

細道 航

HOSOMICHI, Wataru

日本におけるマルセル・デュシャンに関する言説の変遷

Changing Japanese discourses about Marcel Duchamp

序論

本論文は、1920-1960年代における、日本のマルセル・デュシャンに関する言説の変遷を明らかにすることを目的としている。

この時期の言説を取り上げる理由は、一般的に、日本の現代の我々がデュシャンを学ぼうとする上で、美術評論家の東野芳明が1977年に刊行した『マルセル・デュシャン』が、1960年代の彼に関する様々な言説を基礎としながら同時代の海外の言説を包括し、デュシャンの様々な要素について論じられているという点から、現代においてももっとも強い影響を与え続けているように思えるからである。

しかし、東野の『マルセル・デュシャン』は1960年代の言説を基礎として執筆されているという性格上、1960年代以前の彼に関する言説との関連性があまりない。

すなわち、多くの「デュシャン論」が彼の再評価後、1960年以降に上梓されているという理由から、彼に関するそれまでの言説はあまりにも見過ごされているように思える。

無論、現代においても様々なアプローチからデュシャン研究が行われているように、1960年代以降のデュシャン研究がどのような歩みを辿ったのかについても論じる必要があるだろうが、今日のデュシャン受容を考える上でも、彼がどのようなプロセスを経て神格化されたのか知ることは有益であろう。これらの分析は、もしかしたら教科書的にも見えるかもしれないが、このような通史がこれまでなかったことから必要な作業なのではないだろうか。

まず、第1章では、当時のデュシャンの置かれていた状況を周囲の動向と合わせて確認していくと共に、日本において最初にデュシャンが文中に登場するであろう1920年代から、瀧口修造によるデュシャンの最初のモノグラフが発表される1938年までを「初期のデュシャン論」とし、その変遷を取り上げる。

この時期の言説は、「キュビズム」と「ダダイズム」という文脈のなかでデュシャンが触れられている。また、ブルトンのデュシャンを論じた先駆的な論文「花嫁の燈台」(1934)との関係において、彼が受容されている。

第2章では、1950年代の言説について、「戦後シュルレアリスム」とデュシャンの関係、そして「動く藝術」とデュシャンの関係という観点からそれぞれの言説に対して考察を行う。また、この時期には1950年代におけるデュシャン受容の重要なテキストである、瀧口による「異色作家列伝」が発表されるため、このテキストについても考察を行う。

第3章では、これまでと異なり、今日に繋がる「デュシャン研究」ともいえるような言説が立ち上がっていくという点について、言説の変遷に触れながら、作品の要素を取り上げて考察を行う。

第1章 1920-1940年代のマルセル・デュシャンに関する言説

本章で比較検討するのは、日本における1920年代から1940年代のマルセル・デュシャンに関する言説である。

日本でデュシャンがはじめて文中に登場するのは、おそらく1920年代においてであろう。

詩人で美術評論家である瀧口修造の「ダダよりシュルレアリスムへ」(1929)や、画家の福沢一郎の『SURREALISM』(1937)、そして美術評論家の森口多理の『近代美術』(1940)では、デュシャンはダダイストとして記述されている¹。しかし、彼らの主眼はシュルレアリスムに向けられており、デュシャンはその前史として簡単に触れられるに留められている。

また、画家で詩人である神原泰は、デュシャンをダダイストではなくキュビストとして記述している²。しかし、それはギヨーム・アポリネールの『立体派の画家たち』をブルトンの『超現実主義と絵画』と対比しているからであり、アポリネールがデュシャンをキュビストだと記述している部分を紹介しているからに過ぎない。

また、瀧口による『近代藝術』(1938)では、「キュビスト」と「ダダイスト」という二つの要素が同時に備わる者だという理解が示されている³。

これらを踏まえて、瀧口による日本のデュシャンに関する最初のモノグラフである「調革の論理——マルセル・デュシャン」について検討していきたい。この論文は、前述した『近代藝術』と同年の1938年に『みづゑ』に掲載されたもので

あるが、その内容は大きく異なる。

この論文は、《大ガラス》を《グリーン・ボックス》のメモと結びつけており、その働きを検証していくことに紙幅のほとんどを費やしている。

瀧口は、冒頭で次のように述べている。

マルセル・デュシャンの現代芸術に占めている位置を決定することはかならずしも容易ではない。彼はいわゆる作家の型に属していない。画家としての、タブローと呼ばれるべき仕事は、厳密に言えば、キュビズムの頃の数個の作品で終わっている。ダダ時代の有名な反芸術的な機智はいうまでもないとして、彼のいわゆる「レディ・メード〔ママ〕」(既製品の)オブジェといい、後に述べる大ガラス絵といい、多少とも反芸術的な特徴に貫かれているが、それにもかかわらず、現代の新しい造形芸術の運命というものを考えさせる、豊富な潜在力をもっているのである。⁴

これまでは、あくまで「キュビスト」、あるいは「ダダイスト」という範疇のなかでデュシャンを捉えようとする試みがなされていたが、ここで彼はデュシャンをそれらの範疇に収まりきらない特異な作家と述べている。

しかし、この短い間に瀧口の記述に明らかな変化が起こっている大きな理由は、この論文がブルトンの「花嫁の燈台」に触発されたものであるという事実が大きい。

ブルトンは、このなかで《大ガラス》について次のように述べている。

現代の歴史のなかに比肩するものをもたない企て、それは《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》という題名を与えられ、未完のままニューヨークに残されている大きなガラス(透明なガラス面に描かれたオブジェ)のうちに実現を見ることとなった。この作品のなかには、少なくとも、エロティスム、哲学的思索、スポーツ競技の精神、諸科学のデータ、抒情、ユーモアなどの境界におけるある架空の戦利品を見逃すことはできない。⁵

難解だが、ブルトンはここで《大ガラス》を現代の歴史のなかで並ぶもののない特異な作品であり、《グリーン・ボックス》の発表によって、そのなかに潜む様々な要素を見ないわけにはいかないと述べている。そして、彼はこの後《グリーン・ボックス》と対応させながら《大ガラス》の働きを検討していくのである。

ブルトンのこういった眼差しは、瀧口にも受け継がれているように思える。なぜなら、瀧口はデュシャンの反芸術的な態度を新しい創造性に結び付けることこそしないものの、反芸術的な態度と新しい造形運動の運命を考えさせる豊富な潜在力をともに持っている者だと述べており、その例として

《大ガラス》と「レディ・メイド」を挙げているからである。

これまで、「初期のデュシャン論」について述べてきたが、それらの多くは「ダダイスト」、あるいは「キュビスト」であるデュシャン像であった。しかし、そのような背景にあって、瀧口による「調革の論理」は、「花嫁の燈台」の引き写しであるという性格上他のテキストと比べて非常に異質なものである。それは、「ダダイスト」と「キュビスト」という二つの軸を巡って展開されるデュシャン像とは明らかに異なるものである。

第2章 1950年代のマルセル・デュシャンに関する言説

本章では1950年代の彼に関する言説について検討していきたい。この時期における彼に関する言説は、これまでと比べ文中で扱われる機会が増え、それと合わせてデュシャンの近年の作品が登場することが特徴といえる。しかし、これまでと比べてデュシャンの重要性が増したとはいえ、その多くはデュシャン個人を扱ったものではない。

1950年代のデュシャンに関する言説は大きく二つに分けられる。それは、これまでと同様に「シュルレアリスムの文脈」のなかでデュシャンを評価する流れと、「動く藝術の文脈」のなかでデュシャンを評価する流れである。

詩人で美術評論家である山中散生は、「戦後シュルレアリスムの動向」のなかで、デュシャンをシュルリアリストだと述べている⁶。

彼が、デュシャンをシュルリアリストだと述べた理由は、デュシャン理解がそれほど進んでいなかった当時において、おそらく彼の1930年代後半から1940年代の活動が強く影響しているだろう。

1930年代後半から1940年代におけるデュシャンの活動とは、ブルトンとの関係がこれまで以上に密なものになり、それに従ってシュルレアリスムとの関係を深めていく。それゆえ、デュシャン理解が乏しく彼の全体像が把握できなかったという背景も伴って、山中はデュシャンをシュルリアリストだと捉えたのだろう。

また、1957年に『みづゑ』誌上に発表された、美術評論家の江原順による「シュルレアリスムのオブジェー見者の美学・オブジェー」では、レディ・メイドをシュルレアリスムの文脈で読む動きも加わってくる⁷。

ここで、江原はレディ・メイドをシュルレアリスムの代表的な手法である「デペイズマン」として理解している。すなわち、彼はレディ・メイドを藝術作品として提示することにより、日用品という意味や目的を剥奪すると理解しているのである。

1950年代におけるデュシャンに関する言説の特徴とは、シュルレアリスムとデュシャンの関係と合わせて、レディ・メイドを「動く藝術」として解釈する流れがあらわれることである。

この時期に動く藝術について多くのテキストを発表してい

るのは、メディア・アートの先駆者であり、実験工房の作家としても知られる山口勝弘である。

彼は、1952年に『美術批評』に掲載された、「モビールオブジェについて—モビールの誕生—」と題されたテキストで、《自転車の車輪》をアレクサンダー・カルダーのモビールの先駆と述べている⁸⁾。

また、山口の文章のなかにはこの他にもレディ・メイドについて言及しているものがいくつかあるが、その大きな特徴とは《折れた腕の前に》が頻出することである。

彼がこの作品を強調する大きな理由は、《折れた腕の前に》が吊り下げるタイプのオブジェであるからであろう。すなわち、山口にとって《折れた腕の前に》は、カルダーのモビールに代表されるような、糸などによって吊り下げられ、風の力によって揺めくオブジェの先駆として重要な位置を示しているのである。それゆえ、彼はレディ・メイドのダダ的な側面を強調しすぎるあまり、モビールの起源である《自転車の車輪》、そして吊り下げるモビールの先駆としての《折れた腕の前に》という要素を見逃してしまうのはナンセンスだと述べている。

最後に、瀧口が1955年に発表した「異色作家列伝12マルセル・デュシャン」について検討していきたい。このテキストは、『芸術新潮』誌上に掲載された「異色作家列伝」という連載の最後を飾る作家として、デュシャンを取り上げたものである⁹⁾。

このモノグラフの内容は多岐に渡り、初期から1940年代の様々な作品や活動について言及がなされていることから、デュシャンの全体像を描こうという意識が感じられる。無論、それぞれの作品によって費やされている文章量は様々であり、《大ガラス》は「調革の論理」同様、図解を用いてその働きを検討しているように重要視されている。

ここで注目したいのは、これまでの言説では扱われてこなかった作品や活動が紹介されていることだろう。

このような作品がこれまで触れられなかった理由は、1960年以前のデュシャン理解があくまでもシュルレアリスムの前史としての「ダダ」、あるいは「キュビズム」の作家であったからである。すなわち、そのような理解でいる限り、これらの運動と関係性を持たないデュシャンの作品は記述されなかった。

そして、瀧口はここでデュシャンをダダのなかから恒久性を生み出したものだと述べているように、はっきりと彼を「ダダをこえるもの」だと捉えている。すなわち、この時期の瀧口のデュシャン理解とは、「キュビズム」や「ダダイズム」という範疇に収まらず、それらを超えるものとして記述されている。

それゆえ、瀧口はここでレディ・メイドに代表されるダダや、キュビズムの影響が色濃く反映されている絵画に留まらないデュシャンの全体像を描こうと試みるために、様々な作品について紹介を行っているように思える。

これまで扱ってきた多くの言説において共通していたものは、デュシャンについて論じるのではなく、彼の作品について論じることだった。それは、これまで確認してきたように、あくまで彼の作品が既存の運動や作品の先駆として語られてきたからに他ならない。すなわち、これまでの言説が他のものに主眼が置かれている以上、デュシャンはあくまで副次的な役割しか与えられなかったのであり、それゆえ彼の作家性についてそれほど論じられる機会がなかったのである。

しかし、ここで瀧口がデュシャンについて論じたことにより、これまで明らかにされなかったデュシャンの全体像が浮かび上がってきたのである。

第3章 1960年代のマルセル・デュシャンに関する言説

これまで、1950年代までのデュシャンに関する言説について述べてきたが、本章では1960年代の彼に関する言説について検討していきたい。

1960年代の彼に関する言説とは、デュシャンの再評価が起こり、それに伴い現在までもっとも多くのテキストが発表された年代といえ、「デュシャン論の最盛期」と位置付けることができるだろう。そして、はっきりとデュシャンが神格化された年代ともいえ、彼に関する言説を扱う上で重要な年代といえる。

まず、1960年代のデュシャン解釈において重要だと思えるものは、1961年に『美術手帖』誌上に発表された、瀧口修造と山口勝弘によるデュシャンをテーマに行った対談である¹⁰⁾。

この対談にはこれまでに見られなかったようなデュシャン解釈が多く見られるように、日本におけるデュシャン受容を考える上で重要なテキストである。

それは、デュシャンの作品に潜む言葉遊び、そして彼の精神性を強調しようとするものなど今日では広く知られていることであるが、1950年代にはなかった要素があらわれてきたことは注目しなければならない。

これまで積極的にデュシャンの紹介を行ってきた瀧口であるが、1960年代になると彼は美術評論に障害を覚えはじめ、オートマティックなデッサンや、1937年以来行っていなかったデカルコマニーの制作に没頭しはじめる。

それに代わり、1960年代の日本において積極的にデュシャンを紹介するのは、周知のように東野芳明である。

東野は、1963年に『みづゑ』誌上にて「マルセル・デュシャンの方法叙説」というテキストを発表する。そして、このテキストにはデュシャンの「藝術の放棄」、そして彼を「現代美術の祖」と見る理解がはっきりとあらわれている。

このテキストの前半部は、デュシャンの「藝術の放棄」を解体していくことに主眼が置かれており、そして、彼の作品の変遷を追いながら最終的に《大ガラス》を論じていくという構成になっている。ここで注目したいのは、このなかでデュシャンの言葉が多く引用されているという点である。

ここで引用されている言葉は、ジェームズ・ジョンソン・スウィニーとの対談で述べた、「自分を決して繰り返さないという欲望¹¹⁾」「大ガラスが永遠に未完である¹²⁾」「観念への傾斜¹³⁾」そして雑誌『ザ・ブラインドマン』に掲載されたレディ・メイドを擁護する文章¹⁴⁾などである。

このなかで、「自分を決して繰り返さないという欲望」については簡単ではあるが前述した瀧口と山口の対談、そして、ギュスターヴ・クールベを批判して述べた「観念への傾斜」については、美術評論家の中原佑介のテキスト¹⁵⁾でもそれぞれ触れられるように、1960年代の言説にあらわれている大きな特徴とは、デュシャンの言葉を援用しながらデュシャン論を形成していくことにある。それは、これまでであったような言説とはまったく異なるものである。

また、彼の《大ガラス》への強い関心は、1964年に『みづゑ』に掲載された、「デュシャン・『グリーンボックス』・断想」という、《グリーン・ボックス》のメモを取り上げ、それらを分析していくという連載に繋がっていくように思える¹⁶⁾。これまでの瀧口、そして東野の《大ガラス》に対する解釈とは、大部分がブルトンのものを援用していた。しかし、ここで彼は《グリーン・ボックス》のメモを取り上げ、それらを分析していくように、《大ガラス》、そしてデュシャンを新たな視点から解釈しようとしている。

最後に、1960年代における言説のなかで重要だと思えるものは、1969年に刊行される瀧口による『マルセル・デュシャン語録』である。この書籍は、デュシャンの《グリーン・ボックス》のメモなどを翻訳したもので、彼の様々な観念があらわれているメモが収められている。

1960年代における大きな特徴として、デュシャンの言葉が度々援用されてきたことは前に述べたが、紹介されたメモは断片的であり、日本語でまとまってこれらのメモを読むことはできなかった¹⁷⁾。

『マルセル・デュシャン語録』が当時どのような影響を与えたのかについては想像するしかないが、デュシャン論が形成され、デュシャンの言葉の重要性が認められてきた時代にあって、このような書籍の持つ意味は大きかったように思える。

結論

これまで、日本のデュシャン受容のはじまりから、彼が神格化され、まさに歴史化されようとする時期における、様々なデュシャンに関する言説について検討を行ってきたが、そこにあらわれていたものとは、その時々によってデュシャン受容の容態が大きく変化していたことだった。そして、彼がその時々運動に伴って受容の形態を変化させながら、彼が神格化されていく様子を確認してきた。

まず、1920-1940年代におけるデュシャン受容とは、シュルレアリスムの移入に伴って受容されたという経緯から、彼が「ダダイズム」と「キュビズム」の作家として記述されて

いたことを明らかにした。しかし、このような理解については1960年代以降の言説においても彼の伝記的な記述において散見されるが、あまり積極的に論じられることはない。

それは、「初期のデュシャン論」においても、瀧口がデュシャンを「それらの範疇に収まりきらない特異な作家」と述べていたように、彼がこのような範疇のなかだけで捉えることができない作家であったことの証明でもある。すなわち、次第にデュシャン研究が進むことによって、彼は「キュビズム」や「ダダイズム」という範疇のなかで語られることが少なくなる。

ただし、このような言説が1960年代以降の「デュシャン論」において強調されていないとはいえ、ダダイズムやキュビズムを主題にした多くのテキストのなかでデュシャンが登場するように、この時期における言説と1960年代以降の言説が完全に断絶しているという理解は誤りであり、このような文脈に繋がっていると理解するのが自然であるだろう。なぜなら、第1章で検討した多くのテキストも、彼を主題にしたものではなかったからである。

