

Art History and Theory

Bachelor

芸術学

学士 [美術学部]

Name

河合 大

菅野 ころろ

近藤 歩

下段 有平

富山 桃仁花

福澤 志帆

はじめに

第1章 写楽と上方浮世絵

- (1) 上方浮世絵界における流光斎
- (2) 流光斎の画風
- (3) 写楽と流光斎
- (4) 蔦屋重三郎と上方文化

第2章 写楽の画業

- (1) 第1期 寛政6年5月
- (2) 第2期 寛政6年7月、8月
- (3) 第3期 寛政6年11月、閏11月
- (4) 第4期 寛政7年正月

第3章 寛政6年の歌舞伎界と上方文化

- (1) 江戸三座すべて控櫓に
- (2) 上方の狂言作者並木五瓶 江戸に下る

結論

浮世絵師の東洲斎写楽（生没年未詳）は、寛政6年（1794）5月から翌年正月までのわずか10カ月の間に、140点以上の作品を残した。近代以降は特徴的な作風への評価に比して活動時期が短いことを理由に写楽別人説が盛んに議論されたが、現在は阿波藩の能役者齋藤十朗兵衛が正体と考えられている。ただ、写楽の描いた浮世絵の表現に関しては、まだ議論の余地が残されている。写楽の描く誇張された身体や生々しさすら感じる顔貌表現は、江戸浮世絵界にあつて異質の作風であった。特に女形を描いた作品は独特で、他の絵師が涼やかな美人画のように描くのに対し、写楽は大胆な誇張で面白みを加え、男が演じていることが透けて見えてしまうような表現をした。寛政12年（1800）に増補された太田南畝（1749～1823）の『浮世絵類考』では、「あまりに真をかかんとてあらぬさまに書なせしかは長く世に行はれす一兩年にて止ム」と評されている。近代以降の多くの研究者はこの記述を根拠として、写楽が江戸浮世絵界における異彩の絵師であったと論じてきた。

一方で別の視点から写楽の表現に注目する研究者もあつた。すなわち上方の浮世絵との関係から写楽を論じようという視点である。絵の伝統としては、上方には写実や滑稽味といった画風が写楽登場以前から存在しており、江戸の絵師たちとは異なる道を歩んでいた。その中で特に注目されるのがりゅうこうさいじよけい流光斎如圭（生没年未詳）という大坂の絵師で、流光斎は写楽と同様、女形も美化して描くことはせず、写実を徹底していた。皺や老いまでも容赦なく描いている。流光斎は写楽の少し前の寛政3年（1791）頃から一枚摺りの役者絵を出版し、翌4年に最も精力的に活動した。流光斎は寛政5年以降役者絵制作から離れるが、写楽登場の直前に、写楽に通ずる表現を持つ絵師が上方で活躍していたのである。

河合大
KAWAI Dai

東洲斎写楽と上方文化

江戸だけを見ると異質に見える写楽の画風も、上方の画風と比較することで連続的に論じられる可能性がある。つまり、突然変異のように現れた絵師としてではなく、時系列と画風の影響関係の上で捉えられる。本稿では、「上方」という地域を念頭に置いて、写楽の表現に迫っていく。そこで先ず第1章において、流光斎の画風の確認と、写楽作品との比較を行い、両者の関連がどの程度であるかを述べた。先行研究と同様、流光斎の遠慮のないリアリズムは写楽の表現にもみられるが、写楽はより誇張やデフォルメを加えていると結論付けた。また、版元である蔦屋重三郎と上方との繋がりについても検証した。調査不足により確定的なことは述べられなかったが、販路拡大のために別の地方の版元とも繋がっていたことは注目される。また、寛政6年(1794)に大坂から江戸に戻った十返舎一九が蔦屋に身を置いたことも上方文化との繋がりをうかがわせる。

写楽はわずか10カ月の活動にもかかわらず作風の変化が甚だしく、4つの活動期に分けることができる。第2章ではそれぞれの期の作風について確認し、その変遷を追っていく。作風の変化から写楽の活動の特徴を明らかにすることを目的とした章であったが、新たな見解を提示するには至らなかった。一般に大首絵だけを出していた第1期が最も優れており、徐々に精彩を欠いた作風が変わっていくと言われているが、実際に作品を観察することで、筆者も同様の見解を持った。また、当時の出版界の状況についても触れた。写楽の活動期は寛政の改革と重なっており、幕府の娯楽に対する取締りは厳しかった。商業的な成功も考えられる中で徐々に筆が衰えていった原因の一つとして注目される。

