

第 66 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2015. 10. 10-12

於早稲田大学

はじめに

第66回美学会全国大会が、2015年10月10日(土)から12日(月・祝)まで、早稲田大学で開かれました。その際、本発表とは別に、美学会と当番校の共催企画として、美学会で初めて発表する研究者のための「若手研究者フォーラム」が開催されました。以下は、発表者の任意による投稿のなかから、ある程度の水準に達しているものを論文として掲載した報告集です。若干の字句の修正や書式統一のための処理を行った部分もありますが、原則的には、発表者から送られてきた原稿を、ほぼそのまま掲載しました。「若手」研究としての性格上、多少の不備があるかもしれません。その点につきましては、各発表者による研究の進展を待つことにして、ここでは発表時の原形を伝えることを第一の目的としました。「若手」らしい、新鮮な着眼点や問題意識、鋭敏な直感や大胆に越境する想像力などを感じ取っていただければ幸いです。

美学会「若手研究者フォーラム」委員会
委員長 尾崎彰宏

目次

Th. リップス感情移入美学の現象学的再考	峯尾幸之介	5
ジャック・ランシエールの美学 ——芸術における「中断」	鈴木 亘	17
V. F. オドーエフスキーの活動初期における音楽思想 ——その評論と論文から	三浦領哉	27
近代音楽学の成立 ——ハンスリックとアドラーにおける音楽美学と音楽史——	小川将也	35
音楽作品の「力動性」と「静止性」をめぐる Th. W. アドルノの理論について ——A. ベルク《クラリネットとピアノのための四つの小品》を具体例に——	西村紗知	51
黛敏郎《涅槃交響曲》(1958年)の「カンパノロジー・エフェクト」 に関する一考察 ——日本近代音楽館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に	高倉優理子	63
土方巽の暗黒舞踏における「東北」	李 裁仁	73

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け	馬場省吾	83
古代ローマ壁画における神話風景画 ——アグリッパ・ポストゥムス荘「神話の間」を中心に——	武関彩瑛	97
ヤーコプ・ファン・リースフェルトの聖書 ——宗教改革期アントウェルペンにおけるテキスト、イメージ、印刷物——	石田友里	105
アーニョロ・ブロンズイーノの肖像画における仮面性についての一考察	瀬戸はるか	121
デイドロのブーシェ論 ——1759年の『サロン』から1765年の『サロン』を中心に	胤森由梨	131
〈アール・ブリュット〉の初期構想 ——1940～50年代、ジャン・デュビュッフエの芸術理念——	小寺里枝	143
セルフポートレイトの生々しさの行方 ——森村泰昌《Hermitage 1941-2014》における身体提示と セルフィー拡散の関係	田川莉那	155

Th. リップス感情移入美学の現象学的再考

峯尾幸之介

1. はじめに

現代において「共感」や「感情移入」という言葉は、芸術を評価する上での常套句となっているが、美学や芸術論の文脈のなかで、「共感」(英: sympathy, 独: Sympathie)や「感情移入」(英: empathy, 独: Einfühlung)という語がはじめて用いられたのは、ヘルダーやノヴァーリスにおいてである⁽¹⁾。その後、心理学的美学において「感情移入」を原理とした美学が体系化されることとなり、その代表的な地位にあったのがTh. リップス(Theodor Lipps, 1851-1914)の感情移入美学である。この辺の歴史的な事情について詳述することはできないが、なんとしても注意すべきは、この「感情移入」という語は、たんに、芸術家や作品の登場人物への感情移入のみを表わしているのではない、ということである。ごく平易な表現をすれば、相手の立場にたってその気持ちを思い描く、ということではないのである。今日、この語が言及されるのは、多くの場合、フッサール(Edmund Husserl, 1859-1938)の現象学における間主観性の問題においてである。そこでは、他我経験の問題として、リップスが、J. S. ミルらの「類推説」に対して、「本能説」を唱えたことが一定の仕方で評価されているものの、この本能説もまた「無知の避難所」としてフッサールによって批判されている⁽²⁾。

リップスの心理学は、フッサールによって名指しで「心理学主義」と批判されている⁽³⁾ように、基本的に、現象学とは対立関係にある。同様に、彼の心理学的美学は、リップス、フッサール双方の弟子であるガイガー(Moritz Geiger, 1880-1938)の現象学的美学と、原則的に相容れない立場にある。そのため、本稿のタイトルである「Th. リップス感情移入美学の現象学的再考」とは、ガイガーのような「反心理学主義」を標榜する初期現象学派(いわゆるミュンヘン - ゲッティンゲン学派)にとっては異様な響きを

与えることだろう。しかしながら、後に触れるように、初期現象学派の反心理学主義、およびそれと関連する客観主義的価値論は、必ずしも成功していると言えるものではない。そこで、本稿では、リップスが心理学主義として批判される所以を指摘し、さらに彼の心理学的美学とガイガーらの現象学的美学の対立点を際立たせつつ、リップスの感情移入美学が、ある場合には「現象学的」として救い出される余地があることを述べてみたいと思う。

2. 美的感情移入とはなにか

ここでははじめに、リップスの美的感情移入論の概要を紹介しなければならない。リップスは、美的経験を二つの原理から説明する。第一のものが「一般的美的形式原理」(allgemeine ästhetische Formprinzipien)であり、これを基盤として、「美的感情移入」(ästhetische Einfühlung)が成立する。彼は、「自己価値感情」(Selbstwertgefühl)という一種の快感情を美的価値の源泉とみなしているが、「統覚」(Apperzeption)と統覚される対象との友好的(ないし敵対的)関係を、この快(不快)感情が発生する条件とみなしている⁽⁴⁾。ごく簡単に解説すると、次のようになる。リップスによると、心にはその本性として、対象の多様なものを統一的に把握しようとする傾向と、統一が損なわれないかぎりでも多様なものを独立的に把握しようとする傾向が内在している⁽⁵⁾。前者の傾向は「統一の法則」、後者は「多様性中の統一の法則」と呼ばれる。例えば、規則的に構成された幾何学的対象は、これらの統覚の法則に適合するため、心に快感情を与えるとされる。しかしこれだけでは、美的経験は成立しない。この統覚理論にもとづいた一般的美的形式原理とは、いわば「感官的(sinnlich)形式の原理」であり、これによってわれわれが経験するものは、たんなる「対象的快感情」にすぎず、これが「美的」(ästhetisch)なものたるには、感情移入による対象の、ある種の人間化が不可欠となる⁽⁶⁾。

リップスの美的感情移入とは、端的に、自己価値感情の客観化、と言い表すことができる。心の統覚の働きにとって友好的な関係にある対象、つまり、多様性を内包し、

かつ統一的な捕捉が可能である対象は、統覚の遂行を「強制ないし要求」するのではなく、それを「自己発動」(Selbstbetätigung) させる⁽⁷⁾。このとき、対象は「行為の力、豊かさないし広さ、内的な自由についての快」⁽⁸⁾を喚起し、この快が客観化されることによって、対象は美的価値をになうようになる。ここから、美的対象とは、自我の「生」および「生の可能性」を肯定するような対象として特徴づけられる。このような前提のもと、リップスは、美とその存立条件としての感情移入を次のように説明している。

われわれの積極的評価の対象は、あらゆる生 (Leben) とあらゆる生の可能性 (Lebensmöglichkeit) である。正確には、この生が現実的なもの、すなわち積極的な生であり、生ないし生の諸可能性の否定、窮乏、衰弱、ないしそれらの兆候ではないかぎりにおいて、そうなのである。そして同様に付け加えることができるのは、そのようなあらゆる生の否定は、われわれにとって無価値であるということである。／そしてそれをもって、そこで同時に、すべての美しいものの意味が特徴づけられている。美しさの享受はすべて、客観の内に存する生動性 (Lebendigkeit) と生の可能性の印象である。そしてすべての醜さは、その究極的な本質に従って、生の否定 (Lebensnegation)、生の窮乏、阻害、萎縮、破壊、死である⁽⁹⁾。〔以下、下線はすべて筆者によるもの〕

われわれは積極的感情移入を、共感的感情移入としても特徴づける。共感的感情移入の対象は美しく、同様に、消極的感情移入の対象は醜い。そして、そのような消極的感情移入なしにはいかなる醜さも存在せず、積極的感情移入なしにはいかなる美しさも存在しない。美しさの感情は、私が官能的な客観の内に体験する積極的な生の発動であり、それは自己肯定ないし生の肯定の客観化された感情である。醜さの感情は、私自身の否定の客観化された感情、あるいは体験され、客観化された生の否定の感情である⁽¹⁰⁾。

3. 初期現象学派による批判とその脆弱性

本稿冒頭で言及したフッサールによるリップス批判は、間主観性の問題という文脈のなかで展開されたものであるが、初期現象学派による批判は、意味や価値という「理念的」(ideal) なものの客観性を根拠づけるという課題のもとでなされている。ここでは、リップスとガイガーを比較することで、双方の立場の対立点を際立たせてみる。『美学』第1巻(1903)冒頭において、リップスの心理学的 - 主観主義的立場が明確に提示されている。

ある客観が「美しい」とされるのは、それがあある独特の感情、すなわちわれわれが「美しさの感情」(Schönheitsgefühl) と常々特徴づけるものを、私のうちに呼びさまし、あるいは呼びさますのにふさわしいためである。いかなる場合においても、「美しさ」とは、私のうちにある特定の効果(Wirkung)をひき起こす客観の能力のための名称である⁽¹¹⁾。

このように、リップスは美という事象の根拠を、対象そのものではなく、対象が主観にもたらす「効果」(Wirkung)のうちに見出している。それに対し、ガイガーは美的価値が主観から自立して存在していることを強調する。彼は、論文「芸術的体験におけるディレクタンティズムについて」(1928)において、リップス美学のような「効果美学」という立場に対して、次のようにみずからの立場を「価値美学」と規定する。

そのような効果美学(Wirkungsästhetik)は、価値美学(Wertästhetik)に対立している。価値美学にとって、芸術的プロセスの中心は受容者(das Aufnehmende)のうちではなく、芸術作品そのものうちにある。芸術作品は、みずからのうちにおいて価値があり、価値諸契機——釣り合い、自然の再現などという価値——の担い手である。これらの価値を、だれかが受容しているか否かは、まったくどうでもよいことである⁽¹²⁾。

ガイガーの美的価値論は、同じく初期現象学派に属するシェーラー (Max Scheler, 1874-1928) が『倫理学における形式主義と実質的価値倫理学』(1913)において展開した価値論を土台としている⁽¹³⁾が、いずれも価値認識においてはその認識者が必要であることを指摘しつつも、その存在については、認識者とその認識の働きから独立していると主張する。ここでは、初期現象学派の客観主義的価値論を詳細に検討することはできないが、簡潔に述べるならば、彼らは価値の客観性を保証する上で、次のような戦略をとっている。すなわち、ときにわれわれが遭遇する価値の相対性とは、価値そのものの相対性ではなく、価値認識の相対性である、として、主観の側に責を負わせるのである⁽¹⁴⁾。

ガイガーは上で述べているように、価値美学の必要性を指摘しているが、にもかかわらず、結局は彼の研究の多くが美的経験における効果の分析に終始してしまっている。ガイガーが美的効果を「表層効果」(Oberflächenwirkung)と「深層効果」(Tiefenwirkung)とに区分し、後者を美的に意義あるものと位置づけている⁽¹⁵⁾ことはよく知られているが、ここで彼はみずからの価値客観主義という立場を一貫させるのに失敗している。例えば、木幡順三は、そこに見出される矛盾を次のように鋭く追及している。

ガイガーのごとく価値そのものの体験外在という前提に立てば、美的価値の成立事情の考察は美的体験の考察とは別個になされてしかるべく、美の深さはそうした価値へのひたすらなる帰依にほかならない。しかしそのガイガーにしても〔…〕享受の品質として、前者に依存しない独特の評価をうけるべき「深さなるもの」を承認しないわけにはいかなかった。だがこれはある意味ではすこぶる曖昧な態度といわねばならない。なぜならこのものは美的享受体験の^{原文ママ}Wertung〔Wertung(評価)——筆者〕の一方の根拠となりながらも、美的価値の構成にはあずからないからである⁽¹⁶⁾。

ガイガーら初期現象学派の美学者たちは、美的価値をある種の快感情を喚起する「効

果」へと還元するような心理学的美学への対抗として出発した以上、主観性における美的価値の「構成」という発想をとらない。初期現象学派がフッサールから受け取ったもの、すなわち彼らなりの「現象学」とは、本質の直観的記述として要約されうるが、それにもかかわらず、彼らは直観的所与を超越した価値の存在を前提としてしまっている。対して、リップスの場合、自我の外部に超越的価値の存在を前提とすることはないのである。

4. 美的感情移入論再考

ここではまず、Einfühlung の訳語について、いくらかコメントしておきたい。この語は、間主観性の問題という文脈において用いられるときには、「自己移入」と訳されることもある⁽¹⁷⁾。しかしながら、美学において Einfühlung を取り扱う際には、「感情移入」ないし「感入」が適切であるように思われる。石田三千雄が、「自己移入」や「自己投入」では Einfühlung の Fühlung 「感じること」という部分のニュアンスが消えてしまうであろう⁽¹⁸⁾と指摘しているように、リップスの Einfühlung とは、自我がみずからのうちに感じるような気分や運動性を、生き生きとした仕方での外的事物や他者のうちに感じるという経験を意味しているのである。リップスは、ヒュームの『人性論』(1739-40)を独訳した⁽¹⁹⁾ことでも知られているように、経験論的術語を駆使し、美的経験が時間的な蓄積によって、より豊かで厚みあるものに発展していく過程を描き出している。この点を詳しく確認するために、ここでは彼の著作『美学』第1巻の第2編「人間と自然事物」を参照してみたい。

この「人間と自然事物」では、美的感情移入全般、他者の身体への感情移入、自然事物への感情移入が分析されている。リップス感情移入論の優れた点は、従来の類推説が他我経験を知的かつ間接的なものとしたのに対して、むしろわれわれは直接的に、感性的次元において他我を経験するという本能説を提示したことにある。さしあたり、リップスが第3章で挙げている「曲芸師」(Akrobat)の例を引いてみよう。

第一に、——私がかの曲芸師の芸当の観照のもとで体験するのは、彼の運動のうちで告知されている自由、自信などである。私は、みずからが自由であり、自信に満ちているなどと感じる。もし曲芸師が危なげになるならば、私は危なっかしさ、そして場合によっては不安や絶望を感じる。曲芸師の運動を観照しつつそれに没頭していればしているほど、私はこれらすべてのことをますます確かに感じる。／そして第二に、——私は同時に、これらすべてのことを曲芸師のうちに、そしてただ彼のうちにおいてのみ感じる。私は、並存して、一方では彼が感じるという意識を、そして他方ではみずからの感情をもつというのではなく、感情はただ一遍にそこにあるのである⁽²⁰⁾。

この記述から理解されるように、リップスは本能的な感情移入という原理を導入することによって、われわれが他者の運動を知覚する際に直接的に感受することのできる躍動感やスリルをとらえている。われわれはそれらを、類推という知的で間接的な過程をつうじて経験するのではなく、直接に、生き生きとした仕方で経験するのである。

リップスは、感情移入という経験を説明する上で、一方では「本能」を、他方ではまた「経験」をその糸口としている。筆者の見解としては、このような説明原理の二重性は、リップスの心理学的方法の二重性に由来するものである。彼は『心理学原論』（第3版、1909）においてみずからの方法論的立場を明示している。それによると、心理学は、第一には「自我および自我内の出来事にかんする経験的科学」として、「他者」のではなく「私」の意識体験の「記述」を出発点としなければならない⁽²¹⁾。しかしながら、第二に、意識体験の基礎として実在的な心や心的過程を想定することによって、意識の流れを因果的に「説明」することが心理学の課題であると主張している⁽²²⁾。後者のような「説明心理学」という立場において、それ自体を現象として経験することはできないが、心の法則性を説明するために方法的に想定されるのが、リップスの言う本能なのである。そして、前者のような「記述心理学」の立場から、リップスは、現象学者たちが掲げていた記述という方法に依拠していたという点で、「現象学的」な姿勢を示しているのである⁽²³⁾。また、説明心理学の立場としても、そこで想定さ

れる実在的な心は、精神生理学において説明原理のひとつとなる「脳」のようなものとは区別され、あくまで直接の意識体験を説明するために仮定されるものにすぎない、ということ強調している⁽²⁴⁾ 点で、彼の方法論的な注意深さがうかがえるだろう。

さて、リップスは経験の蓄積が感情移入体験を発展させる過程を、いかなる仕方で描き出しているのか。リップスによると、「ある種の情動は、「本源的に」(ursprünglich)私のうちにあるのではなく、経験の経過においてようやく、発展する」⁽²⁵⁾。ここでは直接に言及してはいないが、次の文から明らかであるように、ここでいう「経験」とは、「連合」を指している。

原始的な情動を発展させた経験や、細分化された情動を徐々に発展させた、より豊かな経験に加えて、最後に、新たな意味における経験が参加する。すなわち、それは表出運動の理解という、上で退けられた経験論的理論の意味における経験である。かの理論といえども、まさに比較的な正しさをもっている。人間の言語的伝達や行為といえども、われわれがその内面を知るのに役立つのである。そしてわれわれが行為や言語的伝達に付随する表出運動を観察することによって、これらの告知するものが、かの表出運動と結びつけられ、そして経験のさらなる経過において、きわめて緊密な統一へと織り合わせられうる。そこから、絶えず発達する表出運動の意義の豊富化と洗練が生じざるをえないのである⁽²⁶⁾。

われわれの感情移入は、ときに「誤る」。沈黙し、いかにも「つまらない」といった表情をしている友人が、よく話してみると、とても楽しんでいて、という場面にしばしば出会う。このような経験をつうじて、われわれはごくわずかな表情のちがいを察知し、それぞれちがった仕方で、それも直感的に、感情移入するようになるのである。曲芸師の事例において、リップスは表出「運動」への感情移入を描写していたが、このような経験的な感情移入体験の発展という原理を導入することによって、「静止」した対象への感情移入の可能性を示している。彼は、いかなる運動も呈することのない「耳」への感情移入を次のように説明している。

例えば、人間の耳は、わたしにとってそれ自体としては、生気のないものである。耳は、いかなる運動能力もないのみならず、私はその観照から、ある独特の、とりわけそこに躍動している生の感情を獲得することもない。とはいえ、耳は、身体に、そしてとくに顔の全体とともに属している。そして仮に、私がある特定の形と大きさをした耳が、一般にその他の点で、とりわけ目と口の作りによって私にとって喜ばしい顔と結びついていると認めたとすれば、この特定の大きさと形をした耳も、いくらかそうした喜ばしさを語るのである。同様に、もし私が、その他の点では喜ばしくない性格をもつ顔においてそのような形と大きさをした顔に常々出会うならば、その耳はある喜ばしくない性格を獲得することになる、あるいは私にとって醜く思われるだろう。例えば、卑しい者の顔ないし悪人面が、突き立った耳をそなえているならば、この耳は、卑しい者ないし悪人の耳となる。それをもってそのような耳は、それ自身、美的に烙印を押されるのである⁽²⁷⁾。

このように、リップスは、感情移入が経験的連合によって発展していく過程に着目することによって、われわれと世界との生き生きとした関係をつかみ出そうと試みている。フッサールが感情移入という原理を他我経験の超越論的根拠づけという目的のもとで使用するとき、「ある種の不自然さが伴う」⁽²⁸⁾のとは反対に、リップスの感情移入論は、豊かな感情に彩られた世界経験を描き出しており、その点に、「事象そのものへ」という現象学的記述の精神が見出されるのである⁽²⁹⁾。ガイガーのような初期現象学者は反心理学主義を押し進め、価値認識の客観性を問題とする過程で、感情体験を美的経験から排除する傾向をもっているが、むしろリップスがしたように、そのような感情体験の流動に目を開くことによってこそ、われわれは本来の美的経験に接近しうるのではないだろうか。

5. おわりに

以上のように、リップスは、初期現象学派から心理学主義として批判的となっ

てはいるが、彼の美的感情移入論には、生き生きとした感情をつうじた世界経験に肉薄しようとする姿勢が見出され、そこには「現象学的」と評価されるべき余地がある。これは、彼が自我の外部に超越的価値を前提としないからこそ、可能であったことだろう。もし、実際の経験とは無関係に美的価値が存在していると前提すれば、そのつど変化する美的経験の多様性が看過され、統一的な規準によって画一化されてしまう危険性があるからである。そこで、われわれはリップスの心理学的美学を注意深く吟味し、そこから美的経験の現象学的研究として活かされるべきものを探っていかなければならない。

註

- (1) 竹内敏雄編『美学事典 増補版』弘文堂、1974年、71-72頁参照。
- (2) フッサール『間主観性の現象学——その方法』（浜渦辰二、山口一郎訳）筑摩書房、2012年、250頁。
- (3) Vgl. Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. Bd. 1: Prolegomena zur reinen Logik*, 4. Aufl. (unveränderter Abdruck der 2. umgearbeiteten Aufl.), Max Niemeyer, Halle a. d. S. 1928. なお、立松弘孝によると、リップスはこの『論理学研究』第1巻におけるフッサールの批判を受け入れ、後に「論理学のアプリオリな性格を主張するようになった」。フッサール『論理学研究』第1巻（立松弘孝訳）みすず書房、1968年、283-284頁、訳注12**。
- (4) Vgl. Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. T. 1: Grundlegung der Ästhetik*, Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1903, S. 12.
- (5) Vgl. *ibid.*, S. 33.
- (6) Vgl. *ibid.*, S. 96-97.
- (7) *Ibid.*, S. 10.
- (8) *Ibid.*, S. 98.
- (9) *Ibid.*, S. 102.
- (10) *Ibid.*, S. 140.
- (11) *Ibid.*, S. 1.
- (12) Moritz Geiger, “Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben”, in: *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer Materialen Wertästhetik*, Gesammelte, aus dem Nachlaß ergänzte Schriften zur Ästhetik, hrsg. von Klaus Berger und Wolfhart Henckmann, Wilhelm Fink, München 1974, S.

167.

(13) 太田喬夫「美的享受と美的価値——M. ガイガーの現象学的美学」『美・芸術・真理——ドイツの美学者たち』（太田ほか編）昭和堂、1987年、192頁参照。

(14) 例えば、シェーラーは次のように述べている。「私たちの価値把握の明証性と客観的存在妥当性にとっては、〔…〕この種族の全員が洞察を所有しうるかどうか〔…〕は、全くどうでもよいことである。また、人間の歴史的生命的発展のいかなる段階においてそうした作用が出現したかということも原理的にどうでもよい。肝心なことは、それらが存在するところではいつでも、また存在するかぎり、それらとその対象は法則性に従い、そしてこの法則性は色彩幾何学や音響幾何学の命題と同様に帰納的経験には依存しないということである。」シェーラー『倫理学における形式主義と実質的価値倫理学』上巻（吉沢伝三郎訳、吉沢ほか編『シェーラー著作集』第1巻）白水社、1976年、185頁。

(15) Vgl. Moritz Geiger, "Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst", in: *Die Bedeutung der Kunst*, S. 178-201.

(16) 木幡順三『美意識の現象学——美学論文集』慶応通信、1984年、105頁。

(17) 例えば、木田元ほか編『縮刷版 現象学事典』（弘文堂、2014年）において、Einfühlung は「自己移入」と訳されている。

(18) 石田三千雄「フッサール現象学における感情移入の問題」『人間社会文化研究』第8巻、徳島大学総合科学部、2001年、25-41頁。

(19) Vgl. David Hume, *Ein Traktat über die menschliche Natur*. Bd. 1-3 (*Philosophische Bibliothek*. Bd. 283), übersetzt und hrsg. von Theodor Lipps, Felix Meiner, Hamburg 1978.

(20) Lipps, *Ästhetik*, S. 134-135.

(21) Theodor Lipps, *Leitfaden der Psychologie*, 3., teilweise umgearbeitete Aufl., Wilhelm Engelmann, Leipzig 1909, S. 1.

(22) Vgl. *ibid.*, S. 43-47.

(23) そもそもリップスは、フッサールがそうする以前に、「現象学」という語を用いている。『縮刷版 現象学事典』602頁参照。しかしながら、リップスの記述心理学は「超越論的・現象学的」という意味において「現象学的」と性格づけることはできないだろう。筆者は、リップスが意識体験の内在的な「記述」を実践しているという意味において、彼の心理学が「現象学的」性格をもつとして評価する。超越論的現象学と現象学的心理学と相違および平行関係については、フッサール『ブリタニカ草稿——現象学の核心』（谷徹訳）筑摩書房、2004年参照。

(24) Vgl. Lipps, *Leitfaden der Psychologie*, S. 51-57.

(25) Lipps, *Ästhetik*, S. 137.

(26) *Ibid.*, S. 138.

(27) *Ibid.*, S. 151-152.

(28) 石田三千雄「フッサール現象学における感情移入の問題」37頁。

(29) 石田三千雄は、現象学的な観点から、リップスの感情移入論を積極的に評価している。「われわれはリップスの以上のような広い意味での「自己客観化」としての感情移入の叙述のうちに、対象を外部から記述するのではなく、いわば対象のうちに入って、対象に即してわれわれに現出している事象をあるがままに生き生きと記述しようとする試みを見ることができようであろう。そこではあらゆる対象、過程が感情を帯びてわれわれに現出する様が記述されている。これは現象学的記述に通じるものをもっている。」石田三千雄「テオドール・リップスの感情移入論をめぐる問題」『人間社会文化研究』第6巻、徳島大学総合科学部、1999年、8頁。石田はこの論文で、シュミッツ（Herman Schmitz, 1928-）を引き合いに出し、リップスの感情移入が他者との「身体的コミュニケーション」として解釈されうるとしている。これとの対比において、本稿で筆者が強調したいのは、美的経験においてこそ、より一層、リップスの感情移入論が活かされうるということである。というのも、他者経験においては、なによりも他者の他性や無限性といった倫理的なものが問題となる一方で、美的経験はそのような善悪にかかわる問題を免れており、これを純粹に自己感情の経験として理解することが許されているからである。

ジャック・ランシエールの美学 ——芸術における「中断」⁽¹⁾

鈴木 亘

はじめに

現代フランスの哲学者ジャック・ランシエール (Jacques Rancière, 1940-) が近年積極的に取り組む芸術分野での著述の傾向は、大きく二分される。第一に、プラトン、アリストテレスからグリーンバーグ、リオタールに至る西洋美学史の再検討、第二に、映画・文学等多ジャンルに跨る現代の芸術シーンの分析である。本論文は彼が美学史を読み直す上で登場する「中断 *suspens*」の概念が、彼が現代の芸術を論じるにあたりいかなる仕方で肯定的に取り上げられているのかを、写真芸術の事例を取り上げて明らかにする。まず第1節ではランシエールがシラー (Friedrich von Schiller, 1759-1805) に言及する上で登場する「中断」概念の位置を確かめる。第2節ではランシエールのロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) 批判を検討する。第3節では前節の成果を踏まえ、写真芸術における「中断」の具体的な内実を見出す⁽²⁾。

1. ランシエールの美学史記述における中断の位置

まず議論の前提となるランシエールの美学史記述のあらましを、2000年刊行の著作『感性的なもののパルタージュ』(*Le partage du sensible*)での論述から確認し、「中断」の観念の位置を見定めておこう。ランシエールは美学史ないし芸術史を、現在芸術と呼ばれているものの身分をその時々で規定してきた「同定の体制 *régimes d'identification*」(PS 27)の変遷として語る。アリストテレス『詩学』以来の同定の

体制は「表象的体制 régime représentatif」(PS 31)と名付けられる⁽³⁾。ここにおいて、芸術は「真実らしさ vraisemblance」(PS 30)の原則、主題の品位に従う作品のヒエラルキー、物語を語る言語芸術の範例性といった「規範性の諸形式 formes de normativité」(PS 29)によって規定されていた。それにランシエールが対置させるのが「美学的体制 régime esthétique」である(PS 32)。表象的体制では諸規範にもとづいて芸術が判定されていたのに対し、ここでは各々の作品が有するある特殊な「感性的存在様態 un mode d'être sensible」(PS 31)の如何によって、芸術が同定される。この体制において芸術は、表象的体制にみられたあらゆる規則やヒエラルキーから切り離され、個別の「絶対的特異性 absolue singularité」(PS 33)が芸術であることの根拠とされるのだ。

だがこのとき、芸術はあるアンビバレントな境遇におかれることになる。芸術を続けていた規範の不在によって、芸術の「自律性 l'autonomie」(ibid.)が肯定されると同時に、芸術を他の領域から区別するための実用的な指標が消失する。そしてその帰結としてランシエールが挙げるのが、シラーの言説に代表される、芸術の諸形式と生の自己形成との同一性である。すなわち芸術の領域が、人間の生一般の領域へと解消されるのである。我々が主題とする「中断 suspens」は、この文脈で登場するものである。ランシエールは次のように言う。

シラーの美的状態 (*L'état esthétique*) は、この体制の最初の——そしてある意味では乗り越えることのできない——マニフェストであり、相反するもののこの根源的同一性をよく示している。美的状態とは純粋な中断であり、形式がそれ自体として感じられる契機である。かつそれは、ある特定の人間性の形成の契機なのだ。(ibid.)

シラーのものと論考を引きつつ敷衍しよう。ランシエールが美学的体制の始まりを告げる「マニフェスト」として言及しているのは、シラーの『美的教育書簡』(*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795)における議論である。この論考でシラーは、人間のふたつの根本的な衝動として、受動的な感性に由来する「素材衝動 Stofftrieb」

と、能動的な理性に由来する「形式衝動 Formtrieb」の対概念を提出する。彼によれば、これらのうち一方が他方を抑制するとき、すなわち一方の「強制 Zwang」のうちにあるとき、人間は自由の欠如した不完全な状態にある。逆に、両者が心において等しく働いているとき、すなわち「感性と理性とが同時に活動している」とき、人間は「自由な気分 freie Stimmung」におかれる。これが、シラーが「美的状態 der ästhetische Zustand」と呼ぶものである (SW 633f)。

この美的状態をもたらすのは、芸術のいかなる性格であるか。シラーによれば、「真に美しい芸術作品においては、内容は何もせず、形式が全てでなければならぬ」(SW 639)。なぜなら、内容は情感に訴えたり、教訓を与えたりすることで精神を制限するものであり、「ただ形式だけが真の美的自由 (ästhetische Freiheit) を期待できる」(ibid.)からである。シラーのこうした芸術観は、彼が『美的教育書簡』の第十五書簡で取り上げる「ルドヴィシのユーノー像」への賛辞に典型的に現れている。シラーが言うには、この彫像が表現するのは、あらゆる強制から自由な「無為 Müßiggang」なありかた、自分自身のうちに閉じている「自足性 Selbstgenügsamkeit」である (SW 618)。ランシエールは別の著作 (*Malaise dans l'esthétique*) において、この彫像の自由が有するものを、仮象と現実、能動性と受動性、理性と感性といった我々の「平常のつながりを中断する (suspendre)」(ME 45) 能力であると言う。

以上のように、ランシエールがここで述べる中断とは、あらゆる関わりから切り離された彫像の無為な自足性であり、それが引き起こす諸々の二分法の中断である。注意すべきはこの議論において、中断とは芸術作品に表現される様態——ここでは形式がそれ自体として感じられる契機、すなわち無為なあり方と呼ばれる——であると同時に、それを観る者にもたらされる作用でもあるという点である。シラーが人間の美的な涵養と、それによる自由の獲得の契機として美的状態を位置づけているのと同様に、ランシエールもまた芸術による中断の作用に現実の社会的支配関係を攪乱する役割を与え、その効果を「政治」と独自に規定する。こうしてみると、芸術における中断について、①芸術の内包する中断、②人間の心的能力にもたらされる中断、③現実の社会的効果としての中断という三項関係が見いだされるだろう⁽⁴⁾。だが本論文で扱われるのは、専ら①の部分にとどまる。以下で検討されるのは、シラーの著作に見

出された中断の契機が、美学的体制の芸術を論じるランシエールの議論においていかなる地位を与えられているのか、という点である。

2. 『イメージの運命』における中断

2003年に発表の著作『イメージの運命』(*Le destin des images*)の第1章において、ランシエールは映画、文学、絵画など様々な芸術における「イメージ」の現代的な地位についての議論を展開する。その中でも本論文では写真芸術におけるイメージを取り上げる。前節で抽出した「中断」をめぐる議論が関わるのは、写真のイメージだからである。

ランシエールは芸術一般におけるイメージ観念から説き起こす。芸術についての確固たる諸原則が有効だった表象的体制において、ある観念や感情といった内容と、それを表現するイメージとは「照応 *correspondance*」(DI 21)の関係にあった。つまり、それぞれの表現されるものに依じて、それに適切なイメージを割り当てる約束事が存在していたのである。対して美学的体制では、そのような表現形式と内容との安定的な関係は消失する。するとどうなるか。ランシエールは次のように述べる。

新たな体制、19世紀に構成される諸芸術の美学的体制においては、イメージはもはや、ある思考や感情がコード化された表現ではない。イメージはもはや分身あるいは翻訳なのではなく、事物それ自体が語ったり沈黙したりする仕方なのである。(DI 21)

美学的体制において、イメージは何らかの思考・感情を一定のコードに従って伝えるような、表現されるものの「翻訳」ではない。そうではなくて、ここにおいてイメージは「事物それ自体」が直接的に自己を表現する仕方であるとされる。一定のコードを介してではなく事物が直に表現するというこうした美学的体制におけるイメージの様態を、ランシエールはふたつの意味で理解する。第一にそれは、各々の事

物に刻印されたそれ固有のメッセージであり、解読を要求する、いわば「象形文字 hiéroglyphe」(DI 23) としてのイメージ⁽⁵⁾ である。第二の意味においては逆に、何らの記号性もそこに見出すことのできない「剥き出しの現前 présence nue」(DI 22) としてのイメージである。そして写真芸術もまた、美学的体制におけるイメージのこうしたふたつのあり方を引き受けているという。引用しよう。

写真は、それ固有の技術的資源をこの二重の詩学に奉仕させることで、匿名の人々の顔に二度語らせることで芸術となった。すなわち、彼らの表情、衣服、生活環境に直接刻まれた条件の無言の証人としてと、私たちが決して知ることはない秘密、彼らを私たちに引き渡すまさにそのイメージによって隠される秘密の担い手として語らせることによってである。(DI 23)

19世紀に新技術として登場した写真が類としての芸術に組み入れられるようになったのも、写真がイメージのふたつの様態たる「二重の詩学」を有するからだという。後の考察のために重要な点を二点指摘しよう。第一に、ここで写真の対象とされているのが「匿名の人々」であることである。美学的体制においては、描くべき主題の規範が存在していた表象的体制と異なり、あらゆる無名の人々、取るに足らない事物が芸術の素材になるのである。第二に、挙げられたイメージの二重性のうち、後者の「剥き出しの現前」としてのあり方が「中絶的なイメージ image suspensive」(DI 24) と(この論考において一度だけだが) 形容される点である。したがって本論文の注目は後者のあり方に寄せられるが、では、具体的にイメージのいかなる点が「中絶的」と称されるのか。この検討のために、同論考でランシエールが批判的に取り上げるロラン・バルトの写真観に目を移そう。

ランシエールが言及するのは、バルトによる写真論の古典『明るい部屋』(*La chambre claire*, 1980) における議論である。バルトはこの著作で「ストゥディウム studium」と「プンクトゥム punctum」というよく知られた対概念を作り出す。前者は彼によれば、写真イメージにおける一般的な関心を惹き起こす要素である。ストゥディウムは写真の情報伝達の側面であり、我々はそれを教養や文化に基づいて規定さ

れた仕方で受け取るだけである (Œuvres 810)。他方でプンクトゥムとは、そうしたストゥディウムの約束事を無化し、写真の媒体性を打ち消し、撮影者の意図が関わることなく直接的に鑑賞者に突き刺さる要素である (Œuvres 822-827)。このように無媒介的に与えられる被写体の現実性を、バルトは「それはかつてあった *ça-a-été*」と言い表す (Œuvres 850-852)。

乱暴に要約したが、こうしたバルトの発案をランシエールはどう理解するのか。彼は次のように述べる。

バルトは、芸術の操作と意味作用の戯れという分散的な多様性に抗って、イメージの無媒介的な他性、いわば、厳密な意味で、一者 (l'Un) の他性を引き立てようとしている。彼は、写真的イメージのインデックス的な性質と、写真的イメージがそれによって私達に影響を及ぼす (affecter) ところの感性的な様態のあいだに、直接的な関係を打ち立てようとしているのだ。その感性的な様態とは、無媒介的でパトス的な効果であるプンクトゥムであり、彼はそれをストゥディウム、つまり写真が伝達する情報であり写真が受け入れる意味作用であるストゥディウムに対置させている。ストゥディウムは写真を解読し説明すべき素材にする。プンクトゥムはといえば、それはかつてあった (*ça-a-été*) の情動的な (affective) 力で私達を無媒介的に打つ。(DI 18)

まず後半部に目を向けよう。ランシエールは自らの立案とバルトの発想を明快に対応させていると言える。すなわち、バルトにおけるストゥディウムは「解読」すべき「意味作用」であり、プンクトゥムは「無媒介的」で「情動的」な、剥き出しの現前であるとされる。してみると、ランシエールの枠組みで言えば、先述の二重の詩学のうち、バルトは前者すなわち解読を要求する意味作用をストゥディウムとして退ける一方、プンクトゥムの無媒介的な情動の力を高く評価している、とまとめられる。

したがってここにおいて、イメージの中断的な様態とはプンクトゥムとしてのあり方であると言える。とはいえランシエールは、プンクトゥムの理論を全面的に受け入れるわけではない。問題点は引用の前半に関わるものである。ランシエールいわく、

バルトは写真のもたらす情動の作用を「それはかつてあった」という被写体の現実性に直結させ、写真における「芸術の操作」を拒否しようとしている。つまりバルトは、「純粹な写真をあらゆる芸術から免れたままにするために、私たちが現代の何らかの事物を芸術として感じられるようにする諸特徴を消去している」(DI 23) ののである。

以上から、本節でのランシエールの議論を次のようにまとめられる：写真における剥き出しの現前が、写真芸術の中断的な様態である。バルトはそれをプンクトゥムに結びつけている。だがバルトによるその結びつけは、写真の芸術性を無化する、と。ではこの帰結を批判するランシエールは、どのように写真を芸術として肯定しようとするのか。そこでの中断というあり方の内実は、具体的にいかなるものなのか。

3. 『解放された観客』における中断的なイメージと写真の芸術性

それを見出すために取り上げるのは、2008年刊行の著作『解放された観客』(*Le spectateur émancipé*) 第5章の「物思いに耽るイメージ L'image pensive」である。まずランシエールは、イメージは思考の対象であって自らは思考しないという通念に従えばこの章タイトルは撞着語法である、という旨を断ったうえで、次のように続ける。

物思いに耽るイメージは、すると思われていない思考を内に秘めたイメージである。つまり、そのイメージを生み出した者の意図に帰せられない思考、ある規定された対象にそのイメージを結び付けずに見る者に効果を与える思考を秘めたイメージである。ならば物思いに耽るあり方とは、能動的であることと受動的であることの間未規定な状態 (*état indéterminé*) を意味することになるだろう。(SE 115)

この物思いに耽るあり方は、引用によれば撮影者の意図からも、被写体の存在からも切り離された状態で、観る者に「効果」を及ぼすとされる。能動性と受動性の間にある「未規定な状態」が、ここでは人間の内的能力の状態ではなく、あくまで芸術の表

現の状態である点に注意が要るが、その未規定性であるところの「物思いに耽る」性格は、これまでで取り出されたイメージの中断的なあり方を指すと言える。「物思いに耽るイメージは活動〔能動性〕の中断 (suspension d'activité) のイメージである」(SE 128) のだ⁽⁶⁾。したがってこの論考において中断の内実を確かめるには、この「物思いに耽るあり方」を吟味すればよい。

「物思いに耽るあり方」としての中断は、写真においてどのようなかたちをとって現れるのか。その理解のために、ランシエールがここで言及する現代オランダの写真家リネケ・ダイクストラ (Rineke Dijkstra, 1959-) の作品を取り上げよう。それは旧共産圏を中心に無名の若者たちを収めた連作ポートレイトであり、被写体の彼らは年齢、社会的地位、生活様式において「過渡期にある身分 *identités en transition*」(SE 123) を持つ者たちである。ランシエールはその連作のうちからポーランドのある女性の写真⁽⁷⁾ を選び出し、そこにストゥディウムともプンクトゥムとも異なる「どちらでもない *ni l'une ni l'autre*」ものを読み取ろうとする。彼はそれを「脱固有化された類似 *ressemblance désappropriée*」(SE 124) と称するが、これはどういうものなのか。彼は次のように説明する。

この類似は、イメージと突き合わせることのできるような、いかなる現実の存在にわれわれを差し向けることもない。だが、それはバルトの語るような唯一無二の存在の現前でもない。それはどうでもいい存在 (*l'être quelconque*) の現前、その身分〔同一性 *identité*〕が取るに足らない、顔を差し出すことで考えていることを隠す存在の現前なのだ。(ibid.)