次に、1950年代におけるデュシャン受容について、「戦後シュルレアリスム」と「動く藝術」という文脈から考察を行ったが、この二つの文脈についても、「ダダイズム」と「キュビズム」におけるデュシャン受容と極めて近いものがある。なぜなら、デュシャンをこれらの文脈で正面から論じることとは、1960年以降の言説おいてほとんど見られないからである。

すなわち、1960年以降のデュシャン論において、1920-1940年代の言説同様、デュシャンはこれらの範疇に回収されることなく、あくまでこれらの要素は副次的に述べられているに過ぎない。そして、これらの要素についても、デュシャンを主題にしたテキストではなく、シュルレアリスムや動く藝術を主題にしたテキストのなかで多く触れられている。

しかし、シュルレアリスムや動く藝術におけるデュシャン受容は、以下の点でダダイズムやキュビズムにおけるデュシャン受容と決定的に異なる。それは、「シュルレアリスムのオブジェ」、そして「モビール」の先駆としてレディ・メイドが読まれたことである。

また、1950年代の言説に重要なテキストとして瀧口の「異色作家列伝」を取り上げたが、このテキストには「ダダを超えた」、そして「絵画の放棄」という理解があらわれていたように、1960年以降にあらわれるデュシャン論の萌芽ともいえる理解があらわれていた。

最後に、1960年代におけるデュシャン受容について、彼に関する言説の変遷を概観し、そのなかに潜む要素についてそれぞれ検討を行った。

そして、これらの言説から読み取れるものとは、今日に至るようなデュシャン理解が、1960年代のはじめには多くあらわれていたことだった。このような背景には、1950年代から1960年代前半にかけて、「アレンズバーグ・コレクション」

の公開により彼の作品がまとまって鑑賞される機会が与えられたことや、彼のモノグラフ、そして《グリーン・ボックス》のメモを編集した書籍などが刊行されたことなどがある。

それゆえ、この時期における多くの言説は、デュシャンの言葉やメモを援用しながら、彼を分析するものが多かった。そして、この時期における言説は、今日に至る一般的なデュシャン解釈の多くを形成している。それは、デュシャンの精神性を強調しようとするものや、彼の言葉遊び、そして彼を「現代美術の祖」、「藝術の放棄」と理解するようなものであった。

これらの分析から明らかになったものとは、1920-1940年代、1950年代、1960年代の彼に関する言説が、それぞれぶつ切りのような性質をもっていることだった。

1920-1940年代と1950年代の言説の隔たりには、デュシャンがその時々の運動に伴って受容されたという理由が大きいだろう。すなわち、1920-1940年代において彼は、シュルレアリスムの前史として、ダダイスムやキュビスムの作家として理解されていた。しかし、1950年代になると彼の1930年代から1940年代の活動が影響し、彼をシュルレアリスムの文脈によって評価する動きがあらわれはじめる。また、動く藝術が旺盛を極める時代ということも相まって、彼を動く藝術の先駆と読む動きもあらわれはじめるのである。

これらの言説と1960年代の言説の隔たりには、上記のような図式は当てはまらないだろう。なぜなら、1960年代になると彼の積極的な研究が進み、デュシャンは運動や様式のなかで語ることのできない特異な作家という理解が完成するからである。

それゆえ、これらの言説と1960年代の言説の隔たりには、デュシャン研究の有無が強い意味を持っている。しかし留意しなければならないのは、前述したように、1920-1950年代にあった瀧口のデュシャン論は、彼のモノグラフであったという理由から、1960年代におけるデュシャン論の基礎として存在していたということである。

さて、これまで述べてきたデュシャン受容は、以後1970年代の言説に繋がっていく。東野は、1972-1975年にかけて、「デュシャン透視考」という連載を『みづゑ』誌上において不定期で行う。そして、1977年にはこのテキストをまとめた『マルセル・デュシャン』が刊行される。

このなかで述べられることになるデュシャン解釈とは、これまでのものに加えて、デュシャンを「錬金術」や「両性具有」、「四次元」といったアプローチから分析するものや、ルーセルやジョーンズとデュシャンの関係、そして《遺作》に関するものなどがある。

すなわち、1960年代の言説によって彼の研究は本格的にはじまり、その多くが今日に至るデュシャン論にも見られるとはいえ、無論、今日に至るまでデュシャンには多くの研究がなされたのであり、彼、あるいは彼の作品の解釈はかなり多面化している。

すなわち、今日におけるデュシャンは完全に歴史化された人物だといえるが、彼は絶えず読み替えられきたのであり、その意味は今日においても変化し続けている。

我々は再びデュシャンを捉え直し、歴史化された人物なのではなく、まさに同時代における重要な作家として認識し直す必要があるだろう。

1. 瀧口修造「ダダよりシュルレアリスムへ」西脇順三郎『超現実主義詩論』厚生閣書店、1929、p.134、福沢一郎『SURREALISM』アトリエ社、1937、p.62、森口多里『近代美術』東京堂、1940、p.468。
2. 神原泰「アンドレ・ブルトンの『超現実主義と絵画』」『文学』1930.1、p.80。
3. 瀧口修造『近代藝術』三笠書房、1938、pp.31-32。
4. 瀧口修造「調革の論理—マルセル・デュシャン」『シュルレアリスムのために』せりか書房、1968、p.126（初出は『みづゑ』美術出版社、第404号、1938.10）。
5. Breton, A. LIGHTHOUSE OF THE BRIDE. Lebel, R. MARCEL DUCHAMP. Paragraphic Books, New York, 1959, p.90。
6. 山中散生「戦後シュルレアリスムの動向（上）」『みづゑ』美術出版社、第537号、1950.7、p.27。
7. 江原順「シュルレアリスムのオブジェ—見者の美学・オブジェ—」『みづゑ』第626号、1957.7、p.7。
8. 山口勝弘「モビールオブジェについて—モビールの誕生—」『美術批評』美術出版社、第5号、1952.5、p.26。
9. 瀧口修造「異色作家列伝 12 マルセル・デュシャン」『芸術新潮』新潮社、第6巻12号、1955.12、p.219。
10. 瀧口修造、山口勝弘「〈対談〉ダダの神様—既成芸術を嘲笑する」『美術手帖』美術出版社、第183号、p.81。
11. デュシャンは、後年ジェームズ・ジョンソン・スウィニーとの対話で当時のことを振り返って次のように述べている。「変化すべきだと思っていました。いつも、変化へのこうした欲求が、二度と同じことを繰り返したくないというこの欲望が……あの当時やろうと思えば、おそらく10枚の『階段を降りる裸体』を創れたでしょう。実際は、それを1枚として創るまいと決心しました」（マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』ミシェル・サヌイエ編、北山研二訳、未知谷、1995、p.272）。すなわち、彼は若いころから同じことを繰り返すことを嫌悪しており、それが強い信念となって制作にあらわれていた。
12. デュシャンは、『大ガラス』に対して、「私はそれに8年を費やしました。それでもまだ終わっていません。それが将来完成するかも分かりませんね……」（同上、p.268）と、この作品が未だに未完であると述べている。
13. デュシャンは、自身の反網膜的態度について、「絵画はもつぱら視覚的あるいは網膜的存在であるべきではないんです。絵画は灰色の物質、われわれの理解衝動にもかかわるべきなんです」（同上、p.278）と述べている。
14. 雑誌『ザ・ブラインドマン』において、デュシャンは匿名で「リチャード・マット事件」を批判する文章を掲載する。

ここではその一部を抜粋する。「マット氏が自分の手でこの泉をつくったかどうかということとは重要なことではない。彼はそれを選んだのである。彼はありふれた生活用品を取り上げ、新しい標題と観点のもとに、その実用の意味が消えてしまうようにそれを置いたのだ。つまり、その物体のために新しい思想を創り出したのだ」（瀧口修造『マルセル・デュシャン語録』東京ロース・セラヴィ、1968、p.76）。

15. 中原佑介「笑いの商人—マルセル・デュシャン」『ナンセンス芸術論』フィルムアート社、1972。
16. 東野芳明、「デュシャン・『グリーンボックス』・断想 1-6」『美術手帖』美術出版社、第236-245号、1964.6-12。

17. 瀧口修造、前掲書、東京ロース・セラヴィ、1968。

KI, Hoi Lun

Voices yet to be heard—an observation of the contemporary art scenes in Hong Kong and Tokyo

要旨

本研究の目的は、香港と東京のローカルアートシーンの形成をマクロ的観点から分析する事、社会学的観点から両者の形成、主な役割、ネットワーク内における相互作用と問題点の考察。マイクロ的観点からネットワーク内において重要な役割を担う香港と東京の若いアーティストの立場と作品が体现している主体性を考察しています。両者の観察と比較を通して本土におけるローカルアートシーンの現状と問題点をまとめました。

Abstract

The aim of this research is to analyze the subjectivity of local artists in Hong Kong and Tokyo by first examining the forming of the local art scenes, including the mechanism in the art market and how such mechanism has shaped the contemporary art market as it is today. The second part of the research is specific interviews and documentary of local artists I have worked with previously from the two cities. I strived to break the binary position of interviewer and interviewee and put myself in their shoes in order to understand their thoughts, as I strongly believe that it is important to acknowledge their individuality as a human being before trying to examine the subjectivity in their works.

Introduction

Under the influence of capitalism and globalization, the contemporary art world has slowly grown into a gigantic market that is reportedly worth over 51 billion dollars according to the market report conducted by the European Fine Art Foundation in 2014. Artworks fetch millions of dollars; the most valuable artists with their artworks making record-breaking sales became stars on top of the pyramid of fame.

While numbers, records and newspaper headlines

constantly highlight the success of the global art market, the difficulties and constraints young artists are facing seems to speak another story. As the globalized world of contemporary art is majorly ran by the capital, being able to fetch skyrocket prices and achieving international fame has become the definition of an accomplished artist who can come home with reputation and fame.

What I found interesting is that such a phenomenon seems to be particularly common in Asia. When I started working part-time at a relatively new local gallery in Hong Kong during my university years, I had a chance to participate in a project that helps promote young emerging local artists by providing them a free exhibiting space for one-month duration. The intention was to not only provide them a platform to showcase their ideas and innovations, but also to show local gallery support to local young artists as we deeply acknowledged the imbalance between the number of galleries and art-related institutions and the number of ready-to-be-artists graduating every year, not to mention many of the galleries in Hong Kong would rather promote well-established foreign artists to cut down the risk. As a result, many of these young artists do not even know how to deal with galleries and curators, nor do they have the awareness that nowadays, being a professional artist might require a lot more than just making the artwork. Though there are artist-orientated exhibition spaces like Para/Site and the Fotanian Artist Studios, the supply and demand of exhibition platforms for local artists is clearly in an imbalanced position. The art scene in Hong Kong seems to be grabbing international attention and hitting remarkable numbers on paper, yet ironically, not a lot of local artists are benefiting from it.

By comparing Hong Kong's local art scene with other's

in the Asia-Pacific region, I believe that it allows me to have a better understanding of the big picture of Asia's art scene, which also helps identifying the characteristics and uniqueness that differentiate it from the western art world. Therefore, I laid my eyes on Tokyo, Japan's capital, a metropolitan with more than 400 galleries and more than 90 public and private art-related museums. According to the event calendar on the popular art-specified website Tokyo Art Beat, hundreds of exhibitions are on-going every week. As opposed to Hong Kong's emphasis on the international attention, Tokyo's contemporary art scene seems to stretch more on locality. Such similarities and differences between the art scenes in the two cities provide us a more systematic understanding of Asia's contemporary art scene as a social and economical phenomenon. Only by truly understanding the whole system of which contemporary art is created and evaluated can we then narrow it down to a more micro perspective, to put our spotlight on the artists, who are supposed to be the ones creating the "arts", yet the artworks and artists themselves are being branded and evaluated as commodities and are often put in a passive position. Art and artists are defined by their relationship to money as never before.

My purpose is to find their voices and their subjectivity within the contemporary art world. What they are facing is a system that has never been as complicated and challenging as it is at the moment, yet their voices are often neglected. By conducting this research, I aim to not only have an in-depth look at the local contemporary art world of Hong Kong and Tokyo, but also focus on how the mechanism and the intertwining relationships within it influence local artists' ways of thinking, and most importantly, how it is shown in their artistic creations.

Chapter One: The formation of the local contemporary art scenes

Contemporary art is a field that is relatively difficult to analyze, as art itself cannot be massively produced and the way of evaluating art as a "product" is still controversial. Yet it is undeniable that the power of capital has an enormous effect on the contemporary art world. Whether we like it or not, the art world has never been as systematic and market-orientated as it is today. It is now a market worth of €51 billion worldwide¹ (TEFAF 2015); its industrial chain consists of a close network of artists, galleries, auction houses, art critics and art fairs, each plays an essential role in the forming and running of the market.

In this chapter, we will first look at the development of the contemporary art market in Hong Kong and Tokyo in a macro-level perspective, and try to analyze its mechanism to allow for a more critical understanding of the marketing in the contemporary art field, followed by a micro-level perspective of being one of the actors in the field which will be mainly from first-hand experiences and comments from other related actors including artists and art magazine editors. In doing so, we are able to understand the dynamic of the field in a critical and practical manner, which also provides insights for the following chapter, a micro-perspective observation on the local artists.

Over the last two decades, Hong Kong's local art scene has gradually developed into a more dynamic system. Its multicultural background, geographic location and political position made it one of the busiest trading centers and also the world's entrance to the golden ticket—Mainland China. Such a saying is also applicable in the context of art trading. Compared to China's complicated trading policies and 34% tax rate, it is much more convenient to trade art in Hong Kong with its tax-free policy, "the current Chinese tax regime for the importation and sale of art is onerous and complex," says Kevin Ching, president of Sotheby's Asia.² (Chow 2013) It was also why Sotheby's had never held an auction event in China until 2013, decades after the establishment of its Hong Kong branch. Its potentials and market condition also attracted foreign galleries to open their branches in Hong Kong: Gagosian Gallery opened their branch gallery in early 2011 with a 5,200-square-foot space at the Pedding Building, the heart of Central Hong Kong, followed by the footsteps of other big-name galleries such as Simon Lee Gallery, Galerie Perrotin, Lehmann Maupin, etc. These foreign galleries brought about global vibes to the local art scene by introducing artists from all around the world. Along with the increasing number of local galleries, the formation of Hong Kong's gallery network had progressed rapidly in the last twenty years. Soon in 2012, The Hong Kong Art Gallery Association was formed with members of over 50 galleries.³

While the development of Hong Kong's art scene continues to grow rapidly in commercial terms and its future potential being greatly anticipated, there are also different voices concerning the contextualizing of the art scene, many of them question about whether or not the development of its infrastructure matches up to the

momentum of the commercial. Arianna Gellini, co-director of Gallery EXIT points out that “There are definitely more people interested in acquiring contemporary art,” yet she also speaks out her point of view about the critical and cultural aspects not being able to catch up with its commercial success, “What is missing still is a legitimized critical infrastructure that could help to develop art in a very organic and fluid way.”⁴

The falling behind of the critical aspect in contrast with the commercial growth leads to further concerns surrounding the lack of a supporting system for artists and those who work in the local art field. One of the major problems that local artists and galleries are facing is the scarcity of land and the sky-high rent for proper exhibition spaces. In recent years, a noticeable number of local galleries have moved from Central, the heart of Hong Kong, to industrial districts for cheaper rents. Though Central has always been the most vibrant art district of the city, many local galleries could not afford the skyrocketing of rents over the past few years with the booming of tourism.

Such phenomenon demonstrated the consequences of having strong market potential but weak infrastructures. Without further intellectual development and support system for artists and people in the field, the current success of the market can be harmful to the local art scene, making it a globalized cultural hegemony instead of a contextualized, dynamic art hub.

The development of the infrastructure of Hong Kong’s art scene certainly has a long way to go. In order to make critical progress, careful planning, research and references are required for better results. Instead of looking at the prototypical model of the western art scene, other developing art scenes in the Asia-Pacific region, which share similar cultural discourse and social context, might provide better references.

Similar to Hong Kong, Tokyo is also one of the major global business centers. After the end of the Cold War, the drastically growing economics made Japan the second largest economy after the United States. At the same time, the local art scene also began to develop in its unique way. If we take a look at the history of Japanese contemporary art, we can see that Japan’s art world continuously reflects and reevaluates its system in order to find its own voice

and expression in the global scene.

Over the last few decades, Japanese contemporary art went through a long process of evolution as well as revolution. Along with Japanese artists’ artistic achievement, the facilitation of the system also serves as a core factor to the formation of the local art scene. The cultural policy of Tokyo acknowledges the crucial role of utilizing cultural resources in its urban development and it certainly played an important role in the facilitation of cultural heritages and museums. According to the archive of Tokyo Art Beat, the largest art-related website in Japan, there are up to 90 public and private museums and over 300 gallery spaces in Tokyo, injecting a unique cultural vibe to the city. In recent years, non-profit spaces like Arts Initiative Tokyo, University sponsored galleries and artist-run spaces also added a sense of edginess to the vibrant art scene by producing experimental, cutting-edge exhibitions. By frequently holding various kinds of cultural activities, the general public becomes more interested in art, which again encourages further facilitation.

Although the general atmosphere of the city’s cultural scene is vibrant with the support of the infrastructure, the local contemporary art market of Tokyo seems to speak a different story. If we look back to the history and cultural roots of Japanese contemporary art and the city’s effort of promoting art, the art market, which exists within it, should be flourishing as well. Yet the reality shows otherwise. In recent years, the market has been demonstrating an obvious sense of dreariness. While there are hundreds of new exhibitions going on every month, it is still quite difficult for most of the young domestic artists to be able to survive and feed themselves as full-time artists.

