

The Anti-narrativity of Tomiyama Taeko's Work: On six oil paintings in the Kyoto Seika University collection

HAGIWARA Hiroko

Harbin Station: Requiem for the 20th Century (1995) is a series of oil paintings, serigraphs, and installations produced by Tomiyama Taeko (1921–). Six oil paintings in the Kyoto Seika University collection form one of the sub-series among over 30 pieces. This essay aims to explore the anti-narrativity of Tomiyama's work, which has often been described as narrative without any serious examination. Narrativity and anti-narrativity, which originated in literary studies, are discussed in the first section with respect to the visual arts through references to Western art historians' studies of narrative art.

Referring to the previous section, the second section examines the visual components, temporality, and spatiality of six pieces in the University collection, to show the lack of a consistent linear narrative, or rather, the insightful anti-narrative expressions carefully deployed by the artist. Worthy examples of anti-narrative experiments in the visual arts are the Modernist avant-garde movements in the 1920s, such as Dada and German Expressionism, to which Tomiyama has paid great attention for decades. Anti-narrativity problematizes the habitual process of interpretation the viewer conventionally follows. I argue that the anti-narrativity of Tomiyama's six pieces resists the current dominant narrative of Japan's colonization of other Asian countries.

The third section focuses on Tomiyama's slide work, *Harbin: Requiem for the 20th Century* (1995), produced by breaking up and reorganizing the original series. The section offers various perspectives concerning the anti-narrativity of the slide work and indicates possible avenues for further discussion of the artist's slide work creation as an innovative representation medium.

富山妙子作品に見る闊達な反ナラティヴ性

——『20世紀へのレクイエム・ハルビン駅』(1995) 中の 表装油彩画（京都精華大学所蔵）を中心に——

萩原弘子 HAGIWARA Hiroko

はじめに

富山妙子(1921-)によるシリーズ作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン駅 (*Harbin Station: Requiem for the 20th Century*)』(1995)を構成する全31点中の小シリーズ6点が京都精華大学に所蔵されている。¹ 所蔵の契機となったのは、2002年にギャラリーフールドで開催の『巫女ときつね 富山妙子展』である。同シリーズ作品は、富山が子ども時代から東京の女子美術専門学校に進学するまでを過ごした1930年代満州の記憶と、植民地支配、戦争をめぐる自身の歴史意識をモチーフとしている。1995年4月に多摩美術大学附属美術館(現在の多摩美術大学美術館)で開催の『富山妙子展 silenced by history』に向けて、前年の1994年から集中的に制作作業が行なわれた。表現メディアは、コラージュ6点、シルクスクリーン17点、油彩7点、そしてインスタレーション1点とさまざまである。京都精華大学が所蔵する6点は、油彩画を帯地で表装して掛け軸のようにしたものだ。

私は、同シリーズが多摩美術大学展に向けて制作途上にある頃から、すぐれて反ナラティヴ的(anti-narrative)な表現だと見てきた。表現メディアの多彩さに加えて、サイズも形状も一律でなく、表現される絵画空間が一様でなく、異文化の図像や謎めいた象徴記号を組み合わせた複雑な構成が同シリーズの特徴である。滑らかさや一律性を拒否するその構成に私が見るのは、満洲国という帝国の野心についての未だ止まない虚妄の正史(official history)を語るグランド・ナラティヴ(grand narrative、大きな物語)、公的なストーリー(public stories)に批判的に対峙し、それらを停止、脱線させる闊達な反ナラティヴの表現である。30点ほどの作品群の構成の複雑さは、富山の他のシリーズにも共通する特

徴であり、さらにそこからスライド作品が制作されるのも富山作品ならではの特徴である。富山作品のユニークな革新性は、一旦完成した作品が分解、断片化されては別の文脈に置かれたり、別のメディアに組み替えられたりしながら、まったく新しい作品につくりかえられる点にある。その点にも私は、既存のナラティヴの枠を壊す反ナラティヴ性を見ている。

本論の目的は、富山作品の反ナラティヴ性が具体的にどう表わされているかを、京都精華大学所蔵の小シリーズ6点と、そこからつくられたスライド作品の考察を通して示すことにある。富山は1940年代末にモダニズムの画家として出発し、いくつかの決定的な転回を経て、独自の表現領域を拓いた。それは20世紀モダニズム芸術の変遷とも重なっている。モダニズムが当初、反ナラティヴ性を追究したのはまちがいないが、モダニズムが歴史的過去となった現在を生きる日本のアーティストが創作する反ナラティヴとは、どういうものだろうか。

反ナラティヴを論じる以上、まずは視覚芸術表現領域におけるナラティヴ性(narrativity)についての基本を、確認のために概観する(第1節)。それを踏まえて、京都精華大学所蔵の小シリーズに表現された視覚的図像と絵画空間を考察し(第2節)、次にその小シリーズも一部に含むスライド作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン』(1995)の反ナラティヴ性(anti-narrativity)とその意味を示したい(第3節)。そうすることで、富山作品の表現がモダニズム的な反ナラティヴの遺産を継ぎながら、そこに留まらないことも示せればと思う。

なお、富山作品については、その全体的特徴を「ナラティヴ・アート」だとする言説がいくつもある。² 富山の「ナラティヴ・アート(語りの芸術)」を第3世界ないしはアジアに学んだものとする論者

もいる。しかし第3世界ないしはアジアのどんな視覚芸術表現からどう学んだかの考察は見たことがない。富山作品を、言語的に表明された富山の思想や制作意図と突きあわせることはしても、作品にある視覚的図像と構成が、どのようにナラティブであるかを検討した論考も私は見たことがない。富山作品をなんの考察もなしでナラティブ・アートだとする富山論は、議論のしようがない。本論は、そうした論考の轍を踏まないようにしたい。

本論で参照先とするのは西洋美術史の領域における論考である。その理由は第1に、それ以外では視覚芸術表現のナラティブ性、反ナラティブ性に関する研究が存在しないか、知られていないからである。また第2に、富山が西洋世界のモダニズム・アヴァンギャルド (Modernist avant-garde) に多くを学んで画家としての自己形成をしたアーティストだからである。³

アーティスト本人の言説をどう扱うかは、作品研究において注意すべき点である。本論の考察では、視覚芸術表現の意味はアーティストの制作意図だけで決まるものではないという立場をとる。見る者はアーティストが作品で表現する意味を単に受けとるだけの受動的な存在ではなく、見る現場で作品の意味形成に関与している。富山作品にとって、見る者の関与は重要である。富山妙子というアーティストは弁も筆も立ち、卓越した言語能力の人である。自作に関するエッセイや著作も多く、それだけにその作品を論じる評者にとってはやっかいなアーティストと言えよう。或る作品を論じるのに、富山自身の言葉は重要で無視できないものの、それ(だけ)が作品理解の正解であるわけではない。その点も心して考察を進めたい。

1. 視覚芸術表現におけるナラティブ性とは

「ナラティブ」「ナラティブ性」とは、もともと文学を論じるための概念である。20世紀半ば以降、言語学、文学研究の領域で盛んになったナラトロジー (narratology、ナラティブ論、物語論) に影響を受けて、20世紀末にはナラティブへの新しい関心が起こった。視覚芸術表現におけるナラティブ性を論じるワーナー・ウォルフ (Werner Wolf) は、いまや法学や経済学、地質学などをも含む広範な領域でナラティブ論が隆盛であると言ひ、ナラティブという概念は曖昧で汎用性が高いルースなものとして見る。⁴

