

## 美術に潜む文学

- 「話しているのは誰？現代美術に潜む文学」展の小林エリカをめぐる-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2021-01-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 伊藤, 氏貴 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/21359">http://hdl.handle.net/10291/21359</a>

# 美術に潜む文学

——「話しているのは誰？ 現代美術に潜む文学」展

の小林エリカをめぐる——

伊 藤 氏 貴

## 1 詩画一致論の底にあるもの

「詩は画の *ut pictura poesis*」とはあまりによく知られたホラティウスの一節だが、前一世紀の人である彼が『詩論』を書くよりずっと早く、前五〇〇年頃にアクメーを迎えたシモニデスは「画は黙せる詩、詩はもの言う画」ということを遺した、とプルタルコスは伝えている。いずれにせよ、西洋の美学の伝統においては、ジャンル論が盛んであり、その中でも、美術と文学とは隣接領域であるとされてきたということだ。

「建築は凍れる音楽」という、ゲーテが言ったかシュレーゲルが言ったか判然としないまま人口に膾炙してきた言葉からすれば、藝術を、〈美術—文学〉のグループと、〈建築—音楽〉のグループとに大別できる、というのはもちろん大雑把にすぎる分類だろう。ただし、西洋に限らずとも、たとえば中国でも書詩画の一体性は長らく理想とされてきたのであり、詩と画との親近性の高さは時代と場所とを問わずに認められてきた。

しかしたとえば、レッシングが『ハンブルク演劇論』で美術・彫刻を空間藝術とし、文学は時間藝術であるとして音楽の仲間としたことが思い起こされるかもしれない

い。近年でも、たとえば、スーリオや今道友信ら美学者たちが、藝術におけるジャンルの整理をそれぞれ独自に行っている。

たとえばスーリオは線、色、音、などの感覚与件としての質(qualia)に基づき藝術の諸相を分け、そこではやはり美術・彫刻と文学とは間にデッサンや音楽を挟むかたちで隔てられている。しかし、美学者たちのこうしたさまざまな新たな分類の試みであっても、美術と文学との根本的結びつきは緩まなかつた。

そもそも二〇世紀後半になってこうしたジャンル論が再び盛んになってきたことについては、ジャンルというものの自体の大きな動揺がまず先にあつた。言うまでもなく、映画と写真とによってである。これらは藝術の既存のどこかのジャンルに含まれるのか、それとも新しいジャンルなのか、あるいは藝術ではないのか。

この世に現れ出た順からすれば「写真と映画」と言うべきだったかもしれない。しかし、藝術の一ジャンルとして認められた順は映画が先だった。写真は出現当初は、人間の主観が入り込まない分、たんなる記録媒体として扱われ、そこに藝術性が見出されたのはずっとあとのことだった。

この新たな機械的複製技術による新ジャンルは、ベンヤミンの言ったように「藝術」という枠組みそのものを揺るがすほどの爆発力を秘めていたはずだが、既にかんりの年数を経て強固な制度となっていた西洋近代の「藝術」は、映画を演劇の、写真を美術の延長上に位置づけることによって、複製技術をも藝術の一部にまんととりこみおせた。

むしろ、藝術におけるジャンルというものを根底から脅かしたのは、たとえばデュシヤンの「泉」(一九一七年)であり、ケージの「四分三十三秒」(一九五二年)であった。一切自分の手を加えることなく、既成の男性用小便器に署名を施したものを一体なんと呼べばいいのか、あるいは、全三楽章に亘りただ「TACE」(休み)とのみ書かれた、最初から最後まで無音の曲を果たして「音楽」と呼んでいいのか。

こうして、「絵画／彫刻」のレベルどころか「美術／音楽」のレベルすら超えて、「藝術」というものの枠組自体を内側から破壊しかねない動きに対して、たとえば浅沼圭司は、「美学 aesthetic」の本来の語義に立ち戻り、「感性・感覚 aisthesis」によるジャンルの再編を提案する。浅沼にかぎらず、美学者たちがかくもジャ

