

第76回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2025. 10. 11-13

於 東京藝術大学上野キャンパス

はじめに

第76回美学会全国大会が2025年10月11日(土)・12日(日)・13(月・祝)に東京藝術大学上野キャンパスで開催されました。美学会で初めて発表する若手研究者のために第65回大会以来、美学会と当番校の共催企画として開かれています。「若手研究者フォーラム」も、今年で12回目となります。発表を希望する若手研究者はここ数年増えてきており、今年は所定の人数を大幅に超えたため、厳正な選抜を行いました。発表当日には倍率約1.5倍の門を潜り抜けた、意欲的かつ新鮮な研究発表が行われました。以下は、それらの発表者の任意による投稿の中から、ある程度の水準に達しているものを論文として掲載した報告集です。「若手」ならではの大胆な視座や、美学という学問領域を現代的文脈において再定位しようとする問題意識が明確に示されています。この報告集が専門的研究に新たな風を吹き込み、これから美学研究に本格的に取り組もうとする次世代の研究者にとって有意義な道標になることを願っています。

美学会「若手研究者フォーラム」委員会
委員長 岩崎陽子

目次

バウムガルテン学派における象徴的認識と吐き気	島崎千枝 7
カント『判断力批判』における「演繹論」の意味 ——「認識一般」と「客観一般」との関係を手掛かりに——	久保志織 19
Fr・シュレーゲル「諸流派—論文」における「流派」概念の積極的解釈	橋本悠介 31
ノヴァーリスの術語「ロマン化」のメディア論的含意 —— 諸学問思想の帰結としての「書物化」の要請	野村東生 41
ハイデガーの「陶醉」と「作品」としての有限な現存在	青松茉矢 55
岡本太郎の御嶽への言及における『何もないこと』について —— ハイデガー『形而上学とは何か』を手がかりに——	加来（郭）裕香 67
感性空間とリズム —— L. クラーゲスの哲学における現象の構造	今橋勇介 79
レヴィナスにおける「呼吸」について：詩と音	阿式祐斗 87

ピントリッキオ作《博士と議論するキリスト》に関する一考察
—— 書物のモチーフに託された意味の諸相をめぐって——

鳥山倫史 99

ダニール・セーヘルスの花綱装飾の着想源を探る
—— 17世紀フランドル花卉画へのイタリアの影響——

泉茂美 109

J. M. W. ターナー 《雨、蒸気、速度 —— グレート・ウェスタン鉄道》における
曖昧性の演出と同時代批評への応答

中山修平 121

盆栽の「芸術」化を導いた 1920-30 年代盆栽界の転回
—— 小林憲雄の盆栽論を手がかりに

横山詢 131

盆栽のモダニティ
—— 「絵画的趣味」の受容とピクチャレスク

武井一毅 143

台湾人美術家による「日本」の戦争美術の再定位
—— 陳清汾と陳敬輝の事例から

陳昱君 153

岡上淑子作品における〈層〉
—— 「着せ替え人形」の観点から

内村麻奈美 165

- エミール・ガレの 1889 年パリ万国博覧会における不透明ガラス
—— 鉋物の色調を模倣する関心の現れについて
居椿尚 177
- グスタフ・クリムト《水蛇Ⅱ》
—— 動植物モチーフから読み解く制作背景
山田耀 189
- ピエール・ボナールのアルカディアをめぐるまなざしと植物
—— 1910 年代の二つの「夏」作品に着目して——
五十嵐実果子 201
- ニーチェ解釈としての「記号の孤独」
—— ジョルジョ・デ・キリコと孤独の肯定
大西夏鈴 213
- ロバート・ラウシェンバーグ《ホワイト・ペインティング》における
「芸術と生のあいだのギャップ」の問題
—— ジョン・ケージ《4分33秒》との比較を中心に
柴山陽生 225
- 鎮魂としての芸術
—— 草間彌生の 1970-1980 年代コラージュ作品をめぐって
荒木大 235
- ソーシャリー・エンゲイジド・アートの限界
—— スザンヌ・レイシーによる《オークランド・プロジェクト》の再検討
富田葉 247

日本海造型会議の活動に関する考察

—— 戦後金沢の前衛芸術運動をふまえて

笠間亜理沙 257

ローレンス・アルマ=タデマによる後期ヴィクトリア朝演劇の舞台美術

渡邊千華 267

「報道写真」概念の受容と変化

—— 名取洋之助の理念と実践を通して

宋釗 281

バウムガルテン学派⁽¹⁾における象徴的認識と吐き気

島崎千枝

1. はじめに

吐き気とは、毒物や異臭に対する原初的な身体反応であると同時に、醜いもの、グロテスクなもの、あるいは非人道的な振る舞い——総じて「美しくないもの」に対して喚起される強力な拒絶反応である。そのため吐き気は美学と倫理、文化、社会を接続する重要な概念だが、その理論的研究は十分とは言い難い。

吐き気の研究のうち最も重要な文献の一つであるメニングハウス『吐き気——ある強烈な感覚の理論と歴史 *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*』（1999）は、18世紀から20世紀までを射程に芸術・美学・哲学における吐き気の役割を整理している。しかしメニングハウスは、バウムガルテンやその弟子マイアーといった美学成立初期の議論と吐き気との関係性をほとんど扱っていない。本稿はこの点に着目し、主にバウムガルテンの主張を多く引き継いでいるマイアー『あらゆる美しい学の基礎 *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*』（第一版1748-50年、第二版1754-59年）にて示される吐き気の立場を明らかにする。加えて、メニングハウスが吐き気概念史を述べる上で重視したモーゼス・メンデルスゾーンやレッシングといった後続の思想家は、バウムガルテンおよびマイアーの学説からの影響を多大に受けているため、吐き気の議論においてもどのような共通点、あるいは相違点が見られるのか、検討する。

2. 美学における〈絶対的他者〉

本題に入る前に、そもそも美学において吐き気はどのような性質を持つものとして扱われてきたのか、本稿の土台となる1750-90年代ドイツを射程とした議論を中心に紹介する。

メニングハウスによれば、初めて体系的な明晰さを持って吐き気について記述されたものは、シャルル・バトゥー『同一原理に還元された諸芸術 *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*』の翻訳に添えられたアドルフ・シュレーゲルによる論文(1751)である。シュレーゲルは「吐き気だけが、模倣によってその本性が変質されるような不快な感情から締め出されている。ここでは、芸術がそのどんな働きをもいたずらに消費させてしまうだろう」⁽²⁾と述べており、メニングハウスはここで初めて吐き気が〈美的なもの〉の限界として端的に定義づけられたと指摘する⁽³⁾。

シュレーゲルの議論はメンデルスゾーン(1729-1786)『文学書簡 *Literaturbriefe*』第82簡(1760)に引き継がれている。ここでメンデルスゾーンはシュレーゲルと同様、「吐き気という厭わしい感覚は、その対象が実際のもつものと見なされるかどうかにかかわらず、構想力の法則によって、単に魂のなかで表象するだけでも生じてしまう。[...]吐き気の表象がもたらす不快は、悪しきものが実際に存在しているという前提からではなく、単なる吐き気の表象によって引き起こされるのであり、かかる表象が実際にそこに存在しているのである。したがって、吐き気の感情はいつでも自然であって、決して模倣ではない」⁽⁴⁾と述べている通り、模倣による本性の変質が吐き気には機能しないことが強調されている。

このテーゼはさらに、カントにも引き継がれた。カントは『判断力批判 *Kritik der Urteilskraft*』(1790)の第48節において、「この〔吐き気という〕奇妙な、全くの想像に基づく感覚においては、対象はいわば、それがあたかも享受を——われわれがこの享受に力尽くで抵抗しようとも——強要するかのよう提示〔表象〕されるゆえに、〔こうした対象が絵画において描かれる場合には〕われわれの感覚においては〔吐き気を催す〕対象の技術〔=芸術〕による表象がこの対象の自然それ自体からはもはや区別されず、そのためにこの表象が美しいとみなされることは不可能となる」⁽⁵⁾と述べている。

以上より、吐き気は他のさまざまな不快な感情とは異なり模倣によってその感情を変質することができず、常に自然なものとして知覚されるという性質を持つ、と論じられてきた。デリダはこうした性質から吐き気を「体系の絶対的な他者」⁽⁶⁾と呼ぶが、吐き気の最も大きな特徴はまさにこの〈絶対的な他者〉性であると言えるだろう。

3. マイアーにおける象徴的認識と吐き気

メニングハウスが吐き気の議論の開始点として据えるシュレーゲルの論考とほぼ同時期に、マイアー『あらゆる美しい学の基礎』は発表されている。この著作が吐き気について明確に言及する最初の箇所は、第一章第一節「感性的認識の美について Von den Schönheiten der sinnlichen Erkenntnis」の最初の項にあたる § 23 である。マイアーは前述の通りバウムガルテンの思想を引き継いでいるが、§ 23 を含む第一節で特に顕著に引き継いでいるのは、美をもたらす認識は感性的認識であり、それは「明晰で渾然」⁽⁷⁾ な認識であるという前提である。

マイアーは § 23 で、美をもたらす認識はあくまで渾然としているという条件を逸してはならず、認識が「判明」に転じるなりその美の完全性は失われる、と述べた上で、以下の具体例を紹介する。

[...]美しい人の頬は、肉眼で観察したときに限って美しいと思われる。しかし拡大鏡を通してそれをしっかりと見たとしよう。そのどこで美が保たれているのだろうか？ きめの粗い組織が誇張されており、汗の穴が汚らしくひしめくせいでそこかしこが凸凹して、毛が一面にびっしり生い茂っているという、吐き気を催させるような表面が、その愛らしさの本拠地だったとは、ほとんど信じられないだろうし、その観察者の心は傷つくだろう。そしてこの受け入れ難い変貌はどこから生じるというのか？ 拡大鏡という美の破壊者の助けを通じて、渾然とした表象が判明な表象へと完全に変貌したことで、我々の表象における全くの変化が生じたということは、明らかではなかろうか？⁽⁸⁾

ここで注目したいのは、渾然な認識という美の条件が判明に転じることは美の破壊であり、美が破壊された先には「吐き気を催す *excellhafte*」ものが認識されるという点である。

その他にもマイアーは § 122 で、我々人間の注意力の限界を超えた程度の明晰さは

必然的に不明であり、ある概念をあまりに明晰にすることはかえってその概念を不明にする⁽⁹⁾、というように、論理学のような高度な明晰性が美の思考に介入することを改めて否定する。マイアーは、こうした過度な明晰さによって注意力が散漫になり、部分の相互のつながりや関係を一度に生動的に把握できなくなることを、料理が多い食事の席で喩え「最後の料理の方が最初のものよりも良いことがあっても、結局はそれらに吐き気を催すことにすらなる」⁽¹⁰⁾と述べる。

また § 122 が参照先として提示されている § 128 でも、事物を結びつけて表象する技法を「全ての個々の思想に用いようとする、吐き気を催させることになるだろう」⁽¹¹⁾ という指摘が、さらに一連の議論の総括を行う § 140 でも「事物について言えること全てを一つの美的な絵画に詰め込もうとするものは、吐き気を催させるだろう」⁽¹²⁾ という指摘が、それぞれ繰り返されている。

ここで求められる渾然な認識とは、適切な注意力によって徴標相互のつながりが一挙に把握されるような認識であるが、こうした認識が美的であるという規定は、既にバウムガルテンにおいて言及されている。バウムガルテンは『詩に関するいくつかの点についての哲学的省察 *Mediationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*』において「内包的明晰性」「外延的明晰性」という対概念を導入しており、前者は徴標の明晰性であるのに対して、後者は徴標それ自体は渾然なままにしたその数(外延量)を指し、外延的明晰性が高い表象は「含蓄のある表象」として美的であるという⁽¹³⁾。マイアーはこのことを以下のように説明する。

多くのものを自己の内に含み、このようにして、多くの部分からなる全体としてみなすことのできる概念は、含蓄のある概念と呼ばれる。[...] このような概念は我々に多くのものをいっぺんに表象するので、我々により広い展望を与える。⁽¹⁴⁾

以上の説明を含めてまとめると、「多くのものを一遍に表象させる」という瞬間性・同時性はバウムガルテンから既に言及されていたが、こうした美の認識を解体させてしまうのが過剰な判明性であり、マイアーはその解体に吐き気を見出しているのだ。

さらに注目すべきは、以上に述べた吐き気を催すような美のシステムの崩壊が、マ

マイアーの記述のなかでは単なる醜の表象と区別されている点である。マイアーは § 25 にて「美の反対としての醜は、それが渾然と、しかし感性的に認識されている限りでは、不完全性である。というのも不完全性は、全体における諸部分が互いに調和していない場合においてのみ存在し、そのため醜さは調和の欠如によって発生するためである。ただしそれは、渾然と認識されている限りにおいてである」⁽¹⁵⁾ と述べている。ここで「渾然と認識されている」という条件が繰り返されているのは、ここでの美・醜は渾然とした認識という美のシステムの枠組みにおいての議論であることを強調するためだと読み取れる。さらに § 26 では、「いくつかの真の完全性は真の醜さになる」⁽¹⁶⁾ 「抽象的で論理的な説明は真の完全性であり、しかしそれは、ある詩において、並外れた醜を引き起こす」⁽¹⁷⁾ と総括している。ここで「真の醜さ」と呼ばれるものが判明な認識に関連づけられた醜さであり、§ 23 にて「吐き気を催す」と評された美の認識の解体である。

4. イリュージョンの解体

マイアーにおいて判明性と吐き気との連関が確認されたが、ここからはその連関とメンデルスゾーン等後続する思想家が論じたイリュージョン理論とを比較する。

小田部 (1995) によると、啓蒙主義美学は明晰で渾然な認識に美の在処を求めながら、一方で芸術が記号を媒介として用いることを本質とすること、さらに記号とは一般に渾然とした認識を判明にする手段であることから、バウムガルテン以降この矛盾を説明する必要に迫られた。そこでメンデルスゾーンは、こうした記号的な認識、すなわち象徴的認識が芸術に適した渾然な認識に転化する事態を「イリュージョン Illusion/Täuschung」と名づけた⁽¹⁸⁾。メンデルスゾーンは『傾向性の支配について Von der Herrschaft über die Neigungen』(1757)においてイリュージョンを、「模倣が原像と非常に似ているとき、我々の感官は少なくとも一瞬、その原像それ自体を見ているかのように機能する」⁽¹⁹⁾ 眩惑であると端的に定義づける。メンデルスゾーンは以下に引用する『諸芸術の主要原則について Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften』(1771)において、さらに具体的な説明を試みている。

言論を感性的にする手段は、大量の徴標を一遍に記憶力の内に連れ戻すことによって、我々に記号よりも記号表示されるものをより生動的に感覚させる表現を選ぶことにある。このようにして我々の認識は直観的となる。対象は我々の感官に無媒介的であるかのように表象され、魂の下位諸力はしばしば記号を忘れることによって騙され、事象それ自体を見ていると信じる。⁽²⁰⁾

以上からわかる通り、メンデルスゾーンは「大量の徴標を一遍に」認識するという、前節にて紹介したバウムガルテン-マイアーの規定を受け継ぎつつ、そうした瞬間性・同時性が記号をいわば透明化させ、芸術に適した認識（直観的認識）を可能にするという説明している。

レッシングもメンデルスゾーンと同様の試みを共有しており、『ラオコオン』第17節ではそれが顕著に論じられている。そこでは、言語表現による並存的な描写は「物体の共存性が言語表現の継起性と矛盾し、前者が後者に分解されることによって、諸部分への全体の解体は容易となるが、これらの諸部分を最後にまた統合して全体にもどすことは、いちじるしく困難となるばかりか、不可能となることさえ稀ではない」⁽²¹⁾という理由から文学に適さないと主張されている。レッシングはこうした並存的な言語表現を、「イリュージョンの力を欠く das Täuschende gebricht」⁽²²⁾と評価する。

メンデルスゾーンとレッシング、どちらにおいても重視されていたのは「多くの徴標を一遍に」というバウムガルテン-マイアー由来の認識の形態（直観的認識）であり、この瞬間性・同時性こそが、記号を本性としつつもそれを乗り越えるという芸術の特異さを成立させる性質であるとバウムガルテン学派において説かれてきたことが理解できる。このことを踏まえて前節から本節にかけてまとめると、マイアーにおいてはそうした瞬間性・同時性が過剰な判明性によって瓦解し美の認識が損なわれることに吐き気の発生を見出しており、メンデルスゾーン-レッシングも判明性＝象徴的認識への否定的態度を引き継ぎ、それを乗り越えるために記号の透明化の作用としてイリュージョン理論を提案した。

しかし、後者の理論に直接的に吐き気との関連を示唆する描写はない。メンデルス

ゾーンらの理論はどのようにして吐き気と関わるのか。それは、2にて確認した18世紀ドイツの美学理論に共有されていた吐き気の特徴、すなわち「模倣によってその感情を変質することができず、常に自然なものとして知覚される」という性質そのものとイリュージョン理論との相容れなさによって根本的に結びついていると言える。メニングハウスは以下のように指摘する。

美とは錯覚させるものであり、芸術的な記号として、不在のものが実際に存在しているかのようなイリュージョンを生み出すものである。[...]だが、〈吐き気を催させるもの〉は「いつでも」、また「たんなる表象」としてできえ、このような「自然」の効果を及ぼす。それゆえ、〈吐き気を催させるもの〉は、美というイリュージョンの理想が保証されており、努力することなく、「いつでも」そのような理想が達成されているような状態を徴しづけているのである。[...]イリュージョンが絶対的なものとなり、もはやイリュージョンとしての性格にたいする随伴する意識によって、つまり、芸術の〔現実との〕差異にたいする残存する認識によって打ち破られなくなると、美はたちまち〈吐き気を催させるもの〉に転じてしまいかねないのだ。(23)

常に自然なもの、現実の感情として享受される吐き気は、記号の透明化を超えて記号の無化を実現してしまう。それはメンデルスゾーン—レッシングがイリュージョン理論において前提としていた芸術の本性として避け難い記号の介入を崩壊させることであり、同時にイリュージョンという美と芸術のシステム全体の崩壊である。メンデルスゾーンらが提唱していた吐き気の特徴それ自体が、イリュージョンというシステムを根本から脅かすのである。

5. 吐き気の〈絶対的他者〉性と過剰性

マイアーとメンデルスゾーン—レッシングの議論の共通点は、吐き気という感情が常に美・芸術のシステムの崩壊に定位していること、さらには、両者ともに過剰とい

うモデルをとっていることである。

まず一点目については、繰り返しになるがマイアーにとっての明晰で渾然とした認識、メンデルスゾーン・レッシングにとってのイリュージョンは、いずれも美と芸術の認識にとっての本性でありつつ、その外部にあるものとして吐き気を扱っている。このことをさらにまとめて言えば、明晰で渾然とした認識とイリュージョンの両システムにとって重視されているのが「多くの徴標を一遍に捉える」という瞬間性・同時性を備えた直観的認識であるため、バウムガルテン学派に一貫して共有される吐き気の大きな特徴として、直観的認識の失敗という契機を挙げることができるだろう。これは吐き気の〈絶対的他者〉性がバウムガルテン学派の記号論に通底していることを示し、シュレーゲルを源流として吐き気論を展開するメニングハウスの説に新たな展望を与えることになる。

二点目について、バウムガルテン・マイアーについては徴標が判明になり「すぎる」ことに吐き気の契機を見出しており、メンデルスゾーン・レッシングにおいては吐き気の特徴を、常にイリュージョンの理想を達成し「すぎる」ことに見出している。3でも言及した通り、吐き気は単なる醜とは異なり端的な美の対立項として働くことはなく、過剰性によってシステムからはみ出すことで〈絶対的他者〉の地位を強いられている。吐き気に過剰性が備わっていることは既にメニングハウスによって指摘されているが⁽²⁴⁾、バウムガルテン・マイアーの議論をもってその特徴を補強することができる、というのが本稿の主張である。

6. おわりに

本稿では、18世紀ドイツにおける吐き気の付置を把握することを目指し、先行研究で触れられていないバウムガルテンやマイアーなどの議論から吐き気への言及を調査した結果、マイアーは明晰で渾然という美の認識が、徴標を過剰に判明にすることで崩壊してしまうという事態を、しばしば「吐き気を催す」と形容していることが明らかになった。こうした吐き気の有り様と後続する論者の連関を確認するべく、メンデルスゾーン・レッシングにおいて議論されていたイリュージョン理論について言及

した。イリュージョン理論は、芸術の本性として記号の介入が避けられないが、記号により認識が判明になることを乗り越え、芸術に適した直観的認識がもたらされることを説明づけるものだった。しかし、メンデルスゾーンを含め当時共有されていた「模倣によってその感情を変質することができず、常に自然なものとして知覚される」という吐き気の性質は、イリュージョンにおける記号の透明化を記号の無化に至るまで実現してしまい、イリュージョンのシステムを根本から解体してしまうものとして特徴づけられた。以上を踏まえた結論として、吐き気が常に美と芸術のシステムの外部に定位されているという〈絶対的他者〉性がバウムガルテン学派の記号論において共有されていたこと、そして美学における吐き気の性質には過剰性が挙げられることを指摘した。

凡例

引用文の日本語訳は筆者＝島崎によるものだが、紙面の都合上原文は省略する。

邦訳があるものは適宜参照し、〔 〕内で併記する。

引用文中の〔 〕は、発表者及び既訳における補足である。

註

- (1) 本稿での「バウムガルテン学派」という名称は、小田部胤久『象徴の美学』東京大学出版会、1995年、315頁による「美学がバウムガルテンによって哲学的一学科として成立した、という事実に鑑み、バウムガルテンの流れを汲む理論家を、ヘルダーの言葉を用いて「バウムガルテン学派」と呼ぶことにする」という規定にならっている。
- (2) Schlegel, Johann Adolf. “Anmerkungen über Ekel“, 1751, in Charles Batteux, *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, Leipzig: Widmanns Erben und Reich, II. Theil, 1770, S. 111.
- (3) Menninghaus, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, 1999. S. 39. [ヴィンフリート・メニングハウス『吐き気 ある強烈な感覚の理論と歴史』(竹峰義和, 知野ゆり, 由比俊行訳) 法政大学出版、2010年、45頁。]
- (4) Mendelssohn, Moses. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5,1. *Rezensionsartikel in Briefe, die neueste Literatur betreffend [1759-1765]*. ed., Eva J. Engel, Stuttgart, Jubiläumsausgabe, 1991, S. 132.
- (5) Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg. Felix Meiner Verlag, 1790. § 48, V,

B189-B190. [イマヌエル・カント『判断力批判』(小田部胤久訳) 東京大学出版会、2024年、138頁。]

(6) ジャック・デリダ『エコノミメーシス』(湯浅博雄・小森謙一郎訳) 未来社、2006年、88-89頁。

(7) バウムガルテンは、ライプニッツ - ヴォルフから引き継いだ認識の3区分、すなわち「明晰で判明」「明晰で渾然」「不明」のうち「明晰で渾然」な認識にあたるものが感性的認識だと主張する。この3区分は、まず明晰と不明という二種があり、明晰がさらに判明と渾然の二つに分けられる、という形で生じる。明晰で判明な認識は既にライプニッツ - ヴォルフによって論理学として整備されてきたが、渾然な認識=感性的認識を導く学が欠けているとして、バウムガルテンは美学の必要性を説いた(井奥陽子『バウムガルテンの美学』慶應義塾大学出版界、2020年、76頁)。

(8) Meier, Georg Friedrich. *Georg Friedrich Meiers der Weltweisheit öffentlichen ordentlichen Lehrers und der Academie der Wissenschaften in Berlin Mitgliedes: Anfangsgründe aller Schönen Wissenschaften*, 2. Aufl., Teil1, Halle im Magdeburgischen Verlags Carl Hermann Hemmerde. 1754, § 23, S. 39.

(9) なお、§ 122において判明性(Deutlichkeit)という言葉は用いられていないが、判明性とは明晰性の中でも徴標を捉える程度の高さを意味するため、ここで用いられている「非常に高い明晰の程度」とは「明晰で判明」な認識を指すと捉える。

(10) 同上, § 122, S. 263.

(11) 同上, § 128, S. 278f.

(12) 同上, § 140, S. 311.

(13) Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Mediationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. übersetzt und mit einer Einleitung herausgegeben von Heinz Paetzold, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1735, § 16, 41, S. 16, 34, 36.

(14) Meier 1754, § 126, S. 270f.

(15) 同上, § 25, S. 42.

(16) 同上, § 26, S. 43.

(17) 同上.

(18) 小田部 1995、16頁。

(19) Mendelssohn, Moses. *Gesammelte Schriften*. Bd. 2, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik II*, ed., Fritz Bamberger und Leo Strauss, Berlin, 1931, S. 154.

(20) 同上, Bd. 1. *Schriften zur Philosophie und Ästhetik I*, ed., Fritz Bamberger, Berlin, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1929, S. 437.

(21) Lessing, Gotthold Epharaim. *Laokoon*. Stuttgart, Reclam, 1980. S. 126. [レッシング『ラオコオン』(斎藤栄治訳) 岩波書店、1984年、216頁。]

(22) 同上.

- (23) Menninghaus 1999, S. 67f. [79-80 頁] .
- (24) 同上, S. 40-47 [47-56 頁] .

カント『判断力批判』における「演繹論」の意味 ——「認識一般」と「客観一般」との関係を手掛かりに——

久保志織

はじめに

本論文の目的は、カント (Immanuel Kant, 1724-1804) の『判断力批判』 (*Kritik der Urteilkraft*, 1790) ⁽¹⁾ における「純粋な美的判断力の演繹」(以下「演繹論」)が、超越論哲学の問題を引き継いでいるものであるということを提示することである。「演繹論」においてカントは、美の分析論で規定された趣味判断の特質である、趣味判断の主観的普遍妥当性の正当化を試みた。同じく趣味判断の主観的普遍妥当性の正当化が問題となっているのが、カントの「人間学に対するレフレクシオン」の988番(以下R988)である。R988は1784年頃に書かれたと推定されているものである。P・ジョルダネッティは、このR988を参照することによって、趣味判断における「認識一般 (Erkenntnis überhaupt)」と「客観一般 (Objekt überhaupt)」との関係を手掛かりに、趣味判断の主観的普遍妥当性の正当化の問題を捉えている。こうしてジョルダネッティは、趣味判断の主観的普遍妥当性の問題を、私たちがいかにして認識の対象とはならない対象の概念である客観一般と関わるができるのかという超越論哲学の課題のなかに位置づける ⁽²⁾。

しかし、ジョルダネッティは、『判断力批判』においては、「客観一般」の概念は消えていると指摘している。つまり、『判断力批判』の「演繹論」において超越論哲学の課題もまた消えてしまったと解釈しているのである。確かに、従来の『判断力批判』に関する多くの解釈でも、「演繹論」は、趣味判断の主観的普遍妥当性の問題として扱われており、それがカントの超越論哲学のなかに位置を占めていることは指摘されていなかった ⁽³⁾。本論文では、ジョルダネッティが指摘するように「客観一般」の概念は『判断力批判』から消えたとは解釈するのではない。むしろ、「認識一般」に対応する「客観一般」の概念は、『判断力批判』での重要概念である「私たちの認識能

力に対する自然の合目的性の原理」すなわち「超感性的基体」に引き継がれていることを提示する。このことによって「演繹論」が超越論哲学の問題を含んでいると考えることができるであろう。

第一節 趣味判断の演繹の課題

趣味判断はその根底にア・プリアリな原理をもつゆえに必然性を要求する。必然性を要求する判断は正当化されなければならない (Vgl., V, 280)。カントは「演繹論」において趣味判断における何を正当化しようとしているのだろうか。すなわち、演繹の課題とはなんであろうか。カントは「演繹論」において、趣味判断の演繹を行うのに先だって、正当化されるべき趣味判断の特質を整理する。

趣味判断の演繹において重要な趣味判断の特有性は二つある。趣味判断の第一の特有性は、「趣味判断は、その判断があたかも客観的であるかのように、その趣味判断の対象を、適意に関して、あらゆる人の同意への要求とともに (美として) 規定する」(V, 281) というものである。趣味判断の第二の特有性は、「趣味判断は、あたかもその判断が単に主観的であるかのように、証明根拠によってはまったく規定可能でない」(V, 284) というものである。趣味判断の演繹において重要な趣味判断の特質は、趣味判断が感情に基づく主観的かつ個別的判断であるにもかかわらず、主観的普遍妥当性を持ち、他のあらゆる人に必然的に当てはまる判断であることである。この趣味判断のもつ主観的普遍妥当性が、「演繹論」において正当化されなければならない。

いかにして趣味判断の主観的普遍妥当性は正当化されるのであろうか。趣味判断は、規定された概念には基づかない判断である。さもなければ、その判断は認識判断となってしまう。それゆえ、趣味判断は、客観についての概念にしたがってその普遍性と必然性を要求するのではない (Vgl., V, 287)。では、いかにして趣味判断は主観的な普遍性と必然性を要求することができるのであろうか。それは、趣味判断が、客観的ではない主観的条件に基づくことによってである。カントは趣味判断の主観的条件について次のように述べる。「〔……〕ある判断における諸概念は、その判断の内容 (客観の認識に属するもの) を含むのであるが、趣味判断は諸概念によって規定できないの

であるから、趣味判断は判断一般の主観的形式的条件にのみ基づいている。すべての判断の主観的條件は、判断する能力そのものつまり判断力である」(V, 287)。趣味判断の演繹は、趣味判断を下す能力そのものに向けられることになる。趣味判断において私たちは対象の現実存在とは関わらないため、趣味判断の演繹においては、趣味判断の全ての実質を排除することができる (Vgl., V, 290)。それゆえ、趣味判断の主観的普遍妥当性を正当化するには、私たちの認識能力の側に目を向けるだけで十分である (Vgl., V, 290)。

以下は、カントが趣味判断の演繹の結論を述べている § 38 からの引用である。

美的判断力の単に主観的諸根拠に基づく判断の普遍的賛成への要求を正当化するためには、次のことが認められれば十分である。〔……〕 全ての人においてこの能力〔美的判断力〕の主観的諸条件が、その判断のうちで作動させられている認識諸能力の認識一般に対する関係に関しては、一様である。このことは真でなければならない。なぜなら、さもなければ人間は自分たちの諸表象、それどころか認識すらも伝達できないであろうからである。(V, 290)

この結論は、次のように解釈することができる。趣味判断の主観的條件は、認識一般という（認識判断にも必要とされる、私たちにア・プリオリに備わっている）私たちの認識諸能力の構造である。それゆえ、趣味判断の主観的條件は、他のあらゆる人にも備わっていると想定することができる。こうして、趣味判断の主観的條件があらゆる人の間で同一でなければならないと言われることによって、趣味判断の主観的普遍妥当性は正当化され、演繹は終了する。しかしここで注目したいのは、私たちの認識能力の状態が同一でなければならないということに対してカントが付した「その判断のうちで作動させられている認識諸能力の認識一般に対する関係に関しては」という条件である。ここにおいて示唆されていることは何であろうか。このことを考えるうえで鍵となるのは、カントの R988 における趣味判断についての記述である。

カントは、R988 では趣味判断の主観的普遍妥当性の根拠を、私たちの認識能力の構造の同一性に求めるのではなく、趣味判断における「認識一般」と「客観一般」と

の関係のうちに求める。R988で述べられていることを趣味判断の演繹であると捉えるのであれば、カントはそこで趣味判断の演繹を、単に趣味判断の主観的普遍妥当性の根拠づけとしてではなく、超越論哲学の問題として論じていることになる。趣味判断の演繹は趣味判断の主観的普遍妥当性の正当化の問題であるのみではなく、カントの超越論哲学の文脈において考えられる問題である。

それでは『判断力批判』においてはどうかであろうか。カントは趣味判断の演繹の問題を、もはや超越論哲学の課題を視野に入れて考えていないのであろうか。このことを考察するに先立って、次節ではR988においてカントが趣味判断の主観的普遍妥当性の問題をどのように論じているのかを見たい。

第二節 趣味判断における「認識一般」の問題

R988は、カントの趣味判断に関するメモ書きである。この文書は、1784年頃に書かれたと推定されている。ジョルダネッティによれば、従来の研究では、カントによる趣味判断のア・プリオリ性の発見は、1787年のカントの書簡において見られていた。つまりカントは、趣味判断が単に判断者個人にのみ当てはまる判断ではなく、他のあらゆる人にも必然的に同意を求めてもよい判断であることを、1787年に初めて発見したということである。しかしジョルダネッティは、カントが1784年にすでに趣味判断のア・プリオリ性を発見していたと言う⁽⁴⁾。カントが1784年に趣味判断のア・プリオリ性を発見していたことを示すのが、R988である。

ここでは、ジョルダネッティの「趣味判断のア・プリオリ性のカントの発見」という論文を参照しながら、R988における趣味判断の主観的普遍妥当性の問題を考察したい⁽⁵⁾。次の引用は、趣味判断における「認識一般」と「客観一般」との関係を示すR988内の記述である。

客観に関する概念によって規定されるのではないが、客観的に妥当する判断とは、
いかにして可能であるか。〔……〕

判断が、一切の認識諸能力の関係を、客観一般の認識に向けた合致において表現

する場合、それゆえその客観を感じる通りに認識諸能力の互いの間での相互の促進のみを表現する場合。〔……〕

判断が客観に（また客観に関する概念を介するかたちでのみ主観に）関係する場合、しかしそれにもかかわらず、何らかの客観についての規定された概念、また諸規則にしたがって規定可能な、主観に対する（概念の）何らかの関係についての規定された概念が、同じ客観の判断を必然的なものたらしめない場合、そのときその判断は、認識一般の心の能力によって客観一般と関係づけられなければならない。というのもその場合、規定された概念ではなく、単に概念一般によって伝達が可能となる認識諸能力の運動の感情が、判断の根拠を含んでいるものだからである。この快は、判断に関する快であり、判断の客観に関する快ではない。（XV, 432-433）

このカントの記述を踏まえた上で、ジョルダネッティは、「いかなる規定された概念にも至らない認識である「認識一般」は、〔趣味〕判断の客観性の基礎として機能する」⁽⁶⁾と結論づける。認識一般は、認識判断とは異なり、規定された概念に至らないものである。つまり、趣味判断は、「認識一般」に基づくがゆえに、規定された概念とならない「客観一般」と関わることにより、「客観に関する概念」によっては規定されないが、ある種の「客観的」妥当性、すなわち主観的普遍妥当性をもつ判断となることができるのである。それでは、「認識一般」が関わることのできる「客観一般」とは何であろうか。

続いて、ジョルダネッティは、「客観一般」について、趣味判断の対象を問題にするなかで論じる。「さて、この判断の対象とは、どのようなものであろうか。『純粹理性批判』において「超越論的对象」は、それが「意識の必然的統一」（A109）以外の何も形成しないことという仕方で、経験に関係づけられた諸概念に客観的実在性を与える。客観一般が問題になることで、この概念は、まったく「いかなる規定された直観も含む」（A109）ことができない」⁽⁷⁾。つまり、R988においてカントは、私たちの意識の必然的統一が関わる『純粹理性批判』での「超越論的对象」、すなわち対象の上位概念である「対象一般」に連なる「客観一般」の概念にさかのぼることで、趣味

判断の主観的普遍妥当性を根拠づけようとしているのである⁽⁸⁾。つまり、趣味判断において私たちは、私たちの認識能力を通じて、認識判断に関わる個別的对象ではないが、それでも私たちの思考に関わることができる対象、すなわち「客観一般」と関わる。このことによって、趣味判断は主観的普遍妥当性をもつことができるのである。このようにジョルダネッティは、カントが趣味判断の主観的普遍妥当性の根拠づけを、『純粹理性批判』において登場する概念に準拠して行ったと解釈することで、趣味判断の主観的普遍妥当性の問題を超越論哲学の問題のなかに位置づける。

こうして、R988でのカントの記述に基づき、ジョルダネッティは、趣味判断の普遍妥当性の根拠を、趣味判断が認識一般との関係において客観一般と関わることに求める。しかし、趣味判断の主観的普遍妥当性を担保するための重要な概念は、『判断力批判』においては「客観一般」ではなく、「自然の合目的性の原理」である。このことを踏まえて、ジョルダネッティは、『判断力批判』から「認識一般」に対応するものとしての「客観一般」概念が消えたことを指摘する⁽⁹⁾。趣味判断の主観的普遍妥当性を根拠づける概念は、「客観一般」から「主観的合目的性」へと転換した⁽¹⁰⁾。ジョルダネッティは、「客観一般」と対応する「認識一般」の概念は、『判断力批判』では単に認識諸能力の調和状態を示すものへと変化し、超越論哲学の課題のなかで趣味判断について論じていたカントの問題意識は、『判断力批判』においてはもはや見られないものであると指摘する⁽¹¹⁾。しかし、R988で見られたカントの問題意識は、本当に『判断力批判』からは消えてしまったものであるのだろうか。

次節では、「演繹論」が『判断力批判』においてもつ意味を考えるために、R988で取り扱われている趣味判断における「認識一般」と「客観一般」との関係は、『判断力批判』においてはどのように議論されているのかを考察したい。

第三節 『判断力批判』における「演繹論」の意味

「客観一般」の概念は、『判断力批判』においてはどのように扱われているだろうか。「客観一般」とは、私たちの認識の対象となることはない対象一般の概念、規定されていない概念である。私たちが個別的な対象ではない対象の概念と関わることのでき

る可能性について、『判断力批判』では「美的判断力の弁証論」（以下「弁証論」）において論じられている。

趣味判断は、（判断力に対する自然の主観的合目的性についての根拠一般の）ある概念に基づくが、その概念からは、客観に関してなにも認識されず証明されることはできない。なぜなら、その概念はそれ自体規定できず、認識の役に立たないからである。しかし趣味判断は、まさに同じ概念によって、それでも同時にあらゆる人（おのおのの人においては確かに個別的な、直観を直接的に伴う判断として）に妥当する。なぜなら、趣味判断の規定根拠は、おそらく、人間性の超感性的基体と見なされることのできるものの概念のうちにあるからである。（V, 340）

『判断力批判』において、趣味判断の主観的普遍妥当性の最終的な根拠は「超感性的基体」であることがほのめかされている。この「超感性的基体」とは、「私たちの認識諸能力に対する自然の合目的性についての根拠一般の概念」である。趣味判断において、私たちが認識の対象とすることのできない「超感性的基体」と関わることもできるということが、趣味判断における私たちの主観的普遍妥当性への要求を正当化することができる。前節で取り上げた R988 を考慮に入れるならば、「認識一般」が関わることもできる「客観一般」の概念は、『判断力批判』では「超感性的基体」つまり「私たちの認識諸能力に対する自然の合目的性の原理」の概念に引き継がれているということができるであろう。「客観一般」も「超感性的基体」も私たちの認識の対象とはならないのであるが、それでも私たちの趣味判断の主観的普遍妥当性を根拠づけるものだからである。

以下は、趣味判断と認識一般との関係についてのカントの記述である。

この表象によって作動している認識諸能力は、このさい自由な戯れのうちにある。なぜなら、いかなる規定された概念もこの認識諸能力を特定の認識の規則に制限しないからである。それゆえ、この表象における心の状態は、認識一般に対して、与えられた表象における表象諸能力の自由な戯れの感情の心の状態でなければな

らない。(V, 217)

趣味判断は、規定された概念ではなく快の感情に基づく判断である。その快の感情は、対象の現実存在と関わるものではなく、認識諸能力の戯れを介した快の感情である。趣味判断におけるこの認識諸能力は、規定された認識には至らず、「認識一般」に対して働いているものである。私たちの認識能力は、特定の概念へと至ることのない認識一般のために用いられることによって、規定されていない概念と関わるができる。R988では、趣味判断における「認識一般」と「客観一般」との関係が趣味判断の主観的普遍妥当性を根拠づけた。『判断力批判』においてはなるほど「客観一般」の概念は現れない。しかし趣味判断の最終的な根拠としてほのめかされた「超感性的基体」は、規定されていない対象の概念、すなわち認識されることはないが思考が関わることのできる対象一般という上位概念に数え入れられることができると思われる。そのかぎり、『判断力批判』において「客観一般」の概念は、消えたのではなく、「超感性的基体」の概念に引き継がれたのである。

第一節でも見た通り、私たちの認識能力の状態があらゆる人のうちに同一であると考えられるべきであるのは、「認識諸能力の認識一般に対する関係に関して」であった。すなわち、カントにとって問題であったのは、私たちの認識能力が具体的な認識に至らない、あるいは具体的対象に向けられるのではない仕方で使用可能であるということである。この私たちの認識能力のもつ「客観一般」と関わる可能性こそが、趣味判断の主観的普遍妥当性を担保しているのであり、このことは超越論哲学の課題と関わっているのである。

確かに、「演繹論」の問題が趣味判断の主観的普遍妥当性の問題のみを視野に入れていると解釈することはできる。しかし「演繹論」で登場する「認識一般」という概念に注目するならば、趣味判断の演繹の問題は、趣味判断の主観的普遍妥当性の正当化という問題にとどまることなく、私たちが認識の対象とはならない対象と関わることのできるということが、視野に入っているのである。こうして「演繹論」は、単に趣味判断の主観的普遍妥当性の問題のみを問うているのではなく、「認識一般」を問題にすることによって、私たちの認識能力が認識の対象とすることができない対象

一般と関わることのできる可能性を視野に入れているのである。そのことによって、R988 だけではなく、「演繹論」も超越論哲学の問題のなかで考えることができるであろう。

おわりに

本論文では、趣味判断の演繹が『判断力批判』においてもつ意味について考察した。ここでは、ジョルダネッティが言うように、『判断力批判』において「客観一般」という言葉が消えたのではなく、むしろ「自然の合目的性の原理」が「客観一般」の概念を引き継いだものではないのか、ということを描した。私たちが趣味判断を下すさいに私たちの認識能力は、「超感性的基体」言い換えれば「自然の合目的性の原理」と関わるのである⁽¹²⁾。こうして、趣味判断は主観的普遍妥当性をもつことができるのである。このように、趣味判断において、規定された認識に至らない認識一般のために私たちの認識能力を用いるということによって、私たちが自然の合目的性の原理という「超感性的基体」と関わるができるという、「弁証論」につながる論点が生かされることに、「演繹論」の『判断力批判』における意味があるのである。

註

(1) カントのテキストの引用・参照元は次の通りである。

『判断力批判』：Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, herausgegeben von Klemme, Heiner F.; mit Sachanmerkungen von Giordanetti, Piero, Hamburg, Felix Meiner, 2009.

「人間学に対するレフレクシオン」：Kant, Immanuel, *Anthropologie*, in: *Kant's gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften; Bd. 15; Abt. 3, Kant's handschriftlicher Nachlaß; Bd. 2, Berlin, W. de Gruyter, 1923.

『純粋理性批判』：Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, herausgegeben von Timmermann, Jens; mit einer Bibliographie von Klemme, Heiner, Hamburg, Felix Meiner, 1998.

カントのテキストからの引用・参照のさいは、ローマ数字でアカデミー版の巻数を、アラビア数字でアカデミー版のページ数を指示した。『純粋理性批判』については、慣例に従い、Erste

Auflage (1781) と Zweite Auflage (1787) のページ数を、それぞれ A、B の略号と共に記入した。なお、〔 〕内は執筆者による補足であり、〔……〕は中略を意味する。

(2) カントは、超越論哲学について『純粹理性批判』で次のように述べる。「第一のもの〔超越論哲学〕は、悟性と理性とのみを、与えられると仮定されるような客観なしに対象一般と関わる全ての概念と原則の体系のなかで考察するのみである（存在論）」(A845/B873)。「超越論哲学」とは私たちが個別的な対象とは関わることなくとも、対象の概念と関わる可能性がある可能性を問うものである。

(3) これまで「演繹論」に関しては、以下の解釈が存する。円谷裕二は、「演繹論」を共通感覚の問題に回収する解釈を行っている（円谷裕二「共通感覚と超越論的哲学」、牧野英二・福谷茂編『現代カント研究2 批判的形而上学とは何か』理想社、1990年、224頁参照）。またD・クロウフォードは、『カントの美の理論』において、カントは趣味判断の演繹を「演繹論」においてだけでなく、「美の分析論」や「弁証論」においても行っているという解釈を行う（Cf., Crawford, Donald W., *Kant's Aesthetic Theory*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1974, pp. 66-69）。またC・フリッケは、「演繹論」について「認識諸能力の連関と関係する満足は、カントが§ 35において記述したように、その都度の感覚主観の個人的愛好から自由である。その満足は、認識諸能力の活動に基づいており、それと同時に人が可能的認識一般に必要なものとしてすべての人のうちに想定することができる」（Vgl., Fricke, Christel, “Kants Deduktion der reinen ästhetischen Urteile (§ § 30-38)”, in: Höffe, Otfried (hrsg.), *Kritik der Urteilskraft: 2. Auflage*, Berlin, Akademie Verlag, 2018, S. 123）と結論づけている。以上の解釈は、カントの「演繹論」の問題を趣味判断の普遍妥当性の正当化の範囲内だけに置く解釈である。

(4) Vgl., Giordanetti, Piero, “Kants Entdeckung der Apriorität des Geschmacksurteils: Zur Genese der Kritik der Urteilskraft”, in: Heiner Klemme (hrsg.), *Aufklärung und Interpretation: Studien zu Kants Philosophie und ihrem Umkreis*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, S. 179.

(5) 同じくジョルダネッティの研究を参照した先行研究としては、高木駿「「趣味の主観主義」を拡張する——『判断力批判』における「認識一般」を導き糸に」（『哲学論集』上智大学哲学会、2016年、45号、73-88頁）という論文も存する。

(6) Giordanetti, Piero, *op. cit.*, S. 180.

(7) *Ibid.*

(8) *Ibid.*

(9) *Ibid.*, S. 181.

(10) *Ibid.*

(11) *Ibid.*, S. 193.

カント『判断力批判』における「演繹論」の意味

(12) カントは、「私たちの認識能力に対する自然の形式的合目的性の原理としての同じ超感性的なものの理念」(V, 346) という表現を用いている。このことから、超感性的なものである「超感性的基体」を「自然の合目的性の原理」と言い換えてもいいであろう。

Fr・シュレーゲル「諸流派－論文」における 「流派」概念の積極的解釈

橋本悠介

はじめに

本論文の目的はFr・シュレーゲルの最初の論稿「ギリシア文学の諸流派について」（1794、以下「諸流派－論文」と略記）における「流派（Schule）」概念を分析することで、この論稿のうちにシュレーゲル独自の文学史構想を看取することにある。

本論に入る前に「諸流派－論文」の研究史上の位置づけを概観しよう。1794年1月にドレスデンに移ったシュレーゲルは、古代ギリシア文学の研究を通じて「美と芸術の余すところのない自然誌」（KA XXIII, 188）の解明を目論む。このプロジェクトの最初の一步に位置づけられる「諸流派－論文」で、シュレーゲルは古代ギリシア文学の歴史を四つの流派からなる歴史的行程として規定しようとしている。従来、この点に『古代美術史』（1764）におけるJ・J・ヴィンケルマンの美術史構想との類似性が指摘されてきた⁽¹⁾。そのうえで、シュレーゲルの「流派」概念は『古代美術史』における「様式（Stil）」概念を文学という領域へと転用したものと見なされてきた。

だが、「流派」概念のうちにヴィンケルマンからの直接的な影響関係を見出し、単なる「様式」概念の転用と判断することに関しては議論の余地が残る。その理由は、第一にシュレーゲル自身による『古代美術史』に対する具体的な言及が見られない点、そして第二に流派と様式という用語法上の違いにある。当時の用語法を鑑みるならば、少なくとも芸術の領域において流派も様式もそれほど確固とした意味や用法を確立していないように思われる⁽²⁾。こうした実証上の根拠が乏しい点に加えて、両思想家のうちにはこの二つの概念を叙述する上で使用する語句に関しても大きな差異を認めることができる⁽³⁾。これらの点から本論文では思想史的観点から両者の関係に着目するのではなく、ヴィンケルマンとシュレーゲルという両思想家の歴史構想内における「様式」と「流派」概念の位置づけに着目することで、シュレーゲルの「流派」概

念の独自性を示すことを試みる。

論述の手順は以下の通りである。第一節では『古代美術史』で示されるヴィンケルマンの美術史構想に着目することで、この著作において「様式」概念が占める位置づけを明らかにする。第二節では「諸流派－論文」において「流派」概念が果たす役割を明らかにする。これにより本論文では「流派」概念がシュレーゲル自身の文学史構想のうちで独自の概念として示され、機能している点を明示する。

1. 『古代美術史』における「様式」概念の位置づけ

『古代美術史』の独自性はヴィンケルマン自身の「様式」概念自体にあるのではなく、むしろ古代ギリシアの造形芸術の歴史を「様式」概念に基づき描き出そうとする構想にある。ヴィンケルマンが『古代美術史』を執筆するとき、すでに「様式」概念は非常に長い歴史的伝統を有していた⁽⁴⁾。修辞学の術語である「様式」は、キケロー以降、演説や弁論の種類や序列を規定する規範的な分類概念として用いられていた。加えて、17世紀にベッローリによって、美術理論として「様式」は芸術作品を時代や国民性によって規定する概念へと拡張される。これにより「様式」は時代を特徴づけ相互に比較することを可能にする歴史的カテゴリーとなった。E・デクルトが指摘するように、ヴィンケルマンはこうした作品を類型化し、規範化したうえで、相互に比較可能にする「様式」概念に依拠している⁽⁵⁾。したがって、重要なのは『古代美術史』にて構想される歴史体系のうちで「様式」概念がどのように位置づけられているのかという点になろう。

ヴィンケルマン自身が強調しているように、『古代美術史』にて遂行される美術史を描き出す試みはヴァザーリ以降の芸術家を列記する美術史モデルとも同時代的な歴史叙述モデルとも一線を画している⁽⁶⁾。『古代美術史』の「序言」でヴィンケルマンは自らの構想が単なる歴史的事実の記述にとどまらない歴史体系の構築である点を強調している。

私が叙述を企てた古代芸術の歴史は、古代の芸術における時系列や変化を単に物

語ったものではない。それだけではなく、私は歴史（Geschichte）という言葉ギリシア語において用いられるように広義に用いる。つまり、私の目論みは一学問体系の試みを与えることである。(IX)

ここでヴィンケルマンは歴史という語をギリシア語の語源にまで遡ることで⁽⁷⁾、出来事を時間的な連続性に基づき記述していく営みに加え、歴史体系構築の試みへと「歴史」概念を拡張する。こうした「歴史」概念に基づく彼の構想は、『古代美術史』「第一部」ではエジプト人からギリシア人、ローマ人へと至る古代の諸民族の芸術の展開の叙述を通じて歴史体系を構築する試みのうちに、「第二部」では古代ギリシアの具体的な芸術作品に焦点に絞り「外的状況に関する芸術の歴史」(IX)を記述する営みのうちに看取可能である。

『古代美術史』における「様式」概念を位置づけるうえで重要なのは、ヴィンケルマンはこの歴史に対する二つのアプローチを互いに無関係なものとしてではなく、緊密に関連するものとして考えている点である。『古代美術史』の「序言」で、この二つの試みは最大の目的である「芸術の本質」(IX)の解明という課題のもとで次のように関係すると述べられる。

芸術の歴史はその起源、生長、変化、没落、ならびに諸々の民族、諸々の時代、そして諸々の芸術家の様々な様式を教えるべきであり、こうしたことを現存する古代の作品から可能な限り証明するべきである。(X)

こうした記述を見る限り『古代美術史』の構想は、第一に芸術の歴史を「起源、生長、変化、没落」という循環的行程として理解し、その行程を様式に着目し理論化すること（「第一部」にあたる）、そして第二にその理論を現存する古代の作品を通じて実証すること（「第二部」にあたる）と見なすことができる。主に「様式」は歴史体系構築を目指す「第一部」で主要な概念として用いられる。

『古代美術史』「第一部」にて遂行される芸術様式に基づく歴史体系構築の試みは、古代ギリシア芸術について叙述される箇所でも明確に打ち出される。ヴィンケルマンに

とって古代ギリシア芸術は「われわれの概念を一つのもの、そして真なるものへと定め、判断と活動における規則へと定める」(128)点で他の地域の芸術とは異なる卓越性を有する。その理由はまさに古代ギリシアの芸術様式が四つに分類しうる点にある。それは、第一に優雅さを欠く硬く雄大で力強い描線の特徴とする「古い様式」(221)、第二に依然として直線的な線描が残るものの流麗な輪郭線の特徴とする「大いなる様式」(224)、第三に最も完全な優美さを体現した「美しい様式」(227)、そして第四に完成を迎え衰退するほかない「模倣の様式」(235)である。こうした芸術様式の四つの段階はヴィンケルマンが把握しようとする芸術の歴史の循環的行程をまさに反映するものとして位置づけられている。

ただし、こうした「様式」概念は「芸術の本質」の解明という目的に則して使用されている点に留意しなくてはならない。事実、『古代美術史』では様式論に先立つ箇所には芸術の本質論が置かれたうえで、様式論は芸術の本質論における「さまざまな一般的考察」を「ギリシア美術の重要な作品を通じてより詳細に、より正確に規定」する役割が帰せられる(213)。したがって、『古代美術史』における「様式」概念の位置づけは芸術の本質論との関係のもとで理解される必要がある。

ヴィンケルマンにとって「芸術の本質的なもの」とは「芸術の最高の最終目的であり、芸術の中心である美」である(142)。もっとも「最高の美は神のうちにある」ため、人間にとって美は「神の知性の中に設計された最初の理性的被造物の似姿にしたがって作品を生み出そうとする」ことによるのみ表現可能である(150)。こうした神の被造物である人間の姿を完全に模倣した作品は、「単純で、断絶されておらず、こうした統一のうちで多様であり、調和的である」(150)点から美しいとされる。だが、何ら余計なものを付け足さず神の似姿である人間に基づき表現することを重要視する美の規定によって、かえって芸術家自身のいかなる表現も必要ないという逆説的な事態が要求され、評価されることとなる。ヴィンケルマンは次のように言う。

この統一性から高次の美がもつ他の性質が導かれる。すなわち美を表示しないこと、つまりその形式は点によっても線によっても、ただそれだけで美を形成するようには記述されない。したがって、あれやこれやの特定の人格に固有のもので

もなく、心情の何かある状態や情念の感情を表現しない。なぜなら、そうしたものは美のうちへと異質な徴を混ぜ込み、統一性を破壊するからである。(150)

このようにヴィンケルマンは芸術家個人の才能や感情の表現の一切を排した、その限りで芸術家個人を超えた普遍的な人間一般の像に基づく作品を美と見なしている。そのため、ヴィンケルマンにとって「最高の美の理念にはいかなる人間の哲学的知識も、いかなる魂の情念や表現の探求も必要ない」(151)。芸術の本質が芸術家個人の表現を排した普遍的な美に求められるならば、美が歴史上に現れたものとしての様式分析は必要ないように思われる。非時間的なものである美の理念は、少なくとも芸術の歴史とは無関係に論じられるものである。『古代美術史』において、様式論が芸術の本質論を前提としていたのとは反対に、芸術の本質論は様式論からその性質上、切り離されている。

以上のことから、『古代美術史』における「様式」概念の位置づけは次のように整理できる。『古代美術史』において「様式」概念は、芸術の歴史を循環的行程として把握するという歴史構想のもと、その行程の各段階を反映するものとして位置づけられている。だが、ヴィンケルマンにとってこうした歴史的行程は先行する永遠不変な美の本質によってあらかじめ規定されており、反対に歴史的行程が美の本質へと影響を与えることもない。結局のところ、ヴィンケルマンにおいて「様式」概念は美の本質によって前提された歴史的行程のうちに予定調和的に組み込まれているにすぎない(8)。

2. 「諸流派－論文」における「流派」概念の役割

「諸流派－論文」においてシュレーゲルは古代ギリシア文学をイオニア派、ドーリア派、アテナイ派、アレクサンドリア派という四つの流派に分類したうえで、これらの流派を「自然から出発し」、「形成を通じて美へと到達した」のちに、「過剰」そして「洗練さ」へと移行していく過程として描き出している(KAI, 17f.)。これにより、古代ギリシア文学はホメロスの叙事詩から始まり、アテナイにおける悲劇によって芸術の最

高頂へと達したのち、修辞学的技巧へと没落していく歴史として把握される。「様式」と「流派」という用語法上の差異はあるものの、「流派」概念を用いて四つの段階を経る歴史的行程として理解しようとするシュレーゲルの立場は、一見するとヴィンケルマンの美術史構想と酷似しているように思える。だが、すでにW・メットラーが示唆しているように⁽⁹⁾、ヴィンケルマンが依拠していたような伝統的な「様式」概念とは異なり、シュレーゲルの「流派」概念には歴史の「内的必然性」(KAI,4)を解明する手掛かりとしての位置づけが与えられている。ここではこの点を「諸流派－論文」の叙述に則して明らかにしよう。

シュレーゲルにしたがえば、「諸流派－論文」の課題は「ギリシア文学を一つの全体として生み出した自然それ自体」のもとで諸々の文学作品の間に見出される差異とそれらの関係を探求することにある(KAI,3)。古代ギリシア文学はそのジャンルの多種多様さに加え、テキストの破損や散逸によってその全体を捉えることが不可能になっている。「諸流派－論文」において、シュレーゲルはこうした失われた部分も含めた古代ギリシア文学全体を解明するための「確固とした立脚点」(KAI,3)を発見しようと試みる。この課題に取り組むために導入される概念が「流派」である。ここでシュレーゲルは「流派」が造形芸術から借用した概念⁽¹⁰⁾であると断りを入れたうえで、この概念を「ある一群の芸術家を他から区別し、美的全体とする様式の規則的な同種性」(KAI,3f.)と定義している。こうした定義において「流派」概念はさしあたり芸術家を区別し、分類する概念として導入されている。それに加えて、芸術家間に見出される芸術様式上の性質に着目して「流派」概念には「規則的な同種性」という限定的な意味が付与される。この概念によってシュレーゲルは古代ギリシア文学における「同種のもの全てを取りまとめること」(KAI,4)を目論むのである。「流派」概念のこうした側面を見る限り、この概念は伝統的な「様式」概念と大きな差異がないように思われる。

しかしながら、シュレーゲルが次のように自らの方法論を述べる時、「流派」概念には単なる芸術家(芸術作品)の区分と分類という意味を超え出た独自の位置づけがなされているように思われる。

この様式と同種性は単に偶然的であってはならないだけでなく、ある原理から生じなくてはならず、ある種の諸前提のもとで必然的でなくてはならない。時間と場所に従う連関がわれわれを一致の規則性へと導き、この規則性がわれわれにその同種性の内的必然性を発見するための手引きを与える。(KAI,4)

シュレーゲルにとって古代ギリシア文学の様々な流派は必然的なまとまりを有してはならない。だが、その必然性は抽象的な原理から導出されるのではなく、「時間と場所に従う連関」つまりは歴史上に生じた事象を出発点として探求されなくてはならない。ここでシュレーゲルは古代ギリシア文学の様々な流派を規定する原理を「ある原理」ないしは「ある種の諸前提」として示すことで、具体的な内容が規定されていないものとして想定している。ヴィンケルマンにおいて芸術の本質に則して芸術様式の変化が論じられたのとは反対に、シュレーゲルにとって「流派」概念はそこから古代ギリシア文学の歴史原理の探求を開始する出発点に位置づけられている。

こうしたシュレーゲル独自の「流派」概念の役割は、彼が伝統的な「様式」概念の整理をしたうえで、「ある詩的流派の完全な知識」(KAI,5)について論じる箇所でも明らかになる。この箇所でもシュレーゲルは同時代の用語法にしたがって書き手自身の性格に着目して「様式」概念を分類しようとしている⁽¹¹⁾。シュレーゲルにしたがえば、古代ギリシア文学の流派の特徴は、はじめに「表現 (Darstellung)」によって判定されるという。ここでシュレーゲルが念頭に置いているのは、第一に表現それ自体がもつ「完全性と正確性、その純粋性と客観性」すなわち表現がどれほど対象を描き出すことに成功しているかという性質であり、第二に対象を表現するための「器官」すなわち表現形式である (KAI,5)。さしあたり、ここで流派の特徴は作品に帰せられる表現形式ならびにそれによってなされる表現によって判定されている。次に、表現は「表現する天才が表現されたものを感覚したのか、生み出したのか、そしてどの程度までそうしたのか」(KAI,5)によって決定されるという。ここでは判定基準が書き手自身に移されることで、書き手が自然の模倣を行ったのかあるいは書き手自身の選択によって表現したのかが基準となる。こうした基準のもと規定される流派の特徴を総括して、シュレーゲルは表現を「技術」の問題にかかわるものとして考えている。こ

の技術の問題に加えて、流派の特徴はこうした技術が全体として一つの作品として現れたとき、それが調和しているのか、不調和をきたしているのかという「美」の観点からも規定されなくてはならない。さしあたり、このようにシュレーゲルは伝統的な「様式」概念を整理している。

しかしながら、シュレーゲルからすれば、流派の十全に理解するためにはこうした伝統的な「様式」概念に基づく流派の特徴づけだけでは不十分である。シュレーゲルが次のように言うとき、シュレーゲルにとって流派とはもはや単なる書き手の性格に帰せられるものではなく、必然的な歴史的連関を有しているものとして考察されている。

しかし、詩的流派の完全な知識にはその特徴の知識のほかになお、そこからこの特徴が生じ、続いていき、没落していく諸根拠の知識が属している。つまり、全体としての歴史的連関の知識が属している。(KAI, 5)

シュレーゲルがこのように述べる時、ある流派についての知識はもはや表現形式がどのようなものであるのかといった点やその表現が美しいかといった芸術様式の分析によって獲得されるものを超え出ている。それどころか、その知識のうちには諸流派の歴史的行程それ自体を基礎づけるようなものが含まれている。流派についての知識は「全体としての歴史的連関の知識」、つまりはその流派が古代ギリシア文学全体において占める位置づけ、ならびにその他の流派との関連についての知を含んでいる必要がある。こうした位置づけが与えられることで、「流派」概念はイオニア派やアテナイ派といった歴史的事実として分析可能な具体的な諸流派を指すと同時に、古代ギリシア文学全体の連関を指し示し、その一部を反映する概念という役割が与えられている。かくして、シュレーゲルにとって「流派」概念はそのうちに古代ギリシア文学が有する統一を看取するとともに、それに基づきギリシア文学全体を解明するための必然的な契機という役割を果たしているのである。

まとめ

本論文では、従来、ヴィンケルマンの「様式」概念の転用と見なされてきた「流派」概念のうちにシュレーゲルの独自性を見出すことで、「流派」概念を積極的に評価することを試みた。ヴィンケルマンの美術史構想は永遠不変の美の本質から出発し、そのもとで想定された歴史の循環的行程のうちで「様式」概念を位置づけている。それに対して、シュレーゲルの「流派」概念はそこから出発して古代ギリシア文学全体を解明する原理を発見する役割を担うものとして導入されている。この点に、作品を類型化し、規範化したうえで、相互に比較可能にする従来の「様式」概念に対するシュレーゲルの独自性を見てとることができよう。

註

文中で引用するシュレーゲルの著作に関しては、以下の版を用い、（）内の略号によって示し、略号の後にローマ数字によって巻数を、アラビア数字によって頁数を示す。ヴィンケルマンの著作に関しては、以下の版を用い、（）内に頁数を示す。

Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn, München und Wien, Verlag Ferdinand Schöningh, 1958ff. (KA)

Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1764

訳出にあたっては、J. J. Winckelmann, *Johann Joachim Winckelmann Schriften und Nachlaß, Band 4,1: Geschichte der Kunst des Alterthums*, hrsg. v. Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher und Max Kunze, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2002、ヴィンケルマン『古代美術史』（中山典夫訳）、中央公論美術出版、2001年を適宜参照した。

(1) Vgl. Stefan Matuschek, „Von den Schulen der griechischen Poesie,“ hrsg. v. Johannes Endres, *Friedrich Schlegel Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2017, S. 72-73.

(2) 例えば、ズルツァーの『芸術の一般理論』（1771-1774）において Schule は主に造形芸術の領域で論じられ、他方で Stil は Schreibart; Styl の項目で主に言語芸術の領域に限定され論じられ、そこにはヴィンケルマンに対する言及は見られない。Vgl. Johan Georg Sulzer, „Schreibart; Styl,“

Allgemeine Theorie der Schönen Künste Bd. 2, Leipzig, 1774, S. 1047-1055; „Schule,“ S.1057.

(3) Vgl. Werner Mettler, *Der junge Friedrich Schlegel und die griechische Literatur*, Zürich 1955, S. 117-119.

(4) Vgl. „Stil,“ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel und Stuttgart, Schwabe Verlag Basel, 1974, S. 150-159.

(5) Vgl. Élisabeth Décultot, „Kunst als Gegenstand einer historischen Narration. Beobachtungen zur Historisierung bei Winckelmann, Caylus und Herder,“ *Historisierung. Begriff-Geschichte-Praxisfelder*, hrsg. v. Moritz Baumstark und Robert Forkel, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2016, 131-132.

(6) Vgl. Élisabeth Décultot, „»Geschichte der Kunst des Alterthums« und »Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums«,“ *Winckelmann Handbuch*, hrsg. v. Martin Disselkamp und Fausto Testa, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag 2017, S. 224-228.

(7) 「歴史」の原義は「探求」あるいは「探求によって獲得された知」であり、この意味が派生して「探求の結果についての報告」という意味となった。Vgl. „Geschichte, Historie,“ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, hrsg. v. Joachim Ritter, Basel und Stuttgart, Schwabe Verlag Basel, 1974, S. 344.

(8) 小田部が以下の論文でヴィンケルマンの美術史構想に認められる予定調和的な性格を的確に指摘している。小田部胤久「芸術について歴史的に語ること」『美学芸術学研究』2003年、22号、60頁参照。

(9) Vgl. Werner Mettler, *op.cit.* S. 121.

(10) 造形芸術において流派が考えられる場合、一般的に技術の継承が重視されるのとは反対に、シュレーゲルは「流派」を必ずしも制度や教育によって継承されている必要はないと考えている。Vgl. KA I, 4.

(11) 同時代の「様式」概念については以下を参照。Vgl. Johan Georg Sulzer, „Schreibart; Styl,“ *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* Bd. 2, Leipzig, 1774, S. 1047-1055. KA I, 4.

