

第 75 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2024. 10. 12-14

於 大阪大学中之島センター

はじめに

第75回美学会全国大会が2024年10月12日(土)・13日(日)・14(月)に大阪大学中之島センターで開催されました。美学会で初めて発表する若手研究者のために第65回大会以来、美学会と当番校の共催企画として開かれています「若手研究者フォーラム」も、今年で11回目を迎えました。今回も意欲的な発表が集まりました。以下は、発表者の任意による投稿のなかから、ある程度の水準に達しているものを論文として掲載した報告集です。若干の字句の修正や書式統一のための処理を行った部分もありますが、原則的には、発表者から送られてきた原稿をほぼそのまま掲載しました。「若手」研究としての性格上、多少の不備があるかもしれません。その点につきましては、各発表者による研究の進展を待つことにして、ここでは発表時の原形を伝えることを第一の目的としました。「若手」らしい、新鮮な着眼点や問題意識、鋭敏な直感や大胆に越境する想像力などを感じ取っていただければ幸いです。

美学会「若手研究者フォーラム」委員会
委員長 瀬尾文子

目次

カント「天才」概念発展史に関する一考察 ——「精神 Geist」概念に注目して——	倉橋知佳子 7
中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」とは何か	木下由裕 17
ヴァルター・ベンヤミンにおける注意 Aufmerksamkeit 美学 —— 注意力の形式化としてのメディア論にむけて ——	木戸吉則 29
シモーヌ・ヴェイユの天才論 ——「人格と聖なるもの」における古典的美学の揺さぶり	日下雅貴 41
ミシェル・フーコーの「生存の美学」はどのような美学か —— ニーチェの美学思想との比較から	仲宗根大介 51
メルロ＝ポンティにおける感性的なものとロゴス	三宅萌 61
ノヴォトニーとメルロ＝ポンティにおけるセザンヌの生と絵の関係	井ノ上薫 71
描写の哲学における二面性概念の再検討 —— 三重性と屈折	今井慧 83

現代中国における日本文化の受容

——「かわいい」美意識を中心に——

孫凌波 95

個別のスポーツに対するスポーツ美学の応用

——野球の文化的背景で語られる「美的性質」をめぐって

根岸貴哉 105

組立説明図の研究

——プラモデルと建築の図面（説明図）の比較を中心に——

林浩平 117

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

岩渕夏樹 125

マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

——形式の革新的再物質化としての『パーフェクト・マガジン』（2003）に着目して

遠藤萌 137

パフォーマンス作品の再演における「ラディカルさ」の喪失と再出現

——マリナ・アブラモヴィッチによる《Lips of Thomas》の再演

大磯日向子 147

仮名の書の美

——『源氏物語』における筆跡描写に即して——

加瀬佳樹 157

岸田劉生の凶案画 —— その創作活動への影響と意義 ——	鈴木明德 169
1970年代における山口勝弘の創作実践とその解釈について —— ビデオによる「コミュニケーション」の実現	伊澤文彦 181
『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』におけるアダプテーション手法 —— 「往還」する行為を中心に	瀬古知世 191
19世紀初頭のドイツ語圏における音画概念 —— コッホ『音楽事典』にみるその両義的評価 ——	柴田蒼良 203
明治期の西洋音楽受容におけるマンドリンの利便性	貝田かなえ 213
武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察 —— 「夢」シリーズと映画音楽の関係を中心に	高畑和輝 225
モーリス・ベジャール作、バレエ『THE KABUKI』（1986年） —— 文化転移による伝統の変容と、散りゆく桜の美学に関する考察	田邊和可子 237

自然音の音楽的な聞こえについて
—— 音響的期待の観点に基づく試論 ——

岡崎峻 247

カント「天才」概念発展史に関する一考察 ——「精神 Geist」概念に注目して——

倉橋知佳子

1. はじめに

カントは『判断力批判』⁽¹⁾ (1790) において、独創的かつ範例的な作品を制作する芸術家である「天才 Genie」概念を導入する。「天才」概念は、カントにおいて様々な内実の変化を遂げながら 20 年にわたって「人間学講義」の中で取り扱われてきたが、一貫して取り上げられている天才の中心的な要素の 1 つに「精神 Geist」⁽²⁾ がある。「精神」は『判断力批判』において「心において生き生きさせる原理」⁽³⁾ とされ、また「美的理念 ästhetische⁽⁴⁾ Idee を描出 Darstellung する能力」⁽⁵⁾ と定義づけられるが、1770～80 年代における未公刊著作をひも解くと、この概念の変化が「天才」概念発展史⁽⁶⁾ におけるとりわけ重要な転換点をなしていると思われるのである。本論文は⁽⁷⁾、1770～80 年代の「人間学講義録」やカントのレフレクシオン(手稿)、また『判断力批判』の分析によって、カント「天才」概念の発展過程において「精神」概念の位置づけがどのように変化したのか、またその背景にどのような「天才」概念に関する思考の深化があったのかを示すことを試みる。

2. 『判断力批判』における「精神」概念

「はじめに」では、「精神」が「美的理念を描出する能力」とであると述べた。この章では、「美的理念」を「描出する」とはいかなる事態なのか説明することにより、『判断力批判』における「精神」概念の役割を簡単に論じておきたい。

「美的理念」は『判断力批判』第 49 節において次のように定義されている。

美的理念のもとに私は、多くのことを考えさせるきっかけを与え、それに対していかなる思考、すなわち概念も等しくあることができず、したがっていかなる言語も完全には到達せず、理解可能なものにすることができないような構想力の表象を理解している⁽⁸⁾。

「美的理念」とは第一に「構想力の表象」である。カントにおいて、認識が成立するためには「概念 Begriff」とそれに対応する「直観 Anschauung」（＝構想力の表象）が与えられなければならない⁽⁹⁾。美的理念は過剰に多くのことを考えさせる構想力の表象であるために、いかなる1つの概念にも対応することができない。

この構想力の表象の「過剰」は、カントが「美的属性 ästhetische Attribute」と呼ぶ副次的な表象を用いるとわかりやすくなる。カントによれば、表現されるべき概念が現実世界には表現することのできない理性理念である場合、概念に直接対応する直観そのものではなく（これを与えることはできない）、表現されるべき概念と結びついた帰結や、その概念と他の概念との関連性を想起させる別の直観を対応させる。これは本来別の概念にあてられるべき直観なのだが、ここで表現されるべき概念を間接的に表示することができ、そのような直観を「美的属性」と呼ぶのである。たとえば、「雷光をかぎ爪に持った鷲」の表象は「天空の王ジュピター」の、「孔雀」の表象は「天空の王女」の美的属性である。鑑賞者が美的属性である直観を眺めることによって「関連する表象の見渡しがたい地平への眺望」⁽¹⁰⁾が心のうちに引き起こされると、これは美的属性が直接的に表す概念の範囲に収まるものではない。これによって「美的理念」は経験の限界を超えたものに到達し、「理性理念」を「描出」しようと試みるのである⁽¹¹⁾。

さて「美的理念」は「理性理念」を「描出」しようと試みたが、それでは「美的理念」を「描出する」とはいかなることか。カントは同49節後半、天才は本来構想力と悟性の「幸福な関係」のうちに成立すると述べ、「精神」の役割を次のように説明する。

天才は本来、いかなる学問も教えることができず、いかなる勤勉も学び得ることのできない構想力と悟性の幸福な関係性のうちに成立する。〔その関係性のうちで〕

与えられた概念に理念が見いだされ、他方で理念に表現が与えられる。この表現によって、理念によって引き起こされた主観的な心の情調が、ある概念に伴うものとして他者に伝達され得る。後者の才能が本来的には、人が精神と呼ぶものである。というのも、ある表象に際した心の状態のうちにある名づけ難いものを表現し、普遍的に伝達可能にするためには、[中略]ある能力が必要だからである。その能力は、すばやく過ぎ去ってしまう構想力の戯れを捉え、それをある概念(ちょうどこれによってこの概念は独創的であり、同時にどんな原則や実例からも導出され得なかった新しい規則を開示する)のうちに統合させ、その概念は規則に強制されることなく伝達されるのである。[強調はカントによる]⁽¹²⁾

この箇所から天才における「精神」の役割とは、美的理念を生み出すことよりも、それを「普遍的に伝達可能にする」ことであることが読み取れる。これは「名づけ難いもの」「すばやく過ぎ去ってしまう構想力の戯れ」と表現された美的理念を、ある1つの概念にまとめることによって可能になり、まさにこのうちに天才の独創性がある。以上の議論をまとめると、天才が表現すべき理性理念の間接的表示となる概念を芸術作品のうちに描き出すことによって、その概念の直観にはとどまらない様々な構想力の表象を鑑賞者の心のうちに想起させ(心を生き生きさせる)、天才の心のうちにある言葉では表せないものを普遍的に伝達することが「美的理念」を「描出する」ということである。

3. 1770年代における「精神」概念

本章から、「精神」概念が『判断力批判』以前の未公刊著作⁽¹³⁾でどのように扱われているかを時代順に調査し、その変遷を追うことにする。人間学講義録はカントの手によるものではないため信頼性は低いとはいえ、これによってカントにおける「精神」の語と天才概念の内実が大きく変化していることを見て取ることができる。

アカデミー版カント全集に収められている人間学講義録のうち、1772/73年冬学期、1775/76年冬学期の時期において既に Geist の語は「天才」の項で現れ、「生」⁽¹⁴⁾や「生

気づけ」⁽¹⁵⁾ といった語との関連性が与えられているが、登場回数は多くない。しかしながら、1777/78年冬学期における講義録、同時期の草稿からこの語が頻出するようになる。カントは1770年代後半から「理念 Idee」に関する思索を深め⁽¹⁶⁾、これと「精神」概念が結びつけられて論じられるのである。Pillauによる講義録において精神は「理念 Idée」による感性の生気づけ」であると定義され、「概念」が単に経験的な事物の抽象によって得られるのに対し、「理念」とは「全体における多様なものの統一」に関係づけられ、「多様なものの原則」を含むという⁽¹⁷⁾。アカデミー版カント全集15巻に収録の「人間学への草稿」にも、編集者により1776～78年と推定される時期には「理念」に関するカントの思索が集中的に残されている。レフレクシオン933番では「精神」が「理念の生成根拠」とされ、「多様な規則の統一には多くの理念が根底におかれている」とされるとともに、作品における多様の統一として「理念」が用いられる。「それによって作品 Produkte がもたらされるところの理念は、〔理念の〕個々の行使としての多産さのうちで無限に進行するため [unendlich weiter in ihrer Fruchtbarkeit geht, als die einzelne Ausübung derselben]、作品は理念によってのみ心を動かす」と述べられるとき、作品の細部に至るまで「理念」が一貫して表現されるべきであるとカントが考えていたことがわかる。したがって、「〔心を〕動かす力は、その理念への関係性を通じて統一を得る作品のうちにある」⁽¹⁸⁾。

さて、この「理念」は天才の創造性とどのようにかかわるのだろうか。上記のPillauの引用の直後、Pillauの講義録には「理念」と「独創性」を結びつける記述がある。これによれば、「精神」とは我々の才能の使用における「新しいものの原理」とみなされるべきであり、これは何かに依拠するものではないため「才能の独創性」と呼ばれる⁽¹⁹⁾。レフレクシオン932番によれば、心の中の生気づけの原理が生気づけるものは「そこから眺望や作品を形成するある普遍的なものに他ならない」ため、「天才は普遍的なものと理想 Ideal を生み出す能力のうち存する」とされる⁽²⁰⁾。すなわち「精神」は、「感性」を生き生きさせるような普遍的なもの（=理念）を自ら生み出す能力のうち独創性を発揮すると言える。

ここまでの議論をまとめたい。1770年代前半において既に「精神」は「生気づけの原理」とされていたが、1770年代後半において「全体における多様の統一」であ

る「理念」概念と密接に結びつき、「理念によって感性を生き生きさせる原理」と定義され、このような「理念」を生み出す力のうちに天才の独創性があるとされた。ここから「理念」によって「感性」が「生き生きする」とは、理念の個々の表現を通じてその上位概念である「理念」を見て取る時なのである、と理解することができる。

4. 1780年代における「精神」概念

前章で見た「精神」の役割は多様を統一する「理念」と結びついていることが特徴的であったが、1780年代以降⁽²¹⁾「精神」概念との関連においてこのような「理念」に言及されることはなくなる。ここでは「構想力」概念の影響力の強まり⁽²²⁾を受け、「精神」概念は連想主義的なものへと変化する。

Menschenkunde と呼ばれる 1781/82 年冬学期の講義録における「天才」の項の初めにはイギリスの哲学者である A. Gerard (1728-95) への言及があり⁽²³⁾、連想主義的な色彩が最も強くあらわれていると言える。ここでは「精神」は天才における最も本質的なものとされ、「ひと連なりの表象をもたらす」「創造的な能力」とされ⁽²⁴⁾、構想力 Imagination によって「われわれに様々な新しい像へと眺望を与える様々な未完の理念がもたらされる」⁽²⁵⁾と述べられる。別の箇所では、「精神」が「そこにおいて他のあらゆる表象が完成をみるところの理念」であるとされ、そのような理念は「産物 Erzeugniß を通して現れ出る」と述べられる⁽²⁶⁾。この場合、「理念」という語は「多様を統一」する唯一のものではなく、連想された様々な像全体のイメージを意味していると考えることができる。このような「理念」はそれ自体としては「未完」であるが、「様々な新しい像への眺望」を開き「他のあらゆる表象が完成をみる」とき、理念もまた「完成」させられ、これが「産物を通して現れ出る」のである。また Busolt による 1788/89 年冬学期の講義録では、「天才においては、構想力が精神を含んでいる仕方ではなければならない」とされ、「天才は構想力によって取り込まれた表象によって生気づけ、われわれの心の諸力を動かす」⁽²⁷⁾と述べられる。ここにおいて、「精神」は「構想力」の内部における連想の原理へと変化していることが読み取れる。

ここで注目すべきは、1780年代の講義録において『判断力批判』で見た「(心の

生動性の) 他者への伝達」の問題に言及されることである。Menschenkunde による 1781/82 年冬学期の講義録において、「精神」に際して人は生動的であるだけでなく、かれの「生動性は共感的に他者の生へも伝播する」⁽²⁸⁾ と述べられる。Mrongovius による 1784/85 年の講義録においても、「精神」は「他者にもまた活動への素材を与えるもっとも活動的な心の能力」とされる⁽²⁹⁾。このことから、「精神」とは構想力の内部における生気づけの原理であるだけでなく、その生動性の伝達の契機を含むことが読み取れる。しかし心の生動性が具体的にどのようにして伝達されるのか説明されることはなく⁽³⁰⁾、これについては『判断力批判』を待たなければならない。

5. 『判断力批判』における「精神」(再)

最後に『判断力批判』における「精神」概念を改めて振り返り、これが「精神」概念発展史の中でどのように位置づけられるか考察したい。もちろん「人間学講義」と批判哲学の枠組みの中にある『判断力批判』を全くニュートラルに比べることはできないが、カントがこれまでの思索をどのように批判哲学のうちに取り入れたのかという観点で本概念の展開を捉え返すことはできるだろう。

「精神」概念発展史という観点において『判断力批判』における最も重要な点は、1780 年代において「精神」が生み出す「理念」＝「構想力の連想イメージの連なり」であったものが「美的理念」としてここで定義され、批判哲学における重要な立ち位置を獲得することである。これは第一に悟性概念との、第二に理性理念との対応関係において捉えることができる。「美的理念」とは一方で「悟性概念に付随する」構想力の過剰な表象であり、この表象は概念の描出に合目的的であるが⁽³¹⁾、これに収まらないほど多様な部分表象が付け加えられることにより、その概念の内容以上のものを考えさせる。他方で「美的理念」は経験を超えたものに到達しようとする「理念」であり、その直観が現実に呈示されえない内容過剰な概念である理性理念の「反対物 das Gegenstück (Pendant)」であるとされる⁽³²⁾。ここにおいて「美的理念」とは、もはや単なる構想力の連想によるイメージではなく、(少なくとも試みとして) 理性理念の感性的表示を行う役割を果たす。これに従えば、美的理念を生み出す天才の構想

力も経験法則にのみ従うものであり続けることはできない。『判断力批判』において、構想力は連想の規則に従うと同時に「理性の高次の領域にある規則」にも基づくとされ⁽³³⁾、理性と接近を見せるのである。

1780年代ではじめて現れた「他者への伝達」の契機は、冒頭で確認したように『判断力批判』において「美的属性」（＝別の概念の直観）による美的理念の間接的表示へと結実する。これは同時に悟性概念－美的理念－理性理念の関係性と不可分に結びつき、『判断力批判』第59節における「象徴 Symbol」の議論⁽³⁴⁾を先取りしている。すなわち「美的属性」は、「図式 Schemata」として概念に直接対応する直観を表示しているのではなく、「象徴」として、美的属性が本来示す概念とは別の概念（すなわち理性理念）の直観を間接的に表示しようとする。この意味で、理性理念に対応する直観である美的理念を間接的に伝達しようとする「精神」は「象徴」の能力であるということができ、カントはこのうちに天才の独創性が存すると考えたのである。

こうした『判断力批判』における「精神」の役割から、カントが自然美だけではなく芸術美もまた道德の象徴となりうることを示そうとしたことが読み取れる。ここにおいて「精神」は1780年代における構想力の連想の原理を下敷きとしながらも、理性理念を「象徴」によって感性化する *Versinnlichung* 能力として、感性界から叡智界への移行を可能にする批判哲学の1つの装置となるのである。

6. おわりに

1770年代から1790年の『判断力批判』刊行に至るまで「精神」概念の位置づけ及び「生気づけ」の働きがどのように変化したか、これまでの議論から明らかになったことを再度まとめたい。1770年代では、「精神」は「多様の統一」の根拠である「理念」を生み出し、この「理念」を細部に至るまで統一された作品によって表現することによって心を生気づけるとされた。これに対し1780年代では、「精神」は構想力の連想能力を促進する原理となり、これによって生み出された像を他者へと伝達可能にすることで心を生気づけるとされた。『判断力批判』において「精神」は、理性理念に対応する直観である「美的理念」を、その間接的表示である「象徴」を用いて普遍的に

伝達するとされた。「精神」は1770年代後半においていわば理性に近い役割を果たすのに対し、1780年代においては構想力の連想の機能を促進する原理へと変化するが、『判断力批判』において再び理性との接近を見せる。「精神」には一貫して「心を生气づける」役割が与えられているが、「生气づけ」の仕組みが変化するとともに、「精神」の「天才」概念における位置づけは大きく変化しているのである。

「精神」の「生气づけ」の機能については、従来の研究においても A. Gerard をはじめとするイギリスの哲学者の影響によって1780年代に持ち込まれた「構想力」の連想の概念を用いて説明されてきた⁽³⁵⁾。しかしながら、本論文は人間学講義録と手稿を丹念に解釈することにより、1770年代後半において、「精神」は「多様の統一」である「理念」によって「心を生气づける」のだとカントが既に考えていたこと、それが1780年代初頭において転回を遂げたことを明らかにした。また、1780年代に現れる「生气づけ」の「他者への伝達」の契機が『判断力批判』において「象徴」の議論に接続し、「理性理念」が再び「生气づけ」の働きと結合することを示した。

「精神」は『判断力批判』だけではなく、講義録や手稿においても「生气づけの原理」として表面上は同じ言葉でくくられている。しかしながら、カントの思考の形跡を辿ることにより、背後にあるその言葉の内実の変遷を見て取ることができるのである。

註

(1) カントによる著作は慣例に従いアカデミー版カント全集の巻数とページ数を記す。『純粹理性批判』からの引用は、第一版をA、第二版をBとして表す。『判断力批判』は *Kritik der Urteilskraft*. Beilage: Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Mit Einleitung und Bibliographie herausgegeben von Heiner F. Klemme. Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2009 を、『純粹理性批判』は *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe herausgegeben von Jens Timmerman. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1998 を、『実用的見地における人間学』は *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Herausgegeben von Reinhard Brandt. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2000 を底本とし、和訳はすべて筆者による。

(2) カントは『実用的見地における人間学』において、フランス語においては「精神」と「機

知 Witz」が同一のもの (Esprit) であるとしている。Vgl. VII, 225

(3) V, 313

(4) “ästhetisch” には最も一般的な訳語である「美的」を当てる。

(5) V, 314

(6) カント「天才」概念発展史に関しては 19 世紀末から多くの研究がなされてきたが、とりわけ Schlapp, Otto, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1901. ; Tonelli, Giorgio, “Kant's Early Theory of Genius (1770-1779) : Part I and II ,” *Journal of the History of Philosophy* 4, vol. 2, 1966, pp. 109–131, 209-224.; Giordanetti, Piero, „Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der Kantischen Philosophie,“ *Kant Studien* 86, vol. 4, 1995, pp. 406-430.; 浜野喬士「カントにおける天才概念の体系的位置づけ」『現代カント研究 14 哲学の体系性』晃洋書房、2018 年、64-85 頁が参考になる。

(7) 本論文はカント内部における「精神」概念の変化を追うことを目的とし、外部の思想家による影響への言及は最小限にとどめる。

(8) V, 314

(9) A51/B75

(10) V, 315

(11) V, 314

(12) V, 317

(13) 「人間学講義録」、「人間学へのレフレクシオン」はアカデミー版カント全集 (*Kant's gesammelte Schriften*. Herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften) 第 15 巻、第 25 巻を底本とし、原文は紙幅の制限上割愛する。

(14) XXV, 366; 436

(15) XXV, 557

(16) Kants Gesammelte Schriften Bd.25, “Einleitung,” p. 39 以降を参照のこと。

(17) XXV, 782 Ostaric はここで *Ideé* の指すものをのちの『純粹理性批判』超越論的弁証論における理念、また『判断力批判』における合目的性に当たるものだとしている。Vgl. Ostaric, Lara, “Works of genius as sensible exhibitions of the idea of the highest good,” *Kant Studien* 101 (1) , 2010, pp. 22-39.: 33

(18) XV, 414

(19) XXV, 783

(20) XV, 414

(21) 1780 年代以降 (Adickes の推定による)、人間学への草稿において「天才」概念、「精神」

概念についての言及はほとんどされなくなる。

(22) Giordanetti は、1781/82 年冬学期の講義録から数学者が天才に含まれなくなる原因を構想力の影響の強まりだとしている。Vgl. Giordanetti 1995: 415

(23) Menschenkunde の講義録において「あるイギリス人ジェラードは、天才について論じ、それについて最良の考察を残した」(XXV, 1055) と述べられる。Gerard による ‚An Essay on Genius‘ (1774) は C. Garve (1742-98) によって 1776 年にドイツ語に翻訳され (»Versuch über das Genie«)、カントもこの書によく通じていたことが知られる。Vgl. Alexander, Gerard, *An Essay on Genius*, 1774, (ed. Bernhard Fabian, München, Wilhelm Fink Verlag, 1966) ; Alexander, Gerard, *Versuch über das Genie*, 1776, (trans. Christian Garve, ed. Heiner F. Klemme & Manfred Kuehn, Bristol, Thoemmes Press, 2001)

(24) XXV, 1061

(25) XXV, 1059

(26) XXV, 1060

(27) XXV, 1494

(28) XXV, 1063

(29) XXV, 1313

(30) Schlapp は「美的理念」が「構想力の表象」である点、それが他者にも伝達可能であると考えられた点を Gerard による影響とみなしている (Schlapp 1901: 342)。

(31) V, 317

(32) V, 314; 342

(33) V, 314; 315

(34) V, 351

(35) Vgl. Schlapp 1901: 337

中期ハイデガーの芸術論における 「全体における存在者」とは何か

木下由裕

はじめに

本稿の目的は、中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者 (das Seiende im Ganzen)」の内実を明らかにしつつ、1920年代後半のメタ存在論を構想していた時期の「全体における存在者」と中期芸術論におけるそれとでその内実が異なることの意味を解明することにある。

そもそも「全体における存在者」とは、1928年夏学期講義「論理学の形而上学的な原初的諸根拠——ライブニッツから出発して」(以下「ライブニッツ」講義と略)においてハイデガーがアリストテレスの神学を引き継ぐ「メタ存在論」を構想する中で主題化された概念であり、その後1930年代に入っても使用され続けたものである。「ライブニッツ」講義では、存在を理解する可能性の条件は「現存在の事実的実存」であるが、この「現存在の事実的実存」の前提として「自然の事実的な眼前存在」があり、この「自然の事実的な存在」を「全体における存在者」として主題とするのがメタ存在論であるとされる (GA26, 199) ⁽¹⁾。この時期の「全体における存在者」は、現存在がそれを「超越」するところのものではあるが、現存在が「超越」して向かう先であり、かつ、それを「形成する」ところの「世界」を含むものではない ⁽²⁾。というのも、世界とは、『存在と時間』の頃から一貫して、現存在が諸々の世界内部的存在者と出会うための超越論的な条件であり ⁽³⁾、いかなる存在者でもなく、「存在」ないし「無」であるとされ (GA26, 252, 271f.)、また存在者の「世界進入 (Welteingang)」 (GA26, 250f.) の出来事について語られていることからわかるように、世界と存在者とは完全に切り離されて考えられているからである。この時期の「全体における存在者」は、現存在が世界を形成するためにそれを乗り越えるところの存在者として考えられてい

た。

「全体における存在者」という概念は、世界がいかにして形成され与えられるのかという問題との関連でその後も論じられ続けていくという点においては一貫しているが、その他の面では「全体における存在者」の内実は「ライプニッツ」講義以降一貫したものではない。「ライプニッツ」講義ではある種の領域存在論的な構想において、自然、歴史、芸術作品が別々の存在者として捉えられていたのに対し⁽⁴⁾、1929/30年冬学期講義「形而上学の根本諸概念」では「全体における存在者」としてのピュシスは自然や神的存在者だけでなく歴史を含むものであるとしている（GA29/30, 39）。そして以下で見るとハイデガーは中期芸術論に至っては自然や歴史や神的存在者、それに加えて世界をも結びつけて考え、それらを「全体における存在者」として把握しており、芸術作品は「全体における存在者」を顕にする存在者であると考えている。こうした変化をどう捉えればよいのだろうか。先行研究は、「全体における存在者」概念の内実が変化しているという事実を見落としてきたように思われる。本稿は、中期になって「全体における存在者」概念に世界という契機が含まれるようになったのはなぜかということについて、中期芸術論における「全体における存在者」の内実を入念に追跡することで一定の答えを提出したい。

本稿は以下のように進む。第1節では中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」の内実を明らかにし、メタ存在論期の「全体における存在者」と中期芸術論におけるそれとでその内実が異なることを示すとともに、その意味を解明する。第2節では、中期芸術論における「全体における存在者」に関する先行研究を分類・整理した上で、本稿の解釈によって先行研究に対する応答を行う。

1. 中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」とは何か

本節では、中期ハイデガーが芸術を積極的に論じたテキストである『芸術作品の根源』における記述をもとに、メタ存在論を構想していた時期の「全体における存在者」と中期芸術論におけるそれとでその内実が異なることを示すとともに、その意味を解明する。まずは、中期芸術論の「全体における存在者」の内実を検討しよう。

表面的に見るならば、「全体における存在者」は「大地」概念に引き継がれているように思われる。

この出て来ること（Herauskommen）と立ち現れること（Aufgehen）それ自身を、しかも全体におけるそれを、ギリシア人たちは早初期にピュシスと名付けた。このピュシスは同時に、人間が自らの住むことをその上にそしてその中に根拠づけるところのものを明け開く。我々はそれを大地と名付ける。（GA5, 28）

上述したように、メタ存在論期ではピュシスとしての自然が「全体における存在者」とされていたのであるが、ここではそれが大地と言い換えられており、中期芸術論における「全体における存在者」は大地概念へと引き継がれたのだと短絡したくなる。

だがそうであるならば、次のような「全体における存在者」に対する規定をどう考えればよいだろうか。

だが、真理はいかにして生起するのか。我々は、真理は数少ない本質的な仕方において生起する、と答える。真理が生起するこうした仕方の一つが、作品の作品存在である。作品は、世界を立ち上げ、大地をこちらへと立てつつ、その内で全体における存在者の非覆蔵性（Unverborgenheit）、すなわち真理が闘い取られるところの闘争を闘わせるものである。

[...] ヴァン・ゴッホの絵画の中で真理が生起している。そのことが言わんとしているのは、或る眼前のものが正しく描写されているということではなく、靴の道具存在が顕になることの中で、全体における存在者が、つまり抗争している世界と大地とが非覆蔵性の中へと到達するということである。（GA5, 42f.）（強調・筆者）

この引用では「全体における存在者」が「世界と大地」と言い換えられている。それゆえ「全体における存在者」を大地と単純に同一視することはできない。この引用は、芸術作品において「真理が生起している」というハイデガー芸術論のよく知られ

た主張がなされている箇所であるが、ここではその主張が、芸術作品において「全体における存在者が、つまり抗争している世界と大地とが非覆蔵性の中へと到達する」ことと言換えられている。『芸術作品の根源』において世界は前期と同様に、現存在が世界内部的存在者と出会う仕方を規定するものであるとされ、その限りで、現存在が世界内部的存在者と出会うための超越論的な条件と考えられていると言える⁽⁵⁾。この引用において「全体における存在者」は、そうした世界が顕になることとの関わりから語られており、その限りでは中期芸術論においても「全体における存在者」は、メタ存在論を構想していた時期と同様に、世界がいかにして形成され与えられるのかを問題にする中で語られていると言える。しかしここでは、大地だけではなく世界をも含むという、メタ存在論を構想していた時期とは全く異なる規定が「全体における存在者」に対してなされている⁽⁶⁾。

本稿はこうした中期芸術論における「全体における存在者」の規定を次のように捉える。すなわち、「全体における存在者」が、大地を含むだけでなく、世界という、以前では現存在が超越することで形成するものとみなされていたものまでも含むようになったのだとすれば、世界は根源的には現存在の超越に由来しないものとして考えられるようになった、と捉える。

このような「全体における存在者」の規定は、「自然」に対するハイデガーの捉え方が変化していることとも関係しているように思われる。芸術は自然の中に潜んでいるというデューラーの見解に対するハイデガーの応答を見てみよう。

もし創作的投企によって裂け目が裂け目として、すなわち尺度と尺度なきものとの闘争として、開けの中へ先行的にもたらされることがないならば、どのようにして裂け目が裂き取られるというのだろうか。確かに自然の中には裂け目、尺度と限界、そしてそれに結び付けられた生み出し得ること、すなわち芸術が潜んでいる。だが同様に確かであるのは、自然の中のこの芸術は作品によって初めて顕になるということである。(GA5, 58)

ここでは、「尺度と尺度なきものとの闘争」という言い方で世界と大地の闘争が仄

めかされながら、その尺度、つまり世界が自然の中に潜むことは確かであるとされている。芸術作品は世界と大地の闘争を顕にするのであるが、それは、自然の中に予め潜む可能性を作品の中で初めて取り出すことなのである。大地に加えて世界もまた自然に由来するものであり、その限りでは我々人間が能動的に作り出すことのできないものなのである。世界は、「ライブニッツ」講義で「現存在の事実的実存」の前提であるとされていた自然に帰されることで、世界が根源的には現存在の超越に由来しないと主張されていると言える。世界と自然ないし「全体における存在者」とが芸術論においてはほとんど切り離されずに考えられていると言ってよいだろう。

とは言え、「全体における存在者」と、世界と大地とを完全に同一視することもできない。というのも、デューラーに対する応答でも見たように、世界と大地、ないし、尺度と尺度なきものは、芸術作品が創作されることによって初めて顕になるとされていたからである。それゆえ、世界と大地は「全体における存在者」であるが、世界と大地との闘争として作品が創作される以前の、未だ顕になっていない「全体における存在者」も想定されなければならない。世界と大地は、顕になった限りでの「全体における存在者」であると言ってよいだろう。

では、「全体における存在者」の内に世界が取り込まれたのだとすれば、現存在が「全体における存在者」を超越することで世界を形成するという以前の考え方はなくなったのだろうか。「超越」という語を芸術論でハイデガーは使用していないが、それと似た事柄が次のように記述されている。この記述は超越について語ろうとしたものだろうか。

しかしそれにもかかわらず、存在者を越え出て、だが存在者から離れずに、存在者の方から、さらに或る別のものが生起する。全体における存在者の只中に或る開かれた場所が本質現成する。明け開け(Lichtung)があるのである。明け開けは、存在者の方から考えると、存在者よりもより存在する。それゆえ、この開かれた中心は存在者によって取り囲まれているのではなく、むしろ明け開かれた中心それ自身が、我々がほとんど知らない無のように、あらゆる存在者の周囲を取り囲んでいるのである。

存在者が存在者として存在することができるのは、存在者がこの明け開けの明け開かれたところの内へと立ち入り、そしてそこから立ち去る場合だけである。[…] 存在者がその内に立ち入るところであるこの明け開けは、それ自体において同時に覆蔵である。(GA5, 39f.)

ここでは、メタ存在論期でも使用されていた「全体における存在者の只中」や「無」という表現が使用されつつ、「明け開け」が、存在者を「越え出て」いるものであり、そこへと存在者が立ちあらわれる場であるとされている。これは超越と同様の事象を述べているのではない。あくまでも明け開けが存在者を越え出ているという事柄を述べているだけであり、世界への現存在の超越という事柄に関する記述ではない。また、世界と大地とが「単純な相互帰属の親密さ」(GA5, 35)という仕方で闘争していることも、世界と大地を切り離すことはできず、大地を超越して世界へと至るというメタ存在論期の発想を適用することができない理由の一つである。

もはや超越の出来事について語られていないのだとすれば、ここでは世界の由来はいかなる仕方で考えられているのだろうか。この引用では、世界と「全体における存在者」との間の関係ではなく、世界を含む「全体における存在者」と明け開けとの間の関係が重要な主題となっている。「全体における存在者」と明け開けとの間の関係は、「世界と大地は明け開けと覆蔵との闘争の中へ入って行く (treten)」(GA5, 42)という記述に見られるように、世界と大地すなわち「全体における存在者」が明け開けへと入るといふものである。つまり、「全体における存在者」が明け開けへと進入することで、「全体における存在者」は世界と大地の闘争として顕になるのである。メタ存在論期には「全体における存在者」が世界へと進入することが言われていたわけだが、それに対して中期芸術論では、世界を含む「全体における存在者」が明け開けへと「入って行く」ことが言われている。「全体における存在者」が明け開けへと「入って行く」ということは、世界と大地とがいずれも根源的には現存在の超越に由来するものではないということを如実に示している。中期芸術論において世界の根源的由来は、現存在の超越ではなく「全体における存在者」に見て取られていると言える。

世界の由来が「全体における存在者」に見て取られたことで、メタ存在論期とは異

中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」とは何か

なり中期芸術論では「全体における存在者」の側からの働きかけが強調されることになる。「全体における存在者」の明け開けへの進入は、「全体における存在者」の方が望むたびに、そのつど芸術作品において生じることであるとされる⁽⁷⁾。

全体における存在者が存在者そのものとして開けへの根拠づけを要求するときにはいつも、芸術は創設として自らの歴史的本質の中に到達する。西洋ではギリシアにおいて初めて芸術が生起した。将来的には存在と呼ばれるものが決定的に作品の中に置かれた。このようにして開示された、全体における存在者は、神の被造物の意味での存在者へと変容させられた。このことが生起したのは中世である。この存在者は近代の始まりと経過において再び変容させられた。(GA5, 64f.)

未だ頭になっていない「全体における存在者」の側が存在者として根拠づけられることを人間に対して求めるという、「全体における存在者」の側からの働きかけがここでは「要求する」という語で表されている。同箇所は「芸術作品の根源」のフライブルク講演では「全体における存在者」が「開けにもたらされることを望んでいる(will)とき」(GA80-2, 614)、チューリッヒ講演では「全体における存在者」が「開けにもたらされ、そこに根拠づけられたがっている(möchte)とき」(GA80-2, 650)とされており、いずれにせよ、我々人間側からの働きかけとは別のものによる人間に対する働きかけが名指されていることがわかる。未だ頭になっていない「全体における存在者」の働きかけはそのつど我々に対して生じてくるものであり、我々はそのつどその働きかけに応答せざるを得ない。その応答の仕方がここでは芸術の創設として言われているのである。

最後に、中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」の内実に対する本稿の解釈をまとめよう。中期芸術論において「全体における存在者」は、芸術作品を通して世界と大地の闘争として頭になるものと考えられている。中期芸術論においても「全体における存在者」はメタ存在論期と同様に、世界がいかにして形成され与えられるのかという問題との関連で登場するが、中期芸術論は世界の根源的由来を現存在の超越ではなく「全体における存在者」の内に見て取っている。中期芸術論にお

ける「全体における存在者」は世界を含んでおり、それは、世界が根源的には現存在の超越に由来しないものであるということを示している。

2. 先行研究への応答

前節で本稿は、中期芸術論における「全体における存在者」は、世界と大地の闘争という仕方で顕になるのであり、その限りで「全体における存在者」は世界と大地を含み込む概念であるということが整合的で妥当なものであることを見た。本節では中期芸術論における「全体における存在者」についての先行研究を分類・整理しつつ、本稿の解釈をもとに先行研究に対する応答を行う。

先行研究は三つに分類・整理できる。中期芸術論における「全体における存在者」を、①世界ではなく大地と関連づけて解釈するもの、②大地ではなく世界と関連づけて解釈するもの、③世界と大地の両方を含む概念であるとするものである。

第一グループに属するのは、ハリーズ、金成祐人、パドゥイである。ハリーズは、世界は「全体における存在者」ではないとするが、その理由としては、『存在と時間』以来ハイデガーは世界内存在として人間を捉えているからであるとしている⁽⁸⁾。だがこの解釈では、芸術論において「全体における存在者」が世界と大地と同一視されていることを説明することができない。同様に、金成とパドゥイも「全体における存在者」ないし「自然」を大地と同一視しているが⁽⁹⁾、これでは、ハイデガーが「全体における存在者」と、世界と大地とを同一視している記述を説明することができない。彼らはその記述に対する解釈を行っていない。また仮に、世界と「全体における存在者」を完全に切り離してしまうこの第一グループの解釈を取るとすると、中期ハイデガーが世界の根源的な由来を、現存在の超越ではなく、「全体における存在者」の内に見取っているということを見逃すことになるだろう。このように第一グループの解釈は十分な根拠づけがなされておらず、妥当なものではない。

第二グループに属するのは轟孝夫とシェレスである。轟は明確な根拠を示すこともなく1920年代後半から「全体における存在者」は世界であるとしている⁽¹⁰⁾。おそらく彼は、中期の世界を含む「全体における存在者」概念に基づく仕方で、1920年

代後半から使用される「全体における存在者」概念を理解したのだろう。こうした轟の見解に対して丸山文隆は、「全体における存在者」と世界とを同一視することができる根拠はテキスト的には存在しないと述べているが⁽¹¹⁾、そのように述べてしまうのは、逆に丸山は——彼自身の問題設定の故に——1930年代以降の世界と大地を含む「全体における存在者」概念を看過しているからだろう。いずれにせよ、以上で見てきたように、中期芸術論に至るまで世界と「全体における存在者」とが同一視されたことはなかった。シェレスも「全体における存在者」と世界を同一視するが、その根拠を示していない⁽¹²⁾。このように第二グループの解釈も十分な根拠づけがなされておらず、妥当なものではない。

第三グループに属するのは、関口浩と景山洋平、そして本稿である。関口は、本稿が前節で挙げた「全体における存在者」と「世界と大地」とを同一視している記述をもとにして、「全体における存在者」を世界と大地と同一視しているが、なぜ世界という一見すると異質な契機が「全体における存在者」に含まれるのかについて述べていない⁽¹³⁾。だが第一グループのような解釈がある以上、そのことを説明しないわけにはいかないだろう。景山は本稿と同じく適切にも、「全体における存在者」のうち大地のみならず世界をも含めて論じている⁽¹⁴⁾。だがそれは専ら1936-38年の『哲学への寄与』や1940年代後半以降に主題化される「四方界」概念に基づくものである。本稿は関口や景山とは異なり、なぜ世界という一見すると異質な契機が「全体における存在者」に含まれるのかを説明し、また中期芸術論におけるテキスト的根拠を挙げて、第三グループの解釈の正当性と妥当性を示したと言える。

このように見てくると、ハイデガーのどの時期のテキストに依拠して「全体における存在者」を捉えようとするかが極めて重要であることがわかる。ある特定の時期の「全体における存在者」の内実をそのまま他の時期のそれに適用して理解しようとする、上記のように多くの解釈を生んでしまうことになるのである。

おわりに

本稿は、中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」概念の内実を明

らかにした。最後に本稿の解釈を簡潔にまとめておきたい。メタ存在論期には、現存在が「全体における存在者」を超越することを通じて世界が形成されると考えられていたのに対し、中期芸術論では、未だ顕になっていない「全体における存在者」が世界と大地として芸術作品において顕になる、という仕方世界が形成されると考えられている、ということを見た。中期ハイデガーは世界の根源を、もはや現存在の超越には見て取らず、「全体における存在者」の内に見て取っていた。本稿は、「全体における存在者」の内に世界が含められたことを、世界の根源的由来が現存在の超越ではないことを意味するものとして解釈した。

註

(1) ハイデガーからの引用は、Vittorio Klostermann 社の『ハイデガー全集』からとし、略号 GA の後に巻数と頁数を括弧に入れて記した。『存在と時間』については Max Niemeyer 社の第 11 版 (1967 年) を使用し、略号 SZ の後に頁数を括弧に入れて記した。

(2) GA9, 139, 158; GA26, 212f.; GA27, 240; GA29/30, 263.

(3) SZ, 72.

(4) GA26, 191f.

(5) GA5, 30f., 50f.

(6) 世界と「全体における存在者」とが密接な関わりを持つという主張は、本文中で引用した 1936 年フランクフルトでの「芸術作品の根源」講演以外の同講演テキストにも見出される。1935 年フライブルクでの同講演では「世界は決して普遍的な人類の平凡な世界ではないが、どの世界も常に全体における存在者を意味している」(GA80-2, 607)、同年チューリッヒでの同講演では「あらゆる世界はいつも全体における存在者にかかわる」(GA80-2, 639)とされている。さらに 1938/40 年の「原存在の歴史」では、「大地は全体における存在者の本質現成である。世界は全体における存在者の本質現成である。大地と世界は全体における存在者の存在に属している」(GA69, 19)とされている。

(7) 峰尾公也は、1920 年代後半の「全体における存在者」の「世界進入」に関して、それは「全体における存在者」が「自発的に世界のうちに入ってくる」ことではなく、あくまでも現存在の働きによって存在者が世界に組み込まれることであると強調している。峰尾公也『ハイデガーと時間性の哲学——根源・派生・媒介』溪水社、2019 年、86 頁。もしそれが正しいとしても、中期芸術

中期ハイデガーの芸術論における「全体における存在者」とは何か

論において事態は異なると言わざるを得ない。というのも、「全体における存在者」による働きがあって初めて「全体における存在者」は明け開けへと進入できるのだからである。

- (8) Harries, Kasten, *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, New York, Springer, p. 112.
- (9) 金成祐人「全体における（としての）存在者・存在者全体」、ハイデガー・フォーラム編『ハイデガー事典』昭和堂、2021年、371頁。Padui, Raoni, *Hegel and Heidegger on Nature and World*, Lanham Maryland, Lexington Books, 2023, p. 135.
- (10) 轟孝夫『存在と共同——ハイデガー哲学の構造と展開』法政大学出版局、2007年、138頁。
- (11) 丸山文隆『ハイデッガーの超越論的な思索の研究 『存在と時間』から無の形而上学へ』左右社、2022年、243頁。
- (12) Schölles, Manuel, „Die Kunst im Werk: Gestalt - Stimmung - Ton“, in: David Espinet and Tobias Keiling (hrsg.), *Heideggers Ursprung Des Kunstwerks: Ein Kooperativer Kommentar*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 2011, p. 100.
- (13) 関口浩「ハイデッガーにおける芸術と歴史」、美学会編『美学』1989年、40巻2号、53-55頁。
- (14) 景山洋平『出来事と自己変容』創文社、2015年、288-304頁。

ヴァルター・ベンヤミンにおける
注意 Aufmerksamkeit 美学
—— 注意力の形式化としてのメディア論にむけて ——

木戸吉則

1. はじめに ——ベンヤミンの「メディア理論」が示すもの

本稿の主役であるヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）について、現代のドイツ・メディア理論研究者ノルベルト・ボルツは「〔ベンヤミンは〕メディアの理論家としてしか理解できない」と語っている⁽¹⁾。もちろんメディア理論の文脈でベンヤミンを読むことは何も特異なことではない。ベンヤミンには写真や映画といったメディア技術を直接論じた論稿がいくつか存在しており、それらに注目して、ベンヤミンをメディア理論の先駆的存在として紹介する例はあげればキリがないくらいだ。だが、ボルツはそうした具体的なメディア技術への言及の有無に関わらず、ベンヤミンをメディア理論家として読み得ることを強調している。例えばボルツは、ベンヤミンが『パサーージュ論』断章 [K3, 3] にて映画を、「こんにちの機械において前成されたすべての直観形式、テンポ、リズムを取り出したものであり、こんにちの芸術のすべての問題が、映画との連関においてのみその最終的形式化を見出すほどである」⁽²⁾と述べている箇所を引用し⁽³⁾、メディア技術によって人間と世界との間の知覚形式が規定されていることを指摘している。これを踏まえると、単に映画を直接議論の題材とすることが「メディア理論家」としてのベンヤミンであると言うわけにはいかないのではないか。ベンヤミンが映画に着目するのは、これまでのメディアに含まれていた「直観形式」や「テンポ」、「リズム」という知覚に関わる要素が映画において結実していたからなのだ。すなわち、人間の知覚の形式が反映され、あるいは拡張しているのがメディア技術であり、映画がそれを（ベンヤミンの生きた時代においては）最も高度に反映していたのだ。それを踏まえると、ボルツのいうメディアとは、知覚形式の連関を扱うこ

とであり、ベンヤミンのあらゆる著作は、知覚形式を扱っているように読めるということだ⁽⁴⁾。

以上のような、メディアを知覚形式と捉えた研究はボルツ以外にもいくつか見られるが⁽⁵⁾、そこでは感覚器官（主に触覚）と空間的な知覚の結びつきに焦点が当てられている。それに対して本稿では、ベンヤミンがいう知覚形式の核には時間性があるのではないかと主張する。このとき鍵となるのが「注意 Aufmerksamkeit」である。ベンヤミンは『ボードレール』論において、産業構造の変化や技術発展における人間の時間意識の変化、主に時間経験における持続が切り詰められ、一つの対象へ注意を注ぐ時間が断片化されていく状況を描いている。しかし、そうした時間性の問題が、ベンヤミンのメディア理論において取り上げられることはなかった。しかし、この「注意」こそが、ベンヤミンが知覚について論じているなかで、数少ない、時間性を含んだ概念なのである。外的な刺激を受容する際の注意の働きを追うことで、メディア技術が知覚へもたらす影響を新たに時間的な視点から分析することが可能になるのだ。

本稿ではベンヤミンのメディア理論、すなわち知覚形式の理論は時間性をその核に持つということを示すべく、次節でまず注意力そのものの性質を確認する。そこで注意力が単なる意識の方向を表すものではなく、ある種の量的エネルギーとして、集中しているかそうでないかという知覚の質を規定するものだと指摘し、それをもとに「複製技術時代の芸術作品」における知覚理論の、研究史的な特異性を明らかにする。そして第3節で、集中でも注意散漫でもない、気散じという特異な知覚形式を、慣れに結びつけ、注意力は一回きりではなく、時間的に知覚の質を変容させていくことを示す。

2. 量的エネルギーとしての注意力

注意力は、19世紀以前の西洋哲学において、中心的な概念とはならなかった。それは認識の前段階に位置付けられており、向ける対象が定まってしまうと役割を終えてしまう。しかし、クレーリー（2005）が指摘するように、19世紀後半から、次第に注意が議論の中心として扱われ始めた。クレーリーはまず、19世紀以前の知覚のモ

デルを「カメラ・オブスキュラ」に擬して、カメラの前身となった暗室（＝カメラ・オブスキュラ）のなかから、世界を覗き込むイメージとして描いた。カメラ・オブスキュラのなかの視覚は、外界や身体を一切捨象され、その影響を一切被ることはない。そのような状況に変化をもたらしたのが生理学である。グスタフ・フェヒナーやヘルムホルツは、網膜の残光や身体的な状態による感覚の解像度合いの変化などに則り、注意力を数値化し得るエネルギー量として考え、そしてこれまで自律的とされてきた視覚を、外界との恣意的な関係や体調などに左右される注意力のエネルギー量に起因する偶然的なものとして提示した。それにより、これまでは排除されてきた生理的な身体が、突如知覚の基盤として躍り出たのだ。クレーリーはそうした視覚を「主観的視覚」と呼び、生理学によって視覚が「規格化や数量化や訓練の手続きを受入れる可能性」が開かれたとしている⁽⁶⁾。それゆえに、知覚の前段階としてしか扱われていこなかった注意が、何に、どれくらい投入するかによって、知覚の在りようを変えてしまうものとして、議論の中心に上ってきたのである。

以上の過程から、注意力が単に知覚の方向付けを行うための準備段階ではなく、それ自体が知覚の質を決定づけるエネルギーとして捉えられるようになったことで、注意力は集中と注意散漫という二つの相反する状態を地続きのものにする。クレーリーが言うように、生理学的な身体が導入されることで、視覚は「規格化や数量化」の対象となり得る。例えばある対象に一定の注意を払い続けていると、我々はいずれ疲労感や倦怠感を覚え、同一の対象を集中して受容することができなくなる、といった具合に、長時間の集中は、その過度なエネルギー消費ゆえに、転じてエネルギーが枯渇した状態としての注意散漫に到る可能性が高まる。したがって、一見対立する集中と注意散漫は注意力というエネルギー量の大小に則った地続きのものとなった⁽⁷⁾。

ではまず、集中と注意散漫という、相反する状態を踏まえたうえで、ベンヤミンにおける注意力の概念がどのような構造を持っているかを確認する。その代表的な例として、ベンヤミンにおけるメディア技術論の代表的な作品「複製技術時代の芸術作品」⁽⁸⁾の記述を見てみよう。

気散じ 集中は、以下のように表現できるような対立の上にある。すなわち、芸

術作品の前で集中している人は、作品のなかへ自分を沈み込ませていく。彼は作品の中へと入り込んでいく。自身の完成した絵を見つめる中国の画家についての伝説が語っているように。それに対して気の散った大衆は、芸術作品を自分たちの側へと沈み込ませていく。すなわち、大衆は海の波音になって作品のまわりに打ち寄せ、潮になって作品を包んでしまう。それについて最も明快であるのが建築である。建築物は昔から、気散じにおいて、また集団によって受容され得る芸術作品の典型例であった。⁽⁹⁾

絵画を例として挙げられる集中は、比喩的に作品の「中に」入り込むという表現をとっているが、すなわち受容者にとっては絵画以外の周囲のものに一切注意が払われていない、つまり絵画しか見えていない状態を指している。対して建築は、集中してその対象を知覚するのではなく、自身がそこに囲まれるものである。そうした、集中というかたちでは受容されない建築の受容は、より具体的に次のように記述されている。

建築は二重のやり方で受容される。すなわち使用によって、そして知覚によって。あるいは以下のように言う方が良いだろう。すなわち触覚的に、そして視覚的に。[...] 触覚的受容は、注意深さという方途においてではなく、慣れ *Gewöhnung* という方途においてなされるのだ。建築物に対しては、おおむね後者(慣れ)によって、広くは視覚的受容までもが規定される。視覚的受容も、もともとは注意を張り詰めるというよりもむしろ、何気なく気付いてしまうという風になされるのである。⁽¹⁰⁾

建築を例にとれば、知覚というのは何も、注意力を特定の対象に注力することに限らない。我々は、外界から様々な情報を常に受容し続けている。だが、それが意識に上るのは極わずかであり、受容している裏で、上手くたくさんのもを無視している。それゆえに、同じものを見ているつもりが、普段は気付かなかった要素に気づくということが生じ得る。

そして、以上の箇所ですべて注目すべきなのは、集中という知覚形式で受容される絵画と対照的に扱われている建築の受容が、気散じおよび慣れという二つの言い方が与えられている点である。気散じ自体は、ドイツ語で *Zerstreuung* と記されており、それは広くは散らかっている状態を指し、先ほどから集中と対立的に位置付けられてきた注意散漫とも訳すことが可能である。しかし、ベンヤミンはそれを慣れとも同列に扱っているのだ。つまり、ベンヤミンが気散じという場合の、非-集中状態というのは、何もエネルギーとしての注意力が枯渇し、「集中できない」という状態を指しているわけではないということだ。同じく「複製技術時代の芸術作品」のなかで以下のように言われている。

慣れは気が散っている人でもできる。さらには、ある課題を気散じの中で処理することができるということではじめて、その課題を解決することに慣れているということがわかるのだ。⁽¹¹⁾

すなわち、気散じとは慣れと一体であり、慣れているがゆえに、殊更意識的に集中しなくても知覚が可能となっている状態が、ベンヤミンのいう気散じなのだ。

絵画と建築の例でベンヤミンが示したように、知覚することには2種類の仕方がある。一つはある対象に向き合って、意識を集中させる方法。そしてもう一つが日常的に *gewöhnlich* 使用したり、住んだりすることで無意識的に受容する方法である。ベンヤミンは、決してこの両者のどちらが優位であるかなどを論じることはせず、それぞれ並列に、異なる知覚形式として扱っている。マンフレート・シュナイダーは、ベンヤミンの気散じへの関心を、西洋哲学の伝統、すなわち集中を基本とし、気散じを反理性的として退ける姿勢と対置している⁽¹²⁾。西洋哲学においては、より優れた、真実に近づき得る知覚を、常に集中においてきた。そうした文脈のなかで、ベンヤミンは気散じという、敢えて集中しない姿勢を重視した特異な思想家であるとして、シュナイダーは記述している。

そしてここまでで、知覚理論における注意力の扱い、そして「複製技術時代の芸術作品」におけるベンヤミンの知覚理論を確認したうえで、ベンヤミンは注意力のもつ、

ある意味で非本質的ともとられる気散じの側面を、集中とは違った別の知覚形式として立てていることを説明した。次節では、注意力という知覚形式がいかに関わっているのかを論じていく。

3. 新たなる注意力のための時間

前節で見たように、一見集中と対立しているように思われる気散じが、ベンヤミンにおいては慣れと接続されており、単純に注意散漫、すなわち集中できない状態というわけではない。注意力と時間の関係に立ち入る前に、まずは、この気散じと注意散漫の違いを時間的な観点から確認してみよう。比較文学者のキャサリン・ヘイルズは注意力を、ディープ・アテンション Deep Attention とハイパー・アテンション Hyper Attention の二つに分類している。ディープ・アテンションは、ある対象に対して長時間集中しているために、その間外部の情報に注意が払われない状態を指しており、意識を一つの対象へ長時間接続することに寛容である。一方でハイパー・アテンションは、携帯端末など複数のメディアに接続された時代に顕著となった受容形式であり、高頻度に注意を切り替えていく状態であり、一つの対象への接続が短時間しか持たず、退屈さを感じ、全く別の情報に意識が飛び散ってしまう⁽¹³⁾。ヘイルズの議論では、集中しているかそうでないかではなく、一点に集中しているか、集中の対象が複数あり、定まっていない状態が対比されている。つまり一つの対象に注がれる注意のエネルギー量が多い(=長時間)のか少ない(=短時間)のかが問題となっている。だが気散じおよび慣れは、何も一つの対象に注意を長時間むけるような知覚形式でもない。それはヘイルズの対比からはこぼれ落ちてしまう。その点をどのように理解すべきだろうか。その点に関して Liska (2001) は、ベンヤミンにおいては一点に注意を向ける集中と、慣れや気散じの状態が相補的な関係にあり、彼の知覚の理論には一貫して、どちらでもない間の状態があると述べている。そのことが最も鮮明に現れているものが、1932年に発表した『イビサ連作』という断片集に収められている「慣れと注意深さ」⁽¹⁴⁾である。ここでは「慣れ」と「注意深さ」の二つの相反する関係を取り上げ、両者の関係を以下のように描いていく。

それ〔注意深さ〕は、しかしながら、それに対して初端からその領域に対して異議を唱える慣れと優位を分け合っている。いっさいの注意深さが人間を破壊しないのであれば、それは慣れの中へと流れ込まなければならず、いっさいの慣れが、人間を麻痺させるべきでないのであれば、それは注意深さによって動揺させられなければならない。注意を向けること *Aufmerken* と慣れること *Gewöhnung*、不快になることとそれを甘受すること、〔それらは〕魂の海における波動の山と谷である。⁽¹⁵⁾

注意が行き過ぎると、人間は常に未知の情報にさらされ続け、その処理に莫大なエネルギーを消費することとなる。またベンヤミンは「辛い思考や苦痛ならびに苦痛の襲撃に集中してしまっている人」は虫の羽音といった「比較的注意深く鋭敏な聴覚くらいならおそらく気づかないであろう」ものにも気を取られてしまうと付け加え、注意深さの行きすぎがかえってヘイルズのいうハイパー・アテンション状態、つまり注意散漫に陥ることにも言及している。そうした事態を防ぐべく、慣れることによって注意の供給を安定させるのだ。だが、一方で慣れた状態が続き、注意深さが減退するならば、必要かもしれない新たな情報に気づくことすらできなくなる。こうした事態を避けるべく、新たに、集中したくなるような対象を拾えるように注意深さが起動する。以上のように慣れと注意深さは相補的に機能し、波の運動がえがく山と谷のように、周期的に訪れる必要がある。

こうした慣れと注意深さの相補的關係を見るに、我々は日常的に何かに注意を引かれつつも、その状態を馴致し、ことさら意識的に注意せずとも知覚できるようにすることで、また新たに注意を向け得る対象を見出す余裕が生まれるのではないだろうか。Waldenfels は、注意力を倫理的感覚の現れとして、我々の知覚を、何か対象を受容する以前に規定するものであるとしているが⁽¹⁶⁾、何も倫理的感覚に限らず、慣れによって蓄積された様々な知覚が影響して、次第に新たな注意深さの萌芽が形成されると考えられないだろうか。それが注意の対象を無意識に規定し、「何気なく気付いてしまうという風に」⁽¹⁷⁾ 新たな情報が受容される（また、その注意も慣れに回収され、新

たな注意を形成する基盤となる)。

このように、気散じ＝慣れは、集中（ディープ・アテンション）にも注意散漫（ハイパー・アテンション）にも属さず、むしろ集中が注意散漫に陥ることを防ぎつつ、どちらでもない中間の状態を形成し、我々の日常を安定させる働きをしている。そして、その安定ゆえに我々は、また新たな注意のエネルギーを、これまで知覚されなかったものに注ぐことが出来るのだ。ハイパー・アテンションは、いわば時間意識が徹底的に断片化された状態である。そのとき個々の行為には一切結びつきがない。むしろ、以前注意を向けていた行為を、中断している。これと似たような状況を、ベンヤミンは工場労働に見ている。「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」では、マニファクチュアの時点までは、まだ残っていた熟練工、すなわち時間をかけてゆっくりと経験を積むことで技術を身につけていく労働者の存在が、次第に未熟練労働者にとって代わられる事態を描いている⁽¹⁸⁾。工場の労働過程は、細分化され、場合によっては指先一つで完了するまでとなる。その結果、一人の労働者が仕事を覚える速度は速くなるが、労働者一個人の熟練には繋がらない。ベンヤミンはベルクソンの「持続 *durée*」を持ち出しながら、時間的な幅をもつものを「経験 *Erfahrung*」と、そうでないものを体験 *Erlebnis* として区別している⁽¹⁹⁾。未熟練労働者は、労働行為に時間的な幅を持たないため、ひたすら同じ行為を繰り返す無益な存在になるように、過剰な集中状態という意味で気が散っているハイパー・アテンションも、短時間で切り替えられる注意の対象の間には、何の関連もないことから、未熟練労働者の状況に近いものがある。未熟練労働者が、その先の技術的な熟練が期待できないように、ハイパー・アテンションにおいても、次なる注意に繋がるという意味での慣れは訪れない。その点を踏まえるなら、一定の時間性を伴わない注意散漫は慣れとは異なり、短期的な注意力の切り替えでしかない。「慣れは気が散っている人でもできる」⁽²⁰⁾とベンヤミンは述べていたが、そこで言われている「気が散っている」状態は、意識せずとも知覚されることであり、それゆえに慣れている主体は、そうでない主体に比べて、意識せずとも汲み取れる情報が多く、そのうえでお手すきの注意力を別の対象に注ぐことができる。またその慣れは、熟練工のように時間をかけて成立する。以上より、一定の時間性が、慣れを生み、そして新たなものへの注意を可能にするのだ。

4. おわりに ——触覚性から『パサージュ論』へ

本稿では立ち入れなかったが、ベンヤミンは知覚について論じる際、触覚性に重きを置いている。「複製技術時代の芸術作品」からの引用で触れていた、建築の受容が触覚性に相当しており、絵画を観る視覚性と対比される。ただ、これは単純に「見る」と「触れる」の違いではない。山口（2020）がトロント学派のメディア論との比較で示しているように、視覚性は、視覚「単一」の受容を言い、触覚性は、視覚に限定されない「多感的」な受容を指している。19世紀に流行ったパノラマなどの視覚装置についても、ベンヤミンは一貫して触覚性に接続して論じている。パノラマやそれと同種の蠟人形館などはまさに建築であり、360度、観る者を覆うことで、対象をより生々しく、リアルに知覚することを喚起する。まさに視覚「単一」ではない、「多感的」受容である。そしてそんな蠟人形館についてベンヤミンは『パサージュ論』にて印象的に記述している。

