PHANTASTOPIA

東京大学大学院総合文化研究科表象文化論コース論集

PDF版



鍵谷怜/上田有輝/高部遼/小城大知/陰山涼/鶴田裕貴 一之瀬ちひろ/藤田奈比古/相馬尚之/伊藤連/石野慶一郎

> ISSN 2436-6692 https://phantastopia.com/1/

PHANTASTOPIA

論文

長谷川三郎の伝統解釈

戦後日本における伝統再評価の戦略

鍵谷怜

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 1-22ページ ISSN 2436-6692

長谷川三郎の伝統解釈

戦後日本における伝統再評価の戦略

鍵谷怜

0. はじめに

長谷川三郎 (1906-57) は、制作と理論の両面において日本の抽象絵画の先駆者と位置付けられる画家である。長谷川の活動は油彩画の制作から水墨画、版画、写真、デザインなど多岐にわたっており、また批評についても西洋の古典的作家から、同時代の西洋近代作家、日本や中国の美術を対象として論じている。本論では、抽象絵画の理論家かつ実践者としての長谷川にとって、日本や東洋の「伝統」はいかなる意味を持つものであったのか、とりわけ戦後の彼の動向に着目しながら検討する。

戦後の長谷川三郎については、イサム・ノグチや吉原治良との交流という側面から研究されているが「)、本論でもこうした交流関係を踏まえてその意義を再検討し、彼の美術思想について考察したい。当時の日本美術界において長谷川がどのように評価されたのかを再検討しつつ、単に「伝統的なもの」へ接近していったという従来の長谷川像とは異なる作家像を描き出すことで、長谷川の芸術実践が現代の視点からいかに捉え直すことができるかを考察する。

まず、長谷川三郎の略歴を簡単に確認する。下関市に生まれた長谷川は、神戸、芦屋と転居し、雪舟についての卒業論文によって東京帝国大学美学美術史科を卒業した。1929年のアメリカとヨーロッパでの遊学後、積極的に日本に抽象絵画を紹介していく。作品制作と同時に美術雑誌への執筆を通じて美術批評家としても頭角を現し、1937年には抽象芸術を標榜する自由美術家協会を結成した。この時期には、抽象絵画から写真など多様な表現の模索が試みられるが、1940年代に入ると制作活動と執筆活動を中断する。長浜に疎開中は茶道や禅に熱中し、東洋の伝統に対する思索を深めていった。戦後しばらくして活動を再開するが、油彩画から離れ、墨を素材とした作品を制作していくようになる²⁾。同時に日本の既成画壇から距離を置き、イサム・ノグチや書家の森田子龍との交流を深めていった。1954年にアメリカに渡った長谷川は同地の観客から注目を集め、翌年からカリフォルニア美術工芸大学、アメリカ東洋文化研究所で教鞭をとることとなったが、57年にサンフランシスコで亡くなる。

第1節では戦前の、第2節では戦後の長谷川三郎の美術理論を検討する。戦前・戦後を通じて彼が捉えていた抽象芸術と伝統の関係について、実際の作品および当時の時代状況を踏まえて考察を行う。第3節では、日本の「伝統論争」における長谷川の位置付けを再検討し、彼が近代芸術の発展において伝統をどのように解釈していたのかを明らかにする。

1. 長谷川の美術理論と抽象に対する評価

早見尭が指摘しているように、長谷川が抽象芸術を日本に導入した 1930 年代と現代では、「抽象芸術」に対する捉え方は大きく異なる 3)。すなわち、1950 年代の抽象表現主義の世界的な流行を経験している現在において、「抽象」は欧米由来の「モダニズムの芸術」とたやすく結びつけられるが、1930 年代の時点において、それは同時代的な芸術表現として導入された。いまだ未熟な状態にある日本の近代美術に対して、長谷川は内面的な深化よりも外面的な「賭」として抽象を作用させようとした、と早見は論じている。つまり、西洋で現在進行形で展開されている「近代」的な美術の形式をいち早く日本にもたらそうとしたというのである。早見は「日本の伝統=抽象=西欧モダニズムの芸術=国際性 4)」という簡潔な図式で長谷川の「賭」を捉えているが、本論ではこの図式が妥当性を持つのか、長谷川のたどった経路を考察することで検証する。本節ではまず戦前の長谷川の言説について考察し、伝統を強調するに至った彼の思考を明らかにする。

長谷川が生涯追求した形式である「抽象」は、彼自身の言葉によって同時代美術として語られてきたが、では、抽象と東洋の伝統はどのような論理によって結びつけられていったのだろうか。抽象絵画は、西洋の芸術が正当に発展した結果であり、その発展の普遍性において、日本においても存在意義が見出されるというのが彼の見解であった。長谷川が抽象絵画について論じた文章を精査することで、彼の論理構造を明らかにしていきたい。

1936年に発表された「アブストラクト・アート」は、日本に抽象絵画の動向とその背景となる思想を紹介したごく初期の論文のひとつである。長谷川はハーバート・リードの『芸術と産業 Art and Industry』を引用しつつ、近代工業社会における抽象的表現の妥当性を論じていく。その中で彼は、

造形美術に於て、形式の背後にある思想とは假設か空想である。眞の感受性と才能と創作力を持つ造形家の制作活動と思想は常に同存し、思想は制作に凝固するものである。5)

と述べており、作品自体が思想を示すものであると主張している。長谷川はここで、モンドリアンの絵画を引き合いに出し、画面全体における個別の色面や線の関係に「形式美」の本質を見出す。故に、抽象美術を「無思想的」であるとする批判は、芸術の近代的探究についての認識を欠くものであると指摘する。さらに、抽象絵画の動向は西欧に起源がある一方で「現代的普遍性」を持つものであるとして、非西洋におけるその意義を強く主張していたり。

翌37年に刊行された同題の著書『アブストラクト・アート』でも同様の論旨が展開されており、この時期の長谷川が精力的に抽象絵画の普及に努めていたことがわかる。ここでは、1936年のニューヨーク近代美術館での「キュビスムと抽象芸術」展を念頭におき、西洋における抽象美術の発展を紹介している ⁷。とりわけ、

セザンヌによって、最も果敢に徹底的に断行された絵画の本質研究の努力が、つひに実を 結んで、ここに建築、彫刻、絵画、すべてに亘る、造形芸術の、本質に関する最も熱烈な 関心が、科学的世界観、および機械産業の時代に最も適した、必然性を具えた新らしい造 形観念の樹立を試みる事となった。⁸⁾

と述べられており、セザンヌを起点として、それ以後の西洋芸術が抽象に至った経緯を説明している点で、アルフレッド・バー・ジュニアの図式を長谷川が参照していたことが明らかである。そして、「抽象芸術は、最も純粋な造型意識の具現である」として、その純粋性は芸術家個人の「名人気質」と異なることを注意深く指摘した上で、芸術が純粋化に向かうことの必然性を強調している⁹。ここで注目しておきたい点は、抽象的平面芸術として書道の価値を高く評価していることであり、抽象絵画にとっての「偉大な宝庫」であるとまで述べて、将来的な抽象芸術と書道の融合を視野に入れている¹⁰。詳細は第2節での検討に譲るが、これは長谷川と書家との戦後の交流を予感させるものでもある。

この時期の長谷川の代表作とされるのは《メトロポリス》(1936年)と《蝶の軌跡》(1937 年) (図1)である。《蝶の軌跡》にはすでに、次節で検討するような記号的イメージが現れて いるが、後年の作品とは異なり画面を構成する要素は多様で複雑である。画面は点線によって 4 つの領域に区切られており、それを横断するように歪んだ黒の無限記号(∞)のような形象 が描かれている。中央部の3つの領域は塗り残しの余白を作りながら黄色で着色されていて、 さらに赤い曲線で囲まれた領域が複数あり、それぞれの内部はその曲線の形を小さく反復する ように茶色と黒で塗られている。空いた空間は、星座線のような黒の折線で埋められている。 外側の領域は赤と青が混ざり合いながら塗られていて、青のプラス記号が全体にほぼ均等に配 置されている。そして、黄色の領域の星座線を拡大したような太い折線が無限記号と重なりな がら描かれている。上部はカンヴァス外へとイメージが広がっていく印象を与えているが、他 の三方向にはその傾向は見られない。乾は本作について、堅固な造形の世界が構築されると同 時に、イメージ全体が豊かな詩情と素朴なユーモアに満ちていると評価している 11)。画面には 抽象的なパターンが充満しており静的な雰囲気があるが、筆跡と塗り残しがリズム感を与えて おり、原色を中心とする配色によって観者に鮮烈な印象を与える。そして、ところどころでパ ターンが重なり合い、とりわけ、画面全体に無限記号が配置されていることで、視線を全体に 誘導していく効果が見られる。一人の作家の影響下に制作していたのではなく、モンドリアン のような色彩、カンディンスキーのような記号の配置というように、複数の要素を自分なりに 消化して描いていったものと考えられる。長谷川の油彩による抽象画は、その後の作例が少な いことに鑑みても、この段階でひとつの完成形に達したと言ってよいだろう。

このように、西洋の抽象芸術の実践という点では十分な成果をもたらしたと言えるものの、 少なくとも表面上において、この段階ではその後長谷川が強調していくような東洋の芸術から 学び取った要素を見出すことは難しい。しかし、言説の面では次に述べるように、彼の主張の 基本的骨子は完成されていた。

初期の著述において、抽象芸術を評価する長谷川の議論の特徴は、西洋の芸術が抽象絵画に至った歴史的経緯を必然的なものとして捉えていることにある。そしてその必然性は、プラトンが純粋な形式美を説いて以来のものである(にもかかわらず、再現的表現を前にして忘れられようとしていた)ことを指摘しており「2」、抽象芸術の優位性は時代を問うものではないと彼は考えていた。そして、抽象芸術の未来像について、書道や茶道、生花に言及しており、また、非西洋の芸術の影響を受けて近代芸術が発展してきたとするバーの議論を踏まえていることから、抽象芸術の可能性は西洋の芸術にのみ特権的なものではないと考えていたことがわかる。すなわち、長谷川にとって抽象芸術は、時代・文化を超えて通用する普遍的な芸術言語であった。したがって、抽象芸術の普遍性は当時の非西洋、とりわけ日本においてあてはまるだけでなく、過去の日本の文化にも妥当する。現代日本の芸術家も古典芸術を再検討すべきである、と長谷川が提言していくのは、こうした普遍的な芸術としての抽象美術を推進していく文脈においてなのである。

以上のような抽象芸術を日本に紹介する文章を盛んに執筆していた 1930 年代後半、すでに 美術批評としては近代芸術と古典の関係についても議論を深めていた。37年の「前衛絵画の周 囲」はタイトル通り「前衛」芸術の重要性を説明する小論だが、各小見出しは「アヴァンギャ ルド」「俺は何か?」「エキゾティシズム」「古典」「社会」とされている。当時の長谷川にとっ て「前衛芸術」とはシュルレアリスムと抽象芸術であり、両者のように芸術の本質に迫ろうと するものこそが、真の意味で「芸術」と呼ぶに値するものだと位置付けている。このように前 衛芸術の持つ性格を定めた上で、長谷川は次のように古典の重要性を強調していく。

古典は鏡である。鏡は衒学趣味と云ふ粉飾の効果を眺める為にのみ存在するものでは断じてない。自己の目の中を具體的に見つめさせて呉れる道具はこの他にはない。¹³⁾

芸術の本質に対する「現代的な肉迫¹⁴⁾」を試みるシュルレアリスムと抽象の探究は、すでに日本やその他の地域で実践されてきたものである。したがって、外見的な特徴の差異はあるが、古典を顧みて自己を見つめ直すことにより芸術的な成長ができる、というのが長谷川の議論の主軸であった。さらに、この論考における「エキゾティシズム」は、日本が西洋文化に対して抱く憧れのことを指している。ここで長谷川は、そうしたエキゾティシズムを誤魔化さず認識することで初めて、文化的成長が見込まれると主張している。エキゾティシズムを受け入れるということは、自らの文化と他者の文化を客観的に見つめ直すことに他ならない。芸術家自身のアイデンティティについての問いを立てている点も、以上の議論と通底するものであろう¹⁵⁾。長谷川はこのようにして、西洋の同時代美術を受容する上で、日本の古典に対する追究を深めていった。

同年の「前衛美術と東洋の古典」は、以上のような主張を具体的な作品事例を交えながら説明しており、この時期の長谷川が示していた西洋と東洋、古典と現代といった問題意識が集約

された論考となっている。西洋近代絵画、とりわけ抽象絵画に精通する者としての自負を持つ 長谷川は、それゆえにむしろ西洋以外の文化的遺産から学ぶべきものがあると主張する。西洋 の芸術家があまりに「西欧文化の傳統の上にのみ立つて判断」しており、「傳統を否定する場合 にさへ、西欧の傳統を否定した時にそれで総ての様に考える」ことを批判している点は、西洋 美術の基準が持ち込まれた日本の文化的葛藤の様相を示すものであり、西洋中心的な思考図式 を解体しようとする長谷川の思惑を見てとることができる 160。

ここから彼は議論を飛躍させ、シュルレアリスムと抽象は過去の日本において共存してきたと主張する。長谷川は想像上の動物である鳳凰を描いた絵画や、日光の陽明門などにシュルレアリスム的性格を見出し、骨董品の類をオブジェ・トゥルヴェと解釈していく。また、書道や折り紙、あやとりなどには幾何学的形態を尊重する日本の態度が表れていると述べている ¹⁷⁾。こうした対応関係自体は、厳密な検証に基づくものではなく、長谷川の独断的見解にとどまらざるを得ないが、彼の主張の要点はこれを踏まえた次の一節に示されている。

「茶道」と「生花」(花道)と云ふ、世界に殆ど類のない芸術がある。――或はあつた。近来盛行の日本主義者達は、この「日本精神の豊かな」「純日本芸術」を益々鼓吹せねばならぬ、と力むのであるが、今や殆ど形式に堕した之等をやたらに鼓吹して、因襲の埃で、その本源の姿の美を汚す事については多くの疑問を抱く者であるが、之等の芸術の本来の姿には、充分の徹底的再検討を要する、実に多くの美しく高いものを含んでゐるのである。18

長谷川の姿勢は、闇雲に日本の伝統を西洋のそれと比較し、日本の優位性を主張する伝統主義者とは明確に異なり、西洋の美術史を範としつつもそれを普遍的な美術史へと拡張した際に見出される、伝統文化の現代的な価値を重視する立場であった。このように、彼は「前衛芸術」を普遍的なものとして捉えることにより、東洋の古典に立ち返る必要性を強調していった。「前衛美術と東洋の古典」の結論部では次のように述べ、西洋の前衛芸術を学ぶと同時に、東洋の古典における優れた事物に接することが、芸術の将来に必要な取り組みだとしている。

僕は西欧の文化、芸術から多くを学んだ。[……] その古典からも、又、前衛からも。然し [……] 現代西欧の前衛芸術が、西欧の文化史、芸術史の上に於て革命的のものであるから と云ふだけの理由で、徒にそれに追随して新芸術家ぶる滑稽は演じたくない。[……] 新しい新しくないを問はず、眞にそれに價値があるのならば、徒らな追随の前に、もし西歐に は新しく、東洋には古いものならば、その古い東洋の古典の完成の本質に正しく觸れ、そ こから學び取つたものによつて、眞の現代の我々の藝術となるべきものの完成に資する事が必要であると考へてゐる。[9]

ここまで論じてきた長谷川の文章は、1936 年から 37 年という極めて短期間に発表されたものであるが、当時、西洋の最新の美術動向とみなされていたシュルレアリスムと抽象を日本が

受容する際にとるべき態度を示すものであった。この頃、彼は自由美術家協会を結成し、作家・ 評論家としての自らの活動を方向付けていった。

その後、自由美術家協会発行の『自由美術』第2号(1940年)には、長谷川の「古典は我々のものである」が掲載されている。ここからは、抽象芸術のあり方をより一層日本の文脈に引きつけて語っていく戦後の思考の展開が垣間見える。彼は、京都の庭園、茶室について、モンドリアンら西洋の芸術家の抽象の創造に匹敵するものだという評価を与えている。この点はそれまでの長谷川の論調と相合するものであるが、自らの主宰する美術団体の機関誌掲載文という性格上、次のような幾分挑発的な宣言を行なっている。

岡倉天心が明治時代的ヒロイズムを以て、「東洋の理想」を叫んだ如く、我々は昭和時代的 ヒロイズムに堂々立って、「抽象芸術の祖国は日本である。」否、真の「造型する精神」の 祖国は日本である、と叫べばよいではないか。

[.....]

「古典」は、嘗て、「前衛芸術」であった。

「前衛」たらずして、「古典」を語る者は「古典」を冒涜する者である。

古典は我々のもの、我々前衛芸術者のものである!!20)

現代の観点からすれば、彼のこうした言明はナショナリスティックなものとして映らざるを得ない。西洋の芸術とはっきり対峙する、西洋対日本という二項対立の設定は、その後の太平洋戦争という社会的現実と歩調を合わせたものと見なすこともできる。しかし、長谷川の本意は、引用の後半部に見られるように、「古典」として現代まで受け継がれているものはかつての「前衛」、つまり先駆的な表現に他ならなかったという認識である。彼が伝統主義者を批判しつつ、伝統の重要性を訴えるのは、近代主義者としての立場においていかにして「伝統」を再創出しうるかという問題意識に根付くものだったと考えられる。

したがって、戦前の長谷川の主張の要点は次のようにまとめられる。当時の「前衛」である 抽象芸術は、西洋の最先端の美術動向であることは間違いないが、そこには西洋の芸術家自身 による古典へのまなざしが含まれている。一方で、西洋は東洋の芸術から学びとったものも活 用して自らの芸術の発展を進めてきた。それゆえ、東洋の芸術家が真の意味で西洋の芸術と対 抗するためには、西洋のあり方に追随するのではなく、自らの古典へと立ち返り、さらにそれ を素朴に継承するのではなく、近代的な視座を通じて再構築していくべきだ、と論じたのであ る。1930年代の長谷川は、西洋の同時代美術、とりわけ抽象美術を評価する上で、日本の伝統 を再検討することによって抽象を日本に根付かせることができると考えていた。

2. 戦後の長谷川を取り巻く環境の変化

ここまで、長谷川が捉えてきた伝統と抽象芸術の関係について、戦前の彼の主張の再検討を

行なってきた。本節では、戦後の長谷川三郎の立場に生じた変化について考察していく。

1940年に自由美術家協会は「自由」という文字を外して「美術創作家協会」と名称を変更する。これについて、村井正誠は「取りかえて置いた方が無難²¹⁾」であったと述べており²²⁾、また、森芳雄は「インテリの弱さで恐怖の方が先で何の抵抗もなくこちらから名前を変えた²³⁾」と回想している。芸術家たちも社会的状況に否応なく対応せざるを得なくなっていた当時の状況がうかがえる。

この時期、長谷川は長浜に転居し、その後終戦を挟んでおよそ7年間沈黙の時期を過ごした。彼が本格的に活動を再開するのは、1947年の第1回美術団体連合展への出品²⁴⁾、翌48年の第12回自由美術展への出品、『みづゑ』に寄稿した「新芸術」である。彼は作品制作・美術評論の分野で戦前以上に活発に活動を始めるが、自身が中心的に創立に関わった自由美術家協会からは距離を置くようになっていった。戦後の自由美術家協会の復興に積極的に関わっていた形跡はなく、長谷川自身が『自由美術』に寄稿したのは戦後2度のみであり²⁵⁾、彼に対する『自由美術』での言及も1957年の彼の死に至るまで確認できない。長谷川には協会創設者・重鎮として一定の発言力があったとされるものの²⁶⁾、復興に際して新会員を大量に迎えたことで協会からは創立当初の前衛性が失われていき、自由美術家協会は少数精鋭のグループ展という性格を持つ団体から、多様な作風の作家が集まる既存画壇の一員へと変化した。こうしたなかで、長谷川自身は協会に対しての関心を失っていったと考えられる。

すでに、1948年の時点で『みづゑ』2月号巻頭では、美術運動を基盤としない美術団体の分裂に苦言が呈されており²⁷⁾、柳亮は、芸術運動と興行政策が渾然一体となってしまい、純粋な美術運動が盛り上がらず、個々の美術団体に特異な芸術的主張がないことが日本美術界の問題点であると指摘していた²⁸⁾。美術団体を基盤とする日本美術界の構造はこの時点では維持されていたものの、1947年からの美術団体連合展のように在野美術団体のなかからも新しい動きが生じており、また、日本美術会の日本アンデパンダン展(1947年-)、読売新聞社の日本アンデパンダン展(のちの読売アンデパンダン展、1949-1963年)のように、従来の公募団体展方式にとらわれない展覧会が現れ始めている²⁹⁾。

こうしたなかで、長谷川は 1951 年以後墨を素材とした作品制作へ移行する。作風の変化のきっかけとして、河崎晃一は 1950 年に来日したイサム・ノグチとの交流を指摘している ³⁰⁾。村井正誠、山口薫ら自由美術家協会設立以前から関係の深かったメンバーが同協会を脱退したのは、長谷川がノグチと出会った直後の 8 月のことである。2 つの出来事に直接的な関係は認められないが、長谷川の周囲を取り巻く人間関係が変化したことは事実である。こうした状況下で、先述のように当時の美術団体中心の画壇構造のなかでは戦後日本美術を支えていくことができないと考えていた長谷川は、日本人の血を引く芸術家としてアメリカで活動してきたノグチに相通ずるものを見出したのである ³¹⁾。長谷川は以前からノグチの存在を知っており、戦争を経て文化の中心地がアメリカへと変化したことを指摘していた ³²⁾。これは先述の「新芸術」での言及であり、そのなかでアメリカ先住民の芸術を紹介する展覧会 ³³⁾に関して、東洋の古典が西洋・その他の地域の古典と同様に、人類がみな参考にすべき価値のあるものだと述べてい

る ³⁴⁾。河崎が述べるように、ノグチの来日は、以上のような長谷川の問題意識を共有できる貴重な機会だったのである。一方、バート・ウィンザー = タマキは、ノグチの側から両者の出会いについて議論を行なっている。ノグチ自身、抽象彫刻家として成功しながらも、アメリカでの表現活動に限界を感じて、ヨーロッパからインド、そして日本を訪れていたところであった。長谷川はノグチと意気投合し、2週間をかけて関西地方(伊勢神宮、法隆寺、桂離宮など)を旅行した ³⁵⁾。この旅行を通じて長谷川は、自らがそれまで抱いてきた問題意識が、日米双方の血を引くモダニズム芸術家によって受け入れられたと感じたのだと、ウィンザー = タマキは指摘している ³⁶⁾。

長谷川の作品制作において、イサム・ノグチとの接触を強調する河崎やウィンザー=タマキの指摘によれば、ノグチとの交流を通じて長谷川は現代美術に対して抱く自らの考えに自信を持つようになり、そのことを契機に西洋的な油彩画から墨を使う作品へと昇華していった。これらの先行研究は 1951 年頃を境に作品傾向が変化している点を十分に説明しているが、では実際のところ、長谷川は墨を使用することで、ノグチと共有した問題意識をどのように反映していったと言えるのだろうか。以下、この点について検討したい。

長谷川のモノクロームの表現は、それまでの色彩豊かな油彩画が与える印象とは大きく異なる。ここで着目したいのは、材木の木目を写しとった一連の拓本作品である。乾由明はこうした作品の制作について、次のように述べている。

最初彼は、自宅近所の海岸にあった廃船を買い取り、舟板の上に紙をのせて墨でこすることによって、細かく鋭い線から成るその木目をうつし取ったのである。拓本の作品は、いずれもそういう木目模様のさまざまなパターンで構成されている。のちには舟板だけでなく、普通の板や木の切株、ときとしては洗濯板までが材料につかわれた。³⁷⁾

木目を写しとる行為そのものからは、マックス・エルンストなどのシュルレアリスムのフロッタージュ技法が想起される。長谷川自身、ヨーロッパの近代美術に通ずる者として当然そうした知識はあっただろう。しかし、フロッタージュが写しとられた模様を芸術家の無意識の表出であると考え、更なるイメージの拡張へと展開していくのに対して、長谷川の拓本作品は、模様自体を画面内の要素として複雑に組み合わせていく。この時期の作例である《幽玄》(1952年)(図2)では、版木として輪切りにされた木に一文字ずつ「幽」「玄」と彫ったものが使われている。木目に対する文字の位置はそれぞれ異なり、「幽」は木目の円の中心に文字の中心が重なるように、「玄」は右上から左下に流れる木目のなかに位置付けられている。さらに、版の形状そのものも円形に近い「幽」と、平たく歪な「玄」という形で、両者は対照的である。また、漢字の文字は各部が記号化して表現されており、これによって写し出されるかたちは背後にある木目と同様、画面上における抽象的形態としての性格を強めている。全体として、木目の作り出す細かい線と文字の太い線の交わりは、写しとられる過程で生じるかすれや汚れと組み合わさることで、複雑な模様を生み出している。ここで用いられた「玄」の版木は、同年の別作

《Distance》(図3)でも用いられており、そこでは《幽玄》よりも淡く写しとられている。その画面下部には半ば記号のような小さめの版が複数配置されており、「玄」もまたより一層、漢字という記号体系を離れた別の記号であるかのような趣を呈している。

また、《Time》(1952 年)(図 4)では、中心に長方形の板の木目が、そしてその上下に三角形の板が写しとられており、全体に重なるようにして「時」の文字が配されている。板の縁は人工的に切られたもののようであり、またそれぞれ建築用と思われる人工的な穴やくぼみがあることで、木目が作り出す偶然的な曲線に適度なリズムを生じさせている。《幽玄》と同様に文字が用いられた作品だが、版木に文字を掘るのではなく、拓刷と筆字を組み合わせる方法で木目と文字を重ね合わせている。「時」の文字は拓刷の墨よりも淡く、さまざまな木の木目で構成された画面にぼんやりと文字が浮かび上がる印象を与えており、はっきりと白抜きの文字が浮かび上がっていた《幽玄》とは対照的である。

乾はこうした作品について、モノクロームの色調や余白を用いた表現という点に、日本人固有の美意識との結びつきを指摘している 38)。しかし本論では、ここから、これまで長谷川が評価し、紹介してきたような幾何学的抽象とも、偶然性に委ねられた抽象表現主義の形態とも異なる、彼自身の抽象的形態の表出を見出したい。そこでひとつの補助線となるのが、抽象芸術のパーツの一つとして漢字を用いている点である。漢字の使用も墨の使用と並んで、1950 年代の長谷川の作品の特徴であり、これもある意味でノグチとの出会いと関連している。書家の森田子龍はノグチの展覧会を見ようと上京したところ、本人には会えなかったものの長谷川と出会う。その縁で長谷川は子龍が編集していた『書の美』に前衛書を対象とする α 部を創設し、その選評を任されたのである 39)。これと同時期に長谷川は自ら作品の要素として文字を積極的に取り入れていく。伝統的な書ではなく、広い意味でのカリグラフィーの制作を通じて、抽象芸術としての書を実行する機会が訪れたと考えられよう。前節で触れたように 1937 年の段階で書は抽象芸術にとっての宝庫であると述べていたが、長谷川の書に対する関心は、ノグチを媒介として、書家との交流、書の作品の制作というかたちで実践へと移されていった。長谷川はこのような環境の変化を受けて、東洋の芸術形式のひとつである書を現代的に読み替えて、抽象芸術へと昇華させようと試みたのである。

以上のように、ノグチと出会った 1950 年を境に作品制作の面では、東洋的な要素が全面に押し出された作品が増加していることは、長谷川にとってノグチの存在が大きかったことを物語っている。一方、彼自身の芸術に対する主張には、ノグチと出会う以前との大きな変化を見ることはできない。これは、長谷川がノグチに感化されて、その影響を受けたということではなく、ノグチという存在との出会いを通じて、自らの価値観を強化していったということに他ならない 40)。1951 年刊行の『新しい形の美』という子供向けに書かれた現代美術の概説書において、

世間には、以前は世界中で日本ほど偉い良い国や国民はないように言い、戦争に負けてからは、何でも日本のものは皆だめで、外国のものばかりが良いように言う人がありますが、

決して、そんなことはありません。勿論、外国の良いところは学ばなければなりませんが、 日本の良いところを忘れてしまっては大変です。日本人が、世界の人と仲好くして、又、 ほんとうの文化国家の国民として、好かれ尊敬されるためには、日本人が、日本と日本人 自身の良さとを自覚して、外国とはまた異った、良いことや美しいものを創り出さなけれ ばなりません。⁴¹⁾

と述べている。「形」がいかにして「美」たりうるかという問題において、外国(つまり、西洋)から学ぶと同時に日本の文化に対しての検討が不可欠である、という戦前以来の彼の主張を繰り返し展開している。先に触れた『書の美』における連載「新しい西洋と古い東洋とに関する随想」では決まって、

新しい西洋に学ぶ事は、古い東洋を否定する事ではない。古い東洋のすぐれたものに、再び新しい生命を吹き込み、復興する為に、新しい西洋の中のすぐれたものを見きわめ、学ぶのである⁴²⁾

というように、西洋と東洋の両者に学ぶことによって新たな芸術の道が開けるのだということを鼓舞するかのように述べる一節が含まれている。主張自体は変わらないが、こうした文章が、『書の美』の読者層に向けられていたことは注目に値する。他にも、先述の子供向けの『新しい形の美』や一般向けの『新らしい絵を見る手引』のように、従来の美術雑誌の読者層以外に対して、より平易な形で西洋近代の美術を解説し、日本や東洋の古典的美意識を参照することの重要性を訴えている。それまで既存の美術界に向けて自らの見解を披瀝してきた長谷川が、1950年代に入り、日本美術界の外部者(書家や子供たち、一般市民)に向けて積極的に文章を書くようになっていった。

では、こうした変化はどのようにして生じたのであろうか。『新しい形の美』ではとりわけ、美術界の、戦争をめぐっての変節に対する不信感が吐露されている点に注目したい。戦後の論調の転換は、敗戦という外的なものに影響されたに過ぎず、本質的な美術のあり方をめぐる議論にはなっていないと考えていたのだろう。また、同年の別の論考では「敗戦の事実が、政治や経済に止まらなくて、精神におよび文化におよび、国土と伝統とが、ほんとうに滅び去ろうとするのを見せつけられるのが淋しい 43)」と述べており、敗戦と同時に、日本の伝統や文化それ自体をも否定するという風潮に対して警鐘を鳴らしている。こうした長谷川の発想は、結局のところ国粋主義を再燃させるものと受け取られる懸念があり、広く浸透することはなかった44)。単純な伝統賛美とみなされることにより、戦後の日本美術界における長谷川の評価は、彼の思惑とは異なる方向へと進んでいったと言える。長谷川自身も、正当な評価を得られない日本美術界に対しては、画壇の構造的問題と相まって、関心を低下させていったのではないだろうか。

以上のように、長谷川三郎は戦前から抱いていた問題意識である、芸術活動における伝統の

重要性を戦後も引き続き追究していた。1950年のノグチとの出会いは、それをより活性化・先鋭化していくきっかけのひとつであったが、戦後の日本社会からは、伝統を重視する姿勢そのものが受け入れがたいものとして映ってしまった。これに加えて、かねてより危惧していた美術団体を中心とする日本美術界に限界を感じた帰結として、晩年のアメリカへの転居という活動基盤の転換を位置付けることができよう。長谷川のアメリカへの転居は、日本に居場所がなくなったためである、という指摘はよくなされる 450。次節では、この点を含め、本節で確認した長谷川の主張を踏まえて、当時の日本美術の言説空間における彼の位置付けを検証する。

3. 伝統論争における長谷川三郎の位置付け

戦後の長谷川三郎の立ち位置の変化を中心として、これまでの議論を進めてきたが、本節で 考察する点は、長谷川が一貫して提唱しつづけてきた東洋の伝統の再検討という問題をいかに 評価すべきかということである。

バート・ウィンザー = タマキは長谷川とノグチとの交流を、日本の「伝統論争」とアメリカの「ジャパン・ブーム」のなかに位置付けて議論しているが 46、本論でも長谷川三郎と「伝統論争」の関係について検討したい。「伝統論争」は、敗戦によって日本の伝統に対する信頼が揺らぐなかで、主に建築界において 1950 年代を通じて議論されたものであるが、その問題の射程は美術を含む文化全般に広がりをもつものであった。ノグチが来日し、彼が日本の造型に対して関心を深めていったことで、伝統をめぐる論争の機運が一挙に醸成されていった 47。ウィンザー = タマキは次のように述べている。

ノグチと長谷川が 1950 年代に唱えた「日本の伝統」という図式は、個人の趣向とモダニズム的価値観によって選別された、美的性質や事物を指している。しかし、前近代の日本についての彼らの見解は、趣味の問題というよりも、今日の日本に対する思想的な働きかけの一部であった。⁴⁸⁾

長谷川とノグチはあくまで、モダニストとしての現代的立場から「日本の伝統」に着目する 視点を引き出し、その上で、二人が抱いていた当時の日本に対して警鐘を鳴らそうとしたので ある。しかし、国粋主義イデオロギーが美術界をも巻き込んでいった戦前・戦中の記憶が深く 傷痕を残していた 1950 年代において、どのようなかたちにせよ伝統を擁護する態度を示す長 谷川が正しく理解されることはなく、戦後の長谷川については、従来否定的な評価が少なくな かった。1940 年以後の戦時下における沈黙は、体制に迎合する態度でもなかったが、体制批判 的態度とまでは言えないものである ⁴⁹⁾。その彼が、戦前と同じような伝統尊重の態度を示すこ とに、周囲は理解を示さなかった。しかし、ウィンザー = タマキは、長谷川の伝統重視の姿勢 と、戦前の国粋主義イデオロギーを同一視するべきではないと主張している ⁵⁰⁾。長谷川の主張 は元来、日本美術の伝統は他の文化圏の伝統と同様に重視されるべきだ、というものであった。 これまで論じてきたように、戦後もその骨子は変わっていない。しかし、次の一節に見られる ように、西洋とは別の伝統を継承する者としてのアイデンティティの問題が垣間見える。

我々は、我々らしく、極東の偉大な伝統の継承者らしく、彼等〔ヨーロッパやアメリカの アーティスト〕とは現代人としては共通の地盤に立ち、民族と文化の伝統においては、別 の天地に育った者らしく、新しい芸術を創り出したいものである。⁵¹⁾

長谷川が危惧していたのは、戦前のイデオロギーに対する批判が伝統そのものへの批判へと及ぶことであり、ともにモダニズムの芸術に寄与するはずであった文化のひとつが喪失することであった。したがって、長谷川の戦後の言説が戦前の精神主義的イデオロギーの再燃であるとする評価は、彼の真意からは外れたものである。とはいえ、そうした批判に対して、長谷川が十分に応答せずにアメリカへと渡ったことは、彼の生存戦略のひとつではあったにせよ、日本における長谷川の否定的な評価が広がる一因となったことは想像に難くない。

一方で、北澤憲昭は別の視点から長谷川を批判している。北澤は「日本的なもの」を重視するノグチを受けて、長谷川は楽天的に、モダニズムと「日本的なもの」を無媒介に結びつけていったと指摘する 52)。「伝統論争」において、長谷川の伝統論と対照的に取り上げられるのが、岡本太郎である。岡本は 1952 年 12 月の『美術手帖』にて、ノグチが日本社会の現実から乖離していることを批判した 53)。ノグチは確かに、日本で目にした庭園や建築から「日本的なもの」を抽出して自らの作品に役立てたにすぎず、敗戦という社会的現実に直面している当時の日本からインスピレーションを与えられた部分は多くない。その意味で、岡本が言うように、ノグチの高踏的側面は否定しがたい。北澤によれば、岡本は敗戦によって、それまで作り上げられてきた「伝統」から現在を切り離し、縄文土器に代表されるような日本の過去の事物を取り上げることで、伝統という連続性に断絶をもたらそうとしていた 54)。岡本は『日本の伝統』において、

私は庭園を過去のものとして受けいれ、その中にすぐれた芸術の実体を発見したのではない。しきたりどおりに眺めたのでは、形式的でつまりません。だが突っぱなし、はげしく対立し、否定的に見かえすことによって、それはコツ然とちがった様相をおびはじめる。そしてまったく新しい今日的価値になって創造されるのだというべきではないか。55) 私は「伝統」を、古い形骸をうち破ることによって、かえってその内容——人間の生命力と可能性を強烈にうちひらき、展開させる、その原動力と考えます。この言葉をきわめて革命的な意味でつかうのです。56)

と述べている。岡本は、「伝統」という概念自体を読み替え、過去のものを現在の視点から見直 すことを試みている。これは、伝統と革命という半ば相反的な両項を同一視することによって、 「伝統」を墨守する伝統主義者を批判し、従来考えられてきた「伝統」のあり方を再構築するも のと言える。

一方で長谷川は、岡本について「引き裂かれる自分を、「対極主義」で押し切ろうと闘って居るらしいが、私のは「主義」と云えるような立派なものではないが、確かに私も「対極」で悩んで居る。だが、一体、何かの「対極」に悩んでいない人間があるのだろうか570」と述べ、東洋の伝統と西洋の近代という問題意識について、互いの主張の類似性を示唆している。しかし、これはあくまで表面的な類似性に過ぎない。長谷川にとっての「伝統」は、いわば過去の文化が形成してきた地層の厚みを指している。現に、《無題—石器時代土偶による》(1948 年)(図 5)のように、固定化された「伝統」を刷新するために岡本が用いた縄文時代の土偶580を題材として使用している。これは、長谷川のとらえていた「伝統」の射程の広さをうかがわせるものである。

ここまで見てきたように、とりわけ長谷川の戦後の主張のなかには自己のアイデンティティについての問いがアクチュアルな課題として含まれており、自らの文化的背景に対する洞察なしには模倣ではない新たな芸術の創造に向かうことは難しいという意識があった。彼は「美術の東西」で、

重ねて言うが、我々は、文化芸術の分野に於て、まことに偉大な遺産を受け継いで居る。 而も、我々の何人が、真に、現代人としての、視野の広い、文化観、芸術観に基いて、正 しく、此の遺産を理解し、享受し、評価し得て居るだろうか 59)

と述べている。受け継がれてきた伝統のなかから、現代に対応した芸術を創造していこうとする彼の立論の意図をよく伝えている。岡本を革命的近代主義者とするならば、長谷川は歴史主義的近代主義者ということができるだろう。だからこそ、長谷川はイサム・ノグチをある意味で手放しで称賛することすらできたのではないか。すなわち、「日本の伝統」とされるものからエッセンスのみを抽出してしまうノグチの姿勢は、「日本」を西洋的様式に換骨奪胎しようとするものでも、「日本」を他者の視線から啓蒙的に評価しようとするものでもなく、長谷川にとっては、過去の遺産を活用し、多様な文化的コンテクストから独自のモダニズムを創出しようとする試みに映ったのである。次のように語る長谷川は、モダニズムと「日本的なもの」を素朴に結びつけているのではなく、モダニズムは西洋の伝統のみに立脚していては先がないと考えていたことを示している。

世界の新らしい芸術が、明日の人類芸術として健かに成長して行く為には、東洋の古典芸術との層一層密接な接触が不可欠である事も疑いのない所である。

東洋と西洋とは、互いに、教え合い、学び合うべきである。――いつか、未来に、東洋芸術とか西洋芸術とか言う言葉の要らぬ、人間の芸術が確立される日を持ち来す為に……。⁶⁰⁾

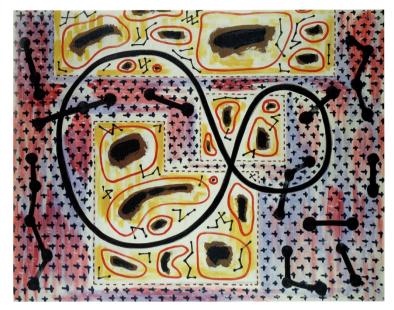
以上のように、岡本は「現在の伝統主義者」を批判し、伝統の概念を突き崩し、それが近代的な価値基準にすぎないものだと指摘するが、長谷川は、むしろそうした伝統の存在を顧みない戦後日本の芸術家を批判している。長谷川は、文化の伝統のなかに生活する多くの人々がその価値を再認識し、それを踏まえて現代に発展させるという方向性を目指していた。「伝統」を現在の創作活動に発展させるという大筋では岡本と長谷川の主張は共通しているが、伝統の意味自体を変更し、現在の創造的活動に伝統というラベルを付け替えようとする岡本に対して、より新しいモダニズムの芸術を創造するためには、積極的に伝統という遺産を活用すべきだと戦略的に主張する長谷川という対立構造が見られる。岡本があくまで近代的な視点から「伝統的なもの」に新しい価値を見出そうとしていたのに対して、長谷川はそもそも「伝統」というラベル自体にこだわっていないようにもとらえられる。すなわち、彼のいう「伝統」とは端的に「文化的蓄積」のことであり、その蓄積のなかを生きる者という立場を示すことによって、自己反省的に近代の可能性を模索していたのである。

4. 結論

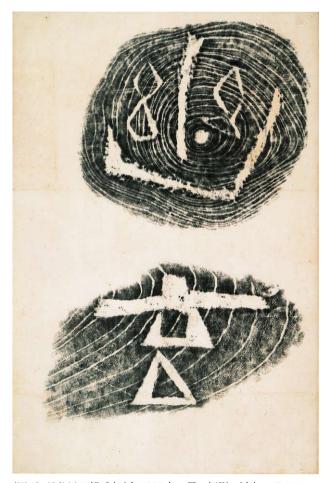
本論では、長谷川三郎の戦前・戦後の美術批評を振り返り、美術界における彼の位置付け・評価のありように着目しながら検討をしてきた。長谷川は一貫して抽象芸術の普遍性を主張し、その普遍性は西洋のみならず東洋の伝統にも立脚するものだという見解を維持してきた。戦前期は長谷川が主導した抽象芸術は、シュルレアリスムと並んで、世界的に当時最先端の芸術動向であったことは事実であり、彼の主張も西洋美術の紹介者の発言の範疇で理解されてきた。しかし、日本社会が戦争に向かうにつれて、美術界もそれに巻き込まれ、当時「前衛」とされた芸術家たちは不自由を強いられる環境に陥っていった。そうした状況で表舞台から姿を消したことで、長谷川は国粋主義的な風潮に向かう直前に伝統の重要性を主張した論者としてのイメージのみが残されることとなった。戦後、長谷川は活動を再開するが、1950年のイサム・ノグチとの出会いを機に作風を一気に変化させ、一見して「日本的」な印象を与える作品を制作するようになる。これは、岡本太郎のように「伝統」概念そのものを変質させようとする立場からすれば、保守的な態度と映らざるを得なかっただろう。しかし、長谷川にとってそれは、敗戦を経験し、また、ノグチというある種の越境的な存在に触れたことで、それまでの美術認識を強化し、アイデンティティの問い直しへと進んでいった結果なのである。

長谷川は歴史の蓄積としての伝統を効果的に活用し、それを現代の表現へと組み直そうとしてきた。彼は晩年アメリカへ転居し(実際のところ、志なかばで病に倒れるが)、「日本」や「東洋」を西洋に発信する役回りを引き受けることになる。これについては、西洋が受け入れやすい「日本」や「東洋」のイメージを伝えていたに過ぎないのではないか、という批判がありうる。アメリカでの歓待を無邪気に記録していること⁶¹⁾や講演会に紋付袴で現れたこと⁶²⁾などは、長谷川がオリエンタリズムの問題に対処しきれていない部分として指摘できるだろう。しかし、彼が日本、あるいは東洋の伝統をモダニズム芸術の発展のための、ひとつの資源と考えていた

とする本論の論旨に従えば、こうした彼の身振りは、自らを資源とする戦略によって、次代の展開に期待していたと考えられないだろうか。すなわち、日本が形式として抽象芸術を受容したように、形式として西洋が日本を受容することも彼は受け入れようとしていたのではないか。早見尭は長谷川の身振りを「賭」であると指摘したが、その「賭」という戦略が指し示しているのは伝統と国際性を直線的に結びつけるものというより、ある文化の蓄積を別の文化にとっての資源とみなした姿勢であった。そもそも積み重ねてきた文化的蓄積が異なる以上、完全なる理解が不可能だとすれば、その外面的要素だけでも共有することで、次の世代の創造力につながると考えていたのではなかろうか。それにより、彼がアメリカで果たした役割の意義が明確になる。当時の日本美術界で長谷川の居場所が存在しなかったのは、彼の企図した「賭」が十分に理解されず、受け入れられなかったためである。しかし、長谷川は「伝統」とされてきたものを自在に活用して自身の表現に転換し、同時にそうした転用可能性に近代的な国際性を見出していたと考えることができる。その試みは、ナショナリスティックな言説と結びついて解釈されやすい「伝統」に対して、形式的な活用という自由を与えるという意味で、改めてその価値が見直されるべきものと言える。

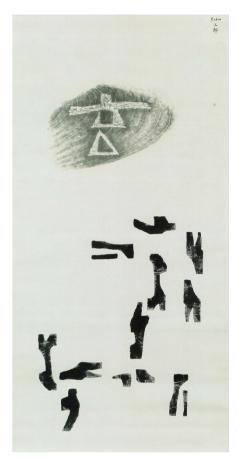


(図 1)長谷川三郎《蝶の軌跡》1937 年、油彩・カンヴァス、130x161.5cm、京都国立近代美術館



(図 2) 長谷川三郎《幽玄》 1952 年、墨・拓刷・紙本、67x44cm、マシュー・ライクマン・コレクション

Phantastopia 1 17



(図3) 長谷川三郎《Distance》1952年、木版・ 拓刷・紙本、139.7x76.2cm、カリフォルニア大学 バークレー校附属美術館・バシフィックフィル ムアーカイヴ



(図 4)長谷川三郎《Time》1952 年、墨・拓刷・紙本、65.4x67cm、長谷 川家コレクション



(図 5)長谷川三郎《無題

一石器時代土偶による》 1948 年、油彩・カンヴァス、54x45cm、学校法人甲南学園長谷川三郎記念ギャラリー

図版出典

 $(\boxtimes 1) \sim (\boxtimes 4)$ Dakin Hart and Mark Dean Johnson, ed., *Changing and Unchanging Things: Noguchi and Hasegawa in Postwar Japan*, New York: The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2019.

(図 5)『イサム・ノグチと長谷川三郎 変わるものと変わらざるもの 横浜美術館出品目録』横浜美術館、2019年。

Notes

- 1) イサム・ノグチとの関係については、近年、イサム・ノグチ財団・庭園美術館と横浜美術館が共同企画した「イサム・ノグチと長谷川三郎 変わるものと変わらざるもの」展で集中的に検討されている(Dakin Hart and Mark Dean Johnson, ed., *Changing and Unchanging Things: Noguchi and Hasegawa in Postwar Japan*, New York: The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2019)。 吉原治良との関係については、加藤瑞穂「吉原治良と長谷川三郎のつながりに見る「具体」概念の源流」『民族藝術』35号、2019年、90-97頁を参照。
- 2) 河崎晃一はこの時期の長谷川の作品を、毛筆、水墨、蒲鉾板によるモノタイプなど7種に分類している(河崎晃一 「再考 長谷川三郎 | 『兵庫県立美術館研究紀要』3号、2019年、24頁)。
- 3) 早見尭「長谷川三郎の外面的な文化的賭」『長谷川三郎展』佐谷画廊、1982年、頁数なし。
- 4) 同書、頁数なし。
- 5) 長谷川三郎「アブストラクト・アート」『みづゑ』 374 号、1936 年 4 月、276 頁。
- 6) 同書、278頁。
- 7) 長谷川三郎『アブストラクト・アート』アトリエ社、1937年、7頁。「キュビスムと抽象芸術」展のカタログは、『アトリエ』誌14巻6号(1937年6月)に抄訳が掲載されている。
- 8) 同書、60頁。
- 9) 同書、154頁。
- 10) 同書、152頁。
- 11) 乾由明「長谷川三郎 芸術と思想」『長谷川三郎とその時代』下関市立美術館編、下関市立美術館、1988年、136頁。
- 12) 長谷川「アブストラクト・アート」 275 頁。
- 13) 長谷川三郎「前衛絵画の周囲」『アトリエ』14巻6号、1937年6月、6頁。
- 14) 同書、7頁。
- 15) この視点は、第3節で詳述するように、戦後にはアクチュアルな問題として浮上する。
- 16) 長谷川三郎「前衛美術と東洋の古典」『みづゑ』384 号、1937 年 2 月、146-148 頁。
- 17) 同書、150-151 頁。
- 18) 同書、151 頁。
- 19) 同書、158頁。
- 20) 長谷川三郎「古典は我々のものである」『自由美術』2号、1940年。
- 21) 村井正誠「「モダンアート協会」結成の前後」『モダンアート協会史』1980年、32頁。
- 22) 村井は「わたしの芸術」(『武蔵野美術大学研究紀要』16号、1985年) でも同様に「自由」という言葉を忌避したと語っている。
- 23) 「座談会 自由美術の昔と今と」 『自由美術』 15号、1956年10月、16-17頁。
- 24) 素描、習作のほか、《無題 石器時代土偶による》の出品記録が残されている。
- 25) 長谷川三郎「克服」『自由美術』5号、1949年。長谷川三郎「ピカソと問題」『自由美術』9号、1951年。
- 26)「主体の30年 座談会」『主体美術の30年』主体美術協会編、主体美術協会、1994年、28頁。
- 27)「美術団体の分裂」『みづゑ』508 号、1948 年 2 月、13 頁。
- 28) 柳亮「美術界の性格的破産」『みづゑ』 510 号、1948 年 4 月、34-35 頁。
- 29) 長谷川自身の動きに関して言えば、彼が 1953 年に招請されたアメリカ抽象芸術家協会展への出品者の選定に際して、既存の美術団体の枠組みにとらわれずに作家を集めて出品しており、長谷川が美術団体に限界を感じていたことがうかがえる。
- 30) 河崎「再考 長谷川三郎」23 頁。
- 31) 同書。
- 32) 長谷川三郎「新芸術」『みづゑ』508 号、1958 年、37 頁。
- 33) 「米国のインディアン・アート展 Indian Art of the United States」、1941 年 1 月 22 日 4 月 27 日、ニューヨーク近代 美術館。

- 34) 長谷川三郎「新芸術」39頁。
- 35) Bert Winther-Tamaki, "Modernist Passions for 'Old Japan': Saburo Hasegawa and Isamu Noguchi in 1950," in Hart and Johnson ed., Changing and Unchanging Things: Noguchi and Hasegawa in Postwar Japan, p. 25.
- 36) Ibid., pp. 25-26.
- 37) 乾「長谷川三郎 芸術と思想」138頁。
- 38) 同書。
- 39) 赤根和生「長谷川三郎略伝」『AVECART』88号、1965年2月、5頁。
- 40) 他にも『モダン・アート』では「幸いにして、私は、自分が本書で試みた解説と予想以上に近い、しばしば全く同じ考え方を、ノグチ氏はじめ彼の地の新らしい作家達が、モダーン・アートに対して抱いて居る事を確かめ得た」と、校正中に執筆したはしがきに記載している(長谷川三郎『モダン・アート』東京堂、1950 年、頁数なし)。
- 41) 長谷川三郎『新しい形の美』美術出版社、1951年、32-33頁。
- 42) 長谷川三郎「モンドリアン (新しい西洋と古い東洋とに関する随想)」『書の美』34号、1951年2月、3頁。
- 43) 長谷川三郎「反省」『「論」=長谷川三郎』乾由明編、1977年、140頁(初出『墨美』3号、1951年)。
- 44) 河崎「再考 長谷川三郎」22頁。河崎の植村鷹千代へのインタビュー(1991年)による。
- 45) 彼自身、清水正策への手紙で「私は日本を愛しますが、日本は私を嫌います」と書いている(河崎「再考 長谷川 三郎」26頁)。
- 46) Winther-Tamaki, "Modernist Passions for 'Old Japan," pp. 20-35.
- 47) 北澤憲昭「伝統論争 六〇年代アヴァンギャルドへの隘路」『美術批評と戦後美術』美術評論家連盟編、ブリュッケ、2007 年、108 頁。
- 48) Winther-Tamaki, "Modernist Passions for 'Old Japan," p. 28.
- 49) ただし、かつて自由美術家協会会員であった小谷博貞は、長谷川が戦時下で2度留置場に拘置されたことを証言している(「主体の30年」34頁)。
- 50) Winther-Tamaki, "Modernist Passions for 'Old Japan," p. 29.
- 51) 長谷川三郎「フランスとアメリカからの便り」『「論」=長谷川三郎』、130頁(初出『墨美』1号、1951年)。
- 52) 北澤「伝統論争」、109頁。
- 53) 岡本太郎「イサム・ノグチの仕事」『美術手帖』63号、1952年12月、43-45頁。
- 54) 北澤「伝統論争」、115 頁。
- 55) 岡本太郎『日本の伝統』みすず書房、1999年、136頁。
- 56) 同書、148 頁。
- 57) 長谷川三郎「美術の東西 (2)」『三彩』41 号、1950 年 4 月、42 頁。
- 58) 長谷川の題には「石器時代」とあるが、本作のモデルとされる稲荷山貝塚出土の筒型土偶は縄文後期のものである。
- 59) 長谷川「美術の東西(2)」48 頁。
- 60) 長谷川三郎「サロン・ド・メイより」『書の美』35号、1951年3月、20頁。
- 61) 長谷川三郎「ニューヨークの印象」(1954年) 『特別展長谷川三郎』兵庫県立近代美術館、1977年、14頁。
- 62) 長谷川が母に宛てた 1954 年 3 月 17 日の手紙 (河崎「再考 長谷川三郎」 26 頁)。

The Concept of "Tradition" of Hasegawa Saburo Strategical Revaluation of Tradition in Post-war Japan

KAGITANI Rei

This paper aims to clarify that the concept of "tradition" in the art theory of Hasegawa Saburo (1906–57), a Japanese abstract painter and a theorist of modern art who was somewhat of a historical resource for the creation of modernist art. His opinion of stressing the importance of tradition is predisposed to misinterpretation, but I evaluate his activity as a behavior connecting the next generation, who would support the evolution of art.

Section 1 and 2 discusses Hasegawa's art theory about the connection between abstract art and the concept of "tradition" through the World War II. While his position in Japan dramatically changed after the war, his thought had, nevertheless, not varied. In the pre-war era, Hasegawa introduced the modern art including abstract art in Europe, as well as emphasized the importance of the traditional culture in Japan and Asia. His key point was that the abstract art became universal due to succeeding to capture the essence of the classics all over the world. Thus, he claimed Japanese tradition could also contribute to the development of the modern art. After World War II, he maintained these stances and interchanged Isamu Noguchi or Morita Shiryu, and his works shifted from oil painting to ink painting and rubbed copy. Previous studies tend to hold fast to the interpretation that his devotion to Japanese tradition made him go to the U.S. in his later years. In Japanese artworld, his assertion to the tradition was actually interpreted as the revival of the ultranationalism of Japan.