それは、コード化された平凡なストゥディウムではもちろんない。だがかといって、プンクトゥム的な「唯一無二の存在」の現前でもない。そうではなくて、この写真から読み取られる脱固有化された類似とは、何を表現しようとしているのか、何を考えているかを読み取ることができない、無名で匿名的な「どうでもいい存在」の現前である。我々はここに、かつてシラーがユーノー像に見出した、あらゆる強制から自由な「無為」なあり方の反響を見出すことができるだろう。ランシエールにとっての写

真における中断とは、このように特定の対象を指向することのなく、いかなる規定も逃れるような、「どうでもいい存在」の匿名的で無為な現前にあるのだ。

おわりに

以上から、ランシエールが写真芸術のいかなるあり方に「中断」を見出しているのかが明らかになった。それは、プントゥム的な対象の特異性によってではなく、むしろ匿名性、どうでもよさによってもたらされる、物思いに耽るあり方としての中断である。本論文はこうして見出された中断がいかなる効果——第三節の冒頭の引用で触れられたところの——をもたらすのか、という点には踏み込むことができなかった。言い換えれば、バルトの論を芸術の無化として批判するランシエールが芸術を擁護するのは、芸術にどのような意義を認めているからなのか、という問題が残されたままである。今後の課題としてそれを検討することで、そうした効果を写真以外の芸術はどのように発揮するのか、また、この作用によって我々はどのような影響を被るのか、いわばランシエール流の「美的教育」はいかなるものか、といった問いに答えるための道も開かれるだろう。

註

- (1) 引用における強調は全て原文。なお翻訳に際し、既訳のあるものは参照しつつ適宜訳語を変更した。また引用した著作の略号については文献表を参照。
- (2) 写真について語るランシエールを取り上げた先行研究は稀である。管見の限りでは、入門書として書かれた Jean-Philippe Deranty (ed.), 2010, *Jacques Rancière: Key Concepts*, Acumen の 11 章 Toni Ross, “Image, montage”, pp. 151-168. にバルトへの言及が取り上げられている。
- (3) 表象的体制以前に、プラトンのミメーシス批判に象徴的な「倫理的体制」が存在するが、ここでは割愛する。
- (4) ランシエールのシラー読解における芸術の政治的効果について論じ、その枠組を現代の政治的芸術の言説や実践に引き合わせた論考として、田中均、2011、「芸術における『解放』とは何か——ジャック・ランシエールの美学理論における芸術と政治」、『批評理論と社会理論 1：アイ

ステーション』、仲正昌樹編、御茶の水書房、pp. 15-40. がある。

(5) この表現は、世界を象形文字として見るというノヴァーリスの発想をほのめかしていると思われる。この発想については小田部胤久、『芸術の条件』、東京大学出版会、2006、p. 110. を参照。ランシエールが美学的体制を論じる上でのノヴァーリスへの言及は、例えば *L'inconscient esthétique*, Galilée, 2001. 『美学的無意識』、堀潤之訳、『みすず』、みすず書房、2004年5月号、pp. 14-45. にある程度の紙幅を取ってなされる。

(6) この文脈において、ふたたびバルト批判がなされる。「彼はプンクトゥムが持つ物思いに耽る力を、ストゥディウムによって表現される情報提供の側面に対立させている」(SE 118) と述べられるように、単なる意味作用に回収されないイメージの「特異性」を肯定しようとしたところまでは、バルトは評価に値する。だが前節の議論と同様に、この特異性を対象そのものの力のみ還元することによって、プンクトゥムの理論は結局、写真の芸術性を取り逃してしまうとされる。

(7) Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992*.

引用文献

Rancière, Jacques.

[DI]: *Le destin des images, La fabrique*, 2003. 『イメージの運命』、堀潤之訳、平凡社、2010.

[ME]: *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.

[PS]: *Le partage du sensible*, La fabrique, 2000. 『感性的なもののパルタージュ』、梶田裕訳、法政大学出版局、2009.

[SE]: *Le spectateur émancipé*, La fabrique, 2008. 『解放された観客』、梶田裕訳、法政大学出版局、2013.

Barthes, Roland [Œuvres]: *Œuvres complètes V*, Seuil, 2002. 『明るい部屋』、花輪光訳、みすず書房、1985.

Schiller, Friedrich [SW]: *Sämtliche Werke V*, Carl Hanser Verlag, 1980, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Texte original et version française par Robert Leroux, Aubier, 1992. 『美学芸術学論集』、石原達二訳、富山房、1977.

V. F. オドーエフスキーの活動初期における音楽思想 —— その評論と論文から

三浦領哉

1. はじめに

V. F. オドーエフスキー公 Prince Vladimir Fyodorovich Odoyevsky / Князь Одоевский, Владимир Федорович (1803-1869) は、一般的に19世紀ロシアの作家・哲学者として知られているが、彼の活動範囲は文学・哲学の領域にとどまらず、芸術とりわけ音楽の領域にまで広がっている。

18世紀中頃、エカチェリーナ2世の時代にロシアに広まった啓蒙思想は、ドイツ観念論の影響を受けながら、次第に貴族たちを中心とする自由思想へ変化していった。1812年の祖国戦争(ナポレオン戦役)を経て最高潮に達したロシアの自由思想は、1825年、アレクサンドル1世崩御後のデカブリストの乱において弾圧され、挫折を味わうこととなった。オドーエフスキーはこの自由思想の挫折の前後を生き抜いた作家・哲学者であるが、彼が多く音楽評論や音楽思想に関する論文をものし、あまつさえ作曲まで行ったことはあまり知られていない。一般的にオドーエフスキーは作家ないし哲学サークル「愛智会」Общество любителей философииのオーガナイザーとして知られ、その文芸作品には連作小説『ロシアの夜』やSFの先駆けとして知られる『西暦4338年』など今もロシア文学の名作としてあげられるものも少なくない。しかし「ロシア国民楽派」の成立前後を通して著された彼の音楽評論・哲学論文もまたロシア音楽思想の歴史を紐解く上で第一級の史料であり、彼の音楽思想の研究を抜きにしてロシア音楽史は完成しないと言っても過言ではない。にもかかわらず、これまでオドーエフスキーの音楽思想が正面から研究されることはほとんどなかった。そこにはいくつかの原因が考えられるが、概して2つにまとめることができる。第一に、単純にロシア

音楽研究において人的・経済的リソースが慢性的に不足しているがゆえに手つかずのまま残されたこと、第二に、長い社会主義時代を通じて音楽作品の形式的分析研究に比重が置かれ、イデオロギーに触れざるを得ない音楽思想の研究が敬遠されたことが挙げられる。以上のことを踏まえて、次に具体的にオドーエフスキーの音楽思想が時代によってどのように変化したのか検討する。

2. オドーエフスキーの音楽思想と時代区分

オドーエフスキーの著作群におけるその音楽思想は、時代によって大きく2つに区分することができる。第一の区分は、1836年を後端とする「前格林カ」期である。1822年からモスクワで文筆活動を始めた彼は、1825年のデカブリストの乱による「愛智会」の離散を経てペテルブルクへ移住し、官僚として帝室での勤務をこなしながら著述を続けた。この時期のオドーエフスキーの著作における特徴は、第一にロマン主義への信奉とドイツ＝オーストリア音楽への傾倒である。そして第二の特徴は、音楽そのものに対するラディカルな態度である。この時期の論文ではとりわけ「音楽の美とは何か」「音楽の本質とは何か」といった音楽哲学的・形而上学的な問いが立てられ、議論されている。

第二の区分は、1836年よりも後の時代、つまり「格林カ以後」である。1836年にオドーエフスキーは、今も「ロシア国民楽派の父」と称されている作曲家、M. I. グリンカ Glinka, Mikhail Ivanovich / Глинка, Михаил Иванович (1804-1857) と知り合い、彼の国民主義オペラの構想を文筆面から後押しし、ここから「ロシア国民楽派」が始まったとされている⁽¹⁾。したがってこの時期のオドーエフスキーの著作における特徴は、「ロシアに固有の芸術音楽とは何か」を探し求めたことであると言える。

本論文では以上のうちの第一の時期、つまり「前格林カ期」におけるオドーエフスキーの評論・論文を対象にその特徴的な点を指摘し、格林カ登場前夜のロシアにおける音楽思想について考察する。具体的にはオドーエフスキーの最初の評論である1822年の『ヨーロッパ通報主筆へ』〈К редактору вестника Европы〉、1835年に著

した評論『フィルハーモニー協会最後のコンサート（3月7日）』[«Последний концерт (7-го Марта) филармонического концерта»] および 1823 年から 1825 年にかけて著した論文、『芸術理論の試みとその音楽への適用』«Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» の 3 編を対象に、その内容を検討する。

3. オドーエフスキーとロマン主義的音楽観

オドーエフスキーの最初の音楽評論は 1822 年に書かれた、「ヨーロッパ通報」への投稿である。この「ヨーロッパ通報主筆へ」«К редактору вестника Европы» の中で、オドーエフスキーは以下のように述べている⁽²⁾。

[...] Мне кажется, в сем отношении первое место после Италии занимает не Польша, а Германия. Отечество Моцарта и Гайдна должно иметь более сходство Италиєю, чем Польша; что ж касается до общей любви к музыке, то могу уверить, как очевидец, что, вопреки мнению г-на Ш[аликова], не в Польше, а в Германии можно найти почти во всяком доме какой-нибудь музыкальный инструмент. [...]

[...] 私には、この状況においてイタリア音楽に代わって主たる位置を占めているのはポーランド音楽ではなく、ドイツ音楽であるように思われる。モーツァルトやハイドンの祖国であるドイツは、ポーランドよりも多くのイタリアに対する相似性を有している。シャリコフ氏の意見とは異なるが、音楽への愛着に関しても同様であると、私は実際を目撃者として確信する。ドイツでは、ポーランドとは違いどの家にも何かしらの楽器を目にすることができる。 [...]

この記述からは、(当時における) 次世代のロシア音楽として、オドーエフスキーが明確にドイツ音楽を志向していたことが伺える。この記述に現れるポーランドの音楽とは、ポーランドの作曲家でピアニストであったマリア・シマノフスカ (1789-1831)

を指している。シマノフスカはポーランドのシュラフタの出身であり、ペテルブルクにサロンを開き、ロシア宮廷において音楽教育活動を行っていた（マリアの娘セリナは詩人アダム・ミツキエヴィチの妻であり、またマリア自身、ドイツの詩人ゲーテやイタリアの作曲家ケルビーニやロッシーニと親交があった）。シマノフスカの音楽は当時のペテルブルクを中心としてロシアでもてはやされていたが、それをもって「ロシアにおいて、次にイタリア音楽にとってかわるのはポーランド音楽である」とする、作家にしてジャーナリストであったシャリコフ Шаликов, Пётр Иванович (1762-1852) に対してのオドーエフスキーの反論がこの記事である。オドーエフスキーは「愛智会」以前のこの 1822 年の最初の音楽評論において、すでに同時代のドイツにおける音楽文化の豊かさを認識した上で、次にロシアを席卷するのはドイツ音楽であると述べている。

オドーエフスキーがドイツ音楽について非常に肯定的にふれているものとして、公開されずに残されていた「フィルハーモニー協会最後のコンサート（3月7日）」[«Последний концерт (7-го Марта) филармонического концерта»] (1835) が挙げられる。この批評は書きかけであり、書かれた当時公開されなかったが、現在ではオドーエフスキーの音楽著作集に収録されている。この中にはハイドンのオラトリオ《四季》について以下のような記述が見られる⁽³⁾。

[...] Концерт открылся двумя последними частями оратории Гайдна: Четыре времени года. Прекрасные развалины прекрасного здания! Как еще много свежего, нового под их вековым мохом. Правда, многое устарело – да как и не устареть! Кто не обкрадывал доброго Гайдна? – все, все черпали из богатого рудника его произведений, не включая Моцарта и Бетховена; кому досталась счастливая фраза, кому неожиданное соединение инструментов, кому характер музыкаю целой пьесы. Как чуден был старик Гайдн! Он часто хотел музыкаю выразить именно то, что выходит из пределов этого искусства; [...]

[...] Концертはハイドンのオラトリオ《四季》の最終二楽章で始められた。美

しい建築の美しい廃墟！ 古からの苔の下に、出来たての、新しいものがどれほどあることか。実に多くのものが廃れたが、またそこにどれほどの廃れないものがあることか！ 善良なハイドンから盗まなかった者があったろうか？ モーツァルトやベートーヴェンは別としても、彼の作品の豊かな鉱脈からみなが掘り取っていったのだ。誰がその幸福に満ちたフレーズの、意外な楽器法の、その多くの小品の音楽性の、分け前にあずかったのだろうか。なんと老ハイドンは不思議な人物であったことか！ 彼はしばしば、まさにその芸術の領域から超えて出てこようとするものを音楽に描こうと欲したのだ。[…]

このオドーエフスキーの評は、ドイツ・オーストリアの音楽的遺産を高く評価するものであるとともに、一般的にウィーン古典派の代表とされるハイドンを「まさにその芸術の領域から超えて出てこようとするものを音楽に描」くものとしている点でロマン主義的と言える。この評論が書かれた 1835 年は、音楽史的にはすでに前期ロマン派の時代であり、ベートーヴェンの死から 8 年、西欧ではショパンやメンデルスゾーンが活躍していた時期にあたる。同時代から見れば前時代的と言って良いハイドンの作品に対して、オドーエフスキーがこのような評価を下している事実は、彼のロマン主義的音楽観を示す一端と言えるだろう。

4. 音楽の本質をめぐって

この論文はオドーエフスキーによる、芸術思想に関する最初の論文で、未完成かつ未公刊であり、現存している部分は同標題論文の最初の 1 章であるとされている⁽⁴⁾。オドーエフスキーの音楽に関する著作が集められた基本文献とも言える、1956 年にモスクワで刊行された《Музыкально-литературное наследие》より後になってレニングラードのサルティコフ＝シチェドリン図書館で手稿が発見されたものであり、標題の通り一般美学に関する問題から、とりわけ音楽における美学について論じられているものである。

V. F. オドーエフスキーの活動初期における音楽思想

次にこの論文の執筆当時の、オドーエフスキーの思想的背景について述べる。この論文が書かれた1823年から1825年とは、モスクワの哲学サークル「愛智会」Общество любомудрия の活動時期とちょうど重なる期間である。とりわけこの論文が書かれた時期は1825年のデカブリストの乱によって愛智会が打撃を受ける直前、彼らの活動の最盛期であり、その思想が最も成熟した時期であった。またオドーエフスキーは1822年のその最初の音楽評論から明確に思想的立脚点をロマン主義に取っており、その点はこの1825年の論文にも見て取ることができる。

これより論文の具体的な内容に入っていくこととするが、オドーエフスキーはまず音楽の本質に関して以下のように述べている⁽⁵⁾。

Живящий и мертвящий производители в природе – в музыке являются под видами согласия и несогласия. Как в природе всякое явление есть совокупность двух противоположностей, так и в музыке всякая фраза есть совокупность созвучия и противозвучия (consonantia – dissonantia). [...]

生きているものと死んでいるものが自然の中には存在する。音楽においては、それは調和と非調和の形で現れる。自然においてあらゆる現象が2つの対立の総合であるように、音楽においてもあらゆる楽句は協和と不協和の総合である。 [...]

ここで注目すべき点は2点ある。第一に、音楽の本質を「調和」に置いている点である。この「音楽の本質は『調和』にある」という考え方は非常に古典的なものであり、その最初は5 – 6世紀イタリアの哲学者、ボエティウス Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (480-525?) に遡る。ボエティウスは『音楽教程』De institutione musica の中で、音楽を Musica mundana (世界の調和としての音楽 = 世界や天体、自然の調和)、Musica humana (人間の調和としての音楽 = 肉体や靈魂の調和)、Musica instrumentalis (楽器や声として実際に鳴り響く音楽) の3つに分類したが、中世の西欧においてこの観念は常に音楽哲学の基調をなし、少なくとも16 – 17世紀のバロック音楽の時代まで一般的であった。オドーエフスキーのこの記述は、西欧におい

で一貫して音楽の本質と見なされてきたこの「調和」という観点を踏襲するものであると言える。

第二に、「2つの対立の総合」という弁証法の観念を音楽に持ち込んでいる点である。音楽における調和は西欧の音楽において一貫して至高の価値とされ、非調和は「音楽にあらざるもの」と考えられてきた。しかしここでオドーエフスキーが述べている「調和と非調和のジンテーゼ」という思想は、「音楽の本質とは調和である」という中世以来の概念を文字通り弁証法的に止揚するものであると言える。

5. おわりに

以上、本論文ではオドーエフスキーの活動初期における評論と論文に焦点をあて、その音楽観の核をなす部分に言及した。オドーエフスキーがシェリングの強い影響を受けていたことは本人自身が明らかにしている通りであるが、本論文で採りあげた著作からは、より以前の西欧の芸術哲学にたちかえりつつ彼の音楽思想が形成されていたことがわかる。本論文では触れていないが、より具体的な音楽思想（たとえば音楽の外的範疇としての形式、内的範疇としての声部）に関して論じる際には、18世紀の自然哲学（例としてニュートンやガルバーニ）をアレゴリーとして援用している部分も見られる。これまで、オドーエフスキーの音楽思想は単に「ドイツ観念論＝ロマン主義」という極めて限られたコンテクストからとらえられてきたが、（彼が自身で明示的に述べている思想的系譜としての）ドイツ観念論に依拠するばかりでなく、より以前の芸術哲学やその外の思想からの視点が要請されよう。

註

- (1) ロシア音楽史研究において「国民楽派」の用語は、北欧や中欧におけるそれほど一般的ではない。「ロシア国民楽派の父」という言葉は、ソ連時代に政治的意図をもって作り出されたものであり、必ずしも他地域の国民楽派運動と歴史的経緯などの点で一致しないことに留意する必要がある。
- (2) «К редактору вестника Европы» // Вестник Европы, Апрель, 1822 г. № 8. С. 313-317.
- (3) Одоевский В.Ф. [«Последний концерт (7-го Марта) филармонического концерта»] // Музыкально-литературное наследие / В.Ф. Одоевский. М.: Музгиз, 1956. С. 116.
- (4) Русские эстетические трактаты первой трети XIX века в 2-х томах. Ред. М. Ф. Овсянников. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 599.
- (5) Там же. С. 157-158.

主要参考文献

Князь Владимир Одоевский: Дневник. Переписка. Материалы. / Ред.-сост. М. П.

Рахманова. Науч. ред. М. В. Есипова. – М.: Изд. «Дека-ВС», 2005.

Музыкально-литературное наследие / В.Ф. Одоевский. М.: Музгиз, 1956.

Русские эстетические трактаты первой трети XIX века в 2-х томах. Ред. М. Ф.

Овсянников. М.: Искусство, 1974.

Campbell, James Stuart. *V. F. Odoevsky and the Russian musical taste in the nineteenth century.*

Garland Publishing, New York. 1989.

近代音楽学の成立

——ハンスリックとアドラーにおける音楽美学と音楽史——

小川将也

0. はじめに

本論考は、エドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick 1825～1904) の著作『音楽美について』(Vom Musikalisch-Schönen 初版1854年)⁽¹⁾ とグイド・アドラー (Guido Adler 1855～1941) の論文「音楽学の範囲、方法、目的」(Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft 1885年)⁽²⁾、著作『音楽における様式』(Der Stil in der Musik 1911年、第2版1929年)⁽³⁾、『音楽史の方法』(Methode der Musikgeschichte 1919年)⁽⁴⁾ を対象にして、音楽美学と音楽史という二つの観点から近代音楽学の成立について考察するものである。特に、従来の研究において明確に意識されなかった音楽美学と音楽史の領域設定・境界に注目し、客観的・帰納的な方法論のもとで音楽作品それ自体に即した歴史記述がいかにして可能となったのかを考察する。(研究に用いた文献については文献表を参照のこと。)

1. ハンスリックの音楽美学

1-1 『音楽美論』の概要

ハンスリックは自然科学を模範とした客観的で厳密な学問として音楽美学を構築し、それによって音楽作品の価値を学問的に規定するよう試みた。彼が『音楽美論』において主張したのは以下の二点である。すなわち、一つは主観的で不明瞭な感情を音楽の内容として論じる「感情美学」(Gefühlsästhetik)⁽⁵⁾ への反論を念頭に、「音楽は『感

情を表現すべきである』という一般に広まった考えに反対する」ことであり、もう一方は「一般美学」(allgemeine Aesthetik) に対する「特殊美学」(Special-Aesthetik) としての音楽美学の構築を念頭に⁽⁶⁾、「音楽作品の美は特殊音楽的 (specifisch musikalisch) である」ということである⁽⁷⁾。以下では、『音楽美論』の概要を確認する。

そもそも『音楽美論』において「美学」はいかなる学問と捉えられているのか。『音楽美論』において「一般美学」の成果を踏まえ、個々の芸術の「技術的な諸規定」に基づき芸術作品それ自体の特殊な美を探求することが「特殊美学」の目的であると述べられることから⁽⁸⁾、自身の取り組む美学が芸術美 (= 芸術作品それ自体の美) について考察する学問であるとハンスリックは捉えていただろう⁽⁹⁾。『音楽美論』初版第5章において「[音楽] 美学は (あるいはきわめて厳格に表現すれば、芸術美を扱う美学の一部門は) 音楽を単にその芸術的側面から把握しなければならない」⁽¹⁰⁾ と述べられることから客体である音楽美 (= 音楽作品の美) を扱う学として『音楽美論』が執筆されていることは明らかである。(第4版以降は「芸術美の学としての美学は」と書き改められている。) 音楽独自の美を解明することにおいてハンスリックは、それを徹底的に感情から切り離そうとする。彼によれば、感情は「いくつかの表象と判断の基礎の上に (auf Grundlage einer Anzahl Vorstellungen und Urtheile)」⁽¹¹⁾ 初めて成立するものであり、すなわち「ただ概念 (Begriff) によって詳述できる現実的・歴史的内容 (ein wirklicher historischer Inhalt)」⁽¹²⁾ が成立条件となる。感情が成立するには概念が必要だが、音楽は「不定の言語 (unbestimmte Sprache)」⁽¹³⁾ であり、つまり概念を表現することができないため感情を表現することもできない。加えて「表現する」(darstellen) とはある内容を「目に見えるように」(anschaulich) 生産することであり、内容を目の前に「置く」(daher stellen) ことであるから感情という不定のものを「表現する」ことはできない⁽¹⁴⁾。また、音楽の内容はただ楽音によって形成される「響きつつ動く形式 (tönend bewegte Formen)」⁽¹⁵⁾ であるが、それは音楽が何らの概念も表現することなく、またその素材が人工的な楽音でありかつ自然になんら模範をもたないからであり⁽¹⁶⁾、音以外の内容は音楽にはない。さらに、一般に音楽の内容 (Inhalt) の語を対象 (Gegenstand) あるいは題材 (Stoff)、主題 (Sujet) と混同しているため音以外の表現内容を音楽作品に求めがちであるとされる⁽¹⁷⁾。一方で、音楽の精神的要素はその無題材性によって

否定されず、楽音による形成をもって初めて成立する内容、すなわち「内包」(Gehalt)が音楽の精神的要素となる⁽¹⁸⁾。このような「内包」こそ「特殊音楽的」な音楽美それ自体である。これに加えて第2版(1858年)以降では、自然科学に範をとった対象の観察による帰納的研究方法を客観的な学問に要請する姿勢が強くなる(ただしハンズリック自身が自然科学的な帰納法を『音楽美論』で実践しているとは言い難い)⁽¹⁹⁾。以上が『音楽美論』の概要である。次に『音楽美論』における音楽美学と音楽史の関係について考察する。

1-2 『音楽美論』における音楽美学と音楽史

ハンズリックは音楽作品が音楽美学の対象であることを繰り返し述べるが、その際、美(=音楽作品)はどの時代にあっても美として留まり、美的価値が不変の客体として述べられている。第3章にて、音楽美の議論が決して「古典的なもの」(das Classische)に限定されるのではなく、また「ロマン的なもの」(das Romantische)に対し「古典的なもの」を優遇するのでもないと述べられる⁽²⁰⁾。音楽美の規定はバッハやベートーヴェンと同様にモーツァルトやシューマンにも当てはまる⁽²¹⁾。したがって美学は超歴史的な自己完結した音楽美(=音楽作品)を扱う学問である。この意味でハンズリックは美の自律論者であると言えよう⁽²²⁾。ここから音楽史と音楽美学の境界が生じる。

ハンズリックはA. B. マルクスをはじめとした、芸術作品を時代の理念や出来事との関連から論じる方法を引き合いに出しながら、芸術作品が「人間精神の顕現」⁽²³⁾(Manifestation des menschlichen Geistes)である以上、音楽も「詩芸術や造形芸術、時代の詩的、社会的、科学的な状況、また作者の体験や信念」といった音楽外的要素(音楽作品以外の要素)と関連するのは当然であると認める⁽²⁴⁾。しかし、「芸術の特殊性と一定の歴史的状態との並行は、芸術史的過程であって純粋な美的過程ではない」⁽²⁵⁾のであり、「芸術史と美学の結合が、方法論的観点から必要であるように思われても、二つの学問は最も固有の本質を不本意にも混同されないように純粋に保たねばならない」⁽²⁶⁾のである。したがって「美的研究は作曲家の個人的状況や歴史的環境については何も知らず、また知るべきでもなく、ただ芸術作品そのものが発するものを聴き

信用するのである」⁽²⁷⁾。音楽美学に音楽外的要素が入ってくる余地はない。続いて、音楽作品と音楽外的要素との間の因果関係を立証することは困難であり、誤謬に陥る可能性が高いことをハンスリックは主張するのだが⁽²⁸⁾、彼にとっての学問の厳密さは明確な因果関係を要求し、音楽史において音楽外的要素を音楽作品に結びつける歴史記述は厳密さに欠ける点で批難される⁽²⁹⁾。例えば、作曲家が不幸な時期に書いた作品には短調の作品が多いだとか、悲しみや救済の懇願が表現されていると主張するのは学問的な議論にならないとされるのである⁽³⁰⁾。『音楽美論』の中で音楽史と音楽美学の関係についてこれ以上議論されることはないが、ハンスリックに従えば、音楽作品と音楽外的要素は「並行」しているのであってその交わりを論じることは困難である。さらに「芸術の特殊性と一定の歴史的状態との並行は、芸術史的過程である」との記述からは、音楽史とは音楽外的要素の歴史と音楽作品との「並行」によって成立するとも読める。いずれにしても、『音楽美論』において音楽史が音楽外的要素を歴史的に記述するものであり、音楽美学はそれ自体としての音楽作品のみを扱うことが確かであるが、音楽作品が自律しているならばその歴史が可能なのかという問いが起こる。ハンスリックがこの問いを意識していたかは不明であるが⁽³¹⁾、この問いはアドラーの音楽史にとって重要な課題になると考えられる。

2. ギイド・アドラーの音楽学体系

アドラーは⁽³²⁾、1885年にシュピッタ (Philipp Spitta 1841～1894)、クリュザンダー (Friedrich Chrysander 1826～1901) とともに『音楽学季刊誌 *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*』を創刊する。その冒頭に「音楽学の範囲、方法、目的 *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*」と題する論文を掲載し、音楽学を体系的に基礎づけようと試みる。

2-1 「体系論文」の方法論

「体系論文」では音楽学を「歴史的部門」(historischer Teil) と「体系的部門」

(systematischer Teil) に大別し、さらに各部門に属する下位分野を体系化している。

論文冒頭で、アドラーは「音楽学は音芸術と同時に生じ」⁽³³⁾、「音芸術の状態とともに音楽学の課題が変化する」⁽³⁴⁾と述べ、対象に即した事実学としての音楽学を明確に宣言する。そして、「芸術作品はその構造的性質に従って研究される」⁽³⁵⁾とし、そのためにまず記譜法を現代のものに翻訳し統一することで音楽作品の成立年代の特定へ向かうことを主張する。次に音楽作品の構造的諸特徴が列挙され⁽³⁶⁾、それらに着目し多声構造が明らかになる。歌詞をもつ楽曲の場合には、第一に歌詞を詩として研究し、その後にメロディーとの関連、すなわちアクセントの置き方、韻律的性質が検討される。器楽作品の場合には楽器の扱い方と演奏実践について考察される⁽³⁷⁾。以上の検討を基に当該作品が属する楽種 (Kunstgattung) (当時の楽種と現代の楽種) 及び成立年代 (実際の成立年代と作品が本来所属するであろう芸術的年代) の特定に至る⁽³⁸⁾。最後に、情緒内包 (Stimmungsgehalt)・美的内容 (ästhetischer Inhalt) の規則が検討される。しかし、「他の諸規則が先行して初めてこの情緒内包・美的内容は学問的に把握され」⁽³⁹⁾、「特殊音楽的情緒内包の把握が試みられるだろう」⁽⁴⁰⁾とされる。この記述からは、音楽美学が彼の体系の中で音楽作品をめぐる原理学としての地位を失っていることがうかがえる。

2-2 音楽学体系における音楽美学と音楽史

アドラーは音楽学を「歴史的部門」と「体系的部門」とに二分する⁽⁴¹⁾。そしてそれぞれの部門の方法が述べられるが、アドラーの音楽学ではあくまで作品に忠実な研究が目指されている。

「歴史的部門」は記譜法の変遷を扱い、音楽的諸形式 (musikalische Formen) と呼ばれる歴史的グループの編成 (Zusammenstellung historischer Gruppen) があり、最後に「様々な時代の芸術法則の研究が最高の地位にある」。この芸術法則の研究こそ「あらゆる音楽史的仕事の核心である」⁽⁴²⁾。このような歴史研究による「芸術法則」の解明があって初めて「体系的部門」は成立する。

本論考では特に「体系的部門」のうち音楽美学の扱いに注目する。アドラーの音楽学体系において音楽美学は、先に指摘した通り、音楽の原理学としての性格を失って

いる。彼の体系における音楽美学は、音楽の諸法則を比較し、価値評価およびその主体との関係を判断する分野であるが⁽⁴³⁾、それには「芸術作品」とそれを「統覚する主体」(das Kunstwerk appercipirendes Subjekt) という二つの研究対象が存在し、両者の「相互依存関係を説明することが美学の最終目的」⁽⁴⁴⁾である。アドラーは、音楽美学の主要なテーマを挙げている。例えば、a)「音楽の発生と効果」(Entstehung und Wirkung der Musik)、b)「音楽の自然に対する関係」(Das Verhältniß der Tonkunst zur Natur)、c)「文化、気候、国民の経済状況に対する音楽の関係」(Das Verhältniß der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Vokes) などである⁽⁴⁵⁾。これらのテーマを見る限り、音楽美学は補助学に挙げられている心理学や生理学と密接な関係を持つ⁽⁴⁶⁾。「統覚する主体」と音楽との関連についても、音楽の効果、作用に着目する点で自然科学的・実証的な性格が強い⁽⁴⁷⁾。

3. 音楽美学と音楽史

ここまでハンスリックの『音楽美論』とアドラーの「体系論文」について概観してきたが、最後に音楽美学と音楽史に関して、両者を比較し、その共通点と相違点がさらにアドラーにおける様式概念の提出へとつながることを確認する。そして、様式史としての音楽史が音楽学体系そのものの解体を予告するものとなることを指摘する。『音楽美論』と比較して「体系論文」における音楽美学と音楽史の関係について以下の3点が指摘できる。

① アドラーの音楽学では音楽作品の歴史が可能であることが前提となっており、『音楽美論』におけるような音楽作品が自律的で超歴史的であるとする美と結びついた作品観は見られない。

② 音楽作品の「内包」は「特殊音楽的」であり、音楽の「内包」を論じることは困難であるとする『音楽美論』の形式美学的な音楽の基礎付けを継承する。

③『音楽美論』において音楽外的要素とされていたものが、アドラーの音楽学では音楽美学の対象となっている。すなわち音楽美学の対象に変化がみられる。

以下、それぞれについて考察する。

3-1 作品の歴史

アドラーは音楽の様々な法則を解明することが歴史研究の最大の使命だとしている。アドラーの音楽史は、音楽作品の構造に即した歴史である。しかし、歴史は事実を関係付ける物語であり、構造変化の事実の単なる羅列ではない。このような問題点を解決するために、彼は後に「様式」を音楽史の中心に据えたと考えられる。『音楽における様式』(1911年)では以下のように様式が定義される。様式は「芸術の取り扱いおよび把握の中心」であり「非常に深い生の真実の認識源泉」であって、「芸術作品のあらゆるものが測られ判断される基準」である⁽⁴⁸⁾。さらに音楽作品の構造的な変化を生物の発生に見立てた有機体説を取り入れることで、音楽作品の構造変化を一つの物語として叙述することが可能になる。以下のようにアドラーは述べる。

ある時代の、ある楽派の、ある芸術家の、ある作品の様式は、そのなかで明るみにでる芸術意志(Kunstwollen)の単なる偶然の現れとしてたまたま発生したのではなく、発生、成長、衰退の有機的展開の諸法則に基づいている⁽⁴⁹⁾。

また、ハンスリックの『音楽美論』でわずかに触れられた様式に関する記述を引用しつつアドラーは以下のように述べる。

様式は芸術的形成の客観性にその基礎を持つ(エドゥアルト・ハンスリック)という命題は、以下のように理解されねばならない。すなわち、芸術意志が、時代の気分や心的活動から多くの芸術受容者、享受者たちが初めに到達しなければならない高みにまで立ち昇るが故に、時代のそうした要素に一致しているのと同じく、作品を生みだす芸術家の最高度に個人的な創造は、まさに一般芸術意志を基礎に成り立つ⁽⁵⁰⁾。

このような「芸術意志」の顕現としての様式概念によって、当初問題とされてい

かった「内包」概念が音楽史の中に取り込まれ、『音楽美論』における形式美学が音楽史を支える理論へと変貌することになる。

3-2 音楽の内包

アドラーは「体系論文」にて、「情緒内包」の語と「美的内容」の語を同義語として扱っているが、これらは「特殊音楽的」であり、言葉（概念）に翻訳することができない⁽⁵¹⁾。ハンスリックは『音楽美論』において「情緒」(Stimmung)をしばしば「感情」(Gefühl)と同義に使用していることから、アドラーの「情緒内包」の語は検討の余地があるが、少なくとも「内包」あるいは「美的内容」は概念化することが不可能な「特殊音楽的」なものであるという点で両者は一致している。これは、ハンスリックが『音楽美論』において音楽の無題材性および内包の非言語的な特殊性を主張したことで、学問（美学）的には音楽作品の内容に関する議論が終結したことを意味しているのではないか。少なくとも、「体系論文」において音楽作品それ自体の観察という自然科学的な方法をアドラーが疑うことはなく、そこで音楽作品における内容と形式の議論が主題化されることがないのは確かである。しかし、彼によって音楽史の方法に様式史が導入されることで、内包が再び大きく取り上げられることになる。

『音楽史の方法』(1919年)においてアドラーは、音楽史に「様式批判」(Stilkritik)を取り入れる。それは、「生き続ける芸術作品において形式と内容は互いに不可分に結びついている」⁽⁵²⁾のであるがそれを承知のうえでまず「形式分析」(Formenanalyse)を行う。これは、リズム、調性、旋律、装飾法、和声、対位法的ポリフォニー、動機・主題に関して行われるもので、ここに列挙された対象は「体系論文」における音楽作品を捉える諸特徴と同じものである。このような「形式分析」を経て、音楽史家は「内容分析」(Inhaltsanalyse)へと向かう。内容と形式が合一した「内包」⁽⁵³⁾が「芸術意志」の顕現としての「様式」へと発展的に継承されることによって、音楽作品の歴史としての音楽史においても再び、内容と形式の問題が浮上してきた。

3-3 音楽外の要素

「体系論文」において音楽美学は、歴史研究によって抽出された諸法則を扱うとい

う点で、『音楽美論』の立場がそうであったように超歴史的な研究分野であることは変わらない。しかし、心理学的、生理学的、地誌学的に音楽の主体への効果や社会との関係を扱うという点で、音楽美学は音楽の本質を考察する原理学としての性格を失ったと言える。他方、「体系論文」においてアドラーは、『音楽美論』では「並行」とされていた音楽外的な要素と音楽作品とをつなぐ歴史記述の方法について詳述することはない。これに対して『音楽における様式』では「様式 (Stil) を芸術家および彼の時代の心的状態を映す芸術的鏡像と見なすことができる」⁽⁵⁴⁾と述べられており、様式が音楽外的な要素と音楽作品とをつなぐものとして規定されている。『音楽美論』の議論では、音楽における「形成」(形式)は音楽の「内包」そのものであり、音楽作品に対する客観的な観察から「様式」は導かれる。アドラーは、ハンスリックから受け継いだ「形成」(=「内包」)に「芸術意志」の顕現としての「様式」概念を付け加える。これによって自律的で完結していた音楽作品が音楽外的要素と積極的に関係を持つことになり、従来の音楽美学が扱っていた形而上学的な音楽の原理に対する考察は音楽作品の様式史へと受け継がれることになる。

結論

以上の考察を通じて明らかになったのは、以下の3項目である。

① ハンスリックの『音楽美論』は、音楽美 (= 音楽作品の美) の超歴史的な自律性を主張し、音楽美学は音楽作品そのものを、音楽史は音楽外的要素を扱うとする。自律した存在である音楽作品の歴史が記述可能であるかは問われない。

② アドラーの「体系論文」は、対象に即した実証的・客観的な事実学としての音楽学を提唱し、その体系化を試みた。ハンスリックの要求する自然科学的方法が音楽学体系に取り込まれた。また、音楽史が音楽学の最重要課題となり、そこでは音楽作品の構造に即した歴史が目指された。一方、「体系論文」においてアドラーは、自律的音楽作品観と音楽作品の歴史が可能かを問うことはなく、また音楽外的要素と音楽作品の関連も不明瞭であった。音楽美学は音楽の原理学としての性格を失い、心理学

や生理学と同列に置かれた。

③「体系論文」以後もアドラーは音楽史の方法を考察し、ハンスリックが示していた「内包」を「芸術意志」の顕現としての「様式」に発展させることで、音楽作品と音楽外的要素との断絶を乗り越えようと試み、また、「様式」を有機体として捉えることにより音楽作品それ自体の歴史に理論的基盤を与えた。同時に、従来の音楽美学で扱われていた音楽の原理をめぐる問題が音楽の様式の歴史へと解消されることになり、これによって実証的・客観的な方法を掲げる音楽学体系の解体が予告されるものとなった。

註

(1) デイートマー・シュトラウスによる『音楽美論』歴史的批判版を用いる。この歴史的批判版は初版(1854)から第10版(1902)までの異同が全て記されている。D. Strauß, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen—Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, Mainz: Schott, 1990. なお、『音楽美について』を、以下本文中では『音楽美論』、文末註ではVMSと表記する。

(2) 「音楽学の範囲、方法、目的」を、以下本文中では「体系論文」、註ではUMZと表記する。

(3) 『音楽における様式』を、註ではStilと表記する。

(4) 『音楽史の方法』を、註ではMethodeと表記する。

(5) 『音楽美論』の中で「感情美学」が明確に定義されることはない。第1章の末尾に古今の、感情を音楽の内容と見る言説が列挙されているが、マッテゾンに代表されるアフェクテンレーレの理論からコッホの音楽事典、フリードリヒ・ティールシュの『一般美学』、さらに、第6版(1881)以降ではヴァーグナーの『未来の芸術作品』、『オペラとドラマ』、『ベートーヴェン』が加わり、一つの美学として括するには非常に困難な多様な理論が列挙されている。つまり「感情美学」は特定の学説ではなく伝統的な音楽観であり、それは「書物、批評、会話」(VMS: 24)において広く見られるものであった。

(6) VMS: 22. 初版。

(7) 序文第2版以降掲載。初版において展開される議論はまさにこの2つの命題の証明であり、ハンスリックは第2版以降序文に両命題を明記することで、不要な誤解を解き自身の論点を明確に示そうとした。

(8) VMS: 22. 初版。個々の芸術に特有の「技術的な諸規定」に基づき、特殊な美を解明する

近代音楽学の成立

という前提は初版以降変化することのない『音楽美論』の根本思想である。楽音という素材への関心や美的判断における「目的なき合目的性」を想起させるハンスリックの形式概念にカント美学との類似を読み取ることができる。cf. 小田部胤久『西洋美学史』、東京：東京大学出版会、201～207頁。

(9) 『音楽美論』では音楽作品の本質を美と見なして論が進められる。美と芸術作品が一体となって考えられている。主体の側から美を規定するのではなく、観察対象として美がすでに存在しており、それはすなわち芸術作品である。

(10) allein die Aesthetik (oder wenn man strengstens formulieren will, derjenige Theil derselben, welcher das kunstschöne behandelt) hat die Musik lediglich von ihrer künstlerischen Seite aufzufassen, VMS: 141. 初版。第4版(1874)以降は以下の通り。allein die Aesthetik, als Lehre vom Kunstschönen, hat die Musik lediglich von ihrer künstlerischen Seite aufzufassen, VMS: 141.

(11) VMS: 44. 初版以降変更なし。

(12) VMS: 44. 初版以降変更なし。

(13) VMS: 44. 初版以降変更なし。

(14) VMS: 52. 初版以降変更なし。

(15) VMS: 75. 初版以降変更なし。ただし有名な形式主義を表明するこの命題は初版と第3版以降で異なる。ツィンマーマンの書評を受けて形式と内容の対立をより鮮明にした記述に変更された。初版：Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik. VMS: 75. 第3版(1865)以降：Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen. VMS: 75.

(16) VMS 第6章。

(17) VMS: 161. 初版以降変更なし。

(18) VMS: 77-78. 動詞の人称変化を変更するといった変更を除いて、初版以降大きな変更はない。

(19) 例えば初版の文章を部分的に残しそれをパズルのように組み替え大幅に改訂される第2版第1章第3パラグラフでは、初版の第1パラグラフを部分的に残しつつ以下のように改訂される。「事物の可能な限りでの客観的認識を求める衝動は、我々の時代において知のあらゆる分野で起こっているように、美の研究に際しても当然起こらなければならない。美の研究は、主観的な感情(Gefühl)から出発して対象の周辺一帯を詩的に散策し、再び感情に戻ってくるという方法と断絶することでその衝動を満たすことが出来るだろう。美の研究は、自ら全く幻想的で無意味になろうとせず、事物それ自体に取り組み、千変の印象から離れた永続的なもの、客観的なものを研究するよう試みるその限りにおいて、少なくとも自然科学的方法に近づかなければならない。」

Der Drang nach einer möglichst objectiven Erkenntniss der Dinge, wie er in unserer Zeit alle Gebiete des Wissens bewegt, muß nothwendig auch an die Erforschung des Schönen rühren. Sie [die Erforschung des Schönen] wird, will sie nicht ganz illusorisch werden, sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens so weit nähern müssen, daß sie versucht, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objective sei. VMS: 22.

(20) VMS: 91.

(21) VMS: 91.

