

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



March
2024

西川ゆきえ／高草木倫太郎／藤束君／王宏斌／小城大知／福井有人
青木識至／韓瑩／藤田奈比古／銭清弘／谷口奈々恵

ISSN 2436-6692

<https://phantastopia.com/3/>

PHANTASTOPIA

論文

森山大道における複製と擬態

イメージショップ CAMP の制作を起点として

西川ゆきえ

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

1-19 ページ

ISSN 2436-6692

森山大道における複製と擬態 イメージショップ CAMP の制作を起点として

西川ゆきえ

はじめに

1982年4月から1983年6月まで雑誌『アサヒカメラ』に掲載された連載「犬の記憶」の冒頭で写真家森山大道(1938-)は、2歳で夭折した双子の兄との関係性を複製になぞらえて語った。曰く「むろん僕が憶えているわけではない。僕と兄とは双子である。兄を森山家のコピーだとするならば、僕は兄のコピーである¹⁾」。1968年に刊行された初の写真集『につぼん劇場写真帖』にはこの言葉と対応する写真が収められていた。カメラ雑誌に既出の写真を再構成し1960年代の都市の喧噪を描き出した本編とは一線を画する、巻末部分のホルマリン漬けの胎児の写真群である。

1982年といえば、森山が写真集『光と影』を刊行すると同時に先の連載「犬の記憶」が開始した年であった。『につぼん劇場写真帖』に始まり、「アレ・ブレ・ボケ」が代名詞となった写真同人誌『プロヴォーク』への参加、傷ついたコンタクトシートや現像済ポジフィルムの複写からなる1972年の写真集『写真よさようなら』の刊行へ。これらの活動を通して「写真とは何か」という問いを突き詰め60年代の日本の写真界を牽引した森山が、70年代に「スランプ」を迎え、『光と影』で再起する。『光と影』の刊行に至るまでを語る通説²⁾となったこのような作家の個人史の中で、1968年の写真集に収められた胎児の写真と1982年の連載における自伝的記述との対応は60年代のデビューと80年代の再起を象徴する。

この二度の出発点には共通する要素として、ホルマリン漬けの胎児や複製される双子の兄弟といったモチーフに代表されるような「自然」から逸脱した過度に人工的なプロセスを偏愛する感性が指摘できる。『につぼん劇場写真帖』が顕著な例だが、60年代の作例は「肉体」や「情動」という言葉で形容された³⁾。しかし、ホルマリン漬けの胎児という被写体の選択を見てもわかるようにその「肉体」性には極めて人工的な介入がなされている。それは写真というメディアの複製性に由来すると同時に、複製という行為において先述のモチーフに象徴されるような独自の解釈とその敷衍がなされていることを伺わせる。

また、14年の遠隔について述べておこなうならば、通説に指摘される70年代の「スランプ」という表現は、厳密には正確ではない。森山は『写真よさようなら』以降も、カメラ雑誌での近作発表や写真集の刊行、ワークショップ写真学校での教育活動や自主ギャラリーの設立にも従事していたからだ。むしろ、この間にも森山は60年代の初期作品から続く印刷メディアとしての写真への追求を進めていた。そこでは先に指摘したような複製に対する独自の感性や解釈が敷衍されているのだ。カメラ雑誌や写真集といった従来の発表媒体に加え、この時期に取り組

まれ始めたギャラリーでの展示でもそれは深化されてゆく。60、70年代の制作を対象として、先のモチーフに象徴されるような広義⁴⁾の複製という行為に着目し、その内実を「擬態」⁵⁾というキーワードから再考することが、本論の主たる目的である。そこで注目したいのが、それまでの制作の諸要素が参照された自主ギャラリーでの活動だ。

1976年、森山は新宿区新宿二丁目の白菊ビル3階に前身となるワークショップ写真学校の教え子たちと共同で、イメージショップCAMPというギャラリーを設立した。キャンプという名前から連想されるのは、一般的にこの語が示すところのキャンプ、すなわちテントを張った野営⁶⁾や、1964年にスーザン・ソントグが「《キャンプ》についてのノート」でその本質を「不自然なものを愛好するところ—人工と誇張を好むところ」にあると定義した美的感性⁷⁾、キャンプ趣味であろう。特に後者はホルマリン漬けの胎児や複製される双子の兄弟といったモチーフの選択とも親和性が高い。とはいえ、性急に関連づけるのは躊躇われる。イメージショップCAMPの命名の由来はソントグによって紹介された当の概念を素朴に受容したものではなかったからだ。CAMP設立を報じる『カメラ毎日』1976年7月号の記事では「新宿にキャンプを張る 森山大道たち」と題され⁸⁾、ギャラリーの設立は記事上ではむしろ野営になぞらえられている。このように比喩的に形容された空間の内実がいかなるものであったかや共同体としての側面、また森山による独自の含意を踏まえながら、ソントグが定義するキャンプ趣味との交錯も考察されるべきであろう。

本論では初めにイメージショップCAMPについて、前身となったワークショップ写真学校の制作方針との差異や先行するカメラ雑誌掲載作との関連性を踏まえ、その命名を振り返りながら、制作における複製と擬態のあり方を考察する。次に制作と伝達の拠点となる空間・共同体であったCAMPにおける閉鎖性について、展示作や展評、過去の制作との連続性を確認しながら、パフォーマンスという観点から紐解き、そのキャンプ性を再考する。最後にそれまでの議論で指摘された森山における複製と擬態が第一写真集においていかなる形で展開されていたかを確認し、その不気味さについて考えてみたい。

拠点としてのCAMPとその探求—印刷メディアとしての写真をめぐって

1976年6月、森山はイメージショップCAMPを設立する。イメージショップと冠されたところからは通常のギャラリーとは一線を画する施設であることが伺える。まずはこの点について前身のワークショップ写真学校との対比および当時同時多発的に設立された他の自主ギャラリーとの関連に遡って確認しておきたい。

ワークショップ写真学校は写真家東松照明を発起人として、1974年4月、東松、森山、深瀬昌久、横須賀功光、荒木経惟、細江英公の6名の講師によって設立された寺子屋式の写真ワークショップである。カメラ雑誌や美術館等第一線で活躍する写真家による教育啓蒙活動だが、制度化されたカリキュラムはなく、学生は週に一度開講される所属講師のゼミに参加するという形式だった。講師陣は季刊WORKSHOP(全8号)の発行や資生堂ザ・ギンザで1976年2月12

日から24日まで開催された「写真売ります12人の写真家による自選作品」展などの展示企画にも携わった。教育、出版、展示の三つを軸とする活動がワークショップ写真学校の実態である。

出版物である『季刊 WORKSHOP』は4号まで各講師の責任編集頁からなるタブロイド版で発行されたが、5号以降はA5版変型に判型が変更され、頁数が増え印刷の質も向上をみせた。5号の後記には「従来のタブロイド版からくる“機関紙”のイメージを払拭し、新しい形態の“写真集”として再出発⁹⁾」したとあり、写真発表の一形態としてのその開拓を試みていたことが確認できる。また、『アサヒカメラ』1976年1月号掲載の「トピック・「写真売ります」展覧会開く」と題されたコラムには「印画メディアと印刷メディアは並列のものだ。だが、最近、どうも印画メディアがおろそかにされている。印刷になる前の写真、いわば原点を大切に、そのよさを再認識しよう¹⁰⁾」というワークショップ関係者のコメントがある。写真が既存の出版メディアに印刷されることよりも、写真家自らが印画紙に焼き付けた写真の価値を問うことに重点が置かれており、先に紹介した写真集版への『季刊 WORKSHOP』の判型変更とも共通する問題意識である。

このようにワークショップ写真学校の活動には、写真家自らが写真発表の形態を模索し、写真というメディアへの再考を促す側面があった。一方で、『季刊 WORKSHOP』の判型変更に伴い、刊行物に掲載された広告数が倍増した点に象徴される¹¹⁾ように、カメラ雑誌や美術館、メーカーギャラリー等で活躍する写真家たちの活動であるだけに、その探求をインディペンデントな形で実現するものではなかった。同活動は実験的な試みを行ったが、東松が後年のインタビューでコメントしているように経営的な効率を重視する組織という側面も色濃い¹²⁾。

むしろ、実験的な運動体として小規模だが精力的な活動をみせたのは後続する世代の自主的な出資によって相次いで設立された自主ギャラリーである。新宿西口の東洋実業ビル3階にワークショップ写真学校東松ゼミの卒業生を中心に設立されたPUT、ワークショップ写真学校の活動や東松からのアジテーションに感化されて沖縄県那覇市に設立したあ〜まん、東京総合写真専門学校の重森弘淹、土田ヒロミ、石黒健治らのゼミの卒業生を中心に運営され、PUTとも共同企画展を開催し連携を図ったプリズム等の自主ギャラリーはいずれも1976年に設立している。自主ギャラリーの成立を調査した金子隆一、島尾伸三、永井宏は、72年のオイルショックを背景に花形職業としての写真家への道を断たれた若手の写真家たちを担い手とするこの同時多発的な現象について、短命であった点やその閉鎖性など問題点も指摘する一方で、独自のメディアを持つことによる社会への反撃であり、マスコミを利用する権威主義的な時代への反発であったと評している¹³⁾。イメージショップCAMPもまた1976年に森山を筆頭として倉田精二や北島敬三らワークショップ写真学校のゼミ卒業生を中心に設立され84年まで活動を続けた。

CAMP設立を報じる『カメラ毎日』1976年7月号の記事はその活動を「①主催する展覧会(レンタルも相談に乗る、一日8時間で五五〇〇円・エアコン付)②グラフ誌の発行③写真ゼミナール(ワークショップのある要素を引き継ぐ)④ジュークBOX、コーヒー店等」と具体的に紹介し

ている¹⁴⁾。他の自主ギャラリーとは異なり、イメージショップ CAMP は制作作業場、展示空間、販売会場の三つの機能を備えており、展示会場＝ギャラリーというよりは制作と伝達の両輪を受け持つ空間として構想されたのである。

このような CAMP の在り方は、発起人である森山の当時の制作姿勢に負っていた。モデルとなったのは、1974年3月にシミズ画廊で開催された「森山大道プリンティングショー」展である¹⁵⁾。同展で森山は1971年にニューヨークへ渡った際に撮影した写真で構成した最新の写真集『《もう一つの国》ニューヨーク』を展示会場内でモノクロの複写機によって制作、販売した。この展示は、写真評論家渡辺勉によって、目の高さに均斉をとり、一枚一枚に注意が向くよう写真を展示する所謂「サロン」形式の定式化した展示方法から脱却し、写真展自体を発表媒体と捉え、その方法を開拓したユニークな展示例の一つとして紹介されている¹⁶⁾。同展は展示方法の開拓という点において新奇性を評価されていた。

この展示に顕著であった複写という手法への関心は60年代のカメラ雑誌掲載作から引き続くものである。1969年に一年間にわたって『アサヒカメラ』に掲載された連載「アクシデント」はその代表例だ。1月号掲載の「連載アクシデント・1 ある七日間の映像」では1968年11月1日からの一週間に新聞記事に掲載された写真やニュース映像を複写し発表。また、6月号の「連載アクシデント・6 事故」では警視庁発行の交通安全ポスターを、8月号の「連載アクシデント・8 スタア」ではインドネシア大統領夫人デヴィ・スカルノのゴシップ記事に掲載されたスクープ写真をそれぞれ拡大・トリミングし複写した。いずれも既存のメディアに掲載され、日常的に目にするイメージから受けた衝撃を大胆なトリミングによって、イメージの猥雑さを印刷物ならではの細部であるハーフトーンの網目や印刷インクの黒々とした質感の強調によって、誌面上に表現したものであった。

印画メディアと印刷メディアの並列性を唱え、印画メディアとしての写真の価値を問うたワークショップ写真学校の活動とは対照的に森山の問題意識は、むしろ印刷メディアとしての写真の側にあったのである。それは広告写真のように自らの写真が既存のメディアに印刷されるのではなく、自らの手で印刷というプロセスのイニシアティブを取り、究極的には販売という流通プロセスにまで拡張されるような制作、CAMPに結実した。そこで重視されたのは印刷メディアとしての写真がもつグラフィカルなインパクトである。

1976年当時の西井一夫によるインタビュー記事で、森山はポスター等商業の写真から受けた衝撃を語っている。加えて商業ではなくフリーのカメラマンとして撮影した個人的な発想や心情、センチメンタリズムに由来するような一枚の写真にそのような衝撃的な効果を与えられないかという発想がイメージショップ CAMP という「店」を持つという構想の元にはあったという¹⁷⁾。つまり、ここで森山は広告写真における露骨で、どぎつい印刷物のグラフィカルなインパクトと個人の写真家が撮影した写真のセンチメンタリズムに連続性を見ており、通常の写真の証言性とは一線を画する印刷メディアとしての写真の生々しさに注目しているのである。このような森山の語りは、カメラ雑誌がグラフ誌たり得ていない点に対する苛立ちへと脱線をみせ、CAMPに特有のグラフジャーナリズムへの志向を開陳する方へと進む。

カメラ雑誌はグラフ雑誌であればいいと僕は思うんですよね。毎日グラフとかアサヒグラフの方が僕にはまだシンパサイズできるものがあるんだよね。(…) ついぞグラフ雑誌という考え方をカメラ雑誌は持たなかった。今も持っていないのではないかというところに僕は疑問を感じる。(…) カメラ雑誌にちっともアクチュアリティーがない¹⁸⁾。

CAMP の具体的な活動としてグラフ誌の発行が挙げられていた点を思い出されたい。アメリカの『LIFE』を嚆矢とするグラフ誌は、写真を主体とすることによるインパクトや組写真等の技術によって非言語的なコミュニケーションを可能とし、ジャーナリズムの一翼を担った。これまで確認してきたようにこの時期の森山は印刷メディアとしての写真の探求者であり、この問題意識と森山がグラフ誌を理想的なモデルとする点是对応する。

これらを踏まえ、立ち返りたいのがイメージショップ CAMP の命名である。先述の通り、その名前からはソントグによって紹介された同名の概念が連想される。だがこの概念は日本の写真界に広く膾炙していたものとは考えにくい¹⁹⁾。無論、「《キャンプ》についてのノート」が収録された『反解釈』の邦訳刊行が 1971 年ということ踏まえれば、この概念が森山の念頭にあった可能性は否めないが、素朴な概念の受容がなされたのではなかった。

CAMP メンバーの一人であった倉田精二による回顧録「フィードバック CAMP 物語²⁰⁾」によれば、倉田は映像作家・映像評論家の金坂健二から CAMP は CAMPY を意味するものかと問われた際、森山にその由来を確認し、「CAMP とはベースキャンプの意で、制作、発表、販売の場である」と答えたという²¹⁾。この倉田の証言からわかるのは、森山による命名が、金坂が想定したソントグが紹介したところのキャンプ概念の素朴な受容に基づくものではなかったということである。一般的にキャンプの語が意味する「テントを張り、野営すること」に続く、二つ目の意味「兵営」²²⁾が念頭に置かれ、ギャラリーをミリタリーな比喻で例えている。この命名で、森山は基地・駐屯地のイメージを制作と伝達の拠点たる自主ギャラリーに重ね合わせていたのだ。回顧録の続く箇所でも倉田が述べている通り、それは厳密には 60 年代の日本各地に点在していた「在日米軍の基地＝キャンプ²³⁾」を念頭においたものである。

だが、そのような在日米軍の基地への関心は森山にとって、60 年及び 70 年安保闘争において中核をなした基地撤退を推進する政治的な意図とは離れていた。実質的デビュー作とされる『カメラ毎日』1965 年 8 月号掲載の「ヨコスカ」、その直前に同一の対象を取材して発表した『フォトアート』1965 年 4 月号掲載の「アフタヌーン 〈ヨコスカ〉」は、在日米軍の基地のあるヨコスカの街並みに散見される星条旗や海軍の軍服、横文字表記の看板、土産物屋に並んだ各国旗のワッペンといったイメージを執拗に追いかけている。また、森山の代表作の一つである野犬のポートレートにしてもその初出は『アサヒカメラ』1971 年 3 月号掲載の「連載・何かへの旅 3 犬の街 青森県三沢市にて」であった。これは三沢基地周辺に滞在した際に遭遇した基地周辺の野犬を撮影したものであったが、Y 字路、子供二人を連れた母親の写真、窓辺からレース状のカーテン越しに見た街並み、野犬、女性を連れ立って歩く在日米軍将校の姿を隠し撮り

のアングルで収めた最後の一枚へと至る極めて断片的で、自らの記憶を探るかのようなシークエンスに埋め込まれた。これらの実作において確かに基地はモチーフとして頻出するが、いずれも基地反対という政治的メッセージの伝達を意図するものではない。むしろ、表面的なモチーフにおけるグラフィックの露骨さやどぎつさへのフェティッシュを臆すことなく開示することは、大文字の政治的なメッセージの読み取りを中断させる効果をあげている²⁴。

デビュー作「ヨコスカ」掲載時のカメラ毎日編集者山岸章二による作品紹介は、森山を報道的な作品を志望する写真家と位置付け、60年代末に都市やレジャー文化を中心として開花したアメリカニゼーションという「表」の状況に対して、「ヨコスカ」の写真群は基地の街の薄暗い「裏」の様相のイメージをもってそれを告発するものだと評した²⁵。

一方で山岸による作品紹介に引用された森山自身のコメントには氾濫するアメリカニゼーションのイメージを手放しに受け入れるという基地の街を中心とした現状、またその根元となる政治の不在に関して、共犯者としての意識を持っていることが吐露されている²⁶。森山の写真は、山岸が示したような単純化された二項対立によって測られるものではなく、むしろ、そのような単純な図式化を可能にする批判的な姿勢から離れて、メッセージが無効化されている点こそが本作を特徴づけていたといえよう。

これらを踏まえると、制作と伝達の拠点たる自主ギャラリーが、ベースキャンプ=基地のイメージと重ね合わされた背景が見えてくる。印刷メディアとしての写真への問題意識と、写真におけるメッセージそのものの無効化=非言語的なコミュニケーションへの指向性を橋渡すが、先に触れた政治不在の共犯意識の内実たるコロニアルなモチーフへの愛着なのだ。森山は後年に受けたインタビューの中でヨコスカ、ミサワといった自身の写真に登場するコロニアルな街のモチーフについて次のように述べている。

コロニアルというのは進駐軍、ベースキャンプという幼児体験ではあるんだけど、その先にテクノロジーというか機械で構築されている世界に対するあこがれというか、恐れかもしれないけれど、それが強いんですよ。冷たく固く、一体人間はどこにいるんだろうという、僕のコトバでいえば叙事の世界ですよ。それと逆にもう一方では肉がとろけるような叙情の世界、場所であれば例えば遠野であるようなところに対する執着と両極端ですね²⁷。

森山がフェティッシュの対象とするアメリカ的なイメージの先には「機械で構築されている世界に対するあこがれ」や「叙事」が連想されているのだ。また「両極端」という言葉が示すようにそれは森山の写真における二分法の参照点を仄めかしてもいる。ひとまずアメリカ(ニューヨーク)、機械、叙事/日本(遠野)、肉体、叙情と図式的に纏められるような観念連合の存在だ。一見すれば、CAMP 設立当時の森山の関心はこの二分法の前者に比重が置かれているようにも思われる。

確かに、先に確認したように、イメージショップの関心は印刷メディアとしての写真への問

題意識にある。それはモデルとなった「森山大道プリンティングショー」展に顕著なように、複製という機械的なプロセスの前景化へと進んだ。そこで基地の街の表層的なアメリカのイメージ群のフェティッシュ化と「機械的に構築された世界」の産物であるところの印刷メディアとしての写真、そのグラフィカルなインパクトを追求する感性とは重ね合わされているのだ。それは印刷という過程のみならずモチーフとして機械が選ばれている点にも指摘できるだろう。「森山大道プリンティングショー」展で制作された写真集『《もう一つの国》ニューヨーク』ではB52航空機、1974年5月にJUNアート・ギャラリーでのシルクスクリーン展ではハーレー・ダヴィッドソン、イメージ・ショップCAMPではジュークボックスが重要なモチーフとなっている。

だが、アメリカ(ニューヨーク)、機械、叙事/日本(遠野)、肉体、叙情と纏められるところのこの観念連合には、それを静的に二分されたものとして捉えることを躊躇わせる側面がある。もう一度先のコメントに立ち返ろう。その前半部で森山はベースキャンプと幼児体験とが結びついていることを率直に語っているが、それは単なる想起というよりも、「あこがれ」や「恐れ」という言葉が示唆するように、どこか不自然に子供っぽい退行的な様相を呈している。ヨコスカやミサワといったカタカナの表記もまた、コロニアルな含意以前にヨ・コ・ス・カと、地名が意味以前の音として、子供に聞き取られた音のように受け止められる様子を表す。その過程は、二分法の前者の世界に退行的な主体が浸透し、周辺環境に溶け込んでゆく＝擬態していく様を連想させる。

さらに、重要なのはこのような退行的な擬態の態度が「もう一つの国」という写真集のタイトルに端的なように、即席で印刷した写真からなる写真集の作成＝複製と分かちがたく結びついている点である。森山はこの写真集の序文に、「世界の中にあるニューヨークというのではなくて、ニューヨークこそが世界なのだ」「ニューヨークは僕にとって遠くて近い彼岸、すなわち《もう一つの国》だといつも考えている」という言葉を残している²⁸⁾。即ち、《もう一つの国》たるニューヨークとは地理的な場所とは切り離された産物であり、それは森山による印刷＝複製のプロセスを経ることで創造されるのだ。

そしてそれは幼少期の体験の想起に基づく退行ではなく、むしろそのような想起と断絶した形でなされる子供のような存在への擬態的な感覚に支えられている。証言性と呼びうるような過去との連続性を欠落し、ゆえに叙事と対立する叙情の範疇に図式的に整理しなければ納まりのつかないところの「偽」の創造たる印刷＝複製に侵食されたものとして、子供のような存在の肉体は浮かび上がってくるのだ。つまり、先にあげた二分法的な観念連合はこの擬態の前提を成すものではあるものの、対立項として拮抗するのではなく、むしろ肉体や叙情という要素は機械的な複製というプロセスを経て完遂される擬態の中に残滓として残る要素としてある。

本章で検討してきたようなグラフ誌の制作に端的な印刷物の表面へのフェティッシュや複製という機械のプロセスに重きをおく、イメージショップCAMPの命名を改めて振り返ろう。念頭におかれた「ベースキャンプ」という語が示すのは、このような複製＝擬態というプロセスが稼働する拠点＝「基地」であり、さらに踏み込むならそこには人為的な退行性が伺える。思

えば、制作の作業場を「基地」に見立てるといふ荒唐無稽とさえ感じられるようなこの命名とギャラリーの設立自体、ごっこ遊びを連想させるような遊戯性を含みこむものではなかったろうか。この点はCAMPが自主ギャラリーという複数人の制作者による共同体であったことを鑑み、その閉鎖性を考える時、ソクタグによるキャンプ概念の定義と奇妙な交錯を見せる。次章で考えたいのはこの閉鎖性であり、森山の制作姿勢と呼応するギャラリー内部の空間を統べる規則についてである。

CAMPの閉鎖性を紐解く—パフォーマンスの観点から

1976年、相次いで設立された自主ギャラリーには、その閉鎖性が問題点として指摘されていた。しかし、CAMPにおいては外的要因によって引き起こされたもの²⁹⁾というよりは、はなから意図されていたものといえる。若手写真家たちによる自主ギャラリーへ寄せられた当時の批判は、自己主張や自己表現の欲求が見られる一方で、表現として映像のポキャブラリーや技術面での不足によって片手落ちになっているというもの³⁰⁾だが、CAMPには当てはまり難い。そのポキャブラリーは個々人で開拓されるというよりは、ハイコントラストで粒子の荒れが強調された映像的な特徴をメンバーが共有することで強化されていたからだ。参加する写真家たちの作風が強い類似性を持ち、それは一作ごとの類似を超えて、極端な表現では「生きざま」³¹⁾とまで称されるような強い制作姿勢を共有していた。このような意図された閉鎖性について考えるとき、CAMPにおいては、参加メンバーの作風の類似に加え、作風以前に共有された作業場であるギャラリーの立地やその展示空間といった「閉じられた場」を織りなす諸要素が重要性を帯びる。本章ではこの点について、前章で指摘した論点を踏まえた上で、パフォーマンスを新たなキーワードとして考えてみたい。

新宿二丁目を選んだ理由を森山は「抽象的な接点というか、ヒフ的にわかりあえる人間達」と協働の場を持つことを念頭に、「展覧会の案内状をもらっても地理的に行きにくい」場所を選んだと述べている³²⁾。ギャラリーの雰囲気伝える資料も確認したい。当時を回顧する倉田によれば、夕暮れ時から夜にかけてメンバーが集まりだすとジュークボックスやカセットから演歌やロックが流れ、酒やコーヒーを手に話し込み、人いきれとタバコの煙でギャラリーの壁面が見えなくなるほどであった。また、このような毎夜パーティーが繰り広げられるギャラリーには「すこしホモっぽいとの噂」も聞こえたという³³⁾。

機関誌『IMAGE SHOP CAMP vol.1 OR LAST』にもこの雰囲気は色濃く現れている。煩雑に散らかったギャラリー内部で上半身裸の男性とTシャツ姿の男性が横たわる姿を収めた表紙を飾る一枚に始まり、赤字で「新宿二丁目柳通り」と表記されたモノクロームのストリートフォト、ギャラリーの地図、メンバーの顔写真、壁一面を写真が埋め尽くした展示風景、ハーレーダヴィッドソンやジュークボックスの写真、野次馬的に現場に群がるパパラッチを彷彿とさせるシンボルマークの蠅のイラストレーションが見開きA3のサイズで並ぶ³⁴⁾。

共同体の構成員を繋ぐのがギャラリー空間の猥雑な雰囲気であったことを確認する時、ソ

タグが再考を試みたところのキャンプという感性が思い出される。ソントグはエッセイ「《キャンプ》についてのノート」の冒頭で、活字の世界にほとんど登場してこなかったこの感性を語ること自体、その趣味を裏切ることにつながるという危惧を示している。ゆえに通常の説明的な叙述を避け、58の断章からなるこのテキストで現代におけるキャンプという感性の輪郭を描き出すことを試みた。キャンプが論じられなかった理由の一つとしてソントグは「都市の少数者グループの間の私的な掟のようなものであり、自らを他と区別するバッジのようなものにさえなっている」という点を挙げる³⁵⁾。森山のCAMPもまた新宿二丁目に立地しており、「自らを他と区別する」この街の秘匿的な雰囲気や制作者共同体の閉鎖性へと流用している。

キャンプ概念を広義に再定義したソントグがこの感性が元来持ち合わせた同性愛者共同体における抵抗性を弱毒化したという指摘³⁶⁾は、森山におけるこの流用にもある程度当てはまる。だが森山の場合、CAMPという命名自体がこの概念の素朴な受容を逸脱しており、アンダーグラウンドカルチャーやビートジェネレーションからの影響も色濃い。先の資料からも伺えるように、それらは一方向的な文化受容というよりも狂乱的な雰囲気の中で断片的かつ遊戯的に模倣されることで換骨奪胎されており、模倣というパフォーマンス的な要素こそが先に指摘したこの共同体の閉鎖性を形作っているように思われる。そして、このような側面は森山による60年代末のカメラ雑誌掲載作から引き続くものであり、以下に列挙されるような二つの制作の交差点にそのルーツが指摘できる。

一つは『カメラ毎日』誌面上で発表された1968年8月号掲載の「北陸街道」、1968年12月号掲載の「暁の1号線」、1969年3月号掲載の「みちのく元旦」、1969年10月号掲載の「オン・ザ・ロード」といった国道シリーズで、森山はアメリカ大陸を横断するジャック・ケルアック『オン・ザ・ロード』の主人公サル・パラダイスに自身を見立て、全国の高速道路を旅しながら制作を進めた。この手法は、国道シリーズ以前、浪花節の公演や歌謡曲ショー、大衆演劇や温泉街など土着的な興業のモチーフやレジャーを撮り続けていた森山が「点と点を線で繋ぐ³⁷⁾」ように、その着眼を変化させたところに起因している。

もう一つは『朝日ジャーナル』の「TPO'69」と題されたリレー連載で取材した1969年1月5日号の「電子ヒッピー」、1969年3月23日号の「クライムヒッピー」であり、同企画での取材はその後、1969年6月1日号の「東名—人間を駆使する道」、1969年10月5日号の「歪む都市空間」、1969年11月30日号の「クルマはモノだ」へと続いた。

『カメラ毎日』誌面上の制作と『朝日ジャーナル』誌面上の取材は表裏を成している。自身をサル・パラダイスに見立てるパフォーマンス的な要素の介入する前者の制作の裏で、森山は日本のアンダーグラウンドカルチャーや都市空間、高速道路、自動車流通を取材しており、パフォーマンスとジャーナリズムは拮抗している。そして、それは後年のCAMPにおける制作者共同体に共有された遊戯的な模倣や前章で指摘したところのグラフジャーナリズムへの志向と引き継がれていった。本章では、このような連続面の中でも複製とパフォーマンスの問題についてさらに掘り下げ、森山の制作と呼応するCAMPの閉鎖的な空間を統べる規則に迫りたい。そこで参照したいのが、歌謡曲や文学テキストの分析で用いられる³⁸⁾クロス＝ジェンダード・パ

パフォーマンスという観点である。

CAMPの前進であるワークショップ写真学校の講師時代、東松によって撮影された興味深い写真がある。1975年10月『季刊WORKSHOP』5号に掲載された「森山大道の華麗なる変身」だ。全7枚のポートレートからなる本作は、ストライプのTシャツにジーンズ、サングラスというウォーホルを彷彿とさせる出で立ちの森山が、顔を白塗りにし角隠しの白無垢姿になるまでをつなぐ変身＝仮装の様子を収めたシークエンスからなる。森山はアメリカ人男性ポップアーティストのミミックから前近代的な日本人女性の晴れ姿へと至る滑稽で誇張的な急変を体現するモデルにされているのだ。シークエンスの冒頭と末尾には向かい合った矢印がつけられており、この変身の可逆性を端的に示す。森山の制作からは逸脱する例だが、このポートレートはこれまでCAMPに指摘してきたような複製＝擬態というプロセスとその可逆性、模倣的でユーモラスなパフォーマンス的要素を象徴している。

さて、イメージショップCAMPで開催された森山の展示を振り返っておこう。1976年の「用があったら口笛を」展、1978年の「津軽海峡」展、「新潟市」展の三つである。このうち、1978年の「新潟市」展には、鈴木志郎康による展評「森山大道「新潟市」展 歌手が歌っているような」が残っている。新潟市へ赴き24時間で撮影された写真からなる本展について、鈴木は「新潟という市街の姿よりも森山大道という写真家の歌を聞くような気持ちで見ることになった」とし、「壁に一列に写真を並べるのではなく、何枚か縦横にまとめて掛けて、いくつかのブロックを作るという仕方が、何曲かの歌を聞かせることになっているように感じた」また「非常に叙情的な短編小説集」のようにも思えた」と述べている³⁹⁾。

鈴木展評はこのような「歌う」や「物語る」といった本展から受けた印象に対して総じて否定的である。曰く「一枚一枚の写真によって、物を指し示すことで衝撃を与えるということを行ってきた態度と、いくらかずれが生じてきたのではないか」と推測している。この鈴木展評は、森山の写真における叙事性への期待が、眼前の対象に依らず、自らの主観的な心象を歌い上げる、あるいは語るような叙情的な本展の作品群によって裏切られたと主張する。

ここで興味深いのはCAMPにおける森山の展示に「歌う」や「物語る」というパフォーマンスを指摘し、それが過剰な叙情性に結びつけられて解釈された上で否定的に評価されている点である。展評のタイトル「歌手が歌っているような」はその実「森山大道という写真家の歌を聞くような気持ち」を指し示すようであるが、歌手＝森山と素朴な等号で繋ぐ整理が、展示作をあたかも森山の個人的な心情を吐露した過剰に叙情的なものとして受け取る契機になっていると思われる。だが、複数枚の写真からなるブロックが何曲かの歌と形容されるような展示空間を直ちに私小説的に受け取る解釈はやや性急に思われる。むしろ、この展示の妙は演劇的な仕掛けを含み込んだ「歌う」や「物語る」というパフォーマンス性にあるのではないか。それは、先に指摘したようなCAMPという場における閉鎖性の磁場たる模倣という要素とも不可分である。

ここで立ち返りたいのが森山と歌謡曲の関係性だ。CAMPに先立ち『カメラ毎日』1966年4月号掲載の「あたま」で五月みどりの〈熱海であってね〉(1963)やフランク永井〈熱海ブルー

ス) (1965)の歌詞を引用、1967年12月号掲載の「信濃路のさぶちゃん」では演歌歌手北島三郎の歌謡ショーを取材し、五七調のリズムでキャプションを添えている。また、旅行雑誌『旅』に1979年1月号から5月号まで連載されたニコンFEの広告「ニコンFEで詩う」シリーズでは、石川さゆりの〈津軽海峡・冬景色〉(1977)や北島三郎〈函館の女〉(1965)などの歌詞を添え、同機で撮影した写真を発表した。初期作から70年代末に至るまで森山は自身の写真と歌謡曲を中心とした歌とを結びつけていたのである。

舌津智之は、人称や文末の助詞によって話者の性別が特定される日本語で歌われるゆえに、日本の歌謡曲においては歌い手の性別と歌われる歌詞の言葉づかいにズレが生じるという点を指摘し、このクロス=ジェンダード・パフォーマンスにおける性差の攪乱性を検討する補助線として「キャンプ」という概念に注目している。「誇張」「人工」「極端」を好むスタイルであるキャンプを参照し、舌津が主張するのは「〈自然〉としての「らしさ」に対し、〈偽り〉としての「っぽさ」がキャンプの感覚を生み出す」という点である⁴⁰⁾。

「あたま」や「信濃路のさぶちゃん」における歌謡曲の参照が観者に与える効果として第一に目的としているのは、舌津が指摘するところの「〈偽り〉としての「っぽさ」」が助長する現実と表象のズレであり、そのおかしみである。森山は歌謡曲についてその感傷的であるさまが「女々しく退嬰的」であり、心の傷をあからさまに歌い上げる側面がある⁴¹⁾という一方で、写真も演歌も「メジャー」なものであり、カムフラージュとしての効用があると話している⁴²⁾。

即ち、感傷的な演歌の世界を参照することは、その登場人物の心情に浸ることで、森山個人の感傷を吐露することでもない。むしろ、それを誇張的に見せることで、「〈偽り〉としての「っぽさ」」を前景化し、模倣という行為における「らしさ」への追求を脱臼させ、複製におけるオリジナルを志向するところの本質主義を無効化する効果をあげているのだ。この点において森山はキャンプ的である。CAMPでもアンダーグラウンドカルチャーやビートジェネレーション、ゲイカルチャー、ポップアートは曖昧な参照項とされるが、それらは「っぽさ」を追求することを旨とした遊戯的な換骨奪胎を通して、複製されてしまう。このような複製、模倣のあり方こそが、森山の雑誌掲載作、作品が展示される空間、CAMPという共同体の遊戯を統べる規則であり、CAMPのパフォーマンスの根幹たる感性を決定づけているのである。

同時期に東松によって撮影された「森山大道の華麗なる変身」もまた、そのキャラクターは変身という過程の中で、人種や性別といったアイデンティティを構成する諸要素が常に〈偽り〉であることを示し続けている好例といえよう。だが、ここで留意しておくべき重要な点がある。森山による擬態的な複製に指摘される「〈偽り〉としての「っぽさ」」の根底には、「〈自然〉としての「らしさ」」への抵抗や模倣を基調とするパフォーマンスが共同体に与える閉鎖性といった本論が指摘してきた要素だけでは説明し尽くし難い不気味さが存在する。次章ではこの点について、本論のはじめに紹介した1982年の連載「犬の記憶」冒頭部の自伝的記述と、ホルマリン漬けの胎児の写真群が収録された写真集『にっぽん劇場写真帖』の分析を通して考えたい。

複製と擬態における不気味なユーモア―兄を「憶えているわけではない」

1968年の第一写真集『にっぽん劇場写真帖』は詩人であり劇作家の寺山修司と共同制作された。本作はカメラ雑誌に掲載された初出時の文脈を解体し再構成を試みたものであるが、タイトルが示すとおり、演劇性はその重要なファクターである。「芝居小屋の外で観た地獄の四幕」および「新宿お七浪花節」と題された寺山のテキストと森山のストリートスナップのシークエンスから構成された一冊だ。「芝居小屋の外で観た地獄の四幕」は、大映映画の「母三人」に主題した「第一の歌母恋春歌調」、映画女優への恋情を描く「第二の歌ああ若尾文子」、見出す目と見捨てる目との危うい均衡を歌った「第三の歌眼球修理人まぼろしの犯罪」、任侠映画をパロディ化した「第四の歌ひらかな仁義新宿篇」の4つのテキストから成る。いずれも感傷的な通俗性を帯びたドラマをスクリーン上の虚像であることを示しながら描くのが特徴的である。

「新宿お七 浪花節」は、思い憎んだ恋人が機動隊と衝突し死んでゆく様をブラウン管越しに目撃したのをきっかけに、ヒロインが同じ焔に包まれて心中しようと安い酒場のガソリン缶に火をつけるという筋の浪曲調のテキストである。読み人知らずの歌である〈練鑑ブルース〉(制作年不明)や東海林太郎の〈旅笠道中〉(1935)といった歌謡曲が引用された。過剰に感傷的かつ叙情的なテキストは時代を異にする女学生のヒロインが、モデルである八百屋お七に重ねられるときの不自然さ、本論に即せば、「〈偽り〉としての「っぼさ」」が可笑しみを誘うものである。しかし、ここで留意しておきたいのは、このテキストが、直前に配された若い男女の姿(ヒロインとその恋人を彷彿とさせる)を収めた森山の写真からテキスト、そして一面が黒く塗りつぶされた空白の頁へと連続するシークエンスにおいて、読後に不気味で息の詰まるような感覚をもたらす点だ。

テキスト中にはヒロインが焼身自殺を図る契機として、死んでゆく恋人の姿をブラウン管越しに目撃するという場面がある。寺山によるテキストがスクリーン上の虚像、とりわけその虚像に惹かれる人物の姿をメタ的な視点から描くものであったことは先に指摘したが、「新宿お七浪花節」においてもヒロインの恋人はテレビの映像に映る人として描かれおり、ブラウン管＝映像の中へ飛び込むようにして、ヒロインは自身の肉体を消失させようとするのである。

先の鑑賞経験に立ち返ろう。「〈偽り〉としての「っぼさ」」にその人物像を塗り固められたヒロインが、自らの姿を映像化し、肉体を焼失するに至るといふ結末を知らされた時、連続するシークエンスに埋め込まれた写真に写る彼女の存在は虚構性を帯びると同時に現実に撮影されたはずのオリジナルの彼女さえもが端から存在していなかったかのような感覚にとらわれる。観者はテキストを読む直前、路上のスナップショットの中で確かに認めたはずの彼女を、読後には憶えていないという感覚のうちに黒々とインクで塗りつぶされた頁の前へ投げ出されてしまうのだ。この点は、指摘したシークエンスに限らず寺山のテキストと森山の写真からなる写真集全体の鑑賞体験を貫くものであろう。

本作は、通常、「かつてそこにあった」人物や事物を証言するはずの写真の前提を揺らがすものであり、「かつてそこにあった」のかを「憶えていない」もの、言い換えればオリジナルの存

在自体が不安定なものとして感じられる対象を写真を通してみるという経験に開かれている。この点は、制作過程自体における複写の要素を前景化させた写真集『《もう一つの国》ニューヨーク』に森山が寄せた「遠くて近い彼岸」という言葉にも対応するものに思われる。

ここまで『にっぽん劇場写真帖』について、「〈偽り〉としての「っぼさ」」と付随する不気味さを確認してきた。最後に本作巻末のホルマリン漬けの胎児の写真群と対応する連載「犬の記憶」冒頭部の自伝的記述における本論の議論を総括する点について指摘したい。

『アサヒカメラ』1982年4月号掲載のテキスト「犬の記憶 ひとりみち」は2歳で夭折した双子の兄との関係性を複製になぞらえる自伝的記述だ。「むろん僕が憶えているわけではない。僕と兄とは双子である。兄を森山家のコピーだとするならば、僕は兄のリコピーである⁴³⁾」とある⁴⁴⁾。冒頭でもその関連性を指摘したが、このような記述と本作巻末のホルマリン漬けの胎児は、時が止まった＝夭折した兄を間接ないし直接的に参照している。

無論、このような自伝的側面にこれまで検討してきた森山の制作が還元されるものではない。その上で特筆すべきは夭折した兄の存在自体ではなく、むしろ、森山が兄を「憶えているわけではない」と突き放す一方で、「僕は兄のリコピーである」という記述を試みている点であろう。そこには「憶えていない」ものをコピーするという特異な創造のあり方とそれを実現するプロセスとしての印刷＝複製という制作の要点が著されているのだ。

おわりに

本論では自主ギャラリーイメージショップ CAMP の制作を参照点として、1960年代から70年代にかけての森山の制作を振り返ってきた。制作と伝達の両輪を受け持つ空間として構想された CAMP では印刷メディアとしての写真がもつグラフィカルなインパクトが重視された。またギャラリー命名の背景となるそれまでのカメラ雑誌掲載作と連続する森山の関心を遡る中で、コロニアルなモチーフの表面を愛でるようなフェティッシュとも結びついた機械的な複製という行程が擬態のプロセスへと敷衍されている点を確認された。

そのような複製＝擬態はアンダーグラウンドカルチャーやビートジェネレーションからの影響の色濃い CAMP という制作者共同体が模倣というパフォーマンスを通して、受容する文化を換骨奪胎させている点においても要諦となっていた。また、カメラ雑誌掲載作から継続し CAMP での展示にも指摘された森山の作品における「歌う」や「物語る」というパフォーマンスは「〈偽り〉としての「っぼさ」」を特徴とするものであった。ソントグによる同名の概念に依らない CAMP や森山の制作は、しかし、この点においてキャンプ趣味と交錯を見せている。それは本論が分析対象とした諸作の通奏低音となるものだが、そこにはホルマリン漬けの胎児の写真群や夭折した双子の兄のコピーであると自身を位置付ける自伝的記述にもその片鱗が確認されるどころの、「憶えていない」もの＝オリジナルの存在自体が不安定なものをコピーするという創造的な複製における不気味さが含まれている。

参考文献

- 飯沢耕太郎、北島敬三、東松照明「特集 WORKSHOP 写真学校のインパクト・1 東松照明インタビュー-WORKSHOP 写真学校のころ」『photographers' gallery press no.5』photographers' gallery、2006年、126-138頁。
- 内海紀子「テキストにおけるクロス=ジェンダード・パフォーマンス—太宰治『女生徒』から篠原一『ゴージャス』まで」『日本近代文学』71号、日本近代文学会、2004年、157-172頁。
- 金子隆一、島尾伸三、永井宏『インディペンデント・フォトグラファーズ・イン・ジャパン 1976-83』東京書籍、1989年。
- 草森紳一「青蠅のような情動—森山大道『にっぽん劇場写真帖』」『カメラ毎日』1968年8月号、毎日新聞社、34-35頁。
- 小久保彰「写真とキッシュ—最近の傾向に見る」『カメラ毎日』1976年7月号、毎日新聞社、46-47頁。
- 島尾伸三「自主ギャラリーの誕生—外的要因と純粹写真／試論」『映像試論100』Port Gallery T、2013年、24-27頁。
- 新村出編『広辞苑 第七版』岩波書店、2018年。
- 鈴木志郎康「森山大道「新潟市」展 歌手が歌っているような」『アサヒカメラ』1979年1月号、朝日新聞社、206頁。
- 舌津智之「うぶな聴き手がいけないの—攪乱するキャンプ」『どうにもとまらない歌謡曲—七〇年代のジェンダー』筑摩書房、2022年、108-140頁。
- スーザン・ソントグ「《キャンプ》についてのノート」『反解釈』高橋康也ほか訳、竹内書店新社、1971年、303-323頁。
- 東松照明「森山大道の華麗なる変身」『季刊 WORKSHOP』第5号、写真ワークショップ編集室、1975年10月、48-54頁。
- 中河伸俊「転身歌唱の近代—流行歌のクロス=ジェンダード・パフォーマンスを考える」北川純子編『鳴り響く〈性〉日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房、237-270頁。
- ホミ・バーバ「第六章 まじないになった記号 アンヴィヴァレンスと権威について—一八一七年五月、デリー郊外の木陰にて」『文化の場所 ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也ほか訳、法政大学出版局、2005年、175-210頁。
- 松村明編『大辞林』三省堂、1988年。
- 森山大道「アフタヌーン〈ヨコスカ〉」『フォトアート』1965年4月号、研光社、64-67頁。
- 森山大道「ヨコスカ」『カメラ毎日』1965年8月号、毎日新聞社、71-79頁。
- 森山大道「あたま」『カメラ毎日』1966年4月号、毎日新聞社、72-78頁。
- 森山大道「信濃路のさぶちゃん」『カメラ毎日』1967年12月号、毎日新聞社、71-78頁。
- 森山大道「さすらいの狩人」『カメラ毎日』1968年8月号、毎日新聞社、21頁。
- 森山大道「北陸街道」『カメラ毎日』1968年8月号、毎日新聞社、38-46頁。
- 森山大道「暁の1号線」『カメラ毎日』1968年12月号、毎日新聞社、76-86頁。
- 森山大道「ある七日間の映像」『アサヒカメラ』1969年1月号、朝日新聞社、149-155頁。
- 森山大道「みちのく元旦」『カメラ毎日』1969年3月号、毎日新聞社、30-38頁。
- 森山大道「事故」『アサヒカメラ』1969年6月号、朝日新聞社、147-153頁。
- 森山大道「スタア」『アサヒカメラ』1969年8月号、朝日新聞社、195-201頁。
- 森山大道「電子ヒッピー」『朝日ジャーナル』1969年1月5日号、朝日新聞社、91-97頁。
- 森山大道「クライムヒッピー」『朝日ジャーナル』1969年3月23日号、91-97頁。
- 森山大道「東名—人間を駆使する道」『朝日ジャーナル』1969年6月1日号、95-101頁。
- 森山大道「オン・ザ・ロード」『カメラ毎日』1969年10月号、毎日新聞社、51-74頁。
- 森山大道「歪む都市空間」『朝日ジャーナル』1969年10月5日号、91-97頁。
- 森山大道「クルマはモノだ」『朝日ジャーナル』1969年11月30日号、87-93頁。
- 森山大道「犬の街 青森県三沢市にて」『アサヒカメラ』1971年3月号、朝日新聞社、137-144頁。
- 森山大道『《もう一つの国》ニューヨーク』シミズ画廊、1974年。
- 森山大道「ニコンFEで詩う津軽海峡冬景色」『旅』1979年1月号、新潮社。
- 森山大道「ニコンFEで詩う函館の女」『旅』1979年4月号、新潮社。

森山大道「犬の記憶 ひとりみち」『アサヒカメラ』1982年4月号、朝日新聞社、63-69頁。
森山大道『犬の記憶』朝日新聞社、1984年。
森山大道『光の狩人—森山大道1965-2003』島根県立美術館、2003年。
森山大道、寺山修司『にっぽん劇場写真帖』室町書房、1968年。
森山大道、西井一夫「Q&A 森山大道の世界」『カメラ毎日』1976年11月号、毎日新聞社、50-56頁。
矢田卓「修羅の渚のギャング達—CAMPよ時代を熱く睨み返せ」北島敬三編『IMAGE SHOP CAMP vol.1 OR LAST』
CAMP、1980年、19-20頁。
山岸章二「基地の町にその心理構造を見る ヨコスカ」『カメラ毎日』1965年8月号、朝日新聞社、13-14頁。
渡辺勉「媒体としての写真展」『写真とは何か』朝日新聞社、1975年、95-106頁。
『季刊 WORKSHOP』第4号、写真ワークショップ編集室、1975年。
『季刊 WORKSHOP』第5号、写真ワークショップ編集室、1975年。
「トピック・「写真売ります」展覧会開く」『アサヒカメラ』1976年1月号、朝日新聞社、70頁。
「新宿にキャンプを張る 森山大道たち」『カメラ毎日』1976年7月号、毎日新聞社、40頁。

Cleto, Fabio : "The Spectacle of Camp". In: *Camp: Note on Fashion*. New York :Metropolitan Museum 2019, 9-59.

