

## 「反演劇性」と「演劇性」の境界 ——マイケル・フリードの活人画の分析に着目して——

茶園 彩

### 序

アメリカの美術史家であるマイケル・フリード (Michael Fried: 1939-) はモダニズム美術批評の批評家として、1960年代から1970年代にかけてフランク・ステラやジュールズ・オリツキー、ケネス・ノーランド、アンソニー・カロなどのカラー・フィールド (Color Field art)<sup>1</sup>と呼ばれる領域に属する作家たちの作品を批評してきた<sup>2</sup>。このような批評では、自身の議論を展開するにあたって、それらの作家を含むモダニズム美術作品を先行して扱ってきたクレメント・グリーンバーグの批評がしばしば引用されている<sup>3</sup>。実際、これまでフリード自らもそう述べているようにグリーンバーグの影響下にあったことは指摘されており、それは上記の批評からも確認される<sup>4</sup>。しかしながら、フリードはグリーンバーグの主張をそのまま踏襲して、そこに何も批判や反論を加えなかったわけでない。とりわけ、1967年に雑誌『アートフォーラム』に掲載された論考「芸術と客体性」には、グリーンバーグの考え方に賛同できないことを理由に、その当時の芸

- 1 ここで取り上げた作家がカラー・フィールドの領域に属することは以下の文献を参照。Stanners. Sarah, “The Practice of Color Field,” *Color Fields from the Collection of Audrey and David Mirvish*, Kawamura Memorial DIC Museum of Art, 2022, p. 170. [サラ・スタナーズ「カラーフィールドの実践」『カラーフィールド 色の海を泳ぐ』DIC川村記念美術館、2022年、136頁。]
- 2 例えば、以下の文献を参照。Fried. Michael, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons (以下 SF),” *Art and Objecthood: Essays and Reviews (以下 AO)*, The University of Chicago Press, 1998, pp. 77-99; Fried. Michael, “Art and Objecthood (以下 AO),” *AO*, pp.148-172. [マイケル・フリード、川田都樹子・藤枝晃雄訳「芸術と客体性」『モダニズムのハードコア：現代美術批評の地平』太田出版、1995年、66-99頁。]
- 3 例えば、以下の文献を参照。SF; AO; Fried. Michael, “Jules Olitski,” *AO*, pp. 132-147.
- 4 Abbott. Mathew, “Michael Fried and Philosophy,” Abbott. Mathew (ed.), *Michael Fried and Philosophy (以下 MFP)*, Routledge, 2018, p. 2; 尾崎信一郎「モダニズム美術と視覚性：グリーンバーグ、フリード、クラウス、ブライソンの批評に即して」藤枝晃雄、谷川渥編・著『芸術理論の現在：モダニズムから』東信堂、1999年、266-267頁；マイケル・フリード、杉山悦子訳「ミニマリズムとポップ以降の美術論」『モダニズムのハードコア：現代美術批評の地平』太田出版、1995年、157頁；星野太「イントロダクション」『表象12』表象文化論学会、2018年、14頁。

術を別のかたちで説明しようとする試みがあったことがフリード自身によって明らかにされている<sup>5</sup>。ここでは、フリードはグリーンバーグの「モダニズムは美術に還元作用をもたらす、それによって美術は、不要な因習を徐々に捨象してゆき、最終的には超時代的な還元不能の核心（絵画においては平面性およびその限界）に到達する」<sup>6</sup>という主張を「非歴史的な発想」<sup>7</sup>であると退け、モダニズム美術に歴史的な契機を見出そうとする試みを行っていた<sup>8</sup>。そして、この両者の考えの相違は1966年の時点ですでに生じていたものであった<sup>9</sup>。

こういった相違によりフリードがモダニズム美術批評に歴史的な発想を持ち込んだことは、翻って自らの立場をより明確化させることとなった。それは折居（2021年）<sup>10</sup>に言わせれば、フリードは、過去と現在の作品を比較するという歴史的な営為から導きだされる絵画の条件をその存立条件に据える立場をとるが、その一方でグリーンバーグは、時間に左右されない絵画の本質という非歴史的な条件をその存立条件に据える立場をとるというものである<sup>11</sup>。そして、それはさらに、その条件の根拠の違いをも浮き彫りにしている。前者の根拠は観者が作品の比較を通じて得る「確信（conviction）」<sup>12</sup>にあるが、後者の根拠は絵画それ自体にある<sup>13</sup>。つまり、フリードはモダニズム美術批評の中で、グリーンバーグとは異なる批評のあり方として歴史的な発想を提示したが、そこには観者という存在、すなわち作品と観者という一対一の関係を含んでいるのである。

5 フリード、杉山悦子訳、上掲書、157-158頁。

6 上掲書、158頁。この論考の原文を閲読できなかったこともあり、管見の限りでは、この文章がグリーンバーグの文章からの引用なのか、あるいはフリードが作り出した文章なのかは不明である。しかしながら、この文章の手前でグリーンバーグの論考「抽象表現主義以降」を自らの主張と相反すると述べていることから（上掲書、157-158頁）、この文章は以下のグリーンバーグの主張と重なると言って良いだろう。「絵画芸術にとって削減し得ないものとは、たった二つの構造上の因習もしくは基準のうちに存することが、今まで確かなものとなってきたように思われる。それは平面性と、その平面性の限界づけである。言い換えれば、これらたった二つの基準に従うことで、絵画として経験され得る物体を創造するには充分なのである。」（C. グリーンバーグ、藤枝晃雄訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2016年（初版は2005年）、159頁。）

