

A
B
S
T
[
5
]

目次

面という出来事	金田 晋	6
平面に関するいくつかの挿話	松浦 寿夫	25
「映画のヴィジョンとエモーション——ヴァージニア・ウルフの『シネマ』より」	要真理子	34
*				
面くらった彫刻家	市川 和英	58
制作ノート抜粋	大塚 新太郎	65
床と壁、水平面と垂直面	牛腸 達夫	71
「プラン／2008」	杉木 浩一	77
一枚の紙面から.....。	高木 修	83
面は縁を空間化する	前田 一澄	89

面の地平

面という出来事

金田 晋

はじめに

面を、絵画という次元だけで考えてはならないだろう。キャンバスがあり、壁面があり、画用紙がある。だがそれがそのまま面、ここでは画面ということにならない。画面になる、そのことは、そもそも絵画になることそのことがそうなのだが、世界という出来事の中の、一つの出来事なのだから。私たちは世界に生きている。私たちは世界を創設する。現実にならなければならない、想像的にもそうなのだ。画家は絵画を抛り所にして、世界に発言し、参加してゆく。そのような回路を経て、絵画という出来事に眼を向け直すところから、面への思索を行うべきであろう。

具体的に考えてみよう。画面は事実としてそこにあるのではない。キャンバスや画用紙や板材は、そのままでは物理的で実在的な存在である。画家がそこに絵を描こうとして向かい合うとき、それは画面へと転生する。意識においてそうだというのではない。画家は身体的存在であり、絵筆を握って、絵を描こうとするとき、そこに画面が現出するのである。定立的意識においては、画面はたしかに対象である。だが身体（身体的意識と言って

もよい。）において現出する画面は対象化されることをやめて、絵筆がそうであるのと同じ理由で、身体の延長となる。画面は画家の身体を投企すると言ってもよい。

油彩画家はイーゼルにキャンバスをのせて、立てて描く。だが日本画家は床の上に紙布を広げて、その上を跨ぐ板に膝をついて、真上から直角に色をさしてゆく。それぞれにキャンバスや画布に向かう身体の姿勢が異なっていて、そこに現出する画面も異なってくる。つまり、油彩画の場合、画面は立面図として現出し、日本画の場合、たとえそれが屏風絵や襖絵として起こされることがあっても、基本的に平面図である。日本画が遠近法にそもそも馴染まず、円山応挙の眼鏡絵に観念的な感じがするのは、おそらくその理由によるのであろう。絵巻物もまた別の姿勢を要求する。右上から左下へと走らせる視線の構図は、手元に画巻を広げて、右手で巻き、左手で解いてゆく姿勢に適しているであろう。だから画面を一樣に扱うのは危険である。画面は、画家の身体の投影であり、それに向かい合う姿勢において異なってくる。

私たちが「面」とよぶのは、カンディンスキーの言う「基礎平面」に近く、「画面」とよぶのが慣わしの面である。これまでのべてきた面は、この「面」に属している。だが絵画では、別に点、線と並ぶ空間的図形要素としての「面」があり、点描や色斑に対する「色面」が語られることもあり、また例えば「面分割」、プラン分割などのように、とくに構図法にかかわる「面」の処理法も思い浮かんでくる。そのような「面」の種々相に思いをいたしながら、しかも面、カンディンスキー流に言えば、基礎平面の豊穡さを考察してゆきたい。

1. 「画面意識」の誕生―現象学と芸術の接点

面を美術史の枠の中で考えるのはやめよう。面形成は世界という出来事のなかの一つの

出来事なのだから。

画面意識は19世紀末から20世紀への転換期におこった。その頃、ヨーロッパには表現主義が起り、近代芸術のパラダイムが問い直された。ドイツの各都市でも、世紀末のさまざまな文学や芸術や演劇の運動が起った。なかでも、ルートヴィヒ1世が「イーザル河畔のアテネ」を合言葉に建設したミュンヘンは、多くの知識人、芸術家の集まり、異文化の交錯する重要な拠点であった。むしろミュンヘンという都市が、面であり、芸術の実験と言説が互いに響きあう一つのキャンバスであった。

「芸術のための芸術」を標榜するシュテファン・ゲオルゲが毎年ここを訪れ、ゲオルゲ学派の拠点をつくり、トーマス・マンもここに住んで創作活動を行っていた。リルケもまたここに住まいをもつて活動した。美術の分野でもこの都市を中心にユーゲント・シュティル（「アール・ヌーボー」のドイツ語名）がその輝きを放ちつづけた。シュヴァービンク地区にはロシアや東欧からの亡命者が集まり、その国際的雰囲気の中で自由な制作活動を行っていた。1890年ごろ、人口40万人あまりのこの都市には3000人以上の芸術家が住んでいたと言われる。100人に一人が美術家や詩人、文学者だったということになる。驚くべき比率である。

そうした新しい芸術潮流がここで過激に花開く一方で、20世紀芸術の理論的基礎を築いた芸術理論家も集まっていた。様式史としての美術史学を築いたH・ヴェルフリンは1886年ミュンヘン大学に学位論文「建築心理学序説」を提出し、その後スイス・バーゼル大学とミュンヘン大学をかねもちで美術史講義を行っていた。かれはまた、フィレンツェとミュンヘンを1年の半分ずつ暮らし分けて創作や理論活動をする彫刻家ヒルデブラント、画家マレース、理論家フィードラーとこの地で交友をもちつづけていた。

ミュンヘン美術学校はユーゲント・シュティルの拠点であり、ここにカンディンスキーもヤウレンスキーも、スイスのベルンからきたクレーも通っていた。通りをはさんだ向か

い側にはカフェ・ミネルヴァがあつて、終日美術学生たちで溢れていた。ここがどのように騒然とした雰囲気であつたか、森鷗外の『うたかたの記』によく描かれている。このカフェはまた、隣接するミュンヘン大学の哲学専攻の若手研究者や学生たちが毎週のように研究会を開く場所でもあつた。哲学の学生たちは、おそらく美術学校の生徒たちと交流し、最新の美術情報に接していたはずである。ついでに言えば、クレーもまた、近くにあるビーパー社から刊行される新刊書を自分の絵と引き換えにもらつては片端から読んでいたと言われる。ここでは、制作と理論、歴史と未来が相互に入り組みながら、巨大なエネルギーを発していた。抽象絵画がこの地で起つたのも偶然ではない。

以上、点描風スタイルで、ミュンヘンの世紀転換期の風景をつづつた。その高揚した美的文化の渦中に巻き込まれるようにして、現象学の提唱者E・フッセルは、おのれの現象学的美学的可能性を発見する。1902年夏の日記に、かれは「最初の読者」を得て感動したことを上気した口調で記している。その「読者」はミュンヘンに住んで、カフェ・ミネルヴァの常連客であつたろう。かれらは、当時ドイツできわめて有名であつた「感情移入論」の哲学者Th・リップスの門下生であつたが、フッセル現象学を理解しようとし、ゲッティンゲンを訪ねたり、フッセルをミュンヘンの研究会に招聘しては、現象学的美学への応用にことのほか尽力した。この中からのちに「ミュンヘン現象学派」とよばれる多くの現象学者が育つていった。かれらは多く博士論文のテーマに美学の分野を選んだ。またすすんでヴェルフリンの講義を聴講し、「様式」という考え方に現象学的親近性を認め、みずからも美術史的構想を立てようとした。「様式」という考え方は、物の画面上での現われ方に注目して、はじめて可能になるものである。実際、フッセルは、カントの対象存在への「無関心の美学」に対して、対象の現われ方（様式）への「関心の美学」を提唱した。それは、フッセル自身の孤独なる発案というより、ミュンヘンの現象学のリーダー的存在であつたプフェンダーやガイガーなどとの共同作業によるものであつたはずである。

フッセルはハレで『論理学研究』（1900/01）を、その後はゲッティンゲン大学に移って、現象学の新しい展開に没頭したが、むしろミュンヘンのほうに多くのすぐれた読者を得たと言つて過言でない。フッセルがどれほど自覚していたかは分からないが、あのきわめて厳密な明証性を追求した『論理学研究』も、ミュンヘンのリップス門下の少壮哲学者たちや、まだペテルブルクに居た言語学者ロマン・ヤコブソンたちによって、バイブルのように読みつがれたのである。

F・フェルマンは名著『現象学と表現主義』（1）において、現象学を表現主義の哲学的運動と位置づけた。フッセルは、既にゲッティンゲン大学1904/05年冬学期の講義「現象学と認識理論の主要問題」の第3部で「想像と像意識」という主題を取り上げた（2）。ここで「想像」とはPhantasieの訳で、空想と訳してもよく、不在のものをあたかも現在しているかのように思い浮かべる働きを指すが、それとは区別して、フッセルは像意識Bildbewusstseinという聞きなれない意識を取り上げ。その固有性格を論じ、その独自構造を分析した。これは、内容から言つて、「物的想像力」あるいはもつと端的に「芸術的想像力」とよぶほうが分かりやすいかもしれない。それは事物認識に基づけられた想像力、物に刻印された想像力である。フッセルは、この意識を、知覚（現前する物を端的に把握する働き）と想像（現前していないものをあたかも現前しているかのように、現前化する意識）が重層的に働く第三の複合的意識とよび、芸術活動を支える意識作用と考えた。像意識は三層からなっている。つまり、最底層に知覚の働く像基体があり、これに基づけられて第二の知覚（物の实在指定を排去して得られる純粹現象を捉える作用）による像客体が構成される。この像客体は狭義の像Bildともよばれ、そのなかに像主体が現前化してくるというのである。像主体は、現前しないものがあたかも現前するかのように現前化してくる想像作用の所産である。

フッセルの『イデーエン』第1巻であげた例、デューラーの有名な銅版画三部作の一

「騎士、死神、悪魔」（ドイツ・プロイセンでは約80パーセントのプロテスタント家庭がこの版画を禁欲の家訓として壁にかけていたと言われる。）をここでとりあげて、敷衍してみよう。一枚の銅版画は、知覚対象としての現実の物（単層）や、想像対象としての、たとえば空想（2層からなる）とはちがって、3種の対象層からなる複合的存在である。すなわち、①最下底に通常の知覚において把握される層がある。この層を、フッセルは物理的像physisches Bildあるいは像基体Bildsubstratとよぶ。物理的像としての銅版画は、さしあたり机の引き出しの中の紙挟みにはさんである、印刷用インクの染みついている一定の品質の紙にすぎず、折り曲げてたんだり、下手に扱うと破れたりする、ただの物質である。木炭デッサンなら、紙やカーボン、油彩画の場合には亜麻布や絵の具がこれにあたる。梱包されて、何が描かれているか知らないで運ばれる美術作品は、運搬者にとつてさしずめ、この対象層の安全管理だけが問題となる。②第二の層も、一種の知覚によって把握される。インクの染み（第一の層）ではなくここではハッチングの線が、その黒い線に囲まれて浮かび上がる「馬の上の騎士」、「死神」、「悪魔」などの小さな図形が問題となる。フッセルはこれを像客体Bildobjektの層とよぶ。油彩画の場合、絵の具は第1の層で、色彩が像客体という第2の層ということになる。第3の層は像主体Bildsubjektの層とよばれ、像客体の層において呈示される想像の層である。普通の美的鑑賞においては、像客体をとばしてそこに関心が移ってしまう。「像のうちに」呈示される対象像である。ここでは想像においてであるが、血も肉も備わっている等身大の「騎士」、「死神」、「悪魔」を私たちは思い浮かべる。私たちは、画面左上方に小さく呈示される（像客体としては極小のかたちであるが、像主体としては壮大な都である。）キリスト教徒の理想の都イエルサレムを目指して進む騎士を思い浮かべる。その光景はたしかに銅版刻された紙という実在的な時と所にその成立の場をもちながらも、実在的な時間空間のどこにも場所限定ができない。絵のなかの人物は、たしかにここ（紙の中）にいますが、だどこにいても言え



デューラー「騎士、死神、悪魔」

（1）F・フェルマン著、木田元訳『現象学と表現主義』、岩波現代選書、東京、岩波書店、1984：9

（2）E. Husserl, "Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung", HusserlianaXXIII, den Haag, Martinus Nijhoff Publ., 1980.

ない。この3層から、最底層が順次上の層を基づける fundieren ようにして、銅版画は構成されている。以上が像意識の特別のあり方である。

これまでの芸術理論では、たんなる想像 Phantasie と芸術的想像の区別が明確でなく、だから空想力豊かな人を芸術家に近い人と考えてきたきらいがある。だがフッセルによれば、両者は別個の意識作用ということになる。想像には像客体はない。だが像意識では、像客体が核心的層である。紙やインク等の、物質的品質を見分け、その使用法を熟知している意識が、像意識を支えているのであり、ただ騎士や死神や悪魔を想像するだけでなく、それがどのように線刻されているか、インクの乗り具合がどうかと像客体との関連を見届ける意識が、像意識には必要なのである。像意識は物を格闘する。この現象学の創見が、ミュンヘンの若い哲学者たちに熱狂的に迎えられ、かれらは師リップスから袂を分かち、フッセルのもとへ走るようになった。像客体を構成する知覚意識とは、フッセル現象学においては、實在指定をエポケーして働く構成意識である。

画面に話をもどそう。それは紙や布といった物理的基体と明確に区別され、それに基づけられながら知覚される像客体である。像客体は、物の實在指定から自由であるが、物の存在性格に規定されており（基づけられており）、想像としての像主体をそのなかに呈示してゆく。画面の存在性格についての理論的考察は、現象学によって生成したと言える⁽³⁾。

2. 画面の自立——インガルデンの画像論

フッセルが行った像意識についての構造分析は、ミュンヘンやゲッティンゲンの現象学派だけでなく、その後の現象学的美学にも深い影響をあたえたが、とくにフランスの現象学者サルトルの想像力論を通じて、現象学の想像力論として世界に広められた。だが、そ

の理論の深まりについて言えば、ポーランドの現象学者 R・インガルデンの『文学的芸術作品』（1931年刊）を嚆矢とする。かれはそれぞれに固有性をもつ複数の層の重層性と、それら諸層のポリフォニー（多声響和）に人間文化のあり方を見ようとした。

かれは対象を3種に分ける。つまり、通常の種類法である實在的对象（私が存在しようが、しまいが、そこにある。）と理念的对象（純粹意識によって構成される。）のほか、第三の対象性があるとし、これを意識の志向性において成立する志向的对象 intentional Gegenstand とよび、その代表型として芸術作品を選んだ。フッセルが像意識の中の像客体とよんだ層（像意識のなかの部分的な一層にすぎなかった。）を一つの固有の対象（全体性を持ち、人間文化においてもつとも特徴的である。）として格上げし、志向的对象とよんで、精密に分析したのである。同書によると、志向的对象としての文学作品は4層、①言語的声音形象（語、リズム、脚韻等）、②種々の意義単位（名詞、句、文等）、③描写された対象性（情景、人物等）、④図式化された象面（描写される対象性の自己呈示のされ方、眺望等）の4層からなる重層構造を特徴としている。第一と第二の層は、言語の層であり、ソシュールのシニフィアン（能記）とシニフィエ（所記）に通じ、師フッセルの同様の言語分析とも通じる層である。この二層に基づけられて第三の「描写された対象性（＝表象）」が呼び起こされるが、ここまでは、従来の文学理論と異なるところがない。1960年代、独仏で起った受容美学における先駆的存在としてインガルデンをクローズアップさせたのは、かれが第3層「図式化された象面」を発見したところにある。志向的对象性は、象面 Ansichten をとおして現出するというのである。

いかなる対象も現出する際に、なんらかの現われ方において現出する。石塊があるとして、實在的对象として、それは角度、照明の条件を問うことはない。闇の中でもその存在が失われることがない。手にとって見ることもできれば、裏返すこともできる。ときには割って内部を見ることもできれば、顕微鏡で検査することもできる。理念的对象である

(3) 金田賢、「画面——構図の基底にあるもの」、久野昭編『形態と象徴』、東京、以文社、1979年

概念としては、それは理論的には完全に規定される。だが志向的对象としての石塊は、ある特定の角度から、一定の照明条件のもとでしか現われない。ある面しかおのれを見せないのである。石の凹凸、細部の変化をまるごと見て取るわけにゆかない。石の裏側を私たちは見ることができない。しかもいづれの見え方(象面)も、一つの象面として正当性をもっている。重要なことは、おのれを見せる規定箇所(のまわり)に、また内部に無数の「未規定箇所」をもっているということである。文学作品は、未規定箇所だらけの存在なのであり、スケルトンのようなものである。だがこの未規定箇所は象面の欠陥ではなく、むしろ読者の想像力の発動をうながし、その充填をゆだねることによって、作品充実に読者を積極的に参加させることができるのである。未規定箇所があるからといって、文学作品が不完全ということにならない。それが志向的对象の特性なのである。このインガルデンの「未規定箇所」の作品構造への組み込みによって、従来の受動的な読者像から積極参加の読者像への転換が可能になった。インガルデンは、この志向的对象のあり方を文学作品だけに限らず、人間の生み出す文化・社会的世界にも通じるものと考えていたはずであり、これはじつに意義深長な思想であつたと思われる。象面を「画面」と読み返れば、画面はたんなる平面の域にとどまらず、深い思想性を内含していることが暗示されていよう。

インガルデンは、上記『文学的芸術作品』につづけて、『芸術存在論研究』(前者につづけて同時に書かれたが、ドイツ語版で出版されたのは1968年であつた。)において画像の重層構造を分析した⁽⁴⁾。絵画作品は、文学作品にくらべると物質性の強いジャンルだと思われている。その絵画作品について、實在的对象としてのあり方と画像としてのあり方を峻別することから、かれは分析を開始する。私たちが絵画とよんでいるものは、壁やキャンバスといった基体のうえに絵の具を塗った作物という意味の描写物 *Malwerk* と、志向的对象としての画像 *Bild* に区別されるべきである。前者には、物質的なものの規定性、大きさ、重さ、材質などが数えられるであろうし、画像の支持体としては十分注視してお

かなければならない。だが絵画作品の場合、画像こそが本領であり、そこに重層構造が示される。第1の層は、文学作品における声音形象の層と類比的に、色(實在性としての絵の具ではなく)、線(實在性としての木炭の粉やインクのしみではなく)、かたち、陰影等が属している。文学作品の場合に重要であつた種々の意義単位は、画像からははずされた(画像には、言語的意義に類比的な層を考えなくてよいかどうか、芸術記号論や中世のアイコングラフィの復活が言われる今日、一考を要するが、ここでは問わない)。ともかく、色や線等の多様な要素(第1層)によって第2の層として「描写された対象性」の層が構築される。私たちは、その対象性の種類に応じて、歴史画、風景画、風俗画、肖像画、静物画などとジャンル分けしているが、絵画作品にとつても重要で本質的な層は「図式化された象面」の層である(第3層)。少し短絡的であるが、これを画面と言い直してもよい。画面をスクリーンに見立てて、そこを通して眺められる光景として「描写された対象性」(第2層)が現出してくる。「未規定箇所」は、画像においてより歴然と規定箇所から区別されるであろう。さらにインガルデンの画像論で注目してよいのは、抽象絵画への言及であり、そこでは第2層が削除されて、第1層と第3層だけの2層構造が成立するとされている。第2層は、画像の構造においては必須のものでないとされているのである。

インガルデンの画像論において、面は、たんに物質的支持体としてのキャンバス等と区別される描写対象をその上に描く画面だけではなかった。面は、描かれた対象それぞれの現れ方と隠され方(未規定箇所)が起伏する場でもあつた。それによって、カンディンスキーが指摘した「基礎平面」と対象の色面とをつなぐ論理が構築可能になったと言えるであろう。

またインガルデンの「未規定箇所」の思想には、それを必然とする根拠として、見る側、想像する側が引き受ける身体的制約性が考えられていた。身体的主体の志向性は現実的な対象をも想像の対象をも、未規定箇所を抱えるという仕方ではしか統握できないという、人

(4) Roman Ingarden, 'Untersuchungen zur Ontologie der Kunst', Tübingen, Max Niemeyer, 1968.

