

国立国際美術館 ニュース

2020.11
239

THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



ナショナル・ギャラリーの魔術

山梨 俊夫



図一 ポール・セザンヌ《プロヴァンスの丘》1890-92年頃
©The National Gallery, London. Bought, Courtauld Fund, 1926

もうずいぶん昔のことになる。そのころの筆者には、ヨーロッパ美術の知識も鑑賞の機会も豊かとは程遠かった。展覧会準備のために出張し、ロンドンに立ち寄り、ロンドン・ナショナル・ギャラリーに足を踏み入れたことがある。そこは、例えばルーヴル美術館のように広大な面積をもつて、時代も地域もジャンルも限りないほど多岐にわたり、一度に全部見ようとすればたちまち挫ける巨大な美術館ではない。展示されているのは、イタリア・ルネサンスから後期印象派までのヨーロッパ美術に限られている。収集範囲はそう広くない。筆者が訪れたときは、団体の観光客が次々とやって来るわけでもなく、展示室には静寂が宿っていた。

他人に邪魔されることもなく、ゆっくりと見て回る。あらかじめ案内書も読まず、ほとんど予備知識をもたずに偶然の出会いに任せていく。けれど、思いもかけず深い衝撃を放つ絵にいくつも行き当たる。パオロ・ウッチエロの『サン・ロマーノの戦い』、レオナルド・ダ・ヴィンチの『岩窟の聖母』、ジョヴァンニ・ベツリーニの『総督レオナルド・ロレダン』、ジョゼフ・マロード・ウイリアム・ターナーの『ポリュフェモスを嘲るオデュッセウス』、ジョルジ・スープラの『アニエールの沐浴』、ポール・セザンヌの『プロヴァンスの丘』。

衝撃の波はほかに何点もの作品から発せられた。内心に引き起こされる反応はそれぞれ中身が異なるのだが、一体に共通するのは、絵それ自身の強さであった。この美術館に歴史的名画は限りない。名画になっていくまでに、一つの作品には長い時間が染みついている。時代が変わるとたびに見られており、その変化を受け止

め吸収して絵自身が豊かさを増していく。変化に鍛えられた絵に根差す強靭さとなる。時代によって変化する評価は、ときに無視や貶めるほうへと傾くこともあるが、変化に堪え、むしろそれを飲み込み、変化の部分と不变の部分を織り合わせ、作品の歴史は作られていく。

その集積が強さになっていることも確かにある。だがそれだけではない。作品の背後にある歴史は知識として蓄えられているけれど、ただ壁に掛けられた絵を前にしただけでは読み取ることはできない。ふと出会って、こちらに衝撃を射かけてくる絵の貌は、ほとんどの予備知識と無縁のものであるらしい。では一体何なのだろうか。いまそれを強さと言つてはみたけれど、その一言では曖昧に過ぎる。たとえばウッチエロの戦いの図は、その後のルネサンス絵画が育てた立体感や遠近法には未熟で平面的な描写なのに、かえつてその描写が発する、現実感とは別の力が圧倒的に迫つてくる。あるいはスープラの大画面の前に立つと、そこに張り詰めるしいんとした静かさに引き込まれ、周囲の物音が瞬時に消える。またセザンヌの『プロヴァンスの丘』(図二)を眼にすると、丘の麓を横切る道沿いの岩塊に眼差しは吸引されて、岩が宿す影の深さから堅固な岩の存在感が立ち上がり視線を離さない。

絵そのものが強いというのは、絵それぞれに内容を異ならせていても、主題、材料、描法が共振共鳴して、絵の構造が揺るぎないことを指している。存在として強い。そしてそこには、画家の造形思考と時代の思想が凝集し、絵画でしか生まれない存在の厚みが漲つている。

そうした絵にいくつも出会い、その存在の強さに胸を衝かれて凝視を続けると、ここには絵画の歴史の最良の部分があるのだとよく判る。展示室の散策は、繰り返される衝撃とその正体を探る思考の連続を引き起こす。その体験は、眼の前に繰り広げられる絵画の歴史から、見る人自身の私的なもう一つの歴史を紡ぎ出すことに繋がる。美術館、とりわけロンドン・ナショナル・ギャラリーのような密度の高い絵が連なる美術館は、絵に堆積された時間とともに、過去の無数の眼差しと想いの塊を抱え込んで、歴史という大きな流れを生み出し、訪れる人々に差し出してくれる。時代の様式や画家たちの主義主張の変遷をたどることに止まらない。最高の作品の連鎖は、型通りの美術史を築

