

京都大学	博士（文学）	氏名	小寺 里枝
論文題目	胎動する絵画- ジャン・デュビュッフェと20世紀フランスの芸術・思想・社会（1918～1959年）		
<p data-bbox="183 459 454 504">（論文内容の要旨）</p> <p data-bbox="159 515 1428 1064">1901年に生まれ、1985年に没したフランスの画家ジャン・デュビュッフェの名は、戦後日本をも含み世界的に展開した美術運動〈アール・アンフォルメル〉の先駆者として、あるいは近年美術の領域のみならず幅広い関心を集める〈アール・ブリュット〉の語の生みの親として知られている。とはいえこうした断片的な言及を除けば、デュビュッフェは美術史上捉え難い存在として留まってきた。それだけではない。とりわけ〈アール・ブリュット〉の英訳語としての〈アウトサイダー・アート〉が世界中に普及した20世紀末以降、この画家は「反文化的」、「破壊的」といった形容とともに語られ、美術史の中心的な流れの「外部」や「周縁部」に位置づけられてきた。本論文は、このように固定化したデュビュッフェ像を解きほぐし、この画家の芸術理念と実践を同時代フランスの芸術、思想、社会の諸相のただ中で明らかにするものである。</p> <p data-bbox="159 1075 1428 1971">デュビュッフェを同時代のなかに捉え直すという試みは、この画家を脱神話化するだけではなく、近現代美術史の中心的叙述方法となってきた形式主義的、発展史的語りにおいては抜け落ちざるをえなかった側面を照らし出す契機ともなるだろう。じっさい19世紀末から20世紀にかけての美術がしばしば「具象から抽象へ」、すなわち「再現から表現へ」の移行と捉えられ、20世紀美術がさまざまに宣言された主義・美術運動の連続として語られてきたとすれば、具象とも抽象ともつかない絵画を制作し、同時代のいかなる芸術動向にも参加しなかったデュビュッフェは当然のことながら語りづらい存在であった。しかも絵画を「認識と伝達的手段」と捉え、「もうひとつの言語」とさえ呼んだこの画家の理念は、色彩や線描といった造形要素の自律性を謳う文脈においてはどうしても収まりが悪いのである。こうした形式主義的、発展史的な叙述方法が見直されるようになってすでに久しいとはいえ、この時期の美術史の再検討は現在なお継続中の作業である。本論文はデュビュッフェという一人の画家の理念と実践を問いながら、この大きな作業の一旦を担おうとするものでもある。第I～IV部の4部構成、全9章からなる本論文では、デュビュッフェを考察の軸としつつ、美術や文学といった芸術、人文科学や自然科学といった学術をも含む思想、そして社会のあり様へと考察を水平方向に広げる。こうして目指されるのは、同時代の状況と密接に呼応しながら展開していた美術史および思想史の、複層的な実態の一端を明らかとすることである。</p> <p data-bbox="159 1982 1428 2060">第I部でおこなうのは、20世紀前半フランスの芸術状況のなかでデュビュッフェを相対化することである。第1章ではデュビュッフェがパリ画壇に登場したドイツ</p>			

軍占領下のパリ画壇、1940年代初頭時点におけるその状況を明らかにする。印象派やフォーヴィスムといった前衛的絵画を組み込んだ近代絵画史が形成されつつあった当時、そうした前衛傾向を引き継ぎ「フランス的伝統の若き画家たち」と呼ばれた傾向とデュビュッフェとはこれまで、理念においても実践においても大きく異なるものとされてきた。対して本章では当時の定期刊行誌等で発表された各種の批評を比較検討し、両者がフランス近代絵画の連なりを存続させ、あらたな動向を生み出そうとするその探究において共通していたこと浮き彫りにする。とりわけ絵画を「ひとつの言語」とみなしながら、「原初」や「素朴」といった鍵語とともに「ありのままの現実」が探究されるという絵画理念は、デュビュッフェのみならず当時のパリ画壇において少なからず共有された理念だった。本章からは、世紀の変わり目やふたつの大戦を分水嶺としてなかば切り離されたものとして語られてきた20世紀前半から半ばのフランス絵画の連続性が具体的にしめされるだろう。つづく第2章では、デュビュッフェの理念形成期、つまり1940年代にいたるまでのこの画家の足取りを明らかにし、文学研究においてしめされた〈反近代〉や〈後衛〉といった考えを援用しながら「反近代人」としてのデュビュッフェ像を提示する。18世紀末から20世紀半ばの文学史において数多くみられたのが「近代主義あるいは近代性と複雑で困難な関係にあった近代人」たちであったとすれば、デュビュッフェもまたその顕著なひとりであった。この画家の捉え難さとはつまり、〈近代〉や〈前衛〉といった語とともに語られてきた近現代フランス美術・文学史の捉え難さと共鳴するものでもあったのである。

