

第62回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2011年
東 北 大 学

はじめに

2011年10月15日から17日に東北大学で開催されました第62回美学会全国大会では、2日目に当番校企画のひとつ、「若手研究者発表フォーラム」が開かれました。発表者の中には修士課程の大学院生も多く、荒削りな部分も見られましたが、多数の方にお集まりいただき、活発な質疑応答が繰り広げられました。しかし、当番校企画であるため雑誌『美学』には題目のみで、要旨は掲載されません。そこで前年度の関西学院大学における「若手研究発表フォーラム」の先例にならい、電子媒体の発表集を制作し、インターネット上で公開することにいたしました。

発表報告集という性格上、実際に発表した内容からの変更は最小限にとどめていただきました。また、原稿掲載はあくまでも発表者の任意によるものです。完璧を期して論文の形で発表したいなどのさまざまな理由により、発表者の希望で発表要旨のみを掲載したものもあります。ご了承ください。

これから育っていく若手研究者たちを、暖かく見守っていただければ幸いです。

2012年3月31日

第62回美学会全国大会実行委員会

目次

10月16日(日)

【若手研究者フォーラム】(文学部第1講義室、第2講義室、視聴覚教室、133、315、337、411号室)

会場 A 「美学」

- 9:30 ~ 10:00 バウムガルテンにおける美の規則の「例外」 井奥陽子(東京芸術大学) …… 1
- 10:05 ~ 10:35 ヒュームの美学／批評学—ヒュームにおける趣味の基準—峯岸明弘(東京芸術大学) …… 8
- 10:45 ~ 11:15 ショーペンハウアーにおける芸術観照の問題 西山友子(上智大学) …… 19
—『意志と表象としての世界』及び、初期著作における「アイデア」の把握と身体性をめぐって—
- 11:20 ~ 11:50 ベルクソンの生命論における「物質」概念の芸術論的解釈 持地秀紀(上智大学) …… 28
—『創造的進化』を中心に—

会場 B 「音楽」

- 9:30 ~ 10:00 ドビュッシーによる音楽的表象としての「扇」 関野さとみ(桐朋女子高等学校) …… 30
—マラルメのテクストの詩的表象との関係をめぐって—
- 10:05 ~ 10:35 ベートーヴェン《ミサ・ソレムニス》のヘーゲル主義的解釈 清水康宏(東京大学) …… 32
—「器学的なもの」に表われる「懐疑」の問題として—
- 10:45 ~ 11:15 ヨハン・マッテゾンの音楽論における〈経験〉 米良ゆき(九州大学) …… 41
—自然と旋律との関わりから—
- 11:20 ~ 11:50 ドゥルーズにおける旋律論 織田理史(上智大学) …… 51
—受動的総合と能動的総合の概念を手掛かりに—

会場 C 「演劇／映画」

- 9:30 ~ 10:00 プラトン『法律』におけるムーシケー論 里中俊介(大阪大学) …… 59
- 10:05 ~ 10:35 ギリシア悲劇『メデア』翻案における女性作家の出現 林彩恵子(関西大学) …… 67
- 10:45 ~ 11:15 ボードウェルの映画理論に関する一考察 瀧波崇(大阪大学) …… 75
—物語行為における観客—

会場 D 「西洋近現代の諸相」

- 9:30 ~ 10:00 ウィリアム・ブレイクの悪魔観 岡野朱里 (岡山大学) …… 84
—善／悪の対立とその両義性をめぐって—
- 10:05 ~ 10:35 ダンディズムにおける「演劇性」と「流動性」 佐藤友一郎 (京都大学) …… 94
—バルベール・ドールヴィイを中心に—
- 10:45 ~ 11:15 ルネ・マグリットの《孤立した風景》—「太陽の時代」再考 吹田映子 (筑波大学) …… 96
- 11:20 ~ 11:50 「光のディスプレイ」としての絵画 川島恵 (慶応義塾大学) …… 103
—モホリ＝ナジ作《Cel 4》(1926-1935)を中心に—

会場 E 「西洋美術史」

- 9:30 ~ 10:00 バンベルク大聖堂の《騎馬像》 仲間絢 (京都大学) …… 105
—雅歌に由来するイメージ・プログラムとしての解釈の試み—
- 10:05 ~ 10:35 ヤン・ホッサールの肖像画背景に描かれた 篠崎亮 (東北大学) …… 107
大理石パネルをめぐる—考察—
- 10:45 ~ 11:15 17世紀版画市場とレンブラント 山田今日子 (北海道大学) …… 114
- 11:20 ~ 11:50 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール《妻に嘲弄されるヨブ》の再考
—「悔悛」するものとしてのヨブ— 兒玉朋子 (京都大学) …… 124

会場 F 「日本近代」

- 9:30 ~ 10:00 美的反省について グェン・ルン・ハイ・コイ (日本大学) …… 134
—川端文学に於ける鏡の世界からみて—
- 10:05 ~ 10:35 稲垣足穂と佐藤春夫、二人の〈部屋〉小説 巨部辰徳 (京都大学) …… 136
—大正期「生活改善運動」との関係から—
- 10:45 ~ 11:15 竹久夢二とどんたく社同人による「雑によする展覧会」 王文萱 (京都大学) …… 138
- 11:20 ~ 11:50 岸田劉生と“美術批評家”としての和辻哲郎 田中純一郎 (学習院大学) …… 146
—鵜沼時代の交友を中心に—

会場 G 「場と空間」

- 9:30 ~ 10:00 障壁画と室空間に関する—考察— 中澤菜見子 (大阪大学) …… 148
—妙心寺天球院方丈と西本願寺書院の金地濃彩画を中心に—
- 10:45 ~ 11:15 ビデオゲームのゲームシステム空間 松永伸司 (東京芸術大学) …… 154
- 11:20 ~ 11:50 新興の大型美術展にみる祭礼的循環構造 山下晃平 (京都市立芸術大学) …… 156
—記憶による作品展示のあり方とその役割—

バウムガルテンにおける美の規則の「例外」

井奥 陽子

はじめに

バウムガルテン (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762) が活躍した18世紀中頃は、合理主義から非合理主義への転換期にあたる。そのためバウムガルテンを肯定的に評価する場合、後続する時代の先取りとして非合理主義的な視点が強調される傾向にある。本発表があつかう規則 (regula) に関していえば、先行研究では、バウムガルテンが規則に対して天性 (ingenium) を重視したと主張することに力点が置かれてきた¹。だが本発表では、規則の例外 (exceptio) という概念に着目することによって、バウムガルテンが美の規則をどのように捉えていたのかを考察する。議論を先取りすれば、美の規則はしばしば対立すること、そのため美の規則には多くの例外があることをバウムガルテンは認めている。しかしながら、例外がどのような場合に認められるか、どのような例外ならば美であるかといった点は、バウムガルテンが構築する規則体系の枠内で説明される。その説明の構造を明らかにすることが本発表の課題となる。

本発表は次の手順で進められる。まず『形而上学』(1739年) にそくして²、規則と例外に関する理論の枠組みを考察する(1.)。そのさい適宜、ヴォルフ (Christian Wolff, 1679-1754) とマイアー (Georg Friedrich Meier, 1718-1777) の著作も参照する³。次に、バウムガルテンの特徴が、完全性 (perfectio) の大きさと例外の数の相関関係を強調する点にあることを指摘する(2.)。それらを踏まえて、『美学』(1750/58年)において規則と例外がどのように捉えられているかを検討する(3.)。なお、『美学』では特に芸術へ焦点があてられるので、本発表では美の規則を芸術の規則として捉える。また、個々の美の規則の内容とその妥当性を検討することは、本発表の範囲外である。

1. 規則の対立とその解消

まず確認すべきは、完全性という概念である。完全性とは、多様における統一である (Wolff [1736] 503)。すなわち多様なものどもが共通の「理由 (ratio)」⁴をもつとき、それらは「一致」しており、その一致が「完全性」と呼ばれる (Met. 94)。そして規則とは、

あるものがいかにしてその理由と適合するか表したものである (Met. 83)⁵。完全性においては多様なものども間で理由が共通であるから、規則も共通である (Met. 95)。よって、多様なものどもが共通の理由に一致するということと、共通の規則に適合するということは、完全性の成立という同じ事態を示している (Vgl. Meier [1755] 80)。具体例を示せば、道徳における多様なものどもとその理由は、諸行為とその動機にあたる (Meier [1755] 78)。完全性が成立するのは、様々な行為がたとえば「神への愛」という動機をもつときであり、このとき諸行為は「神を愛せ」という規則に適合している (Meier [1755] 80)。むろん、ある行為の動機がひとつとは限らない。諸行為のうちの幾つかが、さらに友情という動機をもつとき、そこには「部分の完全性」が成立しており、このとき神への愛を理由にもつ完全性は「全体の完全性」である (Vgl. Meier [1755] 78; Wolff [1736] 516)⁶。このような複数の理由をもつ完全性は「複合された (composita) 完全性」と呼ばれる (Met. 96)。

さて、完全性には様々な大きさがある。完全性がより大きくなるのは、(1) 多様なものどもがより多くより重大であるとき、(2) 理由がより多くより重大であるとき、(3) 多様なものどもと理由との適合がより多くより強いときである (Met. 185)。ここでは第2の、理由が多いほど完全性は大きくなるという条件に注目しよう。規則とは、あるものがその理由といかにして適合するか表すものであった。そのため、理由が多くなるほど規則も多くなる。したがってバウムガルテンの理論では、規則が多くなるほど完全性は大きくなる。そのため、より大きな完全性を目指そうとすると、規則の対立という問題が避けがたくなる。

規則が対立すると「不完全性」が生じる (Met. 121)⁷。不完全性を回避するためには「例外」を認めなければならない (Met. 97)。たとえば窓の完全性には、採光と眺望というふたつの規則がある (Wolff [1736] 511)。これらが両立しえないときは、例外を認め、どちらかの規則を退けなければならない。眺望の規則を退けた場合、眺めは悪くとも室内を十分に照らすような窓であれば、その窓は完全である (ibid.)。このように、完全性を損なわないために不可避の場合のみ、ある規則に反するものは例外として認められる (Wolff [1736] 512, 513)。要するに例外を許容するということは、対立する規則の一方を退けることによって完全性を確保することである。たんに規則から逸脱するものは「欠陥 (defectus)」でしかない (Met. 82; Vgl. Meier [1755] 83)。

それでは、対立する規則のうちどちらを退ければよいのだろうか。バウムガルテンによると、規則には強弱がある。「強い (fortis) 規則」とはより重要な理由をもつ規則であり、「弱い (debilis) 規則」とはより重要でない理由をもつ規則である (Met. 180)。完全性は、理由が重大であるほど大きくなるのであった。よって、より弱い規則が退けられるべきとみ

なされる。規則の「強度 (robur)」(ibid.) という、いわば規則の階層構造を基準として、退けられるべき規則が決定されるのである。

2. 完全性の大きさと例外の数

以上のような理論は、最善のために小さな悪を容認するというライプニッツの最善説が、全体の完全性のために例外を認めるという理論として定式化されたものと理解することができる⁸。こうした枠組みはヴォルフがすでに整えており、バウムガルテンは基本的にヴォルフを踏襲している。

バウムガルテンの独自性は、完全性が大きくなるほど例外が多くなりうることを強調する点にあるだろう⁹。完全性は、規則が多くなるほど大きくなるのであった。規則が多くなるほど、規則が対立する可能性も高まる。それゆえ「もっとも不完全な世界」には例外がなく (Met. 442)、もっとも完全な世界には例外が非常に多いとバウムガルテンは述べる。

(引用1)

もっとも完全な世界においてはかなり多く完全性の規則があるだろうから、極めて多くの例外が存在することさえ可能である。ただし〔その例外が〕最大の一致を取り除いてしまうことがなく、それゆえに他の条件が同じ場合〔例外が〕もっとも少なくももっとも小さいことが可能であるならば。(Met. 445)

留意すべき点は、例外が存在する可能性について述べられているのであって、例外が実際に多い世界がもっとも完全であると言われているのではないことである。可能な世界のうち、他の条件が同じであれば例外がもっとも瑣末で少ない世界が選ばれる。また、もっとも強い規則を退けるような例外は、もっとも完全な世界では認められない。そのうえで、規則が多いことに対応して、もっとも完全な世界では非常に多くの例外が存在しうるのである。

3. 美における規則と例外

以上のような理論が『美学』へと適用される。美学では、対象とされる完全性は「美 (pulchritudo)」であり (Aes. 14)、扱われる規則は「美の規則」(Aes. 25) である。また、美の規則における欠陥ないし「欠点 (vitium)」(Aes. 24) は「醜 (deformitas)」(Aes. 21) である。そして美学では、美を求め、醜を避けることが目指される (Aes. 14)。以上

を踏まえて、例外について規定された第24項を引用する。

(引用2)

感性的認識の美は、また事象の優美そのものは、複合された完全性である。普遍的な美さえも複合された完全性である。[...] このため、極めて多くの例外を〔人々は〕許容する。たとえ例外が現象となっているとしても、ただ〔その美の中に〕位置を占める最大の一致した現象を例外が圧迫してしまうことがなく、それゆえ例外が量においても質においても最小限であることさえ可能ならば、欠点とみなされるべきではない。

美においては極めて多くの例外が許容される、とバウムガルテンは主張する。この記述のみを取り出すと、バウムガルテンは規則にあてはまらないような作品を称賛していた、あるいは美の規則を重視していなかった、などと解されるかもしれない。しかしこれまでの考察を踏まえるならば、そうでないことは明らかである。

引用2の主張を、言葉を補いながら整理すると次のようになる。まず、美は非常に大きな完全性であることが前提である (Vgl. Pop. 24)¹⁰。美は非常に大きな完全性であるから、美の規則もかなり多い。それゆえ美の規則はしばしば対立し、その解消のために極めて多くの例外が生じうる。ただし、より弱い美の規則を退けるべきであり (Aes. 25)、その美のなかでもっとも強い美の規則を退けてはならない。また、他の条件が同じであれば例外が瑣末で少なくすむ方を選ぶべきである。そのうえで認められた例外は醜ではない。適切に許容された例外は、むしろ美である (ibid.)。それゆえ、美の規則の内容だけでなく強度にも留意しなければならない (Aes. 25, 74)。

では、具体的にはどのような事例があるだろうか。対立しうる美の規則として、冗長にならないよう簡潔に表すべきであるという規則 (Med. 74 ; Aes. 160) と、より多くの特徴によって事物を描写すべきであるという規則 (Med. 18, 54 ; Vgl. Aes. 618) がある¹¹。バウムガルテンの記述からすると、前者が弱く後者が強い。そのため、たとえば『イリアス』で大将の名と軍船の数が列挙された箇所¹²や、『変身物語』でアクタイオンを噛み殺す犬の説明が続く箇所¹³などは非難されるものではない (Med. 19)。これらの描写は、なるほど簡潔性を犠牲にはしているが、固有名詞や具体的な数字によっていっそう多くの特徴を表すことに成功している。こうした例外を、バウムガルテンは美しい例外と考えていたようである。

以上のように、バウムガルテンは手放しに例外を許容していたのではなく、規則の階層構造を基準としたうえで、美においては例外が非常に多くありうると主張した。したがって、規則に対する無知や無視、またそれによって生じるむやみな例外をバウムガルテンは

非難するが (Aes. 108)、これは例外が多いことを認める記述と矛盾するものではない。そもそもバウムガルテンの主張では、美の規則を判明に捉えることによって美学は「学問」へと高められる (Aes. 74 ; Pop. 1)。それゆえ、バウムガルテンにとって学問としての美学を確立することは、美の規則の体系でもって美を捉えることであつたと言える。

おわりに

本発表では次のことが示された。第一にバウムガルテンは、美の規則が非常に多いこと、また美においては非常に多くの例外が生じうることを認めていた。このことは、完全性の大きさと例外の数との相関関係を強調することに由来した。しかしながら第二に、ある規則に反するものが欠陥であるか例外であるかは、他の規則に適合するか否かによって決定された。また、より弱い規則の方が退けられるべきとみなされ、退けた美の規則がより弱いか否かによって、その例外が美であるか否か判断された。

バウムガルテンは、個々の美の規則に画一的に照らしあわせるような方法によっては美を判定することはできないと考えていた。だが同時に、美学を学問として確立するために、あくまでも美の規則の体系でもって美を捉えようとした。本発表の考察から、このように言うことができる。

ただしバウムガルテンの理論には、理由の重要性はどのようにして決定されるのかという問題が残る。対立する規則のどちらの理由が重要であるか、容易に判断できない場合が現実では少なくない。この点について、バウムガルテンの記述から明確な指針を得ることはできない。規則の階層が比較的安定した状態を想定した理論であると言えるだろう。

(東京芸術大学)

文献表

出典を示す際は、書名を [] 内の略号によって、項数 (§) をアラビア数字によって記す。ヴォルフとマイアーの著作は、まず著者名を示し、[] 内に公表年を、つづいて項数 (§) を記す。原文に記された関連項目への参照指示は省略した。

- Baumgarten, Alexander Gottlieb [Med.]: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle, 1735. In: *Reflections on poetry*, translated with the original text, an introduction, and notes by Karl Aschenbrenner and William B. Holther, Los Angeles, 1954. (『詩に関するいくつかの哲学的省察』)
- [Met.]: *Methaphysica*, Editio VII, Halle, 1779 (1739). Reprint: Hildesheim, 1982. (『形而上学』)

- [Aes.]: *Aesthetica*, Frankfurt a. d. Oder, 1750/58. Reprint: Hildesheim, 1986. (『美学』)
- Poppe, Bernhard [Pop.]: *Alexander Gottlieb Baumgarten, seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wollfischen Philosophie und seine Beziehungen zu Knat*, nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Leipzig, 1907, S. 65-258. (『講義録』採録者は不明。)
- Meier, Georg Friedrich: *Metaphysik, erster Theil*, Halle, 1755. (『形而上学』)
- Wolff, Christian: *Philosophia prima sive Ontologia*, Frankfurt, 1736. Reprint: Hildesheim, 1962. (『存在論』)

邦訳は以下のものを参照した。ただし、引用した訳文は発表者による。

- バウムガルテン, アレクサンダー・ゴットリーブ『美学』松尾大訳, 玉川大学出版部, 1987年.
- 桧垣良成「バウムガルテン『形而上学』訳注」『カント理論哲学形成の研究—「実在性」概念を中心として』所収, 溪水社, 2009年, 370-399頁. (第100項までの訳注が収められている。)

脚注

- 1 たとえば Nivelle, Armand: *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin, 1971; Linn, Marie-Luise: "A. G. Baumgartens 'Aesthetica' und die antike Rhetorik", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 41/3, Halle, 1967, S. 424-443; Witte, Egbert: *Logik ohne Dornen*, Hildesheim, 2000. ニヴェルは、天性について詳細かつ体系的に論じた点でバウムガルテンを評価する一方で、バウムガルテンは個別的なものを強調するあまり、規則の有用性については懐疑的であったと主張する (S. 23-24, 37)。だが、規則に関して十分な考察がなされていないとは言えない。リンの場合も、規則に対して天性を強調したことにバウムガルテンの功績を帰す一方で、規則については、その有用性についての積極的な発言はみうけられないと指摘するにとどまる (S. 431-443)。ヴィッテは、合理主義的な規範詩学 (Regelpoetik) をバウムガルテンが越えたと評価するが、その論拠は規則に天性との調和を求めたことに求められる (S. 47-48)。
- 2 『形而上学』は、ライプニッツ＝ヴォルフ派の思想を1000項目にまとめあげた、バウムガルテンの理論の基礎をなす著作である。『美学』でもしばしば『形而上学』を参照するよう指示がなされる。それゆえ『美学』で用いられている理論の土台を確認するために『形而上学』を参照することは、方法上適切である。
- 3 ヴォルフはバウムガルテンに多大な影響を与えた哲学者であり、マイアーはバウムガルテンの直弟子である。なおマイアーの『形而上学』(1755年)は、バウムガルテンの『形而上学』をドイツ語訳した同名の著作(1783年)とは別で、様々な事例を交えながらバウムガルテンを祖述したものである。
- 4 バウムガルテンの理論では、「なにものも理由なしに存在しない」という「理由の原理」(Met. 20. 強調省略)が基本となる。
- 5 規則が完全性を示すものであるかぎり、バウムガルテンにとって規則はすべて遵守すべきものであろう。このことは、規則を「規範 (norma)」とも呼ぶ (Met. 83) ことから窺える。しかしマイアーの場合は、従う

べき理由だけでなく従うべきでない理由もあると考える。よって、たとえ多様なものどもが理由に一致しているとしても、その理由が正しくなければ完全ではない (Meier [1755] 78)。それゆえ「真の (wahre) 規則」と「偽の (falsche) 規則」の区別が生じる (Meier [1755] 80)。

- 6 ただし、「全体の完全性」と「部分の完全性」という語はヴォルフによるものであり、バウムガルテンは用いていない。だが「複合された完全性」という概念は両者において共通なので (Wolff [1736] 507; Met. 96)、バウムガルテンも「全体の完全性」と「部分の完全性」という考え方を前提している。
- 7 厳密に言えば、規則の対立によって生じるのは完全性のうち「矛盾という (contrarie dicta) 不完全性」である (Met. 121)。
- 8 むろん、バウムガルテンの例外は、道徳的な意味に限定されない。だがバウムガルテンがもっとも大きな完全性を「最善 (optimum)」 (Met. 187, 437) とみなし、「もっとも完全な世界」においてはもっとも強い規則が優先されると述べる (Met. 446) ことから、例外の議論の骨格が最善説にあることは明らかであろう。
- 9 ヴォルフは「より完全な世界」を、より多くの例外が存在しうるが、存在する例外はより少ないような世界と規定する (Wolff [1736] 549)。よって重点は、実際に存在する例外が少ないことに置かれている。マイアーの場合、世界の完全性に関する議論において例外には言及しない。そこでマイアーが強調するのは、人間知性の限界である。我々はすべての規則を知りえないのだから、既知の規則だけでもって軽率に判断することは控えるべきであるとマイアーは注意を促す (Meier [1755] 353)。
- 10 このことは、「もっとも完全な世界」の例外について述べられた引用1と、引用2の記述が類似していることから分かる。講義録の該当箇所は次の通り。「美学は、我々の認識に大きな完全性をもたらすことを約束する。したがって非常に複合された完全性にいたる手引きを、美学は我々に与えなければならない。(…)完全性が大きくなるほど、いっそう多くの例外が在るはずである。したがって感性的認識の美においても、非常に多くの例外が存在するはずである。」
- 11 こうした規則の対立とその強弱は、バウムガルテンが明示しているものではなく、バウムガルテンの記述に基づいて発表者が構成したものである。また、具体例は主に『詩に関するいくつかの哲学的省察』(1735年)に依拠した。このテキストはバウムガルテンの学位論文であり、aesthetica という語が初めて用いられたことで知られている。
- 12 ホメロス『イリアス(上)』松平千秋訳、岩波文庫、2009(1992)年、66-83頁、第2歌、484 - 877行。
- 13 オウィディウス『変身物語(上)』中村善也訳、岩波文庫、2009(1981)年、106-107頁、第3巻、206 - 225行。

ヒュームの美学 / 批評学

——ヒュームにおける趣味の基準——

峯岸 明弘

1. 序

諸個人の趣味の多様性を前にして論じられる、「趣味の基準について」(“Of the Standard of Taste,” 1757) でヒュームは、美の様態でなく美の鑑賞者としてふさわしいのは誰かを論じる。すなわちヒュームは、鍛錬 (practice)、比較 (comparison)、先入見からの自由 (freedom from prejudice)、趣味の繊細さ (delicacy of taste)、良識 (good sense) を体現する批評家の観察を通して真の美が識別されるとする。そこにおける趣味の基準は特定の趣味内容としてではなく、批評の実践形式によって基礎付けられる精神様式 (character) としてある。このことは趣味の多様性の中で特定の美的価値にコミットすることなしに基準を定めることを可能とするが、その背景には当時のイギリスにおける宗教的、政治的対立があるだろう¹。そこで例えばシャフツベリは、「礼節」(politeness) をもって社交や芸術を通じた趣味の洗練を説いたのだった。

本稿はヒュームが趣味の基準について批評家の性格特徴を論じた意義を考察する。具体的には以下の手順をとる。まず先行研究を検討しその問題点を指摘した上で、ヒュームが趣味の基準を論じる際の出発点を措定する。次にその出発点から趣味の基準のあり方をテキストに即して再構成する。これらの議論を通じて、ヒュームの趣味の基準における批評家への関心と趣味の規範を明らかにすることが本稿の目的である。

(1) 趣味の基準を対象の美的価値に還元する立場

議論を始めるにあたって以下の文章を引用したい。ヒュームは批評家が持つとされる趣味の繊細さについて、身体的趣味における類似した例として『ドン・キホーテ』からサンチョの親族の逸話を引く。

かつてサンチョの親族が二人呼ばれて、年代ものですばらしく上等なブドウ酒と考えられている大樽のワインについて意見を求められた。ひとりが味見をし、しばし考え、そしてじっくりと考えをまとめてからこのワインは結構だ、ただし、自分がその中に感じた、ちょっとした革の味がなかったならばと言う。もう一人は同じように注意力を働か

せてから、同じくワインの良さを称えるのだが、ただし、彼が容易に判別できた鉄の味については留保したのだ。二人が下したそれらの判断がどれほど笑われたか想像できない。しかし、最後に笑ったのは誰であろう。その大樽を空にしてみると、底に細い革紐のついた古い鍵が見つかったのである。(ST 234-5)

さて、サンチョの親族はワインの微細なある性質を指摘することができたから鑑定家として認められるが、ここでこの逸話が正当性をもつのは、革紐と鍵がもたらす革と鉄の味を人々が事前に知っており、それらの風味がワインの風味を増すのではなく欠点をもたらすと人々が事前に認めている場合である。したがって Kivy (1967) は、対象を是認するはずの批評家が彼の是認した対象によって是認されるとして、理論の循環を指摘する。また Shusterman (1989) は、ヒュームにおける趣味の基準とはすでに是認されたブルジョワジーの基準にほかならないと批判する。これら批判の共通点は、趣味の基準を批評家が識別した対象に基づかせることである。

一方 Shelley (1998) は、批評家が批評家として認められるのは彼が是認した対象によるのではなく、知覚の正確性である趣味の繊細さによると主張する。なるほど、「人間的な自然」において「部分の形や大きさがどれほど異なっていようと構造や配置は一般的に同じであり、あらゆる多様性の只中に非常に顕著な類似性が保持されている」(T 2.1.11.5) から、批評家はただそれを指摘さえすれば、社会階級、党派を超えてそれは共感されるのである。

しかし Levinson (2002) は、批評家の趣味の規範性を批評家の知覚の優位性に帰することに問題があると指摘する。というのは、一般人の趣味が批評家によって是認されない時、なぜ我々は批評家に従うべきか問うた場合、批評家は理想的知覚者だからであると答えると、認知能力の正確性が美的関心を導くことになるからである。そこで Levinson は、趣味の基準は対象の快をもたらす力量 (capacity) によるとする。すなわち批評家はより大きな美的快をもたらす特質を識別できるのであり、したがって我々も批評家になろうとするのである。

(2) 問われるべき問いと出発点

Kivy と Shusterman は、ヒュームの趣味の基準は批評家が是認した対象に還元されるものとして、ヒュームの理論における難点を指摘した。対して、Shelley は趣味の基準における規範性を理想的判断者に基づかせ、Levinson はその理想的判断者である批評家への関心を問題とした。問われるべきは、循環を避けるために趣味の規範を批評家に基づかせた場合、その批評家への関心をどのように説明するかである。

ここで Levinson は、批評家への関心を批評家が識別できる対象の美的 / 芸術的価値（「傑作」における「力量」）に基づかせる。しかし、批評家への関心を批評家が是認する対象への美的関心に帰することには問題がある。第一に、ヒュームは美が対象に属する性質ではないとする。

エウクレイデスは円のあらゆる性質を十分説明したが、どの定理もその美しさについて一言も触れなかった。その理由は明らかである。美は円の性質ではないからで、その美は、部分がすべて等しく共通の中心から離れている線のどの部分にもない。（S 165）

第二に、ある人が批評家として認められるのは、その人が是認した作品の美的特質によるのではない。精神的趣味においてワインの樽を空にするという操作はできないのである。ヒュームは、悪しき批評家と真の批評家の区別に関して以下のように言う。

悪しき批評家は、いつでも自分の特別な感情を言い張り、反対する相手に屈服することを拒む。しかし我々が彼に学芸の公然たる原理を示してその原理を実例でもって説明する場合、つまり、彼が原理の影響力を認めたり感じたりしなかった眼の前にある事例にこの同じ原理が適用されうることを我々が証明する場合、彼は全体として、欠陥は自分自身のうちにあり、彼はいかなる作品や言説のうちにも、あらゆる美とあらゆる醜を彼に感じさせるのに必要な繊細さを欠いていると結論せねばならない。（ST 236）。

例えば古代ギリシアにおける同性愛の趣味を批判する人がいる。だがその人も友情や忠誠の徳は認めるところである。真の批評家は古代ギリシアの視点から、当時の同性愛が友情や忠誠の原理を含んでいることを示すことができる（EPM Dial.36）。また親の非情に見える古代ギリシアの幼児の遺棄の習慣も、当時の遺産相続の法からすれば親の愛を示すことが、現代の視点から是認できないにしても理解できる（EPM Dial.30）。あるいはモネを批判する人々に、同じことがドラクロワにも言われたことを指摘できるだろう。この点で趣味の繊細さは、一見異なった趣味同士に類似点を感じることで「想像力の繊細さ」（ST 234）によって認められる。すなわち批評家は、雑多な趣味の中で本源的な価値を識別する人物というよりも、多様な趣味における類似点を見出す人物である²。

上述の第一点は美が対象に属する客観的性質を持たないとする点で、第二点は趣味の繊細さが個々の趣味に先立つ理想的趣味を措定しない点で、両者は共通して「あらゆる心持ちは等しく正しい」（ST 230; cf. EHU 8.35, S 159-60）というヒュームの想定に帰せられる。本稿はまずその前提から議論を進め、そこから批評家への関心とヒュームにおける

趣味の規範を検討する。そして結論として、「あらゆる心持ちが等しく正しい」なかで批評家への関心は社会的関心としての共感に基づき、そのコミュニケーション自体に関心があるなかで趣味の規範は、多様な趣味において他を理解していくための鑑賞者の批評態度に存することを主張したい。

2. 批評家への関心

ヒュームにおいて趣味の多様性は所与としてある。「ある人が美を知覚するものに別の人は醜を知覚するかもしれず、真の美ないし醜を追求することは真の甘さや苦さを確かめられると主張するのと同じである」(ST 230)。たしかに、人それぞれが美的心持ちを抱くということは、美的心持ち自体は人間本性に齊一的に実在するということでもある。「事実、すべての国民とすべての時代の著述家は、正義、人間らしさ、寛大な行為、慎重さ、誠実さを称賛し、その正反対の気質を非難する点で意見が一致している」(ST 228)。しかし人々の意見が一見一致しているように見えるのは、実際は言葉の効用によるところも大きい³。

あらゆる発言は、著述における優雅さ、適切さ、簡素さ、活気を称賛し、大言壮語、気取り、冷淡、間違っただけの意見を非難することに結びついている。しかし、批評家が個々の点に言及するとき、このうわべだけの意見の一致は消滅する。彼らは全く異なった意味を各々の表現に付与していたことに気付くのである。(ST 227)

ヒュームは私たちの「社交やコミュニケーションにおける、自己の心持ちとの矛盾」(T 3.3.1.15)を指摘する。「同じ政府のもとで教育を受け、早くから同一の先入見を受け入れている知人たちの身近な集団においてすら、どんなに無学な人でさえ趣味の違いに気づく」(ST 226-227)。

その中で我々はしかし、趣味の基準を自然に探求するとヒュームは言う。

我々にとって趣味の基準の探求は、自然なことである。基準とはすなわち、人々の間の様々な感じ方が調和できるような規則であり、少なくとも、ある感じ方を肯定し、他の感じ方を否定するような決定のことである。(ST 229)

私たちは「社交やコミュニケーション」において「恒久的に矛盾に出会う」が、そこでの「心持ちの交わり」における「反省」が、「我々にある一般的で変更されない基準を造らせる」のである(T 3.3.3.2)。

それは私たちが社会的存在であるからにはほかならない (T 2.2.5.15)。そしてこの場合、「反省」とは相手の立場に立ってみることを意味する (T 2.2.5.16)。その帰結は、「美が我々を喜ばせるのは〔心持ちの〕コミュニケーションによる」(T 2.2.5.16) のであり、その原理は「想像力」である、ということである (T 2.2.5.18)。こうしてヒュームは、「美の種類的大部分は共感の原理からくる」とする (T 2.2.5.16)⁴。

ヒュームにおいて美的価値は私たちを超えて存在するものではない。Guyer (2005) によればヒュームにとって他者との合意は本質的に価値づけられており、それゆえ趣味の基準は快の社会的源泉を構成し個人の満足の追求のみを規制するのではない (62)。その快はまた、自身の感応における規範に他者が合意するから感じられるものでもない⁵。「人間本性に共通の感情の観察に基づいて」(ST 232) 導き出される「一般原理」は、人々の共感に開かれたものとして存するのである⁶。

ヒュームは、作品の価値について以下のように言う。

われわれは個々のそれぞれの美の作用というよりは、様式と流行のすべての気まぐれと無知と羨望のすべての誤りに耐えて生き残った作品に伴う、持続的な賞賛からその影響力を確定できるだろう。(ST 233)

作品はここでその美の作用・快の強さではなく、時代から時代へと受け継がれ、歴史を形成していることによって認められている。そして世代から世代へのその伝達可能性は、現実の批評家たちが作り上げる「共同の判断」(joint verdicts) (ST 241) に基づくほかない (cf. Guyer 2005, 74)。

「知覚の継起としての精神」(T 1.4.6.4) において、人々の間で共有された安定し持続的な心持ちは自己の同一性に根本的に寄与するだろう⁷。自己の趣味を考え得る趣味の基準に調和させることは、そのような価値ある心持ちを最大化し、その基準が自己の感情生活を規制する (Guyer 2005, 62)。ここで趣味の陶冶が人格の陶冶と結びつき、批評家は私にとって模範として自己形成すべき人物として現れる。

美に対する感受性ないし趣味の繊細さ自体が、いかなる性格においても一個の美である。けだしそれはすべての享樂の中で最も純粹で、持続的、清浄なものを与えるからである。(EPM 7.28)

ヒュームにとって美は徳と同様、人と人との関わりの間にこそ存在するものであり、ヒュームが趣味の基準を批評家たちの共同の判断に基づかせるのは、内的自我における美

への憧憬とはまた違った、現実の他者、現実の歴史への眼差しのためである。しかしながら人々の共感に基づく趣味の基準に形而上学的必然性はなく、したがって原理的には、単なる流行や特定の時代における趣味と真正の趣味とを区別する根源的基準は存しない。ではそこに規範はどのように存するのか。結論として本稿は、コミュニケーションへの関心に基づかされた規範として、それを人々の様々な趣味に開かれた批評態度に基づかせる。

3. 趣味の規範

ヒュームは、美の様態を直接論じるのではなく、理想的観察者の判断様式を論じた。そして先の引用で、その性格特徴そのものが美しいものとして是認されている。なるほど、もしその鑑賞者が彼の是認した美的対象によって是認されるなら、その理論は循環に陥るだろう。しかしヒュームの理論では趣味の基準は作品の美的価値に還元されるというよりも、理想的鑑賞者の判断形式が美的対象を規定している。それはヒュームが、美的対象における「罪のない差異」(blameless differences)を認めることに現れている。

ヒュームは、「趣味の基準を定めて人々の一致しない理解を調和させようとする我々のすべての努力にもかかわらず、多様性の二つの源泉がなお残っている」(ST 243)と言う。それらは「特定の人々の特有な気性」と「時代と国特有の生活態度と意見」である(ST 243)。

趣味の一般的原理は人間本性において斉一的なものである。人々の判断が異なる場合には、能力におけるある欠陥や悪化が普通見られるかもしれない。先入見によるか、熟練の欠如に依るか、それとも繊細さの欠如から生じ、ある趣味を賞賛し、別の趣味を非難する正しい理由がある。しかし内的組織や外的事情の、両者いずれにも非難する点が全くなく、また一方を他方以上に好む余地も全くないような場合には、ある程度の判断の相違は避けがたく、反対意見を調整しうる基準を探し求めても無駄である。(ST 243-244)

ここで一方の趣味を是認し他方の趣味を非難する理由は、それぞれの趣味が先入見を持たず、経験を積んだうえで、繊細さを持って、判断されたものかどうかによる。したがってそれぞれの趣味がそのような過程を経たものとして認められるなら、真の批評家はそれに完全に共感できないとしても少なくとも判断を保留する(Mason 2001, 65)。「平明かつ明白な真理の基準がどのように有効であるか」はわからず、「そこではよい推論以外に悪い推論を正すものは何もない」(L 150-151)。趣味の基準における規範は、趣味の内容では

なくその反省形式に存するのである⁸。その形式を通してなお見いだされる趣味の多様性は、我々に無垢なものとして認められる。

ここで趣味の基準は積極的な美の規則を与えてはくれない。ヒュームは人々の美的心持ちの存在を前提している。基準はここで、社交における自己の心持ちと他者の心持ちとの「矛盾」に対する、反省における批判的道具立てである⁹。ここでのヒュームの含意は批評家の趣味の肯定にあるというよりも、懐疑的精神の肯定にある。「自分の特別な感情を言い張る」(ST 236) ことをせず、「判断を下す前に、…作品を注意深く思慮深く様々な視点で検討」(ST 237-238) し、「事物や作品の経験」(ST 237) を積もうとする精神の能動的習慣として、趣味の基準は、趣味の多様性の中における規範的態度といえる¹⁰。

4. 結

本稿の主張をまとめたい。趣味の基準を論じるにあたって、趣味の規範を批評家が識別した高次の美的価値に還元する立場があった。しかしヒュームは趣味の多様性を所与として受け取っている。その中で趣味の基準は多様な趣味の一致点に基づく。そこで趣味の基準への関心は共感の快による。しかしその基準に形而上学的必然性はない。したがって本稿は、ヒュームが美の様態を直接論じるのではなく、理想的観察者の判断様式を論じことを鑑み、趣味の規範を趣味の反省形式に基づかせた。

ヒュームは「趣味の基準について」において、「各々の趣味については議論できない」という趣味の多様性を認めながらも「趣味の基準」を探求した。そこにおける基準の探求は、人間的自然における類似性と多様性を前提に、美の単一原理の探求としてではなく異なった趣味同士の和合の試みとして捉えられる。そこで規範として存するのは、自らの趣味をより適切なものへと洗練させる方法的懐疑としての、鑑賞者の批評態度である。以上、本稿はヒュームの美学／批評学を「共感」と「懐疑的精神」において特徴づけた。それぞれの美学史的、思想史的位置づけは機を改めて検討したい。

(東京芸術大学)

一次文献

ヒュームの諸著作からの引用および参照については、それぞれ以下の略号を用いて表記する。邦訳に関しては以下に示した邦訳書を参照し、適宜変更した。また引用文中の〔 〕は筆者のものである。

EHU = *An Enquiry concerning Human Understanding*, ed. Tom. L. Beauchamp, Oxford: Oxford University Press, 1999. 斎藤繁雄・一ノ瀬正樹訳『人間知性研究 付・人間本性論摘要』法政大学出版局

2004年． 引用には節と段落の番号を示す。

EPM = *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, ed. Tom. L. Beauchamp, Oxford: Oxford University Press, 1998. 松村文二郎・弘瀬潔訳『道徳原理の研究』春秋社1949年． 引用には章と段落番号を示す。

L = *The Letters of David Hume*, ed. J.Y.T.Greig, vol.1, Oxford: Oxford University Press, 1932. 引用には項数を示す。

S = "The Sceptic," in *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Eugene F. Miller, Indianapolis: Liberty Fund, 1987 田中敏弘訳「懐疑派」『ヒューム 道徳・政治・文学論集』名古屋大学出版会2011年． 引用には項数を示す。

ST = "Of the Standard of Taste" in *Essays Moral, Political and Literary*. 田中敏弘訳「趣味の標準について」『ヒューム 道徳・政治・文学論集』名古屋大学出版会2011年． 引用には項数を示す。

T = *A Treatise of Human Nature*, ed. David F. Norton and Mary J. Norton, Oxford: Oxford University Press, 2000. 大槻春彦訳『人性論』（一～四巻）岩波文庫1952年． 引用には巻、部、節、段落の番号を示す。

二次文献

邦語文献

相澤照明 (1982). 「共感の生起と射程について—デイヴィッド・ヒューム美学構成への一視点—」『美学』33(1).

遠藤知巳 (2007). 「意味 = 形態の開いた連鎖—シャフツベリにおける美と公共性の連関をめぐる—考察—」山田忠明・小田部胤久編『デザインのオントロギー—倫理学と美学の交響』ナカニシヤ出版.

大河内晶 (2010). 「フランス・ハチソンの道徳哲学における美学と立法」『文化』73(3・4) 東北大学文学会.

小田部胤久 (2006). 『芸術の条件—近代美学の境界』東京大学出版会.

—— (2010). 『西洋美学史』東京大学出版会.

角田俊男 (1999). 「啓蒙の趣味論と古典古代の道徳—ヒュームの判断力の射程—」成城大学経済研究 (147).

森直人 (2010). 『ヒュームにおける正義と統治』創文社.

矢嶋直規 (2006). 「ヒュームにおける抽象観念論の意義—[一般的観点]の認識論的基礎—」『イギリス哲学研究』(29).

外国語文献

Dickie, George (1996). *The Century of Taste*, Oxford University Press.

Gracyk, Theodore (2011). "Delicacy in Hume's Theory of Taste," *The Journal of Scottish Philosophy* 9.1.

Guyer, Paul (2005). "The Standard of Taste and the 'Most Ardent Desire of Society' ," in Paul Guyer, *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press: 37-74.

Haakonssen, Knud (1981). *The Science of a Legislator, the Natural Jurisprudence of David Hume*

- and Adam Smith, Cambridge University Press. (永井義雄ほか訳『立法者の科学』ミネルヴァ書房)
- Kivy, Peter (1967). "Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle," *British Journal of Aesthetics*, 7: 57-66.
- Levinson, Jerrold (2002). "Hume's Standard of Taste: The Real Problem," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60: 227-238.
- Mason, Michelle (2001). "Moral Prejudice and Aesthetic Deformity: Rereading Hume's 'Of the Standard of Taste' ," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59: 59-71.
- Shelley, James (1998). "Hume and the Nature of Taste," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56: 29-38.
- Shusterman, Richard (1989). "Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant," *Philosophical Forum*, 20: 211-29.
- Taylor, Jacqueline (2008). "Hume on Beauty and Virtue," *A Companion to Hume*, ed. Elizabeth S. Radcliffe, Blackwell Publishing: 273-292.