Section 3 highlights the position of Hasegawa in the tradition dispute in Japan. Okamoto Taro, an advocate of the modern art after the war, criticized Hasegawa's position as a naive supporter of Japanese tradition, while Hasegawa was also critical about the indiscriminate successor to the tradition. His approach was consistently for the universality of abstract art which came from the essence of every culture. Furthermore, through the experience of defeat, he came to be conscious of himself as a modern person living with profound national history. Thus, he would make better use of the tradition of the accumulation of history for the development of universal modernity of art.

Phantastopia 1 22

PHANTASTOPIA

論文

反復という称名

柳宗悦の仏教美学における反復と伝統の問題

上田有輝

『Phantastopia』第1号 2022 年2月発行 23-44 ページ ISSN 2436-6692

反復という称名

柳宗悦の仏教美学における反復と伝統の問題

上田有輝

はじめに

無名の職人の手になる日用の雑器に「用の美」を見出し、1920年代に「民芸」概念を提唱した柳宗悦(1889 - 1961)は、『美の法門』(1949年)以降の晩年の著作では、浄土門を中心とする仏教思想によって自身の民芸理論を基礎づけ、総括する「仏教美学」の構築に取り組み、現世に「美の浄土」を築くという、信仰と美の一体となった理想の探究を続けた。

柳は、仏教の信仰者として民芸に浄土思想の具現を見た訳ではない。反対に、決して説明し 尽くしえぬリアリティとして彼に対して現れていたのは、民芸品の美そのものである。元々キ リスト教神秘主義やウィリアム・ブレイクを研究した柳は、民芸運動初期にはキリスト教から も様々な言葉や事例を借りつつ民芸の説明を試みている。その後の彼が浄土思想に傾倒してい くのは、「善人なおもて往生を遂ぐ、況んや悪人をや」という『歎異抄』の言葉に象徴されるよ うな他力的救済の思想が、凡夫たる工人の作る器物に芸術家の作品をも凌駕する美が宿ってし まうという民芸美の逆説を、最も正面から説明しうると思われたからにほかならない。

この意味で、柳が書き続けた膨大な民芸論は、民芸世界の探求であると同時に、民芸のリア リティに言葉を与えうるような語彙それ自体の探求でもある。とりわけ「仏教美学」において は、仏教の伝統的語彙の、民芸を語りうるものへの拡張が試みられている 1)。本稿は、柳の仏 教美学を、浄土思想によって民芸にいかなる説明が与えられたかではなく、反対に、民芸との 出会いが、柳において浄土思想にいかなる変容の契機を与えたかという観点から分析する。中 でも本稿が考察するのは、そこにおける反復、および伝統の問題である。ウィリアム・スティ ールが詳しく論じているように、民芸の発見は、ラスキン、モリスやフェノロサ、岡倉天心を 含む、洋の東西を往復する一連の反近代主義的工芸論の中にあり、その意味で、近代の反省的 知によって眼差された、前近代的伝統の再評価という文脈から切り離し得ない²⁾。民芸美は伝 統美であり、代々にわたって営まれてきた生活と経験の無数の反復に支えられた美であると柳 は言う。では、伝統なるもののリアリティや、その継承可能性という問題について、仏教の語 彙はいかに語りうるのだろうか。柳は、とりわけ称名念仏の反復という浄土信仰の実践を手が かりに、この問題を考えていたように思われる。第一節では、柳の浄土思想論の集大成とされ る『南無阿弥陀仏』を取り上げ、念仏の反復をめぐる柳の議論を検討する。第二節では、柳へ の影響の強い鈴木大拙の念仏論と比較することで、柳の議論の独自性を考察する。最後に第三 節では、伝統の継承をめぐる彼の最晩年の展開を、その茶道論と「無碍心」の概念に注目しつ つ追いかけたい。

1. 念仏が念仏する――柳の浄土思想論と民芸論のインターフェース

『工芸の道』(1928 年) において「工芸の道を、美の宗教における他力道と言い得ないだろうか」と提案するなど、柳は民芸運動初期からすでに民芸と浄土思想を結びつける発想を提示している ³)。しかし、この発想が単なるアナロジーを超えた展開を遂げるのには、終戦以降の著作を待たなければならない。彼自身の回想によれば、転換点となったのは 1948 年に偶然読み返した『大無量寿経』における阿弥陀の第四願の発見だった。「たとひ、われ仏を得たらんに、国中の人・天、形色不同にして、好醜あらば、正覚を取らじ」という誓願のうちに、美醜の二元性を超越した浄土というヴィジョンを得た彼は、それを拙い作品も拙いままに美しくなってしまうという民芸の不思議をぴたりと言い当てるものと捉えた。直ちに論考「美の法門」を執筆した彼は、この「無有好醜の願」について「この一言があるからには、之によって美の一宗が建てられてよい」と書きつける ⁴)。その後、最晩年に至るまでの彼の著述は、『美の法門』(1949年)『無有好醜の願』(1957年)『美の浄土』(1960年)『法と美』(1961年)という、いわゆる仏教美学四部作に結実した。

しかし本節で注目するのはこれらの著作ではなく、並行して進められた柳の浄土思想研究の集大成とされる、『南無阿弥陀仏』(1955 年)である。「南無阿弥陀仏」という六字の名号の意味を、浄土系諸宗の「宗派の争いからは自由になって 5)」説き明かすことを主題とする同書は、民芸を直接に扱った著作ではない。だが、「因縁」と題されたその序論部分では、民芸運動がいかにして彼の浄土思想研究の「因縁」となったのかが語られ、仏教美学の骨格が短くまとめられている 6。すなわち民芸を扱う序論的な「因縁」と、浄土思想それ自体を扱う本論とからなる本書は、彼において民芸と浄土思想がいかなる出会いを果たしているかを俯瞰する上で格好の観測点を提供しているのである。

初めに、「因縁」に登場する、民芸と浄土思想の接点を印す比喩に注目しよう。

凡夫たる工人たちからどうして成仏している品物が生れてくるのか。仕事を見ていると、そこには心と手との数限りない反復があることが分る。有難いことにこの繰返しは才能の差異を消滅させる。下手でも下手でなくなる。この繰返しで品物は浄土につれてゆかれる。この働きこそは、念々の念仏と同じ不思議を生む。なぜならこれで自己を離れ自己を越える。あるいは自己が、働きそのものに乗り移るといってもよい。自分であって自分でなくなる。この繰返しの動作と念々の称名とは、似ないようで大に似たところがある。称名には「我」が入ってはなるまい。工人の働きにも「我」が残ってはならぬ。この「我」を去らしむるものは、多念であり反復である。

考えると工人たちは識らずして称名をしながら仕事をしているともいえる。焼物師が轆轤を何回も何回も廻すその音は、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏といっている音である。そのほかのことではあるまい。反復という称名がなくなると、工人たちは、もとの凡夫に止まる。何ものをも美しくは作れない。[...] 美しい民芸品は、下品成仏のまがいもなく生き

た実証であるり。

すなわち、職人たちの手技の無数の反復こそ、我執なき境位を自然と生み出すものであり、 浄土思想の説く念仏と接近するものであると柳はいう。中見によれば、職人の反復的身体動作 が念仏的だという視点は、柳の著作において 1926 年頃にまで遡るものであり、木喰仏の研究か ら得たものだが、その後は戦後に至るまでほとんど現れない ⁸。とすれば、上の描写は、仏教 美学というプロジェクトの前景化に合わせて再び呼び出されたものと言えるだろう。焼物師の 轆轤から南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏と念仏が上がるイメージのうちに、柳は、民芸制作と浄 土信仰の収斂する「美の法門」の境域を幻視している。

『南無阿弥陀仏』本論に進もう。彼の議論の大きな特徴は、法然や親鸞に加え、一遍を浄土門における最重要の人物として評価する点にある。彼によれば「一遍は今日まで極めて不遇であって、彼に関する著述は寥々たる有様である ⁹」が、実際には法然、親鸞、一遍は一つの人格の連続的な発展として捉えるべきであり、日本の浄土思想は一遍にその最終到達点、成熟地点を見るという。こうした一遍評価のポイントは何か。柳が強調するのは、たとえば一遍の残した次の一節である。

されば念々の称名は念仏が念仏を申すなり。しかるを我れよく心得、我れよく念仏申して往生せんと思うは、自力我執が失せざるなり¹⁰⁾。

文意を補うため、一遍の法語集からもう一つ引用する。

又云、決定往生の信たらずとて、人ごとに歎くは、いわれなき事なり。凡夫のこころには 決定なし。決定は名号なり。しかれば決定往生の信たらずとも、口にまかせて称せば往生 すべし。是故に往生は心によらず、名号によりて往生するなり¹¹⁾。

すなわち一遍によれば、阿弥陀は自分を極楽往生させてくださるに違いないという信心が定まっているかどうかに悩む必要などなく、ただ名号を称えるだけで良い。むしろ、名号を唱えるという行為そのものに往生があるというのである。これは、「念仏が念仏する」とも、「南無阿弥陀仏が往生する」とも表現される事態にほかならない。柳はこれを、法然や親鸞と対比する。たとえば親鸞においては、「真実の信心は、かならず名号を具す。名号はかならずしも願力の信心を具せざるなり」すなわち信心が定まるところには名号を唱えるという行が自ずと伴うが、名号を唱えることには必ずしも信心が伴わないとされ、他力のはたらきそのものとしての信心の重要性が強調される 12)。それに対し柳は、「何かを信ずるとする限り、信じられるものと、信ずる己れとが向い合う。畢竟信ずる誰かがある限りは、人がまだ残るではないか 13)」と厳しく疑う。そして、むしろ念仏を唱えるという言語行為それ自体に往生を見る一遍に、浄土思想の究極の帰結を見てとるのである。

親鸞の如く一切が阿弥陀仏から来るのではなく、阿弥陀もまた南無の機と一体となることで、即ち六字となることで、始めて彼自らを禁 くするのである。それ故この一体において、人のみならず弥陀もまた消え去って、ただ六字の名号のみが活きるのである。それ故にこそこれを「独一の名号」と呼んだのである。名号には念ずる人も、念ぜられる仏もないのである。「しかれば、名号が名号を聞くなり」と一遍は述べる。六字の意味はこれ以上には行けぬ。彼は念仏門最後の思索者であった 14 。

さらに柳は、一遍の次の消息文を紹介し、これを「時宗第一の法語」、あるいは「誠に念仏の要旨をこれ以上に言い尽くすことは出来ぬ¹⁵⁾」と評している。

南無阿弥陀仏と申す外、さらに用心もなく、この外にまた示すべき安心もなし。〔…〕かように打ち上げ打ち上げ称うれば、仏もなく我もなく、ましてこの内に兎角の道理もなし。善悪の境界みな浄土也。外に求むべからず、厭うべからず。よろず生きとし活けるもの、山川草木、ふく風、立つ浪の音までも、念仏ならずということなし。人ばかり超世の願に預るにあらず。またかくの如く愚老が申す事も意得にくく候わば、意得にくきにまかせて、愚老が申す事をも打ち捨て、何ともかともあてがいはからずして、本願に任せて念仏し給うべし。念仏は安心して申すも、安心せずして申すも、他力超世の本願にたがう事なし16。

一遍において、念仏は「念仏が念仏する」という、行者の自我や内面を伴わない純粋な行為性、活動性の相において捉えられる。そのとき他力救済は人間ばかりが与るものではなくなり、草木や風、波の音に至るまで、自然と生命の一切の営みが念仏になるのである。

こうした思想には、万物は本来的に悟っているという天台本覚思想との類縁性はもちろん、『一遍聖絵』に描かれる山岳霊場での修行なども併せ、密教や山岳修験との色濃い関連性も指摘されている「プ。また柳と同時期から一遍に注目した唐木順三は、法然や親鸞にはほとんど見られない自然の無常への感受性と「美的理念」が、一遍には顕著であることに注目している「8'。それゆえ一遍を法然や親鸞の思想を極限まで推し進めた人物とする見方自体には、ある程度留保が必要だろう。だが、柳が一遍に惹きつけられたのは、浄土思想の内的論理の観点だけではなく、むしろ端的に自身の仏教美学の理念と根底的に通じる、非人間中心主義的な念仏観をそこに看取したからでもあったように思われる。というのは、上の消息文の言葉は、「因縁」の小文に掲げられている、浄土思想を人間的な信心を超えて物の世界へと拡張し、普遍化しようとする柳の仏教美学の意向とよく重なるからである。

今までは宗教といえば人間の心のみを相手に説かれたのである。信心といえば人間の抱く信心であり、救いといえば人間の救いなのである。〔…〕だが、浄土教の真理には、実はもっと普遍的なものがあるのである。人間界にのみ適応し得る原理ではなく、済度は一切に渡る済度である。それは信の領域だけの教えではなく、美の分野にもあて嵌まる原理なの

である。人のみではなく、実に「物」にも適応されるべき真理なのである。〔…〕 浄土教は信から更に美へと広まるべきである。それは美学の一つの原理でもなければならぬ ¹⁹⁾。

個人の信という問題を突き抜けた地点に、柳はいわば非信心中心主義的な救済の原理を、「美」 の名のもとに探っていた。そのことが、差し当たり民芸とは切り離されて論じられる『南無阿 弥陀仏』本論の一遍評価とも共振しているように思われる。

とはいえ以上から、柳は一遍的な念仏観を民芸の作り手の身体的反復に適用したと結論するのは拙速である。彼の論じる一遍において、念仏の「反復」はほとんど強調されないからである。そしてここに、「因縁」の章と『南無阿弥陀仏』本論との微かな緊張関係を見出すことができる。本論中の「一念多念」の章で彼は、念仏は数多く唱えなければならないとする立場(多念)を法然に、信心が定まるならば念仏は一度限りで十分であって爾後の多念は仏への報恩感謝の行であるとする立場(一念)を親鸞に、そして回数に囚われずただ唱えるという境地を説く立場(一念即多念、一多不二)を一遍に当てている²⁰⁾。これらは観点の違いに過ぎず、実生活では、いずれにせよ「念仏に明け念仏に暮れるのが信者の生涯」であり、「称名は念々の称名でなければなるまい²¹⁾。」それでも、一遍の念仏とは一念多念が数の問題でなくなる「一期一会の念仏」であり、「常に新な一念の相続」でなければならないと柳は述べている²²⁾。

一方で、民芸制作の情景に念仏を見るという、先に引用した「因縁」の箇所では柳は何か別のことを示唆している。すなわち、「反復という称名がなくなると、工人たちは、もとの凡夫に止まる」のである。「反復という称名」という、さりげなく書きつけられた表現の異様さに注目しよう。称名念仏の反復は重要かという「一念多念」の章の議論に対し、「反復という称名」を文字通りに取るならば、それが含意するのは称名の反復とは厳密には区別される、「反復が称名・である」という事態である。すなわち反復に先立って称名があるのではなく、反復において行為は称名となる。反復は、ここで他力救済に欠かせない条件になっている。

すなわち、数の問題ではなく「ただ唱える」ということを最終的に強調する『南無阿弥陀仏』本論に対し、「因縁」における浄土思想と民芸の接続では、反復的行為それ自体の効果が注目され、それに基づくメタファーがレトリックの要となっている。ではここに見られる一見僅かな齟齬を、いかに捉えるべきだろうか。その検討にあたり、次節では鈴木大拙のテクストへと迂回する。反復行為の効果という観点から念仏を捉える発想は柳の独創ではなく、鈴木が 1933 年の英文著作を翻訳した『禅と念仏の心理学的基礎』(1937 年)において、むしろより細やかな仕方で語られているからである。一般に、柳の仏教理解には鈴木大拙のそれと通じ合う点が多く見られる。次節では、鈴木との比較を通して、民芸という視点が浄土思想に対するいかなる捉え方を可能にし得たのかをより詳細に検討する。

2. 反復と他力——鈴木大拙との比較

2-1. 鈴木の場合

柳が「父親にかわる人23)」と告白していたという鈴木大拙との緊密な関係は、長きに渡って 柳に影響を与えた。学習院高等科在学時、彼はアメリカ滞在を終えたばかりの鈴木大拙に英語 を学んでおり、この時期に彼からスウェーデンボルグを紹介されたことが、柳のブレイク研究 に大きく裨益している 24)ほか、自身の関心が東洋美術に向かう第一次世界大戦中の時期より、 柳は鈴木の仕事に導かれて仏教を精力的に学んでいる 25)。また『日本的霊性』以降の鈴木の妙 好人研究を受けて自身も妙好人に取り組むなど、柳の浄土思想理解における鈴木の影響も顕著 である。しかし、柳が鈴木の議論を明示的に参照する箇所の少なさも手伝い、伝記的事実への 言及と比べ、両者の思想の理論的な比較検討は決して多くない。たとえば中見は、晩年の柳と 鈴木の宗教思想がほとんど相似形をなすこと、しかし両者の比較研究はほとんど行われてこな かったことを指摘しつつ、両者の差異を民衆観および近代観の観点から検討している 26)。また 佐藤は、柳と鈴木の思考方法の次元での差異を、晩年の柳の変節と併せて論じている²⁷⁾。しか しいずれにおいても、浄土思想理解における柳と鈴木の立ち入った比較は行われていない 28)。 では鈴木は、念仏をどのように捉えたのか。彼の念仏論の展開を辿るため、まずは彼が念仏 の独自の解釈に取り組んだ、『禅と念仏の心理学的基礎』(1937年)を参照しよう。書名にも示 されているように、本書で彼は、宗門内部の教学論理によってではなく、心理学的、および神 秘主義的観点から、禅や念仏の意義の説明を試みている。そこで彼は、なぜ名号が「私は阿弥 |陀に帰依します||といった分かりやすい表現に翻訳されることなく、「南無阿弥陀仏||という呪 術的響きを保ったまま中国や日本に残ったのかを問い、次のように論じている。

その理由は、名号自体の中に包まれている魔術的効果に求むべきではなくして、名号の反復から自ら発生し来る心理的効果に求むべきである。何か解し得べき意味の存する間は、常にその意味に纏わる観念および感情の無限なる連続が生ずる。さすれば心は、論理的組成に従事するか、又は想像と連想の網細工に没入して、収拾すべからざるにいたる。之に反して無意味な音が単に反復せられる時は、心はそこに停りて、脇途にさまよい出ずべき機会をもたぬことになる²⁹⁾。

名号が翻訳されないのは、理解可能な言語が引き起こしてしまう、意味作用の無際限の連鎖を断ち切るためである。無意味な音の反復の効果により、心は諸々の思考に散らばった平常の状態を離脱する。だがそこで起こるのは、ただの思考停止といった催眠的状態に留まるものではない。むしろそれは、行者の自己の底そのものを破るような変容であると鈴木は主張する。

彼〔行者〕は遂に如何にしてその然るかを自覚することなくして、いつの間にか、彼はも はや彼自身ではなくなる、又、彼は名号と共なる存在でもない。只在るものは名号だけで 在る。この時、彼は名号で、名号は彼である。絶対一元の存在と謂ってもよい30)。

名号の反復はこうして、日常の自己意識の根底にはたらく「未だ意識と名のつくものが働き出ない以前のもの、即ち根本空とでもいうべきもの、「無意識」の世界とでもいうべきもの」を誘い出すのである³¹⁾。その状態からやがて目覚めた行者は、自分のうちに新たな思念が生じていることを発見する。「それは名号である。弥陀の本願に対する信である、往生の自覚である。斯くの如く、絶対的同一性のまっただ中から跳り出ることが出来たという事実——即ち心理的体験は、「南無阿弥陀仏」を称えたということで特徴づけられているのである³²⁾。」反復の効果において念仏を捉える柳の視点は、ここに明確に先取りされている。だがそれだけでなく、鈴木は反復の心理学的効果が、「絶対一元の存在」の宗教的経験の次元へと一挙に反転し、信心の起こりへと結実する次第を描いていたと言えるだろう。

1940年代になると、鈴木はこの反転の内実を見極めるべく、言葉を尽くしていく。その浄土思想研究の集大成とされる『浄土系思想論』(1942年)では、彼が『金剛般若経』から引き出したいわゆる「即非の論理」が、浄土思想の読解に応用される。浄土門では自力によって悟りへと縦に真っ直ぐ進むのではなく、むしろ他力のはたらきで娑婆から浄土へといわば横ざまに跳ぶ(「横超」)ということが起こると親鸞は説いたが、この「横超」の観念を、鈴木は「即非の論理」で読み解くのである。

横超論理は、般若の即非論理である。〔…〕願力は信心で、信心は願力でなくてはならぬ。 如来は自らを否定して願力となり、この願力が信心となって自らに戻って来て、如来の如 来たる所以が完うせられる。「如来は如来にあらず、即ち是れ如来なり」の般若の即非論理 がここで成立する³³⁾。

直後に述べられるように、これは「願力がそのままで信心であり、信心がそのままで願力であるという意味ではない。」むしろ、阿弥陀と行者、あるいは浄土と穢土という絶対的に隔たったものが、融合することなく「回互的に」接続することを意味する。そして、「弥陀の名号は浄土と穢土とを非連続的に連続させる。弥陀招喚の声を聞くことは、即ちその名号を称することである³⁴⁾」というように、この逆説の場所こそが名号にほかならない。

浄土や弥陀というものの外に名号があるのでない。名号は直ちに弥陀であり浄土である。 浄土は場処で、弥陀は人格で、後者が前者の主宰だという考えは、娑婆からの類推論理に すぎぬ。その実際は、名と法とが一つで、法と土とがまた一つなのである。それ故、名号 の功力が吾等の一念の上に現れる時、それは直ちに浄土往生で見弥陀である。即ち名号と 浄土と弥陀とは一串に串通せられて自己同一性の上に立つことになる。ここに名号の不可 思議がある。鉄を変じて金となし、娑婆を転じて浄土となすところの不可思議がある 350。 こうして鈴木は、浄土とはこの世(穢土)から区別された彼方にある死後の世界などではなく、宗教的経験においてこの世と逆説的に相即するものであり、名号においてこそその転換が果たされるという見方を打ち出している。ここで注目すべきは、上の引用における「一念」の強調からも分かるように、「即非の論理」を介して捉えられた名号の意義が、1930年代の鈴木が注目していた反復の心理学的効果から、はっきりと切り離されていることである。『浄土系思想論』の末尾では、彼は名号の意義の理解をめぐる「発展の三段階」を次のようにまとめている。

第一は歴史的である。ここには名号を呪文的に見た傾向もないとは云えぬ。が、第二に入るに及んで、称名行には心理学的効果を目的としているようなものがある。第三に転じて来ると、名号と弥陀、名と法とが、即是的につながると同時に、他面、法又は弥陀が、機又は凡夫と即非的に回互するので、南無阿弥陀仏の不可思議性が、その最も効果的な意義で受け取られるようになる 36)。

反復の心理学的効果から「絶対一元の存在」へという『禅と念仏の心理学的基礎』の議論は、ここでいう第二から第三の段階への転回をなぞるものであった。それに対し『浄土系思想論』では、第三段階における名号理解の純化が推し進められる。名号はただ我執なき心理状態を喚起するのではなく、むしろ名号においてこそ、自我と宗教的一者とが逆説的に出会う。両著作間で変化しているのは、念仏の反復の意義づけである。「称名を繰返し念々相続せしめて、心理的に或る状態に入らんとする」のは、『浄土系思想論』では、あくまで第二段階におけるあり方に過ぎない³プ。心理学的にはそうした反復の効果を「全然無いものと見るわけには行かぬ」ものの、第三の最終段階である「形而上学的立場」から見れば、念仏の反復はもはや二次的である³³゚。むしろ、「この称名には多念があるべきでない。唯々一念の正念――南無阿弥陀仏――があればそれでよいわけである。名号を執持して心におく要はない。「阿弥陀仏を称念せむこと若しくは一日…七日」などと云う必要はない。〔…〕それにも拘らず、執持と云い、十声と云うような文字が他力の論議に出て来るのは、第二段階の痕跡に外ならぬと思う」と鈴木は言う³¸。最終段階において強調されるのはむしろ、禅の一喝にも似た、一念による跳躍である。「「南無阿弥陀仏!」ですべてが雲散霧消せぬといけない。そんな称名でないといけない」のである⁴0。

ある種の逆説的な決断主義さえ漂わせるこうした念仏観は、さらにその傾向を強めつつ『日本的霊性』の霊性論へと流れ込んでいく。そこでは、「善悪是非をすべて断ち切って、一切時中の行動が即ち六字の名号となるとき、それが一心の念仏行、一切行の念仏というものになる」という境地に、「霊性的直覚そのものから見た念仏」が認められることになる 41)。鈴木が同書において、上海事変中の日本兵が念仏を唱えながら敵陣へと切り込んだという「念仏突貫」のエピソードを好意的に紹介しているのも、こうした念仏観の、時代の制約を受けつつ生まれた一帰結に他ならないだろう 42)。

2-2. 柳の場合

では、柳はどうだったのか。浄土思想の最良の体現者としての妙好人への注目、禅宗の自力門と浄土系の他力門が出発点は違えど最終的な境地においては収斂するという発想、そして、二元論に縛られた西洋思想に対し、日本は仏教的な不二の思想において独自性を発揮するという文化論など、柳の仏教観には鈴木と共通する発想が数多い⁴³。鈴木が主に親鸞との格闘を通して『浄土系思想論』を書き上げたのに対し、柳は一遍をもって浄土思想の到達点とした点は二人の差異として一応指摘可能である。とはいえ、実際には鈴木は一遍の価値を柳以前から強調しており、この点においても柳が鈴木と根本的に異なるとは言い難い⁴⁴。

二人の差異はむしろ、柳が浄土思想と民芸を結びつける際に現れるように思われる。前節で論じたように、『南無阿弥陀仏』の序章では、轆轤を回す工人の仕事が「反復という念仏」と呼ばれていた。反復こそが凡夫を他力的に救済する。ここに、柳の諸論の中で、浄土思想が民芸と明示的に重ねられる時にのみ浮かび上がるポイントがある。ではこの救済の力とは何なのか。「工芸に於ける自力道と他力道」においては、それは「自然」と名指されている。

なぜ他力の道が易しいか。なぜそこに美しい作が却って多いのか。作品を産ましめるものは己れを越えた他の力であって、自らの力ではないからである。自己の作為が器物を左右するのではない。自然がそれを加護して了うのである。〔…〕作者を工人と呼ぶよりも、彼等を助ける自然を工人と呼ぶ方が至当である 450。

柳は、「自然」という語を、しばしば互いに密接に結びつく様々な意味で用いるため、まずは それらの意味が基本的に出揃う「工芸の美」に依拠して整理しておきたい 40。「自然」とはま ず、土地の風土から与えられる工芸の材料であり、「天然 | である ⁴⁷⁾。だがそれだけでなく、機 械と対比された手工は、外的に制御された機械では決して再現し得ない繊細さを生み出すので あり、そこに柳は「自然」の力を見る 48)。「自然」 はまた、いかなる「意識の作為や知恵の加工」 もなく、個性に頼ることもない、無心のままの素直な物づくりの謂でもある 49。さらに、手工 には、「雑器の美」での表現を借りれば「長き年と多くの汗と、限りなき繰返しが齎らす技術の 完成」がある 50)。すなわち、多数かつ絶え間ない反復を通じて初めて可能になるような、完全 には意識化されえない自由な技術の発露がある。それは、「反復が自由に転じ、単調が創造に移 る | 熟練のうちにはたらく「自然 | である 51)。最後に、こうした熟練は、一工人の生涯を通し た反復のみの所産ではない。その背景には、幾世代にも渡る、「伝統」というさらに大きな反復 がある。それは個々の技法の継承であるだけでなく、土地ごとに異なる天然の素材との交渉の 集積でもあり、日用の雑器と、東西や寒暖の風土に育まれる人間の性格とによって営まれた生 活の蓄積でもある。その中で結晶化する、ある必然性を備えた型、パターン、作法、方法に頼 ることで、工人は一個人のみでは作り得ないようなものを生み出す。このとき工人を支える力 をも、柳は「自然」と呼んでいる。

本稿の関心から注目すべきは、最後に挙げた「伝統」と「自然」の概念的交差である。もと

よりこの「自然」は、言及こそされないが明らかに、親鸞的な「自然法爾」のイメージを含む ものであっただろう。だが「仏教美学」の構築を進めるにつれ、柳は「自然」を次第により明 示的に、浄土思想的語彙に置き換えて語るようになる。たとえば民芸運動初期の段階では、柳 は次のように説いていた。

よき作を守護するものは、長い長い歴史の背景である。今日まで積み重ねられた伝統の力である。そこにはあの驚くべき幾億年の自然の経過が潜み、そうして幾百代の人間の労作の堆積があるのである。私たちは単独に活きているのではなく、歴史の過去を負うて生きているのである。〔…〕伝統への無視は自殺に過ぎない。反抗と自由とを混同させてはならない。〔…〕あの念仏宗が「異安心」を戒める心の必然さを想う。伝統の偉大は自然自らの力が働くことによる。超我の力がその根底たることによる。これにもまさる工芸の基礎があろうか52。

民芸は器物の世界における凡夫救済であるというモチーフ自体は、柳の民芸論に一貫して見られるとはいえ、初期の著作においては、このモチーフはあくまで他力思想と民芸美のアナロジーの指摘として現れるにすぎない。上の引用においても、「異安心」というとりわけ浄土真宗に用いられる言葉が引き合いに出されてはいるものの、それは伝統や正統の重要性の一例という以上の意味を与えられてはいない。

ところが、約20年後に書かれた『美の法門』(1949年)になると、伝統をめぐる柳の語りは、 浄土思想の語りと渾然一体となって展開されるのである。

かく考えると伝統というようなことが、下根の者にはどんなに有難いことか。伝統は一人立ちが出来ない者を助けてくれる。それは大きな安全な船にも等しい。そのお陰で小さな人間も大きな海原を乗り切ることが出来る。伝統は個人の脆さを救ってくれる。実にこの世の多くの美しいものが、美しくなる力なくして成ったことを想い起さねばならない。かかる場合、救いは人々自らの資格に依ったのではない。彼等以上のものが仕事をしているのである。そこに匿れた仏の計らいがあるのである。

之を想うと、人が美しいものを作るというが、そうではなく仏自らが美しく作っているのである。否、美しくすることが仏たることなのである。美しさとは仏が仏に成ることである。それは仏が仏に向かってなす行いである。それ故仏と仏との仕事なのである。念仏は、人が仏を念ずるとか、仏が人を念ずるとか言うが、真実には仏が仏を念じているのである。一遍上人の言葉を借りれば、「念仏が念仏する」のである。「名号が名号を聞く」のである 53)。

一言で言えば、伝統の中で作ることは、「念仏が念仏する」ことである。大海原を渡る大船は、 衆生を救済する阿弥陀の本願力について一般に用いられるメタファーである。「伝統」の語から 美を経由して一遍の念仏論へと切れ目なく展開するこうしたテクストにおいて、民芸論と浄土 思想論のいわばハイブリッド化は最大限に推し進められている。

ここには、柳が民芸とは独立して浄土思想を論じる際には現れない、一つの浄土思想が語られている。すなわち、人間がそれぞれの風土の中で重ねてきた反復的実践こそが、凡夫を救済する「仏」の力として機能するのである。そこでは反復が、まさに鈴木大拙の描いた、仏と行者の逆説的に接合する名号として機能しているように思われる。工人が手仕事を反復するとき、その反復行為において自らを反復しているのはまさに伝統だからである。個人による反復はやがて性格を反転させ、反復しつつある伝統のはたらきそのものになる。そこに柳は、個人を超えた美の実現を見る。すなわち物づくりをする人間の営みを救済するのは、個人の自力でも、絶対者でも、高貴な宗教心や一度限りの神秘的体験でもなく、いたって地上的な、人と人、人と環境の間に累々と営まれる実践である。柳のレトリックにおいて、「反復という称名」はこうして伝統という他力と接続する。それは、多念の意義を心理的なものに過ぎないと評価した1940年代の鈴木大拙には、決して見られなかった展開である。

しかし、伝統の反復にこそ救済があるという議論は、それだけでは甚だ不十分だろう。言うまでもなく、柳が高く評価した日本や朝鮮各地の民芸の「伝統」は、社会の近代化と産業の機械化の波の中で、初めから危機に瀕したものとして「発見」されたものに他ならない。その限りで、伝統が伝統として取り上げられる時、そこには常にその継承可能性が非自明化した時代状況が影を落としている。生活環境の全面的な変容の中で、伝統を反復するとは一体いかなる意味なのか、柳は問わざるを得なかったはずである。これは当然、個々の技法や習慣の保存と継承の問題とも関わるが、柳はより原理的な次元においても、反復の問題を考察していたように思われる。それは、柳が自らの民芸美学それ自体を、留保つきながら、ある種の伝統の反復という観点から捉えていたからである。次節では、茶道の伝統をめぐる柳の議論を取り上げ、伝統の反復の問題を考察する。

3. 無碍心を反復する――柳の茶道批判をめぐって

朝鮮の焼き物との出会いをきっかけに民芸美に開眼した柳は、同じ朝鮮の無銘の雑器を茶器として取り立てた初期の茶人たちに強く関心を寄せ、「民芸の価値が最初に最も深く認められたのは、茶道に於てである」と述べている 54)。柳の理解では、茶道は何よりもまず、美しい道具や器を選び、それを実際に用いることでその「用に発し生活に根ざした美しさ」を味わう「工芸の美学」であり、またその営みを型や礼への結晶化を通して宗教的に昇華させる「美の法境」である 55)。逆に言えば、彼の民芸理論とは「あの尊敬すべき茶祖の美に対する理解を再び復興しよう」とするものにほかならなかった 56)。だが、彼は同時代の茶道に対しては極めて批判的でもあった。「「茶」の病い」(1950 年)では、現代の茶は茶器を箱書でしか見ておらず、茶礼は硬直しており、家元制度は審美眼を弱らせているといった激烈な抗議を行なっている。 さらに最晩年には『茶の改革』(1958 年)を著し、民芸館では新たな茶会の形式を実験するなど、批判

に留まらない問題提起を続けた。熊倉功夫は「かつて朝鮮問題や沖縄問題のときに見せた、果 敢に論争の現場へ身を投じてゆく柳の姿勢は、戦後にあってはこの茶の改革に最もよく表出し たように思える ⁵⁷⁾」と評しているが、日本の帝国主義政策に反対して朝鮮や沖縄のローカルな 伝統を敢然と擁護した戦前と比べ、茶道界の慣習を積極的に打破しようとした戦後の彼の振る 舞いはより説明を要するだろう。いかなる伝統理解が、このような関与を可能にしたのか。

柳が茶道批判にあたって持ち出すのは、茶道の起源である。村田珠光、武野紹鴎といった茶祖たちの功績は、単に茶器の良い趣味を示したことにあるのではない。むしろ根本的に重要なのは、彼らが「茶器ならざるものから茶器を選んだ」という事実である 58)。

茶祖は茶道で物を見たのではない。見たから茶道が起きたのである。このことで如何に後世の茶人たちとは違うであろう。茶道で物を眺めれば、既にじかに見るのとは違う。このことを多くの人々は気付かない。〔…〕「茶」はものをじかに見よと常々教える。「茶」で見よと教えてはいない 59)。

「茶祖の驚くべき業績は、器物に新な歴史を興したことである 600」とも指摘する柳はここで、茶道の美意識とは一つの制度であり、かつ制度を創設する行為は設立された制度の内部からは見えなくなるという事情を考察している。一度成立した茶道は、その後、例えば「遠州好み」といった美の基準を確立していくだろう 610。だがその結果、一見無価値のありふれたものに最良の美が見出されるという茶道の起源にある逆説は、「この器は…だから良い」といった「茶道で物を眺める」順接的判断によって忘却されてしまうのである。

これに対し、柳によれば、茶祖たちの見方とは「じかに見る」ことであり、分析や知識、概念や既成の尺度を介在させずに対象に触れる、「直観」であった ⁶²)。それはいわば見るものと見られるものの相即する経験であると同時に、茶祖たちが見たことによって大名物と呼ばれる茶器が生まれたように、「見ることと創ることはここで一枚である ⁶³)」という創造行為でもある。それゆえ柳の茶道批判は、現代の茶道がこうした直観を失い、固定化した因習に堕しているという形で展開する。茶人は、美しい器物を見、それを活かす作法や茶室を生み出した茶祖たちの創造的な直観をこそ反復しなければならない。そこで彼は、現代人の手元にある茶器ならざるものから新たに茶器を自由に取り入れるべきであると説き、またそれに必然的に伴う、現代の生活様式の変化に応じた大胆な茶会の変革を次々と構想した ⁶⁴)。そして、珈琲での茶会や椅子に座っての茶会といったそれらの奇抜な提案は、「伝統への反逆でも破壊でもなく、真の意味の継承」であり、むしろ「今日の茶人たちは却って茶の正しい継承者ではないと思われてならぬ」とまで主張したのである ⁶⁵)。

直観の称揚は独りよがりな主観といかに区別しうるのだろうか。柳は作為の不自然さと創造の必然さという区別を立て、直観の自由さとは主観の作為にしばられた単なる思いつきや工夫ではなく、何ものにも滞らぬ「無碍心」であるとする 660。すなわち、私を離れ、無碍心に入った自由人であることこそ、伝統の生き生きとした継承の条件である。直観、およびその核心と

しての無碍心は、過去の死んだ反復でもなく、過去からの暴力的な断絶でもない、常に創造的 に変化することで命脈を保つ伝統という概念を可能にするものとして、柳の議論において機能 していることになる。

しかし注意しなければならないのは、無碍心という概念が、柳が他の問題を論じる際にもほとんど遍在的に現れることである。たとえば彼によれば、民芸のものの見方とは「立場を絶した自由境」であり、優れた民芸を産む「朝鮮人の物を作る時の心」もまた「自在心」である⁶⁷⁾。言うまでもなく、この理想は仏教から引き出されたものである。阿弥陀の「無有好醜の顔」に彼が見た「不二の美」も、一遍の念仏論に見た「ただ念仏する」という「ただ」の境地も、最晩年に提唱した、あらゆる価値の二元性を超脱する「無対辞文化」も、いずれもがこうした無碍心の理想を核としている。死の前年に執筆された「美とは何か」では、彼は自身の美学の到達点を要約して、「自在心」すなわち「不二心」すなわち「無碍心」がある姿を取って現れるときに、人はそこに美を感じるのだと述べる ⁶⁸⁾。民芸品の美に言葉を与えるという柳が生涯を賭したプロジェクトは、こうして仏教的な無碍の理念を要とする一連の議論に行き着いたのである。

松井健のように、柳の晩年の展開について「美と信の問題を〔…〕ひとつの緊密に織り合わされた、宗教と美の「統一理論」にまで編み上げた」と評することはたしかに可能だろう ⁶⁹⁾。だがその到達点において、民芸を支える反復と伝統の概念は、いかなる位置を与えられているだろうか。茶道の伝統を論じる柳の身振りにもう一度注目してみよう。そこで柳の視点は、絶えず茶道の固有性ではなく、美や伝統一般へと滑っていくことが観察できる。たとえば彼は、「「茶」も伝統の道の一つであるが、真の伝統は、ただ、反復することではなく、活きたものであるから、おのずから創造を伴うべきであって、これがないと、真に伝統を継承する所以とはならぬ ⁷⁰⁾」と述べる。茶道の起源にあるものも、一般に伝統の継承に必要なものも、柳によれば無碍心である。その結果、茶道の継承を考えることは、いつの間にか伝統の継承一般を考えることと等しくなってしまう。無碍心の強調は、かえって個々の伝統の反復や継承の問題そのものを消滅させているように思われるのである。

もちろん、工芸文化の興隆を切望した柳は、伝統のより個別的で具体的な相についても考察を残している。たとえば「伝統の形成」と題された 1958 年の小文は、デンマークの工芸運動を新しい伝統の創造として引き合いに出しつつ、伝統の発展には意匠家、企業家、製作者、販売者、消費者、批評家といった様々な人々の相互協力が必要であることを、極めて現実的な視点から述べている ⁷¹⁾。ところが茶道論では、道具商や家元は一方的な批判の対象となり、無碍心による改革の必要がくり返し説かれる。そこで個別の論点は常に、直観の重要性という一般論へと回収されてしまう。たしかに直観は、制度化し硬直した伝統を問いただす契機として一般に機能するだろう。だがそれにはまず、いかにして無碍の自由に至り得るかが問題になる。伝統は硬直した慣習の墨守に陥らず、自在で創造的な継承を経るべきだとしても、他方ではそうした自在心を与えるものとしてこそ伝統の価値は語られていたはずである。無碍心という概念は、何か空回りを起こしていると言わざるを得ない。

最後に、問題の端緒は茶祖という起源を持ち出す柳の身振り自体にあることを指摘しておこう。起源に直観を措定し、それを現在において復興することは、言いかえれば時間を飛び越えて起源と一体化することである。こうした身振りが時間からの解脱を意味することを、彼は明確に認識している。

いつも新鮮な「茶」に帰ることが、古に帰る所以である。それゆえ「茶」は日に日に新たな茶でなければならぬ。それは新しさを追うことではなく、時間に囚われぬ永劫の今に活くる意味である。古を尊ぶのは、その古に、いつも新たなものがあるからであって、只、古さに戻るとか、古さを繰返すとかいうことではない。古今を貫く、「今の茶」を体得することに外ならない。「古の茶」は「今の茶」を意味することに於てのみ尊い。このことさえ解れば、「茶」は常に創造のただ中の「茶」となろう 72)。

古に帰ることはすなわち「永劫の今」に帰ることである。過去から現在へという水平的な流れは、「永劫の今」という垂直的な時間の、いわば非連続の連続として把握され直している。「永遠の今の自己限定」という西田幾多郎の思想をも思わせるこの論理は、民芸美学は単なる中世への復古主義であるとの謗りへの反論として、すでに『工芸の道』においても登場するものであり、その限りでは柳の一貫性を示すものでもある「3」。過去をそのまま再現しようとする復古主義を否定し、「「古の茶」は「今の茶」を意味することに於てのみ尊い」という立場へと向かうこと。しかしその中間では、過去が現在へと活かされ、そうした反復が反復されて伝統が形成されていくという反復ぞれ自体の創造的なリアリティ、およびそのプロセスへの参与可能性といった問題が、語り尽くされずに残っていたのではないだろうか。

おわりに

柳の「仏教美学」は、単なる美学の浄土思想化ではなく、むしろ民芸のリアリティとの突き合わせを通じて、浄土思想の説明語彙や論理を拡張する試みでもあった。それを通して彼は、宗学上の議論や神秘主義的経験の論理の外部において、ある風土のうちに住まい、諸々の道具や器具と共に生活を営む人間の、個々の身体から代々の伝統までの様々なレベルにおける無数の反復という歴史的現実それ自体のうちに念仏を認め、また他力的衆生救済の可能性を求めたのである。だがそこで見出された反復の現実性は、無碍の自由というもう一つの仏教的観念の非歴史性、あるいは脱歴史性によって、容易にかき消されてしまう不安定なものでもあった。反復によって人々を支えつつ、硬直することなく絶えず変化していくという逆説を含んだ「伝統」の理想は、仏教的概念によっては取り押さえられず、柳のテクストにおいて問いとして残されたように思われる。

柳自身は物に即して考える、バランス感覚と直観を重視した人であり、自身の著作がこのように抽象的に理論化され、自身の明示的に述べていない結論を引き出されることを嫌ったかも

しれない。本稿の試みは、ここでは参照できなかった柳の幅広い仕事と具体的に突き合わせつつ、検討していく必要があるだろう。

参考文献

Kasulis, T., Engaging Japanese Philosophy: A Short History. Honolulu: University of Hawai'l Press, 2018.

阿満利麿『柳宗悦 美の菩薩』リブロポート、1987年。

M・ウィリアム・スティール「東は西、西は東 反近代主義と民芸の発見」熊倉功夫・吉田憲治編『柳宗悦と民藝運動』 思文閣出版、2005 年、115-39 頁。

加藤尚武「ハイデガーの技術論と柳宗悦の民芸論」加藤尚武著作集第13巻、2018年、320-34頁。

唐木順三『無常』京都大学撰書第26巻、燈影舎、2002年、134-395頁。

熊倉功夫「解説 柳宗悦と茶」柳宗悦全集第17巻、637-48頁。

佐藤光「柳宗悦と鈴木大拙の分水嶺 物に即して考える」『現代思想』48(15)、青土社、 220-231 頁。

親鸞『教行信証』親鸞全集第一、二巻、石田瑞麿訳、春秋社、1985年。

———『歎異抄』親鸞全集別巻、石田瑞麿訳、春秋社、1986年、3-40頁。

末村正代「鈴木大拙の名号観」『西田哲学会年報』15、西田哲学会、110-125頁。

鈴木大拙『禪と念佛の心理學的基礎』鈴木大拙全集第4巻、岩波書店、1968年 [1937年]、187-372頁。

- -----『禪の諸問題』鈴木大拙全集第 18 巻、岩波書店、1969 年 [1941 年]、1-242 頁。
- —— 『浄土系思想論』岩波文庫、2016年 [1942年]。
- ———『日本的霊性』岩波文庫、1972年 [1944年]。

橘俊道・梅谷繁樹訳『一遍上人全集』全一巻、春秋社、1989年。

中見真理『柳宗悦 時代と思想』東京大学出版会、2003年。

------「柳宗悦と鈴木大拙 近代をめぐる位相」熊倉功夫・吉田憲治編『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版、2005 年、52-70 頁。

松井健『民藝の擁護 基点としての〈柳宗悦〉』里文出版、2014年。

水尾比呂志『評伝 柳宗悦』ちくま学芸文庫、2004年。

柳宗悦「雑器の美」柳宗悦全集第8巻、筑摩書房、1980年、15-28頁。

- ----「工藝の協團に關する一提案」同、47-60頁。
- -----『工藝の道』同、61-282 頁。
- -----『茶の改革』柳宗悦全集第 17 巻、筑摩書房、1982 年、5-146 頁。
- -----「民藝と茶道」同、172-92 頁。
- -----『茶道を想ふ』同、193-208 頁。
- -----「「茶」の病ひ」同、309-39 頁。
- -----「美の法門」柳宗悦全集第 18 巻、筑摩書房、1982 年、6-26 頁。
- ----「工藝に於ける自力道と他力道」同、30-7頁。
- ----「自力と他力」同、44-63 頁。
- ____「美の宗教」同、64-76 頁。
- -----「傳統の價値について」同、178-85頁。
- ----「無謬の道」同、186-99 頁。
- -----「傳統の形成」同、200-03 頁。
- -----『法と美』同、285-333 頁。
- ----『美の浄土』同、237-68 頁。
- ----「美とは何か」同、544-58頁。
- ——『南無阿弥陀佛』柳宗悦全集第19巻、筑摩書房、1982年、5-200頁。
- -----『民藝とは何か』講談社学術文庫、2006年。

Notes

- 1) 松井健は、ブリミティヴ・アートの世界的な定着や、民芸として扱われる品物の地域的拡大を踏まえつつ、仏教美学の普遍性をより一般的な「宗教美学」の観点から問い直すことを提案している(松井健『民藝の擁護』第6章「民藝の普遍性をめぐって」)。また加藤尚武は、民芸を端的に「自然との根源的な出会い」という普遍性において捉えた上で、こうした工芸のあり方は「特殊な信仰の形態としての他力信仰よりも幅が広く、浄土信仰は失われるかもしれないが、だからといって、柳が民芸のなかに見出した美が失われるとは思えない」と評している(加藤「ハイデガーの技術論と柳宗悦の民芸論」333 頁)。本稿も彼らに同意するが、そもそも柳の意図は、仏教的信仰に支えられた民芸を論じることではなく、民芸を語りうるものへと仏教の見方を普遍化することであったように思われる。たとえば彼は、コプトやインカの伝統的な織物の世界をも、品々の「悉皆成仏」する「美の浄土」と呼んでいる(柳「美の浄土」248 頁)。ここには、特殊的なもので一般的なものを包摂しようとするという転倒ではなく、むしろ特殊なものとしての仏教的語彙それ自体に介入する実践を見るべきだろう。
- 2) スティール「東は西、西は東———反近代主義と民芸の発見」を参照。
- 3) 柳『工藝の道』82頁。なお、引用文や本文中に言及する書名については、旧字体や旧仮名遣いを、新字体、新仮名 遣いに改めた。以下、同じ。
- 4) 柳『美の法門』6頁。
- 5) 柳『南無阿弥陀佛』17頁。
- 6) ただし正確には、この著作には「序」「趣旨」「因縁」という序論的性格を持つ小文が三つあり、このうち民芸との 関わりを説明しているのは「因縁」のみである。
- 7) 柳『南無阿弥陀佛』29頁。強調は引用者。
- 8) 中見『柳宗悦』260-1 頁。
- 9) 柳『南無阿弥陀佛』17頁。
- 10) 同、103頁。原文は一遍『播州法語集』五十一、一遍上人全集 174頁。
- 11) 一遍『播州法語集』二十、一遍上人全集 155-6 頁。
- 12) 親鸞『教行信証』信巻、親鸞全集第一巻、170 頁。ただし柳の読解は、信心に含まれる自力的な主体性を強調しすぎる嫌いがある。たとえばトマス・カスリスは、他力思想の徹底という親鸞の哲学的プログラムが、いかにして信心すなわち法身なりという思想にまで帰結するのかを、親鸞の諸概念を翻訳しつつ関与的に読解している(Kasulis, Engaging Japanese Philosophy, pp.184-208)。
- 13) 柳『南無阿弥陀佛』156頁。
- 14) 同、103 頁。
- 15) 同、182頁。
- 16) 同、182 頁。強調は引用者。原文は、「興願僧都、念仏の安心を尋(ね)申されけるに、書(き)てしめしたまふ御返事 | 一遍上人全集、220-2 頁。
- 17) 梅谷繁樹「解説」一遍上人全集、322-24 頁。
- 18) 唐木順三『無常』263-84 頁。
- 19) 柳『南無阿弥陀佛』29-30 頁。
- 20) 同、126頁。
- 21) 同、44 頁。
- 22) 同、125頁。
- 23) 阿満『柳宗悦』99 頁。
- 24) 中見『柳宗悦』48-50 頁。
- 25) 同、94頁。
- 26) 中見「柳宗悦と鈴木大拙」。また、中見『柳宗悦』254-55 頁も参照。
- 27) 佐藤「柳宗悦と鈴木大拙の分水嶺」を参照。
- 28) ただし中見は、柳と鈴木の民衆観の差異の由来として、前者が自力と他力を明確に区別し、他力道を民衆に相応し

い易行としたのに対し、後者は他力の困難さや、他力を可能にする自力の不可欠性を認めるといった「重層的」理解をしていたことを簡潔に指摘している(中見「柳宗悦と鈴木大拙」53-4頁)。

- 29) 鈴木『禪と念佛の心理學的基礎』329頁。
- 30) 同、345 頁。
- 31) 同、345 頁。
- 32) 同、345 頁。
- 33) 同、236頁。
- 34) 同、312 頁。
- 35) 同、318頁。強調は原著者。
- 36) 同、347 頁。
- 37) 同、339頁。
- 38) 同、345 頁。
- 39) 同、345-6頁。強調は原著者。
- 40) 同、333 頁。
- 41) 鈴木『日本的霊性』 163 頁。
- 42) 同、193-4 頁。
- 43) 柳と鈴木の共通性の全般的整理は、中見『柳宗悦』316 頁注 6 を参照。
- 44)『禪の諸問題』(1941年)では、鈴木は称名念仏の理解の深まりは「一遍に至り始めて最も直截簡明に神秘的心理の消息を伝える」と評価している。鈴木の一遍に対する言及は、法然や親鸞、妙好人などと比べてはるかに少ない。しかし末村正代によれば、「鈴木の〔浄土思想〕理解の根底には、1920年代に受容された名号と機法一体によって特徴づけられる一遍の思想が影響していると考えられる」という(末村「鈴木大拙の名号観」120頁)。
- 45) 柳「工藝に於ける自力道と他力道」36頁。
- 46) 以下の整理にあたっては、本多「柳宗悦の仏教美学」47-53 頁を参考にした。本多は、柳の「自然」には「天然」、および意識の介在しない行為やなめらかな動きという二つの意味があるが、それらの根底には常に、世界を根底から支えている聖なる存在または次元としての自然という第三の意味が忍ばされているとしている。
- 47) 柳『工藝の道』86-7頁。
- 48) 同、87頁。
- 49) 同、86頁。
- 50) 柳「雑器の美」22頁。
- 51) 柳『工藝の道』88 頁。
- 52) 柳『工藝の道』115 頁。
- 53) 柳『美の法門』19頁。
- 54) 柳『茶の改革』21 頁。「民藝と茶道」180 頁。
- 55) 柳「茶道を想ふ」204-07 頁。なお、茶道と民芸、および仕掛け人としての千利休と柳宗悦を、それぞれの運動の政治経済的背景を含めて比較した議論として、松井健『民藝の擁護』第五章「利休と宗悦、茶と民藝」を参照。
- 56) 柳『民藝とは何か』 52 頁
- 57) 熊倉「解説 柳宗悦と茶」637-8 頁。
- 58) 柳「民藝と茶道 | 184頁。
- 59) 柳「茶道を想ふ」11 頁。
- 60) 同、197頁。
- 61) 柳はとりわけ小堀遠州や遠州好みと言われる品々をくり返し批判したほか、千利休に対してもその評価は留保つきであった。『茶の改革』114-23 頁を参照。
- 62) 柳『茶の改革』14-5 頁。
- 63) 同、14-5 頁、「茶道を想ふ」194-5 頁。
- 64) たとえば柳は、茶室に椅子と机を導入すること、抹茶だけでなく番茶や紅茶、珈琲での茶礼を起こすこと、小座敷 より大きな茶室を作ることなどを提案している(『茶の改革』56-7頁)。また民藝館では、大広間で椅子を用いた茶

会や、珈琲での茶会を実際に開催している。これらの茶会の形式や使用された道具類の詳細は、水尾『評伝 柳宗悦』 386-396 頁を参照。

- 65) 柳『茶の改革』57頁。
- 66) 同、70頁。
- 67) 柳『工藝の道』67 頁、「無謬の道」188 頁。
- 68) 柳「美とは何か」545-46 頁。
- 69) 松井『民藝の擁護』58 頁。
- 70) 柳『茶の改革』69 頁。
- 71) 柳「傳統の形成」201-3 頁。
- 72) 柳『茶の改革』70頁。
- 73) 柳『工藝の道』95 頁。

Nenbutsu as Repetition

On the Ideas of Repetition and Tradition in the Buddhist Aesthetics of Sōetsu Yanagi

Yuki Ueda

In his later years, Sōetsu Yanagi (1889-1961) focused his efforts on constructing what he called "Buddhist aesthetics" that would provide the basis for understanding the beauty of *Mingei* (folk crafts). This involved not only explaining *Mingei* through the vocabulary of Pure Land Buddhism, but also redesigning the vocabulary of Pure Land Buddhism in a way that would respond to the reality of craft-making traditions. This paper explores this process of redesigning by examining how Yanagi modified the Buddhist concept of *shōmyō nenbutsu*, the chanting of Amitābha's name, to theorize the way in which traditions helped ordinary artisans create exceptionally beautiful crafts.

