

西洋近代が見た日本近世

——クルトの『SHARAKU』に潜む《暴力》について——

岸 文 和

はじめに

第一章 悲劇の芸術家 —— 画家の伝記形成 ——

第二章 進化論的な歴史観 —— 作品の時間的配列 ——

第三章 観相術の伝統 —— 作品の意味解釈 ——

第四章 優越の理論 —— 作品の制作目的の理解 ——

おわりに

はじめに

明治四三年（一九一〇）、ミュンヘンで、江戸時代の

浮世絵師・東洲斎写楽（活躍期、寛政六・七年（二七九

四・九五））に関する世界最初のモノグラフ

『SHARAKU』が刊行された¹⁾。著者はユリウス・クル

ト（Julius Kurth, 1870-²⁾）という人物で、心理学を

学んだ後、一八九七年、ハイデルベルク大学にキリス

ト教美術に関する学位論文を提出した美術史家である

という²⁾。一九〇七年に『歌麿』、一九一〇年に『鈴木

春信』、一九二一年に『日本木版画略史』、一九二五年から二九年にかけて『日本木版画史』などを相次いで出版したことからすれば、歴とした日本愛好家でもある。一九一〇年と言えば、すでに日本愛好熱が西欧諸国に深く浸透し、その欲望の矛先はもっぱら浮世絵へと収斂していた時期である。その時期に、写楽という「この偉大で悲劇的な人物を、彼が生きていた時代から私たちの時代に引き寄せ、私たちの時代の人々に理解させること (p. 18)」を目的とした書物が出版されたとしても、それはごく自然なことであるように思われる。しかし、いったんこの書物を繙き、そこに語られている写楽イメージを理解するならば、その異様さには驚きを禁じ得ない。

クルトの『写楽』の目標は、写楽という芸術家の所業を理解することであると言う。そして、この目標を実現するためには、「たとえどれほど才気に満ち、興味深いものであっても、もっぱら美的見地から評価するだけでは不十分 (p. 19)」であり、「多くの芸術的評価を歴史的事実の確固たる骨格の中に入れなければ

確かなことは得られない (ibid.)」とも言う。ここには、確かに、美術史的な目標と方法とに關する明確な自覚がある。事実、彼は、可能な限り写楽の作品／図版を収集し、年代を決定し、時間軸に沿って配列し、さらには文献を批判的に検討して、写楽という人間とその作品とを理解しようとする。しかし、クルトの写楽理解は、その後の写楽理解——とりわけ日本人による研究成果——と多くの点で驚くほど決定的に《ずれ》ているのである。ここで《ずれ》と言うのは、さまざまなレヴェルにおいて見出される小さな《誤り》の数々——描かれた役者を同定するさいの誤り／文献資料の読み方の誤り——のことではない。クルトの写楽論の本質——作者の伝記形成／作品の時間的配列／作品の意味解釈／制作目的の理解——に關わるもっと大きな《誤解》のことである。そのようなクルトの《誤解》——その後の研究成果との《ずれ》——を吟味することによって、西洋近代から日本近世という二重の他者——日本／西洋そして近代／近世——に向けられた《愛好》に潜む《暴力》を検証すること。クル

トの『写楽』に貫かれていた《誤解》を背後から支え、《暴力》を必然的たらしめていた当時の「美術史学」の先入観——暗黙の知——を明らかにすること。それが本論の課題である。

クルトの著作は、彼自身の言葉によると「品切れ」になるほど読まれ、事実、一二年後の一九二二年には増補改訂版が出版されるに至っている。これら初版／改訂版の主要な読者は西欧人であったと思われるが、日本でも、少数ながら読者を獲得した。大正三年（一九一四）には、永井荷風が「浮世絵と江戸演劇」においてはじめて紹介し、大正四年には中井宗太郎が「写楽の芸術——役者似顔絵の天才」という論文において、大いに影響を受けながらも一部批判を加えた。もっとも、クルトの日本語訳が出版され、その主張が文字通り公共的なレビュールにおいて日本人に共有されるようになるには、大正六年（一九一七）における中川四明の抄訳「写楽の雲母絵」を除けば、平成六年（一九九四）を待たなければならぬ。したがって、その間、多くの日本人研究者による写楽研究書が必ずと言って

よいほどクルトの著作に言及し、なかには批判を行っているものもないわけではないが、賞賛であるにせよ批判であるにせよ、それらがすべてクルトの主張の全容を理解したうえのものであったかという点に疑問である。クルトのテクストをめぐるこの奇妙な事態を最もよく象徴するのが、ほとんどすべての日本人による写楽研究書に記された「クルトは写楽のことを、ベラスケスやレンブラントと並ぶ三大肖像画家の一人として称賛した」という文言である。いったい何時、誰によって、この文言がクルトに帰せられるトポスとなったかについては、現時点で、不明である。しかし、この文言がクルトのテクスト——初版／増補版とも——に見当たらないことは確実なのである。

クルトの『写楽』が帯びている《暴力》を批判的に読解するために、本論では次の手順で論を進めることにする。まず第一章で、クルトの思い描く写楽の伝記を吟味して、それが「悲劇の芸術家」という西洋・近代を代表する芸術家イメージ——ロマン主義的なイメージ——を鋳型として形成されていることを明らかにす

る。第二章では、クルトによる作品の時間的配列が、現時点で想定されているものとの間に奇妙な逆転現象を示すことを指摘し、その作品配列という作業の背後に「進歩史観（進化論的な歴史観）」への欲望が隠されていることに言及する。第三章では、クルトの行う作品解釈——描かれた役者の役柄と個性の解釈——の特異性を検証し、それが「観相術」という西洋的な人間理解の強迫観念に基づくことを指摘する。第四章では、クルトが考える写楽の役者絵の制作目的——能役者と歌舞伎役者の社会的地位の差異に基づく風刺——が、日本の研究者によって否定されていることを指摘し、この《ズレ》が西洋における笑いについての主要な考え方である「優越の理論」に基づくことを明らかにする。

第一章 悲劇の芸術家

—— 画家の伝記形成 ——

「人々は、彼のことを嫌い、非難し、彼に致命傷を負わせ、彼が宝の部屋の鍵を手中にしている、そ

の宝の部屋が万人を富ませることができるといふことに気づいていなかった。つまり、人々は彼の芸術を、無慈悲な人間が冷ややかな眼差しで彼らの心の中を覗き込んだものとして美味膾にけなし、彼が彼らの中で最も偉大な芸術家であることを、敢えて認めようとしなかったのである (p. 17)。

序文の冒頭を飾るこの一文は、クルトがこの著作の中で描き出そうとした写楽のイメージを最も端的に提示する。役者を描くことを通して人間の真実を追究したが、世間の無理解／反発によって挫折した「悲劇の芸術家」というイメージがそれである。もちろん、このイメージはクルトの完全に自由な想像力の所産であったわけではない。それは、一方では、写楽に関する文献を可能な限り渉猟して批判を加えた結果であるとともに、他方では、作品を可能な限り収集して年代考証を行った結果でもある。クルト自身によれば、主として利用された文献資料は一〇点以上にのぼるが、彼の写楽イメージの形成に最も影響を及ぼしたのは、現在

でも基礎的文献として利用されている(x)斎藤月岑本『増補浮世絵類考』(弘化元年(一八四四)成、明治二四年(一八九一)刊、「温知叢書」第四編、国書刊行会)の記述と、現在ではまったく信頼されていない(y)狩野寿信編『本朝画家人名辞書』(明治二六年(一八九三)刊、大倉書店)の記事である。