また、浮世絵界から視点を変えて歌舞伎界に目を移すと、写楽の活

動期に当たる寛政6年(1794)という年は、上方歌舞伎との関係の深い年でもあった。この年、上方で頂点を極めていた狂言作者の並木五瓶(1747～1808)が江戸に下って来たのである。名作といわれる戯曲は上方で生まれたものが多いが、上方一の狂言作者が江戸へ移るなどということは、まさに一つの画期と言える。一方で、江戸の歌舞伎界は幕府の緊縮政策や風紀の取締りによって未曾有の不景気を迎えており、江戸で幕府から歌舞伎興行を許されていた3つの劇場が、いずれも倒産するという異常事態であった。写楽の登場した時期はようやく明るい兆しが見え始めた頃であり、そのタイミングで大々的にデビューしたことには、芝居人気にあやかる版元の意図や、あるいは芝居町からの要請がうかがわれる。

写楽と上方の関係については、直接的な資料がないが、第1章の流光斎作品との比較によって、その作風の類似は疑いのないものであると結論付けた。大きな違いがあるとすれば、上方では流光斎が役者錦絵の祖として別格の存在に位置付けられ、後進の絵師たちがその作風を踏襲したのに対して、写楽の画風は江戸に馴染まず、異質の存在として終わってしまったことである。歌舞伎の好みという観点でも、上方はリアルな演技を好み、江戸は勇壮な演技を好む傾向があったが、浮世絵の場合も人々の好みに大きな乖離があったといえる。狂言作者並木五瓶との関係については、先行研究によって写楽が五瓶の舞台を積極的に取材していたことが明らかにされており、筆者もその考えに同調して論を展開した。全体を通して、上方と写楽の関係についての様々な論点を整理し、一つのまとまりを持って提示する。

序章

第1章 ジャポニスムの概要、先行研究を踏まえて

- (1) 時代背景
 - 開国
 - 日本の万国博覧会参加
 - フランスが1867年パリ万博にかけた思い
 - 日本国内の状況
- (2) 定義と特徴
 - 定義
 - 作品に見られる特徴

第2章 西洋が捉えた日本美術、浮世絵の受容

- (1) 画商サミュエル・ジークフリート・ビング
 - 同年代の日本美術愛好家
 - 画商ビング
 - 『藝術の日本』
 - 「日本版画展」
- (2) メアリー・カサットの版画作品
 - カサットの浮世絵受容
- (3) 木版画の再興
 - 板目木版画の興隆
 - エドヴァルド・ムンク
 - 日本の版画の影響

終章

19世紀後半、西洋において日本の美術が受容され、その要素を取り込んだ作品が数多く生み出された。熱狂的なこの現象は総称してジャポニスムと呼ばれる。その流行の波はパリからヨーロッパ全体へ、さらにはアメリカへと広がった。需要の幅は広く、絵画のみならず、工芸、音楽、文学にも影響がみられる。

ジャポニスムが始まる契機の一つに浮世絵の流入がある。浮世絵は、その物珍しさや造形的な美しさから、西洋のコレクターの収集の対象となった。浮世絵に見られる要素は、油画作品や工芸作品の制作に取り入れられたが、筆者は、浮世絵（色刷木版画）と同じ媒体である、版画作品を考察することが重要であると考え。紙に版を印刷しているという共通点があり、道具や描法、技法、構図などの要素に与えた影響を考察できると考えるためである。版画という同じ分野であっても、西洋においては、銅版画が主流であり、画家が木版を使用することは何世紀にも渡って途絶えていた。全く同じ制作技法が無い中で、浮世絵を受容した画家たちは、版画作品にどのような日本美術の要素を取り入れたか。先行研究では、絵画作品と同様に、モチーフの借用や、日本美術に見られる構図の使用について述べられてきた。本研究では、日本美術の受容について、特に版画の技法に着目して考察した。

第1章では、ジャポニスムの概要を、先行研究を踏まえて記述した。ジャポニスムの時代背景としては、日本の開国と、1867年パリ万国博覧会の開催という点が挙げられる。日本が鎖国していた江戸時代後期からすでに、一部の日本の美術工芸品は、西洋にもたらされていた。各国と修好通商条約を締結し、日本が開国すると、よ