During the bubble period in the 80s, the industry took off with the rise of auction houses like Mainichi Auction and Est-Ouest Auctions. Along with the growth of the nation’s economic power, the domestic market began to make its way to the global scene. However, the burst of the economic bubble turned the situation around and ended the buying frenzy. As a result, many dealers and collectors became rather careful about investing in young artists and would rather focus on the selling of old masters’ works between private collectors and domestic enterprises. Such herd behavior resulting from the recession has slowly formed a sort of pyramidal structure in the already closed network with major collectors and critics dominating the

market predisposition and galleries trying to cater their preferences to prevent risks and uncertainties. With the market being so privatized and unreachable, many young artists found themselves constantly exhibiting at rental galleries, hoping that one day the collectors and critics on the top will discover their works. The supply and demand of the market remained imbalanced.

Comparison between the two domestic markets

P. J. DiMaggio and W. Powell proposed the institutional approach as a way to analyze the cultural industry, suggesting that the market is a field that consists of interacting actors that may include individuals, firms or organizations. The interaction is based on shared values, norms and beliefs that enable and constrain the joint activity (DiMaggio and Powell, 1983).⁵ A fully developed art market system provides a distribution system that integrates artists into their society’s economy, generating delivery platforms by bringing artists and their artworks to the general publics that appreciate them and will purchase enough to keep the momentum of the whole process. The differences of how galleries operate in the two cities greatly affect the way artworks are distributed into the market. Through examining the similarities and differences of the operation systems, we will also be able to solidify the causal relationship between players in both fields.

In Hong Kong’s case, due to geographical and financial factors, the available spaces for both artists and galleries are very limited. Often times, mainstream commercial galleries in Hong Kong would rather consign already established artists, with little intention to promote an emerging artist from step zero. Many of such galleries have their long developed network of clients who are specified in certain art taste, thus they would only sell works that meets the taste of its clients. Those galleries left are the very few that are more adventurous in discovering new talents and curating cutting edge exhibitions. Galleries will produce around 10 to 12 exhibitions a year for the purpose of guaranteeing customer flow, while most of them also participate in domestic and international art fairs several times annually. If all of the exhibitions are solo shows that exhibit the works of one particular artist, only twelve artists will be given the opportunity to exhibit. In such case, the supplies of curatorial galleries are obviously not enough to satisfy the demands of exhibition spaces. Although there are non-profit art spaces like Para Site and government

funded art centers, artists will often have to apply a year ahead due to the packed schedule. As a result, local artists are given lesser public exposure as well as opportunities to showcase their works, which decreases the market’s demand for local artists and their works. Most artists have to have other jobs in order to maintain basic livings and pay for the expensive studio fees.

In Tokyo’s case, as the capital of Japan, it contains the five famous art universities and numbers of private art schools, nurturing hundreds of fresh graduates eager to begin their artistic careers every year. Most of the art university graduates will choose to stay in Tokyo for their artistic activities, as it is the heart of Japan’s contemporary art scene. The admiration and tendency to come to Tokyo is also very common amongst artists from other cities. The population of artists thus creates huge demands of delivery platforms. The emergence of the many rental/commercial galleries in Tokyo is to satisfy such demands. For young artists, exhibiting at rental galleries is very much the most common way to gain public attention and exposure. Yet different from Hong Kong, in pursuance of satisfying artists’ demands and maintaining cash flows, the duration of such exhibitions only lasts for around a week. Often times, artists can hardly expand their network with collectors within such short exhibition period and many of them will have to keep exhibiting at rental/commercial galleries for several times before becoming more established. However, as mentioned before, due to the lack of promotional techniques and endorsement process, the primary value of the artist and his works often remain unchanged.

Through looking at the different operation system of Hong Kong and Tokyo’s galleries, we are able to testify DiMaggio’s theory that the cultural field is based on the interaction of players, and different mechanisms of one particular player can affect the entire causal relationship of the field. The current situation of the two domestic art scenes shows that the facilitation of cultural infrastructure and an active industrial environment with compatibility are just as important in generating a healthy, energetic cultural scene with market potentials. Having examined the forming and current challenges of both, we can also acknowledge that throughout the interaction with others, local artists are constantly being put in a passive situation that hinders their creativity and subjectivity.

Chapter Two: Voices yet to be heard: Documentary of Local Artists

After a detailed observation on the formation of the two domestic art scenes and challenges they are currently facing, this chapter puts the spotlight on the six local artists from Hong Kong and Tokyo by trying to record their voices that are yet to be heard. The six emerging artists varied in age, background, and languages, they are the ones who are standing in the middle of the whirlwind phenomenon of contemporary art. By recording their thoughts towards themselves, their creations and their current position, we are able to look at the domestic markets from the artists' angle, which enables us to rediscover the individuality and subjectivity of local artists.

Chapter Three: Conclusion

After having a detailed look at the formation of the local contemporary art scene in the two cities as well as the six local artists' thoughts about their present and future, we can see that the development of the art market depends strongly upon the interaction of multiple players and it ties strongly to the economics' ups and downs. The different characteristics of the markets also have positive and negative affects on the artists, which also results in the differences in how they interpret the contemporary art scene as a whole.

For artists in Tokyo, despite its resources of cultural capital and a rather strong infrastructure for contemporary art, the financial and social resources seem to be lagging behind. Artists seem to share a mutual complexity towards the domestic art market and they have also mentioned about having to participate in international art fairs, as "It is impossible to reply only on the domestic market." As mentioned earlier, Japan experienced a long period of economic recession during the 90s and its affect on the art market's financial and social resources. Having gone through the outburst of the art bubble, the number of private collectors for local contemporary art has decreased and the ones left are more conservative in their selection other than the works of veteran artists like Yoshimoto Nara and Yayoi Kusama. On the other hand, very few from the younger generation have a clear concept nor the budget for purchasing artworks, not to mention most of them do not have the habit of visiting galleries, which fails to expand the network of individual collectors. As a result, in order to maintain a living, artists have to make "sellable" works that fit the mainstream taste of private collectors.

Yet due to the extreme imbalance of supply and demand in the domestic market, young emerging artists have to look for more opportunities in the market outside of Japan, in which under a global context, the aesthetic taste is more diversified compared to the domestic one.

In Hong Kong's case, artists are fully aware of the fact that Chinese contemporary art is still the boss in the contemporary art market and Hong Kong's local art scene still exists under its shadow. Yet they generally hold a positive attitude towards it, remarking on the energy and creativity of the new generation. The unique political environment of Hong Kong might be the reason behind it. In 2014's Umbrella Revolution, the young generation demonstrated their energy and strong hope for the future of their own city with thousands of students and young adults occupied the streets of Hong Kong and fought aggressively for their rights. Such a phenomenon is also seen in the local art scene, where young emerging artists hold strong belief and desire toward the future of the city and the style of living.⁶ (Lam 2011) The works of the three local artists also share similar elements that involve transformation, reflection and alternatives, which echoes to the new spirit of Hong Kong. However, the biggest challenge for local artists in Hong Kong remains the scarcity of spaces. Interestingly enough, all three artists have the experience of having a studio in Fotan, with Chow Chun-fai being the chairman of the community.

With the increasing of the popularity of Fotanian Artist Village, the voices of Hong Kong's local artists can finally be heard by the public, yet the support from the government such as public art institutions and cultural development is still relatively weak compared to Tokyo. As it is a critical stage for the local art scene's further development, the government plays an essential role in creating more opportunities for the general public to understand and enjoy arts. In such aspect, it might be an option for Hong Kong to take reference from Tokyo.

On the other hand, as mentioned above, there are many reasons behind Tokyo's inactive contemporary art market, and one of them is the lack of social capital. The continuous decrease in experienced private collectors and the lack of new buyers is causing unsustainability in financial resources and homogenization of artwork prevents the market from forming a healthy environment for the interaction between players. Therefore it is

important for the commercial galleries to work together as well. Though there are gallery-oriented events like the annual Statement from Galleries exhibition where galleries are to produce exhibitions of emerging artists, the numbers of galleries are very limited. As the key contributors to the scene, a systematic way of connecting galleries together is necessary. Under such circumstances, the example of Hong Kong's Art Gallery Association can also be a reference for the boosting of Tokyo's art market. Also, educational institutions such as art universities should also advise students of survival skills other than the making of artworks as in how to adapt to the commercial market by initiating marketing-related courses and internship programs for students to be better equipped. Though considering the lack of experience in the commercial scene amongst most professors, it might be difficult to put in practice.

Nevertheless, the contemporary art scene cannot operate in a vacuum. While acknowledging that, we also have to realize the fact that in today's context, art scene and art market work hand-in-hand with each other, meaning a strong cultural infrastructure as well as sustainable market potential are both the essential conditions to a flourishing art scene. I believe that only in such an environment can the voices of art and artists truly be heard by the world.

1. The European Fine Art Foundation, Global Art Sales in 2014 Break All Known Records, 11 Mar. 2015, <http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=15&pressrelease=16959&presslanguage>, Accessed: 15 November, 2015
2. Jason Chow, Chinese Create Tax-Free Zone for Art, The Wall Street Journal Asian Business News, March 2013, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323854904578261171833355606>, Accessed: 14 Nov. 2015.
3. Hong Kong Art Gallery Association, About The Association, 2012, http://www.hk-aga.org/?page_id=4, Accessed:14 Nov. 2015.
4. Cassandra Naji, Hong Kong: Art World Hub or Art World Hype? Gallerists Give Their Opinions, Art Rador Journal, June 2013, <http://artradarjournal.com/2013/06/14/hong-kong-art-world-hub-or-art-world-hype-gallerists-give-their-opinions/>, Accessed:14 Nov. 2015.
5. Powell, Walter W., and Paul DiMaggio, The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields, American Sociological Review,1983, pp.147-160.
6. Lam Tung Pang, From Fotan to Fotanian. <http://www.lamtungpang.com/Press/blog-2/files/d6af0c4ff5d4cd37a535cc595f9371ba-11.html>. Accessed: 13 Dec. 2015.

References

- "ABOUT MOT." 東京都現代美術館 | MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TOKYO. N.p., n.d. Web. 13 Dec. 2015.
- Hong Kong Art Gallery Association. About The Association. 2012. Web. 14 Nov. 2015.
- Asia Art Archive, Primeval Fireball: The Project for Projects -- Cai Guoqiang, Web. 15 Nov, 2015.
- Being Critical in Marketing Studies: The Imperative of Macro Perspectives. N.p., n.d. Web. 11 Nov. 2015.
- Cassandra Naji, Hong Kong: Art World Hub or Art World Hype? Gallerists Give Their Opinions. N.p., 2013. Web. 14 Nov. 2015.
- Chinese Create Tax-Free Zone for Art. N.p., 24 Mar. 2013. Web. 14 Dec. 2015.
- Christie's and Sotheby's in Hong-Kong: The State of Play. Artprice, 31 Mar. 2009. Web. 14 Nov. 2015.
- Freud, Sigmund, and James Strachey. The Ego and the Id. New York: Norton, 1962. Print.
- "From Fotan to Fotanian." Lam Tung Pang. N.p., n.d. Web. 13 Dec. 2015.
- Fotanian, About. 2012. Web. 14 Nov. 2015.
- Gerteis, Christopher, and Timothy S. George. Japan since 1945: From Postwar to Post-bubble. London: Bloomsbury, 2013. Print.
- Global Art Sales in 2014 Break All Known Records. The European Fine Art Foundation, 11 Mar. 2015. Web. 15 Nov. 2015.
- Japan: A High-cultured Country in the Margin of the Global Art Market. N.p., n.d. Web.
- Jason Chow, Chinese Create Tax-Free Zone for Art, The Wall Street Journal Asian Business News, March 2013. Web.
- Karin Peterson, The Distribution and Dynamics of Uncertainty in Art Galleries: A case study of new dealerships in the Parisian art market, 1985–1990, Poetics Volume 25, 1997. Print.
- Landry, Charles. The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators. London: Earthscan Publications, 2000. Print.
- Nakazawa, Hideki. Gendai Bijutsushi Nihonhen: Senkyuhyakuyonjugo Nisenjuyon. N.p.: Atodaiba., n.d. Print.
- Para Site, About us. Web. 10 Oct, 2015
- Powell, Walter W., and Paul DiMaggio. The New Institutionalism in Organizational Analysis. Chicago: U of Chicago, 1991. Print.
- Yes: The Top 5 Sales at Art Basel Hong Kong. N.p., n.d. Web.
- 黎明海, 文潔華, 與香港藝術對話: 1980-2014, 三聯書店, 2015. Print.
- 李梓墨, 藝術品收藏的香港優勢, Art Hong Kong May-June 2015, Web. 10 Oct, 2015.

栗田 眞知子

KURITA, Machiko

日本の現代写実絵画に見られる特徴とその意義

Some characteristics and meanings of realistic contemporary paintings in Japan

はじめに

モダニズムからポスト・モダニズムの流れに逆行するような状況で、1960年代から日本で誕生した「現代写実絵画」の理論的主導者と言えるのが野田弘志（1936-）である。野田は、西洋美術の根幹に幾何学的発想と理念の探究があることを指摘し、情感に流れる日本美術を認めない。野田が求めるのは、徹底的に視（凝視）て、現実そのものを実体として描くことである。しかし、野田が主張するように、われわれが理性的に対象物に対峙し、冷徹な眼差しで表現できるのか疑問である。1960年代後半から英・米を中心に流行したスーパー・リアリズムとは異質な、日本の現代写実について考察する。本論は3章から成る。

第1章 画家が写実に求めたもの——時代に抗った急進者たち

第1節 戦う写実、クールベと印象派の画家たち

美術は人がイメージするものの美的表出を理想とするのであろうが、古来政治的状況の中で利用されてきた。為政者の意図を確実に伝えるためには、写実的に、迫真的に描くことが必須であった。この意味で、われわれには長い間写実表現しか存在しなかった。美術において「写実主義」(Réalisme〔仏〕, Realism〔英〕)という用語は、19世紀半ばフランスにおける市民社会の台頭を背景に、ありのままに描こうという運動を意味する。ギュスターヴ・クールベ（1819-77）は、絵画のヒエラルキーの頂点にある歴史画を無視して、一村民の埋葬を巨大なカンヴァスに描き、自由にふるまう女たちを描いたが、まだ、西洋絵画の規範や寓意から脱しきれていなかった。クールベの写実主義は共和主義者が、旧体制に風穴を開けるために発した意思表明、主人公は民衆であると宣言したヒューマニズム宣言の美的等価物であった。

続く印象派の画家たちも、エドゥアール・マネ（1832-83）を中心に、アカデミズムに真っ向から対立して大騒動を巻き起こした。彼らに強い影響を与えたのは浮世絵であった。見えるものを見えるとおりに表現したいと求めた彼らの

技法は、次第に形を失い、固有色を解体させ、その後の抽象絵画に連なるきっかけになった。印象派もまた過激な「新しい絵画」として、既存体制に「否」を唱え、戦う画家たちであった。

第2節 時代を記録する写実、高橋由一

日本における写実絵画の礎は、幕末から明治にかけて西洋絵画の揺籃期に洋画普及に奔走した高橋由一（1828-94）である。ペリー来航の嘉永年間に洋製石版画を見て驚愕した由一は、1866年、39歳の時にイギリス人画家のワグマンに師事した。その後画塾である天絵社（後に天絵学会と改名）を創設し、月例会を開催して継承者養成と洋画の頒布に努めた。常設展示する「螺旋展画閣」という美術館を構想し、明治政府に請願したが却下された。油絵具やカンヴァスの作製を指導したのも由一である。

由一の《花魁（美人）》（1872・明治5）は、錦絵の美人画とは程遠いものであったこともあり、評判も芳しくなかったという。これがリアリズム絵画として注目されたのは制作されてから70年も経た太平洋戦争のあたりからであった。由一が自身に課した職務は、明治になって洋画家となった後も、写真代わりに写真よりも堅牢な油絵として重要な事象を正確に記録し、後世に残すことであった。由一は、明治天皇、西周、大久保利通、司馬江漢、日本武尊、さらに地方の名士などの肖像を、多くは写真を用いて描いた。武士社会の象徴であった鎧から、花魁、豆腐や荒巻鮭、新設された栗子山トンネルにいたるまで克明に描いた。由一の功績は優れた記録者として変貌する幕末から明治の時代を記録しようと努めたことにあるのではないだろうか。

第3節 内面の美を求めた写実、岸田劉生

世界を席捲した帝国主義が崩壊し、束の間の自由の時代に花咲いた前衛を謳歌した大正モダンの時代に、写実の美を究めようと模索したのは岸田劉生（1891-1929）である。外光派から後期印象派、フォーヴィスムと目まぐるしく表現方法を変化させ、写実の美に到達した。それが劉生を「作者の内なる美によって生まれたものであるからは一つとして

装飾でないものはない」と言う境地に至らせた。

われわれが劉生の写実を前に感じるのは、ものの本質を突き詰めていったところに行きついた至高の存在としてのものである。存在の内側から出る凄みに驚嘆し、見えるままに描いたのではその凄さを表現するには不十分なので、敢えて装飾するのである。この深い意思の下、新しい主題として登場したのが《麗子肖像》（のちに《麗子五歳之像》に改題1918）、《村娘之図》（1918）であった。内なる美の理念を表現できる格好の対象が日々ともに暮らし、愛情をかけて育てている娘の麗子であった。富山秀男が述べるように「美を形の宗教と見做し、愛が美を生むと思っていた劉生にとって、また元来が肖像画家であった彼にとって、麗子を描くことが絶対不可欠な要素であった」（『岸田劉生』岩波新書1986）。