第II部では、「作家」とも称されるほど膨大な記述を残したデュビュッフェにおける「書く」営みに着目しつつ、1940年代当時〈アール・ブリュット〉の語に象徴されたこの画家の芸術理念を明らかにする。第3章において確認するのは、絵画を「もうひとつの言語」と述べたこの画家の芸術理念が、「書く」ことや「言葉」への省察と分ち難く結びついていたということである。文学者ジャン・ポーランをはじめとする同時代文筆家とデュビュッフェとの密接な関わり合いは、前世紀にも増して濃密なものとなっていた20世紀半ばフランスにおける文学と美術の関係を浮き彫りとする事例でもあった。これらを踏まえた上で第4章では、1940年代半ばにデュビュッフェが生み出した語〈アール・ブリュット〉の初期構想を問い直す。当時の書簡等の記述を辿ると、この語がひとつの言葉遊びであったこと、したがってそこには複数の意味が込められていたことが明らかとなる。「芸術」や「技法」を意味する名詞「アール」に、事物の「原初的」、あるいは「まったく手を加えていない」状態を指す形容詞「ブリュット」が組み合わせられたこの語に込められていたのは、「アール」という概念や営みの「原点(=ブリュット)」へと立ち返る、といった漠然とした理念のみではなかった。それは現実を「ありのまま(=ブリュット)」にみることに、つまりあらゆる既存の体系を逃れた認識方法によって現実世界に肉薄しうる道筋となるような絵画の実現という、画家デュビュッフェ自身の制作

上の理念でもあったのである。とりわけ本章では〈アール・オブスキュル〉という、最終的には選ばれなかったもうひとつの造語案に着目することによって、この造語がデュビュッフェ自身の絵画的模索と関連していたことをしめす。というのもこの時期のデュビュッフェ作品は、人物や静物、風景といった具体的な主題をもちつつもしばしば明瞭な輪郭線を欠き、線というよりはむしろ油彩という流動的な物質によって造形がなされる点に特徴がある。それは、明瞭な体系を前提とする既存の言語とは異なる「曖昧（＝オブスキュル）」な方法によって事物を再現する「もうひとつ言葉」、あるいは「認識の一手段」となるような絵画だったのである。

こうした芸術理念は、いかに同時代の芸術・思想と交叉するものであったか。またデュビュッフェはこうした理念を、自身の造形実践においてどのように試行錯誤し、体現を試みたのか。第4章までの内容を踏まえた上でこれらの問いを具体的に考察してゆくのが、第III～IV部である。第III部では19世紀末以降の西洋美術の方向性を大きく特徴づけてきた〈プリミティブ〉への志向を取り上げ、これまで地理的・時間的「外部」という彼方へのまなざしと捉えられてきたこの志向が、むしろ「いま、ここ」への強い関心のあらわれであったことを浮き彫りにする。1920～40年代当時、絵画における原初的なものへの志向が人間生そのものへの問いと結びついてきたことをしめす第5章では、際立つ物質性によって特徴づけられた1940年代後半のデュビュッフェ絵画から考察を開始する。制作時の手の跡が明らかな、物質感の強調された厚塗りの絵画作品と同時期に執筆されたデュビュッフェ記述からは、画家の着想源のひとつに洞窟壁画があったことが浮き彫りとなる。この当時、画家は同時代の人類学的見地を取り入れながら、芸術概念を問い直そうとしていた。19世紀末以来学者や芸術家たちの大いなる関心を集めていた洞窟壁画に見出されていたのは、人類共通の祖先としての先史人による「芸術の原初的姿」に他ならない。匿名の手の跡によってしめされた太古の描画が芸術の真なる「起源」を提示する存在とみなされたとすれば、洞窟壁画が象徴していたのは時間的過去というよりはむしろ時間概念の欠如、言い換えれば芸術の普遍性でもあった。こうした無時間性あるいは超時間性の視点は、当時デュビュッフェ作品の着想源となっていたもうひとつの壁、つまり、やはり匿名の手の跡である「落書き」が残された同時代都市の壁を考える手がかりともなる。ふたつの戦争が経験され、人々の生が物質的・精神的に危機を迎えたこの時代、太古の壁と現代の壁とが時空を超えて交叉することは、人間の本性をしめすという点においてきわめて重要な意味をもっていたのだ。デュビュッフェはみずからの理念を象徴しうる語として、暗さを意味する「オブスキュル」ではなく、原初的な生命力を想起させる「ブリュット」の語を選んだ。その背景にあったのは、終焉の相を帯びる同時代の虚無的な雰囲気振り払おうとした画家の意図であった、とも考えられるのである。かわって第6章では、当時原初的なものへの思考が、認識や再現をめぐる問題、つまり人間と世界との関係性への問いと結びついてきたことをしめす。考察の緒とするのは、画家が愛読し