菅野 ころろ

KANNO Kokoro

19世紀後半の西欧における浮世絵の受容
—版画制作に関して—

り多くの美術工芸品が輸出されるようになった。日本国内の状況も、開国を機に変化する。国内での西洋化改革の波が、美術品の流出に拍車をかけたのである。1867年のパリ万国博覧会は、日本がはじめて正式に参加した万国博覧会である。フランス政府のイギリス産業美術に負けまいとする対抗意識という思惑もあり、大規模の博覧会が開催されることになった。ジャポニズムの定義と特徴については、先行研究で膨大な研究成果があげられており、ジャポニズムという用語が指す、現象の範囲、定義は、現在でも活発な議論がなされている。馬淵明子氏の指摘を主として参照し、特徴をまとめた。

第2章では、日本美術の愛好家と画家、両者の視点から、ジャポニズムの時代に受容された日本美術の要素を考察した。項目(1)では、日本美術を収集研究、紹介し、ジャポニズムの画家たちに影響を与えたことや、アール・ヌーヴォーの発展に寄与したことで知られる、サミュエル・ジークフリート・ビング (Samuel Siegfried Bing, 1838-1905) の記述を参照した。日本美術の収集家たちは、当時の西洋における常識と目新しい日本美術を比較し、驚きと共に文章に記している。日本美術の興隆の最中、彼らはまだ多くない情報から日本の美術について探求していた。その関心は、浮世絵や刀等に向いており、日本国内で重視されていた狩野派等ではなかった。愛好家たちが、探究し、受け入れ、西洋で紹介した日本美術を見ていく。項目(2)では、印象派絵画をアメリカで普及させたことで知られる、女性画家メアリー・カサット (Mary Cassatt, 1844-1926) の版画作品に焦点を当てる。カサットは、パリで伝統的な絵画を学び、エドガー・ドガ (1834-1917) の薦めで印象派展に

出品している。ドガは、美術画商の林忠正から浮世絵を購入または自作との交換により入手するなど、熱心に日本美術を収集しており、カサットも、ドガを介して、日本美術を絵画に取り入れるようになった。1890年、パリのエコール・デ・ボザール (国立美術学校) で開催された、ビング主催の「日本版画展」 (Exposition de la gravure japonaise) を訪れたカサットは、浮世絵の色彩に感銘を受けており、晩年になると歌磨の浮世絵に影響された色刷銅版画の連作10点を制作している。歌磨の作品に見られる主題や、制作工程の再現が、銅版画で試みられている。これらの作品を考察し、造形的特徴について述べた。項目(3)では、日本の版画に影響され、盛んに制作されるようになった板目木版画について考察した。19世紀の西洋では、銅版画が主流であった。木版に関しては、木口木版が挿絵に使用されていたが、絵画への使用は17世紀末から途絶えていた。1880年代末にベルナルが板目木版の板木を使ったことが19世紀の木版画のはじめだと言われている。ジャポニズムの木版画の開発者の一人であるポール・ゴーギャン (Paul Gauguin, 1848-1903) に影響され、エドヴァルド・ムンク (Edvard Munch, 1863-1944) も木版作品を制作している。ジャポニズム研究で日本の影響が指摘されており、ビングとの関わりがあるエドヴァルド・ムンクの版画作品を取り上げ、その特徴を述べた。

19世紀の版画に与えた日本美術の影響は、画題、構図、筆の線の模倣、板目木版の使用等の制作技法の変化に表れているとわかった。今後は、現時点よりも視野を広げ、幅広い画家の中から版画作品を選定し論を深めたいと考える。