第4節 空間を留める写実、野田弘志

1960年代に白日会を中心として中山忠彦、野田弘志、森本草介らによって推し進められた現代写実絵画は、現在1990年代生まれの若い作家たちに継承されている。

その理論的先導者であり、育成者であった野田弘志は、自身の目指す絵画について「ギリシア・ローマ、ルネサンス、現代へ受け継がれてきた、現実空間をひたすら見つめ、それを再創造することを目指す絵画である」と述べている。「空間を密度と緊張の漲る実体として、絶対的存在として、あらゆるものを孕み込んだ実体として描き出したい」と願った野田は、レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）にその最高の業を認める。

野田はまた、制作に膨大な時間を要する写実絵画では経済的に立ち行かないことを考え、制作の拠点となる施設をつくる構想を立てた。1996年には、広島県豊田郡（現在の呉市）川尻町の野呂芸術村内に現代写実絵画研究所を創設した。今現在、野田自身が深く携わっているのは2006年に北海道伊達市にある「だて噴火湾アートビレッジ」（噴火湾文化研究所内）に開設した野田・永山塾の活動である。

第2章 再現することの意味——写実の技法

第1節 再現する線描、躍動する線描

「なぜ人は目の前にあるものを再現しようと求めるのか」についてアリストテレス（384-322B.C.）は『詩学』の第4章で、「ミメシスは人間にそなわった自然な傾向である」と述べている。プリニウスの『博物誌』の第35巻によれば、ギリシャのコリントスに住む陶工プタデスの娘が、恋人の顔の影をなぞって面影を留めようとしたのが、絵画のないしはデッサンの起源であった、ということになっている。王侯貴族や高位聖職者や政治家が、国の隅々まで己の姿と権力を誇示するために利用したのも肖像画であった。西洋において、ルネサンス以降は人間性をより表現できる「四分の三

正面法」が肖像画の基本となった。これによって輪郭の線描から始まった肖似性の表現が陰影法により表現されるようになり、ルネサンス期には遠近法を得て立体表現が本格化し、頂点に達した。フランドルにおける油絵具の発明が後押しして、二次元のカンヴァスに、現実と見紛う三次元世界を描く企てが始まったのであった。

ルネサンス以降、素描は単なる下書きではなく、独立した作品と見做されるようになった。レオナルド・ダ・ヴィンチは、スフマート（ぼかし表現）や空気遠近法など絵画表現の可能性を研究し、彼のあらゆる分野にわたる知的探究の跡は、多くの素描と膨大な手稿として残されている。レオナルドは誰よりも視覚の人であり、見えるとおりに描くリアリストであった。《躍り上がる馬の素描》（ウィンザー城英王室図書館蔵）は、幾重にも揺らぐ描線で捉えられた馬の頭部と足の動きが過酷な状況のすべてを物語っている。

高階秀爾は『肖像画論——モーツァルトの肖像をめぐる15章（新版）』（青土社2010）で、「輪郭線とは、そのなかに陰影や彩色やその他もろもろの細部を容れるためのいわば容れ物のようなもの」と述べているが、肖像画だけでなく、西欧ではほとんどの時代において絵画は、輪郭線の中に、陰影や彩色ばかりでなく、比喩や寓意で細部まで隙間なく詰め込んだ、濃密で意図的な絵画であった。

西洋絵画が線描を「容れ物」としたのに対して、描線を自在に操ることに真価を見出したのが日本画であった。日本では、7世紀末の法隆寺金堂壁画（昭和24年の火災で内陣小壁の飛天図を除き焼損）を始まりとして、温和で優美な、細やかな情景描写を特徴とするやまと絵につながる和様表現が確立していった。仏画や世俗画や宮廷文化を反映した物語絵巻などで、日本においては1千年も前から動く描線を駆使して、優雅で細やかに、あるいはユーモラスに、精神世界から世俗まで表現してきた歴史が存在したのであった。

第2節 陰影、物質感、背景の奥行感

形は前述してきたようにそのものが何であるかをよく伝えるが、陰影や物質感は通常色彩と一体化して表現されるものである。人間は事物について、常に反射光を媒体に、空間(奥行)と色彩と陰影と物質感を同時に目に見える情報として受け止めてきた。長い年月線描が主体であった日本人にとって、西洋式の認識法は困難であった。幕末から明治にかけて見様見真似で取り込んだ陰影法は、光源が不明で反射光が見当たらず、陰影も片ぼかしで不自然であった。高橋由一の《花魁》も、《鮭》（1877・明治10頃）も、由一が敬愛する洋画の祖である司馬江漢の絵にしても、絵具の物質感はあるものの、物質を照らしだす反射光が感じられない平板な油画となっている。

フランスの美術評論家のエルネスト・シュノー（Ernest Cheneau:1833-90）が『ガゼット・デ・ボザール』誌1878年9月号で「日本美術の五つの特性」として挙げているのが、

①思いがけない構図 ②巧妙な形態 ③豊かな色彩 ④絵画的効果の独創性 ⑤絵画的手段の単純さであるが、狩野博幸がこれらの特性を備えたと思われる作品として、伊藤若冲(1716–1800)の《動植綵絵》(1757頃-66頃、宮内庁三の丸尚蔵館蔵)を紹介している(『目をみはる伊藤若冲の「動植綵絵」』小学館 2000)。若冲は、不自然さを感じさせない技巧で芍薬や群れ飛ぶ色蝶を描き、反射光が一切なくとも岩絵具の堅牢な質感と色鮮やかな彩色で、妖艶で伸びやかな装飾的世界を表現している。若冲が手本にしたのは中国宋元画であった。中国花鳥画の特徴は絵画と観者相互間を「気」で交流することであり、芸術家は気の造化と一体となって造形をする。中国の花鳥画は12世紀を頂点として次第に衰退したが、日本にはそれより遅れて伝わり、やまと絵の手法のひとつとなって500年間に渡り好んで描かれた。日本の花鳥画は中国から造形(形体)を取り込んだが、造化(気)は省略したように見える。日本人が精神性の代わりに求めたのは情緒性であった。

野田が、1970年代末から1980年代初頭にかけて制作した芍薬や芙蓉、胡蝶蘭、牡丹は限りなく繊細であり、カンヴァスに油彩で描いた静物画であるのかかわらず、やまと絵の花鳥画を彷彿とさせる。野田の身体の奥深くに潜んでいるのはやはり日本的な感性ではないかと疑ってみたくなる。

第3節 藤田嗣治と戦争画

細い輪郭線と、乳白色の下地の技法による独特の質感で、1920年代のフランスで一躍時代の寵児となったのが藤田嗣治(1886-1968)であった。藤田が油彩の戦争画(作戦記録画)を制作後、1939年4月に突如渡仏し、1年間のフランス滞在中に描いたのが《猫のいる静物》(1939–40)と《猫(闘争)》(1940)であるが、《猫のいる静物》では、細密な線描と薄い彩色で描かれた静物の傍らから、猫が顔を出し、漆黒の背景には1羽の鳥が所在なげに浮遊している。戦時下における藤田の不安といらだつ心境を表わしているように見える。しかし藤田はその後も巨大なカンヴァスに群像画としての戦争画を、繊細な筆致と圧倒的な表現力で制作していった。軍部とマスメディアが大掛かりな戦争美術展を企画して各地を巡回した。終戦後、戦争協力者としてさまざまな誹謗中傷にさらされた藤田は、日本に失望して渡仏し、フランスに帰化して、洗礼を受けレオナルド・フジタとなり、二度と日本の地を踏むことなく生涯を終えた。

戦争画に要求されたのは現実再現のリアリズムであるが、油画と日本画の質感の違いを明快に示したのが戦争画であった。川端龍子の《香炉峰》(1939)や茨木杉風の《潜水艦の出撃》(1942)は出撃する戦闘機や潜水艦の雄姿であるが、2点ともまるで劇画、イラストである。油彩がずっしりとした物質感ですべてをいかにも本物らしく表現してしまうのに対して、日本画の鮮やかな色彩と軽やかな線描がもたらす良くも悪くも非現実的な表現は、喧伝されている戦意高揚

が薄っぺらな虚構であることを巧まずして露呈させることとなったのである。

第4節 空間、眼差しの移動

野田が油絵で表現しようとした「私たちの意識ないしは精神が、絵の中で現実感を持って遊泳することのできる世界」を日本では絵巻物という形で12世紀から実践していた。《源氏物語絵巻》を例に挙げれば、宮中の女官たちは、すべてが見渡せるように屋根や天井を取り払った奥に向かって広がる逆遠近法の空間を、眼差しを移動させて、登場人物に心を寄せながら遊泳したに違いない。野田の風景画である、《天谿・梓川》(2002)は、圧倒的な自然の造形を表現しているが、鋭く斜め対角線に切り取られた構図は、極端な遠近法で描かれた浮世絵を連想させる。また、雲海を背に佇む《朝の美ヶ原》(2005)も、遙かな空間は感じられても正面観で捉えられた、上下遠近法的な風景になっている。

1970年代の野田の静物画では、かっちりとした白壁の前に、明瞭な輪郭を持った黒光りする堅牢な果物が描かれている。同年代に制作したもう一方の静物画は、漆黒の背景に支えるものなしに浮遊するものたちであった。黒い背景は、1点でも多くの作品を仕上げるための野田の苦肉の策でもあったが、この浮遊感が人の心を捉えた。しかし、1980年代以降の野田の静物画では、皿や盆や籠、折り目やしわまで克明に描いたテーブルクロスや、触感が読み取れる壁面が登場する。支えるものがあってこそ、ものはそこに存在することができるという認識に至ったからである。

近年野田が一段と力を注いでいるのが肖像画であるが、意外にも肖像画の奥行は狭い。《崇高なるものOP. 3》(2012)では、画面左側から入る光が詩人の谷川俊太郎の傾いた体軀にせき止められ壁面の右側にできた陰影や、足下の床に反射する靴跡まで、野田は見えるものすべてを克明に描いている。しかし、野田の絵画はいかなる時も観者に、絵画の外側から事物の存在を真正面から捉えることを要求するのである。むしろ野田が止めてしまった黒い背景の絵の方が、われわれに遥かに深い奥行と広い空間を感じさせる。よくよく見ると、その黒い空間は均質でなくニュアンスに満ち、漆黒の中で事物を立ち上がらせているからである。

それに対して一見奇異に思われるかも知れないが、絵画空間の中に入り、視線遊動させることが可能であるのが、バーネット・ニューマン(Barnett Newman: 1905-70)の平面的な絵画であるように思える。「時間だけが、私的な経験なのである」と悟った彼が描いた、特に人間の身長を超える高さの、横長の広いフィールドを持つ作品に観者は空間を感じる。「十字架の道行きーレマ・サバクタニ」(The Stations of the Cross,Lema Sabachtani,1958-66)と命名された14枚の連作では、第1留の画面右側に、マスキングテープからはみ出したまるで水墨のようにしぶきを上げた絵具の跡が、歩み出そうとするひとの姿に見える。困難な時代であ

るからこそ、ニューマンは人類の英知に希望を託し「存在せよ」と励ますのである。

第3章 写実の姿勢

第1節 確固たる「在る」を描く野田弘志

野田は最初から写実技法を貫くことに対して強い意志を持っていたわけではない。1957年に東京藝術大学美術学部油画科に入学した頃、日本の美術界を席卷していたのはポップアートや抽象絵画であった。野田もあらゆる流行を片端から試みた。広告・デザイン・イラストの仕事に従事するうちに体調を損ね、1970年に開催した初個展(銀座・三越)を契機に画家としてスタートした。その頃に制作したのが漆黒の背景に、浮遊する事物を描いた静物画であった。

野田が職業画家として出発した40数年前から現在までの作品を眺めると、背景が何であれ、静物も人物も、対象を鋭く切り取って、画面の真正面に貼りつけたかのように据える作風は変わっていないように見えてくる。もちろん事物が織りなす複雑な陰影を読み取り、限りなく存在を際立たせる、優れた技術に裏打ちされた作品であるには違いないが、野田の描く世界は額縁に閉じ込められた住人たちだけを目を凝らして見ることを要求する。外界の一切の騒音が聞こえない、隔絶された世界のように見える。これは、現実には在る人間として否応なくかわらざるを得ない日常生活の煩いごとを全て保留して、聞こえないふりをして、閉じこもってしまった世界ではないだろうか。

野田にとってもレオナルド・ダ・ヴィンチと同様に、デッサンが写実絵画の基本であると言う。しかし近年の美術教育ではともすればデッサンがおろそかにされがちであると嘆く。描かれる事物も空間もすべて等価値の実体であると考える写実絵画は、画面全体が高密度に均質に埋め尽されていないなければならない。野田は1983年5月から始まった朝日新聞の連載小説『湿原』(加賀乙彦)の挿画として、628点の鉛筆によるデッサンを描いた。《和香子》(1983)ではハッチング技法に冴えをみせている。野田の線描はレオナルドと同様に陰影に富み穏やかである。しかし、レオナルドとは異なり躍動感に満ちた「動く線描」ではない。野田は事物がもたらす陰影以外の余計な陰影ができないように、壁の片面全体に蛍光灯を隙間なく並べた照明板を用いる。ワインの名前が冠された《ルイ・ジャドー》(1982)の壊れた電球とガラス球に反射する光の筋は、画家のアトリエの光線で画家の存在を暗示させる。画家は描いた事物とともに絵画の中で永遠に生き続けたいと願ったのか…。

『聖なるもの——野田弘志画集』(求龍堂2014)第4章「宿命——骨に向かう」の冒頭で野田は、「骨が見てきた時間を描きたい。気の遠くなるような長い長い時間が紐解いてきた生命の造形美の輪郭を、真摯に、冷静に辿ってゆきたい。骨を描くことは死を描くということだ」と述べている。こうし

て誕生したのが、『永劫不滅』『万古不易』の意味を持つ《T O K I J I K U [非時]》という23点の連作であった。しかしそこに表現されたのは、ただそこに「在る」のではなく、意図(意識)的に、デザインされた、いわば装飾化された「在る」であるように見える。

われわれには生と死があるだけなのだ、という認識にたどり着いた野田が1997年から始まった「T H E」と命名した連作で描いたのは「生」を象徴する女性の裸体像である。《聖なるもの T H E - V》(2014)は、腰を落として性器を見せて座り込んだ若い女の裸体であるが、その鋭い眼差しは観る者の淫らな感情を一切跳ね返す。続いて2012年から始まった「崇高なるもの」の連作は、年を重ねた男女の肖像である。彼らの背後にあるのは「死」であろうが、死を宿しつつ生きる崇高な生である。

野田は、大部分は写真をもとに制作する。野田は縦2メートルの作品を毎年1枚ずつ制作し、すでに完成している作品とともに20点をずらりと並べることを目標にしている。野田は、単純化の最大のものを《モナ・リザ》に見出し、眉毛もまつ毛もしわもしみもない肖像の明暗のでこぼこの見事さ、モデリングの美しさを讃えている。それを自身のライフワークとしてやりたいと希求するのである。しかし、野田が描いた人々は、詩人の谷川俊太郎の作業着姿以外は、王侯貴族のあるいは権力者の肖像画を思わせる正装である。類まれなる描写力を持つ野田に、筆者が描いて欲しいと願うのは、市井の永年働いてきた人々の作業衣姿、日焼けした顔やごつい手である。レオナルドは動く姿を捉える名人でもあった。野田にもぜひ動く「生命」にも関心を寄せてもらい、動くひとの姿を留めてもらいたいと思うのである。

第2節 移ろう命を描く磯江毅

野田とは対照的にほとんど写真を使わず、狭いアトリエで最初から最後までモデルを前にして、体を捻じ曲げながら描いたのが、スペインで独自の境地を拓いた磯江毅(1954–2007)であった。磯江はアントニオ・ロペス(Antonio López: 1936-)に私淑していた。見え方に忠実に表現しようと腐心したロペスは《洗面台と鏡》(1967)で、視線が折れ曲がる鏡と洗面台との境に灰色の線を引き、分断して見せた。同様に見えるとおりに表現しようとした磯江は、《静物》(1991)で、戸棚の上の籠に入ったパンを真っ直ぐ正面から見た視点で、床に置いた埃を被った古瓶を斜め上から見下ろす視点で描き、上下を戸棚で巧みに繋いでいる。野田であればこのような表現は想定外であろう。単眼で平坦に写し取るカメラの目では起こらない矛盾であるが、人間の2つの目は揺れる視線を補正し、立体として組み立てる。ロペスも磯江も人間の目で見えるものこそ、真実の写実であると考えたのである。《深い眠り》(1994-95)の、くの字を描いて画面中央に浮遊しているように見える裸婦の構図は、密かに寝息を立てている女がそのうち背景に引きずり込まれ

そんな危うげな幽冥の世界である。磯江は「ものを見つめるということは、見れば見るほどそのものが変に見えてくる」とも言っている。写実を徹底すると写実を超えていかざるを得なくなるのである。

磯江は最期の作品《鰯》(2007) で、白い背景の前に、白い丸皿の隅に食された後の骨を晒した鰯を1匹、真上から捉えた構図で描き、この世に存在するということの不思議さ、今はもう存在していないということの意味を問いかけている。ロペスは、磯江の作品を「東洋的」と評しているが、対象をカメラ・アイ的に捉える野田に比較すると、磯江の表現は情感的である。

第3節 後を継ぐ者

野田が後継者と考えていた磯江は2007年9月に夭逝した。野田自身は後継者のことについて語っていないが、筆者が期待するのは、大畑稔浩(1960-)、李曉剛(り・しゃおがん)(1958-)、芳川誠(1959-)である。いずれも50代の壮年であるだけに、それぞれにどっしりと足が地に着いた独自の世界を切り開いている。