注

- 1 ヒュームが『人間本性論』の序文において示した自身の学問体系としての「人間の学」は、主に「論理学」、「道徳学」、「批評学」、「政治学」に分類されるが、今日において美学として扱われる彼の批評学は、当時 [literature] という語が哲学的著作をも含む著作一般を指したように、芸術のみならず18世紀イギリス社会において興隆した言説一般をも対象としていると言ってよい。角田(1999)はヒュームにおける趣味と共同体の公共性の問題を論じる。
- 2 この点で趣味の繊細さは、多様な趣味のなかで類似に基づいた諸特質の一般性を識別 (understanding) する力であるといえる。より詳細な考察は他日を期したい。Gracyk(2011)は趣味の繊細さを芸術作品間の類似を発見する想像力の繊細さに基づかせる(したがって批評家はより多くの歴史的連関の中で作品を享受するとする)が、その観念連合的説明にヒュームの限界を指摘している。18世紀趣味論においてヒュームが最も優れているとする Dickie(1996)も、彼の観念連合の理論には否定的である。対してヒュームの認識論における類似の連合が果たす役割については、矢嶋(2006)を参照のこと。
- 3 ヒュームは「倫理において真の一般的格率を垂れることの価値はきわめて小さい。何らかの美德を諭す際、人は誰でも言葉それ自体において意味されている以上のことを実際に教えているわけではない」(ST 229)とした。後に見るようにその上での趣味の基準の探求は、各々の理性的言語によって社会の構築を目指すというよりも、われわれ人間間の自律的主体でなく類似を前提に、共感に根ざした他者理解に向けられている。
- 4 ヒュームにおいて美と共感の関係を考察する際、「有益性」の考察は不可欠である。この点に関する検討は他日を期したい。相澤(1982)は、ヒュームの有益性をそれが人間一般に与えるであろう幸福感であるとする。アダム・スミスは、ヒュームの有益性に関する見解を批判している (cf. Haakonssen 1981, chap. 3 sec. 7)。大河内(2010)は「利益」と「美」の問題に関して、商業社会を支える「労働」の観点からハチスンを論じる。『人間本性論』第二巻で美しい家の所有が自負を生み出すと語り、二章五節「財富や権力(ないし力能)

ある者に対する敬重について]で共感と美が語られるように、商業社会の発展を肯定していく中でヒュームは、美を感性的洗練としての奢侈の肯定にもつなげている。ヒュームはシダとブドウ双方が見た目は同様に美しいとしても、ブドウは所有者に富をもたらすからより美しいとさえ主張する (T 2.2.5.18)。この点は、芸術美を主に語る『道徳原理探求』における「有益性」との比較も大切だろう。

- 5 ヒュームは以下のように言う。「もし、規則を無視するか、規則から逸脱する作家が喜びを与えるなら、喜ばせたのは規則ないし秩序の逸脱によってではなく、それにも拘らず人々に受けたのである。つまり、正しい批評に適合するような、他の美を所有していたからであり、…もし、我々が彼の作品から得た喜びが、彼の詩の欠点と我々が名づける部分から実際に生じるとしても、そのようなことは批評一般に対立することでは全くないであろう。それは単に、そのような場合を欠点とし、普遍的に批難すべきものとするような、特定の批評の規則に反対するものでしかない。もし、そのような欠点の人が人を喜ばすのであれば、それはすでに欠点ではありえない。たとえ欠点が生み出すその喜びが予期できない、説明のつかないものであったとしてもである」(ST 231-2)。その快は、理知的同一性を前提としない人間本性の自然的類似によってもたらされるものといえる (cf. 矢嶋 2006)。
- 6 「一般原理」は個々の趣味に先立つ理想的趣味でなく、個々の趣味の自然的類似に基づいて経験的に見出されるものとする点で本稿はまた、先入見を規範的自然からの「逸脱」とし、自己の視点から作品が意図する特定の視点に自己を置き入れる先入見からの自由は、はたして「人間一般」の視点を提供できるのかという問いを提起する小田部 (2006, 52-8)とは解釈を異とする。もっとも小田部 (2010, 110)は、ヒュームは自然主義の限界に留まりながらも他者との立場交換によって普遍的趣味に近づいていく点を示唆しているとし、解釈に一定の留保を付けている。ヒュームの自然主義については注目すべきは、彼が人間的自然 (human nature) を論じたことである。たとえば人々のコンベンション (convention) に基づく人為的徳 (artificial virtue) としての正義は、我々に自然な道徳感情をもたらす (T 3.3.6.4)。この点で重要なのは、当時理性的秩序や神的秩序に基づかされていた自然法を人間に固有な自然として世俗化したことである。
- 7 ヒュームは美と誇りと自我を連関させ論じる (T 2.1.8)。またヒュームが語る美しい「家具」や「家」など所有物として前提された「美しいもの」は、趣味が世間とは隔絶した美の領域に関わるというよりも、その人自身の社会的人格に関わることは示している。遠藤 (2007) は、シャフツベリにおいて18世紀における美と所有と公共性を論じる。
- 8 Taylor (2008, 283) は、ヒュームの道徳学における道徳感情の因果的発生の説明は、道徳評価の非反省的過程を示唆し、一個の共同体を越えて評価者がいかに自身の道徳感情を適切なものとして判定できるか明かでないとし、そこで批評学では道徳ないし美的感情の観念連合的説明から、道徳・美的判断における反省的契機の強調へと移行していると主張する。
- 9 そのような批判的道具立てとは、「自分の趣味や理解力からかけ離れたものは野蛮と呼びがちだが、その蔑称が自分にもはね返ってくる」(ST 227) といった誤謬の経験から形成される、実践知としての一般規則 (general rules) であると思われる (cf. T 1.3.13.12)。
- 10 ヒュームの主張は、当時のイングランドに対する彼の社会認識を背景としているように思われる。ヒュームは文明社会における自由を称賛し、洗練された趣味は文明社会において初めて可能となると主張するが、一方で彼は「出版の自由」の名における不毛な党派対立を厳しく批判する (L 417)。そこでヒュームの批評

学は、「国制論的自由」や「法学的自由」(cf. 森 2010)の考察における徳理論の欠如を補完するものとして捉えられる。また、ヒュームにおける批評態度を考察する際、『イングランド史』における「懐疑的ウィッグ」(フォーブズ)の態度や「啓蒙の物語叙述」(ポーコック)の仕方は示唆的である。

ショーペンハウアーにおける美的観照の問題

— 『意志と表象としての世界¹』及び、初期著作における天才のアイデアの認識と身体性をめぐって

西山 友子

序論

ショーペンハウアーにおける美的観照 (die ästhetische Kontemplation) とは、プラトンのアイデア (die Platonische Idee) を認識することだとされる (WI,206)。アイデアを認識する能力に長けた天才 (Genius) は、自身が認識したアイデアを芸術作品において再現する。他方で天才以外の人々は芸術作品において、天才と同じようにアイデアを認識することが可能でもある² (WI, 229)。このようにショーペンハウアーにおける芸術体験は、アイデアの認識と切り離せない関係にある。ではこの美的観照におけるアイデア認識とは一体どのような事態であろうか。「プラトンのアイデアは、必然的に客観であり、認識されたものであり、一つの表象なのである」(WI,206)とあるように、彼はアイデアを一表象であると考えた。とはいえ、それがいかなる表象であるのかが問題であろう。更に、アイデアを把握する「純粹認識主観 (das reine Subjekt der Erkenntniss)」(WI, 209) とは、いかなる主観であるのか。

以上の問題意識の下、第一節においては、想像力に注目することで、アイデアがいかなる表象であるのかを問う。そうして第二節、第三節においては、アイデアを認識するのはいかなる主観であるのかということ、身体性に注目し、問うていこう。以上の考察を通して本稿は、ショーペンハウアーにおける美的観照の問題を解明するための、認識論的な基礎研究を目指すものである。

1、想像力によるファンタスマとしてのアイデア

アイデアがいかなる表象であるのかということ、を考察していくため、最初に「想像力 (Phantasie)」(WI,48) に注目しよう³。ショーペンハウアーは以下のような理由から、天才性 (Genialität)、つまりアイデアを認識する能力に想像力が欠かせないものであるとする⁴。

現実に目下映って見える客観は、ほとんど通常、示されるアイデアのきわめて欠陥の多

いサンプルであるにすぎない。したがって天才が想像力を必要とするのは、事物のなかに、自然が現実形成し終えたものを見るためではない。そうではなく、自然が形成しようと努力はしたが、〔…中略…〕ついに形成を果たし得なかったものを、事物のうちに見るためなのである。(WI,220)

ショーペンハウアーはアイデアを「いっさいの自然の物体がもつ根源的で変化することのない形態であり特性」(WI, 199) であるとし、個別的なものに対する「模範 (Vorbild)」であるとする (Ebd.)。我々が通常認識している感覚対象は、時間・空間において変化し続けるため、アイデアとはなりえない⁵。そこで必要となるのが想像力なのである。アイデアとは「個々の手近にある事物のなかで不完全にしか現存しないもの、また変容を受け弱められて現存するにすぎないものが、天才のものの見方によって〔…中略…〕、完全なものに高められた」(WI, 228) ものであり、「理想 (Ideal)」(WI,262)なのである。

このような理想は、感覚器官を通して認識されることはないが、それでもやはり表象である。というのもショーペンハウアーは、感覚器官を介さないで認識される表象、「ファンタスマ (Phantasma)」を考えていたからである。彼はファンタスマに関して、『充足根拠律の四方向に分岐した根について (第一版)』⁶において、以下のように説明する。

かつて何らかの表象が身体⁷の仲介で主観に直接現在したとしよう。主観はその表象を、身体の仲介によらず、意のままに時には表象の順序や連関をも入れ替えて再現できる。私は、そのように再現されたものをファンタスマと呼び、再現する能力を想像力〔…中略…〕⁸と呼ぶ。(Go,27)

具体的な例をあげて、上の文章を説明しよう。我々は人魚を実際に見たことはないが、人間と魚であれば見たことがある。そうして上半身が人間で下半身が魚である生き物を、想像力によって思い描くことができる。この思い描かれたものこそがファンタスマなのである。アイデアは感覚器官を用いて認識されることがない表象という意味では、ファンタスマなのである。とはいえ、空想による産物が全てアイデアになってしまう訳ではない⁹。というのもアイデアは「普遍的なファンタスマ」だからである。では、その普遍性はいかにして可能となるのか。

2、アイデアの認識における身体性と個体性

第一節において、アイデアが想像力によって産み出される、事物の理想としてのファンタ

スマであることが明らかになった。しかし想像力に注目するのみでは、アイデアがなぜ普遍的であるのか、という問いが残ってしまう。そこで本節では、通常の感覚的認識からアイデアの認識に至る、以下のような認識主観の変化の過程に注目する。

個々の事物の平凡な認識からやがてアイデアの認識へ移っていくことは〔…中略…〕突如としておこなわれる。すなわち、認識が意志への奉仕から解き放たれ、ほかでもない、そのことによって、主観が単なる個体的な主観であることをやめ、いまや意志のない純粋な認識主観となるのである。(WI, 209)

アイデアが普遍的であるのは、上で述べられているように、それを認識する主観が非個体的な主観だからなのではないか。とはいえ、認識主観が個体でなくなるとはどういうことであろうか。純粋認識主観とは一体何であろうか。実は、このような主観の変容には、身体性が深く関わっている。というのもショーペンハウアーは「認識主観が個体として現れるのは、身体と一体をなしているから」(WI, 119)と考えているからである。さらに彼は、「意志」と身体(Leib)とが一体であると考え(WI, 122)。この「一体(Eines)」についても検討しなければならないが、少なくとも主体における身体性の変化のあり方を検討することで、引用における「認識が意志への奉仕から解き放たれる」という主張も理解できるようになるのではないかと¹⁰。

「個体であること」はどのようにして「身体を持つこと」と関わっているのでしょうか。天才の認識・アイデアの非個体的な認識を理解するため、逆に個体の認識・個別的な事物の認識について考察しよう。ショーペンハウアーは個物の認識が、身体においてはじまると考えた(WI, 22)。このことは、「感性的な感覚」をもって認識がはじまる、と言い換えれば理解しやすいであろう。更にショーペンハウアーは、時間・空間をあわせて「個体化の原理(principium individuationis)」と呼ぶ(WI, 134)。事物を時間的・空間的に認識することが、事物を個体として経験することになるのである¹¹。さて、時間的経験にも、空間的経験にも、やはりそれらの経験の起点となる自己の身体が必要となると考えられる。というのも時間における個物の把握には、持続して存在する自らの身体への意識が常に伴うからである¹²。空間における個物もやはり、自らの身体を起点として把握されるのである。このように、時間・空間に限定される身体の感性的なあり方をもって認識される対象は、すなわち個体としての認識主観に認識される対象は、やはり個体となるのである。

個体としての認識主観はアイデアを認識することがない、ということの意味が明らかになった。従ってアイデアを把握する純粋認識主観は、身体を持たないという意味で純粋と言われうるのである¹³。それ故、純粋な認識主観の対象は、自己の身体を起点として認識さ

れないという意味で、非個体的、乃至普遍的対象となる。つまりこの対象は、時間性も空間性も持たず、それゆえ変化することもなく、あらゆる主観にとって共通のアイデアとなり得るのである。しかしこのような対象を認識する主観はどのようなあり方をしているのか。この問いに答えていくためにも、次節では純粹認識主観と「意志」との関係を考察していきたい。

3、天才としての純粹認識主観と「意志」

主観における個性性と身体性の直接的関係が明らかになった。そこで問題として浮上したのは、純粹認識主観と「意志」との関わりである。個体は「意志への奉仕から完全に自由になることができる」という主張の内容を吟味しなければならない。本稿ではここでもやはり、身体性に注目する。というのもショーペンハウアーは、身体と「意志」とが一体であると考えからである (WI, 122)。彼は世界の本質が「意志」であると考えのだが、そういったことを知らしめてくれるのが、自分自身の身体運動であるとされるのである。以下がそれを明白に表す文章である。

意志がまず真っ先に姿を見せるのは、身体の随意運動においてである。そのかぎりでは、身体の随意運動とは、個々の意志の働きが目に見えるかたちをとったものにほかならない。個々の意志の働きとまったく同時に、そうしてまた直接的に立ち現れるのが身体の随意運動なのである。(WI, 126)

ここで述べられているのは、自分の身体を自分で動かしているといった日常的な事態である。随意とあるように、自覚的な運動を目指す「意志の働き (der Akt des Willens)」に伴う身体運動が、「意志」と身体の一体性を示しているのである。

身体の随意運動 (die willkürliche Bewegungen des Leibes) には「私は意欲する (Ich will)」といった意識が常に伴うのであるが、『根拠律』においてこの事態は、「認識主観と意欲主体の一致」と呼ばれる。「私は意欲する」という意識は、「私は私が意欲していることを認識する」と分析することができるように、認識する者と意欲する者とが一致しているからである。さらに彼はこの一致の状態を「自我 (Ich)」と呼ぶ (Go, 73)。もっぱら認識する側に立つ認識主観は、認識対象となることができない。他方で認識主観は自らを意欲の主体としては認識することができる (Ebd.)。これこそが「認識主観と意欲の主体の一致」であり、ここにおいてはじめて「自我」という自己意識が可能になる。

我々は目下、純粹認識主観と「意志」との関わりを問うてきた。「私は意欲してこの身体

運動を行っている」という意識が生じる事態、これこそ、純粹認識主観が「意志」を持つようになり、また自己の身体を持つようになる事態なのである¹⁴。先ほど、身体をもって認識を行う主観が、自己の身体を起点としてのみ事物を認識することを明らかにした。純粹認識主観は意欲主体との一致状態になく、自己意識を持たない。そのため、純粹認識主観は自己の身体との関係において認識するということができないのである。

ショーペンハウアーが考える「意志」は、「生きんとする意志 (Wille zum Leben) (WI, 175) と言われる通り、我々が生きようとする衝動であり、我々のあらゆる行為を支配する。このことは通常、認識という行為にも当てはまる¹⁵。個体としての主観は自分自身が生きるために、個物を認識するのである。ショーペンハウアーはこれを「意志に奉仕する認識」と呼び、「時間、空間、因果性のこの関係によってのみ、客観は個体にとって関心があるものとなり、いいかえれば意志に対し客観がなんらかの関わりをもつことになる」と説明する (WI, 208)。例えば、個体としてのライオンを認識する場合、私 (個体) にとっては「いつ、どこに」そのライオンがおり、私にどのような影響を及ぼし得るのかということが関心の対象となる。しかしこのような私との関係において把握されるライオンは、決して普遍的なライオン、つまりライオンのアイデアにはなりえないのである。

それに対して純粹認識主観の認識は、「観照する行為のうちに同化してしまう」(WI, 210) または、「直観の中へ自分を失う」といった認識である¹⁶。繰り返しになるが、自己意識は、「認識主観と意欲主体の一致」が生じない限りは可能にならない。それ故、アイデアを把握する純粹認識主観は自他を区別することが不可能なのである。すなわち、直観している対象、アイデアと一体となってしまう¹⁷。これはやはり「生きんとする」ためには不適合な認識であると言えよう。しかしこれこそが、身体を持たず、意志から自由になり、普遍的な対象、つまりアイデアを認識する純粹認識主観なのである。このことから言えるのは、アイデアを認識するということが、現実にある対象をないがしろにし、無視するという態度とは正反対であるということである¹⁸。無視されるのはむしろ自分自身、個体としての認識主観であって、認識対象は適切に認識されると言えよう¹⁹。

とはいえ、ショーペンハウアーにおける「意志」とは、あらゆる表象が持つ本質である。そうであるならば、純粹認識主観といった「意志」を持たない主観などがどのようにして成立し得るのか²⁰。これをショーペンハウアーはアイデアを認識する能力、天才性として以下のように語る。

天才性とは〔…中略…〕自己の関心、自己の意欲、自己の目的を完全に無視して、つまり自己の一身をしばしの間まったく放棄し、それによって純粹に認識する主観、明晰な世界の眼となって残る能力のことである。(WI, 219)

この引用で重要なのは「無視 (aus den Augen zu lassen)」と「しばしの中の放棄 (auf eine Zeit zu entäussern)」という言葉である。別の箇所では、アイデアを把握する状態は「自分の意志の忘却」(WI, 210)とも語られる²¹。このことから分かるのは、身体がなくなり、「意志」がなくなり、自己が失われるという、天才における非個体的な認識の事態が、全て意識上における出来事だということである²²。『根拠律』における以下の引用では、アイデアという言葉は登場しないものの、「意志の忘却」にちょうど当てはまる場面であると言える。

ファンタスマがきわめて生き生きとしたものとなった結果として、意識から身体が完全になくなってしまった場合は、身体が再び意識に現れない限り、われわれはファンタスマをファンタスマとして認識できない。(Go, 28)

天才における純粹認識主観は、想像力によって生き生きとしたアイデア (ファンタスマ) を作り続けることで、自身の身体や「意志」を忘却することができるのである。この「忘却」は永続するものではない²³。しかし天才は「異常なまでに強い想像力²⁴」によって、アイデアを長時間把握することが可能である。そのため、自己の身体への意識が再び現れたのちも、把握したアイデアの印象を記憶し続け²⁵、それを芸術作品というかたちで再現することができるのである。

結語

ショーペンハウアーにおけるアイデアとは、通常の認識によって把握された対象の欠陥を、想像力によって補った、事物の理想としてのファンタスマであることが分かった。このようなアイデアが普遍性を持つのは、それを認識する主観が身体、「意志」、自我を持たない純粹認識主観だからである。

しかし注意しなければならないのは、アイデアと純粹認識主観のどちらもが、原因でも結果でもないということである。ショーペンハウアーの考える主観と客観は、常に同時に成立する。今回は、主に主観の側からアイデアを説明してきた。しかしだからといって、純粹認識主観がアイデアを造りだしているという訳ではない。アイデアと純粹認識主観が相互に定立される関係性の上で、美的観照の内実を明らかにしたのである。したがって今後は、時空に限定された感性的身体性を脱した天才が、芸術作品を創造する行為のうちに、どのような認識と実践とが共存、成立しているのかを検討しなければならない。その際、純粹認識それ自体と、天才の感性的身体性との間の関係について、更なる探求が必要であると考

えられるが、それは今後の課題としたい。

(上智大学)

-
- 1 Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, 7 Bände, Herausgegeben von Arthur Hübscher, F.A.Brockhaus, Wiesbaden, 1949. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 1 (1818/19), Werke II.

本文中での略記は主著。引用に際しては WI の略号と頁数を本文中に記す。日本語訳は、以下の既訳を参照した。ただし引用に際し表現を改めた箇所もある。

『意志と表象としての世界』I～III、西尾幹二訳、中央公論新社、2010年。

- 2 「すべての人が事物のなかにアイデアを認識するあの能力[…中略…]をそなえている」(WI, 229) とあるように、普通人が芸術作品以外においてアイデアを認識する可能性が絶たれている訳ではない。ただ、天才は普通人より認識力が優れているため、高度に長時間アイデアを把握することができるとされる。
- 3 「想像力と理性とが合体して可能になるプラトンのアイデア」(WI, 48) とあるように、本来アイデア認識には想像力のみではなく理性 (Vernunft) も必要であるとされる。しかし抽象的な概念を生み出す能力である理性がアイデアの直観においていかにして働き得るのか。本稿は、理性が天才においては、概念形成以外の仕方ですなわちアイデア認識といった仕方でも働き得るという展望を持っている。しかしこの点に関する詳しい考察は、別稿にゆだねたい。理性を特別な仕方ですなわちアイデア認識のために働かせることができるような天才性の内実を、本稿第二節、第三節で扱っていく。
- 4 「想像力は天才性の主要な構成要素だとみなされてきた。いな、ときには、天才性と同一であるとさえ考えられてきた。前の見方は正しいが、後ろの見方は間違っていると思う。」(WI, 219)
- 5 このような観点から、ショーペンハウアーは「ギリシア人がまったく経験的に、ここでは膝、あそこでは胸という風に個々の美しい部分を露出させ、しるしをつけ、その個々の部分を寄せ集めることでさきに揚げた人間美のあの理想を発見したのだという意見…は間違っている」(WI, 262) と述べる。「美」とはアイデアを観照することで生じる感情である。つまり「純粋にア・ポステリオリには、つまり単なる経験だけからでは、いかなる美の認識も可能にならない」(WI, 261)と彼は考える。
- 6 Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, 7 Bände, Herausgegeben von Arthur Hübscher, F.A.Brockhaus, Wiesbaden, 1950. *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes von zureichenden Grunde*, 1. Ausgabe (1813), in: Werke VII.
以下『根拠律』と略記。引用に際して Go の略号と頁数を本文中に記す。
日本語訳は、以下の既訳を参照した。ただし引用に際し表現を改めた箇所もある。
『充足根拠律の四方向に分岐した根について』(第一版)、鎌田康男・齋藤智志・高橋陽一郎・臼木悦生訳著、
『ショーペンハウアー哲学の再構築(新装版) – 『充足根拠律の四方向に分岐した根について』(第一版) 訳解』、
法政大学出版局、2010年。
- 7 ここでは「直接の客観 (der unmittelbare Objekt)」という用語を、「身体」と意識した。『根拠律』においてショーペンハウアーは、身体(感覚器官)を介して認識される客観を「間接の客観」、そして身体自体を「直接

の客観」と呼ぶ。

- 8 本文で略したこの箇所が続いて、「想像力 (Phantasie)」は「構想力 (Einbildungskraft)」に言い換えられる。このような点に注目し鎌田康男は、ショーペンハウアーにおけるイデア論の形成においては、カント『純粋理性批判』の受容と評価が中心的な役割を占めると考えた(鎌田康男「構想力としての世界 - カント『純粋理性批判』演繹論の受容から見る初期ショーペンハウアー哲学の再構築」、『理想』No.687、理想社、2011)。カントの「構想力」を詳細に検討したうえで、ショーペンハウアーの想像力に関して考察することは今後の課題とする。
- 9 ファンタスマは「幻想」と訳されることもある(西尾幹二訳)。しかし天才性が「完全な客観性 (vollkommenste Objektivität)」(WI, 218)されていることから、イデアは「幻想」であってはならない。
- 10 この点に関しては、第三節で扱っていく。
- 11 個体化の原理に「因果性」が加わると、「根拠の原理 (der Satz vom Grunde)」と呼ばれる。個物を時間・空間において認識するためには実は「因果性」も不可欠である(WI,20)。ショーペンハウアーは感覚器官が受け取った刺激を原因としてその結果を見出すことで事物の認識が可能になると考えた。
- 12 時間における個物の把握に必要なのは、持続する身体への意識ではなく、持続する自己意識なのではないか、という批判がありうる。しかしショーペンハウアーは身体への意識なしには自己意識が可能にならないと考えていた。このことに関する詳細は第三節で扱う。
- 13 ショーペンハウアーは純粋認識主観を「身体がなくて翼のはえた天使の頭」(WI,118)と表現している。また純粋認識主観は、その普遍性が注目される際、「ただ一つの世界の眼 (eine Weltauge)」(WI, 233)とも表現される。
- 14 ここから本稿は、イデア認識において主観が失う「意志」を、身体運動と共に把握される「意志」、すなわち「意欲 (Wollen)」に限定している。今後は、ショーペンハウアーにおける「意志」概念が持つ意味を、詳細に区分したうえで、イデア認識と「意志」との関係をより明らかにしていきたい。
- 15 通常と表現したのは、イデア認識という行為が異例として、「生きんとする意志」に支配されていないからである。
- 16 「あたかも対象だけが存在し、それを知覚する人はまるでいないかのように、したがって直観する人間と直観する行為とをもちや分離できなくなって、両者はついに一体となり、ただ一つの直観像によって意識の全体がくまなく満たされ占領されてしまったとかりにしてみよう。つまり、このようにして客観は外のなにか別ものへの相互関係から脱却し、主観は意志に対するいっさいの相互関係から脱却したとのしよう。そうなったとき、こうして認識されるものは、もはや個別的な物そのものではない。それはイデアである。永遠の形相である。[…中略…] このことを通してではあるが、いままさに直観をおこなっている人は同時にもはや個体ではない。個体はちょうどこのような直観の中へ自分を失ってしまっているからである。いままさに直観をおこなっている人は、意志をもたない、苦痛をもたない。時間をもたない、純粋な認識主観である。」(WI, 210)
- 17 「そのときわれわれは、厄介な自我などからは解放され、純粋な認識主観として、さまざまな客観と完全に一体となるであろう」(WI,71)とあるように、直観という行為に同化するということは、直観の対象、客観、つまりイデアと同化することなのである。

- 18 このような観点から Julian young は、アイデアを認識するという事態を以下のように表現している。「芸術家は、個物の代わりにアイデアを把握するのではなく、むしろ個物をアイデアとして把握するのである」
Julian Young, *Schopenhauer*, Routledge, 2006, p130.
- 19 ショーペンハウアーは自分自身の身体以外においても「意志」があると想定する (WI, 148)。すなわち、あらゆる表象が「意志」のあらわれであると考えるのである。そうしてアイデアは「意志の適切な客体性 (die adäquate Objektität des Willens)」と呼ばれる (WI, 206)。というのもアイデア認識においては、認識対象が持っているであろう「意志」のあらわれが、客観的に認識されているからである。
- 20 この問いは、世界原因である「意志」を人間が否定することなどは不可能なのではないか、といったショーペンハウアーにおける「意志の否定」に対する批判につながり得る。こういった問題に答えていくためにも、注14で述べたように、ショーペンハウアーにおける「意志」概念の意味を詳細に区分し、認識と「意志」との関係を考察していくことが重要である。
- 21 他の箇所では「個体としての己の自我の忘失」(WI, 72)、「個体性の忘却」(WI, 66)とも語っている。
- 22 純粹認識主観は、自己の「意志」を認識していないものの、「意志」のあらわれであると言える想像力や理性を用いている。このことから、やはり「意志」が消滅しているとは考えることができない。この点に注目し、鎌田康男はショーペンハウアーにおける「意志」が持つ契機を「超越論的契機」と「弁証法的契機」の二つに分ける。超越論的契機とは認識の制約として要請される「意志」の契機であり、弁証法的契機は意欲の制約として要請される契機である。このように「意志」を、超越論的に要請されるものであるとした鎌田康男の主張は、「意志」を第一原因としての実体であるとする伝統的ショーペンハウアー解釈に一石を投じた。
Yasuo Kamata, *Der junge Schopenhauer: Genese des Grundgedankens der Welt als Wille und Vorstellung*, Symposium 83, München, 1988.
- 23 「意志から自由になったアイデアの把握には大きな緊張—たとえ自発的な緊張とはいえ—が要求されるため、どうしてもふたたび緊張がゆるむときがあり、次の緊張が訪れるまでには長いあいまがあるからである」(WI, 48)とあるように、アイデアの把握は限られた時間のうちで行われるものであるとされる。
- 24 「想像力の異常なまでの強さが、天才性の随伴現象、いな、天才性の条件ですらある」(WI, 220)
- 25 ショーペンハウアーはアイデアの印象を記憶するという言葉は使わず、「思慮・慎重さ (Besonnenheit) が伴う」(WI, 218)といった言い方をしている。

ベルクソン『創造的進化』における物質的世界と芸術作品

持地 秀紀

発表要旨集掲載のものとは内容が異なります。

発表要旨

『創造的進化』（以下、『進化』と略記する）において、ベルクソンは肯定的にせよ否定的にせよ、われわれを取り巻く物質的世界を一つの芸術作品として捉える視座に立っている。この物質的世界と芸術作品の関係は『進化』に特有の説明方式であり、同時に一種の芸術論としても注目するに値しよう。本発表の目的は（1）ベルクソンが物質的世界をどのようなものとして捉え、（2）その物質的世界の創造が如何に芸術との類比によって論証され、（3）かくして類比的に取り扱われる物質的世界と芸術作品に対するベルクソンの理解を明らかにすることである。

ベルクソンは存在するものの本質を持続に見出し、物質的世界におけるその現れを、われわれが内的に知覚することのできる対象である意識に求めた。これに対して、われわれにとって外的な物質的諸存在は、持続とは逆の性格を有するものとして捉えられている。しかしながら、ベルクソンの理論は世界における意識と物質の関係を、一方を実在、他方を非実在とするような単純な二元論的体系の内に解消させるものではない。ベルクソンが意識に対して外的に広がる物質的世界の実在を認めていることは、あの有名な砂糖水の例えからも明らかである。科学者が物質同士の結合を数式上で瞬時に導き出すのとは異なり、砂糖が水に溶けるのをわれわれが実際に待たなければならないのは、それら物質的对象が意識と同様の実在原理を基盤に現象しているからに他ならない。この待たなければならないという経験が、ベルクソンの実在理解が意識に局限されたものではなく、外的な物質的世界にも押し広げられているということをわれわれに示している。

かくして物質的世界はその根底に通底する意識的な持続によって実在が認められるが、では如何にして物質がその根底において意識的持続を携えているということが論証されるのか。ベルクソンは意識と物質とを、前者の様態を「運動」、後者の様態を「不動」として、相反する存在様態において考察している。しかしながら、両者は二元論的に対置されることなく、意識的な運動の「停止」(arrêt)乃至「中断」(interruption)から不動なる物質的諸存在が派生するといったかたちで一元論的な関係の内に解消される。ベルクソンは『進化』で度々画家が絵を描く活動に言及しているが、それによると画家が絵を描く行為はカンバ

スの上を横切る一つの運動であり、かかる運動の痕跡として残った線や色彩によって作品が形成される。物質的世界における意識と物質の結びつきも同様の観点から論証することができよう。すなわち、物質とは意識的な持続が停止や中断したところに創造されるものなのであり、これによって物質的諸存在が意識と不可分に結び付けられるのである。

以上の見解を辿れば、ベルクソンにおいて物質的世界と芸術作品は構造上類比的な関係に置かれることになる。しかしながら、ベルクソンは芸術作品において認められるような根源的な躍動の現れを物質的世界に対しては認めない。芸術作品においては「制作のはたらき」(le travail de fabrication)と「制作されたもの」(l'objet fabriqué)との間に一致がある。つまり、画家の運動によって創造された芸術作品において、キャンバスを彩る物質的諸要素の各々は自己完結的な在り方をしておらず、それらは互いに次に連なる諸部分を表象し、全体として躍動している。ここでは依然として根源的な運動が凝固することなく、後に残った作品の上でも継続させられているのである。これに対して、物質的世界における「制作のはたらき」と「制作されたもの」との関係は不一致の状態にある。言い換えれば、そこには「いやしがたいリズムの差異」が存しているのである。同一の構造上で類比的に論じられる物質的世界と芸術作品との相違点はここに見出される。すなわち一方の芸術作品では物質においても躍動が存続していたのに対し、一方の自然界においてはその大半が物質へと没入してしまっているのである。

本発表においてわれわれはベルクソンにおける物質的世界と芸術作品の関係を巡って考察し、両者が同一の構造上で類比的に論じられていること、そして、それにもかかわらず両者の物質的な現れには相違が見出されていることを明らかにさせた。ところで本議論に関連する重要な概念として、ベルクソンは物質の側の「自発性」(spontanéité)について触れている。この概念がベルクソンの著作において主題的に論じられる箇所は極めて少ないが、しかしながらこの概念によってベルクソンにおける芸術論の新たな側面が開かれ得るのではないかと考えられる。何故なら芸術とは、単に芸術家の運動によって制作されるものではなく、かかる運動と分かちがたく配置された物質の側の運動との総合の上に成り立つものだからである。芸術を考察するにあたり偶然性が意義をもつのはまさにこの故にではないだろうか。以上の観点からベルクソンにおける物質的世界の理解を一つの芸術論として構築していくことが今後の課題である。

(上智大学)

ドビュッシーによる音楽的表象としての「扇」

—マラルメのテキストの詩的表象との関係をめぐって

関野 さとみ

発表要旨

本発表は、クロード・ドビュッシー（1862-1918）晩年の歌曲《扇》（1913）の音楽構造に、ステファヌ・マラルメ（1842-98）のテキスト内容、さらにマラルメの詩的表象としての「扇」がどのように関わっているのかを探る試みである。《扇》は、ドビュッシー自ら「非凡なもの」と呼んだこの連作歌曲の中でも調性からの離脱が最も著しく、オクタトニックや全音音階の顕著な使用など、より抽象的な響きの性質を備える。マラルメの詩、さらに詩的表象としての「扇」を考察し、歌曲の音楽構造との関係を探ることで、歌曲《扇》におけるドビュッシーの音楽的意図を探り、また、晩年のドビュッシーが目指した歌曲におけるテキストと音響の関係について読み解いていきたい。

マラルメが好んで詩に使用したモチーフの一つである「扇」は、マラルメの一連の「扇」詩群の中で、様々な詩的イメージを生み出す表象としての機能を備える。「扇」は日常のありふれた道具であると同時に、詩的イメージを自由に延べ広げることができる点で、詩において「現実」と「非現実」の世界を結びつける媒体として機能する。さらに開かれた形状が鳥の「翼」のイメージと重なり、また発音上も 'éventail' —— éventer (扇ぐ) / vent (風) / aile (翼) を喚起することによって、「飛翔」のイメージ、また羽ばたき (扇ぎ) といった運動性と不可分に結び付けられる。歌曲のテキストに使用された詩でも、「扇」はこれら一連の詩的イメージの喚起によって、少女 (マラルメ嬢) の内面における「現実」と「想像」の世界の対立と緊張関係、その狭間を浮遊する心の情景を創り出す詩的表象として機能する。マラルメはさらに、実物の扇が同じひとつの中心軸で結ばれ、一連の襞 (Plis) によって諸区分に区切られて成り立つことも、詩の構造に反映させている。

ドビュッシーはこの、マラルメの詩的表象としての「扇」が喚起する「現実 (日常)」と「想像 (非日常)」の世界の緊張関係、またその開閉の状態によって生み出される運動性や、詩的イメージを緻密に読み取り、自らの音楽に反映させている。またテキストの詩節ごとの音響を差異化することで、歌曲の響きの全体構造を、一連の折り襞によって諸区分に区切られると同時に、一続きの連続体でもある「扇型の構造」に形成している。全体の連続性、また各セクションの音響の差異性、方向性は、テキストの詩的イメージの拡がりやダイナミズムを巧みに反映する。

日常と非日常、あるいは具象と抽象の間を揺れ動き、その両方を含み持つマラルメの詩的表象としての「扇」の音楽的解釈を通して、ドビュッシーはいわば「音楽的表象としての扇」を実現させているといえよう。そこには、歌曲における「言語と音楽」の新しい秩序を見出そうとする、ドビュッシーが晩年にたどりついた方向性の一端が示されている。

(桐朋女子高等学校)

ベートーヴェン《ミサ・ソレムニス》のヘーゲル主義的解釈

— 「器乐的なもの」に表われる「懐疑」の問題として—

清水 康宏

本発表では、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの晩年の教会音楽である《ミサ・ソレムニス》を取り上げ、その楽曲の受容史における言説、とくに19世紀における音楽理論家たちの批評文に注目することによって、彼らが《ミサ・ソレムニス》をどのように解釈し、それをどのように歴史的に位置づけようとしたのかという問題を取り上げた。とくに19世紀半ばに活躍した理論家であるアドルフ・ベルンハルト・マルクス (Adolf Bernhard Marx, 1795～1866)、フェルディナント・ペーター・グラフ・ローランサン (Ferdinand Peter Graf Laurencin, 1819～1890)、そしてリヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813～1883) の《ミサ・ソレムニス》論を取り上げ、世紀半ばに見える《ミサ・ソレムニス》批評の様相を浮き彫りにすることを目的とした。

マルクス、ローランサン、ヴァーグナーの論考に注目する理由として、19世紀前半ではいまだ印象的な批評が多く繰り返されていた中で、彼らの登場がまさに批評史の転換期を形成したことである。彼らは当時最も強力な知の構造を提供していたヘーゲル哲学の図式を利用することで、歴史哲学的な大きな枠組みでの音楽史を描き出し、その中にベートーヴェンを位置づけることによってその音楽を理解しようとしていた。この三人が行った歴史的な位置づけによって、《ミサ・ソレムニス》は新たな意義を獲得することになった。《ミサ・ソレムニス》の歴史的意義の解明こそ彼らの使命であり、我々はそこから、彼らが《ミサ・ソレムニス》に何を託し、その楽曲を利用して何を表明しようとしたのかを見ることができる。

1、《ミサ・ソレムニス》に対する否定的評価

《ミサ・ソレムニス》についてはその完成以来、大作曲家に対する賞賛と困惑から、肯定的評価と否定的評価がつかぬにない交ぜになって繰り返されてきた。たとえば音楽家・音楽評論家のイグナーツ・フォン・ザイフリートによる1820年代の論考では、巨大で異様な作品を前にした驚きと、その理解しがたさとのあいだで、判断を下すことにためらっているように見える。アドルノは論文「異化された大作」のなかで、《ミサ・ソレムニス》批評の歴史においては盲目的な「崇拜」しかなかったと言っていたが、実際にはアンビヴァレントな評価がつかぬに存在していたのである。この楽曲に対する困惑は世紀半ばまでのあいだ

に多く見られ、また完全な楽曲否定へと進むこともあった。その中でも最も有名で、かつ最も辛辣な理論家はライプツィヒのトマスカントールを務めていたモーリッツ・ハウプトマン (Moritz Hauptmann, 1792 ~ 1868) である。彼の44年の書簡と45年の批評文をまずは見てみる。

私はまずベートーヴェンの二長調、作品番号123のミサ曲について言いたいのです。しかしまあグロリアにおいてはすでに不快になり、そのうえソプラノ独唱がそのときアルト歌手になったと思いました。テノール独唱もまた、幾人かと病室で横になっています。グロリアの終わり頃には大変な無秩序となります。(中略)このミサ曲のキリエはまったく不自然ではないし、かなり美しく、伝統的なやり方で、高揚としたミサの雰囲気の中で始まり、そのまま続いていきます。さらに声部の扱いは、この楽章においてはまだ確かに演奏可能なものですが、後にはしばしばまったく不可能で、完全に器乐的で、なにしろ、教会音楽作曲家であるためには、ベートーヴェンはあまりに感情的に利己主義的です。それはまたこのミサ曲においてもそうです。[Hauptmann, 1844]³

しかしベートーヴェンのこのミサ曲では、作曲家が声部の独特な本性をつねに念頭においていたとは限らないようである。事実、ここでは、このうえなく美しくもっとも効果に富んだ声楽の諸楽節が、声が本来の歌唱の性質においてよりも音楽的な方法の性質においてより使われるようなところ、そしてまた声が不自由なく、デクラマツィオンの強調をもって演奏されうるものの範囲においてよりもむしろその演奏可能性の外へと行かなければならないようなところへ移り変わるのである。[Hauptmann, 1845]⁴

彼にとって《ミサ・ソレムニス》は何が問題であったのか。それは、この楽曲がミサ曲としてあまりにも「器乐的」であり、しかも歌唱声部がたいへん難しいため、器楽の支えがなくてはもはや楽曲として成り立たないという点にあった。このように、《ミサ・ソレムニス》がミサ曲として「問題作」であるとする指摘は、19世紀半ばまでに批評史の中でおおよそ定着していくのだが、以下に見ていくように、その特徴は世紀半ば以降に違った意味合いを持って受け入れられていくことになる。

2. 「非カトリック」としての《ミサ・ソレムニス》

ところで、この楽曲の「宗派性」を問題に取り上げた批評として、今回中心に取り上げるマルクス、ローランサン、そしてヴァーグナーによる論考を挙げることができる。

プロテスタント文化圏の理論家であるマルクスとヴァーグナーは、そのカトリック礼拝用の教会音楽をどのように位置づけようとしていたのであろうか。まずは1859年のマルクスのベートーヴェン論の一節を取り上げてみる。その理論の特徴は、もともと教会のための音楽であった《ミサ・ソレムニス》を、同じ作曲家のとくにシンフォニーがもっている精神性に引き寄せて分析している所にある。

自分自身の敬虔さではなく、礼拝に対する帰依でもなく、完全に自由で創造的な想像力が、唯一ベートーヴェンのミサ曲を生み出し得たのである。しかし、そこで決定的に重要だったのは、教会とその文言への信頼や意味といったものではなく、いわんやその形式的な条件が作品にとって決定的だったということでもなく、とりわけこの音楽家の独自の直観だったのである。その直観は、たとえ宗派的ではなくとも、敬虔に満ちた一言葉と作品がそれを証明しているが— 神という観念に対する彼の帰依に燃え立っている。
[Marx, 1859]⁵

続いてヴァーグナーのベートーヴェン論も見てみよう。彼はベートーヴェン生誕100年記念祭に寄せたエッセー『ベートーヴェン』のなかで、このカトリックの作曲家が、もはやプロテスタントの人間であると断言しており、プロテスタントのバッハから自分自身へと通じるプロテスタンティズムの音楽史のなかにベートーヴェンを位置づけようと試みる。

カトリック教徒として洗礼を施され、教育を受けたにもかかわらず、そのような〔軽薄な生活と精神傾向に逆らう〕心情によって、ドイツ・プロテスタンティズムの完全な精神が彼〔ベートーヴェン〕の中に生きていた。そしてこの精神は、彼を再び芸術家としてその道へと、彼が自らの芸術における唯一の同志に出会うべき道へと導いた。彼はその同志に対して畏敬の念をもって身をかがめ、またその同志を彼自身の本性のもっとも深い秘密の啓示として、自らの中に受け入れることができたのである。ハイドンが青年時代の指導者とみなされるならば、偉大なるゼバスティアン・バッハは、この男の力強く発展する芸術生命のための指導者となったのである。[Wagner, 1870]⁶

以上からわかるように、マルクスもヴァーグナーも、ベートーヴェンのなかにその「非カトリック性」を見出していた。それでは、カトリック文化圏に属するローランサンの論考はどのようなものであったのだろうか。

3、「カトリシズム」の展開における《ミサ・ソレムニス》

ローランサンは1856年の著作⁷のなかでは、教会音楽の歴史を、パレストリーナのイタリア楽派からはじまり、バッハをへて、最終的にベートーヴェンへと至るという三段階の歴史的発展として描いていたが、61年の論文になると、その発展のなかに新たにリストの《グランのミサ》をも組み込み、バッハ、ベートーヴェン、リスト、という若干修正を加えた三段階の発展を論じることになる。そこにおいて初めて「カトリシズム」の概念が登場する。

それに対してベートーヴェンの教会音楽、とくに彼のミサ・ソレムニスは、バッハの荘厳ミサ曲に対しては、およそ有神論に対する汎神論という重要な関係にあり、そして近年の荘厳ミサ曲、つまりリストの宗教音楽に対しては、およそ狭義のカトリシズムに対する汎神論という重要な関係にある。[Laurencin, 1861]⁸

わかりやすく言えば、バッハの教会音楽は「有神論」的な芸術意識の頂点にあり、ベートーヴェンのそれは「汎神論」的な意識の頂点、そしてリストの教会音楽は「カトリシズム」の最高峰に位置するもの、ということである。ただし、この論考でまず注目しておきたいのはバッハに対するローランサンの態度である。彼は、バッハ自身はカトリックではないとしつつも、とくに口短調ミサにおいては、カトリック的なものがバッハの「キリスト教信仰の哲学における、もっとも内的な本質の意味を持っているもの」であるとしている。バッハにとってカトリックは「普遍妥当的なもの、純粋に精神的なもの、無条件の真実とまったく同じもの」であるとされ、もはやバッハもカトリック音楽の発展史の中に組み込まれることになるのである⁹。

マルクスはベートーヴェンのミサ曲に「非カトリック」を認め、ヴァーグナーに至っては「プロテスタンティズム」の発展的な音楽史にそのミサ曲を、そしてローランサンは「カトリシズム」の発展的な音楽史にそれを位置づけていたことがわかる。しかし、ゴールはそれぞれ違うにせよ、彼らの論考の中でのベートーヴェンの位置づけは、実はほとんど同じであると言ってよい。ここではカトリックとプロテスタント両陣営が、このミサ曲の解釈をめぐる対立していたというわけではない。彼ら三人はベートーヴェンの音楽に対して、共に何を見出していたのであろうか。

4、《ミサ・ソレムニス》における「声楽」と「器楽」

次に、ハウプトマンが指摘していた《ミサ・ソレムニス》の否定的な側面、すなわちその

「声部の困難さ」、「器楽の優位」という側面が、彼らの論考の中でどのように捉え直され、変化を受けていったのかを確認する。

まずローランサンは、ベートーヴェンが《ミサ・ソレムニス》において、声楽よりも器楽を優位に置いていると説明する。器楽の優位こそが「汎神論」的な芸術意識であり、その意識は「器乐的なもの」として表われるとされる。そしてこのミサ曲においてとくにその傾向が強い箇所を「アニュス・デイ」の中に見出している。

この休止部分に直接続いている、広く引き延ばされた、メロディーもリズムも落ち着きのない主題をともなったフガートは、まだ到底克服されていない疑念の立場を、あまりにもはっきりと示している。また、主題もリズムもハーモニーも落ち着きがないがゆえに本物とはいえない、ただ目を欺くだけの運声法による音響をともなった、滔々と流れ去っていくオーケストラのプレスト（スコアの276-283頁）にも、同じ意味〔疑念〕がある。[Laurencin, 1861]¹⁰

引用中の「フガート」楽節とは、ゆったりとした「Dona」の中に突如として差し挟まれる狂乱じみた部分のことであるが、ローランサンはここに「克服されていない疑念（Zweifel）」という作曲家の主観性を見出している。そしてそれは、オーケストラの「音響」でもって表現されているのである。ローランサンによれば、このような部分にこそ、ベートーヴェンの抱える芸術意識が特徴的なものとして見出されるということである。

続いてマルクスの論考を確認する。彼はベートーヴェンについて、「楽器の世界が故郷であった」¹¹とし、この作曲家は楽器を「声」そのものとして利用するという。そして、それはまた人間の声が縦横無尽なオーケストラに従わなければならないことも意味している。マルクスは《ミサ・ソレムニス》において、声部が作曲家の主観的な意志の力によって、過度な表現を強いられているさまを指摘する。

歌唱はまた、力強い意志に無条件に従わなければならなかった。その意志はここで、精神的なまなざしがそれを促すままに、思い通りに振舞った。言葉の意味は強く捉えられる。歌手における肉体的なものは、ときにその純粋な主観的欲求に屈服しなければならない。（中略）ここでは、歌詞の統一やラテン語語法と同様、声部の取扱いの諸規範についてもほとんど問題になっていない。[Marx, 1859]¹²

マルクスによれば、作曲家の創造力が自由自在に苦もなく動き回る一方で、実際の歌唱声部はその「横暴」にも似た創造力を受け入れなければならない。ベートーヴェンにとっ

ては「声部の取扱い」のルールさえもが問題にはならないとされる。マルクスは、ベートーヴェンが過去の作品においては声部の扱い方をよく理解していたと思われるだけに、このようなミサ・テキストからの、そして同時に歌唱法からの「逸脱」にこそ、むしろ作曲家の「純粋な主観的欲求」としての理念の力を感じ取っている¹³。ベートーヴェンの意志は器楽にこそ表われるものであるが、それがまた無条件に歌唱を従わせ、無謀ともいえる運声法となっても表われるということである。

それでは、ヴァーグナーの論考ではどうか。彼はベートーヴェンの教会音楽について以下のように言及している。

彼の偉大なミサ・ソレムニスにおいて、私たちは最も典型的なベートーヴェンの精神をもつ純粋な交響楽作品を見る。歌唱声部はここでは完全に人間的楽器のような意味で扱われている。その人間的楽器というものにショーペンハウアーは、ただこの意味をきわめて適切に認めようとしていた。歌唱声部に付けられたテキストは、まさにこの偉大なる教会音楽においては、その概念的な意味にしたがって理解されるものではなく、芸術的音楽作品の意味において、ただ歌唱のための素材として用いられるのみである。
[Wagner, 1870]¹⁴

ヴァーグナーは《ミサ・ソレムニス》を、ミサ曲であるにもかかわらず「純粋な交響楽作品」と呼び、しかもベートーヴェンがミサ・テキストを、声によって歌うための単なる「素材」として役立てていたと述べている。さらにここでは、歌唱声部が「人間的楽器」と表現されているのだが、まさにこういった点に、ミサ曲としては不適切な「器楽」の優位を、ヴァーグナーも見取っていたということが見出せるだろう。

以上、《ミサ・ソレムニス》における「声楽」と「器楽」との関係について、三人の論考を見てきた。彼らにとってこのミサ曲は、「器乐的なもの」こそ優位を占め、またそこに作曲家の芸術意識が入り込んでいた。それはまた、「声楽」を「器楽」に近づけるというベートーヴェン独自の音楽手法の結果であり、それゆえこの作曲家にとっては、理念的なものが声楽としてのミサ・テキストの言葉に由来するというよりも、むしろ「音響」それ自体に内在化しているということなのである。

しかしこのような「器乐的すぎる」という側面は、そもそも19世紀前半の批評家たちが、評価することにとまどい、きわめて受け入れがたい側面として否定的に指摘していたものでもあった。つまりハウプトマンが《ミサ・ソレムニス》に見出した否定的側面と、この三人が見出した側面とは、基本的には同じものなのである。しかしながら、前者がその「器楽の優位」を、ミサ曲には技術的にふさわしくないものとして非難していただけなのに対

し、後者はむしろその非難されるべき要素を、作曲家の意識が宿る場所として、重要な要素として捉え直していたのである。

5、「懐疑」の音楽

それでは、その作曲家の意識とはどのようなものだったのか。彼らが共通して見出していたものを以下に続けて引いてみよう。

ベートーヴェンは、心が満たされること、そして信頼することからは遠くはなれた時代にいる。彼自身、その心情傾向や精神傾向のすべてがカトリック的なキリスト教徒に合っていない。『私は信じるのか？ —君たちは信じるのか？—』（中略）数千年以来、幾百万もの人々に効力のあったもの、それは真実にちがいない。『私は信じなければならない！君たちは信じなければならない！』— 聖書そのものへの信仰が神の恩寵であるということ、私たちはその恩寵に対して何もすることができないのだが、それは彼を納得させることがない。『クレドは効力がなければならない』。／このような意味で、彼はクレドを理解していたのである。自分の胸にある『私は信じない！』という疑念それ自体が、『私は信じる！』と明言するための芸術家の力を高めざるをえないのである。[Marx, 1859]

15

今や私たちは、世界の理念それ自体が音楽の中で明らかになるということをはっきりと受けとめたので、構想を練っている音楽家はとりわけこの理念の中にも含まれているということが言える。そして彼が表現するものは、世界についての彼の考えではなく、世界それ自体であり、その中で悲しみや喜び、幸せや嘆きは交互に現われる。人間ベートーヴェンの意識的な疑惑もこの世界に含まれていたのである。[Wagner, 1870]¹⁶

この箇所のと音が意味しているのは何か。空虚、満たされぬ希望、聞き入れられぬ願い、つまりは、— 懐疑。まさにこれよりほかに、とりわけこの奇異な h-d-g の6のと音と d-a-fis の三和音の直接的な連続が、何を私たちに物語るだろうか。私たちはここに、汎神論の影の側面を見るのである。一方、バッハのあからさまな有神論は、ちょうどこの箇所で、彼の宗教的—哲学的な見解がもつ真の明るい希望を音楽的に白日の下にさらしている。このことは、二人の信条のあいだの溝を芸術の光で念入りで見ればわかる。[Laurencin, 1861]¹⁷

彼らがベートーヴェンのミサ曲に共通に見出していたもの、それはいわば、作曲家を取り巻いていた「疑念」、「疑惑」、「懐疑」である。作曲家は教会や典礼文に対する信頼からではなく、むしろそれに対して疑いを持ちながらも、自らのシンフォニーの力を利用し、自己の宗教性を表現しようとしていた。彼らの論旨をおおよそこのようにまとめることができるだろう。そして《ミサ・ソレムニス》がもつこの懐疑の念とは、彼らにとって、いわばヘーゲル的な歴史哲学の発展における否定性、つまり音楽史の発展のために機能すべき「アンチテーゼ」として考えられていたのである。

伝統的なカトリックに向けられた懐疑の表明としての《ミサ・ソレムニス》。このような彼らの解釈は、世紀後半以降、多大な影響を及ぼしていくことになる。まさに、世紀の折り返し地点において、ハウプトマンが指摘した「器乐的すぎる」というミサ曲におけるネガティブな面が、音楽史的発展の契機としての積極的な否定性へと変化する瞬間があった。楽曲に対する否定的な見解は、マルクスやローランサン、ヴァーグナーなどの理論家たちによって、いわばそのままの形で歴史哲学の枠組みにはめ込まれ、それによってその音楽が歴史的に積極的な位置づけを獲得することができるようになったのである。

(東京大学)

-
- 1 *Cäcilia*, 1828, Heft 36, "Recensionen./ I. L. van Beethoven: Messe solennelle, en ré majeur: Oeuv. 123." [Seyfried].
 - 2 Theodor W. Adorno, "Verfremdetes Hauptwerk: Zur Missa solemnis" in: *Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 204-222. (邦訳:テオドール・W・アドルノ『ベートーヴェン 音楽の哲学』大久保健治訳、作品社、1997年、226～247頁)。
 - 3 Moritz Hauptmann, *Briefe von Moritz Hauptmann Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Franz Hauser*. 2 Bde. Hrsg. von Alfred Schöne. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1871, Bd. 2: S. 23.
 - 4 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1845, Nr. 16, "Nachricht" aus Leipzig. [- n. (Hauptmann)], S. 272.
 - 5 Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. In zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke, 2 Bde, Berlin: Otto Jahnke, 1859, S. 237.
 - 6 Richard Wagner, *Beethoven*. Leipzig: E. W. Fritsch, 1870. Auch in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 10 Bde. Leipzig: E. W. fritzsch, 1871/83. Bd. 9 (1873), S. 75.
 - 7 Ferdinand Peter Graf Laurencin, *Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und*

Deutschen, Leipzig: Heinrich Mattes, 1856.