序章 《ラス・メニーナス》の演出する世界

第一章 《ラス・メニーナス》概要

- 第一節 宮廷画家ディエゴ・ベラスケスとその表現
- 第二節 来歴
- 第三節 描かれる空間

第二章 《ラス・メニーナス》先行研究

- 第一節 今日における一般的、かつ総体的な見方
- 第二節 自画像と肖像について
- 第三節 鏡の問題について

第三章 鏡の検証

- 第一節 《ラス・メニーナス》の空間の再現
- 第二節 鏡に映るものの検討、考察
- 第三節 《ラス・メニーナス》のトリック

終章 《ラス・メニーナス》の鏡の謎

ディエゴ・ロドリゲス・デ・シルバ・イ・ベラスケス (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1599-1660) は、17世紀バロック時代スペインにて活躍した画家である。当時の国王フェリペ4世 (Felipe IV, 1605-1665, 在位 1621-1640) に24歳の若さで見出されて後、スペイン帝国の衰退の一途を辿った治世に、頂点に立った国王の姿を宮廷画家として忠実に描き残し続けてきた。しかし、晩年においてベラスケスがこの世に残したのは、国王の実像が登場しない、王の「家族」(《ラ・ファミリア》(la Familia)) とかつて呼ばれた肖像画だった。それこそが、《ラス・メニーナス》(Las Meninas, 「女官たち」の意) と呼ばれる画家最大の謎多き傑作である。今日一般的には、本作品が描くのは、絵画の背景にかけられた鏡に映る国王夫妻が見た光景であり、現実世界における我々鑑賞者の姿は、この場面を見つめる国王夫妻の姿に重なる、という見方がなされる。しかし、場面の視点となるべき絵画の消失点は鏡と一致しないために、上記の見方は正確なものであるとは言えない。よって本論では、実際に本作品の空間の模型による再現を試みることで、“鏡に映るものはベラスケスの画布の表側であり、国王夫妻の肖像画である”という遠近法に基づいた解釈を裏付ける。この解釈を軸に、鏡像の国王夫妻というモチーフとそれを描く画家という存在にも注目しながら、この絵の演出する舞台空間の謎を明らかにすることを目指す。

本論は三章で構成される。第一章では、《ラス・メニーナス》の基本的な概要を述べつつ、画家ベラスケスが現実世界を捉えてきた卓越した描写力と、ここで大成された表現について言及する。本作品において姿を現す人物らは圧倒的なリアリズム表現のもと、本当に我々の

近藤 歩

KONDO Ayumi

ディエゴ・ベラスケス《ラス・メニーナス》における鏡の謎

— 現実と虚構の狭間の絵画 —

目の前に現前するかのようである。事実、ここに描かれる人物や舞台は、アントニオ・パロミーノ・デ・カストロ・イ・ヴェラスコ（Antonio Palomino de Castro y Velasco, 1655-1726）によって特定されており、ベラスケスが本作品において、現実に存在した宮廷における日常の一場面を描いていたことが認められている。しかし、宮廷人たちに並んで、鏡像で示された国王夫妻を差し置いて表される画家の姿は異例なものであり、それは絵画を単なる集団肖像画として終わらせない意図をはらんでいると考えられる。

第二章では、第一章をふまえて特筆すべき、「自画像」と「鏡」の要素に着目しつつ、《ラス・メニーナス》の解釈がどのような議論の変遷を辿って今に至るのかを探る。特に、本論におけるテーマである「鏡」に関するものでは、「鏡に映るものは本物の国王夫妻である」とする説と、「画布の表側が鏡に映っており、ベラスケスは二重肖像画を描いている」とする説という主に二つの解釈を比較する。哲学者ミシェル・フーコー（Michel Foucault, 1926-1984）は、幾何学的な構造にはさほど関心を示すことなく、鏡には実在の国王夫妻が映ると考え、その解釈は後世に多く引き継がれた。対してベラスケスの膨大な蔵書の記録は、画家が遠近法による空間表象にも精通していることを傍証しており、それは実際に画家が遠近法で再現された空間を特定することができる要素を本作品に残しているという事実にも繋がる。すなわち、彼は意図的に一点透視図法を用いて、その消失点となる位置を取って鏡からずらしたということであり、この幾何学的な絵画構造にこそ画家が本来意図した絵画の本質が隠されているのだと考えられる。

第三章前半では、先行研究をふまえた筆者の立場を明確にしたうえ

で、遠近法的構造の分析を試みるべく、《ラス・メニーナス》の空間の模型による再現と、人物らの視線の分析を行う。それによって、鏡に映される国王夫妻と、視点を占める国王夫妻の空間における位置の不一致について論じる。同時に、絵画において配置された巨大な画布の存在が、鏡に国王夫妻の実在の姿を映し出すことを拒否していることを証明する。またこの三次元的な模型は、本作品の舞台となった空間の、絵画平面からは感じることでできない実際の奥行きも明らかにした。すなわち《ラス・メニーナス》を謎たらしめる要因となっているのは、鏡像と国王夫妻の関係だけではなく、到達点が一致しない絵画登場人物の視線、奥に広がる部屋の構造をあえて曖昧なものとした人物やモチーフの配置といった、多くの要素が混合されたうえでそれらが巧みに構成された絵画空間そのものなのである。

