

平成21年 5月26日現在

研究種目：基盤研究（C）  
 研究期間：2006～2008  
 課題番号：18520226  
 研究課題名（和文） 西欧における視覚化されたテキスト研究

研究課題名（英文） Visuallised Text in Europe

研究代表者

原 研二（HARA KENJI）  
 大妻女子大学・比較文化学部・教授

研究成果の概要：19世紀前半、影絵によって世界を表現する思考について。肖像を影に変換することの意味、ひいては風景をシルエットとする意味に踏み込む。したがって影による観相学、さらには19世紀巨人のアレクサンダー・フォン・フンボルトの「相貌的」景観のとらえ方が世界を断面（プロフィール）とする現象につながる。これまでこうした光学的見世物的西欧表象運動において評価し忘れられてきた根本的な欲望、世界を直接的な言語で言い表すにはどうしたらいいのか、という切実な実験欲望が、17世紀完全言語運動以来の歴史の思いがけない間欠泉を形成している、ということを描く。

交付額

（金額単位：円）

	直接経費	間接経費	合計
2006年度	1,000,000	300,000	1,300,000
2007年度	1,000,000	300,000	1,300,000
2008年度	1,100,000	330,000	1,430,000
年度			
年度			
総計	3,100,000	930,000	4,030,000

研究分野：人文学

科研費の分科・細目：文学・ヨーロッパ語系文学

キーワード：独文学

#### 1. 研究開始当初の背景

エクフラシスという視覚と文学の一体化する現象について、すでに具体的に図像詩研究を行っていた。それをよりヴィジュアルな局面に言語運動を読もうと発想した。

（1）エクフラシス研究についてはマリオ・プラーツによる研究がある。それは絵画と文学の相互干渉を追求したきわめて繊細な仕事である。これらはアルファベットの音感にかかわる微妙な世界の話であるので、ほとんど我が国に受容されなかった難しい分野である。

そこでまず手をつけたのが「図像詩」とい

う、テーマを文字配列で表す分野だった。これについてはすでに「現代詩手帳」において連載追及しておいた。

エクフラシスを具体的な図解に重ねていくエンブレーム、ドイツ・ロマン派の風景感覚にまで拡大する前提である。

（2）一方で、19世紀初頭におけるプロテスタント芸術家、とりわけドイツ・ロマン派の絵画表現が顕著は絵画言語になっているのではないかという点について、ヴェルナー・ホフマンの「地上の楽園」が視野の広い研究分野を開拓していた。

それに加えドイツ・ロマン派の活動がベル

リン美術館に制度化されていく経緯についてベアト・ヴェスの研究が詳細に跡付けている。ヴェスはヘーゲル史観の具現としてのベルリン美術館という指摘をした。

(3) 我が国では木下直行が、明治維新界隈の日本の美術が、ファイン・アートというよりは、見世物であることを説いていたが、日本のお手本だった19世紀西欧の美術がどういふものだったかの研究はまだなかった。

## 2. 研究の目的

人間の視覚が光学的変容を経験した1800年界隈、新たな言語を獲得して行く現象を、むしろ絵画的表象の現象において追跡してみる。

(1) 光学的変容とは何か。文部官僚にしてドイツ・ロマン派の画家でもあり建築家でもあったシンケルは、まず、光学的な表象の達人として現れる。

たとえば1807年から1815年の間に「魔法の鏡」という「芸術家」にしては奇妙な見世物画をシリーズ化する。

これは極端な遠近法を駆使した都市景観図をレンズ越しに見せるショー画から発達したものである。

これを巨大なパネルに拡大して、見る者をさながら都市に足を踏み入れたかのような幻惑を起こさせる。これをふつうにファイン・アートの展示とするわけにはいかないだろう。

(2) 風景は肖像である。風景が肖像として見えるところに世界の真の相貌がある。それは西欧にてはしばしばシルエットによって得られる。こういうセンスがフリードリヒ界隈に著しい。

見える世界が顔であるという考えそのものは、18世紀を通じて、さらには19世紀半ばにまで人々の間にあった。フィジオグノミク＝観相学である。

(3) 観相学はまさに顔をシルエットに還元するのだが、ではなぜ世界はまずシルエットに翻訳されるのか、生理学的光学をめぐった1800年前後に少しばかり視野を拡大してみれば、風景画および観相学が新言語運動でもあった事情が明らかになるだろう。