大畑稔浩は野田が直接指導し、瀬戸内海に面した川尻町に住んだ経験からその風景画を多数制作している。大畑は「全身全霊で描くというストイックな部分と無我な部分が共存していくのが写実絵画」と考え、夕方逆光になると龍のように光に上がっていく川尻港の栈橋を《瀬戸内海風景ー川尻港》(2003)で描いている。光をどうやって写実的に表現し、発光させることができるかということがテーマであると言う。若き日の大畑が関心を抱いたのはヨーゼフ・ボイスやボイスの言動を通じて触れたシュタイナーの神智学であった。近年は、本来ならば海で漁をしているはずが今は陸に上がってしまった廃船が画題となっている。朽ちてなくなっていく栈橋や廃船に、仏教的な「諸行無常」や「生病老死」を認めるのである。大畑は「一番伝わりやすい『言語』として『写実』を選んだ…やはり『共通言語』としての写実というものがある」と考える。彼が目指すのは、点描のデジタル的な細かい写実表現でなく、筆致の感じられる絵具の厚みがしっかりある表現である。

李曉剛は、北京の芸術大学絵画科を卒業の後1989年に来日した。白日会や日展で受賞を重ね、2012年からは日展審査員を務めている実力派である。李のパミール高原の寒村で出会った人々を描いた作品が心を打つ。李が表現したのは、野田が描いてこなかった働く人の姿、井戸に水汲みにきた女や、雲ひとつない空を見上げ、切々と謡う《吟遊詩人》(2012)の、空も大地も人馬も黄土色に染まった世界である。

前述の2名とは少し異なり、現実とも幻想ともつかない写実の世界を展開する芳川誠は、大畑と同様に1996年から97年にかけて野呂山芸術村を拠点に活動していた。芳川は造形性や色彩表現にこだわった絵画を否定する。《午後》

(1992)は、一見何の変哲もない光景を描いているように見えるが、商店のガラス戸のそばに立つ初老の男の下半身は透けている。揺るぎない写実技法で描いたはずの芳川の日常は、生活臭がない不思議な日常であり、足下の透けた揺らいだ世界である。

第4節 現代写実絵画はどこへ向かうのか

芳川の作品《曲鎌》(ミクストメディア、1994)では、巨大な上り口の前に、後ろ姿の初老の女性が後ろ手に曲鎌を持って突立っている。陶芸家のアトリエのようであるが、入口の上りかまちの角度が不自然である。これは巨大な鏡に映った像なのではないか。しかし鏡であるならば、なぜかこの女性の姿が映っていない。何気ない光景が突然危うくなり、すべての「存在」が問い直しを迫られてしまう光景である。

この作品を画集で見ると、われわれは二次元のキャンバスに三次元世界を徹底的に表現しようと企図した現代写実絵画の危うい一面が露呈されたことに気付かされる。画集の、つまりは写真に撮られた二次元の世界では、巧みに描かれた二次元の油画と立体が全く判別できないのである。自然の造形や人間存在に畏怖を抱き、精神性に重きを置いて、その表出に心を砕く、野田や磯江や大畑や李が実践してきた世界を、「一見何の変哲もない日常生活」を描くことで崩壊させてしまったのが芳川ではなかったのか…。現場取材に基づくことなしに理念が先行した戦争画と同様に、理想が先行した現代写実絵画は実相を描いているつもりで虚構に陥ってしまったのではないか…。筆者の脳裏をかすめる疑問である。

今ひとつ指摘したいのは、現実社会に生きている彼らが政治情勢や社会の中で起きている事件、自分に関わらない他人の日常にほとんど関心を示さないように見えることである。若い画家たちばかりではなく、第二次世界大戦とそれに続く激動の時代を生きて、成功をおさめ、今日に至った長老たちも、苦難の時代のことは一切描かず、ひたすら「目だけとなって」おのれの美的世界に籠っているように見える。クールベの戦闘的なリアリズムとは正反対の生き方である。

他方、写実を求める作家たちには哲学的な問題とは無関係に、物質感や細密表現そのものに興味を抱く、描く動機が異なる写実も存在するのである。石黒賢一郎、島村信之、原雅幸など、今も発展途上の彼らはさまざまな表現方法を模索しているように見える。野田弘志が希求する真実を謙虚に写す写実で行くのか、立体技法か、情緒的に描くのか、シュルレアリスムに近い表現を目指すのか、限りなくデジタル化した点描を駆使して超細密表現を極めようとするのか、彼らの表現する絵画がメカニカルであればあるほど油画のもつ重さは軽くなり、色彩は鮮明になり、夢幻的な様相を帯び、写実表現から乖離してしまうように見受けられる。

画家が鑑賞界の嗜好に応じて、インテリアになりやすい画

題を選んで制作していかねばならない現実があり、画家も画商も超絶技巧を売り物にしたいのはやまやまであろう。独立行政法人となった国公立美術館であるが、近い将来、国内のスタンダードとなり得る才気ある作品を発掘しようという意気込みに乏しく、国内作家も評価が定まった作品を優先して購入する現状である。己の信念を貫いて「美しくない」写実画家として生きていくのは覚悟がいる日本である。美術大学で学ぶ学生が必ずしも画家を目指す時代ではなくなり、「画家」とは言わず、「美術家」という呼称が一般的になった現在、なぜだか写実絵画を志向する若者たちが増えている。彼らを魅了する要因を考えると、思い当たるのは、大畑も述べているが、写実技法は表現手段として観者にも描く者にも分かりやすいこと、日常的な光景から精神性の高い内面表出まで表現対象を選ばないこと、限りなく技巧を追求することが可能であることなどが考えられる。鑑賞界や画廊がそれを期待するからでもある。一端作品が売買の対象となると、作家が亡くなっても作品は画商や所有者の手を経ながら生きながらえる。思わぬ形で、作家は絵の中で永遠に生き延びることになる。この先野田が予想もしなかった、思いがけない技術やスタイルを持ったメタ写実の若い作家たちを評価する若い鑑賞界が誕生し、若い感性によって日本の現代写実絵画はつながっていくかも知れないが、それを「写実」と見るか、もはや写実ではなく「技巧」と見做すか、微妙である。

おわりに

戦後の美術界の動向について、榎木野衣は、必然性を問うことなしに際限なく欧米至上主義で流行りを取り込んだ結果、日本的な土着性と混然一体となって悪循環に陥ったと指摘している。佐藤道信も、古くは中国の、幕末・明治は西洋の、第二次世界大戦後はアメリカの文化を巧みに取り込み、折り合ったところに開花した妥協の文化であったと述べている。われわれには対峙する他者も、自己もいなかった。それゆえハイブリッドな和様としての文化を創出したとも言えるのではないだろうか。

野田が写実に託したのは、強靱な思想に裏打ちされた西洋画に負けない日本の西洋画、徹底的に描き込んだ揺るがない画面であった。しかし、野田が描く人物の「存在感」はモデルとなった人物から醸し出されたものであり、野田は、正確無比なカメラ・アイで優れて適確に表現したように筆者には思える。野田に続く者たちは、さまざまな写実技法の間を揺らぎながら、よりハイブリッドな和様としての写実を創出しようと試みている。彼らにとって「写実技法」は鑑賞者への伝達手段として分かりやすい共通言語だからである。

日本人であるわれわれが苦手とするのは、「在る」を写し取るより、「ない」ものを表現しようと、想像力を最大に動員して行う徹底的な内面模索なのではないだろうか。その代り、目で見ることには慣れている。「動く事物」を「動き

ごと」1本の描線で軽々と表現する技は、1千年も前から習得してきた。そういう観点からすれば、野田の表現は極めて「日本的」なのではないか。さらに言えば、戦後日本の前衛芸術を「悪い場所」ゆえと捉える榎木の、脳裏に対極概念としてある「良い場所」も、西洋史観(論理)を善と見做す点では野田と同類であると言えないだろうか。現代は、さまざまな文化にルーツをもつ人々が国境を越えて住んでいる、世界中情報の網の目で絡め取られたONE WORLDである。地域性あふれる「場」と、いま同じ時間を生きる「共時性」を手掛かりに表現する方法は、西洋史観に捉われる必要は全くなく、日本的な写実技法も感嘆しながら受け止めてくれる人たちが必ずいる。優れた美術作品は逞しい遡及力を持つ。作家が亡くなった後も時空を超えて存在し続けることができるものではないだろうか。

林 奈穂

HAYASHI, Naho

ヒエロニスム・ボスの生物表現

その解釈を巡る西と東、そして時代

Biological representation of Hieronymus Bosch

Interpretation of West and East, and Era



この修士論文の中心は、15 世紀にネーデルラント（現オランダ）で活動した画家、ヒエロニムス・ボス（以下ボス）と、彼がその作品の中で描いた生物表現である。それらは、ボスの代表作である《快楽の園》（1503 年頃、マドリッド、プラド美術館蔵）、《最後の審判》（1506 年頃、ウィーン、ウィーン美術アカデミー付属美術館）、《聖アントニウスの誘惑》（1502 年頃、リスボン、国立古美術館）などに表れてくる。

彼らはボスの作品の中で、トリプティークの主に右側「地獄」の場面に登場し、暗い色に覆われた背景、燃えさかる炎、崩れた壁など、不穏な空気をその場面は醸し出しているのにも関わらず、「モンスター」や「怪物」と呼ぶには少し間の抜けた姿をそこに映し出している。彼らには名前がない。後世の研究者や美術史家たちが残した名称はあるものの、それはボス自身が名付けたわけではない。私が初めてそれらの生物を見た際の第一印象は、「子どもが描いたモンスターを、確かな画力を持った人間が描いたらこうなるだろう」というものだった。同時に、この 15 世紀の一人の画家が、どのような経緯を経て、これらの生物を生み出したのかということが気になった。おそらくボス自身の発想は単純に、色々な生物の特徴を組み合わせで新しい生物を作るというものだろうと考えていた。しかし、研究を進めていくと、これらの生物の影に、ヨーロッパと非ヨーロッパの文化交流、そしてボスが生きてきた当時のヨーロッパの宗教的な背景が浮かび上がってきた。そして、私が最初に疑問に感じていたボスが描く生物たちの根源が、ボスの単なる発想と確かな画力だけで創りあげたものではないことが分かった。そしてその創造の根源がどこにあるのか、という次なる疑問が浮かび上がってきた。

今回の修士論文において、彼の作品に登場する「異形」、「悪魔」そして「奇形」と称されるボスが描いた生物たちの独自性を追求していくことで、何故それらが長い間私たちを魅了して止まないのかを探求すると同時に、彼らが今日どのように扱われ、ボス以降の芸術家のイメージにどのような影響を与えたのか考えていきたい。

また、この論文において、ボスが描いた生物のことを「ボ斯的生物」という言葉で統一した。その理由は、中心に

取り上げる二つの視点が関係している。それが「ヨーロッパの視点」と「ヨーロッパ以外の視点」である。それらの視点において、論文では二人の研究者を中心に挙げている。まずは、W.S. ギブソン（以下ギブソン）で、彼はボスの芸術を「ヨーロッパ世界の身近に存在した世界」という視点で論じ、その文章の中でボスの描いた生物を「悪魔 (devils,demons)」や「怪物的 (monstrous)」と表現した。その一方で、彼の芸術を「ヨーロッパ世界以外の世界」の視点であると仮定し論じた、ユルギス・バルトルシャイティス（以下バルトルシャイティス）は、それらの生物のことを「奇形 (deformed,deformity)」、「奇怪 (strange,mysterious)」と呼んでいる。しかし、ボスの描いた生物たちは、あくまで名前が付けられない生物たちであり、どちらかを用いることは、彼の描いた生物を一つの呼び名で断定してしまう危険があるため統一した。

また、これらの二つの正反対と考えられる視点を、論文内で考察していくことによって、改めてヒエロニムス・ボスという一人の画家を客観的な視点で見つめ直し、この二人の研究者を先行研究の中心に据えている。今日のボス研究においては、ギブソンの論が一般的なものとされている部分が多いが、ボスの描いたボ斯的生物だけではなく、そのイメージを研究するにあたり、それだけでは理解することが出来ない部分も多いため、バルトルシャイティスを対立させていく形で論を組み立てていく。そしてボスが描いたボ斯的生物の代表的なものを、二つの視点から分析していく。

これらの内容で、「ボ斯的生物」の解釈を、西と東、そしてボスが生きていた時代だけではなく、過去や未来においてその起源や発生を求めることで、「ボ斯的生物」とは一体どのような存在だったのか、ということを考察していくのが本論文の主旨である。

まず、彼の生涯であるが、ヒエロニムス・ボスは本名をヒエロニムス・ファン・アーケンという。今日私たちがよく耳にするボスという名前、彼の故郷である、ス・ヘルトヘンボスから取った、いわばペンネームである。ボスの生涯について、ボス自身の手記は残っておらず、正式な記録は、ボス自身が所属していた宗教団体「聖母マリアの兄弟会」

が彼の葬儀を行ったとする 1516 年 8 月 9 日というものだけである。その記録から計算すると、生まれた年は 1450 年と推測される。ボスは、ブラバンド地方（現オランダ）のス・ヘルトヘンボスの画家一家の五人兄弟として生まれた。その生涯の中で、ボ斯的生物を描いたのはどれくらいの期間だったのだろうか。驚いたことに、1502 年から 1503 年にかけて、《快楽の園》と《聖アントニウスの誘惑》が制作され、1504 年には当時のネーデルラントの最高権力者であった「フィリップ美公」ことフィリップⅠ世 (1478 年～ 1506 年) に《最後の審判》の制作依頼を受け制作をしている。それ以降、現存する作品の中で、ボ斯的生物の影は、晩年の 1512 年から 1513 年に《干草車》まで潜められた。1502 年という年を機にボスはボ斯的生物を突如としてその作品の中で出現させ、それが極めて短期間であったのだ。

またボスの生涯の中で、ターニングポイントとなるものも存在している。それが「聖母マリアの兄弟会」と前述したフィリップⅠ世を筆頭とするパトロンたちの存在である。

まず、「聖母マリアの兄弟会」であるが、その活動拠点はボスの故郷であるス・ヘルトヘンボスの中にある聖ヨハネ大聖堂（シント・ヤンス大聖堂）であった。この団体は、1318 年に誕生し、聖ヨハネ大聖堂の礼拝堂にあるマリア像が繰り返し起こした奇跡により、急速に成長をしていったと言われている。ボスはここで「誓約兄弟」と呼ばれる会員だったようで、俗物ではあるが、聖職者に近いところに位置する主要メンバーだった。団体の中には「誓約兄弟」と呼ばれる会員は 60 人ほどいて、「白鳥の宴」と呼ばれる、団体の中で催される会では、髪の一部を剃ったりするなど秘儀とも捉えられるようなことも行われていたため、そこから後世で、ボスが悪魔的な信仰、異端信仰をしていたという説も生まれた。しかし、その説は現在では否定され、ボス自身は敬虔なキリスト教徒であったことが定説となっている。

次に、パトロンの存在である。ボスを支えたパトロンには代表的な人物として三人ほど挙げることが出来る。一人は《最後の審判》を依頼したフィリップⅠ世。二人目はフィリップⅠ世のス・ヘルトヘンボス滞在に随行していた、ナッサウ伯ヘンドリックⅢ世（1483 年～ 1538 年）という貴族。彼はボスの作品を所有しており、ボスの最高傑作と言われる《快楽の園》は彼の結婚に際して制作された作品でもある。三人目は、ディエゴ・デ・ゲバラ（1450 年頃～ 1520 年）である。彼はスペインの貴族ありながら、その生涯の大半をネーデルラントで過ごした人物で、アートコレクターとしても知られている。《干草車》、《愚者の石の切除》（1505 年～ 1515 年、マドリッド、プラド美術館）など計 6 点が彼の所有であったと言われているが、内 4 点は現在失われてしまっている。またヤン・ファン・エイクの《アルノルフィーニ夫妻の肖像》（1434 年、ロンドン、ナショナルギャラリー）も彼の所有作品であった。ボス自身、資産家の娘であったアレイトと結婚しており、画家として困窮していたという記

述は一切ない。画家としては、裕福でパトロンにも恵まれており、成功したと言っても良いだろう。ゲバラの死後、スペイン王であり、フィリップ美公の孫にあたるフィリップⅡ世（1527 年～ 1598 年）は、彼の作品を買い取り、現在のプラド美術館やエル・エスコリアル宮のコレクションを形成した。

ボスの生涯の中でも宗教の存在は切っても切ることの出来ないものであった。ボスが生きた時代、中世も末期であり、時代の転換期でもあった。1453 年にはオスマン帝国の進行により、コンスタンティノープルが陥落し、約 1000 年続いた東ローマ帝国が崩壊、西ヨーロッパ諸国はイスラムの驚異をより近くに感じるようになった。同時に西ヨーロッパでは、ローマ教皇のインノケンティウスⅧ世（在 1484 年～ 1492 年）が聖職汚職を重ね、各地で人々の恐怖を煽るような異端審問や魔女狩りが行われていた。時代は、噂や迷信によって簡単に人が殺されてしまうような不穏なものとなっていた。同時に人々の間には西暦 1500 年に「最後の審判」の時が訪れるという「終末思想」が広まり、それに対する贖罪意識は最高潮に達しており、教皇庁はこれに乗じて贖罪状を乱発した。ヨーロッパを取り巻くこれらの情勢は、ローマカトリックの形骸化を招き、このような事態に異を唱える、草の根的信仰運動が各地で生まれ、その流れはやがて宗教改革へと結びついていく。