蠟人形館 Panoptikum は、総合芸術の一現象形式である。19世紀の普遍主義は、蠟人形館にその記念碑を持つ。すべて Pan を見る Optikum とは、ただすべてを見ることではなく、すべてをあらゆる方法で見ることである。(21)

触覚的な知覚の装置は、ただ見ることを指してはいない。「あらゆる方法」で見ることが近代において台頭してきた知覚形式なのだ。そして、それは視覚のパースペクティブが無数にあるといったものでもないだろう。聴覚や触覚など視覚以外の感覚を複合したうえでの「あらゆる方法」なのだ。まだ想像の域を出ないが、ベンヤミンが大量の断片をもとに構想した『パサージュ論』のような書物の形式は、あらゆる方法で読むことを志向した、近代的な知覚に相応しい書物だったのではないか。このように時間性には、ベンヤミンの多岐に渡る思想から一貫した方法論を引き出す一助になるかもしれない。

註

- (1) ノルベルト・ボルツ「ベンヤミンからデジタル美学へ……ディスクール分析を通して」(聞き手・訳石光泰夫)『批評空間』第II期第2号、太田出版、1994年、40-47頁
- (2) GS. V-1 S.498 [K3, 3] (以降ベンヤミンの著作については、Walter Benjamin Gesammelte Schriften, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991より引用し、GSと略し、II -1のように巻数をローマ数字で、分冊数をアラビア数字で書き、頁数を示したものを、引用部の後に括弧で記す。なお『パサージュ論』については、ページ番号のうしろに [] で断章番号も記しておく。)
- (3) ノルベルト・ボルツ「ヴァルター・ベンヤミンの美学」(初見基訳)『思想』1994年第六号、岩波書店、1994年、77頁
- (4) その点を踏まえて、本稿で「メディア」や「メディア理論」という場合は、知覚形式のことを指し、映画といった具体的な装置についていう場合は「メディア技術」と呼ぶ。
- (5) 山口裕之『映画を見る歴史の天使——あるいはベンヤミンのメディアと神学』(岩波書店、2020) / 前川修『痕跡の光学—ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」について』晃洋書房、2004、特に第3章
- (6) ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り——注意、スペクタクル、近代文化』(岡田温司監訳、石谷治寛他訳)平凡社、2005、22頁
- (7) 近年「アテンション・エコノミー」という言葉が人口に膾炙しているように、注意力を消費エネルギーとして、量的、あるいは経済的な観点で議論することが広がっている。例えば以下を参照：Aleida und Jan Assmann (Hrsg.) *Aufmerksamkeiten, Archäologie der literarischen Kommunikation VII*. München: Fink, 2001, S. 11ff
- (8) 「複製技術時代の芸術作品」については1935年9月から10月末にかけて書かれた初稿、そして35年末から翌年の2月までに改稿した第2稿、さらに手を加えられた第3稿並びにピエール・クロソウスキーによる仏語訳版が存在する(現在刊行中の新全集版には、また新たに発見された稿が加えられたことで、これまでの稿の番号が変わるが煩雑になるので本論文では旧版の全集に則る)。本論文では特に断らなければ第2稿を用いる(GS VII -1 S. 350-384)。
- (9) GS VII -1 S. 380
- (10) GS VII -1 S. 381
- (11) GS VII -1 S. 381
- (12) マンフレート・シュナイダー『時空のゲバルト—宗教改革からプロスポーツまでをメディアから読む』(前田良三他訳)、三元社、2001年、12-29頁
- (13) N. Katherine Hayles “Hyper and Deep Attention, The Generational Divide in Cognitive Modes,” *Profession*, 2006, pp. 187-199

(14) この断章においては Aufmerksamkeit が使われているが、性質としては集中と同じである。そのため、本稿ではこの断章に関わる部分のみ「注意深さ」と訳し、量的エネルギーとしての「注意」と区別する。

(15) GS IV -1 S. 407-408

(16) Bernhard Waldenfels “Aufmerken auf das Fremde,” in *Schwellen. Ansätze für eine neue Theorie des Raums*, Hrsg. Sieglinde Borvitz und Mauro Ponzzi, Düsseldorf 2014, S. 13-28

(17) GS VII -1 S. 381

(18) GS I -2 S. 631ff

(19) GS I -2 S. 637

(20) GS VII -1 S. 381

(21) GS V -2 S. 660 [Q2, 8]

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

シモーヌ・ヴェイユの天才論

——「人格と聖なるもの」における古典的美学の揺さぶり

日下雅貴

1 序論

プロテウスのように多様な相貌を見せるシモーヌ・ヴェイユ (Simone Weil, 1909-1943) の思想に関して、その実体を「美学」の領域において捉えようとする試みが、1990年代以降⁽¹⁾、断続的に行われている。ヴェイユの美学思想と美学の古典的言説——とりわけプラトンとカント——との結びつきを明らかにすることが、多くの先行研究の主要な関心事であった⁽²⁾。そうした過程を通じてヴェイユは、(一) 美を形而上学的価値体系の内部で神聖視すること、(二) 美と芸術の結びつきを自明視することの二つの意味において⁽³⁾、いわば美の「古典主義者」として印象付けられてきたといえる。Eric O. Springsted の次の言葉「ヴェイユの美学的なヴィジョンは、美の最も現代的な理解と完全に反目している」は、こうした消息を端的に証している⁽⁴⁾。

古典的な理論への傾倒だけでなく、古典的な作品に対するヴェイユの趣味の傾きもまた、そうしたイメージを強化している。しかし次のように問われる場合、われわれはどのように答えるだろうか。即ち「ではヴェイユは20世紀という時代において古典的な芸術の復興を望んでいたのか。」筆者の考えでは従来の研究はこの点——ヴェイユの理論とそれが同時代に要求する作品との関係——について明確な答えを与えてこなかった。戦後フランスにおいて芸術が果たす役割についてのヴェイユの構想を論じた Christina Vogel の研究においてさえ、具体的な作品のあり方は全く検討されないのである⁽⁵⁾。

同時代の芸術、あるいは未来の芸術の具体的なあり方について問われるとき、ヴェイユの美学の古典主義的イメージは更新を迫られることになるのではないか⁽⁶⁾。こうした問題意識が本稿を貫いている。そしてこの問いが的外れでないことを裏付ける記述のひとつを、われわれは1933年から1935年に書かれたカイエのなかに見つける

ことができる。「芸術には（直接的な）未来はない」という文から始まる一節に、次の記述が確認される。

[...] 芸術は重大な無秩序の只中からのみ生まれ変わることができるだろう——不幸が全てを単純化するだろうから、それは疑いなく叙事詩である [...]。それゆえヴィンチやバッハ（あるいは……）を羨むことは無益である。今日における偉大さは別の道を行かなければならない。その上それは孤独で、晦冥 *obscure* で、反響 *écho* のないものでしかあり得ないのだ…… [...] (7)。

「重大な無秩序」や「不幸」という表現はあきらかに戦争の時代の到来を予感したものである。古典の栄光を横目に、ヴェイユが新しい芸術の「偉大さ」を「孤独で、晦冥で、反響のない」ことのうちに求めていたことは、ここで強調されてよいだろう。「不幸」の「只中から」生まれる芸術のあり方をめぐっては、ヴェイユの美学は古典的というに留まらず、伝統的な意味での美と芸術の自明な結びつきを疑いに付すという意味で、現代的な要素をも含んでいるのではないか。

本稿は、1943年、戦時下のロンドンにて書かれた「人格と聖なるもの」(« La person et le sacré », OC 5-1, pp. 203-236) (8) における芸術創造の問題を考えることで、およそ10年前に自らによって表明された新しい芸術と美をめぐる懐疑に対して、ヴェイユがどのように応答しているかを考察する。一見すると自明な言葉として登場する「美」は、芸術創造の対象、美の理論的位置付け、天才の創造過程における美の所在という三つのレベルから分析することで、空虚のまま保持されていることが明らかになるだろう。結論ではヴェイユの美学が美学史に占めうる独自の位置に関して一つの展望を示したい。

2 芸術創造の存在論的図式

「人格と聖なるもの」においてヴェイユの注目した根本的な問い、それは当時の時代状況を多分に反映したものであると同時に、美的・感性的な問題エステティツシュに関わる。それ

は「不幸者 les malheureux」の発する「なぜわたしに悪が為されるのか Pourquoi me fait-on du mal ?」という抗議の聲が、現実社会のなかで決して聞き取られないという事態である⁽⁹⁾。ヴェイユによれば、不幸者は自らが被る「不正義」を告発しようと声を上げるが、言葉の不十分さ、そして社会の無関心のために、それは実質的に「無言の叫び cri muet」に落ち込むという。同論考におけるヴェイユの主要な試みのひとつは、不幸者の発するこの「沈黙の叫び」が人々に「聞かれる」ことを可能とする通路を理論化すること、より抽象化して言えば「非感性的な声」を「感性の領域」にもたらすというアポリアを解消するための美学を打ち立てることである。そしてそれは二つの方向を取る。すなわち「聞く」に力点を置いた認識論（感性論）と、「聞かせる」に力点を置いた創造論（天才論）である。本稿では後者について見ていきたい。

2-1 創造の対象——不幸の「沈黙」

シモーヌ・ヴェイユが「人格と聖なるもの」において芸術表現に課する唯一の役割、それは「聞こえない声」を「聞かせること」即ち非感性的な「声」を客観化することである。なぜならヴェイユ曰く、「表現の自由に真に関わりを持つ、人間の唯一の能力とは、悪に対して叫ぶこの心の部分」(Ibid., p. 215.)であり、「不幸者は、自らを表現する言葉を与えてくれるよう、押し黙って懇願」(Ibid., p. 225.)しているからである。従ってまずわたしたちは、ここで芸術創造の対象とされた「不幸者」の「沈黙の叫び」とは一体何かを確認する必要があるだろう。

ヴェイユによれば、「全ての人間存在の心の奥底には、自分には悪ではなく善がなされるだろうと、どうしようもなく期待する何か」(Ibid., p. 213.)即ち「善への欲望 le désir de bien」(Ibid., e.g., p. 233)があるとされる。端的に言えば不幸とは、例えば「神(善)」に「見捨て」られ、虚空に向かって「なぜ」と叫ぶ十字架上のイエス・キリストのように⁽¹⁰⁾、人間の根源的な欲求であるこの「善への欲望」が理由もなく裏切られる事態を指す⁽¹¹⁾。従って不幸者とは「善」に関わる諸々の価値、例えば「真理」や「正義」から理不尽に遠ざけられた人々のことを意味し、あるいは彼らは、それらの価値の自己疎外を証言している。

ここで確認したいのは「不幸はそれ自体としてはっきりと声に出されない」(Ibid., p.

225.) とヴェイユが述べることである。つまり善を求めながらも悪を課された不幸者は「なぜわたしに悪がなされるのか」(Ibid., e.g., p. 227.) と声を発して「不正義」に対して「抗議」を試みる (Ibid., p. 216) が、「多くの人々はこの叫びが発されていることを知らない。というのもこの叫びは、心の隠れた部分においてのみ響く、沈黙の叫びだからである。」(Ibid., p. 214.)

2-2 美の理論的役割——「美の声」

しかし、それでもこの不幸を告発する「沈黙の叫び」が人々に聴取される可能性をヴェイユが模索するとき、「美」の概念が登場する。その特性は次のように語られる。

美 la beauté は […], 人間の思考が第一に幽閉されている独房の中で感じられる sensible。舌を切られた真理と正義は自分自身以外にいかなる救いも期待できない。美もまた言語を持っていない。それは話さない。それは何も語らない。しかし美には助けを求める声 une voix pour appeler がある。それは助けを求め、声のない正義と真理を指し示す。(Ibid., p. 232.)

真理と正義が「舌を切られている」とは、先に確認した「不幸の沈黙」を意味していると解釈してよいだろう。真理と正義の疎外状態を告発する「なぜわたしに悪が為されるのか」という不幸者の「叫び」それ自体は、その表現不可能性のゆえに、人々の感性の領域内(「独房」)に届いてこない。しかしその一方で美には「助けを求める声」があり、それは「独房の中で感じられる」とされる。「独房の中」では認識対象とすらならない不幸を、美はその「声」によって人々の感覚に「指し示す」とされるのである。

とはいえ「美」はここで、理論的な困難を解決するために恣意的に導入されているとも言える。「美の声」が「不幸の沈黙」を媒介するという芸術創造の存在論的図式は、従って、その「美」はいかにして生じるのかという、美の産出の局面に関する考察によって補強されなければならないだろう。ここからヴェイユの創造論は天才論という具体相を獲得していく。

3 芸術創造の諸相

3-1 天才の無名性と不幸の非人称性

理想的な芸術作品を生み出す能力とされる「天才 génie」は、「個性 personnalité」や「才能」と峻別され、同論考では「無名性 anonymes」と結びつく⁽¹²⁾。つまり、例えば「グレゴリオ聖歌、ロマネスク様式の教会、『イーリアス』」のような「完全に第一級のもの」は「本質的に無名」であり、「個性の開花」を旨とする芸術とは「深淵によって隔てられる別の領域」に属すると断言される (*Ibid.*, p. 216.)。

ヴェイユが作者の「無名性」にこだわる理由、それは、創造対象である不幸の第二の性質——非人称性 (*impersonnalité*) に起因する⁽¹³⁾。

魂の奥底に課された悪によって惹き起こされる、苦しみに満ちた驚きの叫びは、個人的なものではない。叫びが湧き起こるには、個人やその欲望が攻撃されるだけでは足りない。それは常に、痛みを通して感じられる、不正義との接触によって湧き上がる。その叫びは常に、キリストのような最下層の人々における、非人称的な抗議 *protestation impersonnelle* の本質をなす。 (*Ibid.*, p. 215f.)

ヴェイユはここで人間の苦しみを「個人的なもの」と「非人称的なもの」に分け、後者を「不幸」と同一視している。「なぜ」という不幸者の抗議は、個人的欲求の欠如によって発されるのではなく(その場合は「個人的な抗議」(*Ibid.*, p. 216.))、全人的欲求、即ち非人称的欲求である「善への欲望」が裏切られること(「不正義との接触」)によって発される。だからこそ、不幸を告発するこの「叫び」は個人の口を通して発されるものの、非一人称的な響きを持つとされるのである。

不幸が表現されるためには、一個人にほかならない芸術家が自らのうちの非人称の領域へ「移行 *passage*」(*Ibid.*, e.g., p.217.) し、この「叫び」を(自らのうちで、自らを超えたものとして)聞き取ることが求められる。しかし芸術家が一人の個人である以上、この作業は苦痛を伴うものであろう。つまり「不幸に傷を負わされた魂、あるいは今にもそうなりそうな魂を持った一人の人間の立場に身を置くことは、自分自身の魂を

無にすること」(Ibid., p. 230.) なのである。個人や自我の領域から、非人称の「叫び」が発される領域へ移行するためには、<わたしは je >と語る人称の能力を放棄し⁽¹⁴⁾、「虚無を体験し」、「極限の完全な屈辱」の状態に身を置くことが第一に必要なとされる(Ibid., p. 231.)。まさにこのような無名性への移行を可能にする能力が「天才」であり、それはまた「正義と愛の精神」「動機のない純粋な注意力」(Ibid., p. 231.) とも言い換えられる。

3-2 美の所在

さてヴェイユは、天才によって非人称の「叫び」が聞き取られ、それが表現という客観へもたらされるとき、その創造物は「美の閃光 l'éclat de la beauté に照らされる」(Ibid., p. 232.) と述べる。「人間の生み出すものは、それが正義と真理の精神によって抑制されているなら、美の閃光を帯びている」(Ibid., p. 231.) のであり、あるいは「正義と愛の精神の光によって、不幸の上に美の閃光が放たれる répandu」(Ibid., p. 231f.) のである。

これらの引用文は、美の具体的な産出の局面について述べたものとして重要である。とりわけ注意すべきは天才が美を(直接に)生み出すという言い方が慎重に避けられていることである。美は人間によって生み出されるものではなく「神慮 Providence の永遠の計略」(Ibid., p. 231.) によって「放たれるもの」とされ、ここでは明らかに美は形而上学的な原理のうちに組み込まれている。この事態を「こちら」側からみれば、「美」は芸術家の手元を離れ、超自然的な光源として天へと押し除けられている。創造過程における美の所在に関するこの微妙な差異——芸術家が美を産出するのではなく、創造されたものに事後的に「美の閃光」が降りかかること——はヴェイユの美学の現代性を考える上で極めて重要な点である。

この点に関して、筆者の主張は今村の先行研究と異なっている。今村はヴェイユが芸術家に美を生み出す役割を与えたと見ており、例えば「天才の眼差しを通して表現された苦しみや悲しみは、「必然性への同意」をもって描かれたそのリアリティゆえに美へと転換するのであり、この逆転の論理を芸術表現をもって美へと昇華せしめた第一級の芸術家の偉大さに、ヴェイユの眼差しは注がれている」と述べられる⁽¹⁵⁾。

しかし少なくとも「人格と聖なるもの」に関する限り、「苦しみ」の「美」への質的転換を確認することはできない。「美」は超自然的原理を媒介して「不幸」のうえに「閃光」として「放たれるもの」であり、そもそも芸術家の裁量を超えているのである。

われわれはここで「奇妙な」事態に直面する。即ちヴェイユは「不幸」を媒介するという「美」の役割を理論的に基礎付けながらも、その産出の具体的場面においては「美」の発生過程を明らかにせず、単に「恩寵」(ibid., p. 231.)と述べるに留めるのである。つまり一方でヴェイユの語る「美」はわれわれの目には空虚であり、具体的内容に欠けている——しかし他方で「美」の理論的必要性が断言される。同論考における「美」は、従って、外延なき言葉として力強く保持されている、と言えるのである。

4 結論

古典的美学は美を「快」と結びつけてきたのに対し、現代の美学はそうした美を現実の「苦しみ」を覆い隠す仮象として退けた——もしもそのように美学史を捉えることが可能なら、美と不幸について同時に語ろうとするヴェイユの美学は両者に対し、「近さ」と「遠さ」のそれぞれを備えているだろう。

まず注目すべきはシモーヌ・ヴェイユが創造対象としての「不幸」を特徴づける仕方が、近代美学の古典『判断力批判』の議論の方法と重なっていることである。カントが『判断力批判』においてまず行ったのは趣味判断を認識判断から区別し、「快感情」を種別化することであった⁽¹⁶⁾。そこで「美しいもの」に対する「適意」は「快適なもの」や「善いもの」に対する適意と区別され、「対象の現存在にかんしては無関心」と規定される⁽¹⁷⁾。そしてカントは、その適意が個人的関心に基づいていないならば、趣味判断において人は自分自身の適意が同時に「他のだれの場合でも前提しうるものにもとづいていると見なさざるをえない」と述べる⁽¹⁸⁾。つまり主観的でありながらも、普遍的な正当性を要求できるような「快」が、美しいものについての快だとされる。

ある種の普遍性を、個人性の否定から導き出すこの議論の展開は、ヴェイユが「不幸」の非人称性について語る仕方と極めて類似している(3章1節)。つまり不幸は、まさ

しく個人的な関心・欲望の否定に基づくのではないからこそ、非一人称的とよばれ、ある種の普遍性（間主観性）を獲得しているのである。美しいものに対する「関心なき適意」の理論を引き継ぎながら、ヴェイユの美学はそれを短調へ——「関心なき苦しみ」へ変奏したと言える。

さらにこの美学は、非人称的な苦しみへの応答として同時代芸術の存在権を主張するという意味では、戦後ドイツを代表するアドルノの芸術論への接近でもある。というのも「アウシュヴィッツ以後」の命題で知られるアドルノが、後年、芸術を正当化する際に依拠したのは全人間的な「苦悩」だったのである。すなわち「永遠につづく苦悩は、拷問にあっている者が泣き叫ぶ権利を持っているのと同じ程度には自己を表現する権利を持っている。その点では、『アウシュヴィッツのあとではもはや詩は書けない』というのは、誤りかもしれない」とアドルノは述べる⁽¹⁹⁾。表現の権利という文脈において、作者の個性などではなく現実世界に蔓延する「苦しみ」を特権化する点は、作者の無名性、不幸の非人称性を核とするヴェイユの天才論と重なる部分があるだろう。

とはいえヴェイユはあくまで「美」という言葉を肯定的に保持した——たとえ内容物を抜かれた状態、外延なき言葉としてであっても。1935年頃のメモに表明された美の自明性に対する懐疑は、芸術家の手元から美を排除し、天へと押し除けるという振る舞いによって解決されたといえるだろう。天から降り注ぐ「美の閃光」というイメージは、不正義を告発しつつも聞かれることのない「不幸者の叫び」が、人間（芸術家）の手によって歪曲されずに美的領域へともたらされるために、ヴェイユが苦し紛れに思い描いたひとつの回答だったのである。倫理の領域から人間的な「美」を切り離し、「美」を空洞化することで、美と倫理の両立可能性を天へと委ねたのである。しかし筆者は美の産出をめぐるこの天（彼岸）と地（此岸）の間の「空白」を思想の欠陥として告発し、ヴェイユを糾弾しようというわけではない。筆者の眼目はむしろ、論理的思考にとっては欠陥状態と見える矛盾あるいは空虚を保持し続ける力を、ヴェイユの思考に見出すことである。外延なき言葉としての美——これは決して欠陥ではない。モーリス・ブランショがかつて正当に述べたように、シモーヌ・ヴェイユの思想において「空虚は残らなければならない」からである⁽²⁰⁾。

註

- (1) 一つの指標として、シモーヌ・ヴェイユの思想を専門としたフランスの学会誌 *Cahiers Simone Weil* (1978~) は、1993年の第16巻第1分冊を「Le beau et les arts」というテーマで編集している。
- (2) プラトン、カントをヴェイユの思想の主要な二つの源泉とし、哲学的に高度な分析を行ったのは VETÖ, Miklos, *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Paris, Vrin, 1971 がその嚆矢といえる。プラトンとの関連については Sherry, Patrick, “Simone Weil on Beauty,” In Richard H. Bell, ed., *Simone Weil’s philosophy of culture*, Cambridge University Press, 1993, pp. 260-276 や Springsted, Eric O., “Introduction,” In John M. Dunaway and Eric O. Springsted, ed., *The Beauty that saves: essays on aesthetics and language in Simone Weil*, Macon (Georgia), Mercer University Press, 1996, pp. 1-9 や 柴田美々子「シモーヌ・ヴェイユの「声の美学」」『美学』1994年、45巻1号、9-19頁を参照。カント美学との関連では Thomas, Christopher, “Simone Weil: The Ethics of Affliction and the Aesthetics of Attention,” *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 28 (2), 2020, pp. 145-167. また今村純子『シモーヌ・ヴェイユの詩学』（慶應義塾大学出版会、2010年）は VETÖ に拠りながらカント、プラトンとの関連でヴェイユの美学（詩学）を再構成している。
- (3) この見方が最もはっきりと表れているのは Sherry, “Simone Weil on Beauty” である。柴田、前掲論文、9頁も参照。Cf. Springsted, *op. cit.*, S. 7.
- (4) Springsted, *op. cit.* S. 7. なおより具体的にはヴェイユが美の「实在論者 a realist」である点が、批評理論の哲学者たちと異なっているとの見方を示している。Cf. Sherry, *op. cit.*, S. 260, S. 264ff, S. 267.
- (5) Vogel, Christina, “Le rôle de l’art dans la construction d’une civilisation nouvelle,” *Cahiers Simone Weil*, vol. 38 (4), 2015, pp. 305-316. 「美」を目指す芸術創造の方法論は「善」を目指す政治的実践の「モデル」となる、という議論が展開される。
- (6) なお今村は『シモーヌ・ヴェイユの詩学』の各部の末尾に設けられたエッセイにおいて主に戦後の映画の分析を行っており、ヴェイユの美学の現代的な肉付けを試みている。
- (7) Simone Weil, *Œuvres Complètes, tom. 6, vol.1, Cahiers 1 (1933-septembre 1941)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 118. なお以下ではヴェイユ全集からの引用は略号 OC を用い、巻数とページ数を記したものを本文中に組み込む。
- (8) Simone Weil, *Œuvres Complètes, tom. 5, vol. 1, Écrits de New York et de Londres (1942-1943)*, Paris, Gallimard, 2019.
- (9) 同論考における「美学」に着目した近年の研究において Christopher Thomas もまたこの「聞く」に着目している (cf. Thomas, *op. cit.*, S. 146.)。

- (10) 不幸者の「叫び」として繰り返し登場する「なぜわたしに悪がなされるのか」は、十字架上のイエス・キリストの言葉「わが神、わが神、なぜわたしをお見捨てになったのですか」（マタイ・27・46 など、新共同訳）から着想を得たものである。
- (11) 「不幸者は、悪に飲み込まれてしまったため、善を渴望している。」(OC 5-1, p. 226.) また「不正義は十分に説明されないことのうちに存在する」(*Ibid.*, p. 214.) と述べられており、「なぜ」という問いに答えがないこと（意味・目的の不在）が不幸の重要な要因とされる。この点についてはシモーヌ・ヴェイユ「神への愛と不幸」『シモーヌ・ヴェイユ アンソロジー』（今村純子訳 / 編）河出書房新社、2018 年、304 頁も参照。
- (12) 「個性」や「才能」のある人々はむしろ、天才と不幸者の間の「遮蔽幕 écran」とされ、否定的な意味を与えられている（OC 5-1, p. 227f.）。
- (13) 第一の性質は 2 章 1 節で明らかにした「沈黙」即ち「非感覚性」。
- (14) Cf. *Ibid.*, p. 217.
- (15) 今村、前掲書、17 頁。
- (16) イマヌエル・カント『判断力批判』（熊野純彦訳）作品社、2015 年、116-128 頁。
- (17) 同上、126 頁。
- (18) 同上、129 頁。
- (19) テオドール・W・アドルノ『否定弁証法』（木田元ほか訳）作品社、1996 年、440 頁。
- (20) モーリス・ブランショ『終わりなき対話 II 限界—経験』（湯浅博雄ほか訳）筑摩書房、2017 年、71 頁。

本研究は北海道大学大学院文学院「共生の人文学」プロジェクトの助成を受けたものである。

ミシェル・フーコーの「生存の美学」はどのような美学か —— ニーチェの美学思想との比較から

仲宗根大介

はじめに

最初の引用としては奇妙なものから始めることを許してほしい。

ここまでです。こうした分析の一般枠組み *cadre général* についてみなさんにお話しすべきことがあったのですが、もうずいぶん遅くなりました。それではどうもありがとうございました。(CV309/426)

ミシェル・フーコー(1926-1984)⁽¹⁾は最後となったコレージュ・ド・フランス講義『真理の勇気』の最終回をこのように終えている。この発話は「自己への配慮」と「自己の認識」の対抗関係が西洋の歴史においてどのような変遷を経てきたかといういわば「生存の美学史」を描出した後でのものであり、フーコーはこの発話の3ヶ月後にはこの世を去っている。つまり、「生存の美学」という一連の研究には「一般枠組み」が与えられないままになっている⁽²⁾。本稿は、フーコーがたえず再読したフリードリヒ・ニーチェ(1844-1900)⁽³⁾の美学思想「応用生理学としての美学」を概観したうえで(第1節)、それをふまえてフーコーの「生存の美学」に「一般枠組み」を与えようとする(第2節)試みである。これは十全に展開されなかったフーコーの議論を理解するために明示的にはフーコーが引いていないニーチェの議論をいわば補助線として用いようとする試みであり、その有効性の検証は慎重を要する。それゆえ紙幅の限られた本稿は仮説提示にとどまることになる。

1. ニーチェの「応用生理学としての美学」⁽⁴⁾

ニーチェの「応用生理学としての美学」は比較的晩年の1883年の遺稿断章群で練り上げられた思想である⁽⁵⁾。その前提には身体と精神の関係についてのニーチェの独特の理解がある。まずはこれを概観しておきたい。次の引用を読んでみよう。

簡潔に言えば、おそらく、精神の発展全体において問題なのは身体である。それは、あるより高度な身体が自己形成していくことが感覚可能になっていく歴史である。有機物はより高い段階へと上昇していく。自然の認識へのわれわれの渴望は身体が自らを完成するためのひとつの手段である。あるいはむしろ、栄養摂取や住居や身体的生存様式を変更すべくして何十万の実験がなされるのであって、身体内の意識や価値評価やあらゆる種類の快・不快といったものは、こうした変更や実験の徴候である。(KSA X, 24[16])

ここには、道徳や芸術といった人間の精神的な営みが有機物としての身体が自己発達していく運動を基底として展開されているという見方が提示されている。「意識や価値評価やあらゆる種類の快・不快といったもの」が、「栄養摂取や住居や身体的生存様式を変更すべくして」なされる生理的「実験」の「徴候 Anzeichen」として理解され、「身体内」に位置づけられているのはそういうことだ。

ここでのニーチェの発想の特色は身体から精神的なものが発生してくる機序にある。ポイントは身体が発する「記号言語 Zeichensprache」としての「情動 Affekte」である(KSA X, 7[60])。これについてニーチェは次のような議論を展開している。有機物としての身体は、自己発達への傾向のなかでさまざまな経験をなしており、そこで刺激を受けることによって何らかの体調変化を被ることになり、それをうけて何らかの情動を発することになる。身体の状態変化のシグナルをなすそうした情動を身体は当座の自己把握やさらなる自己発達のために「解釈」するのだが、そうした情動は「はじめはある身体状態」として解釈されるものの「あとになると解釈は状態を自由に発生させる」のだという(KSA X, 9[44])。解釈が「状態を自由に発生させる」というのは、

要するに、身体状態として了解しがたいえもいわれぬ情動の帰属先として身体そのものから遊離した独自の領域が作為されるということだ。これが精神的なもののいわば萌芽をなす。たとえば、強烈な痛みをおぼえたときに、その痛みを患部に帰しておくのにとどまらず「私が何かしたとでも言うのか」と喚くとき、痛みを罰のように担う精神的な責任主体が立ち上がりつつある、というような。

ここでさらに重要なのは、身体から遊離した独自の領域として精神が発生してくるにあたって強制的なパターン形成が介在するというニーチェの洞察である（KSA V S.108-110）。散漫な仕方では何らかの情動が身体状態とはかけ離れたものとして解釈されるだけでは「気のせい」くらいの扱いを受けることになり、独自のリアリティをもちえないだろうし、それが身体の自己発達の契機になることもないだろう。むしろ、情動に対する解釈が一定のパターンをとって「身体状態とはかけ離れたもの」が反復的に現れることで、それは「気のせい」という以上のリアリティを獲得する。そして相当に自由でありうる解釈にパターンを与えるには、ひいてはそうしたパターン化された解釈の産物を自らに課すことで身体の自己発達の契機とするには、何らかの強制が不可欠であるというわけだ。

ニーチェの心身関係論を整理しよう。ニーチェは精神を身体から派生したものとして捉えている。絶えず自己発達を目論む身体は経験によって生じた情動を自ら解釈するのだが、この解釈はときおり情動を身体そのものに帰属させることができず独自の帰属領域として精神を作為することがある。このとき作為される精神にリアリティを与え何らかの仕方では身体の自己発達に資するようになるのが強制というパターン形成の契機である⁽⁶⁾。

ニーチェの「応用生理学としての美学」は、こうした心身関係論を前提に、「芸術」という精神的営為を一種の身体現象として捉えるものである。ポイントは「芸術」が「道徳」と対照的に捉えられていることだ。これは、上述の心身関係論における強制によるパターン形成仕方の違いとして、そしてそこからくる身体の自己発達の内実の違いとして理解できる。道徳と芸術を対照的に捉えるニーチェの議論を須藤訓任の解釈にしたがって要約すると次のようになる⁽⁷⁾。

道徳の特色は、そこで作為される精神が身体との遊離以上の対立にまで至る点にあ

る。そこで精神は、身体の自己発達を当の精神の現象によって完了したものとみなし、なおも残存する身体の自己発達への傾向を「罪」とみなして監視と処罰の対象とする。これを身体の方から言えば、身体は道徳的強制によって現象した自己ならざるものとしての精神にこそ自己発達の間を見出し、そこへの移行をもって自己発達を成就しようということなる⁽⁸⁾。

芸術の特色は、そこで作為される精神が身体からの遊離を経て身体へと送付されなおす点にある。そこで精神は、当座の身体状態以上のものでありながらあくまでも身体に対する経験的な刺激である「陶醉」として身体の自己発達に寄与する。これを身体の方から言えば、身体は芸術的強制によって発生した自己を上回るものとしての精神から強烈な身体刺激を被り、その影響によって現状の身体である以上の身体へと自己変容を果たそうとする⁽⁹⁾。

道徳と芸術の対照は、より端的には、身体の位置づけにあると言える。道徳は身体への回路を断ち切って身体に対する精神の優位を築くことを旨とするのに対し、芸術は身体との回路によって身体へと作用しあくまでも身体の自己発達を助長することを旨とする。

では「応用生理学としての美学」にはどのような規定が与えられるだろうか。まず、それはいま述べたような「芸術」による身体の自己発達に関する研究であるということになるだろう。これを「狭義の応用生理学としての美学」と呼ぶとすると、さらに、いま見たような「芸術」と「道徳」のあいだでの「身体」の身分をめぐる鋭い対立そのものに関する研究として、「広義の応用生理学としての美学」というものが考えられるだろう⁽¹⁰⁾。それは身体が「記号言語」としての情動にいかなる解釈をどのような強制の下に与えるか、その結果として発生する精神的な諸領域がどのような関係にあるかをめぐる探究である。

2. フーコーの「生存の美学」へ

以上のようなニーチェ的美学を参照することで、フーコーの「生存の美学」に「一般枠組み」を与えていこう。

ニーチェの「広義の応用生理学としての美学」は次のようなものであった。つねに自己発達を目論む身体は、経験のなかで発した情動を記号言語として解釈することでさらなる自己発達を遂げようとしている。このとき解釈は情動を身体には位置づけがたい何かとみなすことがあり、そうした解釈が強制的な契機によって一定のパターンを取るとき、位置づけ困難な情動の帰属領域として精神が作為される。その一定のパターンとしては「道德」と「芸術」がある。道德においては、精神が身体と対立的になって身体との関わりを断ち専制的な自立性を帯び、むしろそうした自立的な精神の現象にこそ身体の自己発達の終着点が求められる。芸術においては、精神が身体以上のものとしてあくまで身体にさらなる刺激を与え、身体のさらなる自己発達をたえず助長していく。こうしてニーチェ的美学は次のような問題系をなすことになる。身体が経験のなかでする情動の解釈がどのような強制をもってなされるか。そこからどういった道德や芸術が生じてくるか。道德と芸術はどのような関係に入るのか。

本稿としてはこうしたニーチェ的美学をふまえてフーコーの「生存の美学」の「一般枠組み」を仮説的に打ち出したい。そのためにはニーチェ的な用語のひとつひとつをフーコー的な用語へとパラフレーズしてそれを正当化する必要があるが、さしあたり次の3点を扱うのにとどめる。

まずは芸術と道德について。本稿としては、フーコーにおいてそれらに相当するのは「自己への配慮」と「自己の認識」であると考えたい。フーコーにおける「自己への配慮」と「自己の認識」について千葉雅也は、前者を全身的な自己変容として規定し、後者を「アタマとカラダ」を分けた上で「純粹にアタマで考えようとする」ものとして規定している⁽¹¹⁾。フーコーの「自己への配慮」と「自己の認識」がこのように理解できるとすれば、それはニーチェが「芸術」による身体の自己発達を「道德」による精神の特権化に対照させて「目標:身体全体をより高度なものに形成していくこと、脳だけではなく！」(KSA X, 16[21])と述べていることと符号している。なお、ニーチェの「応用生理学としての美学」が狭義においては道德と対置されるかぎりでの芸術の探究であったように、フーコーの「生存の美学」は狭義においては自己の認識と対置されるかぎりでの自己への配慮の探究であると言えよう⁽¹²⁾。

つぎに情動が記号言語として解釈される際の強制について。本稿としては、フーコー

においてこれに相当するのは快樂の活用法が探られる際の「禁欲主義」であると考えたい。フーコーの「生存の美学」の探究は、肉体的快樂の統御による「真理」の実現を旨とする「禁欲主義」が、ある場合には肉体の全身的な変容によって「真なる生」を目指す自己への配慮の試みをなし、またある場合には「知」という肉体的ならざるものの形成による「真なる認識」を目指す自己の認識の試みをなすことを明らかにしていた。これは芸術と道德の分岐に関するニーチェの議論と同型的だと言えよう。

最後に身体の自己発達について。本稿としては、フーコーにおいてそれに相当するのは「自己と真理の関係」であると考えたい。発達の問題と真理の問題をアナロジカルに捉えることには疑問もあるだろうが、この疑問は真理に関するフーコーの次のような議論からいくらか緩和できるはずだ。本稿冒頭で言及した『真理の勇氣』講義最終回の草稿末尾に見られる講義では読み上げられなかった部分である。

最後に私が強調したいのは次のことである。すなわち、異他性 *l'altérité* の本質的な定立なくして真理の創設はありえないということ、真理は決して同じものではないということ、真理がありうるのは他なる世界 *l'autre monde* と異なる生 *la vie autre* からなる形態においてのみであるということ。(CV311/429)

ここでは「真理」が「異他性」によって規定されている。これは要するに、真理の探究がなされるのは、この世ならざるどこかの探索としてか現状の生の変容としてかのいずれかによってだということだろう。ところでニーチェは身体の自己発達が道德によって身体ならざる精神に向かうか芸術によってポテンシャルを引き出されたより高度な身体に向かうかを注視していたのだった。そうすると、用語としていかに奇妙でも少なくとも概念上はニーチェの「発達」の問題とフーコーの「真理」の問題が近似していると言うことは許されないか。後期フーコーにおける「真理」の位置づけはまだまだ十分に解明されていないように思われるが、本稿としてはこうした概念的布置において「真理」の身分をいくらか割り出しえないかと問うてみたい。

以上をふまえてフーコーの「生存の美学」に次のような「一般枠組み」を仮説的に与えたい。真理に至ろうとする自己は、肉体的な経験のなかで生じた快樂の活用法を

ミシェル・フーコーの「生存の美学」はどのような美学か

練ることでそれをなそうとしている。快樂の活用法は快樂に一定のパターンを与える禁欲主義の実践によって案出される。その一定のパターンとしては「自己の認識」と「自己への配慮」がある。自己の認識においては、肉体的快樂に対する禁欲的取り組みが肉体から独立した知を形成してゆき、そうした知における「真なる認識」が求められる。自己への配慮においては、肉体的快樂に対する禁欲的取り組みが身体自身に対する刺激となって自己を肉体的に変容させ、そうした変容した自己の肉体における「真なる生」が求められる。こうしてフーコーの「生存の美学」は次のような問題系をなすことになる。経験のなかで生じる快樂にどのような禁欲的取り組みがなされるか。そこからどのような自己の認識や自己への配慮が生じてくるか。真理の実践としての自己の認識と自己への配慮はどういった関係に入るのか⁽¹³⁾。

おわりに

フーコーの「生存の美学」は、狭義には生活術と芸術を包括し、広義には知の展開にかかわる理論的生活と生の発展にかかわる実践的生活を包括しており、その広範な議論領域のためにいかなる「一般枠組み」をもつ研究であったのか見当をつけがたいのだが、本稿はそのコアを快樂の活用法の探究に見定めたことになる。これについて本稿は記号言語としての情動の解釈というニーチェ的な着想から理解することを提案しているわけだから、この線で「生存の美学」の「一般枠組み」をより具体化するには、いわば「快樂の記号論」のようなものが練り上げられなければならないだろう。そのとき、肉体的衝動としての「ファンタスム」とその言語化ないし形象化としての「シミュラクル」という構図からなる独自の「記号論」によってニーチェを読解したピエール・クロソフスキーや、ニーチェからの影響の下で身体的な「深層」と意味的な「表層」という構図からなる独自の「論理学」を展開したジル・ドゥルーズとフーコーの関係が問われるべきだ。じっさいフーコーはドゥルーズの論理学とクロソフスキーの記号論を1970年に発表した論考「哲学ノ劇場」で重ね合わせている。

そのようにして「快樂の記号論」を練り上げることで、真なる認識なり真なる生なりの分岐点をなす快樂という肉体的な次元への漸近がなされることになるだろう。

フーコーは『性の歴史Ⅱ』の序文で、セクシュアリティをめぐる知や生の主体に関する一連の歴史研究が、そもそもそうした主体の発生点をなす「経験」のあり方の探究のためになされているものであると明言している（UP10-12/10-12）。ニーチェにおいては自己発達を遂げようとする身体が情動を発しその解釈に明け暮れていたように、フーコーにおいては真理と関わろうとする自己が快楽を発しその活用法の案出に明け暮れている。倦むことなく繰り返されるこんな光景こそ、フーコーが「経験」と呼んだものがなす光景だったのではないか。

註

(1) フーコーからの引用に際しては邦訳を参照しつつ原書から自ら訳出する。引用箇所の指示は、本文に埋め込むかたちをとり、書籍を下に指定した略号によって示した上で、原書頁数を示し、スラッシュで隔てて邦訳頁数を示す。

UP *Histoire de la sexualité 2 : L'usage des plaisirs*. Gallimard, 1984. / 『性の歴史Ⅱ——快楽の活用』（田村俣訳）新潮社、1986年

HS *L'Herméneutique du sujet : Cours au Collège de France (1981-1982)*, édition établie sous la direction de Frédéric Gros. Gallimard/Le seuil, 2001. / 『主体の解釈学——コレージュ・ド・フランス講義 1981-1982年度』（廣瀬浩司・原和之訳）筑摩書房、2004年

CV *Le Courage de la vérité : Cours au Collège de France (1983-1984)*, édition établie sous la direction de Frédéric Gros. Gallimard/Le seuil, 2009. / 『真理の勇気——コレージュ・ド・フランス講義 1983-1984年度』（慎改康之訳）筑摩書房、2012年

(2) フーコーの一連の研究が生存の「美学」と題されることへの批判もある。ピエール・アドによるものが代表的である（Pierre Hadot, « Un dialogue interrompu avec Michel Foucault. Convergences et divergences », *Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, 2002, pp. 308-310）。そして、ジョルジョ・アガンベンは『身体の活用』のある箇所でアドの批判からフーコーを擁護しているのだが、その彼にしてもフーコーの古代研究は「美学」よりも「倫理」に関わることからフーコー擁護を始めている（Giorgio Agamben, "Intermezzo I " *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, 2014, pp.133-148）。本稿はこの論争そのものへの批判的な介入にもなっている。なお、フーコーの「美学」に関する研究としては、文学や芸術を論じた論考群と「生存の美学」を連続的に捉えた武田宙也『フーコーの美学——生と芸術のあいだで』人文書院、2014年がある。

- (3) ニーチェからの引用に際しては *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. dtv de Gruyter, 1967-1977 und 1988 (2., durchgesehene Auflage) から自ら訳出する。引用箇所の指示は、本文に埋め込むかたちをとり、同全集の略号 KSA に続いて、巻数をローマ数字で示し、遺稿断章番号や著作頁数をアラビア数字で示す。
- (4) 本稿のニーチェ理解は須藤訓任「芸術と道徳としての身体——ニーチェの場合」『西田哲学年報』2011年、8巻、69-87頁に大きく依拠している。いくらかの点で瑣末でない理解の違いもあるのだが、あくまでもニーチェを補助線としたフーコー像の明確化の試みである本稿はそうした点の明確化に紙幅を割けない。
- (5) ニーチェは「応用生理学としての美学」という言い方はしていないが、『ニーチェ対ヴァーグナー』の「私が異論を唱えるところ」には「美学とは応用生理学にほかならない」(KSA VI S.418) という文が読まれる。
- (6) こうしたニーチェの議論には、精神を身体の派生物とみなす点で唯物論的であり、そうした派生においてパターン化によるリアリティの獲得という議論が介在する点に経験論的である。ニーチェの議論のそうした文脈からの哲学的検討は有益であろう。
- (7) ニーチェにおける道徳と芸術の対照の本稿の理解は注4で言及した須藤論文にとりわけ大きく依拠している。本稿が新たにもたらしうるニーチェ解釈上の知見は、「応用生理学としての美学」が広義においては「芸術」だけでなく「道徳」をも包括することを「記号言語」への着目から指摘していることにあるだろう。
- (8) ただし、こうした精神の排他的特権化は精神自身がいかに否認しようとも身体現象であり、ニーチェはこうした精神への発達が身体にもたらすのは「病化」として見ている (KSA XIII 14[37])。じつは道徳における精神は、身体との回路を切って身体と無縁になっているのではなく、そうした回路切断の身振りによって身体に刺激を与えているのだ。ここは道徳をも包括する広義の「応用生理学としての美学」の要をなすはずだが、本稿ではこの点には立ち入らない。
- (9) ただし、「陶醉」が身体のポテンシャルの開拓どころか身体の醜態を招く事例もありえ、『ヴァーグナーの場合』はまさにそうした事例のケーススタディをなす。「芸術」の経験による身体の自己発達にはこの意味で「実験」的な側面があると言えよう。
- (10) 道徳にまで領域を広げたこの研究が「美学」と題されることには異議があるかもしれない。この研究の議論領域をなす芸術と道徳の共通項は、身体が経験の中で発する記号言語としての情動の解釈という精神のいわば萌芽をなす局面である。ニーチェはこの萌芽が道徳へと開花するか芸術へと開花するかを分岐点を注視していたのだと言える。そうした分岐点をなす「情動」をめぐる研究に「感性論」とも換言可能な「美学」という呼称を与えることには一定の理があるだろう。また、「美学」と称することで芸術より道徳が劣位に置かれかねない不均衡に違和感があってもおかしくない

が、少なくとも道徳を主軸とするいわば「倫理学」のアプローチをとると、精神の身体としての由来が否認されているところに視点をとることになり、芸術と道徳の分岐点が見定めがたくなる。やはり「美学」という問題設定には理があると考えられる。

(11) 千葉雅也「生き様のパレーシア」『フーコー研究』(小泉義之・立木康介編)岩波書店、2021年、478-482頁の480頁。

(12) ある講義でフーコーは、自己の認識をめぐる歴史的分析を自己への配慮を無視して行うと「自己の認識のある種の連続的な発展」を錯視してしまうと指摘した上で、自らの企図が〈自己の認識を自己への配慮の「傍らに」置きなおすこと、そしてまた自己への配慮という「文脈の中や土台の上に」置きなおすこと〉にあったと述べている(HS442-443/517-518)。自己への配慮が自己の認識に対して「傍ら」という並列的な位置と「文脈」や「土台」という包括的な位置をとることは、「生存の美学」の狭義と広義という本稿の仮説に合致している。

(13) フーコーのある講義草稿には、晩年のニーチェが取り組んだ「ニヒリズム」の問題を自己への配慮と自己の認識の緊張関係という広義の「生存の美学」の問題として引き継ごうとする姿勢が見られる(CV175/239-240)。フーコーの論点はしばしば〈自己への配慮を核とする古代的な真理の体制からキリスト教の出現に伴い自己の認識を核とする真理の体制への移行〉と解されるが、正確には〈西洋文化に絶えず見られる自己への配慮と自己の認識の緊張の重心移動による真理の体制の形態変化〉と解すべきだろう。なお、ここでフーコーはこの緊張関係をめぐる問題の歴史上の担い手として「キュニコス派」を挙げているのだが、ニーチェは注5で言及した「私が異論を唱えるところ」のヴァリエーションである『喜ばしき知識』368番断章を「キュニコス派は語る」と題しており(KSA III S.616)、興味深い一致を見せる。

メルロ＝ポンティにおける感性的なものとロゴス

三宅萌

はじめに

20世紀フランスの現象学者モーリス・メルロ＝ポンティ（1908-1961）がしばしば芸術に言及していたことは広く知られている。1959年に開始されたコレージュ・ド・フランスでの講義録によれば、古典的な哲学は同時代的な人間の状態によって「破壊」⁽¹⁾されるものである。こうした危機に際し改めて我々の現在を正確に捉え、新たな現実を作り上げていくために、芸術が呼び出される。メルロ＝ポンティにおいて哲学と芸術とは、従来の思想・表現的伝統において未だ名指されていないものを感性的なものを通して開示・表現・伝達するという点でその方向性を共有する。これは意味の生成であるが、Benoistが指摘するように、感性的なものそれ自体が主体となるような「ロゴスの生成」⁽²⁾だと言ってよい。

ところで、このロゴスと感性的なものとの往還という問題系はフッサールが『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』補遺、通称「幾何学の起源」で提示したものである。フッサールは知的理念の範型として幾何学を取り上げながら、その伝統の継承を、打ち立てられた幾何学という理念（「明証性」）の圏域と、それを定着させ共同体内で継承していくための文字資料という感性的なものの圏域との往還運動を要求するものとして提示する。というのも、最初の幾何学者が「原的明証」を表現した幾何学の成果は、感性的な文字資料において伝達されるうちにその明証性が失われ自明視されてしまう（「沈殿」、意味の「空洞化」）。この沈殿した幾何学の明証性を、改めて生き生きとしたものとして再現する（「再活性化」）能力の伝達と継承とが、幾何学を同時代の危機から救うために重要であるとフッサールは考えていた。

メルロ＝ポンティの感性論を解明するには、その哲学的源泉の一つであるフッサールに遡る必要がある。しかし「幾何学の起源」で提示された感性的なものとロゴスとの往還という「ロゴスの生成」（「制度化」Stiftung, institution）の描像には、メルロ＝ポ

ンティとフッサールとで内実に差異が見られる。この差異を取り出した上で、メルロ＝ポンティの思想の特異性を提示することが本稿の目的である。

本稿は以下の行程を取る。第一に、フッサールが制度化（創設、Stiftung）についてまとまった思考を著した「幾何学の起源」、及びメルロ＝ポンティ自身の「幾何学の起源」講義（以下、講義）を参照することで、メルロ＝ポンティとフッサールの差異を明らかにする（第一節）。次に、メルロ＝ポンティの固有性を際立たせる概念として「共-産出 (co-Erzeugung)」という語彙に注目し、その内容を措定する。この時フランスの詩人・劇作家ポール・クロードルを補助線とすることで、メルロ＝ポンティがロゴスの伝達に際し断絶の契機を強く認めていたこと、その上で、破壊を経て再び立ち上がるために依拠していた地点が、普遍的な地盤というよりはむしろ具体的で個別的存在である感性的なものであったことを示す（第二節）。

1. メルロ＝ポンティ「幾何学の起源」講義

1959年から1960年にコレージュ・ド・フランスで行われた「現象学の極限にあるフッサール」講義は、「幾何学の起源」の註解が中心を占めていた⁽³⁾。講義では当時仏訳のなかった「幾何学の起源」を手づから仏訳し分析が行われている。

そもそもフッサールにおける「幾何学の起源」への問いとはどのようなものであったのだろうか。改めて本稿の趣旨に沿う形で概観した上で、メルロ＝ポンティの議論を見ていこう。

ユークリッドからガリレイに至り幾何学は多様な成果を生んできたが、それにもかかわらず幾何学とは一個の伝統をなしている。というのも、幾何学という理念とは最初の幾何学者による「最初の創造活動」によって生まれたものであり、それぞれが次の成果の前提となるような運動によって継承されていくからである。幾何学の起源であるところの最初の幾何学的企図、即ち「原的明証」は、公理や命題といった言語、感性的なものとしての文字資料によって客観化される。幾何学を伝統として継承するには、言語的共同体に属する以後の幾何学者たちがその後の諸成果のうちに初めの原的明証を解明（「再活性化」）する能力を持っている必要がある。無論、実際に論理的

に最初の明証から辿り直すことはできない。しかし伝統が継承されるには、その最初の明証が最新の幾何学の成果にも伝達されており、かつそれを解明する方法自体も成果において伝達されることが必要であるとフッサールは述べる⁽⁴⁾。

この議論は、端緒であり、幾何学という領野の開けとしての「起源の意味」が、感性的諸成果に痕跡として残っており、かつ言語共同体に属する他の幾何学者たちであれば必ずその唯一の起源を復元する能力を持ちうるはずだという前提に基づく。幾何学が高度化し意味の沈殿と空洞化が起こってしまったがゆえにもはや原初明証の再活性化は容易ではないが、その方法を科学者は獲得すべきであるというのがフッサールの立場である。起源は確かに忘却されてしまうが、フッサールはむしろ伝統化における忘却に抗し、「生き生きとした」⁽⁵⁾ものとして受け継ぐことを目していた⁽⁶⁾。沈殿と再活性化からなるフッサールの制度化の議論とは、歴史の上でかつてあったはずの起源を取り戻すための方法論の整備であった。

それではメルロ＝ポンティはどのように論じているだろうか。引用しよう。

伝統とは起源の忘却であり、現在によって所有されてはいないような起源への関係、まさしく、思考によって支配されているのではないからこそ私たちのうちで作用し、幾何学を前進させるような一つの起源への関係である[...]この歴史性は、かつて実現されていた領野の開けと、私のうちでのその領野の帰結との相互的なものである⁽⁷⁾。

獲得は喪失（意味空洞化、忘却）だが、また忘却は多産的でもあり、忘却のみが保持を可能にもしている⁽⁸⁾。

ここでメルロ＝ポンティは「伝統」を「起源の忘却」と同一視した上で、むしろ忘却⁽⁹⁾こそが伝統を可能にすると指摘する。しかしながら、この読解はフッサールにおける「幾何学の起源」のかなり特異な解釈であり、メルロ＝ポンティの哲学のフッサールとの差異として指摘できるだろう。というのも、フッサールにおける「危険」⁽¹⁰⁾としての沈殿であり忘却をポジティブなものと捉え返した上で更にそこに伝統の契機

を認めるからである。忘却こそが私たちの内でその意味を保持させ、よりいっそう多くの、多産的意味によって伝統を前進させるという。

フッサールが原的明証の伝達を伝統の条件と捉えていたことに対して、メルロ＝ポンティがむしろ忘却に伝統を認めるのは奇妙である⁽¹¹⁾。メルロ＝ポンティにとって、意味の獲得や伝達を可能にするこの「忘却」とはどのようなものであろうか。フッサールにおいて伝統の継承の役を担っていた「起源の再活性化」は、メルロ＝ポンティにおいては「共-産出」という概念によって書き換えられることになる。

2. 共-産出 (co-Erzeugung) と同時性

生産された意味という成果を理解し、何らかの伝統に連なるものとして捉え返す行為なしには伝統は成立しない。フッサールはそれを理念化の方法と呼び、喪失されることへと警鐘を鳴らしていた。ここでメルロ＝ポンティが編み出したのが、「共-産出」という概念である。

当然だが、フッサールのテキストにこの co-Erzeugung という語は見られず、メルロ＝ポンティが「産出 Erzeugung」に「共に co-」をつけた造語と考えるべきだろう⁽¹²⁾。共-産出は、「幾何学の起源」(Hua IV) 370-371 頁の注釈箇所集中している。当該箇所ではフッサールは、言語共同体に属する正常な人間であれば誰でも、個人の内に現れた明証性を客観的に言表することは可能であり、かつ（「自己移入」という方法を通して）理解可能であること、またそこにおける生き生きとした明証が過ぎ去ってもなお能動的に理解し直すことが可能であることを述べる。ここでフッサールは、人格間、また世代間での隔たりを経てもなお、再活性化を通じた原的明証の伝達を論じる。

このような記述に対してメルロ＝ポンティは次のように述べる。

どうして自己移入や言語共同体はそれ〔明証を伴う理念性：引用者注〕を創設することができるのだろうか？それは（もはや名づけうるものもたらず雰囲気ではなく、言葉の自己所与的作用である）活動的・作動的言葉が、隔たったところから、同じものの共-産出 co-Erzeugung を生じさせ、受動的想起のようにして、以前の行為

ではあるが現在の行為でもある新たな体験を生じさせるのである⁽¹³⁾。

メルロ＝ポンティはフッサールと僅かに立場をずらし、明証の復元を、意味が自らを言語化する作用としての「作動的言葉」がなすものとする。この作動的言葉は、前提として感性的なものの圏域に属するものである⁽¹⁴⁾。そうした自己所与的な言葉が、同じものの「共－産出」を生じさせる。これは言い換えれば、「以前の行為でありながら現在の行為でもある」、すなわちかつて自分自身や他者がなした諸成果の明証の復元を、「新たな体験」として生じさせることになる。また、話を先取りすることとなるが、この「共－産出」が、自己の自己自身の行為また自己の他者への行為の両方へと関係するという点は、引用箇所直前で「同時性 (《simultanéité》)」の二つの型である⁽¹⁵⁾と述べられる。次いで別の箇所では、「本当にそこに共－産出 (co-production) が、あるいは現在の過去に対する合致があるためには、さらに「同時性」、相互内属 Ineinander が必要である […]」⁽¹⁶⁾⁽¹⁷⁾と述べられる。

ところで、この共－産出にかかわり括弧付きで挿入される「同時性」を手がかりに、共－産出の内実を照らし出してみよう。メルロ＝ポンティにおける同時性という概念についてはその思想史的源泉が複数指摘されているが、なかでも大きな参照元の一つはフランスの詩人・劇作家ポール・クローデルである⁽¹⁸⁾。「幾何学の起源」講義にはクローデルの名前は挙げられていないが、例えば幾何学の起源講義の翌年1960年におこなわれていた講義「芸術における根本的思考」には次のような記述が見られる。

クローデルの「同時性」とは、空間の諸部分相互、時間の諸部分相互、そして空間から時間へ、時間から空間への地平的な共－現前 (co-présence) のことである。 […] 私はそこ (過去) とここ、(空間的な) そことここにいる。あらゆる時刻において全ての時刻があり、あらゆる季節に全ての季節がある。これは本質や観念への関係によるものではなく、〈存在〉の肉における差異化によるものである⁽¹⁹⁾。

メルロ＝ポンティがクローデルの概念を自身の肉による存在論と強く結びつけて論じていることは注目に値するが、紙幅の都合ここでは立ち入らない。むしろ注目した

いのは、ここで「共 - 現前」と言い換えられる同時性概念が、複数のパースペクティブを総合するという空間的な同時性だけではなく、とりわけ過去を含む時間的・歴史的な凝集が「ここ」において起こる⁽²⁰⁾ものとされている点である。この内容は、メルロ = ポンティが『行動の構造』より晩年まで好んで援用してきた、クローデルの「共 - 出生 (co-naissance)」という概念と強いかわりを持つものである。ここで我々は、「共 - 産出」という概念にクローデルの思想の反響を見出すことによって、フッサールとの分岐点であり、忘却を伝統の条件かつ多産性とみなすメルロ = ポンティの思想の解明の補助線とする。

さて「共 - 出生 co-naissance」とは、connaissance と naissance を合わせたクローデルの造語であるが、これは認識の作用を、認識主体と対象の同時的な生成として捉えるものである。『詩法』によれば、「我々は事物と共 - 出生し、事物を我々との関係において生み出す」⁽²¹⁾。例えば、薔薇の匂いを嗅ぐことは、「その薔薇の匂いを嗅いでいる私を生み出すこと」であり、「この匂いの感覚は、薔薇を嗅ぐ私と、私の感覚に湧き上がり、出現するものとしてのこの薔薇との、生産者 (génératrice) である。この感覚は、同一の客体が同一の点に私を止め、私を限定し、その結果同一の形態、同一の感覚を決定する (...)」⁽²²⁾という。すなわち、薔薇の匂いは、薔薇の匂いを嗅ぐ私と、私の感覚に湧き、さらには匂いのもとである薔薇をも出現させることとなるため、私は恣意的に薔薇の匂いを規定することはできず、むしろ薔薇の匂いという感性的なものによって私と薔薇という対象とは共に生まれ、共に限定される。

この議論をメルロ = ポンティの文脈に再導入し、共 - 産出と照らし合わせてみよう。すなわち、生み出された成果を理解する際に、成果の意味だけでなく、成果を理解する己自身をも産出するような活動が、共 - 産出と呼ばれている。そうだとすれば、忘却が多産的であるのは、忘却の後に改めて対象の意味を捉え返し、かつ主体自身も捉え返されるような産出が行われるからであり、むしろ、産出するためには忘却しないとならないということになる⁽²³⁾。その場合、最初の原的明証としての起源は新たな成果を得るごとに変容を被ることになり、伝統とは忘却を含めた上での一つの起源の創設、原創設となる。すなわち、個々の忘却と産出の一度一度が原創設と一致するような営みの連続しか存在しないことになる。この点こそが、起源を復元することを

志向するフッサールとの最大の差異であり、メルロ＝ポンティ哲学を特徴づけるものである。

だが、それでもなお伝統や歴史といった語が無に帰すことがないのだとすれば、忘却によって断絶を経た起源へと私たちはどのように結びつき、それを何らかの伝統として捉えることができるのか。起源との断絶を克服すべきものと捉えるフッサールは、幾何学の歴史が基づくより普遍的な「歴史のアプリオリ」⁽²⁴⁾を議論の地盤に据え、明証性の継承を原理的に支える。しかしクローデルにならえば、それは「薔薇の匂いという感覚」である。そして、忘却と主体の体験の更新に強調点を置くメルロ＝ポンティもまた、知覚であり作動的言葉という感性的な水準へと定位していただろう。

メルロ＝ポンティはこう述べる。「伝統が常に忘却だとすれば、そこには原創設全体との一致というものがあるだろうか。忘却が多産的な伝統であるように、この一致もまたロゴスの死ではあるまい。」⁽²⁵⁾ここには極めて微妙なメルロ＝ポンティの思想的立場が認められる。彼は、創設された理念性の言語共同体を通した復元はもはや起源と同一ではあり得ず、その都度新たな創設がなされると考えていた。その上で、しかし歴史があり、ロゴスが死んでいないとする。即ち理念性を、具体的な体験や個別の歴史の中に置き直した上で、忘却と、主客双方の生まれ直しを共に語りながら、なおも何か維持されるものがあると考えていた。このことは注目に値するだろう。先にも見たように、原創設としての共－産出に関係するのは本質や観念といった従来の哲学的概念ではなく、「〈存在〉の肉における差異化」なのであった。ここで肉について詳細に論じる余裕はないが、この「ロゴス」は、個々の身体や言語・文化的状況において取り上げ直されるものであり、より踏み込んでいえば誤謬をも貫いて生き延びる何かであると捉えることができるだろう。

結論

本稿で見たように、メルロ＝ポンティは伝達される理念性を沈殿と言い換えた上で、歴史を可能にするものは忘却と「共－産出」であると捉えていた。共－産出とは、既存の成果の理解が過去に設立された意味の反復ではなくその都度の捉え返しであるこ

と、さらにそれが個人的な生まれ直しでありながら、対象の意味をも変えていくものでもあった。これは、相互主観的に意味を伝達し歴史を紡ぐにおいて積極的に断絶を認め、それを取り込んでいくというメルロ = ポンティ固有の歴史観であり、フッサールとの最大の差異の一つであろう。

その上で継承される意味とは一体どのようなものだろうか。少なくともそれは、復元すべき原初の何かではなく、繰り返し忘却されその度ごとに新たに創設されるというダイナミズムの中でなお「死んでいない」ものである。メルロ = ポンティにおけるロゴスとは、産出された成果を理解するに際し主体自身を改めて産み直すようなロゴスであり、かつ、新たな産出によって以前の産出をも塗り替えてしまうようなものである。メルロ = ポンティが感性的なものの機能としての言語の作動性や感性的経験に比重を置くことによってロゴスの改鑄を試みていたことを指摘し、結論とする。

註

- (1) *Notes des cours au Collège de France, 1958-1959 et 1960-1961*, Gallimard, 1996, p. 39. 以下、NCと略記。
- (2) Jocelyn Benoist, « Rompre le silence de la phénoménologie », *Levinas et Merleau-Ponty*, Hermann, 2024, pp. 259-270.
- (3) フッサールによる「幾何学の起源」の注釈と仏訳、ハイデガー「言葉への途上」の冒頭論文「言葉」の読解と仏訳、そしてフッサール「現方舟としての地球は動かない」の分析の三つから構成されるが、大部分は幾何学の起源の分析に充てられている。なお同時期には「自然とロゴス」と題された講義が続いており、晩年の講義の主題であった哲学の可能性や存在論の改鑄、「存在の到来」(NC p.148)の問いがここで深められている。
- (4) 「幾何学の起源」の別の論点については亀井大輔「『フッサール『幾何学の起源』講義——デリダの読解との対比を通じて』『メルロ = ポンティ読本』法政大学、2018年、300-209頁を参照されたい。
- (5) E. フッサール『ヨーロッパ初学の危機と超越論的現象学』（細谷恒夫、木田元訳、中公文庫、1995年、以下『危機』）519頁。Husserliana, Bd. IV, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Martinus Nijhoff, 1954, p. 379. 以下、Hua IVと略記。
- (6) 例えば次の記述を参照。「精神的所産が永続的な言語上の獲得物へと不可避的に沈殿して

いき、この獲得物は差し当たっては受動的に受け入れられ、任意の他者によって受け継がれうるわけであるから、ここでは連想的形成作用は不断の危険であり続ける」(『危機』506頁 / Hua IV p.372) フッサールが、沈殿した意味の論理的操作にとどまらず、明証性を有した所産として伝統を継承することを重視していたことは明らかであろう。

(7) *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl, suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 40. (メルロ = ポンティ『フッサール「幾何学の起源」講義 付・メルロ = ポンティ現象学の現在』(加賀野井秀一、伊藤泰雄、本郷均訳)、法政大学、2005年、30頁) 以下 NCOG と略記、仏語版を p. nn、邦訳を nn 頁と記載。

(8) NCOG, p. 37/ 48 頁。

(9) 1954-1955年にコレージュドフランスで行われた「制度化」講義を經由しメルロ = ポンティの「忘却」をハイデガーの〈存在〉の忘却と照応させ論じた先行研究として、川瀬智之『メルロ = ポンティの美学 芸術と同時性』(青弓社、2019年)がある。〈存在〉へと議論を展開していく上で重要な論点を含むが、「幾何学の起源」講義の範囲ではその意味はより制限して理解することが可能であると考えられる。

(10) 『危機』506頁 (Hua IV p. 372)。

(11) その理由は、一つには、その意味が文化的既得物として手持ちの、自由にできるものとなっていては思考の材料にできないという発想があった (NCOG, p. 29/38 頁)。この点については本稿では触れないが、言語の意味生成における沈殿の意義については、三宅「後期メルロ = ポンティにおける「沈黙」の位相」『メルロ = ポンティ研究』2019年を参照されたい。

(12) この語は「制度化」講義では登場せず、以降の講義草稿等でも見られない。この概念は、「肉」によるスタイルと存在論の練り上げに際し別の語彙で書き換えられていったと推測される。

(13) NCOG, p. 71/56 頁。

(14) 詳細な検討はここではできないが、引用中の「受動的想起」もまた、「身体、実存範疇としての過去を知覚する器官としての感性的なもの…受動的過去は「感じるべきもの」として与えられるのである」(NCOG, p.51/65 頁) という記述を踏まえると、感性的なものが先導する仕方になされることができると考えることができる。

(15) *Ibid.*

(16) 相互内属 *Ineinander* とは、「意味が作られることと意味の沈殿とが共存し錯綜する〔*Ineinander*〕生き生きとした運動」(『起源』292頁 / Hua IV p. 380) としての歴史を記述する際にフッサールが用いる語で、メルロ = ポンティが好んで借用するものである。

(17) NCOG, p. 90/69-70 頁。

(18) メルロ = ポンティは『行動の構造』や『知覚の現象学』以降、最晩年の講義に至るまでクロー

デルを読んでいた。Saint-Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être: Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Vrin, 2004, また加國尚志「共同出生と同時性——メルロ = ポンティの哲学におけるクローデル文学の受容をめぐる一考察」(『姫路人間学研究』第二巻第一号、1999年)を参照。

(19) NC, p. 244/200 頁。

(20) その二段落前には、「見える有限な諸領野の重なり合い、肉的な共存、共 - 持続 (co-durée) による同時性」という表現が見られており、主体において空間的、時間的に同時的であるだけでなく、持続である他の主体とも同時的であるという自他の同時性が語られる。それゆえこの議論は、間主観性の創出と伝統の継承へと接続される可能性を持つのである。

(21) Claudel, *Ceuvre Poétique*, Gallimard, 1967, p.176. (『世界文学体系 <51>』齋藤磯雄訳、筑摩書房、1960年、191頁。)

(22) *Ibid.*

(23) 伝達されるものが変化を被るという動的な性質に言及した先行研究として Larison が挙げられるが、彼女はその変化の理由を「偶然性」とする。しかし、忘却は偶然性によるものではなく原理的なものであり、ロゴスの残存と共 - 産出、忘却を共に論じるメルロ = ポンティの緊張関係を適切に拾うことができていない。それゆえ Larison の解釈はメルロ = ポンティの歴史の生成のダイナミズムや多産性を過小評価している。Vers une nouvelle phénoménologie de l'institution : avec et au-delà de Merleau-Ponty, Zeta Books, 2023.