ノヴァーリスの術語「ロマン化」のメディア論的含意 ——諸学問思想の帰結としての「書物化」の要請

野村東生

序

本稿は、ノヴァーリス(1772-1801)の術語「ロマン化(Romantisierung)」の具体的含意を検討し、この術語が「個人の経験を書物という形で物質化する」というノヴァーリスの要請を含意していることを主張する。

第1章では、ノヴァーリスの断章における「世界はロマン化されねばならない(II, S. 545, Nr. 105)」という有名な一節を起点に、ここでロマン化の対象とされる「世界」の内実を考察する。1.1では、ノヴァーリスの認識論を踏まえつつ、彼が「世界」の語に「私の世界」という主観的性格を含めることを指摘する。1.2では、この「私の世界」が当該個人による経験の内容から構成されていることを、ノヴァーリスが受容したフィヒテの自我哲学との関連のもとで示す。

第2章では、ノヴァーリスの学問論を扱う。2.1では、シラーに代表される学問思想の論者が18世紀後半のドイツの社会状況を踏まえて「学問と人間の細分化・断片化」を問題視していたことを紹介し、ノヴァーリスもまたこの細分化に自覚的であることを示す。2.2では、ノヴァーリスや盟友Fr. シュレーゲルがライプニッツ由来の結合術思想を踏まえ、上述の細分化を克服し再び学問を結合してゆく「有機化」を志向していることを示す。

第3章では、ノヴァーリスの書物論を扱う。3.1では、ノヴァーリスが「ロマン」の語を「書物としての生」と表現することを踏まえ、彼にとっての書物が、個人の生すなわち経験の内容を表現したものであることを示す。3.2では、個人の経験を書物として著すことに対してノヴァーリスが見込む意義を論じる。内的な経験を物質としての書物に変換することは、個人が学んだ学問の集約と、後代の他者へのその伝達を可能にするのである。

1. 個人の経験からなる「私の世界」——ロマン化の対象として

1.1

ノヴァーリスは、有名な 1798 年の第 105 番断章冒頭において「世界はロマン化されねばならない」と述べる。

ここでロマン化の操作対象として挙げられた「世界」は、ノヴァーリスの認識論における重要概念でもある。認識論の文脈で「世界」を論じる際、ノヴァーリスはしばしば「私の世界 (meine Welt)」という表現を用いる。

我々の身体は世界の一部分である——〔あるいは〕一員という方がより適切に言い表している。

世界に対して、私はその全体に恣意的に作用すべきではないし、それを望みもしない——そのかわり、私は身体を持っている——私の身体を変化させることを通じて、私は私に対して私の世界を変化させる。私の現存在を入れる器に対して効力を持たずとも、同様に〔同様の効力を持つ行為として〕、私は間接的に私の世界を形成する。

(II, SS. 650-651, Nr. 485)

身体を通じて受容する認識の総体を「私の世界」とするならば、それと対置される「世界全体」への言及は、「私の世界」を一部分とし、「私」には認識しえぬものによって「私」を取り巻く「器」すなわち外部の事物の存在を示唆する、超越論的な言及であろう。

この「世界全体」は、認識しえぬものである以上、「私」による操作の対象とはならない。したがって、ノヴァーリスはロマン化の操作対象として、或る主体に帰属する有限の領域としての「私の世界」を想定していると考えられる。

1.2

次にノヴァーリスの認識論に即し、世界の一部分としての「私の世界」の内容を検討する。彼にとって認識とは、自我と外的事物との結合である。

なぜ本来の物自体が認識不能であるかについて、今や我々は一つの新たな光明を手に入れている——それ〔物自体〕は絶対的に孤立している——単純な素材なのである。それは、共同的状态においてのみ、何か規定しうるもの・規定されたものになる——我々の学問は全て、関係的学問なのだ。全ての学問は、単純な学問の上に成り立つ——単純で、総合的な命題——〔すなわち〕自我〔の上に〕。

(III, S. 56)

フィヒテの自我哲学を踏まえた⁽¹⁾ この一節によれば、物自体すなわち外的対象の認識は、それが認識主体の自我と結合することによってはじめて成立する。

他の断章では、この認識過程が「私」という語を強調しつつ示される。

〔……〕私が何かを経験できるのは、それを私のうちに受け入れる限りにおいてである。〔……〕〔その過程は〕他の物質を専有すること、つまり自分のものへと変えることでもある。

(II, SS. 551-552, Nr. 118)

ここでは、認識に際する自我と外的事物との結合の過程が、事物の「専有」すなわち「私の事物」への変換の過程でもあることが示唆されている。

したがって、ノヴァーリスが認識論の文脈で述べる「私の世界」とは、自我と事物との結合により生じる個人の認識の総体であり、それは世界全体に対する一部分にとどまるものである。

以上 1.1、1.2 より、ノヴァーリスは、「私の世界」すなわち個人の認識の総体を「ロマン化」することを要請していると考えられる。

2. ノヴァーリスの学問論 ——18世紀諸学問思想の帰結として

2.1

Safranskiによれば、18世紀後半のドイツ社会は「専門化」と「細分化」によって特徴付けられる。まず職業に関して、技術や工業の飛躍的な発展に伴う分業と専門化の進行により社会全体の豊かさが向上する一方で、個々人は、細分化された自らの生業しか理解できない「破片」的存在となる。この時代、シラーを筆頭とするドイツの思想家たちは、この人間の「破片」化を問題視している。そしてこの専門化と細分化は、学問の領域にも及ぶ。近代科学の進展は、学問を細分化し、個々人が各々の専門領域に専念することで達成された側面を持つのである⁽²⁾。認識対象としての学問が細分化し、かつそれぞれの学問が専門性を高めてゆく状況において、各個人が学びうる学問領域は、本人の専門や適性、置かれた状況などの諸条件によって個別性を増す。

ゆえに、認識可能な事物の総体としての「私の世界」に含まれる学問や知識の種類・程度は、各個人において異なる。ノヴァーリスもこの断片化・細分化を意識している。「百科全書のための一般草稿」(以下「一般草稿」)では、「記憶」という語を介在させつつ、知識の度合いが各個人によって異なることへの顧慮を思わせる記述を行う。

記憶力は個人的な感覚——個性化の要素である。

(III, S. 434, Nr. 859)

また別の箇所では「記憶力」と「学識」が接続される。

文学⁽³⁾

学識は記憶力に相応する。才能あるいは手腕は、精神〔の程度〕に相応する。両者を結びつけることは、両者を二項式とみなし、これを累乗することを意味する。

{……}

(III, S. 277, Nr. 213)

これら二つの断章から、記憶力という個人的能力によって個人の知識が個性化されることが明らかになる。さらに 1798 年の断章では、記憶のあり方をめぐって「記憶はすべて現在である〔後略〕(II, S. 559, Nr. 158)」という言及がなされる。一般に過去に属するものとされる記憶を「現在」へと回収するこの断章は、過去に得た知識や学問の経験の(記憶している限りでの)総体はその個人の現在の「世界」を構成する、という主張であると解しうる。

このような断片的存在としての個人にとって、学問という事物の総体はもはや把握不能である。学問の全貌の把握不能性についてのノヴァーリスの自覚は、「対話と独白」第 1 対話でも表明されている。

A: しかし、このような事態が進行すれば、最終的にはどんな学問ももはやその全体を研究できなくなるだろう——文献の量は途方もなく膨大になってゆく〔のだから〕。

(II, S. 663)

ここではあくまで将来の状況への予見として言及されるに過ぎないが、ノヴァーリスが学問の専門化とそれに伴う全体の把握不能性を意識していることは明らかである。

したがって、ノヴァーリスは個人の経験可能な学問の有限性と個別性を意識している。この時代、「私の世界」の内実をなす事物としての学問は、すでに細分化・専門化され各個人の能力に応じて限定的に学び取られるものなのである。

2.2

18 世紀後半を通じて進行した学問と個人の細分化を受け、ノヴァーリスが活動した 18 世紀末には、この細分化を克服しようとする動向が芽生える。この傾向は、個人においてはジャンルを問わずあらゆる学問を吸収しようとする姿勢に現れ⁽⁴⁾、学問論においては、細分化を克服して個々の学問を有機的に関連付けてゆく「有機化」の試みとして展開される⁽⁵⁾。

ノヴァーリスやその盟友 Fr. シュレーゲルは、ライプニッツにより整備された結合術思想の実践によって、事物や学問の再結合を試みる⁽⁶⁾。ノヴァーリスは断章集「花粉」で次のように述べる。

すべての知識の最も緊密な共同体、あるいは学問の共和国こそが、学者たちの高き目標である。

(II, S. 451, Nr. 85)

「すべての知識の最も緊密な共同体」とはすなわち、あらゆる知識・学問が有機的に結合された理想的状態を指すものであろう。そして、この理想的状態こそが学者たちの目指すべき目標とされる。これをあくまで目標として立てていることから分かるように、ノヴァーリスは学問の有機的結合を将来において達成されるべき課題として捉えている。

以上 2.1、2.2 より、ノヴァーリスは、個人がその能力に応じて断片的に経験する事物としての諸学問は将来有機的に結合されるべきものであると考えている。

3. ノヴァーリスの書物論 —— 経験の伝達を可能にするメディウムとして

3.1

そもそも「ロマン (der Roman)」とは、俗語 (ロマンス語) によって書かれた物語を指す言葉であり⁽⁷⁾、特に騎士道物語などの長篇小説を指す。ノヴァーリスはこの「ロマン (小説)」という語を、その内容のみならず、「書物」というメディウムの形態を踏まえて特徴づける。

一冊の小説とは、書物としての一つの生である〔後略〕。

(II, S. 599, Nr. 341)

1798 年のこの断章では「ロマン」が「生」を扱い、かつ「書物」の形態をとるもの

であることが端的に示されている。

ロマンが扱う「生」について、別の断章ではさらなる言及がなされる。

小説は生を扱い、——生を表現する。〔後略〕

(II, S. 570, Nr. 212)

この断章では、小説と生との関わり方が、「扱い」「表現する」という二段階的な仕方で表明されている。経験すること（＝扱うこと）と表現することは、どちらも個人の精神を成立の前提とする能動的な行為である。

別の断章では、この経験と表現の同根的性格が「書物」を例に示される。

書物の世界は、実際、現実世界のカリカチュアに過ぎない。両者は同一の源から発する——しかし前者〔書物の世界〕は、より自由でより柔軟な媒体の中に現れる——〔……〕表現は誇張的である。〔……〕それゆえに、前者〔書物の世界〕の方がより詩的で——才気に満ち——関心を引き——絵画的である——〔後略〕

(II, S. 578, Nr. 237)

経験の総体として立ち上がる自らの「現実世界」を題材に、それを誇張的に表現することで著される書物は、自らの精神から能動的に発するものである。

さらに別の断章では、「小説」と「生」との二段階的な関係が別の形で示される。

〔前略〕生とは、我々に与えられた小説ではなく、我々によって著される小説であるべきである。

(II, S. 563, Nr. 187)

ここでは、所与のものとしての経験すなわち生をそのまま甘受するのではなく、それを能動的な表現すなわち著述活動によって小説へと変換してゆくことが要請されている (8) (9)。

したがって、ノヴァーリスにとって「小説」とは、自らの生すなわち経験の総体を題材とし、それを「書物」という物質的形態へと変換したものであると考えられる。この変換によって始めて、或る個人の経験は他者すなわち読者に伝達可能なものとなる。

3.2

個人の経験の総体は、書物の中の文字という形態に変換されることによって情報量を圧縮される。これは、学問や知識の取り扱いを容易にし、有機化が進展するにつれ密度を増す学問を取り扱い可能にするために必要な操作である。「花粉」第2番断章では、事物すなわち経験を文字として表現することが持つ「抽象」の効果が表明される。

音と線による表示は、驚くべき抽象化である。4つの文字が私に神を指し示し、数本の線が百万の事物を表現する。これによって、万有の取り扱いがなんと容易になるだろう！〔後略〕

(II, S. 413, Nr. 2)

ここで示されているのは、単一の事物を取り扱い可能にするための手段としての文字の有用性である。これはあくまで、文字に起こすことによる経験の伝達可能化を示唆している。

そして「対話と独白」第1対話では、書物という媒体内部における情報の「圧縮」の在り方が示される。

B:〔前略〕表題だけで骨相学的に〔本の内容を〕十分に読み取ることができることもしばしばある。序文もまた、書物の精密な計測器だ。〔後略〕

(II, S. 663)

書物の氾濫によって学問の全貌を学び取ることが不可能となった、というAの嘆息を受けて述べられたこのBの言葉は、作者が自らの著述を読者的に顧慮することで

書き表される「表題」ないし「序文」が、彼の経験の有機化すなわち緊密化を本文以上に推し進めた「圧縮」的産物であることを明らかにしている。このように、書物を著すことで経験を文字へと変換し、その内容をさらに序文や表題へと圧縮することで、読者が処理せねばならない情報量は軽減されてゆく。

ノヴァーリスは、或る個人によって著された書物を読む読者もまた独自の経験世界を形成する一人の個人であることを意識している。

〔前略〕／あらゆる読者は文献学者ではないだろうか？／

通常の意味で、普遍妥当的な読みなるものは存在しない。読むことは自由な活動である。私が何をどのように読むべきなのかを私に指示できる者は誰もいない。

〔後略〕

(II, S. 609, Nr. 398)

「普遍妥当的な読み」が存在しないというのは、読者にとって任意の書物は「与えられた小説」すなわち文献学的な「経験」であり、精神の傾向に応じて不可避免的に独自性を帯びるというノヴァーリスの経験図式から帰結されるものであろう。読者が読む対象やその経験のあり方は、他者によって指示すなわち操作可能なものではない。或る個人によって著された書物は、他の個人や自分自身における「読む」行為によって、各々の経験世界に独自の仕方では組み込まれるひとつの事物となるのである。

読書行為が書物を対象としたひとつの経験であるならば、読者という個人もまた、読書経験やその他の経験の総体としての自らの「世界」を「ロマン化」し、書物へと書き起こす次代の著者となることができる。Safranski は 18 世紀末の識字率向上を念頭に、彼らを「潜在的な読者層」と形容する⁽¹⁰⁾ が、ここまでの議論を踏まえれば、これらの読者はまた「潜在的な著者」であるとも言える。或る個人の経験が書物化されることで他者に経験可能となり、その他者の経験がまた書物化されることでさらなる他者に経験可能となる、というこの過程は、際限なく連鎖してゆく。

読書と著述の連鎖的關係において想定される「次代の読者 (II, S. 470, Nr. 125)」すなわち潜在的な著者は、単に手続き的に後続する存在ではなく、時間的にも先代の著者

に後続する。ノヴァーリスは、世代の連鎖の終点である「第無限世代」すなわち「真の世代」(III, S. 254, Nr. 79)の世界を、連鎖の起点である原初の世界になぞらえつつも、はっきりと峻別する。「一般草稿」ではこのことが「カオス」の表現のもとに示される。

〔前略〕

未来の世界は、すべてがかつての世界のようでありながら、すべてがまったく異なっている。未来の世界は、理性的なカオスである——〔……〕——カオスの二乗、あるいは無限乗。

〔後略〕

(III, S. 281, Nr. 234)

この表現から、「かつての世界」が「理性的ではないカオス」であったことが予測できる。この予測は、「花粉」第95番断章によって裏付けられる。

抽象化の以前、全ては一であるが、しかしカオスのような一である。抽象化の後、再び全ては統合されるが、この統合は、独立的・自律的存在者の自由な結合である——〔……〕——カオスはひとつの多様な世界へと転じた。

(II, SS. 455-457, Nr. 95)

ノヴァーリスは、始源の世界を混沌的な「一」として捉えたうえで、抽象化を経て再び統合される世界を、「独立的・自律的存在者の自由な結合」と表現する。上に挙げた断章に照らせば、このような「一」のあり方こそが「理性的なカオス」の意味するところであろう。未来におけるこのような「理性的なカオス」「自由な結合」は、同じく「花粉」に収められた第85番断章における「すべての知識の最も緊密な共同体」「学問の共和国」という表現との関連のもとに捉えられる。ゆえに、ここで言及される中間段階としての「抽象化」は、ノヴァーリスの生きた18世紀後半における学問の細分化の進行を意味していると考えられる。これらの断章における「未来における統合」

への志向は、始源の混沌的な「一」から近代に至るまでに学問が被った細分化・多様化を踏まえ、それらの独立性を保ちつつも再び「独立的存在者の結合」という「緊密な一」へと収斂させてゆく転換の端緒にある世代としての、自らの現況と目標を表明したものである。

以上の議論を踏まえれば、学問の有機化に向けた進展の途中段階にある各々の世代において各個人が為すべきことが定められる。各個人は、到達目標としての「すべての知識の最も緊密な共同体」を意識し、その中で自らの著述行為が何らかの貢献を果たしていることを前提したうえで、自らの偶然的状況において可能な限りの学問を学び取る。そして、その経験を書物において「結合」することで、自らを含む次代の読者・著者へと継承してゆくのである。

以上 3.1、3.2 より、ノヴァーリスの書物観が明らかになる。個人の経験を書物化するなわちロマン化することで、後代の読者はより多くの学問を経験することができる。そしてこの読者は、自ら著者となり、先行する世代よりも相対的多数の学問を書物において結合する。この著述と読書の連鎖によって、将来的に学問の有機的結合が達成されるのである。

結

第1章で示した通り、ロマン化の対象である「世界」とは、認識主体たる個人が自らの自我と結合させることによって経験する事物の総体であった。「学問」を一種の事物とみなすなら、第2章で示したノヴァーリスの学問論が志向するのは、18世紀後半の社会において細分化・断片化を被り各個人の経験に組み込まれた諸学問を、再び有機的に結合してゆくことである。そして第3章で示した通り、個人の経験を書物化するなわちロマンへと変換することは、著述と読書の連鎖による将来的な学問の有機的結合を可能にする操作である。

したがって、ノヴァーリスが「世界のロマン化」を要請するとき、それは個人の経験を物質化し、他者に経験可能なものとする「書物化」の操作を含意していると結論できる⁽¹¹⁾。

凡例

- ・一次文献として次の全集を用いる。Novalis: *Schriften*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel; unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Stuttgart, Kohlhammer, 1977-.
- ・一次文献からの引用については、「巻次, ページ数, 断章番号が振られている場合はその番号」を表記する {例: II, S. 545, Nr. 105}。
- ・一次文献における斜体は、当該箇所の下線を付すことで示す。
- ・引用文中で省略を行う場合、亀括弧〔……〕を用いてその旨を示す。また本稿筆者による補足を文中に挿入する場合も〔補足内容〕という形をとる。

註

- (1) ノヴァーリスは1795年から97年にかけてフィヒテ哲学を集中的に研究した。その研究ノートは「フィヒテ研究」(II, SS. 104-296) および「フィヒテ抄録」(II, SS. 345-359) として全集に収められている。
- (2) Safranski, Rüdiger: *Romantik: eine deutscheh Affäre*, München, Carl Hanser, 2007. (『ロマン主義: あるドイツ的な事件』(津山拓也訳) 法政大学出版局、2010年)
- (3) 「一般草稿」前半では、断章の題が大文字で付される。訳出の際には、太字で代替する。
- (4) Safranski (2007), p. 60. (邦訳書 53 頁。)
- (5) ノヴァーリス『ノヴァーリス作品集 III』(今泉文子訳) ちくま文庫、2007年、410-411頁。(訳者による解題)
- (6) Neubauer, John: *Symbolismus und symbolische Logik: die Idee der ars combinatoria in der Entwicklung der modernen Dichtung*, München, W. Fink, 1978. (『アルス・コンビナトリア: 象徴主義と記号論理学』(原研二訳) ありな書房、1999年)
- (7) 小田部胤久「ロマン主義の美学を突き動かしていたもの——三つの源泉をめぐって——」『ドイツ・ロマン主義研究』(伊坂青司・原田哲史編、御茶の水書房、2007年、212-233頁)、215頁。
- (8) 所与のものとしての「生」がそもそも「与えられた小説」と形容されていることについては、当時の外界経験がもっぱら書物に依存するものであったことから説明可能であろう。ノヴァーリスもまた、この書物依存的な経験の形態に言及する。「〔前略〕大方の学者も含む大抵の人間は、書物から得た見解——現実世界の断片的見解——しか持たない——。〔後略〕」(II, S. 578, Nr. 237)
- (9) 高橋優『ロマン主義的感性論の展開——ノヴァーリスとその時代、そしてその先へ』(春風社、2023年)では、この断章を「小説に描かれるべき「生」は、運命に従属するものではなく、偶然の遊戯に身を委ね、自らの意志で発展するものでなくてはならない」(147頁)という、生の能動性をめぐるノヴァーリスの見解として解釈している。本稿における解釈との齟齬は、「小説」の

語をその内容において捉えるか形態において捉えるかの差異に起因している。

(10) Safranski (2007) , p. 48. (邦訳書 41 頁。)

(11) 「「ロマン化」とは数学における微積分法を範例としつつ有限なものを無限なものへと関係づけるものである」(小田部(2007)、228頁)といった数学的解釈、「可視的世界を「空間分割と空間充足の体系」として描くことに始まり、世界史の時間化を経て「歴史の神話」へと至る〔ための媒体としてのロマン〕」(高橋(2023)、140頁)という歴史的解釈、あるいは「〔ノヴァーリスにとって〕は「ロマン化」に際して、世界は文学的小説形式すなわちこのジャンルに固有の特性に準拠して再構成されるべきである。〔……〕ノヴァーリスは明らかに、生活世界におけるきわめて現実的で客観的な作用を詩〔文学〕に対して期待している。」(Horstkotte, Silke: „Die Poetik der Androgynie in Novalis' ›Heinrich von Ofterdingen.‹,” *Novalis: Poesie und Poetik*, hrsg. von Herbert Uerlings, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, p. 140) という詩的解釈のいずれの場合においても、「詩〔小説〕の変容的な力が厳密にはいかなるものであるのかは、必然的に不明のままである」(ebd.)。本稿はこの空白箇所としての「ロマン化」の具体的操作をめぐる一つの解釈であり、これを介して上述の諸解釈を統合的に整理することが今後の研究課題となる。

ハイデガーの「陶醉」と「作品」としての有限な現存在

青松茉矢

序

ハイデガーの哲学構想に、ニーチェは多大な影響を及ぼしている。ハイデガーは、1936年から1940年にかけて『ニーチェ』講義を行った。その第一部にあたる『芸術としての力への意志』（1936～1937）は、ニーチェの美学を存在論的観点から読み直そうとする試みである。主に芸術作品に焦点を当て執筆された『芸術作品の根源』（1936）に対し、この講義ではニーチェの創造者の美学に焦点を当てている。

本論で注目するのは美的経験の根本にある「陶醉」という感情である。現存在の気分、情態性と関連づけられたこの経験は、芸術と美の成立条件であり、創造者と受容者の境界を超える。その時、「芸術」や「作品」の概念は、『芸術作品の根源』より一層根源的な範囲まで拡張されている。本稿では、そのように理解される「作品」の根拠を『カント書』に置きつつ、『ニーチェ』講義で扱われる「作品」概念を拡張する可能性を呈示する。

『ニーチェ1』『ニーチェ2』講義で主題となる永劫回帰、力への意志と、『カント書』の純粹自己触発の着想は、例えば村井⁽¹⁾やKerkmann⁽²⁾によって整理されている。『ニーチェ』講義全体を取り込んでいる「永劫回帰」は、「意志」の「事的根拠(Sachgrund)」であり、反対に「意志」は「永劫回帰」の「認識根拠(Erkenntnisgrund)」である⁽³⁾。また永劫回帰の思想は本講義以前からハイデガー哲学の着想源になっており、その一つに「純粹自己触発」がある。この上で本論があえて『芸術への力への意志』の「陶醉」に焦点を絞りながら『カント書』に接続していくのは、以下の理由に基づく：1、ハイデガーの批判対象としての美学を、存在論に拡張することで西洋形而上学を超克しつつも新たな「美学」の考察が可能になる事。そうすることでハイデガーが『芸術作品の根源』で呈したような、美学そのものへの批判を避けることができる。2、「陶醉」とそれに関する「作品」の概念の考察は、美学という学問が一般的に考察する「芸

術」「芸術家」「美」などについての議論を取り込みつつも、西洋形而上学のし主客関係を克服する存在論と美学を融合させている試みの一つである事。3、その思想の萌芽を『カント書』の純粹自己触発に見出すことが可能であると主張できる事。

1. 陶酔

ハイデガーは、『芸術としての力への意志』講義内で、ニーチェが言及する「芸術的状态 (Der künstlerische Zustand)」としての「陶酔」に焦点を当てることで、創造者のみならず、受容者にも適応される美学の可能性をニーチェの著作より引き出す。ハイデガーはニーチェの『偶像の黄昏』から、以下の断片を引用する：

芸術家の心理学について——芸術があるためには、またいかなる美的な行為や観照があるためには、一つの生理学的な前提が不可避である：すなわち、陶酔 (Rausch) である。陶酔はまず、全機関の感度を高めていなければならない：そうでなければいかなる芸術にも至らない。どれほど異なる条件のもとで成り立っているものであれ、陶酔のすべての形態には、そのための (芸術に至るための) 力がある (4)。

これよりハイデガーが呈する命題は、ニーチェの用いる「陶酔」とは美的経験の根本である、ということである。あらゆる芸術・美的状態は陶酔なしでは成立しない。そして「陶酔」とは美的状態の普遍的性質であり、「生理学的前提として」「存在者全体に対して身体的に生きつつ気分づけられて」いる現存在のあり方である (5)。情態性と結び付けられたニーチェ＝ハイデガーの陶酔は、いわゆる酩酊状態や自己喪失状態ではない。自己を喪失するどころかむしろ、「感情」としての陶酔は自分を掴み出し (Ent)、また自身をとりあつめる。(-schlossenheit) 脱自 (Ekstase) することによって、自己をとりあつめる「感情」は、ハイデガーにとっては「気分 (Stimmung)」と同様である。

とりわけ陶酔感情には二つの要素が付け加えられる：陶酔感情は第一に「力の上昇

の感情 (Das Gefühl der Kraftsteigerung)」、第二に「充溢の感情 (Das Gefühl der Fülle)」であるという⁽⁶⁾。ハイデガーはニーチェのこれらの陶酔感情の定義を換骨奪胎して分析を加えていく。

第一に「力」とは、「自分を越え出て掴み出す」意志の力である。すなわち、陶酔感情は本講義での主題である「力への意志」の一様態である。力の上昇は、そのような「自己を超え - 出る - 能力」脱自の能力として「存在者へのその関係の仕方において、存在者自身がより一層存在者的に」経験される関係だというのが⁽⁷⁾、これは即ち「存在者それ自体 (Seienden als Solches)」の露見に立ち会うという経験である。このような存在者との関係はほとんどの場合隠蔽されており、存在者それ自体と関わるという本質的な関係を持つためには、フッサールの現象学的還元などの特殊な哲学的態度をもたなければならない。『ニーチェ講義』では陶酔経験による力の上昇が自分自身に対してそれ自体への露見に立ち会うことを可能にする。

このように、芸術ないし「美的」経験の根本様態である陶酔感情はハイデガーによって存在論的な解釈がされるが、この場合の「美的」経験とは具体的にどのような事態なのだろうか。陶酔と「美」の関係性は、カントの美の無関心性についての理解と照らし合わせて解釈される：「対象への本質的關係そのものは「関心なしに」ということでまさに働き始める。いまや初めて対象が純粋な対象として現れてくる⁽⁸⁾[...]この「現れ」が、「手先存在 (Vorhanden) のうちに来ること」が美であり、「美は陶酔において開示する⁽⁹⁾」。この時「美」はほぼ「存在」と等置してある⁽¹⁰⁾。それでは「美」はこの時、目の前の対象物から現れ出るのだろうか、それとも陶酔状態にある我々の心に表象されるのだろうか。ハイデガーにとって、陶酔と美の関係はそのような主客関係以上のものである。

感情の情態としての陶酔はまさに主観の主観性を打ち砕く。美に対して感情を抱くことにおいて、主観は自己を越え出てしまっており、したがってもはや主観的でも主観でもない。反対に、美は単なる表象の手先の対象ではない。美は規定するものとして人間の状態を徹底的に気分づける。美は、置き去られて孤立的に存立する「客観」の圏域を突き破り、客観を本質的且つ根源的に「主観」に帰属さ

せる。美はもはや客観的でも客観でもない。美的状態は何か主観的なものでも何か客観的なものでもない。陶酔と美という二つの美学の根本用語は、おなじ広がりをもって、全美的状態と、美的状態のうちで開示され且つ美的状態を主宰するものとの、指し示しているのである⁽¹⁰⁾。

主客関係が破壊された今、陶酔感情は創造者と受容者の区別をも破壊する。陶酔感情自体は現存在の根本状態である気分の一様態だが、そこで開示される美=存在は自身を存在者それ自体としての現存在と、存在者それ自体として出会われた対象物の存在の両方を担う。美の立ち位置を対象物に縛らないことによって、まだ存在者として存在しない着想段階の作品に対しての創造者の感情状態も、実際に作品に対峙した受容者の美的感情も同じ「陶酔」という根を持つものとして捉えらえるのだ。ニーチェがあくまで創造の観点に立ち、受容者は作品を通して創造者の陶酔を追体験することで美的状態になると論じたのに対し、ハイデガーは陶酔の能力をより根源的な存在の開示能力と捉え、創造者と受容者を接続したのである。

第二にあげられた充溢の感情というのは心的内容物が充満している状態を意味せず、「よそよそしいものではない (nicht Fremd)」、すべてに対して開かれている状態を意味する。過不足のない充溢の状態は現存在が気分 (Stimmung) 付けられていること、すなわち調律 (stimmen) されている事態を指す。つまり陶酔感情は存在を開示する状態でありながら、奇異で馴染みのない特殊な感情でもない。自身を存在者それ自体として、それらの存在が開示される可能性に対して我々の心が開かれているという状態なのである。

以上のように陶酔の分析を通して、ハイデガーは既存の「美学」的なものを、存在論まで拡張した。ハイデガーは陶酔を「あらゆる行為と観照、受け止めと呼びかけ、伝達と自己解放のあらゆる能力のあらゆる上昇の相互的浸透」であると帰結する⁽¹¹⁾。これはまさしく「美的経験」というものを、作品と対峙した際の我々の鑑賞体験や、芸術家による創作体験などに分割されるような論者主体の視点の違いを乗り越えた先に置いていることを言い表している。『芸術としての力への意志』における美的経験は、特定の対象に対しての個別的な事象ではなく、美、すなわち存在が開示されて

いる事態の全てを指す。ハイデガーが引き出す「芸術的狀態」としての陶酔は、芸術制作を行う人や、鑑賞の際の没頭状態のような特別な感情ではなく、気分として常に我々の元にあるものだ。

2. 残る課題：「作品」

ハイデガーは創造者の陶酔と自己推進力としての陶酔に限定されていたニーチェの美学を克服し、脱自的、持続的且つ主客関係の脱退、すなわち伝統形而上学の克服としての「陶酔」をニーチェの断片から内在的に再構成した。とくにハイデガーが苦戦したのは陶酔の分析による創造者／受容者の関係の乗り越えの中に「作品」という概念を拡張的に取り込むことだった。陶酔の分析を通して美＝存在は、作品を客体化しつつ鑑賞・創造する西洋形而上学的な美学から逃れて開示されることができるようになったほか、美的経験の範囲を押し広げることになったのだが、その場合の「作品」概念も、芸術家・受容者・事物を取り込む概念に拡張されなければいけなかった。

ハイデガーが指摘するように、ニーチェ自身は作品自体の議論についてほとんど触れていない。かろうじて試みられるのは、創造の過程は即ち作品形成の過程であるということ根拠にし、創造者の美学から部分的に作品を取り出す、という作業だ。例えば陶酔状態にある芸術家はどのように作品を形成するか。芸術家は諸々の素材の主要特徴を、それが美の開示になることを先取的に見て取りながらその特徴を取り出す。陶酔感情において創造が行われる際、芸術家は「諸々の主要特徴を途方もない仕方で駆り出す。」⁽¹²⁾これをハイデガーは「掴もうと美に手を差し伸べること」と表現する。作品はこうした「理想化 (Idealisieren)」の結果である。

芸術家が理想化を行う時、「陶酔はそれ自体において諸々の主要特徴に、すなわちある趣向や接合構造に関係づけられている。」⁽¹³⁾このようにして気分づけられていることそのものを規定するものを、ニーチェ＝ハイデガーは「形」と呼ぶ。形 (forma) はギリシャ語モルペー (μορφή) に対応し、「取り囲む境界であり、限界である。」形は陶酔状態の芸術家の理想化のプロセスを規定する。形 (Form) が、一連の芸術的態度を可能にし、陶酔感情が作品＝存在者を存立させるための型を与えているのである。

存在者の上昇の力と充溢の状態が自分自身を実現する境域を、形が初めて規定し、境界づける。形は、陶酔が陶酔として可能になる境域を根拠づけるのである。形が最も豊かな法則性の最高の単純さとして主宰する場所、そこに陶酔はある⁽¹⁴⁾。

ここで言及される「存在者の上昇の力と充溢の状態」は、一般的な事物＝存在者のそれではなく、『芸術作品の根源』で言われた、作品それ自体が客体化を必要とせず存在を開示する事態を示唆する。単なる存在者は現存在のように感情を持つことはないからである。この時点で、作品と芸術家の境界線は排除され、両者は存在論的に同一化している。

以上のような手順でハイデガーは陶酔感情の分析を通して作品と芸術家の境界線を打ち砕き、ニーチェが行わなかった作品についての分析を試みた。そしてこの時、もはや「作品」は単なる狭義での芸術作品の域を超え、ハイデガーによってニーチェの「美学」は、ハイデガーの存在の哲学に拡張されていると言えるだろう。

先行研究では、本講義『芸術としての力への意志』で言及される「作品」とは、専ら『芸術作品の根源』で取り扱われるような芸術作品のことを指すとして、本講義をハイデガーの「芸術論」として読んできた。例えば Sallis によれば、ハイデガーの『ニーチェ講義』では十分に「作品」の議論を推し進めることができていないが、そのような議論の不足点は『芸術作品の根源』に立ち戻ることで補完されるという⁽¹⁵⁾。しかしここでハイデガーが言及する「作品」を、狭義での「作品」と解釈してしまうことは、陶酔と芸術の関係性についての思索を取りこぼしてしまうことにもなる。作品についての議論を解決するためには、広義での作品についての思索を陶酔感情との関連性を考慮しながら行っていく必要がある。

ハイデガーがニーチェから取り出した芸術についての五つの命題のうちのひとつを確認しよう：「3、芸術は、芸術家の拡張された概念によれば、すべての存在者の根本的出来事である。存在者は、それが存在するかぎりにおいて、自己創造するものであり、創造されたものである。」⁽¹⁶⁾「存在者」は、「創造されたもの」、すなわち作品とも捉えることができるが、その場合の作品は自身を「自己創造」している。注目す

べきは、この「自己創造」するものとしての芸術作品である。自分自身を産み出すことができる作品とはなにか。『芸術作品の根源』では、狭義での芸術作品は、鑑賞者によって客体化せずとも、自らのうちで自己存立し、世界を開示することができる」と論じられている。これに対して『ニーチェ』講義第3部では、「作品」の捉え方は狭義での芸術作品の自立性ではなく、「拡張された概念としての芸術作品と現存在の存在構造は、陶酔において両者の境念」として、「人間形態の表現」として見られることの可能性にまで発展している⁽¹⁷⁾。「作品」の概念は「現存在」の存在構造と密接に関わるなんらかの事象に拡張された。したがって、「作品」としての現存在について手がかりを探すべき場所は『芸術作品の根源』のみではなく、現存在をめぐるハイデガー哲学全体に見出すべきだ。

さて、陶酔による「芸術的状态」、すなわち力を意志することによる奪-閉鎖性(Entschlossenheit)は、気分として常に我々の「感性」の根にあるものであり、個別に芸術作品を対象とするような創造、あるいは鑑賞という一方からの視点、すなわち主客関係を越え出るものであった。この「陶酔」における脱自と自己収束の同時性は、『カント書』(1929)において既に見出されていた。「純粹自己触発(reine Selbstaffektion)」としての超越的構想力である。

3. 『カント書』の純粹自己触発・有限性

『カント書』においてハイデガーは、有限な主体が外的刺激に依存せず、自らその直観の根源条件、すなわち時間性を起動する契機を超越的構想力に「自己触発(Selbstaffektion)」として見出した。一方『ニーチェ』講義では、力への意志の一樣態である陶酔は、外的なものではなく「自身を越え出る」が、超えるための主観が前提とされている。また陶酔は一時的・衝動的な感情ではなく、「持続的」な気分としての感情の一樣態でもあるのだった。本節の目的はこの前提の種となる議論を『カント書』に見出すことである。この接続によって、『芸術としての力への意志』の「作品」概念は、『カント書』の時間論を媒介に、単なる美学的解釈を超えた存在論として読み直すことができるだろう。

『カント書』ではハイデガーがカント『純粋理性批判』を、認識論ではなく形而上学の基礎づけとして読み、有限的存在である人間の形而上学の基礎づけを行う。本作は『存在と時間』で行われた現存在の基礎存在論の反復をも目的とするが、『存在と時間』では重要視されなかった現存在の「有限性」や、「主観」についての議論が加わることにより議論が進歩している。この「有限性」や形成される「主観」は、陶醉感情によって引き起こされる美的体験において現存在が出会うことになる美＝存在への開かれや、力への意志として自己を超え出るための前提条件である。『芸術としての力への意志』を、芸術論単体として読解するのではなく、ハイデガーが『カント書』で行った現存在分析に結び付けて考察したい。

『カント書』のハイデガーによればカントは『純粋理性批判』で、時間と空間は対象についての概念の表象を「常に触発しなければならない」と述べている⁽¹⁸⁾。とりわけ「時間」に重きを置くハイデガーは、時間は純粋直観として、我々のうちで対象を認識する際の地平を作ると主張する。しかし外からの経験を必要としないという意味での「純粋」な直観のうちでの時間はどこからくるのだろうか。この認識に関する時間そのものを形成しているのが、純粋直観と純粋悟性が根ざす「超越的構想力」である。対象を表象する際、超越的構想力は、「根源的時間」として、現在の覚知、過去の再生、未来の再認を「純粋総合」においてその根本で三者を統一している。根源的時間は、それぞれの表象に伴う「過去」「何年後」「今」といった時間ではなく、さらに根本に置かれた時間として我々の表象機能の地平を作る。そして、外部の刺激ではなく自らを触発する「純粋自己触発」によって時間を創出するのである。このように純粋自己触発としての超越的構想力は、自発性と受容性の二重の機能を絶えず働かせている。だが、それが時間に関わる限り、またあくまで一つの身体的制約の中での力であるが故に、我々の表象機能は有限である。よって、時間を創出する純粋自己触発としての超越的構想力は、一つの主観があることの存在論的根拠である。

「[...]しかるに自己として関われうることが有限な主観の本質に属する限りにおいて、純粋自己触発としての時間は主観性の本質構造を形成する⁽¹⁹⁾。」

自らを触発し現存在の時間による脱自性を担いつつ、主観を主観として形成するこの超越的構想力の作用は、『ニーチェ』講義第3部で詳細に述べられる「認識としての力への意志」へ向かう着想となっている⁽²⁰⁾。その開始地点にあたる『芸術としての力への意志』では、自己から脱して自己をとりあつめる、意志の最高形態としての陶酔が取り上げられた。よって超越的構想力と意志を結ぶ過程において登場する陶酔状態において、「(芸術)作品」は絵画、詩などの作品よりも広く解釈する余地が出てくる。つまり『ニーチェ』講義での「芸術作品」は、我々が根源的時間によって有限的に保持されている当のものを含意している、と考察することができる。「形が最も豊かな法則性の最高の単純さとして主宰する場所」が表すものとは、我々が気づけられ、世界と過不足なく調律(stimmen)されている充溢状態の現存在であるということもできるだろう。

以上の接続により、陶酔感情は超越的構想力に根拠を置き得る日常的な事態であることがわかった。また逆に考えれば、『カント書』での超越的構想力の議論は、「芸術」「作品」あるいは「創造すること」の概念までをも解体し得るだろう。

終わりに

ハイデガーによるニーチェの「陶酔」感情の分析から、『カント書』における超越的構想力の時間性を考察し、『芸術としての力への意志』での「作品」の議論を美学から存在への問いへと拡張した。意志としての陶酔に向けた思索の芽は既に『カント書』の時点で出現しており、自身を乗り越え、取り集めるために前提とされる主観は超越的構想力による純粹自己触発で形成されることが示された。したがって気分としての陶酔感情は現存在の基礎的な部分での形成を担う日常的な感情であり、単に芸術家と芸術作品の関係のみを示しているのではない。そもそも芸術的な「感性」というのは、常に既に我々と共に在る故に。

本論がもう一つ示すのは、そのような接続可能性が見出されるほどに、『芸術としての力への意志』は、『芸術作品の根源』よりも前進したハイデガーの存在論であるということである。

凡例

外国語文献の引用は拙訳

ハイデガー全集（Gesamtausgabe, Vittorio Klostermann）からの引用は、
「GA 巻数 | 頁数」の形で示す。

註

(1) 村井則夫「存在の思索と分極の力学 ——ハイデガーとニーチェにおける修辞学・解釈学・文献学——」『ハイデガーフォーラム (6)』2012, pp. 67-82,

(2) Kerkmann, Jan. Die Zeit des Willens und das Ende der Metaphysik: Heideggers Auseinandersetzung mit Nietzsche und Schelling, De Gruyter, 2020

(3) GA6.1|381

(4) GA6.1|96-7

(5) GA6.1|106

(6) GA6.1|100

(7) GA6.1|101

(8) GA6.1|110

(9) GA6.1|113

(10) それどころかハイデガーによれば、ギリシアにおいて「美」と「存在」は同一である：「芸術とは存在者の存在の開示である」。(GA40|140) 本論では議論上両者を同一なものとして扱うものの、あくまで美学を存在論へと拡張するための要素として考え、厳密な定義として等しい (identical) ものであるとは主張しない。

(10) GA6.1|124

(11) GA6.1|101

(12) GA3|116

(13) GA6.1|118

(14) GA6.1|119

(15) Sallis, John, *Transfigurations*, University of Chicago Press, 2008, p. 169

たしかに、以下のハイデガーによる言説もそのような作品の美学への回帰を裏付けているかのようだ：「作品はただ創造において、そしてそれを通じてのみ実現する。しかし、そうであるがゆえに、逆に創造の本質は作品の本質に依存しており、したがって作品の存在 (Sein) からのみ把握されうる。創造は作品を創り出す。しかし作品の本質こそが、創造の本質の根源である。」(GA6.1|115) これは『芸術作品の根源』の序言で呈された「作品は芸術家の根源である」(GA5|1) ということや、「芸術とはなんであるかは、作品から取り出されるべきである。」(GA5|2) という

ことに対応する。

(16) GA6.1|69

(17) GA6.1|426

(18) GA3|18 該当箇所 (Kritik der reinen Vernunft, Meiner Felix Verlag GmbH, 1998, (A), S.77): 「空間と時間とは、先天的に純粹直観の多様を含んでいるが、それにもかかわらず、われわれの精神の受容性の条件に属している。そして精神は、その条件のもとでのみ対象の表象を受け取ることができるのであり、それゆえ対象の表象はつねにその概念に作用 (affizieren) せねばならない。」ハイデガーは関係代名詞「die」を「空間と時間」に充てることによってカントの言説を自らの哲学に改変してしまっている。同じことは奥谷によって指摘される: 奥谷浩一「ハイデガーは伝統的存在論を真に批判しえたか (2)」『札幌学院大学人文学会紀要

(113)』, pp. 1-27, p. 21, 2023

(19) GA3|189

(20) 例えばカント書において悟性とほぼ同一化してしまった「理性」は『認識としての力への意志』では、「案出的な能力」を持つものとして構想力と交わり、対象の同一性を把握する認識作用の根拠として登場する。「かくして理性は、以前以上に一層明確に、存在者である全てのものを自分自身に向けて形造り、構想する能力となる」(GA6.1|527) ハイデガーはこの展開をもってしても、以前として超越的構想力についての議論が矮小化されることはないのだと強調している。(同上)

岡本太郎の御嶽への言及における『何もないこと』について ——ハイデガー『形而上学とは何か』を手がかりに——

加来(郭)裕香

1. 序論(導入・問題設定)

「なんにもないこと——それが逆に厳粛な実体となって私をうちつづけるのだ」⁽¹⁾。岡本太郎は、久高島フボー御嶽で「ただ石ころだけが置かれた空地」を前に、拍子抜けするほどの欠如を空虚ではなく圧倒的な「実体」として経験した。この逆説は、岡本思想の核である。

本稿の目的は、この御嶽体験の叙述を手がかりとして、岡本太郎の思想における〈無〉の経験を哲学的に再検討することにある。すなわち、宗教・民俗学的文脈に回収されがちな御嶽の描写を、形而上学的契機として読み替え、〈無〉がどのように存在の開示として働いているのかを明らかにする。そのうえで、この経験が岡本思想全体においてどのような位置を占めるのかを検討する。

御嶽を宗教的聖域として位置づける研究や、戦後日本における沖縄文化論の文脈で読む研究は多い。しかし、岡本が実際に体験した「石しかない」という欠如の体験そのもの、すなわち〈無〉と〈在る〉の間で起こる現象の哲学的内実は、なお議論の余地を残している。

もっとも、岡本の沖縄訪問が問題を孕むものであったことには十分な留意が必要である。岡本が久高島の御嶽において感じ取った「何もなさ」は、沖縄の宗教的実践や神聖を説明するものではなく、むしろ外部者としての岡本が、他者の聖性を前にして見出した〈無〉の感覚である。すなわち、本稿が問題とする〈無〉は、沖縄の宗教的実践の本質ではなく、岡本自身の思想的構えによって立ち上がった現象である。本稿は沖縄の宗教的実践や信仰を直接論じるものではなく、岡本がそれをいかに語り、思想的に表象したかに焦点を当てる⁽²⁾。

そのための補助線として参照するのが、ハイデガー『形而上学とは何か』⁽³⁾である。同書においてハイデガーは「なぜ無ではなく有があるのか」という根本問題を、日常に根差した経験のうちに問い直し、「不安 (Angst)」における「無の現前」と、「無化 (Nichtung)」という働きを通じて、〈無〉が存在を開示する場として位置づけた。岡本のテキストには、生活がそのまま形而上へと直結しているという趣旨の指摘が繰り返し現れる。『沖縄文化論』では、日常の経験において「不意に」「言いようのない親近感」を覚える瞬間を「生甲斐」と語っている⁽⁴⁾。その根底には、〈無〉の経験に支えられた生の哲学があると考えられる。岡本太郎とハイデガーには、思想的系譜や文化的文脈において直接的な連関は見いだせない⁽⁵⁾。しかし両者の思索の核心には、存在者のレベルではなく、“存在そのものが立ち現れる契機としての〈無〉”がある。岡本がフボー御嶽において経験した「何もないこと」の衝撃は、ハイデガーが不安において語った“無による存在の露呈”と、異なる道筋を持ちながらも構造的共鳴を示していると言えるのではないか。

以下、御嶽での“石しかない”経験を、ハイデガーの〈無〉論を補助線として照射し、接点と差異を明らかにしつつ、無の空間で開示される存在の意義を考察する。便宜上、有に対立する無を相対無、有無対立以前の基底を絶対無と呼ぶ。

問いは二つである。①岡本は最初から絶対無(無化としての〈無〉)に触れていたのか。②それとも相対無の語彙を往還しつつ、後に絶対無を定立したのか。

仮説はこうである。凡庸な石によって際立つ御嶽の「何もなさ」は、「全体的存在者の退き」を作動させ、〈無〉の現前を立ち上げる。さらに、無数の石から三、四個を「拾ってきただけ」と語る恣意性と可換性は、象徴的対象の欠如をむしろ強調し、「無いことの広がり」を場として成立させる。その過程で岡本は、絶対無への洞察へと歩を進めているのではないか。

したがって、本稿でハイデガーを照射する意義は、岡本を文化論や芸術論の枠に閉じず、〈存在と無〉の動的な開示構造として再定位する点にある。ここでとりわけ重要なのは、岡本太郎の近代批判が、単なる文化批評ではなく、近代の主体主義・技術主義が原初的な生のあり方を奪うという、本質的に存在論的な批判として理解しうる点である。この点で岡本の姿勢は、ハイデガーが主体中心の近代哲学を超えて

「存在の開け」へと向かった動きに重なりあう点があるのではないか。岡本が久高島の御嶽で見出した「なんにもないこと」は、単なる欠如ではなく、存在が自己を開示するための退却と出現の場であり、「無いこと」が「在ること」を開く根源的契機として読むことができるのではないだろうか。

次章では、実際に岡本が御嶽で記した言葉を手がかりに、この〈何もなさ〉の現象学的構造を検討する。

2. 御嶽における「何もなさ」の現象学（岡本）

岡本が久高島の御嶽で出会ったのは、装飾も聖具も取り払われた、拍子抜けするほどの空地であった。だがその「なんにもない」場所こそが、彼にとって強烈な実在感をもって迫った。岡本はそれを「厳粛な実体」と呼び、欠如のうちに充溢を感じ取っている。ここで重要なのは、彼が対象としての聖物を見たのではなく、見ることそのものの構造が転換しているという点である。神聖なものが「そこにある」からではなく、「ない」ことによって世界がひらかれるという経験をしている。これは、岡本が言う〈空〉生の感覚、即ち日常のただ中で形のないものと交感する感度として読むことができるだろう。

2-1. 御嶽での逆説的体験

岡本が尋ねた久高島の御嶽は本来、男子禁制であり、神人（女性）が供え物を捧げ、「香炉」と呼ばれる石を介して神と交感する場であった。多くの御嶽に置かれる香炉は「ただの四角い切石」であるが、久高島の大御嶽にはそれすら明確に見当たらず、「隅の方に三つ四つ、石ころが半分枯葉に埋もれてころがっている」だけである（岡本 1996, 167）。

この欠如の光景を前にして、岡本は「なんにもないこと——それが逆に厳粛な実体となって私をうちつづけるのだ」と書き残している。この逆説は、欠如のうちに充溢を見出す体験として読まれるべきである。すなわち、聖なるものの不在そのものが、むしろ「在ること」の根拠として立ち上がる契機となっている。ここで岡本が経験し

ているのは、対象化された聖物の崇拝ではなく、「ない」ことを通じて世界そのものの〈在る〉ことが立ち上がる瞬間である。

のろの息子が岡本に対して、どれが神聖な石かを明言しない場面は示唆的である。「これだ、と言われれば、そうかと思う。そのつもりになって、見ようもあるが、でなけりゃどうしたって、ただの石ころだ」（岡本 1996, 168）。ここでは、神聖性の根拠が象徴的对象によってではなく、見るという行為の成立そのものに移行している。すなわち、意味が確定されない状況そのものが、岡本にとって〈無〉の現前を触発する契機となっている。

御嶽の空地は、宗教的聖域の外観を失いながらも、存在の根源的な開示が生じる場所として立ち上がる。岡本が「厳粛な実体」と呼んだものは、欠如や空虚の彼方にある抽象ではなく、まさにその欠如のただ中で体験される〈あること〉である。

つまり、「何もない」ことこそが、世界が沈黙のうちに〈在る〉ことを感受する場であり、岡本の言葉における〈無〉の感覚は、ここで表現されているのではないだろうか。

2-2. 石の媒介と可換性（恣意性が場を立ち上げる）

御嶽の場で岡本が見出したのは、特定の象徴物にではなく、ありふれた石そのものに媒介される〈聖〉の現れであった。岡本は「三つ四つ、石ころが半分枯葉に埋もれてころがっている」と記すが、ここで重要なのは、その石が何であるかを確定することができないという点である。

彼は「これだと言われればそうかと思う。でなければただの石ころだ」と語り、神聖性を保証する根拠を放棄する。その瞬間、意味の中心は外部へ退き、象徴なき象徴空間が開かれる。

この恣意性こそ、〈無〉の現前が生じる契機である。どの石をもってしても「神聖」となりうるという可換性は、逆説的に「何ものでもないこと」が「すべてでありうること」を指し示している。岡本は、特定の形や象徴を選び取ることを拒み、むしろ「決めない」行為を通じて、聖なる場を立ち上げているのだ。

この「決めない」ことは、単なる曖昧さではなく、存在を固定せずに開いておいた

めの意志的な空白である。それは、ハイデガーが〈無化 (Nichtung)〉と呼んだ働きに通じる。すなわち、個別の存在者を退かせることによって、存在そのものが現れるための場が開かれる。御嶽における石の可換性もまた、同じ構造を体現していると言えるのではないだろうか。

この場では、「聖なるもの」はすでに対象ではない。重要なのは、石そのものよりも、石をめぐる空白の布置と、それに立ち会う身体の状態である。岡本はこの体験を「肌にしみとおる静かな恍惚感」として記しており、それは象徴的表象ではなく、〈無〉の中で生を感じ取る身体的感覚として捉えることはできる。

2-3. 生活 - 信仰の一体性と形ないもの

岡本は『沖縄文化論』の中で、沖縄の生活は「爽かに、無邪気に、形而上的存在に直結している」と述べる(岡本 1996, 176)。この一節は、宗教的観念を超えた「生の在り方」そのものを語っている。岡本にとって、信仰とは超越的对象への服従ではなく、生活そのものが形而上へと開かれている状態である。すなわち、信仰と風習は分かたれず、日常の所作そのものが〈無〉を媒介として世界とつながる回路となる。

この「形のなさ」は、単なる素朴さではなく、〈ある〉を支える〈無〉の働きをそのまま生きるあり方である。岡本は御嶽での体験をこう記している。

「なに一つ、もの、形としてこちらを圧してくるものはないのだ。清潔で、無条件である。だから逆にこちらから全霊をもって見えない世界によびかける。神聖感はひどく身近に、強烈だ。生きている実感、と同時にメタフィジックな感動である。」(同, 173)

ここで「メタフィジックな感動」と呼ばれているものは、抽象的な観念ではなく、生活世界における〈無〉の直接的な感受である。ここでは、物質的对象の不在を通じて、存在の根源的な明るさが感覚的に経験されているのではないだろうか。岡本はこの感覚を「生甲斐」と呼び、「言いようのない親近感」として語る。それは、自他や聖俗の区別を越えて、世界の〈在る〉ことそのものに共振する感度の回復であり、存在への呼びかけとしての応答の場に身を置く態度でもある。

このように、岡本が御嶽を通して見た「何もなさ」は、信仰的儀礼の対象ではなく、

生活そのものが形を持たぬ聖性へと開く出来事であったと言えるだろう。対象化された神聖ではなく、生活のうちで生きられる無条件の神聖である。

2-4. 相対無／絶対無について（岡本テキスト内）

岡本は、人類文化の持つ色・形の「その裏」にこそ、「無限の虚」がある⁽⁶⁾と記している。虚は有形の表象に対立するのではなく、存在事物の本質に付随しながらその背面に沈む根底として絶対無を指示する。

また、「無い——あることを拒否するポイントからあるを捉え、また逆にある側から無を強烈に照らし出すべき」（岡本1999, 11）と述べ、相対無の語法を用いている。さらに、「ものが無い『空』に生き方を賭けている精神風土」には広がりがある⁽⁷⁾と表現し、欠如の受け身ではなく、積極的に空を生きる態度で述べている。

岡本の語りは、相対無の言葉を足場にしながら、経験の厚みを保ったまま絶対無へと向かう語りが含まれている。御嶽体験の叙述はこの運動の核であり、〈無〉を生活の次元で捉えていたと言えるのではないだろうか。次に、こうした〈無〉の経験を哲学的に構造化した参照枠として、ハイデガーの『形而上学とは何か』を取り上げ、その理論を確認する。

3. ハイデガー〈無〉論について

本章では『形而上学とは何か』におけるハイデガーの〈無〉をめぐる議論をまとめる。

3-1. 根本問いと巻き込み

ハイデガーは「なぜ無ではなく有があるのか」を形而上学の根本問題とする。ここで狙われるのは、世界が“ある”という自明性を驚異として露呈させることだ。彼は「実存」を人間固有の「存在の仕方」と定義し、木は存在するが実存しないと述べる。形而上学は「存在事物が存在物として何であるかを言い表わす」営みであり、その表象には開示と隠蔽の二重性が宿る。ゆえに問うこと自体が人間（現存在）を巻き込み、「形而上学的問いは、問う者自身はその問いのうちに含まれる」。学の遂行とは「存在

事物全体への侵入」であり、思索は結局、無を介して再び存在事物への問いへ折り返す。ライプニッツの「なぜ無よりもむしろ存在者があるのか」という定式を受けつつ、ハイデガーはこの問いを現存在の経験へと接地する。

3-2. 無の現前と無化

無は「対象」ではない。ハイデガーによれば、無は「不安 (Angst)」という根本気分において現前する。そこでは個別の意味が退き、全体としての存在者が遠ざかり、抛りどころの喪失の只中で〈無〉が露呈する。不安は恐怖のように特定対象に結びつかず、去った後にこそ「われわれが本来的には無を前にしていた」ことが確証される。ここで言う無は、否定行為の副産物ではなく、「全体としての存在事物と共に生ずる」。この働きが〈無化 (Nichtung)〉であり、存在者とその奇異さにおいて立ち上がらせる原－契機である。現存在は無の根源的顕示性においてのみ成立し、そこから存在事物とも自己とも関わりうる。無の開示なしに、現存在も自由もない。

3-3. 日常性・歴史的 position

無の経験は神秘の特権ではなく、日常に潜む。多忙に埋没するほど人は無から離反するが、その離反すら無の働きのうちにある。現存在は「無に保たれ」つつ、存在者全体を超えて関わる——これが超越である。歴史的には、古代の「無からは何も生じない」命題や、教義学的「無から被造物が生じる」という図式が、無を有の対立項に押し込めてきた。ハイデガーはこれを反省し、無を「存在事物の本質に根源的に属するもの」と捉え直す。その結果、「存在物を学的に対象化できるのは、背後で無が既に明らかだからだ」という逆説が析出される。結局、根本問いは人間存在の自己理解そのものであり、形而上学は「存在者を越え出て存在そのものを問う」運動として、問う者を巻き込み続ける。無は存在の対立項ではなく、存在事物の本質に根差すものであり、現存在を絶えず震わせる原－契機なのである。

4. 接点と差異：御嶽の「空」とハイデガーの〈無〉

4-1. 接点

両者は、〈無〉を単なる欠如ではなく「存在を開示する場」として捉え、その契機を日常的な経験に求めている。岡本にとっては「石しかない空地／凡庸な石」、ハイデガーにとっては「不安」という根本気分が媒介である。いずれも、個別的な意味が退いていく過程において、全体が開かれ、その背後に〈無〉が現前するという出来事が生じる構造を持つ。御嶽における凡庸な石の媒介は、ハイデガーの不安と同様に、個別的意味の後退を通じて全体の開示を引き起こす。したがって〈無〉は対象ではなく、出来事としての場であると言える。

岡本では「恍惚感」として、ハイデガーにおいては「無化」として経験される。帰結はいずれも充溢としての欠如であり、「厳粛な実体」あるいは、「存在の立ち上がり」として迫ってくる。

語法も、岡本の「恍惚感」、ハイデガーの「〈無化〉」「退き」が、ともに無を対象化せず働きとして示す点で照応する。結果として岡本の「厳粛な実体」は、ハイデガーの言う「存在の立ち上がり」と同種の現象学的輪郭を帯びる。

また言語においても、相対無を踏み台にしつつ絶対無へ折り返すという共通構造がある。岡本は「ある／ない」の往還のうちに経験の厚みを失わずに絶対無へ迫っている。ハイデガーもまた、伝統的な「無＝非存在(相対無)」を踏まえた上で「無が無化する(Das Nichts nichtet)」という逆説を、動詞的に用いることで否定や欠如ではなく働きとしての無を指示している。岡本の「裏の虚」や「空」、ハイデガーの「無化」「退き」といった語法は、いずれも無を対象とすることを回避しながら無を働きとして示している。

4-2. 差異

ただし接近経路は異なる。岡本は身体的・感性的経験から上昇し、生活＝形而上として語る。他方ハイデガーは、存在論の側から経験を解釈し、相対無の図式を反省しつつ概念の迂回を経て絶対無を開示する。岡本が俗／聖の往還を呼びかけ一応答として語るのに対し、ハイデガーは宗教的主張を退け、有限性と自由の根拠として無を思

索する。方向は異なるが、「無＝存在を開く根源契機」という基底において構造的対応が成り立っている。

4-3. 相補的可能性

岡本の語りは、相対無の言語を往還しつつ絶対無を構築する運動として読める。ハイデガーもまた、相対無の伝統的図式を方法的に解体し、無を存在の本質に属するものとして反転配置した点で符合する。ハイデガーの存在論は、岡本の直観に哲学的骨格を与え、岡本の体験的言語は、ハイデガーの抽象的枠組みに生活の厚みを与える。『沖縄文化論』の御嶽体験には、欠如＝即充溢としての〈無〉がすでに核として表われており、その後『美の呪力』（1971）では、「無い——あることを拒否するポイントからあるを捉える」と述べ、相対無の語法を展開する。と同時に、「色・形の裏に開く無限の虚」と言う絶対無的スケールへの拡張が見られる。

岡本は御嶽の直観を核に保持しつつ、経験の厚みを損なわず文化論へ開いた、この往還こそ岡本の独自性であると言えるだろう。この点においてハイデガーの「無＝存在の本質への根源的所属」という再定位と構造的に対応する。

この存在論的な次元においてこそ、岡本の近代批判は、ハイデガーの主観主義・技術主義批判とも通底している。

4-4. 検討

岡本を、最初から絶対無を直観していたか、あるいは相対無を経由して絶対無へ至ったかという静的な二分法に収めるのは不十分である。むしろ重要なのは、御嶽での直観を核に保持しつつ、経験の厚みを損なわず文化論へと開いていく往還的運動そのものであり、この動的構造こそがハイデガーの「無＝存在の本質への根源的所属」という再定位とも構造的に対応する点である。

5. 結論

本稿は、岡本太郎の御嶽体験における「なんにもないこと」を、欠如ではなく〈無化〉

の現前——存在の基底が開く契機——として読み直した。岡本は欠如のただ中で充溢を感受し、それを「厳粛な実体」と名指した。これは、体験レベルで絶対無に触れ、それを日常と芸術の実践へ還元した。他方、ハイデガーの〈無〉論を補助線として引くことで、岡本はもはや民族学的記述者や芸術家にとどまらず、この体験は20世紀の〈無〉の思索史に接続され、岡本の語りに潜む存在の感受構造が可視化されるのではないだろうか。哲学と芸術、理論と感性の交差点としての〈無〉が、両者の間に相補的關係として浮かび上がる。

さらに本稿の検討により、「厳粛な実体」における「実体」の側が構造的に明瞭になった一方、「厳粛」という言葉の感覚的・情動的次元が課題として残る。この点は、恐怖とは異なるハイデガーの「不安 (Angst)」における圧の重さと照応しつつも、岡本の体験ではより身体的で親密なものとして感じられる。今後の課題は、この「厳粛」の感覚が、〈無〉の構造を超えて人間が開けに震える経験としていかに成立するかを検討することである。

註

- (1) 岡本太郎『沖縄文化——忘れられた日本』中央公論社、1996、40頁。(初版：『忘れられた日本〈沖縄文化論〉』中央公論社、1961。再録：『岡本太郎の本3 神秘日本』みすず書房、1999。)〔本文引用は1996年版に拠る〕
- (2) 岡本思想の御嶽論に関する先行研究では、岡本がバタイユやモースに触発された可能性、あるいは宗教的感受性をシンボリズムやヒエロファニーの観点から読み解く試みが見られる。とりわけ佐々木秀憲らによって、エリアーデのヒエロファニー概念 (Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, 1957) が、岡本の〈石〉への注視を説明しうる枠組みとして有効であることが指摘されてきた (佐々木秀憲『岡本太郎の芸術——美術史学から見た実像』東京美術、2025；佐々木秀憲・川崎市岡本太郎美術館編『岡本太郎のシャーマニズム』川崎市岡本太郎美術館、2014)。また、岡本の「対極主義」や「弁証法的イメージ」(ベンヤミン)、あるいはジョルジュ・ディディ＝ユベルマンによる徴候論との関連を示唆する議論もある (江澤健一郎『思想家岡本太郎』月曜社、2025、203頁)。しかし本稿の目的は、こうした宗教学的・記号論的枠組みに依拠することではなく、岡本が御嶽で見出した〈無〉の経験そのものを、存在論的かつ形而上学的次元で再考することにある。
- (3) Martin Heidegger, "Was ist Metaphysik?" 1929, in *Wegmarken*, GA 9. ハイデッガー、マル

ティン『道標 (Wegmarken)』辻村公一・ハルトムート・ブフナー訳、「ハイデッガー全集」第9巻、創文社、1985。ハイデッガー、マルティン『形而上学とは何か』大江精志郎訳、理想社、「ハイデッガー選集1」、1961。〔本文引用は本訳に拠る〕

(4) 前掲書（『沖縄文化論——忘れられた日本』）、207頁。

(5) 本稿は、岡本太郎がハイデッガーを直接的に読解・参照したとするものではない。両者の間に思想的接点は確認されず、文化圏も方法も大きく異なる。しかし、〈無〉を通じて存在の根源を問い直したという問題構造において、両者は並行的な射程を持つと考えられる。その意味で本比較は、影響関係の追跡ではなく、〈無〉を媒介とする思想構造の照射的分析として位置づける。なお、岡本にハイデッガーを体系的に読んだ形跡は乏しいものの、自宅蔵書には『存在と時間』（仏訳）を含むハイデッガー関係書や、サルトル、メルロ＝ポンティ、バタイユら戦後フランス思想の主要著作が確認されており（岡本太郎旧蔵欧文書籍目録）、こうした思想的環境のもとで〈存在〉や〈実存〉、〈聖性〉をめぐる議論に触れていたことは確かである。ハイデッガー思想がナチズムとの関係において複雑な問題を孕むことは周知の通りであるが、本稿ではその歴史的評価には立ち入らず、〈無〉をめぐる存在論的構造に限定して参照する。他方で岡本太郎は、戦後の自由主義的文脈に立ち、権威や象徴の解体を試みた芸術家であり、両者の思想的出発点が対照的である点には留意したい。さらに、岡本が十八歳からパリで青年期を過ごし、思考の基盤をフランス語圏で形成したことは、彼の文化批評における「距離化」の視線と、西欧的分析精神の内在化を考える上で重要である。この点については、稲賀繁美が、柳宗悦・矢代幸雄と並べて岡本太郎を「非西欧の藝術・美術を世界へ発信した思想的媒介者」と捉え、パリ体験が彼の比較的・批評的まなざしの基盤となったことを指摘している（稲賀繁美「柳宗悦・矢代幸雄・岡本太郎——非西欧の藝術・美術の発信者たち」小倉紀藏編『比較文明学の50人』筑摩書房〈筑摩選書〉、2024、153頁）。また、岡本の「対極主義」についても、東西・聖俗・主体／客体といった対立項を単に共存させる態度ではなく、むしろ絶えざる自己否定を孕んだ生成の運動として理解すべきだとする指摘がある（榎木野衣『日本・現代・美術』ちくま学芸文庫、2025）。この動的構造は、ハイデッガーが〈無〉を存在の否定ではなく、存在が自らを開示するための「退き (Rückzug)」として捉えた思索とも照応する。

(6) 岡本太郎『岡本太郎の本4 わが世界美術史——美の呪力』みすず書房、1999、5頁。（初出：『美の呪力』新潮社、1971。）〔本文引用は1999年版に拠る〕

(7) 同上、9頁。

感性空間とリズム

—— L. クラーゲスの哲学における現象の構造

今橋勇介

1. L. クラーゲスとリズムの哲学

ルートヴィヒ・クラーゲス（Ludwig Klages 1872–1956）の哲学は、長らく正統的な哲学史の外部に置かれてきた。それは彼の思考が、既存の哲学的伝統に反発し、「精神（Geist）」に対する「生命・魂（Seele）」の優位を強く主張する、鋭い二項対立を打ち出したことに由来する。こうしたクラーゲスの立場は、しばしば世界を知的に構築する「精神」を本来的生命を疎外し抑圧するものとみなす「非合理主義」、あるいはドイツ青年運動に影響を与えたファシズム前夜の思想と批判されてきた⁽¹⁾⁽²⁾。

クラーゲスの著作においてもっともよく知られた『リズムの本質について（*Vom Wesen des Rhythmus*）』（1933）で展開されるリズム論もまた、同じ精神と魂という二項対立に基づくものである。「拍子は反復し、リズムは更新する（*der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert*）」という命題で知られるように、精神が把握する「拍子」から、生命的な律動である「リズム」を区別することが本書において一貫して主張されている。クラーゲスによれば、リズムはこれまで精神によって分析的に捉えられる時間の客観的な法則性と考えられてきた。しかしこのような理解ではリズムの体験に含まれる根源的なダイナミズムを捉えることができない。なぜならリズムは単なる認識対象ではなく、精神のあり方そのものに働きかけるような力を持っているからである。クラーゲスは規則的な「拍子」から区別される「リズム」構造を、類似しつつもつねに差異をともなう「分節的連続性（*gegliederte Stetigkeit*）」と定義する⁽³⁾。

以上のようなリズム論は比較的知られているが、さらにクラーゲスが時間や空間の編成にまでこのリズムの働きを見出している点は理解されていない。「時間的な現象であって空間的な現象でないものではなく、また空間的な現象であって時間的でないものもない。それゆえ現象の時間性のあるリズム的な分節（*Gliederung*）は、つねに同時に

その空間性のリズム的分節でもあり、その逆もまた然りである」⁽⁴⁾。すなわち彼のリズム論は、生命的なリズムを精神的な拍子から単に現象として区別するだけでなく、現象そのものの背後にあるリズム的な構造を捉えることを目的としている。たしかにクラークスは「生の哲学」のドイツにおける担い手として知られており、主客の分離を前提にした近代的な「経験 (Erfahrung)」に先立つ、主客未分の生の「体験 (Erlebnis)」を基軸に議論を展開する。そのため、こうした生命的なリズム体験を根柢に据えるという点は、彼の思想からすれば自然な帰結ともいえる。とはいえ時間と空間の根底にリズム構造を見いだすという主張は、容易に理解しうるものではない。以下では、クラークスの主著『魂の敵対者としての精神 (Der Geist als Widersacher der Seele)』(1929) 第一巻における生命の体験過程に関する議論を参照しつつ、時間と空間がどのように上述のリズム構造と結びつくのか、その理路を明らかにしたい。

2. クラークス哲学における現象

主著『魂の敵対者としての精神』はクラークス哲学の集大成とされる全三巻構成の大著であり、そのうち一巻と二巻は1929年に刊行された。この主著においては主に、精神によって把握される「事物 (Ding)」の現実と、魂によって体験される、意識から独立した「イメージ (Bild)」の現実とが厳しく対置されており、両者の相違が様々な知見から論証されている。そしてその第一巻二十九章においては、とりわけ次のような問いが中心的に扱われる。すなわち、なぜ生命の体験過程から精神によって凝固された「事物」中心の現実が生じるのかという問いである。この問いはさらに、精神による「把握」の起源や根柢がどこにあるのか、という分析へと展開していく。分析を敷衍すれば以下のようなようになる。すなわち、精神はたえまなく移り変わる体験の流れの中にありながらも、ある瞬間の時空間を「現在」として切り出して対象として把握する。しかしそのような現在なるものの切れ目が可能であるのは、時間そのものがあらかじめ「生命的に分節化されている (vital gegliedert)」からである。

では、現在はどのようにたえまなく流れ去る現実のなかから、精神の働きを介することなく生じうるのか。クラークスによれば、現実の変容をただその通りに受容する

だけでは、さまざまな現実のもたらす異なる質性が像を結ばずそのつど過去へと流れ去るばかりで、何が何と異なるのかということさえ判然としない。ある瞬間は、他の瞬間との関係のなかで捉えられることではじめて他から際立ち、それとして見出される。ゆえにそれらの素地となるよう関係しあった体験過程だけでなく、そこに切れ目を入れつつも関係させるような契機がなくてはならない。

クラークスがこのような切れ目として示すのが「感性空間 (Sinnenraum)」である。それは「直観空間 (Anschauungsraum)」とも呼ばれ、精神によって対象化された「事物空間 (Sachraum)」や、絶え間なく変移する現実時間に支配された「現実性の空間 (Wirklichkeitsraum)」あるいは「流れ去った空間 (verflossener Raum)」からは区別される。感性空間は、魂の体験過程に即して生じる空間であり、以下で見るように出来事を魂に媒介しつつ現象へと至らしめる契機となる。

クラークスによれば、こうした感性空間こそ移り変わる現実のなかに「現在」という切れ目を生じさせるものである。彼は、現在を意味する「Gegenwart」が「居合わせている (gegenwärtig)」という「現前 (Anwesenheit)」と同等の意味を帯びることを示唆しつつ、以下のように述べる。

まさに今、氷のかけらに触れてその冷たさを感じている者は、冷たさという現前的な (präsen) 印象を被るために、出来事を観得する (Schauung) という運動的状态を離れ、その状態を媒介的に鏡映 (Spiegeln) という静止している状態へと置き換えなければならなかったなどは、まったく意識しなかった。そして、どれほど訓練された「内観」 (Introspektion) であっても、このことを彼に気づかせることは決してない。しかしながら、彼にはかくのごとく自覚する能力は十分にあるのだ。すなわちそれは、冷たさそのものが現れてくるには、それを支える冷たさの現前が不可欠であり、その現前 (Anwesenheit) は、冷たさという事実内容とはまったくの別物であるということに思い至る能力である。そしてこの気づきによって、彼は今という瞬間に対しても、たとえどれほど短くとも、ある時間的な広がりを与えざるを得なくなる。⁽⁵⁾

引用箇所においてクラークスは、意識に上ることのない体験過程を「観得 (Schauung)」と「鏡映 (Spiegeln)」に分けつつ、具体的な知覚の背景にある時間と空間の関係について説明している⁽⁶⁾。補いつつ敷衍する。たとえば氷のかけらの冷たさという感覚が生じるためには、まず体験の過程が「観得」という動的な状態でなくてはならない、とされる。つまり冷たさという質性の体験が積極的に行われなくてはならない。それに加えてその過程は、それまでに体験されたものすべてを鏡のように反映する静止した状態へと移行しなければならない。どういうことか。クラークスによれば、単に現実の多様な質性をそのまま受容するのみでは魂は現実に呑み込まれ何も知覚できないことになる。たったいま過ぎ去ったものを現在と異なりながらも現在において受容するためには、過ぎ去ったものを現在に反映する「鏡映」という無自覚の回想過程が備わっていないとなくてはならない。それによつてはじめて、たったいま感受された質性はその後で感受される質性と連関をなす。しかしこの鏡映の過程は、冷たさという質性そのものを受け取るわけではない。引用箇所において「鏡映」過程は、「冷たさという事実的な性質 (Tatbestand)」ではなく「冷たさの現前 (Anwesenheit)」そのものを感受するとされている。すなわち、冷たさという質性そのものの「観得」ではなく、冷たさがいまここに現前しているという、ある種の空間性を「鏡映」過程は受容している。それはさまざまな質性を「媒介的に (intermediär)」結びつける空間であり、つねにそのつどの質性を「現在」するものとして位置づける。そうして初めて一つの「印象 (Eindruck)」が現在のうちに像を結ぶに至るのである。

もし瞬間の、共に体験される時間性がなければ、瞬間の連なりは存在しえず、そしてその連なりがなければ、そもそも瞬間それ自体も存在しない。というのも、瞬間が瞬間であるためには、それが持続するもの (Dauernde)⁽⁷⁾ から (gegen) 際立つことによつてのみ、そうなり得るからである。ここから不可避的に導かれるのは、直観的に現在している横断的な空間 (der anschaulich gegenwärtige Querraum) は、すでに流れ去った空間との対照 (Gegenstück) の関係なしには成り立たず、そしてその流れ去った空間との関係においてはじめて、それは現在性 (Gegenwärtigkeit) という弁別的な特徴をもつということである。⁽⁸⁾

さらに続けてクラークスは、こうした質性を現前させる「現在のな (gegenwärtig)」空間は、すでに「流れ去った (verflossen)」空間との「対照 (Gegenstück)」なしには立ち上がらないと述べている。すなわち、空間の「現在性 (Gegenwärtigkeit)」が成立するためには、鏡映を介した過去からの差異化が不可欠である。この箇所では「Gegen」という表現が繰り返されている通り、「流れ去る空間」と「現在化する空間」が互いに相手を成り立たせあうような相補的な関係にある。観得過程が流れ去る現実を持続的に感受し続けるとすれば、鏡映過程はそこに瞬間的に切れ目を入れることで印象を生じさせる。ゆえに文中の「直観的に現在のな横断空間 (der anschaulich gegenwärtige Querraum)」という箇所が示しているのは、絶えず流れ続ける時間を、現在という仕方では「横切る (quer)」ような「感性空間」、あるいは「直観空間 (Anschauungsraum)」であると言える。さらに、この箇所の「anschaulich」という語の含意を、前出の「Schauung」という類似しつつも異なった概念と比較しつつ考慮することで次のような構造が明らかになる。すなわち、体験において動的に「観得 (Shauung)」された質性が、静的な「鏡映」過程を通して「感性空間」のうちに「直観的に (anschaulich)」現在化することで「印象」へと結実するに至る、クラークス哲学における現象の構造をここに見て取ることができる⁽⁹⁾⁽¹⁰⁾。そして、以上のような相補的な時間空間をともなう「印象 (Eindruck)」を魂に受苦 (erleiden) 的な仕方でもたらずものこそ、意識から独立したイメージの力であり、その「表現 (Ausdruck)」であるということになるだろう。

3. 感性空間とリズム

以上、『リズムの本質について』に提示された「時間的な現象であって空間的な現象でないものは何もなく、また空間的な現象であって時間的でないものも何もない」という主張の内実を、主著の記述をもとに検討した。最後に、時間と空間がともに「リズム的な分節」であると述べられる思想的な地平を確認し、本論文の結びとしたい。通常、リズムと言えはまず音楽的なリズムをはじめとしたリズム現象を想起する。し

かしクラークスのリズム論は、直接にはリズムとして現象しない事象、例えば以下のような一つの音の響きそれ自体の根柢にもリズムを見出す。

「失明者は生きものに気づくとすぐに歌い始める」とポルトガルの民謡にある。ここで、このような指摘は、音響 (Schalle) や音色 (Klänge) が私たちを力強く動かさしめるがゆえに、それ自体が動かされたものであり、且つそれゆえすべての動かされることの舞台であるもの、すなわち空間を、必然的に現象へともたらしめるのである、という確信を強くする。したがって、一音の響き (Klingen) のリズムは、時間の現象を分節化するだけでなく、生き生きとした力の交代の運動によって空間の現象を満たすことで、空間の現象をも分節化するのである。⁽¹¹⁾

ここでクラークスは、ポルトガルの民謡を引きつつ、音の響きと動きのあいだにある「魂 (心) 的な引力 (eine seelische Gravitation)」と表現されるような影響関係について述べている。すなわち物理的ではない仕方で音の現象を動きとして魂が受容していることを示唆している。また、音の響きが「空間を現象へともたらし (den Raum, zur Erscheinung bringen)」と述べ、さらにこの現象空間それ自体が「何か動かされたもの (etwas Bewegtes)」であると述べている。先の「感性空間」が物理的な空間ではなく魂にもたらされる印象の生じる空間であったことを踏まえるならば、響きによって波打つように「魂 (心)」を動かされ、揺さぶられる (Bewegt) ことで、音の響きが現れる空間それ自体も同時に現出するということがここで述べられていると言える。つまり音の現象の体験には、魂を揺さぶる音の動きの「観得」だけでなく、その動きの背景となる空間それ自体の「鏡映」が含まれる。その上で、引用箇所のリズムによる時空間の「分節化」という表現に着目すれば、それが音の動きの体験に伴う「観得」と「鏡映」という二つの過程の「交代運動 (Wechselbewegung)」であることは明らかであり、ここにもまた主著において示された現象構造を見出すことができるだろう。

質的な印象を感受する際、時間と空間は相互に基礎づけあいながら現象を魂に感受させる媒介となる。この過程のなかに規則的な精神の作用はまったく関与していない。世界で生起する事象とそれを感受する魂のあいだでいかにして印象が像を結ぶことが

可能か、クラークスはそれを時間と空間の関係という観点から論じていると言える。

註

(1) リュディガー・ザフランスキー『ロマン主義——あるドイツ的な事件』（津山拓也訳）法政大学出版局、2010年（叢書・ユニベルシタス950）。

(2) 新しい現象学からのクラークス再評価の基点となる研究として以下が挙げられる。Michael Großheim, *Ludwig Klages und die Phänomenologie*, Berlin, Akademie Verlag, 1994.

