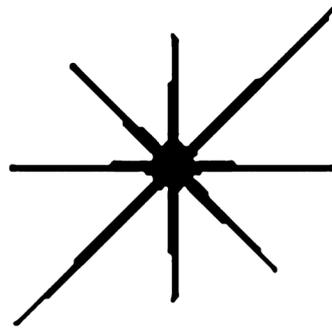


# コメット通信 23

[ '22年6月号 ]



*comet book club*

éds. de la rose des vents - suiseisha

## 目次

### エムリスとジョン・ケアリ

——私のオックスフォード

齋藤衛——3

### 精読による読解

——『ローリーの「シンシア」』と二つの発見

櫻井正一郎——5

## 【特集 ゲルハルト・リヒターの絵画的詩学】

### 美術と視覚文化

——ゲルハルト・リヒターによるイメージの再生産

井口壽乃——7

### ゲルハルト・リヒターと「炎の氷」

仲間裕子——9

### ビルケナウの音楽

——リヒターの《黒・赤・金》(1999年)についての覚え書き

浅沼敬子——11

### ある単独者の死

——リヒターとボイス

水野俊——14

### 階段の上の小さなアトリエ

白川昌生——18

### 6月5日, 1991年

杉田敦——20

### 絵画空間とリアリティ

建畠哲×山梨俊夫——23

## 【連載】

### ミステリの女王アガサ・クリスティー vs 詩学の帝王ジェラルド・ジュネット

——本棚の片隅に 4

松田憲次郎——32

### 受傷した彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 6

勝俣涼——37

### ファティマ, 辻公園のアルジェリア女たち

——Books in Progress 21

井戸亮——39

### 『93年』から『ヴァンデ戦争——フランス革命を問い直す』へ

——裸足で散歩 23

西澤栄美子——41

### 地獄から別の地獄へ……

——校正刷の余白に 5

鈴木宏——43

# エムリスとジョン・ケアリ

—私のオックスフォード

齋藤衛

エムリス・ジョウズ (Emrys Jones, 1931-2012) が亡くなって、ジョン・ケアリ (John Carey, 1934-) が英国学士院 (British Academy) でした追悼講演が印刷物になっていて、おそまきながらそれを読むことができた (*Biographical Memoir of the British Academy*, XIII, 2012)。これは情理をつくした大変な名講演で感銘を受けた。この際エムリス・ジョウズとジョン・ケアリについて思い出を語っておきたい。

ケアリについては、以前に *The Unexpected Professor; An Oxford Life in Books* (2014) という自伝を面白く読み、ついでに彼のディケンズ論 *Violent Effigy: A Study of Dicken's Imagination* (1991) を読んで、ますます彼のきらびやかな才能に感心していた。ごく最近の *A Little History of Poetry* (2020) にも大いに感心した。この本は関西シェイクスピア研究会がとり上げた。

何年だったか、彼が現役のとき講演のため来日した折に、故出淵博氏と二人で一日奈良を案内した。途中大衆食堂でカツ丼をおごったら、こんなうまいものを食べたことがないと喜んでくれた。そんなことも懐かしい。

エムリス (そう呼んでくれといわれた) についても、また思い出が一杯。オックスフォードでエムリスに習っていたコスティガン (元大阪大外国人教師) から紹介されていたこともあって、オックスフォードに行ってから親しくなった。近づきになって少したって、エムリスがオックスフォードの教員のリストを持ち出してきて、一人一人についてコメントしてくれという。困ったなと思いつつそれをした。ケアリの講義はミルトン論がよかったとほめたら、あの男は学者 (scholar) というよりジャーナリストだと批判していた。そのケアリが自分への追悼文を書いてくれて、学問をこんなに高く評価してくれて、人間をこんなに愛情をこめて見てくれていたのを知ったら、エムリスはあの世できっと苦笑しているだろう。

エムリスの *Scenic Form in Shakespeare* (1971) と *Origins of Shakespeare* (1977) は、私がバイブルのように大事にして何回も読んで教えられた。彼が編集した *The New Oxford Book of the Sixteenth Century Verse* (1991) も名著といわれている。こちらにこの分野の学がないので序文をざっと読んだだけだったが、彼の歴史主義と嗜好が一体になっているところがやはりいいと思った。今度水声社から友人の櫻井正一郎氏が、『ローリーの「シンシア」——悲しみを吸う蜜蜂』を出して、その本の中でエムリスのこの仕事が高く評価されている。そのことも嬉しかった。

先の *Scenic Form* は、エムリスが自ら認めるように、彼が愛したクロサワ映画から影響を受け、ヒントをもらった本で、そんなことから彼は日本人に好意をもっていて、小生ともつきあってくれ、帰国直前には自宅に招いてくれた。クロサワの「影武者」についても論じあった。勝新がクロサワとけんかせずやっていたらもっと良かったという話も出た。

一生の中で最も豊かで幸福だったオックスフォードの頃については、話しているとキリがないのでやめるが、ケアリの前出の自伝と、エムリスへの追悼文には、オックスフォードのことがたくさん語られていて、いろいろ思い出して懐かしさに感無量だった。

執筆者について——

齋藤衛（さいとうまもる） 1931年生まれ。元大阪大学教授。専攻＝英文学。小社刊行の著書に、『エリザベス朝演劇の誕生』（共著，1997年）がある。

## 精読による読解

—『ローリーの「シンシア」』と二つの発見

櫻井正一郎

シェイクスピアと同じ時代の宮廷人が一五九二年に書いた詩作品が、およそ 300 年後に偶然発見された。宮廷人ウォルター・ローリー (W・R) はエリザベス女王に可愛がられて側近の近衛隊長になっていた。ところが女王の侍女に子供を産ませて秘密に結婚した。これに怒った女王は W・R をロンドン塔に閉じ込めた。独身だった女王はその頃はもう結婚するあてがなくなっていた。だから気に入っていた廷臣には恋愛関係を要求した。W・R はその女王を裏切ってしまったのです。

W・R は自分が処刑されるかもしれないと恐れた。それを恐れているという中篇詩を書いた。それを書いて女王に自分よりもより近い首相格の友人 (ロバート・セシル) に読んでもらって、その友人から女王に助命を乞うてもらおうとしたのでした。だから作品では自分はもう墓場の土のなかにいると書き始めて、自分が死ぬときに吐く大きな引く息で作品を終えている。当時は大げさに嘆く詩が普通だったのです。なお原稿が偶然発見されたのは、ロバートが初代だったセシル家の書庫からでした。

この詩を精読しました。精読は英米では close reading といっています。

精読して二つの新しいことを読み取りました。一つ目は、この歌がソネットの変形である準ソネットの、連作からできているのが分かりました。二つ目は、結論が二つあるのが分かりました。第一の結論は言葉にだしてははっきり書かれています。自分は肉体の死後霊魂になってからも、苦しみ悲しみと共に生きてゆくのだという、受苦、忍従の境地です。もう一つの結論は、女王はいなくなったのではなく、実は私の霊魂の中に入っておられた、女王を失ったのではなく、来世で私は女王と一緒に生きてゆく、という信仰です。この第二の結論について、「もしそれが結論になっていれば、その歌は素晴らしいものになっていただろう」とある大家 (C・S・ルイス) がいったことがあります。私はこの結論をこの歌はわざと隠しているのを読み取りました。隠しているのは本心だったからだと思っています。

一つ目の発見にしても二つ目の発見にしても、今までに英米で誰もいっていないことでした。普段は日本の英文学者は英米の英文学者に立ち討ちできません。ところが私の本が行った二つの発見については、私は自信をもっているのです。それはなぜか。根拠がテキストにあるからです。「ある」ものをテキストを精読して読みとったただけだからです。close reading にはそういう力があります。私の力ではなく close reading の力です。

私が close reading を尊重しているのには背景があります。一つは、それは京都学派のやり方だからです。京都学派が精読による読解を尊重した祖先は、学派創始期の人狩野直喜でした。清朝の考証学は經典の意味を正しい読み方によって確定しました。その清朝の考証学を狩野は身につけていました。対象は經典ではありませんでしたが、同じ系統のやはり創始期の学者に鈴木虎雄、桑原隲蔵らがいました。第二期の京都学派で同じ系統の学者の筆頭は吉川幸次郎でした。吉川は作者でさえ気がついていないものまで作品から読み取りました。その吉川の最後の著書は『杜甫詩注』でした。精読による読解が吉川の最後の著作になりました。京都学派の第二期では、吉川以外にも精読を自分の学問の切り札にした学者たちがたくさんおられました。私は京都学派は文学研究にもあったと提唱していますが、その理由の一つには、精読による読解を重視したという共通項があったからです。

私が close reading を尊重するようになった、二番目の背景は、それを尊重する教育を直接に受けてきました。学生の頃に何を習ったかといえば、それは知らない事柄を習ったのではなく、close reading の方法を習ったのでした。大学で教えられるのは何かといえば、それは close reading しかないと考えられていました。その考えは、教養課程の語学の授業から始まっていました。その考えは唱えられていたのではなく、どの先生も黙々と実践しておられました。専門課程に行ってもそうでした。close reading に特に厳しい御輿員三(おごしかずそう)という先生もおられた。たまに知識を与えるだけの授業があると、その授業がとても新鮮に思えたものでした。それほどに、大学で教えられるのはテキストの正しくてしかも自由な読み方だけだという考えが、私の周囲には浸透していました。あるとき「あなたの読み方はニュー・クリティシズムに似ています」と吉川がいわれて、「なに私の方が先ですよ」と答えられました。今は批評理論が盛んですが、私もデリダやド・マンを読んでみて、彼らの読み方は自分たちが教わってきた読み方とほぼ同じだと感じたものです。

私が今度書いた本は、close reading によって W・R の『シンシア』という中篇詩を読んだ書き下ろしです。これまでに W・R について 3 冊の本を書き下ろしましたが、86 歳になった年齢からして書き下ろせるのはこれが最後でしょうから、書き下ろしの最後が読解による本になりました。それはたまたまのこと、結果としてそうなっただけでしたが、吉川先生の例を引きながら、学者は最後の本が読解になるのが理想なのだ、「あとがき」に書きました。誰にとっても理想なのだという書き方でした。ある人から早速ご批判を受けました。その人は私と同じ年齢で、その人にとっても最後になるであろうご本には、ご自分が最後になされた文学史の授業に基づいている大きい部分がふくまれているそうです。本当の文学史は自分が読んできた作品と作家を歴史のなかに位置付けます。そのような本当の文学史に間もなくおめにかかれるようです。ですから正しくは、学者にとって理想の終り方のあくまでも一つは、読解の本であると書くべきでした。

最後の本が、これまでに探求してきた個別の研究課題についての場合もあるでしょう。ただ、読解にせよ文学史にせよ、学者の最後の仕事としてそれらの二つがあることを、後学の方々に伝えておきたいのです。

執筆者について――

櫻井正一郎(さくらいしょういちろう) 1936 年生まれ。京都大学名誉教授。専攻=英文学。小社刊行の著書に『ローリーの「シンシア」――[悲しみを吸う蜜蜂](#)』(2022 年)がある。

【特集 ゲルハルト・リヒターの絵画的詩学】

## 美術と視覚文化

——ゲルハルト・リヒターによるイメージの再生産

井口壽乃

今から 10 年前のことになるが、2011 年秋から 2012 年にかけて在外研究のためベルリンに滞在していた。ちょうど滞在中に、ベルリン新国立美術館でゲルハルト・リヒターの生誕 80 年を記念した大回顧展「パノラマ」が開催された。ロンドン、ベルリン、そしてパリへと、ヨーロッパの主要都市を巡回する大展示会は、21 世紀の美術展として記憶に残る内容であった。ベルリンではドイツが生んだ現代美術の巨匠について、連日新聞やテレビでその偉業が報道され、日頃美術に関心のない一般市民も興奮気味にリヒターを話題にしていた。

リヒター芸術を、どう見たらよいのだろうか。人物、骸骨、蠟燭、雲、海、都市や風景の写真や印刷物を忠実に描いた絵画、カラフルな抽象絵画から灰色の画面だけの絵画、低俗なモチーフから高級芸術とされる風景画に至るまで、画題のヒエラルキーも一様ではない。さらにカラーチャートやガラス板を幾重にも並べた作品まで、その作風は多岐にわたり、美術に馴染みのない観客にとっては、難解でどう見て良いのか戸惑いさえ覚える。唯一、気づくことは、リヒターが写真と絵画のイメージの問題を扱っていることであり、両者の原理を解体させる作業を行なっているという点である。

現代美術において、写真や映像を絵画制作のために融合する手法は、もはや特別なことではない。アンディ・ウォーホル、ジョゼフ・コッス、そして写真家ジェフ・ウォールもまた歴史的な絵画作品から想を得て写真作品を制作している。さらに広告やファッション写真の中にも名画からの引用が多用され、膨大なイメージ（画像）が無差別に私たちの生活空間に浸透している。そもそもイメージを見るということは、見る人の記憶や体験と連動し、思考することである。イメージによって心を動かされたり、価値判断を迫られたりといった経験はあるだろう。とりわけ写真は、事実／真実を写しとる（たとえ対象物が創作されたものであっても被写体があって初めて画像が生産される）ことを前提にしているため、写真のイメージは、極めて写実的な絵画作品よりも信じるに値する事実である。

リヒター曰く、「写真が描出、描写機能をあまりにも完璧に遂行したので、絵画はなによりもその二つの機能を喪失した」。真実はフォトペインティングの方法により、絵画的イメージに置換され、あいまいな筆跡はぼんやりとした過去の記憶を呼び起こしたり、そこから想像を広げたりする。同時に彼は、写真的な視覚、つまりカメラのファインダー越しに見える世界をキャンバス上に再生産する。例えば、《海景》シリーズが正方形のキャンバスに描かれていることに気づく。特定の海を描いた風景画であれば、通常は安定感のある横長のキャンバスを選ぶだろう。リヒターの《海景》は正方形の構図で描かれている。正方形のファインダーから覗いた画像、それはハッセルブラッドやローライ・フレックスなどのカメラで撮影した正方形のイメージである。写真撮影の経験のある人ならば、正方形の写真が風景よりも物撮りに適しており、背景のない対象物だけに視点を集中させるか、あるいは植物などを被写体としたオールオーバーな画面を作る場合に用いることを知っている。リヒターは一枚の画布に複数の海の写真を合成し、合成の跡がわからないように描く。《海景》は海の風景ではなく「海」という抽象化された概念をイメージとして示したことになる。つまり写真の解体である。

少なくとも正式な美術の教育を受けた画家は、過去の模範＝パラダイム（トーマス・クーン『科学

革命の構造』)とされるものに基づいて、画面構成、技法、色彩を決定し、自らの方法で進化させる。例えば人物をデッサンするとき、対象を正確に写し取ろうとしつつも、自分の美的な規範に合わせて変更し、プロポーションや抽象化、デフォルメを意識して操作する。画家も美術のパラダイムを引き受けているためである。

しかしリヒターの場合、一転して美術のパラダイムを解体する。《カラーチャート》(1974)では、4096色ものカラーチャートをランダムに配置した。色は隣に置かれた色によって、明るく見えたり暗く見えたり、あるいは膨張したり収縮して見えたりする。色を対比的に配置することによって生じる視覚現象については、ゲーテの『色彩論』(1810)以来、多くの科学者によって探求されてきたし、画家もまたこの視覚現象を理解して制作してきた。リヒターの《カラーチャート》においては、4096色という色面の多さから色彩相互の関係による心理的な効果はない。そればかりか、観客はどの色面にも視点を集中させることができない。まるで、どこにも注視できなくなるほどに溢れている人工的で刺激的な色彩の乱舞で満たされた今日の視覚的環境を表しているようにも見える。リヒターは絵画の構成要素である色彩を客体化し、視覚文化の構造をイメージ化したとも読み取れるのである。

執筆者について——

井口壽乃(いぐちとしの) 1959年生まれ。現在、埼玉大学人文社会科学部研究科教授。専攻=デザイン史、映像論。小社刊行の著書には、[『視覚文化とデザイン——メディア、リソース、アーカイヴス』](#)(共編著、2019年)があり、[『生きている前衛 山口勝弘評論集』](#)(2017年)の編集にも携わった。

【特集 ゲルハルト・リヒターの絵画的詩学】

## ゲルハルト・リヒターと「炎の氷」

仲間裕子

1982年にドイツ美術の転換を示した「時代の精神」展が開催され、ヨーゼフ・ボイスやベルリンに拠点を置く「新野獣派」の力強いメッセージ性と身体表現が注目を浴びた。この80年代にアンゼラム・キーファーはアメリカでの巡回展で歴史や神話などドイツ的テーマを描いた大キャンバスが評判になり、またゲルハルト・リヒターはこの画家のアイコンと称される《ろうそく》や60年代に始めた風景画を本格的に展開し、《ダヴォス》、《コーブレンツ近郊の風景》などの代表作が生まれた。テロリスト集団バーダー＝マインホフをテーマにした連作《1977年10月18日》も80年代の作品である。

このように躍進したドイツ美術の背景にあるのは「絵画」へのこだわりであった。ハンス・ベルティンクが指摘したように、ドイツ人にとっていつの時代もドイツ美術は他国の美術に劣等感とその反発から優越感を持ち続けた「やっかいな遺産」であり、それは自らの美術の「アイデンティティへの懐疑」であった<sup>(1)</sup>。しかし、1982年のヴォルフガング・マックス／ゲルト・デ・フリース『イメージへの渴望——今日のドイツ絵画』が示すように、多様なメディアを駆使する国際的な美術の潮流ではなく、むしろアナクロと評される「絵画」の形式こそ、このアイデンティティの模索を可能にするものであった。なかでもリヒターはゲオルク・バゼリッツやマルクス・リュパーツとともに、絵画の本質や概念に挑戦する画家として大きく位置づけられている<sup>(2)</sup>。