間実存への深い洞察が、かれの思想に秘められていたはずである。

3. 面——身体の張り出された皮膚

だがフツセルの像意識論もインガルデンの画像論も、画面を考えると、それをスクリーンや窓にたとえる近代絵画の基本図式から離れていなかった。それはフツセルの最晩年の弟子であり、フライブルク現象学派の指導者として第2次世界大戦後の世界の現象学ルネサンスを牽引したE・フィンクの画像論「現前化と画像」⁽⁵⁾においても共通している。

だが、面はそのように、私に対して対向的なものであろうか。たしかにデューラーの『透視画法階梯』にある挿図「透視画法の四態」などを見てみると、画面は、物質的な設備で、ただ前方に立てられたスクリーンのように見えてくる。だが、たとえばカンディンスキーの次のような告白にも似た証言は、私たちに画面を内のもので感じさせる。「しかし、芸術家ならだれでも——たとえ意識しないにせよ——まだ手を染められていぬ基礎平面の〈息吹き〉を感じるし、また、彼は——多少は意識して——このものに対して責任を覚え、このものを軽率に扱い傷つけることは一種の殺害にほかならぬと、悟るとだけは確かに言えると思う。芸術家はこれの〈受胎させる〉」⁽⁶⁾。画面は、人間実存にさらされた、それ自身実存的な世界の出来事である。フィンクもまた「現前化と画像」において人間実存の「自我分裂」を示唆している。「画像現象の窓構造の基礎にじつは画像鑑賞者固有の〈自我分裂〉がある。第一に鑑賞者は、画像全体が……所属している現実的世界の主体である。だが画像世界は〈窓〉を通して鑑賞者に方位づけられ、遠近法的に鑑賞者へと秩序づけられてゆく。……画像鑑賞者は同時に、画像世界への方位づけの中心として、またこの画像世界の主体として機能する。」⁽⁷⁾

フィンクの論は、画面のもつ密的性格 Fensterhaftigkeit に言及することによって、近代絵画における画面の格率「あたかも開いた窓のように ut fenestra aperta」への親近感を色濃く残しているが、透視画法の中に封印されてきた自己分裂にもう一度眼を向けて、画像のもつ本源的力量を取り戻そうとするものであった。その本源的力量とは身体の可能性である。

私たちは、ここにメルロ＝ポンティの『眼と精神』の一節を加えてみてよい。「したがって、世界は、ほかならぬ身体という生地で仕立てられているということになるのだ。この顛倒した言い方、この矛盾した論法は、視覚（見るといふ働き）が物のただなから取り出される、あるいはむしろ物のただなからみずから生起してくるのだということを、さまじまに言い換えようとしているにすぎない。」⁽⁸⁾この記述は、セザンヌの絵について語っている文脈のなかに出てくる。世界を身体という生地で仕立て上げること、視覚は物のただなから生起してくるということ、この反対側からの強烈な働きかけが交叉するところに、画面がある。一枚の画面が私と世界の間で、激しい戦場となる。メルロ＝ポンティはこれを皮膚の呼吸という比喩で説明しようとする。画面は呼吸し、起伏しているのだ。

画面は、主観——客観関係における定立的意識の底層に働いている身体的意識によって構成される。それは身体の延長であり、身体の皮膚と言ってもよい。ひとはそこをとおして、世界と交渉してゆく。だが同時に画面は、世界の現出する最前線であり、私の身体もまた取り込まれてゆく。

4. 画面——比喩としての「絨毯」

だが、画面を窓やスクリーンに見立てるのではなく、タピスリーや絨毯に見立てる試行

デューラー「透視画法の四態」の一。



(5) E. Fink, "Vergewenwärtigung und Bild", in: "Studien zur Phänomenologie" 1930-1939. Tübingen, Max Niemeyer, 1966

(6) W. Kandinsky, "Punkt und Linie zu Fläche", 西田秀穂訳『点・線・面』東京、美術出版社、12頁

(7) E. Fink, op.cit., S.77.

(8) M. Merleau-Ponty, "L'œil et l'esprit", 滝浦静雄他訳『眼と精神』東京、みすず書房、266頁。

が19世紀末におこった。

かつて、私は、広島県立美術館刊行の広報誌「探美」48号（1988年）に、「比喩としての絨毯」という美学的批評を寄せた⁽⁹⁾。その文章のキー・センテンスは、セザンヌの同時代を生き、セザンヌの肖像制作のモデルともなった、美術評論家ギュスターヴ・ジュフロワの「セザンヌの絵はタピスリーのようなものだ。」であった。私には、それが絵は「開いた窓（*fenestra aperta*）」に譬えた近代絵画との訣別に思えた。私はこう記した。「セザンヌは感情を抑制したタッチを規則的に、しかも揺ぎないほど緊密に並列させてゆく。ジュフロワはその描法に、経糸に木針で緯糸を通すことを繰返すだけの一見気の遠くなるほど単調な仕事から見事な図柄を織り出してゆくタピスリーの手法との同族性あるいは類縁性を見たのであろう。」セザンヌは絵筆で風景や人物や静物を描くという絵画行為の中で意識化されていない画面づくりに、あたかも絨毯を織り上げてゆく職人のように、注意を傾倒した、というのである。近代絵画は、画面という存在を、画家の手の痕跡をあたかも抹殺、あるいは忘れさせるかのように、滑らかに仕上げた。それでもその画面には、透視画法に由来する中心―周縁という差異の価値システムが厳然と支配していた。セザンヌがタピスリーの職人に譬えられたということは、かれの絵にこのシステムの否定が読み取られたということである。セザンヌの制作には近代絵画との訣別の意志がこめられていた、と言うべきだろう。

だからその時代の美術状況に眼をやると、セザンヌ自身がどれほど意識していたかつまりらでないが、それがかれの孤独な作業ではなかったことが分かってくる。当時、タピスリーや絨毯の展覧会が行われるようになり、美術館でも系統的に収集されはじめていた。とくにウィーンやベルリンやロンドンやパリではそうであった。絨毯への学術的関心のはじまりは1880年代に棹差すことができる。92―96年オーストリア帝国立工芸美術館所蔵の「オリエントの絨毯」展はウィーンを皮切りにロンドン、パリへと巡回した。

その展覧会の企画から巡回展示までを取り仕切ったのは、当時ウィーンの上記美術館の学芸員アロイス・リーグルであった。かれは、のちに美術史学のウィーン学派を形成し、ミュンヘン、バーゼルを拠点に様式史的美術史を領導したヴェルフリンと並んで20世紀美術史学を方向づけた。かれはこの展覧会開催の前年、絨毯学誕生を記念碑的著作『古代オリエントの絨毯』を世に問うていた。

絨毯には、額縁芸術としての近代絵画が捨象してきたさまざまな可能性がある。絨毯を諸芸術を貫く基本カテゴリーに位置づけたのは、エルンスト・ブロッホである。かれはジェラルジュ・ルカッチと並んでドイツ語系マルクス主義美学の双壁であるが、後者が古典的レアリズムに芸術の典型をもとめたのに対して、みずからの哲学的―一貫性において、表現主義、抽象主義を擁護しつづけた。かれは、絨毯に芸術の原型を見た。職人たちは、経糸に緯糸を交差させる気の遠くなるような作業の中で、一枚の絨毯を織り上げてゆく。その全面のいずこにも手を抜くことはない。額縁絵画が当然と思い込んでいた、画面の求心性、画面中心を周縁に対して価値あるものとする布置価値的分布とは無縁である。上記短文で私はかれについてこう記した。「かれは絨毯の本質を『まだ・ない』ことに求めた。そうであろう。身を沈ませるように厚い絨毯には、人物像も風景も必要ではない。丹念に織り込まれた幾何学模様は、その上で演じられる人生の劇舞台を用意している。ちょうど先端のまだ開かれていないチェス盤には、白黒の格子模様がよく似合うように。ちょうど昼の愛憎葛藤がまだ交錯しない夜明けどきに、濡れた舗石の幾何学模様がかつてよく似合ったように。『まだ・ない』とは、これから起ころうとしている出来事の時間相である。一瞬のち、その絨毯の上では、愛憎乱れる人生模様、歴史の道を転換させる外交的決断等々が転回されてゆくであろう。芸術はそれを現実化し、造形することを本質とするのだという意味である。これは、ルネサンス以来の、『既にある』ものを再現する手法とは対極の思想である。ミーメシス（模倣、再現）を創作原理としてきた近代芸術に対する、根底か

(9) 金田晉『隠喩としての美学―飛べない天使―』、比較文化ブックレット、広島大学総合科学部比較文化研究講座、2000年、55―62頁に再録。

らの離縁状であつた。

その文章を書きながら、私は17世紀フランスにおける絵画のデカルト主義者リュバン・ボージャンのアレゴリー画「チェス盤のある静物」や、石畳を写す恋愛映画の一シーンを、それからカルチエ・ラタンの学生反乱のはじまる数刻前の夜明けの情景を思い浮かべていた。

ジュフロワがセザンヌの比喩に用いたのは壁にかけられるタピスリーであつた。リーグルが論じたのは、おもに床に敷く絨毯であつたが、同時に壁にかけるタピスリーや家具調度品被うタピスをとも視野に入れていた。その広い意味での絨毯が美術の基本カテゴリーになつたのである。絵画への期待が大きく揺すぶられていた。ミーメーシスからイマジネーションへの転換と言つてよい。

私に絨毯について書くように思ひ立たせた直接の動機は、上記のことであつたが、直接には1984年秋東京国立博物館で開かれた「ヨーロッパのタピスリー」展へのオマージュがあつた。それは15世紀から18世紀までのヨーロッパのタピスリーを日本ではじめて本格的、系統的に紹介する画期的な展覧会であつた。その意義を、美術評論家ルネ・ユイグは同展覧会図録の基調論文にこう記している。大意はこうである。ヨーロッパ美術は、これまで日本には、額縁によつて外部から絶縁された内部を眼前に立て、そこにひたすら精神を集中させる近代絵画に偏つて紹介されてきたが、ヨーロッパにはもう一つの側面、「作品が観る者を包み込む」美術の伝統があり、それを代表するのがタピスリーである。これはまた、絨毯がヨーロッパ美術史の中でその役割を担ってきた、セザンヌやブロッホとはまた別の可能性であつた。フランスやフランドルでは、ゴシック以来、王侯、貴族の邸宅の室内の防寒、防湿のために盛んに製作され、あるいは中東から輸入された。その「包み込む」芸術を読んで、私はイタリア・ラヴェンナのビザンティン美術の最後の光芒、皇女ガラプラキディアの霊廟の天井（6世紀）を覆う、ラピスラズリーと金をちりばめた

天井モザイク画を思つた。それは皇女の遺体を静かに抱擁する星たちの輝く夜のとばりを表していた。その伝統はルネサンスからバロックの天井画につながつてゆくであろう。そのような「包み込む」芸術の代表型として、タピスリーの伝統があつた、というのである。

もちろんフランスやフランドルのタピスリーの下絵には、絵画的情景がしばしばつかわれ、「もう一つの絵画作品」として愛用された歴史がある。今日でも美術館や王宮の宝物殿には、絵画作品のように展示されているのをよく見かける。14世紀パリの織師ニコラ・バタイユの傑作「アンジェの黙示録」は、シャルル5世の宮廷画家バンドルの下絵にしたがつて制作されたものだ。「タピスリーは絵のように。」だが、だがタピスリーの真義は、ユイグのそれであろう。タピスリーは「包む」というもう一つの美術のあり方である。「絵はタピスリーのように。」

画面は、まるで壁に穴を穿つかのように描かれた近代絵画において、外部を見る窓であつた。だが絨毯に見立てられる絵画のあり方において、画面は、そこにドラマが展開される大地であり、皇女の遺骸を永遠に包み込む夜空であつた。そしてこのタピスリーに託された美術のあり方の可能性が、20世紀芸術の基調になつていったはずである。

5. ハイデガーの「大地」

画面をこれからドラマが展開されようとしている舞台に見立てる、ブロッホの思想は、後期ハイデガーの大地―世界のドラマツルギーと近いところに立っているはずである。

前期ハイデガー、つまり『存在と時間』（1928年）に至るハイデガーの思索の過程には、フッセルのような「像 Bild」が主題的に浮かびあがることはなかった。かれにはもつと切実に生身の人間存在がなぜ存在するのか、どのように存在するのかという問題のほうがか切実であつた。人間実存の、多分に空間的な基本構造「世界内存在 In-der-Welt-Sein」は、

「被投的投企 der geworfene Entwurf」と時間的実存のあり方へと垂直的に転調されるが、投企の場はあくまで私たちの生存する世界であった。だが1930年代前半以降、いわゆるハイデガー哲学の「ケーレ（転回）」以後、芸術や形而上学が主題領域として浮かびあがってくる。

かれの『芸術作品の起源』はそのような状況の中で生まれた。芸術作品の中で、存在者の真理は、隠蔽性と非隠蔽性の相互的貫通的な絡み合いの開けとして、実現される *sich ins Werk setzen*。それは世界と大地の抗争である。作品は、世界を打ち立てる *aufstellen*。同時に、世界を制作する *herstellen*。どこに打ち立てるのか。大地である。かくして大地は画面となる。

ハイデガーの謎めいた語り口には、自己陶酔的なところがあり、フイंकが語った、画像世界の主人公となると同時に、現実世界においても方位づけの中心となるという人間実存の自己分裂の響きは姿を消す。人間を極小の添景に押し込めてしまう大地―世界の壮大なドラマだけが浮かび上がってくる。それでも世界と大地の抗争を絵画に当てはめると、世界―非隠蔽性―画像世界（像主体）と大地―隠蔽性―面（像客体）の二つの層が見えてくる。ハイデガーは、画面を大地の比喩で語ろうとしていた。そこに表現主義の大きな潮流を、ハイデガーも生きたことを示している。

6. もう一つの比喩―「あたかも開いた窓のように」

透視画法は19世紀末、絵画制作の指導の際に、安直な遠近表現のための教科書的手法に矮小化されていた。窓に見立てた四角いガラス板や木枠をかざして、よい構図を探すというのは、ルネサンス期にあれば画家たちを熱狂させた本来の透視画法とは縁遠いものであった。

20世紀後半の世界の美術史学をアイコノロジー（画像解釈学）という方法論で領導したE・パノフスキーは「開いた窓 *fenestra aperta*」という比喩をもって、ヨーロッパの中世絵画から近世絵画への分水嶺とした。中世絵画では絵画は不透明な物質的平面とみなされていた。透視画法の定式化と普及に貢献した16世紀の画家で画論家であったアルベルティはこのように語る。「私は自分が描きたいと思うだけの大きさの四角の枠を引く。これを、私は描こうとするものを透視するための開いた窓 *fenestra aperta* である」とみなそう。⁽¹⁰⁾ だが、この「開いた窓」という見立てはアルベルティの創案ではない。典拠は旧約聖書「ダニエル書」にある。アルベルティはそこから引いたはずである。旧約聖書によると、ダニエルは、バビロン虜囚の時代、同胞が帰国しても王ネブカデネザルにその能力を信頼されて帰国を許されない時を過ごしていた。だがその日々、「ここにダニエルは……家にかへりけるがその2階の窓のイエルサレムにむかひて開ける処にて *fenestris apertis* 一日に3度づつ膝をかがめて禱り、その神に向ひて感謝せり。」（第6章第10―11節）

ダニエルは、開いた窓から、現実の市街地の風景を眺めるのではなく、遠い、帰国を禁じられたイエルサレムの幻影を眺め、それに向かって禱ったのである。窓の両側と室内は現実。窓から見える風景は幻影、想像。その境を開いた窓面が担っていたのである。たとえ、幻影であってもイエルサレムを現前化させようとする、ダニエルの深い情念が、窓面を支えていた。その情念を、教科書的に定式化された透視画法には期待することができない。面は、世界という出来事のなかの一つの出来事である。その出来事、そのドラマツルギーを、さしあたり事物的にはガラス板のような平面に圧縮してしまうというのは、まことに狂気に似た情念のなせる作業であったにちがいない。

20世紀には、面あるいは画面への考察が増えた。フッセルの像客体、リーグルの絨毯、

(10) E. Panofsky, 'Die Perspektive als "symbolische Form"', in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, 1964, S. 99. より転引用。

ジュフロワのタピスリー、ハイデガーの大地、メルロ＝ポンティの呼吸する皮膚等々、それらはすべて面への言及をもっている。面あるいは画面が、画家の身体との近さにおいて、もう一度とらえなおされようとしている。

注記

画面について、筆者は以前から考えつづけてきた。脚注に示したもの以外の主なものを、ここに記しておく。

金田晉 絵画美の構造 勁草書房 1984年
金田晉 芸術作品の現象学 世界書院 1990年

平面に関するいくつかの挿話

松浦寿夫

本日は尊敬する彫刻家の皆さんの前でお話する機会をいただきましたことを、まず感謝いたします。私としては、一方的に講義をするといった形式ではなく、むしろ、いくつかの題材を話題の端緒として提出したうえで、皆さんとの討論を通してさまざまな刺戟と教えを受けたいと考えています。今回、私に与えられた課題は平面という概念でした。ごく日常的に用いられるこの語は、ごく単純に定義可能な様相にもかかわらずきわめて謎めいた言葉でもあります。あるいは、一見したところ単純な様相を呈するがゆえに、謎めいた概念かのような概念かもしれません。そして、彫刻制作に携わる方々から、この平面という課題が与えられたことにも注目すべきかもしれません。画家たちが語る平面、あるいは平面性と彫刻家たちの用いるこの語との間には共約可能な部分が存在するのか、それとも大きなずれが存在するのか、私自身が皆様に伺いたい点でもあります。たとえば、ある物体の平坦な広がりとして露出する表層を平面という語で指示可能なのか、もし可能だとすれば、この表層的な平面とそれを支えるというか、その背後に存在する実体とこの表面はどのような関係を構成しえるのか。また、この場合、あるいは、この物体はその視

覚的な表層性に還元されるのかといった一連の問題を通して、「在る」と「見える」という二つの動詞によつて示される事態はどのような関係を形成するのかという問いに接近できるかもしれません。絵画という形式に依拠した作品群以上に、この問いへのより直接的な接近が可能になるかもしれません。

そのような話題をめぐる討論に近づけるような挿話をうまく提示する自信はありませんが、ともかく、平面をめぐる話題に移りたいと思います。そこで、最初の話題は、ギョーム・アポリネールの短編の物語、「オノレ・シュブラックの消失」から取り上げたいと思います。改めて指摘するまでもなく、アポリネールは20世紀初頭の詩的形式に重要な変革をもたらした詩人としてよく知られていますし、『美的省察——キュビスムの画家たち』といった著作ばかりでなく、美術批評の分野できわめて旺盛な執筆活動を続け、ピカソたちのキュビスムの初期の擁護者としてよく知られています。もちろん、アポリネールと交友のあったピカソやデュシャンの発言によれば、アポリネールがどの程度分析的にキュビスムを理解していたのかという点では疑問もありますが、ただ、その詩的な直感とでもいったもので、何かを把握し、提示しえたという事実には否定しがたいものがあると思います。そこで、本日、導入として取り上げるのは、彼の書いた一連のコントのひとつです。ごく短いものですが、一読していただければ結構です。ここで注目しておきたい点をきわめて簡単に要約してみれば、オノレ・シュブラックは、敵に見つからないように自らの身体を不可視のものとしてたいと強く願ったがゆえに、一種の擬態の能力を獲得することができました。この特殊な能力のゆえに、彼は思うままに壁と擬態的に同一化できるようになりました。それでは、壁と身体との視覚的な同一化にとって何が必要だったのでしょうか。それは、いくつかの動物たちの保護色に見られるような色彩的な同化と、身体の物理的な平坦化、つまり、壁から身体が浮き出ることのないような平坦化の二つです。自らの身体を壁の表層的な面と一体化させるというこの物語は、壁の中への身体の消失、ないし流失

の仕組みを提示していますが、それはまた、絵画面からの画像の消失という事態を考える点でも示唆的ですが、この物理的な隆起の削減、あるいは中性的な表層の獲得という点でいえば、レリーフや彫刻の問題とも無関係ではありません。なお、ここで擬態という語をアポリネールは用いていますが、それはフランス語の *mimétisme* という語で、いうまでもなく、ミメーシスと同じ語源によるものです。この点についてはまた後ほど立ち戻るところになると思います。

ところで、壁をめぐるもう一つの興味深い物語として、バルザックの『知られざる傑作』を取り上げておきたいと思っています。これもそれほど長い物語ではありませんが、多くの芸術家たちに刺戟を与え続けた物語です。実際、あるアンケートに答えて、セザンヌはもつとも愛する小説上の主人公という項目に、この物語に登場する天才的な画家、フレンノフェールの名前を記しています。また、その信憑性に疑問の投げかけられることも多い著作ですが、ガスケの『セザンヌ』と題された著作によると、セザンヌ自信がこのフレンノフェールに自己同一化するような発言をしていたようにも見えます。また、後年、ピカソもこの物語に立脚した一連の版画作品を制作し、ヴォアラールの画廊から装丁版を刊行しています。注目すべき点はたくさんありますが、今日はごく大雑把に結末の部分のみに注目しておくことにします。