くだけではない。観る者に衝撃を与える、作品の内部に踏み込む入口を開き、その人自身の観る歴史、精神的な個人史を作る場となる。個人の見る体験から織られる美術史は、教科書とは違ったものである。私的美術史は粒の揃わない絵画体験の連なりでできている。そしてそこから美術の範囲だけに収まらない人々それぞれの思考が広がり、生が涵養され、時にこのうえなく豊かな実を結ぶ。それは濃淡粗密さまざまに誰もの内心に育つている。

夏目漱石は、一九〇〇年、英文学の研究を目的にイギリスに留学した。パリで万国博覧会を見たのち、一〇月二八日の夜、ロンドンに着く。少し落ち着くとまずは大英博物館に行き、二日後の二月五日にナショナル・ギャラリーに出かけている。それからも市郊外の美術館を訪ね回り、晩には観劇を楽しむことが多かつた。その間、英語と文学の個人教授を受け、大学で聽講し、盛んに書籍を買い集めている。漱石の西欧文化の探求は、ときにイギリス社会と日本への批判を交えながら、熱を帯びて続けられた。彼の早くからの関心と思考に美術があつたのはよく知られているが、ナショナル・ギャラリーを始めとする美術館通いは、通り一遍の観光の眼でなされたわけではない。そのことはのちの仕事、『坊ちゃん』『草枕』『三四郎』などを読めば容易に想像されるし、彼の美術理解と消化は常人の域をはるかに超えていた。彼の最大の基盤は文学にあつても、美術はそれを支え、さらなる養分を注入する不可欠の領域になっていた。素養、教養などとは異なり、彼の精神の幹に通う一本の太い動脈であった。



図二 ジョゼフ・マロード・ウィリアム・ターナー《ポリュフェモスを嘲るオデュッセウス》1829年
©The National Gallery, London. Turner Bequest, 1856

ロンドン滞在中の日記を読むと、翌年三月に来訪者を案内してもう一度ナショナル・ギャラリー行の記述が見える。漱石の留学は一年余りで一九〇三年一月に帰

国するが、日記はそれより一年以上前、一九〇一年二月の半ばで終わっている。日記が欠けている日々、漱石は神経衰弱に罹り、一方では読書に耽つて膨大なノートを作る。残念ながらその間の美術体験は判らない。帰国後、漱石はラジオ・ハーンの後を襲つて東京帝大で文学の講座を受けもつ。そのために留学中のノートを基にして『文学論』をまとめた。ジョン・ラスキンの『近代画家論』など美術関係を含む多くの書物が参考された『文学論』の一説にこうある。

「かの Turner の晩年の作を見よ。彼が書きし海は燐爛として絵具箱を覆したる海の如し。彼の雨中を行く汽車を描くや溟濛として色彩ある水上を行く汽車の如し。この海、この陸は共に自然界にありて見出し能わざる底のものにして、しかも充分に文艺上の真を具有し、自然に対する要求以上の要求を充たし得るが故に、換言すれば吾人はここに確乎たる生命を認めるが故に、彼の画は科学上真ならざれども文艺上に醇乎として眞なるものといふを得るなり。」（註二）

「絵具箱を覆したる海」は本展に出品されている《ポリュフェモスを嘲るオデュッセウス》（図二）の海にもあり空にもある。「色彩ある水上を行く汽車」は、ナショナル・ギャラリー所蔵のもう一つのターナーの代表作《雨、蒸気、スピード——グレート・ウェスタン鉄道》にほかならない。漱石はここに「文芸上の真」を見ている。「文芸」は狭く文学を指すのではなく、広く芸術を指すだろう。彼がナショナル・ギャラリーで見た作品は、こうして記憶に蓄積され彼自身の果実に変貌する。作品を見る体験は、その人が作り出す個人的な歴史の要素となつて、さらに広く時代の歴史に参加していく。時代精神を表す漱石ほどの偉業を成し遂げた人間ではなくとも、われわれは誰もが、個人的な歴史を時代の歴史に通わせながら、名だたる絵画の前で二層の歴史の表れに立ち会つている。絵は二層の構造を繋げる働きをする。そして美術館は、そういう美術の作用を開く場としてある。ナショナル・ギャラリーは、高度な質の作品群で美術史を提示し、衝撃を与えて個人の思考から時代の精神へと連なるもう一つの歴史を作り出し続ける、そういう作用を誇つてくれる卓越した美術館の典型として我々の前にある。