また、同じ観点からクラークス再評価を試みた論集として以下を参照。Michael Großheim (ed.), *Perspektiven der Lebensphilosophie. Zum 125. Geburtstag von Ludwig Klages*, Bonn, Bouvier, 1999 (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, Bd. 253).

さらに近年の研究をまとめた論集としては以下を参照。Michael Großheim and Damir Smiljanić (eds.), *Ludwig Klages und die Neue Phänomenologie*, Baden-Baden, Karl Alber, 2024 (Neue Phänomenologie, Bd. 39).

(3) クラークスが示すリズムの例は音楽や舞踊にとどまらず、視覚的な紋様や、絵画の描き出す空間的な流れ、さらには睡眠と覚醒の交代など多岐にわたる。

(4) *Wir antworten mit dem Satze: es gibt keine zeitliche Erscheinung, die nicht auch räumliche Erscheinung wäre, keine räumliche Erscheinung, die nicht auch zeitliche wäre, und die rhythmische Gliederung der Zeitlichkeit der Erscheinung ist daher immer zugleich rhythmische Gliederung ihrer Räumlichkeit wie ebenso umgekehrt.*

— Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Bonn: Bouvier, 1991, S. 531.

(5) *Wer, eben jetzt ein Stück Eis betastend, dessen Kälte spürt, hat nicht das leiseste Bewußtsein davon, daß er den Bewegungszustand der Schauung des Geschehens verlassen und ihn intermediär mit dem pausierenden Zustand des Spiegelns vertauschen mußte, um den präsenten Eindruck der Kälte zu erleiden, und keine noch so geschulte „Introspektion“ brächte ihm je die mindeste Kenntnis davon. Wohl jedoch hat er die Fähigkeit, sich zu besinnen, daß die Anwesenheit der Kälte, ohne welche die Kälte selbst nicht zur Erscheinung käme, weit etwas andres ist als der Tatbestand „Kälte“, und sieht sich dadurch nun aber genötigt, auch dem Augenblicklichen eine, und sei es noch so kurze, zeitliche Erstreckung zu leihen.*

— Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Bonn, Bouvier, 1972–1992, p. 328.

(6) 「Schauung」は既存の訳（ルートヴィッヒ・クラークス『心情の敵対者としての精神』（千谷七郎・平澤伸一・吉増克實訳）うぶすな書院、2008年）に従い「観得」と訳出する。クラークス思想の重要な概念であるが、それはテオリアを元とした「観想」の概念から区別されるべきものとされ、またカントにおける「直観」の概念からも区別されるものと述べられている。そのため「観得」という表現によって誤解を避けるのが望ましい。また「Spiegeln」も既存の「鏡映」という訳に従った。

(7) 持続（Dauer）はクラークスに先行するベルクソン哲学の重要概念であるが、クラークスは空間化された時間と意識の持続的な時間性を峻別するベルクソンに対して批判的である。クラークスは空間と時間の相補性を重視し、「分節的連続性（gegliederte Stetigkeit）」の概念を自らの議論の基軸に据える。

(8) *Ohne miterlebte Zeitlichkeit des Augenblicks gäbe es keine Aufeinanderfolge der Augenblicke, ohne diese aber nicht einmal den Augenblick selbst, der zu dem, was er ist, nur dadurch wird, daß er sich gegen das Dauernde abhebt; woraus es zwingend hervorgeht, daß der anschaulich gegenwärtige Querraum das Gegenstück eines verflochtenen Raumes erheischt und allererst im Verhältnis zu ihm den unterscheidenden Charakter der Gegenwärtigkeit hat.*

— Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Bonn, Bouvier, 1972–1992, p. 328.

(9) 感性空間論は絵画空間論にも接続される。クラークスによれば、芸術的才能に恵まれた者は、事物を描くのではなく、流れ去る現実を鏡映した「感性空間」を描く。たとえば、才能を欠く者の絵が単に岩や水といった対象を示すにとどまるのに対し、才能ある者は、岩の頑強さや水の勢いといった現実の運動そのものを描き出すのである。

(10) こうした時間と空間の関係は、クラークス哲学の根幹をなす「極性（Polarität）」概念へとつながる。

(11) *„Der Blinde, sobald er nur das Leben spürt“, heißt es in einem portugiesischen Volkslied, „fängt auch schon an zu singen“. Hier sollen dergleichen Hinweise uns nur in der Überzeugung bestärken, dass Schalle und Klänge, weil sie gewaltig uns zu bewegen vermögen, selber etwas Bewegtes sind und daher notwendig den Schauplatz aller Bewegtheit, den Raum, zur Erscheinung bringen. Demgemäß gliedert ein Rhythmus des Klingens nicht nur die Zeiterscheinung, sondern darüber hinaus auch die Raum-erscheinung, indem er sie anfüllt mit der Wechselbewegung lebendiger Mächte.*

— Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Bonn 1991, S. 532.

レヴィナスにおける「呼吸」について：詩と音

阿式祐斗

はじめに

「呼吸」は、とりわけレヴィナスの後期思想において焦点が当てられることになる概念である⁽¹⁾⁽²⁾。それは「息を吸うこと＝靈感 (inspiration)」として、他性が自己に侵入する事態を意味する。身代わりとしての倫理、他者へと差し出される自我としての倫理を論じた『存在するとは別の仕方、あるいは存在の彼方へ』(1974) (以下、『存在するとは別の仕方』) では、次のように言われている。「〔他者のための一者とは〕息を吸うこと、言い換えれば、まさしく同のなかの他性と化すほどに受動的な受動性であり、それは、魂によって生気づけられた身体の向性、自身の口から引き離れたパンまでも与える手としての心性である」(AE 109/166)。ここに見られるように、他者のための一者という倫理的状況において、レヴィナスは靈性の介する inspiration という事態を、あくまで身体を伴う次元で捉えている。

実際のところ、このような倫理に伴う身体の必然性は、レヴィナスの思想において常に保持されてきた立場でもある。身体という感性的次元をもちつつ、どのようにしてそれに超越する倫理の次元を考えるか。それが、レヴィナスの思想的課題の一つだったとすることができる。われわれがここで試みたいのは、その思想の行程において「音」と「詩」というテーマを取り上げることで、この感性と倫理のまじわり、あるいは断絶をめぐるレヴィナスの思索の一端を浮かび上がらせることである。レヴィナスの初期から中期にかけての感覚や芸術、音に関する記述は、中後期の詩人論を介しつつ、後期の「呼吸」をめぐる議論へと繋がっていくのではないか。そして、その「呼吸」のなかで、レヴィナスの「音」と「詩」についての思索は、ある「声」のなかに結実するのではないか。以上がわれわれの見立てである。ダン・アルビブはその論考において、『レヴィナス著作集』を中心とした初期の「音」のモチーフが、『全体性と無限』

(1961)を中心に展開される「顔」概念へと変遷していくさまを跡付けているが⁽³⁾、レヴィナスの「音」をめぐる考察を後期の思索に見出そうとするわれわれの試みは、このアルビブの論考を引き継ぎつつ、その射程をさらに広げるものとして位置づけられるだろう。

1. 視覚と芸術：世界とその手前として

しかし、われわれはなぜここで「音」や「詩」といったテーマを取り上げるのだろうか。それを説明するにはまず、それらをジャンルとして包含する感覚や芸術に対して、レヴィナスがどのような地位を与えているかを理解する必要がある。というのも、あらかじめ先行きを示しておくならば、音や詩といった要素はレヴィナスにおいて、以上のような感覚と芸術の一般性を逸出するものとして捉えられているからである。レヴィナスは概して、感覚的なものや芸術一般に懐疑的な態度を向け続けたことで知られている⁽⁴⁾。その姿勢は、曖昧な面を含みつつも、「彼方 (au-delà)」へと超越する倫理の運動に対して、「此岸・手前 (en deçà)」に留まるものとして感覚・芸術を位置づけることを基本線としてきた (RO 125-126/305-306)。以下では、そのような立場をめぐる 1940 年代後半の 2 つの論考の記述を踏まえることで、音と詩の特質を捉える前段階としたい。

はじめに、感覚についてであるが、レヴィナスは様々な感覚のあり方のうち、視覚と光の結びつきに特別な注意を払っている。というのも、光と視覚はただちに知解作用をなし、世界のなかで与えられたものを把握し、包摂することにつながるからである。『実存から実存者へ』(1947)の「光」と題された節では、次のように述べられる。

実際、私たちは感覚的であれ知的であれあらゆる把握に関して、視覚と光について話すことができる。私たちは、物の固さ、料理の味、香水の香り、楽器の音、ある定理の正しさを、見てとる。それが感覚的な太陽から、あるいは知解可能性の太陽から発せられるのであれ、光は、プラトン以来、あらゆる存在を条件づけている。(EE 65/95-96)

レヴィナスによれば、視覚と光は、触覚、味覚、嗅覚、聴覚といった他の諸感覚のみならず、純粋な思考能力を含めた我々の経験一般に浸透し、それらを裏打ちしている。そのような意味で、視覚とは「比類のない感官」であり、それは「把握し位置づける」器官である。光と視覚は、「内部による外部の包摂を可能にする」(EE 66/97)。「光によって、対象は、外部からやってくるのにも関わらず、その外部に先行する地平のなかで既にわれわれに属している」(EE 66-67/98)。光を介した関わりにおいては、外部はつねに、「私」という内部への包摂を前提としたかたちでしか現れない。そしてこのことは、光—視覚関係をその基底にもつものである限り、他の諸感覚、一般的な経験の次元についても同様のものとなる。それらは結局のところ全体性を形成し、「他なるもの」は出来しない。このようにして、レヴィナスにおいて感覚を起点として他性に向かうことは、困難な道となる⁽⁵⁾。

視覚が光を介して全体性の世界を成立させる一方、芸術論としての「現実とその影」(1948)という論題は、どこか光と知解作用の結びつきに代わるオルタナティブを提示するように見える。実際、それは「世界からの離脱」(RO 126/305)を語る。しかし、われわれが既にふれたように、それは「彼方」への離脱ではなく、「手前」への離脱として示されることになる。すなわち、芸術のなす領域は、光—知解可能性の世界への現実関与 (engagement) とは逆向きの、「了解しないこと」、「影」、「存在の非—真理」という現実離脱 (dégagement) によって成し遂げられるものとされる (RO 126/306 強調は原文)。

レヴィナスは、芸術が現実離脱したものであるということの根拠を、作品の完成ということに求める。芸術は「対象をそのイメージに置き換え」(RO 127/307)、イメージは我々にリズムとしてはたらきかける (RO 130/311)。「イメージによって現実を脱肉化することは、単に程度を下げることと同じではない。その脱肉化は、われわれと把持すべき現実とのあいだに広がるのではない、ある存在論的次元において生じるのであり、それは現実との交渉がリズムであるような次元である」(RO 131/312)。イメージによって現実を捉える芸術作品は、光による把持といった通常の実現との関わり方とは異なる様相を呈するものとなる。そのような関わり方、リズムのうちで、主体は

自己を保持することができなくなる。「主体はリズムによって掴まれ、運び去られる。(……) 自らの意に反してでさえないのだが、それはリズムのなかではもはや自己はなく、自己から匿名態への移行のようなものがあるからだ。これこそ詩や音楽における魔術や呪術なのである」(RO 128/308-309 強調は原文)。作品の完成という事態は、このように、それ固有の次元としてのリズムにおいて主体を麻痺させるという点で、現実離脱をもたらすことになる。

イメージとリズムの中に巻き込まれることによる麻痺、ここにレヴィナスが芸術を批判する根拠がある。この麻痺は、自己の権能、責任、能動性といったものを無効にする。「本質的に現実離脱したものとして、芸術は自発性と責任の世界に逃走の次元を作り出す」(RO 145/328)。「完成されるべき世界はその影の本質的完成に取って代わられる。それは観照の無関心(=没利害 *désintéressement*)ではなく、無責任の無関心である」(RO 146/329)。芸術がつくりだす「手前」の次元は、「無責任=応答不可能性(*irresponsabilité*)」を帰結としてもち、結果として、他者へ応じることがない。こうして、レヴィナスにおいて影として特徴づけられた芸術の世界は、他者へ応答する能力を麻痺させるものとして、他性への通路を欠くことになる。

2. 音と詩：他なるものへの断絶と超越

以上の議論でみられたように、レヴィナスにおいて、感覚は外部を世界に包摂するはたらきとして、芸術は自己の責任の次元を麻痺させるものとして、彼方への超越という倫理の運動たりえないものであった。しかしそれらの分析は、1940年代の「音」についての考察、および1970年代の詩人論に目を向けたとき、別の側面を見せているようにも思われる。では「音」と「詩」はどのようにして、感覚一般や芸術一般への批判を逃れつつ、他性や倫理への方途を示唆するのだろうか。

音および聴覚の作用は、上述の視覚の特権性をめぐる議論においては、ほかの諸感覚とともに感覚一般のなかに数え上げられていた。聴覚は、視覚という知解作用に裏打ちされている点では、存在の把握の一端を担っている。しかし、視覚それ自体においても、単なる見ることと、地平の開示としての根本的な見ることとの二重性が想定

されるように、聴覚においても、ある二重性が取り出されうる。1948年に行われた講演の原稿「発話と沈黙」では⁽⁶⁾、「音の現象学」と題して、次のような議論が展開されている。

音はわれわれにまず、ほかの諸感覚のうちの一つとして提示され、結果として光の世界の一部をなす。(……)。しかしながら音の音性 (sonorité du son) とは一体何に存するのだろうか？その響きのなかには。その存在そのものにおいて、音は断裂である。(……) 光の世界とは透明さの世界であり、その透明さを通してわれわれは、世界を包含しつつ、所有する。(……) それに対して、音の本質とは断絶である。(……) 光を帯びた何かに通ずることなく、光から浮き抜け出させるような純粋な断絶。感性的な質である限り、現象である限り、音は光である。しかしそれはそこで世界がはじけるような光の一点であり、世界は溢れ出る。この感性的質のそれ自身による溢出、感性的質が自らの内容を保つことができないこと——それが音の音性そのものである。(O2 89-90/89 取消線は原文)

ここでレヴィナスは、了解の明証性である光の世界に、「音の音性」を対置する。音は、様々な感覚のうちの一つ、つまり光に基づいた「感性的な質」としては、聴くこと (= 理解すること entendre) の対象である。しかし、音がそれ自体として響くことは、光の世界に亀裂を生じさせ、そこから溢れ出ることの契機、言い換えれば外部性への「断絶」の契機となりうる。「音は他なる出来事の栄光である。他なるものとしての存在の神秘さである」(O2 92/91)。感覚一般、現象性の世界からはみだすという、断絶のその一点において、音は他なるものへのしるしとなる。

他方、1970年代のレヴィナスは、詩人を論じる文章のなかで、詩における他者への可能性を示唆しているようにも見える。「パウル・ツェラン／存在から他者へ」(1972)は、「私は握手と詩のあいだに違いを見て取らない」⁽⁷⁾ (NP 49/60) というツェランの言葉から始まっている。この詩と握手の同一視は、われわれが「はじめに」でふれたような、「与える手としての心性」という他者のための一者の在り方へと通じているだろう。「純粋な触れることの瞬間に、純粋な接触の瞬間に、掴むこと、握りしめ

ることの瞬間に、詩は位置しているのだが、もしかすると、それが与える手まで与える一つの仕方なのかもしれない」(NP 50/61-62)。レヴィナスは詩の握手を、他者への与える手として捉えている。

しかし、すべての詩が「与える手」となるわけではない。レヴィナスがツェランの詩論「メリディアン」(1960)を通して析出しようとするのは、与える手の差し出される相手、つまり他者を求める詩である。「詩は他者のほうへ向かう。解放され、その場には不在の他者へ、詩は追いつくことを望む」(NP 51/62)。その場にいない他者を求める運動としての詩は、おそらく、不在の他者を追うなかで自分のもといた居場所も失うような運動である。それはユートピア＝非一場所の詩である。

芸術の単なる奇異さ(＝異邦 *étrange*)と存在者の存在への開けの彼方で——詩はもう一步を踏み出す。奇異さ(＝異邦)、それは異邦人あるいは隣人である。他の人間よりも奇異で異邦人であるものなど何もない。そして、ユートピアの明かりの中でこそ、人間が姿を現すのだ。一切の根づき、一切の居を定めることの外で、本来性としての無国籍！(NP 53-54/67)

定住することなく、無国籍のまま、異邦人へと歩を進めること、そうした苛烈さのなかで、絶え間なく他なるものへと向かうこと、レヴィナスによればそれが与える手をもつ詩の運動なのだろう。そして、外部を絶えず求め続けることとしての詩の運動は、他の論考において「呼吸」のイメージのなかで繰り返されることになる。

3. 呼吸：「われここに」という声

上述のツェラン論とほぼ同時期、「エドモン・ジャベスの今日」(1972-73)というごく短いテキストにおいて、レヴィナスは呼吸について次のように語っている。

底無し、あるいは高さ——ジャベスのいう「もっとも高き深淵」——そこでは、一切の内奥性は沈み込み、外部性よりも外側にある大気にあたって、核に至るま

で裂けていく。まるで単に人間的なだけの呼吸がすでにあえぎにほかならないかのような、まるで詩的な語ることがこの息切れを乗り越えて、ついには深き呼吸へと至るかのような、あらゆる事物の開放であり、存在の核分裂——あるいはその超越——であるような息を吸うことへと至るかのようなようである。(NP 74/98)

息切れと息を吸うことの行き来のなかで、「底無し、あるいは高さ」というジャベスの「深淵」において、内奥性という主体のエゴは裂かれ、大気的外部性にさらされる。ここでは、詩的な語ることが、呼吸において外部性への開示へ導かれることの可能性として示されている。そして、この「底無し、あるいは高さ」という矛盾した空間性を、レヴィナスは「非一場所 (non-lieu)」——すなわち、ツェラン論で言われていたユートピア——と呼び、そこを「神によって住まわれる場」とも表現する (NP 74/98)。それが意味するのは、神が聴取されるような場である。

空間のこうした開け——最上級の開け——は、息を吹き込まれた（靈感を与えられた）主体性として生一起し（……）、神という言葉を出現させる。（……）この開けのなかで、それは、保守的で不明瞭な古語に頼るのではなく、発声することであり——記憶可能な一切の始まりに先立って——その発音においては、神が聴き取られる。(NP 75/99)

「息を吹き込まれた主体性」において、神が聴き取られるような発声をおこなうこと。われわれが既にふれた、「音そのものとしての音」、他なるものを出来させる超越的感覚としての音は、このように聴かれる音だったといえるだろう。そして、神が聴取される音とは、単なる物音ではなく、言葉を響かせる音である。「語の超越——『ビフェール』をめぐって」(1949/1981) では、次のように述べられている。「自然の音や雑音は、あざむく言葉である。真に音を聴き取るとは、言葉を聴き取ることである。純粹な音とは言葉 (verbe) なのである」(HS 201/238)。こうして、レヴィナスにおける音の音性の聴取は、すなわち言葉の聴取であることになる。

「私」が呼吸を伴って発する音は、言葉を伴って声となる。ここで問題となってい

るのは、ともすればそのようなごく当たり前の事実であるかもしれない。しかし、そこに他性への超越としての倫理を探る、様々な筋のアプローチは、『存在するとは別の仕方』を中心とした後期の思索のなかで、「われここに」という表現において、その結実を見るように思われる。

われここに (me voici) ——息を吹き込まれることによって語ること、美辞麗句や歌を送ることではなく。両手いっぱいの贈与を余儀なくされていること、そしてそれゆえ、身体性を余儀なくされていること。(AE 222/323)

「われここに」とは、どこからともなく聞こえてくる主の呼び声に応える言葉だが⁽⁸⁾、これこそ「無限者が過ぎ越すこと」(AE 235/342)として、「神が聴取される発声」である。この「われここに」という言葉においては、主体は me、すなわち対格 (=責めを受けていること accusatif) で、他者に応えることでここ (voici) という場所に定位している。そのような意味で、この言葉は定位のために、そして贈与の両手を備えるために、身体性を要請している。すなわち、神という超越が聴取される「われここに」という言葉は、声が「私」の身体を介して発せられることと不可分の関係にある。「他人に贈与された、この意味そのものしるし、「われここに」は、私を見つめる他人へと仕える私を、神の名のもと意味づけるのだが、それは私の声の音、ないし所作の姿形のほかに、すなわち語ることのほかに、なにものとも同一視されることがない」(AE 233/339)。

贈与すべき他者を前にして、「私」の自己性はいくばくかの身振りと「声の音」にまで縮減されている。しかしまさにこの「声」が、外部性、無限への方途である。

すぐれて外的なものは (……)、存在にとっての例外、無限をなし、私に関わり、取り巻き、私の声そのものを通して私に命令する。命令される者の口を通じて発せられる命令。無限に外的なものが「内的な」声となるのだが、この声は内的な秘密の核分裂を証言しつつ、〈他者〉にしるしを送る——しるしの贈与それ自体のしるし。(AE 230/334)

無限に外的なものが内的な声として発話される、命令がその命令を受ける者から発せられる、このような矛盾した関係のなかで、他性が聴き取られる。「われここに」という声、そしてそれが発せられる「息を吹き込まれることによって語ること」とは、そのような矛盾が演じられる場であるだろう。そして、その限りでわれわれは、「声」と「呼吸」という形象に、レヴィナスにおける倫理性と感性との交点を見出せるのではないだろうか。

おわりに

以上の議論において、われわれはレヴィナスの著作が提示する「音」や「詩」、「呼吸」、「声」といった形象について考察を重ねてきた。はじめにふれたレヴィナスの言葉に見て取られたのは、芸術や感性といったものが、他なるものへの超越に対してある種限界づけられているということだった。しかし、より個別的な「音」や「詩」をめぐるレヴィナスの思考の中には、超越の契機たる断絶、および他者への贈与の可能性が示唆されていたといえる。そしてそのような可能性は、「われここに」という祈りの言葉の相において無限者が聴取されることへと導くものであった。「音」や「詩」といったテーマをめぐるレヴィナスの初期の議論を後期の議論へと接続するなかで、倫理性と感性とが身体において協働する地点を、「呼吸」と「声」の相に探ること、それが本稿の試みだったといえるだろう。

註

(1) エマニュエル・レヴィナスの著作からの引用においては、以下のように略号を用いた。引用に際しては引用者が訳したが、適宜邦訳を参照した。

EE : *De l'existence à l'existant* [1947], Vrin, 1990. / 『実存から実存者へ』西谷修訳、ちくま学芸文庫、2005年。

RO : « La réalité et son ombre » [1948], in *Les imprévus de l'histoire*, Fata Morgana, 1994. / 「現実とその影」合田正人訳、『レヴィナス・コレクション』ちくま学芸文庫、1999年。

EDE : *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* [1949/1967], Vrin, 4ème éd., 2006. / 『実存の発見 フッサールとハイデガーと共に』佐藤真理人ほか訳、法政大学出版社、1996年。

AE : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* [1974], « Le Livre de poche », 1990. / 『存在の彼方へ』合田正人訳、講談社学術文庫、1999年。

NP : *Noms propres* [1976], « Le Livre de poche », 1987. / 『固有名』合田正人訳、みすず書房、1994年。

HS : *Hors sujet* [1987], « Le Livre de poche », 2006. / 『外の主体』合田正人訳、みすず書房、1997年。

O1 : *Ceuvres, t.1, Carnets de captivité suivi de Écrits sur la captivité et Notes philosophiques diverses*, Grasset-IMEC, 2009. / 『レヴィナス著作集1 捕囚手帳ほか未刊著作』三浦直希ほか訳、法政大学出版社、2014年。

O2 : *Ceuvres, t.2, Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*, Grasset-IMEC, 2011. / 『レヴィナス著作集2 哲学コレーージュ講演集』藤岡俊博ほか訳、法政大学出版社、2016年。

(2) とはいえ既に、思想の萌芽期にあたる断片集、『レヴィナス著作集1』所収の「捕囚手帳」には、「呼吸すること（Le fait de respirer）」（O1 56/66）という短い書きつけが見られる。

(3) Arbib, Dan, « De la phénoménologie du son à la phénoménologie du visage », in *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, n° 49, 2012, pp. 101-124. 音の主題に関しては次の論考も重要。Richter, Silvia, « Langage, son et voix dans les Carnets de captivité d' Emmanuel Levinas », in *Trajectoires*, 8, 2014.

(4) レヴィナスの芸術論については、以下のような論考がある。石田圭子「芸術と倫理のあいだ——レヴィナスの芸術論」『美学』第55巻1号、2004年、42-55頁。郷原佳以「「顔」と芸術作品の非・起源」、『現代思想 総特集レヴィナス』、2012年、285-299頁。Armengaud, Françoise, « Éthique et esthétique : De l'ombre à l'oblitération », in *Cahiers de l'herne. Emmanuel Lévinas*, pp. 499-508.

(5) 本論では私たちは、「光・視覚」を感覚の根底に据えるレヴィナスに注目している。しかし、ほかにも「触れること」を「近さ」として特権化するレヴィナスもいる。「言語と近さ」（1967）では、次のような記述が見出される。「しかし、感性的なものは第一義的には触れることとして解釈されなければならない。（……）触れることは純粋な接近であり、近さであって、それは近さの経験には還元不可能な近さである。（……）感じられるものは近さというこの関係によって定義される。感じられるものとは、優しさ（tendresse）である」（EDE 317-318/333-334）。

(6) 編者の注記によれば、本稿が引用する「音の現象学」節は1955年の日付をもつ印刷物の

裏面にタイプされており、講演後の訂正・加筆によるものと考えられる（O2 89/89）。

(7) 「ハンス・ベンダーへの手紙」（1961）（パウル・ツェラン『パウル・ツェラン詩文集』所収、飯吉光夫編訳、白水社、2012年。）に見られる表現。

(8) たとえば、『サムエル記上』の以下の一節。「神の灯はまだ消えておらず、サムエルは神の箱が安置された主の宮で寝ていた。主がサムエルを呼ぶと、サムエルは、「ここにいます」と言って、エリのもとに走っていき、「お呼びになったので参りました」と言った。しかしエリは、「私は呼んではない。戻って休みなさい」と言ったので、サムエルは戻って休んだ」（『サムエル記上』3章）（日本聖書協会（編訳）『聖書 新共同訳』日本聖書協会、2018年）。

ピントリッキオ作《博士と議論するキリスト》に関する一考察 ——書物のモチーフに託された意味の諸相をめぐって——

鳥山倫史

序

15-16世紀のイタリアでは、人文主義の高まりや大学教育の充実、活版印刷技術の伝播などによって、書物の流通量が各段に増加した。書物の存在は絵画芸術の造形要素にも影響を与え、しばしば画中に描かれるようになった。とはいえ、ルネサンス美術史研究の多くは、書物を単に「知識や学識の象徴」として解釈するに留まり、より広範な社会的文脈から議論したものは数少ない。本稿では、このような研究の現状に鑑み、ルネサンス期における書物と視覚芸術の関係にひとつの視座を呈すべく、画家ベルナルディーノ・ディ・ベット、通称ピントリッキオ（1456頃-1513）の壁画に着目し、書物の表現の射程を明らかにすることを目的とする。

ここで採り上げるのは、ペルージャ近郊の小都市スペッコのサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂内バリオーニ礼拝堂のために、1500の秋から1501年の春にかけてピントリッキオが手掛けた壁画装飾のひとつ《博士と議論するキリスト》（以下、《議論》）である⁽¹⁾。フレスコ画で描かれた本作は、少年イエスと博士たちによる神学問答という主題を扱いながらも、イエスの周りに多数の書物が描き込まれているという点において、特異な様相を示している。だが先行研究では、こうした特異性に言及されたことはなく、単に画家あるいはパトロンの学識を表すモチーフという表面的な理解に留まっていた。

そこで本稿では、同時代的文脈や依頼主との関係性、本壁画をめぐる歴史的経緯に目を向けることで、書物のモチーフに内在する宗教的、政治的な意味の諸相を明らかにする。

1. 礼拝堂および作品概要

まず議論の前提情報を確認する⁽²⁾。1500-01年にかけてピントリッキオが自身の工房でもって装飾事業に携わったバリオーニ礼拝堂は、スペッコのサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂内の身廊左側に位置している。依頼主は、当時、本聖堂の主任司祭の地位に就いていたトロイロ・バリオーニ [Troilo Baglioni, ? -1506] であり、「バリオーニ礼拝堂」という名は、彼自身によって一族のために捧げられた礼拝堂であることに由来する。やや小ぶりなこの礼拝堂には、『ルカの福音書』に登場する3つの場面（「受胎告知」「キリスト降誕」「博士と議論するキリスト」）が表されており、天井には4人のシビュラが描かれている。17世紀スペッコの歴史家ファウスト・ジェンティーレ・ドッノラは、本礼拝堂を「美しき礼拝堂」と称しているが、今日でも、地元の人々からその愛称で呼ばれている⁽³⁾。

本稿で着目する《議論》は、『ルカの福音書』第2章41節から51節に相当する場面である。画面は前景、中景、後景の3つの層で構成されている。前景には、少年イエスを中心に、人々の群れが幾重にも取り囲んでいる。群衆の前に立つ豪華な衣服を身に纏った博士たちは、様々な身ぶりでもってイエスと問答を行っている。中景には、同胞の画家ペルジーノを想起させる左右対称で均斉のとれた神殿が描かれている。神殿の両側にあるグロテスク模様で装飾されたニッチには、豊穡の女神アバンダンティアと知恵の女神ミネルヴァが設置されており、ピントリッキオの古代趣味が表れている。一方で、後景には豊かな自然の風景が空気遠近法を用いて描かれている。

さて、こうした画面構造の中でも特徴的な要素として着目したいのが、画面のいたるところに描き込まれた書物のモチーフである。これらは、博士に抱えられたり、イエスの前に無造作に置かれたり、さらには、観者に向かって提示されたりと画面を構成する重要な要素となっている。イエスと博士の神学問答を主題とした絵画は、14-16世紀にかけてしばしば描かれてきた。だがこうした図像伝統において、《議論》ほど書物が描き込まれた作例は他にない。ゆえに、ピントリッキオによる本壁画は、従来の図像伝統との比較から、その書物の描写において特異性が認められるのである。

2. イエスを取り巻く書物をめぐって

ここでまず指摘すべきは、イエスの周囲に無造作に置かれた書物の表現が、15世紀末から16世紀初頭にかけて描かれた「聖人と異教徒／異端者の議論」という主題と親和性が高いという点である。例えば、1490年頃に描かれたフィリッピーノ・リッピ《聖トマス・アキノナスの論争》では、聖トマスと異端者が議論する場面において、異端者の前に無造作に無数の書物が捨てられている⁽⁴⁾。また1514年頃に描かれたヴィットーレ・カルパッチョ《聖ステファノ議論》でも、跪く異教徒の周囲に複数の書物が置かれている⁽⁵⁾。実はこの時代、イエスだけでなく、聖人が議論する場面は広く好まれた主題であった。というのも、15世紀より激しさを増したイスラーム勢力（とりわけオスマン・トルコ）の西進は、イタリアの社会に混乱と憎悪を呼び起こしており、この主題の絵画が反トルコ的なテーマとしてプロパガンダに利用されていたからである⁽⁶⁾。とするならば、ピントリッキオの《議論》も、「博士との神学論争」という主題のみならず、「聖人と異教徒／異端者の議論」という文脈から捉え直すことも可能であろう。事実、本壁画には、イエスを取り囲む博士の中に、赤い帽子を被り白いターバンを巻く、トルコ人の姿を認めることができる。

さらに、書物に記された文字という観点に着目すると、本壁画を「異教徒の議論」として捉えるというその妥当性が浮かび上がる。というのも、最も手前にある開かれた書物やイエスの左側にいる博士が持つ開かれた書物は、アラビア文字と思しき異教の文字で記されているからである。興味深いのが、本壁画の向かいにある《受胎告知》において、ピントリッキオは観者が「読めること」を前提とした書物の描写を行っている点である。例えば、この《受胎告知》では、聖母が書見台の上にある書物に手を置いているのだが、そこで描かれる書物はラテン文字（ラテン語）で『イザヤ書』と『詩篇』の一節が記されてある⁽⁷⁾。また、前景右側に描かれるピントリッキオ自身の自画像の上部の物置台に置かれた開かれた書物にも、ラテン文字（イタリア語）で画家による職業成功の祈念が記されている⁽⁸⁾。要するに、バリオーニ礼拝堂の壁画装飾は、観者が「読めること」を前提とした書物の描写が他にあるにもかかわらず、《議論》における書物は、観者が「読めない」ようになっているのである。

こうした書物の表現によって暗示されるのは、ラテン文字ではない文字で書かれた書物を所有する博士たちの「異教性」である。そしてこのような異教性は、博士たちの中に描き込まれたトルコ人の描写によって補強されている。すなわち、ここで書物はイエスによって論駁される博士たちのアトリビュートとしての意味を有しているのである。ベナッツィによると、聖人との議論の場面において、異端者や異教徒の「敗北」は、「捨てられた書物」の束で表現することにあるという⁽⁹⁾。とするならば、博士の事物である書物が打ち捨てられているこの場面は、博士たちの棄教とイエスの勝利を書物の「読解不可能性」を通じて表現しているといえよう。

「博士と議論するキリスト」という図像伝統において、この書物のモチーフは伝統的な図像のコードを逸脱しているように見える。だが、当時の社会情勢や同時代の絵画を考慮することで、本壁画には「聖人の議論」という場面に描かれる書物のモチーフが、転用されていると理解できる。すなわち、この書物のモチーフは、キリスト教の正統性や勝利を強調し、演出するための機能を有しているといえるのである。

3. 依頼主と書物

他方、本壁画には書物のモチーフに関して、さらに特異な点が認められる。それは、前景左側の黄色い衣服に青いマントを羽織った人物によって、ひと際大きな書物が抱えられるという構図である。この人物はイエスとの議論に参加するのではなく、巨大な書物を抱えながら観者に対して何か訴えかけるようなまなざしを向けている。この書物の位置がちょうど観者の目線の高さであるという壁画空間を考慮すると、彼はさながら書物の存在をアピールしているかのようである。

ここで指摘したいのは、この書物のすぐ左側に位置する、黒い法衣に身を包み、周囲の人物に比してしわや肌理が写実的に描かれたこの人物こそが、本礼拝堂装飾の依頼主トロイロ・バリオーニであるという事実である。同時代の年代記にて付与される金銭に貪欲な人物というイメージとは異なり、ここでは質素な衣服を身に纏った寄進者として描かれている⁽¹⁰⁾。先述の通り、依頼主のすぐ傍らにあるこの書物のモチーフは、本壁画におけるどの書物よりも大きく、観者の注意を促すような表現が幾重に

もほどこされている。とするならば、この書物のモチーフは、依頼主と関連して何らかの意味が付与されていると考えるべきであろう。そこで以下では、依頼や制作背景、受容の文脈を探っていききたい。

まずは簡単に、バリオーニ家について言及する⁽¹¹⁾。この一族は15世紀後半から16世紀半ばにかけてペルージャー帯で最も有力な家系であった。元々は、ペルージャーの一貴族に過ぎなかったものの、14世紀末以降、優秀な傭兵隊長を多く輩出する一族として、次第に名声を獲得していく。特に、ペルージャー帯が教皇領であったために、バリオーニ家は教皇の盾として幾度となく軍事支援を行っていた。その結果、彼らはペルージャー近郊の土地や教区司祭の職を与えられ、富を蓄積させていくことになる。とりわけ、15世紀半ばに当主に就任したブラッチョ・バリオーニ(1419-79)は、傭兵隊長として活躍するだけでなく、その軍事力や芸術パトロネージによって、ペルージャーやその周辺地域におけるバリオーニ家の地位を向上させた。さらにその後を継いだ弟のガイドとロドルフォは、他家を排斥することで、ペルージャー帯における実権の掌握に成功する。ちなみにトロイロは、ロドルフォの長男にあたる。

ここで留意すべきが、バリオーニ家がブラッチョ以来、「新しい芸術」と呼ばれた印刷技術に関心を持ち、継続的に印刷所の設置および印刷技術の普及に資金面で援助し続けたという事実である。15世紀半ばにドイツで実用化された活版印刷の技術は、イタリアにおいて、スピアコを嚆矢にローマ、ヴェネツィアなどと伝播し、1471年にはペルージャーに到来する。同年4月26日にブラッチョら4名のペルージャー人と2人の印刷工(ケルンとバンベルク出身)との間で交わされた契約書には、ペルージャーに伝播したばかりの印刷技術に対するブラッチョの関心と、彼の資金援助の記録が残されている⁽¹²⁾。さらには、活版印刷技術の支援におけるブラッチョならびにバリオーニ家の貢献は、ペルージャーで最初に出版された書物の序文からも推察できる⁽¹³⁾。

結果的に、バリオーニ一族による支援によって、活版印刷所は爆発的に増加し、ペルージャーは活版印刷の一大中心地となった⁽¹⁴⁾。このように、バリオーニ家と活版印刷は分かち難く結びついていった。いわば活版印刷が、バリオーニ家の政治的な地位向上のための一役を担っていたのである。

では改めて、ピントリッキオの《議論》に立ち戻ろう。トロイロのすぐ横に描き込

まれた書物を描くにあたり、画家は四隅のところを漆喰で盛り上げ、そこに金箔を貼っている。注目したいのは、この書物の描写が初期活版印刷本の装丁と酷似しているということである。例えば、慶應義塾大学が所蔵する初期の活版印刷本『四十二行聖書』は、四隅をパンチであしらった装丁が施されているが、これはまさに本壁画に描かれる書物の装丁と極めて類似している。

このように、依頼主トロイロが属するバリオーニ家と活版印刷の歴史的経緯、さらには壁画に描かれた書物の視覚イメージを踏まえると、彼のすぐ隣に描かれた書物のモチーフは、バリオーニ家が行ってきた活版印刷のパトロネージの記憶としての意味を有しているといえる。すなわち、ここで書物は一族の政治的アイデンティティを視覚化する装置として、自己顕彰の機能が内在されたモチーフとして理解することができるのである。

4. 自己喧伝の装置としての礼拝堂装飾

このように、スペッロのバリオーニ礼拝堂の《議論》には、書物のモチーフを通じて、ペルージャの有力貴族であるバリオーニ家の芸術パトロネージの記憶が内在されていることが理解できた。だがここで2点、疑問が浮かび上がる。すなわち、なぜスペッロでペルージャの貴族であるバリオーニ家と書物の繋がりが暗示されるようなイメージが描き込まれたのか。そしてなぜ、この時期（1500年の秋から1501年の春）にかけて壁画装飾事業が行われたのか。

実のところ、バリオーニ家にとってスペッロは特別な都市であった⁽¹⁵⁾。というのも、1425年に教皇マルティヌス5世よりスペッロを封土されて以来、この地はバリオーニ家の所領となり、その住民を通じて得られた富が彼らの権勢の源となっていたからである。バリオーニ家の中でも、スペッロを支配することこそが、一族における優位性を示すことに繋がると認識されており、当主の死の後に、スペッロの支配をめぐる一族間で繰り返し争いが起こっている。さらに彼らは、自らの資金を使って多数の修道院や貧民救済施設などを設置し、治安維持のための公共事業を積極的に行っていた。すなわち、スペッロは「バリオーニ国家の首都」⁽¹⁶⁾としての役割を担う都市だっ

たのである。

そして制作年代に関して考慮すべきは、1500年7月14日から15日にかけてペルージャで起こったバリオーニ家の内紛である。後に「血の婚礼」と呼ばれるこの事件は、バリオーニ家の当主グイドとルドルフォに反発する者によって企図され、一族の有力者が多数誅殺された凄惨なものであった⁽¹⁷⁾。トロイロ自身も同様に命を狙われ、弟のジャンパオロと共に一時ペルージャを脱出することを余儀なくされる。だが、翌7月16日に体制を立て直したジャンパオロによって内紛が鎮圧されると、彼が新たなバリオーニ家の当主に就任し、当主の兄へと地位を向上させたトロイロによって、一族のための礼拝堂装飾の依頼が行われる。

着目したいのは、この反乱の首謀者にブラッチョの孫グリフォネットという人物がいた点である。ジャンパオロとの争いの結果、ブラッチョ自身もまた命を落とすのだが、実のところ、彼は「血の婚礼」の数年前(1496-99)に、スペッコのサンタンドレア・アポストロ教会内の一角に、一族のための礼拝堂を設置、装飾事業を主導していた⁽¹⁸⁾。「スペッコの画家 [Maestro di Spello]」として知られる地元の逸名画家に依頼されたこのフレスコ壁画は、やや古風な人物描写や構図で描かれているものの、壁画の中には、軍服を纏った姿で跪き祈りを捧げるグリフォネットの姿や彼自身の署名が刻まれている⁽¹⁹⁾。グリフォネットは一族の繁栄の基礎を作ったブラッチョの孫でありながら、ブラッチョの弟の家系が繁栄していく中で、母アタランタの庇護の下、一族の末席へと追いやられていた。先行研究によると、グリフォネットはかつての祖父のようにスペッコにて自身の勢力基盤を確立しようと礼拝堂の建設および装飾事業を行っていたという⁽²⁰⁾。

1499年9月にサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂の主任司祭に就任したトロイロは、恐らく、サンタンドレア・アポストロ教会内にあるグリフォネットの礼拝堂を知っていたであろう。というのも、両教会はわずか数十メートルの距離の隔たりしかないからである。ところが、この距離の近さにもかかわらず、「血の婚礼」のすぐ直後に、トロイロは新たなバリオーニ家のための礼拝堂を建設すべく、ピントリッキオに装飾を依頼し、自らの肖像の隣に書物のモチーフを描かせている。果たしてこれは何を意味するのか。

ここで指摘したいのは、トロイロが自らの正統性を提示するために新たにバリオーニ礼拝堂装飾をピントリッキオに依頼したという可能性である。「血の婚礼」事件の結果、グリフォネットは一家の「裏切り者」に、トロイロは一家の「当主の兄」という立場になる。とはいえ、その事件の余波は根深く、改めて自らが「正統」であることを証明する必要があった。実際バリオーニ礼拝堂には、明らかにグリフォネットの礼拝堂を、そして「裏切り者」グリフォネットを意識し、上書きすることを目指したモチーフが散見される⁽²¹⁾。例えば、正面の壁に描かれた《キリスト降誕》の中景左側には、あたかも観者に誇示するかのようバリオーニ家の紋章が描かれている。また、傭兵隊長として名を馳せ、凄惨な反乱の鎮圧を一日にして成し遂げたバリオーニ家の「武威」を表すモチーフも描き込まれている。さらには、ドッノラの言に従えば、バリオーニ家の新たな当主ジャンパオロの姿までも描かれている⁽²²⁾。

これらを踏まえると、《議論》にてトロイロの傍らに描き込まれた書物のモチーフも、グリフォネットを意識し、自らの正統性を視覚化するための図像表現のひとつであると指摘できるのではないだろうか。トロイロは、バリオーニ家にとって重要な都市であるスペッコにて、ブラッチョの孫ではなく甥である自分や弟に権力があることを喧伝する必要があった。先述の通り、活版印刷はブラッチョ以来、バリオーニ家の政治的アイデンティティとなっていたが、トロイロはそれを自らの肖像のすぐ近くに描かせることで、バリオーニ家当主の繋がり正統性を視覚的に表そうとしていたと推察される。すなわち、トロイロの横の書物は、活版印刷を保護し続けたバリオーニ家の芸術パトロネージという自己顕彰のみならず、権力の正統性を視覚化するための自己喧伝の機能が内在されているといえるのである。

結語

以上、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂バリオーニ礼拝堂《博士と議論するキリスト》の書物のモチーフに着目し、その表現の射程を探ってきた。結果として、本礼拝堂の壁画装飾に新たな視点が呈され、壁画制作が、単に画家やパトロンの知的営為だけでなく、同時代の社会的背景や依頼主の政治的背景が複雑に交差する場であった

ことが明らかとなった。人文主義が勃興するルネサンス期において画中に描かれた書物のモチーフは概して、画家や依頼主の知性と結びつけて解釈される。しかしながら、宗教的、社会的、政治的な文脈を踏まえると、書物のモチーフに内在される多様な意味が明らかとなる。ここにおいて、本稿はルネサンス期における書物と視覚芸術の関係を考察するためのひとつのケースステディとして意義づけられるのである。

註

[] は筆者による補足。

- (1) ピントリッキオと工房《博士と議論するキリスト》1500-01年、スペッロ、サンタ・マリア・マッジョーレ聖堂「バリオーニ礼拝堂」(右壁)。
- (2) バリオーニ礼拝堂装飾については、S. Roettgen, *Italian Frescoes: the Flowering of the Renaissance 1470-1510*, New Heaven and London, Abbeville Press Publishers, 1996 ; *Pintoricchio a Spello*, a cura di G. Benazzi, Milano, Silvana Editoriale, 2000 ; *Pintoricchio*, catalogo della mostra di Spello, a cura di F. F. Mancini, Milano, Silvana Editore, 2008 を参照。
- (3) M. Sensi e L. Sensi, “Fragmenta Hispellatis Historiae. I. Istoria della terra di Spello di Fausto Gentile Donnola” , *Bollettino storico della città di Foglino*, VIII, 1984, p. 45.
- (4) フィリッピーノ・リッピ《聖トマス・アクィナスの論争》1489-91年、フレスコ、ローマ、サンタ・マリア・ソプラ・ミネルヴァ教会「カラファ礼拝堂」。
- (5) ヴィットーレ・カルパッチョ《聖ステファノの議論》1514年、カンヴァスにテンペラ、147 × 172 cm、ミラノ、ブレラ絵画館。
- (6) Benazzi, *op. cit.*, p. 27.
- (7) Roettgen, *op. cit.*, p. 461.
- (8) *Ibid.*, p. 461.
- (9) Benazzi, *op. cit.*, p. 27.
- (10) ペルージャ出身の人文主義者フランチェスコ・マトゥランツィオは『ペルージャ年代記』において、トロイロの過度な貪欲さを厳しく批判する (“Cronaca della città di Perugia dal 1492 al 1503 di Francesco Matarazzo detto Maturanzio” , a cura di F. Bonaini e A. Fabretti, *Archivio storico italiano*, XVI, II, 1851, p. 187)。
- (11) バリオーニ家については、B. Astur, *I Baglioni*, Prato, La Tipografica Pratese, 1964 ; C. F. Black, “The Baglioni as Tyrants of Perugia, 1488-1540” , *The English Historical Review*, vol. 85 (355) ,

1970, pp. 245-281 を参照。また、歴史家の中には 1488 年以降のペルージャ帯におけるバリオーニ家の支配を「バリオーニ国家」とみなす者もある (F. Guardabassi, *Storia di Perugia, Perugia, II, Perugia, 1935*)。

(12) A. Panzanelli, *La stampa a Perugia nel Rinascimento; Dai tipografi tedeschi agli editori locali*, Milano, Storia dell' editoria, 2020, pp. 27-31.

(13) *Ibid.*, pp. 13-14.

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

(15) バリオーニ家とスペッコの関わりについては、M. Sensi, “I Baglioni a Spello tra Quattro e Cinquecento” , *Pintoricchio a Spello, cit.*, pp. 10-15 を参照。

(16) C. Fratini e G. P. Bocchini “Gli affreschi della cappella Baglioni nella collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello” , *Pintoricchio, cit.*, p. 115.

(17) Black, *op. cit.*, pp. 245-281. 「血の婚礼」については、19 世紀の歴史家 J. ブルクハルトによる記述が有名である。J. ブルクハルト『イタリア・ルネサンスの文化』（新井靖一訳）筑摩書房、2007 年。

(18) A. Rejaie, “Pintoricchio's Self-Portrait in the Cappella Bella: Patronage and the Artist's Image” , *Explorations in Renaissance culture*, vol. 37, 2011, p. 140, n. 16.

(19) 銘文は以下。「この作品は、母アタランタの息子グリフォオーネ〔グリフォネットの自称〕が制作させた」(Fratini e Bocchini, *op. cit.*, p. 116)。

(20) *Ibid.*, p. 115 ; Rejaie, *op. cit.*, p. 131.

(21) C. Fratini, “Le due Cappella Baglioni di Spello: dal Maestro di Grifonetto al Pintoricchio” , *Pintoricchio a Spello, cit.*, pp. 18-21 ; L. Teza, *Fra ei poggi e l'aque al lago Trasimeno. Pietro Vannucci, Maturanzio e gli Uomini Famosi nella Perugia dei Baglioni*, Perugia, Quattroemme, 2008.

(22) M. Sensi e L. Sensi, *op. cit.*, p. 45 ; Rejaie, *op. cit.*, pp. 124, 135.

ダニール・セーヘルスの花綱装飾の着想源を探る ——17世紀フランドル花卉画へのイタリアの影響——

泉茂美

はじめに

17世紀フランドルの花卉画・花の静物画家であるイエズス会士ダニール・セーヘルス（Daniel Seghers, 1590-1661）の作品には、室内装飾を目的とした同時代の花卉画が多い中、宗教性を感じさせるものがあると考え、セーヘルスのカルトウーシュ作品、花綱作品に着目した。先行研究においては、セーヘルスが師であるヤン・ブリューゲル1世（Jan Brueghel the Elder, 1568-1625）の花環作品を発展させ、カルトウーシュ作品を制作したこと⁽¹⁾、花環作品の考案者は、ブリューゲルのパトロンでもある、ミラノの大司教フェデリコ・ボッロメオ（Federico Borromeo, 1564-1631）であることが指摘されている⁽²⁾。このため、セーヘルスの花綱装飾の着想源はイタリアにあると推測されるが、これまでセーヘルス研究においてこのような指摘はされてこなかった。

そこで、本論文は、セーヘルスのカルトウーシュ作品・花綱作品の着想源を、15・16世紀のイタリアの古代ブームに新たに求め、セーヘルスの花卉画へのイタリアの影響を指摘してみようとするものである。

1. ダニール・セーヘルス作品へのイタリア古代ブームの影響

1-1. 花環作品、カルトウーシュ作品、花綱作品の概要説明

はじめに、花環作品、カルトウーシュ作品、花綱作品がどのようなものを概説する。花環作品とは聖母子像などの聖画像を花環で装飾したものであり、中央図像と花環部分は、それぞれ異なった画家による共同制作という、フランドルに多く見られる制作形態であった。この花環作品の最初の作例は、ヤン・ブリューゲル1世とヘンドリック・ファン・バーレン（Hendrik van Balen, 1575-1632）の共作で1608年制作の《花

環の聖母子》(アンブロジーナ美術館蔵)である⁽³⁾。

次にカルトウーシュ作品とは、貝殻や石のような質感を持ち、巻皮装飾のようにデザインされたカルトウーシュと、時にはグリザイユ技法で丸彫り彫刻のように描かれた聖画像の周りを花綱で装飾した作品のことを表す。セーヘルスが、師であるヤン・ブリューゲル1世の花環作品を発展させ、花綱は中央図像の周囲に数か所に留められているように描かれている。セーヘルスのカルトウーシュ作品は、フランドルにおける先駆的な作品であり、ブリューゲルが花環作品に取り入れなかった聖書の物語場面も新たに作品の主題とした。

花綱作品とは、上記2種類の作品とは異なり聖画像などの中央図像は無く、両端をリボンで括った花綱だけで構成された作品である。セーヘルスが制作を始めた1640年代以前には同様の構成の作品が見られないため、カルトウーシュ作品と共に先駆的な作品といえるであろう。

1-2. ダニール・セーヘルスの略歴と作品

ダニール・セーヘルスは、1590年にアントウェルペンで生まれ、父親の死後、宗教上の理由で母親と共にオランダへ移住し、ユトレヒトでプロテスタントの洗礼を受け、絵の修業を開始した⁽⁴⁾。後にアントウェルペンへ戻り、1609年にヤン・ブリューゲル1世に師事し、この師の説得でプロテスタントからローマ・カトリックへ転向したという⁽⁵⁾。セーヘルスは1614年にイエズス会に入会し、1625年に平修道士として最後の信仰告白以降イエズス会の画家としてアントウェルペンで活躍した。セーヘルスは、透明感のある華やかな色彩の花の静物画を制作しており、その作品はイエズス会の注文により制作され、世界各国の王侯貴族へ贈答品として贈られた⁽⁶⁾。

セーヘルスの作品の傾向をたどっていくと、初期の作品は、1625年頃から花環作品や、《花環の中の聖母子》(1620-1625頃)(国立西洋美術館蔵)などのカルトウーシュ作品が現れ始め、《花を挿した壺》(1637)(バンベルク新宮殿蔵)などの花瓶に活けられた花を描いた花卉画が続き、1645年頃に《花環の聖母子》(1645)(ウィーン美術史美術館蔵)をはじめとする聖母マリア主題のカルトウーシュ作品が集中して多く制作されている。また、同じく1645年から花綱作品の制作も始まっているが、どの作品も宗

教的な作品である。

また、セーヘルスは、1625年から27年までイエズス会によりローマへ派遣されている⁽⁷⁾。これは、セーヘルスとイタリアの接点として重要であるが、ローマ滞在時の詳細は不明である。作品については、ニコラ・プッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) との共作《花環の聖母子》(1625-1627) (ブライトンミュージアム&アートギャラリー蔵) と、ドメニコ・ザンピエリ (ドメニキーノ) (Domenico Zampieri, 1581-1641) との共作《愛の勝利を表すメダリオンを囲む花環》(1625-1627) (ルーヴル美術館蔵) が残っている。両作品とも花環部分をセーヘルスが描いたセーヘルスの初期の作品であり、師であるヤン・ブリューゲル1世の花環作品を踏襲した作品である。

1-3. 花環作品の先例作品 —— イタリア・ルネサンス期の作品から

ここで、先行研究において指摘されてきた、ヤン・ブリューゲル1世の花環作品の先行作例についてふれておきたい。一つは、ヴェローナ、サン・ゼーノ・マッジョーレ聖堂のアンドレア・マンテーニャ (Andrea Mantegna, 1431-1506) 制作の《サン・ゼーノ祭壇画》(1456-60) である。このマンテーニャも師であるパドヴァの画家、フランチェスコ・スクアルチオーネ (Francesco Squarcione, 1397-1468) の影響で古代遺物に興味を持っていたという⁽⁸⁾。このため、この作品の祭壇は古代神殿風に描かれており、祭壇上部には果実の花綱が連なっている。また、パドヴァでは、14世紀頃から古代彫像や古代ローマ貨幣の蒐集が流行しており、早くも古代ブームの影響が作品に現れていることが分かる。もう一つの作例は、ルカ・デッラ・ロツビア (Luca della Robbia, 1400-1482) 制作の《聖母子によるトンド》(1475-80) (バルジェッロ美術館蔵) である。施釉テラコッタで制作されており、聖母子の周りを白いバラと思われる花や黄色の花で構成された花環で囲っている⁽⁹⁾。パメラ・ジョーンズは、1470年頃までに、このような聖母子を花環で囲む習慣がイタリア各地で一般的になっていたため、フェデリコ・ボッロメーオも潜在的にこのような習慣を知っていた可能性があるとして指摘している⁽¹⁰⁾。

1-4. ダニール・セーヘルスの花綱作品と古代花綱装飾の類似

筆者は、セーヘルスの花綱作品《2つの青いリボンから吊るされた花環》(1650頃)(ベルギー王立美術館蔵)が、古代ギリシャ・ローマ時代の作品と類似していることに着目した。ポンペイ壁画《葉綱文様の壁面装飾》(前30-前20)や古代ギリシャ・ローマ時代に実際に儀式などに使われた「エンカルパ」(Encarpa)⁽¹¹⁾、「フェストゥーン」(Festoon)という両端をリボンなどで括った花綱の形状は、セーヘルスの花綱作品と非常によく似ている。セーヘルスはイタリア滞在経験もあり、このセーヘルスの花綱装飾の着想源は、より直接的にイタリアの15世紀から続く古代ブームにも関係していると推測した。

1-5. ドムス・アウレア(黄金宮殿)の発見と古代ブーム

では、セーヘルスが影響を受けたと考えられる、古代ブームがどのようなものであったのかを見ていきたい。15世紀にイタリアでは、ドムス・アウレアをはじめとする古代遺跡の発見などが、古代ブームの1つの契機となった。ドムス・アウレアは、1470年代の発見時は、半円状の天井を残して土に埋もれていたが、発掘が進むにつれて壁面が現れ、その独特の装飾文様は当時の多くの画家に影響を与えたという。ドムス・アウレアを実見した画家には、ラファエロ工房で静物モチーフを担当していたジョヴァンニ・ダ・ウーディネ(Giovanni da Udine, 1487-1564)がおり、その壁面装飾をグロテスク装飾に発展させ、ヴァチカンのビッビエーナ枢機卿のロッジャなどに描いている⁽¹²⁾。

このドムス・アウレアをはじめとする古代遺跡のスケッチが、ローマで活動していたフィレンツェの芸術家グループによって1500年前後に制作された『エスコリアル宮素描帖』(エル・エスコリアル修道院王立図書館蔵)に残されている⁽¹³⁾。ここにはドムス・アウレアなどの古代遺跡の壁面装飾や外観のスケッチの他、花綱装飾のスケッチも残されている。

1-6. 古代石棺花綱装飾とセーヘルス花綱作品との比較

花綱モチーフは、古代ローマ、ポンペイやヘルクラネウムの邸宅などの壁面にも多

く見られるが、79年のヴェスヴィオ火山の噴火で都市が埋まって以降、1748年の本格的な発掘調査が始まるまでは、人々が目にするには無かったと考えられる。そこで、16・17世紀の人々、セーヘルスもおそらく目にする機会があったであろう祭壇や石棺に着目した。『エスコリアル宮素描帖』には浮彫花綱モチーフが施された石棺のスケッチが残されているが、実際の作例としては、《石棺「アクタイオン伝説」》(2世紀頃)(イタリア出土、ルーヴル美術館蔵)や《石棺「テセウスとアリアドネ」》(125-138頃)(メトロポリタン美術館蔵)などに、花綱モチーフを見ることができる。この石棺浮彫の花綱モチーフは、ハドリアヌス帝時代、紀元130年前後に多く見られるということだ。なお、石棺浮彫モチーフについて先行研究では、牛の頭の骨は「死」を、花綱は「不死のシンボル」を表すという⁽¹⁴⁾。

筆者は、古代石棺の花綱装飾とセーヘルスの花綱作品の形状が似ていることから、セーヘルスの花綱装飾の着想源の1つの可能性として、セーヘルスが古代遺跡を実見したか、このようなイタリア古代ブームの文化に触れ、古代花綱装飾から形状を模倣した可能性があると考えた。

1-7. 古代花綱装飾モチーフのキリスト教宗教的象徴への転用について

この花綱装飾の起源ともいえる古代花綱装飾の個々のモチーフは、ギリシャ神話の神々のシンボルから、初期キリスト教美術において宗教的象徴への転用が行われている。ポンペイ壁画の葉綱文様に描かれている葉綱は祝祭的な意味を持っており、ザクロやイチジクは、古代豊穡の女神、プロセルピナに関連しているが⁽¹⁵⁾、初期キリスト教時代のモザイク画《ペテロに法を与えるキリスト》(Traditio legis, 360頃)(サンタ・コスタンツァ聖堂、北小アプシス)では、花綱のザクロは「キリストの復活」を、ブドウは「キリストの血」を表す⁽¹⁶⁾。

セーヘルスの作品に多く描かれているバラは、古代ギリシャ神話の美と愛の女神ウェヌスのシンボルが、キリスト教の聖母マリアの花として転用されたものであるが、セーヘルスは17世紀フランドルにおいて、バラをはじめとする花々に、改めて深い宗教的意味合いを込めて描いたのだと考える。