文学を論じる概念を非言語的な視覚芸術表現の議論に使うとき、当然ながら、文学のナラティブ性をそのまま適用することはできない。視覚芸術表現領域、そのなかでも絵画という、静止した表現の領域におけるナラティブ・アートでは、描く事象の推移や時間の流れをどう表現するかで、いくつかのパターンがある。西洋美術史でナラティブな表現と言えば、ギリシア・ローマの神話や聖書、聖人伝の物語を描いた神話・宗教画、戦争や戴冠、革命などを描いた歴史画、そして日常的な場面を道徳的な教導も含めて描いた風俗画 (ジャンル・ペインティング、genre painting) など多くある。西洋絵画の歴史をふりかえると、ルネサンスから19世紀までナラティブ・アートの例には事欠かない。では、ナラティブな絵画表現のパターンとはどういうものか。絵画における時間的推移の表現とナラトロジーに関する決定的と言うべき研究は存在しない。そこで本論では、上述のウォルフと、マリ-ロール・ライアン (Marie-Laure Ryan)、ジェイムズ・エルキンス (James Elkins) の論考を参照しながら、本論での考察に資するものとして次の5つのパターンを挙げておく。パターンの(1)~(3)はウォルフ、(4)はライアン、(5)はライアンとエルキンスからヒントを得ている。彼らがするパターン分類の是非を論じるのが目的ではないので、彼らの論考の仔細を追うことはしない。彼らの例示は採用せず、私が選んだ作品を例とする場合もある。これらのパターンは基本的なものであり、なかでもパターン(1)~(3)の作例は、日本の中古近世の作品などにも見出すことができる。ただし視覚芸術、そのうちでも絵画が独立の表現領域として成立する歴史が西洋とは異なるので、ここで日本美術の作例を並べるとはしないでおく。また、ここに挙げた5つのパターンで絵画におけるナラティブ論が尽くされるわけではない。

(1) 連作 (serial pictures)

「連作」は「事象の時間性とそれを伝えるナラティブの必要部分を、別々の絵画に表現してそれらを一続きの作品とする」⁵方法である。時間の推移の視覚的表現としてわかりやすく効果的だ。⁶ ウォルフは具体例として、ウィリアム・ Hogarth (William Hogarth, 1697-1764) のよく知られる3作を挙げている。*The Harlot's Progress* (1731) は、田舎娘ハーロットが街に出て娼婦となり、最後には性病で命を落とすという物語を描いた6点から成る。同様に *The Rake's Progress* (1735) は、富裕な商人の息子レ

イクが酒と賭博で身をもち崩す零落の物語を表わす8点の絵画である。*Marriage à-la-Mode* (1745) は、大きな借金を負う貧乏貴族の息子と成金商人の娘の政略結婚の破綻と登場人物の社会的没落の物語を表わす6点の絵画である。いずれも事態が推移した時系列順に表現されており、ナラティブは不徳を諷めるメッセージを伝えるかに見せながら、富裕層や貴族の社会的特権や成功に対する皮肉や批判を雄弁に伝えている。⁷

連作の例は18世紀英国に限るものではない。ウォルフは挙げていないが、ルネサンス期の歴史画でよく知られているのがパオロ・ウッチェロ (Paolo Uccello, 1397-1475) による3連作*The Battle of San Romano* (c. 1438-55) である。1432年6月に起きたフィレンツェ軍とシエナ軍の戦闘を朝、昼、夕暮れの3場面を描いている。

連作によるナラティブ表現の特徴は、事象の起きている場所が1つなので、連作中で描かれる空間が一貫して同じ、ないしは同質であることだ。これにより場面間の繋がりが担保され、連作の1枚目から最後までを1つのナラティブとして見ることができる。

(2) 複数場面を1枚に描く絵画 (multiphase picture)

連作と違って、時間の異なる複数場面を1枚の絵画に描くことで、事象の推移(あるいは、論理の流れ)を伝えるナラティブ性を担保する方法もある。ウォルフが挙げるベノッツォ・ゴッツオリ (Benozzo Gozzoli, 1420-97) 作の*The Dance of Salome* (1461-62) では、洗礼者ヨハネへの復讐のためにヘロデ王の前で踊るサロメの物語を、同一画布上の3場面に構成している。手前にある、王の前でサロメが踊る場面に始まり、左の建屋でのヨハネ斬首の場面、そして中央奥の、復讐を果たしたサロメがヨハネの首を手にした場面までが1つの物語である。⁸

また、ニコラス・プッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) 作の*The Jews Gathering the Manna in the Desert* (1637-39) は、出エジプト記にあるマナ収集の物語を描いたものである。エジプトで虜囚とされたユダヤ人がモーゼに率いられてカナンに帰還する旅の途上で食料が尽きたところに、天から恵みの食べ物マナが降って来るというよく知られる聖書物語だ。画中有る3場面は左、中央、右と事象発生順に構成され、飢餓の苦しみから、神への祈りを経て、天から降るマナの収集へと、文字どおり絵が「語るように」、つまりナラティブに表現している。⁹

このタイプのナラティブ絵画では、当然ながら画

中に同じ人物がくりかえし描かれる。

(3) 意味ある瞬間に焦点化した1場面絵画 (pregnant-moment monophase picture)

作品中に描くのは一連の出来事の中の1場面だけだが、そこにある調度や、人物の所作、持ち物などによってその場面の前後の出来事を伝える方法もある。この例は歴史画や宗教画、風俗画にも数多くある。たとえば19世紀ロマン主義絵画には、1場面に焦点化して時間や論理の流れを表現するものが多い。よく知られるテオドール・ジェリコー (Théodore Géricault, 1791-1824) 作の*La Radeau de la Méduse* (1818-19)、ウジェーヌ・ドラクロア (Eugène Delacroix, 1798-1863) 作の*La Liberté guidant le peuple* (1830) が描くのは或る瞬間の場面だが、その前後を含めて出来事の単純でない経緯を語るナラティブ表現である。¹⁰

この方法の作例は19世紀ロマン主義作品以外にも数多くある。ここで北方ルネサンスの、よく知られる作品を挙げておこう。ヤン・ファン・アイク (Jan Van Eyck, 1390-1441) による肖像画*The Arnolfini Portrait* (1434) は室内に立つ夫妻の静かな瞬間を描いているが、夫妻の個人的、経済的、社会的な位置や関係性についてのナラティブを読ませる画面構成になっている。夫がかぶる黒い帽子、妻が着る金のネックレスと指輪、奥の鏡に映る2人の人物、鏡の周りがあるイエス受難の図、壁に掛かる箒と数珠、1本だけ灯る蠟燭、足元の犬、床上のサンダル、オリエンタルな絨毯、窓際に置かれたオレンジ、窓の外の桜桃の樹などが、見る者の視線を誘導し、それら一々の図像の象徴的含意から肖像画の人物に関するナラティブを読ませる。図像の含意を読むには、そのためのコード (code、規則の体系) を共有している必要がある。生きる時代や文化、階層が違えば、共有される読みのコードも違うので、必ずしも明確なナラティブを受けとれるとは限らないが、それはどの作品にも言えることだろう。

この方法の特徴は、ナラティブの内容を伝えるために、見る者に対して、描かれている図像のこれを見よ、あれを見よと視線を移動させる促しがあること、読みのコードの共有が前提されていることだ。

(4) 増殖するナラティブ性 (proliferating narrativity) の絵画

ライアンは文学のナラティブ性12のパターンを挙げて、それぞれに対応する視覚芸術表現の例を並べ

ている。絵画だけでなく映画や絵本なども含めての考察だが、ウォルフのパターンと重なるものもある。そのなかでナラティブな絵画のパターンとしてライアンの言う「増殖するナラティブ性」は、時間の流れのない、だからと言って一瞬とも違うナラティブである。ライアンが例に挙げるのは、ピーター・ブリューゲル (Pieter Brueghel the Elder, 1526/30-69) の作品である。¹¹ たとえば *Netherlandish Proverbs* (1559) では、117×163センチメートルの画面にある大きな1つの空間 (光景) に、オランダの諺を表わす場面が100以上も描かれている。それらに時間の前後や相互の関係はなく、それぞれが別々に人の愚行を描いている。強欲や虚勢、浅慮や怠惰を戒める100以上のナラティブが視覚的に確認できる。おそらく同時代オランダでは、ここに視覚的図像となった諺を読むコードが共有されていた。全図としては、16世紀オランダ美術の動向から考えて、当時重要とされた絵画テーマ、「ヴァニタス (vanitas、生の無常)」に関するナラティブだろう。