7 フリード、杉山悦子訳、上掲書、158頁。

8 上掲書、158-159頁。

9 上掲書、157-158頁。

10 折居耕拓「マイケル・フリードの初期美術批評：絵画芸術の生存とその論理」『フィロカリヤ』大阪大学、2021年、38号、1-19頁。

11 上掲書、9-11、15頁。

12 AO, p. 165. [上掲書、82頁。]

13 折居、上掲書、10頁。

以上のような批評家としての仕事をフリードは 1970 年代のどこかで終えたが、その後もこういった作品と観者の関係という、いわゆる観者関係論<sup>14</sup>には継続的な関心を払っていた<sup>15</sup>。そういった関心の現れは、1980 年から始まる『没入と演劇性——ディドロの時代の絵画と観者』（以下『没入と演劇性』）（1980 年）<sup>16</sup>、『クールベのリアリズム』（1990 年）、『マネのモダニズム、あるいは 1860 年代における絵画の対面』（1996 年）という 3 部作に結実している<sup>17</sup>。そして、このような継続的な関心の起点には、フリードが「芸術と客体性」の中でミニマリズムというその当時の新たな美術潮流を「演劇的（theatrical）」<sup>18</sup>であると特徴づけたことにあり、それはすなわち演劇の構造になぞらえられた観者を含むことによって初めて完成するこの作品のあり方にある<sup>19</sup>。また、フリードは、「芸術と客体性」（ないし、それが所収された『芸術と客体性——論考と評論』）が、この 3 部作にとって、執筆の順番に沿えば「プロローグ」<sup>20</sup>であり、作品の年代に沿えば「続編」<sup>21</sup>でもあると述べていることにより、これら 4 つの著作物が観者関係論の一連の書き物として明確に提示されている<sup>22</sup>。

これを踏まえれば、「芸術と客体性」ならびに『没入と演劇性』において示された、作品が観者を含むという性質——すなわち「演劇性（theatricality）」<sup>23</sup>は、扱う作品や時代が異なりはしても、その概念的枠組みは基本的に同じであると理解して良いだろう。実際、『没入と演劇性』で示された「演劇性」も「芸術と客体性」の場合と同じように作品が観者を含む場合に使用されるものである。しかしながら、それと同時に「演劇性」概念の内実は、『没入と演劇性』での複数の風景画にまつわる思索によってより混乱をきたすものになっていることも見逃されてはならない。というのも、これらの絵画は観者を絵画の内部に引き入れることによって、つまり観者が作品に組

14 『没入と演劇性』の訳者あとがきには「作品—観者関係史」とされているが、本稿はその史実を見るというよりもフリードの芸術理論に焦点を当てるため、こちらの名前を参考にしつつ「観者関係論」と変更した（マイケル・フリード、伊藤亜紗訳『没入と演劇性：ディドロの時代の絵画と観者』水声社、2020 年、283 頁。）。

15 Fried. Michael, “An Introduction to My Art Criticism（以下、AIMAC）,” *AO*, p. 2.

16 Fried. Michael, *Absorption and Theatricality—Painting and Beholder in the Age of Diderot*（以下 *AT*）, The University of Chicago Press, 1988（初版は 1980 年）. [フリード、伊藤亜紗訳、上掲書。]

17 AIMAC, p. 2.

18 *AO*, p. 153. [上掲書、71 頁。]

19 *Ibid.* [上掲書。]; AIMAC, p. 2.

20 AIMAC, p. 2.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *AO*, p. 154. [上掲書、72 頁。]

み込まれて初めて完成するのであり、それにも拘らず、フリードはそれらを「反演劇的 (anti-theatrical)」<sup>24</sup> なものであるとみなしているからである。つまり、これらの絵画には「反演劇性」のみならず「演劇性」にもとれるような特徴が含まれているのである。では、フリードはなぜこれを「反演劇的」なものであるとしたのだろうか。

このような問題を解決するにあたって必要とされるのは、「演劇性」と「反演劇性」を分けるものとは何かを見定めることにある。そこで、本稿では『没入と演劇性』に所収された補遺 B「関連する 2 つの文章——ルソーの『演劇についての手紙』とゲーテの『親和力』」<sup>25</sup> に登場する活人画 (*tableaux vivants*)<sup>26</sup> の場面のフリードの分析を用いて、これに応答することとしたい。というのも、問題になっている当の絵画と同じように、活人画も「演劇性」と「反演劇性」のどちらにも該当するものであるだけでなく、絵画の場合とは異なり活人画が持つこの両義性をフリードは自覚的に認めているからである。これにより、1 つの活人画の中で、どのような特徴にもとづいてこの両者が区別されているのかを詳らかにすることで、この問題の矛盾を紐解くことが可能になると考える。

主な先行研究には、フェミニナ (2022 年)<sup>27</sup> によってこの活人画の場面の分析のために『没入と演劇性』の理論が援用されたものがある。しかしながら、フェミニナの場合は、フリードの記述を通して活人画が「反演劇性」と「演劇性」のどちらも持つことに着目してはいるものの<sup>28</sup>、あくまでもフリードの理論ではなくこの活人画の場面の分析を目的としているために、先に示した矛盾の解消までにはいたっていない。また、ケルン (2018 年)<sup>29</sup> は『没入と演劇性』で取り上げられたデイドロの理論とそれによって形成されたフリードの理論を比較検討してはいるが、それは「没入 (absorption)」<sup>30</sup>

24 管見の限りでは、著作の中で「反演劇的」という言葉が用いられているのは確認できたが、「反演劇性」という言葉は見当たらなかった。しかしながら、「演劇的」と「演劇性」の表記に統一するため、本稿では「反演劇的」と同じ意味として「反演劇性」を使用する。フリードは、「反演劇的」を観者の存在を否定するという意味において使用している。AT, p. 5, 173. [上掲書、26、273 頁。]

25 Fried., “Two Related Texts: The Lettre sur les spectacles and Die Wahlverwandschaften,” *Ibid.*, pp. 167/173. [上掲書、263-273 頁。]

26 *Ibid.*, p. 172. [上掲書、270 頁。]

27 Feminella., Matthew, “Discipline and Theatricality: Tableaux Vivants and the Vicissitudes of Movement in Goethe’s Die Wahlverwandschaften,” *Goethe Yearbook*, North American Goethe Society, Vol. 29, 2022, pp. 229-246.

