

天皇とヴァニタス

——大浦信行の版画連作《遠近を抱えて》

香 川 檀

はじめに¹

かつて第一次世界大戦のさなか、精神分析家フロイトは「儚さについて Vergänglichkeit」という短いエッセイを著し、美しい自然の風景を前にしてそのうつろいを感じとり憂愁に沈む人間の心理を分析した²。そして、その小文の末尾で、戦争によって破壊されてしまう貴重な文化について思いを馳せ、憂慮とともにその再生へのかすかな希望を記している。そのように世の儚さやうつろいというものの認識が、共同体の有する非個人的な文化価値の破壊——つまり精神分析学でいうところの、集合的な「愛の対象」の喪失——といった事象にまで及びうるのだとするならば、戦争で敗戦を経験した国民が抱えるナショナル・アイデンティティの喪失とその再編というテーマもまた、フロイトの提起した「儚さ」の問題系にあるものとして捉えられるかもしれない。

日本は、アジア・太平洋戦争の敗戦後、アメリカ合衆国による占領期を経て復興を遂げ、国際社会に復帰して経済大国としての地位を獲得した。政治的には戦

¹ 本稿は、ドイツ・ブラウンシュヴァイク美術大学のヴィクトリア・フォン・フレミング教授が主催した国際シンポジウム「反復としてのヴァニタス」(2021年5月6～7日、オンライン開催)における口頭発表を日本語に改稿したものである。同発表に基づくドイツ語論文は、シンポジウム報告集 *Vanitas als Wiederholung* (Berlin: De Gruyter, Aug. 2022) に収録予定である。

² Sigmund Freud, „Vergänglichkeit“, 1916. ジグムント・フロイト「無常ということ」、人文書院『フロイト著作集3：文化・芸術論』高橋義孝ほか訳、1969年、314-317頁。精神分析理論を専門とするChristine Kirchhoffは、このフロイトのテキストをヴァニタス研究における「世の儚さ」と時間意識に関連づけて分析した論考“Seltenheitswert in der Zeit: Vergänglichkeit und Nachträglichkeit in der Psychoanalyse (「時間の希少価値——精神分析における儚さと事後性」、*Paragrana* Bd.27, de Gruyter, 2018) を著しており、本稿の着想はそれに多くを負っている。

前からの天皇制が維持され、かつては神格化されていた天皇が「人間宣言」をして政治権力をもたない国家の象徴として位置づけられた。この、いわゆる象徴天皇制のもとで、国民の結束が図られたのである。他方で、文化的には欧米への追従が続き、美術界においてもアメリカやフランスの新しい動向を次々と輸入しては模倣することに汲々としていた。戦後日本の現代アートは、圧倒的ヘゲモニーをもつ欧米美術に対する自らの劣位を自覚しつつ、その表現を採り入れ借用することによってなんとか活路を見出そうとしてきた³。こうした文化状況のもとで、欧米の前衛芸術が掲げた「反・体制順応主義 non-conformism」に倣い、同じく欧米から学んだ様式や技法を用いて、天皇制に基づく日本の政治文化を作品の主題とすることを選んだ美術家たちが一定数おり、彼らの系譜は1950年代から現在まで連綿と続いている。ここで提起したいのは、時代とともに移り変わり千差万別な彼らの天皇制批判の表現を概観するのではなく、冒頭に述べたように、それらの表現が価値ある対象の喪失と、その喪失に対する哀悼という心理的態度と関わっているのではないか、という問いである。いささか性急な問いにはちがいないが、作者が否定しようとする国家体制やその歴史的伝統に、じつは作者自身のアイデンティティがかつて抜き差しならないほど深く根ざしていたということは、大いにありうるからである⁴。美術家はそこからの自己解放をはかって作品を制作するのであり、「儂さ」の認識や、「愛の対象」の喪失を確認するかのよう、に、凋落や死を暗示する否定的な図像、すなわち「ヴァニタス」の定型表現を作中にしのばせる。そのとき西洋美術の伝統的図像がもつ「ヴァニタス」の意味作用は、作品にどのような翳を落とすのだろうか。この問題を考えるひとつの手がかりとして、天皇の画像を使った美術作品をとりあげてみる。

³ 日本の戦後美術が西洋美術のヘゲモニーとの緊張関係のもとにおかれた状況については、千葉成夫『戦後美術逸脱史——1945～1985』晶文社、1986年、および榎木野衣『日本・現代・美術』新潮社、1998年に詳しい。

⁴ 戦前の欧米ダダイズムについての近年の研究では、その作品に、共同体の喪失に対する哀悼の調子が見られることが指摘されている。また、戦後ドイツのナショナル・アイデンティティを作品の主題とした美術家アンゼルク・キーファーにも、「愛の対象の喪失」という心理的傾向が見られることが知られている。キーファーと大浦との比較研究は興味深いテーマであるが、また別の稿に譲りたい。

日本の社会において象徴としての天皇のイメージは、マスコミなどでの使用に際して、暗黙のうちに統制され検閲を受けており、それは美術作品においても同様である。このことを顕著なかたちで示したのが、大浦信行の作品をめぐる一連のスキャンダルである。彼の版画連作《遠近を抱えて》(1982-85年、図1)⁵は、すべての作品に主要モチーフとして昭和天皇の写真が使われており、そこにポッティチェッリの神々の像や障壁画など日本の中近世の美術、そしてチベット仏画などが並置または重ね刷りされている。さらに、写真家マン・レイや大浦自身が撮影した女性のヌード写真、レオナルド・ダ・ヴィンチの人体解剖図、和彫の刺青をした女性の後ろ姿なども天皇写真と並べるモチーフとして使用されている。そのため、1986年、富山県立近代美術館がこの作品を展示し買い上げたところ、富山県議会議員や右翼団体から激しい批判の声があがった。県議会の2名の議員いわく、「天皇陛下の写真に女性の裸体や人間の内臓図などを組み合わせたもので、何とも訳がわからず不快感をおぼえた」というのである⁶。結果、作品は非



⁵ 本稿で図版に付したローマ数字の番号は、富山での展覧会に出品した10点の作品ナンバーを踏襲したものであり、14点の版画連作じたいは出品の都度にナンバーが付されるため、決まった作品番号をもっていない。

