手掛かりに、幾原の演出的特徴に見られる天井桟敷の影響、とりわけその呪術性との関係を明らかにすることを目的に論じる。

1. 『少女革命ウテナ』(1997)のバンク —— バンクにおける「反復」 ——

『ウテナ』は全39話構成の連続テレビアニメとして、テレビ東京系列で1997年4月から同年12月まで放送された。少女漫画のような頭身のキャラクターと抽象的な台詞、書き割りの背景、シュールな演出の数々や同性愛を取り扱う本作は、当時放送されていた子供向けアニメとしては異例の作風であった。散見される寺山の映像作品へのオマージュや、幾原本人の発言からもこの作品が「寺山修司」や「天井桟敷」を意識して作られたことは明らかである⁽⁴⁾。

『ウテナ』では、毎話事情を抱えたキャラクターが主人公ウテナに決闘を申し込むが、決闘の末ウテナが勝利するという展開がバンクの挿入と共に通例となっている。本作

のバンクは約2分あり、同時代の他作品と比べるとやや長く作られている⁽⁵⁾。通常、バンクは魔法少女の変身シーンやロボットの合体シーンなどをテンポよく描写するために、約30秒から40秒の長さで作られる傾向にあるが、『ウテナ』の場合は変身シーンだけでなく決闘広場へ向かうシーンもバンクに含むため尺が長くなっている。そのため、1話約24分と制限された放送枠内において、視聴者はバンクに割かれる時間の長さを意識せざるを得ない。

本作のバンクは、ストーリーが進むにつれてカットの追加や音楽への細かなアレンジのため徐々に演出が過剰になっていく。本章では、最終的な完成形である24話から39話にかけて使用されたバンクに光を当てて論じる。

本作では、主人公ウテナが決闘広場へ向かうシークエンスをバンクとしてほぼ全話に差し込んでいる。決闘広場はウテナの通う学園の裏にある長い螺旋階段を登った先、目が眩むほどの高い位置にある。重力を無視したようなこれらの建造物は、決闘を行う空間が異質な場であることを示唆している。バンク序盤、ウテナは決闘広場へ向かうためのエレベーターに乗り込む。エレベーターを擁する螺旋階段は、ウテナが乗り込んだ上昇するエレベーターに伴って回転するため、上下の動きのみならず左右の動きが画面に追加される。また、エレベーターの格子の縦と横のラインが交錯するショットが真正面、引き、寄り、真上、エレベーター内部からと様々なアングルから捉えられている。そして、それらはただ画面に映り込むのではなく、繰り返しながら運動しているため非常に煩わしく感じられるのだ。それは、直線や曲線から構成されるオブジェクトを用いてパターン化し、規則的に繰り返しているからである。つまり、このような一連の動きを「反復」させることで観る者の視覚に訴えているのだ。このシークエンスにおいて、「反復」を強調するような演出はこれだけではない。

螺旋階段の回転運動は、重力を無視するような建造物が登場するバンクの中でもとりわけリアリティを伴って映る。それは、この回転運動の描写が幾原の指示によってフルアニメーションで制作されているからである⁽⁶⁾。本作で監督補佐を務めた高橋亨のインタビューからは、幾原がバンクのアニメーションを重要視していたことがわかる。

「絶対運命黙示録」の階段が回るシーンも、「絶対一コマ作画で回らなきゃダメだ！」って言い張るんですよ（笑）。あのシーンは中村豊さんが原画を描いてくれたんですけど、原画が上がってきたらタイムシートが2コマで打ってある。「1コマは怖くて打てませんでした！」って、メモがついてて（笑）。でも幾原さんが間に全部点を打って1コマ作画にしちゃった（笑）。[……]そういうふうになるシーンを一コマずつ本当に決め込んで作っていったんです。⁽⁷⁾

商業アニメでは、作画コストの削減のためリミテッドアニメーションで制作する 경우가ほとんどであり、『ウテナ』もそのように制作されているが、回転運動する螺旋階段は幾原の指示によってフルアニメーションとなっている。そのため、螺旋階段の回転は非常に細かくかつ滑らかに視聴者の目に映る。階段の線の細かさに加え、それが幾重にも重なり合っている螺旋構造は、反復を強調する一要素となりうるのだ。

また、反復は映像だけでなく音楽にも認められる。バンクに使用されているのは、天井桟敷で音楽を担当したJ・A・シーザー（1948-）⁽⁸⁾が自身の劇団である「演劇実験室●万有引力」のために制作した《絶対運命黙示録》（1997）⁽⁹⁾という既存の曲である。

バンクの終盤、「もくし」という言葉の順序が入れ替わって連なる「もくしくしもしくくもしくしくも」という部分を一フレーズとして、バンクが終わるまでこのフレーズが幾度も繰り返されていく。また、それに伴って音階も「反復」している。歌詞には「レ」「ミ」「ファ」の順に音階が割り当てられているため、フレーズが繰り返されるたびメロディも螺旋状に続いていくのだ。つまり、この曲は短い言葉と音階の二つの要素が同時に反復していると言えよう。

このように、『ウテナ』のバンクに「反復」という手法が多く用いられているのは、幾原が演劇的なアニメを目指していたからであると考えられる。『ウテナ』の背景美術が書き割りで表現されている点や、「演劇を見ているようなものにしたかった」⁽¹⁰⁾という幾原の発言からもそれは明白である。加えて、彼は時間通り規則的に授業を繰り返す「学校」という場が演劇的であることを指摘し、『ウテナ』の舞台を「学校」にしたと語っている⁽¹¹⁾。彼は「演劇的な要素」の一つとして「規則的に繰り返す」ことを挙げ、作品を演劇的にするために「反復」を『ウテナ』に取り入れたと考える

ことができるのではないだろうか。

そのため、『ウテナ』にはバンクがほぼ全話にわたって繰り返されていたという作品を通して試みられた全体的な「反復」と、バンク内に認められる部分的な「反復」という二重の「反復」が存在している。そして、幾原が演劇を意識して「反復」を取り入れたという点は、寺山が「反復」を用いた演劇を上演していた点と結びついていく。

2. 天井桟敷の演劇

——「反復」と呪術性、変容（メタモルフォーシス）——

寺山が1967年に結成した演劇グループである「演劇実験室・天井桟敷」は、唐十郎の状況演劇（紅テント）と並ぶ日本の前衛演劇グループの一つであり、1983年の寺山死去の際に解散となった。天井桟敷は1970～80年代にかけて海外公演を精力的に行い、国内外からの評価も高く、創設メンバーには、九條映子、横尾忠則や東由多加などがある。当該劇団は他のアングラ劇団と違い、徐々にその演劇形態を変え常に革新的な演劇を試みた。初期は「肉体の復権」を掲げ身体的特徴の有る人々を俳優にし、その肉体にスポットライトを当て、中期には劇場を飛び出して街頭で演劇活動をした。「現実」と「虚構」の出会いこそが「演劇」であるとし、それを実践しようとしたのである。後期にはアントナン・アルトー（Antonin Artaud, 1896-1948）やマルセル・モース（Marcel Mauss, 1872-1950）の影響を受け、演劇を呪術行為とするために「反復」を天井桟敷の演劇に取り込んだ。

寺山はモースの論文「呪術の諸要素」（1950）⁽¹²⁾の「呪術師の行為は反復される」という箇所注目し、アルトーの著書“*Le Théâtre et son double*”（1938）に収められている講演原稿「演劇とペスト」（1934）を下敷きに『疫病流行記』（1975）⁽¹³⁾を上演した。下記引用は、寺山が著した呪術と演劇についての論考の一部である。

《パーティ》というよりは、むしろ呪術的な儀式と似たものであるかもしれない、と思っています、少なくとも、観客の意識においては。[……]私はM・モースの「呪

術の諸要素」という論文を興味深く読みました。そこには、「呪術師はしばしば彼もその一部である呪術結社によって任命されるが、またつねに社会一般によって任命される。呪術師の行為は儀式にしたがい、伝承にしたがって反復くりかえされる。[……]」と書いてありました。この場合の、「呪術師」というのは俳優であり、呪術全体が演劇であり、それを成立させている大衆が観客である、と考えることができます。(14)

『疫病流行記』では、寺山が述べているような俳優を呪術師とし、演劇の儀式化を実践している。冒頭、釘を打つ男が登場する。その音と動作は何度も繰り返され「反復」されていく。寺山は、俳優の行う動作や台詞を劇中に幾度も繰り返し、呪術的な演劇を試みたのである。

では、寺山が演劇に取り入れた「反復」という行為はいかにして呪術などの儀式と関連づけられるのだろうか。ここで、寺山が東洋的な演劇を意識していたこと⁽¹⁵⁾や、彼が論考で用いている「呪術師」という言葉が、須田敦夫の著した『日本劇場史の研究』(1957)で述べられている「呪師」⁽¹⁶⁾に由来するという点に着目し、宗教学者の鎌田東二による「踊り念仏」を例に挙げた「反復」の効果についての論述を参照する。

踊り念仏においては全身心的に念仏を反復することによってトランスする身体が発現している。[……]注目したいのは、念仏が短句の反復という形式を持っていることだ。短い言葉を繰り返し念唱することによって意識の強度と境位をスライドさせトランスさせる。[……]反復という技法は意識と身体の状態を調整し調律するはたらきを持つ。一定のリズムを持った単調に思える繰り返しが退屈ではなく、恍惚をもたらす。それは、打ち寄せる海の波や川のせせらぎ、規則的に打ち続ける心臓の鼓動音などが身体を緩め、緊張を解きほぐし、それによって深い定や三昧に誘導することがあることと共通している。トランスする身体とは超越し越境していく身体であるが、それはメタモルフォーシス(変容・変身)としても現れる。⁽¹⁷⁾

「変身」を実現するためにはある種の儀式・儀礼や修行を必要とするが、それは広い意味での「演技」ということもできる。何らかの「わざ」を演じ行うことが、儀式や修行にはつきまとうから。⁽¹⁸⁾

このように反復された体の動きや言葉は、身体を弛緩させトランス状態をもたらすと同時に変身をもたらす。鎌田は、この変身こそが「反復」という行為を儀式として成立させるものであると指摘している。そして鎌田は、動作だけでなく言葉を繰り返す行為も反復であると述べている。反復という動作は変身をもたらすためにそれ自体が儀式になるということ、つまりは反復を行うことが呪術行為であるということだ。寺山は、「反復」の持つこれらの効果を利用して多くの儀式的で呪術的な演劇を上演した。

彼が呪術的な演劇を上演するためにこのような反復の効果を用いたことは意図的だが、学生時代に天井桟敷から多大なる影響を受けた幾原が、『ウテナ』のバンクにおいて「反復」を利用したことも天井桟敷の演劇の形態を意識した意図的なものであったと考えられるのだ。このため、『ウテナ』のバンクはシーザーの楽曲を使用しているだけでなく、幾原が「反復」という演出手法を用いたことによって天井桟敷の影響が強く現れているバンクである、という見方をすることが可能である。

3. 他作品のバンクとの比較

(1) 『美少女戦士セーラームーンS』(1994)

『美少女戦士セーラームーンS』(以下『セーラームーンS』)では、主人公の月野うさぎが美少女戦士セーラームーンへと変身するバンクが約40秒流れる。

本作のバンクの特徴として、音楽と同期するテンポの良い映像と、抽象的な背景が挙げられる。そして、魔法少女アニメの変身バンクによく見られる「発光する服や結晶」「発光する物体の輪郭」「大量の光る粒子」⁽¹⁹⁾という魔法効果の表現も本作のバンクに見ることができる。また、敢えて静止画を挿入する「止め画(とめえ)」⁽²⁰⁾という技法を用いることでバンクの終わりを強調し、「バンク」と「アニメ内の現実」をはっ

きりと区別している。加えて、バンク中の背景とアニメ内の現実背景が一致していないためにバンクだけが本編から乖離し、両者が同一世界であることが判然としていない。変身シーンから変身後の決めポーズの止め画に至るまで、アニメ内の現実背景とバンク内の背景が干渉し合うことはないのだ。このことは、他の一般的なアニメにも共通するため、バンク表現の規則性の一つと数えられる。

つまり、『セーラームーンS』におけるバンクは、アニメ内の現実世界と交わらない非現実的空間と言える。では、『セーラームーンS』の変身シーンとの比較を行うために、『ウテナ』のバンク内におけるウテナの変身シーンのみに注目したい。

エレベーター内部で変身したウテナは、ショットが切り替わると変身後の止め画無しにシルエットのみで螺旋階段を上昇していく。そして、頂上の決闘広場に到着すると、ここで初めて変身の全貌が明らかとなる。この数秒間のシーンが止め画ショットであると見做されるが、この時の背景はアニメ内の現実背景であるため、バンク内空間とアニメ内の現実世界は繋がりを保ったまま途切れていないことがわかる。

この点において、『ウテナ』のバンクは『セーラームーンS』のバンクと大きく異なっている、とすることができるのではないだろうか。

(2) 現実原則内の演劇とバンク

これまでに述べてきた『ウテナ』のバンクの特徴として、「反復」という動作を用いることでバンク全体が呪術的になっているという点と、『ウテナ』のバンク内世界がアニメ内の現実世界と地続きであるという点が明らかとなった。これら二点を根拠とし、寺山がモースの「呪術の諸要素」を参照して定義した「呪術師の概念」と照らし合わせることを試みる。

- (1) 呪術は諸種の社会において、日常的な現実の体系をふくみながら、事実の法則と明確に区別されているものである。つまり、呪術は、虚構でありながら、日常的な現実原則の外にしりぞけられることのないものである。⁽²¹⁾

上記引用に登場する「現実原則」⁽²²⁾という言葉は、精神医学者のフロイト (Sigmund

Schlomo Freud, 1856-1939)が提唱した「現実原則」とは異なる意味用法で用いられている。ここで述べられている「現実原則」とは、「お祓いなどの呪術的行為は現実世界の我々の生活圏とは違う場所に位置するが、全く別世界の行為ではない。我々はお祓いをしようと思えば、神社に行つてすることができる」ということを意味する。そして寺山は、呪術行為は日常の範囲で行われるものとした。虚構を孕みながらも実際に起こるものが呪術であり、呪術行為自体が寺山の目指した演劇の形なのだ。これと同じく、現実と地続きである『ウテナ』のバンクは、アニメ内現実で起こった現実的な出来事なのだ。そのため、『ウテナ』のバンクは寺山の定義する「現実原則」の外にしりぞけられることのない呪術行為である、と解釈することが可能である。

結論

これまでに、『ウテナ』のバンクが儀式的あるいは呪術的であることや、他作品との比較を通して現れた特徴がまさに寺山が目指した呪術行為に当てはまるものであったことを論じてきた。幾原が『ウテナ』において寺山修司や天井棧敷を意識していたことは明らかだが、『ウテナ』で彼がそれを目指したのは、寺山が自著で述べた天井棧敷の主目的に関連があるからではないだろうか。このことについては下記引用を参照されたい。

演劇実験室天井棧敷の主目的は、政治を通さない日常の現実原則の革命である。
[……]また、時として呪術的類感力を駆使しながら、同時に「演劇そのものの解体」をも企図しようとするものであった。(23)

幾原は『ウテナ』のテーマを「支配されている何かから自由になる話」と設定し、作品を通して「システムや制度を、身軽になって飛び越えるために必要なものは何か」ということを問うた(24)。そして、そのような社会的メッセージを作品に託すことは、天井棧敷の主目的である「現実原則の革命」との近似性を感じさせる。そのため幾原

は、寺山が目指した演劇の形と目的を『ウテナ』で成し遂げようとしたと考えられるのだ。

幾原は、『ウテナ』以降の作品にも天井桟敷の呪術性を「バンク」という装置を用いて継承させている。これは、幾原演出の独自性の一つと言える。

註

- (1) 幾原邦彦は1964年徳島県の生まれ。関西で学生時代を送り、高校生の時に天井桟敷を初めて観劇した。大学卒業後は東映動画（現東映アニメーション）に演出助手として入社。様々な作品で演出を担当した後、映画『劇場版美少女戦士セーラームーンR』（1993）が初監督作品となる。東映退社後は『少女革命ウテナ』（1997）、『輪るピングドラム』（2011）、『ユリ熊嵐』（2015）、『さらざんまい』（2019）など、テレビアニメを中心に作品を発表し続けている。
- (2) このことにより二〇〇〇枚という制限があってもストックした三〇〇枚の作画とセルを使い二三〇〇枚の作品にすることもでき、または場合によって一七〇〇枚しか新作しなかったとしても三〇〇枚をプラスし二〇〇〇枚の表現力をもつということを可能にしたのだ。バンクシステムとはテレビシリーズという連続性とそれによって生まれる一定以上の量を保有しない作品では不可能なことだったのである（高橋光輝、津堅信之、高橋良輔「アニメ演出論——アニメにおける演出、または監督とは」『アニメ』NTT出版、2011年、50頁）。
- (3) 山田正紀「世界の崖まで連れてって」『ユリイカ』2017年、49号、24頁。
- (4) 幾原邦彦『少女革命ウテナ Complete Blu-ray BOX（初回限定版）特典ブックレット』キングレコード、2017年、43頁。
- (5) 『ウテナ』以前ではあるが『美少女戦士セーラームーンS』（1994）や『怪盗 세인트テール』（1995）があるが、毎話挿入される変身バンクは両作品ともに約30秒ほどである。
- (6) アニメーションの制作手法として、一秒間に必要な24コマ全てを違う画で描写するものをフルアニメーションと呼び、フルアニメーションよりも使用するコマ数を複写するなどし、省略したものをリミテッドアニメーションと呼ぶ。
- (7) 幾原、前掲書、109-110頁。
- (8) 1971年に天井桟敷が上演した「邪宗門」以降、全ての作品において音楽を担っている天井桟敷の座付音楽家、演出家。寺山の死後、1983年には演劇実験室●万有引力を立ち上げ、寺山の目指した演劇の形を実践するとともに天井桟敷演劇の再演なども行っている。
- (9) 幾原のインタビュー（幾原邦彦、2017、38頁）からは当該楽曲が『ウテナ』制作以前から

存在していたことは明らかであるが、その制作年には些か不明な点が散見されるため、本論文では音源化された1997年を制作年として表記する。

- (10) 幾原、前掲書、42-43頁。
- (11) 同上、43頁。
- (12) モースが1950年に著した *Sociologie et anthropologie* に取められている。邦訳はM・モース『社会学と人類学』（有地亨、伊藤昌司、山口俊夫）弘文堂、1973年。
- (13) 寺山は、アルトーの「劇は伝達されるのではなく、伝染するものである」という命題を立証するため、初演は台詞無し、音楽と釘を打つ音のみで演じられた。
- (14) 寺山修司『迷路と死海 ——わが演劇——』白水社、1993年、43-44頁。
- (15) 寺山修司『臓器交換序説』ファラオ企画、1992年、95頁。
- (16) 須田は、寺院に属し猿楽や平安中期から法成寺、蓮華法院、法勝寺などの寺院に属し、呪文を唱えて幻術をなし、陰陽道や施療の方術を行うものを「呪師」とした。
- (17) 鎌田東二「トランスする身体の研究 ——宗教における行と身体——」『宗教研究』2008年、81号、815頁。
- (18) 鎌田東二「橋本裕之著〈演技の精神史 ——中世芸能の言説と身体——〉」『宗教研究』2003年、77号、748頁。
- (19) 佐藤菜々、伊藤彰教、三上浩司「アニメに付与する魔法系効果音のプロシージャル試行ツール」『映像情報メディア学会技術報告』2016年、40号、116頁。
- (20) アニメーター出崎統の生み出した技法の一つで、動画であるアニメーション内に静止画をカットインさせることで、そのカットの印象を強めることができる効果的用法（須川亜紀子『アニメ研究入門』現代書館、2014年、63-64頁）。
- (21) 寺山、前掲書、1993年、68-69頁。
- (22) フロイトは、「不快を避け、快を得ることを目標とする」ことを「快感原則」（シェママ、ローラン〈編〉『精神分析辞典』[小出浩之、加藤敏、新宮一成、鈴木国文、小川豊昭]弘文堂、1995年、37頁）と呼び、「外界から課せられる諸条件との関連で快感原則の帰結を修正する」（同上、92-93頁）ことを「現実原則」と呼んだ。
- (23) 寺山、前掲書、1993年、10-11頁。
- (24) 幾原、前掲書、44頁。

まなざしで触れる『ピアノ・レッスン』 ——触感的視覚性を手がかりに

森川結真

はじめに

今日まで多くの映画理論は、映画に対する観客の身体的反応を低俗な過剰反応とみなし、映画体験における観客の情動を分析に値しないとして排斥してきた⁽¹⁾。したがって、観客の身体や精神の内部で起こる現象について、映画研究においてほとんど検討されず、観客は長らく「身体や精神をもたない存在」として措定されてきたのである。しかし近年では、後に触れる「触覚性」というキーワードへの注目の高まりとともに、映画に感応する観客の身体にも目を向けつつある。とりわけヴィヴィアン・ソブチャック（Vivian Sobchack, 1940-）やローラ・U・マークス（Laura U. Marks, 1960-）といった現象学的映画理論の代表者たちは、観客の身体に作用する映画の感覚的な要素に着目し、映画と観客の身体の関係性を新たな視点から論じてきた。このような映画理論の「情動論的転回」⁽²⁾に関連して、角井誠はつぎのように述べている。

映像と音響を前にして、私たちの身体は様々な情動——恐怖などの激しい情動から、より微細な情動に至るまで——に刺し抜かれる。映画を見ることは、どこまでも生々しい具体的な体験である。〔…〕映画を論じるにあたって、情動的＝身体的反応を余計なものとして切り捨てて、もっぱら客観的であろうと努めることもできる。しかし、そうすることで、作品と自分を切り離してしまい、かえって「私」の思弁のなかに作品を閉じ込めてしまう可能性もある。だから、作品にアプローチするさいに、作品と観客の身体関係を完全に手放してもならないと思うのだ。⁽³⁾

さらに角井は「映画を分析することは、作品と観客の身体との関係を記述することで

ある」⁽⁴⁾と続ける。本論文の目的は、まさに映画体験によってもたらされる観客の「情動的＝身体的反応」を掬い取り、テキストと関連させながら、「作品と観客の身体との関係」をできるかぎり忠実に記述することにある。

本論文では、マークスが提唱する「触感的視覚性 (haptic visuality)」の概念を補助線とし、『ピアノ・レッスン』における観客の作品への同一化の諸過程を論じる。第一章では先行研究を追いながら、「触感的視覚性」について、観客の主体的な観る意欲とイメージの身体感覚的な受容を要求するものであることを確認する。つづく第二章では、冒頭のシークエンスと「切断」「落下」をキーワードとするシーンの映像分析に取り組む。言葉を発することによって自分の感情を表現することのないヒロイン・エイダの心情は、彼女が奏でるピアノの音色や手話、表情や態度といった動作によって理解される。しかし、夫スチュワートを裏切り、はじめは嫌っていた粗野な男ベインズと不倫関係に陥るエイダの心境の変化を観客が抵抗なく受け入れるためには、エイダの動作を視覚的に追うだけではいささか困難が生じている。本作品はこのような状況に対して、触感的視覚性の効果をもって物語を読み解くよう促す。

マークスは『ピアノ・レッスン』について、感覚的な効果を得るために音やカメラの動き、モンタージュを組み合わせた触感的な修辞法を用いて、「より身体化された多感覚的なイメージとの関係構築を促す映画である」と言及する⁽⁵⁾。また、ソブチャックにおいても本作品を多感覚的な映画体験をもたらす作品の一つとして著作のなかで取り上げている。しかし、両者ともに物語や画面構成、カメラの動きなどの作家の意図を含む表現にまでは分析が及んでいない。それどころか、映画の構成要素の一つであるテキストの存在を完全に無視してしまっている。そこで本論文では、先行研究において論じられてこなかった触感的視覚性と物語との関連に着目し、観客は『ピアノ・レッスン』という作品に身体的に接近することで映画との同一化が可能になることを明らかにする。

1. 触感的視覚性について

本題に入る前に、映画理論史における「触覚性」という用語の使用について整理しておきたい。映画理論史において「触覚性」は「tactile (触覚)」と「haptic (触感)」の二つの語で表されてきた。渡邊大輔は tactile がたんに「何かに触れる」という意味合いを持つのに対し、haptic はそこに「(指で) 触って操作する」というニュアンスが加わると説明する⁽⁶⁾。この二つの語の差異をより明らかにするために、具体的な使用例を確認しよう。tactile な触覚性については、映画の効果を「触覚的要素」として論じたヴァルター・ベンヤミンの著述『複製技術時代の芸術作品』の以下の文章を参照する。