28 *Ibid.*, p. 231.

29 Kern. Andrea, “Diderot’s Conception of Aesthetic Subjectivity and the Possibility of Art,” *MFP*, pp. 206-225.

30 AT, p. 10. [上掲書、34 頁。]

概念からの読解であり、この問題に触れられてはいない。さらに、『没入と演劇性』に関する他の研究<sup>31</sup>はあくまでも補遺ではなく本文に着目しており、活人画を通じて「反演劇性」と「演劇性」の境界を検討しているわけではない。このような状況から、本稿では活人画を使用して「反演劇性」と「演劇性」の境界を見定めることで、フリードの芸術理論の矛盾を整理し、その理論の本質を明らかにすることとしたい。

## 1 フリードの芸術理論——「反演劇性」と「演劇性」

『没入と演劇性』の中で分析対象として取り上げられているのは、18世紀にかけて独自の発展を遂げたフランス絵画である<sup>32</sup>。フリードはここでその当時の様々な作家の絵画を複数用いることで、フランスの美術の流れにおいて「反演劇性」や「演劇性」の特徴を持つ絵画が存在しており、さらにこの当時目指されていた絵画とは「反演劇的」な絵画であったということを指摘している。では、「反演劇性」や「演劇性」を持つ絵画とは一体どのようなものであるのだろうか。実際に画家と作品を引き合いに出しつつ、このことを説明していこう。これにより、前者には主に画家であるジャン＝バティスト＝シメオン・シャルダンやジャン＝バティスト・グルーズの作品を、後者には主にロココの画家であるフランソワ・ブーシェの作品と肖像画を据えて、両性質について述べていく。

まず、シャルダンの《シャボン玉》(1733年頃)やグルーズの《孝行》(1763年)を見ればわかるように、こういった絵画には人が自らの行為や状況に夢中になっている様子が描かれている。フリードはこのように人々が我を忘れて夢中になっている様子を「没入」と設定しており、そのような状態が描かれた場合、(特にグルーズの場合においては)絵画はあたかも観者がそこには存在していないかのような虚構を作り出すことを指摘している<sup>33</sup>。フリードによればこういった「没入」を描いた絵画が理想の絵画とされたのは以下で見るように隆盛するロココに反発するためであった<sup>34</sup>。

ロココの画家のブーシェの作品である《日の出》(1753年)と《日没》(1753年)という華やかで色彩豊かなこの2つの絵画は、先に示したシャルダンやグルーズの作品とは異なり、批評家からは描かれる人物の行為が非現実的であり、さらに登場人

31 例えば、以下の文献を参照。折居「反演劇性の伝統とタブロー：マイケル・フリードの絵画史観」『美学』美学会、第260号、2022年、25-36頁；田中優奈「マイケル・フリード『没入と演劇性』：18世紀のフランス絵画における観者と作品の関係」『九州藝術学会誌 デ アルテ』九州藝術学会、第38号、2022年、147-154頁。

32 *AT*, p. 1. [上掲書、19頁。]

33 *Ibid.*, pp. 44-57, 66-68. [上掲書、86-96、109-110頁。]

34 *Ibid.*, p. 35. [上掲書、70頁。]

物の多くがそこで起こる出来事に集中していないと批判的に捉えられている<sup>35</sup>。これはフリードによれば、先に見てきた「没入的な構造とは正反対もの」<sup>36</sup>として示されるものである。フリードは自らが引用したデイドロの著作物を通じて、その中にロココの絵画の登場人物が見られている意識があるという非難や、それは没入が生じていない場合に起こるといふ指摘があることを明らかにしている<sup>37</sup>。すなわち、前者と後者を対比的に見れば、シャルダンやグルーズが描く主題は現実的なものであり、また観者の存在を否定しているのに対して、ブーシェのそれは非現実的でありその存在を肯定している<sup>38</sup>。

フリードはこういった観者の存在の否定という虚構を、主にデイドロの絵画と劇に関する考えを借用することによって、これがその当時の絵画の望ましいあり方であったと主張した<sup>39</sup>。そのため、この考え方からは絵画と観者の存在が現実においては同じ空間にあるのにも拘らず、絵画の中の世界のみ存在するという虚構が提示されている。こういった筋道は、デイドロを解釈したフリードの以下の文章に表れている。

デイドロが考えていたタブローの主要な機能は、劇の聴衆が同時に目で見ているという事実を訴えかけたり、あるいはそれを活用したりすることではなく、むしろ見ていることを無効化し、見る者としての聴衆を舞台上で起こっている行為から壁で隔て、見ていることを登場人物と聴衆両方の意識の外に追いやることであった。<sup>40</sup>

タブローとは、「一瞬のうちに全体を把握できる、持ち運び可能で自己完結的な絵画」<sup>41</sup>のことであり、それはフリードが主張するように、置かれる場所に左右されることのない自律的な絵画である<sup>42</sup>。その機能は、劇になぞらえれば舞台上で起こる世界を現実世界とは切り離して捉え、さらに、登場人物である俳優が見られていることと、私たち観客が見ていることの両方を否定するものである。つまり、デイドロは劇を基

35 *Ibid.*, pp. 36-40. [上掲書、70-76頁。]

36 *Ibid.*, p. 39. [上掲書、74頁。]

37 *Ibid.*, pp. 99-100. [上掲書、160-162頁。]

38 現実的か非現実的かは、さらに以下の記述からも示される。「デイドロがあげている生活の現実的な行為の例が、本質的に没入的なものであること、そしてそうした行為がシャルダンやグルーズ（そして、ずっと少ない範囲ではあるがヴァン・ローも）の作品にたくさんあるということは、ほとんど指摘するまでもないだろう。」*Ibid.*, p. 40. [上掲書、76頁。]

39 『没入と演劇性』の第2章を参照。*Ibid.*, pp. 71-105. [上掲書、119-171頁。]

40 *Ibid.*, p. 96. [上掲書、157頁。]

