

# 博士學位論文

内容の要旨及び審査結果の要旨

第 10 号

2017年3月

京都精華大学

## はしがき

本編は、学位規則（昭和28年4月1日文部省令第9号）第8条による公表を目的として、平成26年度本学において博士(芸術)の学位を授与した者の論文内容の要旨及び論文審査結果の要旨を収録したものである。

# 目次

報告番号	学位の種類	氏名	学位論文題目	ページ
甲 第24号	博士(芸術)	金 仁植	近現代の日韓における 練り込みの研究	1
甲 第25号	博士(芸術)	メーラン ジャンセバス チャン	Reading Henri Michaux's Mouvements Memento: A Structuralist Approach  ある筆記帳の読解 ーアンリ・ミショー 『ムーブマン』論	4
乙 第2号	博士(芸術)	阪本 裕文	前衛記録映画論の戦後的意味 1970年までの松本俊夫の諸活動 もとに	31

氏 名 <sup>キム インシク</sup>金 仁植

学位の種類 博士（芸術）

報告番号 甲第24号

学位授与の日付 2017年3月20日

学位授与の要件 学位規則第4条第1項該当

学位論文題目 近現代の日韓における練り込みの研究

論文審査委員	主査	教授	奥村 博美
	副査	教授	上野 真知子
	副査	教授	小西 通博
	副査	教授	姜 竣
	副査	京都精華大学 名誉教授	松本 ヒデオ

## 内容の要旨

現代人は都市化された空間の中で、多くの変化に適応して様々な経験を積み重ねながら生きている。そして毎日同じように繰り返される日常のなかでも様々な感情が生み出され、無意識に記憶の中に留められていく。しかし、都市が成長すればするほど記憶をよみがえらせることができる空間が消えて行っている。そして生活空間の変化はそれぞれの国において重要な文化や歴史となる芸術にも多様な進歩を与えてきた。特に陶芸は、かつての陶磁表現技法を応用することにより表現の領域が拡大され、多くの創作活動が行われている。本論はこのように変化する都市化の中で、芸術作品によって忘却された記憶を呼び起こし、記憶のイメージを保ち続けることができるだろうかという疑問から始まった。そして記憶を表現するための手法として陶磁装飾技法である「練り込み」を用い、重なり忘れ去られる記憶のイメージを表現しようと考えた。練り込みは、異なる色の土が重なり混じりながら現れる曲線的な線と面の調和を通じて、多様な装飾表現が可能な技法である。またその装飾は、日常で多くの経験や記憶を積んで生きていく姿に解釈できるのである。

したがって本論文では、陶磁装飾技法である「練り込み」の再検討を通じて現代陶芸として新しい表現方法の可能性を発見する。そして急変した都市空間の中で、自伝的な経験による記憶を練り込み陶磁作品に表現し、作品を鑑賞する現代人に再び大切な記憶の回想と再生を通じた生活の「カタルシス(浄化)」を与えることを目的とする。

第1章では、「中・韓・日」の伝統陶磁装飾技法である「練り込み」の再検討を通じて、歴史的成立条件を明らかにする。練り込み技法が長らく途絶えていた事実、三国の中で最も遅く試みられた日本の練り込みが、現代まで継承、発展することができた背景を証明す

る。そのために日本の陶磁が発展した時期である明治・大正期を中心に、当時の時代的背景を調査・分析し、日本の近代陶芸家である諏訪蘇山が韓国で練り込みを再興した事実をもとに、諏訪蘇山の研究を行う。そして日本統治下における韓国の陶磁、日韓の歴史的背景を調査・分析する。

第2章では、記憶を芸術に昇華させた4人の作家（アン・セグォン、ガン・ホング、ルイス・ブルジョア、グレイソン・ペリー）を取り上げ、芸術の中で現われた記憶の問題について論ずる。またその作家論を通じて、抽象的な記憶を伝統装飾技法の練り込みで表現するための自身の問題につなげ、記憶に対する表現方法を分析する。

第3章では、これまでの議論を証明し、伝統的な装飾技法を利用して抽象的な記憶を表現するための計画と自作品について説明する。そして制作過程を提示し、練り込み技法による自身の造形理論を述べる。また練り込み技法に対しての発展的可能性について考察する。

最後に、これらの内容を整理する。そして調査の過程でまだ明らかにされなかった論点について、今後の研究の必要性に言及する。またこの研究を基に、より発展した研究が行われるように計画を言及して終える。

このように、忘れられた記憶を回想するため痕跡の媒体である事物を素材にして、忘れられた伝統装飾技法である練り込み技法を通じて陶磁芸術で表現した。そして現代に、韓国の伝統文化を再度確立して、伝統装飾技法である練り込みの研究を現代陶芸で再生させ、発展の可能性を提示したのである。

## 審査結果の要旨

多様な広がりを見せる現代陶芸の中で、伝統的陶芸技法のひとつである「練り込み技法」を自己の制作の根本とし、自作品の制作理論を「記憶」「痕跡」をテーマとして記述された論文である。自身の制作活動において「練り込み技法」による表現を模索していく中で、韓国から日本への留学を機に自然の中に身を置いていた幼年期の記憶が甦り、「地層」「断層」「風景」「環境」などを制作の動機付けとし、「記憶」を題目とした4人の作家に対する作家論を述べ筆者の制作理論へと繋げている。また急激な自国の近代化による矛盾、現代陶芸に於ける新しい技法、表現方法を自身の記憶と重ね合わせ、伝統技法での表現が新しい造形を生み出す可能性をこの論文で述べている。

しかしここで述べられた著者の「記憶」「痕跡」の記述はあまりにも感覚的、情緒的であり、純粹に制作動機としての経験に留め、「練り込み技法の歴史及び蘇山による再興とその背景」「記憶を題目とした作家の作家論」「陶芸作家としての制作理論及び制作過程」に大きくまとめて構成することを指摘された。

練り込み技法は古代エジプトに始まり、中国、韓国、日本へと伝わるがそれぞれの国で永らく途絶えていた技法である。本論文は明治、大正時代の陶芸家諏訪蘇山に焦点を当て、第4代諏訪蘇山へのインタビューによる直話を含めて20世紀初頭に韓国において「練り

込み技法」が蘇山により再興された事実を解明している。蘇山が日本統治下にあった時代に韓国に渡り、高麗窯を復元し調査したことは文献資料として残っているが、韓国人である著者の視点で改めて捉え直し、日韓併合時代に於ける殖産興業としての日本による朝鮮伝統陶磁の扱われ方、またその時代背景、そして「文禄・慶長の役」からの朝鮮陶磁史研究としての広がりを見せ、学位審査会では全員の審査員により評価された。

現在、蘇山の練り込み作品は残存数が少なく、韓国で制作した作品として石川県立美術館に「練上菓子鉢」として一点が所蔵されているが、著者は実物を熟覧することでその写しを制作した。蘇山練り込み写しを制作することで蘇山の美意識、思想を再確認し、自身の練り込み作品を捉え直す契機としている。

「時間の痕跡」をテーマとしての技法のみの追求から、自身の美意識、思想を表現するための手段として取り組み始めた作品には蘇山研究の成果が現れ、また制作過程の記述により、蘇山練り込み、4人の作家論に表された「記憶」の造形から繋がる作者独自の作品への昇華が見られる。

筆者独自の練り込み技法による造形は益々発展する可能性があり、学位審査会においては制作者が執筆する博士論文として全ての審査員の評価を得た。途絶えていた伝統技法が再興され、もう一度再考して新たに取り組む姿勢を持ち続けることに期待する。

氏名	メーラン ジャンセバスチャン MAYRAND JEAN-SEBASTIEN		
学位の種類	博士（芸術）		
報告番号	甲第25号		
学位授与の日付	2017年3月20日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項該当		
学位論文題目	Reading Henri Michaux's <i>Mouvements</i> Memento: A Structuralist Approach ある筆記帳の読解 — アンリ・ミショー『ムーブマン』論		
論文審査委員	主査	教授	佐藤 守弘
	副査	教授	武蔵 篤彦
	副査	教授	島本 浣
	副査	教授	葉山 勉
	副査	京都市立芸術大学	加須屋 明子
		教授	

## 内容の要旨

### Abstract

Henri Michaux (1899-1984), prolific Belgian born French poet, writer and painter, directly experienced Asian culture in his thirties and was influenced, be it consciously or not, by the Chinese *Way* onwards. The main focuses of this research are the iteration process and influence of culture, combined under the umbrella of art. The present study is an investigation of the book *Mouvements*, first published in December 1951 by Henri Michaux. It's a two 15-page and two 17-page sequences of drawings split by a long poem in its center and a postface. Since my own creative works relate Japanese character origins and visual design, I was drawn to *Mouvements* as the drawings and Chinese characters look alike. Do the drawings mean something? How can we read a sequence of drawings like the ones in *Mouvements*? These sequences, made with Chinese ink, evoke for many people strokes of Chinese/Japanese

calligraphy. However, could they be related to other cultural spheres from China? These questions led the investigation.