Notes

- 1) 森山大道「犬の記憶 ひとりみち」『アサヒカメラ』1982年4月号、朝日新聞社、66頁。
- 2) 例えば、このような通説を辿る形で構成されたレトロスペティヴとして、2003年に島根県立美術館他で開催された展覧会「光の狩人—森山大道 1965-2003」が挙げられる。
- 3) 例えば、草森紳一「青蝇のような情動—森山大道『にっぽん劇場写真帖』」『カメラ毎日』1968年8月号、毎日新聞社、34-35頁。
- 4) 写真の技術的側面に限定されないことを意味する。
- 5) 『大辞林』によれば「①別のものの様子に似せること。②動物が周囲にある物や、他の動植物に似せ形や色彩または姿勢をもつこと。」とある。松村明編『大辞林』三省堂、1988年、593頁。また、②と同様の定義で別の辞書には、「隠蔽的擬態(模倣)すなわち目立たなくするもの(シャクトリムシが枝に似るなど)と、標識的擬態すなわち目立たせるようにするもの(アブがハチに似るなど)とがある。ミミクリ。ミメシス。」と補足がある。新村出編『広辞苑 第七版』岩波書店、2018年、714頁。以上の定義を念頭におきながら、本論では、一般的な技術としての複製を逸脱し模倣的であるところの森山による「複製」を解釈する際の鍵概念として用いている。また、その用法はホミ・パーバがポストコロニアル批評で提唱するところの被植民地側による戦略的な模倣、価値転覆的な「異種混濁性」の展示を示す狭義の概念「擬態」に限定されるものではない。
- 6) 『大辞林』によれば、①山・高原・海岸などにテントを張り、野営すること。②兵営。③スポーツ練習のための合宿。④収容所。抑留所。とあり、①の用例には「——を張る」が挙げられている。松村明編『大辞林』三省堂、1988年、615頁。
- 7) スーザン・ソントグ「《キャンプ》についてのノート」『反解釈』高橋康也ほか訳、竹内書店新社、1971年、303頁。
- 8) 「新宿にキャンプを張る 森山大道たち」『カメラ毎日』1976年7月号、毎日新聞社、40頁。
- 9) 「後記」『季刊 WORKSHOP』第5号、写真ワークショップ編集室、1975年、72頁。
- 10) 「トピック・「写真売ります」展覧会開く」『アサヒカメラ』1976年1月号、朝日新聞社、70頁。
- 11) 判型変更以前の第4号では、掲載広告は7件であったのに対し、変更後の第5号では15件となっている。
- 12) 「特集 WORKSHOP 写真学校のインパクト・1 東松照明インタビューWORKSHOP 写真学校のころ」『photographers' gallery press no.5』photographers' gallery、2006年、126-138頁。
- 13) 金子隆一、島尾伸三、永井宏『インディペンデント・フォトグラファーズ・イン・ジャパン 1976-83』東京書籍、1989年、1-3頁。
- 14) 「新宿にキャンプを張る 森山大道たち」『カメラ毎日』1976年7月号、毎日新聞社、40頁。
- 15) 同上。
- 16) 渡辺勉「媒体としての写真展」『写真とは何か』朝日新聞社、1975年、95-106頁。
- 17) 森山大道、西井一夫「Q&A 森山大道の世界」『カメラ毎日』1976年11月号、毎日新聞社、52-53頁。
- 18) 同上。
- 19) 当時カメラ雑誌でニューヨークの写真動向に関するコラムを執筆していた小久保彰がこの概念を紹介したのは、森山によるイメージショップCAMP設立を報じた『カメラ毎日』1976年7月号に同時掲載の「写真とキitchュー—最近の傾向に見る」と題された記事においてである。
- 20) 倉田精二「フィードバック CAMP 物語」金子隆一、島尾伸三、永井宏『インディペンデント・フォトグラファーズ・イン・ジャパン 1976-83』東京書籍、1989年、135-145頁。
 - 21) 前掲書、135頁。
 - 22) 註6を参照。
 - 23) 倉田精二、前掲書、135頁。
 - 24) 写真のリテラシーをめぐるのは、写真の読み方を啓蒙する名取洋之助とそのようなドキュメンタリーのあり方に否定的であった東松照明による1960年の9月から11月にかけての『アサヒカメラ』誌面上の論争「名取東松論争」が先行する。
 - 25) 山岸章二「基地の町にその心理構造を見る ヨコスカ」『カメラ毎日』1965年8月号、朝日新聞社、13-14頁。

- 26) 同上。
- 27) 森山大道、西井一夫、前掲書、53頁。
- 28) 森山大道『《もう一つの国》ニューヨーク』シミズ画廊、1974年。
- 29) 島尾伸三「自主ギャラリーの誕生の外的要因と純粋写真／試論」『映像試論100』Port Gallery T、2013年、24-27頁。
- 30) 「若い写真家たちの運営するフォトギャラリー」『アサヒカメラ』1976年10月号、朝日新聞社、74-75頁。
- 31) 金子隆一、島尾伸三、永井宏、前掲書、135-145頁。矢田卓「修羅の渚のギャング達—CAMPよ時代を熱く睨み返せ」北島敬三編『IMAGE SHOP CAMP vol.1 OR LAST』CAMP、1980年、19-20頁。
- 32) 「新宿にキャンプを張る 森山大道たち」『カメラ毎日』1976年7月号、毎日新聞社、40頁。
- 33) 倉田精二、前掲書、136頁。
- 34) 北島敬三編『IMAGE SHOP CAMP vol.1 OR LAST』CAMP、1980年。
- 35) スーザン・ソントグ「《キャンプ》についてのノート」『反解釈』、高橋康也ほか訳、竹内書店新社、1971年、303頁。
- 36) Cleto, Fabio: "The Spectacle of Camp". In: *Camp: Note on Fashion*. New York: Metropolitan Museum 2019, 33-35.
- 37) 森山大道「さすらいの狩人」『カメラ毎日』1968年8月号、毎日新聞社、21頁。
- 38) 中河伸俊「転身歌唱の近代—流行歌のクロス=ジェンダード・パフォーマンスを考える」北川純子編『鳴り響く〈性〉日本のポピュラー音楽とジェンダー』勁草書房、237-270頁。内海紀子「テキストにおけるクロス=ジェンダード・パフォーマンス—太宰治『女生徒』から篠原一『ゴージャス』まで」『日本近代文学』71号、日本近代文学会、2004年、157-172頁。
- 39) 鈴木志郎康「森山大道「新潟市」展 歌手が歌っているような」『アサヒカメラ』1979年1月号、朝日新聞社、206頁。
- 40) 舌津智之「うぶな聴き手がいけないの—攪乱するキャンプ」『どうにもとまらない歌謡曲—七〇年代のジェンダー』筑摩書房、2022年、108-140頁。
- 41) 森山大道『犬の記憶』朝日新聞社、1984年、67頁。
- 42) 森山大道、西井一夫、前掲書、56頁。
- 43) 森山大道「犬の記憶 ひとりみち」、前掲書、66頁。
- 44) 尚、1984年刊行の単行本時には「日の当たる場所」と改題、冒頭の記述も「兄と僕は双子である。むろん兄を憶えてはいない。兄を森山家のコピーだとするならば、僕は兄のコピーである。」と改変。「僕が」憶えていないから「兄を」憶えていないに変更。主語が取り払われ、複製の対象であるところの兄が前景化された。コピーイとして兄に擬態する過程において主語である「僕」は消失している。

Reproduction and Mimicry in Daido Moriyama

SAIKAWA Yukie

In his magazine serial articles "Memory of a Dog" (1982), photographer Daido Moriyama (1938-) likened his relationship with his twin brother, who died prematurely at the age of two, to a copy. Also, at the end of his first photo book, *Japan, A Photo Theater* (1968), he included a photo of a formalin-preserved fetus that reminded him of his twin brother. These point to a sensibility that favors the artificial process of reproduction in photography. How is this embodied in his work?

This thesis examines works from the 1960s and 1970s, focusing on reproduction and mimicry. This led us to look at the activities of Image Shop CAMP, a gallery established in 1976 under the leadership of Moriyama. CAMP emphasized the graphic impact of photography as a print medium and the formation of a community reminiscent of camp taste.

This essay consists of three chapters. In Chapter 1, the naming of Gallery CAMP is verified and confirmed by the association between the photography workshop in which he was previously engaged and his work published in camera magazines. The name came about as a metaphor for Basecamp, a place of photo production and communication oriented toward serious photography and graphic journalism.

Chapter 2 discusses the engagement with foreign cultures by the gallery, focusing on performance. Influences from underground culture, gay culture, and the Beat Generation were strong, but they were reincarnated through playful imitation. The theatrical element was an important aspect of the project.

In Chapter 3, we analyzed *Japan, A Photo Theater* (1968) by focusing on the theatrical element of "falsity" which is a theme expressed through reproduction and mimicry in Moriyama's works. It was characterized by the eeriness of copying something with an uncertain original existence.

In conclusion, the theme of "falsity" characterizes the reproduction and mimicry in Moriyama's works of this period, which have an eeriness unique to copies in which the original is absent. The theatrical elements also had the effect of establishing a unique environment of engagement with varied cultural influences and strengthening the closed nature of the community.

PHANTASTOPIA

論文

バザンとバルト

高草木倫太郎

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

20-40 ページ

ISSN 2436-6692

バザンとバルト

高草木倫太郎

はじめに

アンドレ・バザン (1918-1958) の「写真イメージの存在論」は、彼自身によって 1958 年刊行の『映画とは何か』第一巻の冒頭に据えられ、現在では、バザンの映画理論における礎をなすものとして広く認識されている (初出は 1945 年刊行の『絵画の諸問題』において) (堀 2018: 30)。カメラという機械の持つ特性が、写真と被写体の間に特殊な関係を築き、人間に対して新たな世界との遭遇を可能にすることを宣言したこの論考は、バザン流「写真的リアリズム」というべき考えを、高濃度で凝縮した記念碑的論考である。

一方、1980 年に (バザンが中心人物として活動した『カイエ・デュ・シネマ』から) 出版された、ロラン・バルト (1915-1980) による写真論、『明るい部屋』では、母を亡くしたばかりのバルトが、母の幼少期の写真 (「温室の写真」) を通して写真とは何かを問う。個人的反応から出発する「個別学」の試みを通して、写真の普遍性へと至ろうとする態度は、バルトによる非常に個人的な語りであると同時に、『明るい部屋』を写真について考える際の必読文献にしている (Barthes 2002c: 795; バルト 1997: 15) ¹⁾。バルトはその後すぐに自動車事故でこの世を去ってしまうため、この著作が彼の遺作となった。

バザンによる最初期の論考と、バルトによる遺作は、奇妙な形でシンクロする。両者の近接性はこれまで度々指摘されてきたが、論考によって指摘される両者の共通点は様々で、体系的な理解が存在しているとは言えない。そのため、本稿の目的の一つは、写真イメージを軸にした両者の関係についての全体像を提示することにある。バザンとバルトは、共にサルトルのイメージ論を引き継いだ上で、写真という場でそれを発展させ、写真の「非合理性」、「豊かさ」、写真が世界を提示する仕方、というテーマに沿って「写真とは何か?」という問いに答えようとしたのであった。

一方、これまでの議論では、二人がどのような点で異なっていたのかという問題には、十分な注意が向けられてこなかった。例えば、マッケイブは、バザンが写真を人類学的な視点から、他の芸術や、ひいては人間の進化といったものとの関係において、考察することを目指したのに対し、バルトの『明るい部屋』は亡き母に対する個人的な思いから執筆されたものであるとし、両者の差異を浮き立たせている (MacCabe 1997: 75)。しかし、『明るい部屋』におけるバザンとの近似性は、バルトのそれより前の著作からも読み取れるものであり、バルトの個人的動機を引き合いに出すのは不適切であるように思われる。実際、ワッツは、バザンによる「写真イメージの存在論」と、「イメージの修辞学」(1964) といったバルトの論考との間の類似性を指摘している (このことについては後で詳しく述べる) (Watts 2016)。

本論考では、今まで十分に考察されてこなかった、二人の写真に対する態度の違いについて明らかにすることで、さらなる議論の土台を形成することを目指す。両者の類似点と相違点を十分に明確にすることで、それぞれの写真論をよりよく理解するための道筋を開くことができるだろう。

本論に入る前に、マッケイブも指摘するような、『明るい部屋』におけるある種の奇妙さについて簡単に指摘しておかなくてはならない (MacCabe 1997: 74)。その奇妙さとはすなわち、『明るい部屋』(あるいはその他の写真に関するバルトの論考)における議論がバザンの「写真イメージの存在論」に大きく影響を受けているように見えるにも関わらず、バルトはバザンという名にほとんど言及しないということである²⁾。サルトルの『イマジネール』を意識して「写真イメージの存在論」を書いたバザン (Andrew 2008)。『明るい部屋』を『イマジネール』に捧げたバルト。「存在論」という言葉を題名に用いたバザン (Bazin 2018b; バザン 2015)。写真の「存在論」を語る欲求を表明するバルト (Barthes 2002c: 791; バルト 1997: 7)。トリノの聖骸布に言及するバザン (Bazin 2018b: 2556; バザン 2015: 23)。同じような文脈(写真における人為性の排除)で、トリノの聖骸布について語るバルト (Barthes 2002c: 855; バルト 1997: 102)。

両者の類似性について、具体的な内容に踏み込むのは本論に回すとして、表面的な比較だけでも、両者の議論が非常に似通っていることがわかる。『明るい部屋』(あるいはバルトが写真や映画について語った他の著作)におけるバザンの奇妙な不在はどのように説明することができるのか。マッケイブは、バザンの議論が無意識のうちにバルトへと流れ込んだ可能性を指摘しているが、バルトが他の場所でバザンを引用していることから、それを理由とするのは妥当性が低い (MacCabe 1997: 75)。マッケイブが指摘する、バザンとバルトの根本的な違い(バザンが人類学的な幅広い視点から写真を見ていたのに対し、バルトは個人的な感情から写真を見ていた)も、数々の類似性を前にすれば、不在を説明するものではない。本論では、さらに踏み込んで両者の相違を考察するが、そのような相違を踏まえた上でも、バザンの不在が納得されるわけではない。

ワッツはこの問題に対し、歴史的な視点から一つの結論を与えている (Watts 2016: 40)。60年代から80年代にかけて、フランスではバザンの影が極端に薄くなっていく。それは、記号学的、構造主義的アプローチの台頭によるところが大きい。そして、バルトはこのような風潮を先頭で推進した人間だった。バルトはバザンの追放に寄与した者のうちの一人であったのだ。

バザンの存命中から、のちに「映画記号論」として結実することになる、映画を科学の対象として扱おうとする傾向が徐々に拡大していく。そのような傾向は60年代以降、さらに加速することになるのだが、50年代からすでに、バルトの文章は「映画記号論」の方へと歩を進めていた。それ故、50年代において、文化批評のフィールドでは、ある種のライバル関係が存在していたことになる。科学的なアプローチを取ろうとするバルトにとって、バザンによる従来の映画批評は乗り越えるべきものであったのだ。しかし、この追放には、ある種の貸しがつきまどった。映画(あるいは写真)について考える際、バザンの影響は拭い切れるものではなかったのだ。バルトはバザンの追放に寄与しながらも、バザン的なものが自分の考察の中に残って

しまうことに気づいていたのだろうか。そのような複雑な状況から、バザンを引用することへの拒否という結果が生じたと考えられるかもしれない (Watts 2016: 40)。

最後に、対象とするテキストについて確認しておかなくてはならない。アンドルーは、バザンの関心は 1940 年代後半において、リアリズムから脚色や映画の社会的機能へと移行していったと主張している (Andrew 2010: 110-112)。リアリズムに関する議論が完全に消えてしまったわけではないが、大まかにそのような重心の変化があったのは事実だろう。本稿で扱うのは、「写真イメージの存在論」を中心とした、今まで「写真的リアリズム」と称されてきたテーマであり、バザンの脚色や映画の社会的機能に関する考察は射程に入っていない³⁾。

一方、バルトについては、主な考察対象は『明るい部屋』となるが、彼の記号学的実践の中にも、『明るい部屋』における考察の萌芽となる部分があることは明らかである。それ故、ワッツの比較研究からもわかるとおり、バルトのキャリア全体を通して、バザン的なものを垣間見ることができる (Watts 2016)。ただ同時に、『明るい部屋』が、バルトの写真論の総決算であることも事実であろう。以下では主に、バザンが「写真イメージの存在論」で表明した考えと、バルトが前期の論考を引き継ぎつつ『明るい部屋』で結実させた考察を比較していくが、「写真のメッセージ」や「イメージの修辞学」など、バルトによる前期の論考も適宜参照する。

1. 両者の類似点

1-1. 非合理性から知覚対象としての写真へ

最初に取り上げたいのは、写真に非合理性と知覚対象としての性格を見出す両者の視点である。そのことを確認するためには、写真について語る際に両者が意識していた一つの著作について指摘しておかなくてはならない。それこそ、ジャン＝ポール・サルトルによる『イマジネール』である。バザンは「写真イメージの存在論」を執筆する前の時期にサルトルの著作を読み、考え方や用語法において、大きな影響を受けたと考えられる (Andrew 2008)⁴⁾。また、バルトは、『明るい部屋』を、『イマジネール』に捧げており、より明白な形で自らの写真論と『イマジネール』の関係を示している。ただ、両者ともに、サルトルの議論をなぞることに終始している訳ではない。それどころか、重要な点で、『イマジネール』における議論からの離脱が示されている。

まずは、サルトルの写真に関する議論を概括することから始めたい。サルトルの考察対象は、一般的にいう「心的イメージ」である。それは、大まかに、想像によって我々にもたらされるイメージとして捉えられるものだ。そのようなイメージは、志向的对象に向かうためのものとして考えられている。サルトルはイメージを、「ある関係にほかならない」と表現する。例えば、人がピエールという人物について抱く想像的意識は、「ピエールのイメージの意識ではない」。なぜなら、その人の注意はイメージに向けられるのではなく、ピエールという対象そのものに向けられるからである (Sartre 1940: 17; サルトル 2020: 42)。サルトルにとって、イメージは、対象へ向かうための媒介として機能していると言えることができる。

ここで注意しなくてはならないのは、写真が、以上のように対象へ至るためのイメージの、素材（アナログ）として捉えられているということである。すなわち、ピエールの顔が直接現前していないときに用いる、「知覚の等価物」として働く素材が写真であり、それはイメージの前段階として位置付けられている（Sartre 1940: 31; サルトル 2020: 68）。しかし、以下の引用文からも分かるとおり、イメージとその素材の区別は必ずしも明確ではない。

心的表象、写真、カリカチュア。このように大きく異なる三つの事象は、我々の例において、同一過程の三つの段階、固有の作用の三つの契機として現れる。初めから終わりまで目的は同一であり続けるのだ。その目的というのは、そこにはいないピエールの顔を私に現前させることである。しかし、心理学においては、主観的表象にのみイメージという名を割り当てる。それでいいのだろうか？（Sartre 1940: 31; サルトル 2020: 67）

ここで何かしらの結論を出すことはできないが、サルトルの議論の曖昧さを保存する形で、大まかに写真とイメージを等号で結び、論を進める⁵⁾。後述部分からも明らかな通り、バザンとバルトはそのような態度をとって自分達の議論を展開したと考えられる。

その上で、サルトルがイメージに見出した特徴を大まかに確認しておく。最初に挙げられるイメージの特徴は、「イメージは一つの意識である」ということだ（Sartre 1940: 14; サルトル 2020: 38）。これは、サルトルが「内在的錯覚」と呼ぶものへの批判と関わっている。例えば、ピエールという人物のことを想像するとき、ピエールのイメージが意識の中に存在するという考え方が、「内在的錯覚」と呼ばれる。しかし、ピエールは意識の対象として意識の外にあるのであり、意識の中にあるのではない。サルトルにとって、イメージは意識内に存在する対象のコピーではなく、対象へと向かう意識そのものである（大石 2007: 204）。サルトルがイメージを媒介として捉えていたことが、ここでも明確に理解できるだろう。

第二の特徴は、「準-観察」という現象に関わるものである。この部分は、次の節で詳しく説明するので、ここでは説明を省きたい。第三の特徴は、「想像的意識は対象を一つの無として措定する」というものである。現前するピエールを知覚する場合と異なり、ピエールのことを想像するとき、不在の（absent）ピエールは、「無」として措定される。対象のモードは不在だけとは限らず、サルトルは、対象が「非実在である」（inexistant）場合、「他の場所で実在する」（existant ailleurs）場合、「対象を実在のものとして措定しない」場合（中立化の状態）を他の例として挙げている（Sartre 1940: 24; サルトル 2020: 55）。大石が指摘するように、サルトルにとって、イメージは現実に対する何らかの「否定」を内包しているのだ（大石 2007: 205）。第四の特徴は自発性である。知覚が知覚対象を受動的に取り込むものであるのに対し、想像はある種の創造性を持ち、知覚にはない自発性を伴っている（Sartre 1940: 26; サルトル 2020: 60）。

その上で、バザンとバルトの共通性を考えるにあたり、もう一つ付け加えておかなければならない特徴は、サルトルがイメージに見出した非合理性である。サルトルは以下のように述べる。

イメージとモデルの間に立てられる最初の絆は、流出 (émanation) の絆である。オリジナルは存在論的優位にある。しかし、オリジナルは具現化され、イメージへと降りていく。これこそ、未開人が自分の肖像を見たときの反応や、黒魔術のいくつかの実践 (針が刺された蠟人形、狩りの成功を祈願して壁に描かれた傷ついたバイソン) を説明するものだ。また、これは今日では消えてしまった考え方というわけではない。イメージの構造は我々においても依然非合理的であり、ここでもどこでも、我々は前論理的土台の上に合理的構築物を築いているに過ぎないのだ (Sartre 1940: 39; サルトル 2020: 81)。

イメージとそれが向かう対象は「流出」というつかみどころのない絆で結びついている。この絆によって、人はイメージからその対象に至ることができる。このように、サルトルは、イメージの構造、あるいは想像という行為に「非合理的」な側面を認めている。その上で、サルトルの議論においては、「知覚-合理性」と「想像-非合理性」という区分が存在していると言することができる。これらの考察を踏まえ、バザンとバルトのテキストに目を転じると、サルトルからの影響の痕跡が明確に見て取れるだろう。

この部分については、アンドルーのように、サルトルの影響をバザンの言葉遣いの中に見出すことができるかもしれない。バザンは、古代において人類が死に抵抗するために考案した戦略を紹介することから「写真イメージの存在論」を始めており、そこで彼は、芸術の起源に「ミイラ・コンプレックス」と呼ばれるメンタリティーを見出す有名な議論を展開している。死体の外見を固定しようとする試みには、時間から身を守ろうとする人類の欲求が表れているのだ。バザンは議論を発展させ、「外見によって存在を救う」ことを彫刻の最初の役割として捉えるのだが、その文脈で彼は、狩りの成功を祈願するために作られた、「先史時代の洞窟にある、矢の刺さった粘土のクマ」について述べている (Bazin 2018b: 2555; バザン 2015: 10)。アンドルーはこの例と、サルトルの文中に登場する「針が刺された蠟人形」との類似性を指摘している (Andrew 2008: 62)。

このような戦略に、芸術の誕生の重要な契機を見るバザンは、サルトルのいう人間の前論理的営みに関する考察から、自らの写真論を始めている。このような類似は、バザンが写真というイメージに宿る、「非合理的な力」について語る部分にも見出すことができる (Bazin 2018b: 2557; バザン 2015: 17) ⁶⁾。

その上で、バルトの『明るい部屋』に目を転じると、再びサルトルの議論と似たような記述を見つけることができる。

写真とはコードのないイメージである——たとえコードが読み取りの仕方を変えてとしても、そのことは明らかだ——とかつて主張したとき、私はすでにリアリストの一人であり、今もそうであるのだが、リアリストは決して写真を現実の《コピー》と見做しているわけではない——リアリストは写真を過去の現実の流出 (émanation) と見做しているのだ

(Barthes 2002c: 859; バルト 1997: 108)。

「流出」(émanation)という言葉の使用には、明らかにサルトルへの目配せが含まれている。サルトルがイメージに付与した非合理性に関する議論が継承されていると考えることができるだろう。そして、バルトはこの後の部分で、「『写真』は一つの魔術であり、技術 (art) ではない」と主張する (Barthes 2002c: 861; バルト 1997: 109)。写真というイメージにある種の魔術性、非合理性を見出す点で、バザンとバルトはサルトルの議論を同様の形で継承しているのだ。

しかし、ここにおいて両者は、サルトルから決定的な仕方で異なる議論を展開することになる。まずはバザンの議論について見ていく。ローウェンスタインが指摘するように、サルトルが峻別した知覚と想像 (合理性と非合理性) は、バザンにとって、写真という場で融合することになる (Lowenstein 2014: 14)。すなわち、バザンにとっての写真は、イメージに付与される非合理性を温存しつつも、サルトルが考えたような対象へ至るための単なる媒介ではなく、それ自体知覚の対象であるのだ。実際、バザンの議論からはそのことが明らかに見て取れる。バザンは以下のように述べている。

その創造的な力において、自然は芸術家を越えることすらできる。画家の美的世界は、画家を取り巻く世界と比べて不均質である。額縁は、実体も本質も周囲と異なる小宇宙を切り取るのだ。反対に、写真に撮影された対象の存在は、指紋のように、モデルの存在自体にあずかるものである。それゆえ、写真は自然の創造物を別の創造物で置き換えるのではなく、自然の創造物に実際に加わることになるのである (Bazin 2018b: 2557; バザン 2015: 19)。

写真は何かを「置き換える」、すなわち代理するものではない。写真は、それ自体、オリジナルの創造物として、自然に加わることになる。この箇所は、サルトルの議論を参照して初めて、その意味を十全に理解することができる。サルトルにとって写真は、「自然の創造物を別の創造物で置き換え」たもの、すなわち、元の対象に至るための代理物でしかなく、知覚の対象としての価値は概して低かった。一方、バザンにとって、写真はオリジナルの創造物と同じ価値を持つ。それは、対象へ至るための経由地ではなく、そのものが知覚の目的として、眼前に現れるのだ。最終的に果たされるのは、知覚と想像、合理性と非合理性の融合である。

想像的なものと現実の間の論理的区別は、消え去っていくだろう。あらゆるイメージは対象として、あらゆる対象はイメージとして感じ取られなくてはならない。それゆえ写真は、シュルレアリストの創造における特権的な技術を表していた。なぜなら写真は、自然の性質をもつイメージを実現するからだ。それは、現実の幻覚である (Bazin 2018b: 2557; バザン 2015: 20) 7)。

このように、バザンの議論では、サルトルが設定した「想像的なものと現実の間の論理的区別」は写真において撤廃されることになる⁸⁾。

その上で、バルトもバザンと同様の方向へ、サルトルから離脱していったと考えることができる。すなわち、写真を対象へ至るための媒介ではなく、知覚対象そのものとして捉える態度をバルトはバザンと共有していた。しかし、この離脱は、バザンよりも微妙な形で行われた。なぜなら、バルトにおいては、これがサルトルの議論を元に行われるからである。というのも、サルトルは、写真の知覚対象としての性格を完全に無視していたわけではないからだ。サルトルは以下のように述べる。

その上、写真を見ても私が無関心の状態にとどまり、「イメージ化」を実行すらしめないということもある。写真は漠然と対象として構成され、そこにいる人物は人物として構成されながら、人間との類似性によってそうになっているに過ぎず、特定の志向が存在するわけではない。それらは知覚の岸辺、記号の岸辺、イメージの岸辺の間を漂い、決してどの岸にも到着しない (Sartre 1940: 40; ; サルトル 2020: 83)。

ここでは、写真が「対象」として捉えられている。サルトルは、写真を完全な「知覚対象」とは言い切っていないが、写真が媒介以外の何者かになる可能性は排除できないことを示唆している。そして、この部分こそバルトが『明るい部屋』で引用する部分なのだ (『イマジネール』からの文の直接引用はこの部分のみである) (Barthes 2002c: 803; バルト 1997: 30)。そして、バルトは、サルトルが特殊な状況のみに認めた、写真を知覚対象として捉える態度を、より一般的な写真の性質へ結び付けようとする。それが最もよく現れているのが以下の一文である。

私は写真の指向対象を知覚する (ここで写真は真に自らを超えている。これこそ、写真の技術を証明する唯一の証拠ではなかろうか? 媒介 (*medium*) としての自己を消し去り、もはや記号ではなく、ものそのものになること?) (強調原著者) (Barthes 2002c: 823; バルト 1997: 60)

イメージを対象へ至るための媒介として捉えたサルトルとは異なり、バルトにとっては、写真自体が知覚の対象として現れる。写真が「ものそのもの」となることを主張するバルトの議論は、写真を「モデルそのもの」として捉えたバザンの議論と重なり合う。

ガニングも指摘するように、バザンとバルトの写真論は、写真に非合理的な力を与える点で共通する (Gunning 2008: 36)。そしてこの態度は、両者がサルトルから継承したものだ。その上で、バザンとバルトは、サルトルの議論から同じ方向へと離脱していったと考えることができる。写真に知覚対象としての性格を見出し、サルトルの考えにおいてはただの媒介として捉

えられていたものを昇格させる点で、両者の写真観は明確な類似を示している。

1-2. 写真の「豊かさ」

以上の議論を踏まえた上で次に取り上げたいのは、写真に「豊かさ」を見出す両者の視点である。ここでは、先の議論で飛ばした「準-観察」という概念が重要になってくる。サルトルは、知覚と想像の本質的差異を考察するために、この概念を持ち出している（Sartre 1940: 18; サルトル 2020: 44）。これはイメージの対象に対する態度として定義されており、知覚における観察とは一線を画するものである。サルトルは知覚の世界について以下のように述べる。

知覚の世界においては、いかなる「もの」も、他のものと無数の関係を結ぶことなしに現れることができない。それだけではなく、この関係の無数性——ものの諸要素が互いの間に維持する関係の無数性と同時に——こそが、ものの本質そのものを構成している。従って、「もの」の世界には何かあふれ出るものがある。瞬間ごとに、我々が見ることができることより、無限に多い何かがあるのだ。私の現在の知覚の豊かさを汲み尽くすためには、無限の時間が必要となる（Sartre 1940: 20; サルトル 2020: 48）。

「『もの』の世界には何かあふれ出るものがある」。つまり、知覚の対象となる「『もの』の世界」には、常に汲み尽くせない何かがある（それをできる限り汲み尽くそうとするのが、観察という行為に他ならない）⁹⁾。一方、想像に目を転じると、そのような観察のあり方は現れてこない。なぜなら、想像においては、全てが最初から与えられているからである。

イメージは学習されない。イメージは、学習される対象と全く同じように組織されているが、実際は、イメージは現れるや否や、自らがそうであるところの全体として与えられる。立方体のイメージを頭の中で回転させて楽しんだり、それが多様な面を自分に与えるように思おうとしたりしても、その操作が終わった後に進歩することはない。何も学習したことにはならないのだ（Sartre 1940: 19; サルトル 2020: 47）。

イメージとしての何かは、そこに汲み尽くせない「あふれ出るもの」を持っていない。すなわち、我々は、それをさまざまな視点から見ることで、新しい情報を常に得るということができないのだ。なぜなら、イメージにおいては、全ての情報が既に最初から与えられているからだ。このように指摘されるイメージの本質的貧しさは、すでに確認したことから分かる通り、サルトルの議論においては写真にも適用されるものであると考えられる。

しかし、アンドルーや堀が指摘する通り、バザンはこの点において、サルトルと反対の方向へ進むこととなる（Andrew 2008: 64; 堀 2018: 43）。なぜなら、「写真イメージの存在論」において、バザンはサルトルが知覚にのみ認めた「豊かさ」を、写真にも適用しているように見えるからだ。

写真の美学的な潜在能力は、現実の啓示にある。濡れた歩道の反射や、子供の仕草、外部世界の組織の中から、それらを見出したのは私ではない。レンズの冷徹さだけが、対象から慣習や先入観を追い払い、私の知覚を包む精神的な垢を取り除いて、対象を手つかずの姿で私の注意、ひいては私の愛情に差し出すことができるのだ (Bazin 2018b: 2557; バザン 2015: 19) ¹⁰⁾。

バザンにとって、「『もの』の世界」の「あふれ出るもの」は、写真においても見出すことができる。写真は「精神的な垢」を取り払うことで、普段なら気づかないようなことにも観察者の注意を向けることができる。そこでは「観察」することができるのだ ¹¹⁾。このような考え方は、前節の議論を踏まえれば当然のものとして捉えることができるだろう。バザンにとって写真は、対象へ至るための単なる媒介ではなく、それ自体が知覚の対象、すなわち、観察の対象として現れるのであった。

このような態度は、明らかにバルトにも引き継がれている。『明るい部屋』の前半部分で、バルトは、プンクトゥムという有名概念を持ち出す。プンクトゥムに対置されるストゥディウム (一般的関心) が、教養文化に根ざし、写真を社会的文脈の中で理解させるものであるのに対し、プンクトゥムはそのような文脈から自由なものとして現れる。プンクトゥムは細部として現れることが多い。例えば、ウィリアム・クラインによる、ニューヨークのイタリア人街の子供たちを写した写真 (1954) において、プンクトゥムは、子供の歯並びの悪い歯である (Barthes 2002c: 823; バルト 1997: 59)。バルト自身は述べていないが、この写真のストゥディウムは、50年代のアメリカや移民の暮らしに関する興味に関わるものであるだろう。一方、プンクトゥムとしての細部は、そのようないかなる文脈にも位置付けることができない。このような細部の提示は、「事物を手つかずの姿で差し出す」写真 (バザン) によって初めて可能になる。バルトは、プンクトゥムを説明するにあたり、以下のような奇妙に矛盾した説明を与えている。

プンクトゥムについて、最後の問題。プンクトゥムは、その輪郭が明確にされていてもいなくても、一つの追加である。それは私が写真につけ加えるものであり、しかもすでにそこにあるものである (強調原著者) (Barthes 2002c: 833; バルト 1997: 68)。

サルトルとバザンの議論を踏まえれば、この文章の意味も明確になる。写真というイメージはそれが生まれた瞬間、自らを「既に全て」与える、すなわち、写真は「すでにそこにある」¹²⁾。しかし、写真を「見る経験」においては、既に全てが与えられているわけではない。写真を見る人間は、通常の知覚では見出すことができなかつたものをそこに見出し、写真に何かを「つけ加える」ことができる。バルトはサルトル的なイメージ理解を一部で引き継ぎながら、写真を知覚対象として捉えることでそれを転倒させている。すなわち、この文章において「つけ加える」という語で表現されているのは、写真を「観察する」という行為である。ここでは、バ

ルトが、サルトルの議論をバザンと同じ方向に発展させていく様が見て取れるだろう。

ここまでくると、両者の議論はほとんど同じだったのではないかという疑問が生じてくる。しかし、そう考えるのは早計である。なぜなら、ある重要な点において二人の議論は全く違った方向へ分岐していくからだ。そのことについて考えるには、両者の写真論における写真と時間の関係にスポットライトを当てなくてはならない。

2. 両者の相違点

2-1. 被写体との関係

ローラ・マルヴィは「インデックス」という語のもと、両者の写真論をつなげる考察を展開している (Mulvey 2006: 55)。写真のインデックス性という議論は、ピーター・ウォーレンが、パースの記号論によるバザンの読解を試みたときから、広く受け入れられるようになった (Wollen 1969)。パースの記号論においては、記号と対象との関係に則し、アイコン、インデックス、シンボルという三つのカテゴリーが設定される (石田 2020: 122)。アイコンは類似に基づく記号であり、対象の性質を記号自体も備えている場合を指す (似顔絵など)。インデックスは、記号が対象から実際に影響を受けて存在する場合を指す。何かを示すための指差しや、犬が残した足跡など、記号と対象の間には、身体的、物理的な関係が存在している。シンボルは慣習に基づく記号であり、その代表的な例である言語に見られるように、ある種の恣意性によって成り立っている。このようなパースの記号論に基づき、写真は犬の足跡が犬を指し示すのと同様に、被写体のことを指し示す物理的痕跡として捉えられてきたのだ。

しかし、近年、このような「インデックス」という言葉の使用が、問題含みであることが指摘されている。バザン (あるいはバルト) の写真に対する考え方を矮小化すると同時に、パースの記号論をも、過度に単純化するのではないかという危惧が表明されているのだ¹³⁾。本論稿では、従来のインデックス性に関する議論を再びなぞることはしないが、数々の論者たちが写真とインデックスを結びつける際に前提としていた写真の性質について考察することで、バザンとバルトの関係について再考することを目指したいと思う。

モーガンは写真をインデックス性から捉えることの帰結として、三つの考え方を提示している。第一に、被写体とイメージの存在論的区別。すなわち、写真に映っている何かは、その何かそのものではないということ (Morgan 2006: 447)。インデックスが記号論から引かれた用語であることを考えれば当たり前であるが、写真は記号であり、すなわち、それが指示するものを代理するのみである。すでに述べた通り、バザンとバルトの考える写真においては、イメージと事物の境界は曖昧になる。そのような視点からしても、二人の写真論がインデックス性という言葉に還元できないことは明らかだろう。

第二に、過去性。写真が指示する対象は、過去に存在したものである。これは、後のマルヴィの指摘に関する議論において重要となる側面なので、その際に詳しく触れる¹⁴⁾。第三に生成過程に関する知識の要求。人は、写真と指示対象の類似性からインデックスとしての写真を捉

えるのではなく、その写真が、物理的なプロセスに則って、物体から発せられた光が表面に定着することで生成されるという知識からそのような捉え方をする。そのことにより、カメラの前に被写体が確固として存在したことを人は理解するのである (Morgan 2006: 447)。

その上で二人の写真論を検討すると、何がわかるだろうか。まず、バルトから考えると、バルトの写真論において、写真をインデックスとして捉える議論が前提とした写真の性質が、重要な役割を果たしていることは否定できない。例えば彼は、以下のように述べる。

写真は過去を思い出させるものではない (写真にはプルースト的なところが全くない)。写真が私にもたらす効果は、時間や距離によって消滅してしまったものを復元することではなく、私が見ているものが過去に実際存在したということを証明してくれる点にある (Barthes 2002c: 855; バルト 1997: 102)。