ボスはそんな時代の空気を敏感に感じ取っていた。これから始まるであろう宗教改革の波を感じ、人間の愚かさを描いた風刺的な主題を表し、「最後の審判」の時に怯え、同時に肉体的な「死」にも怯える人々を、客観的な視点で、また自身への戒めを含め、「愚行」として人々に分かりやすく見せることで、「信仰」に繋げようとしていた奇異な画家だった。それは当時の人々にとっては、溢れ返る宗教画の数々に比べ、大きな衝撃を与えたに違いない。

ボスがその作品の中で描くボ斯的生物は、よく「グロテスク」という言葉で表現されることが多い。「グロテスク」はドイツ語の名詞「die Groteske（ディ・グロテスケ）」ないし、形容詞は「groteske（グロテスク）」となる。イタリア語においては「la grottesca（ラ・グロテスカ）」と「grottesco（グロテスコ）」となり、「grotta（グロッタ）」、つまり「洞窟」という意味の派生語になる。15 世紀末の発掘に際してローマで使われるようになり、他地域にも普及していった。その後発掘の際に発見された特殊な装飾文様の名称として使われた言葉でもあった。

ボスの生きていた時代ではすでに「グロテスク」という言葉は存在し、「無気味」なものに適用される言葉となっていた。彼の活動地域であったイタリアから離れたアルプスの彼方の国々にも、16 世紀には伝播し、絵画、彫刻における装飾品に問わず、図案や銅板版までも、装飾術のあらゆる領域を席卷していった。

現代に入ると、ボ斯的生物たちに研究者たちがつけた名

称が付き、「グロテスク」という言葉は形容詞的な意味合いが強くなり、ボスの生物は「モンスター」と呼ばれるようになっていった。

ボスはその圧倒的な画力により、グロテスクなボスの生物をリアルに描写した。前述したように、ボスが彼らを描いていた期間はわずかしかないに関わらず、ボスが「怪物の画家」や「悪魔の画家 (faiseur des diables)」と捉えられており、同時にボス自身も、敬虔なキリスト教徒から「異端者」という位置づけにしまったのである。

ボスを異端者として位置付けてしまったものに、ヴィルヘルム・フレンガー（1890 年～ 1964 年）の論がある。彼はボスの作品に含まれるシンボルを意味像のみならず、信仰告白をも表しているという仮説を立て、ボスが「フリーメイソン」のような秘密結社に「自由精神の同胞団 (homines intelligentiae)」の一員であったとみなしている。この結社の精神というものが、人類の祖であるアダムに関するプラトンの、グノーシスの精神話に根を下ろしているが、その神話によれば、アダムが敵意に満ちた諸力によって物質界に引き落とされ、両性に引き裂かれてしまい、その引き裂かれた両性、つまり女性との一体化によってアダムは宇宙的な統一を取り戻せるという、思想であった。フレンガーはヤーコプ・フォン・アルメンギンを「自由精神の大団長」とみなし、ボスは彼の導きにより、外部の人間にはその象徴性を理解することが出来ない絵文字を創造したと論じた。そのため、外部の人間にはそれらがグロテスクや新奇なものとしてしか認識することが出来ないが、秘密の教義に通じている人間には、その意味がたちどころに「理解」することが出来たという。しかしこのフレンガーの説には根拠がないと現在では否定されている。

では、現在ボス研究の中心とされているヨーロッパ的な視点とはどのようなものなのだろうか。

WS. ギブソンは、ネーデルラント研究の第一線で活躍するアメリカの美術史家である。ギブソンの研究姿勢は、まずその生涯と環境を克明に追求し、「罪の勝利」する中世社会を絵画化したボスの作品を図像学的解釈によって解明していく。まず、彼はその著書の中で、ボスを研究するうえでこのような心構えを論じている。

わたしは彼の不可解な芸術に影響を与えたのは中世の異教やヘルメティック・プラクティクス（秘儀）の類ではなく、彼の時代ではごく一般的な正統派に宗教体験なのだ」と即座に確信した。¹

そして彼はボスを、一枚一枚の絵にそれぞれの課題を投げかけてくるのに対し、そのつど新しい解決法をもって応えようとしていた画家であり、初期ネーデルラントの絵画史において「特異」位置を占めているとしている。

ギブソンは、ボスの画家としての生涯や環境を徹底的に

追求した。彼はその生涯を追っていくことで、ボスに付随していた、所謂「ボス伝説」を否定した。ボス伝説とは、彼がその生涯の中で故郷であるス・ヘルトヘンボスから一度も出なかったという説であるが、ギブソンはボスの生涯の中に、ユトリヒ滞在経験があったことを初期作品に描かれた光景から、そして円熟期の作品に見られるフランドル絵画の影響からも、ボスの南ネーデルラント旅行を示唆しているという。

では、ギブソンはボスの生物をどのように論じたのだろうか。彼はボスの生物を「monstar（怪物）」「monstrous（怪物的な）」、また「devil（悪魔）」と表した。彼の論において、ボスの生物は断定された名を与えられ、そして彼はボスの生物の起源を、その生涯の中に求めた。そこで注目したのが、ボスが画家として初めに訓練を受けた場所であった写本彩色の工房であった。また、ボスの地獄の表現についても、それらが中世社会では一般的だったものが幾つも見られるとしている。それは地獄を克明に表現する文学の存在であった。中世にはこの手の文学が大いにもてはやされ、それらは冥界から生還した人物たちが、地獄で遭遇した出来事を目撃譚を語るという手法のものだった。これらを「目撃者」文学と呼ぶ。この目撃者文学の代表がダンテの『地獄篇』であり、数世紀にわたってイタリアの芸術家たちに影響を与え続けた。しかし、ボスが活動の拠点としていた北ヨーロッパでは、さらにポピュラーな目撃者文学が存在しており、それが匿名作家による『ツンダールの幻』や、ラザロが復活後に語った煉獄の物語である。ギブソンは、ボスの生物の起源を、伝統的な表現から想を得ているものと論じている。また、ボスの生物に酷似したものは、数世紀にわたって装飾写本の飾りの中に存在していたと説いた。そしてボスの生物の評価をこのように論じている。

多かれ少なかれ月並みになりがちな地獄の動物相（ファウナ）ではあるけれど、ボスはそこに筆舌に尽くし難い複合形態をした新種のより新規な怪物を導入した。動物と人間の奇妙な部分的複合体の陳列。²

ギブソンは、ボスの生物においても、やはりそれが、ヨーロッパの中世も終わりに近づいてきた時代に基づいた民間伝承、写本装飾、宗教体験が大きな創造の源であったとしている。彼は、ボスの生きた時代からそれを論じ、古代、そしてヨーロッパ以外の社会、そして現代の思想をボス作品に当てはめることを排除した論を組み立てた。今日において、それらはボス研究の柱となっていると言っても過言ではない。

ギブソンがヨーロッパの視点から、ボスの生物を論じた一方で、別の視点から論じる美術史家も存在した。それが、ユルギス・バルトルシャイティスである。彼はその著作において、ボスの創造したボスの生物たちを高く評価している。

ヒエロニムス・ボスの奇形ほど細部が正確でしかも全体が奇怪なものはいない³

彼はこれらを、形態学、ヨーロッパとそれ以外の地域との文化交流史の面から探求していった。彼はボスの生物を、前述した「悪魔」や「怪物」などの言葉で当てはめるのではなく、「奇形」と表現した。「奇形」は「deformed」または「deformity」「freak」と表し、「奇怪」は「strange」「mysterious」「eerie」となる。「deformed」は辞書的な意味として、「形のくずれた、奇形の、ぶかっこうな」という意味と、「醜い、いやな、不快な」という意味を持っている。バルトルシャイティスは、ボスの生物たちに、固有名詞をつけることを避けたのである。あくまで彼は、それらを「形」としてだけ見た。それは、前述したヨーロッパ的視点だが、ボスの生物たちを「特性」や「性質」で見ていたこととは正反対で、そこには大きな隔たりがある。バルトルシャイティスはボスの生物たちに「姿形」が酷似したものが、ヨーロッパ以外の地域に存在していることを指摘した。その範囲は、オリエントや東アジアにまで及んでおり、それらの範囲はギブソンが、グロテスク装飾までで追うことを辞めてしまった、ボスの生物の起源をそれ以前に求めることで解決しようとした。

バルトルシャティスは何故、そこまでしてヨーロッパの画家であるボスの表現の起源を、ヨーロッパ世界以外から求めようとしたのだろうか。それは彼の生涯が大きく関わっていると、私は考えている。

バルトルシャイティスの生年月日は明らかにされていないが、『アベラシオン』の共訳者種村季弘氏は「19 世紀もぎりぎりには遡る」という表現をしている。没したのは 1988 年 1 月 25 日に 85 歳であったことから、生年は 1902 年～ 1903 年の間とされている。出身は帝政ロシアの支配下にあったリトアニア。同名の父はロシア象徴主義運動の担い手であり詩人であった。彼は幼い頃から父親の影響で様々な芸術家、特に舞台に関わりのある者との交流が盛んだった。1920 年代初め頃、ドイツ経由でパリ北駅に降り立ち、1924 年末には美術史家アンリ・フォション（1881 年～ 1943 年）との出会いを経験する。それ以来バルトルシャイティスは、当時ソルボンヌで中世美術の教授職にあったフォションの講義に通うようになった。ある時フォションから研究発表を課せられた彼は、ためらうことなく「美術における身振りの分析」をテーマに選んだ。この研究にフォションは、学士号も手にしていないバルトルシャイティスに学位論文を書くように奨め、それが 1931 年の『ロマネスク彫刻の装飾文体論』に結実することとなった。

バルトルシャイティスの目は常に「辺境」に向けられていた。特にグルジアやアルメニアの中世美術については、ロマネスク美術との形体的な呼応が対象となった。その成果は

『アルメニアとグルジアの中世美術に関する研究』（1929 年）にまとめられた。「辺境」が彼の研究人生の中で大きなキーワードとなっており、バルトルシャイティスにとっては、非ヨーロッパとは、常にヨーロッパよりも身近な存在であり、その出生において大きな影響を及ぼしたことは言うまでもないだろう。

ボスの生物の中でも最も多いのは、本来あるはずの部分に本来ないはずのものが存在している、反対に何かが欠損してしまっている、または本来あるはずの位置からその部分が移動してしまっているというものである。それらの方法で作られた生物は《聖アントニウスの誘惑》に描かれている。このような生物は大抵ボス作品の中で、「地獄」か「悪魔が登場する場面」に登場している。バルトルシャイティスはボスの生物の多くは「グリロス」という存在であると述べている。では、そのグリロスとは一体どのようなものなのだろうか。

グリロスには、その姿形には様々なものが存在している。グリロスの表現は、古代ギリシア＝ローマ時代にまで遡る。この時代には、二つの貌が存在し、まず一つが「神と人間の世界」、もう一方が「幻想的な生き物の世界」で、後者の世界に生きる生物たちは、遙か彼方からこの世界にやって来ており、多くは種々の身体、雑多な本性を交配して生まれてきたものたちだった。それらは出自もバラバラで安定した調和が崩された瞬間に姿を表した。

またグリロスの言葉は、ボスの蒐集家によって、近代的な解釈で受け入れられた。グリロス自体、けして古代の遺物や、異形として蘇った霊などではなく、近代的な一つの表現方法だった。ボスはそれらを積極的に取り入れた。これは他の中世からの流れを汲んだ画家たちにはないものだった。

ギブソンにおいても、グリロスについては「古代」や「非ヨーロッパ社会」を用いて論じてはいないが、ボスの暮らしたス・ヘルトヘンボスという町の風土にも、これらを生み出す要因があったと指摘している。それは町の中心であり、信仰の象徴である聖ヨハネ教会である。教会には、聖なるものを祀る一方で、扶壁（バットレス）には、奇妙な生物たちがまたがっており、それがボスの靈感を刺激してきたのではないかと記している。

そのようなグリロスの中でも、特異な形態を持つものがある。それらは、鎧が自我を持って動き出してきたような生物、生物自体が鎧で覆われてしまい、ロボットのような外見を持つもの、人間の耳にナイフがついた戦車、地獄に墮ちてきた罪人を呵責する楽器自身などが存在している。彼らは自然界ではけして生み出されることのない雑種たちである。

バルトルシャイティスは、この兜と生物の雑種たちの起源を、やはりグリロスの中に見出した。古代の神々や戦士はしばしば獣の仮面を被っている。どの場合であっても、人の頭に動物の頭が被さる。戦士がこの武具を被ると、自分自身

のものであるところの複数の頭を持つ神に変身することが出来たという。頭の周りに集められた面相がそこへ有機的に組み込まれ、またあるときは、面貌がそれに被さった。そしてそれらは、怪物と一体化して見えるほど上手く加工されているか、その怪物の特徴を正確に捉えられるほど上手く処理されていた。彼はこれらを「人の姿を借りたグリロス」とした。古代の鎧にはよく獣が載っており、それらを具備すれば誰でもグリロスになることが出来た。

ボス没後にも、第二のボスとして名声を得たブリュエゲルが、こうした生物を作ることに余念が無く、彼の作品の中にも、腕を持った水差し、足を四つ持つ樽、人間に見立てた建物と風車、貯金箱と争う金庫などが登場する。そして彼らが登場することで、無機物と生物を隔てていた世界は取り払われた。人造の物体も自然の物体の後に続き、生命ある被造物として敵陣に加わった。ボスとブリュエゲルの創造したそれらの生物は、人間に対して反乱したのである。

バルトルシャイティスは、これらの生命ある器物の存在を制作方法でしか触れておらず、何故ボスがこれらを創造するに至ったのかということについては触れていない。やはりこの起源にもス・ヘルトヘンボスの町が関わっている。中世末期はネーデルラント全体で、急速に都市文化が発達した時代であった。その際、ス・ヘルトヘンボスは、ブリュッセル、アントワープ、ルーヴァンと並ぶネーデルラントの四大都市の一つであった。聖ヨハネ大聖堂を中心とし、主教文化が花開き、敬虔主義を掲げ、静かな精神生活を求める「新しい信仰（デヴォティオ・モデルナ）」の宗教活動にも組み込まれ、ラテン語学校においては人文主義の香りも高かった。そして宗教活動以外でこの町の発展を支えたものは何か。そしてそこから見えてくるのは、この町の二面性である。まず、オルガンの製造や組鐘の鋳造といった音楽文化の拠点としての面、次に、同じ施設で大砲やナイフなどの武器の鋳造を行う、工業都市としての一面を持っていたのである。「音楽」と「武器」。この二つのキーワードから、ボスの生物を見ていくと、あることに気が付く。《快樂の園》の「地獄」の場面に登場するナイフと耳の戦車、そして「音楽地獄」と呼ばれる拷問を行っている楽器たちであり、この画面だけで、ス・ヘルトヘンボスの二面性が表現されているのである。これは偶然であろうか。いや、そうとは言い切れない。何故ならボスは、実体験を実際の画面の中に落とし込んでいるからである。

それは同じく《快樂の園》の「地獄」の場面。画面上部で火災が起こっているのが分かる。これはボスが幼少期だった頃に、ス・ヘルトヘンボスで大きな火災が起こった際の記憶を基に描かれていると言われている。その火災でボスは、両親が購入した家を失っている。

これらの例から、器物と生物の雑種として作品の中に蠢くボスの生物たちは、ボス自身の記憶、そして彼を取り巻く環境を背景として生まれてきた可能性があるように考えること

が出来る。さらにそれらにグリロスの手法を応用して、彼独自の表現として昇華したのではないだろうか。

またボスの作品の中で、「巨大化」という現象がよく起こる。ここでは自然の摂理に反した比率が適用されている。

ボスの作品の幻想部分を、「シュルレアリスム」と取る動きは、シュルレアリストたちによって行われた。しかし、それは描写としてのデペイズマンや、サイズの逆転よりも、専ら「白昼夢」的な幻想として語られることが多かった。それはシュルレアリスム的な考え方というよりも、「さかさまな世界」として読み解くほうが、ボスの創造には近いだろう。

美術の中でも、動物の擬人化は古くから行われていた。「さかさまの世界」は、ジョージ・オーウェルの『動物農場』（1945年）のような、弱者と強者、支配する者と支配される者、その本来の関係を逆転させる手法として用いられる。

グリロスも、器物と生物の雑種、そして擬人化された動物は、本来の自然の摂理に逆らった存在であり、彼らが生きる「地獄」や「夢幻」は、不安定な世界として、ボスの祭壇画にはそれが溢れ返っている。また「さかさまの世界」の文脈は、ボスの生物の全てに当てはまる言葉であると私は考える。「地獄」に溢れ返るグリロスも、器物と生物の雑種も、擬人化された動物も、全てがさかさまになってしまったのが、ボスの描き出した世界なのである。

ボスはこのような狂乱状態の「地獄」の中、人間を呵責するのではなく、呵責する他のボスの生物に加担することせず、ずっと鑑賞者を見つめている存在がいる。それが《快樂の園》の「地獄」に佇む「ツリーマン（木男）」である。ツリーマンは、ボスの生物の代表であり、その存在感は圧倒的なものがある。

このボスの生物は一体何か、「樹木」か「人間」か。研究者の間では「ツリーマン（木男）」という名称で呼ばれ、しばしば議論的となっている。

このツリーマンは、アルベルティーナ美術館の素描は《鍊金術（風景のなかの樹木人間）》の中に、自然の中に佇む存在として描かれている。またこの素描の中のツリーマンは鍊金術師との関係があるという説もある。ボスは、「樹木」という存在に並々ならぬ関心を抱いていたのは、ベルリンの銅版画のキャビネットに残る《耳を澄ます森と見つめる野原》の素描でも明らかである。