Much of the previous research on Michaux concentrates on his written work from many angles. However, less can be said of his painted/drawn works. There are books on his artistic creations, or catalogues of major exhibitions but most of those offer a global view of the artist in his different artistic periods. These references have observant essays but no detailed research has been found on *Mouvements* only. Nina Parish who wrote the insightful *Henri Michaux: Experiences with Signs* concentrates on four Michaux publications possessing “signs”<sup>1</sup>, which includes *Mouvements*. However, although her book touches many relevant topics relating to Chinese culture, signs or the moving body’s gestures to name a few, not much is specifically said about the sequence of *Mouvements* drawings. Hence, this research aims to investigate those sequences on a superficial subjective level as well as on a detailed and less visible level.

Roland Barthes on Cy Twombly and Gabriel Bounoure on Henri Michaux have successfully analyzed and assessed with clever qualitative approaches these artists’ production. However, quantitative research is a path that is rather less natural for art-based work. The analytic approach chosen for the drawings of *Mouvements* will take into consideration both qualitative and quantitative analysis. Much of the description, analysis and interpretation for the poem, on the other hand, will be analyzed according to formal, grammatical, semantic functions as well as comparative literature.

Interested in Chinese characters, Egyptian art & hieroglyphs as well as visual encyclopedias,

---

<sup>1</sup> This word defines the blots or stains that Michaux draws or paints. “Signs”, in French “signes”, is used due to its relatedness to Chinese/Japanese ideogram characters and its evocative strength.



Michaux demonstrated his attraction to the combination of image and meaning as early as his teenage years. To better grasp how these and other interests forged Michaux, chapter one aims at over viewing some of his writing style & topics as well as his early-published drawings. Furthermore, chapter one seeks to present a general outlook on evolution of text & image in some of his publications before *Mouvements*.

China and ontology were two recurrent subject matters for Michaux. They started as curiosities and grew into major influences and life interests. His 1931-32 Asia journey most definitely stimulated these further. Chapter two will state his first China impressions, his way to depict that Asian country, how he praised it for various reasons and show that he read *Tao Te Ching*, which he quoted in *Barbarian in Asia*. Knowing that Michaux was aware of Lao-Tzu, we'll explain Lao-Tzu's principles behind *Tao Te Ching*. Hence, the next sub-part of the chapter introduces founding principles of Emptiness, base of Taoism. We'll realize in 2.3 how Chinese culture permitted Michaux's to have a longtime relationship with fellow Chinese artist Zao Wou-Ki. The last part of this chapter, we'll find out how various aspects of Chinese culture influenced *Mouvements*

The final chapter is the study's main focus: a closer investigation of *Mouvements*. It is separated into three sub-parts which are respectively related to the book as a whole, the poem & postface and the drawings. The last versions of the poem and drawings were considered for analysis due to Michaux's aversion to fixity and this is demonstrated in the beginning of the chapter. We'll then look at the book's genesis, structure, version variations and some remarks on the color black

The poem and postface both relating to the *Mouvements* drawings make up the second sub-part

of chapter three. According to observations made in the poem's grammar characteristics and structure we detected a possible separation thus making the poem into two portions. From what was explained in chapter two about the fundamentals of Taoist thought and representation, it led to the question: could there be a hypothetical representation of Emptiness in the poem? The hypothesis that was elaborated relies on preposition function, word meaning, punctuation and an utterance from Claude Fintz for its acceptance.

The last part of chapter three is the investigation of the drawings. Introductory notes on the 64 pages of the drawings will introduce them on various aspects: genesis, HM monogram, unit<sup>2</sup> order and reading path of the painted units. It is followed by some previous critic and research point of views on the drawings. We'll especially take a critical look at Nina Parish's descriptions of the drawings in each *Mouvements*' sections<sup>3</sup> from her book *Henri Michaux: Experimentations with Signs*. Then, general preliminary descriptions of drawing sequences will be performed. At this stage, the analyst can identify some unit characteristics, like size and stroke types, which can be used later for structural<sup>4</sup> readings.

Since Michaux was fascinated by image and meaning, as testifies his wish to make a visual universal language, the research proposes a semiotic approach for the analysis of the drawing sequences. This approach is a method<sup>5</sup> that Felix Thurlemann developed and used for

---

<sup>2</sup> *Unit*, in this context, is used to describe one element on the canvas. It almost always corresponds to one blot, one black ink surface in the *Mouvements* drawings.

<sup>3</sup> A section is a sequence of drawings between two blank pages. There are four sections in the book.

<sup>4</sup> The word *structure*, as Lois Tyson describes it, is a conceptual framework that we use to organize and understand things. It has two levels : the visible and the invisible. The former is what we can observe on the surface and the latter is the structures that underlie and organize what is under the surface in order to make sense of it. A basic analogy would be a house : we can see walls and a roof but we don't know where the wall columns are or understand how roof trusses function.

<sup>5</sup> Felix Thurlemann, *Paul Klee: Analyse sémiotique de trois peintures* (Renens: l'Age d'Homme, 1982)

analyzing three Paul Klee paintings. It is in accordance to his methodology<sup>6</sup> that most of this study's structural analysis will be generated from.

In this study, there are two structural readings: one without Thurlemann's method and one with it. The former will read the sequences of raw data from each chosen unit characteristics in the four sections of drawings. This reading includes descriptions and interpretations of unit characteristic transformation tendencies in each section. In other words, we'll look at, for example, how the size characteristic data changes, progresses throughout each section. The second structural reading is a more specific reading that will rely on the sequence of every two-page<sup>7</sup> constellation study in each section the book's drawings.

In the end, from what has been read on Michaux's written works and seen as painted creations up to *Mouvements*, we can affirm that his soul searching, his admiration for Chinese culture especially Taoism influenced his life and written works. This investigation especially focused on the drawings and if Taoism influenced them. We think it did. The three reading stages (preliminary, data transformation and two-page constellation readings) gave way to new findings at each level. However, it is especially in the latter reading that the investigation showed principles underlying Taoism. Indeed, as we'll see the principles of alternation and return are present in the drawings in most sections. After François Trotet did a Taoist approach reading of Michaux's written work, Michaux wrote back and stated his thoughts about a Taoist reading of his writings: "[This type of reading] makes people learn more about what matters"<sup>8</sup>. Perhaps, with the study's structural reading results we can say that the *Mouvements* drawings

---

<sup>6</sup> Particularly his second analyzed Klee painting – *Pflanzen Analytishes* (1932); pp.43-75

<sup>7</sup> Two pages of the book is considered as one canvas in this study.

<sup>8</sup> Found in François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, pp. 332-333 (Paris: Michel Albin, 1992).

also evoke “what matters”. Furthermore, the second structuralist reading revealed, for some characteristic progression tendencies, strong similarities with the utterances made by Michaux in the postface about the changing of mental states during the process of painting the *Mouvements* drawings.

## Summary of Chapter 1: Towards *Mouvements*

This chapter presents itself as a general descriptive chronological timeline of Michaux the writer and painter leading up to the publishing of the book *Mouvements*. Over viewing some of his written works and having a look at some of his paintings in a logical timeline manner will permit to better understand the writer and the artist behind *Mouvement*. The timeline is mainly composed of book summaries but will intertwine significant Michaux life events and determining encounters that shaped his life. Along the way, some comments from fellow writers and critics on his creative output will also be stated. Furthermore, chapter one seeks to present a general outlook on evolution of text & image in some of his publications before *Mouvements*.

Two sub-sections were created to the timeline: before and after his first published book by a publisher in 1927. In the first sub-section there are explanations on Michaux's formative years before being recruited by Franz Hellens and Jean Paulhan at *Le Disque Vert* magazine in 1922. It is followed by his writing debut years leading to 1927. We'll see that his reading preferences were the ones regarding life of saints and about mysticism: the Flemish mystic John of Ruysbroeck and later the Tibetan yogi and poet Jetsun Milarepa. Moreover, early fascination for Chinese characters as a high school student and his liking of Egyptian hieroglyphs might have triggered his attraction to the notion of image and language. In 1924-25, the reading of *Maldoror* and seeing Klee, Ernst and Chirico as artists were instrumental to his life path as a writer and artist because he realized that he didn't have to represent reality, which he hated in paintings at that time. Two of his first known paintings called *Alphabet* and *Narration* from

1927 are similar to Chinese ideograms because the elements in the canvases seem to evoke meaning. However, those were not painted in the same mind-set as the *Mouvements* drawings. Michaux pondered, probably as early as the mid-twenties, at making a universal pictorial language like ideograms. He states in the postface of *Mouvements*, that the pursuit of making “signes”<sup>9</sup> seem to be part of his destiny. However, he adds that the idea of creating such “signes” with meaning is a lure and a fascination.