ダダイズムたちにおいて芸術作品は、もはや魅惑的な姿形や説得力ある響きであることをやめ、一発の銃弾となった。それは観る者に命中した。芸術作品はいまやある種の触覚的な性質を獲得した。これによって、映画の需要が促進されることになった。映画の持つ注意散漫をひき起こす要素も、ダダの芸術作品の場合と同様、まずもって触覚的要素だからである。これは場面とショットの転換に基づいている。場面やショットはひとくぎり、またひとくぎり、という具合に観る者に迫ってくるのである。映画は、ダダイズムがまだいわば道徳的なショック作用のなかに包んでおいた身体的なショック作用を、この包装から解放したのである。⁽⁷⁾

このように、ベンヤミンは映画の「触覚的 (タクティッシュ) な性質」を「一発の銃弾」になぞらえて、観客は一方的にその「ショック作用」を受容する立場であることを描き出している。一方で、haptic な触覚性についてはジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリによる『千のプラトー』にてその意を確かめることができる。

[平滑空間とは] まず、遠くからの像と区別される「近接像」である。それはまた、光学的空間と区別される「触覚的[tactile]空間」、というよりむしろ「把握[haptique]

空間」とでもいうべき概念である。把握的という言い方は触覚的という言い方よりも適切である。というのは、把握的という言葉は二つの感覚器官を対立させないで、眼もそれ自体で光学的な機能以外の機能を持つと考えさせるからである。(8)

さらに渡邊は、ドゥルーズ＝ガタリが近接的かつ把握的なものとして示した平滑空間の概念をつぎのように説明する。

遠隔的／光学的なものとしての条理空間と、近接的／把握的なものとしての平滑空間。ここで示されているドゥルーズ&ガタリの区分がわたしたちにとって示唆的なのは、このふたつの空間の対比が、ほかならぬ映画・映像文化におけるスクリーン的な画面とインターフェイス的な画面のそれにきわめて正確に重なりあうように思えるからだ。〔…〕平滑空間は、そうした距離（遠隔性）を排した近接性を持ち、なおかつ、まさに「手で触れる」という行為を想起させる、「把握的」（触覚的）な性質を備える。(9)

加えて渡邊は平滑空間の概念について、「イメージと観者が距離を排して可塑的に相互干渉しあう」(10)、触れて動かすインターフェイスやタッチパネルに置き換えることが可能であると述べる。したがって haptic という語で表される触覚性は、一方向的な特質を示す tactile と比較して、双方向的な作用を含むものであると理解することができるだろう。渡邊が断るように、両者の触覚性は厳密に区別されうるものではないが、映像の触覚性にはこのように二種類の意味が存在することを認識しておかななくてはならない。

1990年代に入り、映画理論において映像の触覚性に対する関心が高まるなか、マークスは「触感的視覚性」の概念を提唱している。美術史家アロイス・リーグルの絵画論を参照しながら、光学的視覚と触感的視覚の二つの視覚性をつぎのように定義した。

映画における触感的イメージは、観客とイメージとの距離を縮めることによって、

まなざしで触れる『ピアノ・レッスン』

イメージとの身体化された関係の形成をうながしながら、視聴覚的でない感覚をも巻き込み、身体的記憶に呼びかけるのである。ところが、より一般的な光学的イメージにおいて、映画は観客という主体から視覚の対象を分離させ、観客が形象を識別するために必要とされる精神的距離を要求するのだが、触感的イメージはこれらに遅延の効果をあたえるのである。しかし、難なく視覚的情報をもたらすわけではないイメージを、観客は無視してしまいがちなので、触感的イメージは観客自身の意欲と興味を要求することになる。したがって、「触感的視覚性」というタームは、むしろ観客がイメージを触感的に知覚しようとする傾向を強調しているのである。⁽¹¹⁾

光学的視覚の典型は遠近法、すなわち奥行きを携えた画面を一定の距離を置いて眺める見方である。堅田諒はマークスによる光学的視覚の言説に基づいて、鑑賞者は距離を置いて画面を眺めることで、イメージとの分離がなされ、視覚対象の形象の識別が可能となると述べる⁽¹²⁾。一方で、触感的視覚は奥行きに飛び込むというよりも、視覚対象の表面上を視線が移動する傾向があり、形を識別するよりも肌理を識別し、見つめるよりも掠めるように見る傾向がある⁽¹³⁾。さらにマークスによると、触感的視覚性は「既存のメディアの低い解像度、軟焦点描写、ブラー、高い精細度、浅い焦点面、クローズアップ、テクスチャ、あるいは織物のようなテクスチャ」⁽¹⁴⁾によって達成される。

次章では触感的視覚性をもたらす効果について、『ピアノ・レッスン』の各シーンの分析を通して具体的に検討していく。

2. まなざしで触れる『ピアノ・レッスン』

『ピアノ・レッスン』はジェーン・カンピオン (Jane Campion, 1954-) 監督・脚本のもと、ホリー・ハンターを主演に迎え、1993年に公開された。映画界で世界的に活躍する女性監督の一人としてのカンピオンの名を一躍有名にしたこの作品は、第46回カン

ヌ国際映画祭でパルム・ドールを受賞し、第66回アカデミー賞では脚本賞をはじめとする3部門での受賞を果たすなど、娯楽性、芸術性ともに国際的に高い評価を得ている。

本作品のあらすじを簡潔にまとめよう。19世紀のニュージーランドを舞台に、言葉をお話することなくピアノの音色で自身の感情を表現する気品高い女性エイダは、原住民マオリ族と同化して生きる男性ベインズと不倫関係に陥る。エイダを支配しようとする夫スチュワートはこのことに激昂し、エイダの心を手練り寄せようと苦心し、暴力を振るう。本作品はこうした登場人物たちの三角関係を官能的に描いている。

本作品には、ヴィクトリア朝時代の家父長制のもとで抑圧されてきた女性のジェンダー表象に着目した先行研究がいくつか存在する⁽¹⁵⁾。またこの作品に対する評価は、マイケル・ナイマンによる音楽とニュージーランドの自然豊かな情景が織りなす映像美に集中している。しかし、バーバラ・クリンガーが指摘するように、この映画を論じる上で、視聴覚以外の感覚をも巻き込んで観客の身体的／文化的記憶を喚起させるような作用があることも無視できない⁽¹⁶⁾。

前述の通り、主人公エイダは言葉を話さない人物である。したがって、彼女の心情は表情や動作、奏でるピアノの音色、あるいはヴォイス・オーバーによって解される。だが、ヴォイス・オーバーはプロローグとエピローグに挿入されるだけであり、その上彼女の心情ではなく状況を語るものとしてのみ機能している。そのため、物語の核となるベインズに対する愛情やスチュアートに示す拒絶といったエイダの心情の変化は、説明となる台詞（音声）を聴くことではなく、画面を注視することによって理解しなくてはならない。映画は元来モンタージュやフレーミングといった技術の確立によって、画で視覚的に物語を語る手法を発展させてきた。観客はそれらの技術がもたらす視覚情報をもとに、登場人物の心情や視線に同一化し、映画との主体的な関係を構築してきたと言える。しかし、本作品は視覚を通して触感を喚起させることで、スクリーン上のエイダの身体と映画館という空間に位置する観客の身体との「共鳴関係」を成り立たせることを可能にしている。以下では触感的視覚性の概念を援用して、観客がまなざしで触れるように『ピアノ・レッスン』を受容する過程を論じていく。

この映画が全体を通して観客の触感を惹起する作品であることは、冒頭のシークエ

ンスから明確に示されている。エイダが目を指で覆うようにして景色をみつめる場面を確認したい。最初のショットでは、指で目を覆い隠すエイダの主観ショットが示される。しかし、指がカメラに近づけられ過ぎているため、画面はぼやけ、観客は写された物体が何であるかをその場では認識することができない。次の瞬間、目を指で覆うエイダのクローズアップ・ショットに切り替わる。このショットにて、観客はこれまでみていた認識できないぼやけがエイダの指によってもたらされていたことを知る。つまり、最初のショットでは、視覚の対象が近すぎるゆえに画面は奥行きを失い、一つの大きな平面として立ち現れていたと解される。そのため観客の視線はイメージとの分離がなされることなく、スクリーンの表面を漂う。観客のまなざしはスクリーンという平面に触れる感覚器官として機能し、エイダの皮膚の肌理や指に刻まれた皺の質感を、触感として体験するのである。

2-1. 切断

エイダの「声」であるピアノを軽んじるスチュワートに対して、エイダは心を許すことができずにいた。浜辺に置き去りにされたピアノを弾くエイダの姿に心惹かれたベインズは、ピアノをエイダのもとに返す対価としてレッスンを要求する。はじめは粗野なベインズに警戒心を示していたエイダであったが、秘密のピアノ・レッスンを重ねるうちに、スチュワートとは対照的にピアノ＝エイダを尊重しようとするベインズとの愛の炎を燃え上がらせていく。しかし、娘フローラの密告によって2人の関係は遂に暴かれてしまう。会うことを禁じられた後もベインズへの思いを募らせるエイダに逆上したスチュワートは、身を振って抵抗するエイダを強引に抑えつけ、彼女の指を斧で思いきり切断する。暴力と血、傷が鮮明に映し出されるこのシーンについて、ソブチャックはつぎのように述べている。

たとえば、『ピアノ・レッスン』を見ていると、自分の身体と彼女の身体——どちらもある程度は「私の身体」である——の両方で痛みを強く感じてしまいそうなので、スチュワートが斧でエイダの指を切り落とすのを、文字通り見るに耐えられなかった。それゆえ、私は自分の席で身がすくんだだけでなく、迫り来る暴

力を予感し、即座に目を覆ったのである。(17)

このように、ソブチャックは指を斧で切り落とすというショッキングなイメージに対して、「痛みを強く感じてしまいそう」になるといった直感的かつ身体的な反応を示している。こうした反応についてはソブチャックだけでなく、ラリー・ジャヤマーナもまた、「斧で指を切断されたエイダの苦しみを理解し、左手に言いようのない痛みを感じた」と報告している(18)。両者の主張は極めて主観的で感覚的なものであるが、これらは画面を通して「痛み」を感じ取ったという映画体験の証左でもある。

ソブチャックの「映画感覚的主観性 (cinesthetic subject)」の概念によると、観客の身体は映画内と同時に映画外にも存在している(19)。スクリーンに現れる映像としての身体イメージと、映画をみつめる観客の身体という二つの身体は、斉藤綾子が述べるようにある種の共鳴関係に置かれており(20)、このシーンにおいてはエイダの身体に襲いかかる「指を切断される」という痛みが観客の身体にも同時に襲いかかるのである。しかしこの痛みは、単にエイダの身体が経験している過剰な暴力に共鳴する観客の身体反応として切り捨てられるものではなく、物語を読み取る上での重要な要素となりうる。

繰り返すが、エイダの心情は彼女が奏でるピアノの音や表情、動作から推測される。通常のプロドラマの主人公とは異なり、はっきりと言葉にして愛を伝えることがないため、彼女の気持ちを確かめようと尽力するベインズやスチュワートだけでなく、それを目撃する立場である観客にとっても、彼女の心境は少々理解し難い場面がある。その最たるものがこの指の切断シーンであると言えるだろう。このシーンでは、エイダが経験したえも言われぬ痛みを伝えるために、彼女自身が叫び声をあげることや苦悶の表情を浮かばせるといった典型的な表現が用いられることはない。むしろ、それまで必死の抵抗を見せていたエイダは、指を切断された直後、痛みなど全く感じていないかのような表情をみせるのである。しかし、エイダが痛みを全く感じていないかと言われれば、そうではない。この場面で彼女が経験する痛みとは、指に襲いかかった暴力による身体的な痛みではなく、ベインズとの関係を引き裂かれようとすることへの心理的な痛みなのである。

悲痛な叫び声をあげたフローラとは対照的に、指を切られた張本人であるエイダは、雨のなか毅然とした表情で立っている。しかし彼女の切断された指からはとめどなく血が流れ、必死にスチュワートに抵抗した際に付着した泥が彼女のドレスを汚している。前に示された斧による暴力の予感に引き続いて、これらのショットにおいても観客は血や泥、布の触感をまなざしで感じ取り、痛みをめぐる自身の記憶を呼び起こすことができる。しばらく指の痛みを気にする様子になかったエイダだが、自身に振りかかった悲しい運命を自覚したかのように、その場に崩れ落ちる。このように、指の切断シーンにおいて観客はエイダの痛みと共に鳴り、身体的に受容する一方で、画面に映るエイダは指の痛みには無関心であり、むしろベインズへの想いを断ち切らねばならない状況に立たされたことこそ、彼女が抱える痛みとなっている。しかし、そうした心の痛みはエイダの口から説明されることがない。聴くことによってではなく見ることによって物語を理解することを求められている観客にとって、触感的にもたらされた痛みは、エイダの心情を理解するための橋渡しとなっていると言えるだろう。

2-2. 落下

物語の終盤、抑圧的な夫からの愛を拒み続け、ここを立ち去りたいと願うエイダの「言葉」（エイダが実際に話したのではなく、スチュワートが感じ取った言葉である）を聞いたスチュワートは、遂に彼女を手放すことを決心する。エイダはピアノとフローラを連れ、ベインズとともに新しい生活に向けた航海に出る。旅の途中、船がピアノの重さに耐えられそうにないことを同乗するマオリ族の男達に指摘されたエイダは、彼女のコミュニケーション手段であるピアノを海へ投げ捨てるよう指示する。エイダにとってピアノがどれほど大切なものを理解しているベインズは、はじめエイダに考え直すよう説得を試みるが、エイダは譲らず、結局ピアノは海の底へと沈められる。しかしその瞬間、ピアノにくくりつけられた縄に足を絡め取られ、思いがけずエイダも海へと落下してしまうのであった。この場面でも、指の切断シーンと同様、かけがえのない存在であったピアノを捨てようとするエイダの突然の心変わりには観客にとって理解し難いものとなっている。これまでエイダの声となって言葉を代弁してきたフローラが、理由を伝えるでもなくただ「要らないのよ！」と感情的に叫ぶ様子から、エイ

ダの一番の理解者である彼女にとってもエイダの訴えは論理的に説明することができないものであることがわかる。そこで再び、台詞によってではなく触感的イメージがもたらす効果によって、観客は身体的に物語を読み解くことが要求される。

このシーンでは、水中に沈みゆくエイダの身体は、スローモーションによって鈍重に捉えられている。カメラは海の底へと引き摺られようとしているエイダの表情をクローズアップで捉える。この時画面には、彼女が吐き出した泡沫が勢いよく溢れ、水中で呼吸ができないエイダの息苦しさを観客にも経験させる。

死を受け入れたかのようにピアノと共に海の底深くへと沈んでいくエイダであったが、思い直したように縄をほどこうともがき、やっとの思いで縄から逃れることに成功する。エイダはピアノから離れると同時にこれまで自身の身にのしかかっていた重圧から解放されたように海面に浮上する。この時、両手で水をかき分けながら大きく息を吐き出すエイダの動きはスローモーションで示されている。そのため水は滑らかにではなくカクカクと揺れ、不自然さを感じさせる。この画面の不自然さは「難なく視覚情報をもたらすわけではないイメージ」であるために、観客のみる意欲と興味を要求する。ベンヤミンによるとスローモーションは「運動の既知の性質を提示するだけではなく、そのうちにまったく未知の性質を露わにする」⁽²¹⁾ 効果を持つものであるが、このシーンにおいては単に画面に映る物質の動きを示すだけでなく、エイダの身体にかかっている水の抵抗や海面の揺れ、泡沫の触感も立ち現れている。

そのうちに観客はエイダが吐き出した息とともにこれまで感じていた息苦しきから解放され、抑圧されてきた彼女のこれまでの人生との訣別を感覚的に予感する。マークスによると、「触感的イメージは傷ついた何か、あるいは死すべき何かと共有される身体化の感情を生じさせることができる」⁽²²⁾ ものである。このシーンでは、直後の「何という死、何という運命、何という驚き」という台詞を伴い、エイダのこれまでの人生が海に葬り去られ、ベインズと新たな人生を歩んでいくことが示唆されている。ここで観客は、物語において言語化されないままとなっている「エイダとこれまでの人生をともにしてきたピアノとの別れ」を、イメージとの身体化された関係のなかで読み解くことができるのである。

おわりに

触感的視覚性は、観客の画面の触感的な知覚を促し、登場人物や物語への感情移入とは異なるアプローチでの映画への同一化をもたらす。それによって観客は台詞による説明や、視覚情報によってではなく、身体感覚によって物語を理解することが可能になる。『ピアノ・レッスン』では繰り返される触感的イメージの提示によって観客の身体記憶が喚起され、指の切断や海への落下シーンにおいてエイダの経験の感覚的側面が強調された。触感的視覚性は従来の視覚中心で窃視症的な映画理解とは別の、観客の主体的かつ多感覚的な映画体験に作用し、映画の理解可能性の新たな側面を導き出す。これまで映画研究において無視されてきた観客の身体反応を物語との連関のなかで捉え直すことは、テキストだけでは理解しえない領域を補うような映画体験のあり方を肯定することに繋がる。本論文の分析を通して明らかになったのは、観客の身体は時に制作側の意図を超えた反応を示し、別の「作者」となって立ち現れるということである。

註

- (1) 齊藤綾子は映画と身体の問題を論じる上で、リンダ・ウィリアムズが「身体ジャンル」と呼ぶ観客の情動や身体的反応を期待した映画の存在に着目しているが、これらは「センセーショナルな感応する身体を無意味に誇示する」ために「扇情的、低俗」で「良識や中庸を欠く」ものとして、映画史や作家研究を中心とする映画研究の対象から長い間無視されてきたことを指摘している。齊藤綾子編『日本映画史叢書 6 映画と身体／性』森話社、2006年、23-24頁。
- (2) 渡邊大輔『新映画論 ポストシネマ』ゲンロン叢書、2022年、362頁。
- (3) 角井誠「映像学のアプローチ」『映像学』108巻、2022年、6頁。
- (4) 同上。
- (5) Marks, Laura U., *Touch: Sensuous Theory And Multisensory Media*, University of Minnesota Press, 2002, p. 172.
- (6) 渡邊、前掲書、352頁。
- (7) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション〈1〉』近

代の意味』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年、623頁、強調削除。

- (8) ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一訳、河出書房新社、1994年、549頁、角括弧内筆者。
- (9) 渡邊、前掲書、366頁。
- (10) 同上、355頁。
- (11) ローラ・U・マークス「触感的知覚の考古学」『ドゥルーズ・知覚・イメージ 映像生態学の生成』宇野邦一編、程謙訳、せりか書房、2014年、24頁。
- (12) 堅田諒「ジョン・カサヴェテス『フェイスズ』論：顔、身体、空間」『研究論集』第18号、141-155頁。
- (13) Marks, 2002, p. 8.
- (14) マークス、前掲論文、37頁。
- (15) たとえば吉田はるみ「現代女性映画の行方：ジェーン・カンピオン試論」『表現文化』9巻、2015年、68-87頁が挙げられる。
- (16) Klinger, Barbara, "The art film, affect and the female viewer: The Piano revisited." *Screen* 47, 2006, pp. 19-41.
- (17) Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004, p. 79. 日本語訳は筆者による。
- (18) Jayamanne, Laleen, *Toward Cinema and its Double: CrossCultural Mimesis*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 48.
- (19) Sobchack, 2004.
- (20) 齊藤、前掲書、17頁。
- (21) ベンヤミン、前掲書、619頁。
- (22) マークス、前掲書、37頁。

『グレイヴ・エンカウンターズ』二部作の遅い恐怖

八坂隆広

1. はじめに

本論文では、「制作現場型」のメタ・ホラー (meta-horror) 映画の恐怖について考察する。メタ・ホラーは1996年の『スクリーム』(Scream) が火付け役になった比較的新しいサブジャンルであるという事情もあってか、学術的な議論の蓄積が少ない分野であり、明確な定義について十分な議論がなされているわけではない。文学理論家でホラー研究者のキンバリー・ジャクソンが「明白にホラージャンルとその慣習を意識した映画」⁽¹⁾ であると述べたことに準じて説明するならば、メタ・ホラー映画はホラー映画の下位ジャンルのひとつで、自分の所属しているジャンルやその慣習への制作者側の意識を観客に分かるように伝えることで、自らがホラー映画であることの意識を表出している映画であると言えるだろう。このサブジャンルには『スクリーム』のようにジャンルの慣習へ言及したものや、作中作の世界に登場人物が迷い込む『ファイナルガールズ 惨劇のシナリオ』(The Final Girls, 2015) のように、作品自体の虚構性にも重点をおいたものなど、様々な手法を用いたものがある。その中でも今回はフィクションの作品を制作する現場をメタ的な仕組みに取り込んだものを扱う。たとえば、殺人人形のチャッキーが撮影用の小道具として登場する『チャイルド・プレイ チャッキーの種』(Seed of Chucky, 2004) やシリーズ一作目の主演俳優が本人役で登場する『エルム街の悪夢7 ザ・リアルナイトメア』(Wes Craven's New Nightmare, 1994) がこれにあたる。

こうした構造を持ち込んだホラー映画特有の恐怖は、虚実の境界を曖昧にしてしまい、「スクリーンの中に存在する脅威は現実でありうる」と言えるようになるところにあると考えられる。実際に、今回扱う作品からも、経験的にそうした仮説を立ててみることはできる。そして筆者はこれを対象に対する身体反応によって引き起こされる瞬間的な情動⁽²⁾ と区別するため「遅い恐怖」と呼ぶことにする⁽³⁾。

しかしこの仮説に反して、観客がホラー映画を完全に虚構のものと信じているとい

うことも事実であるように思われるし、映画を見ている間だけその信念が停止されているとも考えにくい。では、上述のように経験的には可能でありそうな制作現場型メタ・ホラー映画特有の恐怖は実際にはいかにして存在しうるのか。それを今回は考えてみたい。

「ホラー映画が虚構のものでないとしたら」という恐ろしさと、映画内での映画制作という、今回の議論で主題となることがらについて考えたとき、ファウンドフッテージホラー映画の存在を無視して議論はできないように思われる。ファウンドフッテージとは、撮影者が行方不明になるか死ぬかして、カメラや映像データだけが遺され、のちに発見されたという体裁を用いる映画の手法を指す。物語内で複数台のカメラを使って作品内に撮影者を登場させることや、モンスターなどから逃走するときに激しい手振れや地面しか映っていないシーンが生まれること、また配慮のない構図と呼ばれる素人が撮影したかのような映像の質など、物語映画的な作為を隠してリアリティを演出する点に特徴がある⁽⁴⁾。

本論文ではこれらの事象を包括的に取り扱うことのできる二部作を分析対象とする。ファウンドフッテージホラー映画である2011年のザ・ヴィシヤス・ブラザーズによる『グレイヴ・エンカウンターズ』(Grave Encounters) (以下、「GE」)⁽⁵⁾と、メタ構造によって「GE」のリアリティの限界を構造的に克服しようとしている『グレイヴ・エンカウンターズ2』(Grave Encounters 2, 2012) (以下、「GE2」)⁽⁶⁾の分析を通して、先に述べた制作現場型メタ・ホラー映画に伴う怖さのための仕組みを引き出してみる。

2. 『グレイヴ・エンカウンターズ』の虚構理論的構造

まず「GE」がどのように提示されているものなのかを見ていく。

作品冒頭で、製作総指揮という肩書きを持つジェリー・ハートフェルドが登場する。彼が製作しているのは、当然観客達がいま見ている映画「GE」である。しかし、「GE」という映画内で起こることは全て虚構上の出来事であるとの信念を持っている観客にとって、ハートフェルドの存在と彼が製作総指揮であることは共に虚構上の出来事で

ある。このような、一見複雑な構造を観客と登場人物、そして物語世界と現実の世界というそれぞれの視点や場に基づいて分析するために、マリー＝ロール・ライアンによる虚構理論上の概念を用いることにする。

マリー＝ロール・ライアンは『可能世界・人工知能・物語理論』(1991)で、主に文字テキストについて虚構性と物語性とを異なる概念として扱い、可能世界の様相理論を用いた物語論を組み上げている。序文にも宣言されている通り、ここでのライアンの目的は可能世界論を用いて定義した虚構性概念を使って物語の意味論を探求することなのだが⁽⁷⁾、今回はそうした議論の前提をなす、虚構性にかんする諸概念に着目する。映画研究者の北野圭介によれば、ライアンの議論は、1980年代以降の映画研究が依拠してきた、ジェラルド・ジュネットを最高峰とする構造主義的物語研究を別の理論的背景から乗り越えようとしたものの代表的存在として位置づけられる⁽⁸⁾。この理論の転換がメタ・ホラー映画分析にとって重要であることを示すために、ジュネットにおけるメタ物語の議論にはない、物語論の可能世界論的展開がメタ・ホラー映画についての議論に対して持つ利点を簡単に述べておく。