（やまなし としお 当館館長）

ロンドン・ナショナル・ギャラリー展出品作の額縁

川瀬 佑介

西洋絵画の額縁は、所有者が変わることに付け替えられることが多かつたため、絵画と制作当時の額縁が共に伝わることは稀である。そのため、多くの美術館で、絵画作品をそれが作られた時代、地域で一般的に使われていた額縁によつて額装し直す試みが行われてきたが、ロンドン・ナショナル・ギャラリー（以下、NG）は近年のそうしたトレンドを牽引してきた存在である（註一）。現在額縁部長を務めるピーター・シャーデによれば、ここ二五年でなんと三〇〇点の絵画の額装が手掛けられたという（註二）。実際、今回東京と大阪で開催されるNG展は、ルネサンスから印象派に至る、幅広い地域・時代の優れた額縁、および絵画の額装の実例を鑑賞する、絶好の機会となつていて。そこでここでは、出品作の中から特徴的な例を紹介したい。

一七世紀絵画の額縁として、まずは本展五章のスペイン絵画の額装の見事さを指摘したい。二点のバルトロメ・エステバン・ムリーリョ——《幼い洗礼者聖ヨハネと子羊》（一六〇一六五年）と《窓枠から身を乗り出す農民の少年》（図一）——、そしてファン・バウティスタ・マルティネス・デル・マーソの《喪服姿のスペイン王妃マリアナ》（一六六六年）を飾る額縁は、いずれも一七世紀のオリジナルで、スペイン・バロック額縁の典型的様式を示す。幅広のフラットな矩形で、黒を基調としながら、四隅や四辺の中央に肉厚の花やアカンサスなどの鍍金浮彫をあしらう。また、外端よりも画面に接する端先のプロフィールの方が高く突出している（リバース額縁）のも特徴だ。劇的な明暗法を特徴とするこの時代の絵画と同様、スペインの額縁は金と黒による重厚な明暗の対比が見どころである。

いっぽう、同世紀のオランダでは、鍍金せず装飾も控えめの、黒色の簡潔な額縁がプロテスタントの市民たちから好まれた。本展でも、フェルメールの《ヴァージナルの前に座る女性》（一六七〇—七二年頃）などはそうした額縁に収まっている。しかし、レンブラントの《34歳の自画像》（図二）は鍍金額縁に設えられている。これはレンブラントが没して約半世紀後、一七二〇年頃に制作されたもので、フランスの摄政様式（註三）の額縁である。端先から外端に向けてせりあがる葱花曲線状の割形を特徴とし、鍍金された表面全体に装飾が広がる。同時に、四隅や四辺の中央などに大きなモチーフがはみ出るようになつらえられ、それによって額縁の外周は波打ち、フランス額縁特有の軽やかな躍動感が強調されている。

この額縁は、NGが本肖像を収蔵する以前からこの絵画を飾っていたとされる。同作品は一九世紀初めまでフランスにあったので、この額縁も同地で設えられたのだろう。事実、現在イギリスにあるオランダ絵画には、同様にフランスのコレクションから渡つたものが多く、それらはしばしば、絵画との様式的合致よりも、豪華さや華やかな見た目から、フランス製の額縁のまま長らく伝えられた。従つて、これは絵画と同時代の額縁ではないが、こうした歴史的経緯を反映するものと言える。

このレンブラントの肖像と一八世紀フランスの額縁の相性は、さほど悪くないようと思われる。数多い彼の自画像の中でも、本作はとりわけ自信に満ち溢れた表情を見せる。観者を見据えた力強い顔つきからは、レンブラントの並々ならぬ自尊心がアウラのように放射され、背景は黄金色のグラデーションで満たされている。そしてそのアウラの放射は、鍍金額縁の表面をざざめくように覆う装飾と、ゆらゆらと波打つ輪郭線によって、画面の外にまで増幅して伝えられているかのようだ。この効果は、意図されたものであるかどうかは別として、典型的な黒いオランダ額縁では期待できなかつたであろう。