(24) 『危機』534頁 (Hua IV p. 386) など。

(25) NCOG, p. 40/30 頁。

ノヴォトニーとメルロ＝ポンティにおける セザンヌの生と絵の関係

井ノ上薫

ジュディス・ヴェクスラーによれば、それまでの様々なポール・セザンヌの絵の解釈には、「形式主義的解釈と人間主義的解釈の対立」⁽¹⁾ という、20世紀の批評におけるイデオロギイ的対立が認められるという。本論では、解釈とは必ずしも明晰判明ではない対象の意味を引き出し、示すことであるとする。そして、ヴェクスラーが語るふたつの立場は、セザンヌの絵を解釈する際に、個人的・社会的・歴史的な文脈といたったセザンヌの生との関連付けを認めるか否かで対立している。本論では、セザンヌの生と絵の関係に対するモーリス・メルロ＝ポンティの考え方を、セザンヌを主題的に論じる『意味と無意味』⁽²⁾ 所収「セザンヌの懐疑」を中心に解明し、メルロ＝ポンティの立場を明らかにすることを目指す。その際、「非人間的な (außermenschlich/inhuman)」⁽³⁾ という表現に注目して、メルロ＝ポンティが参照するセザンヌ研究者フリッツ・ノヴォトニーの主張と比較することで、メルロ＝ポンティの主張の特徴をより鮮明にする。

メルロ＝ポンティは「セザンヌの懐疑」で、エミール・ベルナールやジョアシャン・ガスケによるセザンヌの伝記的記録を数多く参照している。また、「セザンヌの懐疑」とほぼ同時期に発表された『知覚の現象学』⁽⁴⁾ では、セザンヌは未だ人間がいない先一世界の諸風景を描いているとする⁽⁵⁾。この箇所は、ノヴォトニーの論考「芸術との関係における人間セザンヌの問題」⁽⁶⁾ からの引用に基づいている。ジョナサン・ギルモアも指摘するように、メルロ＝ポンティのセザンヌ解釈は、様々な伝記的記録とノヴォトニーの主張から大きな影響を受けていると言える⁽⁷⁾。一方で、メルロ＝ポンティが引用するノヴォトニーの論考は、主にガスケの記録を中心とする伝記に対して批判的な態度を取っており、伝記をセザンヌの絵の解釈の参考にすることに否定的である。つまりメルロ＝ポンティは、画家の生と絵の関係に関して、ノヴォトニー

の主張を自分なりの仕方で捉え直しながら、自身の主張を形成している。特に、ノヴォトニーとメルロ＝ポンティが共に用いる「非人間的な」という表現には、各々が考える画家の生と絵の関係が現れている。そのため、この表現は両者の違いを明らかにする手掛かりとなるはずである。

このようなノヴォトニーの主張との違いは、メルロ＝ポンティ研究の文脈では今まで注目されてこなかった。そのため、この違いの解明はメルロ＝ポンティ研究の進展に役立つと考えられる。同時に、セザンヌ研究においてメルロ＝ポンティの立場を位置付けることにも寄与するだろう。

本論の構成は次のとおりである。第一節と第二節では、ノヴォトニーとメルロ＝ポンティの「非人間的な」という表現の内実と、セザンヌの生と絵の関係に対する考え方を各々確認する。おわりに、ノヴォトニーとメルロ＝ポンティの主張の違いを明らかにする。また、メルロ＝ポンティの主張が持ち得る意義や今後の課題を簡単に示す。扱うテキストは、前述の「芸術との関係における人間セザンヌの問題」と「セザンヌの懐疑」を中心とし、適宜『知覚の現象学』も参照する。

1 ノヴォトニーにおける非人間的なセザンヌの絵とセザンヌの生の関係

本節では、セザンヌの絵が非人間的であるとはどのようなことを指して言っているのか、そして、非人間的なセザンヌの絵とセザンヌの生はどのように関わるのか、の2点についてノヴォトニーの考え方を確認する。

1.1 ノヴォトニーによる非人間的なセザンヌの絵

ノヴォトニーは、「否定的としてのみ印付けられ得るセザンヌの芸術の多くの諸特徴」⁽⁸⁾を非人間的と形容する。そして、非人間的なものの要件として、「人間に背を向けた環境の観察への没頭」⁽⁹⁾と「描出される事象の生への、人間の知的かつ感情的なあらゆる関心の欠如」⁽¹⁰⁾を挙げる。これらの要件は、「両者がそろってようやく、セザンヌにおける問題の特殊性を生み出す」⁽¹¹⁾という。

まず、ひとつめの要件である環境の観察への没頭について、西洋絵画史において「雰

囲気と光」⁽¹²⁾が新たに描かれる対象になったと語られる。つまり、何らかの意味的なまとまりを持つ事物ではなく、これらの事物を構成するものが描かれるようになったということである。この変化は、「人間中心的な世界観察の限界を意味する」⁽¹³⁾と評価される。そしてノヴォトニーによれば、この環境の観察への没頭だけでは、非人間的と形容するには不十分であるという⁽¹⁴⁾。

そこで、知的および感情的なあらゆる関心の欠如というふたつめの要件が要請される。ノヴォトニーはこの欠如について「いわば知的経験以前の——そして感情的経験以外の——状態にあるように物を示す客観の世界 (Objektwelt) が、セザンヌの芸術において形作られるように見える」⁽¹⁵⁾と述べる。そして、セザンヌの絵には、発生しつつある諸事物の現象に寄与する「根源的なもの」⁽¹⁶⁾が認められるという。つまり、セザンヌの絵には知的および感情的に経験されるのではない諸事物を現れさせるものが描かれていると、ノヴォトニーは考えている。

この考え方を理解するにあたり、ノヴォトニーがセザンヌの絵を「描かれた認識批判」⁽¹⁷⁾と呼び、イマヌエル・カントの哲学との親和性を認めていることに注目する⁽¹⁸⁾。カントは『純粋理性批判』⁽¹⁹⁾で、概念を用いて思考する能力である悟性と、私たちが触発する対象を受容する能力である感性を区別する。また、認識と対象の直接的な関係の仕方である直観は、私たちが諸対象に触発される限りで生じるため⁽²⁰⁾、主観の心的状態の表象である感情においては生じ得ない。そして、感性における対象からの触発によって引き起こされた結果が感覚であり、私たちは感覚を通じた直観によって現象としての対象と関わっている。時と場によって移り変わる感覚に対して、必然的で普遍的な、純粋かつアプリアリな現象の形式が、直観の形式である。直観の形式は、客観の側に備わるものではなく認識主観の側の形式であり、対象が現れることを可能にする。外的な対象の認識における直観の形式のひとつは空間である。

ノヴォトニーは、環境の観察への没頭とあらゆる関心の欠如というふたつめの要件を、絵画平面上の色によって造形されたセザンヌの絵の空間に認めている。そして、カントに倣って、セザンヌの絵の空間を「芸術的な現象にもたらされた、アプリアリな直観の形式」⁽²¹⁾としている。つまり、カントによる空間と類比的に、セザンヌの絵の空間は、描かれる対象ではなく描き出す絵の造形の側に存する、対象を現象させる形

式であると言える⁽²²⁾。そして、この空間において、あたかも「初めて、ただ見られただけのような何か」⁽²³⁾、表情のない人間や静止した風景、すなわち、思考や感情と結びつくあらゆる有機的生が欠如した無機的な諸対象が現れる⁽²⁴⁾。以上のような解釈の下、ノヴォトニーはセザンヌの絵を「非人間的な」と呼ぶのだと考えられる。

1.2 ノヴォトニーによる生と絵の関係

ノヴォトニーの考えるセザンヌの生と絵の関係は、上で明らかにしたことから容易に導かれる。セザンヌの絵には概念的思考や感情を欠いた直観の形式が描かれる以上、セザンヌの絵の解釈にセザンヌの思考や感情といった生に関する知識は必要ない。さらに、「生の形式と芸術形式の間の矛盾」⁽²⁵⁾、つまり生と絵は連動しないことさえ主張される。

この矛盾に関して、ノヴォトニーはガスケによるセザンヌの記録を批判している。例えば、セザンヌが批評家たちに関して述べた「彼らは、どういうふうにニュアンスのある緑色を赤色に混ぜて、口に悲しみを与えたり、頬をにこやかに見せたりするのか、とても考えが及ばないだろう」⁽²⁶⁾ という発言が、ガスケの記録から引用される。この発言からは、セザンヌが描く肖像画の人物には生き生きとした表情があることが伺え、上で示したようなノヴォトニーの解釈と対立する。そしてノヴォトニーは、このガスケの語るセザンヌの発言とセザンヌの絵に矛盾を見出し、発言や行動などのセザンヌの生とセザンヌの絵を各々独立した別のものとしたのだと考えられる。

以上より、セザンヌの絵は思考や感情を欠いた直観の形式としての空間を描き出すため非人間的と呼ばれ、セザンヌの生と絵を結び付けて解釈することはできないと、ノヴォトニーは考えていることが明らかになった。

2 メルロ＝ポンティにおける

非人間的なセザンヌの絵とセザンヌの生の関係

本節では、ノヴォトニーと同様に、非人間的なセザンヌの絵と、セザンヌの生と絵の関係について、メルロ＝ポンティの考えを確認する。

2.1 メルロ＝ポンティによる非人間的なセザンヌの絵

メルロ＝ポンティによれば、「私たちの知覚は〔中略〕諸事物の慣れ親しんだ現前を見出すのにちょうどよく、諸事物の現前に隠れた非人間的なものを再び明かすには不十分に、諸事物に向けられる」⁽²⁷⁾であるという。対してセザンヌは、「未だ人間たちがいなかった先－世界の諸々の風景」⁽²⁸⁾を描いており、「セザンヌの絵は〔中略〕人間がその上に住まう、非人間的な自然という背景を明かす」⁽²⁹⁾と述べられる。

非人間的な自然を明かすという主張に関連して、メルロ＝ポンティはセザンヌの人間の顔の描き方に言及している。以下、顔の知覚と比較しながら、セザンヌの顔の描き方の特徴を考察する⁽³⁰⁾。

まず知覚においては、私たちが友人のうれしそうな笑顔を見るとき、私たちにはこの笑顔を浮かび上がらせる諸々の色の配置が見えている。また、私たちは、この色の配置は笑顔であるなどと考える間もなく笑顔だとわかるし、友人のうれしいという感情自体は見ることができない。そのため、「顔は、何らかのものを成す諸々の色と光の配置によってのみ、この何らかのものを表現する」⁽³¹⁾とされる。しかし、私たちは多くの場合、友人のうれしそうな笑顔を見ているのであり、この笑顔を成す色の配置が見えていることには気付いていない。

メルロ＝ポンティはこの色の配置に関して、私たちが事物を知覚するとき、「身体が存在そのものと一体となった始源的な空間性」⁽³²⁾を伴っていると語る。空間性とは、私たちが身体を用いて何かをすることができる環境、つまり私たちが生きられる環境のことである。この始源的な空間性は自然的世界と呼ばれ、身体と共に生まれた私たちは、初めて感覚できるようになったときから常に、何らかの仕方で自然的世界を生きてしまっているとされる⁽³³⁾。また、自然的世界において、身体は、私たちの意識による思考や私的な感情以前に、全身の感覚器官を通じた様々な感覚を組織化し、事物を知覚することができるという⁽³⁴⁾。つまり、私たちの思考や感情を通じた事物の把握以前に、身体はその場面に応じた仕方で諸感覚を組織化し事物を知覚してしまうのである。そして、笑顔を生じさせる色の配置はひとつの感覚的な組織化の仕方を示している。

さらにメルロ＝ポンティは、私たちには絶えず事物の新たな側面が現れ、私たちは事物を把握しきれないことから、「諸事物は非人間的な自然という背景に根付いている」⁽³⁵⁾とする。非人間的な自然という背景に根付くとは、人間とは独立に存するような諸事実から成り立っているということである。先に確認したことも踏まえると、次のことが言える。すなわち、私たちは、自然的世界と一体となった身体による感覚的な組織化を通じて、人間の思考や感情を欠いた諸事実から成立する諸事物、上の例では色の配置から成る事物のような笑顔を知覚している。しかし私たちは多くの場合、色の配置には気付かず、思考や感情を帯びた友人のうれしそうな笑顔を知覚する。

このような知覚に対して、「セザンヌが描こうとしたのは、この始源的な世界である」⁽³⁶⁾。また、「セザンヌは自らに形を与える最中の物質、自発的な組織化によって生まれつつある秩序を描こうとする」⁽³⁷⁾とも述べられる。これらの記述から、次のように考えられる。すなわち、セザンヌは、絵画平面上に色で「諸事物と諸々の顔の感覚できる布置を完全に再建」⁽³⁸⁾しようとすることで、身体による感覚的な組織化を、あたかも初めてするように絵においてやり直す。こうして、自然的世界が生まれつつあるところが描かれる。このとき、色の配置から人間以前の事物が成立し、セザンヌの絵は非人間的と形容されることになる⁽³⁹⁾。

以上から、ノヴォトニーとメルロ＝ポンティの考える「非人間的な」という表現は、思考や感情を欠いた、何かを生じさせるものが描かれていることを示す点が、共通していると言える。しかし、メルロ＝ポンティは身体に注目し、ノヴォトニーが考えるように内容を捨象した直観の形式としての空間ではなく、私たちが生きることのできる空間性と「非人間的な」という表現を結び付けている点が、ノヴォトニーとは異なる。

2.2 メルロ＝ポンティによる生と絵の関係

以上のような解釈に基づき、メルロ＝ポンティは、ノヴォトニーと同様にセザンヌの絵を非人間的としながら、生と絵の関係についてはノヴォトニーと異なる立場を取っている。メルロ＝ポンティによれば、「作者の生は作品に開かれている」⁽⁴⁰⁾と同時に、「セザンヌの作品の意味はセザンヌの生によっては決定され得ない」⁽⁴¹⁾。換言すると、セザンヌの絵にセザンヌの生の影響を認めることはできるが、生によって

絵の唯一の決定的な解釈は与えられないということである。

この主張を理解するために、メルロ＝ポンティが精神分析の知見から学んだ「ただ可能であるに過ぎない動機付けという諸関係」⁽⁴²⁾を確認しよう。

例えば、直立二足歩行をし、日本語を話し、大学の美学研究室で学んでいる人は、否応なく自らを取り巻くこれらの状況の影響を受けて生きている。これらの状況は複合的にこの人の振る舞いを動機付けており、この人のある振る舞いに、例えば直立二足歩行や日本語話者であること、美学を研究していることの影響を認めることは可能である。しかし、これらは複合的に影響しているため、そのひとつがある振る舞いの唯一の原因であると言うことはできない。このときの状況と振る舞いの関係が、前述の動機付けという関係である。

セザンヌの「表現的な諸々の価値の宙吊りとしての統合失調性気質的なもの」⁽⁴³⁾とセザンヌの絵を描く行為の間にも、この動機付けの関係が認められる。つまり、多くの場合は気付かれていない色の配置をセザンヌが描けたのは、統合失調性気質的なものに動機付けられて、思考や感情と結びつくあらゆる要素が排除されたからだと解釈できる⁽⁴⁴⁾。しかし、あくまで絵が描かれた後に事後的にセザンヌの統合失調性気質という生との関係が見出されるのであって、この気質が唯一の原因となってセザンヌがこのような絵を描いたという排他的な因果関係は認められない。

さらに、「作品の意味は作品自身以外には言い表せない」⁽⁴⁵⁾のであり、作品は多様な解釈を生み出す源泉とされる。絵を描く行為を跡付ける作品は、作者の意図を超えて、この行為を動機付ける様々な状況と結び付けて解釈され得るのである。

本節で明らかになったメルロ＝ポンティの考え方は次のとおりである。まず、セザンヌの絵には、思考や感情を帯びた知覚以前の、身体によって組織化されつつある非人間的な色の配置が描かれているので、この絵は「非人間的な」と呼ばれる。セザンヌの絵はセザンヌの統合失調性気質という生と結び付けて解釈できるが、それ以外の解釈も可能であり、セザンヌの絵は多様な解釈を生み出し続ける。

おわりに

以上から、メルロ＝ポンティは、ノヴォトニーの論考を参照しながら、「非人間的な」という表現の内実と、セザンヌの生と絵の関係の点で、異なる主張をしていることが明らかになった。ノヴォトニーもメルロ＝ポンティも、セザンヌの絵に思考や感情を読み取る安易な人間主義的解釈からは距離を取っており、セザンヌの絵には何かを生じさせるものが描かれていると考えている。しかし、セザンヌの絵を純粋に形式的と考え、セザンヌの生は絵の解釈に役立つことはできないとするノヴォトニーに対して、メルロ＝ポンティは自然的世界を生きる身体という考えを導入し、セザンヌの絵をセザンヌの生の様々な文脈と結び付けて解釈することは可能であると認めている。

最後に、本論で解明したメルロ＝ポンティの主張が持ち得る意義や今後の課題を簡単に示そう。

本論冒頭で示した形式主義的解釈と人間主義的解釈の対立に関して、メルロ＝ポンティはどちらか一方の解釈を選ぶのではない、第三の立場を示している。この立場は、安易な二項対立に回収されずにセザンヌの絵を解釈するために、参考になると考えられる。

また、精神分析の知見を活かしてセザンヌの絵を解釈した他の論者とメルロ＝ポンティの主張の比較検討は、今後の課題である。この検討は、セザンヌ解釈の多様性をより鮮明にし、メルロ＝ポンティの芸術論の特徴の理解を深めることに役立つだろう。

註

- (1) Wechsler, Judith, *Cézanne in perspective*, Hoboken, Prentice-Hall, 1975, p. 2. 以下、外国語文献の引用文の訳は全て筆者による。訳出に際して、既訳があるものは適宜参照した。
- (2) Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948. 以下、SNS と記す。
- (3) *außermenschlich* は直訳すると「人間外的な」だが、本論の中心となるメルロ＝ポンティがノヴォトニーを引用する際にこの語を *inhumain* としていることから、「非人間的な」で統一する。
- (4) Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. 以下、PhP と記す。

- (5) cf. PhP, pp. 372-373.
- (6) Novotny, Fritz, “Das Problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst” , *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 26, 1932. 以下、PM と記す。
- (7) cf. Gilmore, Jonathan, “Between Philosophy and Art”, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 315.
- (8) PM, p. 279.
- (9) PM, p. 271.
- (10) PM, p. 271.
- (11) PM, p. 271.
- (12) PM, p. 272.
- (13) PM, p. 272.
- (14) cf. PM, p. 272.
- (15) PM, p. 280.
- (16) PM, p. 280.
- (17) PM, p. 278.
- (18) アグネス・ブラハは、ノヴォトニーの空間に関する主張とカントの認識論の関係を指摘している (cf. Blaha, Agnes, “Fritz Novotny and the new Vienna school of art history – an ambiguous relation” , *Journal of Art Historiography* 1, Birmingham, The University of Birmingham, 2009, pp. 10-11.)。
- (19) Kant, Immanuel, *Kants gesammelte Schriften, Band III/ IV, Kritik der reinen Vernunft*, Berlin, Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1902-. 以下、引用文の参照元は初版 (A) と第二版 (B) の頁数を並べて記す。また、本論におけるカント解釈は、御子柴善之『カント純粋理性批判』(株式会社 KADOKAWA、2020 年。)に多くを負っている。
- (20) cf. Kant 1902-, A: p. 19/ B: p. 33.
- (21) PM, p. 285.
- (22) 大木 (2019) が指摘するように、ノヴォトニーはセザンヌの絵の空間に表現される情動的な内容も認めている (cf. 永井隆則編、イザベル・カーン・浅野春男・大木麻利子・工藤弘二『セザンヌ——近代絵画の父、とは何か?』三元社、2019 年、106 頁。) また、Novotny (1938) では、セザンヌの絵の空間形式の特異性を詳細に考察している。この点については、遠藤太郎「セザンヌの絵画におけるコンポジションの欠如——フリッツ・ノヴォトニー著『セザンヌと科学的遠近法の終焉』に見られる解釈について——」(『芸術工学への誘い VII』、岐阜新聞社、2003 年、118-135 頁)を参照。

- (23) PM, p. 287.
- (24) PM, p. 279.
- (25) PM, p. 290.
- (26) PM, p. 294./ ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳、岩波書店、2009年、335頁。
- (27) PhP, p. 372.
- (28) PhP, pp. 372-373.
- (29) SNS, p. 21.
- (30) 非人間的な自然やセザンヌが描こうとするものについては、「『セザンヌの懐疑』における色と輪郭」(メルロ＝ポンティ・サークル第30回研究大会個人研究発表, 2024年9月)で詳細に検討した。
- (31) PhP, p. 372.
- (32) PhP, p. 173.
- (33) cf. PhP, p. 379.
- (34) cf. PhP, p. 381.
- (35) PhP, p. 374.
- (36) SNS, p. 17.
- (37) SNS, p. 17.
- (38) PhP, p. 372.
- (39) Figal (2010) は、メルロ＝ポンティが語る非人間的な世界は「あらゆる文化的な考えや制度の源泉としての人間の生の根源的な過程」(Figal, Gunter, “Merleau-Ponty and Cézanne on Painting”, *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion, and Perception*, London, Bloomsbury Publishing, 2010, p. 34.)であり、「現実的に非人間的ではあり得ない」(Figal 2010, p. 34)と指摘する。現実的に非人間的ではないという指摘は、人間の認識における直観の形式を持ち出すノヴォトニーにも当てはまるだろう。一方でノヴォトニーは、ホセ・オルテガ・イ・ガゼットが「芸術の脱人間化」という表現を用いながら主張する (cf. ホセ・オルテガ・イ・ガゼット『オルテガ著作集3』白水社、1998年。) ような、創造的主体としての近代的人間は明確に否定する (cf. PM, pp. 297-298.)。
- (40) SNS, p. 43.
- (41) SNS, p. 18.
- (42) SNS, p. 30.
- (43) SNS, p. 26. メルロ＝ポンティによる統合失調症の解釈については、澤田哲生『メルロ＝ポンティと病理の現象学』(人文書院、2012年。)を参照。
- (44) メルロ＝ポンティは、「セザンヌの統合失調性気質と作品の間には関係がある。その理由は、

ノヴォトニーとメルロ＝ポンティにおけるセザンヌの生と絵の関係

作品は病の形而上学的な意味——諸々の凝固した現れの全体への世界の還元としての、表現的な諸々の価値の宙吊りとしての統合失調性気質的なもの——を明かすからだ」(SNS, pp. 25-26.) と語っている。

(45) SNS, p. 7.

描写の哲学における二面性概念の再検討 ——三重性と屈折

今井慧

1. 初めに

本論文は画像 picture を扱う。画像とは、対象を描写 depict するような、視覚的表象である。『富嶽三十六景・凱風快晴』のような芸術作品と見なされる絵画から、家具の組立説明書に付されているイラスト、スマホで適当に撮った写真まで、対象を視覚的に表象するようなもの全般である。このように画像を特徴づけることがすでに、画像に関する何かしらの立場を採用していると言える。これは、分析美学における描写の哲学と呼ばれる分野の言葉づかいである。本論文は、描写の哲学の知見に基づいて議論を進める。

画像に描かれるものは、基本的には視覚的なものである。逆に明らかに視覚的でないもの、物的でないものが、「描写」されうるかは定かではない。描写の哲学における言葉づかいでは、「悲しんでいる人が描写されている」とは言われるが、「悲しみが描写されている」とは言われない。そのような場合は、例えば「悲しみが表出 express」されていると言われるだろう。描写の哲学の中心的な課題は、ある二次元平面上の色の散らばりが、何か他のものを視覚的に描写しているとはどういうことか、という問いに答えることである。

では、本論文が試みることは何なのか。本論文は、一言で言えば画像にまつわる〈屈折〉 inflection という現象を探究することである。〈屈折〉とは、暫定的に言えば、画像表面の特徴が描写対象の経験を独特の仕方で変化させる現象である。例えばゴッホの《星月夜》に描かれている夜景は、神秘的なエネルギーに満ちているように見える。それは、この絵画が単に満月や糸杉のある夜景を描写しているからではなく、むしろゴッホの独特の筆致のゆえにそうであるように思われる。このような状況を指し示す一つのやり方が、〈屈折〉である。本論文は、ロペスとベンス・ナナイの議論における〈屈

折〉概念を検討することを目標とする。

2. 〈屈折〉とは何か

すでに述べた通り、描写の哲学の中心的課題は描写を定義することである。とはいえ他にも様々なトピックがあり、その中には画像の美学とでも言えるようなテーマもある。〈屈折〉は、その一つであると考えることができる。では、そもそも〈屈折〉とは何なのか。ロペスが最初にこの概念を導入したと言える2005年の著作では、この語はそれほど大々的に使われているわけではない。さらにこの語は、絵画の道徳的な諸性質や、感情表出などが絵画経験に与える影響に言及する際にも用いられている⁽¹⁾。本書の索引にもこの語は見当たらず、したがってこの時点でロペスがこの語を一つの概念として用いていたかどうかは分からない。だが、後段で参照するロペスの後の議論を見るに、後にはっきりと概念化されるだけの重要性がこの語にあったことは間違いない。

では、ロペスが実際に〈屈折〉に言及している箇所を見てみよう。

時には、〈の内に見ること〉はイリュージョン的であり、〈デザインを見ること〉から分かれていく。この場合、その情景を対面で見られたときに持ちうる三次元的な性質を持つものとして見ることは、同時に画像の二次元的な特徴を見ることを排除する。だが、〈の内に見ること〉はしばしばイリュージョン的ではない。デザインの特徴が描写的内容を〈屈折〉させるかもしれない *may inflect*。すると〔描写された〕情景は、画像の内にもみ見られうる性質を持つものとして経験される⁽²⁾。

ここでは、イリュージョン的な絵画、いわゆるトリック・アートやトロンプ・ルイユと呼ばれるものなどのように一見して描写対象そのものにも見えるような画像ではデザインへの注目が発生しない可能性があるのに対し、画像と言えるものの多くを占めるイリュージョン的ではないような画像ではデザインへの注目が生じ、そのことに

よって描写された情景が画像に独特の仕方で経験されるようになることが語られている。この点についてよりよく理解するためには、ロペスの〈デザインを見ること design seeing〉の概念を導入することが必要だろう。ロペスは次のように述べている。

画像のデザインを対面で見るとは、デザインをデザインとして見ることを含意しない——それは〈デザインを見ること〉を含意しないのだ。〈デザインを見ること〉とは、ある情景を描写する二次元表面上の印、色、テクスチャの配置 configuration として、画像を視覚的に経験することである⁽³⁾

私たちは、画像を適切に見ている限り、どうしても画像表面が目に入っているという意味では、常に画像の表面を、すなわち表面のデザインを見ている。だがロペスがここで〈デザインを見ること〉という術語で指し示そうとしているのはそれ以上のことである。つまり、描写対象が現れる仕方に画像表面の色などの配置がどのように関わっているか、そのような観点から画像を見るのが〈デザインを見ること〉である。そもそも「デザイン」という語自体が、ロペスが特別な意味を持たせて使う言葉である。「デザインは、その内に何も見ることなしに画像表面を見るときに見える表面の配置であり、その内に何かを見ることに関与している responsible ものである」⁽⁴⁾。だから例えば、キャンバスがとても古いということは画像表面の性質ではあるが、それが画像として機能していることには関与していないので、ロペスの言う意味では「デザイン」ではない。それゆえ〈デザインを見ること〉とは、単に画像表面が知覚されているということだけでなく、画像が何かを描いているということの原因となっているものとしての画像表面を見ることであり、何かを描いている配置として画像を見ることである。

二つ前の引用で見た通り、〈屈折〉とは、〈デザインを見ること〉においてデザインの特徴が引き起こすとされるものであり、そこで描写対象は画像の内ではしか帰属されないような性質を持っていると見なされる。つまり、画像を見る際、画像表面の内では描写に関与している性質を、対象を描写するものとして見るとき、描写対象が、それを対面で経験した際には帰属されないような経験を持っていると見なされる、という

ことである。《星月夜》で考えれば、この絵画を見るとき、夜空を描いているうねる筆致を、夜空を描いているものとして見るとき、描写されている夜空は、実際の夜空の経験が持たないような性質（言うなれば、うねるようなエネルギー）を持つことになる。

とはいえ、〈屈折〉が常にもっともよい説明なのかは定かではない。《星月夜》の良さを〈屈折〉によって説明するのはもっともらしいと思われる。一方で、《星月夜》が描く夜景は、単に直接見たとしても見るに値する経験であるように思われる。ロペス自身は画像の美的価値に関する多元的説明を好んでおり、屈折はあくまで画像の美的価値を説明する一つのツールに過ぎない。以下では、より近年のロペスの議論を参照しながら屈折概念の理論的立ち位置を探っていきたい。

3. 絵画の価値に関する多元的説明

ロペスは、The Routledge Companion to Aesthetics に寄せた絵画 painting に関する章で、絵画が絵画として持つ独特の価値の源泉について論じている⁽⁵⁾。それによると、絵画の価値は多元的に説明されるべきである⁽⁶⁾。そこでロペスは、絵画が絵画としての価値を持ちうる様々な事情を簡潔に説明している。ロペスによれば、その仕方は主に四通りに分けられる。一つは模倣説 mimetic account である。模倣説によれば絵画の価値は、描写された対象を実際に見ているかのような視覚経験を与えることにある。この説明は、美しい情景の写真などについてはもっともらしいが、グロテスクな情景や退屈な情景を描いた絵画、あるいは後に述べる形式主義的な絵画の良さを説明することはできていないだろう。

模倣説は絵画が描く対象を重視するが、逆に、絵画の対象とは関連しない部分に絵画の価値を見出すことも可能だろう。ロペスが形式主義 Formalism と呼ぶ立場がそれで、クライヴ・ベルやロジャー・フライらに帰される。形式主義者は絵画の表面上の色や形、テクスチャを塑像的形態 plastic form と呼んで絵画の図解的内容 illustrative content から区別し、前者を絵画的なものに特有の価値の源泉と見なす。形式主義には、塑像的形態と図解的内容の統一によっても絵画の価値が生ずるとするオプションもある。

形式主義を取らなくても、絵画において、デザインされた物理的な表面と、その描写対象を分けて考えることができる。この両者の間に認められる関係次第で、絵画の価値を説明する方法を二つ考えることができる。ロペスはこれらをそれぞれ、平行説 parallelism と二重説 twofoldness account と呼ぶ。ロペス自身はこの点を強調していないが、平行説と二重説はそもそも、絵画の価値に関する立場というよりは描写の定義に関する立場である。だがロペス自身は描写の価値でなく定義についても多元的な理解をとる。そのためこの二つの説は、それぞれの説のように描写を理解した場合、画像に特有の価値はどのように説明されるかという立場であり、描写の定義を巡る議論の中でこれらの立場が登場する際とはやや扱われ方が違うと言える。

一つ目、平行説はしばしばゴンブリッチに帰される立場に近い。この考えによれば、絵画表面と描写対象は同時には見られていない。平行説によってその価値が説明できる絵画は多くないが、ロペスによればトロンプ・ルイユなどのようなイリュージョニスティックな絵画はまさに平行説的な事例である。より広く受け入れられた理解によれば、画像表面と描写対象は同時に見られることができる。ウォルハイムによる〈の内に見ること〉に基づく説明だ。ロペスはこれを二重説 twofoldness account と呼ぶ。二重説によれば、絵画の描写対象の経験はデザインを認識することを伴い、それによって、描写対象の経験は対面でのその経験とは異なるものになっている。すなわち、〈屈折〉が起きている可能性がある。というよりも、以上に述べたような〈屈折〉の議論が、二重説的な画像理解の上に成立しているといえる。〈屈折〉が起こるためには、描写対象が経験されていると同時に、その対象が描写されていることに関与している画像表面の配置が、それを描写しているものとして見られているのでなければならないからだ。以上が、ロペスによる絵画の価値に関する議論である。ロペスにとって、絵画の価値を説明する包括的な理論は存在しない。代わりに、模倣説、形式主義、平行説、二重説が、絵画の価値を分担して説明することになる。〈屈折〉は、この四つの候補の内の一つ、二重説における絵画の価値の内実として登場するのだ。だが、デザインが対象の経験に影響を与えとはどのようなことなのか。以下では、認知科学における「注意」の概念を用いて画像知覚理論を精緻化することを目指すベンス・ナナイによる〈屈折〉の説明を見てみよう。

4. 〈屈折〉と注意

ベンス・ナナイは、先にも述べたウォルハイム的な二重性のテーゼ、すなわち、画像の内に何かを見ている際には画像表面と描写対象を同時に見ているというテーゼを、注意の概念によって細分化することを提案している⁽⁷⁾。それによると、ウォルハイムが述べる二重性の主張は、

- (i) 画像表面と描写対象の両方に意識的に注意を向けている。
- (ii) 画像表面と描写対象の両方を視覚的に表象しているが、描画対象だけに注意を向けている

の二つに分けられる。画像知覚の記述としては (ii) で十分であるとされる一方で、ナナイによれば、(i) は画像を美的に評価する際には必要なものとされる。そしてそれは、まさにロペスの言う〈屈折〉に相当するとナナイは言う。ロペスの言う〈デザインを見ること〉は、ナナイの語法で言えば、画像表面と描写対象の両方に意識的に注意を向けている、ということなのだ。〈屈折〉は、(ii) の意味での二重性を必ず含んでいることになる。さらにナナイは、〈屈折〉された〈の内に見ること〉においては、単に画像表面と描写対象の両方に注意が向けられているというだけでなく、この両者に言及することなしには完全には特徴づけられないような関係的性質に注意が向けられているという。これをナナイは、「デザインー情景性質 design-scene property」と呼ぶ⁽⁸⁾。〈屈折〉においては、このデザインー情景性質に注意が向けられることによって、画像の経験は描写対象を対面で経験した場合には経験されないような性質を伴うことになる。デザインー情景性質は関係的性質であり、描写対象が単独でもちうるものではないからだ。

後にナナイは、画像の美的評価を分散された注意の概念と結び付けて理解するようになる⁽⁹⁾。ナナイの理解では画像知覚には画像表面 (A)、画像がエンコードする三次元対象 (B)、描写対象 (C) の三重の層がある。画像表面とは、文字通り画像表面である。画像がエンコードする三次元対象と、描写対象の違いは説明を要するだろう。すでに見たように、描写の哲学においては画像表面と描写対象の二重性がしばしば取りざたされてきた。そこでは、画像の内には描写対象がいわば直接に見られていると

想定されている。だが、写真などの事例ではそのような説明は一見もっともらしいが、他の事例ではそうではない。ナナイが好んで用いる例はミック・ジャガーのカリカチュアである。ナナイによればミック・ジャガーのカリカチュアはしばしば口の大きさを誇張されて描かれる。カリカチュアの描写対象はミック・ジャガーである。だが画像が描いている人物らしきものは、ある意味ではミック・ジャガーには似ても似つかない。それは単に画像が描いている何らかの三次元の存在に過ぎず、ミック・ジャガーを知っている人だけが、それをミック・ジャガーと結び付けて理解できる。こうした事情を説明するため、ナナイは画像知覚を二重性ではなく三重性から理解することを提案する。

話を戻すと、〈屈折〉はAとBの関係的性質に注意を向けることだと第一には理解されているように思われる。だが、デザインと描写された情景という対は、二重性を前提とした説明になっており、ナナイによる三重の説明とは厳密には対応しない。それを踏まえてかナナイは、画像の美的評価に関する理論を、〈屈折〉に限らず画像に向けられた分散された注意として理解することを提案する。分散された注意とは、ある種の美的経験を理解するためにナナイが提案する概念で、対象に関しては集中しているがその性質に関しては分散しているような注意のことである。ナナイによれば、〈屈折〉された〈の内に見ること〉においてデザイン-情景性質に注意を向けることは、デザイン-情景性質の関係項である画像表面と描写対象の性質に注意を向けることであるから、この注意は性質に関して分散していると言える。またナナイによれば画像知覚の感覚的個別者は時空的領域であるから⁽¹⁰⁾、対象に関してはこの注意は集中していると言える。画像表面と描写対象は画像の同じ箇所にあるからである。したがって、ナナイにとって画像経験に独特な価値とは、画像知覚の三重の側面のそれぞれへと分散された注意を行使することである、と理解することができる。ナナイは一連の議論を、ロペスの〈屈折〉概念のモチベーションを引き継ぐものとして考えているようである。だが、両者の論じる〈屈折〉概念にはかみ合わない点があるように思われる。次節ではこの点を検討する。

5. 比較と検討

ナナイによる〈屈折〉概念の利点の一つは、彼自身の三重性理論及び注意の概念と結び付けられた説明力の高さだろう。ロペス自身の理論は、あくまでデザインへの注目が描写対象の経験を対面のそれとは異なるものにするというものであり、説明の大枠としては有効なものの起きていることの内実の説明としては今一つである。だが、両者の議論にはすれ違いもあるように思われる。

ロペスにとって、〈屈折〉はあくまで絵画の価値に関する二重説を適用することが妥当である限りにおいて適用される概念に過ぎない。一方ナナイにおいては、それは画像表面と描写対象の関係的性質に注意を向けることに過ぎない。あるいは、画像表面、画像がエンコードする三次元対象、描写対象の間で注意を分散させることに過ぎない。したがって、どんな画像であっても〈屈折〉が生じるということになる。例えば、スマートフォンでおぎなりに撮られたような写真においても、この関係的性質に注意を向けることができる。あるいは、A、B、Cにそれぞれ注意を分散させることができる。だが、〈屈折〉概念が捉えたいのは《星月夜》のような事例であり、凡庸な写真ではない。もし、ナナイが定義する限りでの《屈折》が凡庸な写真にも《星月夜》にも全く同じ形式で起きるとするならば、ナナイの説明は結局のところ《星月夜》の何がそんなに特別なのかを理解する上でそれほど役には立たないということになる。

では、むしろロペスの方向性の方が有望なのだろうか。そうでもない。ロペスにとって〈屈折〉とは、〈デザインを見ること〉が対象の経験に影響し、それを対面の経験とは異なったものにするということである。だが、実はナナイの場合と同じく、〈デザインを見ること〉自体はどんな画像に対してもできる。そこからさらに一部の事例においてのみ〈屈折〉が起きるのはどうしてなのか、ロペスは説明を与えていない。ロペスの〈屈折〉概念はナナイのそれとは違い最初からある種の絵画の価値を説明するために仕立てられているものの、内実に関する説明を欠く。ナナイの〈屈折〉概念は注意の分散という内実を与えられてはいるものの、どんなタイプの画像にも当てはまってしまう。以下では、〈屈折〉をより有用な説明とする上での方針を素描したい。

私見では、ナナイやロペスにおける〈屈折〉概念の行き詰まりは、画像知覚を二重

性の観点からとらえていることに由来する。もちろんナナイは三重性理論を提案した当人であるが、ことに〈屈折〉概念の検討においては、三重性理論に思い至る前の自身の理論をそのまま三重性理論に当てはめたにすぎず、自身の枠組みを生かし切れていない。では、二重性に留まっていることの問題はなんなのか。それは、その枠組みを用いる限り、〈屈折〉は画像表面と描写対象の関係としてしか記述できないことにある。そのために、ロペスもナナイも、〈屈折〉に実質的な説明を与えることができていない。だがおそらく〈屈折〉には、画像表面ではなく、エンコードされた三次元対象と描写対象の関係であるという側面がある。ナナイ自身の説明では確かにこの関係も論じられているが、それは、あくまで三重性の各側面の間に注意を分散させるという意味に過ぎない。そこでは、各側面はいわば理論的には対等である。だが実際には、エンコードされた三次元対象は、〈屈折〉において特権的な地位を持っているのではないか。《星月夜》のような特異な経験を見る適切なやり方は、このエンコードされたものに注意を向けることかもしれない。〈屈折〉された画像知覚経験を持つこととは、画像にエンコードされた三次元の対象と実際の描写対象の間の共通点に注意を向けることなのかもしれない。つまり、単にこの二つの対象の間で注意を分散させるというよりも、両者の対応する特徴に注意を向け、描写対象というテンプレートにおいてエンコードされた三次元対象を取捨選択してみることなのかもしれない。描写対象は〈屈折〉の効果を受ける先ではなく、むしろエンコードされた三次元対象の経験に対して、描写対象が注意を向ける先を指示するという形で影響を与えるのかもしれない。例えば《星月夜》を見ることは、画像表面がエンコードするうねりのある三次元対象を、それが一つの夜であるという観点から見ることなのかもしれない。だが、〈屈折〉の内実をこれ以上詰めることは、他の機会に譲らなければなるまい。

本論文では、ロペスとナナイによる〈屈折〉概念の議論を検討し、両者の議論の齟齬と限界を明らかにした。両者の議論は画像の美学において注目すべき現象を枠づけしているものの、〈デザインを見ること〉や注意の分散を行った場合に、美的に意味のある〈屈折〉が起きる事例と起きない事例の区別をつける方法を提示していなかった。そのことを確認したうえで、ナナイが提案する三重性の枠組みを用いて、〈屈折〉の内実を逆向きから考える方針を素描することを試みた。それによれば〈屈折〉は、

描写対象の改変された経験というよりは、エンコードされた三次元対象の改変された経験である。このような説明方針は三重性理論においてはじめて可能になるものであり、もしこの議論が正しければ、二重性ではなく三重性の観点から画像を考えるべき理由が一つ増えるということになるだろう。この点は、ナナイ自身においても、描写の哲学を巡る近年の議論においても、十分に意識されていない点だと思われる。描写の哲学に関する浩瀚な検討を行った清塚邦彦の著作『絵画の哲学』においてもナナイは、ウォルハイムの議論をより明確にする手助けを提供するという立ち位置を与えられている⁽¹¹⁾。しかしナナイの提案する三重性理論は、本論文が素描する〈屈折〉の説明の可能性にも示されているように、二重性とは根本的に異なる理論である。あるいはそうでありうる。本論文は、ウォルハイムの延長線上にあると見なされかねないナナイの議論に、ウォルハイムの二重性の議論を根本的に転換する契機が秘められている可能性を明らかにするものである。

註

- (1) Lopes, Dominic, *Understanding Pictures*. Oxford UP, p. 69, 180.
- (2) *Ibid.*, p. 123, 124.
- (3) *Ibid.*, p. 28.
- (4) *Ibid.*, p. 25.
- (5) したがって厳密にはここでロベスが問題としているのは画像 picture ではなく絵画 painting である。
- (6) Gaut, Berys and Lopes, Dominic, ed., *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, 2013, p. 603.
- (7) Nanay, Bence, "Taking twofoldness seriously. Walton on imagination and depiction," *British Journal of Aesthetics*, vol. 62 (3), 2004, pp. 285-289.
Nanay, Bence, "Is Twofoldness necessary for representational seeing?," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.45 (3), 2005, pp. 248-257.
Abell, Catharine and Bantinaki, Katerina, ed., *Philosophical perspectives on depiction*, Oxford UP, 2009.
- (8) Nanay, 2009.

描写の哲学における二面性概念の再検討

- (9) Nanay, Bence, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford UP, 2016.
- (10) Nanay, Bence, “The sensory individuals of picture perception,”. *Philosophical Studies*, vol. 179, pp. 3729-3746.
- (11) 清塚邦彦『絵画の哲学』勁草書房、2024年、189-190頁。

現代中国における日本文化の受容

——「かわいい」美意識を中心に——

孫凌波

はじめに

世界のグローバル化、知識の社会化及び文化の多元化が推進されるにつれ、異なる文化の受容、異なる美意識の受容はグローバル化のための不可欠な要因であることがますます明らかとなってきている。長い歴史を持つ日中の文化交流であるが、近年とりわけ注目に値する現象がある。日本に起源をもつ「かわいい」文化が現代中国において最も愛されている美意識のひとつとなったことである。「kawaii」「萌」など、新興の日本語が中国に伝わったことが、中国語の「可愛(かわいい)」により豊かな意味を与えた。これらの日本語の単語は主に中国の若い世代に影響している。本論文は日本の「かわいい文化」が中国に与える影響及び中国の「かわいい文化」の発展と内包を説明することを主眼とする。目的は「かわいい文化」の中国での発展を明らかにすることである。日本では「かわいい文化」は「少女文化」に由来すると考えられている。しかし中国の主流美意識はかわいいものよりはむしろ立派なもの、壮大なものを好む。それにもかかわらず「かわいい文化」は現代中国で人気が高い。こうした美意識の中国での出現は、若者たちがサブカルチャーへと眼を向け始めた時期と符合している。

「かわいい」美意識の中国での発展

1. 現代中国における日本「かわいい」文化の受容

「かわいい文化」が日本で始まった。日本だけでなくアジア、そして世界全体が「かわいい」に征服されている。日本文化の急速な発展に伴い、「かわいい文化」も広く

伝播し、今では「かわいい」が中国で流行している。

中国古代⁽¹⁾の文章のなかで、中国語の「可(ke)」は「価値がある」、「愛(ai)」は「尊敬する」という意味で、それぞれ独立した単語として現れる⁽²⁾。文明の発達に伴い、言葉の表現は時代のニーズに合わせて変化する。「可(ke)」と「愛(ai)」は次第に「可愛(かわいい)」という言葉、すなわち「かわいい」に発展し、現代中国では動物や子供に多く使われるようになった⁽³⁾。現代中国の「可愛(かわいい)」という言葉は、日本語のかわいいの訳語としての用例が重みを増すようになり、旧来の用法よりも頻繁に使われるようになった。しかし、「可愛(keai)」の意味が完全に変わったわけではない。古代の「可愛(keai)」という意味は今日でも使われている。「可敬可愛(kejingkeai)」⁽⁴⁾はよく新聞記事で教師、警察、解放軍などを形容する。

改革開放後、中国の「かわいい文化」の発展は受容と創造の2つの段階に分けることができる。いまの「かわいい文化」の発展において、アニメは無視できない象徴的な存在である。日本のアニメが大量に導入される前、中国のアニメは伝統的な国画、水墨、切り紙などのスタイルで制作されていた。1978年に「日中平和友好条約」⁽⁵⁾が締結され、日中政府と人民の各分野における交流が始まった。1979年11月29日にCCTV(中国中央テレビ)で放送された『龍の子太郎』から、日本のアニメが正式に中国人の目の前に登場した。テレビの前で『ドラえもん』(1991)『美少女戦士セーラームーン』(1992)の放送を待つことは、中国の「80後」と「90後」の世代(1980年と1990年後生まれの子どもたち)の子供時代の大きな楽しみのひとつとなっていく。大衆文化から見ると、日本のアニメーションは最も影響力がある。中国のアニメ愛好家が日本のかわいいイメージに対して、敏感に反応した。2006年に漫画雑誌『知音漫客』が創刊された⁽⁶⁾。この雑誌の表紙と連載漫画の中で描かれる美少女たちは大きくて丸い目、短い顔、明るい色といった特徴を持っている。また、セル画調は中国の漫画でよく使われる。2012年、『縁結びの妖狐ちゃん』⁽⁷⁾がテンセントアニメで連載を始め、2015年にはアニメが放送された。その中の主人公塗山蘇蘇(トサン・スース)は、6頭身未満の身体、丸い目と優しい表情があって、動物のモコモコした耳もある。彼女は人々の心の中にいるかわいい少女のイメージに完璧に対応している。

アニメだけでなくファッションにも大きな変化が見られた。1990年以前の中国人

の美意識は、当時のファッショントレンドを作った映画やテレビドラマを見ればわかる。これらのイメージは、意見が強く、硬く、少し攻撃的な印象を与える。日中戦争の題材の映画やテレビで登場する男女は主に軍服姿に無造作な短髪で描かれていた。1995年、中国軽工業出版社と日本主婦友社が協力して、中国のファッション業界向けの雑誌『瑞麗 (Ray)』を創刊した⁽⁸⁾。『Ray』だけでなく、『Mina』や『VIVI 昕薇』といった雑誌も、日本のファッション誌と提携して中国で人気を博したものである。2003年、中国の雑誌広告総売上高は24億3800万人民币元(約510億円)だった。『中国媒体広告市場研究報告——2001』(中国メディア広告市場調査報告-2001年版)⁽⁹⁾では、2001年の中国の定期刊行物広告トップ20のうち、『Ray』誌の『服飾美容(ファッション・ヘア&メイク)』が14位にランクインしている。これは、中国の雑誌市場におけるファッション誌の成功だけでなく、中国人の目に映る日本の美的スタイルの成功を意味する。それとともに「かわいい」美学が高く評価されるようになった。その時中国ファッション雑誌では、3分の2は日本と提携している。雑誌が作り上げた女性のスタイルは長髪で、軽い化粧、全体的に暖色を中心に行っている。このような格好は当時の中国で人気があった。

「かわいい」はある意味、ユニークな生き方になっている。我々の日常生活には、かわいいキャラクターや情報、商品などがあふれているが、かつては当たり前だったキャラクターが、今では特別なかわいらしさを持つようになった。「かわいい」を代表するハローキティは2004年1月1日に30周年を迎えた。中国で多くの有名な人が彼女のファンだ。限定80個のハローキティバッグは、中国俳優の范冰冰が2個持っている⁽¹⁰⁾。中国ではハローキティ50周年を祝うため、2023年11月2日から上海で「Hello Kitty cosmos 50周年光影特展」が開催されている。人形、携帯電話、バッグなどの商品から、展覧会、博物館まで、ハローキティという日本を代表するかわいいキャラクターが人気を集めている。2007年8月31日にVocaloidの初音ミク⁽¹¹⁾が誕生。初音ミクは、ツインポニーテールをした16歳のかわいい女の子である。スキャンダルや年齢を重ねた従来の人間アイドルとは一線を画し、いつまでもかわいい完璧なアイドルとして存在している。初音ミクは「音声合成ソフトに擬人化イメージを与える」という製品戦略の結果、世界中の人々から好かれている。2012年3月22

日中国で、洛天依⁽¹²⁾ (ルォ・テンイ) のイメージデザインが初めて発表された。上海の会社 (禾念信息科技有限公司『VOCALOID™ CHINA』) は、ヤマハの音声合成エンジン「VOCALOID3」をベースに、世界初の VOCALOID 中国語ボイスライブラリとアバターを制作した。その中の1曲「千年食譜頌」は、当時大きな反響を巻き起こした。

その後、サブカルが中国に進出している。ロリータファッションが流行したのは1990年で、当時日本では「ドール・ファッション」と呼ばれていた。LOLITAという言葉は、ウラジーミル・ナボコフの長編小説に由来している⁽¹³⁾。日本の文化では、「ロリータ (LOLITA)」という言葉の中の「かわいい少女」の意味を強調し、フランスのロココスタイルとイギリスのヴィクトリアスタイルを融合させ⁽¹⁴⁾、それをベースに複雑で上品かつかわいい服飾を作り上げた。2004年の『下妻物語』では、主人公の竜ヶ崎桃子が日常的にロリータ衣装を着た女性だった。彼女は映画の中で39セットのロリータファッションブランドBABY THE STARS SHINE BRIGHTの知名度を上げただけでなく、日本のロリータ文化を盛り上げた。ロリータ文化を好む人と他の文化を好む人の層は一部重なっており、サブカル的重要な構成部分の一つとなっている。広州は2007年、中国で初めてロリータ業者が現れた都市である⁽¹⁵⁾。日本の会社とは別に、中国の会社もこの流行服を販売し始めた。そして、ロリータ大使の青木美沙子⁽¹⁶⁾を中国に招いて茶会に参加させた。2019年、北京ロリータ店のパートナーとして、筆者は上海ディズニーランドで開催されたロリータ茶会に招待された。お茶会で青木美沙子と知り合った。彼女は明るく美しい導き手のようだ。お茶会に参加したみんなは「私も青木美沙子と同じように一生ロリータを着る」と言った。

2. 「かわいい」文化の中国での発展

ここまでなら、中国の日本に対する「かわいい文化」はコピーだ。しかし、これらのものを受け入れるなかで、中国文化内部での変化が徐々に始まっている。2007年ごろ、中国のインターネットの普及により、インターネット上に「非主流」ファッションが台頭した。非主流ファッションは外見や行為が非常に大げさで、日本のヴィジュアル系により近い。「非主流」ファッションの2つの主要な流派はそれぞれ「かわいい流」と「顔廃流」である。その中でも「かわいい流」は、「かわいい」を象徴する

と思われるアクセサリーを全身につけることを好む。例えば、頭いっぱいのリボンバレッタや、ピンクのケーキのように積み重なったスマホケースなどである。これらの要素を繰り返しつなぎ合わせ活用すること、要素の意味を書き換え拡張することで、まったく新しいスタイルを形成している。見た目だけでなく、他のサブカルチャーと最も異なるのは、「非主流」ファッションが独自の秘密の言語を発達させていることだ。この言語は彼らだけのコミュニケーション手段である。数字、英語、繁体字中国語、顔文字、日本語の仮名を組み合わせ、自由度の高い秘密の言語を形成した。この言語は読み方がなく、SNSを送信するときのみ使用される。その国の文法規則に厳密に従わず、文字通りの意味のみを表現する。例えば「o / '抽煙 _ \ TEL 啣鉸 𠂇口 a. 丰…穰統美・!」は「タバコを吸う女性が一番完璧」という意味である⁽¹⁷⁾。「非主流」以外の人々にはその意味が十分に理解できない言葉である。個性を反映させるため、「かわいい流」はハートなどをよく使う。この秘密言語は「火星文」と呼ばれていた。

非主流ファッションと同時に、漢服（カンフク：中国古代服装）ファッションも注目され始めている。現代漢服文化の隆盛は大きく5つの時期に分けられる。2001年から2003年までの啓蒙期、2003年から2007年までの実践期、2007年から2013年までの活動期、2013年から2017年までの分化期と2017年から現在までの循環期である⁽¹⁸⁾。陳朕冰（チン チンヒョウ）は中国漢服協会を設立し、2001年11月、ネット上で「漢網大漢全国フォーラム」を設立した⁽¹⁹⁾。2005年に漢社という会社が中国国内で正式に設立された。陳朕冰は、漢服文化の発展の礎を築くことに成功した。漢服愛好家たちは、同じように漢服を着ている人たちのことを「同袍（同朋 / 仲良し）」と呼び、友人や戦友を意味する⁽²⁰⁾。この呼び方は、当時は少数だった漢服愛好家たちに、より強い結びつきを与え、「漢服復活」を推し進める動機付けとなった。2007年3月11日の全国人民代表大会で、中国人民政治協商会議（政協）全国委員会の葉宏明（ヨウ コウメイ）委員は、漢服を「民族衣装」として確立することを提案した⁽²¹⁾。その後、漢服への関心が著しく高まり、伝統的な祭りや服飾を体験する活動が学校で行われるようになった。また、西洋式の結婚式から伝統的な中国式の結婚式に切り替える若者も増え始めた。漢服の復興は当初、漢服が中国の伝統的な服装として、日本にお

