

ジョルジョ・アガンベンにおける *inoperosità* の美学

—— 美学の破壊から芸術機械の不活性化へ ——

竹下涼

はじめに

イタリアの哲学者ジョルジョ・アガンベン（G. Agamben, 1942-）は、2000年以降の政治社会を象徴する記念碑的な著作『ホモ・サケル』を契機に、生政治の理論家として受容が進んできた。少なくとも、アガンベンは近年もっとも重要な政治哲学者のひとりとして受け入れられている。その一方で、アガンベンのキャリア全体を見たとき、そこには「二人のアガンベン」が見出される。こう述べたのは同じくイタリアの哲学者アントニオ・ネグリであった⁽¹⁾。「二人のアガンベン」とは、すなわち、政治的なアガンベンと形而上学的なアガンベンである。そこにもう一人のアガンベンを加えてもいだろう。「文学的なアガンベン」である。ワトキン（2010）は、文学・芸術・言語といったテーマを包括的に含む初期のアガンベンを「文学的なアガンベン」と名づけ、そこにアガンベンに一貫した哲学的関心の原型を見出そうと試みている⁽²⁾。本論文が扱うアガンベンの美学思想もまた、この第三のアガンベンに光を当てるものとなるだろう。

さて、本論文ではアガンベンの美学思想を取り上げる。主な参照先となるのはアガンベン最初の著作『中味のない人間』（1970）と比較的近年の著作『創造とアナーキー』（2017）である。これら二つの著作はおおよそ半世紀というその年代的な隔たりにもかかわらず、同じ主題を共有している。一方では美学の破壊が喫緊の問題として語られ、他方では近代の芸術機械はすでに不活性化しているのだと述べられる。また、両著作で特権的な役割を果たす作品の例として言及されているのは、マルセル・デュシャンのレディ・メイドである。初期のアガンベンは、芸術の歴史をポイエーシスからプラクシスへの移行過程とみなし、ポイエーシスの回復をもって美学の破壊を主張する。他方、後期では、ポイエーシスが前期で果たしていた理論的な役割は決定的に消失す

る。ローチ（2020）は、両著作の間の理論的な変容に着目しながら、初期のポイエーシスが後期の不活性化や無為といった概念に取って代わられることを論じている⁽³⁾。それは正しい。だが、そう言い切れるのか。ポイエーシスは本当に失われたのか。それが本論文の出発点である。

以下、本論文の議論の道筋を明確にしておく。まず、『中味のない人間』においてアガンベンが何を相手取って議論を展開しているのかを確認する。それを足場として次に、『創造とアナキー』における作品の消失と芸術機械の不活性化の問題を概観し、ポイエーシスがアガンベンの理論のうちでいかなる変容を被りつつ論じられているかを検討する。

1. 美学の破壊

アガンベンはさしあたって芸術作品ではないものを明確にしている⁽⁴⁾。それをテーゼのようなかたちに直すと次のようになる。

- ①芸術作品は文化的な「価値」ではない。
- ②芸術作品は鑑賞者にとっての特権的で美的感性的な対象ではない。
- ③芸術作品は芸術家の意志や創造力の表現ではない。

まずはここを出発点としてアガンベンの美学批判に迫っていくことにする。上のテーゼによれば、アガンベンにとって、芸術作品とは単なる文化財ではないし、カント的な意味での美的感性的な対象でもなく、ロマン主義的な天才崇拜の対象でもない。とりわけ重要なのは、三つ目のテーゼである。アガンベンは、芸術作品のうちに、あるいは背後に、芸術家の意志を見てとる見方を一貫して斥ける。言い換えれば、芸術作品を芸術家の「メッセージ」として捉えるような芸術観をアガンベンは斥けている。とはいえ、こうしたロマン主義的な芸術観は素朴ではあるにせよもはや一般的なものであることも確かである。しかし、芸術家の意志が作品に優越するとみなしてしまえば、作品それ自体はあくまで芸術家に対して二次的・派生的なものにとどまらざるを

えないだろう。

アガンベンは、プラクシスというのが行為をつうじてなされる意志の表現であること、単に作ること一般を意味するポイエーシスよりもプラクシスが重視されてきたこと、その理論的な母型を古代ギリシアの思想に遡りながら近代に至るまで歴史的に明らかにしてゆく⁽⁵⁾。ここにポイエーシスに対してプラクシスを優位におく近代美学の構造が象徴的に見出される。それは意志をあらゆる創造の根源におくことから「意志の形而上学」と呼ばれる。アガンベンが主に批判の対象としているのが、こうした「意志の形而上学」としての近代美学である。

それでは、アガンベンにとって芸術作品とは何であるのか。少々圧縮的に言ってしまうと、それは「人間がそこに生きている世界、そこでしか行為し認識することができないような空間を開示するものである」⁽⁶⁾。抽象的な定義ではあるものの、アガンベンが作ること一般というポイエーシスに即して人間と世界との関係を思考することを重視していることを鑑みればけっして理解不可能ではないだろう。人間はベルクソンが定義したように本来的に「ホモ・ファーベル（工作人）」である以上、作ることと生きることが切り離しがたく結びついた存在である。アガンベンにとって、芸術作品の中心にあるのは、こうした世界や空間、そしてそこで営まれる人間の生といったポイエーシスの経験である。

アガンベンは、ポイエーシスの経験をその中心にもつ芸術作品の根源的な構造を「リズム」という語で指し示している。ここでリズムという語でアガンベンが意図しているのは、ギリシア語で形態を意味する「リュトモス」である⁽⁷⁾。では、そのようなリズムとはどのようなものであるのか。それは次のように特徴づけられる。

①リズムとは通時的な時間の流れを宙吊り・停止させるものである。

②リズムとは物を芸術作品へと変える定量化しえない要素である。

まず、リズムは日常的な時間の宙吊り・停止として理解される。それは同時に連続する時間に区切りを設け、また別の時間へと移行することを含意している。アガンベンはリズムによって宙吊りにされた時間の経験を「根源的な時間」と呼び、そこから

人間の生とそれが営まれる時間や空間が開かれると考える。次に、リズムは時間的な区切り・空間的な区切りである限りで、ある物に形を与え、それを作品へと変える。リズムは芸術作品を芸術作品たらしめる一つの要素（部分）でありながら、それ自体は表立って現れてこないような一つの形式（全体）としても理解される。このような捉えどころのないリズムの構造によって芸術作品はそのものとして立ち現れてくる。

さて、美学の歴史的な過程においてポイエーシスが背景化してゆくことをアガンベンは折に触れて指摘するわけだが、その状況証拠として持ち出される例がレディ・メイドとポップ・アートである。たしかに、レディ・メイドとポップ・アートはポイエーシスにその本質があるというよりも、非芸術と芸術の境界を問うという実践的な側面が強調され、そのようなものとして現代芸術のコンテクストを形成している。アガンベンは、ここにポイエーシスの疎外を見てとる。そしてとりわけ、デュシャンのレディ・メイドを「ポイエーシスのもっとも疎外された形式」とであると評価する⁽⁸⁾。このようにポイエーシスが抑圧された状況にあって、アガンベンは美学の破壊が急を要するものだと主張する。とはいえ、その破壊はいかにして行われるのか。

美学の破壊、これをアガンベンは芸術作品の「伝承可能性」の破壊と言い換えている。これについては上で確認した「芸術作品ではない」とアガンベンが定義していたものが理解の手がかりになるだろう。まず伝承可能性とは、おおまかにコミュニケーションに関わるものだと理解することができる。例えば、ある作品の意味や価値を解読する際には一般にアート・ワールドと呼ばれている芸術のコンテクストについての理解が必要になる。それはときに芸術家＝作者の意図やメッセージを含む場合もあるだろう。このようにして歴史的に編まれたコンテクストや制度によって、ある作品についての理解が可能となる。とはいえ、アガンベンにとって芸術作品は芸術家のメッセージを伝達するコミュニケーションのネットワークによってその本質を規定されるものではない。そこでアガンベンは「引用」という手法による伝承可能性の破壊を主張する。「引用」とは、蒐集家が雑多な骨董品を一緒くたに集めるようにコンテクストの埒外で対象を「引用」し、そのようにして、対象それ自体の価値や意味を内包する秩序を破壊することを含意している⁽⁹⁾。

この「伝承可能性」の破壊によって生じるショックを異化効果として巧みに取り入

れたのがボードレーンなのだと言われている(10)。だが、ここには疑問／検討の余地があるように思われる。すなわち、ボードレーンが美学の破壊を敢行した優れた芸術家であるならば、そこでなされる美学の破壊というのは反転して「破壊の美学」になりはしないのかということである。とすれば、そこには美学とその破壊の逃れがたい循環構造が指摘できないだろうか。たしかに、初期のアガンベンは破壊によってポイエーシスの回復を目論む。しかしそれは果たして成功していると言えるのか。デュシャンのレディ・メイドもボードレーンと同じだけ破壊の美学であると同時に美学の破壊ではないのか。こうした事情を加味してか、後期の芸術論では、アガンベンは破壊から不活性化へと語彙を変え、デュシャンの再評価をすることとなる。

2. 芸術機械の不活性化

初期のアガンベンは美学の破壊によって宙吊りや停止といったリズム的な構造をもつという、芸術作品に内在するポイエーシスの経験を回復しようとする。それによって、人間の生が営まれる世界が開示されるのだと述べられていた。人間の生を重視するアガンベンに特徴的な思想はそれ以来、とりわけ彼の政治思想において、保持されつづけることになる。しかしながら、後期の芸術論においてアガンベンは作品の消失という事態に直面することになる。そこにアガンベンは近代美学の不活性化を見ている。初期においてポイエーシスの経験を担保していた作品は、後期においてはその不在として立ち現れてくる。こうした作品の不在を示す範例としてアガンベンはパフォーマンスとレディ・メイドを取り上げている。

まず、パフォーマンスにおいては、行為そのものが作品として提示される(11)。そこには行為者と区別されて外部化される作品がないために、ポイエーシスともプラクシスとも断定しがたい作品なき創造行為と呼べるものが登場した。アガンベンによれば、パフォーマンスはポイエーシスでもプラクシスでもないと同時にポイエーシスでもプラクシスでもある。このように両者が不分明に混淆した第三項をアガンベンは「身振り」と呼ぶ(12)。

他方で初期のアガンベンが「ポイエーシスのもっとも疎外された形式」であるとし

ていたデュシャンのレディ・メイドは重要なアクターとして再登場する。アガンベンによれば、レディ・メイドは近代の「芸術機械」を不活性化する契機として立ち現れてくる。ここで芸術機械と呼ばれているものは、作品と創造行為を媒介しつつそれらを結びつける芸術家を中心におく芸術の制度やシステムであり、これは初期のアガンベンが「意志の形而上学」と呼んでいた近代美学とほとんど同型の構造をもつ⁽¹³⁾。それではレディ・メイドはいかにして芸術機械を不活性化しているのか。

デュシャンは、本来、日常的な使用の対象である便器を美術館に持ち込むことで、無理やりそれが芸術作品として立ち現れるようにしている、とアガンベンは述べている⁽¹⁴⁾。そこにはポイエーシスが存在しない以上、創造行為は存在しない。またデュシャンは芸術家として振る舞っているわけでもない。彼は R. Mutt という偽名によって作品と無関係でいることができる。芸術作品もなければ、創造行為もなく、芸術家もいない。工業製品が突然美術館にもたらされるということによって引き起こされる異化効果を除けば、そこには何も生起していない。こうしたデュシャンの「身振り」は、異化効果が持続する限りで、芸術機械に見かけの運動をもたらす。しかし、その運動は見かけのものであり、作品・芸術家・創造行為を結びつけている芸術機械は空回りしている。アガンベンはそう考えることでデュシャンのレディ・メイドを肯定的に評価する。

作品の不在を前にして、初期のアガンベンが美学の破壊と呼んでいたものは、芸術機械の不活性化というかたちで奇しくもデュシャンによって実現されていたように思われる。芸術機械についてアガンベンは、それを放棄し没落するがままにしておくべきだと提案している⁽¹⁵⁾。というのも、芸術機械もまた作品の背後に芸術家の意志や創造力を見い出す装置として機能しているからである。アガンベンは、芸術家を特別な存在とみなす代わりに、家具職人の生き方が家具を作ることと切り離しえないのと同様に、芸術家もまたみずからの生を〈生の形式〉として構成しようとする人間の生き方の一つとして理解するように求めている。

とはいえ、ここには消化不良の問題が残されている。ポイエーシスの行方である。初期においてポイエーシスは作品と密接に結びついていた。であるならば、作品の消失とともにポイエーシスもまた消え去ってしまったのか。そうではない、と応答した

い。事実、「創造行為とは何か」という論考のなかで、アガンベンはポイエーシスを再び取り上げ、それを抵抗行為と結びつけている⁽¹⁶⁾。そうすることでアガンベンはかつて停止や宙吊りと呼んでいたリズムの概念を不活性化や無為といった概念へと密輸入しているのである。これがわれわれのさしあたっての仮説であり、以下で検討されることである。

3. 創造行為と抵抗行為

アガンベンは創造行為とは何か、ひいては創造する能力とは何かということを経勢態エネルゲイアと潜勢力デュナミスというアリストテレスに由来する二つの概念を手がかりに展開してゆく。一般にある能力を有しているということは、その能力を潜勢力デュナミスにある状態から現勢態エネルゲイアへと移行させることができることによって理解される。例えば、建築家が建築家の能力をもっていることは、実際に家を建てるといった能力の実現によって理解される。ここで重要なのは、「できる」という能力は「しないこともできる」という能力をも含んでいるということである。たしかに、建築家は現に建築の能力を発揮していないときであってもその能力を有していると言える。

ここで「しないこともできる」という能力に対置されるのが「せずにはいられない」ということであり、これは能力とはみなされない。というのも、アガンベンにとって能力とはその度ごとにオンとオフを切り替えたり、あるいはテレビの音量を調節するように、行為を自由にコントロールできるということに関わっているからである。

これを創造行為へと送り返せば、芸術家とはたしかに創造する能力を有している者でありながら、その内的な創造力に抵抗する能力をもつ者のことであると言える。ここでアガンベンは抵抗する (resistere) という語がラテン語のシスト (sisto) に由来し、語源的に「さえぎる、停止させる」こと、あるいは「止まる」ことを意味するのだと示唆している⁽¹⁷⁾。ここに初期のリズム概念への目配せがあったとしても不思議ではないが、リズムと抵抗行為を関連づける記述は、管見の限り、存在しない。

創造行為のうちで果たされるこの抵抗行為によって、芸術家は潜勢力デュナミスが現勢態エネルゲイアへと移行するのをさえぎり、押しとどめる。そのことによって、現勢態エネルゲイアのうちに潜勢力デュナミスを

保存することができるのだとアガンベンは述べる。つまり、能力が発揮されるのは、創造と抵抗との緊張関係のうちにあつて、完全には現勢態^{エネルゲイア}へと至らないということによってであり、言い換えれば、現勢態^{エネルゲイア}には汲み尽くされないものとして保持されることによってである。アガンベンはそのように現勢態^{エネルゲイア}のうちに潜勢力^{デュナミス}を保存することを、潜勢力^{デュナミス}を働かなく (inoperoso) させること、潜勢力^{デュナミス}それ自体を宙吊りにし呈示することであるとパラフレーズしている (18)。

とはいえ、働かなくさせること、それ自体を宙吊りにし呈示することとは何を示しているのか。アガンベンはその範例として詩作品一般に見られる自己言及性を挙げている (19)。詩は言語によってある意味内容を表現する。つまり、第一に意味の表現(メッセージ)として捉えられる。それと同時に、詩は音楽的な側面を有している。韻律によって生み出される言語のもつ音声それ自体もまた詩作品を構成している。詩的言語の音楽的リズムが聴き取られるとき、意味は括弧に入れられ、そのとき詩作品は単に意味の表現であるのみならず、「意味の表現」の表現として、自己言及的にみずからを呈示する。それをアガンベンは、言うこと的能力を宙吊りにし不活性化することであると考え。アガンベンがたびたび無為 (inoperosità) という語によって言い表そうとしているのは、このような宙吊りの経験である。そして、ここに働いているのがポイエーシスの抵抗行為としての側面であると言えるだろう。

アガンベンは、「人間に固有の働きとは何か」と問う『ニコマコス倫理学』のアリストテレスに対して、無為や不活性化でもって応答する。つまり、「しないこともできる」ということ、これこそが人間に固有の能力なのだと応答するわけである。本来的に無為であるような人間の生き方をアガンベンは観想的な生と呼ぶ。それは可能性として考えられた生のことであり、アガンベンの言葉を借りれば、「この観想的な生において、ひとはあらゆる行為において無為となり、ただみずからの生の可能性を生きる」のである (20)。そのようにして人間はみずからの生を〈生の形式〉として構成する。

おわりに

簡潔に振り返ろう。本論文の中心的な問いは、初期から後期にかけてアガンベンの美学はどのような変容を被ったのか、また初期において重視されていたポイエーシスは後期のアガンベンの理論においては消失してしまったのか、ということである。それに対するわれわれの応答は、以下である。①まず美学の破壊・作品・ポイエーシスといった初期のテーマは、芸術機械の不活性化・作品の不在・無為へと変容した。②そして後期では姿を消したように思われたポイエーシスは、創造と抵抗との緊張関係のもとに再び光を当てられることとなり、人間の本質を規定する無為として呼び戻される。ここにおいて、初期には美学の破壊の契機として作品やポイエーシスの経験の中心をなしていた宙吊り・停止といったリズムの概念が、後期においては不活性化の契機として、ひいては創造行為を人間の〈生の形式〉たらしめる抵抗行為としてアガンベンの美学思想に再びもたらされたのだと考えられる。

註

- (1) Negri, Antonio, "Giorgio Agamben: The Discreet Taste of the Dialectic," translated by Matteo Mandarini, in *Giorgio Agamben: Sovereignty & Life*, edited by Matthew Calarco and Steven DeCaroli, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 109-125.
- (2) Watkin, William, *The literary Agamben: Adventure in Logopoiesis*, London, Continuum, 2010.
- (3) Rauch, Malte Fabian, "Alcheologies of Contemporary Art: Negativity, Inoperativity, Désœuvrement," *Journal of Italian Philosophy*, Vol. 3, 2020, pp. 191-215.
- (4) Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994 (以下 USC) , p. 153.
- (5) USC, p. 109.
- (6) *Ibid.*, p. 155.
- (7) 「リュトモス」という語には、流体を表すという「流体説」と形態を表すという「形態説」があるとされている。例えば、ドイツの古典文献学者ヴェルナー・イエーガーは、リズムの根底にある原直観は流動ではなく停止なのだとし唆している (Jaeger, Werner, *Paideia: Die forming des griechischen Menschen*, Band 1, Berlin, Walter de Gruyter, 1934, p. 175.)。こうした文献学および言語学の観点から、ここでアガンベンが採用しているのも形態説であると考えられる。リズムに関する

詳細な研究としては西山（2012）が詳しい（西山達也『『すべてはリズムである』：思弁的翻訳論への序説』『国際文化論集』2012年、第27巻第1号、183-216頁）。

(8) USC, p. 96.

(9) *Ibid.*, p. 158.

(10) *Ibid.*, p. 160.

(11) Agamben, Giorgio, *Creazione e anarchia: L'opera nell'età della regione capitalistica*, Vicenza, Neri Pozza, 2017（以下 CA）, p. 25.

(12) 「身振りについての覚え書き」（『目的のない手段』）のなかで、身振りは「目的のない目的性（finalità senza scopo）」と言い換えられ、舞踊と関連づけられている。そして身振りは「人間に最も固有なエートスの圏域を開く」ものであり、またそれは純粋な手段である限りで、政治の圏域にあるものだとされている。ここでエートスは、倫理 *etica* の語源となった語であり、ギリシア語で「慣例、習慣」を意味する。アガンベンが折に触れて言及する「身振り」という語は、人間の内在的な倫理の次元に関わるものとして理解される。Cf. Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine: Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-53.

(13) CA, p. 20.

(14) *Ibid.*, p. 26.

(15) *Ibid.*, p. 27.

(16) *Ibid.*, p. 31. また、抵抗行為の概念はドゥルーズの講演「創造行為と何か」（ジル・ドゥルーズ『狂人の二つの体制 1983-1995』（宇野邦一・江川隆男・小沢秋広・笠羽映子・財津理・笹田恭史・杉村昌昭・鈴木創士・野崎敏・廣瀬純・松本潤一郎・宮林寛・守中高明・毬藻充訳）河出書房新社、2004年）に由来する。とはいえ両者には微妙な差異があることについて言及しておく。ドゥルーズは同講演のなかで、アガンベン同様、芸術作品というものが情報でもコミュニケーションでもないことを確認した上で、それでもなお「芸術作品が情報やコミュニケーションについて何かやるべきことを持つとすれば、それは抵抗行為という資格においてのことなのです」（p. 193）と述べている。ドゥルーズにおいて、抵抗行為は管理社会に対する抵抗行為であるということが講演の冒頭で示されているが、そこに両者の議論の立脚点の相違があると言えるだろう。

(17) CA, p. 38.

(18) *Ibid.*, p. 44.

(19) *Ibid.*, p. 45.

(20) *Ibid.*, p. 50.