⁶ 富山県立近代美術館問題を考える会編『公立美術館と天皇表現』、「まえがき」より（頁番号なし）

公開となって数年後に個人に売却され、作品図版が掲載された展覧会カタログの残部470部は焼却処分されてしまった。しかも、事はこれに止まらず、30年以上もの歳月を経た2019年、愛知県が開催した国際美術展「あいちトリエンナーレ」の特別コーナーとして設けられた「〈表現の不自由〉展、その後」⁷において、大浦が出展した近作の映像作品がふたたび物議をかもした。《遠近を抱えて Part II》と題したその映画のなかで、女主人公がこの版画作品を燃やすシーンが数度にわたってモニターユサされていたため、「天皇の肖像を燃やした」として再び批判を浴びることになった。いつきは同展覧会への国からの助成金が支給停止となる騒ぎにまで発展したのだった。

版画連作《遠近を抱えて》にまつわる芸術への政治介入の問題については、すでに多くの議論がなされ、記録の文献も編まれている⁸。そこでは政治性をおびた作品を扱う際の美術館や公的アート展といった制度のあり方が問題になったが、本稿ではそうした議論をいったん措いて、作品そのものに焦点をあて、イメージ学(Bildwissenschaft)の観点から分析することを試みる。とくに注目するのは、天皇の肖像写真にかなりの頻度で並置されている頭蓋骨や頭部の解剖図である。これらは、本連作のなかにコラージュされている東西文化や美術からの引用のなかでも、とりわけ数が多い。大浦にとって頭蓋骨や解剖図は西洋美術における人体表現の根幹をなすものであり、西洋から学んだ遠近法を象徴するものであった。本作品は、彼が自身のニューヨーク滞在の集大成として取り組んだもので、日本と米国という東西文化のはざまに置かれた美術家としてのアイデンティティの表現という制作意図をもっていた。加えて、当時の日本で出版メディアによって流布された天皇の肖像写真をコラージュ素材として用いることで、日本の天皇制をも問題にし、彼自身のなかの天皇を基軸とした政治的アイデンティティを解体す

⁷ この特別コーナーは、NPO 団体が2015年に東京で開催した、検閲などによって発表できなかったり展示を中止されたりしたアート作品などを集めた「表現の不自由展」を再構成し、「あいちトリエンナーレ」に参加させたものである。

⁸ 富山県立近代美術館問題を考える会編『公立美術館と天皇表現』桂書房、1994年／富山県立近代美術館問題を考える会編『富山県立美術館問題・全記録——裁かれた天皇コラージュ』桂書房、2001年。

ることをも意図していたのである。それは、精神分析の理論に照らせば、価値あるもの、愛の対象を断念し喪失することであり、美術制作をつうじた「喪の作業」にほかならない。この断念と解体のための操作において、コラージュに配置されるイメージ断片の意味作用から、繁栄する現在のなかに未来の凋落を看取る「ヴァニタス」の時間意識をもっていると考えられるのではないか⁹。

本稿では、まずコラージュの材料として使われる頭蓋骨や解剖図を「ヴァニタス」のモチーフとして読み解く。そうすることで、本連作が戦後日本の天皇制とそのメディア環境に対してもっていた意味をあきらかにする。さらには、大浦によるこれらのモチーフの使用が、戦前ヨーロッパの歴史的アヴァンギャルドによる「侵犯」的表現の回帰であることに注目し、戦後日本の前衛が欧米の美術を参照するときの「反復」のポテンシャルについて、ポストコロニアリズムの理論を援用しつつ読解する。西洋美術のなかのヴァニタス表現は、文化的な被植地にも例えられる日本の現代アートのなかで、「植地的な擬態」(ホミ・バーバ)として反復される。その転覆的な効果を探っていく。

1. 高雅と血肉のアイコン

この版画連作は、1976年に拠点を日本からニューヨークに移した大浦が1982年に制作を開始し、1985年に版を完成後、日本に帰国して印刷したものである。連作は全部で14点のリトグラフ(一部シルクスクリーン)から成っている。コラージュ版画という様式を選んだ動機について作家は、渡米したアメリカで一世を風靡していたいわゆるニュー・ペインティングに圧倒され、「手で描く表現では敵わない」と思い、「手の跡が残らない即物的なモチーフを組みあわせるコラージュのほうが、作家の想像力をよりストレートに表現できる」と考えたと言っている¹⁰。

⁹ ヴァニタス表現の時間構造については、拙稿「現代美術における〈ヴァニタス〉の回帰——ジャン・ティンゲリの場合」(『武蔵大学人文学会雑誌第51巻第2・3・4号』2020年、93-122頁)、とくに98-99頁で論じたので、参照されたい。

¹⁰ 大浦信行「あいちトリエンナーレ2019『表現の不自由展：その後』展示中止によせて」、『f/22：作り手によるドキュメンタリー批評』(満若勇咲編集)、第2号、2019年11月、10頁。

コラージュは周知のように、キュビズム、ダダ、構成主義、シュルレアリスムといった20世紀前半の前衛美術において多様なやり方で展開された作画法である。戦前のアヴァンギャルド芸術が再評価された1960年代以降、この技法は、とくに写真の転写による版画表現に用いられ、情報社会への批評とその再編に適したものとして、日本の美術界に定着していた。大浦がコラージュを採用した背景には、こうした事情があったと思われる。

では、なぜその主要モチーフが昭和天皇だったのか。その理由と思しきことを、作品の制作動機について作家が語った以下の記述のなかに見ることができる。

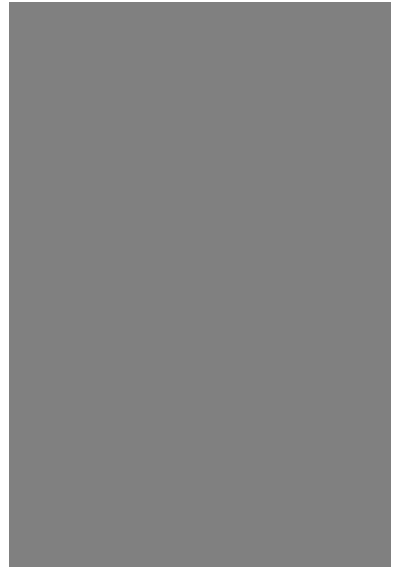
ぼくがニューヨークにあって、拡散する自己の想像力から生じるイメージの連鎖によって自画像を造ろうと考え、そこに皮膚の毛穴にまでしみ込んでしまっている天皇をダブらせながら、そのことによってますます見えなくなっていくだろう自己を確認する手がかりを見つけだしたいと思ったのが版画シリーズ「遠近を抱えて」制作のそもそもの動機だった…(後略)。「傍点、引用者」¹¹