ける和服のような地位を築くことが望まれた。漢服はドラマでしか着ていない特別な服ではなく、フォーマルな服として扱われることが期待されたのである。しかし、発展の過程で、若い女性の服装と宣伝を通じて、少女文化に偏りつつある。2012年以降、漢服が一つの服装ファッションとして流行していった。古代漢服のデザインスタイルに基づいて、愛好家たちは漢服ファッションを約21の基本型に分類した⁽²²⁾。その型の中で「齊胸襦裙(セイキョウジュクン)⁽²³⁾」と「襖裙(オウクン)⁽²⁴⁾」は多くの女子に好まれている。現在の漢服ファッションでは女性の数が多く、10分の9に達することもある。彼女たちは漢服への興味以外に、服装の組み合わせの可愛さにも注目している。服の本来の様子により多くのパターンやアクセサリを加え、より明るい色を使用している。漢服を着た少女はかわいい髪型に髪飾りをたくさんつけ、理想の組み合わせを追求した。中国の若者のサブカルチャーは「伝統回帰」を始めている⁽²⁵⁾。漢服の美しさそのものが、漢服人気の理由のひとつとなった。古代の服装を再現した漢服だけでなく、改造された漢服も人気を集め始めた。中国の漢服は、本やテレビでしか見られない特別な服から、誰でも着られるようになり、個性を体現するファッションになってきた。中国のアニメやサブカルが発展していく中で、漢服、制服、ロリータの3つのファッションは「三坑」と呼ばれる。

中国のロリータファッションは2007年に広州で生まれた。2012年以降、中国独自のロリータブランドが多く登場したが、当時は「甘ロリ」「姫ロリ」と「ゴシック」が主流だった。漢服ファッションが徐々に人気を集め始めるまで、中華風(Chinoiserie)ロリータが中国のロリータファッションの四つ目のスタイルとなった。中華ロリータは、中国のモチーフや文字、動物をロリータファッションに取り入れたもので、最初のデザインは、チャイナドレスの姿をベースにしていた。中国以外の国で中華ロリータファッションは、「Qi-Lolita(チーロリ)」と名付けられた。その後、ロリータは漢服スタイルに似たデザインで登場するようになった。通常のロリータデザインとは異なり、漢服ファッションの基本型をベースに、中国の伝統的なパターンのプリントを加えている。

その間、中国の男性ファッションにも変化が現れた。2000年以降の『プリンセス・プリンセス』(2002)、『桜蘭高校ホスト部』(2005)などの日本アニメに登場する可愛

くて未熟な男性像は、タフな大人の男性とは対照的だ。ロリータファッションでは、正太装 / 基佬装（ショタ系 / 王子系）もロリータ愛好家たちに推賞されている。雑誌『Ray』が制作する男性ファッション誌『男人风尚（メンズファッション）（2009）』も、かわいい男性らしさを重視するようになった。アニメの可愛く元気な少年や雑誌の表紙で眉目秀丽、派手な服装をした男性スターが人気を集めている。例えば、小奶狗（子犬系男子）、弟弟（弟のような少年）など、男性のかわいらしさを形容する中国語の語彙も豊かになってきた。2000年前に定義された強い男性ではなく、もっと年下で子供っぽい「弟」デートを選ぶ女性が増えている。かわいいという昔は女性に対して使われていた言葉が今では男性に使われるようになった。

おわりに

「かわいい文化」は完全に外来文化だが、中国の若者に愛されている。現代中国は、単に日本の文化を受け入れただけでなく、中国らしい独自の「かわいい文化」を発展させつつある。中国らしい「かわいい文化」の出現は、中国の新世代が自国の文化を見直すことを意味している。中国が主流文化を中心に置く環境の下で、より多くの自己表現ができる方法を可能にした。また、「中華ロリータ」と「漢服ファッション」の出現は、中国のサブカル発展が「伝統回帰」の方向に向かっていることを示している。このような主流から外れた美意識が伝統文化に回帰する動きは、顕著な動向として注目に値すべきものである。この現象は、21世紀の中国文化の構造を読み解くうえで極めて興味深い材料を提出していると言えよう。

註

- (1) 古代：中国の時代区分では19世紀中葉以前を指す。中国共産党の公式歴史によると、中国古代史は約170万年前の元謀原人から始まり、1840年のアヘン戦争前まで続き、中国の原始社会、奴隷社会、封建社会の歴史である。（中国社会科学院语言研究所词典编辑室、『现代汉语词典（第5版）』（现代中国語辞典）、商务印书馆、2005年、487頁）（『古代史』、中华人民共和国中央人民政府、https://www.gov.cn/guoqing/2021-04/09/content_5555760.htm（最終閲覧2024年1月15日））
- (2) 「可爱非君？可畏非民？」：「人々が尊敬し愛する人は君主ではないか」という意味である。ここの「可爱」とは、「尊敬と愛に値する」という意味である。（程俊英 黄寿祺、『十三经译注』、上海古籍出版社、2009年、4047頁）
- (3) 「他有一个女儿，今年七岁，生得可喜，长得可爱。」：「彼には7歳の娘がいて、その娘はいつもニコニコしてとてもかわいい」という意味である。（关汉卿、『窦娥冤』、中文在线数字出版集团股份有限公司、2020年、6頁）
- (4) 「可敬可爱」は尊敬に値する、敬愛されるという意味だ。（木心 陈丹青、『文学回忆录』、广西师范大学出版社、2013年、2830頁）
- (5) 中国外務省ホームページ、https://www.mfa.gov.cn/web/ziliao_674904/wjs_674919/2159_674923/200011/t20001107_10250999.shtml（最終閲覧2024年1月15日）
- (6) 『知音漫客』、湖北知音传媒集团、2006年
- (7) 度小新、『狐妖小红娘』、中国文史出版社、长江出版社、2012年（放送時間2015年6月）
- (8) 张弦、「中日版权合作时尚期刊市场走强」、『出版参考』、2006年
- (9) 程詩、「为中国媒体广告市场把脉」、『现代广告』、维普期刊专业版、2002年
- (10) 新浪女性、「组图：贵气十足 范冰冰背钻石限量 Hello Kitty」、2009年、<https://eladies.sina.com.cn/fa/p/2009/0819/0937902973.shtml>（最終閲覧2024年1月15日）
- (11) 初音未来、『萌娘百科』、<https://zh.moegirl.org.cn/> 初音未来 #Append (V2)（最終閲覧2024年1月15日）
- (12) 洛天依、『萌娘百科』、<https://zh.moegirl.org.cn/> 洛天依（最終閲覧2024年1月15日）
- (13) 古賀令子、『「かわいい」の帝国：モードとメディアと女の子たち』、青土社、2009年、102頁
- (14) 植田裕子、『ロリータ 衣装道楽』マーブルトロン、2008年、5頁
- (15) 艾琳、「国 Lo15年 #1 | 十几年前的国人 lo 娘是一种什么体验？」（中国ロリータの15年、10年以上前の中国ロリータ娘はどんな体験だったのか）https://www.bilibili.com/video/BV14Y4y1e77i/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click（最終閲覧2024年1月15日）
- (16) 日本外務省ホームページ、https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/release/21/2/1188512_1092.

html (最終閲覧 2024 年 1 月 15 日)

(17) 澎湃新闻、「生生不息的“非主流”文字——论它的设计及其未来」、2021 年、https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10865788 (最終閲覧 2024 年 1 月 15 日)

(18) 「当代中国汉服复兴运动大事记」、2021 年、<https://zhuanlan.zhihu.com/p/430611638> (最終閲覧 2024 年 1 月 15 日)

(19) 中华汉服文化协会、「纪念汉服复兴廿九周年：汉服复兴第一人汉服王子陈朕冰」、2020 年、<https://www.163.com/dy/article/FPTECCBS0514BPPV.html> (最終閲覧 2024 年 1 月 15 日)

(20) 李威敏、「传播社会学视角下的青年文化研究——以汉服文化为例」、《传播与版权》、2023 年第 21 期

(21) 人民政协网、「汉服迎来最好时光？全国政协委员：立汉服为国服」、2014 年、https://www.rmzxw.com.cn/c/2014-07-07/348354_5.shtml (最終閲覧 2024 年 1 月 15 日)

(22) 个人图书馆、「超全面，图文详解不同朝代、形制、样式的汉服」、2021 年、http://www.360doc.com/content/21/0607/10/46996736_980824727.shtml (最終閲覧 2024 年 1 月 15 日)

(23) 「齊胸襦裙」：隋唐五代の時代特有の女性のスカートの呼称である。着方はカーディガン 1 枚にスカートを合わせたり、交襟にスカートを合わせたりする。スカートは腰が高く、一般的に胸の上にある。(刘西西、《汉服制作专业图解教程》、人民邮电出版社、2022 年、12 頁) (杨娜、《汉服归来》、中国人民大学出版社、2016 年、76 頁)

(24) 「襖裙」：一般的には明代の裏地のある二重の上着と下スカート（スカートは一重）の服装を指す。(杨娜、《汉服归来》、中国人民大学出版社、2016 年、73 頁) (徐艳蕊、《以汉服之名：媒介中的文化意象》、浙江大学出版社、2023 年、32 頁)

(25) 杨雪、张冉、孔令旭、「“传统”的再造与流行——对青年汉服文化演变逻辑的考察」、《当代青年研究》、2022 年第 2 期

個別のスポーツに対するスポーツ美学の応用 —— 野球の文化的背景で語られる「美的性質」をめぐって

根岸貴哉

1. はじめに

野球においては、「美しい」であるとか「芸術的」といった言及がなされるプレイやフォームがある。しかし、そうした野球の「美的な価値」について論じられることは少ない。本稿では、とりわけ日本における野球の美的な価値が、どのような根拠のもとに判断されているかについて明らかにしたい。これまでスポーツ批評では、あくまでも技術的な面や作戦面での批評が中心であり美的な要素があるにもかかわらず、一部をのぞいてスポーツ批評では美学的な考察がなされていない現状にある⁽¹⁾。

そのためにもまず、スポーツ美学の先行研究を概観する。そして「野球の美学」をはじめとした、特定のスポーツにおける美学の応用可能性と、そのスポーツ固有のコンテキストのうちで語られ、共有されている特殊な文化的背景があることを示す。

2. スポーツ美学概観 —— 野球への適応を目指して

スポーツ美学では、スポーツにおいて美学は「可能」か、あるいはスポーツは芸術たりえるか、そもそもスポーツは芸術であるのか、といったことが議論の中心だった。すなわち、美学という学問上にスポーツが俎上にあがるのかどうか为中心的な議論であった。そのため数多くあるスポーツへの適応は少ない現状にある。

シェリル・ベルクマン・ドゥルーは美的にスポーツを考える場合には、フロースポーツ、形式スポーツ、そしてバレエやモダンダンスを含む舞踊の三つに分類することができる⁽²⁾。他方で競技内におけるある種の美的な要素については、アーティスティックスポーツなどの分野で議論がされてきた⁽³⁾。しかし我々はスポーツ観戦をするなかで、「芸術点」を競うようなスポーツでなくても、「カッコいい」や「美し

い」、あるいは「芸術的だ」と思うことがある。

さて中井正一は、スポーツの解釈に際し、「競争性」と「筋肉操作」の二つを重要な概念として挙げる⁽⁴⁾。競争性に関してはスポーツそのものについて論じており、むしろそれはスポーツ哲学としての要素でもある。その一方で、筋肉操作については、スポーツ実践者の美感に関する問題である。中井のスポーツ美学では、とくに筋肉操作に重点があり、それはスポーツ実践者の内的感覚に、すなわちスポーツの実践者側へ着目したものであると、まとめることができるだろう。

後に、こうした中井の議論を引き継ぎ、近藤英男はスポーツの美学を「視覚構造」と「筋肉操作」に大別する⁽⁵⁾。「視覚構造」とは、スポーツを見る側における問題である。対して、「筋肉操作」は中井が重視したような、スポーツ実践者の問題である。

中井のスポーツ論においても一つの重要な論点は、「型」＝フォームへの着目であり、この「型」にある種の技術美を見出す。自然美と芸術美の間に技術美があると主張し、それはまさしく動きのなかで消えゆくものであるとした⁽⁶⁾。

「型への着目」および「技術美」に対しての指摘は、野球に対しても適応することが可能であると考えられる。野球には投球や打撃においてフォーム（＝「型」）が多く存在し、重要なものとされている。また、「技術美」に関しても当然ながら、野球というスポーツに適応することが可能であると考えられる。

次に、樋口聡のスポーツ美学をみてみよう。樋口はスポーツ美学を広範にわたり、包括的に研究している。樋口は実践者と観戦者の区別をしつつも、その両者に共通の美的な原理を追求する。そして樋口は、スポーツにおける美を、これまでのスポーツ美学では、自然美、芸術美、技術美という観点から考えられていたと整理する⁽⁷⁾。

スポーツの美を自然美であるとする立場では、「スポーツの美は意図的に生産されるわけではないから、人間の身体の美が自然の所産もあることに含めて、芸術美でなく自然美である」⁽⁸⁾という主張がなされているという。それに対して、スポーツを芸術美とする立場からは「スポーツは芸術であるからスポーツの美は芸術美である」⁽⁹⁾という意見があるという。

中井と同様、樋口もまた、スポーツにはある種の技術美があることを認める。そして樋口は、「スポーツの美が実践者の技術的熟練によってもたらされる」⁽¹⁰⁾という

前提を示したうえで、「技術的な美しさなのではなく、人間の生命力や人格性をその価値内容としてもつ」⁽¹¹⁾と、言及している。このように論点を整理したうえで、樋口は「スポーツの美は必然から機能、そして生へ、という意識動向によってもたらされる人間美である」⁽¹²⁾という立場をとる。

こうした「人間美」は「人間が行う」ということにこそ意味がある。たとえば、「投げる」という運動においてもっとも適しているからこそ美しいとするのであれば、人間には到底投げるのできないような変化球と球速を出すのできるピッチング・マシンこそがもっとも美しい、ということになってしまう。しかしそれは人間が行うスポーツの美とは異なるものである。すなわち、スポーツを、あるいはその運動を、人間がするからこそ美的な要素を感じることができるとする必要がある。

以上、スポーツ美学の観点を概観してきた。次は、そのなかでもとくに重要な概念である「技術美」をめぐるの問題を取り上げる。

3. 技術美としてのフォーム

樋口は、フォームに人間工学的、運動学的な、機能的な正しさに「一般にスポーツの美として考えられるのは、運動のフォームの美としての形式美である」と、ある種の美を見出している⁽¹³⁾。また、中井も技術的な「型」にある種の美的な価値を見出していた。しかし、それらの技術が人間工学的であるといっても、それは正しいと「されているもの」にすぎない。

鈴木直樹は過去の投球フォームには、ある種の流行・廃りがあることを指摘する⁽¹⁴⁾。つまり現代において正しいとされ、美しいとされているフォームを過去・未来において再現した場合、それはその時代にそぐわないとされ、美しくないとされる可能性がある。このようにフォームも時代に適合している必要がある⁽¹⁵⁾。そのため技術美という観点において、野球のフォームは顕著にあらわれでるが、それらは時代によって変容しうる。

ところで、樋口は運動のフォームに関して、機能的な価値を重視すると同時に、その背後にある美的対象としての価値や、「精神的」な価値や意味を読み取る必要がある

ると述べている⁽¹⁶⁾。そうした精神的な美的価値を含めた、野球の文化的背景について考えていきたい。

4. 文化的背景としての美的価値

日本の野球の精神性に関する部分において重要とされるのが、いわゆる「武士道野球」である⁽¹⁷⁾。この概念は、安部磯雄や飛田穂洲が提唱した野球論である。同時に「武士道野球」という考え方は、精神論、人格形成論でもある⁽¹⁸⁾。

精神性や人格を運動にみるという飛田の思想は、樋口が提唱した「人間美」という観点からも理解できる。樋口は「機能的なものにせよ、精神的なものにせよ、その意味がよみとられなければならない」⁽¹⁹⁾とフォームについて言及している。つまりは、選手の努力や、生涯といったようなものを含めることも可能であろう。だとするならば、体系的に人格形成を説きながらそれを野球へと応用した「武士道野球」における精神性についても、ある種の美的な価値を求める点があると考えることができる。

また「武士道野球」は、技術に関して、中井や樋口が言及していたような「型」を重視していた。飛田は投球フォームに対して、「正しく」、「なめらかに角のない」、「美しい」型を、厳しい練習を通して習得することを推奨し、それは同時に優れた人格形成にもつながるとした⁽²⁰⁾。すなわち、優れた、美しい型は優れた人間性の表象であるという考えである⁽²¹⁾。

日本では、「型」を重視する風潮は現代においてもみられる⁽²²⁾。対して、アメリカなどではこうした「フォーム」は、精神性を含んだ「型」というよりもむしろ、「Mechanic」なもの、機能的なものとして捉えられている。こうした文化的な背景の違いによって、すなわち観者の文化的背景の差異によって、同じ動きに見出せるものは異なってくるのではないだろうか。つまり日本野球の文化的背景をもとに、フォームを「美」として判断する、あるいは合理性や「なめらかさ」を「美」として認識することもあるのではないだろうか。

しかし、そのような文化的背景はいかにして流布されているのか。次節では、マスメディアとの関連からそのことについて考えていきたい。

5. メディアの作用

メディアの作用については、もはや現代では看過することはできない。樋口は、芸術観照において勝敗ではなく解釈が重要であり、また現代においてスポーツが大衆性を包含し、またジャーナリズムや商業主義との結びつきが強いと指摘する⁽²³⁾。現に、野球のプレイに対する「カッコいい」や「美しい」、あるいは「芸術的」といった美的な価値に関する言及の多くは、マスメディアを通して行われている。

伊良部秀輝や吉井理人は、投手の「感覚」の重要性について述べている⁽²⁴⁾。他方で、小田伸午は、主観と客観のズレを、写真や映像などを照らし合わせながら把握することを推奨する⁽²⁵⁾。このように、スポーツ実践者の「感覚」は、時として客観視された写真や映像とは「ズレ」ている場合がある。渡辺俊介は、アンダースローにおいて腕を大きく上げる動作がマスメディアの写真によって「強調」されたという。そしてそれは、スポーツ実践者側にとっては意識したものではなく、そうした動作が強調されることによる弊害を指摘する⁽²⁶⁾。

こうした瞬間的なある種の「美」が、マスメディアによって増長されるのは必ずしも見た目だけの問題にはとどまらない。先に述べたように、飛田や樋口はスポーツにおいて、ある種の「人格」のようなものを動きに見出す。この「人格」とは、選手の精神性や、努力、バックボーンといったものを含めたものであると理解することができるだろう。そして、そうした「人格」は、マスメディアの取材や報道によって周知される。

精神性や内面に関する問題に対しても、マスメディアはたびたび言及する。内面性に関しては、プロ野球選手はインタビューなどでの受け答えが蓄積されている。マスメディアは人間像を含めて選手像を報道、表象しているといえるだろう。

選手の情報を知った観者は、選手に対して単なる動きではなく、そうした背景を持った動きを見出す。それは新聞での報道によって知った知識を球場によって感じる場合であっても、またテレビ中継において野球観戦をする場合でも同様である。

くわえて、そうした原理は「人間性」のような抽象的なものだけでなく、「型＝フォー

ム」できえも、選手のインタビューや解説者の言葉を飲み込んで、選手の動きに対して見出す。樋口は「スポーツの美的直感を補助する一方法としての科学的な方法を用いての運動観察とは、この運動学の知見を駆使することにほかならない」⁽²⁷⁾とスポーツ観戦する者に対して高度な人間工学の知識を要求するが、しかし現代においては、個人一人ひとりが「運動学」の論文を読み解釈する、ということよりもむしろ、そうしたマスメディアによる「報道」の重要度が高いのではないだろうか。

「メディア」は必ずしも現実の野球を伝えるだけではない。野球漫画や野球ゲームなどの創作物もまた重要であろう。野球漫画や野球ゲームでは、実在する野球選手がたびたびモデルとなる。それは、野球選手の人格を含めたキャラクターの場合もあれば、フォームのようなあくまでも動きの見た目に近づけたものもある。時として、そうした創作物に対しても美的な価値を見出す。あるいは、作者自身がそうした表象を「美的」なものを意図してあらわしている場合もある⁽²⁸⁾。

ただし、野球のようなスポーツの場合、選手は誰かに、あるいはメディアを通して「みられる」ということが目的ではないことにも注意をする必要がある。打者であれば目の前の投手の球をいかに打つか、投手であれば目の前の打者をいかにして抑えるか、ということが目的にある。もちろん、プロ野球のように興行として成立しているものであれば、みられるということを経験している可能性もある。しかし、それは副次的なものにすぎない。大前提として勝負に勝つために、技術美やその動きがなされているのではないだろうか。

いずれにしても以上のように、美的価値の多くはメディアによって取り上げられているものでもある。こうしたメディアによる増幅作用によって、野球への知識が少ない者であっても美しいと「思わされる」ことがある。あるいは、メディアによって、美的な価値がつくられている、とすることもできるだろう。

6. 「突出性」による美的作用

野球の突出性は成績によってはかることができる。樋口は、「運動の本質的条件を満たしながら高い競技成績を示す運動経過は美的である。「勝つものは美的である」

のである」⁽²⁹⁾と述べる。しかし、こと野球においては、なにをもって「高い競技成績」とするのか、それ自体が議論の対象となるものである。投手を例にとれば、その選手を成績の突出性から優れていると考える際に、投球回なのか、勝ち星なのか、あるいは防御率が優先されるのか、そうしたものを総合的に考えるのか。総合的に考える場合、どのように「総合的」とされるのかについては議論の余地があるだろう。

また、結果から導き出される成績としてではなく、過程としての球速やコントロール、あるいは変化球がどれほど優れているのかという意味での「突出性」を考えることもできる。ただ球速だけを追い求めたフォームでコントロールが悪いというようなフォームは優れているとはならない。球速を出すという点において優れていても、総合的に考えれば優れていないということになる。反対に、成績として「優れている」選手のフォームが工学的に「優れている」とは限らない。総合的に構成されたフォームがなぜ優れているのかという判断は、ある意味で観者の嗜好や判断に委ねられている。

そして、マスメディアを通して多くのファンは成績を知ることになる。総合的に構成されたフォームもまた、解説者などの言葉によって、再度その優秀さが、メディアによって周知される。

突出性は成績や数値だけにとどまらない。振る舞いや動きの見た目においても、突出しているということはある。フォームを例にとれば「トルネード投法」のように、多くの人がしていないようなフォームにはある種の突出性がある。それは、確かにマスメディアが写真や報道などで伝えてはいるものの、ある意味では解説者の言葉を介す必要がない。あるいは、マスメディアにおいて報道されずとも、球場などで一目見ればその突出性を理解することができる。

こうした点について、春木有亮は「規範」と「反規範」として、まとめている⁽³⁰⁾。まず、統合的な美としての作用がある。これは、飛田や樋口が重視したものに近い。すなわち、運動としての「まとまり」を感じるということである。そのまとまりは、高度なまとまりであり、また技術的、機能的にも優れている。そして、時代や機能に「適合している」のである。その反対に、「反規範」としての美的作用がある⁽³¹⁾。野球に適応するならば、「トルネード投法」が際立つのは、あくまでも「通常のフォーム」

なるものがあるからといえる。また、通常のフォームであってもわずかながら人とタイミングが異なることなどによって、そのフォームは個別な、その選手独自のものとなる。そこに意味やある種の「美的」な要素を見出すことができる。こうした突出性や適合もまた、先に述べたようにマスメディアが報道するということになる。

7. 結

以上、みてきたように、野球における「美的な価値」は、以下の要素が複合的におり重なりあって判断されている。

まず、人間が行うという「人間美」が前提にある。そこには、拡張すれば、選手の人格や精神、努力なども含まれる。そうした人間美を背景にした、機能的、技術的な美がある。そこには、人間工学的な「正しさ」が組み込まれている。しかし、そうした「正しさ」は、時として変容しうる。

第二に、文化的背景から判断される美的な価値がある。それは日本においては、「武士道野球」の影響によるところが大きい。そして、ここにも、前述したような「人間美」が含まれている。

第三に突出性である。これにはまず、成績としての突出性がある。優秀な成績をおさめているからこそ、そこには機能的なよさがあると考えることができる。そのため、そのスポーツにおいて優秀な成績をおさめている者の動きは、ある意味で機能的であり美しいとされる。そして、それに対して、ある意味でそうした適合から逸脱したものは当然ながら目立って見える。そのような突出した格好、見た目は「かっこいい」というような美的要素、美的な価値で語られることがある。野球のフォームは常にこの適合と不適合が組み合わさって構成されており、それらが観者の嗜好によって判断される。

第四に、マスメディアによる報道、表現という要素がある。以上の点を人々に知らしめる作用をマスメディアは持つ。成績のよい選手には、その優秀さから、機能的、技術的な美を見出されるが、その美的作用もまた、マスメディアによるものである。さらにマスメディアは、突出性を伝えるという作用も持ち、くわえて、選手の人格や

精神性なども現代においては広く伝えている。そしてまた、野球ゲームや野球漫画のような表現媒体としても、時として野球におけるプレイやフォームを「美的」なものとして扱うのである。

メディアは多くの人々に、当該スポーツの知識や見どころ、技術、文化を伝える。それは選手が「みられたい」シーンやプレイ、選手像とは異なることもあるだろう。しかしメディアの作用により、人々は見どころを理解し、そのメディアによってなにかしらの方法で加工、切り取られたものとして享受する。だが、それより一層、当該スポーツを理解するためには、それらの「切り取られた」ものを時として享受し、批判するために、スポーツ工学だけの知識ではなくそのスポーツ全般（文化的背景や技術的な議論、流行等、さらには当該メディアに対する知識）も必要になる。

そのようにして技術美や人間美、当該スポーツにおける精神性、成績・フォームの突出を複合的に判断する必要がある。それは、ある意味で当該スポーツの「文化的背景」といえる。その「野球の文化的背景」はメディアが報道・表現してきた一面があり、そして、そこで語られる「美的性質」はそうした特定のスポーツの特殊な文化的背景をもとに語られている。

その特定スポーツの文化的背景により、はじめて意味と価値が理解できるプレイ、フォーム、成績をはじめとした突出性といったものがあるといえるのではないだろうか。

註

- (1) 『プロ野球批評宣言』（草野進編、新潮社、1988年）、蓮實重彦『スポーツ批評宣言あるいは運動の擁護』（青土社、2004年）などは、数少ない美学的な観点からのスポーツ批評、論考と言える。これらは野球にある種の「美」があることへの言及はあるものの批評の域を超えていない。
- (2) フロースポーツに関しては、フットボールやホッケーを例にあげ、また形式スポーツに関しては「芸術点」のあるようなスポーツを指す。
- (3) この点については町田樹『アーティスティックスポーツ研究序説——フィギュアスケートを基軸とした創造と享受の文化論』（白水社、2020年）を参照のこと。
- (4) 中井正一「スポーツ美の構造」（執筆年月日不明）『中井正一全集 1』久野収編、美術社、1981年、

422-449 頁、425 頁。

(5) 近藤英男「スポーツ美学とは何か——スポーツ美学の現代的意義」『スポーツ美学論』不味堂出版、1976 年、8-25 頁。

(6) 中井、前掲書、416 頁。

(7) 樋口聡『スポーツの美学——スポーツの美の哲学的探究』ナカニシヤ、1987 年、269 頁。

(8) 樋口、前掲書、243 頁。

(9) 樋口、前掲書、243-244 頁。

(10) 樋口、前掲書、244 頁。

(11) 樋口、前掲書、245 頁。

(12) 樋口、前掲書、245 頁。

(13) 樋口、前掲書、199 頁。

(14) 鈴木直樹「野球における投手の投球に関する運動技術史的研究——オーバースローにおける「下肢の動き」を中心にして」『スポーツ史研究』2014 年、Vo.27 (0)、61-74 頁。

鈴木直樹「野球における投手の投球に関する運動技術史的研究——オーバースローにおける「バックスイング」を中心にして」『スポーツ史研究』2012 年、Vol.25 (0)、65-71 頁。

鈴木直樹「野球における投手の投球に関する運動技術史的研究——オーバースローにおける「フォワードスイング」を中心にして」『スポーツ史研究』2013 年、Vol.26 (0)、49-62 頁。

(15) 前林清和は、武道を例にとり、その「型」にある種の普遍性と伝統、そして美的な価値を見出しながらも、それらは個人や時代によってその都度変化しうる「今様」なものであり、そこにはある種の創造性があると指摘している（前林清和『近世日本武芸思想の研究』人文書院、2006 年）。

(16) 樋口、前掲書、175 頁。

(17) 本稿では「武士道野球」の歴史や思想について深く論じることはしないが、「武士道野球」に関する論考については以下を参照した。

菅野真二『ニッポン野球の青春—武士道野球から興奮の早慶戦へ』大修館書店、2003 年。

坂上康博『にっぽん野球の系譜学』青弓社、2001 年。

高柿健「高校野球フィールドマネジメント 4.0——「武士道野球」と「スポーツ野球」の信念対立の克服を目指して」『城西大学経営 紀要』2020 年、Vol.16、145-155 頁。

長谷川千春「ジェントルマンからサムライへ——日本武士道野球における英国騎士道」『立命館言語文化研究』2019 年、217-226 頁。

(18) 飛田穂洲『飛田穂洲選集第三巻 野球記者時代』ベースボールマガジン社、1960 年（初出：『野球清談』東海出版、1940 年）。

(19) 樋口、前掲書、175 頁。

個別のスポーツに対するスポーツ美学の応用

- (20) 飛田穂洲『飛田穂洲選集第四巻 ベースボール 攻撃編練習編』、ベースボールマガジン社、1959年、316頁。(初出：『ベースボール攻撃篇』実業之日本社、1927年。)
- (21) 根岸貴哉「飛田穂洲における「武士道野球」と「型」」『Core Ethics』2021年、Vol.17、191-201頁。
- (22) 野球における「フォーム」は、機能的、技術的なものであると同時に、精神性、人格、さらにはある種の流儀のようなものを含めた、まさしく「武道的」な「型」と捉えられることも多い。
- (23) 樋口、前掲書、55頁。
- (24) 伊良部秀輝、吉井理人『最新最強のピッチングメカニクス』長岡書店、2010年。
- (25) 小田伸午『新版 一流選手の動きはなぜ美しいのか——からだの動きを科学する』KADOKAWA、2019年。
- (26) 渡辺俊介『アンダースロー論』光文社、2006年、80頁。
なお樋口もまた「観戦者は、それを全体的なまとまりとしてのイメージ、像として把握するのであり、決してボールを打った瞬間の美しさなどとしてとらえるのではない」(樋口、前掲書、197頁)と、渡辺と同様に瞬間的な美ではなく全体のまとまりとしてのあり方を強調している。
- (27) 樋口、前掲書、72頁。
- (28) この点については拙著『野球のメディア論——球場の外でつくられるリアリティー』(青弓社、2024年)を参照のこと。
- (29) 樋口、前掲書、74頁。
- (30) 春木有亮「「恰好」から「かっこいい」へ——適合性 suitability の感性化」『人間科学研究 Studies of human science』2017年、Vol.13、1-30頁。
- (31) 春木はこれを鷺田清一が『てつがくを着て、まちを歩こう』(ちくま学芸文庫、2006年)においてファッション論として展開した「はずし」という概念であると述べている(春木、前掲書、27-28頁)。わずかに適合したものからずれていること、はずれていることによって、他との差異化がはかられ、その対象が際立つ。

組立説明図の研究

——プラモデルと建築の図面（説明図）の比較を中心に——

林浩平

はじめに

本論文では模型メーカータミヤのプラモデル「1/72 ウォーバードコレクション No52 ヴォート F4U-1D コルセア」（以下「1/72 コルセア」）に付属する組立説明図の分析を目標とする。具体的な分析に移る前に、この図が説明するところの「組み立て」について整理してみよう。

プラモデルは玩具の一種とされ、製品として流通している。佐々木健一（1995）は人が作るものを作品と製品とに大別するが、作品は内に精神的世界を持ち、作者と結び付けられる一方で、製品、特にエレクトロニクス機器などは、形態に機能が表れないために一種のブラック・ボックスであるとしている。そのようなブラック・ボックスの内部に精神性は見られず、すぐ「用途」と結びつけられる⁽¹⁾。

プラモデルも一定の複雑さがあるために、内部を持っていると言える。では、それはブラック・ボックスだろうか？むしろ、組み立てた消費者にとってはブラック・ボックスの対極なのではないだろうか。消費者は内部に変更を加えたり、設計に込められた企画・設計者の意図を味わったりするかもしれない。また、プラモデルの「用途」は、単に飾って鑑賞することや、創意を加えて披露することにとどまっているのだろうか。手際よく、もしくは迷いながら組み立てる過程それ自体や、購入したパッケージを開封しないでおくことの「快」は、どのように説明できるだろうか。

このように製品と作品の間にあるプラモデルを考えるうえで、筆者は「組み立て」行為に着目している。そして本論文では組立説明図に焦点を絞り、分析を進める。「組立説明図」とは製品を製造した企業が消費者に組み立てを開くために作成する指示書であり、消費者とプラモデルの二者間で現象する「組み立て」の成立に不可欠な書類

である。

1. 建築論の導入

プラモデルを含む「模型」に関する松井(2017)によるまとまった論考⁽²⁾は「模型」と「それが媒介するもの」との関係に着目しているが、模型は既に組み立てられているか、簡単に組み立て可能かのように登場する。本論文はここに「組み立て」過程へのまなざしを加えるが、そのうえで建築論を補助線としたい。建築は工学と造形芸術を跨ぎ、図面を伴うという共通点を持ち、組み立てについての議論の蓄積があるためだ。

建築における組み立て(テクニク=結構)への注目は、ゴットフリート・ゼンパー(1803-79)やケネス・フランプトン(1930-)によって、再三促されてきた⁽³⁾⁽⁴⁾。これは構法という实际的・工学的な技芸それ自体に建築の芸術的特性を見出す「構法の詩学」の主張だ。しかしたびたび注目が促されるということは、それだけ忘れられやすかったともいえるだろう。実務での設計・施工の分離のせい、建築教育での構造と意匠の分離のせい、壁や屋根の内部や基礎に隠された「組み立て」は美的な関心からは取りこぼされてきた。彼らの議論に関して筆者が強調しておきたいのは、できあがった建築の表面と、それを構成する組み立てとに同等の重要性を与える点である。このまなざしを意識しながら、組立説明図を見ていこう。

2. 建築図面から読み解く組立説明図

「1/72 コルセア」の箱を開けると、ランナー(まだ枠と一体であるパーツ)が入っており、その下に組立説明図がある。表紙は写真と、機体についての説明で占められていて、四つ折りを解くと、いよいよ組み立てに関わる手順が目の前に展開されていく。

本章では建築家・中村貴志(1986)の建築図面についての議論を参照しながら、建築家と建築図面の関係を、ユーザーと組立説明図の関係に当てはめながら分析を進める。彼の議論から導かれるのは組立説明図の2つの側面だ。絶対的なイメージを過剰

に、ユーザーに与え、再現性の終わらない追求にさし向ける側面と、ユーザーにイメージの生成を許し、彼が無限に広い組み立ての世界をみずから探索できるように後押しする側面だ⁽⁵⁾。

2.1. フロー・チャート

建築図面は建築物に先立って作成され、もちろん、複数枚にわたる。「他者への伝達や分業の多岐性や工程の継時的分節にもとづいて、多種多様に分裂して形成され」⁽⁶⁾るが「熟練した技術者の目にとって、建築図面の総体は、仕事の『段取』のすべてを概観させるフロー・チャート」⁽⁷⁾だという。裏を返せば、熟練した技術者以外には、建築図面の総体から継時的分節を見出すことができない。したがって段取り＝組み立てを読み取ることはできない⁽⁸⁾。

組立説明図はどうだろうか。書類は片手で数えるほどで、手順説明にはすべてのパーツが過不足なく描かれている。さらに組立説明図内に継時的分節が描かれることで、それ自体をフロー・チャートとして見ることができる。つまり、そこには最初から最後まですべての時間が描かれ、数字で分節されていて、ユーザーは特段の熟練なしに、一目で組み立ての順序を理解できる。図全体には時間が流れており、さらに取付位置を指示する矢印が描きこまれ、輪郭線の太さの使い分けや塗りの有無によって主題化されるパーツが明示され、組み立てが駆動している。

ところでこの継時的分節の中に描かれた明瞭な、斜めから見下ろしたような線画はテクカルイラストレーション（以下「TI」）と呼ばれるもので、工業製品の構造をわかりやすく且つ正確に伝えるためのものだ⁽⁹⁾。TIは大抵、継時的分節はなく、分解された状態で時間を停止しているかのような表現となることが多い。そのことも踏まえると組立説明図の形式法の特徴は、TIと継時的分節の結合であると言えるだろう。

2.2. 組立イメージと、被覆（史実）イメージ

続いて内容に目を向けていきたい。建築家を建築の実現に向かわせるのはそれに先立って与えられるイメージだという⁽¹⁰⁾。プラモデルの組み立てを推し進めるのも、先立って組立説明図に描かれたイメージだろう。それは組立のイメージと、被覆のイ

メージ（史実のイメージ）の二つである⁽¹¹⁾。前者があってはじめてパーツ群がプラモデルに結実し、後者が加わってはじめてそれが組み立てられたものだという事実が隠蔽されて、かの戦闘機を強く媒介するようになる。

組立のイメージを伝えるのは手順説明のセクションだ。これは前節で見た通りフロー・チャートであって、TI 元来の明快さを土台に、縮尺や情報量が調整されている。ここには全パーツが全時間にわたって描かれ、それを一挙に見せようとする実用性が執拗に追及されている。一方、被覆のイメージ（史実のイメージ）を伝えるのは、組立説明図の表紙だろう。画面上部で宣言される商品名（機体名）、説明図全編にわたって唯一ここだけに用いられた完成写真、日英独仏の4か国語で記述される史実、余白にいつも通りしつこくあしらわれたタミヤのロゴで構成されている。非常に秩序づけられた「一枚絵」を志向しているのはこのセクションだけだ、ということも指摘しておきたい⁽¹²⁾。また、被覆のイメージは手順説明の中にも進出し、よく見れば史実に基づいた色指定がいたるところに記述されている。

1970年代のプラモデルでは再現性の高さが異常に称揚され⁽¹³⁾、今ではその価値観もいくぶん相対化されている⁽¹⁴⁾。とはいえユーザーは喜んで、二つのイメージに対する「忠実さ」の実現に身を投じるのではないだろうか。すなわち失敗のない組み立てと、史実に即した被覆である。この点で、組立説明図は、ユーザーの「ワクワク」⁽¹⁵⁾を喚起しうる。

2.3. イメージの無限に深い落とし穴

しかし現実はいメージ通りにいかない。組み立てにおいては、いくら注意を払おうと接着剤のはみ出しやランナー痕⁽¹⁶⁾といった小さな欠陥が生じて、やすり掛けなどの修正が常に必要となる。また組み立て順序をどこかで掛け違えると、手戻り、破壊を行わなくてはならないこともある。小さな欠陥、手戻り、破壊は当然、説明図内に登場しない。したがって実際の組立はイメージと一致することがない。被覆においても、いくら再現を尽くしても、たとえばコックピットの椅子の生地感まで表現することはできないといったように、プラモデルの実際の被覆は、イメージと一致することがない。イメージと現実の完全なる整合性は、特に古典的な制作学で夢想された⁽¹⁷⁾。

しかしそれは「素朴な無感覚か傲慢な無知、あるいは意図的な無関心か原則主義的な寛容によってのみ『実現したと思われる』にすぎない」⁽¹⁸⁾。

よって組立説明図を二つのイメージを指示する記号体系と見なすと、それらイメージに現実を一致させることはできない。ユーザーはこの「認識論的不完全性」⁽¹⁹⁾の無限に深い落とし穴に落ちていきながら、どこかで折り合いを付けなければならない。ここにユーザーを誘い込んだのは表紙とフロー・チャートだけではないだろう。店頭や雑誌で見られる作例、パッケージイラスト、流れるように作る熟練のモデラー。これらすべてが彼を誘っている。

2.4. 再構成されるイメージ

しかしそれだけだろうか？ たしかに「今回はここまで再現できた」という楽しみは無限に引き出せるだろう。とはいえ、ユーザーはイメージと現実の距離の間にしかおらず、彼の自由な創造性は再現性に屈するばかりなのだろうか。中村は、建築図面に表れた「未現存の建築物」つまり先行的イメージがそもそもどのようにして構成されたのかに注目する。

制作の自覚にたつ建築者の目にとって、建築図面は、一挙に『贈与』されるものではなく、それ自体、形成すべきものである。それゆえにまた、その形成過程の全域に、選択や決意、約束や拒否という人間的態度の諸次元が作用する。実現や実行を中止して懐疑や動揺のうちで逡巡することこそ、制作者の「当事」の本質である。⁽²⁰⁾

プラモデルは建築と違って、図面（組立説明図）とそれが指示する先行的イメージが「贈与」されてしまっている。それが再現性という無限の道のりを示すことは前節で確認した。とはいえ、ユーザーはこの用意された道を、自らの意思で、途中で逸れてもよいはずだ。「そこには、外的な諸力による意図の途絶だけではなく、本質的に内的な制作者の自覚の問題がある」⁽²¹⁾。たかが趣味にすぎないため、決意、約束、懐疑ほどのものではないにしても、彼は逡巡を始める。ジオラマなら「どのようなシー

ンで、土台の大きさは？」、電動化したいなら「どのような機構で実現可能か？」といったように。

制作への従事が常に了解させるとおり、建築図面は幾度となく再編される必要がある。とはいっても、それは、前節でみた固定的先形象の詳述ではなく、まさしくその固定性の否定的な解放のために、建築図面が「再構成」されるのである。(22)

もちろん組立説明図じたいを書き換えることは権利上、彼にはできない。しかし組立説明図に上から線を引くことはできるだろう。拙くても図面は引けるし、その紙を今度は切断してパーツにしてもいい。反対に所与のパーツに直接線を引いて、ここを切ってもいいだろうか、と悩むこともあるだろう。こうして先行的に、固定的なものとして把握されていた組立と被覆のイメージは彼なりに更新される。このときイメージは「被指示的な記号対象の枠組を逸脱し」、「恐らく無限に自由な制作学的逡巡に再び浮遊する」(23)。

このようにして「第二の方向」(24)が解離する。中村はこの解離点こそ「建築図面の生成の土壌であり、建築制作学の原点」(25)なのだと主張する。プラモデルの場合であれば、ここで初めて、単なる工業製品の指示通りの組み立てを超えて、ユーザーは制作学的専心を始める。それは「組み立てることそれ自体」「被覆(塗装とマーキング)することそれ自体」の無限の探求に開かれた(26)「存在論的未完結性」(27)によって特徴づけられる。ユーザーは独自に組み立て、被覆することによって、組立説明図が固定していた組み立てや被覆を本当の意味で理解し、独自に改良をしていく。無限に続けることのできる制作の世界を、彼は自由に旅することになる。

おわりに

以上のようにして、プラモデルの組み立て説明図は、認識論的な不完全性と存在論的な未完結性の解離点に位置付けられた。

ところで、それぞれの場合に組立説明図はどのように捉えられるだろうか。まず、ユー

ザーが単に指示通り組み立てと被覆に留まっている段階では、未現存の組み立てと被覆を指示する、予備的な図像であり、それは固定的かつ贈与されるものだ。それに対して、ユーザーが指示の遵守を超え制作の世界を開いた場合には、説明図への書き込みや走り書いた書類を含めた総体が「逡巡の軌跡」として捉えられる。この時、ユーザーが権利上書き換えられない組立説明図は基底となって、彼の制作学的専心における逡巡を見守る。

組み立ての完了によって、組立説明図に描かれていた、すべての時間と逡巡は「いま目の前のプラモデル」という一点に凝縮される。このとき組立説明図は、それが完成品として贈与されたものではなく、組み立てられたものだという情報を伝える。さらに、組み立てた本人にとっては、もはや隠れて見えない組み立ての記憶を思い出させてもくれる。

組み立て完了とともに組立説明図は不要となるのだろうか。プラモデルの組み立てに逡巡があった場合はむしろ、それが一回性で完成してしまうからこそ、組立説明図は保存しておきたい書類だ、と言えるのではないだろうか。

註

- (1) 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995年、148頁。
- (2) 松井広志『模型のメディア論』青弓社、2017年。
- (3) 大倉三郎『ゴットフリート・ゼムパーの建築論的研究——近世におけるその位置と前後の影響について』中央公論美術出版、1992年。
- (4) ケネス・フランプトン『テクトニック・カルチャー：19-20世紀建築の構法の詩学』（松畑強・山本想太郎訳）TOTO出版、2002年。
- (5) 中村は建築図面を「記号的・認識論的な不完全性」と「生成的・存在論的な未完結性」の解離点に位置づける。（中村貴志「建築論の第二課題と建築図面のポイエシス」『日本建築学会計画系論文報告集』1986年、第368号、163頁。）
- (6) 同上、160頁。
- (7) 同上。
- (8) 実務的には、工程はガントチャートのようなダイアグラムとして別途添付されることが多い。

組立説明図の研究

- (9) 三村康雄ほか『テクニカルイラストレーションのおはなし』日本規格協会、2000年、25-29頁。
- (10) 前掲、中村（1986）、158頁。
- (11) この二分は、1章末で指摘した、ケネス・フランプトンやゴットフリート・ゼンパーの姿勢に倣っている。
- (12) 「1/72 コルセア」の場合。他のキットはこの限りではないとはいえ、たとえば「1/48 傑作機シリーズ 川崎 三式戦闘機 飛燕 I 型丁」の場合はマーキング指示の書類が、一枚絵となっている。
- (13) 前掲、松井（2017）、106-107頁。
- (14) 同上、119頁。
- (15) 前掲『プラモ インスト ブック』、6頁。
- (16) それぞれのパーツははじめ、ランナーという枠と一体化しており、ユーザーによって切り出される。その際に断面が白化するなどして現れる痕跡のこと。プラモデルを塗装する動機の一つとなると思われる。
- (17) 中村（1986）、160頁。
- (18) 同上、161頁。
- (19) 同上。
- (20) 同上。
- (21) 同上。
- (22) 同上、162頁。
- (23) 同上。
- (24) 同上。
- (25) 同上、163頁。
- (26) 建築図面においては「建築そのこと」の無限の探求である（同上、162頁。）
- (27) 同上。

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品における ポール・セザンヌからの影響

岩渕夏樹

1. はじめに

本論考は、戦後日本の芸術家、高松次郎が1970年から1986年まで制作した絵画作品のシリーズ「平面上の空間」について、中でも1978年までに制作された作品に着目し、そこに見られるポール・セザンヌからの影響を高松の作品とテキストを通して論じるものである。

この「平面上の空間」シリーズは、当初は雑誌の表紙や挿画、書籍の装丁など、コミッションワークとしてドローイングが制作され、1976年以降に自立した作品として発表されるようになった。1978年には東京画廊で個展を開催し、カンヴァス作品を含む全15点の《平面上の空間》を発表している。しかし、1979年になると、色鮮やかではっきりとした色面が出現し、これまで様に細かった線が太さを持ち、円弧線が消滅するなど、前期作品とは明らかに異なる絵画が「平面上の空間」という同じタイトルのもとに制作されるようになった。本論では、大きく2つに分けて捉えられる当該シリーズの前者、1978年以前に制作された作品について考察する。

「平面上の空間」を制作していた1977年、高松は以下の言葉を自身の制作ノートに残している。

特定の物体（絵画においては形態）に対する意識と、それが作り出す空間に対する意識は、必ずしも同じものではない。

物体（形態）を見ていると空間が意識しにくくなり、空間を意識すると、物体（形態）が意識しにくくなる。

だが、その二つの意識を統一させることが作家にとって重要な問題であるように思われる。

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

(一九七七年十一月二一日) (1)

この言葉を踏まえると、1970年代の「平面上の空間」が制作された根底には、形態と空間の両方を捉えようとする意識があった、ということになる。では、それは具体的にどのような造形的特質から読み取ることができるだろうか。また、高松がこのように思考するに至った背景には、いかなる影響があったのだろうか。

そこで、本論ではポール・セザンヌとの関係を考察する。なぜここでこの画家を引き合いに出すのか。それは、高松が一際強い関心を抱いていたことが、彼のテキストや発言から読み取れるからである。セザンヌに関して最初に言葉にした例は、1966年3月28日付の『日本読書新聞』に掲載された「表面のメカニズム」というエッセイであり、以来3度にわたって定期刊行物に寄稿した。また、1974年に国立西洋美術館でセザンヌ展が開催されたのに合わせて企画された雑誌『みづゑ』のセザンヌ特集において、中原佑介とこの画家についての持論を展開している⁽²⁾。他の機会でも、度々セザンヌの名前を挙げ、彼の芸術の意義を繰り返し語っていることは特筆に値するだろう。しかし、高松にとってセザンヌがどのような存在であったのかを論じた先行研究は数が少ない⁽³⁾。

本論は、まず1970年代の「平面上の空間」シリーズ作品の造形的な要点を整理し、次に高松がセザンヌの何に関心を持ったのか明らかにする。以上を踏まえ、高松の思考がどのように作品として造形化されているのか論じる。

2. 1970年代の「平面上の空間」シリーズ作品の造形的特質と狙い

まずは、1970年代作品の造形的特質とその狙いを、先行研究を参照しながら確認する。

ドローイング、カンヴァス作品を合わせて200を超える点数があるこのシリーズだが、作品を構成する造形的要素が、十字の形をしたポイント、線、単色の面という3つである点は、いずれの作品にも共通する。そして、それらが紙やカンヴァスのどの位置に、どのような大きさで描かれるかは、支持体あるいは作家が規定した矩形の大

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響
きさ、縦横比に従って決められている。例えば、《Space in Two Dimensions》〔No.844〕
(1978年、アクリル、カンヴァス、162.0×130.0cm、高松市美術館蔵)では、まずカンヴァ
スの左上の隅から縦の辺を半径とする円弧が引かれ、円弧と右辺とが交わるところに
十字形のポイントが置かれる。次に、そこからカンヴァスの左下へ直線が引かれ、さ
らにカンヴァスの上に向かって右上の隅とポイントとの間の距離を半径とする円弧が
引かれる。このように、本シリーズ作品は所与の矩形から幾何学的に導き出されうる
形が描かれており、演繹的に筆を進めていくという制作手法が特徴である。

合わせて注目したいのは、段階的に出現し段階的に消えるような線や色面の描写で
ある。カンヴァス作品において高松は、引いた線の上から地の色を塗り重ねることで
その線を消去している。

たにあらたは「平面上の空間」についての評論において、かすれるように消えてい
く線が十字のポイントと相まって鑑賞者の視線を誘導し、その結果、面を保持する役
割と同時に、その面を分割する性格も持っている、と指摘した⁽⁴⁾。つまり、線が途
切れていると、軌跡を追っていた我々の意識は支持体の余白に放り投げられる。しか
し、その先に十字のポイントがあることで、消えている部分にも線の軌跡をイメージ
する、ということである。

また、神田直子はこの作品群を制作のプロセスから読み解く。支持体に円弧と直線
をいくつか描き始めた時点では、この紙やカンヴァスが平面であることを明らかにし
たに過ぎないが、それらが交わり合うほどに多くの線が引かれると、平面は空間に変
貌する。ただし、線が途切れているために、この空間のなかに明確な形象がつくられ
ることはない。ある平面上に形があれば地と図という層構造が発生するが、高松はあ
えてそれを不完全に開いた状態に留めることで、平面の中に「空間が立ち現れるか現
れないかという極限のところを探っていた」と解釈した⁽⁵⁾。

以上をまとめると、高松は1970年代の「平面上の空間」において、所与の条件か
ら必然的に導き出されるポイント、線、面を描き、部分的にそれを消去することで、
一つの面を分割しながらも保持し、平面が立ち現れると同時に空間も立ち現れる画面
を作り上げようとしていた。高松はこのシリーズの狙いを「平面特有の空間」⁽⁶⁾の
追求であると言葉にしているが、それはこのような両義的な絵画において成立すると

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響を考えていたと言えるだろう。

3. 高松次郎によるポール・セザンヌの解釈

では次に、高松のテキストを通して、彼がセザンヌのどのような点に注目していたのか、その要点を確認する。

高松がセザンヌの画業の中でもとりわけ興味を持ったのは1880年代半ば以降の、晩年に位置づけられる作品である。そして、彼は、セザンヌが「描こうとしたのは限りない深さをもつ自然のよりトータルな本質だった」と解釈する⁽⁷⁾。

ここでいう「トータルな本質」とはどういう意味か。自然を描く、ということについてセザンヌが語ったとされる有名な言葉に「いくつかの感覚を実現させること」⁽⁸⁾という一節がある。高松はそれを「自然の眼に見える以上の豊かさ、そして深さ……それはもはや一つの形而上学であるが……それを絵画で表現するということである」⁽⁹⁾と言い換えている。つまり、眼にすることができる姿のみならず、「深さ」や「豊かさ」といった不可視のもの、感覚的なものをも含めて「トータルな本質」と高松は言ったと捉えられよう。

では、セザンヌはそれをどのような方法で「実現」しようとしたのだろうか。高松は、この「実現」という言葉には「物体化というような意味」⁽¹⁰⁾が含まれていると述べている。セザンヌの初期作品では、カンヴァスの上に油絵具を厚く塗るという方法が採られていた。高松も例に挙げている《ヴィクトール・ショケの肖像》(1876-1877年頃、Venturi 283、油彩、カンヴァス、46.0×36.0cm、個人蔵)を見ると、確かに男性の顔の部分には多数の絵具溜まりが残されている。高松はここから、セザンヌが絵具の物質感を利用して存在感の物体化、つまり対象が在るということを物の質量に置き換えて提示しようとしていた、と解釈する⁽¹¹⁾。

しかし、対象の存在を絵具の質量に置き換えると、今度は「絵具」としての印象が強調され、対象の光景や与えられた感覚としての意味は薄れてしまうことは避けられない。1880年代中頃になると、セザンヌは油絵具を色彩の面としてカンヴァスに置くようになる。また水彩画にも着手し、滲みやすく、紙の凹凸といった物体の特質を

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響を活かした描写に取り組み始めたことは一つの転換期を意味していると言えよう⁽¹²⁾。高松はこのような作画法の移行を、それ以前の方法への反省と捉え、以下のように解釈する。

風景のイメージになりきってしまうとき、それは自然の一部の幻影にしかすぎなくなり、また逆に何も描かれない紙であるとき、それは自然の微細な一部品にしかすぎない。存在と存在感とは別のものである。セザンヌの場合は、自然に匹敵する豊かさや重みが問題なのだが、それは決定的な性格をもつ事物にはなくて、むしろ中間的な性格の領域にある。紙や絵具、イメージなどでありながら、同時にまた別のものでもあることが必要なのである。⁽¹³⁾

注目したいのは「中間的な性格の領域」という言葉である。「トータルな本質」が見られるのは、絵画を構成する紙や絵具といった素材、あるいは描かれる自然の似姿のどちらかではなく、それらの間である、とここで高松は言う。先述したセザンヌの油彩画のように、絵具そのものが目立ってしまうと自然の姿からは離れてしまう。その一方で、ただ自然の似姿を描写しているだけでは自然から与えられた感覚的なものまでは表現できない⁽¹⁴⁾。高松は、この二つの現実を両立すること、対象の似姿としてイメージを形成しながら、紙や絵具といったメディウムの特性を意図的に残すという両義性を晩年のセザンヌの絵画に見出す。それを高松は「中間的な性格の領域」と言い、ここにおいて自然から喚起された感覚は物体化される、と解釈したのである。

ただ高松は、セザンヌのこの試みを「一つの錬金術」⁽¹⁵⁾とも形容する。つまり、「感覚の実現」という命題はもとから実現が不可能なものであったということである。たしかに、「感覚」は自然の光景から喚起される不可視なものであり、その造形化が達成されたか否かの判断はどこまでいっても主観的にならざるを得ない。同じ光景を見ていたとしても、感覚が時間の経過とともに変化することも考えられ、その課題が達成されたと判断することは非常に困難である。しかし、高松はこうも述べている。

もし絶対というものがあるとしたら、それは不可能性と、それを指向する過程の

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

中にしかない。彼〔セザンヌ〕は不可能性を把握することで、絶対性をも発生させたのである。その正体は、もはや自然とも絵画とも直接関係ない。そしてセザンヌがぼくに提起する問題は、ぼくの内外にある非絶対主義や相対主義に対して再検討を促すことである。(16)

高松は、命題の実現不可能性を肯定的に捉え、それが自らの思考の方法に疑義を突きつけられたことを語る。つまり、高松はセザンヌの1880年代後半以降の作品に着目し、絵具や紙といった素材と、自然のイメージとが両立された「中間的な性格の領域」において「感覚の実現」が追求されていると分析した上で、さらに、その不可能な試みを追求することに意義を見出したのである(17)。

では、それが1970年代の「平面上の空間」でどのように造形化されているといえるのか。再び高松の作品と自作論に戻り、その受容の様相を明らかにする。

4. 1970年代の「平面上の空間」に見るポール・セザンヌからの影響

1970年代の「平面上の空間」シリーズ作品は、紙やカンヴァスの上に十字の形をしたポイント、線、線が組み合わさって生まれる面といった、至って単純な形態が描かれている。重要なのは、それらが支持体の大きさ、あるいは自ら規定した矩形から必然的に導き出される場所、形だということである。しかし、同時に高松は、その線を中断したり、色面の間に隙間を作ったり、完全な形象をあえて作らない。確かな形が描かれるとそこに奥行きのある空間が発生するが、それを避けることで平面性が保たれている。つまり、線や色面は平面と空間の両方を指し示す補助線のような機能を持ち、空間が立ち現れるようでありながら依然として平面であり続ける、という中間的な性格を持つ画面が構築される。それにより、我々は何も描かれていない余白に、矩形で囲まれた平面という条件においてしか出現し得ない空間を捉えることができる。

ここに、セザンヌ受容の一例が見られると言えるだろう。高松は、セザンヌが自然の姿と感覚的なものの両方を包摂した「トータルな本質」を描き出すために、視覚的

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響なイメージと支持体の物質性やメディウムの両立を目指した、と解釈した。すなわち、高松はセザンヌの作品に見た「中間的な性格の領域」という特徴を、1970年代の「平面上の空間」において、形象の描き方を工夫することによって絵画空間の現れを操作する、という問題に援用したのである。

もう一点、セザンヌ受容の例を挙げる。高松が1973年に発表した「全体性について」という自作論には以下のような一節がある。

しかし人間は、どのような事物にたいしても、完全に全体的な関係はもちえないし、全体性（トータリティ）を把握することが不可能なのはいうまでもありません。ある固定概念をこわし、新しい意識によってより拡大された関係を持つことができたとしても、真の全体性という無限の中では、永遠に部分であるにしか過ぎず、新しい意識も、ほっておけばすぐに固定概念になるだけです。とはいえ、事物を機能など既成の固定概念だけでがんじがらめにしていくような方向とは逆の方向性も、意識の態度としてありえるはずです。(18)

ここで話題になっているのは「全体」という概念である。ある事物の「全体」を把握することは主体の主観的な意識に基づいた一過性のものである。その事物が置かれている環境や他視点などを考慮すれば、今見ている姿は一側面に過ぎず、つまり宇宙のような無限の広がりを持つ世界において、「真の全体性」というものはどこまでいっても把握不可能である。

1970年代の「平面上の空間」シリーズ作品と照らし合わせると、カンヴァスや紙に描かれた四角形から演繹的に形が描かれているということから、「全体」はその矩形を、「部分」は十字形、線、色面といった形態を指す、と言える。ただし、高松が設定した問題は「平面特有の空間」を求めることであり、上の自作論に拠れば、それこそ当該シリーズにおける「真の全体性」ということになる。制作ノートと作品を通して、形態と空間の統覚が試みられていたことは既に確認したが、総合すると以下のように言えよう。すなわち、矩形という「全体」は一時的なものであり、それは二次元としての空間（平面）である。そこに「部分」としての形態が描かれることにより、

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

空間はイリュージョンによって三次元として現出することになるが、しかし線を途中で絶ち形を開くことによって、その矩形が奥行きのある空間に完全になることはない。矩形という「全体」に平面性と空間性とが併存することによって、「真の全体性」を生み出そうとしたのである。

しかし、結局のところ「真の全体性」を獲得することはどこまで行っても不可能である、という点が重要である。高松が提起するのは、それでもなお全体の把握を志向する態度の可能性、実現不可能性の追求に意義があるということであり、制作ノートにはそれが「作家にとって重要な問題である」とまで記されている。ここにおいても、高松のセザンヌ解釈が重なり合っているとと言えるのではないだろうか。つまり、セザンヌの「感覚の実現」という試みと、高松の対事物において全体性を把握しようとする姿勢は、「不可能性の追求」という性格を持つ点で共通している。

高松は1978年をもって、ここまで論じてきたような方法での制作を止めて、翌年からは同じ「平面上の空間」というタイトルで、アンリ・マティスの《コリウールのフランス窓》(1914年、油彩、カンヴァス、116.5×89.0cm、ポンピドゥー・センター／国立近代美術館蔵)を連想させるような作品を制作、発表する。また、一つの参照として、藤枝晃雄の批評を挙げたい。彼は1979年初めの『美術手帖』において、1978年以前の作品において「いっそう問題なのは、画面のなかの白い部分であって、それは有意義な芸術表現として積極的な空間利用を行わず、線や面を置くための場所にすぎなくなっている」⁽¹⁹⁾と、高松の命題が実現していないと批判的に指摘する。高松が方向性を大きく転換してもなお同一の題名において制作を続けたことは、「平面特有の空間」という一つの「真の全体性」をどこまでも追求しようとした、一つの証左であるに違いない。