リヒターは、「絵画は私の専門です。なぜなら絵画こそがつねにもっとも関心のあるものだったからです。そして今、ある程度の年齢に達しましたが、私は異なる伝統を受け継いでいるので、いずれにせよ、他のことはできません。絵画は踊りや歌と同じように、人間の最も基本的な能力の成果であり、人間的な意味を持ち、心に残るものだ」と述べ、「異なる伝統」という言葉を補うように、ヨーロッパとアメリカの芸術の違いは、前者には「憧憬、悲劇、不確かさ」<sup>(3)</sup>がより強いことだという。リヒターは過去の画家、フェルメールやティツィアーノを引用した作品を発表しているが、風景画の主題と構成の親縁性や画家の言葉に沿うと、ドイツ・ロマン派のカスパー・ダーヴィト・フリードリヒはリヒターのメンターあるいは精神的支柱であると言っても過言ではない。二人の画家がドレスデン出身というだけでなく、リヒターの反モダニズムへの姿勢である「美しい絵を描く」という行為は、19世紀前半のフリードリヒの風景画を意識したものである<sup>(4)</sup>。

ドレスデンのアルベルティヌム美術館が所蔵するフリードリヒの作品のなかでも《大狩猟場》の夕暮れ時のエルベ川領域の風景は、その美しさに目が奪われる。しかし、フリードリヒの風景描写はたんに美しさだけでなく、超越的なものに憧憬の念を表しながらもそこに近づけない人間存在の不安と希望を表している。《氷海》の難破船に投影したドイツ統一への挫折など、フリードリヒは現実社会を憂いた政治的な画家でもあった。

マーク・ゴッドフリーに従えば、「リヒターは因習的な歴史画を描かなくとも風景画を描くことで、歴史の問題を考え続けてきた」<sup>(5)</sup>。「美しい」ロマン派がナチによって祖国愛の象徴として崇拝された歴史的事実も連想させる。1994年にエジンバラ美術館が企画し、ミュンヘンに巡回した「ドイツ美術におけるロマン派精神」展カタログの冒頭に「ナチ政権の観念論的哲学によるイデオロギーの害悪によって疲弊したロマン派は、今日でも激しい論争を引き起こす可能性をもっている」とし、ド

イツ本国では展覧会企画が未だ困難であったことを吐露している。リヒターが風景面に込めた思いは、《ビルケナウ》にみるホロコーストの歴史と同様に、ドイツ・ロマン派を、今日いかに問うかということであり、その問いを鑑賞者と共有することにある。

カンディンスキーは、ロマン的精神を「火がそのなかで燃える一片の氷」と形容している<sup>(6)</sup>。この対比的なたえほど、筆者が思い描くフリードリヒ、そしてリヒターの芸術思想に通底するものはない。両者の作品からは、風景に融和し、また風景から乖離する歴史の重みが画家の深い思いとともに伝わるからである。エルベ河氾濫後に修復され、2010年に再開館したアルベルティヌム美術館にリヒターの部屋とアーカイブが設けられた。ドイツ美術のアイデンティティ模索は、ここにひとつの確固たる答えを見出したように思われる。

#### 【注】

- (1) Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst: Ein schwieriges Erbe*, München. Verlag C. H. Beck, 1992. (ハンス・ベルティング『ドイツ人とドイツ美術——やっかいな遺産』仲間裕子訳, 晃洋書房, 1998年); *Identität im Zweifel: Ansichten der deutschen Kunst*, DuMont, 1999.
- (2) Wolfgang Max Faust, Gerd de Vries, *Hunger nach Bildern; Deutsche Malerei der Gegenwart*, DuMont, 1982.
- (3) Mark Godfrey, Nicholas Serota et.al, *Gerhard Richter: Panorama*, London, Tate Publishing, 2016, p. 15, 22.
- (4) Robert Storr, *Gerhard Richter, Forty Years of Painting*, New York, Museum of Modern Art, 2002, p.302.
- (5) Godfrey, Serota, p. 74.
- (6) Karl Gutbrod (Hrsg.), „Lieber Freund.“ *Künstler schreiben an Will Grohmann*, DuMont, 1968, S.50.

執筆者について——

仲間裕子（なかまゆうこ） 1953年生まれ。立命館大学名誉教授。専攻＝西洋美術史，美学。小社刊行の著書には、[『フーゴ・フォン・チューディ——ドイツ美術のモダニズム』](#)（2022年）がある。

【特集 ゲルハルト・リヒターの絵画的詩学】

## ビルケナウの音楽

——リヒターの《黒・赤・金》(1999年)についての覚え書き

浅沼敬子

### 《海辺の家族》

ゲルハルト・リヒター初期の、写真を描きうつした「フォト・ペインティング」の中で、私自身何度か取り上げてきた絵画作品がある。リヒターの最初の妻マリアンネ(エマ)のアルバムにあった写真を描きうつしたと思われる、《海辺の家族》(1964)だ。同作で、まだ子どものエマは、父のオイフィンガーとその患者の女性、彼女の息子と一緒に笑っている。家族ではないが、あたかも妻と子どもたちを後ろから父が抱きかかえているかのような図に、リヒターは「家族」のタイトルをつけたのだった<sup>(1)</sup>。

ハインリヒ・オイフィンガーはナチ時代、ドレスデン、フリードリヒシュタットの病院で医長を務めた婦人科医だった。リヒターはこの義父に関心があったらしく、戦後勤務先を変え、自身が医長を務めるブルクシュテートの病院前に立つ義父と思しき写真を個展の宣伝に使用している<sup>(2)</sup>。その義父がナチの優生政策に加担し、数多くの強制不妊手術を請け負っていたことを、リヒターは、自身の家族史をユルゲン・シュライバーが調べ上げるまで詳細には知らなかったに違いない<sup>(3)</sup>——薄々感じとっていたにしても。

リヒターの中でオイフィンガーという存在は、音楽と結びついている。シュライバーの著作で、オイフィンガーはすぐれたピアノの弾き手として描写されるが、それを語ったのはリヒターだろう<sup>(4)</sup>。浮かび上がるのは、うつくしく整えられた自宅で娘たちとピアノに興じつつ肅々と手術を行い、近隣の家族がひとつまたひとつと消えていくこと、ユダヤ人たちから奪った地位や財を受け継ぐことに鈍感な男の姿である。

### 《黒・赤・金》

現在、東京国立近代美術館でゲルハルト・リヒター展が開催されている。その目玉は、圧倒的な抽象画の部屋の奥にしつらえられた《ビルケナウ》ルームといえるだろう。その《ビルケナウ》ルームにつながる壁面に《黒・赤・金》(1999)の中サイズ作品が掛けられている<sup>(5)</sup>。激しく動的な抽象作品の中に挿入された平坦なガラス作品は、視覚的には異質にうつるかもしれない。とはいえ、ドイツ連邦議会議事堂の西面入口のために制作された《黒・赤・金》は、2014年に《ビルケナウ》が発表されるまで——当初はまだこの名称は付与されていなかったが——リヒターのホロコーストを描く最後の試みと見なされていた<sup>(6)</sup>。

《黒・赤・金》は、タイトル通り、黒、赤、金と色ガラスが並置された抽象的作例である。しかし、リヒターがその資料体《アトラス》などで経過を公表したため、この作品を制作するにあたって画家が最初に構想したのが、ホロコースト関連写真の描きうつしであったことは広く知られてきた<sup>(7)</sup>。本稿でリヒターの集めた写真群について詳述する紙幅はないものの、指摘しておきたいのは、リヒターが強制収容所の音楽に着目したことである。

議事堂の壁面を想定して構成された《アトラス》のパネル 648 には、リヒターが選び出した 4 枚のが貼付されている。一番上と一番下の写真は同一であり、現在のウクライナのザカルパッチャからアウシュヴィッツ＝ビルケナウへ連行されてきたビルンバウム家の女性たちがうつっている<sup>(8)</sup>。ビルンバウム家の女性数人は、歌手だったというブービーを含め、収容所内でドイツ兵のために歌を歌ったという（画面が暗いが、上からふたつめの写真にもビルンバウムの女性たちがうつっている）。残る一枚の写真は、手前の人物が楽器を持っていることが示すように、収容所内の人々の移動に音楽が用いられたことを物語る。これらの写真は、蛮行と音楽の背反的でありながら共犯的な関係性という点で、オイフィンガーを描いた絵画と意味的に連なっている。

### もうひとつの音楽へ

「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」という有名な一文を含む「文化批判と社会」<sup>(9)</sup>（原著執筆は 1949 年）で、アドルノは、「文化の医師」を気取って文化から批判性を失わせるにいたった偽の「文化」人たちを批判した。批判性も否定性も失い、人々にもはやされる「文化」はイデオロギーと化してしまう。「文化」を「音楽」芸術とおきかえることが可能であれば、社会的、批判的機能を奪いとられた「音楽」は、無批判に制度に迎合する装置と化してしまうということにもなるだろう。リヒターが選びとった写真は、こうしてイデオロギーに迎合的となった「音楽」の姿をうつし出したものともいえるかもしれない。

もっとも、無批判な「芸術」があるとすれば、批判性を備えた芸術も存在し得る——たとえそれがそれ自体否定性を孕んでいるがゆえに、決して明確な像を結ぶことがないにしても。リヒターが《黒・赤・金》で、そして《ビルケナウ》で抽象に転じたのは、異なった「音楽」を提示するためだったのではないか。いずれそのもうひとつの音楽について書いてみたいと思う。

### 【注】

- (1) 現在は《海辺の家族 (Familie am Meer)》で知られるが、リヒターは当初「オイフィンガー家 (Familie Eufinger)」と名づけていた。Dietmar Elger (Hrsg), *Gerhard Richter Catalogue Raisonné, No. 1-198, Volume 1 1962-1968*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011, p.110.
- (2) チューリヒの市民ギャラリーでの個展に際して印刷された *Augenlinik* (1966) を指す。Kat., *Gerhard Richter Editionen 1965-1993*, Bremen: Kunsthalle Bremen, Okt. 24 – Nov. 21, 1993, S. 57.
- (3) Jürgen Schreiber, *Ein Maler aus Deutschland: Gerhard Richter Das Drama einer Familie*, München & Zürich: Pendo Verlag, 2005.
- (4) Ibid., p.187. 次の対談でも、リヒターは義父のピアノについて語っている。「最初の妻の父はピアノを弾くのが好きで、彼の 2 人の娘はどちらもクラシックの曲を好んで弾いていましたが、それもすてきだと思っていました。」「対談 音楽を聴くと、イメージが浮かぶ ゲルハルト・リヒター×マルコ・ブラウ」(西野路代訳)『ユリイカ』no. 790, vol. 54-7, 2022 年 6 月号, 70 頁。
- (5) 《黒・赤・金》のオリジナル作品は、高さ 20m72cm, 幅 3m17cm の大きな色付ガラス作品で、ドイツ連邦議会議事堂西面入口に設置されている。今回の展示に供されたのは色の配置を 90 度変えたヴァリエーションのひとつで 99 × 99cm サイズだった。
- (6) のみならず、2017 年以降《ビルケナウ》の写真バージョンは議事堂の入り口ホールで《黒・赤・金》

の向かいに設置されており、両者の関係は深い。この経緯は、西野路代「イメージと倫理の位相　ゲルハルト・リヒター《ビルケナウ》とアウシュヴィッツ」（『美術手帖』vol.74, no. 1094, 2022年7月号, 22-55頁）に簡潔に記載されている。

- (7) Gerhard Richter & Helmut Friedel, *Gerhard Richter: Atlas*, Köln: Walther König, 2006. ドイツ連邦議会議事堂の平面作品の構想に関する資料は、パネル 635 から 655 に貼付されている。
- (8) 現在、合衆国のホロコースト記念博物館のサイトからこの写真を確認することができる。[Collections Search - United States Holocaust Memorial Museum Search Results \(ushmm.org\)](https://www.ushmm.org/Collections/Search-United%20States%20Holocaust%20Memorial%20Museum%20Search%20Results)
- (9) テオドール・W・アドルノ『プリズメン』（渡辺祐邦・三浦弟平訳, ちくま学芸文庫, 1996年）を参照した。

執筆者について――

浅沼敬子（あさぬまけいこ）　現在、北海道大学准教授。専攻＝現代美術, 写真・映像史。主な編著書には『循環する世界　山城知佳子の芸術』（編著, ユミコチバアソシエイツ, 2016年）がある。

【特集 ゲルハルト・リヒターの絵画的詩学】

## ある単独者の死

——リヒターとボイス

水野俊

リヒターが東ドイツのドレスデンからデュッセルドルフへとやってきたのは1961年、ボイスはこの年、二度目の正直でデュッセルドルフ芸術アカデミーの記念碑彫刻科の教授に就任するが、絵画を志望するリヒターは、初めはフェルディナンド・マッケタンツ、それからカール・オットー・ゲッツのもとについている。1971年にはリヒターが同アカデミーの教授に就任することで二人は同僚となるのだが、翌年にボイスが、入学定員を無視して学生を受け入れたことを理由にアカデミーを追われた際には、リヒターもボイスを支援する「同盟」に名を連ねている。それぞれ従軍と東西の分断によって幾分回り道のキャリアを辿った彼らは11歳差で、生徒と師というよりは年の離れた先輩と後輩といったところなのかもしれない。

1960年代当時、リヒターはまだその絵画の方途を探る時期にフルクサスやボイスのアクションに出会い、その「真剣さ、エネルギー、熱情」を感じることで一種の解放を経験したと何度も語っている<sup>(1)</sup>。しかしアカデミー教授としてのボイスは実際のところ学生たちにどのように受け取られていたのか。例えば1965年6月5日のボイスのアクション《そして我々の中に…我々の下に…大地は下に》(ヴッパタール、パルナス画廊)に観客として参加したりヒターは、24時間にわたって小さな箱の上でバランスを保ち、儀式のように繰り返されるボイスの身振りに「困惑／苛立ち」を覚えたという<sup>(2)</sup>。作品解釈の糸口も与えられず、長時間にわたる「儀式」に拘束されているのだから、こうした印象はもっともであろうが、ボイスはジョン・ケージが芸術アカデミーでパフォーマンスを行った際も、ドアを施錠することで学生たちが作品経験から逃れられないようにするなど、教師としては時に権威的に生徒に接したという証言も多々聞かれる。特に作品の講評においてそれは顕著で、例えば両親ともにボイスのクラスに所属していたヤン・フェアベルトが伝えるところでは、ボイスは学生による写実的な彫刻の顔を平らにしてそこにスマイリーを刻んだり、あるいは虚のボリュームを示すために完成したばかりの彫刻を大きく抉り取るなど、時に暴力的に学生の作品に介入している<sup>(3)</sup>。こうした介入を権威的、威圧的だとして批判する向きもあるが、ボイスの意図は自らの理念を押しつけることではなく、学生に「自ら考えるよう強いる」ことにあり、教師はそのための媒介となる必要があった。教師の権威とはその意味で考えることを強いるための場を生み出すものであり、ボイスの言葉で言えば「考えようとしないうちは、(自らの)外に出よ」(ドクメンタ6での発言, 1977)ということになるだろうか。当時の学生運動の気運の中で絵画が時代遅れとされた時にも、ボイスのクラスでは具象絵画が描かれたが(ノーベルト・タデウシュ、ヨルク・インメンドルフ、イミ・クネーベルなど)、インメンドルフの《描くのをやめよ》(1966)や、アトリエで絵画を描く教師に街頭でのデモを指し示す《同志よ、君の芸術でどこに立つ?》(1973)といった絵画は、当時の画学生が持っていた政治と芸術との間の葛藤を示している。リヒターもまたこうした政治的状況から距離をとって絵画という媒体を選んだのであるが、ボイスと彼が生きた政治の時代が過ぎ去った時、リヒターはどのように反応したのだろうか。

\*

ボイスが亡くなった1986年1月23日のおよそひと月後、2月21日にリヒターはボイスのいた四半世紀を振り返ってこうノートに記している。「ボイス。25年前、我々を不意うちし、その後驚愕させ、賛嘆、嫉妬、憤慨、激怒をひきおこしたこの現象。絶対的な単独者、すべての因習を破った男。」これに続く箇所ではリヒターは、四半世紀の歳月によってわれわれはボイスに慣れ、批判的な距離を取れるようになったとしているが、つづけてこうも語っている。

彼の死は、彼の独特な性質をたちまち活性化させた。かつての（子どもっぽい）質問があらためてわきおこった。彼の死は人を活性化させる類のもので、私のなかのなにか、私の理性主義が長いこと抑圧していたなにかを揺り動かした。なにか神話的で、超人的なもの、そういうものに私は不安を感じる。むしろ普通で、それほど意識的でない快適さのほうが好きなのだが<sup>(4)</sup>。

この箇所は、「死が私を活かし続ける」<sup>(5)</sup>という、いかにもキリスト者らしいボイスの言葉を思わせるけれど、ボイスは彼にとって、魅力的ではあるがあくまで近づき過ぎてはならない「向こう岸」の存在だったようだ<sup>(6)</sup>。リヒターはつづけて、伝統的な芸術から逸脱する「限界突破」や過剰さ、その果てにある死に恐怖を抱き、あくまで画家という範疇での成功を願っている。

一週間後の2月27日にはそれを裏付けるかのように、いずれも頭蓋骨を描いた3枚のドローイングを残している（Zeichnungen-WVZ 86/25-27）。グラフィットでやや簡略化されて描かれたこの3つの頭蓋骨は、それぞれ向かって右、正面、左を向いているので、一組の三幅対を成しているようにも見える。しかし1枚目と2枚目では眼窩が暗く塗りこめられ、全体は頭蓋骨を覆い隠そうとするように乱雑な線やぼかしが施されるのに対し、3枚目の画面はやや明るく、はっきりとした線で頭蓋骨の輪郭線が二重に引かれ、それによって頭蓋骨はあたかも光の屈折が見せる仮象のように浮かび上がって見える。この作品より以前、1982-83年に制作された《蠟燭》と《髑髏》のシリーズについては、美術史の伝統的なメント・モリ〔死を想え〕のモチーフに仮託することで、自らの死への恐怖を取り扱う試みとして画家本人が語っている。しかし「とても美しく描いたから、死への恐怖をも取り去ってくれる」<sup>(7)</sup> これらの油絵が、頭蓋骨を横向きに示しているのに対し、グラフィットの暗い眼窩が鑑賞者に差し向けられる2枚目のドローイングからは、より直截的に死への恐怖が見て取れる。同じモチーフを3度繰り返すに至ってようやく、描く対象から客観的な距離がとれたのか、画面は落ち着きを取り戻している（あるいは死への恐怖を、戦争やナチズムといった過去に対して行ったのと同じように、画面をぼかすことで単に意識下へと抑圧しているのかもしれない）。