(22) ここでは吉田寛にならい「自律」の語を「音楽作品の自己完結性、他の学問文化や社会制度からの音楽芸術の独立性、音楽的感性（聴覚）の認識器官としての独自性」の3点を合わせ持つものとして定義する。

吉田寛「ハンスリックの『自律的』音楽美学再考——『音楽的に美なるものについて』の成立と改訂の過程を中心に——」、『音楽学』、第44巻第2号、1999年、115頁。

なお、『音楽美論』中に「自律的」(autonom)の語が使われることはなく、「自立的」(selbstständig)の語が頻出する。しかし、音楽美(=音楽作品の美)の独立を主張し「特殊美学」の構築を目指す点のほか、ハンスリック自身、音楽美の原理には音楽現象に対し「必然性、恒常性、排他性」(Nothwendigkeit, Stetigkeit, Ausschließlichkeit) (VMS: 36-37 初版では個々の語が字間空きによって強調されている。第6版以降は強調なし。)が必要であると述べていることから、彼を音楽美に基づく音楽作品の自律論者とするのは妥当であろう。

(23) VMS: 92.

(24) VMS: 92.

(25) ein solches Parallelisiren künstlerischer Specialitäten mit bestimmten historischen Zuständen ein kunstgeschichtlicher, keineswegs ein rein ästhetischer Vorgang ist. VMS: 92. 初版以降変更なし。

(26) So notwendig die Verbindung der Kunstgeschichte mit der Aesthetik von methodologischem Standpunkt erscheint, so muß doch jede dieser beiden Wissenschaften ihr eigenstes Wesen vor einer unfreien Verwechslung mit der andern rein erhalten. VMS: 92. 初版以降変更なし。

(27) Die ästhetische Untersuchung weiß nichts und darf nichts wissen von den persönlichen Verhältnissen und der geschichtlichen Umgebung des Componisten, nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie hören und glauben. VMS: 93. 第7版(1885)以降は、「darf」が「mag」に変更される。

(28) ここには彼の法曹的思考法が指摘される。これに関して、アンソニー・プライヤーは、ハンスリックが法学博士号を取得していたことや法律関連の仕事をしていた事実から、彼の論法が当時のウィーン法曹界に見られた疑似裁判的思考法（当該事象における被告の権利確保やいくつかの因果の鎖を直近の因果関係に限定すること）であると指摘している。この思考法は音楽の感情作用について論じる箇所に顕著にみられるのだが（VMS: 82-83）、ここもプライヤーの指摘が該当するだろう。A. Pryer, “Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music,” in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx, eds., (University of Rochester Press, 2013) , pp. 52-69.

(29) 「バッハ、モーツァルト、ハイドンの世界観の相違を比較し、彼らの作品がもつ対照性の原因を世界観の相違に帰することは、非常に魅力的で実り多い企てとみなされるだろうが、この企ては因果関係を詳述しようとすればするほど誤った推論の危険にさらされるだろう。」

Die Verschiedenheit der Weltanschauung eines Bach, Mozart, Haydn zu vergleichen, und den Contrast ihrer Compositionen darauf zurückzuführen, mag für eine höchst anziehende, verdienstliche Unternehmung gelten, doch sie wird Fehlschlüssen um so ausgesetzt sein, je strenger sie den Causalnexus darlegen wollte. VMS: 93. なお第6版（1881）以降は doch 以下が次のように加筆訂正される。doch sie ist unendlich complicirt und wird Fehlschlüssen um so ausgesetzt sein, je strenger sie den Causalnexus darlegen will. VMS: 93.

(30) 先の「古典的なもの」に対する「ロマン的なもの」の優位の否定と合わせ、歴史記述は音楽作品にないものを音楽作品に加えるという意味でヘーゲルが批判される（しかし、ここでの「古典的」、「ロマン的」の概念がヘーゲルの歴史哲学に基づくそれなのか、18世紀を古典的、19世紀をロマン的とみる時代概念なのかは判然としない）。VMS: 93-94.

(31) もっとも、音楽作品の自律性を主張した段階で音楽作品の歴史を考慮する必要はないとも考えられる。

(32) グイド・アドラー（1855～1941）は、ハンスリックの弟子であり、かつブルックナーに音楽理論・作曲を学び、1880年に、1600年以前の音楽に関する論文（Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600）で博士号を取得した。1882年には和声の歴史についての研究（Studie zur Geschichte der Harmonie）で教授資格を取得した。1898年にはハンスリックの後任としてウィーン大学教授に就任している。ウィーン大学の同僚にはリーグル（Alois Riegl 1858～1905）やその後任のドヴォルザーク（Max Dvořák 1874～1921）、またティーツェ（Hans Tietze 1880～1954）らがいる。彼らの様式概念とアドラーの様式概念との間には直接の影響関係があるが、それについては本論考では扱わない。

近代音楽学の成立

- (33) Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst. UMZ: 5.
- (34) Mit dem Stande der Tonkunst wechseln die Aufgaben der Musikwissenschaft. UMZ: 5.
- (35) Nunmehr wird das Kunstwerk seiner constructiven Beschaffenheit nach untersucht. UMZ: 6.
- (36) それは、リズム的徴表 (rhythmische Merkmalen)、調性 (Tonalität)、個々の声部の音的性質 (tonliche Beschaffenheit einzelner Stimmen)、全体の音的性質 (die [tonliche Beschaffenheit] des Ganzen) などである。UMZ: 6.
- (37) UMZ: 6-7.
- (38) UMZ: 7.
- (39) Wissenschaftlich läßt sich dieser [ästhetische Inhalt] nur erst dann erfassen, wenn die übrigen Bestimmungen vorausgegangen sind. UMZ: 7-8.
- (40) Auch hier wird man versuchen, specifisch musikalischen Stimmungsgehalt zuerst zu erfassen; UMZ: 8.
- (41) 有名な音楽学体系図が示されている。UMZ: 16-17.
- (42) Den höchsten Rang nimmt die Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten ein: diese ist der eigentlichen Kernpunkt aller musikhistorischen Arbeit. UMZ: 9.
- (43) UMZ: 12.
- (44) UMZ: 12.
- (45) UMZ: 12-13. 他のテーマは以下の通り。d) 「成立の仕方、上演場所、使用目的に応じた音芸術の分類」 (Die Eintheilungen der Tonkunst je nach der Art der Entstehung oder dem Orte der Ausübung oder dem Zwecke, dem sie dient)、e) 「表現能力に関する音芸術の境界、音響や騒音に対して音芸術に利用可能な音素材の境界設定」 (Die Grenzen der Tonkunst in Bezug auf ihre Ausdrucksfähigkeit, die Abgrenzung ihres verwerthbaren Klangmaterials gegenüber Schall und Geräusch)、f) 「音芸術の倫理的効果」 (Die ethischen Wirkungen der Tonkunst)
- (46) 「体系的部門」の補助学として以下の学問が挙げられている。音響学、数学、生理学(音知覚)、心理学 (音表象、音判断、音感情)、論理学 (音楽的思考)、文法・韻律法・詩学、教育学、美学。UMZ: 17.
- (47) これは、『音楽美論』の改訂の中で肯定的に取り上げられつつも、美学を精神科学として捉えるハンスリックが最後まで疑念を隠さなかったヘルムホルツに代表される音響生理学の発展と無縁ではないだろう。
- (48) Stil: 5.
- (49) Der Stil einer Epoche, einer Schule eines Künstlers, eines Werkes entsteht nicht zufällig, als

近代音楽学の成立

bloße Zufallsäußerung des darin zutage trenden Kunstwillens, sondern basiert auf Gesetzen des Werdens, des Aus- und Abstieges organischer Entwicklung. Stil: 13.

(50) Die These, daß der Stil seine Begründung in der Objektivität des künstlerischen Bildens habe (Eduard Hanslick) , ist dahin zu verstehen, daß das höchstpersönliche Schaffen des Künstlers, aus dem einzig das Werk hervorgeht, eben auf dem Boden des allgemeinen Kunstwillens erstanden ist, wie es den Stimmungen und Regungen seiner Zeit entspricht, aus ihnen sich zu einer Höhe erhebt, die von vielen Kunstempfindenden und Kunstgenießenden erst erklommen werden muß. Stil: 7.

(51) 「しかし、たいていの場合、情緒内包を言葉に置き換えることは徒勞であろうし、(中略)言葉と音という二つの領域に認められるべき、情緒内包のアナロジーやこれら二つの領域の同一性あるいは対立を学問的に主張することは大胆で無謀な企てであろう。」

es wird aber ein in den meisten Fällen vergebliches Bemühen sein, den Stimmungsgehalt in Worte umzusetzen, und selbst wenn ein dichterischer Vorwurf, sei es dem Worte oder nur der Idee nach, dem Tondichter zur Unterlage des Kunstwerkes gedient, wird es ein kühnes Unterfangen sein, die Analogie der den beiden Theilen, Wort und Ton, zukommenden Stimmungsgehalte, die Identität oder Contrarität derselben wissenschaftlich auszusprechen. UMZ: 8.

(52) daß im lebendigen Kunstwerk Form und Inhalt untrennbar miteinander verbunden sind. Methode: 129.

(53) 「音楽作品の外面上の形式は、表現へともたらされた思想や情緒や心の動きの衣服であるのみならず、芸術作品において展開することができる心的かつ精神的な内包の内的経過を共に決定するものである。」

Die äußere Form des Musikwerkes ist nicht bloß das Kleid der zum Ausdruck gebrachten Gedanken, Stimmungen und Regungen, sondern sie ist mitbestimmend für den inneren Verlauf des seelischen und geistigen Gehaltes, wie er sich im Kunstwerk entwickeln kann. Methode: 129.

(54) Man könnte den Stil als ein künstlerisches Spiegelbild des ansehen, des Seelenzustandes des Künstlers und seiner Zeit. Stil: 8.

基本文献

Adler, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20.

—— *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, 1929².

近代音楽学の成立

—— *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.

Strauß, Dietmar. *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen—Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*. Teil 1 : Historisch-kritische Ausgabe, Teil 2: Eduard Hanslick Schrift in textkritischer Sicht. Mainz: Schott, 1990.

主要参考文献

伊藤久恵「G. アドラーの音楽史学方法論」、『美学』、第 47 卷 4 号、1997 年、46 ～ 57 頁。

小田部胤久『西洋美学史』、東京：東京大学出版会、2009 年。

ダールハウス、カール『音楽史の基礎概念』、角倉一郎訳、東京：白水社、2004 年。

福田達夫「ハンスリック著『音楽美論』のテキストをめぐって」、『東海大学紀要』教養学部 22、1 ～ 14 頁、1991 年。

Pryer, Anthony, “Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music,” in *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx (eds.) , Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2013, pp. 52-69.

三浦信一郎『西洋音楽思想の近代』、東京：三元社、2005 年。

吉田寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉——19 世紀』、東京：青弓社、2015 年。

——「時代を映す鏡としてのハンスリック文献（後編）戦後の修正的評価からポストモダンと冷戦後の思想まで」、『国立音楽大学研究紀要』、第 35 集、2001 年。

——「時代を映す鏡としてのハンスリック文献（前編）同時代的な影響関係からナチズムの反ユダヤ政策まで」、『音楽研究 大学院研究年報 第十二輯』、東京：国立音楽大学大学院、2000 年、128 頁。

——「聴衆とは何か——ハンスリックの音楽批評と公共的演奏会活動——」、『美学』、第 50 卷 1 号、1999 年、25 ～ 36 頁。

——「ハンスリックの『自律的』音楽美学再考—『音楽的に美なるものについて』の成立と改訂の過程を中心に—」、『音楽学』、第 44 卷第 2 号、1999 年、103 ～ 117 頁。

音楽作品の「力動性」と「静止性」をめぐる

Th. W. アドルノの理論について

——A. ベルク《クラリネットとピアノのための四つの小品》を具体例に——

西村紗知

1. はじめに

本論では、Th. W. アドルノの音楽理論における、「力動性 (Dynamik)」並びに「静止性 (Statik)」概念に着目し、これらの概念を用いたアドルノによる理論構築の一例を示す。

まず本論における「力動性」とは何か、辞典の記述を参考にしつつ確認しよう。ドイツの音楽百科事典である MGG には「Dynamik」の項目が設けられている。ここから「力動性」概念の二つの意味を読み取ることができる。一つは音の集中状態や音量のことであり、もう一つは作品が経過する方向へと向かっていく緊張の伴った発展のことである⁽¹⁾。アドルノのいう「力動性」とは、本論においてこれ以降順次確認していくが、この辞書的な意味における後者を指すとみなすことができる。つまり本論における「力動性」とは、作品における「発展 (Entwicklung)」のある状態のことである。しかしこうした辞書的な意味にアドルノの語法が完全に適合するわけではない。何故ならアドルノの音楽理論における「力動性」概念は、対極にある「静止性」概念——よって本論における「静止性」とは作品における「発展」のない状態のことである——と対になっていることが特徴的であり、このような対概念となったものとしての「力動性」については MGG の項目では触れられていない。

よって、アドルノのいう「力動性」並びに「静止性」概念には、彼の理論特有の含意があると思われる。このことは、もっぱら「力動性」及び「静止性」概念を用いてアドルノが作品論を構築しようとする姿勢からも窺える。その姿勢が最も明確に表れているテキストが、本論で扱う「クラリネット小品集」(1937年)⁽²⁾である。これは

ベルクの《クラリネットとピアノのための四つの小品》作品5の楽曲分析に依拠しながら、その作品の理念に言及するという形をとった小論である。この小論で軸となるのは、四つの小品それぞれで、「力動性が静止性へ転化する」という事態が生じており、まさにこのことが当該作品固有の理念を支える要素となっているという主張である。つまり、アドルノによれば、《クラリネットとピアノのための四つの小品》作品5は「力動性の静止性への転化」から生じている。またこれら四つの小品は「発展も時間も知らない瞬間」であり、「それにもかかわらず時間の中で繰り返される」⁽³⁾とされる。本論では注釈を加えつつ、こうした「力動性の静止性への転化」は如何に可能となるか、その理論構築の過程を明らかにする。なお、本論の内容はアドルノの音楽理論における「時間 (Zeit)」の問題⁽⁴⁾の考察の一部である。『新音楽の哲学』(1949年)においては、音楽における時間性質を表す概念は複数存在するが、それらの中でも「力動性」並びに「静止性」は、より直接的に作品の状態を指摘するものであり、それ自体は価値中立的な概念である。それにもかかわらず、静止性の作品は批判的な言説の的となる。それ自体はいわば価値中立的な概念である「力動性」及び「静止性」が、作品に対する批判的言説の立脚点となっているように思われる。他方今回の「クラリネット小品集」では、これ以降確認するが、「力動性」及び「静止性」は、批判的な言説と関係を持たない。アドルノが用いる複数の時間概念の精密な区分化のために、今回の考察を役立てたいと筆者は考える。ちなみに「クラリネット小品集」における「力動性」及び「静止性」概念に着目した先行研究として、ミュラー(1990)が挙げられる。ここでミュラーは「力動性」及び「静止性」概念を社会学における用語とみなして、このテキストから作品論から離れた含意を汲み取ろうとしている。アドルノの音楽理論における「力動性」並びに「静止性」概念に含まれる特有の意味合いはそうした考察によって明らかになるものであろうが、本論ではそうした作品とは直接関わらない視点による考察は割愛する。

2. 「クラリネット小品集」における「力動性の静止性への転化」

まさに次の引用が、力動性と静止性の特殊な関係に由来する、当該作品の固有性を示唆するものである。

そうした力動性の静止性への転化から、平衡を得て静止する (*einstehenden*) 時間それ自体からクラリネット小品集はつくられている。クラリネット小品集は、シェーンベルクの作品 19 あるいはウェーベルンの作品 11 のように、それぞれほんの一瞬 (*Augenblick*) 持続するに過ぎないが、しかしこの発展も時間も知らない瞬間 (*Augenblick*) は、それにもかかわらず時間の中で繰り広げられる [...] (5)。

「瞬間」が「時間の中で繰り広げられる」というのは、大いに矛盾しているように見える。ここではまず「瞬間」というものの含意を汲み取ることを試みよう。この場合の瞬間 (*Augenblick*) という語はまず第一に、曲の長さのこととして読み取ることができる。「シェーンベルクの作品 19」も「ウェーベルンの作品 11」も、数分に収まる程度の長さの曲だからである。しかし、「それぞれほんの一瞬持続するに過ぎないが」とした後、補足して記述を進める辺り、その「瞬間」の如く過ぎ去る作品の時間は、単なる曲の長さ以上のものを質的に含んでいるようである。ところで一般的に音楽は時間芸術であり、それ故時間の中で繰り広げられるものである。しかしこのように矛盾した事態を示されると、「時間の中で繰り広げられる」という一見至極当然のことでさえ、「瞬間」というものの含意とあわせて、一考に値すべき問題となっていくのである。

実際、上記引用文に至るまでには、まとめるとこの小論内部には三つの補足情報が提示されている。それはまた当該作品の基本的な特徴を示す。よって註 5 に挙げた引用文を分析し考察するためには、それらを踏まえねばならない。

2-1. 《クラリネットとピアノのための四つの小品》の基本的な三つの特徴

まず当該作品は、「調性の複合体」が存在しないということを理由に、いわゆる無調であると断定される (6)。この「調性の複合体」とは、調性音楽のシステムによって生み出される音の複合体なのであって、その欠落の例にあたるのが、「所々散ら

された六の和音、増三和音あるいは全音階がそれらのかつての状態を一度は思い起こさせるが、それだけである」という記述である。つまりは、調性音楽のシステムから生み出された和声と思しきものはあっても、確かにそれは六の和音であったりするのだから紛れもなく和声なのだが、それが進行したり、あるいは旋律やリズムやデュナーミク等の他の要素に対して、影響を及ぼすということがないのである。

次に当該作品は、「小形式」で書かれているとされる⁽⁷⁾。この視点は当該作品一曲あたりの小節数の少なさへの言及のために、持ち出される。小形式であるという指摘は、もちろん、小節数の少なさへの指摘であるが、同時に当該作品が無形式ではない、という指摘でもある。アドルノの認識では、ベルクは小形式の作品を作曲するのが自分には不向きであると知っており、それでも敢えて小形式の作品の作曲に踏み切り、形式をうちたてる方法を模索した、ということである。

更に、もうひとつ重要な要素がある。三つめの特徴は「極微なる移行 (der kleinste Übergang)」とアドルノが呼んだ技法である。これは半音階的な動機・主題労作のことである⁽⁸⁾。これは、シェーンベルクの下で習得された動機・主題労作が、ヴァーグナーのいわゆるトリスタン・コードのような半音階による音の移行の影響を受けたもの、とされている。つまり「極微なる移行」とは、最初に提示された主題を半音ずつ変奏させて、次々と別の主題を作り出してゆく技法である。これら三つの基本的な特徴の中で、この「極微なる移行」の技法が、力動性・静止性への関連性という点では、最も重要であると思われる。その理由は次の引用に明らかである。

確かに、「極微なる移行」は力動性的手段である。これは音楽の実体を機能へ変える。つまり、区切られて存在するものすべて (*alles abgesetzt Seiende*) を生成 (*Werden*) の連続へ変える⁽⁹⁾。

このように、「極微なる移行は力動性的手段である」と直接明言されている。これは、音相互に何らかの連関をもたせることを可能にする。例えば、ある主題が提示されて、それが半音ずつ変化するように変奏されれば、ある主題とそれを変奏したものとの間には関連性があるということになる。つまり力動性の音楽であるということになる。

まとめると、当該作品は、調性音楽で用いられる和声が単体で曲の中に点在しているという点では、調性の残滓があると言えるものの、全体的としては無調であり、小形式に基づいて、そして極微なる移行という半音階的な動機労作によって作曲されている。かつて音相互の連関を可能にしていた調性のシステムが作用しない無調で、なおかつ小形式に結果しているという指摘だけを見ると、作品の中での発展が不可能であるが故に、短い作品になってしまった、という事態が想定される。しかし作品を構成するのは極微なる移行という、力動性を生み出す、動機・主題労作の技法である。ここにどうやら「力動性の静止性への転化」の鍵が隠されているように思われる。

2-2. 「極微なる移行」の全面化

「極微なる移行」という作曲技法が、《クラリネットとピアノのための四つの小品》でいかに用いられているかを説明するのが以下の引用である。

ベルクのその〔力動性の静止性への〕転換は、極微なる移行が全面に及ぶことによつてのみ、可能となる。極微なる移行は、作品1のピアノソナタにおいては、また部分的には弦楽四重奏においても、まだ主題の間で効力を発揮していたのであつて、そしてその力動的性格を本質的には、ある主題の他の主題からの、「結果」としての発展というものに負うていた⁽¹⁰⁾。

当該作品においては、「極微なる移行」が全面に及んでいるとされる。それによつて「力動性の静止性への転化」は可能となる。このことは作品1との対比によつて説明される。作品1はソナタ形式であり、主題や形式を判断することができる。主題は再現部でもう一度提示される。作品の過程で主題と変奏の両方が提示されることになる。それは発展のある作品であり、「極微なる移行」は力動性に寄与している。他方当該作品には、「発展」がないとされている。主題と変奏を形式的に認めることができない。発展が発展であるためには、主題と変奏両方の提示が必要である⁽¹¹⁾。アドルノが特に注目するのは、当該作品の第一楽章の、出だしのクラリネットの約一小節半の主題で、すでに変奏が開始されるということである⁽¹²⁾。それは主題を主題として聞くこ

とを困難とする。主題ですら変奏されてしまい、しかもそれ以降同じ主題は元の形で繰り返されるといことがない。このことが「極微なる移行」の全面化である。この点こそが作品1との相違点であるとされている。そしてこの全面化は次のような事態を引き起こすに至る。

2-3. 痕跡としてのソナタ形式

「極微なる移行」の全面化によって、作品の時間は変容を余儀なくされる。このことをもって「力動性の静止性への転化」は遂に生じることになる。

ベルクが、展開の技法を音楽組織全体へと拡張することによって、ソナタというものを清算するならば、今や「素材」そのものが清算過程の犠牲となる。すべてのものが加工 (*Verarbeitung*) であるなら、各々独立してさらされた素材全てはその意味を失う。しかし素材がそれ固有の権利をもって対立するうちに、構成されるのが音楽的時間なのだ。対立なく流れゆくものとしての時間には尺度連関が欠けており、時間というものから離れて、停止する⁽¹³⁾。

この引用文の「ソナタ」というアドルノの記述を受けて、先程の「小形式」は補足説明を必要とする言葉であると分かる。《クラリネットとピアノのための四つの小品》作品5に導入された「小形式」は、アドルノの分析によると、元来大形式に属するはずのソナタ形式が結果的に「小形式」になったものである。アドルノによれば確かにベルクは小形式への可能性を選び取ったのではある。当該作品はソナタという「素材」を、すなわち既存のソナタ形式の元で為されていた、和声法や動機・主題労作などによる音素材の構築に関わる、あらゆる素材を、「極微なる移行」の技法を徹底的に主題にまでも働かせることによって、結果的に「小形式」になってしまった、ソナタ形式なのである。「極微なる移行」が招いたソナタ形式の破綻という結末は、音楽的時間の変容をもたらす。一つの作品を聴取する際に時間経過を認識するためには、作品内部に時間経過を確証する何らかのものが必要である。ここでは「素材」の対立が挙げられている。「極微なる移行」とは「音楽の実体を機能へ変える」働きをするもの

であるはずなのに、全ての「素材」は「各々独立してさらされた」状態に陥る。そして上記引用は段落を変えて次の引用に続き、そして今までの指摘は次のようにまとめられる。

そうしたことに従って小品集は理解されうる。〔…〕ゼクエンツですらもはや許されない。つまり、動機労作は変奏においてのみ存在する。〔…〕四つのソナタ楽章は痕跡となって、縮小されて回帰している。もちろんそれぞれの楽章のうちのいずれにおいても三部形式は、新しい、驚くべき方法で書きかえられている(14)。

ここまでの記述から、「力動性の静止性への転化」の内実が明らかとなる。当該作品は、アドルノの分析に依るならば、飽くまでもソナタ形式である。ソナタ形式は元来力動的な形式であるとされる。しかしベルクの当該作品の場合、動機・主題労作の一種である極微なる移行が、主題の機能を失わせる程に駆使されている。その影響でソナタ形式が可能にしていた、発展、動機やその他の音素材の対立という構造がなくなる。特にこの対立というものが失われることが、音楽的時間の在り方を不確かなものとする。そして曲そのものも短くなってしまふ。以上を経て、静止性の作品という結果になる。こうした見解に基づいて上記引用以降、アドルノはこの四つの小品集それぞれに対して、ソナタ形式としての分析を推し進めるのである。

3. おわりに

「力動性の静止性への転化」の内実は以上で明らかとなった。最後に、アドルノの他のテキストのことにも触れながら、「力動性・静止性」概念についての考察の、今後の展開の可能性を示すことによって、本論の締めくくりとする。

本論の引用には「時間 (Zeit)」という語句が多く登場したように思う。例えば「瞬間」が「時間の中で繰り広げられる」という箇所がそうである。これは音楽が時間芸

術であるという一般的な認識のみでは説明されないものであった。音楽が時間内部で展開されるというアドルノの言及について考察を進めていくなれば、他に如何なるアプローチが可能になるだろうか。筆者は、今回取り上げた小論で、「空間 (Raum)」概念がたった一カ所を除いて用いられなかったことに着目する。このことが、アドルノの後の「力動性・静止性」への言及と、異なる点だからである。

『新音楽の哲学』では、音楽あるいは時間の「空間化」というものについて度々言及される。そして静止性と空間とは相互に近接して用いられている。この場合、ストラヴィンスキーの《春の祭典》、これをアドルノはリズム主導型の作曲技法によるものとするが、これが空間化された音楽の代表例である。『新音楽の哲学』における音楽の空間化の意味を作品に対する言及に絞って汲み取るならば、それは機能和声による和声進行がなされないことといった、素材相互の連関の無さを指している。空間化された音楽には発展がないとみなされ、この点に関して「静止性」と「空間化」とは、具体的な作品例において重複するよう見える⁽¹⁵⁾。しかし、静止性と空間性とは当然異なる概念である。それに、本論で確認したところでは、静止性それ自体はネガティブな含意は無いように思われ、この点でも異なっている。『新音楽の哲学』では空間化された音楽は、絶えず批判され続ける。今回のベルクの作品は、確かに静止性の音楽ではあるが、批判的に捉えられているのではない。それに、空間化された音楽というわけでもないのではないだろうか。「力動性の静止性への転化」は、「極微なる移行」の「音楽の実体を機能へ変える」働きの結果であり、既存の和声進行は無効となっはいるものの、新しい連関を作り出しているのだから。だが、今回の小論が批判的な言説の部類に含まれないということに関して、この小論と『新音楽の哲学』の間で、「力動性・静止性」概念が否定的な方向に何らかの意味変容を遂げた可能性は否定することができない。そうした意味変容の可能性についての考察は今後の課題としたい。

註

- (1) Vgl., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 20 Bände in zwei Teilen, Sachteil. 2*, S. 1608.
- (2) 「クラリネット小品集」は『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』（1968年）に所収されているが、元来は1937年刊のヴィリー・ライヒ編ベルク論集のために執筆されたものである。自分の著作集へ転載するにあたって、内容を改変するような加筆修正は行わなかったとアドルノは『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』の解題で注記している。
- (3) 『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』S. 409.
- (4) 本論の音楽上の「時間」の問題が示すのは、端的に言えば作曲論における時間の問題である。もっと言えば、楽曲形式の問題であり、例えば、20世紀初頭のいわゆる無調による音楽や初期十二音技法において、もはやそれまでのように長い作品を作曲できなくなった、と言われる場合に顕在化するようなものである。『新音楽の哲学』では、作品の実際の長さについても当然問題となるが、それに伴う聴取経験の変化の如何も問われ、それ故作曲家固有の問題に留まらず、果ては時間経験そのものの問題へと話題が及ぶ。
- (5) 『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』S. 409. “Aus jenem Umschlag der Dynamik in Statik, aus der entstehenden Zeit selber sind die Klarinettenstücke produziert. Sie dauern ein jegliches nur einen Augenblick, wie Schönbergs op. 19 oder Weberns op. 11; aber dieser Augenblick, der keine Entwicklung kennt und keine Zeit, wird gleichwohl in der Zeit entfaltet; [...]”.
- (6) *Ebd.*, 「〔当該作品〕は厳格に「無調的」である。ベルクの場合かつて度々取り込まれていた調性の複合体が完全に欠落している。所々散らされた六の和音、増三和音あるいは全音階がそれらのかつての状態を一度は思い起こさせるが、それ以上はない」。“Sie sind strikt ›atonal‹; die sonst bei Berg immer wieder einbezogenen tonalen Komplexe fehlen ganz; einmal mahnt ein versprengter Sextakkord, ein übermäßiger Dreiklang oder eine Ganztonskala ans Gewesene, nichts sonst”.
- (7) *Ebd.*, 「しっかりと自信に満ちた態度で彼〔ベルク〕は、彼に開かれてある、小形式への可能性を選び取る〔…〕」。“Unbeirrt sicher wählt er die eine Möglichkeit zur kleinen Form, die ihm offen ist〔…〕”.
- (8) *Ebd.*, S. 327-328.
- (9) *Ebd.*, “Gewiß, der ›kleinste Übergang‹ ist ein Mittel der Dynamik. Er verwandelt die musikalischen Substanzen in Funktionen; alles abgesetzt Seiende in die Kontinuität von Werden”.
- (10) *Ebd.*, S. 410. “Bergs Wendung wird möglich nur durch die Universalität des kleinsten Übergangs. Der galt, in der Sonate, zum Teil auch im Quartett, noch zwischen Themen und

verdankte seinen dynamischen Charakter wesentlich der Entwicklung von einem Thema aus dem anderen als ›Resultat‹”.

(11) 『新音楽の哲学』S. 151. には「発展」に関する次のような文章がある。「マンハイム楽派から現在のウィーン楽派に至るまでの西洋音楽を支配している、力動的な音楽形式という概念は、限りなく小さなものであっても、同一のものとして刻印されて確保される、動機というものを前提としている。動機の解体と変奏は記憶の中で留まって保持されるものと対置される形でのみ成立する。固定したもの、凝固したものの知れば知る程、音楽は発展を知ることになる」。“Der Begriff der dynamischen musikalischen Form, welcher die abendländische Musik von der Mannheimer bis zur gegenwärtigen Wiener Schule beherrscht, setzt eben das als identisches, geprägtes festgehaltene, ob auch unendlich kleine Motiv voraus. Seine Auflösung und Variation konstituiert sich einzig gegenüber dem in Erinnerung bleibend Bewahrten. Musik kennt nur um so viel Entwicklung, wie sie ein Festes, Geronnenes kennt; [⋯] ”.

(12) 譜例は以下の通り。

Beispiel 14

The image shows a musical score for two instruments: Klarinette (Clarinete) and Klavier (Piano). The Klarinette part is on the top staff, and the Klavier part is on the bottom staff. The score is divided into two measures. In the first measure, the Klarinette has a melodic line with notes marked 'a', 'b', and 'c'. The Klavier has a rhythmic accompaniment. In the second measure, the Klarinette has a melodic line with notes marked 'd (= a)' and 'a'. The Klavier has a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). Brackets and arrows indicate relationships between motifs and dynamics across the two staves.

譜例 1 《クラリネットとピアノのための四つの小品》第一楽章最初の二小節(『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』S. 411. に実際に掲載された、アドルノによる分析)

アドルノはまずクラリネットの最初の約一小節半のパッセージをこの第一楽章の主題とし、動機(d)を動機(a)の変奏と分析する。それぞれ三つの音をみると、記譜音で言えば変イ音がイ音に、変ホ音がニ音に、ト音が嬰へ音に、それぞれ半音階ずつ変るよう変奏されている。これは「極微なる移行」の典型と言えよう。クラリネットとピアノの右手で演奏される部分にそれぞれ (c) とふられたもの相互には、リズムの模倣関係が成立していると分析される。またピアノの左手で演奏される部分の出だしの三つの音は、クラリネットの動機 (b) のリズムを変奏した模倣と分析される。

(13) 『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』S. 410. “Wenn Berg die Sonate liquidiert durch Ausbreitung der Durchführungstechnik übers ganze musikalische Gefüge, so fällt der Liquidationstendenz nun das 'Material' selber zum Opfer; ist alles Verarbeitung, so verliert alles

eigenständig exponierte Material seinen Sinn. Nur aber im Widerstand eines Materials von eigenem Recht konstituiert sich musikalische Zeit; als widerspruchslos fließender fehlt ihr der Maßbezug und zeitfern hält sie inne”.

(14) *Ebd.*, S.410. “Danach lassen die Stücke sich verstehen. […] Selbst Sequenzen werden nicht mehr geduldet; die motivische Arbeit besteht einzig in Variation. […] Die vier Sonatensätze kehren rudimentär, geschrumpft wieder; freilich ist die Dreiteiligkeit in jedem von ihnen auf neue, überraschende Weise umschrieben”.

(15) 『新音楽の哲学』S. 171-174. を参照。

参考文献

本論における引用は、既存の翻訳を参考にし、筆者が訳出したものである。

Th. W. Adorno: GS. Bd.13: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt a.M. :Suhrkamp. 1971

(テオドール・W・アドルノ『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』平野嘉彦訳、法政大学出版局、1983年)。

Th. W. Adorno: GS. Bd.12: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M. :Suhrkamp. 1971

(Th. W. アドルノ『新音楽の哲学』龍村あや子訳、平凡社、2007年)。

Thomas Müller, *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos : ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs*, Frankfurt a. M., Campus 1990.

Richard Klein, "Die Frage nach der musikalischen Zeit," *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 2011, pp. 59-74.

Max Paddison, "Adorno, Time, and Musical Time Response to Stephen Decatur Smith,"

The Opera Quarterly, vol. 29, no. 3-4, 2014, pp. 244-252.

Alban Berg, *Vier Stücke für Klarinette und Klavier, Op. 5.*, Wien, Universal Edition, 1952.

Matthias Thieme, "Dynamik," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 20 Bände in zwei Teilen, Sachteil. 2*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel; Basel; London; New York; Prag, Bärenreiter, 1995, S. 1608-1622.

黛敏郎《涅槃交響曲》(1958年)の
「カンパノロジー・エフェクト」に関する一考察
——日本近代音楽館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に

高倉優理子

はじめに

黛敏郎(1929～1997)は、日本の伝統音楽を題材とした作品を残したことで知られている。その代表作である《涅槃交響曲》は、梵鐘音のスペクトル分析に基づいた音響と声明を中心に構成された作品であり、オーケストラの分割配置による空間的な音響形成が日本で初めて試みられた作品であるとされる。《涅槃交響曲》の初演時プログラムの中で黛は、梵鐘の倍音に基づく和音を空間的に交応させることによって得られる音響効果を「カンパノロジー・エフェクト Campanology-effect」と称している。筆者は、明治学院大学図書館附属日本近代音楽館における資料調査を通じて「Campanology 資料」という表題のもとにまとめられた一連の資料を発見した。その内容は、黛の梵鐘音を素材とした作品の自筆スケッチと、創作の際に参照したとみられる既存資料である。本論文では、《涅槃交響曲》の音響を構成する基本和音(黛の用語では「主題となる」和音)の成立過程を中心に、黛が「カンパノロジー・エフェクト」を作り出す過程を「Campanology 資料」に即して明らかにする。

1. 《涅槃交響曲》の概要

《涅槃交響曲》は6楽章構成の作品であり、「カンパノロジー」と題された奇数楽章、及び声明を中心とした偶数楽章からなっている。オーケストラは3グループに分けられて、聴衆を取り囲むように配置される。各グループの編成は、グループIが木管楽

器中心、グループⅡが弦楽器、木管楽器、金管楽器、打楽器と男声合唱、グループⅢが金管楽器中心である⁽¹⁾。楽器の配置については、ペータース版の印刷譜の冒頭に、バルコニーがある会場の場合と1階席のみの会場の場合の2通りの配置図が掲載されている⁽²⁾。そのうちバルコニーのある会場の図を例にとると、グループⅠをバルコニーの右手前方、メインのグループⅡのオーケストラを前方のステージ上、グループⅢをバルコニーの左手前方に配置するよう指示されている。

2. 《涅槃交響曲》の主題和音

《涅槃交響曲》の音響効果について黛は次のように述べている。

最初に呈示される13個の合音——これは3種類の合音が時価を変えて交互に現れるにすぎない——が主題となり、途中点描風な変奏曲を交えつゝ徐々に合音の数と種類を増加していき、クライマックスに至って、3つに分けられたオーケストラの各グループが、一斉に同一の合音をそれぞれ時機を少しづつずらしたアタックと、異なったダイナミック変化によって演奏し、ふたたび静寂に戻る。この3つに分けられたオーケストラの各グループ間を、音が交応する効果——私はこれをCampanology-effectと呼んでいるが——は絶対に生の演奏でなくては味わえない独特の立体感があり、殊に、今日の演奏会場であるコマ劇場は、この種の音響効果に適しているので、その効果が期待されると思う⁽³⁾。

本記述では、西洋の伝統的なハーモニーとしてではなく音の塊として使用していることを示すために、和音について「合音」という表記が用いられている。黛は、この「合音」と表記された和音が3か所に配置されたオーケストラ間を交応することによって得られる音響効果を「カンパノロジー・エフェクト」と呼んでいる。

本記述において言及された「3種類の合音」と呼ばれる和音に関しては、初演時プログラムに黛の自筆による譜例が掲載されている。本論文では、これらの和音が「主

題となる」という黛の記述に基づき、この3種の和音を主題和音と呼ぶ。また、3種の和音それぞれを、譜例の左から順に、主題和音A(低音から順に、A、Gis、A、Des、F、B)、主題和音B(Fis、E、F、A、D、Fis、H、Dis)、主題和音C(E、G、Des、F、C)とする⁽⁴⁾。《涅槃交響曲》では、主題和音以外にも複数の和音が用いられているが、第1楽章と第5楽章の主要部分はこの主題和音A、B、Cによって構成されている。そのため、本論文では、この主題和音を例にとり、和音の成立過程について検証する。

3. 「Campanology 資料」

「Campanology 資料」は、明治学院大学図書館附属日本近代音楽館に所蔵されており、筆者の調査によって初めて発見されたものである。この資料は、黛の梵鐘音を扱った作品の自筆スケッチと、創作の際に参照したとみられる既存資料を含んでいる。各資料のデータを以下に示す⁽⁵⁾。

資料1

五線紙(32段) 1枚 397 × 287 mm 筆記具:鉛筆(黒) 「Campanology 資料」の表記あり

資料2

NHK用箋 6枚 184 × 264 mm 筆記具:鉛筆(黒・赤・青) ステープラー綴じ 6枚のうち4枚は記入なし 「(Oct, 26, 1966)」の日付あり

資料3

方眼紙2枚 1枚目:290 × 203 mm 2枚目:299 × 207 mm 筆記具:1枚目:ペン、赤鉛筆、2枚目:ボールペン

黛敏郎《涅槃交響曲》(1958年)の「カンパノロジー・エフェクト」に関する一考察

資料4

厚紙に謄写版印刷した紙を貼り付け 1枚 351 × 248 mm 「EL[E]KTRONISCHE MUSIK SKALA」のタイトルあり ([]内は筆者による補足)

資料5

五線紙片(34段) 1枚 454 × 281 mm 筆記具：ペン、鉛筆(黒・赤)

資料6

五線紙(34段) 1枚 454 × 281 mm 筆記具：鉛筆(黒・赤)、ボールペン 両面記述あり 34段五線紙(389mm)に6段の五線紙片(85～92mm)貼り付け(のりしろは23～25mm)

資料7

五線紙(28段) 1枚二つ折 397 × 284 mm 筆記具：ペン、鉛筆(黒)

資料8

五線紙(34段) 1枚二つ折 394 × 286 mm 筆記具：ペン、鉛筆(黒) 両面記述あり 外面に「CAMPANOLOGY / TOSHIRO MAYUZUMI」(「/」は改行を示す)、内面に旋律的な音列と和音のスケッチ

資料の番号は、日本近代音楽館が行った分類に従って筆者が付したものであり、実際の資料の成立年代などとは一致していない⁽⁶⁾。本論文では、「Campanology 資料」の中で《涅槃交響曲》に関わる資料のみを取り上げる。

4. 主題和音の成立過程

《涅槃交響曲》の成立過程に関しては、以前より様々な文献で取り上げられてきたが、

黛敏郎《涅槃交響曲》(1958年)の「カンパノロジー・エフェクト」に関する一考察

それらは《涅槃交響曲》の初演時プログラムに掲載された黛による楽曲解説に基づいている。該当部分を以下に引用する。

私はNHKの厚意を得て、毎年大晦日に放送される除夜の鐘の録音テープを手に入れ、その一つ一つの特徴ある鐘の音を音響分析してもらった。(中略)分析の結果の近似値をとって平均率(原文ママ)に直し、今度はNHK交響楽団に協力してもらって、鐘の音的オーケストレーションの実験を繰返した。(中略)これらさまざまな実験の結果、私は7種類の梵鐘と3種類の半鐘の音をもととして、「カンパノロジー」という曲を試作し、昨年11月に放送発表した⁽⁷⁾。7種類の梵鐘とは、口径9尺1寸わが国最大の鐘である東大寺の鐘、以下、平等院、法然院、禪林寺、妙心寺、華光寺、大雲寺の鐘である⁽⁸⁾。

この記述は、《涅槃交響曲》の成立過程を概観したものであるが、梵鐘の音響分析結果やその分析結果を楽譜に書き起こした過程などは明らかにされていない。そのため本論文では、「Campanology 資料」を用いて主題和音の具体的な成立過程を検証し、黛の取り組みについて考察する。

「Campanology 資料」の中で、《涅槃交響曲》に関わる資料は、資料3、資料4、資料5、資料8である。以下これらの資料を順に取り上げる。

資料3は、2枚の資料から成るが、本論文では《涅槃交響曲》との関係が明らかな1枚目のみを取り上げる。この資料は、梵鐘と半鐘の部分音の振動数を記した表と、「註」として梵鐘の部分音の音量の変化を示したグラフ等が書かれた資料である⁽⁹⁾。本資料に見られる梵鐘の寺の名称及び3つの半鐘の記述が、黛による初演時プログラムにおける記述と一致していることから、本資料は《涅槃交響曲》の作曲の際に使用された資料であることは間違いない。