41 *Ibid.*, p. 89. [上掲書、146頁。]

42 *Ibid.* [上掲書。]

盤として絵画のあり方を提示しており、それは先に述べたように、その当時の絵画において目指されたのは観者の存在の否定であったというフリードの主張を裏づけるものになっている。つまり、言い換えれば、フリードはデイドロの考えに基づいて自らの主張——すなわち、この当時目指されていたのは、観者の存在の否定である——を形成しており、その否定は劇の構造に根ざしている。

そして、肖像画は他のジャンルとは異なり見られるためのものであり、それゆえに観者の存在を否定できないことから、この絵画には本質的に「演劇性」が付与されるとフリードは述べている<sup>43</sup>。つまり、これを踏まえれば、ロココの絵画や肖像画の場合は、あくまでも絵画が見られるものとして機能しており、絵画と観者の関係が露呈することで観者の存在が前提とされるため、このような性質は「演劇性」に振り分けられる。他方で、シャルダンやグルーズの絵画のように、その反対の性質として絵画が見られるものとしてではなく自律して存在し、さらには絵画と観者との関係が隠蔽されるために観者の存在を否定する性質は「反演劇性」<sup>44</sup>に振り分けられる。端的に言えば、「演劇性」は見られることとその見ている観者の存在を前提としており、「反演劇性」はその反対を前提としている。そして、そういった絵画の構造の根本にあるのが劇の構造である<sup>45</sup>。

シャルダンやグルーズの絵画、そしてデイドロによって明らかになった観者の不在という仕掛けは、ここからフリードによってさらに展開された。フリードは「没入」している状況が描かれたグルーズの絵画が「ドラマ的な構図の一体感」<sup>46</sup>を持っており、これにより「観者の無効化や忘却の目的」<sup>47</sup>が達成されていると主張している。そして、フリードはこれをデイドロの絵画に関する2つの考え方のうちの1つとして、「ドラマ的

43 *Ibid.*, pp. 109-110. [上掲書、179-180頁。]

44 「反演劇性」というよりも、『没入と演劇性』に出てくる別の言葉として「脱・演劇化 (*de-theatricalize*)」(*Ibid.*, p. 104. [上掲書、168頁。])を使用する方が適切かもしれない。いずれにせよ、これら2つの言葉はどちらも観者の存在の否定という意味を内包している。*Ibid.*, p. 5, pp. 103-104. [上掲書、26、167-169頁。]

45 デイドロはこの構造を説明するために単に劇を取り上げたのではなく、実際にその当時の劇に不満があったということをフリードは明らかにしている。*Ibid.*, p. 100. [上掲書、162-163頁。]

46 「ドラマ的な構図の一体感」の「ドラマ的」とは「物語的＝ドラマ的」(*Ibid.*, p. 10. [上掲書、32頁。])であるとの指摘から、この絵画が何かしらの物語を描いていることを指している。そして、そういった構図は没入の効果がより高いものとして作られている (*Ibid.*, pp. 67-68. [上掲書、110頁。])。すなわち「ドラマ的な構図の一体感」とは物語の一場面として没入している状況を描いたものであり、そういった没入の描写によって生じるまとまりのことである。*Ibid.*, pp. 67-68. [上掲書、110頁。]

47 *Ibid.*, p. 68. [上掲書、110頁。]

な考え方 (*dramatic conception*)」<sup>48</sup>と名づけた。もう1つの考え方は、観者が絵画の世界の中に入り込んでしまうという「田園詩的な考え方 (*pastoral conception*)」<sup>49</sup>である。この考え方はフィリップ＝ジャック・ド・ルーテルブールの《人物と動物のいる風景》(1763年) やクロード＝ジョゼフ・ヴェルネの《豊かな泉》(1767年) や《岸辺での仕事》(1767年) などの風景画を用いて説明されている<sup>50</sup>。ここでは、絵画の中に入り込むという虚構は当然のことながらデイドロの批評が踏まえられており、デイドロはそこであたかも絵画の世界の中に自分が実際に存在し、その場所を動き回っているかのように記述している<sup>51</sup>。そして、フリードはここから、上記の絵画が風景画であるがゆえに「没入」している状況を描写してはいないものの、絵画の中に観者を物理的に入り込ませていることにより現実世界の観者の存在が消え、そのためにその存在が否定されているとした<sup>52</sup>。すなわち、この2つの考え方は観者の否定という絵画の望ましいあり方としての条件をどちらも満たすものであり、絵画の性質としては「反演劇性」にあたるのである。これは、ロココの絵画や肖像画のような、現実世界の観者の存在が肯定されているという「演劇性」の性質を持つ絵画とは反対のものである。

しかしながら、このような『没入と演劇性』を通じて提示された「反演劇性」と「演劇性」の内実をフリードの芸術理論としてそのまま踏襲すると、その理論は明らかに自己矛盾が生じるものになってしまう。もちろん、『没入と演劇性』において「演劇性」というロココの絵画や肖像画が持つ観者の存在を肯定するという性質は、「芸術と客体性」においてフリードが提示した「演劇性」と一致している。つまり、どちらにおいても作品は観者を現実世界において必要とし、その存在を前提とするため、この理論は一貫しているように思える。ただ、「芸術と客体性」における「演劇性」にそれとは別のことも含意しており、これによりフリードの芸術理論は辻褃が合わなくなっているのである。それは以下の記述から確認できる。

リテラリズムの現前を最初に分析したのはグリーンバーグであったが、それは基本的に演劇的な効果もしくは質——一種の舞台の現前——である。それは、リテラリズムの作品の押しつけがましさの作用、またしばしば攻撃的でさえある作用であるのみならず、そういった作品が観者に無理強いする特殊な共犯の作用である。あるものが観者にそれを考慮に入れること、それを真剣に受けとめることを要求するとき、——そして、その要求が満たされるのが、単にそれについて意

48 「ドラマとして思い描く考え方」という訳文から変更した。 *Ibid.*, p. 131. [上掲書、211頁。]