生成過程の知識によってもたらされる存在の確証と、それが「存在した」という過去性が(彼にとっての写真のノエマは《それは=かつて=あった》である)、ここでは指摘されている。ここからプンクトゥムを時間に結びつける議論が展開される (Barthes 2002c: 865; バルト 1997: 118)。『明るい部屋』前半部分で述べられるプンクトゥムは、写真の細部に関わるものであった。「写真の『豊かさ』」で既に引用した箇所(「プンクトゥムに関する最後の問題...」)は、そのような文脈に位置付けられるものである。一方、「時間」という観点から捉えられるプンクトゥムは様相を大きく異にしている。写真の過去性は、その過去を起点とした未来の破局を含んでいる。既に死んでしまった人たちの写真を前にしてバルトが感じるのは、「それはすでに死んでいる、と、それはこれから死ぬ」の同居である (Barthes 2002c: 867; バルト 1997: 119)。このような時間の「粉碎」と、そこから見るものが感じるめまいを自らの写真論の中心に据えたバルトにとって、写真をインデックスとして捉える議論が前提とした写真の過去性は、中心概念として存在していたと考えることができる。

バルトのこのような態度は、『明るい部屋』よりも前から表明されてきたものである。例えば、1964年の「イメージの修辞学」において、同様の記述を見ることができる。ここでバルトは、パンザーニ社の食料品広告を具体的な考察対象とし、記号学的観点から、写真の三つのメッセージを分類する。一つ目は言語的メッセージ (message linguistique)。それは広告中の「パンザーニ」というラベルに代表されるもので、イメージにおける意味の拡散を防ぐ役割を担っている (バルトはこれを「投錨」(ancrage)という言葉で表現している)。二つ目は、象徴的メッセージ (message symbolique)。広告の色彩や配置が、「イタリア性」をコノテーションとして示すとき、それは象徴的メッセージと呼ばれる。そして、三つ目は逐字的メッセージ (message littéral)。それは被写体そのもの(トマト、玉ねぎ、缶詰など)を示すものである (Barthes 2002a; バルト 1998)。

バルトは、三つ目の逐字的メッセージを分析する際、「写真は全くもって現前 (présence) ではない」(強調原著者)と断った上で、インデックス性を喚起する議論を展開する。

そして、写真の現実性はそこにあった (*avoir-été-là*) という現実性である。というのも、全ての写真には、それはこのように起こったという、啞然とさせる明証が存在するからである。その時我々は、貴重な奇跡、すなわち、我々がそこから保護される現実性を手にしているのだ (強調原著者) (Barthes 2002a: 583; バルト 1998: 38)。

ここでは存在の確証とそれにつきまとう過去性が、言語的メッセージや象徴的メッセージを超えた次元における写真の性質として捉えられていることがわかる。ワッツはバザンとバルトを比較する論考の中で、バザンによる「写真イメージの存在論」とバルトの「イメージの修辞学」が、題名において類似していることを指摘し ("Ontologie de l'image photographique" と "Rhétorique de l'image")、論考中の用語の共通性も踏まえ、バルトがバザンから受けた影響を示唆している (Watts 2016: 42)。それでは、従来のインデックス性に関する議論から見た時、バザンの写真に対する考え方は、どのように位置づけられるだろうか。

マルヴィは、インデックスというキーワードを結節点として、バザンとバルトを結びつける議論を展開している。彼女は、パースとウォーレンの議論を参照した後、写真のインデックス性がバルトの写真論の中心にあることを確認する (Mulvey 2006: 55)。その上で、バザンの「写真イメージの存在論」における議論にも、同様の側面を見出すことができることを主張する。マルヴィがバザンから引用するのは、本論考でもすでに触れた「反対に、写真に撮影された対象の存在は、指紋のように、モデルの存在自体にあずかるものである」という一文から始まる箇所である (Mulvey 2006: 56)。「指紋」という言葉には、確かにインデックス的な含意を見出すことができるだろう。

一方、写真をインデックスとして捉える議論につきものの、写真と時間の関係について、マルヴィは、バザンがそこに大きな注意を払っていないことを指摘しつつも、バザンの文章の中にそのようなものへの暗示が存在することを主張している。マルヴィは「写真イメージの存在論」から以下の部分を引用する。

そこからアルバム写真の魅力が生まれる。灰色あるいはセピア色の、幽霊のようでほとんど見分けがつかないそれらの影は、もはや伝統的な家族の肖像ではない。それらは持続の中で止められ、死の運命から自由になった生命の、心をかき乱す現前なのである。それを可能にするのは芸術の威光ではなく、冷徹な機械の力である。というのも、写真は芸術のように永遠を創造することはせず、時間を防腐保存し、時間自体の崩壊から時間を守るからである (Bazin 2018b: 2557; バザン 2015: 18)。

時間に施される「防腐保存」により、「影」は「持続の中で止められ」る。確かに、ここで写真と時間の関係が述べられていることは明らかだ。しかし、立ち止まって考えてみると、バルトが考えていた写真の時間性と、バザンが考えていたそれとでは、何かが異なっている印象

を受ける。実際、上の引用では、写真の過去性がそこまで重視されていない。また、バルトの、「それはすでに死んでいる、と、それはこれから死ぬ」という言葉からは、被写体の未来における運命、すなわち、バザンの言葉を用いるならば「腐敗」が強調されていることがわかる一方、バザンは写真を「腐敗作用から時間を守る」ものとして捉えている。

このような自動生成は、イメージの心理学を根底から覆した。写真の客観性は、どの絵画作品にも欠けていた信憑性の力を写真に与える。批判精神がどう反論しようとも、表象された対象の存在（existence）を信じないわけにはいかない。それは確かに、再び現前させられる、すなわち、時間と空間の中に現前する（présent）ものとなる（Bazin 2018b: 2556; バザン 2015: 16）。

ここでは文章の時制に注目する必要がある。バザンによると、我々が信じないわけにはいかないのは、対象が「存在した」ことではなく、その「存在」であり、対象は写真によって再び現前させられるのだ。バルトの写真論が、サルトルの路線を引き継ぎ、被写体の不在を前提として議論を展開しているように思われる一方、バザンにとっての写真は、そのような不在さえをも乗り越えてしまうものとして考えられているとすることができる。写真は被写体の「心をかき乱す現前」なのだ。ガニングが指摘するように、バザンにとって写真は、「何かしらの現前に我々を置く手段」であった（Gunning 2008: 36）。「イメージの修辞学」の中で、「写真は全くもって現前ではない」と主張したバルトと、対照的な考えが表明されているとすることができる¹⁵⁾。

モーガンはここからさらに議論を進め、バザンにとって写真は、特定の時間に位置付けられるものではなかったと主張する。写真は被写体が「かつて」存在したことを確証する、過去性に結び付けられたものではなく、だからといって、被写体は現在に存在するわけでもない（Morgan 2006: 452）。実際、バザンは、写真において被写体は「時間的な偶発性から自由である」ことを主張している（Bazin 2018b: 2557; バザン 2015: 18）。本稿では、このような考え方の妥当性について触れる余裕はない。しかし、一つ明らかなのは、今まで類似した議論として度々取り上げられてきたバザンとバルトの議論が、写真と時間の関係という点で大きく異なっているという点である。

マルヴィの論考の中でも、二人の違いが垣間見える部分がある。彼女が指摘するのは、バザンにとって写真が死を乗り越えるものだったのに対し、バルトにとっては「死に飛び込む」ものだったということだ（Mulvey 2006: 60）。この指摘は確かに正しい。バザンが死に対抗しようとする人間の心性である「ミイラ・コンプレックス」への言及から「写真イメージの存在論」を始めている一方、バルトにとって写真は彼に死という現実を叩きつけるものであった。しかし、マルヴィが見逃しているのは、その根底にある、二人の写真と時間の関係に関する考え方の違いである。

バザンが写真の被写体を「時間的な偶発性から自由である」と表現する一方、バルトにとっ

ての写真は、時間に否応なく位置付けられている。それは今まですでに述べてきたことであるし、また、以下のような文章にも見受けられるものである。

私が点検してきた母の写真は、どれも少し仮面のようなものであった。しかし、最後のこの写真で、仮面は突然消え去った。そこには一つの魂が残ったのだ。その魂には年齢がない。しかし、かといって時間の外にあるわけでもない。なぜなら母の顔と同質のものであるこの雰囲気は、私が母の長い人生の中で毎日眺めてきたものだったからである (Barthes 2002c: 876; バルト 1997: 134)。

写真を時間の外に位置付けたバザンとそれを拒否したバルト。それは写真というメディアの物質性に対する考え方の違いとしても現れる。バルトは『明るい部屋』の中で、以下のように述べる。

母のあの写真が黄ばみ、色褪せ、忘れ去られ、いつの日かゴミ箱に捨てられるとき——迷信深すぎる私の手によってではない——少なくとも私の死後に捨てられるとき、この写真と共にいったい何が失われていくのだろうか？ (Barthes 2002c: 865; バルト 1997: 117)。

バルトは、写真という物体そのものも時間に巻き込まれており、それがいつか朽ちてしまうことを意識している。一方、バザンは、そのようなことを全く意識していなかったように見える。バザンにとって写真は時間を乗り越えるものであった。一方、バルトにとって写真は時間が乗り越えられるものではないことをまざまざと示すものであったのだ。

おわりに

バザンとバルトにとって、写真はサルトルが考えたように、何かしらの対象へ向かうための媒介ではなく、それ自体が知覚の対象となる。そこではイメージに付与される非合理性が、知覚の対象における合理性と混ざり合う。写真は想像と知覚、非合理性と合理性が出会う結節点となる。写真は、それ自体が志向的对象となりながら、同時にイメージの魔術的性格をも保存するのだ。また、そのような考え方の帰結として見出される写真の「豊かさ」は、写真を見る者と世界との関係を刷新する。「精神的な垢」(バザン)を取り除かれた眼差しは、通常知覚では見逃されていたはずの細部(=プンクトゥム)(バルト)へと向かい、新たな世界を発見する。これらの点でバザンとバルトは、サルトルの議論を同じ方向へ発展させた。しかし、全ての点で両者の議論が一致していたわけではない。写真を特定の過去の瞬間から切り離せないものと考えていたバルトとは対照的に、バザンは、写真が特定の時間から切り離された、超-時間的存在であることを仄めかしている。

ここまで、バザンとバルトの写真に対する態度の共通点と、相違点を見てきたが、あえて触れてこなかった問題が一つある。それは、両者の間の最大の違いともいえるべきものだ。すなわち、バザンが写真に見出していたものをそのまま映画に適用したのに対し、バルトは写真と映画を峻別し、前者を好む態度を明白にしている点である。バザンは「映画は写真の客観性を、時間において完成させたものであるように思われる」と述べ、両者を地続きのものとして捉えている (Bazin 2018b: 2557; バザン 2015: 18)。一方、バルトは『明るい部屋』の中で、たびたび写真と映画の相違を指摘し、映画は「写真に由来する」にも関わらず、根本的に「別の芸術」であることを強調する (Barthes 2002c: 852; バルト 1997: 96)。

このような決定的な違いは、写真と時間という問題の延長線上で捉えられるかもしれない。今後の研究の道筋として、以下で簡単にそのことを確認しておく。そこでキーワードとなるのは、バルトが用いた「展開」(développer, déploiement) という言葉である。例えば、バルトは『明るい部屋』の前半部分において、細部に関わるプンクトゥムについて語る文脈で以下のように述べる。

言葉の術策。《写真を現像する(développer)》と言うが、しかし化学作用が現像(développer)するものは、展開しえない(indéveloppable)もの、(傷の)ある本質であり、それは変換されるものではなく、ただ執拗さ(執拗な視線)という形態のもと、繰り返されるのみである。この点で、写真(ある種の写真)は俳句に近づく。なぜなら、俳句の表記もまた、展開しえないものだからである。そこでは全てが与えられていて、修辞学における拡大の欲求、あるいは可能性さえも生じることがない。双方に見出されるのは、活発な不動性と言うことができる、あるいはそう言うべき状態である(…) (省略筆者) (Barthes 2002c: 828; バルト 1997: 63)。

プンクトゥムを含んだ写真は、「展開」することができず、それゆえ、「激しい不動の状態」に置かれることになる。このような不動状態は、ストゥディウムによる読みと対峙させて考えるべきだろう。ストゥディウムによる読みにおいては、写真のイメージが、特定のコンテキストへ位置づけられることにより、社会的、歴史的意味を帯びる。本論稿で取り上げた、ウィリアム・クラインの写真をストゥディウムから捉えたとすれば、写真は「50年代のアメリカ」といった意味へと「展開」されてしまう。

このような考え方は、バルトがエイゼンシュテインの映画の「フォトグラム」(映画のコマ)について議論を展開した「第三の意味」という論考においても確認できるものである。バルトは、『明るい部屋』の「プンクトゥム」と非常に似た、「第三の意味」という概念を提起する。「第三の意味」も「プンクトゥム」と同様、いかなるコンテキストにも位置付けることができない。それはシニフィエが不在のシニフィアンとして定義される (Barthes 2002b: 487; バルト 1998: 75)。すなわち、フォトグラムのなかに見出される知覚対象(シニフィアン)は、特定のシニフィエへと「展開」することができない。バルトはこのような「第三の意味」を、映画の

本質とする大胆な議論を展開するのだが、そこで映画の本質とされてきた運動は、「置換する展開 (déploiement) の骨子でしかない」ものとして捉えられている (Barthes 2002b: 505; バルト 1998: 95)。

ここまできてわかるのは、バルトにとっての運動と不動性の関係が、ある種の複雑さを抱え込んでいるということである。ある写真が不動状態にあるのは、それが文字通り動かないからだけではなく、それがいかなるコンテクストにも位置付けられず、特定のシニフィエへの「展開」を含まないからでもある。一方、連続するコマによる映画の運動は、必然的にそのような「展開」を抱え込んでしまう。あるコマは次のコマへと「展開」していつてしまうだろう¹⁶⁾。

このようなバルトの考えと、本論における写真と時間に関する考察を結びつけて考えることはできないだろうか。写真において「展開」が起こるとき、我々はその写真から特定のシニフィエへと移行する。そしてこの移行は、現在の運動として捉えられる (この移行に用いられる知識も、我々が観賞の時点で持つものであるという点で現在のである)。クラインの写真から「50年代のアメリカ」、「移民の暮らし」といったシニフィエへの移行 (スタジオムによる読み) は、今この現在に起こる。一方、バルトにとっての少年の歯は、「展開」を許されない。すなわちそれは、現在における運動を剥奪され、過去に固着したままである。もはやそれは、言語化 (言語化は現在に起こる) することもできない。また、映画の場合、「展開」はあるコマから次のコマへの現在の運動として、観客の世界と同時的な物語世界を構成し、過去に撮られたものに「現在」を付与することになる。そこから過去への固着 (=非「展開」) を取り出すためには、映画を停止させなくてはならない。

バルトにとって写真は、過去と結びついたらままでいなければならなかった。そこから、バルトによる「展開」 (=現在化) の拒否が説明できる¹⁷⁾。一方、バザンにとっての写真は、時間的な偶発性から解放されている。それ故、それがいかに映画において「展開」されようとも、現在化は起こらないことになる。結局のところ、時間という観点が、二人の写真論の相違を説明するために必要とされているのではないだろうか。

上記の議論は、現時点での研究の方向性を漠然と示すものでしかなく、大幅に精緻化するべき余地がある。ただ、一つ言えることは、映画における運動と静止を考えるにあたり、バザンとバルトの写真論を比較しながら、時間という項を取り出してその相違点を考察することは、何かしらの啓示をこのテーマに与えてくれるに違いないということである。

参考文献

- Andrew, D. (2008), "The Ontology of a Fetish," *Film Quarterly*, 61-4, pp. 62-66.
Andrew, D. (2010), *What Cinema Is!*, Chichester: Wiley-Blackwell.
Andrew, D. (2013), *André Bazin*, pbk ed. revised, Oxford: Oxford University Press.
Barthes, R. (2002a), *Œuvres complètes II*, nouv. éd. rev., corr. et présentée par Éric Marty, Paris : Seuil.
Barthes, R. (2002b), *Œuvres complètes III*, nouv. éd. rev., corr. et présentée par Éric Marty, Paris : Seuil.
Barthes, R. (2002c), *Œuvres complètes V*, nouv. éd. rev., corr. et présentée par Éric Marty, Paris : Seuil.

- Bazin, A. (2018a), *Écrits complets I*, édition établie par Hervé Joubert-Laurencin, Paris : Éditions Macula.
- Bazin, A. (2018b), *Écrits complets II*, édition établie par Hervé Joubert-Laurencin, Paris : Éditions Macula.
- Gunning, T. (2008) "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs," in K. Beckman and J. Ma eds., *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Durham, N.C.: Duke University Press, pp. 23-40.
- Joubert-Laurencin, H. (2014), *Le sommeil paradoxal : Écrits sur André Bazin*, Montreuil : Éditions de l'œil.
- Lowenstein, A. (2014), *Dreaming of Cinema: Spectatorship, Surrealism, and the Age of Digital Media*, Columbia Scholarship Online.
- MacCabe, C. (1997), "Barthes and Bazin: The Ontology of the Image," in J. M. Rabaté eds., *Writing the Image After Roland Barthes*, Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania, pp. 71-76.
- Morgan, D. (2006), "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics," *Critical Inquiry*, 32, pp. 443-481.
- Mulvey, L. (2006), *Death 24x a Second*, London: Reaktion Books.
- Sartre, J.-P. (1940), *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard.
- Ungar, S. (2000), "Persistence of the Image: Barthes, Photography, and the Resistance to Film," in D. Knight eds., *Critical Essays on Roland Barthes*, New York, G. K.: Hall, pp. 236-249.
- Watts, P. (2016), *Roland Barthes' Cinema*, D. Andrew, Y. Citton, V. Dabaene and S. D. Iorio eds., New York, NY: Oxford University Press.
- Wollen, P. (1969), *Signs and meaning in the cinema*, 3rd ed., Bloomington: Indiana University Press, in association with the British Film Institute.
- アンドルー, ダドリー著, 伊津野知多訳 (2020) 「バルト、バザン、エクリチュール」『アンドレ・バザン研究』4号, 34-60頁。
- 石田英敬 (2020) 『記号論講義』筑摩書房。
- 伊津野知多 (2018) 「アンドレ・バザンのリアリズム概念の多層性」『アンドレ・バザン研究』2号, 111-136頁。
- 大石和久 (2007) 「映画の想像力の問題: 映画とサルトルのイメージ論」『北海学園大学人文論集』36号, 203-227。
- サルトル, ジャン=ポール著, 澤田直・水野浩二訳 (2020) 『イマジネール』講談社。
- バザン, アンドレ著, 野崎敏・大原直久・谷本道昭訳 (2015) 『映画 とは何か(上)』岩波書店。
- バルト, ロラン著, 花輪光訳 (1997) 『明るい部屋』みすず書房。
- バルト, ロラン著, 沢崎浩平訳 (1998) 『第三の意味』みすず書房。
- 堀潤之 (2018) 「パンセプセストとしての『写真映像の存在論』」『アンドレ・バザン研究』2号, 30-55頁。

- 1) 両者の文章は主に全集版から引用し、既訳を参考に筆者が訳出した。邦訳が存在する場合は括弧内に邦訳版の出典情報も記す。
- 2) 唯一の言及は、バザンが「演劇と映画」や「絵画と映画」の中で展開した、スクリーンにおける「枠」と「マスク」に関する議論についてである。バザンは「スクリーンは絵画において考えられるような枠ではなく、出来事の一部しか見せないマスクである」と述べ、演劇や絵画における枠が外部を完全に異質なものとして設定するのに対し、映画のスクリーンは登場人物がそこから消えても別のどこかに存在し続けていると思わせる性質を持っていると指摘する (Bazin 2018a: 738; バザン 2015: 266)。バルトはバザンの名に言及しつつ、写真にはこの「別のどこか」が存在しないと主張する (Barthes 2002c: 834; バルト 1997: 69)。議論全体における類似性を考えれば、なんとも場違いな言及である印象を受けざるを得ない。
- 3) バザンによる後者に関する議論とバルトのエクリチュールに関する議論の類似性については、アンドルーの論考を参照 (アンドルー 2020)。
- 4) バザンが所有していた『イマジネール』を未亡人から譲り受けたアンドルーは、それが1940年春に出版されたものであることから、すでにその時期にはバザンがこの書物に触れていたことを示唆している (Andrew 2008: 62)。バザンは戦前からサルトルの書物に大きな影響を受けていたが、バザンとサルトルは映画の上映会などで実際に顔を合わせていた。両者の関係について、歴史的背景も含めた記述としては、アンドルーの別の論考を参照 (Andrew 2010: 61)。
- 5) サルトルは後の部分で、「自身の素材を事物の世界から借りてくるイメージ」と「心的世界から借りてくるイメージ」を区別することになる (Sartre 1940: 34; サルトル 2020: 72)。
- 6) ここでは、写真が被写体の存在を確認するという現象について述べられており、バザンはその力に「非合理性」を見出している。故、サルトルの論旨と完全に一致するわけではない。それでも、用語の使用における明らかな類似性から、両者間の影響関係は否定することができないだろう。
- 7) バザンとバルトの写真に対する態度を、シュルレアリスムを結節点として繋げる議論については、ローウェンスタインの論考を参照 (Lowenstein 2014)。
- 8) アンドルーはバザンとサルトルの更なる類似性を語るにあたり、サルトルの以下の文章を引用する (Andrew 2008: 62; 2010: 12-13)。「ピエールの肖像画は、ほとんどピエール本人のように我々に作用する。(・・・)私は『彼はピエールの肖像だ』、あるいはより簡潔に『これはピエールだ』と言う」(Sartre 1940: 37; サルトル 2020: 78) (中略はアンドルー)。その上で、彼はバザンの「写真とはモデルそのものである」という主張を引き、両者の類似性を指摘する (Bazin 2018b: 2557; バザン 2015: 18)。字面だけを見ると、確かに似ているように見えるが、本文でも指摘した通り、ここには重大な違いが潜んでいる。サルトルは引用部分の後で、「その時、絵は対象ではなく、イメージの素材として働く」と述べている (Sartre 1940: 37; サルトル 2020: 78)。結局、サルトルにとって、肖像は(知覚の)対象ではなく、対象へ至るための媒介でしかない。一方、バザンが「写真とはモデルそのものである」という主張で言おうとしていたのは、写真が知覚対象そのものであるということだ。ただ、サルトルが写真に、知覚対象としての性格を全く見出していなかったわけではない、そのことについては以下で述べる。
- 9) サルトルは、立方体の知覚を例として挙げている。立方体は3面しか同時に見るができないので、その実在には常に疑いが残る。そのため、「対象を学習しなければならない、すなわち、対象に対する可能な視点を増やさなくてはならない」ことになる (Sartre 1940: 18; サルトル 2015: 45)。このように、知覚においては対象把握のために無数の観点が要求され、そこに知覚の「豊かさ」が見出される。
- 10) ローウェンスタインは同じ箇所を引用し、バザンにとって写真を見る経験とは、知覚と想像、機械的客観性と情動的主観性(「私の愛情」)の融合であると述べている (Lowenstein 2014: 15)。前節の議論と同様、写真が二つの対立概念が共存する場として捉えられている。ここでの「私の愛情」に重点き、バザンにとっての「観客」の重要性を論じた論考としては、伊津野のものを参照 (伊津野 2018)。
- 11) 写真というイメージをそれ以前のイメージと区別しようとするバザンの企図の全体像については堀の論考を参照 (堀 2018)。

- 12) バルトは『明るい部屋』の後半部分で、サルトルを参照し、「イメージ(写真)において、対象は一気に与えられ、それが見えていることは確実である」と述べている(強調原著者)(Barthes 2002c: 875; バルト 1997: 131)。
- 13) ガニングは、インデックスという語にバザンの写真論を還元してしまうことに疑義を呈し、写真の「豊かさ」や非合理性といった、本論でもすでに扱った側面に光を当てている。例えば彼は以下のように述べる。「インデックスの関係は合理性の範疇に完全に収まってしまう」(Gunning 2008: 36)。バザンの写真論との関係から、インデックス性に関する議論に疑念を表明する他の論考としては、モーガンのものを参照(Morgan 2006)。
- 14) モーガンはこのことをインデックスの一般的性質として捉えている。一方、ガニングは上記の論考において、写真のインデックス性に関する議論で強調されるインデックスの過去性は、全てのインデックスに共通のものではないことを指摘する。例えば、パースの議論においては風向計もインデックスの内に含まれるが、風向計が過去の風を示しているわけではない(Gunning 2008: 38)。すでに述べた、パースの記号論の過度の単純化は、このような側面で生じているということが出来る。しかし、本論の目的は、写真をインデックスとして捉える議論に反論することではなく(それはすでに何度もなされてきた)、その議論で前提とされている写真の性質から、バザンとバルトを捉えることである。
- 15) 『明るい部屋』における以下の一節も参照。「現象学ではイメージは対象の無である。ところで、私が写真において措定するのは、対象の不在(absence)だけではない。その対象が確かに存在したということ、私がそれを見る場所にそれがあったということも同様に措定する。この場こそ狂気である」(Barthes 2002c: 882; バルト 1997: 139)。対象の不在だけではなく、対象の過去における存在の明証性が同時に指摘されている。ただそのような明証性は、対象の「現前」とは関係がない。あくまで対象は「不在」なのだ。
- 16) 「第三の意味」の中で、バルトが映画とフォト＝ロマンを類比的に捉えていることは注目に値する(Barthes 2002b: 504)。バルトにとっての運動は仮現運動としての運動ではなく、「展開」を引き起こすものとしての運動である。その時、スライドショーのように写真が連続する映像(例えば、クリス・マルケルの『ラ・ジュテ』のような映画)にも、運動が見出されることになるだろう。
- 17) この議論は、『明るい部屋』の前半部分と後半部分を連続的に捉えることを可能にする。展開を許さない細部としてのプンクトゥムは、あらゆる現在化の作用を退け、過去と切り離し難く結びついた写真の性格を顕にする。そして、時間としてのプンクトゥムはこのような過去性の上に成り立っている。

Bazin and Barthes

TAKAKUSAKI Rintaro

The purpose of this paper is to compare the theories of Bazin and Barthes on photography, to present an overall picture of their relationship, and then to go into the differences between them to gain a more resolved understanding of each theory. The key to this will be Sartre's *L'imaginaire*, which is an important reference for both.

Sartre found in the image a "magical" irrationality. The words "magic" and "irrational" are also used by Bazin and Barthes when discussing photography. However, in a common way, they both develop theories that are distinct from Sartre's arguments. Sartre made a distinction between imagination and perception, and saw the image as a medium for reaching the original. Bazin and Barthes, however, consider the photographic image as the object itself. Sartre also brings up the concept of "quasi-observation" of the image. One cannot extract new information from an image by observation. This is because in an image, the object is completely given from the beginning. For Bazin and Barthes, on the other hand, the photograph is an object for observation. In other words, one can discover something new in a photograph.

The difference between the two can be found in their discussion of the relationship between photography and time. Whereas Barthes links photography and the past inseparably, Bazin suggests that photography is present and thus free from the contingency of time. These differences will be examined through a critical examination of previous studies that attempt to sum up their arguments with the term "index." What will be found is a clue to the question as for why the greatest difference between the two arose, namely, the fact that Bazin applied the properties of photography to film as well, while Barthes attempted to distinguish between photography and film as two entirely different images.

PHANTASTOPIA

論文

革命の道具としての歌と西洋楽器

模範劇の音楽における「洋為中用」を中心に

滕東君

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

41-62 ページ

ISSN 2436-6692

革命の道具としての歌と西洋楽器

模範劇の音楽における「洋為中用」を中心に

滕東君

はじめに

模範劇（样板戲）とは、1967年から1976年にかけて中国のプロレタリア文化大革命（以下「文革」）の際に作られたと中国共産党が公式に認めた、当時の中国共産党の左翼的イデオロギーを反映した舞台芸術作品群のことである。

1967年5月25日、『延安文芸座談会における講話』25周年を祝うとともに、「八つの模範劇」という言葉がはじめて『人民日報』の表紙に現れた¹⁾。文革期に封建主義や資本主義、修正主義の文芸作品が否定され、模範劇は当時の中国人が鑑賞できるほぼ唯一の舞台芸術になったため、「八億人に八つの芝居があった（八億人民八個戲）」は、文化大革命の文芸を想起する人々の共通の記憶となった。しかし実際には、1968年以降、江青は8作に加え、少なくとも10ほどの模範劇を発表し、翻案された演目や実験段階の作品、未上演の作品を加えると35作品以上に至る。模範劇の時代区分について定説はないが、『人民日報』や、文革期の政府の広報部「初瀾」²⁾、文革音楽の研究者である戴嘉枋の記録などを参考にすると、表1のように3つの時期に分けられる³⁾。

表1：革命模範劇の作品名と種類⁴⁾（表は筆者による。以下同様）

	革命現代京劇	バレエ舞劇	交響音楽	楽器伴奏歌曲	器楽曲
形成期 1967年	《 <u>智恵をめぐらして威虎山を奪取する（智取威虎山）</u> 》 《海港》 《紅灯記》 《 <u>沙家浜</u> 》 《白虎連隊を奇襲する（奇襲白虎團）》	《白毛女》 《紅色娘子軍》	《 <u>沙家浜</u> 》		
発展期 1968年 以降	《龍江頌》（1972） 《紅色娘子軍》（1972） 《平原作戦》（1973） 《 <u>杜鵑山</u> 》（1973） 《盤石湾》（1975）	《沂蒙頌》（1972） 《草原兒女》（1972）	《智恵をめぐらして威虎山を奪取する》（1974）	ピアノ伴唱《 <u>紅灯記</u> 》（1968）	ピアノ協奏曲《 <u>黄河</u> 》（1969）
衰退期 1974年 以降	《紅雲崗》、《審椅子》、 《戦海浪》等	《龍江頌》等		ピアノ弦楽五重奏伴唱《海港》等	交響組曲《白毛女》等

「模範劇」には「劇」という語が付されているが、実際には京劇やバレエ舞劇以外にも、交響楽やピアノ協奏曲などの音楽作品も含まれる。あえてジャンルを限定するならば、「模範劇」とは、現代京劇を中心とする音楽芝居だと言える。だが、資本主義を批判する文革期になぜ資本主義文化の象徴である西洋の交響楽やバレエ、協奏曲を文芸の手本として全国に普及させたのか。それは毛沢東が提唱した「昔のものを今に役立て、外国のものを中国に役立てる（古為今用、洋为中用）」（以下原語で表記する）という文芸思想と関わっている。

1956年8月24日、毛は中国音楽家協会のリーダーたちに下記のように述べ、はじめて「洋为中用」の理念を表明した。

芸術の「完全な西洋化」が受け入れられる可能性は非常に低い。中国の芸術をベースにして、外国のものを吸収して自分の創造に生かすほうがいい。[…] 中国人として、中国の民族音楽を提唱しないとけないが、軍楽隊がチャルメラ〔嗩吶〕や胡琴を使うわけにはいかない[…] 楽器は道具だ。もちろん楽器の良し悪しはあるが、楽器をどう使うかが基本だ。外国の楽器を使うことはできても、作曲にも外国のものを真似することはできない⁵⁾。

また、1964年9月27日の『中央音楽学院に対する意見』⁶⁾に関する指示において、毛は正式に「古為今用、洋为中用」という言葉を使いはじめた。その後、江青が毛の文芸思想を引き継ぎ、模範劇に関する指示のなかで常に「古為今用、洋为中用」の理念を伝えている。

模範劇の音楽を総合的に扱った代表的な先行研究としては、汪人元と戴嘉枋の著作がある。汪は芝居と曲の関係や声乐と器楽の関係、言葉の音楽性という3つの側面から模範劇の音楽の価値を評価しつつ、旋律の作曲と楽団の構成において、模範劇が西洋の音楽文化を東洋のそれに取り入れる上で大きな試みをしたと言って、その芸術性を部分的に肯定した⁷⁾。しかし、彼は模範劇のなかでも京劇の部分だけを研究対象としている。また戴は、京劇の板式（リズム、テンポなど）の種類増加や節回しの多様性、人物の性格や同時代的な特徴の付与、「華洋折衷」楽団の導入といった点から、模範劇が京劇音楽の革新に与えた成果を分析した⁸⁾。とはいえ、彼の研究は楽曲分析を通じて模範劇の音楽的な革新性を検討することに重きを置いており、その革新性と政治的イデオロギーの関係については深く論じていない。つまり汪も戴も、模範劇の音楽における西洋音楽の受容を指摘したものの、資本主義を批判していた文革期になぜ、そしてどのように模範劇が西洋音楽を受け入れたのかという問題について、音楽的側面と結びつけた政治的かつ文化的な分析を十分に行っていないのである。

そのため本論文は、以上の先行研究を踏まえ、模範劇の形成期と発展期によく登場する歌と西洋楽器に焦点を当て、模範劇の多数を占める革命現代京劇とその派生作品を通じて、文革期の創作方針である「洋为中用」の内実とその政治的、文化的な意義を再検討する。模範劇における「洋为中用」——「華洋折衷」楽団の伴奏や合唱、オラトリオ、歌劇のような西洋声乐形式などの積極的な導入——は、江青の文芸革命や殷承宗のピアノ革命、于会泳の京劇音楽の革命と切り離せない。それゆえ、3人のそれぞれの音楽理念と音楽実践を取り上げ、文革期に模

模範劇が西洋音楽を受け入れた理由や経緯の詳細を明らかにする。筆者は単一の作品の楽曲分析を行うよりも、模範劇の音楽における歌と西洋楽器の役割を通して、雑多なジャンルが同居する模範劇の全体像を概観しうるひとつの構造的な解釈を提供しようと思う。バレエ舞劇の音楽も歌と西洋楽器と関わっているが、議論は別稿に譲る。

一 国民文化の創出と「華洋折衷」の楽団の導入

初期の模範劇の中には、革命現代京劇と交響音楽の2分野に、《沙家浜》という名前の作品が存在している。異なるジャンルで同じ題材の作品が制作されたのは決して偶然ではない。そこには、合唱と西洋楽器を京劇音楽に付け加え、国家儀式のような国民文化を創出しようとした江青の意図が関わっている。

1.1 脱地方性の革命現代京劇《沙家浜》

革命現代京劇《沙家浜》は、上海地方劇の一体である上海人民滬劇団が1960年に公演した滬劇《芦の湖の火種（蘆蕩火種）》に基づいて翻案された作品であり、模範劇になる以前からすでに上海の地方劇として人気を博していた⁹⁾。

1964年、江青は上海で滬劇《芦の湖の火種》を見た後、それを京劇に改めることを北京京劇団に提案した。同年7月、北京京劇団は全国現代京劇コンクールで現代京劇《芦の湖の火種》を公演した。それを見た毛沢東は江青を通じて修正案を提出し、「武装闘争を引き立たせ、武装的な革命が武装的な反革命を消滅させることを強調すべきである。最終的には武装闘争を主体としたものに改める必要がある。また兵士と人民の関係を強めるとともに、音楽によって英雄的な人物のイメージをもっと強調すべきである」とした。また題名をより呼びやすい「沙家浜」に変えることも提案した¹⁰⁾。

思想内容やテキスト構造などの変更に伴って、音楽的な部分も変えなければいけなくなった。当時《沙家浜》の音楽創作を担当した陸松齡によって、「前奏や間奏、環境音楽、伴奏音楽、合唱が求められ、節回しや音楽、楽器の編成などに関しては、強い『同時代性』が要求された。楽団の編制については、西洋楽器を加えた『華洋折衷』楽団が要求されたのである¹¹⁾。音楽はしばしば時空間のイメージを変える役割を果たしてきたが、陸松齡の証言から窺えるように、京劇《沙家浜》は「華洋折衷」楽団に新たな時代性を醸し出すことを期待されていたのだ。

また江青は「善玉のイメージを強化するため、ファゴットとコントラバスを用いて郭建光を引き立てることや音楽で悪玉と善玉を区別すること」も詳しく指示した。ファゴットもコントラバスも低音で、男性のイメージをよく表現できる西洋楽器であるため、江青の提案は確かに京劇音響の低音声部の不足を補っている。だが、それは京劇の伴奏音楽の伝統に反していると指摘せざるを得ない。模範劇《沙家浜》の音楽に、より芝居の背景に相応しい江南の楽器、即ち二胡、笛といった「糸竹」¹²⁾ではなく、西洋楽器を使用したのは、西洋の管弦楽器を通して京劇の伴奏音楽を革新しようという江青の意図によるものだと思われる。また劇中歌「泰山頂

の松のようになる」を作曲した際、陸は京劇音楽の創作史上ではじめて、西洋の合唱及び行進曲の構造と形式を伴奏音楽に受け入れた¹³⁾。

1967年に模範劇に基づいて地方劇を創作する政策が正式に発表されて以来、従来の地方劇の上演は次第に禁じられていった。たとえば1967年以降、上海人民滬劇団は原作の滬劇《芦の湖の火種》を上演できなくなり、代わりに模範劇《沙家浜》に基づき改編された滬劇《沙家浜》の上演を許可された。原作の滬劇《芦の湖の火種》の再上演は文革終焉後の1980年になつたとされる。「模範」という語は、変更できない「正典 (canon)」を表すほか、ひとつのモデルとして他の地方劇に模倣させ、複製させるという意味も含んでいる。1974年以降にも地方劇は出てきたが¹⁴⁾、文革期の初期に上演できたのは京劇と模範劇を翻案した地方劇に限られていた¹⁵⁾。したがってこの新たな地方劇は、「文化同一性」を目指した国民文化を構築するための助力者にすぎない。

文化の普及にとって肝心なのは、視覚的な要素よりも、方言や地方音楽などの音響的な要素であると思われる。地方劇は、視覚面ではたいてい模範劇の厳格な基準に合ったものであるが、聴覚面では基準に達することが難しかった¹⁶⁾。さらに言えば、「見ること」と「聞くこと」だけでなく、国民に広く歌わせることが模範劇を普及させる最終目的であった。1967年以降、模範劇をより広く普及させるため、模範劇の普及版や主な旋律の楽譜、劇中写真集などが大量に生産された¹⁷⁾。また模範劇の映画化も大衆化の一環として重要視され、国家計画に追加された。それと並行して、音声の均質化を促すために方言や地方の独特な言葉遣いが削除され、伴奏の楽器編成の固定化や楽譜の五線譜化も速やかに進んだのである。こうした流れのなかで、1970年5月に、決定版《沙家浜》の総譜が出版された。歌の旋律しか記録しない従来の数字譜と異なり、この総譜は各声部の進行などが理解しやすく、合奏全体を見渡す西洋のスコアを模倣して作成されたものとなっている。ただ京劇音楽の特徴として、打楽器がすべての楽器の最下段に記譜されており、歌手の個性を表現できる長く引張る節回しも以前より明確化され、固定化されている¹⁸⁾。当時は模範劇の脚本に沿って演じなければ、「反革命罪」と見なされる可能性すらあった¹⁹⁾。新国劇としての模範劇になると同時に、《沙家浜》は本来の地方劇としての個性を失い、均質化と規範化への道を歩んでいったのである。1965年に、江青はさらに中央楽団に交響音楽《沙家浜》の創作を提案した。

1.2 国家儀式と交響音楽《沙家浜》

1965年1月に、毛の文芸創作への不満や文化の「革命化、民族化、大衆化」の要求、西洋音楽への批判などが背景となって、中央楽団はすでに沈滞期にあった。その時、江青が中央楽団の創作組のメンバーに自身の音楽観を表明したことがある。「西洋楽器は技術的に発達し、表現力も豊かである。だが、民族楽器は音の高さが十分に正確ではなく、音響が荒く、音域も狭い。《紅灯記》の中で《インターナショナル》が民族楽団によって演奏されたが、その音響は耳障りで、風味も損なわれていた」²⁰⁾。次に、彼女は「楽器の発展は、社会の土台である経済的構造によって決定される。西洋管弦楽団も、資本主義が発展した段階を経て徐々に洗練されていっ

た。総じて言えば、楽器とは道具であり、西洋楽器と民族楽器は両方とも道具としては使用できる。だが、民族楽器の改良には時間がかかる。ではなぜ、外国の楽器を用いて伴奏しないのか。今は外国のものを中国のために用いるべきだ」と述べた²¹⁾。『中央楽団史』を書いた周光萼によれば、江青による民族楽器の批判は、西洋楽隊を用いて自らの文芸革命を実現しようとしていた彼女の方針と一致する²²⁾。最終的に、彼女は西洋楽器を武器に喩えて「武器はすばらしい。人民と革命のために使用しても全然問題ない」と西洋楽器に正当性を与えた。彼女は民族音楽と西洋音楽のどちらが正しいのかは問題の核心ではなく、重要なのは「革命」であると述べ、京劇の交響楽伴奏への着手を提案した²³⁾。

交響音楽《沙家浜》は実際には後述のオラトリオのような形式で、主に京劇《沙家浜》の大筋を要約したものであるが、序章と終章が追加されるなど、一部構造が変更されている(表2)。歌の部分では、悪玉が歌う部分は江青の指示で削除され、善玉が歌う部分だけが残された。そして序曲、終章と京劇の中での独唱部分に合唱が追加された。このオラトリオは京劇を部分的にピックアップしたものであるため、セリフのようにプロットを説明する機能はすべて器楽が担った。例えば、冒頭で用いられる西洋楽器による強烈な交響音楽は、鮮明な時代背景をよりよく表現し、歴史的な雰囲気演出すると同時に、序曲である合唱への導入にもなっている。

表2：京劇《沙家浜》と交響音楽《沙家浜》の構造の比較²⁴⁾

革命現代京劇《沙家浜》	革命交響音楽《沙家浜》
	序曲 (合唱)
応援 (独唱)	軍民の情宜が深い (1) (独唱) (2) (二重唱)
転移 (独唱、二重唱)	
結託 (独唱)	敵の侵入 (器楽)
智恵をめぐる闘争 (独唱、二重唱と三重唱)	警報 (独唱と合唱)
頑張って続ける (独唱と斉唱)	頑張って続ける (独唱と合唱)
計略の教示 (独唱)	計略の教示 (独唱)
敵の駆逐 (独唱)	敵の駆逐 (独唱)
奇襲 (独唱)	奇襲 (独唱、合唱、器楽)
突破 (独唱)	
全滅 (器楽)	勝利 (合唱)

交響音楽《沙家浜》は「交響音楽」と名付けられているが、先述したように形式から見れば西洋風のオラトリオになっている。典型的なオラトリオはオペラと類似したジャンルであるが、演技はなく、大道具、小道具、衣装などは用いない。声楽 (独唱・合唱)、オーケストラによって演奏され、歌詞に物語性があり、全体は叙事的である。そして単独の楽曲ではなく、複数の曲で構成される大規模な曲である。レチタティーヴォ・アッコムパニヤート、ダ・カーポ・ア

リア、合唱からなる宗教的（キリスト教的）な題材がオラトリオの特徴である。

だが、交響音楽《沙家浜》では、讃美する対象は神ではなく毛沢東あるいは共産党になっており、その合唱の形は延安の「大合唱」を思い起こさせる。文化人類学者であるアラン・P・メリアムが指摘したように、音楽は情緒表現を許し、美的喜びを与え、楽しませ、伝達し、肉体的反応を誘引し、社会規範への適合を強化し、社会制度と宗教儀式を確立させるにあたり大きな役割を果たす²⁵⁾。そうであるならば、交響音楽《沙家浜》の中に多く利用されている合唱は、幸福な集団生活を賛美する際に欠かせない要素となっているといえる。序曲と終曲はその中で最も代表的な部分である。