8 *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 55 (1861), Nr. 1, "Beethoven's Missa solemnis und deren Stellung zur Gegenwart und zur Vergangenheit." [Laurencin]. S. 2.

9 Ebd., S. 3.

10 Ebd., S. 12.

11 Marx, 1859, S. 234.

12 Ebd., S. 240-242.

13 Ebd., S. 240-242.

14 Wagner, 1870, S. 84.

15 Marx, 1859, S. 249.

16 Wagner, 1870, S. 81.

17 Laurencin, 1861, S. 12

ヨハン・マッテゾンの音楽論における〈経験〉

—自然と旋律との関わりから—

米良 ゆき

1 はじめに

ヨハン・マッテゾン (1681-1764) は、17世紀後半から18世紀前半にかけてドイツの都市ハンブルクで活躍した音楽家、音楽著作家である。マッテゾンは、ドイツで発展したバロック音楽の代表的思潮である音楽情念論を体系的に記述した人物としてしばしば言及される¹。しかし、彼の位置づけはそれほど単純なものではない。人間の情念を描写し、聴衆に同様の情念を喚起することを音楽の本質とする音楽情念論を枢軸に据えながら、同時代の広範な知識を用いて網羅的な著作の数々を残したことにより、マッテゾンは17～18世紀の音楽論の大成者であると同時に解体者であるという、複雑な位置づけを与えられてきたのである²。マッテゾンのこのような伝統と革新の二面性が、様々な思想的影響を受けながら、いかに彼の音楽論において結実しているかという点については、未だに検討の余地が残された状態であると言えるだろう。

そこで本稿で注目するのは、〈経験〉というキーワードである。なぜなら、マッテゾンが1721年の著作である『オルケストラ研究 Das Forschende Orchestre』³のなかで、「音楽の究極目的はすべて情念を喚起することである」(2-46)と述べ、音楽を情念の問題として、経験的芸術であると見なしていることは、マッテゾンが音楽の源泉を自然とし、音楽において最も自然なものであると考える旋律に最高の価値を与えることに繋がると思われるからである。このようなマッテゾンの思想について考察することは、彼の音楽論が様々な影響関係のなかでいかに形成されているか、その一側面を明らかにしうるものであると考えられる。以上の点を踏まえ、本稿では、マッテゾンの音楽論における〈経験〉について、自然と旋律という契機と併せて考察することによって、マッテゾンの位置づけについて再考したい。

2 音楽情念論と〈経験〉

まず、マッテゾンが音楽をどのように捉えていたのかを見てみよう。主著『完全なる楽長』において、マッテゾンは音楽を次のように定義している。

「音楽とは、しかるべき快い音を賢明に置き、互いに正しく組み合わせ、好ましく完成させる学問および技術であり、そのすぐれた音によって、神の栄光とすべての徳を促進するためのものである」⁴ (V.C, 1-2-15)

この定義をみるとわかるように、マッテゾンは音楽を考える際に、作曲を基準にしている⁵。これは、マッテゾンが「音楽の最も枢要な部分というのは単なる演奏や歌唱ではなく、実際には作曲にある」(V.C, 1-2-10)と考えているためである。マッテゾンはこのような立場から、情念を喚起させるための音楽の制作に関して、次のように述べる。

「まるで自分でそのパトスを感じたことがあるかのようにそれを知っているか、実際に感じたことのあるような人でなければ、他人の心情のなかに同じパトスを惹起することはできないであろう」⁶ (V.C, 2-2-64)

このように、マッテゾンは作曲をする上で、情念に関する作曲者自身の〈経験〉を必要としている。作曲者の個人的な感情経験を楽曲制作に關与させる可能性を与えていることは、Damannも指摘するように、マッテゾンが多感様式への過渡期に位置していたことを示しているように思われる⁷。これは、

「とりわけ情念とは底知れぬ海のようなものであり、そのため一人が完全な記述を為そうとしても、ごくわずかのことが書かれるだけで、無数の情念が言及されないままである。すべてのことは個人の自然な感情に委ねられてよい」(V.C, 1-3-83)

というように、そもそもマッテゾンが情念を、各個人の経験に委ねざるをえないものであると考えていることが要因となっているのだろう。

このような音楽と各人の情念との結びつきに関しては、『音楽提要』(1618)のなかで、「音楽の目的は、快くすること、そしてわれわれのうちにさまざまな情念を起こすことである」⁸と述べているデカルトとの類似性が想起される⁹。確かに、先ほどの引用とデカルトの言葉を比較すると、マッテゾンが作曲者としての立場から音楽による聴衆への情念の喚起という問題を捉えているのに対して、デカルトにおいて、それは音楽の聴取に重点が置かれているように思われる。だが両者ともに音楽を精神の働き、とりわけ快を中心とした情念の問題として扱っている点は、重要な共通点であると言えるだろう。このようなデカルトの思想は著書である『情念論』と共に、聴衆の心に対する作用に目的をおく音楽情念論に根本的な影響を与えており、マッテゾンもデカルト哲学からの音楽情念論の伝統を継承して

いると言えるのである。

また、マッテゾンには音楽を情念の問題として考える際に、デカルトのみならず、彼自身イギリス大使の書記官としての肩書きを通じて触れる機会の多かった経験主義的思想にも影響を受けている。Petersen-mikkelsen は、マッテゾンが『オルケストラ研究』の第1部のなかで、ジョン・ロックについて言及し、自身をロックの精神的継承者として理解していたと指摘している¹⁰。そして、「先だった感覚 Empfindung や感知 Verspürung なしには、いかなる思考 Nachdenken も存在しない」(F.O, p.72) というようなマッテゾンの見解は、彼が経験主義的思想をもっていたことを明確に示している。Petersen-mikkelsen の指摘によれば、これはマッテゾンが感覚と思考を分け、その成立順について、感覚を優先するというロックのタブラ・ラサに従った理解をしていることを示している¹¹。しかしマッテゾンは、感覚と理性について次のようにも述べている。

「快く感じられる感覚とその調和 Ubereinstimmung は理性 ratio 以外の何ものでもないということについては、まったく疑う余地がない」(F.O, p.69)

Petersen-mikkelsen によれば、ここでのマッテゾンとロックとの明確な差異は、マッテゾンが感覚という概念についてそれ以上探求せず、それ自体に理性的なものを含めている点である¹²。そしてマッテゾンにおいて、これらの文章で言われている理性と感性の一致は、本節冒頭で引用した音楽の定義のなかにみられるような、音楽家に学識を求めたドイツ・バロックにおける理論と実践の一致と照応していると言えるだろう。このようなマッテゾンの感性の理解においては、伝統的思潮と最新の経験主義思想が、〈経験〉という点で結びつけられていると言えよう。

ここまでで、マッテゾンにとって、音楽は理性と感覚によって作り上げられるべきものであり、その中でもとりわけ〈経験〉を重視していることが明らかになった。ここで再び『完全なる楽長』第1部第3章からの引用に戻りたい。ここで注目すべきは、「自然な感情」という表現からもわかるように、マッテゾンが人間の情念に自然性を認めていることである。ここから、マッテゾンが情念という〈経験〉を〈自然〉と関連させていたのではないかという問いが生じる。そこで次節では、マッテゾンが情念と音楽との自然の結びつきをどのように考えていたかを考察したいと思う。

3 経験的音楽観における自然と旋律

マッテゾンは経験を重んじる音楽情念論を、『完全なる楽長』第1部の「音それ自体、お

よび音楽自然学について」という章で扱っている。彼の音楽論の中心的思想でもある音楽情念論を「音楽自然学」と呼んでいることは、マッテゾンの音楽論における自然と経験との関連を端的に示していると言える。

ここでマッテゾンが「自然」という言葉で意味しているのは、「数学は人間の技であるが、自然は神の力である」(V.C, Vorrede p.27)とあるように、人間の手によるものではなく、神によって作られたものである。そしてそれを理解するためには、

「自然とはいわば一冊の本である。数学はその文字を識別するだけである。…いわゆる Experimenta だけが、あるいは経験という試みだけが、多くの難解なテキストを明らかにするのだ。だがこれは仲介者を通さず、自分自身で経験されねばならない。」(V.C, Vorrede p.26)

とあるように、人間の技である数学ではその文字を識別することしかできず、自然というテキストの真の意味を知るためには、個々人の直接的な経験が必要だということになる。

ここで、神の手による自然を理解する手段としての経験を数学と対比させるのは、ピュタゴラス学派からキリスト教へと受け継がれた中世の伝統を受け継ぎ、数学を音楽の本質にみる音楽観がドイツ・プロテスタントにおいて主流であったことが念頭にあるのだろう。マッテゾンは、「音楽は算術の水たまりからではなく、自然の泉から汲みあげられる」(V.C, Vorrede p.26)と語り、まさに音楽は自然を源泉にしていると考えている。それゆえ、ここで彼が自然学という言葉を使うとき、それはまさに音楽に適用されていることがわかるだろう。

このような見方を併せて考えると、経験とは人間にとって、神のつくった自然をひもとく重要な手段であり、音楽は経験によってのみ、その内実が理解されるものであると考えられていることがわかる。

このようなマッテゾンの「自然学」は、音楽に対するより具体的な考え方に繋がっていく。つまり、自然への志向から、マッテゾン自身が基礎を置く自然学における、「単純なものは構成に先立つ」¹³という定理に照らして、和声に対する旋律の優位が導かれるのである。マッテゾンは旋律と和声について次のように述べている。

「旋律はその高貴な単純さ、明快さ、明瞭さをもって人の心を動かすので、しばしばあらゆる和声の技を超える」(V.C, 2-5-26)

マッテゾンにとってこの「高貴な単純さ」、あるいは明快さ、明瞭さとは、より「自然」であ

ることを意味する。更にマッテゾンは美に関しても、自然を美の模範として、「自然の型が技芸のさまざまな型のもとになる。技芸は自然の婢女であり、それを模倣するように定められている。」(V.C, 2-5-15)と述べている。それゆえ、「とりわけ、ひとつの優れた旋律は世界中で最も美しく、最も自然なものである」(V.C, 2-5-4)とあるように、旋律の美しさは〈自然〉に基づくとということになるのである。

マッテゾンはまた、旋律美の本質を「(心を)動かした感動させるもの *das bewegende oder rührende Wesen*」(V.C, 2-5-47)と定義している¹⁴。これはマッテゾンにとって、自然なもの、自然本性に即したものが、人間の心を最も動かす快いものであるためである。つまり、優れた旋律とは音楽において最も自然なものであるため、人間の心をよく動かすものであるということになる。人間の心を動かすことを音楽の枢要な目的におくマッテゾンにとって、自然な旋律が、人間にとって情念の知覚という〈経験〉を最も優れたかたちで可能にするものであると言える。

このような旋律優位の考え方は、

「われわれは旋律を作曲の技のすべての基礎と見なす」(V.C, 2-5-5)

とあるように、旋律を基礎にして音楽全体を捉える考え方に発展していく。マッテゾンが「すべての音楽は旋律であり、極上の旋律でなくてはならない」(V.C, 1-2-35)と述べるのは、旋律が音楽のうちで最も重要な要素であり、旋律が「根本的には根源的な真の和声以外のなにものでもない」¹⁵からである。つまり、マッテゾンにおいては、和声とはすべて旋律の模倣から産み出されるものであると言える。このようなマッテゾンの見方は、「音楽の真の本質は自然の理性的模倣に存する」¹⁶とするシャイベとの共通性から、マッテゾンが新古典主義者とみなされる要因であると言えよう。

以上から、マッテゾンが自然の産み出す音楽を経験的芸術と見なし、その自然への志向から旋律に音楽における最高の価値を見出していることが明らかになった。しかし、このように〈経験〉に重きを置くマッテゾンにとって、音楽的経験とは、何か明確な目的をもつものだったのだろうか。次にこの点について考えたい。

4 ルターの音楽観と〈経験〉

先ほどマッテゾンとイギリス経験主義との関わりについて、第2節において『オーケストラ研究』におけるマッテゾンの感覚的経験についての記述を見たが、彼は同書のなかで次のようにも述べている。

「感覚による判断を、私は感覚器官による判断や単なる認識 *nundæ perceptionis*、単なる意識 *Vermerckung* や感知 *Verspührung* による判断ではなく、魂自身の判断と呼ぶ。魂の判断はそこに居合わせた感覚による知覚に基づいている。」(F.O, p.9)

このように、マッテゾン¹⁷は感覚的・経験的判断を、あくまで感覚的知覚に基づきながらも、その上で魂という更なる契機によって判断されるものと規定している。この魂の判断とは知的、倫理的領域に関わるものである。Buelowも述べるように、マッテゾンにとって音楽は、感覚を通じた経験に基づく感覚的・経験的芸術であることを前提にしなが、同時に「知的に、倫理的に理解される理性的芸術」であると言える¹⁷。ここで再びマッテゾンの音楽の定義をみると、その後半の記述から、マッテゾンにとって音楽は倫理的に理解されるべきものであることがわかる。事実、倫理性と音楽、宗教と音楽との深い関係性は、マッテゾンの著作全体を通して語られていた。そして、この「徳の促進」とは情念の喚起と同義である。つまり、マッテゾンはデカルトなどの哲学者と同様に、情念を徳と悪徳とに分類されるものとして捉え、徳としての情念によってのみ、人間の魂が癒されるものと考えていた¹⁸。徳としての情念の喚起は、同時に人間の徳も促進させることになると考えていたのである。

音楽に倫理的作用を認めるマッテゾンの態度に深い影響を与えているのは、音楽を「倫理教師」と呼んだルターであると言える。ルターは音楽によって「すべての怒り、不貞、思い上がり、その他の悪徳」を忘れることができ、代わりに「喜び」を与えられるものとしている¹⁹。またこの「最良の技芸のひとつ」である音楽は、「人を穏やかに、柔和に、慎み深く理性的にする倫理教師」であり、よき品性をもつ「磨かれた有能な人々」をつくるために奨励されるべきものであった²⁰。このようなルターの思想はマッテゾンの各著作においてそのまま引用され、踏襲されている²¹。つまり、音楽に聴衆への実際的な倫理的影響を求める思想は、古代ギリシア以来、アウグスティヌスら教父たちへ、またルターへと受け継がれたのち、マッテゾンへと踏襲されていると言えるだろう。

このような倫理的作用を可能にする情念の喚起とあわせて、マッテゾンは音楽の重要な目的を神の栄光を賛美することであるとしている。マッテゾンは音楽の目的を次のように定義する。

「われわれの音楽活動の究極目的は、神を賛美するとともに、聴き手を満足させ感動させることである」(V.C, 2-4-66)

これはマッテゾンが音楽を「神の賜物」とし、神を賛美することによってその恩寵に報い

ようとする本質的な態度を、ルターから受け継いでいるためであると言える。これは、第3節において引用した「数学は人間の技であるが、自然は神の力である」(V.C. Vorrede p.27) という言葉からもわかるように、音楽の源泉である自然を神に帰属させている態度にも共通している。マッテゾンには各著作において、音楽が「神のもっとも美しくすばらしい賜物」であり、「神学に次ぐ位置と最高の栄誉」が与えられるべきであるといった、音楽の存在意義などの極めて本質的な部分において、ルターの著作から引用を行っているのである²²。

マッテゾンが音楽の倫理的作用について多くを負ったルターにとって、とりわけ音楽は福音を自分たちの言語で歌うという歌唱実践において意味をもつ²³。彼にとっては、「音は歌詞に命を吹き込むもの」であり、音楽は「神の言葉を歌によって会衆のなかに留める」という意義を帯びるものであった²⁴。福音を歌い、美しく単純な形のコーラルで神を賛美するという経験に重きを置くルターの姿勢も、同じく音楽における経験を重視しつつ神の恩寵に報いようとするマッテゾンに受け継がれたものであると言えるだろう。

ただし、ルターとマッテゾン両者にとっての、音楽における経験には少なからぬ差異がある。ルターは音楽家ではなくあくまで宗教者として音楽を捉えているため、音楽という実践、経験はさながら信仰表明のようなものとして考えられている²⁵。これに伴って、ルターにとって音楽は福音を歌うことにこそ意味があるために、言葉と不可分のものである。一方で、マッテゾンにとっての音楽における経験とはあくまで情念の知覚を意味する。これは必ずしも言葉を伴うことを意味するのではない。というのも、マッテゾンにおいても基本的に神の創造物である〈自然〉としての人間の声が、それを模倣するものとしての器楽よりも優位に置かれているが、彼は言葉それ自体にテキストの内実を認めているわけではないからである²⁶。マッテゾンは次のように述べる。

「想念を解釈し説明するためには、また聴き手を説得し感動させるためには、旋律は言葉と同等かそれ以上の働きをする」²⁷ (Critica Musica II, p.297)

マッテゾンは人の心を動かすという点で、音楽に対して言葉と同じ程度かより強力な力を認めている。テキストは確かに旋律に先立って存在するものではある²⁸が、マッテゾンにとっては旋律こそテキストに命を与えるものなのである²⁹。このような考えから、マッテゾンは、声楽のみならず器楽音楽にも、神を賛美し聴衆の心を動かすという音楽の本来の目的に叶う可能性を見出している³⁰。この点は、あくまで福音を歌うことに意義を見出したルターとマッテゾンとの差異であると言えるだろう。

しかし、両者の音楽に対する本質的な精神的態度の共通性は見逃されてはならない点で

ある。音楽を個人が〈経験〉することによって心を動かされ、神へと意識を向けること、また倫理的に高められることに音楽の主要な意義を見出していたことは、より原理的な段階における、両者の重要な共通点であると言えよう。マッテゾンが自然で美しい旋律こそが経験を通して人間の心を最もよく感動させ、神を賛美しうると考えるとき、彼のなかには自身の宗教的指導者であったルターの教義や音楽観が根底にあると考えられるのである。

5 おわりに

以上の考察から、マッテゾンの経験論的音楽観は、ドイツ・バロック後期の音楽観がイギリスやフランスなどの思想と交差している様相を示すものであると言えるだろう。マッテゾンは音楽の実践者としてデカルトらの音楽論を作り変え、作曲者として〈経験〉を音楽にとって重要な要素として関与させていった。またこのように音楽を経験的に捉えることは、マッテゾンの自然への志向を強め、和声に対する旋律の優位の思想を支えるものになる。このように彼が旋律を重視しつつ、器楽にも神の称揚の可能性を認めることによって、ルター的音楽観が拡張されていったのである。このようなマッテゾンの態度は、キリスト教的意味としての〈経験〉を、作曲者としての立場を絡めながら捉え直し、最新の思想によって裏付けすることで、ルター的な音楽の意味付けを新時代へと向かわせていると言えるだろう。このことから、マッテゾンは神学的意味付けの範疇を超えてでることなく、近代的音楽観を先取りすることによって、新たな時代の到来を準備した音楽著作家であると言えるのではないだろうか。

(九州大学)

註

- 1 礒山雅氏は「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」のなかで、マッテゾンをアフェクテンレーレの体系的完成者とみなす立場をとる研究者として、R. Schäfke, H. Pfrogner を挙げている。なお G. J. Buelow はマッテゾンを音楽情念論の発明者や理論体系の完成者とする誤った見方が多いことを指摘し、あくまでも音楽表現と情念との密接な連関はドイツ・バロック全体の共通の関心であることを強調している。(George J. Buelow, "Johann Mattheson and the invention of Affektenlehre", *NEW MATTHESON STUDIES*, 1983, 2006, pp.393-407, pp.403-404)
- 2 礒山雅「音楽と Gelehrsamkeit—Mattheson を中心に—」『音楽学』第20巻第3号、日本音楽学会、1974年、pp.129-143) p.130、「主に捧げる新しい歌：J. マッテゾンによるルター精神の再興」『美学』第36巻第1号、美学会、1985年、pp.26-38) 参照。礒山氏は「音楽と Gelehrsamkeit」のなかでマッテゾンの主著『完全なる楽長』を、「17～18世紀を貫く思潮のひとつの集大成でありながら、すでにその思想を

崩壊の淵にさらしたもの」とし、「主に捧げる新しい歌—」・マッテゾンによるルター精神の再興—では「従来は、マッテゾンを、バロックの音楽観および音楽理論を解体させた人物…として立てることが普通だった。」としている。

3 本稿中で引用しているマッテゾンの著作は以下の通りである。

Das Forschende Orchestre. Hamburg, 1713 (Einführung von Dietrich Bartel, Laaber-Verlag, 2004) (F.O と略記)

Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739 (Herausgegeben von Friederike Ramm, Bärenreiter, 2008) (V.C と略記)

Kern Melodischer Wißenschefft. Hamburg, 1737 (Georg Olms Verlag, 1976)

Critica Musica. Hamburg, 1722-1725 (Frits A. M. Knuf, 1964)

また、本稿中のマッテゾンの著述の引用の和訳について、『オルケストラ研究 *Das Forschende Orchestre*』以外のものは磯山雅氏の一連の論文中的訳を参照しつつ適宜改めつつ訳した。ここに記して感謝したい。なお、特に参照した箇所については適宜註に典拠を示す。

4 磯山雅「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」(今道友信編『精神と音楽と交響:西洋音楽美学の流れ』) p.106

5 *ibid.*, 同頁、「音楽と Gelehrsamkeit—Mattheson を中心に—」 p.135

6 磯山雅「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」 p.119

7 R. Damann, *Der musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber-Verlag, 1967, p.484

8 デカルト著、平希伊子訳「音楽提要」『デカルト著作集 第4巻』白水社、2001年、p.455

9 マッテゾンは音楽情念論を記述するにあたってデカルトの『情念論』の参照を勧めている。(V.C, 1-3-51)

また、音楽の目的に関するマッテゾンとデカルトとの類似性については、磯山氏が「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」のなかで既に指摘している (p.109)。なお、マッテゾンの音楽情念論とデカルト哲学との密接な連関については度々指摘されており、シェーフケはマッテゾンがデカルトの心理学に基礎を置いているとし (R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, Verlegt bey Hans Schneider, Zweite Auflage, 1964, p.313)、カノンがマッテゾンを音楽におけるデカルトの情緒説の最も卓越した代表者としている (Beekman C. Cannon, *Johann Mattheson: Spactator In Music*, Archon Books, 1947, 1968)。

10 Birger Petersen-Mikkelsen, *Die Melodielehre des "Vollkommenen Capellmeisters" von Johann Mattheson*, Books on Demand GmbH, 2002, p.54

11 *ibid.*, p.57

12 *ibid.*, p.58

13 *Kern Melodischer Wissenschaft*, 序文

14 磯山雅「音楽と Gelehrsamkeit—Mattheson を中心に—」 p.135

15 *Kern Melodischer Wissenschaft*, 序文

16 Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*. Leipzig, 1745 (George Olms verlag, Hildesheim/New York,: Breitkopf & Hätel, Wiesbaden, 1970) p.554

17 George J. Buelow, "Johann Mattheson and the invention of Affektenlehre", *NEW MATTHESON STUDIES*, p.400

- 18 *ibid.*, p.401
- 19 礒山雅「主に捧げる新しい歌—J・マッテゾンによるルター精神の再興—」 p.30
- 20 *ibid.*, pp.29-30
- 21 *ibid.*, 同頁
- 22 *ibid.*, 同頁
- 23 奥忍「Martin Luther の音楽観」（『奈良教育大学紀要〈人文・社会科学〉』第22巻第1号、奈良教育大学、1973年） p.197
- 24 *ibid.*, 同頁
- 25 *ibid.*, p.195
- 26 礒山雅「J・マッテゾンにおける言葉と音楽」（『美学』第38巻第4号、美学会、1988年、pp.36-47） p.37
- 27 *ibid.*, 同頁
- 28 *Critica Musica*, p.297
- 29 礒山雅「J・マッテゾンにおける言葉と音楽」 p.37
- 30 礒山雅「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」 pp.128-129

ドゥルーズの感性論における反復と旋律

— 『差異と反復』における「縮約」と反復について —

織田 理史

はじめに

本発表では、反復と旋律という観点から、ドゥルーズの『差異と反復』における受動的総合と能動的総合について論じる。なぜ旋律が問題となるのか。ベルグソンが相互浸透する旋律という強力な直観を援用して純粹持続を論じていくのに対し、ベルグソンに影響を受けたドゥルーズは、一切「旋律」という語を用いない。ドゥルーズは、感性的な水準においてさえ、徹底して差異と反復の概念を用いて説明しようと試みるあまり、ベルグソンの有していた旋律という強力な直観を、いわば一般化すると同時に、ある面では失っているとも考えられるのである。しかしそれは、単に、ドゥルーズとベルグソンの感性論の相違点としてのみ捉えられるべきでなく、むしろドゥルーズの体系においては必然的であったのだ、ということを示すことを試みるのが、本発表である。

1. ドゥルーズの時間論と「第一の総合」

ドゥルーズは、『差異と反復』において自らの時間論を展開するにあたって、総合の三段階を分けた。時間の第一の総合は感性的なレベルに関わり、現在中心の時間論である。第二のものは記憶に関わり、従って過去中心の時間論である。第三のものは新しいものに向けられる、未来中心の時間論である。それぞれの総合において、参照されるべき哲学者の対応がある。第一のものはアウグスティヌスの時間論であり、第二のものはベルグソンのそれであり、第三のものはニーチェのそれである。そのうち本発表で採り上げるのは第一のものである。

さて、第一の総合がアウグスティヌスの時間論に依拠していると言っても、そこにはベルグソンの感性論の強力な援用がある。さらに、この総合において主題的な、「受動的総合」の概念は、フッサールの用語に由来するものである。このように、過去の様々な哲学が絡み合うのが第一の総合の特徴であるが、その絡み合ったものを解きほぐす作業をこの章では行う。

ドゥルーズにとって、時間の出発点は、どこまでも反復である。そしてドゥルーズは、反復の二つのタイプを分ける。すなわちベルグソン型の A、A、A、A……という反復と、

ヒューム型の AB、AB、AB、A……という反復とである¹。これらの反復の契機となるものが、外在するが、感性がそれら契機を捉え、「縮約 (contraction)²」することで、初めて反復となる。反復は、本質的に非連続的である。すなわち、ベルグソン型の各 A も、ヒューム型の各 AB も、またその内部の各 A と B も、どれもが独立している。すると、それら非連続的なものをその上で成り立たせるような、連続的なものが要請される。それは感性以前の段階では空間であり、感性によって捉えられたのちは、漠然と精神である、と述べられる。「反復を語るためには、反復を観照する精神のなかにその反復が導き入れる差異つまり変化によるほかない、すなわち、精神が反復から抜き取る差異によるほかはない³」。つまり、反復とは定義上、一切新しいものを含まないが、しかしそれを観照する精神には、新しいものを差異としてもたらずのである。ベルグソンの例では、A の次に再び来るべき A という期待であり、ヒュームの例では A の次に来るべき B の期待である。ここまでが、実在はしないが反復の契機としては十分にあり得る A や B と、それらを実際に反復に仕立て上げる精神との間の、真に感性的なやり取りである。

ここまでで、既にベルグソンの感性論との相違が指摘できる。つまり両者の間で、感性的な対象が既に違うのである。ベルグソンは、好んで旋律の直観を援用し、感性的対象の継起として旋律を語る。例えばベルグソンは鐘の音の例を挙げる（ドゥルーズは鐘の各音を、A、A、A、A……と記号に置き換えた）。四つの鐘の音は、それぞれ論理的には独立している。だが、我々の経験上、我々はそれぞれの音に対応する印象を四回続けて感じるだけでなく、あたかもそれらを一続きの旋律として感じる。これがベルグソンの揺るがぬ直観であった。「私はそれぞれの継起的印象を相互に記憶に留め、知っている歌やリズムを思い出させる一群の音を形成する。そのとき、私は音を数えてはいず、その数が私に作用するいわば質的な印象を集めるに留める⁴」のであり、この時旋律が生じるが、旋律の契機となるべき音の継起は、無条件に外在するものとして認められる。だがドゥルーズにおいては、援用される直観はどこまでも反復であり、あくまで反復の契機となるべき対象の継起が外在するのである。従って A、A、A、A……か、AB、AB、AB、A……という形の反復の契機のどれかが感性的対象であり、それらは決して旋律ではない。つまりドゥルーズにおいて、旋律とは、感性的レベルで可能ではない。

さてしかしながら、ドゥルーズがベルグソンより引き継いだのは、空間に対する質的なものの重視と、表象 = 再現前化への否定的な見方とである。

質的な差異があるところに段階的な差異を認めてきたのだというのが、ベルグソンの哲学のライトモチーフである。……真の質的な差異を知らない点に、われわれを苦しめるにせの問題と幻想のすべての起源がある⁵。

それだから、ドゥルーズは、ベルグソンの、音の「私に作用するいわば質的な印象を集めるに留める⁶⁾」操作を評価し、それを反復の縮約として、感性的な操作の重要な側面とみなすのである。

ドゥルーズは、この縮約を、「受動的総合⁷⁾」とも言いかえる。つまりあらゆる能動的作用における原本的なものとして、反復を認めるのである。ドゥルーズはフッサールの用法をさらに拡張して、行動一般において、受動的総合が基礎となるような場合を挙げている。「それぞれの縮約、それぞれの受動的総合が、一つの記号 (signe) を構成しており、この記号が、もろもろの能動的総合のなかで解釈あるいは開示される⁸⁾」のだ。ここでもろもろの能動的総合とは、「感覚、知覚、さらにまた欲求と遺伝、学習と本能、知能と記憶」といったものにまで拡張される。これら能動的総合において解釈されることになる記号は、受動的総合において与えられる原本的なものとは似ても似つかない。それが受動的総合による原本的なものとは異質であり、記号的であるからこそ、ドゥルーズは、ベルグソンの「数える」作用、フッサールの眼前に与えられた受動的総合の対象の上のさまざまな能動的作用を経て、さらに、眼前に与えられているものを直接的には用いないような能動的総合一般にまで拡張を可能にしたのである。そして、感性的な水準と、有機的な水準一般が、記号化を介して連続的に繋がることにもなる。

さらに、ドゥルーズは感性論と時間論を結びつける。

……根源的総合は、生きられた現在を、あるいは生きた現在を構成する。そして時間が展開されるのは、まさにその現在においてである。……過去は、先行する諸瞬間がそうした縮約のなかで把持される限りにおいて、現在に属し、未来は、期待がその同じ縮約のなかで先取りを遂行するがゆえに、現在に属しているのである。⁹⁾

縮約、受動的総合が「生ける現在 (La présent vivant)」を構成し、あくまで受動性を保ったまま、その現在を中心に期待と記憶とが生じて、時間論をなすことが分かるだろう¹⁰⁾。この後に、第二の総合、第三の総合と続いて述べられるが、本発表ではあくまで第一の総合に焦点を当てる。次に縮約についてさらに詳細な分析を行う。

2. ドゥルーズの感性論と「縮約」

ドゥルーズにおいても、鐘の音の例が用いられる。独立した数回の鐘の音は、それぞれ独立しているので、精神は、その一回に対応した刺激を受け取り、その刺激を四回続けて独立に感じるだけである。しかし実際の経験はそういう風にはなっていないだろう。では、

経験的に認められる、四回の鐘の連打が精神に残す、一続きの質的印象は、どう説明されるべきか。記憶が、四つの音を保存し、それを後から精神が解釈しているのだろうか。しかしドゥルーズは、そうは考えない。もし質的印象が記憶とその解釈に依存するのならば、それは本質的に過去のものとなってしまう。だが、質的印象は、記憶から精神が解釈して得られるものでなく、まさに今この瞬間に、あらゆる記憶以前に、感性の水準で得られるものである。

一方、時間論の観点からは、記憶の本質が過去性にあるとすれば、過去と対応する現在があるはずである。魂の主観的時間を考える際、ドゥルーズは現在を直観であると安易に定義することはしない。しかし、過去は無条件的に記憶と同一視される。この過去についての確信から出発して、あらゆる時間論の、「時間には過去・現在・未来の三つの様態がある」という前提に従う。従って、過去としての記憶から出発して、時間論の伝統的な前提である過去と現在の連続性を考えれば、現在とはどこかで必ず認められねばならない（しかしこのすぐ後に、現在と連続性をもたない純粹過去が論じられる）。それは、過去の現在、すなわち記憶がそこで生まれてくるような時間的様態なのだろうか。しかし、後で論ぜられる過去中心の時間的総合の対比が意図された結果、感性のレベルでの時間論は、現在中心の時間的総合（時間の第一の総合 *La première synthèse*）として特徴づけられることになる。そこで、感性の記憶に対する順序的な優位性と、感性の現在性とが結びつく。感性論と（記憶を根拠とした現在中心の）時間論とが結びつく。そして感性とは、受動的なものとして定義され、能動的総合である記憶と対比させられるのである。感性が現在的であるとされる一方で、記憶は過去の的である。もし伝統的な時間観に従って、過去と現在とが一本の線において連続性を持ち、同時的であることができないのならば、記憶と感性とは同時的であることができない。

一方、感性的な段階に、もう一つの特徴が加わる。これはベルグソンを正当に引き継いだ結果の議論である。すなわち、感性的であること、それはあらゆる記号的表象以前であることであり、したがって質的であることである。感性的であるとは、受動的であり、質的であり、現在的であることである。そして、感性の質的側面を強調し説明する意図から、「縮約」という概念が生じる。

すなわち、四時の鐘が鳴っている。……まず、どの一打も、どの振動あるいは刺激も、論理的には互いに独立であり、瞬間的精神である。しかし<われわれ>は、いかなる記憶内容あるいは判明な計算にも関わりなく、持続の本質としての生ける現在つまり受動的総合において、それら四つの音を縮約して一つの内的な質的印象に仕立てあげる¹¹。

鐘の音は、まず受動的に精神に入ってくる。一回、二回、三回、四回……この一回一回が完全に独立しているのならば、時間というものはあり得ない。それぞれの回において、なにか連続的なものを考えることで、時間というものは可能になる。同時に、それぞれの回が非連続的ならば、四つの音の纏まりが引き起こす、旋律のような質的印象はあり得ないのである。四回の鐘の音を、縮約して、一つの質的印象へと総合する。これは受動的な総合であり、生ける現在である。そして、この縮約された事例が、なおも続いていく、という期待こそが、未来を指し示す。先行する諸瞬間であるという点でのみ、過去は縮約において引き留められる。それは決して記憶ではない。ここに現在中心の時間が生じるのである。縮約が、ベルグソンにおいては鐘の音の質的印象を集める操作に対応しているのが分かるだろう。そしてドゥルーズにおいては、縮約によって生じた質的印象が、「記号 (signe)」として構成されるのである¹²。あらゆる能動的な行動は、この記号を基にして展開される。この記号を介して、受動的な質的印象と能動的な働きの構成が関係づけられる。

さて、ここまでが感性そのものを成り立たせしめる議論である。実際に縮約によって、質はどのように生じるのか。ここでベルグソンとドゥルーズは、完全に分かれた。ベルグソンが外在的な旋律の強力な直観をもとに感性論を築いたのに対し、ドゥルーズにはそのような直観はない。ドゥルーズの直観は、どこまでも反復 (répétition) である。ドゥルーズは、ベルグソン型の反復 (鐘の音、A、A、A、A……) と、ヒューム型の反復 (因果関係、AB、AB、AB、A……) を引いている¹³。その際、当然考えられるのは、第一にある程度同一的な質 (ベルグソン型なら、相次ぐ A) があつたからこそ、縮約がそもそも可能であつたということ、第二に、縮約によってこそ、A は出来事の単なる非連続的な継起でなく、一つの質的印象をもたらした、ということ、この二点である。前者は驚くほど無視されている。しかし、旋律とは、この無視された一つ目の点において重要である。まさにこの点、ある程度同一的な質があるからこそ、旋律はそれとして認知されるのだ、と思われる。つまり縮約は外在的な条件をもつのである。しかし一方で、縮約が存在しないのならば、継起する音の集合を一つの質的印象をもった旋律として認識できない、ということにも賛成しなければならない。前者は、旋律を感覚以前に認めること、ある水準における同質性を保ちながらそのうちで異化する旋律、もっと一般的にはセリーを認めることであり、後者はむしろセリーを否定し即自的反復のみを肯定することである。

この後のドゥルーズの議論は、ますますベルグソンから別離していく。ヒューム型の反復についての分析が続く。差異は A と B の間にあるだけでなく、各事例 (AB、AB、AB、A……) の間にもある。A と B の間の差異は、各事例の中で閉じられ、事例そのものの反復が開かれる。事例は、A と B という対立関係が閉じられないことには、開かれない。逆に、要素の反復は、その反復自身が全体として対立する二要素のうちの一方向の役割をそこで果たすよう

になる当の事例的構造を指し示すことによってでなければ閉じられない。A と B は、各事例の中で、互いを指示しあう。この A と B の関係、つまり一方が他方から読み取られる、という対になった事態を、ドゥルーズは広く因果的と呼ぶ¹⁴。以後の分析では、むしろ感性的な反復からいかにして論理的構造が浮かび上がるか、ということに焦点が当たっている。

3. 結び—ドゥルーズにおける旋律の可能性と「記号化」のもたらす作用

しかし、感性的なレベルにおいては全てが反復であって旋律でないにしても、ドゥルーズにおいて旋律が可能である、という希望を示すのが以下の引用である。

習慣を反復から独立させる理由を重ねるのは簡単である。行動は、組み立てられる行動においても、組み立てられてしまった行動においても、決して反復ではないからである¹⁵。

さらに行動とは、受動的総合によって構成された記号 (signe¹⁶) の組み合わせであった。つまり、ドゥルーズにおいては、能動的総合によって初めて、旋律が可能になるのである¹⁷。しかも注目すべきことに、ベルグソンにおいて等質的空間に音を並べることは、そのまま表象においてであり、つまり意識においてであった。一方ドゥルーズは、縮約において反復を記号に仕立て上げるが、それは決して意識ではなく、習慣であり、観照である。

わたしたちが習慣とは縮約 (contraction) であると語るとき、わたしたちが言わんとしているのは……観照する精神における反復の融合のことなのである。心を、心臓に、筋肉に、神経に、細胞に帰さねばならないのである。がしかし、この場合の心とは、その役割がひたすら習慣をつけるということにあるような観照的な心である¹⁸。

この引用にあるように、ベルグソンが感性から意識への直接的なやり取りを語ったのに対し、ドゥルーズは、感性の領野を広げ、それを意識とすぐに結び付けず、習慣の問題にまで拡張する。習慣のあるところ、そこには必ず観照的な心がある。従って、ドゥルーズにおける記号 signe の組み合わせは、様々に拡張された有機的なレベル (心臓、筋肉、神経、ネズミ) において、様々な能動的作用 (感覚、知覚、さらにまた欲求と遺伝、学習と本能、知能と記憶) として展開される。このような様々な能動的作用にまで、旋律は拡張される。それはもはや旋律でなく、より一般的に拡張されたもの、すなわち「セリー (série)」である。このセリーは、決して反復ではないものとして、またより抽象的なものとして、この

著書の後半で特に扱われる¹⁹。

ベルグソンは、記号化（後者の用語では「コード化」）をかなり否定的に捉えていた。記号化とは、質的印象を変質させてしまうことである。つまり旋律を旋律でなくしてしまうことである。この消極的側面が執拗に強調され、記号の持つ指示作用という積極的側面はほとんど無視されていた。しかし、ドゥルーズは、記号化を、行動を含む、あらゆる能動的な作用に繋がる不可避なプロセスだとして、積極的に評価する。それはあたかも、ベルグソンが感性以前の段階で許容していた外在の多様性を、ドゥルーズは（反復にまで）厳しく制限してしまったが、しかしそれはベルグソンが論じなかった、記号を介して感性的なレベルと連続性を持つ、能動的作用においてより広範な問題を論じようとしたためだったのだ、とも取れるのである。ベルグソンは、質的印象を取りまとめる操作を自ら受動的とは呼ばないし、しかも自らの感性論を、行動などの能動的な作用に結びつけることはしなかった。その結果、感性のレベルから一気に意識のレベルへと移行した。しかし、ベルグソンと違い、ドゥルーズは感性的対象を反復に制限した一方、感性の働きを縮約として、意識をあらゆる有機的組織がもつ観照的精神にまで拡張し、能動的作用を行動以上のものに拡張したのである。

（上智大学）

1 Gilles Deleuze, *Différence et Repetition*, 1968, p.96

2 Gilles Deleuze, *Différence et Repetition*, 1968, p.98 縮約 (contraction) はベルグソンが『物質と記憶』で用いた言葉 (Henri Bergson, *Matière et mémoire, essai sur relation du corps à l'esprit*, 1896, pp.30-31.)。ベルグソンにおいては、知覚が必然的に持続の形をとるとき、それによって現実的なものを縮めて、多様な瞬間を互いに延ばす、記憶の努力。しかしドゥルーズは、縮約を感性的な力の根本に据え、従って記憶の能動的作用より以前のものとしている。

3 Ibid., p.96

4 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, pp.65-66

5 Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, 1968, p.13

6 Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, pp.65-66

7 フッサールは、「数える」という行為は、能動的作用である、と言っている (フッサール『現象学序説』山本万二郎訳、創文社、昭和29年、p.100)。数えられる当の視覚的ないし触覚的对象は、まずもって受動的に与えられた原本的なものとして総合される。この受動的に総合された対象が、能動的作用、「数える」作用によって、数を構成するのである。ところで、フッサールにおいて、この数えられる対象は、あくまで「それ自らという原本性において受動的経験の総合の中に」与えられたものであり、「かかる対象が、能動的把握と共に始まる精神的な活動に対して、出来上がったものとして眼前に与えられるのである」。だから、フッサールにおいて、数えるという行為を含めた、ベルグソンより遥かに拡張された能動的作用（「結合作用」、分