(x) 「天明寛政年中ノ人、俗称 斎藤十郎兵衛 居

八丁堀に住す、阿波侯の能役者なり 号 東洲齋、

歌舞伎役者の似顔を写せしが、あまりに真を画んと

てあらぬさまに書なせしかば長く世に行れず一兩年

にして止む〔類考〕。三馬云 僅に半年余行るゝの

み、五代目白猿 幸四郎〔後京十郎と改む〕半四郎

菊之丞 富十郎 広治 助五郎 鬼治 仲蔵」

(y) 「斎藤写楽通称ヲ十郎兵衛ト称ス別ニ東洲又東周

齋ト号ス江戸ハ八町堀ニ住シ専ラ俳優ヲ画キ歌舞妓

堂ト号ス其技甚タ巧ナラズ不年ニシテ画技ヲ廢セリ

文政頃」

クルトは、これらの文献に依拠して写楽の伝記の骨格を作り上げ、それに、年代考証に基づいて時間的に配列した作品群【A群】〜【G群】(クルトの解釈/現在の定説)対照表参照)の解釈を付け加えて、伝記の全体を完成する。そのような操作を経て出来上がった伝記の内容は次のようなものである。

(a) 十代將軍・徳川家治(在職、一七六〇〜八六)の時

代に、「高尚な芸術」である能の役者・斎藤十郎兵

衛は八丁堀に住み、時々、歌舞伎に狂言役者として

出演していた。

(b) 阿波の大名・蜂須賀治昭は、参勤交代で江戸城に

登城したおり能に出演する機会があり、斎藤十郎兵

衛と面識を持った。

(c) 斎藤十郎兵衛は阿波に招かれ、「江戸の巨匠」

〔東洲齋〕は「東国出身者」を意味する能役者の芸

名)として能役者を勤めるとともに、絵筆を取り始

めた。

(d) 天明六年(一七八六)、將軍・家治の死去に伴う政

治的混乱のため、蜂須賀侯はお抱え能楽一座を解散したので、斎藤十郎兵衛は能役者を辞して江戸に戻った。

- (e) 天明七年（一七八七）、斎藤十郎兵衛は、写楽「写楽」は「模写 (kopieren) の楽しみ (p. 93)」を意味する浮世絵師の画名を名乗り、師匠にはつかなかったものの、勝川春章や鳥居清長といった当時有力な浮世絵師の影響を受けて初期作品【A群】を制作し、版元・松村弥兵衛から出版した。

- (f) 天明八年（一七八八）頃、写楽は版元・蔦屋重三郎に「写实的」な作品を認められて仕事場を与えられ、以後順次、役者の役柄における写実主義的傾向を意識的に採用した——戯画化はしない——作品群【B群】を描き、大童山を描く相撲絵においては「個性における写实的表現」を試み始めた。

- (g) 寛政二年（一七九〇）、写楽は「昇殿の」資格を持つ高貴な能役者からすれば足元の塵芥 (p. 131)「であり」「被差別階級 (p. 155)」である歌舞伎役者の、役柄というよりも人間としての個性を写实的に

描写する作品群【C群】を制作した。画名も、絵師としての名前である「写楽」の前に「誇り高い能役者」としての名前である「東洲齋」を付け加えた。

- (h) 寛政六年（一七九四）一〇月、東洲齋写楽は河原崎座での「仮名手本忠臣蔵」の上演を当て込んで、今度は、役柄と個性の両方における風刺的解釈を指した作品群【D群】——現在写楽の代表作とみなされている「雲母摺大首絵」——を描き、役者に対する「愛情を交えない批判的な目 (p. 155)」「軽蔑 (p. 168)」によって庶民の大人気を勝ち取った。

- (i) 寛政七年（一七九五）、東洲齋写楽は「調子に乗りすぎて (p. 201)」歌舞伎役者だけでなく「あらゆる階層の民衆、坊主、医者、従者、遊女、女中(局)を嘲弄する」作品群【E群】を制作し、「観客の自尊心を傷つけ (p. 173)」て失脚した。

- (j) 写楽は「冷静になって (p. 184)」妥協を試み、極端な誇張や戯画化がほとんど見られない「美しく穏健な作品 (ibid.)」【F群】を出版しようとしたが、版元・蔦屋重三郎からも見捨てられて、出版

「クルトの解釈／現在の定説」対照表

| | | クルトの解釈 | | | | | | | | | |
|--------|-----------------|--|---|--|--|---|----------------------------------|----------------|---|-------|--|
| | 面期 | 年代 | 作品 | 点数 | 判型 | 視野 | 背景／無地 | 落款 | 様式 | 現在の定説 | |
| A期(誕生) | 天明七年 (一七八七) | 初期作品(No.1) | 一点 | 細判 | 全身 | 背景+地面 | 写楽 | 習作期 | 偽作 | | |
| B期(成長) | 天明八年 (一七八八) | 恵比須(No.2) 細絵シリーズ(No.3-12) 同右(No.13-15) 同右(No.16-19) 二人全身像シリーズ(魔王)(No.20) 黄つぶし半身像(No.21) 力士の若者(No.22) 土俵上の大童山(No.23) | 一点 二八点 五点 八点 二点 九点 一点 三点 | 間判 細判 細判 細判 間判 間判 間判 大判 | 全身 全身 全身 全身 半身 全身 全身 | 背景+地面 背景+地面 無地 無地 無地 背景+地面 | 写楽 写楽 写楽 写楽 写楽 写楽 | 役柄の写実 役柄の写実 | 制作年不詳 第三期(寛政六年(一七九四)十一月) (No.5-7)のみ第四期) 第三期(追善絵) 第四期(寛政七年(一七九五)正月) 第三期 | | |
| C期(展開) | 寛政二年 (一七九〇) | 二人役者シリーズ(白雲母摺)(No.24) 細絵シリーズ(黄つぶし)(No.25-28) 座元のポトリート(雲母摺)(No.29) | 七点 二四点 二点 | 大判 細判 大判 | 全身 全身 全身 | 無地 無地 無地 | 東洲斎写楽 東洲斎写楽 東洲斎写楽 | 個性の写実 | 第二期(寛政六年(一七九四)七・八月) 第二期(No.27)のみ第四期) 第一期 | | |
| D期(円熟) | 寛政六年 (一七九四) | 雲母摺大首絵(浪人シリーズ)(No.30) | 二四点 | 大判 | 半身 | 無地 | 東洲斎写楽 | 個性と役柄 の諷刺 | 第一期(寛政六年(一七九四)五月) | | |
| E期(挫折) | 寛政七年 (一七九五) | 大判の二人半身像シリーズ(No.31) | 五点 | 大判 | 半身 | 無地 | 東洲斎写楽 | 役柄の過剰 な諷刺 | 第一期 | | |
| F期(妥協) | 同右? | 未発行本(版下絵) | 八点 | 版下 | 全身 | 背景+地面 | 写楽 | 理想化 | 制作年不詳 | | |
| G期(終焉) | 寛政九年前 (一七九七) | 「歌舞妓堂」署名作品 | 五点 | 間判 | 半身 | 無地 | 歌舞妓堂 | 理想化 | 別人(歌舞妓堂艶鏡)の作品 | | |

することができなかった。

(k) 写楽は再度人気を得るために、歌舞伎堂艶鏡と名を変え、風刺や戯画化が見られない美しい作品群【G群】——「ヨーロッパの美の理想像に近く、明らかに日本固有なものを越えている (p. 193)」四点の作品——を小さな版元から出版したが失敗し、以後、創作活動を中止した(死亡した/殺された)。