マーク・ロスコ 《ロスコ・チャペル壁画》 にみる 次世代の美術動向への応答

森卓也

はじめに

1940年代後半から50年代にかけてアメリカで隆盛した美術動向である抽象表現主義の画家マーク・ロスコ（Mark Rothko, 1903-1970）は、1971年にアメリカのヒューストンに建立されたチャペルのために《ロスコ・チャペル壁画》（1965-67）を制作した。画家の名を冠したこのチャペルは当初、同地のフランス人コレクターであるジョン・デ・メニルとその妻ドミニクによってカトリック教徒のために計画されたが、最終的には多くの宗教に開かれたチャペルとして献堂された⁽¹⁾。

チャペルの外観は簡素な煉瓦造りで、内部空間は幅・奥行きがそれぞれ約15メートル、高さが約6メートルの八角形の構造をしている。北側・東側・西側の壁面にはそれぞれ三連画が、残りの5つの壁面には単体の壁画が1点ずつ設置され、作品は計14点の壁画によって構成されている⁽²⁾。これらの壁画は、大きく2つの様式に分類できる。一方は黒紫色のみによって描かれたモノクロームの壁画で、北側の壁面の三連画と、北東・南東・南西・北西の4つの斜面に1点ずつ設置されている。他方は黒紫色の地の上に明瞭な輪郭の黒い矩形が描かれた壁画で、東側・西側の三連画と、南側の壁面に設置されている。ロスコはこれらの壁画を丸3年の時間を費やして完成させたが、その後建物が出来上がるのを待たずして自ら命を絶ってしまった。現在チャペルにある壁画は、ロスコによる生前の指示を参考にして設置されたものである⁽³⁾。

《ロスコ・チャペル壁画》は最晩年に制作された大作であることから、主にロスコの制作理念との関わりの中で画業の集大成として論じられてきた。シェルドン・ノーデルマンは壁画と建築の双方から本作品の構造についての緻密な分析を試み、ロスコが壁画と建築を統合させた理想の鑑賞空間を作り上げるに至った点を明らかにした⁽⁴⁾。またロバート・ローゼンブラムは、自身の絵画の鑑賞体験を宗教的な体験になぞらえ

たロスコの発言⁽⁵⁾を取り上げ、伝統的なキリスト教の図像を用いずに宗教性を備えた絵画を制作したドイツロマン主義の系譜に本作品を位置付けた⁽⁶⁾。しかし、チャペルの建立前にロスコが自ら命を絶っている事実を考慮すると、ロスコによる純粋な制作理念の追求という、内発的な動機のみを作品に認めるのは難しいと考えられる。その点に関して、ロスコの伝記研究者ジェイムズ・E・B・ブレスリンは、抽象表現主義への反動として1950年代後半から台頭してきたネオ・ダダやポップ・アートといった次世代の美術動向に対するロスコの葛藤の様子を仔細に記述しているが⁽⁷⁾、それらがロスコにいかなる影響を及ぼしたのか、またロスコがいかなる応答を試みたのかについては、管見の限り十分な研究がなされていない。

そのため本稿では、次世代の美術動向への応答という観点から《ロスコ・チャペル壁画》を捉えなおし、ロスコが本作品に込めたであろう意図について考察する。

1. ロスコの制作理念と作品の様式変遷

次世代の美術動向との関係について論じる前に、本章ではまず、手稿の執筆などを通じてその後の画業に通底する制作理念が形成されていく1940年代以降の作品を概観しながら、ロスコの制作理念について確認する。

1940年代前半、ロスコは普遍性への志向から神話の主題やシュルレアリスムの手法を用いた絵画を多く制作した。ロスコにとって真の芸術とは、芸術家の表現が個別的な現実を超えて普遍的な象徴性を帯びた時にのみ生み出されるものであり⁽⁸⁾、神話や無意識の世界は人間にまつわる、時間や場所を超越した普遍的な精神を象徴するものであった。「芸術は常に究極の普遍化 (the final generalization) である。芸術はいかなる状況に対しても、無限性を暗示する何かを与えるものでなければならない」⁽⁹⁾ 「私は人間の基本的な感情——悲劇、恍惚、運命—— (basic human emotions -tragedy, ecstasy, doom) などを表現することにのみ関心がある」⁽¹⁰⁾ という彼の言葉には、普遍性への志向がよく表れている。

1940年代後半からロスコは、抽象的な色彩と形態によるマルチフォームの様式へと移行した。具象的なモチーフによって「人間の基本的な感情」という主題を説明的

に伝える手法に限界を感じたロスコは、新たに抽象的な色彩と形態が流動し合う絵画を制作し始めた。「画面空間内の運動性や流動性を知覚した鑑賞者が、その視覚からの情報に自身の身体性を結びつけることによって」⁽¹¹⁾ 喚起される「運動の感覚 (a sensation of movement)」⁽¹²⁾ を鑑賞体験の軸に据えることで、普遍的な主題を直接の体験として伝達しようと試みたのである。1949年以降、マルチフォームにおける抽象的な色彩と形態の多様なパターンは、カンヴァスに曖昧な輪郭の矩形を浮遊させる代表的なロスコ様式へと整理されていった。

この「運動の感覚」は、観者を作品と一対一でじっくりと対峙させることで初めて生み出されるものであったため、ロスコの関心は絵画単体だけでなく観者を取り巻く鑑賞空間全体へと広がっていった。そのような背景の中で、ロスコは1950年代末から60年代前半にかけて2つの壁画制作——高級レストラン「フォー・シーズンズ」のための《シーグラム壁画》(1958-59)とハーヴァード大学のダイニング・ルームのための《ハーヴァード壁画》(1962)——の機会を得た。しかし、《シーグラム壁画》では理想の鑑賞空間が得られずロスコ自身によって契約が破棄され、《ハーヴァード壁画》では直射日光で壁画が著しく変色して撤去されてしまうなど、鑑賞空間全体を作り上げるというロスコの願いが十分に果たされることはなかった。

2. 次世代の美術動向の台頭とロスコの葛藤

ロスコら抽象表現主義に対する反動として、1950年代後半からはネオ・ダダが、60年代前半からはポップ・アートが台頭してきた。彼らは日用品や雑誌・広告のイメージなど、大量消費社会において流通するモチーフを自らの作品に引用し、美術と大衆文化の境界の解消を試みた。キュレーターのスーザン・デヴィッドソンは当時の状況を以下のとおり総括している。

表現や身振り——1940年代後半から50年代初頭にかけてポップに先行した抽象表現主義に顕著な特徴——は、流用された広告のイメージをもとにした、ありふれたオブジェのクールで冷淡で、機械的なイラストレーションに取って代わられ

た。(13)

例えばジャスパー・ジョーンズの《旗》(1954-55)⁽¹⁴⁾は、平面的な色彩と激しい筆触によってカンヴァス全面に星条旗が描かれている。抽象表現主義を擁護した批評家のクレメント・グリーンバーグは「平面性」を絵画の本質的な要素とみなしたが⁽¹⁵⁾、ジョーンズはもともと平面的なモチーフを再現描写することで「平面性」を保持したまま具象的な絵画を作り上げた。批評家のルーシー・リパードは、「デュシャンはレディ・メイドのオブジェを芸術にした。今ではジョーンズがそれをさらに推し進め、オブジェを1枚の絵画にした」と評価している⁽¹⁶⁾。またアンディ・ウォーホルの《キャンベルのスープ缶》(1962)⁽¹⁷⁾は、シルクスクリンを用いて32種類のスープ缶がひとつずつカンヴァスに印刷されており、まさにスープ缶が商品棚に陳列されているような印象を与えている。大量消費社会のモチーフだけでなく機械的な印刷技法も引用することで、ウォーホルは作品を大衆文化で流通する記号化されたイメージそのものに変容させた。批評家のハル・フォスターは、ウォーホルに代表されるポップ・アートが有する性質を以下のとおり指摘している。

ポップは、大量消費経済のなかでモノとイメージはいかにしてシリーズ量産的かつシミュラーケル的になっていくのか、商品はいかにして記号として機能するのか、また逆に記号はいかにして商品として機能するのか、をわれわれに示す。⁽¹⁸⁾

このように、次世代の美術動向は美術と大衆文化の境界の解消を試みることでモダニズムが規範としていた作品の唯一性・独創性に揺さぶりをかけ、代わりに反復的な性質をもたらした。ロバート・ラウシェンバーグの連作《ファクトゥムⅠ》《ファクトゥムⅡ》(1957)⁽¹⁹⁾は、印刷物や布を張り付けたカンヴァスに絵具の激しい筆触や滴りを重ねた絵画が、互いに瓜二つのイメージとなるように2点組で制作されている。ここでは大量消費社会のモチーフを引用したネオ・ダダやポップ・アートだけでなく、一見して特定の画家を認識できる代表的な様式を持つロスコら抽象表現主義の作品も、本質的には反復性を有しているという事実が露呈されている。この点について

批評家のイヴ＝アラン・ボワは、「抽象表現主義のシリーズ量産的な性質は結局、この運動の終焉を早めたと言われている運動——ポップ・アート——と大いに共通していた」と両者の共通性に着目している⁽²⁰⁾。

反復性を有する作品は、膨大なイメージが氾濫する戦後の大衆文化においては、日用品や広告・雑誌のイメージなどと同様に記号化されたイメージとして瞬時に消費されてしまう。特に、一見して特定の画家を認識できる代表的なロスコ様式は、記号として最良の性質を備えていたと言えるだろう。ロスコの作品は1950年代後半から新興富裕層の投資先として注目を集め、同時に室内装飾品としても扱われるようになったが、ブレズリンはそうした状況を「『ロスコ』はイメージとなり、流行の服のように複製可能で、刹那的なものになった」と形容している⁽²¹⁾。作品が記号化されたイメージとして扱われることで、抽象的な色彩と形態の内側に込められた普遍的な主題は十分に看取されなくなってしまった。

こうした事態は、普遍的な主題を直接の体験として伝達することを追求していたロスコにとっては到底許容できないものであったと考えられる。1958年にレオ・キャステリ画廊で開催されたジョーンズの個展で星条旗や標的の作品を観たロスコは「こういうものを追い払うために、私たちは何年もかけた」と不満を露わにし⁽²²⁾、散歩中に偶然ウォーホルに出くわした際には一言も口をきかずに立ち去ったという⁽²³⁾。また、自らの作品が投機的に売買されていく状況に対しては、「今では自分の絵画は絵画として好かれているのではなく、株式市場の有望株としか感じられない」と嘆いている⁽²⁴⁾。ユダヤ人にルーツを持ち、カトリック教徒ではないロスコがチャペルの壁画制作を引き受けた背景には、次世代の美術動向に対して葛藤を抱え、応答の必要に迫られていた状況があったのではないだろうか。

3. 次世代の美術動向への応答

前章でみてきたとおり、次世代の美術動向によってロスコの作品は記号化されたイメージとして扱われるようになった。特に、ウォーホルが多用したシルクスクリーンの印刷技法が端的に示すように、平面的なイメージほど容易に反復され記号化してし

まう点は問題であった。そのため、作品が平面的なイメージとして瞬時に消費されないよう、三次元的な鑑賞体験を作り上げる必要が生じた。1958年秋にブルックリンのプラット・インスティテュートで講演を行った際、ロスコは自身の制作する大きなサイズの絵画について「演劇のようであり、観者は直接的にそこへ参加するのである」と述べているが⁽²⁵⁾、この発言からは当時のロスコが鑑賞体験の三次元性を重要視していたことが窺える。そうした試みは以前の壁画制作でも意識はされていたが、通用口や全面ガラス窓を持つダイニング・ルームでは自由に使用できる壁面が限られており、いまだ壁画単体の平面的なイメージが前面に出るものとなっていた。

一方《ロスコ・チャペル壁画》では、建築と壁画の双方において、以前とは異なる固有の特徴を確認できる。まず建築においては、八角形の鑑賞空間を有する点である。チャペルの建築家が最初に提出した建築プランは四角形であったが、ロスコ自身が建築プランの策定にも積極的に関与して八角形へと修正させた⁽²⁶⁾。これにより、観者は以前よりも壁画に取り囲まれた状態に置かれることとなった。次に壁画においては、色調のさらなる暗化と、モノクロームおよび明瞭な輪郭の矩形を持つ構図が新しく採用されている点である。《ロスコ・チャペル壁画》は黒紫色のモノクロームか、あるいは黒紫色の地の上に黒色の矩形が描かれるかで、以前の作品と比較しても色調が一段と暗く変化している。以前は、例えば《シーグラム壁画》や《ハーヴァード壁画》のような暗い色を基調とする作品においても比較的明るい色が併用されており、色調の異なる色彩同士が互いに流動し合うことで「運動の感覚」が喚起されていた。しかし、本作品では明るい色が排除され、色彩同士の流動性が極限まで抑制されている。また《ロスコ・チャペル壁画》では矩形を持たないモノクロームの構図と、マスキングテープで線引きされた明瞭な輪郭の矩形を持つ構図が採用されている。曖昧な輪郭の矩形が浮遊する代表的なロスコ様式では、その輪郭の曖昧さによって色彩と形態の流動性が促進されていたが、本作品では曖昧な輪郭が排除され、形態同士の流動性も極限まで抑制されている。

では、これらの特徴は、三次元的な鑑賞体験を作り上げるうえでどのような役割を果たしているのだろうか。まず八角形の鑑賞空間は、どの方位の壁画を鑑賞しても同時に両脇斜面の壁画が視界に入り込むため、壁画単体を平面的なイメージとして認識

することを困難にする効果をもたらしている。この点についてノーデルマンは以下のとおり分析している。

壁画のスケールと配置、鑑賞可能な距離、チャペルの八角形のプランと斜面など、こうしたインスタレーションによって与えられた鑑賞条件は、個々の壁画に対する当面の感覚的な理解でさえも、周囲にちらりと映る隣の壁画とのやり取りによって関係づけられる前には一瞬たりとも単独では維持し得ないことを確約する。(27)

また既に述べたとおりロスコは、色調のさらなる暗化と、モノクロームおよび明瞭な輪郭の矩形を持つ構図を採用することで色彩と形態の流動性を極限まで抑制している。ロスコの息子であるクリストファーは、本作品の鑑賞体験について「壁画の色彩が見え始めるようになるまでは数分の時間を要する」と述懐している(28)。これらの工夫によってロスコは、壁画を一見しただけではその様式や全体の構造を認識し得ない状況を作り出し、作品が記号化されたイメージとして瞬時に消費されてしまう危険性を回避したのである。

ただし、ロスコはそのために「運動の感覚」の喚起までも完全に放棄し、観者を突き放したわけではなかった。ノーデルマンは《ロスコ・チャペル壁画》が依然として色彩と形態の流動性を残している点について、例えばモノクロームの壁画では、周囲の白い壁面や両隣の明瞭な輪郭の黒い矩形を持つ壁画との対比で鑑賞された場合には、壁画は文字通りのモノクロームとなるが、より近くでモノクロームの内部が鑑賞された場合には、それまで消散していた形態が画面内に立ち現れてくると分析している(29)。つまり、壁画単体の画面空間内における色彩と形態の流動性が極限まで抑制されている代わりに、隣接する壁画同士や、壁画と壁面の相互作用を通じて鑑賞空間全体で流動性が実現されているのである。

《ロスコ・チャペル壁画》は、ただ一点からの視覚のみでは決してその全容を認識することができず、観者自身の身体動作を通じて何度も視点を変えながら、三次元的に鑑賞体験を積み上げていかなければならない作品となった。そして、そのように身

体性を伴い、時間的な幅をもって「運動の感覚」が喚起される三次元的な鑑賞体験は、容易には反復されない一回性を再獲得するに至っている。かつてロスコは、「私が画家になったのは、絵画を音楽や詩と同じくらい深い感動を呼び起こすレベルに引き上げたかったからだ」と述べたが⁽³⁰⁾、《ロスコ・チャペル壁画》ではまさに、空間芸術と時間芸術の性質を併せ持つ鑑賞体験が生み出されていると言えるだろう。

おわりに

以上のとおり本稿では、次世代の美術動向への応答という観点から、《ロスコ・チャペル壁画》に込められたであろう意図についての考察を試みた。本作品には、次世代の美術動向がもたらした作品の反復性という課題への応答として、観者の身体性を伴う三次元的な鑑賞体験を作り上げることでその一回性を再獲得するという意図が込められていたと考えられる。チャペルでの礼拝行為は、信仰対象の前で賛美歌を歌い、説教を聞き、一定の形式を持つ所作を通じて祈りを捧げるなど、視覚のみならず五感を総合して行われる。ロスコは、神聖なものに對峙するように、自らの壁画が鑑賞されることを望んだのではないだろうか⁽³¹⁾。

註

(1) ロスコ・チャペルの建立経緯は以下の文献に詳しい。Barnes, Susan J., *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Austin, University of Texas Press, 1989.

(2) 壁画 14 点の作品情報は以下のとおり。技法・支持体は同一のため初出以降は省略し、末尾にはデイヴィット・アンファムの編纂によるカタログ・レゾネ番号を A000 のように表記した。Anfam, David, *Mark Rothko: The Works on Canvas: Catalogue Raisonné*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

《無題》[北側アプシス 三連画] 1965 年、顔料、ポリマー、ウサギ膠、エマルジョン（卵・油）・カンヴァス、457.8 × 267.3 cm（中央）、457.2 × 243.8 cm（左右）、A791-A793

《無題》[北東側 壁画] 1966 年、450.9 × 342.9 cm、A794

《無題》[東側 三連画] 1966-67 年、342.6 × 259.1 cm（中央）、342.6 × 182.6 cm（左右）、

A795-A797

《無題》[南東側 壁画] 1966 年、450.9 × 342.9 cm、A798

《無題》[南側 壁画] 1965 年、457.2 × 266.7 cm、A799

《無題》[南西側 壁画] 1966 年、450.9 × 342.9 cm、A800

《無題》[西側 三連画] 1966-67 年、365.4 × 259.1 cm (中央)、365.4 × 182.6 cm (左右)、
A801-A803

《無題》[北西側 壁画] 1966 年、450.9 × 342.9 cm、A804

(3) Barnes, *op. cit.*, pp. 67-68.

(4) Nodelman, Sheldon, *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*, Austin, University of Texas Press, 1997.

(5) 「私の絵画の前でむせび泣く人々は、私が絵画を制作する時に抱いていたのと同じ宗教的な体験をしている」Rothko, Mark, “Notes from a conversation with Selden Rodman (1956),” Miguel Lopez-Remiro, ed., *Writing on Art*, New Haven and London, Yale University Press, 2006, pp. 119-120. 訳文は拙訳、以下も断りが無い場合は同様とする。

(6) Rosenblum, Robert, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York, Harper & Row, 1975.

(7) Breslin, James E. B., *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

(8) Rothko, Mark, *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, Christopher Rothko, ed., New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 23.

(9) *Ibid.*, p. 95.

(10) Rothko, *Writing on Art*, p. 119.

(11) 勝田琴絵「マーク・ロスコの1940年代後半における造形理論と筆触——マルチフォーム絵画作品群の意義——」『国立新美術館研究紀要』2019年、6号、36-50頁。

(12) Rothko, *The Artist's Reality*, p. 47.

(13) Davidson, Susan, “Shaping pop: from objects to icons at the Guggenheim,” *Exh. cat., American Pop Icons*, Las Vegas, Guggenheim Hermitage Museum, 2003, p. 12.

(14) ジャスパー・ジョーンズ《旗》1954-55年、エンコースティック、油彩、コラージュ・合板に布、107.3 × 153.8 cm、ニューヨーク近代美術館

(15) Greenberg, Clement, “Modernist Painting (1960),” *The Collected Essays and Criticism Vol. 4*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 87.

(16) Lippard, Lucy R., et al., *Pop Art*, London, Thames and Hudson, 3rd edition, 1970, p. 70.

(17) アンディ・ウォーホル《キャンベルのスープ缶》1962年、アクリリック、エナメル・カン

ヴァス (32 枚)、各 50.8 × 40.6 cm、ニューヨーク近代美術館

(18) Foster, Hal, *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 13. 訳文はハル・フォスター『第一ポップ時代：ハミルトン、リクテンスタイン、ウォーホール、リヒター、ルシェー、あるいはポップアートをめぐる五つのイメージ』（中野勉訳）河出書房新社、2014年、26頁を参照。

(19) ロバート・ラウシェンバーグ《ファクトゥム I》1957年、油彩、インク、鉛筆、クレヨン、紙、布、新聞紙、印刷物・カンヴァス、158.8 × 92.7 cm、ロサンゼルス現代美術館；《ファクトゥム II》1957年、油彩、インク、鉛筆、クレヨン、紙、布、新聞紙、印刷物・カンヴァス、155.9 × 90.2 cm、ニューヨーク近代美術館

(20) Foster, Hal, et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 3rd edition, 2016, p. 408.

(21) Breslin, *op. cit.*, p. 413.

(22) *Ibid.*, p. 427.

(23) Bockris, Victor, *The Life and Death of Andy Warhol*, New York, Bantam Books, 1989, pp. 119-120.

(24) Breslin, *op. cit.*, p. 412.

(25) Rothko, “Address to Pratt Institute (November 1958),” *Writing on Art*, p. 128.

(26) チャペルの建築プランの変遷はノーデルマンの文献に詳しい。Nodelman, *op. cit.*

(27) *Ibid.*, p. 311.

(28) Rothko, Christopher, *Mark Rothko: From the Inside Out*, New Haven and London, Yale University Press, 2015, p. 123.

(29) Nodelman, *op. cit.*, p. 94.

(30) Breslin, *op. cit.*, p. 174.

(31) 本稿では次世代の美術動向として、ロスコが明確に葛藤を抱いていたネオ・ダダとポップ・アートのみを扱った。ミニマリズムなど他の美術動向との影響関係については今後の研究課題としたい。

クリストファー・ウォールのステンドグラス ——近代ガラス工芸史における新素材の意義に基づく考察

方波見瑠璃子

はじめに

クリストファー・ウォール（Christopher Whitworth Whall, 1849-1924）はアーツ・アンド・クラフツ運動を代表するステンドグラス作家として知られ、イギリス各地の教会堂や大聖堂に数多くのステンドグラスを制作した。

ウォール研究者として重要なP・コーマックによれば、近代ガラス工芸史におけるウォールの重要性はアーツ・アンド・クラフツ運動の流れにおいて、作家かつ教育者としてステンドグラス作家を育成した点において評価される。一方、ステンドグラス制作においてウォールがモリスとは対照的な制作プロセスを採用したことは、従来十分に検討されてきたとは言えないが看過すべきではない。

ウォールの著作『ステンドグラス制作』（1905年）⁽¹⁾をめぐっては、これまでその教育的側面が評価されてきた。しかし筆者は、本書の論点がステンドグラスの主題ではなく、その制作方法や素材選択についてである点に着目し、本研究においてはウォールの制作を造形の観点から分析する。さらに、ウォールのガラス素材への関心が、同時代のモダニズムの作家たちのそれと重なる点は注目に値する。

筆者は未刊行資料や現地調査を含む一次資料の精査に基づき、むしろ彼のガラス素材の革新的な探求に注目することで、抽象性を増していく大戦後のステンドグラス——コンテンポラリー・ステンドグラス⁽²⁾——の嚆矢として、彼の意義を再評価することを試みる。とりわけ色ガラスに着目してウォールの制作を再考すると、大戦後にフェルナン・レジェやル・コルビュジエらによって展開された、逸話性を求めない平面的、抽象的なステンドグラスの先駆として位置付けられるだろう。

ウォールとコンテンポラリー・ステンドグラスがそれぞれ取り入れた「スラブ・ガラス（slab glass）」（1-2. 参照）には、共通して厚みがある。ガラスの厚みによってガラ

ス自体が持つ色彩と透明性が顕在化され、平面的かつ抽象的な表現に向かう。他ならぬこのスラブ・ガラスこそが20世紀のステンドグラスにおいて「色ガラスの復権」を果たしたことを、本研究での新たな考察として提示する。

1. 伝統的なステンドグラス制作の再発見

1-1. 分業制への批判

ウォールのステンドグラス作家としてのキャリア初期である19世紀後半において、イギリスのステンドグラス産業を牽引していたのはモリス・マーシャル・フォークナー商会（1861年設立、1875年にモリス商会に改組）である。そこでのステンドグラス制作においては、エドワード・バーン＝ジョーンズなどの画家を中心としたデザイナーが線描を担い、モリスが色彩選択を担う分業制が確立されている。バーン＝ジョーンズが手がけた下絵のうち、パウエル社のために描いた下絵《善き羊飼ひ》（1857年）⁽³⁾がカラーであるのに対し、《聖ヨハネの幻視》（1876年）⁽⁴⁾など商会のために描いた下絵はほぼモノクロであるという事実からも、商会の分業が裏付けられる⁽⁵⁾。

分業制ゆえに、ステンドグラスの専門知識はデザイナーにはさほど求められず、ガラス職人が下絵をステンドグラスの構造に則して「翻訳」する際に、下絵から変更が生じる事例が確認されている。ウォールはこうした変更が弊害となる場面を経験し、分業制を見直すよう以下のように訴えかける。

大規模な工房では、部門がデザイナー、下絵画家、絵付画家、裁断師、鉛職人、窯元に分かれており、彼らは原則として、自分以外の部門の仕事を知らない。本書の重要な論点の一つが、実際に行われているこのような分業を理想的な方法とする見解への反駁であることは明らかだろう。⁽⁶⁾

例えばモリス商会作《ユーニス》（1876年）⁽⁷⁾とウォール作《磔刑とエマオ》（1901年）⁽⁸⁾それぞれの下絵とステンドグラスを見れば、前者は下絵とステンドグラスに乖離がある一方、後者は下絵の時点からガラスのカットや鉛線を描き込んでいるため、当初の

構想を作品に実現している。

モリス・マーシャル・フォークナー商会（のちのモリス商会）のステンドグラスが絵画的な手法を用いてもなお成功を取っていた一因として、19世紀後半に円熟期を迎える、ガラス絵を取り入れた絵画的なステンドグラスの流行が考えられる。

1-2. ゴシック・リヴァイヴァルのガラス絵への批判

「ステンドグラス (stained glass)」とは、「色ガラス (colored glass)」を「鉛線 (came あるいは lead)」で繋いで構成された窓あるいはパネルを指す。「色ガラス」とは、ガラスそれ自体に色を焼き付けた着色ガラスを指す。また「絵付け (paint)」は、人物の顔など線的な描写に用いられる。一方、16世紀以降流行した「ガラス絵 (painted glass)」は、無色ガラスにエナメルで絵付けを施す技法である。ただしガラス絵の絵付けは伝統的な線描にとどまらず、イメージそれ自体の描画や彩色にすら応用される。よって筆者はガラス絵を、色ガラスの衰退に至る直接的な要因と考える。

16世紀頃からガラス絵が流行すると、色ガラスに代わって絵付けが色彩を担う作例が多く確認される。例えばジョシュア・レノルズがデザインした《七つの美德》(1779-1785年)⁽⁹⁾は、19世紀ゴシック・リヴァイヴァルのステンドグラスの典型的作例である。本作では色ガラスが接続されるのではなく、無色ガラスの表面に絵付けが施される。絵付けによってステンドグラスのモザイク的性質は失われ、ガラスの特性よりもむしろ絵画の特性が強調される。