以上のように、《ラス・メニーナス》の空間は、その幾何学的構造を敢えて曖昧に見せかけることによって、鑑賞者にある種のイリュージョンに引き込んでいる。同時に、“鏡に映るものは国王夫妻の肖像画である”という事実は、宮廷人と同じ場所に位置する、国王夫妻の肖像を描くことの許された特権的な立場である宮廷画家としてのベラスケスの存在そのものも誇示する。そしてそのモデルとしての不明瞭な国王夫妻の存在は、画布と鏡、人物の視線のもとで象徴的に提示される。このような《ラス・メニーナス》を取り巻く謎は、ベラスケスの巧みな空間構造の構成力によって生じたものであり、そこに国王夫妻を象徴的に映す意図と、宮廷画家として生きたベラスケスの名誉といった要素が入り交じって完成されているのである。

はじめに

第1章 1940年代後半から1950年代の絵画——対極主義とその発展の糸口

- 1-1 対極主義
- 1-2 《重工業》と《森の掟》
- 1-3 対極主義の意義と発展の糸口

第2章 1960年代の絵画——対極主義から呪術へ

- 2-1 呪術への転換
- 2-2 呪術としての絵画
- 2-3 美術批評家の評価

第3章 1970年代以降の作品——対極主義の新たな展開

- 3-1 1970年、大阪万博
- 3-2 《太陽の塔》と《明日の神話》
- 3-3 眼玉と顔
- 3-4 芸術は爆発だ

むすび

本論文は岡本太郎の戦後の絵画作品を主な対象とする。岡本が日本で活動を始めた戦後まもなくから、この世を去る1996年までを対象とし、第1章では40年代後半から50年代の作品、第2章では60年代の作品、第3章では70年代以降の作品を対象とする。このような40年代から90年代までの約半世紀にわたる岡本の作品とその活動を、大まかに「対極主義」から「呪術」へ、そして再び「対極主義」が形を変えて回帰し、展開されるという流れからみていく。

第1章では40年代後半から50年代の作品を「対極主義」を軸に検討していく。対極主義とはあらゆる対極する要素を画面内に対置させることによって、不協和音や矛盾を引き起こし、画面にエネルギーを生み出すという絵画制作上の方法論であった。これは岡本のパリ時代の、抽象絵画とシュルレアリスムの超克という課題から来ており、そのため必然的に抽象と具象の対極が重要な要素であった。《重工業》(1949年)と《森の掟》(1950年)にはそのような抽象と具象の対極が最も強く反映されており、対極主義の成果をあげていると言える。他にも両作品には時事的なアレゴリーが強くみられる。《森の掟》において、岡本は時事的アレゴリーという社会的な「意味」とそれを否定する「無意味」を同時に表現していた。同時代の画家である河原温は「観客を画面のなかに強引に引き入れ、同時に、完全に拒否する」という作品と鑑賞者の関係に対極主義の発展の糸口をみていた。このような社会や鑑賞者との関係は対極主義にとっては重要なものであった。しかし《森の掟》以後、岡本の作品から具象性が希薄になっていくと同時に対極主義は作品からみられなくなっていく。

下段 有平

SHIMODAN Yuhei

戦後の岡本太郎の絵画

—対極主義と呪術の展開—

次に第2章では60年代の作品について「呪術」を軸に検討していく。岡本は1961年の個展において、梵字をモチーフにしたような、また書のような造形をした抽象的な絵画を発表し、このような絵画は当時、美術批評家から「カリグラフィック」と形容された。《赤のアイコン》(1961年)をみると、黒々とした有機的な線が画面を占めているのがわかる。このような抽象と具象の対極が存在しない「カリグラフィック」な絵画は、岡本が「対極主義」から「呪術」へと転換したことを象徴的に示していた。岡本にとって呪術としての絵画は鑑賞者の理解を拒否した「わからない」絵画であり、岡本の絵画は呪術への転換以後、主観的で内観的なものへと向かっていく。このような絵画に当時の美術批評家たちは一種の困惑を覚え、評価することができなかった。呪術への転換の背景には、岡本の土俗的で神秘的な日本の文化への関心があり、それは50年代に岡本が旺盛に執筆した著作からもみとれる。岡本は縄文土器に始まる土俗的で神秘的なものへの関心を強めていき、日本全国を周り様々な伝統に触れる中で対極主義から呪術への転換を準備していた。