一八世紀は額縁の黄金時代であり、本展でも質の高い実例が幾つも認められる。ローマで活躍した風景画家クロード・ジヨゼフ・ヴエルネの《ローマのテヴェレ川での競技》（図三）を飾る額縁は、一七六〇年頃、同地で作られたとされるが（註四）、イギリスのコレクションで頻繁にみられるタイプのものだ。葱花曲線状の割形を持つスレンダーな箱形額縁で、端先にアカンサスの葉を様式化したパタンの棹状装飾を施すのが特徴である。これは、サルヴァトール・ローザ額縁と呼ばれ、一七世紀後半から一八世紀後半の長い間ローマで制作され好まれたものだ。しかし一八世紀以降イギリス人がローマから絵画を大量に持ち出すにつれて、この額縁も大量にイギリスに渡つた。その際、この種の額縁に典型的に収まっていた絵画が、画家サルヴァトール・ローザの作品であつたことから、イギリスでこの名が付けられるに至つた。なお、もう一点重要な一八世紀額縁として、ジョージ・スタッブスの《ミルバンク家とメルバーン家の人々》（一七六九年頃）のそれを挙げよう。これは、おそらく画家本人によつて選ばれ、ひょとするとデザインもされたものだという（註五）。

最後に、展覧会の「目玉」作品であるフィンセント・ファン・ゴッホの《ひまわり》(図四)の額縁にも言及しよう。これは、一九九九年にNGによつて額装されたものだ。「七世紀ヴェネツィア製の箱形のリバース額縁で、表面は元來の鍍銀が剥げ落ちて地の赤色が透越し、変色している。」この額装に違和感を覚える人がいるならば、それは、豪奢で装飾的な口コ額縁を再利用して額装された印象派の作品に、見慣れ過ぎているせいかもしない。

実は生前のゴッホは、鍍金された装飾的な額縁を好まなかつた。例えば、「一八八九年に書いた手紙では、「もしその絵画が簡素な額縁に入れてよく見えるなら、なぜ金箔を貼つたものが必要なのだろうか?」(註六)と述べ、絵画と競合しない、簡潔な額縁への嗜好を露わにしている。実際、二〇世紀の初めまでは、彼の作品の多くがやうしたフラン

トで無装飾の額縁に設えられていた(註七)。しかし、ゴッホの名声の確立と共に、所有者や觀衆から「名画」としての存在感が求められたのだろう、多くの作品が金ぴかの口ココ額縁に移し替えられていったのである。現在NGの《ひまわり》を飾るこの額縁は、そうした趨勢に対する反省に基づき、ゴッホの考えを少しでも反映させることを意図して、装飾を排した簡素な形態で光沢のない表面を持つことから選ばれた、と推測される。

各地の美術館に收まるゴッホの他の《ひまわり》を例に見ると、東京のSOMPO美術館やフィラデルフィア美術館の作品は、ロココ額縁に收まっている。一九一〇年に大阪の実業家山本彌顧太が購入した通称《芦屋のひまわり》(阪神大空襲で焼失)も、同様であつたことが写真から確認できる。一方、『向日葵』のアルテ・ピナコテークとアムステルダムのゴッホ美術館のものは、鍍金だがフラットな箱形額縁に收められている(註八)。



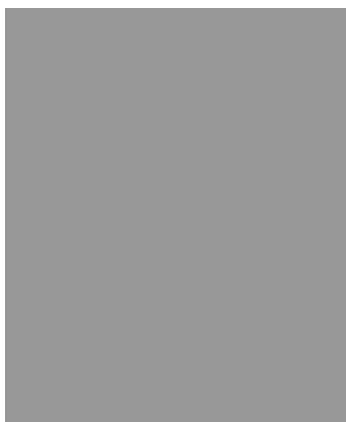
図一 バルトロメ・エステバン・ムリーリョ
《窓枠から身を乗り出す農民の少年》1675-80年頃



図二 レンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レン
《34歳の自画像》1640年



図三 クロード=ジョゼフ・ヴェルネ
《ローマのテヴェレ川での競技》1750年



図四 フィンセント・ファン・ゴッホ《ひまわり》1888年

*ロンドン・ナショナル・ギャラリーの許可を得て、挿図はすべて筆者が撮影した

額装には、ほぼ必ず趣味に基づく価値判断がついてまわるので、絶対的な「正解」は存在しない。しかし、同じ(ような)作品が異なる額縁に收められているのを比較すると、普段は意識もしない額縁が、我々の絵画鑑賞にどれほど大きな影響を及ぼしているか、額装の意義について理解するきっかけにもなるかもしない。