ゴシックを理想とする19世紀のゴシック・リヴァイヴァルは、宗教改革以来衰退の一途を辿っていたステンドグラス産業に再び活気を与えた点で重要な様式として評価される。一方、例えば以下に引用する指摘を一例として、ゴシック・リヴァイヴァルはゴシックのステンドグラスの模倣的反復に過ぎないとする評価は少なくない。

近年、ステンドグラスを考古学の観点から判断する傾向がある。多かれ少なかれ、14-15世紀の模倣作品がある限りこの傾向は存在するだろう。(中略) ピュージンの情熱は技術の単なる考古学的正確性を追求する方向に向かった。古きクラフトマンである生硬な図案家が熱心に模倣されているが、しかしオリジナルの持つ精

神性や魅力は失われ、単なる模倣に陥った。芸術復興において素描を模倣する試みがある一方で、古代ガラスの質を再生産する試みは見られない。(中略) このような現代の盲目的な模倣のために、ステンドグラス産業はおそらく未だかつてなく醜悪なものとなっている。(10)

したがってゴシック・リヴァイヴァルのステンドグラスの模倣性は、イメージの表層的な正確性の重視に起因する。換言すれば、ガラス絵はあくまでも二次元平面に還元される絵画的な関心に基づいて制作されている。18世紀にはすでに絵画が「芸術」と同義語になっており、長い衰退期を経たステンドグラスが「芸術」としての正当性を示すためには、何らかの方法で絵画を示唆する必要があった(11)。

なお筆者は、先行研究で十分に議論されてこなかったガラス絵の流行における本質的な争点として、絵付けが色ガラスの代用として捉えられていた点を指摘する。ウォールはこの事実を早くも1891年に次のように指摘している。

では、ステンドグラスとは何か？ まず初めにお伝えしたいのは、それは「ガラス絵」と呼ばれるものだけではないということだ。窓に人物を描く際には間違いなく絵付けが必要だが、しかし窓の色は窓それ自体による。絵付けとは、単に茶色の絵具で人物や形態の影を描くことだ。色彩について考えるならば、正しく色彩を得る方法はたった一つしかないはずだが、いくつかの誤った方法が存在している。(中略) 私がここで言及するのは、「ステンドグラスの代替品」と偽るくだらない粗悪品のことである。これらは全て、表面を色彩の膜で覆うことでその目的を達成する。(中略) 真のステンドグラスは、ポートワインが入ったガラスのように残すところなく色づいており、その色彩はステンドグラスそれ自体の一部をなし、その色は実際の製造過程で融解状態で化学的な過程を経てガラス全体に伝わる。(12)

ウォールがキャリア初期から一貫してガラス絵を批判している事実は、以下に引用する著作においても確認できる。

「絵画のような」「ガラス絵」を獲得するために、我々は何を犠牲にしたのか。「ステンドグラス」が犠牲になってしまった。もはやその窓はステンドグラスではなく、絵を描いたガラスであった。(13)

ところで、19世紀の絵画芸術はもはや再現性を求めなかったものの、なぜ精緻なガラス絵が好まれ続けたのだろうか。19世紀のガラスは絵付けを施す前提で製造されていたため、非常に薄くて密度がなく、塗り残しがあるとまるで穴が開いたように見える(14)。すなわちガラスの粗悪な素地を隠すために、表面を絵付けで覆うことは必要不可欠であった。よって、ゴシック・リヴァイヴァルでガラス絵が支持され続けた要因の一つに、素材の問題が考慮されるべきだろう。以下に引用するように、ウォールは歴史主義に由来するガラス絵の反作用として、ガラス素材の特性を活かしたシンプルなステンドグラスを主張する。

過去60年間に行われた建築のさまざまな復興の試みのなかで、作家と建築家の両方から、古代芸術の何か「一つ」の様式を復活させ、再び国民的な建築様式とすることに賛同を得ようとする主張が頻繁になされてきた。(中略)〔ルネサンスやゴシック・リヴァイヴァルといった〕運動は学術的かつ理論的であり、芸術もそうであることには変わりはない。そうした復興運動への反作用はいつも素材への回帰である。その最初の結果はほとんど常にシンプルさの再生なのである。(15)

こうしたガラス絵への批判から始まったウォールの素材研究の成果の一つに、当時最新の厚みのあるスラブ・ガラスを導入したことが挙げられる。スラブ・ガラスは古代ガラスへの関心が高まるなかで開発された新素材の一つである。

2. 古代ガラスへの関心と新素材の開発

イギリスの弁護士であり古物商チャールズ・ウィンストンの著作『イングランドの

古ガラスに見られる様式の差異についての研究』(1847年)⁽¹⁶⁾は、ガラス絵が主流であった19世紀において、翻ってガラス素材それ自体を研究する動向の契機となる。本書に掲載された、12世紀から19世紀のガラス片からなる蒐集品から無作為に選ばれた11片を時系列に並べた図を見れば、時代が下るにつれガラスが徐々に薄くなることは明らかである。19世紀の薄く均質なガラスは加工や運搬が容易であり、ガラス絵に適している。ウィンストンはガラス絵の様式を時代別に分類し⁽¹⁷⁾、ガラスが最も厚い1280年以前を「アーリー・イングリッシュ(初期英国式)」と名付けた。

ウィンストンの研究を端緒とし、19世紀後半には古代ガラスの美しさが評価されるとともに科学的分析が盛んになり、ガラスメーカーは薄く均質なガラスとは対照的な、厚く不均質な中世ガラスの研究に取り掛かる。とりわけ1899年に建築家エドワード・プライアーがブリテン&ギルソン社と共同開発した「プライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラス(Prior's Early English Glass)」⁽¹⁸⁾は、厚板ガラスを意味する「スラブ・ガラス(slab glass)」と称されるガラス素材の一種であり、ウォールなど、モリス没後のアーツ・アンド・クラフツ第二世代の作家たちに好意的に受容される。

20世紀初頭に、素材と色彩に対する関心が高まるなかで開発されたこの素材の最大の功績は、ステンドグラスの色彩を絵付けではなく色ガラスそれ自体の色彩により獲得した点、すなわち、色ガラスの復権およびガラスを透過する光の形を捉えることに成功した点に指摘できる。ウォールは《磔刑とエマオ》(1901年)や《天使と聖人》(1902年)⁽¹⁹⁾で、この素材をいち早くステンドグラスに取り入れる。ウォールはそれがもたらす光の効果を、著作の第16章「色彩について(OFF COLOUR)」にこう記す。

スラブ・ガラスの特別な質感と表面が、木や建築を背景とする作品で非常に役立つ素材となることがある。光を借りたならば、時にはほとんど何も絵付けをせずに済む場合もある。背後からやって来る灰色の影がガラスのなかで遊び、その色調を洗練させて絵画的な働きをし、ガラスをさらに美しくする。⁽²⁰⁾

プライアーは、完璧かつ滑らかであることに情熱が注がれていた19世紀の建築やガラスへの批判として、「テクスチャー(texture)」という概念の必要性を主張し、プ

ライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラスの不均質な表面にこの概念を体現することを試みる。

私はこの性質〔テクスチャー〕を私たちの視覚に影響を与える表面の特質として定義づけたい。しかしそれは形も色彩もはっきりとしていない。(21)

ガラスのテクスチャーは、厚みによって生まれる影の揺らぎや、そこに含まれる気泡に見出すことができるだろう。厚みのある不均質なガラスが生み出す効果は、均質なガラスに施した絵付けの美しさを強調するステンドグラスとは一線を画す。

以上に見たように、ウォールはガラス絵への批判から出発し、色彩と素材それ自体に主眼を置いた要素還元的なアプローチでステンドグラスの刷新を試みる。色彩と素材の双方にまたがる「光」という造形要素の問題は、ウォールと協働した作家たちをはじめ、20世紀初頭の芸術家たちと共有される。ウォールの娘で自身もステンドグラス作家として活躍したヴェロニカ・ウォールは、光を造形要素の一つとして捉え、次のように述べる。

ステンドグラスの制作において技術的に不可欠な三つの要素がある。それは、ガラス、鉛線、そして光だ……光は私たちのメディウムであり、私たちの色彩である。(22)

ガラスそれ自体による深い色彩を実現したプライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラスは、色彩に革新をもたらした一方で、造形の観点から見れば、その厚みはステンドグラスのデザインに平面性、抽象性をもたらす。

3. 20世紀コンテンポラリー・ステンドグラス

二度にわたる大戦で破壊された教会建築の修復が急務となるなか、過去の模倣が蔓延っていたステンドグラス産業に対し、表現と技術の刷新を希求する声が高まる。

1950-80年代にフランスやドイツを中心に盛んになったコンテンポラリー・ステンドグラスは、聖書の内容を伝達する手段としての伝統的な役割から解き放たれ、光と色彩の美的価値に重点が置かれた新たな鑑賞体験を供する。

宗教芸術の刷新という意味で重要なのは、1950年代フランスを中心に展開された聖なる芸術運動である。マリー＝アラン・クチュリエ神父が主導した機関誌『聖なる芸術』は、現代芸術家を起用した宗教芸術プロジェクトを紹介する。ここで好意的に受容された素材が、「ダル・ド・ヴェール (Dalle de Verre)」など、総称してスラブ・ガラスと呼ばれる厚みのあるガラスである事実は、本研究において重要だ。ダル・ド・ヴェールは、1930年頃にフランスのステンドグラス作家ジャン・ゴードンが完成させたと言われる技法で、ウォールが用いた素材よりも厚みを増し、豊かな色彩を特徴とする。通常の板ガラスはカッターで細かくカットされるが、ダル・ド・ヴェールはその厚みゆえにハンマーで大胆に成形され、モザイク的性質が強調される。

厚みのあるスラブ・ガラスを取り入れたレジェやコルビュジエのステンドグラスでは、色ガラスは色面の構成として捉えられている。ここでスラブ・ガラスは色面へと還元されながらもその透明性と厚みゆえに光を造形化し、彼らが求めた空間を光で満たすことに確かに応答している。ゆえにスラブ・ガラスを用いたステンドグラスは、20世紀初頭にモダニズムの作家たちが展開した、色彩あるいは素材に自覚的な制作の文脈から解釈できる。

おわりに

ウォールは、中世の芸術や自然に発想を得た作品制作や、自身が所属したコミュニティの観点から、これまでアーツ・アンド・クラフツ運動の文脈においてのみ評価されてきた。しかし先述したように、モリスとウォールの制作のあり方が大きく異なる事実は、これまでの先行研究では見落とされてきた点であり、ウォールの近代デザイン・ガラス工芸史的位置付けを見直す必要がある。

筆者はウォールの最大の功績を色ガラスの復権に考える。20世紀初頭に登場した新素材であるプライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラスは、その厚みゆえに

ステンドグラスに深い色彩と平面性、抽象性をもたらす。こうした試みは、ガラス素材の探求、ひいては「自ら輝く壁」⁽²³⁾としてのステンドグラスの本性を省みる試みとして捉えられる。主題の逸話的表現から離れたコンテンポラリー・ステンドグラスでは、厚みのあるスラブ・ガラスが光と色彩に満ちた美的空間を直接的に創出する。

ウォールの制作を「ガラス素材の革新的探求」という視点から捉え返すならば、それはアーツ・アンド・クラフツ運動においてのみならず、コンテンポラリー・ステンドグラスの嚆矢としても位置付け得るのである。

註 引用は全て拙訳である。〔 〕内は筆者による補足である。

(1) Whall, Christopher, *Stained glass work: a text-book for students and workers in glass*, London, John Hogg, New York, D. Appleton & Company, 1905. (New York, D. Appleton & Company, 1914, London and New York, Sir Issac Pitman & Sons, 1920, 1931 and 1938, Bristol, M. & J. Venables, 1999.)

(2) 現代の私たちの視点から見れば「モダン・ステンドグラス」と称されるべきかもしれない。しかし先行研究において、逸話性から離れたステンドグラスが「コンテンポラリー・ステンドグラス」としてある種の専門用語、固有名詞として確立されている事実、さらにはこの潮流が現代作家にも認められる点を留意する。

(3) Manufactured by James Powell and Sons of Whitefriars, designed by Edward Burne-Jones, *The Good Shepherd*, watercolour, V&A, 1857.

(4) Manufactured by Morris & Co, designed by Edward Burne-Jones, *The Vision of St John*, pencil, V&A, 1876.

(5) Cheshire, Jim, *The Routledge Companion to William Morris*, London, Routledge, 2020.

(6) Whall, 1905, *op. cit.*, pp. 265-266.

(7) Manufactured by Morris & Co., designed by Edward Burne-Jones, *Eunice*, North Aisle Window, Abbey Church, Paisley, 1876.

(8) Christopher Whall and Britten & Gilson, *Crucifixion and Emmaus*, Cemetery Chapel, Dorchester, 1901.

(9) Designed by Joshua Reynolds, painted by Thomas Jervais, *The Seven Cardinal Virtues*, Antechapel of New College, Oxford, 1779-1785.

- (10) Clarke, Somers, "Stained Glass," Arts and Crafts Exhibition Society, *Arts and crafts essays*, Edinburgh, R. & R. Clark, Ltd., 1893, pp. 98-99.
- (11) Raguin, Virginia Chieffo and Mary Clerkin Higgins, *The History of Stained Glass: The Art of Light Medieval to Contemporary*, London, Quintet Publishing Limited, 2003, p. 173. (邦訳『世界ステンドグラス文化図鑑』(別宮貞徳訳) 東洋書林、2005年)
- (12) Whall, Christopher, "Stained Glass," *The Builder*, vol. 60, issue 2519, May 16, 1891, p. 390.
- (13) Whall, 1905, *op. cit.*, p. 84.
- (14) Benyon, Tony, "The development of Antique and other glasses used in 19th- and 20th-century stained glass," the BSMGP's conference held 28 February "Glass Painting 1800-1900: Aesthetics, History," 1st March 2005, p. 184.
- (15) Whall, 1905, *op. cit.*, p. 239.
- (16) Winston, Charles, *An Inquiry into the difference of style observable in Ancient glass paintings especially in England; with Hints on glass painting, by an Amateur*, London, John Henry Parker, 1847.
- (17) トマス・リックマンが『ノルマン征服から宗教改革までの英国建築様式識別試論』(1817年)で設けた時代区分を、ウィンストンが参照した可能性は高い。
- (18) ヴァージニア・ラガン、メアリ・ヒギンス『世界ステンドグラス文化図鑑』別宮貞徳訳、東洋書林(2005年)では「『初期英国式(13世紀イギリス・ゴシック初期様式)風』ガラス」と訳されるが、本研究では素材名の含意をよりの確に伝えるため、日本語に訳さずそのままカタカナで表記する。加えて、「ガラス」は素材それ自体に対して、「グラス」はガラスに何らかの加工を施したものであるという日本語の慣例も考慮する。
- (19) Christopher Whall and Lowndes & Drury, *Angels and Saints*, east window, All Saints' Church, Brockhampton, 1902.
- (20) Whall, 1905, *op. cit.*, pp. 227-228.
- (21) Prior, Edward Schröder, "Texture as a Quality of Art and a Condition for Architecture," 1889; Prior, Edward Schröder and David Valinsky, *An architect speaks: the writings and buildings of Edward Schröder Prior*, Donington, Shaun Tyas Press, 2014, p. 45.
- (22) Veronica Whall, Panel, V&A, c. 1925. (<https://collections.vam.ac.uk/item/O8340/panel-whall-veronica/>) Accessed 4 Oct. 2023.
- (23) Sedlmayr, Hans, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich, Atlantis Verlag, 1950. (邦訳『大聖堂の生成』(前川道郎、黒岩俊介共訳) 中央公論美術出版、1995年) Schöne, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, Mann, Gebr., 1997. (邦訳『絵画に現れた光について』(下村耕史訳) 中央公論美術出版、2009年)

A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出す クペの歴史的連続性 —— 他の時代のクペとの比較を通じて

吉田久瑠実

第1節 クペの概要と問題設定

1-1. クペについて

現在上演されるバレエ作品やクラス・レッスンでも頻繁に目にする馴染み深いステップの1つがクペである。このクペというステップは文字通りフランス語のクペ(couper)、つまり「切る」ことに関連する動作である。流派によって現代のクペの定義には多少の違いがあるが、イギリスのバレエの教育機関であるロイヤル・アカデミー・オブ・ダンスでは、クペが次のように定義されている。

センター練習の基本要素の1つ。体重移動の一形式。片方の足でもう片方の足を切り離す動作。多くの場合、仲介あるいは連結のステップ。

One of the basic elements of centre practice. A form of transfer of weight. An action in which one foot cuts away the other. Often an intermediary or linking step. ⁽¹⁾

このロイヤル・アカデミー・オブ・ダンスの定義では、クペが片足立ちの場合に体重のかかっている方の足を切り替える動作と説明されており、流派による違いや地域差を考慮した普遍性のある定義であると考えられる。一例として、この定義に基づいたクペの動作例を概説したのが[表1]である。

A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

準備	左脚を屈曲させ、右脚を左脚の後ろに付ける
第1動作	右足を地面に着けてその上に伸び上がる
第2動作	左脚を空中で上げる

[表1] 現代のクペの例

一方で、ルイ14世主導のもとでのちのバレエの基礎にあたる足のポジションや表現技法などが確立された17世紀にもクペという動作が存在する。例えば、1700年に公刊されたR = A. フィエ (Raoul-Auger Feuillet, ca. 1660-1710) の『コレグラフィ』にも彼が独自の記譜法を用いて複数の種類のクペを記譜していることが確認できる⁽²⁾。フィエがこの理論書の中で示したクペの表では、クペの実践例が106例掲載されている。フィエが提示したクペのうち、最も基本的な形式が、ドゥミ・クペと呼ばれる屈曲と伸び上がり⁽³⁾を含む1歩にさらにすり足の1歩を加えたフィエの「前方へのクペ」([coupé] en avant)⁽⁴⁾である。このように、フィエの時代のクペは屈曲をしてから伸び上がり、歩を1歩分進めるステップと理解されている。ただし、フィエの提示したクペの中には2歩目の足が地面へと着かず終わる形式も存在する。例えば、フィエの表の「開脚を続ける前方へのクペ」([coupé] en avant le 2. e ouvert)⁽⁵⁾のように、ドゥミ・クペに続けて動脚⁽⁶⁾を空中で横に広げて保つ形式などがある。「前方へのクペ」と「開脚を続ける前方へのクペ」を比較した表が[表2]である。これらの例を踏まえると、ドゥミ・クペに一身振りを続けたものも1700年代のクペと認められていることがわかる。

	前方へのクペ	開脚を続ける前方へのクペ
第1動作 ドゥミ・クペ	屈曲して片足を一步進めて伸び上がる	
第2動作	1歩	開脚 (動脚を空中で横に広げて保つ)

[表2] 比較：フィエのクペの2例

A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

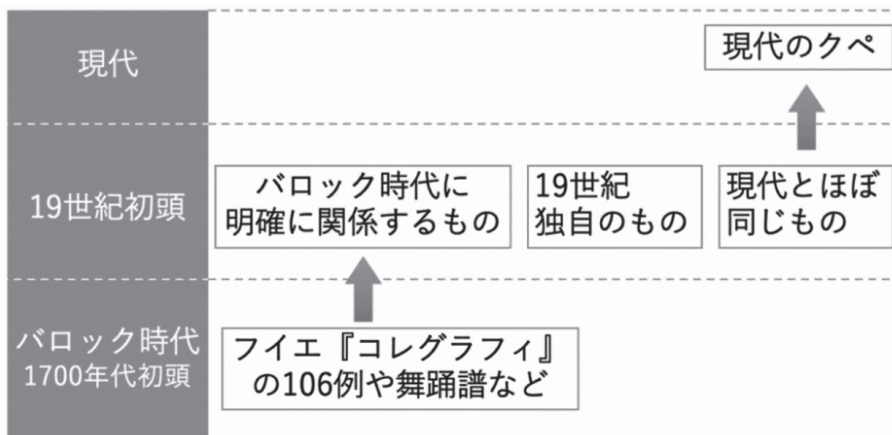
このように、現代のクペとフイエの時代のクペはまったく異なる動作である。17世紀以降にもクペは頻出する動作であり続けたが、たとえ同じステップの名前が使われ続けている場合でも動作の外形が大きく変わっていることに気づく。

1-2. 先行研究による指摘

クペが17世紀と現在で似ても似つかぬものになったことに関しては、これまで複数の先行研究において指摘が行われてきた。例えば、譲原晶子の論文で時代が進むにつれてクペに変化が生じてきたということを次のように述べている。

17世紀の文献に記録されているクペは現在のクペとは似ても似つかず、なぜ同じ名称がついているのかが不思議なくらいである。(7)

また、S. N. ハモンド (Sandra Noll Hammond) は1984年の論文において19世紀をクペの動作の差異が明確化した時代と見なしている。具体的には、[図1]のように19世紀初頭のクペが、バロック時代に明確に関係するもの、19世紀独自のもの、現代とほぼ同じものの3種類に分類可能であると指摘している(8)。



[図1] ハモンドによるクペの3分類 (19世紀初頭)
ハモンドの論文 (Hammond 1984) に基づき筆者が作成

このように、従来の研究ではクペの歴史が断絶的に捉えられてきた。ハモンドは17世紀から19世紀の繋がり、19世紀から現代までの繋がりを見出している一方、19世紀におけるクペの多様化が17世紀から現代までのクペの繋がりを見断してしまう一つの契機となっていることを示唆しているのだ。

1-3. 本論文の問題設定

先行研究における指摘を整理した上で、次のような点に疑問を抱く。まず、クペがどの時代においても途絶えることなく主要なステップとして扱われてきたのにもかかわらず、現代まで通じる一貫した連続性を見出せていないという点である。また、ハモンドの理解では3分類のそれぞれが具体的にどのような動作であるのかが特定されていないことも疑問として挙げられる⁽⁹⁾。そのため、本論文では19世紀のクペを精査することで、17世紀から現代までの連続性を見出せないか考察を行う。


19世紀のクペを把握するためには、クペの動作が記録された19世紀の資料を取り上げる必要がある。そのうちの1つが、当時を代表する作品《コッペリア》(1870)を振り付けたことでも知られるアルテュール・サン＝レオン (Arthur Saint-Léon, 1821-1870) が、1852年にパリで出版した『ステノコレグラフィ』である⁽¹⁰⁾。

『ステノコレグラフィ』は、練習内容の文章による説明とともに、独自の記譜法⁽¹¹⁾によって多数の練習課題が収録されている著作であり、3つの練習例の中にサン＝レオンがクペと呼んでいる箇所を確認できる。『ステノコレグラフィ』に関する既存の研究としては、ハモンド、譲原、F. パッパチェーナ (Flavia Pappacena) によるものがある。次節以降で改めて触れるが、このうちパッパチェーナはサン＝レオンのクペの一部にフイエとの繋がりを見出している。それを受けて、本論文ではサン＝レオンの練習例の復元を通して、17世紀から現在までの連続性を見出せるかどうかの検証を行う。

第2節 サン＝レオンの練習例9・10のクペ

サン＝レオンの『ステノコレグラフィ』にクペの記譜が確認できるのは、練習例9・10・26の3つである。このうち練習例9と10のクペには類似している部分が多いため、第2節では練習例9のみ具体的に検討を行う。

練習例9は、前方に進むクペと後方に進むクペが左右の脚でそれぞれ1回ずつ実践される練習課題である。以下の〔表3〕で示した通り、クペに該当する部分は大きく2段階に分けられる。なお、動作の説明はすべて右脚開始で行うものとする。

準備	両脚の踵を揃えて立つ 
第1動作 (ドゥミ・クペの名残) 第1小節・第1拍～ 第1小節・第3拍	両脚の踵を揃えたまま膝を屈曲する／左脚は屈曲を維持したまま右脚が前に踏み出される／踏み出された右脚の膝が伸びる／右脚の裏側に左脚が添えられる
第2動作 第1小節・第4拍～ 第2小節・第4拍	左脚が徐々に腰の横の高さで伸ばされる