ンルに強い拘りを見せるのは、「藝術」という概念が諸ジャンルを統合した上位概念として君臨するものだからであるが、実のところ、「感性・感覚」を基準にするときに、文学というジャンルの位置付けにはしばらく前から危ういところがあった。

詩が文学の中心であったときはまだよい。韻律という音楽もあれば図式的な形式美もあった。だが、散文、小説が文学の王座を占めるようになって以来、人は必ずしも文学に感性的、感覚的美を求めはしない。

しかしそれでもなお、文学が藝術の一部であるとして異論が出ないとすれば、それは今なお文学には美術に通底する部分が残っているからだろう。それはとりもなおさず「像 image」の表出である。

## 2 時間的「像」としてのミューズ

くだくだしい前置きになったが、二〇一九年八月二十八日から十一月十一日まで国立新美術館で開かれた「話しているのは誰? 現代美術に潜む文学」展は、この長い文脈の中でしか正しく鑑賞することができない。ちなみにこのタイトルの英題は「Image Narratives

Literature in Japanese Contemporary Art」であり、日本語に再翻訳すれば「像の物語 日本の同時代美術の中の文学」とでもなるうか。ここで「文学」は韻文でなく「Narratives 物語」であり、そこに「Image 像」が冠されている。美術と文学とを繋ぐものが「像」であるとは、私一人の思いつきでは決してない。

この展覧会では、六人の現代美術家がそれぞれの「文学」を表現した。このとき当然、「文学とはなにか」という問が浮かび上がる。これは突き詰めればなかなか厄介な問であり、だからこそ漱石が悩みに悩んで神経症を患うほどになったのであるが、もちろん美術家たちがここで問うているのは「文学」そのものではない。展示された作品の中にはことばを一切まじえないものもあり、その意味で「文学」とは言いえないものも含まれている。タイトル中の「美術に潜む文学」の「文学」とはけだし「文学性」の謂であろう。「黙せる詩」としての美術に潜む文学性としての「像」とはいかなるものか。

美術と文学とに通底するものが「像」だとは言ったが、しかしそれだけならばわざわざ展覧会名に掲げる必要はなかった。どんな美術もなんらかの「像」を伝えるものであるには違いないから。そして「像」というだけで

「文学性」を言うこともできない。

ではここで「像」が喚起する「文学性」とはなにか。

答はやはりタイトルの中に既に示されていた。「物語 Narratives」である。「像」が基本的に静的なものであり、美術はそれを表現していればとりあえず美術であると言えるが、文学の提供する「像」は動きを孕む。つまり「美術」が「文学性」を内に潜ませるとは、その「像」が動き、なんらかの「物語」を生み出すということだ。

いや、どんな画であっても、そこに描かれているものの時間的前後を想像させるという意味では物語を内に秘めているのではないか。むろんそうだ。だからこそ、美術においてあえて文学を強調するということは、静止した「像」の直前から直後へのちょっとした時間の経過ではなく、もっと長いスパンを含むことを示唆していよう。つまりある一対の因果関係にとどまらず、アーティストレスが言ったような「はじめ・なか・おわり」の構成を持つ一つのミュトスを。

もちろん神話画や歴史画は、静止した一枚の画面の中に強靱なミュトスを感じさせる。しかしそれは、厳密には画の内に秘められたものではなく、見る者の内にもともとあったものである。なんの予備知識もない者が見て

も、ミュトスは現れない。ここに文学との違いがある。

その弱さを補うために、たとえば祭壇画ならば、折り畳まれる左右の屏風の中に何枚もの画を仕込み、それの一つひとつ辿ることで長いミュトスが再現できるようになっていた。あるいはバジリカ型の教会ならば、外陣を身廊、袖廊、周歩廊と歩みゆくうちに、ステンドグラスが絵巻物のようにしてミュトスを紡ぐのを体験できる。

