

アウラ ～光と影～

佐藤 仁美¹⁾

Aura —Light and Shadows—

Hitomi SATOH

要 旨

本研究は、ベンヤミンの理論を契機に、アウラの光と影の部分についてアプローチしたものである。まず、複製技術と一回性という視点において、写真と絵画・版画を比較し、亡き者を表現するというものとして検討し、影の表現としての形見と遺影、ムンクの作品について論じた。さらに、心理臨床における写真を活用した表現技法についても考察した。アウラの息づくこと、消失しないために必要なことは、①「いま、ここで」感覚を大切にしていくこと、②イメージの力、③視点の双方向性を合わせ持つ柔軟性、であろう。

キーワード：アウラ、複製技術、一回性、プントゥム、いまここで、ムンク、イメージ

ABSTRACT

This study, prompted by Benjamin's theory, explores the aspects of light and shadow of Aura. First, photography, painting, and prints are compared from the viewpoint of reproduction technology and one-time nature, and are examined as representations of the deceased. Discussions on mementos and death portraits as depiction of shadows, in addition to Munch's works, are also provided. Furthermore, expressive techniques utilizing photography in clinical psychology are also considered. What is necessary for aura to come alive and not disappear is (1) cherishing the sense of "here and now," (2) the power of imagery, and (3) the flexibility of combining the bidirectional perspectives.

Key words : Aura, reproduction technologies, one-time nature, Punctum, here and now, Edvard Munch, image

I. アウラとは

アウラ (aura) とは、一般的には「オーラ」とよばれ、「生体から発散される霊気」「不思議な力」「独特の雰囲気」「なんとなく感じる力」等の意味がある。もともと「aura」とは、古代ギリシャ語の「*αῦρα*」に由来し、ラテン語の「aura」を経て、18世紀に英語となったと言われている。ギリシャ語の「*αῦρα*」は、「そよ風」「風」「上空」などを意味していた。ギリシャ語やラテン語では、比喩的に「変化する出来事」として使われていたようだが、英語としては、

人・場所・物から発せられる「独特の雰囲気」として活用されていたようだ。日本においては、霊的な意味が先行し、霊的な意味として派生したと考えられている。

石岡 (2009) は、ベンヤミン (Benjamin, Walter Bendix Schoenflies, 1892-1940) の「複製技術時代における芸術作品」(1936) で用いた概念をもとに、まず、アウラを「オリジナルなものが『いま』『ここ』という一回性においてもっている重みや権威」とした。「ベンヤミンによると、写真や映画は、絵画がもっていたアウラの凋落を引き起こすのだが、それはこれらの複製技術によって生じる反復可能性が、絵画に

¹⁾ 放送大学准教授 (「心理と教育」コース)

かつて感じとられた一回性を失わせることによっている。さらにこの問題は芸術作品の所有の問題にも拡張される。芸術作品の礼拝的価値から展示的価値への転換は、私有可能なタブロー形式が広まることと平行して捉えられている」としたが、バルト (Barthes, Roland, 1915-1980) が「かつて・それが・あった」ことの指標でもある写真が「プンクトゥム」(バルト、1980) を引き起こすことが明らかになっている現在では、写真や映画の反復可能性がそのまま別種のアウラとして立ち現われる可能性があることから、「アウラを、メディアによる知覚形式の変容に相関的な関数概念とみなす必要があるだろう」と説いた。これは、アウラの時代性にともなう変遷を読み解いている。

ベンヤミンは「写真小史」(1931)において、アウラとは、「空間と時間の織り成す一つの奇妙な織物である。つまり、どれほど近くにあるとも、ある遠さの一回的な現れである。夏の真昼、寛ぎながら、地平に連なる山並を、あるいは見つめている者に影を落としている木の枝を、瞬間あるいは時間がそれらの現れに関与するまで、目で追うこと——これが、この山並のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである」と述べている。また、「複製技術時代の芸術作品(第二稿)」(1935-1936)においてもアウラについて再論し、「空間と時間の織り成す一つの奇妙な織物である。つまり、どれほど近くにあるとも、ある遠さの一回的な現れである。夏の午後、寛ぎながら、地平に連なる山並を、あるいは寛いでいる者に影を落としている木の枝を、目で追うこと——これが、この山並のアウラを、この木の枝のアウラを呼吸することである」とした。