The second sub-part elaborates on the written content of some of his published books by a publisher. All of these summaries are individual entities, as paragraphs, inserted on the general timeline. They will start with the book’s title and some information about the first publishing in parentheses. The former, although a brief personal summary, will permit to see the kinds of literary genre Michaux wrote. The latter information details, within parenthesis, of the books will permit to realize the various editors that Michaux dealt with. With the book’s number of copies published we’ll have an indicator as to which books were forecasted to be more popular. Along the way of these summaries, we’ll be able to appreciate the different publishings that had image and text and how they related to each other by meaning but also by composition in the books.

According to Micheline Phankim<sup>10</sup>, it is during the long waiting hours for the boat to Equador with his friend poet Alfredo Gangotena in the 20’s that Michaux started to draw and paint regularly. His first two published art works, both in 1927, were a tribute to Léon-Paul Fargue

---

<sup>9</sup> For Michaux the word “signe”, as he sees them in *Mouvements*, are lines forming a shape and containing some meaning(s) but not a specific one.

<sup>10</sup> Micheline Phankim is the testamentary guardian of Henri Michaux’s legacy.

and an accompany to his own poem called “Essoufflement” published in the magazine *Cahier du Sud*. The latter is his first image-text combination and both drawings are made of simple lines. Writing and painting as a published combination in book form will gradually develop and evolve. In sum, the evolution of this combination seems to show more detachment between image and text at the end of the 20’s, and complete relatedness in the 1951 *Mouvements*.

## **Summary of Chapter 2: First China Impressions to Lasting Imprints**

In this second chapter, we'll first look at Michaux's impressions of China related to art fields but also his knowledge of Chinese philosophers and Taoism. We'll explain the founding principles of Emptiness, which originated in the *Book of Changes*. By understanding these first two parts, we'll see how they influenced, forged and strengthened Michaux's relationship with Chinese artist Zao Wou-Ki, which in turn, might have impacted *Mouvements*. The Emptiness notions explained, the fourth part will show common points from these notions and Michaux's written body of work, especially regarding *Mouvements*.

As introduced in chapter one, Michaux was attracted at an early age by Chinese characters and the life of mystics. In the 1920's, in a letter to Jean Paulhan, he praised Tibetan mystic and poet Jetsun Milarepa. At the beginning of the 30's, with his wish of detaching himself from European ways of thinking and his aim to travel *against* his own engrained habits, he finally journeys to Asia. From this experience, *A Barbarian in Asia* is published. Chapter two will state passages from that Asian experience especially regarding poetry, Chinese characters, and painting. The research will also show that China changed his ways of seeing, his way of thinking.

Following these Michaux impressions and exposing facts about his knowledge of Chinese philosophers, the roots of Taoism and how it evolved will be explained. The notion of Emptiness is central to Taoism and we'll first present Leon Wieger's interpretation of the *Book of Change*' origins. Emptiness started as a cosmogonical view of the world which progressed



and influenced people's way of thinking and their philosophical conception. Francois Cheng explains, in *Empty and Full, the Language of Chinese Painting*, that Emptiness is an active and acting force related to the idea of the breaths<sup>11</sup> and the Yin-Yang alternating principle. Emptiness is where transformations operate; it is thus the third element in the whole. It stems from chap 42 of Lao-Tzu's *Tao Te Ching*. In other words, Emptiness is an energy that makes a system revolve, that makes an entity function. It is there but we can't see it. Cheng also defines and relates the Emptiness principle to music, Chinese poetry and paintings.–

Setting this Chinese philosophy theoretical framework will permit to better grasp subsequent parts in chapter two as they strongly relate to these notions. Moreover, being aware of these Chinese philosophy notions will make the reader better understand the discourse taken in chapter three for the structural analysis. Due to the fact that chapter three's analysis notions are highly abstract, it was thought preferable to introduce Chinese philosophy notions first in order to ease comprehension of subsequent parts of the study.

Chinese Emptiness notions explained, the next sub-part 2.3 entitled "Akin to Zao Wou-Ki" will investigate Michaux's relationship with the Chinese artist. Zao Wou-Ki arrived in France in 1948 and met Michaux soon after. Introduced in chapter one, their collaborative artistic talents for *Lecture de huit lithographies* embodies the combination text & image; the former produced by Michaux and the latter by Wou-Ki. In 2.3, the study will look deeper into Wou-Ki's life, his formative years, his way of thinking and expressing himself about art and poetry. In turn, we'll

---

<sup>11</sup> The French 'souffles vitaux' translated to 'breaths' refers to 'energy'. The Chinese character is 氣 .

see that Wou-Ki's Taoist way of talking about art and his reflections on how to produce art is similar to Michaux's. Many of Wou-Ki's personality traits and life choices resemble Michaux's nature, life path and way of thinking. Meeting for the first time about two years before Michaux produced the *Mouvements* series, we will see how the previously explained Taoist and Emptiness notions influenced their conversations, their writings and their opinion on their respective works of art. Even if they were born in opposite cultures, their strong kinship from the start created a life long friendship.

Finally, with the help of previous research, the last part of this chapter will show how Michaux's ontological quest in his creative writing are apparent to Taoist thought and the notion of Emptiness. We'll also see that Chinese poetry principles are connected to *Mouvements* by its vocabulary, phrasing and grammar. This will lead the way to chapter three's main concerns: Are there other traces of Taoist principles in the poem? Most importantly, are the drawings readable and do they show some features of the principles we discussed in this chapter?

### **Summary of Chapter 3:**

#### **Reading *Mouvements* Memento: A Structuralist Approach**

–

Michaux's early interest in China, his readings of Lao-Tzu, Jetsun Milarepa, his trip to Asia, his bond with Chinese artist Wou-Ki in France, profoundly influenced him. Previous research shows there are countless traces of Chinese philosophy, like Buddhism and Taoism in his writings, including the *Mouvements* poem. Furthermore *Mouvement* has some Chinese poetry characteristics in it. Taking this information as support, we now move the focus on the *Mouvements* book and we'll try to answer the following questions: Are there more traces of Chinese philosophy principles in the poem? How can we read the drawing sequences? Moreover, are the drawings influenced by the aforementioned principles?

Chapter three is divided into three parts: the book as a whole, the poem & postface and lastly, the drawings. Before starting the analysis, we'll introduce the reasoning for choosing to analyze the last versions of the drawings and poem. The postface was never modified so the first and only version will be considered. Part 3.1 will look into the book as a whole, survey version differences, structure and genesis and finally transmit some remarks about the color black to better understand some of its origins and connotations. The latter might help us understand Michaux's probable attraction to it.

In 3.2, the poem and postface are in the same part because they relate to each other. In the former Michaux states his interpretation of the drawings and in the latter he explains how the

drawings came about, how he felt during the act of painting and, oddly enough, how he considers them to be the result of laziness. Hence, this part acts as an introduction to the 3.3 drawings section. Letter exchanges between Michaux and Bertelé as well as Adrienne Monnier's opinion in her chronicles called *Gazettes* will be stated to show some of the comments and reactions regarding the poem.

The poem/postface study will proceed to an analysis of the poem according to formal, grammatical and semantic functions as well as comparisons with Lao-Tzu's principles. It'll be done in two steps. First we'll take a look at the previously mentioned functions on the entirety of the poem and we'll realize that there seems to be two portions in it, which could evoke the Yin-Yang couple. Then, by looking inside the poem more specifically, we will be able to recognize that the two-portion assumption confirms two entities. Moreover, the multiple allusions to *Tao Te Ching* in both portions demonstrate the poem's Taoist spirit: the notion of return is illustrated by Michaux at stanza 16-17-18 with words like, "come back", "revenant", "reborn", etc. With the presence of those principles & notions inside the poem, it led to consider that the recognized two portions in a whole could structurally evoke the Yin-Yang opposite but complementary forces. As those two forces seem to possess a third one, stated as Emptiness, the end of 3.2 will emit a hypothesis concerning a possible representation of the Emptiness notion in the poem by asking the question: How, and where could we imagine its representation?

In the last and final sub-section of the chapter we'll state and discuss, after introductory

remarks on the drawings, previous interpretations and perceptions of the *Mouvements* series from critics, writers and artists. This will include Michaux himself who came back on that series in his *Émergences-Résurgences* more than 20 years after producing them. However, we'll spend more time to state Parish's viewpoint on the *Mouvements* book and point out the lacks in her accounts. Next, a preliminary descriptive reading, as a subjective view, will follow previous research and readings. This preliminary reading will permit the analyst to get accustomed to the drawing's characteristics. In other words, the analyst will naturally find qualifiers to describe the units<sup>12</sup> within the canvas; for example: unit size, thickness of strokes, inclination of unit, etc. In this initial reading, there will also be an assessment of unit distribution shown in grids to see how it changes from page to page. At this stage, we can compare how each section changes, common points and differences. However, these descriptions remain general impressions but serve as base for more detailed analysis later.

Chinese ideograms, "signes", which have an image or concept attached to a meaning, fascinated Michaux. Due to the fact that he was attracted by this notion of image & language, the drawing analysis was considered with a semiotic approach. Semiotics is mostly linked to linguistic. However, Felix Thurlemann's methodology<sup>13</sup> uses principles of semiotics but is actually a by-product of it. It is in accordance to his developed tools<sup>14</sup> that the major part of this study's structural analysis will be generated from.