たと目される哲学者・心理学者ジョルジュ＝アンリ・リュケによる著作『原初的芸術』（1930年）である。洞窟壁画や落書きと並び、当時のデュビュッフェ作品から明らかな画家の着想源のひとつとして挙げられるのが子どもの造形行為であるが、子どもの描画研究の先駆者でもあったリュケが提示した「知性的写実」や「視覚的写実」といった理論は、絵画を「認識の一手段」とみなしていたデュビュッフェの芸術理念を考える上でも示唆に富む。リュケが論じたのが描画という形象化に潜む認識体系、つまり「どのように描くか」に潜む「どのようにみるか」という問題であったとすれば、デュビュッフェが自身の絵画制作をとおして問うていたのもまた「手」ではなく、「眼」をめぐる問題であった。ルネサンス以降の「子ども」をめぐる芸術言説の変遷のなかでデュビュッフェの「子ども」へのまなざしを捉え直すとき、この画家のロマン主義的な側面も明らかとなるだろう。ロマン主義の文学者たちが論じたように、デュビュッフェも感度の高い、想像力に満ちたまなざしをもった理想的な主体として、子どもを論じていた。この画家が試みたのは、創造的な「みる」行為を引き出すような絵画、そうして観者に、世界との関係性を刷新させるような絵画の実現だったのである。

このようにデュビュッフェの芸術的探究が、現実の認識と再現、つまりわたしたちはどのように世界と関わっているのかという人間生の根本的問いをめぐるものであったことを踏まえた上で、第 IV 部ではデュビュッフェ作品における「物質」、「物質性」を問い直す。この画家がもっとも精力的な制作活動をおこなった1940～50年代の作品は、絵具の筆触やインクの擦れ、滲み、あるいは厚く塗り重ねられた油彩等、際立つ物質性によって特徴づけられる。これらデュビュッフェ作品における「物質」や「物質性」は、究極的には「みる」という視覚経験に、ひいては「知る」という認識体験をめぐる問いと結びついていた。第7章では、明確な事物や風景を主題としつつも自然主義的な再現性を意図的に排除する物質性を画面に付与し、あえて不明瞭な視覚を提示するという制作をおこなったこの画家の絵画理念を、「リアリズム」という観点から考察する。当時のクロッキー帖やメモ書きを手がかりに絵画作品の制作過程を辿ると、デュビュッフェが、曖昧で不明瞭な視覚イメージこそが「ありのままの現実」に肉薄するものであると考えていたことが明らかとなる。こうした見解は、何に由来していたのか。本章で着目するのは、画家が愛用した両眼写真機ステレオ・スコープである。19世紀より「実物を真に迫って写し出す」といわれてきたこの器機は、一点透視図法にもとづく単眼写真機とは異なり、不安定で触覚的な立体図像をもたらす。その視覚経験は、物質感の強調されたデュビュッフェ絵画の造形的特徴と多くの共通点をもつものだった。本章からはまた、あらたな知覚をもって対峙した現実世界を絵画化する試みの連なりとしての19世紀半ば以降のフランス絵画の一系譜が20世紀半ばまで続いていたことも明らかとなるだろう。つづく第8章では詩人フランシス・ポンジュとの共作詩画集『物質と記憶』を取り上げ、詩画集の発起人であったポーランやポンジュとこの画家が、