1-8. カルトゥーシュ作品、花綱作品とマリア信仰について

セーヘルスの制作した花綱作品は、1645年の聖母マリア主題のカルトゥーシュ作品とほぼ同時期に制作されており、作品に描かれたオレンジの花は「純潔」を表し⁽¹⁷⁾、ピンクのバラは「マリアの生涯」⁽¹⁸⁾、カーネーションは「受肉・受難」を表している⁽¹⁹⁾。スーザン・メリアムも指摘しているように、花綱作品の青いリボンで壁に留められている形状は、宗教改革によって引き起こされたネーデルラントのイコノクラスムで持ち去られたマリア像の、野原で発見された際の樹木に釘で留められていた状況に基づいているように見える⁽²⁰⁾。

この「奇蹟の像」の伝説は、中世のものが17世紀に再び起こり、イエズス会士により、奇蹟をもたらす聖母マリア像の例を集めた『アトラス・マリアヌス（マリア地図）』が1657年に出版されたという⁽²¹⁾。セーヘルスはおそらく、イコノクラスムで打撃を受けたマリア信仰復活に力を入れていたイエズス会の意向を汲んで、このような花綱作品を制作したと考えられる。

2. ヤン・ブリューゲル1世のイタリア滞在とセーヘルスへの図像の伝播

2-1. ヤン・ブリューゲル1世のイタリア滞在と古代遺跡の実見

次に、セーヘルスの師であり、花環作品の最初の制作者ブリューゲルとイタリア滞在について見ていきたい。ブリューゲルは、1588年頃から1596年までナポリ、ローマ、ミラノに滞在しており、ローマでパトロンとなるフェデリコ・ボッロメーオに知己を得ている⁽²²⁾。ブリューゲルの《ティヴォリのシビュラ神殿》(1593)などの古代遺跡のスケッチが残されているため、ブリューゲルが古代遺跡に興味を持っていたことが窺える。フランスの哲学者モンテーニュが、ブリューゲルより約10年早い1580年にローマに滞在した様子を『旅日記』に記している。この前半部分は秘書が記したものだが、ここには、ローマの人々が古代遺跡の柱などの建材を再利用し、ローマの至る所に遺跡があり、地中には古代遺跡が層のようになっていた様子が描写されている⁽²³⁾。ブリューゲルの見たローマもおそらくこのような状況であったと考えられる。

2-2. 『エスコリアル宮素描帖』の花綱装飾とブリューゲルの花綱デッサンの類似

筆者は、前述した『エスコリアル宮素描帖』の花綱装飾と、果実の花綱の描写が類似するデッサンを、ブリューゲルが描いたと思われる作品の中に見出した。《花環》(制作年不詳、チャッツワース デヴォンシャー・コレクション蔵)と名付けられたこの作品は、ペーテル・パウル・ルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577-1640) の作品として欧米のギャラリーで複製画が販売されており⁽²⁴⁾、制作者ははっきりしない。しかし、この花綱に非常によく類似した花綱が、ブリューゲルとルーベンスの共作の、プラド美術館蔵《果物と花の花環に吊るされた聖母子像》(1621頃)に描かれており、ルーベンスも古代彫刻を蒐集するなど、古代美術に関心を寄せていたという先行研究もあることから⁽²⁵⁾、このデッサンにはブリューゲルとルーベンスどちらもが関係しており、作品中の花綱は、古代花綱モチーフが参考にされたとも考えられる。さらに、前述したセーヘルスの花綱作品とも花綱の形状がよく似ていることから、セーヘルスが古代遺跡を実見した可能性の他に、このような花綱の図像が、師であるブリューゲルからセーヘルスに伝わっていた可能性も考えられる。

2-3. ブリューゲルの花綱モチーフへのジョヴァンニ・ダ・ウーディネの影響

一方で、ブリューゲルの花綱デッサンには、花綱が上から下に流れるラインで構成された《フラワーアレンジメント》(制作年不詳、プランタン=モレトゥス美術館蔵)がある。これは《聖母子のフルーツガーランド》(1623) (アルテ・ピナコテーク蔵) の作品中の左側の花綱部分のためのスケッチであったと考えられている⁽²⁶⁾。

この、古代花綱装飾の両端を括り、中央がたわんだ横長の形状とは異なる花綱の縦のラインは、ラファエロが制作したヴィッラ・ファルネジーナ、「プシュケのロッジャ」の中の、ジョヴァンニ・ダ・ウーディネが担当した花綱装飾に見られる。このため、ブリューゲルがウーディネの花綱を実見し、影響を受けたと考えられる。このウーディネのパーゴラのような、区画を区切る枠線の花綱装飾は、先行研究では、ドムス・アウレアなど古代壁面装飾によく描かれたモチーフであるという指摘もある⁽²⁷⁾。

3. 花環作品考案者フェデリコ・ボッロメーオと ダニール・セーヘルスの接点

3-1. フェデリコ・ボッロメーオについて

最後に、ブリュッゲルのパトロンであり、花環作品を考案したフェデリコ・ボッロメーオについて考察する。ボッロメーオはミラノ出身であり、幼少期に父親死亡のため、カトリック改革の主導者の一人であり、従兄弟のミラノの大司教カルロ・ボッロメーオ（Carlo Borromeo, 1538-1584）の下で宗教者としての教育を受けた。1595年にミラノの大司教に任命されている。

ボッロメーオの功績は、『聖絵画論2書』（1624）、『美術館』（1625）などの芸術理論書の出版の他、1607年にミラノにアンブロジアーナ図書館、1618年にアンブロジアーナ美術館を設立したことにある⁽²⁸⁾。1618年のボッロメーオの美術品コレクションには、ヤン・ブリュッゲル1世の花の静物画や風景画、寓意画の他、カラヴァッジョ（1571-1610）の静物画《果物籠》（1597）や、フランドルの画家パウル・ブルル（1554-1626）の《海景》（1611）をはじめとする風景画や、海景画などがあつた⁽²⁹⁾。

3-2. ボッロメーオの宗教観、芸術理念とイエズス会士セーヘルスとの共通項

ボッロメーオの宗教観、芸術理念は、イエズス会の創始者イグナティウス・デ・ロヨラ（Ignatius de Loyola, 1491-1556）に傾倒し、オラトリオ会の創始者でキリスト教考古学者のフィリッポ・ネーリ（Filippo Neri, 1515-1595）に私淑したことにより形成されたといえるであろう。そして、ボッロメーオは、カトリック改革の「神の創造物を賛美する」というスローガンと重ね合わせ、風景画と静物画は神の豊かさと多様性の表現に役立ち、献身的なイメージとして機能するという芸術理念を持っていた⁽³⁰⁾。この芸術理念は、ボッロメーオの美術品コレクション172点の大半はキリスト教の物語主題や信仰をテーマにしたものだったが、コレクションの29%は、風景画、静物画、花の静物画であつたことにも表れている⁽³¹⁾。

そして、ボッロメーオは潜在的に聖母子像を花環で囲む習慣を知っており、花環作品は聖母子像を花環で戴冠することになり、これはカトリック改革において、信心深

さを視覚化する有効な手段であると考え、ヤン・ブリューゲル1世に花環作品の制作を命じたと考えられる。

また、セーヘルスが、イエズス会士としての宗教観と芸術理念を持ち、聖母マリア主題のカルトゥーシュ作品や花綱作品を制作していたことは、ボッロメオの芸術理念と重なるところがあると考えられる。このことは、セーヘルスとボッロメオの直接の交流は確認されていないが、この両者の間には、イエズス会サークルという共通項があった可能性が考えられるのである。

おわりに

これまで、ダニール・セーヘルスの花綱装飾の着想源について考察してきた。その結果、フランドルの画家ダニール・セーヘルスの制作したカルトゥーシュ作品や花綱作品は、フランドルにおいて先駆的な作品でありながらも、その花綱モチーフは、古代花綱装飾の図像の模倣などイタリア古代ブームの影響や、ブリューゲルからセーヘルスへの図像の伝播などから、イタリアの古代花綱装飾に着想源を持っていることが考えられた。そして、セーヘルスとミラノの大司教ボッロメオの宗教観、芸術理念を通して、この二人の共通項である、イエズス会サークルを経由することで、古代花綱装飾の図像が、聖母マリアを想起させる深い宗教性を込めたセーヘルスの作品へと繋がったのだと考えられる。

註

- (1) Merriam, Susan, *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings, Still Life, Vision, and the Devotional Image*, London and New York, Routledge, 2016, p. 107.
- (2) *Ibid.*, p. 21.
- (3) *Ibid.*, pp. 21-22.
- (4) サム・セガール監修『花の系譜——オランダ絵画の400年』（展覧会カタログ）小林頼子訳、東京ステーションギャラリー他、1990年、150頁。Merriam, *op.cit.*, p. 108.
- (5) サム・セガール、前掲書、150頁。

- (6) Segal, Sam and Klara Alen, *Dutch And Flemish Flower Pieces, Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century Volume I*, Leiden, Boston, Brill/Hes&De Graaf, 2020, p. 337.
- (7) サム・セガール、前掲書、150 頁。
- (8) 喜多村明里「マンテーニャ《サン・ゼノ祭壇画》——〈叡智の幕屋〉としてのタベルナクルム祭壇」遠山公一責任編集『イメージの探検学Ⅱ 祭壇画の解体学——サッセッタからティントレットへ』ありな書房、2011 年、69-73 頁。
- (9) Merriam, *op, cit.*, pp. 27-28.
メリアムは、ロッセリアの花の描写は均一だが、ブリューゲルは静物画を独立した主題として意識して、花環に多種類の花を多角的に描写しており、2つの花環は区別するべきだとしている。
- (10) Jones, M. Pamela, *Federico Borromeo and the Ambrosiana, Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 85.
- (11) 池田孝二監修『Flower Design Culture Book フラワーデザインと時代様式——エジプト時代から 1930 年代まで——』六耀社、1998 年、18 頁。
- (12) 荒木文果「もうひとつの「グロテスク」の系譜——フィリッピーノ・リッピからミケランジェロへ」金山弘昌責任編集『イタリア美術叢書Ⅶ 迷宮のアルストピア——新しきイマジナリアを求めて』ありな書房、2024 年、65、69 頁。
- (13) 同上、64 頁。
- (14) 若桑みどり『薔薇のイコノロジー (新版)』青土社、2003 年、211-212 頁。
- (15) 青柳正規「葉網文様」(作品解説) 青柳正規責任編集『世界美術大全集西洋編 第 5 巻 古代地中海とローマ』小学館、1997 年、421 頁。ジェイムズ・ホール『新装版 西洋美術解説事典——絵画・彫刻における主題と象徴——』高階秀爾監修、河出書房新社、2006 年、139 頁。
- (16) ジェイムズ・ホール、前掲書、139、281 頁。
- (17) 小林頼子『花と果実の美術館——名画の中の植物——』八坂書房、2010 年、108 頁。
- (18) アラン・タピエ、木島俊介監修『神聖ローマ帝国皇帝 ルドルフ 2 世の驚異の世界展』(展覧会カタログ) Bunkamura ザ・ミュージアム、2017 年、104 頁。
- (19) 小林頼子『花のギャラリー 描かれた花の意味 改訂新版』八坂書房、2003 年、84 頁。
- (20) Merriam, *op, cit.*, pp. 113-114.
- (21) 宮下規久朗『聖母の美術全史——信仰を育んだイメージ』ちくま新書、2021 年、204 頁。
- (22) Jan Brueghel The Elder Complete Catalog
<http://janbrueghel.net> 最終閲覧日 2026 年 1 月 12 日
- (23) モンテーニュ『旅日記』関根秀雄、斎藤広信訳、白水社、1992 年、119-120、132-134 頁。
- (24) Gallery Direct Art

<https://www.gallerydirectart.com> 最終閲覧日 2026年1月12日

- (25) 中村俊春「17世紀の北方絵画とイタリア——ルーベンスとレンブラントの場合——」土肥美夫編『北方ヨーロッパの美術』岩波書店、1994年、111頁。
- (26) Jan Brueghel The Elder Complete Catalog
- (27) 上村清雄『ラファエッロとジュリオ・ロマーノー「署名の間」から「プシュケの間」へ』ありな書房、2008年、139頁。
- (28) Merriam, *op. cit.*, p. 20.
- (29) 足立薫翻訳「フェデリコ・ボッロメオ「美術館」(抄)」、森雅彦「解題——私的にして公的なコレクション」『西洋美術研究 No.8 アート・コレクション』三元社、2002年、220-227、230-235頁。
- (30) Jones, *op. cit.*, p. 34. Merriam, *op.cit.*, pp. 23-24.
- (31) Jones, *op. cit.*, p. 53. Merriam, *op.cit.*, p. 20.

J. M. W. ターナー 《雨、蒸気、速度——グレート・ウェスタン鉄道》における曖昧性の演出と同時代批評への応答

中山修平

はじめに

画家 J.M.W. ターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) が晩年に制作した《雨、蒸気、速度——グレート・ウェスタン鉄道》(1844年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー蔵) (以下《雨、蒸気、速度》) は「鉄道を描いた最初期の油彩画」として注目を集め、様々な先行研究において論じられてきた。その中で、本作におけるターナーの意図に関する多様な見解が提示されてきたが、その大半は「鉄道や産業革命に対する画家の評価」という枠組みに収まってきたように思われる。

それに対し本稿では、「同時代批評との関わり」、即ち「ターナーによる批評の受容と応答」という観点から本作における画家の意図を検討することを試みる。検討の出発点として注目するのは、本作の題名における抽象性、及び表現における不明瞭さであり、本稿はこの点を「同時代批評に対する応答」として解釈することを目指す。

1. 《雨、蒸気、速度》における曖昧性

1-1. 題名における抽象性

本章では、《雨、蒸気、速度》の題名における抽象性、及び表現における不明瞭さについて検討する。《吹雪——港の沖合にいる蒸気船》(1842年、テート・ブリテン蔵) に典型的であるように、ターナーが提示する題名には、長く、説明的な傾向を認めることが出来る⁽¹⁾。実際、ロイヤル・アカデミー展のカタログに掲載された本作の題名は《吹雪—港の入り口の沖合にいる蒸気船が、浅瀬で信号を発しながら、測錘で水深を確かめつつ進んでいく。エアリアル号がハリッジから出航した夜、作者はこの嵐

J. M. W. ターナー 《雨、蒸気、速度》における曖昧性の演出と同時代批評への応答

のなかにいた》と、まさに「長く、説明的」である⁽²⁾。このような傾向と比較するならば、《雨、蒸気、速度》という題名は「グレート・ウェスタン鉄道」という固有名詞を含んではいるものの、要素の列挙に留まっている点で抽象的と言える。このような抽象性に対して、同時代の批評家は以下のように述べている。

その名前は《雨、蒸気、速度》である。しかし、そのタイトルが謎めいているので、賢明にも彼はそれがグレート・ウェスタン鉄道であることを示した。⁽³⁾

従って、ターナーは分かりやすさを担保するために「具体的な鉄道の名称」を題名に挿入したと考えることが出来る。

一方でフィリップ・ギルバート・ハマートンは、本作における画家の関心の主眼はむしろ「雨、蒸気、速度」という観念の明示にあった、と指摘している⁽⁴⁾。それでは、これらの要素は本作においてどのように表現されているのだろうか。

1-2. 表現における不明瞭さ

本作における「雨」については、バーバラ・バートが「間接的な表現を通じて雨を描いた作品」の一つとして本作を紹介したように、「機関車を取り囲む視覚的に不明瞭な風景」は雨の表現と見なすことが出来る⁽⁵⁾。

また、この「不明瞭な風景」は大気に満ちた水蒸気の表現と解釈する余地もあり、その場合、題名における「蒸気」は「蒸気機関」のみならず「大気」をも指し示していると考えられる。この点について、アントニオ・ソマイーニは『『自然界の蒸気』と『人工の蒸気』の融合』というテーマを本作から見出している⁽⁶⁾。

そして、「速度」についても、イバタ・エレヌが指摘するように、「高速で動く列車の内部から風景を見る際の知覚」を表現するために、ターナーが「不明瞭な風景表現」を利用したと考えることも出来る⁽⁷⁾。

よって、本作において題名に示された「雨、蒸気、速度」という3つの要素はいずれも「視覚的に不明瞭な風景表現」を通じて示されていると考えられる。

2. ターナーと批評家にとっての不明瞭さ

2-1. ターナーにとっての不明瞭さ

前章で確認したように、本作では「視覚的に不明瞭な表現」が前面に押し出されているが、ターナー自身は「不明瞭さは私の欠点だ。(Indistinctness is my fault)」という言葉を残している。

その言葉は《スタッファ、フィンガルの洞窟》(1832年、イェール大学、ブリティッシュ・アート・センター蔵)の売却を巡る手紙において、売却の仲介人を務めた画家チャールズ・ロバート・レズリー(Charles Robert Leslie, 1794-1859)によって言及された。以下に該当箇所を引用する。また、引用部分の〔 〕において補足した「レノックス」とは、本作を購入したジェームズ・レノックス(James Lenox, 1800-1880)のことである。

昨夜、私〔レズリー〕はターナーに会いました。そして彼に貴方〔レノックス〕から何か聞いていないか、と尋ねられたので、やむを得ず私は貴方がこの作品を不明瞭だと感じていたことを伝えました。その作品が梱包される前日にマステイクスのニスで表面を塗ったので、そのニスが冷えてしまった可能性があります。そして私は彼〔ターナー〕にこの件に関して助言を求めました。〔中略〕ターナーはこう言いました。「『不明瞭さは私〔ターナー〕の欠点だ』と貴方はレノックス氏に言うべきだ。」——実際、この欠点は彼がもっともらしく非難される際によく引き合いに出される点なのです。(8)

ここでレズリーは「不明瞭さは私の欠点だ。」というターナーの言葉について、「不明瞭さ」故にターナーが批評家に非難されていたと述べている。一方で、サム・スマイルズは、「ターナーが直接的にはニスに関する問題として『不明瞭さ』に言及している点」に留意しつつも、「不明瞭さは私の欠点だ。」という言葉に「批評家に対するターナーの皮肉」が込められていた可能性を指摘している(9)。

2-2. 批評に対するターナーの応答

この可能性の傍証として、スマイルズは「批評に対するターナーの応答」に関するいくつかの事例に基づき、その傾向に言及している。本節ではそのような事例の一端を紹介し、批評に対するターナーの態度を確認したい。

例えば、《ローゼナウ城、コブルクにおけるアルバート殿下の居城》(1841年、リヴァプール国立美術館群、ウォーカー・アート・ギャラリー蔵)が「卵とホウレン草 (eggs and spinach)」と評されたことに対して⁽¹⁰⁾、ターナーが以下のように反応したことが、W. H. ハリソン (William Henry Harrison, 1795-1878) による回想の中で伝えられている。

そして、ラスキン氏の馬車に乗って我々が一緒に戻った時、ターナーは5分おきにその不快な言葉を叫んだ。私 [ハリソン] は彼に、もし私が彼ほどの芸術的な名声を得ていたのなら、自分に対して誰が何を言おうと気にしないと行った。しかし、私に返ってきた返答は「卵とホウレン草 [Eggs and spinach]」のみであった。
(11)

また、ジョン・ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) は日記の中で以下のように述べている。

私が最近の彼の線画に見られる独特な大気を仄めかすと、「そうさ。」と彼は言い、「大気は私の様式だ。[atmosphere is my style]」と続けた。ターナー自身が彼の主要な特徴と見なしているものを知ることが出来たのは喜ばしいことであった。⁽¹²⁾

ここで登場する「大気は私の様式だ。」という言葉に着目したスマイルズは、この言葉に批評への皮肉の可能性を見出した。そのように考える場合、ターナーが意識していたかもしれない批評の一つとして、彼は《ヴァルハラの開幕、1842年》(1843年、テート・ブリテン蔵) に対する『アート・ユニオン』の批評を挙げている。その内容の一部は以下に示す通りである。

この風景画は決して全体的に望ましい作品とは言えない。しかし、その点は重要

J. M. W. ターナー 《雨、蒸気、速度》における曖昧性の演出と同時代批評への応答
ではない。なぜなら、光と大気 [light and atmosphere] を描くことがその芸術家の
目的なのだから。[中略] この絵画は色彩の旋風、あるいは渦であり、真実を示
すわけでもなければ、想像力に訴えかけるわけでもない。(13)

このような事例を取り上げ、スマイルズは「晩年のターナーは身内で批評家の言葉を
引用することで彼らへの苛立ちを吐き出していた。」と結論づけた(14)。

2-3. 批評家にとっての「不明瞭さ」

それでは、「不明瞭さは私の欠点だ。」という言葉と同様に「批評家への皮肉」と見
なす場合、ターナーはどのような批評を念頭に置いていたのだろうか。

その一例としてスマイルズが指摘するのは、《捕鯨船》(1845年、テート・ブリテン蔵)
に対する『アトラス』の批評である。その中で批評家は「現在のターナーの墮落」を
嘆き、現在の彼によって描かれた作品の特徴として「人やモノに関する僅かで不明瞭
な輪郭 (a few indistinct outlines of men or things)」を例に挙げている(15)。

また、その前年にも『クリティック』は「線の不明瞭さ (indistinctness of line)」を「近
年のターナーの作品に見られる欠点」の一つとして紹介している(16)。

このような「表現上の不明瞭さ」に対する非難を鑑みれば、スマイルズが言うよう
に、ターナーが「不明瞭さは私の欠点だ。」という発言に批評家への皮肉を込めた可
能性は否めない。

そして、この可能性に立脚すれば、「視覚的に不明瞭な表現」を通じて表現した「雨、
蒸気、速度」を、題名において明示した《雨、蒸気、速度》にも「批評家への皮肉」
としての側面を見出すことが出来るのではないだろうか。次章ではこの仮説の検討を
試みる。

3. 《雨、蒸気、速度》における批評への応答の可能性

3-1. 「表現上の不明瞭さ」に対する批評家の反応(1844年以前)

上述の仮説を検証するために、まずは本作が初めて発表された1844年以前のター

J. M. W. ターナー 《雨、蒸気、速度》における曖昧性の演出と同時代批評への応答

ナーの作品における「表現上の不明瞭さ」に対する批評家の反応を概観する。

例えば、早くも1810年に『リポジトリ』は彼の処理が「杜撰で不明瞭である (slovenly and indistinct)」と非難している⁽¹⁷⁾。

そしてその26年後、『エグザミネー』はターナーが英国協会に出品した《難破船略奪者——ノーザンバーランドの沿岸にて。沖合で船を救援する蒸気船》(1834年、イェール大学、ブリティッシュ・アート・センター蔵)を取り上げ、「彼の描画における欠点」として「輪郭の不明瞭さ (indistinctness of outline)」を挙げつつも、本作においてはその欠点が霧に溶け込み、作品全体の効果に貢献していることを賞賛している⁽¹⁸⁾。また、ここでは「輪郭の不明瞭さ」と「霧」の親和性が示唆されていることから、批評家は「不明瞭さ」を視認性に関わる問題として認識していたようだ。

その他にも、『アート・ユニオン』は《平和——水葬》(1842年、テート・ブリテン蔵)を以下のように論じている。

「水葬」について鑑賞者は以下のように想像するに違いない。蒸気船の側面には光が灯っている。しかし、内容[matter]と手法[manner]は十分に不明瞭[indistinct]であり、「ターナーらしい」と。そこには色が殆ど無い。実際、カンヴァスの大部分を覆う白と黒の僅かな変化は、あらゆる構想を嘲るかのように投げかけられている。[中略]とはいえ、才能がこれほどまでに無駄遣いされているのを見るのは腹立たしいことだ。⁽¹⁹⁾

ここで批評家は「内容と手法における不明瞭さ」を「ターナーらしさ」と関連付けている。この評価は聊か曖昧だが、それに続いて「カンヴァスの大部分を覆う白と黒の僅かな変化」が「あらゆる構想を嘲るかのように投げかけられている」と述べていることから、ここでの「内容と手法」は「表現やそれを通じて現れる意味」を指していると考えられる。また、批評家が最終的に本作を「才能の無駄遣い」と酷評していることを考慮すれば、「内容と手法における不明瞭さ」はやはりターナーの欠点として言及されていると思われる。

従って、1844年以前におけるターナー評の中で、批評家は「表現上の不明瞭さ」

J. M. W. ターナー 《雨、蒸気、速度》における曖昧性の演出と同時代批評への応答

を度々「ターナーの欠点」として取り上げ、その欠点に伴う視認性や意味の問題故に非難や困惑の対象としていたことが窺われる⁽²⁰⁾。

3-2. 《雨、蒸気、速度》における応答の可能性

以上を踏まえた上で、改めて《雨、蒸気、速度》における批評への応答の可能性について検討する。

前述のように、「視覚的な不明瞭さ」を通じて表現した「雨、蒸気、速度」を題名においても明示した本作は「批評への皮肉交じりの応答」と解釈する余地があり、前節で確認したように、1844年以前にもターナーの作品における「視覚的な不明瞭さ」を非難する批評は散見された。

実際、『スペクテイター』は本作における「形態の緩み (the laxity of form)」や「効果の奔放さ (licence of effect)」といった表現上の特徴を辛辣に評価しており⁽²¹⁾、このような評価を見れば、本作は確かに「批評家への挑発」という役割を果たしたように思われる。

しかし、本作に対する批評の大半は好意的なものであり、とりわけ速度の表現は賞賛の的になった。例えば『クリティック』は以下のように本作を評している。

本作以上に巧みに速度の概念を伝えることは難しい。その前進する列車の前に立つことを恐れる人は間違いなく存在するだろう。⁽²²⁾

また、『フレイザーズ・マガジン』において、ウィリアム・メイクピース・サッカレー (William Makepeace Thackeray, 1811-1863) は以下のように本作に対する驚嘆を露わにしている。

その一方で列車は時速 50 マイルで我々の方に向かってくる。急いで見に来ないと、この列車は絵の中から飛び出して、壁を突き抜けてチャリング・クロスまで行ってしまおうだろう。[中略] 世界はかつてこの絵のようなものを見たことが無かった。⁽²³⁾

このような評価からは、本作における速度の表現に対する賞賛が「前進する列車の迫真性」と結びついていたことが示唆されている。この迫真性については、ジャック・リンゼーが指摘するように、「(本作においてターナーは) 蒸気機関車の輪郭を他の事物よりも暗く、そしてはっきりと描くことで、列車が飛び出すような迫真性を実現した」と考えることも可能であり⁽²⁴⁾、この考えに従うならば、ターナーは批評家による非難の的になっていた「視覚的な不明瞭さ」を速度の表現に応用することによって、彼らの非難を賞賛に変えた、とすることが出来るのかもしれない。

おわりに

本稿ではスマイルズの先行研究に立脚し、《雨、蒸気、速度》を「画家による同時代批評への応答」として再解釈することを試みた。

そして、結論として、本作においてターナーが速度の表現に「視覚的な不明瞭さ」を利用することで、批評家の非難を逆手にとった可能性を提示した。

現状、本作に対する画家による直接の言及は確認されていないため、この仮説は推論の域を出ない。しかし、このような解釈は、先行研究では十分に議論されてこなかった本作の側面に光を当てて一助となるのではないだろうか。

註

※特別の表記が無い場合、引用部分の和訳、及び[]はすべて筆者による。

- (1) 富岡進一「描かれた労働——ターナーにおける産業の表象」クリストファー・ペーカー他著、富岡進一他編『ターナー 風景の詩』(展覧会カタログ) 毎日新聞社、2017～2018年、238頁。
- (2) Royal Academy of Arts, *The exhibition of the Royal Academy. MDCCCXLII. (1842) . The seventy-fourth.*, London, 1842, p. 11. 訳は荒川裕子『もっと知りたいターナー 生涯と作品 改訂版』東京美術、2023年、61頁に基づく。
- (3) Anon., "Royal Academy – No. III.," *The Morning Post*, 9, May, 1844, p. 5.
- (4) Hamerton, Philip Gilbert, *The life of J. M. W. Turner*, R. A., London, Seeley, Jackson, and

Halliday, 1879, p. 295.

- (5) Baert, Barbara, “Canvassing Rain: Painting – Photography – Cinema,” *Predella: Journal of Visual Arts*, Vol. 49, 2021, pp. 147-148.
- (6) Somaini, Antonio, “The Atmospheric Screen: Turner, Hazlitt, Ruskin,” Buckley, Craig et al., ed., *Screen Genealogies From Optical Device to Environmental Medium*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, p. 177.
- (7) Ibata, Hélène, “J. M. W. Turner and the dynamics of perspective,” *European Romantic Review*, Vol. 19, Issue 4, 2008, p. 360.
- (8) Holcomb, Adele M., “‘Indistinctness is My Fault’ : A Letter about Turner from C. R. Leslie to James Lenox,” *The Burlington Magazine*, Vol. 114, No. 833, 1972, p. 557.
- (9) Smiles, Sam, *The late works of J.M.W. Turner : the artist and his critics*, London, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2020, p. 99.
- (10) Anon., “The Royal Academy Exhibition.,” *The Times*, 4, May, 1841, p. 5.
- (11) Harrison, W. H., “Notes and Reminiscences,” *The Dublin University Magazine*, Vol. 91, May, 1878, p. 546. また、この回想においては、「卵とハウレン草」と作品を評したのが『タイムズ』ではなく、『アテナエウム』ということになっている。
- (12) Ruskin, John, selected and edited by Evans, Joan and Whitehouse, John Howard, *The Diaries of John Ruskin 1835-47*, vol. 1, Oxford, Clarendon press, 1956, pp. 273-274.
- (13) Anon., “The Royal Academy.,” *The Art-Union*, 1, June, 1843, p. 161.
- (14) Smiles, *op. cit.*, p. 100.
- (15) Anon., “The Royal Academy.,” *The Atlas*, 10, May, 1845, p. 299.
- (16) Anon., “The Royal Academy,” *The Critic*, 15, May, 1844, p. 195.
- (17) Anon., “Exhibitions of Paintings, Somerset-House,” *The Repository*, June, 1810, p. 367.
- (18) Anon., “The British Institution,” *The Examiner*, 3, April, 1836, p. 213.
- (19) Anon., “The Royal Academy,” *The Art-Union*, 1, June, 1842, p. 124.
- (20) ターナーの作品における輪郭の曖昧さに対する批評家の困惑については、以下の文献においても言及されている。ダリオ・ガンポーニ『潜在的イメージ モダン・アートの曖昧性と不確定性』（藤原貞郎訳）三元社、2007年。とりわけ第三章「啓蒙時代から印象派へ」99-100頁。
- (21) Anon., “Royal Academy Exhibition, 1844,” *The Spectator*, 11, May, 1844, p. 451.
- (22) Anon., “The Royal Academy,” *The Critic*, 15, May, 1844, p. 196.
- (23) Anon. (Thackeray, William Makepeace?) , “May Gambols; or, Titmarsh in the Picture-Galleries,” *Fraser’s Magazine*, June, 1844, pp. 700-716, pp. 712-713. 訳は荒川裕子、前掲書、63頁に

J. M. W. ターナー 《雨、蒸気、速度》における曖昧性の演出と同時代批評への応答

基づく。また、サッカレーはしばしば“Michael Angelo Titmarsh”というペンネームを用いて批評家として活動していた。この点については、例えば以下を参照。Joll, Evelyn and Butlin, Martin and Hermann, Luke, *The Oxford companion to J.M.W. Turner*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2001, p. 32.

(24) ジャック・リンゼー『ターナー 生涯と芸術』（高儀進訳）講談社、1984年、405頁。

盆栽の「芸術」化を導いた1920-30年代盆栽界の転回 ——小林憲雄の盆栽論を手がかりに

横山詢

0. はじめに

今日、芸術としての盆栽イメージは、日本においてのみならず——むしろ西洋では art という言葉をもってより強く——広く受け入れられている。たとえば日本盆栽協会によって編まれた『盆栽大事典』巻頭の挨拶文は、「わが国に伝わるすぐれた文化や芸術の中でも、人々に広く親しまれ、日本人の心に深く根ざしたものといえば、まず盆栽があげられるのではないか」という一文からはじまる⁽¹⁾。また一般向けの書籍にも、「生きた芸術品」⁽²⁾、「成長する芸術作品」⁽³⁾といった表現が見られるように、こうした「盆栽＝芸術」観念は盆栽界の内に留まらないものとして共有されている。

本論文では、「盆栽は芸術か」という命題を扱うのではなく、「盆栽＝芸術」観念がすでに社会においてかなりの程度共有されていることを前提としつつ、「盆栽はどのようにして芸術と認められるようになったのか」という歴史的・言説的問題を扱う。ここで注目するのは、現在にまで続く「盆栽＝芸術」観念の基盤が形成されたと思われる1920-30年代における盆栽論である。あらかじめ結論を先取りして示しておけば、「盆栽＝芸術」観念は1920-30年代を境にかなり説得力をもつこととなるが、それは盆栽の様式が文化芸術として洗練されたことによるものでも、また批評の言語が充実したことによるものでもない。日本人の精神性を強調する言説が媒介となることで「国風」を前面に出した盆栽展が美術館で開催され、「美術館」という権威を纏った空間に盆栽が進出したという事実があることで事後的に「盆栽＝芸術」観念が普及していく、という流れがあったことを明らかにする。

以下、第1節では、盆栽文化史に関する先行研究の整理を通して、盆栽展が美術館で開催されるようになるまでの流れと、研究史に残る課題を指摘する。第2節では、盆栽雑誌『盆栽雅報』および『盆栽』の記事内容の検討を通して、明治末期から昭和

初期における盆栽の語られ方にどのような変化があったのかを確認する。第3節では「盆栽＝芸術」観念普及のイデオログとして活躍した小林憲雄^{こばやしとしお}（1889-1972）⁽⁴⁾の盆栽論を批判的に捉えることを通して、「盆栽＝芸術」観念の普及は盆栽文化や盆栽理論の洗練によってもたらされたものとは言い難いことを指摘する。

なお、古い文献の引用に際して仮名遣いは原文のままとし、漢字の旧字体は新字体・常用漢字に、踊り字は適宜仮名に改める。

1. 先行研究の整理を通した歴史概観

盆栽がどのようなカテゴリーに属すものとして捉えられてきたのかという問題は、盆栽がどのような空間で鑑賞されたかという点と密接に関わっている。依田徹によれば、盆栽が供される場は次のように変化してきた。幕末から明治後期にかけては茶席において茶道具や書画に並ぶ鑑賞物として、大正期には掛幅および置物と組み合わせられる床の間飾りとして扱われ、大正後期から昭和初期にはそれ単体で鑑賞に耐えるものとして百貨店や日比谷公園などの公共空間で展覧会が開催される⁽⁵⁾。そして1934（昭和9）年に、帝国美術院展覧会会場となっていた東京府美術館での国風盆栽展の開催を契機として、美術館内での展示・鑑賞が慣習化される。

国風盆栽展実現の立役者として長く語られてきたのが、後に第3節でも扱うこととなる、小林憲雄という人物である。林進一郎は、昭和初期盆栽界において進められた、盆栽の芸術性を強調する言論活動と公共空間での盆栽展の定期的な開催とを「盆栽芸術運動」と呼びまとめ、その中心にいた小林憲雄について、「常に盆栽の社会的地位の向上を模索し……時流や社会情勢に敏感であった小林だからこそ、「盆栽芸術運動」を起し得た」、と、その功績を高く評価している⁽⁶⁾。

もっとも、盆栽の美術館への進出はただ盆栽界の活動のみによって可能になったのではない。蘭をはじめとした植物栽培にも熱心に取り組んでいた近代彫刻家・朝倉文夫が、彫刻と植物を組み合わせた美術展を企画しており⁽⁷⁾、また盆栽界とも関わりを持っていた。朝倉の活動によって東京府美術館に植物が持ち込まれる余地が生み出され、そこに先述の盆栽芸術運動の成果が接続されることによって国風盆栽展が実現

し、盆栽は美術館に入り込むことに成功する。

以上のような歴史観がこれまでの研究によって示されてきたが、そのような見方には課題が残る、というのが本論文の立場である。これまでの研究で描かれてきた歴史的展開は、盆栽芸術運動の成果が国風盆栽展の開催として結実した、というように語られる。ここには進歩史的な価値観が反映されている。つまり、盆栽の芸術的価値に関する理論が充実し、やがてその成果が美術館での展示というかたちで制度的に承認された、という筋道である。

しかし実際には、盆栽に関する理論や批評の言語は、それほど洗練されていたわけではない。むしろそこでは、盆栽の芸術的価値をどこか煙に巻くかたちで主張しようとする流れがあった。本論文が以下で着目するのは、そのような流れである。

そこでまず次節では、明治後期・大正・昭和初期の盆栽界において展開されていた盆栽論を、雑誌資料を手がかりに確認する。

2. 盆栽界における言説的転回

本節では、明治末期から大正初期に刊行された『盆栽雅報』（1906-1917年）と、大正後期から昭和初期に刊行された『盆栽』（1921-1967年）の内容から、盆栽の論じられ方の変遷を検討する。

まず『盆栽雅報』の特徴は、盆栽を社交の道具として位置づけた点にある。誌面では、盆栽を媒介とした交流や陳列会の記録、茶室における盆栽の飾り方などが紹介されており、盆栽そのものの芸術的価値を正面から扱うというよりは、愛好家たちの社会的関係の構築をめざしていたことが窺える。

その方向性は執筆者として登場する者たちの属性にも見て取れる。美術批評を得意とする者による批評文ではなく、盆栽の育成や販売を生業にしている職人による随筆が多く収められている。知識人として登場する名前もあるが、それらは植物学や地理学を専門とする者たちが中心である⁽⁸⁾。文化芸術の領域を必ずしも専門としない彼らの論考は専ら植物の生態や育成法に関するものであり、植物や盆栽が含む芸術的価値については補足的に触れられるに留まる。ただし、盆栽の芸術的価値についての論

考がまったくないわけではなく、美術作品としてすでに世間に受け入れられていた絵画や彫刻に類するものとして盆栽の特徴を論じようとする論考もしばしば見られる(9)。

一方で大正後期から刊行された『盆栽』は、盆栽をより積極的に「芸術」に接近させようとした。誌面には「芸術」「美術」「創造」「作品」といった近代美学的な用語が頻繁に現れる。このことをよく表すように『盆栽』創刊号(1921(大正10)年)は、盆栽の芸術性を扱った二つの論考からはじまる。

第一に、造園史家の龍居松之助による「大自然美の写意」と題された論考である。龍居は自らの専門である庭園の特徴について、「实景を少しも誤らずに写し取った写真」とは異なって、省略を用いつつも「大自然の写意」を可能とする点にあると述べ、盆栽にも同じような特徴が見られると主張する(10)。

第二に、「芸術化されたる盆栽」という論考である。ここでは、「芸術化などと云ふ言葉はあまりいい感じがしないが……その趣意は美術的と云ふ意味と禅の「直指人心」とが合併したやうな意味」であるとして盆栽の芸術的側面が論じられる(11)。「実物の手本をそのまま縮めた」ものよりも、適度に枝を排する処理が施されることで「高い大木の感じを出し得るもの」こそが、「直指人心、真に鋭くその本体〔自然環境における植物のすがた——引用者注〕を捉へ得る立派なる芸術品であ」り、盆栽とはそのような理念を体現するものだという(12)。

上で引用した二つの論考に共通しているのは、盆栽は自然環境の景色をそのまま写し取るのではなく、抽象化や省略を用いることでそれを小さな盆上に表現したものであり、盆栽が媒介となることで鑑賞者は大自然を想像することが可能となる、という論理である。『盆栽』をはじめとした大正後期以降に雑誌や書籍等で発表される盆栽論は、基本的にここで示された盆栽の特徴をなぞることになる。

次に見るのは、後に『盆栽芸術』(1934(昭和9)年)を著すこととなる澤田牛麿による「盆栽は芸術也」と題された論考(「盆栽原論講義」という連載の中で書かれたもののうちのひとつ)である。

先づ盆栽は芸術であるといふ説明は、六ヶ敷取扱へば際限のない次第である。先

づ第一に芸術とは何ぞ、美観とは何ぞ、といふ大問題に正面からぶつつかることになる、此大問題は、……到底挙げ切れぬ多数の哲学者文学者が、甲論乙駁縦横討議、未だに帰着する所を知らぬと云ふ有様であるから、浅学自分の如きものが断定を下すことは無謀の極といはねばならぬ、去ればとて談美審美は、決して哲学者の専用水道栓ではない、……大握みに芸術といふものの観念を定めて、既に造形芸術として異論のない、絵画とか、彫刻とかと、同質性のもので盆栽があるかないか、の点を論ずれば事定ると思ふのである。(13)

澤田は、「芸術とは何ぞ、美観とは何ぞ」という原理的な定義に関する命題には立ち入らず、絵画や彫刻と盆栽との同質性を指摘することで盆栽を芸術として説明するための方向性を示す。そして論述は、次のように続く。

而るに盆栽は、絵画彫刻と同じく、人の審美性に基づく創造であるから、立派に芸術といふべきである、……絵画彫刻建築の材料が、紙や木材石材鉄材であるのと同じく、盆栽の材料は、天然物たる植物ではあるが、材料と出来上つた物とは、区別して考へねばならぬ、天然の材料たる植物に、人間の審美的活動が加はつて出来上つた創造物であるから、前章述べた〔以前の論考で、盆栽は現実の自然環境の景色を省略をもって表現すると述べていた——引用者注〕通り、盆栽は自然の大木の縮写であるから、独自の生命を有するものである、……自然の大木のイミテーションたる盆栽は芸術である……。 (14)

ここで澤田は、盆栽を自然の「イミテーション」であると同時に人間の審美的活動による「創造物」として位置づけている。つまり、盆栽はたんなる自然の複製ではなく、人間の精神活動によって自然を再構成する「芸術」だとしているのである。

ここでの論述には、明らかに齟齬が認められる。先の段階で「芸術とは何ぞ、美観とは何ぞ」という定義論を避けたにもかかわらず、「審美性」「審美的活動」という言葉を用いている。「審美」という言葉に関する原理的な議論は棚上げしたままに、絵画や彫刻に通ずる要素が盆栽にあるということを拠り所にして、「盆栽＝芸術」論が

展開されているのである。しかし、ここに見られる齟齬、つまり、原理的命題を避けながら盆栽の精神活動的な側面が言語化されつつある点に注目しておきたい。この語り口は、次節で見る小林憲雄の盆栽論においてより明確化される。

本節では、『盆栽雅報』と『盆栽』の比較を通して、盆栽を取り巻く言説が「社交」から「芸術」へと転換していく過程を確認した。ただし、そこには根本的な転換があったとは言い難い。『盆栽雅報』の時点からすでに絵画・彫刻に対して使われていた語彙を盆栽にも援用しようとする流れは見られ、その流れを『盆栽』以降の言説も受け継いでいる。

次節では、このような価値転換をより明確に打ち出し、盆栽芸術運動のイデオログとして活躍した小林憲雄の盆栽論を確認することで、盆栽の「芸術」化の流れをより精確に捉えたい。

3. 小林憲雄の「盆栽芸術運動」

——日本らしさに結び付けられる盆栽、「盆栽＝芸術」観念の宣伝

本節で注目する小林憲雄は、『盆栽』誌上での論考や著書である『盆栽の研究』（1930（昭和5）年）を通して、盆栽を「芸術」として位置づけようとした。

ただし小林の盆栽論は、決して体系的に整理されたものではない。先行研究においては、小林が同時代の社会潮流を巧みに取り入れて盆栽論を展開していたことが評価されてきたが⁽¹⁵⁾、本節では、むしろ彼は、それまでに盆栽界で語られてきた多様な主張を巧妙に統合させることで、盆栽に「芸術」の地位を与えたのだと主張する。言い換えれば、小林の盆栽論は、理論的革新というよりも既存の言説の再編集に近い性格をもっていた。

まず小林は、前節で確認した大正後期以降の盆栽論と同様に、「盆栽が芸術品たらんとする以上はたとへば、それが一鉢の草物であっても巧に自然を模倣して居たらこれは立派な盆栽と称するを得る」、と、自然の縮写という要素に芸術としての盆栽の極意があると説く⁽¹⁶⁾。また「但変化しない永久性なるものは盆栽の生命〔ここでは「核」の比喩としての意味——引用者注〕とする根本要素のみである。其根本要素は絵画彫刻の

生命とするものと同一である」と、やはり絵画や彫刻との同質性を抛り所に盆栽を語りつつ、しかし「〔盆栽を絵画彫刻と比べて——引用者注〕只異なるは園芸に属する美術である点のみである。……「盆栽は最少の盆土或は石を媒材とする美術園芸である」とだけは云ひ得る」、と、その差別点を強調し、美術にも園芸にも関わる点に盆栽の独自性を認める⁽¹⁷⁾。

小林が、他の多くの盆栽論と同様に絵画・彫刻の延長として盆栽を位置づけることで「芸術」への接近を試みつつ、しかし園芸——日本庭園史の記述がすでに充実していた分野——を引き合いに出すことで美術からも絶妙な距離を取ろうとしていたことは重要である。以降小林は、日本民族の精神性や日本文化の神秘性をもって盆栽を説明する論を数多く展開するからである。つまり小林は、当時すでに日本文化の一分野として研究や批評の素地が形成されていた庭園に接近することで、盆栽のもつ日本的な側面を強調しようとしたのだといえる。

小林の盆栽論を確認してみれば、「真の盆栽趣味は東洋独特（寧ろ日本）の高級趣味」⁽¹⁸⁾、「古来自然に親しむ美風を持つ吾民族は遂に自然美芸術の極地盆栽を創造するに到った」⁽¹⁹⁾、など、盆栽が日本的な精神の発露であるという主張を媒介として、人間による精神活動がかたちになったものとしての「芸術」に盆栽が含まれるのだという論理を取る。

そして美術的要素と園芸的要素とを調停させ盆栽の芸術的要素を説明しようとする主張は、書籍として刊行された『盆栽の研究』においてより明確化されることとなる。

盆栽が単なる趣味園芸の圏内に葬られてゐるのは心外である。盆栽は絵画彫刻と共に立派な造形芸術であるのみならず、世界唯一の日本の芸術として燦然として国際的に光を放たん⁽²⁰⁾

このようにして、それまでに他の盆栽論によって提出されていた「盆栽＝絵画・彫刻の類似物」論を引き継ぎつつ、盆栽に含まれる日本的な精神性を強調することで小林の「盆栽＝芸術」論は展開され、その活動は結果として、第1節で見た「国風」を冠した国風盆栽展の開催へとつながることとなる。

では、美術館での盆栽展が実現されることによって盆栽界に芸術批評の波がもたらされたのかと問われれば、そうとは言い切れない。第一回国風盆栽展の開催後に発行された『盆栽』に、小林は次のような文章を寄せている。

盆栽が美術、芸術として、いよいよ美術の府〔東京府美術館——引用者注〕に進出しその真理を社会に認められた……。

これに依つて最早盆栽は美術品である事を説く必要なく、日本画、洋画、彫刻、工芸美術等総ての芸術品の権威を集めて資格を査定する、美術館常議員が、盆栽を美術品と認め同館にその展覧会の開催を認定したのである。此一事は未だ盆栽芸術の何物たる哉を解せざりし者に、説かずして盆栽美術の社会的位置を悟らしめ得るに到つたのである。(21)

ここには、小林の本音が滲み出ているといえよう。国風盆栽展以前から盆栽の「芸術」性を主張しようとしていた小林だったが、その試みは盆栽に興味のない人々に対しては「豚に真珠を説く感さへあつた」という(22)。つまり、小林は先に見たような言説的な試行錯誤を経てもなお、一般社会に対して「盆栽＝芸術」観念を普及させることは叶わなかった。しかし国風盆栽展が東京府美術館で開催されることにより、「説かずして」も盆栽の高尚さを広く知らしめることが可能になった、と言っている。

その安心があったためか、または「国風」を冠した展覧会の定期開催の継続を意識したためか、以降の小林の盆栽論は、盆栽の芸術的価値を詳細に論じようとするのではなく、日本的なものとのつながりをより強調するようになる。時には「盆栽は吾等には楽しむのみならず、又精神修養の道場でもある。……小さいながら大きな魂を持つ盆栽の精神は、即ち吾大和民族の精神であらねばならない」といったように、当時の神がかり的な国家観・民族観にまで接続されていく(23)。

そして実際、国風盆栽展以降、「盆栽＝芸術」枠組みは日本文化としての盆栽イメージとともに批判的再検討をほとんど受けることなく定着し、現代にまで続いている。

以上をまとめれば、美術館で展示されるという事実をもって盆栽は、現代にまで続く「盆栽＝芸術」観念に説得力を持たせることになった。国風盆栽展の開始に尽力し

たという意味では、小林憲雄の影響力はこれまでに語られてきた通り、かなり大きい。しかし彼の為したことの力点は、盆栽論を批評の言語をもって洗練させたという点ではなくむしろ、神秘的で日本的な精神性を盆栽に結びつけることによって盆栽の「語りえなさ」を強調した点にあるといえる。つまり小林の盆栽芸術運動は、盆栽界内部の言説を当時の時流に適うように巧妙にズラすことで事後的に盆栽の「芸術」化をもたらした点にこそ特徴があるのである。

4. 結語 ——近代美術史・美学史の周縁に置かれた盆栽のポテンシャル

本論文で盆栽論の変遷を確認して明らかになったのは、盆栽の「芸術」化は理論的洗練によってもたらされたのではなかったという点である。それは、むしろ言説の戦略的な再構築と、美術館による制度的承認の連動によって成立したのであった。小林が唱えた盆栽の「芸術」化は、理論的な整合性を欠きながらも、当時の社会的潮流——精神主義的傾向、日本の美の再評価、国家主義の高揚——をうまく取り込みながら展開された。

しかしながら、このようにいちおうは芸術の仲間入りを果たした盆栽だが、現代でもしばしば使われる「生きた芸術品」という呼称が表している通り、そのあり方は伝統的な「芸術」概念から逸脱する要素をあまりにも多く内包している⁽²⁴⁾。このことを手がかりとして、今後の盆栽史研究の意義を指摘することができる。つまり、「芸術」の周縁にあった盆栽が「芸術」の範疇に接近していく過程を見ることで、近代日本における「芸術」概念の(再)構築過程を逆照射することができるようになるということである。

まずは、当時の盆栽界が同時代の思想や隣接領域——とりわけ盆栽と同様に「芸術」の周縁に位置していた表現——とどのように関連していたのかを、各キーワードの当時の用法を踏まえて検証する必要がある。機会を改めて検討することとしたい。

[付記] 本研究は、公益財団法人窓研究所 2024 年度助成および JSPS 科研費 25KJ0930 の助成を受けたものである。

註

- (1) 「刊行にあたって」日本盆栽協会編『盆栽大事典（普及版） 第1巻』同朋舎、1989年、頁番号記載なし。
- (2) 本木洋子『伝統アート——匠の技、さえる！』玉川大学出版部、2014年、10頁。
- (3) ニッポンの文化大図鑑編集委員会編『名作マンガ100でわかる！ここがスゴイよ！ニッポンの文化大図鑑④——遊ぶ・楽しむ』日本図書センター、2018年、42頁。
- (4) 小林は、本論文第2節で言及することとなる雑誌『盆栽』の初期から論考を寄稿し、また1922（大正11）年からは編集兼発行人としてより中心的な位置で盆栽界に関わった。小林の影響力の大きさは、彼の死後日本盆栽協会から発行された『小林憲雄伝』における次のような文章に窺える。「盆栽技術と素材の変化と質の向上、観賞の普及をはかるべく一生涯をこの仕事に賭けようとした……この人こそ、今日、わが国至上の芸術のひとつに数えられる近代盆栽観賞の育ての親小林憲雄先生であった。……盆栽は国風の表徴なり、と叫んで国風盆栽展を大衆の前に披露したのは、今を去る四十数年前の昭和九年である。……先生の功績はこの国風展ひとつのみでも特筆するに値するが、盆栽道のために、独力苦心経営をかさねつつ「盆栽」専門誌を発行して五一八号まで及んだ」（「はじめに」日本盆栽協会編『小林憲雄伝——国風芸術盆栽の恩人』日本盆栽協会、1978年、3頁）。なお小林は盆栽の仕立て技術にかなり習熟していたと思われるが、盆栽の生産や流通に関わることは彼の生業ではなく、彼の本領は盆栽雑誌の編集とそこでの評論活動において発揮されており、「近代盆栽鑑賞の育ての親」という呼称は、専らそこでの功績に因っている。
- (5) 依田徹「近代における盆栽飾り——陳列・床の間飾り・展覧会」さいたま市大宮盆栽美術館『さいたま市大宮盆栽美術館年報・紀要』2011年、1号、8-14頁。
- (6) 林進一郎「「盆栽芸術運動」の歴史的背景」さいたま市大宮盆栽美術館『「国風盆栽展」の誕生——「美術館」をめざした昭和初期の盆栽』さいたま市大宮盆栽美術館、2019年、46-48頁。
- (7) 齊藤祐子「彫刻の社会化——東台彫塑会展と構造社展を中心に——」東京文化財研究所編『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、2005年、449-475頁、藏田愛子「美術展覧会の中の植物」練馬区立美術館『練馬区立美術館コレクション+——植物と歩く』練馬区立美術館、2023年、62-66頁。
- (8) たとえば、松村任三、草野俊助、白井光太郎、牧野富太郎、などの名前が確認される。
- (9) たとえば、中川柳外「盆栽も亦神韻を重んずべし」『盆栽雅報』1911年、57号、2-5頁、葉山舟人「自然の盆栽」『盆栽雅報』1917年、135号、8-10頁。
- (10) 龍居松之助「大自然美の写意——日本庭園と盆栽」『盆栽』1921年、創刊号、4-8頁。ちなみに龍居は、「盆栽について、私は全く門外漢であるから、詳しいことは知らぬけれど」、と断ったうえで論考を始めている（同上、6頁）。『盆栽』の理念であった盆栽の芸術性の主張に説得力を

もたせるために、門外漢であったとしても造園史家として権威を纏っていた龍居に寄稿を頼んだ編集側の思惑を、ここから推し量ることができよう。

- (11) 田村利福「芸術化されたる盆栽」『盆栽』1921年、創刊号、16頁。
- (12) 同上、19頁。
- (13) 澤田生「盆栽原論講義（其五）」『盆栽』1925年、5巻5号、3-4頁。傍点での強調は原文ママ。
- (14) 同上、5頁。黒点での強調は原文では白丸。
- (15) 林、前掲、2019年。
- (16) 「巻頭言」『盆栽』1921年、1巻7号、1頁。執筆者の名前は明記されていないが、前掲『小林憲雄伝』において小林の遺稿として紹介されていること、および内容や語り口が他の小林の他の文章と類似していることから、小林による文章と判断した。以下、小林の文章として引用している執筆者名のない文献も同様。
- (17) 「巻頭言」『盆栽』1922年、2巻10号、1頁。
- (18) 「盆栽の家庭化」『盆栽』1923年、3巻5号、1頁。
- (19) 小林是空「久しき待望將に実現せんとす」『盆栽』1934年、14巻2号、9頁。「小林是空」は小林憲雄の筆名。
- (20) 小林憲雄「はしがきのはしがき」『盆栽の研究』博文館、1930年、頁番号記載なし。
- (21) 小林憲雄「盆栽の社会的進出と先人への感謝」『盆栽』1934年、14巻4号、4頁。
- (22) 同上。
- (23) 小林是空「精神修養の盆栽道場」『盆栽』1935年、15巻7号、17頁。
- (24) たとえば「作者性」においては特にそうである。所有者が変わるごとに改作が加えられ、人の思い通りにならない植物の成長を内に含む盆栽は、一人の芸術家がひとつの作品を作るという伝統的な「芸術」および「作者」観からあまりにも逸脱している。

盆栽のモダニティ

——「絵画的趣味」の受容とピクチャレスク

武井一毅

1. はじめに

盆栽は小さな鉢の中で樹木の生育を制限し、ある程度の時間をかけて整枝することで山水樹石の景、美的な心象を表現する特殊な芸術である。この意味で盆栽が確立するのは明治三十年代、20世紀初頭のことである。盆栽とは近代の所産であり、その積極的意義として「盆栽のモダニティ」を問うことが本論文のねらいである。

盆栽の誕生において美的規範は中国趣味から「絵画的趣味」(金井紫雲『盆栽の研究』1914)へと移行した。本稿ではこの移行における美学的変容に焦点を当て、盆栽とピクチャレスク双方の美的規範、想像力の働きについて比較検討する。ピクチャレスクは18世紀のイギリスにおける美的カテゴリーの一つであり、「風景」を見る際の一つのスタイルでもあった。それはクロード・ロランなどの風景画の枠組みに基づくものである。明治以降の盆栽は「自然」の再現が目的となっているが、盆栽にも美的な基準である型がいくつか存在している。また初期ピクチャレスクに見られる想像力の働きは美的規範を補完する射程のものであったが、後期ピクチャレスクになると見る側の主観性が求められるようになる。盆栽を鑑賞する際に要求される想像力の働きは樹木の形態から「風景」、「自然現象」を隠喩的に捉えるものである。

2. 盆栽の絵画的趣味

盆栽と鉢植えの違いの定義は曖昧である。鉢植えはいかなる植物においても鉢の中に植えれば鉢植えとなる。盆栽は狭義の鉢植えであり、鉢の中で風景を連想させるような樹形に、ある程度の年数を重ねながら人為的に仕立てていくものである。岩佐亮

二は盆栽と鉢植えの違いを「景観に接して感ずる美的な心象を生育可能な状態で器物の中に表現するという創作活動、すなわち芸術性の有無」⁽¹⁾としている。盆栽史の研究において、このような盆栽が確立するのは明治二十年頃とされている。現在の盆栽の歴史は約百年ほどであるが、鉢植えの文化は古代中国から存在しており、日本においても盆栽が確立する明治以前にその文化は確認されている。

盆栽と鉢植えの歴史を概観すると最初に中国から盆景が日本に輸入され、江戸時代には「蛸作り」と呼ばれる規則型の樹形をした鉢植えが主流となった。幕末から明治初期に関西において流行した煎茶趣味によって「文人盆栽」が生まれ、その後東京で自然美盆栽が確立し、現在の形に収斂する。丸島秀夫は明治時代になり、漢学に代わって洋学が盛んとなったことが、盆栽の確立に影響しているとし、明治25年の「美術盆栽大会」以降、盆栽芸術論が盛行し、伝統的な文人流の盆栽鑑賞理論は大きく変容することになったとしている⁽²⁾。その中で盆栽と絵画が結びつけられ、「絵画的趣味」という審美的な用語が用いられるようになった。

苔香園園主の木部米吉は明治36年に『盆栽培養法』を出版した。これは当時最も影響を与えた手本書であり、その中で盆栽を「蘭、菊、万年青、朝貌の如き唯だ花香葉色を鑑賞する鉢ものとは異なり、草木竹石の類を以て天然の景致を寸尺の盆裡に趣向し、高尚の意匠になれる一種の美術、優雅な風趣を呈する一幅の活画」⁽³⁾と定義している。木部は盆栽が美術の一種であり、生きた絵画であると主張するが、寄植に関する説明の中に盆栽の絵画的性格が現れている。寄植とは浅めの鉢の中に何本かの樹を植え、森の景観を模した盆栽の型の一つである。

例えば五本寄せならば図の如く、樹の高低枝の粗密を察して適宜に塩梅するのであるが、唯だ正面から見て成るべく幹の重り合はざるように、又高きは前に低きは後に配置するのが可い序に或るものは寄植は同種類にして而かも同じ古さのものに限ると云へども、是れは一個の癖説である、實際森林には種々の樹木を見るが如く寄植にも種々の樹木を用ゆるが可い⁽⁴⁾

ここで問題となるのは樹を植える位置である。高さがある樹を手前に配置し、低い木

を後に配置する規則は、決められた正面から眺める際に奥行きを生み出すためである。これは絵画的規則によるものであり、寄植の場合は遠景の樹が近景よりも小さく見えるという遠近法の法則を鉢の中で再現したものである。もう一つ問題となるのは植える樹に統一性を持たせるか否かということである。木部は実際の森の木々は千差万別であるから、樹種や古さに変化をつけるべきであるとする。つまり盆栽は絵画のように構図においては遠近法による全体の統一性や調和を志向するものの、樹種や古さや枝振りなどの細部の表現には多様性と変化を持たせるべきなのである。明治36年には絵画的性格である盆栽の正面や遠近法に基づいて構図を決定すること、実際の森林に見られる不規則性の再現などは既に言及されているのである。

大正・昭和期に美術記者として活動した金井紫雲（1888-1954）は著書『盆栽の研究』（隆文館、1914）を出版し、盆栽の芸術性、鑑賞方法の理論を体系的に論じた。その中で盆栽とは「歌わざる詩」であり、芸術家の筆の代わりに植物を用いたに過ぎず、盆栽は「詩歌や絵画や音楽や彫刻の夫れのように立派に生命ある芸術として取扱うべきもの」⁽⁵⁾としている。盆栽は培養と鑑賞の連鎖によってその趣味が深くなるとしながらも、両者に加えて要求されるのは「絵画的趣味」であるとする。絵画は「形象自然の景観を平面上に描出する」ものであるが、盆栽は「自然」の対象をそのまま「縮小した形」で現しているからである。本書の中では盆栽の絵画的鑑賞法の例の一つとして木部が外国人紳士に対して盆栽の説明をする際に行った陳列法が言及される。

苔香園主人米翁は未だ盆栽の趣味を十分に解し得ぬ外国紳士に盆栽の鑑賞法を説明する場合、盆栽の背後には大きな油絵の風景画を置き適度の位置に離れて眺めさせた、其の画中の樹木と盆栽の大きさとは殆んど同じくらいのものであるが、斯うして観て居る中には、盆栽も全く画中のものとなつてしまつて、風吹けば枝は揺れ、木の葉は振るひ、画面の樹木まで動くが如く感ぜざれ、如露に注ぐ水は、葉末々に玉を綴って、果ては絵画と実物の区別をも全く忘れ果ててしまうやうになるのである。⁽⁶⁾

金井は油絵の風景画に描かれる樹木と盆栽を同じ空間に陳列することで盆栽が風景の

一部として鑑賞されるとする。これは盆栽がそれ自体の美しさだけでなく、風景を構成する一つの要素であることを示唆している。盆栽がそのように鑑賞されるためには何らかの想像力の働きの働きが要求されるが、このような鑑賞法は外国人に対して説明するためであり、油絵はその補助的な役割を担っている。金井は最終的には絵画の力を借りずに鑑賞しなければならないとしている。

盆栽を芸術として位置付ける運動の中で、絵画や彫刻といった他のジャンルと比較されて論じられるようになった。中でも絵画と関連した盆栽に対する言及が主要である。盆栽は従来「立体の山水画」と呼ばれたこともあり、盆栽と絵画が結び付けられるのはある意味では自然な成り行きであった。明治以前と明確に異なるのは、盆栽に正面という概念ができたこと、風景の一部として盆栽を捉え見る側の想像力の働きによって鑑賞法が確立されたこと、樹木の造形に対して自然美盆栽というある種の規則によって樹形が分類されたことである。

3. 盆栽とピクチャレスクの美学

盆栽の絵画的趣味において、なぜピクチャレスクと比較するのか。それは盆栽芸術論が盛行した明治二十年頃の時代背景に起因する。この時期に起きた文化的出来事である「風景」、「自然」の発見は、それまでの文人流の鑑賞理論に基づく山水樹石の景が目の前に広がる「風景」として再解釈され、宗教的表現や理念から訣別し、実際の「自然」の観察に向かう契機となった。これは盆栽だけでなく、風景画というジャンルの成立、自然主義文学の出現など、様々な分野に同時期に見られる文化的現象である。藤森清はこの明治二十年代から始まった近代文学の成立について次のように述べる。

日本近代が社会制度から文化、慣習におよぶさまざまな局面にわたる西欧近代の転移の症例であるとするならば、明治から大正半ばにかけての近代文学の成立も、基本的には一八世紀以降の西欧ロマン主義の布置において生じたと考えていいだろう。明治四十年前後に成立する日本の自然主義文学を準備した、明治二十年代後半から三十年代（明治三〇年は一八九七年）にかけての「自然」の発見、「風景」

の発見という文化的な出来事も、一八世紀から一九世紀半ばにかけてヨーロッパに起こった同じような事象の再演であった。(7)

このような現象は盆栽においても同様であるが、盆栽は絵画や文学のように表象媒体が模倣対象と同じであること、表象媒体そのものが生きているという特異性を持っている。従って盆栽は材料の一部の整形、あるいは培養という範囲においてのみ技量を表さなくてはならない不自由があるのである。これが盆栽における西欧美学の受容を論じる際にピクチャレスクに焦点を当てる理由である。絵画や文学において、ピクチャレスクの自然表象は古典主義からロマン主義を仲介する審美意識として位置付けられてきたが、ここで重要なのは「観察」という行為によって「自然」が再定義されたことにある。本稿では盆栽とピクチャレスクの形式性と想像力の働きに焦点を絞って美学的関連性を明らかにする。

ピクチャレスクの美的規範を概観するため、ウィリアム・ギルピンの唯一の理論書である『三つの試論』を参照する。ギルピンは其中で美とピクチャレスクを区別することを試みた。ギルピンによるとピクチャレスクとは「絵画に描かれることが可能な性質ゆえに快を与える」ものである。その特徴として「滑らかさ」と反義語である「粗さ」について言及する。

すなわち「整然さ」や「滑らかさ」という観念は、絵画的であるどころか、むしろその対象を絵画的な美から遠ざけてしまうのである。さらに進んで断言してもよいだろう——粗さこそが「美」と「絵画的な美」との最も本質的な相違点を形成している。なぜなら、粗さこそが対象を絵画において特に魅力的に見せる性質だからである。私は一般的に「粗さ」という語を用いるが、厳密に言えば「粗さ」は物体の表面に関する。輪郭について言う場合には「ごつごつした形 (ruggedness)」という語を使うべきである。(8)

滑らかさは美の概念の一つであるが、ピクチャレスク美の要因ではない。「粗さ」が絵画を魅力的にするのである。ここで言及される「粗さ」は対象の表面だけでなく、

対象の輪郭においても見出されるものであり、風景においては古びた樹皮、蛇行した木の幹や岩の斜面などがそれに該当する。ピクチャレスクにおける「粗さ」には触覚性を孕んだ快が内在しているのである。そして「粗さ」とは対象物の表面や輪郭に加えて、絵画全体の構図にも関わるとギルピンはさらに言及する。

風景画においても、滑らかな対象ばかりでは全く構図が成り立たない。山の風景を考えてみよ。片側に滑らかな小丘が突き出し、反対側にも滑らかな小丘が交差し、中央には滑らかな平野が広がり、遠景には滑らかな山がある——そこからどんな構図が生まれるだろうか。想像するだけで不快である。絵画的な構図とは、多様な部分を一つの全体にまとめることである。そしてその部分は、粗い対象からしか得られない。⁽⁹⁾

絵画的な構図は「粗さ」を持った対象の組み合わせによって作られるのであり、さらに重要なのは、「粗さ」によって生み出された多様性を一つの全体に統一することである。つまりピクチャレスクにおいても美の概念である「調和」、「均整」は求められるのであるが、ギルピンによれば「自然」自体は調和しているものの、絵画においては広大すぎる。したがって人為的なルールを設けなければならないのであり、ありのままの「自然」は絵画という限定された枠の中では調和しないのである。またピクチャレスクにおいて、「滑らかさ」が完全に拒否されるわけではない。「滑らかさ」は「粗さ」との適切な割合によって間接的にピクチャレスクを作り出す。これはピクチャレスクのもう一つの概念である「不規則な変化」に関係している。不規則性は人工物よりは自然物に対してよく見られるとしながらも、ギルピンは廃墟を「風景を飾るものとして、城の廃墟以上のものがあるだろうか」として高く評価する。それは崩れかけた城が表面や輪郭においてピクチャレスクを形成するからに他ならない。人工物や自然物という区別よりも、ピクチャレスクか否かが問われるギルピンの言及はモラルよりも形式が重視される形式主義的と指摘されるところである。初期ピクチャレスクは観察することによって把握された「風景」をピクチャレスクという人為的枠組みによって分節し、再構成する行為であった。

第二世代であるユヴデイル・プライスやリチャード・ペイン・ナイトのピクチャレスク論になると廃墟は単に視覚的なピクチャレスクという意味には留まらない。見る側の想像力の働きについて言及されるようになり、ピクチャレスクは主観性を帯び始めるのである。建築物は人工的で規則的であるが、プライスはそれらの規則的な対象物でも、「時間と偶然」によってピクチャレスクを形成すると説明する。

ギリシャ建築の寺院や宮殿は完全な状態で滑らかで均一な表面と色彩をもっているときには、絵画においても現実においても美しいが、廃墟の場合はピクチャレスクである。そのような変化の造り手である時が美をピクチャレスクに変える過程を観察してほしい。まず、天候によるしみ、部分的に貼りつく汚れ、苔によって表面と色彩の均一性が奪われる。つまりある程度の粗さ、色彩の変化が与えられる。つぎにさまざまな天候上の偶発事が石そのものを緩ませ、不規則な固まりとなって、かつてはおそらくなめらかな芝生や手入れされた舗道や茂みだった場所の上に崩れ落ちる。その場所もいまでは雑草や蔦に覆われており、それらが崩れた廃墟上を這ったり、廃墟の間から飛出したりしている。⁽¹⁰⁾