作品の時間的配列と解釈の妥当性については次章において検討するとして、クルトが紡ぎだした伝記には次のような二つの特異点がある。第一は、写楽の伝記が、世間に受け入れられなかった天才の物語であるという点。そして第二に、写楽が歌舞伎堂と名前を変えて——世間と妥協するために——出版活動を行った点である。第一の点は、明らかに、クルトによる伝記が「悲劇的な芸術家」というロマン主義的な制作者イメージを祖型として形成されていることを示している。そして、きわめて興味深いことは、このような写楽イメージが、中井宗太郎以後の日本人研究者/文学者によっ

ても共有されたという事実である。おそらくそれは、日本そのものが近世から近代へと移行し、新しい「近代的」な芸術家イメージ——創造・個性・表現を標榜して、無理解な大衆と対立する天才——を必然的なものとしていたからにちがいない。⁽⁹⁾一方、第二の点は、それが世間との和解/妥協を目的とする限り、言ってみれば、「悲劇の天才」という祖型とは矛盾するものではある。しかし、そのような物語が、その後の写楽研究、とりわけ戦後のジャーナリズムにおいて頻出した「写楽別人説」——当時活躍していた著名な画家が「写楽」の別名で制作を行ったという説——と同じ構造を持っていることは興味深い。西洋と日本は、その近代的な精神構造において、共通の傾向を示すと言うべきなのだろうか。

ともあれ、クルトによる写楽の伝記——そして近代の日本人によるその拡大再生産と「写楽別人説」——は、現時点における最新の研究が明らかにしている写楽イメージからはまったく《ずれ》ている。中野三敏「写楽追跡」や内田千鶴子『写楽・考』などの研究成

果、そして一九九七年に発見された斎藤十郎兵衛の過去帳などを総合すると、写楽はおよそ次のような人物であったことになる。生まれは宝暦十二年（一六七二）、阿波国徳島藩に抱えられていた江戸住みの能役者で、寛政六年（一七九四）五月から同七年正月——三二／三三歳の頃——にかけて、一年間の非番を利用して、一四〇種余りの役者絵と数点の相撲絵を描いたが、非番が明けるとともに能役者に戻り、文政三年（一八二〇）、五八歳で亡くなった^①。

もちろん、この伝記といえども推測の域を出るものではない。しかし、重要なことは、このように推測される伝記を念頭に置いて、写楽についての基礎文献である『浮世絵類考』の記述を冷静に読み直してみれば、両者を整合的に／矛盾することなく解釈しうる地平が存在するという事実である。問題は「あらぬさまに書なせしかば長く世に行れず」という大田南畝に由来すると考えられている発言の解釈に関わる。この発言は、作品の様式的特徴に関する観察——「あらぬさまに〔普通ではなく／あってはならないように〕かきな

す」——と、制作期間に関する観察——「長く世に行れず」——を報告し、同時に、それら二つの観察の間に因果関係が想定されることを主張する。確かに、二つの観察そのものについては、クルトと現時点での理解の間に何ら差異はない。それは事実であった蓋然性が高い。差異があるのは、それら二つの「事実」の隙間を埋める思考の内容、すなわち、両者の間に直接的な因果関係を認めるか／認めないかにつきる。南畝はそれを認めることによって、「写楽は《あらぬさま》に描いたことが原因で人気がなくなりやむなく制作を中止した」と読めるような発言を行い、現在の研究は、確かに写楽が《あらぬさま》に描いたことは認めるが、制作を止めたことについては、別の理由——非番が終わって能役者に復帰したこと——を示唆する。もちろん、改めて言うまでもなく、どちらも推測である。しかし、後に述べることになる作品の制作目的や、江戸時代の知識人（戯作者／戯画家）にまつわる文化的コンテキストなどを参照し総合的に判断する限り、現時点の研究の方が蓋然性が高いと確信する。「悲劇の天

才」というロマン主義的な芸術家イメージは、それ自体、きわめて魅力的なイメージではある。しかし、それは「近代」という時代に固有の、はっきり言えば、自我と世界との対立を特徴とする近代が画家に期待し、画家自らもまたその求めに応じて演じようとしたひとつの役割にすぎない。それは、日本・近世の画家、それどころか浮世絵師という当時の「美術」制度からすれば周縁的な制作者のイメージと異なるばかりか、写楽という特殊な場合にも適用可能であるとは思われない。¹²⁾

第二章 進化論的な歴史観

—— 作品の時間的配列 ——

写楽の伝記を構成するもう一つの重要な要素は作品の解釈である。クルトは、その解釈を遂行するために、まず、一〇〇点以上のほる作品を収集して、可能な限り客観的根拠に基づいて年代考証を行い、作品を時間軸に沿って配列してから、観察しようとする。単なる美的見地から評価するだけでは不十分であり「芸術

的評価を歴史的事実の確固たる骨格の中に入れなければ」ならないというクルトの方法論からして、このような手続きは至極当然のことと言わなければならない。そのような年代考証と観察の結果を、【A群】から【G群】に分けて整理したものが「クルトの解釈／現在の定説」対照表である。この表を見れば分かるように、クルトが実際に行ったことは、当初の目論見に反して、きわめてあやふやな根拠に基づく推測であったとしか言いようがない。そのような結果に至る年代決定と分類の具体的な手続きは、順次、次のようなものである。

- ① 【D群】の「雲母摺大首絵」(No.30)に「寛政六年、甲寅年、秋、九月」の書き入れのある作例の写真を実見し、またフィッケシェン(D. Fickeschen)のカタログにも、このシリーズが寛政六年十月十四日から河原崎座で上演された「仮名手本忠臣蔵」に取材しているとの記述を見いだして、【D群】の作品群を寛政六年(一七九四)に固定した。

- ② 「二人役者シリーズ（白雲母摺）」〔No.24〕を含む【C群】の雲母絵全身像作品群の「発明」年代を、クルトが全面的に信用する日本人の画商・林忠正の見解——「写楽が最も活躍した年は寛政二年（一七九〇）である」——に出てくる年代と同一視し、基準作として固定されている【D群】の前に置いた。
- ③ 【A群】の作品の制作年を、明確な客観的根拠を示さずに天明七年（一七八七）とし、「形式はかなりプリミティブな印象を与え、顔の表情は硬く、型にまっぴらいて、構成はぎこちなく、ほとんど子どもっぽいと言っているようなもの」(p.96)「という価値判断を基にして、「素朴な初期作品」と位置づけた。
- ④ 【B群】の作品は、【A群】の作品と同じように「写楽」の落款しかなく、それに対して【C/D群】の雲母摺シリーズには「東洲斎写楽」の落款があること、ならびに、「美的理由」(p.98)「からして、【C/D群】の前に位置づけた。
- ⑤ 【B群】に含まれる「細絵シリーズ」〔No.3-19〕については、背景と地面の線を持つもの〔No.3-12〕
- 【図1】／背景はあるが地面の線を持たないもの〔No.13-15〕【図2】／背景も地面の線もない無地のもの〔No.16-19〕【図3】という「客観的」な基準に基づいて、三種類に分類し、さらに、この分類を「観賞者の視線を人間だけに集中させようとする」(p.110)「過程——時間的变化——に沿うものと考えた。クルトによれば、「外的な状況（客観的な基準による分類）が心理学的価値に合致するならば、作品の発展の連鎖を歴史的に位置づけることは正しい」(p.110)「というわけである。
- ⑥ 【E群】の「大判二人半身像シリーズ」〔No.31〕については、「大首絵【D群】以後の一年間のうちに刊行されていたことは確実である」と述べるだけで、客観的な根拠は示されない。
- ⑦ 【F群】の「未発行本」については、「非常な明快さを備えたものを造り出すことができるのは、円熟期に達した巨匠だけである」(p.181)「とか「写楽の技量の総括である」(p.183)「といった価値的な判断に基づいて、【E群】の直後に位置づけた。