Section 1 begins with an analysis of Yanagi's *Namuamidabutsu* (1955), where he compared the repetitions of actions in craft making to the act of *nenbutsu*. The paper points out that behind this comparison lies Yanagi's deep sympathy with Ippen (1239-1289). Ippen's philosophy, which takes *nenbutsu* as a spontaneous activity permeating nature without requiring religious consciousness, resonated with Yanagi's vision, in which religious salvation was transformed into an aesthetic one, extending its scope to include inanimate objects.

To investigate the philosophical implications of Yanagi's idea of "nenbutsu as repetition," section 2 compares this idea with the interpretation of nenbutsu developed by the prominent Buddhist scholar whom Yanagi admired, D. T. Suzuki (1870-1966). Through his reading of Shinran, Suzuki emphasized the one-time, decisive moment of entrusting faith (shinjin), of which nenbutsu is but an expression. In contrast, Yanagi suggested that it was the nenbutsu-like cumulative repetitions in the craft making of ordinary people (bonpu) that formed various traditions, whose potential to evoke "other-power" (tariki) would, in turn, bring aesthetic salvation to the practice of craft making.

Simple repetition alone, however, would not keep traditions alive; Yanagi equally stressed the importance of creative change over time. By analyzing his call for reforms in the traditional tea ceremony, section 3 critically examines the question of the inheritance of traditions in Yanagi's texts. Particular attention is paid to his emphasis on another Buddhist term, "obstacle-free mind" (*mugeshin*). The paper concludes with a consideration of the

potential conflict between Yanagi's ideas of cumulative repetition as <i>nenbutsu</i> and creative
repetition through mugeshin.

PHANTASTOPIA

論文

神を撲つ

『告白的女優論』に至る岡田茉莉子=吉田喜重の方法

高部遼

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 45-67ページ ISSN 2436-6692

神を撲つ

『告白的女優論』に至る岡田茉莉子=吉田喜重の方法

高部遼

1. 序

岡田茉莉子はその自伝『女優 岡田茉莉子』の中で、晩年の小津安二郎との会話を次のよう に回想している――

私は小津さんの隣で、楽しくお酒を飲んでいた。やがて、少し酔ってもいたのだろうか、「これまで監督の作品に出た女優のなかでは、誰が四番バッターだと思います?」と、私は小津さんが好きな野球にたとえてお訊きした。小津さんは迷うことなく、「それは杉村春子だよ」と、おっしゃった。

「杉村さんのどこがですか?」と、私がお尋ねすると、それには直接答えられずに、「四番がいなければ、野球にならない」といわれただけだった。「それでは私は、何番バッターですか?」と、お訊きすると、「お嬢さんは一番バッター、トップ・バッターだね」と、楽しそうに笑われた¹)。

杉村春子が名女優であることは間違いないが、岡田は彼女が野球の四番バッターのように映画の中心人物として振舞うスターとは思えず、四番バッターには大スター・原節子の名前が出ると思っていただけに、小津の答えを意外に思ったと語る。

さらに岡田は、山本嘉次郎監督の『七色の街』(1952年)に出演した際、デビューしてまもない彼女に山本から「あなたはスターなのに、芝居をするんだね」と言われたと語る。それは彼女の演技を褒めた言葉なのか、それともスターは演技するものではないと注意した言葉なのか、どちらとも取れる意味だったために、スターとして生きるべきか、それとも芝居をする女優として生きるべきか、大きなディレンマに引き裂かれた彼女は苦悩する²⁾。

エドガール・モランによれば、映画スターは完全に無表情でも成り立つとされる。映画は演劇とは違い、クロースアップやモンタージュなどの技術によってより繊細な表現が可能となるため、誇張された演技を必要としなくなった。人間でない動物や物体でさえも、豊かな表情を演出することが可能であり、映画俳優はモノの状態にまで還元されることが可能となる。こうして映画俳優は「自動人形」と化し、彼/彼女らの演ずる顔や身体、声は、日常生活と同様の「自然らしさ」がカメラの前でも求められるようになる。そしてスターと呼ばれる人物は、この顔、身体、声が、すでに日常生活の中においても、「一種の聖なる神秘の担い手」となるまで高まっているとモランは述べる――「そうしたスターの美は、中国やインドやギリシャの聖なる

マスクと同じくらいに感動的で魔術的で効果的でありうるし、彫像の美と同じくらい雄弁でありうるのだ」³⁾。「スターなのに、芝居をする」と語る山本嘉次郎もまた、スターはモノの状態ですでに魔術的であると考えていたのだろう。しかし、岡田はこの思想から逸脱してゆく。

サイレント時代の映画スター・岡田時彦と宝塚歌劇団のスター女優・田鶴園子の娘であり、芸名の名付け親は谷崎潤一郎、デビュー作は成瀬巳喜男の『舞姫』(1951 年)という、あまりに恵まれた環境で育った映画界のサラブレッドでありながら、彼女の苦悩、その問題意識は深く女優としての彼女の人生に影を落としている。本論文は、映画女優と映画スターの狭間を揺れ動く中で、いかに岡田茉莉子がスターである自分のイメージと実際の自分との相克を演技によって乗り越えてきたのか、その方法を問うことにする。扱う作品は主に吉田喜重作品が中心だが、特に『情炎』(1967 年)と『告白的女優論』(1971 年)を詳細に論じ、後者の作品で大きく展開されることになる映画女優論へと彼女の問いを繋げることを試みる。

2. 複数の岡田茉莉子——問題の所在

岡田茉莉子は 1951 年 6 月 2 日に東宝演技研究所に入所してから 2 週間後、突然撮影所のスタジオへ呼ばれて成瀬巳喜男の『舞姫』のためのカメラテストをすることとなるが、そもそも岡田は(この時はまだ本名(旧姓)の田中鞠子であった)当初、映画俳優になろうとは思っていなかった。しかし、叔父や母から映画俳優になるよう説得され、亡き父・岡田時彦に対する「宿命」から研究所に入所したと自伝にはある。この演技研究所は、本来であれば半年間の養成期間を終えて選ばれた人のみがニューフェースとして映画にデビューできるのだが、わずか 2週間でデビューが決まった彼女は異例であった。デビューが決まるとすぐに映画プロデューサーと共に熱海の谷崎潤一郎の自宅へ向かい、芸名をもらうことになる。岡田茉莉子の父、岡田時彦もまた、谷崎から芸名をもらっており、父と同じ岡田姓がいいと谷崎が判断してこの名前になったとされる4)。

岡田茉莉子は、自らの意思で「岡田茉莉子」になったわけではなく、母や叔父、撮影所、そして亡き父の見えざる手によってつくり上げられた。サイレント時代のスター・岡田時彦の子供として売り出すために、映画制作者たちは彼女を次世代のスターとして準備し、加工し、つくり上げ、商品化する。ここには当時のスター・システムの生々しい製造過程が描かれているが、岡田は日本映画の第2の黄金時代と呼ばれる1950年代のスタジオ・システムの圧倒的な勢いに翻弄され、戸惑いながら、自己のアイデンティティの危機に対峙する――

数日後、撮影所のなかの試写室で、私は「ラッシュ」をはじめて見せられた。撮影した場面のフィルムを上映して、監督やスタッフが参考までに見るのだが、私はスクリーンに映しだされる私の姿を、そのとき、はじめて見たのである。

それは、私ではなかった。私によく似た誰かが、台詞をいい、演技をしている。変な声! 嫌な顔! その場に居たたまれない気持ちで一杯だった⁵⁾。 この記述からは、それから 20 年後に撮影されることになる『告白的女優論』のあるシークエンスを思い起こさせるであろう。濡れ場の撮影を終えた浅丘ルリ子が、直前の自分のセリフの録音を聞いて、思わず「恥ずかしいわ」と漏らす場面である。映画俳優でない我々にも、自分の声の録音を聞いて不快な思いをした経験は少なからずあると思うが、岡田は自分自身と、複製され映しだされる自分のイメージとのずれに引き裂かれ、「自己喪失症とでも呼べそうな危険な精神状態」に見舞われる――「私を取りもどしたい、私は私。女優としての岡田茉莉子の名を、私は認めたくなかったのである」⁶。当時 18 歳の少女の素朴な反応として微笑ましく読めるものの、「ほんとうの私」とは何であるか、それは一体存在するのか、むしろ「ほんとうの私」と思っていたものこそ虚構じみて見えてしまうのではないかという、のちの『告白的女優論』まで貫く岡田の大きな問いの萌芽がここに読み取れる。

その後岡田は月に一本のペースで映画に出演するが、その度に演じさせられる役のイメージが固定されてゆくのを、彼女は苦々しく思っていた。アプレゲール娘を演じた『思春期』(丸山誠治監督、1952年)や、温泉芸者を演じた『芸者小夏』(杉江敏男監督、1954年)といった映画がヒットするたびに、スターとしての岡田茉莉子のイメージが定着し、同じような役が再び与えられる。そして1955年、彼女は成瀬巳喜男の『浮雲』に、温泉宿の女の役として出演するのである。岡田はこの映画で共演した主演の高峰秀子や森雅之を間近で見て、「自分自身を演じてい」る演技を感じ取ったという。そして彼女らに触発されて岡田も、与えられた役を演じるだけでなく、「私自身を演じたい、私自身を表現したい」という思いに駆られるようになるつ。与えられたスターのイメージ、レッテルに抵抗したいという意思がこの頃から芽生え、「岡田茉莉子を岡田茉莉子である私自身が演じるという、実現不可能な夢」80を、彼女は追い求めるようになる。

しかし、「岡田茉莉子」を「岡田茉莉子」が演じるとは、一体どういうことか。それは彼女の言う通り「実現不可能」なことなのではないか。与えられた役のイメージとしての「岡田茉莉子」も、「私自身」であるところの「岡田茉莉子」も、どちらも虚構にすぎないだろう。前者の「岡田茉莉子」は、映画会社が、あるいは大衆の欲望の眼差しが作り上げた虚構のイメージに違いない。そして後者の「岡田茉莉子」もまた、作り上げられた虚構のイメージへの反応・反発によって新たに作り上げられ、二次的に捏造されたものに他ならない。

リチャード・ダイアーによれば、スターのイメージは「プロモーション」、「パブリシティ」、「映画」、「批評と解説」という、複数のメディア・テクストから重層的に構築される。制作サイドからの意識的なイメージの創出が「プロモーション」であるのに対し、ここでいう「パブリシティ」とは意識的でないイメージ形成のことであり、新聞や雑誌、テレビでのインタビューなどによって新たに発見されるものを指す。例えば、マリリン・モンローの場合、「セックス・シンボル」とは異なる無垢なブロンド少女というオルタナティブのイメージがそれである。ダイアーによれば、「パブリシティに関して重要なのは、ハリウッドが売り出そうとするイメージから、外見上、あるいは実際にもずれていることによって、それがより「本当」らしく思われ

るという点」だという⁹。だが、それが「本当」らしく思われても、実際に「本当」であるかどうかはわからない。重層的に織り上げられたイメージからは、無垢な「ほんとうの私」など識別不可能だからだ。ダイアーによると、スターは役者の本当の存在と、彼/彼女が演ずるキャラクターとの区別が切り崩されていると述べる¹⁰。

岡田は、映画会社から一方的に押し付けられた「岡田茉莉子」のイメージから逃れるべく、東宝を退社してフリーとなり、その後松竹に入社して数々のメロドラマ映画に出演する。メロドラマに出演することは彼女の希望であり、「岡田茉莉子らしいメロドラマ、女優が与えられた役を演じるのではなく、岡田茉莉子自身を私自身が演じることができるのは、メロドラマかもしれない」¹¹⁾と、彼女はついにデビュー当時から抱いていた問題を解決できたかのように見える。

だが、「ほんとうの私」としての「岡田茉莉子」が何であるのか、その実体を掴むのが本質的に不可能である以上、「岡田茉莉子らしいメロドラマ」というイメージも、新たに捏造されたものに過ぎないだろう。岡田は、渋谷実や大庭秀雄、木下恵介、そして小津安二郎らのいた松竹大船撮影所という「家庭的な雰囲気」¹²⁾の中で、非常に幸福な時間を過ごしていたと振り返る。確かに、松竹の「巨匠」たちの映画に登場する岡田の演技は、とても生き生きした、素晴らしいものであることは間違いない。だが、岡田自身、再び女優としての人生に問いを突きつけられるほど衝撃を受け、目を覚ますきっかけをつくったのは、吉田喜重に他ならなかった。

岡田は 1962 年に自らプロデュースした『秋津温泉』の監督として吉田を起用し、その翌年の1963 年、彼女は多くの女優賞を受賞したが、その受賞パーティーで彼女は女優引退宣言をしようか迷ったという。それは、もうこれ以上映画女優として高い評価を得られることはないだろうと思い、喜びのうちに引退したいと考えていたからだと述べている ¹³⁾。ちょうどこの年の 12 月、小津安二郎は 60 歳で亡くなり、そして原節子も表舞台から姿を消すことになる。もっとも岡田はパーティー会場で母や吉田から説得されることで引退を諦める。おそらく、彼女はスターのまま「喜びのうちに」引退することを妨げるような、不確かにわだかまる問いの存在がまだ残っていたのではあるまいか。

不確かにわだかまる彼女の問いは、吉田の次回作『嵐を呼ぶ十八人』(1963 年)を見ることによって決定的に叩きつけられることになる。これを観客席で見た彼女は次のように語る――「「私は、なにをしていたのだろう?」これまで私が出演した映画は、なんだったのだろう?」私自身にそう問いかけたくなるほどの強い衝撃を受け、しばらく席を立つことができなかった」「40。それが「映画らしい映画」ではなかったことから、「映画というものは自明の存在ではない」ことに彼女は気がつくが、この言葉はそのまま、「岡田茉莉子というものは自明の存在ではない」とも言い換えられうるだろう。彼女の女優人生はこの瞬間から更なる変貌を遂げてゆくのであり、我々の分析もまた、これ以後の岡田茉莉子を対象にする。

岡田が『嵐を呼ぶ十八人』を見ていた時期、彼女は大庭秀雄監督の『残菊物語』(1963年)の 撮影中であったが、この映画の登場人物である尾上菊之助の問題意識が、岡田の問いと重なり 合って響くように見えるのは偶然だろうか。岡田は、ちょうど菊之助が自らの芸に疑問を抱い て家を出てゆくのと同様、「家庭的な雰囲気」であった松竹を翌年退社するのであった。

3. ただひとつの岡田茉莉子――方法としての身体

松竹を退社し、吉田とともに現代映画社を設立して初めてつくられた映画『女のみづうみ』 (1966 年) のあるシークエンスを見てみよう。

夏の日盛りの海辺、露口茂と岡田茉莉子 15)がこちらへ向かって歩いている。上着を肩に乗せて気怠そうに歩く露口の後ろを追う岡田。2 人の視線の先には、廃船の周りでポルノ映画の撮影をしているスタッフたちがいる。レールの上をカメラが横切り、レフ板を持った男たち数名に囲まれて、若い男女が抱き合っている。サングラスをかけた監督と思わしき男は、若い女の顔を強く掴んで、演技指導をしている。そのやり方が少々強引なためか、彼女の表情は固く苦しそうな顔をしている。ポルノ撮影の現場を素通りして、再び歩き出す露口と岡田。しばらくして立ち止まり、再度撮影現場を遠くから見物する。その間、セリフはなく、聞こえてくるのは風の音と、潮騒、カメラの回る音、そして池野成による静かな音楽だけである。

岡田はストーカーのようにつきまとう露口に自身のヌード写真を盗まれたことから、彼の後を追って取り返しにきたわけであるが、なぜか海辺で2人の仲は縮まり、海岸の岩場で一緒に親しく撮影の手伝いをやりだす。すると、突然画面外から女の鋭い叫び声が聞こえてくる。慌てて駆けつける2人。撮影中の若い女が上半身裸でうずくまり、咽び泣いているのだった。岡田と露口は彼女を連れて、先ほどの廃船の場所へ戻るが、いきなりその女は逃げ出してどこかへ行ってしまう。残された2人。周囲には誰もいない。岡田が廃船の中へ入るとそこへ引き込まれるように露口も中へ入り、そして2人は静かに抱き合う。この間、11分にも亘って一言もセリフが発せられない。

彼女がなぜ、ストーカーのようにつきまとっていた男を廃船の中へ自ら誘うようにして抱き合うことになるのか、その心情は彼女の口から説明されない。我々はただ、時間をかけて徐々に近づき合う 2 人の運動を見るだけである。このときの演技について、岡田は次のように述べる――

このように演技の意味が、あらかじめ決められていない演技をすること、それが吉田の意図だと、私なりに理解し、自分の肉体の動くまま、表情の動くままに、演技した。それが台詞のまったくない、あの長い抱擁シーンを演じたときの、私のいつわりのない気持ちだった ¹⁶⁾。

ポルノ映画の撮影現場で見られた男女の抱擁を反復するかのように、岡田と露口は廃船の中で 抱き合う。しかし、ポルノ映画の監督が強引なやり方で演技指導していたのとは異なり、吉田 はほとんど俳優たちに演技指導をしなかったという―― 吉田は私たち俳優、そしてスタッフになにも説明せず、ワン・カットずつ、素早く撮りつづけた。私たちの演技を見ながら、その場で次のカットを発想するといった、吉田の現場を重視する演出に圧倒されて、私も私自身の体が、知らぬまに私に演じさせてくれる、そういった思いで、演技をしていた¹⁷⁾。

すでに観客に読み取られてしまった演技をなぞるようにして演じるのではなく、「あらかじめ 決められていない演技をすること」。2組の男女の抱擁を反復して撮影することによって浮き彫 りになるのは、この差異にほかならない。ポルノ映画撮影での単純化された演技に対して、岡 田のパフォーマンスからは、一義的に意味を決定することが不可能な、身体の両義的な揺らぎ に身を任せて、「肉体の動くままに」動く様子が感覚的に伝わるだろう。

岡田は続く『情炎』での抱擁シーンについても、「それは私にとって、演技といえるようなものではなかった。演じていることの意味を私自身忘れさり、ただ身体を動かすしかない、演技というよりおそらく舞踊に近いものだったのだろう」¹⁸⁾と述べている。「私の身体が、本能的に演じるだけである」¹⁹⁾とも語る彼女の演技は、ある種身体と身体の反射運動に近いような演技であると言えるかもしれない。そしてこの演技方法は、『さらば夏の光』(1968 年)においても実践される。この映画のラストシーンの撮影について岡田はこう振り返る——

吉田は、私に簡単な動きを説明しただけで、噴水の彼方にあるカメラのほうに行き、望遠レンズが私を撮りはじめた。私は一瞬、孤独だった。私は動くしかない。演技をしているというより、私は自分の身体がおのずから動くに任せるしかない。それは同時に、この私の身体と私自身がひとつになれる、もっとも充実している瞬間でもあった²⁰⁾。

あらかじめ決められた「岡田茉莉子」のイメージを優先させるのではなく、彼女の「動くまま」の身体を優先させること。それは複数のイメージからなる「岡田茉莉子」ではなく、岡田茉莉子のただひとつの身体(もちろんこの身体には複数のベクトルに向かって揺れ動き変化する運動がある)を信頼することであり、それが松竹を退社して吉田とともに発見した、彼女の新たな演技方法であったのだ。

だが、岡田の身体の「本能的」な運動にも関わらず、吉田の映画には「身体性」が欠けているという批評が数多くあることも事実である。斎藤綾子は、「不思議なことに、岡田茉莉子の圧倒的な現前性と存在感にもかかわらず、なぜか「女がいない」という強迫的な思いを私は拭い去ることができない」と述べ、吉田の映画において「女」は、「不在性」を映し出す鏡であると解釈している²¹⁾。さらに斎藤は、矢島翠の次の文章を引用して、自説を裏付ける。「それぞれの人物は性格をはぎとられて「役割」に還元され、映画は人物の「関係」のドラマへと還元されていく。そうした吉田の世界は、しだいに空気が希薄になるようで、現実感にとぼしい。この非現実感は、人工的な世界のそれではなく、何かが欠けている世界という印象から生まれるものだ。この世界にはすべてのものから、それぞれに何かが欠けている」²²⁾。

こうした印象が吉田映画に見られるのは否めないだろう。しかし、岡田の「不在性」が強調されるあまり、映像テクストを通して見られる彼女の具体的なパフォーマンスから容易に眼を逸らしてしまう危険性があることも事実なのではないだろうか。斎藤はジェンダー論の視点から精神分析を援用して吉田作品を論じるが、そこで彼女が明らかにするのは、吉田がいかに女性の視線を「専有化」して「語りのポジション」を獲得するかという「語り」の構造分析であった。だが、吉田映画の魅力は、そうした「語り」以前に、映像テクストの次元において見るものを強烈に惹きつけているといえるだろう。吉田映画では「それぞれの人物は性格をはぎとられて」いるものの、それは決して「「役割」に還元され」ているわけではない。むしろ、単純に還元される「役割」から積極的に逃れる運動こそ、岡田の方法ではなかったか。

吉田映画に対する批評に亡霊の如くつきまとうこの「不在性」という言葉から岡田を解放するにはどうすればよいのか。そのためには、我々の側に潜む「見るという行為への不信」²³⁾に自覚的である必要があるだろう。吉田の「見ることのアナーキズム」のテクストによると、視覚は、他の知覚と異なり、自らの肉体の中へ容易に組み込むことのできない冷ややかな知覚であり、他者との出会いがなんの結実もないままに宙吊りにされてしまう状態だという。この状態に耐えかねて人は言葉を求め、見ることをやめて読もうとしてしまう。絵画を見るときの、その不確かな宙吊り状態からくる見ることへの「不信」について、吉田自身、次のように告白する――

私の視線がとらえる絵はブーメランの遊戯のように、私自身に舞いもどってきてしまう。 私には私自身のことしか考えられないきわめて狭量な固執がそうさせてしまうにしても、 ひとつのフォルム、質感、色彩がそれぞれ関係をたちきられ、眼のさきに漂い、それら全 体をつらぬきとおす連続、ひとつのイメージが私には喚起されない。

私はうろたえ、あわてて言葉を捜しもとめ、それが徒労にすぎないことを知ったとき、私は絵を見ている私自身に、そのどうしようもなく変わらぬ自分自身に気づいて辟易するのである ²⁴⁾。

我々が岡田茉莉子のイメージを見る際も、この見ることへの「不信」が働いていると言えるのではないだろうか。言葉による「説明」を跳ね返す岡田の身体イメージは、ただ我々の「眼のさきに漂」うだけで、自らの肉体の内側へ捉え入れ呑み込むことができない。この空虚な宙吊り状態から逃れようと、ひとたび言葉によって捉えてしまうと、彼女の身体イメージはたちまち他者としての存在を奪われて、「不在性」という言葉に置き換えられてしまう。彼女の身体に「不在性」を認める前に、我々は岡田茉莉子の姿から眼を逸らさずに正しく見ることができているのかという、より根源的な問いから出発する必要があるだろう。

松本清張原作、大曾根辰保監督の映画『顔』(1957年)では、東京行きの列車で殺人事件を起こした岡田茉莉子を目撃した大木実が、警察署で彼女の指名手配用のモンタージュ写真を作るシーンがあるが、その写真は岡田の顔に少しも似ていない(図1)(図2)。岡田に恋心を抱いた

大木が彼女を助けるためにわざと全く似ていないモンタージュ写真を作ったのだろうと物語の 文脈から解釈することもできるが、そもそも彼女の顔を想像の中だけで再構築することなど不 可能なのである。映画のセリフでも語られるように、彼女の顔がいかに「一度見たら最後、決 して忘れられない顔」をしていたとしても、我々は記憶の中のイメージを頼りにするのではな く、画面に映る彼女のイメージを注視する必要がある。なぜならば、吉田映画における彼女は、 あらかじめ決められたイメージから常に逸脱し続ける女優に他ならないからだ。



4. 失語の地点から――『情炎』における変貌

映画会社から一方的に押し付けられた役や、様々なメディア・テクストによって作り上げられた固定的なイメージから逸脱して、「肉体の動くまま」に演技をすることで、映画スターでありながら演技をするというディレンマを乗り越えたかに見える岡田茉莉子だが、果たして彼女の言葉をどこまで信用して良いのかという問題にも意識的であるべきであろう。岡田の言う通り、吉田とともに作られた一連の岡田茉莉子主演作品を見てみると、まるで「舞踊」のようになめらかに、心地よく演じられているのが感覚的に理解できる。しかし、それはあくまでも「感覚的」に伝わるのであって、言語化して論理的に説明することには困難がつきまとってしまう。本当に彼女が「本能的」に、「肉体の動くまま」に演技をしているのか、映像テクストから内在的に確証することは不可能だからである。

例えば、『情炎』の次のショットを見てみよう。洋館の一室に住む労働者(高橋悦史)の部屋へ入った岡田は、これ以上自分の義妹(しめぎしがこ)に手を出さないでほしいと懇願するのだが、却って自分が高橋に犯されてしまう。しかし、むしろ岡田は自分から進んで高橋に犯されに行ったのだと後でセリフによって語られるように、そこには両義的な欲望の揺らぎがある。岡田は当初、迫り来る高橋の手から逃れるのだが、木の柱の前に来ると、徐々に2人の距離は縮まる。カメラが左回りに回転し始めて間もなく、岡田は顔を歪ませて高橋の愛撫を拒み(図3)、身を翻して彼から体を離す。カメラが半回転すると、彼女は高橋の眼を見つめながら身を引い

ていく(図 4)。そしてその眼に引き寄せられながら、再度高橋は岡田を強く抱きしめる。その時の彼女の表情は、図 3 と比べ穏やかになっている(図 5)。カメラが 3/4 回転すると再び岡田は身を離すが(図 6)、カメラが 1 周すると高橋によって動きを封じられる。その時の彼女の表情は、次第に弛緩しているのがわかる(図 7)。だが、その直後、彼女は勢い良く高橋から身を翻す(図 8)。その時の勢いで、岡田の着物は徐々にはだけ、肩が露わになってくる。そしてカメラが 1 周半回ったところで岡田はしばらく木の柱にもたれ懸かり、じっと停止する(図 9)。次に彼女が動き出すのは、カメラが 2 周半を迎えるときである。岡田は高橋の眼をじっと見つめる(図 10)。そして彼女は抵抗することなく彼の愛撫を正面から受け止める(図 11)。カメラが 5 ようど 3 回転目を迎える時、岡田は恍惚的な表情を浮かべて崩れ落ちるのである(図 12)。





(図 5)



 $(\boxtimes 7) \tag{ } \mathbb{Z} 8)$

Phantastopia 1 54



(図 9)



 $(\boxtimes 11) \tag{$\boxtimes 12$}$

カメラが回転するたび岡田の表情が変わっていくこのショットは、彼女の言う通り「舞踊」 的な演技と言えるのかもしれない。まるで踊るように岡田と高橋は身を引き離しては近づき、 両義的な欲望の揺れを身体的に表現している。その後のシークエンスで岡田が再びこの洋館を 訪れた際に、この部屋の上でバレエダンスのレッスンがあったことは、決して偶然ではないだ ろう(図 13)。この洋館に人々は踊りにやってくるのである。



(図13)

Phantastopia 1 55

だが、これが本当に彼女の「本能」の「動くまま」だったのかどうか、確かめることはできない。もしこれを彼女の「動くまま」と理解してしまうと、彼女が身を委ねたのも自発的な動きだったと捉えられ、単なるレイプを正当化してしまうことにもなりかねない。もしかしたら彼女は高橋のことなど少しも求めておらず、身を許すふりをしただけかもしれない。映像だけを内在的に見て彼女の心理を一義的に解釈することは不可能なのである。

俳優がいかなる方法で演技をしていたのか把握するためには、映像テクストだけでは限界があり、俳優本人の語る外在的なテクストにある程度頼らざるを得なくなる。おそらくここに、俳優の演技について語ることの困難があると言えるのだろう。蓮實重彦は岡田との対談において、俳優を語ることの困難について次のように語っている——

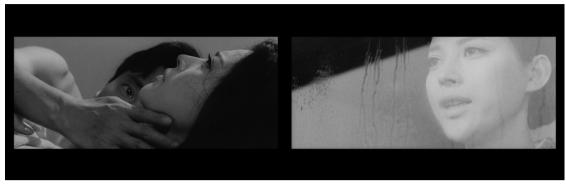
岡田茉莉子さんを、どう評価したらよいのか、これは私にとって困難きわまりない問題です。私は一九六九年に初めて映画批評を書き、今日まで四十年もこの仕事をしてきましたが、俳優とは何かということを本気で理論化しようとしたことは、一度もありません。[…] 俳優とは私にとってあくまで謎であり、俳優というものについて考え始めるとついに考えがまとまらなくなってしまいます。俳優とは、未だに私を遠くから招きつつ、近づいていくと姿を消してしまう謎めいた存在であるように思います。[…] いつも楽しいことを言って笑わせてくださる岡田さんですが、スクリーンの中では普段の印象とは全く違います。いや、違うというより、岡田茉莉子でいて岡田茉莉子でない何かへと変貌している、言ったほうがいい。[…]

そんな私にできることは、吉田喜重作品の岡田さんは素晴らしい、小津さんに出た岡田さんも素晴らしい、成瀬さんに出た岡田さんもすばらしいと、心に触れた作品を芸もなく列挙することでしかありません²⁵。

蓮實は俳優という「謎めいた存在」を前にして失語に陥ってしまう。自分ではない人物を演じ、 肉体の「動くまま」に演技をする岡田は、日常の岡田茉莉子とは全く異なる何かへと変貌して いく。しかし、この変貌してゆく運動はあまりに曖昧であり、ただ感覚的に知覚されるのみで、 映像から彼女の内面的な心理や演技の意味を内在的に決定することは不可能である。おそらく ここに俳優を「本気で理論化」することの不可能性、すなわち失語の原因があるのだろう。そ して、失語に陥るのは蓮實だけではない。『告白的女優論』の冒頭で岡田茉莉子は失語症となっ て現れるが、それは映画スターそのものが失語症的徴候を持つ存在なのだということを示して いよう²⁶。

『情炎』で岡田は趣味であった短歌を辞めてしまったことから、彫刻家の木村に「歌を忘れたカナリア」と呼ばれることになる。木村は彫刻家として毎日「物言わぬ石」と向き合っているが、彼が愛撫する岡田の顔もまた、まるで「物言わぬ石」のように固まって動かない(図 14)。この映画のラスト、木村は彫っていた巨大な石の下敷きに遭い、半身不随となって入院するが、そのとき窓に向かって岡田が発したセリフには声が入っておらず、何を言っているのか聞き取

ることができない (図 15)。この映画で岡田はまさに「歌を忘れたカナリア」のように声を発することのできない存在となって画面に現れるのである。



 $(\boxtimes 14) \tag{$\boxtimes 15$}$

『女のみづうみ』におけるセリフのない抱擁シーンや、『さらば夏の光』における自分の過去を話したがらない女の役からもわかるように、吉田の撮る岡田は物静かに沈黙していることが多い。あるいは、何かしゃべっていたとしても、編集で声が消されて、その上から全く異なるオフの声が挿入されていることも見られる。たとえ文学的に修飾されたセリフを饒舌に吐いていたとしても、重要なのは岡田の身体そのものなのであって、言葉による説明ではない。彼女は自分の欲望を言葉によって説明することができず、ただ身体で表すのみである。

そもそも映画俳優ははじめ、声を奪われた存在であった。岡田茉莉子の父である岡田時彦はサイレント映画にしか出演しなかったので、長い間父の肉声を彼女は聞いたことがなかったという。岡田時彦は生前、自分は「声があまり良くないから、トーキーになったら僕は監督になるかな」²⁷⁾と語っていたとされ、彼は声を出すことを自ら禁じていたのであった。

では、失語症の映画スターが、いかにして自らを「告白」することができるのか。『告白的女優論』において展開されるこの問いは、これまでの吉田における一連の岡田茉莉子主演作品から続いている問題にほかならない。

5. 声なき「告白」――『告白的女優論』における「ずれ」

『告白的女優論』は、しばしば批評家に「失敗作」だと貶められてきた。筒井武文は、吉田との対談で次のように語っている。「実は僕はこの作品が吉田監督作品のなかでの唯一の失敗作ではないかと思っているんです。先ほども話題に出ましたが「ずれ」がなく、対象との距離感が揺れている感じがします。あまりにも吉田的な内容ゆえなのでしょうか」。それに対し、吉田は次のように答える。「これは私の作品のなかでも、ダイアローグが多いのです。映画スターは話をする。ダイアローグで語ることが仕事ですから、ダイアローグが多くなるのは当然だと、私が私自身に許してしまったからでしょう。編集をしているときに、それに気づき、修正しよ

うとしましたが、無理でした。確かに映画スター3人を主役にしたばかりに、ダイアローグが過剰になってしまいました」²⁸⁾。吉田の言う通り、この映画にはセリフが多いが、我々は岡田茉莉子の身体について記述している以上、この過剰なセリフに幻惑されてはいけない。筒井はこの映画には「ずれ」がないと語るが、その実この作品には「ずれ」が至る所に現れ、その差異によって新たなフィクションが仮構されていくダイナミズムが存在していると言える。そしてその「ずれ」から、女優としての岡田の声なき「告白」を視覚的に聴き取ることができるのである。

この映画には3人のスター女優が登場するが、その女優たちには、さらに3重の人物像が重ねられている。1つは、この映画に登場する女優本人(岡田茉莉子、浅丘ルリ子、有馬稲子)、もう1つはこの映画で演じられる役の人物(一森笙子、海堂あき、伊作万紀子)、そしてその人物たちが映画内映画で演じる役の3種類である。女優が自分とは異なる別の誰かを演じることで、オリジナルはコピーとなり、そのコピーがまた別の誰かのコピーとなる。幾重にも折り重なったコピーからは、もはやオリジナルなど消失し、虚構の存在だけが残る。だが、そのコピーとコピーの間には「ずれ」が必然的に介在する。他人の人生を反復することによって生じる差異そのものが、新たな意味形成の場になるとも言えるだろう。

この映画の中盤で、岡田茉莉子は夢で見たという自分の夫の不倫の光景を、精神分析医と共に自宅で再現するシーンがある。このシーンは、シナリオの内容を舞台上で再現すると同時に、夢の光景を映画内の現実で再現するという2重の反復が見られる。この2重の反復から生じる「ずれ」を詳細に見ていこう。

岡田(ここでの役名は一森笙子)は、夫の不倫という夢が暗示するものを診断してもらうため、菅貫太郎扮する医師の波多と三國連太郎扮するマネージャーの南川、そして女優志望の若い付き人・リエ(太地喜和子)の4人で夢の中の状況を再現する。シナリオのト書きには「この会話のあいだに、四人の人物はそれぞれの位置に自由に動いていく」²⁹⁾とある。ト書きにはわずかながら4人の動作の指示が書かれてあるものの、実際の映像とは乖離が見られる。おそらく現場の中で刻々と生成変化してゆく流れの中から、俳優の動作、位置、セリフ、カメラポジションなどがその場で決定されていったのだと考えられる。吉田はこうした自身の演出方法について、筒井との対談の中で次のように語っている。

直感というより、映画は現場でしかないという発想です。木下さん〔木下恵介〕演出を間近かに見ていて、コンテを作らない方が映画が活き活きするということがわかったからでしょう。コンテを作ることは、あらかじめ想定された映像を再現しているにすぎない。それは映画表現がもつ偶然性、そのかぎりない魅力を捨て去ることです。俳優が訓練して演技すれば、それは舞台と同じです。むしろ訓練によっては身につけることのできない演技、それは現場で、俳優の動きのなかに発見するしかないのです。ましてや現場には、予測のできない光がある。生きた空間がある。それと向き合うことが、映画の歓びなのです 30%

吉田の言葉通り、この映画でもシナリオ通りに映像を再現するのではなく、俳優の動きやその偶然性を重視することで、予測のできない「生きた空間」を演出していると考えられる。ト書きでは、「笙子は階段をおり、客間の椅子に坐り、波多医師はその正面のソファに招待され、南川はやや離れたフロァスタンドの下の、スツールに腰かけ、リエは客間がみとおせる台所にいた」³¹⁾とあるが、実際には岡田は客間の椅子には座らず立ち止まり、波多はソファには招待されず上着を椅子に掛ける。南川はスツールには腰かけず立っており、岡田がセリフを発している間、なぜか突然ポケットから手を取り出して何か言いかけようとするが、すぐにやめてその手で顔を掻く(図 16)。このセットに「客間がみとおせる台所」は映らず、リエは隣室から扉を開けてこの客間へ入ってくる。このようにシナリオに書かれた内容と、画面に映る実際の演技には、微細ながら「ずれ」がある。



(図 16)

さらに、こうしたシナリオと映像の「ずれ」とは異なるレベルで、岡田が夢で見た内容と、映画内における実際の光景にも「ずれ」が生じる。岡田は夢の中で階段の上から夫とリエが抱き合っているところを目撃するのだが、実際にその場に立ってみると、彼女の眼の位置からではその2人が本当に夫とリエであるか否か確かめられないことが明らかになる(図17)(図18)。



 $(\boxtimes 17) \tag{$\boxtimes 18$}$

それが本当に夫であるか見えていないのにも関わらず、夫だと思ってしまった岡田は、吉田の「見ることのアナーキズム」の言葉を使えば、見ることをやめて読もうとしてしまったのだと言えるだろう。彼女はここで「見ることの不信」に陥り、見る以前に勝手に想像を膨らませてそれが夫であったと信じ込んでしまうのであった。波多はこの「ずれ」について、「このような軽率さは夢の中にはありがちなことです。それがこの場合、重要な意味を持っているのかもしれない」と述べて、岡田の意識下に眠る欲望を分析し、彼女はこのような光景を自ら進んで望んでいるのだと解釈する。この論文の目的は岡田の精神分析ではないので、波多の解釈が妥当であるかどうかはここでは問わない。ただ、「ずれ」によって生じる変化を分析することで、「肉体の動くまま」に動いているとされる岡田の、撮影現場における変貌の力学を見てとることが可能になると言えるのではないだろうか。

夢の再現という劇中劇に対して行われたこの方法を、この映画それ自体に対して再帰的に適用しよう。マネージャーの南川は、岡田が夢で見た男女の抱擁は、実は岡田が過去に抱いてきた男たちだったと解釈して次のように述べるセリフがある。

南川「さあ、次の男は誰だ。え? ああ、あの男か。北海道で出会ったスキーの青年。それともパリで知り合った飛行機のパイロットか? さあ、言うんだ。君は今まで関係のあった男の名を全部挙げるんだ。最初は確か、真黒に陽焼けした、獣の匂いのする俳優だった」

このセリフの直後、岡田は南川の頬を激しく平手打ちする(図 19)。南川は続けてセリフを述べる。

南川「次はサッカーの選手、売り出しの小説家、スキーの選手にパイロット! まだまだ ある! 君は男たちの名前を全部覚えていないだろう。へへ、だが、正確にその男たち の名前を僕は言えるんだ」



(図19)

このシーンのシナリオを見ると、南川のセリフ、そして岡田の身振りには乖離が見られるのがわかる。このシーンの箇所を引用しよう。

南川「その次は誰だ、あの男か?君が北海道で知り合った飛行機のパイロットか。さあ、言うんだ。君が今まで関係した男たちの名前を、全部あげるんだ。最初の男はたしかに真黒に陽焼けした、獣のような匂いのする俳優だった。次がサッカーの選手、売り出しの小説家、スキーの選手、パイロット――、まだまだいる。君は全部の男の名前を覚えてはいないだろう。だが、正確に男たちの名前を、僕はいうことができるんだ」32)

岡田の自伝によると、三國連太郎は「台詞の覚えが悪い、あるいは覚えようとしない、まれに見る珍しい俳優」³³だと言われていることから、ここでの南川のセリフが三國の言いやすいように自由にアレンジされていることに驚きはない。ただ、岡田が南川の頬を思い切り叩くという身振りがシナリオのどこにも書かれていないことは注目に値する。なぜ、岡田は(あるいは演出家の吉田は)ここで南川の頬を勢い良く叩くという身振りを追加したのだろうか。脚本家の吉田と山田正弘がシナリオを書いている段階では想像していなかった岡田の平手打ちの身振りが加わることで、シナリオと映像には「ずれ」が生まれている。現場における俳優たちの動きや流れ、その偶然性を重視して演出を進める吉田は、おそらくここでの岡田に南川の頬を打つ気配、あるいは徴候のようなものを感じ取ったと言えるのではないだろうか。この「ずれ」から見えてくるのは、あらかじめ用意されたシナリオを裏切って変貌してゆく岡田の徴候、すなわち声なき「告白」であると言えるだろう。

では、なぜ岡田はここで南川の頬を打ったのか。『告白的女優論』の前作である『煉獄エロイカ』(1970年)のラストで、岡田扮する夏那子と淨子(木村菜穂)は、次のようなセリフを述べている——

淨子「もうすっかり終ったのね……なにもかも……。」 夏那子、ゆっくりと首をふる。

夏那子「……まだすることがあるわ。」

淨子「……遠くへいって……?」

夏那子「私は私の神さまであったものを撲ちに、よ。」34)

岡田は自伝の中で、「『煉獄エロイカ』の最後のシーンで私が語る台詞は、これまで数多く出演した映画のなかでも、もっとも好きなダイアローグだった」と述べ、「ここでいう神さまがなにを意味するのか、それこそ観客の想像にゆだねるしかなかったが、これほどスリリングなダイアローグを語れる私は、幸せな女優だと思う」と語っている³⁵。かつて小津組の一番バッターと呼ばれた岡田は、このとき何を「撲ちに」行ったのだろうか。『告白的女優論』を見る限り、

それは南川の頬であったと言えるだろう。しかし、それは南川が「神さま」であったということを意味しない。おそらく「神さま」とは、南川自身が岡田のイメージに理想として夢見ていたもの、つまり廃れゆくスターの幻影だったのではないか³⁶⁾。岡田が南川との契約を取り消したその日、彼はトラックに轢かれて死ぬ。岡田はこうして、自己に纏わりつく幻影のイメージから身を振りほどくのである。

『告白的女優論』のラスト、岡田と浅丘、有馬の3人は、映画内映画のクランクインのために豪華な衣装を身に纏い、画面奥から手前にゆっくり歩いてくる(図 20)。凋落していくスター女優の最後のアウラを画面に輝かせるかのように、3人は誇り高くそれぞれの役を演じる。しかし、岡田が吉田の映画にスターとして登場するのはこれで最後になる。この映画から約30年後、岡田は吉田の『鏡の女たち』(2003年)で再びスクリーンに登場するが、それは映画「スター」としてではない、映画「女優」としての岡田茉莉子であったのは言うまでもない。スターとしての岡田は、ここで「神さま」を「撲」つことによって、スクリーンから華やかに退場するのであった。



(図 20)

6. 結

岡田茉莉子は、1951年に東宝のニューフェースとしてデビューして以来、スターとしての「岡田茉莉子」と「私自身」としての「岡田茉莉子」のアイデンティティのギャップに苦悩し続けてきた。映画会社から与えられるアプレゲール役や温泉芸者役、水商売役を華麗にこなしつつも、一方的に決められたイメージに抵抗しながら女優人生を歩んできた。その大きな転換点となったのが吉田喜重との出会いである。吉田は、既存の岡田のイメージを優先させるのではなく、「あらかじめ決められていない演技」を彼女に求め、それに対し岡田は、「自分の肉体の動くまま、表情の動くまま」に演技をするという「舞踊」的な演技で応えた。既存の複数の岡田のイメージから、ただひとつの岡田の身体イメージへの転換こそ、岡田の発言から読み取れる彼女の演技方法であった。

しかし、女優のイメージとはあくまで虚構である以上、彼女の発言をそのまま信用するわけにはいかない。映像テクストを見るのではなく、読もうとする姿勢は、吉田の「見ることのアナーキズム」で痛烈に批判されていた通りである。『情炎』における彼女の演技を詳細に分析してみると、たしかにそこには曖昧に揺れる欲望を「肉体の動くまま」に演じている様子が感覚的に見て取れる。しかし、それはあくまでも「感覚的」でしかなく、映像テクストを内在的に見るだけでは言葉によって論理的に説明できない。この失語の症状は、分析する側だけの問題ではなく、映画俳優そのものの問題でもあった。岡田は吉田作品のなかでは声を奪われた存在として画面に現れており、たとえ饒舌にセリフを喋っていたとしても、彼女の欲望はあくまで身体的に表現されるだけで、言葉で表されるわけではない。

この困難な失語の地点から、彼女の声なき「告白」を聴き取ることは、『告白的女優論』において展開される問題でもあった。この映画には複数の次元において反復と「ずれ」が存在しており、映画内ではこの「ずれ」から彼女の内面の心理を分析するシーンが描写されていた。我々はこの方法をこの映画自体に対して再帰的に適用し、彼女がいかにあらかじめ用意されたシナリオを裏切って、自身の演技を変貌させているのか分析した。彼女は映画内でマネージャーの南川の頬を激しく平手打ちするが、シナリオにはその動きは指示されていない。それはおそらく撮影現場における彼女の動きや徴候から偶然的に生まれた演出であろうと判断し、そこに彼女の声なき「告白」を視覚的に聴き取った。その身振りは『煉獄エロイカ』の最後のセリフと通底し、ここで彼女は自身のスターイメージとしての「神さま」を「撲」ったのだと解釈した。こうして映画「スター」としての岡田は吉田映画から退場し、「女優」として今日まで生き延びてゆく。これが女優、岡田茉莉子の方法だったのである。

参考文献

岡田温司『映画とキリスト』、みすず書房、2017年。

岡田茉莉子『女優 岡田茉莉子』、文藝春秋、2009年。

斎藤綾子「女性と幻想――吉田喜重と岡田茉莉子」、『吉田喜重の全体像』、作品社、2004年。

ダイアー、リチャード『映画スターの〈リアリティ〉――拡散する「自己 』、浅見克彦訳、青弓社、2006 年。

モラン、エドガール『スター』、法政大学出版局、渡辺淳/山崎正巳訳、1976年。

矢島翠「勤勉な巫女たち」、『出会いの遠近法 私の映画論』、潮出版、1979年。

吉田喜重「見ることのアナーキズム」、『見ることのアナーキズム』、仮面社、1971年。

吉田喜重・山田正弘「告白的女優論」、『見ることのアナーキズム』、仮面社、1971年。

吉田喜重『メヒコ 歓ばしき隠喩』、岩波書店、1984年。

「シナリオ 煉獄エロイカ」、『アートシアター 80』、1970年。

「パッションとしての映画」、吉田喜重と筒井武文の対談、『ユリイカ』、2003年4月臨時増刊号。

「谷崎先生には親子二代で名付け親になっていただきました」、岡田茉莉子へのインタビュー、『ユリイカ』、2003 年 5 月 号。

「スクリーンと女たち 『鏡の女たち』をめぐって」、吉田喜重、岡田茉莉子、小林康夫との対談、『水声通信 no.11』、 水声社、2006 年。

「女優という謎」、岡田茉莉子、蓮實重彦との対談、『女優・岡田茉莉子』、文春文庫、2012年。

図版出典

- (図1)映画『顔』、大曾根辰保監督、1957年
- (図2)映画『顔』、大曾根辰保監督、1957年
- (図3)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図4)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図 5) 映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図 6)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図7)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図8)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図9) 映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図 10)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図11)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図12)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図13)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図 14)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図 15)映画『情炎』、吉田喜重監督、1967年
- (図 16) 映画『告白的女優論』、吉田喜重監督、1971年
- (図 17) 映画『告白的女優論』、吉田喜重監督、1971年
- (図 18) 映画『告白的女優論』、吉田喜重監督、1971年
- (図19)映画『告白的女優論』、吉田喜重監督、1971年
- (図20)映画『告白的女優論』、吉田喜重監督、1971年

Notes

- 1) 岡田茉莉子『女優 岡田茉莉子』、文藝春秋、2009年、231頁。
- 2) 同書、94頁。
- 3) エドガール・モラン『スター』渡辺淳/山崎正巳訳、法政大学出版局、1976年、146頁。
- 4) 岡田『女優 岡田茉莉子』、前掲書、54-67頁。
- 5) 同書、71 頁。
- 6) 同書、75頁。
- 7) 同書、115頁。
- 8) 同書、134頁。
- 9) リチャード・ダイアー『映画スターの〈リアリティ〉――拡散する「自己」』浅見克彦訳、青弓社、2006 年、112-117 頁。ダイアーは、先行研究における素朴なスター俳優論を次々と批判し、スター現象に見られるイデオロギー性を批判していく。彼は「女優 actress」という言葉を使わず、「俳優 actor」を使うようにして、「「女優」という言葉は、女性俳優を見下すとともに、取るに足らないものと見なす強い含意をもっているように思われる」(25-26 頁)と述べる。しかし、自伝のタイトルに堂々と「女優」の文字を掲げ、「女優という字は、優れた女と書きます」(「スクリーンと女たち 『鏡の女たち』をめぐって」、吉田喜重、岡田茉莉子、小林康夫との対談、『水声通信 no.11』、水声社、2006 年、53 頁。)と語る岡田茉莉子を前にして、「女性俳優」と表記する配慮は余計なお世話というべきかもしれない。そのことから、本論文では敬意を込めて「女優」の字を用いている。
- 10) 同書、44-46 頁。
- 11) 岡田『女優 岡田茉莉子』、前掲書、143 頁。
- 12) 同書、147頁。
- 13) 同書、235 頁。
- 14) 同書、250頁。
- 15) この映画で岡田が演じる女性の役には水木宮子という名前があるものの、映画スターとしての岡田のイメージを見る際、役の名前よりも岡田茉莉子という名前で彼女を捉えた方が相応しいように思える。そのことから、本論文では役の名前を使わず、岡田茉莉子という名前で表記することにする。
- 16) 同書、297頁。
- 17) 同前。
- 18) 同書、304頁。
- 19) 同書、306頁。
- 20) 同書、328頁。強調は引用者による。
- 21) 斎藤綾子「女性と幻想――吉田喜重と岡田茉莉子」、『吉田喜重の全体像』、作品社、2004年、82-83 頁。強調は原文ママ。
- 22) 矢島翠「勤勉な巫女たち」、『出会いの遠近法 私の映画論』、潮出版、1979 年、74 頁。初出は、「シナリオ」1968 年 8 号。
- 23) 吉田喜重「見ることのアナーキズム」、『見ることのアナーキズム』、仮面社、1971年、13頁。
- 24) 同書、15-16頁。
- 25)「女優という謎」、岡田茉莉子、蓮實重彦との対談、『女優・岡田茉莉子』、文春文庫、2012 年、595-596 頁。
- 26) 吉田もまた、『メヒコ 歓ばしき隠喩』の中の「失語症としての荒野」という章で、メキシコの果てしない荒野を目の前にした際に「あたかも失語症患者が感じる文脈欠落の苦痛がメキシコの荒野にある」と述べている。吉田作品におけるテマティスムとして「失語症」という問題が認められるだろう。(吉田喜重『メヒコ 歓ばしき隠喩』、岩波書店、1984 年、56-84 頁。)
- 27) 「谷崎先生には親子二代で名付け親になっていただきました」、岡田茉莉子へのインタビュー、『ユリイカ』、2003 年 5 月号、127-128 頁。岡田茉莉子はこのインタビューの時点では父の声を聞いたことがないと語っているが、自伝に よると、2003 年 12 月に NHK 放送技術研究所の協力のもとレコードに録音されていた岡田時彦の声を聞くことが

できたという。その声は「透きとおって張りがあり、東京生まれの横浜育ちらしい、綺麗な標準語だった」と、彼女は書いている。(岡田『女優 岡田茉莉子』、前掲書、526頁。)

- 28)「パッションとしての映画」、吉田喜重と筒井武文の対談、『ユリイカ』、2003年4月臨時増刊号、33頁。
- 29) 吉田喜重・山田正弘「告白的女優論」、『見ることのアナーキズム』、前掲書、307頁。
- 30)「パッションとしての映画」、前掲書、18頁。
- 31) 吉田喜重・山田正弘「告白的女優論」、前掲書、307頁。
- 32) 吉田喜重・山田正弘「告白的女優論」、前掲書、315-316頁。
- 33) 岡田『女優 岡田茉莉子』、前掲書、110頁。
- 34)「シナリオ 煉獄エロイカ」、『アートシアター 80』、1970年、71頁。
- 35) 岡田『女優 岡田茉莉子』、前掲書、364頁。
- 36) モランは映画スターとは現代の神であるとし、「スター・システムは、昔ながらの不死の宗教と、愛という、人間的 尺度の、全能の新しい宗教の血をひいている」と述べる。(モラン『スター』、前掲書、119 頁。)スターを礼拝する 熱狂的なファンを、神を信仰する信者のアナロジーで読み取るモランからは、岡田温司の次の言葉が響いてこよう ――「ニーチェによって「死」を宣告された「神」は、実のところ、それとほぼ同じ時期に産声を上げた映画とい う新たなメディウム――この語はまた「霊媒」という意味もある――のなかで、さまざまな姿をまとって生きつづけてきたのである」。(岡田温司『映画とキリスト』、みすず書房、2017 年、6 頁。)

Striking the God

Mariko Okada & Kiju Yoshida's method to "Confessions Among Actresses"

TAKABE Ryo

The purpose of this paper is to examine how Mariko Okada performed in the works up to Yoshishige Yoshida's "Confessions Among Actresses". Yoshida asked her to give an "undetermined performance" rather than the existing image of Okada given unilaterally by the film company, to which Okada responded with a "dance" performance in which she acted "as her body moves and her facial expressions move". However, it is impossible for us to confirm whether the performance is really "as her body moves" or not, and it cannot be logically explained by words. In the first place, a film actor is a being deprived of words, and Okada in Yoshida's work shows signs of aphasia. Listening to her voiceless "confession" from this difficult point of aphasia is also a problem that is developed in "Confessions Among Actresses". In this film, there are repetitions and "gaps" in multiple dimensions, and the scenes in the film depict the analysis of her inner psychology from these "gaps". We applied this method recursively to the film itself to analyze how she betrayed the prepared scenario and transformed her own performance. In the film, she slapped her manager Minamikawa hard on his cheek, but the scenario did not specify this move. We judged that it was probably an accidental staging based on her movements and signs on the set, and visually heard her voiceless "confession" there. We interpreted this gesture as a reference to the last line of "Heroic Purgatory," in which she "strikes" the "god" of her own star image. In this way, Okada as a film "star" left Yoshida's films and survived as an "actress" to this day.