ジュネットは登場人物が物語を語るような、メタ構造をもつ物語について『物語のディスクール 方法論の試み』(1972)のなかで言及しており、そこでは物語世界の空間へと語り手や聞き手が侵入する場合や、その逆で物語世界内の人物が語り手や聞き手の世界に侵入するような場合についても触れられている⁽⁹⁾。しかしここで中心的に議論されるのは、物語の中で登場人物が物語ることによって生まれる言説の相対的な階層構造であり、今回重要になる、虚構の構造をそれぞれの物語言説の登場人物や読み手あるいは聞き手の視点から探求するための道具立てをジュネットの議論は持ちえていない。ジュネットの論が語りの形式の分析である以上、こうした限界は免れえないように思われる。これに対してライアンの議論は、可能世界論を導入し、登場人物と観客という視点の主を虚構世界と現実世界にそれぞれ分けて配置することで、メタ構造全体に加えて、どの世界の誰の視点かを個別に固定してメタ構造を分析できる諸概念を提供している。このために虚構と現実の境界が作品世界と現実世界のどちらにおいても操作される型のメタ・ホラー映画についての議論において有効なものとなっている。

ライアンの議論において、フィクションとその受容者をめぐっては三つの世界が想定されている。ひとつめには、私たちがそこで生まれた世界である AW (actual world) がある⁽¹⁰⁾。これは所謂私たちの「現実世界」である。つぎに、テキスト上に表されるいっさいのものであるテキスト宇宙の中心、TAW (textual actual world) があり、これはテキストにおける実際の世界、俗に「作品世界」と呼ばれるもののひとつの姿と捉えてよい⁽¹¹⁾。最後に TAW は TRW の表象である、そのようなテキストの指示対象世界として TRW (textual reference world) がある⁽¹²⁾。TAW はおおむね TRW と互換可能なものであるが⁽¹³⁾、たとえば、TRW の事象について TAW を実際の世界とする語り手が嘘をついていたり、幻覚を見ていたりする場合に TRW と乖離する。

これらの概念を用いて「GE」の虚構的枠組みを分析しよう。節の冒頭で示した場面においては、まず観客である私たちの世界 AW が存在し、映画で描かれる世界 TAW が存在する。そして TAW において、ハートフェルドが当の作品を作ったと述べている。つまりここでは TAW の人物が、自己言及的にノンフィクションを騙っていることになる。

ここで重要なのは、観客がハートフェルドの手掛けた映画という体裁であることを意識しながら「GE」を見ているときにはこうした構造があり、そしてそれを受け入れていることになるということだ。この構造は「GE」において一貫していて、これ以上のメタ的展開を迎えることはない。

わざわざ冒頭のようなシーンを入れてくることから、「GE」の制作者が AW と TAW の境界を攪乱しようとしている意図を読み取ることは可能である。しかし、虚構的枠組みから見ると結局 TAW における自己言及に留まっており、AW との関係は、虚実の壁を揺るがすほどのものではない。またファウンドフッテージという形式を採用するのは、リアリティの感覚のためであるというのは明らかのように思われるが、そこにあるリアリティはあくまでも「TAW」のものであると言い換えることもできよう。

それでもなぜ「リアルな」怖さがあるのだろうか。ライアンが言うところによると、フィクションの受容者は TAW への「中心移動」をしていて、フィクションの受容中

には TAW から物事を観察し、その TAW においてこの映像が見つかったということ
を素朴に信じればよいのである(14)。このことによって「GE」で起こることは、仮想
的に TAW に身を置く観客にとっては同じ世界の出来事であり、それゆえ「リアル」、
つまり現実味をもって感じられるのである。しかしこのときには、メタ的な構造に必
要な二つ以上の世界の関係は存在しないことになる。このことから、TAW にモンス
ターがいてそれを TAW に中心移動した観客が怖がるという構造としてはベタな恐怖
に、映像の特徴としてリアリティが付与されているのだと言える。

3. 『グレイヴ・エンカウンターズ 2』の遅い恐怖

「GE2」はメタ・ホラー映画の手法を使うことで「GE」の虚構性を解体し、「GE」
においてリアリティが構造的なものではなかったという点を乗り越えようとしてい
る。このことを示すためにまず、「GE2」がメタ的構造を導入しているいくつかのポ
イントを紹介し、それらがどのような方法で「GE」の虚構性の解体を試みているか
を示す。ここからの議論では簡潔さのために、「GE2」における TAW のことを TAW2
と表記し、「GE2」における TRW を TRW2 と表記する。

映画の本編がはじまるとまず「GE」のレビュー動画のモンタージュが流される。
動画の短い切り抜きを集めた映像の最後に本作の主人公アレックスによる「GE」評
が挿入されている。ここでは、続編でありながら TAW2 は TAW の延長上にあるもの
ではないこと、そしてその世界は作品として「GE」をもっているという点でむしろ
観客の世界に類似していることが示されている。

次に、アレックスが GE の真実を暴く一連のシーンに注目する。これは大きくは二
つの段階を踏んで行われる。まずプレストン役の俳優に会いに行く場面がある。こ
こでアレックスは、前作の主演ランス・プレストンを演じた俳優ショーン・ロジャーソ
ンの実家まで赴き、「GE」の撮影について聞き出そうとする。しかし彼は前作でテレ
ビ番組『グレイヴ・エンカウンターズ』の撮影があったという設定の時期と同じ時期
に失踪していた。次に、TAW2 に存在することが明らかになったジェリー・ハートフェ

ルドに会いにアレックスがハリウッドに赴く場面がある。ここではハートフェルド本人から「GE」が実際に起こった事件のフッターを使用して作られた映画であることや、監督のザ・ヴィシヤス・ブラザーズは実在するが、スタジオで下働きをするインターン生でしかないことを知らされる。こうして「GE」はハートフェルドが入手した事件のフィルムを使用し、ザ・ヴィシヤス・ブラザーズの名義で発表した映画だったことが判明する。

次に、各ポイントがどういった意義を持つのかをライアンの概念を用いて分析する。まず、登場人物は演じられたものであるという点について考えてみる。「GE2」序盤の展開においてTAW2からみたショーン・ロジャーソンの存在は実際のものであり、ランス・プレストンはTAWにおいて虚構的に存在することになっている。しかしロジャーソンの失踪から、TAWにおけるプレストンの受難とTAW2におけるロジャーソンの受難がまったく同一のものだと判明する。ここで「ランス・プレストン」という名は、ロジャーソンに演じられていた役名ではなく、偽名として名乗られていたものであったことが分かる。このことで、「GE」の他の登場人物に起こったことや、それらへのリアクションは、虚構上のものではなかったことになる。このことは、TAWとTAW2の背景にあるTRWの同一性の根拠となっている。

次に、「GE」を作ったのは誰なのかという点を追って、「GE2」にはAWにおける「GE」の監督である二人組のザ・ヴィシヤス・ブラザーズ（以下、VB）が本人役で出演していることについて考える。まず、TAWにVBは存在しない。これは単に「GE」にはVBが登場しないからである。そして「GE2」の序盤では、彼らはTRW2に存在して「GE」というフィクションを作り上げたことになっている。対照的に、ハートフェルドはTAWには存在するが、TRW2には存在しないはずの存在として認識されているだろう。しかし実際にはTAW2に存在するVBは、TAW2のハートフェルドのもとで働くインターンであり、「GE」というフィクションを作った人物であるというTAWに対する特権的地位を失っている。ここで、「GEはVBによる虚構の作品だ」という主張と、「GEはハートフェルドが世に出した実際の事件のフッターだ」という主張を並べたときに、前者を肯定するために後者を否定することはできなくなっている。このように、ハートフェルドのTAW2における実在と、VBのフッターへ

の介入の弱さもまた「GE」の出来事が虚構上のもではなかったこと、つまり TRW と TRW2 が同一であったことの根拠となっている。

こうした諸々の操作を経て、TRW2 が TRW と同一であること、つまり TAW も TAW2 も TRW の表象であったということが明らかになる。

ここに至っても、AW と TAW2 の間にある虚実の隔たりを埋めるには至らないが、重要なのは、TAW2 においては TAW の虚構性が解体されてしまっているということである。先ほど出た中心移動を考慮すると、メタ的な恐怖、つまり「GE」は現実なのではないかという感覚は TAW2 において生起していればよいのである。

最初の議論と合わせると、ファウンドフッテージのように、AW と TAW の間で虚実を問うと、TAW の出来事はメタ構造を持たないベタな虚構であることになってしまいが、TAW と TAW2 の間で虚実を問うと、ふたつの虚構を虚実の構造に入れることができるゆえに、TAW2 から見て、TAW の出来事が虚構でない可能性を作ることができるのである。

このことで、メタ的な遅い恐怖が、「ホラー映画は虚構である」という信念の変更なしに可能になることを説明できる。

4. もうひとつの「遅い恐怖」

「GE2」のメタ構造による「遅い恐怖」は、作品の最後で別の仕方で与えられる。

映画の終盤まで、アレックスの目的は「GE」が虚構ではない本物のフィルムであること、つまりハートフェルドがショーン・ロジャーソンの死を利用して映画を作ったことの告発であった。しかし、ラストシーンで明かされるのは、アレックスは映像素材を編集してハートフェルドのもとへ「GE」の続編として持参したという経緯である。このとき、アレックスは映画を公開するために「GE も GE2 もフィクションである」という立場をとっている。

AW の観客は、TAW の時間的延長上に TAW2 があること、つまり TAW2 からみて TAW が虚構でないことを「GE2」を通して理解してきたのだった。しかし同時に、

AW から見て TAW が虚構であることも了解している。このことによって、TAW2 から見たとき、TAW は虚構でないことも、虚構であることも、同じくらい可能なのであることを AW の観客は知るのである。TAW2 の出来事を素直に受け取るならば真実の隠蔽を見せられたことになり、私たち TAW2 において AW のような見方を採用すると、最初からすべては虚構であったことになる。結局どちらが本当なのかが分からなくなったまま、アレックスの不気味な笑顔と共に幕が閉じるのである。

ここには二段階めの「遅い恐怖」が見出される。すなわち、TAW2 に中心移動した観客にとってメタ的な恐怖の先でさらに真偽が宙づりになる、ある種の不気味さが成立している。そしてこの不気味さは、観客が AW からの視点を解釈に導入することで得るものである。というのも、「GE2」を見る TRW2 の人物にとって、この作品が虚構であることは、AW の観客にとって「GE2」が虚構であることと同様に当然のことであるが、AW の観客にとって TAW2 が虚構世界であるがゆえに、TAW2 において「GE2」が非虚構であるという可能性を確保できるからだ。このように、二段階目の恐怖はメタ構造をプロットに取り込むことによって TAW2 と AW の隔たりを意識させられ、中心移動を阻まれることで生じるものであるので、構造的に先の恐怖とは別のものになっている。

5. 結論

「GE2」において、「虚実の境界」を主眼においたメタ的な恐怖は、既存の虚構作品を成り立たせている諸条件を解体していくことによって目指されているものであった。そうすることによって、「中心移動」先の TAW2 でのメタ的恐怖が作り出されている。このことから、最初の疑問であった「虚構だと完全にわかっているものに対するメタ的恐怖」を説明することが可能になる。

しかし、TAW2 において GE の脱虚構化とも言うべき作業が完了したにもかかわらず、「GE2」は「GE」がホンモノのフッテージであることの「TAW2」における真偽を宙づりにしたまま幕を下ろす。AW の視点を導入することで生まれるこの真偽の不

確定性は、ある不気味さをまとっている。

この不気味さも含めて、今回はひとまず「遅い恐怖」と呼んだものが、こういった感情として説明が付くのかは本論文では保留にしている。今後の議論において不気味さや不確定性の不安を含んだこの身体的でない怖さが一体何であるのかが分かると、今回解き明かした怖さのための構造と、怖さ自体の二面からメタ・ホラー特有の恐怖がより明らかに提示できるだろう。

註

- (1) Jackson, Kimberly, *Technology Monstrosity and Reproduction in Twenty-First Century Horror*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 11. (拙訳)
- (2) 情動が身体反応から発生するものであるというこの考えについては、ジェシー・プリンツが『はらわたが煮えくり返る 情動の身体知覚説』(源河亨訳、2016年、勁草書房(原著は2004年))で示した情動の身体評価説やそれをホラーの観点から整理した戸田山和久による『恐怖の哲学 ホラーで人間を読む』(NHK出版、2016年)での議論を参照されたい。
- (3) 「遅い恐怖」は二重過程理論を背景に持ち、特にダニエル・カーネマン『ファスト&スロー——あなたの意思はどのように決まるか?〈上・下〉』(村井章子訳、早川書房、2014年(原著は2011年))の「システム1」と「システム2」の分類に影響を受けている。そのため強い身体反応を伴わず高度な判断力の結果生まれるものであれば、メタ・ホラーでなくても「遅い恐怖」は発生しうる。
- (4) Alexandra, Heller-Nicholas, *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, Jefferson North Carolina, McFarland & Company Inc, 2014, p. 17.
- (5) 「GE」のあらすじは次のとおり。ランス・プレストンは心霊リアリティ番組『グレイヴ・エンカウンターズ』の番組ホストであり、シリーズ第六回の撮影のため、かつてロボットミー手術を施していたフリードキン医師が患者に襲われて殺された事件の現場であるコリンウッド精神病院に来ていた。撮影クルーであるマット、サシャ、TCと、仕込みの役者で霊媒師を演じるグレイと共に自分たちを建物内に一晩閉じ込め、霊との接触を図るという企画に挑戦したプレストンは、病院の探索中にいくつもの怪奇現象に遭遇する。午前8時を過ぎても夜が明けず、病院は出口のない迷宮と化し、脱出が困難なことが発覚する。ほかにも様々な超常現象に見舞われたり、患者だったで

『グレイヴ・エンカウンターズ』二部作の遅い恐怖

あろう化け物に襲われたりしているうちに、クルーたちは次々と行方をくらましてゆく。最後に病棟を繋ぐ地下道にひとり残されたプレストンも脱出することがかなわなかった。

(6) 「GE2」のあらすじは次のとおり。大学で映画製作をしている青年アレックスのもとに、『グレイヴ・エンカウンターズ』の舞台である精神病院にいるランス・プレストンの映像が届く。『GE』を質の悪いホラー映画として酷評していた彼は、『GE』が「本物の」映像だったのではないかと疑い始める。前作の“プロデューサー”、ハートフェルドの証言から自分の仮説の正しさを確信したアレックスは、事実を公表するための証拠を求めて、恋人のジェニファーをはじめ、トレバー、リー、テッサからなる撮影隊を連れ、ロケ地である精神病院に赴く。病院で長期間幽閉されていたランス・プレストンと遭遇するも、クルーたちは前作と同じく姿を消すか、命を落としていく。プレストン＝ショーン・ロジャーソンに病院から脱出する方法と、脱出できるのは一人だけだという情報を得たアレックスは、ジェニファーを殺害し唯一の生還者となる。アレックスは事件の記録を編集し、続編としてハートフェルドに公開させたのだった。そしてその続編というのが、『グレイヴ・エンカウンターズ2』なのである。

(7) マリー＝ロール・ライアン『可能世界・人工知能・物語理論』、岩松正洋訳、水声社、2006年、18頁。

(8) 北野圭介『映像論序説——〈デジタル / アナログ〉を超えて』人文書院、2009年、202-203頁。

(9) ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール 方法論の試み』花輪光、和泉涼一訳、水声社、1985年、276-277頁。

(10) ライアン、前掲書、52頁。

(11) 同書、52-53頁。

(12) 同書、53頁。

(13) 同書、57頁。

(14) 同書、49頁。

自己理解の自由としての表現の自由

村山正碩

1. 導入

本稿では、表現の自由をめぐるジョナサン・ギルモアの議論を検討し、その問題の指摘と改善を行う。世界人権宣言や日本国憲法にもあるように、表現の自由は基本的人権の一つとして広く認められている。他方で、ヘイトスピーチやポルノグラフィをめぐる近年の激しい議論が象徴するように、いつ、なぜ表現の自由に制限を課すべきかという根深い問題も存在している。表現の自由は無制限に認められるわけではないかもしれない。とはいえ、表現の自由を全面的に否定することは受け入れがたいに違いない。

ここで、私たちは表現の自由をめぐる原理的な問いに直面する。そもそも、表現の自由がもたらす価値とは何か。言い換えれば、表現の自由を保障すべき根拠は何か。これは、表現規制をめぐる問題によりよく対処するためにも無視することのできない問いである⁽¹⁾。この問いに応答するため、本稿はギルモアの議論を参照する。ギルモアの議論は二つの特徴をもつ。第一に、彼の議論は話者の利益に基づいて展開される。表現の自由の擁護論は聴者の利益のみに基づいて展開されることが少なくないが、そのようなアプローチは話者の利益を見過ごしている点で不十分だと彼は主張する。話者の利益に基づく議論は先行研究にも見られるが、そこで表現の自由は個人の自己実現を保障したり、構成したりするものとして擁護される。しかし、そこで自己実現の内実は必ずしも明らかではない。ギルモアの議論の第二の特徴は、表現の自由に関わる自己実現の内実を具体化する点にある。彼によれば、話者が自分の思考や信念、欲求を表現することは自分自身を理解するうえで基本的な役割を果たす。興味深いことに、この点は第一に画家が絵を描くといった芸術制作に関して指摘され、ついで表現行為一般へと拡張されるかたちで議論される。ギルモアの議論が正しければ、私たちは表現行為を行うことなしには自分自身を十分に理解することが困難であるか、不可能である。

本稿では、この議論には無視できない問題が存在することを指摘する。表現行為は表現的プロセスと表現的伝達という二つの段階をもちうるが、ギルモアの議論はこの点に留意しておらず、表現の自由の部分的な正当化、すなわち、表現的プロセスの自由の正当化にしか成功していない。ただし、彼の議論は表現的伝達の自由を正当化するための資源を提供しており、さらなる議論のための足がかりが得られる。他方で、ギルモアの議論は消極的自由と積極的自由の区別を導入し、表現の自由の積極的性格を明らかにしている点で興味深く、本稿はこの論点を再び表現的プロセスと表現的伝達の区別を用いて明確化する。

2. 聴者志向の理論と話者志向の理論

表現の自由の価値をめぐる議論では、どの立場の利益に注目するかに応じて、聴者志向の理論と話者志向の理論という二つのアプローチがあると整理することができる⁽²⁾。そして、本稿で扱うギルモアの議論⁽³⁾は後者に位置づけられる。

聴者志向の理論の代表例は、「思想の自由市場」と呼ばれる見解である⁽⁴⁾。これによれば、真理を発見したり、知識を補強したりするためには、開かれた議論の場が必要であり、ゆえに表現の自由は価値をもつ。この説明では、表現の自由の価値は、意見を発信することなく、発信された多様な意見にアクセスし、それらの確からしさを検討するだけでも獲得できる（逆に、自分の意見を発信するだけで他者の意見を聞かない場合には獲得できない）。ここで、表現の自由の価値は私たちが聴者として得られる利益と見なされている。聴者志向の理論には他の種類の見解も見られるが、ギルモアの考えでは、いずれにせよ、それらは話者の利益を見過ごしている点で不十分である。本稿では、聴者志向の理論の包括性を検討せず、もっぱらギルモアの理論の説明力に焦点を当てる⁽⁵⁾。

話者志向の理論は、聴者志向の理論とは対照的に、表現の自由の価値を私たちが表現者として得られる利益と見なす。すでに一つの伝統となっている見解によれば、表現行為が個人の自己実現を保障したり、構成したりするかぎりでは、表現の自由は価値

をもつ。ギルモアもこの見解を受け入れるが、先行研究では、自己実現の内実が明確でなかったり、直観に訴えるだけに留まっていたりすると指摘している。この点を問題視して、ギルモアは表現行為が保障し、構成するものとしての自己実現の内実を捉えることを目指す。

3. 実現としての表現

ギルモアは自己理解の観点から表現の自由と自己実現を結びつける。そして、自分の心的状態（思考や信念、欲求など）を表現する過程は自己実現の過程でもありうると主張する。その際に導入されるのが、「実現としての表現」という考え方である⁽⁶⁾。ギルモアは、「実現 (realization)」に二つの用法があることを指摘している。まず、表現は思考を公的にアクセス可能な形式に変換しているという意味で、それを実現させていると言える。たとえば、「 $1 + 1 = 2$ 」という思考をメモ帳に書くケースがこれに当てはまるだろう。このとき、表現は思考の内容をそのまま引き継ぐことになる。

次に、「実現」には「公示 (exposure)」の意味だけでなく、「存在させる (bringing into being)」という意味もある。ここで、実現は既存の事柄の再提示ではなく、事柄そのものを構成することを指す。例としては、設計図にある建築を実現させたり、生活において幸福を実現させたりすることが挙げられるが、これらと同様、信念や欲求を表現することは信念や欲求を（単に再提示するのではなく）構成する役割を果たしうるとされる。

興味深いことに、この点を示すためにギルモアが取り上げるのは芸術制作である。

画家は作品を生み出す過程に依存して、作品制作のゴールが本当のところ何であるかを知るようになるかもしれない。ある要素を加えたり、別の要素を加えたりすること、そうして満足したり、不満を覚えたりすること、そして、なぜ作品のある特徴が正しく見え、別の特徴はそうでないかを反省すること、これらはすべて、作品の発展の一部であり、言い換えれば、その作品が何であり、何でなければ

ばならないかを把握することの一部である。芸術家が作品で表現したいことは、作品を制作する過程ではじめて浮かび上がるかもしれない。(7)

絵画制作では、どんな作品を描きたいかという作者の意図自体が実際に描く作業を通して具体化されていき、やがて作者はそれを知ることのできる立場に置かれる、ということだ。デレク・マトラバースはこれに関連する議論を行っている(8)。

芸術制作はそれ自体、自分が何をしているかについて芸術家が明確な考えをもつ可能性が低い特別なケースである。芸術家は芸術制作を行う前から明確なアイデアをもっており、その課題はただ、そのアイデアを伝える手段となる何かの制作であるとする芸術の単純な伝達説は、芸術的努力の一般的説明として説得的ではない。もちろん、うまく当てはまるケースもときにあるだろう。しかし、より典型的なケースでは、芸術家は自分のやりたいことについていくぶん漠然とした見解しかもたず、その見解を具体化すべくメディアムを用いて作業するだろう。(9)

ここで言われる「単純な伝達説」はギルモアの言う「実現」の第一の用法に対応し、「より典型的なケース」は第二の用法に対応するものとして理解することができる。そして、芸術制作において芸術家が後者の意味で自身の心的状態を実現＝構成するという点は、多くの文献で指摘されているものである(10)。ただし、ギルモアが注意を促しているように、この現象が他の種類の、より日常的な表現行為にも見られうる点を見逃してはならない。ヴィンセント・トマスは、「いままで言葉にしたことのない何かを言葉にしようと試みる」(11)状況を記述することで、この点を明示している。

そのような場面では、いつも自分が話していることに耳を傾けるものだが、ある文を口にしてから、それが自分の言いたいことを表現していないという理由でそれを撤回し、別の文に置き換えようとする。(12)

私はじっくりくる言葉を見つけることで、漠然としていた思考はより具体的になり、

それとともに、私は自分が本当に言いたかったことを理解する。

ギルモアが表現の自由の擁護論を展開する際に訴えるのは、表現一般が潜在的に上記の役割を果たしうることである。すなわち、私たちが話者として表現行為に対してもつ利益の一つは、自分の心的状態に言語や他の公的形式を用いて形を与えなければ、それが正確には何であるかがよくわからないことが多い点に由来する。一言で言えば、ギルモアの立場とは自己理解の自由として表現の自由を捉えるものである。

ギルモアはこの論点をさまざまに肉づけしているが、そのうち二点を確認しよう。まず、自分の心的状態を表現することは、それを他人に直接伝える（例：言語で言い表す）ことに限定されるわけではない。たとえば、私たちは自分が支持していると考えた道徳的・政治的原則に従って実際に生活を送ることで、その原則を表現していると言えることができる。その場合でも、生活を送るなかで、私はそこで考えていた原則に反する行動をとることが多く、ゆえに実際にはそれを支持していなかったことが判明するかもしれない（この例の一つの教訓は、私たちは自分の心的状態をよく理解していないことを自覚せず、わかったつもりになることがあるということである）。

二点目として、表現は一種の達成である。何かが達成であるということは、それが失敗しうることを含意し、言い換えれば、私たちは自分の心的状態の表現に失敗することがある。ギルモアはその要因として「適切な用語の欠如、内省の欠如、他者との交流の欠如など」⁽¹³⁾を挙げている。以下で改めて言及するが、この論点はギルモアの議論を興味深いものになっている。

4. 表現的プロセスと表現的伝達

ギルモアは議論を展開する際に一つの譲歩を行っており、これはきわめて重要なものである。ここでの問題は、自分の心的状態を明らかにしていくプロセスが純粹に内行的に行われうること、言い換えれば、表現は不要だということである。ギルモア自身が認めるように、自分が何を信じているかといったことを探るとき、それを口に出したり、紙に記したりする必要はない。したがって、私たちが話者として表現行為に対