49 「田園詩として思い描く考え方」という訳文から変更した。 *Ibid.*, p. 132. [上掲書。]

50 *Ibid.*, pp. 119-120, 122-127, 130-132. [上掲書、192-193、197-205、208-212頁。]

51 *Ibid.* [上掲書。]

52 *Ibid.* [上掲書。]

識していること、いわば要求どおりに行っていることによってであるとき——、何かが現前していると言われる。<sup>53</sup>

ここでは、そのようなリテラリズム<sup>54</sup> 作品がある空間に置かれた場合に、その空間が単なる現実空間にはならず舞台へと変貌することが説明されている。そういった「舞台の現前」は、したがって観者を単なる観者にはさせておかず、その舞台の登場人物にさせてしまう<sup>55</sup>。つまり観者は、その舞台において俳優になることが要求されているのであり、それを「観者に無理強いする特殊な共犯」は言うまでもなくリテラリズム作品によってもたらされている<sup>56</sup>。しかしながら、そうであるとするならば、「演劇性」に振り分けられるリテラリズム作品はこれまで概観した「反演劇性」の絵画の性質も持つことになってしまう。なぜなら、リテラリズム作品は観者をその作品が作り出す舞台という世界の中へと入らせ、さらに、その世界の中の登場人物にするが、それは上述した風景画の作品と同じことをしているからである<sup>57</sup>。

また、それだけではない。リテラリズム作品が置かれた場合に、舞台があり俳優がいるということをフリードが認識しているということは、自身が見ている観者としても存在しているということを私たちに暗に告げている。それは以下のようにも詳述できる。例えば、ある観者 A が別の観者 B を見た場合、観者 A には観者 B があたかも俳優であるかのように見える。そして、観者 B が観者 A を見た場合も同様に、観者 B には観者 A が俳優であるかのように見える。つまり、観者は自分が別の観者を見ている場合には観者のままでい続けるが、自分が見られている場合には俳優になっているのである。そして、何よりも重要なことは、俳優になる観者は見ている観者によって決定されるために、俳優である観者は自らが俳優であるということに自覚がなく、そ

53 筆者によって訳文を少し修正している。強調は訳者による。原文は「舞台(stage)」のみイタリックである。AO, p. 155. [上掲書、73 頁。]

54 フリードはこの論考の中でミニマリズムを、物体をそのままに提示するものとしてリテラリズム(literalist art)と言い換えているため、リテラリズムとはすなわちミニマリズムのことを指している。Ibid, pp. 148-151. [上掲書、66-69 頁。]

55 このことに関しては、紀要『人間・環境学』第 32 巻に掲載予定(2024 年 2 月 26 日時点)の拙稿「道具としての『演劇性』: マイケル・フリードの彩色の問題を中心に」にも記述している。

56 こども、脚注 55 と同じである。

57 「芸術と客体性」と『没入と演劇性』で扱われている作品は時代も描かれ方も異なるので、フリードはその時代に見合った「演劇性」について論じているのではないかという批判が加えられるかもしれない。確かにそういった指摘は作品を見た限りでは、妥当なものだと考えられそうであるが、フリード自身がこれら 2 つの著作物を関連するものとして、さらには抽象絵画を「反演劇性」を持つものだと述べている点において、ここで展開される芸術理論はあくまでも一貫したものであるとみなすことができるだろう(AT, p. 5 [上掲書、26 頁。])。

れゆえに見ている観者を意識してはいない。つまり、これにより、リテラリズム作品によって生じる舞台は、必然的に観者の存在を否定していることから、この作品は「反演劇性」という性質も持っていることになる。

加えて、上記の風景画の場合、それはフリードに従えば観者はその絵画の中に入り込むのだからこそ、その存在は否定されるということであった。絵画の中に入り込んだ観者は、その絵画の世界の中を散策し、そうしている自分が誰かに見られている自覚はない。とはいえ、そうであるからといって見ている人がいないわけでもない。見ている人とは、すなわちこの批評を書く段階のデイドロであり、その批評の読み手であり、なによりもフリード自身である。そのため、これらの絵画は書き手あるいは読み手という、シャルダンやグルーズの絵画の観者とは別のかたちでの見ている人を用意しているのである。いずれにせよ、見ている人と見られている人はシャルダンやグルーズの絵画の方にも、風景画の方にも存在している。そのため、後者のこれらの絵画が観者をその世界の中に引き込むとしても、見ている人が失われるということにはならない。そして、見られている人がそのような人を意識しないからこそ観者の存在の否定は達成されうるのであり、両者の絵画は構造としては同じである。

では、そうであるならば、そのような風景画は、観者を物理的に作品の中に組み込むのにも拘らず、「演劇性」という性質を持たないということになるのだろうか。ロココの絵画や肖像画の場合、それが「演劇的」であるのは、これらの絵画が見られることを前提としており、そのために観者の存在を肯定するからであった。しかしながら、「芸術と客体性」において作品が観者を含むという「演劇的」な性質は、リテラリズム作品を観者が見た場合に、その立ち位置によって目の前に現れる視界が変わるために、その鑑賞経験の内実が観者によって成り立っているということに依拠している<sup>58</sup>。つまり、この作品の鑑賞経験の内実は観者に依存しており、そのためにその存在は肯定されるとフリードは主張しているのである。もちろん、この作品もロココの絵画や肖像画と同じように現実世界の観者の存在を肯定しており、どちらにおいても観者の存在が必要になることには変わらない。ただ、「反演劇的」な絵画とされる風景画の場合においても、観者はその世界の中に入り込むのみならず、その中で動いており視界が変化していることをフリードが取り上げたデイドロの批評から明らかにされている以上、風景画の鑑賞経験の内実は観者に依存していると言わざるを得ない（例えば、私たちがヴェルサイユ宮殿の庭園を動き回ることを想像してみたい）。そして、それは「芸術と客体性」での「演劇性」に従えば、風景画は観者を必要とするのであり、その世界の中では観者の存在が肯定されているため「演劇性」としての性質も持っていることになるのである。