かつこと]、「述語すること」、「推論する作用」)において、記号化は必要ない。

8 Gilles Deleuze,*Différence et Repetition*,1968,p.100

9 Ibid.,

10 現在中心の時間論とは、アウグスティヌスが説く *distentio* (精神の広がり) による時間論である (St. Augustine's, *Confessions Book XI*, Chap X IV)。すなわち現在は直観であり、現在の過去は記憶であり、現在の未来は期待である。

11 Gilles Deleuze,*Différence et Repetition*,1968,p.98.

12 Ibid,p.100

13 Ibid,p.98

14 Ibid,p.99

15 Ibid,p.103

16 ベルグソンにおいて記号が *signe* という単語で出てくるのは、『物質と記憶』(Henri Bergson,*Matière et mémoire, essai sur relation du corps à l' esprit*,1896,p.31) においてである。「……想起は、現実的な知覚を変質させ、そのとき現在の知覚の中で、過去のイマージュを呼び起こさせる *signe* だけを我々は引き留める。」

17 ベルグソンの用語としての「等質的空間」が「補助的空間」とドゥルーズに捉えなおされたことについては、Gilles Deleuze,*Le Bergsonisme*,1968,p.30参照。ベルグソンにおける持続と空間との二元論が、ドゥルーズ自身に与えた影響が示されている。「……われわれは空間の瞬間的な状態を保存でき、それらの状態を一種の<< 補助的な空間 >> のなかに並置させることができる。」ここで、空間は全く持続を含まないものである。空間におけるそれぞれの独立した瞬間を、さらに<< 補助的空間 >> に並べることで、そこに時間があるかのように考えることができる。

18 Gilles Deleuze,*Différence et Repetition*,1968,p.101

19 Ibid. pp.153-168

1. 序論
2. 『国家』におけるムーシケー教育
3. 『法律』におけるムーシケー教育
4. ムーシケーと非理性
5. 結論
6. 参考文献

1. 序論

プラトンが『国家』および『法律』において、国家のあるべき姿について語っているのは周知の事実であろう。また、『国家』においては、プラトンが考える理想の国家像が追求されているのに対して、『法律』においては「次善」の国家、つまり、より現実に即した国家体制について述べられているということは、両著作に対する一般的見解であると思われる。シケリアにおいて哲人王による理想的国家を実現する夢に破れたプラトンが、『法律』においては理想を断念し、より現実的な国家の構想を示したとも考えられている。今、そのことを取り立てて問題とすることはしない。というのも、そうした歴史的経緯が『法律』という著作の価値を減じるわけではないからである。『法律』の内には、『国家』とは異なる、プラトンの思想上の新たな側面を様々に見出すことが可能なのである。

本発表においては、『国家』と『法律』において取り上げられているムーシケーを考察対象とする。プラトンは両著作において、人間の教育に関連して、ムーシケーの持つ意味を問うている。注目すべきは、『国家』と『法律』のムーシケー論の関係性である。理想から現実へとその目を転じたプラトンのムーシケー論は『法律』においてどのように結実したのか。本発表はこの問題を取り上げ、『国家』との比較を通じて、『法律』という著作の解明にささやかな貢献を為そうと試みるのである。そして、結論を先取りして言えば、『国家』に比べて、『法律』のムーシケー論の持つ特徴は、人間の非理性的側面、つまり、人間が有する感情や欲望について、教育的観点からその意義が見直され、結果として、感情を理性との協調に導くためのムーシケー教育が、人間の生において、より大きな役割を与えられ

ているということである。

2. 『国家』におけるムーシケー教育

『国家』における教育は、プラトンの構想する理想国家を統治する人間を育成するためのものである。その全体像は、まず初等教育においてはムーシケー教育が実践され、引き続いて、算術、幾何、天文学等の高等教育へと進みゆく。そして、最終的にはディアレクティケー（哲学的問答法）を通じ、善のアイデアの認識に至ることで『国家』の教育は完成されるというものである。

このように、『国家』におけるムーシケー教育は、本格的に哲学者となるための教育の前段階に位置するものとして定められている。そこでプラトンがムーシケー教育に期待する役割は、次のような言葉の中に明瞭にあらわされている。

「そしてまた、しかるべき仕方ですこで育まれたものは、欠陥のあるものや美しく作られていないものや美しく生じていないものを最も鋭敏に感じ取り、そして、正当にもそれを嫌悪し、美しいものを讃え、歓び、それらを魂の内に迎えて、それらによって育まれて自ら美しく、立派になるだろうし、他方で醜いものは正当に非難し、嫌うだろう。まだ若く理を把握できないけれど。しかし、このように育まれた者はとりわけ、理がやってきたときには、近い間柄のゆえに理を認識して、歓迎するだろう。」(Resp.3, 401e1-402a4)

ここには、人間の有する快苦に関する感覚とそれを通じて喚起される諸感情を、理性の判断と同調するように導くこと、つまり、理性が美しく正しいと認めたものを愛し、逆に理性が醜く悪しきものと判断したものはこれを嫌悪するように、幼い時から習慣づけることがムーシケーによる教育であると定められている。

このように、『国家』において、ムーシケーによる教育は未だ理性が発達していない時期において、子供の行動原理となる、物事に対する好悪の感情を、正しく育成する役割を担っている。つまり、ムーシケー教育は幼少期の情操教育としての意義を持っていると言えるだろう。

ところで、そもそも教育とは、人間に徳を備えさせることがその最終目的であり、『国家』においては、それが実現するのは国家の統治者としての理想的人間である哲学者においてである。というのは、知恵、節制、勇気、正義といった諸々の徳は、善のアイデアを認識することで初めて完成されるからである。つまり、真に善きものとは何であるかという根本的な問いに対して、十分な回答を得ることによって、知恵も節制も、勇気もそしてまた正義

も初めて人間の生にとって有益な徳となるからである (Resp.6.505a4-5)。こうしたことに起因して、『国家』において有徳なる人間を育成するための教育は、善のアイデアを把握するという究極的な認識に至って初めて完成されるのであって、ムーシケー教育は、あくまで初等教育における有益性が強調されていると言えるだろう。

ただし、ムーシケーという語は本来、非常に幅広い意味内容を有している。ムーシケーが music の語源であることはよく知られているが、古代ギリシアにおけるムーシケーは音楽のみならず、詩等を含むムーサの女神に与る技芸を意味する語であったのである¹。そして、プラトンの対話篇中には、哲学もまた「最大のムーシケー」であるとする発言も見受けられることを考慮すれば (Phaed, 61a3-4)、『国家』における教育はその全体を通じて、広義のムーシケー教育であるとみなすことも可能であろう。ただし、狭義の初等教育としてのムーシケー教育は、厳密に言えば、哲学的な知を与えるものではなく (Resp. 7, 522a2-522b1)、むしろ人間の非理性的な感情を理性との協調に向かわせる役割を担うものなのである。

3. 『法律』におけるムーシケー教育

では、『国家』に対して、『法律』においては、ムーシケー教育はどのように位置づけられているのだろうか。先に述べたように、『国家』と『法律』では、構想されている国家が「最善」と「次善」という点で異なっている。にもかかわらず、実際には『国家』と『法律』とを比較して、ムーシケー教育の意義は基本的に異なるものではない。『法律』第2巻において、ムーシケーは『国家』と同様に、人間の感情の育成に関わるものとされているのである。つまり、要約すれば「人間の有する快苦に関する感覚とそれを通じて喚起される諸感情を、理性の判断と同調するように導くこと、つまり、理性が美しく正しいと認めたものを愛し、逆に理性が醜く悪しきものと判断したものはこれを嫌悪するように、幼いころから習慣づけることがムーシケー教育である」と定められているのである (Leg.2, 653a5-c4)。このように、快と苦の感覚に起因する様々な感情を理性に沿うよう育成するという点において、『国家』と『法律』は一致した見解が明らかにされているのである。

しかしながら、『法律』における教育論は、もはやその対象を将来哲学者となるべき者に限って適用されるわけではない。『法律』において、プラトンは『国家』における哲人王による統治に代わって、より実際的な法による統治形態を打ち出している。その背景には、理想的人間としての哲人王なる者が現実にはほとんど存在し得ず、哲人王による国家の統治もまた、実現可能性に乏しいものであるという現実に対する認識があると思われる。そのため、『法律』におけるムーシケー教育は哲人王の育成だけではなく、国家の構成員全体に

適用されるものとして、見直されているのである。そして、『法律』においては、ムーシケー教育が実践される組織形態が3つの歌舞団という、より具体的な内容を以って示されている (Leg.2, 664c4-d3)。3つの歌舞団とは、18歳未満の者から成るムーサの歌舞団、30歳未満の者から成るアポロンの歌舞団、そして、30歳以上60歳未満によって構成されるディオニュソスの歌舞団であり、『法律』においては、人はその生涯を通じて、いずれかの歌舞団に属し、ムーシケーに関わることが規定されているのである。

このように『法律』において、教育は哲学者という特別な存在ではなく、いわば一般大衆をその主たる対象としている。そのために、教育が人間に授けるべき徳に関しても、理想的な哲学者の徳とその他の民衆の徳と間の相違の問題を取り上げる必要が生じてくる²。というのは、『国家』において、哲学者の徳は善のアイデアの認識に基づくことで有益となり、完成されるものであったのに対して、『法律』における教育の対象者となる人々は、哲学者となることを期待されているわけではなく、徳の内実も哲学者に比べれば不完全なものとならざるを得ないからである。

この問題に関して、Belfiore は、とりわけ「節制」の徳において、『国家』と『法律』における相違点を明確化している。つまり、『国家』においては、節制の徳は、魂の中に完全な調和が生じた状態として定義されている。それは『国家』において示された魂の3つの部分、つまり理性的部分と気概的部分、そして欲望的部分の中で、理性的部分が他の部分を支配し、さらに、支配者と被支配者の間には合意が成立している状態のことである (Resp.4, 431e1-3)。魂が理性の支配のもとに平和を保ち得ること、それこそが真の節制であり、哲学者こそがそのような真の徳の所有者となるのである。これに対して、『法律』における節制は、『国家』における魂の平和的状态とは異なり、いわば、ある種の「闘争」の状態であると Belfiore は主張している³。つまり、完全な哲学者となることが出来ない人間にとって、生涯を通じて自身の内の理性と様々な感情や欲望などの非理性的要素間の葛藤は止むことがない。それは、理性による魂の支配が理想的環境の下で完成されることは現実にはほとんどあり得ないからである。そのため『法律』における節制は、『国家』のように、完全なる調和的状态としての「最善の節制」ではなく、あくまで「次善の節制」であり、理性の導きと同じ方へと、出来る限り非理性的要素を方向付けようとするのである。「次善の節制」とは、あくまでも人間の内面における絶え間ない対立と闘争の中で生じることになるのである。

このように、『法律』においては、ムーシケーによる、理性と、快と苦の感覚に基づく欲望や感情との調和という課題は、幼少期のみならず、すべての人間が生涯にわたって取り組むべきものであり、そのためにムーシケー教育の国民全体への拡張が為されたと考えることができるのである。

4. ムーシケーと非理性

ここまで見てきたように、『国家』の教育が理想的徳を備えた人間、つまり哲学者のためのものであったのに対して、『法律』において、教育は、主に自らの内部に止むことのない闘争を抱え込んだ存在としての全ての国民のためのものである。そのゆえ、『国家』における「最善の国家」から『法律』における「次善の国家」へと転換する中で、プラトンは人間の理性の育成と同様に、非理性的側面の育成の問題により積極的に取り組む必要性が生じ、ムーシケー教育を人間の生涯教育へと拡大する必要があったのである。

このような人間の有する非理性的なものの育成が、『法律』において『国家』以上に重視される傾向は、ムーシケーと飲酒の連関についての言説からも見てとることができる。Belfiore は考えている。問題となる飲酒と、それによってもたらされる酩酊については、人間の快を増幅し、思慮を弱め、人間を大胆放埒なものに変えるものであり、『国家』においては、国を守護する者にはふさわしくないと見なされている (*Resp.*3, 398e.403e)。それに対して、『法律』においては、飲酒はディオニュソスの歌舞団員に対して、効果的な「薬」として奨励されているのである (*Leg.*2, 666b5)。

『法律』におけるムーシケー教育が3つの歌舞団を通じて行われるものであることは先に述べたが、これら3つの歌舞団の内、主導的役割を果たすのはディオニュソスの歌舞団である。ディオニュソスの歌舞団は、思慮に富む老成した年長者たちから成っている。彼らはムーシケーに関する高度の知見を有し、若者が聴くにふさわしい内容の歌舞を選定することが可能であり、そして、自らその歌を歌い上げることで模範となるべき存在である。このディオニュソスの歌舞団を構成する人々については、「国家の最善とも言うべき部分」(*Leg.*2, 665d)、あるいは「神のごとき人たち」(*Leg.*2, 666d) であると言われ、その歌は「最も美しく最も有益」(*Leg.*2, 665d) であると語られている。ディオニュソスの歌舞団は『法律』におけるムーシケー教育において、指導的地位を占めているのである。

このようなディオニュソスの歌舞団に飲酒が奨励される理由は、ムーシケーの素性の問題と関わっている。というのは、『法律』においては、そもそも人間はムーシケーの源となる本能的な衝動を有しているということが述べられている (*Leg.*2, 653d7-654a5)。幼い子供が無秩序に叫んだり、とび跳ねたりしようとする衝動がそれである。そのような本能的衝動は「火」のようなものであるとみなされ、ある種の狂気と同列に語られてさえいる (*Leg.*7, 790c4-791a3)。しかし、そのような衝動にリズムとハーモニーという一定の秩序が与えられることで、ムーシケーが生まれるのである。つまり、ムーシケーは人間の非理性的な、ある種の狂気からもたらされるということである。しかしながら、そのようなムーシケーの源としての幼少期の強力な衝動は、成長にするに従い、思慮によって覆われ、

その力を弱めていく。そのために、歳を重ねた人間ほどに大衆の前で歌い踊ることに「ためらい」(Leg.2, 665e1)が生じるというのである。この「ためらい」を払拭するために、『法律』においては、人間の思慮を弱め、人間を大胆放埒な行動へと駆り立てる飲酒と酩酊が、ディオニュソスの歌舞団に対して推称されるのである。

Belfiore は、このような飲酒とムーシケーに関わる言説を分析し、『法律』においては、人間の中の非理性的、狂氣的性質の有用性が強調されていると指摘している⁴。というのは、『法律』におけるディオニュソスの歌舞団への飲酒の奨励という事態からは、子供の無秩序な精神状態と同様に、老年における感情や欲望の減退もまた、決して望ましいものではないという考えを読み取ることができるからであるという。実際、プラトン自身についての Belfiore の次のような言及はそれほど見当はずれなものではないかもしれない。

「しかし、プラトンが実際に老年に達した際に、つまりは『法律』という著作を執筆していた頃には、その老年における自由(欲望からの)というものは、それほど望ましいものでもないのだと気付いたようである。そして、彼は老年における度が過ぎた冷淡さや節度はそれ自体危険を有していると信じたのだ。」⁵

しかしながら、『法律』において、飲酒が有益であるとみなされるのは、あくまで、それが適切に用いられる場合に限られる。饗宴の際には、参加者が度を越した放埒へと走らぬように素面の者の監視が必要であるということが言い添えられており (Leg.1, 640d4-7) それは、ディオニュソスの歌舞団についても同様である (Leg.2, 671d4-6)。つまり、飲酒によって無秩序に感情や欲望の解放が行われることが推奨されているわけではないのである。

そして、ムーシケーについても、同様に正しい使用が重要な問題となる。ムーシケーが人間の非理性的な衝動に根差すものであるとすれば、それは飲酒によって呼び起こされる性質のものであるだろう。しかし、無秩序にとび跳ねたり、叫んだりする衝動だけならば、他の動物であっても有している。人間がそれらの動物と異なるのは、そのような衝動にリズムとハーモニーを与え、それに喜びを感じる感覚をも、神々によって、生得的に与えられている点にある (Leg.2, 653e-654a5)。ここにムーシケー教育が理性と非理性の同調を実現させる可能性が見出される。それは、正しい秩序を与えられたムーシケーは、正しい秩序を与える理性のもとへ人間を快によって導くものとなるからである。

このように、ディオニュソスの歌舞団があえて飲酒を手段として利用し、国家のムーシケー教育に参加する必要性が生じるのは、『法律』において、人間の感情や欲望を正しい仕方でも育成することが、国家全体の教育における課題だからである。『法律』が次善の国家を

実現しようとするに当たって、教育に求められるのは、理性と非理性との内面的葛藤を有した人間を、可能な限り有徳な存在へと導くことである。そのためには、人間の非理性的な側面を見直し、ただそれを抑制するだけではなく、正しい方法による正しい育成が必要となるのである。このようにして、『法律』におけるムーシケー教育が、すべての国民のための生涯教育となる必要が生じたために、『国家』における哲学者のためのムーシケー教育との間に差異が生じることになったのである。

5. 結論

以上のことから、『国家』と『法律』におけるムーシケー教育の相違は、「最善の国家」か「次善の国家」か、という双方で目指される国家体制の相違に起因し、『法律』のムーシケー教育は国家全体を教育するものと位置付けられ、『国家』と比較した場合には、より拡充されているということが分かる。勿論、ムーシケー教育は、『国家』が明らかにしているように、人間を理想的存在である哲学者へと完成させるものではない。しかし、現実の只中で理想を追わねばならない「次善の国家」の国民にとっては、理性と非理性との協調については、それが一生の課題となる。その課題に取り組むことがムーシケー教育であるがゆえに、『法律』におけるムーシケー教育は国家と人間の生の全体に渡って、重視されるべき必然性を有していたのである。

本文中における引用文について、特に断りのない場合、日本語への翻訳は本稿執筆者によるものである。使用テキストは *Oxford Classical Texts Platonis Opera* (ed. J.Burnet.1922) に従う。

6. 主要参考文献

長野順子 「プラトン『法律』篇におけるムーシケーと快」昭和60・61・62年度科研費研究『ポイエーシスの同一性と差異性』研究成果報告書 1988年 p102-115

Anderson, W, D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell University Press, 1994.

Belfiore, E., "Wine and Catharsis of the Emotions in Plato's *Laws*," *The Classical Quarterly* (New Series) 1986, 36 : 421-437.

England, E.B., *The Laws of Plato* (vol1-2) , Manchester : The University Press, 1921.

Kahn, C. "From Republic to Law," *Oxford Studies in Ancient Philosophy*. 2004.27.337-362.

Morrow, G, R., *Plato's Cretan City*, Princeton University Press, 1960.

Stalley, R, F., *An Introduction to Plato's Laws*, Hakett Pub, 1983.

Taylor,A,E., *The Laws*, Dent&Sons Ltd,1960.

Woerther,F., "Music and the education of the soul in Plato and Aristotle : homoeopathy and the formation of character," *The Classical Quarterly* (New Series), 2008,58:89-103.

(大阪大学)

註

- 1 Liddell and Scott's *Greek-English Lexicon* における *μουσική* の項を参照。
- 2 Stalley, R, F., *An Introduction to Plato' s Laws*, p.9
- 3 Belfiore,E., "Wine and Catharsis of the Emotions in Plato's *Laws*, p.428
- 4 Belfiore, op. cit. p.427
- 5 Belfiore, op. cit. p.428

ギリシア悲劇『メデア』翻案の系譜における女性作家の出現

—シェリ・モラガ *The Hungry Woman; A Mexican Medea* (1995) にみるメデア利用の現在—

林 彩恵子

序

シェリ・モラガの戯曲、*The Hungry Woman; A Mexican Medea*¹ (1995) は、ギリシア神話に登場するメデアを題材にしている。この作品の特徴は、メデアをチカーナ・レスビアンに設定している点である。ギリシア神話でのメデアは、コルキスという黒海の東海岸にある国の王女であり、魔法使いである。ある日、コルキスにある金毛羊皮を奪うため、テッサリアのイアソンがアルゴ船に乗って上陸する。彼女はコルキスの王女でありながらも、魔法によって彼を助け、故郷を後にする。彼女はまた、追っ手から逃れるため、弟アシュプルトスを殺害する。テッサリアに戻ったイアソンとメデアは、イアソンの叔父ペリアスを殺し、二人はコリントスの地でクレオン王の庇護のもと生活をおくっていた。しかし、イアソンはクレオン王の娘、クレウサとの縁談が持ち上がると、メデアと離縁する。イアソンの恩知らずに憤った彼女は、復讐を決意し、クレウサに毒蛇を贈り殺害する。そして、宮殿に火をつけ、自身の子供たちをも殺害し、逃げ延びたアテネの地でアイゲウスと結婚生活をおくる。この神話をモラガが作品に用いるまでに、メデアは紀元前431年にエウリピデスによって悲劇の題材とされ、以降、セネカ・コルネイユといった作家によって作品化されてきた。エウリピデスの作品は、イアソンがメデアと離縁してから、メデアが子供たちを殺害し、コリントスを去る場面までを作品化している。また、セネカとコルネイユもエウリピデスと同一箇所を作品にしている。しかしながら、これらの作品には、単なるエウリピデスの再話とは言い難い変更も存在する。セネカの『メデア』²では、広場で毒薬を調合したり、子殺しが舞台上で行われるなど、グロテスクな側面の強調が見られる。また、コルネイユの『メデ』³ (1635) では、子供たちを追放しないでおくのと引き替えに、クレウサがメデアに贈り物を要求するという風に変えられている。コルネイユは、エウリピデス及びセネカの作品に見られる、クレウサがメデアからの贈り物を疑いもなく受け取るという筋は不自然であると考え、物語の合理化を図ったのである。これらの作家による作品は、話の筋や登場人物の変更は見られるものの、エウリピデスの『メデア』を同時代の思想や流行に合わせて翻案したものであった。しかし、ジャン・アヌイの『メデ』⁴ (1946) に至り、作家自身の社会への関心や問題提起が『メデ

イア』の翻案に反映されるようになった。そして、女性への関心が、古典作品に向けられるようになると、メディアを従来とは異なった視点で捉える作家が登場する。その一人が、クリスタ・ヴォルフである。彼女は『メディアーさまざまな声』⁵(1996)の中で、男性によって作られた女性の歴史に疑問を投げかける。彼女はメディアという神話の中に、そして、それまでに書かれてきた作品の中に、政治により疎外される女性の姿を見いだすのである。そして、モラガは、自身のチカーナ・レズビアンであるという境遇から、男性と女性、組織と個人といった対立よりも、さらに個人的な視点で、何重にも疎外される人間という意味をメディアに持たせるのである。本論では、モラガの作品を中心に、今日において、メディアがどのような価値を見いだされ、必要とされているのか明らかにしてゆく。

1、権力に疎外される女性としてのメディアージャン・アヌイ、クリスタ・ヴォルフ

アヌイの『メデエ』とヴォルフの『メディアーさまざまな声』は、セネカやコルネイユとは違い、物語の修正や合理化を目的とした書き換えにはとどまらない。

1946年に発表されたアヌイの『メデエ』は、ジャゾンの縁談から、メデエの子殺しまでを扱っている点は、エウリピデス、セネカ、コルネイユを踏襲しているが、メデエはコリントスから去るのではなく、ジャゾンの目の前で焼身自殺するように書き換えられている。彼女は劇中で何度も幸福や愛といった言葉を用い、理想を追い求める女性として描かれている。彼女は、クレオンやジャゾンの説得には屈しない。自分を押し殺し、生を選ぶくらいなら、理想を胸に死ぬことを選ぶのである。このような女性は、アヌイの他の作品にも見られる。同じくギリシア神話を題材とした『アンチゴーヌ』(1944)、ジャンヌダルクの裁判を扱った『ひばり』(1953)においても、主人公は、権力と対立した結果、自ら死を選ぶ。これら二つの作品は、扱っている題材においても主人公は死に至るが、『メデエ』に関しては、本来死ぬはずではなかった主人公が自殺するように書き換えられている。アヌイにとって重要なのは、弱きものが権力に追いつめられて命を落とすという構図なのである。これらの作品が発表された時代、フランスはナチスの政権下にあったことを考えると、これらがアヌイによる社会批判であった事は、想像に難くない。アヌイに至りメディアは、作品として受け継がれるものというよりはむしろ、作家の主義、主張のために利用される象徴として扱われるようになる。彼の場合はメディアを、権力により疎外される女性として用いている。それは、次に挙げるヴォルフでも同様であるが、ヴォルフの場合は、エウリピデスの作品から離れて、より自由にメディアを再構築している。

1996年に出版された、ヴォルフの小説『メディアーさまざまな声』は、ジャンルは違いますが、この作品の、女性に焦点を当てる姿勢は、モラガとの比較において見逃しがたい。こ

の作品は、メデアイアの子殺しを再考したものであり、子殺しをしていないメデイアを描いている。実際に、メデイアは子どもを殺していないという説が存在することも、彼女がメデイアを書くきっかけとなった。彼女は1983年に小説『カッサンドラ』を執筆していたことから、古典文学における女性の存在に興味をもっていたことが伺える。カッサンドラとは、トロイアの王女であり、アポロンから予言能力を与えられている。しかし、彼女の予言は、誰からも信用されないという条件つきである。したがって、彼女はトロイアの危機を予言するも、トロイアは滅び、彼女はアテネに連行されることになる。この神話から、ヴォルフは、知を得た女性が共同体の中で疎外されるという『メデイア—さまざまな声』にも共通する主題を見いだしたのである。

この作品は、メデイアを含む六人の登場人物⁶の独白から構成されている。それぞれの人物が、メデイアがコリントスを追放されるまでの経緯を語る。その人物の中には、従来、語られることの無かった、王宮の政治家たちも含まれており、ヴォルフがメデイアの政治的な側面に、強い関心を示していたことが伺える。この独白から明らかになることは、メデイアは子どもたちを殺しておらず、子殺しは後に政治家たちによってねつ造された物語であるということである。この作品の中で語られる“真実”とは、子どもたちを殺したのは、扇動されたコリントスの民衆であり、メデイアが弟を殺したというのもねつ造であるということだ。また、彼女はクレオンもクレウサも殺していない。この作品で描かれているメデイアは、国家の安定のために犠牲にされた、無実の女性なのである。ヴォルフは、メデイア = 子殺しという、文学の歴史によって当たり前とされてきた結びつきに焦点を当てた。そして、ねつ造された歴史が、女性を辺境へと追いやり、虐げているという可能性を、われわれの前に示しているのである。

古典文学の中に隠された、虐げられた女性の実態に光を当てる姿勢は、モラガにも共通する部分がある。出版された *The Hungry Woman* の冒頭に『メデイア—さまざまな声』の一節が引用されていることから、モラガのヴォルフへの関心が見て取れる。しかし、ヴォルフが、男性の築いた体制から疎外され、犠牲にされる女性を描いたのに対し、モラガが描いたのは、あらゆる共同体から疎外される人間である。ヴォルフのメデイアはコリントスを追放された後、彼女の乳母とその娘リュサと共に、暗い洞穴で生活をおくる。しかし、次に挙げる *The Hungry Woman* のメデイアは、いくつも点でマイノリティであるために、より一層、追い込まれることになるのである。

2. 何重もの疎外を受ける人間としてのメデイア—シェリ・モラガ

シェリ・モラガの *The Hungry Woman* は先にも述べたように、チカーナ・レズビアン

の物語である。この戯曲は二幕からなり、登場人物はメディア、ルナ、メディアの祖母、イアソン、チャック・ムール、そして、場面によって様々な役を演じる四人のシワテテオである。この戯曲の時代設定は、2020年代前半とされており、民族紛争の末、アメリカ合衆国の約半分が小さな共同体に分裂している。チカーナ / チカーノは独立し、アストランという地で生活している。メディアは、その独立のため主導者として活動したが、独立後の反革命運動の際に男性—女性間のヒエラルキーが確立されてしまう。それと同時に、クィアの人々はアストランから追放され、レズビアンであることをイアソンに知られたメディアも、ルナ、チャック・ムール、祖母と共に追放されてしまうのである。彼女たちは、アメリカとアストランの国境にある街、フェニックスで生活を送っていた。その街は、近隣諸国に歓迎されない人々が暮らし、騒音にあふれた無法地帯となっている。

物語は、メディアが国境にある精神病患者の監房に拘束されている場面から、過去に遡って展開してゆく。この場面から彼女が監房に入れられるまでの経緯が明らかになってゆく。メディアはフェニックスで、ルナ、チャック・ムール、祖母と生活していた。夫のイアソンはアストランにおり、新しい恋人と結婚するために、メディアと離婚したがっている。また、彼は、息子のチャック・ムールを自分の元に呼び戻そうとしている。メディアは息子をイアソンに渡したくないが、法律により、子供は13歳になると、母か父かどちらのもとで生活するか選択することができ、彼は父親のもとで生活することを選択する。また、ルナにも新しいレズビアンの恋人がおり、メディアのもとを去ってしまう。残されたメディアは、チャック・ムールがアストランへ旅立つ前夜、薬入りのトウモロコシ粥を彼に食べさせる。そして場面は物語内の現在、つまり、彼女が収容されている監房に戻る。そこで、彼女は殺したはずのチャック・ムールに薬を飲まされ、深い眠りにつくのである。

尽くしてきた夫に裏切られ、その血をひいた子どもを殺害するという話の筋はエウリピデスを踏襲しているが、子どもを持つチカーナ・レズビアンという設定は、モラガ自身の境遇を反映したものである。このメディアは、アメリカに住みながらメキシコ人であり、レズビアンであり、レズビアンでありながら男性との間に子をもっている事から、どの集団に属することが出来ない。彼女は、従来のメディアたちとは異なり、何重にも疎外されているのである。それは、一幕九場で交わされる、ルナとの会話からも伺える。(引用①)

ルナ もう遅すぎるわよ、メディア。あなたは、そこには戻れない。私はあなたの秘密を知っているもの。その秘密は私と一緒にいる限り、守られているわ。まるで、聖なる遺品みたいに注意深く。私は、その秘密が私たちの営みの最中にこぼれ出すのを見るけれど、誰にも言わない。あなたが毎回欲望でびしょ濡れにするシーツの中で、私が証明出来ることは、あなたにも言いやしない。

二人の始まりを思い出させてよ。あの魔法を。消えて無くなりそうな出来事を。あなたの中に消えた、私の手を。「あなたの手はどこ」って叫ぶあなたの声を。私の手は、あなたの内側を動き回って、あなたはその目で私に感謝する。これだから、私はあなたを許すの。そして、私たちは、また別の日を始めるの。あなたは変わったのよ、メディア。まだ分かっていないようだけれど、あなたはアストランにも、どんな男性にも戻れないでしょう。あなたは、損なわれてしまったの。私の手が、あなたを台無しにしたの。

[沈黙。メディア、手紙を拾いあげる]

メディア 私は、あなたとは違うわ、ルナ。私は、そんな風には生まれてないの。あなたが自慢したがる風にはね。私は、子どもを失いたくないだけの、ただの女なの。あなたはそうやって、馬鹿みたいに自由に振る舞うけど、あなたは自由なんかじゃないわ。

(*The Hungry Woman* p.48 ll.2-16)

この会話は、イアソンに、自分がレズビアンで無いことをアピールしようとするメディアを、ルナが説得する場面である。ルナはメディアにレズビアンであることを認めさせようとするが、メディアは自分が母親であるという事、そして、レズビアンであることが、自身の社会的地位を失う原因となった事からも、ルナのようなレズビアンとは本質的に違うのだと思い込もうとしている。しかし、その結果彼女はレズビアンに属することも出来ない。彼女はまた、アストランを故郷として恋しがる一方、自分を排除した男性社会を憎んでいる。二幕八場チャック・ムールがアストランへ出発する前夜、メディアは彼が彼女を虐げている、大人の男になりかけていると確信する。彼女は、薬をチャック・ムールの食事にふりかけ、コアトリクエの祭壇に向かい、以下のように言う。(引用②)

メディア あなたは、臭いますか、お母様。私の息子のなかの男らしさを。今や、彼は、眠っているときにそれを身体に纏っています。私は、床に落ちた塊の中にそれを見つけるのです。彼のパジャマの中で、しわくちゃにされています。私は、ルナみたいに、その軟らかい綿の生地を、鼻先に当てるのです。それを吸い込みます。赤ん坊のにおいではありません。少年のにおいでもありません。彼の身体の中で動く、男のにおいです。ついさっき、私の太股に当たる、小さな隆起を感じました。小さな、脈打つ勃起を。それは、かつては彼の居

場所であった場所に向かって堅くなっていました。私の赤ん坊の、心地よい柔らかさはどこにいったのでしょうか。

(*The Hungry Woman* p.90 ll.7-13)

メディアは、チャック・ムールが成長するにつれて、憎き男たちと同じにおいを発していることに動揺してしまう。さらに、チャック・ムールは、彼女を拒否したアストランに戻ることを選択した。必死に守り続けてきた子どもが、自分を排除する存在になってしまうのである。彼女は我が子に対する素直な愛情も抱けず、母としての自分をも実現することが出来ない。その葛藤の結果、彼女は息子を殺害してしまう。その後、メディアが収容されている監房にチャック・ムールが現れる。メディアは彼を殺したつもりであったので、このチャック・ムールが幻であるのか、実際に生きていたのかは、明確にされていない。彼は、メディアを故郷 (home) に連れて行くと言い、彼女の飲む水の中に、薬を入れる。それを飲んだメディアは、“深い眠り”につく。戯曲はここで終わっており、彼女は死んでしまったのか、または本当に眠っただけなのかの判断は、受容者に委ねられている。しかし、ここまでの考察を踏まえると、彼女にとっての home とは男たちが権力を振るうアストランでも、彼女が生活をしてきたフェニックスでもないことは明らかである。彼女は、“何者かとしての自分”を実現することが出来ず、どこの共同体からも疎外されてしまう。その結果、彼女がたどり着く home というのは、おそらくこの世には存在しない場所である。

この、何重もの疎外される人間というモチーフとしてメディアを扱ったことが、アヌイともヴォルフとも違った、モラガの特徴である。疎外される女性として扱われてきたメディアを、より個人的な視点で捉え直し、現代の社会、及びこれから築かれてゆく社会に適応させているのである。

この作品は、ギリシア神話のメディアを用いている一方、多くの場面で、アステカ神話やメキシコの民間伝承を盛り込んでいる。この作品の中で様々な登場人物を演じるシワテテオとは、アステカ神話によると、出産の際に命を落とした女戦士である。また、二幕のプレリュードでは、メディア、ルナ、チャック・ムールがアステカ神話の神々を演じ、太陽神ウィツィロポチトリ誕生の物語が再現される。その際、チャック・ムールがウィツィロポチトリを、ルナは姉のコヨルシャウキを、メディアは二人の母コアトリクエを演じる。また、メディアはコアトリクエだけでなく、ジョローナというメキシコの民間伝承に登場する女性にも見立てられる。ジョローナとは、子どもを川に沈めて殺した後、自殺した女性であり、その魂が今も地上を彷徨っていると言われている。しかし、複数の伝承を混合することの意図とは、一体何なのであろうか。チカーノであるモラガが、ギリシア悲劇を用いるのは何故なのだろうか。劇作に関して言うと、*The Hungry Woman* の主人公は、メディアという名が与えられているが、それと同時にコアトリクエ、ジョローナとしても

登場する。この主体の揺らぎは、彼女の不安定さをより一層、受容者に印象づける効果がある。また、神話の利用に関してモラガは以下のように述べている。(引用③)「私は近年、神話というものは、その登場人物や象徴の中に語られた天からのギフトであり、過去に向かって開かれた窓であると考えようになった。そしてそれらは、私たちの未来に向けた、ある種のロードマップ提供しうるのだ⁷⁾」と。アヌイやヴォルフを見ても分かるように、ギリシア神話のメディアは、虐げられる女性として描かれてきた。今やメディアとは、世界的に共通する虐げられる女性のモチーフである。そういった意味では、メディアは女性、特にマイノリティの女性にとって、大きな看板となる。そしてモラガは、女性の疎外にとどまらず、あらゆる集団から疎外される人物の象徴としてメディアを掲げたのである。

この作品は、虐げられた女性に焦点を当てていることから、フェミニズム文学として読むことが出来る。また、チカーナという作家及び主人公の存在から、ポストコロニアル文学と読むことも出来る。しかし、それがまさにこの作品におけるメディアの何重にも重なった他者性を示唆している。この作品は、チカーナ・レズビアン⁸⁾の現状を訴える一方、いかなるコミュニティにも適合できない人間の悲劇を暗示している。今日、ジェンダー・セクシュアリティ・人種を考慮した際に、必ずどこにも属することが出来ない存在が現れてしまう。モラガが描いたのは、あるチカーナ・レズビアン⁹⁾の悲劇ではなく、あらゆる線引きの中で、境界にさらされる人間の悲劇なのである。

むすび

ギリシア悲劇の一つとして受け継がれてきた『メディア』は、アヌイにより、象徴として利用されるようになり、ヴォルフのフェミニズムの視点から再考されることにより、新たな意味が付加されるようになった。フェミニズムにも、ブラック・フェミニズムやレズビアン・フェミニズムなど、様々な視点が存在するが、何かしらの言葉で定義される集団は、そこに属することが出来ない人間を生み出す要因ともなるのである。モラガの *The Hungry Woman* はメディアをその象徴として用いた作品である。今後のメディアは、従来の“権力により疎外される女性”としてではなく、“あらゆる線引きにより疎外される人間”の象徴となるかもしれない。正典とはこのように、時代に即したレッテルを貼り付けられ、継承されてゆくものである。また、そのような解釈が出来る作品こそが、必要とされ、正典となり得るのである。

(関西大学)

註

- 1 1995年4月、トニー・ケリーの演出により初演される。以降、同年の12月、1997年、1999年、2000年に再演される。1997年と1999年の上演は、モラガの演出によるものである。以下、*The Hungry Woman* とする。
- 2 小林標訳
- 3 戸張智雄訳
- 4 梅田晴夫訳
- 5 保坂一夫訳
- 6 メディア、イアソン、アガメダ (かつてのメディアの弟子)、アカマス (クレオン王の第一占星術者)、レウコン (クレオン王の第二占星術者)、グラウケ (クレオン王の娘) が語り手として登場する。
- 7 Cherríe L. Moraga *The Hungry Woman* p.6

参考文献

- エウリピデス著 丹下和彦訳 『メーディア』—『ギリシア悲劇全集5』 岩波書店1990
- クリスタ・ヴォルフ著 中込啓子訳 『カッサンドラ』 恒文社 1997
- クリスタ・ヴォルフ著 保坂一夫訳 『メディア—さまざまな声—』 同学社2005
- コルネイユ著 戸張智雄訳 『メデ』—『世界文学全集11』 講談社 1978
- ジャン・アヌイ著 芥川比呂志訳 『アンチゴーヌ』—『アンチゴーヌ—アヌイ名作集』 白水社 1988
- ジャン・アヌイ著 鈴木力衛訳 『メデ』—『アヌイ作品集 第二巻』 白水社 1957
- セネカ著 小林標訳 『メデア』—『セネカ悲劇集1』 京都大学学術出版 1997
- Cherríe L. Moraga, *The Hungry Woman; A Mexican Medea*, 2001, West End Press, Albuquerque
- Hubert Cancik and Helmuth Schneider(ed.), *Brill's new Pauly: encyclopedia of the Ancient World* vol.2,8, 2003, Brill, Leiden and Boston
- John Roberts(ed.) *The Oxford Dictionary of The Classical World*, 2005 Oxford University Press, New York
- Michael Graulich, *Myth of Ancient Mexico*, 1997, University of Oklahoma Press, Norman and London

ボードウェルの映画理論に関する一考察

一物語行為における観客一

瀧波崇

1. はじめに

アメリカの映画研究者デヴィッド・ボードウェル (David Bordwell, 1947-) は、その主著『フィクション映画における語り』(Narration in the Fiction Film, 1985) において、クリスチャン・メッツ (Christian Metz, 1931-1993) の映画物語論から大きな影響を受けるとともに、その理論に対して鋭い批判を向けている。メッツはバンヴェニストの言語学的な概念を援用しながら、映画はディスクール (discours) であると考えた。このとき、ディスクール (discours) には必然的に語り手 (narrateur, Narrator) が想定される。しかしそれとは逆に、ボードウェルは語り手が不要だと考える。本論文では、ボードウェルがどのようにメッツの理論を乗り越え、その先に何をみていたのかを考察する。そのためにまず、メッツの物語理論における語り手と観客について述べる。次にボードウェルがメッツの考察についてどのように考えていたかを説明する。最後にボードウェルがメッツを乗り越えることで成し遂げようとしていたことを考察する。

2. メッツの考察

(1) 観客と語り手

メッツによれば、映画の物語は表象作用 (représentation) と語り (narration) からなる。またこの物語映画は、一見したところ、エミール・バンヴェニストの意味で、ディスクール (discours) としてではなく、物語 (histoire) として現われるという。

バンヴェニストのいうディスクールとは言語が行為として現実化する具体的な場のことで、語り手、発話、聞き手の状況を含む全体をさす。発話されたものは言表 (énoncé) という。語り手と聞き手は作用関係にあり、言表の根拠となる言表行為 (énonciation) の主体が必然的に想定される。

メッツは観客に与える影響から、また監督の意図から、物語映画をディスクールとみなすことができるという。したがってまた、物語映画には、必然的に言表行為の主体が想定される。しかしメッツは「この手のディスクールの本質、いいかえればディスクールそれ

自体としての効果は、原則的に言表行為の痕跡を消し去り、物語に身をやつすことに他ならない^{1]}という。

バンヴェニストにとっての物語とは、言表に言表行為の主体の痕跡²があらわれないもののことである。そこで語られる出来事は、語り手によってではなく、あたかも出来事それ自体によって語られているような印象を与える。メッツにとっての物語映画は、言語が行為として現実化する具体的な場であるが、しかしそこに語り手の痕跡が消えているために、物語のように見えるというわけである。ではそこにはどのようなプロセスが働いているのだろうか。

映画の最終的な形のテキストである物語が上映されている間、観客は現存している。しかしその一方で、俳優は不在である。それとは反対の状況もある。撮影の間は俳優が現存しているが、観客の方は不在である。こうして、見ることと見られることは、その中間で断たれてしまう。観客が見ているのは俳優たちではなく、俳優たちの写真にすぎない。俳優たちが演技をしているのは、観客に対してではなく、カメラに向かってである。このようなことを可能にしているのは、カメラによる撮影であり、映写機によるフィルムの上映である。

さらに俳優たちは、まるで見られていないかのようにふるまい、さりげない態度で、映画の物語が用意したとおりの生活を営んでいる。俳優たちは観客が見ていることを知っているが、あえて知ろうとは思わないというわけである。その一方で観客は、見つめられている客が見つめられているのを知らないふりをしているということを知っている。メッツはいう。「古典的な映画全体を《物語》の方向へと進ませたのは、まさにこうした根底的な否認なのである。この否認こそが、古典的映画のディスクールの面での素材を絶えず消し去り、その主の映画をある閉じられた対象（物語のこと）へと変えたものに他ならない^{3]}。ここでいう「否認 (déní)」とは、精神分析学の用語で肯定と否定の共存のことをいう。ディスクールではないという否認によって映画は物語のように見えるが、実はその背後にはディスクールが存在していることを、メッツは「否認」というわけである。

観客の見るという行為は、俳優たちが知らないふりをしているのを知りつつも、あえて知らないふりをするということである。こうして観客が俳優たちをこっそりと覗き見ることが成り立つ。それに対して覗き見られるためにできているものは、映画の制度的な特殊化によって、映画の物語 (histoire) になったといえる。

(2) 観客の同一化とその位置

メッツによれば、映画を見ている間、観客は映画の登場人物ではなく、カメラに対して自らを同一化するしかない。というのも、カメラは観客が見ているものを前もって見てい

るからである。観客は、観客がまなざしているものを、彼に先行してすでにまなざしていたカメラに対して同一化する⁴。これは言述としての、つまり物語を前面にたててそちらに目を引きつける映画それ自体への同一化に他ならない。

このとき観客が占める位置は、「一点透視図法⁵（つまり撮影機による透視図法）の役割、および、その《消失点》の役割」によって、「主体＝鑑賞者の視座はその消失点の対蹠（たいせき）点、つまり一種の全能者的な位置⁶」である。というのも、カメラは観客が見ているものを前もって見ているが、そのカメラの設置場所は同時に消失点も決定しているからである。他方見られる対象は、すべてカメラが占めている唯一の限定された位置のために組織されている。

またメッツによれば、伝統的な映画において、言述が物語のふりをするのは、すなわち言表行為の主体の痕跡をすべて消し去ろうとするのは、観客に自分がその主体になっているような印象を与えるためである。そして観客は、先のわからない俳優たちの行いを覗き見る。「エミール・バンヴェニスト的意味での物語 (histoire) とは、(…) だれが語るわけでもないが、誰かが受け取る物語に他ならない (…)。したがってある意味では、それを語るのは《受信者》（というよりもむしろ収集装置）だともいえる⁷」。観客は被知覚対象としてはスクリーン上に不在であるが、知覚主体としては、カメラと同一化することによって、そこに現存しており、しかも「偏在している⁸」ということである。経験的主体であると同時に超越論的主体でもあるカメラの位置に、観客は自分自身を重ねる。

3. ボードウエルのメッツ分析

(1) 透明な目撃者 (Invisible Observer)

このメッツの考察に対して、ボードウエルは次のように批判する。すなわち「メッツは伝統的な映画がディスフールを隠蔽する方法を記述するうちに、臆することなくカメラを擬人化する⁹」。いいかえれば、メッツの考察は撮影する主体の介在を作り出すということである。この主体のことを、ボードウエルは「透明な目撃者 (invisible observer)」と呼ぶ。

これまで説明してきたように、メッツにとって映画は、観客に作用する点で言説であるが、それが物語として現われるためには、カメラの仲介が必要であった。だがそれは、ボードウエルによれば、映画的表现の言語学的理論にとっての土台が整えられなかったための、その場しのぎの対応でしかないという。というのも、彼によれば、「(引用2) 映画的言表を構築するものについての、あるいは全体的に複雑な構造が頼りにする分析的な単位についての、議論がほとんどない¹⁰」からである。だがその一方で、言表作用の考察が言語学のモデルに近づけば近づくほど、映画への適用はいっそう難しくもなる。

バンヴェニストが考察するところによれば、言表から言表作用の主体へと遡ることができる。言表とはひとが言うことである。言表作用はそれを言うための働き、行為そのものことであり、言表を生産する作用域のことをいう。この生産の作用域を考察する場合には、言表から言表作用の痕跡を探さなければならない。その痕跡の代表的なものは人称代名詞である。「わたし」は発話者自身を指し示すとともに、個々の言表を組織する主体でもある。「わたし」の痕跡を探することは、その語りの作用域を考察する拠り所となる。「わたし」によって担われることで、言表は意味をもつわけである。