プライスにとって廃墟は単に表面が荒く、でこぼこしているからピクチャレスクなのではない。背後にある自然のエネルギーを敏感に感じ取り、時間と空間の中で自然の運動性・躍動性を見出しているのである。ナイトも同様にピクチャレスクを形成するのは「時間と天候」であるとしており、初期ピクチャレスクでは形式を補完する射程に留まっていた想像力の働きが、徐々に主観的な想像力を要求するようになる。ナイトはピクチャレスクの趣味は複雑な観念の連鎖によって引き起こされるものとした。⁽¹¹⁾ ピクチャレスクを鑑賞するためには絵画に精通した「画家の目」が要求されるのである。

明治以降の盆栽は自然美盆栽と謳いながらもいくつかの型が存在している。木部の『盆栽培養法』において盆栽は、直幹、双樹、寄植、懸崖、半懸崖、石附に分類されており、すべての盆栽は必ずこの型の中に組み込まれ、その中でのみ多様性や表現が認められるのである。また「自然」を再現しながらも、鉢の中では絵画よりも範囲が

限定されるため、さらに人為性が求められる。その点でピクチャレスクのように人為的な形式によって樹形は分類されるが、「放置」することは積極的には許容されない。このことから金井は盆栽を人工的な芸術として捉え、「一層深く人工化して、否人工的技術に依って立派なる芸術的要素を備え、人々の審美眼に訴えるもの」⁽¹²⁾と定義するのである。また主観的な想像力は盆栽にも求められる。小林憲雄は『盆栽の研究』（博文館、1931）において、「真の芸術画の鑑識は習得を要する如く、盆栽芸術の審美も修養を要するものである、もし盆栽を解せざる者ありとせば修養を欠いている美育の未到達者で豚に真珠を与えるのと同じであろう。」⁽¹³⁾としており、これは盆栽が政治家や財閥の間でステータスになっていた一つの要因でもあるだろう。盆栽に「野趣」を求める動きは山野から直接採集して盆栽に仕立てる「山採り盆栽」というスタイルの流行に見出すことができる。盆栽の美が芸術としての盆栽の側にあるのか、自然の樹木に内在しているのか、という模倣芸術に取り巻くジレンマは、山採り盆栽の専門書『高山植物採集及培養法』（成美堂、1909）の中にある「高山植物は天然の盆栽なり」⁽¹⁴⁾という言葉によって象徴的に現れるのである。

4. おわりに

盆栽の美的規範は古色、根張り、コケ順、忌み枝、などによって構成されているが、これらはピクチャレスクの審美的表現である「粗さ」や「不規則な変化」などと一定の類似性を持っている。特に盆栽では「人工物らしさ」や「規則性」を嫌う傾向にある。その点で老荘道家的理論に基づく伝統的な鉢植えは否定されるようになった。それに加えて盆栽を鑑賞する際には樹形から「風景」、「自然現象」を隠喩的に感受する想像力の働きの要求されるようになる。これはプライスやナイトの理論と、見る側の複雑な観念の連鎖を要求する、という点で類似性を持っている。表象媒体の物性の違いから盆栽では人為性が一層強調されることになるが、野性らしさ、荒々しさを求める動きは山採り盆栽の流行という現象によって現れているのである。

ピクチャレスクは無定形の風景を絵画という基準を通し、分節化する行為である。盆栽が目の前の風景や木々を観察し、樹形を定型化していく背景にはこの近代的なま

なごしの働きが潜んでいる。その中で盆栽における「自然」は見出され、それ自体が芸術的な価値を帯びるようになった。しかし盆栽は自然美の追求を目的としながらも、人為的な規則の中でのみ、樹の多様性や表現の自由が認められるのである。

中国と同様に、樹形創作上の規則を持たない盆栽を自然型盆栽というとする、現代の日本の盆栽は、すでに指摘したように、自然型盆栽ではなく、原則として規則型盆栽である。日本の盆栽は「自然美盆栽」であるといいながら、忌み型の規則に縛られつつ、素材の適正を生かし、理想の自然美を追求しているのであり、これが日本の盆栽界の現状である。⁽¹⁵⁾

丸島は現在の盆栽が自然型盆栽ではなく、規則型盆栽であると指摘している。つまり形式的に見れば、「蛸づくり」や「文人盆栽」と明治以降の盆栽は規則型盆栽という点で共通しているのであり、盆栽は「自然」という認識的枠組みの変容によって生まれたと言ってよい。歴史的に見れば、中国盆景から山水樹石の景を表現していたのであり、明治二十年代に日本においてのみ出現したわけではなく再定義されたのである。そこで伝統的な文人流理論と訣別し、西洋美学的な盆栽芸術論が好まれるようになった。盆栽が「日本固有の芸術である」という認識は、伝統的な鉢植えにおける山水樹石の景が西洋美学に基づく「絵画的趣味」によって再解釈されたものであり、両者の審美的ずれの中に日本の固有性を見出したということになる。盆栽における美的規範と想像力の働きはそれぞれ内側と外側に向かうベクトルを孕んでいる。「小さな盆上に大きな姿を表現する」という基本的姿勢はその緊張関係の現れともいえるだろう。「盆栽のモダニティ」は近代的な枠組みの中で発揮されたある種の独創性にあるのである。

註

- (1) 岩佐亮二、『盆栽文化史』、八坂書房、1976年、1頁。
- (2) 丸島秀夫、『中国盆景が日本盆栽に与えた歴史的影響に関する実証的研究』、1998年、50頁。
- (3) 木部米吉、『盆栽培養法』、三銀水石園、1903年、1頁。
- (4) 木部米吉、前掲書、45頁。
- (5) 金井紫雲、『盆栽の研究』、隆文館、1914年、4頁。
- (6) 金井紫雲、前掲書、25頁。
- (7) 富山太佳夫ほか執筆、『つくられた自然』、岩波書店、2003年、139頁。
- (8) William Gilpin, *Three essays : on picturesque beauty, on picturesque travel, and on sketching landscape*, Thoemmes Press, 2001, p. 6.
- (9) William Gilpin, *op. cit.*, p. 19.
- (10) Uvedale Price, *Essay on the Picturesque*, London: Thoemmes, 2001, p. 51.
- (11) Richard Payne Knight, *An analytical inquiry into the principles of taste*, Thoemmes Press, 1999, p. 145.
- (12) 金井紫雲、前掲書、2頁。
- (13) 小林憲雄、『盆栽の研究』、博文館、1930年、20頁。
- (14) 志村寛、『高山植物採集及培養法』、成美堂、1909年、14頁。
- (15) 丸島秀夫、前掲書、74頁。

台湾人美術家による「日本」の戦争美術の再定位 —— 陳清汾と陳敬輝の事例から

陳昱君

はじめに

本稿の目的は、戦時体制下における台湾人美術家の創作活動を「日本本土以外の戦争美術」として再定位し、日本中心的な戦争美術史の枠組みを拡張することにある。従来の日本戦争美術研究は、主として日本本土の画家による作品に焦点を当ててきたが、実際には日本帝国の版図全体において戦争美術が制作されていた。

台湾においては、法的に「日本国民」とされた台湾人美術家たちが存在したものの、実際に戦争を題材として創作した画家は極めて少数であった。多くの台湾人画家が「地方色」を強調した郷土的題材を選択する中で、積極的に戦争文化活動に参加した陳清汾と戦争美術を制作した陳敬輝のような画家は例外的存在であった。しかし、だからこそ彼らの作品と活動は、台湾における戦争美術の特殊性を理解する上で重要な意味を持つ。これらの少数の事例は、単に数が少ないという理由で軽視されるべきではなく、むしろ台湾人美術家が戦時体制下で直面した複雑な選択と立場性を鮮明に示す貴重な証言として再評価される必要がある。

本稿では、この希少な事例である陳清汾と陳敬輝という二人の台湾人美術家を中心に、なぜ彼らが戦争美術の制作を選択したのか、その背景と意味を検討する。

1. 「戦争美術」と「植民地美術」の定義と問題点

1-1. 戦争美術の定義と研究の現状

「戦争美術」とは、広義には戦争に関連するあらゆる美術作品を指す概念である。戦闘場面の記録や表現、銃後生活の描写、戦意高揚を目的とした作品など、戦争と何らかの関わりを持つ美術作品全般を含むことができる。本稿では、日本の戦争美術を

論じるにあたり、その範囲を1937年の日中戦争開始から1945年の敗戦までの期間に制作された作品群に限定する。この時期こそが、日本が総力戦体制を構築し、美術が戦争遂行の一翼を担った時代だからである。

敗戦後、戦時中に大量に制作された戦争美術のうち、作戦記録画はアメリカ軍に戦利品として接収されたこともあり、戦争美術は長らく日本人の記憶から消えていた。日本における戦争美術研究は、1970年の作戦記録画返還を契機として本格化した。アメリカ軍が戦利品として押収していた153点の戦争画が、無期限貸与という形で日本に返還され、現在は東京国立近代美術館に収蔵されている⁽¹⁾。これにより、藤田嗣治をはじめとする戦争画家の研究が進展し、戦争責任をめぐる議論も活発化した⁽²⁾。

しかし、これら作戦記録画についての研究は、進展している一方で、その公開には様々な障壁が存在する。返還された作戦記録画は、政治的利用への懸念や、東アジア諸国に対する日本の侵略という歴史的背景から、全面的な公開には至っていない。他方、同じ戦争美術でも日本画の献納画は異なる扱いを受けており、「戦争」を直接描いていない作品は、美術館で通常通り展示されている。彫刻や記念碑については、戦後に移動・撤去された銅像は300点以上、記念碑は6000点以上に及ぶが、戦争宣伝の要素が除去されたまま放置されているものも少なくない⁽³⁾。

さらに重要な問題は、日本本土以外で制作された戦争関連美術作品が見落とされている点である。当時の日本は台湾、朝鮮、満洲国などを支配下に置いており、これらの地域でも日本の美術制度が導入され、戦争美術が制作された。特に台湾では、法的に「日本国民」とされた台湾人美術家が、台湾美術展覧会（台展）や台湾総督府美術展覧会（府展）といった官展システムの中で活動していた。しかし、これらの作品は戦争美術としてではなく、「植民地美術」として分類され、日本の戦争美術史からは除外されてきた。

1-2. 植民地美術の問題性

「植民地美術」とは、植民地統治下において植民地で制作された美術作品を指す概念である。この概念は、宗主国による文化的支配と植民地側の文化的従属という権力

関係を前提としており、植民地の美術家を受動的で従属的な存在として位置づけ、植民地側の主体的な受容、選択、変容、創造といった能動的な側面を軽視しがちである。

特に日本の戦争美術史研究において問題なのは、戦後も旧植民地で制作された作品を「植民地美術」という範疇に固定化し続けている点である。1945年の日本統治終了から80年が経過した現在でも、台湾人美術家の戦時期の作品は「植民地美術」、「南国美術」や「占領地域の美術」として分類され、日本の戦争美術史の文脈からは排除されている⁽⁴⁾。これは、戦後の研究体制が植民地時代の区分をそのまま継承し、これらの地域の美術を日本美術史の一部として統合的に理解することを妨げているからである。

この扱いは二つの重大な問題を含んでいる。第一に、台湾人美術家の主体性が無視されている点である。彼らは受動的な被支配者ではなく、複雑な文化的立場の中で能動的な選択を行っていた。第二に、日本の戦争美術の全体像が不完全なまま論じられている点である。「帝国日本」の戦争美術を理解するためには、本土だけでなく、帝国の版図全体で制作された作品を包括的に検討する必要がある。

台湾人美術家の作品を考える際、この問題は特に顕著である。彼らの作品は、「植民地美術」でありながら同時に「戦争美術」でもあるという二重性を持つ。しかも、彼らは地理的には日本の「外地」にしながら、法的には「日本国民」として、帝国の戦争に参加していた。この特殊な立場性は、既存の「植民地美術」という概念的枠組みでは十分に捉えることができない。

本稿が提起する「日本本土以外の日本戦争美術」という新たな概念は、この問題を解決するための試みである。この概念は、地理的な場所と政治的な帰属の間のずれを認識し、帝国の多元性と戦争美術の多様性を理解するための視座を提供する。台湾人美術家による戦争美術を、単なる「植民地美術」や周縁的な存在としてではなく、日本帝国の戦争美術の重要な構成要素として位置づけることで、より包括的で精緻な歴史理解が可能になるのである。

以下、台湾における戦争美術の事例として、陳清汾と陳敬輝を取り上げる。両者は自発的な日本名採用、エリート階層出身、「地方色」の不在という共通点を持ちながら、それぞれの背景と教育環境の違いから異なる表現方法を選択した。この二人の特殊な

立場の分析を通じて、台湾における戦争美術の複雑な様相を明らかにする。

2. 陳清汾（田中清汾）——パリから台湾、そして戦時下の選択

陳清汾（1910-1987）は台北の茶商を営む裕福な家庭に生まれた。1926年、16歳の時に知人の紹介で有島生馬に師事することになる。有島生馬は、白樺派の代表的画家であり、西洋近代美術を日本に紹介した重要な人物である。1928年、陳清汾は18歳で有島一家とともにフランスに遊学する。パリでサロン・ドートンヌに入選した最初の台湾人となり、この経歴は後の彼の画家としての地位を確立する重要な要素となった⁽⁵⁾。

1938年に恩師有島の紹介で子爵田中阿歌麿の娘田中不二子と結婚し、田中家の養子となり「田中」姓を名乗った⁽⁶⁾。この改名は、1940年に始まる皇民化政策下の改姓名とは時期も性質も異なる。これは結婚による家族関係に基づく自発的な選択であった。「田中清汾」として、彼は二科会や台湾の公募展に何回も入選し、日本画壇と台湾画壇の両方で活動した。また、皇軍慰問の繪畫展に参加して代表者として献納した⁽⁷⁾、上海で日中文化協会の活動に参加するなど⁽⁸⁾、戦時中の文化工作にも関与していた。

陳清汾の現存作品が少ないのは、戦時中に家業の茶商を継ぐために創作活動を控えたためであるが、残された風景画からは興味深い特徴が読み取れる。彼の台展時代の作品では、《巴里の屋根》（1933年）のようなパリの風景や、《林本源庭園》（1935年）といった台湾の風景が中心であった。しかし、1937年の盧溝橋事件による中断を経て、1938年から始まった府展では、作品の題材に明確な変化が見られる。《九段坂風景》（1938年）、《軽井沢の池》（1939年）といった日本の風景、そして《北京好日》（1941年）、《支那婦人》（1942年）、《暁の上海》（1943年）など、中国を題材とした作品が主流となるのである。この題材の変化は、確かに日中文化協会での活動と連動していた⁽⁹⁾。

実際、1938年の『台湾新民報』に寄稿した「戦争と芸術家の使命」において、陳清汾は「畫家として従軍を許されれば行きたい」と表明する一方で、「芸術統制」については「無意味だと思ふ」と批判し、「時代は自然に国策へ沿って行く」が、芸術は「作

家本位」であるべきだと主張している⁽¹⁰⁾。この二面性は、時局への配慮と芸術的自律性の間で葛藤する植民地エリートの複雑な立場を示している。しかし注目すべきは、陳清汾が選択した中国の風景が、単なる占領地の記録ではなく、台湾茶商の家系が持つ商業ネットワークと深く関わる地域であったことである⁽¹¹⁾。台湾の茶業にとって、中国大陸は日本統治以前から続く重要な取引先であり、文化的・経済的つながりを持つ場所であった。つまり、陳清汾が描いたパリ、日本、台湾、中国という地理的多様性は、国際的な商業活動を展開する台湾商人階層が持つトランスナショナルな視野を反映している。

当時の戦争美術が戦闘場面や兵士を描くことを求められていたのに対し、陳清汾は風景画という比較的政治色の薄いジャンルを選択した。これは単純な「同化」でも「抵抗」でもなく、芸術の自律性を保ちながら時局と折り合いをつける、台湾商人としての文化的背景を保持しながら、日本帝国の美術界で生き残るための複雑な文化的交渉の過程であったと言える。

3. 陳敬輝（中村敬輝）——日本画による皇民化教育の記録

陳敬輝（1911-1968）は、陳清汾とは異なる経路で「日本人化」していった。彼は幼少期に養父とともに日本へ渡り、京都で養父の親友である中村忠次郎の元で暮らすことになる⁽¹²⁾。重要なのは、彼が幼稚園から日本の教育を受けたという点である。つまり、彼の日本語教育や日本文化への適応は、陳清汾よりもはるかに深いものであった。京都市美術工芸学校、京都市立絵画専門学校と進学し、日本画を専門的に学んだ⁽¹³⁾。1932年、21歳の時に幼馴染の中村春子と結婚する⁽¹⁴⁾。そして1939年から妻の姓「中村」を名乗り、画壇で活動を始めた⁽¹⁵⁾。この改名も、結婚に伴う自発的な選択であり、皇民化政策の改姓名とは異なる。

陳敬輝の最も重要な作品群は、1932年に台湾に戻ってから制作した日本画である。彼は淡水女学院で美術教師として勤務し⁽¹⁶⁾、その生徒をモデルに時局色の強い作品を制作した。この時期の作品選択には、彼個人のアイデンティティだけでなく、淡水女学院が置かれた政治的状況が大きく影響していた。1935年以降、淡水女学院は「国

体観念の欠如」を理由に当局から圧力を受け、1936年には台北州への経営移譲が決定された⁽¹⁷⁾。このような環境下で、陳敬輝は美術教師として、また軍事教練の馬術教官として、生徒たちの武道訓練や軍事教練を日常的に目にすることになった⁽¹⁸⁾。

女学生の薙刀、弓道、勤労奉仕といった活動は、時局の要請であると同時に、日本画の題材として興味深いものでもあった。《朱胴》(1939年、第二回府展推選)は、女学校での薙刀訓練を描いた四曲一隻の屏風である。《持満》(1940年、第三回府展出品)は、六曲一隻の屏風に弓道訓練中の四人の女学生を描き、弓と矢の線條が画面全体の構造を巧みに構成している。その後も陳敬輝は時局を反映した作品を制作し続けた。《馬糧》(1941年、第四回府展出品)は、馬廐で働く女学生が水桶を運ぶ労働場面を描いた二曲屏風である。《尾錠》(1942年、第五回府展推薦)は、軍装の男子学生が戦友の水筒の留め具を締める場面を描き、おそらく淡江中学の男子学生の軍事教練を題材としたものである⁽¹⁹⁾。《水》(1943年、第六回府展推薦)は、炎天下で勤労奉仕から戻った三人の少女が水を飲む場面を描いた。1939年の《朱胴》から1943年の《水》まで、陳敬輝は最後の府展まで一貫して時局色の強い作品を出品し続けたのである⁽²⁰⁾。

この選択をどう解釈すべきか。確かに彼の日本文化への同化は深かったが、より重要なのは、学校が政治的圧力下であり、「国体観念」の実践を示す必要があったという現実的な要因である。陳敬輝は美術教師として、また馬術教官として学校に留まり、生徒を守ろうとした。その中で、武道や軍事訓練という避けられない題材を、日本画の伝統的な美意識で昇華させることで、芸術性を保ちながら時局の要請に応えたのである。これらの作品は、表面的には戦争協力的に見えるが、同時に台湾における皇民化教育の実態を記録した歴史的証言でもある。陳敬輝が学校に留まり続けたのは、単なる同化や協力ではなく、困難な状況下で学校と生徒を守るという、より複雑な選択の結果として理解すべきである。

4. 二人の画家の比較

4-1. 自発的な改姓名 —— 皇民化政策とは異なる選択

陳清汾と陳敬輝に共通する第一の特徴は、両者とも自発的に日本人姓を名乗ったこ

とである。陳清汾は1938年に田中家への養子縁組により「田中清汾」となり、陳敬輝は1939年から妻の姓を使用して「中村敬輝」と名乗った。これらの改名は、1940年2月から始まった台湾における皇民化政策の一環としての改姓名運動より前に行われており、その性質は根本的に異なっていた。

1940年2月以前の日本名使用は、完全に自発的な選択であった。この時期に日本姓を採用した台湾人は、結婚や養子縁組など個人的な事情によるものか、日本社会での活動を有利にするための戦略的選択によるものであった。陳清汾と陳敬輝の場合も、日本美術界での地位確立という明確な目的を持った自主的な決定であった。

1940年2月11日から施行された台湾総督府による改姓名政策は、台湾人を「真の日本人」に改造する皇民化運動の象徴的な政策であった。しかし重要なのは、この政策には厳格な条件が設けられ、強制的なものではなかった点である。改姓名の資格を得るには、「国語家庭」としての認定が必要であり、戸を単位として、皇国民としての資質涵養を有し、公共精神を持つと認められた者に限定されていた。このため、台湾における改姓名の響応率は日本帝国の他の植民地と比較して最も低く、実施期間を通じて約2%程度にとどまった⁽²¹⁾。

陳清汾と陳敬輝が皇民化政策以前に自発的に日本名を選択したという事実は、彼らが一般の台湾人とは異なる立場にあったことを示している。多くの台湾人が改姓名を拒否または躊躇する中で、彼らは積極的に「日本人」としてのアイデンティティを活用し、それを美術界での成功につなげようとしたのである。

4-2. 「地方色」への異なるアプローチ ——環境が生んだ選択の違い

第二に、両者とも同時期の台湾美術家とは異なり、作品に「地方色」を前面に出さなかった。1920年代から1940年代の台湾美術界では、多くの台湾人画家が「地方色」——台湾の風土、風俗、人物などの郷土的題材——を描くことで、自らのアイデンティティを表現していた⁽²²⁾。しかし、陳清汾と陳敬輝は、「地方色」を否定したわけではなく、それぞれの環境と立場が異なる表現方法を選択させたのである。

陳清汾は風景画を主に描いたが、その題材はパリ、日本、中国と多岐にわたった。これは台湾への愛着がないわけではなく、茶商の子として日本、中国、台湾を往来す

る国際的な生活環境が、より広い視野での表現を必要としたためである。「故郷」という概念が、単一の土地に限定されない、トランスナショナルな商人としての現実を反映していた。彼にとって台湾は、複数の拠点の一つであり、その複雑な帰属意識が作品に表れている。

一方、陳敬輝は皇民化教育の場面を積極的に描いた。これも単純な同化ではなく、幼少期から日本で教育を受けた環境が、日本画という媒体を通じて台湾の現実を記録するという独特の表現方法を生み出した。彼にとって「故郷」への思いは、日本画の伝統的技法で台湾の日常を描くという、文化的翻訳の形で表現された。

この「地方色」への異なるアプローチは、両者が置かれた環境の違いを反映している。商人として実利を追求する陳清汾は国際的な視野での風景画を、日本教育を受けた陳敬輝は日本画による台湾現実の記録を、それぞれの方法で自らの立場を表現した。彼らは「台湾的」な主題を直接描かなかったが、それぞれの環境と経験に基づいた独自の方法で、複雑なアイデンティティと帰属意識を作品に込めていたのである。

4-3. エリート階層の背景と戦後の明暗

第三に、両者ともエリート階層に属していたことが、日本統治期における特殊な立場を可能にし、他の台湾画家とは異なる選択をもたらした。しかし、このエリートとしての地位は、戦後において全く異なる結果を生むことになった。

陳清汾は茶商の子として、日本統治期から実利的な判断を重ねてきた。商人としての柔軟性により、政治体制の変化にも適応し、戦後も成功を収めた。1946年から1973年まで27年間にわたり台湾省全省美術展覧会(省展)西画部の審査委員を務め⁽²³⁾、第一回の省展で《山河を我に還せ》という中国国民党の大陸反攻を掲げた政治的意味を持つ作品を出品した⁽²⁴⁾。1956年から家業の「錦記茶行」を継ぎ、実業界に本格的に転身すると、台湾省府委員、台湾省茶葉商業同業公会理事長、華南銀行董事など、政財界の要職を歴任した。1952年には茶葉外銷事業考察で世界を巡り、その見聞録『万里孤行:環球見聞録』を出版、1987年2月20日に台北で病逝、享年76歳。エリートとしての地位が、戦後の複雑な政治状況を乗り切る資本となった。

対照的に、陳敬輝の戦後は苦難に満ちていた。日本で専門的な日本画教育を受けた

エリートという経歴が、戦後には負の遺産となった。戦時中は美術教師として、また軍事教練の馬術教官として学校体制の中で重要な役割を果たしていたが、その立場が戦後には逆に不利に働いた。1949年の中央政府遷台後、大陸から渡台した水墨画家たちとの間で「正統国画論争」が勃発し、日本画の技法で描く陳敬輝らの作品は「膠彩画」と呼ばれ、「なぜ中国人が日本画を描くのか」「敵の技法を使うのは恥ずかしくないのか」と批判された⁽²⁵⁾。228事件後の白色恐怖の影響もあり、政治思想問題を恐れた台湾画家たちは退縮を余儀なくされた⁽²⁶⁾。陳敬輝も一時期水墨画に転向し、美術教育に専念したが、晩年は重症筋無力症を患い、1968年6月16日、急性肺炎の合併症により台北馬偕医院で病逝、享年58歳であった。

この戦後の明暗は、エリート階層という同じ立場にありながら、その性質の違いが生んだ結果である。日本統治期において、エリートという身分は両者に能動性を与え、一般の被植民者とは異なる選択を可能にした。しかし戦後、商人として実利を優先できた陳清汾はその柔軟性により新体制に適応できたが、日本画という技法に深く根ざしていた陳敬輝は、その芸術的アイデンティティゆえに苦境に立たされた。エリート階層という特権が、時代の変化により全く異なる意味を持つことになったのである。

終わりに

以上の陳清汾と陳敬輝の事例が示すように、台湾人美術家たちは受動的な被支配者ではなく、複雑な植民地状況の中で能動的な選択を行い、独自の表現戦略を展開していた。彼らの作品は、「協力」と「抵抗」、「同化」と「自律」という単純な二項対立を超えた、より複雑な文化的交渉の過程を物語っている。

「日本本土以外の日本戦争美術」という概念は、日本美術史と台湾美術史の双方に対して新たな研究の可能性を開くものである。それは、国民国家の枠組みを超えた、より包括的で多元的な美術史の構築を可能にする。本論文が、忘却された歴史の一端を明らかにし、東アジアにおける美術史研究の新たな展開の契機となることを期待したい。

註

- (1) 平瀬礼太「戦争画の行方 1945～現在」『戦争と美術』国書刊行会、2015年、163-169頁。
- (2) 針生一郎「戦後の戦争美術——論議と作品の運命」『戦争と美術』国書刊行会、2015年、142-146頁。
- (3) 平瀬礼太『彫刻と戦争の近代』吉川弘文館、2013年、176-177頁。
- (4) 顔娟英「南国美術の殿堂建造——台湾展物語」『「帝国」と美術一九三〇年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010年；顔娟英「第1節 日本占領下における台湾の美術 — 1895-1945年」『美術の日本近現代史：制度・言説・造型』東京美術、2014年。
- (5) 「陳清汾氏巴里の秋のサロン入選」『台湾日日新報』1928年11月6日。
- (6) 「田中清汾氏の結婚披露宴」『台湾日日新報』1939年5月4日。
- (7) 「皇軍慰問の絵画展 好成績を以て終了 けふ陸海軍に献納」『台湾日日新報』1937年10月12日。
- (8) 孫安石（監修・解説）『シリーズ・近代アジアの都市と日本 近代中国都市案内集成 上海編 第12巻』ゆまに書房、2012年、242頁。
- (9) 陳清汾の作品について、《巴里の屋根》（第7回台展入選、72.5 × 91.0cm、個人蔵）のみ現存が確認されている。その他の作品は現所在不明だが、以下の展覧会図録で図版が確認できる。《林本源庭園》は『第九回台湾美術展覧会図録』（台湾教育会、1935年）、《九段坂風景》は『第一回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1938年）、《軽井沢の池》は『第二回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1939年）、《北京好日》は『第四回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1941年）、《支那婦人》は『第五回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1942年）、《暁の上海》は『第六回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1943年）。
- (10) 陳清汾「戦争と芸術家の使命」『台湾新民報』第2772号、1938年10月21日。
- (11) 陳天来「台湾の茶葉と大稲埕経済界」『台湾新民報』第940号、1933年10月2日。なお、陳天来は陳清汾の父であり、大稲埕で茶業を営んでいた。その事業は満洲国や南洋地域にも展開しており、陳清汾が後に中国各地を題材とした作品を描く背景には、父の茶業ネットワークを通じた国際的な視野があったと推察される。
- (12) 施慧明『嫋嫋・清音・陳敬輝』国立台湾美術館、2019年、19頁。
- (13) 同上、27頁。
- (14) 同上、48頁。
- (15) 同上、62頁。なお、同書では皇民化政策により中村姓を名乗ったとされているが、実際には1939年の展覧会出品記録から「中村敬輝」の名が確認できる。これは1940年2月から始まった改姓名政策より前であり、自発的な選択であったことを示している。

台湾人美術家による「日本」の戦争美術の再定位

(16) 淡水女学院は、1883年にマッケイ牧師が新北市淡水区に創設した台湾初の女子学校「淡水女学堂」を起源とする。その後、「淡水女学校」「私立淡水女学院」を経て「私立淡水高等女学校」となり、戦後の1945年に「淡水女子中学」と改称。1949年に独立して「純徳女子中学」となり、1956年に男子校と再統合して現在の「私立淡江高級中学」となった。

(17) 洪韶圻「陳敬輝（1911-1968）の絵画における「台湾意識」：台展作品をめぐって」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』2023年、67号、113-126頁。

黄琪惠『戦争中の美術：二戦下台湾の時局画』衛城出版、2024年。

(18) 前掲書10、67頁。

(19) 黄琪惠『戦争中の美術：二戦下台湾の時局画（電子版）』衛城出版、2024年。

(20) 陳敬輝の府展出品作品はすべて所在不明のため、以下の展覧会図録から確認した。《朱胴》は『第二回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1939年）、《持満》は『第三回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1940年）、《馬糧》は『第四回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1941年）、《尾錠》は『第五回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1942年）、《水》は『第六回台湾総督府美術展覧会図録』（台湾総督府、1943年）。

(21) 周婉窈「比較的観点から見た台湾と韓国の皇民化運動」『新史学』5（2）、1994年、33-76頁。

(22) 邱函妮『描かれた「故郷」日本統治期における台湾美術の研究』東京大学出版会、2023年、43-89頁。なお、「地方色」という用語は、使用する主体によってその解釈が異なる多義的な概念である。日本人審査員が求める「地方色」と台湾人画家が表現する「地方色」では、その意味や意図が異なっていた。この概念の複雑性と多様な解釈については、同書を参照されたい。

(23) 丁平『美術史的境界与観念形成：清末以来台湾地理空間上の叙述和考察』（台湾歴史与文化研究輯刊23編第9冊）花木蘭文化事業、2023年、104-106頁。

(24) 同上、116-118頁。

(25) 前掲書10、91-97頁。

(26) 同上、84-87頁。

岡上淑子作品における〈層〉 ——「着せ替え人形」の観点から

内村麻奈美

はじめに

岡上淑子(1928-)は1950年、スタイル画家を目指して進学した文化学院のカラーコーディネイトの授業においてちぎり絵に触れる。ここから着想を得て⁽¹⁾、彼女は『VOGUE』や『LIFE』等の外国産雑誌に掲載された写真を切り抜き、羅紗紙の上へ貼り合わせた作品を制作しはじめた。友人を介して詩人・美術批評家の瀧口修造(1903-1979)の知遇を得た岡上の作品は、タケミヤ画廊での2度の個展(「岡上淑子コラージュ展」(1953年)、「第2回 岡上淑子コラージュ展」(1956年))や「抽象と幻想」(東京国立近代美術館、1953年)においてコラージュとして紹介され、新聞やカメラ雑誌等で注目された。

本稿では、2015年に岡上自身が自身の作品に与えた「着せ替え人形」⁽²⁾との比喻を起点に、岡上作品を再考する。次いで着用という観点から、先行研究において注目されていない岡上作品の〈層〉構造に着目した作品分析を行う。これにより、シュルレアリスムとの関係を強調する瀧口の紹介によって評価が方向づけられてきた岡上作品に、従来とは異なる分析の可能性を見いだすことを目的とする。

瀧口は一貫して、岡上作品をマックス・エルンストのコラージュと結び付けて紹介した。実際、シュルレアリスムのコラージュを知らずに制作を開始した⁽³⁾岡上は1951年頃、瀧口から見せられたエルンスト『百頭女』(1929年)の影響を受け、当初は無地であった作品背景に写真を用いるようになる。だが一方で、岡上はシュルレアリスム運動と自身の作品は関係がない⁽⁴⁾と語り、1950年代から2010年代に至るまで、シュルレアリスムに一定の距離をとるテキストを発表している。

本稿では岡上に「コラージュの血統」⁽⁵⁾を見いだした瀧口の見解を明らかにするため、「コラージュの美学」(1953年)のテキストと図版を確認する。そのうえで上述

した岡上の立場に立ち返り、瀧口がシュルレアリスムの観点から評価した岡上作品の特徴を「着せ替え人形」という視点から問いなおす。

そのために、まずは日本における着せ替え人形の包含する性規範について確認し、《ダンス》(1951年)等の初期作品において岡上がこの点をいかに乗り越えたかを検討する。

次いでエルンストと岡上作品の構造の差異から、コラージュという呼称が語り落す岡上作品の特徴として〈層〉構造を提起する。印刷による完全な平面化を前提とするエルンストのコラージュと異なり、着せ替え人形の手法に近い岡上作品は、紙片同士が密着せず浮いたまま重なる〈層〉状の構造をもつ。そこで岡上《戦士》(1952年)を例に、〈層〉構造とイメージの「着せ替え」を通じて規範を内部から転倒させる岡上の手法を分析する。これにより、瀧口が岡上作品をエルンストと結びつける根拠のひとつとした異質なモチーフの貼り合わせが、シュルレアリスムとは異なる回路から達成されたことを指摘する。さらに岡上《海のレダ》《天使の巣》(共に1952年)において〈層〉構造が岡上作品の表象に与える視覚効果を検討する。

以上の分析により、瀧口が岡上に見いだしたエルンストの系譜から外れた岡上作品の一面と、その特異性を明らかにする。

1. 「コラージュの美学」

1-1. テキスト

「コラージュの美学」は岡上の初個展が終わって間もない1953年3月に発表された。瀧口はこのテキストでパピエ・コレに始まるコラージュの歴史を概観し、エルンストのコラージュに近いものとして岡上作品を位置付ける。

瀧口はエルンストのコラージュから生じた「デペイズマン(転置)というようなシュルレアリスム独特の用語」⁽⁶⁾が絵画だけでなく「シュルレアリスムの詩法とも一致する」⁽⁷⁾ことを強調する。彼によれば、デペイズマンにより「連想のもっとも遠いもの」⁽⁸⁾が結合した際の「魅惑的な謎」⁽⁹⁾こそ詩に普遍的な要素であり、シュルレアリスムの試みとは芸術を通じたこれらの「解放」⁽¹⁰⁾である。「画家という技術者でなくても、

万人にとってそれが可能である」⁽¹¹⁾ 手法として既成図版を用いるコラージュの意義を述べた瀧口は、次のように続ける。

最近私は岡上淑子さんのコラージュを見て、こうしたコラージュの血統がどこにでも真実さをもって流れていることを感じた。なぜなら彼女は画家でもなければ、そうしたイズムの存在にさえ深い関心をもたない若い一女性にほかならないからだ⁽¹²⁾。

先に確認した瀧口の記述を引用部に当てはめると、彼が岡上に見いだした「コラージュの血統」は①「画家でもない」素人による制作、②作品表象におけるデペイズマンという二点に基づく。前者の背景には「既成画壇とは別な芸術の世界」⁽¹³⁾の育成を通して画壇の権威構造に一石を投じた戦後の瀧口の活動が指摘できるが、紙幅の都合上、本稿では触れることができない。本稿で注目したいのはむしろ后者である。エルンストはデペイズマンを「一見ふさわしくない平面の上で、一見むすびつきそうもない2つの実在がむすびつく」ことにより、それらが「生まれつきの用途と自己同一性から逃れ」「みずからのいつわりの絶対から」「新しい、真実の、詩的な絶対へと移行」する状態を作りだす試みと説明した⁽¹⁴⁾。瀧口は岡上作品の表象を、エルンストの提起したこの手法との関係のなかでどのように捉えたのか。この問いの答えは「コラージュの美学」図版を精査することで明らかになる。

1-2. 図版

3頁にわたる本テキストの図版として、瀧口は前節の引用部を含む3頁目上段に岡上から贈られた岡上《わすれもの》(1951年)を掲載し、同頁のテキストで岡上が言及する⁽¹⁵⁾ 岡上《海のレダ》(1952年)を下段に掲載した。そしてエルンストからは3点のコラージュを選出している。テキストに先立つ頁に大きく掲載された《中国のナイチンゲール》(1920年)は女性身体の断片を用いた白黒のフォト・コラージュである点に岡上作品との共通点を見いだすことができるが、そればかりではない。テキスト1頁目上段に掲載された『不滅者の不幸』(1922年)からの一作品は、扉や窓を

思わせる長方形の枠に取り込まれる人体という点で、3頁目上段の《わすれもの》と共通する構図をもつ。さらに1頁目下段の「エディプス王」(『慈善週刊』、1934年)が見せるのは、3頁目下段《海のレダ》と同じギリシア神話のナラティヴの中で、やはり《海のレダ》と同様に女性と鳥が性的な含意をもって融合する姿である。

エルンストによる豊富な作品群から、これらが選びだされたことは偶然ではないだろう。並置されたエルンストと岡上作品の控えめだが看過しがたい類似からは、両者によるデペイズマンの詩法——どのようにモチーフを選択するか——の接近を視覚的な面から強調する瀧口の意図を見てとることができる⁽¹⁶⁾。彼は岡上による異物の貼り合わせをエルンストに近いデペイズマンとして捉え、紹介しているのである。しかしそれが岡上自身の語るようにシュルレアリスムとは関係ないものであったならば、いかにして達成されたのだろうか。

2. 着せ替え人形へ

2-1. 戦後日本の洋裁ブームと着せ替え人形

岡上は1950年代にエルンストの影響を語るテキストを複数発表した。どれも殆ど同じ言葉で、背景に写真を使うようになった点を述べるばかりだ。例えば「コラージュの美学」3頁目に掲載されたテキストによれば、エルンストのコラージュを見た結果「今までバックに黒ばかり使って行詰りかけていたのを、背景自体に海や野原や空や都会などを自由に使ってファンタジーを繰りひろげることが出来るようになった」という⁽¹⁷⁾。

一方、2013年のインタビューで岡上は以下のように語る。

シュールがどうして生まれてきたとか、そういう運動、そんなこと全然関係なかったんです、私が作っているのは。「ああ、これはシュールっていうものか」って自分で思ったくらいですから。たまたま作ったものがシュールのだったということになりますかしら⁽¹⁸⁾。

このようにシュルレアリスム運動に一定の距離を置く岡上の姿勢は1950年代から確認できる。例えば1953年のテキストにはすでに、自身の作品について「コラージュという名を戴いて私にはよそよそしいのです」⁽¹⁹⁾との記述がある。

ここで注目したいのは、2015年刊行の作品集に発表されたテキストである。岡上は「解放された言葉、自由、権利、平等」⁽²⁰⁾といった声の氾濫のなかで「おしゃれな女性はモンペを脱ぎすてて、自分の好きな色、好きな形の服が着れるようにな」⁽²¹⁾ったという制作時の時代背景を回想し、次のように語る。

着せ替え人形のままごとのようだった切り抜きが、いつしかシュルレアリスムという流れの中で、こうした形で皆様にお見せできるのは、身に余る果報です⁽²²⁾。

紙製着せ替え人形は日本においては江戸後期⁽²³⁾に原型が興り、明治期頃から今日に近い形で流通しはじめた⁽²⁴⁾。憧れの装いを「簡便な紙玩具に託して実現」⁽²⁵⁾するこの遊びは、刷られた絵を通じ、社会で期待される女性像や家族観を女兒に学習させる媒体としても機能してきた。例えば、岡上が少女時代に親しんだと考えられる昭和初期頃の着せ替え人形の多くには花嫁や若い母親の姿が描かれた⁽²⁶⁾。着せ替え人形は女兒の憧れを汲みつつも、与えられた理想的な女性身体に、規範のなかで用意された衣服を着せ替える遊戯として存在してきたのである。

また戦後から50年代にかけては、日本の女性を中心に洋裁ブームと呼ばれる現象が起きた。1951年には全国の洋裁学校の数2400校・生徒数36万人に達し⁽²⁷⁾、洋裁雑誌が次々と刊行された。その要因は戦後の貧困や洋服への憧れ、民主化の思潮など複合的なものであった⁽²⁸⁾が、井上雅人(2017)は重要な背景のひとつとして、戦中の国家総動員体制による「身体の平等化」を指摘する。全国民を軍人化しようとした戦時政策は、国民服という形で国民の身体を平等化した。準国民とされた女性の身体にも「機械論的な合理性を追求」した総動員体制は、それに見合う衣服の制作を「すべて自前でするようにと要求した」⁽²⁹⁾。この経験は女性たちに裁縫の技能と「洋服を着る身体」を用意させ、戦後の洋裁ブームの基盤となる⁽³⁰⁾。民主化の流れのうちにあった洋裁ブームの礎にもまた、戦時下の政局という権力から女性に与えられた

理想的な身体が存在しているのだ。

岡上はこの時代、作品制作に励む一方でスタイル画家を目指していた⁽³¹⁾。スタイル画家の定義は時代や作家ごとの立場により異なるが、戦後から50年代にかけてのその主な役割は、国外で発表された最新のモードをイラストという手段で国内へ伝達し、洋裁雑誌等にデザインのプランを提案する女性画を发表することであった⁽³²⁾。それは必然的に、ファッションを通じて新しい女性像を提案する仕事である。だが後述するようにモードの世界にも、女性に与えられた理想的な身体イメージは常に内包された。

次節ではこれらを踏まえ、「着せ替え人形」というキーワードを起点に岡上作品を分析したい。

2-2. 「着せ替え」られた身体

岡上《ダンス》、《スター》(共に1951年)は、背景に無地の紙を使用した初期作品である。女性の顔を構図の中心に置き、胴や足といった身体の整合性をある程度保ちながら、紙の断片を用いてひとつの女性身体をコーディネートの変遷で組み立てる手法は、たしかに一種の着せ替え人形と呼ぶにふさわしい。また無地の背景によりシルエットの変化が強調されるこれらの図像には、「ライン・アルファベット」と呼ばれる、毎年異なるシルエットの衣服を流行させたニュールック⁽³³⁾の手法との通底が指摘できよう。だがその身体は男の手がもつランプにすげ替えられ、3本目の足が追加され、理想的な身体からかけ離れた様相を呈する。また無地の背景と女性像という同様の構図をもつ岡上《マスク》(1952年)の題は〈猫をかぶる〉というしばしば女性に向けられてきた慣用句を惹起し、異物としての猫の頭部が、このコケティッシュな女性にとって〈着用〉のプロセスを経て接続されたものであることを、諧謔を交えつつ暗示する。これら3作品に見られるのは、コーディネートの戯れのなかで、衣服だけでなく身体そのものの部位さえも「着せ替え」られたマヌカンたちの姿である。

このように、岡上の初期作品はその手法と外観の両面から、着せ替え人形というジェンダー化された大衆的な遊戯へ接近する。この接近によってこそ、遊戯のなかで「着せ替え」行為そのものを通じて繰り返し与えられ続ける理想的な女性身体イメージ

と岡上作品の女性像の隔たりが強調され、異物の貼り合わせによって新たな身体を提示する後者の試みが前景化するのだ。瀧口がデペイズマンに類するものとして捉えた岡上作品の異物の貼り合わせは第一に、女性身体をめぐる規範からの逸脱と考えることができる。

3. 着せ替え人形から

3-1. 「コラージュ」という呼称が語り落すもの

小さなのりしろに糊をつけ、紙片を浮かせたまま重ねる着せ替え人形を通じて岡上作品を見ることで、紙片同士が「剥がれ」⁽³⁴⁾ ているように見えるほど浮いた岡上作品の構造に着目する視座が開かれる。

2013年のインタビューで岡上は、作品内の断片が「ベッタリくっついていない」ことを明かし、聞き手の影山千夏が「ちょっと浮いてるのは、剥がれてきているのかなと思ったけれども、もともと糊がついてない部分がふわっとなってるんですね」と指摘する⁽³⁵⁾。紙の収縮を防ぐため⁽³⁶⁾ 水分を飛ばしたヤマト糊を点状に少量使用した岡上作品は、紙片同士が密着して貼り合わせられることなく、浮いたまま重なった〈層〉状の構造をもつ。着脱の可能性を常に包含する着せ替え人形に近いこの構造は、コラージュを「視覚的イメージの錬金術」⁽³⁷⁾ と捉え、印刷により断片同士を1枚の平面的なタブローに同化させることを前提とした⁽³⁸⁾ エルンストとは対照的である。コラージュという呼称が語り落す岡上作品の〈層〉構造に着目すると、衣服と理想的な女性身体のイメージをめぐる問題が見えてくる。

3-2. イメージの「着せ替え」

岡上《戦士》(1952年)の中心に置かれた女性は、1952年の『VOGUE』に掲載されたコルセットの広告から切り抜かれた。元の記事によれば「私たちの殆どは理想の体型を持っている」が、「もし生まれつきそうでない場合」はこのコルセットを着ることで「伝統的なアメリカ人の理想の体型」が手に入るという⁽³⁹⁾。ここには、むしろコルセットを売るために書かれたこの記事こそが「伝統的なアメリカ人の理想の体

型」なるものを作りだしているという転倒がある。コルセットという衣類の着用により「生まれつき」の理想的な身体が事後的に実現されるのだ。

こうした身体観は、岡上が作品に使用したニュールックのスタイルに普遍的なものである。硬質な補正下着は尖ったバストや細いうエストを形成し、裾の広がったスカートはヒップラインを誇張する。これらの衣類＝断片は着用を通じて貼り合わせられることで、理想的な女性身体のイメージを創出する。

岡上作品は時として、このように作りだされる理想的な女性身体をグロテスクなまでに露呈させる。着せ替え人形に接近する彼女の手法は、エルンストのように各断片を印刷によって溶接することなく、〈層〉状に、すなわち断片同士の着脱の可能性を包含しながら重ねるものだからだ。新たな身体を鋳直す溶接と異なり、岡上作品の変身は「着る」ことなのである。

例えば《戦士》では、元の広告写真におけるコルセットと肌の境界線が山の頂と重ねられ、かつてコルセットを通じて「伝統的なアメリカ人の理想の体型」のイメージを着せられていたマヌカンは、山々や平原、街を擁する大地に「着せ替え」られる。女性の身体は古くから豊穡な自然に喩えられてきた。胸やウエストを強調するコルセットから大地への「着せ替え」は、社会から女性の身体におし着せられた理想的なイメージを、より直接的に、過剰に着せる操作である。瀧口がエルンストのデペイズマンに準えたほど異常な女性身体は、その身体が閉じ込められた状況をこそ告発していると見ることも可能だろう。

そのうえで《戦士》では、巨大な女性の動きにより、男性性の象徴にも見える馬や戦士が翻弄され落下することで、大地としての女性による転覆が体現される。男性により領土化される多産な大地のイメージを直に着せられることで、女性はあまりにも巨大なものとなり、逆説的に、男性の欲望の卑小さを露呈させるのだ。ここには、イメージの「着せ替え」を通じて規範を内部から転倒させる岡上の手法が指摘できる。

3-3. 〈層〉による視覚効果

最後に、〈層〉構造が表象に視覚的な効果を与えている岡上作品を挙げたい。《海のレダ》(1952年)は、岡上「何かに変っていく」「女の人の苦悩をいいたかった」⁽⁴⁰⁾

と語る作品である。ここでは女性の胸元に入れられた切り込みに白鳥の首が差し込まれ、その接合部は女性と背景の海の〈層〉のあいだに隠される⁽⁴¹⁾。移植手術に似たこの操作により、下層から白鳥の首が女性の胸を貫いて表層に生え出る立体的な視覚効果が生じ、「何かに変っていく」苦悩をより生々しく表現する。

また岡上《天使の巣》(1952年)は、印刷により紙片同士の色調を統一したエルンストと対照的に、セピアと白の紙の〈層〉ごとの色調の差異によって遠近感が表現され、観者の視線を誘導する。最初に目に入るのは、白のスカートとその奥に群れるバレリーナたちだ。奥からバレリーナ、扉の窓枠、左上へ伸ばされた手、ドレス、柱、椅子の順に重ねられたこの部位の〈層〉の厚みとコントラストは、遠近感のみならずモチーフ同士の位置関係を表現する。さらにスカートの右端をセピアの柱の下層に隠し、左端を柱と同じセピアの層よりも上層へ引き出す操作は、画面左方へ向う風の流れを演出する。これにより、この〈層〉部分を起点に、浮遊するトランプ、トランプをもつ男の手、転倒する椅子といった放射状の構図が立ちあがる。建築を着て、西洋絵画において娼婦としての歴史を持つバレリーナたちを身体の奥に秘めた巨大なドレスの女性が、天使の巣の外側で行われるゲーム(取引 deal)の価値を転倒させる様子が、〈層〉構造を利用して表現されているのだ。

初期作品《ダンス》《スター》では、女性の身体そのものに男性がもつトランプが組み込まれ、女性が男性の欲望をも着せられていることが示唆された。しかし《天使の巣》では〈層〉状に装った女性が立ちはだかり、男性のゲームは転倒させられる。ここには、装うことによって、男性による女性身体の取引を転覆させる可能性にまで歩みを進めた岡上の姿勢が垣間見える。

4. おわりに

本稿では瀧口によるエルンストのコラージュと岡上作品の結び付けを確認した後、岡上の発言に現れる「着せ替え人形」というキーワードから岡上作品を捉えなおすことを試みた。初期作品では、着せ替え人形というジェンダー化された大衆的遊戯への接近により、女性に与えられた理想的な身体イメージからの逸脱と、異物の貼り合わ

せによる新たな身体の新出が強調された。さらに着せ替え人形の手法に近い岡上作品の〈層〉構造はエルンストと対照的であり、コラージュという呼称からは語り落されるものであった。本稿では、各断片を独立させつつ重ねるこの構造が、着用を通じた衣服＝断片の貼り合わせによって成る理想的な女性身体を露呈させることを指摘した。また《戦士》を例に、理想的な女性身体を作り出す衣類（コルセット）から、そこに内在するイメージ（自然）への「着せ替え」を通じて、規範を内側から転倒させる岡上の手法に着目した。さらに《海のレダ》《天使の巣》の表象に〈層〉構造が与える効果を検討した。

今回の分析を通じ、同時代芸術との比較やシュルレアリスムにおけるモードとの比較という問題が浮上した。この点に関しては引き続きの課題としたい。

註

- (1) 「岡上淑子 オーラル・ヒストリー」、「日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ」(https://oralarthistory.org/archives/okanoue_toshiko/interview_01.php) (最終閲覧：2025年11月20日)。
- (2) 岡上淑子『はるかな旅 岡上淑子作品集』河出書房新社、2015年、81頁。
- (3) 「岡上淑子 オーラルヒストリー」。
- (4) 同サイト。
- (5) 瀧口修造「コラージュの美学」、『美術手帖』1953年3月号、第66号、美術出版社、37-41頁。
- (6) 同書、41頁。
- (7) 同書、同頁。
- (8) 同書、同頁。
- (9) 同書、同頁。
- (10) 同書、同頁。
- (11) 同書、同頁。
- (12) 同書、同頁。
- (13) 瀧口「覚え書(回答内容について)」、『美術批評』1952年12月号、第12号、美術出版社、19頁。
- (14) マックス・エルンスト「ウイスキー海底への潜行」、エルンスト『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』(巖谷國士訳) 河出書房新社、2013年、202-203頁。初出は Max Ernst, "La

mise sous whisky marin, dans Au-delà de la peinture”, *Cahiers d’art*, N° 6-7, Paris, 1936.

- (15) 岡上淑子「夢のしずく」、『美術手帖』1953年3月号、第652号、美術出版社、41頁。
- (16) 瀧口は岡上作品がシュルレアリストの模倣でないことを強調しつつ（瀧口修造「岡上淑子のコラージュについて」、『Camera』アルス、1956年3月号、120頁）その表象に関してはデペイズマンと結びつけて紹介し続けた（瀧口修造「パリ・コラージュ3人展」、『みづゑ』1959年8月号、第652号、美術出版社、35頁）。
- (17) 岡上「夢のしずく」、『美術手帖』1953年3月号、第66号、美術出版社、41頁。
- (18) 「岡上淑子 オーラル・ヒストリー」。
- (19) 岡上淑子「私とコラージュ」、『机』1953年4月号、紀伊国屋書店、13頁。
- (20) 岡上『はるかな旅 岡上淑子作品集』、81頁。
- (21) 同書、同頁。
- (22) 同書、同頁。
- (23) 多田敏捷編『おもちゃ博物館十四 うつし絵・着せかえ・ぬり絵』京都書院、1992年、4頁。
- (24) 森下みさ子『『紙製着せ替え人形』の変容——着せ替え遊びの原形質をめぐって』、『人形玩具研究：かたち・あそび』日本人形玩具学会、2017年、140頁。
- (25) 同書、147-148頁。
- (26) 同書、142頁。紙幅の都合上触れられなかったが、立体の着せ替え人形もまた少女に性規範を教育する媒体として機能した（山崎明子『近代日本の「手芸」とジェンダー』世織書房、2005年、199-120頁）。
- (27) 小泉和子編著『洋裁の時代 日本人の衣服革命』、OM出版、2004年、30-31頁。
- (28) 井上雅人『洋裁文化と日本のファッション』青弓社、2017年、24頁。
- (29) 同書、25頁。
- (30) 同書、同頁。
- (31) 「岡上淑子 オーラル・ヒストリー」。
- (32) 井上雅人「スタイル画は何の技術か 長沢節とセツ・モードセミナー」、『Fashion Talks...』第5号、京都服飾文化研究財団、2017年4月、37-38頁。
- (33) クリスチャン・ディオールにより1947年に発表されたコレクション。ココ・シャネルはニュールックを「本物の女を、女装してる（原文ママ）みたいに仕立て」る衣服と批判した（フランコ・ゼッフィレッリ『ゼッフィレッリ自伝』（木村博江訳）創元ライブラリ、1998年、187頁）。
- (34) 「岡上淑子 オーラル・ヒストリー」。
- (35) 同サイト。
- (36) 同サイト。

岡上淑子作品における〈層〉

- (37) エルンスト「ウイスキー海底への潜行」、前掲書、200頁。
- (38) 河本真理『切断の時代 20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年、80頁。
- (39) “Fashion: American System: Figures Made Here”, *VOGUE*, vol. 119, No.2 (February 1, 1954), p. 218.
- (40) 岡上「夢のしずく」、前掲書、41頁。
- (41) 「岡上淑子 オーラル・ヒストリー」。

エミール・ガレの1889年パリ万国博覧会における不透明ガラス ——鉍物の色調を模倣する関心の現れについて

居椿尚

はじめに

19世紀末フランスを代表するナンシーのガラス工芸家エミール・ガレ（Émile Gallé, 1846-1904）は、作風の転換期に当たる1889年パリ万国博覧会のガラス部門でグランプリを受賞し高い評価を得た。とりわけ好評を博したのは、大気のニュアンスやそれに伴う感情表現を可能とした色ガラス作品である。それは、ガレ自身がそれまで制作していた透明性を基調とするガラスとは異なる特徴を持っていた。

ガレは、1889年パリ万博のガラス出品に際して審査員向けの小冊子『エミール・ガレによる1889年万国博覧会高級ガラス及び高級クリスタルガラスの製作に関する審査員向けの概要』を執筆した（以下『1889年万博ガラス出品作概要』と略す）⁽¹⁾。同書においてガレは、1878年以来開発してきたガラスの着色法のうち、複雑な色調を含んだものについて、多様な鉍物の色調を模倣する関心に言及している。従来、この著作は、万博のガラス出品作に関する技法解説、工房の取り組み、芸術的意義を述べた一次資料として重要な位置を占めてきたが、鉍物の色調を模倣するというガレの関心との関わりからは検討されてこなかった。

そのため本稿では、第一に、『1889年万博ガラス出品作概要』と同時代批評の分析を通して、鉍物の色調を模倣するガレの関心が1889年パリ万博出品作である色ガラスの表現に関与している事実を明らかにする。第二に、その関心の根底には、光を通した際に多様な明暗度の色調を見せる鉍物の特性を、光の透過性を本来の特質とするガラスにおいて再現するガレの意図があったと独自の解釈を提示する。

1. 本研究の位置づけ

本研究とは対照的に、フランソワ・ル・タコン (François Le Tacon, 1939-) による 1990 年代以降の研究は、ガレが芸術制作と同時に熱心に取り組んだ自然科学の観点から、そこから受けた影響、ガレの植物学にまつわる著作の分析、園芸協会や庭園との関わりに着目している⁽²⁾。おそらくその影響もあり、近年日本でも東京都庭園美術館『ガレの庭——花々と声なきものたちの言葉』展 (2016) やポーラ美術館『エミール・ガレ——自然の蒐集』展 (2018) が開催された⁽³⁾。他方、2010 年代におけるエヴァ・シュミットや山根郁信 (1954-) の研究は、ガレがベルリンで学んだ中国ガラスが、後年のガラス制作に影響を与えたと論じている⁽⁴⁾。こうした近年の研究動向に対して本稿は、ガレと鉱物との関係を重視する新たな立場からガレのガラス制作を再検討する。その意味で着目すべきが、ガレが鉱物学を学んだドイツのヴァイマル留学である。1970 年代にこれを詳述したヴァイマルの美術史家ヴァルター・シャイディヒ (Walther Scheidig, 1902-1977) の研究に依拠しつつ⁽⁵⁾、本研究では、フランスのパリ及びナンシーに所在する主要アーカイヴ等で筆者自身が行った研究調査を踏まえ⁽⁶⁾、ガレの著作を中心にガレにおける鉱物への関心を新たに解明する。

2. ガレのヴァイマル留学と様式変遷

ガレと鉱物の関わりを最初に確認できるのは、1865 年から 67 年にかけて行ったドイツのヴァイマル留学である。ガレは同地の建築工芸研究所において、素描や原型デザインを学ぶ一方⁽⁷⁾、父親が業務提携していたフランスのマイゼンタールでは、ガラス製造の基礎について教育を受ける。ここで留意すべきは、同時期にガレが鉱物学を学んだ事実である。そして、この経験を端緒としてガラス制作に結実するのが、それから 20 数年経た作風の転換期に当たる 1889 年パリ万博であると筆者は考察する。それ以前、すなわち制作前期に当たる 1860 年代から 80 年代初頭にかけてのガレのガラス作品には、ロココ様式、ゴシック・リバイバルなどの歴史主義や、イスラム、中国、日本に影響を受けた異国趣味の作風が顕著である。この時期は、主に透明ガラス

に絵付けを施す技法であるエナメル彩を用いた平面的なガラス作品が制作される。透明ガラスに涼しげな青みがかかった色調を含む通称「月光色 (Clair de lune)」ガラスは、1878年パリ万博にて好評を得た代表作である⁽⁸⁾。一方、それとは対照的に、物質の様々な調合によって生まれる色ガラスを特徴とする「被せガラス」を用いたガラス作品が次第に目立つようになる。「被せガラス」とは、ガラスに異なる層のガラスを重ね、ガラスの彫刻技法で表面を彫り出すことにより、モチーフを浮かび上がらせ、地色とのコントラストを生み出す技法を指す。その制作が始まる制作後期、すなわち1889年パリ万博以降は、自然モチーフに詩を組み合わせたアール・ヌーヴォー様式に向かう時期に当たる。ガレの制作における鉱物への関心は、まさに歴史主義を脱却するこの様式的転換期に現れるのである。1889年パリ万博で発表された通称「悲しみの花瓶 (Vase de Tristesse)」と呼ばれる代表作「黒色 (Noir)」ガラスは、透明ガラスに靄がかかった黒の色ガラスを重ねた表現が、鉱物の色調の模倣に深く関わる点で見過ごせない作例である⁽⁹⁾。

3. ガレにおける鉱物の色調を模倣する制作論的関心と同時代批評の証言

「黒色」ガラスを出品した1889年パリ万博に関連して、ガレが鉱物の色調を模倣する関心を明記したのが、ガレの著作『1889年万博ガラス出品作概要』である。本著作の冒頭部では、ガラス製作が目指すべき第1目標として、「新たな手業。ガラス素材に思いがけない、かつ価値のある外観を与えるのに適した構成。〔ガラスの〕塊における彩色や装飾の探求」⁽¹⁰⁾が挙げられる。この目標に向けた取り組みを詳述する項目「技法」では、貴石、水晶、琥珀、瑪瑙、翡翠という鉱物への言及が確認される。なかでも重要なのが、「技法」項目中の「新たな着色」という事項説明である。ガレはここにおいて、1878年以来開発してきたガラスの着色法のうち、複雑な色調を含むものについて鉱物の色調を模倣する関心に言及している。

1878年以来私は相次いで多くの色を発表した。それらは、多かれ少なかれ靄がかかっていたり、黒みがかかっていたり、すすけていたり、緑がかかっていたりしてい

て、第一酸化鉄や酸化クロム、あるいは酸化鉄、酸化コバルト、酸化マンガンのさまざまな合成によってできる。[…]

今年、私はガラス製造業者がめったに用いることのない多くの新たな着色を発表する。[…] 他の着色は、単色ではなく〔ガラスの〕塊の中に複雑な色調を組み込んでおり、それは自然な素材や貴石、宝石、さらには水晶、瑪瑙、琥珀、翡翠を内に秘めた価値のある偶然の出来事を再現したいという望みから生まれている。

(11)

色ガラスにおいて鉍物の色調を模倣するこうしたガレの取り組みは、ガレと同時代の批評家の証言からも確認することができる。ガレと同郷の美術批評家で交友関係にあったロジェ・マルクス (Roger Marx, 1859-1913) は『1889年万国博覧会——週刊記事』に寄稿したガラス批評において、ガレについて次のように述べている。

この「偽りの宝石細工師」の錬金術は、ガラス状の物質を貴石に変貌させる。彼は思うままに紅玉髓や縞瑪瑙を作ったり、石英のひび、銀白色の琥珀、鼈甲の斑点に見せかけたりするのに熟知している。(12)

同様に、生前ガレに取材し伝記『エミール・ガレ』を刊行した美術批評家ルイ・ド・フルコー (Louis de Fourcaud, 1851-1914) による文献中の記述にも目を向けるべきである。

ついに、何一つおろそかにすまいと決意し、ガラス素地の組成やその密度、かすかな光を通すために重なり、組み合わせるその特性、装飾の効果、科学や技巧によって引き起こされた偶然の出来事を誇らしく思うこと、そして、あらゆる程度の半透明性に翡翠や紅玉髓、オニキス、瑪瑙、あらゆる形態の宝石のような鉍脈を付けることについて、実験を積み重ねたのが窺える。(13)

このように、これら同時代の批評テキストは、当時の批評家が鉍物への関心に基づくガレのガラス制作に注目していた事実を示している。

4. 1889年と1884-85年のガレ著作の比較検討

以上を踏まえ、ガレが鉱物の色調へ関心を寄せた背景を、1889年パリ万博から4、5年遡る1884年から85年の間に刊行された『装飾芸術批評』誌におけるガレの著作「ガラス装飾について」に探りたいと考える。本著作は、現代の職人であるガレが16世紀のガラス職人に対し、現代におけるガラス装飾やガラス職人のあるべき姿を論じる問答形式のテキストである。とりわけガレが強調するのは、ガラスの色調の問題である以前に、ガラス生来の特質である光の透過性についてである。反対に、光を透過しない物質が持つ「不透明性」については、ガレは明確に否定している。

偶像に硬い白のリン酸カルシウムの靄をまぶしたり、過度なコバルトで澄んだ偶像のまなざしを覆い尽くしたり、もしくは魅力を一新するのを口実にマンガンの息詰まるような愛撫で偶像の輝きを曇らせたりといった不健全な誘惑に屈しないためには、器用な手先、道徳性、確固たる主義がなくてはならない。ガラスに不透明性を加えること、これこそは天空の光が差し込んでいた美しい目の光を失わせることである。石、ブロンズのような不透明の物質や木のような繊維質の物質から借用した形、及びガラスの質から現れない、つまりガラスを特徴づける性質に反する性質から現れる形や装飾を無差別にガラスへままとわせることは、職人の不誠実であり、とりわけ職人の芸術、さらには芸術全般への侮辱である。⁽¹⁴⁾

しかし、こうしたガレの指摘は、一見すると不透明性を帯びているように思われる、1889年パリ万博に出品された色ガラス作品の特性に矛盾していると捉えられかねない。さらに言えば、「ガラス装飾について」が書かれた1884年の装飾芸術中央連合展において既に、1889年パリ万博に通じる色ガラスが制作されている事実がある⁽¹⁵⁾。それを実証する著作として重要なのが、『エミール・ガレによる1884年装飾芸術中央連合展ガラス製作に関する審査員向けの概要』である⁽¹⁶⁾。この冒頭部では、ガレが導入したガラスの装飾技法として、「A. ガラスの新たな着色。二層被せガラス、三層被せガラス、大理石模様のガラス、貴石の模倣、金属箔片・気泡の使用」⁽¹⁷⁾が挙

げられている。ここでは、1889年パリ万博の取り組みである「被せガラス」に加え、鉱物と関わる大理石模様のガラスや貴石の模倣について既に言及があるのである。

従来の先行研究は、ガレの1880年代における作風の転換について、ガラス作品が「透明」から徐々に「不透明」へと向かうと説明してきた。実際、「ガラス装飾について」の著述と同時代の実作例との間に見れば認められる矛盾について、疑問を呈するにとどめるか、さもなくば、ガレが自身の発言とは矛盾する不透明ガラスの制作へ向かったと安易に結論付けている⁽¹⁸⁾。しかし、この定説に対して筆者は、ガレが否定した光を透過しない素材の「不透明性」と、1880年代の実作例である色ガラスとの間には、実は混同すべきでない区別が必要であると独自の見解を主張する。以下では、双方の違いについて、ガレが用いた用語から明らかにする。

1880年代中頃の著作「ガラス装飾について」では、ガレは石、ブロンズ、木といった光を透過しない素材を念頭に、それらに特有な「不透明性」を *opacité* や *opaque* で語っている。

ガラスに不透明性 (*opacité*) を加えること、これこそは天空の光が差し込んでいた美しい目の光を失わせることである。石、ブロンズのような不透明の (*opaques*) 物質や木のような繊維質の物質から借用した形、及びガラスの質から現れない、つまりガラスを特徴づける性質に反する性質から現れる形や装飾を無差別にガラスへと合わせることは、職人の不誠実であり、とりわけ職人の芸術、さらには芸術全般への侮辱である。⁽¹⁹⁾

それに対して、『1889年万博ガラス出品作概要』の記述において、ガレが色ガラス作品に向けた用語には明確な違いが見られる。ここでは、フランス語の *fumeux*、*noirâtre*、*salir*、*verdâtre* という曖昧な色調を指す語が選択されているのである。

1878年以来私は相次いで多くの色を発表した。それらは、多かれ少なかれ霧がかっていたり (*fumeuses*)、黒みがかっていたり (*noirâtres*)、すすけていたり (*salies*)、緑がかっていたり (*verdâtres*) していて、第一酸化鉄や酸化クロム、あるいは酸化鉄、

酸化コバルト、酸化マンガンのさまざまな合成によってできる。⁽²⁰⁾

このことから、ガレは光を通さない「不透明」な素材との明確な違いを前提としたうえで、むしろガラスにおいては多彩な色調の変化を見せる曖昧な色ガラスを独自に追求したと考えるべきである。筆者はここにおいて、ガレが重視したガラス特有の性質である光の透過性が関与することを主張する。なぜなら、ここにこそ自然物である鉍物の色調を模倣するガレの意図が隠されていると考えられるからである。鉍物は、完全に不透明とも透明とも言えない色を含有するゆえに、光によってその色調を変化させる。ガレが目指したのは、鉍物に特有なそうした色調を、様々な物質の調合から生み出される、ほかでもない色ガラスにおいて再現することだったのである。

5. 鉍物の色調をガラスにおいて模倣するガレの意図 —— 光との関係から

以上の考察を踏まえ、再びガレの『1889年万博ガラス出品作概要』に立ち返ろう。ここで着目すべきは、以下の引用における色調 ton という語である。西洋近代の色彩理論的理解に立てば、ton は光の明暗度に関わる概念である⁽²¹⁾。ここでは、「新たな着色」の項目で鉍物の色調を模倣する関心を述べたガレの文章において、光の明暗度に関わる ton を用いているのである。

他の着色は、単色ではなく〔ガラスの〕塊の中に複雑な色調(tons)を組み込んでおり、それは自然な素材や貴石、宝石、さらには水晶、瑪瑙、琥珀、翡翠を内に秘めた価値のある偶然の出来事を再現したいという望みから生まれている。⁽²²⁾

同様に、「貴石の模倣。曇水晶や紫水晶の類のクリスタルガラス」における項目の記述にも着目する。

水晶が単色であることはめったになく、むしろ筋が入っていたり (striés)、くもっていたり (nuageux) する。私がこれまでに声高に語った技法は目に快い仕方で

光線 (les rayons lumineux) を分散させたり、色調 (ton) の単調さを局所的な色合いによって断ち切ったりする〔これらの〕偶然の出来事を再現するのに役立った。あなたがたは私の出品作の中に紫色がかかった着色が大理石模様や縞模様、瑪瑙状、雲状の形を取っている作品や紫色がところどころに凝縮している作品を見つけるだろう。(23)

ここでは、貴石の模倣に関する記述において、strié と nuageux という語の表すように、水晶は曖昧な色調を特性とすることが指摘されている。そうした偶然の特質を再現するために光や ton の問題に触れている点は、ここで制作された多彩な色調を持つ色ガラスとの関係を示すうえで看過すべきでない。

さらに、こうしたガラスの曖昧な色調を生み出すためには、1889年万博でガレが取り組んだ「被せガラス」における彫刻技法の発展が役立ったにちがいない。「被せガラス」とは、繰り返せば、ガラスに異なる層のガラスを重ね、ガラスの彫刻技法で表面を彫り出すことにより、モチーフを浮かび上がらせ、地色とのコントラストを生み出す技法である。1889年パリ万博出品作の多くにもこの「被せガラス」が用いられている。「被せガラス」に用いる彫刻技法をめぐっては、『1889年万博ガラス出品作概要』の冒頭でガラス製作における第3目標として、「クリスタルガラス彫刻師の工具一式の補完。クリスタルガラスやガラスを彫刻する様々な仕方を与える手段の発展と応用。たとえば、沈み彫り、浮き彫り、酸による腐蝕、ダイヤモンド・ポイント。精巧な仕上げと芸術的制作」(24) が目指された。それを詳述した項目では、次のように述べられる。

ミュールのカットやいわばモレットの彫金術から、酸浴やダイヤモンド・ポイントに至るまで、あらゆるクリスタルガラスへの彫刻技法を同時に実践することは、あなたがたにこの芸術の非常に多彩な光景を示している。宝石彫刻の作品において、私はあらゆる手段を用いた。例えば、パティネ (古色)、光沢、艶消し、目と触覚に優しい粒状効果、浅浮彫、カメオ、前景の丸彫りと後景のステンドグラスの効果、もっとも縮小された直径のモレットにより加工された透かし模様の肉

付けがある。あなたがたは 68 番（ジャンヌ・ダルク）の大型花瓶作品にこれらの技法を用いた例を見つけるだろう。その前景には不透明なカメオ彫刻が、他の部分ではステンドグラスの効果へと移行し、結果として反射光と同様に屈折光において興味深い作品となっている。(25)

要約すれば、引用前半部における彫刻技法のあらゆる手段がジャンヌ・ダルクの花瓶作品を例として、前景に不透明なカメオを浮き彫りにし、他の部分にステンドグラスの効果を生み出した結果、光の興味深い効果を挙げているというのである。すなわち、地色と重ねた色ガラスとの間に対比を生み出すガラスの彫刻技法が、光の効果を出すのに有効であるとガレが捉えていた可能性を示しているのである。

おわりに

本稿では、ガレの著作『1889 年万博ガラス出品作概要』及び同時代批評の記述の分析を通じて、ガレが作風の転換期に当たる 1889 年パリ万博出品作の色ガラスには、鉦物の色調を模倣する関心が現れていることを実証した。そこでのガレのガラス制作上の関心の根底には、次の二つを重要な点として指摘しうる。第一に、1880 年代中頃のガレの著作「ガラス装飾について」でガレが否定した光を透過しない物質の「不透明性」、すなわちフランス語の *opacité* や *opaque* と、他方『1889 年万博ガラス出品作概要』で用いたガラスの曖昧な色調を指すフランス語、たとえば *fumeux* や *nuageux* には明らかな違いがあること。第二に、その曖昧な色調を持つ色ガラスには、光によって多様に変化する鉦物に特有な色調を、光の透過性を特質とするガラスで再現しようとするガレの関心が密接に関わっていたこと、である。筆者はその根拠を、色調を指す語である *ton* が光の明暗度に関わる概念であることに見出した。この表現においては、同じく 1889 年万博でガレが取り組んだ「被せガラス」における彫刻技法の発展と応用が有効な手段となったと結論付ける。

註 引用は全て拙訳である。□内は筆者による補足、[...]は中略、()内は原文表記である。

(1) Gallé, Émile, *Exposition Universelle de 1889. Groupe III, classe 19 (Cristallerie, verrerie, émaux). Notice remise au jury sur sa fabrication de verres et cristaux de luxe par Émile Gallé à Nancy*, Nancy, Imprimerie coopérative de l'est, 1889.