Phantastopia 1 67

PHANTASTOPIA

研究ノート

映画作家を忘却しないために

松村浩行という映画作家についての試論

小城大知

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 68-76ページ ISSN 2436-6692

映画作家を忘却しないために 松村浩行という映画作家についての試論

小城大知

○はじめに

本研究ノートは、映画作家である松村浩行(1974-)が監督したすべての映画4作品について概観することを目的としている。

寡作の映画作家について研究することは極めて難しいものであるように思われる。理由は様々に挙げることができるが、やはり映画作品数が少ないことによりイメージや物語、証言等による分析による一定の限界を感じ取りやすくなってしまうが故なのではないだろうか。例えば、寡作の作家として有名な人物としてビクトル・エリセが挙げられるが、エリセの長編監督本数はキャリアの中でわずか5本(うち単独監督作品は3本)である。しかし日本での受容に比して、その研究事例は少ないことが挙げられる。

この研究ノートは、寡作の映画作家の研究事例が少ないという事態に対して一石を投じる、といった壮大な目的を持つものではないにしろ、寡作の作家である松村浩行という映画監督を論じることで映画研究を行う者が本義とすべき「問題意識をもって映画作家を忘却しない」ことに与したい。松村浩行について近年の状況を振り返るならば 2021 年 3 月 20 日、21 日に大阪で全作品を振り返る回顧上映が行われたことが挙げられる。上映会を企画した国立国際美術館の目的としては、松村の映画の持つ衝撃を蘇らせ彼の新たな作品を待ち望むことであった。「本研究ノートにおいて、松村の映画作品 4 本を時系列順に取り上げ松村の執筆作業、松村や共同作業者の発言と共に、松村の映画の持つ衝撃を全作品に共通して存在している「抵抗」の観点から概観していきたい。

1. 『よろこび』(1999): 若者の虚無、そしてそれからのささやかな抵抗

松村の映画作業は1999年の短編『よろこび』から始まる。この作品は松村が映画美学校在籍時に製作した32分の短編作品であり、オーバーハウゼン国際短編映画祭で国際批評家連盟賞を受賞したことで、松村浩行という作家を世に知らしめた一作品であると言えよう。

ある女性 (アオシギ) が労働をしている。しかし労働といってもそれは所謂労働に持たれる イメージとは一線を画すものであると言えよう。彼女が属しているのは「リズム社」という会 社である。その会社の目的は「リズム社」という名がつくように毎日のように一定の「リズム」 を作り出すことである。その「リズム」は何も人間の活動に寄与しない。女性は毎日のように 「リズム社」に出社し、太鼓をたたいて「リズム」を刻み給料を受け取るという生活をしている。 今の言い方を使用するならば彼女の仕事は無くてもよい仕事=ブルシット・ジョブ $^{2)}$ であることが言える。

対照的な登場人物として、学生の集団が挙げられる。学生集団は、自らの笛で「リズム」をかき鳴らすが、それに対して決して対価を受け取ろうとしないどころか、お金を渡そうとした人間に対し2度にわたり暴力をふるうシーンが存在している。学生集団にとって「リズム」は、金銭を受け取る手段には決してならず、自らの行動が生活にはなりはしないという思想をもって、無益な「リズム」を刻み金銭を受け取る生を感じることのできない少女に対する意趣返しのような役割を持っていることが言えるだろう。

ブルシット・ジョブによって賃金を稼ぐ少女を演じた遠山智子に関して、本作の撮影を担当 した居原田眞美は以下のように振り返っていることも印象的である。彼女自身が巫女のような 離世のような存在であったことが、この作品の製作においては重要であったらしい。

普通の20歳の女の子とは根本的に違った。彼女には一切、かわいく映ろうなどという考えはなく、白痴の死体のような肉の塊としてぼん、とカメラの前にいるので、私は試すようにファインダー越しに彼女を見つめるのがたまらなく楽しかった。³⁾

実際に彼女の太鼓をたたくといった挙動、手を動かすといった身体的な動きは機械的であり、 そこから生き生きとしたものは感じられない。松村の言うキャメラ ゆはパンやズームアウトを 多用することで、また常にどこか暗さを顕現させる照明が伴い、彼女や周辺の風景の狭窄感を 示す。そこには自由や広さ、明るさといった積極さは徹底的に排除される。

ところが制作者の発言やキャスティングとは真逆に、映し出される映像は隔世とは真逆の様相をたどることになっていることもまた皮肉であることが言えよう。ブルシット・ジョブで金銭を稼ぐことは、おのずと資本主義社会への痛烈な批判として出現するためである。その批判を表象するキャラクターとして「リズム社」に中途採用されていく中で太鼓を壊し、彼女の中からその無を暴露していく男の存在が挙げられる。男の存在は、女を「リズム社」の労働という無から一旦脱却させることになるが、それは同時に自らの生き方を彼女に思考させるという苦しみを与えるものであった。ここで、多摩の自然を舞台に彼女たちの逃避行が始まる。太鼓という無を生産する搾取の装置を持ち去り、広々とした空間を歩いていくことで映画は狭窄的な演出から脱することになる。

だが、若き松村が無から脱出できないように、若き少女が「無」からの脱却に対して答えを 出すことはできない。少女は男を利用し自ら太鼓をたたく作業を捨て去りながら、自らの身体 を映像から消し去ることでその後の自らの人生をどのように送るかに対する答えを出さない形 で本作は幕を閉じる。無論、彼女自身が自ら選択した人生という観点から見れば、自ら無から 脱却しないという行為そのものが無からの脱却であると言えるのかもしれない。だが、若き松 村が無から脱却できなかったということと同じように、それは居原田が、思いやりの心があっ た松村のことを「自分でもどうにもできない彼の弱さ」であると評した 5)ように、女は男を利 用して自らの新たな人生を切り開くことはできなかったのである。しかし、彼女の表情にはこれまでになかった人間味のある色が立ち現れる。この映画は、機械的な「無」を脱却し自らの生を自立した形で生きるために必要な「無」への移り変わりとして考えることができるのではないだろうか。

2. 『YESMAN/NOMAN/MORE YESMAN』(2002): 日本語、しきたり、そして未完

2002年に初の長編作品として発表された本作は、ブレヒトが日本の能曲「谷行」をベースに翻案した同名戯曲をほとんど忠実なセリフ使用により映画化した作品である。この作品は三部に分けられ、①YESMAN 第一稿(モノクロ)、②NOMAN 第一稿(モノクロ)、③YESMAN の第 2 稿からアプローチして新たに製作した MORE YESMAN(カラー)の三部構成として、それぞれが一つの始まりと完結を迎える構成となっている。

この作品を論じることにおいて間違いなく重要なこととして、全編がナレーション (戯曲原文におけるコーラス)のヴォイスオーヴァーで使用される副音声を覗いて原則日本語で展開されながら、戯曲の展開によって異なる運命を背負わされる少年を除き、全てのキャストが日本語話者ではなく、その日本語の発話も全てローマ字読みの発話形式を採用している点である。これはなぜなのだろうか。

まずは松村の記録からこの問いについて考えてみたい。以下のように彼は述懐している。

かれらと日本語のあいだの関係は、日本語がネイティヴである人間が母国語に対する関係とは当然質を異にする。個々の習熟度とは別に、やはりかれらと日本語のあいだには乗り越えがたい距離がある。だからかれらは、二重の意味で「法」のあからさまな強制を受けているといえる。すなわち、映画のシナリオという法と、日本語という法の。そしてかれらが体現してくれた不自由さは、この物語の基底に横たわって共同体の成員を律している「大いなるしきたり」の存在とも、どこか通底しているような気がするのだ。 いま僕はどこか他人事のように法の強制といい、不自由さともいった。そして僕はここ避けては通れない問題に出会うのである。6

松村の目的が、まさに言語と映画というものを「制度」として捉えることで、その御しがたい断絶を、外部へと曝け出すことであったことは間違いない。それは松村自身が自覚していたように映画を政治的な問題としてその俎上に載せることを意味する。日本語話者でない役者たちが話す日本語は、映画におけるシナリオや演出にどのような意図をもたらすのかということを、松村は本作品を通して思考しているのだが、それは映画のテーマである「しきたり」、すなわちここでは共同体としての映画を「受容」する/「放棄」するという二つの選択肢をもたらすことに成功している。その中で『YESMAN』ではしきたりを了解する子供の選択肢として共同体の受容、『NOMAN』ではしきたりそのものに疑念を呈することで「その変革」を了解する

子供の選択肢を与える。これは集団の持つ空虚さから脱却し、確立した一人の人間として逃避 しようとする『よろこび』(1999)とは一種真逆の構造をとっていることが言える。

ところが、『MORE YESMAN』という作品は、ブレヒトの「イエスマン」第2稿を原案としながら、前2作と全く異なる映画となっている。まず映像としては全2作と異なり本作はカラーとなり、登場人物がより明瞭な形として登場する。これは松村が意図する言語の「外在性」をより際立たたせる役割を持つ。

そしてもう一つ異なる点としては、二つの形の「了解」を経ていることである。ブレヒトの『イエスマン』にしる『ノーマン』にしても両方の冒頭では「何よりも重要な学習とは了解することだ。イエスといっておきながら、了解しないことがたびたびある。よく尋ねられもしないのに、間違った早のみこみをして納得している者が多い。だからこそ 何よりも重要な学習は了解することなのだ」と示されているように、本作品のテーマは「了解」なのである。その中で、「イエスマン」ではある目的を完遂するために自ら自決する犠牲者とならなければならないというしきたりへの了解が示された。しかし、副題が「学校オペラ」となっているように、「イエスマン」への批判としてこの作品の東洋的な犠牲精神が教育上会わないという指摘が存在していた。そこで、「ノーマン」では「しきたりそのものを疑う」という対抗手段としての「了解」がとられている。これはブレヒトの「異化効果」の基本的な思考と類似したものを読み取ることができる。

ここで松村の『MORE YESMAN』の目的は(しきたりへ従属すること/しきたりそのものを疑うこと)という二つの了解=異化効果を獲得することを経て新たに描き直すことでで、了解行為=異化そのものを脱構築することにあったのではないのだろうか。その中で、カラーで「イエスマン」を描くことで、ロケーションを明瞭化することで、まず、『YESMAN』『NOMAN』という二つの映画の中に存在する既知のものを新たに異質化してしまうことを試みる。そうすることで2作以上に日本語が異質なものに感じ取られ、また作られた人工の部屋と多摩を拠点に展開される山中というロケーションの対立関係が鮮明なものとなる。そして、『YESMAN』ののしきたりへと従う、その振舞方そのものを脱構築する。実際に『MORE YESMAN』は『YESMAN』と同様、少年が最終的に井戸に投げ込まれるという結末には変化がないものの、その発言、身体表現、ひいてはしきたりを正当化する論理すらも変化していく。ブレヒトが教育劇として発表したこの戯曲は、松村の映画においても3部に分けることで、終わらないしきたりの運動イメージを構築することへとつながっている。

もう一つ忘れてはいけないのが、この作品も終わりが存在しない、「未完」の作品であることである。製作にかかわった柴野淳が回顧するところによると、この作品には本編を補完するためにジャン・ルーシュがシネマ・ヴェリテの手法の一つとして用いた、鑑賞後の観客の議論の様子を映画化するという構想があったらしいっ。その構想自体は実現しなかったのだが、『YESMAN』の脱構築という『MORE YESMAN』に対照する形で、『NOMAN』にも『MORE NOMAN』という作品が存在していてもおかしくはなかったかもしれない。しかし、松村の営みはこの作品の補完を退ける形で、自ら完成することを拒否する。それは戯曲が教育劇という

終わらない対話と応答という役割を持つように、松村の映画も、完成を拒絶するということに よって映画の「了解」の意義を体得していったのである。

3. 『つかの間の秘密さ海の城で~水無月蜜柑試篇』(2005): 音の断絶

2005年に発表された本作品は、後の作品『TOCHKA』につながる、北海道という松村の故郷への回帰としての役割を持つ。柴野は『YESMAN/NOMAN/MORYESMAN』の中で重要だったのは、映画におけるロケーションの必然性を求めていく営みであると指摘しているが 8)、本作は松村が述懐しているように旅による風景の変遷によって生み出された作品であり、そして変遷=ツアーの中から自らの故郷へ戻るという「この場所でなければならない」という前作がロケーションの確立の中で求めた問題を解いていくという営みの中で生み出された作品であると言えよう。

この作品はあがた森魚 (1948 –) が北海道で開催した自らのライブツアーについてのドキュメンタリーであり、松村はあがたの関係者から依頼を受け彼に同伴する形でこの作品を制作したという。偶然であるかもしれないが、両者はともに北海道を故郷とし、ツアーという連続や運動を表象する産物の中で自らの故郷というロケーションへと回帰していくという作業が重なっていくことを見出すことができる。

だが、この作品を考えるうえで重要なのは、本作品はツアーや音楽の流れといった運動を一切無視する形として、意図的に音楽を断絶させていることである。実際松村は、映像が持続している状況にもかかわらず音楽を意図的にストップさせることで、運動としての映画を拒んでいる。ある一つのカットにおいても映像から音が出力されている部分と音を完全に消去してしまう部分が混在しており、この意図的な音声の状況が本作品をドキュメンタリーとして北海道という居所を見出した自らの作業を否定し、本作品を極めて不安定なものにするという抵抗を生み出している。

本作品について松村が残したインタビューやノートなどが存在しないため、推測の域を脱しないが、本作品をアルトーの音声分析の関係の中で簡単に考察してみたい。アルトーは、ラジオ番組のテクストを制作し自ら録音する 9中で、音と声の分解・解体を追求する試みを行っている。これをド・メールディエは以下のように分析している。

一あらゆる旋律のこちら側に、意味のこちら側に一本質的で、孤立し、分離している音の分子の側に、戻ること。「音の各原子の、根源にすぐ戻る用意のある断編的知覚の」、代わりとなるべき新しい音楽の方向性を見出すこと。世界の終りの、あるいは始まりの、全てが分離していて混合される前の、創造の曙の、音楽。¹⁰⁾

これを本作品の分析に適用するならば、松村はあがたの楽曲を披露する一連のツアーという 運動に断絶の補助線を引き足すことであがたの楽曲そのものを脱構築していくことを目指した と考えることはできないだろうか。そしてその作業は、あがたの楽曲を原点となる北海道という場所に固定させる営みと共に見つめ、彼の楽曲から新たな解釈を生み出そうとする試みである。そしてそれはあがたの楽曲制作の原点となる「学校」での演奏を映し出す行為によって本作品は、創造の暁の音楽を観客に提示するのである。

4. 『TOCHKA』(2008): 抗するイメージ

松村の現時点での最新作は、2008年に製作した『TOCHKA』である。『つかの間の秘密さ海の城で~水無月蜜柑試篇』(2005)に至る北海道への運動は、根室のトーチカ遺跡を巡る友人を失った記憶を持ち、ある写真に取りつかれその過去を追い求めようとする一人の女性と父親をトーチカでの自殺で失い、その死にさいなまれながら自らも同じように自殺を反復する一人の男性との、断絶されながらも交流を図ろうとする本作品へとつながっていく。

松村の作品の中では本作品のみが唯一劇場公開されたこともあり、先行研究が存在するのだが、例えば堀潤之は本作品から「反復」の要素を多分に見出している。堀は作品の内容を精緻に分析したうえで以下のように結論づけている。

ここまで見れば、この作品が<u>「反復」</u>によって精緻に構造化されていることは明白だろう。 トーチカの中でうずくまって外を眺めている人物という形象が、死んだ恋人から女へ、父 親から男へ、そしてさらには観客一(中略)一へと反復されているのだ。¹¹⁾

確かにこの作品の物語が「反復」をテーマとしていることは、明白と言えよう。だが、自殺しようとする少年と犬の不意の登場が散歩中の男の幼少期の記憶を反復するという「もう一つの反復」に関しては、果たして「反復」という側面に捨象することは危険性を伴っているとも取れなくない。なぜなら死さえも「反復」するというある種の単一性は、トーチカの内部での死が繰り返されたという事実の神聖化を招きかねないと思われるからである。

故に本作品を別の視線、即ち抵抗という側面から簡単に考察していきたい。例えば、ジャック・リヴェットの「卑劣さについて」¹²⁾には以下のように指摘されている。

恐れとおののきを抱きながらでしか取り扱うべきではない事柄というものがある。おそらく、死はその一つであろう。ともかく、自分に問いを課し、その問いかけを何らかの仕方で自分が撮るもののなかに含める方がよいだろう。¹³⁾

松村はこのテクストに意識を向け、死を慎重に描く必要を意識している。その為、男性が父親と同様にトーチカの中で自殺を試みる時に不意に出現する少年と犬の(とりわけ後者の)視線は流れのように進んでいた自殺行為の準備に断絶を与える。男性の表情は恐怖へと変化し、最後まで自殺をためらうように流れが変わっていくのである。即ち不意に出現した犬が、トー

チカの内部へといざなうトラヴェリングに逡巡という道徳性を与えるのであり、父親の死の方法と同じ手法での死を選ぶ男性の振舞に逡巡による感情や振舞に変化をもたらしていると言えるだろう。こうして介在された犬は死の反復の「神聖化」を否定し、本作品のテーマである「断絶」が貫徹されることの一助となったのである。女性と男性との間にある断絶は明白なものとして示されていたが、父親と同様の死を選ぶことにおいても決して純然たる「反復」を松村は許容しない。それは死というものを慎重に描くという意図によって裏付けられていると言えよう。即ち「反復」という呪縛に対するささやかでありながら極めて重要な抵抗のイメージが示されているのである。

もう一点抵抗という観点で本作を考えるならば、戦争の惨禍の記録が眠る場所=トーチカというロケーションと写真という題材は、ジョルジュ・ディディ=ユベルマンのアウシュヴィッツの記録への向き合い方との関連を喚起させる。ディディ=ユベルマンの分析では、戦争の惨禍を映し出す写真は「抗する」ために存在しているのであり、写真を生み出す行為は、政治的な抵抗運動であり、それは言葉を理解するために想像する必要性を持つのである。「4)本作品で考えるならば女性は未詳の写真、それは戦争の惨禍の記憶を映し出すトーチカの写真であるが、写真を持つことで、想像が不可能であったように思われる男性の自殺の記録と向き合わざるを得ないという事態へと陥ってしまう。戦争の記憶を持つ写真は、イメージ=欠落という図式の中で、想像不可能な事態を拒絶し男性の死の反復をも想起することを女性に可能にしてしまうものと考えることができないだろうか。イメージが持つ欠落は「悲劇的な歴史のまっとうな証言として、眼差しを向け、問いを投げかける価値のあるものとして」「15)観客の前に姿を現すとともに、二人の主人公の間の断絶を可視化することを可能にしていると言えよう。

○終わりに

本ノートは、松村浩行の作業を抵抗という側面から考えることを目的にした。松村自身も指摘しているように、彼の作品は意図せず「そうなってしまった」という側面が多様に存在しており、本論もその「意図せず」の側面の一部を分析したに過ぎないかもしれない。しかし一つ断言するのであるならば、松村は映画を通して「特定されうる何かである」ことに常に抗し続けた人物である。そしてそのことは13年の沈黙の中における今においても、映画を世に発表しないことによって抵抗の一つの形式として、保たれ続けているのかもしれない。逆に言うならば、新たな作品制作が新たな「抵抗」となると信じたときに、新たな作品が我々の前に提示されるとも考えることもできる気がしてならない。

Notes

- 1) 2021 年 3 月 20 日から 21 日にかけて、国立国際美術館では「中之島映像劇場」第 20 回の企画として松村浩行の全作品を上映した。以下引用するパンフレットは本上映の開催に際し、主催者側から配布されたパンフレットである。
- 2) ブルシット・ジョブという表現はデヴィッド・クレーバー『ブルシット・ジョブ クソどうでもよい仕事の理論』 (酒井隆史、芳賀達彦、森田和樹訳)、岩波書店、2020 年を参照。
- 3) 居原田眞美「まつむのこと」『松村浩行レトロスペクティブ』パンフレット、2021 年、17 頁。※本引用文の中には一部の表現に今日では使用が不適切な表現が含まれているが、引用文の本意図が差別を助長する目的ではないこと、また引用が学術使用目的であることを鑑み、原文をそのまま引用していることをお断りさせていただく。
- 4) 同上。松村は「キャメラ」と頑なにカメラのことを言い続けていたそうである。
- 5) 同上、18頁。
- 6) 松村浩行『『YESMAN / NOMAN / MORE YESMAN』ノート』 # 3
 http://kyouki.sodomnoichi.com/text/yesman-noman-more-yesman-3.html (最終閲覧 2022 年 2 月 9 日)
- 7) 柴野淳「まだ見ぬ友たちへの手紙」同ペンフレット、13頁。
- 8) 同上
- 9) アントナン・アルトーが製作したラジオ用の番組の一つである『神の審判に訣別するために』のことを指している。 詳しくはフロランス・ド・メールディエ「思考は記号を発し、身体は音を発す」野池恵子訳、今村仁司編『声』 (Traverse 3)、リブロポート、1988 年、120 頁を参照。
- 10) 同上。
- 11) 堀潤之「絶望的な反復の呪縛-松村浩行《TOCHKA》論」(初出:『中央評論』270 号、2010 年、133-139 頁)、引用に際しては同論文が採録された同パンフレット、7 頁を参照。
- 12) この文献を引用せざるを得ない理由として、松村が本作品の中で多分に参照したためである。このことは松村と堀潤之が対談したときに、松村の口から語られた事項である(2021年3月20日に国立国際美術館内で行われた対談に基づく)。
- 13) ジャック・リヴェット「卑劣さについて」(原文は Jacques Rivette, « De l'abjection », Textes Critiques, Post-éditions, 2018, pp. 222-225)、但し引用は堀潤之の訳出に基づく。
 - https://tricheur.hatenablog.com/entry/20160130/1454167693 (最終閲覧 2022 年 2 月 9 日)
- 14) Georges Didi-Huberman, Image Malgré Tout, Paris, Minuit, 2003, p. 84(ジョルジュ・ディディ=ユベルマン『イメージ、それでもなお』橋本一径訳、作品社、2006 年、86 頁。)この中でディディ=ユベルマンは、アウシュヴィッツのゾンダーコマンドがもたらした写真に、想像不可能性への抵抗のしるしを見出している。
- 15) Ibid., p. 85(同上、87 頁。)

PHANTASTOPIA

研究ノート

戦前・戦時下の日本マンガにおける飛行機

陰山涼

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 77-95ページ ISSN 2436-6692

戦前・戦時下の日本マンガにおける飛行機

陰山涼

あらゆる航空機は原理的に言って必ず墜落します。 ただ無事に墜落することを「着陸」と読んでいるに過ぎません。

——押井守¹⁾

はじめに

1928 年に製作されたディズニーの短編アニメーション映画『プレーン・クレイジー』²⁾のなかで、ミッキーマウスは自ら作り上げた飛行機で空を飛ぶことを夢見ている。ミッキーは、前年に大西洋横断単独無着陸飛行を成功させたことで一躍時の人となったチャールズ・リンドバーグに憧れているのだ。大きく"LINDY"と添えられたその顔のイメージが載る本を熱心に読み、髪型まで真似しようとするミッキーの姿からは、この飛行家が 20 世紀初頭の人々にもたらした空への憧れの強さをうかがい知ることができる。

しかしながら、リンドバーグの成功とは裏腹に、ミッキーの飛行機づくりは失敗の連続であった。ミッキーは空を自由に飛ぶどころか、制御を失った飛行機に追い回されたり、機体にしがみついて振り回されたりするばかりだ。空への憧れにとりつかれたミッキーがプレーン・クレイジー(飛行機狂)だとして、飛行機の方もまたクレイジー・プレーンだった、というわけだ。

この作品に登場する飛行機の暴走ぶりは、第一にはスラップスティック的なアクションを描くための設定であるように思われるが、理由はそれだけではないだろう。ライト兄弟による有人動力飛行が成功した 1903 年から四半世紀ばかりしか経過していない当時、飛行機には未だ危険と不安がつきものだったはずだ。『プレーン・クレイジー』という作品には、新たなテクノロジーがもたらす自由への期待と、それと引き換えに負うこととなるリスクへの不安が、コミカルなアクションを通して示されていた。

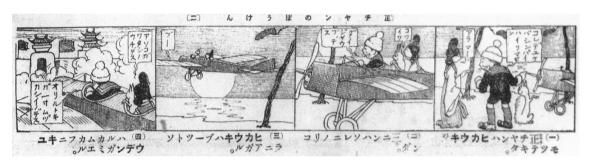
同時代の日本においても、飛行機は早くから広く注目を集める発明だった。1911 年に大阪の空を飛んだ J・C・マースをはじめ、海外から来日した飛行家による飛行ショーは多くの観客を集め、1913 年ごろからは日本人パイロットによる興行も盛んに行われた³⁾。白粉やハミガキのメーカーとして知られた中山太陽堂が 1913 年から 16 年にかけて行ったという空からチラシを撒く航空広告の試み 4)や、1923 年から朝日新聞社が主体となって運行を始めた東京一大阪間の定期貨物便 5)など、飛行機の商業的・実用的な活用も拡大していった。

このような時代にあって、飛行機は人々にどのようなイメージでもって受容されたのだろうか。あるいはアメリカにおける『プレーン・クレイジー』のように、新たなテクノロジーはど

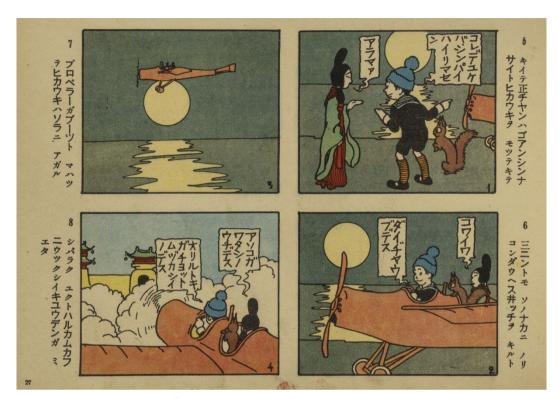
のような文化的表現を生み出したのだろうか。本稿は、1920 年代から 40 年代はじめまでの日本のマンガに登場する飛行機の姿を通して、この 20 世紀を代表する乗り物をめぐる想像力の展開を探るものである。

1 「正チャンの冒険」の失踪する飛行機

日本のマンガにおける飛行機の登場例は、少なくとも 1923 年まで遡ることができる。同年創刊の『アサヒグラフ』で連載された「正チャンの冒険」という作品だ。2月27日の『アサヒグラフ』第34号掲載の回で初めて登場した飛行機は、三保松原の羽衣伝説と浦島太郎の物語を組み合わせたような一連のエピソードのなかで、羽衣を失くした天女を天上の宮殿へと送り届ける役目を果たしている(図1)。このエピソードは後に「ヒナマツリ」という題を付され、単行本版『お伽 正チャンの冒険』(壱の巻)にも収録された(図2)。



(図1)「正チャンのぼうけん」『アサヒグラフ』第34号、朝日新聞社、1923年2月27日、14頁。



(図 2) 小星 (作)・東風人 (画) 『お伽 正チャンの冒険』(壱の巻) 朝日新聞社、1924 年、27 頁 (川崎市市民ミュージアム「漫画資料コレクション」所蔵、

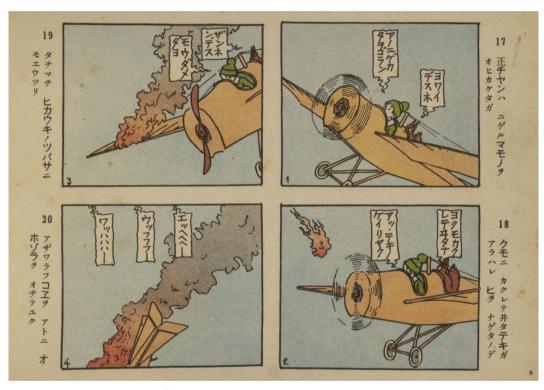
https://kawasaki.iri-project.org/content/?doi=0447544/0180000007).

「オリルトキガチョットムヅカシイノデス」などと説明しながら慣れた様子で飛行機を操縦する正チャンの態度からは、飛行機が当時すでに広く知られた存在だったことがうかがえる。 実は、「正チャンの冒険」を世に送り出した朝日新聞社はそもそも、当時の日本において航空技術を積極的に広めようとしてきた当事者でもあった。

1911年に大阪本社がJ・C・マースの飛行会に出資して以来、朝日新聞社は飛行ショーをはじめとする航空啓蒙事業を続けていた。朝日に限らず、当時は多くの新聞社が航空事業に関わっていたのだが、橋爪紳也はその理由を2つ推測している。すなわち、航空技術が「新聞本来の業務である写真原稿などの空輸、空中からの撮影をするために必要」であること、また、航空イベントが「発行部数を増やすための話題づくりとして有効」であったことだり。

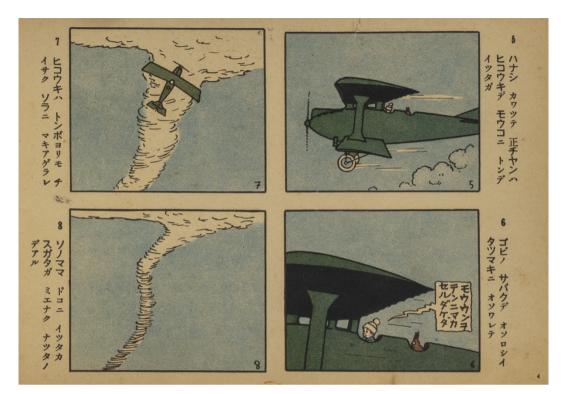
1923 年 1 月 11 日に運行を開始した東京一大阪間の定期貨物便 n は、東西に拠点を持つ朝日新聞社にとって、航空技術の報道利用へ向けた布石となる事業だったはずだ。その翌月に、「朝日新聞社員織田信恒が小星と名乗り原案を作成」 8 していた「正チャンの冒険」で飛行機が登場したことは、ただの偶然とは思われない。1924 年 10 月 25 日に発行された『お伽 正チャンの冒険』(参の巻)に収められたエピソードでは、飛行機と朝日新聞社との結びつきは明確に示されている。「蓬莱山」と題されたこの物語のなかで、正チャンとお供のリスは夢で見た「ホウライサン」を目指し、こっそりと「アサヒシンブンシヤノヒカウキヲ ヒキダシテ」空へと飛び立つのである 9 。

「朝日新聞社の飛行機」というリアリティある設定で始まった物語は、しかし急激に空想的なものになっていく。飛行機は一瞬のうちに地球が小さく見えるほど遠くまで飛び、正チャンたちはしゃべる「オホシサン」の助言を受けながら蓬莱山を目指す。興味深いのは終盤の展開だ。正チャンの乗る飛行機は「マモノ」の攻撃を受け、炎上しながら落下してしまう(図 3)。ここでは、落ちていく飛行機と正チャン一行を待ち受ける運命は、次のページに託されている。飛行機は、マンガの物語にサスペンスを生む装置として機能しているのだ。最終的に正チャンたちは「ナガレボシ」に助けられて生還するものの、やはり機体自体は墜落してしまったらしい。朝日新聞社の未来を担うはずの飛行機は、マンガのなかでは無残な最期を迎えることとなった。



(図 3)小星(作)・東風人(画)『お伽 正チャンの冒険』(参の巻)朝日新聞社、1924 年、8 頁(川崎市市民ミュージアム「漫画資料コレクション」所蔵、https://kawasaki.iri-project.org/content/?doi=0447544/01800000009)。

飛行機がもたらすサスペンスは、墜落だけではなかった。1925 年 10 月 15 日発行の『お伽正チャンの冒険』(七の巻)に収録された「モリノタタカイ」というエピソードは、正チャンが操縦する飛行機の失踪事件から始まっている。飛行機で「モウコ」に向かった正チャンはゴビ砂漠で竜巻に襲われ、飛行機ごと「ドコニ イッタカ スガタガ ミエナク ナッタ」のだという。地上からは見ることのできない遥かな大空を舞う飛行機は、常に失踪の危険性と隣り合わせだった。この場面では、広い空のなか飛行機が不意に姿を消す瞬間が、同じ視点から描かれた2コマの展開によって表現されている(図 4)。



(図 4) 小星 (作)・東風人 (画) 『お伽 正チャンの冒険』(七の巻) 朝日新聞社、1925 年、4 頁 (川崎市市民ミュージアム「漫画資料コレクション」所蔵、https://kawasaki.iri-project.org/content/?doi=0447544/018000000D)。

最終的に正チャンは無事シベリアの森に不時着していたことが判明するのだが、それまでの間、失踪の報せを聞いた人々は「シンダノヂャアルマイナ?」とその身を案じている ¹⁰⁾。このマンガの読者もまた、正チャンの行方をハラハラとしながら見守ることになるだろう。ここでも飛行機は、自らの不安定さを、物語にサスペンスを与える仕掛けとして提供していた。

一方、かつては空想的なものだった正チャンの飛行ルートが、「モウコ」「シベリア」といった具体的な地名を伴うものになっていることは、飛行機が国際的な移動の手段として現実味をもって認識されるようになったことを示しているようにも思われる。実際、朝日新聞社は 1925年に「欧州訪問大飛行」の一大イベントを企画し、成功させている。「初風」「東風」と名付けられた 2 機の飛行機は 7 月 25 日に東京を出発し、シベリアを経由して 8 月 22 日にモスクワに到着、その後欧州各国を歴訪した。これは「日本における民間航空機としては初の国境を越える長距離フライト」であり、「官民が連携した空前のメディア・イベント」として大きな話題を呼んだという 11)。

「正チャンの冒険」における飛行機の登場は、発行元の朝日新聞社が同時期に積極的に進めていた航空関連事業の展開とも呼応しつつ、その墜落や失踪の可能性によって作品にサスペンスの感覚を与えていた。商業的・実用的な利用が模索され、急速に社会のなかに位置づけられつつあった飛行機は、それでもなお、未だ不確実性を抱えた新たなテクノロジーとして、人々に新鮮な驚きをもたらしていたようだ。

「のらくろ」で知られる田河水泡の連載デビュー作「目玉のチビちゃん」にも、この時期に朝

日新聞社が主催した冒険飛行のような試みの影響をうかがうことができる。『少年倶楽部』1928年2月号に掲載された連載初回は「縦横飛行記」と題され、主人公チビちゃんが飛行機で世界中をめぐる様子を描いている。このエピソードのなかで、ロケットのような奇妙な形をした飛行機は制御を失い、飛行船や街並みを破壊しながら突き進んでいく。しまいには地面を突き破って地球の反対側まで飛んで行ってしまうという展開は荒唐無稽なスラップスティックそのものだが、最終的にエジプトから無事帰還したチビちゃんが大観衆に迎えられる場面には、当時現実に行われた国際的な飛行イベントのイメージを見て取ることができる「2)。

田河は、1929年から雑誌『冨士』で連載した「人造人間」という作品のなかでも、飛行機を描いている。「航空の巻」と題された回で、主人公の人造人間「ガムセー」が作った巨大な紙飛行機のような乗り物は、ガムセーを乗せて海を越え、とある島へとたどり着く。黒い肌に厚い唇、腰みのをつけた島の住民の姿は、当時の「南洋」の人々のステレオタイプ的な描き方となっている ¹³⁾。第一次世界大戦を機に日本軍が占領し、1922年以降ヴェルサイユ条約に基づく委任統治を行っていたミクロネシアの島々は、当時の日本の人々にとって「海の向こう」の比較的身近な例だったのだろう。海を越えた移動を加速させた飛行機というテクノロジーは、国際関係上の問題とも結びつくようになっていった。

2 「コグマノコロスケ」の飛行機製作と模型航空教育

1930 年代のマンガにおいては、飛行機が軍隊や戦争と結びつけられるケースが増えていく。 犬の軍隊を描いた人気マンガ「のらくろ」でも、例えば 1932 年に刊行された単行本『のらくろ 上等兵』の「試験飛行」と題された章に飛行機が登場する。「将来の戦争には飛行機がさかんに 用いられる様になる」「飛行機の一台位はぜひ欲しいものだ」という連隊長の言葉を受け、のら くろが自らの手で飛行機を作り上げ、試験飛行を行うという内容だ ¹⁴⁾。ここでは、飛行機が戦 争に用いられるテクノロジーであることがはっきりと語られている。

1934 年から 36 年にかけて『幼年倶楽部』で連載された「タンクタンクロー」では、主人公のタンクロー自身が空飛ぶ機械となっている。鉄球のような胴体から顔と手足が飛び出た奇妙な姿で人気を博したこのキャラクターは、時に胴体のなかから手足の代わりに羽根やプロペラを出し、空を自由に飛び回った。銃や大砲、さらには潜水艦までもが登場して繰り広げられる主人公と宿敵「黒カブト」との戦いのなかで、空飛ぶタンクローの姿は明らかに近代的な兵器としての航空機をイメージしたものだった 15)。

30年代後半に入って、動物たちが繰り広げる一見して牧歌的な物語のなかに、たびたび戦争と結びついた飛行機の姿を描きこんだのが、「コグマノコロスケ」である。1935年から41年にかけて『幼年倶楽部』で連載されたこの作品には、主人公のコロスケが作った飛行機が繰り返し登場した。飛行機がはじめて登場する1936年6月号の回では、当時の子供向けマンガとしてはかなり具体的に飛行機製作の様子が描かれている(図5)。竹の骨組みに紙を張った「コロスケ号」は巨大な紙飛行機のような見た目ではあるものの、自在に空を飛ぶことができた。





(図 5) 吉本三平「コグマノコロスケ」『幼年倶楽部』第11 巻第6号別冊付録、大日本雄弁会講談社、1936年、5-6頁(川崎市市民ミュージアム「漫画資料コレクション」所蔵、 https://kawasaki.iri-project.org/content/?doi=0447544/01800000OI)。

このエピソードには、飛行機で空を飛ぶことへの憧れと同時に、飛行機を自ら製作することへの関心も見て取ることができる。このような関心のあり方は、20世紀初頭の航空技術をめぐる状況において、広く共有されたものだった。松井広志は著書『模型のメディア論』のなかで、日本でも 1910 年代にはすでに航空模型の競技会が数多く開催され、マニュアル本も出版されるなど、航空模型製作の文化が広がりをみせていたことを指摘している 16)。

「模型」は当初、科学技術の理解のために「成人男性が研究する対象」という性格が強かった

が、その後、「二〇年代後半から三〇年代はじめには、模型製作者が大人から少年へと広がって」いった。1927年に行われた全国学生科学模型展覧会や、1928年の全日本少年飛行機競技大会はその嚆矢だった「プ。「コグマノコロスケ」が連載された 30年代後半には、航空模型は「少年」の文化となっていたわけだ。『幼年倶楽部』の読者層自体は模型製作を行うにはやや幼かったと思われるものの、コロスケの飛行機製作の描写は、当時の児童文化における航空模型製作の広がりを示すものだったと考えられる。

1937 年 3 月号の回で再登場したコロスケ号は、1910 年代に中山太陽堂が行った航空広告のように、動物たちが開催するサーカスの宣伝ビラを空から撒くために使われている(図 6)。しかし、日中戦争から太平洋戦争へと向かっていく当時の日本の状況にあって、飛行機はこのような平和的なイメージにとどまることはなかった。例えば 1937 年 10 月号に掲載された「キノコガリノ巻」の最後の場面では、いささか唐突に日本軍の航空機が登場している。山の頂上から「オクニヲマモル」「イサマシイニッポンノヒカウキ」を目撃したコロスケは、「イマオクニハタイセツナトキデスカラ コノキノコヲウッテ ソノオカネヲサシアゲマセウ」と、収穫したキノコを国のために売ることを提案する。仲間の動物たちも皆それに賛同して「ニッポンノオクニバン/、ザイ」と唱えるラストシーンには、戦争へと向かっていく社会状況のなかで翼賛的な傾向を強めていった当時の雑誌メディアの空気が如実に現れている(図 7)。その後の連載では、日本軍の飛行機だけでなく、コロスケ号もまた戦争と結びつけられるようになっていった。



(図 6) 吉本三平「コグマノコロスケ」『幼年倶楽部』第 12 巻第 4 号別冊付録、大日本雄弁会講談社、1937 年、2 頁(川崎市市民ミュージアム「漫画資料コレクション」所蔵、

https://kawasaki.iri-project.org/content/?doi=0447544/01800000Q)



(図 7) 吉本三平「コグマノコロスケ」『幼年倶楽部』第 12 巻第 12 号、大日本雄弁会講談社、1937 年、230 頁。

ずばり「大センサウノ巻」と題された 1938 年 2 月号のエピソードで、コロスケたちは村を襲うオオカミの軍勢と戦うことになる。コロスケ号に乗り、「テキノブンドリヒン」である矢を地上のオオカミたちに落としていくコロスケの攻撃は、作中でも言われるように、まさに「バクゲキ」をイメージしたものとなっている(図 8)。



(図 8) 吉本三平「コグマノコロスケ」『幼年倶楽部』第 13 巻第 3 号、大日本雄弁会講談社、1938 年、225 頁。

1940年の5月に作者の吉本三平が亡くなり、描き手が芳賀まさをに引き継がれたあとの「コグマノコロスケ」にも、飛行機はたびたび登場した。1940年10月号の「クウシフノマキ」では、オオカミと手を結んだワシの軍隊との空中戦が描かれている。村に石を落とす空襲攻撃をしかけてきたワシに対して、コロスケは機上から「イシノキクワンジュウ」で反撃する18。石を使った動物たちの争いという体裁をとりながらも、本作には明らかに当時現実に進行していた戦争のイメージが見え隠れしていた。

「コグマノコロスケ」における飛行機の描写には、航空模型文化の広がりを背景とした飛行機製作への関心と、戦争熱の高まりを受けた航空機イメージの軍事化を見ることができた。実際、この作品が連載された30年代末ごろには、航空模型と軍事技術の啓蒙が結びつけられ、教育制度に組み込まれるという事態が進行していた。松井によれば、「すでに一九三〇年代には、模型飛行機を「啓蒙媒体」として活用しようとする発想が公権力の側から出て」いたが、「そうした動きが本格化するのは、三〇年代末から」だったという19。「一九三九年には、尋常小学校と高等小学校の正課として模型飛行機製作が採用」され、「四一年に設置された国民学校では、模型航空教育が芸能科や理数科のなかで、以前より多くの時間を使って積極的に実施」されるなど、航空模型は正式に教育制度のなかに組み込まれていった200。模型の製作を通して科学的精神を涵養するとともに、国防のための軍事技術の重要性を啓蒙する上で、飛行機は格好の題材だった。

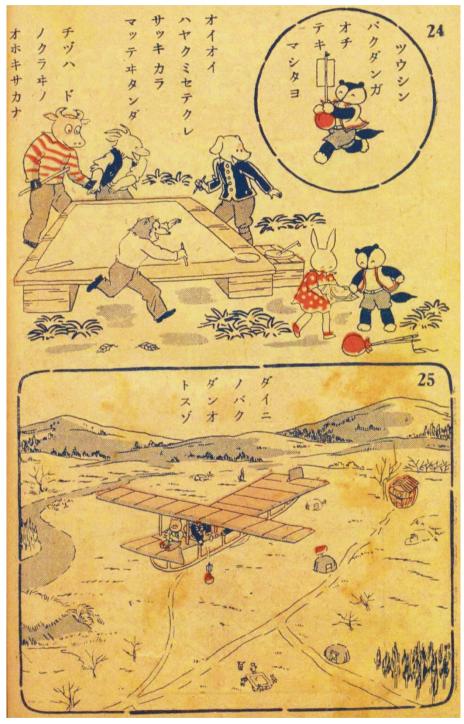
『幼年倶楽部』1940年5月号に掲載された「ウミノマキ」で、コロスケは新たに飛行機を製作している。舵で操縦可能になり、離着陸時の滑走のためにそりのような部品が取り付けられたこの飛行機は、かつてのコロスケ号に様々な改良を加えたものだった(図 9)。この時期のコロスケは飛行機だけでなく、船や吊り橋など様々なものを製作している。それらは作中では戦争と結びついていなくとも、多くが軍事的に応用することのできる技術だった。コロスケのものづくりへの関心やその改良を試みる姿勢は、科学的かつ国家の役に立つ態度として、当時の教育政策の方針とも合致するものだったのではないだろうか。



(図 9) 吉本三平「コグマノコロスケ」『幼年倶楽部』第 15 巻第 5 号、大日本雄弁会講談社、1940 年、227 頁。

1938年の「児童読物改善ニ関スル指示要綱」以降、当局による児童向け雑誌への統制が次第に厳しさを増すなか、「コグマノコロスケ」もついに 1941年 12月号で連載を終えることとなった。「ムラノチヅ」と題されたこの最終回にも、やはり飛行機が登場している。上空から観測

した情報を「ツウシンバクダン」で地上に伝え、村周辺の地図を作成するコロスケたちの試みは、航空測量そのものである(図 10)。それは当然戦争にも活用される技術であり、「コグマノコロスケ」の軍事啓蒙的な傾向は、この最終回にも認めることができる。



(図 10) 吉本三平「コグマノコロスケ」『幼年倶楽部』第 16 巻第 12 号、大日本雄弁会講談社、1941 年、94 頁。

一方でこのエピソードは、飛行機というモチーフがマンガの表現にもたらしうる新たな視点の可能性を示唆するものでもあった。「ヰノシシムラ」や「キノコヤマ」など、それまでに登場した場所を地図上に位置づけ、6年以上にわたる連載を振り返るという最後の場面(図 11)において、飛行機は、物語の最終回にふさわしい俯瞰的な視点を提供している。航空技術によって作成された地図は、上空からの眺めをイメージ化することで、作品全体を顧みるような大局的なまなざしの感覚を生み出していた。



(図 11) 吉本三平「コグマノコロスケ」『幼年倶楽部』第 16 巻第 12 号、大日本雄弁会講談 社、1941 年、96 頁。

橋爪紳也も指摘するように、人々の「俯瞰するまなざし」への意識は、航空技術の発展とともに培われてきたはずだ。「真上から直下に大地を見下ろしそこから情報を得ようとする態度、はるかに地平線までを見渡し大状況を把握しようとする人の知覚は、航空機の実用化なしには成長をみなかったものであろう」²¹⁾。橋爪は例として空中写真の普及を挙げているが、マンガもまた写真とは別のしかたで、この新たな感性を取り入れていた。「コグマノコロスケ」の最終回には、飛行機を通して見出された新たな空間の感覚が表現されている。

おわりに

新聞メディアによる航空技術の啓蒙活動とも結びつきながら 20 年代の日本マンガのなかに 登場した飛行機は、30 年代以降、戦争へと向かう社会状況を背景に、その軍事的な側面が強調 されるようになっていった。一方で飛行機のイメージは、ある時はその不確実性によって物語 にサスペンスの感覚を与え、またある時にはその俯瞰的な視点を通して新たな空間表現をマンガの画面にもたらしていた。

このような飛行機の姿は、戦後のマンガにも引き継がれていくことになる。ちばてつや「紫電改のタカ」や辻なおき「0 戦はやと」など 60 年代前半に流行したいわゆる「戦記もの」はもちろん、例えば石ノ森章太郎の代表作「サイボーグ 009」にも戦闘機のイメージが頻繁に登場している。マンガと戦争の関係という歴史的な問題を考えるためにも、マンガにおける空間のあり方という表現上の問題を考えるためにも、戦前から連なる飛行機イメージの系譜を明らかにすることには大きな意味があるはずだ。

私たちは今もなお、大空を飛ぶ飛行機の姿に、時に希望を託し、時に不安を抱き続けている。 この人を惹きつけてやまない乗り物のイメージを通して、20世紀以降の人々の感性のあり方の 一端を知ることができるのではないだろうか。

Notes

- 1) 押井守「空を飛ぶこと」『Art and Air ~空と飛行機をめぐる、芸術と科学の物語 或いは、人間は如何にして天空 に憧れ、飛行の精神をもって如何に世界を認識してきたか。』P-Vine Books、2012 年、140 頁(本書は、2012 年に青森県立美術館で開催された同名の展覧会のカタログである)。
- 2) ウォルト・ディズニー監督『プレーン・クレイジー』(Plane Crazy)、ウォルト・ディズニー・プロダクション、1928年。本作は、ウォルト・ディズニー・アニメーション・スタジオの公式 YouTube チャンネルで見ることができる (https://www.youtube.com/watch?v=kCZPzHg0h80)。
- 3) 橋爪紳也『飛行機と想像力 翼へのパッション』青土社、2004年、35-50頁。
- 4) 同前、80-84 頁。
- 5) 同前、100頁。
- 6) 同前、125 頁。
- 7) 佐藤一一『日本民間航空通史』国書刊行会、2003年、138頁。
- 8) 松本零士・日高敏編『漫画大博物館』小学館クリエイティブ、2004年、27頁。
- 9) 小星(作)・東風人(画)『お伽 正チャンの冒険』(参の巻) 朝日新聞社、1924年、4頁。
- 10) 小星(作)・東風人(画)『お伽 正チャンの冒険』(七の巻)朝日新聞社、1925年、3頁。
- 11) 橋爪、前掲書、101-102 頁。
- 12) 田河水泡「縦横飛行機|『少年倶楽部』第15巻第2号、大日本雄弁会講談社、1928年、182-185頁。
- 13) 田河水泡「人造人間」『冨士』第4巻第4号、大日本雄弁会講談社、1931年、118-121頁。
- 14) 田河水泡『のらくろ上等兵』(復刻版) 講談社、1969 年、84-91 頁(初出:大日本雄弁会講談社、1932 年)。なお引用に際して、一部旧字体を新字体に改めた。
- 15) 阪本牙城『タンクタンクロー』(復刻版) 小学館クリエイティブ、2005 年、104 頁(初出:大日本雄弁会講談社、1935 年)。
- 16) 松井広志『模型のメディア論 時空間を媒介する「モノ」』(Kindle 版) 青弓社、2017 年、No. 578/4435。
- 17) 同前、No. 673/4435。
- 18) 吉本三平「コグマノコロスケ」『幼年倶楽部』第15巻第10号、大日本雄弁会講談社、1940年、212頁。
- 19) 松井、前掲書、No. 958/4435。
- 20) 同前、No. 983/4435。
- 21) 橋爪、前掲書、182 頁。

PHANTASTOPIA

論文

不安の馴致と他者としてのキャラクター アメリカ初期コミック・ストリップの反復性

鶴田裕貴

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 96-114ページ ISSN 2436-6692

不安の馴致と他者としてのキャラクター アメリカ初期コミック・ストリップの反復性

鶴田裕貴

はじめに

アメリカのコミック・ストリップ (コマ割りマンガ) の起源については諸説あるが、基本的には 1890 年代にニューヨークやシカゴなどの都市部の新聞において、日曜付録のコンテンツとして成立したとされる¹⁾。

初期のコミック・ストリップは概して、連載を通してひたすらお約束的な表現を反復する。 読者は前回のエピソードと比べて何かが変化することを期待するというよりも、今回も同じこ とが起こっていることを確認すべく作品を受容することとなる。こうした受容のあり方は、現 代の私たちの視点からは退屈に見えるかもしれないが、当時コミック・ストリップは読者から 圧倒的な支持を受けており、掲載媒体の売上を左右するほどであった。

こうした反復が単に製作者の怠慢でなかったとすれば、どのような意味があったのだろうか。 日本のマンガ論の文脈では、大塚英志の 2000 年代の仕事はこうしたテーマと密接に関係している。彼によれば、古典的なマンガのキャラクターは現実から解離した記号の集積としてあり、傷ついたり成長したりするような現実的な意味での身体性を欠いている。また心理的な奥行きを持つことはなく、行動は予め定められたものの反復でしかありえない。こうしたキャラクターは現実的な主題を描くことができない。それが可能になるのは、戦後になってマンガが自身の変化の無さに批評的な視線を向け、身体性を欠いているはずのキャラクターにおいて身体性を、すなわち傷ついたり成長したりといった不可逆性を経験しうる身体を志向するという矛盾した営みを始めることによってであった、と大塚は言う。端的に言えば、彼は日本マンガ史を反復的な時間から線的な時間への変化として描き出した上で、クロノロジカルな物語を描くマンガは現実的な主題を扱いうるようになったと評価している²⁾。

彼は古典的な表現が西欧、特にアメリカに起源を有するとしている。彼が念頭に置いているのは基本的にディズニーのアニメーションであるが、「親爺教育」や「猫のフィリックス」といったコミック・ストリップについても古典的マンガの例として挙げている³⁾。全体的な傾向としては、彼が古典マンガの特徴とした反復性(あるいは記号性)は初期コミック・ストリップにも当てはまると言ってよい。すると初期コミック・ストリップは、あくまでフィクションの領域に限定された戯れに過ぎなかったのだろうか。

そうとも限らない。コミックス研究者ジャレッド・ガードナーは、初期作品の際限のない反復を、近代化にともなう当時の都市部の急激な環境変化の対応物として捉えている。すなわち、 伝統的社会の観念が通用しなくなり、物事の見通しが効かなくなった生活環境において、恒常 的な何かを新しいかたちで復活させようとする試みであったと言うのだ。

また、エスニシティをめぐる状況との関係も重要である。当時のコミック・ストリップには、類型化されたエスニック・マイノリティのキャラクターがつきものであった 4)。黎明期の代表的作品、「イエロー・キッド」、「カッツェンジャマー・キッズ」、「ハッピー・フーリガン」、「ポア・リル・モーセ」といったタイトルの主人公たちは、性格は良いが賢くはなく、経済的に豊かでもない移民やアフリカ系であり、ジャンル全体が彼らへの揶揄的な感情と不可分であった。コミック・ストリップの際限なき反復は、じつは移民に向けられる感情と密接に結びついてもいた 5)。

本稿の目的は、アメリカの初期コミック・ストリップの反復性が当時の文化的背景との関係において有していた意味を明らかにすることである。本稿はガードナーの議論の解釈を出発点とするが、その過程で彼の枠組みを逸脱していく。特に、彼が目配せをしつつも踏み込まなかった初期作品における人種・民族的類型の問題に注目し、シアン・ンガイの議論を参照しながら検討していくことで、ガードナーの議論を批判的に発展させていく。最終的に本稿は、反復性がコミック・ストリップのキャラクターに、平板で記号的な存在に留まらないある過剰さを与えていることを示す。

具体的な議論に入る前に、改めて用語の整理をしておこう。まず、コミック・ストリップとカートゥーンは次のように区別する。研究においては、カートゥーンは一枚の絵と、その枠外にキャプションが添えられた、いわゆるひとコママンガのかたちで想定されるのが一般的であり、コミック・ストリップに比べて風刺に重きを置く傾向がある。また、本稿では特に雑誌を掲載媒体とするものをカートゥーンと呼ぶ。それに対し、コミック・ストリップは複数の枠付けられたイメージ(コマ)を並置するフォーマットを用い、新聞を主な掲載媒体とする。また、連載を通じて同じキャラクターが登場し、いわゆる吹き出しなどを用いて絵と同じ枠内に文字が共存することが重視されることもあるの。「マンガ」は、国籍や時代を問わず、コマの並置を通して継起的な筋を表現するいわゆるコマ割りマンガの総称として用いる。これはコミック・ストリップと多くの共通点を有するものの、掲載媒体を限らない。またカートゥーンとは表現形式の面で区別される。

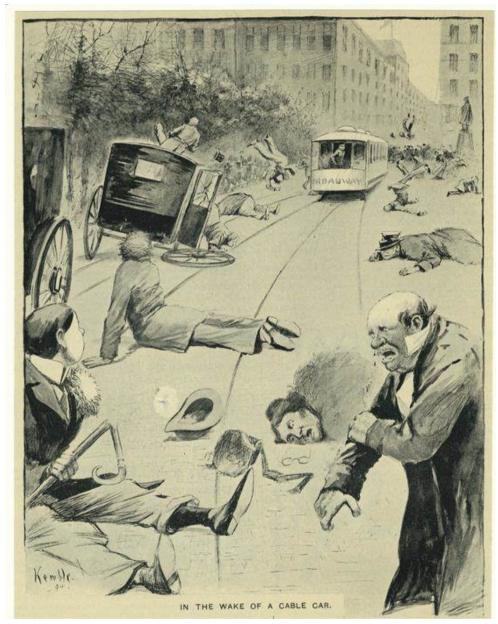
以上の区別は初期コミックス研究では一般的であるが、実際に作品が発表された当時の言葉 遣いを正確に反映しているわけではない。実際の出版物においては用語の区別は極めて曖昧で ある。上記の区別はあくまで議論を明確にするためのものである。

都市文化としての初期コミック・ストリップ

予告したように本稿はジャレッド・ガードナーの議論を検討するところから始める。まず、彼が前提としているコミック・ストリップの文化的背景について確認しておこう。アメリカにおけるコミック・ストリップの成立には様々な要素がかかわっているが、ガードナーが注目するのは都市文化としての側面である。

ごく初期の段階、すなわち 1890 年代半ばから 1900 年ごろにおいては、コミック・ストリップはアメリカのうちでも都市部の新聞にのみ掲載されるローカルなものであった。成立において中心的な役割を果たしたのは、ジョセフ・ピューリッツァーの所有する『ワールド』や、ウィリアム・ランドルフ・ハーストの『ジャーナル』といったニューヨークの新聞である。描かれる題材も地元に取材したものが多く、登場人物の多くが都市生活者として表象されていた。1903 年ごろには、日曜付録のコンテンツの掲載権が全国的に配給されるようになり、ローカルな題材は難しくなっていく。とはいえ、依然として多くの作品は都市部の価値観に基づいて作られていたり。

当時の都市部では、移民などによる人口の急激な増加、交通手段の発達、そして労働の機械化といったさまざまな事情によって、住人たちの生活環境が急激に変化していた。ベン・シンガーは、これを「前近代におけるバランスと平衡の状態から近代における動揺とショックの危機®」への変化、すなわち「安全性、連続性、自己コントロールされた運命といった何らかの伝統的な概念によってではなく、偶然性、危険、ショッキングな印象によって定義される公共圏®」への移行と表現した。そうした不安を形象化したものとして、彼は新聞・雑誌に掲載されたカートゥーンを挙げている。それらはしばしば交通事故や落下事故を描き、怪我人や轢死体をセンセーショナルに提示していた(図 1)。



(図 1) E. W. Kemble, "In the Wake of a Cabel Car." *Life*, 1845.