5. おわりに

高松次郎が1970年から78年にかけて取り組んだ「平面上の空間」と題した絵画作品シリーズは、支持体から演繹的に導き出される形態を描きながらも、所々を消去するという表現を加えることによって、平面と空間が併存するような画面が特徴である。

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

それは、ポール・セザンヌが晩年の制作で画面上に作り出した「中間的な性格の領域」というものと共通する。また、セザンヌの「感覚の実現」という絶対にして実現不可能な制作原理は、高松の芸術観に影響を与え、1970年代の「平面上の空間」においては「平面特有の空間」という簡潔にして困難な命題を追求する方法を引き出したと言える。以上の点に、高松次郎のセザンヌ受容を見ることができる。

本論考では、一つのシリーズの考察に注力したが、他シリーズとの関係、あるいは高松の芸術活動全体を俯瞰するにあたってはどのようなアプローチができるだろうか。例えば、まとめの部分で論究した「全体」と「部分」については、「リアリティ」と「アクチュアリティ」という概念についての高松独自の捉え方と並置して考察することができるのではないだろうか。大澤慶久による研究書『高松次郎——リアリティ／アクチュアリティの美学』（水声社、2023年）では、それらが高松の活動全体を読み解くうえでの鍵概念となっていることが指摘されており、この「平面上の空間」シリーズがどのように位置づけられるか、検討する余地が残されている。また、「真の全体性」という概念については、「平面上の空間」シリーズのみならず、1980年代から始まる「形」と題した絵画シリーズにも通底するものとして考察する必要があると考えられる。

高松の後半生に展開された絵画作品の移り変わりの背景で、彼はどのように絵画、芸術を考えていたのか、他の芸術家の受容と応用という観点から考察することをこれからの研究課題としたい。

註

- (1) 高松次郎「抽象芸術と抽象の世界」『叢書 文化の現在 9 美の再定義』岩波書店、1982年、152-153頁。
- (2) 高松次郎、中原佑介「ポール・セザンヌと現代美術」『みづゑ』1974年4月、第829号、31-48頁。
- (3) 高松のセザンヌ受容を指摘した先行研究として、谷新「戦後美術の転換期としての1970年代——その“仮設／仮説”的表現状況と現在」（『引込線 2015』引込線実行委員会、2015年、331-349頁）が挙げられる。ここで谷は、雑誌『みづゑ』に掲載された中原佑介との対談における

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

「絵画という平面的物体」（高松、中原、前掲書、31頁）という高松の発言にセザンヌの影響を指摘するとともに、それを高松自身の制作が転換したことが示されたキータームとして捉える。さらに1970年代の批評言説において話題となった「平面／絵画」の問題へと接続し、当時の美術界の状況を整理することへ議論を展開させる。ただし、1970年代の活動に焦点を当ててはいるものの、「平面上の空間」シリーズとの関係は明言されていない。

(4) たにあらた「面における秩序の感覚——高松次郎の平面作品」『みづゑ』1978年12月、第885号、60-65頁。

(5) 神田直子「高松次郎の絵画——『不在』のメタモルフォーゼ——」『再検証・高松次郎絵画作品～アトリエより～』三鷹市芸術文化振興財団、三鷹市美術ギャラリー、2003年、104頁。

(6) 高松次郎「展覧会案内」『美術手帖』1978年10月、第439号、255頁。

(7) 高松、前掲書、131頁。

(8) ジョアシャン・ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳、求龍堂、1980年、34頁。

(9) 高松次郎「画家が語る『私の印象派体験』」『芸術新潮』1984年1月、通巻第409号、63頁。

(10) 高松、同上、63頁。

(11) 高松次郎「ポール・セザンヌ『舟にて』水彩」『みづゑ』1969年9月、第776号、64頁。

(12) 高松がセザンヌ作品の中でも、ポール・セザンヌの《舟にて》（1900-1906年、鉛筆、水彩、紙、12.5×22.0cm、国立西洋美術館蔵）をはじめとする水彩画に関心を抱いていたことが複数のテキストから分かる。

(13) 高松、前掲書、64頁。

(14) 「風景のイメージになりきってしまうとき、それは自然の一部の幻影にしかすぎなくなり、また逆に何も描かれない紙であるとき、それは自然の微細な一部品にしかすぎない」（高松、同上、64頁）。

(15) 高松次郎「表面のメカニズム」『日本読書新聞』1966年3月28日付、2面。

(16) 高松、前掲書、67頁。

(17) 「不可能性の追求」という姿勢をセザンヌに見たのは高松だけではない。モーリス・メルロ＝ポンティは「セザンヌの疑い」において、エミール・ベルナルの言葉を引きながら、セザンヌの制作方法は「自殺」とも呼べるようなものであったと指摘している（モーリス・メルロ＝ポンティ『メルロ＝ポンティ・コレクション』中山元訳、筑摩書房、2021年、247頁）。高松はこのテキストを読んだと発言しているが、メルロ＝ポンティが1870年から90年頃の作品にそれを見出したことは両者の異なる点であり、高松がセザンヌをどのように受容したかという問題を考察するうえで検討する必要がある。今後の研究課題としたい。

(18) 高松次郎「全体性について」『gq』1973年1月、第3号、48頁。

1970年代の高松次郎「平面上の空間」シリーズ作品におけるポール・セザンヌからの影響

(19) 藤枝晃雄「〈絵画〉不在の絵画——氾濫する〈傾向としての絵画〉」『美術手帖〔美術年鑑1979〕』1979年1月、第444号、12頁。

マチュウ・コプランが構想する
「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」
——形式の革新的再物質化としての
『パーフェクト・マガジン』(2003)に着目して

遠藤萌

はじめに

2021年に銀座エルメスフォーラムで、『『エキシビション・カッティングス』マチュウ・コプランによる展覧会』⁽¹⁾という展覧会が開かれた。その展覧会では、展覧会の制度について再考する《The Anti-Museum: An Anti-Documentary》(2021)という映像作品が上映されていた。本論は、この映像作品に注目し、コプランが考えるキュレーションの独自性を明らかにし、コプランの初期キュレーションとも言える2003年に出版された雑誌『パーフェクト・マガジン』⁽²⁾の内容を分析する。そこからコプランが、何も展示しない「空虚、回顧」展“Voids. A Retrospective”⁽³⁾「閉鎖された展覧会の回顧」展“A Retrospective of Closed Exhibitions”⁽⁴⁾への構想を深めて行ったことを明らかにする。

1. マチュウ・コプランとは

マチュウ・コプラン(Mathieu Copeland,1977-)は1977年にフランスのラニー＝シュル＝マルヌで生まれ、現在はロンドン拠点として活動するフランス／イギリス人キュレーターであり、リーズ芸術大学などでも教鞭を執っている。コプランはニューカッスル大学でファインアートを学んだ後、ゴールドスミス大学でキュレーションの修士号取得し2021年にキングストン大学で博士号取得している。またニコラ・ブリオーの『関係性の美学』⁽⁵⁾の英訳にも参加していることで知られている。2004年からキュ

マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

レーターとして活動し始め伝統的な展覧会の役割を再検討し展覧会の認識を刷新するような実践を続けている。代表的な展覧会として2009年にポンピドゥーセンターとクンストハレ・ベルンで共同キュレーションした「空虚、回顧」展そして、2016年にクンストハレ・フリアール・フリブールで行われた「閉鎖された展覧会の回顧」展がある。また、ハンス・ウルリッヒ・オブリストとステファニー・モワドンがディレクターを務めた2007年のリヨンビエンナーレでキュレーターの一人として選ばれている⁽⁶⁾。

2. 『『エキシビション・カッティングス』マチュウ・コプランによる展覧会』

『『エキシビション・カッティングス』マチュウ・コプランによる展覧会』は、コプランが初めて日本でキュレーションした展覧会であり、「育まれる展覧会」と「アンチ・ミュージアム：アンチ・ドキュメンタリー」という2つのパートで構成されていた。同展では、「カッティングス」という言葉の持つ意味に焦点をあて、植物の「挿し木・接ぎ木」という意味と新聞などの切り抜きや映画の編集作業という2つの意味から空間を構成した⁽⁷⁾。「アンチ・ミュージアム：アンチ・ドキュメンタリー」のパートで上映された映像作品《The Anti-Museum: An Anti-Documentary》は、2016年の「閉鎖された展覧会の回顧」展とコロナ禍の美術業界の出来事などの要素によって構成されていた。内容は「マニフェスト」から始まり「閉鎖」「反展覧会」「反芸術」「反美術館」「反文化」「すべては芸術」の6つのパートの順に形成されていた。それはコロナ禍で多くの文化施設が閉鎖された状況で作家が芸術行為、あるいは自らの決断において展示を閉鎖した歴史、それらの意味を問いアートや展示空間における制度性や議論を再構築しようとする試みであった。映像は、コプランと作家たちの対談や議論する場面、過去に行われた空虚な展示そして歴史的な出来事の映像やアーカイブがコラージュ的に編集されていた。

3. コプランの出版物について

コプランは2004年から現在まで多くの展覧会をキュレーションしてきた。これらの展覧会についてはコプラン自身のホームページ⁽⁸⁾に詳しく記載されている。コプランのホームページでは、展覧会と彼の出版物が並行して記載されていることが確認できる。対して近年活動するインディペンデントキュレーターの多くは、過去の展覧会と出版物のアーカイブは別ページに配置することが多く見られる。この配置からコプランは展覧会と出版物を同等に重要視していることが考えられる。また、コプランの展覧会は2004年から開始されていることに対して出版物は2003年から行われていることがホームページからわかる。その出版物が2003年に上梓された『パーフェクト・マガジン』（以下『PM誌』と表記）である。

『PM誌』は、現代アートの出版物を中心としているディジョンの *les presses du réel* から出版されているが、この出版社からブリオーの『関係性の美学』も出版されている。『PM誌』は、作家やキュレーター、思想家など全42組をとりあげて編集され、創刊号かつ最終号として出版された。コプランにとって、この雑誌の編集は、キュレーションを意味していた。

この雑誌で取り上げられている42組の内訳は、作家が27組、写真家が3名、キュレーター6名、そして思想家など6組となっている。また、対談者のハンス・ウルリッヒ・オブリストとキュレーターのトム・マーティンなどを含めると、この雑誌には44組が取り上げられている。この雑誌で扱われた作家は、ギルバート & ジョージから始まり、サイモン・パターソン、アンジェラ・ブロック、リアム・ギリック、マーティン・クリードなどのゴールドスミス大学出身者やYBAの作家。そして、コプランが2004年に初めて展覧会を企画するセリス・ウィン・エバンスやローレンス・ウェイナーなどのコンセプチュアルアートの作家。さらに、マウリツィオ・カテランが関わっている *The Wrong Gallery* についてのインタビューなども掲載されている。

『PM誌』では、作家の作品やテキストの掲載だけにとどまらず、美術評論家のガイ・ブレット、現在クストハレ・バーゼルのディレクター兼館長のエレナ・フィリポビッチ、キュレーター兼美術評論家のエリック・トロンシーのテキストも掲載され

ている。そして、『PM 誌』の 114 頁には、「パーフェクト・マガジンはエクスパット・アート・センターの制作物です」と記載される。この「エクスパット・アート・センター」⁽⁹⁾ は、コプランが 2004 年から 2005 年にかけて 6 カ所で行われた展覧会名であり、この雑誌を作成する時点でこの展覧会の企画を構想していたことが考えられる。さらに 125 頁には、1997 年から agnès b. が発行する、クリスチャン・ボルタンスキーとオブリストの対談から生まれたフリーペーパーの「ポアンディロニー」⁽¹⁰⁾ の感嘆符が掲載されている。この感嘆符は 19 世紀の終わりにフランス人作家のアルカンテール・ド・ブラムによって提唱され、それは皮肉めいた内容を指し示すために文章の最後に使われたものである。その感嘆符の下には、2003 年までに発行された「ポアンディロニー」の号数と特集号の点と作家の名前が記載されている。そして、その下にはサイトの URL が掲載されている。

1997 年の創刊から 2003 年まで「ポアンディロニー」で発行された号は通常号と特別号を合わせて 34 号である。担当した作家数は 32 組であり、その中で『PM 誌』の目次上では 3 組の作家が取り上げられている。その 3 組は、1998 年の 7 号と 2002 年の 26 号を担当したボルタンスキー、1997 年の 1 号と 2001 年の 26 号を作成したギルバート & ジョージ、そして 1998 年 5 号を作成したローレンス・ウェイナーである⁽¹¹⁾。そのうちボルタンスキーの頁には、オブリストによるボルタンスキーへのインタビュー記事が掲載されており、その内容はジェームス・リー・バイヤースとの会話からボルタンスキーの作品制作に関するものであった。そして次の頁には、ボルタンスキーがディレクションしたポワンディロニーのバイヤースへの追悼特集号「The Perfect Death」⁽¹²⁾ が掲載されている。

ところで、オブリストが 1996 年から 1997 年にパリ市近代美術館で行った、1990 年代後半にロンドンで活躍した作家やアートシーンを紹介した展覧会「life /live」⁽¹³⁾ は、当時活躍していた作家やギャラリーを確認することが出来る。この展覧会では、ダミアン・ハーストなどの作家はもちろん、『PM 誌』で特集されている作家なども多くギルバート & ジョージ、アンジェラ・ブロック、リアム・ギリック、セリス・ウィン・エバンスなどがこの展覧会に参加していた。また、この後コプランと展覧会を頻繁に行うグスタフ・メッツガーも取り上げられている。作家だけではなく、この「life/

live」では、ギャラリーやアートスペースの紹介も行っており、『PM 誌』でも取り上げられているアート・コレクティブの BANK⁽¹⁴⁾ も紹介されている。この展覧会からコプランの学生時代のロンドンのアートシーンが確認できるが、そういった状況が『PM 誌』に反映していることが確認できる。このことから、オブリストがコプランに影響を与えていたとも考えることが出来よう。

『PM 誌』の最後の頁には、2001年にターナー賞を受賞したマーティン・クリードが2003年に作成した作品《work290》(2003)があり「EXSTR BILT」と書かれている。また、右頁に Forma⁽¹⁵⁾ というロンドンのサザークに拠点を置く現代芸術団体のロゴらしきものとそのサイトの URL が記載されている。コプランは2006年にロンドンの Forma とリヨン現代美術館で「展覧会のサウンドトラック」展“Soundtrack for an Exhibition”⁽¹⁶⁾ という展覧会を企画している。

『PM 誌』では、コプランがこれら作家を選ぶにはあたり、agnès b. の「ポアンディロニー」が影響を与えたことが考えられる。しかし、「ポアンディロニー」はフリーペーパーとして無料で配布されていたことに対して、『PM 誌』は、廉価で販売されていた。また、刊行物を識別するための国際的なコード番号 ISSN 番号や ISBN 番号、目次に存在した不動産コンサルタント会社の King Sturge の広告などが存在した。それは、コプランが一般雑誌を出版することの偽装によって、自らのキュレーションを実行したことを意味している。『PM 誌』のプレスリリースでは、次のようにコプランは説明している。

『PM 誌』は、バーコードや ISBN 番号、広告、文章、写真、図面、流通、高品質な印刷など、私たちが雑誌と理解するものをすべて備えた出版物を作りたいという願望から生まれました。しかし、それは雑誌であり、カウンターマガジンでもあります。雑誌が読者とコミュニケーションをとる通常の方法を逆転させ、読者に注目を集めて焦点を当てます。グループ展であると同時にアートワークでもある『PM 誌』は、真の社会的で民主的な行為を表しています⁽¹⁷⁾。

また、美術批評家のエミリー・レナードは、同社が出版する美術批評誌「Trouble

マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

n° 05」(トラブル5号)において、この雑誌について次のようにのべている。

この雑誌は、白いページに白いインクで印刷された単行号という最小限の状態に単純化されている。『PM 誌』の編集プロジェクトは、そのグラフィズムによって制約されている。この雑誌は集団的な展覧会として提示されており、そのキュレーションプロジェクトは、この雑誌が課す物質的制約によって定義されます。真っ白な背景は内部を均等化し、消し去り、打ち消します。雑誌の流布が、それ自体の内容を勧め打ち消すとき、それは自らを完全に完璧な芸術作品とみなすのだろうか？⁽¹⁸⁾

エミリー・レナードがこのように雑誌の印刷用法について注目するように、『PM 誌』の内容を見るまたは読み解くことは困難である。だが、蛍光灯の下またはブラックライトを使用することで見る事が出来る。また、ここで示されている物質的制約とは、出版物という物質を意味するが、コプランが形式の再物質化を問題にするのは、実際の展示と出版物における展示の差異に関する問題意識の表れと筆者は考える。

『PM 誌』を出版した後、コプランは展覧会と出版物を同様に制作することが多く、代表的な展覧会の「空虚、回顧」展や「閉鎖された展覧会の回顧」展も展覧会と出版物を同時に作成した。「空虚、回顧」展では、1958年のイヴ・クラインによる「第一物質の状態における感性を絵画的感性へと安定させる特殊化」展のほか、何も展示しない9つの展覧会が再現され、大部な図録が発行された。図録には、9つの空虚の展示とそのドキュメント資料の他、58名の作家たちが、一人一頁ずつ自由に作品を提示する紙上展覧会⁽¹⁹⁾も含まれ、図録自体が展覧会として機能する仕組みになっていた。そして、『PM 誌』は、この二つの革新的な展覧会の構想に影響を与えたことが伺える。次に、「閉鎖された展覧会の回顧」展を取り上げる。

「閉鎖された展覧会の回顧」展は2016年にスイスのフリブールで開催された。展示会期中に展示会場もしくは施設が閉鎖された11組の展覧会を再現した。この展覧会はコプランと施設ディレクターバルタザール・ロベールがキュレーションを行い、そのカタログは*The Anti-Museum: An Anthology*⁽²⁰⁾として出版されている。このカタロ

マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

グの総頁数は794頁と大部であり、掲載されている作家数は約85組で書籍の紙の素材はわら半紙のような安価なものである。この展覧会の最後の展示は、ハイレッドセンターが1964年に内科画廊で行われた「大パノラマ展」を元としている。この展覧会は、展示初日に画廊を閉鎖し展示終了日に画廊を開放した。同時に、ギャラリーを封印するという最小限の介入によって彼らはギャラリーの外に存在していた平凡な世界全体を、赤瀬川が後に説明するように「素晴らしいパノラマ」に変えた⁽²¹⁾。2016年の展示でも元の展覧会同様に木の板でドアを閉鎖し、展覧会の最終日にハイレッドセンターの展示にあった木の板などをはがし、展覧会の書籍の刊行記念イベントが行われた。この展示では、会場の入り口または施設自体が閉鎖された。閉鎖したドアの入り口や壁にキャプションが存在したが、作家によっては何も説明がない展示も存在した。

この11組の展覧会の終了時に書籍が刊行されたが、その書籍は143頁まではこの展覧会に関するテキストが掲載されている。143頁以降からは、80人以上の作家と作家が含まれ、「反芸術」「反作家」「反展示」「反建築」「反哲学」などのテーマを通じて美術機関への異議の歴史をたどっている。これらの状況から筆者はコプランにとって書籍は一般的な図版やガイドブックではなく、書籍自身が「反美術館」という展覧会であったと解釈する。それは、何も展示されていない会場と展覧会の詳細また「反美術館」という概念を広範に探求したアンソロジーを発行することにより展覧会の再物質化を書籍という形で行なっている。

4. 「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

この展覧会と出版物の関係性についてコプランは博士論文で言及している。その論文が、キングストン大学に提出された博士論文「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ形式の革新的再物質化としてのキュレーション」*Manifest paper exhibitions: curating as a radical re-materialisation of forms.*⁽²²⁾である。コプランは、この論文内で展覧会のカタログについてこのように見解を述べている。

マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

カタログは一般的に、展覧会に出品された作品の詳細を公開するものである。それは、展覧会を構成した作品の画像や、展覧会そのものの様子を「再現」したものである。カタログは、よく言えば展覧会の記憶であり、悪く言えば展覧会のチェックリストである。カタログはまた、展覧会をさらに発展させるための手段でもある。何が展示されたかを言葉によって伝え、それが何についてだったかを説明し、そのコンセプトやアプローチを紙の上で展開する。しかし、なぜほとんどのカタログは、展覧会の壁面テキストを少し拡大しただけのものなのだろうか？ カタログとは、展覧会の立体性をページに平らにしただけのものなのだろうか？⁽²³⁾

「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」は、コプランが展覧会はカタログでありカタログは展覧会であるという複雑な自律的実体を通して、キュレーションの本質的な再物質化を提案した。コプランは、初期から展覧会だけでなくカタログにも焦点を置いていたことが『PM 誌』から確認できた。またカタログを一つの展覧会としてキュレーションする問題意識があり展覧会とカタログの関係性について初期段階から重要視していた。

おわりに

以上、マチュウ・コプランについてそして彼の出版物について分析してきた。この分析を通じて明らかになったのは、コプランが展覧会と出版物の両方を重視し異なる媒体を通じてキュレーションを試みているという点である。彼が2003年に出版した『PM 誌』は、単なる雑誌を超え展覧会としても機能し読者に新たな視覚体験を促す試みであった。また、この出版物を作成するにあたり1990年代後半のロンドンのアートシーンや「ポアンデロニー」、そしてこのフリーペーパーを創設したオブリストの影響を受けたことが考えられる。

コプランのキュレーション手法は、伝統的な形式を越え展覧会と出版物が相互に補完し合いながら新たな文化的対話を生み出す可能性を示しているといえよう。さらに、

マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

コプランの博士論文「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」では、展覧会と出版物の関係性に焦点を当てていることが明らかになった。コプランは、展覧会とカタログが密接に結びついた存在であるとし両者が複雑な役割を果たすべきであると示す。以上のことから、コプランはカタログ自体が独立して展覧会のように機能する可能性を示唆しておりキュレーションの新たな形態を提示しているといえよう。

註

(Web サイトの最終閲覧は全て 2024 年 11 月 14 日)

- (1) 銀座エルメスフォーラム「エキシビション・カッティングス」 <<https://www.hermes.com/jp/ja/content/maison-ginza/forum/210423/>>
- (2) Mathieu Copeland, *Perfect magazine*, les presses du réel, 2003
- (3) Matthieu Copeland (Editor), Clive Phillpot (Editor), John Armleder (Editor), Mai-Thu Perret (Editor), *Voids: A Retrospective*, Jrp Ringier Kunstverlag Ag, 2009
- (4) Kunsthalle Friart Fribourg ホームページ「A Retrospective of Closed Exhibitions」 <<https://friart.ch/en/exhibitions/2016/a-retrospective-of-closed-exhibitions>>
- (5) Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, les presses du réel, 2002
- (6) Hans Ulrich Obrist (Editor), Stephanie Moisdon (Editor), *Lyon Biennial 2007: 00S -The History of a Decade That Has Not Been Named*, Jrp Ringier Kunstverlag Ag, 2008
- (7) 銀座エルメスフォーラム、「エキシビションカッティング マチュウ・コプランによる展覧会」冊子 2021 年
- (8) マチュウ・コプラン ホームページ「EXHIBITIONS」 <<http://www.mathieucopeland.net/>>
- (9) CAC ホームページ「Expat-art Centre / EAC」 <<https://cac.lt/en/exhibition/expat-art-centre-ea-c/>>
- (10) le point d'ironie ホームページ「Home」 <<https://www.pointdironie.com/index.php>>
- (11) le point d'ironie ホームページ「archive」 <<https://www.pointdironie.com/index.php>>
- (12) le point d'ironie ホームページ「James Lee Byars」 <<https://www.pointdironie.com/in/SPjamesleebyars/jamesleebyars.php>>
- (13) Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Life/Live*, Paris-Musees, 1996
- (14) *ibld.* p. 33

マチュウ・コプランが構想する「マニフェスト・ペーパー・エキシビションズ」

- (15) FORMA ホームページ「Home」< <https://forma.org.uk/> >
- (16) FORMA ホームページ「Soundtrack for an Exhibition」< <https://forma.org.uk/projects/soundtrack-for-an-exhibition>>
- (17) 『PM 誌』 プレスリリース < http://www.mathieucopeland.net/PERFECT_PressRelease.pdf >
- (18) les Presses du réel『PM 誌』 紹介ページ < <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?menu=&id=365>>
- (19) 椎原伸博『現代美術における展覧会の再展示について「空虚、回顧」展、「態度が形になるとき」展、「大地の魔術師達」展をめぐって』、『実践女子大学文学部紀要』2024年、17-33頁
- (20) Matthieu Copeland (Editor, Introduction), Balthazar Lovay (Editor), Jon Hendricks (Editor), & 10 more, *The Anti Museum*, Koenig Books, 2017
- (21) *ibid.* p.55
- (22) Mathieu Copeland, *Manifest paper exhibitions: curating as a radical re-materialization of forms*, London: Kingston University, 2020 < <https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/53588/> >
- (23) *ibid.* p.20

パフォーマンス作品の再演における 「ラディカルさ」の喪失と再出現

——マリナ・アブラモヴィッチによる《Lips of Thomas》の再演
大磯日向子

本論文の目的は、パフォーマンス・アートの「再演」という試みが、その作品の新たな価値創造に寄与しうる可能性を示すことにある。「再演」の事例としマリナ・アブラモヴィッチ（Marina Abramović, 1946 -）の2005年の作品《Seven Easy Pieces》の中で行われた《Lips of Thomas》の再演を観察し、そこで起こった内容の変化、パフォーマー自身の変化、受容の変化、環境の変化から生まれる「新たな価値」＝「新たなラディカルさ」の存在を明らかにしたい。

1960年代、70年代に世界各地の前衛芸術運動の中で登場した「パフォーマンス・アート」⁽¹⁾ という新たな領域は「リハーサルをしない、繰り返さない、予測される結末がない」という共有されたマニフェストのもと即興的で反復不可能なアクションをその本質としていた⁽²⁾。そのような性質から特に初期のパフォーマンス・アートは記録がほとんど残されていないものも多い。そういった彼らの一回性、「純粋な経験」、新しさ、過激さへの情熱はしばしば「ラディカル」という言葉で形容されるが、ニコラ・ブリオーの言葉を借りるならば前衛芸術がとりつかれた「ラディカルさ」とはすなわち、剪定すること、純化すること、除去すること、差し引くこと、第一原理に戻ることであり⁽³⁾、60、70年代のパフォーマンス・アートでいえば舞台上の（芸術的）振る舞いを、一回的な出来事的事象へ回帰させようとする彼らの姿勢を表していると言える。また、パフォーマンス研究者であるローズリー・ゴールドバーグがパフォーマンス・アートの「ラディカルさ」を「現在における強度」と言い換えるように⁽⁴⁾、彼らの出来事への執着は、「現在（に接続すること）」への執着と言い換えることができる。

その後、70年代も後半になるとパフォーマンス・アーティストたちはさまざまな理由により徐々に作品の記録を残すようになる⁽⁵⁾。美術館やギャラリーでは1970年

代からパフォーマンス作品をどのように収蔵・再展示すべきかの議論が始まる。ここではパフォーマンス作品は写真やビデオによる記録であっても、パフォーマンスそのものを蘇らせることはできず、またそのようないわゆる「遺物」を保存してしまうことは常にエフェメラルであるパフォーマンス・アートの本質に反するのではという懸念が示される。このようなパフォーマンスの保存をめぐる議論は、作品が「生きている」ということがどのような状態、または条件において成し得るのかという問いを浮かび上がらせる。そのような「生きた保存」のための選択肢として主に2000年以降、議論されるようになったのが「再演」という方法である⁽⁶⁾。

2005年11月9日～15日、アブラモヴィッチは、そのような美術館側の議論と接続しながらさまざまな再演の実践を取り入れた《Seven Easy Pieces》(米・グッゲンハイム美術館)を行った。7日間のうち5日間は他のアーティストのパフォーマンスの再演が行われ、1日はアブラモヴィッチの過去作品《Lips of Thomas》の再演、最後の1日はアブラモヴィッチの新作が行われた。再演を行った動機について彼女は次のように述べている。

私個人が過去のいくつかのパフォーマンスを再体験(re-experience)する必要性を感じているだけでなく、それらのパフォーマンスが今日、それをまだ見たことがない大衆の前でいかに再演(re-perform)されうるかについて考えている。

このような姿勢で、私はパフォーマンス・アートに音楽の作曲と同じ方法でのアプローチが可能か否かの議論を開くことができる。わたしたちはパフォーマンスの指示書を音楽の楽譜のように、適切な訓練を行った人が再現(re-play)できるようなものとして扱うことはできるだろうか？

さらに私は、パフォーマンスがいかにして保存されうるかについての議論も開きたいと思う。パフォーマンスを記録する正しい方法とは何なのか？ イベント終了後にパフォーマンスはいかにして美術館で展示されうるか？ そして、どのような条件においてパフォーマンスは繰り返される(repeated)ことが可能なのか？⁽⁷⁾

しかし、舞台上の振る舞いを一回的な出来事的事象へ回帰させようとする彼らの姿

勢が「ラディカルさ」であるとするならば、再演とはその出来事を再び「舞台上」へと持ち上げる作業のことであると言える。すなわち、再演によってパフォーマンス・アートの本質的な「ラディカルさ」は失われることを意味する。しかし果たしてそうだろうか。「再演」という枠組みはアーティスト、そして観者に何をもたらすのだろうか。ここからはそれらのことを検討するために《Lips of Thomas》の再演を見ていくこととする。

1. 《Lips of Thomas》

旧ユーゴスラヴィア（現セルビア）・ベオグラード出身のアーティストであるマリナ・アブラモヴィッチは、1970年代から現在まで国外を拠点に世界各地でパフォーマンス活動を行ってきた⁽⁸⁾。彼女のパフォーマンスは活動初期から一貫して、長時間に及ぶ身体・精神の苦痛に耐えることで、自分自身の内と外の境界を曖昧にすることを試みるものである。そのため中には自ら命を危険に晒したり、実際に血を流したりするセンセーショナルな作品も多くあり、その代表的な作品の一つが《Lips of Thomas》である。

1975年10月24日、インスブルックのギャラリー・クリンツィガーにて、「Rhythmシリーズ」⁽⁹⁾に並び初期の代表作であるパフォーマンス《Lips of Thomas》が行われた。この作品の映像による記録は残っておらず、白黒写真による断片的な状況記録と文字によるスコア、そして目撃者の証言のみがこの作品について知る手掛かりである。以下がこのパフォーマンスで遂行されたスコアである。

- ・銀の匙で1キログラムの蜂蜜をゆっくりと食べる
- ・透明のグラスで1リットルの赤ワインをゆっくりと飲む
- ・右手でそのグラスを割る
- ・カミソリで私のお腹を五芒星に切る
- ・痛みを感じなくなるまで自分自身を暴力的に鞭で打つ
- ・氷のブロックでできた十字架の上に寝転ぶ

- ・私のお腹に向かって吊り下げられたヒーターの熱で星型の傷から血が流れる
- ・私の体の残りの部分は凍え始める
- ・観客が介入し下から氷を取り除くまで30分間十字架の氷の上に留まる

スコアの内容からもわかるように、アブラモヴィッチは自分の腹を切りつけ、鞭で打ち、出血し全裸の状態で氷の十字架の上に長時間寝転ぶという、危険で苦痛を伴うパフォーマンスを行った。それにもかかわらずアブラモヴィッチは、パフォーマンス中ほとんど苦しそうな表情を見せなかった。最終的に彼女の身を案じた観客数名が彼女を氷の上から下ろしパフォーマンスは終了する。

このパフォーマンスにおいて重要であったのは観客の介入であった。研究者のエリカ・フィッシャー＝リヒテは、この作品を「観客が芸術と日常生活の規範との規則の狭間に陥り、また芸術的な要請と倫理的な要請との狭間に陥る、という状況を作り出した」と評価し、そして結果的に「観客は変容することでパフォーマーの自傷行為を制止し、パフォーマンスに終止符を打った。関与した観客はパフォーマーに変わったのである」と分析している⁽¹⁰⁾。目の前で凍え血を流す彼女はアーティストでありここはギャラリーである、すなわちこれは芸術作品であり芸術的な意図に基づいた行為であるという認識が彼女の苦しみへの介入を躊躇させる。しかし目の前で流れている血は本物であり、彼女は演技ではなく本当に自分の身体を傷つけ痛めつける。彼女の表情は内的な痛みや苦しみを表現しないものの、震える体や流れる血、赤く腫れた皮膚といった視覚的な情報が観客に彼女の痛みを伝える。そういった「美的・倫理的な根本的前提のはざま」が、オーディエンスを傍観する「観者」から介入する「パフォーマー」へと変容させたのである。

しかし2005年の再演では、リヒテが指摘するような舞台上と観客席の境界の侵犯は起こることはなく、7時間後観客の拍手を浴びながら終了する。それは「7日間7時間ずつ」⁽¹¹⁾という確定したフォーマットのせいでもあるだろうが、かの有名なアブラモヴィッチの最も象徴的な作品に対し、観客が初演時と同様の倫理的反応を示さなくなったということが言えるだろう。

2. 外部状況の変化

以上のような変化からは、一見、主客の攪乱、演劇の伝統的枠組みの破壊というこの作品の最もラディカルな部分が失われてしまったかのように思える。しかし、その一方で再演は作品にさまざまな変化と新たな評価をもたらす契機となり得る。その条件の一つとしてあげられるのは、作品の初演が行われた際の時代背景や文脈が、再演時に挿げ替えられてしまうような、作品外部の変化である。そしてもう一つの条件として考えられるのは作品内部、つまり内容の変更や作家自身の変化である。

アブラモヴィッチとその作品にとって無視できない作品外部の出来事といえば母国であるユーゴスラヴィアでの紛争と国家の消滅であろう。そして作品において彼女とその出自を結びつけるのが五角星のモチーフである。五角星は《Lips of Thomas》以外にも初期から2000年代の作品にまでたびたび登場するモチーフである。この星の記号的解釈としては呪術的、宗教的な意味を指摘することもできるが、アブラモヴィッチ自身がこの星を「communist star」と呼んでいることから共産主義の「赤い星」としての解釈が最も一般的である。アブラモヴィッチと同世代で同じベオグラード出身の研究者ボヤーナ・ページによると、チトー政権時代、赤い星は「ユーゴスラヴィア戦争の勝利や国の解放と並行して遂行された社会主義革命の時期に現れた必須的なシンボルだったのだ。つまり、赤星は私たちの日常生活の一部であり、同時に私たちの過去の一部でもあった」という⁽¹²⁾。しかしページは続けて「1989年以降、公共の場から真っ先に取り去られた標示は、あの赤い星だった。」とし⁽¹³⁾、ベルリンの壁崩壊後の人々の社会主義時代に対する否定的なイメージが、赤い星の象徴するユーゴスラヴィアの過去を忘却させたと述べている。《Lips of Thomas》の初演と再演の間には社会主義世界の崩壊という出来事が横たわっている。腹に刻まれた五芒星がユートピア的な社会主義国家、パルチザンの英雄的過去を象徴する記号から、それらの喪失を意味するようになったことで、彼女の行為は身体にその「失われた」記憶を刻みつける行為にも見えるようになる。またはある種のしがらみや呪いとして刻まれた歴史としても受けとれる。また彼女の腹から流れる血が人々に与えるイメージは悲惨な紛争や虐殺の光景を想起させるものに変化するかもしれない。いずれにしても星が表

すのは現存の社会主義ではなく、その崩壊と喪失である。ユーゴスラヴィアで紛争が起こっていた1990年代～2000年代初期にアブラモヴィッチが自身と家族のルーツやバルカン半島の神話に言及した作品を複数発表していることから、この大きな歴史的事象がアブラモヴィッチ自身とそれを見ている観者の感じ方に何かしらの影響を与えたことは明確であろう。

3. スコアの変更

また、2005年の再演では、スコアの内容や使用された道具に変更が施されている。初演のスコアの「私は右手でそのグラスを割る」という箇所が、「ロシア語の歌を奏でながらミリタリーハットをかぶりハイキングブーツを履き、長い杖を持つ」に変更された。ここで新たに追加された杖とハイキングブーツは、アブラモヴィッチと公私のパートナーであったウーライ (Ulay, 1943-2020) が1988年に行った、万里の長城を両端から歩く作品《The Lovers: Great Wall Walk》で使用されたものだった。このような別作品からの流用は、再演までの間に彼女が積んだ経験からの影響を可視化させている《The Lovers: Great Wall Walk》において二人が着用していた衣服は両者のジェンダーの逆転を象徴しており⁽¹⁴⁾、この作品の要素が部分的に《Lips of Thomas》に加えられたことで、五芒星は——男性原理を表す「3」と女性原理を表す「2」を併せ持つ——両性具有の象徴としてより強く印象を残すかもしれない⁽¹⁵⁾。彼女のキャリアの中でも《Lips of Thomas》の初演後すぐに始まり、再演前に終わりを迎えたウーライとの長きにわたるパートナーシップはこの再演においても大きな影響を与えているといえよう。アブラモヴィッチはそのような別作品からの影響について次のように振り返っている。

若いアーティストの時は、あることをやりたいという衝動に駆られ、アイデアがあっても、それまでに行った作品との連続性や関連性は見えません。作品から多くの年月が経ってからのみ、全てがどのように合致し結びついているかを理解できます⁽¹⁶⁾。

また、アブラモヴィッチは、2005年の再演によって《Lips of Thomas》という作品がいかにか自伝的な内容であるかを理解できたと振り返っている。そして90年代の母国やルーツをテーマとした作品制作には、長い年月を経ること、歳を重ねることが必要であったとも述べている⁽¹⁷⁾。彼女は《Seven Easy Pieces》と同年にバルカン半島の古い言い伝えに基づいて制作した《Balkan Erotic Epic》という映像作品を発表しており、その作中では1950年代のユーゴスラヴィアの人気歌手が歌う「Slavic Soul (スラヴ人の魂)」という曲が登場するのだが《Lips of Thomas》の再演で新たに歌われたロシア語の歌もこの曲であった。そして彼女がかぶったミリタリーハットは、パルチザンであった母親が第二次世界大戦中に着用していたものだという。ここからも2005年の再演ではより自身のルーツに直接結びつく素材を使用していることがわかる。彼女はインタビューにて「歳をとり私自身の文化と距離をとるほどによく見えるようになります。若い時にはこのような作品を作ることはできなかったと思います。この距離をとることもできなかったでしょう」と答えており⁽¹⁸⁾、作品が自伝的であることへの気づきと、さらなる自伝的な表現は初演から約30年経ってから再演を行ったことによってこそ成し得たことであるとわかる。

また、アブラモヴィッチは同インタビューにて、インタビュアーの「あなたのキャリアはまさに回顧してやり直すことなのですね」という問いかけに対し、「私は自分の作品を円や螺旋として捉えています。」と答えている⁽¹⁹⁾。人の老いや人生が、直線的で一方向的な変化ではなく、常に過去を参照しつつ進んでいく螺旋のような変化であるという認識の仕方は一般的にも受け入れやすいだろう。しかし彼女にとっては作品も同様の変化をするものと認識される。作品は彼女の生と並走しており、その変化の過程において「再演」とは過去を振り返る契機として機能していることがわかる。そしてそれにより、一度は失われた「現在」への接続を作品に取り戻すことができるのである。

おわりに

本稿ではここまで、アブラモヴィッチの自作品の再演を観察することで、作家や作

品外部の状況の変化によってパフォーマンスは常に現在の文脈で読み替え再体験することができる、言い換えるならば、常に「現在における強度」を獲得しなおすことができる可能性を示した。アブラモヴィッチの自伝的な気づきのように、初演だけでは一つの点（＝出来事）でしかなかったものが、再演というもう一点が現れることで遡行的な解釈が可能になることも、再演によって獲得される新たな価値として位置付けることができるだろう。

また、ページが「パフォーマンス・アートについて書くということは、すなわち記憶に取り組むことである」と述べているように⁽²⁰⁾、過去と現在を媒介する記憶の存在を無視することはできない。アブラモヴィッチにとってのユーゴスラヴィアの歴史がそうであるように、記憶は個人的なものである一方で集団的なものでもある。また、60、70年代のパフォーマンス・アートは反復不可能な出来事である一方で、行為の反復によって身体化された記憶の再現としても認識される。《Lips of Thomas》という作品において、再演という枠組みは、そういったパフォーマンスの持つ記憶的な側面をより前景化させている。記憶はそれ自体が、過去に立ち返り「現在」の認識を解体再構成するラディカルな行為であるといえる。出来事的な事象への回帰や伝統的枠組みの破壊が初演時の脱構築的なラディカルリティだとすれば、再演によってもたらされるのは、常に過去を照射し現在に投影する記憶のラディカルリティといえることができるのではないだろうか。

註

- (1) 厳密には、他にライブ・アート、ボディ・アート、イヴェント、ハプニングなど、作家や文脈によってさまざまな呼ばれ方をするが、ここではそれらを「パフォーマンス・アート」と総称している。
- (2) Abramović, Marina, *Seven Easy Pieces*, Milano, Edizioni Charta, 2007, p.15 (以降「Abramović 2007」と表記)
- (3) ニコラ・ブリオー『ラディカント』（武田宙也訳）フィルムアート社、2022年、27頁
- (4) ローズリー・ゴールドバーグ「歴史としてのパフォーマンス」（インタビュー、渡辺真也聞き手・訳）、『舞台芸術 8号：パフォーマンスの地政学』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、

2005年、171頁

(5) アブラモヴィッチは次のように振り返っている。「70年代初頭の初期のパフォーマンスは記録すら残っていない。なぜなら私たちの多くはビデオや写真などの如何なる記録も、本当の経験（＝生で見ること）の代用品にはなり得ないと信じていたからだ。しかしその後私たちの態度は変化した。わたしたちは多くの観客のために、イベントの何かしらの痕跡を残す必要性を感じた。」（Abramović 2007, p. 9）

(6) 例えばテートでは2005年に初めてパフォーマンス作品をパフォーマンスのまま収蔵するという試みを行い、そののちにパフォーマンスの「生きた保存」についての研究報告を公開している。そこではパフォーマンスの再演が主要美術館によって議論されるようになったのは2005年であると明記されている。詳しくは次を参照。Louise Lawson, Duncan Harvey, Ana Ribeiro, and Hélia Marçal, “The Living Process of Conserving Performance: Theory and Practice in the Conservation of Performance-Based Artworks at Tate,” *Conservation of Contemporary Art: Bridging the Gap Between Theory and Practice*, Renée van de Vall and Vivian van Saaze ed., Springer Nature (Open Access), 2024, p. 315. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-42357-4>

(7) Abramović 2007, p. 10

(8) 1976年に旧ユーゴスラヴィアを離れて以降はアムステルダムやニューヨークを拠点にしている。

(9) 1973年に行われた彼女の最初のパフォーマンス作品《Rhythm10》と1974年に行われた《Rhythm 5》、《Rhythm 2》、《Rhythm 4》、《Rhythm 0》をまとめてここでは「Rhythm シリーズ」と呼んでいる。

(10) エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』（中島裕昭、平田栄一郎、寺尾格、三輪玲子、四ツ谷亮子、萩原健訳）論創社、2009、14-15頁

(11) 《Seven Easy Pieces》では会期中の7日間の間（再演作品はそのうちの6日）、それぞれ1作品ずつを、7時間の長さに改編して行われた。

(12) ボヤーナ・ページ『マリーナ・アブラモヴィッチ「The Star」』、「マリーナ・アブラモヴィッチ - The Star」展実行委員会、2003、131頁（以降「ページ2003」と表記）

(13) 上掲132頁

(14) Ward, Ossian, *Marina Abramović*, Laurence King Publishing, 2022, p. 58

(15) ページ2003, p. 132

(16) Marina Abramović. *Lips of Thomas*. 1975/2005, MoMA（アブラモヴィッチの音声の発表者による拙訳）<https://www.moma.org/multimedia/audio/190/2000>

(17) Jones, Amelia, and Heathfield, Adrian, ed., “The Live Artist as Archaeologist: Marina

Abramović and Amelia Jones,” *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Live Art Development Agency Jones, 2012, p. 547

(18) 上掲

(19) 上掲

(20) ペイジ 2003, p. 130

仮名の書の美

——『源氏物語』における筆跡描写に即して——

加瀬佳樹

序

「書は人なり」という言葉が今なお息づくように、書の理想は伝統的に人格との連関において追及される。しかしながら、これを美学的な方面から論じる研究は数えるほどしかない。本論文は『源氏物語』における仮名の書(以下、「仮名」とする)の筆跡描写に即して、筆跡美と人格美の関係の中で仮名の美を明らかにする試みである。その手続きとして(1)紫式部が理想とした仮名を「今めかしき」技巧から「まこと」の人格に求めるべく先行研究批判を行う。(2)「帚木」にある人書一体の記述をめぐって筆跡の存在論的分析を行う。(3)「女性の筆跡」と「梅枝」の是非について〔価値判断〕と〔価値創出〕の観点から論じる。(4)かかる結果として導かれる「光源氏の筆跡」の美的イメージに善美一如なる仮名の美を具体的に検証する。しかし本稿は、紙幅の都合上(1)と(2)を論じるにとどめる。

1. 先行研究批判 —— 「今めかしき」技巧から「まこと」の人格へ

先行研究(杉浦2007)は11世紀初頭の仮名遺品⁽¹⁾と『源氏物語』における筆跡描写の比較を通して、紫式部が理想とする仮名を分析する。杉浦はその理想を「今めかしき」仮名へと結論づける。まずは、杉浦自身の考えを整理している以下の主張を確認しよう。

「今めかし」というのが『源氏物語』の根底に流れるコンセプトのひとつである。「今風である」というのが大切であるとするなら、末摘花のようにしっかりと学んではいるものの古臭く冴えないような書は、紫式部の感性からは外れており、式部

はそれを源氏やそれを取り巻く人達の言葉を借りて表現している。王朝文化の栄えた時代において、流行に敏感でない事は、決定的な弱点であった⁽²⁾。

杉浦の主張は次の二点に纏められる。(I) 末摘花の仮名が紫式部の筆跡観を明かす手掛かりになる。(II) 「今めかし」の観念は、物語観や筆跡観を貫く紫式部の実存的基底である。以下では、上述の主張を支える論拠を辿った上で反論を示していこう。

まずは(I)である。国風の気運は平安美術を一例に多くの文化を生み出したが、この中でも、紫式部がことに目を瞞るものが仮名であった。

よろづのこと、昔には劣りぎまに、浅くなりゆく世の末なれど、仮名のみなん今の世はいと際なくなりたる。古き跡は定まれるやうにはあれど、ひろき心ゆたかならず、一筋に通ひてなんありける⁽³⁾。

(『源氏物語』③、「梅枝」、415頁)

そして、発展著しい今の世の仮名とは対照的に、紫式部は末摘花の筆跡をこう表現する。

手はさすがに文字強う、中さだの筋にて、上下ひとしく書いたまへり。

(『源氏物語』①、「末摘花」、287頁)

御手は、昔だにありしを、いとわりなうしじかみ、彫深う、強う、固う書きたまへり。

(『源氏物語』③、「行幸」、315頁)

その人柄もさることながら、彼女の筆跡は源氏の消極的反応や笑いを生む。これらの記述を裏返せば、たおやかな造形や暢達した連綿、散らし書き⁽⁴⁾は一世を風靡する時代的趣味であったと考えられる。この分析の限りでは、杉浦の考え⁽⁵⁾にも頷けよう。「古」の字姿と対比させ「今」の流行を強調する背景に「今めかしき」仮名へ

の好感があったには違いない。

だがここに一つの反論が予想できる。「今めかしき」筆跡への否定的表現を「今めかしき」筆跡に対する肯定的態度と見做すのは正しいか。否、これは早計である。源氏は「尽きせぬものかな。このごろの人は、ただかたそばを気色ばむにこそありけれ」(『源氏物語』③、「梅枝」、421頁)と「古」の嵯峨・醍醐天皇の筆跡を称賛する一方で「今」の人々の筆跡に苦言を呈する。この記述は紫式部が「今めかしき」仮名への悪感を併せ持っていた事実を証明する。

つぎに(Ⅱ)である。杉浦の場合、この第一の見落としは、第二のそれへと直結する。つまり、第一の盲点から生じる連想により作家の人柄を見誤ることである。紫式部を「流行の追随者」と見做さんばかり認識⁽⁶⁾とは裏腹に、紫式部の性格は「今めく / 今めかしき」事物と相容れない関係にある。藤原実資への評言はこの事情を逆説的に伝える。

いみじくざれいまめく人よりも、けにいと恥づかしげにこそおはすべかめりしか⁽⁷⁾。

(『紫式部日記』、164頁)

実直な男性への好意に加えて『紫式部日記』には、「今めかしき」宮廷生活に馴染めずして煩悶する魂の歎泣ともいべき告白が五節の舞姫のシーンを一例として散見する。「今めかし」の感覚性に対する憂愁は、精神的価値を志向する意識の表れとして読めよう。形式にではなく内容に重点を置く態度は仮名にも妥当する筈である。

これらの論点を紐づけたとき、杉浦がいう「今めかしき」仮名の実際とは、「今めかしき様式」の意味へと換言できる。紫式部が理想とした仮名をここに把握したとき、彼女にとって日々の現実的世界は理想郷^{ユートピア}であったというほかないだろう。

いまめかしき手本習はば、いとよう書いたまひてむと見たまふ。

(『源氏物語』①、「若紫」、295頁)

「今めかしき手本」を習う過程で、当時の人々は「今めかしき様式」の表現を後天

的に獲得する。つまりこれは、習得されるべき「今めかしき技巧」により機械的に繰り返される仮名の字姿として読めよう。以上の見地から、蛸兵部卿宮の次の言葉は注目に値する。

何の才も、心より放ちて習ふべきわざならねど、道々に物の師あり、まねびどころあらむは、事の深さ浅さは知らねど、おのづからうつさむに跡ありぬべし。筆とる道と碁打つこととぞ、あやしう魂のほど見ゆるを、深き労なくみゆるおれ者も、さるべきにて描き打つたぐひも出で来れど、家の子の中には、なほ人に抜けぬる人の、何ごとをも好み得けるとぞ見えたる。

(『源氏物語』②、「絵合」、389-90頁)

書の美的価値を左右する力点を二つながら認めて、「才」〔=技巧〕に対する「魂」〔=人格〕の優位を紫式部は言明する⁽⁸⁾。当代一流の風流人蛸宮にこの箴言を託した紫式部は「書は人格なり」に根差した筆跡観を有していた、といえよう。

2. 筆跡の存在論 ——ものからことへ、ことからものへ

「帚木」巻の生々しい女性論はこれを一人の女作家が書き得た男性談義として有名である。所謂この「雨夜の品定め」には、女性の在り方を芸術の比喻で説く一場面がある。しかし、『孟津抄』(1575)の註するとおり、この類比は人間存在一般に妥当する⁽⁹⁾。かかる事情の中で、引き合いに出される仮名の喩えには、筆跡と人格との同一性を探って実りがあるろう。指物、大和絵の例に続けて、それは次のように語られる。

手を書きたるにも、深きことはなくて、ここかしこの、点長に走り書き、そこはかとなく気色ばめるは、^Aうち見るにかどかどしく気色だちたれど、なほま^Bことの筋をこまやかに書き得たるは、^Bうはべの筆消えて見ゆれど、いま一たびとり並べて見れば、なほ実になむよりける。

(『源氏物語』①、「帚木」、70頁)

まず、この一文はざっくり A と B の纏まりとして二分割される。これを詳細に見ると、傍線部 A と B は異なる二つの筆跡の特徴ないしは特性を表す一方で、点線部 A と B はこの各筆跡に応じた印象ないしは実感を鑑賞的視点において示している。言うまでもなく、A に比して B の筆跡を紫式部は高く評価する。

では、このわけは一体何であるか。それは、筆跡に内在する「あること」の有無に起因しているように思われる。すなわち、「深きこと」がない A の筆跡に対して、「まこと」があるのが B の筆跡である。しからば、この美的判断の力動性を担う「まこと」とは抑々何であるか。それは真理である。傍線部 B の記述にあつて「まことを書き得たる」と書き得なかったように、真理としての「まこと」はあくまで「筋」において表明せられるものである。したがって、ここでの「筋」は直接的に「まこと」を反映した現象的存在としてこれを、仮名の書の美の象徴そのもの、と捉えることができる。では、この「筋」とは何であるか。

書の東洋的深淵といふ祕境の醍醐味は、外國的抽象美には求められない。わたくしはまだ、一行の平安朝假名書きの美に匹敵する外國人の抽象的線美をみたことがない⁽¹⁰⁾。

高村光太郎のこの言明をはじめ、仮名の美的本質を「線」と観る慧眼の士は少ない。筆者はこの「筋」を「線」と解釈して議論を進めることにする。では、抑々「線」とは何か。こう問えば、これをまずは「運動の痕跡」とか「記録された運動」と表現できる。次に、この「運動」とは「書く」という有意的動作において成立するため、種々の運動と区別してこれを「行為」と捉えることができる⁽¹¹⁾。さらに、この「書く」という行為は、これを達成するために「手段的行為」を要求する。すなわち、「筆」という(道具的)手段を選択して、これを「つかふ」という行為である。とすれば「筆づかひ」という動詞の名詞法を次のように用いる紫式部は、これまでの分析と同一の認識をつとに有していた、と考えられる。

言の葉、筆づかひなどは、人よりことになまめかしくいたり深う見えたり。

(『源氏物語』②、「須磨」、193頁)

なげの走り書いたまへる御筆づかひ言の葉も、をかしきさまになまめきたるけはひ

(『源氏物語』⑤、「椎本」、196頁)

書も紙面に固定される限りあくまで静的な表現の一つである。紫式部はこれを「筆づかひ」という大和言葉で動的に捉え返す。彼女の眼に映った筆跡は、ものでありながらことであり、ことでありながらもものであった。完了した「筆跡」であると同時に存続する「行為」である、という存在の二重性は、傍線部のごとき美質を共通して有することで、「美しき筆跡」と「美しき行為」とが表裏一体となる仮名の筆線美を特徴づけている、と言えよう⁽¹²⁾。しかしもう一方で、さきの引用には閑却できない更なる事実が示される。つまり紫式部は、かかる存在構造の美的統一を「言の葉」を含めて図っている、という事実である。これをどう把握すべきか。

日本の伝統的な考え方の一つに「言霊」という概念がある。「言葉」が「事」を顕わにするとして、神秘的な力が「言」に宿ることを自覚するこの思想は、「言葉」即「事」と捉える「言事融即観」に基づく。古代社会ではこの「言」にあたる意味と「事」にあたる意味とを「こと」の一語で兼有していた。『岩波古語辞典』(1990)の「こと」の項目によると、「こと(言)」と「こと(事)」とを同一視する「こと」の素朴な言語使用は、奈良・平安時代でも部分的に保存されている。事実、紫式部の文体に以上の意識が息づくことは以下の和歌からも窺える。

散る花を 嘆きし人は 木のもとの さびしきことや かねて知りけむ

(『紫式部集』43)

言霊のこの論理は、仮名の美を深遠的たらしめるものとして重要な意味を帯びてくる、と思われる。これを解決する鍵は「言葉を書く」という書の芸術性が握る⁽¹³⁾。「こと(言・事)」の二重性において、紫式部は「仮名の芸術性」と「言霊の神秘性」との

間に美学的な結びつきを認識している、と考えられる。

ここで、さきに分析した「帚木」の記述を思い起こそう。傍線部 A は「深きこと」がない筆跡であり、傍線部 B は「まこと」がある筆跡であった。これは、前者には「深きこと（言）」かつ「深きこと（事）」がなく、後者には「まこと（言）」かつ「まこと（事）」がある、という風に解釈される。「こと（言）」とは言葉よりは「言の葉」の意として、「こと（事）」は「行為」の意として読むべきであろう。とはいいながら、これは二つの「こと（言・事）」が水平的に並立することを意味しない。「こと」を現象的事物として見た場合、かかる解釈には一つの違和感が生じよう。「線」に「こと（言）」の有無を問えるか。つまり「線は言の葉である。」という命題は成立するか。これは可能である。紫式部は次のような一場面を描写することで、かかる哲学的問題にすでに答えている、といえよう。

古き言どもなど思ひすましたまひて、御心のゆくかぎり、草のもただのも、女手も、いみじう書きつくしたまふ。

（『源氏物語』③、「梅枝」、418 頁）

この「梅枝」の場面では、自由自在に仮名を書き分ける源氏の姿が示される。その動的な姿は「草のもただのも、女手も」という一気呵成な文体のリズムに伴い、自動筆記ともいうべき創造を象徴する。かかる書作の秘密がさきの問いに応答する。ここには、「こと（言）」どもへの直観〔=共感〕から生じる情動が「こと（言）」どもに相応しい「こと（事）」どもに依じて「もの」〔=筆跡〕どもへと表現されてゆく姿が示される。これはつまり「言の葉」の内容が変われば「筆づかひ」も変わり「筆跡」も変わることを意味する。したがって、さきの命題「線は言の葉である。」が成立する根拠は、「線はこと（言）によって規定されること（事）である。」ないしは「こと（事）を規定すること（言）である。」という論理による。すなわち、「線」には「こと（言）」によって規定される「こと（事）」があり、「こと（事）」を規定する「こと（言）」がある、ということになる。これは、現象的には〈一〉でありながらも存在的には〈二〉たる「書くこと」の姿である。だとすれば「筆づかひにつけたる言の葉」（『源氏物語』①、「夕

顔」、146頁)と表現する紫式部がこの美学的構造を認めていたことは明らかであろう。「こと(言)」は「こと(事)」に付託され「美しきこと(言)」はまた「美しきこと(事)」に付託されこれを規定する。「美しきこと(言)」によって「美しきこと(事)」が規定された結果「美しきもの」として表現される。つまるところ、さきの「言の葉」を含めた存在構造の美的統一のわけには、紫式部のかかる哲学的認識を以って応答できよう。

では、この見地からもう一度「帚木」の記述に戻ろう。傍線部Aは「深きこと(言)」によって規定された「深きこと(事)」がないことを示す。かかる理由から「深きもの」たる筆跡として表現されないため「点長に走り書き」するという現象に陥る。それは「うはべの筆消えて見ゆ」傍線部Bとは対称的に「うはべの情けに手走り書き」(『源氏物語』①、「帚木」、56頁)する筆跡とも相通じる。『三宝感応要録紙背仮名消息』にはこの印象を断片的に確認できる。

これに対して、傍線部Bは「まこと(言)」によって規定された「まこと(事)」があることになる。筆跡美と人格美が相即する仮名の実相がここに胚胎しているならば、一体これは如何なる状態を表すか。「こと(言)」によって「こと(事)」を規定する。当然。この言い回しは「こと(事)」において「こと(言)」を実現するという意に等しい。さらにこれは二つの仕方を包含する。第一の仕方は「こと(事)」において「こと(言)」を「なす(成す)」であり、第二の仕方は「こと(事)」において「こと(言)」が「なる(成る)」である。「言+成」の会意文字「誠」は、『漢字語源辞典』(1965)によれば、首尾一貫した言行、『字統』(2004)によれば、誓約を成就する意、と説明される。『中庸』に「誠とは自ら成すなり」とあるように「誠」の本義は確かに前者にある。「言の葉」に対する「筆づかひ」の肉迫、「筆づかひ」における「言の葉」の投影が、噛み砕いてこれを言えば、「言うこと」と「すること」の一致が、書字現場の渦中において、道徳的価値(善)の生じ得る機構であることは間違いない。ただ、紫式部は人間的意志にのみ還元できない道徳的生命を「まこと(誠)」に見出した、と思われる⁽¹⁴⁾。

そこで、後者の仕方「こと(事)」において「こと(言)」が「なる(成る)」が重要となる。先述した源氏の書作現場に再び目を移そう。「ゆく」「すむ」「なる」の意味的同一性を説く荒木博之の研究⁽¹⁵⁾に鑑みると、この描写は「なる(成る)」の象徴的イメー

ジとして把握できる。〈一〉なる直観から〈多〉なる個別的書体へと淀みなく離散するイメージそのままに、「言成る」ことが「事成る」結果としての書字跡が「異なる」状態で存立する。どれ一つとして同じでない生命を産出する源氏の充溢した姿は、まさに「飽く世なくめでたし」（『源氏物語』③、「梅枝」、418頁）という言辞に相応しく格別なのであろう。さて、自然的推移を特徴とするこの仕方が想定するのは、「言の葉」を「筆づかひ」を「筆跡」を統一的に性格付ける自己同一性の原理「人格」としての「もの」である⁽¹⁶⁾。種子無きところに実は成らない。「成ること（言・事）」は生命の連続という点で、「まこと（誠）」が「まこと（言・事）」として自己展開するための一契機となる。「ま」は美称である。真玉や真木柱などの用例にも明らかなように「ま（真）」は、完全な、純粹の、本当の、といった意味を持つ。したがって、「まこと（言）」によって「まこと（事）」を規定する、という当初の状態はこの点よりして、一方では「真事」において「真言」が「成る」という状態と等価であり、他方ではさきの道徳的価値（善）に加えてここに真理的価値（真）を備えた状態である、といえよう。ここで『源氏物語』に精通した本居宣長が『古事記伝』で述べた一節を思い出したい。

抑意と事と言とは、みな相稱へる物にして [...] その意も事も言も相稱て、實なり⁽¹⁷⁾

このような運動傾向を「實（実）」と見做せるなら、紫式部が「実になむよりける」⁽¹⁸⁾とBの筆跡を評価したのも当然であっただろうか。一面の真理を含みつつもこの認識が素朴過ぎることを指摘せずにはおかない。もし、先述の存在論的構造に符号する筆跡を「実」と判断せよ、と命ぜられれば、私たちは「真」への信奉者と化して、積極的に悪筆をも賛美せねばならないためである。かかる感覚的不条理をまた見過ごさない点に、求道者たる紫式部の眼の確かさがある。往還二相の廻向に道を知れる者の境位があるならば、紫式部の哲学的精神が「まことの筋をこまやかに書き得たる」と精細に書き得たことによって、真理はここに表現せられ、そうして、ここから鑑賞せられる。表現の側に絞って換言すれば、紫式部にとって「こまやかに」書くという姿勢は、「まこと（誠）」が現象的に完成されるべく残されていた唯一の機縁であった