本資料の左上にある、「山下敬治『実験音響学』(八木秀次編“音響科学”オーム社刊)」という表記は、物理学者山下敬治の同論文を基に本資料が作成されたことを示している。しかし、本資料には、山下敬治の論文「実験音響学」から引用されたデータだけでなく、同論文にはないデータも併記されている。

まず山下敬治の論文から引用された部分について言及する。本資料と山下の論文との比較を行うと、各梵鐘の直径の長さ、部分音の振動数のデータ、部分音の振動数の比のデータを黛が山下の論文から得たことが確認できる。

しかし資料3には、山下の論文には見られないデータが3点書き込まれており、これらは黛またはNHKの実験結果に基づくものであると推測される。1点目は、「註」として書かれた梵鐘の各部分音の音量の変化や特徴などについての記述である⁽¹⁰⁾。2点目は、「平等院」、「妙心寺」、「華光寺」の梵鐘音の振動数データに併記された「ビートのための付加音」の振動数である⁽¹¹⁾。これは、註の「②③倍音はビートを加えると効果的」という記述に基づいたものであると考えられる。3点目は、資料の最下部にある「平等院の鐘の直径:基本周波数をもととすれば、東大寺の鐘は44サイクルパーセカンドの基音を持つことになる。これはFisである。」という記述である。この記述からは、黛が東大寺の梵鐘音を平等院の梵鐘音のデータから推測していたことが確認できる。

以上資料3を検討したことにより、従来黛自身またはNHKの実験によって得たと考えられてきた梵鐘の部分音の振動数データが、実際には山下の論文から得られたものであることが明らかになった。黛は山下の論文から得た梵鐘の部分音の振動数データを基に、部分音の音量変化や音のうなりなどの考察を行ったのではないかと考えられる。

資料4は、「EL[E]KTRONISCHE MUSIK SKALA」と題された、10オクターヴにわたる半音階の各音の振動数が書かれた表である。資料4は資料3にクリップで止められており、資料3の部分音の振動数データを楽譜に書き起こす際に黛が参照した資料である可能性がある。

資料5は、資料3の梵鐘の部分音の振動数を微分音を用いて楽譜に書き起こしたものである。各梵鐘の部分音は2通りに書き表され、横に並べて書かれている。2通りに書き表された和音の表記を比較すると、右に書かれた和音は微分音記号を用いて書かれ、資料3の中で挙げられた「ビートのための付加音」も加えられた形で表記されている。左に書かれた和音は、多少の微分音表記はあるものの、多くの音が微分音記号なしで書き改められ、代わりに「少し下」などの言葉で微分音が表されている。ま

黛敏郎《涅槃交響曲》(1958年)の「カンパノロジー・エフェクト」に関する一考察

た「ビートのための付加音」も加えられていない。即ち、右の和音より左の和音の方が、より十二平均律に近く、また簡易な形で表記されているのである。

資料8は、二つ折りにした両面刷りの五線紙に書かれたスケッチで、外側の面の片側には「CAMPANOLOGY / TOSHIRO MAYUZUMI」と題名が書かれている。内側の面には、《涅槃交響曲》で旋律的に用いられている音列のスケッチと和音の表が書かれている。本論文では後者の和音表を中心に検証する。

和音表は、資料5をもとに作成されたものである。黛はまず、資料5の梵鐘音に基づいた各和音を和音の一番下の音である基音がCになるように書き直し、更に各和音を基音がCからHまでの半音階になるよう半音ずつ上に移高してこの表を作成したと考えられる。また、資料5では使用されていた微分音が、この和音表では使われていない。即ち黛は、梵鐘の部分音を微分音なしで書き直し、それを基音が半音階になるように移高して本表を作成したといえる。

この和音表と主題和音との比較を行うと、主題和音はすべてこの表から選択されていることが確認できる。また、本表と主題和音以外の和音との比較も行った結果、《涅槃交響曲》の第1楽章から第6楽章で使用される主題和音以外の殆どすべての和音もこの和音表から選択されていることが明らかになった。主題和音について更に詳細に比較すると、主題和音Aは平等院の梵鐘の部分音を微分音なしで書き直したものにAを付加したもので、移高は行われていない。また音の高さも、平等院の梵鐘音を楽譜に書き起こしたものと等しくなっている。主題和音Bは、部分音振動数の平均値を基にした和音を基音がFisになるように移高したもので、下から2番目の音の半音下にEが追加されている。主題和音Cは半鐘(c)の部分音に基づく和音を基音がEになるように移高し、下から2番目のGを1オクターヴ下げたものである。以上の検討結果から、各主題和音の成立過程、及び主題和音と梵鐘音との関係が明らかになった。また、主題和音Aにのみ梵鐘音に基づく和音が原形で使用されており、ほかの和音は移高形が使用されていることも確認できた。黛は、《涅槃交響曲》の創作に際し、まず和音表を作成し、そこから和音を選択して組み合わせる形で作曲を行ったと考えられる。

最後に、「Campanology 資料」の検証結果に基づいて、和音表の中から黛がどのよ

うにして主題和音を選び出したかということについて考察する。まず、主題和音と演奏するオーケストラ・グループの対応関係を検証する。《涅槃交響曲》の冒頭部を例にとると、グループⅠで主題和音C、グループⅡで主題和音A、グループⅢで主題和音Bが演奏されている。ここで強調したいことは、《涅槃交響曲》の主題和音が用いられている全ての部分において、各主題和音は同一のオーケストラ・グループで演奏されるということである。つまり、主題和音が使用される部分において、ステージ上の Group Ⅱのオーケストラでは必ず主題和音Aが演奏されるのである。

また、主題和音は1オクターヴ内の12音がすべて含まれるように選択されていることが黛の以下の記述より明らかとなっている。

12音のあらゆる音を3個の合音で提示するためには、基音が長6度および完全5度の関係に置かれなければならないということである⁽¹²⁾。

この記述からは、黛が基音を「長6度および完全5度」という音程関係に規定したことが読み取れる。実際に主題和音の基音の音程関係をみると、主題和音Bの基音は主題和音Aの基音の1オクターヴと短3度下、主題和音Cの基音は主題和音Aの基音の2オクターヴと完全5度上となっている。これらの音程を読みかえると、主題和音Aと主題和音Bの基音の音程関係は長6度、主題和音Aと主題和音Cの音程関係は完全5度となり、黛の記述と一致する。即ち、黛の記述からも、主題和音Aを中心として他の和音を規定しているといえるのである。

以上、主題和音の配置及びその選択のどちらにおいても、主題和音Aが中心として扱われていることを確認した。この中心として扱われている主題和音Aが、平等院の梵鐘音に基づく和音を原形で使用したものであることが「Campanology 資料」により明らかになったことは先に言及した通りである。即ち黛は、主題和音を選び出す際に、まず梵鐘音に基づく和音の原形を中心に置き、そのうえで12音すべての音を提示できるように他の2つの和音を選び出したと結論づけられる。

5. 結論

本論文では、筆者が新たに発見した「Campanology 資料」を検討することによって、①梵鐘の部分音の振動数データを山下の論文から得る、②その振動数データを微分音を用いて和音として書き起こす、③それらの和音を微分音なしで書き直し、移高して和音表を作成する、④和音表から和音を選択する、という過程を経て《涅槃交響曲》の和音が成立したことを明らかにした。また、主題和音の選択に際し黛は、梵鐘の部分音に基づく和音の移高形ではなく原形を中心に、他の和音を規定したと考えられる。

なお、本論文では詳細な検討は割愛したが、《涅槃交響曲》の各和音とそれを演奏する楽器やオーケストラ・グループの対応関係には楽曲全体を通じいくつかの規則性が見られた。例えば、梵鐘の部分音に基づく和音を原形で使用している主題和音 A には、第5楽章の終盤を除いて、弦楽器が用いられている。同様に、主題和音が使用されていない部分においても、梵鐘の部分音に基づく和音を原形で用いた箇所には弦楽器が使用されているのである。その他にも幾つかの規則性が見られたが、詳細な検討は今後の課題としたい。

註

- (1) 各オーケストラ・グループの編成は次の通りである。(グループ I) ピッコロ 2、フルート、クラリネット 2 (B \flat)、クラリネット (E \flat)、グロッケンシュピール、スレイベル / (グループ II) ピッコロフルートーバスフルート 2、フルート、オーボエ 2、イングリッシュホルン、クラリネット 2 (B \flat)、バスクラリネット、ファゴット 2、コントラ・ファゴット、ホルン 3 (F)、トランペット 3 (B \flat)、トロンボーン 3、ティンパニ、シロフォン、クラッシュ・シンバル、サスペンド・シンバル、タムタム、チェレスタ、ハープ、ピアノ、弦楽 5 部、男声合唱 / (グループ III) ホルン 3、トロンボーン 3、チューバ、コントラバス 2、タムタム
- (2) Toshiro Mayuzumi, *Nirvana Symphony*, Peters, 1969, EP6336.
- (3) 「三人の会」第3回演奏会のプログラム冊子(日本近代音楽館蔵、資料番号 195804008)。

- (4) 本論文では、イタリック体表記のアルファベットは、ドイツ語音名を表す。
- (5) 資料のデータは明治学院大学図書館附属日本近代音楽館による。
- (6) 日本近代音楽館の分類は、資料が重なっていた順番に基づいている。
- (7) 《カンパノロジー》は、《涅槃交響曲》が初演される前年の1957年に初演された作品で、《涅槃交響曲》に第1楽章として組み込まれた。
- (8) 「三人の会」第3回演奏会のプログラム冊子(日本近代音楽館蔵、資料番号195804008)。
- (9) 資料3は方眼紙に書かれ、紙の左上に「山下敬治『実験音響学』(八木秀次編“音響科学”オーム社刊)」と記載されている。その下に、各梵鐘の直径や部分音の振動数、部分音振動数の比などのデータが、「平等院」、「法然院」、「禪林寺」、「妙心寺」、「華光寺」、「大雲寺」、「半鐘(3種類)」の順で表に整理されている。各梵鐘の部分音の振動数は、第1部分音から第7部分音まで記載がある。表の下には、「註」として、梵鐘の各部分音の音量変化等に関するグラフと記述が加えられている。更にその下には、「東大寺」の梵鐘音を「平等院」のそれから推測したことを示す記述がある。
- (10) 「註」には、「第1部分音」、「第2、3部分音」、「第4、5、6部分音」に関してそれぞれ記述がある。本論に直接関係のある「第2・3倍音」については、「②③にビート(大体5サイクル違い)を加えると効果的。たゞし700c/s以上のときはビートは不適。」と記述されている。
- (11) ここでいうビートとは音のうなりのことで、「ビートのための付加音」はうなりを得るために加えられる音を意味する。
- (12) 「三人の会」第3回演奏会のプログラム冊子(日本近代音楽館蔵、資料番号195804008)。

土方巽の暗黒舞踏における「東北」

李 裁仁

はじめに

本論文の目的は、1950年代から始まった土方巽の暗黒舞踏における「東北回帰」と呼ばれた特徴に注目し、それらに対する評論や土方の書き残した言説に基づき、「東北」が後期舞踏においていかに意味づけられるのかを改めて問うことにある。

舞踏とは、1950年代末から1960年代にかけて、土方巽によって生み出された日本の新しいダンスである。土方の他に、大野一雄、笠井勲などといった踊り手もいたが、その中でも特に土方の舞踏は「暗黒舞踏」と呼ばれ、当時日本のダンス界において前衛ダンスとして新しい風を吹かせた。

土方の舞踏は、その最初の作品から、既存のダンス界において主流を占めていたバレエやモダンダンスとはスタイルが異なるものであった。舞台上には、男色を示唆するような身振りや、生きている鶏を絞め殺す行為が登場するなど、従来のダンスの舞台においてはまったく存在しなかった身振りを示すことで、日本のダンス界の人々と観客たちを驚かせたのである。このような衝撃的な舞台で土方が意図したのは、それまでのダンス界においてよく用いられていた感情表現や物語の再現的な身振りをそのまま受け継ぐことではなく、土方独自の肉体観を示すことであったと思われる。

土方は1963年の作品「あんま——愛欲を捧げる劇場の話」において、初めて日本的な要素を用いることで、舞踏のさらに新しいスタイルを告げることになった。この新しいスタイルとは、「土俗的」や「土着的」などと特徴づけられるものである。具体的に言えば、舞台上の動き、舞台装置、音響などが土方の故郷である秋田＝東北を想起させるものであったことを指す。とりわけこの時期から土方の動き方は、西欧のそれとの対比により「日本的」なものとして特徴付けられてゆくことになる。

第一節「東北回帰」に対する言説

「東北」や「日本的」などといった土俗的な要素が多く見られる舞踏の代表作としては、1968年公演「土方巽と日本人—肉体の叛乱」と1972年の公演「四季のための二十七晩」がある。舞踏評論家の合田成男は「土方巽と日本人——肉体の叛乱」について、「ジャン・ジュネを含めてこれまで土方が影響をうけていた西洋世界からの決別であり、「肉体の純化」とともに自身のルーツを遡る東北回帰となる」と評価した⁽¹⁾。つまり合田は、初期と異なる作品のスタイルを「西洋世界からの決別」にあるとし、「東北回帰」と指摘したのである。土方が1960年代末頃、細江英公の写真集「鎌鼬」を撮影するために秋田を頻繁に訪れていたことも考え合わせて、この時期に土方は秋田から影響を受けた「東北」的な、もしくは「日本」的なものを意図的に舞台に実現しようとしたのだと考えられてきた。

では、舞踏の後期作品におけるいかなる側面が「東北」や「日本人」的な要素とみなされていたのかを具体的に見る必要があるだろう。それゆえ以下では、後期の作品に対する評論を読むことで、「東北」や「日本人」などといったものがいかなる様相のもとに記述されてきたのかを明らかにしたい。

上述したように、土方の舞踏が「日本人」や「土俗」的と呼ばれたのは、まず、洋舞に対照される土方独自の動き方や舞台に由来すると思われる。土方と交流していた赤瀬川原平は、1968年、細江英公の写真展「とてつもなく悲劇的な喜劇——日本の舞踏家・天才〈土方巽〉主演写真劇場」を見て、土方は、皆が西洋に憧れていた中で「何か違う、アジア的、日本的な変なものを含んで」と述べている。さらに日本的なものの中でも「ホームレス、世の中のアウトロー、山に住んでいる山窩の人たちというような、日本神道の山や山岳信仰から引きずっているような匂い」がする土方は、「土俗とかっこよさと両方を持っていた」と賞賛した⁽²⁾。つまり、赤瀬川は、皆が西洋に憧れている中に登場した土方を、彼が当時の主流とは全く異なる、西洋からも、さらに日本の伝統的な芸能からも距離を置いていることを指して「土俗」と特徴づけたのである。

土方の舞踏に、西洋からも洗練された日本伝統的な芸能とも異なる「土俗」を見出すこのような観点は、武智鉄二の原初生産性理論において、より体系的な形をとった。武智は土方と同時代の演劇演出家であり演劇理論家でもあったが、彼は日本の芸能を「原初生産性」という理論に基づいて説明した。「原初生産性」は、武智が1950年代末ごろ確立した彼独自の理論で、その理論は『舞踊の芸』において舞踏へと適用された。『舞踊の芸』の中で、「舞は、すべての民族舞踊がそうであったように、民族の生産労働の身ぶりを、芸術的に止揚して、創造されたものである」とし、農耕が主な生産活動であった日本で生まれた舞踊は、牧畜や漁労、狩猟などの生活には見られない、農民としての「土に向かってエネルギーのすべてを注ぎこみ、土への労働」のような身振りであると述べた。「原初生産性」理論に基づく解釈は、舞踏から農耕民族的な身振りを見出すことで、農耕生活をなして来た「東北」地方の特色を示すものとして舞踏を特徴づけることにつながる視点であった⁽³⁾。

以上から、土方の後期作品が、当時の評論家によって「東北回帰」として捉えられて来たことが明らかになった。しかし、そのような解釈を否定する評論家もいる。合田によれば、1968年の作品「土方巽と日本人——肉体の叛乱」の上演は土方の「屈折点」であり、彼はそれを「日本回帰」と解釈した。とはいえ、彼は「屈折点と指摘し、あるいは狂喜するわれわれの側の余裕や恣意は、実は舞台の上から厳しく拒否されていたはずだ、といま思う」と述べ、「日本回帰」という批評は、実際の作品では「拒否されていた」ものと考えたのである。

このような指摘は、松本小四郎の評論とも同様であると思われる。松本は、「土方が「舞踏」によって顕示した肉体は、ある文脈から見れば、〈反乱〉という自由をもたらず行為となり、新たな価値転換によって肉体を解放する手段となったが、別の文脈からすれば、それは歴史的で抑圧的な身体の様式化であったという解釈が当然あっても不思議ではない」と述べた⁽⁴⁾。アメリカの研究者であるウィリアム・マロッチェは、「東北回帰」としての解釈を否定することからさらに進んで、舞踏を「東北回帰」と特徴づけることの危険性を主張した。彼によれば、舞踏に見られる「東北」的な様々な要素を、土方の「故郷」という根源的なものへとすぐに結びつけるような「本質主義」的な観点は、舞踏が「日本人の肉体」の表現「以外の何かでありうるという可能

性」を、見逃してしまう危険性を持つと述べている⁽⁵⁾。

以上で見てきたように、評論家や先行研究の中に、土方の舞踏を「東北回帰」として捉える解釈を否定するものも存在した。筆者も、後期舞踏作品に見られる様々な「日本人」や「東北」的な要素が、土方の日本人としての出自の表明であるとは思わない。では、「日本人の肉体」の「表現」ではないならば、土方が「東北」を舞台に持ち込むことによって、いかなることを示そうと意図したのか。その答えのためにまず、土方の舞踏の基本理念であり、「身体操作法」とも言える「なる」技法を検討しておこう⁽⁶⁾。

第二節「なる」

従来のダンスとは異なり、土方は自分のおどりについて「見せる＝見る関係じゃない」とし、「見せる舞踊は全面的に廃止せねばならない」と述べていたことから分かるように、舞踏がある種の「表現の手段」になることを拒んでいた⁽⁷⁾。「表現の手段」であることより、土方はあらゆるものに「なる」ことを願い、次のように語っていた。

自分の踊りは決して古典舞踊に対するアンチではない。むしろ人間概念の拡張であり、動物も植物も生命のない物体もふくめた、あらゆるものに人間の肉体をメタモルフォーズ（変身）する可能性を発見するというところに、自分の舞踏の基本理念を置いている⁽⁸⁾。

この引用から読み取れるように、土方にとって舞踏は「あらゆるものに人間の肉体をメタモルフォーズする可能性」に基づくものである。メタモルフォーズという、「あらゆるものに」「変身」することが、舞踏を論じる際に欠かせない「なる」技法と呼ばれてきた。また1971年行われた講座「遊びのレトリック」において、土方は、「からっぽの絶えざる入れ替え」や「移体」などという言葉で舞踏の「メタモルフォーズ（変身）する可能性」である「なる」について語った。合田によれば、この「メタモルフォー

ズ(変身)」することが1960年代後半から70年代にかけての土方の目標であったのであり、これを合田は「なる」技法として理解している。また、「なる」とは、合田によれば、「動物になる、樹木になる、石になる」ということである⁽⁹⁾。「なる」について市川雅は、「想像力によって選択した諸対象のディテールになろうとする努力」によって、「なる」が可能になると論じていた⁽¹⁰⁾。

土方は、1976年に書いた「犬の静脈に嫉妬することから」において、幼少期を過ごした秋田での記憶について述べつつ、次のように舞踏を説明している。

五体が満足でありながら、しかも、不具者に生まれついていた方が良かったのだ、という願いを持つようになりますと、ようやく舞踏の第一歩が始まります。びっこになりたいという願望が子供の領域にあるように、舞踏する人の体験のなかにもそうした願望が切実なものとしてあります⁽¹¹⁾。

「なる」において注目したいのは、あらゆるものに「変身」することを願う際に、土方は「不具者」や「びっこ」など、とりわけ「不自由」な身体になりたいと語っていたことである。「不具者」以外にも「癩者」「衰弱体」など、土方は様々な言葉を用いて不自由な身体について語っていた。土方の弟子であった三上賀代は、そのなかでも「衰弱体」こそが土方にとって「舞踏家の理想的な身体のあり方」と述べた。つまり、「痛み、衰えて行くもの」は土方の舞踏においてかかせない身体のあり方であろう。このように、バレエなど従来のダンスにおいては、矯正されるべきであるともいえるような「不具者」の身体への願望は、土方の舞踏における極めて独自な特徴であろう。木村覚は「踊ることと見えること」において、土方は「不具者」や「びっこ」など、自分の身体とは「異質な」、「矛盾するような」対象に近づこうとしたと述べている⁽¹²⁾。つまり「なる」とは、土方が鈴木忠志との座談会「欠如としての言語＝身体の仮設」(1977)においてそう名付けるところの「仮設体」である身体に、自分と矛盾するような「不具者」を「招き入れる」ことを意味するのである⁽¹³⁾。では、次の節で、「なる」における「不具者」の意味を考察してみよう。

第三節 「肉体熟視」から「東北」へ

上述したとおり、土方にとって舞踏は、ダンスにおいて一般的に行われる類似性による再現や感情表現とは異なるものであつただろう。というのも、舞踏における「なる」という動き方は、「見せる」ためではなく、「不具者」や「びっこ」などの不自由な「在り方」に近づこうとすることを意味するからである。

三上は『器としての身体』で土方の動きについて「形態を模倣することではなく、指示された言語イメージにあくまでもかかわり続けることで、動きは押し出されて出てくる」と述べている⁽¹⁴⁾。つまり、三上によれば、土方の「なる」という作舞方法から推測できるのは、土方の舞踏に現れる様々な動きは形態の「模倣」に由来するものではなく、「不具者」や「びっこ」といった、土方の見据えたイメージの状態に「なる」過程を通じて生み出されたものである。それゆえ、従来の「東北回帰」の解釈における「日本人」や「東北」の意味は捉え直される必要があると思われる。というのも、従来の「日本人の肉体」の「模倣」として評価されてきた後期の舞踏は、現実の「東北」を見せているわけではないからである。形態の意味における「日本人」や「東北」ではない「日本人の肉体」とは、土方にとっていかなる意味をなすものであつたのか、すなわち、形態や模倣の動きのレベルではないとすれば、土方は「日本人肉体」のいかなる側面に注目し、それを作品に用いたのか。次の節から、「なる」の対象であつた「不具者」とのかかわりを検討することで考察をすすめたい。

では、「不具者」に「なる」ことで、土方はいかなることを目指していたのか。それに答えるため、土方の「肉体熟視」と「飼いならし」の概念について検討しておく必要がある。土方は、宇野亜喜良との対談「暗黒の奥へ遠のく聖地をみつめよ」において、次のように述べる。

たとえばここに指がある、指はものをつかみますね、しかし関節と関節との間はいったいどういう役割を果たしているのかといったことを時々せっぱつまったときに考えてみる。人には日常的、慣習的目的にさらされていないものがある。そ

ういうものをその人に熟視させる。それに付随して今日の状況のようなものをその人間がしょっていくわけですね。そこで人間は血を流しているのだから、肉体熟視というのはどうしてもうしろ暗い。犯罪的なんです⁽¹⁵⁾。

この引用からも分かるように、土方は自分の身体を意識的に感じることに注意を向けていた。「自分の身体の中に、自分の腕が自分の腕でないように感じ取る、ここに重要な秘密が隠されている」と土方が語ったように、自分の肉体への「熟視」は、なりたいと願った「不具者」の身体における「不自由さ」によって出来るのであり、舞踏において欠かせないことである⁽¹⁶⁾。三上は、このような「自分の身体を熟視させる」ことを「身体意識化」とし、「痛くなって初めて腰の存在に気づき、勝手に使っていた指も、不自由さが与えられて初めて存在とメカニズムに気づき、出会うのである」と述べる⁽¹⁷⁾。つまり、土方の「なる」対象であった「不具者」や「びっこ」など、身体の不自由な在り方に近づこうとする舞踏は、自分の身体を意識するためであったと思われる。

土方は、「クラシックバレエでもスパニッシュダンスでも、ある均一な方法論を外側から運動として与える、それに飼いならすわけです。そうじゃなくて、私のはいつもはぐれている自分の身体を熟視させる。逆なのです」と述べ、「飼いならす」ほかの舞踊と対比させるように、「はぐれている」自らの肉体を「熟視」することに自分の舞踏の特徴を見出した⁽¹⁸⁾。木村は、土方の「「飼いならされた」身体を逸脱する不具性は、あらゆる身体が共に秘めているはずの踊り、またあらゆる芸術の根底にあるはずの踊りを引き出すことが出来る」と述べた⁽¹⁹⁾。つまり、土方はあらゆる「飼いならし」の動きを「戒律的」と称しつつ、そこから逃れようとしたのであるが、そのような踊りは、土方のなりたいという「不具者」につながるものがある⁽²⁰⁾。では、「肉体熟視」と「不具者」は、舞踏における「東北」とはいかなる関連性をもつものであったろうか。

第四節 土方にとって「東北」とは

1968年に行われた澁澤龍彦との対談「肉体の闇をむしる」において、土方は少年期をすごした東北での記憶をたどりつつ、次のように舞踏と「東北」との関係性を述べている。

澁澤 その寒い風土が、土方さんの舞踏と本質的な関係があるわけですね。／
土方 ありますね。非常に寒いところに身を隠したいという願望が私の中にありますね。ですから、非常に冷えると舞踏になる。たとえば寒いから手をこするか、そういうことのどこを切りとっても踊りになるんです。(21)

ここから読み取れるのは、土方の少年期を過ごした東北の「寒い風土」など極限の環境が舞踏を成り立たせるということである。これまでの議論で見てきたように、土方の舞踏の本質が「なる」や「肉体熟視」にあるのならば、ここで言われる「東北」の寒さによって凍える身体は、「不具者」の一種と考えられる。つまり、「非常に寒いところ」にあってこそ身を動かすようになるところの舞踏は、「東北」と本質的な関係にあるのである。「私は嬉しいときに踊らないことにしているのだ。私には不可能なからだが与えられてそれが踊りになった」と述べたことから分かるように、土方は、従来のダンスとは逆に、「不可能な」、「不自由な」肉体をむしろ舞踏の原動力とも考えていた(22)。つまり、肉体への「熟視」を主張した土方にとって「東北」こそが、「不具者」になる際にそうであるように、自分のはぐれた肉体を覚醒し舞踏を成り立たせるものであったのだろう。つまり、動けないところでの「不自由」な、「痛い」肉体の観点から「舞踏」の動きに焦点を当てることによって、従来のダンスにおける「飼いならし」の肉体への再考察を求め、自分の肉体を熟視させるのである。

結び

以上より、「なる」と呼ばれてきた身体操作法と、土方の「不具者」と「東北」に関する言説を見ることで、本質主義的な議論に満ちていた従来の舞踏研究にたいして、次のように述べることができる。すなわち、日本人の原形や東北での農耕民族の動きなどといった表現の対象としてではなく、「なる」対象として「東北」を捉えた方が土方の意図を考えるとより適切である。土方が「東北歌舞伎ですが、イギリスにも東北はありますからね。(中略)何も秋田県の一地方を指さないんですね」と述べたとおり、「東北」は、現実上の、地理的なところとしての意味ではない⁽²³⁾。土方が「東北」というところを媒介とし、「飼いならし」の動きよりは、「東北」という「極限」の環境における不自由な自らの身体を「熟視」させたと推測できる。

註

- (1) 合田成男「二つの座標」『土方巽舞踏大鑑』悠思社、1993年、18頁。
- (2) 稲田奈緒美『土方巽 絶後の身体』NHK出版、2008年、124頁。
- (3) このように土方の舞踏に「東北回帰」や「日本人の肉体」という特徴を見出したのは、赤瀬川と武智以外にも多い。例えば、評論家の市川雅は、土方の1972年の公演「四季のための二十七晩」を見て、「日本人の肉体の下層に埋もれていた初源的身振りを生み出す原質」とし、「日本民族への強い傾斜」であると評価した(市川雅「地下演劇 No.6」1973年)。大原螢は、土方の舞踏に「固有で奇妙な肉体の傾き、すなわち草を刈る姿勢の〈がに股〉歩行など、肉体を武器に風土秘匿した、日本人の伝統的な所作が内包されている」と描写し、土方の舞踏に何らかの形で「日本人の肉体」を見出している。(大原螢「東北への回帰・土方巽の肉体の古層」『舞台評論』vol.1、東北芸術工科大学東北文化研究センター、2004年、124頁)。
- (4) 松本小四郎「肉体と批評のアヴァンギャルド——土方巽の死」『現代思想』青土社、1987年。
- (5) ウィリアム・マロッチェ「舞踏の問題性と本質主義の罫」『シアターアーツ』8号、1977年、94頁。
- (6) 三上賀代『器としての身体』春風社、2005年、140頁。
- (7) 土方巽「舞踏行脚」『土方巽全集2』種村季弘他編、河出書房新社、2005年、156頁。

土方巽の暗黒舞踏における「東北」

- (8) 澁澤龍彦「肉体の不安に立つ暗黒舞踏」『展望』筑摩書房、1968年。
- (9) 合田成男「土方巽を悼む」『朝日新聞』、1986年1月24日。
- (10) 市川雅「エロスと「土」の饗宴」『舞踊のコスモロジー』勁草書房、1983年。
- (11) 土方巽「犬の静脈を嫉妬することから」『土方巽全集1』種村季弘他編、河出書房新社、2005年、171頁。
- (12) 木村覚「踊ることと見えること」『芸術手帖』、2003年5月号、150頁。
- (13) 土方が舞踏においてしばしば「異質なイメージ」、「矛盾するような何かのイメージ」を選び、なりたいと願っていたことについて木村は、「「なる」という局面と、同時に「なれない」到達不可能の局面」とを同時に抱えていて、「「なれない」事態にあらわれてくる動きにむしろ積極的な意義を、すなわち新しいダンスをみとめよう」としたと述べ、「なれない」が「なりたい」と欲望するところの「到達不可能」的な側面を「なる」における「不具者」として意味付けた（木村覚「「死者」とともに踊る」『死生学研究』2005年3月、340頁）。
- (14) 三上、前掲書、132頁。
- (15) 土方巽「暗黒の奥へ遠のく聖地をみつめよ」『土方巽全集2』種村季弘他編、河出書房新社、2005年、28頁。
- (16) 土方巽「風だるま」『土方巽全集2』種村季弘他編、河出書房新社、2005年、116頁。
- (17) 三上、前掲書、97頁。
- (18) 土方巽「暗黒の舞台を踊る魔神」『土方巽全集2』種村季弘他編、河出書房新社、2005年、16頁。
- (19) 木村、前掲書、334頁。
- (20) 土方巽「暗黒の奥へ遠のく聖地をみつめよ」『土方巽全集2』種村季弘他編、河出書房新社、2005年、47頁。
- (21) 土方巽、澁澤龍彦「肉体の闇をむしろ」『土方巽全集2』種村季弘他編、河出書房新社、2005年、11頁。
- (22) 種村季弘他編『土方巽全集2』河出書房新社、2005年、306頁。
- (23) 稲田奈緒美『土方巽 絶後の身体』NHK出版、2008年、552頁。

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け

馬場省吾

0. はじめに

本稿は、音楽家・刀根康尚(とね・やすなお、1935-)の活動についての解釈と位置付けを論ずる。

「1」ではまず、刀根康尚の概要と活動年代区分を簡潔に整理する。「2」では、刀根の作品を具体的に挙げ、作家自身の言葉を引用しながら作品と制作コンセプトを解釈する。「3」では、刀根が音楽活動を開始した1960年代における刀根の考えと、当時制作した作品の事例を挙げて説明する。同時に、刀根の音楽活動に深く関わるジョン・ケージ(John Cage, 1912-1992)の思考と方法論も概観し、刀根の音楽が「アメリカの実験音楽」の延長上にあることを示す。「4」では、刀根の活動は西洋芸術音楽という枠組みを超えた位置付けが可能であることを示す。

1. 刀根康尚の概要と活動年代区分

1.1. 概要

刀根康尚は1935年生まれ、アメリカ在住の音楽家である。1958年に即興演奏集団「グループ・音楽」を結成し、音楽キャリアを開始した。それ以降は、図形楽譜や言葉による楽譜の作品、またはテレビやラジオなどを使用した「インターメディア」的な作品を制作する。またこの時期、同時代の音楽、美術、映画等の批評活動も多く行った。1972年に渡米し、以後はアメリカにて音楽活動を行う。その後1974年から1979年にかけてマース・カニングハム・ダンスカンパニーの音楽を担当する。1980年代か

らデジタル・サウンドを使用したライブやCDのリリースを行い始める。2015年の現在でも、新作音源のリリースや世界各国でのライブ活動を精力的に行っている。

1.2. 活動年代区分

筆者は刀根の活動年代区分を以下のように仮に区分した。1958年から1972年までを「日本活動期」、1974年から1979年までを「マース・カニングハム共同制作期」、1986年以降を「デジタル・サウンド期」とした。刀根の国際的な評価は世界各地でなされているが、それらは主に「デジタル・サウンド期」以降の活動が中心であった。しかし2010年前後から、1960年代からの音楽活動からの繋がりを探る批評やインタビューが増加している⁽¹⁾。

2. 解釈：刀根康尚の音楽の特徴

本項では、《2台のCDプレーヤのための音楽 *Music for 2 CD Players*》(1986)を事例に、刀根の音楽の特徴について考察し、制作コンセプトを解釈する。

2.1. 《2台のCDプレーヤのための音楽》の概要

刀根の作品の中で、研究や批評で多く取り上げられる作品の一つに、1986年に演奏され始めたライブ作品《2台のCDプレーヤのための音楽》がある。この作品では、市販されている既存のCDのディスクに粘着テープの断片を貼り、CDプレーヤに読み込ませることによって、日本語では音飛びと呼ばれる「スキップ」や、読み込みのエラー音を多数発生させる音楽を演奏した。その演奏の様子を、刀根は以下のように語っている。

その作品はプリペアされたクラシックあるいはポピュラー音楽のCDのために作曲されており、デジタル信号を変化させるためにレーザー光線が当たるCDの表面には、あらかじめ数多くの粘着テープの断片が貼ってある。その結果、歪めら

れた情報によってまったく予期しない音が生まれただけでなく、コントロール機能が乱されて、CDの進行も予測できなくなったのである⁽²⁾。

尚、このライブ作品自体の記録音源は残っていないが、同様の手法で演奏され、それが録音されたCD作品に1997年リリースの《Solo for Wounded CD》があり、どのような音になるのかを聴くことができる。

2.2. 《2台のCDプレーヤーのための音楽》の解釈

《2台のCDプレーヤーのための音楽》では、音響再生産メディアである「CD」を、新しい音を生成する生産メディアへと変えていることが特徴として挙げられる。

今でも広く使われて販売されているCDというメディアは、何度でも同じ音が再生可能であり、また再生する時に、それを「CDやスピーカーの音が鳴っている」と思わずに、記録された内容を聴くことが普通だ。つまり、人はメディアを意識することなく、伝達される内容を受け取ることになる。これは「メディアの透明性」と呼べるだろう。

レコーディング・セッションや音楽を聴く際には、多くの人々がノイズを避けたいと思っていることを、われわれは知っている。(…)ノイズが存在することで、音楽の外側にある複製装置をとおして聴いていることをいつも思い起こさせられるからである。ここで損なわれているのは、演奏されている音楽の直接性と、オリジナルの音楽に接しているという聞き手の幻想である。いまわれわれは、現前の反復、あるいは再=現前としての複製ということを考えている⁽³⁾。

今、「メディアの透明性」について確認をしてきたが、しかし刀根の作品では、CDプレーヤーが傷つけられたCDを読み込むたびに異なる音響を生成することになる。そのため刀根の音楽は、音響再生産メディアを通常と異なる使い方をして、耳障りなノイズを発生させることで、普段私たちが透明であると考えている「メディア」の媒介的性質そのものを提示していると言えるだろう。

刀根は自身のそうした音楽実践を「パラメディア (paramedia)」という造語で呼んでいる。パラメディアとは、内容を伝達するためのメディアが、通常とは異なる使用方法によって使われることで、その場で新たな内容を作り出していく装置や方法のことだと言える⁽⁴⁾。

2.3. 刀根の音楽における「表象／反復／再＝現前」の否定

「メディアの透明性」自体を提示すると言える音響とは、一体どのようなものであるのかを更に考察してみたい。

刀根が音楽実践の中で重視しているのは、「現前の反復、あるいは再＝現前」の否定である。

私が記号としての言葉を使う際、私は、反復からなる構造の範囲内のみを扱わなければならないのであり、その反復とは表象的にしかなりえない基本的な要素を持っているのです。私にとってそのことは、作品が出来事であることを意味します。出来事とは、代替できない、非可逆の、経験的な事柄のことです。そのため表象の否定は、反復の否定を必要とします。私の、反復を避けるという強い傾向は、こうした文脈に根ざしてもいます⁽⁵⁾。

ここで刀根は、反復 (repetition) と再現前 (representation) を同一視しているが、この考え方を整理して解釈していこう。

まず representation は一般的に「表象」と訳されることが多いが、この単語が re と presentation とに分解できるように、ある対象が別の形で代理的に表われていること、と刀根は解釈している。刀根の解釈に従って例示をしてみよう。例えば、人が「リンゴ」という音声から赤い形の果物を思い浮かべられるとき、「リンゴ」という音声物質としてのリンゴを表象していると言える。この時、人が「リンゴ」という音声から赤い果物を思い浮かべるには、当然、実物のリンゴを知っている必要がある。つまり表象の成立には、対象物に関して人が経験を持っていることが前提となる。経験によって表象が成り立つということは、つまりは、ある対象が繰り返されて思い出さ

れるということだ。表象についてのこうした解釈により、刀根は表象性と反復性を同一視しているのである。

刀根の音楽では、その場で、誰も予期していない耳障りな音響が鳴る。そこでは音響の聴き手は、反復がされていない、まだ経験したことの無い音響に出会うことになる。つまり、「表象をしない音響」を作り出す音楽なのである。

…「表象」とは、「再＝現前」であり、それは私が避けたいものです。私は、一度も聞いたことがない音を見つけないのです⁽⁶⁾。

以上が、刀根がデジタル・サウンドを用い始めた1980年代から現在までの音楽における、一貫したコンセプトの考察である。

3. 位置付け1：刀根康尚の音楽の背景

本項では、刀根康尚の音楽がどのような文脈に位置付けられるかを考察する。

結論から述べると、刀根は「表象を否定する音楽」の制作を音楽キャリアの開始から一貫して行っており、そうした活動はジョン・ケージ的な「不確定性の音楽」への共感を示していることにより、「アメリカ的実験音楽」の延長として捉えることができる。

3.1. ジョン・ケージ的な「不確定性の音楽」

まず、西洋芸術音楽の一つの流れを作り、刀根の音楽にも影響を与えたアメリカの作曲家ジョン・ケージと、ケージ的な「不確定性の音楽」について概観していく。

ケージは彼の音楽活動において、作曲家による音のコントロールを否定し、音を「あるがまま」にしておくこと、人間にコントロールされていない「ただ音の営みに注意を向けること」を目指した。

音をコントロールしようという望みを捨てて、音楽のことは忘れ、音を人工的な理論や人間感情の表現の伝達手段とするのではなく、あるがままにしておくための手段の発見に乗りだすことができる。(…) 新しい音楽、新しい聴取。言われていることを理解しようとするのではない。というのは、何かが言われているのなら、音に言葉の形が与えられることになるからだ。ただ音の営みに注意を向けること (7)。

以上のような理念のもと、ケージは、1950年代後半から「不確定性の音楽」を作曲し始める。「不確定性の音楽」では、作曲家ではなく演奏者が音を決定して選択するため、演奏毎に音響結果が異なる。「不確定性の音楽」を実現するための手法としては、図形を演奏者が組み合わせて音を決定するという「図形楽譜」が採用された。「不確定性の音楽」は、「作曲家が音をコントロールする」という西洋芸術音楽の理念を転換させる概念であり、その後の西洋芸術音楽に多大なる影響を与えた。

3.2. 日本活動期の刀根の音楽

ケージ的な音楽の理念や作品が日本に本格的に輸入され始めるのは、作曲家一柳慧が1961年に帰国し、62年にケージが来日公演を行って以降だと言える。

それ以前の1958年頃に刀根は、当時は東京芸術大学音楽学部¹に在籍していた小杉武久、塩見允枝子(千枝子)、水野修孝らと、即興演奏集団である「グループ・音楽」を結成する。これは数人で、楽譜を作らずに即興で様々な音を出し合う演奏スタイルを持つ、いわばバンドである。そこでは、ピアノ、ヴァイオリン、チェロといった楽器の特殊奏法に加えて、サクソ、明確な音階をもたない単語にならない声、ラジオのチューニング音や音声を使用したり、事前に何らかの音を録音した磁気テープを再生しながら速度を変えたり、金属のバケツを叩いたり、水をかき回したり、洗濯板を削ったりするなど、日用品を多く使って、各人が音を出していった。

この「グループ・音楽」の活動は、西洋芸術音楽の伝統から発展した、十二音音楽、セリエリズム、電子音楽へと続く、いわゆるヨーロッパ的前衛音楽への批判として行われた。「純粹音楽」の概念を徹底化していく十二音音楽、セリエリズムの音楽では、

作曲家が音を完璧にコントロールして、「音響を組織化する」ことを目指して楽譜を書き、演奏家にはそれを正確に「再現する」ことが求められる。一方「グループ・音楽」では、演奏家が強いられる作曲家への従属的な立場を否定し、その場で演奏家が生み出す音響そのものを提示することが目指されていた。

公認された音楽であるヨーロッパ西洋音楽が同一の凡庸性と同一の外見さを手離そうとしないことは、(…) 枠付芸術としてそれを厳格な規定を成立させ音の函数にしてしまったことによるものであるともいえる。(…) 純粹音楽——それは音であるよりは音の観念そのものである。(…) われわれを圍繞する自然の音響と比べてみれば、それは永い間かかって作りあげた、畸形の愛玩動物であるとさえいえる。(…) そしてそれは純粹楽音内での音素材の徹底的な組織化の方向において音響性の問題に直面しながら音響のアクチュアリティについては、まったく関心を示さなかった⁽⁸⁾。