---

58 AO, pp. 153-155. [上掲書、71-73頁。]

ここまで、フリードの芸術理論を詳細に検討することで、取り上げられた作品の中には「反演劇性」と「演劇性」のどちらかが付与される作品があることが明らかになった。それは、リテラリズム作品と風景画のことであり、両者は見ている人と見られている人がいるという点で同じ構造を有している。ただ、そうであるとしても、1つだけ違いがある。それは「演劇性」という性質——作品が観者を含み、観者の存在が前提とされていること——が生じる場所が現実世界であるのか想像の世界であるのかという違いである。そして、これは以下の主に2つの問いへと繋がる。1つ目は、この2つの世界の違いが、見られている側および見ている側の観者の鑑賞経験に何か違いをもたらすのだろうかという問いである。より細分化するならば、現実世界の舞台で歩くことと、絵画の中を想像で散策することの違いは何であろうか。また、実際に舞台上で歩いている人を見ることと、散策している人を想像することの違いは何であろうか。そして2つ目は、現実世界と想像の世界の鑑賞経験が違うものであるならば、その主たる要因は何であろうかという問いである。

こういった問いにできるだけ正確に答えるためには、リテラリズム作品の鑑賞経験が想像の世界でも行われるような、そして風景画の鑑賞経験が現実の世界でも行われるようなかたちでの、1つの作品に付随する2つの世界の比較検討が必要になるだろう。リテラリズム作品における舞台や俳優、観者の存在は、言い換えれば実際の劇の構造そのものである。それは全て現実世界において存在している。他方で、風景画における、絵画の世界と、観者というその世界の登場人物、批評の書き手や読み手は、前者2つ（絵画の世界、観者というその世界の登場人物）が後者（批評の書き手や読み手）の現実世界には存在しないという点において絵画の構造をあらわしている。したがって、これを踏まえると、上記の問いに答えるためには1つの作品において劇の構造も絵画の構造もどちらも持ちうるような作品の考察が必要になる——それは、すなわち活人画である。そして、フリードは『没入と演劇性』において活人画を分析対象にあげており、それによれば活人画は「反演劇性」と「演劇性」のどちらも持っている。これを考慮すると、活人画は上述した作品において現実世界と想像の世界を比較検討するための道具立てにふさわしい。これにより、ここから次節ではこの活人画とそれに対するフリードの分析を主軸として現実世界と想像の世界の違い並びにその要因を見出していく。

## 2 活人画の両義性——聴覚の作動／誤作動

第2節では、上記の問題を引き受けるにあたって、『没入と演劇性』の補遺Bの中にあるフリードの活人画の分析を用いることにする。まずは、フリードの分析を検討する前に活人画と何かについて説明していこう。京谷（2017年）によれば、そも

そも活人画は人間が実際に絵画を再現するという知的遊戯のことであり、この遊びは18世紀に誕生している<sup>59</sup>。こういった活人画はこの当時の上流階級の人々の遊びであり、また演劇で役者によって再現されることもあった<sup>60</sup>。なによりも、活人画は「日常では他所の奥方や令嬢をじろじろ見回すのは不躰に当たるが、(…)そのような眼差しを正当化するもの」<sup>61</sup>でもあったため、当然のことながらそれを再現した人は観者に見られることを前提としていた。

以上のような活人画において、フリードは補遺Bの中で、ゲーテの『親和力』に登場するオランダの画家テル・ボルフの《父の訓戒》(1654年頃)の活人画の場面を取り上げている<sup>62</sup>。フリードによって、この絵画は「反演劇的」なものであるだけでなく、この活人画の場面もゲーテがデイドロの影響を受けていることから観者の存在を否定していると指摘されている<sup>63</sup>。では、このような場面はゲーテによって実際にどのように描写されているのかをここから見ていくことにしよう。ゲーテはこの場面を以下のように記述する。

この生きた人間による模倣は、もう疑いようもなく本来の絵の中の姿を遥かにしのぎ見る人の心を魅了し去った。観客たちは、二度、三度と幕をあげることを要求して、終わるところを知らなかった。さらに、こうして背後からは堪能するほど眺めたこの美しい人の姿を、今度は正面から見たいという願いがみなの間で高まってきた。そしてしびれを切らせたあるお調子者が、よく本の頁の終わりに書いてある言葉に習って『裏面参照!』と大声で叫び、満場がそれに賛成の声を和した。しかし演技者たちは自分たちの有利な点がどこから来ているのかを充分心得ていたし、この芸術作品の意味もよく理解していたので、その声に従おうとはしなかった。<sup>64</sup>

これは、《父の訓戒》で描かれた娘に扮装するルチアーネという「美しい人」を、この活人画を見た観客たちが振り向かせようする場面である。そして、この活人画を

59 京谷啓徳『凱旋門と活人画の風俗史：儂きスペクタクルの力』講談社、2017年、131-133、140-141頁。京谷によれば、活人画は「①生きた複数の人間が、②不動の姿勢を取り、③衣装とポーズによって、④よく知られた絵画、⑤あるいは歴史場面・劇的場面を再現する」(132頁。)ものとして定義づけられる。

60 上掲書、132-141、157-160頁。

61 上掲書、140-141頁。

62 *AT*, pp. 171-173. [上掲書、270-273頁。]

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*, p. 173. [上掲書、272頁。]

演じたルチアーネを含む演技者たちは、その観客（あるいは観者）の声に従って振り向こうとはしない。

フリードはこれを受けてこの活人画の場面を以下のように分析した。

活人画の場面全体が、したがって、完全に反演劇的な芸術作品などというものは存在しえないということを示している、と理解されるだろう——どんな作品も、ある種の仕方である種の文脈や枠組みに置き入れれば、演劇的な目的のために役立ちうるのだ。<sup>65</sup>