しかしボードウェルによれば、このような人称代名詞の映画的相当物を発見することは不可能である。たとえばバンヴェニストにおいて、「あなた」の作用は暗示された聞き手に対する話し手の話しかけの痕跡を残している。しかしそうした二人称の映像とはどういうものか。ボードウェルによれば、われわれは二人称の適切な痕跡でありえる映像の見解をもたない¹¹。またあらゆるショットも編集も、著者の話しかけの痕跡を残している。というのも、それらはみな、作られたものだからである。しかし二人称の痕跡を発見することができないのであれば、われわれは一人称と二人称を区別することができないということである。また区別することができないのであれば、そのとき人称の分類は、映画における相当物がないということである。映画的言表を構築するための分析的な単位を発見することができない。そこで、映画的言表において、透明な目撃者は、カメラの運動と編集の利用においてその痕跡を示すことで、言表の主要な土台となる。

こうして透明な目撃者を仲介させることはカメラを、擬人化させることであり、この目撃者＝カメラを現実の現象の前に、人のように立たせることになる。この想像上の観察者は、物語の出来事に対して、あたかも客観的世界に直面する主体であるかのようにふるまう。そこでは「(引用3)カメラの動きは身体の可動性と対比されうる。すなわちパンやティルトは頭の回転を表現し、移動ショットは大股で歩くことに、あるいはバックでの歩行に一致¹²」する。また「(引用4)ショットは素朴な知覚の所与に一致する。また編集は、心的過程における注意の移行を模倣するだろう¹³」。

だがボードウェルは、こうした「(引用5)見えない目撃者の考察にともなう、経験的な誤りを見つけることは難しくない¹⁴」という。たとえば分割スクリーンやワイプ、不可能なカメラの位置や動きや、その他多くの様式化されたテクニックは無視されねばならなくなる。また現実の知覚に類似した表現であるために、連続的に編集されねばならなくなる。普通の映画でさえ、カメラの位置は経験的な主体の移動に帰属させることのできない方法で、変化するということを忘れるわけである。

さらに彼によれば、擬人化された透明な目撃者は、現実の現象の前に人のように立つ。フィクションの物語とは、この主体が物語に先行する出来事を切り取ったものであるとい

うわけである。しかしこのことは、映画が出来事を作り出すということ忘れてしまうという。映画は先在する出来事の切り取りをもって始まるのではなく、出来事の構築をもって始まるのである。「(引用6) 独立して存在する出来事を獲得するために、カメラはベストな地点を選択するのではない。人、照明、背景、そして衣装は確かな観点からのみ、意味をなすために構築される。このことから、ひとつの結論をひきつけることができる。あらゆる映画テクニックは、それらが撮影される前の出来事を含んでいるにしても、際立った効果が物語世界を構築し、物語行為的に作用する¹⁵⁾」のである。

透明な目撃者の介在に対するボードウェルの批判はふたつの点にもとづいているが、その結論はひとつの点に収斂する。ひとつにはカメラを擬人化することによって、ふたつには撮影に先行する出来事を想定することによって、いずれにしても、多くの映画独自のテクニックに対する考察がぬけおちてしまうということである。

(2) ボードウェルの誤解

しかしこのようなボードウェルのメッツに対する批判は、必ずしも成功しているわけではない。なぜなら、彼のメッツの考察に対する批判が誤解にもとづいているからである。

メッツは確かに、観客が観客自身に先行するカメラのまなざしに同一化することを説明しているが、だからといってカメラの運動を想像上の観察者の自然な移動に限定してはいない。むしろメッツはカメラの偏在性について述べ、超越論的主体としての語り手に対する、観客の同一化について説明している。「映画館のスクリーンの上にあるものは、常に他者である。私はどこかといえば、客席でスクリーンを眺めている。私はいかなる点でも、被知覚対象に参加することはない。逆に私は、いわば全知覚者である。全能者という言葉があるが、それと同じような使い方だと考えてもらってよい(映画が観客にゆだねる例の《同時偏在能力》のことである)¹⁶⁾」。ボードウェルの「透明な目撃者」は、すでに述べたように想像上の観察者の身体的な条件に限定されており、その条件にあわないテクニックを排除してしまうと述べている。しかし彼のいうように、メッツがカメラを擬人化しているにしても、それを経験的主体にとどめているわけではないのである。

4. ボードウェルがメッツを乗り越えようとした点

(1) 遠近法と観客

しかし、それでもボードウェルは、言語モデルに依存したメッツの分析理論を乗り越えようとしていることは間違いない。それは言語学的な分析では排除されてしまうテクニックがあり、それさえも物語に貢献させるためである。そのことを、彼による遠近法の考察

から見てみたい。

一点透視図法は中心的な視点に集中する科学的なシステムで、キャンバスと垂直に交わる直線は、すべてひとつの消失点に収束するように描かれる。この消失点を「主消失点」あるいは「視中心」といい、この対蹠点は主体の位置、つまり、メッツのいう全能者的な位置に置かれることになる。

映画のカメラは光線の中心投射の力によって、ある映像を生産する。メッツを初め多くの映画理論家たちは、映画の映像は一点透視図法の位置性を強いられることを示すためにこのカメラの力を必要としてきた。しかしボードウェルによれば、この結論は完全に不当である。というのも、カメラは光線の中心投射に専心するが、しかし映画制作者はカメラに入る光線を変質させることができるからである。たとえば映画制作者は、撮影される対象の配置やセットによって、二つか三つの消失点を含むことができる。このことは一点透視図法の効果を無効にすることができる。さらに、もし一点透視図法が消失点と平面の規則正しい後退によって定義されるなら、不鮮明な背景をもつショットは遠近法の中にはない。ここで表現されている奥行きは、科学的な遠近法のそれを作り出さない。

また彼は「(引用7)カメラが一点透視図法を複製するように宿命づけられたものであるとみなす理論家たちは、レンズの焦点距離における変動を排除する傾向がある¹⁷⁾」と述べる。たとえば望遠レンズは空間を平面にして、不思議な効果を作り出す。だが常に一点透視図法の位置性を強いるのであれば、そのようなショットが生み出す効果も排除されることになる。これらの効果は、ボードウェルによれば、いずれも物語に貢献する。

ではショットが一点透視図法にもとづかないのであれば、観客の位置はどこになるのだろうか。また語り手の位置が確定されないのであれば、さまざまなテクニックが、ある種の効果を生み出すのはなぜだろうか。

(2) 知覚の活動

ボードウェルは次のように説明する。「(引用8)物語映画において、物語行為的でないものがあるだろうか？あらゆる映像や音は物語に貢献するが、われわれはその知覚的に際立った要素に注意を向けうる¹⁸⁾」。対象の配置とレンズの焦点距離の違いが、物語の理解に対して、別の効果を生み出すことができるのは、観客の知覚に対して、それぞれに異なる刺激を与えるからである。

ボードウェルは、観客の知覚が現実の知覚者が有するのと同じ心理学的な活動を有すると考える。そうした知覚の典型的な活動とは、刺激にもとづく立体的な世界の同一視である。しかしわれわれは感覚の刺激だけでは知覚概念を確定することができない。感覚だけでは不十分で曖昧だからである。刺激に対する知覚的な結論は、感覚的な刺激や先行する

知識によって与えられた前提にもとづいて、引き寄せられる。この点で知覚的活動は推測であり、そうした推測を仮説 (hypothesis) と呼ぶ。

仮説は、知覚者が刺激に先行して有する、知識の塊によって導かれる。この知識の塊は図式 (schema) と呼ばれる。知覚は、知覚者自身が有する図式に導かれた、もっともらしいとみなす仮説を推測わけである。また仮説は図式にもとづくため、先行する知識から期待や予測も同時に組み立てるし、欠けている情報を図式から補いもする。だがそのために、「(引用9) あらゆる推論と同じように、知覚的な経験はいささか冒険的な傾向があり、新しい周りの状況や新しい図式によって、その妥当性が疑われうる。そしていくらかのちに、知覚的仮説は確認されるか、誤りを指摘される¹⁹⁾」こともある。そして仮説や図式の変更を迫られることもある。ボードウェルにとっての知覚の過程とは、能動的な推論による、仮説検証の過程である。

(3) 映画における観客の物語理解

ではこうした知覚の活動が、映画を観ている観客にとってどのように作用するのか。

観客は、映画の物語を理解することを知覚の活動の目標とみなす。このとき、その観客が知覚的に直面するのは映像と音である。それらは観客に対して刺激として作用する。しかしそれらだけでは、ひとつの出来事やアクションに統合することはない。観客は「(引用10) 物語映画を理解するために、運動を知覚する以上のことをしなければならない。観察者は立体的な世界を提示するものとして、映像や音を解釈しなければならず、また口述され、記述された言葉を理解しなければならない²⁰⁾」。

彼によれば、映像や音を解釈するということは、観客が刺激を統合することである。この場合、刺激をデータといいかえた方がいいかもしれない。というのも、刺激とは映画の映像と音のことであり、同時に映画を解釈する際の素材になるものだからである。観客はいくつかのデータを統合して、ひとつの出来事やアクションとして解釈する。このとき観客は、映画の文脈や先行する経験、他の芸術体験から得られた図式を利用して、データとデータの間に関連性を探す。映像や音に対する解釈とは、観客の図式を通して推測された仮説をつくることである。観客が映像や音のデータから仮説を作ることによって、映画の物語は理解されるわけである。またこのことは、さまざまなテクニックがある種の効果を生み出す契機になる理由でもある。というのも、同じ映像であっても、レンズや遠近法の効果によって、データとなるものが変化するからである。

(4) 語り手

ボードウェルはこうした観客の物語理解において、「(引用11) メッセージの発信者では

なく、その知覚者を想定する²¹⁾。彼にとって映画の物語がデータの組織体とみなされるのに対して、観客はそれらのデータを統合し、解釈する存在である。メッツのように映画をディスクールをとらえるのであれば、映画はその根源である語り手に関連して解釈されるだろう。しかし彼によれば、「(引用12) 映画を鑑賞するとき、われわれは人間に似た実在によって何かは話されるのに気づくことはほとんどない²²⁾」という。つまり語り手の存在は、観客の知覚に働きかけるのでなければ、そのような要素を付け加えるべきではないというわけである。したがってまた、遠近法が語り手の位置を決定しなくても問題はない。

5. まとめ

ボードウエルのメッツ批判は必ずしも成功したわけではないが、しかしボードウエルがメッツを乗り越えようとした点ははっきりしている。つまりメッツは映画と観客の間に透明な目撃者を介在させ、それに関連づけられるものだけに観客の物語理解を制限したのだが、ボードウエルはそうした目撃者 = 語り手の存在を排除することによって、また観客の知覚的な活動を介在させることによって、観客の物語理解をもっと広範で能動的で、創造的なものたらしめようとする。このボードウエルの試みは、スクリーン上にあらわれる、観客にとって知覚的なものすべてを物語の理解に貢献させようとすることである。あるいは、観客はあらかじめ与えられた物語を理解するというより、むしろスクリーン上の映像を知覚することによって、はじめて物語を物語として完成させる。その意味においては、観客こそが「語り手」であると言ってよいかもしれない。

本論では、もっぱらボードウエルがメッツをいかにして、どのような点で乗り越えようとしたかということを探った。しかし彼にとって映画は観客の知覚活動に対して誘導的であり、同じ映画を観た複数の人たちに対して、同じ物語を理解させる。であれば、そのように作用するものとはなんなのか。またそのとき、知覚はなぜ誘導されるのか。レジュメで触れていたファブラ (fabula) やシュジエート (syuzhet) はそのことに関わることである。それらによってメッツの分析が対象としていた伝統的な映画だけでなく、現代的な映画の分析も可能になると彼は考える。これらの考察は今後の課題としたい。

(大阪大学)

註

1 クリスチャン・メッツ (鹿島茂訳) 『映画と精神分析』白水社 (1981) p166 かつこ内は引用者

- 2 「指呼詞 (déictique)」と呼ばれるもので、たとえば人称代名詞がこれにあたる。発話は特定の状況の中で実現される。話し手は発話行為の時点や、コミュニケーションの参加者、発話が産出される場所に、自分自身の発話を指向させるわけである。この状況への指向が「指呼 (daxis)」を形成する。発話を状況に結合するために力を貸す言語要素が「指呼詞」である。
- 3 クリスチャン・メッツ (鹿島茂訳) 『映画と精神分析』白水社 (1981) p171
- 4 ただし上映中には、この撮影機はその場にはない。しかしそれはちゃんと代理人をもっている。すなわちそれは《映写機》とよばれるもので、観客の背後にあり、あらゆる視覚の発生源が見出される。
- 5 一点透視図法では、キャンバスの平面に平行なすべての平行線群は平行線として描かれ、キャンバスと垂直に交わる直線は、すべてひとつの消失点に収束するように描かれる。この消失点を「主消失点」あるいは「視中心」といい、この点は、画面に対して垂直に投影された画家の視点である。だから画家の目は、画面に描かれていることになる。
- 6 クリスチャン・メッツ (鹿島茂訳) 『映画と精神分析』白水社 (1981) p102
- 7 前掲書、p175
- 8 前掲書、p110
- 9 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (the University of Wisconsin Press, 1985) p24
- 10 *ibid*, p24
- 11 ボードウェルはマーク・ナッシュ (Mark Nash) の『吸血鬼 (Vampyr)』(1932) の考察を引用する。それによれば、人称代名詞以外は発見することは不可能である。
- 12 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (the University of Wisconsin Press, 1985) p10
- 13 *ibid*, p9
- 14 *ibid*, p9
- 15 *ibid*, p11 - p12
- 16 クリスチャン・メッツ (鹿島茂訳) 『映画と精神分析』白水社 (1981) p99 - p100
- 17 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (the University of Wisconsin Press, 1985) p107
- 18 *ibid*, p53
- 19 *ibid*, p31
- 20 *ibid*, p33
- 21 *ibid* p62
- 22 *ibid* p62

ウィリアム・ブレイクの悪魔観

——善／悪の対立とその両義性をめぐって——

岡野 朱里

1. はじめに

ウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) はロンドンの下町で銅版画師として貧しい職人生活をしていた。挿絵版画の仕事の傍ら、自らの思想を明らかにするため、詩と絵の両方を同一画面に配置する方法「彩飾印刷 (Illuminated Printing)」を開発し、約 20 もの作品を残している。彼が詩と共に刻んだ挿絵は、イメージの単なる視覚化ではなく、テキストの意味を補足し、時には逆説的にテキストと背反してみせる、互換性のある表現手段であった。ブレイクの代表的な初期作品の一つである『天国と地獄の結婚』 (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790) において、彼は自らの芸術手段であるこの彩飾印刷を、自信をもって「地獄の方法」¹ と称し、その過程を「地獄の印刷所」において象徴的に提示した。ここでの「地獄」という言葉に積極的な意味が込められていることは確かであろう。ブレイクは、表面下に「隠された無限なるもの」、つまり近代的な合理主義によって隠された真理を、この「地獄の方法」を用いて明らかにしようとした。このように、作品中で、「地獄」「悪魔」「サタン」といった言葉が肯定的に用いられてはいるが、ブレイクは反道徳的存在としての悪魔を礼賛していたわけではない。一見、悪魔主義とも捉えられそうなブレイクの悪魔の像は、対立概念、エネルギー論、宗教観といった、彼の哲学の核となる思想に裏付けされた一つの詩的表現であると言える。ブレイクは、そうした自分の主義・主張を、詩と絵の両方で表現した人物である。本発表では、ブレイクの悪魔観が、どのように詩において言語化され、絵画／挿絵において視覚化されたかを、悪魔やサタンが作品において重要な役割を果たしている『天国と地獄の結婚』と、後期作品から『ミルトン』 (*Milton a Poem*, c. 1804-11) を取りあげ、検証していく。

2. 『天国と地獄の結婚』における悪魔観

1790年頃に彫版されたこの作品は、散文を基本とした短い作品ながらも、その後のブレイクの思想体系の基礎となる重要な考えが示されている。

ブレイクははじめに、対立 (contrary) の必要性を宣言する。

Without Contraries is no progression.

Attraction and repulsion, reason and energy, love and hate, are necessary to human existence.

From these contraries spring what the religious call Good & Evil.

Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. Good is Heaven. Evil is Hell. (E 34)

S. Foster Damon が『ブレイク辞典』で繰り返し説明しているように、ブレイクにとって、「対立するもの同士は等しく真実であり、互いにとって不可欠」²なのである。こうした対立概念は、後期の作品群の中で「否定」の概念を伴って再び示されるが、ブレイクは、一方が切り捨てられる否定ではなく、あくまで二者の存在が保たれる対立を重視する姿勢を貫いていることが分かる。

『天国と地獄の結婚』で対立概念を示した次のプレート「悪魔の声 (The voice of the Devil)」では、「全ての聖書と聖典」が前提とする霊肉二元論や、肉体とエネルギーの否定といった考えは誤謬であるとして、次の三点こそ真実であると示す。

1. Man has no Body distinct from his Soul…
2. Energy is the only life and is from the Body…
3. Energy is Eternal Delight (E 34)

ブレイクが対立概念を重視した理由の一つに、ここで見られるようなエネルギー賛美の姿勢が挙げられるだろう。「永遠の歓び」であるエネルギーは、物事の進歩を促す対立から生まれる一つの表出である。そしてそれは、人間が本来持っている生への欲望や活力とも言える。しかし、既成宗教は、理性の名の下に、生命の証とも言えるエネルギーを悪とし、それを否定しようとする。そうした宗教が規定し、人々が信じている善悪の「善」は「偽善」ではないかと、ブレイクは感じ取っているのだ。そのため、ブレイクは、抑圧的な理性に押さえつけられた善よりも、エネルギー溢れる悪を讃えることで、一般的な倫理的価値観を逆転させようとしていたと考えられる³。

ブレイクは次の第5プレートで「欲望を抑制する者は、その欲望が抑制されるほどに弱いからである (E 34)」と、禁欲的な道德観を批判している。欲望を抑制するのは理性であり、その理性が勢力を増すと、欲望はそのエネルギーを失い、ただの「欲望の影 (E 34)」になってしまうのだ。こうした考えに立つブレイクは、悪魔の口を通して、イエス・キリストについても次のように言う。

I tell you, no virtue can exist without breaking these ten commandments:
Jesus was all virtue, and acted from impulse: not from rules. (E 43)

衝動のままの行為が美德を結果とするエネルギーの人としてのキリストを描いており、ブレイクの対立概念に合わせるならば、キリストは「悪」の側に立つのだ。

同様の考えは、ブレイクが提示した、ジョン・ミルトン (John Milton, 1608-74) の『失楽園』 (*Paradise Lost*, 1667) への一般的な解釈に対する反論にも見られる。『失楽園』で救世主 (Messiah) と呼ばれているのは、欲望を抑圧する理性であり、旧約聖書『ヨブ記』において神を誘惑するサタンと同じであるという。しかしブレイクが考える救世主は、一度墮落した後、「奈落の底から盗んできたもので新たな天国を創った (E 35)」と考えている。一般的なキリスト教の教理では墮天使は悪魔と同一視され、忌み嫌われているが、ブレイクにとっての墮天使は天国を形成する力を持つ「救世的」存在であるということである。

さらに、聖書のエホバはエネルギーや欲望を象徴する炎の中に住んでいるという考えを示し (E 35)、救世主のサタンの側面を強調する。別の場面でも「救世主やサタンは…我々のエネルギー (E 40)」と述べ、サタンとエネルギーの関連が示されている。さらに、「キリストの死後、彼はエホバとなった (E 35)」とあり、キリスト=エホバ=サタンという等式が示唆される。

さて、『天国と地獄の結婚』の最終場面では、衝撃的な結末が待ち受けている。天使が述べた一般的なキリストの解釈を悪魔が訂正すると、天使は炎を抱いて燃え尽き、旧約聖書の預言者エリヤ (Elijah) として復活する。その後、天使は悪魔に姿を変え、悪魔の友人となる。ブレイクからすると、天使とは「自分達だけが賢者であると公言するような虚栄心を持っている (E 42)」のだが、この最終場面の天使は自分の誤りと自惚れに気付く、炎によって浄化され復活したと考えられる。

しかし、この最終場面とこの作品のタイトル「天国と地獄の結婚」という言葉は、先に挙げた対立概念と矛盾するようにも見える。ここで『天国と地獄の結婚』のタイトルページを見ると、本来、天国の優位を表すため上下に描かれるはずの天国と地獄は左右に併置され、さらに、それは地下の場面として描かれている⁴。画面下で抱擁しあう人物が天国と地獄の擬人化である。本文において天使は悪魔になってしまったが、二人は友好状態を保っており、理想的な対立状態とも言える。ブレイクは対立するもの同士に優劣をつけることを目指したわけではない。善と悪は対立して交わらないのではなく、互いに対し相補的に関係し合う状態を、この「結婚」という言葉は表していると考えられる。

3. 「善の天使と悪魔の天使」について

ここで“The Good and Evil Angels”と題された絵を比較してみたい⁵。描かれた時期は、『天国と地獄の結婚』の後の1795年とされる。この裸の人物は天使と悪魔ではなく、題名が示すように、善の天使と悪の天使である。燃え盛る炎を背景にした左側の人物が悪であり、子どもを抱いている右側の人物が善である。このデザインは、左右反対ではあるが、『天国と地獄の結婚』第4プレート挿絵部分と同じである。ポーズも同じであるが、水彩画の方が子どもと悪の天使との距離が近くなっており、悪の天使が画面の左3分の2を占めている。炎に象徴されるエネルギーが勢いよく善に迫っているが、悪の天使の右足首には足枷がはめられており、これ以上進むことはできない。

ここで興味深いのは、ブレイクが後に加えた修正である⁶。特に左の天使の顔に注目すると、皺が多数加えられただけでなく、本来眼球がある部分には何も無い。彼は盲目になったのだ。足枷は行動を制限する道具であるが、あくまでそれは道具であり、外すことや壊すことは可能である。しかし、Fred Parkerが指摘するように、盲目は永久に自分自身の一部であり、その状況から脱することはできない⁷。ブレイクはここで、悪の力、そしてエネルギーの盲目性とその危険性を示唆しているのではなかろうか。また、こうした修正の背景には、ブレイクが抱いていたフランス革命への希望と落胆を見ることができる。『天国と地獄の結婚』が書かれたのは、革命に対する期待に燃えていた時期と重なるため、進歩を促す対立や、革命的なエネルギー賛美に、そうした時代背景が伺える。しかし、結局革命がもたらしたのは恐怖政治やギロチンであり、そうした革命への落胆から、エネルギーを押し進めることへの修正が行われたとも考えられる。

4. 『ミルトン』におけるサタン：

預言書と呼ばれるブレイクの作品は、非常に難解であるが、その理由の一つとして、象徴的人物がどんどん分裂したり統合したりする現象が挙げられる。一人の人格に対し、「流出／エマネーション (emanation)」と呼ばれる女性的分身や「亡霊／スペクター (spectre)」と呼ばれる「もう一人の自分」のような存在がいる。さらに「影 (shadow)」や、肉体が別の動きをしていたり、エマネーションのスペクターや、自分と分身との子どもなどが現れたりもする。この作品でも、主人公のミルトン自身が分裂や統合を繰り返し、複雑に話が進んで行く。

『ミルトン』の作品中、スペクターは次のように説明される。それは、「人間の中の論証する力」、「誤った肉体」、「一つの外被」、そして「自我」である。スペクターは「否定」であ

るため、相反するものを取り戻すために破壊されなければならない。

The Negation must be destroyed to redeem the Contraries
The Negation is the Spectre; the Reasoning Power in Man
This is a false Body: an Incrustation over my Immortal
Spirit; a Selfhood, which must be put off & annihilated away (E142)

ここで言う「破壊」とは、「自己滅却 (self-annihilation)」のことを指している。その目的は、「自己吟味によって自分の精神の顔を洗い清めるため (E 142)」である。顔は五つの感覚器官を持つ場所でもあることから、この言葉は、『天国と地獄の結婚』での有名な詩句を思い起こさせる。

If the doors of perception were cleansed everything would appear to
man as it is: infinite (E 39)

詩人にとって、無限を見る力でもある想像力は絶対的なものである。特にブレイクは想像力を重要視しており、「想像力は神 (イエス) 自身 (E 273)」とまで言っている。誤った自我によって知覚を鈍らされていると、ブレイクが目指す永遠界への回復は得られない。

『ミルトン』でのサタンは主人公ミルトンのスペクターとして描かれる。ミルトンは自らその事を次のように自覚する。

I in my Selfhood am that Satan: I am that Evil One!
He is my Spectre! (E 108)

自分の中に悪しきものであるサタンの側面に気がついたミルトンは、そうしたスペクター的自我を消滅させるために地上へと降りてくるが、彼の下降は下界へと降りることであると同時に、自己の中への下降でもある。

しかし、『ミルトン』におけるサタンは『天国と地獄の結婚』の悪魔のようにシンプルではない。サタンは「不透明 (opaque [opaque])」であり変化可能な「状態 (state)」でもある。また、それ自体に対立物を内包しているかのような、二面性を持っている。それはまず、サタンの兄弟パラマブロン (Palamabron) によって明らかにされる。

You know Satan's mildness and his self-imposition.

Seeming a brother, being tyrant, even thinking himself a brother
While he is murdering the just. (E 100)

サタン自身が良かれと思って見せた兄弟愛は、相手にとっては暴君の姿であった。このサタンの姿は、独善的なモラルを強いる「ユリゼン (Urizen)」としての本性を現し、抑圧的な唯一神として君臨するに至る。

I am God alone,
There is no other! Let all obey my principles of moral individuality. (E 103)

このユリゼンのサタンは、途中、アルノン川の岸辺でミルトンによって「自己滅却」されるが、その方法が実に興味深い。サタンは冷たい川の水をミルトンの脳に注ぐという、洗礼を与えるかのような行為をする。それに対し、ミルトンはスコテの赤い土でユリゼンに新たな肉体を形作っている。

… Urizen stoop'd down
And took up water from the river Jordan: pouring on
To Miltons brain the icy fluid from his broad cold palm.
But Milton took of the red clay of Succoth
…
Creating new flesh on the Demon cold, and building him,
As with new clay a Human form… (E 112)

このようにミルトンとユリゼンの戦いは、「敵対者に対し、一方に生を、他方に死を与える (E 113)」行為であり、「自己滅却」が創造／芸術行為の一つとして描かれている。

…Silent Milton stood before
The darkened Urizen, as the sculptor silent stands before
His forming image, he walks round it patient laboring,
Thus Milton stood forming bright Urizen. (E 114)

こうしてミルトンによって新たな「輝く」肉体を与えられたユリゼンの中では「真の人間が力と威厳に満ちて歩き出す (E 114)」。この「暗くされていた」悪魔を本来の「輝く」悪

魔へと作りかえる行為は、Fred Parker が指摘するように、悪魔を描写するという危険なタスクを担う芸術家にとっては、素晴らしい着想点である⁸。

しかし、抑圧者のユリゼンがいなくなっても、サタンはまだミルトンのスペクターとして存在する。「華麗で美しい巨大な悪魔 (“mighty Demon / Gorgeous & beautiful” E 139)」と形容されるサタンだが、その胸の中には「神の荒廃した建造物 (“a ruind building of God”）」、「燃える砂の平原 (“plains of burning sand”）」、「恐ろしい大理石の山 (“mountains of marble terrible”）」、「バビロンの住む宗教建築 (“Arches & pyramids & porches colonnades & domes: / In which dwells Mystery Babylon”）」、そして「鎖でしばられたエルサレムがある (“Here is Jerusalem bound in chains”）」。

サタンと荒廃した宗教の結びつきは、ミルトンの宣言でも示される。

Thy purpose & the purpose of thy Priests & of thy Churches
Is to impress on men the fear of death; to teach
Trembling & fear, terror, constriction; abject selfishness (E 139)

これはブレイクにとっては誤った宗教の姿である。サタンの名において偽善的な宗教が批判されている。サタンは最後まで自分こそが唯一の神であると主張し (“I alone am God & I alone in Heav[e]n & Earth”）」、イエス・キリストを否定した瞬間 (“Jesus be no more” E 140)」、ミルトンのスペクターであったサタンの「滅却」が始まる。彼のスペクターが自分の肉体を貪ろうとしても、余りの苦痛に貪ることができず、獲物を狙う獣のように体の回りをグルグルと回っている。その後、以下のように続いていく。

Loud Satan thunderd, loud & dark upon mild Felphams Shore
Coming in a Cloud with Trumpets & with Fiery Flame
An awful Form eastward from midst of a bright Paved-work
Of precious stones by Cherubim surrounded: so permitted
(Lest he should fall apart in his Eternal Death) to imitate
The Eternal Great Humanity Divine surrounded by
His Cherubim & Seraphim in ever happy Eternity
Beneath sat Chaos: Sin on his right hand Death on his left
And Ancient Night spread over all the heavn his Mantle of Laws
He trembled with exceeding great trembling & astonishment (E 140)

自己滅却が終わっても、サタンそのものが消滅したわけではない。解釈の難しいシーンだが、ここにはサタンの中に神の姿や『失樂園』のサタンといったイメージが重ねられている。否定されるべき対象として描かれながらも、詩における悪魔／サタンの表現にはイメージの衝撃性が感じられ、バーク (Edmund Burke, 1729-97) の崇高を思わせるような描写がなされている。特に「罪」や「死」に関しては、バークが崇高と示した『失樂園』第2巻での「罪」と「死」の描写と重なるイメージがある。このような描写に、ブレイクのサタンの存在への共感を感じ取らずにはいられない。

ここで、ブレイクが『天国と地獄の結婚』で、ジョン・ミルトンを次のように賞賛していたことが思い起こされる。

The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it (E 35)

「真の詩人」で「悪魔の仲間」であるからこそ、生き生きとした表現が生まれる。この評価はブレイク自身の悪魔描写にも当てはめることができるであろう。ミルトンとサタンの対立が生み出したエネルギーは、その詩的表現に溢れ出している。

5. おわりに

ブレイクが規定する善悪には優劣はない。善も悪も人間存在にとって互いに必要なものであり、二つの力が混じり合うことでエネルギーが生まれ、進歩が促される。既成宗教のように善だけを良しとするのは偽善であり、また悪だけに偏ると『ミルトン』のサタンやユリゼンのように自己中心的な抑圧者となる。表現の仕方に違いはあるが、『天国と地獄の結婚』においても『ミルトン』においても対立状態やエネルギーを重視するブレイクの姿勢には変わりがない。

『天国と地獄の結婚』においては「他者」と「他者」の対立であったものが、『ミルトン』においては、「自己」と「自己の中の他者」の対立となった。単なる他者の滅却ではなく、自己の葛藤が描かれている。ここに、ブレイク自身の葛藤を読み取ることもできる。さらに、初期作品においては一面的な「悪」としての存在だったサタンは、後期作品においては、例えば偽善的な「善」とエネルギーッシュな「悪」というような、両義性を持つ存在として描かれることとなった。そうしたサタンの両義性は Northrop Frye も指摘し、両義的な存在であるからこそ、サタンが芸術において重要なのだと示している⁹。そのため、『ミルトン』

では、サタンは滅却されるにも関わらず、激しく崇高なイメージで描写され、時にはサタンの滅却自体が芸術行為と重ねられるのだ。このように、時代によって変化はありながらも、ブレイクの中ではサタンのもの、つまりエネルギーや、そのエネルギーを促す対立や両極性への思いや憧れは一貫して強く、そうした思いが彼の芸術表現に表れていると考えられる。

最後に、ブレイクの対立概念及び悪魔観を良く表している1枚の水彩画を見てみたい¹⁰。これは『ヨハネの黙示録』(20:1-3)の一場面である。この主題が絵画化される場合、必ず天使がサタンを踏みつけるという垂直関係の構図で描かれるが、ブレイクは一つの円環のなかに天使と悪魔を収め、善と悪の永遠なる葛藤を暗示した。その対立からなる無限なエネルギーがここでは「渦巻 (vortex)」という構造に象徴されている。W. J. T. Mitchellは「渦巻はブレイクの芸術において極めて重要なイメージ」¹¹と説明しているが、その「渦巻」は、ブレイクの絵画の随所に見られる装飾的な植物模様から曲線といった視覚イメージだけでなく、精神的なものまでも含んでいる。ミッチェルの定義に従うならば、炎や蛇も渦巻の変形である。そしてこの両者はまさにサタンのアトリビュートであった。この「渦巻」に関しては、ブレイク自身も『ミルトン』の中で謎めいた定義を行っており、悪の問題と含め、今後深めていきたいテーマである。

(岡山大学)

-
- 1 *Marriage of Heaven and Hell*, plate 14, 13-16. (E 39) ブレイクの著作からの引用は全てアードマン (David V. Erdman) 版の全集から行う。これより先の引用は、(E 39) のように Erdman の頭文字と引用ページを本文中に記す。Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David V. Erdman. Newly revised ed. New York; Anchor, 1988.
 - 2 Foster S. Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Rev. ed. New Hampshire: UP of New England, 1988, p. 40, 262, 343. など。
 - 3 同様の主張はラファーターの『人間についての格言』への書き込みにもみられる。"Active Evil is better than Passive Good" (E 592)
 - 4 [図版1] William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (copy C), 1790. Relief and white-line etching with hand coloring, 16.6 x 11.0 cm. and 13.6 x 9.8 cm. Morgan Library and Museum.
 - 5 [図版2] William Blake, "The Good and Evil Angels." 1795. Planographic color printing with water color and pen and ink additions to the impression, 44.5 x 59.4 cm. Tate Collection.
 - 6 [図版3] William Blake, "The Good and Evil Angels." 1795. Planographic color printing with water color and pen and ink additions to the impression, 43.8 x 58.5 cm. Private Collection.
 - 7 "If there were a fetter only, as in Marriage, we could imagine that it could be broken: but

blindness seems more intimately and permanently part of the self..." Parker, Fred. *Devil as Muse: Blake, Byron, and the Adversary*. Texas: Baylor UP, 2011, p. 74.

8 Parker, p. 111.

9 Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. New Jersey: Princeton UP, 1947, p. 120.

10 [图版4] William Blake, "He Cast him into the Bottomless Pit, and Shut him up," c. 1805. Watercolor, black ink, and graphite on off-white wove paper, 35.9 x 32.5 cm. Harvard Art Museums.

11 W. J. T. Mitchell. "Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Turner, and Blake." in *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*. Ed. Richard Wendorf. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 156.

ダンディズムにおける「演劇性」と「流動性」

ーバルバー・ドールヴィイを中心にー

佐藤 友一郎

発表要旨

19世紀に英仏を中心に展開した潮流であるダンディズムは、近代的自我をめぐる思想史上特異な位置を占めているにもかかわらず、これまでその特異性は注目されてこなかった。本発表はダンディズムにおける自我の特異性を浮かび上がらせることを目的とするが、その際、ダンディズムを西洋美学史の通時的なパースペクティブのなかに位置づけて考えてみるのが重要になってくる。というのも、ダンディズムと西洋美学史上重要なトポスであった「優雅」(grâce)とのあいだには密接な関係があるからである。この関係がダンディズムにおける自我という問題を考える際に重要なのである。

従来ダンディズムやロマン主義など、19世紀に一世を風靡した諸々の思想・文化潮流は、「意志」を基に肥大化した自我という観点から捉えられることが多かった。しかし、ロマン主義については、1980年代以降、ポラー (1987) やメニングハウス (1987) など、同一性のずらしという点でのロマン主義的自我とポストモダンの自我の共通性に光を当てる論者たちが登場してきている。自らの同一性をずらす自我という傾向は、ダンディズムにも見出すことができるのではないだろうか。ただし、ダンディズムを一枚岩のものとみなすことは難しい。この潮流はジョージ・ブランメル (1778-1840) にはじまり、オスカー・ワイルド (1854-1900) などいわゆる世紀末の作家・文化人にまで受け継がれている。その過程で幾多の要素が付け加えられ、あるいは失われたのである。このように複雑な様相を帯びたダンディズムという潮流の少なくとも一部には、自らの同一性をずらす自我が見出される。このような傾向が顕著にあらわれている著作が、バルバー・ドールヴィイ『ダンディズムとジョージ・ブランメルについて』(1845)である。本発表では、この作品を分析することで、ダンディズムにおける自我の流動性がどのような構造において機能していたかを明らかにする。そうすることで、近代的自我をめぐる従来の思想史上のダンディズムの位置を見直す視点を提示したい。

作品分析においては、まず、ダンディズムの根底に「倦怠」(ennui)と自我の「空虚さ」があることを示す。その上で、「空虚さ」がイロニーの精神と結びつくことで、流動的な自我を生み出していることを明らかにする。その際見過ごせないのが、ダンディズムの構造における他者との「関係」の重要性である。この作品では、ダンディズムの原動力を「虚栄心」

(vanité)とみなしているが、ここでの「虚栄心」とは、実は「関係性」そのものをあらわしているのである。そして、「優雅」(grâce)がダンディズムの基本要素となっていることが、大きな意味をもつ。「優雅」(grâce)とは、西洋文化史上において、流動性・関係性をあらわすトposだったからである。

このように分析を進めることで、ダンディズムのもつ演劇的人間観とでもいうべき傾向が浮き彫りになる。この傾向においては、自我は同一性の下に肥大化するのではなく変転するものとなる。世界の流動性と自我の流動性の相互作用関係が生まれているのである。

(京都大学)

ルネ・マグリットの《孤立した風景》

— 「太陽の時代」再考

吹田 映子

はじめに

ルネ・マグリットは1940年代に印象派に倣った絵画を制作し、46年から47年にかけてはこの取り組みを「太陽の時代」として総括。一連の論考および宣言文の執筆をもってその理論化を試みました。先行研究において「太陽の時代」は、ナチスドイツ軍によるベルギー占領という歴史的状況を背景に、それに対する反動として「歓び」を求めるマグリットが印象派の技法を見出し、対象を日常的視覚経験の「見かけ」で再現するそれまでの描法に代えて選択した、例外的時期とみなされます。「太陽の時代」に対する当時からの消極的評価は今日まで続き、先行研究にしばしば見られる〈理論が作品に実現されていない〉という判断は、実践面からも理論面からもこの時期に積極的にアプローチすることを妨げているように思われます。しかしマグリット自身は当時の不遇にもかかわらず、この時期の実践に並々ならぬ確信を抱いていたのであり、それが一連のテキスト執筆へと彼を駆り立てたのでした。本発表は、「太陽の時代」にかんしては理論が作品に先行しないことを確認したうえで理論化の作業そのものに焦点をあて、そこから画家が何を引き出したのかを問う視点に立ちます。「太陽の時代」は確かに「歓びの追求」というテーマの下、画家によって取り組まれました。そしてその主張は、当時改めて問題となっていたソ連の社会主義リアリズム政策への迎合という誤解を生みもしたほど不用意なものでした。しかしながら画家がこの時期に追求していたのは「歓び」という語に回収されるものではなく、はるかに広い射程をもつものだったのです。油彩画《孤立した風景》(CR232) およびその新構想 (CR app.142) への画家の言及に注目することで本発表が明らかにするのは、〈逸脱〉とみなされてきた「太陽の時代」は20年代以来一貫した、「見る」ことに対する画家の問題意識によって動機づけられていること、そしてこの時期を通じて鍛え直された新たな「見る」ことは、印象派の技法が放棄された後の作品に結実するということです。

1、「歓びの追求」と理論化への契機

1925年以来おもに暗い色彩と平板な筆致を採用し、作品の審美的受容に対し武装して

きた画家は、全体主義の台頭という不穏な歴史的状況を背景に、30年代後半から徐々に明るい色彩を多用するようになります。すでに34年の時点で、《黒魔術》(CR355)という同年の作品に言及し、人々が次第にその作品に用いられているような「素敵な色」に魅了されるようになってきていることを指摘していた画家は41年秋、《晴れ間》(CR492)を始めとする数点の作品制作を契機に、自身の絵画制作が今後「生の美しい面」の追求となるであろうことを自覚するに至ります。ポール・エリュアール宛書簡で彼は、己の絵画の雰囲気、かつて目指していた「不安にさせるポエジー」から「強く惹きつける魅力」へと一新し、それが34年の《黒魔術》に始まる「喜びの追求」の成果であると報告しているのです。この追求はとりわけ40年以降、裸婦や花、鳥や木といったオブジェの多用と、空や海といった風光の選択、およびそれらに付与されるパステル調の色彩によって、徐々に具体的実践のかたちをとってゆくことが作品から確認されますが、オブジェを細部までその外見どおりに描く25年以降の描法は変わらず維持されていました。このようにゆるやかに進められていた探究の途上で43年春、決定的な変化が訪れます。この頃にわかに印象派に関心を持った画家は関連文献を参照し、ルノワールの後期作品である《浴女たち》に想を得て《光論》(CR521)という油彩画を制作しました。これまでのマグリット絵画を特徴づけていた明瞭な輪郭線は消え、明るく多様な色彩が画面に溢れ出ます。この作品に見られる、裸婦の身体部位をそれぞれ異なる色で塗るという着想自体はほどなく放棄されますが、これを機に以後47年5月まで、画家はとりわけルノワールとゴッホのそれを想起させる、印象派の色彩と筆致を採用し、およそ70点の油彩画と50点のグアッシュをこの様式で制作することになります。それらの作品では裸婦や花などがモチーフとして多用されますが、描かれるオブジェの組み合わせは依然シュルレアリスム的であるため、そのような主題と画面全体を覆う印象派の技法が奇妙な空想の雰囲気を醸成しています。

他方46年5月、アンドレ・ブルトンのアメリカからの帰国を機に、印象派的絵画制作は理論化の契機を迎えていました。6月、画家はマルセル・マリエンを伴ってパリに赴き、ブルトンと再会を果たします。滞在前後の手紙からそこでの遣り取りを推測すると、再会はまずシュルレアリスムの現況について画家が数年来抱いていた批判的見解の吐露から始まりました。すなわち、第二次大戦以前のシュルレアリスムが、西欧近代社会の諸規範を疑問視するために引き起こそうとしてきた混乱とパニックが、いとも簡単にナチスドイツによって実現されてしまった。にもかかわらず、かつてのシュルレアリスムに心酔する者たちは、例えば恐怖といった形骸化した手法によって、相変わらず世界の転覆を図ろうとしている。その無効さを、マグリットは訴えました。そうすることで、長年ヨーロッパに不在であったブルトンに、この困難な局面を打開するための新たな方向性を打ち出すことこそが自分たちには求められている、という意識を共有してもらおうと期待していたのです。

そしてこのような歴史的・倫理的判断に基づいて要請されるものとして、自身が三年以上前から取り組んできた「太陽の時代」の絵画を紹介し、シュルレアリスムの今後採るべき方向性を示すものとして、その正当性を認めてもらおうとしました。おそらく画家は滞在直後に書いたように、「一般的なペシミズムに、楽しみの追求、歓びの追求を対抗させる」態度として「太陽の時代」を説明しましたが、あいにくブルトンからは、印象派的絵画によって画家が引き起こそうとする「歓び」が、彼には身体感覚として感じられないとして端的に否定されてしまいました。

このパリでの議論を不服に感じる画家は帰国直後からブルトンに宛てて手紙を書き、議論を続けようとしています。その送ったばかりの書簡の複写を同封し、「太陽の時代が始まるぞ」とマリエンに書いて送る画家は、その理論化と正当化をこれから論争のかたちで展開することを覚悟しています。そもそも、画家が「太陽の時代」という呼称を与えて印象派的絵画を総括するのは、ブルトンとの再会を契機としていました。こうして、6月から8月まで都合二往復半の展開を見せたブルトンとの手紙の遣り取りに並行して画家は、ジャック・ウェルジフォスという、44年に知り合ったばかりの18歳の詩人をなかでも主要な対話相手として、一連の論考および宣言文を執筆します。これら文書のうちでは「陽光第一宣言」が46年9月、署名を集めるために校正刷りのかたちで友人・知人のもとへ発送されますが、賛同はごく身近な友人の数名が示したにすぎず、刊行は断念されました。ブルトンも署名を拒否した一人ですが、その後47年7月、パリで開かれたシュルレアリスム国際展のカタログの序文「幕の前で」の中で、彼の誤解と批判が公にされてしまいます。誤解というのは、「太陽の時代」を「歓びの追求」として語るマグリットに、暗いものを画面から締め出し、明るいもののみを描く姿勢をブルトンは見たのであり、その姿勢を、当時改めて問題になっていたソ連の社会主義リアリズム政策に本質的な特徴であると彼がみなすオプティミズムに歩調を合わすものだとして理解したのです。しかしながら画家にそのような意図はなく、マリエンはこの誤解を情報不足に起因するものと理解しています。とはいえブルトンの批判は、マグリットの理論化における不徹底にもまた起因し、まさにそこを突いているように思われます。たしかに、「歓びの追求」はすでに見たように、数年にわたって画家の制作活動を動機づけていたテーマでした。しかし彼が「太陽の時代」に追求していたのは「歓び」とのみ説明されるものだけではなく、はるかに広い射程をもつものだったのです。実際、再会時に「歓び」が感じられないと反論された画家はその後の手紙でも宣言文でも、「歓び」とは別な言葉も用いながら「太陽の時代」を説明しようとしていることがわかります。理論化はまさにこれから始められようとしていたのです。デイヴィッド・シルヴェスターはそのカタログ・レゾネの中で、理論化作業は46年11月付けの「陽光第二宣言」を境に、以後は画家と若き詩人の知的遊戯という側面を強くしていった、と指摘していますが、翌年

10月8日付けのピエール・アンドリュウ宛書簡からは、一連の宣言文を締め括るとされる「アマンタリズム宣言」を書いてなお、真剣に理論化と格闘し続けている画家の様子が見取れます。彼が言語化しようと試みていた思考とはいかなるものだったのでしょうか。

2、印象派的絵画制作を通じて追求された「見る」こと

かつてのシュルレアリスムをもはや無効とみなすマグリットが、「エクストラマンタリズム」や「アマンタリズム」という語の導入によって、「マンタル」、すなわち精神的世界と、「エクストラ」ないし「ア」という接頭辞によって示されるその外部との関係を問題にし、シュルレアリスムに代わるものとして主張するのは、「陽光第一宣言」に明言された次のような独自の認識論です。引用します。「すべては我々の精神宇宙で起こっている。精神宇宙とは、必然的に、絶対的に、すべての感覚、すべての感情、想像力、理性、ひらめき、夢、あるいは他のいかなる手段によっても我々が知覚しうるものすべてとして理解しなければならない」。中略します。「我々がもっている、精神宇宙から逃れることはできないという感情は反対に、精神外宇宙なるものの存在を我々が断言することを要求し、一方が他方に及ぼす相互作用はその結果、より確かなものとなる」。引用終わります。画家は歴史的状況を背景に、観念論であれ唯物論であれ、現実世界を認知可能なものとみなす態度を否定していたのであり、それらを乗り越えるものとしてこの認識論を提唱しています。そのことはマリエンが画家のこの試みを、「バークリの主観主義と外的世界の客観的存在についてのマルクス主義的公理を組み合わせる、一つの感情的なやり方であった」と回顧的に述べているとおりです。とはいえ、「太陽の時代」の出発点が印象派の技法の選択にあるとすれば、画家の思考の独自性は、何よりもまず彼独自の印象派理解に求められるはずで