さらに2年後、リヒターは同じく蠟燭をモチーフとするオフセット印刷のエディション作品《蠟燭 I》（1988, Editions-WVZ. 64）の2点にだけ、自分の名前ではなくボイスの名前を大きくサインしている<sup>(8)</sup>。黒いパステルチョークで書かれたこの偽りのサインは、本人が亡くなったことでますます価値を高める商標ラベルさながら、モチーフである蠟燭の前を横切っている。蠟燭が暗示するボイスの死すら、反復され商品となる事態への皮肉だろうか？ しかしこのさりげない変更は、作品価値の担保としてアーティストのサインを求める芸術市場やコレクターを明らかに皮肉ってはいるけれど<sup>(9)</sup>、それでもリヒターは作品に意味を与える芸術家という主体を完全に否定しているわけでもないように思える。というより彼は（カメラのように）どれだけ客観的であろうとしても、主体としての芸術家の役割からは脱却することが不可能だと悟っているようでもある。これは、自分のイニシャル（モノグラム）を153回も繰り返すことで過剰なまでに芸術家の役割を当てこするマルセル・ブロータースの《署名 La Signature》（1969）とも、あるいはこうした芸術家像を自ら引き受けて、自邸での私的な姿すら芸

術作品としてテレビで放映するボイス<sup>(10)</sup>とも異なって、画家リヒターの自身の立場への戸惑いや諦念にも思えてくる<sup>(11)</sup>。

同時期の死のモチーフとしては、同じく1988年に制作された《1977年10月18日》連作が、テロリズムへと傾いたドイツ赤軍の幹部ウルリケ・マインホーフ（獄中で自殺）やアンドレアス・バーダー（ピストルで撃たれた状態で発見）らの死体を含む一連の写真を描いている。60年代の学生運動から続く政治の時代の終わりを象徴する「ドイツの秋」を主題にしたこの連作が、実際の出来事から作品化まで10年以上を要したのも、メディアで連日テロリズムと死のイメージが流布していた時代から十分な距離が必要だったからだろう。リヒターは初めて直截的に死体を描いたこの作品で獄中のメンバーたちを選択した理由として、その「死へといたる異常で恐るべき理念の力」を挙げている。イデオロギーや極端さを拒むリヒターがこうした理念を共有するわけではないだろうが、彼は絵画としてその亡骸を描き、こうした出来事を反復（Wiederholung, 繰り返し／呼び寄せること）することで、哀悼の念や、ある別の世界を呼び起こすことを願う<sup>(12)</sup>。

リヒターが意図しているわけではないにせよ、ボイスの名を付された先の蠟燭のエディション作品は、ボイス生前最後の演説となる、ヴィルヘルム・レームブルック賞の受賞スピーチ（1986年1月12日）を思い出させる<sup>(13)</sup>。ボイスはこのスピーチで、彼が生まれた時にはすでに亡くなっていたレームブルックの彫刻に写真複製によって出会い、それによって芸術を志したと語る。ボイスはその彫刻の中に「松明の炎」を見いだしたと語り、スピーチの最後を、イタリア詩人ピエトロ・メタスタージオ（1698-1782）の「この炎を守れ」という詩句で締めくくる。亡くなった者から受け取った炎を、ボイスは自身の死のわずか11日前にさらに託そうとするのだが、リヒターはこの「絶対的な単独者」の死を受けて、複製の炎にボイスの名でサインをすることで、ボイスの呼びかけと彼の「恐るべき理念の力」に哀悼をもって応えたのだろうか。

#### 【注】

- (1) ゲルハルト・リヒター『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』清水穰訳、淡交社、2011年、236頁。
- (2) Richter in: Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern: Hatje Cantz, 1994, S. 85.
- (3) Jan Verwoert, "Class Action" in: *Frieze*, Issue 101 (September 2006), pp. 150-155.
- (4) リヒター, 前掲書, 257頁。
- (5) Beuys in: „Der Tod hält mich wach. Gespräch mit Achille Bonito Oliva“, in: *Beuys zu Ehren*, Ausst.-Kat., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1986, S. 81.
- (6) リヒター「ロバート・ストアによるインタビュー [2001年]」, リヒター, 前掲書, 163頁。
- (7) ディートマー・エルガー『評伝 ゲルハルト・リヒター』清水穰訳、美術出版社、2017年、250-251頁。
- (8) Hubertus Butin, „Gerhard Richters Editionen und die Diskurse der Bilder“, in: Hubertus Butin, Stefan Gronert und Thomas Olbricht (Hg.), *Gerhard Richter Editionen 1995-2013*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2014, S. 17f.
- (9) 蠟燭シリーズは発表当初の評価は低く、シュトゥットガルトのマックス・ハッツラー画廊での個展では1点も売れなかったという。エルガー, 前掲書, 249-250頁。
- (10) ボイスの60回目の誕生日1981年5月12日に制作された「Beuys privat」では、ボイスへのインタビューと家族4人の私生活がそれ自体、拡張された芸術作品として提示される。番組内にはボイス自身の作品やウォーホルが製作したボイスの肖像作品が散見される。以下を参照。Matthias Weiß, „Beuys privat? Anmerkungen zu einer öffentlichen rechtlichen Kunstfigur“, in: Miriam Drewes u.a. (Hg.), *(Dis)Positionen Fernsehen*

& *Film*, Marburg: Schüren, 2016, S. 96-102. なおこの誕生日当日にボイスとリヒターの姿が同じ写真に収められている。

- (11) 1972年にヴルフ・ヘルツォーゲンラートによる書籍の計画『自己演出』に招待された際、リヒターは自身の写真と偽ってデュッセルドルフ芸術アカデミーの守衛、シュメトカ氏の写真を送り付け、書籍にも写真とその手紙がコメント抜きに掲載された。「自己演出」というある意味リヒターには不似合いなテーマを皮肉るこの出来事は、彼の出自にあるポップ・アートやデュシャンからの影響を彷彿とさせる。Butin, a. a. O., S. 18.
- (12) リヒター「ヤン・トルン＝ブリッカーとの対談 [1989年]」, リヒター, 前掲書, 91-94頁。
- (13) Joseph Beuys, „Dank an Wilhelm Lehmbruck“ in: *Beuys – Lehmbruck*, Ausst.-Kat., Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, 2021, S. 12-13.

執筆者について——

水野俊（みずのしゅん） 1992年生まれ。現在、慶應義塾大学文学研究科博士課程在籍。専攻＝ドイツ近現代美術史。主な論文には、「ヨーゼフ・ボイスと『総合芸術作品』——1980年代におけるナチズムとヴァーグナーへの言及」（『美学』257巻, 2020年）, 「ヨーゼフ・ボイス研究の現在」（『美術手帖』2021年6月号）などがある。

【特集 ゲルハルト・リヒターの絵画的詩学】

## 階段の上の小さなアトリエ

白川昌生

私は1976年から83年までの間、ヴッパータールおよびデュッセルドルフに住んでいた。76年から81年まではクンスト・アカデミーの学生でもあった。私がアカデミーに入った年には、すでにボイスはアカデミーを解任されていたが、78年に解雇撤回を求める裁判で勝訴した。彼のクラスには国際自由大学の本部が置かれることになった。私が師事したのはギュンター・ユッカーという教授で、無数の釘をキャンパス一面に打ちつける作品で有名になり、国際的に知られた作家であった。彼は1955年に東ドイツからデュッセルドルフに東独からやってきて作家活動をはじめ、60年代になると多くの国際展にも出品するようになり、やがてデュッセルドルフ・アカデミーの教授となった。

こうした東ドイツから出てきた作家たちの第一世代がユッカーで、ゲルハルト・リヒターはつづいてやってきた第二世代の作家ということになるが、私がいた76年にリヒターはすでにアカデミーの教授になっていた。

その頃、美術雑誌では、第三世代の東独出身の作家たち——A・R・ペンクやゲオルグ・バゼリッツなど——が特集で取り上げられており、また、ボイスのクラス出身のイミ・クネーベルやパレルモ(当時すでに死去)たちも、最先端の作家として取り上げられていた。ケルンの駅前にあるフリードリヒ現代美術館の正面入り口の大きな広間の空間の壁には、リヒターが1972年のヴェネツィア・ビエンナーレに出品した《48の肖像》が掛けられており、ケルンにはまたジグマー・ボルケが住んでいた。

ドイツでは美術家に対して市や州がアトリエを安く提供する制度があり、当時のリヒターは、デュッセルドルフの市立美術館近くにあった見本市会場——たしか1920年代の建物だったと思う——の一角を市から安く借りていた。自転車で走り回らなければならないほどの広い空間で、助手もかなりの人数がいたと聞いている。当時は、私のような駆け出しの作家でも、市が持っている古い工場や事務所を1平方メートルあたり1マルク(約100円)でアトリエとして借りることが出来た。

この時代の美術大学では、パリでも、デュッセルドルフでも、大学教授が新入生の若い女子学生と関係を持つことが異常だとは思われていないような状況だった(現在ならばセクシャル・ハラスメントとして訴えられるだろう)。無論、どの教授もそうだったというわけではないが、中には女好きと噂されるような教授も少数だがいた。リヒターはそうしたなかの一人であり、さまざまな女性との関係が噂される作家だった。ある時、彼が当時つきあっていた女性が、彼との関係が破局したことに怒り、リヒターの展覧会のオープニングにあらわれて会場で全裸になって床を転げまわるといふ事件があり、しばらくの間、アカデミーの学生や教授たちのあいだでその話題が持ち切りだった。

それはともかく、今回の原稿依頼を受けて、私がまっさきに思い浮かべたのは、彼の作品の中でも有名なエマの作品(《エマ(階段を降りるヌード)》)のことである。

これは私の指導教授だったユッカーから聞いたことだが、前述したように、リヒターたちがデュッセルドルフにくる以前に、ユッカーはすでに作家として成功していたので、リヒターがデュッセルドルフへ来た際にはアトリエを紹介したり、いろいろと手助けしたのがユッカーだった。リヒターが最初に借りたアトリエはユッカーのアトリエの隣の部屋だった。隣の部屋とはいっても独立した別の建

物であり、たしか2部屋あった。いつも私は、工務店（自動車部品や電動工具を売っている）の裏にまわり、狭い階段を登り、その上にある部屋の前を通って、屋根づたいに歩いて、屋根の上にあるユッカーのアトリエへ行っていた。この狭い階段を登った右手にあった部屋が、リヒターのアトリエであった。

あのエマの作品のもとになった写真は、その階段の下から彼が撮影したんだ、とユッカーが私に話してくれた。リヒターのアトリエの部屋は、外の屋根の方へ抜けていく壁に小さな窓がついており、そこから覗き込むと二つの部屋があることがわかる、小さなアトリエだった。ユッカーは西独へ来て最初に使い始めたこの、屋根の上のアトリエを今も使い続けており、東独からベルリンを抜けてデュッセルドルフへやって来た頃のことを忘れないように、その小さなアトリエ（4メートル×8メートル程度）を手放さずに使っているのだ、と言っていた。ユッカーは自分のアトリエを出て、かつてリヒターがいた小さなアトリエの前を通過して、狭い階段を降りていく…… その小さなアトリエで作品を描いているリヒターを横目で見ながら街へ戻っていった、とユッカーは言っていた。

私は何度もユッカーのアトリエに行った。今でも、リヒターのあの絵に出てくる、エマの降りてくる階段の右手についている細いメタルの手すりや、コンクリートでできた階段のことを思い出すことがある。うす暗く、明かりもあるような、ないような場所。私にとっては、アカデミーの教授ではなく、あの小さなアトリエで絵を描いているリヒター、そうした場面に実際に遭遇したことはないが、確かにそうしていたであろうリヒターの方が、なぜかとてもなつかしく、リアルな姿で記憶に残っている。

執筆者について――

白川昌生（しらかわよしお） 1948年生まれ。美術作家。ヨーロッパ、アジア、日本の各地で、個展・グループ展多数。小社刊行の主な著書には、『日本のダダ1920-1970』（編著、1988 / 2005年）、『西洋美術史を解体する』（2011年）、『白川昌生 ダダ、ダダ、ダ』（アーツ前橋編、2014年）、『贈与としての美術』（2014年）、『美術・神話・総合芸術——「贈与としての美術」の源へ』（2019年）などがある。

【特集 ゲルハルト・リヒターの絵画的詩学】

6月5日, 1991年

杉田敦

僕は、いつかそのことを書き留めておきたいと思っていた。色々な場所で話したりはしていたし、断片的に書いたりもしてきたのだが、どうしてもまとめておきたいと考えていた。それは、ゲルハルト・リヒターと初めて会ったときのことだ。随分昔のことなので、都合よく歪曲しているところもあるのかもしれない。けれども、本人も間違いに気づいていないのだからしかたがない。曖昧な姿形の出会いだが、しかしそれは、思いもかけない影響を1人の東洋人の人生に遺すことになったのだ。

1991年のことである。僕はそのとき、最初の本を出版した直後だった。特にどこかの研究機関に所属するということなく、写真の専門学校で、現代美術とその背景にある社会動向、思想について、いく分気負った講義をしていたように記憶している。それ以外には、声をかけられるままに文書を書き、編集を依頼されることもあった。ちょうどその頃、現代の都市空間の変容について考察する書籍の編集に携わっていたのだが、思いつきで口にした企画が通り、思いがけずベルリンに行くことになった。壁が崩壊し、環境が激変しているベルリンを写真家とともに巡りたい。バブルの破綻をまだ自覚できていない時期ならでは、気前のいい企画だった。ベルリンには友人の写真家I氏と向かうことにした。I氏は壁が崩壊した直後にも訪れていて、多少、街の事情に通じていた。また、以前訪れた際に一緒に仕事をしたという、フンボルト大学の関連機関に所属するB氏も通訳として紹介してくれるという。彼らと共にベルリンを歩くこと。それがその旅の目的だった。

ベルリン行きが近づいてきたとき、ふと、ゲルハルト・リヒターのことが頭をよぎった。会えないだろうか。リヒターに関しては、初めての著作のなかでも触れているし、それ以前にも雑誌にテキストを寄せていた。残念ながら2020年に鬼籍に入られた戸田ツトム氏が編集されていた『SPHYNX』という雑誌がそれだ。幾度となく彼の事務所で話をしているうちに、なぜかいきなり連載しないかという話になった。連載、といっても雑誌そのものが4号で終わってしまうので、3回ほど書かせてもらっただけなのだが、その中でリヒターについて触れたのだった。会いたいというのはほんの思いつきだったが、I氏がB氏に可能性を尋ねてくれた。思いがけない返事だった。いいですよ、彼に会いましょう。ちょうどそのタイミングでフランクフルトにいるみたいだから、ベルリンの前にフランクフルトで会いませんか。驚きだった。こんなに簡単に会えるものなのか。耳を疑ったが、込み上げてくる喜びが疑念を掻き消した。こうしてベルリン行きの目的は、少し軌道を外れることになったのだ。

フランクフルトで会ったB氏はとても明るくて磊落な女性で、頼りになる感じだった。けれども、すぐにその印象は打ち砕かれることになる。B氏はリヒターのことを知らなかった。B氏はもともと旧東ベルリンの出身だから、西側の事情に疎いのは仕方のないことだった。日本ではまだそれほど知られた存在ではなかったが、世界的には、当時すでにリヒターの名声は確立されていた。しかしそれを、東ドイツの人が知らないからと言って責めることはできなかった。彼女によればフランクフルトのギャラリーで個展が開催されているのだという。どうやら情報誌で初めて聞く名前を調べてくれた

ようだ。そこに行けば会えますよ。確かにそうなのかもしれない。頼りない可能性だが、それに賭けるしかなかった。

ギャラリーはリヒターにしては随分と小ぶりの空間だった。そして当然、リヒターの姿はそこになかった。ギャラリーのオーナーらしき女性と話してみると、あなたたち知らないの、明日がフランクフルト現代美術館のグランド・オープンだから、その準備で忙しいのよ。ここには来ないわよ。目の前が真っ暗になった。B氏は食い下がってあれこれ喋っていたが、もう何も耳に入ってはこなかった。B氏を紹介してくれた写真家のI氏までうなだれていた。3人でビストロで昼食をとった。自棄的になってワインやビールを口にすると、少しだけ気持ちが楽になった。仕方がない、そううまくいくはずがない。甘かったということだろう。ギャラリーで何を話していたのかB氏に尋ねてみた。あの人、リヒターのパートナーかと思って、パートナーだったら呼べるでしょって聞いたのよ。見事な磊落さ。だんだん笑いが込み上げてきた。いつしか、3人とも声を上げて笑っていた。いや、笑うしかなかったのだ。

B氏が、電話をかけに席を外した。なんでも、1時間後ぐらいに電話するように、先ほどのギャラリーで言われたのだという。しかし、もう完全に現実に戻されていた東洋からやって来た男たちは、行っておいでよとつれなく見送るばかりだった。現実逃避するかのようになり、どうでもいい話で無理やり盛り上がっていると、喜びを押し殺した表情のB氏がもどってきた。え、どうしたの。場所がわかったのよ。郊外の評論家の家に行くみたい。まだ、会えるかどうかわからないけど、夕方そこに電話してみても言われたの。多分大丈夫よ。3人がどのように喜んだか表現しようもない。ハグしてキスして、ワインを追加して、馬鹿笑いで。B氏は頼りになる人物だった。

ランチの後に立ち寄った本屋で、ベルリンの壁が崩壊した年、初めて展示されたリヒターのOctoberのカatalogを買うことができた。郊外の評論家の家というのは、フランクフルト現代美術館のディレクターのジャン・クリストフ・アマンの自邸だった。B氏が電話してみると、電話の向こうは何やら大騒ぎで、プレ・オープン後、そこでプライベート・パーティーが開かれていたのだ。リヒターもそこにいらしい。インタビューできるかどうかはわからないけれど、とにかく来てみれば、と電話口の人に言われたのだという。もう、会えるだけで十分だ。怖いもの知らずの3人は、タクシーでそこに乗りつけることになる。