ことを意味する。紫式部の場合には、「話す・書く」といった言語活動が「こまやかに」との間に深い連関を示すことは特筆に値する⁽¹⁹⁾。自己のうちに他者を積極的に引き受けてゆく、以下の一節を頼りとして、愛の表現たるそんな言語的实践に立ち会えよう。

墨、心とどめて押し磨り、筆のさきうち見つつ、こまやかに書きやすらひたまへる、いとよし。

(『源氏物語』③、「野分」、283頁)

犇々とした精神の緊張と集中を強いられる一方で、満ち満ちた情感が他方でこれを融和するかのような一場面である。言語生成の力動性を支える生命線が、書き手の全身体的な共感にあることを紫式部は暗示する。「筆のさきうち見つつ」に働く共感とは、一方では、筆先が紙に触れるときの摩擦を意識しつつ、この物理的抵抗を逆に活かしながら書き進む場に生じ、他方では、視認することによってこれを絶え間なく微調整する場に生じる。「書きつつ読み、読みつつ書く」「話しつつ聞き、聞きつつ話す」ものとして「こまやかに」書く行為は、主客合一たる愛の表現である。愛はその甘美的性質のために伝わりやすい。一呼吸の間に「いとよし」と道徳的善が判断されるのはそのためである。

以上の議論をここに問い直そう。筆跡美と人格美とが相即する仮名の美学的実相「真事」において「真言」が「成る」という状態は、「こまやかに」書く行為なくして成立し得ない真理「まこと(誠)」の道徳的開花の謂である。真と善とを包括しているためにBの筆跡美は「うち見る」感覚的知覚の対象とはならず、「いま一たびり並べて見れば」その価値が把握される理性的判断の対象となる。こまやかな道徳的精神がほのかな感性的美質となって香ってくる。真を尽くして、善を尽くして、美を尽くす、そんな「まこと(誠)」の姿がここに透けている。

註

- (1) 『源氏物語』が書かれた11世紀初頭の遺品には、『稿本北山抄紙背仮名消息』(996 - 1004)、『三宝感応要録紙背仮名消息』(10世紀末 - 11世紀初)、『未詳散らし歌切』(977 - 1023)などがある。特に近年、池田和臣らの科学的研究で書写年代が特定された『未詳散らし歌切』は、高い書芸美をもつ仮名が『高野切』以前に存在した事実を伝える。
- (2) 杉浦妙子「『源氏物語』に見る紫式部の書美について」『書学書道史研究』、書学書道史学会、2007、17号、7頁。
- (3) 本稿での『源氏物語』の引用は「新編日本古典文学全集」(阿部秋生ほか訳、小学館、1994)を使用する。引用部の末尾には(書名・巻数、巻名、頁数)を記す。
- (4) 所謂「散らし書き」の美は、現存する『寸松庵色紙』『継色紙』『升色紙』に明瞭である。
- (5) 「末摘花の文字表記における行為は、作者紫式部の美意識を末摘花に仮借して逆説的に語っていると思われる」(杉浦、前掲書、5頁)。
- (6) 「何事にも現代的であることを紫式部は好んだ」(杉浦、前掲書、4頁)。
- (7) 本稿での『紫式部日記』の引用は「新編日本古典文学全集」(藤岡忠美ほか訳、小学館、1994)を使用する。引用部の末尾には(書名、頁数)を記す。
- (8) 西田幾多郎による「技巧」と「人格」の対比や、『論書』『書品』といった中国書論の「工夫」と「天然」の対比は、「才」と「魂」の対比に通底していよう。後者の対概念は『書断』にも見られ、これが『日本国見在書目録』の舶載状況より紫式部に受容可能だったことから、引用部への影響が示唆されている。橋本貴朗「『源氏物語』絵合巻に見る中国書論の受容(上)・(下)」『若木書法：國學院大學若木書法會誌』、國學院大學文学部若木書法會、2010・2011、10号。
- (9) 「これひとへに女のことをいふのみにあらず […] 女の上にて世間の人の心をとしへ奉る物也」。野村精一編『孟津抄上巻 源氏物語古注集成4』、桜楓社、1980、57頁。
- (10) 高村光太郎「書の深淵」『高村幸太郎全集』第5巻、筑摩書房、1995、363頁。
- (11) 西田幾多郎は「運動」の内容を四つに大別する。(a) 物体的運動、(b) 反射運動、(c) 本能的動作、(d) 行為。
- (12) 例えば、ベルクソンも「形」と「運動」との間に美的相関性を見出している。Bergson, Henri, "La vie et l'œuvre de Ravaisson," *La Pensée et le mouvant*, Presses universitaires de France, 1950, p. 230.
- (13) 古代日本人は「かく」に「掻く」「欠く」「描」「画く」「書く」といった漢字を当てる。これらの動詞のうち「書く」の特殊性は「言葉」という目的語を要求することにある。書芸術の成立原理を「言葉を書く」ことに認める研究に関しては、以下を参照。石川九揚『書とはどういう芸術か 筆蝕の美学』、中公新書、2010。

仮名の書の美

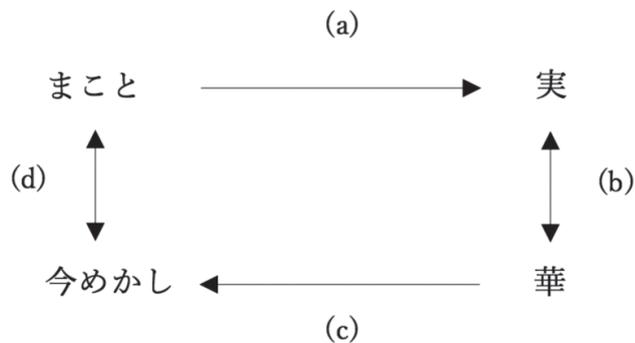
(14) 「こと（言・事）」の一致を以って「誠」とする中国的字義に従えば、先に引用した六条御息所や匂宮の「なまめかしき」筆跡も「誠」と見ると見る必要がある。しかし、この見方では、次の疑問を説明できない。「梅枝」の仮名論評は、源氏が女性たちの筆跡を格付けて印象的である。六条御息所や藤壺の筆跡はこの批評の対象となるが、その筆跡が「なまめかし」で特徴づけられる両者は上手の選に漏れる。

(15) 荒木博之『やまことばの人類学』、朝日新聞社、1995、4-57頁。

(16) 平安時代の用法では、物質的・心理的・非物質的なものも、全て「もの」と言う。

(17) 大野晋編『本居宣長全集』第9巻、筑摩書房、1976、6頁。

(18) この時点で、以下の図式が成立する。(a)「まこと」は「実」である。(b)「実」の対は「華」である。(c)「華」は「今めかし」である。したがって、(d)「今めかし」の対は「まこと」である。前項で「今めかしき」技巧と「まこと」の人格を対置すべきとした所以である。



(19) 『源氏物語』の動詞に限定して分析を試みると、「話す・書く」言語行為を主たる形容対象として、紫式部が「こまやかに」の語を用いる傾向を指摘できる。

岸田劉生の図案画

——その創作活動への影響と意義——

鈴木明徳

はじめに

麗子像で有名な画家である岸田劉生(1891-1929)は、油彩画を中心とする画業とは別に、雑誌や単行本の装幀や挿絵など様々な図案画の仕事に取り組んできたことでも知られる。本稿の目的は、作品の造形分析を通して挿絵を含む図案画の取り組みが劉生の本画(油彩画)をはじめとした創作活動全般に与えた影響を可視化すること、そして劉生の創作活動における図案画の取り組みの意義を考察していくことにある。今回は、劉生の画家遍歴において最もダイナミックで前衛的な創作活動期間である北方ルネサンス作風期を中心に、油彩画はもちろん、図案画、水彩画、素描など作品の分野を超えて劉生の独創性と着想の源泉を辿っていく。

先行研究の多くが劉生の残した膨大な言説を起点に創作態度や背景の考察に取り組んでいたのに対し、今回の研究は劉生が受容した海外の古典作品、版画、挿絵から、劉生作品の造形にその影響として表れている痕跡をジャンル問わず辿ることで、劉生自身でさえ自覚していなかった、新たな創作態度の一面を詳らかにできると考えた。

1. 分析方法と検証結果

造形分析は、ヒューリスティック評価と呼ばれるWEBサイトやアプリのユーザビリティを調査する際の手法を応用して実施した。ヒューリスティック評価は、画面設計のプロが経験則によってWebサイトやアプリの使い勝手や快適性を評価する手法で、サイトの目的に沿って重点的に調査する評価項目(ナビゲーション検証、等)を検討し、その評価項目ごとに自社サイトと競合サイトを比較評価、課題点を抽出する手法である⁽¹⁾。今回はその手法における評価項目を作品に共通するモチーフに置き

換え、アーチ状モチーフ、劉生のサイン、植物・大地のモチーフ、幾何学モチーフの4つについて、画中への使われ方とその目的、造形面での違いをジャンル問わず時系列で比較し、同じモチーフでも時期によって有意差が見られるかを検証した。そして検証結果を元に本画（油彩画）で発揮された創造性に対する図案画の影響度を分析する方法をとった。

	①アーチ状モチーフ	②劉生のサイン	③植物・大地のモチーフ	④幾何学	
				α.モチーフ	β.構図
A.表現 (考えられる着想源)	教会のアーチ形状の祭壇画の「額縁」のような形状	<ul style="list-style-type: none"> 第1段階：エンブレム（デューラーの影響） 第2段階：R+羽根+年号（デューラー+ブレイクの影響） 第3段階：「劉」の装飾漢字（デューラーの影響） 	ブレイク作品（挿絵）からの影響が色濃く見受けられた	【八角形】 レンブラントのエッチング版画から着想？（外径枠） 【六角形】 仏教美術から（梵字との組み合わせで）	ステンドグラスや祈祷書などの教会美術からの影響
B.意味・目的	宗教的な意味、象徴として	<ul style="list-style-type: none"> 1914年：単なる署名 1915年ごろ：自己顕示欲の表象化（エンブレム） 1916年～1918年：装飾的意味合いが強くなる（作品のモチーフのひとつ） 	美術団体「草土社」のルーツの象徴として（代々木界隈の赤土と草の大地を旧約聖書の「創世記」とだぶらせていた）	【八角形】 キリスト教の聖性を表すもの 【六角形】 東洋型の装飾を表すもの	自然の美化（人工の美）
C.機能	イリュージョニズム手法を発揮させる効能、演出的機能	<ul style="list-style-type: none"> 署名機能 画中のモチーフ イリュージョニズムの演出 	画中所ける内と外を曖昧に演出するモチーフとして度々使われる	【八角形】 装幀図案などで外径枠として採用される 【六角形】 矩形内には装飾文字（梵字風漢字など）が組みこまれて図案画のタイトル文字などに使用	写実的な画風に、非現実的且つ神秘的な効果を画全般に生み出す効果を演出（虚構と現実の錯綜）

【表】モチーフ検証結果一覧

最終的に影響度を分析した結果、①ウィリアム・ブレイク（1757-1827）の図案画の受容から、本画への構図やモチーフの転用という形で影響がみられたこと、②装飾文字においてアルブレヒト・デューラー（1471-1528）の影響の詳細がわかったこと、③装飾文字とイメージの融合においてウィリアム・ブレイクの影響がみられたこと、④劉生の創造性を促進させたことにおいて図案画の「不自由さ」があったこと、以上、4つの大きな成果を得ることができた。本稿ではこれら4つの成果について詳述していく。

2. 分析の対象範囲と背景

劉生の絵画作品の作風変遷は3つの期間に分かれる。武者小路実篤（1885-1976）、

柳宗悦（1889-1961）、バーナード・リーチ（1887-1979）といった文学雑誌『白樺』周辺の同人に感化され、ゴッホ（1888-1890）やセザンヌ（1839-1906）に大きく影響を受けた1911年から1913年くらいまでのポスト印象派風の作風期。アルブレヒト・デューラーやヤン・ファン・エイク（1395頃-1441）といった画家の作風に影響を受けた1914年から1918年くらいまでの北方ルネサンス作風期。1919年の京都、奈良での古美術鑑賞をきっかけに初期肉筆浮世絵や中国の古画に熱中し、日本画作品が増えていった東洋美への傾倒期である。今回はこのうちのポスト印象派作風期の1911年の頃から、北方ルネサンス作風期の終焉にあたる1919年くらいまでを対象とした。

一方で、同時期の図案画の作風変遷は、亀甲などの幾何学模様や中世の欧文書体風アレンジされた装飾文字が多用された図案画が多いのがこの時期の特徴で、劉生が1918年から担当した雑誌『白樺』の表紙図案にもこの中世欧文書体風の漢字が見られる。

また、分析には劉生が若かりし頃、熱心なキリスト教信者であったことが創作に強く影響していた点が劉生の作品を理解する上で重要である⁽²⁾。

3. 造形分析（4つの成果）

3. 1. 本画の構図やモチーフにおけるブレイクの図案画の影響

対象となる時期の劉生の作品には、ジャンル問わずブレイクの図案画に類似する構図やモチーフが多用されている。ウィリアム・ブレイクは、イギリスのロマン主義の初期を代表する詩人にして画家でもあるが、劉生と同時代の日本の文豪や画家にも大きな影響を与えた。劉生の作品でも先行研究で武者小路実篤著『カチカチ山と花咲翁』（1917年）の図案画にブレイクの影響が指摘されているが、具体的な造形に焦点を当てた影響の指摘はこれまでほとんど存在しなかった。

しかし、その足掛かりを柳宗悦著『キリアム・ブレイク 彼の生涯と製作及びその思想』（1914年）に記載されたブレイク作品に見出すことができる。柳宗悦は、劉生にとって交流があった白樺の同人の中で最初に出会った作家である。また、劉生は、

柳にブレイクを紹介したバーナード・リーチとも交流があった。そして劉生は、リーチにエッチングの手ほどきを受けてブレイク風の銅版画《天地創造》(1914年、東京国立近代美術館)を制作している。故に、柳の著作にも掲載されたブレイクの作品を劉生が参照した可能性も高いと考える⁽³⁾。

例えば、同著作に掲載された、ウィリアム・ブレイク『無垢の歌』の図案画《幼児の喜び》(1789年、11.1×6.8cm)の生命力溢れる植物のモチーフに類似するものが、岸田劉生の『草土社第三回展覧会目録』(1916年)の表紙図案に見出すことができる⁽⁴⁾。《幼児の喜び》は、幼児と母親、翼の生えた天使を載せたチューリップのような花卉を、大地からまるで蛇のように弧を描いて支える植物のモチーフが印象的な図案画だが、『草土社第三回展覧会目録』の図案の中央下から意志をもつがごとく力強く大地から生えている有機的な植物の造形が、《幼児の喜び》の植物の茎や葉のモチーフと酷似している。また、同著作に掲載されたブレイクの『経験の歌』の図案《The Tiger》(1794年、11.0×6.3cm)の、虎の背後、右側の上下に渡って存在する大きな木の幹が、劉生が制作した『白樺』第9巻第8号-12号(1918年、木版画/紙14.8×21.0cm)表紙図案の左側に反転する形で同様の構図のモチーフ、ここではカーテンという形で反映されている。

このようなブレイクの影響は図案画に限ったことではない。同じ柳の著作に掲載された、ブレイクによる『セルの書』表紙図案(1789年、15.5×10.7cm)の装飾モチーフの影響が、劉生の静物画《壺》(1916年4月28日、油彩/板、37.8×26.7cm、下関市立美術館)、2曲1隻の屏風装作品《春日遊戯図》(1917年、紙・水彩/屏風装、148.0×148.0cm、岡山県立美術館蔵)にも、よく観察するとうかがうことができる。

まずブレイクの『セルの書』表紙図案は、画面下左隅に杖を持った女性が立ち、女性の対面に当たる画面右から大きな葉の植物の蔓が有機的な曲線を描きながら、杖を持った女性を襲わんばかりに伸びている。一方で杖を持った女性の背後、つまり画面左端からも柳のような植物が画面上部にまで伸び、そのままアーチ状の弧を描きながら画面右側の大きな葉の植物の頭上にまで垂れ下がっている。そして図案の上半分の領域に「THE BOOK of THEL」というタイトル文字が大きく配置されているのが特徴である。

次に劉生の《壺》は、左右に弧を描く壺の輪郭に沿った形で大地から伸びた植物の枝葉と、《壺》の右側の輪郭沿い中段から下段にかけて植物が描かれた構図の作品で、前述したブレイクの『セルの書』表紙図案の構図とかなり類似している。

翌1917年の《春日遊戯図》の構図になると、さらにその類似性が顕著になる。『セルの書』の画面下左隅に杖を持った女性、画面中央背後で踊っている二人の人物像（女性と男性）が、《春日遊戯図》では中央に和装の着物を身に纏った女性二人というモチーフに置き換わった形で、堂々と主要モチーフとして中央前面に配置されている。また、《春日遊戯図》ではその女性二人を取り囲むように、前年制作された《壺》と同様に、『セルの書』から反映された構図の植物が、左側地面からアーチ状の弧を描いて画面右側の大きな葉の植物の頭上にまで垂れ下がっている。

因みに1916年作の《壺》で描かれた植物の装飾モチーフは、《春日遊戯図》と同年に制作された別作品となる《壺》（1917年4月10日、油彩／画布、40.9×31.7cm、京都国立近代美術館）に、構図が左右反転された形で描かれて展開されている。

このように劉生はブレイクの図案画のモチーフや構図をなんとか自分の作品に活かそうと、ジャンルを超えて装飾モチーフを展開、時には構図を左右反転させるなどして発展させてきたと考える。

3. 2. 装飾文字におけるデューラーの影響の詳細

劉生作の《古屋君の肖像（草持てる男の像）》（1916年、油彩／麻布、45.5×33.5cm、東京国立近代美術館）の画中有る劉生のサインでもある装飾文字は、ヤン・ファン・エイク《アルノルフィーニ夫妻の肖像》（1434年、油彩／板、81×59.7cm、ロンドンナショナル・ギャラリー）に見られる画中の文字、「ヤン・ファン・エイクここにありき1434」の最初の「J」に倣ってデザインされたものとされてきた⁽⁵⁾。しかし、この《古屋君の肖像》の画中のサインはデューラーの影響もあることが細部の造形分析を実施してわかってきた。

例えば、デューラーの《28歳の自画像》（1500年、67.1×48.9cm、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン）と、《ミヒャエル・ヴォルゲムートの肖像》（1516年、油彩・テンペラ／木材

パネル、29.0 × 27.0cm、ゲルマン国立博物館、ニュルンベルク）の画中にあるサインは、「年号＋シンボル化されたアルファベット」という要素の組み合わせがみられる造形であるのが特徴であるが、劉生の《古屋君の肖像》のサインにも「1916」という制作年号と、年号の直下に羽のモチーフと一体化された劉生のイニシャルである「R」との文字との組み合わせという、デューラー作品の画中のサインを思わせる「年号＋シンボル化されたアルファベット」という組み合わせでデザインされており、この点で劉生がデューラーのサインを参照した節が伺える。

また、1918年になると劉生のサインは漢字の「劉」の字を使用したサインに変化していくが、その造形にもデューラーの版画の影響がみられる。例えば、デューラーの木版画集『黙示録』の《扉絵——聖ヨハネのもとに現れた聖母》（1498年）のタイトル文字の書体のヒゲや矩形の処理の影響が、『白樺』第9巻第7号（百号記念号）表紙図案（1918年）で使われた漢字のサインや、同年制作された《麗子五歳之像》（1918年10月、油彩／麻布、45.3 × 38.0cm、東京国立近代美術館）の画中の漢字のサインにみられる⁽⁶⁾。『黙示録』のタイトル文字は、ヒゲの処理と、複数の菱形の幾何学形態による要素の装飾が特徴で、「劉」の漢字のサインの造形もこの二つの特徴をしっかりと踏襲している。特に線の造形が如実に現れる図案画の漢字のサインにその傾向がはっきりとみてとれるが、この図案画でのサインの創作経験が、同年の10月に制作された《麗子五歳之像》の画中のサインの造形にも活かされたと考える。

なお、この漢字サインの造形の着想源については、シリーズ初版が1904年で、日本国内でもドイツから輸入、販売されていた『クラシカー・デア・クンスト』シリーズの『デューラー』の複製画集から受容した可能性が高い⁽⁷⁾。この『クラシカー・デア・クンスト』は、劉生が参照した可能性が先行研究でも度々言及されている複製画集のシリーズで、このシリーズのレンブラント（1606-1669）の複製画集は、劉生と同時代に生きた中村彝（1887-1924）が手垢で真っ黒くなるまで参照したと言われるなど、当時の日本の画家達にとって海外の古典絵画を参照する上で貴重な複製画集であった⁽⁸⁾。

3. 3. 装飾文字とイメージの融合にブレイクの影響

《古屋君の肖像》で使われた画中のサイン「年号+シンボル化されたアルファベット」という要素の組み合わせがデューラーの影響を受けているという話を述べたが、一方で、文字の造形自体は、ブレイク作品に多くみられるイメージと有機的にからみあう装飾文字（タイトル）の造形と類似するものがある。

例えば、ブレイクの詩集『無垢の歌』表紙図案（1789年、12.0×7.4cm）は、画面下左の椅子に腰掛けた母と娘の親子と対面する形で、大地から太く伸び上がる幹と、その幹から枝分かれして、うねるように空を覆いつくさんとする枝葉が、詩集のタイトル文字「SONGS of Innocence」と融合した見事な造形が印象的だが、このタイトル文字の造形と、《古屋君の肖像》で使われた画中左上「1916. 10. Sept. R」のサインの造形が酷似している。なお、この《古屋君の肖像》のサインは単なる署名ではなく、画中のモデルが手に持ったカヤツリグサと関連付けて描かれたモチーフとして扱われており、つまり、サインは独立したものでなく肖像画の世界観と地続きになっていることを意味する⁽⁹⁾。

また、劉生が、1918年の二科会第5回展京都陳列会に出品した《静物（詩句ある静物）》（1918年、現存せず）は、画面上の右から垂れ下がるカーテンに詩句でもある装飾文字が描きこまれた作品であるが、この行為は周囲の批判や反発が新聞紙上で話題になるほど大きなものであった⁽¹⁰⁾。画中の右手のカーテンに「其處に在るてふ事の不思議さよ／實にひれ臥して祈らんか／されど彼は答へはすまじ／實に只描け／在るてふ事を解き得る迄」⁽¹¹⁾という詩句がりんごと思われる果物を持つ手の図案とともに描きこまれており、このことが周囲の反感を買った。しかし、ただ詩句が書き込まれているのではなく、弧を描いて垂れるカーテンの曲線に沿わせて詩句がデザインされており、装飾要素として描き込まれているのが明らかである。

以降、劉生の作風は日本文化だけではなく中国趣味も含めた東洋美へと傾倒していき、《塘茅庵主人閑居之図》（1928年、紙本着彩、24.3×41.8cm、聚英閣、下関市立美術館）のようなイメージと文字が共存する南画や日本画も数多く手がけていくことになる。《塘茅庵主人閑居之図》は、「イメージと文字の領域に境界がない、相互に自由な、文字の絵画への融合を迎える。劉生が画面に文字を書き込むようになった契機は、確かにデューラーの複製画との出会いであった。しかし、文字と絵の共存は、日本美術

の伝統に内在していたものだったのである。」⁽¹²⁾ という佐藤直樹による指摘もある、劉生の典型的なイメージと文字の融合が見られる南画風作品である。つまり、《古屋君の肖像》や《静物（詩句ある静物）》で見られたイメージと文字の融合も、そのあとの画業の発展から見ても、ブレイクから感じ取った日本的なものだったと言えるのではないだろうか。また、劉生は、自身の唱えた芸術論である「想像と装飾の美」において、「装飾の感じは線や何かが有機的に生かし合っている。ブレイクやシャバンヌも装飾的だ」⁽¹³⁾ と、本当の装飾とは語るうえでブレイクの創造性を例にあげて述べている。

すなわち、劉生が無自覚ながらも南画や大和絵に伝統的にみられるイメージと文字が共存する「日本的な美」をブレイクから感じ取っていた可能性があり、だとすると、劉生は、日本画や南画に取り組む以前に、《古屋君の肖像》や《静物（詩句ある静物）》といった洋画で「日本的な美」を表現していたということになる。さらにブレイク風の銅版画《天地創造》の制作が1914年であったこと、さきほどの「想像と装飾の美」の劉生の言説や、《古屋君の肖像》のサイン、《静物（詩句ある静物）》の画中の装飾文字から判断して、劉生が画面に文字を書き込むようになった契機はデューラーの複製画との出会いではなく、むしろブレイクの図案画から受けた影響の方が大きいと言えるのではと筆者は考える⁽¹⁴⁾。

3. 4. 劉生の創造性を促進させた図案画の「不自由さ」

そして、劉生の創造性を促進させた背景として図案画の「不自由さ」があったことも述べておきたい。

例えば、先述した劉生の《麗子五歳之像》は中心から順に、①デフォルメされた麗子、②濃緑色の背景、③赤い額縁と、入れ子状になった三重のアーチ型によって作られているが、よくよく観察してみると背景と麗子が額縁に収められた一つの絵画面を成しているのか、麗子と背景は別のオブジェクトとして描かれたのか、視点の置き方で違った見え方になる騙し絵的な空間演出の効果が蔵屋美香氏の先行研究で指摘されている⁽¹⁵⁾。

一方、《麗子五歳之像》制作の前年にあたる1917年の『カチカチ山と花咲爺』の仕

事で描いた「LOVE」という輝く文字中心に描かれた大木とその根元に眠る狼が印象的な図案画（挿絵）では、①眠っている狼を取り巻く大木、②黒地の背景、③枝葉と渾然一体となった白地のアーチ状の額縁、という複雑な「入れ子構造」構図の図案を制作しており、シンメトリーの構図やアーチ状の外形モチーフを取り入れている点など造形的には《麗子五歳之像》とかなり共通する点が多い。

このような複雑な構図や、装飾文字でみられた有機的に絡み合うイメージと文字の融合が図案画で度々みられる背景には、図案画や挿絵が、劉生が生きた大正時代の印刷技術上の問題から、使用する画材や色数に制約があったことが、かえって線のみの造形美を追求するのに集中できたことが大きいと考える⁽¹⁶⁾。劉生は自身の唱えた素描論で「美術において、素描は色彩より骨子である」と言っている。素描は必ずしも色彩の力を借りずとも美の深底に到達できるものであり、美術においては「形」がその骨子であると言う。そして、形の根本は線にあり、素描で表現できる美とは、第一に線、次に白と黒の濃淡で醸し出す物体および画面の明暗、さらに直線／並行／交差／乱雑さからなる線と点のハーモニーといった、これら三つの要素だけで装飾美や精神性を表すには十分であるとも言っている⁽¹⁷⁾。つまり、素描と同様に形の根本である線のみで美を深めるしかない図案画は、その制約である色彩の不自由さが装飾美や精神性を追求する劉生にとって、うってつけだったと筆者は考える。

おわりに

このように、劉生が北方ルネサンス作風期に類まれなる作品を生み出し続けた背景には、洋画なら作品を成立させるために必要な規範、図案画なら色彩を自由に扱うことが難しい当時の印刷技術からくる制約があった⁽¹⁸⁾。故に、劉生は、本画で写実性と神秘性が磨かれつつ、図案画で色彩の力を借りずとも装飾性を追求することができ、さらに本画でもその装飾性が反映されたと考える。このような本画と図案画の相互に良好な緊張関係があったからこそ、劉生は優れた作品を多く生み出せたと考える。そして、その独創性と着想の源泉を辿っていくと、構図のアイデアや豊かな創造性に心酔したウィリアム・ブレイクの図案画の影響の大きさに辿り着くのである。

註

(1) 「サイトの改善点を明らかにする——ヒューリスティック調査」『ヒューリスティック調査』、SBテクノロジー (SBT)、(2024年11月16日12時46分取得) (<https://www.softbanktech.co.jp/service/list/heuristic-evaluation/>)

本来のヒューリスティック評価は、調査対象サイトごとに各評価項目を数値でスコア化することで、定性的な評価と定量的な評価を記録、サイト改善検討者にとって最適解を選択できるように導いていくのが目的である。

(2) 山田論「岸田劉生生活動記録」『岸田劉生展：没後90年記念図録』、名古屋市美術館 [ほか] 編、2019年、217-219頁。

15歳で洗礼を受けた劉生は、田村直臣牧師の数奇屋橋教会に通い、20歳まで熱心なクリスチャンであった。北方ルネサンス作風期前半は宗教的テーマの絵画が多く、それを表象するモチーフとしてアーチ状の額縁が象徴的に描かれたと考える。

(3) 西田桐子「岸田劉生とバーナード・リーチ」『兵庫県立美術館研究紀要 (15)』、4-13、兵庫県立美術館、2021年、4頁。

(4) 本文中のウィリアム・ブレイクの図案画は [blakearchive](https://blakearchive.org) (<https://blakearchive.org>) を参照。

(5) 蔵屋美香「麗子はどこにいる?——岸田劉生1914-1918の肖像画」、『東京国立近代美術館研究紀要 (14)』、6-25、図巻頭1枚、東京国立近代美術館、2010年、16頁。

同論文の中で「R」の文字を使ったモノグラムのサインが、《古屋君の肖像》の文字の処理についてヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻の肖像》の画中の文字、「ヤン・ファン・エイクここにありき1434」の最初の「J」に倣ったと考えられるとしている。

(6) David Harris(著)・小田原真喜子(監)『カリグラフィー：欧文書体の書き方100』、日本ヴォーグ社、2004年、132頁。

劉生が参照したと思われる『黙示録』のタイトル書体は15世紀初頭のフランスに始まり中世の写本や書籍などの冒頭ページで装飾文字として用いられたケイドルと呼ばれる書体と考えられる。

(7) 脇村義太郎・土方定一・前川誠郎・富山秀男「《座談会》岸田劉生一人と芸術」『図書』、岩波書店、1979年4月号、2-19頁。10頁に『クラシカー・デア・クンスト』に関する指摘が記載されている。実際、『黙示録』の扉絵も掲載されている。

Valentin Scherer, "Dürer des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 471 Abbildungen 2. Aufl (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben -4. Bd., Klassiker der Kunst -1906)". Stuttgart und Leipzig, p. 172.

(8) 熊澤弘「「レンブラント」ではなく「光琳」——日本近代におけるレンブラント受容の諸相」、『レンブラント 光の探求 / 闇の誘惑 論文集』、氷川書房、2012年、77頁。

岸田劉生の図案画

- (9) 蔵屋美香の同論文、11 頁。
- (10) 「装飾文字に就いて」『岸田劉生全集』第二巻、岩波書店、1979-1980 年、223 頁。
- (11) 佐藤直樹「岸田劉生におけるデューラーの受容—複製画を通して見た西洋古典絵画」『東京国立近代美術館・国立西洋美術館所蔵作品による 交差するまなざし—ヨーロッパと近代日本の美術』、東京国立近代美術館・国立西洋美術館、1996 年、103 頁。
- (12) 佐藤直樹の同論文、104 頁。
- (13) 岸田劉生「想像と装飾の美」『岸田劉生全集』第二巻、岩波書店、1979-1980 年、309 頁。
- (14) 佐藤直樹の同論文、99-100 頁。
- (15) 蔵屋美香の同論文、13-15 頁。
- (16) 清水康次「『白樺』における西洋美術：初期数年間の西洋美術紹介を中心に」、『大阪大学大学院文学研究科紀要 57』、大阪大学大学院文学研究科、2017 年、124-126 頁。
白樺が創刊された当時、写真版と木版のカットが共存していた時代だったが、雑誌の表紙に木版による図案画で装飾性を取り入れることが一般的であった。
- (17) 岸田劉生「素描論」同著作第二巻、433-442 頁。
- (18) 吉田暁子「消された「手」：岸田劉生による一九一八年制作の静物画をめぐる試論」、『美術史』、美術史學會 編 67 (1)、2017 年 10 月、175 頁。

画家である大野隆徳（1886-1945）は『中央美術』誌上において《静物（詩句ある静物）》を「畫的効果を文字で助けやうと企てたやうに裏が見透かされて多少嫌味である」と評したほか、画家で美術評論家であった石井柏亭（188-1958）も「黒い布に文字が書かれてあるが、あれが嫌だ」と述べたとされる。このように劉生の画中の装飾文字は、洋画の規範から逸脱したわざとらしいと行為であったと同時代の識者達から認識されたのである。

1970年代における山口勝弘の創作実践とその解釈について ——ビデオによる「コミュニケーション」の実現

伊澤文彦

はじめに

本稿は、美術家の山口勝弘（1928～2018）が創作した、1970年代のビデオを用いた映像作品について考察し、その制作目的と作品形式について解釈するものである。

山口は、前衛芸術家集団「実験工房」に所属し、多様なメディアによる造形作品を制作し、日本におけるビデオ・アート、メディア・アートのジャンルにおいて先駆的に活動した人物である。山口の作品は、1960年代の蛍光灯やプラスチックを素材として用いた作品が日本における「環境芸術」の萌芽として知られているものの、1970年代のビデオを用いた映像作品については、作品の事例研究が未だ不十分であると思われる。

本稿では、山口の創作実践を包括的に理解する上で重要な1970年代の作品の特徴について考察し、山口がビデオを用いたことの意義について明らかにしたい。

まず、はじめに山口勝弘の創作活動の概要を述べ、次に、1970年代の山口の作品《Eat》（1971）と《大井町付近》（1977）について考察し、作家自身の言葉を引用しながら作品と制作目的を解釈する。

さらに、1970年代の創作活動の背景となる「ビデオひろば」の活動を踏まえ、1960年代の創作活動との比較を通して70年代に固有の創作活動について考察を加え、結論を述べる。

1. 山口勝弘の概要と活動年代区分

山口勝弘は1928年生まれで、1951年に前衛芸術集団「実験工房」に所属し、舞台芸術とのコラボレーションや音楽と美術の融合を企図した「オートスライド」作品の

制作、ビデオ作品の制作など、多彩な創作活動を展開した美術家である。山口が所属した「実験工房」の創作活動の特徴の一つとして、〈科学技術と芸術の融合〉をあげることができるが、山口は自身の創作活動においても積極的な科学技術の使用を志向した。1950年代の初期創作活動から科学的なテクノロジーや他ジャンルとのインターメディア的なコラボレーションを一貫して行なっており、日本における「環境芸術」あるいはメディア・アートを牽引した作家として注目すべき作家であると考えられる。

山口は、創作活動の中で、既製品やビデオ等のメディア・テクノロジーを多用しながら造形作品を制作したほか、舞台芸術や建築とのコラボレーションも多く、クロスジャンルの作品も多数制作している。筆者は、山口の多様な活動を概観するために、創作活動期を4つに分類した。

- ・1950年代 「実験工房期」
- ・1960年代後半～70年 「環境芸術期」
- ・1970年代前半～後半 「ビデオ・コミュニケーション期」
- ・1980年代～ 「パブリック・アート期」

先行研究における言及は、60年代後半から70年の大阪万博までのアートアンド・テクノロジー文脈における「環境芸術期」へのものが中心⁽¹⁾であり、それ以降の時期について研究を進めることが重要である。山口は、大阪万博におけるパビリオン演出の後、「ビデオ・コミュニケーション期」に鑑賞者が能動的に作品や作品の制作プロセスそのものに関わることを重視していく傾向にあるため、70年前後の作品傾向の変化も追いながら論を進めていく。

山口はビデオ・アートの特徴を「メッセージを受け取る側がいつも受け身であるという芸術コミュニケーションの形態が崩れつつあるという点」であると説明し⁽²⁾、作品において、鑑賞者と作品とが相互に影響を与え合う関係性自体を新たな芸術コミュニケーションとして定義している。

本稿では、山口の言う「芸術コミュニケーションの形態」の実態を作品に即して検討し、1970年代の創作活動における作品の特徴の一側面を明らかにしていく。

1970年代の活動に関しては、先行研究において「芸術によるコミュニケーションの問題を解決する」という視点から、ビデオを用いて情報の伝達や討論の場をつくりだし、芸術を個人から社会へと拡張するためのプロジェクトを企画したという内容でまとめられている⁽³⁾。先行研究で言及された「芸術によるコミュニケーションの問題」についてさらに考察することで、作品の特徴を明確にしたい。

2. 山口勝弘の1970年代の映像作品の特徴

山口は、1970年代からビデオを用いた映像作品の制作に本格的に着手するが、その中で、鑑賞者との「コミュニケーション」がどのように機能したかを考察する。

今回は代表的な2つの作品《Eat》(1971)と《大井町付近》(1977)に着目し、その構造について分析する。

《Eat》(1971)は、向かい合って一緒に食事をする二人の作家(山口勝弘と小林はくどう)がお互いの行為を交互にビデオで撮影し合い、その構図全体をビデオによって撮影し、その場でモニターにリアルタイムの映像を流していく作品である。

山口は、「見る者が見られる者になる鏡像性、ライブなイベントを、メディア化してサイバネティック・スペースの中に溶解してしまう」ことを目的としていた⁽⁴⁾と述べる。実際に鑑賞者は映像を撮り合う二人の姿と、鑑賞者自身を含む周囲の環境を同時に鑑賞することになる。そこには、映像記録再生メディアであるビデオを鑑賞者が内包される環境を生成するシステムへ変化させるという即時性と再帰性のコミュニケーションが立ち現れる。

それはつまり、単にビデオで撮影したものを再生するだけではなく、映像記録再生メディアとしてのビデオを、記録・再生を繰り返すシステムそのものとして可視化するということである。そのことは、撮影したものをすぐに映し出せる「即時性」と、撮影と鑑賞行為を作品制作のプロセスに取り込むことで生じる「再帰性」によって可能になる。「見る者」と「見られる者」の関係性が自律的に生成する場のシステムを山口は顕在化させていく。

また、メディアを通して、鑑賞者や撮影者は流動的な制作プロセス(「見る者が見ら

れる者)に変わる鏡像性)に組み込まれ、結果として作品との相互的な「コミュニケーション」が発生していくことになる。ビデオにおける「即時性」や「再帰性」といった特性はリアルタイムでの流動的な「コミュニケーション」としてその場に立ち現れ、鑑賞者は単なる傍観者ではなく作品の制作者としても機能するのである。

これに対して、《大井町付近》はよりも環境に応じてリアルタイムに変化するイメージを体験することに主軸が置かれた作品である。3台のモニタ上には、品川区大井町周辺の風景(大井埠頭付近のトラックターミナル→興福寺の無縁仏→駅付近の雑踏)が、電子的な画像処理がかけられた映像が流れている。各モニタの両側には、衝立のように鏡が設置されており、モニタの映像が映り込むようになっている。観客とモニターの位置関係によって鏡に映り込んだ映像が変化していくという作品だ。

《大井町付近》の作品の特徴として重要なのは、〈鑑賞環境の作品化〉と〈非日常性〉の2点である。《大井町付近》はビデオを用いて〈メディアに固有の特性を顕在化させる〉という点で《Eat》と共通する部分があるが、自らの介入によって制作者としての鑑賞者が立ち現れるのではなく、鑑賞する位置によって変化するイメージを、鑑賞者として体験することが目的であると考えられる。鑑賞の仕組みそのものを作品化することで、鑑賞者が〈鑑賞行為〉に主体的に参加することを作品が誘発していくのだ。

また、山口は作品が「日常的な東京の風景から外れるものとして受け取られた」⁽⁵⁾と述べるが、これは映像を電子的に変調させることで鑑賞者の固定化した日常のイメージを〈非日常化〉することによって可能になったと思われる。鑑賞者は非日常的な視覚体験の中から日常的な風景を別の形で再発見し、それを媒介するメディアとしてのビデオを鑑賞経験の中でイメージから知覚することとなる。こうしたビデオの特性や非日常的なイメージによる鑑賞経験は、山口のビデオ作品に固有の特徴として、特筆されるものである。

3. ビデオによる〈非日常〉のコミュニケーション

山口の創作活動における「ビデオ・コミュニケーション期」において重要な団体として、山口が参加したグループ「ビデオひろば」がある。

3章では、参加作家の作品と創作活動を比較することで、1970年代の映像作品をさらに考察していく。

「ビデオひろば」は、1972年に結成された日本の実験的映像グループで、国際ビデオ・アート展「ビデオコミュニケーション Do It Yourself Kit」を契機に結成された。彼らは、ビデオをコミュニケーションのツールとして捉え、ビデオを介して一般市民の議論を促進する等の活動を行うことで、欧米圏の「ゲリラ・テレビジョン運動」のような既存のマスメディアに対するオルタナティブなメディアの創造を目指していた⁽⁶⁾。

先行研究においては、「ゲリラ・テレビジョン」的な「連帯的な対抗文化の形成」や「マスメディアに対する直接的な反抗の性格」は、比較的希薄であったと指摘されている⁽⁷⁾。

グループの実態は、鑑賞者あるいは参加者との相互的な交流を主軸とする日常に近い共同体的な枠組みでの活動であり、「ビデオひろば」では、「ビデオを人間同士のコミュニケーションとして使いこなす」ことが目指され、「ビデオウィーク」や「ビデオショー」、「ビデオシンポジウム」等のイベントが積極的に開催されている⁽⁸⁾。

山口は「住民参加における地域情報システム」(1973)を提案し、ビデオ作品を社会化するプロジェクトを開始している。

山口にとってビデオとは「情報を発見し、作り出す機械」であり、「地域社会の住民の意識調査のような固いビデオでも、撮ったテープの中にはホンネもタテマエもみな入っている」と述べ⁽⁹⁾、撮影する行為によって個人とのコミュニケーションを創出することの可能性に言及している。

しかし、撮影する行為によって生じるコミュニケーションとは、どういうものなのだろうか。本章では、「ビデオひろば」の活動において同時期に制作された作品の中から、中谷芙二子の作品を取り上げて考察する。ビデオのもたらす非日常的コミュニケーションが作品にどのように表現されているかを確認していきたい。

「ビデオひろば」の活動の一環で制作された中谷芙二子《水俣病を告発する会——テント村ビデオ日記》(1972)は、チッソ本社前で抗議活動をおこなう若者たちの様子がドキュメントとして映し出されていく作品である。また、抗議活動の参加者がピラを配る様子や、デモの様子が記録された映像がその場で再生され、若者たちが鑑賞

する様子も映し出されていく。

中谷の作品は具体的な公害問題の現場に取材していて、基本的に日常的な動作や風景をモチーフとする山口の作品とは異なっている。

しかし、ビデオの持つ〈非日常性〉を用いて、相互作用的なコミュニケーションを促進している点では共通している。中谷は、撮影行為における〈非日常性〉を制作プロセスの中に取り込むことで、連帯のためのコミュニケーション・メディアとしてビデオを利用していたと思われる。実際にビデオで撮影されるという体験によって、積極的にビデオに映りこもうとする人々や、自分が撮影された映像を見ながら談笑する人々の様子が作品から見てとることができる。

一方、山口は《Eat》における食事のような日常的行為を撮影行為によって〈非日常化〉することと、鑑賞者にビデオの特性に着目させ、制作プロセスへの能動的な参加を促す。《大井町付近》でも日常風景が映し出された映像を電子的に変調させることで、イメージを〈非日常化〉することに成功している。

〈非日常性〉の使用によるコミュニティへの有効性に関しては、ビデオを〈非日常性をもたらすメディア〉としてとらえたとすると、コミュニティへの自発的参加を促すことは可能だったのではないかと思われる。

例えば、市民運動は、個々人の自発的参加と普遍的テーマへの取り組みを特徴とする⁽¹⁰⁾が、安保闘争時のように、意識的な参加よりも非日常的な偶然の出会いによるコミュニケーションの創出に有効性がある場合があることは指摘しておきたい。ビデオによってデモの様子が記録され、再生される「再帰性」は〈非日常性〉と結びつき、コミュニティが形成されるきっかけになり得る。

実際に、安保闘争時における「市民」の代表的存在として結成された「声なき声の会」の機関紙『声なき声のたより』では、偶然のきっかけでデモに参加し「抵抗」というよりも「連帯意識」や「非日常体験の充実感」を記している手記が目立ち、参加動機に関して、国家権力への抵抗（自意識）を共通項として取り出すことは難しいことが指摘されている⁽¹¹⁾。

4. 1960年代～70年代の制作目的の変遷

4-1. 1960年代：欧米圏の「環境芸術」との距離

山口は自身の作品について語る際、「環境」や「環境芸術」という言葉を1960年代後半から頻繁に使用する。しかし、山口が述べるところの日本における「環境芸術」は、同時代の海外における「環境芸術」とは異なり、独自の芸術ジャンルである。

千葉成夫は、山口勝弘が考える日本独自の「環境芸術」の定義や、同時代の科学的なテクノロジーを発展させた作品を「環境芸術」と呼ぶことを批判する⁽¹²⁾。山口がメディア・テクノロジーを媒介して鑑賞者とコミュニケーションを実現すること自体が「環境芸術」だと捉えた背景には、日本におけるマクルーハニズムの受容⁽¹³⁾も指摘されているが、本稿では、作家の個別事例として1970年代の創作のルーツに注目する。

4-2. 「環境」を可視化するための実践

1960年代の創作活動において、プラスチックと蛍光灯を組み合わせて制作した「光彫刻」シリーズの創作に着手する。「光彫刻」シリーズは設計図面をもとに制作され、複製可能かつ、より大規模な環境へ作品を展開させていった。そうした創作実践は、日本における独自の「環境芸術」の展開によって「光彫刻」の創作から「トータルシアター」と自身が呼ぶ大規模な装置を用いたパビリオン演出に創作を展開させ、スペクタクルを引き起こすことを意図して巨大な上演の場としての環境の創造を行った。

山口は万博が「一種の視聴覚的メッセージの過剰表現を生んだ」ため、「テクノロジーを背景とする実験的芸術への拒否反応を持つ人々が現れてきた」こと、「私を含めて何人かの芸術家たちは、この会場が大量の観客に対する一方的コミュニケーションの場とならざるを得なかったことに、深い反省を抱いた」⁽¹⁴⁾と述べる。山口は、こうした発言をしながらも、結局は、1970年代以降もメディア・テクノロジーの使用は継続し、メディアの技術的側面と構造的側面、すなわちテクノロジーとメディアを分離し、テクノロジーを透明化しながらメディアとしての特性を現前化する方向性へ向かった。

制作理念については、美術批評家の中原祐介がテクノロジーを合目的なものとし、アートをめぐる問題からそれを分離しようとしているように⁽¹⁵⁾、山口も同様に、「芸術を芸術対象物としての作品として扱うのではなく、一種の情報メディアとして認識していく立場」⁽¹⁶⁾をとっている。

作品において、テクノロジーとしての側面を透明化し、メディアとしての現前性を表面化する山口の方法は、芸術の自律性から作品を引き離すロジックを用いることで、作品と鑑賞者の従来の関係性から逸脱していくようなコミュニケーションの場の創造を目指していたのではないかと思われる。

おわりに

山口は、1970年代以降「ビデオ」という新しいメディアの使用を通して、制作プロセスとそのシステムを可視化する作品を制作した。

また、制作プロセスを鑑賞者が目にすることや、視線の移動による鑑賞経験の変化を作品に取り入れること、撮影行為によって日常的行為が〈非日常化〉されること等により鑑賞者が主体的に作品と関わる事が誘発された。

さらに、1960年代に山口が制作において目的化した「環境芸術」は、メディア・テクノロジーを用いることで既存の「環境芸術」（鑑賞者を包み込む環境を作品化した芸術）から逸脱する。1960年代の創作活動では、メディアとテクノロジーが不可分なものとして捉えられるが、1970年代の創作活動においては、テクノロジーとメディアが分離され、テクノロジーそのものは透明化され、メディアの特性が現前化される。

山口は「ビデオ」を何らかの視覚的イメージを表象させるためのメディアとしてではなく、制作プロセスを可視化するためのメディアとして用いることで、1960年代のメディア・テクノロジーを主題化させた創作活動から、鑑賞者個人と作品との関係性を作品化する方向へ創作活動を展開させたと言えるだろう。

註

- (1) 辻泰岳『鈍色の戦後 芸術運動と展示空間の歴史』水声社、2021年。
飯田豊「マクルーハン、環境芸術、大阪万博——60年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容——」『立命館産業社会論集』、48号、2013年、103-122頁。
榎木野衣『戦争と万博』美術出版社、2005年。
- (2) 図録「国際ビデオアート展”78」山口勝弘「ビデオ・アートの社会性」より
- (3) 井口壽乃「メディア・アートが生まれるとき——山口勝弘とその時代」『メディア・アートの先駆者 山口勝弘「実験工房」からテアトリヌスまで』美術館連絡協議会、2006年、212頁。
- (4) 『インテリア』（1973年11月号～1974年2月号）
サイバネティックスペースは、山口によれば「コミュニケーションの場を参加者が自由に共有できること」「コミュニケーションの内容を、すべて細大もらさず確認できること」である。
- (5) 山口勝弘「風景と人間」『ビデオジャーナル』1977年8月1日号。
- (6) 欧米圏のビデオアートは、中央集権的な「テレビ」の分権化を志向する政治的運動としての側面もあった。その一つが「ゲリラ・テレビジョン運動」であり、そこで示された理念や実践の受容に伴い、「ビデオひろば」が結成された。「ゲリラ・テレビジョン運動」は、中央集権的なテレビの情報支配に対して、個人のメディアとしてのビデオを用いた連帯的な対抗文化の形成を試みた運動である。
- (7) 阪本裕文「初期ビデオアートのメディアに対する批評性」<https://www.collabjapan.org/essay-sakamoto-self-referentialjapanese>、2024/09/29 閲覧。
- (8) 北海道新聞「東京『ビデオ・ひろば』の場合」昭和48年、68頁。
- (9) 山口勝弘「ビデオ・ソシオロジーへの手がかり」『ビデオ・エクスプレス第1号』、1974年、10頁。
- (10) 道場親信「地域闘争——三里塚・水俣」『戦後日本スタディーズ2 60・70年代』紀伊国屋書店、104頁、2009年。
- (11) 松井隆志「六〇年安保闘争とは何だったのか」『戦後日本スタディーズ2 60・70年代』紀伊国屋書店、134-135頁、2009年。
- (12) 千葉成夫『現代美術逸脱史 1945-1985』晶文社、1986年、103-108頁。
- (13) 飯田豊「マクルーハン、環境芸術、大阪万博——60年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容——」『立命館産業社会論集』48号、2013年、117頁。
山口勝弘「感覚の解放（生きている前衛 第10回）」『美術手帖』1967年10月号。
- (14) 山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド——20世紀芸術と機械』PARCO出版、1985年、59頁。
- (15) 中原佑介「テクノロジーとイマジネーション」『美術手帖』21巻、1969年5月、79-81頁。

1970年代における山口勝弘の創作実践とその解釈について

- (16) 山口勝弘『ロボット・アヴァンギャルド——20世紀芸術と機械』PARCO 出版、1985年、61頁。

『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における アダプテーション手法 ——「往還」する行為を中心に

瀬古知世

はじめに

映画と移動は、映画の誕生から分かち難く結びついている。濱口竜介監督の『寝ても覚めても』(2018)と『ドライブ・マイ・カー』(2021)においても移動の描写は重要である。両作品は小説を原作とした映画であり、共通のアダプテーション手法として、主要登場人物による「往還」する行為が描写される。本論では、まず筆者の造語である「往還」する行為を定義し、次に『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における「往還」する行為の描写とその効果を考察する。

1. 「往還」する行為の定義

ここでは「往還」する行為を定義する。まず「往還」とは、日常空間から非日常空間へ行き、再び日常空間へと戻るような移動のことであり、その移動の過程で、主要な人物が他(者)と交流したことが折り返し地点となり、自身の認識の変容をさせて還ってくることに定義する。条件としては次の三点で表わせる。

- (1) 主要な人物がどこかへ行き、還ってくる。
- (2) 主要な人物が他(者)と交流する。
- (3) 他(者)との交流が折り返し地点となり、主要な人物が自らの認識を変容させて還ってくる。

このように本論における「往還」は、映画内で認識の変容を促す「往って還ってく

る」移動のことであり、主要な人物は「往った先」における他（者）との交流を通じ、自らの認識を変容させる。そして主要な人物によるそうした行動を「往還」する行為と定義する。

2. 映画『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』の アダプテーション手法

映画『寝ても覚めても』は柴崎友香の小説『寝ても覚めても』（2010）を原作とし、映画『ドライブ・マイ・カー』は村上春樹の短篇小説集『女のいない男たち』（2014）のなかの三篇「ドライブ・マイ・カー」、「木野」、「シェエラザード」を原作としている。佐々木は両作品におけるアダプテーション手法の違いについて、映画『寝ても覚めても』は原作に含まれる要素を映画で膨らませるように描写している一方で、映画『ドライブ・マイ・カー』は、原作にはない、言い換えれば、映画独自の要素に重点を置いて翻案化しているとする⁽¹⁾。このことは「往還」する行為においても同様であるといえるだろう。映画『寝ても覚めても』では、原作に「往還」する行為が描写されているのに対し、映画『ドライブ・マイ・カー』では、映画にした時に初めて「往還」する行為が描写されるのである。

3. 『寝ても覚めても』における視点

著者の柴崎が「視覚情報がフラットかつ大量に入ってくる感覚を書こうと試みた小説でもある」⁽²⁾ と言うように、小説『寝ても覚めても』は、人間が周囲を知覚する瞬間を言語化したと考えられる描写が頻出する。たとえば、小説冒頭の朝子がビルの二十七階から見下ろした景色を描写している箇所からもこのことが確認できる。

厚い雲の下に、街があった。海との境目は埋め立て地に工場が並び、そこから広がる街には建物がびっしりと建っていた。建物の隙間に延びる道路には車が走っていて、あまりにもなめらかに動いているからスローモーションのようだった。⁽³⁾

ここではビルから街を見下ろした朝子がどの順番でその街の景色を見ているのかが地の文で書かれ、「スローモーションのようだった」という文から朝子が街の様子に対して感じていることを説明している。このように小説では、朝子の視覚から得た情報を朝子が目に入って注目した順に描写し、その視覚情報についての朝子の印象が書かれている。こうした記述の仕方により、朝子が視覚情報を優先的に考えて行動する人物として描かれる。

一方、映画『寝ても覚めても』では朝子の行動が朝子の視点を表わすと監督の濱口が語るように⁽⁴⁾、映画では朝子の視点はナレーションではなく映像で表現される。例として亮平が朝子に迫られた時の場面が挙げられる。

会社の外階段で亮平が朝子に対する好意を告白する。まず階段一段上の朝子の横顔がクローズアップされ、画面右下の亮平の顔は殆ど見えない。朝子は下を向いている。このとき亮平は表情が確認できず台詞だけが聞こえるため、亮平の表情は朝子だけではなく鑑賞者にも不明である。次に「そんな怖い奴でも悪い奴でもない」と亮平が言って朝子の頬に触れ、「俺のこと、ちゃんと見てくれ」と言って、朝子を自身の顔が見えるように向かせる。「俺は君が好きや」と言うと、カメラは右に移動し始め、亮平の横顔の約3分の1が初めて画面に映る。ここではじめて朝子にも鑑賞者にも亮平の顔が見えるようになる。朝子は亮平から目を逸らさず、亮平のことを初めて知覚したかのように亮平の頬に手を触れる。頬に触れてはじめて、亮平の横顔の全体が映ることになる。亮平は朝子の頬に触れたまま、階段を上り、二人の立ち位置が同じ高さになる。朝子はその間も亮平の顔から目を逸らさず、手は亮平の頬に触れたままである。そして二人はキスする。二人が強くキスをし始めるとカメラは遠景になり、二人と周囲の状況を映し出す。このように映画『寝ても覚めても』では朝子の視点は朝子が行動することにより鑑賞者が映像によって朝子の視点と共有できるように表現される。

さらに映画『寝ても覚めても』は麦と亮平を演じる俳優が同じである。原作において、麦と亮平が見分けがつかない程似ているのは朝子から見た場合に限る。朝子が視覚情報を優先的に捉えていることは前述の通りであるが、映画では一人二役にすることで、朝子が麦と亮平を瓜二つの人間であると見た感覚が映画の鑑賞者にも共有され

ることになる。つまり、朝子の視点から見ると、麦と亮平に外見上の違いはなく、視覚に頼る朝子にとって麦と亮平は同一人物なのである。

4. 『寝ても覚めても』における「往還」する行為

原作においても映画においても『寝ても覚めても』には「往還」する行為が採用されている。朝子が亮平の元を離れ、麦と旅に往き、朝子の認識が変容し、途中で離脱して亮平の元に還るという描写が共通する。麦との旅は朝子の人物描写を最も表現するものとなっている。というのも朝子の行動がその手段となっているためである。

まず、原作での朝子の「往還」する行為はさきの条件を参照して、次のように表わせる。

(1) 麦との旅は東京からである。東京で朝子が麦に連れられ、麦が出演した映画関係者の車に乗り大阪まで行く。大阪で朝子が麦と二人になって改めて麦と向き合うことになる点で、麦との旅が本格的に始まるのは大阪からである。朝子は麦と一緒に大阪から新幹線に乗り、鹿児島を目指すが、途中の岡山で朝子だけが引き返し、最終的に亮平の元に還ってくる。

(2) 朝子が数年ぶりに旅を通じて麦と交流する。

(3) 朝子が認識を変容させる瞬間が描写されている。鹿児島の道中に朝子の認識が変容することが次の描写から確認できる。

[...] うしろの黄色い銀杏は、葉を散らせている途中だった。黄色い葉が、空中で静止していた。

新幹線の中じゃなくて、他に誰もいなければ、わたしは声を上げていたと思う。

違う。似ていない。この人、亮平じゃない。

隣の座席で眠っている麦を見た。

亮平じゃないやん！ この人。(5)

ここから朝子がかかなり衝撃を受けていることが読み取れる。銀杏の葉が「空中で静

止していた」という一節は通常は重力の法則にしたがって葉が落ちるため現実にはありえないが、朝子の驚きが風景に反映されていると考えられる。春代が送った10年前の写真の麦と横で眠る麦の顔を朝子は見比べ、麦が去った後、何度も思い返した「記憶の麦」が「写真の麦」、目の前にいる「今の麦」のどちらでもなく、亮平の顔に知らず知らずのうちに近づいていたと驚く。視覚優位の朝子は記憶と眼前の麦を視覚的に参照して初めて、亮平と麦が別の存在であると理解する。この認識の変容が折り返し地点となり、朝子は旅の途中で亮平のもとに還ることにする。朝子は麦との旅を通じ、麦と亮平が同一人物ではなく自身に必要なのは亮平だと認識したのである。このように小説では、朝子は麦と亮平が同一人物ではないと視覚的に理解することで認識を改める「往還」する行為が描写される。

映画においても、朝子の「往還」する行為について、先の三つの条件に照らし合わせて考えられる。

(1) 朝子が往く地点と還ってくる地点の場所が原作通りではないことで亮平のいるところを「往還」という点がより際立つ。麦との旅は原作では、朝子が一人のとき麦が迎えに来るところから始まる。映画では朝子が麦との旅を始めるのは亮平のいるレストランからであり、亮平の目の前から朝子が文字通り立ち去って麦と一緒にいることが強調されている。

(2) 原作と同様に朝子が麦と数年ぶりに交流する。原作での移動手段が車から新幹線であるのに対し、映画ではタクシーから麦の運転する車に変わり、車内という密室空間で麦と話す場面が多く挿入される。麦と朝子がタクシーから麦が借りた車に乗り換えたところから朝子が麦と本格的に向き合う。旅の途中の映像は、車内での麦と朝子いずれかのアップと走る車を撮ったロングショットの二つに絞られる。

助手席の朝子の顔が映るシーンでは朝子の横顔と同時に車の窓外の様子が確認でき、運転席の麦が映るシーンにおいても同様に麦と窓外の風景が同時に映っている。ただし、麦は真横から映されていることから朝子から見た麦であることが示唆されている。車内でのふたりの関係性は時間が遡ったかのように以前までの恋人同士の関係に戻ることから、車内での時間は現在の時間軸から切り離された時間であると考えられる。また東北で麦が朝子にキスすることからも関係性が戻ったことが示唆される。

(3) 朝子の認識の変容が起こる瞬間が東北での場面から確認できることから映画でも認識の変容は原作と同様に起きていることがわかる。きっかけは映画では東北で麦が車を止めて降り、麦が東北の海について言及したことである。麦が登ろうとする堤防は東日本大震災時の津波被害で新設された堤防であり、堤防の先にある海を麦は知らなかった。一方で、亮平は朝子と震災ボランティアを度々おこなっていたことから、この堤防の意図や海が見えることは知っているだろう。さらに朝子と亮平は震災を機に恋人同士になったことから、東北という場所と亮平は結びついていると考えられる。ここにきて両者の違いを朝子は感じ取る。朝子は視覚以外に亮平と過ごした記憶を理解の拠りどころとすることを発見し、亮平という存在の大きさを意識する。そのため、亮平の元に「還る」ことを麦に伝える。このように、小説での朝子の認識が変化する描写が映画においては亮平と結びついた東北という地に変えることで強調されている。

映画『寝ても覚めても』は、原作にある朝子の「往還」する行為を場所を変えて描くことで、原作にある朝子の認識の変容という朝子の内部での変化と亮平のつながりという朝子の記憶が映像として表現される。よって、映画『寝ても覚めても』の「往還」する行為は映画の根幹に関わり、小説『寝ても覚めても』を映像化する上で重要な要素である。