ベンヤミンのこの2つの記述の共通項は、「いま(時間)、ここ(空間)」に存在していることと捉えることができ、「呼吸」という行為、「空間と時間の織り成す織物」として表象化されている。ここで表象化された「織物」も、手作業として一回性の性質を持ち、日々、一瞬一瞬の織る行為には、織り手の人生がそのまま反映されうるものである。織物のプロセスには、糸を紡いで染め、織りあげていく長い工程が繰り返されるが、自然染織の場合、植物の時々のある方・コンディションによって、色の出は異なってくる。また、織り手の技術・コンディションによっても、完成物は一つとして同じものは存在しない。一回性の業である。それは、瞬時に消えゆく一瞬一瞬のアウラが積み重ねられて形を成し、織物自体の成果物、およびその行為自体が「アウラを生成するもの」として捉えることができ、「織物≒アウラ」ということができるのであろう。織物における技術の変遷：手作業から機械作業への移り変わり技法間の関係は、絵画と写真を通しての複製技術による芸術作品との関係性と重なるところが大きい。

秋丸(2021)は、「『アウラ』とは、『空間』と『時間』に関わる『ある遠さの一回的な現れ』であり、この場合の『ある遠さ』とは、『どれほど近くにある

とも』現れる以上、『空間』的距離ではなく『時間』的距離と解せる」と説き、時間という概念として強調した。つまり、アウラの時間と空間には、一回的な同時的発生がありながら、両者のズレの中にもアウラを存続できる可能性を見出していると読み替えられる。

心理臨床におけるクライアントも、さまざまな形で表現をしていくが、その表現も、そのセラピー自体も一回的である。そこでは、物理的な時間枠の中で、クライアントの内なる時の流れ、空間や対象者とのあり方、存在そのものが物語られる。クライアントの表現は、いまそこに生きていることを示すという「アウラ」であり、セラピストとの間で「アウラを生成するやり取りが成立しているもの」と捉えられる。このアウラ生成プロセスにおいて、時空が同時並行して存在することも多いが、クライアントは、セラピストに、ある過去を語ることを常とし、「かつて(過去に)、そこにあったもの・こと」を「今、ここ」で語るといった行為の中には、異なる時が何層にも存在し、クライアントは、その他位相であり多位相の時間をセラピストと共有できるように、ひとつの対象空間を軸として据えられることもある。クライアントが語ることに纏わっていくつかの時を行き来することで常に時空のズレは起こっているのではあるが、それでいて、軸の空間に起こった時の流れとしてクライアントに付随するアウラは失われていないのではないかと感じる。一つ一つのエピソードであり、語りのひとつひとつは「プンクトゥム」であるが、そこに付随する個々の感情や思いなどにアウラが存在していると思われる。過去においても、今、ここにおいても、それは、アウラの瞬間(プンクトゥム)の積み重ねであり、クライアントとその表現自体がアウラとして捉えることもできる。そこでは、一種のアウラが、クライアントの中(心的現実)に生き続けることによって、クライアント自身が苦しめられているとも考えることもでき、アウラのマイナス要因となる影の部分(負の部分)とも捉えることができるであろう。最終的には、この影を排除するのではなく、自身の中に落としどころを見つけ、しっかりと物理的影とし自分の一部として認めるかのように、抱え生きていける(自身の課題から逃げないで対峙し、見つめ、ともに生きていく姿勢)ことが、アウラを有した「生」と言えるのではないだろうか。アウラに苦しめられながらも、そこに自らの生を見出し、影とともに生きていく自らの生き方を模索する作業が、セラピーのひとつの醍醐味ともいえる。換言するならば、クライアントが自らのアウラの光と影双方と向き合い、光も影も我ごととして受け入れ、自らのアウラを生きていけるよう支援していくのが、セラピー・セラピストの役割であるともいえるであろう。

Ⅱ. かつてそこにあった ～複製を用いた一回性～

心理臨床の表現技法といえば、絵画・箱庭など、クライアントの手で直接媒体に触れて描くなどの表現をしていく技法が想起されやすいが、写真を用いた技法も存在する。写真などは、描画行為が不得意な場合、視覚的なものを用いて表現するものとして、比較的容易に導入しやすさもあるが、単に、表現の得手不得手にだけによるものではない。写真が対象者にとって機能するための所以がある。

写真を積極的に活用した技法の主なものとして、山中(1978)の写真を用いた治療過程、コラージュ療法(森谷, 1988)などがある。同じ「写真」を用いた表現技法ではあるが、写真療法は、自ら撮影した写真を題材として、その写真をもとに語り合うスタイルであり、コラージュは基本的には他者の撮影したものが用いられること(一部自ら撮影した写真を用いられることもある)、その写真類を素材として選択、切り貼りし、新たな構成をしたものを用いた語りがなされることのように、その工程・活用法そして、機序も効用も異なり、ある種別物と思われる。クライアントと、その問題性によって、各々の技法へのコミット感が異なろう。写真療法は、自ら被写体を選択し、ファインダー(viewfinder)に収め、印刷したもの(いわゆる写真)が題材となり、セラピーが展開する。そこには、撮影者の選択し、枠(viewfinder)に収め焦点を定め、視覚化できるようにプリントアウト(out-put機能)したものの自体が、クライアントによりセラピストに提示され、クライアント—写真—セラピストの三項関係が成立していく。一方、コラージュ療法では、他者による既製物であり既成物である写真が素材となり、多数の素材として選択され、新たな場である台紙上に選択・切り貼り構成(再構成)されるという工程が加わり、構成された新たな意味を持った写真同士の組み合わせ・つながりと同時に、1枚1枚の素材に投影されたものが扱われて行く。