大浦にとってこの版画連作は、ニューヨークに暮らす日本人アーティストとしての「自画像」であり、自身の姿はそこになくとも、自己の内面に固着していた諸々のイメージを放出することでアイデンティティを解体・再構築しようとするものだった。「皮膚の毛穴にまでしみ込んでしまっている天皇」という表現には少なからず驚かされるが、戦後生まれの大浦にとって、日本人の日常生活にアイコンとして浸透している天皇の映像が少なくともこの時点まで「自分のなかに抱え込んだ天皇」¹²として根付いていたことを意味している。この版画連作によって、彼はそれを解体していく手がかりを掴もうとしていた。

¹¹ 大浦信行「縄文の縄で首を釣る」、月刊『あいだ』（発行：『あいだ』の会）第68号、2001年8月、5頁。

¹² YouTube VICE Japan, The Art of Taboo (第1回、2013年4月29日)でのインタビュー。<https://youtube.com/watch?v=KaCKL0Bcito> 最終閲覧2021年9月20日。

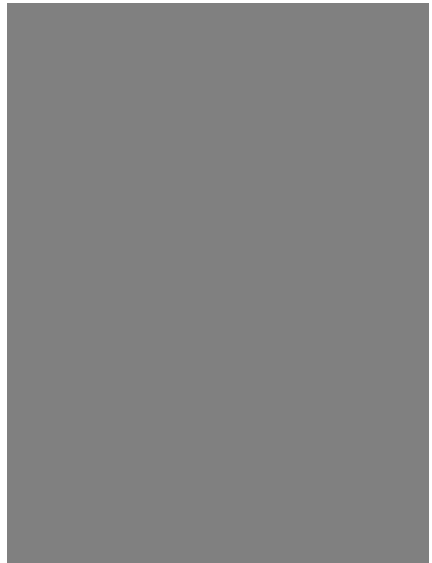
つぎに作品に使用された昭和天皇の写真であるが、オリジナル写真は全部で8点あり、14点の版画には何点か同じ写真が使われている。写真の出典元となったのは、1980年に毎日新聞社から刊行された『別冊1億人の昭和史 昭和天皇史』(図2)である¹³。1981年に控えた天皇生誕80年を記念しての、幼少時から現在までを写真でたどるグラビア雑誌である。オリジナル写真を確認してみると、戦前の幼年期から皇太子時代のものが5点、戦中の軍服姿のものが1点、そして戦後では、1970年頃に撮った晩餐会用タキシード姿のもの、この雑誌の表紙に使われた70年代訪米時の、ディズニーランドで撮影された笑顔のポートレートである。加治屋健司はこの版画連作に関する論考のなかで、作家が引用する天皇の肖像写真がこのようにすべて洋装であることに注目し、これを、日本が近代国家として西欧列強に伍する天皇制を構築していくなかで、昭和天皇が東西文化の異種混交性をおびた存在であることの表現として解釈している¹⁴。それは同時に、ニューヨークの美術界で活動する日本人という大浦自身の立ち位置を重ねあわせたものでもあったという。この指摘は、版画連作を天皇制についてのヴァニタスとして読解しようとする本論文にとっても示唆に富む。だが、ここでさらにコラージュの技法的側面にも注目してみると、素材の扱い方について興味深い事実気づかされる。と



¹³ 『別冊1億人の昭和史 昭和天皇史——近代日本とともに80年』毎日新聞社、1980年12月。ただし、作品ⅦとⅩに使用された天皇即位当時と思われる写真は、ここには掲載されていない。

¹⁴ 加治屋健司「大浦信行の《遠近を抱えて》はいかにして90年代的言説を準備したか」、初出：月刊『あいだ』112号、2005年4月、2-14頁。再録：https://kk392.hatenablog.com/entry/20050401/p1 最終閲覧2021年9月20日

くに天皇の顔写真の扱いについてであるが、例えば、『昭和天皇史』の表紙にあるディズニーランドで撮影された写真は、コラージュに転用したときに頭部だけを切り抜き、故意に左右を反転させて使っているのだ（図3）。版画14点のうち5点に使用されているこの顔写真は、左右が反転した「裏返し」の像であるため、実際の天皇の顔と正確には一致せず、いわば「オリジナルなきコピー」なのである。戦後の昭和天皇が国民の象徴とされるなかで、そのように実体をなくし、空虚な記号として流布している。そのことをコラージュ画面に浮遊する裏返しの顔写真で表現したのではないだろうか。さらに画中の天皇の写真をつぶさに調べてみると、さまざまな加工が施されていることが分かる。二重露光のようにブレさせたり、反復的にずらしながら三重にかさねたり、印刷インクのドット（網点）を拡大してかぶせたりして、写真というメディアムの指示機能が不透明になるような操作が加えられているのだ。天皇の形姿と日本の屏風絵の木々の枝とを重ねてプリントし、その姿を葉叢によって見えにくくしている例もあり、これも写真媒体の不透明化といえるだろう（図4）。こうした操作によって、昭和天皇の肖像という「シニフィアンとしての顔」に介入し、実体を離れた記号的イメージであ



ることが前景化されているのである¹⁵。

次に、これら肖像写真が、個々の作品のなかでどのようなモチーフと並置されているかを見てみる。まず挙げられるのが、西洋や東洋の美術史からの引用である。ダ・ヴィンチの人体解剖図のほか、ボッティチェッリ《ヴィーナスの誕生》に描かれた風の神ゼフェロスや時の女神ホーラが繰り返し登場し、同じくボッティチェッリの天使の群像、ミケランジェロのシステナ礼拝堂天井画も見られる。日本美術からは中世や近世の屏風絵、『源氏物語絵巻』や浮世絵などが引かれている。時代が下ってモダンアートでは、マン・レイのヌード写真のほか、マルセル・デュシャンの「レディメイド」のひとつである自転車の車輪も2枚の版画に登場する。これら古今東西の美術史からの引用は、大浦自身のマン・レイへの傾倒を考えると、パロディというよりオマージュと解すべきであろう。それらを天皇の肖像写真と組み合わせることによって、作家は、日本人が「西洋から学んだ遠近法を逆転させる」ことを試みたという¹⁶。