この方法では、複数のナラティブが同時に進行している。ここでも、見る者の視線を画面上で移動させてナラティブを読ませると、読みのコードの共有が前提されているのは上記(3)と同じである。

(5) 反ナラティブ性 (anti-narrativity) の絵画

(1)～(4)のようなナラティブ表現にある「ナラティブな素材」¹²を、さまざまに変形させて従来のナラティブ表現を拒否するのが反ナラティブ表現である。ライアンによれば、抽象絵画は絵画史上でナラティブに機能してきた素材を使わないので、非ナラティブ (no narrative) であって、反ナラティブではない。¹³ ただし私の見るところ、抽象表現を生みだした絵画の歴史は、ライアンの言うほど単純ではないので、反ナラティブ性から抽象絵画ははずすというライアンの論は賛成を得にくいだろう。

ライアンは20世紀の革新として反ナラティブ表現の例をいくつも挙げている。たとえば「コラージュ (the collage)」「キューブ的変形 (the cubic transformation)」「断片化した絵画 (the scrambled picture)」である。ライアンは詳述していないが、これらはナラティブな素材をさまざまに変形させるヴァリエーションである。まったく別の文脈から切りとってきた互いに関係ない視覚的図像をいきなり同一画面上で貼りあわせるのがコラージュである。コラージュは個々の視覚的図像が旧来の文脈のなかで伝えてきたナラティブを断ち切り、その作用をス

トップさせると同時に、別の新しい意味をつくりだす。また、キュビズムがしたように現実に存在するモノを画中で立方体 (cube) のような幾何学図形の組みあわせに変えて表現することや、知られたナラティブの素材を使いながら、従来のナラティブの流れに収まらない矛盾や不条理を表現すること、ナラティブの素材を細切れにして原型をわからないまでに断片化すること、こうしてナラティブを停止させて別物にしてしまうのが反ナラティブ性である。反ナラティブ性は、従来の物語る権力 (narrating power) と読みのコードがつくるナラティブの体制に批判的に対峙する。ライアンが念頭に置いているのは、キュビズム、ドイツ表現主義、ダダといったモダニズム芸術である。¹⁴

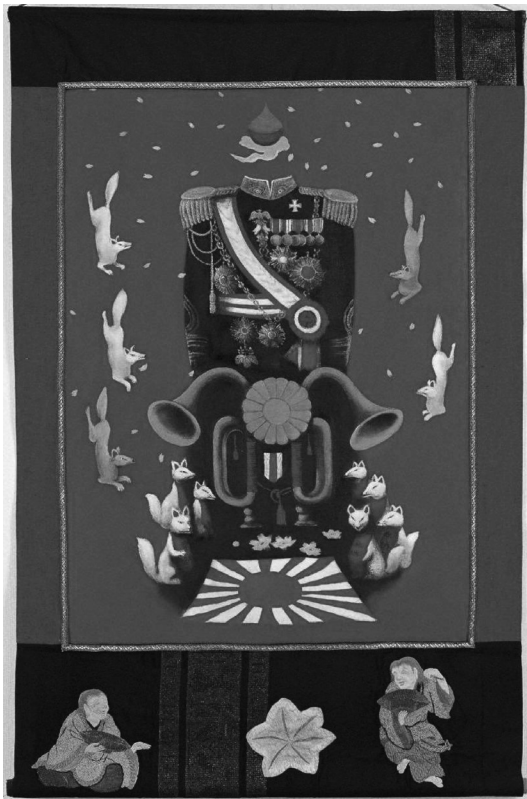
反ナラティブ性とモダニズムについては、ライアンとは違う見解の論者もいる。ライアンは文学研究者であり、視覚芸術表現領域の反ナラティブに関する追究は形式的なものに留まっている。ドイツ表現主義を研究する美術史家エルキンスは、モダニズム・アヴァンギャルドの絵画的反ナラティブ性について、社会的に確立した読みのコードを機能不全にするものと論じている。¹⁵ 馴れた解釈過程を前提する確立した物語の枠組みに抵抗して、そのナラティブを脱線させ、繋がりを壊して不連続にするのが反ナラティブ性だ。エルキンスによれば、見る者というのは、抽象表現も含めて、どんな絵画作品にもナラティブ性を読もうとする。¹⁶ それに対抗するアヴァンギャルドは反ナラティブを追究し、「あるがままのナイーヴな歴史」¹⁷への疑いを確信させ、「公的なストーリー」¹⁸への不信を表現するとエルキンスはしている。¹⁹ こう言って、モダニズム・アヴァンギャルドにおける反ナラティブの表現が何に対抗しているかを、ライアンよりも明確に論じている。ナラティブ性についての既存の読みのコードを不信の対象として機能不全にするのが反ナラティブ性だとするエルキンスの論は、ライアンの、反ナラティブは具象、非ナラティブは抽象とする論とは違っている。ただし、本論では非ナラティブについては論じないので、これ以上の追究はしない。

さて以上で概観した絵画表現におけるナラティブ性と反ナラティブ性を踏まえて、本論で富山作品を考察する際の判断基準として、次の4点を挙げておく。まずナラティブな絵画表現が成立するかどうかの要点は3点ある。第1に、事象 (複数でもかまわない) が生じた順を時間の流れ、ないしは論理の流れに沿って視覚的に確認できるか。第2に、時間

的推移を表現するためのベースとして同一の場所、ないしは同質の空間が描かれているか。第3に、視覚的図像（象徴記号）を読むコードが見る者のあいだで共有されているか。そして第4に、以上のナラティブ表現に必要な3点が不在であるだけでなく、意味ある反ナラティブ表現が成立しているか。

2. 小シリーズ6点に描かれている図像と絵画空間 ——闊達な反ナラティブ性

京都精華大学所蔵の6点は、シリーズ作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン駅』を構成するなかで数少ない油彩作品から成る小シリーズである。「戦争・幻視」「敷島の大和心」「満洲国」建国祝典」「皇民化教育・忠の絵文字」「祝 出征」「昔はよかった」の6点はいずれも麻布キャンヴァス地に描いた油彩画を、和装用の古い帯地で表装し、上下に丸棒を付けて軸物に仕立ててある。表装込みの仕上がりサイズはいずれも90×140センチメートルと、よくある幅広の掛け軸ほどの大きさとなっている。ここで6点に描かれている視覚的図像と絵画空間を考察し、その反ナラティブ性がどのようなものかを示したい。



図版1 富山妙子「敷島の大和心」(1995) 京都精華大学所蔵 油彩 90×140cm

(1) 「敷島の大和心」「満洲国」建国祝典」および「皇民化教育・忠の絵文字」について

小シリーズ6点は、表現形式に注目すると3種に分けられる。そのうちの最初の3点、「敷島の大和心」「満洲国」建国祝典」「皇民化教育・忠の絵文字」では、場所と時間のない、一色で塗られた抽象的な空間に、それぞれのタイトルを象徴するものを組み合わせたエンブレムのような意匠が置かれている。

まず「敷島の大和心」(図版1)では画面中央に、日本帝国の国家元首であった天皇の軍礼服、菊花紋、進軍ラッパ、旭日旗を配し、朱色の背景には桜花が舞っている。中央の紋章は、八紘一宇の頂点でアジア地域の大帝国たらんとした1945年までの日本の野心を象徴する。それを守護するかのように、周辺に12匹の白狐が控えている。

次の「満洲国」建国祝典」には、1932年に日本の関東軍主導で「建国」成った「満洲国」を表わす3層のエンブレムがある。中央の層では満洲国皇帝、愛新覺羅溥儀と取り巻きたちの肖像が王宮の屋根を戴く堅固なフレームで囲まれていて、身動きできない皇帝の傀儡性を感じさせる。その下には、かつかつで暮らす中国民衆がいる。饅頭を売る女、林檎を売る少女、粥をすする女、街娼、酒を呑む男などのなかに、満洲国旗と日章旗をもつ狐の姿をした日本人が描かれている。最上層には日章旗、旭日旗、五族協和を表わす五色の満洲国旗、進軍ラッパ、そしてそれらを守護する狐たちが下の2層を抑えこんで君臨している。朱色の背景には、中国を象徴する牡丹花と、頭部がロシア正教会の形状をした高位の軍人(天皇)とが黒く線描で描かれ、やはり白狐が中央のエンブレムのまわりに降りてきている。