〔表3〕 練習例9のクペ

〔表3〕で示された第1動作は、屈曲に続けて伸び上がりを行うことで歩を進めるドゥミ・クペの名残である。続く、脚が横に伸ばされる第2動作が1身振りに相当する動作になっていると考えれば、ファイエの時代のクペの定義にも当てはまることわかる。これに関しては、すでにパッパチェーナが前述の「開脚を続ける前方へのクペ」に類似していることを示唆している⁽¹²⁾。練習例10についてもほぼ同じことが言えるため本論文では割愛する。以上から、パッパチェーナが指摘したように練習例9・10のクペはファイエのクペに由来することが確認された。

他方で、練習例9・10は現在のクペにまで繋がっていると言えるのだろうか。これ

A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

らの動作が今日までそのままの形で残り続け、現在でもクペと呼ばれている例は筆者の知る限り存在しない。しかし、動作の一部にクペ以外の名前が付けられて伝わっている可能性は考えられる。例えば譲原は、練習例9のようなクペが現在のピケに変化したと指摘している⁽¹³⁾。この問題については、第4節において改めて検討する。

第3節 サン＝レオンの練習例26のクペ

3-1. クペの再現と検討

続いて練習例26を取り上げる。練習例26は、跳躍をはじめとする複数の動作が用いられた練習課題であり、一連の動作の最後にクペが用いられる。この一連の動作は左右を入れ替えて4回繰り返される。なお、[表4]において練習例26で実践されるクペの動作内容を示す。練習例26のクペの箇所については、サン＝レオンがクペ・ドゥス (coupé dessous) と明示している⁽¹⁴⁾。ドゥスとは、[表4]における第1動作において、動脚を支脚の下に閉じるように動かすことを意味する。

第3小節 第1拍～ 第2拍	準備	左脚に体重をかけて立ち、 右脚が空中で横に出されている
	第1動作	右足を左足の後ろで地面に着けて、両足を揃える
	第2動作	右脚に体重を移す / 左脚が空中で横に開かれる

[表4] 練習例26のクペ

練習例26のクペは本論文の冒頭で示した現代のクペに類似している。なお、この2つのクペが似ていることはすでに譲原が前掲論文で指摘している⁽¹⁵⁾。確かに、[表4]の足を揃えて他脚を出すクペは、本論文で現代のクペの一例として挙げた[表1]

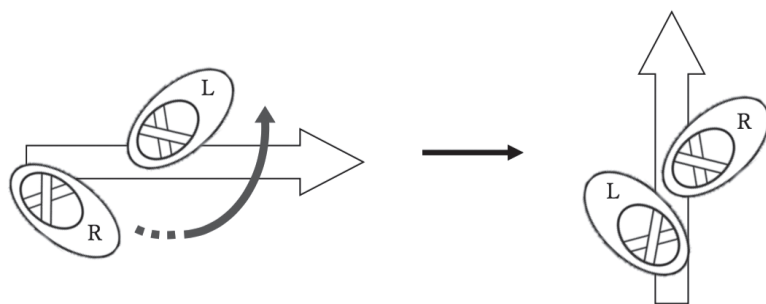
A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

の動作とも一致する。このように、練習例 26 のクペは現代のものに繋がっていることがわかる。

3-2. ファイエの時代のクペとの繋がりについて

前節において練習例 26 が現在のクペに繋がっていることを確認できたが、ファイエの時代のクペからの連続性があると言えるのだろうか。確かに練習例 26 のクペに類似した例として、ファイエの『コレグラフィ』には、第 1 動作で動脚を支脚の上に重ねてから、第 2 動作で脚を横に開くクペが挙げられる⁽¹⁶⁾。ただし、このクペは 2 歩目の開脚した足が床に着いてしまうという点で練習例 26 との決定的な違いがある。さらに、開始の足が横に出されているわけではなく、また動脚が支脚の後ろで床の上に着くわけではないため、練習例 26 と完全には一致しない。では、17 世紀当時にクペは練習例 26 と同様の足運びで行われることがあったのだろうか。

ファイエの舞踊理論書には完全に一致する足運びは確認できなかったが、劇場用の振付を確認すると、『コレグラフィ』に掲載されたクペよりもさらに近い形式が確認できる。それは、ファイエが 1700 年に出版した劇場用振付集に収録されている〈女性のためのサラバンド〉⁽¹⁷⁾の振付に見られるクペである。なお、練習例 26 に近似するクペが見られるのは第 34 小節である。このクペは右脚でドウミ・クペをした後に空中で脚を広げる「開脚を続ける前方へのクペ」[表 1]である。ただし、1 歩目のドウミ・クペが左に 90 度方向転換をしながら踏み出される⁽¹⁸⁾。その動作部分を示したのが[図 2]である。



①ドウミ・クペを踏み出す

②ドウミ・クペを踏み出した後

[図 2] 〈女性のためのサラバンド〉における第 34 小節の足運び

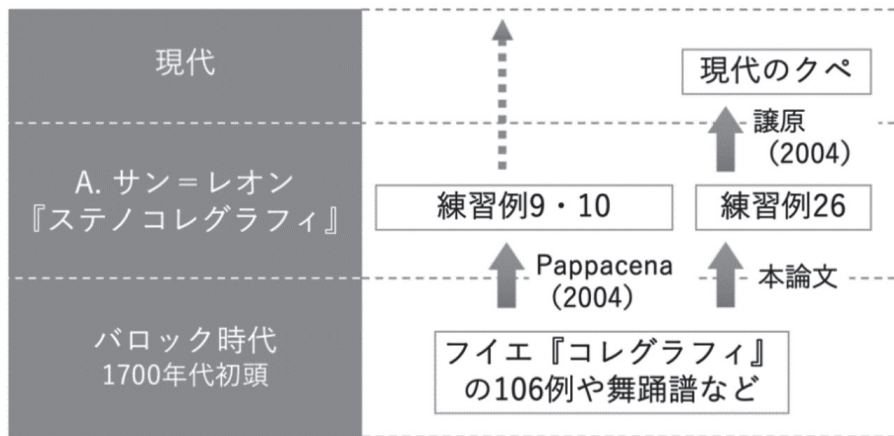
A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

このクペは、右脚を前に1歩進めるのではなく方向転換をするために、同じ場所で揃えるような足の運びになる。そして第2動作として開脚を行うことで、練習例26のクペと同様に、足を揃えてから空中での開脚を行う結果となる。

以上を整理すると、練習例26のクペはファイエのクペと現代のクペの両者に類似していることが理解できる。したがって、ファイエの時代からサン＝レオンの時代を経て現代までクペは途切れ目なく連続的に変化してきたことが明らかである。

第4節 まとめ

最後にここまでの議論を振り返りたい。すでに〔図1〕で示したように、先行研究では19世紀初頭のクペが3種類に分類されていることが確認できる。このように、従来の研究ではクペの歴史が断絶的に捉えられてきた。それに対し、本論文における『ステノコレグラフィ』のクペの検証結果をまとめたものが〔図3〕である。



〔図3〕 本論文を踏まえたクペの変遷

〔図3〕の通り、本論文ではまずパッパチャーナと譲原の先行研究を参照しつつ、『ステノコレグラフィ』に見られる3つのクペを考察した。さらに、ファイエの〈女性のためのサラバンド〉のクペを補助線とすることで『ステノコレグラフィ』のクペは全てファイエのものに由来し、そのうち練習例26のクペは現代にまで伝わっていることが

A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

明らかになった。ハモンドの研究では19世紀初頭のクペを広く対象としているのに対し、本論文では19世紀半ばのサン＝レオンのクペのみを扱っているため、[図1]の図式を全て否定することはできない。ただし、少なくともサン＝レオンに関しては、19世紀独自のクペは認められず、また1700年代初頭から現代に至るクペの歴史的連続性が存在することを確認できた。

このように、17世紀から現在までのクペの連続性が明確化したからこそ、各時代でクペがどのように変容したのかという細部にまで踏み込んだ議論ができるようになった。最後に、ファイエが複数提示しているクペのうち、練習例9・10に至る形式と、練習例26に至る形式を改めて取り上げることで、クペの変化について検討を行う。

練習例9のクペに関しては、ドゥミ・クペと開脚の関係に変化が生じている。そもそもファイエの時代のドゥミ・クペについては、上体を低めてから伸び上がり動作を行うことで、上方への力強い勢いが生じ、さらにこれが音楽の強拍と一致することで強勢表現になっていることがすでに指摘されている⁽¹⁹⁾。その後続く開脚は伸び上がりの勢いを利用した言わば付随的な動作であると言える。

一方で、サン＝レオンの練習例9のクペにも着目しよう。クペの冒頭にドゥミ・クペの名残となる動作があったが、左脚が膝を曲げた形へと移行した後に、一度動作の流れが途切れてしまっている。つまり、伸び上がって片足立ちになった状態まで一度動作の勢いが途切れており、この勢いとは別に動脚が横に開かれているのである。このことは、記譜からも読み取ることができる。記譜上では、[表3]の第2動作の部分が「リエ、あるいはレガート (Le Lié ou Legato)」⁽²⁰⁾という記号でまとめられており、開脚が第1動作のドゥミ・クペの名残の動作とは切れていることが確認できる。このように、サン＝レオンの練習例9におけるクペでは、開脚動作に入るところで一度伸び上がりの勢いが途切れている。これらを踏まえると、サン＝レオンの時代のクペが開脚を独立した一動作として見なしているとも解釈できる。このことは、伸び上がりの結果形成される姿勢や、そこから開脚した姿勢にもより大きな関心が向かうようになっていることを示唆している。このサン＝レオンの姿勢を見せる踊り方への志向は、譲原がすでに指摘しているように、当時の舞踊創作において、姿勢の造形に興味の中心が移ったことと関係しているのだろう⁽²¹⁾。

A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

次に、練習例 26 のクペを再度確認しよう。現代にまで伝わっているクペは練習例 26 の動作形式である。また、このクペは両足を閉じて揃える足運びになっている点でファイエの〈女性のためのサラバンド〉のクペと同じになっている。ただし、練習例 26 のクペでは〈女性のためのサラバンド〉のクペに存在したプリエとエルヴェがなくなっており、つまりドゥミ・クペが見られない。

では、練習例 26 のクペはどのような機能を果たしているのだろうか。結論から言えば、練習例 26 のクペは左右の足をその場で切り替える機能を果たしているのである。練習例 26 のクペは、一連の動作の最後に来ているため、クペで左右の足が切り替えられると、今度は同じ動作を左右逆で始められるような構成になっている。そして、この機能は現代のクペでも変わらない。

練習例 9・10 の場合と練習例 26 の場合に共通して言えることは、ドゥミ・クペに 1 歩あるいは 1 身振り続けるようなドゥミ・クペを核にした単位としてのクペが、衰退に向かっていることである。そもそもファイエの時代のクペは、ドゥミ・クペに 1 歩ないしは 1 身振り続ける動作形式でさえあれば、その 1 歩か 1 身振りがいくら装飾的な動作であってもクペと見なされてきた。足を集めるアサンプレや、両足を打つバチュなどの動作を含む場合も、クペと認められてきた。それゆえに、『コレグラフィ』の表には 106 例ものクペが掲載されていたのである。

これに対して、練習例 26 から明らかな通りサン＝レオンの時代には、ドゥミ・クペで始まるのがクペであること条件ではなくなっていた。かろうじてドゥミ・クペの名残が用いられていた練習例 9・10 にも、開脚の動作が独立していく傾向が見られた。時間の経過とともにこの細分化が進み、練習例 9・10 のクペは解体されて他のステップとして現代にまで伝わっている可能性が高い。前述のドゥミ・クペがピケへと変化を遂げたという譲原の指摘は、クペの動作の一部が他のステップへと変化したことを示す一例として位置づけられるだろう。このようにして、ドゥミ・クペを核にした単位としてのクペは崩壊していった。反対に、ドゥミ・クペを用いない練習例 26 の形式だけが、左右の足の踏み替えを行うという機能性のゆえにクペとして用いられ続けたのだろう。

では、いつ頃までドゥミ・クペの有無が動作をクペにカテゴライズする際の指標と

A. サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

なっていたのか。この問題については、他の理論家の残したクペを精査することで改めて検討を行いたい。

註

- (1) Ryman, Rhonda, *Dictionary of Classical Ballet Terminology*, London, Royal Academy of Dance, 2007 (1995), p. 20.
- (2) Feuillet, Raoul-Auger, *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse*, Paris, 1700a.
- (3) 本論文において屈曲とは、膝を曲げて体を低める動作のことを指す。伸び上がりとはその逆で母指球上に立ち上がり、膝を伸ばす動作である。これらはいわゆる 17 世紀の舞踊におけるプリエとエルヴェを意味している。
- (4) Feuillet, *op. cit.*, 1700a, p. 54.
- (5) *Ibid.*
- (6) 動脚とは、片足立ちの場合に体重がかからない脚のことである。一方、体重がかかっている側の脚を支脚と言う。
- (7) 譲原晶子「『クペ』から見たバレエ史」『美学』2004 年、55 巻 1 号、71 頁。同論文はその後著書 (2007) および博士論文 (2014) の一部としても発表された。
- (8) Hammond, Sandra Noll, "Clues to ballet's technical history from the early nineteenth-century ballet lesson," *Dance Research*, vol. 3, no. 1, 1984, p. 57.
- (9) *Ibid.*, pp. 56-58.
- (10) Saint-Léon, Arthur, *La Sténochorégraphie ou Art d'écrire promptement la danse*, Paris, Brandus, 1852.
- (11) 舞踊譜には正面から見た人体を抽象化した記号で動作が示されており、伴奏楽譜の音符との上下関係でタイミングが読み取れるようになっている。
- (12) Pappacena, Flavia, ed., "Theory, technique and teaching in the 'Examples' of the Sténochorégraphie," *Arthur Saint-Léon: LA STÉNOCHORÉGRAPHIE*, Roma, Viale dell'Università, 2004, p. 81.
- (13) 譲原晶子、前掲論文、79 頁。
- (14) Saint-Léon, *op. cit.*, p. 56.
- (15) 譲原晶子、前掲論文、77 頁。
- (16) Feuillet, *op. cit.*, 1700a, p. 56. 当該ページの最下部左側の例。

A・サン＝レオン著『ステノコレグラフィ』に見出すクペの歴史的連続性

- (17) Feuillet, Raoul-Auger, “Sarabande pour femme,” *RECUEIL DE DANSES composées par Mr Feuillet*, Paris, 1700b, pp. 21-24.
- (18) 第 38 小節において同じことが左右逆で行われる。
- (19) 赤塚健太郎『踊るバロック：舞曲の様式と演奏をめぐって』アルテスパブリッシング、2021 年、59 頁。
- (20) Saint-Léon, *op. cit.*, p. 35.
- (21) 譲原晶子『踊る身体のディスクール』春秋社、2007 年、86 頁。

アントン・ブルックナーの
《交響曲第5番》におけるフーガの役割
—— 楽曲結尾のコラールとの関係において ——

岡本雄大

はじめに

アントン・ブルックナー (Anton Bruckner, 1824-1896) は、《交響曲第5番変ロ長調 WAB 105》(1875-1878) の終楽章に大規模な「フーガ」を用いた。本論文はこのフーガの役割を明らかにすることを目的としている。本論文が展開するテーゼは次のとおりである、「《第5番》の終楽章におけるフーガは、フーガという形式が本来的に有する『主題の結びつきの可能性の探求』という性質にしたがって諸主題の緊密な関係性を確認することによって、コラールで楽曲を締めくくるための根拠づけをおこなっている」。これを証明し、実際にそれがいかなるやり方でもって実現されているのかを明らかにすることが本論文の目的である。

これまでの研究において、このフーガの意義は主に次の3点に見られてきた。すなわち、①「再現部冒頭における主要主題の獲得を目標とする『高揚・発展 *Steigerungsentwicklung*』の手段」⁽¹⁾、②「連続的な音楽構造を回復するための契機」⁽²⁾、③「主題の対位法的な結びつけによる関連性・統一性の確保」⁽³⁾ の3点である。①について、交響曲にフーガの主題提示の技法を用いるやり方は18世紀の作品でもしばしば見られるが⁽⁴⁾、ベルリオーズやリストはこの手法によってフーガという様式に潜在しているデュナーミクを交響的な高揚の原理につなぎ合わせた⁽⁵⁾。確かにブルックナーのフーガにもこのような側面は認められるが、一方で、それは断続的な高揚の過程に部分的に関与するだけであり、楽曲全体の進行を考慮すると、これほどまでに大規模なフーガを用いたことに対する根本的な理由にはならない。②について、はじめ分裂的な様相を見せていた音楽が次第に連続性を取り戻す、という構想はブルックナーの交響曲の特徴としてしばしば取り上げられることがあり、実際に《第5

番》にもこの傾向は認められる⁽⁶⁾。しかし一方で、フーガの意義という点からすると、349小節に置かれたゲネラルパウゼや副次主題の再現の直前における音楽的な断絶(T. 396-397)を見逃すわけにはいかない。またこうした傾向はブルックナーの他の交響曲にも見られるものであり、仮にフーガがその役割を果たしていたとして、それがフーガを用いる決定的な要因になったとは言い難い。③に関して、ロバート・シンプソンが指摘しているとおり、この作品の「統一性を証明する試みは、著しく過大評価されてきた」⁽⁷⁾と言えるだろう。たしかに主題間の関連性・統一性はそれ自体として重要な意味を持つわけではない。しかし、そうした統一性の証明が楽曲全体においていかに作用しているのかが明らかになってはじめてフーガの意義ははっきりと浮かび上がってくるのである。

1. コラールの根拠づけとしてのフーガ

本節では、終楽章に置かれたフーガ風のセクションの「統一性を証明する試み」を詳細に見ていくことで、フーガが楽曲結尾のコラールを説得的に導くための根拠づけとして機能していることを明らかにする。

1-1. フーガにおける主題の結合可能性の探求 ——その1

このセクションでは、行進曲風の特徴を持った終楽章の主要主題（以下、「行進曲主題」と呼ぶ）と提示部の結尾で提示されたコラールによる主題（以下、「コラール主題」と呼ぶ）という2つの主題がフーガ風の書法によって展開されており、両主題の原形と鏡像形を対位的に結びつける数多くの試みが音楽を形づくっている。この試みはおおまかに以下の【表1】のような経過をたどっている⁽⁸⁾。

	小節番号	行進曲主題	コラール主題
①	31ff.	原形	
②	223ff.		原形
③	258ff.		鏡像形
④	261ff.		原形と鏡像形
⑤	270ff.	原形	原形
⑥	306ff.	鏡像形	
⑦	310ff.	原形と鏡像形	
⑧	324ff.	鏡像形	鏡像形
⑨	339ff.	鏡像形	原形
⑩	350ff.	原形	鏡像形

【表1】フーガにおける主題の結合可能性の探求——その1

2つの主題の原形と鏡像形あわせて4種類からの組み合わせの可能性を考えると、ひとつの主題での組み合わせの4通りと2つの主題での組み合わせの6通り、あわせて10通りが考えられる。そして【表1】に示した経過はこれに正確に対応している。ここからは次のことを導くことができるだろう。すなわち、「このフーガが目的としている『統一性の証明』とは、まずもって主題の同時的な重ね合わせによる結びつきの可能性の探究である」、と。このことは、⑩において最後の結びつきの可能性が確認されるやいなや、フーガ的展開が再現部冒頭 (T. 374) への高揚のプロセスにとって代わられることによっても裏づけられている⁽⁹⁾。

1-2. フーガにおける主題の結合可能性の探求——その2

副次主題群の再現 (T. 398ff.) を経たあと結尾主題の再現 (T. 460ff.) 以降に生じる一連の出来事は、こうしたフーガの役割をさらに強調している。b-Mollでの結尾主題の再現は、待望されていた主調による安定状態をわずか2小節で裏切ることとなる。というのもここで冒頭楽章の主要主題が、結尾主題の再現を突き破って乱入してくるのである。この冒頭楽章の主要主題は最終的に楽曲結尾のコラールに接続され作品全体を締めくくる役割を果たすのであるが、しかし一方でこの主題は、それまでの音楽

の内在的な論理の外から突如としてやってくるのであって、終楽章にとっては完全に異質な存在なのである。したがって、この冒頭楽章の主要主題の存在を終楽章において正当化する必要性によって、すでに過去のものとなったフーガがふたたび呼び起こされるのである。ここでは冒頭楽章の主要主題と行進曲主題のあいだの密接な関係を明らかにするために、両主題はそれぞれ原形と鏡像形によって重ね合わせられる。そしてその組み合わせのすべての可能性が汲みつくされると同時に音楽は最後の高揚へと進んでいくこととなるのである。ここでもフーガは、主題を同時に重ね合わせることで主題どうしの結びつきを明らかにし、その統一性を保証しているのである。

1-3. 諸主題の相互浸透からコラールへ

上記のような過程を経てその統一性が明らかとなった諸主題は、[練習記号 Z] (T. 564) 以降、相互に浸透していくことによって楽曲結尾の壮大なコラールを導いてくる。ここであらためてここまでたどってきた主題の結びつけが「同時的な重ね合わせ」であったことを確認しなければならない。そして重要なのは、これまでの同時的な重ね合わせではそれぞれの主題のもつ性格は独立していた、ということである。つまり終楽章の主要主題は「行進曲風」の、コラール主題は「コラール風」の身振りをそれぞれ基調としており、それぞれは対照的な性格を残したまま共存していたのである。しかしここからは、それぞれの主題の性格の独立性は、その性格が相互に浸透していくことによって融解し、最終的なコラールへと統合されていくこととなる。

主題の相互浸透の第1段階 (T. 564ff.) は、終楽章の結尾主題と行進曲主題による。この部分を形成しているテクスチュアは、1度目はコラール主題の提示 (T. 175ff.) によって、2度目は冒頭楽章の主要主題の乱入 (T. 462ff.) によって中断された結尾主題のものである。ただしこの結尾主題は、冒頭楽章の主要主題に由来するものであったことが [練習記号 V] (T. 460) 以降ですでに確認されているため⁽¹⁰⁾、この第1段階は【1-2. フーガにおける主題の結合可能性の探求 ——その2】で確認した冒頭楽章の主要主題と行進曲主題の相互浸透として理解できる。これによって和声構成音の第1音と第5音を反復するだけの空虚なファンファーレであった結尾主題は、行進曲主題の音程関係を獲得し、行進曲主題の2倍の拡大として場を支配することとなるので

ある。

続いて主題の相互浸透の第2段階 (T. 583ff.) は、行進曲主題とコラール主題による。拡大された行進曲主題の冒頭動機は、すでに確認されたように自身の鏡像形と結びつき、その半音階的な旋回音形の帰結として Ces-Dur の和音のうねりを生み出す。そして2倍に拡大された行進曲主題に導かれるかたちで、2倍に拡大されたコラールが Ces-Dur で開始されることとなるのである。これが相互浸透の第2段階であり、これは【1-1. フーガにおける主題の結合可能性の探求——その1】によって根拠づけられている。このようにフーガにおける結びつきの可能性の追求と統一性の証明は、極めて説明的なコラールへの道筋の根拠づけとなっているのである。

しかしなぜこのようなことをする必要があったのだろうか？ これにはコラールという様式の書法上の特質が関わっている。ここでいうコラールとは、4声体で、各声部の同じ音価での動きを基調とする音楽のことを指しているが⁽¹¹⁾、この様式は、特徴的な音の動きを備えた主題の労作によって音楽を展開していく交響曲というジャンルにおいて、あまりに周囲から浮いてしまうのである。メンデルスゾーンの《交響曲第5番ニ短調「宗教改革 Reformation」Op. 107》(1830) やブラームスの《交響曲第1番ハ短調 Op. 68》(1876) はその典型的な例と言えるだろう。これらの作品では、音楽が最後の高揚を見せたところで——「デウス・エクス・マキナ deus ex machina」よろしく——コラールが顕現するのである。ここではコラールとその前後で書法上の断絶が見られる。しかし、ブルックナーはこうした事態を見事に避けている。《第5番》は、フーガによる執拗な「主題の結びつき」の確認作業を経たのち、諸主題が相互に浸透していくことによって、より確かなやり方でコラールを導いてくるのである。