序 曲

赤旗が翻って、軍用ラッパが鳴って、山河が震えている！（合唱）

日本軍を駆逐し、売国奴を排除し、国土を防衛し、国を救済するため、
中華の男と女が正義感に満ちて高らかに歌いながら、戦場に先進する。

国民党、反動派、（男声合唱）

栄達を求めて祖国を売り、抗日は口先だけで、実際は共産党に反対していて、
屈服して投降し、悪人の手先となり悪事を働く。

毛沢東、共産党、抗日を指導し、方向を示す。（合唱）

全国人民、団結して防御を堅固にし、

軍刀を振るい、銃器を挙げ、全民武装して、（女声合唱）

新四軍、勇敢に沙家浜で闘う。（女声合唱）

敵を殺し、洋々たる海に沈める。

人民の兵士、人民が親しみ合い、軍民の友愛が深い。

祖国、人民のために、敵に抵抗する。（男声合唱）

鋼鉄のような男、英雄の度胸があり

節操をかたく守って頑強に、解放を求めている（合唱）

毛沢東の思想によって完全に武装している、

大胆に闘争し、大胆に勝利を求め、手元の銃をしっかりと握る。

革命の精神が永遠に発揮される²⁶⁾。

序曲の音楽には京劇のリズムと旋律が多く使われているほか、共産党と人民の親密さや、共産党が売国的な国民党や敵である日本と頑強に戦う決心を描くことで、その政治的な正当性を表している。二管編成の交響楽団と京劇の打楽器が合唱を引き立て、山を飲み込むような堂々とした勢いを生み出す。それに対し、転調と合唱を伴う終楽章では、勝利の喜びや最後まで戦い抜く決意、毛沢東と共産党の賛美が色濃く反映されている。また京劇の中での独唱の一部は交響楽団伴奏での合唱に変更された。例えば、第8楽章《奇襲》では、本来郭建光の独唱である〈飛兵が沙家浜を奇襲する〉に力強い男声合唱が挟み込まれ、彼の迫力ある壮大な雄姿がよ

り明瞭に引き出されている。

一見して明らかなように、追加された合唱の内容は、国民党と共産党の対立を煽り、毛沢東を繰り返し礼讃するものであった。また、軍民の友愛、革命意識の高揚、武装による勝利といった内容も改めて強調されている。歌詞と歌唱の関係について、メリアムは以下のように述べている。「神話や説話や歴史が歌詞のなかに発見され、文化化のための手段としても、歌は頻繁に用いられている。最後に歌は、跡を辿るだけでなく先導もする。そして政治的・社会的運動は、歌の持つ特権ゆえに歌を通してしばしば表現され、公衆の意見の教化や形成を行う」²⁷⁾。つまり、理性と論理に基づく視覚的な文字の羅列と比べて、歌唱は、感情に訴える聴覚的な要素を付与することで、文字によって編まれた詞をより豊かに、分かりやすく伝達することができる。また中国文化史の研究者である洪長泰は、政治的な見地から中国の歌曲文化を以下のように分析している。「中国の音楽家は楽曲を通じて、社会主義の様々な象徴符号と新社会のイメージを創造しようとしている。[...] 音楽は民衆の思想と感情の形成に役立つだけでなく、歴史の発展を決定づけるひとつの要素でもある」²⁸⁾。交響音楽《沙家浜》は、まさに合唱を通して儀式性を演出し、新たな歴史観を強く発信するものなのだ。

京劇《沙家浜》と交響音楽《沙家浜》の楽譜を比較すると、交響音楽《沙家浜》においては、抒情的な場面では民族楽器が用いられ、高揚する場面では通常の2倍の金管楽器と弦楽器が用いられている。合唱の音量も考慮すれば、交響音楽《沙家浜》の壮大な響きは想像に難くない。歌詞の礼讃内容や合唱の音楽形式に加え、西洋の管弦楽団の伴奏が宗教的な儀式性を強化している。それは伝統的な京劇の伴奏楽器をいかに演奏しても作り出せない効果である。そして交響音楽の受容の面においても、交響音楽《沙家浜》は大きな役割を果たした。上海交響楽団の李国梁は「文革が始まって以来、上海交響楽団はほかの文芸団体と一緒に交響音楽《沙家浜》をずっと演出し続けた。労農兵の聴衆は30数万に達した。この数は過去17年間の労農兵聴衆の総数の数倍である」と述べた²⁹⁾。労農兵たちも「聞き取れた」「勉強になった」「これは我々自身の交響曲」と評価した³⁰⁾。

1972年には、交響音楽《沙家浜》の映画が完成されている。そこでは合唱団と演奏者たちが全員中山服を着用し、舞台中央の最も目立つ場所には金色に輝く毛沢東の画像が置かれている。こうして舞台装置における毛沢東・共産党礼讃と叙事的な合唱が交響音楽《沙家浜》の中で完全に統一し、宗教的な国家儀式的様相を呈したのである³¹⁾。

二 殷承宗のピアノ革命と毛沢東崇拜

2つの《沙家浜》における歌と西洋楽器の使用が江青の指示によるものであるならば、ピアノで京劇を伴奏するのは、江青自身が西洋楽器のなかで特にピアノを推賞したことや殷承宗によるピアノの復権と密接に関わっている。

2.1 ピアノ伴奏歌曲《紅灯記》の誕生と短命な交響楽伴奏《紅灯記》

京劇《沙家浜》と同様に、京劇《紅灯記》も滬劇に基づいて翻案された作品である。この作品は、京劇化や声楽化といったプロセスを踏み、ピアノ伴奏歌曲《紅灯記》という新たな表現形式を生み出した。

大躍進政策以来、極左勢力によってピアノがブルジョア階級のものに見なされたため、「ピアノ撲滅論（亡琴論）」が唱えられていた。文革の勃発前後、北京と上海で多くのピアノが壊され、音大の教員と学生も山地や農村に下放され、上海音楽学院ピアノ学科の教師である李翠貞や主任の範継森が残酷な政治的迫害によって命を落とした³²⁾。西洋楽器を演奏しつづけるため、多くの音楽家は西洋楽器の新たな可能性を探していた。その中において、1962年にチャイコフスキー国際コンクール・ピアノ部門で第2位を獲得した殷承宗は、ピアノの復権のために四苦八苦していた。1967年5月、記念延安座談会25周年の前に京劇の革命と同じようにピアノの革命を試みた殷は、天安門広場にピアノを運び、革命歌曲などを演奏した。そのとき殷は、集まった人々からピアノで京劇を弾いてほしいと依頼された。翌日、記憶を頼りに《沙家浜》の劇中歌「沙のお祖母さんが敵を駆逐する（沙奶奶斥敵）」をピアノで演奏したところ、これが大評判となった。中国の人民大衆もピアノという西洋楽器を好んでいることを示した殷は、さらに京劇《紅灯記》の3曲の歌のピアノ伴奏版などを創作し、京劇の役者に歌わせながらピアノを演奏しはじめた³³⁾。

1968年6月30日にピアノ伴唱《紅灯記》を見た江青は、この作品が、西洋楽器の中で最も強く資本主義を意識させると問題視された楽器であるピアノを解放し、その新たな可能性を感じさせると賞賛し、ピアノを民族演劇（京劇）に利用することは全く問題ないと認めた。また彼女は「ピアノは古琴より音量が大きく、音域も広い。ホールで演奏すると何千人も聞こえる」と述べ、ピアノ伴唱《紅灯記》は西洋楽器と交響音楽の革命であり、毛沢東の「洋為中用」思想の表れだけでなく、伝統演劇の伴奏音楽に新たな道を切り拓いたプロレタリア革命文芸の新品種でもあると絶賛した³⁴⁾。ここから、江青がピアノの使用を認めた理由が窺える。それはまず、ピアノが西洋楽器のなかで独特の位置づけをもち、大きな空間で多くの人に同時に聴取させられるからであり、そしてピアノで京劇を伴奏するというかつてない新品種の創出が「古いものを斥け、新しいものを打ち出す（推陳出新）」というプロレタリア革命的な文芸理念にも一致しているからである。ピアノのような西洋楽器には、京劇の大衆化を促すことへの大きな期待がかけられていたと言ってよい。

ピアノ伴奏歌曲《紅灯記》は、ピアノの多声でカラフルな特徴を活かし、それまで単声であった京劇の世界を多声へと広げた。音楽のテクスチャに関しては、殷承宗は旋律で感情を表現するのが上手なラフマニノフの創作方法を参考にしつつ、民族楽器のように同じ音を素早く繰り返すような表現についてはリストを模倣するなど、西洋のピアノ作曲家の技法を応用した例がかなり多いと言われている³⁵⁾。広州出身で、90年代以降にアメリカで活躍した著名な作曲家である陳怡によると、もともと彼女の家族は主に西洋古典音楽を聴いて学んでいたが、姉がピアノ伴唱《紅灯記》を弾きはじめてから、家族全員が京劇を愛するようになったという。標

準語で歌う、ピアノ音楽を活かしたピアノ伴唱《紅灯記》は、彼女のような西洋音楽を学んだ人が京劇のような伝統演劇の形式を受け入れる際にはとても有効である³⁶⁾。

ピアノ伴唱《紅灯記》が認められると同時に、交響楽で伴奏する《紅灯記》も江青によって委嘱された。実際に、交響楽団で伴奏する京劇について、彼女は1967年5月に中南海の会話のなかですでに言及していた³⁷⁾。「西洋楽団に京劇の打楽器や胡琴、月琴の場所を空けておき、京劇音楽の奏者を受け入れ、《紅灯記》の伴奏に交響楽団を採用し、胡琴、ヴァイオリン、ピアノ日替わりで伴奏してもらってもかまわない。そうすると、交響楽団の活躍の場も失われないだろう」と彼女は提案した³⁸⁾。3ヶ月後の建国の日に上演するという江青の指示を受け、殷と中央楽団員たちが交響楽伴奏の《紅灯記》を創作しはじめた。

現在、交響楽伴奏《紅灯記》を知る人は僅かである。模範劇の創作に参加した、中国京劇団の作曲家である張建民によれば、かつて(1968年頃)中央楽団が《紅灯記》の伴奏をしたことがあり、人民劇場で演出した際、伴奏員が約60人もいたという³⁹⁾。だが、江青が支持した交響音楽伴奏は、なぜその後大衆の視野から消えてしまったのだろうか。その理由は、1968年9月19日付けの「江青の交響音楽伴奏京劇模範劇《紅灯記》に対する指示」から窺える。「今晚の公演では、あれやこれやの楽器が目立ちすぎて、主人公の影が薄くなってしまった。修正主義、帝国主義の初期にも同じようなことがあったので、あなたたちはそうしないでほしい」と江青は批判したのである⁴⁰⁾。つまり、西洋楽器が際立ちすぎて、主役となる英雄的な人物の歌声が覆われてしまったのである。ここから分かるとおり、江青が述べた西洋楽器の利用には、京劇の歌の伴奏に徹し、英雄的な人物の表現を妨げないものであるという前提があり、西洋楽器はあくまで端役にすぎないといえる。またすべての西洋楽器の個性を制約することは、中ソ関係が悪化しはじめた50年代、ソ連の音楽改革が通った道を改めて歩かないように配慮していたこととも関わっている。江青にとって、ソ連は過去の音楽遺産をすべて受け継いだが、革新を実現していなかった。彼女にとって、そのような修正主義の文芸政策より、上部構造の領域で労農兵たちに自ら芸術を改革させることが重要であった⁴¹⁾。そこで江青は、各西洋楽器が個性を出すことを禁じ、「もうよい、ピアノだけにしよう」と指示したのであった⁴²⁾。

2.2 ピアノ協奏曲《黄河》の登場——毛沢東を象徴する楽器としてのピアノ

交響曲《紅灯記》の演奏は禁じられたが、その後殷承宗と中央楽団は、交響曲で伴奏する京劇より西洋音楽の要素が色濃い音楽形式の作品に携わった——ピアノ協奏曲《黄河》である。このような完全に西洋式の協奏曲が文革期に現われた経緯は、1964年11月18日に江青が初めて行った音楽関係者との講話から垣間見える。「ピアノの表現力はとても強いが、今はただ人民大衆が好きなピアノ曲がない。劉詩昆⁴³⁾のピアノは非常にうまいが、リストの曲は工場労働者たちには分からない。彼は作曲のことを少し学んだほうがいい。もしピアノで京劇や梆子[河南の地方劇]を弾くことができ、また、冼星海のカンタータ《黄河大合唱》をピアノ協奏曲に改編することができれば、大衆も理解することができるだろう。《青年ピアノ協奏曲》は良いが、民間歌謡ばかり用いて作られた作品であった。なぜ冼星海の《黄河大合唱》、《歌唱祖国》などを

用いないのか」⁴⁴⁾。《黄河大合唱》は延安時期に、光未然が作詞した『黄河吟』⁴⁵⁾に基づいて冼星海によって編曲された合唱の組曲である。光は黄河という華夏文化の象徴を通し、中華民族や世界で抑圧を受けた人々に革命を呼びかけている。このような、日中戦争をテーマにしつつ中華民族の歴史を巧妙に表現したカンタータは、中国国内で人口に膾炙し、誰もが知っているといっている曲となった⁴⁶⁾。つまり、西洋の音楽作品は禁止されたが、西洋の楽器を用いて共産党のイデオロギーに合致する中国風の歌曲を演奏することは認められたのだ。

1968年10月、殷承宗は江青に手紙を書き、正式に《黄河》の創作を提案した。「この作品は、ピアノを単なる伴奏者から管弦楽団によって引き立てられる立場に持ち上げます。それによって、ピアノが『真の革命』へと歩みはじめるのです」と彼は述べている。江青はそれに同意して、「よろしい。《黄河大合唱》では曲を残して歌詞は残すな」⁴⁷⁾と指示した。歌詞を残さない理由は、歌詞の中に「黄河の東一帯が広くて平らかな沃土となった（河東千里成平壤）」という一節があり、国民党統治区であった河東を美化する傾向があったからである⁴⁸⁾。

1969年2月7日に、中央楽団に属する《黄河》創作組が正式に設立され⁴⁹⁾、西洋楽器と西洋作曲出身の音楽家たちは集団創作という形で中国初のピアノ協奏曲を制作した。1969年12月25日、《黄河》の録音を聞いた翌日に、江青は創作組を集めて次のように語った。「《黄河》の創作は路線錯誤を犯し、共産党と毛沢東の指導者の位置づけを示しておらず、しかも国民党区を美化した」。このように酷評したのち、彼女は修正案として毛沢東のモチーフ——救世主のイメージを強く象徴した民謡《東方紅》——を加えるように指示した⁵⁰⁾。実際には、《黄河》グループが創作した初稿は中華民族の英雄精神をテーマとしており、光未然の朗読詩と冼星海の音楽の両方を参考にしていたので、政治的な面で《黄河大合唱》と大きな区別はなかったともいえる⁵¹⁾。だが、それは江青が盛んに言っていた「曲は残して歌詞は残すな」、「冼星海のことを2つに分けて考えたほうがいい」という考えに反していた。つまり、江青は共産党の政治的な正統性を示すため、《黄河大合唱》に暗示された毛沢東の政敵である王明の影響を隠しつつ⁵²⁾、冼星海の民族主義を誇張して、その国際主義を縮減しようとしたのである⁵³⁾。

《黄河》の最終稿の完成直前に、江青はさらに、《インターナショナル》を付け加えるべきだという兵士からの提案を創作組に伝えた。結局、《黄河》創作グループは、毛沢東の思想が世界に広がることの隠喩として、《インターナショナル》を第4楽章の《東方紅》の箇所につけ加え、毛沢東が我々をユートピアへ導くことを想起させようとした。昨今、一般に上演されるのは、この文革期に模範劇と見なされた《黄河》である。

文革期のピアノ協奏曲《黄河》は《黄河大合唱》の重要な部分を残し、延安時期の光景を思い起こさせると同時に、《黄河大合唱》と異なる斬新なイメージを呈示している。それは、歴史の記録としての歌詞と協和しない音響を削除し、現代の政治的意図を付け加えた、抽象化された音響イメージである。意味を伝える歌詞が削除されたが、歌詞のかわりに民衆が親しんだ歌曲、共産主義、毛沢東崇拜という意図がある歌曲の旋律を通して、江青は《黄河大合唱》を超越した新世界のイメージを構築しようとしたと考えられる。

交響楽伴奏《紅燈記》は、西洋楽器が目立ちすぎて劇中の英雄人物の輝きを奪ったために上

演中止にされたが、ピアノは全く異なる運命を辿った。個性を示すことを許された楽器はひとつしかない。それはピアノであり、その個性を引き立てるため、他の楽器は共同性を保つ必要があった。当時の映像を見ると、ピアノが舞台の中央に設置され、後ろの毛沢東の肖像と呼応している。ピアノが管弦楽器に囲まれた様子は、まるで毛沢東が人民に囲まれて賛美されているように見える⁵⁴⁾。

三 于会泳の京劇音楽の革命と中国の「新歌劇」

発展期の模範劇においては、京劇を土台に中国の「新歌劇」を作成しようとする意図が前面に押し出された。その方法は従来の京劇音楽の伝統を打破し、西洋楽器を加えて器楽と声楽を調和させることや、西洋オペラのような「特性音調」や韻文、西洋声楽形式を用いて京劇の演劇性と音楽性を融合させることにある。

3.1 器楽と声楽の調和——交響楽団伴奏の《智恵をめぐらして威虎山を奪取する》

京劇における音楽の機能を活かし、打楽器だけでなく器楽全般の豊富性を高め、声楽に匹敵するほどのものにする、これは京劇音楽の創作者にとって解決しなければいけない難問である。伝統京劇の場合、歌と伴奏音楽は多くの古い曲を踏襲しており、かつて音楽が脚本の二の次となったことさえある⁵⁵⁾。そこで、とりわけ現代の物語を題材とした現代京劇を創作する際、どのように音楽の表現力を高め、内容と形式の統一や視覚と聴覚の調和を果たすのが、肝心な問題となった。

模範劇において京劇音楽を改革する際に大きな役割を果たしたのが于会泳である。1949年9月に、彼は膠東文工団の文芸の中心人物として、上海音楽院への入学を推薦された。卒業以降、于は同学校の民族音楽研究室で民謡や曲芸説唱の教育と研究を担当した一方で、体系的に作曲法を学びながら、民謡の収集もはじめた。江青は于を高く評価しており、1960年代半ばに彼の「京劇現代劇の音楽に関する若干の意見（關於京劇現代戲音樂的若干問題）」、「音楽が必ず英雄像の建立に奉仕する（戲曲音樂必須為塑造英雄形象服務）」などの文章を読んだ後、もっと早く知り合いになればよかったと思ったほどだったという。于も江青の期待に背かず、音楽の面で《智恵をめぐらして威虎山を奪取する（智取威虎山）》（以下《智恵》）や《海港》を一新した⁵⁶⁾。

周雅文は、于こそが20世紀以来の京劇改革の方向を示し、それを実現した人であり、そして彼が作った新たなジャンルの京劇は一般大衆だけにではなく、政治的エリートにも人気が高かったと指摘している⁵⁷⁾。「糸は竹には及ばない、竹は喉には及ばない（絲不如竹、竹不如肉）」という諺が示すように、そもそも歌にこだわる京劇では、器楽が附属品として位置づけられていた。その上で周は、洋楽の受容による京劇の音楽改革は20世紀初頭からすでに始まっていたとは言え、京劇の伴奏音楽に初めて和声を加え、声と楽器のバランスを統一したのは于であると、彼の才能を高く評価した⁵⁸⁾。

近代的な劇場で模範劇を上演するためには、伴奏楽器と歌のバランス、ことに打楽器の音量

に難があった。そこで取られた対策が、総人数を抑え、楽器ごとの音量などを調整することだった。通常、西洋のオーケストラは60人ほどで編成されるが、模範京劇の伴奏楽団は、声楽の音量と演奏空間を考慮し、西洋楽器の演奏者に民族楽器を兼任させるといった工夫を通じて、30人ほどに減らされた⁵⁹⁾。また高、中、低声部の楽器のバランスを整えるため、京劇の打楽器の前にガラスの屏風を設置して音量を減らすといった対策も講じられた⁶⁰⁾。そしてその全体を、西洋風の指揮者が統括した。

《智恵》の音楽創作に龔国泰が参加したことも相まって、于は1968年以降同作において京劇「三大件」（京胡、京二胡、月琴）の響きを際立たせつつ、巧妙に西洋楽器を加えはじめた。従来の楽器の編成においては、「洋重怪乱」、すなわち西洋楽器を突出させることや重厚な響き、異常な和音と乱雑な声部を避けるという原則が確立されてきた⁶¹⁾。それまで西洋楽器の突出が許されなかったのは、なんと言っても京劇が中国の伝統演劇であり、外国の楽器が目立ちすぎると京劇の民族性が失われるからであった。重厚な響きを防ぐのは、金管の過度な利用を制限するためである。模範劇は1949年以降に共産党が統治した新社会を反映する作品であり、西洋楽器を用いて活気にあふれる様相を表すのはよいとしても、民族楽器の響きを圧倒することや前衛音楽の作曲法を採用することは許されなかった。于の方法はまさにその路線に即したものであった。

模範劇の録音について、于は京劇の「三大件」を最優先するという原則を打ち立て、弦楽、金管、打楽器の音量を次第に減らしていった。ただし歌が登場する場合、歌を最も際立たせるという前提のうえで、同時代性を感じさせるために西洋の管弦楽器も利用された。つまり、模範劇の音楽には以下のような序列があった。まず最も重要なのは歌であり、伴奏音楽では「三大件」が主役となる。それに続いて弦楽、木管が用いられ、金管も追加されるというわけである。

交響楽団で伴奏した《智恵》の評判は良好で、民衆にも大歓迎された⁶²⁾。《智恵》は全ての模範劇の先がけとして、京劇音楽の改革の中で西洋楽器と民族楽器をどのようにつなぎ合わせ、調和させるのかというこれまでの問題をはじめて解決し、のちに他の劇団も相次いで上海京劇院の「華洋折衷」の交響楽団を模範とするようになった。

3.2 中国の「新歌劇」《杜鵑山》

3.2.1 特性音調と英雄人物の引き立て

伝統的な京劇音楽には、節回しや合いの手（過門）、伴奏音楽などいずれも類型化されたものが多く、古典劇の枠組みをこえて人物の個性を表現することは難しかった。そこで形成期の模範劇では、特定の人物を特別な旋律で象徴する人物主調（題）と呼ばれる手法が用いられはじめた。例えば、《東方紅》は毛沢東、《インターナショナル》は世界の労働者階級の特性音調であり、《智恵》の中での《解放軍進行曲》が楊子榮、軍歌の《三大紀律八項注意》が参謀長の特性音調として使われていたのである。もっとも、それら既存の革命歌曲は、人物の性格を引き立てるより、むしろ特定の人物を連想させるために役立ったため、まだ一種のラベリングのよ

うな未熟な操作にとどまっていた⁶³⁾。

しかし発展期の模範劇から、西洋オペラの人物主題と示導動機にも似た人物主調と特性音調が京劇音楽の創作に取り入れられた。西洋オペラとは異なり、模範劇にはそれが主に英雄人物にのみ使用されるという特徴がある。

戴と汪の研究によれば、人物主調と特性音調によって鮮明なイメージを与えられ、人々に強い印象を残した例として最も成功したのは、《杜鵑山》の主人公柯湘である⁶⁴⁾ (楽譜1)。柯湘の人物主調は各節の内容によって多少の変奏を伴うが、彼女が歌う11節の導入部分にすべて用いられている。例えば、彼女の独白としての名曲《乱雲飛》の導入部に、人物主調がまず全体的に現れ、その後変化に富んだ変奏が相次いで現れ、厳しい状況下では柯湘の気分の浮き沈みが激しいことや彼女の剛毅で穏健な性格が表現されている(楽譜2)⁶⁵⁾。それに対し、特性音調は人物主調の旋律の一部であり、彼女の剛毅で穏健な性格を象徴し(楽譜3)、彼女が歌うすべての節の前奏、合いの手、間奏だけではなく、節自体をも貫き、人物描写の完全性とプロットの一貫性を形成した⁶⁶⁾。

楽譜1 柯湘の人物主調 (赤枠内は特性音調、戴と汪の研究を照らし合わせ、筆者が作成した。以下同様)



楽譜2 <乱雲飛>の冒頭 (赤枠内は人物主調)



楽譜3 <乱雲飛>のなかで「杜のおばあさんは危険に直面し、毒刑を受け続けた(杜媽媽遇危難毒刑受盡)」を歌う部分 (赤枠内は特性音調)



「一般音調」が、旧劇の格式的な節回し（老戲的腔）を用いて人物の感情の幅を上げるものとするならば、特性音調は主人公や比喩的なものに特定の意味を持たせた主題性のある音調を用いて、現代京劇に独特な音声効果と演劇効果を与えるものである。ここで強調しなければならないのは、模範劇における特性音調の目的は、ただ主人公の性格を引き立てるだけでなく、「糸のように、特性音調の発展や変化、貫通を通し、比較的独立した節の部分と器楽部分を有機的につなげ、それらを一つの音楽演劇にまとめることであつたことだ」⁶⁷⁾。つまり、主役の特性音調（序曲、合いの手、間奏曲、セリフの伴奏音楽など）を繰り返し提示することによって、芝居と音楽の調和を実現しようとしたのだ。

3.2.2 歌と語りの調和

また歌とセリフ（音楽が付かないもの）の関係においては、後に述べるように江青の方針に従って模範劇も西洋の歌劇へと変革されていくが、その途上で大きな進歩を遂げた。歌とセリフの関係については、張晴澗は《智恵》と《海港》段階の模範劇はある種の「新劇+歌」のような組み合わせの音楽芝居にすぎないが、《杜鵑山》の誕生は、「韻白（韻文のセリフ）+歌」という新たな「唱念（歌うことと語ること）」関係を確立したと指摘した。《杜鵑山》のセリフは日常会話のようなものではなく、すべての文が韻を踏んでおり、長短文の採用によってセリフの韻律性と音楽性が高められ、セリフの「朗誦化」が実現された⁶⁸⁾。詩的で押韻のある洗練されたセリフは、登場人物の精神性をより深い次元で明らかにし、模範劇の中心思想をより鮮明に表現するため、革命の政治的内容と最も完全な芸術的形式とを一体化させようとした成果であった。それはまさに、第三世界に発信できるプロレタリアートの詩と歌による新歌劇の要素として求められたものである。

3.2.3 西洋歌劇の京劇化

《杜鵑山》は西洋歌劇の歌唱方法を参照したこともよく指摘されている⁶⁹⁾。柯湘の役者である楊春霞によれば、

《杜鵑山》は于が携わってきた模範劇の全作品の総括である。[...]于の作品はリズムや趣き[韻律和韻味]こそ伝統的な京劇とは異なるが、やはり京劇に聞こえる。[...]《乱雲飛》は西洋歌劇のアリアによく似ていると言われてきた。于の音楽は、伝統京劇の音楽とは大きな違いがある。彼の作品の最大の特徴は、すべての歌う部分と音楽全体が完全に一体となっていることである。于はいくつかの特性音調をデザインし、歌唱の中にその多くを組み込んでいる。これは伝統京劇にはなかったことだ。[...]于は、伝統的な演劇における才子佳人の歌唱スタイルのような甘い感じは必要なく、雄大で厚みのある声で歌うようにと《杜鵑山》の役者に指導した⁷⁰⁾。

つまり、《杜鵑山》は結局、西洋の歌劇と完全に同化したわけではなく、京劇の味わいが守ら

れている。張晴澗も《杜鵑山》が京劇を基にしつつ、西洋歌劇の中国演劇化を実現した作品であると評価している⁷¹⁾。要するに《杜鵑山》は、西洋歌劇風の京劇という形式を採り、英雄的な人物の歌を通じてプロレタリアート革命の精神を聴衆に伝えたものだったと言える。

1964年11月18日に江青は音楽従事者たちに自分の音楽演劇の計画について発言した。

歌声も、楽器も、すべて道具である。[...] 民族のものも、外国のものも、すべて改造しなければならない。京劇の女声は、裏声で歌われるため、現代人が話す声とは違う。梆子腔[河南地方劇の歌のスタイル]の男声も変革しないと、常に音域が不適切である[...] 盲目的な外国嫌いではなく、他人の良いところを吸収し、活かしていくことが大切なのだ。創作ではすでに舞劇《紅色娘子軍》を手がけたが、次は京劇をベースに西洋歌劇の良さを吸収し歌劇を作り、その後器楽作品も作ろう⁷²⁾。

于会泳はまさに《杜鵑山》において、江青の構想であり、なおかつ彼自身の理想でもある、京劇をベースにした中国的な新歌劇の制作を実現しようとしたのだ。

おわりに

模範劇の変遷にともなって、そこでの歌と西洋楽器の使用にはいくつかの異なる目的が生じていった。それは主に3つに分けられる。共産党の正当性を示す国民文化を創り出すこと、個性を抑えて共同性を提唱し、毛沢東を崇拝させること、そして観客に新しい生を提示することである。

上記の模範劇の中での音楽の創作過程や作曲者の工夫及び楽器の配置などの分析から分かるように、資本主義の文化が否定された文革期には、西洋の音楽作品の上演が禁止されたが、「華洋折衷」楽団の伴奏や合唱、オラトリオ、歌劇のような西洋声楽形式などが積極的に導入され、交響伴奏の京劇やピアノ伴奏京劇、京劇によって翻案された交響曲など、新しい音楽芝居の形式が次々と作成された。模範劇においてこのような「外国のものを中国に役立てる(洋為中用)」アプローチを採用することは、単に大衆的に成功したエンターテインメントを通じて党のイデオロギーを注ぎ込むといった政治的な思惑に還元できないものである。むしろ、そこには音楽家たちの芸術的な追求が深く関与している。その結果、模範劇の拡大は、文化大革命を先導したイデオロギーから離れて、ある程度中国における西洋的な音楽形式の普及を促進したのだった。

参考文献

< 単行本、雑誌掲載論文等 >

- 北京京劇團集體創作 革命現代京劇《沙家浜》總譜 1970年5月演出本、人民文學出版社、1973年3月。
- Joys H. Y. Cheung, King Chung Wong, *Reading Chinese Music and Beyond*. Hong Kong: Chinese Civilisation Centre, City University of Hong Kong, 2010.
- 初瀾〈京劇革命十年〉《紅旗》1974年第7期。
- 儲望華〈《黃河》鋼琴協奏曲是怎樣誕生的？〉《人民音樂》1995（05）、5頁。
- 戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨》知識出版社、1995年。
- 〈京劇“樣板戲”的音樂改革（上）〉《黃鐘》中國·武漢音樂學院學報2002（03）、48—60頁。
- 〈京劇“模範劇”的音樂改革（下）〉《黃鐘》中國·武漢音樂學院學報2002（04）、76—85頁。
- 〈鋼琴伴唱《紅燈記》及其音樂分析〉《音樂研究》2007（01）、36—37頁。
- 〈於會泳 才子—部長—囚徒〉《同舟共進》2009（08）、53—57頁。
- 平居高志「《黃河大合唱》の成立」『東北大學中國語學文學論集18』2013年12月、105—122頁。
- 洪長泰《新文化史與中國政治》一方出版有限公司、2003年。
- 江青《無限風光在險峰——江青同志關於文藝革命的講話》內部發行、1969年3月。
- 居其宏《新中國音樂史 1949—2000》湖南美術出版社、2002年。
- Richard Curt Kraus, *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press, 1989.
- 陸松齡口述，白愛蓮整理〈我的往事《沙家浜》的音樂〉《中國戲劇》2010（03）、41—43頁。
- Yawen Ludden, dissertation “China’s Musical Revolution: From Beijing Opera To Yangbanxi”. (University of Kentucky, 2013), https://uknowledge.uky.edu/music_etds/19/
- 毛沢東《毛沢東文集》第7卷、北京：人民出版社、1999年。
- Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*. [Evanston, Ill.]: Northwestern University Press, 1964.
- アラン・P・メリアム著、藤井知昭・鈴木道子訳『音楽人類学』音楽之友社、1980年。
- 莫偉明、何瓊〈“文化大革命”時期的“樣板戲”圖書出版物〉《党史文苑（記錄版）》2007（05）、7頁。
- 長内優美子「ピアノ協奏曲「黄河」の集団創作について」立命館大学社会システム研究所『社会システム研究』第31号、2015年9月、1—27頁。
- 彭麗君著、李祖喬譯《複製的藝術 文革期間的文化生產及實踐》香港中文大學出版社、2017年。
- 《人民日報》1967年5月25日、1頁。
- 1974年7月5日、2頁。
- 1976年3月20日、3頁。
- 石叔誠〈鋼琴協奏曲《黃河》的創作及修改〉《音樂愛好者》1998（05）、76—78頁。
- 汪人元《京劇“樣板戲”音樂論綱》人民音樂出版社、1999年。
- 《文匯報》1967年5月23日、7頁。
- 1967年9月28日、4頁。
- 殷承宗〈我經歷的鋼琴“革命”年代〉《北方音樂》11期、2007（11）、22頁。
- 張晴灑《樣板戲：文化革命及其最新形式》人間出版社、2021年。
- 中國京劇藝術基金會《談戲說藝——百位名家口述百年京劇傳承史》上海文化出版社、2015年。
- 中央樂團集體創作 革命交響音樂《沙家浜》總譜 人民音樂出版社、1976年1月。
- 周光葵《中央樂團史》三聯書店(香港)有限公司、2009年。
- 朱恆夫、聶聖哲(主編)《中華藝術論叢第12輯 戲曲新論專輯》復旦大學出版社、2014年。
- ### < Web サイト資料 >

中國文革研究網が製作した電子書

<https://www.bannedthought.net/China/Individuals/JiangQing/ComradeJiangQing'sEssayArt-2006-Chinese.pdf>

交響音楽《沙家浜》の映像

<https://www.bilibili.com/video/BV1Rs411a7NJ/>

ピアノ協奏曲《黄河》映像

https://www.youtube.com/watch?v=oKSomeuFqqk&list=RDoKSomeuFqqk&start_radio=1&t=4s

- 1) 〈八個革命樣板戲在京同時上演（八つの革命模範劇が同時に北京で上演）〉《人民日報》1967年5月25日、1頁。
- 2) 「初瀾」は文化部創作組でよく使われるペンネームであり、『荀子』勸学篇の「青は之を藍より取りて、藍よりも青し」から取られている。また、「初」は中国語の「出」と同じ発音であり、「青」は江青、「藍」は江青の芸名である「藍蘋（青いリンゴ）」を示唆することから、そこには「江青から出す」という意味も隠されている。
- 3) 初瀾〈京劇革命十年〉《紅旗》1974年第7期、《人民日報》1974年7月5日、2頁。〈五種全國性藝術刊物創刊〉《人民日報》1976年3月20日、3頁など。戴嘉枋《樣板戲の風風雨雨》知識出版社、1995年、189-190頁。
- 4) 西洋音楽の位置づけの変遷を明示するため、最も関わりの深い作品（表1で下線を引いた作品）を分析する。
- 5) 《毛沢東文集》第7巻、北京：人民出版社、1999年、77頁。
- 6) これは学校の音楽教育が周恩来の提唱する「革命化、群衆化、民族化」に反しているという状況を受けて、当時の中央音楽学院の学生が提出した意見書である。
- 7) 汪人元《京劇“樣板戲”音楽論綱》人民音楽出版社、1999年、15-41頁。
- 8) 戴嘉枋〈京劇“樣板戲”的音楽改革（上）〉《黃鐘》中國・武漢音楽學院學報2002（03）、48-60頁。戴嘉枋〈京劇“模範劇”的音楽改革（下）〉《黃鐘》中國・武漢音楽學院學報2002（04）、76-85頁。
- 9) 朱恆夫、聶聖哲(主編)《中華藝術論叢第12輯 戲曲新論專輯》復旦大學出版社、2014年、283頁。
- 10) 〈對京劇《沙家浜》的指示（1963-1965）〉《無限風光在險峰——江青同志關於文藝革命的講話》（以下《無限風光在險峰》）内部發行、1969年3月、142頁。
- 11) 陸松齡口述、白愛蓮整理〈我的往事《沙家浜》的音楽〉《中國戲劇》2010（03）、41-43頁。
- 12) 滬劇を伴奏する楽器では、二胡、揚琴、琵琶など糸で作られた弦楽器と、笛、蕭など竹で作られた管楽器が定番であり、二胡は最も重要である。
- 13) 同注11。
- 14) 1974年の越劇《半籃花生》と河北梆子劇《雲嶺春燕》。
- 15) 文革以前には《沙家浜》や《白毛女》の粵劇版（広東の地方劇）があったが、模範劇移植計画が始まると、粵劇版は禁止された。彭麗君著、李祖喬譯《複製的藝術 文革期間的文化生產及實踐》香港中文大學出版社、2017年、150頁。
- 16) 同上、139頁。
- 17) 莫偉明、何瓊〈“文化大革命”時期的“樣板戲”圖書出版物〉《党史文苑（記録版）》2007（05）、7頁。
- 18) 北京京劇團集體創作革命現代京劇《沙家浜》總譜1970年5月演出本、人民文學出版社、1973年3月。
- 19) 1970年4月25日、上海鋼管工場の労働者であった譚元泉は、滬劇の曲調で模範劇を歌った為、死刑を宣告された。
- 20) 〈對於音樂工作的指示(1965年1月14日)〉《無限風光在險峰》前掲書、284頁。中國文革研究網が製作した電子書73頁も参考できる。
<https://www.bannedthought.net/China/Individuals/JiangQing/ComradeJiangQing'sEssayArt-2006-Chinese.pdf>
（2024年1月15日最終アクセス）。
- 21) 同上。
- 22) 周光秦《中央樂團史》三聯書店(香港)有限公司、2009年、182頁。
- 23) 同上。
- 24) 北京京劇團集體創作 革命現代京劇《沙家浜》總譜前掲書；中央樂團集體創作 革命交響音樂《沙家浜》總譜 人民音楽出版社、1976年1月。
- 25) Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*. [Evanston, Ill.]: Northwestern University Press, 1964, pp. 223-227. アラン・P・メリアム著、藤井知昭・鈴木道子訳『音楽人類学』音楽之友社、1980年、266-276頁。
- 26) 中央樂團集體創作 革命交響音樂《沙家浜》總譜 人民音楽出版社、1976年1月。
- 27) アラン・P・メリアム前掲書、253-254頁。
- 28) 洪長泰《新文化史與中國政治》一方出版有限公司、2003年、187頁。
- 29) 〈奪回了文藝大權〉《文匯報》1967年9月28日、4頁。

- 30) 〈洋爲中用的樣板——讀革命交響樂《沙家浜》〉《文匯報》1967年5月23日、7頁。
- 31) 交響音樂《沙家浜》の映像はYouTubeで確認できる。
<https://www.bilibili.com/video/BV1Rs411a7NJ/> (2024年1月15日視聴)。
- 32) 居其宏《新中國音樂史 1949—2000》湖南美術出版社、2002年、97—98頁。
- 33) 殷承宗〈我經歷的鋼琴“革命”年代〉《北方音樂》2007(11)、22頁。
- 34) 〈對鋼琴伴唱《紅燈記》的指示〉《無限風光在險峰》前掲書、273—274頁。
- 35) 戴嘉枋〈鋼琴伴唱《紅燈記》及其音樂分析〉《音樂研究》2007(01)、36—37頁。
- 36) 周雅文〈有關京劇樣板戲的對話〉、朱恆夫、聶聖哲前掲書、417—418頁。
- 37) 〈毛主席和江青同志“五一”節在中南海晚會上的談話(1967年5月1日晚)〉《無限風光在險峰》前掲書、89頁。
- 38) 〈對鋼琴伴唱《紅燈記》的指示〉同上、274—275頁。
- 39) 張建民口述〈我所經歷的京劇樂隊變化四個階段〉中國京劇藝術基金會《談戲說藝——百位名家口述百年京劇傳承史》上海文化出版社、2015年、284頁。
- 40) 〈對交響樂伴奏京劇樣板戲《紅燈記》的指示(1968年9月19日)〉《無限風光在險峰》前掲書、265頁。
- 41) 同上、265—272頁。
- 42) 周光蓁前掲書、245頁。
- 43) 劉詩昆(1939年-) 中國の作曲家、ピアニスト。作曲作品には共作の《青年ピアノ協奏曲》などがある。
- 44) 〈關於音樂工作的一次講話(1964年11月18日)〉《無限風光在險峰》前掲書、279頁。
- 45) 1938年に、中國の西北部で黄河の兩岸によく行軍した光未然が、危険な早瀬を渡す際、箱船を操縦する船頭の逆巻く大波と格闘する姿に感動し、朗誦詩『黄河吟』を創作した。
- 46) 平居高志『《黄河大合唱》の成立』『東北大學中國語學文學論集 18』2013年12月、105—122頁。
- 47) 儲望華〈《黄河》鋼琴協奏曲是怎样誕生的?〉《人民音樂》1995(05)、5頁。
- 48) 同上。
- 49) 《黄河》の創作は概ね殷承宗(1941-)を中心とし、儲望華(1941-)や杜鳴心(1928-)、許斐星(1952-2001)、石叔誠(1946-)、盛礼洪(1926-2022)、劉莊(1932-)が次々と加入した集体創作である。詳細は長内優美子「ピアノ協奏曲『黄河』の集団創作について」『社会システム研究』第31号(立命館大学社会システム研究所、2015年9月)、1—27頁。
- 50) 石叔誠〈鋼琴協奏曲《黄河》的創作及修改〉《音樂愛好者》1998(05)、76—78頁。
- 51) 同上。
- 52) 同上。
- 53) Richard Curt Kraus, *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press, 1989, p. 68; Hon-Lun Yang, “The Making of a National Musical Icon: Xian Xinghai and his Yellow River Cantata”. Joys H.Y. Cheung, King Chung Wong, *Reading Chinese Music and Beyond*. Hong Kong: Chinese Civilisation Centre, City University of Hong Kong, 2010, pp. 55–85.
- 54) ピアノ協奏曲《黄河》映像はYouTubeで確認できる。
https://www.youtube.com/watch?v=oKSomeuFqqk&list=RDoKSomeuFqqk&start_radio=1&t=4s (2024年1月15日視聴)。
- 55) 汪仁元前掲書、17—19頁。
- 56) 戴嘉枋〈於會泳 才子—部長—囚徒〉《同舟共進》2009(08)、53—57頁。
- 57) Yawen Ludden, dissertation “China’s Musical Revolution: From Beijing Opera To Yangbanxi”. (University of Kentucky, 2013), pp. 336–338. https://uknowledge.uky.edu/music_etds/19/ (2024年1月15日最終アクセス)。
- 58) 同上、p. 303。
- 59) 朱婕〈龔國太談樣板戲的音樂創作〉朱恆夫、聶聖哲前掲書、405—406頁。戴嘉枋〈京劇“樣板戲”的音樂改革(下)〉前掲文、77頁。
- 60) 同上戴。
- 61) 朱婕前掲文、406—407頁。
- 62) 同上、406頁。

- 63) 戴嘉枋〈京劇“樣板戲”的音樂改革（上）〉前揭文、55 頁。
- 64) 同上、58-59 頁；汪仁元前揭書、84-91 頁。
- 65) 同上戴、58 頁。
- 66) 同上、58-59 頁。
- 67) 同上、58 頁。
- 68) 張晴灑《樣板戲：文化革命及其最新形式》人間出版社、2021 年、225-229 頁。
- 69) 周雅文〈有關京劇樣闆戲的對話〉前揭文、412、430 頁。
- 70) 同上、430-431 頁。
- 71) 張晴灑前揭書、232 頁。
- 72) 〈關於音樂工作的一次講話（1964 年 11 月 18 日）〉《無限風光在險峰》前揭書、279-280 頁。

Singing and Western Instruments as Revolution Tools: The cultural policy of “making foreign things serve China” as seen in the music of Chinese Model Operas

TENG Shujun

This paper focuses on the performance, such as singing, and the Western instruments present in an officially recognized collection of stage artworks called Chinese Model Operas (*Yangbanxi*), which were created during the Cultural Revolution from 1967 to 1976 as part of the essential artistic propaganda campaign to promote the ideology of the Chinese Communist Party (CCP). The Cultural Revolution is well known for its dichotomous binary structure of “West (Capitalism) vs. East (Socialism)” in the context of the Cold War and, at the same time, another binary structure of “modern vs. traditional” in the context of the CCP’s modernist mindset. For this reason, the Model Opera was regarded as the very expression of Chinese tradition in the Maoist sense, while Western musical forms such as symphonies, ballets, and concertos—symbols of capitalist culture—were also adopted into the Model Opera, alongside the revolutionary modern Peking opera.