5. 村上春樹作品における「往還」する行為

まず、村上と映画の関係について考えてみる。村上は学生時代にシナリオを読み、映像化したらどうなるのかを考えていた⁽⁶⁾と言っていることから、村上は小説を執筆する際に映像を念頭に置いているのではないかと思われる。そのため、村上作品と映画は親和性が高いと言えるだろう。また、村上はアメリカ文学の影響を認めている。アメリカ文学においては移動とそれに付随する意識が内包されている。こうしたアメリカのロード・ナラティブの系譜は映画に至ってロードムービーに継承されている。また、村上が影響を受けたことを公言する『グレート・ギャツビー』(1925)や『キャッチャー・イン・ザ・ライ』(1951)などの20世紀のアメリカ文学もまた登場人物たちの「往

「往還」する行為が書かれ、村上は自身の長篇小説においても「往還」する行為をする登場人物を多く登場させてきた。ここから、村上の作品はアメリカ文学に影響を受けて、「往還」する物語として書かれていると考えられる。

翻って、映画『ドライブ・マイ・カー』の原作となる短篇のうち、物理的な移動が描写されるのは「ドライブ・マイ・カー」と「木野」の2篇である。これらには他者との交流、認識の変容の要素が書かれていることから、「往還」する行為の萌芽があると考えられる。一方で、これまでの村上作品にある「往って還ってくる」という移動については書かれていない。映画『ドライブ・マイ・カー』はそうした「往還」する行為の要素を汲み取り、映像に「主要な人物たちがどこかへ行き、そして還ってくる」を付与したことにより、本作が短篇小説の実写化としてだけではなく、村上の作品を映像化したらどうなるのかという問題に対する答えを提示していると考えられる。

6. 『ドライブ・マイ・カー』における「往還」する行為

映画では、家福が東京から広島、そして北海道への「往還」する行為が描写される。原作となる三篇にはいずれもこの家福の「往還」する行為は描写されていない。映画独自の要素であるはずの「往還」する行為がかえって村上の作品を映像化したことを印象づける手段となっているのが本作の特徴であると考えられる。

まず、家福の「往還」する行為は先述の条件から次のように表わせる。

(1) まず家福が東京から広島の演劇祭で演出をすることになり、広島へ往く。そしてさらにドライバーのみさきとともにみさきの故郷である北海道上十二滝村へ往く。広島へ戻った家福は演劇祭を上演し、この間の移動は自身の所有する車であるサーブで行われる。このように家福の移動先は広島と北海道の二箇所となっている。また、家福の「往還」する行為には「還る」ことが含まれていないことについては後述する。

(2) 広島のみさきをはじめとして、演劇関係者と交流することになる。三浦がこの映画について、突発的な事故でそれまでの生活とは断絶した時間を生きなければならなくなった人々が「次に向かうべき場所を定めることができぬまま、ときに自責の念に苛まれ、停滞する」⁽⁷⁾ 物語であると述べているように、ドライバーのみさきは

母を亡くし、スタッフのユンスは子どもを亡くしており、自身にとって身近な人物を亡くしているという点で家福と共通している。また、家福の妻の浮気相手であった高槻とも交流することになる。

(3) 高槻の不祥事がきっかけとなり、家福はみさきの故郷を見に往くことになる。みさきの実家が崩壊した地点を前にして、家福とみさきはそれぞれの過去に向き合う。過去に向き合ったことで、残された自分として生き続けることを決心する。しかし、この家福の「往還」する行為は「還る」描写がなく、北海道のシーンの後に広島での演劇シーンに移っていることから、広島に戻ったことはわかるが、東京に還るシーンは存在しない。移動はするものの、「還る」描写がない映画としてはロードムービーが思いうかぶ。

7. 『ドライブ・マイ・カー』とロードムービー

佐野は映画『ドライブ・マイ・カー』について、演劇や妻との生活のなかで言葉を道具として扱っていた家福が「本心の言葉を見つけるロードムービー」⁽⁸⁾と述べているように、ここでは映画『ドライブ・マイ・カー』をロードムービーとして考える。アーチャーによれば、ロードムービーの約束事とは、自由や対抗文化が内包されていることと、トラッキングショットなどの映画技術、モータリゼーションという移動技術の三つが内包されていることである。自由と対抗文化が内包されていることについては、アメリカの文化的背景から自身のアイデンティティを探求することと捉えることもできるだろう。その点で、『ドライブ・マイ・カー』については、家福が妻を亡くしたことで自身を見失ってしまったことが、自身の過去を見つめ直すことになるのは、自己と結びついた旅という点で関連するといえる。ウォンは家福の東京から広島への旅を「家福の内なる自己への旅」とする一方で、広島から北海道への旅を「家福とみさきの自己の最も深淵な部分」に到達する旅である⁽⁹⁾と論じているように、家福は北海道へ行くにつれてさらに過去と向き合い、自身の心境を語るようになる。広島では妻の死因という事実のみを語るだけであったが、道中では、家福が妻を亡くした日の状況を自身の心境を踏まえて語るように変化している。この後、みさきもまた

母を亡くした日の状況を語ることになり、二人は罪の意識を共有した者同士ということになる。ここで、家福が「帰れなかった」から「もしほんの少しでも早く帰っていたら」までを語る時、カメラは家福の顔を正面からクローズアップで映し、そのほかの背景は家福にピントが合っているためぼやけており、家福の表情だけが強調されるようになっている。さらに北海道で、みさきの実家があったはずの場所に来て、家福は突然妻を亡くしたことに對して思いを口にする。

カメラは家福の表情を真横から撮り、みさきが向かいで聞いていることも意識させる構図となる。ここでも背景にある木立はぼやけ、前景の二人を強調させる。この後、二人は抱き合うが、こうした横からの構図はその抱擁を予感させる。このように、家福は広島から北海道へ移動を進めるにつれ、自身の過去にさらに向き合うことになり、その結果、自身の今後を考えることになる。また、映画技術については、『ドライブ・マイ・カー』では、車内でのショットと車を後部と俯瞰から撮る車自体のショットの二つが多用されている。車のショットについては、車と道路を映すことで道路の様子が車内にいる者の心情と一致するように意図していると思われるシーンも存在する。たとえば、北海道への道中で、トンネルを通過するシーンが多く挿入されている。トンネルを抜けると景色が変わっているように、家福とみさきの過去に向き合う態度も、身近な人物を亡くした被害者から責任の一端がある時点で加害者へと変化していることが窺える。また、モータリゼーションについては家福が移動する手段として車のみを使うという点で該当する。

アーチャーは言及していないが、他者と関わり合うことを通じて、旅をする主要な人物の認識が変容していく点をロードムービーの特徴として挙げることができるだろう。映画『ドライブ・マイ・カー』においても、家福がみさきや演劇関係者と交流することで、自身の過去と向き合うこととなり、自身が過去にどのように感じていたかを再確認する。このように『ドライブ・マイ・カー』はロードムービーの三つの約束事と、他者との交流する点が守られているという点でロードムービーと言えるのである。また、家福が「還る」ことが描写されないのは、ロードムービーが何らかの目的地に到達することを最終的な目標とすることから考えると、北海道のみさきの故郷をその目的地としているため、敢えて「還る」シーンがないのだと考えることもできる。

『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』におけるアダプテーション手法

また村上作品のアダプテーションとしても、映画『ドライブ・マイ・カー』は、これまでの村上春樹の長編作品に見られる「往還」する行為を映像化したことで、ロードムービーとなったのだと考えられるのである。

映画『ドライブ・マイ・カー』は村上の短篇集のアダプテーションを行う上で原作にはない「往還」する行為を描写している。村上作品、特に長編小説はアメリカ文学に影響された、移動とそれに付随する意識を引き継ぎ、「往還」する行為として書かれている。映画『ドライブ・マイ・カー』における「往還」する行為は、そうした村上作品を映像化することに対する手法として取り入れられたのである。一方で、映画『ドライブ・マイ・カー』はロードムービーであるとも捉えられる。これは、アメリカ文学の影響を受けて書かれた村上作品における「往還」する行為を描写したことで、アメリカン・ロードナラティブからロードムービーに続く移動をめぐる系譜に続くことになり、ロードムービーの一作品としても位置付けられる作品になったのだと考えられるのである。

8. 映画『寝ても覚めても』と『ドライブ・マイ・カー』における「往還」する行為

本論では、映画『寝ても覚めても』には、映像化にあたり、朝子の視点と人物造形を描写するために、原作と全く同じ場所を移動の「往還」する行為ではなく、場所を変えた「往還」する行為が採り入れられたことで生じる効果を明らかにした。朝子が「往還」する場面は、原作においても朝子という人物がどのように考えて行動するのかを考慮する上で重要な要素となっているが、映画においても重要なシーンとなっている。映画では朝子の人物造形と認識が視覚的にわかるように描写されていることがわかった。このように、映画『寝ても覚めても』においては、小説『寝ても覚めても』を映像化する際の手法として、場所を変えて表現される朝子の「往還」する行為が取り入れられたのだと言える。

一方で、映画『ドライブ・マイ・カー』は、原作にはない「往還」する行為の描写が村上作品を映像化する際の手法となっている。村上作品ではアメリカ文学の影響が

見られ、それを表現した結果として「往還」する行為に昇華されている。よって映画『ドライブ・マイ・カー』には村上作品に重要な要素である「往還」する行為を取り入れられたのだと考えられる。また、映画『ドライブ・マイ・カー』はロードムービーとしても捉えられるが、これは、アメリカのロード・ナラティブから続き、村上作品にも共通する移動がロードムービーにも継承されているためである。つまり、映画『ドライブ・マイ・カー』は村上作品を映像化した結果、ロード・ナラティブからロードムービーに連なる文学から映像への移動の物語の系譜にあたる作品となったのである。このように映画『寝ても覚めても』と映画『ドライブ・マイ・カー』では、映像化にあたり、差はあれど、独自のアダプテーション手法として「往還」する行為が採用されている。両作品はこの「往還」する行為を通じて原作を映像化した場合の可能性を示している点において非常に稀有な作品であると言えるだろう。

おわりに

今回は映画『寝ても覚めても』と映画『ドライブ・マイ・カー』について独自のアダプテーションとして「往還」する行為を考察した。今回は考察に至らなかったが『イージー・ライダー』などの目的地を目指す旅では、旅から脱落する人物が登場する。かれらのように「還れなかった」者と「還る者」の描写のされ方の違いも考察することが必要である。それは映画『ドライブ・マイ・カー』の高槻もまた「還れなかった」者に該当するためである。一方、映画『寝ても覚めても』「往還」する行為の主体である朝子は亮平の元に「還る」ことで物語を終える。その意味で『寝ても覚めても』は「還ること」に重きを置いた一種のロードムービーであるとも考えられる。このことを踏まえ、映画における「還る」行為についてさらに深く考察したい。また、今後さまざまな映画における「往還」する行為を分析することで各映画の分析を試みたい。

註

- (1) 佐々木敦「言語の習得と運転の習熟——『ドライブ・マイ・カー』論」2024年、<https://note.com/sasakiatsushi/n/n287f9f4b6a62> 2024年10月10日閲覧。
- (2) 柴崎友香『あらゆることは今起こる』医学書院、2024年、75頁。
- (3) 柴崎友香『寝ても覚めても 増補新版』河出文庫、2014年、7頁。
- (4) 柴崎友香『寝ても覚めても 増補新版』河出文庫、2014年、299-300頁。
- (5) 「濱口竜介ロング・インタビュー「寝ても覚めても」に至るまで、映画をつくり、考え、語り合ったこと」『熱風 (GHIBLI)』第16巻第11号、2018年、27頁。
- (6) 早稲田大学演劇博物館「オンライン展示 村上春樹 映画の旅」、2022年、<https://enpaku.waseda.jp/ex/16084/> 2024年10月10日閲覧。
- (7) 三浦哲哉「『ドライブ・マイ・カー』の奇跡的なドライブ感について」『群像』2021年9月号、339頁。
- (8) 佐野宜志「言葉を見つけるロードムービー」『シナリオ』2021年11月号、第77巻第11号、2021年、73頁。
- (9) メアリー・ウォン「『ドライブ・マイ・カー』、あるいは悲しみと過ぎ去った世界について」佐藤元状訳、『『ドライブ・マイ・カー』論』、慶應義塾大学出版会、128頁。

19世紀初頭のドイツ語圏における音画概念 ——コッホ『音楽事典』にみるその両義的評価——⁽⁰⁾

柴田蒼良

はじめに

本論文は、ハインリッヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816) 『音楽事典 Musikalisches Lexikon』(1802)の項目「音画 Malerey, oder musikalische Gemälde」をとおして、音画概念がどのように理解されていたか、思想的側面において明らかにするものである。

Grove Music Onlineによれば、音画 Tonmalereiは「視覚的出来事や聴覚的出来事、印象、感覚など、とりわけ自然の中や日常生活の中で見出されるものの描写ないし模倣」⁽¹⁾と定義されている。このような音画は、18世紀から19世紀初頭の批評家たちによってしばしば否定的に受け止められてきた⁽²⁾。一方で、音画はとりわけオペラやカンタータ、オラトリオにおいて常套手段であり、たとえばフランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809)のオラトリオ《四季 Die Jahreszeiten》(初演1801)では、豊かな自然描写が取り入れられている。そのためか、音画を擁護しようとする議論も散見される⁽³⁾。以上のように、音画をめぐる思想と実践の間だけではなく、音画に関する諸思想の間にも〈捩れ〉が生じていた。

そこで、本論文では音画批判と音画擁護という両義的評価を、コッホの事典項目から明らかにすることを目指す。彼の主著のひとつである『音楽事典』は1807年に『簡約音楽事典 Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik』〔以下、『簡約版』と略記〕として改訂され、より大衆的なものへと要約された⁽⁴⁾。

最近の先行研究についてごく簡単に言及するならば、「性格交響曲」について論じたウィルは、ヨハン・ゲオルク・ズルツァー Johann Georg Sulzer (1720-79)とヨハン・ヤーコプ・エンゲル Johann Jakob Engel (1741-1802)を、当時の音画論において重要な役割を果たした人物として挙げるものの、コッホへの言及はない⁽⁵⁾。また、ミル

カはいわゆる〈トピック論〉の議論の中で、コッホの音画論における「非難」と「正当化」に言及している⁽⁶⁾。本論文に際してミルカの議論を大いに参照したが、主な解釈の違いとして、コッホの音画論におけるズルツァーの位置付けが異なっている点を挙げるができる。ミルカはコッホの議論がズルツァーに全面的に依拠しているとする一方で、本論文では、コッホがとりわけ音画を「正当化」する際にズルツァーの議論を越え出ていると捉え、両者の相違を強調する。

議論は大まかに、以下のように進んでいく。まず、コッホの事典項目の前半を整理し、「詩的絵画」の議論に即して、音画批判の構図を確認する。続いて後半の記述へと目を移し、「諸感情を描出する」という音楽の目的に適っているものとして、音画を肯定的に捉える可能性を読み取る。以上をとおして、コッホの事典項目のうちに音画批判と音画擁護という両義的評価が見出せること、そこには〈事物の描出としての音画〉と〈感情の描出としての音画〉という音画の二面性がみられることを主張する。

1. 〈事物の描出としての音画〉——「詩的絵画」の議論に即して

コッホによれば、音画は次のように定義される。

ある音作品において、生命のない自然に由来する何らかの動きないし諸音が模倣されるならば、例えば雷の轟きや海の轟音、風のざわめきなどのようなものであるが、そのような模倣は音画 *Malerey oder Gemälde* と呼ばれる⁽⁷⁾。

この定義は、ズルツァー編纂の『諸芸術の一般理論 *Allgemeine Theorie der schönen Künste*』（初版1771-74、第2版1792-99）の、次の定義を参照したものと思われる⁽⁸⁾。

音楽において、旋律の中の生命のない自然に由来する音や動きを精確に模倣しようとする部分は、音画 *Gemählde oder Mahlerey* と呼ばれる。風や雷、海の轟音ないし小川のせせらぎ、稲妻の光やそれに似た事物は、ある程度音や動きによっ

て模倣されうる⁽⁹⁾。

しかし、両者の定義には一点、わずかであるが、重要な違いがある。それは、ズルツァーは音や動きを「精確に genau」模倣すると述べている一方で、コッホは「精確に」という言葉を用いていない、ということである。この点については、結びで改めて立ち返ることとしたい。

先の定義に続いて、コッホは次のように述べている。

たしかにそのような自然の出来事のいくつかの類似性は、音楽的な諸音をとおして、また音の動きをとおして音楽内へと移すことができる。ところが、その芸術〔つまり音楽〕はそのような描写の表現を引き受けることによって、その本質を否定することになる。というのも、生命のない事物の概念ではなく、心の諸感覚〔感情〕Empfindung や諸感情 Gefühl を描出することが、音楽にとって唯一の、そして最終的な目的であるからである⁽¹⁰⁾。この種の音画のほとんどはまた、すでに次の視点から、すなわちこのような音画が注意を主要な事柄から副次的な諸事柄へと向けてしまうという視点から非難されている⁽¹¹⁾。

ここでコッホの記述を一旦離れ、「詩的絵画 poetische Gemälde/ poetical picture」に注目することとしたい。ゴットホルト・エフライム・レッシング Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) の『ラオコーン Laokoon』(1766) 第5章の注において、ヴェルギリウスとペトロニウスの描写が比較されている箇所、次のような一節がある。

ヴェルギリウスは、蛇の大きさを正しくはっきりしようと努力しているが、それはこの大きさに、つづいて起こる現象の可能性が依存しているからである。蛇がひきおこす物凄い音は副次的観念にすぎず、また〔蛇の〕大きさという概念をその音も用いてより生き生きと規定するものにすぎない。ペトロニウスはそれに対して、このような副次的観念を主要なものとして、〔蛇の〕物音をできる限り豪華に描写しており、〔蛇の〕大きさの描写を忘れている。〔……〕それゆえ、小さな

特徴の点で過剰で、大きな特徴の点で不完全であるあらゆる詩的絵画 *poetische Gemälde* は、失敗した模倣とみなされうる⁽¹²⁾。

ここでレッシングが問題としているのは「蛇の大きさ」と「蛇の物音」の描写の仕方である。《ラオコーン群像》において視覚的に表象されているように、ここで登場する蛇はラオコーンの息子二人のみならず、ラオコーン本人をも締め殺すことができるほどの大きさでなければならない。この点で「この大きさに、つづいて起こる現象の可能性が依存している」と述べられている。ヴェルギリウスもペトロニウスも蛇のひきおこす轟音をたしかに描写しているのだが、レッシングによればその描写の目的は異なる。ヴェルギリウスは「蛇の大きさ」をはっきりと示すために、あくまでも「副次的観念」として蛇の物音を用いている一方で、ペトロニウスは、蛇の物音そのものを「主要なもの」として描写するあまり、本来描写しなければならない蛇の大きさに光を当てていないとされる。

レッシングが批判しているのは、蛇がひきおこす物音を描写することそれ自体ではない。本来示すべき蛇の大きさという「主要なもの」を示すことを忘れて、蛇の物音という「副次的観念」が熱心に描写されることが批判の対象となっているのである。レッシングは以上を踏まえて、「小さな特徴」つまり「副次的観念」の点で過剰で、「大きな特徴」つまり「主要なもの」の点で不完全な「詩的絵画」は「失敗された模倣」となりうる、と述べている。

以上のレッシングの議論を念頭に置きつつ、コッホの議論へ戻ろう。コッホによれば、音楽の本質ないし目的は「諸感覚〔感情〕や諸感情を描出すること」のうちにあり、「生命のない事物の概念」を描出することではない。この点で、音画は音楽の本質を否定することになってしまうのである。後半部分の記述を踏まえるならば、音画は感情の表現という「主要な事柄」ではなく、事物の描出という「副次的な諸事柄」に注意を向ける点で批判されている、とまとめることができる。

このように、レッシングにおける「詩的絵画」とコッホにおける「音楽的絵画」ないし音画の議論は、主要な事柄ではなく副次的な事柄に目を向けさせてしまうために批判されている点で共通している。

また、エドモンド・バーク Edmund Burke (1729-97) も『崇高と美の観念の起源についての哲学的考察 A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful』(初版 1757、第2版 1759) 第2部第4節において、ミルトンの『失樂園』(1667) のサタンの描写を例に挙げて「詩的絵画 poetical picture」という言葉を用いている⁽¹³⁾。第5部第4節でバークは言葉の効果を3つに分類するが、小田部によれば、このうちの第二の機能——「絵画 picutre、すなわち音響によって意味される事物の表象」⁽¹⁴⁾——に注目して、バークは「詩的絵画」という言葉を用いているとされる⁽¹⁵⁾。

「詩的絵画」が言葉の「音響によって意味される事物の表象」という機能に注目しているという点を、音画、ないし音楽的絵画へと敷衍するならば、音楽における何らかの描写ないし模倣が「絵画」と呼ばれるのは、そこで生じるとされる「事物の表象」の機能に焦点が当てられているからであろう。ここに〈事物の描出としての音画〉の側面を見ることができる。

2. 〈感情の描出としての音画〉

「しかし」と、コッホはここからズルツァーが指摘していない点へと論を進める。冒頭部分の記述が『音楽事典』と『簡約版』で異なっているため、両方から引用することとしたい。とはいえ、続く箇所^の記述がまったく同一であることを踏まえると、以下の記述の差異がコッホの立場の違いを反映していると言うよりはむしろ、コッホの考えを互いに補完し合うものとして捉える方が妥当であろう。

しかしまた、時折次のような場合も見られる、すなわち、そのような音画 Tongemälde が直接に魂の状態それ自体の描写に関係している場合、あるいはそれが感情の動きの表現である場合である⁽¹⁶⁾。

しかし、音楽の作用は大部分において、音楽が心情の内的動きを、ある類比的な外的動きや現象をとおして感性化することにあるので、音画とある種の類似性を

もつものすべてを区別することなく、このような〔以上で述べた〕良い趣味を害する音画とみなしてはいけない⁽¹⁷⁾。

『音楽事典』では、音画が「直接に魂の状態それ自体の描写」ないし「感情の動きの表現」となる場合があることが指摘されている。他方、『簡約版』に目を移すと、「特定の類比的な外的動きや現象」によって、「心情の内的動き」を感性化するという「音楽の作用」が果たされることがあるため、「音画とある種の類似性をもつものすべて」を一緒くたに「良い趣味を害する音画」としてはいけない、と述べられている。ここでコッホが、一般に否定的に捉えられていた〈事物の描出〉ではない音画がありうると考えていることは明らかである。

続いてコッホは、クリストフ・マルティン・ヴィーラント Christoph Martin Wieland (1733-1813) の詩による《アルチェステ Alceste》の aria を引き合いに出しつつ、ここでの「落ち着かない、不安定な諸音の動き」について次のように述べる。

ここではしたがって、次のように考えられてはならない。すなわち、作曲家の意図が落ち着かない、不安定なこのような動きをとおして、逆巻く洪水の中であちこちへ投げ出されている小舟の音画を表現しようとしている、あるいは逆巻く洪水それ自体を描こうとしている、と。そうではなく、ここでは不安定で落ち着かない諸音の動きが、恐怖と希望の間で葛藤する心と、それゆえ感情それ自体の性質と、もっとも精確に類似しているのである⁽¹⁸⁾。

ここでの対比軸は、「事物の概念」の描出と「諸感覚や諸感情」の描出である。コッホによれば、《アルチェステ》の「小舟の音画」は、小舟や洪水といった「事物の概念」を表現しているのではなく、「恐怖と希望の間で葛藤する心」、つまり「感情それ自体の性質」と緊密に関係している。言い換えるならば、それは「諸感覚や諸感情」を表現しているのである。『簡約版』の記述に即するならば、「外的動きや現象」をとおして、「心情の内的動き」を知覚させるという、〈感情の描出としての音画〉という側面をここに見いだすことができる。

コッホが音楽の唯一かつ最終的な目的を「諸感覚や諸感情を描出すること」に求めていたことを思い出すならば、〈感情の描出としての音画〉は音楽の目的に適ったものとして肯定的に捉えられることになる。

ここまでの議論をまとめておこう。まずコッホは、音画が事物の描出という「副次的な諸事柄」に注意を向ける点で、「諸感覚や諸感情を描出する」という音楽の目的ないし「主要な事柄」に反していると主張し、音画批判を展開した。とはいえ、すべての音画が「良い趣味を害する音画」とみなされるべきではなく、「直接に魂の状態それ自体の描写に関係して」いたり、音画それ自体が「感情の動きの表現」であったりするものがあるとコッホは述べ、ここに音楽の目的に適ったものとして音画を擁護する可能性を見出していた。前者を〈事物の描出としての音画〉、後者を〈感情の描出としての音画〉とするならば、一見すると異なる事柄に思われる両者が、「音画」というひとつの概念のうちに語られていることは特筆に値する。以上の点に、コッホの音画論に音画批判と音画擁護という両義的評価を見てとることができる。

結び

本論文では、コッホの『音楽事典』の項目「音画」のうちに、音画批判と音画擁護という両義的評価、および〈事物の描出としての音画〉と〈感情の描出としての音画〉という音画の二面性を見出すことができることを主張した。結びとして、次の3点に言及したい。

まず、〈事物の描出としての音画〉と〈感情の描出としての音画〉という枠組みは、コッホ自身も参考文献に挙げているエンゲルの『音画について Über die musikalische Malerey』(1780)における音画の分類に基づいていると思われる。エンゲルによれば、音画はまず「完全な」音画と「不完全な」音画とに分類され、後者はさらに3つの場合に分けられる。第一に挙げられるのは、戦闘や雷雨、暴風といった対象に含まれる音を模倣する場合である。第二に、彼が「超越的類似性」と呼ぶ、異なる感官の間の類似性に基づいて模倣する場合である。例として、遅さと素早さが聴覚のうちにも視覚のうちにも見出されることが挙げられるが、このような説明はアリストテレスの〈共

通感覚論)を想起させる⁽¹⁹⁾。第三の場合は、「対象が魂に与える印象」の模倣である。「柔らかな色の印象は、魂の上で柔らかな音の印象と何か類似している」と述べるエンゲルにとって、ここでは対象との何らかの類似性は必要とされない⁽²⁰⁾。以上をコッホの音画論に当てはめるならば——もちろん厳密には対応しないものの——、第一と第二の「不完全な」音画が〈事物の描出としての音画〉に、第三の「不完全な」音画が〈感情の描出としての音画〉に該当することになるだろう。

次に、冒頭で述べたズルツァーとコッホの音画の定義に見られるわずかな違い、すなわち模倣ないし描写が「精確に」行われるか否かに立ち返りたい。ズルツァーが「精確に」模倣すると述べる時、ここで想定されていた音画とは、もっぱら〈事物の描出としての音画〉であっただろう。他方でコッホの議論は、〈事物の描出としての音画〉にとどまらず、〈感情の描出としての音画〉にも言及するものであった。このように、〈事物の描出としての音画〉と〈感情の描出としての音画〉を音画というひとつの概念のもとで理解するとすれば、コッホの定義のうちに「精確な」という言葉を含めることはむしろ不適切であることになる。わずかな言葉づかいのうちにも、ズルツァーとコッホの音画に対する立場の違いが反映されているのである⁽²¹⁾。

最後に、「模倣から表現へ」という美学史の一般的な理解に即するならば、音画のうちこのパラダイム・シフトの一端を読み取ることは、決して困難ではないだろう。あるいはエイブラムズ流に、「鏡」から「ランプ」へ、より正確には「鏡」から「鏡」かつ「ランプ」へと、音画の役割が変化した、と言うこともできるかもしれない⁽²²⁾。音画はこのように、より広い美学ないし美学史の枠組みの上でも示唆的な概念である。

註

(0) 凡例

・引用文の日本語訳は、筆者＝柴田による訳出であるが、紙面の都合上原文は省略する。邦訳があるものは適宜参照し、そのページ数を付記する。

・引用文中の〔 〕は筆者による補足ないし言い換えである。

・引用文中の傍点は原文のイタリックを示し、本文中の傍点は、筆者による強調を示す。

(1) “Tonmalerei” In *Grove Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28134>

- (2) たとえば、ベートーヴェン作曲／土田英三郎解説『ベートーヴェン交響曲第6番へ長調《田園》作品68』東京：音楽之友社、2010年、vi頁。
- (3) たとえば、のちに言及するエンゲルは「表現に逆らって描くことに注意すべきである」(Engel 1802, 331)と述べている。
- (4) 『音楽事典』と『簡約版』のあいだには、コンマの有無から記述そのものの修正まで、程度の大小はあるものの記述に違いがみられる。本論文では基本的に1802年の『音楽事典』の記述から引用し、必要に応じて『簡約版』に言及することとする。
- (5) Will, Richard. *The characteristic symphony in the age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 131.
- (6) Mirka, Danuta, ed. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 35.
- (7) Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*. Frankfurt am Main: August Hermann dem Jügeren, 1802, col. 924.
- (8) 『諸芸術の一般理論』内の音楽関連の項目の執筆にはキルンベルガーやシュルツなどが関与していることが明らかになっているが、本論文では煩雑さを避けるためにすべてズルツァーの見解として取り扱う。
- (9) Sulzer, Johann Georg, ed. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 2 vols. Leipzig: Weidmann und Reich, 1771-1774; 4 vols. Leipzig: Weidmann, 1792-1799, Zweyter Theil, p. 357.
- (10) 『簡約版』では、「生命のない事物の概念ではなく、心の諸感覚〔感情〕や諸感情を描出する darstellen こと」が、「生命のない事物を喚起する erwecken ことではなく、心の諸感覚や諸感情を描写する schildern こと」と修正されている。また、これに続く一文が省略されている。
- (11) Koch 1802, col. 924.
- (12) Lessing, Gotthold Ephraim. *Gotthold Ephraim Lessing Werke 1766-1769*. hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, p. 54n. [レッシング 『ラオコオン——絵画と文学との限界について』(斎藤栄治訳) 東京：岩波文庫、1970年、85頁。]
- (13) Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. the second edition. London: R. and J. Dodsley, 1759, p. 106. [バーク、エドモンド 『崇高と美の起源』(大河内昌訳) 東京：平凡社、2024年、80頁。]
- (14) *Ibid.*, pp. 319-320. [同前、221頁。]
- (15) 小田部胤久『芸術の逆説 新装版——近代美学の成立』東京：東京大学出版会、2024年、260頁。
- (16) Koch 1802, col. 925.

- (17) Koch, Heinrich Christoph. *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten*. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1807, p. 166.
- (18) Koch 1802, col. 925.
- (19) 〈共通感覚論〉については、小田部胤久『美学』東京：東京大学出版会、2020年、216-233頁に詳しい。
- (20) Engel, Johann Jacob. „Über die musikalische Malerei “. Berlin, 1780; rpt. *J. J. Engel's Schriften*, vol. IV 299-342, Berlin: Myliussischen Buchhandlung, 1802, pp. 303-305; 307-308.
- (21) 以上の2点を踏まえるならば、コッホの音画論はズルツァーとエンゲルの両方の音画論を引き受けたところに成立した、と主張することができ、ここにコッホの音画論の独自性を見出すことができるかもしれない。とはいえ、コッホの記述が事典項目であることに鑑みると、本論文で明らかになった点をコッホの独自性とするのか、それともすでに一般に広まった考えと捉えるのかについては、ある特定の音楽作品を対象にした言説なども含めて、当時の音画に関する言説をより広範に検討する必要があるだろう。
- (22) Abrams, M. H.. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953. [M. H. エイブラムズ『鏡とランプ——ロマン主義理論と批評の伝統』(水之江有一訳) 東京：研究社、1976年。]

明治期の西洋音楽受容におけるマンドリンの利便性

貝田かなえ

序章

マンドリンはイタリアで生まれた小型の撥弦楽器である⁽¹⁾。日本で最も演奏されているナポリ型マンドリンは、19世紀半ばにP. ヴィナッチャ⁽²⁾によって確立された⁽³⁾。ヴァイオリンと同様の調弦であり、また同じ音の高さの弦が2本1組で張られる「複弦」が大きな特徴である。さらにマンドリンは、マンドラ⁽⁴⁾、マンドロンチェロ⁽⁵⁾、ギター、コントラバスとともに編成される「マンドリンオーケストラ」という形式でも演奏されている。

明治14(1881)年に、外国人によって国内でマンドリンが初めて演奏され、日本人による初演奏は明治27(1894)年の四竈訥治(1854-1928)によるものであった⁽⁶⁾。日本人によるマンドリン普及の歴史は、比留間賢八⁽⁷⁾(1867-1936)が明治34(1901)年の海外渡航から帰国した際に、マンドリンを持ち帰ったことが始まりである。これ以降も比留間は国内でマンドリンを広く普及したため、「日本におけるマンドリン普及の父」のような立ち位置とされている。比留間は明治36(1903)年に国産マンドリンを製作し、2年後、学習院輔仁会⁽⁸⁾に日本初のマンドリン四重奏団を組織した。しかし、これはマンドラのパートを持たない四重奏団として不完全な編成であった。国内で最初に完全な編成が組まれたのは、東京美術学校における音楽部の合奏団だったとされる⁽⁹⁾。これ以降、各大学や高等学校に次々とマンドリンクラブが創部された。

比留間は学校の活動以外に私塾を開き、学生たちにマンドリンを教えるほか、明治41(1908)年から通信教授を開始し、より多くの人々にマンドリンを伝えた。楽器演奏に関する通信教授の提供は、大正期に入ると活発になったとされるが⁽¹⁰⁾、明治期にはほとんど見られない。ゆえに、明治時代に演奏されていた西洋楽器において、マンドリンは他に例を見ない普及形態で広がったのである。比留間が先導した学校でのマンドリン普及は現在も形を変えず継続しており、マンドリンは依然として正課ではなく、部活動という枠組の中で、学生によって演奏されている。

以上のように現在も日本国内でマンドリンは部活動や趣味の中で親しまれ、普及してきた。ゆえに、マンドリン演奏者人口に対して「プロの演奏家」が少ないのも特筆すべき点である。これは、多くのマンドリン奏者がマンドリンオーケストラの一員として演奏を始めるため、各学校卒業後に独奏家としての道へ進む者が少ないことに起因している。そのため、音楽大学にマンドリン専攻が設置されていることもほとんどない⁽¹¹⁾。

マンドリンの先行研究は、楽器構造に関する調査⁽¹²⁾や、各演奏団体の歴史及び演奏会記録の調査等があるのみで、日本の特異なマンドリン受容の実態については語られてこなかった。加えて、マンドリンは部活動などの課外活動で広く親しまれていることから、日本音楽史においても詳しく語られることがなかった。それゆえ、国内におけるマンドリンの知名度は未だ低いが、日本と世界各国を比較した際、マンドリン演奏者人口が世界で最も多いという見方もある。

本論文は日本で発刊された最初の音楽専門雑誌である『音楽雑誌』の記述に注目し⁽¹³⁾、マンドリンが「便利な」楽器として明治期に普及したことを明らかにするものである。マンドリンが流入した明治期の日本人は西洋音楽を十分には理解できず、馴染みのない五線譜や調性に親しめず、音程を正確に取れず、実際に唱歌教育の制定からその実施までには時間を有した⁽¹⁴⁾。しかし、マンドリンは西洋楽器であるにもかかわらず、瞬く間に普及されたのだ。マンドリン受容研究で明らかになることは、日本における西洋音楽受容史に新たな視点を加えるものになるのではないかと考える。本論文で『音楽雑誌』に注目するのは、①日本で最初の音楽専門雑誌であり、マンドリンが流入した前後の音楽状況について詳細に記されていること②発刊者が日本で初めてマンドリンを演奏した日本人の四竈訥治であること③マンドリンと酷似している僂華琴について詳しい記事があることによる。

第1章 『音楽雑誌』の役割

『音楽雑誌』は明治23(1890)年9月に刊行された。前述のとおり日本における最初の音楽専門雑誌である。筆者が調査した復刻版に収められている補巻の総説におい

て、増井敬二が本雑誌の発刊に関して以下のように述べている。

明治に入ってから、有名な『明六雑誌』、『民間雑誌』をはじめ、各種の雑誌が続々と誕生し、中には明治十二年の『歌舞伎新報』のような演劇雑誌まで生まれているのだが、こと音楽に関しては、それ自体の日本における発展がきわめて遅々としていたこともあって、明治二十三年にこの音楽専門の雑誌が発足したのは、かなり異例のことだったと言わざるを得ないのだ。というのは、日本に昔からあった音楽は各種の邦楽だが、それらはいずれも保守的かつ閉鎖的な家元制度に支えられ、雑誌という新しいメディアとは距離が遠かったし、また明治維新の混乱による打撃からやっと立ち直ったばかりで、他との広いかかわりを持つという意欲も余裕もなかったのである⁽¹⁵⁾。

『音楽雑誌』は異例の発刊から実質的に約8年間続いた。第1号では、日本の音楽状況、音楽取調掛の設置、音楽学校への改称、各学校での音楽教育の開始、倶楽部の設置や舞踏会の開催など、日本の音楽界が活気付いていることを発刊者である四竈が語っている。四竈は諸状況にあたって、本雑誌を発刊する意義を「発刊の趣旨」として以下の通り記している。

然れども事盛んなれば随て其弊を起り其害萌す一利一害は天下の通例にして免るへからざる處たり此時に當てや其弊を矯し其害を防ぎ其正を助け其邪を戒め倍々正格優美なる音楽を翼けて文明の榮域に達せしむる紹介をなす者は何そや音楽雑誌を発行するに若くはなし故に本誌を発刊するの時期將に己に到來したるものと信ずるなり⁽¹⁶⁾

ここで四竈はまず、物事が盛んになればその弊害が現れ、害が生じるのは当然のことであると語っている。音楽が活気を呈している状況下で、四竈は優れた音楽を推進し、文化の進歩を促すには『音楽雑誌』を発行することが唯一であるとしている。さらに、本雑誌の発行が時代の要請に応えるものであることを強調している。

『音楽雑誌』の掲載内容は、「今日の日本の音楽状況」という大きな枠組みの中で構成され、例えば開催された音楽会及び開催予定の音楽会や、流行りの楽器、音楽教師の試験、新楽器の発明、小説などの物語文、楽譜、西洋音楽に関する音楽の知識などである。

第2章 「便利な」楽器を求める明治時代の日本人

明治、大正期にマンドリンは度々「便利」と評価されてきたのだが、その内実を調査するべく、マンドリン以外に「便利」と評価されているものも含め、本雑誌内の記述にあたった。その結果、四竈がマンドリンを演奏する以前に発明した「僊華琴」という撥弦楽器の記事が第27号に掲載されており、そこで僊華琴が「軽便」と評価されていたことが明らかとなった。

四竈は僊華琴を発明した意図について以下の通り記している。

泰西の音楽は直ちに以て本邦人に採る事至つて易きにあらず而して在來の本邦樂是れ永く文明に維持する音楽らすとせば自來用ゆる者は何そ徐に本邦樂を改良して其短なる處に泰西の音楽を用ひ泰西の樂理を應用せしむるにあるのみ凡そ之を爲し之を期するに至つては樂器の撰作其一に居る仙花琴の發こる蓋し茲に存す⁽¹⁷⁾

ここで四竈は、西洋音楽をそのまま日本人が取り入れることが容易ではないと語っている。また、これまでの日本の音楽が文明的な音楽として今後長く続いていくものではないと危惧している。こうした状況から脱するために、まず日本の音楽を徐々に改良し、その短所を補うために西洋の音楽理論を応用する必要があるとし、それを実現するためには、楽器の選定と制作が一つの重要な要素であるため、ゆえに僊華琴を発明したと述べられている。つまり僊華琴は、日本の音楽を発展させるために西洋の音楽理論を応用し、発明された楽器だということが読み取れる。僊華琴は、バイオリンと同じ音高で調弦されたようだが、それはマンドリンとも同じである。楽器の見た

目は三味線のように、丸い胴と細長い棹を持ち、胴は薄く平たい。フレットを持つことも第 27 号に添えられた挿絵から見てとることができ、音程がとりやすくなっているようである。また記事内の後半の記述では、「かせ」⁽¹⁸⁾によって調弦を変えられるため、合奏にも向いているとある。

第 29 号には僊華琴の広告が掲載されており、2 円 80 銭と 3 円 50 銭の値で発売されていると記されている。これ以降も僊華琴に関する広告の掲載は続いており、実際にこの楽器が製造、販売されていたとわかる。さらに「撥付」という記述があることから、三味線の演奏で使用されるような撥を用いて僊華琴が演奏されていたと推測できる。

第 50 号には東京少年音楽隊に関する広告があり、そこで用いられる楽器の種類として、手風琴、小太鼓、クラリネットなどと並び僊華琴の名前が挙げられている。このことから、子どもが容易に持つことのできるサイズで、軽量であったことも推測できる。また、僊華琴の特徴について、四竈は記事内で次のように述べている。

仙花琴は本邦在來の樂器たる箏、三味線の仕組にヴァイオリン、琵琶等の元素を以てし彈する時は風琴ヴァイオリン三絃箏の律を容易に探り得て其輕便なると使用の簡易なるとは誰にても自由に爲し得へく價の廉なると構造の簡單なるとには務めて注意せり⁽¹⁹⁾

僊華琴は、日本の従来の楽器である箏や三味線の構造に、ヴァイオリンや琵琶などの要素を取り入れたものであると記されており、この楽器で演奏するとオルガンやヴァイオリン、三味線、箏の音を容易に探り出せるという。また、その軽便さと簡易な使用法は誰でも自由に扱うことができ、価格が安く、構造が単純であることにも四竈は細心の注意を払っていると述べている。ここで注目すべきは、後半の記述がこれ以降に現れるマンドリンの記述と酷似している点である。

『音楽雑誌』には僊華琴以外にも「軽便」や「便利」と評価される楽器の記述がある。以下は、第 33 号に掲載された便利な新楽器に関する記事だ。

今度横濱なる五柳軒主人の手に於て發明せられたる調子琴は學理と實際とより工夫を凝されたる極て便利の樂器なり⁽²⁰⁾

ここでは横浜にある五柳軒の主人によって調子琴が發明されたことが記事になっている。調子琴は理論と實際の両面から工夫が凝らされた、非常に「便利な」樂器であると紹介されている。また、以下は第39号に掲載の「枕琴 發明」の記事である。

枕琴は生田檢校が箏曲の奥を極め晩年隱居せし時如何にもして輕便なる琴を造り出さんと心魂を凝らす發明せられたるものなり⁽²¹⁾

枕琴は、生田檢校が箏曲の奥義を極め晩年に隱居した際に、軽くて「便利な」琴を作り出そうと發明したものだと言われている。これら2つの樂器は僊華琴とは異なり、図像資料等の掲載はないため詳細は明らかではないが、いずれも撥弦樂器である点は注目に値する。

第3章 マンドリンの利便性

第1節 マンドリンの登場

これらの掲載から少し遅れて、明治27(1894)年7月発刊の第46号にマンドリンの記述が初めて登場する。以下はその際の記事である。

今度英國の或る貴顯より四竈仙華氏に贈り越されたる樂器はマンドリンとて其形は琵琶とバイオリンに似て音色洋琴に近く彈法輕便にして作曲用等には至極便利の樂器同氏は亦此器に依りて正曲を樂譜に製し續々之を送らるゝ由⁽²²⁾

この記事では、イギリスのある貴人が四竈にマンドリンを贈ったことが紹介されている。マンドリンの形は琵琶とバイオリンに似ていて、音色はピアノに近く、また弾き方が簡単で、作曲などにも非常に「便利な」樂器と記されている。

つまり、マンドリン登場以前には、新たに発明された楽器の評価として「軽便」や「便利」という言葉が用いられてきた。そして本雑誌に限らず、マンドリンは登場以降、幾度となく「軽便」や「便利」と評価された。ここでは朝日新聞の広告を例に挙げるが、明治41（1908）年の「マンドリン音楽通信教授」の広告で「奏法特種の趣味あり、學び易く、取扱至便なる洋楽器」という記載がある⁽²³⁾。これはマンドリンに関する最も古い本紙掲載の広告でもあり、学びやすく取り扱いが「便利な」洋楽器であると紹介されているのだ。

これまで「軽便」や「便利」といった言葉が楽器を評価する際に多用され、マンドリンの登場以前には発明された新楽器に対する評価であったことを確認してきた。これらの言葉が示す「楽器の利便性」とは、①体格の差や音楽経験を問わず誰にでも演奏しやすいこと②フレットなどによって正確な音程を取るのが容易であること③小型で軽く、持ち運びやすいこと④安価で手に入れやすいことであると考えられる。また、撥弦楽器の特性である⑤楽器を演奏するための準備が少ないという点も、利点であるといえる。

ではなぜ、これほど「便利な」楽器が求められていたのだろうか。言い換えれば、明治時代の日本人は西洋楽器に、どのような「不便さ」を感じていたのだろうか。大正7（1918）年5月21日の読売新聞に、慶應義塾マンドリン倶楽部への取材記録が残されており、そこには、「マンドリンは楽器の中でも殊に軽快なもので、習ひはじめの人々が奏してもヴァイオリンや他の楽器のやうにやかましい音が出ません」とある⁽²⁴⁾。ここから、初心者が演奏した際にヴァイオリンなどの西洋楽器では、音量のコントロールが難しいということが読み取れ、同時にマンドリンの長所を確認することができる。先行研究において、比留間は「安価で音程が確かで容易に弾け、日本人に親しみやすい」という条件を列挙した上で、日本人に西洋音楽を普及させるための楽器を探していたところマンドリンに出会ったのだと記されている⁽²⁵⁾。そして、比留間は日本にマンドリンを持ち込んで間もなく、当時すでにヴァイオリンの製造で名の通っていた鈴木政吉（1859-1944）に協力を仰ぎ、国産マンドリンの製作を開始させた。楽器の国産化は、人々が輸入でしか買えないはずの西洋楽器を国内で手軽に買えるようにし、国内におけるマンドリンの「利便性」を高めたとも考えられる。そして国産

のマンドリンは、輸入のマンドリンと比べて安価で販売された⁽²⁶⁾。比留間が提供したマンドリン通信教授の教材を確認しても、第1回は五線譜を読む講義から開始され、マンドリンは西洋音楽を学ぶための「便利な道具」という位置付けだったと考えられる。

つまり、比留間が帰国するまで日本人が求め、自ら生み出していた楽器はすでに「マンドリン」という名で存在していたとも考えられるのだ。特に、四竈が発明した僊華琴については記事内で「合奏できること」を優れた点として紹介していることから、実際にマンドリンがオーケストラを編成し、合奏できたことも比留間の理想と酷似しているといえる。

第2節 近代化による音楽の多層構造とマンドリンの位置付け

西洋音楽の流入に関する先行研究によると、日本の音楽状況は近代化とともに二重構造となったという。国の政策によって、軍楽や東京音楽学校では西洋音楽を積極的にとり入れられたが、民衆は江戸時代の延長として三味線音楽などの伝統音楽をみずからの音楽とし続けた。町人や武士などにもこれらの楽器を習う者が急増し、特に女子は嫁入り道具として武家や上層の町人の家庭では箏曲を、一般町人は三味線や舞踊を習ったことは周知の通りである⁽²⁷⁾。また、これらの撥弦楽器はその演奏姿勢において互換性がある楽器である。邦楽器と西洋楽器を問わず多くの撥弦楽器は右腕で胴をおさえ、左手で楽器の棹を支えた姿勢で構えられるのだ。『音楽雑誌』では、頻繁に薩摩琵琶や月琴の記事が取り上げられ、その流行が垣間見えるが、これらの楽器がある程度普及し、親しまれていたことを考慮すると、マンドリンが西洋楽器でありながら自然に受け入れられたことも容易に想像できる。

以下は、第27号の僊華琴に関する記事の前半の一部分である。ここから明治期の撥弦楽器の普及が確認できる。

音楽の如きに至つては如何なる山間僻地に至るも三絃の類を有せざるなく田夫野人の賤婢女に至るも都々逸端唄の一節數へうた春雨の一曲猶ほ知らざるなし斯く普及しあるの國は何れにか存する⁽²⁸⁾

ここには「どんな山間の僻地でも三味線のような楽器を持たないことはなく、農民や下層の女性でも、都々逸や端唄、さらには春雨の一曲を知らない人はほとんどいない。」と記され、三味線を含む撥弦楽器が広く親しまれていた状況がわかる。また、四竈による日本人初のマンドリン演奏が箏曲である《八千代獅子》の編曲であったことから、当時の日本人がこれらの撥弦楽器同士に互換性を感じ、演奏方法が今日よりも重要視されていたとも考えられるだろう。

大正 12 (1923) 年 1 月 2 日に掲載された朝日新聞掲載のマンドリン教則本の広告で、「西洋楽器のうちでも奏法極めて簡易、其音色繊細にして優麗、最も日本的なものとして好樂家の間に愛されてある。」と述べられている⁽²⁹⁾。音楽に限らず西洋文化が急激かつ大量に流れ込んでいたこの時代に、反動的に日本文化を重視する働きがあったことは想像に容易い。マンドリンが日本的な楽器として認識されていたことは、明治期の日本人の理想に叶う姿をしていたといえるだろう。

結語

本論文では、『音楽雑誌』の記述に着目し、マンドリンが「便利な」楽器として明治期に普及したことを明らかにしてきた。第 1 章では、『音楽雑誌』の歴史や掲載記事を整理し、発刊者である四竈訥治の発刊当時の記述から、本雑誌発刊の意義について確認した。第 2 章では、「便利」をキーワードとし、明治期の日本人が発明した楽器に関する記事に注目した。すると、当時の日本人は度々「便利な」楽器を求めており、その中でもマンドリンに似た僊華琴という楽器が、マンドリン流入以前に発明されていたことが明らかとなった。また、『音楽雑誌』内の広告にも着目することで、僊華琴の販売や演奏が実際にあったことが確認できた。第 3 章では、マンドリンの記事を中心に「便利」や「軽便」の言葉に込められた、マンドリンの優れた楽器特性について考察した。すると、撥弦楽器同士の演奏姿勢やその演奏方法に互換性を見出していた様子が立ち現れてきた。さらに、当時の新聞広告からマンドリンが「日本的な」楽器として認識されていたことにも言及した。これは、あくまで明治期や大正期にマン

ドリンが「日本的」と紹介されていたということである。

以上のことから、明治以前の撥弦楽器の歴史によって、マンドリンは西洋楽器でありながら大衆の楽器としても一気に親しまれたものとわかった。そして、明治時代の日本人が楽器に対して求めていた要素は「便利」であることだった。四竈が西洋楽器の要素を取り入れた楽器である「僊華琴」を発明したことを確認したが、その位置に置き換わることができた楽器こそが「マンドリン」だった。マンドリンは今日も音楽における近代化の多層構造の名残を複雑に帯び、いまだに正課の教科で演奏する楽器とはならず、しかし学校と密接な場で自由に発展してきた西洋楽器の一つなのである。マンドリンが今日も課外活動で初心者に演奏され続けていることは、特別「便利な」西洋楽器であることを物語っているといえるだろう。

註

- (1) マンドリンの楽器構造に関する発展は複雑で、諸説あり。
- (2) Pasquale Vinaccia (1806-1885)
- (3) Tyler, James. Sparks, Paul. "Mandolin", *In Grove Online*, 2001, <https://doi-org.kwansei.remotexs.co/1.01093/gmo/9781561592630.article.46239> (2024年6月24日閲覧) .
- (4) マンドリンよりも一回り大きく、中低音を担当する楽器。
- (5) マンドリンやマンドラよりも大きく、低音を担当する楽器。
- (6) 工藤哲郎「マンドリン略史その3」『JMUジャーナル——一般社団法人日本マンドリン連盟機関誌』2022年、16-20頁。
- (7) 音楽取調掛伝習生、東京音楽学校でセロ講師の経歴がある。明治22(1889)年に欧州に渡り、2年後の帰国の際には多くの楽譜と、日本で初めてハーモニカ数本とチターを2個持ち帰った。
- (8) 明治22(1889)年に活動を始めた学習院の文武活動としての中心機関である。
- (9) 工藤哲郎「マンドリン略史その4」『JMUジャーナル——一般社団法人日本マンドリン連盟機関誌』2022年、21-26頁。
- (10) 大正期における音楽の通信教育に関する先行研究としては、以下の論文などが挙げられる。上野正章「大正期の日本における通信教育による西洋音楽の普及について——大日本家庭音楽会の活動を中心に」『音楽学』2011年、第56巻2号、81-94頁。

梶野絵奈「大正期の通信教育受講者たちの音楽生活——大日本家庭音楽会の雑誌『家庭音楽』から」『音楽学』2017年、第63巻1号、1-17頁。

(11) 大阪音楽大学や洗足学園大学、名古屋音楽大学ではマンダリンを専攻することができるが、ワールドミュージックコースの中の一つとして設置されたり、また本科の設置が2018年度のことであったりと音楽大学におけるマンダリン演奏の歴史は狭く、浅いものである。

(12) 吉田剛士『まるごとマンダリンの本』青弓社、2022年などがある。

(13) 本稿で用いたものは、1984年に出版科学研究所より発行された復刻版（全七七号、補巻一冊）である。これ以降記載される発行年は、各号の原著が発行された年及び発行所である。

(14) 下等小学校と下等中学校のいずれにも音楽が教科として位置付けられたが、「当分之ヲ缺ク」と明記された。

(15) 増井敬二「『音楽雑誌（おむがく）解題』『音楽雑誌』（復刻版）出版科学研究所、1984年、補巻、5-33頁。

(16) 四竈訥治「発刊の趣旨」『音楽雑誌』音楽雑誌社、1890年、第1号、1-3頁。

(17) 四竈訥治「僊華琴について」『音楽雑誌』音楽雑誌社、1892年、第27号、10-12頁。

(18) 棹に直接くりつけることで、全ての弦を押さえ、調弦を変えられる三味線の道具である。

(19) 四竈訥治「僊華琴について」『音楽雑誌』音楽雑誌社、1892年、第27号、10-12頁。

(20) 著者不明「調子琴の発明」『音楽雑誌』音楽雑誌社、1893年、第33号、21頁。

(21) 著者不明「枕琴発明」『音楽雑誌』音楽雑誌社、1893年、第39号、22頁。

(22) 著者不明「マンダリン」『音楽雑誌』音楽雑誌社、1894年、第46号、34頁。

(23) マンドリン好楽会「(広告) マンドリン音楽通信教授」『朝日新聞』1908年7月30日、朝刊：1（『朝日新聞クロスサーチ』<https://xsearch-asahi-com.kwansei.remotexs.co/shimen/pdf/?1719074802720> 2024年6月23日閲覧）。

(24) 著者不明「夏の夜にふさはしい マンドリン」『読売新聞』1918年5月21日、朝刊：4（『ヨミダス』<https://yomidas-yomiuri-co-jp.kwansei.remotexs.co/yomiuri/mts/articles/1120414> 2024年6月23日閲覧）。

(25) 飯島國男『比留間賢八の生涯——明治西洋音楽揺籃時代の隠れたる先駆者』全音楽譜出版社、1989年、70-71頁。

(26) 明治時代後期の共益商社における楽器販売値段表では、鈴木製が七円から、舶来品が十五円から販売されていると記されている。

(27) 千葉優子『ドレミを選んだ日本人』音楽之友社、2007年、37-38頁。

(28) 四竈訥治「僊華琴について」『音楽雑誌』音楽雑誌社、1892年、第27号、10-12頁。

(29) アルス「(広告)『作曲者の言葉』『ヴァイオリンの奏法』『マンダリンの弾き方』」『朝日新

明治期の西洋音楽受容におけるマンドリンの利便性

聞』1923年1月2日、朝刊：1（『朝日新聞クロスサーチ』<https://xsearch-asahi-com.kwansei.remotexs.co/shimen/pdf/?1719075186482> 2024年6月23日閲覧）。

武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察 ——「夢」シリーズと映画音楽の関係を中心に

高畑和輝

1. はじめに

作曲家武満徹（1930-1996）の作品がもつ響きは、たびたび「武満トーン」ともよばれ、固有のものであるとされている。彼の創作は前衛的なコンサートピースから映画音楽、歌謡曲などの作曲にくわえてエッセイや映画批評などの文筆活動など多岐にわたる。とりわけ、小林正樹が監督した映画『切腹』（1962）や『怪談』（1965）の劇伴を、邦楽器の名手による独奏にミュージックコンクレートの手法をかけあわせて制作したことや、その名手らをソリストとしたコンサートピースである琵琶と尺八と管弦楽のための《ノヴェンバー・ステップス》（1967）を作曲したことに代表される、1970年代までの前衛的な作品が彼の評価の中心であった。

1970年代以降は、フランスに端を発するスペクトル楽派の台頭にみられるように、現代音楽の分野において「音色」や「響き」など音そのものへの関心が高まっていた⁽¹⁾。当時の武満はそうした動向と距離を置きつつも、「音響構造の在り方、それによる音色彩の在り方、等が音楽の過程を構成」⁽²⁾する書法を確立していたとされるが、前期作品に比べて積極的な分析、評価がおこなわれているわけではない。本稿では、1970年代以降の武満が「夢」という言葉によってコンサートピースと映画音楽を架橋するなかで、彼が曖昧なものとして位置づける全体構造よりも、音楽の細部としての音色の微細な変化へと関心を向けていたことを明らかにする。

2. コンサートピース「夢」シリーズの性質と創作プロセス

武満の活動はコンサートピース、映画音楽そして文筆活動と多岐にわたっていた。

なかでもコンサートピースと映画音楽の創作が表裏一体であったことが先行研究でも指摘されてきた⁽³⁾。ただし、両者の関係性は彼の活動のうち1960年代までの前期と、後期である1970年代以降とでは差異があると考えられる。前期では、邦楽器などの新たな楽器や、ミュージックコンクレートなどの新たな手法、あるいは音楽語法をまずは映画音楽において用い、その後コンサートピースに応用するという流れをみることができる。いいかえれば武満は、映画音楽をコンサートピースのためのある種の実験場として位置づけていたのである⁽⁴⁾。しかし、1970年代以降、コンサートピースと映画音楽は編成や音楽語法のうえでも接近し、たんなる実験場であるばかりでなく両者はより有機的に結びつくようになった⁽⁵⁾。その背景としてコンサートピースにおける「夢」シリーズの存在があったことが推測される。

「夢」シリーズについて、まずは武満のテキストを検討する。1970年代に入ると武満は「夢」や「水」といった言葉をコンサートピースの題名に冠し、シリーズとして創作活動を展開した。武満は「二つのもの—作家の生活」と題したエッセイで、シリーズとしての創作をつぎのように論じている。

現在私が書いている音楽について考えてみると、この数年「^{ドリーム}夢」と「^{ナンバー}数」、そして曖昧な「^{ウォーター}水」というものに強く影響を受けていることに気付く。それは半ば意識的でもあり、また半ば無意識的であるともいえる。私は思考や表現を生き活きとしたものにするためにこうした対立概念を導くのだが、「夢」という不定形への欲望と、「数」の定形を目指す意志との衝突が、思考を静的なものに止めない。「水」は、「夢」と「数」の統合された貌であり、その両者の異なる性質を同時に具えている⁽⁶⁾。

こうした、「夢」や「数」についての説明は、「夢と数」と題しておこなった自作を語る講演会においても確認することができる。

その「夢」は、私のなかに予告なしに顕れてくるある不定形なもの——つまり、自分の内面に突きあげてくるある種のも^ゝや^ゝも^ゝや^ゝですね——そうした夢^ゝの^ゝ縁^ゝを、音

樂的に、またそれはきわめて単純なものです、数の操作を使ってはっきりさせようという気持ちがあるのです⁽⁷⁾。

このように、武満は「夢」を曖昧あるいは不定形なものであり、自身の内面に湧き出るとりとめもないイメージであると説明する。

ここで先行研究において「夢」がどのように解釈されてきたのかを確認する。武満の没後まもなく刊行された論集『武満徹——音の河のゆくえ』(2000)のなかで、彼とも親交のあった作曲家小鍛冶邦隆は、武満の創作のプロセスは「想像力のありかとしての『夢』と、その構造化とでもいうべき『数』の方法論をもって、『夢の縁』を明らかにする」⁽⁸⁾ ことであり、「数」方法論は厳密なものではなく「それぞれ素材と構造の間を行き来しつつ、暗号的で象徴的、隠喩的な関係を形成する」⁽⁹⁾ と解する。ピアニストの菅野将典もまた、「あやふやな『夢』の世界を、作曲過程で『数』を用いることで、ひとつの音楽作品にまとめ上げようとする」⁽¹⁰⁾ を武満の創作プロセスと位置づけている。このように、先行研究において「夢」は武満の創作の出発点としてみなされており、それがもつ不定形あるいは曖昧な性質が強調されてきた。

だが、武満のピアノ曲と言説を中心に分析をおこなった原望は、こうした「夢」の抽象性を強調する言説は、特定の楽曲と結びつけて語ることが容易であるために説得力を持たないと批判する⁽¹¹⁾。たしかに、武満は「夢」を曖昧なものとして説明しているが、武満の説明からは「具体的なイメージもまたスタート地点に据えられている」⁽¹²⁾ ことを読み取ることができる。武満は、さきに示した講演でオーケストラによるコンサートピースの《鳥は星型の庭に降りる》(1977)を作曲する着想を得た「夢」、すなわち創作の出発点となった具体的な「夢」をつぎのように紹介している。

無数の白い鳥が、その星型の庭に向かって舞い降りていくんです。ところが、その中に一羽黒い鳥がいて、それが、群れをリードしていました。私はあまり夢を見ないほうですが、それだけに、その印象は強烈だったのでしょね。目醒めた時、その風景がとても音楽的なものに思われて、これを音楽にしてみたいと思ったんです⁽¹³⁾。