(2) Le Tacon, François, *Émile Gallé ou le mariage de l'art et de la science*, Paris, Messene et J. de Coussance, 1995. ; Gallé, Émile, *Émile Gallé : l'amour de la fleur : les écrits horticoles et botaniques du maître de l'art nouveau*, Édition établie et commentée par François Le Tacon et Pierre Valck, Nancy, Editions Place Stanislas, 2008.

(3) 『ガレの庭——花々と声なきものたちの言葉』東京都庭園美術館・宇都宮美術館・東京新聞事業局文化事業部編、2016年。；『エミール・ガレ——自然の蒐集』ポーラ美術館編、2018年。

(4) Schmitt, Eva, “Gallé und die chinesische glassammlung im kunstgewerbemuseum zu Berlin” , *JOURNAL of GLASS studies*, Vol. 53, 2011, pp. 177-194. ; 山根郁信「黒いガラス——ガレのジャポニスム再考」『別冊太陽 ガレとラリックのジャポニスム』平凡社、2016年、88-95頁。

(5) Scheidig, Walther, “Emile Gallé in Weimar” , *Keramos*, No. 59, 1973, pp. 52-53.

(6) 筆者は2025年3月上旬に、パリのオルセー美術館とパリ装飾美術館、ナンシーのナンシー派美術館にてガレ関連のアーカイヴ調査を実施した。

(7) Scheidig, Walther, *op. cit.* (note5), pp. 52-53.

(8) たとえば、《花瓶「鯉」》1878年、エナメル彩、高28.0cm、直径（最大）22.0cm、パリ装飾美術館。

(9) たとえば、《花瓶「ひとりぼっちでいる」》1889年、被せガラス・グラヴェール、高24.0cm、幅12.5cm、パリ装飾美術館。

(10) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 21.

(11) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), pp. 22-23.

(12) Marx, Roger, “La verrerie” , *L'Exposition de Paris de 1889 : journal hebdomadaire*, No. 56, 1889, p. 122.

(13) Fourcaud, Louis de, *Émile Gallé*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1903, p. 12.

(14) Gallé, Émile, “Sur le décor du verre” , *Revue des arts décoratifs*, Vol. 5, 1884-1885, p. 7.

(15) たとえば、《脚付杯「夜」》1884年頃、被せガラス・グラヴェール、高12.8、直径13.1cm、ナンシー派美術館。

(16) Gallé, Émile, *Union Central des Arts Décoratifs. VIIIe Exposition. Le verre. Notice au jury sur sa production par Émile Gallé*, Brochure antotypée, in-folio, 22 septembre 1884.

(17) *Ibid.*, p. 1.

- (18) Rosenthal, Léon, *La verrerie française depuis cinquante ans*, Paris et Bruxelles, G. Vanoest, Éditeur, 1927, pp. 14-15. ; Forest, Marie-Cécile, “Verreries d’ Emile Gallé au Musée des Beaux-Arts de Lyon” , *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, No. 1, 1989, p. 17. ; Thomas, Valérie, “Émile Gallé and the revue des arts décoratifs”, *Getty Research Journal*, Richard George Elliott (trans.), Vol. 9, 2017, pp. 77-78.
- (19) Gallé, Émile, *op. cit.* (note14), p. 7.
- (20) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 22.
- (21) 前田富士男「用語集」『色彩からみる近代美術——ゲーテより現代へ』三元社、2013年、10-11頁。
- (22) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 23.
- (23) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 24.
- (24) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 21.
- (25) Gallé, Émile, *op. cit.* (note1), p. 34.

グスタフ・クリムト 《水蛇Ⅱ》 ——動植物モチーフから読み解く制作背景

山田耀

はじめに

本論文では、世紀末ウィーンの画家グスタフ・クリムト（Gustav Klimt, 1862-1918）による《水蛇Ⅱ》（1904-07年、カンヴァス、油彩、80×145cm、個人蔵）⁽¹⁾に描かれた動植物モチーフを分析し、その着想源を明らかにするとともに、本作の制作背景を検討する。

《水蛇Ⅱ》は世紀末に流行したファム・ファタールを題材とする作品で、80×145cmの横長の画面には、水中世界に横たわる4人の裸婦たちが等身大で描かれている。彼女たちは色鮮やかな大量の花々と黄金の水草によって飾られ、蛇とも蛸とも見える朱色の生物と絡み合う。背景にはカラフルな熱帯魚の群れや蛇が泳ぎ、華やかに画面を彩っている。黄金を用いた装飾、平面的な空間構成、そして世紀末的なエロティシズムが融合した本作は、クリムトが20世紀への世紀転換期に確立した独自の画風〈黄金様式〉を代表する作品の一つである。また、本作のような水と女性を組み合わせた画題は世紀末芸術において広く好まれ、クリムトもまた1900年頃から「水の女」を扱った作品を盛んに制作したが⁽²⁾、制作時期の最も遅い本作はその集大成と言える。

本作の先行研究の多くは、恍惚とした表情を見せる裸婦たちに焦点を当てている。彼女たちは同性愛や両性具有といった世紀末的概念を表現していると理解され⁽³⁾、フェルディナント・ホドラーによる《夜》（1889-90年、ベルン美術館）に描かれた裸体群像や、フランツ・フォン・シュトゥックの大蛇と絡み合う裸婦像など、同時代の象徴主義の画家からの影響が指摘される⁽⁴⁾。

一方、装飾や背景に用いられている動植物モチーフについては十分な検討がなされ

ないままであり、その要因は《水蛇Ⅱ》の複雑な来歴にあると考える。本作はユダヤ人のパトロンによって買い上げられたため、ナチス・ドイツがオーストリアを併合した際に所有者のもとを離れ、1964年の展覧会を最後に長らく所在不明となった⁽⁵⁾。その後、2022-23年にファン・ゴッホ美術館とベルヴェデーレが共催する展覧会「Klimt. Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse」において、約半世紀ぶりに公の場に展示された。本展覧会の図録に掲載された本作の図版と⁽⁶⁾、それ以前の出版物に掲載されてきた図版を比較するに、後者は実物の色彩や細部の描写、特に細かな動植物のモチーフを正確に捉えておらず、それゆえに先行研究では議論の中心に置かれてこなかったのだと考えられる。そこで、本論文ではこの動植物モチーフを重要な足がかりとして、本作の制作背景を探究する。

1. 《水蛇Ⅱ》の制作過程

はじめに、近年の新出資料を踏まえて、1903-08年における《水蛇Ⅱ》の制作から発表までの過程を検討する。本作は制作途中で大幅に加筆修正されているが、先行研究では加筆前の状態について当時の展覧会評による文字情報しか知られていなかった⁽⁷⁾。しかし、2022年からクリムト財団がグスタフ・クリムトデータベースにおいて資料の集積を進めており、その中に本作の加筆前の状態を記録したモノクロ写真が発見された⁽⁸⁾。そこで、本章では加筆前の写真を踏まえて本作の制作過程を改めて検討する。

クリムトは《水蛇Ⅱ》に関連する素描の制作を1903年から開始した。モデルたちが眠る姿、自慰に耽る姿、抱き合い快楽を共にする姿など、横たわる裸婦を題材とした50枚以上の素描が残されている⁽⁹⁾。本作が初めて公開されたのは、翌1904年の「第20回ウィーン分離派展」でのことである。本展覧会は裸体表現に焦点を当てたものであり、特に会場の中央に位置する第6展示室は、水浴などの「裸婦と水」を主題とした多数の作品が展示されたことから「中央浴場」と呼ばれた⁽¹⁰⁾。ここで、新出資料である第6展示室を撮影したモノクロ写真を見ると、右から2番目に《水蛇Ⅱ》の姿が確認できるが、この時点では未完成である⁽¹¹⁾。その後、1905年まで加筆前

の状態のまま、いくつかの展覧会に出展されたのち⁽¹²⁾、1906-07年にかけて大幅に加筆修正され現在の状態に至る。完成版は1908年にクリムトラが主催した大規模な展覧会「クンストシャウ」にて初めて公開され、1911年にユダヤ人のパトロンによって買い上げられた。

ここで、先に言及したモノクロ写真に写る《水蛇Ⅱ》(以下、1904年版)と完成版を比較し、加筆による変更点を確認する。両者の最大の違いは裸婦であり、1904年版のうつ伏せの裸婦は、頭部だけを残して画面下方に描き直された。修正後のうつ伏せの裸婦は鑑賞者を画中に誘惑するような表情へと変更され、プロポーションは体の曲線が強調されてより豊満になり、陰毛までもが描き加えられている。残された画面右上の頭部の横には、黒髪の女性の頭部が追加され、裸婦の人数は二人から四人へと増加した。

動植物モチーフに目を移すと、完成版に描かれた大量の装飾的な花や金色の水草は1906-07年に加筆されたものであるとわかる。画面右上には蛇の頭部も追加されている。海洋生物にもいくつか変更があるが、1904年版の細部が不鮮明なため、展覧会評の作品記述で補いながら比較すると、1904年版のうつ伏せの裸婦の頭部に重なるように描かれていた細長い魚の群れは削除され、上側の裸婦の頭部に描かれていたヒトデも花に置き換えられている。また、背景を泳ぐ熱帯魚も配置や配色が変更されている。総じて、1904年版の方がより純粋な水中世界を描き出していると言えよう。続いて、加筆前の展覧会評における作品記述のうち、《水蛇Ⅱ》の制作意図を考察する上で示唆に富むものを二つ紹介する。

もしも年老いたジュール・ヴェルヌが再び神秘的な海底旅行に出るのなら、その時は私も一緒に連れて行ってと頼んでみよう。そうすれば、クリムトの《水蛇》をもっと理解できるのかもしれない⁽¹³⁾。

第一に、上記の記述は南洋という舞台設定を明確に表していた加筆前の本作がジュール・ヴェルヌの海洋冒険譚を鑑賞者に想起させていたことを示す。これは大衆紙に掲載された記事の一節であり、世紀末のドイツ語圏においてヴェルヌの作品が既に普及

していたこと、さらにクリムト自身も彼の作品を読んでいた可能性を示唆する。

クリムトは《水蛇》と名付けた、新たな絵を描いた。[...]空間的には、それは画家の誇張された《金魚》の横方向の対作品として表現されている⁽¹⁴⁾。

第二に、上記の記述は《金魚》(1901-02年、カンヴァス、油彩、181×67cm、ゾロトゥルン美術館)との連作関係を加筆前の《水蛇Ⅱ》に見出すものである。《金魚》は本作以前にクリムトが制作した「水の女」の一つであり、詳細は後述するが、スキャンダルを巻き起こしたために当時の人々によく知られる作品であった。本作の加筆前後を比較すれば、《金魚》との類似点は加筆後の方により多く見られるため、1904年版の時点で両者の対応関係が明白であったのならば、クリムトは加筆によって本作をさらに《金魚》へ似せていったことになるが、この点については第3章で改めて検討する。

2. 動植物モチーフの分析

2-1. 水蛇

本章では、《水蛇Ⅱ》の動植物モチーフを「水蛇」「熱帯魚」「植物」に大別して、これらの描写を詳細に分析した上で、その着想源を明らかにすることを試みる。

はじめに、本作のタイトルにもなっている水蛇を取り上げ、水蛇が単なる生物ではなく重層的な意味をもつモチーフとして描かれていることを示す。そもそも、ドイツ語の原題 *Wasserschlangen* は多義的な語であり、現実世界で水辺に生息する蛇を意味するだけでなく、ギリシア神話に登場する九つの頭をもつ怪物ヒュドラなどの神話上の蛇も表す。同様に、本作においても、画面右上の朱色と金色の側面観の蛇の頭部は、実際に存在する生物としての水蛇である一方で、画面左上の裸婦を囲む朱色の触手は、吸盤を思わせる模様から巨大な蛸にも見える大蛇であり、神話上の怪物として描かれている。

ここで、後者に焦点を当て、蛇と蛸のダブルイメージの着想源について考察を加える。クリムトは本作の制作にあたり、図像面ではシュトゥックに由来する蛇と絡む裸

婦像と、葛飾北斎に由来する蛸と絡む裸婦像の両者から靈感を受けたことが第一に推察される。また、このダブルイメージはヴェルヌによる小説『海底二万里』を通じても理解できる。

血とタコの墨の流れる甲板を跳ねる大きなへビの胴ほどもあるタコの腕に、わたしたちはめっちゃめっちゃに攻撃を加えた。ねばねばするタコの腕は、ヒドラの頭のように、切っても切っても生えてくるような気さえした⁽¹⁵⁾。

ヴェルヌはこの小説で海の怪物クラーケンの触手をヒュドラに喩えており、蛸と蛇の怪物はヒュドラ、すなわち *Wasserschlangen* を媒介に結びつけることができるのだ。さらに、これが複数形である点に留意すると、原題が指し示すのは四人の裸婦たちでもあり、彼女たちに神話上の怪物が仮託されていると解釈できる。

2-2. 熱帯魚

続いて、熱帯魚モチーフに焦点を当て、熱帯魚の種類を同定した上で⁽¹⁶⁾、その図像源泉が同時代の博物学研究の成果物であることを示す。

《水蛇Ⅱ》には重なり合ってパターン化された熱帯魚の群れが二つ描かれている。第一に、画面右上の魚群は、ツートンカラーが特徴的な魚（頭部が金色、胴体が黒色）から構成されている。第二に、画面左の二人の裸婦の間を泳ぐ魚群は、色違いのツートンカラーの魚（頭部が金色、胴体が青色）と、小さな金銀の丸い魚から構成されている。これらの奇抜な熱帯魚は決して空想の生物ではなく、現実世界に存在する魚がもとになっている。

まず、ツートンカラーの魚の同定を試みる。そもそも、「水の女」の中で《水蛇Ⅱ》の他に熱帯魚が描かれた作品は《金魚》のみであり、その画面上部の背景には《水蛇Ⅱ》によく似たツートンカラーの熱帯魚の群れが泳いでいる。両者はおおよその形こそ類似しているが、《金魚》の方には目の上に黒い斑点があり、《水蛇Ⅱ》の方は鰭が赤く着色されている点で異なっている。これらの特徴から、ソメワケヤッコとヌリワケヤッコの二種が候補として挙げられる。両者は体の配色が黄色と黒または紺のツ-

トンカラーだが、ソメワケヤッコは目の上に黒斑がある一方で、ヌリワケヤッコは鰭の一部が赤いという特徴をもつ。つまり、《金魚》の制作時は前者のみが参照され、《水蛇Ⅱ》の制作時に後者の特徴も取り入れたのだと考えられる。また、《水蛇Ⅱ》に描かれたもう一種類の小さな熱帯魚については、本作以外に類例がないものの、口先部分の尖った円盤状の形態からディスカスという熱帯魚であると推測される。

では、これらの熱帯魚モチーフの図像源泉はどこにあるのか。クリムトが生涯で描いた数千点の素描の大半は女性を対象としたもので、作品のモチーフや構想を描き留めていたスケッチブックもその殆どが第二次世界大戦下に失われているため、人物以外のモチーフの着想源には不明な点も多い。しかし、これらの熱帯魚はヨーロッパ列強が植民地とした地域に生息する種であり、18-19世紀に加熱した植民地での博物学研究の成果物がその図像源泉であると推測できる。

実際に、オーストリア国立図書館の所蔵品のうち、ソメワケヤッコは南洋の魚に関する研究書⁽¹⁷⁾に、ヌリワケヤッコは子ども用の博物図鑑⁽¹⁸⁾に図版として掲載されており、ディスカスも博物画⁽¹⁹⁾などにその姿が記録されていることが確認できる。クリムトは生前の蔵書目録が存在しないため、参照元をこれらに断定できるわけではないが、当時のウィーンにおいて熱帯魚の画像が入手可能であったことは確かである。また、書籍の図版に見られる誤植が《水蛇Ⅱ》に反映されていることも、クリムトが博物学資料を参照したことを裏付ける。というのも、本来ヌリワケヤッコは背鰭と胸鰭のみが赤いのだが、先に示した子ども用図鑑を含む一部の書籍には尾鰭まで赤く描かれた図版が掲載されている。クリムトの描いたヌリワケヤッコもまた尾鰭が赤いため、この系譜の図版を参考に描いたのだと考えられる⁽²⁰⁾。また、本作の魚がいずれも標本のように鰭が閉じた状態であることも、これらの図像源泉が博物学資料にあることを根拠づける⁽²¹⁾。

2-3. 植物

続いて、植物モチーフの分析に移り、《水蛇Ⅱ》に描かれた多種多様な植物のうち形態が特徴的なものの種類を同定して⁽²²⁾、その図像源泉が風景画の制作にあることを示す。

同定可能な植物として、第一に画面左上のブロンドヘアの裸婦の後頭部に描かれた、外側が青、内側が白の花弁をもつ花が挙げられ、この特徴的な配色からシネラリアであると考えられる。同様に画面下方の裸婦の頭部にも、外側がピンク、内側が白の花々が描かれており、形態こそ単純な円の組み合わせにまで単純化されているものの、その配色からシネラリアであると考えられる。また、これらは複数の花々が寄り集って描かれているが、これはドーム状に密集して花が咲く散房花序という本種の特徴を的確に表現している。シネラリアはクリムトが最も気に入っていた花の一つで、本作が制作された1905年頃から頻繁に作品に登場するようになり、最晩年まで女性を飾るモチーフとして用いられ続けた。

この他に、画面左上の裸婦の頭部にアサガオ（外側がピンクまたは青、内側が星形に白い五角形の合弁花）、画面中央の裸体に挟まれた空間にタンポポ（多数の花弁をもつ黄色い花）及びキキョウ科の花（花弁の先が五つに別れた紫色の合弁花）が描かれていることが確認できる。その他の植物は形態が簡略化されており、同定することは難しい。

これらの植物の図像源泉を解明する鍵となるのが風景画である。クリムトは自然豊かな避暑地ザルツカンマーグートで夏の間を過ごすようになった1897年から本格的に風景画の制作を始めた。1900年以降は毎夏アッター湖畔に滞在しており、風景画の大半はこの地で制作されている⁽²³⁾。当初の主題は森林や湖を中心としていたが、《水蛇Ⅱ》の加筆期間と重なる1906-07年になると、花畑を題材とした風景画を描くようになる。クリムトにとって風景画は単なる写生ではなく現実世界の再構成を目指したものであり、花畑の風景画においても正面観の花々をキャンバス全体に敷き詰めた平面的な構成となっている。これは《水蛇Ⅱ》の画面を埋め尽くす大量の植物モチーフにも共通するものであり、花畑を描く中で獲得した表現を《水蛇Ⅱ》に応用したのだと考えられる。また、先に同定した《水蛇Ⅱ》の植物はいずれもオーストリアで自生もしくは栽培されている種であり、風景画の中に同種の植物が描かれていることも確認できる。例えば、《水蛇Ⅱ》と同時期に制作された《ひまわり》(1907-08年、ベルヴェデーレ)の画面下方にはシネラリアが描かれており、この他にタンポポやキキョウなどを描いた作品も存在する。以上から、風景画制作を通じた花々との接触が《水蛇Ⅱ》の植物モチーフの着想源の一つであると考えられる⁽²⁴⁾。

3. 声明文としての作品解釈

最後に、制作過程と動植物モチーフの分析結果をもとに、《水蛇Ⅱ》の作品解釈へと踏み込む。クリムトは自身の作品について多くを語らず、画論や日記の類も残されていないが、発言や執筆を控える代わりに作品に意見を仮託している。例えば、クリムトが分離派結成初期に制作した《ヌーダ・ヴェリタス》(1899年、ウィーン演劇博物館)では、作品上部に詩人フリードリヒ・シラーからの引用を組み込み、「万人に好かれる必要はない」という自身の芸術への態度を表明している。論文内で何度か取り上げた《金魚》もまた、クリムトの声明文としての作品である。本作の元々のタイトルは《私の批評家たちへ》であり、挑発的な視線で鑑賞者に尻を向けた裸婦は、クリムトの作品、特に学部絵画を批判する人々への反抗的な意志を表している⁽²⁵⁾。

ここで、第1章に立ち返ると、《水蛇Ⅱ》には《金魚》との連作関係を見出すことができ、これは1906-07年の加筆によって一層強まった。裸婦の数は《金魚》と同じ4人になり、作品を90度回転させれば、彼女たちの配置や髪色にも対応関係が見えてくる。加筆後の鑑賞者を誘惑するような視線や、豊満なプロポーションの臀部を大胆に露出する姿もまた《金魚》を彷彿とさせる。また、魚についても加筆修正によって両作に共通するツートンカラーの熱帯魚を中心としたものに変更された。

これらを踏まえると、《水蛇Ⅱ》の挑発的な視線や臀部の露出も、自身と対立する者たちへの声明文として解釈可能ではないだろうか。実際、本作が制作された1904-07年、クリムトは《金魚》の制作時以上に激しいスキャンダルの渦中にあった。それは、第一に学部絵画の返還をめぐる問題、第二に分離派の内部分裂で、後者の結果、1905年にクリムトを含めた分離派の主要メンバーは脱退を余儀なくされた⁽²⁶⁾。これは、分離派会館という重要な展示場所の喪失を意味し、その後4年もの間奮闘した末に開催へところ着けたのが、本作の完成版が初めて展示された1908年の「クンストシャウ」であった。このように、本作の制作時にクリムトが置かれていた状況を鑑みると、本作も《金魚》になぞらえた敵対者への反抗声明として解釈できると考える。

おわりに

本論文では、動植物モチーフを中心に《水蛇Ⅱ》を分析し、その着想源を辿ることで、クリムトに自然への多様な関心を確認した。植物の図像源泉は風景画制作という個人的な経験にある一方で、魚や蛇は当時の文化的背景にその源を見出すことができた。今回は、主に博物学研究の進展と、海洋小説の普及に言及したが、他にもヨーロッパ各地で水族館が建設され、ウィーンにも自然史博物館が開館するなど、当時の社会はクリムトの自然への関心を湧き立たせるような事象で満ちていたのだ。感受性の強い画家であったクリムトは、古代から近代まで、東から西まで、様々な時代と地域の文化に影響を受け、それを自由自在に取り入れながら一つの作品へ昇華したが、《水蛇Ⅱ》もまさにそのような作品と言えよう。

註

- (1) 《水蛇Ⅱ》の図版は、現所有者である香港のギャラリー HomeArt が提供しているものを参照していただきたい。展覧会「Klimt. Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse」(2022-23年、ファン・ゴッホ美術館、ベルヴェデーレ)の図録または展覧会ホームページから閲覧可能。Fellinger, Markus, et al., ed., *Klimt. Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse*, Vienna, Belvedere, 2023.
- (2) クリムトによる「水の女」を主題とした作品群は、ウィーン分離派の機関誌『ヴェル・サクム』に掲載されたイラスト《魚の血》(*Ver Sacrum*, vol. 3, 1898.)と、その絵画化《流れる水》(1898年、個人蔵)を出発点として、《金魚》(1901-02年、ゾロトゥルン美術館)、《鬼火》(1903年、個人蔵)、《銀の魚》(1902-03年、アルベルティーナ寄託)へと続き、《水蛇Ⅰ》(1904-07年、ベルヴェデーレ)及び《水蛇Ⅱ》(1904-07年、個人蔵)がその最終作となる。
- (3) Strobl, Alice, *Gustav Klimt: die Zeichnungen*, vol. 2, Salzburg, Verlag Galerie Welz, 1982, p. 67.
- (4) Fellinger, Markus, et al., ed., *op. cit.*, pp. 172-173.
- (5) Lillie, Sophie, *Was einmal war: Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Vienna, Czernin Verlag, 2003, pp. 1244-1250.
- (6) Fellinger, Markus, et al., ed., *op. cit.*
- (7) Strobl, Alice, "WATER PICTURES," Weidinger, Alfred, ed., *Gustav Klimt*, Munich, Berlin,

London, and New York, Prestel, 2007, pp. 85-89.

- (8) 以下の URL から閲覧可能。https://www.klimt-database.com (2025 年 11 月参照)
- (9) Strobl, Alice, *Gustav Klimt: die Zeichnungen*, vol. 2, pp. 67-101.
- (10) Hevesi, Ludwig, *Acht Jahre Sezession*, Vienna, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, 1906, pp. 462-463.
- (11) モーリッツ・ネール撮影「第 20 回ウィーン分離派展の展示風景」(1904 年、オーストリア国立図書館) 以下の URL からグスタフ・クリムトデータベース上で閲覧可能。https://gkdb.link/8877-3763 (2025 年 11 月参照)
- (12) 「オーストリア造形芸術家協会『分離派』展」(1904-05 年、リンツ) 及び「第 2 回ドイツ芸術家組合展」(1905 年、ベルリン) に出展している。
- (13) *Linzer Volksblatt*. No.294, Linz, 24/12/1904, p. 1. (拙訳) 補足として、クリムトの存命時、《水蛇Ⅱ》の作品名は一貫して *Wasserschlangen* (付番なし) であり、没後に付番のある作品名で表記されるようになった。
- (14) *Wiener Abendpost*, Vienna, 08/04/1904, p. 1. (拙訳)
- (15) ジュール・ヴェルヌ『海底二万里』(荒川浩充訳) 東京創元社、1977 年、498 頁。
- (16) 熱帯魚の同定には以下を参照。多紀保彦、他監修『新訂 原色魚類大圖鑑「圖鑑編」』北隆館、2005 年、654-655、663 頁。牧野信司、松井佳一『標準原色図鑑全集 第 17 巻 熱帯魚・金魚』保育社、1970 年。
- (17) Museum Godeffroy, *Journal des Museum Godeffroy*, Band 2, Hamburg, 1873, Taf. 39-B.
- (18) Bertuch, Friedrich Justin, *Bilderbuch für Kinder*, Band 3, Weimar, 1798, Fisch. XXV-3.
- (19) ヨーゼフ・ツェナー 《ディスカス》(19 世紀、オーストリア国立図書館)
- (20) この誤植のある図版の大元は以下の書籍である。Bloch, Marcus Elieser, *Naturgeschichte der ausländischen Fische*, Atlas 4, Berlin, 1785-1795, Taf. 425.
- (21) 《水蛇Ⅱ》の熱帯魚を敷き詰めたパターンのような表現方法は、コロマン・モーザーによる魚を反復させた装飾パターンからの影響も見て取れるが、紙幅の都合上、本論文では割愛する。
- (22) 植物の同定には以下を参照。林弥栄、古里和夫監修『原色世界植物大圖鑑』北隆館、1986 年、25-27、157、227、394、513 頁。
- (23) Benesch, Evelyn, “The Landscapes: a reconstructed nature,” Natter, Tobias G, *Gustav Klimt: The Complete Paintings*, paperback ed., Cologne, Taschen, 2022, pp. 377-378.
- (24) クリムトはジャポニズムの影響を強く受けており、アサガオやキキョウなどの植物が文様のように描かれていることから、日本美術もまた《水蛇Ⅱ》に描かれた植物の図像源泉の一つであると推察されるが、紙幅の都合上、本論文では風景画のみに着目した。

グスタフ・クリムト 《水蛇Ⅱ》

- (25) Natter, Tobias G. and Hollein, Max, *The Naked Truth: Klimt, Schiele, Kokoschka and Other Scandals*, Vienna, Leopold Museum, 2005, pp. 18-20.
- (26) C・M・ネーベハイ 『グスタフ・クリムト 素描と絵画』（水沢勉訳）岩崎美術社、1998年、168-173頁。

ピエール・ボナールのアルカディアをめぐるまなざしと植物 ——1910年代の二つの「夏」作品に着目して——

五十嵐実果子

はじめに

本論文は、19世紀後半から20世紀前半に活躍したフランスの画家ピエール・ボナール(Pierre Bonnard, 1867～1947)のアルカディアをめぐるまなざしに焦点を当てる。ボナールは、画業の初期には閉ざされた空間表現と親密な主題によってアンティミストと評されたが、次第に画面は豊かな色面で覆われるようになる。その転換期は20世紀初めであるといわれ、明るい色彩表現を始めとして窓や鏡を用いた実験、神話的なモチーフの取り込みが行われた。この転換期を経て注文が増加した室内装飾画には、植物と人物が調和的に融合したアルカディアが実現されている。

この転換期における明るい光と色彩の取り込みは、単なる「眼の快楽」や「遅れてきた印象派」という評価と結びつき、「精神」や「知性」を核とするモダニズム的な発展に貢献しない画家として低評価の一因となってきた⁽¹⁾。1984年、ジャン・クレールは論考「視神経の冒険」において認知心理学的観点からその絵画の革新性を説き、以上のようなボナールのイメージを払拭する大きな功績を残した⁽²⁾。以降、視覚的知覚のプロセスがいかに内在化されているか、という観点での議論と評価が進む。

その一方で、このような議論において「眼の快楽」としての側面は等閑視されてきたといえるだろう。本論文では、この「眼の快楽」という概念に着目し、その位置づけを再考することを目指す。また「眼の快楽」の機能も踏まえてボナールの言葉、造形とこれまでの批評を紐解くことで、人物像のみならず、植物のモチーフにおいても重要な役割が付与されていることを指摘する。

1. 「知覚」にまつわる先行研究

1-1. 先行研究の整理

「知覚」にまつわる先行研究を確認する。これまでの議論を俯瞰すると次の2点に集約することができる。まずクレールの論考に代表されるような、生きた感覚を取り込もうとしたボナールの画期的な画面構成に焦点を当て、その制作原理へと還元した記述である⁽³⁾。またもう一方はイヴ・アラン・ボアの論考が特徴づけているように、作品を前にした観者の視線の動きに着目することで、その知覚の特異性、特に時間的拡張性を浮かび上がらせる議論である⁽⁴⁾。

これらの議論は、戦後アメリカの絵画へと続くモダニズムの言説へとボナールを組み込むことが主眼であり、モダニズムと相容れない「装飾」の概念をはらむ室内装飾画における考察は手薄になってきた。本論文は、この室内装飾画を考察の対象とする。

1-2. 本論における研究フレーム

先行研究のような視覚的知覚と関連づけてボナール作品を読み解くアプローチにおいて、ボナール絵画の核心を表すことばとして度々考察されてきたのが、日記に記された「突然部屋に入ったとき目に飛び込んでくるもの」⁽⁵⁾の絵画化という言葉である。

この言葉を、クレールは文化的慣習によってもたらされる知覚の修正が課される前の生きたイメージの絵画化を目指すものとして理解した⁽⁶⁾。一方でジョン・エルダーフィールドは、そのような視覚の総体を前注意的に捉えることは不可能であるとし、むしろ固視とサッケードという眼球運動、なかでもその遅延と連続を表象しているのだと述べた⁽⁷⁾。たとえば、エルダーフィールドは、《庭を臨むダイニングルーム》(1930-31年、ニューヨーク近代美術館)で左端に表された女性は、通常目が識別しにくい短波長のモーヴ色の領域に隠されているのだと述べる。絵画の一瞥、いわば「突然部屋に入ったとき」にはいまだ識別されない女性の存在は、連続的な眼球運動によって発見される。このことにより観者にとっての「視覚的知覚の遅延と連続」⁽⁸⁾が表されているのである。

「視覚的知覚の遅延と連続の表象」とは、イメージ内のオブジェの認識を遅らせる

ことによって、我々観者が眼球運動を継続させるような効果をいうのだと捉えることができる。観者への作用として読み取ったエルダーフィールドの見解は、「眼の快樂」というこれまで蚊帳の外にあった領域に対して説明を加えることも可能にすると考えられる。よって本論文では、視覚的知覚に着目してボナール作品を読みとることの根底にあるその革新性について、この「視覚的知覚の遅延と連続」というエルダーフィールドの解釈に立脚して議論を進めたい。

2. 受容分析 - 《夏》

本章では、《夏》(1917年、マルグリット & エメ・マール財団美術館)を対象として、「眼の快樂」の概念がいかに関形成されたのか、またそれがいかに選択的な取り扱いを受けてきたのかを確認する。《夏》はスイスの富豪、アーサー、ヘディ・ハーンローザ夫妻の邸宅を飾るために制作されたものである。

画面中心部、日の当たる谷間で裸の女性二人が寝そべっている。その二人を囲うように左右には大きな樹木が立ち、その木陰で現代風の人々がくつろぎ、遠景には森が広がる。

2-1. 《夏》の批評とタピスリーの美学

《夏》は1917年10月25日から11月3日まで、ベルネームジュヌ画廊にていくつかのタブローと他2つの装飾画とともに展示されており、雑誌や新聞に批評記事が投稿されている。有名な批評家ルイ・ヴォークセル(Louis Vauxcelles, 1870～1943)は、「魅力的な自由」「色彩画家と詩人の絶妙な気まぐれ」⁽⁹⁾とほめたたえ、「L' Imagier」と署名したアドルフ・タラバン(Adolphe Tabarant, 1863～1950)も「無限に感受性豊か」「深い人間性」⁽¹⁰⁾と称賛する。一方オランダ美術研究者クロティルド・ミスム(Clotilde Brière-Misme, 1889～1970)は「形態を意図的に不明確にしている」⁽¹¹⁾と述べ、キュビズムの画家ロジェ・ビシエール(Roger Bissière, 1886～1964)の批評と同様に⁽¹²⁾、形態や構図の不明確さに対し批判的であった。

以上のように読み取られた性質は、美術批評家であり美術史家であったシャルル・

ブラン (Charles Blanc, 1813～1882) が『装飾芸術の文法』の「タピスリー」において主張した、室内装飾の理想的な性格を連想させる。ブランは次のように述べる。

もし詩人の幻想や典型的な人物、夢のような色彩がふさわしく用いられる場所があるとすれば、それはまさにこの織られた壁、すなわちタピスリーに他ならない。そこでは、視線を休ませ、想像を掻き立て、精神に疲労を強いることなく、モチーフの曖昧さと輪郭の不確かさによって、観る者の心を魅了するのである。(13)

私的な室内空間を飾る美術品には、精神を休ませる役割が求められている。その効果を発揮するために、まず様式的には、群像や規則的なモチーフによる「壁を埋め尽くす構成」や、「高い水平線による空の排除」によって平面性が強調される必要がある(14)。また、「モチーフの曖昧さ」と「輪郭の不確かさ」が、明確な物語を持たない「主題の曖昧さ」へと繋がり、結果として「想像を掻き立て」るような効果が得られるのである(15)。このような形態的特徴とそこから導かれる効果は、まさに《夏》を読み解いた当時の批評と一致しているといえないだろうか。

ただし、ここで踏まえる必要があるのは、ブランの述べた室内装飾の美学がいわゆる「大芸術」とは異なるものとして体系化された概念であったと考えられることである。ブランは1867年に執筆した『デッサン芸術の文法』において、芸術とは心の安らぎなのではなく、もっと真剣で崇高なものであると述べている(16)。また当時大きな影響力を持ったウジェーヌ・ヴェロンは『美学』において、装飾芸術を表現芸術と対置する形で、視覚の快楽を探求することから生まれる観念や感情の必要のない芸術であると定義している(17)。

ブランやヴェロンのような装飾芸術の理解は、当時の社会的状況と大きく関連している。すでに知られているように、1851年のロンドン万博でイギリスの産業芸術の発展を目の当たりにしたフランス国家は、自国の産業技術の発展と価値の押上を図る政策を打ち出す。美術行政の変革の動きが多く、芸術家・批評家を巻き込んだものとして発展することとなり、この大きな社会的運動のなかで応用芸術の概念自体が改めて整理されることとなったのである。

ボナールを含むナビ派の活動自体も、ヴェルカーデの「絵画はない、装飾だけがあるのだ」⁽¹⁸⁾ という叫びに象徴されるように、応用芸術の価値の引き上げを目指したものであった。ボナールは実際に屏風や家具を製作しており、エドゥアール・ヴュイヤール (Édouard Vuillard, 1868～1940) らはタピスリーに関連した制作に打ち込んでいる。ナビ派の探求が、これまで世紀末の象徴主義的な文脈によって内面性の発露として理解されてきたように、ここでの問題意識が単なる「眼の快楽」にはとどまらないものであったことはいうまでもないが、その一方で、室内装飾それ自体の性質や与えられる効果は一つの関心事ではありえただろう。

ブランやヴェロンらの整理は、以上のような動きの中で旧来の大芸術と応用芸術との概念的枠組みが改めて見直されることにより、体系化されたものと捉えられる。彼らは応用芸術の芸術としての正当性を打ち出そうとしながら、逆にそこに見出されてきた感覚や快楽という性格を露呈させてしまったのである。

このような室内を飾る応用芸術の性格は、テオドール・デュレが1911年のサロン・ドートヌヌのカタログ序文において「過去半世紀の間に根源的な変化が達成された。芸術は広範囲なものとなり、一般化したのである。」⁽¹⁹⁾ と記しているように、20世紀前半には一般的な理解として定着していた。

2-2. 「眼の快楽」とボナール作品

以上のように、産業芸術の振興運動を契機として、室内装飾に内在する眼を喜ばせるものという効果が改めて浮き彫りにされ、共通認識として確立されていった。室内装飾画として制作された《夏》に見られた読み取りには、以上のようなイデオロギーが内在化しているものと考えられることができるだろう。ボナール作品のこのような「眼の喜び」という読み取りは、《夏》におけるものにとどまらない。むしろこのような評価は定着していくのである。

近年、この単なる「眼の快楽」としての評価は、ボナールを絵画の発展の外にあるものとして位置づけ、その芸術的貢献を矮小化するようなものであったことが指摘されている⁽²⁰⁾。先述した「知覚」的なアプローチは、このようなボナール像を塗り替え、モダニズムの画家像に組み込むための試みの一つであった。そしてこの枠組みに

においては、視覚的な快楽という読み取りは等閑視されてきた。

一方で、ボナールを低評価に貶める批評的な口実を与えてきたといわれる視覚的快楽を押し出した議論を詳細に読み解くと、「知覚」に関する議論との差異は曖昧化する。詩人・画家のトリスタン・クリングソー (Tristan Klingsor, 1874～1966) は1921年、『芸術愛好 (L'Amour de l'art)』誌において、ボナールを「魅力的な装飾家」⁽²¹⁾であると述べ、視覚的な美を賛美する。だがその冒頭における「緑と紫の、絹のようで、しなやかで、反射が変化する羽ばたきのようにふさふさした、この特異で驚かされるもの何だろう。それはピエール・ボナールの樹木だ。」⁽²²⁾という記述は、第1章で取り上げた「視覚的知覚の遅延と連続」というフレームを通して、「眩暈の感覚」⁽²³⁾というボアの知覚と共鳴している。つまり、モチーフの曖昧さ・色彩の豊かさが、絵画の知覚の初期段階において視覚への直接的な快楽として把握されうると同時に、モチーフの認識の遅延をもたらすのである。いずれの記述も、絵画の一瞥における知覚を描写したものといえるだろう。

ここで、一瞥の知覚における眩暈の感覚は、イメージを解釈しようとする者の特権である。「眼の快楽」は、より初期の知覚においてもたらされるのに対し、眩暈を覚える者は連続的な眼球運動によってモチーフを発見することで「悦び」が見出される。《夏》は、タピスリーのようにぼんやりと眺め、視覚的な快楽を享受することも可能な一方で、視線を動かし続けることでさらなる発見をもたらすことへも開かれている。

2-3. 「眼の快楽」と群葉

さらに重要なのは、《夏》の読み取りにおける植物の役割である。画面の大部分を樹木の群葉が占めるイメージは、タピスリーにおける葉むら模様を表す「青草模様 (Verdure)」を連想させている。

18世紀の美術批評家ロジェ・ド・ピール (Roger de Piles, 1635～1709) は、見ることが分断され反省が介入しないよう「一目で」目に入ってくるような「全体性」の中で「眼の快楽」を求め⁽²⁴⁾、中でも樹木の果たす装飾的な効果について指摘した⁽²⁵⁾。またイメージの考察に知覚心理学の成果を取り込んだエルンスト・ゴンブリッチ (Ernst

H. Gombrich, 1909-2001) は、装飾を「モチーフの一つ一つを凝視しない」ものであると述べている⁽²⁶⁾。

《夏》における群葉も、ド・ピールやゴンブリッチが述べた装飾の種類に属しているといえるだろう。群葉は、《夏》の画面を大きく占めることで、観者にとっての一瞥の知覚に大きな印象を与えながら、視線はそこに留まらない。群葉の「眼に快楽」を与える効果が、イメージの認識の「遅延」をもたらすものとして、重要な役割を果たしているのである。

以上、本章では、これまでボナール作品において指摘されてきた単なる「眼の快楽」という解釈が室内装飾という作品自体の性格に紐づく批評言語であり、画家の評価のアプローチにおいては恣意的で選択的な取り扱いがなされた領域であったことを確認した。その性格は、ボナール作品の時間的拡張性における出発点として機能している。

3. 制作原理 - 《夏、ダンス》

観者の知覚に大きな印象を与えるような樹木の表象は《夏》以外にも見ることができ、また、そのような作品における人物像は同系色の地に埋没している。筆者は修士論文において色彩の数値的な分析を行い実際に樹木の明度が高いこと、人物の地とのコントラストが弱められていることを確認している⁽²⁷⁾。本章では、素描という構想の段階における探求を参照することで、ボナールの制作原理を浮かび上げたい。

考察の対象とするのは、1912年に描かれた《夏、ダンス》(プーシキン美術館)という作品である。グラスのヴィラからの眺めを描いた本作は、見晴らしの良い丘の上で子どもたちが舞い踊り、動物たちとくつろぐ穏やかな田園の情景が、アルカディアを連想させている。

3-1. 素描と完成作の比較

《夏、ダンス》の構想として描かれたと考えられる《夏に向けての習作》(1910年頃、オルセー美術館)、《おそらく夏に向けた習作》(1910年頃、オルセー美術館)、《夏に向けたスケッチ》(1910年頃、ルーブル美術館)といった素描作品を、人物像・植物モチーフ

フに焦点を当て完成作と比較する。

まず人物像を確認すると、例えば完成作において画面左側に座っている老年の男性は、向きや視点の変更されながらも各素描において引き継がれていることが確認できる。人物像のデッサンにおいては、フォルムの探求が関心の中心にあったといえるであろう。一方、植物の素描と完成作とを見比べると、あくまでその形よりも、画面全体の位置関係、画面に与える効果など構図への探求に焦点が当てられていることが確認できる。つまり、完成作において曖昧化されているほとんどの人物たちは、デッサンの段階では明確な輪郭線を有している一方で、完成作において際立つ色彩を有する植物の領域は、デッサンにおいてはあくまで纏まりにとどまっていたのである。

3-2. ボナールの言葉

彩色において曖昧にされた人物と浮かび上がる植物との関係を読み解く手がかりは、ボナールの言葉にある。

主な主題は表面であり、それは独自の色と法則を持ち、オブジェの上に存在している⁽²⁸⁾

表面を構成する「独自の色と法則」とは、オールオーバーを達成する手法であり⁽²⁹⁾、装飾と言い換えることもできるだろう。しかしボナールの絵画はそこにとどまらない。土台を構成するオブジェが次第に浮かび上がる。すなわち、ポートロックが指摘したようにオブジェが次第に重要性を帯びるのである⁽³⁰⁾。

見方を変えれば、観者の視線を無意識的に捉え知覚そのものを支配してしまう人物像の上に「独自の色と法則」が乗せられることによって、単なるオールオーバーでは実現されえない知覚の連続が創出されているといえるだろう。

3-3. まとめ

以上、ボナールの構想とボナール自身の言葉を踏まえ本章をまとめたい。前章と同様に、《夏、ダンス》においても画面中央右の色とりどりの植物群は高い誘目度を有

し観者に大きな印象を与えている。植物群は、主題である「独自の色と法則」の核心を担っているといえるだろう。一方で、これらの群葉は観者の視線を掴まない。視線は、踊る少女たちやパイプを燻らせる男性といった人物像へと渡り歩いていく。

連続的なまなざしの達成には、植物モチーフによって自由な色彩が展開される表面と同時に、ベースに存在するかたちが大きなかなめとなっている。両者は、両輪として機能しているのである。

結び

本論文を通して、ボナール作品の単なる「眼の快樂」という批評言語は、「独自の色と法則」という主題に由来したものであり、「突然部屋に入った瞬間」に知覚されるものであることを確認した。この知覚は、視線を絵画に長く留めるうえで重要な意義を有していた。素描という構想段階の考察を踏まえれば、この時間性をコントロールするような表象は、ボナールの周到な探求と研究によって達成されたものであったといえだろう。

註

- (1) Watkins, Nicholas, “The Genesis of a Decorative Aesthetic” , Gloria Groom, ed., *Beyond the Easel: Bonnard, Vuillard, and Roussel 1890–1930*, cat.exh., The Art Institute of Chicago, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 1–28.
- (2) Clair, Jean, “Les Aventures du nerf optique” , Newman, Sasha M., ed., *Bonnard*, cat.exh., Centre Georges Pompidou, The Phillips Collection, Dallas Museum of Art, 1984, pp. 29–50.
- (3) Clair, Jean, *op.cit.*, pp. 29–50,
Elderfield, John, “Seeing Bonnard” , Sarah Whitfield and John Elderfield, eds., *Bonnard*, cat. exh., Tate Gallery, London, The Museum of Modern Art, New York, 1998, pp. 33–52, 等 .
- (4) Roque, Georges, “La surface, sa couleur et ses ‘lois’” , Suzanne Pagé, ed., *Pierre Bonnard: L’Oeuvre d’art, un arrêt du temps*, cat.exh., Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2006, pp. 73–83.
Bois, Yve-Alain, “La ‘passivité’ de Bonnard” , *Ibid.*, pp. 51–63, 等 .

- (5) Arland, Marcel and Jean Leymarie, *Bonnard dans sa lumière*, cat.exh., Fondation Maeght, St-Paul-de-Vence, 1975, p. 21.
- (6) Clair, Jean, *op.cit.*, 1984, pp. 29–50.
- (7) Elderfield, John, *op.cit.*, 1998, pp. 33–52.
なお、「遅延と連続」という表現はジュリアン・ベルが最初に用いたものである。
Bell, Julian, *Bonnard*, London, 1994, p. 17.
- (8) *Ibid.*
- (9) Vauxcelles, Louis, “Expositions” , *Le Carnet de la semaine: gazette illustrée, littéraire, politique, économique et satirique*, 04 novembre 1917, p. 7.
- (10) L’Imagier, “Notes sur l’art” , *L’Œuvre*, 06 novembre 1917, p. 3.
- (11) Clotilde Brière-Misme, “Petites Expositions” , *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts*, no. 4, 01 octobre 1917, pp. 58–60.
- (12) Bissière, Roger, “Notes d’art” , *L’Action*, 6 novembre 1917, p. 7.
- (13) Blanc, Charles, *Grammaire des arts décoratifs*, Paris, Cariatide, 1882, pp. 86–119.
- (14) *Ibid.*
- (15) *Ibid.*
- (16) Blanc, Charles, *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture, jardins*, Paris, J. Renouard, 1886, pp. 12–16.
- (17) Véron, Eugène, *L’Esthétique*, Paris, Reinwald, 1878, pp. 130–152.
- (18) Verkade, Dom Willibrood, *Le Tourment de Dieu*, Paris, 1926, p. 94.
- (19) Duret, Théodore, *Salon d’automne, Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin*, Paris, Kugelmann, 1911, pp. 47–56.
- (20) Watkins, Nicholas, *op.cit.*, pp. 1–28, 等
- (21) Klingsor, Tristan, “Pierre Bonnard” , *L’Amour de l’art: revue mensuelle*, Paris, Librairie de France, février 1921, pp. 241–246.
- (22) *Ibid.*
- (23) Bois, Yve-Alain, *op.cit.*, p. 53.
- (24) 島本 淳「ロジェ・ド・ピールと十八世紀の美術批評」『美学』、1987年、p. 21.
- (25) De Piles, Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris, Didot, 1708, p. 185.
村山雄紀「人物と樹木——ロジェ・ド・ピールの風景画論の意義」『美学』、2025年、pp. 49–60.
- (26) エルンスト・H・ゴンブリッチ著、白石和也訳『装飾芸術論』、岩崎美術社、1989年、pp.

185-199.

- (27) 五十嵐実果子『ピエール・ボナールのアルカディアをめぐるまなざし—1910年代に制作された装飾画を中心に』、京都芸術大学大学院、2023年、未発表
- (28) Lévêque, Alain et al., *Observations sur la peinture de Pierre Bonnard*, Strasbourg, L'Atelier Contemporain, 2015, pp. 13-15.
- (29) Roque, Georges, *op.cit.*, pp. 73-83.
- (30) Portlock, Jonathan, “Beauty captured in an ‘instant’ : Pierre Bonnard's transformation of the everyday” , *Edinburgh*, Edinburgh University Press, 2020, pp. 119-120.

ニーチェ解釈としての「記号の孤独」 ——ジョルジョ・デ・キリコと孤独の肯定

大西夏鈴

はじめに

本稿では、画家ジョルジョ・デ・キリコ（1888-1978）が提示した「記号の孤独（*La solitudine dei segni*）」という概念を、フリードリヒ・ニーチェ（1844-1900）の説いた「孤独」の芸術的実践として位置づけ、その意義を明らかにすることを目的とする。

以下では、1910年から1919年にかけての制作に焦点を当て、デ・キリコがこの時期に手がけた作品群である形而上絵画（*L'arte metafisica*）と、画家自身の言説を中心に検討を行う⁽¹⁾。このなかで、「記号の孤独」が彼の作品表現や芸術思想において果たした役割を明らかにするとともに、画家の精神的側面においていかなる内的必然性をもって形成されたのかを分析する。これを通じて、1919年までのデ・キリコにとって「記号の孤独」という思想の形成が、自身の孤独な境遇を克服し、自己を肯定するための契機となったという仮説を提示したい。

1. 画家の略歴と「形而上絵画」についての概要

1910年代にデ・キリコが展開した形而上絵画は、奇妙な静寂に包まれた、夢や幻想の世界を想起させる作品群として一般的に理解されている。画家にとって一連の制作は、従来の絵画的再現を超え、触知可能な世界の向こう側、すなわち語源的な意味での「メタフィジカ（*Metafisica*）」を可視化しようとする実践であった⁽²⁾。こうした実践を理論的に裏付け、形而上絵画の独自性を明示したのが、1919年に発表された「形而上絵画について」である。デ・キリコは本論考において、形而上絵画の優越性を示す根拠として「記号の孤独」という概念を提示している⁽³⁾。本章では、この概念の思想的背景を明らかにするため、はじめに画家の略歴と形而上絵画の成立過程を確認

し、「記号の孤独」が形成された文脈を概観する。

デ・キリコは1888年、イタリア人の両親のもとギリシャのヴォロスで誕生した。1905年、17歳の時に父親が死去し、一家はこれを機にミュンヘンへと移った。彼はこの地でニーチェやアルトゥル・ショーペンハウアー（1788-1860）の思想に接触したと考えられる。その後に移住したフィレンツェでは、持病の悪化によって絵画制作を中断し、代わってニーチェをはじめとする哲学書の読書に傾倒した。こうして得た哲学的思想に影響を受け、1910年、独自の表現手法である形而上絵画の制作を開始した。

形而上絵画の制作には、デ・キリコ自身の視覚的経験が大きく影響している。1910年、フィレンツェで休養していたデ・キリコは、日常的に目にしていたサンタ・クローチェ広場の風景を、初めて見るかのように、まったく異質なものとして知覚した⁽⁴⁾。画家は、既知の光景が新たな側面を現したことに神秘性を感じ取り、この経験を啓示と捉えている。以後、このときに感じ取った静寂と憂鬱な空気感の表現に取り組み、そこへ哲学的思想、とりわけニーチェの書籍から感受した神秘性を重ね合わせることで、形而上絵画を成立させた。

こうして形成された形而上絵画の思想的基盤は、9年間の制作を総括する形で1919年の論考「形而上絵画について」と「我ら形而上派」において理論化される。先に述べたとおり、画家は前者において形而上絵画が他の芸術と一線を画す根拠として「記号の孤独」という概念を提示している。この概念こそが、形而上絵画を成立させるための必要十分条件であり、同時にその特異性を裏づける理論的基盤である。

形而上絵画の表現的背景については、これまでの研究において、デ・キリコがニーチェの「神の死」以後の世界観を着想源としていた点が共通の見解とされている。2006年、カルヴェージは形而上絵画の着想におけるニーチェの影響を指摘し、その主題をニーチェの提示する「無意味」であると述べている⁽⁵⁾。さらに2016年には、ジュリオドリとノティナが、デ・キリコが制作活動においてニーチェから最も強く影響を受けた思想は、「究極的かつ普遍的な真理は存在しない」という認識であると論じている⁽⁶⁾。すなわち、形而上絵画の視覚的特徴は、ニーチェの「神の死」を受けた、価値崩壊の表現として理解されてきた。

一方で、画家個人の経験が形而上絵画に与えた影響については、デ・キリコの出自

と父親との死別について着目されてきた。1997年バルダッチは、デ・キリコがイタリア人の両親のもとに生まれながらも、ギリシャという異国の地で育ったことに着目し、彼が精神的な故郷を持たず、帰属に対する強い渴望を抱えていたことを指摘している。そのうえで、こうした精神的状況が形而上絵画に反映されていると述べている⁽⁷⁾。父親との死別もまた、デ・キリコの精神的な帰属先を欠如の一因となった可能性がある。父親の死による制作への影響については、2020年に長尾が、形而上絵画における「神の死」は画家にとって父親の死と同一視できると述べている⁽⁸⁾。

これまでの研究は、形而上絵画において、ニーチェ哲学の理解や画家の個人史における苦悩が表現され、いわば昇華される点に主眼が置かれてきた。しかし、このような昇華がいかなる過程を経て成立するのかについては、なお検討の余地がある。そこで本稿では、この過程を「記号の孤独」に即して考察し、デ・キリコの境遇に起因する苦悩が、いかにして形而上絵画へと昇華されたのかを明らかにする。

2. 優越性としての「記号の孤独」と苦痛の克服

デ・キリコは「形而上絵画について」において、サンタ・クローチェ広場での経験を理論化し、すべての深遠な芸術には記憶の断絶が含まれると主張している⁽⁹⁾。彼は、我々の知覚についてショーペンハウアーの思想を踏まえ、「我々の通常の行いや日常生活の論理を成り立たせているのは、自己ともの、ものと自己との関係についての記憶が、連綿と数珠つなぎになっていること」であると述べる⁽¹⁰⁾。すなわち、我々は経験に基づいて論理を形成し、これを記憶として積み重ねることで、自他の関係性を理解しているということである。しかし、この記憶をつなぐ文脈が断絶すると、対象の見え方そのものが変化する。デ・キリコは、日常的な感覚をもっていれば自然に理解できる光景であっても、記憶をつなぐ文脈が失われれば解読不可能になり、恐怖を感じるだろうと述べる。ここで重要視されたのは、対象の変化ではなく、われわれの視点が変わることで、それ以前は見えなかった側面が現れるという点である。デ・キリコはこの未知の側面を「形而上学的側面」と名付けている⁽¹¹⁾。

以上で述べたような連続的な記憶の断絶は、各表象の関係性を解体し、孤立した記

号として浮上させる形で作品上に現れる。このように、描かれる対象を独立させ、「形而上学的側面」を表現することが「記号の孤独」の特徴といえる。

ここで、具体的な作品に即して「記号の孤独」の表現を確認したい。形而上絵画制作期の半ばに描かれた《静物、春のトリノ》(1914年、油彩・カンヴァス、75×110cm、個人蔵)では、透視図法の破綻、意味の無関係な事物の並置、空間層の分断によって、対象が物語的文脈から切り離されている。作品は前景の赤い机と画面向かって左側に配置される壁、中景の建築物と騎馬像、後景に小さく描かれた町並みに分類することが出来る。前景の机と壁は直交せず、空間的なねじれを生じさせている。机上に配置された卵、アーティチョーク、本は、意味上の関連を見いだすことができず、各対象は独立した印象を与える。中景の建築物は透視図法が過度に誇張され、その脇に配置された騎馬像との縮尺も曖昧であるため、空間の奥行きに整合性が失われている。こうした遠近の不整合や対象同士の孤立によって、画面全体に奇妙な静けさと不安定さが生まれ、情緒的な説明や因果関係を排した構成となっている。これは、デ・キリコが論考「形而上絵画について」で述べた事物の「形而上学的側面」を可視化しようとする試みと一致する。このような表現が「記号の孤独」の特徴であり、1910年代の形而上絵画に一貫して確認される。

デ・キリコは、以上の表現的特徴を、形而上絵画に特異なものとして位置づける。彼は同論考において、記憶の断絶を論じた次節で、同じく孤独な印象を与える他の芸術作品と形而上絵画を比較している。この比較を踏まえ、デ・キリコは形而上絵画の優位性を支える理論的根拠として、「記号の孤独」を提示した。

彼はクロード・ロラン(1600-1682)やアルノルト・ベックリン(1827-1901)らの作品を例に挙げ、人間の不在を思わせる孤独な表現を評価する。しかし、それらは画面構成の効果によって造形上孤独な印象を与えているにすぎないと指摘し、これに対して形而上絵画にはより優れた表現である「記号の孤独」が見出せると主張する。デ・キリコは「記号の孤独」が表出した作品の状態について、外観は平静でありながら、その内奥に新しい何かが起こる印象があると述べ、この状態こそが作品に奥深さや神秘性を生み出すと述べる。そして、このような効果によって形而上絵画は他の芸術作品と一線を画すと主張している。

しかしながら、「記号の孤独」の表象は単なる画面構成上の効果にとどまるものではない。続いて、デ・キリコが以上の表現を通し、苦痛の克服を行っていたことを確認する。画家は同論考において、形而上絵画がイタリアで誕生したことについて次のように述べている。

我々の根深い不器用さと、精神的な軽さの概念に慣れるため絶えず強いられる努力は、その直接的な結果として、慢性的な悲しみの重さをもたらしている。したがって、歴史に刻まれる最も壮大な預言者たちが、運命において最も不幸な部族や民の中から現れたように、このような群れの中からこそ、偉大な羊飼いが生まれうるのである。(12)

ここで「我々」とはイタリア人を指し、「預言者」や「羊飼い」による偉業に、形而上絵画が重ねられている。したがって、必然的に形而上絵画の発見者であるデ・キリコ自身が「預言者」として「運命において最も不幸な部族や民」に位置づけられている。一方で、デ・キリコは同年の論考「我ら形而上派」において以下のように述べている。

確かなのは、我々以上に陽気である資格をもつ芸術家はいないということである。なぜなら我々の快活さとは、障害を克服し、壁を乗り越えた結果として生じるものだからだ。(13)

したがって、彼は自らを「運命において最も不幸な部族や民」に位置づけながらも、形而上絵画の制作において、その克服を創造の原動力としていたことが分かる。制作を通し、「不幸」な運命が「快活さ」へと転化していることから、形而上絵画は画家個人の苦悩と深く結びついていることが理解できる。

さらに、デ・キリコは1945年の自叙伝『回想録』において、1910年代に描いた形而上絵画が「きわめて孤独で奥深い抒情」をもつと述べている(14)。ここで言及される「孤独」は、彼自身が優れた芸術の特質として定義した形而上絵画を形容することから、その意味が肯定的であることは明らかである。1919年の二つの論考と照らし

合わせれば、彼は「不幸な運命」を制作の活力として克服し、「孤独」という新しい価値を創造したと考えられる。

新たな価値として創造された肯定的な「孤独」とは、先に述べた優れた芸術の根拠である「記号の孤独」にほかならない。したがって、「我ら形而上派」の理論に基づけば、記憶の断絶によって因果律から解放された事物は、その状態を克服することで、「記号の孤独」という新たな価値を獲得すると理解できる。

3. 画家の境遇と「記号の孤独」

前章では、デ・キリコが孤独を単なる苦痛としてではなく、芸術の優越性を測る基準として肯定的に用いていたことを示した。しかし、その概念が形成された背景には、必ずしも肯定的とは言い難い個人的経験が存在する。すなわち、父親の死を経験し、異国で生まれ育った彼の境遇には、苦痛としての孤独の側面が認められる。本章では、画家が自身を「運命において最も不幸な部族や民」ととらえるに至った境遇を自伝の言説から明らかにし、「記号の孤独」がその克服の手立てとして機能した可能性を検討する。

デ・キリコの境遇に関わる否定的感情は、1945年発表の『回想録』において語られている。画家は、思春期に経験した父親との死別について、「父の死による精神的なショックが、私を疲労と憂鬱、失意に陥らせた」と語っている⁽¹⁵⁾。父親の死は彼に深い影響を及ぼし、彼は当時制作に身が入らず、試験に落第したことを明らかにしている。また、ギリシャ生まれのイタリア人という自身の出自については、「自分が生まれた国と異なる国籍をもつこと […] に羞恥と恥辱を覚える」と述べている⁽¹⁶⁾。実際に、第一次世界大戦の勃発後、デ・キリコはイタリア軍の招集に応じることでイタリア人としてのアイデンティティを獲得しようとした。1997年にバルダッチが指摘した通り、デ・キリコは精神的な帰属先を求めていたと考えられる。

したがって、「形而上絵画について」における預言者としてのデ・キリコが背負った不幸な運命とは、社会的な孤立、すなわち父親や祖国という帰属先の欠如であったと考えられる。精神的帰属先としての父親や祖国は、本来であればデ・キリコに帰属

意識を与え、アイデンティティ形成において重要な役割を果たすものであった。これらから切り離され、精神的に孤立した状態は、「形而上絵画について」における記憶の連続や自己と対象との関係性の断絶を経て、事物が孤立する状態と重ねて解釈することができる。

しかしながら、このような「運命において最も不幸な」境遇は、単なる苦悩としてではなく、創造の契機として転化されている。先に確認したとおり、デ・キリコは「我ら形而上派」において作品制作を通じた障害の克服を論じ、「形而上絵画について」において形而上絵画を優れた芸術の発見として位置づけている。これらの記述をふまえると、画家は少なくとも制作において、境遇に起因する苦悩の克服を糧として、新しい価値を創造していたことが理解できる。

前章で見たように、記憶の断絶によって帰属先を失った事物は、その状態を克服することで「記号の孤独」という新たな価値を得る。こうした構造を踏まえると、デ・キリコが「記号の孤独」を提示し、それを形而上絵画の制作契機としたことは、まさにこの価値創造の過程を実践として示していると考えられる。したがって、「記号の孤独」とは、優れた芸術を成立させる価値創造の行為であると同時に、その理論の提示自体が、画家にとって障害を克服する契機となり得たと結論づけられる。

4. 『ツアラトウストラはかく語りき』の影響

デ・キリコは「記号の孤独」の着想を、見慣れた風景が異なって見えた経験から得た。彼はこの啓示の体験について、友人フリッツ・ガルツ宛の書簡において「ツアラトウストラがやってきた」と喩えている⁽¹⁷⁾。以下では、「記号の孤独」の着想にニーチェの著作『ツアラトウストラはかく語りき』が影響した可能性を検討する。

すでに述べたとおり、形而上絵画の制作に着手する直前、デ・キリコは持病の悪化によって制作活動から一時的に離れ、その間にニーチェをはじめとする哲学書の読書に傾倒していた。とりわけ1910年から1911年にかけての読書体験は、彼の思想的基盤を形成し、形而上絵画の確立に決定的な影響を与えた。2013年、ノエル＝ジョンソンはこの時期のデ・キリコが、啓示を体験したサンタ・クローチェ広場を歩いてフイ

レンツェ国立中央図書館に通っていたことを明らかにし、形而上絵画の成立において、画家の個人的体験と哲学的思索が不可分であることを指摘している⁽¹⁸⁾。

同研究によれば、デ・キリコは1910年4月にフランス語訳『悲劇の誕生』を読んでいたことが確認されている。ノエル＝ジョンソン自身は言及していないが、同図書館には『ツアラトウストラはかく語りき』を収録した1909年出版のフランス語訳全集のほか、1899年および1906年のイタリア語訳も所蔵されており、デ・キリコがそれらを閲覧できた可能性が高い。

第2章で述べたように、「記号の孤独」は苦痛の克服による価値創造の過程に位置づけられる。『ツアラトウストラはかく語りき』でもまた、社会的承認や規範から距離を取り、あえて孤独の状態に身を置くという枠組みのもとで価値創造が語られる⁽¹⁹⁾。

第1部序章は、10年間の入山によって孤独を謳歌したツアラトウストラが、その中で培った知恵としての孤独を畜群に分け与えるため下山を決意する場面から始まる。この段階ですでに「孤独」は英知として描かれている。さらに第1部第17節「創造者の道について」では、「創造者」を志す者に対し、孤独の中でどのように振る舞うべきかが説かれ、「創造者」となる過程にある者を鼓舞する内容となっている。

第17節では、長らく畜群に属していた者に向けて、創造者の道を進むためには孤独の状態を耐え忍ぶ必要があると説かれている。畜群にとって孤独とは罪の結果であり、苦痛を伴うものである。しかしニーチェは逆説的に、孤独の中に身を置き、苦痛と向き合うことこそ創造者の道を開くことが出来ると述べる。

第1部の内容を踏まえれば、デ・キリコが書簡において、形而上絵画の発見を「ツアラトウストラがやってきた」と表現したことは偶然ではないと考えられる。デ・キリコにとって、帰属先の欠如がもたらした否定的感情は、畜群が語る罪責や苦痛としての孤独に相当する。そして、この否定的感情を克服し、制作の活力とした形而上絵画は、創造者の道における新しい価値の創造と呼応している。したがって、畜群における苦痛としての孤独と、形而上絵画における肯定的な「孤独」とのあいだを媒介する「記号の孤独」という概念には、第1部第17節「創造者の道」との思想的関連が見いだされる。デ・キリコはニーチェの孤独観を独自に解釈し、自身の個人史と結びつけ、

制作理念へと展開したと考えられる。

すなわち、断絶と苦痛の中で思索したデ・キリコは、「ツアラトゥストラ」の到来に象徴される啓示を契機に、ニーチェの思想を自らの境遇に重ね合わせ、「記号の孤独」という理論へと昇華した。これによって彼は「預言者」としての不幸な運命を脱し、新しい価値として形而上絵画を創造したのである。

おわりに

ここまで、デ・キリコの個人史に起因する否定的感情と、それを「記号の孤独」を媒介として価値転換した過程を検討してきた。最後に、本論文全体を踏まえ、その意義をまとめる。

ニーチェは「神の死」以後の世界において、新しい価値を創造するためには、孤独の中での思索が不可欠であると説いた。これに対しデ・キリコは、父の死や帰属先の欠如といった自身の経験に基づく否定的感情を、「記号の孤独」を介して形而上絵画へと転化し、芸術における新しい価値創造の契機とした。すなわち、「記号の孤独」とは、ニーチェが示した孤独を芸術的实践として独自に展開したものと理解できる。

デ・キリコは、不幸な境遇を創造に不可欠な根源として捉える。これにより、苦痛としての孤独を克服し、自己を創造者に位置づける形で肯定したと考えられる。

このように見たとき、「記号の孤独」は単に形而上絵画を説明する理論概念ではなく、孤独を媒介とした創造の過程そのものといえる。デ・キリコにおいて、孤独はもはや耐え忍ぶべき苦痛ではなく、新しい価値を生み出すための創造的な条件として肯定されたのである。

註

- (1) デ・キリコによる著作や書簡など、一次資料からの引用にあたっては、原文を底本とし筆者自身が訳出を行った。
- (2) Marchand Jean José, "Intervista con De Chirico Archives du XX Siècle", *Metafisica*, No. 11-13, 2013, pp. 318-330.