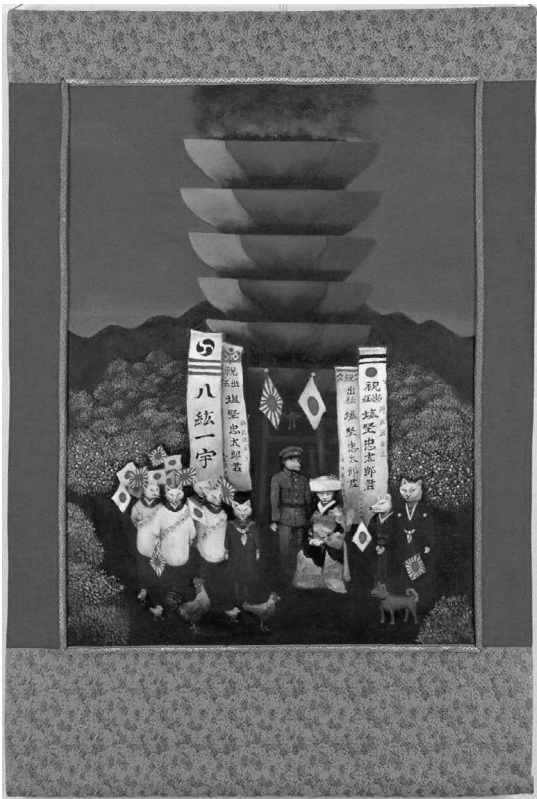
そして「皇民化教育・忠の絵文字」では、灰緑色の画面中央に「忠」の絵文字が立っている。「忠」の字を構成するのは、中国を象徴する龍、満洲国の国章にもなった高粱の花、朝鮮のポジャギ(パッチワーク)布などであり、中心上部から銃剣が貫きとおっている。その傷口から滴り落ちる血が、下にある日章旗の日の丸をさらに赤く染めている。あたりにはここでも白狐が降りてきている。

以上3点のいずれにおいても、天空から降下してくる神話的な白狐の図像が画中の空間を非現実的なものにしていく。3点は、満洲国という特定の歴史事象に言及していながら、描かれているのは没時間的な抽象空間である。中央にあるのは象徴記号を組み合わせたエンブレムのような図像だ。国旗や進軍ラッパ、牡丹に菊花など個々の象徴記号には、読み

のコードが共有されているものもある。しかしそれらを組み合わせた全図は既存の象徴記号体系に依存しない、富山が創作した独特の意匠である。その象徴性は曖昧であり、安直な読解を許さない。象徴的 (symbolic) というより謎めいた (enigmatic) 図像と言うべきだが、その謎めいた部分が、かつての大日本帝国の威容と虚妄を感じさせる。見る者が、3点の謎めいたエンブレム様の図像から受けとるのは、まずは過去の日本帝国による満州支配の抑圧性や破壊性である。しかしそれとは相反する滑稽さや諧謔を読むこともできる。そこから、アジアを統べる日本帝国という嗤うべき構想がかつてあったことに思いを致し、その構築に邁進した歴史の、いまも去らない問題性をテーマとする作品と見ることができ。しかしそれらはナラティヴに提示されているわけではない。作品にテーマがあるということと、テーマをナラティヴに表現することは違う。個々の象徴記号や図像の象徴性や意味は読めるにしても切れ切れで、作品の視覚的な謎は謎のままである。これは創造性に満ちた曖昧さであり、曖昧さの回避はめざされていない。

(2) 「祝 出征」と「昔はよかった」について

次の2点は、視覚的表現法がまったく違う。



図版2 富山妙子「祝 出征」(1995) 京都精華大学所蔵
油彩 90×140cm

上記3点では抽象空間に飛翔する空想上の白い生き物であった狐が、ここでは擬人化されて服を着ており、民間伝承のお伽噺の場面のようなものである。抽象空間ではないが、現実的でもない。民俗性を帯びた非現実空間である。日本人の擬人化に狐を使ったのは、化けて人を騙す狡猾な生き物として昔語りに登場することが多いからだろう。「祝 出征」(図版2)では、日本のどこかの村で徴兵された青年の出征式が描かれている。立てられたのぼり旗には「八紘一宇」「祝出征 塩埜忠太郎君」とある。出征直前に嫁とりした忠太郎君と新婦の2人を中心に、日章旗と旭日旗を振る親族と村の長老が神社前に並ぶ。ここにいる誰もが狐である。地域住民が万歳三唱で出征を祝福し、日本帝国の進めるアジア侵略戦争に若者を送り出したのは、戦争が本格化して大量兵員が必要となったからだ。民俗譚的な空間に擬人化した狐を配した婚礼の図は静止しているが、前後の出来事を示唆しており、軍国主義の時代に流れた時間を読みとれる。第1節で示したパターン(3)である。大日本帝国を民衆が支えた歴史とそれへの批判がここで語られていると受けとることができる。特定の物語を出典とするわけではないが、帝国の歴史にはまちががなくこんな瞬間があったことを語るこの1枚は、民俗譚的なナラティヴ表現と言えよう。

「昔はよかった」に描かれているのは満洲国の都市ハルビンの光景だ。画面手前には多民族都市と呼ばれたハルビンらしく、いろいろな人物が往来しており、そのうち狐の顔で描かれているのが日本人である。中国人車夫の引く人力車で狐顔の客が移動する。日本軍服を着た狐が妻子との家族写真を写真屋に撮らせている。ロシア人老夫婦がベンチで休んでいる。画面中央にはロシア正教寺院、周辺には緑の多い市街地、そのなかにもいくつものビルが立っている。その向こうに松花江が悠揚と流れている。「祝 出征」の空間と似てはいるが、よりフィクショナルで、松花江の河岸に沿って長々とした龍がうねり、空からは白狐が降りてきている。服を着て擬人化された狐とは違うこの世ならぬ白狐が、画面手前の右隅にもいる。一見するとハルビンのかつての長閑な都市生活が描かれているようだが、「昔はよかった」とただノスタルジックにハルビンの光景を回顧するすべらかなナラティヴは拒否されている。ここにあるのは、帝国支配への批判といった思想に関するナラティヴの視覚的表現ではない点が重要である。そういう思想を語るナラティヴだと捉える者は多いかもしれないが、それに対応する視覚的図像は描かれ



図版3 富山妙子「戦争・幻視」(1995) 京都精華大学所蔵
油彩 90×140cm

ていない。描かれた光景はただだ不思議なもので、懐旧のナラティブは作動しない。これは思想を説明する挿画ではなく、「祝 出征」と違って、パターン(3)にはあたらない。描かれているのは、擬人化された狐が往来し、長大な龍を脅かす帝国の白狐が跳梁する非現実空間である。狐や龍の図像は民俗的でも神話的でもあるが、特定の出典があるものではない。

(3) 「戦争・幻視」について

これまでの5点のいずれとも違う絵画空間を表現しているのが、「戦争・幻視」(図版3)である。ここにあるのは謎めいた意匠で構成された抽象空間ではなく、擬人化された狐のいる民俗的な非現実空間でもなく、およそノスタルジックな回顧の対象にはならない幻視と現実が交錯する不気味な空間である。多摩美術大学での展覧会に合わせて刊行された作品集『silenced by history 富山妙子 時代を刻む』(1995)では、この作品が6点の最初に置かれ、残る5点にはない文章が付けられている。