また、ケージの音楽理念と作品が日本に輸入されて以降、刀根は1962年から、図形楽譜と言葉の指示（インストラクション）による作曲作品を多数制作する。

例えば、1962年の《弦楽のためのアナグラム *Anagram for Strings*》は図形楽譜による作曲作品である。この作品では演奏者が事前に楽譜の中に、横に直線を引き、線に当たった黒丸、白丸、各丸の上と左に書かれた数字に従って演奏者が音を選択してグリッサンドの音を出していくことが指示されている⁽⁹⁾。

こうした1960年代の刀根の音楽と、1980年代以降の音楽はともに、「演奏のたびに異なる音響結果」が目指されている。つまり刀根の音楽は、1960年代から一貫して「聴き手が一度も経験したことの無い音響を提示することで、再現性を否定し、経験を前提とする表象をもたない音響」を作り出すことが目指されていると解釈できる。つまり刀根康尚の音楽は、作曲家が音をコントロールすることを否定したケージ的な「アメリカ実験音楽」の延長上として音楽活動を行っていると言えよう。

4. 位置付け 2 : 「不確定性の音楽」の、音楽外への拡張

本項では、刀根は「音楽における音の表象性を否定する」というコンセプトを、音楽の領域以外へも応用して作品を制作していることを論じる。具体的には、2001年のヨコハマトリエンナーレにて制作された作品、《ノイズ／寄生 Noise/Parasite》を事例に考察する。

4.1. 《ノイズ／寄生》の概要

《ノイズ／寄生》では、美術館等にある「オーディオ・ガイド」を使用する。まず横浜トリエンナーレの会場の一つである赤レンガ倉庫1号館の入り口で、観客に美術館等にあるオーディオ・ガイドを配布する。そしてオーディオ・ガイディング・システムが事前に設置された、刀根以外の作家による20作品の前に立つと、そのオーディオ・ガイドからほんの数秒ずつのテキストを読み上げる合成音声と電子ノイズが流れてくるというものだ。テキストはベンヤミンの『パサージュ論』からの抜粋で、英語版は英訳のテキストを、日本語版は刀根が重訳したテキストを使用していた⁽¹⁰⁾。

4.2. 《ノイズ／寄生》の解釈

この作品では、刀根は美術館にある「オーディオ・ガイド」を使用している。通常のオーディオ・ガイドは、個々の作品を解説することで、作者の意図、理念を観客へ伝達しようとするメディアである。つまり、観客が作品から作者の意図、理念を想像することを補助する役割を持つ。しかし刀根はこのメディアに対して操作を加えることで、オーディオ・ガイドは作品が保つ意味、作者の意図、理念を観客へ伝達しなくなる。観客はむしろ、作品の解説をする前提でオーディオ・ガイドの音声を聴くことによって、目の前にある作品と、それとは無関係な言葉との関連を想像することで、「作者の意図や理念ではなく、新たな意味を観客が生産する」ということがこの作品で目指されている。

この擬似的なオーディオガイドは、(…) 傍らにある作品を前にしてそれについて何も語らないし、なんらの参照点も示さない。(…) ヘッドセットを着け作品の前に立つことによって、観客はその作品に自分を挿入することになる。(…)「ノイズ／寄生」は使用を前提とした道具であり、観客は道具の使用人として受動的な観察者でなく、生産者となるからである⁽¹¹⁾。

ここでの作品の目的は、刀根の音楽作品が目指していた「作者による音のコントロールを否定し、再現性・反復性・表象性をもたない音響を作り出すこと」を、音楽に限らない領域へ拡大していると解釈できるのではないだろうか。

《2台のCDプレーヤーのための音楽》では、CDという音響再生産メディアに操作を加えて生産メディアへと変える、という手段が用いられていた。《ノイズ／寄生》では、オーディオ・ガイドが伝える「作者の意図や理念」を語る「言葉」というメディアに操作を加える、という手段が採られている。つまり刀根は、操作をするメディアを、音響再生産メディアだけではなく、言語というメディアへも応用することによって、「音楽」の圏内から抜けだしていると言えるのではないだろうか。

本項の議論をまとめておこう。刀根は1960年代から反・ヨーロッパ的前衛音楽の先駆けとして、その後はケージ的なアメリカ実験音楽の問題圏の延長上にいる。だが音楽上で発見した方法論を言語というメディアを用いることによって、音楽外での音響実践を独自に切り開いていった、と位置付けられるのではないかと筆者は考察する。

まとめ

まず「デジタル・サウンド期」の刀根の音楽は、CDという音響再生産メディアを生産メディアへと変えることによって、音から反復性・再現性を取り去り、「表象性を持たない音楽」を作り出した、という解釈を提示した。

次に「日本時期」の刀根の音楽は、集団即興演奏を行うことで「個人による音の組織化を行わず、音響そのものを提示すること」を目指している。これは後に輸入され

るケージ的なアメリカ実験音楽がもつ問題意識との共通点を見いだせた。また、実際に刀根がケージ的な不確定性の音楽への共感として、図形楽譜による作曲を行っていたことを示した。

そして最後に、「デジタル・サウンド期」と「日本時期」の刀根の音楽は、一貫して「聴き手が一度も経験したことの無い音響を提示することで、再現性を否定し、経験を前提とする表象をもたない音響」を目指していることを示した。また刀根の位置付けとして、ケージ的なアメリカ実験音楽の延長上にある問題意識を共有しながらも、同様のコンセプトを音楽という形式以外でも応用することで、音楽外の領域で音響実践を行っているという位置付けを示した。この音楽外の領域を、「サウンド・アート」と呼べるかについては、今後の研究の課題としたい。

註

- (1) ケイレブ・スチュアートは、2002年に刀根のデジタル・サウンド期の音楽と日本活動期との繋がりを指摘している (Stuart, Caleb, “Yasunao Tone's Wounded and Skipping Compact Discs: From Improvisation and Indeterminate Composition to Glitching CDs,” *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 10, no. 9, Massachusetts, MIT Press, 2002, <<http://www.leoalmanac.org/leonardo-electronic-almanac-volume-10-no-9-september-2002/>>. (9 October, 2015))。またウィリアム・マロッチェは、刀根の1960年代の活動と当時の日本の政治状況との繋がりという独特の論考を行っている (Marotti, William, “Sounding the Everyday: the Music group and Yasunao Tone’s early work,” *Errant Bodies*, ed., *Critical Ear series*, Vol. 4 Yasunao Tone - *Noise Media Language*, Berlin, Errant Bodies press, 2007, pp. 13-33)。
- (2) 刀根康尚「ジョン・ケージとレコード」(柿沼敏江訳)『*Intercommunication*』NTT出版、2001年、35号、118頁 (Tone, Yasunao, “John Cage and Recording,” *Leonardo Music Journal*, 13, Massachusetts, MIT Press, 2003, p. 12)。
- (3) 同上、123項 (*Ibid.*, p. 14)。
- (4) 「パラメディア (paramedia)」についての説明は、以下等に詳しい。Tone, Yasunao and Marclay, Christian, “Record, CD, Analog, Digital,” *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Cox, Christoph, and Warner, Danie (eds.), London, A&C Black, 2004, pp. 341-347。刀根康尚、粉川哲夫「テクノロジーを越える創造 パラメディアアートとは何か」『すばる』集英社、1991

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け

年、9月号、176-196頁。刀根康尚、粉川哲夫「寄生するノイズ——「バラ＝メディア」の実践」『Intercommunication』NTT出版、2002年、39号、121-134頁。刀根康尚、桜本有三「インタビュー」藤井昭子編『yasunao tone』愛知芸術文化センター企画事業実行委員会、2001年、3-29頁。

(5) Tone, Yasunao and Davis, Jared, “Yasunao Tone Interviewed by Jared Davis,” *un.Magazine*, volume 2, issue 2, Melbourne, un Project, 2008, p. 14.

(6) Tone, Yasunao and Kaneda, Miki, “Sound Is Merely a Result: Interview with Tone Yasunao, 2,” *post*, New York, MoMA, 2014, <http://post.at.moma.org/content_items/476-sound-is-merely-a-result-interview-with-tone-yasunao-2>. (October 9, 2015)

(7) Cage, John, “Experimental Music,” *Silence*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 10 (ジョン・ケージ「実験音楽」『サイレンス』(柿沼敏江訳)、水声社、1996年、28-29頁)。強調は引用者。

(8) 刀根康尚「反音楽の方へ」『グループ——音楽1』草月アートセンター、1961年、2頁。

(9) 《弦楽のためのアナグラム》の楽譜は Kaneda, op. cit. を参照。

(10) 以下を参照。白石美雪「横浜トリエンナーレを音楽中心に観る」『Intercommunication』NTT出版、2002年、39号、152-153頁。刀根、粉川、2002年、前掲書。また2015年8月に筆者が刀根康尚氏本人へのメールインタビューを行い、作品情報を補完した。

(11) 刀根康尚「ノイズ／寄生」真壁佳織、横浜トリエンナーレ事務局他編『横浜トリエンナーレ2001』、横浜トリエンナーレ組織委員会、2001年、336頁。尚、この作品タイトルは、多数の文献において、《寄生／ノイズ *Parasite/Noise*》と《ノイズ／寄生 *Noise/Parasite*》が混同して表記されている。本稿では後者に統一して表記する。

主要参考文献

Cage, John, “Experimental Music,” *Silence*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, pp. 7-13 (ジョン・ケージ「実験音楽」『サイレンス』(柿沼敏江訳)、水声社、1996年、24-32頁)。

Cisneros, Roc Jiménez de, *Blackout Representation, transformation and de-control in the sound work of Yasunao Tone*, Barcelona, MACBA, 2009.

Kaneda, Miki, “Graphic Scores: Tokyo, 1962,” *post*, New York, MoMA, 2014, <http://post.at.moma.org/content_items/452-graphic-scores-tokyo-1962>. (October 9, 2015)

Kelly, Caleb, “Yasunao Tone's Wounded Compact Discs: From Improvisation and Indeterminate Composition to Glitching CDs,” *Cracked Media: The Sound of Malfunction*, Massachusetts, MIT Press, 2009, pp. 227-244.

LaBelle, Brandon, “Automatic Music: Group Ongaku's Performative Labors,” *Background Noise*:

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け

Perspectives on Sound Art, New York/London, Continuum Books, 2006, pp. 35-45.

Marotti, William, "Sounding the Everyday: the Music group and Yasunao Tone's early work,"

Errant Bodies, ed., *Critical Ear* series vol. 4 Yasunao Tone - Noise Media Language, Berlin, Errant Bodies press, 2007, pp. 13-33.

Marulanda, Federico, "From Logogram to Noise," Errant Bodies, ed., *Critical Ear* series vol. 4

Yasunao Tone - Noise Media Language, Berlin, Errant Bodies press, 2007, pp. 79-92.

Stuart, Caleb, "Yasunao Tone's Wounded and Skipping Compact Discs: From Improvisation

and Indeterminate Composition to Glitching CDs," *Leonardo Electronic Almanac*, vol.10, no.9, Massachusetts, MIT Press, 2002, <<http://www.leoalmanac.org/leonardo-electronic-almanac-volume-10-no-9-september-2002/>>. (9 October, 2015)

Tone, Yasunao, Liner notes, *Solo for Wounded CD*, New York, Tzadik, 1997, CD.

Tone, Yasunao and Davis, Jared, "Yasunao Tone Interviewed by Jared Davis," *un.Magazine*, vol. 2, issue 2, Melbourne, un Project, 2008, pp. 12-15.

Tone, Yasunao and Kaneda, Miki, "The "John Cage Shock" Is a Fiction! Interview with Tone

Yasunao 1," *post*, New York, MoMA, 2013, <http://post.at.moma.org/content_items/178-the-john-cage-shock-is-a-fiction-interview-with-tone-yasunao-part-1>. (October 9, 2015)

—— "Sound Is Merely a Result: Interview with Tone Yasunao, 2," *post*, New York, MoMA, 2014, <http://post.at.moma.org/content_items/476-sound-is-merely-a-result-interview-with-tone-yasunao-2>. (October 9, 2015)

Tone, Yasunao and Marclay, Christian, "Record, CD, Analog, Digital," *Audio Culture:*

Readings in Modern Music, Cox, Christoph, and Warner, Danie, eds., London, A&C Black, 2004, pp. 341-347.

Tone, Yasunao and Obrist, Hans Ulrich, "Interview with Yasunao Tone," Errant Bodies, ed.,

Critical Ear series vol. 4 Yasunao Tone - Noise Media Language, Berlin, Errant Bodies press, 2007, pp. 63-75.

足立智美「今なお前衛であり続ける前衛の歴史（刀根康尚について）」『図書新聞』、

2001年1月13日号。

白石美雪「横浜トリエンナーレを音楽中心に観る」『Intercommunication』NTT出版、2002年、39号、152-153頁。

刀根康尚「オートマティズムとしての即興音楽について」『20世紀舞踊』20世紀舞踊の会、1960年、第5号、15-16頁。

刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け

- 「反音楽の方へ」『グループ——音楽1』草月アートセンター、1961年、2-3頁。
- 『現代芸術の位相—芸術は思想たりうるか』田畑書店、1970年。
- 「ジョン・ケージとレコード」（柿沼敏江訳）『Intercommunication』NTT出版、2001年、35号、116-125頁（Tone, Yasunao, “John Cage and Recording,” *Leonardo Music Journal*, 13, Massachusetts, MIT Press, 2003, pp. 11-15）。
- 「ノイズ／寄生」真壁佳織、横浜トリエンナーレ事務局他編『横浜トリエンナーレ 2001』、横浜トリエンナーレ組織委員会、2001年、334-337頁。
- 「Musica Simulacra のためのノート」『Musica Simlacr』、ATAK、2011年、CD。
- 刀根康尚、粉川哲夫「テクノロジーを越える創造 パラメディアアートとは何か」『すばる』集英社、1991年、9月号、176-196頁。
- 「寄生するノイズ——「パラ＝メディア」の実践」『Intercommunication』NTT出版、2002年、39号、121-134頁。
- 「刀根康尚 ～メールインタビュー～」『ele-king』メディア総合研究所、2011年、4号、120-125頁。
- 刀根康尚、桜本有三「インタビュー」藤井昭子編『yasunao tone』愛知芸術文化センター企画事業実行委員会、2001年、3-29頁。
- 刀根康尚、由本みどり、富井玲子「刀根康尚オーラル・ヒストリー 2013年2月4日」日本美術オーラルヒストリー・アーカイヴ、2014年、<http://www.oralarthistory.org/archives/tone_yasunao/interview_01.php>。（最終閲覧日：2015年10月9日）
- 「刀根康尚オーラル・ヒストリー 2013年2月5日」日本美術オーラルヒストリー・アーカイヴ、2014年、<http://www.oralarthistory.org/archives/tone_yasunao/interview_02.php>。（最終閲覧日：2015年10月9日）
- 中川克志「音楽家クリスチャン・マークレイ試論——ケージとの距離」近畿大学文芸学部編『文学・芸術・文化』、2011年、22.2、107-130頁。
- 畠中実「サウンド・アートの新しい展開 世代を超えて交錯する、「音」をめぐるアート」『美術手帖』美術出版社、2002年、6月号、105-111頁。

古代ローマ壁画における神話風景画

——アグリッパ・ポストゥムス荘「神話の間」を中心に——

武関彩瑛

1. はじめに

古代ローマ壁画では、ポンペイ第3様式以降、壁面の中央のあたかもタブロー画のように区切られた空間に神話画や風景画などが描かれた。神話画とは、数人の神話の登場人物を前面に大きく描いたもので、通常背景はほとんどない。一方風景画とは、都市や海辺の別荘や港湾など、実際の風景をモデルに描いたものや、ウェルギリウスの詠う牧歌的風景を思い起こさせる「牧歌的神域風景画」などであり、人物は点景で描かれている。人物の描かれていない純粋な風景画というものは、ほとんどない。そしてこの双方にまたがるジャンルが神話風景画であり、鳥瞰図で描かれた風景の中に、複数の神話の登場人物が小さく描き込まれているのを特徴とする。このような神話風景画、神話画という区分は、現代の研究者によって提示されたものであり、古代の壁画画家たちがこれらのジャンルの区分を厳格に設けていたことを示すものではない。しかし、以下に述べるように、ジャンルごとに主題を描き分けていることから、彼らがそれぞれのジャンルを少なからず意識しながら制作にあたっていたことは明らかであろう。

バーグマンは、ひとつの部屋の四方の壁面にタブロー画のように描かれた神話画や神話風景画が無作為に選ばれたわけではなく、それぞれの主題や視覚的要素を考慮して、部屋全体の装飾プログラムが形成されていることを明らかにした⁽¹⁾。ここではそのうちの一例として、ポンペイにあるウィルニウス・モデストゥスの家があげられている。この邸宅のふたつの部屋で発見された絵画には、夜に関係する主題や近い構図を用いるなど、装飾においてある共通するテーマがあったと考えられる。また同時

に、部屋に差し込む光や、室内でともされる灯りなども、壁面の色や主題選択に関わる要素として指摘している。

同様にそのような外的要素からの影響を示す例として、ポンペイの北、ヴェスヴィオ山の南側の裾野に位置するボスコトレカーゼのアグリッパ・ポストゥムス荘が挙げられる。これは皇帝アウグストゥスの孫にあたる人物であるアグリッパ・ポストゥムスが相続したが、事実上その母親、つまりアウグストゥスの娘のユリアの財産となり、夏用の別荘として使用されていたものである。この建物のふたつのクビクルムに描かれた風景画については、部屋に差し込む実際の太陽光と画中に描かれた影の位置が対応していることから、外界とのつながりが意識されているとの指摘がある⁽²⁾。ふたつのクビクルムのうちの一方は、壁面が赤一色で塗られていることから「赤の間」と呼ばれている。それぞれ四方の壁は、第3様式に特徴的な細く伸びた柱によって3つのパネルのように区切られている。その中央に描かれているのが、白地の背景に描かれた牧歌的神域風景画である。この画中において、光は実際の部屋の採光口である部屋の入口側から差し込むかのように計算されており、手前から奥に行くほど暗く、影を落とした風景になっているのである。

このように、先行研究では太陽や月の光、室内の灯りなど、直接室内に入り込み、壁画になんらかの効果をもたらすものとの関係が語られてきた。この議論は、ウィトルウィウスが『建築十書』において、建築家が部屋への光の入り方を計算して設計を行っていたという記述を残していることを主な根拠とするものであった⁽³⁾。しかし、壁画それ自体に直接効果をもたらすことはないものの、住んでいる者にとって日常的関わりが深かった壁の向こう側、つまり邸宅の周辺に広がる実際の風景との関係については、今まであまり議論されてこなかった。

そこで、このふたつのクビクルムのもう一方である「神話の間」に着目する。この内部には、《ペルセウスとアンドロメダ》と《ポリュフェモスとガラテア》を描いた神話風景画が東壁及び西壁に向かい合うように描かれている。この2点の神話風景画もまた、上述した「赤の間」と同様に、部屋の入口側から入る光を計算したうえで、全体的に奥に行くほど暗く描かれている。しかしここで、この背景の個々の要素に目をうつしてみる。背景全体を覆う青緑のグラデーションは海と空を表し、南側には宮

殿や神殿などの建物、北側には険しく切り立つ山が描かれている。この青緑色の背景は、以前からナポリ湾との対応関係が指摘されてきたが⁽⁴⁾、それだけではなく、北側に切り立つ山はヴェスヴィオ山、南側に見受けられる建築物はオプロンティス等の別荘地帯という、実際のボスコトレカーゼ周辺の地理にも対応していると考えられるのではないだろうか。本稿では、このような実景と描かれたものとの関連がどのような場合に適応されるのかを、その他の作例と照らし合わせることで明らかにしていく。

2. 神話画と神話風景画

神話風景画を考察するにあたり、まずは同じく神話を描いたジャンルである「神話画」との違いを明らかにしたい。これら「神話画」「神話風景画」は同時代に並行して描かれ続けていたが、それらはどのように使い分けられていたのだろうか。いくつかの主題を例に考えてみる⁽⁵⁾。

まず、自ら設計したクレタ島の迷宮の脱出を試みたイカロスとダイダロスを取り上げた絵画では、「イカロスの墜落」は神話風景画、「イカロスに蠟の翼をつけるダイダロス」では神話画、とはっきり場面によって使い分けがされている。また同様に、英雄ペルセウスを取り上げる絵画においても明確な違いが浮かび上がる。「岸壁に縛り付けられたアンドロメダを発見するペルセウス」や「アンドロメダに襲いかかる海獣と戦闘するペルセウス」では神話風景画、「アンドロメダを岩壁から下ろすペルセウス」、「ゴルゴネイオンを水面に映して眺めるペルセウスとアンドロメダ」は神話画で描かれている。

このように場面によって明確にジャンルが描き分けられる主題がある一方で、このような分類ができない主題もある。そのひとつが、ディルケを主題とするものである。描かれる場面は「ディルケの処罰」のみであるが、そのうち2つは神話画、6つは神話風景画として描かれている。同様に、「ディアナの水浴をのぞき見するアクタイオン」を描いたものは、神話画が5つ、神話風景画が4つ、「ポリュフェモスとガラテア」

を描いたものは、神話画が5つ、神話風景画が6つ確認されている。

以上のように、イカロスとダイダロス、ペルセウスとアンドロメダのように場面による神話画・神話風景画の使い分けがなされているものがある一方、ディルケ、ディアナとアクタイオン、ポリュフェモスとガラテアのように同一の場面であっても神話画と神話風景画が混在しているものもあるのである。

それでは、このような主題によらない神話画と神話風景画の使い分けは、どのような基準によってなされているのだろうか。ここで注目したいのが、それぞれの壁画の分布である。ここでは、作例の多さから、まずは都市の中という狭い範囲に限って考察する。都市の構造もほぼ明らかになっているポンペイにおける出土状況について考えてみると、神話風景画は第IX地区付近に集中していることがわかる。この地区は、南を大通りであるアボンダンツァ通り、北をノーラ通り、西をスタビア通りといった主要な大通りに囲まれていることから、ポンペイの中心地区となっている⁽⁶⁾。また、第VII地区のノーラ通り沿いや、第I地区のアボンダンツァ通り沿いに並ぶ住宅からも複数の神話風景画が発見されている。一方、神話画が集中しているのはポンペイの北西の地区である。特に第VI地区からは多くの壁画が発見されているにもかかわらず、上にあげた主題については、神話画のみが発見されているという点が注目になる。ポンペイの地区ごとにおける神話風景画と神話画の分布についてはおおよそ明らかになったが、さらにポンペイの地区を隔てる通りを中心に分布を考えてみる。すると、第IX、I、VII地区で確認された神話風景画は、そのほとんどが、街を東西に走る大通り、アボンダンツァ通りとノーラ通り沿いに見られることが分かる。以上の結果をまとめると、ポンペイにおける神話風景画と神話画は、その壁画が描かれた家の立地によってある程度の住み分けがなされていたと考えることができる。ポンペイの街であれば、第I地区や第IX地区などに位置する、街を横切る開放的な大通りに面する住宅では特に神話風景画が好まれ、一方で神話画は、第VI地区などの周囲が入り組んだ住宅において多くみられるのである。

3. 神話風景画と実景

ここで、ボスコトレカーゼの事例に戻る。非常にレベルの高い神話風景画の発見されたボスコトレカーゼのアグリッパ・ポストゥムス荘についても、周囲に比べて高い位置に建てられており、ナポリ湾など周囲を見渡せる開放的な景観を有していた。それは描かれた背景に対応するにふさわしい景観であったことだろう。しかし、前述のようなポンペイの大通り付近という、開けた場所に建つ邸宅に描かれた神話風景画すべてにこの対応関係が確認できるわけではない。そこで次に着目するのは、その壁画の描かれている部屋の機能という問題である。

アグリッパ・ポストゥムス荘について言えば、神話風景画の描かれた部屋はクビクルムという個人の寝室である。そしてポンペイにおいて、絵画の背景に描かれた風景と海や山などの周囲の実景との対応関係が確認できるのは、船乗りの家 (VII 15,2) のクビクルム、そしてインペリアーレ荘のオエクスである。これらの部屋は、ともに家の所有者家族のプライベートな空間として利用されていた。

一方、見事な神話風景画が残されていないながら、実景と対応していないのは、ポンペイではアマンドゥスの家 (I 7,7)、果樹園の家 (I 9,5) のトリクリニウムや第IX地区の名前の付けられていない家 (IX 7,12) のエクセドラなどである。これらの部屋は、前述のクビクルムやオエクスといったプライベートな空間とは異なり、客人を招いて宴会を催したり歓談に興じたりする、オープンな空間であった。

このような差異がでてしまう原因は、アグリッパ・ポストゥムス荘とアマンドゥスの家を比較することにより理解される。このふたつの部屋の壁画は、主題・構図ともに非常に酷似していることから、明らかに筆致の荒いアマンドゥスの家の壁画は、丁寧に細かく描きこまれているアグリッパ・ポストゥムス荘の壁画のコピー作品であるという議論が一般的である⁽⁷⁾。つまり、アグリッパ・ポストゥムス荘のように、皇帝一族のような非常に位の高い人物の所有する豪華な邸宅において、神話風景画は個人の寝室や居間として使われたクビクルムやオエクスに描かれていた。その際、周囲の風景に神話世界を溶け込ませるかのごとく表現した、実景を反映した背景が好まれ

たと考えられる。

一方、そのような豪華な神話風景画に憧れをもった人々は、自宅の中で最も多くの人が出入りし、多くの人の目に触れる場所、つまりトリクリニウムやエクセドラなどのオープンな空間にその絵を真似て描かせたと考えられる。実際に、壁画のモデルブックが存在したことは以前から指摘されている⁽⁸⁾。その際、所有者の好みによって主題が選択されたため、緻密に考えられていた実景との対応関係は無視されてしまったのであろうと推察される。

4. まとめ

以上の考察から、以下のような結論が導かれる。神話風景画は、ポンペイなどの都市においては大通り沿いや海辺の邸宅、または高台に作られた郊外の大邸宅を中心に描かれていた。なかでもとりわけ身分が高く、豪華な装飾が施されるような邸宅では、個人のプライベートな空間でさえも惜しむことなく豪華な神話風景画を配置した。これらの神話風景画は、個人の部屋からも外に広がる雄大な自然や町並みを楽しむことができるよう、背景は周囲の実景と重ね合わせるようにして描かれた。神話世界として描かれた風景画と周囲の風景とがそのようなかたちでシンクロすることにより、ローマ人たちは、遠く離れたギリシャやアフリカのものとして語られていた神話世界を、身近に感じようとしたのではないだろうか。一方、そのような緻密に計算された豪華な装飾トリックに憧れをもつ人々は、自分たちの邸宅の壁にも同じような神話風景画を描かせた。しかしそれが描かれたのは、来客など多くの人の目につく、家の中でもオープンな空間であった。もはやそこで求められたのは個人の部屋において望まれるような、贅沢にもひとり静かに楽しむための美しい眺めではなく、家を訪れた外部の人間に誇示できるほどの見事な装飾としての神話風景画であった。そこで主題は、実景との対応関係は無視して注文者の好みによって選ばれたのである。

もちろん当時において、風景はこのような絵画のみならず、実際の風景を見ることによっても楽しまれていた。ローマ人たちの海外侵略の後、ヘレニズムの贅沢品が到

来した時代には、カンパニアやラティウムの沿岸のパノラマを楽しむため、富裕階層の人々は競うように海側にテラスや大きな窓が設けられた豪華な邸宅を建てた。その最たる例と言えるものが、アウグストゥスとティベリウスの時代にナポリ湾に浮かぶカプリ島の海辺や高台に建てられた、複数の皇帝別荘や邸宅群である。これらは、海岸線に沿って長い柱廊をもつ作りであったり、窓を額縁として、景色を絵画のように切り取り「ピクチャー・ウィンドウ」としての役割をもった窓を備えていたり、皇帝たちが十分に景色を楽しむことのできるつくりであった⁽⁹⁾。また、キケロが友人であるマルクス・マリウスに宛てた書簡においては、別荘で療養中の友人に対し、その部屋から海を眺めることがどれほど気分を良くさせるか、について語っている文章も見受けられる⁽¹⁰⁾。

このようにして、周囲の景色、特に海の景色をながめることは、海辺の高台に建てることのできる富裕な者たちの特権であり、日常の一部となっていた。神話風景画において、その背景と実景を対応させ、現実世界と神話世界とを重ね合わせるようなトリックを用いたのも、このように個人の居室の窓から風景を楽しむ富裕なローマ人ならではの楽しみ方だったのではないだろうか。

註

(1) Bergmann, B., "Rhythms of Recognition : Mythological Encounters in Roman Landscape Painting", *Im Spiegel des Mythos*, In de F. Angelis and S. Muth (eds.) , Wiesbaden, 1999, pp. 81-107.

(2) v. Blankenhagen, P. H., and C. Alexander, *The Paintings from Boscotrecase*, Heidelberg, 1962, p. 13; Ling, R., *Roman Painting*, Cambridge, 1991, p. 114.

(3) ウィトルウィウス『建築十書』第7書第6章には以下のような記述がある。「すべての室は光がよくはいるように配慮されなければならないが、田舎の住家に属する室は、どの隣家の壁も（光を）遮ることができないから、それが比較的容易であると思われる。しかし、都市では共同壁の高さあるいは敷地の狭さが邪魔をして暗いところができる。そこで、このことに関して次のことが試みられるべきである。そこから光を取らなければならぬ部分において、じゃまをしていると思われる壁の頂から（光線が）はいらなければならぬ場所に線が張られる。そして、もしこの線から（壁の）頂を見通した時に純天空の十分な広さを見ることができれば、この場所には妨げなく光が入るであろう。」（ウィトルウィウス『建築書』森田慶一訳註、東海大学出版会、

古代ローマ壁画における神話風景画

1979年、164-165頁より引用)。

(4) Beard は、アグリッパ・ポストゥムス荘の「神話の間」は海に面したショールームのような役割をもち、そのために背景はナポリ湾と同化するような青緑色で統一され、夢想的な雰囲気を作り出していると指摘する。Beard, M., and J. Henderson, *Classical Art from Greece to Rome*, Oxford, 2001, p. 52.

(5) ここでは、以下を参照し出土場所である住宅、そしてその画像を確認できたものに限って取り上げた。Carratelli, G. P. (ed.) , *Pompeii : Pitture e Mosaici*, 10 voll., Roma, 1990-2003.

(6) ロジャー・リング『ポンペイの歴史と社会』堀賀貴訳、同成社、2007年、11-34頁。

(7) Blankenhagen and Alexander, *op. cit.*, p. 50.

(8) Ling, R., *op. cit.*, pp. 212-220.

(9) McKay, A. G., *Houses, Villas, and Palaces in the Roman World*, London, 1975, pp. 115-118.

(10) 「実際、この実りを君は驚くほどに享受できた。あのような楽園の地に、君はほとんど一人で残されたのだから。とはいえ、君があので寝室にいて、そこに孔を穿って開いたスタビアエ湾の眺めを見ながら、その日々のあいだずっと朝の時間をベッドの上で過ごしたことを私は疑わない。」(Cic. *Fam.* 7.1.1、高橋宏幸訳。キケロ『キケロ選集 15』高橋宏幸、五之治昌比呂、大西英文訳、岩波書店、2002年、85頁より引用)。

ヤーコブ・ファン・リースフェルトの聖書

——宗教改革期アントウェルペンにおけるテキスト、イメージ、印刷物——

石田友里

はじめに

ルターに始まる 16 世紀宗教改革は、カトリックの伝統的儀式が持つ権威を退け、「聖書のみ」という原理を打ち出し、聖書の重要性を決定的にした⁽¹⁾。ルターのドイツ語訳聖書(以下、ルター訳聖書)が、印刷術の発展を受けて多数印刷されたことを皮切りに、地理的量的に普及した「聖書」という書物を多くの人が手に取るようになったとされる。同じ頃、国際貿易で栄えた商業都市アントウェルペンでも、商品の流通網の発達、識字率の上昇などを背景に印刷・出版業が最盛期を迎えることになり、約 66 の印刷業者がネーデルラントにおける出版の 55 パーセントを担っていた⁽²⁾。ルターの宗教改革運動は、彼の著作とともにアントウェルペンの印刷業界にも大きな影響を与え、1520 年代から 30 年代にかけてアントウェルペンは宗教改革派書籍出版の拠点となる。ルターの著作やルター訳聖書がオランダ語やラテン語で出版されたほか、宗教改革派の教理問答や信仰告白集などが、16 世紀半ばまで常に刊行されていた⁽³⁾。一方で、そうした潮流を懸念した聖俗の権力、すなわちローマ教皇や神聖ローマ皇帝は、宗教改革派の教えを広める「異端」の印刷物の取り締まりや印刷・出版業者に対する弾圧を始める⁽⁴⁾。

1. 本稿の目的

『リースフェルト聖書』は、こうした状況下で既存のルター訳聖書に基づいて刊行

された聖書のひとつだった。アントウェルペンで活躍した印刷業者ヤーコプ・ファン・リースフェルト（1490頃-1545年）は、1526年、旧約聖書と新約聖書を揃えた初の完全版オランダ語聖書を出す⁽⁵⁾。従来のオランダ語聖書は、旧約または新約の一部のみの出版で挿絵もほとんどないものだったが、この『リースフェルト聖書』を皮切りに、挿絵が豊富に施された完全版オランダ語聖書が次々と登場する⁽⁶⁾。オランダ語聖書の歴史に記念碑的業績を残したリースフェルトだが、印刷した書籍が宗教改革期の取り締まりの対象となり、1545年に処刑されてしまう。さらに1546年の『ルーヴェン禁書目録』で、『リースフェルト聖書』は異端書として禁書指定を受けることになった。その後、ネーデルラントの宗教改革派によって読み継がれた『リースフェルト聖書』を通して、リースフェルトは新しい改革派の教えを広めるためにオランダ語聖書を出版し、信仰を貫いた「神の言葉の殉教者」と見なされるようになった⁽⁷⁾。

しかし近年の研究では、リースフェルト自身の信仰に関する歴史的根拠の希薄さから、そうした従来のリースフェルトのイメージには疑問が呈されている⁽⁸⁾。リースフェルト自身の信仰が、聖書の出版に直接結びつくものでなかったとするのならば、リースフェルトの聖書はどのように位置付けられるのだろうか。宗教改革派の聖書と見なされる『リースフェルト聖書』だが、その版画挿絵には、同時代のドイツで出された宗教改革派のビラやパンフレットに見られるような、カトリックへの批判や偶像崇拝に対する非難といった視覚的プロパガンダは見当たらない。さらに、宗教改革派の思想を表現していると従来考えられてきた図像は、実際はカトリック、宗教改革派の聖書の両方に使用されていたことも明らかになっている⁽⁹⁾。したがって、これまで指摘されてきたような特定の図像が、宗教改革派の聖書の目印となっているとは考えられない。しかし、リースフェルトの聖書は取り締まりの対象となり、宗教改革派の聖書と見なされてきた。それでは、『リースフェルト聖書』には実際どのような特徴があるのだろうか。

本稿では、『リースフェルト聖書』のテキストとイメージ、とりわけタイトルページと旧約聖書の版画挿絵に注目してその特徴を明らかにし、当時の社会的背景と合わせて考察する。宗教改革期は、聖像論争やイコノクラスムという出来事に代表されるように、言葉とイメージと信仰とが絡み合う視覚文化再編のときだった。この時期の

イメージ研究の分野では、C・E・エーラらが神学的議論に着目し、D・フリードバーグなどが宗教改革期後の図像解釈に注目してきたが、近年F・ディーツらの研究がまとめられ、言葉とイメージと信仰を結びつける場としての印刷物への注目が高まっている⁽¹⁰⁾。本稿では、宗教改革が始まって間もなくアントウェルペンで出された『リースフェルト聖書』の特徴を明らかにすることで、宗教改革派のアイデンティティー形成の過程に関わる印刷本聖書のイメージがどのように用いられていたのか、どのような役割を果たしたのかを検討する。この印刷物を文化的・宗教的・社会的背景が交差する場として浮かび上がらせ、16世紀前半から半ばにかけてのアントウェルペンにおける宗教改革期イメージ研究の第一歩としたい。

2. 『リースフェルト聖書』の特徴1——タイトルページ

まず、タイトルページの意匠について注目する⁽¹¹⁾。本の宣伝という商業的役割と、本の保護という実用的機能を兼ね備えたタイトルページのデザインの発展については、ドイツのルーカス・クラナハ工房の貢献が有名だが⁽¹²⁾、『リースフェルト聖書』のタイトルページも独自のデザインを確立している。個別の装飾版木を組み合わせて刷るのではなく、フォリオ判の木版一枚に彫り出された枠内に、別途活字のテキストが印刷されている。『リースフェルト聖書』オリジナルのタイトルページであり、1526年以降、リースフェルトが出版する聖書に用いられた⁽¹³⁾。

全体は、貝殻装飾天井を持つニッチを表したルネサンス風の建築的要素と、5人の人物像、2人のプッターが支えるプリンターズ・マークから成り立っている。天井部には十戒の板を指差すモーセがおり、その下のタイトル枠を取り囲むように、左右の柱に2人ずつ、パネルを身体の前で支える人物が立っている。パネルに書き込まれた聖書の引用から、この4人の人物像がそれぞれヨシュア、ダヴィデ、マルコ、ヨハネを表しているのが分かる⁽¹⁴⁾。

『ヨシュア記』1章〔8節〕、この律法の書を口から離すことなく、昼も夜も口

ずさみ〔そこに書かれていることをすべて忠実に守りなさい〕。『詩篇』19章〔9節〕、主の戒めは清らかで、目に光を与える。『マルコによる福音書』16章〔15節〕、全世界に行って、すべての造られたものに福音を宣べ伝えなさい。『ヨハネの手紙二』10節、この教えを携えずにあなたがたのところに来る者は、家に入れてはなりません。挨拶してもなりません⁽¹⁵⁾。

旧約と新約の人物が画面左右に対置される構図は、『リースフェルト聖書』を構成する新旧両約聖書の対を表す。これらのテキストは「神の言葉」、すなわち聖書の重要性を訴えていると解釈される⁽¹⁶⁾。さらに言えば、そのメッセージは直接読者へ投げかけられており、聖職者による仲介などなくとも、読者自身が聖書の言葉へ直に接することを呼びかけていると考えられる。

この特徴は、同時代の他の聖書のタイトルページと比較するとより明らかになる。例えば、アントウェルペンのウィレム・フォルステルマンが1528年に刊行した『フォルステルマン聖書』のタイトルページが挙げられる⁽¹⁷⁾。『リースフェルト聖書』に続く2番目の完全版オランダ語聖書となる『フォルステルマン聖書』は、タイトル枠内のテキストでカトリックの伝統に沿う「ウルガタ訳に基づいて改訂」された「検閲済 (Cum Gratia et Privilegio)」の聖書と謳われ、カトリックの正統な聖書であることが強調されている⁽¹⁸⁾。この1528年版のタイトルページは、合わせて9枚の枠組み装飾から成り立っており、旧約聖書のタイトルページと新約聖書のそれとで変化がつけられている。旧約聖書の方は、タイトルを挟んで左右に預言者イザヤ、エレミヤ、ダニエル、エゼキエルの4人が描かれている。下部には、画面に向かって左から右にスペインの枢機卿の紋章⁽¹⁹⁾、神聖ローマ皇帝とアントウェルペン市の紋章、フォルステルマンの印刷工房の屋号「金の一角獣」を示す紋章が並ぶ。こうした紋章には、後ろ盾となる権威を提示する狙いがあったと考えられる。

タイトルページ上部には、ハンス・ホルバイン (子) の作品を原型とする聖三位一体の枠組み装飾が用いられている。この図像では中央の父なる神の右側に、脇腹の傷口を示しつつ左手で人間救済のとりなしを行うキリストが立っている。下部の銘文に「唯一の主、〔そして〕主と人の唯一の仲介者、人間イエス・キリスト、彼はあらゆる

人に自らの贖いの恩恵を与える」とあるように、神と人間の仲介者としてのキリストの姿が描かれている⁽²⁰⁾。この「インテルセッシオ・クリスティ」の図像は、『フォルステルマン聖書』以前にもタイトルページに用いられていた⁽²¹⁾。こうした図像は、聖書の読み手の態度に関して聖なる言葉への直接的なアクセスよりも、間接的な関わりの方に重きを置いた表現として解釈することができるだろう。

以上のようにタイトルページを比較すると、直接的に提示される「神の言葉」と間接的に受け渡しされる「神の言葉」という違いが立ち現れる。すなわち、『リースフェルト聖書』のタイトルページは、とりなしの必要のない、直接読者へ向けられた聖書を表象するものとして浮かび上がってくるのではないだろうか。オリジナルのイメージとテキストで提示された、聖書を手取る人への直接的な呼びかけは、斬新な意匠を目指した印刷業者リースフェルトの野心を映し出すとともに、宗教改革派の理念「聖書のみ」を表すものだったと言えるだろう。

3. 『リースフェルト聖書』の特徴2——旧約聖書の図像

次に、旧約聖書の図像を検討する。1526年の『リースフェルト聖書』では、全部で48の挿絵のうち41が旧約聖書部分の挿絵であり、それは主に『リースフェルト聖書』が手本としたルター訳聖書からの引用とされる⁽²²⁾。

内容を詳しく見てみると、旧約聖書の祭具や建築物の図像には、大きな版木が用いられ、ページのレイアウトのなかで目を引く要素となっている。こうした図像のうち、1526年版から1542年版まで使い続けられたものをまとめるとある特徴が浮かび上がってくる【表1】。『出エジプト記』の版画挿絵は、十戒をモーセが授かり、イスラエルの民と主の契約が結ばれるときモーセが主から受けた指示を説明するものである。それは主のための聖なる場所、臨在の幕屋を作るためのものであり、掟の板を収める箱、主が降りる贖いの座、捧げ物をする机、燭台などの祭具、幕屋を覆う幕と壁板、祭壇、庭、手足を清めるための水盤などの大きさ、材質、作り方が細かく指示されている。また『列王記上』の版画挿絵は、ソロモンによる主の神殿建築を説明している。