つまり、問いは、風景そのもの、光そのものと並んで、シルエットが新言語、一種の完全言語運動のあらわれではないのかということである。

なぜなら、断面＝プロフィールは本質を表

すと考えられているらしいのだから。

## 3. 研究の方法

フリードリヒ・シンケルのヴィジュアル資料をそろえる。

ジョナサン・クレーリーの1800年界隈光学理論を参照しつつ、パノラマ、ディオラマ、シャウ・ビルダー、トランスパレント(透かし絵)の評価基準を構築する。

上記によりつつ、ドイツ・ロマン派独特の光学的特色を浮き彫りにする。

同時代、博物学者フンボルトの絵画情報をフリードリヒの光学的絵画、ラヴァーターの観相学理論とを並置・比較する。

観相学そのもののラヴァーターのテキストを図像を中心に解釈しておく。

18世紀複製文化についてはイェルク・トレーガーのファイリング知とヴァーチャル化欲望の二項定率を応用命題として設定してみる。

ドイツ・ロマン派の画像一般を、言語として読めるかどうかの基本的精査を行う。

## 4. 研究成果

(1) たとえば『大聖堂』(1811)、『河畔の城』(1820)などどうしてこうもシンケルは——あるいはロマン派全体と言っても過言ではない——逆光の風景を好むのか。

さらに例を続ければ、王妃ルイズ廟。

このような建築プランの仕上がり図にいたるまで、光源は廟の背後にあって、廟の内部が暗いどころか逆に微妙なグラデーションの明るさの演出されたうっとりするような空間だということに気づく。

シンケルの逆光へのこだわり、ディオラマの照明技法への執着にはとどまるところがないように見える。

『大聖堂』はじじつ例の「遠近法-光学-景観図」(シャウ・ビルダー)を油彩画にしたものだった。そういうことが分かって『河畔の城』を見れば、その極端な逆光ぶりこそが絵の主題とはいわずとも、眼目であると腑に落ちる。

そういえばこの絵についてはおもしろいエピソードが伝わっていた。ロマン派の中心

の詩人ブレンターノになにかお話を即興でやってくれとシンケルが頼んだという。

クレーメンス・ブレンターノ、生まれながらの詩人である彼は刎頸の友たるアヒム・フォン・アルニムと一のちにマーラーの歌曲でも有名な一「子供の奇跡の角笛」を編んだことで世界中に名前が知れ渡っている。

ベルリンではアルニムと民話収集のグリム弟と三人で楽しい男の共同体を作っていたようである。シンケルのことも「威風あれど、子供っぽく、生真面目で、奇跡の筆力を持った風景画家にして建築家」と呼んで、友愛の深まるや片時も離れたくない様子だったという。

その詩人の即興話を聞きながら画家はさらさらと物語を絵としてメモしていった、その結果がこの逆光の河畔風景だというのである。なにもロマン派ふう波瀾万丈の物語など起こっていない静寂の風景が、しかしただ逆光によって際だった緊張を漲らせる。

シンケルの光学と称するものが、逆光、すなわち世界の背後からの光以外にない、であるなら、逆光が彼を世界につなぐものであるということもまた可能なのだ。されば手前に描かれた男ふたり、ブレンターノとシンケル自身、友情の証であった。

まだカスパー・ダヴィッド・フリードリヒが「山上の十字架」(1807)を描く数年前、のちにフリードリヒも描くのと同じボヘミア地方の双子山を、なんとシンケルもまた描いた。「日没のボヘミアの山々」(1803-5)と命名された。

選ばれた視角は風景に隠された聖性を顕現させる。「選ばれた視覚」はときに自然における選ばれた時間であり光として、「逆光」というかたちで突出してくるのである。

トランスパレント(透かし絵)が見世物にすぎないという意見があるとしても、彼の堂々たる油彩画が逆光ばかりで描かれる理由は、すでにシャウ・ビルダー「モスクワの炎上」で現れていた嗜好と同じである。

フリードリヒの風景画にもあまねく存在しているもの、シンケルでも強烈に逆光として突出したもの。逆光。

それは世界に特別のシルエットを与え、世界を「相貌化」する。なぜなら逆光は世界に意味を照射すべく、世界の背後にある、メタレベルの光だからである。

(2)フリードリヒの厳しい批判者として登場したラムドーア、反ロマン派のラムドーアがこう言っていた。フリードリヒの一番目の大作「山上の十字架」は立体模型に逆光を配した、いわば風景そのもののレーベンデ・ビルダー(寓意画)を構成したうえでの風景

画にすぎない。すなわちその原理の古きこと、許されないものであると。岩塊に苔だの植物だの張り付けた一ラムドーアが新進のロマン派画家の手法に見たものは、実物モデルという驚くべく、高度なのか素朴なのかわからない手法だった。

