

## 「風景と文学、文学と風景」

仲間裕子

国際カンファレンス「風景と文学、文学と風景」は、2017年3月に「風景・空間の表象、記憶、歴史」研究プロジェクトの企画で開催された。風景を表現する行為が文学のイメージから喚起され、また文学が風景画や映像といった視覚媒体から喚起される相乗効果について、つまり今日ますますその可能性が広がる芸術メディアの相互関係を考える試みである。

文学との関係がこれまでも重視されてきた、アメリカ20世紀の画家エドワード・ホッパー研究の第一人者であるゲイル・レヴィン氏を囲むカンファレンスであった。レヴィン氏は作品の成立や作品分析において当時の文化、社会的要因を詳細に調査・分析し、その歴史的背景を重んじる研究者である。この序に続く発表論文は英文であるため、一部抜粋してその論旨をここに紹介したいと思う。

エドワード・ホッパー（Edward Hopper, 1882-1967）はニューヨーク州ナイアックに生まれた。ニューヨーク美術学校で絵画を学び、1911年に制作された《航海 *Sailing*》はニューヨークの現代美術展の先駆けであるアーモリー・ショーにも展示されている。画家の幼少時代のボート遊びの思い出とメルヴィルの愛読者であったことがこのテーマの誘因となった。なかでも決定的なのは、メルヴィルの『白鯨』（1851）の第23章の章題を作品名に引用している《風下の岸 *The Lee Shore*》（1941、図1）である。



図1 ホッパー 風下の岸 1941年

レヴィン氏によると、帆を張り、全力をあげて岸辺を離れる船は、「『風下の岸』の故郷へ吹き寄せてくれる風に逆らい、陸影ひとつない苛烈な海を求めて沖へ向かい」、「海の公然たる独立を守ろうとする」などの文章を想起させる。岸辺には故郷に住む注文主の家が描かれているが、世界恐慌下とはいえ、いわば意に沿わない仕事であった。「風下の岸」へのホッパーの共感、この制作によって画家の自律性が損なわれたという思いがあったからであるという。ホッパーの手法は、多様な場所と心理的要素の総合することによって、確固たる「場」を創作するメタ・リアリズムであるが、この作品にも舟遊びの記憶と故郷の建築が結びつき、そこに画家の主張が見え隠れする。

アメリカのアイデンティティを常に意識し、エマーソンの詩を愛読するホッパーであったが、パリ滞在の経験からフランス象徴主義の詩、ヴェルレーヌとランボーに傾倒した。《青の夕暮れ *Soir Bleu*》(1914)はランボーの詩『感覚』の冒頭「夏の夕暮れ青き頃」を引用したもので、感覚、愛、苦悩への瞑想が、絵画の幻想性を導き出している。ラ・フォンテーヌ、プーレスト、ゲーテ、トーマス・マン、フロイトを読み、絵画制作のインスピレーションを得ているが、ホッパーの静寂で孤独感が広がるイメージ、アメリカ的な場面設定は、アメリカの詩人、ロバート・フロストへの共感から喚起されたものである。フロストの詩はおもにニューイングランド地方を舞台にしているが、同じくこの地方のケープ・コッドに住んだホッパーの《ケープ・コッドの晩 *Cape Cod Evening*》(1939)とフロストの詩「ゴーストハウス」をレヴィン氏は比較考察している。その詩に登場する夜に響くヨタカの鳴き声への画家の言明や、「明かりのない場所を私とともにする、この無言のひとびとを私は知らない」という一節が、《ケープ・コッドの晩》の沈黙する二人を想起するからである。ホッパーはこの詩人について「彼（の詩）は非常に絵画的、具体的な絵画のようである」とインタビューで語っている。またドイツの文豪ゲーテの「さすらい人の夜の歌」を「視覚的な絵」としてホッパーは称え、この詩に含まれる死の想いが、その制作年に母を失った《夕暮れの家 *House at Dusk*》(1935)に反映しているという。文学に喚起され、そのイメージを視覚化するプロセスは、ホッパーのもっとも有名な《ナイトホークス *Nighthawks*》(1942, 図2)においても明らかである。

ヘミングウェイ著の「殺し屋」との共通性—サスペンスを作りあげていく差し迫った暴力の雰囲気や設定—をレヴィン氏は指摘する。「殺し屋」が発表された1927年に、掲載された雑誌 *Scribner's* の編集者に、ホッパーがヘミングウェイの美的な音調と自己反省的な内容を称賛している