してもつ利益は、暗黙に行われうる「試行錯誤をともなう定式化」⁽¹⁴⁾にあると言えるのではないか。この疑問に対して、ギルモアの応答は、定式化が内的に達成されうることを認めつつ、公的表現がもつ動機づけの力を強調する、というものだ。曰く、「自分の言いたいことは、それを言おうと試みることで発見されることが多い」⁽¹⁵⁾。

この応答には二つの問題がある。第一に、ギルモアは譲歩しすぎている。公的表現の力は動機づけに留まらない。心的状態の定式化を純粹に内的に行うことには大きな限界があるため、私たちは公的表現に頼らざるをえないことが多いのだ。たとえば、画家の場合、心的イメージと視覚イメージには大きな違いがあるため、手を動かすことなく自分の描きたいものを内的に定式化することはできない⁽¹⁶⁾。また、言語を用いる場合であっても、ごく単純な思考を除き、複雑な計算をしたり、哲学的探究を行ったりする際は、紙やペン、コンピュータなどの外的デバイスを用いて作業することがほとんど欠かせないはずだ⁽¹⁷⁾。

第二に、ギルモアの議論が抱えるより実質的な問題は、表現に関する一つの概念的区別を意識していない点にある。ギルモアは表現を外的なものに見なし、これを心的状態の内的な定式化と区別しているが、この区別は不十分である。村山正碩が指摘しているように、表現は制作行為としての表現（表現的プロセス）と伝達行為としての表現（表現的伝達）の二つに区別できる⁽¹⁸⁾。自分の思考に形を与え、定式化するとき、私たちは表現的プロセスに取り組んでいるが、それを他者に伝えるとき、私たちは表現的伝達に取り組んでいる。この二つの段階は切り離し可能であり、表現的プロセスだけに取り組む、表現的伝達を行わないことは可能である（日記は一般にそのようなものだろう）。ギルモアは表現を公的なものに見なししているが、その際に表現的プロセスが外的デバイスを用いて行われることと、表現的伝達が（表現的プロセスに加えて）行われることが別の問題であることをうまく考慮できていない。

表現的プロセスと表現的伝達の区別を踏まえると、ギルモアの議論は表現的伝達の正当化に成功していないことがわかる。たしかに、私たちは表現的プロセスに従事することなしには自分自身をうまく理解できない（そして、このプロセスを遂行するには外的デバイスを用いる必要がときにある）かもしれないが、これは表現的伝達の規制を拒むための理由にはならないように思われる。実際のところ、表現の自由が社会において

問題になるのは表現的伝達、つまり表現の公表の是非をめぐってのことであることが非常に多く、これは深刻な問題である。ところが、ギルモアの見解では、表現的伝達に〈表現的プロセスの動機づけ〉という補助的な力しか認めることができず、頼りないものとなっている。これでは、政府が表現の公表を規制し、表現的プロセスを促進する代替的な政策を打ち出すことを許容してしまいかねない。

ただし、ギルモアの議論はさらなる応答のための資源を提供するものでもある。そこには多様な表現行為が登場するが、これらは二つのカテゴリーに分類することができる。第一のカテゴリーには、表現的プロセスと表現的伝達を実践上切り離しうるケースが含まれ、絵画制作はその典型例である。第二のカテゴリーには、それらを実践上切り離しえないケースが含まれ、会話や議論がこれに該当する。会話や議論は相互行為であるため、表現的伝達なくして表現的プロセスを行うことができない。それゆえ、表現的プロセスを包括的に擁護することが正当化されるならば、相互的な表現行為にかぎり、表現的伝達も擁護される。

また、ギルモアの議論にはより包括的な擁護論につながる記述もある。表現的伝達を行うとき、私たちは「相手の反応に照らして、その表現が意図したとおりに理解されているかを確かめること」⁽¹⁹⁾で、表現の適切さを判断することができる。この点は脚注で簡単に言及されるにすぎないが、表現行為一般に適用できるものであり、このように他者の視点を取り入れることによってより深い自己理解の獲得が期待できるならば、自己理解の観点から表現的伝達の自由を根拠づけることができるかもしれない。

本稿では、これらの論点を十分に展開することができないため、今後の課題とせざるをえない。その代わり、表現的プロセスと表現的伝達の区別がギルモアの議論の明確化に貢献することを示すもう一つの論点を最後に扱いたい。

5. 消極的自由と積極的自由

ギルモアは自身の議論を締めくくるうえで、二つの自由概念、消極的自由と積極的

自己理解の自由としての表現の自由

自由の区別に言及している。そして、従来の議論では、表現の自由がもっぱら規制や検閲に関わる消極的なものとして論じられることが多いが、自分の見解はそれらとは違い、表現の自由が積極的性格をもち、政府にある種の働きかけを求めるものだという事に注意を促すものだと指摘している。ここでのポイントは、3節の最後で述べたように、表現が一種の達成であり、「適切な用語の欠如、内省の欠如、他者との交流の欠如など」のために失敗しうるということである。

表現は、ただ政府が制限を設けないということによって保障されるわけではなく、ゆえに表現の自由の権利は、表現の達成を可能にする手段を政府が提供する義務をある程度生じさせるとギルモアは考える。政府は、国民の自己実現にコミットするならば、「表現能力とその行使が依存する基盤（例：教育、リテラシー、メディアの多様性）」⁽²⁰⁾を無視すべきではないのである⁽²¹⁾。この結論はきわめて示唆に富んでいるが、十分に明確化されていない点もある。すなわち、表現的プロセスと表現的伝達の区別である。表現能力の基盤を問題にすると、そこに関わっているのは表現的プロセスであって、表現的伝達ではないと考えるべきだろう⁽²²⁾。いずれにせよ、本稿の整理に従うと、ギルモアの議論が真に注目に値するのは、それが表現的伝達に先立つ表現的プロセスの役割に着目し、さらには、その自由が積極的性格をもつことを明らかにした点にこそあると言える。表現の自由について考えるとき、私たちが表現的伝達の自由を、また規制や検閲に関わるその消極的性格に注目しがちであることを考えると、その着眼点の独自性がよくわかるだろう。

チャールズ・テイラーは、人間の自由を論じる際に「真に、または完全に自由であるためには、人は実際に自己理解を行使しなければならない」⁽²³⁾と述べている。この主張が正しければ、本稿が論じた意味で、表現の自由は人間の自由の基礎をなすと言えよう⁽²⁴⁾。

註

- (1) もちろん、表現の自由を根拠づける価値を明らかにしたとして、その価値によって表現の自由が全面的に認められるということは帰結しない。他の価値（例：健康、尊厳）が優先されるべきであるならば、その価値を根拠に表現規制が認められる余地がある。そして、このように諸価値

自己理解の自由としての表現の自由

のバランスを考えるためにも、表現の自由を根拠づける価値を明らかにする作業は不可欠なのである。

(2) Cf. Bonotti, Matteo and Jonathan Seglow, “Freedom of expression,” 2021. *Philosophy Compass*, vol. 16, no. 7, 2021, e12759; 稲積重幸「表現の自由の価値に関する一再考：聞き手と話し手と政府言論」『札幌大学総合論叢』2011年、31号、9-29頁。

(3) Gilmore, Jonathan, “Expression as Realization: Speakers’ Interests in Freedom of Speech,” *Law and Philosophy*, vol. 30, 2011, pp. 517-539.

(4) Cf. Warburton, Nigel, *Free Speech: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2009, ch. 2. (邦訳『「表現の自由」入門』(森村進・森村たまき訳) 岩波書店、2015年)

(5) ギルモアは自身の理論が包括的だと主張しているわけでもなく、むしろあらゆる表現の自由の包括的な理論が反映すべき話者の利益を示すものだと考えており、聴者志向の理論と話者志向の理論が相補的でありうることを認めている。

(6) Gilmore, *op. cit.*, sec. 2.

(7) *Ibid.*, p. 529.

(8) Matravers, Derek, *Introducing Philosophy of Art: In Eight Case Studies*, New York, Routledge, 2014, ch. 5.

(9) *Ibid.*, p. 98.

(10) Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford, Oxford University Press, 1938. (邦訳『芸術の原理』(近藤重明訳) 勁草書房、1973年) ; Tomas, Vincent, “Creativity in Art,” *Philosophical Review*, vol. 67, 1958, pp. 1–15; Mace, Mary-Anne and Tony Ward, “Modeling the Creative Process: A Grounded Theory Analysis of Creativity in the Domain of Art Making,” *Creativity Research Journal*, vol. 14, no. 2, 2002, pp. 179–192; Nelson, Barnaby and David Rawlings, “Its own reward: a phenomenological study of artistic creativity,” *Journal of Phenomenological Psychology*, vol. 38, no. 2, 2007, pp. 217-255; Ridley, Aaron, *The Deed is Everything: Nietzsche on Will and Action*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

(11) Tomas, *op. cit.*, p. 13.

(12) *Ibid.*

(13) Gilmore, *op. cit.*, p. 534.

(14) *Ibid.*, p. 533.

(15) *Ibid.*

(16) Cf. 西村清和『現代アートの哲学』産業図書、1995年、2章。

(17) Cf. Van Woudenberg, René, *The Epistemology of Reading and Interpretation*, Cambridge,

Cambridge University Press, 2021, ch. 6.

(18) 村山正碩「表出性と創造性:表出説を改良する」『新進研究者 Research Notes』2022年、5号、11-18頁。村山は前掲論文において“expression”の訳語として「表出」を用いているが、ここでは「表現」で統一する。

(19) Gilmore, *op. cit.*, p. 533.

(20) *Ibid.*, p. 538.

(21) これはミランダ・フリッカーの論じる「解釈的不正義」と部分的に重なる論点だと言える。(Fricker, Miranda, *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*, Oxford, Oxford University Press, 2007, ch. 7.)

(22) ギルモアは言及していないが、表現的伝達の自由に関しても積極的性格を考えることができるだろう。たとえば、干渉を受けていないにもかかわらず、話者が自分の表現を望む相手に届けることができない場合、表現的伝達の点で積極的自由を欠いていると言うことができ、この状況では政府の働きかけが何らかの仕方で要請されるかもしれない。

(23) Taylor, Charles, “What's Wrong With Negative Liberty,” In *Philosophy and the Human Sciences: Philosophical Papers 2*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 229; cf. 釜土詳二「バーリンとテイラーにおける「自由」概念の差異：多元性を擁護する「自由」にかんする比較思想的考察」『異文化 . 論文編』2016年、17巻、103-129頁。

(24) ギルモア自身、個人の行為が自由で自律的であるための条件として、自分の信念や欲求、コミットメントに従うことだけでなく、それらの心的状態を合理的に評価する能力が含まれるとし、表現行為はそうした合理的評価に貢献すると手短かに述べている (Gilmore, *op. cit.*, p. 537)。

フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》
における「受肉」と「光」の問題
——形象不可能性をめぐって

杉山太郎

はじめに

本稿では、フラ・アンジェリコがサン・マルコ修道院の第三僧房に描いた《受胎告知》(1440年頃、フレスコ、176×148cm、フィレンツェ、サン・マルコ美術館、第三僧房)上の白い光に即して、キリスト教における不可視性と形象化の問題を検討する。「受胎告知」は、新約聖書に基づく物語主題であると同時に、神性の受肉という不可視の神秘とかかわる。受肉や神性原理は形象不可能性の領域に位置し得る。しかし、それに抗うようにして、イメージは形象化の可能性を持つということ、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは主張する。本稿は、ユベルマンの研究『イメージの前で』(1990)⁽¹⁾に端を発し、筆者の観点からその説を補うものである。受肉の問題に立ち入る際には、福音書の記述だけでなく、受肉をめぐる言説を踏まえる必要がある。そこで本稿では、フラ・アンジェリコと同じくドミニコ会士であり、後世のキリスト教世界に深く影響を与えたトマス・アキナスに焦点を当て、その受肉論を『神学大全』第三部に基いて整理する。また、筆者は、今作で輝く白い光を受肉と関連付けるが、その論拠として、光にまつわる言説の重層性を提示したい。今作の光表象は、重層的、多義的であるという点で、受肉と結びつくのではないだろうか。以下、本稿は、ユベルマンから出発し、受肉と光の関係を浮き彫りにすることで、彼の議論を補足することを目的とする。

1. ジョルジュ・デイデイ = ユベルマンによる 美術史の方法論への批判的提起

15世紀の「受胎告知」図は装飾的要素が多く、マリアの処女性を示す百合やガラス瓶といったモチーフが描かれるのが一般的である。サン・マルコ修道院の改修工事の開始は1437年であるが、ほぼ時を同じくして、1435年に、L・B・アルベルティは『絵画論』のラテン語版を書いており、その中では、イストリアに必要なものは多様性であると述べられている⁽²⁾。それに反するように、今作では意図的に装飾性が削ぎ落されている。ガブリエル、マリア、聖ペトルスらの人物と、マリアの指に挟まれた聖書や足元の木製スツールを除けば、画面上に語り得る要素は一見無いように思われるが、画面の奥、ガブリエルとマリアの間に溢れる白い光を無視することはできない。

今作の白い光に対しては、自然主義的表現というウィリアム・フッドによる見解⁽³⁾や、神性の光と象徴的に解釈する可能性を示唆する遠山公一による指摘⁽⁴⁾、など様々な立場が先行研究において見られる。一方で、ユベルマンは、この白の物質性を強調する。今作では、白の顔料が輝いている。彼によれば、受肉という表象不可能な神秘が、フレスコの表面の物質に「受肉し」、白として現前化した⁽⁵⁾。「受肉された」白の次元では、聖書から中世の神学体系の中で重層的に示されてきた神性原理が潜在しているのである。

ここで、今作をユベルマンがいかなる文脈で持ち出しているのかに触れておきたい。『イメージの前で』は、美術史の方法論に対する批判的検証を行っている。従来の美術史学は、イメージに対して三つの範疇、「見えるもの」「読めるもの」「見えないもの」しか有してこなかったとユベルマンは指摘する⁽⁶⁾。「見えるもの」とは図像や人物、「読めるもの」とはなんらかのテキストに基づく内容、そして、「見えないもの」とは、字義通り絵画の中に「何もない」とされるものであり、今作の白は、美術史にとってまさしく「見えない」。パノフスキーのイコノロジー論は、これらの範疇の枠内のみにある点において批判される⁽⁷⁾。

加えて、彼が主張するのは、実証主義的手法の限界と、美術史におけるアナクロニ

フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》における「受肉」と「光」の問題
ズムである⁽⁸⁾。《受胎告知》を含めて、サン・マルコ修道院のフレスコ画は、クワト
ロチェントの絵画伝統に類型化できるものではない。なぜなら、サン・マルコの作品
は中世の神学体系と密接に結びついており、同時期の他作例と同列に分析すること
には限界があるためである。この点から、バクサンドールによる同時代的手法も批判的
となっている⁽⁹⁾。よって、美術史は、アナクロニズムを退けるのではなく、利用
しなくてはならないとユベルマンは言う⁽¹⁰⁾。

従来の方法論の問題点を示したユベルマンは、バタイユから取り入れた「非-知
(non-savoir)」の概念を導入し、美術史が扱う範囲内での知の対象に終始するのではな
く、不可知のものを捉えようとする知の実践を主張する⁽¹¹⁾。すなわち、中世の神学
体系の神秘への挑戦は、非-知の働きであり、イメージにおいては、通常見逃される
不定形なもの、例えば、今作の白は非-知とされ、それは三つの範疇から区別されて「視
覚的なもの」と名付けられる⁽¹²⁾。また、彼は、こうした「視覚的な」イメージに、「徴
候(症状)(symptôme)」という語を付与する⁽¹³⁾。徴候(症状)は、対象に対応する一
義的な意味に還元されるものではなく、多義的な意味の連鎖から現れるものと説明さ
れる⁽¹⁴⁾。こうして、ユベルマンは、伝統的な図像コードの外にある今作の白い光を、
新たなイメージ研究の例示として導入した。

しかし、ユベルマンによる議論には、不足する観点もあるのではないだろうか。彼
は、今作の白を、神秘が潜在する物質として扱うと同時に、それはドミニコ会修道士
が身に纏う衣服の色だと述べる⁽¹⁵⁾。前者の論点には同意できるが、白で以てドミニ
コ会の衣服を想起させる部分には、やや過剰な関連付けの傾向が否めない。なにより、
ユベルマンは、白について語っていても、光をほとんど対象化していない。今作の白
は、白色顔料であるのみならず、光として描かれた白である。そうならば、受肉との
関わりの中で、なぜ白い光が立ち現れてくるのかを思想的にも追求すべきであり、本
稿では後程、光の言説に触れる形でこの点に立ち入りたい。

2. トマス・アクィナス『神学大全』の受肉論

「言は肉となって、わたしたちの間に宿られた」⁽¹⁶⁾ という記述は、神の受肉を端的に言い表しているが、その適当性が重大な神学的問題となった。受肉については中世を通して論じられ、幾多の「受胎告知」作例も造形化されたが、とりわけ、共にドミニコ会士であった、トマスの受肉論とフラ・アンジェリコの「受胎告知」図には密接な繋がりがあり、同時に語られるべきである⁽¹⁷⁾。

トマスは、『神学大全』第三部第一問題において、受肉の適合性、目的、時間性をめぐる議論を展開する。ここでは、永遠で絶対的な神がなぜ現象界に受肉する必要があるのか、という異論に対してのトマスの回答が見られる。第一に、受肉の本質は、神の性質が変化するものではなく、被造物たる人間の側を神に合一させたものとされる⁽¹⁸⁾。次に、受肉の目的とは、墮落した人類の救済であると語られる。神は無限の力を有しているのだから、受肉せずとも救済は可能ではないのかという異論を、トマスは、人類とのかかわりの中で反駁する⁽¹⁹⁾。すなわち、受肉によって人類により近づいたイエスという形で神を礼拝することで、我々は神を一層知ることに繋がるのである⁽²⁰⁾。そして、受肉が歴史に内在する事実であるならば、その時間性も問われる。受肉が人類の歴史の途上で生じたのは神の計らいゆえだとトマスは述べており、受肉は過去と未来の人間にも救済の力を波及させているのである⁽²¹⁾。つまり、受肉は一時的な現象ではない。それは、時間的継続性を有する、人類全体の救済プログラムなのである。

トマスは、神の超越性を損なうことはしていない。彼は、人類にとって最も適当な方法として神の意志で選ばれたものが受肉であるということを、一貫して語っている。トマスの議論と同様に、フラ・アンジェリコの受肉への態度も慎重であった。この画家は、幼児キリストの姿を用いるだとか、なんらかのモチーフを受肉の象徴かのように描くことはしなかった。以上のように、受肉の時間性、及び、受肉が神秘の現象としてのみならず、神学的省察の対象としての命題である点から、その表象不可能性は理解されるだろう。受肉は、神学的な意味の重層性を孕んでいるために、具象的な対象で以て一義的な対応関係のイメージを付与させることはできない。だが、第三僧房

フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》における「受肉」と「光」の問題の《受胎告知》の光は、曖昧性をもつ点で、受肉の多義性を内包しているのではないか。それでは、フラ・アンジェリコの光の捉え方を検討したい。

3. 光と形象について ——類似と非類似の観点から

3-1. 偽ディオニュシオスの思想とその受容

光の言説はメタファーの領域から形而上学的使用に至るまで豊富な蓄積があり、光の思想を対象とした先行研究も多いが、ここでは、偽ディオニュシオス・アレオパギタの『神名論』と『天上位階論』での形象論を取り上げる。これらは、5世紀以降に成立したとされる『ディオニュシオス文書』という著作群に属しており、新プラトン主義をキリスト教思想に流入させた。15世紀前半のフィレンツェにおいて、フラ・アンジェリコは、ディオニュシオスの思想に、直接的、間接的にアクセス可能であった。サン・マルコ修道院に付設された図書館の蔵書目録によると、ディオニュシオスの著作のラテン語訳が所蔵されていたことがわかる⁽²²⁾。また、トマスはディオニュシオスの注解書を執筆しており、『神学大全』の中でも各著作から頻繁に引用がなされている。サン・マルコ修道院には、ディオニュシオスの肖像（1438-1450年頃、フレスコ、フィレンツェ、サン・マルコ修道院参事会室）も描かれている⁽²³⁾。こうしたディオニュシオスと画家の関連についてはユベルマンも指摘している⁽²⁴⁾が、本稿では思想的な受容の面を改めて考察したい。

ディオニュシオスは、光という語を多用する⁽²⁵⁾。ディオニュシオスが神について考察する際、神の光はそれ自体として神性原理と結びつけられている。しかし、光は神を形象し得るかという問題では、ディオニュシオスが両義的な議論を展開していることに着目したい。『天上位階論』において、我々は神性の根源を光と表現することがある一方で、いかなる光も神性の類似には及ばないとディオニュシオスは言う⁽²⁶⁾。『神名論』によると、神はロゴスを超えたロゴスであり、超存在的存在とされる⁽²⁷⁾。同様に、根源的な神性の光は、光を超えた光であり、我々の把握不可能なところに位置しているのである⁽²⁸⁾。ここで、ディオニュシオスは非類似性を提唱する。神は「何

フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》における「受肉」と「光」の問題にも似ていない」のだから、神との類似においては、逆説的に非類似的な形象が相応しい⁽²⁹⁾。『天上位階論』にある通り、聖なる事柄の形象には二種類あり、第一は、ロゴスや光といった神に類似する概念だが、これらはかえって適当ではなく、第二が、神性とは到底似つかわしくない低級な物質を用いることである⁽³⁰⁾。ディオニュシオスが質料・物質を擁護していることには注目しなくてはならない。

ユベルマンも、ディオニュシオスの質料と非類似の観点を自身の研究に導入した。彼の指摘では、「受胎告知」図に見られる疑似大理石は、非類似性によって受肉を「潜在」させている⁽³¹⁾。フラ・アンジェリコの祭壇画の《受胎告知》(1432年頃、テンペラ・板、154×194 cm、マドリード、プラド美術館)の例を含め、多くの同時代画家が色大理石を描いていることから、神性と物質との非類似的な関係性は確認できるが、第三僧房の《受胎告知》には大理石模様はなく、光があるのみである。大理石模様から光への転換は、修道士の僧房という、私的かつ高度に神学的な場としての空間性に依拠すると本稿は主張する。しかし、いかなる光も神性の類似に相応しくないのならば、この光は何であるのか。そこで次に検討されるべきは、中世修道会における光への姿勢である。

フランチェスコ会は、光の科学的な研究が、分有された神の光の解明に繋がると考えた。彼らの光へのこうした神秘的態度は、階層的な光を上昇的に結びつけている⁽³²⁾。一方、ドミニコ会にとっては、感覚的な光は自然的な対象であり、現象界の光それ自体が神秘を内包するわけではなかった⁽³³⁾。トマスも『神学大全』の中で光という語で度々記述をするが、第一部で示されるように、我々は、光を媒介として神の本質を観るのではない⁽³⁴⁾。すなわち、光という点では、トマスはディオニュシオスに否定的だとわかる。神の形相を被造物が理解するには、知性の光の高まり、知性の照明が必要なのである⁽³⁵⁾。

3-2. フラ・アンジェリコによる光の表象

こうした光の言説の系譜を受けて、フラ・アンジェリコは絵画で光をいかに扱ったのか。サン・マルコ修道院二階東側の説諭修道士のための個室の絵画群⁽³⁶⁾では、白い光は四つの僧房に描かれている。《受胎告知》、《主イエスの変容》(1440-42年頃、

フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》における「受肉」と「光」の問題
フレスコ、181 × 152 cm、フィレンツェ、サン・マルコ美術館、第6僧房)、《キリストの復活》
(1440-42年頃、フレスコ、181 × 151 cm、同、第8僧房)、《聖母戴冠》(1440-42年頃、フレス
コ、171 × 175 cm、同、第9僧房)である。《主イエスの変容》の光は、巨大なマンデル
ラとして、福音書の記述⁽³⁷⁾を端的に表す。《キリストの復活》《聖母戴冠》の光は、
福音書に直接依拠するものではないが、新約聖書で繰り返される、神、ロゴス、光の
結びつきをメタファー的に示唆している。《聖母戴冠》の光は、マリアの威光を示し、
彼女を包み込んでいる。また、《キリストの復活》のように、画家は光線的で発出的
な光を描くことも可能であった。