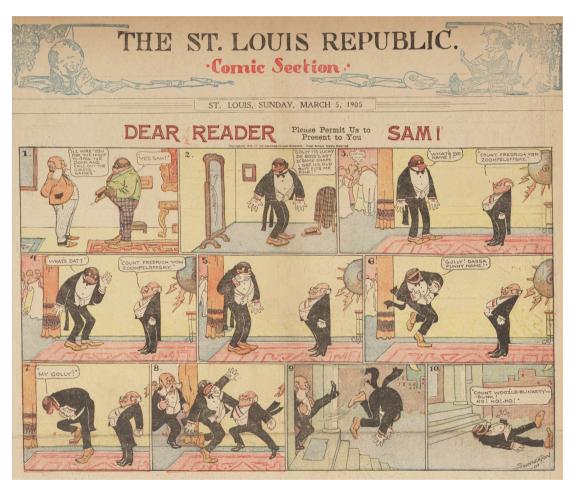
もっとも、こうした危機感はユーモアとないまぜになっていた。新しい交通機関に翻弄される人々の姿は危なっかしいと同時にどこか滑稽であり、ケーブル・カーの近くには身をかわす歩行者を楽しむ見物人が絶えなかったという。ブルックリンに起源を持つ野球チームの名前「ドジャース」(避ける人々)にも、当時の恐怖とないまぜになったユーモアが刻まれている 10)。都市に翻弄される人々は悲惨であると同時に、あるいはそうだからこそ、ユーモラスなのだ。

ガードナーはシンガーの議論を参照しつつ、コミック・ストリップは轢死体や怪我人を描く 代わりに「近代の身体が持つ弾力や、これら非人間的状況のただなかで跳ね返ったり回復した り、ユーモアや人間性を見出したりする力を祝福していた¹¹⁾」と述べている。たとえば、19世 紀後半から『パック』などの雑誌でカートゥーンのアーティストとして活躍し、20世紀に入ってからは新聞コミック・ストリップのアーティストとして代表的な存在となるフレデリック・オッパーは、代表作『ハッピー・フーリガン』の1902年のエピソード(図 2)で馬車と汽車の衝突を描いている。いかにもシンガーが興味を持ちそうな題材だが、ここで提示されている身体性は彼が論じているものと地盤を共有しつつも異なる想像力に基づいている。タイトルに名を冠する主人公ハッピー・フーリガンは、線路上で立ち往生している馬車に汽車が接近していることに気づき、馭者に近づいて警告する。しかし間に合わず馬も含めて全員がはねられてしまう。2人と1匹は吹き飛ばされ、見物人たちの上に落下してくるが、全員大した怪我をしている様子もない。馭者は馬とともにすぐに立ち上がり、ハッピーが自分を殺そうとしたと誤解して怒り出すのであった。カートゥーンの轢死体が近代的な身体意識を脆弱さというかたちで想像したとするなら、コミック・ストリップはよりユーモラスな方向に想像力をめぐらせていた。態度の違いこそあれ、両者はともに「偶然性、危険、ショッキングな印象によって定義される公共圏」への反応としてあった。



 $(\ensuremath{\mathbb{Z}}\xspace 2)$ Frederick Opper, "The Hard Luck of Happy Hooligan." November 16, 1902.

こうしたユーモアは交通事故に限ったものではない。ガードナーは、オッパーと同時代のアーティストであるジミー・スウィナートンの作品を「ハッピー・フーリガン」と比較し、都市文化としてのコミック・ストリップの本質を描出しようとしている「2)。1905年から翌年にかけて連載された「そしてサムは笑った」は、笑い上戸のアフリカ系アメリカ人サムを主人公に据えた作品である。毎回新しい仕事を始めたばかりのサムは、白人たちの振る舞いに対して決まって笑いをこらえることができず、雇用主や客を怒らせて解雇されてしまう。(図 3)ではパーティにやってきた客の名前の珍妙さに笑ってしまっているが、彼の姿にはいわゆる人種の坩堝と化した都市部の状況に対する作者のアイロニカルな態度が体現されていると言えよう。「ハッピー」にも共通して読み取れる人種差別についてはあとで取り上げる。



(図 3) James Swinnerton, "Dear Reader Please Permit Us to Present to You Sam!" March 5, 1905.

ガードナーによれば、ハッピーやサムの身体性は、エピソードごとに同じことを繰り返すという当時のスタイルから必然的に導き出されるものであり、また都市文化としてのコミック・ストリップのあり方を物語っている。

(…) 彼〔ハッピー・フーリガン〕にオリジナリティがないこと、つまり作品が始まる前から彼にとって新しい出来事が何も起こらず、どのように行動するかが完全に予想できるということは、彼の欠陥であるどころか、彼の達成を示す偉大な証である。なにせ、次々やってくる暴力警官や暴走車にもへこたれず、何にも動じないハッピーを掲載しているのと同じ新聞が、市街電車の事故や都市の不安、労働者の暴動、人種差別的で反移民的な暴力を至るでいかが無許とともに報じているのだ。そこでは身体は跳ね返らず、怒りは抑制されず、希望は失われている。しかし、ハッピーは物語の結末を、いつか果たされるべき約束として毎週先送りにするのだが、読者がコマの中に見つけようとしているのは結末ではない。代わりに求められるのは、同じものが延々と戻ってくることだ。それは近代的生活の混沌に反するどころか、混沌だからこそ求められるのである「3)。

親切心からの行動が誤解されて悪事と見做され逮捕される展開は、「ハッピー・フーリガン」が 32 年間の連載のなかでほとんど変化させなかった、いわばお約束であった。 アーティストはただ漫然と「同じもの」を作り続けていたわけではなく、自らの描くお約束に対し反省的な意識を向けていた。 [2]のエピソードはハッピーが拘置所から釈放されるシーンから始まり、釈放された直後にまた逮捕されるというオチを迎える。オッパーは連載から 2 年経過した時点で既に作品の反復性を自覚し、自己言及的に作品に取り入れていた。読者もまた、自分たちが「同じもの」を繰り返し消費していることに自覚的であったと思われる。

「ハッピーを掲載しているのと同じ新聞」は、事故にあっても傷つかない身体を、センセーショナルに描かれた傷ついた身体に並置する。傷つかない身体は都市生活の実際に対して行使された複数の想像力のひとつである。大塚が現実からの解離の証として位置づけたものは、ここではむしろ現実との接点となる。傷つかない身体が現実に存在すると信じられていたということではない。コミック・ストリップは近代的な身体性をめぐる他の想像力との関係において受容されるのであって、その限りで現実なるものを構成する一要素として織り込まれているのだ。

コミック・ストリップにおける反復と現実との対応関係は、描かれる内容が現実を再現するということではなく、同じものを定期的に受け取るという消費のリズムにおいて構成される。「戻ってくる」身体がナンセンスであることは明らかだが、このナンセンスは単なる現実逃避というよりも、現実の脅威に対する一種の威嚇であり象徴的な弱体化と見るべきであって、ナンセンスであるからこそ近代的な不安を馴致するのだ。

とはいえ、実際に生活上の危機が増していた以上、コミック・ストリップは読者を完全に安 心させたとも思えない。ハッピーやサムは弾力的な身体で交通事故や雇用主の蹴りをやり過ご すとはいえ、都市の危険に身を晒したことは事実である。彼らの姿が不安を馴致するとしたら、 それは不安の種を明示的にであれ暗示的にであれ提示した上でそれを祓うというプロセスにな るはずだ。つまりコミック・ストリップは都市生活者にとってのコミック・リリーフであった と同時に、不安を定期的に掻き立てるものでもあったはずだ。こうした安堵と不安の混交した「同じもの」の反復についてガードナーは明示的には語っていないが、ハッピーたちに体現されている人種的類型について言及するとき、彼はユーモアが読者に安堵だけをもたらすものではないと暗示しているように思われる。

人種と反復

先の引用でガードナーは「人種差別的で反移民的な暴力」に触れているが、人種的類型はコミック・ストリップの成立を考える上で不可欠な要素である。初期作品の多くはエスニック・マイノリティを描いていた。さきほどの「ハッピー・フーリガン」の主人公もまた、もともとは類型的なアイルランド移民労働者として造形されたキャラクターであった ¹⁴⁾。サムについては言うまでもないだろう。ガードナーによれば、コミック・ストリップと人種差別の関係は、キャラクターの誇張された造形のみならず、連載を通じたお決まりの反復に関係している。

お決まりの「類型」が、お決まりの状況に対して予想通りの仕方で反応すること。一見するとコミックスは、人種主義的な「科学」における視覚的ロジックや、儀礼のように繰り返されるミンストレル・ショウといった、中産階級白人のアメリカを楽しませ、安心させるための見世物と密接に関係している。実際、初期コミックスは人種や民族のステレオタイプを笑いのために利用していたし、そのやり方は18・19世紀のカートゥーンやイラストレーションに通底する「人間の類型」のヒエラルキーとコミック・ストリップとの系譜学的な絆を示していた15。

彼はコミック・ストリップと人種主義との関係性を「視覚的ロジック」と「ミンストレル・ショウ」の2つの語で説明している。前者については長い説明は不要であろう。(図 2)のサムの姿が端的に示すように、観相学的に誇張された視覚的な人種的類型は初期コミック・ストリップにはつきものであった。「ハッピー・フーリガン」について言えば、作者オッパーは新聞で働き始める前、1880年代には既にカートゥーンのアーティストとして著名であった。当時の彼は『パック』を中心にアイルランド人を揶揄するカートゥーンを多数発表しており、「ハッピー・フーリガン」もまたその系譜に位置づけられる作品であった 16)。

ミンストレル・ショウとの比較はより重要である。レオナルド・カスートは、ミンストレル・ショウにおける類型化されたアフリカ系アメリカ人のイメージの反復がはらむ両義性を次のように整理している。一方では、類型は白人社会としてのアメリカにとって都合のよい無害化されたアフリカ系のイメージを反復し、不安や恐怖を遠ざける役割を果たす。だが他方で、類型の反復それ自体が白人側の不安や潜在的な罪悪感を症候的に示すものであり、不安をなだめるとともに不安の存在をパフォーマティブに再確認してしまう。娯楽のためのショウは同時に次のショウによってなだめられるべき不安を観客に植え付け、だからこそしつこく反復される「7」。

コミック・ストリップがミンストレル・ショウと類比的に捉えられるとすれば、前者がお約束の反復を通して不安を暗示する点においてであろう。「ハッピー・フーリガン」の先のエピソードにおいては交通事故というわかりやすい不安の種が示されているが、そうしたモチーフと「そしてサムは笑った」とが共有する不安とは何だろうか。おそらくそれは、交通事故で死ぬといった具体的なものであるよりも抽象的な、主体性に関わるものであったのではないか。ハッピーやサムは毎回同じように行動するが、彼らは意図的にそうしているのではない。ハッピーが反復しているのは、善意がアクシデントによって失敗するという非意図的な運動である。サムは毎回、制御できない笑いによって失業する。コミック・ストリップが反復しているのは、キャラクターが自分の力を超えた何かに翻弄されている様子である。彼らの姿に読み取れるのは、シンガーが言うところの「伝統的な概念」がもはや失われ、自分の身体が自分の制御を外れ、環境に翻弄されるものになってしまったことへの不安と、それをユーモアとして解釈しようとする態度との両義性である。[1]のようなカートゥーンが翻弄され終わった身体を描くとすれば、コミック・ストリップは翻弄されつつ、され終わることを無限に延期する身体を描く。

都市文化としてのコミック・ストリップの形式と、そこに描かれるキャラクターの類型性とは相似形をなしている。その一方で、ガードナーは超歴史的なものとしてのマンガの表現形式には類型的な人物像を不安定化させる力があると論じてもいる。だが、不安定化について論じる彼の議論は現代的な作品の分析に力点を置いており、初期コミックスにおいては不安定化はあくまで潜在的なものであって、具体的な効果としては発揮されていないことになっている18)。

アニメイテッドネス

カスートを参照することで示唆されたのは、ミンストレルとコミック・ストリップの機能的 な類似である。こうした類似は、ガードナーが「一見すると」と言ったように、あくまで表面 的なものなのだろうか。あるいは、人種的な類型とコミック・ストリップとの間には、より内 在的な親和性があったのだろうか。そもそも、近代性の馴致は何故マイノリティの姿において 行われたのか。

シアン・ンガイは著書『醜い感情』のなかで、自身が「アニメイテッドネス」と名づけた 「感 覚 19)について論じている。強いて日本語訳するなら「動かされていること」となるだろう が、ンガイはこの感覚を単に受動的なものではなく、意志と非意志とが区別できなくなる領域 にある両義的なものとして説明している。彼女の議論は、ガードナーが踏み込まなかった近代 的不安と人種的類型との関係を、情動論的な視点からより深く理解する手がかりとなる。

彼女は次のように言う。

一方で「アニメイトされている」ことは、あらゆる情動的な状態(これこれによって「感情を動かされている」状態)にとって最も一般的なものを暗示している。だが他方で、喜びや怒りによって活性化されていると言われるときのように、特定の感覚によって

「身体を動かされている」ことをも含意している。つまりアニメイテッドネスとは、非意志的でありかつ意志的な形式である。²⁰⁾

つまり「アニメイトされている」とは、内的な感情の動きと外的な身体の動きとが区別されないような水準において動いている状態である。感情的な意味で「アニメイトされている」人は、何らかの刺激によって喜びや悲しみといった感情を喚起されている。一方、身体的な意味で「アニメイトされている」人は、熟慮に基づいてではなく感情に従って活動している。ンガイはアニメイトという言葉のこうした二重性に着目し、内的な感情の動きが外的な身体の動きに直結している感覚をアニメイテッドネスと呼んでいる。この感覚が誰のものなのかについてはすぐ後で触れる。

ンガイによれば、アニメイテッドネスは理論的には人間一般が経験しうるのだが、しばしばマイノリティと特権的に結び付けられてしまう。類型化されたマイノリティは(東アジア系については例外とされるものの)、刺激に対して即座にかつ過剰に反応し、感情や思考を身体的なオーバーリアクションによって表現する存在として描かれる。アフリカ人は恐ろしいものを見ればすぐに逃げ出し、アイルランド人は酒を見ればたまらず飲みだす、といった類型がこれに当たる。この意味では、アニメイトされた者とは主体性を剥奪され、対象化された存在である。「他人の言葉に対する大げさな感受性〔exaggerated responsiveness〕が、主体を痙攣する人形に変えてしまうのと同じように、人種差別的な形態をとったアニメイテッドネスは、人間の気力や活力との一般に肯定的な繋がりを失い、一種の機械化に近いものとなる 21) |。

こうしたアニメイテッドネスの人種化においては、マイノリティがアニメイトされた状態そのものがマジョリティの消費の対象となる。同時に、本来一般的であるはずのアニメイテッドネスがマイノリティの姿へと局所化されてしまう。たとえば「『アンクル・トムの小屋』では(…)いかなる感情がアフリカ系アメリカ人奴隷を動かす或いはアニメイトするのかは、もはや問題にならない。むしろ、彼あるいは彼女のアニメイトされている有様こそが、語り手が疑似民族誌学的な意味で興味を向ける第一の対象となる²²」。奴隷が何を考えているかではなく、考えを表現する仕方が機械的で痙攣的であることが焦点化され、美学化される。

こうしてンガイは、アニメイテッドネスをあまり愉快ではない概念として措定するところから始めるのだが、アニメイテッドネスの位置を人種的類型から再び一般的な場へとずらすことによって、類型のうちにありながら類型を解体する契機となりうるものとして再解釈しようとする。彼女はまず『アンクル・トムの小屋』を含む19世紀におけるアフリカ系アメリカ人に関連したテクストを読み解き、それらのうちに奴隷のアニメイトされた身体を位置づけていくのだが、それら人種的アニメイテッドネスはやがて20世紀転換期における機械化された労働の経験を先取りしたものとして位置づけられていく。というのは、機械化・自動化された労働においては、労働者は主体性を奪われ、自分で行動しているというよりは設備によって動かされているのであり、この点で類型的なマイノリティ像と重なるのだ。

こうした操作を通じてンガイは、アニメイテッドネスを人種的類型に特権的に結び付けられ

ていながらも、そこから逸脱するポテンシャルを秘めたものとして語り直す。機械化された労働において、労働者はいわば機械によってアニメイトされ、機械の一部になっている。とはいえ、機械が主体性を獲得して労働者を対象化していると捉えるのはナンセンスである。労働者と設備とは相互に入力と出力を送り合う対等な機械であり、そもそも主体と客体との区別が無意味になっている。

更にンガイは、映像ジャンルとしてのアニメーションの製作工程が、分業化され管理された 職場において大量のイメージを作り続けるという意味で管理労働の文脈にあることを持ち出す。 アニメーターは、イメージを活き活きと動かすために自身は機械のように働き続けるという皮 肉な立場に置かれている。こうした事態を彼女は「生命を持たない存在は、アニメイトされる と (…) 自身のアニメーターを自動人形化するようになる ²³⁾」と表現している。こうしてアニ メイテッドネスは、単に他者を対象化するものではなく、対象化しようとする試みがそのまま 自分自身に返ってくるような、主体性の撹乱の契機として解釈されることとなる。

コミック・ストリップのアニメイテッドネスと、その隔離

ンガイの整理したアニメイテッドネスは、シンガーが記述した都市生活者たち全体の状況と明らかに重なっている。伝統的社会にはあったという「自己コントロールされた運命」を奪われた主体は、自身の力を超えた何かに動かされている存在と言い換えることができる。つまり近代的な都市生活者たちの不安とは、アニメイテッドネスに言い換え可能である。毎回堪えきれずに笑ってしまうサムやケーブル・カーを避ける人々は、都市環境にアニメイトされているのだ。

特に強調したいのは、ガードナーの論じる不安の隔離とンガイが問題視する「アニメイテッドネスの人種化」とが非常によく似た構造に基づいていることだ。つまり初期コミック・ストリップは、都市生活者全体に共有されている自分は都市に翻弄されているという不安を、翻弄されている他者を美学化することによって消費可能なものへと加工しているのではないか。お決まりの際限なき反復が近代的生活の刹那性を馴致するとしたら、反復的な連載と人種的類型との関連を踏まえれば、そうした馴致はレイシズムと不可分であるはずだ。彼によればコミック・ストリップは「非人間的状況のただなかで (…) ユーモアや人間性を見出したりする力を祝福していた」が、ハッピーやサムはこの「ユーモアや人間性」の当事者ではなく対象である。「人間性」はキャラクターのものではなく、作者や読者といったキャラクターをまなざす者たちが受容を通じて獲得するものである。コミック・ストリップよりも前から存在してきたエスニック・ジョークのフォーマットが、新たな近代的環境におけるユーモアを表現するために流用されたという捉え方もできるだろう。要するに、ンガイとの対比を通じて浮かび上がってくるのは、ガードナーの論じる馴致のプロセスにはマイノリティに対する他者化が埋め込まれているということだ。

アニメイテッドネスの議論は、コミック・ストリップの不安の関係をモチーフの水準のみな

らず、表現形式の水準においても検証する道をひらいてくれる。三輪健太朗は、ジョナサン・クレーリーの近代的主体についての議論、特にその生理学的な側面を念頭に置きつつ、マンガの読者の主体性を問うている。三輪によると、マンガ読者が消費しているのは厳密には紙面上のイメージではなく、複数のイメージから読者が構成した動きや物語といったヴァーチャルなイメージである。この点でマンガは、ゾートロープやフェナキスティスコープといった、動きを提示すると同時にその動きが鑑賞者に内在するシステムによって作り出されたものであることを提示するメディアと比較される。マンガ論においては、しばしば複数の静止画を運動や物語として構成する読者の能動的な参加が強調されてきた。だがフェナキスティスコープとの比較から明らかになるのは、マンガにおけるヴァーチャルなイメージは読者が能動的に作るのではなく、むしろマンガによって作らされるということだ。

マンガの読者はイメージを作り出しているのか、それとも作らされているのか? (…) 機械生産の一要素としての観察者をめぐる言説は、工場の労働者をめぐる言説へと拡張されるべきものだった。この意味ではおそらく、フェナキスティスコープが人間を利用するのは、生理学的な能力に関してだけではない。円盤をくるくると回す手の動きも、生み出されたイメージの内容を理解する脳の動きも、生み出されたイメージの内容を理解する脳の動きも、生み出されたイメージの内容を理解する脳の動きも、この機械生産の一部である。マンガの読者もまた、ページをめくり、コマからコマへと視線を走らせ、その連鎖から運動や出来事を立ち上がらせる過程で、イメージを作り出すというだけでなく、イメージを作らされているという側面を持つのではないか。24)

この引用は、本稿の視点からはマンガを読むという体験がアニメイテッドネスを不可避的に伴うと言っているように読める。ヴァーチャルなイメージの生産における主体は作品でも読者でもなく、そもそも主体-客体の区別がナンセンスになるような場において行われる。「機械生産の一部」としての読者は、紙面上のイメージを動かすと同時に、まさにそのことによって、ヴァーチャルなイメージを生産する機械の一部として動かされている。読者は能動的主体としてイメージを動かすのではないし、動いているイメージを受動的に鑑賞するのでもない。

以上は一般的な議論であるが、初期コミック・ストリップの文脈に限定するなら、コミック・ストリップを読むこととは、都市における自己制御の喪失を追体験することであったと言える。都市に翻弄されることとヴァーチャルなイメージを作る=作らされることとは、アニメイテッドネスという同じ感覚を喚起するのだ。だが、コミック・ストリップのアニメイテッドネスは、登場するキャラクターのアイデンティティによってンガイが言う意味で「人種化」され、消費対象とされてしまう。主体性の宙吊りであったはずのものは、ハッピーやサムが毎週繰り返す機械的な動きのユーモアとして対象化される。ミンストレルと同じく、コミック・ストリップは不安を喚起すると同時に笑い飛ばす。

おわりにかえて――キャラクターの 賦 活

ここまで、ガードナーの議論を土台としながら初期コミック・ストリップの反復性について 議論してきた。本稿はガードナーが少しだけ触れていた人種の問題を膨らませることで、近代 都市文化としてのコミック・ストリップの形式そのもののうちに、人種的類型をめぐる権力関 係が内蔵されていることを明らかにした。

だが、同時に興味深いことが示唆されたようにも思う。論じてきた不安の隔離は、同時にキャラクターの生成そのものでもあるのではないだろうか。隔離が起こると同時に、ハッピーやサムは作者の操り人形でも読者の分身でもない、ある自律性を獲得する。あるところでガードナーは地口のように「非人間的な近代性は、連載のかたちで消費されることで、(…)理解可能な、人間的 = 人格的な、愉快なものとなる 25)」と述べているが、不安が馴致されるのはそれがキャラクターというかたちに加工されるからだ。ここまで論じてきたことは、初期コミック・ストリップの構造的な人種差別を告発しているように見えるかもしれない。だがむしろ強調したいのは、当時の作品はレイシズムの要素を十分に考慮しなければ却って平板なものに見えてしまうし、レイシズムとの関係を深く考察することではじめてレイシズムに還元されないものが見えてくる、ということだ。

ンガイがアニメイテッドネスの人種化を逆手に取るかたちで、人種的類型それ自体のうちに類型を不安定化させる契機を読み取っていたことを思い返そう。彼女はアニメイテッドネスを主体性の宙吊りとして論じる一方で、類型化されたキャラクターのうちに意志や内面性とは異なるかたちの自律性が存在することの根拠としても捉えている。彼女によれば、「人種化」によって対象の美学的な属性となるアニメイテッドネス――機械や人形のようなあり方に付随し、痙攣や誇張された動きとして表現される活気――は、その対象化を行った作者の意図に還元されず、常に余剰をはらむ。ンガイはその余剰をキャラクターの自律性の証としている ²⁶⁾。

エピソードを読む前から始まり方も終わり方もわかりきっている作品を読むとき、読者の興味はキャラクターが何をするかではなく、どのようにするかに向く。ハッピーたちは同じ行動を繰り返すといっても、毎回異なるディテールを伴う。読者が消費するのは構造ではなくディテールであり、毎回同じ筋書きにおいて描かれている毎回異なる動きであったはずだ。汽車にはねられて空から降ってくる、蹴り飛ばされてなお笑い続けるといったキャラクターたちの法外な動きは、そうした需要に対応したものであろう。彼らの法外さ、ガードナーの表現では「弾力」、ンガイの「活気」は、類型に基づいているという点では差別的だが、それが複数の静止画から機械的に生産されるという点では、類型を超え出ている。

本稿はすでに、コミック・ストリップの受容においてヴァーチャルなイメージが作品や作者、あるいは読者の産物ではなく、非人称的なかたちで生産されることを見てきた。この非人称的なイメージは、実践的にはキャラクターの動きとして、しかもキャラクターが勝手に動き出しているものとして読者に認識されるだろう。今更だが、ふつう人間は汽車にぶつかれば死ぬし、蹴り飛ばされれば笑ってはいられない。キャラクターたちが現実的な物理法則を超越した動き

を続けることができるのは、そのような動きを読者が静止画の並置からキャラクターの動きとして作る=作らされるからだ。このこと自体がマイノリティを機械的存在とする偏見と協働しているが、逆説的にも、そのような偏見がキャラクターに機械に留まらない過剰な生命力を与えている。この過剰さのうちに、単なる類型に留まらないキャラクターの自律性を読み取ることは可能であろう。

ここには、大塚をはじめとした内面性や人格性を条件としたキャラクター論とは異なるかたちでキャラクターについて論じるヒントが隠されている。初期コミック・ストリップにおいては、徹底的な反復が前提されているからこそキャラクターが独自の存在感を獲得するという逆説的な仕組みがあったように思われる。これを検証するためには、先に過剰な生命力と呼んだものが具体的に作品においてどのように現れているのか分析しなければならない。また、ンガイが言うように過剰さが類型から生じつつも類型を不安定化させるのだとすれば、その不安定性を通じてキャラクターが少しずつ変化していくこともあっただろうし、そうした事例について論じることも必要になるだろう。だが、これらについては別稿に譲ることとする。

図版出典

(図 1) The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Picture Collection, The New York Public Library. "In the wake of a cable car" *The New York Public Library Digital Collections*. 1894 - 1895.

 $https://digital collections.nypl.org/items/510d47e1-05ea-a3d9-e040-e00a18064a99 \ (Accessed \ on \ August \ 20, \ 2021.)$

(図 2) San Francisco Academy of Comic Art Collection, The Ohio State University, Billy Ireland Cartoon Library and Museum. "Hard Luck of Happy Hooligan" *The Ohio State Libraries*. https://hdl.handle.net/1811/e9249a1b-0fe7-4ab7-95c5-bf689680876c (Accessed on August 20, 2021.)

(図 3) Ibid., "And Sam Laughed/Bugsville" https://hdl.handle.net/1811/0f7f855b-ef0f-4292-bca4-538af47ca03b (Accessed on August 20, 2021.)

Notes

- 1) コミック・ストリップの成立の経緯については以下を参照。Robert Lee Beerbohm, Richard Samuel West and Richard D. Olson, "Origins of Early American Comic Strips before the Yellow Kid," ed. Robert M. Overstreet, *The Overstreet Comic Book Price Guide*, 46th Edition, Gemstone Publishing, Inc., 2016, pp. 358-370. Robert Lee Beerbohn and Richard D. Olson, "Newspaper Harness Comics Power Myriad Formats Compete," ibid., pp. 387-392. Robert Harvey, "How Comics Came to Be," eds. Jeet Heer and Kent Worcester, *A Comic Studies Reader*, University Press of Mississippi, 2009, pp. 25-52.
- 2) 以下を参照。大塚英志『アトムの命題 手塚治虫と戦後まんがの主題』角川文庫、2009 年(初出 2003 年)。大塚英志、大澤信亮『「ジャパニメーション」はなぜ敗れるか』角川書店、2005 年。
- 3) 大塚『アトムの命題』120 頁。アメリカの初期コミック・ストリップが日本のマンガに与えた影響については以下を参照。徐園『日本における新聞連載子ども漫画の戦前史』日本僑報社、2012 年。Eike Exner, *Comics and the Origins of Manga: A Revisionist History*, Rutgers University Press, 2021.
- 4) 初期コミック・ストリップにおける人種・民族的マイノリティの描かれ方については以下を参照。Kelly Soper, "From Swarthy Ape to Sympathetic Everyman and Subversive Trickstar: The Development of Irish Caricature in American Comic Strips between 1890 and 1920," *Journal of American Studies*, vol.39 no.2, Cambridge University Press, 2005, pp. 257-296. Lara Saguisag, *Incorrigibles and Innocents: Constructing Childhood and Citizenship in Progressive Era Comics*, Rutgers University Press, 2018. Jean Lee Cole, *How the Other Half Laughs: The Comic Sensibility in American Culture*, 1895-1920. University Press of Mississippi, 2020.
- 5) とはいえ、日曜付録は移民のみならず、その子、孫の世代の人口的ボリュームを狙ったものであった。エスニック・ジョークと移民の関係性は複雑であり、揶揄的であるのは間違いないが、単に当事者を不快にさせるものであったと片付けることもできない。以下を参照。Daniel Wickberg, *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*. Cornell University Press, 1998, p. 105. また、送り手の意図と実際の読者層とにはズレがあり、人種的にも階級的にも横断的であった。以下を参照。Mary Wood, "Yellow Kid Readership." *The Yellow Kid on the Paperstage: Acting Out Class Tensions and Racial Divisions in the New Urban Environment*. American Studies in University of Virginia. Released in February 2, 2004. http://xroads.virginia.edu/~MA04/wood/ykid/readership.htm (Accessed on February 12, 2021.)
- 6) Robert C. Harvey, The Art of the Funnies: An Aesthetic History, University Press of Mississippi, 1994, pp. 3-13.
- 7) Ian Gordon, Comic Strips and Consumer Culture: 1890-1945, Smithsonian Institution Press, 1998. 特に第 1 章と第 2 章を参照。
- 8) ベン・シンガー「モダニティ、ハイパー刺激、そして大衆的センセーショナリズムの誕生」長谷正人訳、長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の 考 古 学』東京大学出版会、2003 年、269 頁。
- 9) 同上、273 頁。
- 10) アーヴィング・ルイス・アレン『俗語が語るニューヨーク アメリカの都市社会と大衆言語』長田光展訳、株式会社ディーエイチシー、1997 年、192-193 頁。
- 11) Jared Gardner, *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford University Press, 2012, pp. 9-11. 以下、英語文献からの引用は拙訳、〔〕内は訳者注。
- 12) Ibid., p. 15-17.
- 13) Ibid., p. 14.
- 14) 鶴田裕貴「20 世紀転換期の「壁紙コミックス」 初期「ハッピー・フーリガン」における人物類型とレイアウト」 『マンガ研究』vol. 27, 日本マンガ学会、2021 年、11-15 頁。
- 15) Ibid., p. 13.
- 16) Soper, op. cit. 『パック』におけるオッパーの仕事には、同誌の編集者兼イラストレーターであったジョセフ・ケプラーの政治的方針が影響しており、必ずしもオッパー自身のアイルランド人への感情が反映されていたわけではない。以下を参照。Samuel J. Thomas, "Mugwump Cartoonists, the Papacy, and Tammany Hall in America's Gilded Age," *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*, vol. 14, no. 2, University of California Press, 2004, pp. 213-250.
- 17) Leonard Cassuto, The Inhuman Race: The Racial Grotesque in American Literature and Culture, Columbia University Press,

- 1996, pp. 129-167.
- 18) Jared Gardner, "Same Difference: Graphic Alterity in the Work of Gene Luen Yang, and Derek Kirk Kim," *MultiCultural Comics: from Zap to Blue Beetle*, Eds. Frederick Luis Aldama, University of Texas Press, 2010, pp. 132-147.
- 19) 感覚とは情動理論におけるカテゴリの一つである。ンガイはカテゴリ間の差異を質的なものというよりは量的なものとして捉えている。Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, 2009, p. 26. 本文で引用したアニメイテッドネスは内面性と外面性とが区別されない水準にあり、外的なニュアンスのある「「感」情」」よりも曖昧な印象を与える「感覚」と表現した。一方で書名の feeling を「感情」と訳したのは、笠根唯による抄訳に準拠している。シアン・ンガイ「「トーン」(抄訳) 『醜い感情』から」笠根唯訳、竹内勝徳・高橋勤編『身体と情動』彩流社、2016 年、289-324 頁。
- 20) Ibid., p. 31.
- 21) Ibid., p. 32.
- 22) Ibid.
- 23) Ibid., p. 113.
- 24) 三輪健太郎『近代視覚文化としてのマンガ その文化指摘位置づけと美学的意義について』学習院大学人文科学研 究科身体表象文化学専攻博士論文、2018 年度提出、121-122 頁。
- 25) Gardner, op. cit., p. 14.
- 26) Ngai, op. cit., p. 116-117.

Domestication of Anxiety and Characters as the Other Repetition in Early American Comic Strips

TSURUTA Yuki

Early American comic strips that emerged at the turn of the 20th century often repeated the same stories throughout their runs. Despite being potentially uninteresting for present-day readers, such comics with repetitions have retained their own aesthetic that differs from subsequent comics that were based on continuous stories. This paper demonstrates these aesthetics and the role they played during that time.

According to Jared Gardner, repetition in early comic strips was based on anxiety regarding the rapid environmental changes that was taking place in the cities of the period and caused citizens to feel a loss of control on their lives. In such chaos, fixed patterns provided readers with amusement and reassurance. Characters in early works are commonly, stereotypically so, represented as immigrants or racial minorities. Their racialized bodies and behaviors are closely related to the fixed nature of the stories they appear in.

Hinting at the reason why fixed patterns based on racial stereotypes worked as reassurance, Sianne Ngai explains animatedness: a feeling of not knowing whether you are moving or thinking with your own will or are animated by someone else. This feeling is not inherently bound to any specific ethnicity, and is very close to citizens' feelings in modern cities. Nevertheless, the same feeling is often racialized as a kind of aesthetic marked by its object's machine-like exaggerated responsiveness. This "racialization of animatedness" appears to be another aspect of Gardner's reassurance.

Several theoretical studies confirm the coordination between the domestication of anxiety and racial stereotypes. Kentaro Miwa stated that when we read comics, we perceive the still images on paper as if they are moving. This virtual movement may not be intended by the readers, but is unintentionally produced by them. In other words, the readers both animate the images and are animated by the comics. For such readers, the form of early comic strips represents modern chaos, and the characters' repetitive behaviors serve to immediately convert anxiety into humor.

However, repetition also produces a different factor from racism: characters' excessive liveliness, which functions as a source of their autonomy. Therefore, this study examines the different effects of early comic strips on modern readers and the possible implications for the future.

PHANTASTT0PIA

論文

スタン・ブラッケージ 『夜の予感』における揺動する映像

一之瀬ちひろ

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 115-135ページ ISSN 2436-6692

アメリカ実験映画の詩情

スタン・ブラッケージ『夜の予感』における揺動する映像 アメリカ実験映画の詩情

一之瀬ちひろ

1. はじめに

1962 年春、スタン・ブラッケージ(1933-2003)はジョナス・メカスが編集長をつとめる映画雑誌フィルム・カルチャー(Film Culture、以下 FC とする)より第4回個人映画賞を授与される「)。それまで即興的に社会や群像をとらえるドキュメンタリー要素の強い映画「)に賞を授与してきた FC がブラッケージ作品を選出したことは、同誌とブラッケージ両者にとって大きな転機となった。FC はその後実験映画誌として先鋭化の道を突き進むことになり「)、ブラッケージは1960-70 年代のアメリカ実験映画の潮流において中心的存在となっていく 4)。

受賞作のひとつ『ザ・デッド The Dead』(1960)は川の流れ、岸辺にいる人、乗り物の動き、カメラの運動が絶えず積み重ねられ、映像に映し出されるイメージの力の方向を打ち消しあうようなスーパーインポーズが多用された映像である⁵⁾。FC の主要な論客でブラッケージを早くから評価しその理論的協同者でもあったアダム・P・シトニーは、ブラッケージ作品に頻出する多重露光や偏った色調、独特のカメラの動きといったものに、作家の一人称的な感性を表出する叙情性を見出してきた⁶⁾。

一方『ザ・デッド』について論じたタイラス・ミラーの議論は、それまでブラッケージ作品を論じる際にロマン主義、叙情性、一人称的といった語彙を支配的な枠組みとして用いてきたシトニーやリーズ、ジェームズの議論 ⁿとは大きく異なっていて、その点で興味深い。ミラーはブラッケージ作品に見られるのは主体の心的なイメージというよりもむしろ対象と自己の両者が混ざり合った「外側の出来事」として行われる思考と経験であり、映像が示すものは一人称的視点とは程遠いと論じる ⁸⁾。さらにこの「外側の出来事」に確認できるのはロマン主義的な主観性からの恐るべき撤退であると主張し、ミラーはこうした議論の延長線上において『ザ・デッド』に、あるいは『夜の予感 Anticipation of the Night』 ⁹⁾(1958)のラストシーンに見出される死のイメージを自己という恐ろしい神話からの完全な自由として捉えることができるという ¹⁰⁾。以上のようにブラッケージ作品は多様な解釈を誘発するものであるといえるが、その大きな理由はブラッケージの作品が、現実世界を副次的に再現するとされる一般的な写真映像の文法とは異なる独自の撮影技法と映像論理によって貫かれている点にあるだろう。

本稿ではこれらの論点を視野に入れながら、ブラッケージ作品における独自の映像論理がどのようなものであったかを検討する。考察対象としては主に 60 年代のブラッケージ作品の企図を端的なかたちで具体化していると考えられる『夜の予感』を取り上げる。本作ラストシーンの人影で示される首吊りのイメージは一定のナラティブを発生させるものだが、本作が全編

を通して打ち出す映像イメージを検討すれば、ここには周囲の環境との交渉のなかで生じる知 覚の過程の映像化というブラッケージが繰り返し取り上げる問題系の典型的な構造をみて取る ことができ、よってブラッケージ作品における自死のイメージは「私」という個の溶解を示唆 するものであると考えられるだろう。また本作タイトルが『夜の予感』とされた企図も考え合 わせれば、本作には規定された思考へと集束することに先立つ雑音的で触覚的な暗闇のなかに 自己を開いておくことが映像化されようとしていると理解することができるだろう。次章以降 では最初に本作品を主要な劇映画との相違点に着目しながら分析し、続いて本作の映像的探究 がいかに実践されたか、映像と著書に収録されたノートを取り上げながら検討する。

2. 規定された視覚からの逃走

2-1. 冒頭の混乱

ブラッケージは 1959 年にコロラド州に移り住み、それ以降継続的に雪深い自然の中で暮らす自身や家族を取り囲む包括的な社会や環境を映像化する一連の映像作品を発表するようになるが、『夜の予感』はブラッケージがコロラドに移る一年ほど前に制作発表された映像作品で、人影、夜の街灯や月光、幼児が草叢を這う姿などが揺れ動くカメラの視覚イメージによって映し出されるサイレントの映像作品である。本作は次のような冒頭のシークエンスから始まる。

はじめに粗い粒子の映像が暗い部屋の床面に差し込む陽光の影とらえる。そうして床に落ちる陽光の影の上を黒い人影が横切った瞬間、映像は束の間暗闇の中を無数の多色の光が無秩序に動き回る映像にすり替わり、そうかと思うとふたたび陽光の影を横切る人影のカットに戻る(図1,2)。数秒後に再度暗闇の中を砕け散るように動き回る光の斑点を映し出す。人影と闇を動く光の短いカットは数秒毎に連続運動のように交互に繰り返されるが、個々のカットがみせる映像はその度毎に全く同じではない。次のカットではガラス戸を開け眩しい屋外へ出ていこうとする人影が浮かび上がり(図3)、ここには先ほどまで室内にいた人物が部屋を出ていくという行為の推移が感じられる。しかし続くカットでスクリーン一杯に映し出されるガラス戸に反射して映り込む屋外の風景がガラス戸の回転に伴って画面上を後退するときには、スクリーン上の三次元的な映像イメージ全体が相対化され、映画内の時空間は棚上げにされる。また間に挟まれる、絵筆で塗ったような凹凸のある壁面を揺らめく影、フィルム面の粗い粒子を視覚的に感知させながら桃色と緑色の影だけがスクリーン上を揺らめくカットなどからもそこに一貫した時間の推移を推測するのは難しい。

このように『夜の予感』では冒頭3分間程度、十数種類のカットが各内容を微秒に推移させながら反復的に繰り返される。映像に人影、花といった要素を再現的イメージとして確認することができる一方、暗闇を飛び交う光の斑点が現実空間の何を写したものなのか判別がつかず、カットの中に三次元空間が描かれていると確信することもできない。またこれらの交互に反復的に示されたカットをどのように関連づけるべきかという手がかりが得られず各カットを全体のなかに定位することができない。むしろこれらのカットは構造化されることを意図的に拒む

ように並べられているかのようにみえる。その上映像のところどころではフィルムの感光過剰のため画面の大部分がオレンジ色に染まり再現的イメージよりもフィルムそのものの物質的イメージが前景化しさえする(図 4)。つまり冒頭の映像に置かれたカットたちはそれぞれ他の相に接続できない固有の位相を維持していて統一的な時空間を立ち上げることがない。こうした映像はそれをみる鑑賞者に感覚的な緊張をもたらす。ポール・オーサーはブラッケージ作品には初めてみる鑑賞者が戸惑いを覚えるような手法が取られているというが ¹¹⁾、それはたとえばこの冒頭シークエンスを指すだろう。本作はブリュッセル国際フェアにて開催された第二回国際映画コンペティションに出品された際には嘲笑で迎えられたという ¹²⁾。

ブラッケージの朋友でもあったメカスは、フランス人映画評論家がアメリカ実験映画を精神的錯乱と現実逃避の代名詞であると批判的に論じたことに怒りをあらわにするが ¹³⁾、実際のところ『夜の予感』の冒頭シークエンスは鑑賞者の戸惑いを誘う異例の手法が取られているのであって、ここには劇映画が映す現実が映し出されていないと感じられることも確かである。

2-2. 劇映画に構築されるリアリティの時空間

メカスは先述の批判に対して次のように応答する。「リアリティは無限であり、リアリティには多くの階層と角度がある。ハリウッド映画はひとつのリアリティだが、マーカプロウスやスノー、ブラッケージの作品はそれとは別のリアリティを扱っている。前衛的な映画作家の仕事は現実からの逃避なのではなくむしろその逆である。それは現代の物語映画の目に映っているものを超えて現実に深く入り込んでいくものだ」¹⁴⁾。メカスが上のように論じる、劇映画のリアリティを超えて「より深く現実に入り込む」映画のリアリティとはどのようなものか。この問いを検討するために、またなぜブラッケージ作品には異例の映像手法が用いられるのかを検討するために、普段私たちが特別な疑問を抱くことなく受けとめている一般的な劇映画に構築されるリアリティの時空間とは一体どのように立ち上がるものなのか、という問いに改めて立ち返っておく必要があるだろう。

スティーヴン・ヒースは論考「物語の空間」で、主流の映画において構築されるリアリティの時空間について論じている ¹⁵⁾。ヒースの議論の骨子は、映画内に構築される空間がリアリティの空間であるとする映像表象のコード化の理解は、カメラによって包摂される視覚的世界に基づくリアリティが、写真から映画に受け継がれたことで確保されてきた、というものである。ヒースは、リュミエールがグランカフェで最初の映画を上映した際にある観客が「世界共通言語が発見された」と述べたという逸話を例に挙げて、映画はその当初から外的な対象を誰に対しても同じように存在するものとして示す世界共通の言語として認識されてきたという ¹⁶⁾。

ではなぜ映画はその登場当初から、世界共通言語であり人間の周囲の世界を客観的に示すものであると受け入れられたのか。その理由としてヒースは、映画が技術的、イデオロギー的に写真とともに発展してきたものであるという点をあげる。カメラ・オブスキュラの出現以来、レンズが示す遠近法システムに基づいた像は外的な対象物と正確に合致していると捉えられてきた。この遠近法システムに基づく視覚世界の再現は次第に自然なものと見做され、世界を再

現するリアリティ表現の可能性のひとつを提示したに過ぎなかったものがリアリティそのものへと書き換えられた。映画のリアリティの時空間はこの遠近法システムに基づくカメラの眼に基づいている。ジル・ドゥルーズは映画に「描かれる世界が、(中略)前もって存在するものと仮定された実在性に適用される」¹⁷⁾、つまり支配的な説話体制の映画においてその設定や情景は、実在すると仮定された現実に基づきその現実との対応関係に服従するのであり、この仮構された現実への服従によってはじめて映画の信憑性が保証されると論じているが、ここには上にみたヒースの論と呼応する主張を見出せるだろう。

これに対し、ブラッケージの統合性を欠いた映像の組み合わせは、確かに劇映画が依拠するようなリアリティの時空間を描いておらず実在すると仮定された現実の世界像が担保されていない。さらにそこには正常で客観的な視界を持つ主体がない。したがってこのような論点に立ったとき先の批判が生じることは首肯できる。しかし先刻確認したように、この批判が成り立つ根幹には観者が実際のところは限定的な世界の表象コードでしかない遠近法システムに基づいた映像の読み取りのルールに従って映像を理解する、という前提の共有が必要となる。あくまで投影された光の束である映像イメージがそれを受け取る人間に迫真性を与える条件として、そのイメージが三次元的空間を仮構するという規範の共有が前提されたときにはじめて成り立つのである。表象再現的イメージの著しい性質は、その規範が容易に鑑賞者の身体へと引き継がれる点であろう。その証拠に今日映像を見る私たちは、スクリーン上を動く光や影の様々な形状を遠近法的視覚認識に則って実在の現実の表象再現的イメージとして受け取り、特定の物語を読み込むという規範が作動している事実を、ともすれば忘れている。こうした映画が依拠するカメラの眼は、世界から客体化され身体を排除された主体を生み出す眼でもあり「8、そのため映画をみる鑑賞者は、映画内に生み出される明瞭な一貫性のある時空間を外から客観的に眺める一律に社会化された脱身体的な主体として位置づけられることになる。

これらの議論を踏まえれば、メカスがブラッケージの作品には劇映画のリアリティを超えて「より深く現実に入り込む」映画のリアリティがあると論じた意図とは、すなわち彼らの作品にはスクリーン上の映像過程を遠近法システムに則って表象コードとして受容するという映像受容とは異なる映像の成立と受容のリアリティを見出すことができる、というものであったと考えることができる。加えてブラッケージ自身は、『視覚の隠喩』「9)で「カメラは、19世紀の西洋の構図的視点を土台としたレンズで光を屈折させイメージの枠を限定する」²⁰⁾として西洋的視覚思潮を退けた上で、しかし「レンズに唾を吐きかけレンズの焦点をぼかせば、印象派の初期の段階を得ることができる」²¹⁾とし「人工的法則の視点に支配されない目、合成的な論理に左右されない目、すべてのものの既存の名前に反応しない知覚の冒険を想像しよう」²²⁾と書いている。これらの言からも、ブラッケージは近代以降の規範とされた視覚認識に依存的なかたちで構築された映画のリアリティの枠外に出ることを試みていたと読み取ることができるだろう²³⁾。

ヒースは先述の論考の後半部で、ブラッケージの「知覚の冒険」という言を引用しながら「アメリカの個人映画は、映画の歴史をゼロから再度やり直している」²⁴⁾と書いている。またドゥ

ルーズも、アメリカの実験映画に対して人間的知覚を超えてあらゆる知覚の発生要素である「他の」知覚に到達する契機を認め、「ブラッケージは、ひとりの赤ん坊が草原のなかで見ているすべての緑を撮影することによって、セザンヌ的な人間以前の世界、わたしたち自身の夜明けを探求している。」²⁵⁾と書いた。ヒースやドゥルーズがブラッケージ作品について論じているこれらの議論は、映画論全体を見渡せば少々極端な論であるようにも感じられるが、一般的な劇映画のあり方とブラッケージ作品の特徴を比較した後では、一定の理解ができるように思われる。

3. 光の運動

3-1. 「ノート」の記号

前節では、ブラッケージが映像制作において試みたことは表象再現的な劇映画のリアリティとは異なる映像のリアリティを探求することであったと確認した。本節の目的は、そうした探求がどのような実践的方法でなされたのかを検討することである。

ブラッケージは撮影の必要に迫られて執筆したのではないながら脚本やシナリオとして構想され、長短の散文で構成された詩のようなかたちをもったテクストの断片を 1953 年ごろから書きためていた。『視覚の隠喩』には、その延長線上において書かれた「前ぶれのノート NOTES OF ANTICIPATION(以下「ノート」とする)」と題されたテクストが集録されている ²⁶⁾。「ノート」の冒頭には、言語では実現化が不可能であったために『夜の予感』が映像化されたと記されていることから、この「ノート」は映画制作の前段階の予備的なメモやスケッチであったと位置づけることができる。「ノート」はブラッケージの映像実践がどのように構想されたかを検討する手がかりを与えてくれるだろう。

「ノート」の最初の3頁はタイプライターで打たれた活字の短い散文が並び、続いて6頁にわたる手書きのテクストが挟まれる。手書きのテクストには筆記体で書かれた文字のところどころに〈→〉記号や渦巻、あるいは絡まった糸の形状のような図形が記されている。これらの記号や図形は何を意味するだろうか。先に確認したように「ノート」は散文創作として書かれたものであるので内容が映像『夜の予感』と完全に対応しているわけではない。しかし「ノート」と映像には対応する要素を読み取ることもできる。手書き部分の一部(図 5)を検討してみよう。

緑の中の子供 引き込まれる 緑の中の光 引き込まれる 明滅する月へ 光~ \ / 月~ \ 。/ 月へ / / 月へ横切る 光へ \ / 月へ \ 。/ 月へともに √ 愛へ横切る ← 砕け散る光 月の光へ戻り (パビリオン) 砕けた 横切る(葉のシークエンス) 横切った月へ 明るい色へと崩壊する月へ 赤へ構築 月へ移行 → 光(人工)への月の崩壊 光の戯れから月へ 月から Ala の糸 糸から追いかけるいつ、反射、など 游園地 27)

Child in green withdrawn Light in green withdrawn To moon flickering to lights \ \ \ \ to moon \ \ \ \ \ \ \ to moon with / / transverse to moon to lights \setminus / to moon \setminus . / to moon with \ \ transverse to loving ← lights shattered to return of moonlight (pavilion) to scattered to transverses (leaf seq.) to moon Transversed to moon breaking into light colored build to red to moon trans → moon break to lights (artificial) light play to moon moon to Ala string string to pursing when, reflections, etc. amusement park