コラージュは、複製技術において成し得た成果物を用いてのひとつの形で、「複数の紙片や物体を接合する」(森, 2009)のものであり、その行為である。森(2009)は、「この技法への典型的な誤解として、先行して与えられる何らかのイメージあるいは対象を、基底となる任意の平面上に複数の断片を配置することで作りあげるといった言説が考えられるが、この技法の本質はそのようなものではない。ブラック(Braque Georges, 1882-1963)は自分の作品を『変容』、『状況による変化』という言葉で特徴づけている。彼は、何らかの選択がまったく別の状況への変容を可能にし、さらに、その変容は再び別の選択のための、まったく新たな状況をもたらすものだとして解説している。つまりここで、複数の状況を一義的に定義しうる基底面を指示することはできない。あるいは、それぞれの状況は

絶対に一致しない差異として現われるのだと言い換えることもできる。コラージュという技法はまさにそのような構造をつくり出す。ある断片の選択は別の断片の選択へと横滑りし、同時にその断片の規定する何らかの全体性は同様に別の全体性へと更新される」と指摘する。

コラージュは、ともすると死蔵させたり死滅されてしまう紙片に魂を注ぐプロセスを有していると考えられる。複製によって多くに行き渡るようになった紙片は、誰にも共通の情報を与える役割を果たすものの、受けとめ方は個々人に任せられ、目にするものの数だけ解釈が生まれる可能性が高くなり、視点の多様性が窺われる。また、その多量生成された複製物を、ある者が、ある意味を持って再構成・再構築されることによって、新たな命が吹き込まれ、複製なるものを使用されながら、オリジナル性の高い命が誕生していく。

このように、コラージュは、何重にも外部の介在があった上に、自らの何らかの投影がなされて、幾層(多位相)もの投影がなされることから、写真1枚に対し、複雑な内容を含んでいることになる。写真療法の写真1枚に表現者自らの内から込められたアウラが存在しうることと比べ、コラージュの素材としての写真は、ここらへのコミット具合によって、アウラの濃淡が現れ得るとも考えられる。反面、自ら生成した写真には、そこにアウラが投影されうることから、逃げ場なくなる可能性もある。その点では、コラージュの素材としての写真は、選び様によっては無意識下であっても、自ら濃淡をつけられるという逃げ場があるとも考えられる。クライアント・表現者の心持ち一つということになろう。

そもそもその写真なるものについて、バルト(1980)は、写真は、「事実が(過去のある瞬間に)現存したという表現は、決して隠喩ではない」「生きていたという表現もまた、決して隠喩ではない」ことより、被写体である対象が「現実のものであった」保証となり、「写真はひそかに、対象が活着しているものであると思ひこませるのだが、その原因はわれわれの錯覚」にあり、「『現実のもの』に、絶対的にすぐれた、いわば永遠の価値」を与えると同時に、「現実のものを過去へ押しやる《それは=かつて=あった》」ことを指摘する。つまり、現存する写真に収められた対象は、永久にその存在価値を置かれたと同時に、視覚的に二次元の中に収められたという事実が、その収められた時制は過去になされていたこととして過去であり、矛盾が生じるように捉えられなくもない。

筆者は、バルトの指摘する錯覚とは、各人のところであり、ここにあり、その動きであり、それは、イメージの力と置き換えられると考える。よって、複製技術となった写真は、個々人の価値観やイメージ力によって、過去にもなり、現在を生き、未来永劫に生き続ける存在価値として、多様に存在するのではなかろうか。セラピーにおいて、写真という素材として、表現者であるクライアントの語りを補ったり、また、雄

弁に語り得るといふことは、アウラという存在なくしてはあり得ないだろう。また、生き生きとしたアウラの息づくクライアントのための時空は、セラピストという安全枠・響きうる器があって、成立するものでもあため、セラピストはクライアントのアウラの見守り手であるともいふことができよう。