「認識の一手段」としての芸術理念を共有していたことをしめすとともに、これまでしばしば「物質主義者」と呼ばれてきたポンジュとデュビュッフェの「観念主義者」的側面を浮き彫りにする。同詩画集が『物質と記憶』（1896年）を著した哲学者アンリ・ベルクソンへのオマージュであったとの見解を提示する本章を踏まえた上で、第9章ではベルクソン哲学を参照点としながら1940～50年代のデュビュッフェ絵画の展開を再考する。〈アール・ブリュット〉の語を生み出す直前1944年の書簡のひとつにおいて、デュビュッフェは自身の絵画を「胎児のよう」と述べていた。「胎児」との形容は、「そこから始まる」という「原初性」を象徴していただけてだけでなく、まさに絶えず動き、かたちを変幻してゆく、有機的存在としての絵画に他ならなかった。画面上に際立つ物質性を付すことで、この画家は瞬時に判別できるような明瞭性を、絵画から排した。そうして試みられていたのは、画面上の不明瞭な形象が、観者の精神内部であらためてかたちづくられていくような絵画経験の実現だったのである。これまでデュビュッフェは、ジャン＝ポール・サルトルやモーリス・メルロ＝ポンティ等ベルクソンの次世代の哲学者たちと相関的に論じられ、ベルクソンの存在はむしろ否定的にみられてきた。これに対し本章ではデュビュッフェ記述に散見されるベルクソン著作を想起させる語彙や内容を辿り、絵画をまさに精神と物質の交叉点とみたこの画家が、ベルクソン哲学から少なからず示唆を得ていたであろうことを浮き彫りにする。1910～20年代パリで芸術家、思想家たちに決定的な影響力をもったベルクソンという参照点からデュビュッフェの理念と実践を再考することは、この画家の美術史、思想史における位置づけを明らかにする契機となるだろう。

デュビュッフェが探究したのは、学術や技術の急速な発展によって人間知が抜本的に変容し、破壊的戦争によって世界観が大きく揺るがされた20世紀以降の絵画のあり方である。絵画という媒体をとおして、この画家は「みる」とは何かを問うた。その根底にあったのは、「みる」という経験をとおして体験される現実世界への問い、ひいてはわたしたちはどのように世界と関わっているのかという、人間生の根本的問いに他ならなかったのである。

(論文審査の結果の要旨)

「アール・ブリュット」(生の芸術)の提唱者として知られるジャン・デュビュッフエは、現存するだけでも9,000点を超える作品を残した多産な画家であると同時に、『全集』四巻にも及ぶ膨大なテキストを残した稀代の文筆家でもあった。そのテキストは、自らの作品に対する解釈を統制し、自らを神話化する機能をもっていた。われわれ後代の受容者は、この周到な画家の掌の上で踊らされながらその作品群に対峙せざるをえなかったのである。こうした状況下、本論文はその脱神話化を試み、この画家がその画業を通じて何を目指していたのかを、その作品とテキストそのものを丹念に再検討しながら、また、同時代の芸術・思想・社会との関係を考慮しつつ、明らかにするものである。

本論文は、デュビュッフエの作品受容および先行研究の状況を整理・概観した上で上記の問題を提起した序章に続いて全4部9章からなり、最後に結章を置いて議論を総括している。

「神話」以前のジャン・デュビュッフエへ」と題された第Ⅰ部は、自らの芸術理念について本格的に語り始め自己神話化を試みる以前(おおよそ1940年代以前)のこの画家の画業を、第1章では当時の芸術をめぐる状況から、第2章では伝記的に、明らかにする。それによれば、批評家と画商とが「結託」して画家の評価を形成するシステムが当時すでに確立されており、デュビュッフエはそれに「乗った」という側面があり、「現実」探究を通じた芸術と社会との分裂状態の回復という課題を同時代の芸術家たちと共有していた、すなわち、彼は決して「孤高の」画家などではなく、むしろ「フランス的伝統」を継承する画家であった。ここに「脱神話化」の成果の一端を認めることができる。