This complicated relation was expressed as Mao’s cultural policy of “making foreign things serve China and making the past serve the present.” With the complicated relationship between “West vs. East” and “modern vs. traditional” in the CCP’s ideology in mind, this paper examines the literary revolution led by Jiang Qing, Mao’s wife, the piano revolution by Yin Chengzong, an officially recognized leading pianist, and the Peking opera music revolution by Yu Huiyong, an officially recognized musician and influential politician. This paper aims to provide the readers with a structural interpretation that offers an overview of why and how the elements of Western music were adopted in the Model Operas.

In the Model Operas, singing and Western instruments were employed as revolution tools, intertwined with political considerations such as creating a party-state-centric national culture, praising Mao Zedong, and presenting a new socialist life. However, this paper argues that adopting the approach of “borrowing foreign techniques to serve China” in the Model Operas cannot be reduced only to a political consideration of instilling the party’s ideology into the heads of the masses through successful entertainment. Instead, in the author’s opinion, it profoundly involves the artistic pursuits of musicians. As a result, contrary to the guiding ideology of the Cultural Revolution, promoting Model Operas also facilitated the popularization of Western musical forms in China to some extent.

PHANTASTOPIA

研究ノート

消極的な抵抗の意味：

1990年代のロウ・イエ映画に見られる切断について

王宏斌

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

63-71 ページ

ISSN 2436-6692

消極的な抵抗の意味：

1990年代のロウ・イエ映画に見られる切断について

王宏斌

はじめに

ロウ・イエは中国第六世代映画を代表する監督であると同時に、中国インディーズ映画を代表する映画人でもある。中国当局の検閲と対峙し続け、紆余曲折の監督人生を歩んできたロウ・イエは政治的かつ社会的問題に過激に触れる監督として知られている。とは言え、これまでのフィルモグラフィを参照すると、彼が明確に政治に言及するのは『天安門、恋人たち』（2006年）からである。先行研究によれば、「悲劇をもたらす決定的な社会要素を全面的に提供せず、若者の情動に酔いしれる¹⁾」とされる1990年代のロウ・イエ映画は、政治的かつ社会的問題を撮る際に、内向的で消極的な態度を表したと考えられる。

一方、複雑な編集手法を特徴づけるパズル・フィルム (puzzle film) と呼ばれる概念を中心とした研究書において、映画研究者ヤインデイ・エディー・フェングは『ふたりの人魚』（2000年）や『パープル・バタフライ』（2003年）などの初期のロウ・イエ映画が時系列と物語を正確に読み取る能力を不安定にさせる切断によって、観客の期待を強化する映画を批判すると論じている²⁾。商業映画的なショットの滑らかなコンティニューイティに抗う非論理的、非合理的な切断という編集手法は、観客の能動的な思考を誘導するために計算し尽くされた手段として、ポストモダン時代の映画解釈の多義性と遊戯性を強調している。欧米圏において同時代性のある映画監督として評価されるものの、デビューしてから映画制作の細部から全般におけるあらゆるクリシェを覆そうとする初期の第六世代には、モダンな思想とアヴァンギャルド芸術の精神も内在している³⁾。言い換えれば、「古い文化の継承者ではなく、自分が世界の一員であると思っていた⁴⁾」1990年代のロウ・イエが切断を多用する理由の一つは、文化大革命が終焉した後、芸術を自己の表現に始まって、自己の表現に終わるものとして捉え、因襲と伝統を断ち切ろうとし、新たな方向を目指していたためである。本研究ノートは、これまでのロウ・イエ映画における政治に対する態度を全面的に理解すべく、1990年代に制作された『デッド・エンド 最後の恋人』（1995年）、『危情少女 嵐嵐』（1996年）と『ふたりの人魚』を取り上げ、切断という編集手法がもたらす効果を分析することで、これまで批判的に捉えられてきた1990年代のロウ・イエ映画に潜在する抵抗の可能性を読み取る。

1、『デッド・エンド 最後の恋人』：無意味の切断

『デッド・エンド 最後の恋人』は改革開放後の上海でロックバンドとしての活動を目指す未

成年者たちの無軌道な青春を描くメロドラマである。デジタル合成、荒々しい手持ち映像、ミュージックビデオのような映像編集、極端な色使いなど、多様な表現手法によって多様な被写体が無差別に視覚化された方法は、日常生活に複雑な連帯や矛盾が織り込まれ、ヒトとモノが混沌とした1980、90年代の上海の都市風景⁵⁾を描いている。既に老朽化した旧式マンション⁶⁾に活動している若者の姿を映し出す際に、クロスカッティングなどの古典ハリウッド映画の古典的手法が多く使われる一方で、ホワイトフラッシュトランジション⁷⁾によって表現された切断が至る所に散りばめられている。

この切断が初めて現れるのは、九年の刑期を終えて出所したアシーという青年が一人暮らしの部屋に住み着き、ランニングシャツを脱ぐシーンである。暗闇の中、微かな黄色い光と感傷的な音楽に合わせてアシーは服を脱ぎながらバスルームへ入って行く。彼が鏡の前に立ち止まった途端に、雷鳴の音は突如として大きくなり、転調した音楽の曲調は低く沈んでいる。アシーが無言で自分を凝視するなか、カメラは緩やかにアシーの身体に接近する。そして、彼が洗面台の下でお金を見つけ、ランニングシャツを脱ぐと同時に、音楽は徐々に消えていく。脱ぎ捨てたランニングシャツが激しく地面に投げつけられる瞬間、ホワイトフラッシュトランジションが素早く挿入される。投げられたランニングシャツによる大きな風切り音が生じ、アシーはバスルームを出ていく。ここでの切断は、メインプロットから逸脱することで情緒的な音楽と光の表現で詩的な雰囲気を生み出し、過ちを犯した過去から脱出し、新たな生き方を決めるアシーの欲望を意味するのである。

その後、アシーは知り合いの説得を無視し、煉瓦を手に持ち、彼女リーを奪ったララのもとへ向かう。赤い光に包まれた狭い地下室で、アシーとララがお互いに引っ張り合いながら喧嘩している間、喧嘩の声は人混みの騒音と重なる。アシーは突然煉瓦で不服を唱えるララの頭を叩く瞬間、ホワイトフラッシュトランジションが突然に挿入される。この切断は見知らぬ人に殴られた身体の刺激を提示し、その激しさを観客に体感させている。その後、物語に偶然の出来事が連鎖的に起こり始める。傷を負って逃げたララは電話ボックスで電話を掛けるキャリアウーマンのチェンに助けを呼ぶ。見知らぬ人の出現に驚きながらも、慌てて受話器を元の場所に戻すチェンは、ララをタクシーに乗せて送り出す。拾った財布を返そうとするチェンは、暗闇の部屋にアシーとリーの喧嘩を覗き見し、彼女を助けるかどうか迷っている。しかし、チェンは一度離れていこうとしながら打撃音に注意を引かれ、咄嗟にリーを連れて逃げ出した。チェンはリーの紹介によってララのことを詳しく知り、ビートルズの『ジョンとヨーコのバラード』が流れる中で、三人は深夜のパーティーをする。お手洗いで蛇口から出た水を顔に掛けながら引っ張りあうリーとチェンの間には、レズビアン⁸⁾の雰囲気が漂っている。締めりのない身なりと濡れた髪などの外見、親しげな彼女たちの笑い声と『ジョンとヨーコのバラード』の音楽を一体化する編集方法は、レズビアン⁸⁾の雰囲気をより一層浮き彫りにしている。ここで、身体の刺激を強調する切断は偶然の出来事を引き起こし、連鎖的に異なる思想を抱えた他者とのつながりをもたらしながら、年齢、階級、血縁とジェンダーの境界を超えた親密圏を構築している。

そして、深夜のパーティーが終わってから、満足して部屋を出たチェンは一人でしゃがみ込ん

でいる。電話の着信音に呼び覚まされ、会社の倒産のメッセージを知った彼女が茫然としている間に、三度目のホワイトフラッシュトランジションが起こる。この切断はショットとショットの繋ぎに起こり、人間の行動と映像の意味の間に綿密で合理的な結びつきをもたらしながら、ナレーションの因果関係を重視する物語の枠組みへの回帰を喚起させ、一時的に形成された親密圏⁸⁾の分裂を表し、現実的に生きるチェンの決心も現れになる。

総じて、『デッド・エンド 最後の恋人』における切断は、詩的なもの、身体の刺激、日常生活への復帰を表現し、それぞれの人間の遭遇、接触と決断を暗示している。自らの感情を自制することができないアシーは、過去を脱出して変化を望むものの、リーとララに対して乱暴な振る舞いをした後、憂鬱になっている。一方、チェンが離れてから暗闇の中でセックスし始めるリーとララは過去の幽霊であるアシーに対する恐怖が解消できない。それだけでなく、増幅されたこの恐怖は結末でのララとアシーの対立の原因の一つとなっている。さらに、これらの事情に精通した観察者としてのチェンは、ララとリーがセックスし始めるところを見つめ、ドアを閉めて静かに去ることにする。生計維持の問題の解決に悩み続ける彼女は、性的な充足を感じたい欲求に駆られて彼氏とセックスすることを求めている。こうして、一時的に構築された親密圏がアシーに脅かされ、それを離れようとしたことで瓦解する一方で、そこに巻き込まれる人物は他者との接触で不安を解消する可能性を見逃すのである。開放的ではない偽りの親密圏は、見知らぬ他者の内面的な多様性を喚起させ、さらに社会で主流となっている価値観を問題化する積極的な効果を失い、幻想的に癒しと慰めを求める空間へと変容してしまう。人間の行動に応じて複数の動機を使い分けることでユートピア的な親密圏の形成から分裂までの過程を多元的に描写しているが、これらの切断は結果として無意味のように見え、身体の刺激を強調するものとして機能する。

2、『危情少女 嵐嵐』と『ふたりの人魚』：柔軟さを問いかける切断

未成年者の繊細な思惑をひたすら描く『太陽の少年』（チアン・ウェン、1994年）や『青春の約束』（クワン・フー、1994年）など同時期の第六世代映画のなかで、「父殺し」を主題にしたホラー映画である『危情少女 嵐嵐』は真正面にエディプス・コンプレックスを提示する類い稀な作品である⁹⁾。夢と現実の狭間に生きながら、過去にまつわる恐ろしい記憶と経験に苦しめられている少女嵐嵐が暗いシャワー室で洗髪するシーンで、水の滴る音と雷鳴に触発され、母親の幽霊がホワイトフラッシュトランジションの挿入とともに彼女の記憶に断続的に現れる。その後、未知の毒物兵器を開発して全人類を統治しようとする父親の再来とともに、彼女は恐怖と怒りを抑えられず、自分を襲撃する父親を撲殺した。『デッド・エンド 最後の恋人』での詩的な使い方と違い、殺人の欲望に自覚するこの切断は、個人の内面を侵食した過去への抵抗を触感的に可視化するのである。しかしながら、殺人を犯してから虚無感に陥っている嵐嵐の無表情の顔は、文化大革命や天安門事件を連想できる過去の恐ろしさから解放されない様子と、これらの事件に巻き込まれたトラウマを完全に拭い去ることの有効性への問いとして読み取れ

る。映画の結末のシーンにおいて、まるで母体へと回帰するように、幼い頃に馴染んでいる童謡など過去の甘美さを思い出しながら笑顔になる嵐嵐は、記憶の深層に耽溺しているのに違いないだろう。要するに、切断に導かれ、包み隠さない両義的な態度を示す嵐嵐の父親殺しの行為は、現実と遮断されたファンタジーの世界で行われていた抵抗であると考えられる。

切断するかしないか、この二者択一の問題に対する両義的な態度についての思考は、元恋人と瓜二つの若い女性と出会い、失いかけた愛を探してさまよう「ボク」の物語を描いた『ふたりの人魚』において繰り返される。映画の冒頭では、黒い画面に付随するナレーションとともにスクリーンが明転しつつ、一人称のカメラマンは、撤去される廃墟が乱立している蘇州河界隈に棲みつく庶民の姿を見つめ、石炭船のエンジンの音とともに過去の記憶を語り続けるなかで、多数のホワイトフラッシュトランジションは持続的に遅延され、回復される。さらに、手持ちカメラの映像がジャンプカットによって断片的に繋がれ、黒と白の切断が交差することで表現された、情報が詰め込まれ、消化されきれない状態で主人公は漂流し続けている。より細かく整理される『デッド・エンド 最後の恋人』の切断とは違い、これらの切断は乱れたテンポ、ざらついた映像と幻想的な音と音楽とともに乱暴に使われる。黒か白の画面で示された切断の意味について、ドゥルーズは『シネマ2 * 時間イメージ』の最後の部分で重要な指摘を残している。

もし切断が、それによって決定されるイメージの二つの系列のいずれにも属さないとしたら、両方で再結合が起きるだけである。そして切断が拡大され、それがあらゆるイメージを吸引してしまうなら、そのとき、距離とは無関係な接触として、黒と白、否定と肯定、表と裏の、充溢と空虚の、過去と未来の、頭脳と宇宙の、内部と外部の共存あるいは接着として、切断そのものが画面となる。¹⁰⁾

ドゥルーズによれば、映画の切断は世の中のすべての感覚を脳装置=スクリーンという平面的な空間へ誘う。ここで、黒い画面と白い画面は、非合理的切断によって死と記憶の兆しを表し、様々な絶対的対立を打破するようにする。しかし、主体性への否定は決して絶対的なものではなく、流動的なネットワークの構成によって一時的に局所化された隙間と空白にとどまる。これらの空白と隙間の下で、主体が周囲の環境に臨機応変に適応するために絶えず変化を生成する能力が求められている。こうして、切断そのものは本質的な変化を意味せず、外部から強烈な衝撃を受けても柔軟的に生き延びるものの表現であると考えられる。この論述から『ふたりの人魚』の切断を考えると、乱暴に表現され、表象を伴わずにスクリーンと脳の間で起こる内的作用を示す瞬きの切断は、点滅したり脈動したりするテレビやアニメの閃光性を想起させる。ここで、現実から虚構へ、虚構から現実へと行った運動に焦点を当てる直線的なモデルの批判を提示した瞬きは、見知らぬ庶民との間に相互的なアイ・コンタクトが頻繁に行われることを避けようとする一人称としてのカメラマンが、細分化されたそれぞれの人物の世界に侵入し、柔軟に外観を変えながら実質的な変化を装うことを暗示するのである。

小船に乗って漂流する冒頭のシーンが終わってから、名前のないカメラマンは虚構の世界でもう一人の自分——マー・ダーの視点を借りて物語を語り続ける。かつての恋人と似通っている風俗嬢のムーダンとマー・ダーに嫌がられた後、カメラマンは反応せずに呆然としている。そして、最後のシーンの真っ黒な画面のナレーションの中で、彼は「今はただ 目を閉じて 次の物語を待つ¹¹⁾」と呟いている。目を閉じてしまった彼は再び目を開けて元の物語を続ける気があるかもしれない。映画の舞台である蘇州河の文字「蘇」が蘇生や復活の意味を示す通り、意識を回復した彼は虚構の空間で新しい物語を始める可能性もある。河流に落ちそうなカメラの動きが示唆しているように、彼がすでに気絶していることも否めない。ここで、「次の物語」の多様な可能性が開かれているが、切り替わった真っ黒な画面は、スクリーンを恣意的で無限の解釈や参照として捉えることを拒絶し、主人公の柔軟な臨機応変の態度を宙づりにしながら、見る側の映画体験を思考停止させようとする。「カメラでキャラクターの生活に干渉し、彼らが干渉された後に何が起こるかを記録すること。これは映画の基本的な定義である。¹²⁾」と言うロウ・イエの言葉からすれば、瞬きの切断など編集手法自体が他者に対する暴力と干渉である以上、切断の現実的意味の有無やそれに伴う抵抗と妥協の問題を問いかけることは個人の執着に陥りやすいだろう。したがって、第六世代映画の批判的リアリズムとは一線を画し、『ふたりの人魚』は現実や真相を究明するのではなく、現実を現働化する可能性を揺れるカメラや現実と虚構の間に跳躍する編集手法で示したであろうと予感させる。

終わりに

政治と時代に触れる際に、娯楽的要素やスター・システムを利用し、思想よりもテクニックを重んじることでしばしば批判されたロウ・イエ映画は技術的誇示、表層的沈溺とナルシズムではなく、政治的かつ社会的問題への応答を切断に導かれた編集手法の物質性（形式的な要素ではない）に託している。『デッド・エンド 最後の恋人』において、身体の刺激を鮮やかに提示する切断は、瞬時的で破壊的なダイナミズムへの憧れとそれに伴う自己否定の無力さを意味する。父親殺しをテーマにした『危情少女 嵐嵐』の切断が導いた悲惨な過去への態度には、反逆精神の提示と反省、切っても切り離せない個人と社会の関係性が透けて見える。その後、学生運動に明確に言及する『天安門、恋人たち』において、常識と倫理を超えた過激な内容は反逆の急進性、破壊性と盲目性が増幅するが、その続きを描いた『シャドウプレイ』(2019年)において、群衆の蜂起と超富裕層の不倫によって表現されたダイナミックな反逆は逆に疑問視される。イデオロギー本位の娯楽映画との間には根本的な食い違いがあるとはいえ、政治と社会の闘争に対する両義的な態度とそれに伴う監督の作用的な葛藤は、アメリカの歴史学者ポール・G・ピコウィチが指摘した、第六世代映画が政府に公認されたり、抑圧されたりする状態で揺れ動く姿¹³⁾と重なっている。

そして、時代の変化のメタファーである環境音と甘美な個人の記憶を意味する流行歌を並置し、個人と集団、現代と伝統、田舎と都市の断裂を描くことで、ポスト社会主義の下で直線的

かつ進歩的現代開発プロセスをリアルに風刺する¹⁴⁾初期の第六世代の代表作『一瞬の夢』(ジャ・ジャンクー、1997年)と別の方向で、前作の反逆精神との断絶を表す『ふたりの人魚』が示唆しているのは、時代に回収されなくてもそれと複雑に絡む合う状態で局地化された空白と隙間において、柔軟さを疑問視する切断によって宙づりにされたヴァーチャルの主体性の生成と、権力中心との対話の可能性である。この可能性は、仏教や道教などの伝統文化との関係を断ち切らず、抵抗しないが従順もしないと言う消極的な態度をとりながら映像のテクニクに偏重するビー・ガンなどの2010年代の中国南方出身の映画監督¹⁵⁾に探求され続けている。これについては、また別稿で論じたい。

参考文献：

Paul G. Pickowicz, *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*, Rowman and Littlefield Publishers, 2006.

Chris Berry, Xiao Wu: Watching Time Go By, *Chinese Films in Focus II*, edited by Chris Berry, British Film Institute, 2008, 250-257.

Yunda Eddie Feng, Revitalizing the Thriller Genre: Lou Ye's Suzhou River and Purple Butterfly, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, edited by Warren Buckland, Wiley-Blackwell, 2009, 187-202.

Xiaoping Wang, *Ideology and Utopia in China's New Wave Cinema*, Palgrave Macmillan, 2018.

Wang Muyan, BACK TO SUZHOU RIVER : A conversation with Lou Ye, April 2022.

https://strandreleasing.com/wp-content/uploads/2022/07/suzhouriver_booklet_digi-en-hr.pdf

(最終閲覧日：2024年2月5日)

斉藤純一『親密圏のポリティクス』ナカニシヤ出版、2003年。

G・ドゥルーズ(宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳)『シネマ2 * 時間イメージ』法政大学出版局、2006年。

周霏・柴田祐・澤木昌典「中国・上海市における「老洋房」と商業開発に関する研究」『日本都市計画学会関西支部研究発表会講演概要集』2011年9巻、57-60頁。

松田政男『風景の死滅 増補新版』航思社、2013年。

姜燁「我们的周末 关于《周末情人》」『北京电影学院报』1995年第1期、183-187頁。

胡涛「姜燁访谈：用风景抵抗空间记忆的消失」『今天』124期、2019年、5-19頁。

韩帅『新感觉电影：姜燁电影的审美风格与形式特征』江苏凤凰教育出版社、2020年。

余雅琴「南方电影新浪潮：创造一种全新语言的野心」『澎湃新闻』、2020年9月6日。

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9031458 (最終閲覧日：2024年2月5日)

郝建「离散的“第六代”：混沌的命名式、艺术营养和死亡情结」『华语独立影像观察第二期：中国独立电影前史』、2021年、102-120頁。

张小迪「作为中国当代艺术的“第六代”电影」『北京电影学院学报』2022年第3期、43-56頁。

- 1) Xiaoping Wang, *Ideology and Utopia in China's New Wave Cinema*, Palgrave Macmillan, 2018, 46.
- 2) Yunda Eddie Feng, Revitalizing the Thriller Genre: Lou Ye's Suzhou River and Purple Butterfly, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, edited by Warren Buckland, Wiley-Blackwell, 2009, 187-202.
- 3) 张小迪「作为中国当代艺术的“第六代”电影」『北京电影学院学报』2022年第3期、43頁
- 4) 娄烨「我们的周末 关于《周末情人》」『北京电影学院报』1995年第1期、185頁。
- 5) この言葉は「風景＝国家・権力への抵抗」という1960年代の松田政男の風景論の議論からインスパイアされ、政治との関係を強調するために使用する。(松田政男『風景の死滅 増補新版』、2013年、7-35頁。)インタビューで「私にとって都市の風景はイデオロギーの一つなのだ」と述べ、これまで現代都市を舞台にした映画制作で「風景＝権力」の意識を持ち、さらに高度経済成長期の日本の映画や写真集も参考したロウ・イエは風景的な監督とも言える。(胡涛「娄烨访谈：用风景抵抗空间记忆的消失」『今天』124期、2019年、10頁。)
- 6) 中華人民共和国の建国後、上海市政府は所有者から1930、40年代に建設されたこれらの旧式マンションの所有権を没収した。旧式マンションの多くは、政府機関のオフィスや公共施設として利用されたり、居住用や商業用に貸し出されたりしてきた。(周霏・柴田祐・澤木昌典「中国・上海市における「老洋房」と商業開発に関する研究」『日本都市計画学会関西支部研究発表会講演概要集』2011年9巻、57-60頁。)
- 7) ホワイトフラッシュトランジション (White Flash Transition) は画面全体が素早く白くなり、また白い状態から切り替わっていくという映像の編集手法を指す。元々テレビ撮影の専門用語であるが、最近のスマホの動画編集と加工にも多用されている。ロウ・イエによると、1990年代に上海映画撮影所で映画を作る際に、フィルムをスクラッチしたり、フィルムを実験的に繋ぎ合わせたりすることで、ホワイトフラッシュトランジションがもたらす様々なエフェクトを追求している。具体的な内容は以下を参照。韩帅『新感觉电影：娄烨电影的美学风格与形式特征』江苏凤凰教育出版社、2020年、256頁。
- 8) ここでの親密圏の概念は、政治研究者齊藤純一が論じたものに依拠している。齊藤は親密圏を「具体的な他者の生/生命—とくにその不安や困難—に対する関心/配慮を媒体とする、ある程度持続的な関係性を指すもの」とであると定義する。また、齊藤によれば、親密圏の政治性は「社会の秩序や自己の秩序を現在編成している価値のあり方に対する疑問や問題化へと—少なくとも潜在的には—つながるものである」と見做されている。(齊藤純一『親密圏のポリティクス』ナカニシヤ出版、2003年、213頁、232頁。)血のつながりのないチャンがアシーからリーを救出し、さらにリーの苦悩を聞きながら彼女と戯れている場面を提示することで、『デッド・エンド 最後の恋人』は親密圏の構築を見せている。
- 9) 世代論によって分類され、定義された監督グループとして、第六世代は常に上の世代をあからさまに描写することを避け、下の世代に関心を持ち、さらに死の欲動を抱いていると考えられる。両方の描写を取り入れる『危情少女嵐嵐』は典型的に初期の第六世代の精神を内包している作品と言える。具体的には以下を参照。郝建「离散的“第六代”：混沌的命名式、艺术营养和死亡情结」『华语独立影像观察第二期：中国独立电影前史』、2021年、119頁。
- 10) G・ドゥルーズ (宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳)『シネマ2 * 時間イメージ』法政大学出版社、2006年、298頁。
- 11) このセリフは2001年に発売された日本語版の『ふたりの人魚』のDVDを参照したものである。
Wang Muyan, BACK TO SUZHOU RIVER: A conversation with Lou Ye, APRIL 2022.
https://strandreleasing.com/wp-content/uploads/2022/07/suzhouriver_booklet_digi-en-hr.pdf
(最終閲覧日：2024年2月5日)
- 12) Wang Muyan, BACK TO SUZHOU RIVER: A conversation with Lou Ye, APRIL 2022.
- 13) Paul G. Pickowicz, *From Underground to Independent: Alternative Film Culture in Contemporary China*. Rowman and Littlefield Publishers, 2006, 1-22.
- 14) Berry, Chris, Xiao Wu: Watching Time Go By, *Chinese Films in Focus II*, edited by Chris, Berry, British Film Institute, 2008, 250-257.
- 15) 中国南方ニュー・ウェーブ (China South New Wave) と呼ばれるこれらの新人監督の映画は中国亜熱帯地域を舞台

にしている。中国の映画批評家余雅琴によれば、『ふたりの人魚』、『シャドウプレイ』（2019年）などのロウ・イエの作品も、これらの監督の作品と同じく南方映画の系譜と文脈に属している。具体的には以下を参照。余雅琴「南方电影新浪潮：创造一种全新语言的野心」『澎湃新闻』、2020年9月6日。

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_9031458（最終閲覧日：2024年2月5日）

PHANTASTOPIA

研究ノート

クリス・マルケル『ラ・ジュテ』の ナレーションを読む

小城大知

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

72-82 ページ

ISSN 2436-6692

クリス・マルケル『ラ・ジュテ』のナレーションを読む

小城大知

初めに

本研究ノートの目的は、フランスの映画作家クリス・マルケル(1921-2012)が1962年に制作した短編映画『ラ・ジュテ』を、ナレーションから再考することである。

スチール写真のみで構成された本作品は、第三次世界大戦で破壊された後のパリを舞台に、生き残った青年が科学者たちの実験に協力させられる中で、過去の幸せな記憶と対峙する様を描いている。マルケル自身が「フォト・ロマン(photo-roman¹⁾)」と呼称したこともあり、本作品は、マルケルの映画作品の中で唯一のフィクション映画として受容され、その内容設定や、写真を配列するだけという演出技法からも、「前衛映画²⁾」あるいは「SF映画」としてマルケルの映画作品の中で独自の立ち位置を持つ作品として捉えられてきた。

しかしながら、この作品が同時代に作られた、アルジェリア戦争期のパリを考察する長編ドキュメンタリー『美しき五月 (Le joli mai³⁾)』(1962、ピエール・ロムとの共同監督作品)の制作中に撮影された副産物としての写真によって構成された映画である⁴⁾という事実が存在していることを忘れてはいけない。マルケルは、2003年の『リベラシオン』紙のインタビューの中で、本作品を構成する写真の大半が『美しき五月』の制作の間に撮った写真であることを明かしている⁵⁾。このことから、本作品はマルケルの映画作品の中で、唯一のフィクション映画であるという独自の位置を占めるのではなく、ドキュメンタリー制作と大きな関係性を持つ作品であると考えることが出来るだろう。

本ノートではフィクションとして受容される本作品にも、ドキュメンタリー映画を主な製作作品としてきたマルケルに一貫した反権力的な政治的抵抗が存在するかを検討する。その中で、マルケルのドキュメンタリー作品の中で重要な位置を占めるナレーション・テキストの分析を通して、彼の「アーカイブ」への態度を考えてみたい。

『ラ・ジュテ』本編分析

ここから『ラ・ジュテ』の本編の分析に入ってきたい。映画は以下のナレーションから始まり、テキストがそのまま映像として映し出される。

これは幼少期の記憶に取りつかれた男の物語である。暴力によって彼を動揺させる光景が、第三次世界大戦が勃発する数年前、オルリー空港で起こったことの意味を彼が理解するのは、かなり後のことであつたに違いない⁶⁾。

レイモン・ベルールが指摘するように、冒頭の「これ (ceci)」は、男そのものの幼年期の記憶によって生じたイメージ全体であり、そしてイメージとしての映画そのものに痕跡を残すイメージのことである。ベルールによれば、それは声によって観客に刻み込まれるものである。

コマンテール (ナレーション) は、ヴィジョンの起源となるためにイメージに向けられる。そして同時にイメージは我々を凝視する。まるで映像がある日記録され、イメージを正当化する語りの奥底から事物や人間の存在に譲渡不可能な難題に至るまで、一つずつ送りつけていくように⁷⁾。

マルケルの作品では、映像の中で登場人物が、カメラを「凝視する」というショットを見かけることができる。例えば『サン・ソレイユ』におけるカーヴォ・ヴェルデの港で働く黒人女性、『レベル5』においてカトリーヌ・ベルコジャが演じるローラといった人物を挙げることができる⁸⁾。そして『ラ・ジュテ』においては、エレヌ・シャトランの演じる女がカメラに向かってほほ笑んでいる画像が該当する。

アントワーン・ド・ヴェックは、カメラを凝視する登場人物たちのショットが、歴史あるいは語りから生じていると、つまり映画と歴史の出会いによってもたらされていると指摘している⁹⁾。『ラ・ジュテ』においては、前作ともいえる『美しき五月』の冒頭で引用される1920年代パリを巡るジャン・ジロドゥのテキスト¹⁰⁾、1960年代の労働者の生活、アルジェリア戦争、シャロンヌ事件というパリという都市の歴史との邂逅が、『ラ・ジュテ』のイメージをもたらしていると言える。そしてベルールを援用するならば、イメージの凝視をもたらすのは、『ラ・ジュテ』ではナレーションによる語りなのである。

1960年代のパリとの出会いによって映し出した写真群に対し、マルケルはどのように歴史と出会い語ろうとしたのか。1960年のパリを近未来と措定するフィクションとしてのナレーションは、以下のようにパリを位置付ける。

やがてまもなく、パリは壊滅した¹¹⁾。

1960年代のパリ、1940年代のナチスドイツからの空爆を受け破壊されたパリの建物などを撮影した写真が、交互に映し出される。ではどのように、パリは「壊滅」したのか。この後のナレーションから理解できる。

パリの地表、そして間違いなく世界の大部分が、放射線で汚染され人が住めなくなってしまう¹²⁾。

このナレーションから、生じたとされる第三次世界大戦が核戦争であったこと、あるいはパ

りに核爆弾が投下されたということが理解できる。こうして、核戦争によって壊滅した世界を再建し権力を取り戻すべく、支配者階級である科学者たちは、生き残った者にタイムワープをさせるという実験を行う。

ナレーションは「過去の鮮明なイメージ」を引き出すために、被験者には「現実と引きはがす」必要があると語る。なぜ「現実と引きはがす」必要があるのか。アライダ・アスマンが指摘するように、それは男が実験によって向かうであろう過去、そして過去の出来事を収蔵するアーカイブが、「基底」や「権力所在地」と関わるからである¹³⁾。マルケルの試みの核心はここにある。つまり、「過去」と再接続し抗うための素地を作るために、連関する関係にある「現在」を引きはがし、「過去」をもう一度解釈、読解しようと試みるのである。

敢えて、「現在を引きはがした過去」という男が受ける実験の描写を、実験者の視点から読み返してみたい。アライダ・アスマンの整理によると、アーカイブには支配による記憶が先行する。そしてアーカイブをコントロールするということは、記憶をコントロールするということにつながる¹⁴⁾。だからこそ、本作品において権力者は過去へのワープを先に優先することになる。被験者たちに過去へのワープを行わせることで、権力支配に基づく秩序の再確立につながるからである。そして、現在が引きはがされた過去という形で運動を断絶させることにより、アスマンの指摘するような蓄積的記憶¹⁵⁾を意図的に消し去ったイメージを必要とする。

実験自体がシャイヨー宮の地下空間¹⁶⁾の中で秘匿に行われているという事態も、アーカイブを秘密裏に支配するという、権力者たちの思考を助長するだろう。実験を受ける男に対して、権力者の手先である科学者たちは視界を隠すようなマスクを装着する。即ち実験に関わる事項をすべて秘匿な形でコントロールすることで断絶された「過去」を支配することに、権力者たちの意図の核心が存在する。アスマンも引用するデリダの次の文章が端的に示すように「アーカイブのコントロールなくしては、政治権力は存在しない¹⁷⁾」。コントロールが可能なアーカイブが存在しない限り、核戦争でほとんどの人間が住めない土地に、国家を再建することは困難である。権力者たちは、実験によって獲得した男の過去のイメージというアーカイブを、「支配の道具」として利用しようと試みていた。

それゆえに、ナレーションは「男」を主体にすることによって、この事態に抗おうとしているのではないだろうか。引きはがされた過去のイメージは、実験開始から10日経った後に、具体的な事象として現れる。朝、寝室という平和に関連したもの、子供、鳥、猫といった愛玩物へと引き付けられるもの、墓、人のいない空港という穏やかな消滅に関連付けられる事物を「幸福な日々」の産物として捉えながら、ナレーションはその「幸福」は違うものであると応答する¹⁸⁾。そして、次に映し出されるイメージは、「戦争」の産物＝「廃墟」である。戦争や悲惨な事態がもたらす「蓄積的記憶」を保持しようと、彼の脳は抗いを求める。だからこそ、自らが取りつかれた女性の姿を、幸福のイメージとして捉えようとすることを拒否する。

実験から30日が経過し、女性の姿を理解できるようになった時に、男は女を唯一確信できる存在として認知できるようになる。女は、最初のナレーション及び写真で示されるように、暴力的な光景の中で、自らの生の意義を持たせる存在である。だが重要なのは男も女も「記憶を

保持しておらず、何も計画がない¹⁹⁾」ということである。つまり、過去が引きはがされることで、科学者が支配の対象とする過去に抗う新しいアーカイブを建設する可能性が存在する。それはジル・ドゥルーズが指摘したように、過去の経験が残存しながら、身体としての問いが俎上に載せられる状態に、生を見出そうとすることに近い²⁰⁾。身体が、抵抗のために何をなしようのかという問いを検討するために、男と女は、まず記憶の再分析を行う。記憶の再分析として、彼らは庭園を歩くことで過去にいかなる邂逅を果たしたかを想起しようとする。想起する行為そのものが、ナレーションでは「彼らの時間が構築されている」瞬間であると説明される²¹⁾。だが、現在において所有していたある物品が、過去の引きはがしに抗おうとする。

女がネックレスについて聞いた。間もなく始まる戦争で男が着けていた兵士のネックレス。彼は咄嗟にごまかした²²⁾。

ネックレスという事物は、過去—現実の時間の流れから逃れることはできないことの物的な証拠となる。「過去の経験」の物的な痕跡を所有していたが故に、記憶の再分析は失敗に終わる。こうして「時間から逃れられない」ことを理解するかたちで、1回目の実験は終了する。

しかし、2回目以降の実験から、時間の構築を目指そうと男が抗っていることが理解できる。それは「純粋な信頼」、「無言の信頼」といった表現²³⁾であらわされるように、過去の再分析を行う中で、新たな時間や空間を再構築しようとする試みである。だが「その瞬間において、二人の前に障壁が立ちはだかっている²⁴⁾」という表現に見られるように、実験を終了させるのは、あくまでも権力側である。障壁とは、過去のイメージを掌握する主体が男自身にはないということの意味している。この言葉に見られるように、権力が男を実験において利用することを前提としている状況では、男が目指す過去の再建築も、権力支配という領域から逸脱することは困難であると言える。

では男はどのように抵抗するのか。女が呼称するように、彼は「幽霊さん (Spectre²⁵⁾)」という形で、様々な記録を作り上げていく。男は様々な場所から出現し、女はある日は恐怖を感じ、ある日は歓待し身を寄せる振舞を示す。邂逅する時間の微々たる変化を伴いながら、両者は新たに記録を作り上げる。その一方で、彼の主体性が確立されているとは言えない。それは以下のナレーションから理解できる。

女に近づいてるのか近づかされてるのか、想像空想なのか、夢なのか、男には分からない²⁶⁾。

実際に、観客は男ではなく女の方に主体性を感じることになる。なぜならこのナレーションの後、本作品において唯一動きが存在するシーンが展開されるからである。眠る女性が目を開ける瞬間が、本作品において唯一の運動が伴うシーンである。フィリップ・デュボワの指摘する通り、映画が「動くイメージ」である²⁷⁾というならば、本作品を映画として定義する大きな要素として女性の目が覚めるシーンを挙げることができるだろう。だが忘れてはならないのは、

実験の受苦を甘受しているのが、女ではなく男であることである。写真家（マルケル）は、男が夢か現ともわからない状態の中で苦悩する姿を、クローズアップで撮影している。その後、男が女を連れていく場所は、剥製が展示される博物館である。剥製=bête éternelles という存在は、時間の流れに抗い永遠を表象する象徴として、彼に自由を与える。だからこそ、剥製という既存の美術史の中で博物館に分類される存在が飾られた博物館において、「彼は制限なくそこに留まり、あるいは移動することができる²⁸⁾」のである。それは『彫像でもまた死す (Les statues meurent aussi)』(1953)でも言及されるような、西洋中心主義的な美術史への抵抗の側面を、フィクションという形に昇華させる行為である²⁹⁾とも言える。この男の苦闘によって、女は「気を許し³⁰⁾」、引きはがされた男の過去に新たな記憶が構築されていく。

ところが、過去へのワープは突如終了し、実験は未来へのワープへと変化する。権力者たちは、男の過去のワープによってもたらされたイメージを産物として掌握した。その結果、彼らは実験の成功を確信したからである。男は、過去へのワープによってもたらされた女性との邂逅のイメージを再び味わうことのできない苦しみと、権力者に抗うことのできない苦しみという二重の苦しみを味わうことになる。だが、権力者に抗うことが不可能な男は、更なる過酷な実験に参加し、未来へ到達する。未来の人類との対話を行い、彼は現在へ帰還するものの、彼は未来人との同盟も未来の都市光景も拒否する。彼が必要だったのは、主体的に自らが構築する世界のイメージであり、他者によって準備されたイメージではないからである。彼にとって、自らが介入していないイメージは空虚そのものである。だからこそ、未来の世界はかなり機械的であり無機質な空間として現れる。未来人は、黒味を帯びた曖昧な状態で登場し、またそこで展開されている未来図は、星々が散り散りになったきわめて抽象的な姿として登場する。

ラストシーンのナレーションは以下の通りである。男は未来人に頼み込んで冒頭シーンで登場する空港、即ち恋焦がれた女性に少年時代に初めて出会った場所に回帰することを決意する。

収容所からの追っ手に気づいた時男は悟った

人は「時間」からは逃れることはできない

子供の頃に目にしたあの時から、ずっと頭に残っていた取り憑いていたイメージは
自分の死の瞬間だったのだと³¹⁾

ここから、逆説的に男の抵抗の身振りを確認することができる。ナレーションでも示されているように、男は権力者たちから差し向けられた暗殺者の手によって処刑される運命を背負うことになる。しかし、彼は未来人との同盟という、「時間」から逸脱しうる、ある意味最も救済される可能性を選ぶのではない。彼が選ぶのは過去のアーカイブに戻り、走り始めることであった。抵抗としての走るという身振りは、女性との再度の邂逅を求める意味もあれば、追ってくる権力者側の追跡者からの逃亡も意味する。だが最も重要なのは、アーカイブという政治的権力の介在なしには存在し得ない空間に対抗して、男が走り出したことである。四方田犬彦が指摘したように、本作品で過去の記憶の回復行為をマルケルは拒絶する³²⁾。

しかしこれまでの分析で明らかにしたように、男はそもそも記憶を回復させようと試みているわけではない。マルケルは、沖縄戦に関するドキュメンタリー映画作品『レベル 5』で主人公ローラが試みるような、記憶を別の媒体で改竄することも拒否する。しかしながら、過去の多層的なイメージの中で男は管理支配を拒み、自らの記憶の再構築を行おうとした。それは女性に対するノスタルジアを感じているからでもなく、あるいは過去がパラダイスであるからでもない。彼は、過去という権力の支配が前提となるアーカイブに抵抗することが必要だと考えていた。これこそが、男の実験の意義であったと考えることができる。だからこそ男には、死の運命が待ち構えているという結末になるのである。

アーカイブが基底となるのならば、基底はいかなる意義を持つのか。ジャック・デリダは以下のように指摘している。

基底材は抵抗する。抵抗せねばならぬ。抵抗が度を越すこともあれば、また十分ではないこともある。それが抵抗するのは、それがついにそれ自身として遇されるようになるためだ。一別のものの支えないし手先としてではなく、表象の表面ないし基体としてでもなく。表象は、基底材の方向へと横断しなければならぬ³³⁾。

基底のもつ抵抗の必要性を、文学表象のレベルの次元ではあるものの、デリダは『アーカイブの病』の執筆前に記したアルト一論において看破していた。また、過去を旅し再構築しようとする男がたどる死の運命は、逃亡ないし逃避不可能であるという一種の残酷さも孕んでいる。デリダは基底に襲い掛かる残酷さについて以下のように述べている。

残酷さは、常に基底材の上に激しく襲いかかる。そして歴史の上に。厚みを欠いた厚みとなって堆積し、みずからを内に取り込み、一枚の膜——これはそれ自身、ただ間に介在することにしか適さぬ膜であるが——のもつ二つの皮膚表面の間で間投詞を投げかけあう、そうした歴史の上に³⁴⁾。

アーカイブは、権力による暴力と常に対峙する。男は、まさに権力によって物理的な痛みを伴う暴力的な実験に参加させられ、そして死に至るまで暴力に晒され続けた。そして本作品は、男だけではなく、ドキュメンタリー作品の副産物として撮られた写真そのものも暴力にさらされるという構造を持つ。写真は、フィクションによって核戦争という文脈を持つ。と同時に、現実においては、マルケルがレジスタンス活動期から『美しき五月』の製作段階にかけて撮影し収集してきた、第2次世界大戦からアルジェリア戦争に至る力の記録でもある。マルケルは、フィクションとしてのナレーションによって、戦争の暴力の惨禍のもつ残酷さをさらに強固なものにした。その中で、男と女の存在を抵抗の象徴として描いたと考えることができるだろう。

男は、暴力に耐えながら過去を旅する中で、権力主体の過去のアーカイブではなく、自らが主体の過去の記憶を構築しようとする。現在を切り離す過去のイメージを持つ男は、過去で女

性と何度も出会い再構築を何度もかさねることで、一つの歴史を作り上げる。このことこそが、本作品が持つ抵抗の形であり、つまり権力者から被支配者たる男へと、主体の変遷が生じることでもある。女の存在は、新たな歴史の媒介者として、そして運動としての映画の存在へと観客を引き戻す役割を演じている。最終的に、男が行き着く先が死の運命であることが理解されていても、男は走り出すことで抵抗する。死がパラダイス（楽園）であることはなく、過去の自分の目の前で死ぬという残酷さは、男の抵抗の身振りの無力さを示していると考えられるだろう。だが、未来にすぎる形で自らが救済されるのではなく、過去のイメージで死を遂げることが、男の抵抗の身振りにおいて重要なのである。マルケルは、フィクションにおいてもドキュメンタリーにおいても、「権力に抵抗する」という一貫した思想を有していたことが理解できる。

終わりに：今後の課題

本ノートでは、『ラ・ジュテ』をアーカイブと抵抗という側面からナレーション・テキストを分析することで、写真を配列することによって構成された本作品から政治権力への抵抗のしるしを読み取った。しかし、分析対象がナレーション・テキストの内容のみに終始したことで、映画の手法が持つ抵抗の側面に目を向けることが出来なかった。

三輪（2014）も指摘しているように、マルケルが本作品の制作において意図的に「運動」を排除することで、既存の映画制作に抗おうとしたこと³⁵⁾はすぐに理解できる。既存の映画の製作から逸脱することそのものから、政治的な抵抗を読み解くことが今後の課題として残されている。

参考文献

・マルケルの文献

Chris Marker, *La Jetée*, New York, Zone Books, 1992.