- (3) Giorgio de Chirico, “Sull’ arte metafisica” , in *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, 1919, Torino, G. Einaudi, 1985, pp. 86-87.
- (4) Giorgio de Chirico, “Méditations d’un peintre. Que pourrait être la peinture de l’avenir” , *Manoscritti Paulhan (1911-1915)*, in *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, 1912, Milano, La nave di Teseo, 2023, p. 650.
- (5) Maurizio Calvesi, “Giorgio de Chirico e la ‘Metafisica continua’” , *Metafisica*, No. 5-6, 2006, pp. 29-34.
- (6) Giuliodori Lucio, Elena Alexandrovna Notina, “The Vision and the Enigma: Nietzsche’ s Aura in De Chirico’s Art” , *WISDOM*, Vol. 13, No. 2, 2019, pp. 156-167.
- (7) Paolo Baldacci, *De Chirico: The metaphysical period, 1888-1919*, Jeffrey Jennings (trans.) , New York, Bulfinch Press, 1997, pp. 221-248.
- (8) 長尾天「父の亡霊——ジョルジョ・デ・キリコにおけるエディプス・コンプレックスについて」『美学』2020年、第71巻2号、73-84頁。
- (9) Giorgio de Chirico, “Sull’ arte metafisica” , in *Il meccanismo del pensiero*, pp. 85-86.
- デ・キリコは記憶の連続性とその断絶による知覚、とりわけ視覚の変化について、「狂気と芸術」と題して論じている。本章において彼は、ショーペンハウアーによる狂人の定義について言及し、持論を展開している。
- (10) *ibid.* p. 85.
- (11) *ibid.*
- 記憶の連鎖に関する定義に続き、デ・キリコは、部屋の中に配されたカナリアと鳥かご、本と本棚といった具体例を挙げて説明している。彼によれば、記憶の断絶を経験すると、前者が後者に仕舞われるべきものであること、また後者が前者を収納するための役割をもつことが理解できなくなるといふ。すなわち、対象間の機能的・意味的連関を支える記憶が断たれることで、我々の知覚は秩序を失い、ショーペンハウアーの言う「狂人」的視覚へと転化するのである。「形而上学的側面」とは、主観の変化によって得られる新たな認識を指し、この理論的構築の根底には、サンタ・クロッチェ広場での経験が深く関与していたと考えられる。
- (12) *ibid.*
- デ・キリコは「形而上絵画について」においてまったく新しい芸術である形而上絵画が、他の土地ではなくイタリアでこそ生まれ得たことについて、「地理的運命」と題して論じている。
- (13) Giorgio de Chirico, “Noi Metafisici” , in *Il meccanismo del pensiero*, 1919, pp. 66-71.
- (14) 本著の引用にあたっては、下記の原書を底本とし、筆者による独自の翻訳を付した。
- なお、本稿において取り扱う『回想録』は、デ・キリコによって1945年に発表された部分のみとする。

Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, in *Scritti*, 1945, pp. 1259-1392.

翻訳に際しては、下記の既存邦訳を参照した。

ジョルジョ・デ・キリコ『キリコ回想録』（笹本孝、佐々木董訳）立風書房、1980年。

(15) *ibid.*, p. 1291. (前掲書、45頁。)

(16) *ibid.*, p. 1313. (前掲書、71-72頁。)

(17) Giorgio de Chirico, “Lettere di Giorgio de Chirico, Gemma de Chirico e Alberto de Chirico a Fritz Gartz Milano Firenze 1908–1911”, *Metafisica*, No. 7-8, 2008, pp. 551-558.

(18) Victoria Noel-Johnson, “De Chirico's Formation in Florence (1910–1911): The Discovery of the B. N. C. F. Library Registers”, *Metaphysical Art*, No. 11-13, 2013, pp. 137-177.

(19) 本著については、1919年までのデ・キリコによる参照可能性に即して、仏訳および伊訳による次の版を参照した。

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra: un livre pour tous et pour personne*, dans *Ceuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, Henri Albert (trad.), Paris, Mercure de France, 1901.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Così parlò Zarathustra: un libro per tutti e per nessuno*, version and appendices by Mazzino Montinari, introductory note by Giorgio Colli, Milan, Adelphi, 1976.

なお、執筆に際しては下記の既存邦訳を参照した。

フリードリヒ・ニーチェ『ツァラトゥストラ』（吉沢伝三郎訳）上・下、筑摩書房、1993年。

ロバート・ラウシェンバーグ《ホワイト・ペインティング》
における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題
——ジョン・ケージ《4分33秒》との比較を中心に

柴山陽生

はじめに

ロバート・ラウシェンバーグ（1925–2008年）は、音楽家のジョン・ケージ（1912–92年）と共にネオ・アヴァンギャルドに属するとされるアーティストであり⁽¹⁾、作品に非慣習的な素材を取り入れることによって、芸術と生（life）の関係性をラディカルに問い直したことで知られる⁽²⁾。確かに、彼らは互いに影響を受けながら制作をおこなっており、その作品同士にはけっして見過ごせない共通点がある。そのことは当人たちが認めてきたことでもあるが、同じく批評家や研究者たちも、これまでそれらの親近性を論じつづけてきた。しかし、本論はむしろラウシェンバーグとケージの作品間の差異を強調することで、戦後アメリカ芸術論、特にラウシェンバーグ研究を更新することを試みる。

そこで、はじめに注目すべきは、ケージが「芸術と生のあいだの差異を抹消する」⁽³⁾と主張したのに対し、ラウシェンバーグが「絵画は芸術と生の両方に関わる」、「私は両者のあいだのギャップにおいて働くことを試みる（I try to act in that gap between the two）」⁽⁴⁾と述べていることである。二人の「芸術と生」をめぐる発言は、一見すると似通っているように思われるかもしれない。しかし、ケージがそれらの差異の「抹消」を主張するのに対し、ラウシェンバーグはそれらの「あいだのギャップ」の存在を認め、そこを自身の活動地点であるとする点においてはっきりと異なっている。いわば、前者が芸術と生という二項対立の完全な撤廃を語っているのに対し、後者はその二項対立を——部分的にはあれ——認めているのだ。実際、1980年代前半のケージも以下のように語っている。

ラウシェンバーグと私の間には、わずかな違いがあると思います。[...] 私には、芸術と生のあいだの差異を抹消することの欲望がありますが、一方で、ラウシェンバーグはその二つのあいだのギャップにおいて活動することについての有名な発言をしています⁽⁵⁾。

それでは、両者の言葉の差異はなにを意味するのか。本論はその問いに対する一回答を、あえて二人の作品のなかでもっともはっきりとした類似性が見られる、ラウシェンバーグの《ホワイト・ペインティング》*White Paintings* (1951年)とケージの《4分33秒》*4'33"* (1952年)を比較することで提示したい。類似した両作品を取りあげつつ、それでもなお存在する、類似・共通点にとどまらない差異を見出すことによって、二人の発言・思想の異なる点を明確に示すことができるというのが本論の仮説である。

以下、第1節では、《4分33秒》には「場」がなく、《ホワイト・ペインティング》には「場」があるという点を指摘し、後者において「場」が根本的な役割を担っていることを明らかにする。第2節では、その観点から、その後のラウシェンバーグの作品やパフォーマンスへの展開を分析し、彼にとって「場」が根本的な問題であったことを示す。

1

ラウシェンバーグの《ホワイト・ペインティング》は白のモノクローム絵画であり、ケージが証言しているように⁽⁶⁾、《4分33秒》(1952年)の制作のきっかけとなったことでも知られる。これまで、少なからぬ論者がその点に着目し、そしてケージの《ホワイト・ペインティング》論を参照することで、それら二つの作品を同じ意義を持つものとして論じてきた⁽⁷⁾。例えばブランデン・W・ジョセフは、神秘主義、モダニズム、ダダ、クィア・リーディングとさまざまな観点にもとづく先行研究を批判的に検討しつつ、やはりケージの指摘——「《ホワイト・ペインティング》は光、影、微粒子の空港である」⁽⁸⁾——を援用し、その絵画を「時間的に変化する外部のプロセスに開

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

かれている」⁽⁹⁾ 作品として解釈している。すなわち、《4分33秒》が無音であることによって環境の音を可聴化するのと同じように、《ホワイト・ペインティング》は(空)白であることによって光や鑑賞者の影、その上に蓄積していくほこりといった存在に気づかせる作品だという解釈である⁽¹⁰⁾。

確かに、このようなジョセフの《ホワイト・ペインティング》論は、その作品に関する先行研究やアーカイブ資料を包括的に検討している点、特にケージの記述・発言という具体的な根拠の提示をおこなっている点でひじょうに説得的である。しかし、それでもジョセフの《ホワイト・ペインティング》解釈はほとんどケージの思想——そして、彼に影響を与えたとされるアンリ・ベルクソンらの思想——のみに依拠しているにすぎない。つまり、彼はその議論を、《ホワイト・ペインティング》と《4分33秒》を類比することで済ませているのだ。

しかし、その二つの作品には異なる点もまたあると考えることはできないだろうか。もちろん、ケージやジョセフのように、それらの作品を外部の環境の要素に開かれているものとして理解することは誤りではないだろう。しかし、いわばその開かれ方には決定的な違いがある。驚くべきことに、このことを示唆しているのはケージ自身である。彼はリチャード・コステラネッツによるインタビューにおいて、以下のように述べている(管見の限り、この発言は既存の《ホワイト・ペインティング》論において取りあげられてこなかった)。

その音楽[《4分33秒》]において、環境音はいわばそこにとどまっています。一方で、ラウシェンバーグの絵画[《ホワイト・ペインティング》]の場合、ほこりや影、光の変化などは、そこにとどまっているのではなく、絵画にやってくるのです(come to the painting)⁽¹¹⁾。

着目すべきは、《4分33秒》においては環境音がそこにとどまったままで作品になるのに対し、《ホワイト・ペインティング》においては環境内の光、影、ほこりなどが、あくまで絵画平面上にやってくることで作品になるという対比である。その意味で、後者ははっきりと空間的な有限性を持つ⁽¹²⁾。すなわち、《ホワイト・ペインティング》

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

は環境内の要素を作品化するための具体的な「場」を持っており、そのために、そこで作品の内／外は分割されるのだ。

このような空間的有限性や「場」の存在は、例えば、鑑賞者が、自身の影の全体がその絵画平面に含まれることがなく、画面下端において途切れることに気づくことによっても認識されうる。しかし、その有限性について本論がもっとも決定的だと考える点は、その絵画の内にこそある。《ホワイト・ペインティング》のパネル数には5つのバリエーション——1枚、2枚、3枚、4枚、7枚——があるが⁽¹³⁾、複数パネルの作品が有する「線」に注目すると、空間的有限性はまさにその作品内において表われていると考えられるのだ。その「線」とは、パネル同士の作る隙間であり、それはやはり絵画の全面が（空）白であることによっけははっきりと知覚されるものだが、しかし「線」を光、影、ほこりと同じ階層にあるとみなすことはできない。というのも、「線」とは環境の要素ではなく、まさにそれらを知覚可能にするための「場」が先立って存在していることを示すものだからである。《ホワイト・ペインティング》が空間的有限性を持つこと、つまりその作品が内／外を分割する「場」を持つことは、その作品内に存在する「線」によって示されているのだ⁽¹⁴⁾。

本論の問いは、「芸術と生のあいだの差異を抹消する」というケージの言葉と「両者〔芸術と生〕のあいだのギャップにおいて働く」というラウシェンバーグの言葉の差異とはなにかというものだった。いま、両者の作品には確かな差異があることを指摘できるだろう。すなわち、「場」の有無である。本論はこのことから、ラウシェンバーグのみが認める「芸術と生のあいだのギャップ」とは、まさに「場」のことだと主張したい。彼の絵画は、具体的な絵画平面において「生」に関与しているのだ。

このような本論の主張は、《ホワイト・ペインティング》と《4分33秒》という類似した作品同士を比較することによって、その類似にもかかわらず存在する差異を見出すことによって導かれている。しかし、ラウシェンバーグの「絵画は芸術と生の両方に関わる」、「私は、両者のあいだのギャップにおいて働くことを試みる」という発言が1959年になされたものだということを考慮すると⁽¹⁵⁾、《ホワイト・ペインティング》という1951年に制作された作品の解釈をとおしてのみ、「芸術と生のあいだのギャップ」とは「場」のことだと断定するのは恣意的なのではないかという

反論が想定される。次節では、特にラウシェンバーグの代表作である《モノグラム》*Monogram* (1955-1959年)を取りあげ、その発言がなされた時期においても絵画平面という具体的な「場」の有限性が問題となっていたことを示そう。

2

《ホワイト・ペインティング》以後、ラウシェンバーグはさまざまな素材、物体、そして生物を作品化していった。それは、まさに「生」から多岐にわたる存在を「場」の内に取り込んでいったということの意味する。このことを明確に指摘したのは、レオ・スタインバーグである。彼は、ラウシェンバーグの——おもに「コンバイン (Combines)」(1954-1964年)以後の——絵画は、ひとが直立姿勢において見る世界の表象ではなく、さまざまな物が散りばめられ、データが記入されている「平台 (flatbed)」あるいは「受容体 (receptor)」であると論じている⁽¹⁶⁾。そこでスタインバーグはその絵画平面を、「テーブルの天板やアトリエの床、図面、あるいは掲示板のような固い面」⁽¹⁷⁾とも表現しており、確かに彼の観点は、具体的な「場」としての絵画平面の存在に焦点を当てる本論の観点と親和的であると考えられる。

しかし、ある点において、本論の見方は彼のラウシェンバーグ論と決定的に異なる。問題は、スタインバーグがラウシェンバーグの絵画平面は「精神 (mind) それ自体を表している」⁽¹⁸⁾と述べ、それをいわばヴァーチャルなものとしても考えていることにある。その見方を前景化すると、絵画平面が物質として存在することは軽視され、したがって「場」の具体性・有限性の問題は捨象されてしまうのではないだろうか。つまり、スタインバーグは、ラウシェンバーグの絵画があらゆるものを取り込みうる無限の潜在性を持っているかのように示唆しているとも思われるのだ⁽¹⁹⁾。

本論の関心は、このようなスタインバーグの議論の二面性を解消することにはない。ここで指摘しておきたいのは、ラウシェンバーグの絵画における取り込みや作品化は、あくまで具体的な「場」においてなされる以上、いわば想像的・抽象的な事柄ではありえないということである。その絵画平面はあくまで特殊な有限性を持っており、そのために、取り込み・作品化は必ずしも成功するとは限らないのだ。

そして、まさにそのような作品化における実際上の困難を経て完成した作品のひとつが《モノグラム》である。以下では、絵画の文字通りの垂直／水平の問題に焦点を当てつつ、《モノグラム》の制作過程において「場」の有限性が問題となっていたことを論じる。

5年にわたる《モノグラム》の制作の過程は、写真とスケッチによって少なからず記録されている。既に、池上裕子が——ラウシェンバーグの作品に「上昇と下降」という主題を見て取ることの正しさを傍証するために——その分析をおこなっているが⁽²⁰⁾、本論はその成果を参照しつつ、第一段階から第二段階へ、そして第三段階（完成）に至るまでの制作が、ヤギを絵画の内に取り込むかという問題をめぐっておこなわれていたという点に着目したい。

第一段階において、ラウシェンバーグは、ヤギを梯子とそれが取り付けられた絵画のあいだに配置することを構想していた。しかし、続く第二段階において、ヤギは縦長の絵画の裏側に、背を向けるようにして配置され、胴体にはタイヤが取り付けられている。それらの構成はおそらく、ヤギの剥製という巨大な素材を——梯子やタイヤといった別の存在と組み合わせることで——絵画平面から続く作品の「内」に取り込むことを意図して試みられていたと思われる。しかし、結局のところ、ラウシェンバーグはそれらに納得しなかったようだ。というのも、池上がアーカイブ資料のインタビュー記録を参照しつつ論じているように、ヤギと絵画（内のイメージ）が同居していなかったからである⁽²¹⁾。それは、本論の言葉で言えば、ヤギが「場」の有する空間の範囲に収まりきっていないと感じられたということだろう。

しかしついに、ラウシェンバーグは絵画の向きを水平にし、ヤギをその中央に配置することで、つまり絵画平面をヤギのための「場」にすることで、《モノグラム》を完成させた。彼は「最後の解決策として残ったのは、ただ彼〔ヤギ〕を中央に置くこと——環境を作り、彼がただそのなかに存在しているようにすることだった」⁽²²⁾と述べている。そこで決定的なのは、「場」そのものに対する操作がおこなわれたことである。つまり彼は、絵画という慣習的には垂直のものを90度回転させることによって、それが素材と持ちうる関係性をつくり変え、いわば「場」の空間的有限性を拡張したのだ⁽²³⁾。

そのようにして、ラウシェンバーグはヤギの剥製という巨大な素材を「場」に、「芸術と生のギャップ」に取り込むことに成功した。ここであらためて強調したいのは、ラウシェンバーグにとって「場」とは、あらゆる存在を取り込み、作品化することができるような抽象的なものではなく、ときにある存在——例えば、ヤギの剥製——を取り込みきれない、具体的なものだという点である。しかしそれでも、それ自体が具体的である以上、「場」そのものに操作を加えることができる。《モノグラム》における絵画の水平化は、まさにその例であり、それには「場」の空間的有限性を拡張する効果があるのだ。その作品が完成に至るまでの制作過程は、まさに「場」の具体性・有限性に関する実際上の問題をめぐっていたと考えられる。

これまで本節は、ラウシェンバーグの絵画作品において「場」の有限性が重要な問題であったことを確認してきた。しかし、さらにその後、彼は絵画という形式にもとづく「場」の限界そのものを乗り越えようともしている。つまり、「パフォーマンス」(1963-1968年)の実践である。そこで、彼は剥製ではなく、生きた動物——牛、鶏、鳩、亀——を作品化ならぬ「パフォーマンス化」することに挑戦している。それは絵画の「場」では不可能なことである。もちろん、このラウシェンバーグの芸術実践の展開は、あくまで「場」の拡張、あるいは変更にすぎず、けっして「場」の撤回ではない(例えば、ストックホルム近代美術館でおこなわれた《エルギン・タイ》*Elgin Tie* (1964年)に登場する牛が、その蹄がすべらないように靴下を履かされているのは⁽²⁴⁾、ほかならぬ「場」の問題である)。それでも、人間や生き物それ自体を芸術の領域に取り込むことが可能となったというのは、きわめて重要な事実だろう。「場」をあらためることによって、「芸術と生のギャップ」に現れうる存在の範囲は変わるのだ⁽²⁵⁾。

註

- (1) ペーター・ビュルガーは、第二次世界大戦前の「歴史的アヴァンギャルド」と戦後のネオ・アヴァンギャルドを区別して論じ、ブランデン・W・ジョセフを含む、後続の研究者・批評家に影響を与えた。Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 (ペーター・ビュルガー『アヴァンギャルドの理論』(浅井健二郎訳)ありな書房、1987年)を参照。
- (2) 「作品」という概念はアヴァンギャルド、特にケージの音楽に関しては不適合であるとも

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

考えられるが、本論では佐々木健一にならって、彼の音楽も作品と呼ぶ。佐々木健一「作品」『美学辞典』東京大学出版会、1995年、151頁を参照。

(3) Kostelanetz, Richard, *Conversing with Cage*, New York and London, Routledge, 1988, p. 181 におけるケージの発言。ケージの思想については、以下の著作も参照。Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961. (ジョン・ケージ『サイレンス』(柿沼敏江訳)水声社、1996年)。

(4) Rauschenberg, Robert, “Robert Rauschenberg,” *Sixteen Americans*, ed. by Dorothy C. Miller, New York, Museum of Modern Art, 1959. p. 58.

(5) Kostelanetz, *Conversing with Cage*, p. 188 におけるケージの発言。

(6) Cage, “On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work,” *Silence*, p. 98. (「ロバート・ラウシェンバーグについて、芸術家とその作品」『サイレンス』170頁)。

(7) 例えば、以下を参照。Feinstein, Roni, “The Early Work of Robert Rauschenberg: The White Paintings, the Black Paintings, and the Elemental Sculptures,” *Arts Magazine*, vol. 61, no. 1, 1986, p. 30; Joseph, Branden W., *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts and London, MIT Press, 2003, pp. 24–71. また、やはり両作品の類似性に着目しつつ、それらのクィア・リーディングをおこなっているものとして、Katz, Jonathan D., “Performative Silence and the Politics of Passivity,” *Making a Scene: Performing Culture into Politics*, ed. by Henry Rogers and David Burrows, Birmingham, ARTicle Press, 2000, pp. 101–102 があげられる。

(8) Cage, “On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work,” p. 102. (178頁)。

(9) Joseph, *Random Order*, p. 55.

(10) 絵画が白色 (white) であることと空白 (empty) であることは区別しうるはずだが、しばしば《ホワイト・ペインティング》論においては同一視されている。本論は先行研究の議論を尊重しつつ、同時にそれら二つの語の区別の可能性を示唆するために「(空)白」という表現を用いる。

(11) Kostelanetz, *Conversing with Cage*, p. 198 におけるケージの発言。

(12) 以下は、ラウシェンバーグが絵画の空間的有限性を、ケージとの共作《オートモビル・タイヤ・プリント》*Automobile Tire Print* (1953年)によって打破しようとしたと論じている。大山エンリコイサム「★チェスときのこ★は挨拶を交わす——ジョン・ケージとマルセル・デュシャン」『ストリートの美術——トゥオンブリからバンクシーまで』講談社、2020年、182–184頁。なお、ケージは《オルガン²/ASLSP》*Organ²/ASLSP* (1987年)によって時間的有限性を乗り越えようとしていたとされている。

(13) “White Paintings (1951) | Robert Rauschenberg Foundation,” *Robert Rauschenberg Foundation*, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/white-paintings-1951>

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

(2026年1月10日アクセス)。

(14) 4つのパネルからなる《ホワイト・ペインティング》の「線」は十字を形づくっているが、その形は、ラウシェンバーグが、そもそも神秘主義的な発想にもとづいてその作品(群)を制作していたことと関係しているとも考えられる。当時の彼による《ホワイト・ペインティング》の神秘主義的な説明については、以下に収録されているベティ・パーソンズ宛の手紙(の複製)を参照。Hopps, Walter, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, Houston, Texas, Houston Fine Arts Press, 1991, p. 230.

(15) Miller, Dorothy C., “Foreword and Acknowledgement,” *Sixteen Americans*, p. 7.

(16) Steinberg, Leo, “Other Criteria,” *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 84. (レオ・スタインバーグ「他の批評基準③」(林卓行訳)『美術手帖』1997年3月号、1997年、181頁)。

(17) *Ibid.*, p. 84. (181頁)。

(18) *Ibid.*, p. 88. (184頁)。

(19) そのような側面を継承・発展させた論考として、例えば、Krauss, Rosalind, “Perpetual Inventory,” *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, ed. by Walter Hopps and Susan Davidson, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1997, pp. 206–223 を参照。

(20) 池上裕子『越境と覇権——ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、2015年、182–196頁。池上は、ラウシェンバーグの作品群に「上昇」や「移動」に関するイメージとそれらに反する「下降」や「重力」に関するイメージの両方が存在すると述べ、それらを《モノグラム》にも見出している。

(21) 前掲書、188–192頁、註43–44。なお、そこで引用されているアーカイブ資料の出典は以下だとされている。Rauschenberg, Robert, interview by Barbaro Schultz Lundestam and Marianne Hultman for the Swedish video program *Amerikanarna och Pontus Hulten*, 1997.

(22) Kostelanetz, Richard, “A Conversation with Robert Rauschenberg,” *Partisan Review*, vol. 35, no. 1, 1968, p. 98 におけるラウシェンバーグの発言。

(23) スタインバーグは、モダニズム以前の絵画が「垂直」的であるのに対し、ラウシェンバーグの絵画は「水平」的であるとも表現している。しかし、そこで絵画の「水平」性は、物理的な配置ではなく、「イメージが心理学的な意味でどの方向に向かうか、つまりイメージが想像力に向き合うときの特殊なありよう」(Steinberg, “Other Criteria,” p. 84 (181頁)) に関わる事柄だとされている。それに対し、本論は絵画の垂直／水平の問題をより文字通りに考えている。

(24) このことを指摘したのは池上である。池上『越境と覇権』207頁を参照。

(25) ここで本論が空間的有限性の拡張を主題としているのに対し、ジョセフは以下の箇所で、

《ホワイト・ペインティング》における「芸術と生のあいだのギャップ」の問題

「パフォーマンス」が絵画の持つ時間的有限性を拡張するという趣旨の議論をおこなっている。

Joseph, *Random Order*, p. 262.

鎮魂としての芸術

——草間彌生の1970-1980年代コラージュ作品をめぐって

荒木大

はじめに

本論文では、草間彌生（1929年-）が米国から日本帰国後に手がけた1970-80年代のコラージュ作品を取り上げ、その中心にある「鎮魂」の主題について考察する。また、これらの作品をニューヨーク時代（1957年-1973年）の実践と連続するものとして捉え直すことを目的とする。

草間の芸術的軌跡を評価する際、日本帰国以降の作品（1973-）はしばしば過小評価されてきた。ニューヨーク時代の草間の活動が、モノクロームの抽象絵画「ネット・ペインティング」、鏡を用いたインスタレーション、路上や草間のアトリエで行われたハプニングなど革新的な芸術実践を通じて語られることが多いのに対し、日本帰国後の活動については先行研究において語られる機会が限定的であったと言わざるを得ない。

本論文で検討するコラージュ作品は、日本帰国直後から制作が開始されたが、これらの作品では具象的なモチーフが扱われるようになったため、ニューヨークでの平面作品における抽象性・先鋭性が失われたかのように見える。こうした見方により、日本帰国後に制作されたコラージュ作品の分析は、先行研究において等閑視されてきた。

だがこうした表現方法の転換は、一体何を意味していたのだろうか。草間は、ニューヨークにおいて幅広く展開した実践を、日本帰国後は断ち切ったのだろうか。確かに、ニューヨークにおいてはジャクソン・ポロックの抽象表現主義やアンディ・ウォーホルのポップ・アートと比較されるほか、アラン・カプローの『アッサンブラージュ、エンバイロメント、ハプニングス』（1966年）にて先端的な同時代の動向として評価されてきたこの芸術家が、なぜ日本帰国後にコラージュという制作手法を選んだのか、

直線的な美術史の語り口から明らかにすることは難しいだろう。

本論文では、草間のコラージュ制作を、ニューヨーク時代の実践から断絶したものではなく、連続したものとして捉える。そのために、まず1章でニューヨーク時代の彼女の実践、とりわけハプニングを分析し、その活動の核心を捉える。続く2章で帰国後のコラージュ作品の代表作《蟲をとる男》(1973年)、《君は死していま》(1975年)、「戦争三部作」(1977年)を確認する。最後に3章で、これまでの議論から草間が日本帰国後にコラージュを選択した重要性を、ニューヨーク時代から連続したものとして論じる。その際、草間の芸術の中心的なテーマである「自己破壊」「自己消滅」を軸にこの展開の過程を考えることになる。

1. ハプニングにおける「自己破壊」「自己消滅」の思想

1958年、草間はニューヨークに移り、以後15年にわたって前衛芸術の最前線で活動を展開した。とりわけ1960年代半ばから1970年代初頭にかけて行われたハプニングは、草間の芸術思想が最も集中的に示された実践であったと言える。

草間は路上や公園などパブリックスペースを中心に、複数の参加者による身体表現を軸としてハプニングを繰り返し行った。参加者は衣服を脱いで裸となり、水玉模様のボディ・ペインティングを皮膚に施され、音楽や詩の朗読とともに踊る、あるいは乱交に耽る。ハプニングは当時ニューヨークでもセンセーショナルに報じられた。こうした活動は、ベトナム戦争反対や固定的なジェンダー観の否定を掲げる側面があり、「反体制」「反権威」の姿勢を明確に含むものだった。

他方、見逃せないのは草間のハプニングには、そうした社会問題の主題という側面のほかに、彼女の存在に関わる重大なテーマが明確に示されていたということである。それは、ハプニングの実施を知らせるプレスリリースの文言に確認できる。例えば、フィルモア・イースト・シアターで1968年に行われたハプニングのプレスリリースには次のように書かれている。「草間は、あなたに向かって『永遠と一つになりなさい』と呼びかける。／あなた自身の個性を消し去り、自然の永遠の力で原初の統一状態 (primordial state of union) へと帰還しなさい、と。／『自分自身を忘れなさい』と

草間は宣言する。／自己破壊こそ唯一の出口である——しかし、自己破壊ののちには復活が訪れ、宇宙に生きる他の存在たちとの一体感、平和、幸福に満ちた新しい生命が始まるのだ。」⁽¹⁾

「自己破壊 (self-destruction)」、または「自己消滅 (self-obliteration)」という鍵語⁽²⁾は、固定された自己の解体であり、他者や世界との関係のなかで、自己の位置を変容させることを意味するものだろう。ハプニングの告知からは、草間が、一人の人間を閉じた存在ではなく、他者との関係性のなかで捉えていたことが理解される。彼女の言う「自己破壊」「自己消滅」は、自己の否定ではなく、既存の枠組みを一時的に解除し、より広範な関係性へと接続し直す運動であると考えられる。

だが、こうした思想とは別に注目すべきは、草間が自らのハプニングにおいて、演出者としての役割に徹することが多く、参加者として自身の身体を含めることはほとんどなかったという事実である。もちろん草間も自らの身体に水玉を施してはいたが、他の参加者とは異なり、衣服を着用し、時に帽子を身につけるなど、明らかな「個性」が伺える。また参加者の多くが、当時のヒッピー文化に特徴的であったドラッグの使用や、同性間を含む性的関係に身を置いていたのに対し、草間自身がそうした行為の只中に入ることはなかったとされる。このような事情はハプニングを展開したニューヨークではあまり語られなかったが、帰国後ハプニングを行わなくなると、当時を述懐するかたちで述べられるようになった。

私自身は麻薬にもレズにもセックスにもまったく興味がなかった。彼らとの間には一線を画していて、私は演出するだけ。決してその中には入っていかなかったのです。だから彼らは私のことを「シスター」(修道女)と呼びました⁽³⁾。

つまり、彼女は「自己消滅」という思想をパフォーマンスの主題としては掲げていたものの、その実現を自身の身体を通じて行うのではなく、他者の身体を通じて象徴的に遂行していた。草間はこれらの場に自らの身体を投入することなく、あくまで演出者、観察者の立場にあったと言えよう。草間は他者の身体を媒介として自己消滅のイメージを組織しつつ、同時にその外部に位置し続けることで、草間自身に触れようと

する試みにおいて常に緊張関係にあったのである。

実際、ハプニングの記録写真や映像において、草間はしばしば衣服を着用し、参加者の動きを外側から監督するように写っている。そこには、芸術家としての主導的立場と、演出された理念との間の乖離が可視化されている。こうした発言や資料から、草間が追求した「自己消滅」は、完全には実現されえなかったことが示唆されるだろう。その不可能性こそが、彼女にとって表現を継続させる根拠となった可能性もある。

このように、草間のハプニングは、参加者の身体を通じて「自己消滅」という理念を外在化・演出する試みであった。ハプニングの現場は、固定的な自己や閉じた主体性を一時的に揺さぶる空間であり、個人と他者、個体と集合の関係を問い直す実験であった。草間は、そこにおいて直接的に「自己」を解体するのではなく、芸術家本人が自らの身体をそこに含めることを回避したという点で、それは完全なものではなかったのだ。

2. コラージュ作品の制作

だが、草間はこのようなハプニングの実践を日本帰国後に展開することはほとんどなかった。それどころか、草間は帰国直前の1972年にコラージュ作品の制作を開始し、以降90年代まで日本においてコラージュの制作を行なった。帰国後の草間は、心身共に不安定な状態にあり、1975年2月に新宿の病院に一時入院、その後退院するが、1977年1月に再入院する。多数のコラージュが作家の不安定な状況の最中に制作されたという事実は重要である。草間は、1999年に小説家の三浦清宏との対談で、帰国後にコラージュを制作した理由を、病院では大きな作品を作れなかったからだと述べている⁽⁴⁾。だがそうだとしても、草間の発言はコラージュという制作手法を選んだ必然的な理由を説明するものではない。作品サイズを小さくするだけなら、他にも制作手法の候補はあるはずである。問題は、なぜこの時期にコラージュという制作手法を草間が選択したかである。

また帰国後に開催されたコラージュ作品の個展に、「冥界」「鎮魂」という死に関する用語が含まれているという点にも注目しなければならないだろう。帰国後初となっ

た個展「草間彌生展 冥界からの死のメッセージ」(西村画廊、1975年12月)や翌年の「草間彌生 死と生への鎮魂にささげる」(大阪フォルム画廊東京店、1976年8月)など、こうした特徴的な用語はニューヨーク時代には確認されないからである。

帰国後の制作手法の転回は、ニューヨークでのハプニングの実践とどのような関係があるのか、またハプニングとコラージュという異なる表現は草間においてどのように関連しているのか。次章から具体的に作品を見ていくことで考えたい⁽⁵⁾。

2-1. 《蟲をとる男》(1972-1973) ——死者との対話

《蟲をとる男》⁽⁶⁾は、草間が1973年に長年滞在していたニューヨークを離れ、日本に帰国した直前の時期に制作された作品である。この作品は、草間が日本において再びコラージュ表現に取り組み始める初期の試みとしても特筆されるが、同時に、彼女にとって極めて私的かつ特異な作品と言える。なぜなら本作には、草間がニューヨークにて長らく親交を結び、強い影響を受けてきたジョセフ・コーネル(Joseph Cornell, 1903-1972)の存在が刻印されているように思われるからである。

とりわけ注目すべきなのは、この作品の制作に先立つ1972年12月にコーネルが死去しているという事実である。草間はコーネルの生前、彼からいくつかの作品やコラージュの素材を譲り受けていたことを美術評論家ウド・クルターマン(Udo Kultermann, 1927-2013)との手紙の中で明かしており⁽⁷⁾、実際にその痕跡が《蟲をとる男》の中にも色濃く認められる。《蟲をとる男》の重要性は、帰国後に草間がコラージュの制作を開始した最も早い作品であるという事実とともに、コーネルが遺した素材を編成することによって、本作を親交のあった芸術家への追悼として捧げたと考えられる点にある。

コーネルから譲り受けた素材を草間がどのように扱ったかこれまで不明であったが、本作にその素材が使用された可能性は高い。その根拠の一つとして、作品中央の女の頭部付近に貼り付けられた、六つの楕円形のイラストに注目したい。このイラストは草間によるものではなく、何らかの雑誌から切り抜かれたものであるが、複数の素材に「Moth」「Pseudopodium」といった、イラストを説明する専門的な英単語が確認できる。これは元の雑誌が英語圏で発行されたことを示すものではないか。こ

れ以降に制作された草間のコラージュ作品の素材に英単語を含むものは管見の限り認められない。本作以降、特に1975年以降のコラージュ作品の素材は、おおよそ同時期の日本の科学雑誌から切り抜かれたものであると推測される⁽⁸⁾。以上のことから、本作に使用されたコラージュの断片の入手経路は、以降のコラージュの断片のそれとは異なると推断される。

加えて、本作のタイトルもコーネルを連想させるものだ。コーネルは草間にコラージュ作品や手紙を大量に送付していた。制作年やタイトルは不明だが、草間が所有するコーネルのコラージュ作品の中には、草間を蝶に喩えた手紙が付されたものがある⁽⁹⁾。その手紙において、蝶はコーネルのもとを離れていくかのように描写されている⁽¹⁰⁾。こうした内容と《蟲をとる男》を比較してみると、本作のタイトルである「蟲をとる男」とはコーネルのことであり、「蟲」とは蝶である草間本人を暗に示しているのだとも解釈されよう。草間が男性を明示的に作品に登場させることは極めて稀であり、その点でも本作は草間の作品全体の中で特異な位置を占めている。

草間はコーネルから贈られた素材をしまい込んで保管するのではなく、あえて新たな作品の中に配置し直した。本作において草間は、死者から託された断片を死蔵せず、別の文脈の中で息づかせたのである。

《蟲をとる男》は、ニューヨーク期のハプニングのように理念としての自己消滅を語るのではなく、具体的に一人の死者を悼む場を画面上に立ち上げている。草間にとってここで重要なのは自己の変容ではなく、死者の痕跡から静かな鎮魂を行うことだった。本作の意義は、受け取った素材に新たな生命を与えながら、失われた者を追悼する実践にある。そしてそれこそが、彼女が帰国後に本格的に展開していくコラージュ表現の出発点であり、以後の作品群に通底する創作の姿勢となるのである。

2-2. 《君は死しています》(1975) —— 喪失と回帰

1975年に制作されたコラージュ作品《君は死しています》⁽¹¹⁾は、《蟲をとる男》同様に、彼女の作品群の中でもとりわけ強い私性を帯びている。本作は、1974年6月に死去した父、嘉門の初盆を契機として制作されたと推測される。この作品の裏面には「君は死しています」と題された詩が書かれており⁽¹²⁾、その詩の中で父がえがかれるため、

本作の「君」は父のことを指すと推察される。

草間は本作の制作と同年1975年に発表したエッセイ「日本で私は今」において、父の初盆のため帰郷した折、「アカシアの林に囲まれた墓の上に」立ち上る入道雲を目にし、「死者の魂に触れたように胸を打たれた」と回想している⁽¹³⁾。草間は自然の風景に、死者の存在を感取する。その感性は、本作において横たわる鳥のイメージに反映されている。鳥は喪われた父の存在を象徴し、草間は個人的な喪失の経験を、異なる自然のモチーフへと置換しているのだ。こうした死へのまなざしは、同エッセイにおいて、急速な日本の都市化やそれに伴う自然破壊によって、すなわち人間の悪行によって、生息環境を破壊された生物にまで拡張されている。このエッセイは無惨に開発された草間の故郷、それも小学校の脇にあったが今やコンクリートになった土手や川など、作家にとってあまりに身近な自然を描写して締め括られているが、同時期に草間が、生物を主題とするコラージュを大量に制作している事実を見逃してはならない⁽¹⁴⁾。草間はコラージュの制作を通じて、父の死から、自然破壊によって殺された無数の生物へ、追悼の対象を拡大したのである。

2-3. 「戦争三部作」(1977) ——匿名の死者への哀悼

1977年に制作された「戦争三部作」は、帰国後の制作活動において、死を主題とする傾向が明確に表出した連作である⁽¹⁵⁾。この3部作は第3回モスクワ国際美術展からの要請で制作された⁽¹⁶⁾。《戦争の津波》《無名戦士の墓》《戦争》という各作品のタイトルが、「戦争」「戦士」という言葉から構成されていることから明らかなように、この3部作には個人的な経験や感情に留まらず、より広範で歴史的な文脈の中で、多数の命が奪われた出来事に対して応答しようとする意図が強く認められる。

各作品には、生物や人体の断片のほか、鉤十字のイラストや写真がコラージュされている。それらは大戦によって断絶された生命を示す。これらの断片は、誰のものとも知れない匿名的な死者の象徴であり、特定の記憶というよりは、記憶されることのなかった多数の死に向けられたものである。草間はこうした断片を画面上で組み合わせることで、個の記憶を超えた普遍的な哀悼の場を生み出そうとしたと考えられる。そこには、叫びや怒りといった直接的な表現は見られない。

このような哀悼の仕草は、草間のニューヨーク時代におけるイデオロギー的实践——とりわけベトナム戦争への抗議行動など——との連続性と非連続性をもって理解される。ニューヨーク時代の草間は、ハプニングの明確な政治的立場の表明を通じて、社会問題に対する反応を試みていた。しかし、この連作では、そうした声高な主張が消え、代わって沈黙の中に沈められた死者へのまなざしが主調となっている。これは、社会批判の表現が、告発から哀悼へと移行していることを意味するものだろう。

3. 「鎮魂」としてのコラージュ

日本帰国後のコラージュ作品にあらわれる「死」の主題は、突然に生まれたものではない。それはすでに1960年代のニューヨークで行われたハプニングの核心にあるものだった。草間が一貫して追い求めた「自己消滅」「原初への統一状態」といった観念は、個を解き放ち、より大きな存在原理へ回帰しようとする志向に根差していた。ニューヨーク期のハプニングでは、参加者の身体に水玉を描き、裸の群れを動かすことで個の境界を揺るがし、他者との一体化を試みた。こうした行為は、消滅と再生の循環を身体的に経験しようとする試みであった。

ただし、このような抽象的理念がより明確な「死」への表現へと展開するのは、1973年に帰国して以降である。心身の不調や社会的孤立に直面した草間は、一人でコラージュの制作に取り組み始めた。このとき選択された手法は前衛性の追求よりも切実な応答のためのものであった。コラージュは既存の断片を切り取り、配置し直すことで新しい文脈を与える方法であり、その操作は、一度意味や生命を剥奪しつつも、別の秩序の中で新たに蘇らせるという二重の過程を含む⁽¹⁷⁾。したがって、コラージュは主題として死者の魂を慰める「鎮魂」⁽¹⁸⁾と結びつきやすく、また操作そのものにおいても、消滅と再生の運動を体現している。草間が手にした断片は、単なる素材ではなく、失われた存在の痕跡であり、それを再構成する行為は追悼の仕草に等しいものだった。

この点で、1970-1980年代のコラージュ群は、ニューヨーク期の自己消滅の理念を基調としつつも、より具体的に死者の痕跡を構成し直すことによって「他者の鎮魂」

を果たしていた。主題の上では死や喪失をめぐる追悼を明示し、操作の上でも素材を解体して再配置することで、死者を静かに新しい生命へと送り出す。コラージュは、他者の魂を慰撫し、消滅から再生へと送り届ける方法として選ばれたのである。

もつとも、ここで問いとして残るのは、他者を鎮魂する営みの中で、草間自身の自己消滅が果たして可能であったかという点である。ニューヨーク期のハプニングで彼女が演出者として外側に立ち、自己を消しきれなかった構造は、コラージュにも引き継がれていたのではないか。死者を慰めることはできても、自らを消滅させることはなお難しかった。だからこそ草間は、自己消滅を実現するために新たな表現を模索したのではないか。そこで1979年以降に開始される版画制作が重要となる。版画は複製を本質とし、唯一性を消し去るメディアであるだろう。草間は自己のイメージを世界に際限なく複製することで、逆説的に自己を希薄化し、消滅させる方向へと進んだ。このように考えるならば、コラージュが「他者の鎮魂」を果たしたのに対し、版画は草間自身の消滅を目指すための表現と位置づけられるのではないか。この点を今後の研究の展望とし、本論文を締め括る。

註

(1) 原文は以下の通りである。なお本文中の訳は論者によるものである。「Kusama asks you to become one with eternity by obliterating your personality and returning to the primordial state of union with the eternal forces of nature. / “Forget yourself” , Kusama proclaims. Self-Destruction is the only way out—— but, after self-destruction comes Resurrection, a new life of oneness, peace and happiness with the other beings of the Universe.」 *KUSAMA AT FILLMORE EAST*, Press Release, New York, FILLMORE EAST, 1968.

(2) ニューヨーク時代にはこの二つの用語がともに使われていた。例えば、「自己消滅 (self-obliteration)」は、1967年のウッドストックで行われたハプニング「自己消滅 オーディア・ヴィジュアル・ライトパフォーマンス」をはじめ、複数のハプニングのタイトルやプレスリリースの文で用いられたほか、ハプニングの記録をもとにつくられた映画『草間の自己消滅』(撮影:ジャド・ヤルクート)などでも使用されている (*Self-Obliteration An Audio-Visual-Light Performance*, Press Release, New York, Woodstock, 1968.; *Kusama's Self-Obliteration*, 16mm colour film, filmed by Jud Yalkut, music by R.C.A. Chang, 1968, 23 min, 33 sec.)。「自己破壊 (self-destruction)」は註1で示

したフィルモア・イースト・シアターでのハプニング（1968年）のプレスリリースの文言に確認される。これらの用語は意味の上で大きな差異がないと思われるため、本論文では「自己消滅」に統一することとする。また、こうした自己の消滅を目指す思想そのものが、1960年代のカウンターカルチャーの方向性と一致していることを意識する必要はあるだろう。山村みどりが指摘するように、「自己破壊（self-destruction）」は、1964年にティモシー・リアリー、ラルフ・メッツナー、リチャード・アルパートの共著により刊行された *The Psychedelic Experience*（邦題『チベット死者の書——サイケデリック・バージョン』八幡書店、1994年）から引用されたものだった。同書では、死と再生をめぐるチベット思想に基づいたサイケデリックな体験が説かれている。Midori Yamamura, *Yayoi Kusama: inventing the singular*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2015, p. 140.

(3) 「草間彌生 ロング・ロング・インタビュー、八月」『和楽』2003年8月号、第3巻、第7号、210頁。

(4) 「対談 三浦清宏 / 草間彌生」『草間彌生 ニューヨーク / 東京 In Full Bloom: Yayoi Kusama, Years in Japan』（展覧会カタログ）東京都現代美術館編、淡交社、1999年、26頁。

(5) なお本論文に先んじて、以下の論考で《蟲をとる男》および《君は死していま》の解釈を試みた。拙稿「ニューヨークから日本へ——草間彌生《蟲をとる男》（1972）における形態、色彩およびモチーフの分析」『形の文化研究』2025年、第18巻、9-18頁。

(6) 草間彌生《蟲をとる男》1972-73年、コラージュ、50.5 × 43.0cm、作家蔵。

(7) Bhupendra Karia (ed.), Reiko Tomii (research), “Biographical Notes,” in *Yayoi Kusama: A Retrospective*, exh. cat., New York, Center for International Contemporary Arts, 1989, p. 99.

(8) 神田直子「草間彌生の小宇宙 水彩、コラージュの作品」『草間彌生展 はじける宇宙』（展覧会カタログ）草間彌生展実行委員会（財団法人草月会、新潟市美術館）編、1992年、26頁。ただしコラージュに使用された素材の出典元については現在まで確認されていない。

(9) ジョゼフ・コーネル、無題、コラージュ、制作年不明（1962-72年ごろ）、草間彌生蔵。

(10) 手紙には次のように書かれている。「YAYOI-/FLY BACK TO ME/SPRING FLOWER/AND I SHALL TIE/A STRING TO YOU/LIKE THIS BUTTERFLY/I TASTE SOME OF/ THE DRINK IN YOUR/GLASS THAT YOU LEAVE/I DRINK TO YAYOI/NOW-/I THINK OF MY PRINCESS/J.」

(11) 草間彌生《君は死して今》1975年、コラージュ、パステル、インク / 紙、54.8 × 39.7cm、世田谷美術館蔵。

(12) 長谷川祐子「所蔵品紹介 草間彌生 “君は死して今”」『世田谷美術館 美術館だより・友の会だより』No.33、世田谷美術館、1995年9月、2頁。

(13) 草間彌生「日本で私は今」『未踏』1巻4号、1975年4月、102-103頁。

(14) 例えば、次のような作品が挙げられる。草間彌生《巢》1981年、コラージュ・アクリル・

鎮魂としての芸術

パステル / 紙、66.0 × 55.0cm、松本市美術館蔵。

(15) 次の三点の連作が「戦争三部作」と呼ばれる。①草間彌生《戦争の津波》1977年、コラージュ、水彩、パステル / 紙、97.5 × 78.5cm、東京都現代美術館蔵。②草間彌生《無名戦士の墓》1977年、コラージュ、水彩、パステル / 紙、97.5 × 78.5cm、東京都現代美術館蔵。③草間彌生《戦争》1977年、コラージュ、水彩、パステル / 紙、97.5 × 78.5cm、東京都現代美術館蔵。

(16) 本連作について包括的な調査・分析を行った研究として、関直子「草間彌生のコラージュ《戦争》《無名戦士の墓》《戦争の津波》をめぐって」『東京都現代美術館紀要』2000年、第5号、15-21頁がある。

(17) このようなコラージュの特性については、河本真理『切断の時代——20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ、2007年に大きな示唆を受けた。

(18) 本論文が着目した「鎮魂」の主題は、おそらく草間個人に限定されるものではない。今後、この主題を広く日本文化史や日本藝能史にもひらいていくことによって、草間の芸術の特異性と普遍性を論じていく予定である。

ソーシャリー・エンゲイジド・アートの限界

——スザンヌ・レイシーによる

《オークランド・プロジェクト》の再検討

富田葉

1. はじめに

ソーシャリー・エンゲイジド・アート (Socially Engaged Art, 以下 SEA) とは、主に社会問題を主題とし、問題の表象に留まることなく現実世界における具体的な変化を志向する芸術活動である。多様な人々との協働、一定期間の継続、成果物よりも過程を重視することを特徴とするこうした実践は主に1990年代に確立され、以降その数を増やしてきた。こうしたSEAの展開においてしばしば重要な事例として言及されるのが、スザンヌ・レイシー (1945-) の作品である。1970年代初頭からフェミニズム的なパフォーマンス作品を発表してきた彼女は、1980年代以降SEAに類する作品を手がけ、それらはSEAの先駆的かつ代表的な事例として取り上げられてきた⁽¹⁾。

本論文ではレイシーの代表作である《オークランド・プロジェクト》(1991-2001) (以下、《オークランド》) を対象とした分析を行う。米国カリフォルニア州オークランドを舞台とする本作品は、メディアの偏った報道により若者に結びつけられた暴力的なイメージの解消を目指し、教育プログラム、行政との連携、パフォーマンスなどを実施することで、若者向け政策への予算獲得や教育効果などの社会的な成功を収めた。同時に、パフォーマンスにおける形式面の工夫は美的な成功として評価され、主に肯定的に受容されてきた。

しかしこの成功の裏では、レイシーが自身の美的意図を優先する傾向によって参加者の意志を軽視する事態や、後年の資料において不都合な事実に関する記述に偏りが見られるといった問題が生じている。そしてこうした問題はSEA全体で批判されてきた、協働の理念に反する作家の強権化と重なるものである。ゆえに本論文では《オークランド》をSEAの限界を示す作品として再検討することで、その先行研究が主に

称賛に偏ってきたことによる空白を埋めることを目的とする。

2. 《屋根が燃えている》の成立と形式

オークランドは1990年時点で人口の約半数がアフリカ系アメリカ人であり、そのコミュニティの大きさで知られていた。一方、白人との間で失業率や貧困率に大きな差があること⁽²⁾や貧困と関連して犯罪率が増加するなど、主に人種と結びついた深刻な格差を抱える都市でもあった。このような状況で1990年、人口の約4分の1を占めた20代以下の若者⁽³⁾は、治安の悪さをアフリカ系アメリカ人の若者に帰する全米的な世論のバッシング対象となり、「スーパー・プレデターズ」⁽⁴⁾という蔑称と共に繰り返しマスメディアに取り上げられていた。

《オークランド》は、1987年カリフォルニア芸術大学での勤務のためにオークランドに移住したレイシーが、現地で暮らす内にこうした状況を問題視、大学の同僚のクリス・ジョンソンと共に立ち上げたプロジェクトである⁽⁵⁾。アートに限らない多様な内容を持ち10年継続した本作品の中でも、今回は3つの主要な作品を取り上げる。

《屋根が燃えている》(1994)は若者自身の声によってステレオタイプなイメージを打ち破ることを目的とした作品である。オークランド学区から集まった高校生約200人が、屋上駐車場に止められた90台ほどの車にグループごとに乗り込み、人種差別や妊娠中絶などのテーマにそって互いの意見を交わし、それを観客が取り囲んで傾聴した。パフォーマンスの様子はビデオに収められ地元テレビ局で放映、CNNなど全国ネットにも取り上げられ《オークランド》の代表的な作品として知られている。制作過程においては各高校からリーダーとなる若者が数人選出され、レイシーら大人たちと共に打ち合わせに積極的に参加し、場所の選定や参加者募集など制作に深く関与した。このような協働体制においてレイシーは可能な限り生徒たちに役割を担ってもらうなどの工夫を凝らしている⁽⁶⁾。これは彼女がSEA作品かつ若者との協働に生じがちな、参加者との非対称的な関係に自覚的だったことを示しており、実際生徒の意見を聞き入れて当初の演出を変更した部分もあった。

しかし《屋根が燃えている》の舞台設定を巡る議論においてはそうした配慮を美的

意図へのこだわりが上回ってしまった。一部の若者はレイシーが対話の舞台として提案した「自動車」というモチーフに疑問を呈し、自室や公園など実際に会話を行う空間での実行を希望した。そのため、ペインティングされたバスなど美的な側面を維持しつつ若者の生活実感に寄り添えるような代替案について2～3週間にわたり検討が重ねられたが、議論は平行線をたどり、若者たちが折れる形で当初のアイデアが採用された。

レイシーが車というモチーフにこだわった理由は、若者たちが駐車場に車で乗りこむという風景を制作当初から強くイメージしていたこと、また「車は学生たちの会話に……「第四の壁」を提供し、また旅や子供時代から大人への移行についての比喩的な豊かさをもたらしていた」⁽⁷⁾ という発言から分かるように、車が持つ移動という要素と若者の成長を重ね合わせていたこと、そしてパフォーマンスの演劇性を担保し現実と区切る境界線が必要だったことである、と資料からは読み取れる。ドキュメンタリービデオなどから当時の様子を確認する限り、こうした舞台設定は少なくとも視覚的な魅力に結びついている点では評価できる。

車という外壁によって対話するグループごとの区切りは明瞭に可視化され、それを取り囲む人々の傾聴の姿勢と車内で真剣に議論を交わす若者たちの姿は、自動車というモチーフが挟まれることで一種の演劇性を獲得している。屋上の外壁近くには警戒色の黄色である交通標識のパネルや、点滅する工事用の標識が車を取り囲むように配置され、赤や黒などの原色で塗装されている車と合わせて力強い印象をもたらしていた。また、自動車による「壁」は参加者が観客から危害を加えられないようにするため⁽⁸⁾ の、さらに観客が身を乗り出さなければ聞けないようにすることで、その主体性を引き出すものとして⁽⁹⁾ 単にイメージの美しさのみならず実用的な役割を担っていた。しかし、こうした成功が上述したような若者の意図を折る形で実現されたことには注意が必要である。

3. 美的判断の両義性

レイシーが自動車を使用した以前の作品《ドラッグスターに乗ったシンデレラ》

(1977)において移動や加速といった車のもつ要素を「若さ」と同一視していたり⁽¹⁰⁾、《屋根が燃えている》とほぼ同じ構図を持つプロトタイプ的な《ティーンエイジ・リビング・ルーム》(1992)においてはその規模の小ささなどから美的な満足が得られなかったと回顧していたりすること⁽¹¹⁾から、ここまで見てきた理由と合わせて、車というモチーフの選択時に重視されていたのがほとんどは作品の詩的・美的要素やレイシーの意図であり、参加者の主体性ではないという点を読み取れる。自動車の使用が《屋根が燃えている》を芸術作品として成立させることに寄与しているのは認められるが、それが若者の主体的な意見を棄却する形で現れる限り、SEAの理念としての協働、《オークランド》の理念との矛盾は批判されるべきである。

また、警察官と高校生たちのバスケットボール試合と、会場でのインスタレーションを通じて若者支援を促進する政策提言の宣伝を行った作品《血が流れなきファウルじゃない：オークランド・ユース・ポリシー》(1995-1996)の会場選定においても、レイシーは自身が日常的に利用しており、若者や警察官たちが普段アクセスしない高級ジムを選んでいる⁽¹²⁾。広いコート周りにはグラフィティを思わせる装飾や若者と司法制度に関する啓発的なビデオが設置され、パフォーマンス時の試合や客席の様子は本物の試合に見劣りしない熱気と規模を維持していた。この場所は本人の証言によれば、市庁舎が近いことから政治家をはじめとする上流中産階級が多く利用する場所で、左派的な政治意見が飛び交う場所であったという⁽¹³⁾。こうした情報からは、彼女が会場を選定した理由が高級ジムとして多数の観客を収容して試合を再現する設備が整っていたこと、自身が利用しており依頼がしやすかったことに加え、左派寄りの利用客が多く政治的な話題が受け入れられやすいと考えたからだと想定できる。しかし、依然としてその場所がレイシーを含むエリート階級の出入りを中心としていたことは変わらず、若者や警察官にとって自身を表現するにふさわしい場であったかどうかには疑問が残る。

こうした参加者の意図や背景と自身のこだわりの衝突に関してレイシーは常に、自身の作品が芸術である限り美的な意図には妥協することはできないというスタンスを取ってきた。例えば2012年には自身のキャリアを振り返って以下のように述べている。

「私はアーティストです」と発言することは、その分野の言語を扱うことにこだわり、形式に興味を持っていることを意味します。私は活動家が下すような決断はしません。テネシーから400脚の椅子を輸送するために7000ドルを使います。もし私が活動家なら……多くの人から非難されるでしょう⁽¹⁴⁾。

こうした発言には作品制作における美的なイメージに対するこだわりと、自身はアーティストであり、作品は芸術であると宣言することによる社会運動との距離化が見られる。一方でレイシーのSEA作品はほぼ全てが公的機関への働きかけやワークショップを備えており、パフォーマンスの内容なども鑑みて明らかに社会批判や一定の変化を志向していると理解できることから、彼女の両義的な態度が明らかになっている。

レイシーの美的な判断が芸術作品としての魅力や参加者を守るためのリスク管理に寄与しているのは事実であり、それを単純に批判の対象としてのみ捉えることはできない。しかし彼女が「自身はアーティスト」であると繰り返すにも関わらず、特定のコミュニティと関わり、複数の人々に影響を与えるプロジェクトを実施している以上、その美的意図の優先によって蔑ろにされる声が少しでもあることへの責任から逃れることはできない。

4. 語りの偏り

《コード33：緊急事態、誤解を一掃せよ！》(1997-1999) (以下、《コード33》) は、当時深い断絶があったオークランドの若者と警察官の間の対話を軸とし、《屋根が燃えている》と同会場で行われたパフォーマンスである。制服を着た警官100人と私服姿の高校生150人がグループごと円形に座り、真剣に会話する姿は路上での対立と真逆の融和的な印象を抱かせ、感動的な光景として観客らに肯定的に受け止められた⁽¹⁵⁾。しかし、このユートピア的な光景が「異物」の排除に基づいて実現していたという事実にも着目するべきである。

排除の対象となったのは、パフォーマンス当日に発生したフリー・ムミア運動の参

加者たちによるデモ隊である。これは、1981年にアフリカ系アメリカ人ジャーナリストのムミア・アブ・ジャマールが受けた、警察官殺害の容疑での有罪判決が人種差別的な冤罪であるという抗議運動で、世界的な知名度を獲得している。《コード33》に直接関連するのはパフォーマンス3日前から行われた全米的なデモ活動であった。警察と協力的なその形式への反感、レイシーらが招待していたマスメディアによる注目の利用など⁽¹⁶⁾を理由として、現れたデモ隊は会場の入り口を塞ぐようにしばらくそこで抗議活動を行った。パフォーマンスの第一部だった会場周辺でのパレードは中止され、その後も入場を待っていた観客がデモの支持者と勘違いされ入場拒否されるなどの混乱が続いた。当日の対応に関する批判はすでにケスターが行っているが、今回は後年のアーカイブにおいてムミア運動に関する言及が偏っている点に着目したい。

《コード33》の分析を行う論文⁽¹⁷⁾や批評誌に掲載された直接的なレビュー⁽¹⁸⁾においてはフリー・ムミア運動の参加者による妨害に関する記述は一切見られない。また、作家自身や作品制作の現場に近い人々によって書かれた記録において、ムミア運動に関してはあくまでも《コード33》の成立が脅かされたという観点からの記述に終始している⁽¹⁹⁾。テレビ放映されたドキュメンタリーにおいては言及が53分中18秒と非常に短く、デモ隊による妨害を明示しない曖昧なものであった⁽²⁰⁾。

特筆すべきは、レイシー自身、そして彼女と親密な批評家二人が《コード33》を振り返って、デモ隊の多くが白人の大学生であったため、高校生を中心としたアフリカ系アメリカ人コミュニティを主対象とする《オークランド》との協力は不可能だった、と暗に思わせるような語りを行っている点である。レイシーはデモ隊の属性を「大学生」⁽²¹⁾と限定し、ロスは「主に白人で大学生くらいの年齢のデモ参加者は……」⁽²²⁾、アイリッシュは「主に若者で白人のデモ参加者をそちら〔パフォーマンス〕に振り向かせることはできなかった」(〔〕は筆者補足)⁽²³⁾と発言している。フリー・ムミア運動自体は多様な人種、国籍の人々から支援されていること、そしてレイシーら自身が運動には賛同していたことから、実際にその場に集まったデモ隊の構成が事実だったとしても、わざわざ三人ともが属性を限定している書きぶりには作意を認めざるを得ない。このような語りはプロジェクトの外部、そして異なる人種や階層の人々を別物

として切り分け、分断に加担している点で《オークランド》が目指した融和の理念を貶める結果となっている。

5. 理念と現実の矛盾

SEA 作品ではしばしば理念として、アートに関わらない人々の参加や対等な協働が掲げられる。一方、構想や表現の決定権は多くの場合アーティストが握り、参加者の声が素材として消費される事例も存在し、SEA 研究において長らく批判の対象となってきた。こうした矛盾はレイシーが舞台設定や会場選定で陥ったものと一致する。

こうした理念との矛盾を回避した事例を紹介したい。イニゴ・マンガラノ＝オバジェの《テレ・ベシンダリオ》(1992-95)は米国イリノイ州シカゴで行われた大規模なパブリックアート展覧会「カルチャー・イン・アクション」の展示をきっかけに始動したプロジェクトである⁽²⁴⁾。レイシー同様、自身の居住していたラテン系アメリカ人が多いウエストタウン地区の対話促進を目的とし、当初オバジェは劣化していた地域の照明を修繕、椅子を屋外に設置することでコミュニティの人々がそれを手動で点灯、屋外での対話が促進されるというアイデアを実行しようとした。これはラテン系の人々の慣習に基づいていたが、地域住民との話し合いの中で、そうした試みがジェントリフィケーションに加担する危険性を指摘された。

そこでオバジェは当初のアイデアから離れ、住民との対話を通じて、若者を中心としたストリートギャングという新たなテーマを設定した。若者と街の人々の対話を促進すると共に、事実と乖離した暴力的なイメージがラテン系の若者に結びつけられていることへの抵抗のために居住地域や自身について表現するビデオを募集した若者たちと作成、次第にその範囲は拡大し、地域住民間の対話を50本ほどのビデオに収めることとなった。《オークランド》と背景や目的を共有しながら、オバジェは自身のアイデアに固執することなく柔軟に地域の人々の意見に耳を傾けたからこそ、SEA全体で陥りやすい作家の強権性や新自由主義への加担から逃れていた。こうした類似事例を検討することでレイシー、さらにはSEAに付いて回る問題含みの矛盾を解消する可能性が見えてくるかもしれない。

また、《コード 33》には主催者やそれに近い人々が偏った記述を生み出すという作家の特権性の問題が現れていた。ブラックモアは、文化人類学の参与観察において表象の倫理に関する問題が長らく議論されてきたことに着目し、自身がSEAを実施する際アメリカ人類学会などの倫理指針を参照したプロセスを詳細に紹介している⁽²⁵⁾。このように分野横断的に知見を活用してリスクを管理している事例を検討することも、本論文で指摘したような問題を乗り越える契機になるだろう。

6. おわりに

ここまで《オークランド》における作家の美的意図を優先する傾向や、アーカイブと先行研究に認められる作意が作品やSEA全体の理念に反していたことを明らかにしてきた。レイシーは集団を束ねる実務的な能力、形式と社会的テーマへの効力のバランス、といった肯定的な側面を確かに持ちつつ、その基盤には作家と参加者の間の権力の不均衡といった批判されるべき側面も持ち合わせていた。先行研究に欠如していた批判的視点を導入するほか、こうした肯定と批判がせめぎ合う矛盾の体現として彼女を捉え直すことが芸術家としての彼女をより正確に、より興味深く描き出す契機となる点もまた本論文の意義として加えておきたい。

註

- (1) エルゲラ、パブロ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門：アートが社会と深く関わるための10のポイント』（アート&ソサイエティ研究センター SEA 研究会訳）フィルムアート社、2015年、22-23頁。
- (2) Rhomberg, Chris, *No There There: Race, Class, and Political Community in Oakland*, University of California Press, 2004, pp. 186-187.
- (3) Economics and Statistics Administration, and Bureau of the Census, *1990 Census of Population: Social and Economic Characteristics California: Section 1 of 4*, 1993. p. 938.
- (4) 都市部のアフリカ系アメリカ人の若者のギャング化、街中における犯罪に警鐘を鳴らし、それらを人種差別的なステレオタイプに基づいて理由付けしたもの。世論を煽り、事実こそぐわな

い若者の厳罰化へ繋がった。以下を参照。CFSY (Campaign for the Fair Sentencing of Youth), “The Origins of The Super Predator: The Child Study Movement to Today,” The Campaign for the Fair Sentencing of Youth, 2021.