す。印象派絵画に対するマグリットの理解がとりわけ明示されているのは、一連の宣言文と並行して執筆されたと推定される論考『『客観的』絵画と『印象派』絵画』、および「太陽の論争」と題された声明文です。これらのテキストで画家は、彼自身の作品が従来そうであった、いわゆるリアリスティックな仕方で描かれた絵を「客観的絵画」と呼び、外的現実を理解可能なものとして提示するその性格を詐欺的として批判しています。そうして、そこに擁護すべき印象派絵画を対置させるのです。印象派絵画で問題となっているのは「見ることのより注意深い仕方」であり、体系化された視覚によって感情すら伝達する印象派絵画の「ヴィジョン」は自律した「感情的ヴィジョン」として理解されうる、と画家は主張し、この「ヴィジョン」に自身の認識論を依拠させています。引用します。「倫理的に、この主観的態度は、外的現実とはどのようなものかを知ることができるとはみなさないが、この問いに干渉しようとする。この主観的態度は、この問題が我々にとっては存在しないことを

率直に認め、そうして「外的現実」について多かれ少なかれ定式化された他のいかなる概念に対するよりもっと悲劇的な感情的内容を、この「外部」という観念に与える」。引用終わります。「夢」であれ「無意識」であれ手段を問わず知覚されるすべてのものを精神宇宙のまとまりに包摂し、その輪郭を際立させることによって、そこから逃れる「外」とともに享受しようとするこの認識論は、立ち止り、強度をもって世界を見る、印象派的「ヴィジョン」においてこそ実現される、と画家は考えているのです。

3、《孤立した風景》— 「孤立」観念の変化と新たな「見る」こと

「太陽の時代」に画家が追求していたのは新たな「見かた」であった、という理解は、理論化を図る画家が「孤立」という観念を再検討している、という事実において確かめられます。その端緒は、ブルトン宛ての46年8月20日付け書簡にありました。画家は、28年に制作した油彩画《孤立した風景》(CR232)を印象派の技法で新たに描き直すつもりだと予告し、それが論争の「とどめの一撃」となることを期待しています。あいにくこの構想が作品として実現されたかどうかは不明のままですが(CR app.142)、この案に込められたマグリットの意図とはどのようなものだったのでしょうか。

こちらをご覧ください。40年に焼失しているため白黒の複製画のみが伝えられる28年の《孤立した風景》ですが、この作品は「太陽の論争」末尾で画家が述べているように、芸術的解釈に作品を晒さないという当時の意図のもと、暗い色彩と平板な筆致を用いて描かれました。そこに描かれているのは月並みな風景とそれを見る後ろ姿の人物、そして彼の口から伸びる吹き出しの中に書かれた、「私は風景のまわりに何も見ていない」という一文です。作品のタイトルは、この絵が「孤立したオブジェ」としての風景を描いているということを示しています。というのも、20年代後半から30年代前半にかけて、画家はポール・ヌジェとともに独自の視覚論を探究し、額縁の使用や縮尺の変化など、様々な道具立てを考案しては絵画に応用し、いわばそのような実験的制作こそがブリュッセル・グループの活動の特徴づけていたわけですが、それら多様な視覚的操作を集約する観念こそが、「孤立」でした。そのことを端的に主題化しているのが、「ルネ・マグリットに接近するために」と題された、36年初出のヌジェのテキストです。オブジェを世界の残りの部分から孤立させることは、人がオブジェとのあいだにそれまで保持してきた平凡な、あるいは親密な関係を突如として断ち切ることであり、そのことによって転覆的な美德をオブジェに付与することができる、とヌジェは言っています。「孤立」という語はこのように、当時の美学的観念を担っていたわけですが、メタ絵画としての《孤立した風景》がその題名とともに提示したのは、「見る」ことは、それが同時に何かを見ないことでもあるというその在り方におい

て常にオブジェを孤立させることに他ならず、そのような「見る」という行為そのものが転覆的だということでした。

このかつての《孤立した風景》を念頭に46年のマグリットは、その印象派版の制作を予告し、次のように述べています。引用します。「この輝くような風景は、その陽気な色彩のおかげでより一層『夜』を強く感じさせるが、この『夜』はこの風景を取り巻くもので、人が見ないものである」。引用終わります。精神宇宙としての「風景」が印象派の技法によって強烈な陽の光に照らし出されているとすれば、精神外宇宙はそこから逃れる「夜」として喚起される。印象派絵画を抛り所としてマグリットの提唱する、世界の在り方そのものに問いかける「見かた」が、この作品構想によって凶解されるのです。したがって、28年の《孤立した風景》を印象派の技法で描き直すという予告は、「見る」ことの在り方が決定的に変化したという画家の認識を伝えるものに他なりません。

実際、この認識を深めるべく画家は、以降「孤立」観念を改めて検討することになります。作品構想からおよそ一ヶ月後の9月24日付けのマリエン宛書簡で画家は、己の提唱する「エクストラマンタリズム」は「思考可能かつ知覚可能な宇宙全体の孤立の感情」であり、一つのオブジェはその宇宙内にある以上、「もはやそれを孤立させられたものとして、異郷送りにされたものとして、不可思議なものとして、みなすことはできない」と書いています。このことを彼は「孤立」観念の変化とみなし、11月付けの「陽光第二宣言」では次のように断言します。引用します。「孤立という観念、それが用いられていたのは、ただオブジェと個人とをよりよく見させるという意図においてであったが、この観念は今日宇宙全体に広がった」。引用終わります。すでに確認したかつての「孤立」観念と画家の時代認識を突き合わせるならば、「孤立」観念の拡大」という表現は次のことを意味します。すなわち、かつて「見る」ことは、オブジェの存在を世界内において際立たせ、その不可思議さを喚起させることによって、西欧近代社会の諸規範によって馴らされた世界に亀裂を生じさせる行為を意味したが、歴史的状況を背景に世界は亀裂だらけの様相で立ち現われてしまった。したがってオブジェを「見る」ことがかつてのように強度を持ち得ないと判断される今、再び「見る」ことに強度を与えることができるのであれば、それは精神外の夜のまっただ中にこそわれわれの見、触り、聞き、感じる世界はあるということを鑑賞者に認識させることによってである、ということです。そのためにマグリットは従来の「客観的」絵画を放棄し、印象派的絵画へと移行したのです。世界との関係で言いかえるならこの技法的移行は、オブジェを「見る」ことで世界に亀裂を入れることはもはや問題でなくなり、今後は世界を「見る」ことで受け入れ、その存在の不可解さに驚異し問いかけていく、という態度の転換を意味しています。

46年8月に始まった理論化作業は、47年5月を境に印象派的絵画制作が放棄された後

も続けられました。9月24日付けと推定される「アマンタリズム宣言」の最終段落で、画家は「喜びの追求」をようやく定式化しているように思われます。引用します。「アマンタリストとは、彼にとって彼の精神宇宙の孤立という観念が一つの太陽であって、その太陽が彼がもつ喜びの一つ一つを、それらがたとえどんなに小さいものであっても、照らしてより強烈なものとする、そのような者のことである」。引用終わります。印象派の技法によって再現される「太陽の光」に、画家は人間の有限性を重ね合わせ、タブローをその照射の激しさで満たすことによって、精神宇宙としての世界とその「外」との相補的な関係を喚起させ、この知覚可能な世界に萌した「喜び」の感情を増幅させることを期待しました。62年の作品《喜びとの出会いに》(CR946)を前に我々は、印象派の技法を放棄した後のマグリットが、光と陰の相補的な関係を直接の主題とすることで、世界と「外」との関係を暗示する、より適切な仕方でもって、「喜びの追求」を継続していることを確認するのです。

おわりに

「太陽の時代」に追究された「見る」ことがマグリットにもたらしたのは、世界に人間の有限性を照射することで〈今ここの生〉に強度を与えるという、世界との新たな関係でした。そこでは「夢」や「無意識」もまた知覚可能なものとして精神宇宙に統合され、それ自体が問題にされることはありません。画家が選択したこのような態度は、「夢」や「無意識」へと分け入っていくことで〈生〉の領域を拡大しようとするブルトンのシュルレアリスムの態度と、その方向性において本質的に異なるものと言えます。誤解を孕みつつ展開された「太陽の時代」をめぐる論争は、このような態度の相違によって、根底的な仕方でも動機づけられていたのです。

(筑波大学)

「光のディスプレイ」としての絵画

——《Cel 4》(1926-1935)を中心に

川島 恵

発表要旨集掲載のものとは内容が異なります。

発表要旨

ラースロー・モホイ＝ナジ (László Moholy-Nagy, 1895-1946) は、20世紀前半のヨーロッパ及びアメリカ美術界において、平面(絵画)、立体(彫刻)、環境(建築)にまたがる空間造形全般についての再編成・再構築を試みた。つまり、点、線、面、明暗、色彩、量塊、内部空間、被膜(カバー)といった諸造形エレメントの形状や機能を、絵画や彫刻、建築といった伝統的枠組みからいったん切り離し、あらためてエレメントの特性を取り出しつつ、それらの独特な組み替えや接合を試みたのである。多様な作品制作を通じて大きな成果を収めたモホイ＝ナジの試みのなかで注目すべきは、平面造形の革新であろう。なぜならそこに、この芸術家の実験が集約的に提示されるからである。

その点で、本発表では、従来検討の加えられていない平面作品《Cel 4》(1926-35年、イエール大学美術館蔵)に注目し、アメリカでの資料調査、作品観察経験に基づいて考察を行った。モホイ＝ナジは1920年代後半から1930年代初頭にかけて、「私からみると、新しい技術と芸術制作が可能になった今の時代に、今日的な[芸術家の]義務にそぐわない、古いメディア[絵画]で制作をおこなうことは、無意味に思われてならない」と述べ、一時期、絵画制作を中断する。しかし、1934年のフランチェク・カリボダへの書簡では、自身がメディアとの関わり方の態度を変えつつあり、表現手段としての絵画制作の意義をあらためて積極的に再確認している様子が読み取れるのである。本作品は、まさにモホイ＝ナジの絵画制作の中断・再開の時期に制作されており、1920年代半ばから始められた多種多様な素材による平面造形の実験のなかでも、造形方法の根本を追究した重要な作例で、半透明な合成樹脂を用いた数少ない現存作品である。本作品は、基底部である白い木板から空間をあけてセルロース板がそえ付けられ、セルロース板には表面と裏面から着彩がなされている。つまり、木板、空間、裏面の顔料、セルロース板、表面の顔料、という5つの層構造によって成り立っている。20世紀初頭には、コラージュをはじめとして複数面をひとつの平面上で重層化する造形が多様になされたものの、モホイ＝ナジの試みは、平面それ自体の複層化であった。支持体が光を透過・反射することによって、強調される層(Layer)が変化し、色彩や陰影の著しい変化が平面造形上において可視化されるのである。

本発表ではこの作品制作のうちに、19 / 20世紀転換期ドイツやバウハウスの芸術家に多大な影響を与えた同時代の大衆科学との関わりに着目した。そのなかでも、とりわけモホイ＝ナジが著作において言及し、強い関心を寄せていた生物学者ラウル・ハインリヒ・フランセ (Raoul Heinrich Francé, 1874-1943) が提唱した、有機体の合目的な機能を科学技術に応用するという「生体工学 (Biotechnik)」の関心をあとづけた。すなわち、本作に使用された合成樹脂素材セルロースは、フランセの重視した「プラズマ」という根源的な物質様態に対応しており、また、《Cel 4》における透明な「層 (Layer)」にもとづく平面造形は、細胞の外被膜層が備えもつ、物質の透過・浸透を許容する「限界なき運動性がとる技術形式」の機能を模倣し造形化したものであると考えられるのである。

こうした試みは、従来の絵画における線・面・色彩による内発的運動感をもたらす表現とも、映画のような物理的時間性の表現とも異なり、光のあたり方や観者の身体位置によって可視化する「相 (Phase)」が流動していくという独自の造形である。それは相転移による「モデュレーション (変調・調節)」の働きを実現する方法であり、空間における革新的な時間感覚、知覚体験をもたらす平面造形の試みにほかならなかった。

(慶応義塾大学)

バンベルク大聖堂の《騎馬像》

—雅歌に由来するイメージ・プログラムとしての解釈の試み

仲間 絢

発表要旨

ドイツ中世ゴシック彫刻のバンベルク大聖堂《騎馬像》(1227-29年頃)は、先行研究において長く議論されてきたが、《騎馬像》やその属するバンベルク大聖堂の聖ゲオルク内陣障壁彫刻のイメージ・プログラム全体の構造も、未だ解明されていない。

本発表は、《騎馬像》を、ゴシック美術の中心に置かれてきた聖母像の表象との連関から、より実証的な考察に基づいて分析し、同障壁上の《聖母像》(1230年頃)とともに《騎馬像》を一組の「雅歌の夫婦像」として新たに解釈する試みである。この解釈は雅歌註解家として影響力をもったオリゲネスによる「騎馬像としての雅歌の花婿」の解釈、すなわち他の雅歌表現にも反映されている婚礼の神秘主義を表現の基盤とみなす。

まず、近年の科学調査の新たな発見に基づく当時の展示位置と色彩の再現を参照しながら、個々の彫像から全体のイメージ・プログラムへと導く視覚の効果、さらには、ゴシックにおける身振り、視線、衣襲の方向性としての観者への示唆を分析することにより、《聖母像》と《騎馬像》の神聖化、雅歌の表現、そして背後にある委託者の意図を追う。

この雅歌のプログラムには、当時の雅歌註解の傾向を示す《聖母戴冠》の主題が、《聖母像》の隣の《冠を掲げる天使像》とともに組み入れられている。本発表では、とくにプログラムの中心に置かれた予型論解釈における人物像、《騎馬像》《聖母像》《老婆像》《シナゴーグ像》を取り扱う。これら四体は、当時の国際様式であるランス大聖堂様式の影響を経験したバンベルク大聖堂の新工房のマイスターが完成したとされ、その影響は単なる様式的形態にとどまらない。

さらに本解釈を裏付けるのは、聖堂内への入場から始まる誘導の意図である。バンベルク大聖堂の聖ゲオルク内陣障壁における彫刻プログラムは、「君侯の門」から入堂した「貴族・騎士階級」へ特別に用意されたイメージ・プログラムであったと推測される。この、「君侯の門」から聖ゲオルク内陣障壁に至るイメージ・プログラムに、「雅歌」という特定の主題が採用された背景には、彫刻群の委託者とされる、神聖ローマ帝国皇帝フリードリヒ2世とバンベルク司教エックベルトの意図、社会的、宗教的背景や宮廷文化の諸相、そして当時流行した神秘主義思想がみられる。

本発表における解釈は、ドイツ・ゴシック彫刻においても、ゴシック的自然表現や人間

性の表現が卓越性を認められているバンベルク大聖堂彫刻工房作品について、今まで先行研究において十分になされていなかったといえるゴシック特有の視覚性の関与の分析、ゴシック美術におけるイメージの効果への考察に基づいている。こうした視覚の機能への着目は、バンベルク大聖堂彫刻群を、教会の特別な関心が向けられた宮廷文化を背景とする観者層に向けたイメージ・プログラムの一例として、ゴシック美術における大聖堂、修道院や宮廷といった場を超えた特定の視覚性とイメージの交流を示すこととなる。

(京都大学)

ヤン・ホッサールの肖像画背景に描かれた大理石パネルをめぐる一考察

篠崎 亮

はじめに

本発表で取り上げるヤン・ホッサールは16世紀ネーデルラントで活躍した画家である。彼についての研究は、古くはマックス・フリーレンダーがモノグラフを作成し¹、1965年にはロッテルダムとブリュッヘにおいて回顧展が行われている²。とはいえその後の半世紀間、ホッサールが美術史研究において特別注目されて来たとは言い難い。そうしたなか、昨年から今年にかけて45年ぶりの回顧展がニューヨークとロンドンで行われ、今後の研究の基礎となるべき、よりブラッシュアップされたホッサール像が提示された³。本発表はそこで示された最新の研究成果を取り入れたものである。

この画家について従来の研究が特に注目していたのは、今年の展覧会のタイトル「ホッサールのルネサンス」に象徴されるように、彼の古典主義的・イタリア的側面であった。しかし、ホッサールの重要性はそうした新しい時代の先駆けということにとどまらない。彼はいわゆる初期ネーデルラント絵画の系譜に連なる画家でもあるのだ。展覧会に伴うかたちでロンドン・ナショナル・ギャラリーが出版した *van Eyck to Gossaert* は、まさにそうした観点から書かれている⁴。そして本発表もまた、ホッサールのある特異な表現をネーデルラント絵画の先達との結びつきのもとに論じようというものである。

ここで発表者が注目するその表現とは、肖像画における、フレームを伴った、背景全体を占める色大理石のパネルである。現在その作例としては三つの作品が知られている。

第一の作品はキンベル美術館に所蔵される男性肖像画である。この作品でホッサールは、背景に緑色の大理石を描き、その石の質感や模様を巧みに再現している。この男性が何者であるかは定かでないが、昨年刊行されたカタログ・レゾネでは、彼はナッサウ＝ブレダのヘンドリック3世であろうとされ、その制作時期は彼がネーデルラントにいた1520-25年頃だと考えられている。

二つ目の作品はデンマークのクリスチャン2世の三人の子供たちを描いたものである。その制作年は、彼らが喪服であることから、彼らの母親オーストリアのイザベラが亡くなった1526年であると考えられる。さすればこの絵の制作を依頼した人物は、当時イザベルから彼ら三人を引き取っていたネーデルラント総督、オーストリアのマルガレーテである

うと発表者は考えている。

三番目の作品はやや特殊なものである。それは扮装肖像画であり、また、現存する作品はホッサールト自身の手によるものではない。この作品はカーレル・ファン・マンデルが『絵画の書』において伝えるフェーレ侯の妻子をモデルにした聖母子像のコピーであると考えられ、その制作年は、幼児の成長の様子から、1522年頃だと推測されている。

これらの作品についての従来の研究において、その背景表現に関して特に注目されてきたのは、人物像が前方へと飛び出るトロンプ・ルイユ効果であった。例えばカタログ・レゾネでは、このトロンプ・ルイユ表現を、同じくネーデルラントの宮廷で活躍したコンラート・マイトとの交流による、彫刻的・立体的な表現効果の一部として論じている。

とはいえ、こうした議論からは、ホッサールトがあえて手間をかけて色大理石の模様を描いた意義が説明されない。色大理石そのものについて言及した研究には以下のものがある。第一に、カタログ・レゾネ掲載の論文でマリヤン・アインズワースが、ホッサールトの大理石パネルの由来としてプリニウス『博物誌』の記述と、ホッサールトがローマにおいて見たであろうイタリア・ルネサンスの大理石墓碑を挙げ、それによってホッサールトはこれらの肖像画の高価で貴重なものとしての性格を強めているのだと述べている⁵。第二に、1960年のゲルト・フォン・デル・オーステンの論文⁶と、それを参照したアリアネ・メンズガー⁷が、この背景は肖像のモニュメンタル性を強め、時間を超越したものにしているのだと論じている。

これに対して発表者は、まず石の模倣がネーデルラント絵画の伝統を受け継いだものであると主張する。なお、発表者は必ずしもホッサールトの起源が大理石墓碑、あるいはプリニウスであることを否定しようとしているわけではないということを留意していただきたい。特に大理石墓碑に関しては、その形態的類似は明らかであるように思われる。発表者の狙いは、それを否定することではなく、ネーデルラントの伝統を背景にしたブルゴーニュの芸術愛好家が石の再現に何を期待していたのかということを示すことである。そのために発表者は、先行研究に欠けていた、石の再現も最も重要な要素、つまり画家の技倆に着目する。そして、その画家の技によってこそ、この偽大理石が時間の超越、すなわち描かれた人物を永遠のものとするという効果を強く発揮できたのだと主張する。

1. ファン・エイクの偽大理石

ホッサールト以前には、彼の作例に見られるような、肖像画の背景全体を占めるように描かれた大理石パネルは存在しなかった。しかし、大理石をはじめとする石の模様の再現描写はホッサールト以前のネーデルラントの画家も幾度となく取り組んだものであった。

特に多いのは、ハンス・メムリンクらの作品に見られる大理石円柱の模様の再現である。また、大理石の模倣に対する関心はホッサールトの同時代人にも広く共有されており、例えばホッサールトと同じ宮廷で活躍したベルナルト・ファン・オルレイもまた、色大理石の描写によって巧みな再現能力を披露している。

とはいえ、ネーデルラントにおける石の模倣の舞台として最も目につくのは、絵画の表側ではなく、裏面、そして額縁である。こうした表現は初期ネーデルラント絵画において決して珍しいものではなかった。

なかでも注目されるのが、大画家ヤン・ファン・エイクがこうした石の再現を繰り返していたことである。裏面における大理石あるいは斑岩模様の再現は、現存するだけで十作品において用いられている。そして、さらに際立っているのが額縁における作例である。オリジナルの額縁が残されているファン・エイクの絵画は（際立って規模の大きい《ヘント祭壇画》を除けば）八作品あるが、そのうち過半数の五作品において石を模した彩色が施されている。

さて、こうした先人ファン・エイクの作例をふまえたうえでホッサールトの全作品を見渡してみると、彼もまた、肖像画の背景のみならず、額縁においても石の模様を模している。その作品はシチリア州立美術館所蔵の《マルヴァーニャ三連祭壇画》である。

ところで、昨年刊行されたカタログ・レゾネにおけるこの作品についての重要な言及は以下の二点である。第一に、この作品の注文主としてアントニオ・シチリアーノが提示された。この人物は1513年にミラノ公爵の命で、外交官としてメッヘレンのマルガレーテのもとに派遣されていた。また、彼は現在ドーリア・パンフィーリ美術館にある二連祭壇画の注文主でもあり、彼はこれらの作品をネーデルラントからの土産として故郷に持ち帰ったのであろう。

第二の研究成果は、この作品がヘラルト・ダーフィットとの共同制作によるものだったと示されたことである。ここで発表者が強調したいのは、その結果生み出された作品がネーデルラント芸術の粋を集めたものとなったということである。具体的には、ホッサールトはこの作品において特に、彼が活動初期から得意とした、極めて複雑なネーデルラントのゴシック様式の建築部分を担当している。一方主役である聖母マリアは、当時のブリュッヘの典型的なスタイルを用いて描かれており、その主導的な画家であったダーフィットが担当していた。加えて、ダーフィットは自然風景も任されており、まさにそこにおいて、15世紀ネーデルラントの伝統を受け継ぐ画家としての腕前を披露している。

こうしてアントニオ・シチリアーノは、ネーデルラントからの土産として、あえてネーデルラントらしさを前面に押し出したものを求めたのである。さすれば、大理石の再現描写もまた、そうしたネーデルラント絵画の枠組みのなかで見られていたのだと推測される

だろう。

さらに言うならば、アントニオ・シチリアーノの念頭にあったのはヤン・ファン・エイクの大理石である可能性が高いと思われる。彼はこのネーデルラントの巨匠による作品を是非とも所有したく思い、現在ドーリア・パンフィーリ美術館にあるファン・エイクのコピー作品をホッサールトらに依頼していた。そして、そのモデルとなったファン・エイクの作品、ベルリンの《教会の聖母子》の額縁が（現在では盗難されて失われてしまったが）まさに大理石を模したものであったのである。

2. ホッサールトの再現描写力とブルゴーニュ宮廷の芸術愛護

先に紹介したように、カタログ・レゾネにおいてホッサールトの偽大理石の意義は、肖像画の奢侈なるものとしての性格を強めているのだとだけ述べられていた。発表者はこの推論は必ずしもホッサールトの表現の本質を捉えていないと考えている。

これに関して発表者が参考にするのは、アンゲーリカ・デュールベルグによるヤン・ファン・エイクらの偽大理石の象徴解釈である⁸。デュールベルグによれば、それはいわば永遠性を象徴するものであった。例えばヤンによる彼の妻の肖像画においては、額縁がやはり大理石模様を模しており、その上に「わが夫ヨハネス、これを完成せり」「わが齡33、おのれの能う限り」と銘文が描かれているが、すなわちそれは、肖像画に描かれることによって妻33歳の姿が永遠のものとなったことを意味しているのである。

こうした象徴内容はホッサールトの偽大理石にも共有されていると発表者は考えている。というのも、当時の教養ある宮廷人たちにとって、名声の存続は重要な関心事だったからである。そのことを示す当時の言葉は数多く存在するが、ここでは、後にメッヘレンのマルガレーテ宮廷に仕え、そこにおいてホッサールトにも大いに影響を与えた画家ヤコポ・デ・バルバリがザクセン選帝侯フリードリヒ賢明公に宛てた自薦状を例示しよう。注目されるのは「絵画は永遠の記憶という称賛を殿下にお約束するでしょう」という言葉である⁹。すなわち宮廷人たちは、自らの名声が永遠に残されることを求めてこそ、絵画芸術を庇護したのであった。こうした思想のなかホッサールトの大理石パネルは、その前に描かれた宮廷人たちの姿が、そしてその名声が永遠に伝えられることを祈って描かれたのだと考えられよう。

とはいえ、ホッサールトの偽大理石の特質はそうした象徴内容だけではない。むしろ画家自身にとっては、石の質感や模様を再現することは自らの卓越した描写力を誇る絶好の機会だったに違いない。そしてこの再現描写力こそが、16世紀におけるホッサールト評価の一つの中心となっていたものであった。

そうしたホッサールト評価で最も有名なものは、デューラーのネーデルラント旅行記中の一説である¹⁰。「構図は賦彩ほどにはよくない」というデューラーの言葉は、ホッサールトが、構図という点では劣っているものの、事物のリアルな描写を成し遂げる油彩技法に秀でていたことを認めている。

あるいはカーレル・ファン・マンデルもまた、『絵画の書』内のホッサールト伝において、彼の筆力を話題とする、偽ダマスク織の逸話を伝えている¹¹。ホッサールトは皇帝カール5世の歓迎式に自ら紙に描いたダマスク織を着ていったのであるが、パトロンである公爵ブルゴーニュのアドルフはそれを咎めることなく、余興として皇帝に示した。そして彼は、画家が傍に来てやっとその目騙しに気付き、大いに喜んだという。すなわち、モノの質感を再現するホッサールトの技倆は、ブルゴーニュ宮廷において高く評価された能力だったのである。

ホッサールトのこうした能力を、彼に肖像画を依頼したブルゴーニュの宮廷人たちが知らなかったはずがない。さすれば偽大理石パネルは、ホッサールトの類稀な描写力が発揮されることを期待してこそ、あえて依頼されたのではないか。というのも、当時の芸術愛護文化においては、芸術家の能力を十分に発揮させることがパトロンの名声に直結していたからである。

そうした論理は特に、ホッサールトの最も重要なパトロンであるブルゴーニュのフィリップに対する、人文主義者ヘラルト・ヘルデンハウエルによる称賛に明瞭に現れている¹²。彼はフィリップの伝記のなかでホッサールトを伝説的な画家アペレスに喩えているのだが、続く部分で、その優れた画家ホッサールトを支えるパトロン、フィリップのパトロネージを称えているのである。

また、ヘルデンハウエルは1515年のフィリップ称賛詩において、彼をやはり芸術愛護によって称えており、同時にフィリップのパトロネージを、アペレスたちを庇護した古代の王侯に比較している¹³。すなわちフィリップは、「我らが時代のアペレス」ホッサールトを愛護することによって、アレクサンドロス大王のごとき名声を得たのだと称賛されているのである。

こうしてブルゴーニュのパトロンたちは、芸術家の能力を十分に発揮させるパトロネージによって称えられ、その名声を残した。とはいえここで重要なのは、単にホッサールトが優れた技倆を持つ画家であったことにとどまらない。その偽大理石に示された技倆が特別な意味を持つのは、ファン・エイクの存在あってこそなのである。

偽大理石がこの巨匠を想起させるものとして受容されていたことは第一章で述べた。特に、偽大理石を伴ったホッサールト作品《デンマークのクリスチャン2世の三人の子供たちの肖像》の注文主であると考えられるオーストリアのマルガレーテと、そのモデル、ナッ

サウ＝ブレダのヘンドリック3世が偽大理石からファン・エイクを想起したことは間違いないだろう。というのも、ヘンドリック3世はかつてマルガレーテに仕えており、そのマルガレーテの美術コレクションの中に、特にお気に入りの作品として、やはり偽大理石の額縁を伴い、そして裏面にも石の模様が描かれていたと推測されるファン・エイク作品《泉の聖母子》が所蔵されていたからである。

先に述べたように、パトロンの名声は優れた芸術家の手によってこそ残された。そして、ブルゴーニュの芸術愛好家たちにとってその優れた芸術家の代表的存在が巨匠ファン・エイクであった。ホッサールトのパロンたちは彼の描く偽大理石によって、ファン・エイクに勝るとも劣らない技倆を誇る画家を自らが召抱えていることを示し、その芸術愛護によって自らの名声を残そうとしたのである。

おわりに

以上のことから発表者は、偽大理石が有する名声の存続という機能が、宮廷の芸術愛護文化に結びつきつつ、画家の卓越した技倆によって強化されたのだと主張した。ところが、そうしたホッサールトの描写力は必ずしも積極的に評価されるばかりではなかった。

典型的な批評は20世紀前半の美術史家マックス・フリーレンダーによるものである。彼は、偽大理石において顕著に表れるホッサールトの「絵画作品の堅牢さ、良心的な仕上げ、素材の特徴描写と静物画のような細部描写など」を職人芸とみなし、肯定的な評価を与えなかった¹⁴。

こうした論調は先に見たヤコポ・デ・バルバリの自薦状にも共通している。バルバリが主張するには、君主の名声を存続させるのは学識ある画家であって「職人」ではなく、自身のような人文主義の教養を持った「芸術家」こそを庇護すべきだと述べているのである。また、デューラーによるホッサールト評も、率直に彼の油彩技法を褒めるというよりは、ルネサンスの芸術にとって重要な、物語構成能力の欠如を指摘したものなのである。

しかし、こうしたいわばルネサンス的な芸術観に対して当時のブルゴーニュのパロンたちは、ホッサールトの職人的な技倆を、自らの肖像に堂々と並んで描かせるほどに高く評価していたのである。そうした本発表の主張が、今後のホッサールト研究において彼の描写的、ともすれば職人的側面を積極的に取り上げる一助になれば、発表者にとってこの上ない喜びである。

(東北大学)

-
- 1 M. J. Friedländer, *Jan Gossaert and Bernart van Orley*, Leyden / Brussels, 1972.
 - 2 *Jan Gossaert genaamd Mabuse*, Exh. cat., Rotterdam / Bruges, 1965.
 - 3 M. W. Ainsworth (ed.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures, Jan Gossart' s Renaissance: The Complete Works*, New York, 2010.
 - 4 S. F. Jones, *Van Eyck to Gossaert: Towards a Northern Renaissance*, London, 2011.
 - 5 M. W. Ainsworth, "The Painter Gossart in His Artistic Milieu" M. W. Ainsworth (ed.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures, Jan Gossart' s Renaissance: The Complete Works*, New York, 2010, p. 18.
 - 6 G. von der Osten, "Studien zu Jan Gossaert" , *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, pp. 468-471.
 - 7 A. Mensger, *Jan Gossaert: Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin, 2002, p. 159.
 - 8 A. Dülberg, *Privatporträts*, Berlin, 1990.
 - 9 該当箇所の邦訳は以下を参照せよ。秋山聰「さまよえるヤーコポ・デ・バルバリ「学識ある画家」がアルプス以北に与えた衝撃」小佐野重利編、『旅を糧とする芸術家』三元社、2006年、114頁。
 - 10 デューラー『ネーデルラント旅日記』前川誠郎訳 岩波文庫、2007年、117頁。
 - 11 H. Miedema (ed.), *Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-boek (1603-1604)*, vol. 1, Doornspijk, 1994, pp. 160-163, fol. 225v42-226r16.
 - 12 G. Geldenhawer, "Pompa exequiarum catholici Hispaniarum Regis Ferdonandi avi materni illustrissimi Hispaniarum Regis Carolo Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae. &c." , 1515.
 - 13 G. Geldenhawer, "Satyrae octo ad verae religonis cultores" , 1515.
 - 14 マックス・フリートレンダー『ネーデルラント絵画史 —ヴァン・エイクからブリューゲルまで—』斎藤稔／元木幸一訳、岩崎美術社、1983年、166-167頁。

17世紀版画市場とレンブラント

山田 今日子

0. はじめに

レンブラントの晩年の版画作品、《エッケ・ホモ》(1655)¹はドライポイントのみで仕上げられた大判の大作だ。直接銅板を傷つけ、線のふちにできるドライポイント特有のまくれの効果、柔らかいインクのにじみが印象的である。

この作品は、ステートを重ねていく上で見られる変化が激しい点で注目される作品で、現在では8つのステートが知られている。この第1ステートから第5ステートまでは基本の構図は変わらない²。しかし、第6ステートでそれまで描かれていた民衆が突如消え去り³、さらに第7ステートではポディウムの下部に髭を蓄えた老人の姿が加えられ、穴が穿たれる⁴。この3つのステートにみられる変化が特に目を惹く。この銅版画作品《エッケ・ホモ》は、その2年前に制作された《三本の十字架》⁵と同様、場面そのものの意味を変えてしまうほどに大きな変化が見受けられる。今年6月に西洋美術館で開催されたレンブラント展では、最終章を飾る一室に、技法や大きさなどを根拠に連作の可能性も指摘される《三本の十字架》と共にさまざまなステートや異なるニュアンスを備えた作品が並べられた。ステートごとの変化を追っていく中で、多くの人々が場面の急変する迫力と、作品を並べた際の面白さを感じたことだろう。

1. 本発表の目的

《エッケ・ホモ》の第5ステートと第8ステートを見たい。このステートはもっとも多くの数が刷られたいわゆる普及版と考えられ、西洋紙に刷られたものだ。銅板に加えられた大きな修正、加筆の跡を見ることができる。こうした大きな変化の他にも、大小さまざまな差異を備えたバリエーションが確認されている。レンブラントが加筆修正を重ねることで生まれる差異については、同時代のコレクターたちにとっても関心ごとであったようだ。ハウブラーケンはレンブラントに関する伝記の中でレンブラントの加える小さな変化について「(レンブラントは)取るに足りないような加筆を版画に加えていたが、そうした行為は新たなデザインのものとして売り出すためにしていたのだろう」と記述し、続け

て「大して重要とは思えないような差異であっても、そのすべてを揃えていない者は真の芸術愛好家とはみなされなかったのだ」と、いくつかの版画作品を挙げている⁶。1684年の《メディア》(国立美術館、アムステルダム)⁷においては、メディアの冠の有無を、1658年の《ストーブの側の女》(国立美術館、アムステルダム)⁸に見られる、白いボンネットの有無といったものが挙げられている⁹。その論調はわずかな差異も見逃さず大枚を叩いて作品の蒐集にあたる彼らを揶揄しているようにも取れる。同時に、ザンドラルトの伝記の中にあつたレンブラントが版画によつても大きな収益を上げていた事実も踏まえ¹⁰、作品の商業的な性格を批判しているようにも受け取れる記述だ。コレクターたちはこうした違いも見逃さず、彼の作品を欲した様子が窺える。

レンブラントに限らず、画家の版画を収集する熱狂ぶりが高まっていたこの時代¹¹、その中でもレンブラントの作品を蒐集する人々はどのような点に惹かれていたのだろうか。同時代のコレクターの求めていたもの、彼らの美意識とはどのようなものであつたのだろうか。レンブラントの作品が彼らの要求にどのように答え、さらにそれを超えたところで何らかの新たな価値を提示していたのか。これが発表者の主たる関心ごとである。今回の発表では、1655年に制作された《エッケ・ホモ》を中心に、蒐集家の収集熱とレンブラントの創出した差異について考察したい。

2. レンブラントの《エッケ・ホモ》とファン・レイデン作品

「エッケ・ホモ(この人を見よ)」はマタイの福音書27章やヨハネの福音書19章などで取り上げられている、過ぎ越しの祭りの一場面を描いた伝統的な主題だ。ヨーロッパでは16世紀から、宗派を問わずさまざまなバリエーションが展開したことで知られている¹²。レンブラントの時代にはキリストの受難を代表する一場面として、すっかり定着していた。

レンブラントの1655年の《エッケ・ホモ》は、ルーカス・ファン・レイデンの1510年の同主題作品¹³に着想を得たことがこれまでの研究で言われている¹⁴。ファン・レイデン作品はルネサンス的な遠近図法に基づいた空間の中に、建築物や人物が配置され、画面中央やや右側にピラトとキリストの立つポディウムが据えられている。

手前の群衆は激しい身振りで声を荒げキリストを十字架に架けると訴える様子が描かれており、鑑賞者はポディウムの前やその周りにいる傍観者たちの視線と身振りに導かれて中景の小さな一団へと導かれる。ファン・レイデン作品からは、キリストを見上げる群衆や、アーチ型の窓のついた建物、またそこから人々が審判をながめる様子を参考にして取り入れている。

では、レンブラントはこの傑作をどのように消化し、変化を加えたのか。レンブラント

の作品では、物語の核心であるキリストとピラトの一団が画面の中央に陣取るように変更が加えられている。ここでは、ファン・レイデンの特徴としてヴァザーリが言及していた独特の遠近感¹⁵は採用されていない¹⁵。民衆とポディウム上で展開する出来事との距離はぐっと近づき、我々鑑賞者は民衆と同じ目線で真正面からキリストに対峙することとなる。モニュメンタルでシンメトリカルなポディウムと二体の擬人像を備えた同時代の裁判所をほうふつとさせる建築物が正面に聳え、画面全体を大きく占めている。

このようにレンブラント作品はファン・レイデン作品にみられる三次元空間とは異なり、短縮法は採用しているものの無限遠まで規定するような遠近法は用いられていない。また、キリストとピラトを中心としたシンメトリーな構図を選んだことはこの後の考察において重要だ。それに加え、建築物などにみられる描き込みの少なさや建物の白さが際立つような余白の多い構成をとっていることも大きな特徴として指摘しておきたい。

3. コレクターの蒐集熱と版画作品に求める価値

さて、このようなレンブラントの《エッケ・ホモ》作品であるが、この作品に対する同時代の発言は今のところ見当たらない。そこで、当時のコレクターの求めていた価値を読み取れるような資料や出来事を並べ、この作品について考察したい。

レンブラントの生前からオランダ国外でも彼の版画集を所有するコレクターがいたことが知られている¹⁶。現在知られている当時の版画の売買に関する資料から、レンブラントの版画の多くは比較的高価な部類に入る作品が多く、裕福なコレクターや画家たちが彼の作品を所有していたことが知られている¹⁷。版画作品のコレクションはレンブラント作品のみに限らず、ほかの画家の作品も収集対象となっていた中で、当時のコレクターがレンブラント作品にとりわけ感じていた魅力はいかなる点だったのだろうか。

3- (i) 良質な刷りと試し刷り

当時のコレクターが版画作品を収集する際、良質な刷りを求めていたことが¹⁷、¹⁸世紀の記録からわかる。レンブラントと同時代の版画家アブラム・ボッス(1602-76)は『絵画、素描、版画の様々な様式間及びオリジナルとそのコピーの間の違いに関する所感』(1645年)の中で、良質の版画作品の見分け方のポイントを挙げている。その中では特に初めの方に刷られたものと版画が摩耗した後に刷られたものとの比較がされており、早い時期に刷られたものの繊細で鮮明な印象について述べている。先ほどのファン・レイデン作品で見ると、その違いは歴然である。同じ版から刷られた後刷りのものと比べてみると、質の違いは明らかである。繊細な陰影の箇所から摩耗が進み、建物の重量感や人物

の表情が読み取りづらくなるのも両者を比べるとよくわかる。隅々まで描きこまれた遠近法に則る空間では、この違いは顕著だ。

またイギリスの伝記作家ロジャー・ノース (1651-1734) は希少性の高い未完成作品、いわゆる「試し刷り (proof print)」についても言及し、こうした作品がオークションの目玉商品として宣伝文句に謳われていたことを伝えている。その中で、画家の制作過程を想像させるような描写と、そうした希少な試し刷りを求める情熱について熱心に書き綴っているのが印象的だ。ちなみに、コレクターとしても名高いレンブラント自身も素晴らしい刷りの版画アルバムや巨匠に倣う版画の試し刷りのアルバムを所有していたことが、彼の財産目録から分かっている¹⁸。

このような状況から、同時代の版画コレクターが求めた価値基準として、版の摩耗が見られない良い刷りであることや、作品の希少性があったことは読み取れる¹⁹。また、未完成作品に関しては、画家の制作過程を知りたいという気持ちが表れているようにも思える。

レンブラントの作品の質を考える際、ドライポイントという技法が重要になるだろう。ドライポイントはそもそも大量生産に適していない技法だ²⁰。美しいまくれによる滲みの効果はせいぜい初めの数枚となる上、必然的に全体の枚数は限られて希少価値は上がる。また、レンブラント特有の不規則な深さ、太さで描かれたドライポイントの線ゆえに、摩耗の進行もそれに応じてばらつく。そのため、全体のバランスを崩さずに適宜必要な箇所に補筆を施して「まくれ」を復活させ、版を重ねることで良質な版を生産することが可能になるのではないだろうか。こうしたことから、一枚一枚にある程度の品質と希少性が備わると言える。

また、先行研究においても描きこみの少なさ、余白の多さゆえに未完成の試行錯誤の段階ともとられてきたレンブラントのスタイルは、レンブラントの意図がどうであったかはさておき、コレクターの求める「試し刷り」に近い希少なものとして彼らの目に映っていた可能性もあるのではないだろうか。

3- (ii) 加筆と変更

レンブラント作品のステート研究は19世紀末から20世紀初頭に本格化する。18世紀のドービーのカタログが刊行された段階では、この作品のステートは3つしか存在しないと考えられていた²¹。時代を下るにつれて、同一視されていたステートが細かく分析され区分されていったことが分かる。そのため、レンブラントと同時代のコレクターたちにとって、現在版画研究において使用されるような厳密な意味での「ステート」という概念があったのか、また受容者がどれほどレンブラントの施した個々の作品の差異に気づいていたのかという問題は検討すべきであろう。しかし、ハウブラーケンの先ほどの言及からも、こ

うした差異は蒐集欲を掻き立てる要素の一つであったことは確かと言える。

現段階では、コレクターのコレクションカタログを再構成する作業は難しくまた個々の作品に関して取引の記録も数が少ないため、版画コレクションのありかたについて全体像を把握することは困難だ。しかしいくつかの売り立てに関する記録や財産目録からコレクターの蒐集状況の一端を見ることができる。

裕福なコレクターたちは数万枚単位の膨大なコレクションを抱え、豪華な装丁を施した画家ごとのアルバムを作り、本棚に陳列していた。画家ごとの作品をどのように並べていたのか、また目録に記されている作品を同定し、散逸したコレクションを再構成することは研究者たちが苦心しているところである²²。レンブラントの一代後のコレクターに、全作品を収集することに加え、個々の作品の違いに着目した人物がいる。

それはアムステルダムの美術商ヤン・ピーテルスゾーン・ゾーメル (1641-1724) である。ゾーメルもまた作品の質にこだわり、希少な刷りを求めていた。イタリア、フランス、オランダ、フランドル、ドイツの巨匠による版画の全集を作成し、とりわけレンブラント作品のコレクションには強い自負を持っていたことで知られている。1720年にザネッティに売却されたレンブラント作品のアルバムにはこのような文言が記されている。

【引用】 Lugt, Frits. *Les marques de collections de dessins & d' estampes*.