Raymond Bellour, Jean-Michel Frodon, Christine Van Assche (dir.) *Chris Marker, cat. exp.*, Paris, La Cinémathèque française, Actes Sud, 2018.

・マルケルに関する研究 (2次文献)

『クリス・マルケル：遊動と闘争のシネアスト』港千尋監修、金子遊、東志保編、森話社、2016年。

Guy Gauthier, *Chris Marker écrivain au cinéma, ou voyage à travers les médias*, L'Harmattan, 2001.

・その他文献

アライダ・アスマン『想起の空間 文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年。

トム・ガニング『映像が動き出すとき 写真・映画・アニメーションのアルケオロジー』長谷正人編訳、みすず書房、2021年。

ジャック・デリダ『基底材を猛り狂わせる』松浦寿輝訳、みすず書房、1999年。

ジャック・デリダ『アーカイヴの病』福本修訳、法政大学出版局、2010年。

ジル・ドゥルーズ『シネマ2 時間イメージ』宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年。

三輪健太郎『マンガと映画 コマと時間の理論』NTT出版、2014年。

Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008.

Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, Éditions P.O.L, 1999.

Philippe Dubois, *Photographie & Cinéma. De la différence à l'indistinction*, Editions Mimesis, 2021.

Notes

- 1) 但し、マルケル自身の編集により1992年に発刊した『ラ・ジュテ』写真集の副題は「シネ・ロマン(ciné-roman)」となっている。ここにおける「シネ・ロマン」はルイ・フィヤードらによって手掛けられた連続活劇(film à épisodes)の呼称「シネ・ロマン」とは異なる。
- 2) 「前衛映画」としての『ラ・ジュテ』を巡っては、写真をつなぎ合わせる手法を分析の対象とする先行研究が生み出されてきた。研究の一例として、トム・ガニングによる「インデックス」(ピーター・ウォーレン)への批判(トム・ガニング「インデックスから離れて——映画と現実性の印象」『映像が動き出すとき 写真・映画・アニメーションのアルケオロジー』長谷正人編訳、みすず書房、2021年、145-179頁)を通じて、「動かない映像」=写真によって構成される映画としての本作品に運動の側面を見出そうとするものが挙げられる。そのような文脈の中で例えばフィリップ・ドゥボワ(2021)のように、この作品における「写真」と「停止画像」明確化の困難さを指摘したうえで、写真の比較によって身体の動きに着目したものの(Philippe Dubois, *Photographie & Cinéma De la différence à l'indistinction*, Éditions Mimesis, 2021, pp. 246-266)、三輪健太郎(2014)のように、本作品が「映画」作品でありながら意図的に「運動」を排除し、既存の映画製作の手法から逸脱しようとしていたことを確認するもの(三輪健太郎『マンガと映画 コマと時間の理論』、NTT出版、2014年、300-301頁)などがある。
- 3) Chris Marker, Pierre Lhomme. (Réalisateur). *Le joli mai*, 1962.本作品は、1963年に165分の作品として公開されたが、マルケルの死後、マルケルの意向を踏まえ共同監督者のピエール・ロムによって編集された135分版も存在し、現在は後者がDVD等で流通しているものとなっている。
- 4) ただし、公開は『ラ・ジュテ』の方が『美しき五月』より早い。以下を参照。Raymond Bellour, Jean-Michel Frodon, Christine Van Assche (dir.) *Chris Marker*, cat. exp., Paris, La cinémathèque française, Actes Sud, 2018, p. 5.
- 5) https://www.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker_457649/ (最終閲覧2023年11月8日)
- 6) Chris Marker, *La Jetée*, New York, Zone Books, 1996, p. 7.
- 7) Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, Éditions P.O.L, 1999, p. 337.
- 8) レイモン・ベルールは同著で『レベル5』のカトリーヌ・ベルコジャについて以下のように指摘する。
「ローラ、死んだ恋人、つまり本物または過去の恋人、そしてクリス(・マルケル)との間において「三者を用意したところで私たちはうまくはいかない」のである。このきわめてドキュメンタリー的な映画の登場人物が影の虚構の潜勢力となるのである。」(*ibid.*, p. 229.)
- 9) Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2008, pp. 19-22.
- 10) 以下の文章である。「1923年5月1日、ジャン・ジロドゥはエッフェル塔に上りそして以下のように記している。「わたしの目の前には5000ヘクタールの世界がある。ここでは最も考えられ、最も話され、最も書かれる。この地球の十字路は最も自由で、最もエレガントで、偽善というものが無い。この軽やかな空気、わたしのすぐ下にひろがる空間は、エスプリと理性と美的感覚で幾重にも折り重なって層を成している。ここでは功業によってたまたま生じたものは、思考によってたまたま生じたこと。ここではどこよりも、曲がった背中も、ブルジョワと職人のシワも、デカルトとパスカルの読書、印刷本、背表紙によって勝ち取られた。ほら、あそこでは船をよく見るとガチョウの足を一番思い起こさせる。ほら、こっちはコルネイユ、ラシーヌ、ユーゴーを郵便局に運ぶのは一番に静脈瘤を思わせる。ほら、そこにはダントンのプレートを修理しようとして足を怪我した仕事人の家がある。ほら、ヴォルテール河岸の一角には、専制主義と戦うために一番結核病が勝ち取られた小さな場所と、モリエールが死んだ時に彼の血が流れたほんの僅かな場所がある。」引用に際しては以下のテキストを底本にした。Guy Gauthier, *Chris Marker écrivain au cinéma, ou voyage à travers les médias*, L'Harmattan, 2001, p. 116. 尚訳出に際しては平手友彦氏からご教示いただいた。
- 11) Chris Marker, *op. cit.*, p. 22.
- 12) *ibid.*, p. 30.
- 13) アライダ・アスマン『想起の空間 文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年、407頁。
- 14) 同上、408頁。
- 15) 同上、408-410頁。アスマンは、蓄積的記憶について文化的記憶を様々なパースペクティブ化することに対抗するとともに機能的記憶の背景として過去の意識的な隠べいに抵抗する役割を果たすと指摘する(同上、170-171頁)。

- 16) 本作品の制作においてマルケルは、「記憶」にかかわる場所をロケーションに選んだという。その中でシャイヨー宮は当時シネマテーク・フランセーズが存在した場所であり、映画保存という記憶とかかわる場所であった。
- 17) ジャック・デリダ『アーカイブの病』福本修訳、法政大学出版局、2010年、7頁。
- 18) Chris Marker, *op. cit.*, pp. 67-82.
- 19) *ibid.*, p. 101.
- 20) ジル・ドゥルーズ『シネマ 2 時間イメージ』宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳、法政大学出版局、2006年、263頁。
- 21) Chris Marker, *op. cit.*, p. 112.
- 22) *ibid.*
- 23) *ibid.*, p. 131.
- 24) *ibid.*, p. 132.
- 25) *ibid.*, p. 140.
- 26) *ibid.*, p. 146.
- 27) Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 189. ドゥボワはここで写真を *l'image fixe* (静止したイメージ) と呼称し、映画を *l'image mobile* (動くイメージ) と定義している。
- 28) Chris Marker, *op. cit.*, p. 156.
- 29) 『彫像もまた死す』は1953年にアラン・レネと共同監督した作品であり、その中でマルケルたちは黒人芸術を分析する中で、西洋による美術作品の収奪、西洋中心主義的な分類や格付けによる美術館の陳列を批判する。「剥製」もまた「黒人芸術」と同様、西洋による収奪によって展示されている作品であり、今作品で「剥製」は、西洋から連れ去られ自らの土地や歴史とも引きはがされた存在であるとともに、実験の被験者である男のメタファーとして、時間の流れに抗う自由な存在として逆説的にとらえることもできる。
- 30) Chris Marker, *op. cit.*, p. 166.
- 31) *ibid.*, pp. 228-231.
- 32) 四方田犬彦「原初の光景とその失墜」『クリス・マルケル：遊動と闘争のシネアスト』港千尋監修、金子遊・東志保編、森話社、2016年、24頁。
- 33) ジャック・デリダ『基底材を猛り狂わせる』松浦寿輝訳、みすず書房、1999年、31頁。
- 34) 同上、75頁。
- 35) 三輪健太朗『マンガと映画 コマと時間の理論』NTT出版、2014年、303頁。

PHANTASTOPIA

研究ノート

歴史家から神秘家へのパサージュ

アンリ・ブレモンと『フランスにおける宗教感情の文学史』をめぐって

福井有人

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

83-92 ページ

ISSN 2436-6692

歴史家から神秘家へのパサージュ

アンリ・ブレモンと『フランスにおける宗教感情の文学史』をめぐって

福井有人

アンリ・ブレモン (1865-1933) は、キリスト教霊性史を専門とする歴史家である。エクス＝アン＝プロヴァンスのブルジョワ・カトリックの家庭に生まれたブレモンは、17歳でイエズス会に入会し、英国で養成を積んでいる。帰国後は教育活動に従事し、1900年前後から雑誌『エチュード』の編集に携わる。当時『エチュード』は、レオンス・ド・グランメゾン (1868-1927) やアルフレッド・ロワジー (1857-1940) など、のちに「モデルニスト」と呼ばれることになる論者たちの介入の場であり、この頃に始まる彼らとの交流はブレモンのイエズス会脱会 (1904年2月) の遠因になったといわれる。以後ブレモンは、故郷の教区に所属しながら司祭として活動する。全十一巻に上る主著『フランスにおける宗教感情の文学史 (*Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de Religion jusqu'à nos jours*)』は、文字通り、彼のライフワークであったといつて過言ではない。『宗教感情の文学史』をはじめとした霊性史研究によって歴史家・神学者として確固たる地位を築き上げたことは、1923年4月、ブレモンがアカデミー・フランセーズ会員に選出されたという事実で象徴される。この頃ブレモンが発表した小論『祈りと詩』(1926年) より「純粹詩」論争の口火が切られたことは周知のとおりである。その後、1933年に発作を起こして以降話することが困難になり、同年8月に死去している。2000年代には『宗教感情の文学史』の校訂版が出版されているが、ブレモンの著書の殆どは再版されておらず、依然として入手しにくい状況が続いていることは知られてよい。以下では、主に『宗教感情の文学史』を取り上げ、ブレモンの仕事を簡潔に紹介することを試みたい。

『宗教感情の文学史』は、主に16世紀後半から17世紀までのフランス神秘主義をめぐる歴史書である。フランソワ・ド・サルやベリユール、パスカルなどのビッグネームが名を連ねるものの、全体としては、当時専門家間でさえほとんど忘れ去られていた作家たちを発掘し、光を照らすような構成を特徴としている。もっとも、『宗教感情の文学史』において特異なのは、コーパスそのものよりも方法論のほうであるように思われる。「17世紀の宗教生活を理解すること」²⁾を主たる目的に据えるブレモンは、第1巻『敬虔な人文主義』(1916年)の緒言において、「宗教文学の歴史を理解するふたつの方法がある」と述べる³⁾。ひとつは、「特定の時代や国における主要な宗教文献の作家を列挙し、彼ら彼女らの作品を叙述し、それぞれの独創性や文学的ないし哲学的美質を議論すること」⁴⁾。こうしたオーソドックスな方法を大多数が採るとするのはこんにちの眼から見ても明白な事実であるが、これとは異なる第二の方法を選んだ者たちもいるという。ニューマンやサント＝ブーヴの名を挙げて、ブレモンは以下のように告げる。

彼らの目的は、魂たち、たとえば、アウグスティヌスやサン・シランといった人々の宗教＝信心の秘密へと、かくなる秘密の特殊な機微のうちへと入り込む〔pénétrer〕ことにある。これらのキリスト教徒の詩人たち、説教家たち、敬虔な作家たち——彼らの内密の生とは、彼らのまことの祈りとはいかなるものであったのか。彼らが語っている現実の個人的な経験とはどのようなものであったのか。これこそ、何よりもまず理解したいと思うことである。⁵⁾

「宗教＝信心〔religion〕」や「秘密〔secret〕」、「内密の生〔vie intime〕」や「経験〔expérience〕」といった語句からは、ブレモンが分析的な手法を取るのではなく、ミシュレのごとく、いわばテキストをみずからの血肉とするような内面的・経験主義的な方法を採用していることが理解される。ブレモンの関心は出来合いの宗教体系にではなく、それぞれの内省のもとで深められた個々人の神秘主義を解明することにある。さらにいえば、パーソナルな部分に注目するという態度はその叙述スタイルにも現れている。実際、ブレモンはこの書で、自身が信仰者であることを隠してはいない。一人称の多用もこの書の大きな特徴の一つである。緒言の続く箇所から引用しよう。

わたしが書くのは思弁の書物ではなく、文学と歴史の書である。わたしが提供する見事なテキスト、わたしがものがたる美しい行為の数々は、内的生についてのカトリックの教説を、事実のレベルに翻訳することによって、明確に定式化したり、あるいは前提したりしている。わたしはこのカトリックの教説を躊躇いなく受けいれているが、しかしながら、わたしはそれをはっきりと教説の形で提示しなくてもよいだろう。いまわたしたちの関心を惹いているもの、それは神秘的経験そのものではなく、神秘的生である。神秘的経験を分析するのは神学者や心理学者の領分であって、わたしたちは歴史のうちに、神秘家たちが書いたもののうちに、この経験が放つ輝きを追いかけていくことにしよう。⁶⁾

『宗教感情の文学史』全体の基本方針を告げる澁みないパッセージである。「神秘的経験」とは、すなわち神の現前の「経験」のことであり、未発表の論考「神秘主義の階梯(L'échelle mystique)」においては、脱我・幻視・啓示といった観点から詳細に叙述されている⁷⁾。だがこれらはいくまで「階梯」の一部であって、ブレモンが提示しようと試みているのは、「経験」をその一契機として含むような広い意味での霊性＝「神秘的生」である。「経験」によって問いに付され深化を遂げる信仰の様態、「敬虔〔dévotion〕」や「愛徳〔charité〕」の特質を、テキストに触発されながら叙述することがブレモンの探究の主眼である。ところで、ブレモンにかぎらず、神秘主義において現前の「経験」はしばしばその不可言説性が強調される。超常的な体験が理路整然とした言説によって表示されえないという点は、神秘主義のトポスのひとつをなしているといつてよい。ブレモンはこのことを認めているが、これが（ある事象が解明不可能であることの）アリバイとなることはない。というのも「彼らの経験が、語りえないもの、翻訳不可

能なものであるとしても、経験が生じさせる観念〔idées〕や想像力〔imagination〕、感情〔sentiments〕は語りえないものではないし、翻訳不可能なものでもない⁸⁾。ブレモンにおいて「感情」とは「経験」の個人的な表現にほかならず、それをテキストのうちに読み込んでゆくという手続きが取られる。このように、いわゆる「神秘体験」に考察を限定せず、個々の神秘家の生を包括的に眺めることにこそ、『宗教感情の文学史』は基本方針を置いている⁹⁾。

*

ところで、先に引用した一節においてブレモンは、「わたしが書くのは思弁の書物ではなく、文学と歴史の書である」と明言していた。しかしながら、第7巻（と第8巻）『諸聖人の形而上学』（1928年）においてこの言明は事実上、宙吊りにされている。というのも、『宗教感情の文学史』において初めて「哲学」が言及されるなか、「祈りの哲学」に着手され、ここでブレモンは明らかに歴史研究の領分を超える事柄に手を伸ばしているからだ。「本巻でわたしたちが探究することになるのは、祈りの本質、キリスト教の祈りの本質そのもの——祈りを祈りたらしめ、キリスト教の祈りたらしめる、いわく言いがたいなにか〔je ne sais quoi qui fait qu'une prière est prière, et qu'elle est prière chrétienne〕——である」¹⁰⁾。このように、語りのトーンは他の巻と比べてやや異質に感じられる。とはいえこのことは、ブレモン自身が一人の神秘家として思考し、「哲学」をものがたる局面が前景化しているという点にこそ見てとれる。『諸聖人の形而上学』の冒頭でブレモンは、読者に対して次のように打ち明けている。

本巻を準備していた直近の時期にわたしが収集した数多の資料から、そして今なおわたしが手にするかもしれぬ数々の資料、つまりは幾多の証言の森から、キリスト教の祈りの、本来の意味での教理の総合、そのひとつの理論、ひとつの形而上学を引き出すことなど、わたしには夢にも思わなかった——あるとき突然、この総合が、かつての霊性家たちによってすでに全体が構築され、堅固で光に満ち、この上なく慈悲深い姿で現れ、こうやってよければ、ただ内省することだけを求めてきた、そのときまでは。¹¹⁾

この一節を読んでもみると、テキストが祈りの「本質」を呈示するかのよう現れてきたという、その発見の出来事をブレモンがある種の神秘的経験に擬して語っていることがはっきりする。数多の著述家を召喚しつつ祈りの「哲学」を論じるブレモンは、その叙述を踏まえるなら、かなりの程度神秘家たちに同一化しているように思われる。神秘家のポジションにみずからを重ねるブレモンの態度は、「いうなれば〔sij'ose dire〕」、「いわば〔pour ainsi dire〕」、「こういってよければ〔si l'on peut parler ainsi〕」といったエクスキューズがきわめて頻りに用いられているという事実にも示されている。これらの挿入句は、慎重さを仄めかすよりもむしろ、歴史家としての領分を踏み越える際のサインとなっているように思われる。第7巻の第2章「フランソワ・ド・サルと祈りの哲学」から、関連する一節を引用しよう。

[……] 最高の領域では、神への合一、真にして本質的な祈りが続くといわれる。ところで、まさにこの神秘的な領域こそ、神秘家たちが繰り返し述べてきたもの、いうなれば [si j'ose dire] 彼らが長きにわたって名を与えてきた [baptisée] ものにほかならない。¹²⁾

ここでブレモンが問題にしているのは、フランソワ・ド・サルによる魂のトポロジーでは「純粹なる尖頭 [fine pointe] 」と呼ばれる地点である（「わたしたちの魂の先端にして頂 [extrémité et cime de notre âme] 」とも呼ばれる）。フランソワ・ド・サルにおいて、これは「神殿」に見立てられる魂の最奥部に相当し、そこで魂に必要なのは「同意 [acquiescement] 」——ほとんど行為ともいえないような行為——のみであるとされる¹³⁾。こうした心理学的洞察を、ブレモンは神秘主義の「本質」論にまでいわば拡大解釈しようとするわけだが¹⁴⁾、そのような文脈においてブレモンの一人称が介入しているという事実には立ち止まってみよう。「いうなれば [si j'ose dire] 」は、テキストにおいては「名を与えてきた [[avaient] baptisée] 」を修飾しており、神秘家たちが時代や地域を超えて同じ出来事、同じ思想に参加してきたということの比喩を予告する役割を果たしている。ただしここでは、この表現がたんなるレトリック以上のものである可能性を示唆しておきたい。ここに含まれる一人称は、ブレモンもまた神秘家として「祈りの哲学」に参加しようとする瞬間を徴づけているように思われるのだ。傍証となる一節を以下に挙げよう。ブレモンはここで、「神中心主義者 [théocentristes] 」フランソワ・ド・サルとベリユールの思想的な近接性について述べている。

同一の理論的原理にして、同一の実践的な方向性。両名はそれぞれが固有の精髓を有しているから、他方の精髓、その精神、その流儀や言葉遣いからはまったくかけ離れているとしか思われぬかもしれない。だが、こうしたさまざまな特殊性は歴史家ないしモラリストが取り上げるべき類のものであって、哲学者——わたしたちがいま、そうならねばならない存在——にとってそれは、根本的な同一性を前にして消え去ってしまう。¹⁵⁾

「わたしたちがならねばならない [nous devons être] 」のは「哲学者」であると述べられているが、照明を受けて「根本的な同一性 [unité foncière] 」を直観するのである以上、これを「神秘家」と同義と考えても差し支えないだろう。ここでもブレモンは、一人称を用いて、論じるべき対象である神秘家とみずからの姿とを重ねあわせるようにして叙述をおこなっている。ただしここでは「わたしたち」という複数形が使用されているため、読者を傍観者とさせず、同じ「哲学」を思考し、経験することへと誘っているかのような印象を与えている。

ブレモンが引き出してくる「形而上学」とは、いわば「純粹愛 [pur amour] 」の哲学とでも呼べるようなものだ¹⁶⁾。それは「荒み [désolation] 」、「乾燥 [sécheresse] 」、「絶望 [désespoir] 」、「夜 [nuit] 」、「悲嘆 [détresse] 」、「空虚 [vide] 」といった神秘家の精神的危機を基礎とするような哲学である。ルイ・シャルドンの『イエスの十字架』からブレモンが引いてきてい

る次の一節は、「純粹愛」の思想を一個の逆説として見事に定義している。

ここで明かされるのは、以下のような逆説にほかならない。神は、姿を消せば消すほどにみずからをお与えになるということ。神の喪失による愛は、神〔の恩寵〕が注がれるときの愛よりも多くの現前を得るとのこと。感じられる恩寵の流入は、過剰なる苦悶に比べるなら、神の偉大さを引き寄せる力が少ないということ。愛は、慰めに満たされたときよりも、乾燥のうちにいる場合のほうが、より完全でより聖なる状態であり続けるということ。¹⁷⁾

「純粹愛」は近世神秘主義のトポスのひとつだが、ここには見られるのはその極端な帰結である。愛するひとに抱擁され平安と温もりを与えられる、あるいは現前する神と親密に交流するといったヴィジョンは、ここには皆無である。いや、むしろここでは、極限まで高められた不安が平安へと反転しているというべきだろうか。ブレモンがあるところで用いている言葉を借りるなら、これは「逆さまになったエクスターズ〔extase au rebours〕」、「乾燥し、荒み、はぎ取られ、殉教を強いられた」エクスターズそのものといえるだろう¹⁸⁾。影の濃さが陽の光の強さを示すように、「純粹愛」もまた「沈黙」にこそ現前の強度を見出す。それゆえ、ブレモンの神秘主義の公理は次のように要約されうる。「口をつぐまれたとき以上につよく神が現前することはなく、黙されたとき以上に内密にあなたを包み込み、あなたを所有することはない」¹⁹⁾。

*

本論は以上において、『宗教感情の文学史』を中心にブレモンの仕事を略述してきた。以後探究されるべき問題を最後に二つ提示し、論を閉じることにしたい。

(1) 歴史家の一人称について。歴史家自身の「わたし」を史料や方法論、叙述の問題にまで介入させるスタイルは、こんにち、イヴァン・ジャブロンカが嚆矢となって一定の意義を認められつつある²⁰⁾。ひるがえって、一人称を用いることを躊躇わないブレモンの歴史実践にはどのような意義が認められうるだろうか。繰り返すように、『諸聖人の形而上学』においては、神秘家と同じように「夜」を経験しようとする態度が色濃い。もちろん、以上にみたブレモンの告白にはある種の自己演出が含まれていることが否めない以上、それを文字通りに受け取ってはならないだろう。神秘家への同一化がいくぶん理想化されていることに鑑みるなら、むしろブレモンの叙述には、対象との同一化だけでなく距離化をも読み込む必要がある。それゆえわたしたちは、時代的な隔たりをもつにも関わらず、近世の神秘家たちにブレモンがある種のシンパシーを抱いたのはなぜなのかを問わなければならない(ブレモンがイエズス会の脱会者であり、すなわち制度にとって異端的な存在であったことを想起されたい)。『宗教感情の文学史』において「感情〔sentiment〕」が方法論的観点として選択されたことはブレモンの同一化／距離化とどのように関わっているかということも、併せて検討されるべきであろう²¹⁾。

(2) キリスト教の「本質」について。『諸聖人の形而上学』は、「本質」論の陥穽にはまり込んでいるとの誹りを免れないかもしれないが、よりによって、異端的な傾向をもつ（すなわち、制度によってインターセプトされずに神と直接交流することをめざす）「純粹愛」の思想に「本質」を見ているという点はあらためて考察される余地がある。「モデルニスト」としてのブレモンを考えるにあたってこの問題は肝要であり、ひいては、教会なしのキリスト教というものはありうるか²²⁾、ならびにキリスト教にとって（歴史的に／こんにち）制度はいかなる役割をもつかという問いへ導くものであると思われる。

参考文献

- Bergamo, Mino. *La Science des saints. Le discours mystique au XVIIe siècle en France*, Grenoble, Millon, 1992.
- Bremond, Henri. *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de Religion jusqu'à nos jours*, dir. par François Trémolières, 10 vol., Grenoble, Jérôme Millon, 2006.
- Certeau, Michel de. « Henri Bremond, historien d'une absence » [1966] in : *Le Lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, éd. par Luce Giard, Paris, Seuil/Gallimard, 2005
- Goichot, Émile. *Henri Bremond, historien du sentiment religieux. Genèse et stratégie d'une entreprise littéraire*, Paris, Ophrys, 1982.
- Houdard, Sophie. *Les Invasions mystiques. Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- Kolakowski, Leszek. *Chrétiens sans Église. La conscience religieuse et le lien confessionnel au XVII^e siècle*, traduit du polonais par Anna Posner, Paris, Gallimard, 1969.
- Le Brun, Jacques. *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002.
- Le Brun, Jacques. *La Jouissance et le trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Droz, 2004.
- Terestchenko, Michel. *Amour et désespoir. De François de Sales à Fénelon*, Paris, Seuil, « Points », 2000.
- Traverso, Enzo. *Passés singuliers. Le « je » dans l'écriture de l'histoire*, Montréal, Lux, 2020. [エンツォ・トラヴェルソ『一人称の過去——歴史叙述における〈私〉』宇京頼三訳、未来社、2022年。]
- Weil, Simone. *Attente de Dieu*, Paris, Fayard, 1966.

- 1) Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de Religion jusqu'à nos jours*, dir. par François Trémolières, 10 vol., Grenoble, Jérôme Millon, 2006. 以下、引用に際しては *HLSR* と略記し、旧版と校訂版の頁数を併記する。『宗教感情の文学史』の生成研究としては、書簡も含めて総合的な検討をおこなっている以下の著作が決定的に重要である。Émile Goichot, *Henri Bremond, historien du sentiment religieux. Genèse et stratégie d'une entreprise littéraire*, Paris, Ophrys, 1982.
- 2) プレモンの伝記的事実に関しては、以下を参照した。Émile Goichot, « Henri Bremond : un historien de la faim de Dieu » [1984], in : *HLSR*, t. I : *L'Humanisme dévot*, op. cit., pp. 13-17.
- 3) *HLSR*, t. I : *L'Humanisme dévot*, op. cit., p. XI [vol. 1, p. 59].
- 4) *Ibid.*, p. V [vol. 1, p. 55].
- 5) *Ibid.*
- 6) *Ibid.*
- 7) *Ibid.*, p. XXI [vol.1, p. 66]. 強調は原文による。
- 8) « Annexe. L'échelle mystique » in : *HLSR*, vol. 1, op. cit., p. 845-850.
- 9) *HLSR*, t. I : *L'Humanisme dévot*, p. XXI [vol.1, p. 66].
- 10) プレモンの探究を引き継ぐ現代の論者としては、ジャック・ルブラン、ミシェル・テレスチェンコ、ミノ・ベルガモ、ソフィー・ウダールらが挙げられる。彼らの研究は、より大きな時代的・地域的な枠組みのもと、キリスト教神秘主義の歴史的系譜、制度との逆説的関係、レトリックの意義、哲学との相互的な影響を解明するものといえる。Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002. Michel Terestchenko, *Amour et désespoir. De François de Sales à Fénelon*, Paris, Seuil, « Points », 2000 ; Mino Bergamo, *La Science des saints. Le discours mystique au XVIIe siècle en France*, Grenoble, Millon, 1992 ; Sophie Houdard, *Les Invasions mystiques. Spiritualités, hétérodoxies et censures au début de l'époque moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- 11) *HLSR*, t. VII : *La Métaphysique des saints* *, p. 6 [vol. 3, p. 36].
- 12) *Ibid.*, p. I [vol. 3, p. 33].
- 13) *Ibid.*, p. 55 [vol. 3, p. 68].
- 14) このことを顧みるなら、以下の一節は、シモーヌ・ヴェイユもまた「純粹愛」の伝統に連なることを証言するものとして読むことができないだろうか。「魂が愛するのは、被造物として、創造された愛によってではない。魂におけるこの愛は神的であり、創造されざるもの〔*incrée*〕である。というのも、この魂を通り過ぎてゆくのは、神に対する神の愛なのであるから。神だけが神を愛することができる。わたしたちにできるのは、この愛の通り道を魂のなかに空けるために、自分自身の感情を喪失することに同意することだけである。それこそがすなわち、自己自身を否定することにほかならない。わたしたちはこの同意〔*consentement*〕のためだけに創造されたのだ」(Simone Weil, *Attente de Dieu*, Paris, Fayard, 1966, pp. 88-89)。
- 15) ジャック・ルブランは、プレモンの哲学的探究を「神秘主義的人間学 (une anthropologie mystique)」と形容するとともに、それをクロード・ベルクソン、アンリ・ドラクロワらによる同時代の言説との関係で理解すべきであると指摘している。Jacques Le Brun, « Henri Bremond et la "métaphysique des saints" » in : *HLSR*, vol. 3, op. cit., p. 13.
- 16) *HLSR*, t. VII : *La Métaphysique des saints* *, p. 112 [vol. 3, p. 105].
- 17) Cf. Michel de Certeau, « Henri Bremond, historien d'une absence » [1966] in : *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, éd. par Luce Giard, Paris, Seuil/Gallimard, 2005, pp. 59-88.
- 18) Cité, in *HLSR*, t. VIII : *La Métaphysique des saints* **, p. 71 [vol. 3, p. 354].
- 19) *Ibid.*, t. VII, p. 108 [vol. 3, p. 102].
- 20) *Ibid.*, t. VIII, p. 26 [vol. 3, p. 325].
- 21) この点については、以下の著作が批判的な観点から取り上げている。エンツォ・トラヴェルソ『一人称の過去——歴史叙述における〈私〉』宇京頼三訳、未來社、2022年。

- 22) 以下に挙げる研究においてジャック・ルブランは、ブレモンによる「経験」概念の使用について批判的に論じている。Jacques Le Brun, *La jouissance et le trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Droz, 2004, p. 57-61.
- 23) Cf. Leszek Kolakowski, *Chrétiens sans Église. La conscience religieuse et le lien confessionnel au XVII^e siècle*, traduit du polonais par Anna Posner, Paris, Gallimard, 1969.

PHANTASTOPIA

ブックレビュー

めぐりあいの角度

ジョアン・キー『アフロアジアの幾何学 連帯を超える美術』書評

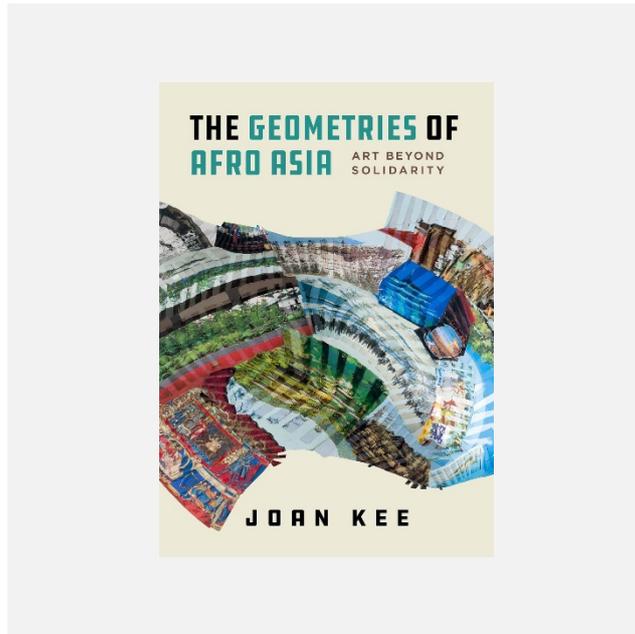
青木識至

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

93-98 ページ

ISSN 2436-6692



Joan Kee
The Geometries of Afro Asia: Art Beyond Solidarity
University of California Press, 2023

めぐりあいの角度

ジョアン・キー『アフロアジアの幾何学 連帯を超える美術』書評

青木識至

ソーシャルメディア、オンラインサービス、航空輸送といったトランスナショナルな流通ネットワークの進展は、いずれも現代のグローバル社会の基本的な条件として、ここ数十年のうちに人類の生活様式を大きく変容させた。その構造的な転換は、他方で、美学的な生産物の歴史を伝統的に扱う美術史という学問分野の方法にも、少なからず反省の契機を与えてきたように思われる。例えば、国家という枠組みの自明性が問われる今日、一体どこの誰が（何が）、どのように語られるべきなのか？あるいは、人種や民族、ジェンダー、地域の歴史が互いに重なりあうなかで、作品や作家の「つながり connection」や「めぐりあい encounter」はいかに把握されるのか？こうした歴史学的な問いは、今日のいわゆる「グローバル・アート・ヒストリー」や「ワールド・アート・ヒストリー」といった関心に連なるものと考えられるが、その肝心の答え合わせは、現代のこれからの美術史が直面すべき根本的な課題といえる¹⁾。

ジョアン・キーによる本書『アフロアジアの幾何学 連帯を超える美術』（2023）が焦点を当

てるのもまた、その「めぐりあい」の一つ、第二次世界大戦後の国際社会におけるグローバリズムの文化的錯綜である。著者のキーは『アートフォーラム』や『サードテキスト』などで執筆するアメリカの美術史家で、すでに韓国の「単色画」に関する研究や戦後アメリカ美術と法の問題を扱う著作で知られている²⁾。また、2015年には日本での国際シンポジウムに参加しており、そこでの講演が記憶に新しい読者も多いかもしれない³⁾。彼女の3冊目の単著となる本書では、ロサンゼルス、ソウル、沖縄、ケープタウンなどを舞台に、1960年代から2010年代までの作品や言説が、全5章にわたって論じられている。各章が分析する個別の作品群は、互いにその制作背景や文脈、表現媒体を異にするが、本書ではいずれも「連帯を超える」アジアとアフリカの文化的協働の可能性を明かすものとして期待される⁴⁾。

異なる地域や民族同士の多層的な関係を考察する本書の理論は、二十世紀後半のグローバルな文脈として、アジアとアフリカを含む、第三世界やグローバルサウスといった地政学的な区分、およびバンドン会議以後の非同盟運動における中立主義を重視する。だが、その画期となる着想の背景には、「アフロアジア」なるものを、時間的にも空間的にも「活気に満ちた幾何学」とみなす態度がある⁵⁾。アフロアジアとは「アジア」に「アフリカ系の、アフリカ風の」を意味する「アフロ」を附与した合成語であるが、本書はそれを各地域に由来する作品やその形式の異種混濁性ではなく、個別の形象が互いに擦れ違う瞬間に生じる時空間的な関係の諸相として使用する⁶⁾。「横断性 transversality」、「入射角 angles of incidence」、「隣接 adjacency」、「同時発生 coincidence」、「位相 topology」といった幾何学の概念が散りばめられた各章では、作品の表象に加え、周辺で発生した社会的かつ文化的な諸要素間の接触が幾度となく議論され、その明瞭な分析と主張は本書の醍醐味である⁷⁾。芸術実践を単なる形式ではなく、人種的、国家的、イデオロギー的に複雑な状況が畳み込まれた幾何学として把握する著者の手つきは、一方では詩的な隠喩に満ちつつも、全体として対象の歴史的な厚みを鮮やかに描き出す。

例えば、第1章のメルヴィン・エドワーズとロン・ミヤシロに関する分析は、本書の白眉と言ってよい。エドワーズとミヤシロは共に1960年代のロサンゼルスを拠点に活動した作家で、彼らの作品はこれまで同時代のミニマリズムやフィニッシュ・フェティッシュといった美術動向との比較から考察されてきた（あるいは、等閑視されてきた）。本書はそれに対して、二人の作品を周縁的なものとして積極的に同期させることで、両者に共通する人種的な身体経験の痕跡を抽出しようと試みる。作品が互いの存在理由を補強しあう相補的な関係に注目する本書の方法を、著者は法学の用語に倣い「傍証的比較 corroborative comparison」と呼ぶが、その論証の根底には従来の比較分析における様式の中心性に対する批判を認めることができる⁸⁾。ほかにも本書では、大戦後のソウルと沖縄で共に人種的な多層性を見つめたジュ・ミョンドックと石川真生の写真（第2章）や、現代アフリカにおける中国の存在感を反映した「アフロチャイナ」の表象（第5章）などが紹介され、いずれも独立した個別の批評として興味深い。

そのうえで、本書を読み解くために重要だと思われるのは、著者の主張するアフロアジアの「連帯を超える」協働のあり方である。注目すべきことに、本書で言及される数々の芸術実践が同時代の社会的結束に対して直接に関与することはほとんどない。むしろ著者は、例えばエド

ワーズとミヤシロが 1965 年のワッツ暴動に作家として関心を示しつつも「組織された政治運動」には消極的であった事実を指摘することで、アイデンティティに基づく連帯の政治と彼らの実践の間にある明確な距離を示唆する⁹⁾。「連帯を超える美術」という本書の副題は、著者の立場を端的に伝えるが、その主張はとりわけ、第 4 章におけるバイロン・キムとグレン・ライゴンの協働関係に託されている。共にニューヨークを拠点とする両者の協働制作では、多くの場合、どちらか一方の作者性が強く意識され、著者はその関係を他者の自律性を尊重しつつ自己陶冶を促す「非取引的關係 nontransactional relationship」として高く評価する¹⁰⁾。たしかに本書が考察する作品や作家は、キムやライゴンの場合のみならず、基本的に明確な抵抗運動を行使しない。しかし、このように全編を通して著者が頻りに強調するのは、まさにアフロアジアの非取引的關係に内在する新しい可能性に向かう推進力である。

以上のように、本書の中心的な主題は、特定の作家や作品の分析というよりもむしろ、その周囲の多層的な文脈から形成される影響関係の布置であったといえる。しかし他方で、その考察は総じて、アフロアジアの生産的な側面を強調しすぎるあまり、議論の対象に含まれる抑圧や権力関係の作用を低く見積もる傾向がある。例えば、第 3 章のデイヴィッド・ハモンズとフェイス・リンゴールドの掛け軸型の作品に関する分析では、作家の明白なオリエンタリズムがほとんど問題とされないまま議論が進められている¹¹⁾。また、同様の問題は、同じ章で扱われるホワルデナ・ピンデルの場合にも指摘できる。ピンデルは日本での疎外感から後に「自伝」シリーズを制作することになるが、本書において彼女が経験した視線の現実的な攻撃性は、単なる生産的なものとして過小評価されてしまう¹²⁾。このような一方的な論述は、結果として、第 3 章後半の文化の盗用に関する著者の主張の説得力を奪っているようにすらみえる。

さらに、本書で扱われる作品や作家の選定にも疑問が残る。すでに述べたように、本書の理論的背景には、バンドン会議以後の非同盟運動がある。第 4 章のキムとライゴンの関係にも少なからず、その政治モデルが投影されているのだろう。だが、このように第三世界やグローバルサウスの政治状況を前提とするにもかかわらず、その主要地域の作品や作家に対する議論は驚くほど少ない。そもそもアフロアジアという抽象概念と第三世界やグローバルサウスという地域区分がどれほど一致するのかは本書において曖昧であり、仮に著者の議論が第三世界のなかでも特にアジアとアフリカの関係に注目するものであったとしても、本書のアジアの事例は圧倒的に東アジアが多く、かつアフリカの事例も北アフリカのアラブ地域をほとんど含まないことから、地域的な偏りを認めざるをえない¹³⁾。もちろん、研究の射程が著者の専門に制限されることは仕方のない側面もあるが、もし本書がアフロアジアのトランスナショナルな可能性を主張するのであれば、より広範な地域を視野に入れた分析が求められて然るべきである。

著者は本書を通じて、アフロアジアを「ただ人種的、国家的、イデオロギー的、知的な所属に基づくのみならず、感情、認知、感覚の拡散と循環に基づく新しいグローバル・マジョリティの形成を先取りする」ものであると主張する¹⁴⁾。たしかに本書の幾何学は、西欧中心的で単線的な美術史を再検討する試みの一つとして脱中心的な議論の可能性を示唆する。しかし、すでに述べた理由から、それは研究の方法や対象の選定に関する課題もいくつか提示してい

る。また、アフロアジアの問題は今日、本書の想定よりもさらに展開しているように見える。例えば、これまでグローバル社会の多層性に考察の場を与えてきた国際展や芸術祭は、長距離輸送の環境リスクを考慮する脱成長の流れに伴い、開催方式が見直されつつある¹⁵⁾。したがって、これからのアフロアジアを検討するためには、本書における議論の射程を超え、現在の文化的協働が依拠する制度基盤やその持続可能性を考慮する必要があるだろう。ほかにも、仮想空間やバーチャル・リアリティといった領域との関係も興味を惹く。本書で提起された著者の主張は、このような将来の可能性を踏まえることで、より強固なものとなるはずである。

Notes

- 1) グローバルな文脈からの美術史の再構築は、すでに様々な立場から試みられている。しかし、全体として認識の共有が十分になされているとはいえない。ゆえに、本稿では以下に代表的な論集を挙げるにとどめ、その理論的な整理は今後の課題とする。James Elkins ed., *Is Art History Global?* (New York: Routledge, 2007); Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme eds., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* (Amsterdam: Valiz, 2008); Hans Belting and Andrea Buddensieg eds., *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009).
- 2) Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013); *Models of Integrity: Art and Law in Post-Sixties America* (Oakland: University of California Press, 2019).
- 3) Joan Kee, "The Scale Question in Contemporary Asian Art," *The Japan Foundation Asia Center: Art Studies 02*, eds. Yasuko Furuichi and Aki Hoashi (Tokyo: The Japan Foundation Asia Center, 2016), 34-41. [ジョアン・キー「アジア現代美術におけるスケールの問題」(松浦直美訳)古市保子、帆足亜紀編『The Japan Foundation Asia Center: Art Studies 02』(国際交流基金アジアセンター、2016年)、124-131頁]
- 4) 本書の副題より引用。なお、同様の表現は本文中でも繰り返し使用される。
- 5) Joan Kee, *The Geometries of Afro Asia: Art Beyond Solidarity* (Oakland: University of California Press, 2023), 10.
- 6) 英語圏において「アフロアジア」は、アフリカ系とアジア系の政治的連帯を推進する戦略的な標語として使用されることがある。例えば、近年では以下の論集がある。Fred Ho and Bill V. Mullen eds., *Afro Asia: Revolutionary Political and Cultural Connections between African Americans and Asian Americans* (Durham: Duke University Press, 2008).
- 7) 各概念の用法については本書の序論に詳しい。ただし、その言説上の有効性は今一度吟味する必要がある。
- 8) この「傍証」という概念は、著者の説明によると、作家であるエドワーズの発言に由来する。しかし、それと同時に本稿では、著者自身が美術史の博士号とともに法務博士の学位を取得している事実を指摘しておきたい。
- 9) Kee, *Afro Asia*, 80.
- 10) *Ibid.*, 209.
- 11) もっとも、日本文化に対するハモンズの関心に、一定のオリエンタリズムが含まれる可能性を著者は認める。だが、特定の地域文化に対する彼のステレオタイプな認識は、本書ではほとんど問題とされないままである。
- 12) なお、著者はピンデルの作品を論じるにあたり、ロラン・バルトの『表徴の帝国』(1970)を参照するが、ピンデルとバルトの日本での経験の差異を踏まえると、両者の比較には議論の余地があるように思われる。