Concretely, the study mainly uses what Thurlemann calls the "process" (reading of

---

<sup>12</sup> Unit, in this context, is used to describe one element on the canvas. It almost always corresponds to one blot, one black ink surface in the *Mouvements* drawings.

<sup>13</sup> Felix Thurlemann, *Paul Klee: Analyse sémiotique de trois peintures* (Renens: l'Age d'Homme, 1982).

<sup>14</sup> These are the ones used in the second analyzed Klee painting – *Pflanzen Analytishes* (1932)

constellations) but is based on the “generative process”<sup>15</sup> defined by Greimas/Courtés. To simplify as much as possible, the adjective “generative” means to produce a second acceptance (interpretation). The word “process” means the general organization of elements (elements equal units) with their components (characteristics: size etc.) in a group (constellation) and how they relate to each other. Components (characteristics: size etc.) are defined according to oppositions. “Opposition” in Thurlmann’s terminology is characteristic opposites like Small vs Large, Compact vs Stretched. To sum up, the generative process is the production of a second acceptance (interpretation) within a group (constellation) of elements (units) having components (characteristics) that are categorized according to opposites (ex. Size S, M or L). The reading or interpretation is performed with the characteristics that were not used for the making of the group (constellation).

Instead of only relying on qualitative determinations for unit characteristics, we are inserting quantitative values to increase the reading’s legitimacy but also to increase the accuracy in the judgment for the choosing of a unit’s categorization. Since there are so many units on a page that are similar it is easier to categorize with numerical values. These values (raw data) come from the scanning of the 1982 *Mouvements* book pages. After data collection, other unit characteristics start to emerge that we had not thought about: ex. unit ink area, unit ink density. These characteristics with some of the ones from the preliminary reading form the base of the structural reading. The ones that were chosen and their specifications are in the appendix. Let’s mention that chosen characteristics shall, evidently, be able to relate to all units throughout the book.

---

<sup>15</sup> A.J. Greimas and J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire de la théorie du langage*, pp. 157-58 (Paris: Hachette, 1986)

To take advantage of the raw data collected, there will be a first general reading called the-Unit Characteristic Transformations’ Readings. It is a description and interpretation of the transformation tendencies – the progression of the raw data changes – that each characteristic shows on a chart. From this, we’ll extract tendencies, not from page to page, but rather within a section<sup>16</sup>. This is a structuralist reading, not directly related to Thurlemann’s method, but will introduce analogies and vocabulary for subsequent interpretations.

When this is done, we move to a more specific interpretation, which follows Felix Thurlemann’s methodology: the Two-page Constellation Study. Let’s first mention that the order of reading is crucial and should be determined at the beginning. This is explained in 3.3.3 Unit Order and Reading Path. The term two-page relates to two open pages of the book. Thus, we’ll analyse two open pages of the book as one canvas because that is what a reader can see at once.

First we decided on the unit characteristics: size, ink area, compactness etc. Characteristics are categorized into simple categories: ex. size has the small “S” category, medium “M” category, etc. Second, we make groups of units according to common characteristic(s): ex. all the “M” size units are gathered together. This group is called a constellation. Within a constellation of units, we proceed to look how other characteristics transform. Here we look at the tendency: increase, decrease or stay about even. As an example (see appendix at pp. A.101-02 and p. A.236), constellation 1 (group made from all “M” size units in gray called C1), the ink area (see transformation of ink area chart in figure) has a tendency to decrease from the beginning to the end. Consequently, this progression will lead to an interpretation (also called a semantic

---

<sup>16</sup> A section of the book is, as said previously, one of the four sequences constructed by Bertelé and Michaux. There are 4 sections; two 15 page sections and two 17 page sections.

theme) that constellation 1 has, but not exclusively, an expression of shrinkage, or decline. Hence, these interpretations are generated by the transformation tendencies of characteristic progressions within a constellation. After all constellations are made and transformation charts are produced, we can see the results in the two-page constellation summary tables (see appendix, pp. A.103-235). The numerical results themselves will demonstrate the presence of some principles underlying Taoist principles as explained in chapter two and also seen in the poem analysis at 3.2. The notion of return and the notion of alternation are two examples that are visible in the sequences of the two-page constellation study. Furthermore, we can from the last tables (pp. A.251-255) that some characteristics have tendencies to reveal what Michaux wrote in the postface of *Mouvements*.



## < 日本語要旨 >

アンリ・ミショー(Henri Michaux, 1899-1984)は、20世紀のフランスを代表する作家であり画家の一人である。彼は、30代の頃アジアの文化に触れ、その経験をもとに1951年12月に『ムーヴマン(Mouvements)』を出版している。本書は、二つの連続するドローイングとその間に散文詩が挿入されており、詩集及び画集という両方の側面を持っている。ドローイングにはすべて墨が使われ、それぞれ15頁、17頁にわたって抽象的な図像が描かれており、一見すると中国の表意文字(漢字)のように見える。ミショー自身が語っているように、このドローイングは、中国の表意文字(漢字)と同じく、二重の意味をもっている。漢字は、アルファベットのような表音文字とは異なり、言語であると同時に、それ自体がイメージとしての機能をもっている。ミショーは、この表意文字としてのイメージ/言語の二重性をドローイングに応用しているのである。そのため、ミショーのドローイングは、たんにそのイメージそのものだけでなく、つねにイメージそのものが相互に関係をもち、また同時にイメージ全体がひとつのシークエンスとして構成されている。

これまでアンリ・ミショーの研究は、主に彼の著作について行われており、絵画作品についてはほとんど語られてこなかった。また、多くの彼の芸術に関する文献や展覧会に関するカタログは、彼の初期活動を扱っているものがほとんどである。これらの先行研究は極めて重要であるものの、『ムーヴマン』に関してはほとんど詳細に語られてはいないのである。例えば、ニナ・パリッシュ(Nina Parish)は、*Henri Michaux: Experiences with Signs*(2007)において、ミショーの四つの著作について洞察力の富んだ考察を行っている。だが彼女は、中国文化、シーニュ(記号)<sup>17</sup>、身体的身ぶりというキーワードをもとに、ミショーの芸術を考察しているものの、『ムーヴマン』ドローイングやシークエンスについては、全く言及していなかった。また、ミショーとも親交のあった批評家ガブリエル・ブーヌール(Gabriel Bounoure, 1886-1969)は、当時の社会的コンテクストをもとに、彼の絵画作品を分析、評価している(*Le Darçana d'Henri Michaux*, 1989)。しかし、彼の研究において、ミショーの芸術については全く問題にはならなかった。

以上の先行研究を踏まえて、本研究は、『ムーヴマン』のドローイングがいかなる意味を持つのかを、彼の社会的コンテクストとりわけ、中国での経験をもとに考察することを目的とする。それと同時に、『ムーヴマン』の散文詩を形式的、文法的、記号的に、また他の文学と比較、分析することによって、もうひとつのテキストとイメージの関係、つまり散文詩とドローイングの関係性を明らかにする。

早くから漢字やエジプト美術、ヒエログリフ、百科図鑑に関心を示していたミショーにとって、イメージと意味の結びつきは、彼がドローイングを始める前から重要なテーマであった。また彼は、同様に神秘的なものに傾倒しヨーロッパの聖人やアジアの神秘家の文献も読み漁っていた。第一章では、こうした彼の軌跡を辿ることによって、彼のエクリチュールやドローイングについての考えを明らかにするとともに、彼のテキスト/イメージがどのように生み出されていったのかを考察する。そのため、本章では、彼の青年時代から『ムーヴマン』を出版する頃までの活動をいくつかの著作とともに振り返っていく。

ミショーは、1927年に初期代表作である〈アルファベ〉と〈ナラシオン〉と呼ばれるドローイングを制作している。これらのドローイングは、古代中国の漢字と類似しており、それぞれが何らかの意味を持っているかのように見える。実際、ミショーは、20代半ばにすでに表意言語のような絵画言語制作に専念していた。しかしながら、『ムーヴマン』の後書きで記しているように、実際、図像的な視覚的言語を生み出すことができなかった。ま