2. 疎外されたフーガ

では、ここまで提示したような構想は、実際にいかなるやり方でもって実現されているのだろうか。《第5番》における「主題の結びつきの可能性の探求」は、その背後に神学的あるいは数学的秩序を見るような音楽観が想定されるような厳密な操作

によるものではない。本節では、本作品におけるフーガの「主題の結びつきの探求」は、ある種の「物語」として展開されているのであり、フーガ本来の性質からは疎外されているということを示す。

一般的に、大規模形式の一部としてフーガ風の手法が用いられている場合、対位法の可能性の追求という側面は顧みられないことが多い。たとえば、ベルリオーズの《幻想交響曲 Op. 14》(1830)の終楽章におけるフガート(T. 241ff.)では、声部導入の手法と楽器の増加を組み合わせることで音量の増強が実現されている。そしてそれが完了するとともにフーガ風の書法は交響的なサウンドに飲み込まれてしまう。ここではフーガの提示部の手法はあくまで高揚のための装置として挿入されているにすぎない。

ブルックナーの《第5番》におけるフーガも、対位法の可能性の追求を目的としたものではないという点ではこれと同じである。この作品では、諸主題は和声的要請の過剰さによって変形されてしまっており、諸声部の動きは旋律的な観点からは決して美しいとは言えない。この状況に対して、ブルックナーは極めて現実的な処置を下している。すなわち、耳に真っ先に聞こえてくる音をちりばめることによって、変形された声部を覆い隠しているのである。たとえば、293小節から Ten. (Br. と Kl.) に与えられている行進曲主題はその後半部分が変形されているが、それは Alt. (2. Vn. と Ob.) のストレッタによって背後に退きはっきりと聞き取ることが難しくなっている。続いて Sop. (1. Vn. と Fl. と Kl.) の導入によって Alt. が変形すると、今度は金管楽器のコラール主題がそれを隠しているのである。

また、「埋め草 Füllnoten」的な音の使用が頻繁に見られることにも、技術的な意味での厳密さがほとんど顧みられていないことがあらわれているだろう。たとえば、336小節の T.Pos. に書かれた音型は、決して動機的なものではなく、並行5度を避けるためのものである⁽¹²⁾。これらの例からわかるように、《第5番》におけるフーガは対位法の可能性の追求という点においては際立った成果を生み出していないのである⁽¹³⁾。

しかし、前のベルリオーズのような例に比べて特殊なのは、ブルックナーのものが、「主題の結びつきの可能性を探求する」というフーガが本来持っていたはずのスロー

ガンだけは保持しているという点である。ここでの主題の結びつきは技術的な厳密さを要請するものではない。つまり《第5番》におけるフーガは、「主題の結びつきの探求」という物語をある種の「フィクション」として展開することによって、交響曲をコラールで締めくくるための根拠を確保しているのである。そもそも交響曲における主題は、まずもって交響曲における展開に十分に耐えうるものでなければならない。そのため、主題・動機労作による展開に適した交響曲的な主題が同時にフーガにおいても豊かな可能性を生み出すことができるというようなことはほとんどありえないのである。したがって、先に確認したようなブルックナーの処置は避けることができないものであった。終楽章の主要主題がフーガの主題として用いられている《第5番》においては、主題どうしを様々なかたちで重ね合わせるというまさにその目的のためにフーガが本来的に有する性質は疎外され、新たな意味が付与されたフーガが楽曲のなかで機能しているのである。

おわりに

交響曲をいかに終わらせるか、いわゆる「フィナーレ問題」は、ベートーヴェン以後の交響曲作曲家にとって避けては通れない難題であった。これに対しブルックナーは、《第5番》において、コラールで交響曲を締めくくるという選択をした。しかし、そのコラールは「デウス・エクス・マキナ」であってはならなかった。つまり、最終的なコラールが、はじめにコラールが提示されたときのように音楽の論理的な成り行きを停止させて突然顕現する、というようなやり方は許されなかったのである。そこでブルックナーは、《第5番》において、フーガによる主題の結びつきの確認作業を経たのち、諸主題が相互に浸透していくことによって、まさに三段論法的な論理によって着実にコラールへの道を歩んでいくというやり方をとったのである。

本論文は、ブルックナーの《第5番》を対象に、社会的慣習から疎外されつつも音楽のなかに残存したそれぞれの音楽的素材が、個々の作品のなかで、いかなる意味を付与され、いかにそれが展開されているのかを探るひとつの試みである。行進曲、コラール、フーガはいずれも伝統的な音楽書法であり、それぞれが音楽外にある種の含

意を持っている。しかし、レオナード・ラトナーが、「18世紀初頭の音楽は、礼拝、詩、演劇、演芸、舞踏、式典、軍隊、狩猟、下層階級の生活といったものとの接触から、『性格的音型』のシソーラスを発達させた」⁽¹⁴⁾と言ったときの、音楽的素材と社会的慣習との関係は19世紀にはもはや崩れ去っていた。そしてそうした時代状況におけるブルックナーの音楽実践の一側面を明らかにすることが本論文の目的であった。こうした本論文の試みは、より大きな問いに接続している。それは19世紀後半にしばしば見られる、交響曲というコンサート・ホールのための音楽に宗教音楽のごとき佇まいを与えるという音楽実践の意味を問うことである。本論文で明らかにしたブルックナーによるコラールとフーガの取り扱いは、この問いを解明するためのひとつの足がかりとなるであろう。

註

- (1) Kurth, Ernst, *Bruckner*, Berlin, Max Hesse, 1925, p. 912; Boss, Rainer, *Gestalt und Funktion von Fuge und Fugato bei Anton Bruckner*, Tuzing, Hans Schneider, 1997, p. 199; Hinrichsen, Hans-Joachim, *Bruckners Sinfonien: Ein musikalischer Werkführer*, München, Verlag C. H. Beck, 2016, p. 87.
- (2) Simpson, Robert, *The Essence of Bruckner*, London, Victor Gollancz Ltd., 1967, p. 130; Williamson, John, “The Brucknerian symphony: an overview,” in *The Cambridge Companion*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 84; Hölzl, Wolfgang, *Anton Bruckners Symphonien I bis V*, Neustadt an der Orla, Arnshaugk, 2022, p. 459.
- (3) Kurth 1925, p. 912; Hinrichsen 2016, p. 87.
- (4) 18世紀後半に交響曲のフィナーレでフガートを用いた例としては、F. J. ハイドンの《交響曲第40番へ長調 Hob. I:40》(1763)、《交響曲第70番ニ長調 Hob. I:70》(1779)、M. ハイドンの《交響曲第28番ハ長調 P 19, MH 384》(1784)、《交響曲第39番ハ長調 P 31, MH 478》(1788)、W. A. モーツァルトの《交響曲第41番ハ長調 KV 551》(1788)などがある。
- (5) 本論文は、《第5番》のフーガの「起源」についての考察を目的としていないが、これについて簡単に触れておく必要がある。モーツァルトの《交響曲第41番》は、ブルックナーの《第5番》を考えるために欠かすことのできない参照項である (Williamson 2004, p. 83; Hölzl 2022, p. 456.)。またコンスタンティン・フローロスが指摘するように、《第5番》のコラール風の主題を用いた二重フーガは、ベルリオーズの《幻想交響曲》における「怒りの日」を用いた二重フーガとの

あいだに構造的類似が確認できる。ただしフローロスはこの構造的類似を指摘したあと、「ベルリオーズの二重フーガがかなり自由に展開されているのに対して、ブルックナーのそれは規則的な二重フーガを含んだソナタ形式とフーガ形式の最も芸術的な統合を示している」という申し書きへと進んでいるが、本論文が提示する観点からすれば、ブルックナーのフーガも——ベルリオーズのそれとは異なる意味で——かなり「自由に」展開がなされているのである (Floros, Constantin, *Brahms and Bruckner as Artistic Antipodes, Studies in Musical Semantics* (originally published: *Brahms und Bruckner: Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1980), translated by Ernest Bernhardt-Kabisch, Frankfurt am Mein, Peter Lang GmbH., 2015, pp. 181-183.)。教会音楽との関係は音楽的あるいは思想的な面で最も重要な問題を含んでいる。そもそもフーガという書法それ自体が教会を想起させるということや、しばしば指摘される《詩篇第150篇 WAB 38》とのあいだの主題の類似などは見逃すことができないだろう。

(6) Williamson 2004, p. 84; 池上健一郎「ブルックナーの交響曲における『漸次的結合の構想』と総休止」『音楽学』2005年、第51巻第3号、161-174頁。

(7) Simpson 1967, p. 132.

(8) 【表1】では、説明の明確化のため、それらの組み合わせが最初に明確に観測できる箇所を示している。そのため、たとえば⑨では、すでに⑤や⑦で示した組み合わせも同時に発生している。より包括的な分析は以下を参照：Swarowsky, Hans, *Wahrung der Gestalt: Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*, 1979, Wien, Universal Edition, pp. 118-119.

(9) 再現部の開始については多くの論者が374小節と考えており (Nowak, Leopold and Anton Bruckners, “Formwille, dargestellt am Finale seiner V. Symphonie,” in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés, Band 2*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científica, 1961, pp. 609-611; Hinrichsen 2016, p. 87.)、本論文でも便宜上これにしたがっているが、これには再考の余地があると筆者は考えている。実際、ウィリアムソンやヘルツルのように、再現部の開始について再考を促している論者もいる (Williamson 2004, p. 84; Hölzl 2022, p. 487.)。これは本楽章の形式原理の根幹にかかわる重要な問題であるのだが、これについて詳細な議論をする余白はないため割愛する。

(10) 結尾主題はまずもって、行進曲主題から半音階的な音程関係を取り除き2倍に拡大したものであるが、同時にそれは冒頭楽章において主要主題から紡ぎ出された音形でもあり (T. 62ff.)、これは結尾主題と冒頭楽章の主要主題の並置によってはじめて明示されるのである。

(11) ここでいうコラールの説明は、中世あるいは宗教改革の時代にまでさかのぼるような本来的なものではなく、17世紀以降に一般的となったいわゆる「バッハ・コラール」あるいは「4声コラール」を指している (Marshall, Robert L. and Robin A. Leaver, “Chorale,” in *The New Grove*

Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, pp. 736-746.)。

(12) Swarowsky 1979, p. 120.

(13) 厳格な対位法を基礎としたフーガにおいては、作曲は、模倣・反行・転回・拡大・縮小等の技法によって主題を組み合わせる可能性をあらかじめ確認したうえでなされていた。これが「対位法の可能性の追求」の意味するものである。ブルックナーの《第5番》の2つの主題において、それらは提示のかたちでの組み合わせは確認されている——これはスケッチにおいてコラール主題が終楽章の主要主題の提示部において別のペンで書き足されてあることから推測できる (Mus. Hs. 6017 Finale zur 5. Sinfonie, Österreichische Nationalbibliothek) ——ものの、一方で、その作業はその他の組み合わせの可能性にまでには及んでいない。その他の組み合わせは、その時々和声的な要請によって、恣意的に諸声部が変形されているのである。

(14) Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, p. 9; Agawu, V. Kofi, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 135-143.

モーリス・ドニのアラベスク論

——活動初期における「象徴的装飾としての絵画」の探究

吉原里花

はじめに

画家・理論家モーリス・ドニ (Maurice Denis, 1870-1943) は、活動初期にあたる 1890 年代前半、論文や展覧会評にてしばしば「アラベスク (arabesque)」の語を用い、作品タイトルにも使用している。このことは、ドニおよびナビ派研究とアラベスク概念の研究にともに取り上げられてきたが、両者には共通して、ドニのアラベスクを 19 世紀末象徴主義 (symbolisme) 芸術の横断性という文脈から解釈する傾向が指摘できる⁽¹⁾。象徴主義の画家・音楽家・詩人が、リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) 受容を経た総合芸術 (Gesamtkunstwerk) の理念や、シャルル・ボードレー (Charles Baudelaire, 1821-1867) のとなえた諸感覚の照応 (correspondances) に関心を示したことはよく知られている。アラベスクは象徴主義者たちの実践を結びつけ、写実主義への対抗を導いた概念と考えられてきた⁽²⁾。

これに対し、本稿はドニの初期理論および実践におけるアラベスクの作用を、異なる観点から検討するものである。よりどころとするのは、装飾的な造形としてのアラベスク概念である⁽³⁾。装飾 (装飾の作用全体を指す *décoration* および個々の文様を指す *ornement*) は、ナビ派の革新性をめぐる議論において重要な観点でありつづけてきた。しかしこの観点について、アラベスクとの関連が詳細に論じられてきたとはいえない。したがって本稿では、19 世紀末フランス絵画における装飾の問題を念頭に、ドニのアラベスクを再解釈する。そして結論として、画家がアラベスクを通じ室内空間における絵画の新たなあり方を提示したことを明らかにする。

1. ドニによる壁面装飾の「伝統」受容

1-1. 19世紀末にいたる「アラベスク」概念

本章は初期テキストの検討を通し、ドニのアラベスク解釈を把握することを目的とする。

それに先立ち、この概念について、本稿との関連事項に絞りごく簡単に踏まえておく。元来、アラベスクとは、16世紀頃イスラム美術の文様・絵画がヨーロッパに伝播した際の呼称であった。しかし同世紀末には古代ローマ由来のグロテスクとの混同が始まり、その後も多様な装飾的造形に対して用いられてきた⁽⁴⁾。それらは様式上の統一を欠く一方、根本的な性質として、自然模倣や逸話の再現の拒否、形態に基づき連鎖的に展開する自己生成性などを共有していることが重要である。この性質が、文学論や形式主義的美学、音楽論に参照されたことは広く知られており⁽⁵⁾、アラベスク概念はいっそう観念性・抽象性を高めることとなった。また19世紀末フランス美術をめぐる言説においては、アール・ヌーヴォーに至る曲線的な形態やモチーフと結びつく。その影響源としてしばしば挙げられるのが、ボードレー「バックスの杖——フランツ・リストに」(1863年)である。音楽家に捧げられたこの散文詩では、古典主義的な美を体現する直線との対比においてアラベスクが提示されるのである⁽⁶⁾。

1-2. 壁面を満たす線

ではドニ自身は、アラベスクの語をいかなる関心のもと用いているのだろうか。公に発表した初めての文章「新伝統主義の定義」から繙くこととする。1890年8月、前衛雑誌『芸術と批評』誌(創刊1889年)に掲載されたこの記事は、全25項からなる宣言文に近い形式をとる。その論点は多岐にわたるが、中心は、アカデミズム的な自然主義への批判と、主題や複雑な逸話によって感情を喚起する絵画への批判にある。例えばドニは第15項にて肉付け(modelé)の歴史について次のように述べる。

元来、純粋なアラベスクは、可能な限りトロンプ＝ルイユではないものだった。壁には何もなく、それを形態の均整がとれ、色彩の調和がとれたタッチによっ

て満たしたのである(ステンドグラス、エジプト絵画、ビザンティンのモザイク、掛物)。(7)

タッシュ (tache) は「色斑」「染み」などと訳されるが、ドニはしばしば、意味の把握に先立って視界に広がる色の面という意味でこの語を用いている。「純粋な」アラベスクとタッシュは、イリュージョニスティックな効果に従事する前の造形要素として、ドニの美術史観と重ね合わされる。

壁を満たす線への関心は第16項へと続く。ここではロマネスク彫刻について、ここにみられる「本物らしからぬ襞 (plis invraisemblables)」に着目し、「トーガやゆったりとした衣服の襞を単純なアラベスクのために用い、空白を満たしている」と評している(8)。この表現には襞という意味に対する形態の優先が打ち出されているといえよう。こうした第15、16項の主張について注目すべきは、同時代的なアラベスク概念を、過去の造形芸術、とりわけ壁面上の造形に適用している点である。

1-3. ピュヴィス・ド・シャヴァンヌによる伝統の再生

ドニは、こうした造形が現代においてある画家に継承されていると主張する。それがピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ (Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898) である。天野知香による詳細な研究は、抑制された陰影と色彩からなる独自の画風が「壁画」という作品形式と結びついて評価されたことを明らかにしている(9)。

「新伝統主義の定義」発表の約3カ月後、ドニは国内外の画家のデッサンや版画を集めた第4回「白と黒」展の展評を執筆した。出品作であるピュヴィスの壁画カルトンについて、ドニはその「純粋な線による美しい形態」を「伝統」の系譜に位置づけ、「それらはテーマを表現する最小限のアラベスクによってすでに壮麗であり、またキャンバスへのわずかな接触で描かれた、律動的なうねりでもってすでに象徴的である」と称賛している(10)。「純粋」で「最小限」の線はクロワゾニスムの理念をも思わせるが、ここでは線の展開する場として、壁面という条件がより直接的にかかわってくる。

ピュヴィスについて、ドニは「新伝統主義の定義」において《貧しき漁夫》(1881年、オルセー美術館蔵)を積極的に評価している。これは「白と黒」展の3年前、1887年のピュヴィスの個展にて既に鑑賞していたタブローであり、この個展では他にも壁画の縮小

版を実見したとみられる⁽¹¹⁾。壁画に適した平面的な造形が、それ以外の作品形式へ展開されていたことは、以下ドニ自身の作品を検討する上で重要な意味を持つ。

2. 絵画理論および実践におけるアラベスク

2-1. タブローと装飾

「伝統」的な壁面上の造形としてのアラベスク解釈は、制作にはいかに反映されたのか。以下の考察においては、タブロー (tableau) との関係性を軸に据える必要があるだろう。その理由は、まず実情として、ピュヴィスのような公共の壁画を手掛ける機会のなかった若い画家は、主に室内壁面に適したタブローを制作したことにある。他方、その概念を確認するならば、タブローは17世紀末に確立された、特定の場との結びつきを持たず、造形的にも意味的にも完結した自律的な絵画のあり方として理解される。線遠近法に基づき現実空間の再現を目指す「窓」のモデルと、アラベスクの性質とは相反するものといえよう。アラベスクは奥行き空間を否定し、人物や動植物の断片を組み合わせ組み替えていくためである。その曲線は、形態に基づいて連鎖的に展開し、多様な意味、抽象と具象を行き来する。古代ローマ以来、こうした装飾的造形が再現的な絵画のまわりを囲うように描かれてきた事実は看過できない。両者の位置関係は、とりわけ17世紀の絶対主義的な絵画理論を契機に、いわゆるハイ・アートと装飾の間のヒエラルキー的關係として言説化されていく⁽¹²⁾。

それに対して19世紀後半は、装飾という概念と実践への関心が高まり、タブローの地位もまた問い直された時期として理解される。例えばアルベール・オーリエ (Gabriel-Albert Aurier, 1865-1892) による著名な論文「絵画における象徴主義——ポール・ゴーガン」(1891年)には、装飾的な絵画(壁画)を根源的な形式と定め、タブローをそこから乖離した退廃的なシステムとして批難する主張が含まれている⁽¹³⁾。

一方、ドニはタブローが実際に果たす室内装飾の機能に立脚し、以下のように述べている。

私は現代的な家の装飾におけるタブローの役割を十分にはっきりと想像すること

ができる。(中略) 私はそれらに高貴な見た目、非凡で夢のような美しさを望む。彩色や、魂のないアラベスクの豊かさに、内的な生の詩情を加えることを望む。(中略) タピスリー・ステンドグラス・壁紙の研究。自然の外観のありのままの描写は、タブローたりえない。(14)

この主張において重要な点は、詩情を含むことがタブローの必要条件とされていることである。ゆえに不完全とされる「魂のないアラベスク (arabesques sans âme)」という表現には、「家の装飾」という文脈を踏まえれば、装飾画の精神性に対する画家の問題意識を読み取ることができよう。その証左に、ドニは同年、ビザンティン美術に「愛と聖母を意味する波打つしなやかなアラベスク」「正義と磔刑のキリストを象徴する硬くぎこちないアラベスク」⁽¹⁵⁾ がみられるとして、これを高く評価している。また先に引用した1890年「白と黒」展のピュヴィス評においても、最小限のアラベスクでもって壮麗であり、律動的なうねりでもって象徴的である、という見解を示していた。これらの記述は、ドニがアラベスク自体による精神的内容の象徴的提示を理想としていることを裏付ける。

2-2. 初期作品にみるアラベスク

以上を踏まえ、アラベスク概念がいかに造形として具体化されているか、同時期の作例を検討する。

上に引用した文章は第8回アンデパンダン展の展評として発表されたものだが、ドニ自身もまた出品作家であった。中でも「若い娘の寝室装飾のための4つのパネル」⁽¹⁶⁾のうち《4月》(1892年、クレラー＝ミュラー美術館蔵)には、場面や意味の曖昧性、デフォルマシオン (déformation) の試みがしばしば指摘される⁽¹⁷⁾。本作品ではC字の曲線が、画面上部では川、中央では道、左下では植物の蔓と、意味を組み替えて反復される。各モチーフは、作品全体の物語的な意味ではなく、むしろ形態に従属している。このことから、本作品が個々の造形のみならず構成原理の次元においてもアラベスクに接近していることが指摘できる。

画面全体を満たす曲線への志向は《天井装飾のための詩的なアラベスク》または《木

の葉に埋もれた梯子》(1892年、モーリス・ドニ美術館蔵)にいつそう強くあらわれる。本作は、画家・収集家アンリ・ルロル(Henry Lerolle, 1848-1929)の依頼により、ドニが初めて手掛けた装飾画である。本作は邸宅への設置前、ナビ派の第2回グループ展に出品され、タブローとして垂直に壁にかけられたことが分かっている(存命当時のカタログでは《天井(Plafond)》と表記されたことを踏まえ、以下同様に略記する)。曲線のなすオーナメンタルな形態が、浮遊する女性たちの身体やドレス、その背後を埋める葉叢、葉の間に見え隠れする空と雲、さらにキャンヴァスの縁に描きこまれた枠へと展開する。特に大きくうねる裾の部分には、「新伝統主義の定義」におけるロマネスク彫刻の襞への指摘が想起される。布の重量感や立体感など、ドレーパリーが担ってきた再現的技量の探究は、ここでは平面上の曲線の探究に置き代わる。なお従来こうした関心は、同年に制作された『ラ・デペーシュ・ド・トゥールーズ』紙のポスターにも共通するといわれてきた⁽¹⁸⁾。たしかにこのポスターにも浮遊する女性が描かれ、ドレスの布の流れが滑らかな曲線へと単純化されている。しかし、制作プロセスを踏まえると、両者の差異もまた重要であることが分かる。すなわち筆者自らがアーカイヴ調査において確認した事実として、準備段階においては《天井》にもポスターと同様、ドレスの襞の間に裸足が描きこまれており、その後変更されたのである⁽¹⁹⁾。この処理により、《天井》では具象性や表象の明確性を更に抑え、襞の部分が身体から遊離し曲線そのものへと移り変わるような効果を生じさせたといえる。

最後に「装飾パネル」として1893年アンデパンダン展に出品された《ミューズたち》(1893年、オルセー美術館蔵)を取り上げる。題材こそギリシア神話に由来するものの、伝統的なアトリビュートは描かれず、女性たちは同時代的な衣装で表されている。本稿においては、画面上部を覆う木の葉の形態が、図と地を反転させながら、手前に座る女性のドレス、また地面へとリズムカルに広がっていることに着目したい。《天井》にも確認できるこの形態には、画家が過ごしたサン＝ジェルマン＝アン＝レーの城付近の森に多くみられる、マロニエの葉との類似がしばしば指摘される。ただし上記の造形的処理からして、この地の現実的な風景描写が目指されているわけではないことは明白である。画家にとって、この場所の重要性はむしろ、本作およびこれまで取り上げた二作品を含む多数の作品のモデルであるパートナー、マルト(Marthe Denis, née

Meurier, 1871-1919) との婚姻の場であることに見出せるだろう⁽²⁰⁾。すなわち作品の起点は、外界としての自然の成す曲線的な形態と、画家自身の個人的・内面的な体験に求められるのである。

3. 「象徴的装飾」としての絵画

こうした試みは、1895年、連合心理学を取り入れつつ⁽²¹⁾、「感情と思考に対する造形的で装飾的な等価物、照応する美」⁽²²⁾という経験的な象徴主義理論として書き表される。このように定義される作品において、曲線は画家の詩情を実体化し、模倣に従属しないという意味での主体性ゆえに、アラベスクと呼ぶべきものとなる。