にもかかわらず、《受胎告知》の光は不定形である。その曖昧さに、このドミニコ
会修道士の画家の光への慎重さが見て取れる。すなわち、他の三つの主題の光は、新
約聖書に基づくメタファーの次元で捉えられ、「物語」的な枠組みの中に位置づけら
れている一方で、《受胎告知》の白は輪郭がぼやけており、この主題を「非・物語」
的にしている。フラ・アンジェリコはドミニコ会士であり、フランチェスコ会のように
自然の光に過剰な意味づけを行っているとは考えにくい。ディオニュシオスが言う
通り、光は神との類似において相応しい形象ではなかった。また、トマスによれば、
感覚や表象の力で神を見ることは不可能なため、神の恩寵の光、根源的光明が、イメ
ージとして現前化することはあり得ない。それは、先述のように、知性の強化によっ
てのみ近づくことができるものであった。ゆえに、総合すると、この光は、なんらかの
メタファーや表象ではなく、光の言説の重層性を内包しており、一義的な決定の不可
可能性を読み取る必要があると筆者は考える。受肉は多義的な意味の重なりであり、そ
のために、直接的で一義的な形象ではなく、今作の光のような曖昧性がもたらされた
のではないだろうか。換言すれば、「画家として」技法を用いて事物を表現しようと
する欲求と、「修道士として」神秘の具象化を逡巡する間での、フラ・アンジェリコ
の葛藤をその曖昧性の中に認めるべきである。したがって、受肉と光をめぐって中世
を通して蓄積された言説を踏まえると、意味の重層性という観点から、受肉と不定形
の光表象は結びつくのである。

結びに代えて

以上、受肉の重層性の確認及び、光の言説の構造的な分析によって、ユベルマンの議論を光表象においてわずかながらでも発展させることができたのではないかと思われる。想像不可能性や形象不可能性を断言するのは容易である。受肉は、たしかにそうした不可能性を持つが、イメージは、不可能と断じられ得る領域で表象に挑戦する⁽³⁸⁾。フラ・アンジェリコが第三僧房の《受胎告知》で描いた光は、具象的な光線でも、抽象性という語彙に安易に還元されるような単なる白の色面として捉えられるものでもない。すなわち、なにものにも似ていない神性の受肉を絵画に潜在させるために、光としての白は、不定形で曖昧に現前した。重層性の類似という意味において受肉と光は連関し、そこで、形象不可能性に対抗するイメージの形象の可能性が切り開かれるのである。

註

- (1) Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990a. ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージの前で 美術史の目的への問い』江澤健一郎訳、増補改訂版、法政大学出版局、2018年。
- (2) L・B・アルベルティ『絵画論』改訂新版、三輪福松訳、中央公論美術出版社、2011年、48頁。
- (3) Hood, William, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 235.
- (4) Toyama, Koichi, "Note of Fra Angelico's Rendering of Light and Shadow", *CARLS series of advanced study of logic and sensibility*, Vol. 2, 2008, p. 339.
- (5) Huberman 1990a, *op. cit.*, p. 33. 前掲書、35頁。
- (6) *Ibid.*, p. 25. 同上、22-23頁。
- (7) *Ibid.*, pp. 16-17, 145-153. 同上、13-14、201-212頁。
- (8) アナクロニズムについては、次の著作で詳細に論じられている。Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000. ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『時間の前で 美術史とイメージのアナクロニズム』小野康男・三小田祥久訳、法政大学出版局、2012年。
- (9) Huberman 1990a, *op. cit.*, pp. 52-53. 前掲書、62-63頁。

- (10) *Ibid.*, p. 53. 同上、64 頁。
- (11) *Ibid.*, pp. 25, 29-31. 同上、23、28-31 頁。
- (12) *Ibid.*, pp. 26-27. 同上、25 頁。
- (13) *Ibid.*, p. 28. 同上、27 頁。
- (14) ユベルマンは、ヴァールブルク論の中で、多義性を排除し、事実のみを対象とする強い記号としての指標 - 身体的特徴に基づく症候学的モデルと、客観的事実に還元不可能で、意味作用の脆い弱い記号としての指標 - 症状の思考に基づく症状的モデルの、二つの認識論的モデルを提示し、美術史上後者が無効化されてきたことを、パノフスキーやカルロ・ギンズブルグを引き合いに出して批判している。Didi-Huberman, Georges, “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne”, *Genèses*, No. 24, Trajectories, Sept. 1996, pp. 145-163. ジョルジュ・デイディ = ユベルマン「形式的特異性の人類学のために ——ヴァールブルクの発想に関する考察——」三宅真紀・赤間啓之訳、展覧会カタログ『記憶された身体 ——アビ・ヴァールブルクのイメージの宝庫』国立西洋美術館、1999 年、237-245 頁。
- (15) Huberman 1990a, *op. cit.*, pp. 35-36. 前掲書、38 頁。及び Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990b, p. 238. ジョルジュ・デイディ = ユベルマン『フラ・アンジェリコ 神秘神学と絵画表現』寺田光徳・平岡洋子訳、平凡社、2001 年、276 頁。
- (16) 『ヨハネによる福音書』1:14.
- (17) フラ・アンジェリコは、サンタ・マリア・ノヴェッラ修道院などでトマスの図像に触れ、その後の修道生活で神学的素養を深めたと考えられる。画家の活動初期については、Damigella, Giuseppe M., *Fra Angelico: Pittore-Teologo del Vangelo*, Napoli, Editrice domenicana italiana, 2011, pp. 28-29.
- (18) S.T. III, q.1, a.1 トマス・アキナス『神学大全』第 25 卷、山田晶訳、創文社、1997 年、6 頁。
- (19) S.T. III, q.1, a.2 同上、15 頁。
- (20) S.T. III, q.1, a.2 同上、19 頁。
- (21) S.T. III, q.1, a.6 同上、57 頁。
- (22) Ullman, Berthod L. and Philip A. Stadter, *The public library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo de’Medici and the library of San Marco*, Padova, Antenore, 1972, pp. 134-135.
- (23) Hood, *op. cit.*, pp. 188-189.
- (24) Huberman 1990b, *op. cit.*, pp. 55-61. 前掲書、73-83 頁。
- (25) デイオニュシオスの光形象については以下を参照。熊田陽一郎『美と光 西洋思想史における光の考察』国文社、1986 年。
- (26) CH, 2, 3, 140C-D『天上位階論』今義博訳、上智大学中世思想研究所編訳・監修『中世思想

- フラ・アンジェリコ作サン・マルコ修道院僧房《受胎告知》における「受肉」と「光」の問題
 原典集成3 後期ギリシア教父・ビザンティン思想』平凡社、1994年、360頁。
- (27) DN, 1, 1, 588B『神名論』熊田陽一郎訳、『ギリシア教父の神秘主義』谷隆一郎・熊田陽一郎訳、教文館、1992年、140頁。
- (28) DN, 1, 4, 593A 同上、145頁。
- (29) CH, 2, 3, 141A 前掲書『天上位階論』、360頁。
- (30) CH, 2, 4, 144B-144C 同上、362-363頁。
- (31) Huberman 1990b, *op. cit.*, pp. 71-81. 前掲書、97-101頁。
- (32) Lindberg, David C., *The beginning of Western science: the European scientific tradition in philosophical, religious, and institutional context, 600 B.C. to A.D. 1450*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 237, 313.
- (33) 両修道会のディオニュシオス受容の違いは、Roger French and Andrew Cunningham, *Before Science: the invention of Friar's natural philosophy*, Aldersgot, Hants, Scolar Press, 1996, pp. 218-224.
- (34) S.T. I , q.12, a.5 トマス・アクィナス『神学大全』第1巻、高田三郎訳、創文社、1960年、227頁。
- (35) S.T. I , q.12, a.2 同上、215頁。
- (36) 二階僧房の機能と装飾プログラムについては以下を参照。Hood, William, "Saint Dominic's Manner of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco" , *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 2, 1986, pp. 195-206. 及び、喜多村明里「フラ・アンジェリコ作聖マルコ修道院ドルミトリオのフレスコ装飾 信仰と絵画表現をめぐる一考察」『美学』47巻1号、1996年、37-48頁。
- (37) 『マタイによる福音書』17:1-8 『マルコによる福音書』9:2-8 『ルカによる福音書』9:28-36.
- (38) ユベルマンは、次の著作をはじめ、表象不可能性や想像不可能性をめぐる議論を展開している。Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003. ジョルジュ・ディデイ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお——アウシュビッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006年。

李禹煥の絵画における「外」への意識

—— 初期作品と1970年代の連作《点より》《線より》 ——

李 惠實

0. はじめに

《点より》と《線より》のシリーズは、李禹煥（LEE Ufan, 1936-）が、もの派の時期に立体作品に専念した後、1973年から制作を開始した絵画作品である⁽¹⁾。この点と線の連作には、内と外の相互性という李の芸術観が反映されている。とりわけ、先行研究では、一回限りのものとして描かれた点と線による痕跡が時間性を持ち、それがカンヴァスの外への進行を表現している点が高く評価されている。

しかしながら、このような特性についての先行研究での指摘は、ほとんど1970年代の点と線のシリーズの作品を対象にしたものに限定されている。そこで本論文では、1960年代の李の初期作品において、カンヴァスの「外」への空間意識が認められるかどうか検討することを目的とする。先行研究の確認に続いて最初に取り上げるのは67年の《塗りより》⁽²⁾である。この作品のなかには、カンヴァスの内と外の表現を通じて「外」へとつながろうとする意識がすでに生じている。また、そのような「外」への空間意識は、60年代後半の日本における芸術動向の一つである「トリック的表現」と連携している作品、すなわち68年の《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》⁽³⁾や、同年に同じく蛍光塗料を用いて制作された《第四の構成A》と《第四の構成B》⁽⁴⁾にも認められる。これらの初期作品の考察に続いて以下では、その後のもの派の時期の李の立体制作にも注目し、さらに李が73年から発表した絵画連作に至るまで、彼の芸術観がどのように展開されてきたかを明らかにする。

以上の検討から確認できるように、画面の「外」へと開かれていく李の空間意識は、70年代の点と線の連作が制作される以前に、すでに初期作品から芽生えていた。本論では、初期作品から見られるこの「外」へと広がる意識が、当時の日本の芸術動向と緊密に連動しながら、李の独自の芸術世界の形成に大きく関わっていたことを明ら

かにする。

1. 先行研究の検討

2022年の8月から23年の2月にかけて国立新美術館と兵庫県立美術館で李禹煥の大規模な回顧展が開催された。李は、日本を拠点の一つとして精力的な芸術活動を続けることによって、世界的に高く評価されている韓国出身のアーティストである。1956年に来日した当時の李は、主に絵画作品に取り組んでいた。しかし、「もの派」の中心的な理論家として注目されるようになった69年からは、立体作品を発表した。しばらくそのような活動を続けていた李は、73年に東京画廊で開催した個展で《点より》と《線より》という絵画作品を初めて公開する。その後も李は、70年代を通じてこの二つのシリーズを継続することで活発な芸術活動を展開した。この「点」と「線」の連作について、金美卿は次のように述べている。

1970年代における李禹煥の制作を見ていると、個々の点と線が筆で描かれる東洋の伝統的な筆による「書法」の稽古が行われているような印象を受ける。⁽⁵⁾

ここでは《点より》と《線より》に見られる、書道における筆の使い方を反映した方向性の表現が注目されている。また金は、《点より》の作品について以下のようにも記述している。

第一に、左右へ進行していく点の連続は、絵画という物理的な空間内に限定された領域のなかに止まらず、カンヴァスの外へ無限に続くような視覚的な印象を与える。第二に、しだいに薄くなっていく点は、観る人の頭のなかに残像を残しながら、目が読み進むための時間的な持続性を保つ。それは、画面内で終わらない空間的・時間的な進行である。⁽⁶⁾

ここで金は、書道における筆の動きの方向性を想定しながら、《点より》には時間的・空間的な進行性が見られることを指摘している。さらにベルスヴォルト＝ヴァルラーベも、この点と線のシリーズについて次のように述べている。

《点より》と《線より》の連作の初期の絵が、持続的であり、その結果、理解可能な時空の連続によって絵画空間を開示していた [……]。(7)

以上に示したように、彼女も主に念頭に置いているのは、70年代から制作した絵画作品のみである。金と同様に彼女もここで、70年代に描かれた絵画作品である、点と線のシリーズには、画面の外への意識とともに外へと向かう動きの時間性があることを指摘している。ただし、この両者を含めて他の多くの先行研究においても、それらと初期作品との関係については、ほとんど言及がなされていない。それでは、李の絵画において空間性とその時間的な空間認識は、もの派の時期の後に制作された絵画作品に限られるのだろうか。以下では、この疑問の解決を試みる。

2. 初期作品における「外」への意識

本節では、初期作品のなかから1967年の《塗りより》、1968年の《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》、そして同年の《第四の構成A》と《第四の構成B》を取り上げて、これらの作品群に見られる「外」への意識について考察する。

2-1. 《塗りより》(1967年)

《塗りより》は、1967年にサトウ画廊で開催された個展に李が出品した作品である。本人も述べているように、この展示は彼が自らの考えを明確に表明することになった最初の展覧会であった⁽⁸⁾。ここではまず、この個展で発表された《塗りより》に注目して若干の分析を試みる。

まず画面を全体からみると、カンヴァスの内側に額縁のような枠がもう一つ作られ

ており、内部に塗られた白い絵具はカンヴァス内に描かれた枠を越えていく。それは、いくつかの箇所では左と右にはみ出している。また、上の部分には一回的な筆触感が見られるが、下の部分になればなるほどマチエールが目立ってくる。そして最下部では、このような物質性を伴った絵具が枠を越えて下に垂れて流れている。物質性と流動感を内包するこの部分の表現からは、運動感を帯びた時間性が感じられる。このように、この時点で李の絵画にはすでに「外」へとつながろうとするリンクの意識を感知させる運動感が表現されている。ここにはすでに時間性が絵画として表現されていると言ってもよいのではなかろうか。

2-2. 《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》(1968年)

次に取り上げる《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》は、1968年の9月に東京国立近代美術館（以下「東近美」）で行われた「韓国現代絵画展」に出品された。この作品は、同じ68年に中原佑介と石子順造が共同で企画した展覧会「トリックス・アンド・ヴィジョン——盗まれた目」⁽⁹⁾に展示された諸作品からトリック的な表現に刺激を受けて制作された。また本作品は、2015年にSCAI THE BATHHOUSEで開催された李禹煥「色のハレーション / 空間のハレーション」展で再制作された。

この作品は、最近の展示では三つのカンヴァスが互いに向き合うように配置されている。この三つのカンヴァスは、左から蛍光オレンジ色、中央には蛍光ピンク色、右は再び蛍光オレンジ色が全体に塗られている。カンヴァスに塗布されている蛍光色はカンヴァスの外に広がっていく。この蛍光色は床から天井まで光を反射させるのである。この反射された三つの蛍光色は来館者に視覚的な刺激を与え、全体の空間が蛍光色に染まるような錯覚を感じさせる。いわばハレーション⁽¹⁰⁾の効果を狙った作品である。

また、この作品を詳細に見ると気がつくように、ここではカンヴァスの全体が塗りつぶされているわけではない。この表現について李禹煥は、中原佑介との対談のなかで次のように語っている。

塗りつぶすと言っても当時はほとんどははじめから最後まで全面をそうすることに

なぜか抵抗がありました。つまりだいたい中心部から塗って行って、そこがいまのやり方と逆ですが、外へと広がって行って、まわりのはじっこというかへり近くで塗り方が薄くなりあいまいとなって余白をそのままにして置くという具合。多分、いま思うとまわりに余白（ときには中にも）を残すことによって逆に塗ることを強調したかったのかも知れません。⁽¹¹⁾

以上のように、当時の李はトリック的な効果をもたらす視覚上の錯覚に興味を持ち、その絵画的表現に取り組んでいた。このように蛍光塗料を用いてハレーション効果を狙った《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》は、その成果の一つである。なお、ここで注目すべきことは、カンヴァスの額縁近くに余白を残すことが、カンヴァスの「外」への空間意識を強調することにもつながっているということである。

2-3. 《第四の構成A》と《第四の構成B》(1968年)

《第四の構成A》と《第四の構成B》は、《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》と同じ1968年に制作されている。李禹煥は1969年に西武美術館で日本文化フォーラムが開催した第5回国際青年美術家展にこの両作品を出品して入賞した⁽¹²⁾。

《第四の構成A》は、円形につながるメビウスの帯の形をベニヤ板の上に描いた作品である。ひねられた帯のうち、左上と右下はオレンジの蛍光塗料によって塗られ、左下と右上にはピンクの蛍光塗料が塗られている。二つの蛍光色は、ひねりとねじれの動きに合わせるようにグラデーションで表現されている。その結果、この作品においても、《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》と同じく蛍光色による光の反射の効果が意識されている。

次の《第四の構成B》にもダイヤモンド形に折れ曲がりながらつながるメビウスの帯がベニヤ板の上に描かれている。この形態の中央には、斜めに傾いた長方形の空白部分が見える。これを中心に左下と右上には2つの菱形が斜めに描かれており、蛍光塗料が薄い緑から濃い緑へと変化するように塗られている。それに対して、左上と右下には梯形が描かれていて、こちらも同様に蛍光緑色の塗料がグラデーションとともに塗られている。

これらの両作品には、「見ること」への尖鋭な問題意識を持つ当時のトリッキーな

芸術動向からの影響が窺える。そのなかで、たとえば関根伸夫はトポロジー（位相幾何学）の視覚的表現を追求した。李の「第四の構成」の両作品も、ある種のトポロジーによる視覚的表現となっている。しかしここからは、それだけではなく前述の《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》において確認できたような蛍光色の視覚的な刺激によって、幾何学的な図形が描かれた支持体としてのベニヤ板の外へと向かう意識も確かに読み取ることができる。このように《第四の構成》の両作品には、同じ68年に制作された「風景」作品にも見られたハレーション効果を狙った表現によって外へと開かれていく空間性が共通して見られるのである。

3. もの派——立体作品における空間意識

もの派の起源は、1968年10月に神戸の須磨離宮公園で開催された第1回現代日本野外彫刻展にあるとされている。この展覧会で関根伸夫が《位相-大地》を発表した。翌年の69年に李は、美術出版社芸術評論賞に応募した『存在と無を越えて—関根伸夫論』で入賞を果たした。この論稿は、既存のトリック的な視点にとどまっていた当時の美術批評界に大きな衝撃を与えた。

李は評論だけでなく、自論を立体として作品化することにも取り組んでいた。彼は「つくる」ことに介入せず、石とガラス、糸と石など異なる素材を用いてそれらを組み合わせる⁽¹³⁾。たとえば、69年5月に東京都美術館で開催された「第9回現代日本美術」展に李は《物と言葉》を出品して「立体・B」の部門で入選した。《物と言葉》は、三つの大きな長方形の白い紙を床に並べたもので、この紙の縁が浮いている。また同年8月に東近美で開催された「現代美術の動向」展には《現象と知覚A》と《現象と知覚B》を出品した。このうちの《現象と知覚A》では床に三つの石が置かれており、それぞれの石の下をゴム製のメジャーが通ってつないでいる。一方、《現象と知覚B》では、ガラスの上に石が重ねて置かれている。石の下にあるガラスは石によって割れており、それがそのまま作品となっている⁽¹⁴⁾。この表現からは、李自身の身体を介して落とされた石がガラスを割る瞬間が見えてくる。

これらの立体作品について李は次のように述べている。

石の重力や位置、別の石との距離感、ゴムメジャーの伸縮性と曖昧性などに着目し、これらの状態性を強調する関係項をもよおす。このようにして開かれる密な空間は、日常性を破り新鮮な知覚を呼び起こしてくれる。⁽¹⁵⁾

これらの立体作品群のタイトルはのちに《関係項》と改題された⁽¹⁶⁾。この改題が示唆しているように、69年に制作されたこれらの立体作品には、ものともものが置かれる場所との関係に着目し、この関係から生じる開かれた空間を表現しようとする試みがすでに含まれていた。

4. 内と外との相互性 ——1970年代の連作《点より》と《線より》

もの派の時期には立体作品に専念していた李は、1973年からは絵画連作の《点より》と《線より》を制作する。本節では、このシリーズの作品をまず李の芸術観との関わりから検討し、作品の分析を通じて李の絵画における空間認識を確認する。

2021年に公刊された李の著作『両義の表現』には、1975年に書かれた次のような文章が収録されている。

私の絵画の空白部分は、隣の白い壁と刺激しあい、もっと遠くへの飛躍を促す。
[……] こうした作品は、内と外の相互性と呼応性を持つような、開かれた構成によって成り立っている。⁽¹⁷⁾

この「内と外の相互性」という李の芸術観は、《点より》と《線より》には、どのように反映されているのだろうか？

まず《点より》では、一回限りのものとして描かれた多くの点のつながりのなかに、李の言う「内と外の相互性」が反映されている。たとえば、個々の小さい点に注目し

て観察してみると、それらは次々と連なって一つのユニットを形成する。この複数の点の集合体は有機的な構造を有しており、さらにユニットどうしが互いに呼応しあっている。一方、この呼応しあう有機的な点の集まりを画面の全体から見ると、複数の点からなる個々のユニットは、描かれる顔料が薄くなっていくことによって動いているように見える。これらの複数の点の集まりとその相互の呼応関係は、69年のもの派の時期に制作された立体作品の特徴を連想させる。またこれらのユニットのこの動きはカンヴァスの内部にとどまらない。外へと進行する有機的な点の動きは、カンヴァスの内と外との境界を無効化して拡がる。ベルスヴォルト＝ヴァルラーベが指摘しているように⁽¹⁸⁾、それは内と外を互いに時間的にも空間的にも呼応しあうものに変えていくのである。なお、ここで見られる、外への進行性は双方向的なものでもある。画面上の点の連なりが表現する動きは、観る者に左から右に点が消えていくように見せると同時に、点がしだいに立ち現れてくるという右から左への動きを感じさせることにもなっている。

また《線より》にも《点より》の場合と同じく線と線の間と同じような相互性を見ることができる。つまりここでも《点より》と同様に、まず一つ一つの線と線の間で呼応性が生じる。そして、薄くなっていく線はしだいに時間性を帯びて、カンヴァスの下の余白まで続いていく。このしだいに顔料が薄くなっていく線は、上から少しずつ消えていくようにも見える。しかし、それは同時に下から上へと線が姿を現していくという逆の方向性も示している。さらにここには、左右に向けてカンヴァスの外へと線が反復され連続していく別の方向性も表現されている。このように、内と外の相互性をめぐる李の芸術観は、点と線のシリーズの絵画作品の場合、カンヴァスの外へと広がる彼の独自の空間認識が形として確かに表現されている。

5. おわりに

本論文では、カンヴァスの「外」への空間意識が1970年代以前の李の初期作品においても認められるかどうか検討した。最初に試みたのは、もの派以前の李の初期作

品の検討である。ここではまず、67年のサトウ画廊の個展に出品された《塗りより》を取り上げた。この作品では、カンヴァスのなかにもう一度四角の枠が作られ、この枠を絵具が越えていくという表現がみられる。特に、物質性を帯びた白い絵具が下に垂れる表現からは、後の絵画連作に見られるような運動感による時間性と、時間性によって「外」へとつながろうとする意識が確認できる。また、68年当時のトリック的な表現に対する興味は、李の作品においては空間意識として反映された。それはまず68年に東近美で開かれた「韓国現代絵画」展に出品された《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》に現れ、さらに同年の《第四の構成A》と《第四の構成B》にも反映された。これらの絵画作品においても、蛍光色によるハレーションの効果を図る表現の背後には、カンヴァスの「外」にある空間へと向かう李の潜在意識を確かに読み取ることができる。続いて、69年から始まるもの派の時期に李は立体作品の制作を通じて、ものとの関係のなかで開かれる空間の表現を試みた。それは後に、70年代に復活した絵画連作である《点より》と《線より》のなかで顕在化し、内と外の相互性という李禹煥独自の芸術観に繋がっていく。ここで一回だけのものとして描かれた点と点、線と線は、立体作品の「関係項」がそうであったように互いに呼応しあっている。また個々の点と線は、顔料が薄くなっていくにつれて双方向の運動と時間性を生み出してもいる。画面を全体としてみると、呼応しながら連続するこれらの点と線はカンヴァスの外へと進行していくことで、カンヴァスの内と外とを相互に結びつけながら独自の開かれた空間認識をもたらしているのである。

以上のことから明らかになったように、「外」へと向かう李の空間認識は、70年代の《点より》と《線より》のシリーズ以前に、すでに60年代の初期作品のなかでも芽生えていた。それは、日本の当時の芸術動向と連携しながら、李の芸術観の根底にある内と外の相互性への認識から生じたものであり、作家の作品世界のなかで当初から引き継がれていたものなのである。

註

(1) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《点より》1974年、227 × 181.5 × 4.5 cm、カンヴァスに混合顔料、釜山市立美術館 - 李禹煥空間 https://art.busan.go.kr/tblTsite07ArtworkExp/viewClient.nm?idx=2187&id=201602151401267042&manage_no=15회-2391

・李禹煥《線より》1977年、岩絵具、膠、カンヴァス、182 × 227 cm、東京国立近代美術館 <https://leeufan.exhibit.jp>

(2) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《塗りより》1967年、カンヴァスに油絵、鉛筆、91 × 72 cm、サトウ画廊個展に出品
画像は以下を参照。