【図1】六代目市川團
十郎〔No. 10〕



【図2】山下金作
〔No. 13〕



【図3】瀨川菊之丞
〔No. 16〕

⑧ 【G群】の歌舞妓堂艶鏡作品については、写楽の伝記に関わる文献資料に基づいて、最終段階に位置づけた。

これらの手続きを子細に観察してみると、作品の配列は、すべての事例において、クルトの意に反して、客観的な根拠を欠いている。唯一客観的な証拠が提示されたのが【D群】の場合であるが、この根拠が誤ったものであったこと——写楽は河原崎座で九月二日から上演された「仮名手本忠臣蔵」に取材していない——を問わないとしても、単に年代が固定されただけであって、その他のすべての時期の作品群は、この【D群】を基準にして、もっぱら「美的理由」か「心理的価値」に基づいてその前後に配列されているにすぎない。したがって、クルトの意図としては、まず作品を客観的根拠に基づいて配列し、その後、それらを観察して解釈を施すという手順がとられるはずなのであるが、実際に行われたのはまったく逆であったことになる。すなわち、まず何らかの先入観に基づいて作

品を配列したうえで、その後、当の先入観を作品解釈として《説明》することが行われたと言ってよい。言ってみれば、それは、自らが隠しておいたものを、自らの手で暴き出すようなものである。そのような意味では、クルトの分類／配列の結果は、クルトの先入観そのものの明確な現れと考えてよいだろう。では、作品配列——時間的な変化——に関わるクルトの先入観とはどのようなものであったのだろうか。次にあげるのがそれである。

- (1) 「芸術的価値 (p.97) の低い——「素朴な」「プリミティヴな」——作品から、高い——「円熟した」「洗練された」——作品への変化。
- (2) 役者の役柄——「仮面」——の描写から、個性——「素顔」「私的な／個人的な顔」「肖像 (Portrait)」——の描写への変化。表面的なものから内的なものへの変化。
- (3) 写真——「自然主義 (Naturalismus)」 「写真主義 (Realismus)」 「写しこみ (kopieren)」 「個性化

(Charakterisierung) ——から、風刺——「戯画化」「誇張」「嘲弄／愚弄 (Hohn)」——へ、そして理想化——「美化」——へという変化。描写における客観的なものの優位 (写真) から主観的なものの優位 (風刺) へ、そして主観的なものと客観的なものの調和 (理想化) への変化。

(4) 日本に固有なもの——「ぞっとするようなもの (Grausigkeit)」——の表現から、普遍的なもの——「ヨーロッパの美の理想像」——の表現への変化。

(5) 背景を描くことから、背景を描かないことへの変換。人間を表現することへの集中。

(6) 全身像を描くことから、半身像——「大首絵」——を描くことへの変化。人間の相貌 (個性／性格／内的なもの) への集中。

(7) 細判から間判へ、そして大判への変化。判型の巨大化による、人間の相貌表現への集中。

これらはすべて、美術作品の時間的な変化に関わるクルトの先入観である。すべての作品は【A群】から

【G群】に至るまで、これらの理論を実現する「発展段階」(p.18)として、一方向的／進化論的に配列されている。これらの先入観は、クルト個人というよりも「美術史学」という西洋・近代の知に潜在する理論的衝動であると言ってよい。もちろん、そのような美術に関わる知識(理論)は、美術そのものの実践(歴史)と密接な相関関係——因果関係——にある。しかし、それはあくまでも西洋・近代という枠組みの内部においてのみ妥当することであって、あらゆる地域・文化・時代に普遍的に妥当すべきものと考えるわけにはいかない。

実際のところ、クルトの想定した進化論的發展は、現時点での研究が実証している作品の制作順序から、まったく《ずれ》ている。《ずれ》ているというよりも、まったく奇妙なことに《逆転》しているのである。現時点での研究成果は、もっぱら描かれた役者の名前を定紋に基づいて特定し、衣装や身振りから役柄を推定し、当時の歌舞伎資料とつきあわせて年代決定する「文献的」な方法に基づく。⁽¹⁸⁾そこに「美的理由」や

「心理的価値」が介入する余地はまったくくない。その結果、写楽の全作品は、それが取材した江戸三座の歌舞伎興行の時期に従って、四期に区分されることを常とする。【第一期】は寛政六年(一七九四)五月、【第二期】は同年七・八月、【第三期】は同年十一月・閏十一月、【第四期】は翌寛政七年(一七九五)正月の歌舞伎に取材したと考えられている。図表の下端に示したのが、クルトの作品配列と現在の定説とを照合した結果の一部である。【A群】の作品を偽作とし、【G群】の作品を別人の作品として排除し、【F群】の作品を制作年代不詳として保留するならば、クルトの先入観は事実をまったく逆方向に遡る。もちろん、ことさらに日本の近世を、西洋の近代とは異質なものとして差別化するつもりはない。それどころか、写楽を日本美術史の例外とみなすこともできないことではないだろう。しかし、理論は、それが自由に振る舞うことのできるところで、その素性を最も顕著に露呈することは疑いようがない。

第三章 観相術の伝統

—— 作品の意味解釈 ——

個別的な作品の解釈は、その作品が役者の役柄／個性を描くものとみなされる場合でも、あるいは、写実的／風刺的に描くと見なされる場合でも、ことごとく「類型 (Typus)」—— 性格類型 —— へと収斂する。例えば、次のような解釈が典型的である。

「高麗蔵扮する浪人【図4】は、巧妙さと大仰さを合わせ持ったカラスのような、明からさまに冷酷な顔を示しているが、ひよろ長くて華奢な顔つきのせいで、悪趣味な芸術家の神秘性を伴った、偉ぶり屋の微笑みがのぞいている。龍蔵は、人気のない路地では出会いたくない一級の無頼漢の典型として登場する。つまり、この役者自身がまさに模範的な犯罪者のタイプでなければならなかったわけである (p. 156)」。



【図4】市川高麗蔵 (No. 30)

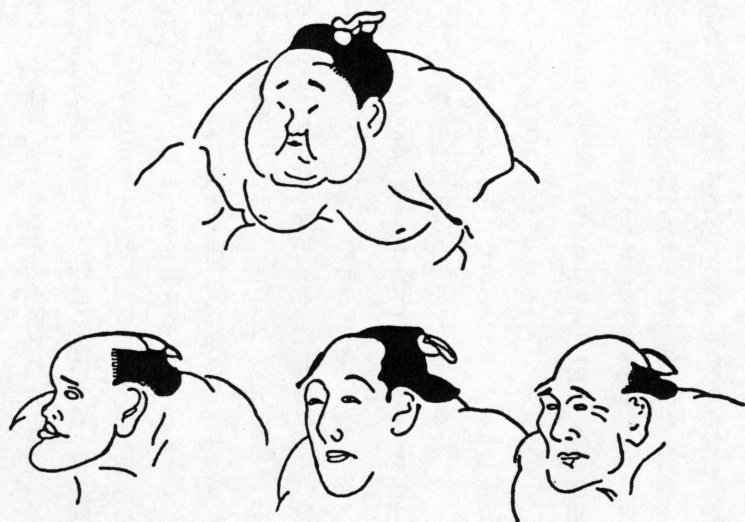
クルトのテクストには、この種の解釈が頻出する。その特徴をまとめると、次のようになる。