フレンノフェールが何年もの期間にわたって制作を続けてきた畢生の大作ともいえる『美しき諍い女』と画家自身によつて名づけられた裸婦像を、二人の画家がようやく垣間見ることを許される機会を得ます。ようやく絵を覆うヴェールがとかれ、その作品は全貌を二人の視線にさらしますが、嘩然とした二人の画家は互いに何か見えるかと問いかけます。二人の前に出現したものは、裸婦像というよりは、ごく端的に「絵具の壁」に他なりませんでした。ただ、注意深く見ると、画面下方の片隅にこの上もなく見事に描き出された足の一部を認めることができました。ここから、二人は、フレンノフェールが見事な裸

婦像を描きながらも、その後、錯乱的に絵具をその上に塗り重ねてしまったためにこのような絵具の壁が長い制作の帰結として出現したという推論を展開します。こういつてよければ、裸婦は絵具の厚い皮膜の下に埋もれてしまったということです。今回は壁の下に女が埋もれているという物語ですが、バルザックと同じく19世紀の文学者であるエドガー・アラン・ポーの『黒猫』もまた、まったく異質な物語であるとはいえ、壁の下の女という主題を共有しています。

ところで、このバルザックの物語は20世紀の後半に再び、一種の紋切り型の表現、批評用語というよりは一種の符牒としてアメリカで流通する気配を示し始めます。それは、抽象表現主義の画家たちの作品、とりわけポロックのオール・オーヴァな絵画作品群の登場とともに、いわば壮大な失敗の符牒としてフレンノフェールの絵具の壁という表現がジャーナリズムの文脈でしばしば用いられるようになります。何が描かれているのか理解不可能な、乱雑な絵具の筆触の集積として、ポロックたちの作品を失敗、それも錯乱的な失敗の徴のもとに置こうという意図が、この表現のジャーナリズム的な使用を支えているわけですが、とはいえ、このような素朴かつ安易な意図から離れて、改めてフレンノフェールの絵画のしるしの元にポロックの作品を見てもみることも無駄ではないと思います。それは、様々な連想作用を可能にしてくれるかもしれません。

たとえば、1948年の作品、「木馬」を取り上げて見ましょう。「ラヴェンダー・ミスト」や「秋のリズム」といった彼の代表的な作品は1950年に制作されましたから、そのわずかに以前という時期になります。この作品は板に張られた茶色の画布の上に、ドリッピングを駆使した部分とは異なった色面と、玩具の木馬の頭部の一部のカラージュから成り立っています。つまり、画像自体が喚起する馬の頭部にあたる部分にリテラルに隆起する木馬の頭部の断片が貼り付けられています。あるいは、ここに貼り付けられた木馬の頭部が、この画像を馬として認知するようにわれわれの視線を導くといったほうが良いのか

もしれません。いずれにせよ、イリュージョニスティックというよりはリテラルにこの部分に物理的な厚みがあることに注目してみれば、オール・オーヴァな水平的な広がりを探求とは別の関心がそこに表れているとは考えられないでしょうか。それをとりあえず、多層性ないし積層性と呼んでおきたいと思います。

この点から注目すべき作品のひとつが、大原美術館に収蔵されている「カット・アウト」と題された作品です。これも、1947年から1950年にかけて制作された作品ですが、オール・オーヴァに彩色された画面から、人体を喚起する画像が切り取られています。イリュージョニスティックな描法によつてではなく、リテラルに画布を切り取り画面の下層を露出させることによつてこの作品は形成されています。あるいは、これら二つの作品がカラージュやカット・アウトという手法によつてリテラルに二つの層からなる構造を作り出したのに対して、1953年の「深み」と題された作品は、画面を被覆するかのような色面を用いることによつて、先に指摘したような手法に頼ることなく、画面を多層性の空間へと導いています。しかも、題名に与えられた「深み」という語はいうまでもなく水平的な広がりではなく、画面における垂直的な深さの方向へのヴェクトルを示しています。もちろん、ここで言及した作品群はポロックの芸術的な達成ないしその作品の芸術的な価値という点では、マイナーな作品とみなしてもかまわないかもしれません。しかし、これらの作品群は、たとえマイナーなものであるにせよ、ポロックの制作における揺れ動きを示唆するばかりでなく、他の代表的な作品群の解説に対してもう一つの端緒を提供してくれるかもしれません。つまり、オール・オーヴァな視覚的な広がり、いわば水平的な広がり、の探求者としてではなく、垂直的な多層性を前にして動揺する探求者、彼のもう一つの作品の題名を借りていえば、「五尋の海の底」を覗き込むことによつて動揺する探求者としてのポロックという記述の可能性が開けるかもしれません。

ただ、この可能性に関しては別の機会に委ね、もうひとつ別の画像に注目してみたいと

思います。それは、ポロックの巨大な絵画作品を前に女性モデルを立たせて撮影されたセシル・ビートンのいくつかの写真です。これは『ヴォーグ』誌の1951年3月1日号に掲載されたものですが、注目すべき点はいずれの場合も、タブローの四辺のすべてが現れるわけではないという点です。一辺の部分が表示されるにすぎません。このことは、ポロックの作品の巨大さを強調し、それを壁のような遮蔽体として示す効果となっています。とりわけ、「秋のリズム」を前にしたモデルの写真像は、あたかもこのモデルが巨大な壁面の中に埋もれているかのような印象を与えます。その点で、たとえばエドモン・ヴェイアールの作品群、とりわけその石版画の連作、「ぼろ色の壁紙の室内」のいくつかとの構造的な類似性の指摘はすでにありますが、ここでは、先ほど取り上げた壁に一体化する人物、あるいは壁の下に埋もれた人物といった物語の問題系列と引き寄せてみたい誘惑に駆られます。

また、もうひとつ付け加えておくべき点は、精神分析の問題です。とはいえ、それはポロック自身が精神的な治療を恒常的に受け、また、分析用の素描が何点か残っているという逸話の次元ではなく、こういつてよければ、フロイト的な意味での無意識の探求が平面とはいわないまでも、層をめぐる思考でもありえるからです。実際、フロイトの探求は、この無意識と呼ばれるものに思考のイメージを与える努力の積み重ねともいえますし、無意識を場所論的に規定しようとする試みでは、考古学ないし地質学的な層のイメージを提出していました。先に言及したバルザックやポーの物語も、壁の下に埋もれる女性、それも性的な誘引力を備えた女性であると考えれば、欲望の物語を見出すこともできると思えます。また、ポロックの「カット・アウト」で、切り取られた形象が性差の判別は困難であるとしても、ヴィオモルフィックというよりは、アントロポモルフィック、つまり人体を喚起するものであることにも注目すべきでしょう。

ただ、私としてはこのような精神的な接近よりも、むしろ、絵画の構造的な側面、

つまり二重構造というか、画面の多層性という点に興味があります。そこで、この多層性という構造を考えるために、建築に迂回してみようと思います。これは誰の作品なのかわかりませんが、山手線の恵比寿、渋谷間にある建築を取り上げてみたいと思います。この建築は、ある種の試みの典型的な型を示しています。ごく大雑把に言えば、表層に亀裂が入り、部分的に内部構造が露出しているような様相を仕掛けとして持っています。これを見るたびに、ある種の醜悪さのような印象をもってしまうのですが、その理由のひとつは、この人為的に偽装された亀裂の線によってもたらされるのではないかと思います。それを自然の亀裂を偽装する人為性というか作為性と考えることもできるかもしれません。そこで、カントの『判断力批判』で展開される議論を想起することもできます。カントによれば、自然はモデルなしに様々な形象を産出します。モデルとしての目的因を欠きながらも何か合目的にみえる美しい対象を産出します。ところで、カントは芸術制作の任務を先ほど指摘しました語を用いれば、ミメーシス、つまり模倣の活動と考えています。だとすると、自然の産出した美しい事物を芸術家が模倣するとすれば、芸術制作はモデルなしの産出構造としての自然の能産的な性質を真切ることになってしまいます。したがって、自然がモデルなしに美しい対象を産出するように、芸術は自然の生産物を模倣するのではなく、このモデルなしの産出作用を模倣すべきであるということになります。単純化しすぎた要約になって申し訳ないのですが、生産物ではなく、モデルなしの生産作用をモデルとしろということです。もちろん、その場合であつてもモデルは存在するという留保は必要かもしれませんが、では、モデルなしに何ものかを産出することは可能でしょうか。カントはごく端的に、この任務をなしえる者に天才という名称を付与しています。

さて、先ほどの美しいとはいいたい建築ですが、この建築を特徴づける人為的な亀裂の線は、まさに、亀裂という作用それ自体の模倣というよりも、この作用によって生じる効果の模倣にすぎないものですから、この醜悪さの理由をカント的な思考の枠組みで説

明することもできるかもしれませんが。実際、カントと同時代のイギリスの画家、アレクサンダー・カズンズの『新しい方法』と題された著作は、たとえば変幻自在に様相を変える雲を描こうとする場合、雲の輪郭線を精緻に補足しようとすればするほど、その画像が雲から遠ざかっていくという事実注目した上で、一種のアクション・ペインティングのような偶発的なしみや飛沫の方が、形象指示的な作用を欠きながらも、つまり、モデルとしての雲を欠きながらも、雲らしい様相を提示するという逆説に注目しています。

ただ、ここでは、カント、カズンズの視点から離れて、この建築の問題点を考えてみたいと思います。それは、この建築が表層構造と深層構造との便宜的な区分に立脚した作為性に立脚している点、それが、建築における面とは何かという問いを回避した上で、説明的な絵解きの仕組みを提示することになった点に注目してみたいと思います。そして、この問いは、説明的ではない絵画、彫刻にとつても提示される面という問いの所在を示してくれるかもしれません。そこでもうひとつ別のテキストを取り上げて見ましょう。それは、アドルフ・ロースの「ポチョムキン都市」という文章です。このテキストで、ロースはポチョムキン市に出現した書割建築を揶揄しながら、表層的な次元での装飾性に流れたちな世紀末のウィーンの建築群を批判しているのですが、ただこの議論は単に表層のマニエリスムと化した建築の批判、いわゆる装飾批判の文脈に還元されえない次元を備えていると思います。つまりファサードないし、建築における面の問題です。

議論を深化させる余裕がなく、論点の列挙のようになってしまい申し訳ありませんが、いまひとつ、コリン・ローの「透明性」と題されたきわめて有名な論文を参考にしてみます。この論文で、ローは二つの型の透明性を弁別しています。ひとつはリテラルな、文字通りの透明性で、これはガラスなどの素材という物質的な次元での透明性です。もうひとつを、ローはフェノメナルな透明性と呼んでいます。それは、物質的な組成としての透明性ではなく、たとえば、キュビズムや、とりわけ、レジェの絵画作品に頻出するように、

隣接する面が重畳関係にないにもかかわらず、あたかも、一つの面の背後にもう一つの面が延長しているような視覚的な効果が現れるとき、この視覚的な重層性ないし積層性の効果をフェノメナルな透明性と呼んだのではないでしょうか。あるいは、単に隣接しているにすぎないにもかかわらず、どちらが上か下かを決定できないという意味で多義的な視覚的積層化作用を透明性という名に内包させたのではないのでしょうか。そして、この議論は表層と深層構造という対立の解体の思考であつたはずで、絵画の領域でいえば、図と地というかたちで示されるような対立の解体を提示しているはずで、そこには、単に積層だけが存在する。とりあえず、ここで、面に関する様々な逸話の提示を終え、皆さんとの討論を開始したいと思います。

付記

この文章は、2006年12月12日にABSTのメンバーの方々に前に筆者が語った内容を整理したものである。この後、様々なご意見をいただき、自分の思考の限界を思い知らされたが、そこで与えられた刺激に答えられるように改めて面の問題を再考してみたいと思う。それゆえ、この暫定的な覚書の発表に意味があるのだろうかという躊躇を払拭することはできないが、このような機会を与えていただいた感謝とともに、自分にとっての課題の確認としてあえて再録することをお許しいただきたい。

「映画のヴィジョンとエモーション——ヴァージニア・ウルフの『シネマ』より」

要真理子

はじめに

二〇世紀初頭に活躍したイギリスの小説家ヴァージニア・ウルフは、画家である姉のヴァネッサ・ベルとともにロンドンの知的サークル「ブルームズベリー・グループ」の中心的な人物であつたことが知られている。この「ブルームズベリー・グループ」という呼称は、グループのメンバーが拠点としたヴァージニアとヴァネッサ姉妹の家が、ユニヴァーシティ・カレッジ・ロンドンと大英博物館の近く、ブルームズベリー・スクエアにあつたことに由来する。また、彼女たちの弟トウビー・ステイーヴンがケンブリッジ大学出身だったため、このグループのメンバーは、経済学者のメイナード・ケインズ、小説家のリットン・ストレイチー、美術批評家のクライヴ・ベルやジャーナリストのデイズモンド・マッカーシーなどケンブリッジの同窓、とくにトリニティ・カレッジとキングズ・カレッジの出身者が大半を占めている。また、ここに挙げたグループ初期のメンバーのほとんどは一八八〇年前後に生まれ、グループ結成時には二十歳になるかならないかの年齢であつた。

一八九九年に上記のトウビー・ステイーヴンが大学の友人たちをロンドン在住の姉妹に紹介したことを起源とするこのグループの面々は、みな知的好奇心が旺盛で、また芸術的な関心も高かつた。それゆえ彼らがグループとほぼ同時期に誕生した新しい芸術である映画に関心をもつたことは想像するに難くない。実際、一九二五年に設立されたイギリス最初の映画サークルであるロンドン映画協会 (London Film Society) には、ブルームズベリー・グループの関係者が多く名を連ねていた。創立メンバーとしてはバーナード・ショアやオーガスタス・ジョン、H・G・ウェルズの他に先のケインズやロジャー・フライがおり、後にヴァージニアの夫レナードやヴァネッサの夫クライヴもこの協会のメンバーとなっている^(一)。このサークルの活動については後に触れるとして、一九二六年にはヴァージニア・ウルフ自身も映画に関するエッセイを著している。映画に寄せる関心が、それまでの娯楽一辺倒から、映画サークルの中での知的な議論の対象となりつつあつたこの時期に、ブルームズベリー・グループもまた積極的に映画に関わっていたこと、そしてその関与のドキュメントとして映画論のさきがけとも言える仕事をウルフが残していることは非常に興味深い。実際、ウルフの映画論では写真とも文学とも異なる映画独自の芸術性が強調されており、それは映画理論の嚆矢として挙げられるヒューゴ・ミュンスタースバーグの『映画劇』(一九一六年)には遅れるものの、『戦艦ポチョムキン』の製作によつてセルゲイ・エイゼンシュテインがモンタージュ理論を完成させたときとされる一九二五年とほぼ同時期なのである(イギリスで『戦艦ポチョムキン』が公開されたのは一九二八年だとされている)。本稿では、このウルフの先駆的ともいえる映画論を紹介するとともに、その基底にはブルームズベリーのメンバーが当時共有していた芸術観が見出せることを指摘したい。

一、先行研究におけるウルフの映画論の位置付け

先に紹介したウルフの映画論は、初め女性誌『VOGUE』に掲載されることを予定して

(一) Rachel Low, *The History of the British Film Vol. 4 1918-1929*, London: George Allen & Unwin Ltd. 1987, p. 34.

執筆されたものの、実際には一九二六年六月に『Arts』という雑誌に「The Cinema」というタイトルで掲載された⁽²⁾。その後、一九二六年七月三日に同じタイトルで『The Nation and Athenaeum』誌に再録され、やがていくつかの段落の削除と訂正加筆を施されて同年八月四日に『New Republic』誌に『The Movies and Reality』というタイトルで掲載された⁽³⁾。ところで、この最後の版が掲載された二ヵ月後の同じ『New Republic』誌上で、同時代の文化批評家であるギルバート・セルデスは、ウルフが一九二〇年代パリで上映された抽象映画を考慮していないことを批判している⁽⁴⁾。まずはこのセルデスの批判を検討するところから本稿の考察を進めてゆくこととしよう。

ウルフの映画論において、当時の大半の映画は文学の単純な翻案に過ぎず、またそうした状況は映画にとって好ましくないものとして認識されている。「世界中のあらゆる有名な小説は、そのよく知られた登場人物たちと有名な場面とともに、映画で上映されることをひたすら求めているかに見えた……。映画は計り知れないほど強欲に獲物に襲いかかり、今ではほとんどこの不幸な犠牲者の身体を糧にしている。しかしその結果は両者にとって悲惨である」⁽⁵⁾。その上でウルフは、映画独自の表現の可能性を追求するのだが、「もし映画が寄生虫であることをやめたなら、それはどんなふうになり立ちするのだろうか」、そのなかで抽象映画は、「……やがて時が来ればそうした運動と抽象からこそ映画は構成されるのかも知れない」と⁽⁶⁾、いまだ達成されず、ただやがて来るべきものとしてのみ言及されているのである。しかしながら当時のパリでは、二、三年の間にセルデスが知っているだけでも三本の抽象映画が制作され、そのうち二本はニューヨークでも上映されていた。二本の映画はフランスのキュビスト、フェルナン・レジェとアメリカ人映画監督ダッドレー・マーフィーの共同製作であり、もう一本はルネ・クレールが監督した『幕間』であった。セルデスは、これらの映画にウルフが言及していないことを非難しているのである。その一方で、実際には先述のとおりウルフの夫レナードがロンドン映画協会に参加し

て海外の前衛映画に触れていたし⁽⁷⁾、姉の夫クライヴ・ベルもまた一九二六年一月一七日にルネ・クレールの『幕間』を、同年三月一四日にはフェルナン・レジェの『パレエ・メカニク』を見ていた⁽⁸⁾。そこから、ウルフが間接的にはあれ、少なくともこれら二つの抽象映画は知っていたとしてもおかしくはない。したがって問題となるのは、なぜウルフは映画の純粋な表現を運動と抽象に求めながら、敢えて同時代のパリの抽象映画に触れなかったのか、という点である。

セルデスによれば、一九二〇年代に抽象映画が現れるまで、トリック映画こそが映画として「最も純粋である」と思われていたという⁽⁹⁾。それゆえ、ここで抽象映画とともに想定されている映画の純粋さとは、文学や演劇の表現技法に頼ることがないということ、もっぱら技術的な意味で映画にのみ可能な表現ということである。事実、一九二〇年代末にシュルレアリストらによってジョルジュ・メリエスのトリック映画が彼らの先駆者として再発見され、結果としてメリエスが一九三一年にレジオン・ドヌールを授与されたことから、そうした傾向は後々まで続いていたことが分かる。というのも一九〇二年の『月世界旅行』に代表されるメリエスの映画は、彼が映画以前に生業としていた舞台上の奇術に、多重露光やコマ落としといった映画独自のトリックを応用したものだったからである。ただし抽象映画の登場は、それまでの単純なトリック映画に「慎重な意図」を加えることとなったとされる⁽¹⁰⁾。例えば、レジェの作品のなかでは、丸や三角形などの幾何形体がアニメーションを使って動かされ、それから女性の唇や機械の部品などのクローズアップが繰り返される⁽¹¹⁾。ときにフィルム回転速度を調整することによって反復速度は変化させられ、反復運動にありがちな単調さを免れようとしている。セルデスの分析によれば、こうした映像の構造において意図されているのは、クライマックスを迎えるときに、観客のうちに蓄積されたエモーションを作り出すことである。

実際には、これらのクローズアップや反復運動や速度変化は、ただひたすら運動や構成

(2) Maggie Humm, *Modernist Women and Visual Cultures*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2003, p. 188.

(3) Andrew McNeillie, Editorial Note in *The Essays of Virginia Woolf* vol.4 1925-1928, London: The Hogarth Press, p.xxvi. 本稿では最初に出版された『The Cinema』を参照しつつ考察を進めるが、ただしウルフの映画に関する考えの変化をたどるために『The Movies and Reality』にも言及するところがある。Virginia Woolf, 'The Cinema', in *Ibid.*, pp.348-53; 'The Movies and Reality' in *Ibid.*, pp.591-96. (以下それぞれ、『The Cinema』『The Movies and Reality』と略)

(4) Gilbert Seides, 'The Abstract Movie' in *The New Republic*, (Sept. 15, 1926), New York: Republic Publishing, p.95-6.

(5) Woolf, 'The Cinema', pp.349-50.