冒頭「緑のなかの子供」と末尾「遊園地」は映像中にそのイメージを確認することができる要素である。「緑のなかの子供」と「遊園地」のあいだに置かれた映像は次のものだ。暗闇のなかスクリーンの中心を一点の光が揺らめき(図 6)、次の瞬間にライン状に並ぶ複数の光源が画面奥から前方に迫ってくる(図 7)。光源の周囲に時折木々の梢枝らしき緑陽がみえ、光源は夜空を背景に並ぶ街灯であることが示唆される。次にスクリーンの右斜上から左下に向かって光が二度通り抜け、その間もスクリーン中央には歪んだかたちの一点の光が揺らめき続けている。次第に闇の中の光源は数を増し多色の光は尾を引いて光の筋を描きその筆致は複雑化する(図 8)。このシークエンスを「ノート」の該当箇所と照らし合わせてみよう。スクリーン中央付近でカメラの動きに伴って形を歪ませている光は「ノート」上の「月」であり、すると矢印記号はスクリーン上の月の、あるいは月の周囲をかすめていく光源の動きであるらしいことが推測できる。つまりブラッケージはスクリーン上の光の運動を、言語と矢印記号とでノートに記しているのである。ここから彼は映像内に光の運動を描き出すことを探究していたと考えられるが、それでは映像内に描かれる光の運動を探究することにはどのような企図があったのだろうか。

3-2. 映像の存在論としての光の運動

手がかりとしてドゥルーズが、映画が行為の物語叙述や規定された場所の知覚と縁を切り純 粋に直接的な時間の知覚へ向かうことになった一つの源にはアメリカの実験映画があると述べ たこと 28)、あるいはメカスがブラッケージ作品に対して「カメラは一瞬の光景、対象や人物の 断片をとらえ、アクション・ペインティングの方法で、対象と行為に流れるような印象をつく りだす。新たに精神的な意味を与えられた運動と光の現実が、スクリーン上に創り出される。」 29)と述べたことを挙げたい。彼らの言葉を経由して、次のようなことが考えられるのではない か。すなわち多くの映画は光によってもたらされる映像イメージを物語上の人物や風景として 提示するのだが、映像を存在論的に考えるなら映像は何よりもまず光によってもたらされるも のであると。ブラッケージが映像において光の存在を強調するときそこにはフィルムまたはス クリーン上に映像イメージを生む源としての光が見出されると。実際、私たちが上映空間とい う暗闇の中でスクリーンを見上げ、闇のなかで月と街灯が交差し踊り続けるシークエンスを見 るとき、鑑賞者の前により鮮明に浮き立ってくるものは、映像の再現的イリュージョンよりも 光によって生み出される純粋な光の運動の位相である。何かを描写するというイメージの目的 から解放された映像は、対象物の形状を現すのではなく人間の身体的知覚経験に直接働きかけ 「純粋に直接的な時間」と呼ぶべき知覚を呼び起こし、映像は「光の現実」として私たちの経験 にじかに流れ込む。ローラ・U・マークスは映画理論、現象学、認知科学的立場から、光学的視 覚性が優位である西欧思潮とは異なる感覚知覚の構成を映像の身体化や知覚において議論する とした上で、映像の「触覚的視覚性 (haptic visuality) | の可能性を指摘している 30)。「触覚的視 覚性」としてマークスが提案しているのは、映像が持つ物質性や、表現された対象と知覚者と の間の接触によって立ち上がる感覚的なイメージである。こうした映像がもつイメージに対し、 マークスは視覚そのものがあたかも目で映画に触れるように触覚的なものになるとする。鑑賞 者の身体的経験を動員するブラッケージの映像には、マークスが「触覚的視覚性」と呼ぶ映像 のあり方に共鳴する点がある。光の運動である映像をみる私たちは、光の色、動き、ヴォリュ ームを身体的な感覚を伴って触覚的に感受し、結果として光の運動は映像内に留まるというよ りも私たちの実在の生において感知され周囲の環境を照らし反射する光の位相に重なり合う。 映像がそれ自体で鑑賞者の身体的知覚経験に対して「生成的機能」31)を持つことが示されるの である。

このような映像と鑑賞者の身体の接し方には、映像が現実を再現的に図示するという規範に則った映像受容とは異なる摂理が働いており、ここに劇映画におけるリアリティの時空間とは異質のブラッケージ作品のリアリティがある。マークスは、ナディア・セレメタキスが提示した、社会的記憶が個人の身体に宿るという論 32)に依拠しながら、ブラッケージの映像実践は感覚的な体験を文化的制約から解放する試みであるとも述べている 33)。光の運動と鑑賞者を実空間において結びつけ鑑賞者の身体に直接働きかけることでブラッケージが目指したものとは、彼自身が「私が提案するのは、言語とは異質の視覚的コミュニケーションを基盤とした知識の

追求であり、それは光による心の発達を必要とし、言語の最も深い意味での知覚に依存している」³⁴⁾と書いたように、西洋視覚思潮において規制されてきた身体感覚的な心や知覚の発達過程を、前制度的なかたちで作動させることであり、ブラッケージはこのための場として映像を捉えていた。これはブラッケージ作品における独自のリアリティの探求のひとつであると考えられる。

4. 揺動するカメラの詩性

4-1. 映像における抽象と具象

これまでの議論から『夜の予感』は、統合的時空間を生起させず、むしろ光や物体の運動に よる知覚刺激から鑑賞者に直接的な感覚や心の反応を引き起こさせるものであることを確認し た。

しかし一方で、私たちは『夜の予感』の映像のなかに人影、ガラス戸、木々の梢枝や遊園地の回転遊具といったそれ自身が実空間に客観的な指示対象をもつと思われる具象的な映像イメージを視覚的に認識することができる。本作は実在の風景や場面を写しとった実写映像であることも、また確かなのである。つまりこの作品は、統合的時空間の構成の有無という観点からみるなら非表象再現的イメージであるといえるが、映像が実空間に指示対象をもつという観点からみるなら具象的イメージの領域に踏みとどまる、ということができるだろう。

仮にブラッケージの映像実践が映像を通じた知覚刺激のみを問題としたいのであったなら、実写映像を用いるよりも例えばハンス・リヒターの『リズム 21 Rhythm 21』 35) (1921)やトニー・コンラッドの『フリッカーThe Flicker』 36) (1966)のように、抽象的な映像イメージを先鋭化させ知覚刺激の問題をより鮮明に示すこともできたはずだが、『夜の予感』は抽象的イメージのみに還元されず具象的イメージにとどまるものであったのはなぜか。本作の具象的イメージ、映像がアウトフォーカスやスローシャッターによって像を滲ませながらも認識可能なギリギリのところでそれでも対象物を視認することができるイメージについて、もう少し考えてみたい。この映像は厳密に抽象的イメージではなく、しかし明白な具象的イメージとも言い難い。こうしたブラッケージの映像の抽象性と具象性のあわいを、メカスは「具象的なイメージをあらかた切り捨て」ながら「カメラはものや人間の一瞬の光景や断片を拾い上げる」と表現する 37)。具象を捨てながら人間の一瞬の光景を拾い上げる映像。相反する要素が両立された映像のこの点についてどのように考えることができるだろう。

てがかりになるのはふたたび「ノート」である。「ノート」は \to などの記号とともに散文が並べられた詩のようなテクストとして構成される。テクストからは「緑の中の子供」「月の光」「遊園地」などの言語を確認することができ、これらは個々の自然言語が持つ外的な指示対象に対応する意味や印象を浮かび上がらせるので純粋に抽象的な音声詩ではない。しかし例えば「明るい色へと崩壊する月へ(to moon breaking into light colored)」や「赤へ構築 月へ移行→(build to red to moon trans \to)」といった文章は文法的にみれば破綻気味であり逐語訳的に正確な意味

を汲み取ることが困難である。たとえ意訳により意味を汲んだとしても各語の全体的組み合わせからひとつの明晰な意味内容が立ち上がるわけではない。またこの箇所は多くの行で最初の文字が「~へ(to)」で頭韻を踏んでおり、この点でテクストは構造に拘束されている。このときテクストは言語の指示機能によって外的対象との接触を維持し内に閉じていく抽象性から一歩外に踏み出し、そうでありながら明確な意味内容や物語を語ることはないという両義性を備え、抽象と具象の間を行き来する言わば詩的な特徴を持っている。「ノート」がそなえるこの詩的な特徴を映像に当てはめて考えてみたい。

4-2. 繁茂する草木と這い回る幼児

具体的に考えるために、『夜の予感』の幼児が葉叢を這い回るシークエンス(11:26-12:38)を取 り上げよう。カメラのレンズが撮影対象の全体像を正確に描写するためにはレンズと被写体の 間に適度な距離が必要であるが、このシークエンスでブラッケージのカメラは対象に近づきす ぎている。そのためレンズの焦点が合わず事物を判別するのに必要な輪郭や形態的特徴が不明 瞭であり、また対象の輪郭が滲んでいるために隣接する形態や色彩が融合している。鑑賞者は スクリーン一杯に広がる色の濃淡の階調とそれにより強調されるフィルムのざらついた粒状構 造が沸騰する液体の内部のようにスクリーン上をうねっている様子を見つめることになり 38、 緑色の背景色を前に白い陶器のように光りながら動くものが幼児の身体であることにしばし気 がつくことができない(図 9, 10)。カメラが撮影対象から一定の距離を取ったときにはじめてそ こに幼児が映し出されていることを認識する(図 11)。幼児は草叢を自由に這い回り、またカメ ラは這い回る幼児の周囲を前後左右に回転するようにランダムに揺れ動く。カメラの天地が何 度も回転しまた前後に移動するたびに空間がこちら側に迫ったり遠ざかったりする感覚が生じ、 映像を見つめる鑑賞者は方向感覚を揺さぶられ目眩のような錯覚に襲われる。またカメラのラ ンダムな動きの速度にシャッタースピードが追い付かず、葉の一枚一枚は仔細に描写されるこ となく荒い絵筆のストロークのような色彩の塊がスクリーン上を流れていく(図 12)。こうした 撮影方法のため、鑑賞者は映像イメージのなかに群葉が広がりそこに遊びまわる幼児がいるこ とにかろうじて気づくことはできるが、映された情景全体を整合的に把握することはできない。 この映像は反規範的な手法で撮影されているため通常であればカメラのレンズが示すはずの遠 近法システムに準じた規範的写真視覚から離れてしまっており、そのため私たちの視覚は映像 内に外的な指示対象をわずかに認識するが、イメージを安定し静止した外部空間の再現として とらえることができない。このとき映像は「ノート」のテクストのように、外的指示対象と接 触を保ちながら意味としては結実しないある種の詩的な特徴を備える。『夜の予感』が純粋な抽 象に昇華されずあくまでも実写を扱った理由はここにあると考えられる。

4-3. 揺動するカメラ

ブラッケージの映像制作における揺動するカメラやアウトフォーカスといった反規範的手法 に、メカスは映画の新しい語彙を発見したのだが ³⁹⁾、実のところ、ブラッケージ作品が上にみ

たような詩情を帯びた独自の映像表現を獲得するためにこの逸脱的な撮影方法は欠かせないも のであっただろう。なかでもカメラの揺動が果たす役割は肝要であろう。ブラッケージの揺れ 動くカメラがもたらす効果について、アネット・マイケルソンは「カメラはその映像の不明瞭 ゆえに、カメラ自身の動きの現実を対象物の運動というイリュージョンに反転させる | 40)と指 摘する。つまりカメラはその揺動によって映像内のイメージを不鮮明にさせながら、スクリー ン上に運動を生み出すのである。マイケルソンの論を念頭におきながら、たとえば遊園地で回 転遊具に乗り遊ぶ子供たちのシークエンス(16:30-21:20)を見てみよう。このシークエンスで子 供たちの像はカメラの前を幾度も回転し過ぎていく。背後のネオンは子供たちの回転方向とは 逆方向に旋回し光芒を描き、ネオンライトと子供たちはスクリーン上で相互に逆らった運動を みせる (図 13.14.15.16)。ここで映像はカメラの動きと対象の動きという相互に反転する運動を 同時に示し、また視覚的出来事が身体の移動によって生じるという事実を提示する。西洋視覚 史においてカメラの眼は身体的な知覚の不安定性を抑圧し精緻な描写と記録特性によって科学 的合理的な世界認識を得ようとしたとされるが、本作では生きて動く身体の不確かな知覚が他 ならぬカメラによって顕在化されようとしているのである。つまり揺動しスクリーン上に運動 を生む映像は、その映像のうちに写真映像の正確な描写性、記録性を内破させながら、これま で担保されてきた合理的な世界認識の延長線上に構築された脱身体的な映画の枠外に置き去り にされた、不確かな身体による知覚へと踏み出すのである。

4-4: 「みること」

映像のうちに不安定で身体的な知覚を見出す契機は揺動するカメラだけではない。再び草叢を這い回る幼児のシークエンスに戻り、映しだされる対象が幼児であることに改めて注目したい。幼児期の人は世界を客体として捉えることがなく、自己のおかれた状況を了解することとそのおかれた状況で生を実践することに区別のない即自的な生を生きている。そのような幼児期の身体経験には、観察対象から一定の距離を取ったところに視点を設け観察することで客観的な真理が得られるとする「対象を視認する」という意味での視覚性とはかけ離れた、非視覚的で触覚的な空間認識としての「みること」があると思われる。幼児を映像の題材とするシークエンスは、即自的な幼児期の身体経験における「みること」をそのイメージのうちに含み込んでいる。そしてこのことは、外的な指示対象を示しながらも客観的な揺るぎない事実としての像を示さずにいる反規範的な撮影手法に呼応している。本作は、その選ばれた題材と撮影手法の双方の効果によって、主体と現実空間との間に一定の通路を維持しながらも対象を規定的に顕在化させるのではない非視覚的な「みること」を提示しようとしている。

またこうした「みること」は、光の描写を通じても示されている。次のシークエンスを検討したい。冒頭から 8 分 30 秒ほど、明るい陽光が差し込む庭の草木にホースから水沫が降り注がれ大気中に虹が描かれる。水沫と虹のシークエンスである。ホースから弾け出る水沫が草木の一葉一葉に水滴をつくり、個々の水滴に太陽の陽光が反射している(図 17)。カメラが動くたびに視線がとらえる陽光の入射角は変化し、その移動に伴い色彩を変化させる光のプリズムに

より生じる虹のイメージが空間上にあらわれては消える(図 18)。この映像は、必ずしも物理的に目に見える対象ではない光を、水滴という物質を介して目に見えるかたちに変換させている。水しぶきの水滴に反射する光である虹は、実在するが触知し得ない要素としての光、光を伝達する媒質として実在するが「対象を視認する」というかたちでは目視し得ない空間を映像化している 41)。さらにこの映像は、草木の表面、地面の細かな凹凸に沿って強度を変えながら乱反射する光の多様な質感、無数の水滴を透過しあるいはその水面上で屈折し色彩を帯びて飛び散る光を捉らえ、画面上に光のヴァリエーションが描写される。これにより、映像は個物の明確なフォルムを彫琢するという方向ではなく、周囲一面の肌理や凹凸といった全体的な様相を個別の境目なく連続したものとして描写する方向に向かっている。このように自己を取り囲む空間や周囲の環境を光の様相として捉らえることは、あるべき状態に分節化される以前の脆弱で未分化なものとして、状況を「みること」でもあるだろう。

また光は、写真映像のイメージ生成から切り離すことができない基底的な存在である。それゆえ映像が光の描写を扱うことは写真映像の表現としての根に立ち返ることでもあるだろう。本シークエンスでは映像が光を捉えることで、原理的には区別されるはずの、庭で太陽光を浴びて輝く水滴たちという外的指示対象をもつイメージ、光を媒介に感光面に像を結ぶフィルムの化学的性質や粒子構造、スクリーンから鑑賞者に向けて直接投げかけられる光の刺激、映写機から漏れ出る光に照らされる一帯の空間といったものが、光を基点に幾重にももつれあう。この異なる位相のイメージと刺激のもつれあいにより、スクリーンとイメージ、対象と知覚者、撮影者と鑑賞者、といったものたちの境界が揺らぎ、鑑賞者は身体が周囲の環境と相互的に混ざり合いながら知覚を発生発達させる過程を映像のうちに見出し、また同時に自分たち自身の経験として受け取るのである。

5. おわりに

本稿はここまで、『夜の予感』には主流の劇映画とは異なる映像のリアリティの探究がなされようとしていることを確認し、その実践的方法として、映像が直接刺激としての光を発する点、また映像が具象と抽象の境域を往来することで、確固とした輪郭をもつ対象物の堆積としての外部環境ではなく、身体と環境との相補的な運動のなかで立ち上がる周囲の過渡的状況が映像化されようとしている点、そのとき反規範的に揺動するカメラが重要な役割を担うことを確認してきた。

『夜の予感』において映像は完全な抽象イメージを扱うのではなく、現実空間に指示対象をもつ。実写映像を用いて現実空間との接触の可能性を維持しながらしかし、そこから得た感覚は社会的なヴィジョンへと帰着する手前で踏みとどまる。そうして身体と周囲の環境とが接触することで、空気をかき混ぜるように行為や内的な印象が展開される様相を映像化する。ここにおいて想起されるのは、人の内部に生起する事物や環境に対する印象が、人間身体の内部の私的に孤立した場所で閉じたものとして生じるのではなく、外的な要素とのやりとりを通じて絶えず生まれてくるものであるということであろう。ブラッケージ作品において、運動する人間

の身体は乗り物やカメラといった人工物と相互に連絡しあい、さらにこの連絡をとりまく周囲 の環境と関係する。この関係性をもって、滲みながら通り過ぎていく風景の感覚が人のうちに 生まれる。人と物と環境の相補的な連絡のなかに知覚の過程の生成的性格が宿るのである。このようにして生まれる知覚の生成的な性格は、自己の縁を周囲へと切り崩していくことを赦す だろう。それは外的な環境のなかに自らを見いだす経験であり、自らのうち見知らぬ感覚が訪れることを受け入れる経験であり、同時に自らを暗闇のなかに開いておくことであるだろう。 このようにブラッケージ作品において、人は外的環境と相補的に織りなす有機的活動の一部となり、ゆえに映像を受け止める鑑賞者の感覚はその周囲に漂う時空間と不可分に絡みあう。

こうしたブラッケージ作品におけるリアリティをめぐる実践を考察することは、ひとえにブラッケージの映像の独自性を主張するにとどまるものではなく、ブラッケージと思想を共有したメカスの作品性を、また映像作品を展示の時空間における鑑賞者の身体経験へとより拡張して捉えようとした実験映像作家らの動向を、あるいは現代の芸術領域における映像表現のあり方を、改めて考えるための緒となりうるだろう。







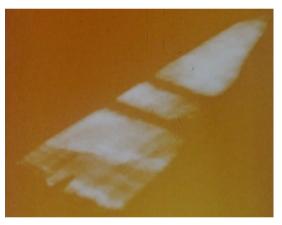
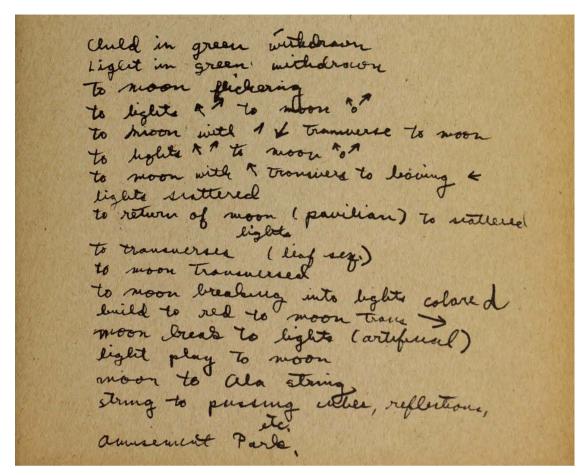


図 3



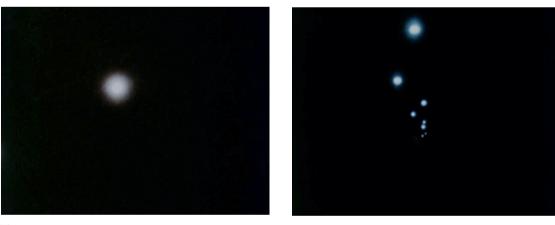


図 6

129







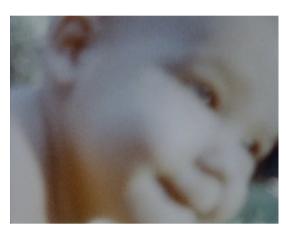


図 10 図 11





図 12 図 13

Phantastopia 1

130









図 16



図 18

Notes

- 1) 受賞作は『ザ・デッド The Dead』(1960)と『プレリュード Prelude』(1962)の二作。FC はブラッケージへの賞の授与理由として、多くの映画がドキュメンタリーや劇映画の伝統に従うなかにあってブラッケージ作品は物語的要素を排除しながらユニークで純粋な映画体験を出現させておりここには詩的映画という映画の未踏の可能性がみられるという点を挙げ高く評価した。"Fourth Independent Film Award", in Film Culture, No.24, 1962, p. 5.
- 2) ブラッケージ作品以前に FC が個人映画賞を授与した作品は、ジョン・カサヴェテス『アメリカの影 Shadows』(1959) ファースト・ヴァージョン、アフルレッド・レスリー『ひなぎくを摘め Pull My Daisy』(1960)、リッキー・リーコック『プライマリーPrimary』(1961)。前二作は即興的な演技および撮影方法を多用した劇映画、三作目はダイレクト・シネマスタイルを確立したドキュメンタリー映画。
- 3) シトニーはこの時期の FC の変化を後年に振り返り、ヨーロッパ映画を学術的視点で取り上げるスタイルから多くの雑誌が異端児扱いする前衛映画のフォーラムへと移行したと述べている。P. Adams Sitney, Film Culture Reader. (NY: Cooper Square Press, 2000), pp. vi-vii.
- 4) ブラッケージは 1963 年メカスが中心となって設立した映画制作者協同組合に協力し長年理事を務めたほか 1970 年 アンソロジー・フィルム・アーカイブ開始時は選考委員を務めた。ブラッケージとメカスの協働関係は FC や映画制作者協同組合などの職務的なものだけではなく、映像作品のなかにも指摘できる。メカスの『ウォールデン Walden: Diaries Notes & Sketches』(1969)第四部の大部分はコロラドのブラッケージ家を訪問する映像で構成され作中において重要なパートとなっている。
- 5) デイヴィッド・E・ジェームズはブラッケージ作品におけるスーパーインポーズの使用を、単眼的遠近法における 視覚の中心化に挑戦する手段としての抽象表現主義の絵画における不透明な奥行き、表面、地と図の未決定性に関 連づける。David E. James, *Allegories of cinema: American film in the sixties* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1989), p. 48.
- 6) P. Adams Sitney, Visionally film: the American avant-garde 1943-2000 (Oxford: Oxford University Press, 2009). p. 160.
- 7) Sitney, op. cit., A. L. Rees, A History of Experimental Film and Video (London: British Film Institute, 1999), David E. James, Stan Brakhage (Temple University Press, 2011).
- 8) Tyrus Miller, "Brakhage's Occasions: Figure, Subjectivity, and Avant-Garde Politics" in *Stan Brakhage*, ed. David E. James (Temple University Press, 2011) pp. 174-195.
- 9) 本作タイトルの定訳は『夜への前ぶれ』であるが、本稿では適切と思われる試訳として『夜の予感』を用いた。
- 10) 『夜の予感』のラストシーンの人影のイメージについて、ブラッケージ自身は制作当時の自殺衝動と関連付けて語っている。Stan Brakhage, *Metaphors in Vision* (New York: Film Culture, 1963) p. 4. 本書には頁数の記載がないため本稿では便宜上の頁番号を記す。
- 11) Paul Author, "Before the Beginning Was the Word: Stan Brakhage's" 2003, https://www.criterion.com/current/posts/273, (最終 観覧 2021 年 8 月 17 日)
- 12) Brakhage, op. cit., p. 46.
- 13) Jonas Mekas and Gregory R. Smulewicz-Zucker. *Movie journal: the rise of new American cinema, 1959-1971* (New York: Columbia University Press) p.315. ジョナス・メカス『メカスの映画日記――ニュー・アメリカン・シネマの起源 1959-1971』 飯村昭子訳、フィルムアート社、1974 年、274 頁。
- 14) *Ibid.*, p. 315. メカス、『メカスの映画日記』、274 頁。本書の引用に際して原書と既訳を参照し訳文を一部改めた。
- 15) スティーヴン・ヒース「物語の空間」夏目康子訳、岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編『新映画理論集成 2』フィルムアート社、1999 年、p.136-175 頁。
- 16) 同上、142 頁。
- 17) ジル・ドゥルーズ『シネマ 2*時間イメージ』財津理, 齋藤範訳、法政大学出版局、2006 年、175 頁。
- 18) ジョナサン・クレーリーは、制度的権力の必要に合わせて新しい規範的で「正常な」主体が構築されていく過程で、カメラ・オブスキュラの眼が重要な役割を担ったと論じる。ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜――視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知己訳、以文社、2005年。

- 19) Stan Brakhage, *op. cit.*, 本書は 1963 年当初 FC30 号として刊行され、編集は FC の主要論者であったシトニーが全面的に携わり、通常の FC とは異なる仕様の書籍デザインはジョージ・マチューナスによってなされた。
- 20) Ibid., p. 30.
- 21) Ibid., p. 30.
- 22) Ibid., p. 29.
- 23) ウィリアム・C・ウィーズはブラッケージ作品から社会的抑圧や規範から解放される潜在的な政治性を読み取っているが、本稿の議論はそうした主張にも接続されるだろう。William C. Wee, *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 80.
- 24) ヒース、「物語の空間」、165頁。
- 25) ジル・ドゥルーズ『シネマ 1*運動イメージ』財津理, 齋藤範訳、法政大学出版局、2008 年、150 頁。ドゥルーズは『夜の予感』のなかにセザンヌ的なものを見出している。セザンヌの絵画は画家の手による筆のタッチの荒い粒子のため記述的な意味では描かれる対象が不鮮明でありながら一方で見る者を強く巻き込む絵画であり(平倉圭「多重周期構造――セザンヌのクラスター・ストローク」『かたちは思考する:芸術制作の分析』東京大学出版会、2019年、37-54 頁。) ブラッケージの合理的な視覚思潮を退けながら鑑賞者を触覚的な経験に巻き込むあり方と共通性があるだろう。
- 26) Brakhage, op. cit., pp. 58-66.
- 27) Brakhage, op. cit., p. 62. 解読の困難な箇所は暫定的にアルファベットで表記した。
- 28) ドゥルーズ、『シネマ1』、215 頁。
- 29) Mekas and Smulewicz-Zucker. op. cit., p. 155. メカス、『メカスの映画日記』、136 頁。
- 30) Laura U Marks, The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses (Durham: Duke Univ. Press, 2000), p.
- 31) オーサーは、ブラッケージ作品は「目に見えない対象やプロセスを指示する」ものであり「固定した物理的性質というより生成的な機能を持つ」と論じた。Paul Author, "Stan Brakhage: Four Films" in *Artforum*, vol. 11, no.5, 1973, p. 41.
- 32) マークスが触れているのはナディア・セレメタキスの次の書である。C. Nadia Seremetakis, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).
- 33) Marks, op. cit., p. 201.
- 34) Brakhage, op. cit., p. 29.
- 35) リヒターは『リズム 21』において、スクリーン上に写真映像の遠近法的秩序を用い奥行きを表象再現するという方法ではなく、抽象的で単純な白と黒の図形を交互に反転や逆転させることで映像内にリズミカルな時間を組織し、同時に白や黒の矩形がスクリーン上を動くことで映像内に仮想的な奥行きを生起させた。
- 36) 映像上映時に生じる光の明滅現象をフリッカーと呼ぶが、コンラッドの『フリッカー』は白味と黒味の画像のみの組み合わせで作られたフィルムにより上映時にスクリーンを明滅させ視覚効果を得るものである。太田の聞き取りによればコンラッドはこの制作により「映画の既成概念を壊す」ことを目指した。太田曜「造形の素材としての映画フィルム」、東京造形大学研究報(3)、2002年、31-47頁。
- 37) Mekas and Smulewicz-Zucker. op.cit. p.151. メカス、『メカスの映画日記』、136 頁。
- 38) 映画用フィルムにおいてはフィルムの粒状模様が写真のように静止せずにスクリーンを動き続ける。各コマの粒状 模様が画面に投影される映画は、それらが時間的に連続してあたかも模様が動くような感覚を生じさせられるため で、大上はこれを「沸騰効果」と呼んだ。大上進吾「写真感光材料の粒状性」日本写真学会会誌第1号、1959年、 38-47頁。
- 39) 映像制作における揺動するカメラワークや規範にはずれる技術について、メカスは「揺らぐカメラについての覚書」において、焦点の合わないショット、ぶれたショット、不確かなステップ、ためらいがちな動きあるいは露出過多や露出不足といったものを、新しい映画の語彙のひとつとして発見することができると書いている。Jonas Mekas, "Notes on the New American Cinema", in *Film Culture Reader*, ed. P. Adams Sitney (New York: Cooper Square Press, 2000) p. 102.
- 40) Annette Michelson, "Camera Lucida/ Camera Obscura." in Artforum, vol. 11, no. 5, 1973. p. 37.

41) 映像内に表現される光の特性として石岡は「光の表現や爆発の表現は、物体だけではなくて、物体がそこにある環境、たとえば大気や水を巻き込むところに重要な特性がある」と指摘している。石岡良治、北村紗衣、畠山宗明、星野太、橋本一径「共同討議「爆発的メディウム」の終焉――映画、アニメーション、ドローン」『表象 10』、月曜社、2016 年、73 頁。

The Shimmering Images in Brakhage's "Anticipation of the Night" A Poetic Sense of American Experimental Cinema

ICHINOSE Chihiro

The work of Stan Brakhage (1933-2003), one of the leading filmmakers of American experimental cinema, has been described as lyrical. Critics described Brakhage's films as first-person, expressing the creater's inner feelings. They also applied this understanding to the interpretation of contemporary filmmakers, such as Jonas Mekas. On the other hand, recent debates initiated by Tyrus Miller amongst others have attempted to interpret Brakhage's work in terms of impersonal emotions and "de-subjectivity." Based on these studies, this paper mainly focuses on "Anticipation of the Night" (1958) and Brakhage's book "Metaphors on Vision" to reconsider the possibilities of visual expression found in the Brakhage's work.

Anticipation of the Night is a silent film. A shaky camera produces a blurred image of an out-of-focus object, structured by a unique cinematographic technique and visual logic that differs from the usual structure of dramatic films.

Based on the analysis of this film and in Brakhage's book, this paper argues that *Anticipation of the Night* attempts to make the viewers feel the image directly by means of perceptual light stimuli rather than by depicting an integrated and liner time-space. This film attempts to visualize the relationship between subjects and the surroundings in the complementary movement of the body and environment. Also, this paper points out that the function of the images produced by the swaying movement of the camera in this work attempts to deny the ideology that falsifies a three-dimensional space. It also points out that the work aimed to present an anti-visual "seeing", which is not an objective object observation.

Through the analysis of his work, this paper will also suggests that Brakhage's exploration of the moving image is different from that of major dramatic films. In typical major films, the camera assumes norms and conventions about the way the senses interact with image to help create a coherent space-time in the film. Thus, it may shape the body that receives the image as a uniformly socialized abstract body. In contrast, Brakhage's shimmering images aim to go outside such theatrical cinematic realities.

PHANTASTOPIA

論文

戦後の『旗本退屈男』における バロック性について

藤田奈比古

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 136-155ページ ISSN 2436-6692

戦後の『旗本退屈男』におけるバロック性について

藤田奈比古

1. バロックと歌舞伎

1-1 問題設定とバロックについて

時代劇という映画ジャンルを定義しようとするとき、「江戸時代以前つまり前近代の日本を舞台または題材とした映画」という内容(題材)に即したものがまず上げられる。しかしこの定義はしばしば有効性を失う。題材の「時代」を基準とする限り、明治大正が舞台の映画はどうなのか、といった疑問に対して明確な答えを与えることは困難であるし、不毛な議論に終始するだろう。

他方で、明治時代が舞台の任侠映画であれ、大正時代を描いた戦争映画であれ、それらが個々に異なるジャンルとして理解されていても、そこにはしばしば時代劇的なものが息づいているように思われる。時代劇においては、どれだけ本物らしさを装ったところで虚構であることが制作者と観客との間で共有され、映画内の世界が徹頭徹尾人工的なものであることを原則的に隠し立てしない。制作の過程によってこうしたあり方が特徴付けられるものであることを、あるシンポジウムにおける映画監督中島貞夫の発言は示唆する。

時代劇というのは、すべてを、すべての被写体を作っていかなきゃいかん。これは現代劇と全く異なる作業が、時代劇の場合、かなりたくさん付与される。つまり、時代劇というのは、現在、背景もなければ、人物も存在してないし、何一つ被写体としては存在していないわけですね。¹⁾

現代との連続性をことさらに示すような例外的な場合を除くと、実在する場所でロケーション撮影がなされたとしても、現在(すなわち撮影公開時)の世界とは異なるものであることが様々な手段で示される。

美術セット、衣裳、俳優の身体および脚本、構図、編集、音響などのあらゆる角度から時代劇の人工性は視聴覚的に組織される。本論文は、こうした時代劇映画の本質的要素を考えるために、極度に人工性を主張しながら大衆的な支持を集めた『旗本退屈男』シリーズを対象とし、その演出における特徴がバロック的であることを明らかにする。歌舞伎に由来してバロック的な諸要素が育まれていったことを詳らかにし、すぐれて紋切り型のシリーズとして知られてきた『旗本退屈男』が様々な趣向で彩られながらバロック性を展開し、それが演出を方向付けていることを論じる。

バロックという語は厳密な定義を拒むが、ここではさしあたって、河竹登志夫が『続比較演

劇学』(1974年)で歌舞伎に見出した本質的要素を名指すために使用した意味で用いる。

バロック的演劇はことごとくその(引用者注:古典主義)反極にあると思えばいいわけで、 [・・・] 感覚的官能的、フィクションだらけで時も場所もでたらめに変わり、主人公も雑多 で筋も変化に富む、上品な美でなく卑俗でケバケバしく、血の惨劇やエロチシズムを好む、 したがって反道徳反秩序的で体制側からは害悪視されがちである、題材は古典もあるが現 代社会庶民感覚から手あたりしだいに拾いあげる。²⁾

これに加えて、河竹はより具体的に、作劇における偶然性(メロドラマにも引き継がれ、映画やテレビドラマにも流れ込むことが指摘される)および時代錯誤、神仏、精霊や秘薬、魔法など超自然的なものの活躍、悲劇と喜劇の混交、最終的なハッピーエンド、人物の独白、傍白の頻用、剣戟や踊りなどによるスペクタクル性を歌舞伎とバロック演劇の共通点として指摘している³⁾。

河竹のこうした議論は、しかし、本人が指摘するように、歴史的経緯すなわち 16 世紀からの南欧を中心とした対抗宗教革命と骨がらみであるバロック概念を濫用しているのではないかという反論を当然招くだろう。河竹は、「ある文化様式をさす一般用語として、他の時代や国やジャンルにもひろく適用される概念である」とするが 4)、のちに心身二元論に基づく人間理解に依拠して、演劇における古典主義とバロックを双極的に対立する互いに相補的な理念として捉えて普遍化し、歌舞伎のバロック性という言説の基盤を与えようとした 5)。バロックを普遍的な文化のあり方として捉えるという点では、根拠が異なるもののエウへニオ・ドールスが『バロック論』(仏語版 1935 年、邦訳 1968 年)で確立した見解と河竹は共通している。

しかし河竹の議論は、歌舞伎とバロック演劇の対応関係についての具体的な洞察を説得力豊かに展開しているのに対して、理論的な枠組みの根拠とりわけ演劇と人間一般についての二元論的な図式に関していえばあまりに単純であり、断定的に本質主義的かつ一面的と言わざるを得ない。

また、古典的なものの存在を前提とした議論に関していえば、グスタフ・ルネ=ホッケが『迷宮としての世界』(1957 年、邦訳 1966 年)で精緻に理論化し、「包括的な意味において」「ヨーロッパの精神史に適用」した。マニエリスムの概念がバロックと対立する。本論ではこの議論の是非に立ち入ることは避けつつも、ルネ=ホッケが「豊富すぎるがゆえの困惑」として退けた。カドールスのバロック理解すなわち、地域や時代を問わずに繰り返し現れる文化様式である「常数」としてバロックを捉える方法。8をさしあたって参照することで、河竹の議論を補いつつ、河竹が歌舞伎に見出した範囲でバロック的なものあるいはバロック性についてやや限定的に捉える。

『バロック論』において「東洋」についての言及が乏しく、示唆に留まる点も多いためドールスのバロック理解を非ヨーロッパ地域に適応するには慎重な検討が必要である。そこで、谷川渥が美学の生成と存立の基盤という角度でドールスを読解したうえで 9 『江戸のバロック』

において提示した、厳密な様式の規定を避けながら「歴史的常数として溢出してくるバロック的なものを感得する」こと 10)を通じて作品分析を行う。

1-2 シリーズ全体におけるバロック性

本節ではあくまでも戦後に限ってだが『旗本退屈男』シリーズ全体を概観して共通するバロック的な性質を指摘し、それが歌舞伎から継承、発展されたものであることを明らかにする。 より具体的な分析は第2節以降で行う。

原作『旗本退屈男』は「捕物帖」という大衆小説の形式をとっており、映画はそれに準じている。毎回主人公は事件にまきこまれ謎解きをし、解決する。あらましは次のようになる。元禄年間、主人公卓之女主水之介は「造参旗本」の身分でありながら無役のため仕事はないに等しい。妹の菊路とその恋人霧島京弥、身の回りを世話する用人などに囲まれて何不自由なく暮らしているものの、卓越した剣技も豪胆さも太平の世に持て余し退屈し「退屈のお殿様」などと呼ばれている。毎回、主水之介が退屈しのぎに江戸市中をぶらつく、あるいは京都やその他各地を物見遊山していると事件に巻き込まれる。お供の者や協力者に情報収集をさせながら事件の核心に迫り、最後は「諸羽流正眼崩しの構え」の剣術で悪人たちを斬って事件を解決する。

原則全ての作品に共通するバロック的な性質として、次の点が指摘できる。まず、いわゆるご都合主義的に進行する筋立ては偶然性に依拠するところが大きい。そして、残酷表現あるいは殺しの場面として、「捕物帖」の形式上、毎回悪人による殺人がなされるが、多くの場合若い女性が被害者であり、流血する遺体の映像をともなう。多種多様な残酷表現に慣れ親しむ21世紀の観客からしたら本物らしいむごたらしさという点では極めて穏当な表現といえるものが多いが、第3節で述べるように過剰な場合もみられる。さらに、大多数の時代劇につきものの剣戟(チャンバラ)に加えて歌や踊り、奇術などのスペクタクルが必ずといって良いほど終盤に用意され、物語の展開を停滞させつつ視聴覚的な刺激を観客に与える。その際に色鮮やかな照明や劇中劇的なパフォーマンスがなされる派手な舞台など、人工性がしばしば強調される。

さて、視覚的に本作を特徴付けているのは、派手というよりもはや金襴緞子といった形容が ふさわしい主水之介の衣裳と、三日月の傷を額につけ、剣戟すなわちチャンバラを華麗に見せ つける大柄な市川右太衛門の存在感であり、『旗本退屈男』についての言説はこの点に注意を払 ってきた。

市川右太衛門が語るように、原作では主水之介の衣裳は「黒羽二重を着流しの、素足に意気な雪駄ばき」とあり 11)、決して奇抜なものではなかった。それでは地味すぎると右太衛門らは判断し、第一作から衣裳を派手にし、回を重ねるたびに華やかになっていったという 12)。主水之介はシーンが変わるたびに着替え、日本画家甲斐庄楠音(1894-1978)が手がけた着物が開陳されていく。

何不自由なく恵まれながら周囲の者を巻き込んで退屈しのぎに事件を解決する設定も含めて、 『旗本退屈男』のあり方を橋本治は「通俗の極致」とした。橋本の議論をまとめると、チャンバラ映画は、近代の日本の男すなわち「大人」が、自身の社会的、生理的、物質的欲望をかかえ ながら生き方を学ぶ「人生の教科書」として歴史的に存在したが、それを成り立たせていたのが「通俗」であった ¹³⁾。ゆえに、『旗本退屈男』はそうしたチャンバラ映画の極めつけとしてみてよい。出雲まろうは「キャンプ」の価値観で『旗本退屈男』をみなおし、その派手なクライマックスと「着流しファッションショー」がキャンプ精神をくすぐるとしている ¹⁴⁾。殺陣についてまとまった論考を出している小川順子は、右太衛門の殺陣の基本が「日本舞踊」であり、劇中のショー(既にスペクタクルとして指摘している)とチャンバラが製作側および当時の観客にとって等価であったことをまとめている ¹⁵⁾。

出雲および小川の『旗本退屈男』論はいずれも河竹が指摘した意味でのバロック性への着目といえるが、出雲は『旗本退屈男』を「時代劇のバロック」と一言述べているものの、キャンプの観点に議論を集中したためバロック性に関して掘り下げてはいない。

出雲が着目した衣裳について議論する前に、主人公早乙女主水之介の顔の造形を中心に着目 し、それがどのように歌舞伎を参照しているかを明らかにしよう。

1-3 歌舞伎に由来する主人公の造形

市川右太衛門は歌舞伎役者から映画界に進んだが、映画において歌舞伎に由来する要素を取り込むことに抵抗を示さず、そのことについても積極的に語っている。同世代で同じように歌舞伎の門閥制度下で大成できないことから映画界に活路を見いだし、時代劇スターとしてキャリアを積んだ片岡千恵蔵は映画と歌舞伎の差異に対してより敏感で、押し殺すような台詞回しやいわゆる汚れ役もいとわないリアリティの追求などから歌舞伎的なものを映画に持ち込むことに対して慎重だった。両者を比べると右太衛門の歌舞伎への態度が理解できるだろう。サイレント時代においても、片岡千恵蔵は山中貞雄に通じる伊丹万作や稲垣浩らのモダンとされた時代劇を製作および主演し、殺陣以外の魅力を打ち出した。他方で、右太衛門は歌舞伎の舞踊を生涯愛し、『旗本退屈男』においても、後述するように鬘や衣裳に関して歌舞伎を参考にしたことを明言している。片岡千恵蔵が歌舞伎舞踊を得意とせず、映画で踊ることがほぼ皆無であったことを考えると、この両者の違いから浮かび上がるのは、市川右太衛門における歌舞伎的なものの温存がまず第一に舞踊を中心として据えられていたことであろう。

出雲は、殿中においても早乙女主水之介が着流しで通すという「ムホン気」(出雲はキャンプの態度として肯定している)と、映画全体が着流しファッションショーの観を呈している面白さの一方で、結局のところ主水之介は体制維持に従事しているに過ぎないとした。

ファッション革命を行う「自由」「奔放」の人、主水之介は、しかし、"本来のニッポン人" という虚妄には平気で支配されているのである。[・・・]『退屈男』シリーズは回を重ねるごとに、早乙女主水之介のドン・ファン化とともに、アジア的/異国的なものを劣等化することに力を注いでいったように見える。[・・・] 革命的な着流し姿は、けっきょくただの「番 犬ファッション」であったわけなのだ。²¹⁾

富士田元彦も戦前と比較して戦後の『旗本退屈男』が体制の守護者として振る舞うことに苦言を呈している²²⁾。このような早乙女主水之介像は、上述した不逞な「賊」のイメージと相反しているようにみえ、時に反逆的でありながら体制的でもあるという矛盾をきたす。しかも主水之介の反逆とは、「天下御免の着流し」すなわち豪華絢爛な着流しスタイルをいかなる場面―たとえ将軍の面前であれ―でも貫くためのものに過ぎないともいえる。

矛盾する要素を抱え込みながら感覚的な刺激が求められ、同時に物語の進行に都合の良いような設定が導入される。出雲が指摘するような「異国人」の主題も、エキゾチシズムを導入することで、観客にとって見慣れない刺激と、物語上の謎の発生源として異国の集団とその拠点(清国曲馬団の演芸場や長崎出島など)を機能させる側面がある。しかし同時に、それがあまりに馴染みのない対象で理解不可能な存在であれば、観客にとって異国人は他者として映り、娯楽として映画を消費する妨げとなる。そのため『旗本退屈男』に登場する異国人とその風習、振る舞い、空間はエキゾチシズムとして了解可能なものでなければならなかった。したがって、第3節において詳細に述べるが、ほぼ例外なく異国人の頭目は異国人を装った日本人の悪党であることで、他の時代劇との差異が帳消しされ、退屈男によるお馴染みのチャンバラによって彼らは成敗される。

2 演出と衣裳の関係

2-1 演出

『旗本退屈男』における衣裳の占める役割が、時代劇のみならず一般的な映画のあり方とかなり異なることは既に述べた。きらびやかな着物を観客に見せるということは、しかし、市川 右太衛門がただ頻繁に着替えをする、というのみならず、衣裳の柄を考慮して演出すなわち具体的な身体運用やカメラワークがなされていることを示す。

衣裳に注意を払わない観客であれば、主水之介はただの「派手な男」として認識され、次第 に慣れてしまう(退屈する)だろう。だが、本シリーズでは衣裳に関心が向くように様々な要 素が組織されている。

まず、出雲および小川をはじめよく語られてきた早乙女主水之介の着替えについてだが、両者が整理したものに『謎の怪人屋敷』および『謎の伏魔殿』について新たに確認した次項を加えると、次のようになった(図 1)。いずれも白黒スタンダードサイズである。

西暦	タイトル	衣裳転換
1938年	宝の山に入る退屈男	3 回
1952年	江戸城罷り通る	11 回
1954年	謎の怪人屋敷	7(6)回
1955 年	謎の伏魔殿	7(5)回
1955年	謎の決闘状	7 回
1956年	謎の幽霊船	8 回
1957年	謎の紅蓮塔	7 回
1957年	謎の蛇姫屋敷	13 回
1958年	旗本退屈男	11 回
1959年	謎の南蛮太鼓	10 回
1959年	謎の大文字	12 回
1960年	謎の幽霊島	9 回
1960年	謎の暗殺隊	10 回
1961年	謎の七色御殿	11 回
1962年	謎の珊瑚屋敷	11 回
1963年	謎の竜神岬	11 回

(図1) 23)

小川はどちらの映画についても、着替えの回数を『謎の怪人屋敷』9回、『謎の伏魔殿』9回としているが、本論の調べでは両者ともに7回だった。また、カラー以降の作品には無い演出として、同じ着物を2回着ることがそれぞれの映画で確認された。『謎の怪人屋敷』では4枚目と6枚目の着物が同じで、『謎の伏魔殿』では1枚目と4枚目、3枚目と5枚目が同じである。このことは、カラーになって『旗本退屈男』の衣裳はより派手になり着替えが増えた、というこれまでに知られていた事実24)を裏付ける。

市川右太衛門は映画製作における技術変化を常に歓迎してきた。これはサイレントからトーキーへの激変を経験したスター俳優としては珍しいことであるが、白黒からカラーへの転換は、衣裳を見せるという点に則していえば観客の『旗本退屈男』受容体験の次元を変えた。おそらくそれに準じて、次のような演出がみられるようになった。

まず原則として、主水之介の着物では、具象的な柄が描かれていることが多いが、全体がアシンメトリックな意匠のとき、柄は上前(着物の左側)に配置されていることが多い。それをふまえてのことと思われるが、特に衣裳を着替えた直後のショットでは、体の左側にカメラが置かれ、右太衛門と着物の柄を写すショットが非常に多い。

柄については、出雲が植物の曲線が多いことに着目し「バロック的植物曲線」と指摘している ²⁵⁾。しかしこれはバロック文様よりもむしろ和服に伝統的な唐草文様との関連で理解すべきように思われる。曲線は、植物だけでなく波文も多い。また植物でも曲線的なものだけでなく直線的な竹や笹を描いたいわゆる竹文(清浄、誠直の記号)の凝ったものも複数回みられる。

着物の柄を活かした身振りとカメラワークについて、いくつかの例をあげる。『謎の南蛮太鼓』では、小花が線状に何本も弧を描く柄の着物を主水之介が着ているが、その曲線を観客に見せるようにして両腕をひろげる動作がある。また、『謎の伏魔殿』では、竹がびっしりと描かれ縞模様のようになっている着物を着て主水之介が野点に出ているシーンでは、主水之介は草の上に寝転がり、腰から下の縞の直線性が強調される構図で登場する。

こうした傾向が顕著なのは『謎の七色御殿』であり、総柄よりも絵画的な柄が多いためか、 主水之介が座って会話するシーンでは、切り返しショットの反復は避けられ、カットが変わる たびに主水之介の正面、背中(特に帯が見えるように配慮されていると思われる)、側面が写さ れ、着物の柄が余すところなく見えるようにカメラワークが構成されている。

『謎の南蛮太鼓』では他にも、なぜ主水之介が着替えることができたのか理解できない着替えすら見られる。品川沖の船上に主水之介は京弥らと悪人の一味を追いつめる。そこで清国曲技を将軍に見せる場で将軍暗殺が企てられていることに気づき、岸に戻って陸路を馬で駈ける。この間、海の場面に合っている青地に魚の図が描かれた奇抜な着物を主水之介は着ていた。曲技の会場で主水之介は姿を現し陰謀を暴くが、そのときには白地に植物の曲線(唐草模様を拡大したようなもの)が大胆に描かれた着物に着替えている。

『謎の蛇姫屋敷』では、右太衛門の衣裳を見せるためだけに挿入されたショットが一つ存在 する。江戸を出て安芸国に向かうことを示すために挿入されているのだが、数秒の間画面中央 に位置する主水之介がカメラに向かって真っ直ぐ数歩歩いてくる。主水之介の衣裳はその前後 のシーンと異なっている。

2-2 衣裳

市川右太衛門の衣裳への強い執着およびその意向が強く反映されたであろうスター中心の撮影体制をふまえると、こうした演出が市川右太衛門の主導によって現場で進められた可能性は十分ある。佐々木康は、『旗本退屈男』シリーズに限らず右太衛門には「好きに演じてもらう」ことを優先し、右太衛門の意見で脚本と異なるカメラ位置に変えたことを証言している²⁶。

だが、『旗本退屈男』の演出における衣裳の果たした役割は、スター中心の映画製作の歴史的な例証にとどまらない。右太衛門は佐藤忠男のインタビューで当時の製作体制を次のように回顧している。

右太衛門 京都の呉服屋さんでも担当してくれた所は三ヵ所ぐらいあったんです。そこへ、 三枚か四枚ぐらいずつやって、大体、十二、三枚着ましたからね。[・・・]ですから例えば、 盆と正月に二作品撮るということに決まると、一作品目を撮り終えるとすぐまた衣裳の打 ち合せです。

佐藤 衣裳の!