シルエットを喜ぶ文化とは、はしなくも現物を型どる文化である。すると先ほどの、観相学の言う自然言語待望論、天国の言語という夢だつて、ラムドーアを敷衍すれば、実物を言語として差し出す手法のことではないかと腑に落ちる。なるほど一八〇〇年界隈のさまざまな光学装置、つまりパノラマやディオラマやシルエットばかりか、完全言語までが実物の媚態に参っていたのだ。

とはいうものの、影(光)を型どるとは、実物をなぞる型どりのことでもあるだろう。そしてこれを実物主義の伝統と考えれば、どうしてもルネサンス宮廷以来流行り続けた魔術的ミニチュアそのもののことを思い出さないわけにはいかない。ラムドーアの悪口にでてくる「植物標本室とか鉱物キャビネット用サンプル」という言葉は、まさに黴臭く、当代流行の光学による風景マシンや蠟人形館よりも、王のための魔術的蒐集室ヴァンダーカーを指している。たとえばメデイチ家の驚異の部屋の数々を思えばよい。

ラムドーアが指摘した小山の捏造の仕方からすぐさま連想されるのは、なにかなく、たとえばハプスブルク家、かの有名なマニエリスム王ルドルフ二世の蒐集室収蔵品中に、三角の小山のミニチュアみtainな岩塊があった。これには苔や小枝が植え付けられ、ちょっと我が国の盆栽のような小宇宙志向が現れていて、まるっきりラムドーアの描く「山上の十字架」そのものであった。ただしこの小山の中腹は蝶番によってふたつに折れるようになっていて、そこに時計が仕込まれているところ、徹底して小宇宙を機械に写し取る姿勢がヨーロッパ的で過激である。どうだろう、ラムドーアがフリードリヒの三角の山の小宇宙に見たものは、トレーガーが指摘するようなディオラマやパノプティクムというよりも、こうした岩塊をリアルな山にすり替えるマニエリスムの魔術/詐術だったもようである。時計というコスモス表象の埋め込みすらも、ロマン派にとっては古臭いというよりは魅力の中心であったのではないだろうか。ノヴァーリスやジャン・パウルのゼンマイ機械嗜好などすぐにも思い浮かぶのだから。

イェルク・トレーガーは複製芸術の数々、パノラマ・蠟人形キャビネット・ファンタスマゴリア・風景式庭園・写真・石膏像・銅版画・活人画を産み出す一八世紀を「人工現実」の時代と読んだ。けれどもわたし

は、ルネサンス以来、現物をあしらう伝統が続いているという一面から考える。ラムドーアがフリードリヒを風景の「型どり屋」と見なしたことを受ければ、フリードリヒがそうだったかどうかはひとまず措いても、ひとつの強烈な表現伝統として「型どり」というものが一九世紀にも続いているという、むしろそういう証言であると評価できる。それは我が国の見立て文化とはいかばかり異なることだろう。

一六世紀の実物と型どりの詐術グロッタについては、わたしはすでに『グロテスクの部屋』（作品社）においてベルナル・パリシー、ベルナルド・ブオンタレンティ、ド・コーの機械庭園師三人を中心に評価しておいた。たとえばパリシーの人工洞窟グロッタには、精巧な型どりの蛇や蟹や魚のかたわらに生きて動く実物が配された。そもそも人工洞窟そのものが自然洞窟をなぞって作られながら、内部には貝殻の真珠様の光で被われていたりした。さらにそこには機械仕掛けのびっくり噴水や自動人形が仕込まれていたりもする。圧倒的にリアルなものと魔術の協同する空間である。リアリズムにしても魔術にしても型どりという実物へのこだわりがある。

ルネサンスから一七世紀にかけて、なにか宇宙をミニチュアに再現する、あるいは世界創生をなぞる、いわば神の「まねび」のような行為として、実物主義が存在する。自然はそこでは虚実皮膜のマニエリスム的な韜晦の中にあり、またおうおうにして普遍宇宙の観念の中にある。だから実物でありながら何か普遍的な観念のミニチュアでもあったりする。ベルナル・パリシーご愛顧の小動物にしても小さいというところに、なんとなく岩塊を小山とするミニチュア精神と通じるところがあるだろう。あるいはニュルンベルク博物館には、分厚いレリーフとして大公夫妻を再現した数々の蠟人形をミニチュアの額縁におさめたものが蒐集されてある。一六／一七世紀ご愛顧の牧歌風景を人工的に再現した中に近代の感受性からすればおぞましきこと限りないリアルな蠟人形が、ミニチュアの範型に収まっていたりする。たとえばフィレンツェのボボリ庭園に接続するスペコラ博物館に残されたズンボ作のペスト厄災光景などがそうである。