武満は鳥たちが星型の庭に降りていくという「夢」から、五音音階を軸とした音高組織を案出し、その組織をもとにしたオーボエによる主題——群れをリードする1羽の鳥を象徴する——を用いて作曲した。つまり、武満は「夢」を曖昧なものと説明しつつも、鳥が庭に降りていくという具体的な「かたち」を伴ったイメージに触発されて作曲したことになる。こうしたことから原は、ピアノ曲《閉じた眼》の楽曲分析を武満の「夢」がもつ具体的な「かたち」に注目しておこない、同作でカーブを伴う小節線と破線の小節線が使い分けられおり、破線の小節線で示されるまとまりがときに数音単位の「断片的」なモチーフにまで切り詰められていることを指摘した⁽¹⁴⁾。そのうえで、この特徴的な記譜法と、作品内に非時系列的にあらわれるモチーフによってもたらされる音楽が向かうゴールや志向性の減退といった時間感覚が、「断片的なものの集積としての曖昧な全体」という時間的な性質を生んでおり、「夢」シリーズの音楽における構造の特徴であるとしている⁽¹⁵⁾。

以上をふまえて《鳥は星形の庭に降りる》における音楽的なモチーフ操作を作品に即して確認する⁽¹⁶⁾。鳥の主題は、冒頭3小節でオーボエによって提示される。主題は4つのセグメントから構成されておりそれぞれ、セグメントaは1小節目の4拍目裏から2小節目7拍目まで(C5-Eb5-E5-C5)、セグメントbは2小節目の8拍目から12拍目裏まで(D5-Ab5-B-Eb5-C5)、セグメントcは12拍目裏から3小節目9拍目まで(C5-Ab5-F#5-B5-Eb5-A5-C#5-C5)、セグメントdは10拍目から12拍目まで(E4-F#4-A4-B4-Eb5-Ab5-C5)からなる。これらのセグメントは、オーケストラによる前述の五音音階による音高組織をもとにした和音のなかから非時系列的に浮かび上がっては、そのなかに消えていくようにして奏される。練習番号Bではフルートとファゴットがセグメントcをもとにした旋律によってカノンの対話する。また、練習番号Fでは、セグメントcとdのみが旋律として浮上する。これらの旋律は線的な音楽を形作るのではなく、武満が五角形の庭と説明するオーケストラの音の流れを下敷きに、半ば偶然的にあらわれては消えていき、断片的な性質をもたらす。モチーフは解体され時系列を入れ替えられた状態で、まばらに、突如としてあらわれるのである。こうした構造的特徴を「夢」シリーズのコンサートピースにみることができる。

ところで武満は「夢」について自身の映画論集である『夢の引用』（1984）においてつぎのように論じている。

私にとって、映画は、夢の引用であり、そして、夢と映画は、相互に可逆的な関係にあり、映画によって夢はまたその領域を拡大しつづける。私の（映画に対する）興味は、鮮明で現実的な細部が夢という全体の多義性を深めているように、映画においてもその筋立てより、物語に酵母菌のように作用してそれを分解するような、細部へ向う⁽¹⁷⁾。

武満によれば映画と夢はアナログ的なものであり、鮮明な細部と曖昧な全体という部分と全体の関係は、コンサートピースにおける細部としての断片的な旋律としての「夢の破片」と、曖昧で多義的な全体としての「夢」すなわち楽曲全体という部分と全体の関係に重なるものである。こうした「映画」における時間性は非時系列的なものであり、それを構成するものが「夢の破片」として縁取られた様々な「映像」である。このように、武満にとって「夢」はコンサートピースの創作源であるだけでなく、映画音楽を含む同時期の活動全体を支えるものであったことが推測される。

3. 武満の映画音楽の創作プロセス

では、武満にとって映画音楽とはどのように作曲されるものであったのか。本節では武満の映画音楽作曲のプロセスを検討していく。武満によれば映画音楽には、定まった法則はなく、作品に応じて異なるアプローチが求められるとしているが、その作曲法について繰り返し語っていることがいくつかある。

私は映画音楽を書く時、映像に音を加えていくというよりも、映像からいかに音を削っていくかということについて考えます。映像自身が響いているという言い方は奇妙かもしれないが、この仕事にたずさわった人には容易に理解してもらえる事柄であろうと思います⁽¹⁸⁾。

時に、無音のラッシュ（未編集の撮影済みフィルム）から、私に、音楽や響きが聴こえてくることがある。観る側の想像力に激しく迫ってくるような、重い^{コンテンツ}内容を秘めた豊かな映像に対して、さらに音楽で厚化粧をほどこすのは良いことではないだろう⁽¹⁹⁾。

武満の説明からわかることは、たとえ無音の映像であっても彼はその映像を音に溢れたものとして捉えていることである。ここでの音はむしろ、音楽ではない効果音的なものを含んだものである。こうした背景から武満は、映画における音楽と効果音を連続したものにとらえ、効果音も含めた映画全体の音響のデザインを作曲家が考慮すべきとする態度でのぞむ⁽²⁰⁾。その結果として、特定のシーンや心情表現のために音を追加していくといった手法と異なり、映像に対して過不足なく、むしろ減算的に映像へ音楽をあてていくという手法をとる。

無音である映像から音を聴き出していくという武満の手法は、『音、沈黙と測りあえるほどに』（1971）という著書の「自然と音楽——作曲家の日記」で語られた「沈黙」という概念と深く関わっている。

一音として完結し得る音響の複雑性、その洗練された一音を聴いた日本人の感受性が間という独自の観念をつくりあげ、その無音の沈黙の間は、実は、複雑な一音と拮抗する無数の音の犇めく間として認識されているのである⁽²¹⁾。

ここで武満は沈黙を「無数の音のひしめく」ものと定義している。つまり、彼は「沈黙」とは、字義通りの無音ではなく、我々の意識からこぼれ落ちている無数の音がひしめいたものとして捉えているのである。

1960年代の映画音楽を分析した田之頭一知（2011）は、「沈黙」が武満の音楽の母胎であり、武満の作曲の中心はその「沈黙」から音が生起し、また「沈黙」へと消えていくプロセスに向けられていると明らかにした。そのうえで、武満が1960年代の映画音楽において試みていたことは、弦楽器や管楽器の持続音により「沈黙」である「映

武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察

像」を縁取り、邦楽器による打音的效果を得ることであり、また、さまざまな楽器をミュージックコンクレートの手法で電氣的に変調させることなどを通じて生み出した新たな音響素材によって映画的な現実を作り出すことであった。こうしたプロセスは、音を「音色」として捉えた創作であり、この「音色」を「沈黙」した「映像」のなかから聴き出すということが武満にとっての映画音楽の技法であるだけでなく、コンサートピースにも通底するものである⁽²²⁾。

1970年代以降の映画音楽作品はコンサートピースと同様、1960年代までの実験的要素が減退し、西洋音楽の伝統的な編成によりやや調性的な語法へと接近していく。しかし、田之頭が1960年代の映画音楽作品に見出した音響構築の態度は、むしろ後期の伝統的な語法のなかにこそ見出すことができる。

ここで、実際の作品の中での音楽を『夢窓——庭との語らい』（1992）という記録映画の音楽に沿って確認する。同作は、日本を舞台とした記録映画をてがけたアメリカ人監督ジャン・ユンカーマンが制作したもので、60分ほどの作品である。楽器編成はフルート、アルトフルート、オーボエ、イングリッシュ・ホルン、クラリネット、ファゴット、ホルン、ハープ、ピアノ、チェレスタ、第一ヴァイオリン4、第二ヴァイオリン4、ヴィオラ2、チェロ2、コントラバス、パーカッション(グロッケン、ヴィブラフォン、アンティークシンバル、ボナン(ジャワガムランの楽器の一つ))であり、一般的な管弦楽編成にいくつか特殊な打楽器をくわえたものからなる。表1に示すように、作品内では12箇所音楽があてられている⁽²³⁾。

シーン	音楽	開始	終了	時間
オープニング～タイトル	M1	00'00"	03'04"	03'04"
西方寺の冬	M2	09'06"	11'38"	02'32"
天龍寺の秋	M3	14'37"	17'59"	03'22"
梵鐘～水面に映る冬の山	M4	19'56"	20'22"	00'26"
裏千家の茶室	M5	28'26"	29'22"	00'56"
修学院離宮の秋	M6	30'49"	32'25"	01'36"
秋の夕暮れの修学院離宮	M7	33'06"	33'55"	00'49"
桂離宮	M8	36'45"	37'43"	00'58"
桂離宮池と石橋、西芳寺庭	M9	38'12"	40'15"	02'03"
土門拳記念館の庭園	M10	49'11"	50'15"	03'04"
土門拳記念館全景～谷口吉生	M11	51'00"	51'39"	00'39"
東京の喧騒～カナダ大使館の庭園	M12	53'18"	54'43"	03'25"

表1『夢窓——庭との語らい』音楽一覧（筆者作成）

M2は雪が降る冬の西芳寺の庭園や池を写したシーンである。ここでは、雪の降る映像そのものや、映像に挿入された降雪音に対して対位的に音楽が挿入され、全体のサウンドが構成されている。挿入されている音楽は、数音からなる断片的なモチーフや、ハープによる効果音的な短音とその余韻に応答するように鳥のシロハラの声をあてるといった構成になっている。つまり、音楽は長い旋律をもったものではなく、断片的なモチーフによって構成されており、2分半の間音楽が挿入されているものの、むしろ音楽のない時間——武満の言う沈黙的な時間——が長く設けられている。また、それぞれの短いモチーフは提示されつつも、有機的な結びつきや、音楽的な指向性は希薄である。こうした特徴は、さきに見た《鳥は星形の庭に降りる》におけるモチーフ操作と類似する。

本作品は、武満にとって命名された映画であり、直接的な関係はないものの1985年に同名のコンサートピースが作曲されている。ここで再び、もうひとつの《夢窓》に沿って、武満が映画的にコンサートピースの音楽を構築していくプロセスを確認する⁽²⁴⁾。《夢想》について武満は、「音楽的シーケンスは、夢の破片のように、一見とりとめもなく顕われて反響を繰返しながら、しだいにD \flat 音を主音とする音像を結んでいく」⁽²⁵⁾と語り、音高組織として2つの「ハーモニックピッチ（以下HP）」を示している。1つ目は和音の組み合わせであり（a=G \sharp 4-C \sharp 5-A5、b=E4-B4-F \sharp 5、c=G4-C5-F5、d=D4-B \flat 4-E \flat 5の4つの和音でaとb、cとdが一組の和音とされている）、2つ目は旋律的なもの（D4-E5-A4-B \flat 5）である。冒頭、HP2と武満が明示するモチーフがD（レ）の長音のなかに、ハープと打楽器によって断片的なモチーフとして浮かび上がる。D音上に様々な楽器に引き継がれながら——ときに1音単位で楽器を変えながら——モチーフを奏し、それらは拍感のない長音や休符へと消えていく。こうした楽想によって、同作品は展開される。

ここでみた映画音楽、コンサートピースともに断片的なモチーフを提示し、それらが映画においては映像や環境音の上に、コンサートピースにおいては弦楽器や管楽器の長音の上に浮上し、それらのなかに消えていく。細部(=モチーフ)としては明瞭でも、それらは有機的に結びつくわけではなく曖昧な総体としての「夢(=楽曲全体)」を構成しているといえることができる。

4. おわりに

このように、映画音楽における沈黙した映像から音を聴き出すという手法は、「夢」としてあらわれる沈黙した映像からコンサートピースを作曲するというプロセスに重なるものである。このとき、武満の関心は「夢」がもつ物語全体にではなく、ひとつひとつの細部のモンタージュ的な映像、すなわち「夢の破片」にある。それぞれの映像は、ある対象が撮られた短い断片であって明晰なものであり、それらがある種偶然に並べられた際に結果として曖昧な総体としての全体、つまりは「夢」＝楽曲全体として構築される。そこでは、構造的に「音楽」を作っていくことよりも、雄弁な映像を損ねることのない適切な効果音を選ぶように、音の質感すなわち音色のありようやその微細な変化を主眼において創作をすることで、全体構造よりも細部である音の素材的側面（音色とその変容）が前景化する。

こうした音色へ注目した創作は、認知科学等を応用したスペクトル楽派にも通ずるものである。とはいえ、物理現象としての音の詳細な解析に加えて、それを聴者がどのように受容するかをもとにした彼らの方法と、武満の方法は原理の異なると考えられる。いずれにしても、スペクトル楽派など同時代の音の素材性に着目した創作活動との比較検討を行う必要がある。また本稿では、武満のモチーフの用法を通じて、あるいは映画音楽における映像と音の関係を通じて、彼の音色へのアプローチを確認した。今後はさらに、音色に注目する武満がどのような操作をおこなっていたのかを、個別作品の管弦楽法の分析を通じて検討したい。

註

(1) スペクトル楽派とは、ある音の波形や周波数変化、倍音を含む構成成分の解析結果や音響合成の結果などを作曲の素材に用いた作曲家たちを総称する呼称。フランスの IRCAM とそこで学んだ作曲家たちによって展開されている。(柿沼敏江『〈無調〉の誕生——ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』音楽之友社、2020年、232-234頁。)

(2) 佐野光司「序論——日本語で語る音楽の軌跡」『武満徹——音の河のゆくえ』平凡社、2000年、

23 頁。

- (3) 田之頭一知「1960年代の武満徹の映画音楽から——沈黙との関係をめぐって」『芸術 大阪芸術大学紀要』2011年、34号、37-47頁。
- (4) バート・ピーター『武満徹の音楽』（小野光子訳）音楽之友社、2000年、107頁。
- (5) たとえば、土本典昭監督の『水俣の囃・物語』（1981）では、さきにコンサートピースとしてアルトフルートとギターのための《海へ》（1981）の第1曲「夜」を作曲した。1981年のトロントでの初演後、第2曲と第3曲を書き足し、アルトフルート、ハープ、弦楽オーケストラの編成に編曲するとともに弦楽オーケストラ編成に編曲した《ア・ウェイ・ア・ローン》（1980）とあわせて、同映画の音楽を書き上げた。（小野光子『武満徹——ある作曲家の肖像』音楽之友社、2016年、268-269頁。）
- (6) 武満徹『武満徹著作集2』新潮社、2000年、241頁。
- (7) 武満徹『夢と数——音楽の語法』リプロポート、1987年、7頁。本講演は、1984年4月30日に「夢と数」というタイトルで、5月1日に「自然」というタイトルで池袋の「Studio 200」において実施され、同書はその講演録として出版された。武満は自身の管弦楽作品の分析を踏まえ、作曲の経緯や着想、音高組織等について解説した。
- (8) 小鍛冶邦隆「ダブル・レゾナンス」『武満徹——音の河のゆくえ』平凡社、2000、57頁。
- (9) 前掲註（8）、57頁。
- (10) 菅野将典、「武満徹における「2」と「水」の美学——空間語法と時間語法の観点から」『東京藝術大学音楽学部紀要』2012年、第38集、1-16頁。
- (11) 原屋『武満徹のピアノ曲』アルテスパブリッシング、2022年、268頁。
- (12) 前掲註（11）、296頁。
- (13) 前掲註（7）、8頁。
- (14) 前掲註（11）、279頁。
- (15) 前掲註（11）、279頁。
- (16) Takemitsu, Toru, *A flock descends into the pentagonal garden*, Paris, Edition Salabert, 1978.
- (17) 武満徹『武満徹著作集3』新潮社、2000年、454頁。
- (18) 前掲註（6）、155頁、初出は1980年。
- (19) 前掲註（17）、220頁、初出は1993年。
- (20) 柴田康太郎『（修士論文）武満徹の映画におけるサウンドデザイン——音楽と効果音の連続性をめぐって』2010年、26頁。
- (21) 武満徹『武満徹著作集1』新潮社、2000年、200頁、初出は1971年。
- (22) 前掲註（3）、46-47頁。

武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察

- (23) Junkerman, John, *Dream Window: Reflections on the Japanese Garden*, Smithsonian Institute video, 1992. 編成 小学館出版局『武満徹全集』編集室『武満徹全集 第4巻 映画音楽2』小学館、2002年、214頁。
- (24) 武満徹『夢窓』日本ショット株式会社、1988年。
- (25) 武満徹『武満徹著作集5』新潮社、2000年、441-442頁。

モーリス・ベジャール作、バレエ『THE KABUKI』(1986年) ——文化転移による伝統の変容と、散りゆく桜の美学に関する考察

田邊和可子

はじめに

本稿では、歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』をバレエに翻案した、フランス人振付家モーリス・ベジャール(1927-2007)の『THE KABUKI』(1986)を考察し、日本の美意識と西洋の美学、特にワーグナーの総合芸術の美学との間に共通なものを辿っていきたい。『THE KABUKI』の舞台上で象徴的に使われる散り行く桜の表現は、日本と西洋に共通する感性を示唆しているのだろうか。桜の表現と共に『THE KABUKI』における死、輪廻転生のすがたを考察する。ベジャールは、歌舞伎の形式だけでなく、歌舞伎が歌、踊りなど諸芸術を総合するあり方、言い換えれば、歌舞伎の総合芸術としての一面に関心を持っていたのではないだろうか。日本の伝統はどのように80年代の西洋バレエの前衛に寄与したのだろうか。まず手短かに歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』との違いを明確にしながらかベジャールの『THE KABUKI』の構成を確認し、次に日本の美意識と西洋の美学に共通するものとして総合芸術に関心を寄せ、ワーグナーがインスピレーションを受けた輪廻転生の考えが、どのように『THE KABUKI』で表現されたかを考察したい。

『THE KABUKI』で表現される『仮名手本忠臣蔵』の物語は、周知のとおり武士道における忠義の思想に基づき(或いは名誉のために)四十七士が、亡き主君浅野内匠頭の仇を討ち切腹した1702年の赤穂事件を題材としている⁽¹⁾。現代の東京から1702年の武士の世界にタイムスリップし、物語が展開する。まず、二つの文化、ベジャールのバレエと日本の歌舞伎の出会いを分析するために、1988年出版のミシェル・エスパーニュの著作で紹介された文化転移論を『THE KABUKI』に応用してみると、日本の歌舞伎の型などの文化コードはそれらを受信するフランス側の翻訳によって変容していくことになる。文化転移において、文化コードの伝達は、送信国の日本より

もむしろ受信国フランス側のニーズ・需要とその背景によって決定される⁽²⁾。エスパーニュは、「このような意味論的流用は、あるシステムから別のシステムへ移行する対象を深く変容させる」⁽³⁾という。日本的なものほどのようにフランス側に翻訳されたのだろうか。

1. 『THE KABUKI』の構成、『仮名手本忠臣蔵』との比較において

現代の東京の場面で始まるプロローグ。1986年初演時は若者たちがワープロを叩いたりやかんを持ってきたり、最近の舞台では電動キックボードで走っていたりするシーンが一変、日本刀を捧げ持つ黒衣の登場により時空のズレが生じ始める⁽⁴⁾。刀の前で互いに顔を見合わせ考えを探り合う男たちの姿は、前世の記憶を呼び起こしているかのようだ。若者のリーダーが刀を持つと、これまでのロックな音楽が、義太夫に切り替わる。（音楽はベジャールが黛敏郎に一任し、黛は『仮名手本忠臣蔵』の展開に沿って自らが作曲した音楽構成に、義太夫を多数引用している⁽⁵⁾。）義太夫とともに暗闇から、『仮名手本忠臣蔵』の主要人物、足利直義、高師直、塩冶判官が能舞台を想わせる摺り足で現れ、時代は江戸へとタイムスリップする。大序の『兜改め』つまり事件の発端となる、塩冶の妻顔世御前への師直の横恋慕から、殿中で塩冶が師直に斬りかかる三段目、四段目の塩冶切腹、五段目山崎街道での勘平の義父と山賊の死、六段目の勘平切腹までは、黛の音楽に誘われベジャールの作品構成は歌舞伎をかなり正確に踏襲している。特に五段目で、塩冶の家臣の身から山賊にまで堕ちた斧定九郎が勘平の義父から財布を盗み斬りつける所作や、イノシシの登場などは、歌舞伎の型、小道具やツケの音などが、細部までバレエのなかで模倣されている。タイムスリップした青年は、初めは『仮名手本忠臣蔵』の登場人物たちに存在を認識されない。しかし主君の大事を知らず逢瀬を楽しむ勘平・腰元おかると出会い視線を交し、そこで初めて姿を認められたのち、青年は徐々に江戸に溶け込んでゆく。しまいには四段目塩冶切腹の際には、塩冶に由良之助とみなされ、いつしか由良之助の役目を担うまでに至る。その過程で、「現代のおかると勘平」が、現代と江戸の世界を橋渡しするかのようになり、たびたび登場する。

しかし、七段目祇園一力茶屋から始まる二幕目では、ベジャールのオリジナリティが物語の構成にまで強く打ち出される。『仮名手本忠臣蔵』の八、九、十段目は省略され、この演目の200年後（1934）に青山青果によって書かれた『元禄忠臣蔵』の「南部坂雪の別れ」、（つまり四十七士のリーダーが主君の妻に、仇討ちの決行を示す同志連判状をこっそり渡すシーン）に代わられる。そして、この変更とともに歌舞伎の原風景をベジャールは大きく変えた。日本の『忠臣蔵』の物語には存在しない塩冶の亡霊を登場させ、顔世に、より大きな役割を与える。歌舞伎で顔世は、由良之助が仇討ちの決意を表明するまでの過程に、ほとんど影響を与えない。しかしバレエでは、高貴な身分の女性もただ守られる存在としてではなく、行動する。塩冶の亡霊を呼び起こし、文字通り由良之助の手をとって背中押し、両手で耳を塞ぐ彼を説き伏せるような仕草で後押しする。このシーンの後、『仮名手本忠臣蔵』の十一段目、討ち入りのシーンが続く。最初のベジャールの構想では、討ち入りを果たしたあと現代に戻るようになっていた現代の青年だが、最終的に、黛敏郎の『THE KABUKI』の音楽構成にベジャールが黛の『涅槃交響曲』を加え、涅槃の曲とともに四十七士が切腹して死を迎える演出となった⁽⁶⁾。

2. 日本の美意識と西洋の美学の間に共通なものを探して

——総合芸術への問い

次に、『THE KABUKI』を通して日本の美意識と西洋の美学の間に共通なものを考察したい。ベジャールによる総合芸術としてのバレエ制作の試みに、総合芸術としての歌舞伎が呼応していると仮説を立てる。

ベジャールは、ドイツ文化を愛する哲学者、父ガストン・ベルジェのもとワーグナーのオペラに8才で出会い夢中になり、20才の時に読んだニーチェの『悲劇の誕生』とともに、かつてのギリシャ悲劇のような、歌・舞・演技が宗教的な力を生む作品を創りあげたいという想いを強めた⁽⁷⁾。1964年にベジャールが発表したバレエ、『第九交響曲』は、ワーグナーに捧げられたともいえるニーチェの『悲劇の誕生』の引用で始まる⁽⁸⁾。「歌をうたいつつ、踊りをおどりつつ、人間はおのれがより高次の共同

体の一員であることを表明する。」⁽⁹⁾ こうした歌・踊り・演技が統合された作品制作への思いが、彼を歌舞伎へと導いたのだろうか。演劇学者、河竹登志夫を引用する。「歌舞伎が近代劇などの科白劇（セリフとしぐさの芝居）とちがういちばんの特長は、音感要素〔歌〕と舞踊の要素〔舞〕と身振り演技〔伎〕の三要素が融合された、総合芸術だということです。」⁽¹⁰⁾ ワグナーは、1850年に発表した『未来の芸術作品』の中で、「舞踏芸術と音響芸術と詩文芸術は原初に生まれた三姉妹であって、彼女たちは、[...] つねにそれ自身でありながら他者であるもの、幾たびも離れ離れとなりながらまた至福のうちに一体となる芸術」⁽¹¹⁾ と書いている。1850年代のドイツのワグナーと、1603年を起源⁽¹²⁾ とする歌舞伎に総合芸術として通じるものが見受けられるが、より正確に総合芸術としての歌舞伎について、先行研究を見直してみよう。E. T. Kirbyは、総合芸術「Gesamtkunstwerk」の代用語としてのワグナーの「theatre of the future（未来の劇場）」という表現に着目し、この作曲家による「未来」という言葉の選択に、二つの重要な意味を指摘する。「それはまだ実現されていないこと、そしてその実現は歴史、文化の進化の過程の結果であることである。」⁽¹³⁾ つまり総合芸術の実現の夢は、概念の進化とともにワグナーがまだ見ぬ古今東西の芸術世界に引き継がれたのだ。その進化を考察するため、Kirbyは「トータルシアター」をワグナーに由来する、より包括的な概念として次のように定義する。「あらゆる芸術の交わる場である劇場を [...] [意味し、] より重要な点は、[音楽、動き、声、舞台装置、照明など] さまざまな要素の間に効果的な相互作用が存在する、あるいはそれらの間に重要な統合が存在するという理解である。」⁽¹⁴⁾ このE. T. Kirby編集の『Total Theatre』（1969年）は同じく総合芸術の進化に興味を寄せるMatthew Wilson Smithが最も一般的な研究として筆頭に挙げるアンソロジーである⁽¹⁵⁾。本は英語で書かれ、出版年の点からいってもベジャールの参考文献になりえる、このテーマについての当時稀な本である。ベジャールは、インドや日本のバレエを創る前に様々な関連文献に目を通してはいるが、総合芸術としてのバレエを創る為に、この本は利用できただろう。そしてこの本の第五章、『The Oriental Stage : Hieroglyphic Form』は、トータルシアターとしての歌舞伎について、エイゼンシュテイン、ポール・クロードル、Leonard C. Pronkoの著作で構成されている。ベジャールへのトータルシアターについてのインタビューなどを

まとめた Roger Stengele の記事によると、ベジャールは、トータルシアターを「[芸術] 表現手段間のバランスを探ること、相補的な [芸術] 言語間のコラボレーション」とする⁽¹⁶⁾。

ここまでの考察で、音楽・舞踊・詩文や演技が一体となることで、それぞれが充足し、それぞれが拡張する総合芸術という概念は、あらゆる芸術要素の効果的な相互作用を目指すトータルシアターの概念へ進化し得ることがわかる⁽¹⁷⁾。Kirby がいうトータルシアターの諸芸術間の相互作用は象徴主義の芸術家たちが発展させてきた「諸芸術の [ジャンル] 間の、そして [五感をはじめとする] 様々な感覚から伝わる情報間の対応関係」⁽¹⁸⁾ の探求に呼応する。象徴主義の詩人ボードレールの詩『コレスポンダンス』は、香り、音、そして色などの感覚の対応関係について語ることで、光を聞き音を見るような共感覚と、象徴主義の関連を示唆している⁽¹⁹⁾。歌舞伎における諸芸術間の相互作用は、そのような五感、あるいはそれ以上に様々な感覚の対応関係に呼応しているのだろうか。

西洋文化の視点で歌舞伎を考察した最初の批評家の一人ともいえる、エイゼンシュテインは「われわれは、現に歌舞伎を見ていて『動きを聞き』『音を見る』のである。」⁽²⁰⁾ と評している。この映画監督の見解を次に要約する。サッカーにおいて、全体的効果を最大限に狙う各ポジションからのパス回しのように、市川猿之助の切腹のシーンでの「しびれるほどの感動」は、聴覚・視覚をはじめとする様々な感覚器官でパス回しされる、演劇の「単一の、一元的な感情刺激」の最大の効果である。啜り泣きの音が短刀の動きと「絵画的に」一致し、感動を呼ぶ感情刺激は聴覚と視覚に分かれることなく一つの演劇単位となり、「観客の脳」を直撃する。この未分化の感情刺激は「効果達成の手段を二重にする」⁽²¹⁾。このような歌舞伎の共感覚的效果の考察は、歌舞伎を「おそらく総合演劇の最も高度な発展形態である」とする Kirby によって引き継がれている。Kirby は「[歌舞伎は] 意味を感覚から別の感覚へと伝えるための装置である」⁽²²⁾ と記している。

ここまで、トータルシアターとして歌舞伎の分析を辿ってきたが、そのように捉えることは、ベジャールが歌舞伎の総合芸術としての一面に関心を寄せていたという仮説を証明することを超えてどのような意義があるだろうか。総合芸術やトータルシア

ターという概念は、西洋でこの概念が生まれる以前から日本に存在した「歌舞伎」を、日本の外へ伝えるための橋渡しとなると考える。ドイツで「美学」が誕生する前に存在した、（例えば、「もののあわれ」のような）日本の感性を西洋の「美学」という概念から翻訳し「日本の美学」が構築されるという仮説のように、西洋の概念・ボキャブラリーによる翻訳作業は日本的なものの存在を日本の外へ伝える為の一つの有効で現実的な手段である。『THE KABUKI』で斧定九郎と、高師直を演じた松下裕次は、「[このバレエでは、] 歌舞伎の忠臣蔵が西洋のバレエという舞踊言語に翻訳されたのだと思います。[...]『日本人の歌舞伎はこうだって』という風に、固執して歌舞伎に寄せていくのではなく、[...] ベジャール氏のような、西洋の美意識を持った方が作ったからこそ、海外でこれだけ受け入れてもらえて、どこに行ってもすごく喜んでいただけた。[...] 西洋と東洋の全く異なる美意識を、いかに融合させて、新しいものを生み出すか、という試みだったんじゃないかと思います。」⁽²³⁾と語っている。たとえグローバル化の影響のもと、文化転移の過程で日本の文化コードが変容しても、日本に残る日本の真正さを私たちは見つけるだろう。実際『THE KABUKI』の初演1986年に、フランス人は二つの公演を見る機会に恵まれた。一つ目は10月のパリ・オペラ座で、ベジャールによる歌舞伎の翻案、バレエ『THE KABUKI』。その4カ月前にはパリのモガドール劇場で坂東玉三郎が日本の伝統的な歌舞伎を上演した⁽²⁴⁾。

3. 『THE KABUKI』における総合芸術と仏教文化

最後に、日本の美意識と西洋の美学、特にワグナーの総合芸術の美学との間の共通なものを辿るために、両文化の類似関係を再構築する共通基盤となるものの存在を考察したい。エスパーニュによると、「言語、神話、習慣の間に類似点を見出すことは、失われた共通言語や忘れ去られた共通の宗教の影響を示す場合にのみ意味をなす、それは全人類のものではなく、むしろ[当該]グループのものである。」⁽²⁵⁾「そして、その共通基盤の再構築は文化転移の研究の中心的な対象となりうる。」⁽²⁶⁾私は両文化のグループをつなぐ共通基盤にインドから生まれた仏教文化が少なからず関与していると考え。仏教文化の日本への影響は、歌舞伎においても市川團十郎の名を守る

成田屋と成田山、お不動さまの御霊徳をあらわす「にらみ」の見得、『鳴神』などの物語や火焰文様の着物など様々に見受けられるが⁽²⁷⁾、ベジャールはワーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』などを例に挙げながら、「1855年以降の彼の作品と人生に仏教が与えた影響について」⁽²⁸⁾喚起する。ベジャールによれば「ライトモチーフ理論は、極端な言い方をすれば、仏教信仰における意識の状態、そしてその絶え間ない変動の心の動きの反映である。」⁽²⁹⁾。仏教のワーグナーへの影響については、この作曲家自ら、自伝『わが生涯』⁽³⁰⁾や『リストへの手紙』⁽³¹⁾で明らかにしている。カール・スネソンの『ヴァーグナーとインドの精神世界』（1989年）によれば、ワーグナーはドイツ語とフランス語でインド文学と宗教を読んでおり、特に1854年に読んだアルトゥール・ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』（1818年）を通して、この哲学者による仏教思想への誤解とともに、仏教を理解した⁽³²⁾。インド思想の影響を強く受ける以前の、1851年に出版した『オペラとドラマ』で既に、予感（Ahnung）と回想（Erinnerung）を表現するモチーフについて考察を始めていたが、仏陀の輪廻転生への関心はこのモチーフを更に発展させる⁽³³⁾。『オペラとドラマ』で彼は次のように記している。

オーケストラが[さし迫った危険の]予感の性格を明確に具体化するわけだが、完璧な具体化の実現のためには予感は回想に結びつけられなければならない。[...] 私たちがすでにさし迫った危険と密接に関連した詩句にあわせて音楽的表現として聞きとっていた旋律的フレーズを、鋭くエネルギーに強調して反復させる。この旋律的フレーズの性格的特質が先の状況の回想を鮮明に呼び醒ますことになり、旋律的フレーズがさし迫った危険を知らせる身振りや相俟って感情をおのずと導く震えるほどの予感で私たちの心を満たすのである。⁽³⁴⁾

この予感と回想のモチーフは、仏教思想のインスピレーションのもとで現世と前世が響きあうモチーフへと発展する。自伝『わが生涯』には「仏陀は人に出会うたび、その人のさまざまな転生を思い出す。仏陀のこの話によって、私は反復するモチーフを対位法のように用いることで、そのようにかすかな記憶を想起させることを思い

ついた」⁽³⁵⁾と書かれている。

バレエ『THE KABUKI』にも、そのようなモチーフの表現が見つかる。ワーグナーは「さし迫った危険を知らせる身振りが欠落している [...] [ために] 音楽家だけが [...] 音楽的フレーズ」⁽³⁶⁾で予感と回想のモチーフを奏で始めると書いているが、ベジャールの舞台では、この危険の予感は散りゆく桜の表現によって強調し反復される。新渡戸稲造が『武士道』で、「わが桜花は [...] 自然が呼ぶ時にいつでも生を捨てる準備ができて [...] 美しくはかない、風にふかれるままに散りゆく花、淡い芳香を放ちつつ永久に消え去るこの花」⁽³⁷⁾と日本人の記憶を表したように、主君塩冶の命があるうちは妻、顔世の携える桜の木は花をつけているが、塩冶切腹の後、彼が亡霊となって現れるシーンでは、枯れ木に花はもう残っていない。『THE KABUKI』冒頭では、この死を予感させるように、顔世の持つ桜が揺れ散ってゆく。日本人にとって、顔世の散る桜は命のはかなさの記憶と結びつき、ベジャールの演出で、ライトモチーフのように繰り返し表現され、回想と予感を響かせる。

おわりに

ベジャールは「前衛こそが真の伝統」⁽³⁸⁾だという。ギリシャ悲劇の総合性へ想いを馳せていた振付家は、トータルシアターという共通基盤を通して歌舞伎を受容した。歌舞伎がどのようにベジャールのバレエの革新に寄与したか、更に詳細な研究を続けたい。

註

外国語文献の引用は拙訳。（ウェブサイトの最終閲覧日は全て2024年11月15日）

- (1) 山本博文、『東大教授の「忠臣蔵」講義』、KADOKAWA、2017。
- (2) Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands* (1988), Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.23.
- (3) *Ibid.*, p.20.
- (4) プログラム『ザ・カブキ』、新書館、1986年。DVD『ザ・カブキ』、新書館、2012参照。

- (5) プログラム, *ibid.*、64頁。
- (6) *Ibid.*
- (7) Béjart, Maurice, Robert, Michel, *Ainsi danse Zarathoustra : entretiens*, Paris, Actes Sud, 2006, pp. 13, 18, 29, 33.
- (8) Programme, *La IXe Symphonie*, Maison Maurice Béjart.
- (9) フリードリヒ・ニーチェ、『悲劇の誕生』、(西尾幹二訳)、2010、中央公論新社、24頁。
- (10) 河竹登志夫、『歌舞伎』、東京大学出版、2013、90頁。
- (11) リヒャルト・ワーグナー、「未来の芸術作品」『友人たちへの伝言』、(三光長治監訳)、法政大学出版、2012、93-94頁。
- (12) 河竹登志夫、*op. cit.*、127頁。
- (13) Kirby, E. T., *Total theatre ; a critical anthology*, New York, Dutton, 1969. p. xiii.
- (14) *Ibid.*
- (15) Smith, Matthew Wilson, *THE TOTAL WORK OF ART From Bayreuth to Cyberspace*, NY, Routledge, 2007, p. 7.
- (16) Stengele, Roger, “ Maurice Béjart et le Théâtre Total ” , *Théâtre dans le monde*, Paris, l' Institut international du théâtre, vol. xiv, 1965, p. 560.
- (17) Wagner, Richard, Goldman, A. and Sprinchorn, E. (ed.), *Wagner on music and drama*, Ashton Ellis, H. (trans.), New York, Dutton, 1964, pp. 121-122.
- (18) Kirby, E. T., *op. cit.*, p. xviii.
- (19) *Ibid.*
- (20) エイゼンシュテイン、『映画の弁証法』、(佐々木 能理男訳)、1953、14頁。
- (21) *Ibid.*, 13頁から17頁を参照「」内は佐々木の訳をそのまま引用した。
- (22) Kirby, E. T., *op. cit.*, p.176.
- (23) 2023年7月の筆者によるインタビュー。
- (24) Bnf DATA, https://data.bnf.fr/39476964/le_grand_theatre_kabuki_spectacle_1986/
- (25) Espagne, Michel, *op. cit.*, p. 4.
- (26) *Ibid.*
- (27) 成田山新勝寺、大本山成田山、<https://www.naritasan.or.jp/special/danjurou/>、成田山深川不動堂、<https://fukagawafudou.jugem.jp/?eid=2574>
- (28) Béjart, Maurice, Robert, Michel, *op. cit.* p. 58.
- (29) *Ibid.*
- (30) Wagner, Richard, *Ma vie*, Paris, Buchet & Chastel, 1983.

モーリス・ベジャール作、バレエ『THE KABUKI』（1986年）

- (31) *Correspondance de Wagner et de Liszt, traduction française*, 1900 (Tome II.) , p. 90, 91. 1855年6月7日ロンドン、ワーグナーからリストへの手紙を参照。
- (32) カール・スネソン、『ヴァーグナーとインドの精神世界』（1989年）、（吉水千鶴子訳）、法政大学出版局、2001、26から32頁。
- (33) *Ibid.*、68、69、100、101頁参照。
- (34) ワーグナー著作集3、（池上純一訳）、第三文明社、1993、550頁。
- (35) Wagner, Richard, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 331.
- (36) ワーグナー著作集3、*op. cit.*、550頁。
- (37) 新渡戸稲造、『武士道』（1899）、山本博文訳、筑摩書房、2010、173-174頁。
- (38) Stengele, Roger, *op. cit.*, p. 546.

自然音の音楽的な聞こえについて ——音響的期待の観点に基づく試論——

岡崎峻

はじめに

ハンスリックは、主著『音楽美論』において「音楽には自然美がない」⁽¹⁾と宣言し、自然音の美と音楽の美は何ら関わるところがないと断じた。一方、現代では自然音の音楽的側面への注目が以前より高まっている。音楽以外の音に関心を持つ音楽家は少なくなく、フィールド録音やその他の手法による自然音への芸術的アプローチはもはや珍しくなくなった。ところが、こうした実践面の変化に呼応する理論的な研究が十分に展開されてきたとは言い難い。聴覚に関する美学的研究の大半は未だに音楽に関するものであり、その自然音の美との関係はごく控えめに、しかも否定的な論調で触れられてきたに過ぎない。

本稿の目的は、自然音が音楽的に聞こえるような事態に着目し、その本質を問うことで、ハンスリックに反して、ある観点からみれば音楽美と自然音の美の境界はそれほど明確ではないと主張することである。音楽的な自然音に関する話題は古くからあるが、多くの場合、対象が人間の音楽に類した音型を持つことによる表層的なアナロジーとみなされてきた。たとえば、哲学者セオドア・グレイシックによれば、「サヨナキドリの歌はかなり音楽的に聴こえる」が、その理由は「さまざまな周波数をもった一連の音を、メロディに聴こえる特徴的なパターンで並べることができる」⁽²⁾からだという。こうした従来主流であった解釈に対し、本稿では、音楽的な聞こえを、音そのものを美的に鑑賞するような聴取の様態としてとらえ直したうえで、聞き手が自らの音世界について抱く多様な予測——これを本稿では音響的期待と呼ぶ——からの逸脱を知覚することがその契機になると論じる。この観点から、自然音が音楽的に聞こえる事態は、音型的類似によるアナロジーではなく、音楽美と自然音の美の関係における、より深い認識論的な連続性を含意していると結論づける。

1. 音そのものの美的鑑賞

本節では、音楽的と評される自然音を聞くとき、聞き手は音そのものを美的に鑑賞している、と主張する。言い換えれば、旋律的である、楽曲的な構造が認められる、といった音型面での類似は、対象の音楽的な聞こえにおいて必ずしも重要ではないことを示す。

ここでは議論の材料として、コカコというニュージーランドの鳥の鳴き声を取り上げる。コカコの鳴き声が音楽的に聞こえるという傾向は同国で古くから共有されており、現地の鳥類事典等を紐解けば容易にその証拠を見出すことができる。こうした広く同意を得ている事例をフォーカスすることで、自然音が音楽的に聞こえる事態の基本的な成り立ちを探ることができるだろう。

まず、コカコの鳴き声が音楽的であるというとき、それは単に音楽を連想させるというだけではなく、真剣な美的聴取に値することを意味している。たとえば、Andersen (1926) によれば、「この鳥の奏でる柔らかな笛の音色の音楽は特別に耳を喜ばせてくれる」⁽³⁾。Hutton and Drummond (1909) によれば、その響きは「特筆すべき甘美さと物悲しさを湛えており、優美なフルートの演奏に匹敵する」⁽⁴⁾ という。こうした記述の数々は、それが単に「メロディに聴こえる特徴的なパターン」によってではなく、聞き入るべき価値があるという意味合いを含めて音楽的だと評されている事実をはっきりと示している。

一方、この体験的価値はコカコの鳴き声が音楽に類した音型を持つことによって生じているわけではない。確かに、その鳴き声は安定したピッチや音階状の動きを含むため、音楽の音を連想させる側面を持つ。だとしても、真に音楽と比較するなら、その鳴き声は単純かつ無秩序な旋律の断片に過ぎない。仮にこれを何らかの楽器で正確に模倣したとしても、聞き手の興味を引くことはないだろう。したがって、その美的評価の本質は、単に音楽との音型的類似には還元されないことがわかる。

では、コカコの鳴き声が音楽的であるとは、改めてどういうことだろうか。それは端的に、音そのものが美的鑑賞に値することを意味していると考えられる。Buller

(1873) は次のように述べている。

最も注目に値するのは、驚くべき深みと豊かさを持つ、オルガンのような長い持続音である。[...] 私はしばしば複数のコココが、それぞれ異なるキーで、このうっとりするような素晴らしいオルガンの音を発しているのを聞いた。夜明けにこの珍しい森の音楽で目を覚ますためなら、藪の中で不快な一夜を過ごす価値は充分にあるだろう。(5)

この記述によれば、コココの鳴き声が「森の音楽」と評される所以は、その持続音に「驚くべき深みと豊かさ」が見出されたからである。つまり、音楽的音型との参照関係を介することなく、音そのものの美的印象によって対象が音楽に喩えられている。確かに、「オルガンの音」という表現は、その響きが何らかの点で音楽に似た印象をもたらしたことを物語っている。しかし、それが「うっとりするような素晴らしい」音として聞かれた理由は、決してそれが優れた和声や旋律を奏でたからではないだろう。

以上の手短な考察から、自然音の音楽的な聴取は、音楽との音型的類似に対する評価ではなく、特定のコンテクストにおいて成立する音そのものの美的鑑賞であるという考えにたどり着く。もちろん、音楽的という語の定義が明確でない以上、これが唯一の排他的な説明とはいえないだろう。しかし、この考えは他の自然音の美的経験にも広く当てはまるように思われる。たとえば、ザトウクジラの鳴き声が「歌」と呼ばれ、その録音が世界中で音楽作品のように親しまれた理由も、それが人間の音楽に類似した構造を持つからではなく、クジラの鳴き声として聞いたとき、その響き自体が魅力的に感じられたからだろう(6)。要するに、自然音はその音型が音楽に似ているという理由によって、音楽のように聞かれるわけではないのである。

とはいえ、全体としてみれば、やはり音楽に似た音型を持つ自然音の方が、そうでないものよりも音楽的に聞かれる傾向があることも確かである。コココの鳴き声が安定的なピッチの持続音を含むこと、あるいはザトウクジラの鳴き声が複雑な旋律的变化を伴うことは、それらの音の音楽的評価と一致しているようにみえる。しかし、こ

のような観察的事実は、必ずしもこれまでの議論と矛盾しない。というのも、ここでの主張は、音楽に似た音型が音楽的な聞こえと無関係だということではなく、あくまでその直接的な要因とはみなし難いということだからである。この傾向については次節で改めて取り上げ、別の観点からその要因を解釈することにしたい。

ところで、音型的類似が重要でないという本節の主張は、ともすれば、音楽的な自然音の美の実体は音楽美とは無縁であり、あくまで比喩的な意味で「音楽」や「歌」と呼ばれているに過ぎないというハンスリック的思考を強化するようにも思える。この考えを相対化するためには、本節で検討した音そのものの美的鑑賞がなぜ音楽的連想を伴うのかについて、別の側面から明らかにしなければならないだろう。次の二節でこの問題に取り組むが、その中心的な論点として、次節では、そもそも音楽以外の音の聴取において音そのものの美的鑑賞がどのように成り立つのかを考えてみたい。

2. 音響的期待からの逸脱

本節では、前節で解釈したところの音楽的な聞こえ、すなわち音そのものの美的鑑賞が成立する過程を考察する。前提として、音そのもののレベルに能動的に意識を向け、それを美的に鑑賞することは一般に困難である。たとえば、目の前でカラスが鳴いたとき、あるいは誰かが喋っているとき、その出来事や言葉の意味を保留し、ただ音そのものを楽しむことは難しい。したがって、自然音を音楽的に聞くという状態は、私たちの意識が音そのものに向かう過程と密接に関係づけられるはずである。本節ではこの点に着目し、期待理論と呼ばれる枠組みを利用することで、音楽的な聞こえの成り立ちについてさらに踏み込んだ考察を行う。

議論の材料として、さらに二つの具体例を追加しよう。一つは、エオリアン音と呼ばれる、風と物体の干渉から生じる独特の持続音、もう一つは、先に触れたクジラの鳴き声に代表される、水面下から聞こえる水生動物の鳴音である。これらの風変わりな自然音は、しばしば音楽的な鑑賞を誘発することで知られている。たとえば、Engel (1882) によれば、崖の岩の隙間を風が抜けたことで生じたエオリアン音は、かつて次のように描写された。

突然、丘の上で音が鳴り始めた。その響きはまるですぐそばで生まれているようだった。まず和音が鳴り響き、次にオルガンの前奏曲が続いた。その直後、演奏者の姿も見えないまま、コルネット、トロンボーン、バイオリンなどの楽器に伴われた多数の歌声が聞こえてきた。(7)

また、White (1823) は、航海中に遭遇した正体不明の水中由来の雑音——後にある種の魚の合唱と判明する——について、「魚のコンサート」という見出しを付けたうえで次のように描写している。

我々の耳は多様な響きに包まれた。それはオルガンの深い低音、虚ろでしゃがれたウシガエルの歌、重々しい鐘の音、巨大な口琴を思わせる響きを伴っていた。この一群の音は気分をぞくぞくさせ、心なしか船まで震えているようだった。(8)

いずれも直接音楽という言葉は使われていないが、聞き手の意識が音そのものに向けられ、その樂器的な響きを集中的に鑑賞した様子が伝わってくる。

まず、こうした事例は、音そのものの美的鑑賞という事態と、対象の馴染みのなさや非日常性との結びつきを示唆している。いうまでもなく、エオリアン音や水生動物の鳴き声は、私たちの日常生活には存在しない音である。すなわち、これらの音を聞いて、カラスの鳴き声や人の喋り声と同じように、その意味を即座に解釈することはできない。そのため、聞き手は半ば強制的に、既知の出来事との参照関係を持たない、音そのもののレベルに立ち会うことになる。しかし、単に音の非参照性に着目するだけでは、それが美的鑑賞に至る過程を説明できないだろう。あらゆる原因不明の音が聞き手の感情に訴えかけるわけではないし、反対に一度その正体を知った音が相変わらず音楽的に聞かれることもあり得るからである。

この問題へのアプローチとして、本稿では心理学の期待理論に基づく説明を提案する。すなわち、聞き手の日常的な音世界からの逸脱を知覚することが、音楽的な聞こえを誘発するという仮説である。期待理論の考えによれば、学習された知識体系（ス

キーマ)に基づく未来の予測(期待)が、ある出来事によって唐突に裏切られるとき、対象への注意が高められ、顕著な感情の動きが生じる⁽⁹⁾。この歴史ある強力なアイデアは、古くから音楽を聞く経験の分析にも応用されてきた。その端緒となったのは、音楽学者レナード・マイヤーの著作『音楽における感情と意味』である。マイヤーは同著で、聞き手の習慣的な知識が音楽の流れに関する多様な予測(音楽的期待)を生み出すが、これが逸脱的な展開によって裏切られることで、音楽における主要な感情の動きが生じると論じた⁽¹⁰⁾。ここでは、同様の理論を自然音の聴取にも拡張することで、先の事例の解釈を試みる。

期待理論を音楽以外の音に適用する試みは現時点では行われていないようだが、理論の一般的な性格を考慮するなら、その応用可能性を排除すべき理由は見当たらない。もちろん、自然音の流れは不確定であり、文化的な様式を伴わないので、楽曲の展開のようなマイクロなスケールでの予測を立てることは困難だろう。しかし、日々の生活のなかで、私たちは音環境に関する多様なスキーマを身につけ、これに基づいてよりマクロなスケールの予測を立てていると考えられる。たとえば、森の樹々は風が木の葉を揺らす音を、雨の降る様子は雨音を、海辺の光景は打ち寄せる波の音を期待させるかもしれない。こうした音環境のスキーマに根ざした多様な予測を、音楽的期待に対して、音響的期待と呼ぶことができるだろう。期待理論に基づけば、音響的期待からの逸脱は、音楽の場合と同様に聞き手の感情を動かし、音に対する没入的な注意を誘発するはずである⁽¹¹⁾。したがって、たとえ文化的な様式を伴わない自然音であったとしても、期待と逸脱の観点からその美的経験を解釈することは十分に妥当である。

自然音における期待と逸脱は、楽曲という閉じた領域で生じる音楽的期待とは異なり、音世界についての複雑な知的認識に基づいて知覚されると考えられる。そのため、それは特定の状況に関連する聴覚的スキーマとのコントラストというかたちで記述される。たとえば、安定的なピッチや音階的な動きを伴うエオリアン音の響きは、ヒューヒューという日常的な風の音との対照性によって、また、水面下から聞こえる動物の鳴き声は、水中の空間に対する静寂のイメージへの違反によって、それぞれ逸脱的であると解釈される。また、前節で取り上げたコココの鳴き声に関しては、Kampel(2024)の「他の多くの鳥の鳴き声は非常にリズムカルで、素早く活発で規則的な繰り返しの

パターンを特徴とするが、コココの鳴き声は時間間隔が定まらず、リズムがはっきりしない点で独特だ」⁽¹²⁾ という発言に説明を委ねられるだろう。総じて、いずれの事例も、特定のカテゴリの音や音環境に関する日常的な予測への裏切りが、聞き手の注意を高め、感情へと働きかけることで、音そのものの美的鑑賞をもたらしていると解釈できる⁽¹³⁾。

また、前節で触れた、音楽に似た音型を持つ自然音が音楽的に聞かれやすいという傾向も、同様の観点から説明される。Dyck (2016) によれば、自然音の、音楽の音に対する最も大きな違いは、それが微分音程や微分拍、ピッチの曖昧な雑音で主に構成されている点にある⁽¹⁴⁾。実際、私たちが思い浮かべる身近な自然音、たとえば、セミの鳴き声や川のせせらぎ等のなかに、安定的なピッチや協和的な音程、明瞭な拍節感が見出されることは滅多にない。そのため、私たちは通常、周囲の音環境にはそうした音が含まれないという予測を抱いていると考えられる。したがって、音楽的な音型を持つ自然音は、それ自体が驚異の対象であり、聞き手の感情を動かす潜在的な働きを持ち得る。

このように、音響的期待からの逸脱という観点は、音そのものの美的鑑賞の成り立ちをうまく説明するだけでなく、その非日常的な聴取の様態を、聞き手と環境との一般的な関係性のなかに位置づけてくれる。この観点からみれば、私たちが音そのものに対して抱く美的関心とは、音環境における未知なるもの、偶然的なるものに注意を向け、それを知ろうとする行為を動機づける、一種の生物学的な反応である。次に論じるように、この音環境における逸脱的なものへの反応を、音楽は古くから利用してきた。私たちがこの反応を含む経験を音楽的だと感じるのは、まさにそのためだと考えることができる。次節ではこの点を明らかにすべく、音楽の音に備わる音響的期待からの逸脱性について手短かに論じることにする。

3. 音楽の音と音響的期待

本節では、一般的な音楽の音もまた、音響的期待への裏切りによって音そのものの美的鑑賞を誘発する性質を備えていると主張する。具体的な論拠は二つある。一つは、

前節でも触れた、音楽の音と自然音の音響特性上の対照性、もう一つは楽器の音や歌声における特殊な音色の演出である。

既に述べたとおり、音響特性の面に着目すると、音楽の音の響きは一般的な自然音と鋭い対比を成す傾向がみられる。つまり、安定的なピッチや協和的な和声といった典型的な音楽の音の響きは、それ自体が自然の音環境に対して逸脱的である。したがって、音楽を聞く場のコンテクストと、日常的な音環境のコンテクストとの連続性が多少なりとも維持される場合、音楽の音はその逸脱性によって、それ自体が聞き手の感情を動かす働きを持つだろう。具体例を挙げるなら、笙の和声やタンブーラの持続音といったものが聞き手の音楽的集中を高める効果は、そうした調和的な和声や安定した持続音がそもそも自然の音環境に存在しないことと無関係ではないと考えられる。すなわち、音楽の音にみられる典型的な音響特性の少なくとも一部は、一般的な音環境のスキーマに対する逸脱的性質の組織化であると推測される。

次に、音色の面に着目すると、音楽の音は、通常の発音行為では生じない特殊な音色の効果をしばしば伴っていることに気がつく。Fales (2002) によれば、特に非西洋圏の音楽文化において、楽器構造や特殊な発声法によって、あえて非日常的な音色を創出し、聞き手の注意を引きつけるための「音色異常」と呼ばれる技法が頻繁に観察される。具体的には、ホーメイのような倍音唱法、アフリカの木琴における過剰なサワリの効果等である⁽¹⁵⁾。たとえば、倍音唱法の場合、聞き手は基音となる歌声に加え、巧みに強調された倍音成分の連なりによるもう一つの旋律を知覚することになる。この倍音成分による旋律は、聞こえるはずのない音として聞き手の想像——人間の歌声はたった一つの音高を奏でるという期待——を裏切るだろう。したがって、こうした特別な音色の効果は、やはり音響的期待からの逸脱を意図的に生み出すための工夫として解釈される。

このように、音楽の音には、聞き手の音響的期待への裏切りを生じさせるような、特徴的な性質が広く含まれている⁽¹⁶⁾。それは、文化的に構築された音楽的営みの基底を成す、いわば音楽の自然的側面であり、音楽的意味の伝達に先立って、聞き手の注意を高め、感情的に敏感な状態を生み出す役割を持つと考えられる。繰り返すように、このスキーマからの逸脱に基づく音楽の音の働きは、前二節で論じた音楽的と評

される自然音の働きそのものである。だからこそ、こうした自然音に耳を傾ける経験は、実際の音楽の経験を連想させるのではないだろうか。この理解が正しいとすれば、音響的期待への裏切りを契機とする音そのものの美的鑑賞という共通の構造において、音楽的な自然音の美と音楽美の間には一定の認識論的な連続性があると結論づけられる。

結び

本稿では、幾つかの具体例を論拠として、自然音の音楽的な聞こえを、音型的類似によるアナロジーではなく、音そのものを美的に鑑賞するような聴取の様態として再解釈した。また、心理学における期待理論を参照することで、そのような聞こえが、音環境に関するスキーマに基づく多様な予測、すなわち音響的期待からの逸脱の知覚を契機として成立すると推察した。さらに、同様の逸脱性は音楽の音においても広く利用されていると指摘し、それゆえ、音楽的な自然音の美と音楽美の間には一定の認識論的な連続性があると結論づけた。

以上の議論の意義について、改めて二つの点を強調しておきたい。一点目は、自然音は必ずしもサウンドスケープとして聞かれるわけではないと論じた点である。環境美学の分野で自然音の美的経験に関する少数の論考があるが、いずれもその聴取の対象として周囲の環境音の総体としてのサウンドスケープを想定している⁽¹⁷⁾。一方、本稿の解釈によれば、自然音が音楽的に聞こえるとき、それはサウンドスケープから浮かび上がり、原因との参照関係から離れた音そのものとして集中的に鑑賞される。したがって、私たちは音楽以外の音の美的経験を考えるにあたり、サウンドスケープ論の枠組みを前提とせず、音そのものを聞くという対照的な事態についても同時に考慮していく必要があるだろう。

二点目は、音に関する多くの言説に浸透している、音楽と自然音の二分法を相対化し、両者を連続的に評価する視座を提示した点である。フィールド録音やその他の手法で自然音を扱う芸術実践は数多いが、そうした作品は音楽美と自然音の美の両面を併せ持つために、その音の経験が客観的に記述・分析されるケースは少なかった⁽¹⁸⁾。

一方、本稿で提示した期待理論の拡張による議論は、こうした作品の経験を自然化し、一般的な音の経験と連続的に扱うことを可能にする。この点において、音響的期待という観点は、自然音の美だけでなく、それを取り入れた現代の特徴的な音響芸術への理解を深めることにも寄与する可能性がある。

冒頭でも述べたように、実践的な関心の高まりにもかかわらず、自然音の美に関する理論的研究は極めて稀であり、その音楽との関連に触れたものはさらに少ない。したがって、本稿の議論は先行研究の蓄積のうえに築かれたものではなく、あくまで萌芽的な内容にとどまる。しかし、論じられたことのないものを論じるためには、まず自ら足場を作らなければならない。そのため、核となる論点の概略を提示した点において、まず本稿の目的は達せられたと考えている。

註

- (1) ハンスリック『音楽美論』（渡辺護訳）、岩波書店、1960年、169頁。
- (2) セオドア・グレイシク『音楽の哲学入門』（源河亨・木下頌子訳）、慶應義塾大学出版会、2019年、19, 22頁。
- (3) Andersen, Johannes C., *Bird-Song and New Zealand Song Birds*, Whitcombe & Tombs, 1926, p. 101.
- (4) Hutton, Captain F. W. and Drummond, James, *Animals of New Zealand*, Whitcombe & Tombs, 1909, p. 66.
- (5) Buller, Walter Lawry, *A History of the Birds of New Zealand*, John van Voorst, 1873, p. 153.
- (6) よく知られるように、ザトウクジラの鳴き声が「歌」と呼ばれる科学的な理由は、その鳴き声の長期的なパターンが歌のフレーズのような繰り返し構造を持つためである。しかし、そのような知見とは無関係に、それは古くから「歌」と呼ばれてきた。Bakker, Karen, *Sounds of Life*, Princeton University Press, 2022. を参照。
- (7) Engel, Carl, “Aeolian Music,” *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol.23, no. 474, 1882, pp. 432–436.
- (8) White, John, *History of a Voyage to the China Sea*, Wells and Lily, 1823, p. 187.
- (9) Huron, David, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, 2006.

自然音の音楽的な聞こえについて

- (10) Mayer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, 1956.
- (11) 音響的期待に反するあらゆる自然音が音楽的な聞こえをもたらすわけではない点には注意が必要である。Huron, *op cit.* が指摘するように、期待に反する出来事に基づく美的経験は、驚異を伴う感情の動きだけでなく、その出来事の意味を評価する心的作用との協働によって成り立つと考えられる。したがって、出来事の評価が明らかにネガティブであるような状況、たとえば、すぐそばで猛獣の鳴き声が聞こえ実際に身の危険を感じる場合などでは、対象を音楽的に聞くことは不可能だろう。
- (12) Kampel, Ran, “Kōkako Music,” 2024, <https://www.tiritirimatangi.org.nz/blog/kokako-music> (accessed 2025-1-12) .
- (13) この点に関して、私たちはごく日常的な自然音でさえ音楽的に聞くこともあるという反論があり得る。たとえば、秋の虫の合唱を楽しんだり、滝の音を伴奏に見立てて歌を歌ったりといった具合である。しかし、私たちはこのとき、音の微細なテクスチャに意識的に注意を向けたり、自然音に自らの歌声を重ねたりすることで、対象の見方を非日常的な方法で聞いている。あくまで推測だが、音楽以外の音の場合、こうした聞き手の能動的な働きかけによる逸脱性の生成が、幅広い対象を音楽的に聞くための技法として機能しているのではないだろうか。
- (14) Dyck, John, “Natural Sounds and Musical Sounds: A Dual Distinction,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 74, no. 3, 2016, pp. 291-302.
- (15) Fales, Cornelia, “The Paradox of Timbre,” *Ethnomusicology*, vol. 46, no. 1, 2002, pp. 56-95.
- (16) これらの効果は、あまりに音楽に聞き慣れ、音楽を聞くコンテキストがそのまま日常生活の一部となった人々においては機能しない可能性がある。というのも、そうした人々は然るべき演奏の場では既に適切な音楽の音を期待しているのであり、それ自体が逸脱的な音ではなくなるからである。とはいえ、このような一種の馴化は音楽の音に特有の現象ではなく、自然音においても十分に起こり得るため、その点において両者を不連続とみなすことはできない。
- (17) たとえば、Fisher, John Andrew, “What the Hills Are Alive with: In Defense of the Sounds of Nature,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, no. 2, 1998, pp. 167-179. など。
- (18) その数少ない例外として、Dyck *op cit.* がある。

第 75 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 75 回美学会全国大会
「若手研究者フォーラム」委員会

2025 年 3 月 31 日