(かわせ ゆうすけ 国立西洋美術館主任研究員)

本稿の執筆にあたり、ロンドン・ナショナル・ギャラリー額縁部長ジーター・シャーデ氏から多くの貴重なご教示を頂いた。ここに記して御礼申し上げる。

額装には、ほぼ必ず趣味に基づく価値判断がついてまわるので、絶対的な「正解」は

のちにNG館長を務めるニコラス・ペニーは、一九九〇年代前半、額縁の専門家ポール・レーヴィと共に同館の額縁の悉皆調査を行っている。その成果は、所蔵品目録における額縁の記述や一般向けの額縁に関する入門書に結実している。Nicholas Penny, *Pocket Guide: Frames*, London: The National Gallery, 一九九七(邦訳:ニコラス・ペニー『額縁と名画: 絵画ファンのための額縁鑑賞入門』古賀敬子訳、八坂書房、1100円); Nicholas Penny, *A Closer Look: Frames*, London: The National Gallery, 2010.

註一 註六 https://twitter.com/pstframes/status/1304177391904919553 (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二 註七 https://twitter.com/pstframes/status/1304177391904919553 (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三 註八 https://twitter.com/pstframes/status/1304177391904919553 (11/11/2010年9月17日閲覧)

註四 註五 https://twitter.com/pstframes/status/1304177391904919553 (11/11/2010年9月17日閲覧)

註六 註六 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註七 註七 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註八 註八 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註九 註九 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十 註十 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十一 註十一 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十二 註十二 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十三 註十三 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十四 註十四 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十五 註十五 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十六 註十六 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十七 註十七 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十八 註十八 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註十九 註十九 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十 註二十 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十一 註二十一 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十二 註二十二 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十三 註二十三 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十四 註二十四 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十五 註二十五 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十六 註二十六 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十七 註二十七 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十八 註二十八 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註二十九 註二十九 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十 註三十 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十一 註三十一 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十二 註三十二 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十三 註三十三 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十四 註三十四 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十五 註三十五 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十六 註三十六 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十七 註三十七 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十八 註三十八 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註三十九 註三十九 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

註四十 註四十 https://vangoghletters.org/vg/letters/letter12/letter.html (11/11/2010年9月17日閲覧)

〈運ぶ〉映画と動体視力 — 中之島映像劇場について⑤ —

田中 晋平



《オリンピックを運ぶ》1964年 写真提供：物流博物館（株）輸送経済新聞社

コロナ禍で、社会の機能維持を担う「エッセンシャル・ワーカー」が注目された。その労働に含まれる運輸物流は、グローバルな人間の移動を制限される状況でも止まることがない。「新しい生活様式」と呼ばれる暮らしも、情報化できない「モノ」を移動させる労働に依拠している（だから階級格差や感染リスクの不平等を指摘できる）。しかし、翻つて〈運ぶ〉という営みが改めて意識される状況とは何だろう。必要な物品を運搬すること、そのための労働は、人類どころか動植物にとっても生命維持に不可欠な営みに他ならない。その労働を忘却させてきた社会構造にこそ、疑問を向けることが可能だろう。

〈運ぶ〉という営みに特別な関心を抱き、実際の物流の記録にも携わってきた映画作家が、第九回中之島映像劇場で特集した野田真吉である（註一）。日本通運株式会社が企画し、野田が演出に名を連ねた『海と陸をむすぶ』（一九六〇年）と『オリンピックを運ぶ』（一九六四年）は、高度成長期の日本人の暮らしから国家的メガイベントまでを支えた、物流システムに焦点を合わせた映画だった。たとえば、『オリンピックを運ぶ』は冒頭、首都高速やモノレールなど、新たに都市空間を貫いて敷設された交通インフラを強調する。海路と空路で到着する競技用ボートやヨット、カヌー、自転車、馬まで、昼夜を問わず輸送される場面が、五輪ムードに華やぐ街の光景と対比されていく。オリンピック期間中には、競技を記録したフィルムも、すぐさま会場から日通のトラックに積み込まれ、放送局や空港に運ばれる（フィルムもまた「モノ」に他ならない）。さらには市街地でのマラソン、競歩、ロードレー