そうして普遍宇宙の映しであったり、驚異の遊戯であったりするミニチュアの再現が、一八世紀にはほんとうに現物をごろんと提示する実物主義として登場するのだ。マダム・タッソーの等身大の蠟人形、実景どおりの範型に広がる都市のパノラマ、流行の銅版画を人間が実際に演じてみせる活人画、自然をそっくり引用してみせる風景

式庭園、あるいはトレーガーは忘れているのだが、『魔笛』作者のシカネーダーが盛んに展開してみせた実物大の戦場芝居という具合に、現物の再提示する規模がエスカレートに継ぐエスカレートを重ねている。わたしはかつて『シカネーダー』（平凡社）の中で戦場再現芝居や気球芝居についてパノラマと結びつけながら詳しく論じたつもりであったのに、ヨーロッパ文化全体にこのような実物主義の大きな伝統があるというふうには気づいていなかった。

それにしても、実物によって実物を欺くという一八世紀実物主義の詐術、それこそがラムドーアをして「病理的パトロキッシュ」と言わしめたものであり、ゲーテもまた否定した癩癖であったのだ。

ロマン派が石版画のおぼろなシルエット世界を愛し、フリードリヒのシルエット・リアリズムに荷担するとき、彼らこそが時流であって、今から思えば現実の卑俗なヴァーチャル化を否定するゲーテの方が対抗文化だったのだ。

イェルク・トレーガーは一八世紀の映像思考をまとめて、「メドゥーサとピグマリオンの変身」(205)モチーフという。

すべてを情報としてファイル（石化）せねばきがすまないメドゥーサ志向と、そうやって硬直した死物になまなましく息を吹きかえさせようとするピグマリオン志向の間の揺れのことをいう。

けれどもメドゥーサとピグマリオンは、「人工現実」というあわいの（薄明の）世界にあっては双子なのであって、一八世紀以後、あらゆる芸術は両者の引き合うベクトルのままに開花したのだ。

ゲーテは芸術を自然へ返すこと（ピグマリオン伝説）を、俗なる現実と取り違えさせるような仮象を産む努力として、やっってはならない過誤だという。それは病理学的効果ねらいであり、芸術をイミテーションとしてしまうのだと。

ゲーテは、仮象を使って人を瞞着しようというのなら、せめて「より高次の現実」へと瞞着すべきだと言うのである。「芸術と現実の交換可能」を極限にまで求める、つまりまぎれもなく現実と見える詐術をいたずらに洗練する——というのではよろしくない、むしろ芸術と現実は分離されるべきだと。（詩と真実3、II）。

「メドゥーサのファイリング的知」と「ピグマリオンへのヴァーチャル化の欲望」が一八世紀「人工現実の時代」の両極であるなら、ふたつながら否定するゲーテである。芸術とは「第二の自然にして、ユピテルの頭より、つまりいわばもっとも偉大な人々の頭より

生まれたミネルヴァのごときもの」(『イタリア紀行』、ローマ、11,8,1787)と、これを図示さえするゲーテ(図55)は主張してやまないのである。

「自然のものは人工のものの美学機能として、自然概念は芸術の頭から生まれたものとして登場するのである」。

ゲーテの態度は、いまだに現代をも撃つだろうか？ 現代の—世界経済も、われわれのアイデンティティも—相場師の市場のように人工現実になりまさる文化に対して、ゲーテの、ひいては明らかにラムドーアからゲーテに至る擬古典主義者を支持する現代の美術批評家トレーガー自身の姿勢は、相変わらず今でも本質的に対抗文化のポジションを占め続けるだろう。

#### 5. 主な発表論文等

(研究代表者、研究分担者及び連携研究者には下線)

[雑誌論文] (計 2件)

- ① 原 研二「現物言語の夢——19世紀フィグラティーフ研究(4)」西欧における視覚化されたテキスト研究 1-23 (2008年発行) 査読なし
- ② 原 研二「逆光の中のフィグーラたち——19世紀フィグラティーフ研究(3)」西欧における視覚化されたテキスト研究 32-48 (2007年発行) 査読なし

#### 6. 研究組織

(1) 研究代表者

原 研二 (HARA KENJI)

大妻女子大学・比較文化学部・教授

研究者番号：50115622

(2) 研究分担者

(3) 連携研究者