最後に第3章では、70年代以降の作品と活動、そして対極主義の新たな展開について述べていく。日本万国博覧会、通称「大阪万博」で岡本はテーマ展示プロデューサーを務め、《太陽の塔》(1970年)を制作した。また一方でそれと並行してメキシコにおいて《明日の神話》(1969年)を制作した。大阪万博で多くの人に親しまれた《太陽の塔》と、壁画としてメキシコのホテルに飾られる予定であった《明日の神話》は、岡本が70年代以降大衆へと接近し、鑑賞者や社会と積極的に関係を持つようとしていたことを示している。呪術への

転換以後、岡本の絵画は鑑賞者を拒否し主観的で内観的なことで、鑑賞者に伝えるべきリアリティが失われ、空虚を抱え込んでいった。このような空虚を象徴するものとして70年代以降の絵画には形式化された黒い眼玉が頻繁に登場する。《にらめっこ》(1978年)をみると黒々とした丸い目玉があるのがわかる。このような状況において岡本は70年代以降大衆へと接近し、作品に欠けた鑑賞者や社会や大衆との関係を補おうとした。これが「対極主義の新たな展開」であった。これは80年代以降、「芸術は爆発だ！」で有名なテレビCMや、バラエティ番組への出演によりさらに進められる。それと並行して、80年代以降の岡本の絵画には「爆発」を思わせるような放射状の筆致が頻繁にみられるようになる。岡本は「爆発」に生命力の表出を重ね合わせていた。岡本の最後の作品である《雷人》(1995年)をみると、これまで黒々としていた眼玉は澄んだ眼になり、放射状の線が画面の外に向かって力強く伸びている。このように80年代以降、岡本は「爆発」をきっかけに社会や大衆との関係を持ち、また爆発という生命力の表出によって自身の絵画が抱えた空虚に対抗しようとしていた。

このように本論文では岡本の絵画の変遷を、40年代後半から50年代までの対極主義の時代、60年代の対極主義から呪術への転換の時代、70年代以降の大衆への接近による対極主義の新たな展開の時代という流れから述べた。そして、このような流れの中で岡本の絵画の変化の理由を考え、その意義について検討した。

序章

第一章 出生から高校時代まで

- 1 節 出生、転居、夜尿症
- 2 節 大分県、雪野恭弘
- 3 節 アルバイト
- 4 節 名古屋

第二章 東京時代

- 1 節 武蔵野美術学校
- 2 節 十二指腸潰瘍と伊勢湾台風
- 3 節 ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズのメンバーとして

第三章 1963年

- 1 節 千円札を用いた作品
- 2 節 HRCの結成
- 3 節 ハイレッド罐詰
- 4 節 1963年のその他の活動（舞台への参加など）

第四章 模型千円札事件の顛末（1964～1970年まで）

- 1 節 事件の流れ
- 2 節 模型千円札に関する赤瀬川の文章と展示会
- 3 節 模型千円札事件に並行して起こった出来事

終章

本研究は、赤瀬川原平（1937～2014年）の生誕から模型千円札事件までについて、赤瀬川の著作を参照しつつ、時系列に沿ってまとめ、考察する。赤瀬川原平は、現代美術家でありながら小説家・文筆家としても活躍し、自身に関して多く語った作家である。日本の現代美術史において彼は、かの「ハイレッド・センター（HRC）」のメンバーとして、そして何より「模型千円札事件」の発端として、日本の現代美術の歴史にその名を残している。このように、現代美術のシーンにおいては赤瀬川の行為者としての側面が強調されることが多いが、彼は文筆家や小説家としての側面も持ち合わせている。特に自伝的な作品には彼の少年時代の経験が詳細に描かれており、赤瀬川原平という作家の人となりを深く理解するための重要な材料となりうるだろう。彼の語る幼少期からのエピソードは彼の創作活動の背景を示唆していると思われることが多いが、それが本当にどの程度彼の表現に影響を与えているのかについては、慎重な判断が求められる。