<sup>17</sup> フランス語で signes でありミショーが描く汚点のことである。

たそれがひとつの誘惑であり、幻想でしかないことを彼自身認識していた。それでも彼は、その誘惑を何とか描き出そうとしていたのである。

第二章では、ミショーの中国での経験や、そこで触れた中国思想について彼がどのように捉えていたのかを明らかにする。先に述べたように、中国思想は、ミショーにとって存在論的につねに回帰する重要な主題だった。とりわけ、1931-32年の中国、日本、インドへの旅は、彼の知的好奇心を大いに刺激した。彼は、その旅で経験した仏教思想や東洋文化について *Barbarian in Asia*(1933)のなかで記している。ミショーによれば、中国の思想家の老子にとって、「空」とは道教思想の中心を成しており、それが宇宙全体に変化を引き起こしている。道教の基本原理である「道(タオ)」とは、宇宙自然の普遍的法則や根元的実在、道徳的な規範、美や真実の根元など、万物を生み出す根源であり、人間の知恵を超えた、世界を支配している。この思想においては、生は死を、衰退は繁栄を、無は有を生じさせるように、万物はつねに反復的、循環的に繰り返される。つまり、道教において、世界は二つのカテゴリー「陰と陽(Yin-Yang)」の変化によって構成されている。「空」とはこうした対立に、変化や運動を引き起こす概念として捉えることができる。ミショーはこうした考えを中国人アーティストのザオ・ウーキーとの交流のなかで身につけていった。本章の最後では、ミショーの芸術と中国思想や「空」の概念との共通点を明らかにし、それが後の『ムーヴマン』のなかでどのように組み込まれていくのかを考察する。

第三章では、これまでの考察をもとに『ムーヴマン』の散文詩及びドローイングについて分析を行う。『ムーヴマン』の散文詩を構造的に分析すると、大きく二つに分けることができ、前半から後半かけて方向性が大きく変化していることが分かる。詩人のフランソワ・チェン(François Cheng, 1929-1971)が論じているように、漢詩における対句法は「空」の概念を表象している。『ムーヴマン』の散文詩の対立は、こうした対句法に基づいて、互いに対立した構造をもち、それはまさに中国思想の「陰陽」に対応しているといえる。またその対立関係は、「空」の概念と結びついている。

同様にミショーは、こうした散文詩に見られるような道教思想をドローイングにおいて可視化している。本章では、このミショーの中国思想を背景として、三つの読解を試みている。第一に、導入として、すべてのドローイングを個々のユニットとしてサイズや描き方(ストローク)によって分類する。ドローイングの導入部分(64ページ)には、HMのモノグラムとともに、描かれた図像のユニット分類方とユニットのシークエンス読解法についての解説が示されている。この比較によって、いくつかのユニットをカテゴリー化することができる。

第二に、ユニットの連続をひとつのシークエンスとして捉え、『ムーヴマン』のドローイングを四つに分類する。ニナ・パリッシュによれば、『ムーヴマン』のドローイングは、四つのセクションのシークエンスに分類することができる。そのなかで、彼女は、それぞれのユニットのサイズと描き方(ストローク)を分類し、さらに大きさ、インク領域、濃度、稠密度などのカテゴリーによって、ドローイングの意味と制作プロセスを解明している。これによって、諸々のユニットの関係性では見えてこなかった特徴が明らかとなる。

最後に、シークエンス分析をもとに、見開き一ページ全体のユニットの配置(constellation)を分析する。このアプローチにおいて、記号論者フェリックス・トゥルマン(Felix Thurlemann, )のPaul Klee分析は重要である<sup>18</sup>。トゥルマンによれば、Paul Kleeの絵画は、キャンパス内の各ユニットのグループの配置(constellation)によって構成されている<sup>19</sup>。また、ユニットは、それぞれ特徴を持ち、グループを構成している。Kleeの

<sup>18</sup> Felix Thurlemann, *Paul Klee: Analyse sémiotique de trois peintures* (Renens: l'Age d'Homme, 1982)

<sup>19</sup> Particularly his second analyzed Klee painting – *Pflanzen Analytishes* (1932); pp.43-75

絵画は、この関係性のなかで、各グループの配置によって構成されている<sup>20</sup>。これと同様に、本研究では『ムーヴマン』の見開きをひとつのキャンバスに見立て、ユニット、グループの特性をカテゴリー化し、その配置(constellation)の構成を分析した。その方法はまず、サイズ、インク領域、濃度、密度等によって、各ユニットをカテゴリー化する。そして、その増減の共通項をひとつのグループとして、さらに分類する。最後に、その各グループの配置と、その変化のプロセスを解析する。これらの配置分析によって、『ムーヴマン』の見開きページにおいて、個々のユニットのグループは、始まりから終わりにかけて増加と減少を繰り返して配置されていることが明らかとなった。また、この変化や増減の傾向は、見開き半分を一単位としてすべてのページで繰り返されている。本研究では、こうしたドローイングの配置傾向は、第二章で示したミショーの中国思想解釈に基づいているのではないかと考えている。というのも、『ムーヴマン』の散文詩が対句法によって道教の「陰陽」を構成しているのと同様に、ドローイングは、見開きページのなかで運動における変化を再現していると考えられるからである。後書きで論じているように、ミショーは、緊張状態から身体を解放し、それによって生まれる身体的身ぶりによってイメージを描いているという。それによって描かれたドローイングの各ユニットは、減少と増加を繰り返す。ミショーは、この変化を頭の中に現れたイメージを運動として描きだしていたのである。

批評家フランソワ・トレット(François Trotet)が道教思想をもとにミショーの作品を分析に対して、次のように考察している。「(こうした読解によって)、人々は、重要なことを学ぶ」<sup>21</sup>。本論はこのような、構造的読解及び道教思想解釈によって、『ムーヴマン』のドローイングがたんなるイメージではなく、究極的には「重要なこと」つまり生そのものを喚起させるのではないかと考えている。

---

<sup>20</sup> An example of a characteristic is size and examples of characteristic categories are *small*, *medium* (M), *large* (L) and *extra large* (XL).

<sup>21</sup> Found in François Trotet, *Henri Michaux ou la sagesse du vide*, pp. 332-333 (Paris: Michel Albin, 1992).

## 第一章 『ムーヴマン』に向けて

第一章では、著述家であり画家でもあるアンリ・ミショーが『ムーヴマン』の出版へと至るまでの経歴について記述する。ここでは、主に彼の著作を要約するとともに、彼の人生を形成した決定的な出来事や出会いについて説明する。また、彼の著作に関するいくつかの批評も取り上げる。それによって、彼のいくつかの著作や絵画を振り返り、『ムーヴマン』の背後に隠された著述家、画家としての彼の手法を捉えること目的である。

『ムーヴマン』以前のミショーは、大きく二つに分類することができる。前半の1927年前後は、彼が初めて出版を行った時期であり、1922年にフランツ・ヘレンとジャン・ファルアンによって『ル・ディスク・ヴェール(*Le Disque Vert*)』に採用される以前のミショーの芸術観の形成期にあたる(1.1 “Formative Years, Writing Debut (1911-1926)”)。幼年期の頃、彼は一般的な芸術のみならず、フランマンの神秘家ヤン・ファン・ルイスブルックなど神秘的なものに傾倒していた。さらに高校時代には、漢字やエジプトのヒエログリフに大きな関心を示していた。彼にとって、その経験は後の言語とイメージについての捉え方に大きな影響を与えている。また予備役将校時代には、ドローイングも行っている。他方、1927年に作家として活躍する以前の1924-5年頃には、ロートレアモン『マルドロールの歌』やパウル・クレーやマックス・エルンスト、デ・キリコの絵画などの西洋美術も受容していた。これらの経験が、後の彼の作家としてまた画家としての彼の活動の根幹を成しているということができる。というのも、ミショーにとって重要なのは、現実の表象としての絵画ではなく、何らかの意味をもったイメージを生み出すものとしての絵画であったからである。たとえば、1925年の〈アルファヴェ〉と〈ナラシオン〉と呼ばれる初期絵画は、漢字に極めて類似している。タイトルからも明らかなように、これらの絵画は何らかの言語としての役割を果たす一方で、それ自体は解読不可能なイメージという二重の意味を持っている。この時代ミショーは、こうした表意文字のような普遍的な絵画的言語を生み出すことに専念していたのである。厳密に言えば、これらの絵画は、『ムーヴマン』のドローイングと同様の手法で描かれたわけではないが、『ムーヴマン』の後書きで記されているように、ミショーにとって絵画とは、たんなるイメージではなく、むしろ「シーニュ／記号」の生成だということができるだろう。それは、何らかの意味を含んだイメージであり、彼は中国や日本の表意文字としての「シーニュ／記号」を絵画として制作したのである。

後半では、主に1927年から51年という『ムーヴマン』出版までのミショーの活動を中心に、著作や作品の内容を概説する(1.2 “Book Publications, Paintings (1927-1951)”)。このなかで、ミショーが書いた文学ジャンルと彼のライティング・プロセスや思考方法について明確にするとともに、ミショーが関わった様々なジャンルの出版物についても明らかにする。

ミショーが活動を始めた当初、イメージとテキストを組み合わせた作品はそれほど存在していなかった。しかし、1927年に『私は誰だ (*Qui je fus*)』を出版した後の日本での経験が、ミショーにとっての大きな転換期となった。日本語が話せない彼が神戸港のレストランにおいて、日本人とコミュニケーションを試みたとき、その給仕は稚拙な線を用いながら会話をつなぎ伝えようとしたのである。ミショーにとってこの経験は、若かりし頃の漢字という表意文字への記憶を想起させ、後のドローイングや絵画制作の重要な契機となったのである。また同時期、ミショーは、詩人のアルフレッド・ガンゴテナ(*Alfredo Gangotena*, 1904-1944)とともに赤道付近の航海を行っている。ミシェル・ファンキムに