Amsterdam, 1921. Supplement. The Hague, 1956. より

“comme complet, renfermant tous les changements et retouches, excellentes épreuves et telles que ni lui ni personne n' en a pu recueillir de semblables avec autant d' argent et toutes les peines qu' il s' est données, depuis cinquante ans”

(モロッコ革の装丁がされた3冊の版画アルバムの第一巻目に Zomer 自身の記した文言がある。)

【発表者による意識】

(レンブラントの) すべての変更と修正や素晴らしい刷りのものを含んだ完全なものである。同様の財を投じ、50年もの歳月をかけて、このような版画を集めた者はゾーメルの他にはいないだろう。

彼は50年もの歳月を費やし、レンブラントの作品一揃い、それも変更や修正を加えた別のバージョンの作品を蒐集したと記している。残念ながら彼のアルバムはその後散逸してしまったため、再構成することは実質不可能だ²³。ゾーメルが所有するほかの画家のアル

バムにも、さまざまな変更や修正のある作品、試し刷りが収められていることは記されているが、「全て」を揃えるために注いだ財と労力はコレクションの中でも抜きこんでいたことと思われる。ゾーメルのほかにも、イギリス人コレクターのリチャード・メイトランド(1653-1695)が420点のレンブラント版画集を所有していたことから、こうした差異への注目が高まっていたこと、コレクター同士の競争意識も煽られていたことが考えられる²⁴。現在確認されているレンブラントの全版画作品の総数は現在370点余りと考えられている。初期のコレクションカタログにはレンブラントの手によらない作品の混在もしばしば指摘されるが、「complet」「changements」「retouches」という言葉やハウブラーケンの小さな変化を指摘する言葉を念頭に置けば、こうした同一の版から生み出されたバリエーションへ関心があったことは考えられる。

レンブラントがキリストとピラトを場面の中心に据えた構図と余白の多い場面構成を採用したことも、ファン・レイデン作品のような重心が偏った構図と比べても場面全体の変化をつけやすく、こうした要求に答えやすいと言えるかもしれない。

4. バリエーションの創出

当時の人々の言葉からは、加筆や変更による差異、質の良さと希少性が求められていたことがわかる。最後に、レンブラントが同じステートの中でもバリエーションを創出していたことに触れる。

4 - (i) 支持体の違い

8つのステートは、それぞれの段階で多くの版を刷る際に用いられていた西洋紙以外にも、高級紙として流布していた和紙や中国紙、ヴェラムといった支持体にも印刷されている。紙の種類によって作品全体の色味やインクとの吸収性も異なるため、全体の雰囲気も変化する。支持体の違いは17世紀にロジェ・ド・ピール(1635-1709)やフローラン・ル・コント(1655?-1712?)らほぼ同時代を生きた文筆家によっても指摘されており、コレクターの間でも高い人気があったことしばしば引用される²⁵。また、和紙の使用により銅板の摩耗を防ぎつつドライポイントののにじみの効果を引き出したことは幸福氏らが指摘している²⁶。レンブラントの版画において、実験的な試し刷りと豪華版を両立したという指摘もなされてきた。

4- (ii) プレートトーンのニュアンス

ここでは同じステート、同じ支持体においても異なるバリエーションがあることを指摘

する。《エッケ・ホモ》では、第6ステート、第7ステートにインクを敢えて拭き残した「プレートトーン」の跡が認められている。プレートトーンの有無による違いを見てみたい。アムステルダム国立博物館所蔵の第8ステートの作品²⁷は、プレートトーンの跡が見られないものだ。前のステートに比べて穴が穿たれ、ハッチングが加えられており、暗い部分の割合が高くなっているが、銅版が露出した部分は画面が明るくなっている。それに対し、同じステートの大英博物館所蔵の作品は、プレートトーンの確認できるものだ。建物の壁面にぼんやりと広がるインクの層が画面全体の明暗の調子を変えているのがわかる。ポディウムの穴の加筆による陰影の増加に加えて、インクを拭き残す加減によってバリエーションを増している。

プレートトーンの置き方とその程度の問題は二年前に制作された《3本の十字架》の方が顕著であるので、若干の例を参考にしたいと思う。

ここでも、同じステートの中に見られる微妙な差異に注目したい。アムステルダム国立博物館の第3ステートの作品は、いずれも西洋紙に刷られたものだ²⁸。片方の刷りにはプレートトーンがかけられている。この刷りではキリストと盗人の光は線で表現されているが、盗人に注ぐ光には軽くインクが残されているため、キリストに注ぐ光とは区別されている。ではインクをふんだんに盛っている場合はどうか。第4ステートの2作品を見てみる²⁹。全体に厚くインクが塗られたものは、描かれているはずの群像が殆ど見えなくなっているほどに画面が暗くなっている。画面左手、ピサネットのデザインしたコインを着想源とするプロフィールの騎馬像とキリストにスポットライトが当てられ、嘆き悲しむ人々の姿を闇に沈めることで、場面の静寂さが一層引き立っている。

5. まとめ：作品の個別性

レンブラントの作品は、加筆や修正による変化、印刷される支持体の違いによるニュアンスの変化、プレートトーンによるニュアンスの違いといったものが、一回一回の刷りの際に異なることが分かった。銅板に加筆修正を加えることは、現在の我々にとっては異なるバリエーションを作り出すものとして目を惹きやすい指標であるが、同じステート間、さまざまな支持体の間での差異にも着目すると、それぞれの個性がさらに際立って見える。そうした差異は本来イメージを大量に生産するための版画という媒体を用いつつ、個々の作品に個別性を与えている。西洋紙に刷られた普及版にも、それぞれに差異が見られる。レンブラント作品の完成度から、一枚の作品を所有することでも唯一の作品として楽しむことができたろうし、大きな変化やニュアンスの違いに着目した人々（証言の多くは後世の人々）が別々の作品を並べ、その変化や差異を楽しむこともできたろう。

このように、レンブラント版画が偶然的なにじみの効果、希少で良質な刷り、プレートトーンによるニュアンスの違いといった差異を備えていたことが分かった。購買層は限られた富裕層や名の知れたコレクターが中心となっていたと、先行研究でも指摘されているが³⁰、こうした人々に希少な一点ものとしての価値が認識されていた可能性は十分考えられるだろう。

(北海道大学)

-
- 1 レンブラント《エッケ・ホモ》(B.76-1/8) 1655年、383×451mm、大英博物館、ロンドン、和紙にドライポイント
 - 2 レンブラント《3本の十字架》(B.78-3/5) 1653年、383×455mm、国立美術館、アムステルダム 西洋紙にドライポイント、プレートトーン
 - 3 レンブラント《エッケ・ホモ》(B.76-6/8) 1655年、355×452mm、大英博物館、ロンドン、和紙にドライポイント、プレートトーン
 - 4 レンブラント《エッケ・ホモ》(B.76-7/8) 1655年、360×450mm、国立美術館、アムステルダム、和紙にドライポイント、プレートトーン、ペンと黒インクによる修正
 - 5 レンブラント《3本の十字架》(B.78-3/5) 1653年、383×455mm、国立美術館、アムステルダム、西洋紙にドライポイント、プレートトーン
 - 6 Houbraken, Arnold, *De Grootte schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Swillens, P.T.A. (ed.), Maastricht, 1943.
 - 7 レンブラント《メディア あるいはイアソンとクレウサの結婚》(B.112-5/5) 1648年、232×176mm、国立美術館、アムステルダム、和紙にエッチング、ドライポイント
レンブラント《メディア あるいはイアソンとクレウサの結婚》(B.112-1/5) 1648年、240×177mm、国立美術館、アムステルダム和紙にエッチング、ドライポイント
 - 8 レンブラント《ストーブの側の女》(B.197-1/7) 1658年 229×185mm 国立美術館、アムステルダム 和紙にエッチング、ドライポイント、エンブレイヴィング
レンブラント《ストーブの側の女》(B.197-7/7) 1658年 222×182mm 国立美術館、アムステルダム 和紙にエッチング、ドライポイント、エンブレイヴィング
 - 9 Houbraken, *ibid.*, p.44.
 - 10 ザンドラルト (1606-1688) はレンブラントの伝記の中で、画家が版画作品によっても大きな収益を獲得していたと『建築・彫刻・絵画芸術アカデミー』(1675)の中で述べている。弟子の手になる作品とも合わせた額として年間2000から2500フルデンの収益を上げていたとの記述があり、版画が重要な収入源の一つとなっていたことは重要な点である。
(尾崎彰宏『レンブラント工房—絵画市場を翔けた画家』、講談社、1995年。p.16の邦訳を参照。)
 - 11 William W. Robinson, "This Passion for Prints" : Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century, in Exh.cat.,Ackley, Clifford S., *Printmaking in the Age of*

- Rembrandt, Boston, 1981.
- 12 Schiller, Gertrud., Seligman, Janet (trans.), *Iconography of Christian Art Vol*, London 1971-1972. p.74.
- 13 ルーカス・ファン・レイデン《エツケ・ホモ》(B.71)、1510年、289mm×456mm、エンブレーヴィング、国立美術館、アムステルダム
- 14 Exh.cat., Peter van der Coelen, *Rembrandts Passie Het Nieuwe Testament in de Nederlandst prentkunst van de zestiende en zeventiende eeuw*, Rotterdam : Museum Boijmans Van Beuningen 2006. p.136.
- 15 彼の構図はとても正確でたいへん明快であり、混乱した状態は見られないので、彼のアイディアはあたかも別のやり方では表現できないかのようである。そして、アルベルト（・デューラーの表現方法）よりも、絵画の法則に従っている。彼の作品には慎重さも備わっている。物体がより遠くに行けばいくほど、実際に目に見えるように、だんだんと視界から消えていく。描かれたものは柔らかに色調が変化しているのである。こうした熟慮の跡は、多くの画家たちの目を開いてきた。 (G. ヴァザーリ『画家・彫刻家・建築家列伝』第3巻、p.73より。)
- 16 William W. Robinson, *op.cit.*, p. xxix.
- 17 版画作品の値段を決定する要素は、美術商が提示する価格とオークションで付けられる競値とでも異なるし、支持体の大きさや質によってもその都度異なるが、市場とレンブラント作品の関係について、当時の美術商の在庫リストやオークションの記録を分析したヒンテルディングによれば、レンブラントの版画作品についた値段は相場よりも高値であったことが分かっている (Hinterding, Erik., *Rembrandt as an Etcher: The practice of production and distribution*, Ijssel, 2006, pp.60-65)。
- 18 Parshall, Peter., Sell, Stacey., and Brodie, Judith., *The Unfinished Print*, Washington 2001. pp.11 - 22.
- レンブラントの時代、希少な試し刷りもコレクターの人気を集めており、彼自身も「ルーベンスとヨルダーンの（絵に基づく）試し刷り（財産目録245番）」を所有していた。もともと画家の存命中に出版されることがなかった試し刷り（たとえば、ホルティウスの場合がそうである）は、レンブラントの時代には画家の意志によって出版されることもあり、レンブラントは試し刷り版画の人気を自覚していただろう。このような理由から、コレクターの中には、レンブラントの描き込みの少なさを作品の制作過程とみなしていた者もあったかもしれない。
- 19 Veldman, Ilja M., Michael Hoyle (trans.), *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*, Leyden, 2006, p.40.
- 20 エンブレーヴィングの作品が300～600点ほど制作できるのに対し、エッチングは良質なもので50点、品質的には劣るが商品として通用するものは200点である。そしてドライポイントに関しては、まくれの効果が確認できるのは、50枚にも満たないほどである。(Hinterding, Erik, *Rembrandt as an Etcher: The practice of production and distribution The practice of production and distribution*, Ijssel, 2006, pp.49-50.)
- 21 Daulby, Daniel., *A descriptive catalogue of the works of Rembrandt, and of his scholars*, Bol,

- Livens, and van Vliet, compiled from the original etchings, and from the catalogues of De Burgy,*
Liverpool 1796. pp.54-56.
- 22 Vermeulen, Ingrid., R. Michel de Marolles' s album of Rembrandt prints and the reception of
Dutch art in France, *Simiolus* 34 (2009/10(2010)), 3/4, pp.155-182.
- 23 Lugt, Frits. *Les marques de collections de dessins & d' estampes.*
Amsterdam, 1921. Supplement. The Hague, 1956.pp.276-277.
- 24 William W. Robinson, *op. cit.*, p. xliv.
- 25 幸福輝「[淡い色の紙]—レンブラントの和紙刷り版画」、『レンブラント 光の探求 / 闇の誘惑』、2011年、
p.65, p.75。
- 26 *Ibid.*,p.71.
- 27 レンブラント《エッケ・ホモ》(B.76-8/8) 1655年、383 × 455mm、国立美術館、アムステルダム、西洋紙に
ドライポイント
- 28 どちらもアムステルダム国立美術館蔵、作品番号 RPPOB61700、作品番号 RPP19623900
- 29 作品番号 PPOB61800 (アムステルダム)、作品番号 1848,0911.40 (ロンドン大英博物館)
- 30 版画作品の値段を決定する要素は、美術商が提示する価格とオークションで付けられる競値とでも異なり、
支持体の大きさや質によってもその都度異なるが、市場とレンブラント作品の関係について、当時の美術商
の在庫リストやオークションの記録を分析したヒンテルディングによれば、レンブラントの版画作品につい
た値段は相場よりも高値であったことが分かっている (Hinterding, Erik., *Rembrandt as an Etcher: The
practice of production and distribution*, Ijssel, 2006, pp.60-65)。

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール《妻に嘲弄されるヨブ》の再考

— 「悔悛」の模範としてのヨブ

兒玉 朋子

はじめに

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール (1593-1652) の《妻に嘲弄されるヨブ》 (1630年代前半) は、旧約聖書のヨブ記の一場面である「ヨブが妻に叱責されている場面」を描いているというのが既存の解釈である。

旧約聖書によると、ヨブは無垢で正しく、神を畏れ敬う人物であったが、その信仰心を疑うサタンによって試練を与えられることとなる。続けざまに、財産、牧童、そして、息子や娘までもヨブは悪魔の策略によって失うが、神を^{また}称えることはやめなかった。だが、さらなる試練により、頭から足の裏までひどい皮膚病がヨブを襲うのである。ヨブ記は、次のように続く。

ヨブは灰の中に座り、素焼きのかけらで体中をかきむしった。

彼の妻は、

「どこまでも無垢でいるのですか。神を呪って死ぬ方がましでしょう」と言ったが、ヨブは答えた。

「お前まで愚かなことを言うのか。わたしたちは、神から幸福をいただいたのだから、不幸もいただくのではないか。」

このようになって、彼は唇を持って罪を犯すことをしなかった。

(ヨブ記第2章8節－10節)

この記述が、ラ・トゥールの作品に描かれている場面とされているのである。

神からの数々の試練だけではなく、妻や友人からのさげすみに耐えるヨブの姿は、スーヴィーニーの聖書の挿絵 (12世紀末) にもあるように、中世初期には、すでに「忍耐」の模範として表されていた。その姿は、アルブレヒト・デューラー (1417-1528) の《ヨブとその妻》 (1504年ごろ)、17世紀にはジャック・ステラ (1596-1657) の《腫れもののあるヨブ *Job covered with sores*》 (1621-1634) へと続いている。全身を腫れもので覆われ、うな垂れた姿で描くことにより、「忍耐」の模範としてのヨブを表しているのである。ラ・トゥールもまた、このようにヨブの図像を「忍耐」の図像として描く伝統に沿って、描いたとされている。

しかし、ラ・トゥールのヨブの図像は、「忍耐」を描いている他の作品とは全く違う印象を観者に与える。

木箱に座っているヨブの姿は半分暗闇に沈み、わずかに挙げられた手は固く結ばれ、口と目は半分、開かれており、その視線は、妻へと向けられる形で上へと向いている。ヨブの妻は、ヨブを見つめ、開かれた口は、何かを語りかけているようでもある。その左腕はヨブの頭上に掲げられ、右手にはろうそくを持つ姿で描かれている。これらの人物がヨブとその妻であることを示す要素は、人物自身ではなく、床に、置かれた欠けたお椀だけなのである。

このように表されたヨブの図像は、本当に「忍耐」の模範として、観者の目に映ったのであろうか。

画面上の手がかりの乏しさだけでなく、この作品に関する文字資料の希薄さが作品解釈を困難としている。そこで、本稿では、ラ・トゥールのヨブの身振りに焦点をあて、同時代の作品や宗教家の言説と比較することにより、このヨブの姿を観者がいかに受け止めていたのかを考察する。その上で、ラ・トゥールのヨブの姿には、「忍耐」の姿だけではなく、「悔悛者」の姿が重ねられていることを明らかにしていく。

1. ヨブの身振り

ラ・トゥールは、光と闇の対比を巧みに用いることで、独自の表現を成立させ、観者の視線を、照らし出されている部分へと誘導し、強く印象付けることに成功している。《妻に嘲弄されるヨブ》では、光源であるろうそくは、画面中央、すなわち、ヨブの手と同じ場所に位置していることにより、観者の視線は、必然的にヨブの身振りを捉えることになる。

画面上でヨブがとるしぐさに、観者は、ヨブの心情を読み取っていた。身振りとは、万人に共通する普遍的な表現手段であり、つまりは、人々は身振りに対して共通した理解を持っていたのである。その身振りがもつ意味により、画中の人物は心情を表現することとなる。ラ・トゥールのヨブがとる身振りである指を組むしぐさは、悔み、嘆く人が行う「過度に深い悲しみ」を表しているのだが¹、同時代の画家たちは、この悲観や悲しみを示す身振りを用いて、聖人が「悔悛」する姿を表していた。トレント公会議において、「悔悛」の秘跡が強く打ち出されて以降、数多くの悔い改める聖人像が制作されるようになった。マグダラのマリアや聖ヒエロニムスなどが「悔悛」の姿で描かれるようになるが、その中でも、とりわけ、聖ペテロは多くの作品において、この指を組み、天、つまりは神を見上げるといふ身振りをとっている。悔悛する聖ペテロの姿を描いている、グエルチーノ(1591-1666)やフセペ・デ・リベラ(1591-1652)、オランダの画家などの作品を見ても分かる通り、指

を組む身振りというのは、悔悛するものがとる身振りとして一般的な位置を占めていたといっても過言ではない。

もうひとつ、悔悛の図像の主題を挙げておきたい。それは、ルカ福音書第15章11節から32節の「放蕩息子」のたとえ話である。これは、一度、「父」、つまり「神」の元から離れた「息子」、つまり「罪人」が悔い改め、再び、「父」の元へ戻るという、「悔悛」をテーマとしている。この主題を描いた絵画作品、例えば、デューラーの版画(1497)やレンブラントのエッチング(1636)の中での中で、「罪人」の例えである「息子」が「悔い改め」の身振りとしてとっているしぐさもまた、指を組み跪くものなのである。これまでに挙げた図像の多くがオランダやイタリアで制作されていたものであるが、ロレーヌの商業の重要な拠点であったナンシーのサン・ニコラ・ド・ポール市場にはフランドルやイタリアなど近隣諸国からの商品が数多く集まっており²、絵画作品も主要な取引商品であった³。そのため、ラ・トゥールはロレーヌにいてもなお、これらの作品を見る機会を十分に有していたといえる。その状況下で、同時代の画家たちが描く「悔悛」の聖人像、図像がとっていた身振りをラ・トゥールが目にしていたことは容易に想像がつく。実際、ラ・トゥールにも帰属され、ロレーヌ地方の画家のデッサンである《悔悟する聖ペテロ》(1620-40)という題の作品もまた同様の身振りをしており、何より、メトロポリタン美術館に所蔵されている《悔悛するマグダラのマリア》(1640-44)はスカラベの上で指を交互に組んだ姿で描かれている。このことから、ラ・トゥールは悔い改める人物が描かれる際の身振りの傾向を把握しており、また、作品を受容する側も、出回っていた「悔悛」の図像から、この指を組む身振りを「悔い改めの身振り」として受け入れていたことは明白である。

画面上に現れた指を組む聖人たちの姿を受容者は「悔悛者」として捉えていたのだが、観者が悔い改める際、実際に期待されていた身振りと、図像との間には繋がりがあったのであろうか。

2. 悔悛者たちの身振り

ロレーヌで芸術面への影響が強かったとされる⁴ひとりにイエズス会士のピエール・フーリエ(1565-1640)がいる。フーリエは、ラ・トゥールの作品の注文主であったロレーヌ公爵アンリ2世のアドヴァイザーを務め⁵、ロレーヌ公国におけるカトリックの宗教改革に尽力した人物である。また、フーリエが書簡の中で、ラ・トゥールに関する記述と思われる文面を残している点、フーリエが推進していた「女兒に対する教育」をラ・トゥールが作品の主題としている点から、両者の直接的な関わりが見えてくる。彼の思想中から「悔悛者」のあるべき姿を見出していきたい。

ロレーヌは他国からの旅行者に「キリスト教信仰の中心にある庭園 un jardin au cœur de la Chrétienté」と言い表されるほど⁶、キリスト教、つまりはカトリックの力は色濃く根付いていた。実際、1600年前半には、ロレーヌに多くの大修道院、男子修道院、女子修道院、小修道院が設立された⁷。ナンシーだけでも、32の修道院が存在し、フランシスコ会を例にとると、ロレーヌ公国内に105もの施設をもっていたのである⁸。また、1600年から1635年までの間に出版された刊行物のうち、宗教に関する著作が、パリでは約30%であったのに比べ、ロレーヌでは約45%を占めていた実状は、ロレーヌ公国における信仰心の高さがわけるものである⁹。そのことから、ラ・トゥールがヨブを描いたとされている1630年代前半において、ロレーヌの文化と宗教思想は密接に関係していたことは示される。

ピエール・フーリエは、『主な行いに対する日々の実践 *Exercices journalier pour les principales actions de la journée... à l'usage des religieuses de la congrégation de Notre-Dame*』(1697) (以下、E.Jと略す。)と『ノートルダム修会の修道女の宗教的形成における規則、もしくは注釈 *Règlements ou éclaircissemens sur les constitutions des religieuses de la congrégation de Notre-Dame*』(1649) (以下、R.Eと略す。)において、悔悛者がとるべき行為を、手を組み合わせ、目を地に伏せるという姿で、神の恩恵、すなわち、罪の許しを乞うものとして以下のように、記している。

「深い謙遜と敬虔な慎み深さと共に順番に姿をあらわし、手を組み合わせ、目を地に向けている人は証聖者の前でひざまずく。(その行動において、その崇高なる優しさと融和させるよう神により派遣された神の天使のようであるとみなすのである。)そして、十字をきり、神の天恩を求める。」

…se presentant a son tour avec une profonde humilite et modestie religieuse, ayant les mains jointes et les yeux en terre, elle se met a genoux devant le confesseur (qu' elle considere en cette action comme un ange de Dieu, depute par lui pour la reconcilier avec sa divine donte), fait le signe de la croix, et demande sa benediction,...

(Pierre Fourier, *E.J*, p.94)

ひざまずいて、手を合わせ、そして、目を伏せた状態へと身を置き、へりくだり、心から彼女のすべての外へ現れた過ちを言い述べるのである。そして、そこから贖罪の償いを求めるのである。

se mettra devant elle a genoux et ayant les mains jointes et les yeux baissez,

dira humblement et sincerement toutes ses fautes exterieures …, et lui en demandera penitence.

(Pierre Fourier, *R.E*, p.257)

フーリエは、この悔悛の身振りを過ちや怠惰を認めた際には行うようにと説き、悔悛者の模範とした。

「それぞれの参事会の修道女たちは犯した過ちや怠惰を認めるのである。そして、はばかりることなく、はっきりとその過ちや怠惰を口に出し、ひざまずき、手を組むのである」
Les Soeurs dans chaque Chapitre, s' accuseront de tout les fautes et les negligences commises …. Elles les prononceront à genoux les mains jointes, hautement et distinctement.

(Pierre Fourier, *R.E*, p.258)

このような悔悛者の姿は、今まで観てきた図像、特に「放蕩息子」を描いた作品中の息子の姿と重なる。そして、その悔悛者である息子が跪いている相手こそ罪の告白を聞く「贖罪司祭」の姿となるのである。

ジャック・カロもまた、この悔悛者の姿を、ヨブの姿へと反映した¹⁰。1636年に出版された『ローマカトリック教会の殉教者名簿に沿った一年間のすべての聖人、聖女の像 *Les images de tous les saints et saintes de l'année suivant le martyrologie romain*』(1636)において、カロは、ヨブを塵と灰の上に座し、口と目をわずかに開いた姿で描いている。ヨブは妻や友人の方は向いておらず、画面の上、つまり、神の方を向き、はっきりと祈る姿で現れているのである。このヨブの姿は、フーリエが学び、文化の中心であったポンタ・ムッソン大学の教授のルイス・リシュオムが『聖なる絵画 *Tableaux sacrez....*』(1601) (以下、*T.S* と略す。)の中で、アダムの神に対する悔悛の姿として表している身振りとも通ずる。

貴方がたはアダムの深い敬愛をその身体の姿勢のうちに見るだろう。つまり、地面にひざまずき祈っている姿のうちに。涙を流している目は天に向けられ、彼の口は、神への賛美を唱えながら、控え目に開き、神の恩恵を懇願しながら、彼の腕と手はわずかに挙げられている。

Vous lisez sa profonde devotion et humilité en la posture du corps, priant les deux genoux en terre, et ses yeux larmoyans tournesz vers le ciel: sa bouche

modestement ouverte, prononçant les louanges de Dieu: ses bras st mains
moyennement eslevees impolorant sa deivine misericorde,....

(Louis Richeôme, *T.S*, p.50)

つまりは、ヨブの悔い改めが目の前の妻や友人たちにではなく神に向けられたものであるために、カロの作品では、ヨブの視線は上へと向けられているのである。

このカロの版画とラ・トゥール作品を比較すると、いくつかの共通してみられる特徴が見えてくる。例えば、ヨブの見上げる顔や、胸まで挙げられている腕、若い姿で描かれている妻の姿、ヨブに対し、妻が向けている手、そして構図である。同時期にロレーヌで描かれたこれらの二つのヨブの図像から、ロレーヌにおいて人々が求めていたヨブ像の傾向を読み解くことができるのではないかと考える。

そこで、ヨブとは観者にとって、どういった存在で何ものであったのかを考えていきたい。

3. 「忍耐」のヨブと「悔悛」のヨブ

ヨブは、初期キリスト教時代から、「忍耐」の模範とされてきた。それは、『ヤコブの手紙』第5章11節において、ヨブが「忍耐した人」の例として引き合いに出されていることに始まり、17世紀の、フランソワ・ド・サールやリシュオムの著書へと至っている。ド・サールは苦悩の状態にいる人々に対し、ヨブの苦難や忍耐を心の中に持つようにと説き¹¹、リシュオムは、ヨブの図像をキリスト者の「忍耐」の鏡として捉え、その作品を教会に飾るよう推奨している¹²。リシュオムにとって、絵画とは聖人の徳の偉業を眼前のものとして示す手段なのである¹³。確かに、人々は、ヨブを蔑む妻や友人たちに対峙するヨブの姿に、神への忠誠を守る姿を見出したであろう。しかし、ラ・トゥールが活躍した時代には、次第にヨブの視線は天上、つまり神へ向けられるようになる。これは、主題がヨブ記第2章におけるヨブの試練に対する忍耐から、第38章から42章まで続く神とヨブとの直接の対話へと移っていったことを意味しているのではないだろうか。神との対話の中で、ヨブは「悔い改める」のである。

あなたのことを、耳にしてはおりました。

しかし今、この目であなたを仰ぎ見ます。

それゆえ、わたしは塵と灰の上に伏し

自分を退け、悔い改めます。

(『ヨブ記』第42章5節 - 6節、新共同訳)

ヨブを「忍耐」の模範としていたド・サールは一方で、『神愛論』において、ヨブを悔悛する罪人の純粋な像だとし、ヨブが最後に神から与えられた報酬はヨブの悔い改めによるものであるとしている¹⁴。ここで、原典であるヨブ記の記述に戻ってみよう。ヨブは三人の友人と問答を繰り広げる中で、自身の正義を主張し続けるものの、ヨブのもとに現れた神との対話において、自身の間違いに気が付き、そして、神を正しく理解し(ヨブ記第42章5節)、「塵と灰の上に伏し、自身を退け、悔い改めた」(ヨブ記第42章6節)。そして、その結果、神はヨブを元の境遇に戻し、さらに財産を二倍としたのである。

このことから見ても、ヨブが「忍耐」の結果として得たとされてきた報酬は、ヨブの「悔い改め」の結果に他ならず、つまりは、ヨブは「悔悛者」としての一面も持ち合わせているのである。

このヨブを「悔い改める」罪人とする傾向は、宗教思想だけではなく、ラ・トゥールと同時代にパリで書かれた詩の一つの系譜でもあった。例えば、ロレーヌ公シャルル3世(在位1545-1608)とクロード・ド・フランスへ「祝婚歌 *Epithalame de Monseigneur le Duc de Lorraine, et de Madame Claude*」(1559)を献上しているレミー・ベロー(1528-1577)は、ロレーヌ枢機卿に献上され、1572年に出版された悔い改める罪人をテーマとした詩集(*Seconde journée de la Bergerie*)において、ヨブ記の言い換えを多用している。このヨブ記を基にした詩句は、「ヨブの祈りと聖なる陳情 *Prère et Saintes Doléances de Job*」というタイトルで、1587年を始まりに数多く出版されている¹⁵。パリを代表する詩人であったベローの詩は、パリだけに留まらず、パリとの活発な交易があったロレーヌにおいて、その作品は広く親しまれていたに違いない。ラ・トゥールのパトロンやラ・トゥール自身がその詩を目にし、ヨブの図像へとつながった可能性も十分にある。

詩と絵画が相互に影響しあい、制作が行われていたことは確かであり¹⁶、実際、詩人のアンリ・アンベールの『闇 *Ténébrès*』が、1624年に公爵夫人のマルグリード・ド・ゴンザガに捧げられた¹⁷のと時期を同じくして、ラ・トゥールの画風は夜の風景へと移っている。また、アンベールの『闇』には、ペテロをテーマとした詩である「聖ペテロの不運な夜 *Nuict Infortunee de Saint Pierre*」があるのだが、アンリ2世がラ・トゥールから「聖ペテロが描かれた図像」を購入しているのもこの年なのである¹⁸。この一致からみても、ロレーヌの宮廷においても、パリと同じよう詩と絵画が一つのつながりをなしていたと考えられる。その詩の中で、ヨブは、「悔い改める」罪人である。ラ・トゥールがロレーヌ、もしくは、パリの宮廷や文化人に向けて《妻に嘲弄されるヨブ》を描いたのならば、詩の中で

表されているヨブの姿を観者が絵画の画面の中に求めたとしても不思議ではない。

このように、ヨブはキリスト教思想からすると「忍耐」の模範であり、そして、ラ・トゥール作品の所有者が多くいる宮廷や文化人たちは、ヨブに「悔い改める」罪人の姿をみていたのである。

おわりに

以上のように、ヨブには、「忍耐」の模範としての姿がキリスト教初期からの宗教家の思想の中に強く存在していた一方で、民衆、特に宮廷や文化人の間にはヨブに対して「悔悛」する罪人という姿を求める傾向が出てきた。その思潮の中で描かれたのがラ・トゥールの《妻に嘲弄されるヨブ》なのである。

最後に、キリスト教思想における「忍耐」と「悔悛」の関係を見てみたい。トレント公会議によると、「悔悛」の秘跡は、主に「悔恨」「懺悔」「贖罪」そして、「赦免^{しゃめん}」から形成されるとしている。そして、罪の償いの一つの方法として、神が与える苦しみを忍耐強く耐えることが挙げられているのである。

「告解の秘跡について」第9章、トレント公会議、第14回総会

神がわれわれに与えるこの世の苦しみを忍耐強く耐えることによってイエズス・キリストを通じて神に償いを果たすことができる（第13条）と公会議は教える。

(H. デンツィンガー編、浜寛五郎訳『カトリック教会文書資料集：信経および信仰と道徳に関する定義集』エンデルレ書房、1974年、299頁)

つまり、「忍耐」というのは、「悔悛」の秘跡の過程に他ならない。この考えは、フーリエの思想にも影響を与え、著作中に記されている。また、ロレーヌの説教師であるアンドレ・ド・ロージェが強く影響を受けていた十字架のヨハネは、神からの苦役に耐えることは、自身の過去の罪に対する試練なのであり、それにより、悔悛は行われるとしている¹⁹。十字架のヨハネにとって、忍耐は悔悛の一手段なのである。

ラ・トゥールのヨブは身振りだけを見ると、同時代の「悔悛者」として表されている聖人像と同じ身振りをしている。そして、ラ・トゥールのヨブのように、バロック期に入ると、ヨブの視線は妻や友人たちに向けられるよりも、上へと、つまり、神に直接向けられるようになる。妻や友人たちからの非難に対し、「耐え忍ぶ」姿よりも、神との対話の中で、自らの罪に気が付き悔い改める姿が全面に出され、描かれるようになっていったとも考えられる。宮廷にパトロンを求めていたラ・トゥールにとって、宮廷の人々の嗜好を画中へと

反映させることは欠かせないことであつたであろう。そのために、ラ・トゥールのヨブは「悔悛者」としての特徴も併せ持つのである。

(京都大学)

-
- 1 Bulwer, John, *Chirologia, or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*, [London, 1644] , ed. H. R. Gillis, New York, 1975
 - 2 Bonfait, Olivier, Reinbold, Anne, Sarrazin, Béatrice, *L' ABCdaire de Georges de La Tour*, Flammarion, Paris
 - 3 Haussonville, Othenin, *Histoire de la réunion de la Lorraine à la France tome1*, Michel Lévy frères, Paris, 1854
 - 4 Choné, Paulette, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine*, Klincksieck, Paris, 1991
 - 5 Conisbee, Phillop, *Georges de La Tour and his world*, Yale University Press, Conn, 1997
 - 6 Boyer, Jean- Claude “La Lorraine des peintres au temps de Georges de La Tour” p.64 in *L' âge d' or du nocturne* Gallimard, Paris, 2001
 - 7 参照 ; Conisbee, Phillop, *Georges de La Tour and his world*, Yale University Press, Conn, 1997, p.74
 - 8 Ibid.
 - 9 Henryot, Fabienne “L' edition religieuse en Lorraine entre 1600 et 1635” (<http://www.livrelorrain.fr> 閲覧日 : 2011年10月13日)
 - 10 Pasquinelli, Barbara, *Le Geste et l' Expression*, Hazan, Paris, 2006
 - 11 de Sales, François, *Practical Piety* (collected from his letters and discourses), Webb & Levering, KY, 1853
 - 12 Richeôme, Louis, *La peinture spirituelle ou L'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutere*, Paris, 1611
 - 13 *Id.* p.57
 - 14 de Sales, François, *Treatise on the Love of God* (1616) ,Tan Books and Publishers, INC., NY, 1997
 - 15 Belleau, Rémy , A. Gouverneur, *Œuvres complètes de Rémy Belleau Tome II* , A. Franck, Paris, 1867
 - 16 Boyer, Jean- Claude «La Lorraine des peintres au temps de Georges de La Tour» p.72 in *L' âge d' or du nocturne* Gallimard, Paris, 2001
 - 17 Choné, Paulette, «L' académie de la nuit», p.60 in *L' âge d' or du nocturne* Gallimard, Paris, 2001
 - 18 Bonfait, Olivier, Reinbold, Anne, Sarrazin ,Béatrice, *L' ABCdaire de Georges de La Tour*, Flammarion, Paris,

19 Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo* (1578-81) ; translated by Kieran Kavanaugh, Otilio Rodriguez, *The Ascent of Mount Carmel; The Collected Works of St. John of the Cross*, ICS Publications, Washington, D.C., 1991

美的反省について

一川端文学に於ける鏡の世界からみて

グエン・ルン・ハイ・コイ

発表要旨

発表の目的

本発表の目的は仏教に属している川端文学に於ける「鏡」の世界の性格を明らかにして、その「鏡」の世界の中にあられる「美的反省」という精神的現象の本質について論じることである。ここで、明白にしなければならないのは「鏡の世界」や「美的反省」の二つの問題とそれらの関係である。

本発表で、「美的反省」は美的判断に於ける反省であると定義される。「美的判断」とは、美的対象の比例や調和や美的質などに対しての主体の判断である。そして、「反省」とは自己意識であり、「自我とは何か」という問いを発することである。本発表は、「美的判断」と「反省」の二つを結び、考察する。すなわち、美的判断の中に自己意識はどのようにあらわれるかについて探究し、この精神的現象の客観的実在性を明確にする。

研究上の位置づけ

川端文学の研究史の上で、その文学の中に「鏡の世界」があると指摘されている。本発表は、その「鏡の世界」の構造を明確にし、その文学では鏡ではない物も「鏡」として表現されている「鏡の美学」について分析する。更に、禅の思想にあらわれている「鏡」という象徴について論じ、川端文学の基底に禅の思想が流れ、その文学の「鏡的世界」の起源は禅の思想であることを明らかにする。そして、その「鏡的世界」の中に、「美的反省」はどのようにあらわれているかについて論じ、この精神的現象の客観的実在性を明らかにする。

新知見

本発表は次の新知見を明らかにする。まず、川端文学における「鏡の世界」の構造は、「鏡」

と「映るもの」と「かげ」（鏡像）の三つの要素が含まれている。「鏡」は「面」がある。「面」がなければ、反映することができなく、「鏡」になれないが、川端文学では、「面」のないものでも「鏡」になれ、どんなものも「鏡」になれる。「映るもの」は「鏡」の前に立って「鏡」の面のうえで映され、その面に「かげ」を作るものである。「かげ」は「鏡」の性格として「反映」によって造られ、鏡の面にある「映るもの」のイメージである。この「鏡の世界」の各要素間の関係は次である。「映るもの」はそのものの「鏡」に反映される「かげ」に基づいて明らかに認識され、「映るもの」と「かげ」の関係は認識関係である。そして、「映るもの」と「鏡」と「かげ」の関係は相互に転換されて、統一される関係である。これは川端文学の真髄である。更に、川端文学において「鏡の美学」は対象について表現し方に見える。藝術的对象は直接に表現されず、「鏡」の世界に属している他のものを映す「鏡」や鏡に映るものや何かの物の「かげ」として表現されている。この鏡の世界の表現し方は仏教の「主客一如」や「不二法門」の思想に基づくことである。その上、その鏡的世界の中に美的反省は三種類がある。第一、美的主体は、「かげ」として自分の「反価値」について自意識する。これは『千羽鶴』のなかに見える。第二、美的主体は、「映るもの」として自分の「価値」や「反価値」について自意識する。これは『水月』や『山の音』や『眠れる美女』などに見える。第三、美的主体は、「映るもの」として自分の「反価値」について自意識し、「全体」として「鏡」との同一化し、「主客一如」の世界に達しようとする。これは自分に対する「美的反省」より「自分を創造しようとすること」であろう。これは『湖』のなかに見える。

本発表は禅に属している川端文学に於ける「鏡」的世界に基づいて美的反省について論じるが、美的反省はその文学の「鏡の世界」だけに属することではなく、普遍性を持つと思われる。更に、この点を発展させれば、「美的反省」と関わる「美的教育」や「自我」などの問題をもっとも明らかにする為の有効な一つの鍵になると思われよう。

（日本大学）

稲垣足穂と佐藤春夫、二人の〈部屋〉小説

—大正期「生活改善運動」との関係から

旦部 辰徳

発表要旨

大正期は都市化現象が進展する過程で生じる様々な問題が顕在化しはじめる時期であった。人口集中による生活環境の悪化、消費文化の加速がもたらした虚飾といった都市化に付随する諸問題は、祐成保志(2008)が明らかにしているように、大正期から昭和初期にかけて文部省や内務省の主導により、「改良＝より良い状態への志向」／「危機＝良きものの廃退を危ぶむ」という主に二つの価値判断に基づき、家庭を単位とした住生活を「文化的に統制し、民力を滋養する「生活改善運動」というかたちで解決が図られようとしていた。明治期以降推し進められてきた都市の近代化に対し、大正初期においてその功罪を問う省察的態度が主勢となり、都市生活の合理化・健全化が目されるようになるなかで、国家＝〈公〉による市井の人々が営む生活空間＝〈私〉の領域に対する微視的な管理という問題系が立ちあがってくる。こうした、〈私〉的な場が〈公〉との緊張関係におかれ私人が占める場の存立が脅かされる事態を端緒に、〈私〉的な場＝個室が〈公〉に対する“ニヒリスティックな表現力”(ベンヤミン)を伴い欲望されてくる。大正期文学において、周囲と隔絶された閉域としての〈部屋〉が描かれるのは、そうした事情と無縁ではない。

本発表は、上記問題意識をフレームとして、「生活改善運動」の最も具体化された現れであった「文化住宅」を中心とする住宅改良に関わる言説に照らして、大正期文学作品に描かれた〈私〉的空間＝〈部屋〉のイメージの諸相を—とりわけその主題化が対照的に現れている佐藤春夫と稲垣足穂の諸作品を軸に検討するものである。

それは、まず、表面的には両者における〈趣味〉の対立として現れるだろう。住宅改良を廻る様々な議論において用いられていた〈趣味〉とは、審美的感性を指すのみならず、効率性や、贅沢と対置された合理性をもつ意匠という概念としての広がりを持っていた。「文化住宅」の室内におけるすぐれて効率的な生活導線が意識された意匠や質素さは、例えば佐藤春夫『西班牙犬の家(副題：夢見心地になることの好きな人々のための短編)』(1917)において描かれる個性的で豪華な意匠を持った西洋館内部のイメージによってずらされることになる。しかし、〈公〉のコントロールが浸潤しているという意味で〈私〉的な場は予め失われている「文化住宅」に対する反立的イメージを提示することで、私秘的な空間を擁護しようとするかのような佐藤春夫の挙措も、その内部をつぶさに描き明視しようと試

みている点で、国家による国民の生活空間に対する微視的なまなざしと重ならざるを得ない。ここには、批判する対象との共犯関係が仄見えるのである。

では、こうした共犯関係に回収されない私的空間の“ニヒリスティックな表現力”は如何にして可能なのだろうか。その一つの答えを、稲垣足穂『私とその家』(1923)における〈部屋〉内部の描写の否認というモーションに読み込むことができるだろう。

(京都大学)

竹久夢二とどんたく社同人による「雛によする展覧会」

王 文萱

はじめに

竹久夢二(1884－1934)は大正浪漫を代表する画家で、絵画では挿絵や日本画、洋画、グラフィックデザインなど、文学では詩歌や童謡、童話など、多様な分野に及んで創作している。昭和時代に入ると、夢二は人形製作に執心していたが、そのことはあまり知られていない。実は夢二と彼の率いる人形製作グループ「どんたく社」が開いた「雛によする展覧会」は、日本の創作人形に大きい影響を与えたと考えられる。田中圭子の「日本における球体関節人形の系譜」によると、人形が芸術作品として認識されるようになったのは昭和に入ってからのことで、また、昭和初期における夢二の人形製作は、工芸とは異なる展開をしていく創作人形の萌芽であったという¹。

「雛によする展覧会」に言及する文章は少なくないが、これらの文章は人形史の流れを論じるとき、どんたく社同人が開いたことに触れるだけで、どんたく社同人が実際どのような製作方法で人形を作ったか、当時一般的だった人形とは何か異なるか、といった問題にはあまり論及していない。つまり、「雛によする展覧会」はどのようにして日本の創作人形にそれほど大きな影響を与えたと考えられるか、という問題は、まだ明らかにされていない。

本発表では、まず夢二とどんたく社同人たちは、どのような方法で人形を製作したか、を考察する。次はどんたく社同人の人形と、当時の人形作家たちとの作品を比較する。最後は、当時の雑誌記事などの検討を中心として、アマチュア作家たちによる「雛によする展覧会」が成功した原因について述べる。こうして、夢二とどんたく社同人との人形が現代の創作人形に与えた影響をはっきりさせることができると考える。

1、どんたく社同人の製作活動

昭和五年(1930)に、夢二を中心として「どんたく社」という人形製作グループが結成された。どんたく社の同人であり、後に無形文化財保持者すなわち人間国宝とよばれる堀柳女は「夢二さんの思ひ出」²という文章で、当時夢二がどんたく社を結成した経緯について

詳しく述べている。昭和五年、堀柳女が夢二に自分が作った人形を見せると、夢二は非常に喜び、人形製作のグループを始めようと堀柳女に薦めた。これは「どんたく社同人」の誕生とも言える。

堀柳女の記述によると、彼女がもともと作った人形は「しんこ細工」という小麦粉、もち米粉などを材料とする人形であったが、本格的な製作をはじめてみると、ある程度、技術が必要になるため、新聞紙を水につけて摺鉢ですりつぶす「どんたく人形」の作り方になった。

どんたく社同人のもう一人、岡山さだみ（当時、佐倉）の記述によると、どんたく社同人は最初に布で縫いぐるみのような人形を作ったが、飽き足らなくなってしまい、泥でも作ってみたが、思うようにならなかった。試行錯誤を重ねた結果、古新聞紙による「どんたく人形」の製作方法に達した。この作り方によって、何でも自由に作れるようになったと岡山さだみが述べている。

夢二の次男・竹久不二彦の論述によると、この製作方法は築地小劇場でギニョール作り（操り指人形）を手がけてきた足立文男が伝授したという³。その古新聞紙によって作った粘土は、「新聞粘土」とも呼ばれ、五十年代のはじめまで、特に人形劇でよく使われた⁴。

また、どんたく同人は従来の人形作家と異なり、金襴緞子や縮緬などを使わず日常生活における様々な布を自由に使って人形の服装を作っている。もっとも重要なのは、彼らは人形の感情を表現することに工夫している。堀柳女はこのような創作意識を記している。

例へば、遊女を製作する場合、遊女の着物や簪や姿の美しさを表現する以上に、その侘しさや哀しい心情を強く現す様努力します。⁵

夢二の絵画作品は、抒情性に富んでいるとよく評価されている。彼を中心とするどんたく社同人の作品も、人形を通して夢二の美意識を表現していることは言うまでもない。これらの人形作品が表現しているのは、当時の他の人形作品には見られない抒情性である。人形問屋吉徳十代・人形研究家の山田徳兵衛さえ、「不思議な人形」と評価していることから、「どんたく人形」と同時代の人形作品とは非常に異なっていることが考えられる。

同年、夢二が「どんたく人形の作り方」⁶という説明文と絵と新聞の切り抜きによって構成している絹本着色の作品を作り、どんたく人形の独特な製作プロセスを示している。この作品は、古新聞紙による製作方法を説明しているため、どんたく社同人が人形の作り方を模索し、古新聞紙で作る方法ができた後、描いた作品だと推測できる。

以下は「どんたく人形の作り方」の全文である。

どんたく人形の作り方

まづ水に浸した、古新聞(図)を、よく、すり鉢(図)で摺ります。つぎに糊をまぜて、程よく煮ます。

釘と糸をまいたAの棒へ、それをねりつけます。

顔のきめを細かくするためには奉書をちぎってはりつけて下さい(B図参照)顔が形を決定する。

顔の仕上げは羊皮も大まかでおもしろい。

これは糸屑です。

顔は好きなやうにお描きになられませう。

それから針金で形です。

秘伝

顔を小さく、手足を大きく作る事。

さかしらな写実は人形を殺す。

針金のままでさえ彼女は充分生き生きする。

アクセントを強く。

お好みの衣装。

そこで彼女はこすちゅ一むを要求する。

感情を表現する。

それから、ああ彼女は動き出したいと申します。

この作品が示している人形製作のプロセスは、堀柳女と岡山さだみが述べているのと同じである。また、「秘伝」のところによると、夢二が人形を製作するとき、もっとも重視するのは、「感情を表現する」ことだということが窺われる。

2、どんたく人形と当時の人形との違い

では、「どんたく人形」と当時の人形とは何が異なっているのか。どんたく社の同人たちは、人形製作についてはアマチュア作家であったが、作品が展覧会まで出品でき、当時ほかの人形作家に刺激を与えた。ここでは、どんたく人形の特殊性を明らかにするため、どんたく人形と当時職人の人形製作活動と、アマチュア作家による人形製作と比較する。

当時の伝統的な人形製作では、頭師・着付師といった専門の職人がそれぞれの部位を製作し、出来あがったものを問屋がまとめて商品化するという方式でやっていた。そのため、作家意識も生まれにくく、人形を通して自己を表現したいという考えもあまりなかった。

山田徳兵衛の『日本の人形史』⁷によると、日本初の人形作家と称される久保佐四郎は、すべてのパーツを一人で製作し、分業体制が確立した人形業界で、初めて落款を入れて販売したという。昭和三年に、久保佐四郎や平田郷陽らが「白澤会」という創作人形の研究団体を結成し、従来の人形にはなかった創作人形を目指し研究していた。「白澤会」の創作人形とは、確かに人形を通して感情を表現し、昭和の人形芸術運動にも影響を与えたが、「白澤会」成員の人形作家たちは伝統を受け継ぐ職人の家の出身であり、一定の技法によって人形を製作している。技法にこだわる人形作家たちの作品と、どんたく社同人の手作り感溢れる作品と異なる表現をしていることは言うまでもない。