高島直之『イメージかモノか：日本現代美術のアポリア』武蔵野美術大学出版局、2021年、131頁。

(3) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《風景 I、II、III》1968/2015年、カンヴァスにスプレーペイント、218.2 × 291 × 5 cm、個人蔵（群馬県立近代美術館 寄託）https://www.scaithebathhouse.com/ja/exhibitions/2015/11/lee_ufan_color_halation_space_halation/

(4) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《第四の構成 A》1968年、蛍光塗料、ベニヤ板、93 × 120 cm、作家蔵

・李禹煥《第四の構成 B》1968/2022年、蛍光塗料、ベニヤ板、96.3 × 156.3 cm、作家蔵

画像は以下を参照。展覧会図録『LEE Ufan 李禹煥』、国立新美術館・兵庫県立美術館編、平凡社、2022年、54-57頁。

(5) 김미경 (金美卿)「李禹煥의 입장과 회화들—그 해석의 문제」『한국미술사연구 5』1995年、171頁。(引用文は拙訳)

(6) 同上。

(7) ジルケ・フォン・ベルスヴォルト＝ヴァルラーベ『李禹煥 他者との出会い——作品に見る対峙と共存』（水沢勉訳）みすず書房、2016年、191頁。

(8) サトウ画廊での展示については以下を参照。三木あき子「李禹煥——外へ向かう精神・無限への道」『現代アーティストな生き方』（2022年10月10日）<https://benesse-artsite.jp/story/20221011-2477.html>（2022年10月30日最終閲覧）

(9) 「トリックス・アンド・ヴィジョン (Tricks and Vision) ——盗まれた目」展は1968年4月30日から5月11日まで東京画廊と村松画廊で開かれた。石子順造と中原佑介が共同で企画した展示である。ここでは、「トリッキー」な視覚的効果を狙った19名の作家の作品が選抜された。中原が推薦したのは、「影」の絵や遠近法を逆に用いた立体作品を制作した高松次郎などである。一方、

李禹煥の絵画における「外」への意識

石子が選んだ作家たちの多くは静岡を中心に活動した「幻触」というグループに属していた。彼らも高松と同様に、遠近法を媒介としたトロンプイユ（だまし絵）風の作品を制作していた。これらの作品は、視覚的表現の多様な手法が試みられていた当時の芸術動向を反映している。とくに高松次郎は、その動向の先駆者として評価が高い。また、大学を卒業したばかりで高松の助手を務めていた関根伸夫もメンバーに加わって、このときに、「もの派」の先駆けになる「位相」シリーズを出品した。この件については以下を参照。展覧会図録『もの派——再考』国立国際美術館、2005年、33頁。

(10) ハレーション (Halation) とは、写真を撮影する際に、強い光が当たった部分が白くぼやける現象である。光暈ともいう。またハレーションはフィルム特有の現象でデジタルカメラでは発生しない (<https://ja.wikipedia.org/wiki/ハレーション> 2022年10月30日閲覧)。本阿弥清は、その著書（『「もの派」の起源——石子順造・李禹煥・グループ「幻触」が果たした役割』水声社、2016年）の187頁で引用した対談（「トリック&ヴィジョン展と石子順造のこと——李禹煥×中原佑介」）のなかで、李禹煥が1968年の「韓国現代絵画展」に出品した作品に対して、「視覚的なハレーションのために」と言及したことを指摘している。また、《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》の再制作版が公開された、2015年 SCAI THE BATHHOUSE で開かれた展示のタイトルも「色のハレーション / 空間のハレーション」であった。

(11) 中原佑介「李禹煥と語る 絶対的な経験の場としての絵画制作」『みづゑ』1978年2月号、99頁。

(12) 以下を参照。 https://www.kamakura.gallery/mono-ha/1986_monoha.pdf (2022年10月30日最終閲覧)

(13) 展覧会図録 多摩美術大学『もの派とポストもの派の展開—1969年以降の日本の美術』、1987年、32頁。

(14) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《物と言葉》のち《関係項》に改題、1969年、紙、膠、約325×216cm（3点組）、作家蔵 <http://web.guggenheim.org/exhibitions/leeufan/series/mono-ha>

・李禹煥《現象と知覚A》のち《関係項》に改題、石、ゴム、石の高さ約50, 40, 35cm、1969年、作家蔵 <http://web.guggenheim.org/exhibitions/leeufan/series/mono-ha>

・李禹煥《現象と知覚B》のち《関係項》に改題、石、ガラス、石の高さ約30cm、ガラス板1.5×200×240cm、1968 / 2022年

画像は以下を参照。

展覧会図録『LEE Ufan 李禹煥』、国立新美術館・兵庫県立美術館編、平凡社、2022年、62-63頁。

(15) 李禹煥『余白の芸術』みすず書房、2000年、24頁。

(16) 前掲註(13)、32頁。

李禹煥の絵画における「外」への意識

- (17) 李禹煥『両義の表現』みすず書房、2021年、132頁。
- (18) 前掲註(7)、137-141頁。

J-F・リオタールの『判断力批判』読解に関する一考察 ——「崇高の分析論」の Zusammenfassung について——

浅野雄大

はじめに

J-F・リオタール(1924-1998)は、1980年代を中心として「崇高」という美学的タームに着目し、従来芸術の理論を基礎づけてきた美の美学の超克と、前衛芸術の擁護を試みていた。このことはカント『判断力批判』(以下、『第三批判』)の綿密な研究に基づいている。本論文では、リオタールのカント『第三批判』に関する講義録『崇高の分析論講義』を中心に、彼の『第三批判』「崇高の分析論」(以下、「崇高論」)読解を主題とする。

ところで、『第三批判』における「崇高」とは、不快と快の二つの契機が入り混じった感情であり、前者は構想力の反目的性に、後者は理性の合目的性にかかわる。リオタールの読解の特異性はこれらのうち、前者を強調して読むところにある。本論文では、それに関連する彼のカント読解の内容を検討する。彼が反目的性を強調するのは、構想力の「総括[Zusammenfassung]」という働きにカント哲学の「主体」が崩壊する契機を見出すからである。

よって本論文の目的は、リオタールのカント読解の位置付けと擁護を行うことである。そのために次の手順を踏む。まず先行のカント研究を参照し、彼の読解の相対化を行う。争点は「総括」が『純粹理性批判』(以下、『第一批判』)における総合にどのように位置付けられるかである。最後にリオタールの読解の意義を考察する。彼の読解は「崇高論」の総合の問題を『第一批判』の認識論的問題と結びつけ、前者の意義を明らかにするものであり、これによって彼はポストモダンにおいて「崇高な芸術」が要請される理論的根拠を得たのである。

1. 「崇高の分析論」における「把捉」と「総括」

1.1 「崇高の分析論」における構想力の二つの働き「把捉」と「総括」概念の導入
では、「崇高なものの判断」において、カントは構想力の働きについてどのように説明しているのだろうか。その中心となる概念が、「把捉 [Auffassung]」と「総括 [Zusammenfassung]」である⁽¹⁾。それが論じられているのは、数学的に崇高なものについて論じた箇所の一つ、第二六節である。

引用 1

ある量を尺度として、つまり数による量評価の単位として用いようべく、直観的にある量を構想力のなかに受け入れるためには、この能力の二つの働きが必要である。つまり把捉 [Auffassung] (覚知 [apprehensio]) と総括 [Zusammenfassung] (美的総括 [comprehensio aesthetica]) が必要である。把捉をもっては構想力はなんら困難はない。なぜならそこでは構想力は無限に進みうるからである。対して総括は、把捉が先に進むにつれていっそう困難になり、すぐにその極大に、すなわち美的に最大の根本尺度に達する。なぜなら、把捉が、感官直観の最初に把捉された部分表象が構想力において消え始めるくらい進むが、一方で構想力がよりいっそう把捉に進む場合、構想力は、他の側面で獲得するのと同じくらい、もう一方の側面では喪失し、そうして総括においては構想力が越えて進むことのできないある最大量があるからである。⁽²⁾

ここで「把捉」と「総括」という構想力の二つの働きが導入され、前者は無限に進むことができるが、後者はどんどんと困難になっていき、「極大」へと達してしまうことが示される。カントはこのようにして美的量評価における最大量、つまり構想力の能力の限界を定めることで、それと「絶対的全体」という理性理念との不一致を論じ、崇高なものの判断における「不快」が生ずる契機を描こうとしている。このように美的「総括」は崇高なものの判断における反目的的契機を担っている。

1.2 「覚知の総合」と「再生の総合」に対応する概念としての「把捉」と「総括」

以上のようにして示された「把捉」と「総括」概念は、たびたび『第一批判』第一版の「演繹論」（以下「第一版演繹論」）の議論と結びつけて考えられてきた。

例えばP・クラウザーは、「把捉」「総括」の概念が「第一版演繹論」の「三重の総合」⁽³⁾の初めの二つに対応していると指摘している。「三重の総合」とは経験的認識を可能にする三つの総合、「直観における覚知の総合 [Synthesis der Apprehension in der Anschauung]」・「構想作用における再生の総合 [Synthesis der Reproduktion in der Einbildung]」・「概念における再認の総合 [Synthesis der Rekognition im Begriffe]」を指す。「覚知の総合」とは感官によって受け取られた渾然とした「多様なもの」を悟性が総合すべく、まずは直観において「通覧 [Durchlaufen]」し、ひとまず「収集する [Zusammennehmung]」という二つの契機を含む働きである⁽⁴⁾。次に「再生の総合」とは、「たびたび継起あるいは随伴してきた諸表象がついに相互に連合し、それによって一つの結合のうちに置かれ、その後では、対象が現存していなくとも、恒常的な規則に従って、これらの表象の一つから他の表象へと心を移行させる⁽⁵⁾」ようにする働きのことである。これは、覚知の総合において取りまとめられた多様な表象を「相互に連合」することによって、いわば保持し、表象を全体として総合できるようにする働きである。順番に捉える表象が次々に忘れられてしまえば、経験的認識は生じ得ない。その認識を保証しているのが「再生の総合」であると言える。そして、このようにして行われた表象の系列における再生を概念において有意味たらしめるための、「私たちが思考しているものが一瞬前に思考したものとまったく同一であるという意識」である「再認の総合」が続く次第である⁽⁶⁾。このようにしてクラウザーは「把捉」が「覚知の総合」に、「総括」が「再生の総合」に対応していると主張するのである⁽⁷⁾。

クラウザーのように「把捉」と「総括」を「第一版演繹論」における総合に対応したものと考える読解は、次のようにまとめられるだろう。つまり、「覚知の総合」＝「把捉」および「再生の総合」＝「総括」は、「第一版演繹論」においては悟性の「概念による再認の総合」に向けられていた。しかし、「再生の総合」＝「総括」には限界があるということが「崇高論」において初めて明らかにされ、それが限界に達することで、限定的な「いくらかの全体性 [any whole]」という悟性概念からは解放され、「絶

対的全体性」という理性理念に結びつくことになる。

以上に述べたような「崇高論」における構想力の働きの解釈に対して、次節ではリオタールによる読解を導入する。彼は以上の二つの働きを独自に解釈している。

2. リオタール『崇高の分析論講義』における「把捉」と「総括」読解

リオタールによる「崇高論」の読解上の立場を検討する前に、議論を明瞭にするために上記のクラウザー説との差異を明確にしておく。彼は、以上の研究のように「把捉」と「総括」を「覚知の総合」と「再生の総合」にそれぞれ対応させるのではなく、前者のみが「覚知の総合」と「再生の総合」に対応し、後者は「崇高論」に特有の働きであるとするのだ⁽⁸⁾。

「崇高論」における「把捉」が「第一版演繹論」における「覚知の総合」と「再生の総合」に対応しているという彼の解釈はどのようにして可能なのだろうか。この問いには次の二点をもって答えられる。リオタールはまず、①「崇高論」における「把捉」を『第一批判』「原則の分析論」における「合成」と結びつけ、そして②その「合成」は「第一版演繹論」の「覚知の総合」と「再生の総合」の両方を要求することを証明する。

2.1 リオタールの読解① —— 「把捉」と「合成」の結合

「崇高論」において「合成」は、次のように記述されている。

引用 2

構想力は、量表象に必要な合成 [Zusammensetzung] において、なにかに妨げられることなく無限に進む。悟性は数概念を通してこれを導くのであり、そのためには構想力が図式を提供しなくてはならない。⁽⁹⁾

ここは、いかにして論理的量評価が無限に進むのかが論じられている § 26 の一部分である。構想力は、「合成」において「なにかに妨げられることなく無限に進む」。こ

のことから、この〔引用2〕は〔引用1〕において主題化された二つの構想力の働きのうち、「把捉」を説明した物であると言える。合成は悟性が量を表象するために「数概念を通して」無限に進行する。

ここでカントは『第一批判』の議論を引き継いでいる。『第一批判』において「合成」は、「原則の分析論」において「必然的に相互が属しあっていない多様なものの総合」であり、「数学的に考究されるすべてのものにおける同質的なものの総合」と説明される⁽¹⁰⁾。例えば、二つの三角形は、お互いが必然的に結びつくことはない二つの要素であるが、これらを合わせて四角形とするためには、二つを同質的なものとして結合する必要がある⁽¹¹⁾。この結合が「合成」である。リオタールはこの「合成」と「把捉」が密接に関連した概念であることを指摘するために、この「合成」の定義のすぐ後に続く「直観の公理」の証明における記述を引いて、根拠を示す。以下はカントのテキストを引用。

引用3

現象が覚知〔把捉〕される〔apprehendieren〕のは、つまり現象が経験的意識のうちに取り入れられるのは、一定の空間あるいは時間の表象を産出する多様なものの総合を通して以外ではあり得ない。つまり同質的なものの合成と、そうした多様なもの（同質的なもの）が総合的に統一されている意識を通じて以外ではあり得ない。⁽¹²⁾

ここは、「直観の公理」の証明の前提が提示されている段で、この後に「多様なものが総合的に統一されている意識」が「量の概念」によって構成されることが示されようとしている文脈である。この記述は、直観を可能にする「現象の覚知」そのものを特徴づけている。つまり、それは、空間と時間一般の規定を可能とする総合と同一の総合を通して行われなくてはならず、空間と時間の表象を産出する多様なものは、それが多様なままでは総合されることはできず、「合成」を通して総合される。ここから、リオタールはカントが想定する「把捉」が「合成なしには生じ得ず、さらには、少なくとも現象の量に関するかぎりでは、把捉とは合成」⁽¹³⁾であると結論づける。この

ようにリオタールは「把握」と「合成」という概念が密接に関わっており、少なくとも後者が前者の条件であると考察している。

2.2 リオタールの読解② —— 「把握 / 合成」と「第一版演繹論」の「三重の総合」

リオタールは「把握」と「合成」を強く結びつける読解によって、それらを「第一版演繹論」における「三重の総合」に位置づける。彼によると、「合成」およびそれに密接に関わる「把握」が行われるためには、「第一版演繹論」における「覚知の総合」および、「再生の総合」が必要とされるという。

まずは、いまや「合成」と結びつけられた「把握」がいかに「覚知の総合」と結び付けられるかだ。「覚知の総合」は多様なものを「通覧」し、そして「収集」する働きであった。リオタールはその「継起性」と「同時性」という二つの側面に着目し、それを「合成」と結びつける。彼によれば時間的継起性を構成するために必要なのは、多様な継起を合成によって同時的に結合することである。つまり「多様なものの流れ」を移行として捉えるには、「同時性」が必要となる。「通覧」において継起的に流れる多様なもの（「流れゆくもの」）を一瞥し、「収集」においてその多様なものを同時的に（「流れないもの」）することで、はじめて多様なものを前後あるものとして、つまり継起的に流れるものとして総合することができる。このように、リオタールは同質的なものの数学的な総合である「合成」が行われるためには、「収集」が必要であると主張するのである。なぜなら、「収集」は継起的な多様を同質的なまとまりにし、かつ同時的なものとすることで、「単位」を生み出すことができるからである⁽¹⁴⁾。

続けて、「把握 / 合成」は「再生の総合」とどのように結びついているだろうか。「再生の総合」は、継起的に収集された諸表象が相互に連合し、結合させる働きであり、その後では、対象が目の前になくとも表象を継起に従って順番に捉えることを可能にするものであった。リオタールによれば、これがなければ、「現象の量を形成するための継起がなくなる」ことになり、「合成」が成立しなくなってしまうという⁽¹⁵⁾。例えば二つの三角形を正方形に合成するためには、その二つの三角形を保持しなくてはならない。よって、「合成 / 把握」が成立するためには「再生の総合」も行われなくてはならないのである。

ここまですをまとめよう。「把捉」の条件には「合成」が含まれる。そして、「合成」は「覚知の総合」と「再生の総合」を要請する。リオタールは「把捉」と「合成」の以上のような関係を明らかにし、「合成」がその条件に含まれる「把捉」が「第一版演繹論」における「覚知の総合」と「再生の総合」に対応していることを主張するのである。

2.3 リオタールの読解③ —— 「総括」と「背進」

では、リオタールは「崇高論」[引用1]において「把捉」と並べて考察されていた「総括」をどのように捉えるのだろうか。それを考察するためには、次のカントの記述を参照せねばならない。

引用4

ある空間を（把捉として）測定することは、同時にそれを描くことであり、したがって構想力における客観的運動であり、また前進 [Progressus] である。それに対して多を思考の単位 [Einheit] ではなく、直観の単位において総括することは、したがって継起的に - 把捉されたものをある瞬間のうちに総括することは、背進 [Regressus] であり、これは構想力の前進における時間条件を再び廃棄し、そして同時存在を直観的にする。従って総括は、（時間継起は内官と直観の条件であるから）構想力の主観的運動であり、これを通じて総括は内官に暴力 [Gewalt] を加えるが、この暴力は構想力が直観において総括する量が多いほど、顕著になる。⁽¹⁶⁾

ここでは、カントは「把捉」を「前進」、「総括」を「背進」と特徴づけたうえで、「背進」は「前進における時間条件」を「再び廃棄」と語っている。ここでいう「総括」は『第一批判』における「第一版演繹論」の「三重の総合」から逃れるものなのだろうか。

リオタールの解釈は、この「総括」が「三重の総合」から部分的に逃れ、そして主観において「我思う」を構成する時間的総合から逃れるというものだ。彼によると、「背進」とは、「構想力にとって最も本質的なもの」に「害を及ぼす」という。それは「時間条件」であり、「第一版演繹論」における三重の総合によって正当化されるものであっ

た。このようにリオタールは第二七節の「時間条件」を「第一版演繹論」「再生の総合」と結びつける。把握は、時間の総合と同じものであり、それは「再生の総合」によって保証されているという彼の読解は先に確認した通りである。すなわち、総括における「時間条件の廃棄」とは、そういった「把握」における「時間継起」を不可能にするということを意味し、またそれは「内官の条件」でもあるために、統覚の構成に影響する。この点こそリオタールが「総括」を強調する理由である。このようにして彼は、「崇高」における構想力の「背進」の反目的性を強調することで、主体性の哲学を崩壊させることを目論む。つまり、リオタールにとって、背進する構想力は、「統覚の総合」を、すなわち「我思う」をそれ自体で構成する時間的総合にとって「反目的的」⁽¹⁷⁾であり、ここを強調して読む。このことこそ、彼がポストモダンにおいて要請する「崇高」の芸術において、要請される「美的感情の時間」の理論的根拠となる⁽¹⁸⁾。

3. リオタールによる読解の妥当性

ここまで、「崇高論」における「把握」「総括」の両概念について、それらが「第一版演繹論」における「三重の総合」においてどのように位置付けられるかについて、二通りの説が提示された。クラウザーは、「把握」は「覚知の総合」に対応し、「総括」は「再生の総合」に対応すると考えた。それに対してリオタールは「覚知の総合」「再生の総合」はどちらも「把握」に対応し、「総括」を、その二つの総合とは異質な、「崇高論」に特有の構想力の働きであると考えた。

この二通りの解釈の分岐点を明らかにしよう。総括が「再生の総合」であるとする根拠はなんだろうか。この点に関して、最も説得的と思われる小田部胤久の説明を引いて考察する。彼は「総括」が「再生の総合」に対応するとしただけで、「構想力によってある全体的な表象が把握される際には、常に構想力の「背進」が前提とされる」⁽¹⁹⁾と、「総括」における「背進」の一般性を主張している。小田部の説明によれば、「継起的に把握される多様が一つの像として表象される」ためには「背進」の過程が必要であり、それによって「時間的に過ぎ去ったものも現在のうちに保持され、こうして

さまざまな瞬間において表象されたものが現在のうちに「同時存在」する⁽²⁰⁾。「背進」による「同時存在」と、それに伴う「時間条件の廃棄」は、むしろ経験的認識を可能にする条件を構成するものなのである。この説明に従うなら、「内官への暴力」は経験的認識全般において常に行われているということになり、それにかかわる構想力の反目的性を「崇高論」において論じる必然性がなくなってしまうことになるのではないか。この点に関して小田部は、崇高なものにおいては「通常は意識の背後に隠れている「背進」の過程——あるいは「背進」が「内官」に与える「威力 [[Gewalt]=暴力]——が前面に現れる⁽²¹⁾（強調引用者）」と説明する。つまり「背進の過程」を一般的なものとしつつも、それは通常は隠れており、崇高なもの判断において初めて、「背進」の失敗とともにそれが内官へと及ぼした暴力が「際立つ」ということだ。

しかし、リオタールのように「総括」を「再生の総合」から独立したものとして読めば、崇高なもの判断における「背進」は、経験的認識の条件には関わらないため、小田部が示すような「普段は隠れている「背進」の際立ち」という特別な読解上のタームを導入する必要がない⁽²²⁾。それに加え、リオタールの立場からすれば、小田部がここで「通常の」意識として想定しているのは、無限に進行する「合成」のことである。これは論理的なものであり、美的なものではない。

また、小田部の立場は「総括」が「通常の」総合の過剰の先にあるものだと理解するものであり、そこでは「総括」の経験的認識との連続性は自明であったように思われる。リオタールの説はその連続性を否定しているようにみえる。だが、そういうわけではない。なぜなら「総括」は「把捉」をもとにして成立するからである。すなわち、総括は、無限に続く把捉において「合成」された部分表象の合成体に対して行われるということであり、その意味で「総括」は「把捉」の合成作用から成立しているのである。言い換えるなら、「通常の」認識は、現象を認識するときには常に起こっているが、それに並行して、美的「総括」が「通常の」認識における「合成」から分岐的に発生しているのである。「再生の総合」と「総括」はパラレルに成立しているといえる⁽²³⁾。

おわりに

本論文ではリオタールの「崇高論」の読解の一部を検討した。彼は「総括」が、経験的認識を可能にする悟性的な総合である「再生の総合」とは並行した別の総合だと考える。なぜならこのことによって「総括」における「背進」に経験的認識にはない特権的な地位を認めることができるからである。そして、このことこそがリオタールが「崇高」に着目する点であり、ポストモダンにおいて崇高な芸術が要請される根拠であるとも言える。つまり、前衛芸術はもはや調和的な「美」ではなく、破綻的な「崇高」に取り組んでいる。そして、それを通して得られるものは時間継起を、さらには自己意識「我思う」の基盤をも崩壊させる経験である、ということだ。

次に問われるべきは、以上のようなリオタールの読解から、なぜ彼が崇高を自然ではなく芸術に結びつけたのかである。この点に関しては別項にて改めて論じることとしたい。

註

- (1) Kant, *Kritik der Urteilstkraft*, 1790 (以下、KU) V 251-252.
- (2) *ibid.*
- (3) Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781 (以下 KRV) , A97.
- (4) *ibid.* A99.
- (5) *ibid.* A100.
- (6) *ibid.* A103.
- (7) Crowther, Paul, *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford Philosophical Monographs, 1989, p. 96.
- (8) 図式化すると以下のようなになる。

《クラウザー等》	《リオタール》
把握 — 覚知の総合	把握 — 覚知の総合 及び 再生の総合
総括 — 再生の総合	総括 — (「第一版演繹論」における対応なし)
- (9) KU, V253-254.

この引用箇所は、アカデミー版の校閲者であるエルトマンが‘Zusammensetzung’を

‘Zusammenfassung’ と校閲してしまって以降、「総括」と「合成」が混同して読解されてきた箇所である。リオタールはここを校閲前の ‘Zusammensetzung’ でとる。

(10) KRV, B202.

(11) *ibid.*

(12) KRV, B202-203.

(13) *Leçon sur l'Analytique du sublime*, Galiée, 1991 (以下、LAS), p. 133. また、日本語版として『崇高の分析論 カント『判断力批判』についての講義録』星野太訳、法政大学出版局、2020年、152頁 (以下、本書を引用するときはカッコ内にて和訳の頁数を示す)。

(14) LAS, pp. 133-134. (152-153 頁)

(15) *ibid.*, p. 134. (153 頁)

(16) KU, V258-259.