図式的な要約が許されるならば、これまで見てきた理論と実践は、装飾とタブローをめぐる言説上の対立的枠組みをずらしているといえるだろう。すなわち第一のAspectとして「平面を満たす装飾と窓を穿つタブロー」から「アラベスクがタブローの平面を満たす作品」へ、また第二のAspectとして「付加的な装飾と閉鎖的なタブロー」から「アラベスクを中心に構成され室内空間に開かれた作品」へ、さらに第三のAspectとして「精神性のない装飾と逸話を描写するタブロー」から「アラベスクが詩情の象徴を担う作品」へ、以上三点における組み替えである。ドニがアラベスクを通じて模索したのは、文様的な造形の参照による様式上の刷新にとどまらず、「形態と色彩の美によってそれ自体で装飾的であり、かつ、逸話の再現でも、内容のない造形でもなく、感情や思考の等価物である」という絵画作品そのもののあり方であったといえる。

こうした作品のあり方を予期させる言葉を、我々はアドルフ・レッテが1891年に記した、画家に対する最初期の評価に見出すことができる。「彼〔ドニ〕はタブローを構成し、理知的な感情を表す象徴的装飾 (*décors symboliques*) を成すのに直に寄与しない要素をそこから取り除く」⁽²³⁾という見解である。この言葉は、初期のドニが展開した試みの一側面を、改めて示すものといえよう。

おわりに

ドニの理論と実践において、アラベスクは、タッチと共に平面を満たし、作品の構成の中心となり、その形態により詩情の象徴を担う。その作用は、装飾概念と新たな関係を結ぶ作品のあり方を導いたことにあったと結論づけられる。

昨今の美術史研究においてアラベスクが注目を集める理由の一つは、それがイコノグラフィーを超えた方法論を導くことにある。アラベスクは図像の明確性から解放され、意味が終わりなく組み替わるためである。本稿はドニの試みを、既存の枠組みの組み替えとして解釈したが、この解釈はそうしたアラベスク概念の作用とも構図的に重なり合うものとみることができるとはちがいない。

註

- (1) 近年の重要な先行研究として以下を挙げる。Dessy, Clément, “The Decorative Line of the Nabis: Expressivity and Mild Subversion,” Anne Leonard ed., *Arabesque Without End: Across Music and the Arts, from Faust to Shahrazad*, New York, Routledge, 2021, pp. 104-128.
- (2) 例えば以下の論文では、アラベスクが難解性・神秘・不確定性・曖昧性を表すレトリックとして共有されたことが指摘されている。Frangne, Pierre-Henry, “Du symbolisme de l’arabesque à l’ arabesque du symbolisme: remarques sur la musicalité de l’ arabesque,” *Musurgia*, vol. 17, no. 2, 2010, pp. 7-20.
- (3) 本稿では、ドニが「新伝統主義の定義」にてアラベスクを線的な造形に対して用いていること、線と色彩をしばしば一對の要素として挙げていることから、アラベスクを主に線の問題として考察した。口頭発表時にご指摘いただいた、アラベスクの創出する面性や、ドニの絵画論における色彩の問題については、今後検討を進める予定である。
- (4) 年代に関しては文献により多少の相違がある。本稿では以下に準拠。Labrusse, Rémi, “« Arabesques », une histoire occidentale,” *Cahiers Philosophiques*, no. 162, 2020, pp. 57-76.
- (5) 例えば以下を参照。小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会、2009年、201-213頁。
- (6) Baudelaire, Charles, “Le Thyrses. À Franz Liszt,” *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, vol. 15, no. 55, 1863, pp. 340-341. 邦訳は『ボードレール全集IV』（阿部良雄訳）

筑摩書房、1987年、79-80頁。

(7) Louis, Pierre (Maurice Denis), “Définition du néo-traditionnisme,” *Art et critique*, no. 65, 1890, pp. 542-544.

(8) *Idem*, “Définition du néo-traditionnisme (Suite et fin),” *Art et critique*, no. 66, 1890, pp. 556-558. ドニは「ヴェズレーの玄関口」を例に挙げており、図版の普及状況からサント＝マドレーヌ大聖堂ナルテックス中央タンパンを念頭に置いていると推測される。

(9) 天野知香『装飾／芸術——19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年。とりわけ第3部「装飾と絵画」177-250頁。

(10) Louis, Pierre (Maurice Denis), “À blanc et noir,” *Art et Critique*, no. 76, 1890, pp. 717-718. 展覧会には《ルドゥス・プロ・パトリア》とパンテオン壁画の縮小カルトンが出品されていた。

(11) 1887年12月17日に個展を訪れたことが日記から判明している。Denis, Maurice, *Journal*, t. 1, Paris, La Colombe, 1957, p. 67.

(12) Duro, Paul, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 156-180.

(13) Aurier, Gabriel-Albert, “Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin,” *Mercure de France*, vol. 1, no. 15, 1891, p. 163.

(14) Louis, Pierre (Maurice Denis), “Notes sur l'exposition des indépendants,” *La Revue blanche*, no. 7, 1892, pp. 232-234. 引用部分はボナールを念頭に置いた記述である。

(15) Maud, Pierre L. (Maurice Denis), “Notes d'art et d'esthétique : Le Salon du Champ-de-Mars. L'exposition de Renoir,” *La Revue blanche*, no. 9, 1892, pp. 360-366.

(16) 4点の小型のタブロー《4月》《7月》《9月》《10月》からなり、公的な装飾画コンクールのための試作とも考えられている。それぞれ独立した構図と内容を持ち、後年の装飾画と比較すると統一性は希薄であるため、タブローにおける装飾性を模索した作品と位置付けられている。

(17) この議論の始まりは作品発表当時に遡る。例えば同年、画面内のデフォルメされたモチーフおよび曖昧な形象を蛸やギロチンに置き換えた風刺画が描かれた。Mirliton, “‘Journal’ -Revue. Troisième Exposition des Peintres impressionnistes et symbolistes,” *Le Journal, supplément littéraire*, 26 novembre 1892, p. 1.

(18) 府中市美術館ほか編『モーリス・ドニ展——プリウレ美術館所蔵』（展覧会カタログ）読売新聞社・美術館連絡協議会、2003年、64頁ほか。

(19) 2023年9月8日に筆者がモーリス・ドニのアーカイヴ *Catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Denis* (フランス、サン＝ジェルマン＝アン＝レー) にて実施した素描調査による。

(20) 初めに取り上げた《4月》に関して補足すれば、本作品もまた、テラスの形状や奥に川の

モーリス・ドニのアラベスク論

流れる地形が同地の城のテラスの景観と一致する。ただし同じ形の道は現実にはなく、画家の内面を介して構成された風景といえる。

(21) ドニの理論と連合心理学および実証主義の関係について、最も早い指摘として以下を参照。稲賀繁美「画家に棲まう美術史 その一 モーリス・ドニ『理論』における歴史記述の問題」『現代思想』1982年5月号、189-199頁。

(22) Denis, Maurice, "Préface," *Neuvième exposition des peintres impressionnistes et symbolistes*, Le Barc de Boutteville, Paris, Girard, 1895.

(23) Retté, Adolphe, "Maurice Denis," *La Plume*, no. 57, 1891, p. 301.

1930年代中井正一の機械美における音声的側面 ——「映画音」と「音画」理論の有機性について

王琮海

1. 先行研究

1920年代後半から、産業資本がもたらす様々な機械的イメージが日本で流通し始め、未来派と構成主義の影響を受け、新たな美的対象として注目された。機械美を論じる代表的なものとして、美学者中井正一（1900-1952）の論文「機械美の構造」がある。そこで論じられたのは、ギリシャ的な技芸的模倣から、ロマン主義的な天才的独創を経て、再び技術が回帰することで、個人的なものが揚棄され、集団的なものが美の原則として確立するということであった。

この時期、映画がサイレントからトーキーへと大きく移行する中、トーキーに対して様々な論争が起きた。機械美に対する中井の主張は、映画研究の場では一般的にサイレント映画、すなわち視覚寄りの理論として見なされていた。

例えば高島直之は中井に対して、全体として機械美の「視覚イメージを論じているにすぎない」とした上で、その独創性を機械による人間の拡張に位置させ、とりわけ映画における機械的な記録、ジガ・ヴェルトフが言う「映画眼」の問題を論じた⁽¹⁾。

また伊集院敬行は中井の映画論について、主観を排除した機械的側面を認めつつ、同時に主観との統一を求めたと考え、無意識的で、断片的なイメージ、即ち視覚的なモンタージュの視点から再考察した⁽²⁾。

中井はトーキーを支持し、「映画音」という独自の理論を展開したが、これに対して杉山光信は批判的な立場だった。杉山によると、中井はサイレント映画におけるカットの繋ぎに注目し、そこから「映画音」という特別なリズムを発見するが、それはトーキーとは違うものである。彼の解釈では、サイレント映画のリズムは観客に独自の解釈を可能にするのに対して、トーキーは音楽という一つの流れを用い、その能動性を否定してしまう。そのため、中井が本当に主張しようとしたのは、サイレント映画の

視覚的リズムであり、トーキーのそれではないとした⁽³⁾。

中井の機械美に対する先行研究の解釈は、このように視覚中心的になされていたが、トーキーに対する捉え方がいささか不適切である。先行研究が強調した「映画眼」は、確かに冷徹な記録や鋭いカットを用い、人間の視覚を大きく変容させ、多様な見方を可能にした。しかし、同じく未来派に起源を持つ現代音楽がトーキーにもたらす聴覚の多様化について、先行研究ではあまり触れられていない。中井が主張する機械美の音声的側面は果たしてどのようなものなのか、なぜ今まであまり重視されて来なかったのか。本論文ではそれらを明らかにしていく。

2. 機械美の文脈における音声批判

中井の機械美が視覚中心に解釈された原因について考えられるのは、機械美の歴史的な文脈において、多くの論者はトーキーに対して批判的立場を示していることである。例えば機械芸術を論じる上で重要な論者である板垣鷹穂は、「機械が元来『視覚的』な形態を持ち『視覚的』に運動するものである以上、『視覚的』な芸術に最も多く且つ自然に摂取されるのは当然……音楽を機械の騒音を取り入れたところで……文化史上の挿絵としてしか残らぬ」⁽⁴⁾と考へ、「アメリカ製のトーキー……は、唯だ商品として映画の、需要範囲を拡大する……『手段』にすぎない」⁽⁵⁾とトーキーを批判している。映画眼は視覚を変容させたが、トーキーはあくまで在来の聴覚の補完である。板垣のこのトーキーに対する批判的な態度は、当時ではかなり典型的であった。トーキーに対する批判は音楽の視点からもなされていた。当時議論されていたのは、機械美は視覚的に冷徹な心地よさを与えるのに対して、騒音は基本的に不快であるということだった。この快と不快の差について、例えば音楽評論家の鈴木賢之進は、騒音音楽は産業資本主義の視覚的イメージを音で模倣しているに過ぎず、独自の美学を築いていないと批判した⁽⁶⁾。

中井の論文「機械美の構造」は、板垣、鈴木らの論文と共に、『機械芸術論』に収録されており、また他の論者と同じく「映画眼」を重要視しているため、同じ立場、文脈として受容された。先行研究でも、基本的に中井をサイレント映画派として解釈

してきたが、本論文では中井をトーキー派として改めて位置づけ、その機械美の音声的側面を解明するために、有機性についての二人の文脈を導入する。

3. 中井の有機的機械美と集団的リズム

機械美における中井独自の観点は、それを対象にあるものではなく、一種の組織性として捉えたことである。例えば彼は、ヴェルトフの実弟であるミハエル・カウフマンが制作した映画『春』(1930)について、映画眼の持つカメラワークを超えたと評価し、次のようにその独特な組織性を形容した。

一シーン平均一・七九秒の急テンポ……それがわれわれにリズムカルな激しい効果を与える……それはハッキリ見ることを要求せず……ただ連想のモメントとして……視覚性だけでなく、また言語構造でも、聴覚構造でもない新しい感覚的構成がそこに出現した……それは映画音——トーキーの意味とは全然別に——ともいわれるべき新しき芸術的形式……である。(7)

杉山は、これをサイレント映画の視覚的リズムとして解釈したが、中井が「ハッキリ見ることを要求せず」と書いたように、ここで言われているのは、視覚を前感覚的なパーツとして処理し、他のパーツと重ねることで、新たなリズムを生み出すということである。この、前感覚に一度戻し、パーツを再組織するようなリズムを解明するためには、中井の「リズムの構造」を考察する必要がある。

「リズムの構造」では、中井はまず二種類のリズムを挙げた。一つは数学的リズムである。それは「グリニッジ天文台の時計はその一つの便宜的説明」(8)であるように、近代西洋の時間観念(グリニッジ標準時)に代表されるリズムで、「機械的で、蓋然的」なリズムである。もう一つは心的リズムである。それは「例えば東洋思想における、念々……間に合う、間がずれる……イキがあう……呼吸の会得」(9)のようなもので、リズムの原始状態であり、ある心的瞬間を意味する。時間を均質に捉えるのではなく、その場の心情、気分、そして外的環境によって、独特な間や瞬間でリズムを切り込む、

不規則で偶然的な時間分割である。それは九鬼周造がいう「いき」であり、気分を持つ瞬間である。

この西洋と東洋のリズムの差について、中井は「外国歌謡を習った子どもに、日本の三味線のリズムを教えることが甚だしく困難である」⁽¹⁰⁾ という例を挙げた。近代西洋的な時間観念に慣れた子供は時間を均質に等分して捉えるため、不規則で偶然的な時間分割を前提とする三味線のリズムを教えるのは困難だからである。

中井の論は東洋の心的リズムを鼓吹しているように見えるが、「リズムの構造」で一番重要なのはこの後の議論である。中井によると、数学的リズムと心的リズムの対立は、歴史が進むにつれ、いずれその対立は統一され、集団のリズムに変わるのである。中井はまずボートを例として、この集団的リズムを解釈した。一人で漕ぐ場合、最初は数学的に漕いでいるが、次第にそのリズムが心的領域に入り、独特の不規則なリズムで漕ぐことになる。しかし、大人数で漕ぐ場合には、また別のリズムを経験することになる。中井はこの集団的なリズムについて、次のように解釈する。

個人のいかなる孤立したる努力もがその集団の喘ぎ、苦しい脈搏、重い歩みを左右することは困難なのである。かかる潮の増減、波搏ちこそ、何ものもが解くことを遮断されたる深いリズムの内底でなくてはならない……いかなる楽器もが表現できない。トーキーが初めて表現できる……そこではボートにおけるように記録的報告と、それについてなされる企画的実験、それらのものが数学的機能的目算と、存在論的付託的目標によって繰り返さるのである。常にそこでは、清算と企画、過去と未来が一つの実験性をもってそのテンポの中に混入する。それは単に機械的ではなく、また個人的でもなく、まったく集団的である。そして、単なる蓋然性にたよるものでもなく、また偶然性でもなく、必然性に向っての戦端である。⁽¹¹⁾

この一連の解釈には興味深い点が二つある。まず、集団的リズムは「トーキー」によって初めて表現できると彼が考えている点である。そこで想定されているのは、映画の分業制作という集団性と、画面、音楽、効果音、セリフ、色彩など映画の諸要素

の集団性である。これらの諸個人や諸要素が、独自の心的リズムを持ちつつも、映画全体で一つの大きなリズムを組織する。トーキーなしでは、そのような集団的リズムはあり得ないのである。

次に、この集団的リズムは数学的でも、心的でもないが、数学的に実験プランを重ね、個人の主観的訓練を通し、段々修正し、統一していくものである。ボートの例で言うと、数学的リズムで漕いでいるだけでは、波や潮の偶然的变化を処理しきれないし、単に個人の心的リズムで漕いでも、他人とのリズムの差で無駄な仕事になることもある。集団的リズムは、数学的な効率性、そして外的環境や他人という偶然的要素を常に動的に処理し、それを必然、つまり最終的な速さに変換していく。まさにここで、機械的な美が現れる。しかし、それはもはや板垣や鈴木、そして先行研究が想像した機械ではない。それは一種の有機的な機械である。

中井が考える数学的リズムと心的リズムの対立はつまり、人間および生物は特別なリズムを有しており、それは時計のような機械には還元できない。これは一種の生氣論と機械論の対立として言い換えることができ、機械美が置かれる文脈にも重ねられている。機械美は基本的に無機質なもので、有機的な自然美と対立するものとして想像される。しかし、中井はそうは考えていない。例えば彼は「機械美の構造」で次のように機械と生物、機械美と自然美の関係を論じている。

ポアンカレーの次の言葉を思い出すべきであろう「価値あるものは、単に秩序ではなくして、予想しなかった秩序である。機械はあるがままの事業を飲み込むことは出来ようが、その魂はつねに彼から逸し去るであろう。」そのことは、深い意味で機械が物ではないことへの注意である……機械……はその目標を有機体のもつエネルギー節約にまでその軌跡をもっている。ツェッペリンの型が魚の形に相似で……機械が生物に近づくこと、そしてそのファンクション機能構成が生物においては正しく予期しなかった秩序である意味において、機械のディアレクティックは再び美学史のもつディアレクティックに関連をもち来る……機械が秩序であり、生物が予期しなかった秩序であるならば、機械美を基礎付けたる美の根拠は、それと関連して自然美を再び根拠づけはしまいか……かくして、有機並

びに無機的自然構成を総合的機械性として解釈する。(12)

中井がここで考えたのは、機械論と生氣論の対立において、たびたび議論されるテーマの一つ、生物には偶然を対処できるが、機械はそれができないということである。中井の考えでは機械でも偶然を処理できる。海を泳ぐ魚の形が空を飛ぶ飛行船に利用され、この水と空気の流体力学・生体工学上の一致は、今までの生物（に対する観念）では予期できなかった偶然を、機械が処理したことを示している。そこで、生物と機械の対立が揚棄され、自然美と対立するはずの機械美は、再び自然美を根拠づけ、逆に言えば、有機的な自然美もまた新しい総合的な機械性として解釈されることになる。自然と機械、芸術と技術の対立が再び統一されたものとして、機械美を考察するべきだと中井は考えたのである。

集団的リズムは、まさにこの有機的な機械美の元で解釈するべきである。ポートでは、外的環境や他人の操作などの偶然性を予測し、より高い効率を目指す。トーキーでは、映画の集団および分業制作において、予算、機材などの外的環境と画面、セリフ、効果音、音楽など、様々な要素の特質を保ちつつ、最大の相乗効果を実現しようとする。中井が映画『春』において、急テンポのコンティニューイティを重視するのは、そこで前感覚的に分割された視覚的要素を音声など他の部分と共に、諸個人や諸要素の偶然的気質を想定しつつ、映画全体のリズムとして構成するのに、極めて優れた組織形態だからである。中井が主張するトーキーのリズム、すなわち「映画音」は、このような部分の異質さと全体の統一性が有機的に組織された集団的リズムである。

4. 今村太平と漫画映画の機械音楽

トーキーに対し、中井と類似する立場にある人物としては、例えば映像評論家の今村太平が挙げられる。今村は中井から影響を受け、『中井正一全集』の解説文も書いている。彼の映像理論では、映像と音声の有機的關係を指す言葉として、1930年代の映像評論界で盛んに使われた「音画」というものがある。1930年代のトーキー黎明期では、トーキー、「発声映画」など以外にも、「音画」という特殊な言葉が使われ

ていた。筆者は以前、この「音画」という語について詳細に検証し、「音画」とはロシア語翻訳家である袋一平が1929年に作った「ツヴコオチェ・キノ (sound picture)」の訳語であり、音声の芸術性を重視するソビエトのトーキーを称揚し、技術を重視する資本主義国家のトーキーを批判する言葉であると結論づけている⁽¹³⁾。

今村が使う「音画」もこの文脈に位置するのだが、従来論者がこの言葉に込めた資本主義の技術に対する批判的な立場に反し、むしろディズニーのようなアメリカニズムを今村は高く評価した⁽¹⁴⁾。例えば、彼は漫画映画の音楽の特徴を、ストラヴィンスキーの原始主義音楽と未来派の騒音音楽の同一視にあると考え、そこでは「ハープは弓、太鼓は壺」とされ、それらの原始的生活音は「時計のセコンド、モーターの音」など産業資本の騒音と同一視される⁽¹⁵⁾。周知のように、ディズニーのアニメーションでは、よく動物キャラクターの走りを機関車の汽笛にする。また、機械に原形質のような柔軟性を与え、「ぐにゃっ」とゴムが変形するような音を付与する。今村はこの生物と機械の同一視に、ある種の有機的な機械を見出すのである。

そして、このような漫画映画的な音声を可能にしたのは、産業資本主義がもたらした機械美であった。今村によると、機械音楽、すなわち音楽のラジオ化と雑音の日常化は、音楽を労働や家事の間で聞くものにした。そこで、視覚と音声のリアリズムは解体され、音声は目の前の任意なものに接合するようになった⁽¹⁶⁾。この視聴覚の偶然的接合にも機械の有機性が現れるのである。

先に機械の有機性は、偶然的な出来事を処理、制御することにあると述べたが、今村の議論の中心もここにある。彼の機械音楽論は、単に産業資本社会において、雑多の騒音が新しい美音になり、音楽が不協和音を中心的に扱うことになる、というものではない。騒音や不協和音に対するそのようなフェティシズムではなく、今村が言おうとしているのは、騒音と美音の新しい組織関係である。今村は騒音と美音の関係を次のように捉えている。

これまでの歴史においても、つねに新しい音楽様式の展開が新たな現実的な音響によって行われていた……音楽の発展は、つねにそれまで美音と考えられていた音響を、それまで雑音と考えられていた音響によって否定することによってな

れているのである。(17)

今村の考えでは、ある時代において雑音として認識される音は、その時代の既存の楽音体系の秩序から逃れた偶然的な音であり、その偶然的な音を新しい楽音として吸収、制御し、より包括的な楽音体系へと進化していくのが、音楽が持つ大きな歴史的構造である。そして、その構造を最も表しているのは、まさに漫画映画である。漫画映画の音のもう一つの特徴は、効果音と音楽の接合である。ディズニーのアニメーションでは、ミッキーマウスの走る音は汽笛音になるだけでなく、その汽笛で編曲された音楽にもたびたびなる。走る姿と汽笛の騒音の、リアリズム上の不一致が、単に焦りや怒りなどの感情によって再編成されただけではない、より高いレベルで編曲された和声的な音楽として、映像全体に微妙にゆとりのあるリズムを形成する。騒音と美音の再組織と、音楽と映像の再組織、機械と生物を往復するディズニーのアニメーションに、我々は中井が主張する機械美の音声的側面を発見することができる。

5. 有機的なものと再帰性

中井と今村における機械美の組織形態に共通するのは、有機的なものへの注目である。大恐慌だった1930年代において、産業社会を代表する機械的なものを反省し、マルクス主義的な視点から映像産業を批判するのはかなり一般的であった。資本主義国家のトーキーを批判するために、ソビエトから「音画」という言葉を翻訳輸入し、芸術により有機的な構成を求めるのは、時代の流れからして当然のことであった。中井や今村の主張が、有機的なものの称揚として日本の伝統芸術にモンタージュを発見する同時代の映像理論と一線を画したのは、機械論への批判として単に有機的なものを導入したという点ではなく、機械的なものと有機的なものの対立自体を解体したことにある。

この、機械性の中に有機性を発見し、無機的なものを有機的組織する思想は、哲学における有機的なものの概念を明らかにしたユク・ホイの『再帰性と偶然性』においては、一種の「有機的機械論」として位置づけられている。彼によると、「20世紀の

前半になると、生氣論者と機械論者の間に、第三の立場が登場し……彼らは有機的なものを機械的法則でも、神秘的生命力でもなく有機構成ないし組織化の一形式と見なすので、有機体論者と呼ばれている」⁽¹⁸⁾が、この有機体論者は「生物的有機論者とその分身たる機械的有機論ないしサイバネティックス」⁽¹⁹⁾の二種類があった。前者と比べ「サイバネティックス論者はこの対立を超えるために、さらに別の方途も採用して」それが、「再参入概念、そして……再帰性概念である」⁽²⁰⁾。中井や今村が主張する自然美と機械美の統一、生物と機械の融合は、この「有機的機械論」に相当する。このことは、ユク・ホイが主張する再帰性概念における偶然性の処理の問題からも裏づけることができる。