次は当時のアマチュア作家による人形製作である。当時の婦人雑誌や少女雑誌などには、時々手芸品製作といったコラムで、人形の作り方が載っていた。これらのコラムによって、当時のアマチュア作家がどのように人形を製作したのか、が窺われる。ここでは、長く主婦向けの代表的な雑誌であった『主婦の友』を例として考察する。昭和年間、『主婦の友』が初めて人形の作り方を載せたのは昭和三年九月の「新案アメリカ人形の作り方」で、それはどんたく社同人が活動する前のことである。最初のところには以下のように紹介されている。

作り方の如何にも簡単で気の利いてゐるのが、すつかり気に入りまして、まだ日本では見られないのを幸に、作り方を皆様にご紹介いたしました。⁸

材料は布と綿、日本紙、染料などで、雑誌の付録にある型紙に沿って裁って縫って完成する。出来たのは構造が簡単な平面の人形であるが、紹介文からも見られるように、このような人形は当時の主婦たちにとっては珍しいものだと推測できる。

人形作りの二回目は昭和四年の三月の「新聞紙で出来た可愛いお鏡雛」である。それは鏡餅を組み合わせて新聞紙で仕上げるもので、新聞紙の使い方はどんたく人形に似ているが、完成品は日本伝統的な飾り用の雛人形である⁹。三回目は、「雛によする展覧会」と同じ時点の昭和五年二月の「新案小布細工お人形さんの作り方」と「簡単に出来るロシア人形の作り方」¹⁰である。これら人形は布と綿で構成し、ちゃんとした手足と体を持ち、洋服を着ているが、人形によって感情を表現しようというような説明も入っていない。人形で感情を表現する意識が見られないのである。

以上から見ると、どんたく社同人は職人のような技術を持っていないが、自分で模索した作り方で、従来の職人による人形工芸とは異なる展開をしていくことが考えられる。また、芸術家である夢二の指導下で、どんたく社同人たちは、一般のアマチュア作家と異なる意味で、抒情性の富んだ人形作品を作っている。どんたく社同人の人形は、従来職人が

作った飾り人形でも、一般的なアマチュア作家が作った愛玩用の人形でもない。彼らは人形自身の感情を工夫して表現し、芸術作品としてそれらの人形を作ったのである。

3、雛によする展覧会

どんたく社は結成した同年の二月二十一日から二十三日まで、銀座の資生堂ギャラリーで、「ゆめ・たけひさ作 どんたく社同人製」の「雛によする展覧会」を開催した。この展覧会は高い評価を受け、すべての人形作品を売りつくした。当時の作品が殆ど残されていないため、ここでは当時の資料や記事、回想などによって、「雛によする展覧会」の様子を窺う。夢二は展覧会の案内状で以下のように語っている。

「雛に寄する展覧会」ではあるが、幾年かの中に心構えが変わってきて御覧に入れる如きものになつたのです。雛から人形へ、人造人間へ。遂にまた人形の欲するある生きものへ、これからどう変つてゆくかこの不思議なものは私共の製作慾をどこまで引いてゆくかはかり知れない。(後略)

案内状からわかるのは、夢二が最初に作りたかったのは雛人形であったが、「人形」というものの存在が彼の心の中で、ある「生きもの」に変わってきたということである。彼が表現したいのは、飾り用や愛玩用のものではなく、人形という「生きもの」の世界である。美術評論家・森口多里は文芸雑誌『若草』に、「雛によする展覧会」についての評論を、文章に残している。

(前略) 竹久君が、こんど突然——僕等にはほんとに突然だつた、——自分の画境をば三つのデマンションを持つ立體として表現して、僕等を驚かしたのである。(中略) 竹久君はいつの間にか造物主の神秘を會得したのだ。¹¹

森口の評論を読むと、どんたく人形は夢二の美意識を立体化して表現していることが窺われる。また、「竹久君はいつの間にか造物主の神秘を會得した」という評論のように、夢二が展覧会で人形という生き物の世界を観客に見せたことが考えられる。どんたく社同人が初めて発表した作品は、どうしてそれほど観客を魅了したのであろう。それは夢二が展覧会にあるあらゆるものを統合したからである。

夢二が多才な芸術家であることは、よく論じられている。高階秀爾は『日本近代の美意識』で、観客のために自分の芸術を統合する才能を持っている「アート・ディレクター」と

夢二を称している¹²。つまり、自分の芸術作品を用いて、ドラマチックな効果を演出するのは、夢二の一つの才能である。

「雑によする展覧会」でも、夢二がこの才能を発揮した。展覧会の出品目録のタイトルの横に、夢二は「まりをねっと・どらまにゆく第一階の試み」と書いている。「マリオネット」というのは「糸あやつり式の人形」のことで、人形劇で使っている人形のことを指す。夢二の作品は、実際に糸をつけていないが、まるで人形劇の一場面のような展示をすることによって、ドラマチックな雰囲気伝わってくる。森口多里は以下のように記述している。

作者のテーマは複雑である。「月」や「星」の如き作品にはシュルレアリスム的の幻影さへも取扱はれてゐる。作者は、この展覧会に「まりをねっと。どらまにゆく第一階の試み」と題したが、「月」や「星」は既に怪奇なドラマを私共の前に展開してゐる。¹³

人形の題名も、一つの物語を表現するには、重要な役割を果たしている。たとえば「国境へ」というテーマの作品は、互いに扶け合う老人夫婦の姿であるが、作品に納まらない過剰な感情は、夢二が巧みに「国境へ」というテーマを通して表現している。森口はその後、夢二を追憶する時、「(帝展に出品した人形が)竹久君の人形ほどに直接わたしどもの感情に飛び込んでくる作品はまだ現れない。それは古典的完成を無視するところに生れた人形の生命であった」¹⁴と夢二の人形を高く評価した。

夢二は観客を人形の世界に引き込むため、いくつかの仕掛けを作った。雑誌『若草』の記事によると、会場に来た観客は、即興的な絵と言葉を会場に添えることもでき、夢二も展示期間中に会場で自分のメッセージを掲示し、観客とやり取りをしたことが分かる。

どんたく社同人の岡山さだみの記述によると、会場では、以下のようなことも起きた。

(前略) (ギャラリーへ「アンナ」と云う人形をエンゲージした人のお使いが、届けられるのを待ちきれなくて受取りに見えた時) 誰かが「アンナがお嫁に行く」と云われたので、一輪の花を持たせて思わず泣いてしまつた。まだ会場を去りがたい来観者も、社の同人も思わず「アンナ」を取りまいて「さようなら」と云つて握手をして送り出した。¹⁵

これほど展覧会のすべてを統合し、観客と同人たちの心を引き締めたのは、夢二ならではの才能に違いない。観客たちは夢二が作った空間に囲まれると、自然に感傷的な気分になり、この情緒はまた会場にいるほかの観客に移ってしまう。創作者と観客との間、キャッチボールのようなやり取りが起こり、互いに影響を与えつつ、両方とも変化していく。観客の一人一人は、展覧会という大きな芸術作品の一役になり、脚本なしに会場で自由に演

じ、監督である夢二も役として観客と一緒に演じ、このドラマチックな芸術作品（展覧会）を完成させた。

おわりに

どんたく社は旧来の人形製作方法に拘らず、古新聞紙で人形を作り、日常生活における布を自由に用いて人形の服装を作る。この手作り感溢れて、感情を表現している「どんたく人形」は、職人による様式美を重んじる人形や、ほかのアマチュア作家による愛玩用の人形とは異なっている。それは工芸とは異なる展開をしていく創作人形の萌芽と考えられる。

また、夢二とどんたく社同人が開いた「雛によする展覧会」は、観客をドラマチックな人形の世界に引き込み、人形・観客・創作者とともに、即興的に演じた一つの芸術作品とも言える。その人形の世界と、来場の観客たちが互いにぶつけ合い、両方とも変化しつつ、新しい世界を生み出している。それは「雛によする展覧会」が高い評価を受けた原因だと考える。

つまり、夢二とどんたく社同人の「どんたく人形」は、従来の人形工芸品とは異なり、ある「生き物」として、観客の感情を引き出す一つの芸術作品である。昭和初期、創作人形の熱が諸方に起こり、この気運を大いに助長させたのは、夢二とどんたく社同人による、その大きな芸術作品「雛によする展覧会」であると考えられる。

(京都大学)

主要参考文献（年代順）

竹久夢二「雛によする展覧会」案内状（1928）

どんたく社同人「雛によする展覧会」パンフレット（1928）

『主婦の友 12巻9号』（主婦の友社、1928）

『主婦の友 13巻3号』（主婦の友社、1929）

『主婦の友 14巻2号』（主婦の友社、1930）

森口多里「雛に寄する展覧会」（『若草』、1930.04）

岡山さだみ「竹久夢二先生とその人形の思い出」（『それいゆ 臨時増刊 人形の絵本』1952.04、ひまわり社）

堀柳女『人形に心あり』（1956、文芸春秋新社）

山田徳兵衛『日本の人形史』（角川書店、1961）

森口多里「美術史の中の夢二」（『本の手帖 特集・竹久夢二』、1962年07月号、昭森社）

『特集 竹久夢二 別冊太陽 日本のこころ 20』（1977.09.24、平凡社）

高階秀爾「世紀末の画家—竹久夢二」（『日本近代の美意識』、1978.03.20、青土社）

田中圭子「日本における球体関節人形の系譜」(『社会科学』80、2008)
『生誕百二十五年記念 竹久夢二展』(2009、財団法人 NHK サービスセンター)
『日本の人形—吉徳これくしょん名品集』(2011.02.04、十二世 山田徳兵衛)

註

- 1 田中圭子「日本における球体関節人形の系譜」(『社会科学』80、2008) p44 ~ 45。
- 2 堀柳女『人形に心あり』(1956、文芸春秋新社) p92 ~ 93。
- 3 竹久不二彦「手づくりのデザイン」『特集 竹久夢二 別冊太陽 日本のこころ 20』(1977.09.24、平凡社)、p186。
- 4 加藤暁子『日本の人形劇』(2007.12.20、法政大学出版局)、p75。
- 5 堀柳女前掲書、p95。
- 6 「どんたく人形の作り方」は竹久夢二伊香保記念館に所蔵している。また、それは昭和五年の竹久夢生展覧会に出品したもののか、と推測されている。
- 7 山田徳兵衛『日本の人形史』(角川書店、1961) p361。
- 8 『主婦の友 12巻9号』(主婦の友社、1928) p285 ~ 288。
- 9 『主婦の友 13巻3号』(主婦の友社、1929) p302 ~ 304。
- 10 『主婦の友 14巻2号』(主婦の友社、1930) p321 ~ 323。
- 11 森口多里「雛に寄する展覧会」『若草』(1930.04) p74。
- 12 高階秀爾「世紀末の画家—竹久夢二」(『日本近代の美意識』、1978.03.20、青土社) p496。
- 13 森口多里「雛に寄する展覧会」(『若草』1930.04) p74 ~ 75。
- 14 森口多里「美術史の中の夢二」(『本の手帖 特集・竹久夢二』、1962年07月号。三回分の「特集・竹久夢二」が1975年に一冊に編成。昭森社) p86 ~ 87。
- 15 岡山さだみ「竹久夢二先生とその人形の思い出」(『それいゆ 臨時増刊 人形の絵本』、1952.04、ひまわり社) p111 ~ 112。

岸田劉生と“美術批評家”としての和辻哲郎

— 鵠沼時代の交友を中心に

田中 純一郎

発表要旨

岸田劉生 (1891-1929) の実証的・伝記的研究の多くは、武者小路實篤をはじめとする白樺派の文学者たちとの関わりに注目するものである。その傍らで、近代日本を代表する哲学者の一人である和辻哲郎 (1889-1960) と劉生の交友についてはいまだ詳らかにしない部分が多い。

帝大を卒業後、『ニイチエ研究』や『ゼエレン・キエルケゴオル』で出発した和辻は、名高い『古寺巡礼』により、多くの知識青年たちの共感を得て、後には体系的倫理学の構築者として評価される。しかし、青年期の和辻は第二次『新思潮』の同人として谷崎潤一郎ら耽美派文学運動に関わるだけでなく、大正期の“美術批評家”としての顔を併せもつ。劉生から「僕の仕事に対しての最もよき知己の一人」という信頼を寄せられていたことはあまり知られていない。

同世代である二人の出会いは、後期印象派に影響を受けた若手美術家のフェウザン会や耽美派作家の「パンの会」といった明治末の文化人サークルに遡ることがすでに指摘されている。大正期に入って両者はともに鵠沼に居を定めていた。和辻は当時異端視されることもあった劉生芸術を擁護する論陣を『中央美術』や『思想』誌上に張り、なかでも大正9年 (1920) に上梓された『劉生畫集及藝術観』の書評を書き、劉生と活発な意見を交わしたのであった。他にも院展や帝展の日本画について辛辣な批評を寄稿しており、椿貞雄などが出品した再興第五回院展の展評に「そこに在ることの不思議さ」という劉生の有名な字句を引用するなど、“美術批評家”としての和辻の背後には二人の親密な関係が窺える。

また、夫人の実家が横浜の原家と親しい和辻は、気鋭の学者として原三溪の薫陶を受けており、後に有力なパトロンとなる長男の善一郎や西郷健雄を劉生に紹介したとも言われる。劉生にとって原家との接近は、経済的余裕だけでなく三溪園での古美術鑑賞の機会を得ることもつながった。和辻のような文化人とともに、池大雅や田能村竹田、伝毛益《萱草遊狗図》《蜀葵遊猫図》に代表される原家旧蔵の優品を鑑賞した体験は、劉生が「東洋の美」に開眼する転機となったと言える。和辻の「生命なき日本画」という評論では、「宋画の緻密なる写生に神秘なる生命」が宿ることを言及しているが、劉生も宋元画に神秘的な生命感を見出したことはよく知られている。

本発表では、大正6年(1917)から関東大震災までの鵠沼時代における、劉生の造形活動に果たした和辻の役割を再確認することを目的とする。両者は一方的な影響関係にあっただけではなく、共通した思索の軌跡を描いていた。和辻の“美術批評家”としての仕事のなかで劉生はどのような存在であったか、あるいは和辻との交友は劉生の芸術制作に何をもたらしたのか。三溪園での古美術鑑賞が「東洋の美」に目覚める契機として劉生・和辻に共通した体験であったことを指摘し、互いに響きあう二つの個性の共鳴を明らかにしたい。

(学習院大学)

障壁画と室空間に関する一考察

—妙心寺天球院方丈と西本願寺書院の金地濃彩画を中心に—

中澤 菜見子

はじめに

障壁画を、その本来の場所である室内空間のなかで見るということは、絵画を鑑賞するということとはすこし違う。描かれている絵を見るというよりはむしろ、絵のあるその室内空間を体験する、といったほうが近いかもしれない。障壁画と室空間、この両者の関係の重要性は、すでに多くの先行研究が述べていて、いまさらいうまでもないことであろう。本発表では、先行研究が規定していない障壁画と室空間の関係を、新たな視点から定義しようと試みる。

以下ではまず第1章で、「名づけ」という障壁画と室空間の関係について述べる。第2章では、太田昌子氏がいう、絵画の、「場所」にたいする「イメージづけ」という考え方を、西本願寺書院のイメージ・システムを例にまとめる。第3章では、妙心寺天球院において、「名づけ」や「イメージづけ」では捉えきれない、障壁画と室空間の不可分な関係があることを示し、そこに現れる特殊な質的空間を「間(ま)」と呼ぶことにする。最後の第4章で、「間」とはどのような空間であるかを明らかにしたい。

1 室空間の「名づけ」

武田恒夫氏は、『近世初期障屏画の研究』において、澤田名垂『家屋雑考』の、「絵之間」という項を引用している。

総じて間数多ければ、何れの間とさしいふとき紛らはしき故、後世大家には、絵の間とて、壁或は戸障子に絵をかゝせて、一間の名とせらるゝなり。(中略) 後世諸家に絵の間といふことあるも、間数多くして、いちじるしきわかちなければ、諸事につきて紛らはしき患あるゆゑなり。必しも其所を花麗にせむ為のみにはあらず。

つまり、ただ障壁で物理的に区切っただけでは、同じような室がいくつかできるだけで、おのこの室を特徴づける具体的なイメージが生まれにくい。だが、障壁画が描かれること

によって、室の形状を変えなくても、室空間を特徴づけることができる。例えば「虎の間」だとか、「鶴の間」といったような呼称が生まれ、各室の区別がつくようになる。このような障壁画の役割を、「名づけ」と呼ぶことにする。「名づけ」は、もっとも基本的な、障壁画と室空間の関係であるといえる。しかし、障壁画が室空間に対して担っている役割は、「名づけ」だけではない。『本朝画史』のよく知られた一節に、「山水を以て殿中の上段に為す。人物を以て殿中の中段に為す。花鳥を以て殿中の下段に為す。走獣を以て廡の間の中に為す。」という言葉がある。この一節から、障壁画は、ただ室空間を「名づけ」るだけでなく、上段、下段などといった室空間の機能にそくしたイメージを作り上げる役割があると考えられることができるだろう。太田昌子氏は、このように、障壁画が室空間の機能にそくしたイメージを作り上げることを、「イメージづけ」と呼ぶ。2章では、太田氏の論考をまとめて、太田氏のいう「イメージづけ」を再確認したい。

2 「イメージづけ」られた室空間—西本願寺書院

西本願寺書院は、白書院、対面所（鴻の間）を中心に、菊の間、雁の間、雀の間、狭屋の間などから成る。建物の多くは、元和3年以降の造営であり、移築されたうえで、寛永10年（1633）までに現在の形になったと考えられている。書院内部の障壁画のほとんどは、寛永10年におこなわれた大規模な移築、改造の際に一新され、渡辺了慶とその周辺の画師らの筆になるといわれている。対面所は南北11間、東西9間で、上々段、上段、下段の3つに分かれている。上段の奥には向かって左から、帳台構、床、御成口が一直線に並び、上々段の違い棚に続く。上々段と下段との境には、大きな火燈窓があり、上々段内部の東側は附書院となっている。この建築様式は、浄土真宗の本堂の形式と踏襲したという説もあるが、上々段は、西本願寺独自のもので、寛永11年（1634）の將軍家光上洛に際し、御成を想定して設けたと考えられている。

太田昌子氏は、西本願寺書院には、ハイ・カルチュアと基層文化がそこで密接に繋がれるイメージ・システムとも呼ぶべきものがあると指摘する。ハイ・カルチュアといい、基層文化という。それはなんのことであろうか。対面所に入ったときに感じられる、南から北への強烈な求心的構造は、室空間の機能、すなわち、御対面という服属儀礼にそくしたものである。その求心性を醸成するものが、西本願寺書院のイメージ・システムである。その根幹をなすハイ・カルチュアとは、北宋以来、現代にまで連なる文化の系譜を指している。北宋の皇帝コレクションを記録した『宣和画譜』が「人物・山水・花鳥」というジャンルを確立する。それが、その後、個人コレクションから美術館、そして複製図版にいたるまでを規制している。いっぽう、基層文化とは、そういったハイ・カルチュアの圏外に

ある、習俗の生み出す文化をいう。実際、『宣和画譜』成立以前の、中国五代の墓廟と西本願寺書院は、儀礼空間としていくつかの共通点がみられる。そこに、イメージ・システムの構成要素としての基層文化が確認できると、太田氏はいう。とくに注目されるのは「花鳥」である。「花鳥」は、単に最下層のジャンルというだけではなく、ときに華麗な都の様子であったり、ときに庭園の幻想であったりと、さまざまなイメージをはらむ。「花鳥」は、いわば「図」とでもいうべき「人物」や「山水」を支える「地」ということができよう。言葉を換えれば「花鳥」は、イメージ・システムの外縁にあって、システムの中心にあるイメージを、たとえば対面所の空間という現実にも、繋げるものなのである。

外縁で展開する「花鳥」は、主なモチーフは松に鶴、梅、雁などであり、それぞれに雑多なイメージをはらみつつ、中心イメージへの導入部としての役割を担う。また、上段と下段では、障壁画のジャンルがそれぞれ「人物」と「花鳥」に描き分けられている。このジャンルの転換は、儀式の際の正面となる上段へ意識を向けさせるとともに、上段と下段のあいだの身分の差を可視化している。そうしたイメージ・システムの中心にあるものが、床の「商山四皓図」による支配と隷従（統治と服属）のイメージである。西本願寺対面所のこうしたイメージ・システムを可能にしているのが、絵画の「イメージづけ」である。一般に、絵画の「イメージづけ」こそが、ある室空間の機能を体現するイメージ・システムを支えているといえる。

太田氏は、このように、障壁画と室空間の思いもかけぬ複雑な関係を明らかにし、その仕組みを複雑なまま、巧みに解明している。「イメージづけ」は、言ってみれば、そこにいるわたしという主体が、室空間を客体として捉え、主体・客体の対峙のなかで、室空間を再構成しているといえよう。そうした障壁画と室空間に対する意識の構造は、「名づけ」においても、「イメージづけ」においても変わることはないであろう。見方を変えれば、巧みなイメージ・システムによって、どれほどなめらかに室空間を体験したとしても、障壁画によるイメージ、つまり虚構と、わたしという主体がそこにいる現実の室空間が互いに独立している以上、空間を経験する意識において、主客の対立ともいうべき構造があらわになるのは、避けられないことでもあろう。

3 障壁画と室空間の不可分—妙心寺天球院

前章の末尾に述べたような、主体と客体、室空間と障壁画、現実と虚構、といった対立する意識は、一見乗り越えることができないもののように思われる。しかし、それを乗り越えさせているものが、妙心寺天球院であると、わたしには思える。

天球院は、臨濟宗妙心寺派大本山妙心寺の塔頭のひとつ。姫路城主池田輝政の妹、天久

院殿の菩提所として、岡山・姫路両池田家の支援のもと、寛永8年(1631)に創建されたとみられる。計6室からなる方丈の障壁画は、狩野山楽と山雪によるものである。この塔頭は、天久院殿の生前供養のために作られた。今回は、その法要の中心となる前列3室に焦点をしばって分析する。前列3室は、すべて金地濃彩画で、各室の画題は、上間二の間「梅・柳に遊禽図」、室中「竹に虎図」、下間二の間「籬に草花図」である。なお、天球院の分析にあたって、20分の1の大きさの模型を作製し、考察の参考にしたことを申し添えておく。

天球院が西本願寺と違うところ、それは、障壁画が室空間を強く意識して描かれている点である。例えば、室中では、室の四隅に竹や岩組などが重なり合うように集中的に配され、竹の葉が襖の上辺に沿って描かれている。下間二の間では、籬自体が障壁画面に重ね合わされているうえ、蔓が襖の上辺に沿って展開している。上間二の間においては、東北隅と南西隅を始点に、樹木が左右に腕を伸ばして室を包み込むように描かれている。これらの障壁画は、描かれた絵画の世界内部で完結せずに、襖、柱、鴨居などといった室空間の構成要素と、積極的に関わっているといえるであろう。言ってみれば、障壁画が室空間を、内側から包んで覆い隠し、その結果、両者が一体となった新たな空間が出現しているのである。それだけではない。天球院では、法要の際に、3室の境界部分の襖が開け放たれたり取り払われたりすることも想定して、その場合でも違和感のないような、むしろ一体感が生まれるような工夫が施されていると思われる。その際は、「間仕切り」としての障屏具をも取り込んだ室空間が成立しているといえよう。

天球院では、障壁画と室空間がそれぞれ独立して対峙してはいない。「名づけ」あるいは「イメージづけ」がなされるときのように、主体が見つめ、名づける客体が、主体と対立して向かい合っていない。障壁画が物理的構造を自分の内側に取り込み、生かし、その結果、障壁画と室空間が不可分にからみあっている。天球院では、対立する障壁画と室空間、虚構と現実、主体と客体の区別がなくなってしまうといえよう。室内にいるわたしはいわば、障壁画の虚構と現実の室空間を縦横に行き来し、そのとき虚構とも現実ともつかぬ空間が、障壁画の前、室空間の内部にいるわたしに、立ち現れるのである。その新たに出現した空間を、いまここでは、物理的な室空間や、障壁画内部の完全に虚構の空間と区別して、「間(ま)」と呼ぶことにしよう。「間」ということばは、室空間の呼称として一般的に使われているが、単に物理的な空間を指すにとどまらない、重層的な意味をもっている。天球院において、障壁画が室空間に隔てなく寄り添ってゆき、「間」と呼ぶほかない空間が経験される。生まれる。「間」は、障壁画と室空間が渾然一体となって生まれた空間である。

なぜ天球院には、このような空間が求められたのか。それは、天球院が生前供養のために作られた場所だからであろう。子供のなかった天久院殿は、自らの供養を三十三回忌まで行っている。宗教的な、あるいは生死の境をあいまいにする行為の場として、主客が入

りまじり、虚構と現実が行き来する「間」が求められたに違いないと、わたしには思える。同じく宗教施設の一部でありながら、将軍や門主の権威の確認という現実的な機能を帯びている西本願寺対面所の場合とで、障壁画と室空間の関係が異なるのは、当然のことであるといえるだろう。

4 「間(ま)」

「間」とはなにか。辞書を引くと、「物と物とのあいだの間隔、すきま、空隙」というふうに書かれている。そしてまた、先に述べたように、「鶴の間」、「虎の間」などと、室空間を指して使われることもある。しかし発表者が考える「間」は、単なるすきまでも、室空間そのものを指すのでもない。さらに別して、虚構の世界への没入を促すような、いわばイリュージョン装置というわけでもない。

障壁画のある室空間を前にして、わたしたちはそこが、障壁によって区切られた矩形の空間であると予想しうる。いかにも、ひとたび内部に入れば、わたしたちの視線は、伸びゆく樹幹や這う蔓を追い、または垂直に立ち並ぶ竹に沿って上下に移動する。だが、そのときわたしたちは、物理的な室空間を忘れ去っているわけではない。水平垂直の建築用材や、絵の描かれていない部分も同時に見えている。絵画以外の建築材を見つめつつ、なおわたしは絵画を見つめ、絵画空間に入り込もうとし、なおわたしは現実の建築空間、室空間に入り込んでいる。そのまなざしが、その経験が「間」を作る。わたしたちは、室空間に入る前から、その物理的な形状を予期し、室内においてもそれを認識する。いっぽうで、障壁画は、そうした物理構造を包摂して、絵画空間をくりひろげる。わたしは室内にいなから、絵画空間内におり、絵画空間に移り住みながら、室内で生きている。

「間」の成立に与って大いに力を発揮しているのが、「花鳥」というジャンルと金地である。多種のモチーフが単一の焦点を結ぶことなく展開する「花鳥」の画面は、その、比較的浅い奥行き感ともあいまって、画面平面に沿った視線の移動をうながす。金地はそのような視線の移動をさらに促すであろう。金地は視線に対して、画面の奥行き方向への没入を阻むと、武田恒夫氏は指摘している。障壁画に沿って目を動かすという、この行為によって、わたしたちは障壁画と室空間を一体のものとして認識するであろう。現実的な室空間と、障壁画が生み出す虚構の空間は、重なり合いながらも分離し、分離しながらも重なり合って、二つながら、障壁画で飾られた室空間を、「間」へと変容させるのである。

おわりに

本発表では、まず「名づけ」というもっともシンプルな障壁画と室空間の関係を示した。これは、絵画によって空間が、他の空間から区別される、というものである。次に、太田昌子氏の西本願寺書院に関する考察をもとに、障壁画と室空間は、室空間の機能をも内包する、イメージ・システムという、複雑な構造体系を具えていることを確認した。だが、妙心寺天球院の空間には、「名づけ」、あるいはイメージ・システムという構造に解消できないものがあり、その空間を本発表では「間」と呼んで、その特色を明らかにすることに努めた。「間」とは、文字どおり、虚構と現実のあいだのような空間である。空間内にいる者は、虚実を自由に行き来するがゆえに、絵画と空間の区別、虚構と現実の対立、主体と客体の対峙を乗り越えることができる。妙心寺天球院の花鳥と金地という要素もまた、画面平面に沿った目の動きをうながし、「間」の出現をたずけている。以上の考察が、障壁画を具えた空間の体験を、あらたな視点から照らし出すことになればさいわいである。

(大阪大学)

発表要旨

E. Aarseth (2001) が言うように、ビデオゲームは「それらがどのように空間を再現 (represent) あるいは実装 (implement) するかにもとづいて分類されうる」。このような観点からビデオゲームを分類する研究はすでにいくつもある (Wolf, 2001; Fernández-Vara, et al, 2005; Aarseth, et al, 2003; 吉田, 2011)。しかし、これらの先行研究では「空間」という語が複数の異なる側面に適用されており、その結果、それらの分類は部分的に曖昧になっているように思われる。本発表では、以下のようないくつかの概念を導入し、ビデオゲームにおける空間再現の分類を形式的により明確なかたちで提示したい。

第一に、〈再現する空間〉のレベルと〈再現される空間〉のレベルを概念的に区別する。前者はモニタ画面上の空間であり、後者はそれを通して再現される空間である。

第二に、再現される空間のレベルのうちに〈物語世界空間〉と〈ゲームシステム空間〉を区別する。物語世界空間は、あるビデオゲーム作品が再現する物語世界内の諸々の存在者 (たとえばマリオやキノコ) が位置づけられ、それらが相互に物語世界上の位置関係を結ぶ空間である。ゲームシステム空間は、あるビデオゲーム作品における諸々のゲーム構成要素 (プレイヤーの操作対象やゲームルール上の特定の機能を持つオブジェクト) が位置づけられ、それらが相互にゲームシステムないしゲームルール上の位置関係を結ぶ空間である。物語世界の空間はふつう連続的な三次元空間だが、ゲームシステム空間がそれと一致するとはかぎらない。たとえば、『不思議のダンジョン』シリーズを含むローグライクゲームでは、三次元の物語世界空間がどのようなかたちで再現されようが、そのゲームシステム空間は二次元であり、かつ離散的である。

空間の再現は、特定の再現システム (視点や投影法を含めた広義の遠近法) を前提する。それゆえ、再現対象の別にしたがって、物語世界空間を再現するための再現システムと、ゲームシステム空間を再現するための再現システムが原理的にはそれぞれ別個にありうることになる。この区別によって、先行の分類において境界例とされていた事例のいくつかを十分に説明することができる。たとえば、『MOTHER』(任天堂, 1989) のフィールド画面は、物語世界空間をキャビネット投影法で表しつつ、二次元のゲームシステム空間をトップビューで表している。

以上のような概念的な枠組みを導入することで、ビデオゲームにおける空間再現の分類は、画面の展開のしかた、ゲームシステム空間の次元および密度、ゲームシステム空間の再現システム、物語世界空間の再現システム、といった複数の軸にもとづいて再整理される。この分類は、先行研究による諸分類を包含し、それらを形式的により明確化しつつ、新たな観点をつけ加えるものである。また、この枠組みは、ビデオゲームの諸作品や諸ジャンルの形式的な特徴づけやそれらの比較のための概念道具として十分に有用であると思われる。

(東京芸術大学)

新興の大型美術展にみる祭礼的循環構造

—記憶による作品展示のあり方とその役割—

山下 晃平

はじめに

作品とその受容の動向は、常に美術の様式と並行して流れ続けている。21世紀に入り、グローバル化や情報化社会の展開とそれに対する人々の様々な反応の中で、芸術のあり方も大きなうねりを伴ってきている。作品が展示され人々がそれを観に来るという行為は、美術館・博物館という大きな制度の元で、明治以降多くの人々が美術館に鑑賞に訪れているが、昨今の動向は作品を目の前にして単に鑑賞するだけではなく、作品がある場に身を置き、その空間を体感する、その空間こそが作品である、というような作品のあり方が見られるようになってきている。

特に新興の大型美術展では、鑑賞者が体感して成立する作品やその場との関わりから成立する作品が増えてきている。それは同時に、作品の存在が媒介としての役目を果たし、その地域の歴史や特質を浮き上がらせる構造になっていると考える。このような作品展示の変遷に注目することは、作品とその受容の歴史を再考することにつながる。戦後の日本に目を向けると、野外展示・反美術館の時代がある。そして今再び特定の空間や場と関わる時代へと移り変わっているのではないか。しかもそれはむしろ、移り変わりというよりも、芸術を宿す人間ならではの揺り戻しではないかと考える。

またそのような揺り戻しととらえる理由として、近年の作品が成立する背景に、様々な形の「記憶」という要素が重要な役割を果たしていると考えられることがある。例は後ほど述べる。作品と記憶、作品展示の変遷をとらえるという視点の続きになるが、そういった作品の上に大型美術展の構造にも「記憶」との関連が見られるのではないか。このような視点で今の表象を見据える時、その「記憶をつむぐ」という構造から新興の大型美術展と昔から脈々と続く祭礼の構造との関係性をみる。

1. 作品展示の変遷

まず作品展示の変遷に関する具体例として、2010年に瀬戸内海の島々で開かれた「瀬戸内国際芸術祭」を観てみると、作品と場との関わり的事例として、禿鷹墳上の《20世紀

的回想》というピアノと4つの帆で構成されるインスタレーション作品がある。これは浜辺にあって、時に流れるピアノの音色と波のさざ波、風の音とが見事に調和した作品になっている。また小豆島に設置された作品に王文志の《小豆島の家》がある。爽快な棚田の景色を眺めていると、突如として出現する壮麗なドーム状の建築物が王文志の作品だ。この作品には、地元の竹を約5,000本使用して作られており、地元の人にとっては親しみのある素材だ。それが無数に組み込まれ大きな舞台を持つ空間になっている。竹は地元の人やサポーターであるこえび隊のメンバーで集めたものだ。王文志のこのドーム状の形態と舞台のイメージは、この地域で行われる「奉納歌舞伎」から着想を得ている¹。都市の事例では、2009年の「第2回神戸ビエンナーレ」での高須賀昌志の作品《Red heels》がある。鉄のパイプが無数に組み重なる。赤いハイヒールの形態をした彫刻作品であり、西ゲートとしての役割も果たしている。シューズ産業、鉄鋼という歴史を持つ神戸との関連性が見られる。山間部の事例として、2009年に開催された新潟県越後妻有の「第4回大地の芸術祭」をみても、塩田千春の《家の記憶》という空家を使用した作品がある。糸をつむぎ無数の網状空間を作り出すことで、家全体を包み込んでいる作品だ。その糸の量は圧巻である。その中に下鰯池の住民から集めた使い古しの家具や古着がその糸で包み込まれ、空間に浮遊している。もともと糸そのものも十日町の伝統産業であるが、さらに長い暮らしの営みを感じさせる衣類や道具を内包していることで、訪問者は民家そのものの作品空間を体感し、同時に民家の記憶を辿ることになる。

他にも西の「混浴温泉世界(別府現代芸術フェスティバル)」や中部の「あいちトリエンナーレ」、東は先に挙げた越後「大地の芸術祭」まで様々な例があるが、このように複数の大型美術展の作品空間を検証していくと、ある種の共通点が浮かび上がってくる。抽出した作品には、形態の連続性、増殖的要素、単純化した形態とその密度、といった特徴を捉えることができる。その表現が成立する背景には、作家と鑑賞者が共有できる「記憶」についての要素があると見ることができる。作品展示は、単体作品の展示ではなく、何か連続的に紡いでいくかのように、展示空間の特質が加わって初めて作品として成立している状況がある。

このように1990年代以降の新興の大型美術展を見ていくと、作品展示の成立に人や地域の「記憶」との関わりがなにかの形で見られる。「記憶」は「その場そのものに関わるもの」であったり、「地域の風土による記憶」また「人々が共通して有している深層的な共有記憶」、そのような様々な形があると考えられる。作家や鑑賞者が意識するしないに関わらず、このような記憶の層が重ね合わさることが、作品の成立に関わってきている。

この作品とその空間との関係性に「記憶」という要素が加わる。そういった作品展示を取り巻く美術展の環境自体が、祭り・祭礼の構造とリンクしてくるのではないかと。祝祭的

な日に向けて人が集う営み、町中を歩く行為、作品が媒介となり記憶を紡いでいくということ、これらの要素が浮かび上がってくる。そこで次に祭りの構造をみしてみる。

2. 祭りの構造をみる—祇園祭を事例として

祭りには各地域に根付き、長い歴史を持つものがある。祭りは世代をつなぎ継承されていく。毎年巡り巡って、祭りの時が来ると、人々が訪れまたは舞い戻る交流の場が生まれる。そして地域の人が担い手となる祝祭的な空間が生まれる。祭りには様々な形があるが、大型美術展の持続可能性を考えるにあたり、非常に長い歴史を持ち今も続いている祇園祭に注目する。今回は特に山鉾町が中心となる山鉾巡行の行事に注目しつつ、祇園祭の特徴を確認する。祇園祭について、現場を検証し、町衆の人に話を聞き、資料を見ていくことで、その持続可能性について次の五つの要素が挙ってくる。一つ目は町を練り歩く構造。二つ目は美術品の存在。三つ目は担い手。四つ目は記憶の継承。最後は子供が関わり、継承されていく構造である。

一つ目の町を練り歩く構造であるが、祇園祭には山鉾、花笠、神輿によって町を巡行する行事がある。祭りが寺社内などある特定した場所のみで行われていない。また前夜祭となる宵山等で、様々な通りに山鉾や懸装品が点在していく。実際に祇園祭には、山鉾巡行、花笠巡行、神幸祭、環幸祭という4つの巡行がある。

ここでのポイントは、まず山鉾の山車が点在し、町の通りを練り歩くという仕組みがあることで、地元の人も訪問者も、山車を見るために様々な町の通りを一緒に歩き回るといった構造が生まれているということにある。そのため、鑑賞者は山車を鑑賞するだけではなく、通りを歩くことで、その地域そして京都の特色や歴史、町の風土（風や空気など）、そういったものを意識するしないに関わらず知覚することになる。そうして、山鉾や懸装品が点在する仕組みは、町全体を非日常性に包むことができる。一方でまた生活の場という日常の空間に、地域の人やそうでない人のたくさんの人の流れが生まれていく。

二つ目の要素としては美術品の存在がある。宵山では、山鉾町とその周辺の人々が、町家の店の間に屏風を立て巡らし、家宝や秘蔵の屏風などを美しく飾る「屏風祭」という行事がある。またそれぞれの町会所では山鉾のご神体や懸装品が飾り付けられる。これを「会所飾り」という。町会所では、町衆の人が観に来てくれた人のために、その秘蔵の懸装品の説明をしてくれる。多くの人だかりができて賑わう。このように山鉾巡行は山車だけではなく、懸装品は第一級の芸術作品の宝庫である。年に1回この時にお披露目され、鑑賞することができる。これは言わば美術展の作品に同じである。これが各通りに展示され、非日常性を生み出し、そこに人々が流れ込んでくる仕組みがある。

祇園祭に潜む持続可能性の要素の三つ目としては、担い手の存在がある。担い手の主体が、国ではなく勿論関係はしているが、その町に住んでいる保存会のメンバー（町内）が山鉦を守っているということがある。山鉦の組み立てなどの技術は、正確に複数の人に「受け継がれていく」という仕組みがある。そして、例えば懸装品の修理は、理事会を開き、報告会もあり、1年にまたがる大きな行事となっており、生活とともに続く営みとなっている²。

その他、先に挙げた町に点在する構造や、繊維の町としての屏風祭りの存在、担い手などの根底には、記憶の継承という要素がある。町衆は自分たちの役割を伝承し、記憶を紡いでいく。祭事としては7月の1ヶ月だが、準備や交流、修理など1年を巡り巡って生活と一体となって営まれていく。これは暮らしの記憶となる。祭りは地域の歴史を紡いでいき、その地域性（特色）を育む。これは地域の記憶となる。同時に祇園祭では、子どもの頃から関わっており、継承されていく構造もある³。

祭りの構造をまとめると、長く継承され続けている祇園祭には、時間的・空間的、そして世代をつなぐ循環的な構造があり、それが持続性と大きく関わっていると言える。当然ながら信仰、公家や国の保護など他の要因もあることは忘れてはいけませんが、実際に、山鉦連合会の理事長に話を伺った時には「祇園祭は人生そのものです」と話していた。次に、検証した祇園祭の構造を、新興の大型美術展の具体的な事例と照らし合わせて比較する。

3. 新興の大型美術展にみる祭礼的循環構造

一つ目の町を練り歩く構造についてみてみると、新興の大型美術展には単に作品を一堂に集めて設置するだけではなく、祇園祭の山車や神輿のようにその土地に根ざした作品が点在し、町中を人々が行き交うプラットフォームとしての構造が見られる。例えば、第4回大地の芸術祭では、約350の作品が各地域に点在する。鑑賞者は、棚田の景色・森林・農村の景色を眺めつつ、村を歩くことで初めて作品と出会うことになる。ここには日本の原風景が視界に入るが、それはまた人々が共有し内包している景色でもある。また第2回神戸ビエンナーレでは、神戸港を船で巡ることによって作品が鑑賞できる仕組みがある。これは2011年の第3回にもある。必然的に背景としてある、港町の広がりや六甲山の連なりを再認識することができる。瀬戸内国際芸術祭や第1回あいちトリエンナーレの特に長者町会場についても、作品が複数箇所に点在し鑑賞者に回遊性をもたらす仕組みが見られる。回遊を通して、鑑賞だけでなく地域の記憶が浮かび上がる構造がある。

次に二つ目の屏風祭とその懸装品という美術品の存在、そして記憶についても考えてみ

ると、祇園祭の装飾品が繊維町としての記憶に関わるように、美術展ではありながら、作品が媒介の役目を果たし、人々の記憶を刺激する土地の歴史・風土が浮かび上がる仕組みがみられる。これが、美術展の独自性や持続可能性に関わってくる。例えば第4回大地の芸術祭での、塩田千春の《家の記憶》や田島征二の《絵本と木の実の美術館》などの作品のように、廃校プロジェクト・空家プロジェクトによる、長くその場所の「記憶」をとどめている空間を体験するものがある。また第2回神戸ビエンナーレでは、高須賀昌志の《Red heels》、戸島麻貴の《beyond the sea》など30個の「コンテナ」が連立する仕組みがある。「コンテナ」は神戸にとって象徴であり、コンテナの連立はそれ自体が祭りの山車とも言える。これは都市の記憶である。さらに2009年に開かれた九州の混浴温泉世界（別府現代芸術フェスティバル）では、別府を象徴する場所である築100年の長屋、港、神社などに作品が設置された。

さらに担い手という視点で見ていくと、美術展の担い手は、祇園祭での町衆のように地元の人や周辺で支えるサポーターが果たす役割が強くなってきている。同時にそれは、1年を通して繰り返し繰り返し続いていく営みとなってきている。このようなことは過去の大型美術展には見られない。大地の芸術祭では、越後の冬祭りとアート、夏祭りとの連携など開催期間を超えた地域住民・サポーター・ボランティアとの協同的な営みがみられる。同様に神戸ビエンナーレでも神戸ARTサポーターズ、瀬戸内国際芸術祭ではこえび隊、あいちトリエンナーレではLOVE トリーズとサポーターが結成され、開催期間以前から地域住民と連携し、アートを通じて人と人とをつなぐ試みを行っている。特に昨年のあいちトリエンナーレ長者町会場では、作品展示だけでなく、地元の長者町の祭りそのものとの連携が行われた。

再度まとめると、新興の大型美術展の構造には、様々な面に見られる記憶を紡ぐ行為と持続可能性との関係性が読み取れる。そして単なる作品鑑賞という形態をこえて、昔からある祭りの時間的・空間的な構造との類似点を有し始めている。これらのことは、連立しグローバルとローカルの双方向の課題を抱える21世紀の大型美術展の持続可能性やあり方について、考える要素を持っていると考えられる。

おわりに—21世紀の芸術を取り巻く環境

以上、複数の新興の大型美術展を素材として作品展示の変遷やそれを取り巻く構造について確認した。本発表のまとめとして、まず作品とその受容については、作品の形態が、空間を取り込んで成立するものへと変化してきているということがある。同時にそれは、作品がその場との深い関係性を持ち、その場所だからこそその作品となってきているという

ことが言える。結果として、鑑賞者も単に作品に対峙するだけではなく、作品を取り巻く空間・場所・風土をも体感する構造となっている。そのような作品の成立において、様々な層の「記憶」が重要な要素として含まれている。

そしてこのような作品と場との関わりをとらえた時に、美術史上の大きな変遷であり揺り戻しにきているのではないかと考える。それは、従来までの美術館のような収集型の展示形態から、再び空間や建築と深い関わりのある展示形態へという大きな動きがあるということだ。従来からの壁画や呪術との関わりや聖堂などの建築物と一体となって営まれてきた創造行為というものが、より特定の場所との密接な関係をもって、今新興の大型美術展の作品として出てきていると考える。それは、その背景にある時代性を踏まえると、「記憶」を底流に持つ、場所とのより密接な関係性と言い換えることができ、その「記憶を紡ぐ」という視点から、もともと持っている芸術活動本来の役割を見直すことができ、それは祝祭的な営みであり連帯性ということである。

そのような作品展示の変遷、展から祭への変遷という動きから、大型美術展の構造についても捉えることができる。まず新興の大型美術展にみられる創造行為を介したコミュニケーション活動は、祝祭的な場を思い起こさせる。このことは、先ほどの繰り返しになるが、芸術がもともと有している創造的行為そのものの再認識につながる。芸術とは何か？という問いである。また新興の大型美術展は、開催期間を越えた1年を通して繰り返し繰り返し続いていく営みになってきている。このことは、美術展から芸術祭へと名前が変化してきていることとも関係している。

このようにカッピングエッジとしての美術展が、同時に地域の活性化をもたらし、持続可能性を成立させるために祭礼の構造とリンクしてきており、これは21世紀の新たな構造へとつながると考える。本発表で述べた新興の大型美術展の作品の特質や展示構造を検証すると、支柱としてのメイン会場、場所性を活かした周辺展示、人々が行き交う交流の場という階層型の構造があることが見えてくる。

(京都市立芸術大学)

1 (参考)『瀬戸内国際芸術祭2010公式ガイドブック』美術出版社、2010年、119

ここでは、実際にミニコンサートやシンポジウムが行われた。

2 橋弁慶山の場合では財団法人橋弁慶山保存会が組織されており、町内の者がメンバーとなっている。そして町会、弁慶会、橋友会、婦人会など様々な会があり、月2回の会食や毎月の掃除、正月の新年会や旅行会(祭りの1ヶ月前)など、1年を通して集まりながら、祭りの夏を迎える。昔は会を結成しなくても、繊維業者同士の同業者であったため、日常的に顔を合わせていた。

- 3 以前は小学校での指導はなく、各町の子どもが自然と親の手伝いを行っていた。山車のある倉は、子どもの遊び場であり、集まる場であった。自然と山車を身近な存在と感じ、巡行には追いかけるように一緒に付いていった。

第62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62回美学会全国大会実行委員会
〒980-8576 宮城県仙台市青葉区川内27-1
東北大学大学院文学研究科
美学・西洋美術史研究室内
Tel: 022-795-6019

印刷 今野印刷株式会社
2012年3月23日発行