「デュビュッフエと「書く」こと、「描く」こと」と題された第Ⅱ部は、芸術における主要問題の一つであるイメージとテキストとの関係の問題をこの画家に即して検討した上で、「アール・ブリュット」という芸術理念がもともといかなるものであったのかを明らかにする。それによれば、彼はリズム豊かで機知に富んだテキストを紡ぎ出す、優れた言語感覚の持ち主でありながら、それはあくまで「描く」ことについての省察を促しその実践を駆動するものであった。「アール・ブリュット」という造語も、その一環にはかならない。論者は1940～50年代の「アール・ブリュット」をめぐる諸構想(その多くは失敗に終わった)を丹念にたどりながら、それが現実を「ありのまま(ブリュット)」にみること、つまり、あらゆる既存の体系を逃れた認識方法によって現実世界に肉薄しようとする道筋となるような絵画の実現という実践的理念であったことを明らかにする。そのためにデュビュッフエが目にしたのが、子供の絵や先史時代の洞窟壁画などであった。「アール・ブリュット」=正規の芸術教育を受けていない精神疾患患者による芸術、という今日の臆見が鮮やかに覆される。また、このような理念を

言い表すのに、デュビュッフェは「ブリュット」のほかに「オブスキュル」という語を候補にしていた、という指摘も重要である。この語は合理主義哲学の文脈においては「明晰」な認識に対する「曖昧」な認識を指すが、そのような「曖昧」な、意識化・概念化に先立つ人間の原初的狀態を造形化することをこそ、デュビュッフェは目指していたのである。

こうした理念をデュビュッフェがいかに実現しようとしたのかを、同時代の芸術および思想の状況と関連づけて具体的に考察してゆくのが、後半の第ⅢおよびⅣ部である。「20世紀前半～半ばフランス芸術・思想における原初的なもの」と題された第Ⅲ部は、「プリミティブ」を鍵語として、先史時代の洞窟壁画に想を得た厚塗り絵画と子供の造形行為への関心に根差す肖像画制作を詳細に検討する。「デュビュッフェ作品における「物質性」と題された第Ⅳ部は、「物質性」を鍵語として、1940～50年代の、絵具の筆触やインクの擦れ、滲み、あるいは厚く塗り重ねられた油彩等、際立つ物質性によって特徴づけられる作品群を前述の「アール・ブリュット」という理念と関連づけて読み解く。「リアル」なイメージを呈しながら「作品」とはみなされなかった《草はら》（1954年）と、「リアル」でないのに成功作とみなされた《急流》（1953年）との相違を、この画家が制作に用いた写真機に注目しながら解き明かす第7章は、スリリングな読後感をもたらす。また第8・9章は、詩人フランシス・ポンジュとの共作詩画集『物質と記憶』（1945年）をアンリ・ベルクソンの哲学から読み解き、彼らの観念主義的側面を明るみに出す。ここでも、デュビュッフェの画業が西洋の知的伝統の中にしっかりと根差すものであることが示される。

以上のように本論文は、画家の作品と記述、そして同時代の文学者や哲学者といった他者の記述という三項を往還しながら、デュビュッフェが目指した「アール・ブリュット」の本来の理念、すなわち、「胎動する（胎児のような状態から始動する）絵画」と、彼自身によるその実践の具体相を明らかにした。後半のベルクソン哲学との関連づけに関しては、たとえば上記詩画集とベルクソンの同名書との実質的関連が十分に明らかになっていない（むしろ『創造的進化』以後の思想との関連が強調される）等、やや物足りなさを残すが、これまでほとんど論じられたことのなかった両者の関連を俎上に載せた意欲を買うべきであろう。

以上、審査したところにより、本論文は博士（文学）の学位論文として価値あるものと認められる。なお、2022年1月11日、調査委員4名が論文内容とそれに関連した事柄について口頭試問を行った結果、合格と認めた。

なお、本論文は、京都大学学位規程第14条第2項に該当するものと判断し、公表に際しては、当分の間、当該論文の全文に代えてその内容を要約したものとすることを認める。