Ⅲ. 影から光へ

絵画芸術の起源は、大プリニウス (Gaius Plinius Secundus、23-79) の『博物誌』 (Naturalis Historia、XXXV.15) に、「人間の影の輪郭線を辿ること (umbra hominis lineis circumducta)」とされる (奥津、2007)。これらは、アルベルティの『絵画論』 (1435/2011) において、離れ離れとなる恋人の姿をランプの灯で映し出された影をなぞって壁に描き、悲しみを癒していたと記されている。「影に見立てた亡き人の存在」は、「亡き人」としての過去の存在を、その存在の一瞬を (影から) とらえて絵画表現し、紙面上に一種の時の永劫性、つまり、一瞬を永遠のイメージに昇華させていると考えられる。そこに存在しえない対象を、せめての表現 (行為) により、視覚的に常に感じていられるように、切なくはかない究極の選択があったのではなかろうかと想像する。かつては、一瞬にして存在を永劫化できる技術 (カメラ等) もなかったため、描くという自らの身体を通して表現し、表現する過程をも、対象者との心の中での対話を味わいながら行っていたのではなかろうか。現在では、写真や画像、記録映像などによって故人に思いを馳せる (イメージする) ことができるが、かつての手作業による想い人の表現の重さはどれほどかと思う。

ストイキツァ (1997/2008) は、「絵画は不在/現前 (身体の不在、身体の投射の現前) というテーマの一部をなすもの」として捉え、大プリニウスの絵画芸術の起源を、「人間の身体やその表象を直接観察した結果ではなくて、その人間の身体が投げかける影をとらえた結果」の原始性の所以とし、「再現表現」「再現表現行為」である「再現の再現 (影のイメージ)」としたうえで、人と人とのつながりにおいて、別離という「不在」性、関係性の「中断」が、再現表象により「代理」「代用」され得ること、その再現表現が、「記憶」の助けとなり、不在を現在へと転じる「形見」としての役割を説いた。影のひとつの機能として、「影としてのイメージが誰かのものであるという事実から引き出すことができる。つまりそのイメージは、モデルとなったある人物とそっくりであると同時に、その人物に所属するものであるということである。恋人の実際の影は彼が旅しているあいだずっと変化しながら彼に付き添うのに対し、壁の上にとらえられた彼の影は、旅の移動とは対照的に、形見であり続けるため、人の心を和ませる価値を有することになろう。つまり、実際の影は去る人のお供をするのに対し、彼の輪郭は、とにかくいったん壁の上にとらえられるや、イ

メージというかたちで現前を不滅のものとし、瞬間をつかんでこれを持続させるのである」 (ストイキツァ、1997/2008)。描かれた影は、「形見」として瞬間の持続性を保ち、こころを和ませることもできるといふことである。

Ⅳ. 形見と遺影

形見とは、死んだ人や別れた人を思い出す頼りとなる品であり、過ぎ去ったことの思い出のよすがとなる物である。日本の古典では、『栄華物語』に「哀なる御かたみの衣は (悲しみを誘う形見の衣は)」 (九いはかげ 国立国会図書館デジタルコレクション、p260) という記述が残されており、形見分けが古來行われていたことが窺われる。形見分けは、「すそわけ」「そでわけ」と呼ぶ地域もあり、漢字で表すと「裾分け」「袖分け」と記すように、衣類を形見とする風習があったことが窺える。また、物的なことだけではなく、故人の霊魂を受け継ぐという意味合いも含まれていたようだ。現代においては、形見となるものは多種多様であるが、特に故人の愛着が強く、大切にされていたものを、持ち主が亡くなったあと、故人の親族や、ゆかりのある人たちに分けることが多いようである。

形見の他、故人を偲ぶものとして、遺影もあげられる。遺影とは、その言葉の通り「影を遺す」意味を持ち、広辞苑的には「故人の肖像・写真」と定義される「故人の在りし日の姿を写した一枚の写真が、葬儀業者の写真制作部などを通して、中間色系の抽象的な背景と喪服姿などに合成され、黒縁に額装される形式が一般的な遺影写真の形式である」 (長島、2022)。

遺影は、かつては、肖像画を描く、ふさわしい写真を選ぶ、といった方法が取られていた。現代では、デジタル技術の進歩により、短時間のうちに基写真の服装や表情を遺影に相応しいものに修正することが可能となった。確かに、アナログ時代と同様に、機械の画面上で同行為 (デジタルファイルから選択し、加工する等) が展開され得るともいえるが、異なる位相でのイメージ操作が必要となるように感じられる。いずれにしても、写真もデジタル化された複製技術も、ある意味簡単に再現可能であるが、一回性の重みは、どこか消失し易く感じられ、アウラの軽減化が生じているように感じなくもない。簡単・時短という変化は、ややもすると、故人と対話していく機会を削ぐ可能性もないだろうか。写真選択のためにアルバムをめくり、故人の生きた時間に立ち返り、対話することは、一瞬をとらえた写真からその時 (アウラ) を蘇らせ、イメージの中で生き生きとした時の流れ (アウラ) を賦活させることも可能となる。1枚1枚の写真には、故人の歴史 (アウラの集積) が刻まれている。

写真の選択という作業工程には、コラージュにおける既製のものの中から自分の気持ちにぴったりくる素材選びを行う作業工程が重ね合わせられる。切り抜き素材自体は、何らかの意図をもって構成されていたも