スのため、セイフティコーンや道路標識まで設置する様子も記録された。選手の熱戦もその定められたコース上を走破するのだから、彼らの労働は、競技 자체を〈運ぶ〉ための営みだったといえる。次第に画面のなかで沈黙を保ったまま、迅速に作業を進める運輸労働者のイメージが、表舞台のアスリートの姿と重なって見えてくる。

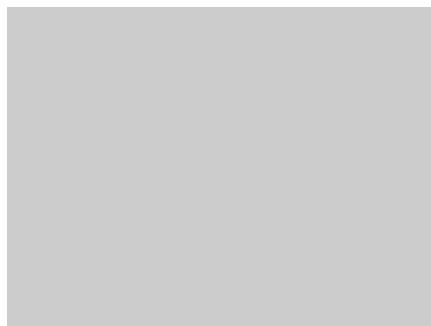
『新日本地理映画体系』シリーズでも、やはり野田は日本の地理が歴史的に形成した物流を主軸に据え、教材映画を演出している。日本映画新社と朝日新聞社が一九五五年から製作してきた全二八の短編からなるこのシリーズで、野田は『利根川』（一九五九年）、『本州の屋根』（一九五七年）、『東海道の今と昔』（一九五八年）、『東北の農村』（一九五九年）を手がけた。三国山地から流れる利根川の水源を出発し、空撮ショットを織り交ぜながらその川の流れに沿った製糸工場や織物業の発展、田畠の灌漑、水害との闘いの歴史などを紹介する『利根川』。同様に東京から出発し、歌川広重の版画と現在の鉄道や自動車が走る東海道を交互に映し、街道沿いの都市や機械工業などが生まれてきた経緯を示す『東海道の今と昔』（本作は大阪の中之島公会堂を望むロングショットで終わる）。畏敬する龜井文夫が撮影した地域でもある信州の山地を記録した『本州の屋根』でも、明治以降に開通した鉄道の恩恵を受け、当地で生まれた果物や野菜の栽培と流通経路が紹介されていた。

念のため強調すると、こうした物流やその労働に向けた視点は、生活の糧を得るために請け負ったPR映画などの求めに応じ、作家が身につけねばならなかつたというものとは違う。そうではなく、野田真吉にとって〈運ぶ〉という営みが、創造活動を貫く特別な主題であったことは、晩年の彼が輸送経済新聞社の『流通設計』誌で連載した、「運ぶ民俗学」からも跡付けられる。毎回「荷瘤」「風呂敷」「天秤棒」「駄載」「櫓と船」などのタイトルを付したその連載の最初で野田が取り上げたのが、故郷である愛媛県の豊後水道の複雑な海岸線沿いに築かれた段々畑だった（註二）。急斜面を、農具や収穫した作物を背負子や棒で〈運ぶ〉人々を、映画作家は幼少期から注視してきたのだろう。一方、同じ記事で野田は農作業と運搬輸送の機械化が進み、かつて農民の身体に刻まれていた荷瘤が、時代とともに消え、忘れられようとしているという。こうした近代化で消えていく生活と労働の痕跡に対する認識は、崩壊しつつあった芸能神事を記録しようとした野田の映像民俗学の試みとも重なる。その記録も神々や祖先の靈を地上に招き、

また彼岸へ送り返す」と、つまり靈を「運ぶ」儀式の映画だったことを想起せねばならない。

そして、「運ぶ」という主題からは、野田真吉の映画が抱えたもう一つの論点が浮かび上がる。こうした産業P.R.映画や教材映画で記録された物流と人間の営みを断ち切る、ハプニングや異物の存在である。『ふたりの長距離ランナーの孤独』（一九六六年）という自主製作映画は、その遭遇の記録といえる。『オリンピックを運ぶ』の撮影途上、マラソンで甲州街道をエチオピアのアベベ・ビキラが独走している傍から、突如一人の男性が飛び出し、並走する光景に野田はぐくわす。瞬時にカメラマンとなりつけ、男を撮るよう指示を与えるが、すぐに交通警備に取り押さえられてしまう。『ふたりの長距離ランナーの孤独』は、その時に撮影された数十秒のカットを、二五回反復するだけの実験作品である。のちに映画作家は、「どんな美しい精神をかかげようとも結局、國家権力を誇示する組織だてられたイベントとならざるをえないオリンピックを自分の狂想の舞台に」したこの男の出現を、「私の狂想のイメージに象徴化し、映像化してみたいと思ひはじめました」（註三）と回想した。草月ホールで初公開された時点では賛否分かれ、「アヴァンギャルド風の形式主義者」（註四）に転落したと批判も受けたが、反復されたイメージによつて、国家の祝祭を異化する企図は、明解であろう。