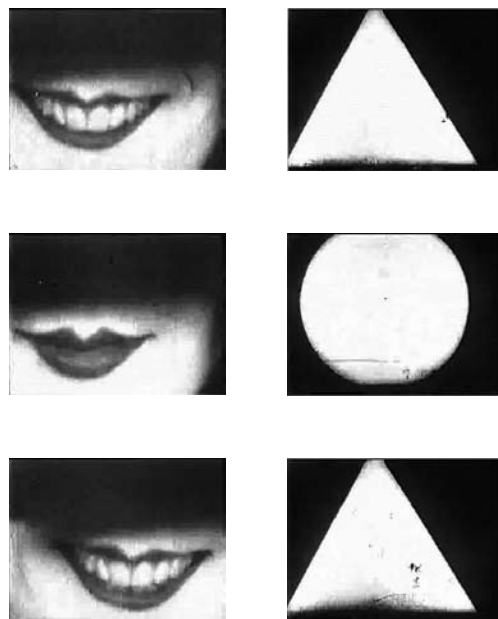
(6) *Ibid.*, p.351.

(7) 「その当初からロンドン映画協会は会員たちに驚くほど幅広いプログラムを提供しており、そこには世界中の前衛映画、科学映画とその他の類のドキュメンタリー映画、古典的な短編映画と長編映画、有名な商業フィルムが集められていた……」—Scott MacDonald, *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*, Philadelphia: Temple University Press, 2002, p.2.

(8) Cf. Humm, *op. cit.*, p. 187.

(9) Seides, *op. cit.*, p. 96.

(10) *Ibid.*



(図1)『パレエ・メカニーク』 1924年

そのものが目的であり、それこそが映画の動機付けとなっている。その一方で、ウルフが映画の動機付けとして重視したのはエモーション一般のダイナミズムというより個々のエモーションが帯びる特定の質であった。一九一九年のドイツ表現主義映画『カリガリ博士』^(図2)について、ウルフは次のように述べている。

例えば、先日見た『カリガリ博士』の演技では、オタマジャクシのような形をした影が突如スクリーンの片隅に現れ出た。それは計り知れない大きさへと膨らんで震



(図2)『カリガリ博士』 一九一九年

え、膨らんだかと思うとまたそと消え去ってしまった。一瞬だが、それは気の触れた脳がもつ何か怪物じみた病的な想像力を具体化したように見えた。一瞬ではあるが、あたかも思考というものが言葉よりも形態によつてこそ、いつそう効果的に伝えられるかのように思えたのである。怪物のように打ち震えるオタマジャクシはまるで、「私は怖い」という陳述ではなく、怖れそのものであるかのようなだった⁽¹¹⁾。

ここでウルフが特定している「怖れ」そのものというエモーションは、女性の唇や機械の部品の動きの一つ一つとは異質のもののように見える。文学や舞台に依存しない映画の純粋性というものを、抽象映画とセルデスが技術的に理解していた一方で、上記の事例においてウルフが注目するのは、「怖れ」というエモーションが、「私は怖い」という文章や台詞としてではなく、「オタマジャクシのような形をした影」の動きによつてそれ自体として表現されていることなのである⁽¹²⁾。つまり、ウルフは言葉によつて指示されるエモーションではなく、形態によつて表現されるエモーションに注目することによつて、映画の純粋性を理解していたということになる。

こうしたウルフの映画独自の表現力への注目は、一九九〇年代以降のフェミニズム研究者や文化批評家によって盛んに論じられるようになる。具体的には、レスリー・キャサリン・ハンキンズやマギー・ハムら複数の女性研究者がウルフの映画に対する認識が同時代のそれよりも先んじていたことを論証しようとした。一九九三年の「ウルフのシネマ論と一九二〇年代のフィルムフォーラム」のなかで、ハンキンズは「The Cinema」と「The Movies and Reality」という二つの版を比較しつつ、文学によつて生み出される意味とは別の、しかしながら文学に引けをとらない意味を映画が作り出せることをウルフがだんだんと理解していったと主張する⁽¹³⁾。さらにハムは二〇〇三年に出版された『モダニズムの女性と視覚文化』のなかで、ウルフが映画の特性を文学形式の模倣から引き離そうと

(11) Woolf, 'The Cinema', pp. 350-51.

(12) ウルフの考える映画表現の純粋性が、多重露光やアニメーションといった技術的なものでなかったことは、おそらくセルデスが読まなかったであろう版において強調されている。この版の最後の段落前後では、映画独自の表現の発露は「いつそうの器用さとさらなる有能さによつて一瞬にして隠されてしまう」とされ、初めに間違った目的で生まれてしまった映画においては「機械的な技術が表現されるべき芸術よりはるかに先んじている」ことが嘆かれている(Woolf, 'The Cinema', p. 352)。ところがセルデスが読んだことが確実な『New Republic』誌掲載の『The Movies and Reality』版では、この記述は削除され、該当する部分は「何か言おうとするより前に、この最も若い芸術はすべてのことを言うことがべき」という曖昧な表現に置き換えられているのである(Woolf, 'The Movies and Reality', p. 595)。

(13) Leslie Hankins, 'Woolf's "The Cinema" and Film Forums of the Twenties in The Multiple Muses of Virginia Woolf', ed. D. E. Gillespie, Columbia: University of Missouri Press, 1993, pp. 148-79.

(14) Humm, *op.cit.*, p.190.
 (15) *Ibid.*, p.189.

していることを強調する⁽¹⁴⁾。ハムによれば、「ウルフは映画の力が反模倣的な力であつて、観客はダイナミックな視覚のプロセスを経験するのだと論じる」⁽¹⁵⁾。さらに、同じくハムが重視しているのは、ウルフが映画のスクリーン上で再現されている情景から離れ、そうした再現を超えたところでの表現が映画には可能なことを理解していたという点である。「彼女は映画を模倣の業としてではなく、ある種の弁証法的な精神のモンタージュを提示するものとして想定している」⁽¹⁶⁾。

(16) *Ibid.*, p.188.

二、ウルフの映画論における象徴とエモーショナル エイゼンシュテインのモンタージュ論との比較

マギー・ハムが「ある種の弁証法的な精神のモンタージュ」なるものに言及するとき、その念頭にあるのは言うまでもなく、ウルフの論文とほとんど同時に生まれたエイゼンシュテインのモンタージュ理論である。一般に一九二五年の『戦艦ポチョムキン』とともに完成されたとみられるエイゼンシュテインのモンタージュ理論は、再現的なショットを併置することによって出来事を語ろうとする初期ハリウッドのショットつなぎを越えて、複数のショットの構成（時には衝突）がショットの単純な連続を越えた象徴的な次元を生み出すと主張した。「ディケンズ、グリフィス、そして私たち」と題された論文でのエイゼンシュテインの主張とは、こうした象徴的な次元を生み出すことができなかったがゆえに、グリフィスの『イントレランス』は失敗したというものである⁽¹⁷⁾。なぜなら、グリフィスのこの作品では人類の不寛容さがもたらす悲劇を語る四つの時代が並行して展開するのだが、この並列すべてを人類の成長として見守っている女神（ゆりかごを揺らす女優リリアン・ギッシュ）⁽¹⁸⁾もまた具体的に形象化されており、それが観客の失笑を催さずにはいられなかったからである。エイゼンシュテインによれば、四つの時代の並列は「弁証法的」な衝突へともたらされねばならず、そしてこの衝突を通じて新たな理念（グリフィ

(17) S. M. Eisenstein, 'Dickens, Griffith, and the Film Today' in *Film Form: essays in film theory*, ed. & trans. by Jay Leyda, New York: Harcourt, 1949, p. 241.

スにおいては女神として形象化されていたもの）が、ただしあくまでも象徴的な暗示のうちに表現されねばならないからである。エイゼンシュテインはこのプロセスを表意文字である漢字になぞらえて説明している。

重要なことは、最も簡単に並べられた二つの象形文字の組み合わせが、二つの総和としてではなく、それらの積として、つまり別の次元、別の等級に属する値だとみなされることである。別々にみるとそれぞれは一つの物体に対応するけれども、それらの組み合わせは一つの場合に対応する。表わすことのできる二つの物体を組み合わせると、図解的には表わすことのできない何かを表わせるようになる。例えば水を表わしているものと目を表わしているものが「泣くこと」を意味する。しかし——これがモンタージュなのだ!!⁽¹⁸⁾

形態において水と目を再現する「シ（さんずい）」と「目」を組み合わせることによって、「泪」という漢字は形態上の類似を越えた意味として「泣くこと」を表現するとエイゼンシュテインは主張し、そしてこの象徴的な意味を生み出すプロセスこそが本来のモンタージュなのだとしている。

以上のようなエイゼンシュテインのモンタージュ理論は、一見するとウルフの象徴的な形態による表現を重視する映画論と似通っているように思われる。プロレタリア演劇の舞台美術から出発したエイゼンシュテインが、役者の語る台詞ではなく舞台上に入念にしっかりとえられた形態による表現の可能性を追求したであろうことは、彼がドイツのアニメーション映画を高く評価していたエピソードからもうかがえよう。同様に、ウルフもまた、先に挙げた引用にあるとおり、「思考というものが言葉よりも形態によってこそ、いつそう効果的に伝えられる」可能性を着想していた。そしてエイゼンシュテインが表意文字



(図3)
 『イントレランス』一九一六年

(18) S. M. Eisenstein, *Writings, 1922-34*, ed. & trans. by Richard Taylor, London: BFI Publishing, 1988, p. 139.

の部首に注目したように、ウルフもまた、そのように思想を伝達する形態を象徴と名付けているのである——「そのとき、思考を表現するためのいくつかの新しい象徴が発見されるときには、確かに映画制作者は莫大な富を意のままにできる」⁽¹⁹⁾。だが、同時期に「知的映画 (интеллектуальное кино = intellectual cinema)」を唱え、『資本論』の映画化さえ構想していたエイゼンシュテインとは異なり、先述のとおりウルフの関心はあくまでモンタージュによってもたらされる観客のエモーションにある⁽²⁰⁾。ウルフの言う「象徴」とは、エイゼンシュテインが考えたような具体化された抽象概念ではなく、特定のエモーションと結び付いた形態なのである——「しかしもし、恐怖状態にある男と女の現実の身振りや言葉以上に多くのことを一つの影がある瞬間には示唆できるのだとすれば、これまでほとんど表現されなかった諸々の感情のための無数の象徴を、映画が手の届く範囲に持っているというのは明らかなことである。怖れは、その通常の形 (forms) は別として、オタマジャクシの形態 (shape) を持っている」⁽²¹⁾。マギー・ハムがウルフのモンタージュ論をエイゼンシュテインのそれになぞらえつつも、後者を理論的だと断っているのは一理ある。

ウルフの映画評の独自性

ここでウルフの映画論が書かれる頃までのイギリス映画史を概略しておこう。一九〇〇年代のイギリスでは、もちろんフランスのメリエスのようにトリック撮影を使用した娯楽映画も多く制作されていたものの、主に屋外撮影を特徴とするブライトン派と呼ばれるグループが活躍していたとされる。例えばジェームズ・ウィリアムソンの『支那における伝道会の攻撃』(一九〇〇年) は、当時の義和団事件に着想を得たもので、後のニュース映画へとつながる流れに属しており、その撮影は屋外のオープンセットで行われている。またセシル・ヘップワースの『ローバーによる救出』(一九〇五年) は、誘拐された赤ん坊

の行方を飼い犬が見つけ出して家族に告げるという簡単な物語を、これもほとんど屋外で撮影している。しばしば映画史および映画理論においては、同じ映画草創期の立役者とされるにもかかわらず、パリの風景や家族の肖像などを撮影していたリュミエール兄弟と『月世界旅行』などを制作していたメリエスが対比されるが、初期イギリス映画は前者のいくぶん写真主義的な伝統に属していたように見える。それゆえ、一九一〇年代から二〇年代にかけてイタリアやフランス、アメリカにおいて文学作品の映像化が試みられるようになると、イギリスの映画制作は相対的に衰退し、ほぼ国内の出来事を報道するニュース映画が残されたかたちとなる。ただしこうした伝統は、やがてウルフの映画論が執筆された一九二〇年代後半に始まり三〇年代にピークを迎えるドキュメンタリー映画運動へとつながることとなる。また、ドイツ表現主義の影響を多分に受けたとされるアルフレッド・ヒッチコックの出世作『下宿人』が公開されたのは、奇しくもウルフの映画論が書かれたのと同じ一九二六年であった。

まさにこのような背景のもとでウルフの「The Cinema」が書かれたことは、そこに登場する三種類の映画からもうかがい知ることができる。その一つは、「グランド・ナショナル」や「FAカップ」、「アメリカスカップ」などのスポーツを題材としたニュース映画。もう一つはトルストイの小説を映画化した『アンナ・カレーニナ』(一九一五年・米)。そして最後に先述のドイツ表現主義映画『カリガリ博士』である。これら三種類の映画についてウルフはどのような評価を下しているのだろうか。まず、ニュース映画「FAカップ」では、ウェンブリー・スタジアムで行われたサッカーの試合に国王ジョージ五世が来賓したときの様子が、「グランド・ナショナル」では、勝ち馬ジャック・ホーナーが映像によって示された。こうしたニュース映像は、日常に起こった出来事を描写しているが、スクリーンの前にいる我々の目の前で起こった現実ではない。

(19) Woolf, 'The Cinema', p. 351.

(20) ただし、あくまでも形態とエモーションの関係に注目するウルフとは異なるものの、エイゼンシュテインもまた音楽の作曲法と映画のモンタージュの比較を通じて、極めて分析的な仕方ではあれモンタージュにエモーション的な次元を付け加えようとしていた。Cf. James W. Newcomb, 'Eisenstein's Aesthetics', in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.32, no.4 (summer, 1974), pp. 471-72.

(21) Woolf, 'The Cinema', pp. 350-51.

目は瞬く間になめるように全てを見尽くし、脳は、心地よく刺激されて、重い腰を上げて考えることなしに、さまざまなことが起こっているのを見ることに甘んずる。通常の目、すなわちイギリス人の審美的でない目は、単純な仕組みになっていて、身体が石炭置き場に落ちないよう気をつけたり、玩具や菓子を脳に与えたり、脳がそろそろ起きる時間だと結論を出すまでは有能な子守女のように振る舞い続けられるものと信頼されている。そうすると、脳が心地よいた寝の最中に突然眼を覚まし、助けを求めるほどの驚きとは何だろうか？ 目が困難に陥る。目は脳に告げる——「自分にはちつとも理解できない何かが起こった。君が必要なんだ」。脳と目と一緒にあって国王やポートや馬を見、そして脳はすぐさまそれらが現実生活の単純な写真にはない、ある質を帯びていたのを見る⁽²²⁾。

(22) Woolf, 'The Cinema', p. 349.

目と脳の関係は、視覚と思考の関係の比喩である。視覚の生物学的な役割は身の安全を確保するために機能することであるが、ニュース映画においてスクリーンに映し出された映像は、現実の出来事とどめ置きながらも、それは「かつて起こったこと」であり、もはや視覚の生物学的な役割を要求しない。それゆえニュース映画においては、視覚は果たすべき役割を奪われて途方にくれてしまい、思考に助けを求める。そして思考はそこに「ある質」を見出す。ウルフによれば、それは「時の流れとリアリティの含蓄深さ」が持つ美しさである⁽²³⁾。

ニュース映画の映像はそれ自身のうちに上記のような質を備えているにもかかわらず、ウルフの見たところ当時の映画制作者たちは、そうした映像の特質に満足しなかった。彼らは、文学や演劇といった既存の芸術に助けを借りつつ、映画を何とかして芸術的にしようとしたのである。そうした状況に対して、ウルフが「その結果は両者にとつて悲惨である」と評価を下しているのはすでに見たとおりであるが、その理由は、こうした文学作品

(23) Woolf, 'The Movies and Reality', p. 592. しかしながらこの表現は「The Cinema」においては記載されていない。

の翻案においては目と脳の協力関係が阻害されてしまうからである。当時、『美学…美と芸術の心理学』（一九〇三年）のテオドル・リップスや『抽象と感情移入』（一九〇八年、最初の英訳版は一九五三年）のヴィルヘルム・ヴォリンガーと同様に、ウルフもまた芸術とエモーションの関係に注目していたようである。例えば『アンナ・カレーニナ』の場合、映画の観客がスクリーン上の女性を「完全にアンナだと認識するのは、彼女の心の内側によつてである」⁽²⁴⁾。具体的に言えば、「彼女の魅力、彼女の情熱、彼女の失望」といった内面の表現によつて観客はこの女性を小説のアンナと同一視するのであるが、そのメデイウムの性質上、映画制作者は映画の観客をこの登場人物の内面に感情移入させるためにひたすら映像を用いるほかない。つまり、「映画が強調するのは、彼女の歯、彼女の真珠、彼女のベルベットである」⁽²⁵⁾。とはいえ確かに目はこのように映像を通して強調されたアンナを見るのだが、ニュース映画の場合とは異なり、脳はそれがアンナでないことを知っている。

目と言う——「アンナ・カレーニナがいるよ」。黒いベルベットに身を包んだ豊かな女性が真珠を身につけて我々の前に登場する。しかし脳は言う——「あれは、ヴィクトリア女王でないのと同じくらいアンナ・カレーニナでもない」⁽²⁶⁾。

(26) *Ibid.*

こうした視覚と思考の乖離を埋め合わせるために、映画制作者は、小説のときのような言語ではなく視覚的な象徴によつてアンナの内面を強調しようとする（「キスは恋愛である。壊れたカップは嫉妬である。にこやかな笑顔は幸福である」）のだが⁽²⁷⁾、ウルフはこのように視覚化された象徴表現は、もはやトルストイの小説とは何ら関係のないことだと指摘している⁽²⁸⁾。ウルフが映画の可能性を見出すのは、このように文学的な内容に拘束された映像ではなく、例えば『カリガリ博士』において経験されたような怖れという

(27) Woolf, 'The Movies and Reality', p. 593. 「The Cinema」では「壊れたカップ」ではなく「叩きつけられた椅子」となっていた。Cf. 'The Cinema', p. 350.

(28) Woolf, 'The Movies and Reality', p. 593.

特定のエモーションと結び付いた「オタマジャクシの形態」なのである。

そうであれば、我々はウルフの映画論を分析する上で「The Cinema」における形態の構成と観客のエモーションとの結び付きに関する記述を検討する必要があるだろう。次章ではウルフの芸術観に大きく関与していると思われるブルームズベリー・グループの友人、ロジャー・フライの理論を検証しつつ、この形態とエモーションの関係について考察することとする。

三、映画のヴィジョン——ブルームズベリーの芸術理論

映画技術と映画の表現力を区別して、映画独自の芸術性を追及しようとするウルフの姿勢は、ブルームズベリー・グループを通じて交流のあった美術批評家ロジャー・フライの影響によるところが大きい。フライもまたグループのほかのメンバーと同様にケンブリッジ大学出身であつて、レナード・ウルフやクライヴ・ベルの先輩に当たる。また一九一〇年と一二年の印象派以降の画家たちを紹介したロンドンのグラフトン画廊における展覧会では、フライを中心としてレナードやベルも企画運営に携わつていた。自然模倣や文学性に依拠しない彼らの芸術観には共通点が多いし、実際、フライのテキストにはヴァージニア・ウルフの映画論と非常によく似た考えが著されている。ウルフが「The Cinema」および「The Movies and Reality」を著した一九二六年、フライとウルフはジュリア・マーガレット・キャメロンの写真集のために共同で序文を書いている⁽²⁹⁾。一緒に仕事をした、というばかりではない。同年の二人の著作物には交流のあとが随所に見られるのである⁽³⁰⁾。本章では、ウルフの映画への注視とエモーションの関係について、主として一九〇九年に執筆されたフライの「美学に関するエッセイ」⁽³¹⁾と一九二〇年の「レトロスペクト」⁽³²⁾を検討し、ウルフの考えの基底にフライのフォーマリズムが見出せる

ことを確認する。そうすることで、文学や自然の模倣から離れて映画内部の映像構成を問題視しようとするウルフの態度が、映画の機械技術的な前衛を追求したフランスの抽象映画はもちろんのこと、同時代のエイゼンシュテインらが推進した理論的なモンタージュ理論とも異なり、むしろフライの態度と近似していることを検証したい。

日常のヴィジョンと映画のヴィジョン

一九世紀後半に登場した印象派絵画は、一九世紀前半の画期的な発明である写真の影響を大きく受けているといわれている。写真は瞬間を切り取ったものだが、印象派もまた刻々と移ろい行く現象をキャンヴァス上にとどめようとしたのである。印象派の思惑とは裏腹に、現象は常に変化するのであるから、これを正確に捉えようとすると画家は常に筆を動かしていなければならない。ある瞬間のイメージを写し捉えようと、今度は同じイメージの別の瞬間を写し取ることへと関心が向けられる。こうして時間差を伴った同一モチーフの連作が手がけられるようになってゆく。よく知られているように第一回印象派展が開かれたのは写真家フェリックス・ナダールのアトリエであつたが、さらにリュミエール兄弟によつて制作されたシネマトグラフが初めてパリで公開された一八九五年とほぼ同時期には、モネが《積み藁》（一八九〇—九一年）、《ボプラ並木》（一八九〇—九一年）、《ルーアン大聖堂》（一八九三—九四年）などの連作を手がけていた。

やがて印象派はイギリスにおいても人気を博するようになり、ニュー・イングリッシ・アート・クラブ（NEAC）のような新進の美術組織で印象派風の作品が数多く手がけられるようになる。ロジャー・フライが美術批評家として活躍し始めるのも、イギリス国民の趣味がラファエル前派から印象派へと移行する時期だった。もちろん、印象派の独壇場というわけではなく、王立アカデミーの主題画もイギリス美術界で重要な位置を占めていた。にもかかわらず、人気や力を誇っていたこれら二種類の絵画をフライは支持しなかつ

(29) Julia Margaret Cameron, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women* by Julia Margaret Cameron: With Introductions by Virginia Woolf and Roger Fry, London: Hogarth Press, 1926.