しかしそうであってもやはり、そこでのミュトスは別のかたちで既に知悉していたものである。聖書、あるいは説教という「文学」によって。

一方、言うまでもなく、そのような大きな物語をもちや現代美術は持たない。現代作家たちは、既成の文学の力を借りることなく、自前のミュトスを語りださねばならない。

### 3 六人の作家、六つのミュトス？

たとえば、いわば教会体験を擬して生み出されたのが、一九七〇年代から盛んになってきたインスタレーションである。どのような材料を用いるのも自由だが、空間を変容させ、そこを通過する観客になんらかの時間的体験

をさせるものだ。

そこに置かれた各要素はあまりに意味的に近ければミュトスは小さくなるし、要素間の距離を大きくとりすぎれば、観客はそこにどんなミュトスをも見出すことができなないだろう。よきインスタレーションとは、要素間が近からず遠からず、単線ではなく、さまざまなミュトスの可能性を感じさせながら、たんなる無秩序には陥らない絶妙な距離を保つものだ。

展覧会場に入ってまずはじめに出会うのは、田村友一郎のインスタレーション作品「Sky Eyes」である。車のナンバープレート、建築模型、テーブル、椅子、ボートの権、映像、写真とさまざまなメディアが用いられ、一つひとつ順を追ってそれを鑑賞する者にあるミュトスを体験させる。

それぞれの要素を繋ぐ直接の契機は与えられない。ただ、床一面に並べられる使い古した数十本の権（*can*）は、米国ニューハンプシャー州のナンバープレートに記された「LIVE FREE OR DIE」の「OR」とほぼ同音であり、それを裏つけるかのように天井から吊るされたスピーカーからはその音が繰り返し返し流れてくる。

たとえば右のようにして、各要素を繋げてゆくときに、

たしかにミュトスの手応えが感じられる。それはおそらく歪んだナンバープレートが暗示する、なんらかの「事故」をめぐるミュトスであり、となると床に並んださまざまなかたちの権たちは、それで死んだ骸のようにも見えてくる。

もちろん、別のミュトスを読みとる者もいるだろう。

ここに「潜む文学」は一つではない。英題が「Narratives」と複数形になっていたのは、ここに出展した作家が六人だったから六つのミュトスがあるというのではなく、一人の作家の作品にもいくつものミュトスが潜むという意味であったろう。

こうして、他の作家たちにもさまざまなミュトスが読みとられる。ミヤギフトシと小林エリカはやはりインスタレーションを通じて。

山城知佳子は映画によって。これは登場人物たちがことばを喋るぶん、ミュトスの輪郭ははっきりしている。

北島敬三は写真によって。先述のとおり、写真が映画よりも藝術として認められるのが遅かったのは、一つにミュトスの有無があった。しかし、北島が旧ソ連の人びとと日本の地方の人びととの肖像写真をそれぞれ数十枚ずつ並べるとき、互いを鏡として、二つのミュトスが浮

かび上がる。

最後の一人、豊嶋康子のミュトスは作品の奥深くに入り込んで取りだしづらい。木工を中心とした数十のパネルは、あるものは迷路のような、あるものはグラフィックのような文様を刻みこみ、それらが一つのリズムをつくる。六人の作家たちの中でも、もっとも韻文的な文学性を示している。

#### 4 話しているのは誰？ 小林エリカの作品

六人の中でも、「現代美術に潜む文学」を最もはつきり示しているのは小林エリカだろう。小林のインスタレーションを通じて、本展覧会の「話しているのは誰？」というタイトルの意味に迫ろう。

用いられているのは、写真、映像、絵画、彫刻などが、ここに文字テキストも加わる。ここが他の五人の作家と異なるところで、一本の強力なミュトスへの志向を示すものと言える。