図2 ホッパー ナイトホークス 1942年

のである。このようにホッパーは文学のイメージ、画家の記憶や心理的状況などさまざまな要素を合成し、視覚化していくプロセスを辿るが、また彼の作品のイメージが他のメディアへ移行し、波及していくその循環的なプロセスも重視される。ヒッチコックの「サイコ」(1960)、スティーヴンズの「ジャイアンツ」(1956)、マリックの「天国の日々」(1978)などの映画に、ホッパーの《線路わきの家 *House by the Railroad*》(1925, 図3)がインスピレーションを与えたことが知られている。

カンファレンスは6名の研究者による発展とラウンド・テーブルで構成された。ホッパーも愛読したマルセル・プーレストの『失われた時を求めて』(1913-1927)の風景美学について、津森圭一氏は、記憶の甦りと風景の観点から分析している。マドレーヌ菓子と紅茶の味覚と嗅覚が、

記憶の場所へと導き、それに隣接する風景が広がる。「地平」の彼岸と此岸、見えない世界と見える世界。視覚、感覚、記憶が紡ぐ複合的な風景描写としてのブルーストの物語は「絵画的」文学の最高峰と言えるだろう。

崇高の風景として知られるカスパー・ダーヴィト・フリードリヒ (Caspar David Friedrich, 1774-1840) の風景画《海辺の修道士 *Mönch am Meer*》(1808-10) は、当時のヨーロッパを席卷した文化潮流と深く関わっている。劇作家の



図3 ホッパー 線路わきの家 1925年

クライストはこの風景画の批評で、スコットランド・ガリアのオシアン伝説がイメージの源であることを指摘した。オシアン人気台頭の原動力であったゲーテの『若きヴェルテルの悩み』(1774)、ヘルダーの「オシアンについての書簡と古代民族の歌からの抜粋」(1773)との比較において、仲間裕子は、孤独・寂寥感を本質とする文学との共通性と、一方でセンチメンタルな甘美さから隔たりを置く画家独自のロマン主義的批判精神をこの風景画に見る。

19世紀前半と20世紀前半の絵画と文学を経て、21世紀のアニメ、音楽、映像における「破局の風景」を扱った高橋秀寿氏とマルコ・ボア氏の報告は、自然・都市にかかわらず風景の存在価値を希求する時代の到来を示唆している。主眼となるのは原発事故がもたらした「破局」である。高橋氏は日本の80年代前半のアニメとドイツの80年代以降の音楽(ニュー・ジャーマン・ウェーブ)などポップカルチャーの視点から、破局前、破局後の未来という時間軸を据え、「12時5分前/5分後」のレトリックを明らかにしていく。ボア氏は、まさに日本の風景を一瞬で変貌させた東日本大震災の直後に制作された藤原敏史の映画《無人地帯》(2012)を研究対象とする。製作者の「語り」や「旅」に焦点を置き、政治的、イデオロギー的構造という視覚では捉えられないもの(まさに原子力はみえない)を「見える」ようにする撮影手法に対する分析がなされている。象徴的意味、モチーフの選択、部分と全体描写相互の緊張感など文学や絵画に共通するテクニクは偏在し、機能しているとボア氏は指摘する。

21世紀の風景には、「破壊」だけでなく、「見えない」「不定形」な特性がある。三木順子氏は、身体が知覚する動的なリアリティをもつ都市が消え失せ、技術が可能にしてきた静的な視覚性(e.g. 航空写真)のみに支えられた都市観が、「不可視」な都市の形成を促したと指摘する。安部公房やカフカの文学作品にみられる「見えない」都市像を検証し、「見える」都市への変換の有無を問う。「記憶」さえも失いつつある無機質な現代風景は、風景描写の歴史的過程を知ることによって、はじめてその危機が「見える」のではないか。フリードリヒ、ブルースト、ホッパーから現代の都市像に至るまで、絵画、文学、音楽、映画という多様なメディアの相互作用が風景のリアリティを高めることは、過去も現在も変わらないのである。

国際カンファレンス「風景と文学、文学と風景」2017年3月18日 於：立命館大学



板井由紀氏（通訳） ゲイル・レヴィン氏



（左から）高橋秀寿氏、仲間裕子、津森圭一氏、三木順子氏