神殿の内部には、臨在の幕屋から移された掟の箱が安置され、神殿の備品・祭具が用意される。これらの建物の完成は主の約束の成就、イスラエルの民との契約の確認を表す。すなわち、こうした版面挿絵には、神との契約・掟を収める箱、幕屋、神殿などを構築する過程が描かれていると言える。

これら主との契約を整えるための品々を表す版面挿絵の特徴として、祭具や建造物の描写を強調するかのようになり、ページの3分の1以上のスペースを占めていることが指摘できる。例えば、1528年の『フォルステルマン聖書』にも、祭具や建築物の描写は見られる。これらは『リースフェルト聖書』の場合と同じく、1523年のルター訳聖書の版面挿絵を原型とするものだった⁽²³⁾。しかし、その後の1532年に改めて刊行された『フォルステルマン聖書』では、1528年版の版木は変更され、新しい挿絵が使われると同時に、挿絵がフォリオ判のページに対して占めるスペースはより小さくなっている⁽²⁴⁾。

そうしたなか、『リースフェルト聖書』が1526年から同じ版木を使い続けたことは注目に値する。凸版の活字と木版画は組み合わせて印刷されるが、章の冒頭などにテキストの幅と同じサイズの挿絵を入れる方が、ページのレイアウトを容易に行うことができたと考えられる⁽²⁵⁾。『リースフェルト聖書』におけるテキストと挿絵の関係をよく見ると、活字と版画挿絵が重なりそうな部分など、レイアウトに試行錯誤した跡が見られる。書物を出版する1526年以前に制作、あるいは購入した版木が元々大きめのものだったとしても、レイアウトに苦心しながら同じ版木を敢えて使い続けたとするならば、そこに何らかの意味を見出すことができるのではないだろうか。

先行研究において、こうした図像は書物の装飾というよりもむしろ、聖書解釈のための図像だと考えられてきた⁽²⁶⁾。その根拠として、中世フランスの学僧リールのニコラウスの著作『全聖書注解』が指摘されている⁽²⁷⁾。14世紀の第二四半期から数多くの写本によってヨーロッパ中に普及した『全聖書注解』には、豊富な挿絵が付けられており、旧約聖書の祭具などの描写に影響を与えた。1481年には、ニュルンベルクのアントン・コーベルガーの工房から40ほどの挿絵付きで印刷本として刊行されている⁽²⁸⁾。

こうした印刷本『全聖書注解』の挿絵の表現は、確かに『リースフェルト聖書』に

見られるものと類似性を持っている。一方で、『リースフェルト聖書』は1526年版に初めて出された時点では、挿絵全体の数が限られていた上に、コーベルガーの『全聖書注解』の図解に見られるような彫り込まれた文字による説明も付け加えられていない。このことから、『リースフェルト聖書』の挿絵は、聖書のテキストの内容を単に図示するイメージにとどまるものではないと考えられる。

リールのニコラウスに先んじて、聖書に関する視覚的イメージの効果を説いた人物に、12世紀フランスの学僧サン・ヴィクトルのフーゴーがいる⁽²⁹⁾。彼の著作は、15世紀末から16世紀始めにかけて、ヴェネツィア、パリ、ストラズブール、アウクスブルクなどを中心に出版されている⁽³⁰⁾。フーゴーは中世に発展した聖書解釈法を用い、旧約聖書の「ノアの箱舟」を取り上げ、それを私たちの目に見える信仰心構築の規範として示した。フーゴーは「あなたに霊的構築物の規範として示すのはノアの箱舟です。〔箱舟を〕あなたの目は外的に見るでしょう。そして、あなたの魂は内的に〔その箱舟と〕似た物へ作り上げられることになるでしょう」のように述べている⁽³¹⁾。ここで、視覚的イメージとして身体が目で見ることのできるノアの箱舟建造の過程は、キリストが作った教会になぞらえられ、最後に人々の内的な信仰を作り上げる過程として解釈されている。

このように、キリスト教の教えに基づいた信仰生活を築き上げていく過程を、神殿や教会の建設にたとえることは、聖書解釈の上で伝統的に行われてきたことだった。イメージを通して、学んだことを反芻しつつ瞑想することは、信徒を物質的な領域からより良きものへの宗教的、精神的上昇に導くとされ、そこにはキリスト者としての精神的啓発が期待される。

これをふまえた上で、神との契約・掟を収める箱、幕屋、神殿などを構築する過程を描いた『リースフェルト聖書』の版画挿絵を見ると、視覚化された聖書における構築物は、読者の信仰心構築の表象として浮かび上がってくるだろう。別の言い方をすれば、神との契約のためのそれらの図像は、人々の信仰の拠り所である「聖書」そのものの寓意として解釈することができるのではないだろうか。『リースフェルト聖書』のタイトルページで、聖ヨハネが示していた聖句は、キリストの教えを携えて来る場所を「家」に例えている⁽³²⁾。このテキストは、それを取り囲む建築的な意匠とあい

まって、まさに神聖な構築物としての聖書を表しているように思われる。ここに、「神の言葉」を収める書物のかたちをした構築物としての聖書が示されていると言えるだろう。

4. 印刷業者に対する規制と処罰

最後に、『リースフェルト聖書』を取り巻いていた当時の社会的背景を明らかにする。1545年5月22日のアントウェルペン市の裁判記録から、リースフェルトが印刷した書物について裁判で糾弾されており、さらに同年11月27日の記録から、リースフェルト自身の訴えも虚しく死刑に処されたことが分かる。

ヤーコプ・ファン・リースフェルトに対して裁判長——裁判所にて挙げられた〔リースフェルトの印刷した〕それらの書籍は違法であるとした。我らが慈悲深き神聖ローマ皇帝陛下が長年施行なさってきた勅令〔に鑑み〕…⁽³³⁾。

ヤーコプ・ファン・リースフェルトに対して裁判長——判決が下された。裁判所での釈放要求は却下。審議されたこの件に関して被告人は、〔要求が〕認められなかった。…〔中略〕死刑執行⁽³⁴⁾。

リースフェルト処刑の原因になったとされる1542年版の『リースフェルト聖書』には、ルターの教えに依拠する新しい欄外注が追加されている⁽³⁵⁾。このルターの注釈に依拠する欄外注の内容が、リースフェルトの宗教改革派の思想を提示していると解釈されたことが、処刑の要因になったとも考えられている⁽³⁶⁾。

このように、『リースフェルト聖書』に宗教改革派の思想が提示されている一方で、リースフェルトの出版業績にはカトリックの教書やビラも認められることは注目に値する。例えば、16世紀、同時代の人々の間で既に有名だったカトリックの弁証家アンナ・ベインスの著作『リフレイン *Refereynen*』(1528年)を取り扱ったほか、1540年代からは、神聖ローマ皇帝カール5世による「異端」取り締まりの勅令などの印刷

も手がけている。また、リースフェルトが出版した聖書以外にも、ルター訳聖書に基づく聖書、さらに言えば、ルター訳聖書を参照した『リースフェルト聖書』の内容を模倣する聖書の出版が、当時のアントウェルペンでは盛んに行われていた⁽³⁷⁾。以上のことを考慮すると、宗教改革派の理念を孕む聖書の刊行は、印刷業者個人の信仰心よりも、購買層の需要増加といった社会的要求が一番の動機となっていたと考えられる。

また、16世紀の印刷物をめぐる規制と処罰に関しては、ルターが異端者とされその著作の販売・購読の禁止が定められてから、検閲の義務化、禁書所持者への追放、罰金、死刑まで、年代ごとに「異端」への対応の変化が見られる。例えば、1525年2月14日、アントウェルペンで出された異端書検閲に関する規定には「〔違反した者には〕罰として〔異端の〕書籍を没収し、市民権を剥奪、さらにアントウェルペン市とその辺境領から10年間追放する」とある⁽³⁸⁾。また、1540年9月22日、異端根絶のためにブリュッセルで出されたカール5世の勅令では「犯罪者と〔命令に〕従わない者に対しては、わずかの慈悲、偽り、猶予もなく、先に述べたような痛みを伴う厳しい処刑によって〔対応する〕」とされる⁽³⁹⁾。

リースフェルトは処刑の1545年以前にも、裁きの場へ呼び出されている。1536年には、検閲を受けずに書籍を刊行したとして異端審問所で事情聴取を受けているが、この時点では実際の刑を受けるには至っていない⁽⁴⁰⁾。一方で、1542年には、リースフェルトと同じアントウェルペンの印刷業者だったアドリアン・ファン・ベルゲンが異端信仰の罪で処刑されている⁽⁴¹⁾。

以上のことから、リースフェルトの処刑が行われた1540年代は、情報伝達媒体として当時大きな役割を果たしていた印刷物の取り締まりがさらに強化された時期だったことが分かる。規制が厳重になった時代、『リースフェルト聖書』は異端視を免れ得ず、リースフェルトの処刑によって当時の社会に対して異端信仰規制の効果が期待されていたと考えられる。

おわりに

以上検討してきたことから、印刷物に対する規制が厳重になった時代、その内容、形式ともに宗教改革派の聖書としての特徴を示す『リースフェルト聖書』は、異端視をまぬがれ得なかったと考えられる。そのタイトルページには、読者に直接聖書を読むよう促す独自の意匠が採用され、新しい信仰へと人々を誘う入口が表現されていた。また、祭具や建築物の図像が目立つ旧約聖書の版画挿絵からは、聖書を読む人の信仰心を築き、育てる寓意的表現を見て取ることができた。

さらに、『リースフェルト聖書』は、人々の信仰心を形作る「聖書」そのものを表象するイメージを内包しており、聖なる言葉を収めた構築物として読者に差し出されていた。それは人々の信仰心によって構築されるものとしての聖書でもあった。『リースフェルト聖書』はまさに、宗教改革派の理念「聖書のみ」と重なり合うかたちで世に送り出されたと言える。このような点に、宗教改革期アントウェルペンにおける『リースフェルト聖書』独自の位置付けを見出せるのではないだろうか。

本稿では、宗教改革期のイメージ研究の一環として『リースフェルト聖書』を取り上げ、版画挿絵を中心に「もの」としての書物の形式的な特徴に着目した。これによって、16世紀前半のアントウェルペンにおいて宗教改革派の理念を体現する聖書が、改革前の図像伝統を引き継ぐ一方で、新たな図像を発展させていたことが明らかになった。『リースフェルト聖書』でも確認したように、版画挿絵という複数性を持つ媒体の性質上、そこには様々なイメージの転用が見込まれる。印刷本聖書におけるイメージの使用について、『リースフェルト聖書』以降の聖書の例をたどることを今後の課題として、本稿を閉じることとする。

註

- (1) ここでは「プロテスタント」という語ができた 1529 年以前のことも扱うため、以下の文中ではルターに始まるキリスト教宗派を「宗教改革派」と表現する。
- (2) 16 世紀前半、アントウェルペン、パリ、リヨン、ケルン、ヴェネツィアなどと並んで西欧における一大出版地のひとつとなり、その出版の約半数は聖書や信仰書、祈祷書などの宗教印刷物だった。Marnef, Guido, *Antwerpen in de tijd van de Reformatie: Ondergronds protestantisme in een handelsmetropool 1550-1577*, Ph. D. diss., Catholic University of Leuven, 1991; reed., Amsterdam, Meulenhoff, 1996, p. 37 f.
- (3) *Ibid.*, p. 40.
- (4) Rosier, Bart, *The Bible in Print: Netherlandish Bible Illustration in the Sixteenth Century*, Chris. F. Weterings, trans., vol. 1, Leiden, Folio, 1997, p. 116.
- (5) ヤーコプ・ファン・リースフェルトの経歴は次の文献にまとめられている。Rouzet, Anne, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs des XVe et XVIe siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Colletion du centre national de l'archéologie et de l'histoire du livre, vol. 3, Nieuwkoop, De Graaf, 1975, p. 129. 彼の聖書に関する出版全 19 版のうち、新旧両約聖書を揃えた完全版オランダ語聖書は 6 版 (1526、1532、1534、1535、1538、1542 年)。本稿では、ヤーコプの親族ハンスケン・ファン・リースフェルトが代理出版した 1538 年版の聖書も 1526 年以後の『リースフェルト聖書』の系譜に連なるものとして捉える。また、印刷本聖書のデータに関しては以下の 2 つを参照した。ネーデルラントで刊行された聖書の書誌情報と画像のオンラインデータベースである *Biblia Sacra* <<http://www.bibliasacra.nl>> (2015 年 10 月 29 日アクセス)、及び Rosier, *op. cit.*, pp. 143-351.
- (6) Hollander, August den, “Dat Oude ende dat Nieuwe Teatament (1526) : Jacob van Liesvelt en de nieuwe markt voor bijbels in de zestiende eeuw,” *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, vol. 6, 1999, p. 106.
- (7) 1854 年のアルベルト・ファン・トーレンベルゲンによる著述から、リースフェルトは殉教者と同列に扱われるようになったことが分かる。François, Wim, “Jacob van Liesvelt: Martyr for the Evangelical Belief?,” Johan Leemans and Jürgen Mettepenningen, ed., *More than a Memory: The Discourse of Martyrdom and the Construction of Christian Identity in the History of Christianity*, Leuven, Peeters, 2005, p. 361.
- (8) Hollander, August den, *De Nederlandse bijbelvertalingen 1522-1545*, Nieuwkoop, De Graaf, 1997, p. 31; François, *op. cit.*, p. 341.
- (9) Rosier, *op. cit.*, p. 119.

(10) Eire, Carlos M. N., *War against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge et al., Cambridge University Press, 1986; Freedberg, David, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609*, New York, Garland, 1988; Dietz, Feike et al., ed., *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500-1800*, Aldershot, Ashgate, 2014. 宗教改革期のイメージ研究（特にドイツ）については、以下も参照。Scribner, Robert W., *For the Sake of the Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge et al., Cambridge University Press, 1981; Koerner, Joseph L., *The Reformation of the Image*, London: Reaktion Books, 2004.

(11) タイトルページ『リースフェルト聖書 *Dat oude ende dat nieuwe testament*』アントウェルペン、ヤーコブ・ファン・リースフェルト、1526年、二折判、274 × 179mm、アムステルダム大学図書館 (Ned. Inc. 119, a1r.)。

(12) アンドルー・ペティグリー『印刷という革命 ルネサンスの本と日常生活』（桑木野幸司訳）、白水社、2015年、167頁。

(13) タイトル枠内のテキストには版ごとに相違がある。例えば、1526年版にはタイトルと『申命記』4章2-3節及び6章6-7節の引用が記されていたが、1532年版にはタイトルと出版情報が記されている。このタイトルページはリースフェルト没後、その事業を継承したリースフェルトの未亡人によって1560年に刊行された聖書にも使用された。Rosier, *op. cit.*, p. 304.

(14) ただし版によっては、印刷段階の手違いによるものだろうか、このパネル内のテキストが左右の人物像の間で逆転している場合やテキスト自体に若干の異同が見られる場合もある。1542年版のタイトルページは、オランダ聖書協会によるデジタル版を参照できる。BijbelsDigitaal.nl “Liesveltbijbel (1542)” <<http://www.bijbelsdigitaal.nl/view/?bible=liesv1542>> (2015年10月29日アクセス)。

(15) “Josue . I. En laet dit boeck van deser wedt wt uwen mondt nyet comen, mer peyst daer om dach ende nacht”; “Psal. xviii Die geboden des HEREN sijn suyuer ende si verlichten die ooghen”; “Mar. xvi. Gaet in alle die werelt, ende predict dat Euangelium allen creaturen”; “ij Johan. i. Ist dat yemant tot u comt, ende dese leeringhe nyedt mede en brengt, dyen en nemet in uwen huys nyet, en groet hem ooc nyet.” 聖書の引用には日本聖書協会『新共同訳聖書』を参照した。以下、訳文は筆者による試訳、〔 〕内は筆者補足。

(16) Rosier, *op. cit.*, p. 74.

(17) タイトルページ（旧約聖書）『フォルステルマン聖書 *Den Bibel. Tgeheele Oude ende Nieuwe Testament met grooter naersticheyt naden Latijnschen text gecorrigeert*』アントウェルペン、ウィレム・フォルステルマン、1528年、二折判、276 × 171mm、アムステルダム大学図書館 (Ned. Inc. 100, n1r.)。

- (18) Bruin, C. C. de, *De Statenbijbel en zijn voorgangers: Nederlandse bijbelvertalingen vanaf de Reformatie tot 1637*, F. G. M. Broeyer, ed., Haarlem, Nederlands Bijbelgenootschap, 1993, p. 111; revised edition of Leiden, A. W. Sijthoff, 1937.
- (19) 枢機卿フランシスコ・ヒメネス・デ・シスネロスの紋章。『フォルステルマン聖書』序文で、フォルステルマンが典拠として挙げる『コンプルテンセ多言語聖書 *Biblia Polyglotta Complutense*』(1517年完成)の監修者。
- (20) “VNVS DEVS. VNVS CONCILIATOR DEI ET HOMINVM. HOMO CRISTVS IESVS. QVI DEDIT SEMET IPSVM PRECIVM REDEMPTIONIS PRO OMNIBUS.”
- (21) タイトルページ、フェオヒイラクト『四福音書注釈 *In quatuor evangelia enarrationes*』バーゼル、アンドレアス・カラタンダー、1524年、二折判、バーゼル大学図書館 (Rc 92:2)。また、タイトルページ『新約聖書 *Dat Gants Nyewe Testament*』デーフェンテル、アルベルト・パフレート、1525年、八折判、ハーグ王立図書館 (KW 227 G 24) など。
- (22) Rosier, *op. cit.*, p. 14. 特に『創世記』の挿絵「ノアの箱舟」「イサクの犠牲」「ヤコブの夢」「ファラオの夢」は、ヴィッテンベルクのハンス・ルフトが1523年に出版したルター訳聖書のひとつ『ドイツ語旧約聖書 *Das Alte Testament deutsch*』の図像を忠実に写し取っている。また『出エジプト記』の祭具や幕屋の描写は、同じく1523年にヴィッテンベルクのメルヒオル・ロッターが出版したルター訳聖書『ドイツ語旧約聖書 *Das Allte Testament deutsch*』の図像を引き写している。ルター訳聖書の挿絵については以下を参照。Schramm, Albert, *Luther und die Bibel*, Leipzig, Hiersemann, 1923.
- (23) 例えば、以下の挿絵が挙げられる。「幕屋と幕屋を囲む庭」『フォルステルマン聖書』アントウェルペン、ウィレム・フォルステルマン、1528年、二折判、109 × 83mm、アムステルダム大学図書館 (Ned. Inc. 100, f5v.)。
- (24) 「幕屋と幕屋を囲む庭」『フォルステルマン聖書 *Den Bibel. Tgeheele Oude ende Nieuwe Testament*』アントウェルペン、ウィレム・フォルステルマン、1532年、二折判、91 × 68mm、アムステルダム大学図書館 (Ned. Inc. 525, e3r.)。
- (25) 初期印刷本はテキスト冒頭のみには版画挿絵を配置したものが多い。Rosier, *op. cit.*, p. 121.
- (26) Clifton, James and Walter S. Melion, ed., *Scripture for the Eyes: Bible Illustration in Netherlandish Prints of the Sixteenth Century*, exh. cat. (June 5 – September 27, 2009), New York, Museum of Biblical Art, 2009, p. 37.
- (27) Poortman, Wilco C., *Bijbel en prent: I. Boekzaal van de Nederlandse bijbels*, The Hague, Boekencentrum, 1983, p. 46; Rosier, *op. cit.*, p. 69 f.
- (28) リールのニコラウス『全聖書注解 *Postilla super totam Bibliam*』(ニュルンベルク、アントン・

コーベルガー、1481年)の版画挿絵については以下を参照。Schramm, Albert, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. 17, Leipzig, Hiersemann, 1534.

(29) Rosier, *op. cit.*, p. 69, note 1.

(30) 1601年以前に出版された全書籍の書誌情報カタログである USTC を参照。Universal Short Title Catalogue (USTC) <<http://www.ustc.ac.uk>> (2015年10月29日アクセス)。

(31) Migne, Jacques P., ed., *Patrologia cursus completus, series Latina*, 1854; reed., Paris, Garnier, 1880, vol. 176, 622 B: “Hujus vero spiritualis aedificii exemplar tibi dabo arcam Noe, quam foris videbit oculus tuus, ut ad ejus similitudinem intus fabricetur animus tuus.” このサン・ヴィクトルのフーゴー『道徳的箱舟 *De arca Noe Morali*』の一節に関しては以下の邦訳も参照。メアリー・カザラス『記憶術と書物 中世ヨーロッパの情報文化』(別宮貞徳監訳) 工作舎、1997年、79頁。

(32) 註14の引用を参照。

(33) Génard, Pieter, ed., *Het Antwerpsch Archievenblad. Bulletin des Archives d'Anvers*, vol. 8, Antwerp, Guil van Merlen, 1871, p. 347: “De Schoutet contra Jacob van Liesvelt: declaravit reus dat de boecken byden aenleggere gespecificceert, langhen tydt voer de placaten Ons Genadichs Heeren des Keysers…”

(33) *Ibid.*, p. 353: “De Schoutet contra Jacob van Liesvelt: judicatum, afslaende het relevement byden aenleggere geimpetreert, is de verweerdere in synen incidentalen versuecke gewesen nyet ontfangbaer. … EXECUTIO FACTA.”

(35) 例えば、『マタイによる福音書』7章6節の欄外注には「犬も豚も、神の言葉の糧を解する (Byde honden ende die verckens verstaetmen die vianden des woorts Gods)」とある。また、『ヨハネによる福音書』5章25節の欄外注には「神の子の声を聞き、その言葉を心に留め、信じなさい。それによって生きた言葉が霊となります (stemme des soons Goods hooren, dats sijn woordt int herte ontfanghen ende dat gheloooven, ende daerdoor levendich worden inden geest)」とある。

(36) Poortman, *op. cit.*, p. 84. 1542年版のタイトルページには、「本文の枠部分に未だかつてない素晴らしい注釈付き (met noch sommige schoone verclaringen op dye canten, dye op dander noyt geweest en sijn)」という宣伝文句があり、新しい欄外注が本書の特色のひとつだったことが分かる。

(37) Bruin, *op. cit.*, p. 125; Hollander, *op. cit.*, p. 189.

(38) Frédéricq, Paul, ed., *Corpus documentorum Inquisitionis haereticae pravitatis Neerlandicae: Verzameling van stukken betreffende de pauselijke en bisschoppelijke Inquisitie in de Nederlanden*, vol. 4, Gent, Vuylsteke, 1900, p. 309 f: “al opte pene ende verbuete vanden selven boecken, verbuete oeck van hueren poorteryen, ende daertoe opte pene van thiene jaren lanck vuyter stadt ende

mercgreefschap ghebannen te wordene···”

(39) Lameere, Jules and H. Simont, ed., *Recueil des ordonnances des Pays-Bas. Deuxième série: 1507-1700*, vol. 4, Brussels, Goemaere, 1907, p. 228: “tegens d’overtreders ende ongehoorsaemen by strenge executien van peynen boven verclaert, sonder eenighe gracie, simulacie oft verdrach···”

(40) Hollander, *op. cit.*, p. 31.

(41) Génard, *op. cit.*, vol. 7, 1870, pp. 301 ff.

ヤーコプ・ファン・リースフェルトの聖書

表1 『リースフェルト聖書』の旧約聖書の図像（部分）

主題	聖書対応箇所	1526年版の 頁番号	サイズ	掲載年
掟の箱と香を たく祭壇	『出エジプト記』 20:10-15,37:1-9; 30:1-5, 37:25-28	f1v.	161 × 107 mm	1526,1532,1534, 1535, 1538, 1542
幕屋の壁板	『出エジプト記』 26:15-24, 36:20-22/ 28- 31	f4v.	160 × 106 mm	上に同じ
幕屋を覆う幕	『出エジプト記』 26:1-3, 36:8-10	f5r.	161 × 104 mm	”
七枝の燭台、 供えのパンの 机、祭具	『出エジプト記』 25:23-40, 37:10-24	f5v.	163 × 104 mm	”
焼き尽くす 捧げ物の祭壇、 青銅の水盤	『出エジプト記』 27:1-8, 38: 1-7; 30:17-18, 38:8	f6v.	160 × 103 mm	”
幕屋と幕屋を 囲む庭	『出エジプト記』 26:1-37, 36:8-37, 38:9- 20, 40:17-33	f8r.	161 × 103 mm	”
ソロモンの神殿	『列王記上』 6:2-6	H7v.	103 × 82 mm	”
ソロモンの宮殿	『列王記上』 7:1-12	H8r.	81 × 104 mm	”
青銅の柱と前庭	『列王記上』 7:15-22	H8v.	103 × 81 mm	”
鋳物の海	『列王記上』 7:23-26	H8v.	105 × 80 mm	”
青銅の水盤	『列王記上』 7:27-38	11r.	82 × 104 mm	”

アーニョロ・ブロンズィーノの肖像画における 仮面性についての一考察

瀬戸はるか

はじめに

本論文は16世紀フィレンツェのメディチ宮廷で活躍したアーニョロ・ブロンズィーノ(Agnolo Bronzino, 1503-1572)の肖像画について、その「仮面のような」と形容される人物表現を当時の鑑賞者の眼差しから再評価することを試みるものである。現代においてブロンズィーノの描く人物が「仮面のように」と形容されるとき、そこには現代的感覚から見て、「不自然な」表現であるというニュアンスが含まれていると言える。しかし、同時代人にとってはそのような人物は、仮面を身に着けるといふことが美德であったため、不自然であるという印象を与えるものではなかった⁽¹⁾。

これまで、ブロンズィーノの人物表現、特に肖像画の人物表現に関しては、さりげなく振る舞うことで生じる優雅さを重視したバルダッサレ・カスティリオーネの『宮廷人』(1528年)の影響や、君主にふさわしいイメージを観者に示すためである、という説明がなされてきた。さらに、ブロンズィーノが実際に彫刻作品から人物のポーズを借用している点や彫像のような人物表現から、パラゴーネの文脈でも説明されてきた。このような定説ともなった従来の研究に則り、「さりげなく」振る舞うために『宮廷人』において身体的・精神的に自らをコントロールする重要性が記されている点に注目し、そうした宮廷人の姿を描いたものがブロンズィーノの肖像画であることを示す一方で、描かれた人物のポーズに関して、当時フィレンツェで流行していた演劇や仮装行列の影響を指摘し、人物表現の解釈の幅を広げることを試みる。ブロンズィーノの肖像画と演劇との関連は、すでにチャールズ・マッコークデールがその可能性を指摘しており、本論文はその指摘をさらに推し進めていくことになる⁽²⁾。劇中の誇

張された人工的な身振りという視覚体験と、理想的な宮廷人として振舞うために日常的に自らをコントロールし、「人工的」であることが「自然」とされていたことから、現代の感覚とは異なる「自然物」と「人工物」の認識が生じたと考える。そのような文化的・社会的背景に基づいて、ブロンズィーノの描く「仮面のような」肖像画が制作され、主な注文主であり鑑賞者であった宮廷人やその周辺の知識人たちが不自然さを感じることなく、同時代に受容されていたことを示したい。

1. 「仮面」と肖像

「仮面のように」と形容されるブロンズィーノの作品には、もちろん仮面そのものを描いた作品もある。例えば、エレオノーラ礼拝堂の四隅に描かれたスパンドレル（パラッツォ・ヴェッキオ、1540年頃）、そして《愛のアレゴリー》（ロンドン・ナショナル・ギャラリー、1545年頃）がある。後者の作品では、画面左上の仮面を身につけた「真実」の擬人像、バラを持つプットーの影から仮面のような顔を覗かせている「欺瞞」の擬人像、そして画面右下のウェヌスの足元に仮面が描かれている。これらの要素は、画面のなかで対角線上に配置されており、人工物であるところの仮面と、仮面のように感情の抑制された人物像とが並置されている。そのなかでも、「欺瞞」の擬人像の顔貌表現はブロンズィーノの描く肖像画の人物の表情と類似している。肖像画における仮面そのものの描写は、例えば《ルクレツィア・パンチァティキの肖像》（ウフィツィ美術館、1540年頃）のように、椅子の手すりの装飾にマスカロンとして現れ、仮面と人物が並置されている。

本作品はブロンズィーノの描く人物に共通する特徴である、筆致を消した滑らかな肌の表面処理が施されており、このような特徴からしばしば、大理石や象牙、あるいは陶器のようであるとも形容されてきた。また、引き伸ばされた身体や仮面のような印象を与える、観者の方を見ているようであり、決して合うことのない視線や、感情を読み取ることのできない目元と口元の表現がブロンズィーノの描く人物像の特徴とされてきた。ここで用いられているような、頭部と身体を斜めにして観者の方を向く

肖像画の形式をモーリス・ブロックは「対話型肖像画 (Conversational Portrait)」と呼んでいる⁽³⁾。この形式については後述する。本作のような感情の抑えられた顔貌表現とともに、直立した上半身と指先まで意識されている、およそリラックスしているようには見えない硬直した身体は、人工的であり、演技をしているような印象を与える。このような人工的で誇張された表現は、一般にマニエリスムと呼ばれる時代の美術の特徴として、またその時代・様式に属するブロンズイーノの特徴として挙げられているものでもある。このような作品を見た当時の人々は、描かれた人物に対して、不自然であると、あるいは「仮面のような」表現であるという印象は持たなかったようである。

2. 同時代の評価、その背景

ブロンズイーノの同時代人であるラファエッロ・ボルギーニ (Raffaello Borghini, 1537-1588) は、『イル・リポーツ』(1584年)において、パンチアティキ夫妻の肖像画の人物は、「まるで生きているかのように極めて自然な肖像画である」と記している⁽⁴⁾。さらに、ジョルジョ・ヴァザーリは『もっとも卓越せる画家・彫刻家・建築家列伝』(第1版1550年、第2版1568年、以下『美術家列伝』と記す)のなかで、「パンチアティキ夫妻の肖像画は、実際に生きているかのように、魂のほかに欠けているものがないかのように、極めて自然な姿である」と称賛している⁽⁵⁾。この「魂以外欠けているものがない」という表現は、絵画作品を称賛するときの定型句のひとつだが、ここでは、描かれた人物が人工物の美しさの極致に至っていることを意味すると解釈することができるのではないだろうか。また、彼ら二人以外の同時代のブロンズイーノ作品への言及には、筆者が現在確認できた範囲では、色彩の素晴らしさや構図の巧みさについての言及はあるが、人物の表情について語っているものはほとんどない。このような記述の欠如から、その表現が記述されるまでもなく見慣れたものであり、確認できた同時代の記述からも、ブロンズイーノの描く人物が「生きているような」ものとして受け入れられていたということが言える⁽⁶⁾。16世紀には、現代で言うところの「仮面

のような」人物表現であることが当たり前だったと言えるだろう。

その要因としては、先述したように、カスティリオーネの『宮廷人』に記されていた優雅さとさりげなさを重視する理想的な宮廷人のイメージの影響がすでに指摘されている。さりげなさとともに振る舞うことで優雅さが生じ、それは宮廷人・宮廷婦人にとって欠くべからざる要素とされていた⁽⁷⁾。そして宮廷人は「いつも人に恥ずかしくない行為でのぞむように心がけ、愚かしさに走るまいとする良識でもって自制することが大切」だが、「笑い、冗談を言い、警句をとばし、ダンスを」しながらも「つねに機知に富み、控え目な様子を示し、なにかしたり言ったりするときにはいつも気品のある物腰でのぞむことが大事」であるとされていた⁽⁸⁾。このような身体的精神的自制が重視されていた点から、当時の宮廷生活においては、優雅さのない感情のあからさまな表出を避け、身体だけでなく、感情をもコントロールできる宮廷人の姿が模範的な姿であるとされていたと考えることができる⁽⁹⁾。第三者に見られたいイメージ、すなわちある種の「仮面」のようなものを身に着け、演技することが日常だった宮廷人にとっては、感情のようなものが表出していない「人工的」で「仮面」のような姿がその人の「極めて自然な姿」として認識されていたと言えるのではないだろうか。

このような感情の抑制は、中世キリスト教世界でも一般的なことだった。そして、その後のブロンズイーノの生きた世俗世界においては、その前の時代、15世紀から感情を抑えた作品が作られていた。それは、死者を威厳ある姿で記念するという用途に合わせてプロフィールで描かれた肖像画や、特にフィレンツェでは、女性をあからさまな笑顔で描くことは、その女性の名誉を傷つけるものであるとする伝統に基づいて、感情の抑制された姿が描かれていた。このような社会的・文化的背景を継承し、そしてその傾向をより顕著な形で表したのが、ブロンズイーノの生きた時代、16世紀であったと考える。先述した「対話型肖像画」は、16世紀初頭にレオナルド・ダ・ヴィンチによって創始された後、ラファエッロによって発展させられ、アンドレア・デル・サルトやポントルモらによって多様化されていった。このタイプは、プロフィールの肖像画に比べて、モデルの姿のより広い範囲を描くことができた点や、モデルと観者との間に椅子の手すりやその上の腕といった障害物を配置することで、観者と一

定の距離を保ち、描かれた人物の威厳を損なうことなく肖像画を制作することができるという利点があった。特に女性にとっては、障害物を置くことで、観者に視線を向けることは相手を誘惑することとして避けられていたという背景に反することなく、その姿を描くことができた。このような「対話型」の形式を用いて描かれた、心身がコントロールされていることを示すように指先まで意識の行き届いている様子は、宮廷人が理想とする振る舞いを描いたものであるといえるだろう。ここで、カスティリオーネの『宮廷人』の影響を受けた宮廷人たちの振る舞いの演劇性と、「対話型肖像画」の特徴とを結びつけることができるのである⁽¹⁰⁾。

3. 演劇との関連

次に、このような宮廷人の宮廷生活や肖像画での演劇性と、実際に上演されていた演劇などとの関連を検討する。15、16世紀には、宗教的・世俗的問わずさまざまな祝典に際しての祝祭行列や演劇が盛んに催されていた。ここには、もちろん同時代の芸術家たちが装飾担当として参加しており、ブロンズイーノもそのひとりだった。ブロンズイーノは1539年のコジモ一世とエレオノーラ・ディ・トレドの結婚祝祭の装飾の仕事に関わっていたと伝えられている⁽¹¹⁾。その祝祭の様子を記したフェスティバル・ブックには、アッパラートの装飾や、コジモとエレオノーラの前で上演された演劇の登場人物の衣装や装飾品について記述されている⁽¹²⁾。例えば、「最初の一人[...]」の巻き毛にはタイムの花が点々と飾られており、その周りには、何匹かの蜂をともなっていた。さらに彼女は同じ布でできたかぶり物をしているが、それは現在では使われなくなった古風な形であった。それは水晶と緑柱石、貞操木の花輪、そしてかぶと飾りのようにカメレオンで飾られていた。[...]右手にはトロンボーン(trombone)を持ち、もう一方には、[...]パレットのようなもの(taninera)を持っていた⁽¹³⁾。このような登場人物についての記述や、実際に演じられていた劇の台詞と幕間狂言で歌われた歌の歌詞が記されている一方で、人物の感情を表現するための表情や身振りについての記述が欠けていることが指摘できる。このような欠如を埋め、文字として記述され

ていなものを表現したのが、ブロンズイーノの作品であるといえるのではないだろうか。演劇的な身振りや演じている人物の様子についての記述がフェスティバル・ブックで欠けていることは、それが記述するまでもなく、同時代の人々には容易にその場面を想像することができたためであると考えられる。そして先述したように、感情の抑制された超然とした表情は、宮廷人たちが日常的に身に着けていたものであったし、感情を表す装置としての顔貌について、フェスティバル・ブックだけでなく『美術家列伝』や『宮廷人』といった同時代の文献に記述が少ないということは、どのような表情や身振りをするべきなのかという点が、当時の共通認識として広く共有されていたことを示していると考えられる。

このような記述の欠如に加えてさらに注目したい点は、フェスティバル・ブックで記述されている登場人物の装飾品である。ここでは、タイムの花と蜂、水晶や緑柱石、貞操木の花輪、カメレオンやカブトムシ、蟹といった、生花と恐らく作り物の装飾が用いられ、自然物と人工物が明確に分けられることなく記述されている。このことから、16世紀においては、現代とは異なる自然物と人工物のコンセプトがあったことを示していると言えるのではないだろうか。

4. 「自然な」と「人工的な」もの

自然物と人工物の境界の曖昧さは、同時代の文献からも確認できる。『美術家列伝』の「ポントルモ伝」では、レオ十世の凱旋を祝した仮装行列で、「死んだようにうつぶせで倒れている」男性や、「光り輝く幼児」がその男性の背中の傷口から現れている様子が記されている⁽¹⁴⁾。さらに、ブルクハルトは、この頃の仮装行列では人間の俳優と等身大の着衣像とが並置され、俳優が彫像を装ったのちに、歌ったり朗唱したりして生きた人間であることを示すことがあったと述べている⁽¹⁵⁾。このように、生きているものが死んでいるもののように、あるいはその逆で、死んでいるものが生きているもののように振る舞う様子を目にしていたことで、自然物と人工物の認識について、現代と異なる感覚が生じていたと言えるだろう。また、絵画作品においては、

ポントルモによる《エジプトのヨセフ》(ロンドン・ナショナル・ギャラリー、1515年)の石造彫像と、円柱の上に立つプッターが並置されている⁽¹⁶⁾。それ以前の時代では、フィリッピーノ・リッピによる《マルスの神殿から悪魔を追い出す聖ピリポ》(サンタ・マリア・ノヴェッラ、ストロツィ家礼拝堂、1439-1502年)のマルス像の、まるで生きているかのような表現など、自然物と人工物がその境界を揺れ動くような描き方がなされている。ポール・バロルスキーは、このような曖昧さを楽しむ文化的背景が15、16世紀にはあったと述べている⁽¹⁷⁾。前述した「ポントルモ伝」にあるような彫像に扮した人間という出し物が実際にあったとしたら、その影響を受けて自然物のようであり、かつ人工物のようでもある表現が絵画に流入し、《エジプトのヨセフ》のプッターのポーズや、フィリッピーノ・リッピのマルス像が描かれた、あるいは、その逆の影響の可能性も指摘できる。このような絵画と演劇との双方向的な影響関係はすでに指摘されているが、そのような影響関係が生じた背景のひとつが、演劇や仮装行列の視覚体験から生じた「自然」と「人工」のコンセプトであり、その境界を楽しんでいたという当時の価値観だった。このような価値観に基づいて、さらにそこに同時代のコード・ブックで語られた理想的な宮廷人のイメージを組み合わせたのがブロンズイーノの描いた肖像画の宮廷人たちの姿であったと考える。

おわりに

以上のような、現代と異なる「人工」と「自然」のコンセプトには、両者の境界の曖昧さを楽しむという側面と、理想的な宮廷人というある種「仮面」のようなものを身に着けている姿が自然、あるいは当たり前とされた考え方という側面があった。前者は絵画での人工物と自然物の並置、演劇や仮装行列での生きているものが死んでいるように、あるいは死んでいるものが生きているように振る舞う場面を見た経験から生じたものだった。後者は『宮廷人』のような同時代のコード・ブックの影響から、心身ともに統制された理想的なイメージに基づいて、日常的に演技をしていた宮廷人、という文化的・社会的コードから生じたものだった。本論文の冒頭でブロンズイーノ

の肖像画の作例として挙げた《ルクレツィア・パンチャティキの肖像》では、マスクロンと人間が同一画面に並置され、彫像を安置する場所であるニッチを背景にモデルを描いている点が、人工物と自然物の境界の曖昧さを示している。そして「対話型肖像画」の形式が用いられている人物像では、指先や顔の細部までコントロールの行き届いている様子を示し、これによって理想的な宮廷人のイメージを身に着け、そのように振る舞っている点が、「人工的」であることが当たり前の姿であり、「極めて自然な」姿として受け入れられていたことを示すと考える⁽¹⁸⁾。このような当時の価値観を反映させて作品制作をすることができたからこそ、ブロンズイーノはメディチ家をはじめ、他の宮廷人や人文学者などの肖像画を多く描く機会を得ることができ、メディチ宮廷の筆頭画家の地位を獲得するに至ったのだと言えるだろう。

註

- (1) 岡田温司『肖像のエニグマ』、岩波書店、2008年、283頁。
- (2) McCorquodale, Charles, *Bronzino*, London, Chaucer Press, 2005 (1981), pp. 80-81.
- (3) Brock, Maurice, *Bronzino*, trans. David Pool Radzinowica and Christine Schultz-Touge, Paris, Flammarion, 2002, p. 62.
- (4) Borghini, Raffaello, *Il Riposo: saggio biobibliografico indice analitico*, a cura di Mario Rosci, Milano, Edizioni Labor, 1967 (in Firenze, Appresso Giorgio Marescotti, 1584), p. 535: “In casa Carlo di Bartolomeo Panciatichi cameriere del gran Duca sono di sua mano due quadri della Vergine gloriosa con altre figure bellissime, & i ritratti del padre, e della madre tanto naturali che paion vivi, [...]”
- (5) Vasari, Giorgio, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, e Architettori*, vol. 8, a cura di Aldo Rossi, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1967 (testo dell'edizione Giuntina, 1568), p. 16 [ジョルジョ・ヴァザーリ『続 ルネサンス画人伝』、平川祐弘・仙北谷茅戸・小谷年司訳、白水社、2009年。]: “[...] i ritratti di lui [バルトロメオ・パンチャティキのこと] e della moglie [妻のルクレツィア・パンチャティキのこと], tanto naturali, che paiono vivi veramente, e che non manchi loro se non lo spirito.” □ 内は筆者による補足。
- (6) 16世紀の美術の美点のひとつである「触れるような立体感」(林達夫・摩寿意善郎監修『ヴァザーリの芸術論』、平凡社、1980年、353頁)は、ブロンズイーノの三次元的な人物表現に見られる。

この立体感は描かれた人物の現前を感じさせるものであり、この実在性が「生きているような」印象を与えるものであったと考える。

(7) バルダッサーレ・カステリオーネ『宮廷人』、清水純一ほか訳注、東海大学出版会、1987年、91、429頁。

(8) 同上、81頁：“[...] non s’ allontanando però mai dai laudevoli atti: & governandosi con quel bon giudicio, che non lo lassi incorrere in alcuna sciocchezza, ma rida, scherzi, moteggi, balli, & danzi, nientedimeno con tal maniera, che sempre mostri esser ingenuo, & discreto: & in ogni cosa che faccia, o dica, sia aggratiato [...] .”