一九四八年の『サイバネティックス』において、ヴィーナーは機械論と生氣論の対立に異議を唱え……ニュートンの機械的で可逆的時間とベルクソンの生物的で不可逆的時間に代表されるこの対立は……フィードバック・システムとして理解されたサイバネティックス的機會によりすでに超克され……再帰性の別名としての自我準拠についても理解できる。⁽²¹⁾

機械的なモデルにおける偶然性とは、大規模産業機械の集合における破綻のことで……予め偶然性を可能性として明文化し直しておいてやらなければならない……アンリ・ポアンカレのいう偶然の法則すらもその例外ではない……再帰的なモデルにおいては、偶然性は必然性として予想され……偶然性を消去するのではなく、むしろ必然性として統合するのである。⁽²²⁾

機械論的時間と生氣論的時間の対立を超克し、機械には処理できない偶然性を予想して必然性を統合する。このようなユク・ホイの主張のなかに、中井が「リズムの構造」で主張した、数学的リズムと心的リズムの対立の超克、そして「機械美の構造」において同じくポアンカレを引用して論じた機械における偶然性の処理の問題と同じ問題意識を発見することができる。この問題意識の一致は、ユク・ホイが京都学派を「東洋的な心に本源的な有機体論による近代テクノロジーの変容を切望していた」⁽²³⁾と

評価したこと、中井が京都帝国大学哲学科出身であることを考えれば驚くにはあたらない。

ユク・ホイの再帰性概念は、換言すれば、生物が自我準拠や反省の循環を通して発達していく過程を機械で実現することで、偶然性を予測するフィードバック循環を通して洗練されたシステムである。中井が主張する集団的リズムにおける実験と訓練の積み重ね、映画制作における諸要素の有機的構成、今村が主張した機械音楽の大きな歴史構造、その背後にはまさにこのような偶然性を必然性として統合する再帰的なシステムの姿がある。そこでは、諸感覚が機械的に細かく刻まれれば刻まれるほど、より有機的な視聴覚構成を容易にし、和音と騒音が相互転換することによって、より総合的な音楽組織形態の実現が可能になる。偶然的で、異質なものを常に予測し、フィードバックする循環的なシステムを、映像や音楽などの芸術的領域において中井と今村は実現しようとした。ユク・ホイの議論は技術哲学に集中しており、また彼が京都学派に注目しているのは「近代の超克」など1940年代前後の文脈であるが、本論文で議論した1930年代における機械美の有機性の問題は、映像領域におけるその思想の前身として位置づけることができる。

6. 結論

本考察では、中井が主張した機械美の音声的側面が、映画が持つ視聴覚の諸要素を独自のリズムを保ちつつ分解し、一つの大きなリズムとして全体的に再構成する有機的な組織性であることを明らかにした。そして、中井から影響を受け、漫画映画の音声にその組織性を発見した今村に基づき、ディズニーのアニメーションをその実例として紹介した。この機械美の音声的側面は、先行研究が主張したものと違い、トーキーを肯定し、生物と技術、自然と機械を統一させるものであった。また、この機械を有機的に組織する組織形態については、哲学における有機的なものの概念を明らかにしたユク・ホイの議論を参照した。それはサイバネティックスで言われるところの「有機的機械論」として位置づけることができる。1930年前後の日本では、この有機的なものの思想はハイデガーを経由して京都学派に伝わった。京都帝国大学出身の中井

はこの真っ只中にいた。大恐慌からなる技術批判の思潮、映画における録音技術の革命、モダニズムと機械美の流行、技術と芸術の対立が最も顕著なこの時期において誕生した中井と今村の機械美論は、映像理論や美学理論であると同時に、これらの技術哲学、政治状況とも深く関わる問題である。

本研究は JSPS 科研費 JP22J10690 の助成を受けたものである。

註

- (1) 高島直之『中井正一とその時代』青弓社、2000年、10頁。
- (2) 伊集院敬行「中井正一の映像論に見られる精神分析理論的傾向について」『島大言語文化』2011年、30号、139-175頁。
- (3) 杉山光信「言語・映画の理論と弁証法の問題——中井正一論の試み——」『戦後啓蒙と社会科学の思想：思想とその装置』新曜社、1983年、135-206頁。
- (4) 板垣鷹穂『機械と芸術の交流』岩波書店、1930年、87-89頁。
- (5) 同書、156頁。
- (6) 鈴木賢之進「機械と音楽」「新興芸術」編『機械芸術論』天人社、1930年、89-98頁。
- (7) 中井正一「春のコンティニューイティー」『中井正一全集 第3巻』美術出版社、1981年、149頁。
(初出は1931年)
- (8) 中井正一「リズムの構造」『中井正一全集 第2巻』美術出版社、1981年、30-31頁。(初出は1929年)
- (9) 同書、32-34頁。
- (10) 同書、31頁。
- (11) 同書、39-40頁。
- (12) 中井正一「機械美の構造」、『新興芸術』編、前掲書、169-170頁。(初出は1929年)
- (13) 王琮海「戦時下音画理論の系譜——今村太平とそのアニメーション音画理論の来歴——」『コア・エシックス』2022年、18号、13-26頁。
- (14) 当時の映像評論界では、エイゼンシュテインの「モンタージュと日本文化・展望」から影響を受け、絵巻、歌舞伎などの伝統芸術からモンタージュを見出す動きがあり、「音画」は伝統芸術とモンタージュの接合にも使われ、伝統芸術を用い、技術を濫用するアメリカに対抗しようとするこの動きの中、ディズニーの中から「音画」を見出し、それを技術と対立しない立場から解釈し

1930年代中井正一の機械美における音声的側面

た今村の論は極めて特殊である。

- (15) 今村太平『漫画映画論』ジブリ Library、2005年、86-87頁。(初出は1948年)
- (16) 今村太平『漫画映画論』ゆまに書房、1991年、54頁。(初出は1941年)
- (17) 同書、73頁。
- (18) ユク・ホイ『再帰性と偶然性』(原島大輔訳) 青土社、2022年、42頁。
- (19) 同書、41頁。
- (20) 同書、42頁。
- (21) 同書、42頁。
- (22) 同書、34-35頁。
- (23) 同書、3頁。

“Hollywood Renaissance”における イエス・キリスト像の転換

朴志元

はじめに

“Hollywood Renaissance”は一般的に“New Hollywood”、また日本では「アメリカン・ニューシネマ」と呼称され、1960年代後半から1970年代にかけてハリウッドで製作された従来の製作形式や表現方法に依拠せず、新たな印象を与える映画作品を指す。

1977年、映画研究者のダイアン・ジェイコブズはこの時期の映画を“Hollywood Renaissance”と称し、同名の著書を発表した。本書でジェイコブズは、1960年代後半から始まる一連のハリウッドの変革を“Renaissance”という非常に曖昧な言葉で語っているが、この言葉の明確な意図については検討されていない。

本論文では、“Hollywood Renaissance”におけるイエス・キリスト像の転換について考察する。アメリカン・ニューシネマの作品には、それまでのハリウッドの映画作品に対して、多くの変革が認められる一方で、映画の中で描かれるキリスト教との関連、またイエス・キリスト像の転換については、あまり注目されてこなかった。この時期の作品にはイエス・キリストに擬えられた主人公が登場する。しかし、それらの映画の中で描かれるイエス像は、これまで描かれてきたような「神の子」としてのイエスではなく、従来の道德規範から逸脱する世俗的な人間としてのイエスである。これらの背景には、1960年代から1970年代のアメリカにおいて、カウンター・カルチャーの担い手である若者たちが、自らのルーツを人間としてのイエスである「ナザレのイエス」に求めていたことが挙げられる。本論文の作品分析を通して、これらの転換は当時のカウンター・カルチャーと密接に結びついており、“Hollywood Renaissance”という表現が、まさに神の子であるイエスが人間として「再生（Renaissance）」するという意図を持ち得ることを主張する。

1. プロダクション・コード施行期のキリスト像

映画黎明期から現在まで、イエス・キリストは何度もスクリーンに登場してきた。しかし、1930年代にハリウッドでは俳優や監督によるスキャンダルが相次ぐ。強まる世間からの非難に対して、ハリウッドは映画を自主的に検閲する制度を導入し、映画の表現を非常に細かく規定する。これが「映画製作倫理規定」、すなわちプロダクション・コードや、通称ヘイズ・コードと呼ばれるものであり、この規定の第8条には、宗教についての項目があった⁽¹⁾。この項には「映画内において宗教がいかにか描かれるべきか」ということが規定されている。特に映画内に登場するイエス・キリストの描かれ方について、このプロダクション・コード第8条が与えた影響は非常に大きいと言えるだろう。木谷佳楠はこの時期の映画におけるキリスト表象について、以下のように論じている。

プロダクション・コード第8条①に、「あらゆる映画もしくはその一部分で、いかなる宗教的信仰も愚弄されてはならない」と規定されていることにより、聖書を題材にしたこの頃の映画では、神の子であるイエス・キリストを人間の俳優が演じることは冒瀆だと見なされていた。したがってイエスが登場する映画では、イエスの手や後ろ姿は映しても、イエスを演じる俳優の顔は画面に出さないという苦肉の策がとられたのである。⁽²⁾

このように、プロダクション・コードの施行後、キリストの姿が直接的に描写されることはなくなった。後ろ姿や手など、体の一部分がスクリーンに投影されるにとどまり、特にその顔が映されることはなかったのだ。こうした手法が使われた最も有名な作品としては、ウィリアム・ワイラー監督の『ベン・ハー』(1959)が挙げられる。「キリストの物語」という副題がつけられた原作からわかるように、この映画ではイエス・キリストが複数回にわたって登場する。スクリーンに映し出されるその姿は、キリストの手や後ろ姿がメインであり、そして磔刑のシーンに至っても一貫してキリストの

顔が映されることはない。また、キリストが登場するシーンでは「キリストのテーマ」として神々しい音楽が流されるのである。

プロダクション・コードによって、映画におけるキリストの表象は制約を受けた。しかし、製作陣はそれらの制約を逆手に取ったことで、かえってキリストの神秘性、そして神聖さといったものを一層強調する結果となったのである。

2. カウンター・カルチャーの中のイエス像

1960年代、カウンター・カルチャーの担い手であった若者たちは、既成の価値観や体制、社会に反抗し、その矛先はキリスト教にも向けられる。1966年にはビートルズのジョン・レノンが「自分たちはキリストより有名だ」⁽³⁾と発言する、いわゆるキリスト発言がメディアなどによってスキャンダラスに取り上げられた。こうした事態は、キリスト教界からは強い批判を持って迎えられる反面、キリスト教が世俗化した現代社会とどのように向き合っていくか、という問題提起の内容も含んでいたのである。実際、当時のアメリカ社会とキリスト教の関係性は以下のようなものであった。

一部のアメリカ人は信仰を拒否し、主流のプロテスタント教会とカトリック教会は信徒数の深刻な減少に見舞われた。しかし、人々は信仰を完全に放棄したわけではなく、むしろ多くの若者や高齢者がその価値を再評価し、激動の10年のために新たな答えと霊的なアプローチを模索していた。⁽⁴⁾

また以下の引用のように、当時の若者たちを中心にイエスは一種の社会運動家のように再解釈されていった。

ヒッピーやカウンター・カルチャーの担い手たちは、髪とひげを伸ばし、体制を批判して「ラブ&ピース」を説く自分たちの姿の原点が、「ナザレのイエス」にあると理解し、その中で「ジーザス・ムーブメント」と呼ばれる大規模な社会現

象が起きる。(5)

カウンター・カルチャーとキリスト教、とりわけイエスとの結びつきは、当時の雑誌などから見るることができる。1966年のTIME誌には、黒地に大きく赤文字で「神は死んだのか？」⁽⁶⁾というキリスト教へ疑問を投げかけるような表紙がデザインされ、また1971年のTIME誌の表紙には「ジーザス・レボリューション」という見出しとともに、サイケデリックなイエスが誌面を飾っている。また、イエスが生きた時代のユダヤ教の立場から、彼を反体制的な指名手配犯に見立てたユニークなポスターも広く流布された。イエスはこの時代に「世界最大の革命家」などと大きく再解釈され、大衆、特に若者のアイコンとして捉えられていったのである。映画においてもこうした時代の流れを反映する作品が製作される。特に『ジーザス・クライスト・スーパースター』(1973)や『ゴッドスペル』(1973)といった作品で描かれるイエスは、細い体に乱れた髪の毛、まるでヒッピーのような弟子たちを従えた、およそそれまでのイエス像を考えれば異端的と言える姿を体現しているのだ。

3. 舞い降りたイエス

カウンター・カルチャーと結びついたイエス像には先の2作品が挙げられ、これらの作品はイエス・キリスト本人を主人公とした映画であった。しかし、Hollywood Renaissanceの作品には直接的にイエスを描くのではなく、その物語の主人公にイエスを投影させるという方法でイエスの姿が表現される。

本章で取り上げる『暴力脱獄』(1967)と『カッコーの巣の上で』(1975)という2作品で、主人公たちは一見イエスの神聖さからはかけ離れた非常に人間臭い人物として描かれている。しかし、刑務所と精神病棟という閉鎖的な空間に犯罪者として舞い降りた彼らは、そこにいる人々を解放する役割を担う。彼らは明らかにキリストに擬えられた人物として描かれているのだ。ラインハルツは「長編フィクション映画におけるキリスト的人物像を特定する基準」として主人公に以下の三つの要素が認められると主張している。

第一に、観る者が「キリスト的人物像」ジャンルの存在を把握できるように、救い主（セイヴァー）＝主人公は一般的にキリストと結びつけられた視覚的・聴覚的イメージを通して描かれる。（中略）第二に、キリスト的人物像を扱う映画においては、主人公が、残酷でしばしば権威的な敵方と対峙し、他者を助けたり贖ったりする行動に携わり、比喩的にあるいは文字どおりに、死と復活を体験する。（中略）第三に、キリスト的な主人公は利他性や愛他性を発揮する。⁽⁷⁾

これら映画における主人公、ルークとマクマーフィーには、主に第一や第二の行動が認められる。彼らはこの映画のラストでは死をもって迎えられるが、彼らが他の収容者に与えた影響は大きく、残された者たちの中で彼らは復活する。まさにイエスの如く死と復活を体現するキャラクターなのである。

3-1. 『暴力脱獄』

本作は、リンドヴァルが指摘するように、主人公のルークという名が新約聖書の『ルカによる福音書』を著したとされるルカを示唆しているという点、そして彼の囚人番号が聖書の箇所を暗示しているという点など、キリスト教との関係性が垣間見える⁽⁸⁾。この作品は自身も刑務所に収監された経験を持つ小説家ドン・ピアースの原作を元にしており、彼は本作の脚本にもクレジットされている。しかし、主人公ルークの描き方に関しては監督のスチュアート・ローゼンバーグと脚本のピアースとの間で対立があった。すなわち、「ピアースは等身大の男だと主張し、監督は神の化身と考えていた」⁽⁹⁾のである。したがってこの映画には視覚的にイエスを想起させるような表現が数多く見られる。例えば、卵を腹いっぱい頬張ったルークが机の上で寝転がるシーン、カメラは俯瞰でルークを捉える。ルークは上半身裸になり、両手を広げて両足を閉じ、あからさまにキリストの磔刑と同じ姿でスクリーンに映し出されるのだ⁽¹⁰⁾。そして、ルークの死後、残された囚人たちがいつもと同じように道路を舗装するラスト・シーンでは、またカメラは俯瞰になり、十字路を映し出す。そしてルークを中心に十字に折られた写真が浮かび上がり、あたかもルークが磔刑に処されてい

るかのような画面構成になっている⁽¹¹⁾。このような十字架のイメージはルークをイエスと結びつけるのに非常に効果的にはたらいしているのだ。そして映画の終盤でルークが教会に逃げ込み、神に対して“Old Man”と語りかける場面は、ルークの反抗的な人間臭さが表現されているとともに、聖書で語られる、磔刑前夜のイエスが神に祈ったゲツセマネの祈りを彷彿とさせる。またルークの死後も囚人仲間であったドラグラインによって、彼の人生はまるで伝説かのように語り継がれていく。これはイエスの死後、使徒たちによってイエスが宣教されたことを表象しているかのようなのである。このように、本作ではルークの人間としての側面、そして反体制的な側面を強調しつつ、視覚的・物語構造としてイエスを想起させる演出が全編にわたってなされている。

3-2. 『カッコーの巣の上で』

『カッコーの巣の上で』は1962年に出版され、ベストセラーとなったケン・キージーの同名小説を映画化した作品である。主人公マクマーフィーは抑圧的な精神病棟のラチェット婦長に対立する反抗的な人物として描かれ、また彼は犯罪を犯して捕まったものの、刑務所での重労働を嫌い、精神異常者を装っている。精神異常者を装っているからなのか、マクマーフィーは非常に粗暴で、非理性的な行動をあえて行っている印象を受けるのである。いわば道化として精神病棟に収容されたマクマーフィーは様々な狂気的な行動や反抗的な行動で、周りの収容者たちを巻き込んでいく。本作は『暴力脱獄』に比べると視覚的にイエスを想起させるシーンは少ないと言える。しかし、原作小説において、マクマーフィーは、語り手である聾啞を装ったネイティブ・アメリカンの収容者チーフから「マクマーフィは空からやって来た巨人で、銅線とクリスタルガラスでこのアメリカじゅうを被いつくそうとしているコンバインの手からわたしたちを救うのだ」⁽¹²⁾という表現をもって語られているように、彼が救世主として捉えられていることは明らかなのである。そして映画のラストで強制的にロボットミ手術を受けさせられ、廃人となったマクマーフィーをチーフは殺す。彼を殺した後、チーフはかつてマクマーフィーが持ち上げられなかったシンクを持ち上げて窓を破り脱走するのだ。

また、マクマーフィーがこの映画においてイエスのような役割を果たしているとい

うのは、公開当時のポスターでも暗示されている。ポーランド版のポスターではマクマーフィーのちょうど額のあたりに爆弾の導火線のようなものが置かれており、その姿は茨の冠を被ったイエスに酷似しているのである⁽¹³⁾。これらのことから、明らかにマクマーフィーは受難、死、復活というイエスと同じ道程を辿っており、イエスに擬えられているということを示していると言えるだろう。

このように、アメリカン・ニューシネマの作品には、「犯罪者」という社会に抗う反抗的な人間が主人公となることが非常に多い。この2作品ではそのような人間の中にイエスの姿が投影されている。およそプロダクション・コード施行期には考えられなかったようなイエス像が映画の中に描かれているのだ。

4. 分離するイエス —— 『地獄の黙示録』 ——

ヴェトナム戦争を舞台とした『地獄の黙示録』(1979)では、軍規に背くカーツと彼の暗殺任務を受けたウィラードという、相対する二人の主人公が登場する。アメリカン・ニューシネマの終焉と称されることが多い本作の主人公たちにも、イエスがそれぞれ投影されていると言えるが、投影されているのは、以下のようなイエスという一つの存在の異なった二つの側面である。

この映画の宗教的なテーマにアクセスする効果的な方法は、主に彼の遺物(記述、録音、噂)によって知られる神秘的な存在であるカーツを、キリスト像の神聖な側面の表象として見ることである。逆に、ウィラードをキリストの、一見より近づきやすい側面、つまり肉体的な人間という存在として見ることもできるかもしれない。⁽¹⁴⁾

両極の立場にあると言えるカーツとウィラードが実は表裏一体であることは、ポスター・デザイナーのロラン・デュリュエによって2019年の再編集版『地獄の黙示録／ファイナル・カット』の封切りに合わせて改めてデザインされたポスターでも示唆されている⁽¹⁵⁾。このポスターにはカーツを殺すことを決意したウィラードが沼から

頭を出す有名なショットが用いられている。ポスターの上半分、すなわち沼から出てきた頭はウィラードのままだが、下半分、すなわち水面に反射して映る顔はウィラードではなく、カーツを表している。このように、公開から40年近く経った現在において、二人が表裏一体として捉えられていることは注目に値する。

以上のように、人間としてのイエスと神としてのイエスを分離させて考えるならば、その考えはイエスの人性と神性の独立を強く主張する初期キリスト教の一教派、ネストリウス派キリスト教すら彷彿とさせる⁽¹⁶⁾。イエスが人間として生まれ、その後神性を纏ったとしてイエスの人性と神性を独立させて考えたネストリウス派などは、「キリストの神性の信仰を弱体化した」⁽¹⁷⁾とされ、異端として退けられていった。このようにイエスの神の側面と人間としての側面を分離させたり、人間としてのイエスを殊更に強調したりする姿勢は「異端」として捉えられかねない描かれ方であるとも言えるだろう。もちろん、ネストリウス派は431年のエフェソス公会議で破門され、その後はペルシアを中心に波及するものの、監督であるフランシス・コッポラや脚本のジョン・ミリアスらがこれらを参考にしたとは考えられにくい。しかし、イエスの神としての側面、そして人間としての側面を別個に抽出する試みは、近代においても再び重要な問題となっていたと言える。特に1863年、宗教史家のエルネスト・ルナンが『イエス伝』においてイエスを「比類なき人間」と呼び物議を醸して以降、人間イエス、また史的イエスの研究はイエス研究の中でも注目されるテーマであった。1956年にはドイツの新約聖書学者であるギュンター・ボルンカムがまさに『ナザレのイエス』という著書を発表し、史的イエス研究の新しい可能性を示した。また、1950年代から1960年代にかけては中南米のカトリック司祭を中心に「解放の神学」という神学運動が起き、これらの運動はアメリカにおいても主に公民権運動などと結びついて、とりわけイエスを抑圧からの解放者として捉えた。このように、人間としてのイエスを取り上げる土壌は既に準備されていたと言っても過言ではない。

そのような視点で本作を見るのならば、当然カーツとウィラードの対峙はイエスの神性と人性の対峙に置き換えられる。物語は、最終的にイエスの人性を象徴するウィラードが神性を象徴するカーツを暗殺することにより、イエスの人性、すなわち人間としてのイエスは勝利したかのように見える。人間イエスの勝利は1960年代後半か

ら70年代におけるアメリカではまさに受け入れられやすいことであった。しかし、カーツに惹かれていくウィラード、そしてカーツがウィラードに対して述べる「私を殺人者と呼ぶ権利はない。私を殺す権利はあるが、私を裁く権利はない」⁽¹⁸⁾という言葉からも、端的にイエスの人性の勝利と言い切ることができない、不穏な空気が漂っているのである。この後、この映画が示した不穏さは現実のものとなっていく。映画界ではアメリカン・ニューシネマは事実上終焉し、宗教界でもこうしたイエス理解の反動かのように「宗教右派」と呼ばれる勢力が1980年代ごろからアメリカで台頭していくのである。カウンター・カルチャーと結びついた「異端的な」人間イエスの捉え方は陰りを見せていくのだ。

おわりに

1960年代後半から1970年代にかけて制作された、“Hollywood Renaissance”の映画作品には、極めて人間的で反体制的な主人公が登場し、彼らにはイエスが投影されていた。こうした描き方の転換に、当時のカウンター・カルチャーが与えた影響は大きく、これらを主導した若者たちは、イエスを「世界最大の革命家」として捉え、人間としてのイエスを自らのルーツに据えていたのである。すなわち、“Hollywood Renaissance”とは、プロダクション・コード撤廃後のハリウッドの映画作品において神の子イエスが人間イエス、すなわち「ナザレのイエス」としてまさに“Renaissance”「再生」することを意味していたとも捉えられ得る。

このように、殊更にイエスの神性と人性を分離させたり、イエスの人性を強調し、優位としたりする動きは、神学的には異端であると捉えられかねない。しかし、人間として悩み、弱さをもつイエス・キリスト像は、聖書においてもはっきりと描かれている。むしろこれまでいわばイエスの超人的な側面が強調されてきたハリウッド映画において、そのような人間としてのイエス像は革新的であり、こうした描かれ方は現在のハリウッド映画などにも脈々と受け継がれていると言えるだろう。そして、この意味において“Hollywood Renaissance”のイエス像はのちに続く嚆矢であったとも言えるのではないだろうか。