(30) Panthea Reid, *Art and Affection: A Life of Virginia Woolf*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 294-95.

(31) Roger Fry, 'An Essay in Aesthetics', (1909), in *Vision & Design*, London/New York: Oxford University Press, 1990, pp. 12-27.

(32) Fry, 'Retrospect', (1920), in *ibid.*, pp. 199-211.

た。印象派については、「視覚的印象だけのための真実を目指すのであって、外界の事柄の真実に対して少しも忠実に描かない」と⁽³³⁾、また王立アカデミーについては、「ステロタイプな感傷主義」であると批判したのである⁽³⁴⁾。グラフィトン画廊で行われた二つのポスト印象派展でフライが取り上げた作品（セザンヌ、ピカソ、マティスなど）からも明らかのように、フライは自然の再現や文学性に依拠しない新しい美術を支援していた。それらは、王立アカデミーの主題重視の写実表現とも印象派風の表現とも異なるものだった。そこから、フライの新しい傾向の芸術への関心は、日常生活の営みから切り離された芸術独自の表現にあったと言えよう。フライは一九〇九年の「美学に関するエッセイ」のなかで、日常生活とは異なる「想像力豊かな生活」において発揮される芸術固有のヴィジョンに言及している。

この小論において、フライはまず、日常生活の本能的な行為である「see」に対して、「想像力豊かな生活」に特有の「見る」を「look at」と形容し、区別する。日常生活の「see」は単に「視覚」の問題だけではなく、常に生物学的な本能による反応と社会的慣習に拘束された倫理的行動と結び付いている。言い換えれば、我々は日常のなかで何かを目にするときには、適切な行動をとるようにと常に何らかの判断を下している。すでに明らかのように、そのときの我々の「見る」は、ウルフの映画論の言葉を用いるなら、「石炭置き場に落ちないようにと気をつける……有能な子守女の役割」を担っているのである。例えば、こちらに向かつて突進する牡牛を見れば、我々はこれを即座にかわすことができるし、その瞬間多少の恐怖を覚えることになる。フライによれば、この「恐怖」というエモーションは危機回避といった本能的反応に付随している。また、傷を負った少年を見れば、我々はこの少年に援助の手をさしのべつつ憐れみのエモーションを抱えているかも知れない。そのとき「援助」という行為は今度は倫理的な側面から説明されるものの、そこに伴っている「憐れみ」というエモーションはあくまで心理的な反応なのである。こうした日常生活

活の「見る」は常に、そこに付随するエモーションも併せて、次に我々がとるべき行動と結び付いている。その一方で、フライが唱える「想像力豊かな生活」で生じる心理状態は、本能とも社会的道徳とも全く無関係であるため、我々は次の行動へと移行することなしに見ることに没入できる。フライはこのような想像力豊かな生活のヴィジョンを説明するにあたり、「映画のヴィジョン」と「鏡のヴィジョン」という二つの例を挙げている。

一九〇九年に書かれた「美学に関するエッセイ」のなかでフライが「映画のヴィジョン」と言うとき、そこでフライの念頭にあるのはその当時の典型的なイギリス映画であるように見える。すなわち、彼が主張する映画とは、固定カメラから全編ワンショットで撮影されていた初期のシネマトグラフ・リュミエールのような映画作品を指しており、ここではモンタージュなどという技法は端から想定されていない。いずれにせよ、フライは映画のヴィジョンについて次のように述べている（「内は筆者による挿入」——「映画において垣間見られた」想像力豊かな生活において、最初に、我々は「日常の生活」よりいつそうはつきりとその出来事を見る……。そういった事柄は、実生活においては、我々の意識に組み込まれるはずのないものであって、いわば私たちの適切な反応という問題へは全く向けられるはずのないものである」⁽³⁵⁾）。そのことの実例として、フライはちょうどリュミエール兄弟によって一九世紀末に撮影された『ラ・シオタ駅への列車の到着』^(図4)を思わせるような情景を記し、この映像を見る観客のヴィジョンについて語る。

異国の駅への到着と車両から降りてくる人々。そこにプラットフォームはなかった。私がひどく驚いたのは、そう指図されたわけでもないのに、数人が列車を降りた後であたかも申し合わせたように右に曲がったことである。ほとんど話にならない行為、実生活のなかで、目の前を通過していったそうした場面に、私はいつ何時も決して気付くことはなかったのだ⁽³⁶⁾。

(33) Fry, 'The Philosophy of Impressionism', (1894), in *A Roger Fry Reader*, Christopher Reed ed., Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 20.

(34) Fry, 'Some Questions in Aesthetics', (1926), in *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, New York: Doubleday Anchor Books, 1956, p. 35.

(図4) 『ラ・シオタ駅への列車の到着』
一八九五年



(35) *Ibid.*, p. 13.

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

通勤電車で、ふつう我々が留意するのは座る場所や荷物であり、乗客全体の構図や一人の行為ではない。しかし、映画を見る我々は座席や荷物の心配とは無縁の観客であり、普段注目しない日常生活において諸々の行為や全体が織りなす構図そのものを純粹に見ることができるといふ次第である。

「The Cinema」のなかで、ウルフもまたフライと同じように、日常生活の「see」と非日常的な「look at」の区別を前提として自らの映画論を始めているように見える。一見すると日常の光景を再現しただけにすぎないような「グランド・ナショナル」や「FAカップ」のニュース映画の映像に関して、ウルフは次のようにさえ述べているのである。

それは……いつそうリアルになったのであり、あるいは、それは我々が日常生活で知覚するリアリティとは異なるリアリティを帯びたリアルになったとでも言ったらよいのだろうか？ 我々はそれらが我々の不在の時に存在するさまをじつと見る (behold)。我々は生活を、我々がそこに参与しないときのように見ている (see)。我々が注視する (gaze) とき、我々は現実の生活のけちくささやその配慮や慣習から取り出されているかのようなものである。馬は我々を蹴り倒さないだろう。国王は我々の手を握らないだろう……。ちょうど人類の愚かさを眺めるときのような、こうした見晴らしのよい高みにあつて、我々は哀れみと楽しみを感じ、一般化し、一人の男に人類の属性を授ける余裕をもつ。ボートが帆走し、波が碎けるのを見ながら、我々は美しさに心をまるごと開き、その美しさに加えて奇妙な感覚を覚える余裕をもつ—— (37)。

(37) Woolf, 'The Cinema', p. 349.

上記のようにウルフが説明している「ニュース映画を見る観客のヴィジョン」は、明

らかにフライの「映画のヴィジョン」にきわめて近いものである。しかしながら、「The Cinema」が執筆されたのは一九二六年であるから、フライの想定する初期のシネマトグラフから映画は格段に進展してははずである。例えば、簡単な映画史上の知識からしても、シネマトグラフにおいてはほぼ固定されていたカメラがかなり自由に動かせるようになり、またたいいていの場合にはワンショットで撮影されていた短編作品は、複数のショットを組み合わせて長編映画へと発展していったことが知られている。ただし前章で述べたとおり、一九一〇年代から一九二〇年代にかけてイギリスの映画制作は衰微していく傾向にあり、映画に芸術性を求めようとする他のヨーロッパ諸国の趨勢に反して、フレームの変化やショットのつながりは伴うものの、それこそニュース映画のような記録のレベルにとどまっていた。こうした状況にあつて、ウルフはジャンルにとられることなく、あくまで映画そのものの時間芸術としてのメデイウムの質を理解し、先述のようにニュース映画と文芸映画とドイツ表現主義映画を並列して扱うことができた。その上で、映画だけが可能にする独自のヴィジョンを前提にしつつ、文芸作品の翻案といった「これ以上ないくらい簡単で単純な」解決策とは異なる、さらなる映画独自の表現の可能性を追求することができたのである (38)。

(38) Ibid., p. 349-50.

鏡のヴィジョンとフォルム (form) に結びつくエモーション

ところで、フライは「映画のヴィジョン」よりもいつそう芸術を見るヴィジョンに近いものとして「鏡のヴィジョン」を提案している。このヴィジョンでは現実世界の対象との対応関係如何ではなく、フレーム内部の視覚像そのものが問われる。つまり、このヴィジョンによつて描き出される対象は、それが自然のモデルやモティーフに似ていなくてもよいのである。フライのこうした考え方は、彼のポスト印象派絵画擁護にも反映されている。「自然の外観の模倣においてその正確さを測るどんな試金石も、私たちが偉大な芸術作品と粗

悪な芸術作品との間に設けた区別にとって十分とは言えない」⁽³⁹⁾。フライは鏡に映し出された情景を眺めるとき、その視覚像に日常世界とは異質な何か（ウルフが「日常生活で知覚するリアリティとは異なるリアリティ」と言っていたもの）を認めている。

……しかしながら、鏡においての方が、容易に自分自身を抽象し尽くすことができ、移りゆく情景全体を見ることが出来る。そうするとこの情景はすぐに幻想のようなものになり、私たちは全くの傍観者となって、何かを見ようと選択するのではなく、全てのことを均等に見るようになる。そうすることで私たちは、無意識のうちに行われていたどの印象に身を委ねようかという例の節約のために以前には気付かれなかったであろういくつかの仮象と、これら仮象の間の関係に気付くことになる⁽⁴⁰⁾。

すなわち、漠然と鏡を眺めているときには、実生活におけるヴィジョンに伴う関心からも、現実の記録である映画に対するヴィジョンが要請する対象の詮索からも自由になるため、視野を構成している諸々の部分の間の関係が純粹に見られるようになるのである。それによって私たちは公平に、あるいはフライ自身の言葉を用いれば「無関心的に(disinterested)」対象を見るようになる。そして、「鏡のフレームは、映し出された場面を日常生活の情景から、むしろ想像力豊かな生活に属する情景へと幾分変えてしまう。鏡のフレームは、鏡の表面を初歩的な芸術作品へと変える。なぜなら、鏡のフレームは芸術的なヴィジョンに私たちが到達するための助けとなるからである」⁽⁴¹⁾。

フライの芸術のヴィジョンを頂点とするヴィジョンの分類は、当然ながら、絵画作品を念頭においている。初期のシネマトグラフ・リュミエールから導き出された「映画のヴィジョン」は、固定されたフレーム内で現実のありままの再現を目指した印象派になぞえられるだろうし、またそれに代わって提起されている「鏡のヴィジョン」とは文学的な主

(39) Fry, 'Expression and Representation in the Graphic Arts', (1909), in *A Roger Fry Reader*, Christopher Reed ed., Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 63.

(40) Fry, 'An Essay in Aesthetics', p. 14.

(41) *Ibid.*, pp. 14-5. 「鏡のヴィジョン」は、映画や絵画が再現から離れて、作品内部の世界を展開していく際に「抽象」という表現形態と結び付いていく方向性を示唆しているように思われる。映画であれ、鏡であれ、日常の心配とは無縁の傍観者である我々にとっては、ヴィジョンが捉えたものは生活を恙なく送るために必要なサインではなく、視野を形成する一枚の「絵」である以外何らの意味も有してはいないのである。

(42) その証拠にフライは友人ベルの考えについて次のように述べている。「ベルは、一枚の絵が完全に非再現的であり得るとも主張した……いずれにせよこの見解は行き過ぎであると思える。というのも、絵画において奥行きのある次元をほんの少しでも示唆するものは全て、いくばくかの再現要素の結果であるはずだから」—— See Fry, *Retrospect*, p. 206.

(43) *Ibid.*, p. 208.

(44) Fry, 'An Essay in Aesthetics', p. 23.

題画（アカデミー）に対するアンチテーゼであると考えられよう。両者を批判しつつフライが向かった行き先が、抽象表現を含む印象派以降の新しい美術、すなわちポスト印象派の美術だったのである。注意せねばならないのは、フライは「抽象化」に関心を抱いて幾何学的な形態表現と構成に力点を置いたセザンヌの絵画を好んだとはいえ、ただし完全な抽象化までは歓迎してはいなかったという点である。興味深いことに、自然や文学の再現とは異なる新しい表現を目指していたにも関わらず、フライは進展するキュビズムに対して、その幾何学的な構成原理に注目しつつも距離をとっていたのである⁽⁴²⁾。その理由としては、こうしたキュビズムの作品が、純粹な画面構成のレベルにとどまっていたエモーションを感じ取れないことにある。その一方で、セザンヌにおいては形態の構成においてもエモーションが感じられるとされた。その場合でも、フライは作品の主題内容よりもフォルムにエモーションが見出せるか否かを重視していた。言い換えればエモーションは、当の絵画作品がどれほど本物そっくりに再現されているかと、小説の内容を適切に表現しているかということよりもむしろ、作品内部の諸要素がいかに統一性のうちに結ばれているか (significant form) によって動かされるものとされ、この場合のエモーションは色や形態が織り成す構成と結び付いているのである。「一個の必然的統一体の中でいくつもの複雑なマスを順序よく並べる非凡な力によって、多方向に延びた線の優美な均衡によって、無限に駆り立てられるように見える」⁽⁴³⁾。このような色や形態を、フライは「エモーションを波立たせるデザイン」の諸要素と呼んでいる⁽⁴⁴⁾。そしてフライがキュビズムを基礎としたさまざまな展開（未来派やヴォーティシズム）に距離を置いたのに対応するように、ウルフもまた、とりたてて抽象映画に注目することはなかった。それはおそらく、抽象映画においては映画独自の機械的な技法は追求されているものの、そこに具体的なエモーションが伴っていなかったからであろう。

おわりに

これまで論じてきたように、フライのヴィジョン論とウルフの映画論は、部分的に対応関係をもっている。そして絵画と映画というメディアウムの違いから、ウルフの理論の新しさもまたここで指摘することができるようになる。フライが主張するフォルムのエモーションがあくまでも空間的な構成から生じたものである一方で、ウルフが念頭においている映画の構成には時間的要素が含まれている。というよりもウルフが主張する「日常生活で知覚するリアリティとは異なるリアリティ」という質には、初めから時間の次元が含まれざるをえないのである。すなわち、現実を再現したニュース映画も実際には過去の出来事であり、現実世界の時間の流れとは合致しない。観客が見ているのは、現実の時間の流れから抜き出され、別の仕方で構成された場面なのである。そのうえで――

こうしたリアリティへとエモーションを吹き込むことができ、思考を伴った完璧なフォルムを活気づけることができるなら、映画制作者はいくらでも戦利品をたぐり寄せることができるだろう。そのとき我々は、テーブルに肘をついた男たちから、あるいはハンドバッグを地面に落としそうになっている女たちから、ちょうどヴェスヴィオス火山からたなびく煙のようにして、気違いじみていたり、美しかったり、奇妙だったりする思考がたなびいて出てくるのを見ることができるよう⁽⁴⁵⁾。

仮に映画自身の意識や思考というものがあるのであれば、「The Cinema」を通して、ウルフは「美しかったり、奇妙だったりする」個々の象徴表現を視覚的に統合する映画の思考のプロセスを示そうとしたのではないだろうか。ここにおいて、ウルフの論じるエモーションはモニタージュと結び付くことになる。かくしてウルフはやがて来るべき映画を予

(45) Woolf, 'The Movies and Reality', p. 595. 'The Cinema' では「テーブルに肘をついた男たちから、あるいはハンドバッグを地面に落としそうになっている女たち」の部分が「正装した男たちとシングル・カットの女たち」となっていた――Cf. 'The Cinema', pp. 351-52.

見しつつ次のように述べている――「我々はこれらのエモーションがともに混じり合い、互いに影響し合うのを見るだろう。我々はそれらの衝突によつて生み出されるエモーションの荒々しい変化を見るに違いない。最も魅力的な対比が、作家であれば無駄にコツコツと仕事をするほかない速さで我々の眼前に照らし出されるだろう」⁽⁴⁶⁾。

(46) Woolf, 'The Cinema', p. 352.

ABST

「彫刻することが彫刻家の仕事ではなく、純粹に機械的、技術的な作業であると、1933年の時点で当然のように考えるのは、ほとんど罪惡に近いと感じられる」

ルドルフ・ワイトコウアー

1970年代半ば、学生時代の古い話であるが芸大の絵画科の友人が言っていたことがある。「キャンパスのあちこちで石彫っている彫刻科の連中を見てみると、彫るっていう行為そのものに陶醉していると思えないね」

なるほど美術状況は、すべての「アート」と名のつくものは出そろっていたし、クラウスの『展開された場における彫刻』などが翻訳されるはるか前の話であるが、単に立体としての形体そのもの、あるいは描かれたもののものを問う旧套的な絵画・彫刻のメチエ概念を逸脱して、物質としての「平面」「立体」が形成するところの「場所」「空間」なども問われることとなった。

とりわけ、絵画という自己・批判性に適したメチエを通過した者が、「石の直彫」という方法を選択することの非現代性と、一見自閉的「アルチザン」のような作業を侮ることに不思議はない。しかし、時代は確かに制作という「行為」すらも「痕跡」として概念的に構築するよう求めていたし、どうしようもなくそれらの言説の中にあった。

時代は19世紀ヨーロッパ。その時代の唯一天才と呼ぶにふさわしい彫刻家はオーギュスト・ロダン一人といわれる。しかし、ルドルフ・ワイトコウアー『彫刻―その制作過程

と原理』（1977年、邦訳1994年）において肩を並べて一章を割かれている対比的な彫刻家アドルフ・フォン・ヒルデブラントの存在を読み過ごしてはいないだろうか。

残された作品より著書『造形芸術における形の問題』（1893年、邦訳1993年）で有名なヒルデブラントであるが、三次元の彫刻空間に秩序をもたらすためには世界を仮想の平面に再組織化することこそ唯一の芸術的方法であるとして、静止した視点（面）を退け表面を内部から突出するヴォリュームの先端と考えたロダンの方法と真つ向から対立した。

動き（ムーヴマン）と奥行きにおける輪郭において量塊をとらえるロダンを「点」であり「線」であるとするならば、比してヒルデブラントは「面」であろうか。

ロダンはそれまでのヨーロッパの彫刻を劇的に変えたという意味で、まぎれもなく天才にふさわしい。しかし、その後の彫刻の展開を見ると主要な作家はおしなべてロダンを批判的に超えていったようだ。というより、敬意を表しつつ迂回していったと言った方が適切な。

「偉大なる粘土こね屋……」（マイヨール）。アーキペンコにとって「ロダンの作品は、咀嚼されたパンが吐き出されて台座に載っているところを想像させた」（ワイトコウアー）。

「人は大樹のかげでは成長できない」（ブランクーシ）

「石へ帰れ」と主張したヒルデブラントの制作原理、理論は、ロダンの視覚的写実主義を超えて抽象彫刻へと展開するまさにヨーロッパ近代彫刻史において「致命的な影響」（ハーバート・リード）を及ぼし、その後の重要な作家はほぼヒルデブラントの原理に反応したと言われている。

「ロダンはマイヨール、次いでブルデルという後継者を持つことになる。彼らもまた偉大な彫刻家であった。しかし、セザンヌの後にはピカソ、ブランクーシ、アーキペンコ、リブシッツ、ローランスらが続き、彼らこそが新たな彫刻芸術の始原となったのである。