のの一部、あるいはそれ自体であるが、受け止め方は、それぞれである。

長島 (2022) は、複製技術によりベンヤミンが「写真の礼拝的価値が展示的価値によって消え去ろうとしている」と案じ、像 (イメージ) の礼拝価値の最後の砦として「人間の顔」をあげ、「すでに亡くなってしまった愛する人の姿から思い出を礼拝することに、複製技術の最後のオーラ」を見出し、「芸術作品の『いま、ここ』にある唯一無二のオーラ (アウラ) は、写真技術による複製により、さらにはデジタル写真の発展により、被写体である人物が持つ『その人がかつてそこにいた』というオーラを写している場合に限っては消滅しない、と言い換えることができる」とし、写真技術によってどのような技法でイメージが生成されるのかを知っている前提において、「現像された写真がインデックス性あるいは同一性を持つと同じように、デジタル写真であっても、その画像がどのようにしてレンダリングされたのかという背景を知っている場合においてはインデックス性を保持できるといえる」と指摘する。

ベルティンク (2001/2014) は、「葬儀において像 (イメージ) が持つ意味を、死者の失われた身体 (lost body) として死者の代わりと捉えられる仮想身体 (virtual body)、すなわち死者の空白を占めるための人工の身体と捉え、可視性を獲得するために体現化された『メディア』とみることで、イメージと身体とメディアの密接な相互関係を論じ、「われわれの眼に入るすべてのイメージは、見る側である個人のイメージ倉庫のひきだしに新たな場所を見出し、想起されるイメージへと変容 (脱身体化) し、さらなる過程で新たに身体化 (体現化) するのだ」とする。つまり、「イメージを認知する過程において、視界内に現れる外的なイメージの支持体メディアと内因性の身体固有のイメージとの交換が起き、今度は身体が自然物としてイメージを捉えるメディアとなって知覚へ翻訳するという。人間は『イメージの場所』であり、イメージのほう人間が身体を占領しているのだと説き、『人間はみずから産出したイメージを絶えず支配しようと試みるが、』『イメージを変化させることだけが人間に可能な自由である』」と説く (長崎, 2022)。

形見も遺影も、故人を偲ぶものであり、「かつて・そこに・あった」存在として、残されたものの中に位置づけられており、生き生きと想起でき、故人の生と死を肯定的に受け止める中には、アウラ (イメージの力) が鍵となろう。

V. 墓に込められた思い

遺影に類似した表現行為は、ルーマニア・マラムレシュ地方サプンツァ (Săpânța) の「陽気な墓 (ルーマニア語: Cimitirul Vesel)」にも見られる (図1)。サプンツァの墓地には、青を基調としたカラフルな色で絵と文字が描かれた、高さ約2m、幅50cmほどの

墓標が並んでいる。青はマラムレシュの人々にとって「天井の世界、神の在ます所」(みや、1990) を表わしているという。墓地の創設者は、最初の十字架を彫刻した地元の芸術家スタン・ヨン・パトラシュ (Stan Ioan Pătraș, 1908-1977) である。パトラシュは1935年に、愛する者を失った者の悲しみが癒えることを願って墓標を明るくものにしようと思い立ち、故人が残した詩と絵を彫りつけ、最初の碑文を彫ったと言われている。1960年代時点では800基を超え、亡くなる1977年まで制作し続け、死後もその伝統は弟子たちに受け継がれている。十字架には、樫の木が使われ、全て手作業によって彫られている。十字架上部は屋根のような形をしており、その下に故人の職業や趣味、亡くなり方 (事故・病気等) などを表す絵が表現され、ルーマニア語が分からなくとも、その絵から生前の人々の生き様を想像することもできる。この地方では昔からの風習で、死が近づいてきたと感じた村人は、自分の人生を振り返って詩で表現し、また自ら棺を用意して旅立ちの準備を整えるといわれている。彫刻家は、家族からの語りや故人の人生や死の原因を元に、絵の下部にユーモラスに詩を綴っている。



図1 サプンツァの陽気な墓の一例
故人は糸紡ぎで生計を立てていたことが絵と文字で綴られている。

筆者は、2019年に現地を訪れて陽気な墓を目前とした際、中には、絵の上の丸の中に故人の写真が飾られているものもあり、墓誌と墓標と遺影が組み合わさった印象を受けた。これら墓地は、観光化され、世界から多くの観光客が訪れている (筆者もその一人ではあった) が、「陽気な墓」に込められた故人のアウラをとどめようとする遺族と彫刻家のアウラ性を感じた。

遺影の役割を果たす肖像画の描き手は、故人の歴史

をたどり、遺族の思いをも受け止めて、その人らしい表情を画面上に映し出していると考えられる。画家の肖像画作成には、そこには存在しない被写体である人物との対話があって、初めて表現可能となるのではなからうか。