よると<sup>22</sup>、ミショーが定期的にドローイングと絵画を描きはめるのは、このアジアへの航海以降のこととされている。このことを示すのが、詩人レオ＝ポール・ファルグ(Léon-Paul Fargue, 1876-1947)に捧げられたドローイングである。この作品は、〈息切れ(Essoufflement)〉(1927年)というタイトルの詩とともに、『カイエ・ドゥ・スッド(Cahier du Sud.)』紙に掲載された。この雑誌は、ドローイングとテキストを組み合わせた初めての雑誌であり、ミショーの作品は、極めてシンプルな線によって描かれており、それにあわせてテキストが添えられている。このようなテキストとイメージの結びつきは、ミショーの芸術創造の特徴であり、1940年代以降、徐々に増えていった。

したがって、1951年に出版された『ムーヴマン』とは、こうしたイメージとテキストの組み合わせを追求するミショー芸術のひとつの到達点であるということができるであろう。

---

<sup>22</sup> ミシェリン・ファンキム(Micheline Phankim)は、アンリ・ミショーの遺言後見人である。

## 第二章 初めの中国の印象から続く残像

第一章で論じたように、ミショーは、青年期のころから東洋文化や神秘主義者たちの生活なものに魅了されていた。ジャン・ポーランの手記によれば、とくに 1920 年代のミショーはチベットの神秘主義者であり詩人でもあるジェツン・ミラレパ(Jetsun Milarepa)を敬愛していた。そして 30 年代に入ると、自らのヨーロッパ的な慣習や思考方法から逃れるべく、アジアへと旅立った。このときの経験をもとに、『アジアの蛮族 (A Barbarian in Asia)』が出版されている。本章の目的は、こうしたアジアでの経験、とくに中国での経験なかで、ミショーが中国の芸術や哲学、思想をどのように受容し、またそれが彼の作品にどのような影響を与えたのかを考察することにある。またそのなかで、ミショーがそれまでの西洋的な思考を乗り越え、新たな手法を獲得する過程を明らかにする。

本章の前半では、ミショーがアジア（中国、日本、インド）の地へと足を踏み入れて以降の心の変化を捉えていくとともに、彼が精通した道教や老子思想とはいかなるものかを論じていく。ミショーによれば、中国思想は、宇宙起源論に基づいて、万物や宇宙を理解しているという。それは中国哲学や人々の思考様式に大きく関わっている。とりわけ思想家フランソワ・チェン(Francois Cheng, 1929-)は『空と有：中国絵画の言語(Empty and Full, the Language of Chinese Painting)』(1994)において、中国の重要な思想のひとつとして「空」の概念について語っている。この思想は、老子の『老子道德経』の第 42 章に端を発する考え方である。「空」とはある活動であり、呼吸に関わる作用であり、森羅万象、宇宙のありとあらゆる事物を表す「陰陽」の変相と捉えることができる。つまり、「空」は、万物の第三の要素であり、諸々の変化を引き起こす力、言い換えるなら、ある体系、ある実体を機能させるエネルギーということができる。チェンは、こうした空の概念を解釈するとともに、音楽や詩、絵画に適応させている。

本章の後半では、中国のアーティスト、ザオ・ウー・キ(Zao Wou-Ki, 1920-2013)との交流のなかで深められていったミショーの中国思想の理解について考察する。ザオ・ウー・キは、1948 年にフランスに赴き、ミショーと衝撃的な出会いを果たした。この年、彼らは共作して『八つのリトグラフの読解(Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki)』を出版している。この作品は、詩をウー・キが、ドローイングをミショーが担当している。彼らは全く異なった文化に生まれたにもかかわらず、ザオ・ウー・キの道教の考え方は、ミショーの芸術に対する考え方に多くの類似性を見出すことができるだろう。彼らは、ミショーが『ムーヴマン』シリーズを制作する二年前に彼らは始めて出会った。その出会いによって、ミショーはさらに道教に傾倒していったのである。

本章の最後では、ミショーの作品全体における中国哲学の影響に関する先行研究を考察する。ミショーの道教に対する考えは、彼の詩や絵画に大きな影響を与え、1951 年に出版される『ムーヴマン』へと結実する。これに対して次のような問いを投げかけることができる。『ムーヴマン』の絵画や詩は、はたして中国哲学の諸原理や「空」の概念を構造的にどれほどの影響を受けているのだろうか。これについては第三章で論じる。第三章の『ムーヴマン』の形式的分析は、このような中国の宇宙起源論理解に基づいて行われる。

### 第三章 構造的アプローチによる『ムーヴマン』の読解

本研究では第一章、第二章を通じて、初期ミショーの中国への関心、老子やチベットの詩人ジェツン・ミラレパの読解、アジアへの旅行、中国人アーティスト・ザオ・ウー・キとのフランスでの友好関係が彼の芸術に大きく関わっていることを論じてきた。仏教や道教に関するミショーの記述からも明らかなように、こうした中国哲学の数え切れない影響が彼の芸術には存在している。それは、『ムーヴマン』の散文詩やドローイングにも表れている。第三章では、これまでのミショーの芸術に対する考え方をもとに、『ムーヴマン』のドローイングについて構造的に分析を行う。そのために、以下のような三つの問いを立てた。第一に、『ムーヴマン』において中国哲学の影響はいかなる点に見出すことができるのか。第二に、『ムーヴマン』の個々のドローイングの連続性をどの用に解釈することができるのか。第三に、ミショーの中国思想解釈とドローイングはどのように関係付けることができるのか。

以上の問いのもと、第三章は三節に分かれている。第一節では、本論で扱っている『ムーヴマン』最終版（1982年版）の全体像を示すと共に、それぞれの版の差異について明らかにする。とりわけ、ミショーの散文詩に関する当時の批評のなかで、ミショーとルネ・ベルトレ(Bertelé)との往復書簡及びアドリエン・モニエ(Adrienne Monnier's)の『ガゼット』での批評は、注目に値する。本研究では、彼らの言説をもとに、『ムーヴマン』の中国思想の影響を捉えなおしている。同様に、ミショーが本書で用いている墨絵は、彼の中国思想への傾倒と、西洋文化への抵抗を示す重要な手がかりとなる。

第二節では、『ムーヴマン』の散文詩を形式的、文法的、記号的に分析するとともに、後書きからドローイングの制作過程について明らかにする。ミショーの散文詩には、中国の思想家老子の『老子道德経』からの引用があり、この詩自体が道教の影響のもと書かれていることがわかる。また『ムーヴマン』の散文詩を構造的に分析すると、大きく二つに分けることができ、前半から後半かけて方向性が大きく変化している。それゆえ、『ムーヴマン』の散文詩における対句法は、まさに中国思想の「陰陽」を表象していると仮定することができるだろう。それは、この散文詩において、ミショーが、「come back」「revenant」「reborn」などの「回帰」を意味する言葉を多用していることから明らかである。さらに、詩人のフランソワ・チェン(François Cheng, 1929-1971)が論じているように、漢詩における対句法は「空」の概念を表象している。それゆえ、ミショーがこの散文詩によって「空」の概念を意識していたことは明らかであろう。

第三節では、こうした散文詩に見られる「陰陽」「空」の概念を、ミショーがいかにしてドローイングで再現したのかを構造的、記号学的に分析する。そのために、まず『ムーヴマン』のドローイングについて概説するとともに、これまでの先行研究について検討する。また『ムーヴマン』から約20年後に出版される『*Émergences-Résurgences*』(1972)についての批評についても同様に検討する。とりわけ、こうした先行研究のなかで、注目すべきは、ニナ・パリッシュ(Nina Parish)の分析である<sup>23</sup>。彼女は、中国文化、シーニュ(記号)、身体的身ぶりというキーワードをもとに、ミショーの芸術を考察している。ニナ・パリッシュによれば、『ムーヴマン』のドローイングは、四つのセクションに分類することができ

<sup>23</sup> Nina Parish, *Henri Michaux: Experiences with Signs*, 2007

る。そのなかで、彼女は、それぞれのユニット<sup>24</sup>のサイズと描き方(ストローク)を分類し、さらに大きさ、インク領域、濃度、稠密度などのカテゴリー化を行っている。この比較によって、いくつかのユニットをカテゴリー化し、各セクションの差異や共通点を明らかにすることができる。