加えて見逃すことのできない重要なモチーフが、全作品の半数にのぼる7点にみられる人間の解剖図である。大半は頭部の断面図や頭蓋骨、そして脳の部分のカットアウトである。これらの解剖図は、一部を除いて大半がレオナルド・ダ・ヴィンチの解剖図素描であることが確認できる。屍体の解剖によって内部を暴かれた即物的身体であると同時に、西洋美術がルネサンス以来、モデルの身体に向けてきた解剖学的まなごしの淵源を示すものである。これ以外の身体イメージとしては、美術史からの引用として先述した写真家マン・レイによる女性ヌード、そして和彫りの刺青をした女性の後ろ姿が挙げられる¹⁷。刺青は日本において明治以降に暴力や反社会性と結びつけられるまでは、彫りものによる身体の格上げ

¹⁵ この点において、大浦の版画連作はアンディ・ウォーホルのシルクスクリーンによる顔写真の作品に共通するものがある。ただし、本連作の場合には、素材として用いられ、顔に対するアートの介入や加工が施されるという点に関して、問題が生じるのである。

¹⁶ VICE Japan, The Art of Taboo でのインタビュー（注12 前掲記事）。

¹⁷ 本作品の天皇像と女性ヌード像についてのジェンダー視点からの批判的分析としては、北原恵による以下の論考がある。「『頽廢芸術の夜明け』は誰にとつての夜明けか」、『越中の声』第1号（大浦作品を鑑賞する市民の会機関誌、1991年5月）4-9頁。第5／6号（1992年7月）2-11頁。

(聖別)のための風習であり¹⁸、美的意匠と技術を要する点では広義の芸術であった。

このようにモチーフを分類してみると、《遠近を抱えて》が観る者にあたえる視覚的な衝撃の理由が見えてくる。この作品では、天皇の肖像や美術史名画からの引用という高尚なイメージに、頭蓋骨や解剖図、裸体や刺青といった、文化的表象でありながら内臓や皮膚の生々しく即物的な身体イメージがぶつけられ、画面のなかで両者が炸裂しているのだ。そこには、作家が主張する「自画像」というに止まらない意味の生成が起きている。異質なイメージどうしのぶつかり合いから生まれるショック。これこそ、戦前のアヴァンギャルドが探求したコラージュの転覆的な効果の、もっとも典型的な部分を受け継ぐものにほかならない。昇華された高級文化と高位の政治的象徴からなるモチーフ群は、さしずめ「高雅のイコン」とでも呼ぶことができるだろうか。それに対して、昇華されずに高級芸術の表象の外におかれ、それゆえ人を不安にもさせる下位の侵襲的な身体イメージ、こちらは「血肉のイコン」と呼んでおこう。次節では、後者の「血肉のイコン」のなかでも解剖図がとくべつな意味をもちうることを、西洋美術の図像学を参照しつつ、あきらかにしていく。

2. コンポジション（構成画）における意味付与の要素

大浦は、先に引いた制作動機についての文章で、さまざまなモチーフを寄せ集めた手法について、「歴史の断片を拾い集めながら、それらの一つ一つが『星座』のように配置される時、もう一つの血の色をした歴史がその姿を現そうとする」¹⁹と書いている。集められたモチーフは、新たな「星座」のもとに再編される。

そしてはくが「遠近を抱えて」で試みようとしたことの断片もまた、これらの「星座」と連動しながら新たな生成へ向かって画面上をうごめき廻るの

¹⁸ 例えば、桐生真輔『文身 デザインされた聖のかたち：表象の身体と表現の歴史』（ミネルヴァ書房、2019年）を参照。

¹⁹ 大浦、「縄文の縄で首を釣る」（注11）、10頁。

だ。散りばめられた骸骨、入れ墨、解剖図、スード、金屏風、ポッティチェルリの天使像、『源氏物語絵巻』の一場面、白いベッド、ミケランジェロのシスティナ礼拝堂天井画、脳味噌、古い筆筒。²⁰

さらに続けて、そのときに生成する新たな意味について、個々のモチーフが「等価なもの」となる、とも述べていることに注意したい。

こうした神話的アイコンは、曲線を描く螺旋の時空を乗り越えて、次第に重さを失った等価なものとして、刻々と変化を続ける自己の拡散する想像力が発するイメージの、複眼的肖像の数々が織りなす微光を発する蛍となって夜の静けさの雫を吸いながら、改めてこの眼前に立ち現われてくる。それは破壊と憂鬱さの気分を携えながらやってくるのだ。²¹ (傍点、引用者)

この文章を一読して、ヴァルター・ベンヤミンのバロック悲劇論、つまりあのアレゴリー論を思い起こす人も少なくないかもしれない。ベンヤミンにしたがえば、バロック悲劇の文学に記述される世界は、ばらばらの断片がそれぞれ元の文脈で保持していた意味を抜きとられ（「奪霊」され）、寄せ集められることで新たにアレゴリー的な意味がたちあがる。そのアレゴリー作者は、世界を凋落の相のもとに眺め、憂鬱（メランコリー）の気分にはたされているのだという²²。大浦はまさに憂鬱なアレゴリー作者として振る舞い、コラージュに用いた天皇像の重みを奪いつつ、作品全体としてみると豊かな意味を獲得させるわけである。

しかし、各要素の「等価性」という大浦の主張には一定の留保が必要である。彼のコラージュ論には、いま見たように、ベンヤミンをはじめとする戦前の前衛芸術理論の影響がうかがわれ、すべての断片がいったん等価なものとなるという

²⁰ 大浦、同箇所。

²¹ 大浦、同箇所。

²² ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』（上・下）浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、1999年。とくに下巻「第2部 アレゴリーとバロック悲劇」62-68頁を参照。

説明は、戦後日本でコラージュが再評価され再解釈されるときにいわば常套句だったからである。しかし、『遠近を抱えて』という作品には、そこに内在する固有のコラージュ効果が存在している。なんとと言っても、この版画連作が保守や右翼の政治勢力による批判に晒されたのは、天皇の肖像に裸婦や刺青や解剖図が組み合わされていたことに因るのである。そうである以上、これら攻撃的となったイメージ群、つまり「血肉のアイコン」を、他の要素よりも強い意味作用をもったものとして解釈するほうが理に適っていると思われる。

ただし本稿では、この「血肉のアイコン」をなすモチーフのなかでも、ヌード写真については他の作家で天皇の写真と並置しても問題視されなかった例もあるので、とりあえず除外する。(女性の肉体のもつヴァニタス・モチーフとしての含意は、また別の問題として論じる価値はあるだろう)。さらに、刺青については連作のNo.1に目立つかたちで大きく使われていて印象深いのが、作品一点のみでの使用なので、これも連作の全体的意味について考察する本論考の対象からは外す。分析の焦点に据えるのは、連作14点のうち7点の作品にみられる頭蓋骨・頭部断面の解剖図・脳味噌のイラストといった、いずれも人体頭部の解剖学的イメージである。コラージュ材料として用いられ、作品の画面にちりばめられたこれらのイメージは、どのような意味作用をもつのだろうか。