(1) 相貌における一定の形態——非美的／美的性質の束として記述される——を、一定の性格の現れとして解釈する。ここで言う「非美的性質」とは、例文中の「長い／短い (顔／鼻)」に代表される要素的な性質のことで、「丸い／四角い」「大きい／小さい (目)」など数え上げればきりが無い。それに対して「美的性質」とは、知覚的／全体的な性質のことで、

「醜ろ (häßlich)」「みずびらうろ (armselig)」「美しい (schön)」「滑稽な (komisch)」「ユーモラスな (humorig)」などが含まれる。その他に頻繁に使用される形容詞としては、「ぞっとする (grausig)」「不快な (widewärtig)」「厭わしい (abstoßend)」「むかへくみいな (ekel)」「とらったものがある。」「これらの形容詞は、例えば、「ぞっとする (grausig)」が「恐怖を喚起する (Grausen hervorrufend)」という意味であるように、厳密に言つと、観賞者の感情に関わる形容詞である。しかし、そのような形容詞は、その指示する主観的感情が何らかの客観的特徴に起因することを根拠にして、美的性質に言及する形容詞に準ずるものとして扱われているように見受けられる。一方の性格の方も実に多様であり、「偉ぶり屋」「無頼漢」以外には、「ほら吹き」、また「狡猾さ」「才気」「冷淡さ」「残忍さ」「愚鈍」「貪欲さ」「好色さ」などが言及されている。描かれた人物の外面的な形態と内面的な性格の間に記号論的連関が想定されているわけである。

(2) 記号論的関連は、形態と性格の間だけではなく、それらと職業／社会的地位との間にも想定されている。例えば、「土儀上の大童山」【図5】に登場する三人の力士たちについて、「社会的に低い彼等の地位に即して、見事に特徴づけられており (charakterisieren)」、彼等の「しかめ」面 (Grimasse) 「不機嫌・軽蔑・戯けなど、さまざまな気持ちの反映としての表情のこころ)」は、愚鈍 (Verblödung)、狡猾／悪意 (List)、そして粗野／野蛮 (Roheit) によって輝いている (p. 126)」と言う場合がそれである。

(3) 役者の社会的地位については次章において詳述するが、クルトは彼らを社会的に差別された存在——軽蔑の対象——とみなしており、その形態には、数人の例外——「高貴」な宗十郎と「美しい」八百蔵【図6】——を除いて、「ぞっとする (grausig)」に代表される否定的な美的性質を感じ取っている。したがって、その性格類型も「ならず者」に代表される否定的なものと解釈される場合が多い。「彼ら



【図5】「土俵上の大童山」〔No. 23〕（クルトによる描き起こし）



【図6】市川八百蔵〔No. 30〕

の人相はその属性の反映でしかない（p. 155）」というわけである。

(4) 相貌の形態と性格類型との記号論的關係を媒介するものとして、動物の比喩が多用されている。例えば、「カラスのように（巧妙な／大仰な）」「牛のように（愚鈍な）」「犀のように（醜い／のろまな）」「猛禽のくちばしのように（不格好な）」「水牛のように（愚鈍な）」などがそれである。

このような解釈が、西洋における人間理解の伝統を

構成している観相術のコードに基づいて行われていることは議論の余地がない。「観相術 (Physiognomics)」とは、人間における特定の肉体的性格と、特定の外的／肉体的な外見／相貌——頭蓋や鼻の形態／目の間の間隔／目の色など——の間に、直接的／不変的／固定的な対応関係を想定する知識体系のことである。「四つの気質」すなわち「多血質 (高麗蔵)」「粘液質 (彦三郎)」「陰鬱質 (松助)」「胆汁質 (半五郎)」への言及があることもそれを証明する。一九世紀パリの観相術とカリカチュアについて研究したジュディス・ウェクスラー (Judith Wechsler, 1940-) の『人間喜劇』によれば、観相術には二つのルーツがあるという¹⁴⁾。ひとつは、擬アリストテレスの『フィジオグノミカ』や、スイスのヨハン・カスパー・ラファーター (Johann Caspar Lavater, 1741-1801) の『観相学断片』(一七五七—七八年) に連なる「観相研究 (Physiognomics)」の伝統であり、「目、額、口などの形といった外に表れた肉体的記号に従って人々の性格—類型に分類していくもの (p. 25)」である。もうひとつは、

一七世紀にフランス・アカデミーを創立した画家シャルル・ル・ブラン (Charles Le Brun, 1619-90) の『一般的・個別的な表現についての講義』(一六九八年)——絵画における情動 (Passions) 表現のコード・ブック——に連なる「感情表出研究 (Pathognomics)」の伝統で、こちらの方は「時々のかりそめの感情の変化を顔や肉体の表現によって解釈しようというもの (ibid.)」である。これら二つの伝統は、同一のコードを逆向きに読むという関係にある。すなわち、「観相術 (前者の観相研究)」が外側の記号から出発して、それを肉体的なキャラクターによって解釈する術を教えるとき、画家たち向けのマニュアルはある感情なり氣質なりから出発して、それを表現するための記号を教えるのである (p. 26)。

西洋においてこのような観相術が発展したことには、はっきりした理由がある。というのも、観相術は、宮廷／都市といったお互いに未知な者同士が出会う集団／社会において、彼らが相互に何とかしてコミュニケーションを可能ならしめようとした結果であったか

らである。リチャード・セネット (Richard Sennett, 1931) によれば「彼らは何よりもまず不安であり、そして日常的に混沌と泥まざるをえなかったが故に、人間性格を固定して静的な形式へといわば凍結させてしまうようなコード体系をいつでも受け入れてしまおうとしていた (p. 14)」であり、観相術とは、「秩序をあてはめ、意味を固定し、混沌の只中に調停を生みだそうとする、飢えにも似た激しい欲望 (p. 12)」のなせる技なのである。

写楽の描いた役者たちが、本当は、どのような性格をしていたのかについて、私たちの知るところはきわめて少ない¹⁵⁾。したがって、クルトによる解釈の妥当性を、それぞれの役者について個々に検証することは不可能である。しかしながら、クルトの解釈がいかに図式的／固定的であるかについては論を待たない。もちろん、日本の近世に、西洋の観相術と同じ性格／機能を持ったコードが存在しなかったというわけではないだろう。少なくとも、人間の相貌を描くイメージが制作／受容されるところでは、視覚的なコミュニケーション

ンが成立するために、その種のコードが不可欠だからである。事実、写楽と同時代人であった喜多川歌麿 (宝暦三年 (一七五三) ? ~ 文化三年 (一八〇六)) の《婦人相十品》や《婦人相学拾躰》などは、その標題に「人相／相学」という文言を含むことから分かるように、明らかに俗流観相学に依拠している。しかし、「コード」というものの記号論的な性格からして、それが普遍的／不変的な妥当性を持つなどということはありえない。そもそも、クルトの観相術の出発点をなす役者の形態についての感覚——「ぞっとする (Grossig) 」——を、私たちは共有することができるだろうか。