(9) 岡田、前掲書、283-4頁。

(10) 本論文執筆にあたり、ルネサンスの肖像画については主に以下の文献を参考にした。Lorne Cambell, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th, 16th Century*, New Haven and London, Yale University Press, 1990; John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Washington D. C., Princeton University, 1996 [ジョン・ポープ＝ヘネシー『ルネサンスの肖像画』、中江彬ほか訳、中央公論美術出版、2002年] .

(11) Vasari, *op. cit.*, pp. 17-18, 20.

(12) Gianbullari, Pier Francesco, Andonio Landi, *Apparato et feste nelle nozze dello illustrissimo signor duca di Firenze della duchessa sua consorte, con le sue stanze, madriali, comedia, intermedij, in quelle recitati*, Firenze, 1539 [British Library: <http://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html> (2015年10月28日)].

(13) Gianbullari, *op. cit.*, pp. 31-32 : “La prima, in biondissimo drappo, soccinta con verde Ramo di oliva, et con assai gruppi et svolazi, haveva i crespi capelli, sparsi di fiori di Timo, con alcune Api dintorno, et suvi un cappello del medesimo drappo, ma in disusata foggia antica, ornato di Cristalli et berilli, et ghirlanda d’ Agno casto, con un’ Cameleonte per cimiero. Dal collo le pendeva un vezo di Perle, con un’ cornuto scarafaggio in su’ l petto, dove l’ attraversava la pelle d’ una Pantera. Et erano i suoi calzaretti alla antica, coperti di pelle di gatta, con un’ granchio sopra ogni piede. Teneva nella destra mano un’ trombone, et nella altra, una Taninera per dire come i pittori, dove nel campo azzurro, si leggeva di lettere d’ oro, THALIA, Et nel colmo le appariva una palla rossa, come in tutte l’ altre.”

(14) Vasari, *op. cit.*, vol. 6, p. 152 : “Nel mezzo der carro surgeva una gran palla in forma d’ ap<a> mondo, sopra la quale stava prostrato bocconi un uomo come morto, armato d’ arme tutte ruginose, il quale avendo le schiene aperte e fesse, della fessura usciva un fanciullo tutto nudo e dorato, [...]. Non tacerò che il putto dorato, il quale era ragazzo d’ un fornaio, per lo disagio che

patí per guadagnare dieci scudi, poco appresso si morí.”

(15) ヤーコプ・ブルクハルト『イタリア・ルネサンスの文化』、新井靖一訳、筑摩書房、2007年、490頁。

(16) アーノルド・ハウザー『マニエリスム——ルネサンスの危機と近代芸術の始原』、若桑みどり訳、岩崎美術社、1970年、280頁；若桑みどり『マニエリスム芸術論』、筑摩書房、1994年、303頁。

(17) ポール・バロルスキー『とめどなく笑う』、高山宏ほか訳、ありな書房、1993年、46-47、186頁。

(18) ミケランジェロ以降の世代の芸術家は先人の作品を模倣し、様々な美しいものを集め、これを統一し、この上なく優美なマニエラを作り出し、これを用いて作品を作り、傑作を作り出すことが求められた（ジョルジョ・ヴァザーリ『美術家列伝』第三巻、森田義之ほか監修、中央公論美術出版社、2015年、4頁）。このような過程を経るマニエリスムの美術の様式的特性は、「何にもまして自己同一性の喪失、作品の「つぎはぎ」性にある」（若桑、前掲書、20頁）。このような洗練を追求する（John Shearman, *Manierism*, Penguin Books, 1967）マニエリスム美術は本質的に人工的であり、しかしそのような人工性を同時代人は「人工的」であるとは認識せず、「自然な」ものとして受容していたといえる。

ディドロのブーシェ論

——1759年の『サロン』から1765年の『サロン』を中心に

胤森由梨

序

ドニ・ディドロ (Denis Diderot 1713-1784) は友人グリムが主宰する『文藝通信』にサロンについての美術批評を書いた。ディドロのサロン評は1759年から81年にかけて一年おきに執筆され、合計9つものサロン評が存在する。本稿は、『サロン』のとりわけブーシェ評 (1759年から1765年) を取り上げる。

フランソワ・ブーシェ (François Boucher 1703-1770) は、アカデミーの会長になった、ロココ時代を代表する画家である。ブーシェの優雅に着飾った男女を主題とする絵画は、社交界の人々に広く愛好され、芸術家にも大きな影響を与えた。『サロン』の中でディドロはブーシェをほとんど一貫して批判する。ブーシェの絵画はディドロの自然主義的⁽¹⁾ 絵画観に反し、その批判はブーシェが自然の観察を行わずに、空想によって作品を制作する手法に向けられている。ブーシェ評に関する先行研究では、全般的な傾向としてディドロの自然主義的観点から美学的問題に至る理論形成をめぐる考察が豊富になされている (ロジキン [2013]、デュフロ [2013]、デモリ [2008]) が一方でディドロが唯一高く評価しているブーシェの《キリスト降誕》(Nativité) の批評の中で見られる道徳的批判についての考察はあまり詳細になされていない⁽²⁾。たとえば、ロジキンは《キリスト降誕》で用いられる空想的な色彩に美德と結びつく真実らしさはないとはいえ、それが結果として絵画的技術を向上させ、ディドロは作品自体を容認していると論じる。また、デュフロもディドロがこの批評の中でブーシェの絵画的技術を高く評価していたことを明らかにしているが、ディドロがこの作品に向けた道徳的批判には触れていない。すなわち、先行研究において、ディドロが唯一高く評価し

たブーシェの《キリスト降誕》という作品について、技術的な評価を取り上げるに終始し、実は、ディドロが道徳的観点からこの作品を批判している点は明らかになっていない。

そこで本稿では、こうした先行研究を受けて、まず、第一章ではブーシェの絵画がディドロの自然主義的絵画観にいかに関し、どのような批判がなされていたのかを対象物と色彩に分けて考察する。第二章では、ディドロが自然主義的絵画観に加えて、道徳的な観点からもブーシェを批判していることを指摘する。

第一章 ディドロの自然主義的絵画観

ディドロのブーシェ評は1759年に始まり、ロジキンの指摘にあるように、批評内容は作品や作家との接触を通じて、内容はより精緻なものになり、美学的な領域に進出していく。第一章では、ディドロが自然主義の立場から対象物や色彩といった絵画を構成する諸要素にどのように向き合い、ブーシェの描く作品に対してどのような批判を行っていたのかを考察する。

第一節 対象物についての批判

ディドロは1761年の『サロン』で、ブーシェが描いた《田園画と風景画》(*Pastorales et Paysages*) という作品群⁽³⁾に対して以下のように述べている。

何という色！ 何という多様さ！ 何と対象と着想が豊富であることか！ この男は真実を除いた全てを持っている。あなたの好みに合わないような構成部分から切り離されている構成部分は存在しない。構成部分全てを集めてもあなたを魅了する。けれども人々は自問するのである。こんなに優雅で豪華な衣服をまとった羊飼いを見たことがあるだろうか。今までどんな主題が同じ空間に、田園いっぱい、橋のアーチの下に、住居から遠く離れたところに、女性や男性、子供、雄牛や雌牛、羊や犬、藁の束、水、火、ランプ、香炉、手つき壺、炊事鍋を寄せ

集めただろうか。描かれているこの魅力的な女性については、これほどちゃんと服を着ていて、手入れの行きとどいた享乐的な女性は何をしているのだろうか？ 遊んだり、眠ったりしている子供たちは彼らの子供だろうか？ 頭の上でひっくりかえそうとしている火を持つ男は配偶者なのだろうか？ 火のついた炭をどうしたいのだろうか？ それをどこで手に入れたのだろうか？ 調和のとれていない対象物の何と騒がしいことか！⁽⁴⁾

このように、ディドロはさまざまな対象物から構成されるブーシェの作品が人々を引き付け、魅了すると述べているが、その理由はただ絵画的技術が優れているからではない。人々は絵画的技術とは別に、田園画の宗教画的要素が装飾的に配置されていることに魅了されているのだ。しかし、ディドロはブーシェの絵画に技量や着想の豊かさを認めつつも、田園画が世俗化することから生じる主題の非合理性を指摘する。すなわち、ディドロはブーシェが、一つの画面にさまざまな主題を織り交ぜて描いている点、羊飼いが羊飼いには見えぬほど豪華な衣装をまとっている点、田園画という主題にあまり関係のない対象物を不条理に配置している点を批判している。ブーシェはこのように、田園画とみせかけて、キリスト教的な対象物を装飾的にあちこちに配置することで、田園画を宗教画のように見せているのである。この絵が宗教主題を扱っているとわかる理由は、エジプト避難の構図がとられていること、また羊飼いの女性と子供に赤と青というキリスト教の信仰と受肉を示す色が選択されているからである。こうした宗教的な対象物に加えて、ブーシェは田園画に関係のない対象物として手つき壺や炊事鍋といった対象物を散りばめている。また、ロジキンによれば、画面右上にある、山羊の角を持つ牧人が花でできた綱で飾られた壺は『サロン』に記述はないものの、同年に出品されたブーシェの神話画の《サテュロスに見つめられて眠るバッカスの巫女》(*Bacchantes endormies observées par des satyres*)の画面左上に同様の壺を確認することができる⁽⁵⁾。このように、ブーシェは画面を構成する際に、主題とは関係のない対象物を装飾的に配置している。そのため、配置される対象物は主題を強めるというよりもむしろ装飾的効果を高める性格が強く、かえって主題をわかりにくくさせているのである。

ディドロは主題を十分に表現するために、絵画を構成する諸要素は有機的な関係を結ばなければならないと考えていた。というのも、ディドロは絵画の模範は自然であると繰り返し主張し、『百科全書』の「構成 (composition)」の項においては、絵画における構成とは、自然に存する動物の体が有機的構造を備えているように、諸部分を一つにまとめることであると定義しているからである⁽⁶⁾。このことから、ディドロのブーシェの描く対象物に関する批判は、主題と描かれている対象物に有機的な関係が結ばれていることを認めることができない点に向けられていると推察することができる。ディドロはブーシェの用いる色彩についても同様の批判を行っているため次節で考察したい。

第二節 色彩についての批判

第一節では、ブーシェのとりわけ対象物についてのディドロの批判を考察した。ディドロは自然主義的絵画観に基づいて、色彩についてもブーシェを批判する。1763年の『サロン』のブーシェ評序文で、ディドロは《幼きイエスの眠り》(*Le sommeil de l'enfant Jesus*)⁽⁷⁾に用いられた色彩について、その過剰な色彩表現を化学者の起こす化学反応にたとえて架空の議論を行っている。

色彩はあなたの知り合いの化学者に次のことを命じてみてはどうだろうか。硝酸カリウムを使って銅の爆発を起こすように言ってみなさい。そうすればブーシェの絵画にある色彩を見るだろう。これはリモージュの作り出す美しい七宝のようである。もしあなたが画家に、「ブーシェ先生、色調はどこから取ってきたのですか。」とたずねたら、彼はこう答えるだろう。「私の頭の中からだよ。」——「しかし間違っています。」——「そうかもしれないが私は真実であるかどうか気にしたことはないのだよ。私は神話上の出来事を空想的な絵筆によって仕上げているにすぎないのだよ。あなたは何をご存知か。タボル山⁽⁸⁾の光や樂園の光がおそらくこんな風だと知っているのか。また、夜に天使たちがあなたのもとを訪ねてきたことがあるのか。」——「いいえ。」——「私にもそんなことが起こったことはない。だからこそ私は自然に全くモデルが存在しないものに関しては、自分

がよいと思うように描くのだ」⁽⁹⁾。

ディドロはこのように、ブーシェの絵画で用いられる色彩の輝きが過剰であることを化学者の起こす実験で生み出される色彩にたとえている。

第一節で述べたように、ディドロはあくまでも絵画とは、自然を模倣すべきであると主張した。ここで繰り上げられる架空の議論では、自然の観察を行わずに想像力に真実を求めるブーシェが、ディドロの立場と反する人物であるということを対話という形で強調している。むしろ、ディドロにとって対象物と色彩は絵画を一つの作品として成立させるために有機的な関係を持って構成されなければならない。よってディドロが批判する、ブーシェの輝きすぎている色彩とは、部分ばかりを際立たせ、全体としての調和を乱すことへの批判なのである。

第二章 ディドロの自然主義と共存する道徳的問題

第一章で考察した通り、ディドロは自然主義という立場から一貫してブーシェの装飾的に画面を構成し、諸部分に有機的な関係を持たない手法を批判している。しかしディドロは一方でブーシェの絵画的技術を高く評価しており、ブーシェを大画家の一人として認めてもいた。本章では、ディドロがブーシェに対して絵画的技術を認めつつも、なぜ許容しなかったのかという問題を、道徳的な観点から考察する。

ブーシェ評には一点のみディドロが高く評価する作品があり、それは1759年の『サロン』に執筆された《キリスト降誕》という作品である。ディドロはこの批評の中でブーシェの想像力の豊かさを認め、そこに独創性があることを示している。

以下が《キリスト降誕》についての批評の引用である。

私は彩色法が間違っていることを認める。輝きすぎているのだ。そして子供は赤色である。このような主題で天蓋付きの優雅なベッドほどこっけいなものはない。しかしそれにしても聖母マリアはとても美しく、愛情にあふれていて

(amoureuse)、魅力的である。そしてこの穂を手に取り、聖母マリアの背にもたれかかる、聖ヨハネほど繊細でいたずらな様子を想像するのは困難である。(中略) 私はこの絵を所有することを遺憾に思いはしないだろう。あなたは私の家に来るたびにこの絵のことを悪く言うだろうが、それでもあなたはこの絵を見るだろう(10)。

第一章でみてきたように、ディドロは自然主義の立場から色彩が自然とはあまりにもかけ離れていることを批判し、また対象物の不条理さという観点からは、宗教画という主題にそぐわない天蓋付の豪華なベッドを批判している。しかし、一方で聖ヨハネにみられるブーシェの想像力の豊かさを高く評価し、その点にブーシェの独創性を認めている。さらに彼は、その作品には鑑賞者が悪口を言いながらも、引き付けられてしまうような力があることを示している。

ただし、ディドロは鑑賞者を引き付ける力が、絵画的技術の巧みさによるものであると同時に官能性によるものであると考え、そのためブーシェの作品を無批判に許容してはならないと留保を加えている。以下は1761年のブーシェ評の引用である。

人々はブーシェのように光と闇の芸術を理解していない。彼の芸術は二種類の人間(つまり社交界の人々と芸術家)の関心をひくために作られる。優雅さやうわべだけの優しさや現実離れした慇懃さや愛嬌、趣味、淀みのなさ(facilité)、多様性、輝き、化粧を施した肌の色(carnations fardées)そして放蕩は取るに足らない男性(petites-mâîtres)や女性(petites femmes)、若者、社交界の人々、真の趣味、真実、正しい観念、芸術の厳格さについて無縁の群集の心をとらえるに違いない。彼らはどのようにしてブーシェの目につく放蕩さや輝き、ポンポンや乳房、尻、毒舌をはねつけるのだろうか。そしてこの男(ブーシェ)が絵画の困難さをどの点まで乗り越えたのかを見る芸術家にとってはほとんど彼らにしかわからない才能(mérite)がすべてであり、彼の前にひざまずくのである。ブーシェは彼らの神なのだ(11)。

ブーシェの想像力をもとに作品を制作する手法は、芸術についての真の趣味、真実、正しい観念、芸術の厳格さを持たない鑑賞者にとっては以下の理由で有害なものになる。その理由は、鑑賞者は主題よりも際立ってしまっている放蕩さや乳房、尻といった表層的な事柄に引き付けられてしまうために、より本質的な問題である、主題がなんであるかといった考察が行われなからである。

こうした注意をディドロは鑑賞者にとどまらず、芸術家にも向けている。先の引用にあるようにブーシェは芸術家たちに、彼らにしか理解できないような才能によって神とあがめられている。ディドロは1763年のブーシェ評でブーシェを模倣する生徒がどのような模倣を行っていたのかを以下のように論じる。

この男（ブーシェ）は絵画を学ぶ生徒にとっての癌である。生徒は絵筆の使い方やパレットの持ち方を知ったとたんに子供を花飾りでつなげることやぼってりとした真っ赤なおしりを描くこと、そしてあらゆる種のばかげたことに身を投げ出すことで心がいっぱいになる。その工夫とはいくら模範に熱心さや独創性があった、優しくて魔術的であったとしても許されるものではない⁽¹²⁾。

当時ブーシェの画家としての人気は高く、その作風を模倣することに熱中する学生は大勢いた。確かに、ディドロはブーシェを類まれな才能の持ち主と形容し、ブーシェに他の画家が真似することが出来ない独創性を認めていた。ただしその独創性には絵画技術の巧みさという点でも、官能性という点においても画家を含め、鑑賞者を引き付けるものであった。そのために、ディドロは道徳的な観点から、鑑賞者に絵画の表層的な事柄ばかりを無批判に受容することを危険視し、ブーシェに対しては、人々の関心をひくために絵画を官能的に見せる点を批判しているのである。

結論

以上、ディドロのブーシェ評においてディドロが自然主義の立場からどのような批

判を行っていたのかを考察し、絵画的技術の高いブーシェをディドロはなぜ許容しなかったのかという問題を道徳的な観点をもとに考察した。ディドロの批評の根底にあるのは厳格な自然の模倣によって、絵画の中においても自然界にみられるような有機的な関係を持たせることである。ブーシェ評の中ではそれが対象物の不条理さや色彩の間違いとして語られている。しかし一方で、ディドロはブーシェの作風に独創性があることを認めてもいた。ただし、その独創性には官能性が伴っているため、ディドロは道徳的観点から鑑賞者が無批判に作品を受容することに注意を促し、ブーシェに対しては、人々の関心を引くために絵画を官能的に見せる点を批判していたのである。

註

本稿では、以下二つの原典を参照する。引用に際して略号とページ数のみを記した。翻訳はすべて拙訳であるが、1763年の『サロン』の訳は大阪大学で開講されている山上先生の「フランス文学演習」の授業で行った訳を参照した。

一次資料の表記については、Diderot, XIII, *Œuvres complètes*, tom. 13, « Salon de 1759, Salon de 1761, Salon de 1763 », Jean Varloot, Jacques Chouillet, Jean Garagnon (éd.), Paris: Hermann, 1980. を XIII という略号で示した。

(1) 本発表でいう「自然主義」は、広い意味での、自然をあるがままに再現しようとする芸術思想を表すものとする。自然主義の定義に関しては、以下の文献を参照した。『オックスフォード西洋美術辞典』、佐々木英也監修、講談社、1989年。

(2) Stéphane Lojkine, “Peindre en Philosophe, Le pari de la vérité” in *Le Goût de Diderot Greuze, Chardin, Falconet, David*, Paris: Hazan, 2013; Colas Duflo, “Le beau” in *Diderot philosophe*, Champion Classiques, Paris, 2013.

(3) サントーバンのデッサンから1761年にブーシェが6つの作品を出品したことが判明している (ES, p. 119)。

(4) Quelle couleurs ! quelle variété ! quelle richesse d’objets et d’idées ! cet homme a tout, excepté la vérité. Il n’y a aucune partie de ses compositions qui, séparée des autres ne vous plaise ; l’ensemble même vous séduit. On se demande, mais où a-t-on vu des bergers vêtus avec cette élégance et ce luxe ? quel sujet a jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d’un point, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des

boeufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu, une lanterne, des réchauds, de cruches, des chaudrons ? que fait là cette femme charmante, si bien vêtue, si propore, si voluptueuse ? et ces enfants qui jouent et qui dorment sont-ce les siens ? et cet homme qui porte du feu qu'il va renverser sur sa tête, est-ce son époux ? que veut-il faire de ces charbons allumés ? où les a-t-il pris ? quel tapage d'objets disparates ! (XIII, pp. 221-222.)

(5) Lojkine, *op. cit.*, pp. 103-108.

(6) L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, New York, rep. 1969, pp. 772-773.

(7) ロジキンはこの作品が 1759 年の《キリスト降誕》の二作目であると指摘している。
Lojkine, *op. cit.*, p. 110.

(8) タボル山とは、紀元前 13 世紀にイスラエルが勝利を取めた土地として知られている。

(9) Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre, et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher. C'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre : Mais, Monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? il vous répondra, Dans ma tête... Mais ils sont faux... Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous ? La lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela ? Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ?... Non... Ni moi non plus, et voilà pourquoi je m'essaie comme il me plaît, dans une chose qui n'a point de modèle en nature... (XIII, p. 355.)

(10) J'avoue que le coloris en est faux ; qu'elle a trop d'éclat ; que l'enfant est de couleur de rose ; qu'il n'y a rien de si ridicule qu'un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil ; mais la Vierge est si belle, si amoureuse et si touchante ; il est impossible d'imaginer rien de plus fin ni de plus espiègle que ce petit St Jean couché sur le dos, qui tient un épi. (中略) Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez. (XIII, pp. 81-82.)

(11) Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres. Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de gens ; son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, son éclat, ses carnations fardées ; sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art ; comment résisteraient-ils au saillant, au libertinage, à l'éclat, aux pompoms, aux tétons, aux fesses, à l'épigramme de Boucher. Les artistes qui voient jusqu'où cet homme a surmonté les difficultés de la peinture et

pour qui c'est tout que ce mérite qui n'est guère bien connu que d'eux, fléchissent le genou devant lui. C'est leur dieu. (XIII, p. 222.) 括弧内引用者。

(12) Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle. Ils n'en ont que les défauts. (XIII, pp. 356-357.) 括弧内引用者。

作品一覧

ブーシェ 《休息》 (*La Halte*)、1761-1765 年、油彩、画布、208 × 289cm、ボストン美術館。

ブーシェ 《サテュロスに見つめられて眠るバッカスの巫女》 (*Bacchantes endormies observées par des satyres*) 1760 年、油彩、画布、77 × 63cm、個人蔵。

ブーシェ 《幼きイエスの眠り》 (*Le sommeil de l'enfant Jésus*) 1759 年、油彩、画布、118 × 90cm、プーシキン美術館。

参考文献

一次資料

Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Gita May et Jacques Chouillet (éd.), Paris: Hermann, 1984.

—— *Oeuvres esthétiques*, P. Vernière (éd.), Classiques Garnier, Paris, 1988.

—— *Salon de 1765*, Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau (éd.), Paris: Hermann, 1984.

—— XIII, *Œuvres complètes*, tom. 13, « Salon de 1759, Salon de 1761, Salon de 1763 », Jean Varloot, Jacques Chouillet, Jean Garagnon (éd.), Paris: Hermann, 1980.

参考文献・研究論文

Colas Duflo, “Le beau” in *Diderot philosophe*, Champion Classiques, Paris, 2013.

The Dictionary of Art, (ed.) Jane Turner, New York: Grove, 1996.

Jacques Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris: Armand, 1973.

René Démoris “L’art et la manière Diderot face à Boucher” in *Les Salons Diderot Théorie et écriture*, Pierre Frantz & Elisabeth Lavezzi (dir.), Paris: PUPS, 2008.

Stéphane Lojkin, “Peindre en Philosophe, Le pari de la vérité” in *Le Goût de Diderot Greuze, Chardin, Falconet, David*, Paris: Hazan, 2013.

ディドロのブーシェ論

略年表(*)

年	ブーシェ	ディドロ
1703	フランソワ・ブーシェ生まれる。	
		ドニ・ディドロ生まれる。(1713)
1723	王立アカデミーでローマ賞を受賞する。	
	27年～31年まで ローマに滞在する。	
1734	ボーヴェのタピスリー工場でデザインを手掛ける	
	王立アカデミーの会員になる	『盲人書簡』を出版する。(1749)
1751	ポンパドゥール夫人の美術教師になる。	『百科全書』第一巻を出版する。(1751)
		『百科全書』第二巻を出版する。(1752)
		『百科全書』第三巻と、『自然の解釈について』を出版する。(1753)
		『百科全書』第五巻を出版する。(1755)
		『百科全書』第六巻を出版する。(1756)
		『百科全書』第七巻を出版する。(1757)
1759	《キリスト降誕》をサロンに出品する。	『サロン』の執筆を始める。ブーシェ評を執筆する。(1759)

ディドロのブーシェ論

1761	《田園画と風景画》をサロンに出品する。	ブーシェ評を執筆する。(1761)
1763	《幼きイエスの眠り》をサロンに出品する	ブーシェ評を執筆する。(1763)
1765	主席宮廷画家になる。	ブーシェ評を執筆する。(1765)
	《カリストを驚かそうとディアナに変身したユピテル》をサロンに出品する。	
	《アンジェリークとメドール》をサロンに出品する。	
	《二つの牧人画》をサロンに出品する。	
	《もう一つの牧人画》をサロンに出品する。	

(*) 略年表作成にあたって以下の文献を参照した。

中川久定『人類の知的遺産 41 ディドロ』、講談社、1985年。

『ブーシェ・フラゴナール展』、千足伸行監修、印象社、1990年。

〈アール・ブリュット〉の初期構想 ——1940～50年代、ジャン・デュビュッフェの芸術理念——

小寺里枝

はじめに

本論文は、1940年代半ばに生みだされた語〈アール・ブリュット〉の初期構想を再考し、構想者である画家ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901-1985) の芸術理念を明らかにしようとするものである。

近年、美術のみならず幅広い関心を集める〈アール・ブリュット〉の語は、正規の美術教育を受けたことのない——それも何らかの精神疾患や知的障害をとともなう——人々による制作物を指し示す語として定着している。このような状況を生み出した背景のひとつとして、1970年以降、この語の英訳として生みだされた〈アウトサイダー・アート〉⁽¹⁾の語が世界中に広まったことが挙げられよう。この英訳語が指し示すのは文字どおり、西洋の直線的な美術史の流れ、いわゆる美術的環境の“外部”にて制作された造形物である。しかしながら、フランス語で「芸術」を意味する art に「事物の原初的、粗製の状態」を表す形容詞 brut を組み合わせた〈アール・ブリュット art brut〉の語そのものには、“外部”や“周縁性”といったニュアンスはどこにもない。

本論文は、この語をめぐる後年の外在的な動向を一旦保留した上で、デュビュッフェ自身の活動に立ち返るものである。〈アウトサイダー・アート〉との英訳は一種の「誤謬」であり、〈アール・ブリュット〉がいわゆる美術の一ジャンルを指す名称ではないこと、むしろこの語がデュビュッフェによる「理想の芸術像の総体」であったことは、2000年以降、フランスの Delavaux⁽²⁾、アメリカの Minturn⁽³⁾らによって指摘されている。そこで、本論文では考察を1940年代半ば——〈アール・ブリュット〉の語が生みだされた当時——に限定したい。というのも、当時やり取りされた書簡や文献資料、

デュビュッフェによる造形実践を検討すると、〈アール・ブリュット〉とは当時本格的な芸術活動を開始したばかりのデュビュッフェ自身が、芸術家として体現すべき造形表現の理念をあらわす語であったことが浮彫りとなるからである。

デュビュッフェにおいて、当時この語はいかなる意味を有していたのか——これを具体的に明らかにすべく、本論文ではまず、1940年代における〈アール・ブリュット〉の語を巡る動向を概観した上で、デュビュッフェによる言明、造形表現を考察する。これにより、今後〈アール・ブリュット〉の語がより豊潤な意味において理解されることに寄与するとともに、「20世紀フランス美術を代表する画家のひとり」とされつつも、これまで包括的な検討がなされて来なかったデュビュッフェの活動の一端を明らかにしたい。

1. 1940年代、〈アール・ブリュット〉を巡る動向

1-1. 1949年10月「アール・ブリュット」展、〈アール・ブリュット協会〉の解散

〈アール・ブリュット〉の語が一般に広く知られる最初の機会となったのは、1949年10月、〈アール・ブリュット協会 La Compagnie de l'Art Brut〉によって開催された展覧会である。保守的なブルジョワ地域であるパリ1区、ヴァンドーム広場に面する画廊で開催されたこの展覧会は、精神疾患患者という、いわゆる西洋近代社会の“周縁”に位置する人々による制作物が大々的に展示された事実が注目が集まり、当時大きな話題を呼んだ⁽⁴⁾。

現在では「第一回アール・ブリュット展」と呼ばれるこの展覧会は、しばしばこの語の黎明として語られる。けれども実のところ、40年代の〈アール・ブリュット〉を巡る活動は、この展覧会を最後に事実上打ち切られた。展覧会を主催した〈アール・ブリュット協会〉はこの後すぐ——結成から1年に満たないうちに——、実質的に解散したのである。

ジャン・デュビュッフェが〈アール・ブリュット〉の語を生み出したのは、1945年、文学者ジャン・ポーラン (Jean Paulhan, 1884-1968) と建築家ル・コルビュジェ (Le

〈アール・ブリュット〉の初期構想

Corbusier, 1887-1965) とスイスに旅した際であるという⁽⁵⁾。デュビュッフェは以後、子どもの描画やパリの通りの落書きを捉えた写真、制作年代・制作者不明の石像、精神病棟で描かれた描画等を集め、1947年、自身の画商であったルネ・ドゥルーアン画廊の地下室に〈フォアイエ・アール・ブリュット foyer de l'art brut〉を開設した⁽⁶⁾。「小さな家」や「休憩所」といった意味を持つ“フォアイエ foyer”と名付けられた展示室は、週に何度か開室されるささやかなコレクションであったものの、1948年に前述の〈協会〉が結成されると、以後コレクション点数は急激に増大する。というのも〈協会〉の中心となったのは、前年に亡命先のニューヨークから帰国したアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) や、ダダイストにして美術商のアンリ＝ピエール・ロシェ (Henri-Pierre Roché, 1879-1959)、シュルレアリスムと関係の深かった美術商シャルル・ラットン (Charles Ratton, 1895-1986) ら、いずれもアフリカ美術や精神疾患患者の制作物の熱心な蒐集家らであった⁽⁷⁾。そんな彼らの協力によって、〈アール・ブリュット〉の名のもとに、短期間で膨大な数の品々が集められたのである。さらには精神科医の協力も手伝ったことにより⁽⁸⁾、コレクションの半数は精神疾患患者の制作物によって占められるようになる。このうち200点が展示された展覧会とともに〈アール・ブリュット〉の語が一般に広く示されたことは、「〈アール・ブリュット〉＝狂人の芸術」という図式を確定することとなったのである。

1-2. デュビュッフェとブルトンの相違点

一方、協会結成時からデュビュッフェは、親しい友人に宛てた書簡において、当時の協会の活動が、みずからの構想した〈アール・ブリュット〉とは異なるものであることに度々言及している⁽⁹⁾。〈協会〉が短期間で終局を迎えた第一の原因は、〈アール・ブリュット〉という語に関する協会員の意見の不一致であるが、なかでもデュビュッフェとブルトンとの意見の相違は、決定的であった⁽¹⁰⁾。

というのも、デュビュッフェが「狂気」や「狂人の芸術」という名称そのものに疑問を呈する一方、みずからも医学を修めたブルトンは異常性や狂気存在を明確に認め、1920年代以降、いわゆる「狂人の芸術」を研究するとともに精神病院にて展覧会を開催した⁽¹¹⁾。彼の先導した「シュルレアリスム」という語そのものが辞書的に

定義づけられ、またオートマティスム等の制作手法が明確に理論づけられていたように、美や芸術に関するブルトンの思考は——たとえ非理性的なものにその新たな可能性を見出そうとも——、あくまでも論理的な体系のもとに整理されたものであった。これに対してデュビュッフェが問題とするのは、“芸術”や“美”はもちろん、あらゆる概念自体が曖昧に帰される、いわば価値観の体系そのものが未分化な状態である。そこでは「狂気」も「狂人」もなければ、そもそもあらゆる事物や概念を形づくる明確な境界そのものに疑問が付される。論理的な体系とは何か——このような根本的な懐疑こそが、デュビュッフェの提起する問題なのである。

2. デュビュッフェと〈アール・ブリュット〉

2-1. 明確な定義への拒否

事物が「原初的な状態」にあり、それゆえ「未加工である」ことを指し示す形容詞「ブリュットを」用いた造語〈アール・ブリュット〉——これによってデュビュッフェが意図した芸術理念とは、いかなるものであったのだろうか。

〈協会〉結成前の1947年、〈フォアイエ〉にて企画された第一回目の展覧会『バルビュ・ミューラー Les Barbus Müller』展は、制作者／制作年代不詳の不定形な石像を展示するものであった⁽¹²⁾。〈アール・ブリュット〉の語に関して、デュビュッフェは本展カタログに次のように記している。

アール・ブリュットを定式化すること、もちろんそんなことはしたくありません。あるものを定義づけることは(…)、それを酷く傷めることです。ほとんど殺してしまうに近い。物事には連続性というものがあるのです。(…)説明はもう十分です！説明は、意味を窒息させる。(…)アール・ブリュットとは、アール・ブリュットであり、皆がよく理解しています。全然よくないって？もちろんでしょう、だからこそ、ここから進んでみようと思う訳です。このカイエ〔冊子〕があるのは、そのためなのです⁽¹³⁾。

デュビュッフェが「このカイエ」と呼ぶのは、『ファシキュル・アール・ブリュット *fascicule de l'art brut*』と名付けられた小冊子のことである⁽¹⁴⁾。デュビュッフェは当時、冊子発行によって〈アール・ブリュット〉を漸次的に展開させてゆくつもりであったと考えられるが、むしろここで注目したいのは、引用文前半に明らかな、言語的な説明への明確な拒否である。デュビュッフェはここで、投げやりとも呼べるパフォーマンスな態度を示すことで、決定的に〈アール・ブリュット〉の定義づけを拒むのである。

ひとつの語に固定された意味を付すことを、概念の「豊かな意味合いを殺すこと」として嫌い、つねに概念が「意味のふくらみをもった」存在であることを望んだデュビュッフェ⁽¹⁵⁾にとって、明確な定義づけを拒んで〈アール・ブリュット〉という語そのものを曖昧なままにとどめることは、ひとつの戦略でもあった。しかし、明確な定義がないという〈アール・ブリュット〉の理論的弱さは、結局のところ、この語が終始都合のよい文脈に回収され、おのおのの仕方で受容される、という結果を生み出した。その意味において、〈アール・ブリュット協会〉の解散、そして40年代のこの語を巡る活動が中途半端な形で終焉した本質的原因は、そもそもデュビュッフェが命名した〈アール・ブリュット〉という語の、定義の曖昧さに集約されると言えるだろう。

2-2. “曖昧さ”——デュビュッフェ芸術の争点

さて、逆説的ではあるが、終始曖昧な態度をとるデュビュッフェの姿勢はその一方で、ひとつの明確な方向性を示している。つまりデュビュッフェは、西洋近代における美術の枠組みに疑問を呈しながらも、例えばダダイスムやシュルレアリスムのような宣言的な芸術活動を否定し、そもそも“芸術”を、言語的枠組みで回収されえない営みとして捉えようとするのである。明確な定義づけを避けたデュビュッフェが当時構想した〈アール・ブリュット〉の全体像を明らかにするため、今日わたしたちは、この語が冠されたテキストや、当時の書簡等における断片的な記述を辿る他ない。けれども当時、この語がデュビュッフェ自身の芸術観・造形理念を象徴的にあらわす語

であったことは、同時代の批評からも明らかとなる。

たとえば、文筆家でありデュビュッフェの親しい友人でもあったジョルジュ・ランブール (Georges Limbour, 1900-1970) によって 1953 年に刊行された画家のモノグラフィは『よいパン酵母の絵画 生地を焼くのはあなた——ジャン・デュビュッフェのアール・ブリュット』⁽¹⁶⁾ と題された。題名から明らかなように、ここでは明確にデュビュッフェ自身の作品が〈アール・ブリュット〉とされている。つまり、まだ焼かれておらず成形もされていない「未加工のパン生地」のように様々な形態になりうる、いわば変幻自在の存在が、デュビュッフェによる絵画だというのだ。「ブリュット」とはこのように、事物が未加工であること、それゆえ可塑性に富み、豊かな可能性を秘めた状態であることを示すのである。

言語というものがほとんど必然的にその意味するところを固定する働きを持つものであるとすれば、デュビュッフェは「観念が気体や液体のように無形」で、「絶えず流動的である」ような、限りなく曖昧な状態を探求した⁽¹⁷⁾。言語的な説明をすり抜ける、あるいは拒む表現——このような性質がデュビュッフェの芸術活動の核心とも言えよう。〈アール・ブリュット〉の語も例外ではなく、ここでも争点となるのは“多義性”や“曖昧性”といった要素なのである。

以下では、初期〈アール・ブリュット〉の構想を特徴づける“非言語的な表現の探究”という視点から改めてデュビュッフェの活動を照射し、本論文を終えたい。

3. 「もうひとつの言語」としての造形芸術

3-1. 1940 年代パリ——デュビュッフェと文壇

1901 年に生まれ、1985 年に他界するまで、文字どおり世紀を通して活動したジャン・デュビュッフェは、戦後世界的に展開された美術運動〈アンフォルメル〉の先駆者として、あるいは最近では、〈アール・ブリュット〉の命名者として認知されている。しかしながら、世紀前半の芸術が宣言的な“イスム”の連なりとして語られ、戦後の芸術がアメリカ合衆国での展開を中心に語られる 20 世紀美術のなかで、デュビュッ

フェの活動は容易には捉え難い。実際のところ、絵画や彫刻といった造形から文芸まで広範にわたるデュビュッフェの活動は、これまで総合的に検討されてこなかった(18)。

しかしながら、画家デュビュッフェの芸術理念とその活動の全体像は、文学者や詩人ら同時代の文壇との関わり、デュビュッフェ自身の文筆活動をもって初めて明らかになると言っても過言ではない。1942年、長年の空白期間を経て本格的な芸術活動を開始したデュビュッフェが密接に交流したのは、先述のポーランや詩人フランシス・ポンジュ (Francis Ponge, 1899-1988) 等、ガリマール社を中心とする文筆家たちであった(19)。この時期デュビュッフェは、みずからも精力的な文筆活動を行いつつ、造形を言語と並ぶ「認識・表現の手段」として明確に意識し、自身の画家としての立場を鮮鋭化させてゆく。芸術を、既存の言語体系とは異なる認識・表現を可能にする「もうひとつの言語」である、と繰り返し述べたデュビュッフェの芸術理論は、このような環境のもとで明確なものとなっていったと考えられるのである。

3-2. “未加工の言語”としての〈アール・ブリュット〉

〈アール・ブリュット〉の語を生みだした1940年半ば、デュビュッフェはリトグラフ作品にて詩人と共作する他、言語・文字そのものと格闘するかのような造形作品を多く残している。たとえば、新聞紙の上に短いメッセージを書き殴った《グラフィティ・シリーズ》(20) (1944年)、あるいは、フランス語を表音的に綴ることで、子どもが書いたような印象を与えるリトグラフ詩作品《レルドゥラカンパーヌ》(21) (1948年)——これらは、綴りや統辞法といった文法を、つまり論理的に整理され制度化された枠組みを無視するものである。デュビュッフェが追究したのは、フランス語が理想とする明瞭な言語表現とは異なり、それ自体がいわばある種の揺らぎを持つ造形表現であった。これに関して前述 Minturn は近年、「〈アール・ブリュット〉とは、“belles-lettres”の対極に位置するもの」であると明確に述べたデュビュッフェの書簡を挙げた(22)。ここで“belles-lettres”とは、洗練された——つまり、たとえば修辞が用いられるなどして伝統や規範に従う——整然とした論理構造を持つ表現形式と想定されよう。とすれば、そのようなモニュメンタルな言語表現の対極にある表現こそが〈アール・ブ

リュット〉である、と理解することができる。

書簡や講演テキスト、著作等、1940年代からデュビュッフェは随所において芸術を言語活動に喩えて述べている。なかでも1951年にアメリカ・シカゴで行った講演「反文化的立場」からは、〈アール・ブリュット〉の語に象徴された当時のデュビュッフェの芸術理念が、より明らかなものとなるだろう。

わたしの考えでは、絵画とは言葉よりも（…）ずっと豊かな意味を含む言語です。（…）芸術とは、ひとつの言語です。認識の手段であり、伝達の手段なのです。（…）芸術に、この他の存在意義を求めるなど無意味なことなのです⁽²³⁾。

デュビュッフェは、既存の言葉による“明確な言語化”を、事物の豊かさを殺してしまう、ひとつの“悪しき文化”として批判した。そして、そのような“悪しき文化”のオルタナティブとして打ち出したのが、〈アール・ブリュット〉——つまり、既存の言語体系を介さないという意味において“ブリュット＝原初的”であり、さらに、論理的な体系を持たないという意味において“ブリュット＝未加工な”表現——だったのである⁽²⁴⁾。

デュビュッフェによるこの講演は、19世紀以降のヨーロッパに顕著な“外部”への視線の極北、痛烈な西洋文明批判として理解されてきた。しかしながらデュビュッフェがここで「文化」と呼ぶのは、西洋近代のそれに限定されうるものではない。それはひとつには、社会的な人間生活のなかに機能する言語という枠組みそのもの——つまり、人間表現の最も身近な手段であり、認識や思考といった精神活動に暗黙の内に干渉するものでありながら、実のところ外在的な存在、いわば社会的な取り決めでしかない、という危うい側面を持つ——言葉そのものを指しているのである。その意味において、デュビュッフェの意図した〈アール・ブリュット〉とは、文化の単純な対立項としての“他者性”や“外部性”といった要素に還元できないばかりか、むしろ“文化”や“芸術”、“創造性”、そしてわたしたちの“生”そのものに内在する本質的問題を提起するものなのである。

おわりに

1940～50年代、デュビュッフェによる一連の造形作品は、肖像や裸婦、風景等、具体的な事物を主題としながらも、明確な輪郭線を一切持たない形象によって構成される。線という固定的なものよりも、自由で変化する流動的なものによって造形しようとするこれらの作品は、言語という論理的枠組みに回収されえない曖昧さを追究しようとするデュビュッフェの芸術理念そのもの、とも言えよう。画家は、具象とも抽象ともつかない、まさに“言葉にならない／できない”造形実践を試みたのであった。

デュビュッフェによる造形実践は、本論文で明らかにしたデュビュッフェの芸術理念を踏まえて初めて、その考察が可能になるだろう。同時代のパリにおける美術・文学をめぐる状況のなかでのデュビュッフェの位置づけを明らかにし、その作品の再解釈を提示するため、今後さらなる考察を進めてゆきたい。

註

(1) 1972年、英国の R. Cardinal による。1976年、デュビュッフェはインタビューに際して、〈アウトサイダー・アート〉という語の受容に関して「大きな問題がある」と述べた。“The term is generally accepted now, even internationally. It is, of course, badly understood. Each understands it in his own way. (….) both the untranslatable French term, « art brut », and (….) « outsider art », introduced by Roger Cardinal in 1972, have caused (….) massive problems, due to confusion with the radically different categories of folk art and naïve art.” Interview with J. M. MacGregor, *Raw Vision* 7 (summer 1993) p. 43. (J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants III*, Paris, Gallimard, 1988, p. 50. 再掲)

(2) Delavaux は、〈アール・ブリュット〉とは画家デュビュッフェによる「芸術」に関する思考そのものであると同時に、エクリチュールによって試みられた「理想の芸術像」の体現、「芸術の抽象化」であったと分析した。C. Delavaux, *L'art brut, un fantasme de peintre: Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris; Palette…., 2010.