- (5) Lacy, Suzanne, *Imperfect art: working in public: a case study of The Oaland Projects (1991–2001)*, Robert Gordon University, PhD Thesis, 2013. pp. 20–21.
- (6) *Ibid.*, pp. 30–50.
- (7) *Ibid.*, pp. 37–38.
- (8) Lacy, Suzanne, et al., “Working in Public,” Transcript, Organised by On The Edge Research; Gray's School of Art, The Robert Gordon University and The Scottish Arts Council, 2007.
- (9) Lacy, Suzanne, “The Roof is on Fire (1994),” Vimeo, 2012, 23:00–.
- (10) Lacy, Suzanne, “4. Cinderella in a Dragster (1977),” *Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007*, Duke University Press, 2010, pp. 48–51.
- (11) Lacy, *op. cit.*, 2013, pp. 29–37.
- (12) *Ibid.*, p. 74.
- (13) Lacy et al., *op.cit.*, Seminar3.
- (14) Young, Paul D, “The Suzanne Lacy Network,” *Art in America*, 2012.
- (15) Roth, Moira, “Making & Performing Code33: A Public Art Project with Suzanne Lacy, Julio Morales, and Unique Holland,” *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 23 no. 3, 2001, pp. 47–62.; Lacy, *op. cit.*, 2013, pp. 123–129
- (16) Kester, Grant H, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, 2013 (1st ed. 2004), pp. 181–186.
- (17) Jordan, Cara, “The Evolution of Social Sculpture in the United States: Joseph Beuys and the Work of Suzanne Lacy and Rick Lowe,” *Public Art Dialogue*, Vol. 3, no, 2, 2013, pp. 144–67.
- (18) Wilson, Megan, “Clearing the Air,” *Afterimage*, Vol. 29, Iss. 1, 2001.
- (19) Irish, Sharon, *Suzanne Lacy: Spaces Between*, NED-New edition, University of Minnesota Press, 2010, pp. 226–227.; Roth, *op.cit.*.
- (20) Lacy, Suzanne, “Code 33 FULL VIDEO (1998–99),” Vimeo, 2012, 19:18–19:36.
- (21) Lacy, Suzanne, “25. Seeking an American Identity (Working Inward from the Margins),” *op.cit.*, 2010 (2003), p. 264.
- (22) Roth, *op. cit.*, p. 56.
- (23) Irish, *op. cit.*, pp. 226–227.
- (24) Jacob, Mary J, et al., “TELE-VECINDARIO: Iñigo Manglano-Ovalle and Street-Level Video,”

Culture in Action, Bay Press, 1995, pp. 76–87.

(25) Blackmore, Kate, “(Mis) Representing Others: Ethical Dilemmas of Socially Engaged Art Practice,” *The Palgrave Handbook of Global Arts Education*, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 373–384.

日本海造型会議の活動に関する考察 ——戦後金沢の前衛芸術運動をふまえて

笠間亜理沙

1. 各地の前衛芸術運動

1960年代をピークとして、全国各地で前衛芸術運動が展開された。美術手帖1968年4月号特集「地方の前衛」では、全国に誕生していた前衛グループのマップが掲載され、夥しい数のグループが存在していたことがわかる。こうした各地のグループの概要を一挙に取り上げた展覧会が1997年に水戸芸術館現代美術ギャラリーで開催された「日本の夏1960-64 こうなったらやけくそだ！」展である。以降、各地の前衛グループに焦点を当てた研究や展覧会が多数存在している⁽¹⁾。各地における前衛芸術運動に関する研究は近年着実に進展しているが、金沢におけるその展開については、依然十分に検討されていない⁽²⁾。そこで本稿では、北陸現代作家集団などの動向をふまえ、とりわけ日本海造型会議を中心に据え、金沢における前衛芸術運動の展開を考察する。

2. 日本海造型会議 前史

日本海造型会議の前史としては、「集団〈青〉」、「グループ〈赫〉」、「北陸現代作家集団」の存在がある。

まず、1963年に結成された集団〈青〉は、中村秀雄、野中美知子、藤井肇、奥田きく子による抽象美術の団体であった。現存資料は乏しいものの、「金沢と東京で20回ほど展覧会を開催した」⁽³⁾といわれている。

グループ〈赫〉は1966年、金沢美術工芸大学の学生であった大場吉美、斉藤久子、西川和子、三井泰子により結成されたグループである。当時の金沢美術工芸大学では写実的表現が主流であり、抽象表現などの前衛的な表現に対して学内で否定的な風潮があった。そのため、前衛的な表現を志向していた作家たちは学外に表現の場を求め、

金沢市香林坊の北國画廊で展覧会を開催していた。グループの名称は、先行する集団〈青〉を意識して斉藤が「赫」と命名した⁽⁴⁾。集団〈青〉とグループ〈赫〉は1969年、東京・銀座の村松画廊において合同展を開催するなど、交流を深めていた。

そして、両グループが基盤となり1966年に結成されたのが北陸現代作家集団である。両グループのメンバーが「金沢だけではなく、富山や石川にも前衛表現を行いたい作家がいるはずだ」⁽⁵⁾とさらなる広域的な連携を図るべく、結成を提案した。第一回展に参加したのは40名の石川、富山、福井の作家であり、その後、一時的には新潟の作家も参加していた。彼らは持ち回りで各地において展覧会を行い、作品は「油絵、彫刻で前衛的志向のもの」⁽⁶⁾を出品した。

また、同集団は東京との接点を持っていた。たとえば第4回展には高松次郎が出品し、評論家・中原佑介とともにシンポジウムを行うなど、地方に根ざしながらも中央の批評家・作家との交流があった。しかし、メンバー内に熱量の差があったことから、主に石川県のメンバーのみで日本海造型会議の結成へと発展・解消する形で収束していった。

3. 日本海造型会議 結成の背景

日本海造型会議は1976年に発足した。グループ名の「日本海」は当時の日本海地域が「裏日本」と揶揄されて呼ばれていたことに関係しており、これに抵抗する意味も含めてあえて「日本海」との語を全面に押し出して名称に冠した⁽⁷⁾。

同グループの結成は、1970年代の金沢において前衛芸術が受容されづらかった、当時の保守的な文化的状況に起因している。これは、同グループが1978年に石川県に対して現代美術を取り入れた美術館の建設を要望したものの受け入れられず、さらに1980年の基本答申において伝統工芸重視の方針が示された⁽⁸⁾ことから、依然として前衛芸術に対して慎重な姿勢がうかがえる。また、これについて当時の副館長である嶋崎丞(すすむ)は、「石川県出身の前衛作家で一流と認められるのはせいぜい三人だ。前衛というのは時代のエポックにすぎず、十年後にはほとんど残らない。」⁽⁹⁾と述べ、こうした言葉にも、当時の金沢における保守的な文化的風土が反映されてい

るといえるだろう。

前衛芸術に対して風当たりの強かった当時の金沢の状況に抗し、既存の公募団体や権威的美術制度に依存しない、自由で主体的な発表の場を求めて日本海造型会議は結成された。組織運営では、リーダーを置かず、すべてのメンバーが対等に発言できる体制を重視した点も特徴的である。これは、従来の中核集権的な美術制度への対抗として、開かれた芸術運動を志向する姿勢の表れといえるだろう。

富井玲子は戦後日本のコレクティヴィズムに「DIY精神」を見出しており、「仲間を募って自前で官展とは別の発表の場をオルタナティブに実現していった。これが近代日本で発揮された集団活動のしたたかなDIY(Do It Yourself)精神である。」⁽¹⁰⁾と述べている。同グループにも、何にも干渉されない場を自ら持つという結成の契機にこの精神が見られ、また、結成以降の活動にもその傾向を見ることができる。

4. 日本海造型会議の主な活動

日本海造型会議が継続的に行っていた主な活動として、まず「日本海造型展」が挙げられる。この展覧会は1976年から2008年まで、年に1度のペースで計32回にわたり継続的に開催され、金沢市内の百貨店内の展示スペースや石川県立美術館のスペースなどの場所が用いられた。既存のジャンルにとらわれず、前衛的な表現を志向する作家が集い、絵画、工芸、写真、建築などさまざまなジャンルを横断する作品が発表され、どのような作品も発表できるような自由で開かれた雰囲気醸成を重んじた⁽¹¹⁾。

また、毎月一度開催されていた「定例会」がある。ここでは各メンバーが関心をもつアートに関するトピックを持ち寄り、藤井肇による新聞記事の切り抜きをコピーした資料(通称「F通信」)の配布などを通じて最新の芸術動向を参照しつつ、相互に意見交換を行っていた。また、同会は展覧会の企画立案やテーマ展の構想を検討する場としても機能しており、こうした定例的な討議活動の存在が「会議」という名称の由来となっている。

5. 地域に根ざした活動

日本海造型会議は他にも石川県内の各地域でイベントや展覧会を開催した。ここでは、その代表として白山アートフェスティバルを取り上げる。

白山アートフェスティバル（1984）（1986）

白山アートフェスティバルは1984年および1986年に白山市の白峰村にて開催された、野外アートフェスティバルである。開催の契機は、金沢美術工芸大学の教授だったメンバーの黒川威人がゼミ活動を通じて白峰村と関わりを持ったことにある。黒川は古民家や生活様式の調査を通じて村の自然環境に魅了され、村で活発化していた村おこしの議論を定例会に提起し、アートフェスティバル開催へと結実させた。⁽¹²⁾ 黒川は後に「調査をさせてもらった以上、村に恩返しをしたいと思った」⁽¹³⁾と述懐している。

フェスティバルの目的は、第一に村の観光資源を四季を通じて活用し、地域の活性化につなげることであり、第二には、芸術活動を媒介とした住民・作家・外部来訪者の交流を促し、地域文化の再生産を図ることにあった⁽¹⁴⁾。

村の間伐材や石を用いた作品群は、人の背丈を大きく超える規模で地域の自然環境と呼応する形態を示した。輪島のメンバーが共同制作した《シロヤマの日》（1984）は高さ十メートルに及び、火祭りでは茅葺きの傘状部分が炎に包まれ、住民と作家が囲んで鑑賞する光景を創出した。

こうした実践は、1980年代に各地で展開された野外展や芸術祭の動向と並行して位置づけられる。同時代に開催された、浜松野外美術展（1980-87）、牛窓国際芸術祭（1984-92）、白州・夏・フェスティバル（1988-89）はいずれも地域振興を開催の明確な目的としたものではなかった。これに対し、白山アートフェスティバルは開催の目的に「村おこし」を明確に掲げていた点に独自性がある⁽¹⁵⁾。一般に地域振興型芸術祭の嚆矢としては「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2000」が挙げられ、中原佑介は同展について、「地域振興事業の一環として企画されたこと」を画期的な点として挙げている⁽¹⁶⁾。白山アートフェスティバルはそれに先行し、地域の文化資

源を用い、開催の目的に地域振興を明確に掲げた点で、日本における地域芸術祭の先行事例として位置付けられるのではないかと筆者は考える⁽¹⁷⁾。

6. 行政との協働イベント

日本海造型会議は、メンバー主催・多数のメンバー参加のもと、行政と協働したイベントも開催している。これらの展覧会は、地域社会とアートの接点を築く重要な契機となった。ここでは、「ふれてみる美術展」、「25人のインスタレーション展」を取り上げる。

ふれてみる美術展（1994～1996）

「ふれてみる美術展」は、1994年から1996年にかけて石川県小松市で開催された、視覚に頼らない鑑賞体験を提供する展覧会である。発案者は日本海造型会議のメンバーである鈴木治男で、小松市文化課と協働して実現された。本展の特徴は、来場者が作品に直接触れることができる点である。鈴木は同展のコンセプトのひとつとして視覚障害者のみならず、誰もが「触覚」を通じて美術を鑑賞できる新たな鑑賞体験を提供することを掲げ、準備を行なった。

展覧会には、地元の作家を中心に、石川県および福井県の作家が参加し、展示作品は触れることができる素材や形態で構成され、点字翻訳を付けたカタログが発行された。第1回展では、12名の作家が参加し、そのうち8名が日本海造型会議のメンバーである。

第2回展では5日間の会期で来場者数が1445名に達し、第2回展以降は福井県から新たに榎尾正次、八田豊も参加した。さらに、地元の盲学校や短大の学生たちも作品制作に参加し、視覚障害者にとっても有意義な体験を提供した⁽¹⁸⁾。

25人のインスタレーション展（1998）

「25人のインスタレーション展」は、1998年10月25日から11月8日の二週間にわたり開催された、インスタレーション作品の展覧会であり、金沢21世紀美術館が

開館前に初めて開催したプレオープンイベントである。当時、金沢市民の間には、現代アートに対して抵抗感や忌避感がある者も少なくなかった⁽¹⁹⁾。そこで金沢市現代美術館建設事務局は、市民に現代美術への理解を促すため、日本海造型会議の主要メンバーである大場吉美、斎藤久子氏に企画を委託する形で同展の開催に至った⁽²⁰⁾。同イベントでは、大場、斎藤が中心となって、金沢にゆかりのある作家25名を選出した。そのうち日本海造型会議のメンバーが15名を占めている。会場となったのは、21美建設前の金沢大学附属学校の旧校舎であり、解体前の校舎内の各教室や屋外スペースを使って作品が展示された。

同展の来場者数は約5,000名を記録し⁽²¹⁾、市民に現代美術の魅力を伝える大きな成果を上げるとともに、金沢市民の現代アートに対する理解を深め、同美術館が地域文化の一環として重要な役割を果たすことへの礎を築いたといえる。

7. 特徴と意義

さいごに、1960年代における各地の前衛グループに関する分析をおこなった論考を手がかりとしながら、各地のグループとの比較を通じた、日本海造型会議の特徴およびその活動の意義について考察したい。

黒田雷児は、1960年代の各地の前衛芸術グループについて、最大公約数的な共通点として「公募団体展や県展という既成の制度的ヒエラルキーから脱した発表と認知の機会を求めたこと」を挙げている。また各グループの特徴として、①自主アンデパンダン展の開催 ②野外展・都市空間での展示 ③集団制作・統一的メッセージの試み ④先鋭な実験性への集中 ⑤集団パフォーマンスの5つを挙げる⁽²²⁾。

この分析を参照すると、権威から離れ、自由に表現できる場を自らの手で創出した点は、日本海造型会議にも共通しており、加えて、自主アンデパンダン展や野外展を開催していたグループとして位置づけられる。自主アンデパンダン展は無審査で会員であれば自由に出品でき、日本海造型展も同様の性質を有していた。また、野外展としては「白山アートフェスティバル」が該当する。

一方で、集団としてひとつの表現を追求するような試みはなかったが、「私にとっ

ては造型展は制作実験ができる本当に自由な作品発表の場でもあった。」とメンバーの今英男が述懐するように⁽²³⁾、継続的に開催された同展は、作家にとって自由に作品を発表できる実験的な場として機能していたと考えられる。このことから、同展が個々の作家の表現を先鋭化させる機能を果たしたと推測される。

また、日本海造型展は、各地の自主アンデパンダン展の多くが短命であったのに対し、作家が運営主体となって32年間続いた点に特徴がある。さらに、メンバーが主催で他のメンバーも多く参加した「ふれてみる美術展」や「25人のインスタレーション展」などに見られるように、行政と協働して活動を展開した点も特筆される。

つぎに、永宮勤士は、地方における前衛芸術運動について「美術制度が整っていない地方で取り組む場合、その活動が文化運動としての性格を帯びようになってくるものもある。特に地方のグループによる文化運動の場合、地域の文化的環境を変えていく働きかけが行われる。」と述べる⁽²⁴⁾。

また、メンバーの今英男は同グループの活動について次のように述懐する。

「野外での作品制作・月例会・F通信と、いろいろな場面で参加した会の活動は、造型会議が展覧会主体ではなく、北陸での文化活動団体であったことを実証している。」⁽²⁵⁾

この言葉からは、同グループの活動は展覧会にとどまらず、地域の文化活動団体としての側面も有していたことが明示されている。日本海造形会議における32年間にわたる一連の活動の意義とは、2004年の金沢21世紀美術館開館以前に、地域における現代美術受容の土壌を形成する一助となった点にあるといえる。

付記

本稿の執筆にあたってはインタビュー調査や資料提供で、下記の方々に大変お世話になりました。大場吉美、黒川威人、斉藤久子、中森あかねの各氏のお名前をここに記して、心からの感謝を申し上げます。

註

- (1) 近年では、群馬 MONO グループ（群馬・1963-69） 展覧会カタログ『群馬 MONO グループの全貌』群馬県立近代美術館、2016 年。スペース・プラン（鳥取・1968-77） 筒井宏樹『スペース・プラン 鳥取の前衛芸術家集団 1968-1977』ART DIVER、2019 年 などがある。昨年、富井玲子は「オペレーション」の概念を導入し、各地の前衛運動を考察した著書『オペレーションの思想』イースト・プレス、2024 を上梓した。
- (2) 石川県内の前衛芸術運動については、二木伸一郎「石川の洋画」『石川の美術——明治・大正・昭和の歩み——』石川県立美術館、1994 年、25 頁のなかで〈青〉、〈北陸現代作家集団〉、〈日本海造形会議〉に触れられているが、ごく簡潔に言及されるにとどまっている。
- (3) 二木伸一郎（1994）、25 頁
- (4) 齊藤久子への聞き取り（2025 年 5 月 11 日実施）
- (5) 大場吉美への聞き取り（2025 年 7 月 27 日実施）
- (6) 『1974 年北陸現代作家集団展』[フライヤー]
- (7) 齊藤久子への聞き取り（2025 年 5 月 11 日実施）
- (8) 石川県立美術館編『石川県立美術館年報 No.1 昭和 55 ～ 58 年度』石川県立美術館、1985 年
- (9) 北國新聞昭和 58 年 7 月 1 日付 3 面「文化土壌を問う」「結局は末席の“前衛” 新美術館の収蔵二点だけ」
- (10) 富井玲子「日本のコレクティビズム再考——DIY 精神の DNA を〈オペレーション〉に探る」『美術手帖』2018 年 4・5 月合併号、126 頁
- (11) 齊藤久子への聞き取り（2025 年 7 月 27 日実施）
- (12) 北國新聞 1983 年 10 月 8 日付「土曜画想」「自然を素材に展覧会の構想」黒川威人
- (13) 黒川威人への聞き取り（2025 年 9 月 6 日実施）
- (14) 開催の目的についてのステートメント全文は以下の通り。

「①白峰村地内に於ての、日本海造型会議による各イベントの、鑑賞者達マスコミ報道を通じて、全国に白峰村の自然環境 文化環境の美しさを知らすことにより、質の高い観光客が広く誘致され、従来、ほとんど冬季間のスキー客対象に限られていた観光客事業が、季節を問わない年間を通してのものと、その規模が広がる。そのことは、白峰村の商工業の活発化が図られると共に、イベントの制作過程、発表を通して、制作者の日本海造型会議会員と鑑賞者、住民の交流が行われ、住民の文化への関心、知識が高められ、白峰村の文化活動、生活を活力あるものにする。／②娯楽中心の観光事業は、住民、特に、青少年に、頹廢的な荒廢を招く結果となるが、文化活動中心の観光事業は、新たな「原文ママ」な文化の誕生、つまり、文化の再生産が行われる。イベントの

制作過程、発表を通して、地元土建業者、青少年婦人層、制作者が目的を共にした内容のある交流が行われ、連帯感を高め、その後の日常生活、生活環境が共通理解のある暖かいものとする。」[’ 84 白山フェスティバル（仮称）基本構想案] 資料より

(15) 80年代の地域芸術祭の事例と地域振興目的の有無について

i) 「浜松野外美術展」(静岡、1980-87)

(本展は)「行政が町おこしの一環として仕掛けたプロジェクトではなく、地域に在住する美術家たちが組織した展覧会だったということである。」「浜松野外美術展」は参加した美術家たちの費用でまかなわれていた。」(尾野正晴「ささやかな夢の跡——浜松野外美術展の記録——」『静岡文化芸術大学研究紀要』2005年、第5巻、79-84頁。)

ii) 「JAPAN 牛窓国際芸術祭」(岡山、1984-92)

服部恒雄氏の熱意から生まれた同展だが、その誕生について服部氏は「私はもともと日展作家だったのですが、日展の受賞の仕方とは違う現代美術の展開を自然を土台とした、環境と景観の芸術をやってみたい。」と述べ、「服部氏は、八〇年代(当時)にあって変化しつつある作品形態に注目しており、「現代の=コンテンポラリーな」美術の展覧会を行うことを意識していた。」(山下晃平「「JAPAN 牛窓国際芸術祭」考——八〇年代、野外美術展の変質と「美術」制度——」『美学』2017年、第68巻1号(250号)、74頁。)

iii) 「白州・夏・フェスティバル」(山梨、1988-89)

「これは村おこし町づくりのための芸術祭ではなく、美術作品が吹きさらしの野外空間に耐えられるかどうかを試す、アーティストによるアーティストのための芸術祭だった」(村田真「試展——白州模写『アートキャンプ白州』とは何だったのか』『アーツケープ』大日本印刷、2023年、https://artscape.jp/report/review/10182623_1735.html (閲覧日: 2025年10月10日))

(16) 中原佑介「脱都会の美術の活力」『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2000』越後妻有大地の芸術祭実行委員会、2001年、9頁。

(17) しかしながら、参加アーティストの間には、「村おこし」に対する意識の程度に差異が見られる点に留意する必要がある。実際に、斉藤久子は同イベントについて、「(村おこしは)特に意識していなかった。とにかく楽しいことをしたかった。」(斉藤久子への聞き取り(2025年7月27日実施))と回想しており、地域振興を主要な目的として意識していなかった作家も参加していたことがわかる。

(18) 鈴木治男「報告『ふれてみる美術展』」『金城短期大学紀要』1997年、第21号

(19) 八重尾一貴・足立周・溝口結子「金沢市における美術館を核としたまちづくり——金沢21世紀美術館と市民の評価」『地理学報告』2019年、121巻、47頁

(20) 斉藤久子への聞き取り(2025年5月11日実施)

日本海造型会議の活動に関する考察

- (21) 金沢市現代美術館建設事務局編『25人のインスタレーション展 Installation Works by 25 Contemporary Artists』金沢市現代美術館建設事務局、1999年、70頁
- (22) 黒田雷児「1960年代の前衛美術グループ」『日本近現代美術史事典』東京書籍、2007年、302-304頁
- (23) 日本海造型会議『日本海造型会議 2007-2008 作品集 及び 32年の歩み』、2008年、7頁
- (24) 永宮勤士「ROZO 群考——一九七〇年までの活動とその評価」『藝叢 = Bulletin of the Study on History of Art in University of Tsukuba : 筑波大学芸術学研究誌』2008年、25号、127頁
- (25) 前掲注 23

ローレンス・アルマ＝タデマによる 後期ヴィクトリア朝演劇の舞台美術

渡邊千華

1. 本論文の目的と意義

本稿は、19世紀後半、後期ヴィクトリア朝のイギリスで活躍した画家ローレンス・アルマ＝タデマが携わった舞台美術の作品を中心に、アルマ＝タデマの作り出した視覚イメージが絵画と演劇とをいかに横断したかを明らかにするものである。

古代世界を緻密な描写と詳細な考古学的知識によって描いたアカデミズムの画家アルマ＝タデマは、生前高く評価されながらも、モダニズム美術の勃興とともに作品の価値は大きく下がり、20世紀半ばまで「忘れられた画家」となっていた。1960年代に美術評論家のマリオ・アマヤがアルマ＝タデマを再評価する記事⁽¹⁾を発表して以来、彼の作品に関する研究が進み、1996-97年と2016-17年に開催された2つの回顧展⁽²⁾を経て、アルマ＝タデマ研究は時宜を得たと言える。

筆者がこの画家に注目した理由は、アルマ＝タデマの絵画が初期ヨーロッパ映画及びハリウッドの歴史長編のイメージづくりに影響を与えたという点にある⁽³⁾。アルマ＝タデマ自身は映画に関心を示した形跡はないものの、考古学の知識を盛り込みつつ、観客に古代世界の奢侈と頹廃を届ける彼の絵画は、詳細な歴史の知識を持たない大衆へ向けて作られた歴史映画の参照元となった。筆者の最終的な研究目標は、こうした媒体を超えるスペクタクル的かつ動的な画像が生まれた背景を明らかにすることである。画家の演劇との関わりは、その大きな契機であったと目される。演劇史家のマーティン・マイセルは1983年に発表された主著『リアライゼーション』⁽⁴⁾において、19世紀イギリスにおける演劇・文学・絵画の領域横断的な結びつきを示した。筆者はマイセルの研究に倣い、分野横断的な観点からアルマ＝タデマの作品を分析することを試みる。

アルマ＝タデマと演劇との関わりは主要先行研究で頻繁に言及されるものの、関係

した全ての上演作品を網羅的に扱った研究は少なく、後述するように事実認識に関する不十分性も見受けられる。一次資料を用いて再調査を行い、画家の演劇の仕事を正確に把握することを試みた点が本論文の意義である。

2. 先行研究の不十分性と再調査

筆者は、アルマ＝タデマと演劇の関わりについて論じた最新の論文であるピーター・トリッピによる論文⁽⁵⁾を基に調査を開始した。同論文はジョアンナ・キアーによる1999年の博士論文「文脈のなかでのヴィクトリア朝古典主義：サー・E・J・ポインター(1836-1919)と古典の遺産」⁽⁶⁾とローズマリー・バロウによる2001年の著作『ローレンス・アルマ＝タデマ』⁽⁷⁾の2つの先行研究に基づき、彼が関わった上演作品(プロダクション)を列挙している。しかしキアー、バロウ両者の記述ともに、出典が示されておらずアルマ＝タデマの関与が不確かな上演作品が散見されたため、筆者はトリッピが挙げた13の上演作品【表1】について、上演当時の新聞・雑誌記事を中心に網羅的に調査を行った。その結果13個中9作品のみ画家の関与を確認できた【表2】。なお調査の過程で、他の上演作品にも彼が関わっていた可能性が浮上したが、現段階では確たる証拠を得ていないため、今後も調査を続行することとする。

3. 調査方法

調査は次のような方針で行った。まずキアー、バロウの記述と他のヴィクトリア朝演劇に関する先行研究とで食い違う記述について、上演当時の新聞・雑誌などの1次資料によって真偽を確かめる。1次資料が欠如している場合、キアー、バロウ以外の2次資料を確認し、他の2人以上の著者の意見が一致すれば後者の見解を採用する⁽⁸⁾。また両者の主張のうち、他のいかなる資料においても同様の記述が確認できない場合、アルマ＝タデマの関与した上演作品として数えるのを保留する⁽⁹⁾。

使用した同時代の1次資料は、『エラ』*The Era* や『シアター』*The Theatre* といった芸術専門誌、及び『タイムズ』*The Times* や『モーニング・ポスト』*The Morning Post*

など一般向け定期刊行物である。上演作品の同定はこれら定期刊行物の広告欄を参照した。上演内容は1次資料である劇評に加えて、演劇関係者の伝記、さらにヴィクトリア・アンド・アルバート美術館やナショナル・ポートレート・ギャラリーに所蔵されている当時の俳優の写真や舞台の様子を描いた版画などを組み合わせて確認した。

4. 調査結果

調査結果を7個の観点に分けて説明する。先行研究において指摘されてきた点が4つ、今回筆者が新たに着目した観点が3つである。

4.1 アルマ=タデマが関わった上演作品の幅広さ

アルマ=タデマが活躍した1870年代以降の後期ヴィクトリア朝では、観劇が大衆的な娯楽となり、商業演劇のみならず学生演劇や素人演劇も盛んだった。上演される出し物の種類も、シェイクスピア劇からメロドラマ、活人画やオペラまで多岐にわたる。その中でアルマ=タデマや他の美術家が協力した演劇は主に古代を舞台にした芝居だった⁽¹⁰⁾。

ここで彼が制作に協力した上演作品を、上演主体、脚本の性質、戯曲が舞台とする時代・地域によって整理する。

上演主体については【表3】の通りである。オックスフォード大学の学生による上演作品に3回協力した他はすべて商業演劇である。

次に脚本の性質から分類する【表4】。『アガメムノン』はアイスキュロスによる悲劇を原語である古代ギリシア語で上演したものである。5つのシェイクスピア劇については、必ずしもシェイクスピアの戯曲の通りに上演するのではなく、いくつかの場面を削除するなど編集した上で上演された。残りの3戯曲は19世紀に執筆された歴史劇である。『ピュグマリオンとガラテア』は古代ギリシア神話に登場するピュグマリオンの物語に着想を得て、W・S・ギルバートが執筆し1871年に初演された「神話的喜劇」である⁽¹¹⁾。また『ストラフォード』は1837年に出版されたロバート・ブラウニングによる歴史劇⁽¹²⁾、『ヒュパティア』はチャールズ・キングズリーによる

1853年の歴史小説⁽¹³⁾を基に、グレンケアン・ステュアート・オギルヴィーが脚本を執筆した。

最後に脚本の時代・地域設定から検討する【表5】。古代ギリシア、共和政初期のローマ、共和政末期のローマ、アウグストゥス時代のブリテン島、5世紀初頭のアレクサンドリアといった古代の設定が挙げられる。『ストラフォード』のみ古代ではなく、チャールズ1世時代の17世紀イングランドを舞台とする。古代ローマを舞台にした作品が最も多いことが分かる。

以上のように、アルマ=タデマは異なる時代の表象に対応した。彼の絵画は古代ローマ世界をヴィクトリア朝の上流階級に親しみやすい形で再現したことで知られるが、古代ローマ主題に並行して古代ギリシア、古代エジプトを舞台にした絵画も制作した。画業の初期には、故郷であるオランダの17世紀風俗画を模した作品や、ベルギーの歴史画家アンリ・レイスに倣って、中世や近世ヨーロッパを舞台とした作品も見られる。画家の修業時代からの絶えざる歴史学習と考古学的研究の成果が、後期ヴィクトリア朝の舞台美術の一翼を担ったのである。

4.2 特定の演劇人との交流

1879年から1901年までの20年余りにわたるアルマ=タデマの演劇の仕事が、共に仕事をする演劇人への信頼と友情によって支えられていたことが確認できた。画家は、ロンドンの卓越した背景幕画家や衣装係を信頼し、彼らの名前も公演プログラムにクレジットするよう求めたという⁽¹⁴⁾。背景幕画家ジョゼフ・ハーカーは自伝の中で、画家との交流を詳しく語っており⁽¹⁵⁾、画家自身の言葉からも演劇人への信頼が見てとれる⁽¹⁶⁾。またアーヴィング、トゥリー、ベンソンという3人のアクター・マネージャー（俳優兼支配人）、及びオックスフォード大学演劇協会（OUDS）へ継続的に協力していることが確認できる【表3】。アルマ=タデマは成功したアカデミー画家として、同じく上流階級への仲間入りを果たしたアーヴィングなどの俳優たちと社交界での交際があった。彼がこのように特定の演劇人との交流の中で、舞台美術の仕事に携わっていたことが分かる。

4.3 商業演劇との関わり

バロウによれば、アルマ＝タデマと同時代の画家の多くが古典を題材としたアマチュア演劇に協力した一方で、彼は商業演劇の仕事を引き受け続けた点で特殊であったという⁽¹⁷⁾。しかし今回の調査を通じて、フォード・マドックス・ブラウン⁽¹⁸⁾、エドワード・バーン＝ジョーンズ⁽¹⁹⁾、ジョン・シーモア・ルーカス⁽²⁰⁾など商業演劇の舞台美術を手がけた著名な画家は他にもいたことが確認できた。さらに彼が関与した上演作品のうち少なくとも3作品は学生演劇であり、商業演劇にのみ関心を示したわけではないことも窺える。

4.4 絵画的な舞台への志向

1878年からライセラム劇場のアクター・マネージャーを務めたヘンリー・アーヴィングは、有名な絵画を舞台上に再現し、あるいは同時代の人気画家に協力を依頼して絵画的な舞台を作り出した点で革新的であった。彼は上演作品の宣伝の中で、絵画を引用した場面があることや現役の美術家を起用したことを告知した⁽²¹⁾。1880年代以降のロンドンの演劇は、こうしたアーヴィングの方法に倣っていたことが、アルマ＝タデマの関わった上演作品からも確認できる。

アルマ＝タデマは3回の『ジュリアス・シーザー』上演のために背景幕を制作したが、いずれもジャン＝レオン・ジェロームによる絵画《カエサルの死》(1867)を模倣するよう指示された。OUDSのためにデザインし、1年後のベンソンの公演に流用された背景幕では、その指示に従ったようだが、トゥリーによる上演作品ではジェロームの絵画とは異なる構図を作り出したことが、当時の上演の様子を描いた版画から確認できる。

また上演前の広告において、アルマ＝タデマが舞台美術を担当したことは事前に告知されていた⁽²²⁾。有名な画家が参加することで、ふだん画廊やロイヤル・アカデミーの展示会へ行くような社会的に階層の高い人々を惹きつけることができた⁽²³⁾。画家の起用は上演作品の価値を上げるための手段だったのである。

さらに古代ものの演劇を扱った劇評の中には、舞台の様子を絵画になぞらえる文言が散見される⁽²⁴⁾。アルマ＝タデマは当初『ピュグマリオンとガラテア』の制作には関

わっていなかったが、公演初日の幕間で、ヒロインを演じたメアリー・アンダーソンの古代風衣装を着つけ直すこととなった⁽²⁵⁾。画家は本作の舞台美術に関わっていなかったものの、古代ギリシャ風の舞台は彼の絵画を思わせると評された。またE・W・ゴドウィンによる一連の牧歌劇に関しても、アルマ＝タデマの直接の関与は確認できないが、彼の作品を引き合いに出した劇評もある。こうした事例から、後期ヴィクトリア朝の演劇批評においてもアルマ＝タデマは意識されていたことが分かる。

4.5 アメリカの演劇界との交流

後期ヴィクトリア朝のイギリスにおいて、新興国であるアメリカが経済的・文化的に存在感を増していたことが演劇人の往来から窺える。先述のメアリー・アンダーソンはアメリカの女優であり、『ピュグマリオンとガラテア』は彼女がはじめてロンドンの舞台で演じる作品となった。ガラテアの衣装をデザインしたのもフランシス・デイヴィス・ミレというアメリカの画家であった。アーヴィングをはじめアメリカに赴いて上演するイギリスの演劇人も多くいた。アルマ＝タデマの絵画は複製版画となってアメリカでも流通したが⁽²⁶⁾、演劇の視覚世界においてもアメリカとイギリスでイメージの授受がされていたと言えよう。

4.6 舞台美術の過剰さ

アルマ＝タデマによる舞台美術は同時代において基本的に賞賛されたが、戯曲や芝居にそぐわないという指摘も見られた。アルマ＝タデマの絵画を特徴づける巨大な円柱に囲まれた古代ローマ建築の再現は、役者たちを小さく見せたという⁽²⁷⁾。トゥリーがアクター・マネージャーを務めヘイマーケット劇場で上演された『ヒュパティア』とハー・マジスティーズ劇場での『ジュリアス・シーザー』の舞台セットや衣装について、新聞・雑誌の劇評において時代錯誤が指摘されることもあった⁽²⁸⁾。その豊富な考古学の知識で知られる画家が関わった作品として逆説的ではあるが、後者の上演作品に関して、トゥリーは考古学的正確さよりも芝居が表現する時代の真正性を優先した結果であると弁明を行った⁽²⁹⁾。時に歴史的事実よりも審美的効果を優先させる画家の手が入った舞台美術は、アーヴィングを始めとした演劇人たちにとっては新

たな表現を探る鍵であったが、一部の観客にとっては違和感の原因ともなった。

4.7 共同作業としての舞台美術

舞台美術の仕事は複数人での共同作業が基本であるため、絵画制作のような創造性を発揮することが難しい場合もあった。アルマ=タデマも同様に他の画家との共同作業を経験している。先述のように、彼がジェロームの絵画を真似するよう要求されるという屈辱を受けたエピソードはよく知られている⁽³⁰⁾。また『アガ멤ノン』(1880)は、彼に加えてフレデリック・レイトンとバーン=ジョーンズの助言、及びW・B・リッチモンドのセットデザインによる舞台であり、『ピュグマリオンとガラテア』(1884)は前述のようにフランシス・ミレがデザインした衣装を手直しするというものであった。これに比べて1890年代の舞台の仕事ではアルマ=タデマが舞台美術を監督するという形式が多いが、劇場の現場においては役者との共同作業であり、『ジュリアス・シーザー』(1898)の制作に際しては、リハーサル中も袖で待機して役者の衣装を直さなければならなかった⁽³¹⁾。

5. まとめ

アルマ=タデマによる舞台美術は、画家の歴史学習と歴史を大衆的なイメージに落とし込む技術によって、スペクタクルを志向する同時代演劇の視覚的試みを支えた。一方で筆者自身が提出した論点からは、画家の参与が必ずしも肯定的な評価を生むわけではないことも見えてきた。ただし、今回取り上げた後期ヴィクトリア朝演劇は、写實的・スペクタクル的な演劇から、より簡潔で象徴的な舞台装置を好むモダニズム演劇への過渡期であり、象徴主義演劇の論者から不評であったことを留意すべきであろう⁽³²⁾。こうした仕事がアルマ=タデマの絵画に与えた影響については、今後調査していく予定である。

註

- (1) Amaya, Mario, "The Painter who inspired Hollywood," *The Sunday Times Magazine*, February 18, 1968, pp. 26-37; Amaya, "The Roman World of Alma-Tadema," *Apollo*, vol. 76, no. 10, December 1962, pp. 771-778.
- (2) Becker, Edwin, ed., *Sir Lawrence Alma-Tadema 1836-1912*, New York, Rizzoli, 1997; Prettejohn, Elizabeth and Peter Trippi eds., *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, Munich, Prestel, 2016.
- (3) Amaya, 1968; Dunant, Caroline, "Olympian dreamscapes: the photographic canvas: the wide-screen paintings of Leighton, Poynter and Alma-Tadema," in *Melodrama: Stage Picture Screen*, Jacky Bratton, Jim Cook and Christine Gledhill eds., London, British Film Institute, 1994, pp. 82-91; Blom, Ivo, "The Second Life of Alma-Tadema," in *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, Elizabeth Prettejohn and Peter Trippi eds., Munich, Prestel, 2016, pp. 187-199.
- (4) Meisel, Martin, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical arts in nineteenth-century England*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- (5) Trippi, Peter, "All the World's a Stage," in *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, Elizabeth Prettejohn and Peter Trippi eds., Munich, Prestel, 2016, pp. 173-185.
- (6) Kear, Joanna, "Victorian classicism in context: Sir E. J. Poynter (1836-1919) and the classical heritage," PhD diss., University of Bristol, 1999.
- (7) Barrow, R. J. *Lawrence Alma-Tadema*, London, Phaidon Press, 2001.
邦訳は次の通り。R・J・バロウ『ローレンス・アルマ＝タデマ』（平石律子訳）ファイドン、2011年。
- (8) キアーの記述が他の資料と食い違うのは、E・W・ゴドウィンが制作したとされる1884年上演『冬物語』と、オックスフォード大学演劇協会及びフランク・ベンソンによる1889年と1890年に上演された2つの『ジュリアス・シーザー』についてである。『冬物語』については、ゴドウィンに関する2つの2次資料（Harbron, Dudley, *The Conscious Stone: The Life of Edward William Godwin*, London, Latimer House, 1949; Baldwin, Fanny, "E. W. Godwin and Design for the Theater," in *E. W. Godwin: Aesthetic Movement Architect and Designer*, Susan Weber Soros ed., New Haven, Yale University Press, 1999, pp. 313-351.）に記載がなかったため、そのような上演作品はなかったと判断した。また『ジュリアス・シーザー』について、キアーは「ベンソンが制作しオックスフォードで上演した作品」として記載したが、2つの1次資料（Lawrence, W. J. "Scenery on Tour," *The Magazine of Art*, vol. 19, 1896, pp. 476-479; Benson, Frank, *My Memoir*, London, Ernest Benn, 1930, pp. 300-301.）および当時の新聞広告から、本来別個のプロダクションであったことが確認できる。

- (9) バロウが提示した、『アガメムノン』(1880) 上演メンバーによる『ロミオとジュリエット』(1881)、ヘンリー・アーヴィングによってライセラム劇場で上演された『ヘンリー八世』(1892)、キアーが提示したウィルソン・バレットによる巡業公演『ヴァージニアス』(1893) については、アルマ=タデマの関与を裏付ける資料を見つけることができなかった。
- (10) Trippi, 2016, p. 174.
- (11) Gilbert, W. S. *Pygmalion and Galatea: An entirely original mythological comedy*, New York, T. H. French, 1870.
- (12) Pearson, Richard, "Text and Performance: Robert Browning and the struggle of the dramatic author," in *Victorian Writers and the Stage: the plays of Dickens, Browning, Collins and Tennyson*, London, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 57-88.
- (13) Kingsley, Charles, *Hypatia: or new foes with an old face*, New York, T. Y. Crowell, 1897.
- (14) Trippi, 2016, p. 179.
- (15) Harker, Joseph, *Studio and Stage*, London, Nisbet and Co. 1924.
- (16) Alma-Tadema, Lawrence, "My Reminiscences," *The Strand Magazine*, vol. 37, no. 219, March 1909, p. 291.
- (17) バロウ、平石、2011年、165頁。
- (18) アーヴィング演出『リア王』(1892) など。このプロダクションは、ブラウンが1840年代から60年代にかけて制作した『リア王』に基づく素描や絵画を着想源としたものだが、当時存命だったブラウン自身の協力も得た。Meisel, 1983, p. 426.
- (19) ジョゼフ・コミンズ・カー脚本、アーヴィング、テリー出演『アーサー王』(1895) など。Carr, J. Comyns, *Souvenir of King Arthur*, London, Cassell & Co., 1895.
- (20) アーヴィング演出『ヘンリー八世』(1892) など。Odell, George C. D. *Shakespeare: From Betterton to Irving*, Vol. II, London, Constable, 1921.
- (21) Meisel, 1983, pp. 404-406.
- (22) "Notes," *The Belfast News-Letter*, 15 January 1890, p. 8; "Advertisements and Notices," *The Era*, 24 December 1892, p. 14.
- (23) Meisel, 1983, p. 404.
- (24) "The Two Galatea," *The Era*. 2 February 1884, 13; "The Pastoral Players," *The Era*. July 4, 1885, 8.
- (25) "Mr. L. Alma Tadema on 'Galatea,'" *Pall Mall Gazette*, 10 December 1883, pp. 3-4.
- (26) Dunant, 1994; Blom, Ivo, "Quo Vadis?: From painting to cinema and everything in between," in *Filmic developments (Critical concepts in media and cultural studies; Early cinema vol. 3)* ,

Richard Abel ed., London, Routledge, 2014, pp. 9-22.

(27) Carpenter, Humphry, *OUDS: A centenary history of the Oxford University Dramatic Society, 1885-1985*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 46.

(28) “The Haymarket Hypatia,” *Punch, or the London Charivari*, 21 January 1893, pp. 28-29.

(29) Barrow, 2010, p. 213.

(30) Amaya, 1968, p. 37; バロウ、平石、2011年、167頁; Trippi, 2016, p. 179.

(31) “Anxious days at Her Majesty's,” *The Daily Mail*, 24 January 1898, p. 7.

(32) オスカー・G・ブロケットほか『エッセンシャル・シアター：西洋演劇史入門』（香西史子訳）春風社、2024年、187-244頁。

ローレンス・アルマ=タデマによる後期ヴィクトリア朝演劇の舞台美術

作品名	原作者	上演場所	上演開始日	アルマ=タデマの役割
ロミオとジュリエット	シェイクスピア	インペリアル劇場	1881年	舞台装置と衣装のデザイン
ピュグマリオンとガラテア	W・S・ギルバート	ライセアム劇場	1883年	助言と衣装のデザイン
冬物語	シェイクスピア	不明	1884年	最高顧問
ジュリアス・シーザー	シェイクスピア	オックスフォード新劇場	1889年	舞台装置のデザイン
ジュリアス・シーザー	シェイクスピア	地方巡業	1890年	舞台装置のデザイン
ストラフオード	ロバート・ブラウニング	オックスフォード	1890年	背景幕のデザイン
ヘンリー八世	シェイクスピア	ライセアム劇場	1892年	監修
ウィルギニウス	ジェームズ・ノウルズ	リーズ大劇場	1893年	背景幕のデザイン
ヒュパティア	チャールズ・キングズリー	ヘイマーケット劇場	1893年	舞台装置と衣装のデザイン
シンベリン	シェイクスピア	ライセアム劇場	1896年	舞台装置と衣装のデザイン
ジュリアス・シーザー	シェイクスピア	ハー・マジエスティーズ劇場	1898年	舞台装置と衣装のデザイン
コリオレイナス	シェイクスピア	ライセアム劇場	1901年	舞台装置と衣装のデザイン

【表1】アルマ=タデマが関わった上演作品（トリッピの先行研究に基づいた表）

ローレンス・アルマ=タデマによる後期ヴィクトリア朝演劇の舞台美術

作品名	原作者	上演場所	上演開始日	アルマ=タデマの役割
アガ멤ノン	アイスキュロス	オックスフォード 大学ペリオル・カ レッジ	1880年6月3日	衣装についての 助言
ピュグマリオンと ガラテア	W・S・ギルバー ト	ライセアム劇場	1883年12月8日	衣装の修正
ジュリアス・ シーザー	シェイクスピア	オックスフォード 新劇場	1889年2月27日	背景幕の デザイン
ジュリアス・ シーザー	シェイクスピア	地方巡業	1890年10月	背景幕の デザイン
ストラフォード	ロバート・ブラウ ニング	オックスフォード 新劇場	1890年2月12日	背景幕のデザイン
ヒュパティア	チャールズ・キン グズリー	ヘイマーケット 劇場	1893年1月2日	舞台装置と衣装の デザイン
シンベリン	シェイクスピア	ライセアム劇場	1896年	舞台装置と衣装の デザイン
ジュリアス・ シーザー	シェイクスピア	ハー・マジエス ティーズ劇場	1898年1月	舞台装置と衣装の デザイン
コリオレイナス	シェイクスピア	ライセアム劇場	1901年4月	舞台装置と衣装の デザイン

【表2】アルマ=タデマが関わった上演作品（調査後に修正した表）

ローレンス・アルマ＝タデマによる後期ヴィクトリア朝演劇の舞台美術

作品名	上演主体	上演場所
アガ멤ノン	フランク・ベンソンを始めとしたオックスフォード大学の学生たち	オックスフォード大学ベリオル・カレッジ
ピュグマリオンとガラテア	ヘンリー・アーヴィング	ライセラム劇場
ジュリアス・シーザー	オックスフォード大学演劇協会(OUDS)	オックスフォード新劇場
ジュリアス・シーザー	フランク・ベンソン	地方巡業
ストラフォード	OUDS	オックスフォード新劇場
ヒュパティア	ハーバート・ビアボーム・トゥリー	ヘイマーケット劇場
シンベリン	ヘンリー・アーヴィング	ライセラム劇場
ジュリアス・シーザー	ハーバート・ビアボーム・トゥリー	ハー・マジェスティーズ劇場
コリオレイナス	ヘンリー・アーヴィング	ライセラム劇場

【表3】上演主体

アガ멤ノン	古代ギリシャ悲劇を原語で上演
ピュグマリオンとガラテア	古代ギリシャ神話を題材にした喜劇
ジュリアス・シーザー	シェイクスピア劇
ジュリアス・シーザー	シェイクスピア劇
ストラフォード	近世イギリス史を題材にした歴史劇
ヒュパティア	古代ローマを舞台にした歴史小説の舞台化
シンベリン	シェイクスピア劇
ジュリアス・シーザー	シェイクスピア劇
コリオレイナス	シェイクスピア劇

【表4】脚本の性質

アガメムノン	古代ギリシャ
ピュグマリオンとガラテア	古代ギリシャ
ジュリアス・シーザー	共和政末期の古代ローマ
ジュリアス・シーザー	共和政末期の古代ローマ
ストラフォード	チャールズ一世時代、17世紀のイングランド
ヒュパティア	5世紀初頭のアレクサンドリア（ローマ帝国の属州）
シンベリン	アウグストゥス時代のブリテン島
ジュリアス・シーザー	共和政末期の古代ローマ
コリオレイナス	共和政初期の古代ローマ

【表5】脚本の時代・地域設定

「報道写真」概念の受容と変化 ——名取洋之助の理念と実践を通して

宋釗

はじめに

名取洋之助（1910-1962）は写真家であるとともに、優れたデザイナーであり、さらに先見性をもつ理論家であった。1932年、ドイツに留学して工芸美術を学んだ名取は、「レポルタアグ・フォト（Reportage-Foto）」を基とした「報道写真」という概念を日本に導入し、また自らも実践した。その当時の日本は、批評家の伊奈信男が「写真に帰れ」を発表して「『芸術写真』と絶縁せよ。既成あらゆる『芸術』の概念を破棄せよ。〔中略〕写真の独自の『機械性』を鋭く認識せよ」⁽¹⁾と提唱したことで分かるように、「芸術写真」から「新興写真」への転換期に当たっていた。名取の「報道写真」もまた伊奈の宣言とともに新時代の幕を開けるものであった。

名取が紹介した「報道写真」という概念は、旧時代に対するアンチテーゼとして登場したのみならず、批判に晒されながらも新時代の礎ともなったと言える。戦後、東松照明は、『アサヒカメラ』に寄稿した「僕は名取氏に反論する」において「その言葉〔報道写真〕が持つ既成の概念を破壊する」⁽²⁾と述べた。この論争は後世に「名取＝東松論争」と呼ばれ、客観性を標榜する「報道写真」という神話を解体し、写真家の主観性を解放した象徴的な事件と捉えられることとなる。したがって、この論争は、報道写真の衰退を示す象徴的な出来事の一つであった。それまでは明確に定義されていた報道写真は、この時期には他の概念と次第に混同されるようになっていく。その原因には、当時の「報道写真」が、名取と伊奈の提示するような単純な理念だけではなく、より複雑で多面的な実践と意味合いを内包するようになっていたことが考えられるが、従来の研究においてこの点に対する検討がいまだ十分に行われているとは言い難い。

「報道写真」という概念の意味は歴史の中で不変ではない。本論の目標は、異なる

立場の人物たちによる「報道写真」という用語の使われ方を分析し、この概念が日本に輸入されてから戦後にかけてどのように解釈され、変容してきたのかを明らかにするところにある。さらに、そうした概念的な変遷が同時代の写真表現に具体的にどのように反映されていたのかを分析し、言説と、具体的な作品を取り上げることで「報道写真」の変容を検証する。

1. 名取・伊奈が紹介した「報道写真」

伊奈が最初に報道写真という概念を紹介した際、彼の見解によれば、報道写真の独自性は、それが写真の諸ジャンルの中でもっとも社会的意義を有する一分野であり、「政治的、経済的、または党派的宣伝扇動の最も強力なる武器」⁽³⁾である点にあった。伊奈はここで「宣伝」という言葉を用いているが、それは現在の「商業宣伝」の意味と異なる。歴史学者の貴志俊彦は「十九世紀以降、プロパガンダは『宣伝』あるいは『弘報』と呼ばれていた。宣伝は、情報の伝達だけでなく、敵対勢力に対する自国世論を統治する手段であり、ある種の思想戦と捉られている」⁽⁴⁾と指摘している。伊奈が述べた「宣伝」の意味はこの定義に一致しており、戦時中における報道写真の変容の伏線となっていく。一方で、表現形式において、伊奈は報道写真における「組写真」と「美」の役割を強調している。そのうち「組写真」とは、複数の写真あるいは写真と文字との組み合わせを指し、「美」とは写真自体の「美しさ」ではなく、「レイ・アウト」によって「統一がなければならない」ものを意味している⁽⁵⁾。

同年、名取は「報道写真 (reportage-foto) と申しますと現実の社会で日常起った事実を現実の姿の儘、報道するニュース写真の意味と、この実況写真の意味を深めて一つのイデオロギーを構成させ、其處に含まれる社会的な意味を、現実の大衆に訴へることに依つて写真としての役割を完成させる場合とこの二つが考へられるのである。〔中略〕少なく共、報道写真の場合、報道は新聞紙上の報道記事と同様でありました、社会事実を大衆に公示する手段であります」⁽⁶⁾と述べた。名取はここで、報道写真の目的は「イデオロギーを構成」することにあると指摘している。彼は意図的に「報道写真」と「ニュース写真」という二つの用語を区別し、報道写真の意味がより深い

ものであると考えた。

当時、名取は日本において「日本工房」を設立し、同時代の写真家たちと協働していた。彼らは後世にはともに報道写真家として位置づけられているが、その理念や作品には相違が見られる。名取にとって重要であったのは「写真」そのものではなく、あくまで「報道」であった。彼の理解によれば、写真は「記号」であり、文字と同様に報道を構成する道具である。一方、他の写真家たちはより写真を重視していた。例えば同じく日本工房で活動した木村伊兵衛は「写真のリアリズムの所産である報道写真」⁽⁷⁾は「広い意味に報道だから、リアリスティックなものは、すべて報道というふうになるんです」⁽⁸⁾と述べた。木村伊兵衛はリアリズムを追求し、写真に潜在するものを探求した上で、報道写真を創作したと考えられている⁽⁹⁾。また、名取に師事した土門拳も名取とは異なる姿勢を示している。名取の報道写真が「分析のうえで撮る写真」⁽¹⁰⁾であるのに対し、土門は大量に撮影したフィルム中から厳選する方法を利用した。その結果、土門の作品にはより多くのスナップ的瞬間が含まれ、いっそうの躍動感が見られるようになった。彼の写真は、「名取にも木村伊兵衛にも絶対に撮れぬ土門自身の写真、土門芸術ともいえる」⁽¹¹⁾と評価される。これに比べ、写真を「記号」として使う名取は「極端な機能主義者」⁽¹²⁾と見なされる点からも、その写真家としての評価が前述の二者ほど現在では高くない理由がうかがえる。

「報道写真」という概念が次第に普及していくなかで、1935年には、文芸雑誌『セルパン』が「報道写真」を特集した。この時期、日本は対外宣伝を次第に重視するようになり、報道写真はこの潮流にともなって発展期を迎えたと思われる⁽¹³⁾。この特集において、伊奈は報道写真とニュース写真との関係について論じ、「報道写真とはニュース写真をも包含する、あらゆる報道を行ふ写真である」と考えた。報道写真の地位をさらに高めると同時に、報道写真が「イデオロギー形成のための絶大なる武器」として重要であること、そしてその表現形式である「組写真」の重要性を強調した⁽¹⁴⁾。同誌で名取は、報道写真は「人間の実生活を直接引摺んで来て見せると云つた生々しい仕事を生命とする」と述べ、日本はヒトラーのように「写真に対するあらゆる場合の便宜を與へて、積極的に援助し、それにプロパガンダの役目を果させることを、決して忘れてはあない」ことを指摘し⁽¹⁵⁾、報道写真において客観性の一面とプロパガ

ンダの一面とを同時に実現しようとした。

1937年、名取はドイツで写真集『大日本』を出版した。そこでは、ある対象を説明する際に3～4枚の写真を組み合わせて使う場合が多く見られる。例えば、日本のスポーツを紹介する際には、競技者と観客席の写真を並べ、簡潔な説明を添えることで、日本におけるスポーツの発展を読者に伝えている。このような表現形式は、この時期の報道写真の典型的な手法と見なすことができ、名取が強調した「事実を尊重し、現実のなかから、ある空間、ある時間を切り取る」⁽¹⁶⁾ という方法とも一致している。先行研究において、写真研究者の林田新は名取のこのような報道写真を「連続的な現実的事象」として概括している⁽¹⁷⁾。

名取と伊奈の言説を総合すると、報道写真が日本に導入された初期において、それはニュース写真と区別され、イデオロギーの構築を目的とし、組写真や編集を手段とする表現形式であった。それは、客観性を強調しつつ、宣伝と密接に結びついていた。

2. 戦時中の「報道写真」

報道写真の概念が日本で普及した後、人々は名取と伊奈の発想を踏まえて報道写真について議論を展開した。1939年、『アサヒカメラ』は報道写真特輯を組み、そこでは当時活躍していた写真家たちがそれぞれの見解を表明している。渡辺義雄の見解は、名取や伊奈と大差なく、彼は「報道写真では特別の場合を以外には大抵テーマを写真的に解決する手段として数枚の組写真にする場合が多いから、この仕組が役に立つのである」と述べた⁽¹⁸⁾。また渡辺は写真家の立場から、報道写真の成否を決定する重要な要素の一つは撮影における「コンポジション」や「アングル」であると考えた。さらに、報道写真家は撮影のために社交家となり、必要に応じて「相手に動いて貰うこと」⁽¹⁹⁾ も必要であると指摘していることから、彼にとって、報道写真においてより重要なのは客観性のような理念ではなく、その方法であることが分かる。一方、板垣鷹穂は報道写真の歴史を整理し、報道写真はニュース写真から発展してきたものであると捉えた。当時の現状について語る際には、率直に「日本では『国策に動員される報道写真である』」と述べ、また「優れた『感覚』と手際の良い『構成』とに基く

視覚上の効果を尊重する域にはまだ達してゐない」とも指摘している⁽²⁰⁾。

ここまでの議論から、報道写真に関する論考は依然として表現形式や技術に重点が置かれていたものの、国策やイデオロギーへの関心も芽生え始めていたことがうかがえる。前述の例が報道写真の前・中期の論議を示すとすれば、1940年代の文章は戦時下における報道写真の内実を集中的に体現しているとみなせる。

写真家渡辺勉の言説は、この時期における報道写真の全体的な状況がある程度反映している。彼はまず方法から論じ、報道写真を「文章に替る写真の物語りによつて、人々にテーマの内容を訴へる方法」⁽²¹⁾と定義した。さらに伊奈の言葉を引用し、「報道」という言葉のより深い意味は「報道すると同時に指導しなければならない」にあると指摘し、ここから報道写真家には「批判」と「認識」の能力が求められると論じている。しかしながら、報道写真と社会との関係に言及する段階では、一転して「今の日本でいふならば、国家の方向（思想）といふものが、報道写真家の精神と態度の内側にあるこそ、報道写真が生まれてくるわけです」と述べ、国家の意志こそが報道写真の根源であると位置づけている。一方で、写真家野島康三は、報道写真の特徴は「主として勤労生活者とその職場とを題材に」することであり、その役割は国の「意志表示」にあると指摘した⁽²²⁾。そこでは議論の焦点を被写体と役割に置き、表現形式に関する議論は棚上げにされている。

その後、軍部からの声が議論に加わるようになり、報道写真は本来の意味から大きく逸脱していった。情報局の林謙一は「広義の報道写真を以つてする宣伝に外ならない」と述べ、「国民の感謝」「国民の驚嘆」を喚起するために戦場での写真を多く撮影することを提唱した⁽²³⁾。報道写真の定義について、彼は「いわゆる芸術写真は光との調子のみを作画の対象として作られたものかもしれないが、そのものを除いた後のすべてが報道写真と呼べるのではないか」⁽²⁴⁾と述べている。また、報道写真の原則は「組写真」かどうかにかかわらず、彼は「いや、むしろ報道写真の最も優れたものは一枚写真である」⁽²⁵⁾と主張した。林謙一は名取と多くの接点を持ち、当時の報道研究会などの組織にも関わっていたが、彼の議論は、ほとんど名取・伊奈の出発点から完全に逸脱して、報道写真を戦場写真や宣伝写真と同一視することになる。

その他のいくつかの言説も、ある程度、報道写真という概念の核心を曖昧にしてい

る。例えば、原弘は報道写真を報道技術の一種に位置づける⁽²⁶⁾。松本樹明は「報道写真は初め撮影されたのは一八四二年」と主張して、報道写真とニュース写真を区別しない⁽²⁷⁾。猪野喜三郎は戦時において「今までのニュース価値第一の狙ひから、充分に今日の世界観を含めての狙ひに移行したあらわれである。新聞写真が報道写真化した証拠である」と指摘した⁽²⁸⁾。彼の見解は、報道写真の目的がある種の社会的現実を反映することではなく、むしろ写真家の言論により社会的、国家的観念の反映に傾いていたことを示している。

この時期、名取自身の言説は少ないものの、彼が編集した雑誌から報道写真の変容を読み取ることができる。『NIPPON』第14号の中国農民についての記事では、写真は挿图的役割にとどまっている。本文は農作物や農民生活を概説しつつ、写真のキャプションは以下のように記されている。“Chinese farmers are probably the most industrious in the world .If ruled by a benevolent government, the great masses of Chinese farmers will work assiduously on the farm, proving the most energetic labourers on the earth. (中国の農民はおそらく世界で最も勤勉である。もし仁政を敷く政府に治められれば、中国の数多(あまた)の農民大衆は農作業に精を出し、世界で最も精力的な労働者となるであろう)⁽²⁹⁾”

このキャプションは、明らかに植民主義的イデオロギーに奉仕するものであり、写真そのものとは関連性が少ない。すなわち、この時期の報道写真の主要な役割は、もはや物事を説明することではなく、特定のイデオロギーを裏付ける証左として機能することにあつたのである。

これらの例から見ると、戦争の拡大に伴い、報道写真をめぐる議論はより観念的・性質的な課題に集中するようになり、具体的な表象形式や方法に関する議論は棚上げされていったのである。多くの人々が報道写真をめぐって自らの意見を述べるようになったが、彼らは名取や伊奈の考え方に沿って、報道写真の編集やレイアウトなどの問題を深く議論することはせず、むしろ日本に入って間もないこの新しい言葉を借りて、自らのニュース写真や宣伝写真に関する見解や考えを展開していた。これは、報道写真という概念が曖昧になっていく過程であり、もう一つには、戦時体制が写真家たちに与えた影響の表れでもあり、その結果報道写真はますます他の概念と混同され

ていく。

3. 戦後の報道写真

戦争の終結とともに、報道写真は国策宣伝から解放され、名取は『週刊サンニューズ』や『岩波写真文庫』を通じて自分の実践を続けていく。この時期の名取洋之助は、報道写真をイデオロギー的武器として捉える観念をある程度放棄した結果、その核心に残されたのが方法としての「組写真」のみであった。彼自身も「報道写真という言葉より、組み写真といったほうがよかった」⁽³⁰⁾と述べ、「多くの写真家が一枚の報道写真を撮りまくり〔中略〕芸術写真としてはそれでよいのであろうが、報道写真としては邪道である」⁽³¹⁾と主張している。つまり、彼にとっては、複数の写真を用いて表現することが、報道写真という概念（呼び方）そのものより重要であったと考えられる。

かつては伊奈の解説において「指導しなければならない」とされた報道写真についても、名取はこの時期には「なるべく客観的に事実を見、その事実を素直に伝え、そこから見る者に自由に感じさせるというのも一つの方法である」⁽³²⁾と述べている。すなわち、報道写真の宣伝的な側面は戦後において重要性を失い、報道写真は理念というよりも方法論として位置づけられるようになったといえよう。

写真の内容に関しては、戦時期には国民動員の要請に応じて決定的瞬間を捉えた写真が多く用いられたが、戦後になると、名取は報道写真について、「アンチクライマックス」と「ヒューマンインタレスト」と述べている⁽³³⁾。すなわち、積極的な戦時動員から、より穏やかな方向へ展開していったのである。

1957年に刊行された岩波写真文庫の『麦積山』を例に、名取の戦後の報道写真を見てみたい。この一冊は名取が甘肅省天水市で取材した過程を記録したものである。冒頭では麦積山の全景を用いて主題を提示し、中国側関係者がジープで天水駅に迎えに来る場面を導入として配置している。その後、麦積山石窟の仏像写真が続き、巻末には中国側関係者がジープの後ろで名取に手を振る写真が置かれている。これにより、全体が一つの物語のように構成され、先に述べた「ある空間、ある時間を切り取る」、「連

続的な現実的事象」という名取の手法と呼応する構造となっている。このような表現は、初期の報道写真への回帰として見られるが、内容は主に物語的な構成と解説を中心に展開して、動員的・宣伝的な要素はあまり強くない、「指導」から「公示」に回帰し、引き続き組写真を基本的な表現形式として用いながら、解釈の権利を読者により多く委ねるようになった。

先行研究の中には、前節で取り上げた1960年の「東松＝名取論争」を、理念をめぐる論争というよりも、報道写真における編集の在り方をめぐる論争として理解すべきだと主張するものがある⁽³⁴⁾。また、この論争によって報道写真の意味が拡大解釈されたと指摘する研究も見られる⁽³⁵⁾。名取が主張した報道写真の理念が、戦後徐々にその内実を失い、方法論としてのみ受け継がれるようになったことを示している。これによって、報道写真という概念の意味は、次第にニュース写真やドキュメンタリー写真といった言葉の意味に近づいていった。総じて、戦後において、「報道写真」は次第に用語としての存在感が薄れていったのである。

終わりに

本論は、言説と作品を通して、「報道写真」という概念が日本に導入されてから戦後に至るまで、どのように変化していったのかを明らかにするものであった。

最初、「報道写真」は名取と伊奈によって定義され、「組写真」、「レイアウト」、「宣伝」を掲げるものであった。しかし、戦時体制が進むにつれて、報道写真は「国のために尽くす手段」として再解釈されるようになり、題材（何を撮るか）や目的（誰のために撮るか）が、報道写真か否かを判断する基準となった。戦争が終わった後には、報道写真は方法論としてのみ残され、この言葉自体はあまり使われなくなっていった。

社会学者ピーター・バーガーは、新しい言葉が社会の中でどのように客観的な知識として確立されるかについて論じている。彼によれば、最も重要なのは「新しい世代への引き継ぎの過程」である。この過程の中で、言葉は「歴史性」と「客観性」を獲得し、自らの正当化（legitimation）を要求する——すなわち説明や弁明することのできる方法を要求し、社会の支えも必要がある⁽³⁶⁾。

言い換えれば、新しい概念が確立されるためには一世代ほどの時間を要し、継続的な議論と明確化、そして次代への継承を経て初めて成立する。「報道写真」の発展は、明らかにこの条件を備えていなかった。日本に導入されてからの約二十年間、それは絶えず変化する社会環境と制度の中で、何度もその内実を変えた。その結果、概念は明確になるどころか、むしろ曖昧さを増していった。また、戦時下の宣伝活動との強い結びつきによって、「宣伝」という側面は次の世代に知識として継承されにくくなった。現在、人々が「報道写真」という概念を用いる際、多くの場合“photojournalism”や“press photo”を意味し、名取が主張したものとは大きく異なっている。これは概念の意味が書き換えられ、拡張されてきたこと、及び社会環境の変化と密接に関わっているためと考えられる。

註

- (1) 伊奈信男「写真に帰れ」『写真に帰れ 伊奈信男論文集』、ニコンサロンブックス、2005年、24頁
- (2) 東松照明「僕は名取氏に反論する」『アサヒカメラ』1960年、11月号、156頁
- (3) 伊奈信男「報道写真について」『日本工房パンフレット』、日本工房、1934年
- (4) 貴志俊彦『帝国日本のプロパガンダ』中公新書、2022、7頁
- (5) 伊奈信男「報道写真について」『日本工房パンフレット』、日本工房、1934年
- (6) 名取洋之助「ルポルタージュ写真のこと」『帝国工芸』1934年、第8巻第8号、23頁
- (7) 渡辺勉「インタビュー評論 木村伊兵衛——“ただの人”を撮って四十年」『アサヒカメラ』1974年4月増刊号
- (8) 同上
- (9) 日高優『日本写真論 近代と格闘した三巨人』講談社、2024年、69頁
- (10) 名取洋之助『写真の読みかた』岩波新書、1963年、24頁
- (11) 飯島実「『日本工房』創設から『国際報道』解散まで」『NIPPON 先駆の青春：名取洋之助とそのスタッフたちの記録 1934～1945』日本工房の会、1980年、35頁
- (12) 飯沢耕太郎『増補 戦後写真史ノート』岩波現代文庫、2008年、35頁
- (13) 白山真理『〈報道写真〉と戦争』吉川弘文館、2014年、69頁
- (14) 伊奈信男「現代写真とその理論」『セルバン』1935年、11月号、86頁

「報道写真」概念の受容と変化

- (15) 名取洋之助「報道写真の勃興」『セルパン』1935年、11月号、87頁
- (16) 名取洋之助「新しい写真の誕生」『アサヒカメラ』1960年、10月号、47頁
- (17) 林田新「星座と星雲——『名取＝東松論争』に見る『報道写真』の諸相」『映像学』、第84巻、2010年
- (18) 渡辺義雄「報道写真の撮影について」『アサヒカメラ』1939年、10月号
- (19) 同上
- (20) 板垣鷹穂「報道写真の過去現在未来」『アサヒカメラ』1939年、10月号
- (21) 渡辺勉「報道写真の定義について」『組み写真の写し方纏め方』アルス、1941年、13-17頁
- (22) 野島康三「写真における智情意」『アサヒカメラ』1941年、6月号
- (23) 林謙一「戦時における報道写真の重要性」『アサヒカメラ』1942年、3月号
- (24) 林謙一「アマチュアの報道写真の意義」『写真文化』1943年、10月号、40頁
- (25) 同上
- (26) 原弘「報道写真の芸術性」『アサヒカメラ』1942年、3月号
- (27) 松尾樹明「報道写真の歴史」『アサヒカメラ』1942年、3月号
- (28) 猪野喜三郎「報道写真」『紙弾』陸軍支那派遣報道部、1943年、156頁
- (29) HOTUMI OZAKI, "Chinese Peasants," *NIPPON*, 1941, No. 14
- (30) 中西昭雄「名取洋之助の『報道写真』と対外宣伝グラフ」『〈転向〉の明暗』長谷川啓編、イザラ書房、1999年
- (31) 名取洋之助「報道写真の写し方まとめ方」『アサヒカメラ講座第2』朝日新聞社、1955年、169頁
- (32) 同上
- (33) 名取洋之助『写真の読みかた』岩波新書、1963年、24-26頁
- (34) 林田新「日本の報道写真を巡る理論と実践 編集の視点から」同志社大学博士論文、2013年、55頁
- (35) 圓井義典『「現代写真の系譜」』光文社、2022年、89頁
- (36) ピーター・L・バーガー、トーマス・スックマン『現実の社会的構成 知識社会学論考』（山口節郎訳）新曜社、1977年、95頁

第76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76回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2026年3月31日