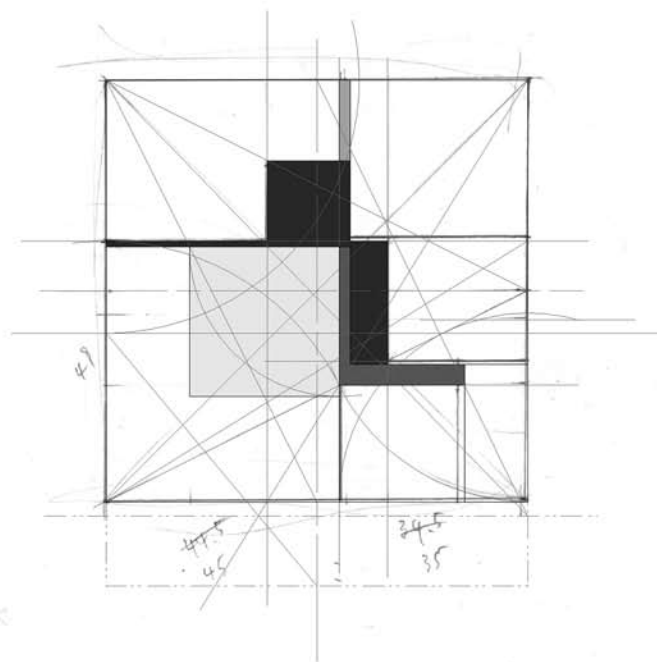
この新しい芸術が「近代的」と呼ぶ彫刻となるであろう」(ハーバート・リード『近代彫刻史』)
画像的平面性は彫刻より絵画において、より徹底されていた。光学的印象主義と位相を異にするセザンヌの画面は、すでに視覚的写真からは遙か彼方にあった。純粹な形体を作ろうとすればどうしても磨かなければならない、とはブランクシーの言葉であったか。

前述のハーバート・リードは、その定義付けの理由をこう続ける。「これこそが私達の時代に固有の創造であり、歴史上に先行する芸術に負うところをほとんどたない芸術だからである」

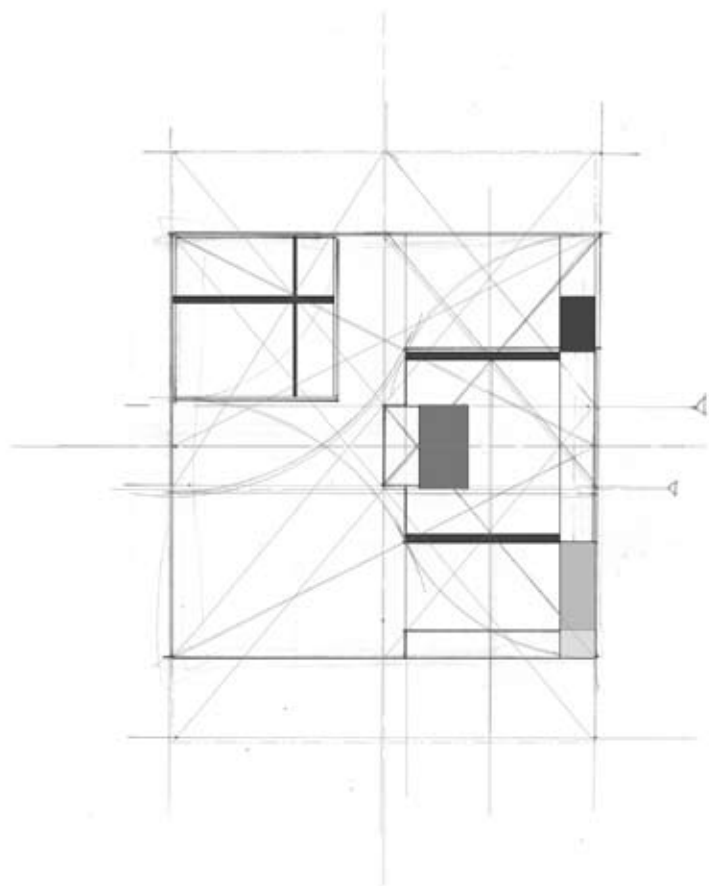
モデルとしてのロダンの視覚を、石の「直彫り」という平面視的作業に置き換えた時、絵画における平面化の徹底とともに抽象彫刻の時代をむかえたと言ってもいいだろう。つまり、「面」を意識することは極めて還元的なあいまいさと混乱の中に投企されることであつて、その自覚的意志が芸術の展開を可能にすると言えまいか。「面」は物質でもあり、「線」ともなり、そしてひとつも重要なこととして「空間」である。冒頭の学生時代の話は、どのように美術(芸術)を自覚しているのかという所在の問題でもあつた。

ともかく、「面」という彫刻の量塊とは相いれない視点が、彫刻その「立体」における膠着した価値基準に「形体」「空間」「純粹」という枠組みをもたらした。「面」をくらつたことで彫刻の近代が始まったのである。

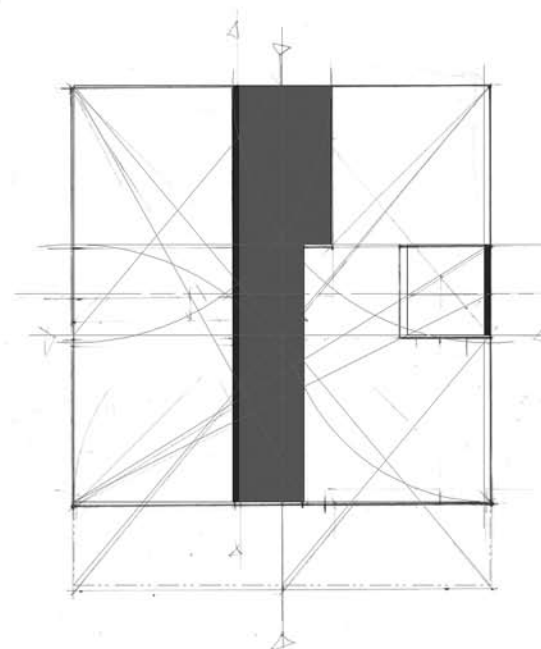
「現前」まで、あと一歩である。



Shadowboxing - 1 Dec. '07



Shadowboxing - 3 Dec. '07



Shadowboxing - 2 Dec. '07

制作ノート抜粋
大塚新太郎

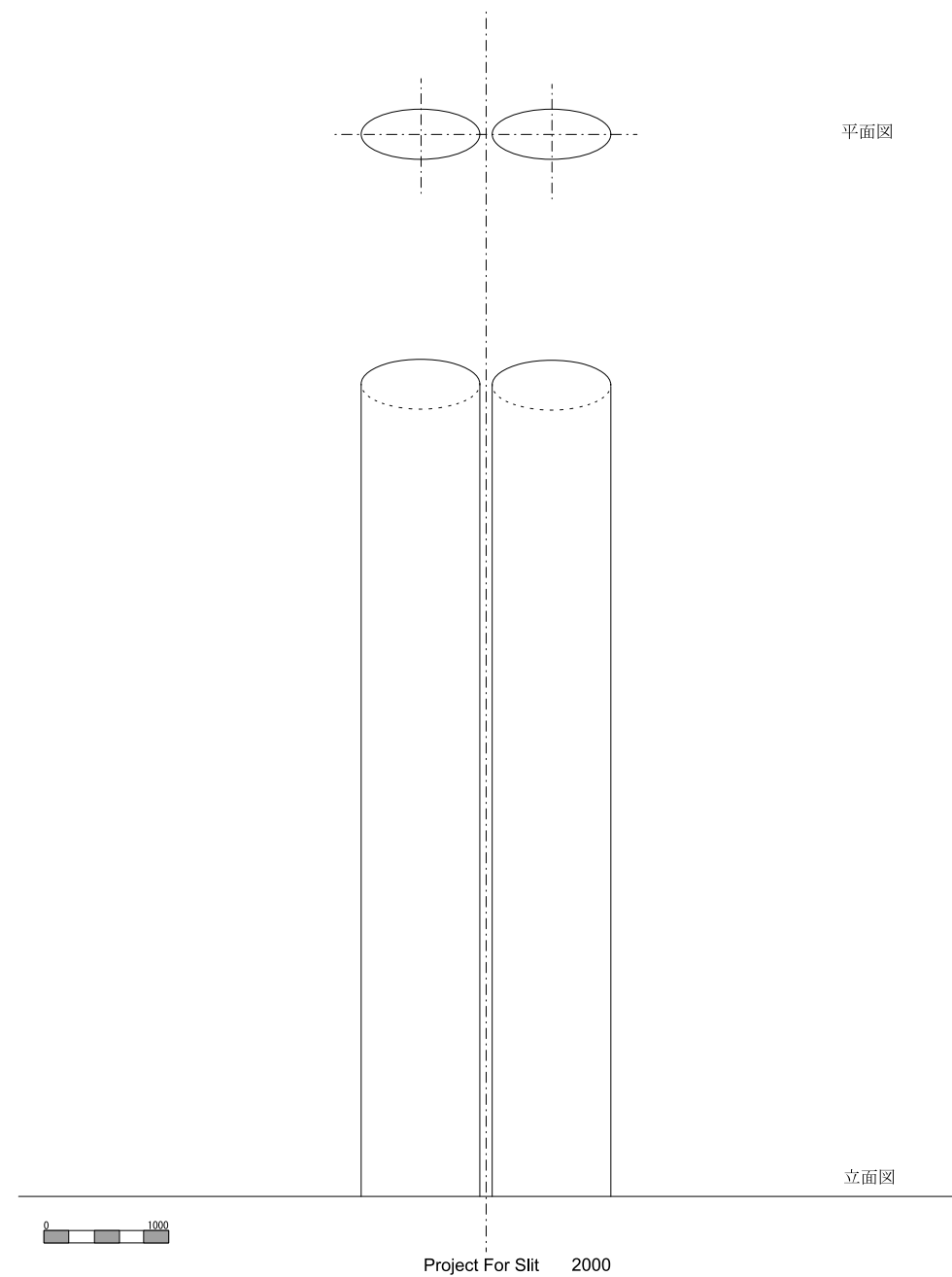
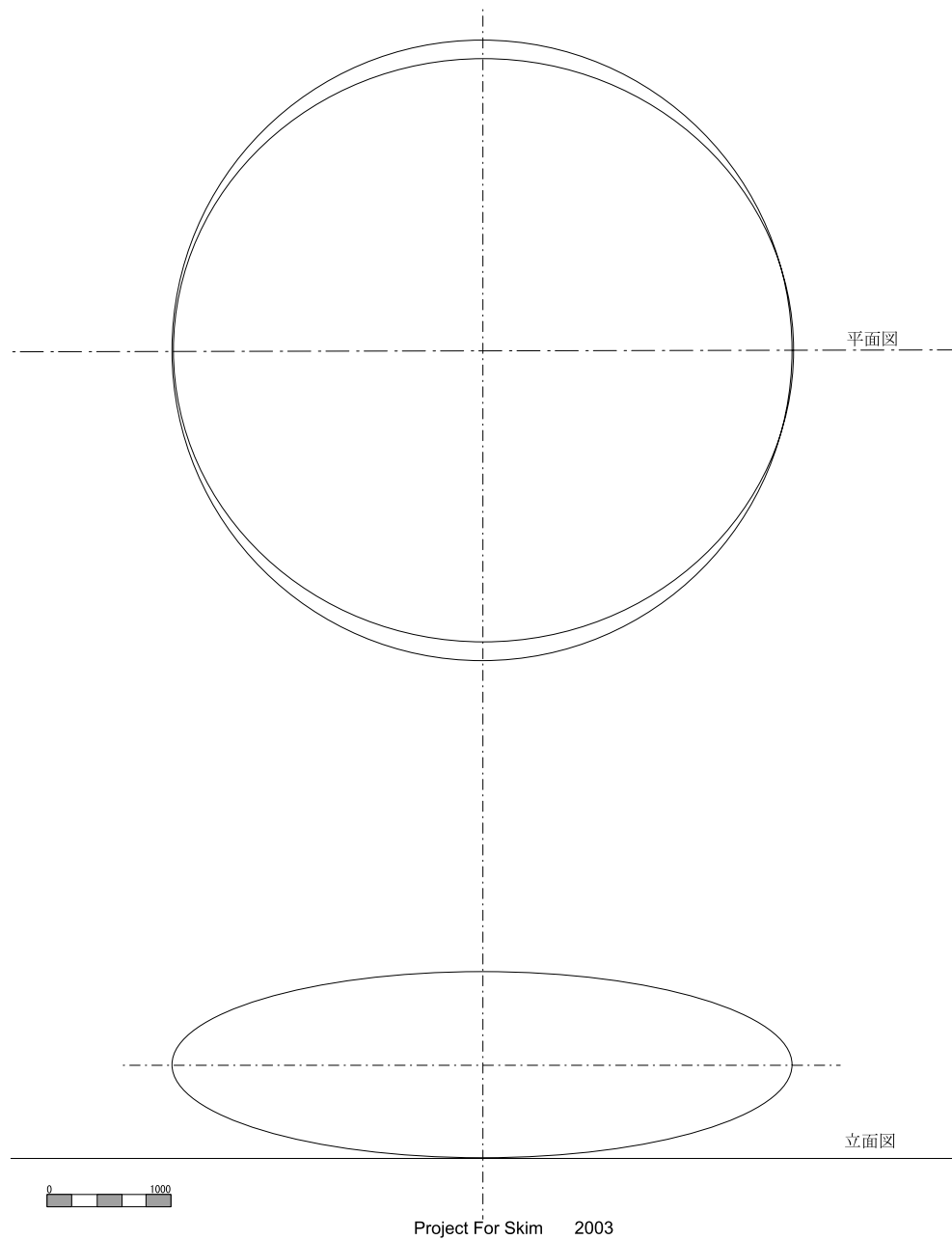
所謂図面―投影図法。仮想の無限遠を設定しての図法。きわめて特異な空間であるにもかかわらず、一般的な幾何空間のモデルとして慣れ親しみ、リアルな座標と感じてしまう。

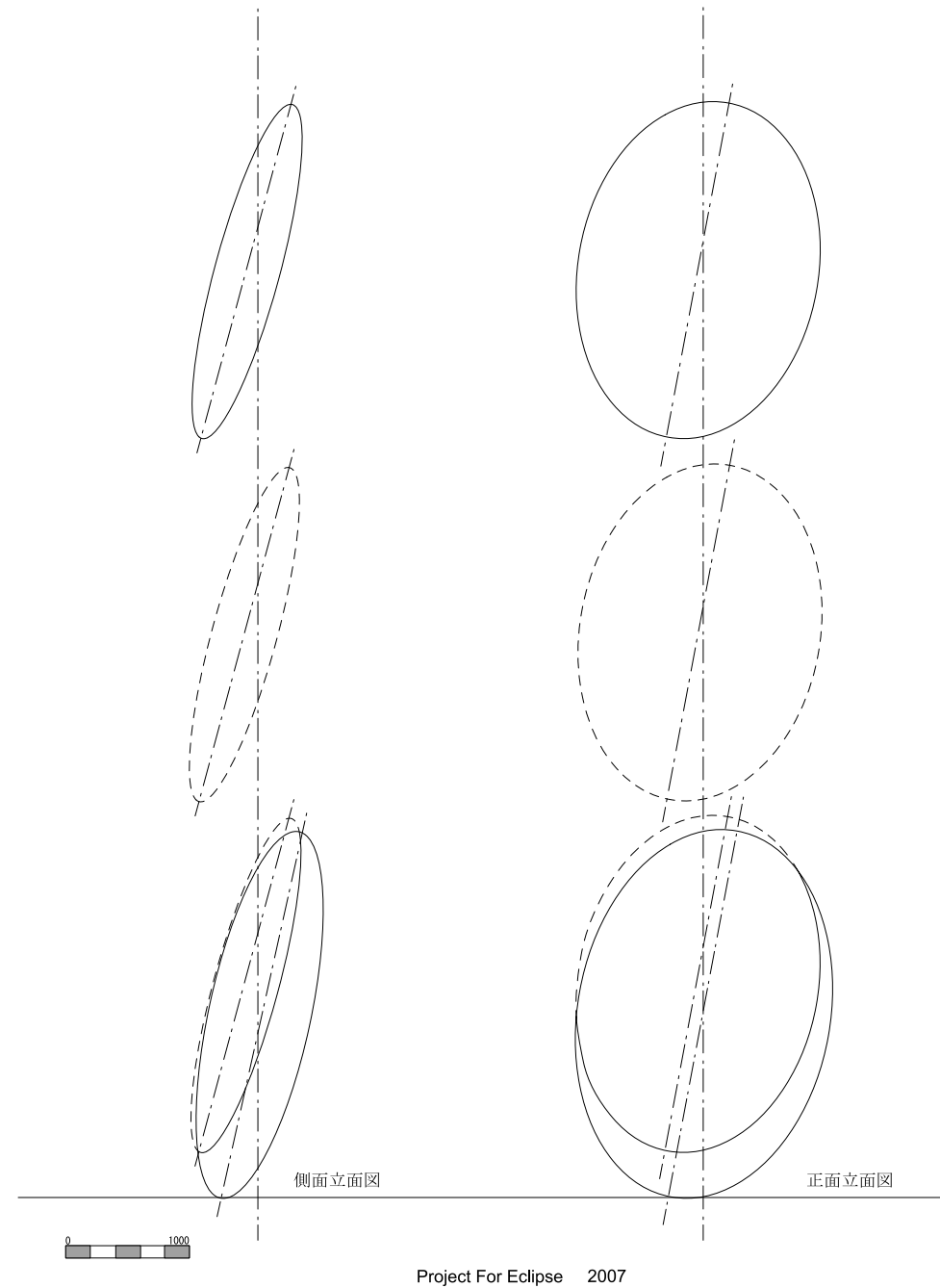
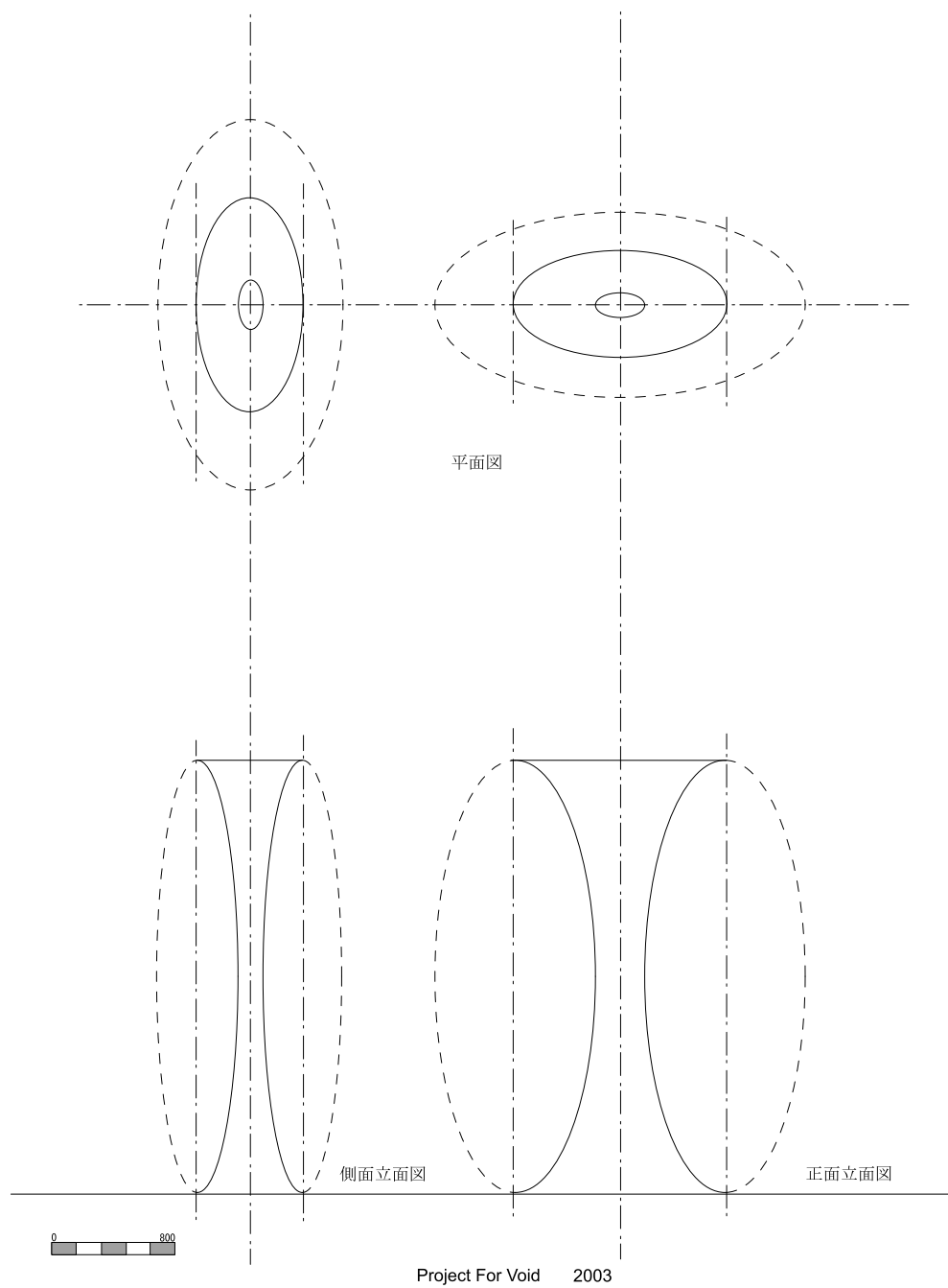
透明な空間に面は幾重にも重層して存在し、平行線は無限遠点まで、交わらない。直進する光のエッジは距離を捨象し、対象の輪郭をトレースする。