ここまでの記述を踏まえると、フリードはゲーテの『親和力』における活人画を、観者の存在を否定するものであると捉えている一方で、「演劇的」なものであるともみなしている。それゆえ、フリードの分析に従えば、活人画は「反演劇性」と「演劇性」のどちらの性質も持つ両義的な遊びであるということが補遺の中で示されているのである。では、そうであるならば活人画における両性質はどのような点から見出されるのだろうか。

「反演劇性」に関しては、この活人画の場面を検討したフェミニナの研究を通じて説明することができる。フェミニナによれば、ルチアーネは『親和力』の中で芸術と現実の区別ができない人物として描写されており、活人画の場面では、彼女はそれによって生じた絵画の世界と現実世界を取り違えてしまっている<sup>66</sup>。そして、こういったことはルチアーネが割り当てられた役を自分そのものであると思い込むことに繋がり、当の活人画の場面ではルチアーネの目の前に観者がいないことも相まって、その役へと没入する状態が生じているとのことである<sup>67</sup>。これまで見てきたように「反演劇性」とは、舞台であれ絵画であれ、そこに登場する人物に見られているという意識がなく、だからこそ見ている観者の存在を否定することになるということの意味していた。そういった性質を兼ね備えた作品は、したがって「反演劇的」なものであるとみなされていた。これにより、この活人画もルチアーネが見られているという意識がなく、観者の存在を否定しているという点において「反演劇性」としての性質を持つものとされる。

しかしながら他方で、この場面に登場する観客が「裏面参照!」と言って「この美しい人」であるルチアーネを振り向かせようと声をかける記述は、観客が演技者を見

65 筆者によって訳文を少し修正している（断定するよりも可能性を強調したため）。*Ibid.* [上掲書、273頁。]

66 *Feminella.*, op. cit., p. 237.

67 *Ibid.*

ている存在であるだけでなく、演技者に見られていることを意識させる存在でもあることが理解される。そして、この活人画の演技者が観客の「声に従おうとはしなかった」という記述は、演技者が観客から見られている意識があることの現れであり、そのために観客の存在は肯定されていることが分かる。また、先に述べたように、活人画はその歴史的事実においても見ることと見られることを正当化する装置であり、ロココの絵画や肖像画のように見られるためのものであった。つまり、これらを踏まえると、活人画は観者の存在を肯定していることから「演劇性」という性質も持っていることになる。

以上をまとめると、活人画は舞台と俳優と観客がいるという構造において、観者の存在を否定したり肯定したりしている。つまり、1つの作品の中で「反演劇性」と「演劇性」が揺れ動いているのである。では、この両性質の行き来を可能にするものとは何であるのだろうか。また、活人画が「反演劇性」の性質を持つ時、その鑑賞経験はこの活人画が参照した絵画の鑑賞経験とどのように異なるのであろうか。

ここで改めて、「ドラマ的な考え」の絵画をもう一度検討することにしたい。フリードは『没入と演劇性』の中で、「没入」行為が描かれたグルーズの《孝行》に関する自らの記述に注釈を付した。そこでは、「聞くという活動は没入を伝える最も重要な媒体である」<sup>68</sup>ことが明らかにされている。実際、フリードは《孝行》を、デイドロを通じて老人の話し声に他の人が耳を傾けている様子を描いたものとして記述しており、注釈に従えばこういった聞くという行為によってこの絵画の「没入」は達成されている<sup>69</sup>。ただ、聞くことと「没入」が結び付けられている絵画はもちろん《孝行》だけに限るものではない。これは《父の訓戒》にも認められるものなのである。補遺Bの中で示されているように、この絵画には父親が話していることに娘と妻が耳を傾けている様子が描かれている<sup>70</sup>。つまり、この絵画が「反演劇的」とであるとフリードにみなされているのは、このように人の話を聞いている様子が描かれることで「没入」が達成されているからであるとみなすことができる。それでは、これを活人画という現実世界に置き直してみよう。この場合、話すことと聞くことは演技者がそういったふりをしているのみであり、本当に話したり聞いたりしているわけではない。つまり、絵画の場合においてあたかも話したり聞いたりしているように思われることが、活人画の場合には生じ得ないのである。

同様の違いは、さらに風景画とリテラリズム作品の比較においても見出されるものである。まずは、風景画であるヴェルネの《豊かな泉》と《岸辺での仕事》に関する

68 AT, p. 197. [上掲書、343頁。]

69 Ibid., p. 55-57. [上掲書、94-96頁。]

70 Ibid., p. 172. [上掲書、271-272頁。]

るデイドロの批評を参照してみよう。すでに述べたように、フリードは、これらの風景画に関するデイドロの批評を通じて、デイドロが物理的にこの絵画の世界の中に入り込みその世界の中を散策していると指摘した。ここで、注意しなくてはならないことがある。それは、デイドロはその世界の中をただ1人だけで動いているわけではないということである。デイドロの批評に記述されているように、その散策には話す人と聞く人が存在している<sup>71</sup>。それは批評によれば、デイドロと神父のことであり、2人は話す人になったり聞く人になったりしている<sup>72</sup>。つまり、「ドラマ的な考え」の絵画を見るのと同じように、この場合もデイドロの批評を読むことで風景画に出てくるデイドロと神父という登場人物はあたかも話したり聞いたりしているかのように思われるのである。加えて、デイドロがこの絵画の中の登場人物になり神父と話しているということも、デイドロ自身がそこであたかも話したり聞いたりしているように感じていることが明らかにされている。

しかしながら、リテラリズム作品の場合、ある観者がその舞台と俳優としての観者を見ても、それらの3つ（観者、舞台、俳優としての観者）が現実世界で地続きになっていることから、風景画のようなことは起きないと言ってよいだろう。この場合、見ている観者であっても見られている観者（俳優）であっても、実際に声が発生した場合のみしか、声を聞くことはないのである。つまり、想像の世界においては、そこで観者はこの絵画を単に見ているだけにとどまらず、見ることによって聴覚があたかも作動しているかのように感じているのに対して、現実世界の場合はこういった誤作動が生じ得ない。このような違いはまるで、私たちがある煉瓦のような本が棚から地面に落ちるのを見る時に大きい音が鳴るだろうと想像することと、その後には落ちた時の音を聞くことの違いのようなものである（それは、実際に起きていないことと実際に起きていることの違いである）。