ここで、試みにバロック期オランダのヴァニタス静物画についての研究を参照してみたい。もちろん静物画とコラージュは美術史のうえでまったく異なった時代とジャンル／技法に属する概念である。17世紀オランダのヴァニタス画は、再現的でイリュージョナルな統一的空間を描いているのに対し、大浦のコラージュ画面は分割された不統一な空間をもつ。だが、画面の構成原理から見たとき、両者はともに個物の組み合わせからなる広義のコンポジション(構成画)である。したがって、その相違を踏まえうえでなお、事物や人物のイメージをあつめた構成画であるという共通点を拠る所に、バロック絵画の研究を参考にすることは可能と考えられる。

『オランダ絵画のイコノロジー』を著わしたエディ・デ・ヨングは、骸骨のようなモチーフが、他の要素の存在にかかわらずヴァニタスを強く指示する「傾向

性」をもつと述べている。

[略] いわゆるヴァニタス画は、實際上、その性格に一切のあいまいさがない。時代の推移は、髑髏、砂時計、燃え尽きるロウソクに含まれる慣用的な意味を破壊しなかった。つまりほかの解釈の余地はありえないのだ。

[略] 重要なのは、「傾向を左右する」諸要素の存在である。それらは、互いに意味を補強する。いくつかの要素は、それだけで傾向を左右するのに十分である。たとえば髑髏は、どの程度描きこまれていても、またはほかの何が描かれていようとも、どんな静物画にも常にヴァニタスの刻印を押す。²³

このオランダ静物画の寓意の読み解きは、そのまま大浦のコラージュ画面にもあてはまるのではないか。17世紀のヴァニタス画が華やかな事物の構成体のなかに髑髏という肉体の廃墟において死や凋落を示したように、コラージュ版画における頭蓋骨や人体解剖図といった身体の図像に、ヴァニタスへの強い指示性が見られると見做せるのである。

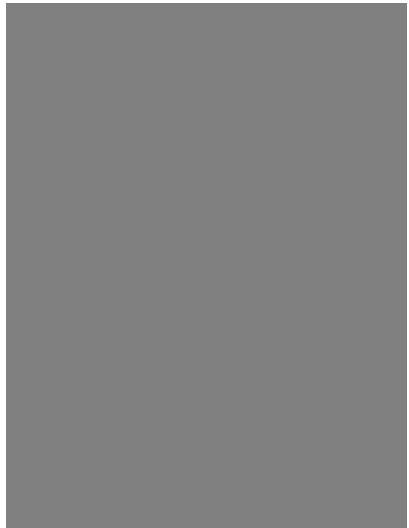


²³ エディ・デ・ヨング『オランダ絵画のイコノロジー』（第5章 静物画の解釈——その可能性と限界）、小林頼子監訳、NHK出版、2005年、引用箇所131-132頁。

具体例に沿って考えるために、シリーズのうちの一点、《遠近を抱えてⅢ》(図5)を詳しく見てみる。画面の下半分を占めるのは、昭和天皇が皇太子時代に欧州を外遊したときにロンドン市長が主催した晩餐会の記念写真である。若き皇太子は現地で詔えた軍服を身につけ、中央より少し左寄りに写っている。画面ではこの写真の上に、女性の胴体部分のヌード写真が2枚、配されている。そして、画面下部の記念写真と上部のヌード写真のふたつの領域にまたがるように、境界上の左側には3つの頭蓋骨、右側には頭部の解剖図が置かれている。当時の皇太子の頭に被さるようにコラージュされている左側の3つの頭蓋骨は、ダ・ヴィンチの解剖学素描に含まれていた《切断された頭蓋》(1489年、図6)を引用したものである。大浦はこの素描を3葉複写して、ずらしながら貼り合わせたのである。一方、画面右側に見える解剖図は、ダ・ヴィンチのものではなく、おそらく19世紀前半の西欧で刊行された、手彩色による解剖図と思われる。並んだふたりの男性の頭部が縦断面で示されており、かっと眼を見開いて前方を見つめる生きた姿で、あたかも生体解剖の図のような体裁をとっている。この解剖図像は、大浦の版画連作のなかで、ほかにも作品ⅣとⅧに使用されており、反復的に現れる凄惨なイメージは、不穏な禍々しさをもち、しかも形象を内側から破碎するように価値転覆的でもあり、強烈なインパクトをもっている。いったいこれらの解剖図は、画面にどのような意味を呼び込むのだろうか。

3. ヴァニタスとしての解剖図

ここで大浦の作品からいったん離れて、人体解剖図というものの図像学的な歴史を紐解いてみたい。そこからは近世オランダの医学・解剖学と、オランダ・バロック絵画におけるヴァニタス形象とのつながりが見えてくる。フィリップ・



アリエスによれば、14世紀頃に起こった「死骸趣味」とも呼ぶべき死者の表象、つまり死者を屍体の姿であらわす図像は、16世紀以降、冷厳な科学としての解剖学からもたらされる解剖図と出会うことでさらにエスカレートし、バロック期には一層顕著となったという²⁴。さらにアリエスは別のところで、バロックの図像における「骸骨の成功」の起源は、ほかでもない16～17世紀にオランダで発展した解剖学にこそある、と指摘する²⁵。ここで重要なことは、屍体とその中身が、学問と同時に幻覚にも通じる奇妙な好奇心をひきおこしたことだ。こうして「学問と死と、ある種の欲望が結びつき、図像をうみだす。」²⁶この視覚的な欲望をもったバロックのまなざしのもとで、解剖図という身体像は、たんなる屍体の正確な記録的描写ではなく、身体を神の創造した小宇宙とみる伝統的な隠喩や図像学がもちこまれる場ともなった。いわば、人間観・世界観がこめられた「表象」でもあったのである。しかも、それは死者の身体を暴くことで初めて可視化された図であり、やがては朽ちるものであることを暗示する点で死を前提としている。人体解剖図に関する浩瀚なアトラスを編纂したジョアンナ・エーベンステインは、「解剖図は、体を持って生まれたという悲劇と不可思議や、自らの死の必然を意識的あるいは無意識的に受け入れる試みに関する芸術作品」なのだと述べている²⁷。解剖図が、先に見たふたりの男の頭部のように、いかに生者の像であるかのようには装っても、そのことに変わりはない。解剖図とは、死への指示性という点で究極のヴァニタス形象なのである。