VI. ムンクのアウラ

故人を偲び描くモチーフが多い画家として、ムンク (Edvard Munch, 1863-1944) が挙げられる。筆者は、ムンクの家族画に、遺影的表現・故人との対話を感じ、そこにはアウラを失わないように、あるいは、アウラ感を維持するような感覚を覚える。その所以は、ムンクの作品の特徴として、「過去の(出来事の)描写」「過去と現在の混在する表現」「反復される多種の技法での同モチーフの表現」「感情移入」などが挙げられる。また、これらの表現の礎には、愛する者たちとの死別体験と、自身の病弱な幼少期の生死のさまよい、若き多感な時期に、当時の漸進的活動家であったイエーガーからの「汝、自らの人生を記せ」の言があり、一生を通じて、この哲学をムンクなりに貫いたと考えられる。

ムンクは、1889年に父親の死を叔母の手紙によってパリにて知ることになり、死に目に会うことができなかったことがきっかけで、いったんは描けなくなるほど精神の危機に直面する。父親と自身の自我境界も曖昧になり、アブサンにも溺れ、幻想にも苛まれる中、麻薬の影響下で見た夢の中で「美術作品は水晶だ。水晶には魂と心があり、美術作品もそれを持たなければならない」ことになり、「作品と人生体験と切り離しては考えられないだろう—考えることはできない。作品は芸術ではない、人生である」「呼吸し、苦悩し、感じ、愛する本物の人間の絵を描こう。…肉体は量感をもち、色彩は精彩を放つだろう」という「サン・クルー宣言」に至る(プリドー、2005/2007)。ムンク(1928)は自作について、「私は、私がみているものを描くのではない。そうではなく、私がみたものを」と述べていることに対し、川崎(2015)は、「自らの記憶にあるものを描いていることを強調している」こと、さらに、19世紀のノルウェー絵画のフレスクム画家(Freskum-malerne: 1886年の夏にオスロ近郊のフレスクム農場に集った六人の画家で、新たなノルウェー・ロマン主義を発展させ、感情移入を手段とする「情趣画(Stemningsmaleriet)」の様式を確立した)との「みたもの、感じたものを、その感情をもって描くという方向性において関連」していることを説いている。

ムンクが自身の画風を切り開いた鍵となる作品のひとつでもある《病める子》(1885-86)は、「ムンクの記憶にある姉の死を表現するために描かれた作品で、後に数度再制作され」また「ムンク自身が姉を看取った子供時代の経験を描き出したもの」である(川崎, 2015)。同題材として知られる《病める子》(1885-86)

と《春》(1889)は、どちらも亡き最愛の姉と、姉に寄り添う母親(実際は母親代わりの叔母)がモデルとして描かれている。ムンク(1928)は、この2作品に対し「私は1895年と1906年(現在では1907年作とされている)に再びそれ(《病める子》)を採りあげた。その際には、そうしてやりたいと思っていた、より明るい色彩で完成させた。私は三つのことなるバージョンを描いた。それらは全て互いに異なりながらも、私が最初に感じていた印象を引き出すために貢献しあっている。病気の少女と母親が、開いた窓のそばで太陽の光を浴びている、(1889年の)《春》において、私は印象主義と写実主義に別れを告げた。《病める子》で私は自分のための新たな道を敷いた。それは私の芸術における突破口だった。その後私がやってきたことのほとんどがこの絵画に起源を持っていた」と述べている。

川崎(2015)は、「ノルウェーがナショナリズムに後押しされた民族的自意識の確立を迫られていたという背景」から、「ムンクは自分の記憶にある光景の再現を求めたが、それは写実的な表現から乖離してゆくもの」で『『雰囲気』を描き出すことを目的としたからであると考えられる。当時のノルウェーでは『雰囲気』を描き出す『情趣画』に分類される作品が描かれている。《病める子》を、そのような傾向にあった画家たちの作品との関連で捉えることはできないだろうか。ここではムンクが《病める子》のキャンバス上で行った試行錯誤に留意しつつ、他のノルウェー画家とその作品へ目を向け」たことを指摘し、「その場の『雰囲気』というものを描写し、『感情移入を手段とする』絵画様式を発展させていったフレスクム画家たちの方向性は、ムンクが《病める子》のキャンバス上で行った試みと似ていないだろうか」と説く。換言すると、「感情移入を手段」として「その場の『雰囲気』というものを描写」するということは、アウラを呼び起こし、アウラを現存させるということではなからうか。