(17) LAS, p. 177. (204 頁)

(18) *ibid.* (205 頁)

(19) 小田部胤久「Auffassung/Zusammenfassung/Darstellung ——カント『判断力批判』における「構想力」について」、『美学芸術学研究(32)』、2013、129 頁。

(20) 前掲書。

(21) 前掲書、130 頁。小田部が「威力」と言っている語は、Gewalt の訳語であり、本論文では「暴力」と訳している。

(22) 永守伸年は、リオタールと同じように、「総括」を「三重の総合」から独立したものと読む。永守は「崇高論」の構想力の「総括」作用が「超越論的综合」から独立しているとしたうえで、そういった作用が第二七節において唐突に主張される必然性として、カントが構想力の再生的ではない作用として、「形成能力 [Bildungs-vermögen]」という能力を前批判期から構想していたことを挙げている。永守伸年『カント 未成熟な人間のための思想：想像力の哲学』慶應義塾大学出版会、2019、206-207 頁。

(23) 以上のような「総括」概念の混乱は、カント自身の用語法の混乱に起因している。なぜなら、カントはまさに「論理的総括」という意味で「総括 [Zusammenfassung]」と書く時もあるからだ (KU,XX220,V253-254)。『第三批判』において度々登場する Zusammenfassung という語は、なんの説明もなくこれら二つの意味で使われることがあり、そのことが混乱を引き起こしてきたのである。

マイケル・フリードの「演劇性」概念について
——「形式としての形：フランク・ステラの不規則な多角形」
(1966) を中心として

茶園彩

1. はじめに

アメリカの美術史家であり美術批評家、さらには詩人としての顔も持つマイケル・フリード (Michael Fried: 1939-) は、1967年に『アートフォーラム』誌上で論考「芸術と客体性」⁽¹⁾ を発表した。この論考は、アーティストや美術批評家の間で議論を引き起こしたことで広く周知され⁽²⁾、ここでフリードはミニマル・アート、つまり物体それ自体を提示するもの——換言すればリテラリズム (literalist art) の作品を非難している。フリードは同じく美術批評家であるクレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg: 1909-1994) の影響下でその思想の一部を批判しつつも継承し⁽³⁾、1960年代から70年代にかけてモダニズム芸術の批評を担う旗手として頭角を現してきた。

これまでの先行研究では、グリーンバーグの思想をもとに展開されるフリードのモダニズム芸術への批評の、鑑賞行為の解釈やそれを基盤とした理論とカントの「美の無関心性」との関連が指摘され⁽⁴⁾、またモダニズム芸術の作品以後に扱われた別の作品においても、その批評と同様の作品外の文脈を考慮しないモダニズム批評的な見方は批判されてきた⁽⁵⁾。さらに、この見方に彼自身のホモソーシャル的な価値観を見て取るジェンダー的な観点からもフリードの作品の分析手法は批判されている⁽⁶⁾。加えて、美術批評家のロザリンド・E・クラウス (Rosalind E. Krauss: 1940-) の思想ともこれまで比較されてきており、クラウスはこれらの作品における持続的な時間性に焦点を当てて、グリーンバーグやフリードにおける視覚のみに特化した芸術への訴求とその称揚に彼らの欲望の反映を読み取っている⁽⁷⁾。

しかしながら、これらの研究ではフリードの分析手法に対する批判が多く、それを乗り越えるためにクラウスの思想や「芸術と客体性」において示された「演劇性」概

念が一縷の望みとして最後に言及されるのみで⁽⁸⁾、これから先の芸術の展開においてなぜこの思想が重要で、またさらには必要とされるのかについてやこの概念の内実についての考察は十分になされていない。また近年では、インスタレーションやレクチャーパフォーマンスなどの分析において「演劇性」概念が使用されているが⁽⁹⁾、それはこれらの芸術領域に対する分析手法として借用されるのみでフリード自身の思想そのものに迫りその概念の内実を浮かびあがらせようとするものではない。おそらくこのような状況のために、モダニズム芸術の批評をやめたことを1996年の時点で吐露し⁽¹⁰⁾、また1980年を皮切りに18世紀のフランス絵画やクールベやマネの作品と観者の関係論、そして写真論を展開し、さらにはカラバッチョなどの様々な作品を使用した研究を展開しているのにも関わらず、長い間そしてさらには現在でもフリードは自身のモダニズム芸術の批評家としての立場を塗り替えられてはいない。

加えて、フリードはモダニズム芸術における批評活動後に、「反・演劇性」や写真論の観点から再度「演劇性」概念について考究していることがわかっている⁽¹¹⁾。つまり1967年時点でのこの概念は「芸術と客体性」において完成されたものではなく、むしろ完成させるための足場が組まれたにすぎない。フリードが長い間通底してこの概念に関心を持っていたことを踏まえても、彼独自の思想を理解するうえで重要な概念であると考えられる。

しかしながら、本論文ではフリードの思想を多岐に渡って概観し分析することはせず、この概念への理解において特に重要だと思われる1966年の論考「形式としての形：フランク・ステラの不規則な多角形」（以下「形式としての形」）⁽¹²⁾に限って、どのようにしてこの概念が形成されてきたのかの一端を描出することにしたい。

2. 「演劇性」概念について —— 「芸術と客体性」から

「演劇性」概念について再考するにあたって、まず「芸術と客体性」におけるこの概念の内実を整理することから始めたい。フリードはリテラリズムの作品の特徴を踏まえてこの概念を素描している。

この論考が書かれた当時モダニズムの絵画や彫刻はその進展を経て、ドナルド・ジャッド (Donald Clarence Judd: 1928-1994) やロバート・モリス (Robert Morris: 1931-2018) の作品に見られるように、作品においてそれ自体の形体⁽¹³⁾を強調するようになってきている。つまり、その作品と対峙する時、観者は部分としてというよりも全体として作品を把握し、その形体の全体性を感じることができるということである。このような作品の強調された形体をフリードは客体 (object) と呼ぶ。もし、モダニズムの絵画を絵画として維持するのであれば、作品を物体として認識されないようにすること、つまり絵画の形体としての性質—— 客体性 (objecthood) ——を回避しなければならない。しかしながら、この当時ジャッドやモリスのミニマル・アート作品、つまりリテラリズムの作品が自らの客体性を擁護するようになったため、望ましい状況とは相反する状況が生まれることになった。「演劇性」概念とはこのような背景をもとにして形成されたものである。フリードは、私たちがリテラリズムの作品を鑑賞するときの経験について以下のように説明する。

リテラリズムの芸術の経験は、ある状況における客体の経験である——それは実質的には定義上、観者を含んでいるのである。⁽¹⁴⁾

私たちはリテラリズムの作品を鑑賞する時、作品それ自体に入り込み、その作品の意図を捉えようとするのではない。というよりも、むしろ作品が置かれている空間に一主体 (subject) として参加するような状況に置かれる。作品を成り立たせるために観者を含むというこのような状況は、演劇 (theater) が作り出す空間と同じものであり、そのためにこの作品の感性 (sensitivity) は演劇的 (theatrical) になる。つまり、これらの作品は演劇性 (theatricality) という感性を持つことになる。さらに、私たちがこの空間において一主体となるのは、リテラリズムの作品が身体的にも精神的にも「観者に距離を取らせる」⁽¹⁵⁾ からなのであるが、それはこれらの作品のスケールが大きいため、観者がその全体を把握するには作品から後退しなければならないためである⁽¹⁶⁾。

またフリードは、リテラリズムの作品を擬人的に捉え、その擬人観が演劇的である

と主張している。それは以下のような特徴として示される。まず、リテラリズムの作品が客体として存在するためには、あるいは客体性を獲得するためには、作品はある一定のスケールが必要とされる。そして、それは人間と同じぐらいのサイズのスケールである。さらにフリードは、これらの作品と出会うことは他者と出会うことに似ていると言及する。つまり、補足すれば私たちが他者と出会う時、私たちの目は最初に他者という人間の全体を捉え、それがリテラリズムの作品の全体を捉えることと類似しているということであろう。さらに、リテラリズムの作品は自らの形体の全体性を提示するが、それがかえって観者に作品の内側を感じさせ、その作品がまるで人間であるかのように思わせるとフリードは言う。これは他者と出会う時、目は人間の全体（リテラリズムの作品に即して言えば、形体）を把握するが、その他者と向かい合う時、私たちは向かい合うその人が何を考えているのかという人間の内面に思いを巡らせるのと同じだと言い換えることができるであろう。これらの特徴から、リテラリズムの作品は全体として提示されることによってその中身が空洞のように感じられるため、内側または内面を感じさせる形体を持つ。フリードはこの形体を「バイオモーフィック (biomorphic)」⁽¹⁷⁾ なものだとした⁽¹⁸⁾。

リテラリズムの作品は以上のような特徴を持っている。しかしながら、これらがある場において「演劇的」な状況を作り出すとしても、「演劇的」な状況自体がリテラリズムの「作品」を必要とするわけではない。というのも、フリードにとって重要なこととはこれらの作品にあるのではなくむしろ擬人観のほうにあり、そしてその意味が「演劇的」であるとも主張するからである。そのため、「演劇的」な状況は、作品なしでも生み出すことが可能である。フリードはトニー・スミス (Tony Smith: 1912-1980) の高速道路で車を走行させた経験を例に出して、車窓からスミスの目に映る高速道路や滑走路、教練場での経験は、各々でしか所有しえない個人的な経験のみがあるのだと説明する。リテラリズムの作品の場合も同様に、作品と観者に一定の距離があることにより、鑑賞経験は作品が示すものを観者が汲み取るというよりはむしろ、ただただ作品が置かれた空間に対する身体的な参加とその一方的な解釈という経験にのみ収斂される。つまり、高速道路でのスミスの経験はリテラリズム作品と同様に観者に個人的な経験をもたらすという点において「演劇的」な状況と同じである。この

ようにして観者が一主体となる状況は、観者に状況が何も進展していないのにも関わらず、時間だけが過ぎ去っていくような気分、つまり時間の絶え間ない持続——「経験の持続」⁽¹⁹⁾——を感じさせる。フリードにしてみれば、モダニズムの芸術は、その作品に出会った一瞬でその価値を感じさせる確信をともなうものであるため、そうではない持続的な時間をともなう「演劇性」はリテラリズムの作品とともに批判の対象となる⁽²⁰⁾。

以上をまとめると、「演劇的」な状況とは作品またはそれにとって代わるものが作り出す状況の全てを一主体としての観者に負わせる時間の、そして「経験の持続」をともなう状況である。フリードは「演劇性」を、芸術が「墮落する」⁽²¹⁾ものであるとしてこの概念を否定的に捉えた。

3. 「形式としての形：フランク・ステラの不規則な多角形」について

「芸術と客体性」の解釈を踏まえて、論考「形式としての形」を通して「演劇性」概念を検討していく。筆者におけるこの論考の使用の端緒となるのは、『アートフォーラム』誌に掲載された『芸術と客体性』(1998)の書評にある。評者のトマス・クロウは「実質的には、芸術と客体性のきわめて重要な点はすでに『形式としての形』に現れている」⁽²²⁾と言及しており、両論考の関連がここにおいて示されている。

フリードはこの論考において、これまでジャクソン・ポロック (Jackson Pollock: 1912-1956) やバーネット・ニューマン (Barnett Newman: 1905-1970)、モリス・ルイス (Morris Louis: 1912-1962) などのモダニズム絵画が発展した過程では、「平面性よりも支持体の形をもとにした新しい視覚的な構造の様式」⁽²³⁾が探求されるようになった状況を整理し、その様式をもつ作品を順々に説明する⁽²⁴⁾。

フリードが取り上げるのは、フランク・ステラ (Frank Stella: 1936-) の《Union Pacific》(1960) とケネス・ノーランド (Kenneth Noland: 1924-2010) の《That》(1958-59) の作品に見られる「物体それ自体の形 (literal shape)」⁽²⁵⁾ と「描かれた形 (depicted shape)」⁽²⁶⁾ の関係についてである。ステラの作品においては、枠の上部中央と下部

両端がくり抜かれた支持体の形、つまり物体それ自体の形が描かれた形に影響を与えているのに対して、ノーランドの場合は、正方形の支持体の形に同心円が描かれることによって、正方形と同心円両方の対称性が明らかになり、描かれた形が物体それ自体の形に影響を与えていることがわかる。ノーランドはその後、V字型模様を用いることによって同心円の作品よりもさらに描かれた形が支持体の形に関係する作品を制作している。以上から、両者の作品に言えるのは物体それ自体の形が強調されるようになったこと、つまり、よりその形を意識するようになってきたこと——「描かれた形よりも物体それ自体の形の優位性 (primacy)」⁽²⁷⁾ ——である⁽²⁸⁾。

このような進展は、物体それ自体の形と支持体の形の不一致を招いた。このことを説明するために、さらにここではフリードが論考で用いたケネス・ノーランドの《Thaw》(1966)とジュールズ・オリツキー (Jules Olitski: 1922-2007) の《Hidden Combination》(1965)、そしてフランク・ステラの《Moultonboro III》(1966)の3つの作品を取り上げる。

フリードによれば、ノーランドは先に述べたモダニズム絵画の進展にともなう物体それ自体の形の優位性によって絵画が物体へと近づくことを懸念しており、このような状況を避けるために支持体の形それ自体を変えることにしたのだと言及されている。《Thaw》(1966年)は、4種類の色の帯が支持体の形に沿って描かれている。この作品を鑑賞する際、(右側から)見た場合は最下部の藍色の帯が下に引っ張られ、その鋭角がより鋭くなるのと同時に最上部の黄色の帯の鈍角が丸みを帯びる(左側から見た場合には、それは逆転される)⁽²⁹⁾。このような錯覚 (illusion) を通して支持体の形は視覚的にはそれ自体の定まった形をもはや持つことはできなくなっている。さらには、4つの帯の色が対比されることによってまるで屋根板のように重なっているようにさえ見える。この重なりによって、帯の間の境界線がより物体それ自体の形として——「リテラルネスまたは客体性」⁽³⁰⁾ として——強調されるようになる。つまり、支持体の形はもはや物体それ自体の形としては成り立たず、その代わりに帯の間の境界線がその形であるかのように私たちに感じさせるのである⁽³¹⁾。

このような特徴はオリツキーの作品によっても展開される。《Hidden Combination》(1965)は、支持体にスプレーが施された絵画作品である。フリードは、この作品は

描かれた形が完全に欠けており、物体それ自体の形のみが絶対的なものとしてあるように感じられる一方で、スプレーの使用によって、枠の縁の内部にではなく、枠の縁という境界線上に錯覚が現れるようになると主張する。そのため、オリツキーの絵画は人が物体それ自体の形のみ作品または物体として把握するのみにとどまらず、スプレーによって枠の縁が消失しているかのような錯覚ももたらす。ノーランドとオリツキーの絵画はこのようにして支持体の形が強調されないように——つまり、単なる物体としての作品として認識されないように絵画を制作していた⁽³²⁾。

彼らの絵画の支持体の形が不確かなものになっていくような状況はフランク・ステラのその当時の新作の絵画によってさらに展開される。フリードによれば、《Moultonboro III》(1966)においてステラは本来なら7辺の不規則な形としてしか認識されない支持体の形に三角形の薄い黄色の帯とそれに沿った濃い黄色の三角形を内部に配置することによって錯覚を生じさせた。というのも、その帯と三角形の1つの側面が支持体に沿うことで、この帯と三角形のほとんどが描かれた形なのにも拘らず、物体それ自体の形として感じられるようになっているからである。また、青色のZ型の形も上部が支持体の形に沿っており、下部が支持体から離れていることで、それ自体が物体であるかのように観者に思わせる。ステラの絵画は、物体それ自体の形と支持体の形が一致せず、また描かれた形が物体それ自体の形になるため、両者(描かれた形と物体それ自体の形)を分けて考えることはもはやできなくなっている。そして、このような2つの形の区別の不明瞭さと同時に、黄色の帯は、絵画を7辺の不規則な多角形にのみとどまらせるのではなく、その絵画の内部へと誘う⁽³³⁾。

以上のことからモダニズム絵画の進展にともなって、物体それ自体の形と描かれた形によって形成された作品から、ノーランドやオリツキーの作品に見られるように支持体それ自体の輪郭が錯覚によって次第にあやふやなものになり物体それ自体の形と分離し、最終的にはステラの作品のように支持体の形ではなく作品の内部に物体それ自体の形が宿るようになっていったことがわかった。そして、ノーランド、オリツキー、ステラの3者とも、支持体それ自体の形のみが捉えられること、つまり絵画が物体になることに対しては否定的であり、そのためリテラリストの感性は受け入れられてはいなかった⁽³⁴⁾。

4. おわりに ——2つの論考の交差による「演劇性」概念の素描

ここまで、1967年の論考「芸術と客体性」と1966年の論考「形式としての形」の内容を概観してきたが、以上の2つの論考からどのようにして「演劇性」概念の内実の一端を描出できるのだろうか。

これらの論考において共通していることは、モダニズム絵画の進展がリテラリズムの作品へと繋がることをフリードが拒否しているということにある。ちなみに、「形式としての形」では、「演劇的」や「演劇性」という言葉はこの段階ではまだ登場しておらず、描かれた形と物体それ自体の形の相克を通して、その当時のアーティストがいかにしてリテラリズムを回避してきたかを述べるにとどまっている。しかしながら、フリードが示したノーランドやオリツキー、ステラの作品の物体それ自体の形の支持体の形からの分離が錯覚によって引き起こされるという事態は、作品が観者を内に含むことを前提としていると言えるであろう。というのも、これらの作品における錯覚は、観者一人ひとりの個人的な経験を必要とし、そのために結果的に作品はその鑑賞において観者を必要としていると帰結されるからである。つまり、ここで展開されるフリードの作品批評のロジックには観者の主体的な参与の前提があるのである。これはリテラリズムの作品が観者を必要とすることと同じことであり、それゆえにここには「演劇性」概念の一端が見てとれる。

さらに、フリードは先に示したオリツキーの作品に対して、この幅の狭く縦に長い長方形を「人間の姿 (human figure) のような存在」⁽³⁵⁾ と説明しこの作品を擬人的に捉えているが、これがリテラリズムな作品へと墮落することを避けるための一途として、既に述べたのと同様に私たち観者の積極的な参与を前提とした錯覚を用いている。つまり、ここにおいてモダニズム絵画は存続することが可能になってきたことが示唆される。そして、「芸術と客体性」において否定的に捉えられてきた「演劇性」は、「形式としての形」においてはモダニズム絵画を存続させるための補助輪として、まさに暗黙のうちに密輸入され、フリードはこの概念との不純な関係を取り結んでいるということが理解される。この点において、「リテラリズム＝演劇性」という単純な図式は破棄され、さらに「演劇性」はフリードの思想のねじれとして存在している。これ

から先の研究においては、このようなねじれを今回取り上げた「形式としての形」と「芸術と客体性」の両論考のみにとどまらずフリードの個々の著作物を通して抽出することが課題として示される。

註

- (1) Fried, Michael, "Art and Objecthood," *Art and Objecthood*, 1998, pp.148-172. (マイケル・フリード、藤枝晃雄・川田都樹子訳「芸術と客体性」『モダニズムのハードコア:現代美術批評の地平』1995年、臨時増刊号、66-99頁。)
- (2) Moran, Richard, "Modernism, Theatricality, and Objecthood," *Nonsite*, 2017, <https://nonsite.org/modernism-theatricality-and-objecthood/>. accessed: 25/09/2022
- (3) 特に以下の文献を参照。折居耕拓「マイケル・フリードの初期美術批評：絵画芸術の生存とその論理」『フィロカリア』2021年、38号、1-19頁。
- (4) Robbins, Christa Noel, "The Sensibility of Michael Fried," *Criticism*, vol. 60, 2018, p. 445.
- (5) Cf. Robbins, *ibid.* 邦文献では以下を参照。田中優奈「マイケル・フリード『没入と演劇性』：18世紀のフランス絵画における観者と作品の関係」『デアルテ』、2022年、147-154頁。藤原貞朗「確信（犯）的自己没入：マイケル・フリードの美術史的研究について」『日仏美術学会報』、1995年、76-78頁。
- (6) Cf. Robbins, *ibid.*
- (7) 尾崎伸一郎「モダニズム美術と視覚性：グリーンバーグ、フリード、クラウス、ブライソンの批評に即して」『芸術理論の現在：モダニズムから』東信堂、1999年、270-273頁。
- (8) Robbins, *op. cit.*, p. 449. 田中優奈、上掲書、152-153頁。
- (9) Cf. Athanassopoulos, Vangelis, "Language, visibility, and the body. On the return of discourse in contemporary performance," *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 5, 2013; Tavani, Elena, "Theatricality in Installation Artworks: An Overview," *Aisthesis*, vol. 12, 2019, pp. 135-150.
- (10) Fried, Michael, "An introduction to my art criticism," *Art and Objecthood*, 1998, p. 14.
- (11) Abbott, Mathew, "Michael Fried and Philosophy," *Michael Fried and Philosophy*, 2020, p. 4, 9.
- (12) Fried, Michael, "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons," *Art and Objecthood*, 1998, pp. 77-99.
- (13) ここでは shape を「形体」または「形」、form を「形式」として扱った。
- (14) Fried, *ibid.*, p. 153. [上掲書、71頁]

- (15) *Ibid.*, p. 154. [上掲書、72 頁]
- (16) *Ibid.*, pp. 148-154. [上掲書、66-72 頁]
- (17) *Ibid.*, p. 157. [上掲書、75 頁] この「バイオモーフィック (biomorphic)」という言葉は、「芸術と客体性」においてフリードが引用した以下のトニー・スミスの言及を受けて、リテラリズムの芸術を特徴づけるために使用されている。(Ibid., p. 156. [上掲書、74 頁]) 「私はますます靈気をつまったような諸々の構造に関心を持つようになってきた。そういうものにおいては、あらゆる物質が張りつめた状態にある。しかし私が興味を抱くのは、その形態の性質である。構築した結果として得られる諸々のバイオモーフィックな [訳註：生体的なものを思わせる] 形体は、私にとっては夢のような性質を持っており、少なくともかなり典型的なアメリカン・ドリームと言えるものだ。」(Wagstaff, Jr. Samuel, “Talking with Tony Smith”, *Artforum*, 1966, <https://www.artforum.com/print/196610/talking-with-tony-smith-36795>. accessed: 13/11/2022)
- (18) *Ibid.*, pp. 155-157. [上掲書、73-75 頁]
- (19) *Ibid.*, pp. 166-167. [上掲書、84 頁]
- (20) *Ibid.*, pp. 157-160, 164-167. [上掲書、75-78、82、84、93 頁]
- (21) *Ibid.*, p. 164. [上掲書、82 頁]
- (22) Crow, Tomas, “Art and Objecthood: Essays and Reviews (Book review)”, *Artforum International*, vol. 36, 1998.
- (23) Fried, *op. cit.*, p. 79.
- (24) *Ibid.*, pp. 78-81.
- (25) *Ibid.*, p. 77.
- (26) *Ibid.*
- (27) *Ibid.*, p. 81.
- (28) *Ibid.*, pp. 79-81.
- (29) この文章における括弧内は、フリードの記述を明確化するために筆者が補足した。
- (30) *Ibid.*, p. 83.
- (31) *Ibid.*, pp. 81-83.
- (32) *Ibid.*, pp. 84-85.
- (33) *Ibid.*, pp. 89-94.
- (34) *Ibid.*, p. 93, 95.
- (35) *Ibid.*, p. 85.