しかし、彼女の分析は、『ムーヴマン』ドローイングの個々のユニットについて分析しているものの、その連続性については全く触れていない。というのも、中国思想に傾倒していたミショーにとって、ドローイングは、中国の表意文字である漢字と同様に、つねにイメージであると同時に何らかの意味を生み出すものであった。したがって、本論では、記号論的アプローチにもとづき、ミショーのドローイングをイメージ/言語として捉える。このアプローチにおいて、記号論者フェリックス・トゥルマン(Felix Thurlmann)の記号論的構造分析は重要である<sup>25</sup>。とりわけ、本論において、グレマス/クルテによって定義された「生成プロセス generative process」に基づくトゥルマンの「プロセス」(配置の読解 reading of constellations)論は注目に値する<sup>26</sup>。簡潔に言えば、「発生的 generative」という形容詞は、第二の意味(解釈)を生み出すことを示している。また「プロセス」とは、あるグループ(ある配置)のなかでの、個々の構成物(サイズなどの特徴)の要素(ユニット)の組織化、及びその関係性を意味している。ここで構成物(サイズなどの特徴)は、対立によって定義される。トゥルマンの論に従えば、対立は「Small vs Large」などの特徴的な対立を生み出す。したがって、生成プロセスとは、諸々の対立(サイズでは、S/M/L)によってカテゴリー化された構成物(特徴)の要素(ユニット)をグループ化(配置)するために、第二の意味(解釈)を生み出すことである。

本研究では、こうしたトゥルマンの分類をさらに発展させ、『ムーヴマン』のドローイングの構造的分析を行った。そのために、まずすべてのドローイングをユニット(サイズ、数量など)によってカテゴリー化し、その後、インク領域や濃度など様々なカテゴリーによって分類した。最後に、『ムーヴマン』の見開きをひとつのキャンバスに見立て、ユニット、グループの特性をカテゴリー化し、その配置(constellation)の構成を分析した<sup>27</sup>。

以上のデータ分析によって、ある変化の傾向が明らかとなった。すなわち、『ムーヴマン』の見開きページは、個々のユニットのグループは、始まりから終わりにかけて増加と減少を繰り返して配置されている。この変化や増減の傾向は、見開き半分を一単位としてすべてのページで繰り返されている。例えば、図1-2 p. A. 101、配置1(グレイゾーンのサイズMグループ)では、インク領域(図表のインク領域の変化)は、始まりから終わりにかけて増加傾向にある。本研究では、こうしたドローイングの配置傾向は、第二章で示したミショーの中国思想解釈に基づいているのではないかと考えている。というのも、『ムーヴマン』の散文詩が対句法によって道教の「陰陽」を構成しているのと同様に、ドローイングは、見開きページのなかで運動における変化を再現していると考えられるからである。後書きで論じているように、ミショーは、緊張状態から身体を解放し、それによって生まれる身体的身ぶりによってイメージを描いているという。それによって描かれたドローイン

<sup>24</sup> Unit, in this context, is used to describe one element on the canvas. It almost always corresponds to one blot, one black ink surface in the *Mouvements* drawings.

<sup>25</sup> Felix Thurlmann, *Paul Klee: Analyse sémiotique de trois peintures* (Renens: l'Age d'Homme, 1982)

<sup>26</sup> A.J. Greimas and J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire de la théorie du langage*, pp. 157-58 (Paris: Hachette, 1986)

<sup>27</sup> There are 4 sections; two 15-page sections and two 17-page sections.



グの各ユニットは、減少と増加を繰り返す。ミショーは、この変化を頭の中に現れたイメージを運動として描きだしていたのである。

## 審査結果の要旨

本論は、フランスの詩人・画家であるアンリ・ミショーによる詩画集『ムーヴマン』を分析対象として記号論を援用して読み解き、それをミショーの中国経験と結びつけて解釈したものである。『ムーヴマン』については、従来、欧米および日本では、テキスト、すなわち詩に着目した研究はあるものの、そのドローイングについて扱ったものは、さほどない。本論の評価すべき点のひとつは、これまで等閑視されてきたイメージ、すなわち抽象的、不定形で一見文字のようにも見えるドローイングに着目したところにある。

著者のジャン＝セバスチャン・メーラン氏は、もともとグラフィック・デザイナーであり、漢字の文字デザインに興味を持って本学大学院博士前期課程に留学してきた。その文字への興味の延長線上に本研究はある。彼自身と同じように中国の文字に魅了されたヨーロッパの知識人であるミショーへの興味はそのようなところからはじまったのだと理解している。

『ムーヴマン』に取り組む前段階として、本論の第一章では、ミショーの伝記的事実を振り返り、その思想的背景と異国的なるものへの憧憬を論じられた。第二章では、とくに中国の文字、芸術、宗教、思想に対してミショーが向けた関心について扱われたが、ここでミショーが道教思想から学び取った「反復」「変化」「運動」などのキーワードは、後の解釈の布石となっていく。本論の骨子をなすのが第三章で、ここでは、まずは『ムーヴマン』全体の構造、および詩というテキストの面から分析した後、ニナ・パリッシュの分析に倣って、さまざまなパラメータからミショーのドローイングが計測され、分類され、分析されていく。さらにフェリックス・トゥルマンによるパウル・クレアの絵画の記号論的読解を援用して、ページ上でのドローイングの配置が分析される。ここでの精緻な分析が本論において、もっとも評価される部分であろう。

結論においては、ミショーのドローイングは、彼が中国文化、とくに道教思想から受けた影響と結びつけて解釈される。この点に関しては、審査において結論ありきだったのではないかという意見も述べられた。確かに、ミショーの作品を、同時代のフランスにおける思潮、とくに中国および東洋がどのようなものとしてフランスの知識人たちに想像されていたのかという背後のコンテクストに対する批判的意識が希薄であった点は否めない。

とはいえ、これまでよく知られながらも、正面から論じられることの少なかった『ムーヴマン』という作品を、ミショーの制作歴のなかで位置づけ、その意義を独自の視点で解き明かした点で、本学大学院芸術研究科の博士の学位に相当するものと評価された。本論文においてなされた研究をベースに、今後の研究、および制作実践を展開することに期待するという声が審査会で上がったことも付記しておきたい。

氏名	阪本 裕文		
学位の種類	博士（芸術）		
報告番号	乙第2号		
学位授与の日付	2017年3月20日		
学位授与の要件	学位規則第4条第2項該当		
学位論文題目	前衛記録映画論の戦後の意味 1970年までの松本俊夫の諸活動をもとに		
論文審査委員	主査	教授	伊奈 新祐
	副査	教授	相内 啓司
	副査	教授	島本 浣
	副査	教授	佐藤 守弘
	副査	東京造形大学 名誉教授	波多野 哲朗

## 内容の要旨

本論の目的は、1970年までの松本俊夫の諸活動をもとに、松本が提唱した前衛記録映画論の戦後の意味を明らかにすることにある。戦後の文化・芸術において、花田清輝の影響を受けて、様々な領域においてリアリズムへの急進的な批判が立ち上がった。ここで批判の対象にされるリアリズムとは、「自然主義」と呼ばれるものを含みながら、「社会主義リアリズム」を指していたといえる。そして、彼ら批判者の多くがリアリズムを乗り越えるために使用したものは、アヴァンギャルド芸術（シュルレアリスム）の方法であった。ここでシュルレアリスムは戦前国内における展開とは異なった様相で、記録の問題と接合して使用されることになる。松本は、この花田の理論を戦後の記録映画の領域で展開させた。松本は1956年に教育映画作家協会に入会し、「前衛記録映画の方法について」を機関誌「記録映画」誌上に発表し、記録映画の制作において理論の実践に取り組んだ。松本は野田真吉と一緒に『記録映画』誌上で議論を行なってゆく。その運動は作家協会の運動のなかに、「政治と芸術」についての重層的な議論をもたらすものであった。しかし、この運動は共産党に関わる政治的な対立を引き起こす。その結果、作家協会から多数の作家が脱退するという結末につながる。作家協会を脱退した作家たちは、記録映画にとどまらず、幅広い領域の作家を集めることで「映像芸術の会」を発足させる。それは黒木和雄の『あるマラソンランナーの記録』に関わる問題によって、政治主義から芸術の自立性を守るための運動として引き起こされた。しかし、その運動は作家同士の連帯を維持することができず、最終的に解体する。同時期に、松本は大島渚などとの議論を展開してゆく。そのなかで松本はアンダーグラウンド映画（実験映画）に、映画の概念を根本的に変革する可能性を見出し、非組織的な映画運動に自らの根拠を置くという考えに至る。それにともなって、この時期以降の松本の表現には、明確な変化が生じる。既に松本は、花田による戦後のアヴァンギャルド芸術論の影響圏内から遠ざかっていた。この変化のなかで生み出さ