建物のなかは大騒ぎだった。入り口で事情を説明すると、リヒターを呼びに行ってくれた。人も多く、覗き見ただけだから見間違いかもしれないが、ブルース・ナウマンやナム・ジュン・パイクもいたような気がする。そして、リヒターがやって来てくれた。写真で見るとような気難しい感じではなく、意外にも穏やかそうな印象だった。B氏が事情を説明してくれる。ああわかった、でも見ればわかるだろう、あまり時間を取ることはできないよ。ところで君は東ドイツ出身なの？ どうやら、彼の興味は東洋からやって来た人間ではなく、壁の向こうからやって来た人間にあるようだった。それでも構わない。少しでいいから話をさせて欲しい。リヒターと家の中の静かな場所を探した。最初、2階の踊り場のようなところに腰掛けてみたがダメだった。階下の喧騒は、建物の隅々まで染み渡っていた。さらに階段を上がって、3階の、屋根裏部屋の前の踊り場に座ってみた。かろうじて話は聞き取れる。さあ、話そう。彼との会話が始まった。そして気がつくと、少ししか時間を取れないといった会話は、90分のカセット・テープ2本分に及んでいた。君は僕についての本を書くべきだ。彼のその言葉がなければ、リヒターの本を書くことはなかったかもしれない。美術大学で教えることもなかったのかもしれない。最後に、ケルンのアトリエに来ないかと誘われ、訪問を約束してパーティー会場

を後にした。3人とも疲れ果てていた。だがもちろん、何とも言えない素敵な疲労だった。

ベルリンに移動してしばらくしてから、B氏の娘さんも交えて、湖に泳ぎに行こうということになった。対岸に、エーリッヒ・ホーネッカーの狩猟小屋のあった湖だ。周囲の木陰では、若い女性たちが人目を憚らずに着替えている。水は冷たく、心地よかった。リヒターに会えたお礼をB氏に伝え、軽やかな笑い声を響かせた。わたしもどうしようって思っていたのよ。でも、あのとき電話をかけたビストロ、すごく美味しくなかった？ そうなのだ。そんなこともわからなくなっていたのだ。I氏も続く。美味しかったよとても。ひとしきり笑い合ってから、気持ちの大きくなった3人は、対岸の狩猟小屋目指して泳ぐことにした。アルコールも入っていたから危険な行為ではあったが、そのときは、何でもできるような気持ちになっていた。

僕にとって奇跡的だったリヒターとの時間は、帰国後、不思議な効果を生むことになる。録音したテープはなぜかスピードが安定せず、グワングワンと反響して、どこか別の惑星から送られてくる電波のようだった。かろうじて聞き取ることができたのは、はっきりと発音するB氏の日本語だけだった。リヒターの写真を撮影したI氏は、帰国後、丁寧にプリントしてくれたのだが、なぜかその直後、フィルムを紛失してしまう。彼のことはよく知っているが、フィルムを紛失したという話は、後にも先にも聞いたことがない。会ったことを証明するものは失われた。あれは幻だったのだろうか。いやしかし、翌年、彼のアトリエを訪ねることができたのだから、おそらくそうではなかったということだろう。

【追記】不思議なことは続くものだ。この原稿を送付した直後、久しぶりに件のI氏から連絡があり、紛失していたベタ焼き、フィルムが見つかったというのだ。およそ30年ぶりのことだ。ここにその経緯を詳にしたことで、何かの封印が解けたかのようでもある。もっとも、見つかったのは6×6のフィルムの分で、まだ35mmの方は見つかっていない。おそらく、いまだに解けていない封印があるということだろう。

執筆者について――

杉田敦（すぎたあつし） 1957年生まれ。美術批評家。現在、女子美術大学教授。小社刊行の著書には、[『芸術と労働』](#)（共編著、2018年）がある。



1991年6月5日のゲルハルト・リヒターの写真（撮影：伊奈英次）と彼からの手紙



見つかった6×6のベタ焼き

【特集 ゲルハルト・リヒターの絵画的詩学】  
絵画空間とリアリティ

建島哲×山梨俊夫

本稿は2022年6月7日より東京国立近代美術館で開催されている「ゲルハルト・リヒター」展（～2022年10月2日。その後、豊田市美術館に巡回予定）の開幕にあわせて行われた建島哲先生と山梨俊夫先生による対話（6月10日（金）、於：くらうま山王カフェ）の記録に、両先生に加筆・訂正を加えていただいたものである。

「現代最高峰の画家」とも評されるゲルハルト・リヒターの作品について、両先生にその魅力を語っていただいた。（編集部）

**山梨俊夫** 僕はリヒターの仕事というのは、一点一点の作品を鑑賞するというのではなく——リヒター自身も個々の作品には意味はない、ということを行っているように——、彼の仕事の幅広さを知らない、彼がやろうとしていることが何なのか、よくわからないのではないかと、という印象を持っています。

**建島哲** 確かに、フォト・ペインティングの場合はモチーフがあるけれど、抽象絵画の場合は特に、一点一点の作品に意味があるという感じではなくなってしまふ。けれど、今日、国立近代美術館のリヒター展で改めて作品を見てみたら、やはり抽象絵画にも、傑作とそうではないものがあると感じました。

今回の展覧会では抽象絵画とスキージーを使った作品に重点が置かれていて、クオリティも高かった。それはおそらく、リヒター財団が持っている作品のなかに、抽象絵画が占める割合が大きいからではないかと思うのだけれど。

**山梨** たとえば、2012年にテート・モダンなどで開催された回顧展では、初期の作品から近作までが網羅的に出品されているけれど、今となってはこのような網羅的な展覧会を企画することはできないでしょう。もうこれだけの作品を集めることは費用的にも難しいと思います。だから、今回の展覧会や、これからの展覧会では、作家自身が持っているもの、あるいは彼の財団が持っているものを中心として展示するという内容になっていくと思う。

けれど、だからといって、展覧会が貧しくなり幅がなくなるというわけではない。リヒターの仕事というものは、先ほど言ったように、すごい傑作があって、それに付随してその他の作品があるという性質のものではありません。際立っている作品が一点あるというよりも、やはり彼がその時々で並行して、様々な異なるタイプの作品をどのように展開しているかを見ることで、彼が制作に何を求めているかを理解していくということが、より重要なのではないかと思う。彼の抽象絵画が抽象絵画として優れているかどうか、ということについては、僕は判断しようとは思いません。

たとえば今回の展覧会の中心となっている作品、《ビルケナウ》にしても、抽象の下にアウシュビッツの写真イメージが描かれている、と言われたところで、実際には重ね塗りされているために下の画像は見えません。むしろ、抽象絵画や具象的絵画といった、様々なテクニックを使って展開していく作品を、自在に行き交い制作する彼の姿勢というか、その総合というものの方が大事だと思う。

**建島** 今回の展覧会では、抽象絵画とカラーチャート、そしてフォト・ペインティングが中心ですが、もちろん他にも様々な作品を彼は制作しています。

30年ほど前に、一度、リヒターのアトリエに行ったことがあります。彼は様々なタイプの作品を別々のアトリエを使って同時並行で描いているのです。実際に描くのは自分一人だけなのだけれど、機械的に切り替えて、同時並行して全く違うタイプの作品を制作している。

### 絵画空間の探究

**建島** リヒターは、抽象絵画を70年代から、スキージーを使ってレイヤーを重ねるタイプの作品を84年から制作しています。フォーマリズムの作家や批評家は、この「レイヤー」という言葉をよく使います。ゲルハルト・リヒターはアンチ・フォーマリストというべきかもしれないが、スキージーの作品などを見ると、一方でフォーマリズム的な思考と重なってもある。

ものすごく初歩的な話だけれど、レイヤーというのは文字通り層を積み重ねていくので、当然下の層というのは基本的には見えない（もちろん、半透明にしたりすれば見ることはできるけれども）。観者が知覚するレイヤーというのは、実は横に並んでいるということなのです。アド・ラインハートやモンドリアンの作品もそうだけれど、横に並んでいて、それぞれの層が前面に出たり後ろに隠れたりすることで、レイヤーの存在を見ることが出来る。多くの画家が、レイヤーを生み出すために様々な方法を使って悪戦苦闘してきました。

ところが、スキージーを使うと下の層が見えてしまう。上に塗り重ねていくのだけれど、下がある程度見えて、レイヤーが同時に存在できてしまう。これは、多くの画家にとって目からうろこもいべき解決法でした。スキージー以外にも重い刷毛目のストロークのかすれの効果を使ったりして、一時期は世界中の画家が似たような方法をとったのです。リヒター本人の意図はともあれ、スキージーによるレイヤーの重なりという方法が大きな影響を与えたのは確かです。今回の展覧会ではスキージーを使った良い作品がたくさん出ていたので、改めてそのことを思いました。

僕がはじめてリヒターの作品を見たのは、富山県立美術館で開かれた現代美術の展覧会です。その時の作品（《オレンジリー》1982年）は、最近のスキージーを使った作品とはタイプが違うけれど、その空間のレイヤーが素晴らしい。フォーマリズム的観点からすると、教科書的とも言えるような空間の作り方になっています。

フォーマリズムの基本的な考え方とは、絵画とは「絵画にあって絵画以外にはない空間」を作ることだ、というものです。その空間とはなにかというと、クレメント・グリーンバーグによれば、現実の三次元にはあり得ないような奥行き感覚のことです。彼は、「目は散歩できるけれど歩いては入れない」というような微妙な言い方をしています。アルベルティ以来の窓の比喻で語られる絵画のように現実にあるものを再現的に描くのではなくて、絵画自体の空間、絵画でしか実現できない空間を創出することが重要だ、というわけです。

この「絵画にあって絵画以外にはない空間」には二つの原理があります。まず先ほど言ったように、奥行きには隠すものと隠されるものがある。隠すものが手前にあり、隠されるものがその向こうにある、ということは誰もが経験的に知っています。当然、手前にある方＝隠すものだけが見えている。もう一つは進出色と後退色の問題で、明るい色か暗い色か、暖色系か寒色系かということです。これは、暗い色が沈み、明るい色が浮き上がるというように知覚されます。このように、窓の比喻で語られる絵画というのは、レイヤーの上下関係と一点透視法とをうまく合致させているわけです。

ならば、フォーマリズム的な「絵画にあって絵画以外にはない空間」を表現するためにはどうすればいいか。とんちのようにしていえば、それを矛盾させればいいわけです。たとえば、暖色系を後ろに置き、寒色系を前に置いて、暖色系を寒色系で隠す。沈んで見える方が上にあるから矛盾しているように見える。そうすると、奥行き感覚はあるのに断面図は描きにくい。リヒターの抽象絵画はレイヤーの関係だけを見れば、こうした矛盾が随所に見られます。

余談ですが、水戸芸術館で昔「相談芸術大学」という企画がありました。アーティストの小沢剛が塾長を務め、相談しながら絵を描くというもので、僕もたのまれて講師として参加しました。そして、そのクラスに美術学校の学生がいたので、一番シンプルな図像である十字架を描いてもらいました。赤が上になって青が下になっているものと、青が上になって赤が下になっているものの二種類です。それをクラスの全員に見てもらって、どちらの絵がいいかということ聞いてみたわけです。僕のとんちの理論からいったら矛盾している方、つまり寒色系が暖色系の上になっている方が絶対にいいわけです。でも、その違いは言わないで置いて、どちらが良いかをまず選んでもらった。そうしたら、30人の受講者が15対15に分かれてしまった。

僕は矛盾している方に圧倒的に票が集まると思っていたので、結果が出たところでなぜこちらの絵の方がいいのかという理由を明かして拍手喝采、という展開になるはずだった。それなのに半々に票が割れて困ってしまいました。そこで、あなた方は絵の見方がわかっていない、専門家が見れば一目瞭然なんだ、といって、学芸員と小沢さんと呼んできてもらった。そうしたら、その二人がまた分かれてしまった(笑)。仕方がないのでみんなの前であやまって、これから秘密を明かそうと思ったんですが、明かす意味がなくなりました。みなさんよくわかったでしょう、いい絵には理屈があるけれど、その理屈だけを抽出して絵を描いたところではいい絵にはならない、といってすごすごと引き上げた。負けおしみに聞こえるけれど、実はそれがねらいだったともいえます。

**山梨** むしろ、リヒターのような画家は、まさにそういう言語的な部分をできるだけ遠ざけようとしてきた画家じゃないだろうかという気もします。『風景画考』(ブリュッケ, 2016年)に書いたように、彼のやっていることというのは、言語と同じレベルで、しかし言語とは違う形で世界を認識する方法として絵画を用いる、ということではないでしょうか。彼の仕事を見ると、物質としての絵画そのものが持っている力——絵画の発言力——というとおかしいけど、そういうもので絵を作っていくことをしようとしているのではないかと感じる。

**建島** たしかに、例えばサイ・トゥオンブリーのような画家とは対照的です。トゥオンブリーは根源に遡るために、左手(gauche)を使ったとロラン・バルトはいう。フランス語のgaucheには不器用という意味があります。左手で描くということは——右手と左手を比べたときに——、システムによって構造化されていない方の手で描く、ということになる(実際にはそれほど単純ではないと思うけれど)。リヒターの場合には、トゥオンブリーとは対照的に、非常に精緻に構造化され、システム化されている。そして、その技術を完璧に使います。スキーヤーだって、きっと、普通の人はこんなうまくは使えないでしょう。一見誰にでも偶然に頼ればできるようにみえるけれど、その偶然を非常に緻密にコントロールしている。左手どころか極致の技術を使っている、いわば「右手の絵画」です。

**山梨** リヒターはもともと東ドイツにいて、そこで社会主義リアリズムの教育を徹底して受けていました。そのせいもあってか、技術は非常に高く、特にドローイングの技術はすさまじい。

**建島** 抽象絵画やスキーヤーもすごいけれども、フォト・ペインティングもすごいですよ。あのぼかし方など、やろうと思ってもできないんじゃないかと思う。具象画のテクニックを完璧に身につけた上でやっているでしょう。

**山梨** とはいえ彼は、そういう伝統的な意味で専門的な画家にはなるまい、と思っているようなところもあるのではないのでしょうか。職人的な、従来の絵画を描くための技術というよりも、そこから一歩外れたところ、要するに、彼が編み出すスキーや写真をもとにして描くという技術技法についてはすごく洗練されている。

**建島** 絵画空間ということについて言えば、リヒターはそれを極めているわけです。絵画空間の探求というのは、大雑把に言って西欧では中世以前にはあまりありません。ルネサンス以降の問題ですよ。もちろん洞窟壁画にも素晴らしい作品はあるけれども。近代的な意味での絵画空間の探究を始めたのはやはりルネサンスの巨匠たちで、彼らが遠近法などの理論を整備したわけです。それはずっと受け継がれて、セザンヌや戦後のフォーマリストたちも絵画空間を探求してきたわけです。

けれどそれは実は特殊なことなのです。誰もが——セザンヌの作品を分析するときにも、ピカソの作品を分析するときにも——、必ず空間についてきちんと指摘する。これはある意味では、近代が罹った「病理」——という言い過ぎかもしれませんが——、極めて特殊な考え方です。それがメジャーになって、疑われることもなく、芸大の入試から作品分析までを支配している。

リヒターはその病理を、絵画の退廃として、その頂点に立って引き受けている。それはセザンヌのような健康的な空間ではなく——セザンヌの空間もある意味で病理をはらんでいるのかもしれないが——、この退廃した空間です。リヒターの絵画を前にして我々が、「この作品は非常に優れているが、しかし同時に退廃している」と言うとするれば、「君たちがこの絵画を退廃と呼ぶのなら、西欧絵画はここまで退廃するために500年を費やしたんだ」と返してくるようなところが、彼の作品にはあります。

たとえばこの展覧会の中心となる作品、《ビルケナウ》を見ても、どこか異常じゃないかと思う。ものすごく美しいし、僕は感動しましたが、どこかがなにかおかしい。

**山梨** 変だよ。しかもさらにこの作品を写真に撮影して、絵画と対置させて展示したりもする。

**建島** すごく綺麗な絵だけれど、何かこれはもはや病理ですよ。でも空間もきちんとある。

#### 絵画のリアリティ／写真のリアリティ

**山梨** あるところで写真よりも絵画の方がリアリティを持つということがある。普通、現実を写し取るという意味では、写真の方が現実に近いと言われます。けれど、絵画はそれ自身が物質的な存在であるために、物質で構成されているこの世界に写真よりも近い。このような意味で物質としての絵画を用いながら、世界と類似したものを作り出すことによって、世界をどう理解するか、という事をやろうとしていると、リヒター自身がテキストの中で言っている。そういう方向でこそ、先ほど建島さんが言ったように、いろんな作品を並行して作ることができる。一点に集中してこれを仕上げていくという感覚は、彼にはないでしょう。

**建島** 絵画の方が写真よりリアリティがあるというのはよくわかります。リヒターはときに、写真を元にして描いた作品を写真に撮り、その写真を作品として提示するということをやっている。そしてその絵画と写真をそれぞれ、別の意味を持つ作品として提示している。なぜそういうことをするのだろうか。

たとえば《8人の看護婦見習い》はもともと写真から出発している。写真をもとに絵を描いて、それを写真にしています。《ビルケナウ》の場合は、写真から出発しているとしても、フォト・ペインティングとは違う。その絵画を撮影してもう一度写真にしたところで——それは写真作品としてすごくクオリティは高かったけれども——、常識的に考えれば絵の方がより価値がある。普通、作品の写真と