本稿は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2110 の支援による研究成果の一部である。

小村雪岱と同時代の潮流や批評

——挿絵というジャンルにおける作家性の検証——

五十嵐小春

はじめに

小村雪岱は（1887-1940）は、装幀・挿絵・舞台演出・商業デザインなど幅広い分野で作品を残した日本画家であり、大正から昭和初期にかけて活躍した。作家・泉鏡花（1873-1939）との交流が深く、鏡花作品の装幀を多く手がけたことでも知られている。資生堂のデザインに携わった時期もあり、そのデザインは現在まで受け継がれている。出身が川越町（現埼玉県川越市）であることから、多くの作品を県内の美術館や個人が所蔵する。

雪岱の画業の中でも本論考で取り上げる新聞小説『おせん』の挿絵は特に評価が高く、代表作とされている。これは江戸時代の浮世絵師・鈴木春信（1725?-1770）が錦絵を描いた実在の女性、おせんを主人公とした恋愛物語である。小説家の邦枝完二（1892-1956）によって朝日新聞に4ヶ月間にわたり連載された。『おせん』が代表作とされている理由には、作家仲間から得ていた高い評判があり、そのような当時の作家仲間の評価が現在の評価に強く影響をもっている点が雪岱作品の特徴とも言える。そのため、ここでは親しい作家仲間以外の批評にも注視する。

先行研究において、雪岱の作品を論じる際の主な論点は過去の作家や浮世絵の影響に集中しており、『おせん』もその例外ではない。携わった分野は多岐にわたることから分野ごとに様々な側面から論じられているが、現在のところ、作家が生きた当時の動向や批評といった観点からは考察されていないのが現状だ。雪岱は自身の作風について影響関係を明らかにしていないため、どのような経緯で挿絵というジャンルを選択し、『おせん』を生み出したのかを明らかにしたい。そのため『おせん』制作にあたる1930年代前後の動向と批評を中心に分析する。

1. 1930年代前後の動向

まずはじめに、1930年代前後の挿絵に関する雪岱周辺の動向についてまとめたものが【表1】である。1933年の『おせん』連載を軸に、その前後約10年間のできごとを掲載した。1940年を最後の年としたのは、雪岱の没年を区切りとしたためである。

【表1】1930年代前後の挿絵に関する雪岱周辺の動向

年	できごと	開催地／掲載誌
1928	「現代挿畫藝術展」開催	東京三越 (現日本橋三越)
1933	『おせん』連載	朝日新聞
1936	挿繪クラブ結成	丸ノ内食館マーブル／ 雑誌『塔影』
1937	「古老挿繪畫家座談會 明治時代の風俗を語る」掲載	本郷区國粹堂／ 『週刊朝日』
1939	挿繪クラブの特集「古今戦争画譜」2週にわたり掲載	『サンデー毎日』
1940	木村莊八と吉田貫三郎が挿繪の新体制について執筆	雑誌『ホーム・ライフ』
	挿繪クラブが日本挿繪畫家協會として再結成	東京會館 ／雑誌『塔影』

【表1】の冒頭、1928年7月12～18日の7日間、東京三越において「現代挿畫藝術展」が開催された。発案は、展覧会の主催者である日本電報通信社の社長、光永星郎である。雪岱はそこで小説家・久保田万太郎（1889-1963）《東京繁昌記》の挿絵を出品しており、この作品は展覧会前年にあたる1927年に毎日新聞に掲載されていたものである。記録によると陳列された作品総数は73点、参考品は58点、画家は65人であった。作品は年代順に展示されたという。雪岱の他には、洋画家の木村莊八（1893-1958）が小説家・吉井勇《東京繁昌記》の挿絵を出品した他、高島華宵（1888-1966）や伊東

深水(1898-1972)からも参加していた。展覧会は盛況で、期間中の総入場者数は約20万人、同会場で開かれた展覧会のなかでも稀にみる盛況ぶりだったという⁽¹⁾。講演会の日には講演会場であったホールの入り口に聴講希望者が殺到して、展示期間終盤は、一時入場を制限する程であった。しかし展覧会図録を確認するのみでは雪岱と強い関係をもつ作家は参加しておらず、雪岱がどのような経緯をもって展覧会に参加することになったかは不明である。また注目すべきは、雪岱がこの頃まだ挿絵画家として名を馳せていない中での参加だったという点だ。

この展覧会の開催に伴い、7月13日と14日に東京三越ホールで「挿畫藝術講演會」が開催されている。以下の【表2】を参照すると、2日間にわたり社長の光永星郎の挨拶をはじめとして、小説家や漫画家らの挿絵に関する講演が行われたことがわかる。

【表2】挿畫藝術講演會の構成

挿畫藝術講演會	
題目	登壇者
第一日	
開會の辭	司會者 若月一步
挨拶	日本電報通信社社長 光永星郎
明治時代の新聞挿畫に就て	小説家 江見水蔭
挿畫漫談	日本画家 伊藤晴雨
第二日	
開會の辭	司會者 若月一步
挨拶	日本電報通信社社長 光永星郎
作家から見た挿畫の變遷	小説家 前田曙山
漫畫について	漫画家 岡本一平

※『現代挿畫藝術展圖録』をもとに⁽²⁾、補足情報を加えて作成。

講演内容も全文が図録に掲載されている。社長の光永は「挨拶」において、写真と比較して挿絵は表現に拘束を受けず自由性を持っていること、また生活の一部である新聞を活かしていくために挿絵がいかに必要かを述べている⁽³⁾。この図録では武内桂舟(1861-1942)など、浮世絵師であり挿絵も手掛けた画家が挿絵の代表作家として語られている。しかしその一方で作品の実際の出展は雪岱たちその下の世代が主で、鏑木清方も出品予定であった(最終的に未出品)。小説家の前田曙山は講演会において「作家から見た挿畫の變遷」と題し、挿絵の變遷を概観している。『平假名繪入新聞』(翌年に『東京繪入新聞』と改題)の続き物に初めて挿絵が入ったことが新聞小説の起りであると指摘し、日本の新聞挿絵が盛んになった明治8年頃に新聞社は次々と浮世絵師の大家を迎え、読者に続き物の文章だけでなくその挿絵にも興味を持たせたのではないかと意見を述べている⁽⁴⁾。

次に【表1】の1937年に開催された古老挿繪画家座談会に焦点を当てたい。1937年、「古老挿繪畫家座談會 明治時代の風俗を語る」が23ページにわたって掲載された⁽⁵⁾。後述する挿繪クラブが主催者となり、『週刊朝日』で行ったものである。対談の主席者は武内桂舟、新井芳宗、山中古洞、山本昇雲、井川洗崖、鏑木清方ら6人である。その中で年少の鏑木清方が司会を務めている。聞き手としてさらに後輩挿繪画家が15人出席しており、雪岱の他に岩田専太郎、木村莊八、吉田貫三郎らが参加している。鏑木清方ら古老とされるメンバーは浮世絵師かつ挿繪画家である者が多く、後輩画家たちは版画家と挿繪画家を兼ねている場合が多く見受けられる。おおよそ、鏑木清方以上の古老に含まれる世代は1960～1970年代生まれ、一方区別して若手画家とされるのは1880～1900年代生まれである。

対談内容は、タイトルの通り明治時代の風俗に関するものが主で、主席者が自身の思い出を語るという内容だ。序盤では鏑木清方よりも年長の古老画家たちが、写真に代替されるものとしての挿絵を手掛けていた時代を語る。主席者である画家らと聞き手側の画家たちでは誌面での扱いが大きく異なり、この世代間で挿絵に対する意識が異なることが共通の認識であったとうかがえる。ここに、挿絵が写生するための手段から表現するための手段へ変化した時代の境目を見ることもできるだろう。

この座談会を主催した挿繪クラブは【表1】にもあるように1936年に結成しているが、その1年前にあたる1935年、後にクラブのメンバーともなる画家の岩田専太郎(1901-1974)が雪岱とともに「挿繪のモデル」と題して絵と文章を寄せている。この2人のページの間には挟まれる形で、岩田の文章と思しき「挿畫の著作権」という文章が小さく差し込まれている。そこで岩田は「挿畫の著作権が主張されてゐる。新聞雑誌に掲載された小説の挿畫は無断で單行本に転載されることは珍しくない。そこで挿畫家はいふ『一回の掲載権を賣つたに過ぎぬ』。不満はまだある。先ごろ發表された著作権審査委員會に畫家として横山大観、和田英作兩氏の顔のみで挿畫家が加へられてゐない。挿畫院の人々が唐澤警保長へ強談に及ぶさうだ」と述べる⁽⁶⁾。ここから、挿繪クラブ結成前より岩田の意識が挿繪画家の権利向上に強く向いていることが伝わる。雪岱は自身でそのような文章を残しているわけではないが、このような意識を恐らく共有していたものと思われる。その後『おせん』連載の3年後にあたる1936年に挿繪クラブが結成する⁽⁷⁾。この団体には雪岱をはじめ挿繪画家40人あまりが参加し、鏑木清方と小杉放菴が顧問を務めた。後述するが、この時点では純然たる挿繪画家の集いとして運営されており、しばらく同人たちは雑誌上で何度も活動していることが確認できる。

挿繪を取り巻く状況として、1940年には画家の木村莊八と吉田貫三郎(1909-1945)が雑誌『ホーム・ライフ』で挿繪の新体制と題し執筆している。そこで吉田は挿繪の今後の方針として、挿繪画家が挿繪にとどまらず風俗画家として活動することを通し、修練した成果を挿繪に持ち帰ることや挿繪画家としての自覚を向上させるよう提案している。

挿繪の今後の方針の一つとして私の提案は挿繪畫家が挿繪の仕事から一步踏み出して、風俗畫家としての立場から見たり、感じたりしたものをいはゆる、小説の中に挿入する繪といふ形とは別に一つの獨立した風俗畫として或は風俗繪卷として發表する形式である。この形式は勿論從來にも存在してはゐたが、それは依頼する方も、また描く方も多分に氣紛れな感じのものが多かつたやうに思ふ。私の提案は、それをはつきりした部門として存在し、存在するだけの価値あるものと

したいと思ふのである。この部門の新設は挿繪家自身の眞實の力量の試練場ともなり、それが結果として挿繪家の自覚を向上させる原因ともなり、また新しい服装とか、風景とか、風俗などを挿繪する場合に備へる技術的な修練ともなることだと思ふ。(8)

このことから、挿繪画家たちが当時風俗考証に重きをおいて活動していたこと、また挿繪画家という立場が依然として強固なものではなかったことがうかがえる。

また同年、挿繪クラブが日本挿繪画家協会として再結成し、メンバーの政治色が強まった。雑誌『塔影』には「従來の挿繪俱樂部を解消して新體制に即應するため凡そ挿繪藝術並びに挿繪文化に關係するあらゆる部門を包含する新組織として生れた日本挿繪畫家協會（以下略）」の文言が見える⁽⁹⁾。雪岱はこの1940年に没しており、ちょうどこの誌面下部には「故小村雪岱氏の追悼會」の記載もある。そのため、雪岱は挿繪クラブが体制を変える兆候は感じつつも、実際にその場面に居合わせることはなかったと思われる。メンバーも一掃され、名誉会長の鏑木清方、顧問の小杉放菴、会長の石井鶴三の3人の挿繪画家を残す以外は出版社や新聞社の重役が並んだ。この点について真田幸治は、「同時期、当局における統制は一段と具体化されている。10月2日には大政翼賛会が発足しており、〈挿繪俱樂部〉から〈日本挿繪画家協会〉への改組は大政翼賛会の発足と連動したものであると考えて間違いないだろう。(中略)文学者たちと同様に挿繪画家たちもそのプロパガンダに組み込まれていたのだ」と述べ⁽¹⁰⁾、挿繪画家たちが戦争に巻き込まれていく様子を指摘している。

2. 同時代批評

次に、雪岱に関する同時代批評について取り上げる。現在『おせん』が雪岱の代表作とされている理由は、作家仲間に高い評判を得たからであり、先行研究でも必ずと言ってよいほど鏑木清方ら作家仲間の評価が引用されている。清方や邦枝完二からの紹介で決まる仕事も多く、仲間内での影響関係が強かったことは間違いない。また雪

岱に関する記述も彼らが随筆などで書くことが多いため、現在の作品に対する評価の多くもそれに依ることになっている。邦枝の記述も、雪岱を評価する際によく引き合いに出されるものであり、例えば『双竹亭随筆』においてはこのように述べられている。

小村雪岱氏は、能くこのおせんを生かしてくれた。おそらく當代畫壇の大家雲の如しと雖も、春信を生かしおせんを生かし得る者は、雪岱氏をおいては他にないであろう。この意味に於てわたしの「おせん」は立派に救はれた。朝日新聞から話のあつた時、わたしがもしも挿繪畫家の選定を誤つたなら、どのやうな結果になつてみたかは、餘りに明瞭に過ぎる。巧い拙ひの論ではない。あの畫品と線とは何人も追従をゆるさぬ味だからだ。おそらく雪岱氏にしても、拙作「おせん」の挿繪は今後再び見ることの出来ない傑作であらう。(11)

このような親しい作家仲間からの評価はこれまでも多く取り上げられ論じられてきたため、ここでは関係者以外からの評価を示したい。

主に挿繪について批評を行う酒井潔は、『おせん』（1933年9月30日～12月13日）より先行して『サンデー毎日』で連載されていた邦枝完二『夏姿團十郎』（1933年6月4日～10月1日）の雪岱の挿繪を傑作と称し、雑誌『書物展望』において「大して感心しなかつた」今までの作品とは異なり「小村雪岱の新しい感覺が現はれて居る」と指摘する(12)。また『おせん』連載後に発売された単行本を語る際にも、『おせん』掲載の一群の挿繪を「雪岱氏近来の逸作」としている(13)。その他にも、『おせん』連載の数年後にはなるが、杉並三平という人物も酒井と同じく雑誌『書物展望』において、「情調的な、雪岱氏の筆はむしろ挿繪だけでも、讀者をつなぐに充分であつた」と称賛していることが確認できる(14)。

3. 鏑木清方による挿繪の地位向上と画家の創意

雪岱が挿繪に注力する1930年代以前、浮世絵師であり日本画家である鏑木清方に

よって日本の近代挿絵は地位向上が図られていた。清方もまた、雪岱と同じく小説家・泉鏡花の作品に傾倒した作家である。清方研究は雪岱ら同時代の他の作家と比較しても多分に存在し、対象を挿絵に限定してもその数は比較にならない。清方の挿絵に関する一次資料や先行研究を参照し、挿絵隆盛の時代を牽引した清方が挿絵をどのように捉えていたのか探ることで、雪岱が挿絵というジャンルを選択する以前に醸成されていた挿絵の価値を考えたい。

まず清方が代表的な会員であった烏合会は、挿絵を作家活動の軸に据えようと志す画家たちが集った団体であり、1901年から1912年まで東京で23回展覧会を開催した。活動の実態は宮崎徹「鏑木清方——挿絵制作と烏合会活動——」『鏑木清方記念美術館叢書8 鏑木清方展覧会・挿絵図録：烏合會と『新小説』の時代』を参照されたい⁽¹⁵⁾。特に文芸雑誌『新小説』は、烏合会の活動内容を取材し掲載していたため、『文藝倶楽部』とともに流行作家が競って作品を発表した場であった。当時の挿絵画家たちもその2誌で口絵や表紙絵を描けば一流と称され、清方も数々の作品を発表したという。清方は随筆集『こしかたの記』において「口絵華やかなりし頃（一）」「口絵華やかなりし頃（二）」と題し、当時のできごとを丁寧に記述している⁽¹⁶⁾。当時盛り上がる文展への出品を機に、挿絵画家よりも日本画家としての活動に専念してしまうと思われた清方だが、同時期の1915年に記した随筆ではこのように述べている。

挿絵に就ては、将来尚ほ研究すぐき（原文ママ）余地が充分に存して居ると思ひます、今日では未だ挿絵の価値、効能が一般に認められて居りませんばかりか、挿絵は紙面塞げの無用物として軽蔑されて居りまするが、挿絵の發達は之からであります。（中略）以前には挿絵をかきますものは、殆んど浮世絵派の画家ばかりでしたが、近頃では種々の人が書くようになりました、それだけ所詮挿絵といふものゝ範圍が廣くなりました譯で、今後とも諸種の方面から研究されて行きましたならば、其の發達は一層早いでありませう。（中略）私自身としては、将来は挿絵画家としてよりは、寧ろ展覧会製作に全力を盡す積りでありますが、然し挿絵の研究も全く之を棄てず、傍ら大に研究を続けて行つて、挿絵の發達の上に多少の貢獻をしたいと思つて居ます。⁽¹⁷⁾

作家としての大きな転機を自覚する場面にあつて、清方が挿絵画家出身である自身の背景を強く意識していた姿がうかがえる。雪岱が挿絵画家として活動をする以前より、清方らによって挿絵研究の余地やその発展の可能性がこのように示されていた。

近代日本の挿絵の歴史に目を向けると、当時の挿絵は木版や石版などの版画として制作されており、その歴史は版画の変遷と一体と考えることができる。1860年代後半から報道的内容に木版画は利用されており、その後1870年代半ばからは版画家の小林清親(1847-1915)らによって様々な技法を駆使した新画風が創案されたが、伝統回帰の作風も多くあつた。そのような中で版画が小説の表紙絵や口絵、挿絵などに使用されるようになるのは、渡邊木版美術画舗の2代目店主渡辺規によると1890年の雑誌『新小説』創刊をきっかけとする⁽¹⁸⁾。以降、多くの小説に日本画家による表紙絵や挿絵、口絵が挿入された。当時挿絵がどのように評価されていたか、渡辺による清方作品への記述を見ると、近代の口絵、挿絵の価値が作家の創意に依るものだという認識がうかがえる⁽¹⁹⁾。その点については、清方自身の随筆にも同様の発言が見受けられる。1915年、清方38歳のときの記述である。

昔は挿絵画家といふものは、全く小説作者に隷属して居りまして、少しも自分の頭脳を働かして挿絵を描くといふことはなく、凡て作者の注文に従つて、其の云ふ通りに挿絵を描いたのでありますから、其描いた人物は何れを見ましても、皆同じやうな性格の人物ばかりで、個性の現はれた人物は一人もございません、古い草双紙などを繙いて見ますと、誰も彼も同じやうな顔に描いてありまして、其の間に少しも個性の閃めきといふものは認められません、たゞ小説と挿絵とが、しつくり調和して居るといふことが、何より心持のよい感じを與へるのであります。然るに今日では挿絵画家と小説家とは全く独立して、たゞ小説家の描きました小説を熟読しました上、画家が自分で其の小説を解釈して挿絵を描くやうになりました、即ち画家は自ら意識して、挿絵を描くやうになつたのであります、ですから昔とは違つて、画家の責任が重くなつた譯であります、其代り挿絵画家といふ仕事も意義のある、興味の多い仕事となつて来ました。⁽²⁰⁾

画家が自ら意識して挿絵を描く、つまり創意を施して描くようになるということが当時の挿絵として重要な価値観であったことが分かる。前述した雪岱の評価は、こうした画家の創意を評価する潮流の中にあっただと言えるだろう。この記述から読み取れるもう一つの点は、挿絵が読本とともに展開した表現だったということである。挿絵は絵入りの草双紙を飾る、多くの場合浮世絵師の仕事だったため、1880年代頃には版下絵と呼ばれていた。その背景を踏まえれば、清方のような浮世絵師が時代を経て挿絵画家となっていくのも当然の流れであった。清方が冒頭で用いる「昔」がどの時点を指すかは定かではないが、挿絵の端緒であるとされる読本においては、絵が主か従かについての両論が存在していた。主流なのは絵が主だとする考え方であり⁽²¹⁾、これは、先に描かれた絵の周囲を文章が埋める順番で制作されていたことによる。

しかし出口智之『画文学への招待：口絵・挿絵から考える明治文化』によると、絵が描かれてから文章を埋めるという順番には相違がないが、それ以前に物語を書く作家が詳細な下図を自分で描き（しかもかなりの腕前である例が多い）、それを絵を生業とする作家に依頼して清書させていたということが明らかにされている⁽²²⁾。さらに下図は、絵のみならず文字でも細かい指示書きがなされていたところを見るに、草双紙の絵は文章に対してむしろ極めて忠実な従属関係にあったと言える。それを踏まえると、やはり挿絵画家に創意が求められるというのは、清方の書き残している通り、近代挿絵の新しい意識であったと考えて良いだろう。

挿絵は読本の発展とともに誕生したため、当初挿絵は浮世絵に対する世間の評価を引き継いだ。清方の師匠である水野年方は歌川国芳の孫弟子にあたるので、国芳、芳年、年方、清方という師承の系譜に江戸から明治にかけての正統な浮世絵の流れを見ることが出来るが、現在のように浮世絵の地位が高くなかった時代である。狩野派の画人達は読本に手を染めることがなく⁽²³⁾、浮世絵は大衆趣向に応じた低俗なものとされていた背景を受けて挿絵の評価や挿絵画家の地位は低く見られた。清方は必然的にその地位向上にも努めることになった。清方らによって挿絵の地位向上が図られている中で雪岱は挿絵というジャンルに舵を切る選択をし、自身の作家活動を進めていったのである。

おわりに

雪岱が挿絵という分野で活躍する以前、烏合会の清方らによって挿絵の地位は向上し、発展を期待されるものとなっていった。その価値付けとして画家の創意が重視されるようになった中で、雪岱が挿絵に注力し始める。周囲で挿絵に関するできごとが頻発する中、雪岱は挿絵画家として芽が出ていない段階から展覧会に出品し、親しい関係にあった泉鏡花やその仲間たちとは無関係の団体や活動にも自ら携わっていった。挿絵の仕事は、先行研究で指摘されているような作家仲間たちとの関わりの中での紹介から得たものばかりではなく、挿絵に対する注目度の高まりを受けた雪岱の自主的な働きかけから生まれたものでもあっただろう。挿絵の地位向上が進む好機を雪岱は見逃さず、順応していったとも捉えられる。実際に『おせん』前後から、雪岱の挿絵作品の発表は増えている。周辺作家の随筆などでは肉筆画に興味を持たなかったと語られる雪岱だが、挿絵に傾注する前、明治期に文部省美術展覧会に2度落選していることは忘れられがちだ。仲間内による晩年や没後の随筆などでの批評以外にも、雪岱は『おせん』連載直後から批評家たちに良い評価を得ていたことに鑑みると、画壇での活躍を半ば諦め、自身の作家としての活路を挿絵に見出していった状況も少なからずあっただろう。

一方で、挿絵作家の組織化という側面に目を向けるならば、雪岱はあくまでも自身の作家人生のために時勢をうまく読んだ作家であり続けたとすることもできる。団体や展覧会の動きに積極的に呼応してはいたが、自ら挿絵の地位向上のために動くことはなかった。先輩の清方のように声高に主張し団体を動かしたわけでもなく、挿絵クラブの仲間たちのように意見を雑誌で述べたわけでもなかった。現在雪岱が美術史上で重要視されがたい理由のひとつには、そういった主張の不在もあるのではないだろうか。

註

- (1) 若月一步「挿畫展後記」『現代挿畫芸術展圖録』日本電報通信社、1928年、16頁。
- (2) 『現代挿畫芸術展圖録』日本電報通信社、1928年、5頁。
- (3) 光永星郎「挨拶」『現代挿畫芸術展圖録』日本電報通信社、1928年、1頁。
- (4) 前田曙山「作家から見た挿畫の變遷」『現代挿畫芸術展圖録』日本電報通信社、1928年、8-12頁。
- (5) 「明治時代の風俗を語る 古老挿繪畫家座談會」『週刊朝日』1937年、春季特別号 第31卷第16号、66-88頁。
- (6) 岩田専太郎「挿畫の著作権」『ホーム・ライフ』1935年、9月号、28頁。
- (7) 「画壇鳥瞰」『塔影』1936年、6月号、47頁。
- (8) 吉田貫三郎「挿繪の新體制と今後の方針」『ホーム・ライフ』1940年、42頁。
- (9) 「画壇鳥瞰」『塔影』1940年、12月号、72頁。
- (10) 真田幸治「小村雪岱と挿繪俱樂部②」『日本古書通信』2021年、通卷第1106号第86卷第9号9月号、8-9頁。
- (11) 邦枝完二「女三態」『双竹亭隨筆』興亜書院、1943年、129-130頁。
- (12) 酒井潔「現代一流雜誌挿繪論 第5回」『書物展望』1933年、第3卷第12号、451頁。
- (13) 酒井潔「挿繪展望 單行本挿繪の卷」『書物展望』1934年、5月号第4卷第5号、467頁。
- (14) 杉並三平「挿繪畫家五人男」『書物展望』1937年、第7卷第2号、191頁。
- (15) 宮崎徹「鐫木清方 ——挿繪制作と烏合会活動——」『鐫木清方記念美術館叢書 8 鐫木清方展覽會・挿繪図録：烏合会と『新小説』の時代』鎌倉市鐫木清方記念美術館、2006年、119-129頁。
- (16) 鐫木清方『こしかたの記』中央公論美術出版、1961年、234-270頁。
- (17) 鐫木清方「小説の挿繪」『絵画叢誌』1915年、第331号3月号、7頁。
- (18) 渡辺規「近代浮世絵版画の系譜 鐫木清方の位置」『版画芸術』1977年1月、157頁。
- (19) 渡辺規「近代浮世絵版画の系譜 鐫木清方の位置」『版画芸術』1977年1月、158頁。
- (20) 鐫木清方「小説の挿繪」『絵画叢誌』1915年、第331号3月号、6頁。
- (21) 酒井忠康／橋秀文『岩波 近代日本の美術 5 描かれたものがたり』岩波書店、1997年、47頁。
- (22) 出口智之『画文学への招待：口絵・挿繪から考える明治文化』東京大学連携研究機構ヒューマニティーズセンター、2021年、頁未確認。
- (23) 宮崎徹「清方と挿繪」『鐫木清方 挿繪図録 ——東北新聞編・講談雜誌編——』鎌倉市鐫木清方記念美術館、2005年、201頁。

第 73 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 73 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2023 年 3 月 31 日