右太衛門 内容は別なんですよ (笑)。

もう大体はわかりますからね [・・・] それでまた甲斐庄さんに話して見てもらう。大体、枚数はわかっていますからね。屋敷で着る場合、出掛ける場合、暴れる場合、それに大名屋敷に乗り込むときとか、そういういろんな場を入れて柄をね。それに、盆と正月と。夏の場合はちょっと白っぽくてあっさりしたもの、お正月の場合はちょっとこってりとして。ですから済んだらすぐ打ち合せですよ。これをもう、半年後に出さなければいけないでしょ。だから撮影にしたって盆のものを撮ってしまった後、ほかのものも撮っていますが、正月ものは少なくとも一〇月か一一月頃には入りますので、衣裳はそれまでに作っておかないと間に合わない。

二、三ヶ月かかって染めて仕立て上げて、きちっとでき上がるともうすぐ撮影だとことになるんです。[・・・] ですから、本を読んでからあつらえていたのでは間に合わないわけで。²⁷⁾ (傍点筆者)

驚くべきことに『旗本退屈男』シリーズにおいては、衣裳は「本」つまり脚本に先んじて決定されていた。こうした製作状況は筆者の調べた範囲で時代劇映画に限っていえば類例のないことであり、映画の「内容」を早乙女主水之介の外見的なイメージが先導することがプリプロダクションの段階から始まっていたのだ。

単に早乙女主水之介を目立たせるためなら、これほど衣裳に資源を投入する必要はなかった。 例えば同じ東映の大川橋蔵主演『若さま侍捕物帖』シリーズは『旗本退屈男』とよく似た特権 的な主人公による捕物帖であるが、主人公若さまの衣裳は他の人物との差異を生む程度にはき らびやかであったり色が目立ったりするものの、一本の映画を通じて3、4回着替える程度で、 なおかつ絵画的な柄などが施されていることは皆無で、模様のパターンで染められた着物を若 さまは着ている。

『旗本退屈男』シリーズにおいてこれほど衣裳に資源が投入され、さらに演出を規定させるほどの位置が与えられたことは、いくつかの点から説明できるだろう。まず、このシリーズにおいて衣裳が決定的に重要で本質的な要素であることが製作者に理解されていた。多額の金銭をかけて製作されているために映画を見て観客が満足を得るとしたら、早乙女主水之介の豪華な衣裳は、高価であることを示すことにより観客に満足を与えていたと考えられる。早乙女主水之介はおよそ常に画面の中心に位置し、観客の注視を浴び続けるため、彼が豪華な衣裳を着ることは、シーン毎に変わるセットや、共演する出演者に予算をかけるよりも持続的かつ鮮やかに贅沢な気持を観客に味わわせることができ、製作会社の戦略上有効だったと推測される。そして主水之介の衣裳こそ、反復と差異を通じて観客が快楽を得る装置に他ならない。出雲によると、『旗本退屈男』のなかで主水之介は平均11回着替えている28)。着物への観客の認識が精緻であればあるほど、一着一着の意匠の違いが鮮やかに感得され、場面の雰囲気や主水之介の行動と着物の柄や色との関係を味わい快楽が得られる。市川右太衛門に「映画と同じものを作らせ、着ております」という手紙を送ったファン20は、一本の映画の中でも着物の変化に目をこらし、さらにシリーズの新作に触れるたびにそれまでの作中の着物を想起したに違いない。

3 クライマックス

3-1 退屈男のショーマンシップ

ここで、『旗本退屈男』において最もバロック的な要素が重なりあうクライマックスの剣戟シーンについてショーとの関係を中心に具体的に分析する。ここで一旦「ショー」を、剣戟とは異なる歌や踊りといったスペクタクルを意味する語とする。小川順子は『旗本退屈男』の殺陣がショーに等しいと指摘し、それぞれの作品におけるチャンバラと、歌や踊りがおこなわれるショーの尺数について調べている³⁰⁾。スタンディッシュは同様の論旨でさらに踏み込んで論じ、『旗本退屈男』だけでなく『水戸黄門』(月形龍之介主演)、『遠山の金さん』(片岡千恵蔵主演)、『銭形平次』(長谷川一夫主演)などの続き物(serial format)の捕物帖形式の時代劇映画では、謎解きよりもスターの演技とりわけ殺陣に観客の快楽があったことをふまえ、剣戟シーンがプロットの直線的な進行に介入し、物語の結末に向けて劇的頂点をつくりながら男性俳優がその技量をみせる演目(performative 'numbers')として機能すると述べている。それによって剣戟の残酷さは可能な限り取り除かれるというのである³¹⁾。

これだけではしかし、まだ剣戟とショーの関係について明らかとはいえない。剣戟がショーに等しいとしたら、闘争としての性格や暴力性の後景化と、観客にとって非日常的な身体運用、 画面を満たす運動、リズムの追求がなされていると考えられる。言い換えれば闘争性および暴力性の隠蔽と、軽やかさに通じる運動感覚の構成であり、そういった事態こそチャンバラの様 式化といえる。

本論が特に注目するのは佐々木康(1908-1999)が監督した作品である。佐々木は戦前から松竹大船撮影所で現代映画を監督しており、歌謡曲を劇中で使うプレイバックと呼ばれる手法を得意とし、歌謡映画で成功を収めた(『そよかぜ』を1945年に監督し、劇中歌「リンゴの唄」は敗戦直後爆発的にヒットした)。1953年から東映で時代劇映画を監督し始め、手堅い演出と早撮りでプログラムピクチャーの量産体制において松田定次に次ぐ有力な位置を占めた。佐々木の作家的な側面についてはこれまで論考はほとんどなく32)、歌謡映画が得意な職人監督の一人として理解されてきた。本論では、あくまで『旗本退屈男』に限るものの、佐々木の特徴として、(1)劇中歌の多用、(2)色鮮やかで人工的(不自然)な照明の愛好、(3)巨大で平板なセットの使用、(4)(1)~(3)のもとでの派手なショーの展開の四点を指摘しておく。こうした特徴は毎回のクライマックスで、ショーとチャンバラの場面において繰り返し発揮され、『旗本退屈男』のバロック性を構成する。

『謎の蛇姫屋敷』(1957)、『謎の南蛮太鼓』(1959)、『謎の幽霊島』(1960)、『謎の七色御殿』(1961) はいずれも佐々木康が監督しており、小川によると他の退屈男作品と比べショーが長く占めている ³³⁾。レビューを専門とした松竹歌劇団が主にショーを担っており、『謎の南蛮太鼓』ではサーカス団(山根グランドサーカス)も曲技を見せる。これらによるショーがクライマックスに配置されており、悪人が居並ぶなかで展開され、最後の剣戟シーンに接続される。またその前に主水之介や他の人物たちが鑑賞する形で短い尺で挿入されることも多い。

同じ東映製作でも、時代劇によるミュージカルを試みた沢島忠の監督作品では美空ひばりや 江利チエミなどの主要な役者が歌や踊りをこなしショーを展開する。パフォーマンスの内容は 物語の脈絡と関わり、例えば歌詞が歌い手の感情を語る、または置かれた状況と何らかの意味 作用を持つ。こうしたショーとは異なって、『旗本退屈男』のショーでは物語との関係が希薄な パフォーマンスがもっぱら演じられる。典型的なのは座敷での芸妓の舞踊や、御殿での女中の 群舞であり、ほぼ例外なく物語の進行を一旦停滞させる。しかも佐々木の『旗本退屈男』では 同じ歌が何度も使い回される。こうしたショーの性質はテレビが普及していなかった当時の社 会で映像メディアの娯楽体験として貴重だった、という事情を考慮しても、『旗本退屈男』シリ ーズ全体にある種の贅沢さと弛緩した感じを帯びさせている。

ただし、パフォーマンスの内容はそうであっても、例えば『謎の南蛮太鼓』での幕府転覆を目論む集団による「清国曲技」や、『謎の幽霊船』(松田定次監督、1956 年)の琉球(風)の舞踊などは、それが異国的であることを示すことで、先述したようなエキゾチシズムによる観客の興味の喚起と「謎」の雰囲気を醸し出すため、必ずしも物語の内容から孤立しているわけではない。また、特に佐々木作品で顕著だが、ショーは万城目正や山田栄一などが作曲したゆったりとした曲調にあわせた踊りが披露されることが多い。このことは、物語の停滞と連動して観客の運動感覚を規則的かつ緩慢なものに整え、その後に続く市川右太衛門得意の剣戟の動きの速さやダイナミズムを引き立てる効果を持つ。主水之介がショーの主体となっている場合もしばしばあるが、それについては後述する。

ショーから剣戟へは次のように接続される。『謎の伏魔殿』、『謎の蛇姫屋敷』、『謎の暗殺隊』 では主水之介がパフォーマンスの主体として、敵に気づかれないように潜り込んでおり、悪党 たちの面前で面を付けて舞を舞ったのちに、正体を顕す。

『謎の伏魔殿』(渡辺邦男監督)では主水之介が能『葵上』「枕の段」の後半約1分少々だがシテ六条御息所の生霊を演じる。京都を舞台としており、主水之介は葵祭を冒頭で見物するが、『葵上』は葵祭との関わりで物語との関連性を持つ³40。「枕の段」が終わり、シテが舞台の隅に移動して衣裳を替えているときに、悪役の山室幽斎(進藤英太郎)に「何者だ!」と問われ、主水之介は哄笑しながら衣裳を脱ぎ、山室らが京都所司代と結託して異国船を襲撃し財宝を奪ったことを暴く。能舞台の下に財宝は隠されており、主水之介が大喝して勢いよく足踏みすると床板が外れてそれが明らかになるが、実にバロック的な取って付けた設定である。舞台の上の主水之介を敵方の侍が抜刀して取り囲み、音楽の調子が変わって剣戟が始まる。白黒スタンダードサイズの本作では、能舞台が橋がかりまで含めて標準的にしつらえてあるため、空間設計に奇異な印象は与えない。

佐々木康が監督した『謎の蛇姫屋敷』では安芸の宮島(厳島)に新築された老中柳沢吉保(山 形勲)の屋敷に将軍綱吉が招かれた状況でショーがはじまる。和装をした大阪松竹少女歌劇団 による和洋折衷の群舞ののちに、階段状の舞台装置最上段に置かれた巨大な壺が半分に割れて 主水之介が登場し、将軍の前で連獅子のような歌舞伎舞踊風の踊りを見せる。音楽はオーケス トラによる、東洋的な旋律とラテン音楽的なリズムの組み合わせで踊りと同期するが、折衷し た様式がちぐはぐな印象を与える。主水之介が踊り始めると照明が変わり、緑、赤、黄の三色 に変化する。将軍暗殺を企てる柳沢吉保らの陰謀を阻止するために主水之介は踊りを止めるが、 ここでも将軍暗殺の手段は天井から忍び込ませた毒蛇(異国から仕入れたコブラ)という奇妙 かつ不合理なもので毒蛇は見るからに作り物である。主水之介は小柄を投げてこれを仕留め、 名乗りを上げ、陰謀を暴露する。主水之介が踊りを止めると照明も色調のないいわゆる地明か りだけになり、一転した静寂のなかで名乗りと長セリフが大音量で述べられ、やや厳粛な雰囲 気となる。

これらは、主水之介が悪玉たちを出し抜いてショーに紛れ込み、舞台(とその残骸)から現れて敵の度肝を抜く、という共通した劇的状況から剣戟に突入している。松羽目物³⁵⁾とその変種および能(『葵上』)を主水之介がやや切迫したテンポ感で演じ、それを中断し、名乗りと陰謀を暴露する長セリフが続く。

劇的状況とはいえ、このシリーズの筋の展開を知っている観客にとっては毎度お馴染みの流

れであるため、視覚的表現の追求はその趣向、すなわち設定の奇抜さやショーのきらびやかさ、セットの豪壮さなどに向かったのだろう。『謎の伏魔殿』では標準的な能舞台(ただし床下に財宝が隠されているバロック的仕様)だったのが、『謎の蛇姫屋敷』では厳島神社の建築に準じた朱塗りの舞台空間となり、15 段ほどのひな壇がそびえ立つ。『謎の暗殺隊』では、巨大な箱形の座敷に、大きな神楽殿のような舞台が設けられた。それが倒壊した残骸も、檜皮葺の屋根が座敷にめり込み類例のない空間を作り上げている。撮影川崎新太郎によるカメラは³⁶⁾、あおり気味にこの空間を切り取り、奥行きだけでなく御殿と舞台の高さを表現し、舞台の屋根の上に主水之介が立つときに天上的な感覚をもたらす。なお、照明は一貫して陰影の少ない東映時代劇らしいものとなっている。

この推移から、視覚表現とりわけ空間設計におけるバロック的な拡散傾向が、白黒スタンダードサイズからカラー・ワイドスクリーンへの変化と連動したこともうかがえるだろう。ショーの舞台は巨大化することが原則となり、監督が佐々木康の場合は横長の広さが強調され、その反面で画面は極めて平板になるが人工的な照明が視覚的刺激を補う。松田定次の場合は桁外れに大きい御殿に奥行きや高さまでもが与えられる。

3-2 退屈男がショーを中断する場合

主水之介が「出演」しない場合は、ショーは主水之介によって中断される。ショーを眺めて 悦に入っていた悪人たちは、ショーが唐突に中断され、主水之介が現れることで慌てふためく。 場面の急転もすぐれてバロック的な要素として把握されるが、既に述べたようにショーは右太 衛門の剣戟と比べると画面の運動という点で緩慢であり、カメラワークの点でも比較的長回し で舞台の全体を撮る傾向が強いため、撮影、編集の面でも剣戟との間で大きな変化が生じるこ とが多い。

『謎の幽霊島』は長崎の出島が舞台で、没落した戦国大名宇喜多氏の末裔(月形龍之介)が清国人伴夢斎を装い、九州の大名に密貿易で得たアヘンを売って幕府転覆を企てている。アヘン取引ののちに悪人たちは出島の洋館で茜太夫(勝浦千浪。なお松竹少女歌劇団出身)の南蛮奇術を楽しむ。舞台上、一座の踊り(松竹少女歌劇団による群舞)の途中で長崎くんちの「龍踊り」が始まり、龍と龍の卵が現れる。くんちの龍の卵にしては巨大なのだが、スポットライトが当たる中でそれが花弁の形に割れて主水之介が哄笑とともに姿を現す。哄笑の瞬間、卵を照らすライトが変色し、人工的な色と卵の質感が不気味さを高める。主水之介はアヘンを燃やすことを宣言し、アヘンに火をつける。主水之介は襲いかかる敵を拳で退け、再び哄笑し、伴夢斎の陰謀を大名たちに暴露する。長崎奉行(進藤英太郎)の号令で剣戟が始まり、結末まで続く。ショーから剣戟に直線的に進行せず、一度襲いかかる敵を主水之介が退けてセリフを続けるというやりとりが挟まっている。

『謎の南蛮太鼓』では、江戸で将軍綱吉に「清国曲技」(実際のサーカス団による曲芸)が披露される。清国人を装う由比同雪(山形勲)と老中酒井忠勝(進藤英太郎)は結託して特別仕立ての芝居小屋で曲技の上演中に将軍暗殺をもくろんでいる。主水之介はそれを阻止し、姿を

現して名乗ると、その場の悪人たちの正体を暴き、陰謀の謎を解く。ショーが続く間は歌が流れ、赤、緑、黄の照明が使われ、将軍暗殺の危機をあおるかのようにやや短いショットが連続していたのが、ここで急に静寂のなかでセリフが語られ、長回しで画面上の動きが一気に小さくなるため、チャンバラを期待する観客は焦らされる。

二本の映画はともに、冒頭タイトルバックでショーが流れる。『謎の南蛮太鼓』では白昼江戸の広小路(実際は京都御所の横で撮影)に現れた清国曲技団の行進が、曲芸をしながら華々しい様子で進む。『謎の幽霊島』では終盤に観客が聞くことになる歌が流れ、暗めの舞台で南蛮奇術が人工的な照明で照らされながら繰り広げられる。いずれも正月(1月9日)公開作品で、祝祭的な雰囲気に観客を冒頭から巻き込もうという意図があったのだろう。

場面の滑らかでない転換、統一的な流れの欠如は、バロック的なものとして理解できるだろうが、しかし、必ずしも『旗本退屈男』が常にそうであるわけではない。中川信夫が監督した『謎の珊瑚屋敷』ではショー(清国人の奇術)、奇術を利用した主水之介の出現、謎解き(長いセリフ)、剣戟という一連の流れが滑らかに構成されている。剣戟に入ると激しい音楽が始まるとはいえ、ショーにおいて特別な照明や舞台、音響効果などは用意されず、広い座敷に奇術道具が置かれ、剣戟に至るまで空間および照明に変化はない。陰謀に巻き込まれた若い娘おしま(北沢典子)が内面的な葛藤の末に、父親の過去の罪を明かすという『旗本退屈男』には極めて珍しい心理的な場面が謎解きに含まれていることもあり、『謎の珊瑚屋敷』はバロック性が希薄で、『旗本退屈男』シリーズの作品らしからぬ印象を与える。なお、本作は1月23日に公開され正月興行の一角を占めていた。中川信夫は過去に『旗本退屈男 唐人街の鬼』(1951)を撮っており、このシリーズの骨法を知らなかったとは思われない。だが『謎の珊瑚屋敷』は全体の肌理の統一感、脇役の丁寧な人物描写、主水之介に執着する好敵手(東千代之介。最後の剣戟で仲間に加わって戦う)の存在、派手なショーの不在などの理由から、定型から外れ、シリーズにおける演出の振れ幅を知ることができる。

3-3 『旗本退屈男 謎の七色御殿』

『謎の珊瑚屋敷』の対極にあるような、バロック性の極致あるいはショーが作品全体を覆い尽くしているような様相を呈しているものとして『謎の七色御殿』があげられる。本作は、佐々木康が監督し、絶好のロケーションに支えられ、悪趣味に陥るほど派手な趣味、場面の統一感の欠如、同じ歌の反復的な使用、さらに怪奇趣味といった佐々木康が手がける『旗本退屈男』の傾向がよく現れている。

物語は次のようになる。伊豆の神社月照宮は将軍綱吉の次男義丸君が預けられており「葵の宮」として知られ、将軍嫡男鶴丸君(山城新伍)と義丸君(菅貫太郎)の対面が予定されている。しかし月照宮に仕える巫女が一人ずつ殺される事件が発生し、訪れていた早乙女主水之介が謎を解く。実は神官宗像寛山(月形龍之介)の陰謀で二十年前に義丸君は寛山の息子とすり替えられ、本当の義丸君は殺されていたのだった。対面の日、寛山の息がかかった郷士たちにより鶴丸君の輿に矢が射られるが、主水之介が手を回したため輿に鶴丸君はおらず、主水之介

は陰謀を明るみにし、寛山の手勢と斬り合う。月照宮に通じる洞窟を鶴丸君は進んでおり、寛山の手下が襲うが、駆けつけた主水之介によって寛山、偽の義丸君もろとも成敗され、真相が究明される。月照宮のあたり一帯に平和が戻り、主水之介と一行は江戸へ帰る。

本作のロケーションについて佐々木康は次のように回想している。

ロケーションが大成功だったのが昭和 36 年封切の『旗本退屈男 謎の七色御殿』だ。時代劇で悪の巣窟と言えばお寺ということになっているが、この作品では神社にした。神社の巫女の白い着物に赤い袴という衣裳がカラー映画に合うと考えたからだ。³⁷⁾

巫女の紅白の服装が着想源となり構想されたことについては後ほど掘り下げる。佐々木は神社でロケーションをしたと述べているが、しかしこれは誤りで、撮影が行われたのは現広島県尾道市の生口島にある耕三寺という寺院だった。1930年代に実業家耕三寺耕三が造営を始めた新しい寺で、東照宮陽明門や室生寺五重塔、平等院鳳凰堂などの著名な寺社建築を模倣した堂塔が立ち並んでいる。実物よりもダウンスケールしているものも多いが、意匠を忠実に模倣のうえ全体に色彩や金銀の着色がより鮮やかに施され、建築様式や年代も様々な建物が伽藍に所狭しと並ぶ金ぴかでまがい物の寺といえる。現在も「西の日光」と呼ばれており、佐々木が神社として錯誤していたのも無理はない。なお、本作で神社に寺院を見立てているが、鶴丸君の参詣行列が現れるシーンでは京都下鴨神社で撮られたと思われる鳥居と参道がロケーション撮影されており、また神社の社殿をセット撮影で補っている。

この徹底してアナクロニズムで俗悪なまでに燦然たるロケ地を得たとき、時代考証など度外 視でひたすらバロック的に絢爛豪華な視覚性を追求する『旗本退屈男』は最大限の輝きをみせ る。

本作におけるショーは、主水之介らと出逢った旅の芸人こまどり姉妹の歌「夕焼け三味線」と、地元の郷士民吉を演じる村田英雄(演歌歌手。のちに任侠映画に多く出演)による歌「山にかかる夕陽」である。道中の山道や、街の辻、田舎道などで歌われ、舞台や演芸場での踊りその他の娯楽提供という状況とは異なるシーンで、歌を聴かせることが主眼となっている。どちらの歌手も船村徹の作曲による歌を繰り返し歌い、民謡風のペーソスと人情味を醸し出すが、しつこく感じられるほど反復するのは佐々木らしいといえる。

佐々木の『旗本退屈男』につきもののエキゾチシズム溢れる終盤での歌と踊りや奇術などのショーは見られない。将軍綱吉嫡男鶴丸君の参詣行列はスペクタクルといえなくもないが、佐々木が手がけた本シリーズで見られるパフォーマンスと比べると物語において果たす役割が大きく、ショーとしての独立性が確保されていない。これはやはり佐々木が監督した『謎の大文字』で京都を舞台にした大規模な騒乱が描かれる分ショーを欠いていることと似ている。つまり、視覚的刺激の増殖を好き放題にはできないという予算規模の問題も当然あっただろうが、『旗本退屈男』におけるバロック的なものの追求は、どこまでも過剰になされるわけではなく、佐々木康の作品であっても一定の基準で統御されているのである。『謎の大文字』において大規模な

合戦シーンがショーを代替しているのと同様に、『謎の七色御殿』ではけばけばしい寺社の空間で巫女たちが動き回り、主水之介、幕府の侍、寛山ら一派が剣戟を繰り広げることによって虚構性の高い非日常的な設定での視覚的快楽の生成というショーの機能が担われている。

本作は多くのバロック的な主題をちりばめることで、観客の興味をひき、「謎」を醸成しているが、それが過剰で不気味さをも生んでいる。まず、将軍の息子暗殺という大きな事件が秘密裏になされ、二十年が経過しているという大がかりな陰謀は、歌舞伎が好む子供のすり替えや生き別れのきょうだいといった主題の系列に属する。そしてそれが引き起こす不穏な事態として、若い女性――観客の視覚に強く訴える紅白の衣裳を着た―巫女たちが犠牲になっていくが、月照宮で主水之介と話していた巫女がいきなり弓矢で射殺される場面は、不合理さと唐突さという点でバロック的なだけでなく、男性中心主義的かつメロドラマ的でもある。巫女たちは偽の義丸君に性的に奉仕させられており、純潔(白)と血(紅)という連想を可能にする服装と相乗してエロチシズムと嗜虐性に対しても本作は開かれている。こうした陰惨な状況に色彩豊かで奔放な図柄の着流し姿の主水之介が乗り込むことで、巫女や神官、黒覆面または粗末な服装の郷士たちとの差異が主水之介の超越性に寄与し、劇的な進行を支える。

陰惨な状況と陰謀の打破にあたり、秘薬が役割を果たすこともバロック性の点で重要である。 剣戟の前のシークエンスで、義丸君かどうかを識別するために、主水之介は生得的な肩の痣を 衆目環視のもとで見せるよう要求する。偽義丸君と寛山は自信満々に痣を見せつける。主水之 介は驚いて、誤りを認めて切腹を申し出るが、相手が油断した隙に痣が精巧に描かれた偽物で あることを、主水之介は幕府御殿医了庵(小沢栄太郎。寛山の陰謀に気づいて殺された)から 受け取った秘薬によって明らかにする。

一旦敗北を認めて切腹を申し出、自らの末期の水で真実を明らかにする、という馬鹿馬鹿しいほど迂遠な展開はしかし、切腹をするように見せかける芝居じみた大げさなふるまいと、秘薬を溶かした柄杓の水を勢いよくかける素早さ、右太衛門の圧倒的な表情によって見事なバロック的アクションとなっている。

主水之介は剣戟の末、月照宮の裏手の洞窟で寛山と偽義丸を成敗する。巨大に造形された洞窟は一見してセットとわかる質感だが、緑色の照明がセットの人工感を高めている。そこで悪人を倒した後に主水之介は鍾乳石のような岩に固まった義丸君の遺体(しかも赤児である)を鶴丸君と共に発見する。この遺体は具象的に映像化されておらず、赤児のいわゆる御くるみが氷付けにされたような形で、「地中に埋めた遺体が地下に浸みだして固まったのだろう」と主水之介は推測する。

ここでは「謎」つまり不可解さが追求された結果、死の汚穢に至り、華やかで輝かしい『旗本退屈男』の世界とは異質なものが噴き出している。既に述べたようにエキゾチシズムを採用することで本シリーズは了解可能な範囲で「謎」を映像化し得たが、『謎の七色御殿』では怪奇性に向かった結果おぞましいものが画面に招来されたのだ。

以上の議論から、本論では時代劇映画『旗本退屈男』におけるバロック的なものが、まず市 川右太衛門によって歌舞伎を参照源として基盤に据えられ、戦後のカラー・ワイドスクリーン の導入を経て衣裳の比重の増加と、ショーの発達を軸に展開してきたことを明らかにした。バロック性に奉仕するエキゾチシズムと怪奇性の追求という二つの方向性は、はからずも『旗本 退屈男』最後の作品となった『謎の竜神岬』(1963)において、清国人の絡んだ密貿易、天刑病 すなわちハンセン病の患者を装った者たちによる騒乱という主題において統一されるように思われる。それについて本論は問題を提起するにとどめる。

60 年代に入ると時代劇映画は、『旗本退屈男』に顕著にみられるようなバロック性をそぎ落とし、本物らしさの追求を進めていく。その中で映画全体の興行的な退潮を受けて、『旗本退屈男』シリーズは1963 年に終了し、時代劇の急速な衰退を印付けた。人気シリーズはその後テレビドラマへと製作の場を移したが、安定した人気を持つ捕物帖として市川右太衛門の実子北大路欣也主演でも後に製作されたものの、映画におけるほどの派手な視聴覚性つまり本論が述べてきたバロック性を実現することはできなかった。

本論の冒頭で引用した発言に続いて中島は、テレビ放送用の時代劇制作では情報量が少ないため被写体作りが楽であることを述べた³⁸⁾。『旗本退屈男』に見られるバロック性とは、それが映画であることをこれ見よがしに誇示するものであったのだ。

Notes

- 1) 第1回京都映画祭「国際シンポジウム――時代劇と世界映画」山根貞男監修、京都映画祭実行委員会、1999年、32頁。なおシンポジウム参加者は中島に加えて山根貞男、デイヴィッド・ボードウェル、エドワード・ヤン、マルコ・ミュレール、ティエリー・ジェス、蓮實重彦、加藤幹郎。
- 2) 河竹『続比較演劇学』南窓社、1974年、193頁。
- 3) 同上、159-179 頁。
- 4) 同上、136 頁。なお、バロックに内在する宗教的要素に関して、藤井康生は演劇だけでなくより広くバロック時代に見られるヴァニティー(ヴァニタスつまり現世のはかなさ)の主題が歌舞伎にも見られるという点で、宗教的側面を補って河竹の議論を発展させる見通しを主張している(藤井康生「バロックと歌舞伎」関西外国語大学研究論集、2004年)。
- 5) 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978年、73-77頁。
- 6) グスタフ・ルネ=ホッケ『迷宮としての世界――マニエリスム美術 上』種村季弘、矢川澄子訳、岩波文庫、2010年、28頁。
- 7) 同上、26頁。
- 8) エウヘニオ・ドールス『バロック論』神吉敬三訳、美術出版社、1991 年、79-145 頁。なお本論で参照した訳書は、 1963 年出版(初版 1943 年)のスペイン語版を底本とする。
- 9) 谷川渥『美のバロキスム 芸術学講義』武蔵野美術大学出版局、2006年、200-235頁。
- 10) 谷川渥「江戸のバロックへ――書誌学的に|『江戸のバロック』河出書房新社、2015年、11頁。
- 11) 佐々木味津三『旗本退屈男』文春文庫、2011年、13頁。
- 12) 市川右太右衛門『旗本退屈男まかり通る』東京新聞出版局、1992年、69頁。
- 13) 橋本治『完本チャンバラ時代劇講座』徳間書店、1986年、45-68頁。
- 14) 出雲まろう『チャンバラ・クイーン』パンドラ、2002年、109頁。
- 15) 小川順子『「殺陣」という文化』世界思想社、2007年、172-204頁。
- 16) 橋本、前掲書、64-65 頁。
- 17) 市川右太衛門「「退屈男」二十三本の思い出」『時代映画』1958 年 8 月号、15-16 頁。光秀の傷は主君小田春永につけられたもの。
- 18) 市川、1999年、68頁。
- 19)「現実的な悪人の役。敵役の中でも最も重い役で、容貌魁偉、傲岸不遜、冷血かつ残酷で、悪の華ともいうべき美学をもつ役である」(「実悪」『新版 歌舞伎事典』平凡社、2000年、220頁)
- 20) ドールス、前掲書、124-125頁。
- 21) 出雲、前掲書、117-120頁。
- 22) 富士田元彦『さらば長脇差――時代劇論』東京書房社、1971 年、63-64 頁。
- 23) 出雲前掲書 102 頁および小川前掲書 195 頁を参照した。
- 24) 小川、前掲書、194 頁。
- 25) 出雲、前掲書、111 頁。「バロック的植物曲線とゴールドとの取り合わせは、バブル経済最盛期のファッション界の大御所ヴェルサーチェの作品すら彷彿とさせる」と述べている。
- 26) 佐々木康「カチンコ人生」佐々木康、円尾敏郎編『楽天楽観 映画監督佐々木康』ワイズ出版、2003 年、164-165 頁。
- 27) 市川右太衛門、佐藤忠男「時代劇スターひと筋」『トーキーの時代 講座日本映画 3』 岩波書店、1986 年、210-211 頁。
- 28) 出雲前掲書、102頁。
- 29) 市川前掲書、155 頁。
- 30) 小川前掲書、197-200 頁。
- 31) Isolde Standish, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, New York, Continuum International Publishing Group, 2005, p.274.
- 32) 佐々木康の著述および関係者の証言を集めた『楽天楽観 映画監督佐々木康』(佐々木康著、円尾敏郎ら編、ワイズ

出版、2003年)は記録としては充実しているが佐々木の演出に関する議論は十分とは言えない。

- 33) 小川前掲書、195-196 頁。
- 34) 『源氏物語』中、葵祭における葵上との牛車をめぐる争いで六条御息所が傷つき、葵上への怨みで生霊となって現れる場面を素材に『葵上』は構成されている。
- 35) 能および狂言を元にした歌舞伎の演目を指す。
- 36) 松田、川崎に加えて脚本家比佐芳武はそれぞれ東映京都撮影所で「天皇」と呼ばれていた。(春日太一『あかんやつら東映京都撮影所血風録』文藝春秋、68頁)。
- 37) 佐々木康「カチンコ人生」、佐々木康、円尾敏郎編『楽天楽観 映画監督佐々木康』ワイズ出版、2003 年、163 頁。
- 38) 中島、前掲書、33 頁。

The Baroque Elements in Postwar Bored Hatamoto

FUJITA Nahiko

This paper deals with the *jidaigeki* film series *Bored Hatamoto ("Hatamoto Taikutsu Otoko")* produced in the 1950s and 60s. Utaemon Ichikawa, one of the most famous *jidaigeki* stars, had starred in the series for about 30 years, and we show the development of the baroque style in the series.

The film series is known for the gorgeous costumes of Mondonosuke, the main character played by Ichikawa, the rapidly changing story and the showy atmosphere.

First, in order to consider such features, we point out the baroqueness in *Bored Hatamoto*'s narrative patterns and character development. By reviewing Ichikawa's retrospection and show that that derives from Kabuki, we refer to Toshio Kawatake's research which argues the resemblance between Kabuki and baroque theater in Europe.

Second, we scrutinize the function of costumes in the films by analyzing the shots. In the process of producing these films, costumes were designed before scriptwriting. We will discuss that costume designs determined Ichikawa's performance and the composition of scenes in some cases and that gave characteristic visual patterns to the series.

Third, we will call the spectacle sequences composed of dancing and singing a "show", and then we sort such sequences into a number of patterns by discussing the relationship between the shows and sword fighting scenes in the climax of the films.

From that perspective, we focus on the characteristics of the film director Yasushi Sasaki who directed 10 films of the series. We clarify how prominently showy Sasaki's style is and its strong tendency toward baroque pursuing the visual and absurd.

We discuss the set designs and lack of unity of the narrative in *Bored Hatamoto: The Cave of the Vampire Bats* (1961), directed by Sasaki, as a case study. We regard this film as an extremely baroque one in the series discussing that various baroque motifs give many sequences splendid, mysterious, exaggerated and even uncanny atmosphere effectively.

PHANTASTOPIA

論文

結晶の生命から万物の魂へ

世紀転換期ドイツにおける液晶研究からの一元論的世界観の析出

相馬尚之

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 156-172ページ ISSN 2436-6692

結晶の生命から万物の魂へ

世紀転換期ドイツにおける液晶研究からの一元論的世界観の析出

相馬尚之

0. はじめに

本論文は、19世紀末から戦間期における液体結晶(以下、液晶)研究に対する一元論思想の影響を踏まえつつ、あらゆる物質に対する魂の賦与を自然科学からの逸脱にとどまらない一元論的世界観と自然科学の調停の試みとして論じる。

世紀転換期に液晶に関する研究は初めて大きく進展しり、特にドイツ人物理学者オットー・レーマン(Otto Lehmann 1855-1922)は液晶の分類と理論化に努めた。だが彼の関心は新たな結晶学の領域の確立にもこの新物質の工業的利用の道筋の開拓にもなく、1906 年以降には液晶と生命現象の比較を通じて、鉱物と低次の生命体すなわち無機物と有機物の境界を探る試みに没頭した。液晶の精密な観察と分類から矛盾するようにも響く鉱物生命論への先駆者自身の転向は、液晶史の中心的な争点とは言えないものので、何よりも生物学者エルンスト・ヘッケル(Ernst Haeckel 1834-1919)との関係から捉えられる。レーマンの伝記を記した化学者ハンス・ケルカーと電気工学者ペーター・クノルは、ヘッケルとレーマンの文通等を踏まえつつ、一元論思想の影響下に鉱物と生命体の架橋可能性を示す物質として液晶が注目されたと論じた30。同時にレーマンの成果が老ヘッケルに遺作『結晶の魂』(Kristallseelen, 1917)の執筆を促したことは、思想史家佐藤恵子らによって指摘されている40。

ただしレーマンが液晶について生きているように見えると留保したのに対し、ヘッケルはそれを有機物と無機物の中間存在の実在的証左とした点に大きな相違がある。化学者デイヴィッド・ダンマーとティム・スラッキンは、前者の慎重さを評価する一方で後者の性急さを疑問視しが、またメディア論研究者トマス・ブラントシュテッターは、レーマンは液晶の生命的な現象に生気論に抗う機械論モデルを求めたのに対し、一元論者ヘッケルは液晶を真の生命と結びつけ、その世界観の証拠として用いたと論じたが。しかしこれらの研究は、両者の液晶論を一元論的世界観の思弁的傾向とみなしたために、一元論自体からその論理上の帰結として細胞や原子の魂が要請される過程を論じてこなかった。液晶および万物の魂の構想は、自然科学を離れた神秘的な物活論ではなく、20世紀初めの一元論の流行と同時代の進化論と原子論に依拠した機械論的パラダイムとの合一の試みとして捉え直される必要がある。

そのため本論では、まず第一章において世紀転換期の液晶研究を踏まえつつ、レーマンの液晶生命論と一元論思想への接近を示す。続いて第二章ではあらゆる物質への魂の拡張から、自然科学的における原子論と一元論の関係を検討する。ヘッケルの徹底した機械論化は超越的魂を放逐したが、微細な原子への感覚の賦与という還元主義の反転に至った。これに対しレーマ

ンは科学の方法上の有用性を評価したが、その試みは原子自体の仮説化を伴った。第三章では 当時の哲学者のヘッケル批判を踏まえ、原子の魂がいかに一元論の必然的帰結とみなされたか 明らかにする。結晶や原子の魂という一見撞着的主張は、老生物学者の実証主義的自然科学か ら自然哲学への転落にとどまらない、精密科学の時代における精神と物質の統一を目指す一元 論の原理上の矛盾の表出であり、この物理主義の徹底による汎心論の招来は今なお繰り返され ているのだ。

1. 液晶の生命論――オットー・レーマンと一元論的世界観

物質の三形態——固体、液体、気体——の各状態では、原子や分子が異なった秩序を成す。例えば固体では構成粒子間に規則的秩序が維持されるが、液体では粒子間の結びつきが弱いためにその配置は変動し易く、気体ではより無秩序に粒子が動き回る ⁷⁾。しかしこの三相に厳密に分類されない中間的性質を有する物質も存在しており、分子が配向性を保つものの運動可能なために固体と液体の両方の性質を示す液晶はその典型例と言える ⁸⁾。だが結晶格子理論はおろか原子の実在さえ未確定な世紀転換期には ⁹⁾、液晶研究は多くの混乱に直面することになる。近代化学史上の液晶研究の躍進は、オーストリアの植物学者フリードリッヒ・ライニッツァー (Friedrich Reinitzer 1857-1927) に始まる。コレステロールの抽出実験に取り組んでいた彼は、1888 年に安息香酸コレステリルに二重の融点と発色現象を観察した ¹⁰⁾。その解明を委ねられたレーマンは、結晶化顕微鏡(Kristallisations-Mikroskop)あるいは熱顕微鏡(Heiz-Mikroskope)と呼ばれる偏向器や加熱装置を備えた特製の顕微鏡を用いて試料を観察し、濁った液体が光学的異方性を持つことを発見した。

液晶は、レーマン自身が論文「流れる結晶について」("Über fliessende Kristalle," 1889)の冒頭で「流れる結晶!それ自体矛盾ではないのか ¹¹⁾」と述べた通り、既存の物質の三形態の概念を揺さぶる発見であった。そこで彼は原子の実在と結晶の格子構造を前提に、液体でありながら結晶の特性を持つ物質の観察と分類を進め ¹²⁾、1904年に『液体結晶と一般的な分子転位及び凝集状態変化における結晶の可塑性』(Flüssige Kristalle sowie Plastizität von Kristallen im allgemeinen, molekulare Umlagerungen und Aggregatzustandsänderungen)を刊行した ¹³⁾。この多くの図版を含む大著は前期レーマンの集大成であり、当時確認されていた様々な液晶物質を包括的にまとめ上げ顕微鏡観察の結果を精密に描写した点において、大きな先駆的な意義を有した。

しかしレーマンは、1906年に開催された第78回ドイツ自然研究者医者会議における講演「液晶と生命論¹⁴⁾」("Flüssige Kristalle und Theorien des Lebens")を契機に、結晶学の領域を離れていく。彼は鉱物と生物の関係について、ヘッケルの影響を通じて「既に1872年から取り組んでいた¹⁵⁾」と述懐するが、この問題を積極的に論じ始めたのは会議以降であり、ケルカーは「この発表が、レーマンの科学人生における転換点であった¹⁶⁾」と指摘する。以後レーマンは液晶と生命の関係を巡る思弁的論述に傾倒し、翌年には流体結晶という矛盾さえ越え、生命と鉱物を結びつける扇動的な題名を持つ科学入門書『生きているように見える結晶』(*Die scheinbar*

lebenden Kristalle, 1907) を刊行した。

レーマン自身の言葉から、彼の生命論を辿ってみよう。この書物でレーマンは、自身と架空の化学者ミュラー(Müller)、結晶学者シュルツェ(Schulze)の対話形式により、液晶研究の成果のみならず生命論を解説した。冒頭ではミュラーとシュルツェの会話から、化学の常識に反するとして液晶に対する懐疑が表明されるが、そこでレーマンは、ミュラーを通じて詩人・自然研究者ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ(Johann wolfgang von Goethe 1749-1832)とヘッケルの著作を挙げる「つ。いささか唐突な『ファウスト』第二部(Faust: der Tragödie zweiter Teil、1932)への言及は、ドイツの文化的伝統とゲーテを敬愛したヘッケルへの接近をうかがわせるものの、この参照は後にレーマン自身が「ゲーテは結晶と生物の親近性の仮定を、『ファウスト』第二部におけるホムンクルスの結晶化を取り入れることで嘲弄した「8」と記しているように、必ずしも好意的なものではない。ゲーテが揶揄した鉱物からの生命誕生の可能性は、有機物と無機物の二元論を否定するヘッケルの一元論的世界観に従い、文学ではなく科学において再構築されねばならない。そこで液晶の示す生命的振る舞いは、鉱物にも特異な生命力を認める空想ではなく、有機体の生命現象に対する機械的法則の支配の証拠となる。

液晶と有機体の関係は、主に『生きているように見える結晶』の終盤の対話において論じられる。溶液内の液晶相の様々な形状や挙動を自己分裂や運動等の生物的現象と比較するレーマンに、液晶を最低次の生物とみなすのかとミュラーは問う。これに対し彼はヘッケルに言及しつつ、生命現象の心身二元論的理解自体を批判する。例えばミミズを切断した場合には魂は分割され、あるいは接ぎ木では、異種の魂が混合するのだろうか 19)。レーマンは物質と魂あるいは鉱物と生物という二元論的分類自体を否定し、原子に依拠した統一的説明に向かう。

もっともレーマンは原子の実在を肯定するが、素朴な唯物主義者でない。というのも第一に、彼は「原子は、私たち自身の自我の鏡像に過ぎない 20 」が、それが無ければ「無限に多くの新たな言葉を考え出さねばならないでしょう 21 」として、思惟経済の下に原子論を支持するからだ。そしてレーマンの特殊性は第二に、「いわば物体が原子からなる**かのように** (als ob) 自然現象が進行すると限定することで、幻想の赴くままこのごく小さな不可視の霊(Dämonen)のもとに、一種の最低次の生命を思い描くことが許されるのです 22 」として、魂なき物質とされる原子に生命を認める点にある。

ここでレーマンは、文字通りに物質が生きていると主張したのではない。反対に彼は、「**あらゆる**物質は生きている […] というヘッケルの一元論的理解 ²³⁾」 — 成長や生殖、意識といった生物に特異的とされる諸現象が物理・化学的反応から生じる以上、無機物における同様の現象も低次の生命作用と言えるのではないかという主張 — に依拠する。確かに個々の原子に意識的な生命現象を確認することはできないが、ガルヴァーニ電流による筋肉の収縮や、切断された心筋の食塩水内での拍動の継続が示すように、そもそも意識の有無と刺激に対する反応の有無は同一ではない ²⁴⁾。生命現象は物質に依拠し、それらの多くは有機体から切り離されても持続しうる化学反応なのだ。もし生物の成長が魂ではなく原子から説明できるのであれば、反対に同様のメカニズムに従う液晶の成長的現象は、その魂の析出といえるのではないか。佐藤

は、ヘッケルの。魂について以下のように述べる。

ゼーレといえば、人間の感情(感覚)、意思、思考など、高度に発達した中枢神経系の機能がもたらす現象(心的作用や心的現象ともいえる)を想定していた。だが進化の階段を下れば、下等な動物、植物、単細胞生物にまでその由来を探ることができる。つまり、究極的には、細胞を構成する無機物から成る原形質(プラズマ)の物理・化学的な性質にその原因があるとされる。そのため細胞にもゼーレがあるという表現も用いられる。[…]まさに非物質的で超自然的な「生命力」と捉えられかねないこの概念を、ヘッケルは一元論的に、つまり物理化学的に説明可能な自然物として位置づけようとしたのである²⁵⁾。

ヘッケルの一元論思想は、有機物と無機物の質的な相違を元より否定し生命現象の機械的解明を試みたために、反対に植物や結晶に見られる現象にも魂という表現を用いた。もちろん、類似した現象が観察されることと、それが共通の原理に従っていることは同一ではない。レーマン自身、ヘッケルの死後においてさえ鉱物と生物における現象の同一性の解明は将来の生理学の可能性と留保した ²⁶⁾。だが彼は、その主張の大胆さでヘッケルと相違はあったものの、生命現象を物理・化学的法則に基づいて機械的に説明する科学観を共有しており、液晶と生命の連続性は一元論に従った科学的前提であった。彼は、液晶研究の一元論的意義について次のように述べる。

一元論の支持者は満足気に宣言するでしょう、私たちは結晶と生物の間の橋が必ず発見されるに違いないと予言し、そして新発見が我らの理論の輝かしい証明となるのだ、と。二元論の支持者は反対しないでしょう。というのも結晶と液晶の間には連続的な移行があることは、問題の物は本当の生命ではなく、見かけ上の生命を有するにすぎないと示すからです。液晶は私たちの理論の正しさの素晴らしい証拠です。というのもそれにより、これまで生命現象として理解されてきた多くのことが、純粋に物理的化学的働きに基づくことが示されるからです²⁷⁾。

生きているように見える結晶というレーマンの撞着的書名は自然哲学的な印象をもたらすが、むしろ彼は液晶を通じて、有機体の諸現象が無機物と同一の物理・化学的法則に従うことを唱えた。加えて彼は、「生きているように見える(scheinbar lebend)」と強調することで、液晶の生命論は依然として表面上の類推から導かれていることを明示した。しかし一元論は、その一致の背後に根源的な統一性を要請する。生物と結晶の諸反応が真に同一の原理に従う現象ならば、あらゆる生命的現象が機械的であるのと同時に、鉱物の振る舞いは低次であれ本物の生命現象として把握されねばならないのではないか。魂を物質に縛り付ける故に、物質に魂を認めねばならない。この一元論の緊張は、液晶のみならず細胞や原子の魂としてより大胆に展開されることになる。

2. 自然科学における一元論の(不)徹底――原子の魂と「かのように」の哲学

2.1. ヘッケルの『結晶の魂』における万物の魂

前節ではレーマンに対するヘッケルの影響を示したが、その影響は一方向的ではなく、両者は相互参照を通じて科学的正統性と一元論思想の保証を試みた²⁸⁾。そして液晶研究と一元論の 邂逅は、ヘッケルにも「悪名高い²⁹⁾」遺作をもたらした。

最晩年のヘッケルの通俗科学書『結晶の魂』には、その書名が示す通りレーマンの液晶研究の成果がふんだんに取り込まれた³⁰)。『結晶の魂』も、『ファウスト』第二部におけるホムンクルスの創造を冒頭に掲げるが、これは詩人への皮肉ではない。ヘッケルの理解では、ゲーテの考えは彼の一元論的世界観と矛盾するものではなく、むしろその卓越した自然観察と詩的な想像力による成果を科学的に証明し直すことが課題となる。ヘッケルの一元論においては結晶と生物の相違は初めから存在せず、ブラントシュテッターが「レーマンの結晶のエルンスト・ヘッケルによる横領は、視覚化により生起した生命性の印象が、生物のモデルではなく真の生きた実在としての結晶の認識にいかに到達したかを示す³¹⁾」と述べたように、もはやように見えることは問題とされなくなる。

先述の通りヘッケルは、結晶にも特別な生命力を認めたのではなく、反対に無機物も有機物も物理・化学的法則に従うと主張した。鉱物にも生物にも同様の現象が確認され、それらは同一の原理に支配される以上、どちらも生きているのだ。ヘッケルは『結晶の魂』の第一章「クリスタロティーク(Kristallotik)」において、レーマンの研究を数多参照したうえで、結晶の生命について次のようにまとめる。

I. あらゆる結晶は、確固とした固体結晶 (Sterrokristalle) も流体的な液体結晶 (Rheokristalle) も、成長し発達する限りにおいて、生きている (lebendig) […] II. 分子の運動 (Bewegung) と、それと結びついた結晶化する物質の感覚 (Fühlung) は、以前は目的論的「生命力」を認められた最低次の生物の「生命現象」と原理上は違いがない。III. あらゆる (広義の)無機的および有機的「生命行動」は、物理学および化学の根本的な法則に、遂には一元論的実体法則に、還元することができる 32)。

確かにヘッケルのあらゆる現象に物理・化学的法則の有効性を強調する姿勢は、当時の機械論的生物学の潮流に適合しており、また観察される運動への着目は、同時代の実証主義的な行動科学の興隆とも重なり合う。だが彼の一元論は、有機物と無機物の間の表面上の類似に留まらない実体上の同一性を前提としており、更にその究極因を原子そのものに組み込むために、還元主義的生理学からも観測可能な現象のみを扱う行動科学からも離反する。結晶の形状変化と生命体の成長が同一の原理から生じる以上、結晶は成長する――すなわち結晶は魂を有する――という主張は、その見かけの一致に対する修辞的技巧にとどまらず33、原因自体の内在化による感情や意識の還元主義的研究の反転から生じるのだ。

ヘッケルは原子の魂を、物質自体の感覚から説明する。彼は無機物と有機体の相違を否定するために、結晶の生命的現象と並び、生物の特殊な形態の出現や成長現象が結晶といかに類似しているかを例示する。放散虫は単細胞生物とはいえ生命体であることは確かであるが、ではその特異的な形態はどのように誕生するのか。彼はこれを、細胞自体の「平衡感覚(Gleichheitsgefühl)³⁴⁾」や「造形的距離感覚(das plastische Distanzgefühl)³⁵⁾」に帰する。感覚とそれに応じた反応はヒトやサルのような高次の生物のみの特質ではなく、単細胞生物においては物質に内在する感覚に従って幾何学的構造が形成されるのだ。ヘッケルにとっては美的な形態こそが「放散虫の細胞魂(die Zellseele der Strahlinge)³⁶⁾」の働きの表出であった。科学史家のオラフ・ブライトバッハは「ヘッケルの魂の定義においては、放散虫骨格の対称性はその魂の証明書³⁷⁾」として、以下のように述べる。

1917年に、精神(Geist)とはヘッケルにとって感受と運動(Rezeption und Bewegung)であった。彼は、さらに魂(die Seele)でもあるこの精神の質を、記述可能な反応としてのみ捉えた。例えば感受性や他の物への反応、運動を示すものは全て[…]生きていた(beseelt)。物質は常に動いており、その運動において絶えず何かに反応中であるという事実は、ヘッケルによれば本質の全魂性(die Allbeseeltheit des Naturalen)を示している 38)。

ヘッケルの世界観では、物質は運動する限り生きており、そして運動をもたらす感覚は物質自体に宿る。確かに細胞あるいは原子自体に感覚を賦与すれば、放散虫や結晶の対称的かつ規則的形成は、外部から生命力や神霊を導入することなく、その要素から機械的に導くことができる。彼は運動と感覚を実体の二つの属性とし、運動に関する学問が力学(Mechanik)ならば物質の感覚の学問はプシヒョマティーク(Psychomatik)であると定め ³⁹⁾、「ここで私たちの意味のプシヒョマティークのみが、万物の『魂化』(Beseelung)の認識が […] 『実体』の本質について真の洞察を拓く ⁴⁰⁾」として、数量化される力の根源的な原因について、次のように述べる。

確かに化学は何よりも秤によって、無数の結合を成す原子と分子の重さを数的に確定するに違いない。ところがその結合の原因については、化学親和力については、プシヒョマティーク的な解釈でのみ説明される。接触時の快不快の感覚(Das Gefühl von Lust oder Unlust)、「元素の愛と憎しみ」(エンペドクレス)が、原子と分子の運動を直接的に引き起こす、真の究極の原因である⁴¹⁾。

ヘッケルは、自然科学において数量化される様々な力の究極的な動因を解き明かすプシヒョマティークを提起した。確かに自然科学においては根源的な原因の解明は保留される場合があり、例えば物理学者アイザック・ニュートン(Isaac Newton 1642-1727)は、重力の諸法則を導き古典力学に決定的な成果をもたらしたものの、その起源自体を解明したのではない。彼にと

って重要なのは、重力の根本的な原因や本質ではなく、その作用を普遍的な数式として記述することであった。科学のこのような不完全性に対するヘッケルの不満足自体は、必ずしも不当ではないだろう。しかし化学親和力のそもそもの原因を物質や原子の快不快の感覚に帰す主張は、根本原因への執着というよりは、ほとんど同語反復である。愛憎等の感情について神経への刺激やホルモンの数量的変化に依拠した説明を試みた実証主義的生物学が、原子の水準において反転し、感覚を所与のものとして内在化しているのだ。物質そのものに感覚を認めることで、原子から高次の生命体に至る引力と斥力を機械的かつ統一的に説明できる可能性が提供されるとしても、ヘッケルの「結晶も有機物も、あらゆるものが生きているのだ 42)」とする万物の魂の思想は、因果論と機械論への固執から生じたとしても極めて思弁的な解法であった。

2.2. 一元論的世界観から「かのように」の哲学へ――レーマンによる原子の仮説化

ヘッケルの万物への魂の賦与は必ずしも彼個人の異端の学説ではなく、スイスの心理学者アウグスト・フォレル(August Forel 1848-1931)も次のように述べている。

一言でいえば、「物理的もの」なき「精神的もの」("Psychisches" ohne "Physisches") は存在しない。もし私たちが「非-わたし」("Nicht-ich") を内観できるのであったら、同じく「精神的もの」なき「物理的もの」も存在しないということを必ずや気がついたあろう。その形而上学的一元論はさらに、エネルギーなき物質も物質なきエネルギーも存在しないように、「魂なきもの」("Unbeseeltes") はこの世界には決して存在しない、と主張するのだ 43)。

だがフォレルも形而上学的と留保したように、それが一元論の帰結であるとしても、精密科学においては原子の魂のような主張は許容され難い。そのためレーマンは、ヘッケルの死の翌年に公表した論文「分子物理学のなかの『かのように』」("Das "Als-Ob" in Molekularphysik,"1919)において、哲学者ハンス・ファイヒンガー(Hans Vaihinger 1852-1933)のかのようにの哲学を参照することで、科学の機能の再検討を試みた。

『生きているように見える結晶』において思惟経済的に原子論を支持したレーマンは、ヘッケルを念頭に物質の諸法則に従わない魂を想定する二元論を採らないのであれば、「あらゆる物質に、すなわち原子にさえ魂を認めるしかない 44)」と述べる。もちろんこれでも原子の本質には未解決な点が残り、それ以上還元不可能な最小の単位が何か、という問いは明かされていない。しかしレーマンは、ここで究極の原因や実体の解明に固執せず、「自然現象の本質に対する問いは認められない 45)」としてその探究を断念してしまう。

ここで重要なのは、科学の限界を容認することで却って方法上の価値を強調することである。原子論の意義は、原子の実在の証明よりも、それによって結晶学を含む自然科学の諸分野において数多の説明が可能になることにある。レーマンは原子論やヘッケルの思想を明確に否定していないが、それらを一種の「喩え話(Gleichnis)⁴⁶」とみなす。実体の正体は究極的には未解明に留まるのだ。だが彼は原子の存在をかのようにの哲学から肯定することで、その基礎に虚

構性を認めつつも科学の実用上の益を得る。

私たちが自身の自我の性質に従って生きている存在(beseelte Wesen)とみなす原子によって引き起こされた**かのように**自然現象が経過する、と唱える策は、大抵は困難を乗り越えるのに役立つばかりか、一元論的、二元論的学説あるいはどの教義を受け入れるかについて、完全な自由を認めるのだ ⁴⁷⁾。

レーマンは原子の実在を一また原子の魂を一実験的実証ではなく、かのようにの哲学から肯定した。ブラントシュテッターは、「真実の正誤からではなく虚構の有用性、すなわちそれ自体矛盾しているが成功する操作を可能とする『意図的に誤った表象』(≫bewußtfalschen Vorstellungen≪)に左右される、やり方としての科学 ⁴⁸⁾」がかのようにの哲学により示されたと指摘する。彼はヘッケルに反旗を翻したわけではないとしても、一元論的確信に依拠した実体の探究を徹底せず、原子の存在とそこに宿る感覚の説明上の便益を正当化するにとどまった。全現象の機械論的説明を目指したヘッケルが、究極的な実在と因果関係の探究に囚われ、根源的な物質そのものに感覚を賦与し実証的生物学を反転させたのに対し、レーマンは実体の根底にかのようにの哲学を差し込むことで、自然科学を道具的有用性から捉え直したのだ。

それでもレーマンは、原子の魂による説明そのものの無効を訴えてはいない。確かに生命体と万物の魂の同一視に対する彼の反応は、ヘッケルの大胆さからの距離を示している。液晶を有機物と無機物の間の失われた環の実証的証拠とし、この生きているように見える結晶からその系統を遡り原子の魂を導くヘッケルの世界観は、精密科学にとってはあまりに突飛であった。だが彼は、原子に魂を認めることの有用性自体は否定していない。むしろレーマンは、かのようにの哲学により原子の実在自体を仮定化し、原子論とその物質面に並行する魂を仮説の水準で等置することで、二元論の否定が原子の魂に到達する論理を保持したのだ。

3. 原子の魂の必然性

3.1. 一元論の帰結――アディッケスのヘッケル批判と評価

これまでは一元論的世界観に傾倒した自然科学者による原子に魂が宿るとする奇妙な主張を 検討してきたが、いかなる論理において一元論は原子の魂を導くのか明らかにするために、本 節では同時期の哲学者らによる一元論に関する議論に目を向けたい。

まずは同時代の哲学者エーリッヒ・アディッケス(Erich Adickes 1866-1928)による『カント対ヘッケル』(Kant contra Haeckel, 1901)から、物質と精神の並行を唱える一元論が、物質の還元主義的分析に伴い精神自体の原子論化に直面し、原理上の帰結として万物の魂を導く過程を確認しよう。彼は、ヘッケルは一元論を唱えたが実際には物質から精神の説明を試みた唯物論者とみなし、引力や親和力の究極因における精密科学の反転を以下のように批判する。

いまや問題なのは運動をもたらす動く物質と力だけではない。それと並び、今は**内的状態**、**心理的要素**(psychische Elemente)がある。たしかにそれらは物質と結びついてはいるが、量的に決定可能な運動および静止状態とは全く異なる。唯物主義的なヘッケルが後者から導こうとしたものが、ここでは第一のものとして、根源的に、物質と同時に所与のものとして登場しているのだ 49。

確かにヘッケルの説明は、心理的現象を説明するための物質に対する心的性質の賦与に陥っており、これでは実際には何も解明されていない。しかしアディッケスは、「ヘッケルが全魂化 (Allbeseelung) の思想を真面目に考えていたならば、彼は、不当にもそうであると主張していた、現代のスピノザ主義者になっていたかもしれない 50)」と、原子の魂を老機械論者の錯誤や矛盾ではなく、むしろ一元論の正嫡とみなす。