いうものは何か派生物のようなものであったり、単なる記録だったりする。ここでは絵画と写真は等価というか、全く別の意味をもった作品になっている。

**山梨** 「元の絵の方がより価値がある」というときの「価値」というのは、市場価値と結びついた価値でしょう。けれど、写真作品というのは——例えば風景写真であれ肖像写真であれ——、撮影された元のもの、被写体に価値があるわけではない。写真として価値がある。ひょっとしたらリヒターも、自分が作ったオリジナルの絵画の方がより価値があると思っているのではなく、価値としては同じようなもの、つまりある被写体があってこれを写真撮ったときに、その写真と被写体は同じ価値を持つ、という意識を持っているのではないか、という気がします。だからこそ、写真であれ絵画であれ自分が生み出したものが、彼にとって——マーケットにとってではなく——、価値としては等しいものだ、等価なものだという意識があるのではないだろうか。

リヒターは様々な技法を用いているけれども、そういう技術的・技法的なものに縛られたくないために、絵画だったものを写真にしたりしている。このように、一つの技術や技法に自分の思考が束縛されることを嫌うからこそ、こういう取り組みをするというところもあるのではないか。そこには、自己批評と言っても良いが、自我的・個人的なものを遠ざけようとする意識があると思います。

#### 「描く技術」との距離

**山梨** 僕は1988年に東ドイツに行って、何人かの画家のアトリエを訪問しました。ベルリンの壁が崩れる直前です。リヒターが西側に来たらはずっと経ってからですが、そのときに僕が会った何人かの画家は、西側に行くことができない、移動の自由がない、ということに非常に気にしていました。

しかし、彼らが作っている作品は、いわゆる社会主義リアリズムとは全く違う、西側の影響を非常に強く受けた絵なのです。とはいえ、年をとった画家になるとそのデッサン力というのは圧倒的です。そういう意味で、ドイツ美術が東西に関係なく持っていた、デューラーの時代から受け継いでいるデッサン力というものは、類のないものだと思います。例えばフランスで考えてみても、それに並ぶようなものは無いですね。

だから、リヒターもそういう技術を持っているのだろうが、しかし彼はそれを基本的に隠している。今回、何点かのドローイングが出品されていたので、見ることができましたが、他の作品もすごいデッサン力に基づいている。けれど彼の仕事というのは——それこそレイヤーのように——、そういった技術を後ろに置いて、むしろ遠ざけるようなかたちで、「絵画」というものを作っていく、という意識も強いと思います。絵画というものを作るということは——これは僕自身の考えだけれど——世界認識の方法であり、それが言語と同じレベルの世界認識の方法だとすれば、どんな方法でも——抽象だろうが、具象だろうが、絵画と写真と交差させようが——許される。その絵画が世界を認識するための作品である限り、その形式というものは何でもいい。つまり、我々が日常的に言語をもって世界認識をしているように、リヒターの場合には、絵画をそういうものとして用いよう、という意識が結構強いのではないかと思います。

**建畠** 確かにそうだと思う。一方で彼の制作の場合は、アトリエが分かれています、同時並行で様々なタイプの作品を制作していたりと非常にプラグマティックです。

**山梨** そういう意味では、リヒターには展開がない。一般的に考えるような熟練とか上達とか円熟とか、そういうものがない。

**建畠** そう。普通の人は不可避的・不可逆的に様式を克服していきます。過去の様式に戻ってはこ

られないですよ。例外的にピカピアのように無節操にいろいろなことをやる画家がいないではないが。ピカソも弁証法的に展開していきますが、複数の様式で同時に制作することはない。ところが、リヒターは同時に複数の、それも多くの様式で制作します。今日はカラーチャート、明日はアブストラクト・ペインティングというように。

**山梨** 早い話が、彼の作品を見ていて、これは何年ごろの作品で、あれは何年ごろの作品だというのがわからないですよ。

**建畠** そんな画家は他にいないと思います。だから僕は、リヒターにはニヒリスト的な性格があるのかと思っていましたが、そんなことは画家自身は言っていない。彼の「どの作品も同じ」という発言にはちょっとデカダンスを感じるけれども。

**山梨** 建畠さんが言ったように、ピカソはそれこそいろんなことやっていて——もちろん過去の様式には戻ってこないけども——、一種展開があります。

**建畠** ピカソの場合には、一目見れば、こっちは分析的キュビズムで、総合的キュビズムになるところなのか、ということが——事後的にですが——わかります。

**山梨** 一方リヒターの場合は、辛うじて展開があるとすれば新しい技法を見つけたときでしょう。たとえばストリップの作品は、ものすぐ複雑な工程で作っています。しかも最終的に印刷するわけだから、描いているというわけではない。だからデカダンスという意味では、絵画なるものと距離をとるわけです。この「距離のとり方」にある種のデカダンスがあると言えるかもしれない。だから最初に戻るけれど、やはり仕事の幅を見ないと、彼らのやりたいことがわからないというところがあります。

#### 世界認識の方法としての絵画

**建畠** 山梨さんにお聞きしたいのですが、リヒターにとってはドイツロマン主義の画家、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒが非常に重要な意味を持っているという。ポジティブにとらえているのか、ネガティブに捉えているのかはわからないけれども。しかし、フリードリヒの持っている象徴性や崇高の概念というのは、リヒターにとってはすでに無効になったものでしかないでしょう。では、彼はフリードリヒの作品をどう受け入れているのか、ということをお聞きしたい。

リヒターが「風景は非情だ」とか、「なんの恩寵もない」ということを言っているのに対して、フリードリヒは対極にいます。象徴性や、恩寵、感情移入といったものが全てであるのがフリードリヒの作品なのです。それらは自然にはないと言っているリヒターは、フリードリヒの作品のどこを評価しているのでしょうか。

**山梨** フリードリヒの絵画の場合、そのロマン主義的な、象徴的な人間の側の思い入れによって、自然が絵画として現れてくるときに世界の姿がある意味で美化されてしまいます。けれどリヒターの場合は、その美的なものをできるだけ遠ざけようとする。恐らく、意識的にそういう制作をしているのだと思う。

それは——先ほど建畠さんが「絵画にあって絵画以外にはない空間」について話してくれましたが——、やはり絵画でしかできない自然世界の認識の方法ではないでしょうか。けれど、リヒターの場合は自然を直接的に描くことは絶対にしない。自分で撮った写真、あるいは他人が撮った写真に基づいて風景画を描く。そういう意味では、自然を自分の主観によって解釈するのではなくて、ある客観性を担保した上で絵画を制作しようとしている。そうして出来上がったリヒターの風景画というものは、単に自然を描くというよりも、主観のフィルターではなくて——変な言い方かもしれないけれど

ど——、客観のフィルターにかけて風景を描いていると言えるでしょう。であれば、その風景画には、世界の美しい姿や、画家の側からある感情を込め、その感情によって変質している世界が現れるわけではない。自己から離れて見られた、別に美しくもない風景というか、単なる世界の断片が表わされることになります。もっとも彼はあるところで「風景は美しい」とも言っているのだから、いや、言っているからこそ、絵画では美しさとは別物を現わそうとしているのでしょう。

そのときに、絵画というものが物質として存在し、そこに世界像を付与することで、世界全体を理解するための一つのコア、一つの語彙としての風景画が働き始めるのではないかと思います。

### 社会的なモチーフ

**建島** 風景画以外のフォト・ペインティングのモチーフを見てみると、かなり強烈なモチーフを使っています。戦死してしまったナチス将校の自分のおじさん（《ルディ叔父さん》）や、バーダー＝マインホフの有名な作品（連作《1977年10月18日》）など。けれど彼は、描く対象を批判したりあるいは賛美するという意図はなく、どんな題材でも全て同じだ、というようなことをいっている。とはいえ、これらのイメージの持つ意味は強烈です。

《8人の看護婦見習い》の写真にしても、殺害された女性たちの写真です。それを描く対象として「無意識に選んだ」といわれても、リヒター自身が選んでいるのは事実じゃないですか。バーダー＝マインホフにしても、連合赤軍事件と同様の大事件だったわけです。

**山梨** この《ビルケナウ》も、そうそういう歴史的な背景を持った作品なんですよ。

**建島** 何の意図もなく選んだ、と言われても、じゃあ何故これほど特殊なものを選ぶのか、と言いたくなる。それを選んだからこそ、制作の際には無機的・機械的な感覚がより必要とされるのかもしれないという気もしますけれども。本当に作品にメッセージはないのかな、と勘繰ってしまいます。

**山梨** リヒターに限らず、ドイツやヨーロッパの人々というのは、僕らの場合よりも、社会的・歴史的な意識がかなり深く根を張っているんじゃないかと思う。だからこそ、モチーフを選んでいくときに、こういう繋がりが無意識のうちに出てくるのではないのでしょうか。例えば、アウシュビッツや、殺された看護婦見習いなどの絵を見ると、なんとなくクリスチャン・ボルタンスキーとの共通性を感じます。

**建島** ボルタンスキーは描いてはおらず、写真そのものを用いるわけですよ。でも《8人の看護婦見習い》のような作品を見ると、たしかに誰もがボルタンスキーを想起するかもしれません。

**山梨** そういう社会的な問題についての意識が常に日常的に、常に身近にあるという感覚は、我々にはちょっとわからないかもしれない。けれど、その意識から自ら遠ざかろうという考えは彼らにはない。リヒターはむしろ、ある必然を持って題材を選んでいるという感じもあります。

**建島** 連作《1977年10月18日》などは、最終的にはMoMAのコレクションに入りましたが、さまざまな制約があって、たとえば、連作全体でワンセットになっていて散逸してはいけない、という決まりがあります。あの連作についても「メッセージはない」ということをリヒターは言っていますよね。

**山梨** けれど、そのときに言ったメッセージというのは社会的なメッセージのことで、絵画としてのメッセージではないでしょう。そういう意味では、リヒターには——少なくとも僕が見ると——両様のメッセージが含まれているというところがある。そういう絵としてのメッセージは主題性というよりも、物質として単独で存在するこの絵画という作品が、絵画の領域で訴えてくる——さっき言っ

た世界認識とか世界理解といった——、そういうときに発せられるメッセージ、つまり言語で言うところの単語的なものだと思う。意味を持った文章ではなく、むしろ単語的なもの。そういうメッセージと、もう一方で、この絵の裏に——それこそレイヤーの一番下に——非常に社会的なメッセージがあるのではないでしょうか。

けれど少なくとも僕は、そういう裏のメッセージまで読むことよりも、リヒターが絵として何を発しようとしているか、ということに関心があります。

**建畠** リヒターは圧倒的な技術を持っていて、しかも今日のポリティカルな状況の中で、東西ドイツ統一の状況も経験し、その西洋の500年にわたる絵画空間探究の歴史を引き受けるという意識を持っている。「自然には恩寵がない」という発言にしても、「絵画のほうが写真より強い」というようなことを言うにしても、そういう人が言っているわけです。ちょっと思いつきで何か面白いことを言おうとしている、というわけではないですからね。むしろ、そうだからこそ、惹かれますよね。実際には言っていることは結構矛盾しているんです（作家だから矛盾してもいいのだけれども）。そういうことも含めて、やはりどうしても凝視してしまう、という存在です。この人はすごい絵描きだと思う。その発言を額面通り受けとろうとすると混乱してしまうのですが。

#### 今回の展覧会について

**建畠** 今回の東京国立近代美術館での展覧会は、回顧展的に全ての作品が総覧できるという展示ではないですが、リヒター財団の所蔵している作品が中心なので、リヒター自身が手元に置いておきたいというふうを選んだ作品ですから、重要な作品ばかりでした。

作品点数が多いわけではなくとも、リヒター自身の目で揃えられたコレクションというのは、リヒターのことを理解するにはもってこいです。そういう意味では、リヒターという人の深さ、ユニークさを知るには非常に良い展覧会だと思う。それでも、アブストラクト・ペインティングだけではなく、カラーチャートのシリーズ、フォト・ペインティングのシリーズも良い作品が出ています。僕は今まで何回かリヒター展を見てきましたけれども、日本で見た展覧会では今回が一番、見応えがありました。

**山梨** 今回の展覧会には、建畠さんが言ったように、作品としていいものも多いです。それを楽しむ、それをじっくり見る、ということも必要だと思う。けれど先ほど言ったように、リヒターという美術作家は、一点の傑作を描こうなんて全く思っておらず、自分がどういう意識で絵画的なものを作り出していくか、ということが彼にとって一番大事なことなのだと思います。その考え方自体を——楽しむというのではなくて——、我々自身が生きていく上で、日常的に身の回りの社会や世界をどう理解していくか、という認識の方法と比較することに意義があると思う。別の言葉で言えば、リヒターの仕事の幅を理解しながら、それぞれの観客が自分なりに彼の社会認識・世界認識の方法と、自分の認識の仕方を比較できる機会になれば、非常に面白いと思います。とはいえ、絵画として世界を理解すると言ったところで、結局、非常に直感的なものでしか理解できない。その一部であっても、曖昧でもいいから、そういうものとして感じ取れたら面白いだろうと思います。

対話者について——

建畠哲(たてはたあきら) 1947年生まれ。詩人,美術批評家。現在,多摩美術大学学長,埼玉県立近代美術館・草間彌生美術館館長。主な著書には、『問いなき回答——オブジェと彫刻』(1998年),『未完の過去——絵画とモダニズム』(2000年,いずれも五柳書院)が,詩集には、『パトリック世紀』(1996年,思潮社)などがある。

山梨俊夫(やまなしとしお) 1948年生まれ。神奈川県立近代美術館館長,国立国際美術館館長を歴任し,現在,全国美術館会議事務局長。小社刊行の主な著書には、『[絵画逍遥](#)』(2020年),『[現代美術の誕生と変容](#)』(2022年)などがある。

【連載】

## ミステリの女王アガサ・クリステイー vs 詩学の帝王ジェラルド・ジュネット

——本棚の片隅に4

松田憲次郎

\*『アクロイド殺し』の真相に触れている箇所があります。

水声社で刊行されている、ジェラルド・ジュネットの *Nouveau discours du récit* (Seuil) の翻訳には、『物語の詩学』という邦題が付けられている。このタイトルに見られるような「詩学」というものに、私がいささかなりとも関心をもつようになったきっかけは、ツヴェタン・トドロフのその名もずばり『詩学』(Poétique, Seil) を読んだことだった。彼はそこで「このタイプの研究の目的は、もはや具体的な作品の注解や概要を明示することではなく、文学的言説の構造と機能に関する理論——現存する文学作品が、実現された個々の実例として現れるような文学的可能性の一覧表を呈示する理論——を提案することにある」と宣言している。こんな研究領域もあるのかと、私は目を開かれる思いをした。パリに留学していた1980年代のことで、この本は小冊子ながら詩学という新しい学問を確立せんとする若々しい気概にみちており、書物に感化されやすい私としては、「気分はもう詩学研究者」という心境になってしまった。

そこでこの分野に対する理解を深めたいと思ったが、そうこうするうち、私が在籍していた学校での勉強が忙しくなってきた。そのため詩学への関心は、若干の例外を除いて、この分野の文献を読むというよりは、折にふれてそれらの文献——具体的にはトドロフが責任編集を担当していた、スイユ社の「詩学叢書」の本——を購入するという行為そのものに限定されていった。若干のお金さえあれば、本（とくに外国語の本）は読むより買うほうが楽だし、こうして手元に置いておけば読んだような気にもなれるからで、結果としてこの叢書の書籍は、30冊ほど収集することになった。

90年代初頭に帰国した私は、書店を訪れたとき、書棚にジュネットの『物語のディスクール』（水声社。以後、『ディスクール』と表記）を発見した。ジュネットは、トドロフとともに詩学叢書の責任編集の任にあたった人物だ。『ディスクール』の原典（正確には原典《Discours du récit》を収めたジュネットの論文集 *Figures III*）は、この叢書を構成する一冊として出版されており、読むあてもないのに買い集めたわが詩学叢書のコレクションを飾る一冊でもあった。いつか時間ができたら読めるかもしれないと、あまり期待もせずに思っていたが、翻訳が出ているではないか！ 翻訳で読めるなら、そっちのほうが手取り早い。さっそく購入し、家路を急いだ。

この本の冒頭で、ジュネットは物語の三つの相を区別している。すなわち物語言説（物語の言表それ自体）、物語内容（語られる出来事の全体）、語り（物語る行為そのもの）の三つで、それらを区分するジュネットの手際の鮮やかさにたちまち惹きつけられた。この区分を出発点として、いかにもフランス的な知性（もしそういうものがあればの話だが）を感じさせるエレガントな論理構成をもって、彼は物語の機構に関するエポックメイキングな理論を打ち立てており、私は大きな感銘を覚えた。出過ぎたマネをするようで恐縮だが、私としては、ここに『ディスクール』執筆という偉業を称えるべく、遅ればせながら、故ジェラルド・ジュネット氏に「詩学の帝王」という称号をお贈りする次第である。

\*

突然だが、ここで話題は「女王」のほうに飛ぶ。ここ数年来、私は忠実なる僕としてミステリの女王アガサ・クリスティーに仕えている。老年期を迎えて久しく、少年時代に彼女の小説を読んだときの興奮をふたたび味わいたいという気持ちが強くなり、ヒマさえあれば彼女の本を読み直している。それだけではおさまらず、毎朝、儀式のように彼女の『自伝』のどれか任意の一節を唱え、さらに彼女の内外の伝記や研究書を渉猟している。

クリスティーの代表作のひとつ、『アクロイド殺し』（ハヤカワ文庫。原作は1926年刊）は、ポアロもの長編の第3作目で、ワトソン役、つまり小説の語り手で作中では探偵の助手役を務める人物が犯人というトリックで有名である。出版当時、このトリックはアンフェアだという意見も多く、物議を醸したという。以降も『アクロイド殺し』に言及する論者は少なくなく、それはミステリ界の人にかぎらない。ロラン・バルト、ウンベルト・エーコ、アラン・ロブ＝グリエなどと並んで、なんとわが詩学の帝王も、そのなかに名を連ねているのだ。ところがピエール・バイヤールによれば、ジュネットはバルトとともに、クリスティーのトリックを非難しているという（『アクロイドを殺したのはだれか』、筑摩書房）。アニー・コンブもまた、彼女のトリックをインチキだとする説は、「フランスではバルトやジュネットといった、通常ならもっと慎重な理論家たちに支持されている」と述べている（*Agatha Christie: L'écriture du crime, Les impressions nouvelles*）。女王の忠実なる僕として、これは聞き捨てならない。彼らの考えを確認する必要がある。