第四章 優越の理論

—— 作品の制作目的の理解 ——

「思索に耽る人、それが彼であった。彼は人間の顔を通して見つめる激情のスイフィックス (歌舞伎役者) に敢えて挑んだオイディプスである。不思議なほどの力が、彼の能面 (写楽が被る文字通りの意味で

の能面と写楽が描く役者絵」の深いグロテスクな皺と悪魔のような恐ろしい顔 (Frazz) にひそんでいた。あらゆるグロテスクさにもかかわらず、その力は偏狭なもの、空虚なものとは無縁な、本質的なもの、寓意的なものである。かくして、そのとき彼はコトゥルン (高査) を履いた高みから、民衆劇の役者、旅役者一座のかしましい音を運ぶ人々、どき回りの役者、気位の高い春信の言葉を借りれば、「河原者 (草原の男たち || 田舎者?)」を見下していた。彼らは、能役者・十郎兵衛のように、異形に身を包んだ聖なる存在ではない。彼ら一族は蔑視されるばかりか、時には、まさに法による保護すら奪われているなかで、しょつ中華々しい虚飾の舞台上に立ち、あぐりと口を開けて見とれる大衆を前にして、あまりにも人間的なものを演じていた。彼ら市民権を持たない無産階級の人 (Plebejer) の顔を彩る、おどろおどろしい戦いの赤い隈取りも、女形を誇張する蒼白な米粉も、その自慢たらたら不相応な気位や、寵愛を求めて媚びを売る卑屈さを覆い隠すことはできな

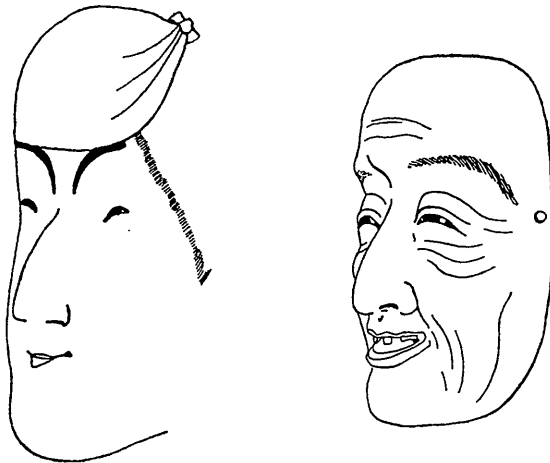
かった。ここでようやく私たちは、かの男が役者絵の絵師として、所詮は無慈悲な風刺家 (erbarmungslose Satiriker) にならざるをえなかったこと、しかしまた、結局のところ日本の美術界に驚きと不審の念をもたらしたにせよ、役者にしか役者を描くことができなかったことを納得する (p. 74)。

クルトの『写楽』を貫く中心的な課題は、写楽の制作意図が風刺であったことを物語ることであったと言っ
てよい。では、クルトにとって「風刺」とは何をする
ことであったのだろうか。以下において、クルトの
「風刺」概念の特徴を、その方法、目的／意図、効
果／反応、理由／動機の点でまとめることにする。

(1) 風刺の方法について、クルトは、写楽の《中山富三郎》と能面とを比較して【図7】、それらの類似性——「明確で際立った顔立ち」に見られる、重要な要素だけをおおまかにまとめる象徴的な表現——

を指摘するとともに、次の点に言及する。いささか長文であるが引用する。

「彫刻作品〔能面〕はかなり正確な解剖学的釣りに基づいて作られているが、絵〔中山富三郎〕の釣り合いはまったく実際にはありえない (un-natürlich) ものである。目と目の間の幅はいかなる常識も無視している。鼻は目に比べて、普通の鼻で許される長さのほぼ倍の長さであって、顎と口がまったく釣り合っておらず、眉、口、あらゆる部分がその他の部分と実際にはありえない関係にある。同じ観察を写楽のすべての大首絵でやってみよう。この巨匠がこれらの釣り合いがすべて間違っていることを知らなかった、などということは当然あり得ない。彼は普通のこと (das Normale) を十分意識して無視してきたし、各部分の描写がかなり濃縮された写實的傾向に基づいている一方、それらの構成は純粹に思想的な観点に従っている。彼は、各部分の釣り合いの基準として、心理的な表情の本質的〔に重要〕



【図7】中山富三郎〔No. 30〕と能面（クルトによる描き起こし）

な点を利用しており、この本質／核心に付け加えられたものが風刺であったことが分かるであろう。それゆえにこそ、このようなおよそ不可能なこと、いやそれどころか不気味なこと (Ungeheuerlichkeit) も決して調和を乱すようなことはないのである (p. 153)。

クルトにとって「風刺」は、役者の役柄についてであれ個性についてであれ、対象「役者」にとって本質的なものを保存しつつ、それを誇張する——ただし「実際にはありえない／不可能な (unnöthig)」程度と状態において際立たせる——という方法。一言で言えば「戯画化する」ことによって実現される。それは「普通でなくする」ことであると言ってもよい。したがって、役者——とりわけその個性——にとって本質的なものとは、「ぞっとするさま (Grausigkeit)」として現象するさまさまな否定的性格類型——粗暴／愚鈍／狡猾など——であるから、風刺は「ぞっとするさま」の誇張として現れる。し

かし、その誇張は単なる強化／過剰ではなくて、「実際にはありえない」ような方向への強化／過剰であることにおいて「グロテスク (grotesk)」なもの——「異様なもの (同時に滑稽で可笑しいもの)」——へと質的に変化する。例えば、クルトが次のように言うとき、そのようなことが意識されているように思われる。

「飛出という能面の」異様な顔 (Fratz) は、まさに悪魔の目を持っている。こうした悪魔のタイプでは、ぞっとするさま (das Grausige) がグロテスク (das Groteske) と一致している。途方もない激情、欲望と憤怒、意地悪な喜び、そして人肉に対する飢えが、悪魔の顔付きを歪めているが、その顔付きが誇張されており (Übertriebenheit) 現実にはありえない (Umnöthigkeit) ので、ユーモアや風刺の傾向がわずかばかり示されることによって、私たちはそれに耐えることができるのである (p. 11)。

(2) 風刺の目的は、対象〔役者〕の欠点を「批判する」／「嘲弄する (Hohn)」こと——相手に対する軽蔑の気持ち (悪意／敵意)／自らの優越感を表出すること——にある。では役者の欠点とは何か。すでに述べたように、役者にとって本質的なもの、すなわち、それ自体記号学的連関にある社会的地位 (差別的存在)／相貌 (ぞっとするさま)／性格類型 (愚鈍など) がそれである。クルトは次のように述べる。

「能役者東洲齋が再び私たちに語りかけてくる。彼は自分の役の特徴を完全に把握するに当たって、同時に劇の役者の個性に対しても、愛情を交えない批判的な (heißlos-kritisch) 目を持っていた。つまり、高貴な役者が他方で見せ物小屋の役者、河原乞食としての役者に語りかけているのである。彼はそうした役者の心底を、まるで彼らの人相がその属性の反映でしかないかのごとく、見て取ってしまったのである。もったいぶった主人公の仮面を通して、

ボヘミアン、つまり「草原の男たち (田舎者?)」である法の保護を奪われた江戸の被差別階級が見えるのである。こうして、実際の人間に対する無慈悲な風刺 (erbarmungslose Satire) を通して、戯画の筆致 (Zug der Karikatur) は、役自体の中にも入って行く (p. 155)。」