1932年日本軍がハルビン占領。荒野に忽然と五族協和、王道楽土「満洲国」が出現。幻視と現実の変成のドラマ。²⁰

この一文はおそらく、日本帝国による満洲国建国の虚妄という、6点全体のテーマを述べる前文である。本作は、6点のなかの表紙のようなものとして制作されたと考えられる。

画面は大きく左右に分けられており、右側には明治期の錦絵からとられた日本髪の女の顔がいくつも重ねて描かれている。この女の顔は、シリーズ作品中の別の小シリーズ「からゆき」(シルクスクリーン)にも登場する。シリーズのあちこちで同じ図像がくりかえされているのは重要である。同じ図像が一貫して同じ意味をもつとは限らない。富山のシリーズ内でも作品によって違う意味を帯びている。「からゆき」の語は、19世紀末に九州地域などから中国や南洋諸地域に身売りされた貧しい生まれの女性を指す。満洲の娼館に売られた女性が、したたかに生き延びて娼館の経営者になったり、馬賊の女親分になったり、あるいは玉の輿結婚をして階層を上昇したりといった、史実性を確認しようのない噂や伝説やらが膨れあがって伝播してゆく。こうした話を、多摩美術大学展に向けて制作に忙しい富山がよく話していた。シリーズ中にくりかえし登場する女性の顔について、私は『silenced by history』で次のように書いている。

富山の版画のなかのからゆきも、灰色と黒の無彩色からピンクとオレンジの蛍光色へと変幻自在で、たくらみ深く怪しげである。……地味な灰色にくすんだからゆき、ぎらぎらの蛍光色に光るからゆき、哀れにも怪しげにも見えるからゆきのなかで、不気味なのは権力に守られて笑うからゆきである。……富山作品のからゆきは、貧困が生み出した哀れな犠牲者でありながら、いつまでも犠牲者ではなく、植民地拡大の露払いにも変身しかねない怪しい妖怪である。²¹

本作の画面左側には三味線を弾く娼妓、キモノの上に軍服を羽織り、顔なしで下半身が銃剣の形をしたキメラの男性、その2人を守護する白狐、背景には龍がいる。不気味で粗暴な感触がする光景には、菊花と牡丹花に旭日旗も添えられており、その向こうに夕陽に赤く照らされた大陸の荒野が広がる。本作に描かれているのは、「幻視と現実」が交錯し双方向に変成する不気味な非現実空間と、そこに置かれた象徴記号である。これを6点の最初に置くことでこの小シリーズ全体の予告となっている。

ここまでで確認したのは、6点から成るこの小シ

リーズを一貫する視覚的なナラティブ性の不在である。ではその不在の意味とは何か。

(4) 小シリーズ6点における反ナラティブ性の意味

以上をまとめると、第1に、6点のあいだに視覚的に確認できる時間ないしは論理の前後という関係はない。第2に、6点に共通する場所、空間は描かれていない。6点それぞれにある絵画空間は、象徴ないしはエニグマで構成された神話的な抽象空間、民俗的な非現実空間、幻視と現実の交錯する不気味な非現実空間とヴァリエーションがある。時間と空間に注目すると、「祝 出征」には、前節で挙げたナラティブな視覚的表現のパターン(3)を確認できるが、それ以外の5点にはパターン(1)~(4)のいずれかに充当する視覚的ナラティブ性はない。つまり、6点それぞれにある異種の絵画空間は一貫する時間の流れに乗せたナラティブを拒否しており、6点を貫く単線的なナラティブは存在しない。

また第3に、広く共有される読みのコードに期待したり依存したりするような表現はない。エニグマ的な象徴記号を使った意匠、神話や民俗譚を思わせる視覚的図像が使われていて、文学や絵画の出典は、あるとしても明かされていない。実際、それらの意匠や視覚的図像の多くはアーティストの創作であって、特定の出典はない。描かれている個々の象徴記号や図像はどれも具象的であり、なかにはその意味を読むコードが共有されているものもある。しかしそれらの意味は繋がることなく不連続のままである。最後に1つの結末へと収束することはない。6点に1つの物語を読むことはできない。

さてこうしたナラティブ性の不在が単なる断片化や脱ナラティブ(denarrative)でなく、反ナラティブとして意味があるのは、既存のナラティブへの視覚的抵抗となっている点だ。抵抗について明らかにするうえで、帯地による表装のもつ表現としての意味に触れておきたい。

6点に統一性を与えているのは、帯地による表装である。かつて絵巻物に想を得てスライド作品の制作を始めた富山が、1995年に絵巻物を想起させるような形式で油彩画を表装した。富山を動かした絵巻物とは、「平安末期から鎌倉時代にかけて」、「特に12世紀になって、戦火や天災、醜悪凄惨な世の中をみてきた人びと」に苦難からの救済を教えたと言われる仏教布教のための「餓鬼草紙」「病草紙」だと言う。²² かつて絵巻物は運搬・可動性を有し、人々になんらかのメッセージを伝えたメディア形式であっ

たと考えての表装だろう。実は運搬・可動性については、実用的ではない。油彩絵具の乗ったキャンヴァス布はかなり堅く、軸物に仕立ててはあるものの、実際に巻いて運搬することはしにくい。絵画を意味する「タブロー(tableau)」の語源は「板」であって、西洋近代における中心的表現メディアである油彩画はルネサンス期には木板、石板に描かれたものも多かった。その後主流となるキャンヴァス地は麻布に油染みを防ぐために胡粉、膠を塗布したもので、巻いたりほどいたりくりかえしには堪えない。むしろ帯地による表装には、油彩画のための重く大仰な額縁装に対する批判としての有意義性を見るべきだろう。

そして帯地表装が6点を統一的まとまりとして見せる一方で、6点にわかりやすい意味のまとまりを読まれることは拒否しているのが重要である。帯地表装と油彩画という異文化由来のモノの意表を衝く取りあわせと、見る者の読みたい欲望に応じない表現は、富山らしいラディカリズムだ。古色ある美しい帯地で表装されているのは、わかりやすい救済の物語を視覚化した紙芝居のような図像ではない。一貫しない時間、異種の空間、エニグマのまま解けない意匠のせいで、6点の繋がりにはがたがたと不連続である。6点それぞれの意味は1点、1点で停止しており、見る者の知る読みのコードは機能不全だ。拒否されているナラティブは、帝国のグランド・ナラティブ、つまり大日本帝国が建国した満洲国への懐旧、日本の植民地支配に関するいまも続く肯定的な歴史記述だけではない。植民地支配の責任を問い、満洲国の虚妄を主張して批判する側の言説をただなぞるような教条的ナラティブも拒否されている。これは、富山に共感する論者たちの見落としがちな点である。富山は絵画による説教や教育には関心がない。花崎皋平が言うように、たしかに富山は「絵だけを描いて美のための美を追い求める画家ではなく、「思索し、行動してきた思想家」である。²³ 著作も多く、植民地支配とその後の日本国家ならびに民衆の責任に関する思想的立場ははっきりしている。しかし富山は、そういう自身の思想性を絵画化しているわけではない。視覚芸術表現は、思想を説明する挿画ではない。

むしろ視覚的表現のほうが、植民地主義批判の言説も常時の問い直しが必要であって、単線的ナラティブで展開しきれぬものでないということを表現する可能性をもつのではないか。植民地支配の責任を追及する相手は、まずは戦後責任を果たしてこ

なかった現在の日本政府だろうが、富山はそんなわかりきったことを視覚的表現のテーマとしてはいない。かつて帝国の官製殖民政策を支え、その後も支えつづけた民衆の責任という問題こそが、満州育ちの富山にとって生涯のテーマである。(したがって、植民地支配が終わったいまも続く植民地支配という二重状況の問題性を、植民地支配を受けた側に視点を据えて論じるポストコロニアル批評理論で富山作品を分析しようという試みは頓挫するしかない。この点はいずれ詳論したい。) 富山は呻吟しながら終わりの見えないテーマの追究を続けている。植民地主義批判の言説の現状は、いまに続く帝国の責任を自分も含めての民衆に問うというスキームは含まない。その言説を問い直す可能性を視覚的表現において開拓することに富山は貪欲である。エニグマと切れ切れの時空間で繋がらない図像は、満洲国建国という過去の虚妄が現在の私たちにとってのもつ意味についての、容易には答えようのない問いの提示、かもしれない。