註

- (1) Doherty, Thomas Patrick, *Pre-code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 359.
- (2) 木谷佳楠『アメリカ映画とキリスト教——120年の関係史』キリスト新聞社、2016年、91頁。
- (3) 草野功『アンソロジー ビートルズ』シンコー・ミュージック、1984年、38頁。ジョン・レノンは1966年7月「ロンドン・イブニング・スタンダード」紙のインタビューでこのように発言し、その後アメリカの雑誌などにも掲載された。この発言の前部分には「キリスト教が消えてなくなっていく」という内容も含まれており、大きな物議を醸した。
- (4) Williams, Christina Barnes, *The Jesus People Movement and the Awakening of the Late 1960s*, Master's Thesis, College of William & Mary – Arts & Sciences, 2002, p. 17. 当該部分は拙訳による。
- (5) 木谷、前掲書、118頁。
- (6) 1966年8月8日刊行のTIME誌の表紙は“Is God Dead?”という文字のみのシンプルなものであった。この表紙は当時大きな反響を持って迎えられ、ロマン・ポランスキー監督の『ローズマリーの赤ちゃん』(1968)にも登場している。
- (7) アデル・ラインハルト『ハリウッド映画と聖書』(栗原詩子訳) みすず書房、2018年、227頁。Reinhartz, Adele, *Bible and Cinema: An Introduction*, London, Routledge, 2013.
- (8) Lindval, Terry, *God on the Big Screen: A History of Hollywood Prayers from Silent Era to Today*, New York, New York University Press, 2019, p. 176. リンドヴァルによると、ルークの囚人番号37は新約聖書『ルカによる福音書』の1章37節を暗示しているとされ、そこには「神にできないことは何一つない」と記されている。
- (9) スチュアート・ローゼンバーグ『暴力脱獄』[Blu-ray] ワーナー・ホーム・ビデオ、2010年、33:11-33:31。(本箇所はBlu-rayに収録された、ポール・ニューマンの伝記作家であるエリック・ラックスの音声解説による)
- (10) 同上、1:04:00-1:04:04。
- (11) 同上、2:05:23-2:05:51。
- (12) ケン・キージー『カッコウの巣の上で』(岩元巖訳) パンローリング、2021年、392頁。Kesey, Ken, *One Flew over the Cuckoo's Nest*, New York, Berkley, 1963.
- (13) 井上由一『アメリカン・ニューシネマ70年代傑作ポスター・コレクション』DU BOOKS、2021年、187頁。
- (14) Kleckley, Maria Elizabeth, *Moments of Doubt and Pain: The Symbol of Jesus Christ in The Last Temptation of Christ and Apocalypse Now*, Master's Thesis, University of Georgia, 2014, p. 50. 当該部分は拙訳による。

“Hollywood Renaissance”におけるイエス・キリスト像の転換

- (15) 以下を参照。<https://cinemakadokawa.jp/anfc/>（最終閲覧 2023 年 11 月 19 日）
- (16) ネストリウス派キリスト教は、コンスタンティノーブル大主教であったネストリウス（Nestorius, ?-451 頃）の教えを発展させた教派であり、キリストの神性と人性の独立性を強調した。431 年のエフェソス公会議で異端とされて以降、ペルシアを中心に拡大、「景教」として中国にも伝播したが、現在では勢力はごく限られていると言える。
- (17) 日本キリスト教協議会文書事業部・キリスト教大事典編集委員会編『キリスト教大事典』教文館、1991 年、801 頁。
- (18) フランシス・フォード・コッポラ『地獄の黙示録』[Blu-ray]KADOKAWA/ 角川書店、2017 年、2:09:54-2:10:06。（日本語訳は戸田奈津子訳の本編字幕による）

フッサールにおける再生としての想像概念について

伊藤俊介

はじめに

本稿は、フッサールの想像(Phantasie)⁽¹⁾概念がもつ「再生(Reproduktion)」の性格について分析することを目的とする。フッサールにとって、想像、想起のような現にないものを思い浮かべる意識は、知覚の再生の性格をもつ。知覚は原的意識、つまり幅のある現在である内的時間意識によって生き生きと与えられる意識であるという点で、再生的意識に対して絶対的な優位性をもつ。しかし、このような知覚の再生としての想像は結局のところ、現物のコピーを表象している意識にすぎないのでないかという問いが浮かび上がる。この問いに対して、本稿はフッサールの想像概念は再生という性格を保持してもなお、単なる現物のコピーを超えた創造性を保つことが可能であることを示す。

本稿は以下のように論じる。一節では、フッサールが想像を再生の性格をもつと捉えた動機を、彼が『論理学研究』(以下、『論研』)で抱えていた感覚内容とファンタスマの問題の解決から明らかにする。彼は「統握-内容図式」を基礎として想像意識を記述したが、その図式を放棄し、想像は想起をモデルとした知覚の再生であると考えた。二節では、この再生的想像の内実を探る。我々は再生一般の特徴を「意識の二重化」として捉えたうえで、何が想像と想起を区別するかを明らかにする。想像とは単に再生させる意識であるのではなく、「いわば」再生する性格をもつことを意味する。

1. 代理としての想像から再生としての想像へ

まず、フッサールが再生としての想像という着想に至った経緯を辿りたい。彼は初めから想像を再生的意識として捉えていたわけではない。

フッサールは『論研』において、意識が対象を構成する志向的体験は大きく「感覚内容(統握内容)」と「統握(統覚)」⁽²⁾から成り立っていると考える。

我々にとって統覚とは、体験それ自身のうちに、体験の記述的内容のうちに、感覚のなまの現実存在に対して見出される付加物 (Überschuß) である。感覚をいわば生化し (beseelen)、そしてそれ自身の本質に従って、我々にあれこれの対象的なものを知覚させるのは、例えば我々がこの木を見、あのベルの音を聞き、花の香りを嗅ぐなどのことを可能にするのは、作用性格である。(XIX/1 399) ⁽³⁾

フッサールは感覚されるものと知覚されるものを明確に区別する。「感覚内容はいわば、感覚によって表象される [=知覚される ⁽⁴⁾] 対象の内容を作り上げるための、それに類似した建築材料を提供している」(XIX/1 80-81)。我々が何かを見たり、聞いたり、嗅いだりする際、我々は感覚内容に向かっているのではなく、感覚内容という建築材料をもとに知覚される対象を思念している。この感覚内容を、いわば生化し、知覚される対象を思念する役割が統握である。この感覚内容と統握によって対象を構成する図式は一般に「統握－内容図式」と呼ばれる。

次いで、フッサールは「像意識 (Bildbewußtsein)」の志向的体験の分析をする。像意識とは、絵画や写真などの物理的素材 (キャンバスやインク) を介して像を表象する意識のことである。フッサールは上の引用の後に、図式が知覚意識だけでなく像意識にも適用可能なことを認めている。

同様のことが〔知覚以外の〕その他の場合にも明らかに妥当する。例えば、端的な想像や模像 (abbilden) 的想像の作用に属する諸感覚 (あるいはこれらを、統握の土台としての機能を果たす内容と呼んでもよいが) にも当てはまる。像化的 (verbildlich) 統握は、知覚現出の代わりに、むしろ像現出 (Bilderscheinung) を我々に獲得させるのであり、そしてこの像現出の中で、体験された諸感覚に基づいて、像的に表象される対象 (絵に描かれたケンタウルス) が現出するのである。(XIX/1 399)

ここでフッサールは、「像化的統握」と表現するように、像意識を代理物を介した表象として考える。知覚は対象そのものが与えられる「現前 (Präsentation)」意識で

あるのに対して、像意識は「代理として機能する記号もしくは類似性によって代表象 (Repräsentation) する像の助けを借りて」意識される⁽⁵⁾。したがって、知覚と像意識は、統握－内容図式の点から見れば、内容を同じくしながらも、統握の仕方が異なるため、両者の本質的相違を明らかにするのは容易である。次いで、統握－内容図式の下に知覚と想像の区別を図る際、統握の面では現前するものとして統握するか代表象として統握するか、内容の面では感覚内容が与えられるか想像上の感覚内容とされる「ファンタスマ」が与えられるかで区別されるとフッサールは考えた。

『論研』で用いられた統握－内容図式を下地とし、フッサールは詳細な知覚と想像の区別を1904/05年にゲッティンゲンで行われた『空想と像意識』講義（以下『像意識講義』）で試みた。知覚と想像は、「統握に用いられる内容と統握性格自身」のどちらの側面でも互いに区別される (XXIII 10)⁽⁶⁾。伊集院が言うように、フッサールは『像意識講義』で「知覚と想像との本質的相違は素材 (感覚/ファンタスマ) の側にあるのか、それとも統握の仕方の違いなのかという問い」を明らかにしようとした⁽⁷⁾。

この問いを解決すべくフッサールが取った方法は、想像作用を可能な限り「像性表象」として解釈するということ (XXIII 16, note.)、すなわち想像 (Phantasie) と像意識を広義の想像 (Imagination) とみなし、想像と像意識の共通点を見つけることである。知覚と像意識が明確に区別されているいま、想像と像意識の共通点を見つけることができれば知覚と想像の本質的区別を説明することができると思った。

しかし、講義を進めるにつれ、想像と像意識はむしろ異なる作用であることが明らかとなる。というのも、想像には像意識のような物理的な内容が存在しないからだ。想像にあるのはただ物理的な感覚内容に類比する想像内容、つまりファンタスマのみである。したがって、これまでの統握－内容図式の適用を維持し、知覚と想像の区別を可能にするためには、想像対象がなぜ感覚内容を介さずファンタスマによって表象されるのかという感覚内容とファンタスマの区別を説明する必要に迫られることとなった⁽⁸⁾。この時、現在与えられているファンタスマが知覚とは別の対象を統握するとはいかなることかが問われる⁽⁹⁾。この問いに関してフッサールは結局のところ、感覚とファンタスマは持続や強度の差というおよそ本質的区別とは程遠い結論に達することとなる⁽¹⁰⁾。このような事態からフッサールのファンタスマ概念は従来、「経

験主義的な素朴实在論に見なされる怖れのある薄弱なもの」⁽¹¹⁾、「経験主義の遺産」⁽¹²⁾という烙印を押されてきた。

では、このファンタスマの問題をフッサールはいかにして解決したのだろうか。ここで我々は当時のフッサールの時間意識分析の深化に着目しなければならない⁽¹³⁾。フッサールは『論研』の時期から、統握－内容図式における感覚内容の問題に再三直面していた。それ自体は客観化以前のものである感覚内容を客観化の説明に用いられる統握－内容図式で捉えることは容易に無限後退を引き起こす。それゆえ、フッサールは感覚を体験の時間位相の問いとして時間意識分析をすることにより解決を試みた。そして、フッサールはそれ自身他のものによって構成されることのないあらゆる構成の根源である「絶対的意識」を発見する。絶対的意識とは過去把持－原印象－未来予持からなる幅のある現在を基礎とした内的時間意識である。いまや図式における感覚内容とは内的時間意識によってすでに構成されたものに過ぎず、1909年の草稿においてフッサールは「『意識』は全くもって意識から成り立っており、ファンタスマと同様すでに感覚は『意識』である」と主張するに至った（XXIII 265）。

以上のことから、フッサールは感覚とファンタスマは既に内的意識によって構成されたものであることを自覚し、内的時間意識による作用の遂行様態として、知覚と想像の本質的区別を明らかにする必要性に迫られた。そこで、フッサールは想起作用をモデルとした再生ないし準現在化（Vergegenwärtigung）⁽¹⁴⁾という様態として想像作用を考えることとなる。

2. 想像における再生といわばの性格

前節では、想像が時間意識と関連することが示唆されたが、以下では再生の問題を想起の方から明らかにする。なぜなら、フッサールは再生の問題をまず想起の方から着手したからである。そこで明らかになる再生の特徴とは、再生は対象の二重化ではなく、「意識の二重化」を示しているということである。

稲垣とベルネは再生としての想起とは対象における二重化ではなく、「意識（ないし自我）の二重化」を特徴するという⁽¹⁵⁾。この意識の二重化は後年のフッサールの思

想にまで続く再生の特徴である。例として、1923/24年の『第一哲学』講義における「昨日の城の丘の散歩」の例を取り上げたい。ここでの想起は単に昨日の散歩で見た対象物（城、丘から見た情景など）を「現在的な現実存在（gegenwärtiges Dasein）として」見ている意識を意味しない（VIII 84）⁽¹⁶⁾。内的時間意識によっていかにして知覚とは別の仕方で意識されているのかを明らかにしなければ、前節でのファンタスマの問題と同様、対象物を見ただけでなぜ想起意識とされるのかという経験主義的な問題に陥ることとなる。フッサールによれば、想起は「二重の仕方で」生じているという（VIII 85）。

一方で、[...] 反省的に知覚される「私は想起する（Ich erinnere mich）」ということが私の今の体験としてとどまっている。他方で、この今の体験において私の過ぎ去った城の丘の散歩が準現在化されている。（*ibid.*）

そして、このことから以下のように言う。

私の「私は想起する」〔という意識〕の中に「私は知覚した（Ich habe wahrgenommen）」〔という意識〕が共に含まれてある。（*ibid.*）

ここで重要なのは、過去の散歩の時に現れた対象だけでなく、過去の散歩の時の「私の過ぎ去った超越論的生」そのものが意識されていることである（*ibid.*）。

そして、この意識の二重化としての想起は1911年あるいは1912年初めの草稿でも確認される。

想起は知覚の再生的変様であるが、注目すべき固有性をもつ。その固有性とは、想起は知覚（Wahrnehmung）の準現在化でもあり、知覚されるもの（Wahrgenommenen）の準現在化だけではないということだ。私は昼食を想起する。しかし、この昼食の想起において昼食の知覚の想起も「ある（liegen）」。（XXIII 304-305）

我々はパンや肉といった昼食という対象、すなわち「知覚されるもの」だけでなく、それを知覚していたかつての私の意識も想起しているのである。

ここで浮かぶ問いは、意識が二重化した場合、なぜその二つの意識がどちらも同一な私の意識であるのかということである。想起の場合では、意識が二重になったとしても、「私は想起する」と「私は知覚した」の「私」は同一の私であることは理解しやすい。私が過去の体験を想起するということは、「私が今に至るまでの連続的で超越論的な私の過去を観取する」ことを意味する (VIII 85)。つまり、内的時間意識によって過去に体験された意識は、その体験が流れ去ったとしても、過去把持を通じて私の意識に沈殿しているのである。想起における二重の意識の同一化とは、現在における私と過去における私の時間的連関によって結びついていることを示す。

しかし、想像において意識の二重化を考えてみた時、想起のような時間的連関は存在しない。想像における意識の二重化とは、現在私が想像している時の意識と、その意識において私が何かを想像上で体験している時の意識を指す。この二つの意識が時間的に連関しないいま、何によって連関しているのか。

この問いの解決の前に、想起にも想像にも言える再生一般の特徴を改めて確認してみたい。再生一般は知覚経験がもつ身体性の再生であるがゆえに、二重化した意識の同一性をもつことができると主張できる。想起は「私の過ぎ去った超越論的生」を再生させる意識であった。その過ぎ去った超越論的生とは、その生自身が現在いる私のように過去の私が私の足を用いて散歩をしたり、過去の私が目で見ることによってパンや肉を知覚したことを再生させる意識であることも含んでいる。そして、想像上でのあらゆる体験も、「私の身体が」再生的に何かを意識している体験であるだろう。例えば、「私が「白雪姫がりんごを知覚する」ことを想像する」場合について考えてみたい。一つは、想像世界において私が、白雪姫がりんごを見ているシーンを白雪姫とは別の視点から見ている場合が挙げられ、もう一つは、想像世界において私が、白雪姫の視点から「私がりんごを知覚する」と考える場合が挙げられる。この二つの場合のいずれにせよ、現実世界における私の身体性を想像世界で再生している。後者の場合について、その意識の主体は白雪姫であり、現在想像している現実世界にいる私

の意識とは同一的でないと言えるかもしれない。けれども、やはり想像世界における白雪姫の視点になってりんごを知覚しても、りんごは現実にいる私が感覚可能な形で意識されているのである⁽¹⁷⁾。したがって、想像が再生的であるというのは、想像が我々の身体を用いた可能的遂行様態であることを意味する。我々がどれだけ任意に想像をしたとしてもこのことは免れ得ない。丸い四角が存在している空想世界を考えることができたとしても、だからといって我々が丸い四角を感覚可能になるわけではない。

では、再生一般の特徴を知覚経験における身体性の再生としたうえで、想像と想起はいかにして区別されるのか。フッサールは1909年の草稿において、想像とは「いわば (gleichsam)」再生的な意識であると言う。

我々はさしあたり知覚を印象的 (originär) 現前意識、それ自身ここ〔にあるという〕意識 [Selbstda-Bewußtsein] 等々として持ち、想像を「再生的に変様された現前意識」として持ち、いわばそれ自身ここ〔にあり〕 (Selbstda)、いわば現前的なものであり、現前的な想像であるという意識をもつのである。(XXIII 265-266)

そして、『イデー I』(1913年)においてフッサールは想像を定立性格との関係から以下のように言う。

現実的な体験の現前にはどれもみな、理念的には、ある中立性変様が対応している。つまり、その体験の現前に内容的に正確に対応したある可能的な想像上の体験の現前が対応しているのである。このような想像上の体験はどれもみな、現実的に現在しつつ存在するものではなく、「いわば」現在的に存在しているかのようなものとして、性格づけられる。(III/1 255)⁽¹⁸⁾

知覚は現実的に対象が存在するという信念性格をもっているため定立的作用であるのに対して、想像は『『本当に現実には』そこに成り立っていることとしては意識されない』中立的作用であるという。このような定立的性格を中立化させることをフッサー

ルは「中立性変様」と言う。そしてそのような変様を被った想像は、「現実的な体験の現前」に対応する。ここでの現実的な体験の現前には知覚だけでなく想起も含まれる。想起は過去の現実的出来事を対象としているため定立的性格をもつ。したがって、再生的変様は想起と想像を共に含むが、中立性変様は想像にのみ適用される。想像とは『『定立的な』準現在化の中立性変様』、したがって「想起の中立性変様」である(III/1 250)。このような知覚や想起に対立した想像は「可能的な想像上の体験の現前」であり、『『いわば』現在の存在しているかのような』性格をもつ。「いわば」とは「可能的な想像上の体験」に用いられるのである。つまり、想像のいわば再生という性格は、知覚経験における身体的な知覚体験を可能的な体験上で再生する働きであることがわかる。

おわりに

以上により再生としての想像という観点を通じて、フッサールにおける想像概念の内実を明らかにした。再生一般は我々の身体が感覚可能な枠内での経験を再生させることであった。再生の中でも、想起は現実起きた経験の再生である以上、定立的な準現在化である。それに対し、想像はいわばという形で純粋に可能性として私の身体が感覚可能な経験を再生させる意識、すなわち中立的な準現在化であると言える。

このような想像における再生はもはや単なる現物のコピーではない。むしろ可能的経験としてこれまで知覚してこなかった経験を再生することができるのである。したがって、ゲニウサスの言うように、フッサールの想像概念が「ノエシス的意味において再生的である」ことは、「想像がノエマ的に産出的 (productive) であるかもしれないという可能性を除外するものではない」⁽¹⁹⁾。可能的経験を再生できる「自由な想像」は、任意性という点で「知覚に対する優位な位置」をもち(III/1 147)、我々の経験の幅を拡げることのできる創造性をもちうるのである。

註

- (1) ここでの想像とは一般に心の中で何かを思い浮かぶ作用を指す。この作用は想像 (Imagination) ではなく空想 (Phantasie) と呼ばれる場合もあるが、本稿では基本的に想像 (Phantasie) と表記する。Imagination は Phantasie と同義ではなく、想起も含むより広い概念であるため、以下では Imagination を「広義の想像」と呼ぶ。
- (2) フッサールにとって統握 (Auffassung) と統覚 (Apperzeption) は同義語である (Husserl, Edmund, ed. Ursula Panzer, *Logische Untersuchungen. Zweiter Band - I. Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Husserliana, Band XIX/1, 1984, pp. 399-400. (邦訳:『論理学研究 2』(立松弘孝・松井良和・赤松宏訳) みすず書房、1970 年。『論理学研究 3』(立松弘孝・松井良和訳) みすず書房、1974 年)
- (3) フッサール全集 (Husserliana) からの引用は巻数をローマ数字、頁数をアラビア数字で記す。本稿では初出の時のみ参考文献を挙げる。
- (4) ここで「表象される [=知覚される]」としたことに補足を加えておきたい。フッサールは知覚、想起、想像等の志向的体験を「客観化作用」とし、「志向的体験はすべて客観化作用であるか、もしくはそのような作用を『基礎』にもつ」と言う (XIX/1 514)。その上で、フッサールは表象概念の定義の一つに「客観化作用としての表象」を定めた (XIX/1 521)。本文引用部では、表象=客観化作用のうち知覚の場合を例としており「表象される [=知覚される]」と記した。
- (5) ルドルフ・ベルネ「フロイトの無意識概念の基礎づけとしてのフッサールの想像意識概念」(和田渡訳)『思想』2000 年、916 号、185 頁。Husserl, Edmund, ed. Ursula Panzer, *Logische Untersuchungen. Zweiter Band - II. Teil Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Husserliana, Band XIX/2, 1984, pp. 609-610. (邦訳:『論理学研究 4』(立松弘孝訳) みすず書房、1976 年、98 頁)
- (6) Husserl, Edmund, ed. Eduard Marbach, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Husserliana, Band XXIII, 1980.
- (7) 伊集院令子『像と平面構成 I ——フッサール像意識分析の未開の新地』晃洋書房、2001 年、108 頁。
- (8) 像意識研究がもたらしたフッサール想像概念への影響は大きい。さしあたり、本稿では像意識研究がもたらした感覚内容とファンタスマの区別の問題を明示できれば十分である。『像意識講義』のより詳細な研究については、ベルネ (2000)、伊集院 (2001)、稲垣論「フッサール想像の現象学と衝動の問題」『東洋大学大学院紀要』2002 年、38 集、1-18 頁が詳しい。
- (9) Cf. ベルネ (2000) 187 頁。
- (10) 稲垣 (2002) 2-3 頁。ベルネ (2000) 187 頁。

- (11) 稲垣 (2002) 4 頁。
- (12) Jansen, Julia, “On the development of Husserl's transcendental phenomenology of imagination and its use for interdisciplinary research,” *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 4, 2005, p. 122.
- (13) 当時の時間意識研究に関する草稿は主にフッサール全集X巻テキストBに所収されている。時間意識分析についての研究は数多く存在するが、邦文文献として、武藤伸司『力動性としての時間意識』知泉書館、2018年、13-81頁が特に詳しい。
- (14) フッサールは「再生」と「準現在化」を同じ意味の術語として用いている (cf. XXIII 305)。
- (15) Cf. 稲垣 (2002) 5 頁、ベルネ (2000) 189 頁。また、以下も参照。稲垣論『衝動の現象学 フッサール現象学における衝動および感情の位置づけ』知泉書館、2007年、112-113頁。
- (16) Husserl, Edmund, ed. Rudolf Boehm, *Erste Philosophie I (1923-24) : Kritische Ideengeschichte*, Husserliana, Band VIII, 1959.
- (17) 当然、この問題は他者意識の問題にも通ずる。私が純粋な他者の視点に立つことはできず、仮に立ったとしてもそのような視点はもはや他者の視点とは言えない。フッサールにとって他者意識を可能にする「感情移入」作用は、想像や想起のように準現在化作用とされる。この感情移入作用も同様に再生という性格をもつのかは議論の余地があるが別稿に預けることとする。
- (18) Husserl, Edmund, ed. Karl Schuhmann, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Ergänzende Texte (1912-1929)*, Husserliana, Band III/1, 1976. (邦訳：『イデー I - II 純粋現象学と現象学的哲学のための諸構想 第1巻 純粋現象学への全般的序論』(渡辺二郎訳) みすず書房、1987年)
- (19) Geniusas, Saulius, “What Is Productive Imagination? The Hidden Resources of Husserl's Phenomenology of Phantasy,” Iulian Apostolescu ed., *The Subject(s) of Phenomenology: Rereading Husserl*, Cham, Springer, 2020, p. 140.

第 74 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 74 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2024 年 3 月 31 日