輪郭線の背後に異なる奥行き・重層する無限の面が存在する事を表層的には、感じさせない。この透明性を認識しないと大変な過ちを犯す。

制作の空間・彫刻の空間で光は曲がり、直進もしない。輪郭を光が震え・撫ぜるように明らかにするようにみえるが、トレースの背後に奥行き・距離が現前する。

視点と無限遠点―この差異の認識が、制作において極めて重要と感じている。





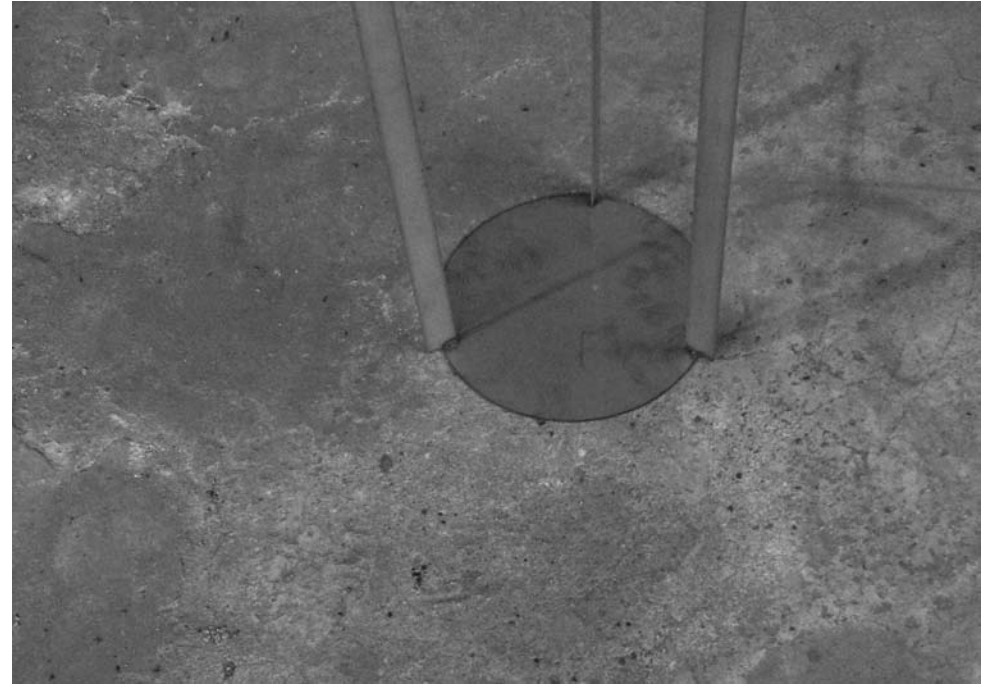
床と壁、水平面と垂直面
牛腸達夫

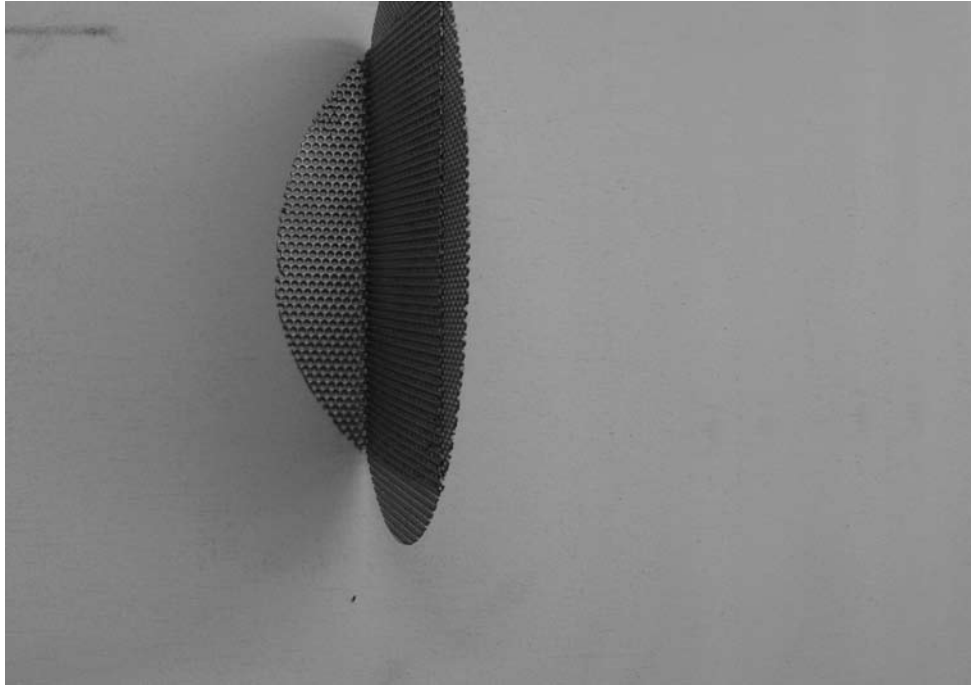
彫刻には地面、台座、地山など、モノとのかかわりでいくつもの面が存在する。
床（地面）に置くことの出来ないアンソニー・カロのテーブルピースでさえも、水平面、垂直面からは逃れられない。

美術を始めた十代の頃、ある美術展で非常に気になる彫刻に出会った。
そこにはひとつの強いベクトル、方向性を感じるものがあつた。
ひと言でいえば水平面に対するベクトルといえるが、床や台座、壁との絡みも微妙に関係
していたように思われる。

足もとや壁ぎわ、床面と壁面、水平面と垂直面、それらはモノに関係しているのか、モノ
が関係しているのか。

水平面、垂直面を手に入れるためにモノを立ち上がらせているような気がする。



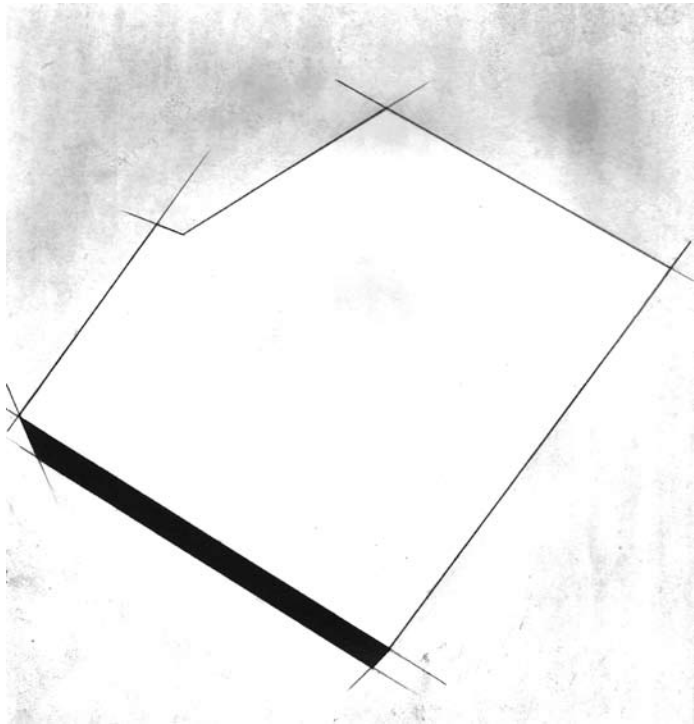


「プラン／2008」
杣木 浩一

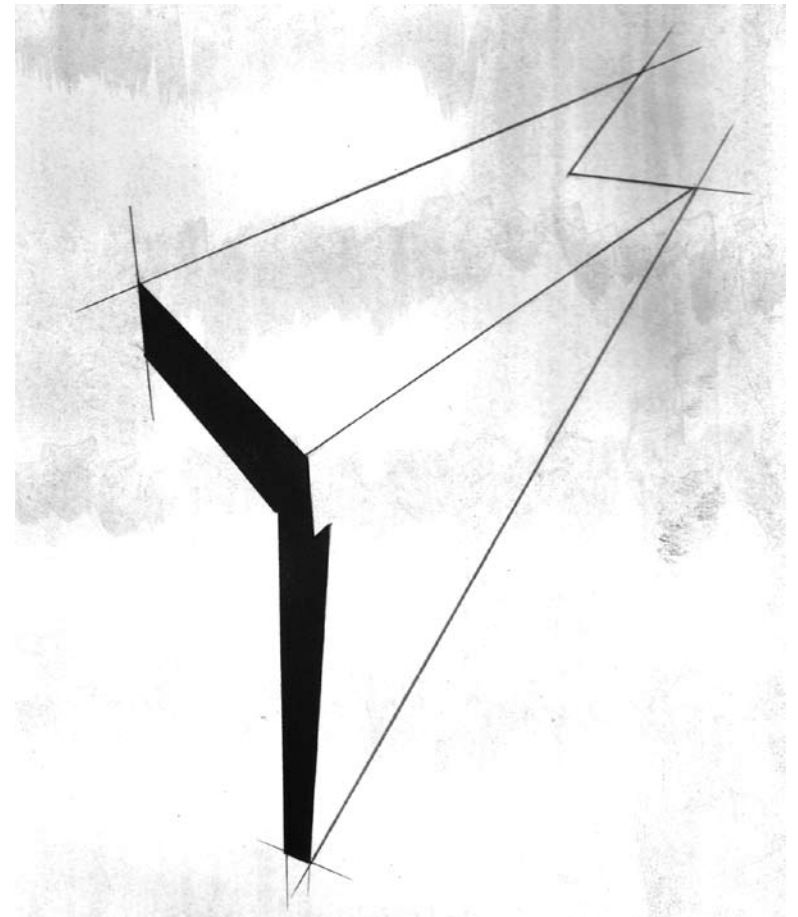
これは、80年代末にめあてのないまま板をつないでいつて、すでにかたちづくっておいたものだ。だいぶ時がすぎて、これをさらに四つにカットした。そのおのおの、正面探しのための影絵である。稜線をぬりつぶすと現物には無い、平たい画像がえられる。今回の出品はとても角張っていて、ふだんの縄垂れのようなゆるいカーブづくりとは、いくぶん違っていろいろだが、デカルトレベルの目安として曲も直もひとしいものとしてある。フォームとトーンのたちあがりやそのイメージは結晶的であつたり、あるいは気・流的にゆらいだりもするが、いずれも、ゲーテ的な見かたでの振る舞いとたたずまいの、ある局面を目にしているものととらえています。

さて、あれこれ実物を転がし回してみても一つの向きをさだめ、影りや光のリフレクションや境い目のエッジラインをてがかりにしたうえで、彩度がひくく図地見分けにくいグレー調で彩色しようとおもった。極大から微細にいたるさまざまなものたたずまいの湧出に遊び、人の視野にとらえなおすことができたなら。

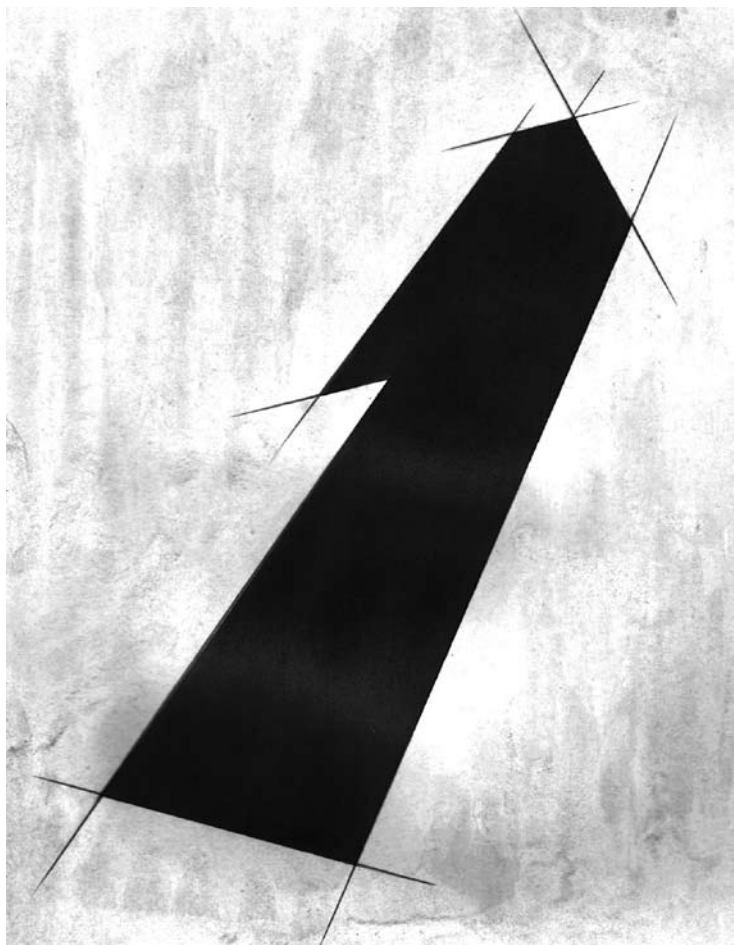
このドローイングは素案ではなく、手順は元からのようでもあり、あとづけのようでもある。



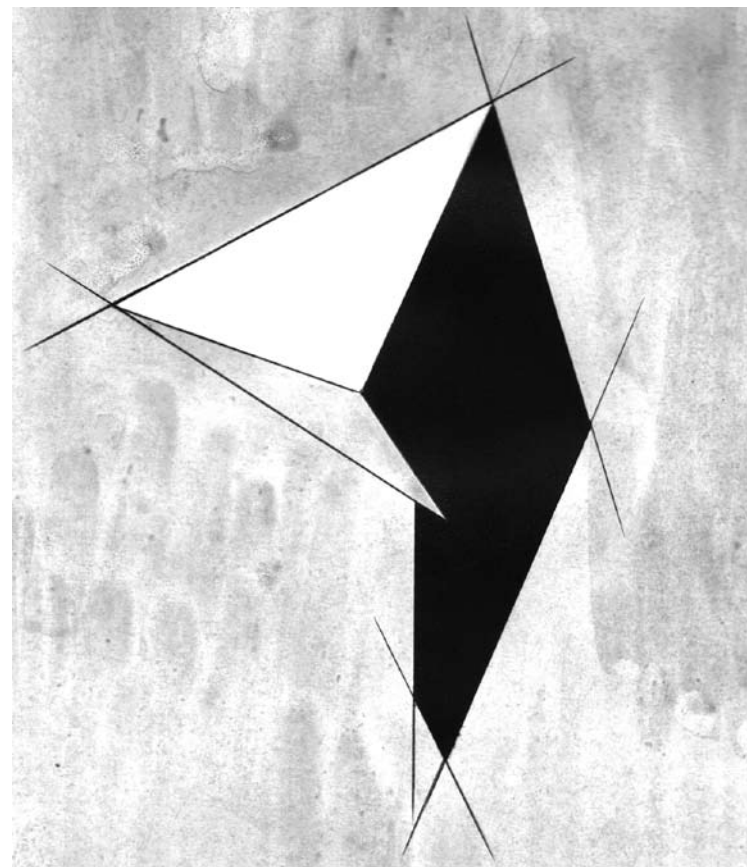
Untitled Feb. 2008



Untitled Feb. 2008



Untitled Feb. 2008



Untitled Feb. 2008

一枚の紙面から・・・。

高木 修

高松次郎「塾」ではじめて作品をつくった。

一枚の画用紙をわたされ、自由に制作せよとのこと。

制作時間は、約1時間。

どう描けばいいのか困惑する限り。

友人たちはつくりはじめている。

何もできずに終わってしまうのか。

時間はすすんでいく。

思いついたのは、紙の層を剥がすことだった。

いつも電車に乗ると、切符（当時は厚紙）の面を半分ばかり剥がす癖があったからだ。

さいわいなことに多少紙は厚い。

それをやろう。

白い面に水をしみ込ませ、その表面を剥がす。

次第に紙の層の屑ができ、それを中央に集め小さな山をつくった。

四角い紙の原型を残し平面に起伏ができあがった。

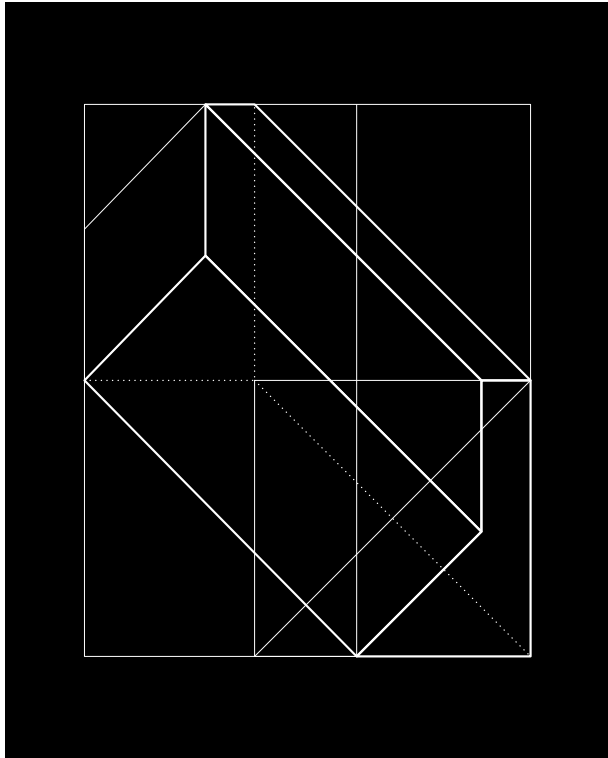
表面はザラザラとなり行為の痕跡が残った。

紙面は白紙の状態から、あらたな表情が顕われはじめた。

その作品を見た高松次郎は、しばらく注視していた。

それは私にとつての最初の面への意識でもあった。

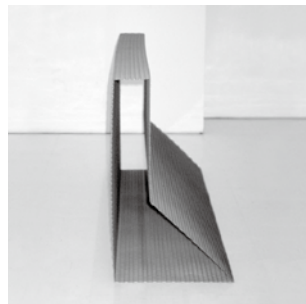
1971年の春だった。

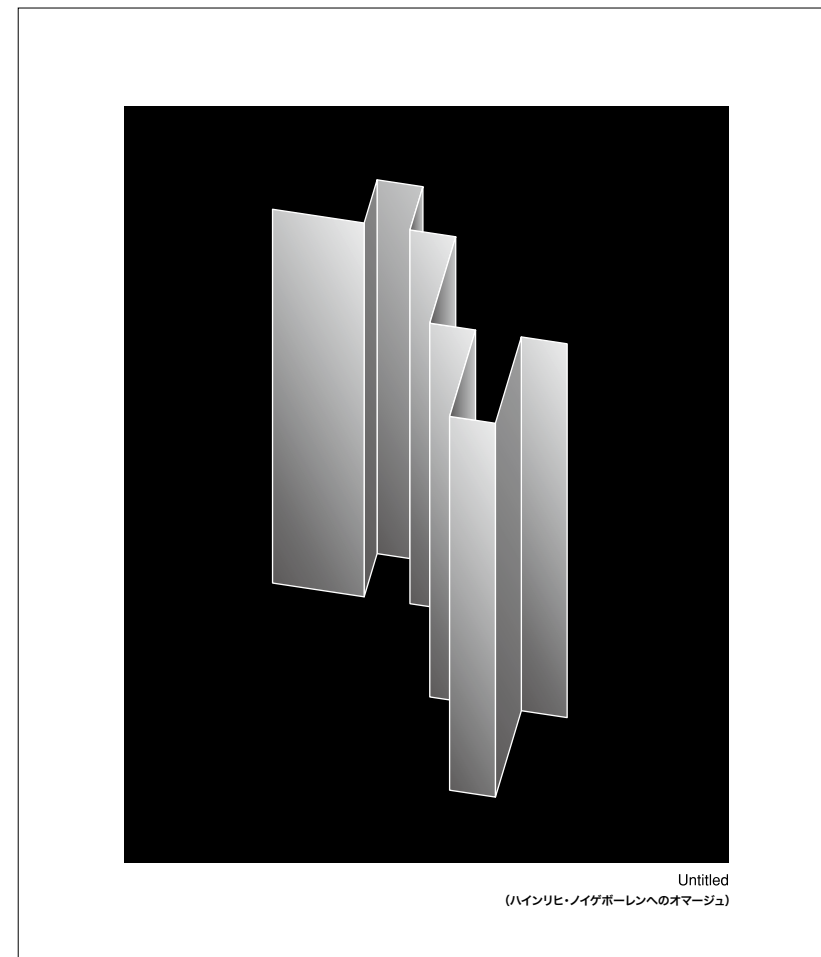


Untitled

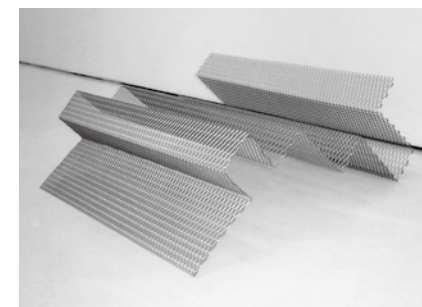
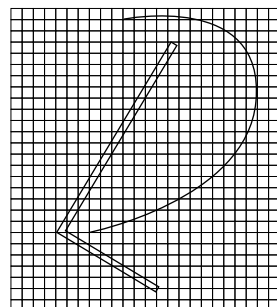