京都精華大学所蔵の小シリーズ6点は、すべらかなナラティブ性を脱線させ、コードに頼る読みを停止させて、流通するナラティブへの疑念や不信を見る者に抱かせる点で、闊達な意味ある反ナラティブ性の表現と言えよう。

本論ではこれまで富山作品をモダニズム・アヴァンギャルドの系譜に置いて考察してきた。²⁴ モダニズムは、古きを廃して新しきを創造しようという芸術運動であり、従来の権威に連なる表現様式や表現メディアを否定し、調和的な美の虚偽性を批判した。20世紀初頭の視覚芸術表現領域におけるモダニズム表現の追究はナラティブ性、写実性の拒否に向かった。モダニズムも早い時期のこの動きは「ナラティブから図像へ (from narrative to iconic)」と言われるものだ。²⁵ その担い手のなかに、富山が長年強い関心を向けてきたドイツ表現主義、ダダやロシア・アヴァンギャルドがある。彼らは芸術の革命と政治的革命を重ねて課題としており、その点でも富山はアーティストとしての自己形成において彼らの仕事から影響を受けてきた。²⁶ しかし富山がアーティストとして生きるのは20世紀後半以降の日本であり、現実には芸術運動としてのモダニズムはすでに過去となっている。富山は、時代的にも文化的にも、そもそもからして西洋世界のモダニズムの列外にある。むしろモダニズムの運動は世界各地にあり、西洋の外にもそれぞれのモダニズムがあったことは、いまや論じられるようになって久しいが、世界

のさまざまなモダニズムもすでに現在形ではない。モダニズムが歴史的過去となった時代に、その伝統破壊のラディカリズムを継ぎながら富山がつくった独自のものがある。それがスライドを使った表現メディアである。

3. スライド作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン』(1995)の視覚的反ナラティブ性

スライド作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン』は、多摩美術大学展で展示した30余点から成るシリーズから制作された。絵画作品に高橋悠治の音楽をつけてスライド作品にすることは1970年代に始まる。富山のスライド作品は上映時間がある以上、その鑑賞は必然的に時間的経験となる。ナレーションや朗読が入ったものもある。したがってスライド作品をナラティブなものであるとするのは、まちがいでない。しかしそのナラティブ性とはどういうものだろう。スライド作品の元になる作品の反ナラティブ性はスライド化でどうなっているのか。富山がスライド作品制作を始めた契機をふりかえり、スライド作品のナラティブ性と、絵画作品とは違う反ナラティブ性について考察する。

(1) スライド作品制作の始まり

作品をどう展示するかは、富山にとって常に大きな課題であった。公募展、美術館、美術雑誌とは無縁に作品を展示し、受容と批評のための独自の場をつくりだすことに、富山は長年にわたってエネルギーを注いできた。富山は自伝『はじけ! 鳳仙花—美と生への問い』(1983)で、1960年代初頭にしたブラジル旅行で出会った日系ブラジル人の苦悩に触れながら、次のような自身の問いを書いている。

日本文化の伝承とアイデンティティの問題は、日本に住む私にも同質の課題である。洋画といわれた絵をかく私にとって、帝国主義時代の西洋中心の「洋画」を否定し、また封建社会の中で培われた「日本画」を否定することで、新しい道を模索しながら、はるばるとブラジルまでやってきた……²⁷

それから11年後の1994年、『美術史を解きはなつ』の巻頭文で、富山は次のように書いている。

毎年、私は油絵の新作を描いて上野の東京都美

術館で開かれている団体展で発表する。

団体展のメンバーになり、都心のギャラリーで個展を開いて絵を売る。いわゆる画家の生活スタイルである。ギャラリーの壁にかけられた絵はフレームに入って、まるで飾り窓の娼婦のように買い手の客が現れるのを待っている——私は悲しくなってきた。²⁸

富山は1940年代末から団体展に参加し、1950年代には都心のギャラリーで個展を開くようになった。²⁹そして「画家として生活して20年たったとき」、³⁰独自の新しい表現、新しい展示に踏み出す。

ギャラリーで展覧会を開いて、絵を壁にかけて客を待っているのではなく、同じ思いの人びとのなかへ絵を持って入ってゆこう。絵をかく側のつくり手の私、それを見てくださる受け手との出会いの場をつくり出そう。それには絵のシリーズをスライドに映像化して、絵巻物のようにしようと思立った。かつて日本美術史で学んだ絵巻の発生がヒントとなったのである。³¹

これは、富山が興した火種工房で1970年代半ばにスライド制作を始めたことをふりかえる文章だが、³²発想の底に絵巻があったと述べられている。近代日本の美術界にあっては、美術館で作品が展示されてこそ一流の画家であると考えられ、表現メディアのなかでは油彩画を特に重視するような序列がある。これは近代西洋世界における美術館ならびにその所蔵コレクションという制度、数ある絵画表現メディアのなかで油彩画を上位とする序列に倣ったことである。富山は、そうした序列を拒否して、抵抗する道を行くことにした。³³スライド化によって、富山の作品は静止した絵画にはない時間性と、美術館では実現できない運搬・可動性を手に入れた。

富山は、韓国で政治犯とされた詩人、金芝河の詩に触発されて、1976年に初のスライド作品『しばられた手の祈り』を制作して以来、次々と9点のスライド作品を発表している。これは独特の形式の映像作品とも言うべき表現メディアである。数十枚から百枚ほどのスライドで富山の作品（版画、油彩画など）の部分図ないしは全図が次々と映写され、音楽が流れる。『しばられた手の祈り』は、もともとテレビ番組として制作したものが、内容の政治性のために放送中止となったのがきっかけで制作された。音楽担当として林光、黒沼ユリ子、鄭敬謨、高橋悠

治の名がクレジットに入っている。以後の作品の音楽は高橋が担当している。³⁴

金芝河の詩が朗読される場合や、富山の脚本でナレーションが入る場合もある。スライド映写に並行して録音テープで音声流され、短い作品で12分、長くて36分で上映される。現在ではスライド映写機を製造する企業はなくなってしまったが、スライド映写機が盛んに使われていた時代にあっても、富山のスライド作品は、模倣も追従も許さない画期的なものであった。³⁵なによりスライドによる作品の展示は、単に展示法という以上に、作品の不可欠な一部、つまり作品そのものとも言うべきものである。

(2) スライド作品『海の記憶』20世紀へのレクイエム・ハルビン』のナラティヴ性と反ナラティヴ性

「ナラティブ・アート、「絵と音楽とのコラボレーション」³⁶と富山が言うスライド作品は、数十枚のスライド静止画が音楽とともに次々と上映される映像作品であり、時間芸術である。なんらかの論理性をもって視覚的図像が時間をかけて展示されてゆく点でナラティブ・アートである。では、富山のスライド作品で展開されるナラティヴ性はどこから来るか。それは数十枚ものスライドを次々と映写することで時間性が加わって生じたナラティヴ性なのか、あるいはスライド作品にする際に音楽とナレーションを付けたことで生じたナラティヴ性なのか。

スライド作品のなかで、はっきりとメッセージをナラティヴに表現しているのが『海の記憶』(1988)である。俳優によるナレーションが語るのは、日本が起こした戦争の犠牲者がいまでも鎮魂されないままであることの責任を問うという強いメッセージである。戦争を起こした当の軍国主義国家は過去のものだが、過去の償いをする責任はいまを生きる者にある。見る者は、責任を問われているなかに自分も含めてこのメッセージを受けとる。植民地支配と戦争の責任に関する民衆の共犯性は、長年にわたる富山の表現テーマである。そのテーマを時間の流れに乗せて伝える点で『海の記憶』は雄弁なナラティヴ作品である。

しかし、ナレーションを消して鑑賞すると、発見することがある。作品のナラティヴ性はナレーションに由来するものであり、一定時間に次々と連続映写される静止した視覚的図像はナラティヴではない。そしてそこにこそ、アーティスト富山がつくりだしたスライド作品の革新性がある。その革新性とは、元の作品を表現メディアの違いに関係なく取り