(3) 風刺は、美しいもの (schön)／滑稽なもの (komisch)／崇高なもの (erhaben) などで構成される美的範疇論 (ästhetische Kategorien) において、滑稽なものの下位分類——風刺 (知的・破壊的)／機知 (知的・攻撃的)／ユーモア (情情的・有和的)——に位置づけられることがある。¹⁷⁾クルトも、批判性／攻撃性の度合いに依じて、滑稽なものを下位区分しているように見受けられる。例えば、「力士の若者」【図5上部】などはユーモラスなもののみなされている。いずれにせよ、風刺は滑稽なものである限りにおいて、受容者に笑い／微笑みを生じさせると考えるのが一般的であろう。しかし、クル

トの場合は、不思議なことに、次のような二つの異なった見解が共存している。

「阿波の太陽そのものとも言うべき我が英雄が、明るく哄笑したい気分 (Heiterkeit) であつたと考へることは困難であろう。彼の作品ははつきりと、『この男は一度も明るく笑つた (lachen) ことがなく、あるいはそうだからこそますます頻繁に、苦しげに、あるいは嘲弄的に (spöttisch) 微笑んだ (lächeln) のだ』と語つてゐる (p. 72)。」

「その戯画の筆致は滑稽な印象 (komisch) を与へない。事態はきわめて真面目なのである (ernst)。露わにされた人間性は、笑い (Lachen) よりも涙を誘ふものである。決して微笑まない (lächeln)、恐ろしく冷静で辛辣な侮蔑 (Hohn) とかうものがある。忠実で、節操のある浪人たち (雲母摺大首絵に描かれた役者) が、粗暴な殺人鬼になつてしまつたわけだが、あらゆるグロテスクさにもかかわらず、彼

らは真面目な印象を与え、あらゆるおぞましさ (Grausigkeit) にもかかわらず、彼らはほとんど敵か (feindlich) とも言うべき印象を与えている。この風刺はあまりに重大な (groß) ので、ほとんど崇高な気分さえ与えてくれる (p. 155)。」

前者の発言は、それほど積極的ではないとしても写楽の作品に滑稽——「微笑み」——を感じているのに対して、後者の発言は明らかに、滑稽とは異なる崇高——「涙」——を見て取っている。果たして、滑稽ではない——笑い／微笑みのない——風刺などというものが考えられるのだろうか。もちろん、単なるレトリック上の問題として片づけることもできるだろう。しかしここでは、さしあたり、クルトは、写楽の風刺を崇高なものと捉えているとしても、限りなく滑稽なものに近いものとみなしていると考えられることにしよう。「グロテスク」を、そのような滑稽なものと崇高なもの間に位置する美的性質と考へることも可能だろう。

(4) 風刺の理由／動機について、クルトは能役者／歌舞伎役者の社会的地位の点での差異に言及する。具体的には、歌舞伎役者は、「草原の男たち (Steppenmenschen)」「中世の市民権を持たない無産階級の人 (Plebejer)」「不作法者 (Rüpel)」「ボヘミアン」「パリア (Paria (インド南部の最下層民／一般に賤民／下層民／世間から忌み嫌われ蔑まれてる人)」など、さまざまな時代／地域における被差別的存在と同一視されている。風刺は、そのような社会的地位の《落差》を前提として、差別されている人々を——劣った存在として——嘲弄するために行われるわけである。確かに、江戸時代の歌舞伎役者は——たとえ大衆的な人気があったとしても——身分秩序の上からは、差別される存在であったことも事実のようである。実際、浮世絵師である鈴木春信について、『浮世絵類考』は「春信一生歌舞伎役者の画をかゝらずして云。我は大和絵師なり何ぞ河原者の形ちを画くに絶んやと、その志かくの如し」と記している¹⁸⁾。しかし、たとえそのような差別的意識が

あったことを認めるとしても、だからと言ってそのような意識が役者を風刺する動機になるかどうかははなはだ疑問である。例えば、野口米次郎などは次のように述べている¹⁹⁾。

「若し彼が単に辛辣仮借する所のない通俗劇(歌舞伎)の批評家であつたならば、何もかかる多量の版画を作つて俳優礼賛者を買へと強ひる程非常識ではない筈だ。彼の通俗劇に対する礼賛が凝つて版画となつたと見るのが至当であらねばならない (p. 31)」。

クルトの考える風刺が、笑い／微笑を伴うか／伴わないかについては議論が必要であるだろう。しかし、これまで述べてきたクルト流の風刺の特徴を総合的に判断するなら、彼の考えている風刺が、基本的には、西洋において支配的な笑いの理論——優越の理論——に基づいていることは明白である。「優越の理論 (the superiority theory)」とは、プラトン、アリストテ

レス、ホップスなどの系譜を貫いて脈々と流れる笑いの理論である。²⁰それは、笑いというものを、他者の失敗／欠点と現在の自分を比較することによって自己を肯定的に評価すること——自己の卓越性を認識すること——から生じる喜びを表現する行動と考える。一言で言えば、それは「嘲笑の笑い」(the laugh of derision)である。

江戸時代の人たちが果たして、写楽の風刺にどのよう²¹に反応した——笑った／微笑んだ／冷笑した／嘲笑した——かについては、実際のところ分からない。笑いというものがきわめて状況依存的／相対的であることからすると、そのどれもが可能であったろう。しかしながら、重要なことは、すべての風刺——笑い——が、優越感の表出として説明されるわけではないということである。逆に言えば、嘲笑が笑いの本質であるわけではないのである。美的な体験としての「ユーモアの笑い」(the laughter of humor)。「ズレの理論」(the incongruity theory)を基礎にして笑いを考察するジョン・モリオール(John Morreall, 1947-)が、

嘲笑の笑いとは異質な笑いとして想定するのは、そのような笑いである。もちろん、クルトもユーモアに言及していないわけではない。しかしながら、クルトの考えるユーモアは、あくまでも弱められ／薄められた嘲笑であって、モリオールの考えるユーモアの笑いとは異質なもののように思われる。モリオールの言うユーモアの笑いとは、次のような三つの特徴を持つ笑いのことである。第一に、ユーモアの笑いは「概念的転位」(conceptual shift)、「すなわち「所与のモノがズレた特徴をもっていることに突然気づくこと」に基づくこと。第二に、その概念的転位は楽しく感じられること。つまり、概念的転位は愉快な感情——「愉快さ」「浮かれ気分」と呼ばれる——を喚起し、その感情が笑いという身体運動として表出されること。第三に、したがって、この笑いは、嘲笑の笑いと同様に感情の表出なのであるが、「ズレそのものを享受すること」である限りにおいて、美的な経験——「経験そのものを目的」としてある意識対象へ関わること——であること。写楽と同時代の戯作——洒落本／黄表紙／狂歌——に

満ち溢れる笑いがこの種のものである限りにおいて、写楽の戯画もまたユーモアの笑いを意図したものであった可能性は極めて高い。²²⁾

おわりに

クルトが『写楽』を著した一九一〇年と言えば、確かに、日本愛好熱が西欧諸国に深く浸透し、その欲望の矛先がひたすら浮世絵へと収斂していた時代である。フランスの美術批評家、エドモン・ド・ゴンクール(Edmond de Goncourt, 1822-96)が、一八九一年に『歌麿』、一八九六年に『北斎』を刊行していたことか
らすれば、クルトの『写楽』刊行もまた時代の要請であったにちがいない。しかし、最近の研究が明らかにしたように、西欧、とりわけフランスにおける浮世絵への《偏愛》は、浮世絵ならざるものの《排除》として、当時のフランス美術界における権力闘争——アカデミズム(古典主義)vs アヴァンギャルド(印象主義)——において明確な政治性を帯びていた。²³⁾ テオドー
ル・デュレ(Theodore Duret, 1838-1927)などのジャ