- 13) 作家の地域的な偏りについては、著者自身も自覚的であった可能性がある。その証左として、本書の序論では、本論の内容を補足するかのように、インドやシンガポール、タイ出身の作家が言及されている。
- 14) Kee, *Afro Asia*, 10.
- 15) 地球環境に対する配慮から国際展の開催を制限する可能性はすでに議論されている。例えば、2023年12月に森美術館が主催した国際シンポジウム「美術館のサステナビリティとは？」においても同様の議題が提出された。シンポジウムの登壇者は、ニューヨーク近代美術館館長のグレン・ラウリィ、南オーストラリア州立美術館館長のラーナ・デヴェンポート、ナショナル・ギャラリー・シンガポール館長のユージン・タン、森美術館初代館長のデヴィッド・エリオット、テート・モダン名誉館長のフランシス・モリス、M+館長のスハーニャ・ラフェル、森美術館特別顧問の南條史生、および館長の片岡真実である。

PHANTASTOPIA

ブックレビュー

韓国映画の彼方へ

金素榮『グローバルなコンテキストにおける韓国映画 ポストコロニア
ルの幻、ブロックバスター、トランス・シネマ』書評

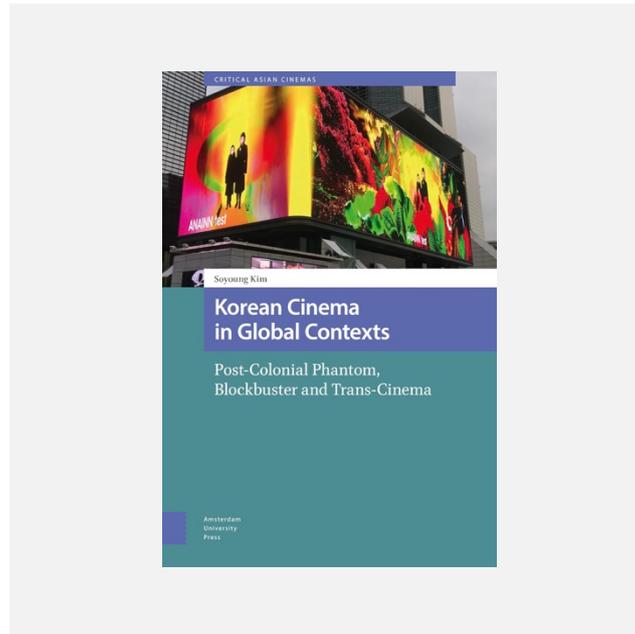
韓瑩

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

99-106 ページ

ISSN 2436-6692



Soyoung Kim
Korean Cinema in Global Contexts : Post-Colonial Phantom, Blockbuster
and Trans-Cinema
Amsterdam University Press, 2022

韓国映画の彼方へ

金素榮

『グローバルなコンテキストにおける韓国映画 ポストコロニアルの幻、
ブロックバスター、トランス・シネマ』書評

韓瑩

2023年日本映像学会第49回大会で、本書の著者である金素榮^{キム・ソヨン}1)は「悲しみが私たちを連れていくところ 哀悼、場所、女性史」というタイトルで基調講演を行った。その際彼女が取り上げたのは、自身の学術研究ではなく、映画監督としての代表作である韓国女性史ドキュメンタリー三部作²⁾であった。会場内の評者を魅了したのは、彼女の実験的な手法と女性を捉える洞察力のある視点は無論のこととして、何よりも彼女がイメージのなかで再構成を試みた、「居留/去留/巨流」「女性場/葬」「境/鏡/経/景」といった韓国語の同音異義語が織りなす縦横無尽な時空間だった。その時空間は、歴史的痕跡が構築する個人史、家族史、女性史の集合体であり、地政学的視座からみる空間が切り開く現在と未来でもある。金がこのような視座を持つようになったのは、英語圏で長い間韓国映画を研究してきた彼女の経歴と無関係ではないだろう。2003

年からの最新論文を収録した本書は、彼女の「韓国映画研究史」を示す、20年にわたる韓国映画の研究成果の集大成を満喫できる一冊である。

イントロダクションでは、著者は「開 (openness)」という概念を用い、韓国の西洋近代への開放に高い程度で適応した初期の韓国映画文化の歴史的・認識論的条件を説明する。すなわち、韓国歴史上の「開港」(1876-1897年)と「開化」(1897-1910年)の時代から始まった「開」という過程は、「緊迫感と危機感を即座に呼び起こしながらも、それがわずかな宙ぶらりんの希望と混ざり合ったきわめて両義的なプロセス」であった (p. 13)。また、この両儀性について、著者はそれぞれ「緊急事態 (state of emergency)」と「宙ぶらりんの近代 (modernity in suspense)」として説明している (p. 14)。さらに注目すべきは、ここでいう「開」のメカニズムが、初期の韓国映画から、1910年から1945年までの植民地映画、そして1945年から現在に至るまでの韓国のポストコロニアル映画を貫いていることである。しかし、多くの初期の韓国映画のフィルムが失われたなかで韓国映画に対する学問的探究を行うことは容易ではない。そこで著者は二つの理論的な枠組みを提供する。一つは、映画理論 (フィルムの有無に関わらず) と知識生成のポストコロニアルな状況を検討する枠組みである。言い換えれば、「映画そのものだけでなく、その観客、テキスト (text) だけでなく、文脈 (context)、そして作品 (objects) だけでなく、出来事 (events)」に注目する視座である (p. 16)。もう一つは、比較映画研究 (comparative film studies) の枠組みである。これは地域・文化横断的な意味を持つ映画自体の特徴を鑑みて、アジア地域間やアジアを超えたトランス・ナショナルな文脈における、韓国映画、台湾映画、香港アクション映画などのアジア映画、そしてハリウッド映画との複雑な歴史的な相互関係を探求する枠組みである (p. 19)。

この二つの枠組みに基づいて、本書は「原初的な映画文化からトランス・シネマへ」と題された第1部と、「トランス・アジアの枠組みにおける韓国映画」と題された第2部から構成され、計11本の論文が収録されている。紙幅の都合上すべてに言及することは控え、いくつかのキーワードに絞って紹介していこう。

初期映画

すでに触れたように、初期映画を研究する上での最大の困難は、重要な作品のフィルムがまだ発掘されていないことである。参考資料が乏しいために幻のような歴史を再構築するには、多分野の知見を総合的に動員することが必要であろう。その優れた例として、第1章「カタストロフィの地図学 植民地以前の調査、植民地以後の吸血鬼、そして韓国近代の苦境」では、1901年に出版されたアメリカ旅行家E・バートン・ホームズ (E. Burton Holmes) の絵入り旅行記を手掛かりに、映画という近代的なメディアが京城の朝鮮人の前にどのように現れ、受け入れられたかを追跡する。興味深いことに、中国、インドネシアのように、映画の前身と考えられる伝統的な影絵芝居が存在するのは異なり、近代以前の朝鮮にはほとんどスクリーンと関係する実践が存在しなかったため、映画を上映するために掲げられたスクリーンは、人々が公共の場に集まり、目の前で起こっている出来事を見るという新たな鑑賞方法を提供した。また、

スクリーンの実践だけでなく、ほぼ同時期に開催された独立協会主催の民衆大会は、近代的なコミュニケーション形態である演説の訓練の場を提供し、社会的相互作用が働く力関係を伴うスピーチの実践も変容させた。さらに、1910年代に登場した弁士は、これらの変化を受けてストーリーテラーとパフォーマーの伝統を再創造した啓蒙的な講師として再考できると著者は指摘する。

ここで重要なのは、こうしたアプローチは植民地時代の朝鮮映画が現存しない状況に対応するための対策というよりも、むしろ、朝鮮映画の起源を探ることに固執する韓国の映画史家が採用してきた、植民地時代の知識生産様式に制約された、西洋の概念を援用した歴史学に対抗する戦略であるということである。また、こうした戦略の延長線上で技術革新が進み、とりわけデジタル化の台頭により生じた映画鑑賞の形態の変化を念頭において、著者は「トランス・シネマ (Trans-cinema)」という概念を提唱している。著者によると、トランス・シネマは、映画とデジタル技術を横断し、映画の制度化に伴う観客の規範化のプロセスに挑戦する不安定な混合物であり、具体的にはデジタル・シネマやネット・シネマ、地下鉄、タクシー、バスに設置されたLCDスクリーン、そして巨大な電光掲示板で流れている映像などが挙げられる。このような映画鑑賞の変容プロセスそのものに焦点を当てるアプローチは、初期の映画においても、トランス・シネマにおいても、著者の研究全体にわたって一貫して見られるものである。それは、普遍と特殊、グローバルな支配とローカルな抵抗、さらにジェンダー・ポリティクスなど、様々な問題を検討するための有効な切り口であるにちがいない。

ストップ・モーション

第3章「宙ぶりの近代 韓国映画におけるフェティシズムの論理」と第4章「私を「私たち」に含めないで 『ペパーミント・キャンディ』と違いの政治差異の政治学」は、どちらも映画表現のストップ・モーションに焦点を当てる。なぜストップ・モーションが注目されるかというと、多くの韓国映画の最後にはストップ・モーションがあり、物語がそこで終わるのが特徴だからである。言うまでもないが、ストップ・モーションのエンディングは、韓国映画に限ったことではない。トリュフォーの『大人は判ってくれない』(1959年)のラストシーンにおける呆然とする少年のストップ・モーションは、劇的な効果をもたらした革新的表現であり、映画史に残るエンディングであることはよく知られている。それでは、韓国映画におけるストップ・モーションにはどのような特異性があるだろうか。

第3章では『旅人は休まない』(イ・ジャンホ、1987年)と『薔薇色の人生』(キム・ホンジュン、1994年)、第4章では『ペパーミント・キャンディ』(イ・チャンドン、2000年)が取り上げられる。『旅人は休まない』におけるストップ・モーションは、理想化された過去や統一されたユートピア国家のイメージへ必ず回帰するというわけではなく、アクションを過去へ向かわせ、結果として主人公を過去に生きるようにさせるフェティッシュな要素である。それに対して、『薔薇色の人生』のラストシーンで現れたストップ・モーションは、国家と歴史にかんする両義性から複数の文化的意味作用を生み出すものである(p.67)。これにより、著者は、ストッ

プ・モーシオンは「ベンヤミンが言うところの「ひらめき」に似た瞬間において崩壊し、アレゴリーへと変貌し、そして未来へと開かれた歴史とともに観客と出会うのである」(p. 68)と指摘する。

では、『ペパーミント・キャンディ』でしばしば登場するストップ・モーシオンはどうだろう。それについて、著者は、「冷戦の氷のような冷たさの中に幽閉され、まだ解凍されていない歴史的トラウマのような形で、ヒーローのキム・ヨンホのねじれた、悲鳴のような状況を静止させる。このストップ・モーシオンでは、1999年の春、1994年の夏、1987年の春、1984年の秋、1979年の春など、歴史のさまざまな瞬間が映し出され、これらの個人的・社会的トラウマが圧縮されている」と説明している (p. 87)。これらのストップ・モーシオンとともに展開されるのは、国家制度がその被害者を加害者に変えるというストーリーである。しかし、この映画は既存の秩序への批判と抵抗を表す芸術映画であるものの、全体主義的な国家イデオロギーを無意識的に再現しながら、「私たち」を集団的に動員するという一貫した論理によって創り出されたものであることを忘れてはならないと著者は強調する (p. 95)。

このように、ストップ・モーシオンは単なる映画手法ではなく、植民地主義と民族分断に続いて起こった、急激な産業資本主義的な発展という歴史を生きた人々の経験と深く関係するアレゴリーとして理解できるだろう。しかし、惜しく感じられるのは、著者によるこの重要な問題提起は、具体的な映像分析が行われないうまやや観念的な議論に終始した点である。例えば『旅人は休まない』のラストシーンで突然空から降りてきた巨大な手や、子供の戸惑うような曖昧な微笑みが映り出された『薔薇色の人生』について、どのように理解すべきかについてのさらなる分析が期待される。

消えゆく女性たち

第2章「緊急事態におけるファンタジーのあり方 韓国映画におけるファンタズマティックな他者」と第6章「グローバル時代におけるローカル・フェミニズム圏の誕生 女性場とトランス・シネマ」はともに、1990年代末にアジア地域に起こった韓流の台頭と並行して製作された韓国型ブロックバスターが女性キャラクターを多国籍化する戦略を採用した現象について分析している。その重要な例として、北朝鮮女性のスパイの活動を描いた『シュリ』(カン・ジェギョ、1999年)や、殺人事件を解決しようとするスイス系韓国人の検視官ソフィー・E・チャンが登場する『JSA』(パク・チャヌク、2000年)、そして香港のセシリア・チャンが韓国で働く中国の移民労働者を演じる『パイラン』(ソン・ヘソン、2001年)が挙げられる。これらの映画は、韓国で生まれ育った女性を目に見えない存在に追いやる一方で、陸軍や中央情報部、組織化されたギャング団などの男性主導のグループを動員して、ホモソーシャルな社会関係を前景化している。その後、韓国ネイティヴの女性がようやくスクリーンに戻ってきたものの、彼女たちは、『渴き』(パク・チャヌク、2009年)、『母なる証明』(ポン・ジュノ、2009年)、『ハウスメイド』(イム・サンス、2010年)においては吸血鬼、母親、ハウスメイドとして表象されている。これらの女性像は、新自由主義的なグローバリゼーションの下では、国家が社会的ケ

アを提供できない場合に、女性の登場人物がさまざまな形のケア労働を担わざるを得ないことを象徴している。第5章「シネマニアかシネフィリアか 映画祭とアイデンティティの問題」で論じられるとおり、スクリーン上にジェンダー不平等という構造的な症状が現れるなか、1997年に創立されたソウル国際女性映画祭をはじめとするテーマ別の映画祭は、フェミニストのウェブサイト、既存のフェミニスト出版社や新しく設立されたフェミニスト出版社、街頭抗議行動、パフォーマンスとともに、ハーバーマスの提起した公共圏が確立されていない社会において、「女性場」という代替的な公共圏を提供してくれる (p. 110)。

ここで中国人女優タン・ウェイが主演する『別れの決心』(パク・チャヌク、2022年)を想起してみよう。タン・ウェイが演じるソレは、韓国に中国から密入国者している朝鮮族であるとともに、女性のケア労働者でもある二重の社会的弱者の位置に置かれる女性である。この点を考えると、韓国の女性の不可視化が現在も変わらず続いていることに気付かされ、著者の議論は現在においても有効であると痛感した。警察官のパク・ヘイルを翻弄し、迷宮入りの恋に落ち込ませる彼女のイメージは、韓国型ブロックバスターとは一線を画すところであると思われ、その点については著者によるさらなる議論を期待したい。

先述したように、本書の特色は、韓国映画をアジア映画の文脈から捉えることにある。第8章「コンタクト・ゾーンとしてのポストコロニアル・ジャンル 活劇とアクション映画」では、香港と韓国に焦点を移し、1970年代の韓国アクション映画と香港とのつながりを取り上げる。多くの韓国アクション映画は香港を舞台にしている。その理由について、著者は植民地時代のトラウマから東京は選択肢に入らなかったこと、アメリカの都市がソウル市内にあったこと、さらに軍事政権による外国人渡航の制限や経済計画における外国投資の重要性から、香港が新しい手の届く「他者」となったことを示している (p. 161)。また、このような閉塞状態のなかで、香港で撮影された映画は冷戦という壁を越えようとする欲望を抱かせ、とりわけ周縁の男性主体にとって、国境を越える旅を無限に延期する代替手段となったのである。さらに韓国のアクション映画は、日本の剣戟映画、香港の武侠映画、ハリウッドのアクションが交錯する空間を提供しているという指摘はきわめて示唆的である。

トランス・アジアと比較映画研究

第9章「地政学的ファンタジー 冷戦時代の大陸物映画」では、1960年代から1970年代前半かけて製作された大陸物というジャンルが提供するアジアにかんする想像が論じられる。著者は、『荒野の鷲』(イム・グォンテク、1969年)と『鉄鎖を断ち切れ』(イ・マニ、1971年)を取り上げ、地政学的な観点で、大陸物は「満州における冷戦前の日本帝国時代を描いたものであり、反共主義の枠組みの下に設置された現代の政治システムによる地理的な封鎖、それに続くアジアにおける反共主義的な傾向、植民地主義的な感情の刺激を無意識に露呈している」(p. 181)と述べている。その上、著者はベネディクト・アンダーソンの提起した「想像の共同体」に基づいて、批判的な地政学的ファンタジー (critical geopolitical fantasy) という概念を提示する。それが、国民国家 (nation-state) と国籍 (nationality) の有限の境界を疑い、破壊し、

超越するものに関わるものである。この示唆的な概念は、大陸物だけではなく、戦争映画やスパイ映画などのジャンルにも適用できると思われる。なお、韓国のアクション映画の生成と越境に関しては、李英載氏の『東アジアにおけるトランス／ナショナルアクション映画研究 冷戦期日本・韓国・香港映画の男性身体・暴力・マーケット』（東京大学出版会、2016年）を合わせて読むことをお勧めする。

ほかに^{キム・ギヨン}金綺泳の映画に対する分析（第3章）、台湾映画『戯夢人生』（ホウ・シャオシェン、1993年）と『酔画仙』（イム・グォンテク、2002年）との比較（第7章）、初の韓流映画である『猟奇的な彼女』（クァク・ジェヨン、2001年）にかんする論点（第10章）も紹介したいが、そろそろ紙幅が尽きてしまう。最後に、本書を通読して腑に落ちない点について述べておきたい。一つは、批評と論文との境界線が曖昧な点である。本書の所々で触れられた個人的な体験や、映画祭のキュレーターとしての経験は映画が製作された当時の背景や、映画文化の状況を理解する上で役に立っているが、それは論文内容として妥当ではないと感じられる。もう一つは、本書の理論的背景が依然として欧米中心主義に基づいている点である。もちろん、これは英語圏の読者を対象として書かれた本であることに由来するものかもしれない。欧米の理論を用いて韓国映画を分析することや、その用語を用いて新しい概念を提示したことによって多くの示唆を得たこと自体は否定できないが、この理論的背景がなければ、韓国ないしアジア独自の理論的資源を活用して韓国映画を考察できないのか、という問いが浮かび上がる。その問題の答えを探ることは、評者自身の課題にさせていただこうと思う。いずれにせよ、本書は韓国映画の理論的かつ歴史的な理解を深め、その彼方を見極める画期的な著作であることは論を俟たない。

Notes

- 1) 「日本映像学会第49回大会第三通信」に掲載された彼女の紹介は以下のようになる。映画監督、映画祭プログラム・ディレクター、映画研究者、映画批評家。韓国国立総合芸術大学校教授、トランス・アジア・スクリーン文化研究所所長。韓国映画に関する数多くの著作があり、フランス、米国、ドイツなどでも客員教授を務める。2001年の国際交流基金による韓国映画プロジェクトにゲストとして来日、対談や講演を行った。プログラムディレクターとしてソウル国際女性映画祭を、初代共同プログラマーとして全州国際映画祭を立ち上げ、ソウル国際女性映画祭の国際諮問委員会のディレクターを勤めている。現在、釜山現代美術館「映画の環境 島、地球、ポスト・コンタクトゾーン」展示ディレクターを務める。主な著書に『シネ・フェミニズム 大衆映画の詳細に読む』（韓国語、1995年）『近代性の幽霊 ファンタスティック・コリアン・シネマ』（韓国語、2000年）『カタストロフィーの地図（韓国という映画的事態）』（韓国語、2014）、共編著に『Electronic Elsewheres: Media, Technology, and the Experience of Social Space』（ミネソタ大学出版、2009年）など。日本語に翻訳された論文は、「メディア、急進的民主主義、そして女性場」（安珉花訳『情況』4(8)、2003年、142-151頁）、「消えゆく女性たち——『シュリ』『JSA』『ユリョン』——韓国型ブロックバスター映画」（波瀾剛訳『ユリイカ』33(13)、2001年11月、95-107頁）、「ホラー ファンタスティック映画の時間戦争」（藤井たけし訳『現代思想』29(7)、2001年6月、158-168頁）、「ホラー なぜファンタスティック韓国映画なのか」（同前、148-157頁）、「宙づりの近代 韓国映画におけるフェティシズムの論理」（齋藤一訳『トレ

イシズ 別冊 思想』1、2000年11月、294-313頁）がある。

2)『居留 南の女』（2000年）『恍惚境』（2003年）『本来女性は太陽だった 新女性のファーストソング』（2004年）。

PHANTASTOPIA

ブックレビュー

映画理論の共同体

『フレドリック・ジェイムソンと映画理論
マルクス主義、アレゴリーそして世界映画における地政学』書評

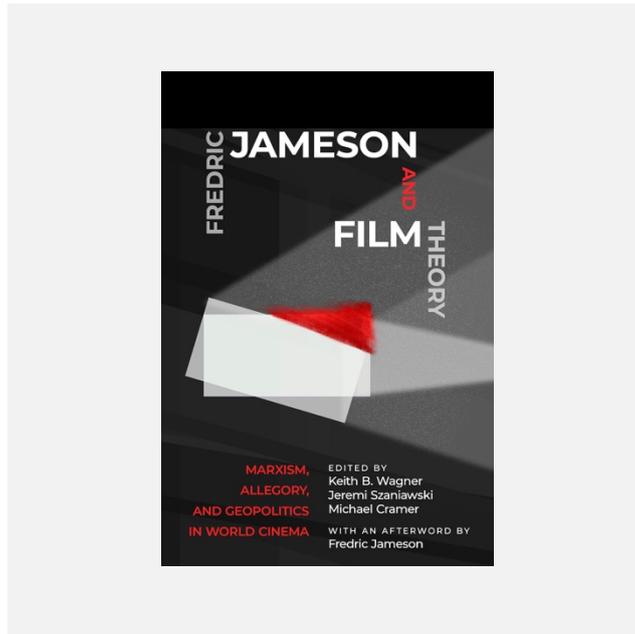
藤田奈比古

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

107-114 ページ

ISSN 2436-6692



Keith B. Wagner, Jeremi Szaniawski and Michael Cramer
Fredric Jameson and Film Theory: Marxism, Allegory, and Geopolitics in
World Cinema
Rutgers University Press, 2022

映画理論の共同体

キース・B・ワグナー、ジェレミー・シャニャフスキ、マイケル・クレマー編
『フレドリック・ジェイムソンと映画理論
マルクス主義、アレゴリーそして世界映画における地政学』書評

藤田奈比古

鍵括弧つきで、あるいは引用符を付けて表記せねば恥ずかしくて書けない（口に出せない）類の言葉があるとしたら、少なくとも現在の日本では、専門的な議論の場においては言うまでもなく、日常会話の水準においてすら、いわゆる〈映画理論〉がその条件を満たしているのは確かなことだと思われる（そうした諸々の言葉のうちの筆頭とは言わないにせよ）。

フレドリック・ジェイムソン、スラヴォイ・ジジェクやテリー・イーグルトンのような——日本が誇る柄谷行人はスマートに、ややくぐもった調子で——現役のマルクス主義批評家たちはある確信——それが何についての確信であるのかは言うまでもあるまい——のうちにありつつ、人文学における「理論」の失墜という状況に対して粘り強い抵抗を続けてきた。これらのマルクス主義的な創造的取り組みは、ゆるやかに言説上の共同体を形作り、その一団だけが

もたらし得る特産物を提供している。グローバル資本主義に対する、より控え目な批判的態度を取る大半の人々も有益極まりないこの特産物を求めている（物象化した書き方ではあるが、市場経済に慣らされた我々にとっては、今のところそのようにイメージするしかないのだ）。そこで大勢の読み手が、この論集を手に取り、マルクス主義的な言説上の領域へとますます（密）入国することを期待したい。入国税は無し、適度に脱中心化されていて抑圧的な独裁もなし、国土は限りなく広く変化に富んでいる（ジェイムソン曰く「マルクス主義の思考法は…無限に全体化できる¹⁾」）。ただし過度な一般化には気をつけ、即座の有用性を期待することは慎むべし。そうすれば、実り豊かで平和な、刺激に満ちた旅ができ、お土産もたくさん持って帰れるはずだ。そしてその過程での驚きや絶望といった情動をともなう経験こそが、知ることが決してかなわない後期資本主義の全体性に対して、それでもなお我々が向かい合うために不可欠になる（収録されたパンジー・ダンカンの素晴らしい論文「ミディアムショットの理論」をふまえるとそのように言える）。

本書は、批評家フレドリック・ジェイムソンの映画研究に対する寄与について、映画を主な研究対象とする12人の書き手が検討し、その理論の適用、問い直し、発展や修正を様々な角度からおこなった論集である。巻末には、それ自体が理論的な検討をさらに進める上で有益と思われるジェイムソン本人からの応答が掲載されている。編集はマイケル・クレマー（サラ・ローレンス大学）、ジェレミー・シャニャフスキ（マサチューセッツ大学アマースト校）、キース・B・ワグナー（ユニヴァーシティ・カレッジ・ロンドン）の三名が担当している。それぞれ映画研究、比較文学、国際的なメディアと文化を専門的に扱っている英語圏の研究者である。

1934年にアメリカ合衆国オハイオ州で生まれたジェイムソンは、高齢ながら現在もなお旺盛に執筆を続けており、新たな著作が待たれる現役の書き手である。マルクス主義文学批評の記念碑的著作『政治的無意識』（1981）をはじめとして、文学を主要な対象としているが、文化の諸相を扱って『ポストモダニズム あるいは後期資本主義の文化的論理』（1991、邦訳未出版。この点については後述のように本書収録の論文で山本直樹が問題としている）など後期資本主義の批判とりわけポストモダニズムの分析と理論化を展開しており、頻繁に参照されている。映画を対象とした批評として『目に見えるものの署名』*Signatures of the Visible*, (1990). と『地政学的美学』*The Geopolitical Aesthetic, Cinema and Space in the World System*, (1992). の二冊を出しており（前者は2015年に邦訳が出版されている）、本論集の編集者たちは、巻頭でジェイムソンの紹介とともに、映画研究の分野に与えた衝撃とその問題機制について記述しながら、被引用数を調べて（编者達はグーグル・スカラーを利用した集計方法が合理的で物象化された、「ジェイムソンのでない」方法であることを自覚しつつ、プラットフォーム資本主義の文脈での評価が可能だと述べていて面白い）、映画研究においてはエドワード・ブラニガンやトマス・エルセサーのよく参照されるテキストと互角の被引用数をジェイムソンの著作が誇っていることを示している。

マルクス主義者として彼が前提とする諸条件をどうしても受け入れられないという読者は別として、我々はその多彩な批評を横断することで多角的なアプローチやテキストを分析す

るための強力な枠組みを学び、書くことを触発されるだろう。先述の被引用数はそれを物語るものではあるが、しかしながらジェイムソンの理論は壮大かつ緻密な反面、ややもすると実証的な研究との折り合いがつきにくく——弁証法的な媒介の必要性をマルクス主義者なら明快に指摘するだろう——その独特の文体（本書収録の論文でポール・コーツはジェイムソンの息の長いうねるような文章をアングロプロスの長回しと並置している）もあいまって、人文学の研究者や批評家にとって使い勝手が悪く、持てあましてしまうこともまた想像できる（少なくとも評者はそういった契機に必ず直面する）。さらに、より具体的には、リアリズム-モダニズム-ポストモダニズムというジェイムソンの文化理論の根本に据えられている時期区分に関して、文学や建築の分野と異なる映画の歴史的な軌跡ゆえにジェイムソンの問題機制と映画研究がうまく噛み合いにくいという問題も横たわっている。

それゆえ個別の地域や国家単位の社会経済を対象とする研究、映画を専門とした学問的蓄積（主に英米圏のフィルム・スタディーズ）による検証を経て、ジェイムソンの理論を応用する試みがこのように様々な角度で提示されることは映画学徒として非常に悦ばしいことであるし、また映画のみならず目下のところ新自由主義としてあらわれている後期資本主義の諸相を批判するにあたって幅広い視野と根源的な問題機制を引き出すことを可能にするだろう。本論集に収録された順番に沿って各論を紹介していこう。

最初に、アンドレ・バザンの研究でよく知られるダドリー・アンドリュースは「ポストモダンの状況の律動として映画を感じる：ジェイムソンの「ディーバについて」について」で、1981年に公開されたジャン＝ジャック・ベネックス監督の『ディーバ』に関するジェイムソンの批評を取り上げている。アンドリュースはジェイムソンの議論における *conjuncture* すなわち社会、経済と文化の歴史上の結合、関連を意味する概念に着目しながら、『ディーバ』をフランス国内の映画の製作と受容の状況に位置付け直し、画面の肌理を精査している。*conjuncture* は、邦訳では「関連」といった語でさりげなく訳されるため日本語で読む読者は見落としがちだと思われるが、アルチュセールから引き継いだこの概念はジェイムソンの批評を読むうえで文化テクストと社会経済の物質的な文脈を結びつけるにあたり決定的な役割をしばしば果たすため、注意深く扱われねばならないのだという。この点は、いわゆる「社会反映論」などと称して粗雑に一蹴しにかかってくるような見解に対して、ジェイムソンのアプローチを擁護する上で重要な論理的手続きを示唆している。アンドリュースは、『ディーバ』とミッテラン政権の実現、ポストモダンの状況がいかに結合しているのかを示し、フランスの映画史における特異点のようなものを見出しつつ、1981年に公開された同作についての批評を手がかりにジェイムソンの思考の軌跡の転換点をもそこに探り当てている。

ジョン・マッケイは「アレゴリーと商品化：スターリン主義的映画としてのヴェルトフの『レーニンの三つの歌』（1934）」で、ジガ・ヴェルトフの忘れられた傑作について、その不透明な再編集過程も含めて製作過程を実証的に明らかにし、ヴェルトフはスターリン主義を忌避しようとしていたとする従来の好意的（？）評価を覆し、この作品がどのような意味でスターリン

主義的であるのかを明らかにした。突出して名高い『カメラを持った男』(1929)に寄せられた評価をもって映画黎明期の「作家」として列聖されてきた感のあるヴェルトフを、スターリン主義の実践者として闇に突き落とすかのような手つきは実にスリリングであるのだが、ジェイムソンが『政治的無意識』で提示した四つのカテゴリーによるアレゴリーと解釈に関するモデルが、議論の終盤に参照され、スターリン主義が、レーニンというスターリンに対してより高位のアレゴリーによって駆動されており、その意味でヴェルトフがスターリン主義に沿って映像作品を構成していたことが明らかにされる。

これに続くシャニャフスキの「ノスタルジア、メランコリーそしてポーランド映画におけるスターリンの永続」でもスターリンとその表象が問題とされる。この論文においてスターリンがポーランド人にとってのトラウマであり、語り得ない何かとして未だに機能していることが主張される。取り上げられている映画はパーヴェル・パヴリコフスキの『イーダ』(2013)と『コールドウォー』(2018)なのだが、驚くべきことにこれらの国際映画祭で高い評価を得た映画は、スターリン体制の経験の両義的な性質を利用し、ノスタルジアを巧妙に喚起しながら、グローバル経済と新自由主義の美学を体現しているのだという。特に『イーダ』を近年まれな美しい作品だと高く買っていた評者は戸惑いを覚えながら、シャニャフスキの議論に深く納得させられた。ここで述べられているように、評者も視覚的なまやかさに騙された、全世界の観客の一人ということになるのだ。

山本直樹は、「ジェイムソンと日本のメディア理論：仮想対話」で大澤真幸および東浩紀の議論とジェイムソンを関係づけることで、日本のポストモダンに関する言説において、ジェイムソンがそれらとどのように重なり合い、またすれ違っていったのかを明らかにする。ジェイムソンの代表的著作『ポストモダニズム あるいは後期資本主義の文化的論理』が1991年に英語で出版されたのち、いまだに邦訳が出されないことが何を意味しているのかを明晰に論じるとともに、ジェイムソンの理論が特定の地域すなわち北米や一部の西欧を対象としてモデルを組み立てる過程で、それらと第三諸国との微妙な位置にある日本のような地域がうまく位置付けられない契機を含んでいることが指摘される。こうした問題意識は、続くアーヴィン・K・ウォンの「ジェイムソンがクイア理論と出会うところ：1990年代の中国語圏映画におけるクイア認知地図化」でも共有されている。ウォンは、『地政学的美学』におけるジェイムソンの『恐怖分子』(エドワード・ヤン監督、1986)についての議論が台北のローカルな情報を捨象していることを指摘したうえで、ツァイ・ミンリャンの『青春神話』(1992)と『河』(1997)を取り上げ、ジェイムソンが提示した認知地図化²⁾(cognitive mapping)のプロセスが、台北に生きる男性のクイアな欲望を通して作中でどのようになされているのかを明らかにする。

ワグナーの『パラサイト』(2019)をジェイムソンのように読むこと：ソウルの家、不動産投機そしてバブル市場」では、韓国のソウルにおける不動産バブルという個別的な現象が全世界で進行する新自由主義的な不動産投機の一環であることをふまえながら、バブル市場の破滅的な崩壊への恐怖を『パラサイト 半地下の家族』の空間設計と演出に読み取っている。ポストモダンに関するジェイムソンの理論を参照しつつ、そこで「家」について言及されていないことに

も触れ、個別的な議論を通して理論を補完している。この論文を通じて我々はボン・ジュノの演出の戯画的な印象を温存しながら、焦燥感を伴った認識を与えられるだろう。

新自由主義の進展は、日常生活のあらゆる側面がプライベート化（私有化）されることによっても特徴づけられる。メルセデス・ヴァスケスの「メキシコとブラジルの中流階級映画の包摂の戦略」は『パラサイト』論とともに住まうということに関して着目しており、ラテンアメリカにおいて新自由主義的な政策がもたらした豊かな中流階級の出現という文脈のもと、カルロス・レイガダスの『闇のあとの光』(2012)とアンナ・マイヤートの『セカンドマザー』(2015)における階級構造のあらわれが明らかにされる。ヴァスケスは、ジェイムソンが『政治的無意識』で提出した概念「包摂の戦略」を通してやはり空間と登場人物の関係などに着目し、自閉した文化テクストが社会経済の全体性に対する想像力をどのように締め出そうとするのかを例証している。ここから導き出された議論によると、アルフォンソ・キュアロンなどとともにレイガダスは新自由主義的な価値に方向づけられた演出の主体であり（シャニャフスキの論文でも、パヴリコフスキと共にキュアロンが同じように批判されていた）、その反面マイヤートの演出の転覆的な性質が明らかにされる。論全体の図式に関しては平板な印象を受けるが、『イーダ』同様にレイガダス作品のような、画面それ自体の美しさを強調し、瞑想的な雰囲気をもとめた、繊細な手つきの凝った映画が、タルコフスキー作品を範例としてある種の映画好きからほぼ無条件に支持される傾向を思えば、そうした作品における富裕な中流階級の登場人物とその世界のみに限局された、他の階級の集団を他者化する語りの構成と、そこに全体性を損なわせようとするイデオロギー的性質を見出すヴァスケスの論文は意義深い。

クレマーの「新自由主義的陰謀：ジェイムソン、ニューハリウッドそして『大統領の陰謀』」およびマイク・ウェインの「陰謀映画、ハリウッドの文化的パラダイムと階級意識」はともにジェイムソンが『地政学的美学』で論じた「陰謀映画」conspiracy film と認知地図化の概念を軸にしなが、『大統領の陰謀』を再考し、後者は『シリアナ』(2005)、『カンパニー・マン』(2002)などの現代的なブロックバスター映画による陰謀映画の概念の更新について論じている。クレマーの議論は古典的ハリウッド映画とニューハリウッドの関係を歴史的に再検討しつつ、ウォーターゲート事件でニクソン大統領の辞任の火付け役となった実在のワシントンポストの新聞記者（ロバート・レッドフォードとダスティン・ホフマンが演じる）が、ニクソン陣営の「陰謀」とは異なるもう一つの陰謀すなわち新自由主義的なエージェンシーとマネジメントの原理に沿っていることを明らかにする。他方で、古典的な映画の語り、現代的な陰謀映画によってどのように打破されていったのかをハリウッド映画の歴史的記述を通じて跡付けながら、ジェイムソンが応用したことでよく知られるグレマスの意味の四角形³⁾を活用し、ジェイムソンの議論の過度な一般化を指摘しつつそれを鮮やかな手つきで修正している。

ジェイムソンは、『アメリカのユートピア—二重権力と国民皆兵制』(初出2016年、邦訳2018年。編者はスラヴォイ・ジジック)において、全国民を徴兵し軍隊を主権国家内におけるもうひとつの権力とすることで、アメリカ合衆国の破綻した公共セクターや福祉、教育政策を再編成し、国民が共同体的な感覚を取り戻すという途方もない提案をおこなった。ダン・ハスラー

＝フォレストは、「[「アメリカのユートピア」とミリタリーSFのポリティクス]」においてこの議論の持つ問題点と可能性を考えるにあたり、ハリウッド製のSF映画がいかに軍隊の階級と親和的であり続けたのかを確認したうえで『スターシップ・トゥルーパーズ』や中国の劉慈欣の小説を原作とした『流転の地球』などを取り上げて、集団的な（準）軍事的行為がもたらす社会的平等の可能性と、ファシズム的な権威主義の主体に軍隊が陥る可能性の双方を真剣に読み取ってみせる。これは『政治的無意識』の結論部分でネアンの『英国の解体』から引用された「すべてのナショナリズムは、健全であると同時に病的なのである」という省察の延長線上に位置し、同時にアジア的専制のSF的な検討とも言え、実に面白い。

ここまで、論集に収められた順に各論を紹介したが、最後に二本の論文を取り出して紹介しておく。本書の4番目に収められたポール・コーツの「ジェイムソン、アンゲロプロスそしてユートピアの精神」は、高度な修辞を駆使し、詩句の引用を織り交ぜた文章が読みにくく、評者の理解がおぼつかなかった。とはいえ、アンゲロプロスの映画に、そうした書き方によってしか言葉にできない契機があることは確かであり、ジェイムソンが一貫して問題としてきた「ユートピア」が、いかなる意味合いで未知と不在の対象について考える営みであるのかを映像的に組み立てていく論の運びは魅惑的であると同時に必然性を伴っていると感じた。

ジェイムソンが巻末で「唖然とした」(stunned)と述べているパンジー・ダンカンの「ミディウムショットの理論」は、明快な論立てで、映画研究が明らかにしてきたミディウムショットの一般的な特徴を簡潔にまとめたうえで、認知地図化にあたりミディウムショットが発揮する有効性を述べ、ジェイムソンの『地政学的美学』の陰謀映画に関する議論がいかにミディウムショットに拠っているのかを、情動(affect)に着目しながら説得力豊かに論じている。とりわけ、ジェイムソンが同書の陰謀映画についての章で掲載した映画のスクリーン写真のほとんどすべてがミディウムショットであることの指摘は——ジェイムソン自身意識していなかったのだろう——驚くべき洞察である。

掲載されている各論はおおむね共通して、個別の作品の属する地域や国の映画の編年的な歴史的記述や、ジャンルの文脈などと、ジェイムソンの理論を参照して得られる枠組みを接続し、理論による一般化と個別性の均衡を探りながら、理論の修正、拡大をはかろうとしている。それはかなりうまくいっているように思われる反面、解釈を可能にする、映像の意味作用についての議論抜きにJamesonianつまりジェイムソンの議論が積み重ねられていくことに対して評者は疑問を抱いた。また、フィクショナルな映画のみが対象とされていることは本論集のひとつの限界でもある。『政治的無意識』でジェイムソンは、法律といった類のテキストすらも分析の俎上に載せることが可能であると結論部分で述べていた。今回の論文集ではもっぱら虚構の映画のみがとりあげられており、いわゆるドキュメンタリーに属するのはジガ・ヴェルトフの構成的映像ぐらいしか見当たらない。今後の課題として例えばドキュメンタリー映画をジェイムソンのようにどう解釈するかといった議論にも大きな可能性があると思われる。もちろん、ハスラー＝フォレストのように、ジェイムソンの法外な『アメリカのユートピア』を真剣に論じる

といった試みにおいては、想像力を飛躍させる一見荒唐無稽な映画テキストを論じることこそが、ジェイムソンの主張の核心に触れるのに有効な企てになるのだろう。また、認知地図化という政治的プロジェクトが想像力の問題であることをふまえると、フィクショナルなものがまず検討される契機に必然性が認められるのではあるが、今後こうした取り組みの対象をフィクショナルなテキストから拡張していくことも大いになされるべきであろう。

ジェイムソンの理論を受け継ぐうえで、本書に収録された各論は諸カテゴリー間の様々な媒介を考案し、また種々の概念に最大限の可能性を宿すべくその意味を再編成に努めている。認知地図化について主観的な情動の問題として捉え直しているダンカンの議論は、それが「認知地図」(cognitive map)ではなくあくまでも地図化(mapping)すなわちプロセス的なものであり、しかも捉えがたい後期資本主義の全体性の把握を試みては失敗する運命にありながら、そこでの情動的な経験が、止まることのない批判的な知の営みをもたらすことを言明する。本書に収録された他の陰謀映画や認知地図化に関する議論と共鳴することでその妥当性を読み手に実感させるだろう。

本書を読むことを通して、理論の復権、などと大上段に構えることなく、映画理論という未だ実体不明の言葉を臆面もなく使うことに対する確信を評者は抱くに至った。この論集は、書き手たちから「知り得る、知り得ない、そして未だ見出されていない、私たちの共同体へ⁴⁾」手渡された贈り物であり、そこに込められた希望と願いが、個性的な各論を通じて様々な道筋で読み手に届くこともまた、評者の確信するところである。

Notes

- 1) フレドリック・ジェイムソン『政治的無意識』大橋洋一ほか訳、平凡社、2010年、87頁。
- 2) 後期資本主義の世界においてその中で生きる主体(つまり我々)は、高度に複雑化した社会構成体の全体を把握できない。その前提のもと、ジェイムソンはケヴィン・リンチが『都市のイメージ』において明らかにした、広がりや複雑さを有する現代の都市を人々が認識する過程と、ルイ・アルチュセールのイデオロギー論を接続し、後期資本主義の地球規模の全体性を想像する、政治的な営みを認知地図化(cognitive mapping)と名付けた。*The Jameson Reader*. (Eds. Michael Hardt and Kathi Weeks, Oxford: Blackwell Publishers, 2000.) 所収の Fredric Jameson, "Cognitive Mapping" (初出は1988年)を参照のこと。
- 3) 『政治的無意識』546頁を参照のこと。
- 4) 本書エビグラフ (*Fredric Jameson and Film Theory*, Eds. Keith B. Wagner, Jeremi Szaniawski and Michael Cramer, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2022, p. v.)。