あわせていることから来る。使われている元の作品の表現メディアは3種ある。淡い色調のシルクスクリーン作品、黒々としたリトグラフ作品、そして強い色彩でこってりした油彩画と、それぞれのメディアに特徴的な肌理をそのままに見せながら映写されていく。元の作品に描かれている絵画空間はそれぞれ異なっていたが、スライド作品ではそんなことは関係ない。シルクスクリーン、リトグラフ、油彩画と、異質性を横断して、それぞれの部分図と全図を行きつ戻りつしながら映写は進む。いわば時間を追ってのコラージュである。25分で上映される80枚を通して語られる視覚的ナラティヴはない。スライド作品の視覚的効果のラディカルさは衝撃的だが、『海の記憶』に付けられた、俳優による優れたナレーションのせいで見えにくくなっている。

では、京都精華大学所蔵の6点も一部に使われているスライド作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン』はどうか。上映時間25分、80コマ、ナレーションはなく、10枚ほどの字幕コマで満洲国建国と日本の植民地支配の歴史がごく簡単な文言で入っている。表現メディアは、元のシリーズ作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン』を反映して、シルクスクリーン、油彩画、インスタレーション写真、コラージュと多様だが、その違いは頓着されずに横断的に往来して映写される。字幕コマを除いた視覚的図象はメッセージを説明する挿画ではない。

この作品に満足しなかった高橋悠治が、次に制作した『きつね物語、桜と菊の幻影に』(1998)の音楽について、さらには絵も含めての作品全体について興味深いことを言っている。

(『きつね物語、桜と菊の幻影に』について) この音楽は、絵にさきだって作られ、録音された。ここには、物語はあるが、語りはない。……ここではじめて、スライドは「絵と音楽のコラボレーション」となった。

それまでの作品は、物語る声を中心としていた。それは、日本の記録映画をモデルとして出発していたからでもあった。記録映画では物語るというより、たえまなく説明する声があり、画面を挿し絵のように平面的なものにしていた。音楽は情緒を盛り上げるために使われ、それがまた、説明する声のある種の感傷性に染めていた。こうして説明され、できるかぎり情報を詰め込まれた物語は、それ自体政治的なメッセージの実例にすぎない。

観客は絵を見る余裕も、音をきくひまも、考え

るゆとりもなく、ことばに流され、追い立てられる。³⁷

「物語」「語り」の含意の幅が本論より広いが、上記で彼が言うのは、説明的なナレーションと説明的な音楽を止めたことの意義である。『20世紀へのレクイエム・ハルビン』でもすでにナレーションは排しているが、高橋としては、戦時下の歌謡曲のリミックスなどを使った点が「感傷性」という課題として残ったようだ。³⁸ 感傷性の演出は、特定の読みを観客に促してしまう。高橋がめざしたのは、「観客の自由な視線のうごきが、映像の意味のかさなりを織り上げる」³⁹ ようにすることだった。本論の用語で言えば、見る者が既存の読みのコードに依存しないようコードの機能を止める反ナラティヴ性によって、見る者の主体的な意味形成を可能にするということになる。見る者が作品から形成する意味はナラティヴなかたちをとることもある。つまり反ナラティヴ性の表現が、見る者のなかにナラティヴを生むことはありうる。⁴⁰ しかし作品が最初から特定の読みを提供することはしない。『20世紀へのレクイエム・ハルビン』は、高橋にとっては課題を残したものの、富山と高橋のコラボレーションとしてのスライド作品でめざす方向を示唆していたと言えよう。

スライド作品『海の記憶』『20世紀へのレクイエム・ハルビン』は作品全体としては論理の時間的展開がある点でナラティヴなものだが、視覚的にはナラティヴでない。既存の読みのコードの拘束性を拒否する反ナラティヴは、高橋の言うように、見る者が主体的に意味を形成する可能性に繋がっている。

おわりに

モダニズムのラディカリズムに学んだ富山が反ナラティヴの追究の先に創出したのは「スライドと音楽とのコラボレーション」という革新的な表現メディアだが、それ以上に革新的なのがその表現メディアを成立させるための制作システムである。

『海の記憶』以降、富山が構築した制作のシステムがある。まず或るテーマに沿ってかなりの数の作品がシリーズを構成するものとして制作される。油彩、版画、インスタレーションなどメディアはさまざまであり、サイズは不統一のことが多い。富山はのちにスライド化するとき部分ズーム撮影されることを考えて制作している。そして一旦完成した

作品は解体されて数十もの部分図に分解され、全図とは関係ない独立した断片とされて、異質な肌理の部分図がその異質性に関係なく次々と映写される。京都精華大学所蔵の6点は表現メディアを同じくするが、スライド作品ではその共通性は跡かたなく解体されている。元となる油彩画、シルクスクリーンなどの表現メディアにはそれぞれの歴史と、美術界におけるやかましい位置づけがある。確立したメディアの枠内で制作していればメディアなりの権威に守られる。その体制に抵抗するには、ただそれに関心を向けないというだけでは不十分である。

富山は抵抗の拠点として独自の制作、解体、再構成のシステムをつくり、表現メディアの境界を壊して複合的な新しい表現メディアを編みだした。元の作品を「原画」と呼ぶことはためられる。実際、元の作品との関係は「原画」とその部分図ではなく、原画は完成するや解体されて次の表現に再構成される。富山のこのユニークで革新的な制作システムの核にあるのは、既存の読みのコードがつくるナラティブの体制を機能させないクリティカルな反ナラティブ性の姿勢と見ることができる。

京都精華大学所蔵の富山妙子作の油彩画6点に描かれているのは、一貫しない時間、異種の空間、解けないエニグマティックな意匠であり、単線的なナラティブの展開はない。6点のあいだの不連続性と或る種の統一性という矛盾した繋がりのおかげですべらかな流れを拒否されているのは、帝国のグランド・ナラティブだけではない。植民地支配に対する批判的言説をただなぞるような教条的ナラティブも同様である。6点はそれぞれの絵画世界を表現していながら、小シリーズとしてのまとまりをもって大きなシリーズ『20世紀へのレクイエム・ハルビン駅』の一部を成してもいる。しかしシリーズから制作されるスライド作品では、シリーズの構成は頓着されずに解体され、表現メディアの違いにはおかまいなく各作品の全図や部分図が次々に映写され、音楽と共鳴して、見る者に思考の時間をつくりだす。大学所蔵の6点を、こうした重層する反ナラティブ追究の過程のなかに置くことで、富山作品の新しい意味も見えてくるのではないか。

[注]

¹ シリーズ作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン駅』を構成する作品数で私が確認したのは31点だが、スライド作品『20世紀へのレクイエム・ハルビン』にはそれ以外に数作品が使われている。この作品に限らず、富山作品

のシリーズ・タイトル、スライド作品のタイトルが火種工房の広報でも一貫せず、少しずつ違っている。そのため作品ならびに資料の全貌を正確に把握するのが容易でなく、富山作品を研究するうえで注意を払うべき点となっている。

なお、京都精華大学の小シリーズ6点のカラー図版はギャラリーフロール Collection ウェブサイトに掲載されている。

² 富山自身がナラティブ・アートだとするのは、私の見るかぎり、スライド作品に限られる。次を参照。富山妙子『アジアを抱く——画家人生 記憶と夢』（東京：岩波書店、2009年）、274。スライド作品については、第3節で論じる。

³ 富山がモダニズム・アヴァンギャルドから受けた影響については、次を参照。富山妙子『解放の美学——20世紀の画家は何を目ざしたか』（東京：未来社、1979年）。

⁴ Werner Wolf, "Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts," *Word & Image* vol. 19, no. 3 (July-September 2003): 180.

⁵ *Ibid.*, 189.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, 189-90.