(3) Minturn も Delavaux と同様、デュビュッフェにおける〈アール・ブリュット〉とはまずもって「文芸的試み literary project」であったことを指摘した。さらに Minturn は、1940年代末に

〈アール・ブリュット〉の初期構想

デュビュッフェと周辺の文筆家たちによって試みられた、文字と造形表現の入り混ざった実践「エクリ・ブリュット écrit brut」についても考察を加えている。K. Minturn, “Contre-Histoire-The Postwar Art and Writings of Jean Dubuffet”, Unpublished Ph.D. dissertation, New York, Columbia University, 2007.

(4) 1946年4月、パリ郊外に位置する精神病院サン・タンヌ病院において、患者による制作物が展示される大展覧会が組織された。同展覧会は美術系新聞のみならず大衆紙にも取り上げられ、精神疾患患者による制作物はパリにおいて広く知られた存在となる。このような状況を背景として、当時〈アール・ブリュット〉の語が、一般にも関心の高まりつつ合った「狂人の芸術」の同義語として理解されることとなったのは、ごく自然な成り行きであった。S・ウィルソン「施療院から美術館へ——パリとニューヨークにおける周縁美術 1938-68」、川口幸也訳、M・タックマン編『パラレル・ヴィジョン—20世紀美術とアウトサイダー・アート』、世田谷美術館他、1993年、124-125頁。

(5) 文献資料にて〈アール・ブリュット〉の語が確認される最も早い例は1945年8月26日付、デュビュッフェが友人であるスイス人画家オーベルジョノワ (René Auberjonois, 1874-1957) に送った書簡においてである (J. Dubuffet, *op. cit.*, p. 146)。この書簡はデュビュッフェ初の著作 (*Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946) に掲載されたものの、この語が示す明確な意味内容については説明が付されていない。1945年秋当時の複数のデュビュッフェ筆書簡においては、この語の定義付けが「この上なく困難」であることが度々述べられており、〈アール・ブリュット〉の語が指し示すところは曖昧である。例えば以下を参照。 *Correspondance de Jean Dubuffet et Jean Paulhan 1944-1968*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 238-239, 242, 249. (以下、同書を *Corr. J.D-J.P.* と表記する。)

(6) L. Peiry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 79.

(7) J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants I*, Paris, Gallimard, 1967, p. 489.

(8) *Ibid.*, p. 490.

(9) 書簡に関しては、例えば以下を参照。J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 508-509. / *Corr. J.D-J.P.*, pp. 550-551, 568-569, 577. 〈協会〉解散の直接的な原因としてはこの他、パリにて抱えきれなくなるほどにコレクション点数が急激に増加したという物質的原因も挙げられる。1000点以上に及んだ蒐集品は1951年にアメリカに移送されると、1962年に再びフランスへと移送されるまでニューヨーク近郊にて保管された。L. Peiry, *op. cit.*, pp. 102-103.

(10) 1951年の〈協会〉正式解散時にやりとりされたブルトンとデュビュッフェの往復書簡からは、〈アール・ブリュット〉の語の捉え方のみならず、そもそも両者の芸術理念そのもの相違が明らかとなる。J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 493-498.

〈アール・ブリュット〉の初期構想

- (11) S・ウィルソン、前掲書、124-125頁。
- (12) 特徴的な髭 (barbe) 面をしたスイスの美術蒐集家ミュラー氏の所有する石像を展示した展覧会。当時デュビュッフェが連続発刊を構想した小冊子 *fascicule d'art brut* 第1号は本カタログそのもので、〈フォアイエ〉を擁したドゥルーアン画廊から出版社ガリマール社を通して発行された。デュビュッフェは当時ガリマールと同誌を連続発刊する契約を結んでいたものの契約は実現されず、40年代の〈アール・ブリュット〉を巡る動きは、その活動が〈協会〉による蒐集活動を軸とするようになり、終局を迎えた。J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 498-499.
- (13) J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 175-176. 拙訳。(原文: “Formuler ce qu’il est art brut, sûr que ce n’est pas mon affaire. Définir une chose (….) c’est l’abimer beaucoup. C’est la tuer presque. Il y a dans les choses une continuité. (...) Assez d’explication ! Ça asphyxie le sens. (...) L’art brut c’est l’art brut et tout le monde a très bien compris. Pas tout à fait très bien? Bien sûr, c’est pour ça justement qu’on est curieux d’y aller voir. C’est justement pour ça ces cahiers.”)
- (14) 註12参照。
- (15) *Corr. J.D-J.P.*, pp. 599-600.
- (16) G. Limbour, *Tableau bon levain à vous de cuire la pate*, Paris, René Drouin / New York, Pierre Matisse, 1953.
- (17) 註15参照。
- (18) これまでのデュビュッフェ研究はしばしば言説分析に傾き、1940～50年代の活動の実態解明、造形作品分析はなおざりにされる傾向にあった。この点に関しては、Barrebiの以下の論文に詳しい。S. Berrebi, “Dubuffet as model”, *20/21 siècles Cahiers du Centre Pierre Franca Castel*, no. 5-6 fall 2007, pp. 113-122.
- (19) 1940～50年代初頭、デュビュッフェはポンジュとの共作詩画集『物質と記憶』(*Matière et mémoire*, 1944)、ポーランとの共作詩画集『作詩狂あるいは大都市の地下』(*La métromanie ou les dessous de la capital*, 1950)他、詩人・文筆家らとリトグラフ作品にて共作している。
- (20) 新聞という——文字(と写真)によって社会生活が営まれていることの象徴である一方で、しかしそれ自体が脆弱な紙でしかない——支持体に文字を書き殴る本シリーズは、言語によって成立している世界観そのものへの対抗、移ろいやすい曖昧なものへの志向、というデュビュッフェの理念をあらわしている、と解釈できよう。
- (21) 題名 *Ler dela campane* は、「田舎の空気 *L’air de la champagne*」を表音的に綴ったもの。このように詩全体は、声に出して読み上げるとフランス語として意味をなすものの、書かれたフランス語としては意味をなさない。本作品は版数限定リトグラフ作品として、〈アール・ブリュット協会〉から刊行された。*Ler dela campane*, Paris, Art Brut Noël, 1948.

(22) K. Minturn, “Chassac, Dubuffet, and Paulhan: From Proletarian Literature to écrits Bruts”, *Kunstlicht: Journal for Art, Visual Culture and Architecture, Special Issue on 'Ut pictura poesis'*, 33, 2001, p. 91.

(23) 拙訳。 “ (…) la peinture à mon avis est un langage (…) bien plus chargé de signification. (…) l'art est un langage: instrument de connaissance et instrument de communication (…) Il est tout à fait oiseux de chercher à l'art d'autres raisons d'être.” J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 90-100.

(24) このように、デュビュッフェの「命名 titrage」には絶えず言葉遊びの側面が潜んでいる。絵画作品やシリーズの題名を含めたデュビュッフェにおける「命名 titrage」の問題については、Jacobi の以下の著作に詳しい。M. Jacobi, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS éditions, 2006. また、Minturn は 1940 年代の〈アール・ブリュット〉の語に顕著な、“ひとつの語が複数の意味を持ちうる” という言葉遊びの側面を、「マラルメを端緒として 19 世紀末から 20 世紀まで続く近現代フランス文学の伝統」とした上で、デュビュッフェをこの伝統のなかに位置づけている。K. Minturn, “Levi-Strauss, and the idea of art brut”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 46. Polemical objects, 2004, pp. 247-258.

セルフポートレイトの生々しさの行方 ——森村泰昌《Hermitage 1941-2014》における 身体提示とセルフイー拡散の関係

田川莉那

森村泰昌(1951～)は世界中のあらゆる有名なイメージに自身が入り込むセルフポートレイトを30年以上続けてきた美術家である。森村の作品の核は、彼自身が身体を提示することにあるという形容は今や定型句となりつつある。それは森村の〈アジア人⁽¹⁾で男性であるという身体〉が、西洋の美術、ピンナップ、報道写真などに入り込むことにより、既存のイメージを鑑賞者がどう見ていたかということ暴露する構造を持ち、男性としてまたはアジア人としての身体が強調される仕組みが認められるということだ⁽²⁾。

森村はこの構造を以て、自他、男女、東西というような二項対立の内どちらかを賞揚、糾弾することなく⁽³⁾看破しつつ、その脱構築性から「ポストモダンの芸術家」という位置を与えられてきた⁽⁴⁾。ただし、この解釈は、90年代半ば以降から近作《侍女たちは夜に甦る》(2013)や、《Hermitage 1941-2014》(2014)にかけても有効な論法であるかは疑問である。つまり、「非西洋人である身体の戦略的な使用」⁽⁵⁾は、90年半ばまでに顕著な傾向であると筆者は考える。

この30年間には、様々な視覚的変革が起こった。デジタル写真の一般化⁽⁶⁾、それに伴ったセルフイー⁽⁷⁾のようなコミュニケーションとしての写真⁽⁸⁾の普及。近年の研究では、セルフイー、つまりセルフポートレイトの一種によるデジタルサブジェクティビティの変化が有るのかどうか、またそれはどの様なものでありうるかと多く問われており⁽⁹⁾、森村作品のセルフポートレイトの意味も変化しているのではないだろうか。

本論文は、森村が30年以上継続して制作している〈美術史シリーズ〉を軸に、作

中で身体をいかに提示しているかを時系列的に検討する。そうすることで、セルフポートレイトが一般的ではなかった時代から、日常的になった時代までにおける森村による身体の使用戦略の変遷を検討し、視覚文化の変容と、その身体提示の変遷がどのように重なっているのかを探りたい。

〈美術史シリーズ〉を主軸とした身体提示の時系列的分析

1. 身体強調と解剖性の出現

1985年の《肖像（ゴッホ）》発表以来⁽¹⁰⁾、森村は過去の美術作品に入り込むというセルフポートレイト⁽¹¹⁾を重ねてきた。たとえば《肖像（双子）》（1988）で森村は、マネの《オランピア》（1863）に入り込み、白人女性と黒人女性に成り代わる。これは、「人種」へのアプローチであり、当時ニュー・アート・ヒストリーが《オランピア》において裸体の女性に向けられる男性の眼差しの暴力性しか指摘できていなかったことを暴いた⁽¹²⁾。西洋人男性の眼差しの前では、白人女性と黒人女性は双子のように同等に組み敷かれた存在であり、さらには森村が、男性かつ黄色人種であることを強調するように自身の肌と細い身体を晒すことで、自身も彼女たちと同じ立場であると示したと読み解ける。本作は、たしかに身体を戦略的に使ったアジア人男性性の強調と、皮膚の色の操作と強調が行われている。

皮膚の色の強調に関しては、ロダンの《叫び》（1880-99頃）をもととした1986年《肖像（赤・I）》から顕著となる。ブロンズ彫刻となるにあたって、森村は肌を赤く塗ることで、ブロンズが潜在的に指示する皮膚の色に言及する。《肖像（少年I・II・III）》（1988）や《だぶらかし（マルセル）》（1988）や《美術史の娘（劇場A・劇場B）》（1990）でも、自身の身体の手提示において、肌の色の操作、強調が行われており、森村により多様な人種や性別が越境された作品といえる。

ただし、《美術史の娘（劇場A・劇場B）》は「非西洋人である身体の手提示の使用」で読み解けると同時に、平面イメージを解析、立体化し、また撮影により平面化する過程を踏む中で、森村がマネの描いた女給の腕が非常に長く構成されていることに

気付き、指摘した点も重要な作品項になっている⁽¹³⁾。

2. マニピュレイトを追求した 89 年以降

やや時間が前後するが、88 年までは、ほとんどの作品で肉体の生々しさ、すなわち、絵画にはない生きた人間の現前化が行われようとしていた。ただし、89 年からは、その生々しさの追求とは別に、イメージ・スキャンによる制作が追求されている作品がいくつかある⁽¹⁴⁾。《肖像(9つの顔)》(1989)はその代表作の一つである⁽¹⁵⁾。この《肖像(9つの顔)》は、スキャンされたレンブラントの《テュルプ博士の解剖学講義》(1632)に森村のセルフポートレイトを当てはめたものだ⁽¹⁶⁾。《テュルプ博士の解剖学講義》を出版物からスキャンしたことにより、その出版物の印刷物としての質感までが荒れた粒子として《肖像(9つの顔)》には浮かび上がっている。それはまるで新印象派の点描のようであり、印刷物の中に入り込めるというデジタル的操作可能性が示唆されている⁽¹⁷⁾。つまり、ここでのセルフポートレイトは森村の「生々しさ」が目指されず、むしろ、森村のセルフポートレイトが《テュルプ博士の解剖学講義》へシームレスに貼り付けられており、森村自身の皮膚の色や肉体は見えなくなっている。

《肖像(9つの顔)》を筆頭に、森村は 89 年から数年間マニピュレイト、写真の合成による表現拡張を追求しており、それまでの西洋美術史に対するアジア人男性性の挿入というよりも、モチーフを大胆に変革する構造が見受けられる。たとえば、ブリューゲル《盲人の寓話》(1568)を元とした《Blinded by the light》(1991)は、それまでのゴッホやマネとの関係とは明らかに異なっている。ブリューゲルが描いた盲人たちとは全く異なる容貌の人物たちが行進し、1991 年の《Mother (Judith 1)》や《Playing with Gods》では、クラナッハの作品に入り込むのみならず、その作品内の時間までが操作されている⁽¹⁸⁾。これらの作品は、《美術史の娘(劇場A)》や《肖像(双子)》のように平面作品を立体化し、そこに森村が入り込み、撮影による再平面化が行われるのではなく、既存の作品をスキャンし、その平面の中でのマニピュレイトが追求された。90 年前後のマニピュレイトが追求された作品は、自身の肉体が持つ意味を使

うというよりも、自身の肉体を、時代を反映させるための媒体として使っている⁽¹⁹⁾。もし、森村が既存のイメージを変質させる媒体であるなら、「非西洋人」であることは重要でないといえる。

3. 肉体の追求を行う 90 年代半ば

しかし、後の〈サイコボーグシリーズ〉(1994) や〈女優シリーズ〉⁽²⁰⁾ では、森村の男性であり、アジア人である身体が対象と成り代わることが非常に重要になっていく⁽²¹⁾。女優シリーズで注意すべきなのは、リタッチなどではなく、森村が「化粧」、場合によっては鬘と服のみにより 20 人以上の女優を演じ分けたことである。初期女優シリーズである「女優降臨」⁽²²⁾ は、男性による女性への性的な眼差しが、女性であるとして見た写真が、男性たる森村の身体であったことで跳ね返され、その特権的 eye 差しの在り方を笑い飛ばす構造を持っている⁽²³⁾。しかし、女優シリーズは森村の男性的身体を強調する面がある一方で、実際的には、女性性(女優性) というものが(化粧などの) 修練により習得可能なものであることも匂わせるという、複雑な肉体の操作が追求されている。

4. 自身の肉体の意味を使うセルフポートレイト性からの遊離

このように森村の肉体提示(セルフポートレイト)を主要素とした女優シリーズの展開は 2000 年前後まで行われるのだが、《はじまりとしてのモナ・リザ》(1998)⁽²⁴⁾ を筆頭に 00 年代に入ると、以前から通底していた対象への解剖的な分析が顕在化し⁽²⁵⁾、タイトルに「研究」が冠される。《フェルメール研究(大きな物語は、小さな部屋の片隅に現れる)》(2004) は、フェルメールの《絵画芸術》(1666-1667 頃) 中のタイルの大きさから、モデルや部屋の寸法を割り出し、その分析から立体化された中に森村が入り、再平面化するという作品だ。《美術史の娘(A・B)》が行っていた、原作の読解が

より強固な形で作品となっている⁽²⁶⁾。《フェルメール研究》で追求されているのは、フェルメールが描いた人物への成り代わりでなく、フェルメールが描いていた全ての物がどのように存在していたかだ⁽²⁷⁾。森村は《絵画芸術》自体のみならず、フェルメールが《絵画芸術》を描いていた場の解析を行い、《フェルメール研究（大きな物語は、小さな部屋の片隅に現れる）》では、《絵画芸術》が丹念に再現されおり、その制作現場の再現が「研究」として追求される⁽²⁸⁾。森村がアジア人であり男性であるという意味はむしろ排除され、残されているのは森村の身体性ではなく、森村の顔によるサインのみである。

《フェルメール研究》など既存の美術作品の背景や制作現場自体を研究の集約が主題であった作品の後、00年代半ばになると《烈火の季節なにものかへのレクイエム（MISHIMA）》（2006）など、声が作品で重要な位置を占めはじめる。〈なにものかへのレクイエムシリーズ〉には森村自身の個人的なアレゴリーが盛り込まれるなど⁽²⁹⁾、作品のセルフポートレイト性ないし生々しさの位相が変化した形で表出された。作家自体の身体を挿入するセルフポートレイトというその視覚的意味もさることながら、個人史的なセルフポートレイト性⁽³⁰⁾が見え隠れする⁽³¹⁾。たしかに、〈レクイエムシリーズ〉は顔が全面に出る作品が多く、森村という「男性かつアジア人の身体」が成り代わっているという構造は重要であるが、モノクロームの写真により、以前のよように肌色を操作したような身体の意味が提示されることない。

5. 非人称的なセルフポートレイトへ

近年森村は、ベラスケスの《ラス・メニーナス》（1656）を収蔵するプラド美術館に焦点が当てられた〈侍女たちは夜に甦る〉（2013）、〈Hermitage 1941-2014〉（2014）シリーズなど、個別の作品から作品を収める空間へ意識が移行した⁽³²⁾。《ラス・メニーナス》は鏡の構成が非常に複雑な作品だが、森村はその絵画空間に、さらにプラド美術館の鑑賞室という場を加える。森村は《ラス・メニーナス》の額縁を鏡や窓に変化させているため、〈侍女たちは夜に甦る〉の鑑賞者は、何を鏡とするかを選びながら作品へ

没入することができるだろう。このシリーズは、プラド美術館という鑑賞空間が舞台であり、絵画の消失点からカメラのレンズまでの距離を均一にすると、必然的に森村自身の身体は小さなものとなる。ここでの森村の身体は《ラス・メニーナス》の登場人物としての記号のようであり、30年間の流れの中で、森村はアジア人男性であるという身体の意味を使用せず、自身を自由に扱える舞台の役者のように用いはじめている。

その翌年には、エルミタージュ美術館の第二次世界大戦下での美術品疎開を題材とした2014年〈Hermitageシリーズ〉が発表された。この作品は、画家ヴェラ・ミリューチナとワシリー・クチュモフによる空になったエルミタージュ美術館の素描がもととなっている。その素描を描いた位置を探り当て、そこから撮影を行うと同時に、その中に画家たちを配置し、過去の作品のないエルミタージュと現在のエルミタージュが交錯している⁽³³⁾。森村は《Hermitage 1941-2014. (Rembrandt room/ Vera Milutina)》において鑑賞者の側を見ることなく、森村が扮する人物は「ヴェラとワシリーを思わせる」⁽³⁴⁾というように、成り代わりの対象自体も非確定だ。むしろ、この作品では多くの人々がレンズ側に顔を向け写りこむ⁽³⁵⁾。彼らの多くは撮影機器を手にしており、撮影行為はありふれたもので、撮影も写されることも特権的ではなく、本作に写り込む人々のように偶然に撮影されてしまうことは、もはや日常的である。作中で森村はレンズから顔を背け、身体を反らし、そのアジア人で男性であるという身体性を作品に挿入するような仕草を見せない。注目すべきなのは、この作品の視覚的な違和感は、空の額縁が奥から手前にかけて全て広域にピントが合っていることである。すなわち、作品の主題は身体ではなく、場に置かれているのだ。撮影行為の一般化が作中に人々が写ることの意味を不問としえる今、森村もまた群衆と同様に写り込んでいる。

一般化し膨大となった撮影行為や写真画像が、写真における身体提示の意味を薄め、森村の作品における身体提示は非人称化している。

6. 視覚的なセルフポートレイト性から、聴覚的なセルフポートレイト性へ

セルフイーをはじめとした、写真画像の多量拡散が写真による身体提示の意味を低下させ、〈Hermitage シリーズ〉のような非人称的な作品の出現を促したと考えてよいのだろうか。森村は、写真画像の大量化による価値の希薄化ではなく、むしろ、自身の身体提示に影響を与えたのは、写真にまわりついていた死（生）が、加工技術の進歩と拡散により、アニメのキャラクターのような死のないようなものと何ら変わりのないものに見えてしまうことであると述べる⁽³⁶⁾。つまり、森村はすべての写真画像が「アニメーションによるキャラクター」と同等であるかもしれないというフィルターが無意識下で鑑賞者に働いているのではないかと考え、自画像が意味しえた、「作者が確かに行っていた」というセルフポートレイトの意味が、無効ないし希薄化していることに危機感を抱いている。森村にとって、この30年間の中でのもっとも大きなデジタルサブジェクティビティの変容とは、写真における指示性や過去言及性の喪失であり、その蔓延であるといえるのかもしれない。また、そのセルフポートレイトによって担保しようとしていた、「生々しさ」、つまり〈実際にかつて、この人物によって行われたことである〉という意味や視座が低落してしまったということだ。そしていま、森村は声というものにその残余を見ていると述べる⁽³⁷⁾。

《Hermitage 1941-2014》と《侍女たちは夜に甦る》は2015年に京都文化博物館で展示された⁽³⁸⁾。そこでは森村の声が会場に流れ続けていた。スピーカー（声の発生源）は隠されており、どこからともなく作者と名乗る人物の作品解説の声が聞こえてくる。聞き取れるぎりぎりの音量であり、場所によっては殆ど単語がわからない程だ。ミシマの演説のような叫びでなく、囁くような声は、画面の中に小さく写された作家の身体を、単なる原作の登場人物としてではなく、作者の肉体として思い返させた。

まとめ

本論文では、森村の〈美術史シリーズ〉を軸に、身体をいかに提示しているかの変遷を時系列的に検討した。90年半ばまで、「男性でかつアジア人である」という意味が発揮されるよう作品において肉体が強く提示されていたが、00年代に近づくにつ

れ、作品の研究が前景化してくる。森村の身体は、その研究成果を演じる媒体として出現し、作品自体から、作品が収められた場にまでその視点は広がる。森村が扱う視点の広がりには森村の身体提示をさらに「アジア人で男性である」という意味から遠ざけているといえるだろう。

森村は、視覚文化の変容において画像の編集可能性の一般化が、自身が自写像において重要視していた「作家が行っている」というセルフポートレイト性を曖昧にしたこと考え、それを補完するために、自身の肉体を強烈に提示しようとするのではなく、自身の声を組み入れはじめた。今後は、森村の他作品の分析を深めると同時に、写真によるセルフポートレイトを扱い続けている作家と視覚文化の変容相関性を森村と並行して比較することを試みたい。

註

(1) Durden は「アジア人の身体 (Asian body)」(Mark Durden, *Photography Today*, Phaidon, 2014, pp. 382-383.) と述べるも、森村のアジア的表象の少なさは指摘されている。また、そのアジアとの連関の少なさから、日本とアジアの関係性を見ようとする研究が行われようとしている(アイレット・ゾーハー「マハトマ・ガンディー、毛沢東、ベトコン士官グエン・ヴァン・レムを処刑するグエン・ゴク・ロアン——森村泰昌におけるアジアのイメージ (1991-2010)」、国際シンポジウム「グローバル・アジアにおけるアジア美術の想像力」2015年6月27日、東京大学。一方、倉石は「非西洋」という表現を行っている(倉石信乃「写真の現在」『世界写真史』美術出版、2004年、123-124頁)。

(2) たとえば、エドゥアール・マネの《オランピア》(1863)に入り込んだ黄色人種の男性である森村が、白人女性にも黒人女性に成っている。これは、当時ニュー・アート・ヒストリーが《オランピア》において「男性中心性」しか指摘しきれていなかったこと(John Berger, *Ways of seeing*, London: Penguin Books, 1988, p. 64 (Originally published 1972, 邦訳: ジョン・バージャー『イメージ 視覚とメディア』伊藤俊治訳、PARCO 出版、1986年、p. 81) を浮かび上がらせる、「人種」へのアプローチであることが明白だ、とノーマン・ブライソンは述べている(Norman Bryson, "MORIMURA: THREE READINGS", *ART + TEXT*, Art & Text Pty Ltd., 1995, pp. 74-79; ノーマン・ブライソン「三つの解釈」『森村泰昌展 美に至る病——女優になった私』(展覧会図録)、横浜美術館、1996年、137-141頁)。

(3) 「憧れの対象を見つけるということは、その対となる蔑みの対象を前提とする。憧れもまた罪なのだ」(森村泰昌「女優降臨」『PANjA』扶桑社、1994年10月、162頁)、《肖像(双子)》をはじめとした作品で森村は西欧男性中心主義をあぶり出すが、その逆の立場にも同じく眼差しを向ける。

(4) Anne Wilkes Tucker, Dana Frs-Hansen II, Dana Friis-Hansen, Kaneko Ryuichi, Takeba Joe, *The History of Japanese Photography*, Yale University Press, 2003, pp. 275-276; Michael R. Peres, ed., *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, Focal Press, 2008, pp. 185-186.

(5) 倉石、前掲書、123-124頁。

(6) 世界初の電子スチル(デジタルカメラ)Mavica(SONY)が発売されたのは1988年。

(7) セルフィー(selfie)とは、日本では「自撮り」と呼ばれるもので、セルフィーとはセルフポートレイトのなかでも、とくにスマートフォンやウェブカメラを用い、SNSを介して公開されるものを指すとしてOxfordDictionaries.comに2013年8月に追加される。("A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media" Oxford Dictionaries word of the year 2013, (2013, November 19). Accessed October 1, 2015.

(<http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013>)

(8) セルフィーの機能のひとつはコミュニケーションにあるといえるだろう。Karen ann Donnachie, "Selfies, #me: Glimpses of Authenticity in the Narcissus' Pool of the Networked Amateur Self-Portrait", *Rites of Spring*, Black Swan Press, 2015. Accessed October 1, 2015.

(https://www.academia.edu/10224600/Selfies_me_Glimpses_of_Authenticity_in_the_Narcissus_Pool_of_the_Networked_Amateur_Self-Portrait)

(9) Katie Warfield, "Digital Subjectivities and Selfies: The Model, the Self-conscious Thespian, and the #realm", *The International Journal of the Image*, Volume 6, Issue 2, 2015. Accessed October 1, 2015. (https://www.academia.edu/12500028/Digital_Subjectivities_and_Selfies_the_model_the_self-conscious_thespian_and_the_realm)、Alise Tifentale and Lev Manovich, *Selficity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media*, Palgrave Macmillan, 2015. Accessed, October 1, 2015. (https://www.academia.edu/9812257/Selficity_Exploring_Photography_and_Self-Fashioning_in_Social_Media)

(10) 森村が《肖像(ゴッホ)》を発表したのは1985年「ラデカルな意思のスマイル」展(7/2-7、ギャラリー16、京都)。それ以前も展覧会をしているが、批評されたのはこの作品が初めて。「この作品のユニークな造形性を気楽に楽しんだ次の瞬間にやってくるのは、形容しがたい奇妙なマナ

マしさの感覚である」(ヨデンマモル「関西」『美術手帖』美術出版社、1985年10月、232頁)。

(11) ゴッホ以前の作品は、『まねぶ美術史』(森村泰昌、赤々舎、2010年)または写真集『卓上のバルコネグロ』(森村泰昌、青幻社、2005年)で見ることができる。それらの中では以前も、写真の被写体として自身を選ぶことが行われており、岡本太郎などからまね・学ぶ姿勢が伺える。

(12) 森村自身は《オランピア》になった自分を「黄色い肌の人間が、白い肌と黒い肌を演じる」と記している(森村泰昌『美術の解剖学講義』平凡社、1996年、177頁)。註2(ブライソン、前掲書、137-141頁)を参照。

(13) 森村はマネの描いた世界を女給の顔以外の身体まで含め立体化し、その装置の中央に立ち撮影をしたら完成となるはずだったが、そこに立ってみると、森村の手はカウンターまで届かなかった。そこから、マネは腕の長さをデフォルメすることで、腕を2辺とした三角性の安定と、その安定感による見返す者としての女給の強さを示したかったのではないかと分析する。足りない腕の長さは、腕の太い中学生のものを型取りした。余った森村の腕は、森村には無い胸の膨らみへ転用されている(森村、前掲書、118-128頁)。この所作は作品に入り込むと同時に、作品を解剖しているようである。解剖し、その中に包まれてみて、作品の中から世界を見る。オリジナルとコピーの秩序を解体するのではなく、対象に分け入る。切り分けたあと、外からそれを見つめるのではなく、その内から作品中と作品外(鑑賞者側)を見つめる。この作品において、森村は美術をまとい対象(作品)と融解した内的な観測者のようではないだろうか。

(14) 森村は日本でも最初期にイメージ・スキャンを用いて作品を制作した美術家だ(鳥原学『日本写真史(下)安定成長期から3・11まで』中公新書、2013年、47-51頁)。イスラエルのクアントロ社が出しているハイビジョンモニターによるグラフィック処理機、グラフィック・ペイントボックスを使用(大竹昭子「あの人に会いに行く第六回森村泰昌さん(美術家)」『デジタル合成は、新大陸をめざす冒険だった』『季刊 本とコンピュータ』トランスアート、1998年10月、106-120頁。制作当時、この作品が「どのように作られたのだろうか」と思わせる技術的側面が作品の強度を担保していたことが伺える(荒俣宏「見世物小屋と工房——森村泰昌とは何か」季刊誌『déjà-vu(デジャ=ヴェ)』フォトプラネット、1990年7月、112-114頁)。

(15) 森村は作品制作においてデジタルカメラを使用している訳ではない。最近では、『芸術資源研究センターシンポジウム「ほんまのところはどうなん、『アーカイブ』～初心者にもわかるアーカイブ論～」』(2015年9月19日、京都芸術センター)にて森村が発言。

(16) 《肖像(9つの顔)》は立体化を行うことなしに、レンブラントの作品の上に、自身の顔を貼り付ける形で制作されている。

(17) 森村は《肖像(9つの顔)》以後、メディア・アートの文脈で語れることが少なくなかったが、メディア言及的な作品の批評力的失効にも自覚的であった(「生身の肉体を合成してレンブラン

- トや写楽に潜り込む 森村泰昌さん」『日経ゼロワン』日経ホーム出版社、1997年1月、169頁）。
- (18) 《Mother (Judith)》はクラナッハから500年間を、《Playing with the light》は絵画の中の朝から夜までを現代に置き換え描き出している。
- (19) 《Blinded by the light》は当時の日本のバブル経済を彷彿とさせるモチーフといえる。
- (20) 制作開始は1993年、1994年より雑誌『PANjA』（扶桑社）で1年間「女優降臨」というタイトルでもプロトタイプ版を展開。作品としては1996年の横浜美術館『森村泰昌展 美に至る病——女優になった私』（横浜美術館 1996/4/6-6/9）で公開。その後主に、2000年前後まで制作が続けられている。
- (21) その端的な例は《セルフポートレイト（女優）／赤いマリリン》であるだろう。森村はブレイボーイのグラビアであった赤い背景に真っ白なマリリン・モンローの裸体に成るにあたって、全身を白く塗り、胸部にあからさまにフェイクである乳房の境目や、腹部から足自体の男性性が強調されるよう陰影をつけ撮影している。一瞬、マリリンであるように見えた後に、それが男の身体であることが分かる。そこで嫌悪感を感じるか、美しいと思うかで、鑑賞者自身が「女性の身体」へ何を投げかけていたのかが跳ね返らようになっていく。
- (22) 註20を参照
- (23) 千野香織「女を装う男——森村泰昌「女優」論」『森村泰昌展 美に至る病——女優になった私』横浜美術館、1996年、131-135頁。
- (24) 《はじまりとしてのモナ・リザ》で森村はモナ・リザにまつわる様々な仮説を立て、その仮説や歴史上モナ・リザを模した作品を集約する形で第三のモナ・リザを制作している（森村泰昌『踏み外す美術史』講談社、1998年、33-88頁）。
- (25) 《はじまりとしてのモナ・リザ》は、イメージの分析が集約、《私の中のフリーダ》は内面的対話、《フェルメール研究》はイメージの分析と立体化が前景化したといえるのではないか。
- (26) たとえば《美術史の娘（A・B）》は元々森村の黒く塗られた皮膚の露出という要素を差し込むことにあり、作品を立体化し、森村が入り込む過程で、女給の腕が長く強調されていることに気付いたと言える。《はじまりとしてのモナ・リザ》や《フェルメール研究》は仮説が先立っている（註13参照）。
- (27) 〈フェルメールシリーズ〉は仮説分析傾向にあるのみでなく、《フェルメール研究（振り向く絵画）》など、2008年頃から森村は作品を少し動かす映像作品を制作している。これは『液晶絵画 STILL / MOTION』展に出品された（2008年国立国際美術館、東京都写真美術館、三重県立美術館に巡回）。少し動くことにより、セルフポートレイト的な生命性を担保しようとしているようだ。
- (28) カメラ・オブスキュラを用い制作された《絵画芸術》を写真により再現するということは、

森村による写真と絵画の近親性の研究ともいえる。

(29) 榎木野衣「「私」という贈与」『美術手帖』美術出版、2010年3月、58-65頁、川西遥「「2010年の森村泰昌論」アフター・インタビュー」『Art and Media』大阪大学大学院文学研究科文化動態論専攻アート・メディア論研究室、2011年、116-131頁。

(30) セルフポートレイトの意味の中でも、自身の歴史（自伝）を語る際に、〇〇の自画像、〇〇のセルフポートレイトという使用があるが、その要素が出たといえる。

(31) 例えば、《海の幸・戦場の頂上の旗》(2010)には森村が20年来愛用してきた自転車を持ち込み、自身の父親をモチーフとしている。また、《なにものかへのレクイエム（思わぬ来客／1945年日本）》の背景は父親が茶商を営んでいた場である。

(32) 河本信治は2015年2月28日京都文化博物館『森村泰昌×ドミニク・ゴンザレス＝フォルステル「合わせ鏡の対話」』というトークイベントを企画した。これは森村が作中や有名なイメージ内の人物から、美術館を始めとする場、部屋に興味を向け始めたことと、その逆に、フォルステルが場（ルーム）から、人物への成り変わりへ志向が変化しつつあることを示したタイトルであった。

(33) 森村は、エルミタージュ美術館が作品を疎開させなくてはならなかったような「芸術の危機」がいま見直されるべき時なのではいか、と述べている（森村泰昌「エルミタージュ1941-2014」『PARASOPHIA:京都国際現代芸術祭2015』(公式カタログ)、京都国際現代芸術祭組織委員会、2015年、128-131頁）。

(34) 森村、前掲書、130頁。

(35) 〈なにものかへのレクイエム〉シリーズでは、多くの人が演劇的に写っている。《なにものかへのレクイエム（傍観者には捻れた髪の毛は戻せない／1945年ドイツ）》(2010)《なにものかへのレクイエム（夜のウラジミール1920.5.5-2007.3.2）》(2007)。

(36) 森村「最近デジタル化が進んできて、たとえば写真も、簡単に、どのようにも加工できる。技術的にそうしたことが容易になってしまうと、身体的な表現であるっていうセルフポートレイトにとってすごく重要なポイントが見えなくなってくるわけですよ... アニメのキャラクター作りっていうのと、何ら変わらなくなる。アニメのキャラクターと、僕がやってる身体的な表現との違いは何かっていうと、アニメのキャラクターには「死」がなくて、僕がやっている身体表現には「死」があるということやろと思うねん」川西、前掲書、127頁。

(37) 森村「「声」っていうものは、まだまだ「ナマ」なものなんですよ。「イメージ」よりもね」(川西、前掲書、127頁)。

(38) 『PARASOPHIA:京都国際現代芸術祭2015』展(2015/3/9-5/9、京都市立美術館、京都文化博物館がメイン会場)。

若手研究者フォーラム 会場と発表者一覧

(会場：早稲田大学戸山キャンパス)

2015年10月10日(土)

〈会場1〉 西洋美術1 (36号館3階382(AV2)教室)

司会：五十殿利治(筑波大学)／篠塚千恵子(武蔵野美術大学)

1. 石田友里 ヤーコブ・ファン・リースフェルトの聖書
——宗教改革期アントウェルペンにおけるテキスト、イメージ、印刷物(京都大学)
2. 白川衿子 『ベリー公のいとも豪華なる時禱書』の「死者の聖務日課」挿絵
——「死の受容」から「悔悛」へ(早稲田大学)
3. 胤森由梨 デイドロのブーシェ論
——『1759年のサロン評』から『1765年のサロン評』を中心に(大阪大学)
4. 瀬戸はるか アーニョロ・ブロンツィーノの肖像画における仮面性
についての一考察(東北大学)
5. 武関彩瑛 古代ローマ壁画における神話風景画
——アグリッパ・ポストゥムス荘「神話の間」を中心に(東北大学)

〈会場2〉 音楽1 (36号館5階582教室)

司会：田之頭一知(大阪芸術大学)

1. 三浦領哉 V.F. オドーエフスキーの活動初期における音楽思想 (早稲田大学)
2. 小川将也 ハンスリック『音楽美について』の二重の意義
——音楽美学の確立と音楽学の基礎づけ (慶應義塾大学)
3. 岡野宏 語・発話・思念
——ヨハン・マッテゾンにおける「情動」と「言葉」(東京大学)
4. 山崎輝美 ヘルダーリンとベートーヴェン
——時代を共有した2人の思想と作品について (東京藝術大学)
5. 西村紗知 音楽作品の「力動性」と「静止性」をめぐる
Th W. アドルノの理論について
——A. ベルク《クラリネットとピアノのための四つの小品》を具体例に (東京藝術大学)

〈会場3〉 20世紀アート1 (36号館6階681教室)

司会：外山紀久子 (埼玉大学) / 大久保恭子 (関西外国語大学)

1. 李裁仁 土方巽の暗黒舞踏における「東北」(東京大学)
2. 柳下恵美 イザドラ・ダンカン (1877-1927) の舞踊芸術の確立
——20世紀初頭フランスにおける芸術家たちとの交流から (早稲田大学)
3. 小寺里枝 〈アール・ブリュット〉の初期構想
——1940年代半ば、ジャン・デュビュッフエの芸術理念 (京都大学)

4. 佐原しおり 榎倉康二 1960年代絵画作品における空間と身体 (早稲田大学)
5. 小林朋世 ストックホルム市庁舎におけるスウェーデン建築の「ナショナル・ロマンティシズム」 (大阪大学)

〈会場4〉 20世紀アート2 (36号館6階682教室)

司会：前川修 (神戸大学) / 椎原伸博 (実践女子大学)

1. 田川莉那 セルフポートレイトの生々しさの変質
——森村泰昌《Hermitage 1941-2014》における身体提示とセルフイー拡散の関係
(京都市立芸術大学)
2. 太田岳人 初期ブルーノ・ムナーリと写真
——『ムナーリの写真記事』を中心に (日本学術振興会)
3. 中村紀彦 デジタル時代におけるアジア映画の拡張
——アピチャップン・ウィーラセタクンの映像実践を中心に (神戸大学)
4. 高田佳奈 プリミティヴ・アートの変遷と今後の可能性を巡って
——ツーリスト・アートとの関係性を探る (多摩美術大学)
5. 日置瑤子 クリストとジャンヌ＝クロードの作品
——1960年代以降の作品を中心に (京都大学)

2015年10月12日(月)

〈会場1〉 美学(33号館3階第一会議室)

司会:大石昌史(慶應義塾大学)

1. 新松寛明 ユクスキュルのカント受容
——生物学の二つの方向性(東京工業大学)
2. 佐藤香奈穂 〈徴候 symptom〉について
——美学と精神医学の交差的試論(京都大学)
3. 峯尾幸之介 Th. リップス感情移入美学の現象学的再考
4. 鈴木亘 ジャック・ランシエールの美学
——「美学的体制」における芸術(東京大学)

〈会場2〉 音楽2/西洋美術2(39号館2階2219教室 美術史実習室)

司会:東口豊(九州大学)/喜多崎親(成城大学)

1. 高倉優理子 黛敏郎《涅槃交響曲》(1958)の「カンパノロジー・エフェクト」
に関する一考察
——日本近代音楽館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に(慶應義塾大学)
2. 馬場省吾 刀根康尚の音楽活動についての解釈と位置付け(横浜国立大学)

3. 藤本奈七 ドガの風景画における人物の風景化（関西学院大学）

4. 野村敦子 ヴォラールとセザンヌの財政的連携
——1895年の展覧会を中心に（京都大学）

5. 吉村真 世紀転換期におけるピエール・ボナールの
窓のモチーフに関する考察
——1896年《中庭に面した家》と1900年《画家のアトリエ》を中心に（早稲田大学）

第 66 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 66 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2016 年 3 月 31 日