なぜ万物の魂が招来されるのか。アディッケスは正統な一元論として並行説を採用し、物質と精神は分裂した二つの存在ではなく同一の実体の二面であるとする。精神物理学者グスタフ・フェヒナー(Gustav Fechner 1801-1887)の比喩を用いれば、円弧は外側から見れば凹面であるが内側からは凸面であり、人間には常に実体の一面のみが表れる 51)。そのため実体の本質は不可知であり、また全く異質な属性である物質から精神を説明することも不可能である 52)。だがアディッケスは、一元論的実体の追究を断念しても、その二属性である物質と精神の研究の不可能を唱えたのではない。そして並行説においては、両者の直接的な相互関係は否定されるが、物質あるところ常に精神も存在するため、物質が分子や元素に還元される限り、精神も同様に原子論的遡行を余儀なくされる。

そして、物体界において複雑なものが簡単なものから構築されることが、精神界においても当てはまるだろうことが想定される。[…]心理的なものの元素 (Elementen des Psychschen)が本当に存在するのか否か、誰も確かに知ることはできない。[…] その存在を認めることで少なくとも意識現象の原理的な説明可能性をもたらすか、あるいは、あらゆる推論と説明を諦め個々の意識過程に関し相互作用説を認めるかである。だが、すると亀裂が宇宙を貫き、二つの分かれた世界に分離してしまう 53)。

ヘッケルの『結晶の魂』は、自然科学の数量化と客観化の潮流の中では、自然哲学への頽落であった。しかし物的一元論でも精神と物質の相互作用説でもなく並行説を採る場合には、物理現象に対応する精神現象が存在しなければならない。自然科学の発展、すなわち複雑な有機体の分子や原子への還元と進化論による無機物からの高等生命体の発生が立証される場合、その物質に並行する精神の還元と進化が理論上は要請されるのだ。そのためアディッケスは、一元論者には「ただ一つの救済、全魂化(die Allbeseelung)54)」があると訴えた。結晶や細胞、原子の魂は、一元論という前提と物体の自然科学的説明から導出される、物質と精神の相補性の帰結であった。

3.2. 物理的原子論から心理的原子論へ

万物の魂の構想は、実証的精密科学からの逸脱ではあるが、同時に自然科学の成果を取り込んだ一元論の論理上の要請であった。独文学者モニカ・フィックは世紀転換期の一元論について、「端緒より並行仮説は、『唯物主義的』自然科学と精神の要請の間の妥協を可能とし、その点で時代の中心的な欲求に対応した。両者を和解させようという努力が一元論を造り、これが決定的な点において並行論的な見方と表現方法を取り込んだ55)」と指摘する。一元論が万物への魂の賦与に至る過程を、同時期に心身問題を広範に整理した哲学者ルートヴィッヒ・ブッセ(Ludwig Busse 1862-1907)の『精神と肉体、魂と身体』(Geist und Körper, Seele und Leib, 1903)から再度検討したい。ブッセは、物質と精神の並行説と全魂説の連関について以下のように述べる。

神経及び脳の変化をそれと結びついた心理現象の確かな原因と認めず、また心理現象を全く原因もなく無から生じるとみなさないならば、それを他の先行し原因となる**心理的**過程と結びつけるよりない[…]。またこの過程も、そこから同じことが通用する心理的原因を有していなければならない。そのため並行論的考えの帰結は必然的に、あらゆる物質過程に例外なく心理的内面を想定し、また精神的存在が全自然を貫いて間断なく結びつくことに向かう。全魂説(die Theorie der Allbeseelung)はそのような、それ無しでは精神物理学的並行説が考えられず、それにより並行説が成立し、崩壊する理論なのだ。56)

物理現象からの心理現象の説明が否定される以上、心理自体もその起源に向かい途方もない 系統を辿ることを余儀なくされ、結果として微小な精神の源に至る。ブッセは「全魂化を並行 説の帰結とみなし、そのために普遍的並行説(den universallen Parallelismus)を支持する 57)」学 者の一人にアディッケスを挙げ、またヘッケルも同様の説を唱えたとする 58)。しかし彼はその 立場の不可能性も説く。というのも、精神と物質の二面を持つような実体の本質は理解できな いままであり、「実在論的一元論的並行論は、実際には二元論に嵌ったままである 59」」からだ。 これを回避するため上位の実体を排して肉体と精神の同一を主張することもできるが、フェヒ ナーの弧の例であればいかに薄い幅の線であろうとも凹凸の二面を有しておりそれらは同一で はない以上これも成立しない。もし両者の同一性を強弁すれば、それは精神とは物質の運動で あると主張する唯物主義とおよそ等しい 60)。そのため実在論的一元論的並行論は、「一元論的 ではない、一元論と二元論の不可能な結合を示している 61)」として、退けられねばならない。 だがこの原理的不可能性よりも全魂説と自然科学の関係において重要なのは、ブッセが「精 神物理学的並行論の徹底は、多元的かつ機械的心理学 (eine pluralistische und mechanistische Psychologie)をもたらす ⁶²」と指摘したことである。機械論的自然科学は、物質を物理化学的に還 元して説明することを目指し、例えば結晶を原子や分子の規則的な配列、生物を無数の分子の 集合体と捉えた。そのため並行論者が物質的原子論を認めつつ、同時に精神的なものは物質的 なものと不可分であり両者が並行すると主張する場合、精神も同様のモデルに従わねばならな

い。ブッセは魂が不可分な統一体ではなく、何らかの精神素の凝集とみなされることについて、 以下のように述べる。

魂が、外的な観察においては肉体として現れる実在の内面であるならば、それは肉体の基礎特性を反復せねばならない。魂さえ、実体的統一体や不可分な統一的存在ではなく、多量の心理的な原成分、構成されたもの、「プシヒョーム(Psychomen)」ないし「プシヒョーゼ(Psychosen)」の集合体でなければならない。心理的な原子論(Eine psychische Atomistik)が、物理的な領域にある原子論と並ぶ。肉体的な生命現象が物質的な原成分の相互作用から生じるように、精神的な生命の現象も、プシヒョームの、感覚と表象と感情の合法則的な結合と絡み合いから生じる。統一的かつ実質的本質ではなく、**あらゆる魂的**状態の**総体**が、いわゆる魂なのだ。この多元的な心理学(diese pluralelistische Seelenlehre)は、並行論の不可避的結論である 63 。

ここにヘッケルのプシヒョマティークの、魂の学と同時に部分の学としての特性が示される ⁶⁴⁾。彼の万物の魂の構想は、奇異に映る物質自体への感覚の内在化にもかかわらず、機械論的自然科学の成果に従う物質の部分化と不可分であった ⁶⁵⁾。精神と物質の相補性を前提とする一元論という出発点は、原子や分子の凝集が結晶となるように、人間の高次の精神作用を原子自体の感覚に起因する引力と斥力の集合的表出として説明する可能性を拓いた。もはや精神の不可分な統一性は存在せず、人間の肉体が無数の細胞の集合であるように、その精神は無数の精神素の集合なのだ。心理学の原子論化の基礎となるべき原子の魂あるいは魂の原子は、その見かけ上の逸脱性にもかかわらず、自然科学の成果に従う全領域の徹底的な機械論化の試みの一元論的産物であった。

4. **むすび**に

一元論的世界観を奉じた自然科学者達は、科学法則に従わない超越的な存在や力を否定しつつ物質と精神の関係の解明を試み、液晶や原子の魂という相反するように見える主張に至った。ヘッケルは無機物と有機物の境を否定し魂を無機物にも用いたが、これは修辞的反転にとどまらず、原子への感覚の賦与において還元主義的科学の方向性の逆転を伴った。レーマンは科学の重心を究極的実体の探究から方法論的有効性に移すことでその重要性を評価したが、原子の実在自体さえ仮説化することで原子の魂による説明の可能性を保った。彼らの原子の魂および心理の原子論化の主張は単なる自然哲学への転落ではなく、原子論と進化論という自然科学の成果に基づいて、一元論をより広範な領域を包み込む世界観として構築し直す試みであった。

確かにヘッケルやレーマンの構想は 20 世紀初めにおいても過度に思弁的であったが、自然 科学の進展に伴う論理上の帰結としての万物の魂の要請は、現代でも未だに否定されていない。 21 世紀の初めから英米圏の哲学を中心に、物理主義を乗り越える可能性として「汎心論の時な らぬ復興 ⁶⁶⁾」が生じており、哲学者ゲイレン・ストローソンはもはや生命の無機物からの創発は疑い得ないとしつつも ⁶⁷⁾、「真の物理主義者は少なくとも微心論(mycropsychism)を支持しなければならない。あらゆる具体的なものは物理的で、あらゆる物理的なものは物理的究極から成り、また経験が具体的実在の一部ならば、微心論は『最良の説明への推論』というよりは、唯一の合理的立場であるようだ ⁶⁸⁾」と説く。跳躍を否定する以上生命は物的にも心的にも無機物と連続し、精密科学が物質的素材を解明するほどに、精神も原子論的素材化を余儀なくされるのだ。

液晶の生命論は、世紀転換期の液晶研究を土台に、無機物と同様の法則から生命現象を説明する機械論的生物学の鋭鋒として煽情的に展開された。しかし実証主義的自然科学における物質なき精神の否定は、同時に一元論の不可避的推論としての精神なき物質の否定から、万物への魂の賦与と魂の原子論化を引き起こす。原子の魂という撞着的主張は、超越的存在の否定や原子論といった自然科学的枠組を維持しつつ、精神と物質の相補性を理論化する苦闘の結晶であった。

Notes

- 1) 液晶の歴史については、以下を参照。田中芳雄、米谷芳枝「液晶 研究と応用の歴史」『有機合成化学協会誌』38.10 (1980): 986-997. Peter J. Collings. *Liquid Crystals: Nature's Delicate Phase of Matter*. (Bristol: Adam Hilger, 1990). デイヴィッド・ダンマー、ティム・スラッキン『液晶の歴史』鳥山和久訳、朝日新聞出版、2011 年。
- 2) Thomas Geelhaar, Klaus Griesar, and Bernd Reckmann. "125 Years of Liquid Crystals: a Scientific Revolution in the Home." Angewandte Chemie International Edition 52.34 (2013): 8798-8809. Michel Mitov. "Liquid-Crystal Science from 1888 to 1922: Building a Revolution." ChemPhysChem 15.7 (2014): 1245-1250.
- 3) Peter M. Knoll und Hans Kelker. Otto Lehmann: Erforscher der flüssigen Kristalle: eine Biographie mit Briefen an Otto Lehmann. (Ettlingen: Knoll und Frankfurt: Kelker, 1988), S. 96-104.
- 4) 佐藤恵子『ヘッケルと進化論の夢―― 一元論、エコロジー、系統樹』工作舎、2015 年、358-373 頁。福元圭太『賦 霊の自然哲学――フェヒナー、ヘッケル、ドリーシュ』九州大学出版会、2020 年、292-297 頁。
- 5) ダンマー、スラッキン、215-224 頁。
- 6) Thomas Brandstetter. "Lebhafte Kristalle: Zur Funktion von Bildern im Vitalismusstreit um 1900." *Rheinsprung 11 Zeitschrift für Bildkritik* 2 (2011): 112-129.
- 7) 池田龍一「固体と液体の中間相――概説」『化学と教育』64.5 (2016)、212 頁。
- 8) Collings, pp. 8-9.
- 9) 物理学者ルートヴィッヒ・ボルツマン (Ludwig Boltzmann 1844-1906) とエルンスト・マッハ (Ernst Mach 1838-1916) による原子の実在を巡る激論は、前者の自殺にさえ至ったが、1905 年には物理学者アルベルト・アインシュタイン (Albert Einstein 1879-1955) がブラウン運動から原子の存在を示し、物理学者マックス・フォン・ラウエ (Max von Laue 1879-1960) は 1912 年に X 線回折により結晶構造を確認した
- 10) Friedrich Reinitzer. "Beiträge zur Kenntniss des Cholesterins." Monatshefte für Chemie 9 (1888): 421-441.
- 11) Otto Lehmann. "Über fliessende Krystalle." Zeitschrift für Physikalische Chemie 4. 1 (1889), S. 462.
- 12) ダンマー、スラッキン、48-50, 54-55 頁。
- 13) Otto Lehmann. Flüssige Kristalle: sowie Plastizität von Kristallen im allgemeinen, molekulare Umlagerungen und Aggregatzusandsänderungen. (Leipzig: W. Engelmann, 1904).
- 14) Otto Lehmann. Flüssige Kristalle und die Theorien des Lebens. (Leipzig: J. A. Barth, 1908).
- 15) Otto Lehmann. "Das "Als-Ob" in Molekularphysik." Annalen der Philosophie 1.1 (1919), S. 204. 以下 AO と略記。
- 16) Hans Kelker. "Survey of the Early History of Liquid Crystals." Molecular Crystals and Liquid Crystals 165.1 (1988), p. 38.
- 17) Otto Lehmann. Die scheinbar lebenden Kristalle: Anleitung zur Demonstration ihrer Eigenschaften sowie ihrer Beziehungen zu anderen flüssigen und zu den festen Kristallen in Form eines Dreigesprächs. (Esslingen und München: J. F. Schreiber 1907), S. 2. 以下 slK と略記。
- 18) Otto Lehmann. Flüssige Kristalle und ihr scheinbares Leben. (Leipzig: Leopold Voss, 1921), S. 10.
- 19) slK, S. 58-60.
- 20) slK, S. 61.
- 21) slK, S. 62.
- 22) slK, S. 62. 強調原文。本論では原文の分かち書きを**ゴシック体**とし、別途注釈の無い場合、以下強調原文とのみ記す。
- 23) slK, S. 62. 強調原文。
- 24) AO, S. 226.
- 25) 佐藤、252 頁。
- 26) Lehmann, Flüssige Kristalle und ihr scheinbares Leben, S. 68.
- 27) slK, S. 64.
- 28) Knoll und Kelker, S. 99-103.
- 29) Kelker, p. 6.

- 30) 佐藤、366-369 頁。
- 31) Brandstetter, S. 114.
- 32) Ernst Haeckel. *Kristallseelen: Studien über das anorganische Leben.* (Leipzig: Alfred Kroner Verlag, 1917), S. 38. 強調原文。 以下 KS と略記。
- 33) 佐藤は、「あえて新旧の用法をもつ不思議系の言葉を入れて大衆の関心を誘うというヘッケル独特のアピール精神」を認める。佐藤、377-378 頁。
- 34) KS, S. 63. 強調原文。
- 35) KS, S. 76. 強調原文。
- 36) KS, S. 61. 強調原文。
- 37) Olaf Breidbach. Anschauliche Naturforschungen: Bemerkungen zu Ernst Haeckels Studien über die Kristallseelen. In: Christiane Stahl und Alfred-Ehrhardt-Stiftung (Hg.) Lebendiger Kristall: Die Kristallefotografie der Neuen Sachlichkeit zwischen Ästhetik, Weltanschauung und Wissenschaft. (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004), S, 32.
- 38) Ibid., S. 28.
- 39) KS, S. 92.
- 40) KS. S, 94.
- 41) KS, S, 94.
- 42) KS, S. VIII. 強調原文。
- 43) August Forel. *Der Hypnotismus oder die Suggestion und Psychotherapie*. 8. und 9. Aufl. (Stuttgart: Ferdinand Enke, 1919), S. 16. 強調原文。
- 44) AO, S. 219. 強調原文。
- 45) AO, S. 225. 強調原文。Cf. Otto Lehmann. "Die Frage nach dem Wesen der Naturerscheinungen." *Naturwissenschaftliche Rundschau* 4.5 (1889), S. 56.
- 46) AO, S. 228.
- 47) AO, S. 230. 強調原文。
- 48) Brandstetter, S. 117. またブラントシュテッターは、イギリス物理学の伝統を指摘している。S. 116.
- 49) Erich Adickes. Kant contra Haeckel: für den Entwicklungsgedanken gegen naturwissenschaftlichen Dogmatismus. (Berlin: Reuther & Reichard, 1906), S. 78. 強調原文。
- 50) Ibid., S. 79.
- 51) Ibid., S. 83. Cf. Gustav Theodor Fechner. Elemente der Psychophysik. 1. Teil. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860), S. 2-3.
- 52) Adickes, S. 85.
- 53) Ibid., S. 89.
- 54) Ibid., S. 85. 強調原文。
- 55) Monika Fick. Sinnenwelt und Weltseele: der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. (Tübingen: Max Niemeyer, 1993), S. 50.
- 56) Ludwig Busse. Geist und Körper, Seele und Leib. (Leipzig: Dürr'schen Buchhandlung, 1903), S. 88. 強調原文。
- 57) *Ibid.*, S. 99. また「並行説を全魂化の理論(die Theorie der Allbeseelung)と結びつける必要性を強調」(99-100) した 代表的学者として、哲学者ハインリッヒ・リッケルト、心理学者ウィリアム・ジェイムズ、エドゥアルト・フォン・ ハルトマン、エヴァルト・ヘーリング、物理学者マッハらを挙げている。*Ibid.*, S. 99-101.
- 58) Ibid., S. 99, 107, 271. ただしヘッケルには、精神を物質から説明する唯物主義的傾向を指摘している。
- 59) Ibid., S. 133. 強調原文。
- 60) Ibid., S. 138-140.
- 61) Ibid., S. 142.
- 62) Ibid., S. 322.
- 63) Ibid., S, 323. 強調原文。
- 64) ヘッケルが全物質に宿る感覚としたプシヒョームについて、佐藤は「心や精神を表す『プシヒョ』に、魂や部分を表す『オーム、オーマ』をつけて造語されている」とする。佐藤、380頁。「感覚や意識は『原子に宿る魂』(Psychom[a])

に帰せられる」福元、292頁。

- 65) フィックは「全魂化の原則は、自然の完全な機械化と同様に、その帰結である」とする。Fick, S. 49.
- 66) 浅野光紀「物理学と汎心主義」『哲學』135 (2015), 26 頁。
- 67) Galen Strawson. Realistic Monism: Why Physicalism Entails Panpsychism. In: *Real Materialism and Other Essays*. (Oxford: Clarendon Press, 2008), pp. 54-74. ストローソンは、真の物理主義とは「宇宙におけるあらゆる実在的かつ具体的現象は、物理的であるとする見方」(53) と定め、そのため現象的な意識は確かに実在する以上、物理的とであると唱える。また彼は「根本的な意味において宇宙には一種類の素材しかないという『一元論的』考え」(56) を採用している。ゲイレン・ストローソン(大厩諒訳)「実在論的な一元論――なぜ物理主義は汎心論を含意するのか」『現代思想』48.8 (2020): 55-85.
- 68) *Ibid.*, p. 71. 強調原文。原文のイタリック体に傍点を付した。ストローソンは、ある素材は微心を持つが他の素材は 持たない場合も可能としつつも、少なくとも本論文では「微心論は汎心論である」(71) と述べる。

From Life of Crystals to the Soul of All Things

Crystallization of the Monistic Worldview from the Liquid Crystal Studies in Germany at the Turn of the Century

Naoyuki Soma

The German chemist Otto Lehmann (1855-1922) was a pioneer of physicochemical studies of liquid crystals, which had characteristics of both fluid and solid. He left the realm of positivistic exact science after 1906 and concentrated on the comparison of similar behaviors and forms between primitive lives and liquid crystals. In his popular science book, *The apparently living crystals* (1907), Lehmann emphasized that the seeming vitality of minerals was based on their resemblance and analogical reasoning. However, the influential German biologist Ernst Haeckel (1834-1919) utilized Lehmann's results as proof of his monistic worldview and advocated that all things, including humans, animals, plants, crystals, cells, and atoms, and so on, have "souls."

In his infamous work *Crystal Souls* (1917), Haeckel did not use the ambiguous term "soul" to indicate supernatural existences like God or spirits. Instead, he insisted that all organic and inorganic phenomena could be explained through identical scientific principles and therefore even minimal chemical reactions must have "souls." His monistic conviction, however, led him to a fatal turn, when he regarded the immanent feeling in atoms as the ultimate cause of souls of all things. Although Haeckel's claim was the speculative result from his obsession with the mechanism and causality of natural science, Lehmann introduced Hans Vaihinger's (1852-1933) Philosophy of "Als-ob" to protect the methodological value of science.

Despite the damaged reputation due to its speculative tone, Haeckel's thesis was regarded not as the mystic hylozoism but as the necessary conclusion of the monism by some contemporary philosophers such as Erich Adickes (1866-1928) and Ludwig Busse (1862-1907). According to psychophysical parallelism, there is no mind without a body, while there is no body without a mind. When positivistic science established the atomistic understanding of matter, the monistic assumption inevitably required the atomistic model of minds, which caused all things to be endowed with souls (*Allbeseelung*). The curious theory of Crystal- and Atom-Soul is not the fantastic confusion of mechanistic scientists, but the results of the struggle to theorize the complementarity of mind and matter in the era of natural science.

PHANTASTOPIA

研究ノート

十全に立証された世界

ボシュエ『普遍史論』第2部における論証と呈示

伊藤 連

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 173-179ページ ISSN 2436-6692

十全に立証された世界 ボシュエ『普遍史論』第2部における論証と呈示

伊藤 連

17世紀フランス思想史にとって、1685年のナント勅令廃止前夜における歴史問題の浮上は大きな意義をもつ。この思潮を徴しづける出来事として、新旧両教会の理論家たちが繰り広げたカルヴァン派の歴史をめぐる論争や、サン・モール会士ジャン・マビヨン『文書の形式について』(1681年)による文献学的批判の方法の確立が挙げられるり。これらの動向は、歴史叙述における論証のあり方を根本的に問い直すものであった。その過程では、論証の根拠となる歴史的事実の取り扱いについても、内容と形式の両面から、再検討がなされた。本稿は、当時のフランス教会における随一の権威であり、また王権の近傍に位置した司教ボシュエの一著作から、上記の動向と一定の関わりをもつ箇所を取り上げ、このカトリック思想家の歴史をめぐる思考を同時代的言説のうちに再定位するための手がかりを得ることを目的とする。

1681 年初出のボシュエ『普遍史論』は、はじめルイ 14 世王太子の教育のために計画された。 著作全体を貫く企図は、カトリック教会の正統性を、その歴史的事実としての永続性によって 証明し、そのうえで、やがて教え子が担うことになる(はずだった ²⁾)世俗権力をその枠組み のうちに位置づけることである。また、著作全体の冒頭にあたる一文に「たとえ歴史が他の者 たちには無益であったとしても、王侯には歴史を読ませなくてはなりません」とあるとおり ³⁾、第一に想定される読者は、あくまで良き君主へと教導されるべき王太子そのひとである。その 意味で、『普遍史論』は、論争的な著作というよりも、むしろ教育的な性格を色濃く持つ著作と いうべきである。他方で、すでに述べた同時代的言説の中にあって、カトリック教会の正統性 を説得的に示すためには、少なからず論争的な内容に踏み込む必要があった。

とくに「宗教の筋道」と題された第2部については、異教徒や異端による異説をとりあげ、それを反駁する論争的な箇所を多く指摘することができる。第2部におけるこうした論争的性格の表出は、議論の組み立てから説明されうる。すなわち、カトリック教会とその教義の永続性を示し、それを「永続という奇跡」、「神の導きの普遍性の紛れもない証言」として称揚することがボシュエの企図であるとして4、しかしその「永続性」とは、こと論証の場においては、本性上、変化という事実の否定というように否定的にしか確保されえないものであるから、必然的に、弁護の側は、変化を主張する異説を取り上げたうえでそれを反駁するという構成を取ることになる。

たとえば、第27章「宗教の筋道、そして聖書の各巻がもつ関係についての一般的考察」に見られる次の一節で、ボシュエは、マルコ、マタイ、ヨハネの三つの福音書をルカの福音書から派生した変造書であるとするマルキオンやマニの異説を取り上げたうえで、それを次のように斥ける。

しかし、彼らは一体その説にどういう証拠(preuves)を与えたというのでしょう。これは単に錯覚によるものであって、実定的な事実といえば皆無です。彼らはその理由として、彼らの感性に反するものは必ずや使徒以外によってでっち上げられたものであるはずだということだけをあげ、またその証拠としては、まさにひとがそれを以て彼らに異議を唱えるところの臆見、あまりに突飛で、どうみても気の触れた意見であるために、どうしたらそんなものが人間の精神のうちに入り込むことができるのかすらもわからないような臆見を言い立てるのです。しかしながら、教会の良き信仰を責め立てようとするなら、彼らは教会のそれとは異なる原本か、何か確実な証拠を手に入れなければならなかったでしょう(Mais certainement pour accuser la bonne foi de l'Église, il fallait avoir en main des originaux différents des siens, ou quelque preuve constant) 5)。

ここでのボシュエの反駁は、裁判における挙証責任のモデルに対応する。つまり、すでに伝統として確立された信仰に異議を唱える以上、「確実な証拠」となりうる「実定的な事実」を提出する義務を負っているのは、「控訴人」である異端の側であって、伝統を支持する「弁護人」の側ではない。一般的には17世紀後半の神学論争全体について、また個別的にはボシュエの立論について、その構成の法廷的な性格はこれまでも指摘されてきたり。

事実、この章においては、「証言(témoignage)」という法廷的な性格をもつ語彙が、鍵語の役割を担う。ボシュエにとって、聖書の存在理由は、「証言」という機能から説明されるものである。キリスト教徒の信仰は、聖書に記録される奇跡によって支えられているが、それははじめ「聖なる真実を証す感知可能な証拠」として、古代のヘブライ人によって目撃された $^{\eta}$ 。ただし、そうした奇跡を後世のわれわれが信仰のよすがとしうるのは、ひとえにそれが聖書の中に記録されているからである。それゆえ、ボシュエは次のように述べる。「神は、自身の唯一性と全能の証言として奇跡をなしました。その記憶を留めおくために、奇跡を時の秩序に従って証言する記録を偉人たちの手に託すよりも、正しいやり方があったでしょうか」 8 。

信仰を支えるものとして、二重の「証言」がある。第一に、その「唯一性」と「全能」の「証言」として神がヘブライ人に与えた奇跡があり、第二に、その奇跡の「証言」としての聖書がある。キリスト教徒にとって第一の「証言」の有効性は疑いを容れない。同様に、第二の「証言」である聖書についても、そこに疑義の余地があると直截的に言うことは難しい。ただし、世紀初頭以来、発展の一途をたどり、ボシュエ自身が旧来のスコラ神学に対するその優位を認めるまでに至った当時の「実証神学」とり、その方法としての「批判(critique)」の対象範囲は、この時期には、すでに教父学の範疇を超えて、聖書のテクストそれ自体にまで拡がりつつあった。すでに引いた異教徒に対する反駁も、古代の論争の再説というよりもむしろ、こうした同時代的状況の中にある記述として読まれるべきであろう。実際、ここで取り上げる第 27 章には、文献学的観点からの聖書の正統性の擁護としても読まれうる箇所が散見される。なかでも、明白にその観点に依拠する一節を引用しよう。

聖アウグスティヌスならびにその他の教父は、われわれはいかなる信用によって、世俗の書物を特定の時代、特定の作者に帰すのかと問うています。その誰もが、ただちに、書物はそれぞれがある特定の時代の法、慣習、史実との間に結ぶ関係、特定の作者や時代の性格を刻み込まれた文体によって、またそれらすべて以上に、公に認められた信用(foi publique)と確固たる伝統(tradition constante)によって、それとして認証されるのだと答えています。こうした物事すべてが、聖書[の正統性]を証明し、その時代を判定し、その作者を指し示すために結集するのです。そして、宗教がそうした物事をその全体において保存していればいるほど、我々が保存する伝統はますます議論の余地のないものであるのです 10 。

この引用について、二つの点を確認しておきたい。第一に、アウグスティヌスら古代の教父にとっては「世俗の書物」に関するものでしかなかった考証の方法を、ボシュエそのひとが聖書に適用していること。第二に、考証のための公準が、いわば二階建ての構造を持つものとして提示されていること。第一の点に関しては、すなわち新たに形成された文献批判という「方法」が聖書にまで及びつつあったという、すでに述べた時代状況を想起すれば、さしあたり不足はない。ここでは、「事実」と「証拠」をめぐる考察を進めるために、第二の点に注目したい。

ボシュエによれば、キリスト教世界における伝統的古事学は、二つの水準の事実を「信用 (foi)」として認めてきた ¹¹)。低次の水準に属する事実として、ある時代に特有の法・慣習・史実との関係を示す記述内容と文体的特徴が、そして高次の水準に属する事実として、「公に認められた信用」と「確固たる伝統」があげられている。「公に認められた信用」と訳出した foi publique は、法廷的な語彙体系においては「公証」を意味する。公証人のサインを伴う法的文書の正当性を敢えて疑うものは、明白な根拠を提出する責任を負う。書物についても、たとえば同時代の信用ある人物が、ある作品を特定の著者に帰している場合、その言明に異議を唱えるには、その背景にある特別な事情を説明しなければならない ¹²)。引用後半の聖書に関する記述においては、著者である使徒自身の信頼性と、古代より聖書を受け継いできた数多の権威ある教父たち、そして他ならぬカトリック教会の「確固たる伝統」が、この「信用」の内容と考えられる。

ボシュエは「信用」と「伝統」を、記述内容や文体的特徴よりも高次の公準としていた。このような公準の階層的構造は、テクストの批判的研究によって得られる諸事実を振りわける機能をもつ。すなわち、聖書に関する「公に認められた信用」とカトリック教会不易の「伝統」に適する限りで、諸事実は、信仰を支える「証拠」たりえるのである。翻って、この高次の公準に準拠しない事実、ジャン=ルイ・カンタンの表現を借りるならば、「証拠を構成しない事実――あるいは、より正確に、証明するべき事柄を証明しない事実」について 13)、ボシュエはこれを「瑣事 (minuties)」として取り合わない。

循環論法、より強くいうなら、傲岸な理路と映るだろうか。しかし、一定の筋は通っている。 そもそもボシュエにとって、カトリック教会の永続性は、「議論の余地のない(incontestable)」 事実であり、単純明瞭な「真理」である。というよりむしろ、「真理」とは定義上、単純かつ明 白で詮議不能なものであり、その最大の例の一つこそが、カトリック教会の永続性であるというべきか。かといって、異説が正当であると認められる余地が残されていないわけではない。 見かけ上はカトリック教義の伝統に反するかに思われた主張が、しかし実際にはそれと合致していることさえ示されれば、その説は教会の伝統と統一性のうちに、いわば解消されうるからである。

あまりに自明であるためにかえって見えにくくなりかねないが、定義に立ち返れば、「証拠」あるいは「証言」がそう呼ばれるのは、それらが「真理」と関係をもつ限りのことである ¹⁴⁾。その意味で、「虚偽の証言」ないし「あるものが虚偽の証言をした証拠」などの用例は考えられるとしても、「虚偽」それ自体と関係をもつ「証言」、「証拠」なるものは語義矛盾である。キリスト教徒にとって、「真理」とは神の言葉それ以外に、まして「世 (monde)」 ¹⁵⁾の事柄のうちにはなおのこと、まずありえないのだから、上記の条件を満たす対象のみをボシュエが「証拠」、「証言」と認めるのも、畢竟、当然の成り行きであると言わねばなるまい。換言すれば、通常そう考えられるように、事実性の公準によって認証された「証拠」や「証言」の集積が「真理」への接近を許すのではなく、その反対に、確実かつ不動の「真理」の側が「事実」を照らしそれを「証拠」や「証言」としてわれわれに再び呈示しなおすのが、ボシュエの「正統的な」思考ということができるだろう。

ボシュエが、奇跡を一次的な証言、聖書を二次的な証言とみなしたことについてはすでに述べた。さらに進んで、この「証言」という性格こそが、旧約と新約の性質上の差異を規定するとボシュエはいう。ボシュエはまず、旧約聖書に収まる諸巻の成立年代におおきな隔たりがあるのに対し、新約聖書に収まる諸巻は、「使徒の時代に属するものが全て」であることに注意を促す。二次的な証言であるふたつの聖書におけるこの成立過程の差異は、一次的な証言としての奇跡の背後にある神の意図の差異に対応する。まず神は、「感覚に縛られた民の不信仰を説き伏せるために[...] 聖なる真実を証す感知可能な証拠を度々あらたに示」した。長い広がりをもつこの期間に与えられた奇跡を証言するのが、旧約聖書である。対して、新約聖書の神は、奇跡によって人間に真理を開示するために、もはや長い期間を必要としない。イエス・キリストこそが「完全」にして「無欠」の証人であるからである。そして十全な「証拠」が提出された以上、以後教会は、「使徒によって書かれたものと、使徒がその権威によって承認したもの」だけを「神によって吹き込まれたもの」とみなせばよい。「イエス・キリストの証言と、イエス・キリスト自身がその復活の証人としたものたちの証言で、キリスト教会にとっては十分」であるのだから 160。

つまり、実のところ、ボシュエにとって「裁判」は完全に「閉廷」している。神の手になるこの世界の秩序は、すでに十全なかたちで「立証」され、「判決」は明白かつ確然と下されたのであって、そこに付け加えられるべき「証拠」は何ひとつ残っていない。批判的テクスト研究は、この認識上の組み立ての範囲にその働きを限定される。福音以後、もはや新たな「証拠」が認められる余地はないのだから、この新しい「方法」に期待されるのは、すでに十全な形でそれとして認められた「証拠」を改めて呈示することである。

後年のボシュエは、「モーの鷲」の異名とともに、苛烈な論争家としていまなお記憶される。なるほど彼が多くの論争に参加し、ときに彼のいう「瑣事」をめぐってさえ争ったことは、端的な歴史的事実として認められる。しかし、これまで示してきたように、少なくとも原理の水準では、ボシュエにとって、教義をめぐる「裁判」はその可能性から挫かれている「ワ。「宗教の連続」を示す第2部の末尾近く、その第一の読者である王太子に言い聞かせるように、ボシュエはいう。

そうして、神慮は不変の様態において完了しています(se terminent par un état immuable)。
[...] これこそ、現にあなたの眼前に要約されました宗教の筋道(la suite de la religion mise en abrégé devant vos yeux)が教えることです。時によって、その筋道はあなたを永遠へと導きます。すべての神の思し召のうちに、あなたは確然とした秩序を見、またその民の永続のうちに目にも明らかな証拠を見るのです(Vous voyez un ordre constant dans tous les desseins de Dieu, et une marque visible de sa puissance dans la durée perpétuelle de son peuple) 18)。

十全に立証された世界は、不変の様態のうちに停止する。信仰を弁護するものに、それゆえ、新たに論証を企てる必要はなく、単にそこにある永続性を呈示すればよい、そしてまた、良き信をもつものは、その「目にも明らかな印(marque visible)」を「見る」ことで十分である。スコラ的思弁に実証研究を優先させるボシュエの態度は、法的な構成をもつ議論にそれが有用である点には還元されず、むしろ、それより深い水準にあるこの「完了」の認識に由来しているのではないか。こう考えるとき、「論争」の一語が呼び寄せる鋭利にして敵対的なイメージの彼方に、また別のボシュエの顔が垣間見られるようにも思われる。

Notes

- 1) この時期の歴史問題をめぐる思想史的状況ついて、以下に多くを学んだ。野沢協、「補巻解説」、『ピエール・ベール著作集』、補巻、法政大学出版局、2004年。
- 2) ルイ 14 世王太子ルイ・ド・フランスは、1711 年 4 月 14 日、ルイ 14 世より 4 年早く逝去し、ついに即位はしなかった
- 3) Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*[1681], *Œuvres complètes*, éd. F. Lachats, Paris, Louis Vivès, 1864, t. XXIV, p. 260. 以下、ボシュエからの引用はこの版に依拠し、OC と略記したうえで、巻数と頁数を指示する。
- 4)「つねに攻撃され、しかし決して揺らぐことのないカトリック教会は、永続という奇跡なのであり、また神の導きの不変性の紛れもない証言なのです」。OC, t. XXIV, p. 536.
- 5) OC, t. XXIV, p. 542.
- 6) 法廷的な議論構成に関して、17 世紀の神学論争一般については以下を参照した。Jacques Le Brun, *Le Pur amour, de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002, p. 11. また、塩川徹也、『虹と秘蹟 パスカル〈見えないもの〉の認識』、岩波書店、1993 年、179 頁。とくにボシュエの立論については以下を参照した。Anne Régent-Susini, *Bossuet et la rhétorique de l'autorité*, Paris, Honoré champion, 2011, p. 134; Jean-Louis Quantin, « Bossuet et érudition en son temps », Gérald Ferryrolles *et al.*, *Bossuet. Le verbe et l'histoire (1704-2004)*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 89. 付言すれば、当時の神学論争に加わる理論家たちにとって、不可避の公準であった「批判」の方法自体が、法的な書類という意味での「文書 (texte)」を対象として練り上げられたものであった。その集大成というべきマビョン『文書の形式について』で取り扱われるのも、文字で記録された書類一般ではなく、この限定された意味での「文書」である。
- 7) OC., t. XXIV, p. 539.
- 8) OC., t. XXIV, p. 536.
- 9) ボシュエは、教授資格取得直前の学生に宛てた 1675 年の手紙で、大学で学ぶスコラ的思弁はあくまで予備課程に 属するものと考え、今後は原資料の実証研究に勤しむことを勧めている。Quantin, art. cit., p. 67-68.
- 10) OC, t. XXIV, p. 540.
- 11) もちろん、foi は宗教的な「信(徳)」の意味を第一に想定するべき語である。しかしここでは、アウグスティヌスら古代教父の議論は「世俗の書物」についてのものであることを鑑みて、非限定的な「信用」という訳語を選択した。併せて、註7を参照。
- 12) 以下を参照した。塩川、前掲書、 p. 183。
- 13) Quantin, art. cit., p. 89.
- 14) 『フュルティエール辞典』(初版 1690 年版)によれば、「証拠(preuve)」とは、「ある事柄が真実であることを説得したり、知らせるために用いられる手段(Moyen dont on se sert pour persuader, pour faire connaître qu'une chose est véritable)」であり、また「ある事柄の真実を示す表徴や印(des signes, des marques de la vérité de quelque chose)」である。なお、本稿では、言語表現としての「証拠(preuve)」について考察するため、「証拠」と「証言(témoignage)」の区別は措くこととする。
- 15) 「世はあなたがたを憎むことができないが、わたしを憎んでいる。わたしが、世の行なっている業は悪いと証しているからだ」(ヨハネ 7 . 7)。新共同訳から引用した。この箇所は、「真理への憎しみについて」と題された、1666 年4月11日の説教の冒頭に、ボシュエ自身による以下の仏訳を付して引かれている。« Le monde ne peut point vous haït, et il me haït, parce que je rends témoignage de lui que ses œuvres sont mauvaises. », *Sur la haine de la vérité*, *Œuvres oratoires*, éd. Ch. Urbain et E. Levesque (révision de l'ancienne édition J. Lebarq), Paris, Desclée de Brouwer, p. 137.
- 16) OC, t. XXIV, p. 539.
- 17) この「原理」と「実践」の乖離について、前出のカンタンは次のように簡潔にまとめている。「時にボシュエは、義務感ゆえに、敵対者に答えるべく [瑣事について] 論じもした。[...] しかし彼は、決まってうんざりし、そうした「瑣事」を一掃して終いにするのだ」。 Quantin, art.cit., p. 89.
- 18) OC, t. XXIV, p. 569.

PHANTASTOPIA

研究ノート

バタイユと粒子

ジョルジュ・バタイユにおける科学の位置づけについて

石野慶一郎

『Phantastopia』第1号 2022年2月発行 180-186ページ ISSN 2436-6692

バタイユと粒子

ジョルジュ・バタイユにおける科学の位置づけについて

石野慶一郎

ジョルジュ・バタイユは主著のひとつ『内的体験』(1943) において、粒子という概念を用いて「自己 (ipse)」や「存在 (être)」、「交流 (communication)」を説明しようとした。粒子については物理学者ポール・ランジュヴァン (1872-1946) の『微粒子および原子の概念』(1934) の記述を参照して自説に応用している。強い意味での体験の書『内的体験』に、物理学の、それも当時としては最新の量子力学の成果が導入されていることは一見すると突拍子もないようだが、バタイユの友人に物理学者のジョルジュ・アンブロジーノがいたこと、そのアンブロジーノがバタイユ『呪われた部分』の執筆に大きく貢献した事実に鑑みれば、まったく不自然な組み合わせというわけでもない「)。本稿では、粒子という物理学概念が『内的体験』においていかなる意味をもっているのかを考察したい。そうすることで、バタイユ思想における科学の位置づけが垣間見えるように思われるのだ。

*

フランスの物理学者ポール・ランジュバンは、磁性理論(とりわけ常磁性と反磁性についての理論)や超音波の研究で知られている ²⁾。前者は原子の電子構造に着目して磁性の原理を追究したものであり、後者は水晶の結晶構造を応用して初めて超音波を発生させることに成功したものである。原子も結晶も、それを構成するのはつまるところ粒子であり、上記の成果はランジュバンの粒子への深い理解に裏打ちされているといえる。そもそもランジュバンの研究自体、「イオン化された気体に関する研究」と題された学位論文、およびそれにつづくブラウン運動(コロイド粒子がおこなう不規則な運動)の研究など、ひろく粒子に関する探究から始まっていた。

バタイユが参照した『微粒子および原子の概念』は、そのようなランジュバンが粒子へ向けた関心のある種の総決算といえる。同書は、1933 年に開かれた物理化学会議での報告「原子と粒子」をもとにしており、この報告はそれまでの約30年におよぶ光の粒子説の展開を概観したものとなっている。したがってその内容は科学史の文脈に大きく依存しているのであるが、ここでそれを簡潔にまとめておくのも無駄ではあるまい。というのも、以下で確認するとおり、粒子の個別性を考慮しないという当時の統計力学の最新の成果が、バタイユの議論でも重要になってくるからだ。

われわれはいまや、光が粒子としての性質と波動としての性質の両方をあわせもつということ、すなわち粒子と波動の二重性を知っている³⁾。しかしランジュバンやバタイユが生きた 20世紀前半は、まさにそのことが明らかになる量子力学の黎明期、物理学史の大きな転換点であった。

19世紀までは、光は波動であるという説が有力であったが、20世紀に入ると、粒子モデルの有効性を裏づける成果がつぎつぎと確認された。アインシュタインは1905年、光を hv (h はプランク定数、v は振動数)のエネルギーをもつ粒子として定義することで、それまで不十分だった光電効果の解釈を十全なものにした。あるいは1923年にコンプトンは、X線(X線も可視光ではないが光の一種である)が粒子として電子に衝突していると考えることで、異なる周波数をもつX線が出てくることにうまく説明をつけた。これらの粒子モデルによる説明に加えて、ルイ・ド・ブロイが光には波動性に加えて粒子性も付随することを実証し、最終的にはシュレディンガーやハイゼンベルクなどによる量子力学解釈によって、1930年代には光が粒子と波動という二重の性質をもつことはほぼ確実なものとされた。

ランジュバンは以上のような歴史を概説しつつ、「現行の表現の枠組みに組み込むことができないほど急速な実験的情報の並外れて急速な発展からくる困難」に冷静に目を向けるよう呼びかける⁴⁾。未知の領域である「微視的世界」に対しては、「巨視的世界において成功していた概念や考え」はもはや通用しない⁵⁾。では、この未知の領域をどう解すればよいのか。粒子に関していえば、結局は「個体として識別しうる粒子を導入しようとしたこと」が問題だったのだとランジュバンはいう⁶⁾。

どういうことか。これには微視的な世界のもつ根源的な不確定性が関わっている。とりわけこれは粒子たちの巨視的な性質をあきらかにする統計力学の領域において問題となる。というのも、微視的な世界の粒子のなかには大きく確率に依存するふるまい(量子的なふるまい)を見せる粒子が存在するため、粒子ひとつひとつを個別のものとして数え上げるような古典的な統計の仕方では、そのふるまいははかりきれないからである。

たとえばランジュバンはここで、ボルツマンとギブスによる古典的な統計法が最新の実験結果にはそぐわないことを指摘し $^{\eta}$ 、それに対して、ボーズ-アインシュタイン統計やパウリ-フェルミ統計による「個別性によってではなく、数によってのみ特徴づけられる」ような粒子の分布を考慮した統計の優位性を主張する 8 。たとえば二つの部分に分かれた一つの箱の左右に粒子が同数入っていて、A群とB群に分かれていたとする。このとき古典的な統計においては、粒子の個別性を考慮するため、右側にA群、左側にB群がある状態と左側にB群、右側にA群がある状態を区別するが、ボーズ-アインシュタイン統計やパウリ-フェルミ統計では、同種粒子(原理的に区別できない粒子のこと。原子や中性子、電子などがそれにあたる)は区別しないため、その二つはまったく同じ状態と統計される。粒子を個別的に見るのか、全体として見るのか。それが決定的な重要性をもっているのである。

ランジュバンは以上をふまえ、最後にもう一度、光の粒子性についての困難が「原子内の世界に、外から個別的な粒子の概念を導入した」ことに由来することを強調し、論を終える⁹⁾。

*

さて、ランジュバンの議論をやや詳細に記したのは、バタイユが『内的体験』のなかで、上述したうちの粒子説以降の内容、すなわち『微粒子および原子の概念』の「35ページ以下を参照せよ」と包括的に指示しているからである。バタイユはそれに関して具体的に何を言っているのか。該当する断章を、はじまりから引用してみよう。

存在はどこにもない。

人間は存在を単純で分割不可能な一要素のなかに閉じ込めることはできるかもしれない。しかし、「自己性(ipséité)」のない存在はありえない。「自己性」がないので、単純な一要素(一個の電子)は何ものをも閉じ込めはしない。原子は、その名称にもかかわらず合成されているが、基本的な[それ自体が自己性をもたない要素による]複合性(complexité)しかもっていない。つまり原子それ自体は、その相対的単純性ゆえに、「自己的に(ipséellement)」決定されることができないのだ 100。

この引用の最後の箇所にランジュバンを参照するよう註が付されている。いささか抽象的な記述だが、われわれはいまやその意味を解するのに十分な準備を終えている。ランジュバンが「35ページ以下」で何度も強調していたように、光の粒子性についての困難は、古典物理学が粒子に個別的な性格を与えたことが原因だった。バタイユはここでひとまず「原子」に関してランジュバンと同様のことを述べている。原子はそれ自体で個別的に――バタイユが言うところの「自己的に」――決定されることができず、複合的に決定されるのである。そのようにして、「一存在を合成する諸粒子の数が、その『自己性』の構成のなかに介入する」¹¹⁾。あたらしい統計力学のように、個別性ではなく「数」という全体が問題になるのである。

では存在は「数」によって把握すればよいのかといえば、そうではない。「数」というのは、 あくまで認識のための道具立て、媒介にすぎない。

存在は「把握不能(insaisissable)」だ。それは誤算(erreur)によってのみ「把握(saisi)」される。ただし誤算とはただ単に容易なものではなく、この場合、それは思考の条件である 12)。

先の引用で「存在はどこにもない」と述べられていたことからもわかるように、あくまで存在は「把握不能」である。「数」での把握というのはあくまで「誤算」であり、しかし「誤算」によってしか存在は「把握」できない。すなわちここにはジレンマがあるのだが、しかしそれ

自体、「思考の条件」でもある。

つまりここでバタイユが描いているのは人間の認識の抱える根本的な不可能性である。「科学」も認識のひとつ、思考の形式であるかぎりは、その不可能性の運動に与しているのではあるまいか。しかしそう断ずるのはまだ早い。もう少し、バタイユの論を追ってみよう。

*

バタイユは粒子の論理を人間の論理へと拡張する。バタイユはまず、「ひとりの人間は、不安定で、絡みあった多数の全体のなかに挿入されたひとつの粒子(particule)である」と定義する ¹³⁾。しかしそのように人間の存在を多数のなかのひとつ、すなわち「ひとつの粒子」として認識する仕方は先に見た「誤算」と同様のことである。そこでバタイユは以下のように留保をつける。

認識から出発すれば、ひとりの人間の現存在は、全体の現存在から、狭く、無視していいほどの視点によって隔てられているにすぎない。ただ結びつきの不安定性だけが[…]、おのれ自身のうえに身を屈した存在者、交換なしに存在する能力をもつ孤立した存在者という思い違いを許すのである 14)。

「認識」ではかりうるのは、「存在」が「全体」の部分であるということのみである。しかしその「全体」のなかでの「ひとつの粒子」の結びつきは不安定である。つまり各「粒子」は、「一部」として「全体」でありながら、「全体」のなかでは相対的に「一部」である。バタイユによればこの二重性が、「自己、この微小な粒子、この予知できない、そしてまったく蓋然性のない好運は、他なるものとなることを願うよう定められている」、すなわち「絶頂へたどり着きたいという欲望に駆られた運動」に巻き込まれるのだという「5)。こうして各「粒子」は「合成」へと、「交流」へと導かれる。つづく「交流」の節では、「粒子」をはじめとして、「エネルギー(énergie)」や「運動(mouvement)」、「熱(chaleur)」といった自然科学の概念を用いて、「交流」の情景が描写されている「6)。

バタイユは以上のように、「誤算」を招くはずの「認識」、あるいは「科学」を利用しながら 最終的に「交流」の理論を導いている。バタイユは「科学」に懐疑的でありながらも、あたか もその権能を試すかのようにして、積極的に「科学」の成果に触れている。この科学的データ の使用をどう考えるべきか。バタイユは以下のように述べている。

私が認識について語って、聖なるものについて語らなかったのは、親しみのある一現実から出発するほうがよい、という意味においてのことであった。何よりも私は、学問的がらくたにのめり込んだことでいっそう鬱屈している。しかし、この前提的な説明は、やがて粗描されるはずの交流の理論を導き出すものなのだ。これはおそらく惨めなことだろうが、

人間は燃えるような諸可能性がもっとも詰まったこの概念に到達するためには、常識に対して科学的データを対立させてゆくほかないのだ。私には、科学のデータなしに、どうしてあの未分化の感情に回帰しうるのか、まだ「常識」に染まっていない人間の本能にまで回帰できるのかわからない ¹⁷⁾。

ここで言われている「未分化の感情」への「回帰」、ないしは「人間の本能」への「回帰」とは、 主体と客体の束の間の溶融、つまり内的体験の頂点を示すものであるが、それは「科学のデータなし」にはありえないという。加えて「常識に対して科学的データを対立させてゆくほかないのだ」という一節からは、あくまで消極的にではあるが、バタイユが「科学的データ」に対立物としての価値をみとめていたことが読み取れる。

ここに、バタイユ思想における「科学」の位置が垣間見える。すなわち、「科学」は対立物として、「交流」の理論を導く「媒介」としての役割をもっていたのではないだろうか。さらに言えば、「科学」は哲学の言葉よりも強力なものとして定位していた可能性すらある。『内的体験』からの最初の引用にある「自己性」という言葉はヘーゲルを想起させるが、あくまでバタイユがここで「交流」の理論に対置させるのは、ヘーゲル哲学ではなく科学的データである。これはバタイユが、同じ認識の枠組みに属する両者とはいえ、対立物としては、哲学よりも科学に優位をみていたことを物語っているのではないか。実際、後年の論考においては、哲学の言葉よりも、科学の言葉に、内奥性を保持する権能をみる描写も見受けられる 18)。

たしかに『内的体験』だけでは「科学」に重きを置いていたとは言い難い。バタイユはむしろそれを「認識」の枠組みにとどまるものとして扱っていた。しかし「科学」を対立物として、「媒介」として見たとき、そこに何らかの価値を見ることができるのではないか。バタイユ思想における科学の真価を見極めることを今後の課題としたい。

Notes

- 1) Cf. Georges Bataille, *La Part maudite* [1949], *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 12 vol., 1970-1988, t. VII (1976), p. 23 (『呪われた部分——全般経済学試論・蕩尽』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2018 年、20-21 頁). 以下、バタイユの全集はOC と略記し、巻数と頁数のみを記す。なおバタイユの著作の翻訳は既訳を参考に筆者が行い、日本語訳がある場合は該当箇所を併記する。
- 2) ランジュバンの伝記的事実に関しては以下を参照した。スタロセリスカヤ・ニキーチナ『ポール・ランジュバン伝』 伊藤隆訳、水曜社、1996 年。
- 3) 物理学の史実に関しては標準的な学説史としては以下の2冊を参照した。小山慶太『物理学史』、裳華房、2008年; 物理学辞典編集委員会編『物理学辞典3 訂版』、培風館, 2005年。
- 4) Paul Langevin, La notion de corpuscules et d'atomes, Paris, Hermann, 1934, p. 3-4.
- 5) Ibid., p. 35.
- 6) Ibid., p. 36.
- 7) Ibid., p. 38.
- 8) Ibid., p. 38.
- 9) Ibid., p. 44.
- 10) Georges Bataille, *L'expérience intérieure* [1943], OC, t. V (1973), p. 98 (『内的体験』、出口裕弘訳、平凡社、1998 年、196 頁).
- 11) Ibid., p. 98 (同書、196頁).
- 12) Ibid., p. 98 (同書、196 頁). 原文はすべてイタリック。
- 13) $\mathit{Ibid.,p.}$ 100 (同書、200 頁). 原文では全文太字。ここでバタイユが粒子の意で用いている particule の語は、参照しているランジュバンの著作のタイトル La notion de corpuscules et d'atomes で粒子の意で用いられている corpuscule とは異なるが、これはランジュバンの著作をまったく無視しているということを意味するのではない。まずもって、ランジュバンの著作のなかでは particule と corpuscule の語は同程度に混在して用いられており、corpuscule の語は とりわけ光の粒子を指すために用いられている。たとえば「粒子と波動の二重性」は一般に Dualité onde-corpuscule とあらわされるものであり、ランジュバンの著作において corpuscule は光の粒子に意味を限定する語として用いられている。したがってバタイユがここで particule の語を選択しているのは、むしろそのような意味の限定をとりは らい、より意味をひらいたものと考えられる。以下同様に、バタイユからの引用で「粒子」と訳出したものの原語 はすべて particule である。
- 14) *Ibid.*, p. 100(同書、200 頁).
- 15) Ibid., p. 101 (同書、202 頁).
- 16) Ibid., p. 110-111 (同書、220-221 頁).
- 17) *Ibid.*, p. 100 (同書、199-200 頁). 原文は「認識 (connaissance)」以外すべてイタリック。
- 18) Georges Bataille, « De l'existentialisme au primat de l'économie » [1947-48], OC, t. XI (1988), p. 294(『戦争/政治/実存——社会科学論集 1』(『ジョルジュ・バタイユ著作集』第 14 巻)山本功訳、二見書房、1972 年、280 頁).