ムンクの作品で、ほぼ同構図であって、表現技法が異なる同モチーフの作品としては『叫び』があげられる。『叫び』は、1893年制作の油彩画、1893年・1895年制作のパステル画、1895年制作のリトグラフ、1910年制作のテンペラ画が存在する。描くものと、掘って刷るものとの異なる技法を用いた同モチーフ異技法による反復表現がなされていた。人生後半の印刷技術の導入には、刷り師を使って多量印刷をしていたが、ひとつには、安価で稼げる生計のためにとされていた。刷り方や刷り具合を刷り師に指示し、版作成はムンク自身で行っていたことから、日常なこと(稼いで生活するため)は他者に任せ、自身のこころとの対話(精神生活)に力を注いでいたことと見受けられる。ムンクは、あらゆる版画を試したといわれている。また、複数の版画技法を組み合わせるなどの実験的手法も行っている。版画の歴史では、木版画が最も古いとされるが、ムンクの版画歴では、木版画には最後に着手されている。これは、試行錯誤の上、より身

体性を感じられる素材に行きついていったとも考えられる。ムンクの版画制作、写真撮影、8ミリビデオ撮影への興味関心が時代とともに展開されていくが、その内なる動きとして、単に複製を行っていただけではなく、一瞬の時を捉えて永遠につなげていく試みがあったのではないと思われる。それは、過去のものとしてとどめるのではなく、光の部分も影の部分も、反復を通して、アウラとして「いま、ここ」に息づき続けさせる試みであり、さらに作品に日々向き合って手直しし続ける姿に、アウラを生き続けていたように感じてならない。

プリドー (2005/2007) は、ムンクは、キルケゴール (Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855) の反復の概念を近代的な時間にとって重要な範疇とみなして絵画の連作に興味を示したとし「反復はギリシア人の言う『回顧』を示す用語である。ギリシア人がすべての知識は回顧であると教えたように、近代思想もすべての生を反復すると考える……反復と回顧は同じ運動を示すが、ただしその方向性は逆である。なぜなら回顧されるものは過ぎ去っており、後ろ向きに反復されるのに対し、現実の反復は前向きに回顧するからである。……反復が実は繰り返しとはまったく異なり、独自性、多様性、複合性をめざす旅路であることに気づいたムンクと同時代の絵描きの大半は、連作による色彩、光、雰囲気の新々な実験に乗り出した。連作はそれぞれが視覚的、科学的な旅路に相当する。ムンクの連作は、キルケゴールの言う『前向きの回顧』による精神分析的な旅路・治療をめざす旅路に近い」と呈するように、ムンクの反復の意義が明示されている。

晩年の野外アトリエでは、「私の子どもたち」と称した絵画を風雨・雪に晒し、自然の生業の中でムンクは描き続けた。ムンク自身のみならず、彼の作品である子どもたちも、自然の中にその恵みも厳しさも体感していたことになる。その描画プロセスには、平面上に描くことだけではなく、あらゆる角度から雨・雪・風・温度など、触覚的な刺激を直に受け、子どもたち自身が体感をもってムンクに語り掛け、フィードバックされ、それを、親であるムンクがケアしていく関係にあったのであろう。自然をも享受して人生とともに受け入れて作品は生き続けることとなった。五感をともなう代表的触覚を通し、視覚に集約させて、実体験としての人生のプロセスを見えるものに昇華させたであろう。そこには、つねにアウラが存在し続けていたのだと考えられる。

ムンクは、回顧と反復を作品過程に結晶化し、アウラの存続を遺したともいえるのではなかろうか。それは、自身の重苦しく背負った負のアウラとつき合いつつ生きること、つまり、ムンク曰く、絵画は芸術ではなく人生であり、晩年、作品を「私の子どもたち」として囲まれて過ごしたように、病める日も健やかなる日もすべてを受け入れ、自身の子を生み出し、育て続けた人生であったのであろう。

北山 (2009) は、精神分析を『『人生劇場』におけ

る人々の『無意識の台本』を読む』ことを第一の営みとし、「出演しながらの観察」、「反復する台本を読み取りながらの人生物語の紡ぎ出し」と捉えている。この「劇としての精神分析」「精神分析の劇的観点」は、「反復する人生物語の『語り直しretelling』(Shaher)を目論むことによって、人生の物語を読み、紡ぎ直し、改定された人生物語を得ることに治療的な面がある」ことも指摘している。精神分析の場は、北山の『『人生劇場』における人々の『無意識の台本』を読む』行為がなされるアウラの生息できうる時空であること、つまり、人生においてアウラを呼び覚まし、呼び起こし続ける時空であり、これは、ムンクの「作品は芸術ではない、人生である」言、「私の子どもたち」をケアしながら自らを癒して描き続ける自己治療の姿に重ね合わすことができよう。