第一章では、赤瀬川原平の出生から名古屋での高校時代までについて、時系列を基本としながらもテーマごとの視点から記述する。赤瀬川は1937年に横浜市で生まれ、幾度かの転居を経験するが、最も多くの時間を大分県で過ごした。特に少年時代は、親友である雪野恭弘との関係が彼の人格形成に大きな影響を与えており、重要である。赤瀬川が、尾辻克彦の名義で発表した小説『雪野』では、特にこの頃の様子が詳細に描かれており、赤瀬川の少年時代を知るためのひとつの手掛かりとなるだろう。高校からは名古屋の旭丘高校美術課に入学し、エネルギー溢れる美術課の同

富山 桃仁花

TOMIYAMA Monika

出生から模型千円札事件まで

—語りから紐解く赤瀬川原平の経験—

級生らに赤瀬川は刺激を受けつつ、自身との違いにも気づく。

第二章では、武蔵野美術学校への入学に伴い、上京してからの赤瀬川の活動や人間関係について記述する。高校時代は名古屋にいたため、一度は離れ離れになってしまった雪野恭弘とも再び合流し、日本アンデパンダン展や読売アンデパンダン展への出品など、精力的に活動する。十二指腸潰瘍を患い、手術のため名古屋へ帰り、更にその帰った先の名古屋で伊勢湾台風に見舞われるなどの受難も経験するが、大分の先輩である吉村益信の新たなグループ結成の誘いにより、再び上京することを決意する。その後、吉村益信、篠原有司男、風倉匠、そして赤瀬川を中心に立ち上がった新グループは「ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ」として、展覧会を開き精力的な活動を始める。1960年に発足して、わずか半年で解散したものの、こちらも日本の現代美術史において伝説的な前衛芸術集団である。

第三章では1963年の出来事について記述する。この年は、後に「模型千円札事件」の核となる作品『模型千円札シリーズ』が制作され始めた年であり、更には高松次郎、中西夏之とともに「ハイレッド・センター（HRC）」を結成した、赤瀬川にとって最もメモリアルな年である。また、著者は今回の研究に関わる調査の過程で、赤瀬川による作品『ハイレッド罐詰』のX線写真を入手したため、第三章では本作についても記述している。本作は、空の缶詰を用いて制作されており、缶の中身は硬貨が詰められていたり、長いチェーンが入っていたり、缶切りが逆さに入っていたり、などである。しかし、これらはまるで新品の缶詰であるかの

ように閉ざされているために、観る者はその内容物に直接触れることはおろか、そのままでは目に入れることさえままならない。また、この作品の興味深いところは、これを用いてパフォーマンスが行われている点である。赤瀬川とHRCのメンバーは、HRCの展覧会会場において、この『ハイレッド罐詰』を、二束三文で来場者に販売したのである。

第四章では、日本美術史における最大のスキャンダルである「模型千円札事件」について、時系列での記述や表を用いることで、事件の顛末や流れを明らかにする。「模型千円札事件」とは、赤瀬川が千円札を模して作った印刷物「模型千円札」をめぐって起きた裁判、ならびに言説を含めた事件である。

序章

第一章 作品概要

第一節 《出現》について

第二節 《サロメ》(別名：ヘロデ王の前で踊るサロメ)との比較

第三節 サロンでの評価

第二章 《出現》の構想

第一節 全体の構想

第二節 人物の画像

第三章 「幻視」の構造

第一節 美術史における「幻視」

第二節 モロー作品の「幻視」

第四章 「歴史画の再興」を目指して

結論

ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau 1826-1898) は 19 世紀フランスで活躍した画家である。当時のフランスにおいて、聖書やギリシア神話の物語を読み解くことを必要とし、上流階級に親しまれた歴史画は、印象派や写実主義などの反アカデミズムの画家たちの登場、また産業革命の進展で新興ブルジョワジーが台頭したことなどにより、かつての地位を失いつつあった。その時代に生きたモローは、生涯では一貫して歴史画を再興するという試みのもと制作を行った。

水彩画の《出現》(*L'Apparition*、1876 年、オルセー美術館、パリ)は、批評家による熾烈な批判によりサロンへの参加を一時的に取り止めていたモローが再び公にその姿を見せた 1876 年のサロンに出品されたものである。本論文ではこれまでほとんど着目されて来なかった《出現》における幻視の独創性とその機能を探ることで、それがモローの言う「歴史画の再興」とどのようにして結びつくのかを明らかにしていく。