ツリーマンと鍊金術を結びつけ、解釈がある一方で、あくまで装飾文様や、古くからある伝承によって、樹木と人間の繋がりの解釈を試みたのが、バルトルシャイティスである。彼は、世界各地で人頭樹の表現が存在していたとしている。また彼は、ツリーマンだけではなく、《聖アントニウスの誘惑》に登場する他の樹木人間なども全て含め、「樹木霊」と称した。ヨーロッパにおいて、樹木霊は聖なるものや妖精と呼ばれるものが宿ると考えられていた。しかし、ボスの生物たちにはその性格は認められず、バルトルシャイティスによると、彼の樹木霊は地獄の一団の一員であるという。

樹木人間のイメージに近いものが、当時巷に溢れ返っていた。それは当時ヨーロッパで流行した、聖アントニウス病（麦角病）などの奇病によって、手足を失う人が多かった。ボスは冷静にそうした人々を観察してスケッチにも残している。

聖アントニウス病は、発症源がアルプス山脈より北の地域に限定された病気であった。この病気は麦角アルカロイドによる中毒が原因で引き起こされ、細菌感染したライ麦でパンを作って食べると発症した。しかしこの原因も17世紀も終わり近くなって証明されたもので、当時は原因不明の病気であると人々に畏れられていた。発症すると神経をやられてしまうため痙攣性の発作に襲われ、四肢の末端が焼けつくように痛んで膨れ上がる。進行すると壊疽になって崩れ落ち、最悪死に至る病気であった。手足が変形するという症状は、ハンセン病の重篤な場合と似ており、患者がどちらに罹患しているのか分からない場合もあった。

ツリーマンの下半身の二股に分かれた脚のように見える幹には包帯か布のようなものが巻かれているのが分かる。そしてその包帯の下から、わずかに血のようなものが見える。ただの樹木が血を流すだろうか。やはり、ボスは、人間を樹木の形にして描いたのだらう。しかも、そのモデルはボスの周りに多くいたであらう、病気の患者たちだとするならば、ボスのような敬虔なキリスト教の信者にとって、彼らは「地獄」や「夢想」の中に出てくる生物と同一だったのかもしれない。当時、病気により神罰が下ったと考えられていた人々を、ボスは蔑んでいたのか、それとも哀れに思っていたのか、それはボス自身にしか分からないことではあるが、晩年、ボスは病名こそ明らかにされていないものの、流行り病による病死であったことが記録されている。

私は、ボスがツリーマンを描いたのは、人間の「奇形」として描いたわけでも、「悪魔」として描いたわけでもないように感じる。ツリーマン自身がボスの肖像画であるという説はあながち間違いではないのかもしれないと考えている。肖像画とまではいかないが、おそらくツリーマンに自分自身を重ねていた部分はあっただろう。

ここまでボスの生物がどのような性格を持ち、彼らの起源がどこにあるのか、ということを探ってきた。ギブソンを代表する美術史家たちは、ボスの芸術の根源を「ヨーロッパ世界」に求め、その一方でバルトルシャイティスは「非ヨーロッパ世界」「古代」にその起源を求めた。フレンガーの説は、いささか物的証拠が不十分なものの、ギブソンとバルトルシャイティスを繋ぐ中間地点の論と言っても良いだろう。ボスの生物は古代から世界各地に散らばっていた、神々、印章、民間伝承が、15世紀という世界の門戸が開かれた時代と同時に、ヨーロッパに伝わり、同じくヨーロッパにあった神々、印章、民間伝承の中に生きてきた生物たちと入り交じって生まれてきた存在であると私は考えている。そしてこれこそが、世界中の人々を惹きつける、最もたる理由ではないだろうか。

1. TWalter S.Gibson, "HIERONYMUS BOSCH," First published by Thames and Hudson, London as © 1973 by Thames and Hudson Ltd.,London. 邦訳ウォルター・S・ギブソン、訳佐渡谷重信『ボス 光と闇の中世』美術公論社、1989年。「まえがき」P1。
2. 同書、P79～P80。
3. Jurgis Baltrusaitis, "Le Moyen Age Fantastique:Antiquites et exotismes dans l'art gothique," Flammarion, Paris, 1981. 邦訳ユルギス・バルトルシャイティス、訳西野嘉章『幻想の中世Ⅰ ゴシック美術における古代と異国趣味』平凡社ライブラリー、1998年。「第一章 ゴシックのグリロス」の「第五節 中世末期におけるグリロス」P57。

矢野 純子

YANO, Junko

女方論

女方の技術と表現がもつ超越性

The theory of onnagata

The transcendent characteristics of the technique and the expression of the female role

本論文では、日本芸能の一形態である歌舞伎における表現様式の一つであり、歌舞伎に見られる、男性が本来自身が有する性の境界を逸脱し異次元の性である女を体現する「女方」に注目し、研究に取り組む。男性が女性を演じるこの特殊な姿態の表現様式に着目し、本来の性とは異なる性を表現する為に、役者が会得しなければならない芸態の把握とその構造の分析を行い、女方芸の体系を明確化していく。女方が作り上げる女性像の把握を通して多様な女性表現の背景にある役の精神性の分析を試み、歌舞伎における女方の存在の特異性がいかなるものであるかを検証し、女方芸の本質の所在を見出すことを本論の目的とする。

第1章 女方形成の変遷

本章では限定した期間における女方の展開の姿態を歴史軸にそって検証し、女方がいかなる女性像を演じる役柄として存在しているのかを述べ、その芸術的特性の考察を試みた。女方の芸術性を提示するため、本章は大きく三節に分けられている。

第1節「歌舞伎の近世芸能としての特質 一芝居町と遊里、二つの悪所の連関性一」では、女方の展開を検証する上での前提として、女方の様式及び表現、その芸術性の形成に普遍的に遊里という悪所の娼婦空間が影響していることを提示し、歌舞伎を構築する重要な要素として遊里の世界観が常に並列的に存在するものであったことを述べた。

歌舞伎及び遊里は、その商業内容と職掌は異なるものであったが、それらが存在する場所の性質と歌舞伎の担い手である芸能者と肉体を売る遊女らの社会的立場には類似的な共通点がある、という点において歌舞伎と遊里の連関性を提示した。

江戸期において、芝居（歌舞伎）と遊里は町民が生活を営む日常社会とは切り離され、区画整備された限定的な土地の中に置かれ為政者の監視下にあった。歌舞伎であれば芝居町、遊里であれば吉原など、生息地域を強制的に指定され、彼らが住まう土地は、江戸町民や為政者から「悪所」と呼ばれ、都市空間の中における異空間として存在していた。

芸能者や遊女らが都市の中で極度に忌避される立場に置かれた要因の一つに、彼らの社会的地位の低さがあった。遊里は「『古来畜生といふ』¹ 人種が住んでいたところ」芝居は「『河原乞食』の世界」² と形容されるように、遊女や芸能者を生業とした人々は当時の社会の階級制の中でも最も地位が低く、それは畜生以下で「非人」または「賤民」と言われる部類に属し社会制度において人間として認められていなかったのである。芸能者と遊女は、階級社会における底辺に属する人々であり、ゆえに常に賤視の眼差しを送られてきた人種であった。

「悪所」という日常から隔絶された異空間という性質を共有するだけでなく、芝居町と遊里は、一見その商業形態の違いから別個の世界が構築されているように見えるが、これら二つの空間は虚構性、享楽性、祝祭性といった性質に共通点を見ることができる。

それだけでなく、遊女と芝居は歌舞伎の初期の頃から為政者により強制的に分断され生息域を定められたので、実際には二つの世界が交わることはなかったが、芝居において遊里の世界が切り離されて展開されることはなく、むしろ歌舞伎の一大芸術要素として発展して行く。

特に女方は、遊女らをその様式を構築させる上での規範とし、模倣したことによって生まれでものもであった。

遊女は、女性という生身の肉体を用いて恋愛を売ることを生業とし、非日常的な世界の演出を専売とする接客のプロである。遊女は男性に一時の虚構的な悦楽を付与するための訓練を行い、自然の肉体を否定して遊女の肉体へと矯正し自らを造形していくものであった。この非日常的な女性の姿態は、いわゆる願望という実態のない観念から造られたものであるが、遊女が付与するものはこのような様式化された虚像だけではない。それは肉体という超現実的な性をもって付与する快楽である。日常の中においては存在し得ない虚像的な存在でありながらも、確かな絶対的な感覚をも与えて異次元を演出できるのが遊女という女性なのである。

女方が規範とした女性像は、最初から実社会には存在し得ない特殊な女性であった。女方が女性を表現するためのあらゆる修練は女性が遊女になるための矯正とある種の同

一性を有していると考えられる。

以上のごとく、歌舞伎は遊里や遊女といった非日常的な虚構を売り物にして、限られた空間と刹那的な時間の中で実社会にはない享楽と快楽とを一時的に付与する悪所と言う名の別天地で育成された世界を、その芸能の構築に反映させ、独自の芸術性を果たせたということを伺うことができた。

その上で、第2節「女方とは一様式の成立変遷一」では、歌舞伎が黎明してからのち、「女方」とする女性役を専門に担当する役が歌舞伎の舞台を構成する一役柄として構築されるまでの、この様式の形成期に着目し、その間、いわば女方の初期的姿態からいかなる様式的特徴と表現形態をもつ存在であったのか、その舞台表現の展開を追い女方がいかなる芸術性をもった存在として構築されていくものであるかの考察を試みた。

女方の始原的姿態は歌舞伎の時代区分からして1603(慶長8)年のお国歌舞伎から確認することができる。男性狂言師が女装をして、かぶき踊の「茶屋遊びの踊り」に茶汲女として登場したのが女方の初期の姿として確認されている。

若衆歌舞伎の時代(寛永6〈1629〉年～承応元〈1652〉年までの25年間)には女方の祖とする役者が輩出され、女性役を得意とする役者が出始める。この時期に女方の始祖とされる人物が二人記録されている。村山左近(生没年不詳)と右近源左衛門(生没年不詳)の両名である。村山左近は寛永19(1642)年の村山座にて、「髪をうこん色の練絹で長く包み、女装で、短冊をつけた花の枝を持ち、三味線入りの唄で踊りを」³ 披露している。右近源左衛門については「七つ子」と呼ばれる狂言の小舞を舞った記録が残されている。「うちわ」を持ち、三味線の伴奏を用いて舞を舞ったとされている。両名に見られる共通点は、うちわや装飾の施された枝などの小道具を用いて、三味線による伴奏をつけたところといえる。加えて狂言の小舞を舞った源左衛門の記録からすれば、従来の狂言では用いられない小道具や楽器を使用し、当代の風俗である歌舞伎調を取り入れてやつて舞うといった趣向を取り入れた点に、芸能の独自性の開拓を志す歩みがあったことを表すものになっている。

若衆歌舞伎は若衆と呼ばれる成人前の容姿の美しい男子ばかりで組織された一座で(男女合同の出演もしばしばみられる)、その眼目は美少年による舞や小唄踊りなどの舞踊であった。この期はおどりを主とした舞台であったが、狂言筋の流入により、舞台内容にも変化が生まれた。女性役の男優の舞踊を眼目とした筋立てのある舞台も組まれるようになる。加えてこの期に後の女方の専門芸となる放下芸の軽業が流入する。

承応元(1652)年に若衆歌舞伎に停止令が出された後は野郎歌舞伎(承応から延宝期までの〈1650~70年代〉の30年間)に移行し、この時代に歌舞伎の役柄の基盤的な形態(若女方、若衆方、立方、敵方、道外の五種の役柄が成立)

が整えられたとされており、女方が演じる女性の役にも一定の特徴が見られるようになる。

野郎歌舞伎では、狂言を構成する上での役柄の基礎が形成され、役柄としての女方が成立し、女性を演じる男性役者は「女方」として認識されるに至る。

古くはお国歌舞伎の「茶屋遊び」にその狂言の脈を持つ、茶屋遊びの趣向を取り入れた一連のパターンをもった「島原狂言」という演目が披露されるようになる。この演目の眼目は太夫が客に舞を披露するところにある。「女形舞の所作」⁴がこの演目の眼目であり、茶屋遊びの場を設けたのは、女方扮する美しい遊女役の舞を見せるためということがわかる。女方の容色性を強調する展開が狂言に仕組まれ、効果的にそれをみせる形態ができあがる。加えて、後の怨霊事に欠かすことのできない軽業事を披露する女方も登場し、女方の特技とされる所作事や怨霊事の初期的姿が見られる。

野郎歌舞伎時代に活躍した女方役者の姿態には、後に女方の専門芸とされる所作事や怨霊事に欠く事のできない軽業事の初期的な演技・演出、技術もみられた。

「初期歌舞伎に女方芸を注入した功績者」⁵と評され、「七つ子」や「海道下り」などの舞踊を中心とした芸風をもった右近源左衛門や「所作事と女方芸とを開拓して行進者に指針を与へた功績者」⁶で、舞踊に長け、道行の演目(河内通い)を得意と玉川千之丞(生没年不詳)などがあり、特に千之丞は「千之丞曲を触(つく)るに、軀見の鏡を起て我とその品を鏡に写し、人のみるさま心の移るやうを考えて女性の姿をよく分別せしゆへ也」⁷とされるように、女方として女性美の表現を追求し、自らの美貌を印象的に誇示する技術を心得た役者であったことがわかる。

女方が役柄として成立する過程を見て行くと、男性の性の上に女性を想起させる虚構の性を上乗せし、一つの肉体に二つの性を内包させ実と虚の性を介在させた単なる人間とは異なる姿態に美的価値を見出したのがこれらの時代であり、そこに女方という特殊な様式を醸成する基盤的な価値観が形成されるものと考察した。

第3節「女方が演じる女性像とその特徴」では、歌舞伎を構成する一役柄として形成された女方が演じる女性の姿を考察し、その表現の特徴について述べた。

歌舞伎初期において女方は「若女方」と「花車方」という二つの役柄に分類されていた(この二つの役柄の分化は既に野郎歌舞伎の代から確認されている)。この若女方と花車方、双方の役の特性の違いは年齢にある。若女方で演じられる役は、10代後半から21、2歳までの年齢の若い女性を演じ、それに対して花車方は、20から40歳頃までの娘盛りを過ぎた成人の女性を演じる役者をさしていた。

次は役の表現の特徴について論を進めた。女方の役の中から若女方が演じた傾城・姫の二役と、花車方が演じた女武道を考察し、それと並列して女方が演じる女性役のそれぞれの女性像の特徴と各役の様式を考察し、女方がこれら

の女性をいかなる技術や形、性根で表現しているかの検証を試みた。

傾城（遊女）の特徴は、真心から男を愛する女であるというところにある。実際の傾城は擬似的恋愛を職業としそこには「実」がないのが相場とされている。しかし歌舞伎に登場する傾城は命がけで愛人の出世をはかる強かな女性として描かれることが多い。

傾城は歌舞伎狂言の中でも縁切物狂言の系統に多く登場する。そこでの趣向が、傾城が真意を隠して愛する想い人に別れを告げる「愛想づかし」と呼ばれるもので、これは女が思う男に心にもない悪態を吐く一連のシーンとなっている。この趣向は、仕事と自身の感情の間のジレンマに堕ち入るところに、戯曲性を見出したものであり、その心胸の葛藤が中心となる。「実」から異性を思うひたむきな心意気をもった人物として描かれることで、女性の信念の強さの一端を表現しているのだと考える。

次に姫役を検証する。歌舞伎の女方の中で、10代の少女を演じる役の一つがこの姫役である。この役はまず若さ、美しさ、恋への一途さ、無垢といった性質に加えて、さらに高貴さを兼ねそなえた役として単なる娘役とは区別される。姫は恋に生きる女性として描かれ、逆境の中でも恋に一途に生き抜く姿で表現されるのがこの役の特徴となっている。

姫を演じる上で役者に要求されるのが、品格、おぼこさと色気、義太夫狂言であることがほとんどであるために様式性、この四つが役者には要求される。加えて女方は総じて控えめであることを心得とせねばならないが、特に姫や娘役は控え目に行動することを要求される。

しかし一方で、恋に生きる女性としても描かれることから、対の性格を内包しているところにこの役の特徴があり、姫という可憐な印象を覆す演出が仕組まれることも多い。

姫の性質の変化がいかなる姿態で舞台で演出されるものであるか、実際の舞台で見られる「三姫」の演出から実態を考察した。姫役の中でも大役な姫は総じて「三姫」と言われる。〔本朝廿四孝〕（通称十種香）の八重垣姫、〔鎌倉三代記〕の時姫、〔祇園祭礼信仰記〕（通称金閨寺）の雪姫がそれである。恋愛に対してひたむきで積極的な性格をもつのが三姫に共通した特徴で、困難や逆境に置かれながらも想い人と添い遂げ、それを乗り越えようとする強い信念をもった女性達でもある。このような姫たちの強い思念の演出は極めて非人間的な力によって表される。いわゆる、超常現象といった説明不可能な奇跡を呼び起こし人間の力を超えた常軌を逸する力を姫に付与するのである。三姫の中でも人知の範疇を超越する奇跡を繰り広げるのは八重垣姫と雪姫となっている。

八重垣姫が起こす奇跡は、許嫁勝頼の命を救わんとする一念が、姫に狐火という霊力を付与し、凍った湖上を渡る力を与えるというもので、雪姫の奇跡は、桜の木に縛り付けられ捕われた雪姫が、地面に落ちている花びらを足で集め、

唯一動かすことのできる爪先で鼠を描く。するとその鼠に魂が宿り、姫を始め捕われていた者たちの縄を食いちぎるというものになっている。

次に女武道で演じられる女性は、女性としては異例の武道や武芸に長け、その腕は男性顔負けの強さをもち、かいがいしくもお家のために働きかけるところにその魅力がある。武術に秀でた役であっても、女性らしい慎ましさや優しさがなくてはならず、見た目が強くなることで女らしさを失ってはいけない、というのがこの役を演じる上での心得となっている。