VII. イメージの力

ムンクのひとつのモチーフを異なる手法で複数描き続ける業は、アウラ探しであり、換言するならば、手作業での複製技術をもって、アウラを追い求めていたともいえるだろう。作品に時間を織り込む試みとして、身近なものの写真や8ミリ映写機での撮影研究は、作品に時を刻み、一瞬をとらえて表現しながらも、そこには永久に生き続けるものの存在を見出し、それが、時間と空間をもったアウラという存在であろう。アウラには、画面上に捉えられながらも、そこに空間と時間をもって息づくことができるだろう。これは、コラージュの切り貼り作業にも通底する。コラージュの素材は、ある意味複製であり、そこに個人が意味を見出し、イメージや思いを投入し、命を吹き込むことでアウラが蘇ってくる。総じて、プンクトゥムをつなぎ合わせる最大のカギは、イメージであり、アウラの消失を救う手立ては「イメージ(力)」であろう。

見えないものを見える化することも、ひとつの心理臨床の役割でもある。また、見えないものをそのままの状態としてそっと受け止め、見える化できる時を待つことも、また、そのままにして置き続けることも大切なこととして捉えている。そこには、いま・ここ、に息づいている魂が存在し、言い換えるならば、それはアウラというものであろうと考えられる。心理臨床家は、アウラの存在をキャッチでき、一瞬を捉え、寄り添い、待ち、光の部分も影の部分も我ごととして生きていけるように、クライアントを見守ることができることを求められている。そして、心理臨床家自身も、自他ともに、「いま、ここでの」感覚を大切にでき、イメージの力を活用して、視点の双方向性を合わせ待つ柔軟性を持つことが鍵となるだろう。

文献

- 1) 秋丸知貴 アウラとは何か?—ヴァルター・ベンヤミンの哲学考 2021 <https://etoki.art/review/619>© Copyright 2021 eTOKI All Rights Reserved. 20230603 access (Tomoki Akimaru, What is Aura?: A Study on Walter Benjamin's Philosophy, KDP, 2019.)
- 2) アルベルティ, L.B、三輪福松訳 『絵画論』中央公論美術出版 2011 (Leon Battista Alberti, Della Pittura 《in the Tuscan dialect of Italian》1435/6,)
- 3) バルト・R、花輪光訳『明るい部屋—写真についての覚書』みすず書房 1985 (Barthes. Roland, La Chambre claire, note sur la photographie, Paris, Seuil, 1980)
- 4) ベルティンク、仲間裕子訳、『イメージ人類学』平凡社、2014 (Hans Belting, Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink, 2001.)
- 5) ベンヤミン・W、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、「写真小史」『ベンヤミン・コレクション (1)』ちくま学芸文庫. 570. 1995. (Benjamin, Walter »Kleine Geschichte der Photographie « (1931), in Gesammelte Schriften, II (1), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977; Zweite Auflage, 1989, S. 378.)
- 6) ベンヤミン・W、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション (1)』ちくま学芸文庫. 592. 1995. (Benjamin, Walter »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]« (1935-36), in Gesammelte Schriften, VII (1), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 355.)
- 7) 池辺義象『栄花物語』(校註国文叢書;第10冊) 博文館 大正3 (1914) 国立国会図書館デジタルコレクション
- 8) 石岡良治 アウラ 現代美術用語辞典1.0 2009年1月15日掲載 https://artscape.jp/dictionary/modern/1198288_1637.html
- 9) 川崎辰洋 ムンクの《病める子》とそのコンテクスト—19世紀のノルウェー人画家との関係— 人文論究 64/65 (4/1), 203-222, 2015
- 10) 北山修『覆いをとること・つくること—「わたし」の治療報告と「その後」』岩崎学術出版社 2009
- 11) みやこうせい『ルーマニアの小さな村から—素顔の生活誌』日本放送出版協会, 1990
- 12) 森大志郎 コラージュ 現代美術用語辞典1.0 2009年1月15日掲載https://artscape.jp/dictionary/modern/1198163_1637.html
- 13) 森谷寛之 心理療法におけるコラージュ (切り貼り遊び) の利用 精神神経学雑誌90 (5), 450. 1988.
- 14) Munch, Edvard. Livsfrisens Tilblivelse, 1928, p. 10. [MM UT 13, Munch-museet. Datert 1928. Utgitt tekst.]
- 15) Munch, Edvard. Kunst og Natur, Datert 1928. [MM N 57-3]
- 16) 長島聡子 故人の肖像とは何かをめぐって 長岡造形大学研究紀要19 124-127, 2022
- 17) 奥津聖 絵画の美は影にありき The Beauty in the painting originated from The Shadow 山口大学哲学研究14. 23-59. 2007
- 18) プリドー、木村哲夫訳『ムンク伝』みすず書店2007 (Sue Prideaux, EDVARD MUNCH Behind the Scream Yale University Press, London. 2005)
- 19) ストイキツァヴィクトル・I、岡田温司、西田兼訳『影の歴史』平凡社、2008 (Stoichita, Victor I. A Short History of the Shadow Reaktion Books Ltd. 1997)
- 20) 山中康裕『少年期の心—精神療法を通してみた影—』中公新書、1978

(2023年10月24日受理)