ジュネットの見解は、バルトの「物語の構造分析序説」での意見を踏まえているので、後者から見よう。バルトはまず『シタフォードの秘密』（ハヤカワ文庫。引用文中の『五時二十五分』は仏語版題名。原題は *The Sittaford Mystery*）を次のように論じている。

アガサ・クリスティーのある推理小説（『五時二十五分』）は、物語行為の人称をごまかすことによってようやく謎を保つ。一人の登場人物が内側から描かれるが、彼はすでに殺人犯である。つまり、ディスクールに内属する目撃者の意識と、指向対象に内属する殺人犯の意識とが、同一人物のうちに存在するかのように進行するのだ。二つの体系の不当な交替だけが謎を可能にしているのである。  
（『物語の構造分析』、みすず書房）

さらにバルトは、この箇所に付した注で、「『ロジャー・アクロイド殺人事件』のやり方は、もっとずっと粗雑である。というのも、殺人犯がおおっぴらにわたしと言うからである」と断定する。「ごまかす」だの「不当」だの「粗雑」だのと人聞きの悪い、不穏当な物言いで、これは女王に対する不敬罪に問われる可能性が高い。とはいえ一方、彼女のトリックの特徴を分析的に捉えようとしており、その姿勢は評価できる。また、もっとずっと前に書かれたものだが、彼の『エクリチュールの零度』（ちくま学芸文庫）では、このトリックについてむしろ肯定的にコメントしている。以上に免じて、情状酌量する余地は十分あると思われる。私としては、彼が不敬罪に問われた場合、助命嘆願だけはしておくつもりである。

一方、肝心のジュネットだが、彼は以下のように述べている。

バルトは、彼のいわゆる「二つの体系（人称法と無人称法）の混合」を論じた際に、当然ながら、

アガサ・クリスティの「トリック」のことを例にひいている。彼女の「トリック」とは要するに、たとえば『五時二十五分』とか『ロジャー・アクロイド殺人事件』といった物語言説の場合だと、焦点化の対象として殺人犯を選んでおきながら、その殺人犯の「思考」から殺人の記憶だけは取り除いておくという点にある。（『ディスクール』）

これはバルトの見方に近い。しかし、ここでジュネットは、自らのナラトロジーの立場からクリスティのトリックの技法をニュートラルな言葉遣いで巧みに説明しており、インチキだと非難しているようには見えない。バイヤールやコンプの指摘は、とんだ濡れ衣だと判断せざるをえない。ここはむしろ、彼女の技法を的確に解き明かした卓見だと褒めたたえるべきであろう。

\*

以上で本エッセイの筆をおきたいところだが、実は、「続・物語のディスクール」というサブタイトルが付された『物語の詩学』で、ジュネットはふたたび『アクロイド殺人事件』のかの有名な黙説法』を取り上げており、そのなかに女王の忠実なる僕として看過できない箇所がある。詩学の帝王に対して恐れ多くて気が引けるが、以下、少々長くなっても、女王への真正なる忠誠心から、これにつきひとこと言上する所存であり、その点ご容赦願いたい。

さてジュネットは、以下のように述べている。

シロミス・リモンは、私がこの小説を主人公（殺人犯）に対する焦点化の例として引用するにあたって、「焦点人物としての殺人犯が語り手でもある、というのがこの小説のトリックであることは明白であるにもかかわらず、そのことを述べていない」と非難する。この見方には私は加担することができない。この小説ではトリックは黙説法に、すなわち殺人犯に対する焦点化によって当然もたらされるはずの核心的な情報を伏せているという点にあるのだ。彼に語りを委ねるのは、この焦点化を補強する一つの方法にすぎないのだし、またこう言ってよければ、この焦点化を——つまりはこの黙説法を——保証する方法であるにすぎないのだ。

論理明晰で、述べられている内容もなるほどそんなものかと納得できる。問題は、これにつづく次の部分だ。

さらにあくまでも私としては、等質物語世界的な内的焦点化ではなく、『使者たち』や『若い芸術家の肖像』におけるような、非常に明確な異質物語世界的な内的焦点化がこの小説に施されていたとしても、同一の効果が生み出されたに違いないと考えている。

ジュネット用語が炸裂してわかりにくいのが、こういうことだ。まず「内的焦点化」とは、語り手が物語世界に登場する人物の視点を通してなされることをいう。一方、「等質物語世界的」は、語り手が作中人物である場合を指す。したがって「等質物語世界的な内的焦点化」とは、伝統的な用語で言えば、一人称小説の叙法を意味する。他方、「異質物語世界的」は、語り手が物語世界に登場する人物でない場合を指し、いわゆる三人称小説の様式に該当する。したがって「異質物語世界的な内的焦点化」とは、物語世界に登場する人物でない語り手が、その世界に登場する人物の視点を通して物語る

叙法のことをいう。要するに、ここでジュネットが述べているのは、『アクロイド殺し』は、シェパード医師を視点人物（ジュネット用語では焦点人物）で、しかも語り手とする一人称小説だが、作中の地の文の「わたし」が「彼」となる三人称小説の形式で書かれていたとしても、視点人物が同じくシェパード医師で変わらなければ、生みだされる効果は同じということなのだ。

なるほど、ワトソン医師が語り手となるシャーロック・ホームズものや、その伝統を受け継ぎヘイスティングズ大尉が語り手となるエルキュール・ポアロもの場合、それは言えるかもしれない。しかし『アクロイド殺し』の場合は、ちょっと事情が異なる。現行の小説のように一人称小説の形式で書かれていれば、けっして存在しない妙な（そして余計な）異物がもたらされてしてしまうのだ。

これを確認するためには、『アクロイド殺し』におけるシェパード医師の語り独自性に注目しなければならない。先に引用した本でアニー・コンブも指摘しているように、ワトソンやヘイスティングズの語りはつねに、語られる一連の出来事のあとになされる（いわゆる後置的な語り）。これに対して、シェパードの語りは、語られる一連の出来事が起こっている最中になされるのだ。具体的に言えば、彼は事件の進行につれて、その記録を手記に綴っているのである。その手記がそっくりそのまま『アクロイド殺し』のテキストとなっている——これがこの小説の設定だ。物語の終わり近くになると、シェパードは自分が事件の記録を執筆していることをポアロに打ち明け、それまで書き上げていた20章分の原稿を彼に渡す。ひじょうに巧妙に書いているので、これを読んでも自分が犯人だとわかるはずがないと、シェパードは自信満々なのである。

ここで注意すべきは、ヘイスティングズの後置的な語りだったらありえないことに、ポアロは真相を暴く前、われわれ読者が読むのとまさに同じテキストの最初の20章を読んでいたということだ。もしシェパードの手記にジュネットの言う「異質物語世界的な内的焦点化」が施されていたとしたら、つまり、もし手記がシェパードを視点人物とする三人称小説の形式で書かれていたとすれば、ポアロは（そして読者のわれわれも）、奇妙な謎に直面せずにはいられなくなる——なぜシェパードは、自らの手記で自らを指示するのに「わたし」ではなく、「彼」を使用するのか？ かくして、言語規則に逆らってまで、シェパードはなぜこんな書き方をするのかという不要な問いが提出され、小説に余計な問題を持ち込んでしまう。

もちろんポアロは、名探偵の威信をかけて、この謎に挑戦せざるをえないだろう。「灰色の脳細胞」を駆使して、彼はさまざまな答えを考えつくだろう。しかし、そのどれもが間違いとならざるをえないだろう。なぜなら、「わたし」ではなく「彼」となっているのは、たんにわれわれ読者がジュネットの文学理論的な示唆に従って、『アクロイド殺し』が三人称形式で書かれた場合のことを仮定したからにすぎず、それを作中のポアロに見抜けというのは、いくら彼が世界一の名探偵であっても、無理難題にちがいないからである。

ジュネットのコメントは、ミステリの女王が他の選択肢をとっていたら、彼女の作品はどんなふうになっていただろう、と想像をめぐらすきっかけを与えてくれた。考察の結果、彼女が『アクロイド殺し』を書くとき、ジュネットが挙げた「異質物語世界的な内的焦点化」の叙法を採用していたら、トリックが同一の効果を生むかどうかということ以前に、表現面でノイズが発生して読者を困惑させ、内容面でポアロを空しい謎解きに駆り立て、現行の作品とは様相がいささか異なってしまうことが明らかになった。彼女にとって、彼が「等質物語世界的な内的焦点化」と呼ぶ叙法こそが唯一の選択肢だったのだ。彼女はそれを用いて、ワトソン役＝犯人というアイデアから最大限の効果を引き出すことに成功した。それは今日も、歴史に残る偉大なトリックとして、人々に刺激を与えつづけているのである。Long live the Queen！——女王陛下万歳！

執筆者について——

松田憲次郎（まつだけんじろう） 1951年生まれ。パリ第三大学大学院博士課程修了。文学博士。尚絅学院大学名誉教授。専攻＝米仏比較文学。小社刊行の主な著書には、『ヘンリー・ミラーを読む』（共編著、2008年）、主な訳書には、ピエール・ブルジャッド『マン・レイとの対話』（共訳、1995年）、ヘンリー・ミラー『南回帰線』（2004年）、グレアム・ターナー『フィルム・スタディーズ——社会的実践としての映画』（2012年）、デイヴィッド・ベロス『[耳のなかの魚——翻訳＝通訳をめぐる驚くべき冒険](#)』（2021年）などがある。

【連載】

## 受傷した彫刻

——コンテンポラリー・スカルプチャー 6

勝俣涼

ゲント（ベルギー）出身のアーティスト、ベリンデ・デ・ブリュッケレ（Berlinde De Bruyckere, 1964-）が形づくるのは、「身体」というよりも「肉体」と呼ぶ方が似つかわしいような対象である。そうした印象を呼び覚ます理由はいくつかある。デ・ブリュッケレの彫刻はしばしば、クラシックな立像彫刻とは異質な、横たわったプロポーションの弛緩した形姿を晒しており、それらは生命を喪失した肉の生々しさを帯びている。あるいは、彫刻において「身体」が「人間の」身体を指し示してきたとすれば、デ・ブリュッケレは、横臥する馬の彫刻に見られるように、その人体表現と同等に連なる形で、他の生物のイメージを取り込んでいる。それだけでなく、人体そのものが、人ならぬ種へと変態を遂げつつあるような中間形態も度々見受けられる。

こうした変態は、彫刻というメディアにまつわる神話的な主題系と関連している。ピュグマリオンは、アフロディテへの祈りを通じて、自らが制作し恋を募らせた彫像が人間へと変容する僥倖に恵まれた。デ・ブリュッケレが2013年の第55回ヴェネチア・ビエンナーレにおいて発表した《Kreupelhout / Cripplewood》（2012-13）もまた、こうした変態の水準に関わっている。巨大な樹幹と、そこから派生したような枝の集合体は、ところどころ布で巻かれ、あるいは束ねられている。その容態は、包帯で止血され、骨折部に固定具をあてがわれた、息絶え絶えの肉体に比較できるだろう。この樹木＝人間は、ブルゴーニュの榆の木を蠟で型取りしたもので、その可塑的な材質はそれ自体、皮膚の傷つきやすさに適合するだろう。北欧神話には、榆の木から最初の女性が作られたという伝承があるが、こうした文脈も含めて、そこには人間と樹木との相互的なメタモルフォーズの次元を看取することができる。

樹木でもあり、人間でもある、あるいはそのどちらとも定めがたい形態。一義的な定義を逃れるこのような性格は、《Marthe》（2008）にも認められる。肉体の上半身から、欠落した頭部を補うかのように蔦状のものが生え、四肢と合流している。台座からぶら下がる両足がかろうじて、人体の形態を留める唯一の要素である。デ・ブリュッケレの彫刻では多くの場合、肉体のうち脚部が例外的に——しばしば枝や蔦と類比的なフォルムとして——残されている。逆にいえば、エマニュエル・アロアが指摘するように、頭部や手が捨象され、人体としての有機的な統一からは遠く隔たっている<sup>(1)</sup>。頭部は物理的に欠損しているか、胚の状態へと逆行するように、自らの肉に埋没する（たとえば《The Muffled Cry of the Unrealizable Desire》（2009-10））。あるいは、長い髪や毛布で覆い隠される（たとえば《Inge》（2001）、《Wezen》（2003-04））。

うなだれる頭部から垂れ下がる髪や毛布が露呈する重力性もまた、クラシックな立像に体现される美学的規範から逸脱する要素だろう。こうしたマテリアルな質量の強調それ自体はただし、新しいものではない。ロバート・モリス（Robert Morris, 1931-2018）は1960年代後半に、「アンチ・フォーム」と呼ばれるコンセプトに連なる、フェルトを吊り下げた作品を発表していた。デ・ブリュッケレはこうした「重さ」の表象を、《Lost II》（2006-07）のような作品でも実践している。四肢がテーブルの外へ投げ出され、今にもずり落ちそうな馬の弛緩した肉体は、アンソニー・カロ（Anthony Caro, 1924-2013）の「テーブル・ピース」が実現した「軽さ」を逆撫でするような様相を示している。

こうした「重さ」は、必ずしも動物や人間の再現的なイメージを伴うわけではない。たとえば、積み重なった毛布がその重みで倒壊しかけている《Zonder Titel》(1992)における方法論は、ベッドの形状に毛布を重ねた《Slaapzaal II》(1998)のような作品へと展開していると思わせるだろう。シート状の素材からなるこれらもまた、《Kreupelhout / Cripplewood》における蠟の表面が示していたように、薄い皮膚の脆弱さを示唆している。《Slaapzaal II》の積層した毛布には、その下に横たわっているかもしれない肉体もろとも貫くかのように、穴が開けられている。デ・ブリュッケレの彫刻は、生き物の肉体が直面する避けがたい可傷性、そしてそれと表裏をなす可塑性の次元を指し示している。

【注】

\* ベリンデ・デ・ブリュッケレの作品画像は、下記のウェブサイトで参照することができる(2022年6月14日現在)。

<https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere/> (Hauser & Wirth)

- (1) 次を参照。Emmanuel Alloa, “Band(ag)ing the Body,” Angela Mengoni (ed.), *Berlinde De Bruyckere*, Brussels: Mercatorfonds, 2014, p. 207.

執筆者について——

勝俣涼(かつまたりょう) 1990年生まれ。美術批評家。主な論考に、「運動-刷新の芸術実践——エル・リシツキーとスターリニズム」(引込線/放射線パブリケーションズ『政治の展覧会：世界大戦と前衛芸術』, EOS ART BOOKS, 2020年), 「彫刻とメランコリー——マーク・マンダースにおける時間の凍結」(『武蔵野美術大学 研究紀要 2021-no.52』, 武蔵野美術大学, 2022年)などがある。

【連載】

## ファティマ、辻公園のアルジェリア女たち

—Books in Progress 21

井戸亮

パリの北東にはセヌ＝サン＝ドニという県があり、この一帯はいわゆる「イル・ド・フランス」と呼ばれるパリの郊外として知られる。パリからのアクセスもよいため、たとえば1998年開催のサッカーW杯のスタジアムとなった「スタッド・ド・フランス」など大型施設が建設されたが、そこからすこし東に位置するラ・クールヌーヴ市には大規模団地群、いわゆる「シテ」が林立している。その風景は日本の公営住宅団地と同じように、何世帯もの家族がそこで暮らしているのだが、日本と違うところといえば、その多くの住民たちが移民であるということだろう。

団地と団地が接するところには辻公園があり、女たちのたまり場となっている。子供は学校に行き、夫は仕事に出ている日中、女たちはこの辻公園で友達同士のおしゃべりに興じる。子供の話、夫の話、複雑な行政書類の話、イスラーム教育の話、結婚初夜の話。輪になった女たちはアラビア語で代わりばんこにしゃべりだすのだが、ある一団の女たちのなかに、母親のロングスカートにしがみつく幼い少女がいた。

少女の母親は子供の頭を小突いて他の子たちと遊んできなさいと促すのだが、母親のスカートに頬をうずめる少女はその場からはなれようとはしない。母親にひつついたままのこの少女は、女たちの話を聞くのが好きだった。ときには話を続きを女たちに急かすこともある。その時は、ある若い母親が自分の娘を叩いてしまった話をしていた。

その娘は母親が用意した服を決して着なかった。意地っ張りで我が強く、自分でスカートかズボンを選んだ。7月のある朝遅い時間、母親はマルシェからの帰り、取っ組み合いに夢中になっている娘を遠目に見つけた。その白と赤の格子縞の綿スカートは、縫製場で働く母親の姉が娘たちにと仕事場から持ってきてくれた布で自分が縫ったものだ。その日、娘は赤いパンツをはいていた。道路が交差するところでもう、その下着の色から友だちと柔道をしているのが自分の娘だと分かった。そのとき思った。「もし父親があれをみたら……」通りがけに娘を呼び、家に戻ってくるように言った。かれこれ小一時間経ってようやく、汗びっしょりで息を切らし、勝ち誇ったさまで母親のいる台所に戻ってきた。兄の友だちのファリードに勝ったのだ。母親は毎週マルシェで買うジャガイモ、パスタ、米、バナナ、玉ねぎを選り分けているところだった。娘が口を開く間もなく母親は娘の方へ行き、頭、顔、背中と手当たりしだいにぶった。娘の叫び声を聞いて、ぶつ手を止めた。

話し終わると母親は、娘をぶったことを後悔する。そしてほかの女たちも自分の娘をぶったことがあると打ち明けて、母親は胸をなでおろすことになる。

取り立てて示し合わせたわけでもなく辻公園に集まっては輪をなし、買い物をしにそこを離れる者もいれば、たまたま通りがかってそこへ合流する女たちの一団。淀んでは流れだす女たちの話に耳を澄ます小さな闖入者の名前はダリア。母親はファティマといった。家ではアラビア語で話し、外では