Untitled





●ドローイング協力／木村英生



面は縁を空間化する

前田 一澄

海は画面 海はグリッド

銀色に蠢く鱗の羅列は

方眼紙の海原

虚空に拡がる網目の表は

褶曲を手繰り寄せ

面は縁を空間化する

光の粒の縞模様

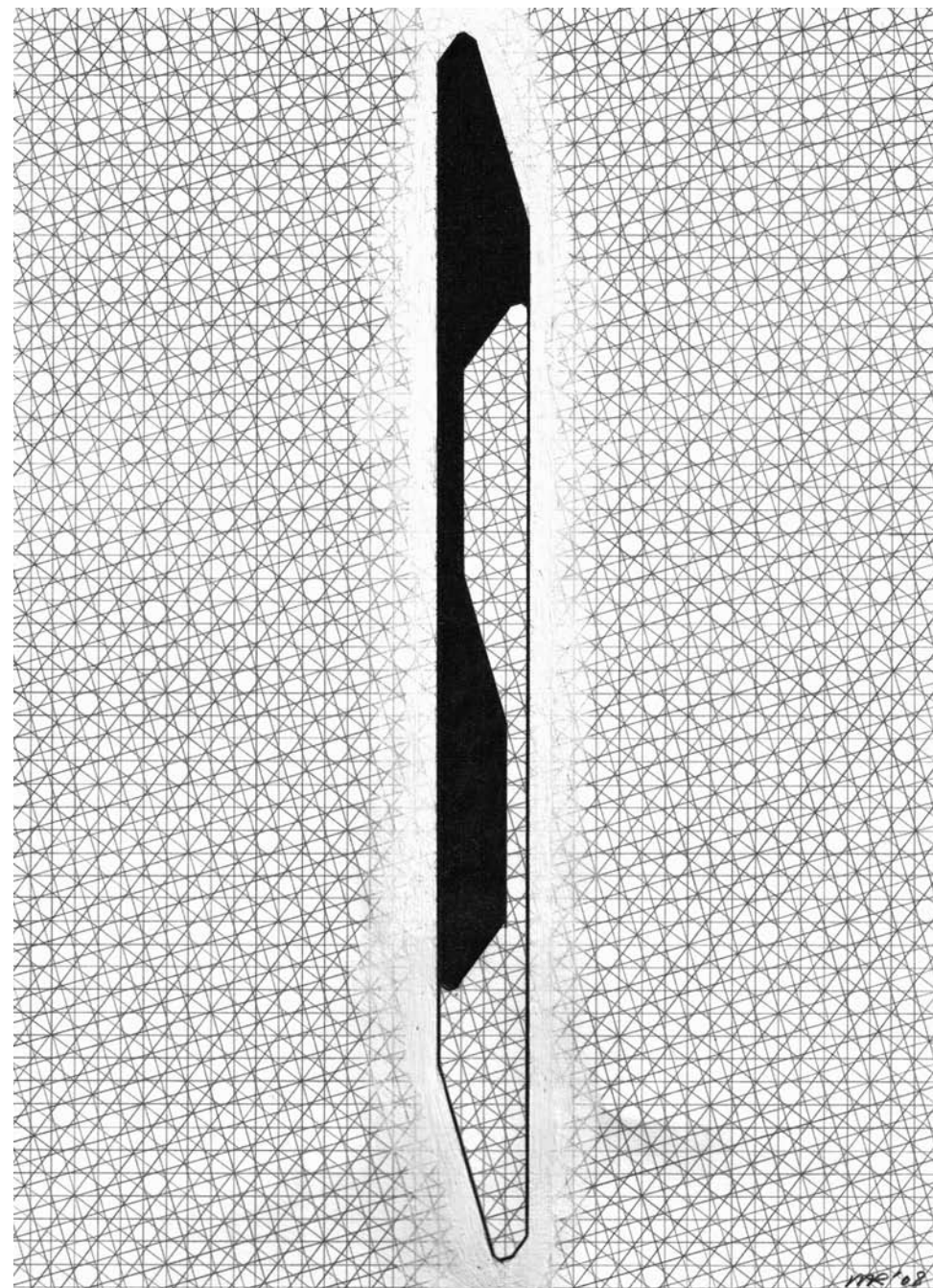
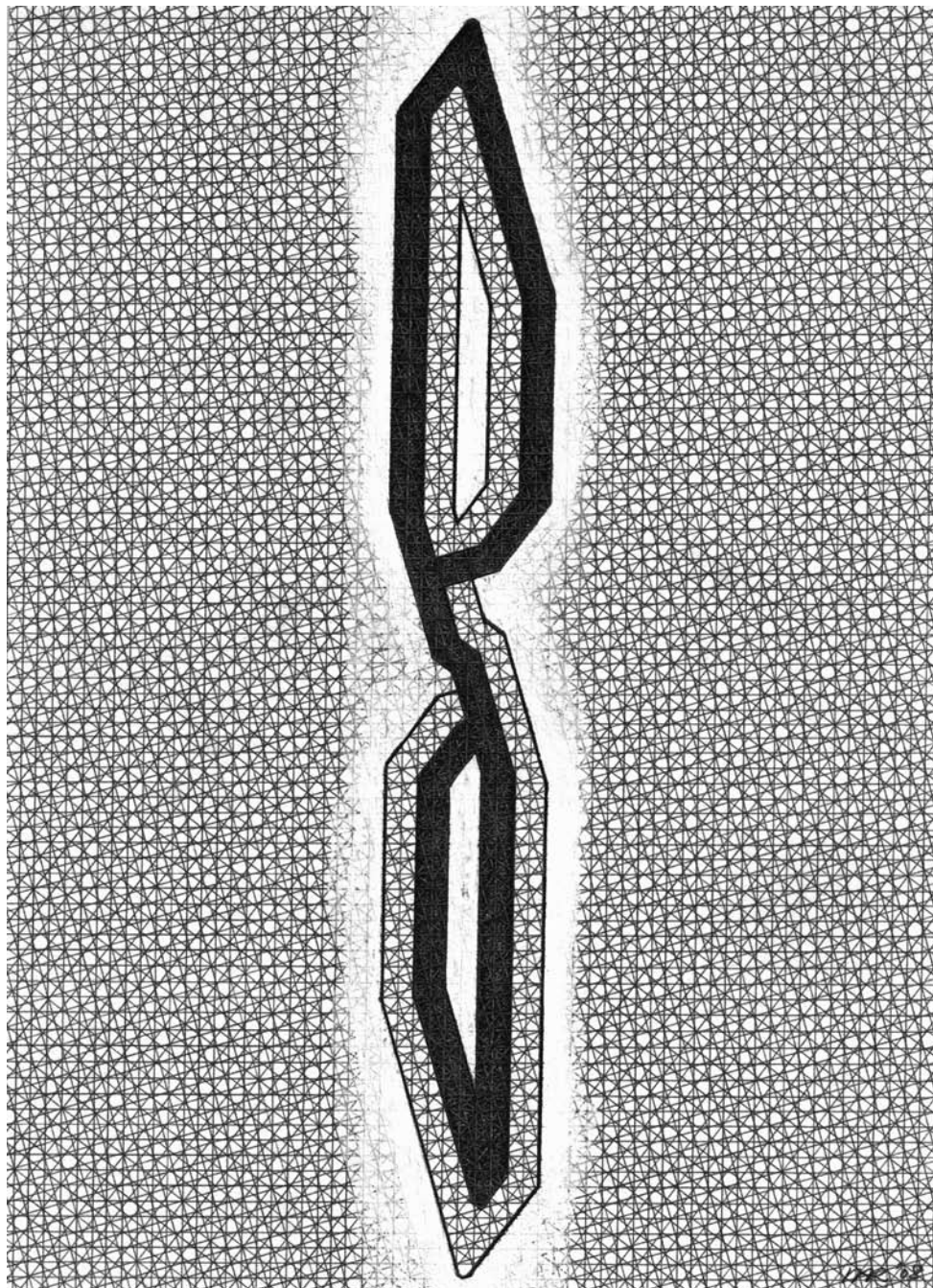
同一物の繰り返し

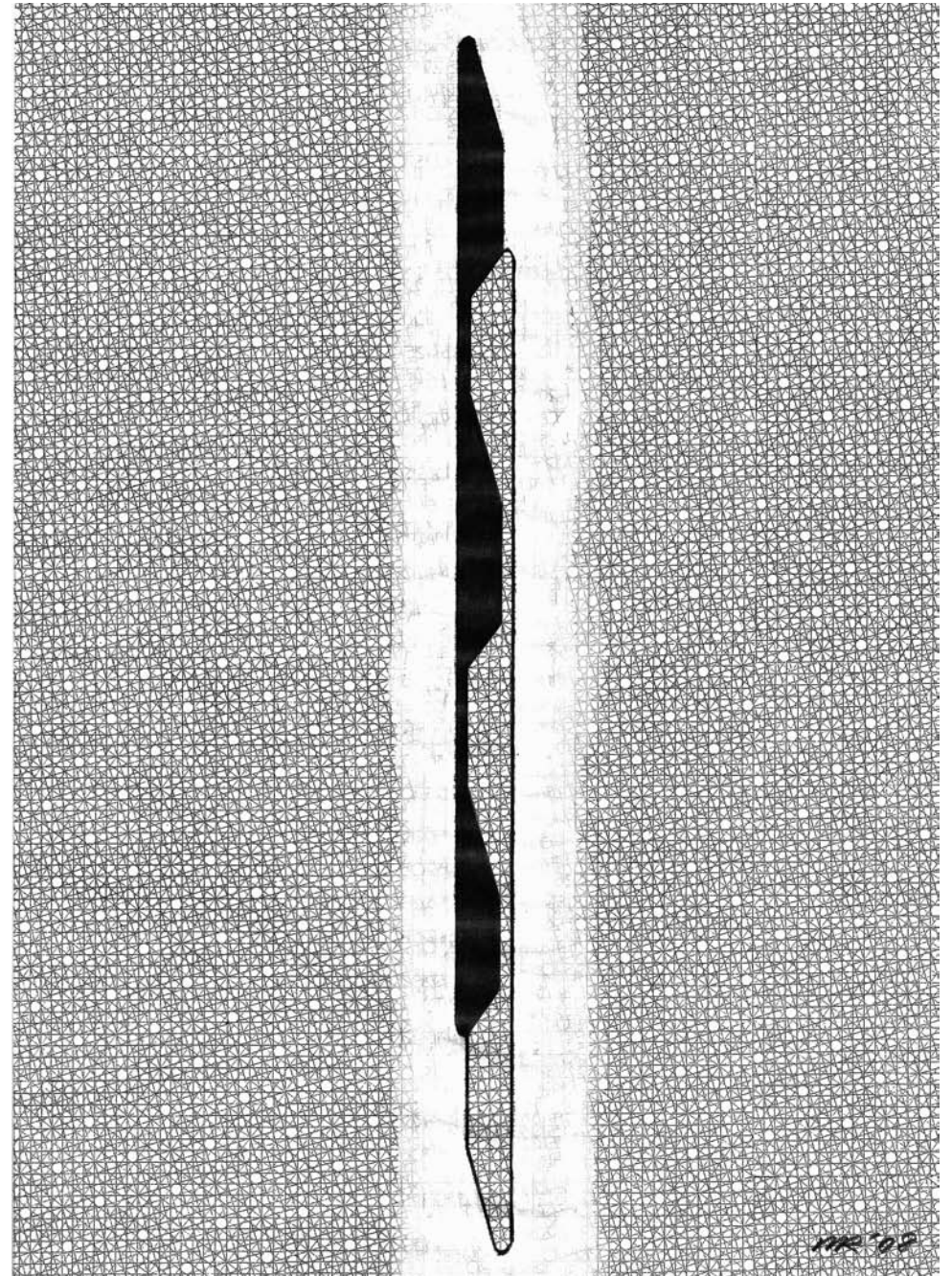
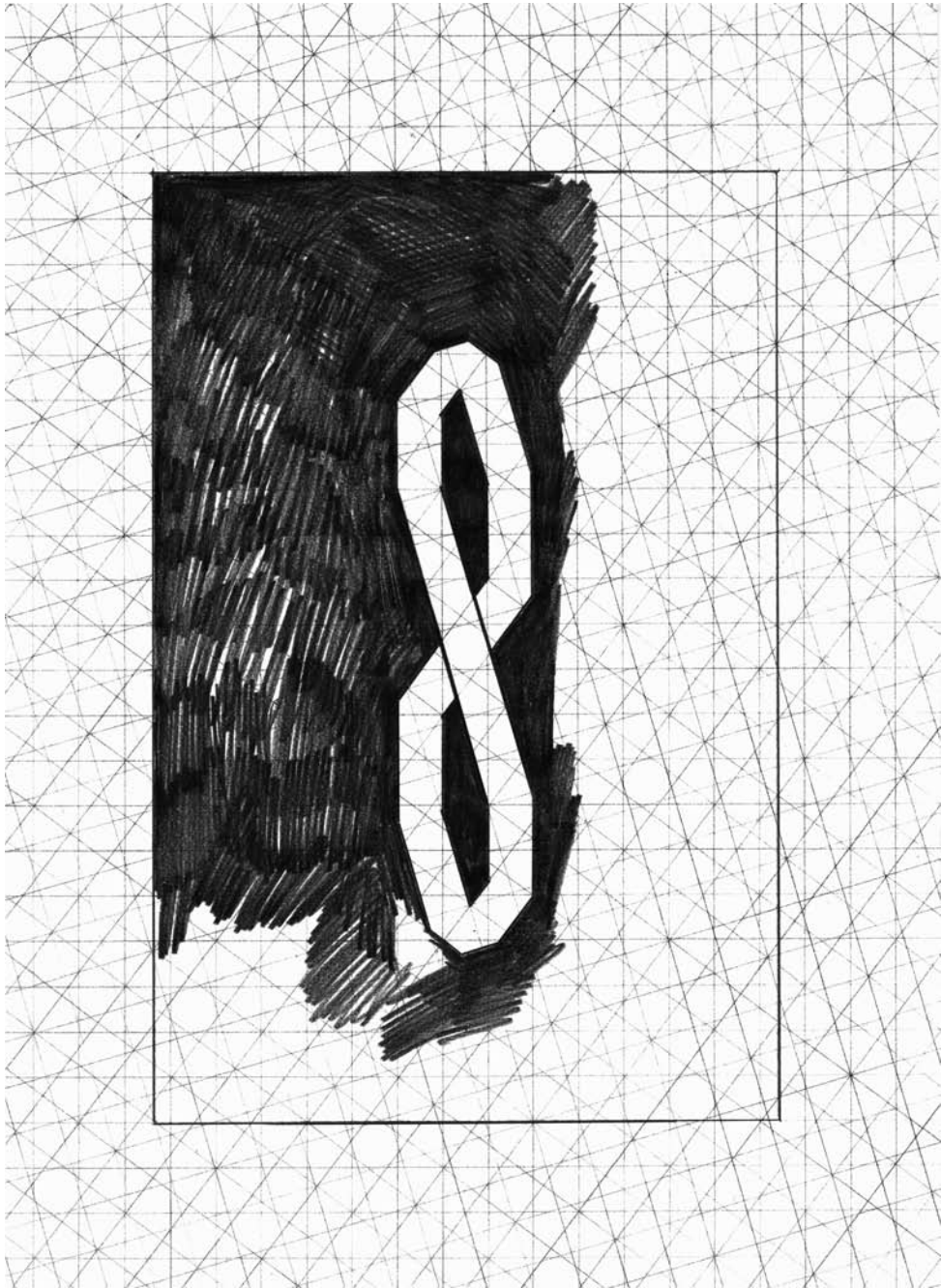
海は画面 海はグリッド

終末から発端へ

首尾一貫性を貫く

構造形式をそこに





編集後記

A B S Tも今年で10年になる。この過ぎ去った時間をどうとらえるかは人それぞれだが、テキスト集の号数は5号となった。今回のテーマは『面の地平』。

絵画・彫刻においては、「表面」とせずに「面」だけだと微妙だ。つまり、そのものずばりの具体性があるようでないのである。しかし、「面」を物質や空間の属性にとらえると、が然具体性を帯びてくる。ただし、そのように語るとは美術にとって、はたして本質的なことなのかという疑問は残るだろう。だから、とても難しい命題だと思う。

にもかかわらず、今回快く寄稿してくださった金田 晋氏、松浦寿夫氏、要 真理子氏に感謝申し上げます。いつもながら、新鮮な知の鉱脈に触れることができるのはうれしい限りである。

そして末筆ではあるが、これだけは記しておかねばなるまい。A B S T 10周年の節目に、これで3回目となる「A B S T展」を開催してくださったヒノギヤラーの山本隆志氏。氏の存在なくしては制作・発表を軸としたA B S Tが存続できたかどうか…、また当初から励ましをいただいた藤枝晃雄氏、両氏に心より感謝申し上げます。(i)

『ABST』作品集 バックナンバー紹介

「空間の理性」― 抽象することの意志 ―
A4 判 2000 年刊

われわれは純粋に空間を求めると同時に、
抽象の力を信じる。
その他、一切の意味を持たない。
そこにわれわれは集まった。

●品切れ



「ABST」
A4 判 2002 年刊



「空間の理性」2 ― 抽象することの意志 ―
A4 判 2001 年刊



「Concrete Works」
A4 判 2003 年刊
テキスト／早見 堯



『ABST』テキスト集 バックナンバー紹介

A5判・並製

■ ABST [1] 2001年5月刊 64頁 ¥500

目次

抽象の形態	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
アルカイックな硬さ	牛腸 達夫
「線・空間・作品」	後藤 寿之
空間の周辺	杣木 浩一
「静かなる抽象」のための序	高木 修
《ディレンマ》	前田 一澄

■ ABST [2] 特集／直角の快樂 2002年8月刊 64頁 ¥500

目次

「プロトコル」	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
「ベクター」と「ラスター」	牛腸 達夫
直角の器	杣木 浩一
「直角」についての対話	高木 修
ニコラ・プッサン	前田 一澄

■ ABST [3] 特集／抽象再考 2004年12月刊 112頁 ¥500

目次

抽象の生成	藤枝 晃雄
二十世紀の抽象芸術をどうとらえるか—理論的整理	谷川 渥
ミニマル・アート—透明性と不透明性	松本 透
●	
ジャッド 1963年の《無題》	市川 和英
制作ノート抜粋	大塚 新太郎
シンプルな要素	牛腸 達夫
おぼえ書き	杣木 浩一
[断章]	高木 修
「芸術の喩え」—基礎概念を追う	前田 一澄

■ ABST [4] 特集／抽象再考Ⅱ 2006年1月刊 96頁 ¥500

目次

「抽象の場所—揺れる水面、震える空気」	早見 堯
抽象表現主義再考	大島 徹也
●	
《質疑応答》	市川 和英
《質疑応答》	大塚 新太郎
《質疑応答》	牛腸 達夫
《質疑応答》	杣木 浩一
《質疑応答》	高木 修
《質疑応答》	前田 一澄

問い合わせ mail@abst-art.com

A B S T 5 面の地平

発行・編集 A B S T ©

発行日 二〇〇八年四月十四日

東京都港区南青山四―十一―十二―三〇一 電話〇三―三四七八―〇四八四
<http://www.abst-art.com/> mail@abst-art.com

印刷 港北出版印刷株式会社 東京都渋谷区渋谷二―七―七