付言すれば、野田の映画がこうしたハプニングや異質な他者の存在を、肯定的に記録してきたことも、既に指摘がなされている。その民俗学映画の祝祭空間にも「全く邪魔な存在」（註五）が侵入しているのを確認したのが、『阿賀に生きる』（一九九二年）や『SELF AND OTHERS』（一九九〇年）の監督の佐藤真だった。『ゆきははなである――新野の雪まつり』（一九八〇年）で神事の邪魔をする酔っ払いや、『生者と死者のかよい路――新野の盆おどり・神送りの行事』（一九九一年）の若者たちが、儀式の仕通りを違反しスクランブルで「神送り」の行列を阻む姿などである。通常の民俗学的記録ではカットされるべき、伝統的な祭りの形式を崩壊させかねないこうした他者の行動を排さず、記録している点に、佐藤は感銘を受けた。



『ふたりの長距離ランナーの孤独』1966年

筆者もこうした異物のイメージを介する、野田の批評的まなざしの鋭さを強調したい。ただし、スponサーに紐づけられた映画では為し得

なかつた（アベベと並走した男をP.R.映画で提示することは難しい）作家の自由な試みが、その自主映画で展開されていたことを確認するだけの批評には、盲点が生じる。重要なポイントは、国家イベントを支えた「運ぶ」という営みに強く感応する映画作家だからこそ、労働者たちがマラソンコースを敷設する姿にも、そのランナーの流れのなかに侵入する他者にも即座に反応し、社会を批評するイメージを読み取れたということではないか。上記の『オリンピックを運ぶ』や『新日本地理映画体系』シリーズで認められた物流、および名前が示されないエッセンシャル・ワーカーを讃えるまなざし、あるいは「運ぶ」ことの民俗の歴史を探求した野田の試みは、映像作家の軸となつている主題とそれに対する特異な動体視力を示している。われわれの生活を維持し、国家イベントを成立させる労働と、そのシステムを破壊しかねない異物とを共に捉えうる動体視力こそが、実験映画にも、P.R.映画にも、映像民俗学の探求にも通底しているのだ。

グローバルな物流システムを支えてきた労働の実態が、アフタークロナの世界で改めて可視化されているいま、運輸物流を記録した過去の映画群にも、新たな光をあてる意義が認められるはずである。ただし、情報に代替できないモノを「運ぶ」という労働に焦点を合わせながら、その物流システムに依拠する社会全体を批評できるイメージまで掴まえることができた映画は、決して多くない。野田真吉の映画を回顧する意義の一つは、こうした「運ぶ」という主題の射程を、辿り直すことにあると思う。

（たなか しんpei 当館客員研究員）

註一 野田真吉の活動の概要については、既に連載で紹介したことがあるため、下記を参照。「黄昏を晩と呼びうるか――中之島映像劇場について③」『国立国際美術館ニュース』二三七号、六一七頁。

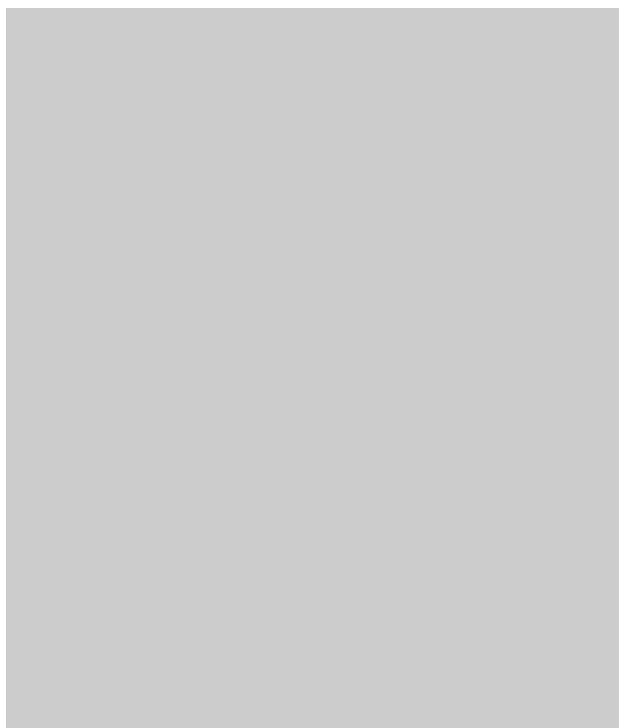
註二 野田真吉「運ぶ民俗学①荷瘤」「流通設計」（第三卷四号）、一〇八、一〇九頁。