大浦の《遠近を抱えて》にたち戻って見たとき、天皇と並べられた「死」の図像の意味を、ヴァニタスとして考えることは十分に可能であろう。ここでのヴァニタスは、天皇という国体の頂点に君臨するものに「死を想え」と警句を放つ、というような単純な意味のものではない。そうではなく、自分自身も含めて日本人がいやおうなく背負わされてきた敗戦とその後の復興をつうじての天皇制の歴

²⁴ フィリップ・アリエス『死と歴史』みすず書房、1983年、129頁。

²⁵ フィリップ・アリエス『図説 死の文化史——ひとは死をどのように生きたか』福井憲彦訳、日本エディタースクール出版部、1990年、279頁。

²⁶ 同書、282頁。

²⁷ ジョアンナ・エーベンステイン『世界の人体解剖図集』、9頁。

史に対して、その「儚さ」を喚起しようとしているのだ。そう考えることで、この作品が1980年代前半に制作された意味があきらかになってくる。1976年の在位50周年につづき1981年の生誕80年を迎え、この時期は戦後日本の象徴天皇制、すなわち天皇の国家シンボルとしての地位を固めようとする機運が起こっていた。高齢の天皇が崩御するXデーが意識されるにつれ、天皇制強化の動きが強まっていたのである。天皇をはじめとする「皇室ご一家」は、新しい民主国家である日本の象徴としてマスコミで喧伝され、その実像はヴェイルに覆われたまま国民感情をたばねる虚ろな偶像として消費された。そうした絶頂期に、大浦はニューヨークにあって、この作品によって自分の「内なる天皇」を解体し、新たなアイデンティティを再構築しようとした。天皇制は、たとえ多くの日本人にとっては自明のものであったとしても、海外に居住して外から日本を眺めたときに、その特殊性と存在感がよりよく認識されるものであり、大浦の場合もおそらくそうであったと思われる。だからこそ、作品制作は、昭和天皇というあまりにも大きな歴史的存在への拘泥を作品制作をつうじてみずから断とうとする、個人的な喪の作業、いや「徹底操作 Durcharbeitung」の試みだったのである。彼の憂鬱は、喪失を先取りして悲しむメランコリーの心的態度、栄華を極めているもののなかに凋落をみる、そんなヴァニタスの眼差しのありように他ならない。そして実際、作品発表から3年後に昭和天皇は崩御して、ひとつの時代が幕を閉じたのだった。

この版画連作には、さらに後日談がある。冒頭にもふれたように、2019年に大浦は、戦争の記憶をテーマとした映像作品《遠近を抱えて Part II》²⁸を制作し、そのなかで女主人公がこの版画をバーナーで焼くシーンを収めたのである。大浦は1970年代、まだ20歳代の半ばから映像作品の制作を手掛けており、とくに2000年以降は昭和天皇と戦争という歴史的過去の記憶を主題にした作品を撮っている。この映画《遠近を抱えて Part II》は、20分ほどの短編映画で、タイトルが示すとおり、80年代に制作した版画連作《遠近を抱えて》の続編という意味をもっており、映像のなかに連作のうちから数点の版画が登場する。映画その

²⁸ 映像作品《遠近を抱えて Part II》は、以下のサイトで全編が視聴可能である。
<https://www.youtube.com/watch?v=WSM9PSOsOFY>、最終閲覧2021年9月20日。

ものは、19歳で戦死した従軍看護婦が現代女性の姿で現れ、出動の前夜に書いた母親への別れの手紙を読みあげながら海辺を彷徨うというコラージュ的な映像詩である。韓国の民謡や日本軍部の戦時下のラジオ放送などが被せられ、戦死者の記憶がテーマであることは明瞭である。その冒頭4分と中盤とエンディングに、女主人公がガスバーナーで大浦の版画を燃やす象徴的シーンが登場するのである(図7)。クローズアップの画面には、天皇の肖像写真とともに刺青の背中やいくつかの解剖図もはっきりと映されている。燃やされているのはあくまで大浦の作品だが、そこにプリントされ「血肉のアイコン」もろとも焼かれている主要モチーフは天皇の肖像である。イメージが焼失したのち、女主人公は黒焦げになった燃え残りを足で踏み消すのである。これが、「あいちトリエンナーレ」の「表現の不自由展、その後」で上映されると、社会的に大きな問題となった。「天皇陛下の肖像を燃やし、しかも足で踏みつけるとは」と批判されたのである。しかし大浦の意図は、けっして直接的な天皇批判をすることではなく、かつて自身が試みたイメージ解体の「現場」たる作品を焼却することで、解体を完遂しようとしたのであった。そしてまた、メディウムとしての版画という紙媒体じたいの、容易に燃えてしまう「儚さ」や「脆さ」をも表現していたのである。ひょっとするとそこに、かつて自作の掲載されたカタログが焼却処分されたことへのイローニッ



シュな言及もあったかもしれない。

4. 異文化間における「侵犯」の反復と回帰

本稿では、大浦の作品のなかに見られた生身の肉体のイメージ、とりわけ解剖学のモチーフを、ヴァニタス形象の系譜に連なるものとして読解した。頭蓋骨のみならず解剖図にもまた、近世オランダの解剖学がもたらした身体内部への好奇のまなざしが潜んでいた。内側を暴き、それを図像として可視化しようとする表象の欲望は、西洋美術がもっていた身体表象の規範を犯す「侵犯」にほかならない。女性ヌードや刺青など他の「血肉のアイコン」にも増して、解剖図は身体美のカノンを覆し、人を不安にさせる侵犯的なイメージなのである。このようなまなざしは、好ましからぬものとして抑圧されつつも、近世以降、蠅人形など非芸術の領域に幾度となく回帰してきた。そして20世紀になり、戦前ヨーロッパの前衛美術、とりわけダダの運動圏にいた画家の作品に、解剖図への偏愛がはっきりと確認できるのである。こうした美術史上の先行例と、大浦の《遠近を抱えて》との関係を、ここでは異なる文化間におけるイメージの「反復」という観点から考察してみる。

大浦がニューヨークでこの作品を着想したときに、ニュー・ペインティングに対抗してコラージュを用いたことは前にも述べた。彼は、戦前のアヴァンギャルドが開拓したコラージュ／モンタージュ技法から大きな影響を受け、自らの表現の手本としていたと思われる。そうして西洋の前衛から学んだ大浦が、ニューヨークに渡り、その美術界で勝負していこうとしたときに、圧倒的優位に立つアメリカの絵画表現に対抗するために、コラージュを使用する。そして、どこまで意識的であったか、またどこに具体的なイメージ源があったのかは不明であるが、戦前ドイツのダダに見られたような侵犯的図像である解剖図を素材として多用したのである。それは、大浦の意図を超えて、結果的に「侵犯の回帰」という現象をもたらした。