フランス語を用いる娘は、引き裂かれた境遇で育った移民二世ということになるだろう。はたしてその娘は将来作家となり、辻公園で聞いた話を書くのだろうか。

\* レイラ・セバル『ファティマ、辻公園のアルジェリア女たち』（石川清子訳、《叢書エル・アトラス》）は、まもなく小社より刊行されます。

執筆者について——

井戸亮（いどりょう） 1986年生まれ。水声社編集長。

【連載】

## 『93年』から『ヴァンデ戦争——フランス革命を問い直す』へ ——裸足で散歩 23

西澤栄美子

教会周辺に群がって青ざめていた村人たちが餌食にされる。銃で撃たれるもの、殴り殺されるもの、踏み殺されるもの、ありとあらゆる方法での殺戮が無抵抗の村人を襲った。ひとり残さず、全員殺された。[……] 年齢を見ていくと名前などが判明している458人のうち、7歳以下の子供が109人もいる。全体のおよそ4人に1人にあたる。2歳以下の乳・幼児でも41人いるのだ。[……] 性別を見ても女性犠牲者の割合が多い。男性199人に対して、女性は259人が殺されている。男性より23パーセント以上も多く女性が犠牲になっている。子供を守るために逃げ遅れたものと思われる<sup>(1)</sup>。

2022年2月24日からのロシアによるウクライナ侵攻と二重写しになる様なこの記録は、森山軍治郎<sup>(2)</sup>によれば、ヴァンデ県のリュック・シュル・ブローニュ村で、1794年2月28日に起こったことを、リュック司祭のバルベデットが、1794年3月30日までに、虐殺を逃れた村人たちの報告から、残したものです。

筆者が高校時代に世界史の授業で学んだ「ヴァンデの乱」は、「1789年のフランス大革命に対する、時代に取り残された頑迷な王党派・カトリック教徒＝農民と、その領主たちによる反革命」というものでした。当時の日本やフランスでの学生運動による反体制の機運の中で、「革命」という言葉が喧伝され、フランス革命をその原点として美化する傾向が、筆者にも強くありました。

その後に読んだ、ヴィクトル・ユゴー<sup>(3)</sup>がこの戦いを描いた『93年』<sup>(4)</sup>は、大革命後に新たに人々の意識に上った、森や沼などの自然、廃墟という背景のもと、いずれも創作上の人物である3人の主人公、王党派の中心となる司令官の老人ラントナック伯爵、共和派の革命軍のもと司祭シムールダン、彼のかつての教え子であり、ラントナックの甥である革命軍の若者ゴーヴァン子爵の人物像、とりわけ崇高な精神をもったゴーヴァンや、ロマン主義的な小説世界に、筆者は魅了されました。それと同時に、「ヴァンデの乱」が、フランス国内で60万人と言われる（その大半はヴァンデ地方の住民たちですが）死者を出した内戦であったことに改めて気づきました。以来、「ヴァンデの乱」はずっと意識の中にはあったのですが、(1996年に筑摩書房から刊行され、)2022年5月に「ちくま学芸文庫」として刊行された『ヴァンデ戦争——フランス革命を問い直す』によって改めて学びなおすことができました。

森山の論考によって、新たに明らかにされたのは、陳情書などからこの地方の革命以前の記録を詳細に調べてゆくと、ヴァンデは、「分断的・閉鎖的な、経済的に特に遅れた地方」ではなかったこと、「ヴァンデ戦争」の直接の原因は、フランス革命直後の外国との戦争のための徴兵制と、裕福なものにはそれを回避する術が法制化されていることに対する不満であり、カトリック擁護、王党派というのは、むしろこの地方の領主や貴族階級がこの戦いに加わってからの主張であったということでした。以来、この地方の保守的傾向は、ヴァンデ戦争での共和政府軍の残忍な姿勢と鎮圧の実態が、ヴァンデの民衆の意識を固定化した結果ではないか、という森山の論は説得力を持っています。

『93年』からシムールダンとゴーヴァンの共和派の師弟の終章での対話と、『ヴァンデ戦争』の森軍治郎の論考の締めくくりの部分を以下に引用します。

ゴーヴァンは話しつづけた、  
「女性についてはいかがですか？ 女性をどう扱われるおつもりですか？」  
シムールダンが答えた。  
「いまと同じさ、男性の奉仕者だよ」  
「そうです。ただひとつの条件つきで」  
「どんな条件だ？」  
「男性が女性の奉仕者になるという条件です」  
「本気でそう思うのか？」と、シムールダンが叫んだ。  
「……」  
「つまり、きみが望んでいるのは、男女間の……」  
「平等です」  
「平等だと！ 本気で言っているのか？ 男と女は別のものだ」  
「わたしは平等と言ったのです。同じものと言ったものではありません」<sup>(5)</sup>

自由と平等だけで言うなら、個人の自由が前面に出れば真の平等はなくなり、無理に平等を押しつけると個人の自由がなくなってしまう。ある意味で、フランス革命はそのジレンマの中での模索だった。しかし人間の問題がそう短期間では解決しないものだということを考えると、愛や友情から人間関係、社会を考え直していくことが問われるだろう。友愛から自由や平等をこころの中で見つめていくことの重大さをヴァンデの民衆は教えてくれた<sup>(6)</sup>。

#### 【注】

- (1) 森山軍治郎『ヴァンデ戦争——フランス革命を問い直す』ちくま学芸文庫、筑摩書房、2022年、422頁、425頁。
- (2) 森山軍治郎（1941-2016年）。
- (3) Victor Hugo (1802-1885).
- (4) Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, 1874. [『93年』「ヴィクトル・ユゴー文学館」第6巻、辻昶訳、潮出版、2000年]
- (5) 『93年』367-368頁。
- (6) 『ヴァンデ戦争——フランス革命を問い直す』461頁。

執筆者について——

西澤栄美子（にしざわえみこ） 1950年生まれ。もと成城大学講師。専攻＝美学、フランス文学。小社刊行の主な著書には、『書物の迷宮』（1996年）、『宮川淳とともに』（共著、2021年）、主な訳書には、クリスチャン・メッツ『映画記号学の諸問題』（共訳、1987年）、同『映画における意味作用に関する試論』（共訳、2005年）などがある。

【連載】

## 地獄から別の地獄へ……

——校正刷の余白に5

鈴木宏

ついにというべきか、ようやくというべきか、北朝鮮国内、それも平壤市内で、コロナ感染者が発生した。過去2年半にわたって、世界中の国々がコロナ禍に苦しんできたにもかかわらず、ひとり北朝鮮だけが、国内にはコロナ感染者はひとりもない(!)と言い続けてきた。しかしここに来て、平壤市内でコロナ感染者が(それも、たぶん大量に)発生するにおよんで、いよいよ隠しきれなくなったのだろう。最初の新聞報道は、ソウル発で、5月13日だった——

《北朝鮮の朝鮮中央通信は12日、今月8日に首都平壤で、新型コロナウイルスのオミクロン株の感染者が確認されたと報じた。2020年の感染拡大以降、北朝鮮への流入が公式に確認されるのは初めて。



左はマスク姿の金正恩総書記(国営朝鮮中央テレビの映像から、AP [『産経新聞』2022/5/13])、右はマスク姿のマサイ族の戦士(浜田明範他編『新型コロナウイルス感染症と人類学』56頁)。

金正恩朝鮮労働党総書記は12日の政治局会議で、各地域で徹底的に都市封鎖を進め、ウイルスを「隙間なく完璧に遮断」するよう指示した。朝鮮中央テレビは金総書記がマスクを着けている姿を放映した。

政治局の発表によると、検出されたのはオミクロン株の派生型で、従来型より感染力が強いとされる「BA.2」。同通信は「2年3カ月間、強固に守ってきた非常防疫戦線が破られる国家の最重大の非常事件が発生した」と伝えた。[……]》  
(『産経新聞』2022/5/13)

この日以降、コロナ関連の続報がつづく。

《新型コロナウイルスの流入が初めて公式に確認された北朝鮮で、4月末以降発熱した患者が35万人超に上り、全土で約18万7800人が隔離治療を受けていることが明らかになった。朝鮮中央通信が

13日報じた。検査や治療態勢が脆弱な北朝鮮で、コロナ感染が爆発的に拡大する恐れがある。

これまでに6人が死亡し、うち1人はオミクロン株の派生型で、従来型より感染力が強いとされる「BA.2」の感染が確認された。12日には新たに1万8千人余りが発熱を訴えた。

金正恩朝鮮労働党総書記は同日、国家非常防疫司令部を視察。「首都圏を中心に同時多発的に感染が広がったのは防疫体制に隙があったことを示している」と述べ、全土での都市封鎖実施を改めて指示した。[……]

韓国の尹大統領は13日、ワクチン提供など医薬品支援を行う考えを表明した。現時点で北朝鮮からの支援要請などはないといい、実現するかは不明。尹氏は「北が何を望むか真摯に議論する準備ができています」と述べた。[……]》  
(『産経』2022/5/14)

《北朝鮮の新型コロナウイルスの感染拡大について、朝鮮中央通信は14日、前日の13日に約17万4400人が発熱し21人が死亡したと報じた。新規患者数は12日の約1万8千人から10倍近くに増加した。金正恩朝鮮労働党総書記は14日の党政治局会議で、感染の広がりを「建国以来の大動乱」と表現。危機感をあらわにした。

同通信によると、4月末以降の累計では発熱患者が約52万4400人、死者27人。このうち約28万800人が現在も治療を受けている。無症状患者などを含めれば、人口約2500万人の北朝鮮で感染拡大は相当、深刻化しているとみられる。

正恩氏は今回の感染拡大について「防疫事業での党組織の無能と無責任」にも起因していると当局担当者らを叱責。「中国の党と人民が得た先進的で豊富な防疫成果と経験を積極的に学べ」と述べ、強力な都市封鎖で国民生活を大幅に制限する中国の「ゼロコロナ」政策を参考に対応するよう指示した。

政治局会議では、死因の大部分が「科学的治療の理解不足に伴う薬物の服用過多」と報告された。詳細は不明だが、国民の間で混乱が広がっている様子がうかがえる。党機関紙、労働新聞は治療方法について「医師の処方による薬選びの徹底」が必要だとした上で、民間療法として「柳の葉を浸したお湯を1日3回飲む」ことなどを紹介。治療薬の不足を裏付ける形となっている。》

(『産経』2022/5/15)

「建国以来の大動乱」というのはいくらなんでも大袈裟だが、国連による経済制裁と2年半前からの中朝国境の完全封鎖による経済の疲弊に加えての、コロナ感染の爆発的拡大ということになれば、これは北にとってちいさな問題でないのは明らかだ。こうした大袈裟な表現によって関連部門の危機感を高め、なんとか早期に感染拡大をくい止めようということなのだろう。

しかし、「科学的治療の理解不足に伴う薬物の服用過多」というのは、何のことを言っているのだろうか。「科学的治療の理解不足」というのはともかくとして、「服用過多」というのは何を指しているのだろうか。「服用過多」どころか、コロナ関連のものは言うまでもなく、医薬品一般が北朝鮮では(とりわけ一般民衆にとっては)大幅に不足している、というのが西側の常識だ。コロナ関連のものはともかく、通常の医薬品は十二分に足りている。民衆の「科学的治療」に対する「理解不足」の方が問題なのだ、ということを経済社会にアピールしたいということなのだろうか。

《北朝鮮メディアは15日、新型コロナウイルス感染が疑われる発熱患者が、14日夜までのほぼ1日の間に新たに約29万6000人確認されたと報じた。この間に15人が死亡し、死者の累計は42人になった。4月末以降の発熱患者の累計は82万人超となり、人口(約2588万人)の3%を超えた。(北京

共同)》

(『産経』2022/5/16)

《北朝鮮の朝鮮中央通信は16日、新型コロナウイルス感染が疑われる発熱患者が、15日夕までの1日で新たに約39万2900人確認されたと報じた。北朝鮮は12日に初めて感染を認めたが、数日間に発熱患者が爆発的に増加。4月末以降の累積患者は121万人(人口の4.7%)を超え、死者は50人に上った。

朝鮮労働党の政治局非常協議会が15日に開かれ、金正恩総書記が、医薬品が住民に行き渡っていないのは内閣や保険当局幹部の危機認識の不足にあるとして「無責任な態度」を強く批判した。首都平壤の医薬品供給の安定に向けて朝鮮人民軍の軍医部門を投入する特別命令も発した。[……]

(『産経』2022/5/17)

「医薬品が住民に行き渡っていない」として「強く批判」される幹部たちも、かわいそうと言えばかわいそうだ。「行き渡」らせようにも、医薬品の倉庫はカラなのだから。核・ミサイル開発につきこんでいる資金を医薬品購入に充てればいいだけのことなのに、その大方針に固執しながら、「内閣や保険当局幹部」を叱責してどうするのだ。独裁者というものは度し難い。私は以前、金正恩の「並進路線」は金正日の「先軍政治」よりはましだ、と述べたが、あれは撤回する。金正恩の「並進路線」は、「並進路線」とは名ばかりで、「先軍政治」と変わるところは何もない。看板を掛け替えたにすぎない。

医薬品どころか、北朝鮮ではPCR検査さえできない。いや、正確に言えば、1日に100件程度は検査できる、と北はいつている。こういう状況のばあいは、「できない」と言う方が正しいのではないだろうか。(感染がはじまった当初、日本でも、PCR検査はあまり行われなかったが、それは検査の能力がなかったからではない。厚労省にやる気がなかったからだ。だが、北朝鮮には、そもそも能力がない。どちらの方がより罪深いのだろうか。)これは入院とか治療とかの話ではない。その前提となる検査の話なのだ。

PCR検査ができないから、確定診断ができない。だから、北朝鮮メディアは、上記の記事のように、「(新型コロナウイルス感染が疑われる)発熱患者」というしかないわけである。いうまでもないが、「発熱患者」がすべてコロナ感染者とはかぎらないし(人間はコロナ以外の原因でも発熱はする)、逆に、発熱しないコロナ感染者(無症状感染者)もいる。もっとも、「発熱しないコロナ感染者(無症状感染者)」が統計に含まれていないという点では、日本も大同小異なわけだが。

同紙同日付の7面の記事では、《4月末以降の発熱患者が累計121万人を超える》一方で、《感染が確定した患者は168人とどま》っている、と伝えている。続けて、《14日現在、治療中の患者数で見ると、平壤が10万近くと圧倒的多数を占める》とある。しかし、ワクチンもなく、治療薬もないなかで、医師たちはどうやって治療するのだろうか。解熱剤(あれば、の話だが)でものませるのだろうか。それとも、北朝鮮政府推奨の「民間療法」(解熱剤としては柳の葉やスイカズラを煎じて飲む、咳止めには蜂蜜、消毒にはヨモギの煙……)ということになるのだろうか。だが、平壤はまだいい。とにかくにも「治療」を受けられるわけだから。地方はいったいどうなっているのだろうか、考えるだに恐ろしい。

しかし、この記事は、同時に、《世界的なコロナ拡大から2年以上たち、各国で防疫措置の緩和が進むタイミングで金正恩朝鮮労働党総書記が感染者「ゼロ」主張を撤回したのはなぜか》を分析している――

《北朝鮮が感染例として初公表したのはオミクロン株派生型だ。北朝鮮で医師として感染症管理に携わり、脱北した韓国・高麗大学研究員の崔政訓氏は、オミクロン株は感染力が強い半面、致死率が低いと報告されている点に着目する。

北朝鮮は中国でコロナが拡大した2020年初頭から国境を封鎖し、住民の国内移動を制限。崔氏ら専門家は北朝鮮内でも感染が広がっていたと分析する。同年4月には金氏が公の場に姿を見せず、健康不安説まで一時浮上した。

崔氏は、「当時は金氏が平壤を離れるほど危険と考えられた」としながら、今回の公表の背景には「オミクロンなら治癒できるとの判断があった」との見方を示した。

金氏は「建国以来の大動乱だ」などと危機感を示しつつも「統制を維持し、防疫を強化すれば、危機を克服できる」と強調。患者の大半も「経過が順調だ」と軽症である点に言及した。[……]

崔氏は、国境封鎖などで2年以上経済苦境を強いられてきた住民に非常事態を説明することで不満をそらし、内部結束を図る狙いもあるとみる。[……]》（『産経』2022/5/17）

その後も北朝鮮でのコロナ感染の拡大はつづき、北朝鮮メディアによれば、17日夕方までの1日で《[感染がうたがわれる発熱患者は]新たに約23万3000人が確認された。4月末以降の累計は人口の約6.7%に当たる約171万6000人、死者の累計は62人となった》（『産経』2022/5/19）。21日夕方までの1日では、《新たに約18万6000人確認された。4月末からの累計患者は約264万人に上り、人口の1割を超えた。／新たに確認された死者は1人のみで、累計の致死率が諸外国に比べ格段に低い「0.003%」にとどまっていると強調》（『産経』2022/5/23）。北朝鮮メディアによる最新の発表では、6月16日夕方の時点での《4月末以降の累計の[新型コロナウイルス感染が疑われる]発熱患者は約458万人》《治療中の患者は5万人弱》（『産経』2022/6/18）とされている。この時点で、感染者数は人口の20%に迫っている。

北朝鮮側の言う致死率「0.003%」というのを信じる専門家はいないだろう。北朝鮮のような栄養状態の悪い、いわば飢餓線上にある国の場合、致死率が西側諸国よりも低いなどということは、私のようなド素人からみても、あり得ない。飢餓となれば当然、さまざまな病気も発生しているはずだ。なんらかの基礎疾患をもつコロナ感染者の致死率が非常に高いというのは、西側では常識だ。

李相哲さんによれば、《37.5度以上の発熱が確認された住民は自宅で15日間の隔離を命じられ、重症患者は全国9カ所に設けられた「隔離施設」に収容されているとの情報もあった。これら施設に入った発熱患者の半数は死亡しているとの、北朝鮮内部情報をウオッチする専門メディアの報道もある》（『産経』2022/6/2）。また、あるテレビ番組では、《中朝国境の新義州のある病院では、1日に100人のコロナ死が発生している》（TV朝日「サンデーステーション」2022/5/22）というニュースを流していた。

李さんのいう「北朝鮮内部情報をウオッチする専門メディア」や「サンデーステーション」の報道内容の信憑性は私には判断のしようがないが、かりに、真実はこれらの報道と北朝鮮の公式発表との中間にあると考えるにしても、コロナ感染による死者の数は膨大なものになる。状況は、とりわけ地方において悲惨なものではないだろうか。