この女武道が登場する舞台は複数あるが、その中でも女武道を代表する舞台と役は、〔彦山権現誓助剣（ひこさんでんげんちかいのすけだち）〕のお園や〔和田合戦女舞鶴〕の板額（はながく）が上げられ、女方でありながらも立廻りを披露する場面がある。

第2章 女方の芸

第1節「女方の芸と演出 一男が女を表現するための身体の構築：おどりと心得一」では、女方が舞台上で女性を表現するために習得する舞踊の内容がいかなるものであるか、その修練の過程や技術を検証した。加えて、女方において、舞踊がその様式の専門芸として認識された経緯を考察し、いかに女方が舞踊の展開に影響を及ぼすものであったかを論じた。

舞踊は女方の専門芸との認識があるように、女方にとって舞踊の習得は必須事項である。歌舞伎役者の修行過程において、女方立役問わず誰も舞踊の修練を重ねる。ことに女方が単なる女装趣向を逸脱し、舞台上で女方としての確固たる芸術性を獲得するには、独自の技術が必要となる。そしてその根底的な支柱となるのが舞踊とされている。

まず本節では、歌舞伎役者の身体を構築する歌舞伎舞踊の技術である舞踊の基本姿勢と特殊技術について提示した。体の要であり軸の部分である腰を安定させる基本姿勢である「構え」、見るという動作を現すための「目使い」、様々な人物像（性別・年齢・職業）や人物の心象心理を現すための「手と指使い」、拍子や囃子の舞台音楽のリズムに合わせ足で舞台の床を踏むまたは踏み込む動作と役によって異なる足の運び方、歩き方を習得することが要求される「足拍子と足どり」がそれである。これらの四つの基本姿勢を元に、歌舞伎の身体が構築されていく。

次に特殊技術の姿態の提示をおこなった。歌舞伎舞踊を構成する特殊技術のメインとなるのが「振」である。振は物真似の精神を根幹に作られた動きとなっており、この振の精神をもとに、多岐に渡る表現技法及び演出が形成され役者はそれらの技術の会得を目指すものである。

以上が、歌舞伎舞踊を披露する上で踊り手に体得が要求される基本及び特殊技術となっている。

上記の通り舞踊は、歌舞伎役者の身体性を構築する基盤

的技術を身につけるための機能的な要素をもっている。特に女方にとって、女性の身体や女性美を会得し、女性の生活様態を身につけるための手段と機能として舞踊は有効に働くと言えるだろう。なぜなら舞踊の所作は物真似の精神によって実社会に暮らす人間の動きを写実的に模倣した振りであり、女方が現す女性には、実際の女性感、いわゆる生活感をいかに見物に実感させられるかが要求されているからである。

女方は女性らしい生活様態を身につけなければ女性という性を演じることができない。女方自体が虚構を前提としても、リアルな女性の生活感を表現することが求められ、実社会の女性らの立ち居振る舞いや生活様式の模倣が不可欠であった。それらを歌舞伎における演劇的・舞踊的技術として集約されたものが、「振」であり、歌舞伎舞踊であった。その為に、舞踊は女方の肉体を支えるものであり、生活自体が芸の問題とされる女方の特殊な生活様式の基本を支えるものとなっている。

虚の世界を構築する身体は、その反面で極めて現実的な側面から構築され、普遍的な人間から歌舞伎役者という専門家へとその次元を変えるものが、舞踊ということができるのではないだろうか。

次に、舞踊が女方の専門芸と認識された要因を検証するとともに、その過程で実際に女方が舞踊にいかなる展開を及ぼすものであったか考察を試みた。歌舞伎はその芸の母胎に舞踊を置いて出発しているが、その変遷の過程で舞踊が女方の専門芸術としての認識を得ることとなったのはなぜか。

男が女になる、この一点に女方は自らの身体と精神の修練をもって全力で挑むものであるが、女方がかぶき舞踊で獲得する技法の数々のすべてはこの男が女になるということの原理となるものとして発見されていったものである。

女性的なものを表現する一つ一つの動きいわゆる型で身体を制約的に支配し、ありのままの男性の肉体が有する身体性を否定して、動きや肉体の線を造型して行くことに女方は精根を注ぐ。女方は、女性的な美を色気に見出し、歌舞伎における独自の女性美の理念と美的価値の構築を行なって来た存在であるからこそ、女方において舞踊が発展を遂げ、その専門性を高めて行ったということが言えるのではないだろうか。

加えて、女方がこの女性美を生み出すためにその見本とされた女性は、男性に自らの身体をもって享楽を売る遊女である。歌舞伎の女方も遊女をその技芸の形成上で模倣及び手本としていることを考えると、歌舞伎における女方の美は、遊里において形成された女性美の要素が取込まれた物であり、女方が女性を構築して行くという性格はそのまま遊女が売り物としての身体を構築するそれと等しいのである。

次に女方舞踊の表現様式の展開について論じていく。女方が披露する舞踊の姿態が時代の変遷の中でどのような進

歩があったのか、舞踊が女方の専門芸と認識される上での具体的な展開がいかなる姿態であったかの検証を行なった。

舞踊が女方の専門芸との認識を形成せしめたのは、まず第一に「道行」とする舞踊のジャンルをかぶき舞踊の中で展開させたこと。第二に歌舞伎における独自の舞踊形態である「所作事」を展開し、おどりを思い入れで舞い、感情や心情などの個人の内面性を現す所作である振を発達させたこと。第三に「振袖の発達」という衣裳の変容があったことで男性特有の肉体は極端に覆われて、女性らしさを身体の線で表現することが追求されるに至り、加えて喜怒哀楽などの感情も袖の扱いや身体の動きに合わせて動く衣裳の微妙な動きで現すという表現方法が生じたこと。以上の大きく分類して三つの展開が、女方の舞踊の専門家性を向上させる大きな要因となっている。

第2節「人知の及ばぬ特殊な力や現象を現す女方特有の演出」では、歌舞伎の演出で、女性の愛の表現を舞台で現す際、それは女性の一念の嗔恵の凄まじさ、恐ろしさをもって現される場合があった。そして、その女性の姿は「嫉妬事」「怨霊事」「軽業事」によって表現された。これら三つの演出法が仕組まれた場合、その表現の姿態は劇的で、人間の範疇を超えた特殊な力や現象の具現化によって現される。本節では、一念の強さから人知を超越した力を発揮する女性を現す「嫉妬事」「怨霊事」「軽業事」の三つの演技・演出の姿態を検証し、各様式の劇的特徴について考察をおこなった。

「嫉妬事」「怨霊事」「軽業事」のこれらの芸はそれぞれが異なった姿態をもつものであるが、狂言の中では一つの演出系統として形成されている。よってこれらの芸は性根が共有されており、その通底は連関し合っている。よって「事」として分類されているので演出の違いはあるが、各々の演出が段階的、及び技術的に繋がって表現が完結するようになっているのである。

(1)嫉妬事

この嫉妬事は「女としてのやさしさ、男を恋慕する純な心情と裏腹の関係にある内面の『強さ』『激しさ』」⁸の表現が展開され、女性の情念の強さを嫉妬という憎しみや羨望、ねたみなどの逆上の精神の感情の表現を行なうのが、この演技・演出の特徴である。

嫉妬事において、その芸の基準となる演技は、妻あるいは妾などの対抗すべき相手の女性または自身の夫に対して、怒りをこめたせりふを用いた競り合いの演技が見せ場の「せりふ術」。行動様式の中において、嫉妬の感情・心持ちを感じさせる身体使いが要求される「嫉妬の身体動作・行動」であった。加えて、嫉妬事の表現の延長線上にある技巧に「髪梳き」と呼ばれる芸があり、女性の嫉妬心を表現する演出となっている。

(2)怨霊事

『『恨み』『一念』——とくに平素は内に秘めている女の一念の異常な形での顕現』⁹ を見せることを劇の目的に、怨霊事での表現技法は所作事で、恨み辛みを唄った小唄に合わせて、怨霊、死霊、生霊の所作（舞踊）を披露するのが、芸の眼目である。

怨霊事における女の有様は「殺された女の怨霊が、生前の恨み、あるいは死の苦患の恨みを一身に負うて、成仏できぬまま、嗔恚の炎に身を焼いて苦しむ姿・形」¹⁰ をして舞台に現れると服部氏は述べている。この芸の内容は、主として生前に恨みを抱いたまま死んだ女の怨霊や増悪の念にかられた女の生霊が、憎い相手に恨みを述べて苦しめる、というものになっている。

怨霊事の基本的な表現技術は三つあり、恐ろしい形相での演技（顔面表現）、恨みの一念の性根の表現、怨霊という特殊な霊を現すことばや身振りがそれになる。

怨霊事で出現する霊の精神には、凄まじいまでの怨みの一念いわば執着的執念という復讐心や憎悪が存在すが、一方で「幽霊は心苦しく勤むるなり」とあるように、現世への執念によって成仏することができない苦しさを抱えている状態にあることの表現も必要となる。

(3)軽業事

軽業事が歌舞伎で披露されるようになったのは、早い記録で若衆歌舞伎の時代からであり、その時代は後の元禄期に大成する軽業の走りとされる大道芸の一種である放下芸が採り入れられていた。元禄期になると、嫉妬事、怨霊事と並んで女方の代表芸として発展していった。

軽業が歌舞伎へ流入し女方芸として展開した経緯に関しては、郡司氏の『かぶき』の「かるわざの系譜」に記されている。郡司氏いわく歌舞伎で見られる軽業は、蜘蛛舞と言われる曲芸が源流にあって、その蜘蛛舞と一連の芸能である蓮飛びと籠抜けとともに歌舞伎に流入し、初期歌舞伎を代表する表芸として発展していった。軽業は初期歌舞伎を代表する技芸であり、それが特に女方の専門技芸として展開をみせたのは、女方の軽業の技術が嫉妬事または怨霊事という劇的な演技演出法と繋がったためである、というのが郡司氏の見解となっている。実際に元禄期に評された女方の技芸は怨霊事であった。怨霊事において軽業は大きな見せ場であり、女方には軽業の技術が要求されたことは想像に難くない。

それでは軽業事は嫉妬事や怨霊事という場面において、どういった形で表出されるものであるのか。深く思い詰めた人間の感情がいかに激烈なものであるかということを現すのが怨霊事や嫉妬事であり、そこでは人為の範疇を超越した奇怪な力が表出する。その規格外の特殊な力を軽業で表現したのが軽業事である。

嫉妬事においての軽業は、嫉妬心に取り憑かれたことで、

精神のバランスを崩し平静を保ってきた自制心が崩壊した者が見せる常軌を逸した異様な行動やその姿態が軽業で表現される。怨霊事において軽業は、霊魂という人間離れした存在を現す際に披露され、幽霊という人間離れした存在を想起させる動作性を披露する際に、軽業が用いられる。

次に実際の軽業の姿態および技術性について検証していく。歌舞伎における軽業は元々綱渡りを眼目とした曲芸芸能を下敷きに展開された技芸とされている。そのため軽業は、曲芸的要素を多分に含んだ非常にアクロバット性の強い芸となっている。その芸の内容は、高所に張った一本綱を渡ったり、木戸や欄干、屏風の上を伝い歩き逆立ちや宙返りなどの技を見せたり、人の肩に手をついて逆さまになったりと、非常に高度な技術と身軽な身のこなしを要求されるものとなっていた。

以上のごとく、女方特有の芸であり、一念の強さから人知を超越した力を発揮する女性を現す「嫉妬事」「怨霊事」「軽業事」の三つの演技・演出の姿態を検証してきた。嫉妬心を芽生えさせ、怨霊化してしまうほどの女性の強い一念を、劇的な表現で舞台に顕在させたのが「嫉妬事」「怨霊事」「軽業事」でありそこでの姿は、その一念によって嫉妬心や執着心、怨念や増悪などの感情に取り憑かれその結果として、女の深層に横たわっていた欲望や暴力性が一気に噴出した狂乱した姿であった。

このような人知を超えた計り知れない強力な力の会得が、当時の社会制度における女性の弱い立場を逆転する構図を生むものとなっていると考えることができるのである。

第3章 歌舞伎の女性像に見られる女方の本質とは

本章では「女方が生むカタルシスの姿態」とし、女方の専門的な技術によって展開される女方が演じる女性たちの姿から女方が表現しているものの本質がなんであるか、実社会に生きる女性たちには体現不可能なある種の強さをもった女性を女方が演じる事で生まれる女方のカタルシス的姿態いわゆる女性の概念を覆す特殊な表現の姿態がいかなるものであるかを、第一に霊的な力をもって奇跡を体現する「姫」と、第二に女性に人知を超える力を付与する演技・演出類型の一つである「怨霊事」と、第三に実際の女方役者に注目し、その表現性の考察をおこなった。

第1章で、姫役の特性を論じた際に、姫役の中でも最も至難な役とされる三姫には、奇跡を起こす場面があることを紹介した。姫には許嫁を慕う強い想いを秘めた女性としても描かれ、異性に対する思いが発端となり、人知を超越した力を姫に付与する。例えば、〔祇園祭礼信仰記〕（通称金閣寺）の雪姫は、爪先鼠という、桜の花びらの上に爪先で鼠を描いたところ、その鼠に生魂が宿り実体化し、桜の木に縛り付けられていた雪姫の縄を食い切る、という奇跡を体現する。

姫が唯一有する強さは、そのひたむきなまでの想い人を

想うその一念にある。その側面を強調し、力を引き延ばした過程で、それは一時的に森羅万象をも超越する霊力を引き寄せるほど強力な次元へと達するのである。もちろんこの姫の女性像は実際の姫が写し出されたものでも、等身大の女性の心理が反映されたものでもなく、ただひたすら歌舞伎と女方が描き出す虚の女性像である。しかし、一瞬でも女性が万物を上回る力を有するという、実社会の構図を破綻させる瞬間が舞台には写し出される。女方が演じる女性は実際に社会に暮らす女性と相容れるものではないが、男性が演じることによって女性が置かれる社会的立場や倫理観によって蓄積された憂いやストレスなどを浄化し、女性の中に内在される社会のしがらみによって実現困難なさまざまな願望意識を、女方という立場から舞台に体現しているのではないだろうか。

次に検証したのは女性の概念を覆す特殊な表現の姿態は、「怨霊事」である。殺された女の怨霊が、生前の嫉妬の恨みあるいは死の苦患の恨みを一身に負って、成仏できぬまま怒り、憎しみ、怨みに身を焼いて苦しむ姿態を表して舞台に登場させる演出であることは前述した。

女性が怨霊という靈魂に姿態を変えたことで、男性の力を超えると言うよりも、立場を逆転させるほどの力を手に入れることになると考えることができる。しかしこの女性が男性と立場を逆転する構図は、これが単に、女性が怨霊と化したことで男性の力よりも勝る力を手に入れた、という表層的な姿のみを示しているのではない。

江戸時代という幕藩制社会の封建制度下での女性の地位は著しく低いものであった。男性優位社会に生きる女性たちは、「公的無能力者」とみなされ、妻は夫に絶対服従を強いられる立場にいた。女性たちは日常生活を送る上でも「孝行・服従・貞節・勤勉・従順」という道徳的規範によって生活を抑制されてはいたが、その内には秘められた生命力の強さやエネルギーを内包していたと考えられる。閉塞的な環境で生きることを余儀なくされた女性に、内にある精神を解放する場は与えられなかった。しかし唯一歌舞伎においてそれは怨霊と言う人知を超越した形において可能であった。女方を代表する怨霊事という演技術の中に、実社会にある身分制度を破り、男尊女卑の封建体制の秩序を逆転させるとい反体制の意識が、その表現には据えられていたのではないだろうか。

結論

女方はその存在自体は、男性が演じることによって現される女性のイメージであり、決して実社会に存在する女性ではない。しかし、だからこそ女方は実際の女性たちには踏み入れることのできないタブーを犯すことが可能なのである。

女方は単に、歌舞伎において女性の役を担う役割をもった存在というだけでなく、単に男性を喜ばせる存在というだけでもない。それは実社会に生きる女性たちの憧れや、慰

みとしての役割を担っているのではないだろうか。とりわけ、女方が逆転の構図を生み出す際の姿態は、あやめの言うあどめもなくぼんじやりとした女性美とは真逆であるが、人を強く想う姿勢は実社会の女性達とも共有することのできる心理であり、その姿勢は得てして非常に人間臭さをまとうている。女方という存在は、歌舞伎の花として、芝居という嘘を前提とした歌舞伎の中で、観客が求める女性の姿を演じてきた。そしてその中の一側面として、女性が秘める女性の本質や社会的立場からではなく、女性の感情がもつ弱ささえも活写する女方は、実社会に暮らす女性達の救済に一役買っていたのではないだろうか。

1. 郡司正勝『かぶき』(2005) 筑摩書店 p238
2. 同上
3. 渡辺保『江戸歌舞伎史上』(2010) 講談社 p66
4. 鳥越文蔵『岩波講座 歌舞伎・文楽〈第2巻〉歌舞伎の歴史1』(1997) 岩波書店 p49
5. 竹内道敬「右近源左衛門 ―初期かぶき俳優考(二)―」(『演劇学』(1959) 第2号巻) p55
6. 竹内道敬「初世 玉川千之丞 ―初期かぶき俳優考(一)―」(『演劇学』(1959) 第2号巻) p47
7. 竹内道敬「初世 玉川千之丞 ―初期かぶき俳優考(一)―」(『演劇学』(1959) 第2号巻) p50
8. 服部幸雄『さかさまの幽霊』(2005) 筑摩書房 p120
9. 前掲 p113
10. 前掲 p111