第 1 章では《出現》とそのヴァリエーションである油彩の《サロメ》(別名：ヘロデ王の前で踊るサロメ) (*Salomé*、1876 年、アーモンド・ハマー美術館、ロサンゼルス) との比較を行った。両者は極めて多くの特徴を共有するが、《出現》では《サロメ》よりも空間的な広がりを抑えてヨハネとサロメの対峙が際立つかたちで表されている。また《出現》では処刑後のヨハネの首が浮かび上がっているにもかかわらず、刑吏の剣や盆には血が付着していないことや、そもそもサロメの踊り際にはヨハネはまだ獄中にいるはずであることから、作中には時間的・空間的齟齬が発生していることがわかる。この点はモローの《出現》における幻視の最も奇妙な点であると言える。

第 2 章ではこのような特異な表現に至った経緯を明らかにした。モ

福澤 志帆

FUKUZAWA Shiho

ギュスターヴ・モロー作《出現》における「幻視」の機能

ローはサロメ作品の構想にあたり習作のうち約 80 点を《サロメ》にあてているのに対し、《出現》にあてているのはわずか 14 点ほどであり、このことは《出現》は《サロメ》から派生したものであるとの指摘に繋がっている。サロメの図像については中世から徐々に変容し、19 世紀には官能的で男性を破滅させる恐ろしい女性としての側面が強まっていく。モローが残した言葉を鑑みるに、モローのサロメ像についても同様の特徴が見られるが、一方で「聖遺物箱」のような神秘性をサロメに与えたいのだと画家は述べ、サロメに煌びやかな東洋風の衣装を着せている。円光に包まれるヨハネについては「切られた首」やハイネの詩の影響が指摘されているが未だに確証を得た論に近づけていたとは言えない。しかしモローは構想の初期の段階でヨハネが聖化する光景を幻想的に描いていることから、本来は神聖で夢幻的な存在としてヨハネを見做していたのかもしれない。

第 3 章では過去や同時代の「幻視」を用いた作品を取り上げ、《出現》の時間的・空間的ずれが美術史上例を見ないモロー独自のものであることを指摘すると共に、あえて逸脱した表現を行うことで、ヨハネが作中の物語で独立した存在であることを述べた。そのようなずれを生じさせる手法は、画家自らが東方地域の美術品などをスケッチし、まとめた『東洋研究』の中にある浮世絵作品の影響や、レンブラントの《ペルシャザルの祝宴》との関連が先行研究では述べられているが、明確なことは定かではない。

第 4 章では《出現》と「歴史画の再興」は研究者によって今までどのようにして結び付けられてきたのか、また豊かな装飾性を用いることで画家は鑑賞者にどのような効果を期待したのかについて述べた。この

「歴史画の再興」という観点では、《出現》はしばしば《サロメ》と共にその装飾性に焦点を当てて論じられている。両作品は様々な地域の装飾パターンを引用して世界観やサロメの人物像を作り出しており、ジュリアス・デイヴィッド・カプランはこれらの装飾類から見出される図像の象徴的な意味を明らかにした先駆的な研究を残している。一方ピーター・クックはカプランによる一連の研究を踏まえ、サロメ作品の「豊かな装飾性は図像的な意味を喚起するものとただの装飾との境目を曖昧にし、作品の読解を鑑賞者に妨げるもの」であるとして解釈し、モローのこのような装飾における細やかな仕事によって、鑑賞者の視線や想像力が自由に動き回る世界を作っていると述べた。実際、モローは「鑑賞者の自由な思考を定義された公式の中に閉じ込めようとするのはあまりにも危険である」との言葉を残している。

「幻視」というのは現実の人間の体を媒介とすることがその発生条件となるが、モローが言う「巫女的で宗教的な魔女」の性質が与えられたサロメはその踊りを踊ることによって自身のいる「俗」の次元に「聖」なるヨハネを招いているようであり、ここにおいて作中の異質さを強調する時間的・空間的齟齬のある「幻視」というのは、サロメの性質によってもたらされた超常的な力の結果であるように解釈することができる。また作中の装飾性の豊かさというのはクックの言う通り鑑賞者の解釈をあえて拒むもののように感じられるが、時間と空間表現の特異性と共に作中内で働くことによって、解釈することを重要視した従来の歴史画とは異なる様相が《出現》には現れており、この点がモローの目指した「歴史画の再興」に寄与しているのではないかという結論に至った。