明治期以来、日本の美術界は「近代化」すなわち「欧化」政策のもと、いやおうなく西洋の美術の模倣と追従、そしてそれへの抵抗という構図のもとでの模索を強いられてきた。第二次世界大戦の敗戦による米国の占領を経て、戦後

日本の美術界では、とくに1960年代から70年代にかけてフランスとアメリカの同時代美術と並んで、戦前ヨーロッパの歴史的アヴァンギャルドの芸術が盛んに受容された。ただしそれは、たんなる模倣というよりも、日本固有の文脈のなかで、屈折をはらみながら摂取されたといわれる²⁹。1976年にニューヨークに旅立った大浦ではあったが、日本の美術界のこうしたアヴァンギャルド志向の洗礼を受けていたことは確かである。ネオ・ダダやポップ・アートが一世を風靡した時代はとうに過ぎていたものの、コラージュ技法の追究は彼のなかで放棄されることはなかった。日本人アーティスト荒川修作の助手としてニューヨークで働いたあと、1982年にこの版画連作《遠近を抱えて》を着想し、制作を開始する。自分のアメリカ滞在の「総決算」としての意味をこめ、連作の制作と並行して、東ベルリンで開催された「インターグラフィック」展（1984年）など、国際展に作品を出品している。1986年、10年間の滞米ののち、連作の原画を完成させて帰国した大浦は、日本で版画を刷り、国内の画廊や美術展で発表をはじめた。スキャンダルになった富山県立近代美術館での展覧会も、同年のことである。

連作を構想した1982年のこと、大浦は日本の美術批評家、針生一郎の知遇を得ている。針生は戦後世代の美術批評家を代表するひとりで、1950年代から精力的に欧米のダダを紹介し、ダダの今日的意義を強調していた。美術界で高まるシュルレアリスム熱に反発し、「シュルレアリスムにとって非合理がもたら意識下の領域にみいだされるとすれば、ダダにとってそれは物質と行為のフィジカルな領域に存在する」³⁰と、ダダの現代アートにもつ意義を指摘したのである。1968年に東京国立近代美術館でヨーロッパをはじめとする戦前のダダを紹介する大掛かりな展覧会「ダダ展——世界のダダ運動の記録」が開催されると、カタログに「現代にとってダダとは何か」と題したテキストを寄せている³¹。大浦は

²⁹ 千葉成夫『現代美術逸脱史 1945-1985』晶文社、1986年。

³⁰ 針生一郎『現代美術盛衰史』東京書籍（東書選書34）、1979年、112頁。

³¹ 針生一郎「現代にとってダダとは何か」、展覧会カタログ『ダダ展——世界のダダ運動の記録』、東京国立近代美術館／東京ドイツ文化研究所主催、1968年。

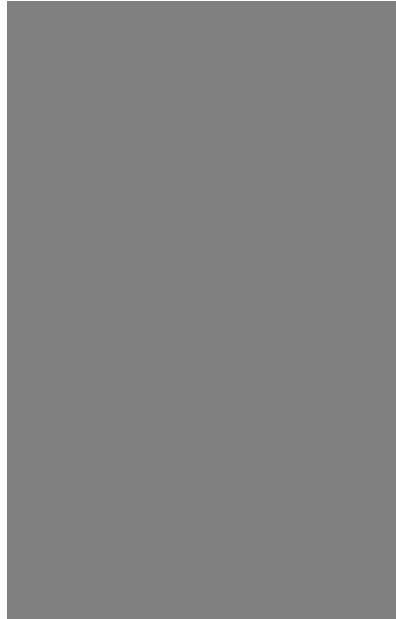
彼に私淑し、1986年にニューヨークから帰国すると、刷り上がった版画《遠近を抱えて》を1セット、針生に献呈している。さらに2002年には、針生を主題とした映像作品『日本心中——針生一郎、日本を丸ごと抱え込んでしまった男』を制作し、彼の思想と人物像を肖像として描いている³²。映画のなかでも針生は、ダダなど戦前の前衛のモンタージュ技法こそが、現代の美術の閉塞状況を突破する手がかりになる、と説いている。大浦がこうした針生のダダ観から大きな影響を受けたことはまちがいがなく、ニューヨークで西洋美術の伝統に対峙しながら日本社会の天皇制ナショナリズムへの対抗的イメージを創出しようとしたときに、採用した技法がやはり西洋から吸収したダダの手法だったのである。ただ、コラージュと解剖学の要素をもつ先行作品を生んだベルリン・ダダが版画連作の直接的なイメージ源になったか否かはあきらかでない。むしろ、大浦はまったく意識していないものの、彼の意図を超えて、ダダが西洋美術の伝統を否定するために用いた侵犯的な解剖図が、日本の現代アートに「回帰」してきたと考えるべきであろう。

ベルリン・ダダのなかでも、とりわけ解剖図を使用したのはラウール・ハウスマン (Raoul Hausmann, 1886-1971) とルドルフ・シュリヒター (Rudolf Schlichter, 1890-1955) である。シュリヒターは絵画作品のなかで人物の群像のなかに人の上半身の解剖模型を描きこんでいる。また、ベルリン・ダダの理論的指導者のひとりだったハウスマンも、コラージュによる自画像のなかで、解剖図を挑発的に使用している。人体内部のイメージを晒して見せることは、彼らダダイストにとって、西洋美術のアカデミックな人体像に生身の肉体の即物性をぶつけることであり、ブルジョワ文化と伝統芸術を転覆させるための戦略であった。とくにハウスマンは、「世界の生体解剖」を訴えるほどいっとき解剖図に傾倒し、自画像的な作品には機械のイメージとともに、人の脳や体内解剖図を好んで使用した (図8)。このときの解剖図は、美術史における人体デッサンの基礎としての伝統というよりも、合理的で機械論的な身体観をしめすものであり、新しい人