ここにおいて、第1節の最後に提示した問いに答えることができるだろう。すなわち、現実世界と想像の世界の違いによってもたらされる観者の鑑賞経験の違いとは聴覚の誤作動が生じるか否かであり、したがって、これらの違いの主たる要因とは視覚によって誘発される聴覚にある。

では、活人画における「反演劇性」と「演劇性」の行き来を可能にするものとは結局何であると帰結されるのだろうか。それは、やはり聴覚によってであると帰結される。すでに『親和力』の中の記述を分析してきたように、「反演劇性」が「演劇性」へと移行するのは、演技者の聴覚を揺さぶることで彼らに見られる意識を持たせ観客の存在を認識してもらうことによってであった。他方で、活人画が「演劇性」から「反

71 *Ibid.*, pp. 122-127. [上掲書、197-205頁。]

72 *Ibid.* [上掲書。]

演劇性」に移行するのは、声を発しないことで可能になっている。そうすることによって、見ている人と見られている人の世界が切り離されることで、観者の存在は意識されなくなり否定されるのである。ここには、実際に聴覚が作動するか否かの違いがある。

ただ、そうであるとしても、リテラリズム作品や風景画の「反演劇性」と「演劇性」の境界を行き来するものが聴覚であるとみなすことはできないだろう。というのも、これらの作品において観者の見られている意識は完全に消え去りはしないからである。リテラリズム作品の場合、観者は見ている人にも見られている人にもなるが、それゆえに自らが見ている人になったとしても見られていることを意識せざるを得なくなっている。これは風景画の場合も同様である。観者であるデイドロがその世界に入り込んだとしても、その経験を批評に書いている時点で入り込んだ自分を見ているのであり、見られていることと見ていることがデイドロ自身の中に同居している<sup>73</sup>。ここまで論証を進めると、見ていることと見られていること——「反演劇性」と「演劇性」にまつわる問題——は聴覚というよりもむしろ自意識の問題である。ここにおいて、聴覚がこれらの性質を区別するものであるとみなすのは不十分になる。これにより、こういった「反演劇性」と「演劇性」を区別するのが聴覚であるというのは活人画においてであり、限定されたものであると行うことができよう。

以上を踏まえて、「反演劇性」と「演劇性」を分けるために限定的に聴覚を設定することは、フリードの芸術理論のこれまでの検討を無駄にしたかのように思えるが、事実そうではない。既に見てきたようにそもそもフリードは『没入と演劇性』の中で、「反演劇性」と「演劇性」の振り分けを観者が否定されているか肯定されているかということによって行なっていた。しかしながら、活人画によって見出されたように、フリードは無自覚にも「反演劇性」と「演劇性」を分ける根本的な条件としてそこに聴覚が作動するか否かということを設定してしまっているのである。それゆえ、観者の存在が否定されるか否かという存在論的な振り分けは、ここにおいてこういったフリードの芸術理論の本質の隠れ蓑になってしまっていることは見逃されてはならない。フリードの「反演劇性」と「演劇性」並びにその境界はフリードの意図するところを越えていまだ検討の余地を十分に残しているのである。

73 こういった指摘はケルンによってデイドロの批評を介してすでに見出されている。ケルンはグルーズの絵画である《窓越しにキスを送つつ、花によりかかっている少女》(1769年)に対してデイドロがこの作品を見ながら「私も自分が何を書いているのかほとんどわかりません」(*Ibid.*, pp. 59-60. [上掲書、102頁。])と批評に記述しているのを踏まえて、「彼が自らの活動を意識していないと書くことによってまさに、彼がそれを意識しているということを彼は暴露している」と指摘している(Kern., op. cit., p. 216.)。これは、見られることと見ていることが同居しているデイドロのあり方をまさに別のかたちで示しているものである。

## 結

本稿では、『没入と演劇性』で提示された「反演劇性」と「演劇性」の特徴を整理して、フリードが扱う芸術作品にはどちらにも振り分けられるものがあることを指摘した。それは風景画とリテラリズムの作品であった。さらに、この両性質を有する作品を通じて、作品が現実世界において経験される場合と想像の世界において経験される場合の鑑賞経験の違いも明らかにした。その違いとはこれらの作品を見た場合に聴覚の誤作動が生じるか否かである。また、「反演劇性」と「演劇性」の区別は何でなされるかという本稿の重要な問いは、活人画を通じて試みられ部分的に応答した。その回答として提示されるのは、すなわち聴覚である。とはいえ、今回はフリードの芸術理論に通底した「反演劇性」と「演劇性」の境界を見定めることはできなかったため、自らが設定したこの問題の解決は今後の課題としたい。

しかしながら、それでもこういったことは言えるかもしれない。フリードはグリーンバーグの影響下にあると指摘されてきたが、それだけでなく彼と同様に視覚を特権化していたこともロザリンド・クラウスに批判されている<sup>74</sup>。ただ、これはあまり的を射るものになっていないだろう。というのも、ここまで考察してきたようにフリードの芸術作品への対峙の仕方は視覚優位なのではなく、聴覚優位なものであることが見込まれるからである。それはすでに、絵画の根本条件を絵画それ自体に見出そうとするグリーンバーグと時間の経過に見出そうとするフリードの違いによって暗示されていたものであったのかもしれない。

付記1：訳文に関しては既訳があるものは原文を参照しつつ基本的にそれをそのまま使用するかたちをとっているが、一部変更しているものがあることをお断りしておく。

付記2：本稿は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2110 の支援による研究成果の一部である。

---

74 藤枝晃雄、谷川渥編・著、上掲書、270-271頁。