久保田るり子さんの「朝鮮半島ウオッチ」はつぎのような情報を伝えている――

《龍谷大学の李相哲教授によると、この[金正恩総書記主導の最大非常]防疫態勢で発熱者を出した家には当局が「赤い札」を張り、自宅隔離が行われているという。隔離宅への食糧配給の有無などは

不明で、李氏は「家の中で何が起きているかわからない。一家が餓死している可能性もある。相当の死者が出ているだろう」と指摘する。[……]

脱北者情報では、覚醒剤が「コロナの特効薬」とされて流通し、中毒者が増えたという。このため、生産地として知られる咸鏡南道の中心都市、咸興に当局の徹底捜査が入ったとされる。[……]

コロナの感染爆発は今年の干魃対策に追われていた5月に発生した。この時期、北朝鮮は田植え、種まきのため事務職労働者などあらゆる職種から人員をかき集め、全国で農業関連施設整備や水資源確保を行っていた。昨年も食糧不足だったため、軍の備蓄食料はすでに放出されて備蓄が尽きていたという。

こうした状況下で、各地で治安が悪化している。北朝鮮の複数の情報によると、食糧不足が原因で住民の不満が当局に向き、地方都市などで夜間に行政官や監視職員らが住民に殺害される事件が続発しているという。》  
(『産経』2022/6/19)

\*

こうした北朝鮮でのコロナ感染の爆発的拡大をまのあたりにして、米韓はすでに、ワクチンや医薬品の提供を表明している。しかし、北朝鮮はそうした支援を受け入れるつもりはないようだ。COVAXによる支援さえ拒否している国だ。ましてや、敵から塩を送られるのを潔しとはしないのだろう。

日本はどうすべきだろうか。私は支援すべきだとおもう。ワクチンであれ、治療薬であれ、その他の医療器具、機材であれ、すべて無償で提供すべきだと思う。とくにワクチンは、彼らは以前から、ファイザー製かモデルナ製がほしいと言っている。ロシア製の「スプートニク」や中国製の「シノヴァック」は（効果がうすい——これはたぶん事実なのだろう——ので）いらない、と提供を申し出た中露に対してははっきりと断っている。日本には、ファイザー製もモデルナ製もいまや十二分にある。モデルナ製などは余ってしまって、各地で廃棄されているありさまだ。

支援はする。しかし、支援のための支援ではない。日朝友好(!)を目的としたものでもない。日朝間には緊急に解決すべき重大な問題があるのではないか。いうまでもなく、拉致問題だ。拉致問題の解決のための支援でなければ意味がない。

北朝鮮はワクチンや薬がほしい。(日本産メロンもほしい——金正日死後は必要ないかな?)日本は拉致被害者の帰国実現がほしい。互いに欲しいものを交換するだけのことだ。この取引は充分に可能なのではないだろうか。以前に書いたように、現時点では、「拉致被害者の帰国実現」と「オカネ(身代金)」の交換は政治的な意味で不可能だ。国連の経済制裁下にあって、日米はもちろん、世界中の国々が程度の差はあれ経済制裁を課しているときに、日本が、抜け駆ける的に、「拉致被害者の帰国」の実現のために「オカネ(身代金)」を払う、というわけにはいかないからだ。

だが、ワクチンや薬の支援ということになれば、話は別だ。(中露はもちろん米韓もすでに支援を表明しているわけだし。)これは千載一遇のチャンスだ。かつての小泉政権下で数人の拉致被害者とその家族を奪還して以来の好機の到来だ。日本がワクチンや薬を提供することに正面切って反対する国はないだろう。なかには、わけもわからずに称讃する国もでてくるかも知れない。なにしろ、国際社会の好きな「人道支援」だ。

この交渉は成立する可能性が高いのではないとおもう。日朝両国にとってメリットがあるからだ。北は、自国民をコロナ禍から解放することができ、その結果、政権に対する支持も高まるはずだ

(と、すくなくとも政権側は考えるだろう)。しかも、ワクチンは中露でも米韓でもなく(中露や米韓の援助は表面上は無償であっても、政治的には高くつくということを北はよく知っている)、日本から、それも、かつての「植民地支配」に対する賠償のようなものとして到来するのだ。というよりも、交渉の最初の段階から、北朝鮮側に対して、「日本が過去の植民地支配(?)を謝罪し、ワクチンと治療薬を奉呈したいと言ってきたので、もらってやった」(コメ支援のときも彼らはこう言っていた)と、国内外に向けて言ってもらってかまわない、宣伝してもらってかまわない、日本政府はいっさい反論しない、と表明しておく。そうすると、彼らは喜んで宣伝活動にこれ努めるだろうが、気にする必要はない。北朝鮮がなにを言おうと、それをまともに受け取る国などないわけだから、勝手に言わせておけばいい。要は、実利、拉致被害者の帰国を勝ち取ることだ。反論は、拉致被害者全員の帰国が実現してからでいい。まずは、拉致被害者全員の帰国だ。これが第一の優先事項だ。

おまけに、北側としては、今やまったく利用価値のない、いわば「お荷物」となってしまった拉致被害者たちを「人道的に」日本に帰国させることができる。

一方の日本側は、なにはともあれ、拉致被害者を奪還できる。多少の「我慢」と多少の資金によってそれが実現できるわけだ。(小泉政権下での数人とその家族の奪還をのぞいて)数十年にわたってどの政権も為し得なかったことを達成できるのだ。岸田首相は、数百人といわれている拉致被害者やその家族、友人のみならず、すべての日本国民から感謝され、称賛されるだろう。そのためには、多少の資金を拠出し、国際社会に対する、国内に対する、上に述べたような北側の「独自の」主張、説明を我慢して聞き、沈黙しているだけでいい。もちろん、全員奪還までの間だけのことだ。

ワクチンや薬を購入し、北にとどけるための、その「多少の資金」がどの程度のものなのかはわからないし、私には計算する意志も能力もないが、多少の知識さえあれば金額はすぐにでてくるはずだ。いずれにしろ、日本の財政規模からすれば、たいした金額ではないだろう。

注意すべきは、「拉致被害者の帰国」の実現と「ワクチンや薬の支援」とを一挙にやろうとすべきではないということだ。北朝鮮に「だまされる」恐れがあるからだ。(自民党政府がかつて行った、なんの成果も得られなかったあの犯罪的なコメ支援の愚を忘れるべきではない。)すこしずつ、たとえば、「拉致被害者1人の帰国」に対して「ファイザー製ワクチン10万回分」といったふうに取り決めて、それがうまく実現した暁には、次の「拉致被害者1人の帰国」に対して「ファイザー製ワクチン10万回分」を実行する。こうすれば、「だまされ」たにしても、最初の一回だけですむわけだし、うまくゆれば、北朝鮮しだいではあるが、「拉致被害者全員の帰国」も不可能ではない。かりに、拉致被害者が500人いるとして、全員を奪還するために必要なのはたったの5000万回分だ(日本では各種のワクチンをあわせて計3億回分くらいはすでに使用済みなのではないだろうか)。いくらかかるか知らないが、それで何の罪もない日本人を地獄から救出することができると思えば安いものではないか。

(カネで解決するのはいやだ、カネがもったいないというなら、あとは、石原慎太郎さん式に、軍事力で解決するしかない。カネで解決するのもいやだ、軍事力を使うのもいやだ、となれば、拉致被害者を見捨てるしかない。いや、すでに数十年間にわたって彼らは見捨てられてきたのだ。自国民を地獄に見捨て続けるような政府のもとで死んでゆくのかと思うと、七十有余歳の老人としてはあまりに情けない。)

しかし、なんといっても、相手が相手だ。北朝鮮とのこうした交渉はすべて水面下で秘密裏におこなうべきだ。この「人道支援」の交渉が途中でもれてしまった場合には、たぶん、日本国内で議論が沸騰し迷走し、わけのわからない事態になりかねない。水面下で交渉し、スキームを確立し、そして

実際に拉致被害者がひとりでも日本の土を踏んだときに発表するのが賢明だ。もちろん、すべてを公表するのは、拉致被害者全員の帰国後だ。現政権のリーダーシップが問われている。「政権の最重要課題」などといったお題目を唱えているだけではだめだ。実行だ。実行、実行、実行、とレーニンも言っている（かどうかは分からないが）。

この原稿に、あちこち加筆したり訂正したり推敲したりしているときに、テレビのあるニュース番組(?)をみた。コメンテーター(?)の橋本徹さんが、「北朝鮮へのワクチン支援は日本独自の問題の解決にからめて」検討すべきだ、という意味のことをいっていた(フジTV「日曜報道ザ・プライム」2022/5/22)。橋本さんの言う「日本独自の問題」というのはもちろん拉致問題のことだ。彼は遠まわしな言い方をしたわけだが、彼の言いたいことは、私が書き連ねてきたようなことと、そう大きくは違わないと思う。なにごともしっきり言うというのが身上——だからこそ、私は支持しているのだが——らしい橋本さんにしては、あまりに遠まわしな言い方だった。あれでは何のことを言っているのか分からなかった視聴者も多かったのではないだろうか。彼にはそれなりの政治的影響力があるのだから、もっとハッキリと言うべきなのではないか、と思わないでもなかった。

わが日本政府がこの問題でなにを考慮どう行動しているのかはよく分からないが、林外相は、《5月22日、新潟市内で講演し、新型コロナウイルス感染が拡大する北朝鮮への支援を検討する必要があるとの認識》を示し、「《あそこの国とは国交もない。だから放っておけばいいとはなかなかならない》と述べた》(『産経』2022/5/23)らしい。同記事は、つづけて、《北朝鮮のコロナ禍を巡り、米韓両首脳は21日の共同声明で支援意思を表明している。林氏は23日の東京での日米首脳会談を控え、日本が米韓と歩調を合わせて対応する可能性に言及したとみられる》とコメントしている。

日本政府はなにも考えていない。主体的になにかをしようなどとも、まったく考えていない。千載一遇のチャンスだなどとは思ってもいない。金魚のフンのように(あるいは、下駄の雪のように——これはどこかの政党のことだったな)米韓のうしろにくっついて行こうということのようだ。「23日の東京での日米首脳会談」の結果がどうだったのか知らないが、いずれにしろ、拉致問題になんらかの進展があったとは思えない。

そもそも、この講演の行われた新潟は横田めぐみさんが拉致されたところではないか。その町で日本の外相が講演する以上、北朝鮮についてふれるなら、コロナの前に、拉致問題について何らかの発言があってしかるべきなのではないだろうか。この記事ではいっさい触れられていない。拉致問題についての発言内容はおろか、そもそも拉致問題について言及があったのかどうかさえ、この記事では分からない。もし言及があったのなら、ごく簡単にでも報じるべきだし、もし言及がなかったのなら、言及がなかった旨報じる必要があるのではないだろうか。ほかでもない、日本で最初に北朝鮮による拉致について報道した新聞、『産経』だからこそ言うのである。

林外相に東アジア外交で何かを期待することはできないだろう。なにしろ、日中友好議員連盟の会長、いや、外相に就任してさすがに会長はマズイだろうということになってあわてて辞任した前会長だ。いかに同じ派閥の古参議員とはいえ、なぜこんな人物を外相にしたのだろうか。喜ぶのは北京政府だけではないか。

いま東京は参院選のまっさいちゅうだ。公示の前日、21日に、日本記者クラブ主催の、与野党9党首による党首討論会があったらしい。党首討論会なるものほどつまらないものはない。「朝まで生テレビ」のほうで、まだ、ほんのチョットだけにしろ、まだだ。だから当然、見てもいないし、聞いてもいない。だが、世間にはそうした討論会なるものを聞くのが仕事、というひともある。そうした人のひとり、阿比留瑠比さんは、翌日の新聞に、「熱気なく弛緩した空気」というあまりにも適切

な見出しの記事の最後を、《討論会と質疑では誰からも北朝鮮の「き」の字も出なかったが、それでいいのか》(『産経』2022/6/22)としめくくっている。阿比留さんは「まじめ」だからいわば「義憤」にかられるわけなのだろうが、この数十年の日本の政治はそんなものだったのではないだろうか。残念だが、小沢一郎さんひとりの力ではどうにもならなかったということなのだ。

同じ外相でも、ドイツのベアボック外相はすばらしい。武器の供与を要請するウクライナに対して、ヘルメット 5000 個をおくってお茶をにごそうとしたショルツ政権内であって、戦車や榴弾砲といった重火器の供与にむけた方針転換を主導したのは「緑の党」出身の彼女だ。「緑の党」というと、緑、緑、環境、環境、脱原発、脱原発、脱炭素、脱炭素、平和、平和……といったようなことだけを連呼するのんきな人たちと思っていた——「緑の党」の支持者の皆さんにはお詫びもうしあげる。考えてみれば、「緑の党」とはいえ、ヨーロッパの政党だ、現実的な安全保障政策、というか、安全保障にたいする「センス」をもっているからといって驚くほどのことはないわけだが——のだが、どっこい彼女は違っていた。重火器、重火器、と連呼している(「連呼している」というのも私のステレオタイプな想像力のなせる表現であって、「しずかに主張し説得している」というのが現実にかいひのだろう)。ドイツ国民はベアボックさんが外相だったことに感謝すべきだ。彼女のおかげで、ドイツは自由主義国の一員としての国際的な面目をなんとか保つことができたからだ。

一方の、わが日本のことを考えると、恥ずかしくなる。相変わらず、重火器はもちろん、機関銃の一丁もおくっていない。報道では、ウクライナが開戦直後に日本に最初に要請したのは衛星画像だったといわれている、画像データは武器でもないのに、日本政府は断ったと言われている。日本政府はケチだ。ケチンボすぎる。ウクライナ政府は、日本政府がこれまで他国に、とりわけ紛争状態にある国々や地域に対して武器を供与したことがないのを知っていて、武士の情けで、武器ではなく、衛星からの画像データの提供を要請したのだと思う。日本政府はそれを知ってか知らずか、厚顔無恥にも断っている。度し難い「平和」主義だ。日本政府はいったい何を考えているのだ。

ウクライナにたいする武器支援について協議する国際会議がすでに 2 回、四十数カ国の参加をえて開催されている。日本は参加しているのだろうか。報道がほとんどないところを見ると、参加していないのだろう。考えてみれば当然のことだ、なにしろ、武器らしい武器はまったくおくっていないのだから。出席したら、逆に、日本代表が殴られるか、よくて追い出されるかするだろう。これから、たぶんロシアーウクライナ戦争が主要な議題となるだろう G7 や NATO の首脳会議が予定されている。岸田首相は出席するのだろうか。出席して、なにを話すのだろうか。アフタヌーン・ティーを楽しむ会ではない。岸田首相には無理だ。出席するのはやめた方がいい。どうしても出席したいのなら、せめて武器の供与ぐらひは決めてからにすべきだろう。今のままでは、笑われるのがオチだ。

湾岸戦争が終わったあとの、悪夢のような、マンガのような出来事が思い起こされる。戦争がクウェートーアメリカ側の勝利に終わったあと、クウェートは西側の主要国の新聞に支援に感謝する旨の全面広告をだした。そこには、感謝の言葉とともに、支援してくれた(と、クウェートが判断して、ということだが)、たしか 100 前後の国々の名前が記されていた。だが、そのなかに、日本の名はなかった。日本は兵士や武器こそ送らなかったが、1 兆円前後の経済的支援はしたのに……と、一部のマスコミや政治家たちは不満たらたらだった。私はあきれると同時に、恥ずかしかった。日本はかくも情けない国なのかという思いが激しくこみあげてくるのを抑えきれなかった。

\*

北朝鮮国内の問題は、コロナ禍ばかりではない。周知のとおり、北ではコロナ以前から、厳しい食糧難がつづいている。国連による経済制裁に加えて、天候不順や水害といった自然災害などもあり、地方では数年前から餓死者もでていっているといわれている。悪名高い《苦難の行軍》の時代、人口の1割、200～300万人が餓死したと言われているあの時代が再来しつつあるのではないかと一部では囁かれている。

李相哲さんはこう書いている――

《昨年4月の段階から金正恩氏は「苦難の行軍」(21年4月9日付『労働新聞』)に言及、7月頃から国家備蓄米を放出してしのいだが、その後、北朝鮮の食糧事情が改善したとの話は聞かない。

慢性的な食糧難にあえぐ北朝鮮では毎年5、6月はさらに状況が悪化する。前年度に収穫した食糧が底をつくからだ。コロナの影響で2年以上も国を封鎖した今年この時期は、深刻な食糧難に直面しているのは間違いない。当局は地方の都市と町を徹底封鎖し、不測の事態を防ぐ手段としてコロナを利用しているものとみられる。

飢えとコロナの恐怖にさらされた住民が、当局の指示に従わず、食べ物や薬を求め町に繰り出し、それが契機となって人民蜂起に発展する可能性を金氏は恐れているという専門家もいる。》

(『産経』2022/6/2)

北朝鮮の民衆には出口がない。食糧難という地獄からコロナ禍という別の地獄へ、あるいは二重の地獄へ……

\*

「地獄から別の地獄へ……」, これは、ある若いウクライナ人女性が発した言葉だ。彼女の夫はマリウポリのアゾフスターリ製鉄所にたてこもって戦っていたウクライナ軍の兵士だった。製鉄所の陥落から数日後のこと、あなたの夫をはじめ、たてこもっていて生き残った兵士たちはロシアに移送されるようだが……と、西側のテレビのジャーナリストに問われた彼女は、自分の夫はアゾフスターリ製鉄所という地獄から、ロシアの監獄という別の地獄へ移ったにすぎない……と、しづかに語ったのだった。「地獄から別の地獄へ……」, 彼女の発したこの言葉は今も私にとり憑いて離れない。ときどき低い声が私の耳元でこう囁くのが聞こえる、「地獄から別の地獄へ……」

(2022/06/27)

執筆者について――

鈴木宏(すずきひろし) 1947年生まれ。水声社社主。著書に『風から水へ――ある小出版社の35年』(論創社, 2017)がある。