³² 映像作品《日本心中》 <https://www.youtube.com/watch?v=dk1Sure8DpE>. 最終閲覧 2021年9月20日

間像を表すための、どちらかといえば肯定的なモチーフであった³³。

大浦が《遠近を抱えて》のなかで天皇の肖像とともに並置した「血肉のアイコン」、ヴァニタス形象としての解剖図は、これとはニュアンスが異なっているように見える。この作品の解剖図は、ほとんどがダ・ヴィンチのそれから採られたものであることから明らかなように、非西洋の日本の美術家が西洋から学んだ人体デッサンや遠近法の象徴なのであった。言い換えれば、圧倒的優位にある文化価値をあらわすものだったのである。さらには、それをモチーフとして構成する手法も、コラージュ技法という、戦後美術史のなかで歴史化され規範化された戦前ヨーロッパの前衛芸術を手本にしたものであった。このように、この版画連作のなかに現れた解剖図は、文化的優劣の際立った格差のなかで生じたイメージの反復、ヴァニタスの回帰と見るべきなのである。



5. 「植民地的な擬態」としての反復——むすびに代えて

以上にみた大浦作品の間文化的な位相については、西洋文化のヘゲモニーのなかで生み出された非西洋圏の文化事象について分析するポストコロニアル理論が理解の助けになると思われる。例えばホミ・バーバは、植民地の人間が宗主国の人間のように振る舞うこと、しかしけっして同一化しないありようを「植民地的

³³ ハンネ・ベルギウスによれば、ハウスマンやシュリヒターの作品に登場する解剖図のモチーフは、第一次大戦直後に政府がのりだしていた公衆衛生教育の啓発ポスター（おそらく寄生虫の予防など）のイローニッシュな引用としてアクチュアルな意味をおびていたという。Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin Artistik von Polaritäten*, Berlin: Gebr.Mann Verlag, 2000, S.207-208.

な擬態」と呼んでいる³⁴。

植民地的擬態とは、ほとんど同一だが完全には同一でない差異の主体としての、矯正ずみで認識可能な〈他者〉に対する欲望ということになる。つまり、擬態の言説はアンビヴァレンスのまわりに構築されているということだ。それが有効であるためには、絶えず自らのずれ、過剰、差異を生産しなければならぬ。³⁵ [傍点、原著者]

さらに続けてバーバは、その擬態がけっしてたんなる植民地的権力への従属ではなく、アイロニカルなかたちでそれに脅威をあたえる抵抗の契機をもつと論じている。そうした抵抗の契機を含んだ擬態は、歴史のモデルをパロディ化してしまうような表象様式をとり、文化的優越を示す記号をなぞりながら、それを「再-リ・プレゼン現前させるのではなく、リビート反復する」³⁶。その戦略は、「背後に、どんな実在もアイデンティティも隠してはいない」のであり、対抗的アイデンティティをもつことなく「反復」することに、攪乱的な抵抗の効果があるというのである。³⁷ 植民地支配に関する政治的言説の分析であるこのポストコロニアル理論は、欧米に追随することをよぎなくされた戦後日本における美術の状況や、文化のはざまで葛藤する日本人アーティストによる芸術表現の読解にも適用できるのではないだろうか。

大浦がニューヨークで《遠近を抱えて》を着想したときに、「西洋から学んだ遠近法を逆転する」という明確な意図をもっていたことは、バーバのいう「植民地的な擬態」とは一見異なるように思われるかもしれない。しかし、生み出されたコラージュ作品はいずれも、西洋の遠近法に代表される文化的ヘゲモニーに対

³⁴ ホミ・バーバへの参照は、加治屋健司の前掲論文から示唆を得た。加治屋は論文の末尾で、大浦の作品がバーバの「植民地的な擬態」の概念によって解釈できるのではないか、とその可能性に触れて論考を結んでいる。

³⁵ ホミ・K. バーバ『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也ほか訳、法政大学出版局、148頁。

³⁶ 同書、151頁。

³⁷ 同書、152頁。

抗するような、東洋あるいは日本独自の作画法を「本来的なもの」として前面に押し出しているわけではない。借り物のコラージュ版画で、東西文化の断片の寄せ集めでしかない画面があるばかりなのであり、そこにはパロディめいた悪意すら感じられない。その表象様式は、背後になんら文化的アイデンティティをもたない擬態としての反復にはかならず、結果的に作者の意図を超えた脱主観的な「歴史のパロディ化」が生じるのである。

この点に関して付言しておきたいのは、日本の戦後美術について論じた榎木野衣の以下の指摘である³⁸。榎木は、アメリカの文化的軍事的なアジア支配のもとでの日本の美術が、リアルな政治状況から身を守ってくれる「閉じられた円環」のなかに捕捉されているのではないかと問う。それは、美術の発展などといった時系列的な歴史をなし崩しにしてしまう「悪い場所」であり、日本の現代美術を大文字の歴史から切り離してしまう。そうした「非歴史的な『場所』の支配」のもとで、日本の美術は堂々廻りのように同じ問題を多様に反復しつづけている、と喝破するのである。榎木のこの指摘はきわめて批判的な問題提起でありペシミスティックなものであるが、日本のこの政治的な閉塞状況からいったん視野を外に広げて先のホミ・バーバの説を参照するならば、西洋の様式や表現の借用のなかに価値転覆的な「反復」の契機を見出すことが可能であると思われる。

そして最後に解剖図のイメージに戻ろう。それらの身体像は、ダ・ヴィンチのそれに象徴されるように西洋美術の文化的優越を示す記号であり、大浦が人間の即物性を表現するために引用したものであったが、彼自身そうとは知らず、それは死の含意をおびたヴァニタス形象でもあった。結果として生まれたコラージュは、そのようなコノテーションをおびて、同時代の日本の天皇制ナショナリズムに対する対抗的図像となった。つまり、天皇制確立の機運高まるなかにその凋落のきざしを見てとるアレゴリー作者の、対抗的なメランコリックなまなざしである。そのようなヴァニタスの時間意識が生む「歴史のパロディ化」のなかで、大浦はみずからの内的なアイデンティティを解体し、再構成しようとした。彼がこ

³⁸ 榎木野衣『日本・現代・美術』（注3）、12-15頁。

の連作版画を「自画像」と呼ぶのは、なによりもそうした理由からなのである。

図版出典

図1、3、4、5、7：展覧会カタログ『富山の美術 86』富山県立近代美術館、1986年。

図6：マーティン・クレイトン／ロン・フィロ『レオナルド・ダ・ヴィンチ 人体解剖図——女王陛下のコレクションから』高橋彬監修、同朋舎出版、1995年。

図8：Raoul Hausmann 1886-1971. *Der deutsche Spiesser ärgert sich*, (Hg.) Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst Photographie und Architektur, Berlin, 1994.