たとえば展覧会場の黒く塗られた壁に貼られた灰色のパネルには、白い文字で「彼女たちは待っていた」と白

い文字が抜かれている。その下には「オレンジピックを／聖火がこの町へやってきてくれるのを／炎が、光が、あたりを／明るく照らしてくれるのを」というもう一枚のパネル。

写真や絵画に挟まれて時折顔を出すこうした文字テキストは、他の要素を一本のミュトスに沿って整える。無声映画時代の字幕のように。

しかしもちろん、映画ほどの拘束力はこのミュトスにはない。室内に置かれた要素たちは、鑑賞する順番を決められているわけではなく、どこでどれほどの長さ立ち止まるかも鑑賞者の自由である。そして文字テキスト以外の要素はそれほど一意的な意味を持つわけではない。指の先に火の灯った不思議な写真はなにを意味するのか？ ウランガラスで作られたという、緑色に発光する米ドルのマークに象られたオブジェは？

しかし答はずべて、小林自身の手になると思われる小冊子の中に書き込まれている。「彼女たちは待っていた」と題する、七ページにわたる散文詩に近いテキストは、このインスタレーションが、原子力をめぐるミュトスを語るものであることを明瞭に示す。

「彼女たち」とはドローイングで示されるとおり、頬

の赤い日本の少女たちであり、「待っていたもの」とは火であった。それは、ナチ政権下のベルリンオリンピックではじめて実施された聖火リレーの火であり、次の東京オリンピックに運ばれることになっていたが、しかし戦争の激しくなるなか、一九四〇年に日本でオリンピックなど開けるはずもなく、待ちわびた彼女たちに五年遅れで届けられたのは、別の火、すなわち原子爆弾のそれだった。

もう少し詳しく見よう。「わたしの手の中のプロメテウスの火」と題された映像も、「Ex Occidente Lux」と刻まれた碑も、逆説的な意味で、他のすべての要素とともに、原爆のミユトスと繋がっている。ウランガラスでできた「\$」は、「dollar」の語源と言われるボヘミアの「ヨアヒムスターラー」という銀貨の原料の採掘場所であった「ヨアヒムスタール」から、ウランの鉱石が発見されたことを示唆している。ナチの占領時代に、そこで捕虜たちによって採掘されたウラン鉱石が、日本で原爆開発のために運ばれることになっていた。少女たちが聖火を待っていた日本では、国家として別の火種を待っていた。しかしウランは届くことなく、代わりに「リトルボーイ」と「ファットマン」とが、それぞれ広

島と長崎に届けられることになったのである。

こうして各要素は、ドイツと日本という空間上の二点を辿りつつ、戦争と原爆に関する時間を孕んだミユトスを伝える。たしかに小林の作品に限っては、この一つのミユトスが強すぎて、他の可能性は影をも見せない。しかし、ならば文字テキストだけで十分かと言えばそうではない。

ここにある写真や絵画は、それ自体ではほとんどことばを持たず、鑑賞者は文字テキストという強力なガイドブックを持ちつつも、あくまで自分の足で歩かなければならない。自分の頭で要素間に橋を架けようとしなければ、納得のいくミユトスを紡ぎ出すことはできないのだ。

ではこのミユトスを紡ぐ者は一体誰なのか。すなわち「話しているのは誰？」

現代美術は「神」や「歴史」といったような、大きなミユトスの語り手を持たない。作家はその都度、新しいミユトスを構想しなければならぬ。しかし、文学そのものと違って、「ドイツ」と「日本」というような、「はじめ」と「おわり」を持つような長いミユトスを直接描くことはできない。できるのはせいぜい飛び石を置いて、

鑑賞者がそこを歩くときにミュトスを自ら紡げるようにするだけだ。彼らがどの順番で、どれくらいの速度で石を踏んでいくのかまでを決めることはできない。つまり、「話しているのは」作者であり鑑賞者でもある。繰り返し返せば、ここで話されるミュトスは複数形 (Narratives) であり、耳を澄ませば私たちがみんなの囁きがそちこちでこだましている。

#### 注

- (1) 今道友信「芸術について」今道友信編著『講座美学4―芸術の諸相』東京大学出版会、一九八四年。
- (2) 浅沼圭司「読書について」水声社、一九九六年。

#### 参考文献

『話しているのは誰？ 現代美術に潜む文学』展図録 新国立美術館 二〇一九年。