註三 野田真吉「自作を語る」『野田真吉・ある記録映画作家の軌跡』風景社、一九八一年、四六頁。

註四 野田「自作を語る」前掲書、四七頁。

註五 佐藤真「愛蔵版ドキュメンタリー映画の地平――世界を批判的に受けとめるために」凱風社、一〇〇九年、四三四頁
※本稿は、第一回中之島映像劇場「野田真吉の晩」の上映時の配布資料に掲載した同名の拙稿を再録したものである。

館蔵品紹介



フェリックス・ゴンザレス=トレス
(1957-1996)
《「無題」(ラスト・ライト)》
1993年

電球、ソケット、電気コード、スイッチ サイズ可変
©Felix Gonzalez-Torres, Courtesy of the Felix Gonzalez-Torres Foundation

一九五七年キューバに生まれ、七九年ニユーヨークへ移住したのち、作品を制作・発表して、九六年に三十八歳の若さでエイズの合併症によって他界した。フェリックス・ゴンザレス=トレスの主要な作品は、電球・キャンデー・紙束などを用いた、シンプルなものだが、美しく、人を瞑想へと誘う。当館の所蔵品のような電球を幾つか繋げた作品は、電球が切れてしまえば新品と交換することから、死と再生を暗に示すが、

一方で、祭りやロマンスの高揚感を想起させるし、美術作品として異例であるだけに記憶にも残る。

ゴンザレス=トレスは一九九一年、仲睦まじいカップルのように絡まる二個の電球による作品《“Untitled” (March 5th) #2》を制作したが、それが電球を使つた最初のトレス作品である。またその作品は、八七年制作の二個の壁掛け時計による作品《“Untitled” (Perfect

Lovers)》のコンセプト、即ち、初めは同じ時を刻むが、シンクロしなくなつたらリセットするという「ふたつのもの」についての彼の考え方を思われる。九二年から繰り返し制作される電球を複数接続した作品は、こうした作品の流れに続いて誕生した。

他方でゴンザレス=トレスは、八五年にレイコックと旅したパリで撮影した電飾のスナップ写真のことを、光を使った作品を制作したいと、最初に思った時のものと認めている。このアーティストはずつと前から電飾の価値に気付いていたのである。

二十数点制作された電球を繋げた作品は、電球の個数とワット数（原則十五または二十五ワット、所蔵品は十ワットの例外）を別にすれば、実質的には同じ作品である。しかし展示する方法は、決まってはおらず、展示をする人（所有者やキュレーターなど）に任されていて、様々な状態のものを我々は目にする。作品のタイトルは、存在しないに等しい。ゴンザレス=トレスは作品のタイトルの欄に“Untitled”と記載するよう指示しているが、この“”付きの表

記方法は、タイトルは無い、と意味しているのであって、Untitled というありきたりのタイトルではない。直後の（）に囲まれた言葉も、その多くは、場所に関するゴンザレス=トレス自身のメモのような内容の、いわば識別記号であって、作品を補足説明する典型的なサブタイトルではない。

（）内に Last Light という、ゴンザレス=トレスらしくも思える言葉を添えた、二十四点もの数多くのエディションのある本作品は、トレスによる電球を繋いだ作品の中でも稀な、普及を意図した作品である。事実、パリのポンピドゥー・センターなど、世界各地の美術館が所蔵している。

フェリックス・ゴンザレス=トレスは、作品を展示したり、鑑賞したりする人を重視した。そして、自分自身ではなく作品に関わる人が、作品に対してもいめいの意味を与えることを願った。静かに空間を照らす作品は、そういう考え方を的確に表現した、この非凡なアーティストの代表的なシリーズである。

（中西 博之 当館主任研究員）