⁸ *Ibid.*, 190.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ ジェリコー作『メドゥーサ号の筏』は、1816年に起きたフランス海軍フリゲート艦の難破事件に想を得た作品。描かれているのは、急ごしらえの筏で漂流して最後に生き残った15人が遠くに船影を発見して救援を叫ぶ瞬間である。筏の上の死体や半死、半裸の男の描写は食料も水もなしで漂流した時間の経過とその果てに至った窮状を表現している。実際の難破事件は無能な指揮官が引き起こしたもので、その人事の責任を追及された復古王政が終わる契機となった。ジェリコー作品はそうした一連の出来事の推移を視覚的に語るナラティブ表現である。またドラクロア作『民衆を導く自由の女神』は、1830年に復古王政を倒した7月革命直後に制作された。アレゴリカルな自由の女神に導かれる民衆が、倒れた同志の亡骸を越えて硝煙のなかを進む瞬間の場面が、勝利に至るまでの革命過程を語る視覚的ナラティブ表現となっている。

¹¹ Marie-Laure Ryan, "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors," *Style* 26, no. 3 (Fall 1992): 373-74.

¹² *Ibid.*, 379.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, 380.

¹⁵ James Elkins, "On the Impossibility of Stories: The Anti-narrative and Non-narrative Impulse in Modern Painting," *Word & Image* vol. 7, no. 4 (October-December

1991): 358. エルキンスがドイツ表現主義のアーティストのなかでも焦点化するのは、1920年代の芸術運動、ノイエ・ザッハリヒカイト (Neue Sachlichkeit, New Objectivity) で活動した画家、マックス・ベックマン (Max Beckmann, 1884–1950) である。

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., 360.

¹⁸ Ibid., 362.

¹⁹ Ibid.

²⁰ 「アジアへの視座と表現」実行委員会編『*silenced by history* 富山妙子 時代を刻む』(東京:現代企画室、1995年)、15.

²¹ 萩原弘子「歴史に強い沈黙——富山妙子のハルビン・シリーズ」『*silenced by history*』、72.

²² 富山妙子「第1章 アジアの視座から——画家として女として」、富山妙子、浜田和子、萩原弘子共著『美術史を解きはなつ』(東京:時事通信社、1994年)、77.

²³ 花崎皋平「富山妙子さんの画業と著作——『蛭子と傀儡子』『アジアを抱く』』『ピープルズ・プラン』48号、2009年、122.

²⁴ 本論はモダニズムとの関係で富山を論じている。富山の著作で言及の多いアジアの視覚文化との関係を論じていないのは、まずはその知識が筆者にないからだが、それだけではない。アジア地域の視覚文化の歴史的発展を総覧するような歴史研究がまだないという知的状況の現実があり、「アジア文化の影響」なるものを具体的に論じることを難しくしている。

²⁵ Elkins, “On the Impossibility of Stories,” 348.

²⁶ この点については、富山妙子『解放の美学』の特に第I章、第II章を参照。

²⁷ 富山妙子『はじけ! 鳳仙花——美と生への問い』(東京:筑摩書房、1983年)、111.

²⁸ 富山妙子「普遍への問い——まえがきに代えて」『美術史を解きはなつ』、I.

²⁹ 2019年4月21日、富山宅での取材で確認。次も参照。瀬木慎一『戦後空白期の美術』(東京:思潮社、1996年)、84.

³⁰ 富山妙子「第1章 アジアの視座から」『美術史を解きはなつ』、77.

³¹ Ibid.

³² 富山が主宰する自主制作と上映活動のためのプロダクションは資料によってその名称と開始年が一貫しない。富山自身が作成した記録でも、開始年は1976年、1977年、名称は「火種プロ」「火種工房」と記載に揺れがある。

³³ この点については次の拙論で論じている。Hagiwara Hiroko, “Working on and off the Margins,” in *Imagination*

without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility, ed. Laura Hein and Rebecca Jennison (Ann Arbor: University of Michigan, 2010), 134–41. これは、スライド作品という表現の革新は、富山が凡俗の展示方法を拒否するがゆえに画壇の周縁に置かれたという状況と関係していることを論じる論考。またスライドを使った新しい表現をつくるに至った経緯についての富山自身の発言は次を参照。火種工房編『火種・十周年記念 振りむ記十年・絵と音楽と民衆運動』(東京:火種工房、1987年)、9–10.

³⁴ 火種工房編『*slides*』(東京:火種工房、刊行年不明)。これは火種工房のスライド作品を利用してもらうために作成された16頁の小冊子で、『しばられた手の祈り』に始まるスライド作品8点が紹介されている。刊行年の記載がないが、『蛭子と傀儡子——旅芸人の物語』(東京:現代企画室、2009年)の作品をベースに制作されたスライド作品の予告が掲載されているので、おそらく2008年頃と思われる。

³⁵ スライド映写機がなくなって、2010年代以降、スライド作品の提供媒体はDVD、電子ブックに変わっている。

³⁶ 富山妙子「記憶とナラティブ」『*slides*』 n. p.

³⁷ 高橋悠治「スライドと音楽」『*slides*』 n. p.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ 作品を見る者それぞれによるナラティブ形成は、多様性に道を開くが、総合的で安定した有機的全体性を有する1つのナラティブを構築することの不可能性も意味する。その不可能性を示すところが反ナラティブ性の意義である。ナラティブと解釈の全過程を問題視する反ナラティブは、オルタナティブな真理の確立や、倫理と認識のオルタナティブな規範の提示や教育をめざさない。世界は簡単な答えを用意していない、我々はとてつもない難問に直面していると突きつけるのが反ナラティブ性である。反ナラティブ・アートのアポリアについては、紙幅が尽きたので次稿に譲る。次を参照。Pol Capdevila, “Aporetic Experiences of Time in Anti-narrative Art,” *Journal of Aesthetics & Culture* vol. 7 (2015): 1–14.

文献一覧

「アジアへの視座と表現」実行委員会編『*silenced by history* 富山妙子 時代を刻む』東京:現代企画室、1995年.

Capdevila, Pol. “Aporetic Experiences of Time in Anti-narrative Art.” *Journal of Aesthetics & Culture* vol. 7 (2015): 1–14.

Elkins, James. “On the Impossibility of Stories: The Anti-narrative and Non-narrative Impulse in Modern Painting.” *Word & Image* vol. 7, no. 4 (October–December 1991): 348–65.

- 萩原弘子「歴史に強いられた沈黙——富山妙子のハルビン・シリーズ」. 「アジアへの視座と表現」実行委員会編『*silenced by history*』72-74. 東京:現代企画室、1995年.
- Hagiwara Hiroko. "Working on and off the Margins." In *Imagination without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, edited by Laura Hein and Rebecca Jennison, 134-41. Ann Arbor: University of Michigan, 2010.
- 花崎皋平「富山妙子さんの画業と著作——『蛭子と傀儡子』『アジアを抱く』」. 『ピープルズ・プラン』48号、2009年、120-23.
- 火種工房編『火種・十周年記念 振りむ記十年・絵と音楽と民衆運動』東京:火種工房、1987年.
- 火種工房編『slides』東京:火種工房、刊行年不明.
- Ryan, Marie-Laure. "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors." *Style* 26, no. 3 (Fall 1992): 368-87.
- 瀬木慎一『戦後空白期の美術』東京:思潮社、1996年.
- 高橋悠治「スライドと音楽」. 『slides』n. p. 東京:火種工房、刊行年不明.
- 富山妙子『解放の美学——20世紀の画家は何を目ざしたか』東京:未来社、1979年.
- 『はじけ! 鳳仙花——美と生への問い』東京:筑摩書房、1983年.
- 「普遍への問い——まえがきに代えて」. 富山妙子、浜田和子、萩原弘子共著『美術史を解きはなつ』I-III. 東京:時事通信社、1994年.
- 「第1章 アジアの視座から——画家として女として」. 富山妙子、浜田和子、萩原弘子共著『美術史を解きはなつ』3-79. 東京:時事通信社、1994年.
- 『アジアを抱く——画家人生 記憶と夢』東京:岩波書店、2009年.
- 「記憶とナラティブ」. 『slides』n. p. 東京:火種工房、刊行年不明.
- Wolf, Werner. "Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts." *Word & Image* vol. 19, no. 3 (July-September 2003): 180-97.