ポニストたちは、狩野派や土佐派といった日本の「美術」システムにとって中心的なもの——ハイ・カルチャーに属するもの——を否定し、周縁的なもの——ロー・カルチャーに属するもの——を賞揚することによって、フランスのアカデミズムに《暴力》を振るい、印象主義者たちの反アカデミズム闘争を支援しようとしたというわけである。

「美術史学」という言説が帯びざるをえない政治性という観点からするならば、本論で試みたことは、近代・西洋から近世・日本の浮世絵に向けられた《偏愛》そのものに内在する《暴力》を意識の明るみに引き出すことであった。「悲劇の天才」「進歩史観」「観相術の伝統」そして「優越の理論」。クルトのテクストを貫くこれら四つの先入観が《暴力》であると言うのは、それらが、写楽という人間とその作品とを、その意思に関わりなく、自らの枠組みの中に取り込もうとするからである。それは、近代・西洋という中心から、近世・日本という二重の意味における周縁の「美術」に差し向けられたオリエンタリズムの眼差しの一

形態と言ってもよい。もちろん、クルトのテクストを、一九一〇年当時におけるドイツの美術情勢というコンテクストとリンクさせて、それが果たしたかもしれない美術の政治的な役割——意識的／無意識的とを問わず——について考えてみることは、必要な作業である。⁽¹⁾このような問題については、稿を改めて論じることとした。

註

- (1) Julius Kurth: SHARAKU mit 87 Abbildungen und Drei Farben Tafeln, München, R. Piper & Co., Verlag, 1910. 一九二二年に増補改訂版が出版されている。改訂の努力は、主として、初版出版の翌年(一九二二)にパリの裝飾美術館で行われた「清長・文調・写楽」展のカタログ——通称「ヴィニエ稲田カタログ」——に依拠して、検討すべき写楽作品の数(図版)を増加させることに向けられた。ただし、基本的な主張の点では、初版と変わるところはない。なお、本論文中の引用は、便宜のために、原則として邦訳『写楽』(増補改訂版の翻訳、定村忠士・蒲生潤二郎訳、アタチ版画研究所、一九九四年)に拠った。ただし、原書に照らして不適切と思われる部分について

は、断りなしに訂正を行っている。なお、引用文の末尾に記した頁数は、邦訳のものである。

- (2) 邦訳に付された解題によれば、論文の標題は「大レクリウス時代におけるキリスト教美術——考古学的考察 (Die Christliche Kunst unter Gregor dem Grossen. Eine Archäologische Untersuchung.)」である。⁽²⁾

- (3) Julius Kurth: SHARAKU mit 83 Schwarzzen, 3 Farbentafeln, 7 Abbildungen im Text und Einem Stadtplan, Zweite, Stark Bearbeitete Auflage, München, R. Piper & Co., Verlag, 1922.

- (4) 『三田文学』大正四年『江戸芸術論』(春陽堂、大正九年(一九二〇))再録。

- (5) 『大阪朝日新聞』『日本絵画論』(文彩社、一九七六年)再録

- (6) 京都美術協会編『京都美術』二七、二九号、芸艸堂、大正二年

- (7) 仲田勝之助『写楽』(アルス叢書、大正一四年)および野口米次郎『大浮世絵師』(岩波書店、大正八年)には、クルトの著作を読んだ上での批判が散見される。

- (8) 「悲劇の天才」のイメージを最も強調したのは中井宗太郎(前出論文)であり、また昭和三年(一九二八)に『大阪朝日新聞』に全三二回に渡って連載された邦枝完二の「写楽」である。この新聞小説において、写

- 楽は、生真面目に真理を探究するあまり歌舞伎関係者に憎まれ、ついには闇夜に襲われて、筆を持つ右手を失ってしまう「悲劇の天才」として描かれている。
- (9) 拙論「写楽はどのように語られてきたか——日本美術史と浮世絵師イメージ」(『美術フォーラム21』創刊号、醍醐書房、一九九九年) など参照。
- (10) 中野三敏『内なる江戸——近世再考』(弓立社、一九九四年)、内田千鶴子『写楽・考』(二)書房、一九九三年)
- (11) 拙論(前出)参照。
- (12) 拙論「伝説のなかの『芸術家』——美術史の周縁」(岩城見二編『芸術/葛藤の現場——近代日本芸術思想のコンテクスト』、晃洋書房、近刊) 参照。
- (13) 吉田瑛二『東洲齋写楽』(北光書房、昭和一八年(一九四三)) など参照。
- (14) 『人間喜劇』、高山宏訳、ありな書房、一九八七年
- (15) 渡辺保『東洲齋写楽』(講談社、一九八七年) など稀な例である。
- (16) W・ヘンクマン&K・ロッター編『美学のキーワード』(後藤猶士他監訳、勁草書房、二〇〇一年) によると、「風刺的なもの (das Satirische) : 風刺的なものは滑稽の一種である。それは機知に比べるなら、より直接的、より個人的、より攻撃的である。『対象を』戯画化して歪める、グロテスクなまでに誇張する、異化する、といった文体上の手段に訴え、個人の過ち、道徳の衰退、社会の墮落、政治的陰謀が攻撃され、暴露され、愚弄されるのである。……風刺的なものの根底には敵意が潜んでおり、その意図するところは、対象を物笑いの種にすること、化けの皮を剥いで白日の下にさらすことにある (p. 245)。」
- (17) 前出『美学のキーワード』においては、「滑稽は、その現象形式に関しては、優しく宥めるフォーマルから、知的攻撃的な機知と二重底のイロニーを経て、破壊的軽蔑的なあてこすりにまで及ぶ (p. 103)」と考えられている。
- (18) 同じく『浮世絵類考』は、歌麿について「自云、生涯役者絵をかゝず、戯場繁昌なるゆへ、老若男女虫屑の役者あり、是を画きて名を弘るは拙業なり、何ぞ俳優の余光を飯ん哉、我は日本絵師なり、浮世絵一派を以て世に名を轟すべし、と云しとなり」と記している。
- (19) 前出『東洲齋写楽』
- (20) John Morreall, *Taking Laughter Seriously*, State University of New York, Albany, 1983. 邦訳『ユーモア社会を求めて——笑いの人間学』(森下伸也訳、新曜社、一九九五年) 参照。
- (21) 拙論「謎の絵師・写楽の謎——この可笑しさを描けるのは」(『美術フォーラム21』第四号、醍醐書房、二〇〇一年) 参照。
- (22) 中村幸彦『戯作論』、角川書店、一九六六年(中村

幸彦著述集』第八卷、中央公論社、一九八二年、一一五頁）など参照。

(23) 稻賀繁美「北斎の位置づけをめぐる闘争——創成期の「日本美術史」をめぐるある挿話——」、金田晋編著『芸術学の二〇〇年——日本と世界と間』、勁草書房、二〇〇〇年

(24) 写楽への《愛好》を、少し時代は下がるが、一九二〇年代後半に台頭したノイエ・ザッハリツヒカイト (Neue Sachlichkeit) —— G・グロスやO・ディクス —— と関連させてみるなどがそれである。

ドイツ語の翻訳について貴重なご教示を賜りました本学文学部クラウス・シュペネマン教授、村田誠一教授に感謝します。