PHANTASTOPIA

ブックレビュー

美的な多様性について

ドミニク・マカイヴァー・ロペス、ニック・リグル、ベンス・ナナイ
『なぜ美を気にかけるのか』書評

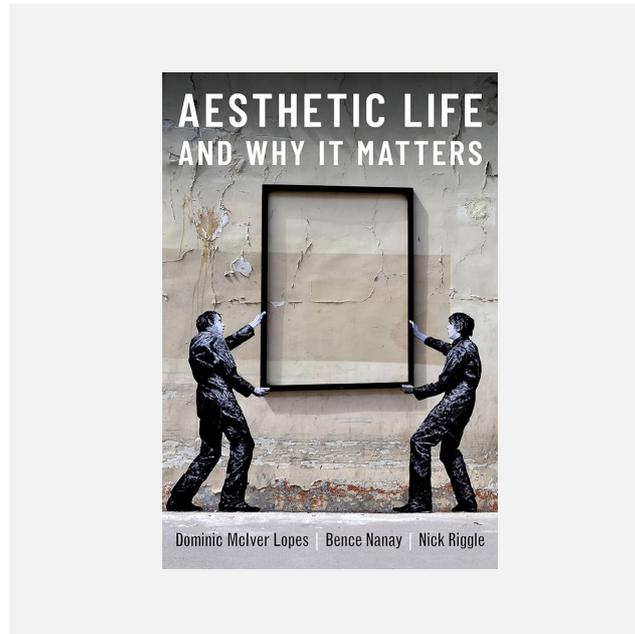
銭清弘

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

115-119 ページ

ISSN 2436-6692



Lopes, Dominic; Nanay, Bence & Riggle, Nick
Aesthetic Life and Why It Matters
Oxford University Press, 2022

美的な多様性について

ドミニク・マカイヴァー・ロペス、ニック・リグル、ベンス・ナナイ
『なぜ美を気にかけるのか』書評

銭清弘

その他の判断や価値や経験とは区別される、美的な判断や価値や経験の本性について記述することは、美学という学問のコアをなす課題である。映画を鑑賞し、スニーカーを選び、料理を盛りつけるときに、私たちは美を気にかけている。私たちが美しいものを欲し、美しいものに駆り立てられてふるまうとき、そこには単に実利的でも道徳的でも認識論的でもない、独特な美的配慮がある。『*Aesthetic Life and Why It Matters*』は、このような美的生活を主題とした論文集である。体裁としては教科書を意識して書かれているようだが、構成やテーマの網羅性からしても、あまり初学者向けではないような印象を受けた。ひとまずは、現代美学を代表する三人の論者がそれぞれの理論を手短に展開する論文集として読まれるべきであろう。

まずは本書の背景と著者らの立ち位置をマッピングしよう。三者による論考はおおむね独立したアイデアと議論を展開するものだが、通底しているのは、美的生活について伝統的に与え

られてきた描像への対抗意識である。この描像は、いわゆる美的快樂主義、とりわけそこに理想的鑑賞者という項目を組み込んだ見解から生じる。この見解、すなわち理想化された美的快樂主義によれば、あるアイテムが肯定的な美的価値を持つとは、適切な能力と経験を備えた評価者に、肯定的な美的快樂を与えることにほかならない。アングルの絵画が美しいのは、それを見る私たちの目を喜ばせるからであり、肯定的な価値を持った美的快樂を与えられるからこそ、アングルの絵画には肯定的な美的価値があるのだ。この伝統的見解は、美的生活について次のような描像を与える。すなわち、美的生活の中心をなす営みとは、ある芸術作品がどれだけの美的快樂を与えるのか、趣味の良い批評家が正しく判断することにほかならない。このような描像は美学という学問が発生した時代、すなわち近代という啓蒙の時代と深く結びついている。

伝統的描像は、少なくとも四つの点で偏っている。第一に、そこでは芸術作品が偏重されている。美しさや優美さといった美的価値は花や鳥といった自然物でも持ちうるものだが、伝統的に美学者が着目してきたのは絵画や彫刻といった芸術作品であった。第二に、そこでは快樂ないし経験が偏重されている。まずもって価値を持つのは美的快樂ないし美的経験であり（気持ち良いことが良いことであるのに、さらなる説明はいらない）、芸術作品はそういった経験を提供する限りで道具的な美的価値を持つのだ。第三に、そこでは紳士が偏重されている。美的生活のコアメンバーはハイブローで趣味の良い個人たちであり、私たちはみな彼らを模範とすべきだとされる（例えば、逆張りしてB級映画を好むべきではない）。第四に、ある特定の関与のモード、すなわち評決ないし判断が偏重されている。美的な生活における達成とは、美しさや優美さについて客観的に正しい判断へと至ることであり、私たちはみなそのための趣味や感受性を養う必要がある。ある程度のカリカチュアを恐れずに要約するならば、ここには美的エリート主義がある。

ベンス・ナナイ[Bence Nanay]、ニック・リグル[Nick Riggle]、ドミニク・ロペス[Dominic Lopes]による論考は、それぞれ少なくともひとつの偏りを批判することで、美的生活のより多様な側面を前景化させる試みとなっている。ナナイははっきりと判断偏重を批判しており、美的生活において肝心なのは美的判断よりも能動的な美的経験であると主張する。この点でナナイは少なからず快樂偏重ではあるが、それによって、美的生活への参与を動機づけるのは客観を志向した判断ではなく主観的な経験であることを強調している。リグルは個性と自由を重んじる美的共同体を記述し、そこに食文化との類比を見て取る。食文化が、単に栄養や美味しさの問題ではなく、採取や調理を含む共同体的実践であるのと同様に、美的な生活も共同体的である。ロペスは美的生活において冒険的な選択を行うメカニズムを解明することで、硬直的な伝統的描像とは異なる動的な描像を提案する。美的実践において、私たちは多元的な価値に触れたいという欲求を満足させることができる。美的生活を豊かにするのはバラエティであり、私たちは新しい美的実践へと参与するきっかけに囲まれているのだ。

この書評では、それぞれの議論を検討する代わりに、彼らの議論が立脚しているひとつの直観についてコメントしたい。とりわけロペスの論考に顕著であるが、重要視されているものの

ひとつは美的な多様性である。

なぜ美的関与は人生を良くしてくれるのか。その答えが美的生活の驚くほどの多様性に関係していることは確実だ。[...]美的生活がなぜ大切かというと、時にわたしたちは違いを大切にしているからだ。(『なぜ美を気にかけるのか』訳書 p. 97, 原著 p. 61)

美的生活には多くの、互いに代替不可能な価値や経験があり、多様であるのは良いことなのだ。このような、いわば西海岸的な価値観は、イントロダクションにおいてとりわけ印象的な『インフィニット・ジェスト・ライト』の思考実験にも現れている。デヴィッド・フォスター・ウォレス[David Foster Wallace]の小説『インフィニット・ジェスト』(1996)に出てくるある映画作品は、ひとたび鑑賞し始めたらあまりの素晴らしさに衣食住すら忘れて観続けてしまうので、鑑賞者はやがて死んでしまう。著者たちが取り上げるのはそのライト版、衣食住を忘れるほどではないが、あらゆる美的アイテムのなかで最高の価値を持ったアイテムであることを誰もが認める映画、『インフィニット・ジェスト・ライト』である。ミケランジェロだろうがピカソだろうが、『インフィニット・ジェスト・ライト』より美的に優れたアイテムは存在しないし、誰であろうと選べる場合にはつねに『インフィニット・ジェスト・ライト』が与える美的経験を優先する。美的価値に関してのチャンピオンが完全に決まってしまった世界、というわけだ。著者たちがこの思考実験によって引き出そうとする直観とは、『インフィニット・ジェスト・ライト』のようなものを私たちは求めていないし、美的に見てそれよりはるかに劣るアイテムしかないにせよ、多様性と意見対立に満ちた世界のほうがベターだと思われる、というものだ。そして、理想化された美的快樂主義では、『インフィニット・ジェスト・ライト』のなにがまずいのかを説明できない。したがって、理想化された美的快樂主義には疑うべき理由がある。

『インフィニット・ジェスト・ライト』の思考実験は、アレクサンダー・ネハマス[Alexander Nehamas]が『*Only a Promise of Happiness*』(2007)において提示した別の思考実験(通称「ネハマスの悪夢」)に触発されたものである。ネハマスの仮想する世界では、誰もが同じ趣味や感受性を持ち、同じものを好み、同じ美的判断を下す。『カラマーゾフの兄弟』が『ちいかわ』より優れていることぐらい誰でも認める世界というわけだ(その逆でも構わないが)。ネハマスは、こんな画一的な世界は悪夢であると述べ、同様に美的多様性や意見対立の重要性を強調する。それぞれの趣味やスタイルがあることは、私たちそれぞれに人としての個性があることと同義である。異なる趣味、異なる美的楽しみ、異なる評価や判断があるからこそ、美的生活は豊かなのだ。

これらの思考実験は、伝統的見解の至らなさを適切にあぶり出すものなのか。私は懐疑的である。ロバート・ノージック[Robert Nozick]は『*Anarchy, State, and Utopia*』(1974)において、ひとたび脳を接続すれば、考えられうる限り至高の快樂や経験を無際限に提供してくれる機械を取り上げ、同様に、その望ましくなさを印象づけようとしている。この思考実験に対する著名な反論は、私の考えではそのまま、『インフィニット・ジェスト・ライト』やネハマスの悪夢に

対する反論にもなりうる。私たちは、天秤の一方に現実の生活を、他方に仮想された状況をのせ、前者のほうが望ましいと適切に判断できているのか。そうでないとする理由のひとつとして、私たちには現状維持バイアスがある。現在の状況とはラディカルに異なる別の状況というのは、誰にとってもそれだけで不安であり、その点に限って言えば拒否したくなるものである。また、美的に画一的な世界に向かう過程で、一体どのような悲劇が生じるのかも定かではない（当局による抑圧、暴力、洗脳など）。思考実験に最初から含まれているわけでもない、過程のシナリオをさまざまに想像してしまうなかで、私たちは仮想された状況への反感を膨らませる。

次のように考えてみたらどうだろう。私たちは美的に多様な生活を送っているつもりだが、あるとき宇宙の彼方からトラルファマドール星人がやってきて、次のように告げる。『カラマーゾフの兄弟』と『ちいかわ』は、彼らの目から見ればまったく似通ったものであり、総じて、地球人の美的生活は大したバラエティのない画一的なものである。地球にある美的アイテムは、『最後の晚餐』にせよハローキティにせよ、いずれも彼らが「ポプラフ」と呼ぶものの事例たちであり、地球には「ニカカエム」も「ナダイエガ」も「ランムバ」も無い。彼らの美的生活は、私たちには想像すらできないほどに多様なのだ。望むなら、宇宙の彼方からそれら全てを持ち込んでくれるそうだが、一体どれだけの地球人がこのような美的多様性の大爆発を欲するだろうか。もし、この話に気が乗らないのだとしたら、それは美的に画一的な世界に向かうほうの反感と同様、現状維持バイアスが働いているからかもしれない。

まとめると、美的に画一的な世界への反感を確認しようとする思考実験には不備がある。私たちは、仮想された状況を好ましく感じるだけの材料を十分明確に与えられているわけではないし、現状維持を好ましく感じる認知的な習性があるのだ。このことは、伝統的描像や、それをもたらず理想化された美的快樂主義への反感を、いくらかトーンダウンさせることに繋がるだろう。もちろん、伝統的見解からの離反を十分に動機づけられていないからといって、新しい考えを試してみてもならないわけではない。そして、本書は独立した検討に値する、新しい考えたちに満ちている。

PHANTASTOPIA

ブックレビュー

人形を「歴史的テキスト」として読む

ミリアム・フォーマン＝ブルネル、ジェニファー・ドーン・ホイットニー編『ドールズ・スタディーズ 少女の玩具と遊びの多様な意味』書評

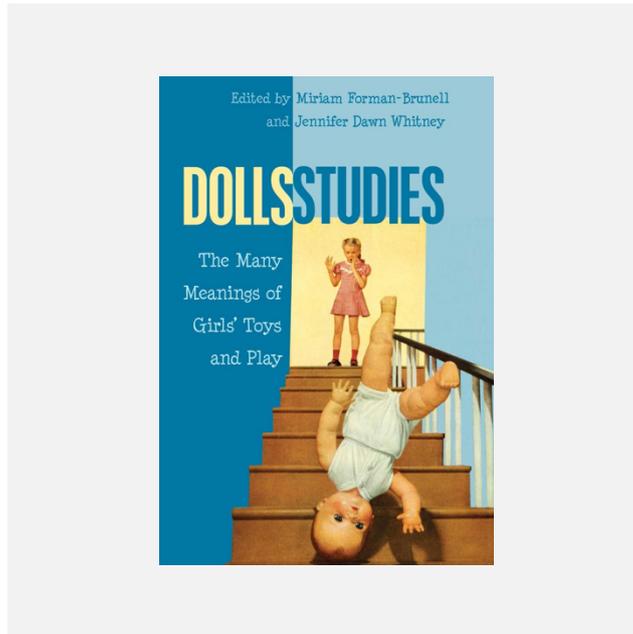
谷口奈々恵

『Phantastopia』第3号

2024年3月発行

120-130 ページ

ISSN 2436-6692



Miriam Forman-Brunell and Jennifer Dawn Whitney ed.
Dolls Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play
Peter Lang, 2015

人形を「歴史的テキスト」として読む

ミリアム・フォーマン＝ブルネル、ジェニファー・ドーン・ホイットニー編
『ドールズ・スタディーズ 少女の玩具と遊びの多様な意味』書評

谷口奈々恵

はじめに

2023年に公開されたハリウッド映画『バービー』の記録的なヒットは、米国の文化的アイコンたるこのファッション・ドールが有するインパクトの大きさを世界中に知らしめた。同時に、この映画に対しては公開直後から、熱烈な賞賛——エンパワリングなフェミニズムのメッセージへの賛同、多彩な女たちが連帯するバービー・ワールドへの共感、人間社会の家父長制に対するユーモアに溢れた風刺への感嘆——が寄せられた一方で、辛辣な批判——過剰な男性嫌悪であり「ウォーク (Woke)」イデオロギーだという不満、多様性を志向しつつもなお残る白人異性愛中心主義への非難、マテルという米国の巨大玩具会社への拭えない疑念——も数多く表明された。賛否いずれにせよ、さまざまな言語で語られたこれらの膨大なレビューや批評が示すのは、女兒の玩具にすぎないプラスチック製の人形が、実はフェミニズムやダイバーシテ

イ、資本主義といった観点からのクリティカルな議論の対象となり得るのだという事実である。

しかし、この映画をめぐる毀誉褒貶の前提として、バービーをはじめとする玩具の人形についてすでに少なからぬ論争や研究の蓄積があることは、日本においてあまり知られてはいないように思われる。実際、少女の玩具としての人形をめぐるのは、特に 1990 年代以降、英米圏におけるジェンダー系の研究者たちのあいだで盛んに議論が交わされてきた。

映画公開の 8 年前、2015 年に刊行された本書『ドールズ・スタディーズ 少女の玩具と遊びの多様な意味 (Dolls Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play)』は、近年の人文社会科学における女兒向け玩具としての人形に対する関心の高まりを象徴する一冊だ。異なる専門分野の研究者による計 13 本の論考を収めたこの論集は、ジェンダー研究や物質文化論を主軸とした領域横断的なアプローチを通じて、少女たちにとって人形が有する複雑で多彩な意味、可能性を明らかにすることを目指している。

人形に対して全世界的な注目が寄せられたこのタイミングで、人形をめぐる近年の研究史を振り返り、その流れにおいて画期をなした本書を紹介することには意義があるはずである。本記事では、まず第一部で、英米圏において人形に与えられてきたイメージ、人形が学術的な研究対象とみなされるようになった経緯を概略的に辿る。続く第二部では、そのような動向のなか刊行された本書の内容を紹介し、ここで提唱された「ドールズ・スタディーズ」の目的とその実践を確認していこう。

Ⅰ 研究対象としての人形の位置とその変遷

西洋のアカデミズムの長い伝統のなかで見ると、人形が学術研究の対象としての地位を得たのは、それほど昔のことではない。玩具としての人形は、同じヒトガタの造形物であっても彫刻作品のように美術史に取り上げられることもなければ、文化史や社会史の分野でも不遇の扱いを受けてきた。1960 年刊行のフィリップ・アリエス『〈子ども〉の誕生』の影響のもと児童文化に対する歴史学的関心が高まって以降¹⁾、玩具には多少の目配りがなされるようになったものの、あくまで「遊び」という営みを構成する付属物として扱われる傾向が強く、モノとしての玩具そのものを正面から扱う研究は乏しかった。なかでも人形は、私的な空間で女兒が好む遊び道具にすぎないと捉えられ、まじめに論じる対象だとはみなされてこなかったのだ²⁾。

他方で人形は、その主たる遊び手だとされる当の女性たちからも、しばしば疎まれ、ときに憎しみを向けられてきた。その理由はまず、人形が女兒に母親や主婦の役割を教育する道具だと考えられてきたことにある。実際、近代以降の西洋社会では、人形を好むことは女性の本能であり、少女は人形を世話することを通じて母性を身につけ、家事や裁縫を習得して理想的な女性へと成長していくのだという主張が、知識人や教育者によって繰り返し語られてきた。さらに人形は、生命のないモノであるというその性質から、無知で主体性を欠き、男性の意のままになる女性のイメージを体現するともみなされ得る。したがって、フェミニズムの観点からも人形は、家父長制社会において少女たちに抑圧的なジェンダー規範を教え込むものだという烙印を押されてきたのである。

バービー人形の誕生と人形への学問的関心の高まり

玩具としての人形に対する学問的関心が一気に高まるきっかけが生まれたのは、学术界の内部ではなく、玩具市場からであった。それこそが、1959年のアメリカにおけるバービー人形の誕生である。当時においては革新的であったファッショナブルでセクシーな女性の人形は、デビューしてたちまち熱狂的な人気を集めたが、同時に多くの激しい非難に晒されることともなった。ウーマン・リブが盛り上がりを見せていた1960年代の米国社会において、バービーの象徴する女性イメージ——極端に細いウエストと大きな胸を持つ「完璧」で「不自然」なボディ、外見至上主義的で頭が空っぽなキャラクター設定——が少女たちに悪影響を及ぼすとして、一部のフェミニズムの理論家や活動家、子どもの保護者たちから糾弾されてきたのだ。

しかしながら1990年代以降、特に子ども時代にバービーで遊んだり、バービーが身近にあった世代の女性たちのあいだで、バービーをポジティブに捉え直す傾向が目立つようになる。なるほど、バービーの身体やファッション、マテル社のマーケティングを通じて伝播されるメッセージは、西洋白人中産階級シスヘテロ女性の画一的な美の理想を押し付け、ステレオタイプのジェンダー役割を強化するものであるかもしれない。しかし、人形を実際に手にする少女たちは、その価値観や規範を素直に引き受け、大企業や大人たちの狙いの通りに人形を扱ってきたのだろうか？ こうした問題意識から出発した論者たちは、少女の主体性を重視し、私的領域における女性の文化表現、創造性や抵抗の在り方に着目することで、バービーをめぐる議論を異なる方向から深化させることとなった³⁾。

英米圏における「ドールズ・スタディーズ」の成立

世界で最も有名なファッションドールであるバービーをめぐる研究の興隆は、英米圏の学术界において、より広く一般に、女兒の玩具としての人形に対する関心を高めることに貢献した。その流れのなかで刊行された書籍のひとつが、本記事で紹介する『ドールズ・スタディーズ』の編者であるミリアム・フォーマン＝ブルネルによる『おままごのために作られた 人形とアメリカの少女時代の商品化、1830-1930年 (*Made to Play House: Dolls and the Commercialization of American Girlhood, 1830-1930*)』(1993)である⁴⁾。近代の米国を対象に、人形産業の発達過程、実業家の男性やデザイナーの女性たちの制作意図、同時代の女性雑誌などの検討を通じて、性別役割規範に少女を馴致させる道具としての人形観に異議を唱えた本書の刊行は、その後の女兒の玩具としての人形全般をめぐる研究、すなわち「ドールズ・スタディーズ」の誕生に大きな弾みをつけることとなる。

人形研究の発展がバービーの登場という市場の動きにより促されたことは先に述べた通りであるが、他方でそれはアカデミア内部の趨勢とも密接に連動している。フェミニズムの潮流の変化、およびサブカルチャーや「モノ」を対象とした、人文学における新たな方法論や理論的枠組みの発展である。まず前者に関しては、1990年代以降の第三波フェミニズムのなかで取り組まれた少女文化やガールパワーについての研究を通じて、人形を好む少女たちを家父長制的なメッセージの単なる犠牲者とみなすのではなく、彼女たちのエージェンシーを重視し、人形

を通じて能動的に意味を作り出すプロセスが重視されるようになる。続いて、カルチュラル・スタディーズや物質文化研究の発展もまた、サブカルチャーを評価し、モノが人間に対して有する影響力——モノがいかにかに人の能力を搾取し想像力を劣化させるかというマルクス主義的捉え方のみならず、モノがいかにかに意味を形成し、どのような人間の思考や行動を可能にするか——を解釈する方法論を提供した⁵⁾。こうした動向が、取るに足らない少女の遊び道具とみなされてきた人形に対する、新たなアプローチの可能性を切り拓いたのだ。

なお、人形におけるジェンダーや人種をめぐる議論が活発化するにつれて、その潮流に応答するように、玩具市場において商品である人形の外見やコンセプト、マーケティングの在り方に徐々に改変が加えられる流れが生まれたという事実もおさえておきたい。バービーの製造元であるマテルは、エスニシティの多様化を図って肌色や髪型、顔の造形にバリエーションを加えたシリーズを販売しており、米国で高い人気を誇る「アメリカン・ガール・ドール (American Girl Doll)」は、1986年よりフェミニズムや多文化主義を前面に押し出したコンセプトの人形の製造と、関連する出版事業を展開している⁶⁾。しかしながら後述するように、これらの人形もまた、規範的な女性像やステレオタイプを再生産しているとたびたび批判されてきた⁷⁾。

II 論集『ドールズ・スタディーズ』の目指すもの

こうして 2000 年代には、英米圏の人文圏において人形をテーマに論じることは決して珍しくはなくなっていた。この人形研究の気運の高まりのなかで 2012 年、学術誌『ガールフッド・スタディーズ 領域横断ジャーナル (*Girlhood Studies: An Interdisciplinary Journal*)』において、特集「人形の意味を問う ドール・スタディーズにおける新たな方向性 (Interrogating the Meanings of Dolls: New Directions in Doll Studies)」が生まれ、7本の論文と2本のレビューが掲載された⁸⁾。本特集のゲスト・エディターを務めたのが、先述した『おままごとのために作られた』の著者フォーマン＝ブルネルであり、その後、2013年にバービー研究で博士号を取得したジェニファー・ドーン・ホイットニーをもうひとりの編者に加え、新たな執筆者陣による論考をまとめて書籍として刊行されたのが、『ドールズ・スタディーズ 少女の玩具と遊びの多様な意味』である。

本書に収められた 13本の論考はいずれも女兒向けの玩具としての人形を対象とし、人形が少女たちの生やアイデンティティ形成においていかなる役割を果たしているかを、ジェンダー、セクシュアリティ、人種、エスニシティ、階級などの視座から考察するものである。著者の専門分野は教育学や文化人類学、歴史学、文学、映画論、ファッション論、メディア論、児童文化論と多岐にわたるが、イントロダクションによれば本書全体を貫く問題意識は、まず人形を、その制作・製造者、購入者、所有者たちによって構成される多元的な現実、ときに矛盾し合う価値やイデオロギーを表象するダイナミックな「歴史的テキスト」として捉えること。そしてそれらが広く文化的、社会的、政治的に、さらに個人の心理においていかに機能しているか、また企業やメディア、社会から課せられる規範に対して、少女たちがいかに反応し、ときに抵抗し、交渉してきたかを明らかにすることにある⁹⁾。

本書の構成

本書は、第1部「モノ、ナラティブ、歴史記憶 (Objects, Narratives, Historical Memory)」、第2部「パフォーマンスとアイデンティティ (Performance and Identity)」、第3部「遊びのコンテクストを調停する (Mediating Contexts of Play)」、第4部「モダニズムと近代化 (Modernism and Modernization)」、第5部「多文化主義、ナショナリズム、レイシズム、ガールフッドを商品化する (Commodifying Multiculturalism, Nationalism, Racism, and Girlhoods)」と全5部から構成されているが、地域や時代、方法論で厳密に分類されているわけではなく、各内容が緩やかに連関し合っている。

イントロダクションで提示された、人形に付与された価値に対して、実際の少女たちがいかに反応し交渉してきたのか、という「ドールズ・スタディーズ」の問題提起に従うなら、各論考の趣旨もおよそ次のように整理することができるだろう。まず、(1) 社会において人形をめぐるいかなる規範的な言説が生まれ、意味が付与され、それらが流通し、変動し、固定化されてきたか。そして、(2) 人形と実際に遊ぶとされる少女や女性たちが、それらをいかに受け取り、解釈し、あるいはみずから新たに意味を生み出していったか。それぞれの論文は、どちらかに重きを置くのかで異なるにせよ、上記の二段階を踏まえつつ議論を展開している。やや強引にはなるが、この図式に基づいて本書を概観してみよう。

(1) 人形をめぐる意味、価値、イデオロギーの創出

「人形は家父長制社会において少女に母親や主婦の役割を教育する道具である」、という人形に対する最も強力なステレオタイプは、先述の通り近代以降の西洋において繰り返し語られてきた。本書の論者のひとり、ヴァネッサ・ラザフォードは、19世紀後半の 아일랜드において人形やドールハウスがいかに中流階級の少女たちに家庭的な役割を習得させるものと考えられていたかを考察している(第6章)¹⁰⁾。20世紀以降もその傾向は続き、アレクサンドラ・ロイドが指摘するように、ドイツ第三帝国においては国家社会主義のイデオロギーのもと、少女を次世代の再生産を担う良き母へと育成するために、人形が重要な玩具だとみなされていた(第3章)¹¹⁾。他方でキャサリン・ドリスコールは、フリッツ・ラングの映画『メトロポリス』(1927)とイーゴリ・ストラヴィンスキーのバレエ『ペトルーシュカ』(1911)、ハンス・ベルメールの人形の写真とバービー人形を論じながら、西洋近代において人形がテクノロジーと結びつき意味を変容させていったこと、それが強くジェンダー化されたものであったことを示した(第10章)¹²⁾。ただし、人形をジェンダー規範の教育の道具であるとして批判的に捉える言説においては、ジュリエット・ピアーズが取り上げた、19世紀半ばのフランスで名声を誇った女性の人形制作者のような、主流の価値観に縛られないクリエイティブな女性たちの経験が不可視化されてきたことにも留意しておくべきだろう(第9章)¹³⁾。また、日本のひな祭りがアメリカでいかに紹介されてきたかを検討するジュディ・ショアの論考は、人形の意味や社会的位置付けは時代や文化圏に応じて異なるという事実気づかせ、人形をめぐる西洋近代的な固定観念を相対化してくれる(第11章)¹⁴⁾。

ジェンダーのみならず、人種やエスニシティの問題に関しても、玩具市場に流通する人形には西洋中心的な価値観が浸透しているという批判はかねてから寄せられてきた。先述の通り、玩具会社はそれに応じて有色の人形やさまざまなエスニシティの人形を発売してきたのだが、本書の論者たちもそのうちいくつかの個別事例を取り上げ、批判的に検証している。たとえばエリック・フォックス・ツリーの分析によれば、マテル社が販売した「ネイティヴ・アメリカン・バービー」は、ネイティヴ・アメリカンの女性のバービー人形に自然や生殖と結びつくアクセサリーを与えることで、ハリウッド映画などを通じて広まった紋切り型を再生産し、植民地主義的イデオロギーを永続させているに過ぎない（第12章）¹⁵⁾。他方、リサ・マーカスは、アメリカン・ガール・ドールが発売したユダヤ系アメリカ人の少女の人形とそれに付属する物語作品が、ユダヤ系の人々のアメリカへの同化の過程をロマンティックでおめでたい物語に仕立て上げることで、現実の差別や迫害の歴史が捨象されていると指摘する（第2章）¹⁶⁾。また、カナダで販売された「メイプルリー・カナディアン・ガール・ドール (Maplelea Canadian Girl Doll)」の商品の人形に付属した物語作品や、広告、ホームページの宣伝文句などを分析したアマンダ・マーフィヤオとアン・トレパニエの論考では、このブランドにおいて「カナダの少女」が謳われながらも国内のマイノリティであるエスニック集団やケベックの人々の文化が軽視され、主流のナショナリズムが強化されていることが示された（第13章）¹⁷⁾。こうして本書ではさまざまな角度から、ダイバーシティや多文化主義を声高に掲げる人形の商品が、実は差別的なステレオタイプを伝播したり、歴史の一部を隠蔽してきたという欺瞞が暴かれる。

(2) 人形を介した規範への抵抗、交渉、転覆

とはいえ、人形に対して意味を付与するのは、製造元の企業や販売者、メディアだけとは限らない。メーガン・チャンドラーとダイアナ・アンセルモ＝セケイラは、1990年代のフェミニズムのサブカルチャー運動であるライオット・ガール (riot grrrl) のアーティストの楽曲、アルバムのヴィジュアルや歌詞、ステージの分析を通じて、少女たちがみずからの身体を「人形化 (dollification)」したり、ダークでセクシュアルな人形遊びを演じることによって、無垢で従順、受動的といったイメージが付与されてきた人形のモチーフに新たな意味を与え、家父長制社会におけるステレオタイプの女性性に挑戦してきたと主張する（第4章）¹⁸⁾。ジェニファー・ドーン・ホイットニーの論考では、ポスト構造主義の理論を参照しながら、アフリカ系、インド系のルーツを持つ米国の女性ラッパー、ニッキー・ミナージュが演ずる「ハラジュク・バービー (Harajuku Barbie)」のパフォーマンスを分析し、バービーが体現する西洋的な理想化された白人女性のイメージが、遊び心に満ちた方法で攪乱されていると論じられる（第5章）¹⁹⁾。

こうして人形は、社会におけるさまざまなアクターによって意味を付与されているのだが、それでは実際に人形と接し、遊ぶ少女たちは、どのようにその意味を受け取り、反応し、対処していくのだろうか？ 本書の執筆者たちはそれぞれのアプローチで、この問いに答えることを試みている。たとえば、先述したロイド（第3章）はドイツ第三帝国期のエゴ・ドキュメントの分析を通じて、戦時下において人形が、子どものトラウマに対処するための分身や、離れ

離れになった友達や家族の代理的存在ともなっていた事実を指摘し、人形が過去を悼み、未来に希望を託す手段であったと述べている²⁰⁾。アメリカの奴隷制度の文脈で黒人の人形と子どもの人形遊びについて考察したロビン・バーンスタインは、西洋近代以降における児童文学と物質文化の密接な繋がりを指摘したうえで、パフォーマンス研究の観点から「脚本 (script)」という概念を用いて、人形で遊ぶ行為を批判的に分析するための方法論を提唱する (第1章)²¹⁾。彼女によれば、人形は製作者やメディア、周囲の人々によって脚本を刻まれており、それを前にした子どもたちにいかなる行動を取るべきかを指示するが、子どもたちは舞台の役者と同様に、必ずしもそれに強制的に従わされるわけではなく、みずから抵抗したり、修正を加えたりすることもできる。他方、ナグメ・ヌーリ・エスファハニとヴィクトリア・キャリントンは、ポスト現象学の理論にもとづく参与観察を通じて、オーストラリアに住むイラン系のルーツを持つ少女たちが、アメリカのMGA社が製造するブラッツ・ドールとどのように遊んでいるかを調査し、彼女たちが人形を使ってイランの伝統的な慣習や文化と西洋のポップ・カルチャーを接続する創意に富んだ遊び方を生み出していると結論づけた (第7章)²²⁾。また、エリザベス・チンは、YouTubeに投稿された、子どもたちが撮影したと想定されるバービー人形を用いたセクシュアルなビデオの分析を通じて、かれらがビデオ制作を通じて洗練されたナラティブを考案し、バービーをめぐる規範を転覆するような意味を作り出していることを示す (第8章)²³⁾。大人は、子どもたちの作品を先入観にもとづく単純な読みに還元してしまおうのではなく、真摯に問いを投げかけ、思考や解釈を広げていかなければならないのだと、チンは強く説いている。

おわりに

以上のように、複数の年代と地域における人形と少女について論じた本書は、従来ジェンダー役割の教育の道具として捉えられてきた人形が秘めるポテンシャルを解明していったといえるが、いくつかの問題点も提起しておこう。まず、本記事の前半で確認した、イントロダクションで定義されている「ドールズ・スタディーズ」は、英米圏の議論を中心としており、他の国々で行なわれてきた人形についての研究はほとんど考慮されていない。たとえば、フランスにおいては、児童文化、玩具史研究のミシェル・マンソンや、彼を中心に立ち上げた「人形研究調査センター (Centre d'études et de recherches sur la poupée)」が、1980年代頃より精力的に、子どもの玩具や人形を対象とする研究を展開してきた²⁴⁾。人形文化が西洋とは異なる独自の発達を遂げた日本においても、特にジェンダーの観点から人形を考察した論考は、1995年の増淵宗一『少女人形論 禁断の百年王国』を端緒として現在に至るまで複数刊行されている²⁵⁾。また、文学や児童文学、美術史においても、個別の作品における人形のモチーフを分析した論考には一定の蓄積があり、これらは人形の意義をより深く探究するうえで新たな視座を与えてくれるだろう²⁶⁾。最後に忘れてはならないのが、モノとしての人形をめぐる研究はアカデミズムの内部というよりも、むしろ愛好家やコレクターによって推進されてきたという事実である。19世紀のアンティーク・ドールからバービーなど現代のファッション・ドールまで、学術論文

では疎かになりがちなモノそれ自体を大量に扱った、資料的価値の高い書物が数多く刊行されている。

もうひとつの問題点として、本書が対象とする人形の種類、および時代と地域に、一定の偏りがあることも指摘せざるを得ない。本書で扱われる人形の大半は、バービーやアメリカン・ガール・ドールをはじめとして、20世紀以降に西洋の大企業によって大量生産された商品としての人形である。それらが現代の多くの少女たちにとって最も身近なタイプの人形であることは確かにせよ、ヒトガタのモノであるという人形の本来の定義に立ち戻り、異なる時代や地域の人形とその人間との関わりにも目を向ければ、人形が有する別の側面や可能性に光を当てることができるだろう。また、そのことは本書の採る方法論にも再検討を促すのではないか。人形を「歴史的テキスト」として考察するというアプローチは、その人形が実在した個々の時代、地域の社会に特有の少女たちの生へ迫ることを可能にする一方で、ともすれば議論を、〈人形に与えられた意味や規範〉-〈少女による抵抗や交渉〉という単純な対立図式へと還元しかねない。古今東西に存在するさまざまな人形の様態を考えることは、人形と少女の関係性により多角的な解釈を与えることにもなると思われる。

人形というモノの遍在性ゆえに事例の不足や偏りを指摘することは容易いが、「ドールズ・スタディーズ」をタイトルに掲げた本書が、学术界で長らく軽視されてきた玩具としての人形に対する注目の高まりを捉え、研究対象として確立させる重要な一歩となったことは間違いない。イントロダクションで述べられているように、人形についての研究は、ポップカルチャーや少女文化、消費文化や教育をめぐる研究と密接に連関し合うし、本書の寄稿者たちが行なったように、人形というテーマを取り入れた考察は人文社会科学の諸分野にも一定の貢献を果たすだろう。さらにそれらは、アカデミズムの枠を超えて、玩具としての人形の制作や製造の現場へフィードバックされたり、映画『バービー』のような人形をテーマとした文化表現の創出を促し、社会に批判的な問いを投げかけることへも繋がり得る。人形について、あるいは人形を通して思考することで、わたしたちは人間を、世界を、今よりも少し豊かなものにすることができるかもしれないのだ。

Notes

- 1) Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Seuil, 2014 (1960) (フィリップ・アリエス『〈子供〉の誕生 アンシャン・レジーム期の子供と家族生活』杉山光信・杉山恵美子訳、みすず書房、1980年。)
- 2) Miriam Forman-Brunell. "Interrogating the Meanings of Dolls: New Directions in Doll Studies," *Girlhood Studies: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5, no. 1, 2012, p. 3. Michel Manson et Annie Renonciat, « La culture matérielle de l'enfance : nouveaux territoires et problématiques », *Strenæ*, n° 4, 2012. <https://doi.org/10.4000/strenae.750> [2023年12月31日閲覧]. アカデミズムにおいて人形と女兒の関係を主題とした先駆的な著作のひとつが、19世紀末に刊行された、児童研究のムーブメントを作った米国の心理学者 G. Stanley Hall と A. Caswell Ellis の共著 *A Study of Dolls* であるが、本書が刊行されて以降、玩具としての人形についての研究は再び影を潜めることとなる。G. Stanley Hall and A. Caswell Ellis. *A Study of Dolls*. New York & Chicago: E.L. Kellogg & Co, 1897.

- 3) たとえば次の論考など。Erica Rand. *Barbie's Queer Accessories*. Durham: Duke University Press, 1995. Louise Collins, April Lidinsky, Andrea Rusnock and Rebecca Torstrick. "We're Not Barbie Girls: Tweens Transform a Feminine Icon." *Feminist Formations*, vol. 24, no. 1, 2012, pp. 102-126. Kim Toffoletti. *Cyborgs and Barbie Dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*. London: I.B. Tauris, 2007. Jennifer Dawn Whitney. *Playing with Barbie: Doll-like Femininity in the Contemporary West*. PhD Thesis, Cardiff University, 2013. 次の記事も参照のこと。Nicole Froio. "Teaching Barbie: Scholarly Readings to Inspire Classroom Discussion," *JSTOR Daily*, 2023.
<https://daily.jstor.org/academic-barbie-scholarly-readings-classroom-discussion/> [2023年12月31日アクセス]
- 4) Miriam Forman-Brunell. *Made to Play House: Dolls and the Commercialization of American Girlhood, 1830-1930*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1998 (1993).
- 5) フローランス・ラウルナ 「〈書評論文〉モノで人間を知る——物質文化研究の新たな試み ダニエル・ミラー編 *Material cultures: Why some things matter* を手がかりとして」『現代民俗学研究』第2号、2010年、57-70頁。1990年代以降は、子どもと物質文化を対象とする著作も複数刊行されている。たとえば以下など。Karin Calvert. *Children in the House: The Material Culture of Early Childhood, 1600-1900*. Boston: Northeastern University Press, 1992. Joanna Sofaer Derevenski. *Children and Material Culture*. London: Routledge, 2000. Megan Brandow-Faller, ed. *Childhood by Design: Toys and the Material Culture of Childhood, 1700-Present*. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2018.
- 6) アメリカン・ガール・ドールについては次の文献に詳しい。Emilie Zaslow. *Playing with America's Doll: A Cultural Analysis of the American Girl Collection*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.
- 7) バービーにおける多文化主義のマーケティングに対する批判として代表的なものに、たとえば次の論文がある。Ann DuCille, "Dyes and Dolls: Multicultural Barbie and the Merchandising of Difference." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 6, no. 1, 1994, pp. 47-68.
- 8) *Girlhood Studies: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5, no. 1, 2012. 本特集は2021年に単行本として刊行された。Miriam Forman-Brunell, ed., *Deconstructing Dolls: Girlhoods and the Meanings of Play*. New York: Berghahn Books, 2021.
- 9) Miriam Forman-Brunell and Jennifer Dawn Whitney. "Introduction," *Dolls Studies: The Many Meanings of Girls' Toys and Play*. New York: Peter Lang, 2015, p. X.
- 10) Vanessa Rutherford. "Technologies of Gender and Girlhood: Doll Discourses in Ireland, 1801-1909." *Ibid.*, pp. 103-118.
- 11) Alexandra Lloyd. "Dolls and Play: Material Culture and Memories of Girlhood in Germany, 1933-1945." *Ibid.*, pp. 37-59.
- 12) Catherine Driscoll. "The Doll-Machine: Dolls, Modernism, Experience." *Ibid.*, pp. 185-204.
- 13) Juliette Peers. "Adelaide Huret and the Nineteenth-Century French Fashion Doll: Constructing Dolls/Constructing the Modern." *Ibid.*, pp. 157-183.
- 14) Judy Shoaf. "Girls' Day for Umé: Western Perceptions of the Hina Matsuri, 1874-1937." *Ibid.*, pp. 207-225.
- 15) Erich Fox Tree. "The Secret Sex Lives of Native American Barbies, from the Mysteries of Motherhood, to the Magic of Colonialism." *Ibid.*, pp. 227-256.
- 16) Lisa Marcus. "Dolling Up History: Fictions of Jewish American Girlhood." *Ibid.*, pp. 15-35.
- 17) Amanda Murphy and Anne Trépanier. "Canadian 'Maplelea' Girl Dolls: The Commodification of Difference." *Ibid.*, pp. 257-280.
- 18) Meghan Chandler and Diana Anselmo-Sequeira. "The 'Dollification' of Riot Grrrls: Self-Fashioning Alternative Identities." *Ibid.*, pp. 63-83.
- 19) Jennifer Dawn Whitney. "'It's Barbie, Bitch': Re-reading the Doll Through Nicki Minaj and Harajuku Barbie." *Ibid.*, pp. 85-102.
- 20) Lloyd. "Dolls and Play: Material Culture and Memories of Girlhood in Germany, 1933-1945." *Ibid.*, pp. 51-52.
- 21) Robin Bernstein. "Children's Books, Dolls, and the Performance of Race; or, the Possibility of Children's Literature." *Ibid.*, pp. 3-13.
- 22) Naghme Nouri Esfahani and Victoria Carrington. "Rescripting, Modifying, and Mediating Artifacts: Bratz Dolls and Diasporic Iranian Girls in Australia." *Ibid.*, pp. 121-132.
- 23) Elizabeth Chin. "Barbie Sex Videos: Making Sense of Children's Media-Making." *Ibid.*, pp. 133-154.

- 24) Michel Manson, *Jouets de toujours. De l'Antiquité à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001. マンソンは 1983 年に、人形の研究史をまとめた論考を発表している。Manson, « La poupée, objet de recherches pluridisciplinaires. Bilan, méthodes et perspectives », *Histoire de l'éducation*, n° 18, 1983, p. 1-27.
- 25) 増淵宗一『少女人形論 禁断の百年王国』講談社、1995 年。ほかに、人形とジェンダーの問題に焦点を当てたものには、たとえば次の論考などがある。吉良智子「「人形」をつくること、おくること 近代日本における「少女」と「人形」」『千葉大学大学院人文社会科学研究所研究プロジェクト報告書』294 号、2015 年 2 月、151-159 頁。山崎明子「リカちゃん人形の身体表象への欲望 着替える身体から着替えない身体へ」武田佐知子編『着衣する身体と女性の周縁化』思文閣出版、2012 年、402-419 頁。
- 26) たとえば次の著作など。Lois Rostow Kuznets. *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. New Haven: Yale University Press, 1994. Leslie Reinhardt. "Dolls, Dress, and Female Virtue in the Eighteenth Century," *American Art*. vol. 20, no. 2, 2006, pp. 32-55. 川崎明子『人形とイギリス文学 ブロンテからロレンスまで』春風社、2023 年。