れた作品が『つぶれかかった右眼のために』だった。次のように1970年までの松本のフィルムグラフィィを分類すれば、その変化は明らかである。[A：伝統的アヴァンギャルド映画 1956]『銀輪』、[B：前衛記録映画の前段階 1957～1959（初期）]『潜函』『伸びゆく力』『春を呼ぶ子ら 進路指導シリーズ・展望篇』、[C：前衛記録映画 1959（後期）～1963]『安保条約』『300 トントレーラー』『白い長い線の記録』『西陣』『黒い長い影の記録』『わたしはナイロン』『石の詩』、[D：前衛記録映画の後段階 1964～1968（初期）]『嘘もほんとも裏から見れば』『晴海埠頭倉庫』『美浜原子力発電所 第一部』『母たち』『素肌美のための十二章』『二都物語』、[E：実験映画への移行 1968（後期）～1970]『右眼』『マグネチック・スクランブル』『アイコンのためのプロジェクション』『シャドウ』『エクスタシス＝恍惚』『薔薇の葬列』『スペース・プロジェクション・アコ』。この調査をもとに『安保条約』『西陣』『石の詩』『右眼』を分析すると、前衛記録映画が中断・攪乱の機能を有していることが明らかになる。その機能とは、観客の意識に状況の主体化を突きつけるものであった。それは、前衛的な映画を媒介として個人と状況を直接的に結びつけるという、戦後的な意味を持っている。しかし、それは1960年代の状況の変化によって、個人の内面的な変革へと反転せざるを得なくなる。その後、松本は日本万国博覧会にて『アコ』を発表するが、それは、この反転によって可能とされたものだった。

## 序論

太平洋戦争敗戦から1950年代にかけて芸術・文化の諸領域で展開した、戦後日本のアヴァンギャルド芸術運動は、その社会的・政治的背景と切り離して論じることができない。1950年代から1960年代の終わりに至るまでの芸術・文化の展開には、社会的・政治的背景を含めた俯瞰的な視点によって初めて浮かび上がる、ひとつの連続性が存在している。このような視点に基づいた研究が深められるようになったのは近年のことであり、具体例としては鳥羽耕史、友田義行や道場親信による、安部公房や勅使河原宏を中心としたアヴァンギャルド芸術運動や、1950年代のサークル運動（労働者のサークルにおける左翼文化運動）の研究が挙げられる。本論は、このような背景のなかで書かれた筆者の3本の論文に、再構成と加筆を加えたものである。本論の目的は、1970年までの松本俊夫の諸活動をもとに、同時代の言説および芸術・映画運動との関係を読み解きながら、松本が提唱した前衛記録映画論の戦後的な意味を明らかにすることにある。本論が取り上げる言説や作品は多岐にわたるが、そのなかでも『安保条約』『西陣』『石の詩』および『つぶれかかった右眼のために』といった前衛記録映画論の実践を分析することが、最後の要点となる。松本の1950年代から1960年代にかけての作家活動と同時代の社会的・政治的背景の関係についての包括的な先行研究は存在しないが、部分的に関連する先行研究について記述する。松本に思想的な影響を与えた評論家としては、花田清輝と吉本隆明がいる。特に重要な花田についての先行研究としては、菅本康之の研究が挙げられる。1950年代から1960年代にかけての映画運動についての包括的な先行研究は存在しないが、部分的なものとして、川村健一郎の研究が挙げられる。1950年代から1960年代にかけての松本の作品についての先行研究としては、広瀬愛の研究が挙げられる。本論はこれらの先行研究を踏まえながら、その不足を補いつつ構成される。「第一章：戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画」では、1950～1960年代の松本に思想的な影響を与えた評論家として花田を取り上げ、そのうえで松本の前衛記録映画論を論じる。「第二章：記録映画作家協会および機関誌『記録映画』について」では、教育映画作家協会（記録映画作家協会）と松本の関係について論じる。「第三章：映像芸術の会および松本・大島論争について」では、映像芸術の会と松

本 の 関 係 を 論 じ た う え で 、 松 本 ・ 大 島 論 争 に つ い て 論 じ る 。 「 第 四 章 : 前 衛 記 録 映 画 か ら 実 験 映 画 へ 」 で は 、 前 衛 記 録 映 画 論 の 実 践 と 呼 ぶ る 作 品 と 『 つ ぶ れ か か っ た 右 眼 の た め に 』 を 論 じ る 。

## 第一章：戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画

太平洋戦争敗戦後、国内の芸術・文化のさまざまな領域において、新しい世代によるリアリズムの概念の問い直しが行われたが、この問い直しとは、自然主義リアリズムに対する批判を含みながらも、本質的には当時の政治的・社会的状況を背景とした、社会主義リアリズムへの批判であったといえる。戦時中から終戦後の復興期にかけて新しい芸術・文化運動を牽引した評論家の花田清輝は、既存の認識を解体・変容させるアヴァンギャルド芸術の方法によって、この運動に取り組んだ。花田の言説の影響下に形成された芸術運動や、個人的に何らかの影響を受けた作家・評論家は多く存在するが、松本俊夫は記録映画の領域でその思考を拡大させた。教育映画作家協会（記録映画作家協会）に参加した松本は、1957年に「作家の主体ということ総会によせて、作家の魂によびかける」と題された文章を『教育映画作家協会会報』にて発表する。そのなかで松本は、吉本隆明・武井昭夫による『文学者の戦争責任』に言及しながら、この戦争責任論を映画に引きつけ、記録映画の領域における戦争責任を提起する。さらに松本は、花田の言説を踏まえてアヴァンギャルド芸術の方法を映画に導入し、新しいリアリズムの方法を提起する。それが、1958年に作家協会の機関誌『記録映画』創刊号に掲載された「前衛記録映画の方法について」であり、そこではドキュメンタリーとアヴァンギャルドの統一が論じられた。この前衛記録映画の方法は、具体的には、対象に付随する外部世界の直接的所与性を否定したうえで、主体の内部の認識を変革し、それを表現するものである。この理論は、花田の提示したアヴァンギャルド芸術の方法を、吉本の戦争責任論の論理を適用しながら映画において展開させたものであり、サルトルの想像力論とも関わる、外部世界との実存主義的な結びつきの欲求によって支えられていた。その後、松本の思考はさらに拡大してゆく。1960年代末になり、松本はプレロジカルな感覚作用を言語作用との弁証法的な関係の中で捉えようとする。松本が積極的な姿勢で実験映画、拡張映画、インターメディア、ビデオアートといった逸脱的な映画・映像に取り組んでいったのは、これらの映画・映像が、非言語的表現領域と言語的表現領域の弁証法的な関係をその作品内部に内包していたからだといえる。そのうえで松本は、このような非言語的表現領域に関わるプレロジカルな映像表現過程が、反省的意識のコントロールを逸脱してゆくことに重要性を見出してゆく。

## 第二章：記録映画作家協会および機関誌『記録映画』について

敗戦後の、特に1950年代から1960年代前半にかけての教育映画／記録映画をめぐる史的経緯を精緻に把握しようとするならば、教育映画作家協会（記録映画作家協会）と機関誌『記録映画』が、複数のリアリズムのあり方を包括した、集団的な運動の場として浮かび上がってくる。このふたつのリアリズムとは、自然主義あるいは社会主義リアリズムの延長線上にあるリアリズムと、花田清輝の影響を受けた戦後のアヴァンギャルド芸術運動におけるリアリズムである。そして『記録映画』においてこの二つの方向は、職能組合的な形で生活の向上を目指すグループと、芸術運動を目指すグループという二つの立場に置き換えられることになる。『記録映画』の編集には、創刊号から休刊号に至るまで野田真吉

と松本俊夫のいずれか、もしくは両名が編集委員に加わっていた。この両名は、芸術運動を指向するグループの理論家としての役割を果たしており、誌面には芸術運動を指向する性格が強く表れることになった。誌面では、領域横断的な視点によって「記録」に関わる映画の諸テーマが論じられていった。これは協会内だけでなく、同時代の劇映画／文学／美術／音楽など、幅広い領域の作家達の意識における変容を促すものであり、その意義は『新日本文学』や『季刊現代芸術』『現代芸術』のような運動的な雑誌のそれと同一のものであった。『記録映画』において議論された中心的な論点は、第一に「作家主体と方法の確立」、第二に戦前から戦後にかけての「左翼映画運動の総括」であり、それぞれの論点について、芸術運動を目指すグループと職能組合的な方向を目指すグループは、激しい論争を展開していった。この対立は1964年2月1日の作家協会臨時総会において最終的な局面を迎え、投票の結果、作家協会の方針は職能組合的な方向に大きく引き戻されることになる。そして、この新方針によって『記録映画』は休刊となる。そして、その後も1964年の終わりに至るまで両グループの対立は続いてゆく。『記録映画』の意義とは何であったか。それは1960年代後半の映画運動を準備した「場」としての意義を持っている。同時代の国内の文化状況を鑑みるならば、『記録映画』は教育映画／記録映画にとどまらず、広範な諸動向の結節点としての役割を果たすものでもあった。この「場」には、矛盾した運動の重層性があった。この重層性こそが、芸術と政治の対立関係についての思考を、一人一人の作家の意識において鋭く問う方向へ促したといえる。それは松本においても同様であり、芸術と政治の対立関係を、アヴァンギャルドとドキュメンタリーの統一という形で止揚することを目指した前衛記録映画論とその実践は、作家協会という重層的な運動の場への参加によって媒介されたものだったといえる。

### 第三章：映像芸術の会および松本・大島論争について

1964年に記録映画作家協会の運営方針が、職能組合を指向する方向に転換されたことを受け、記録映画作家協会の主導権を失った芸術運動を目指すグループは、1964年5月24日の設立総会によって、映像芸術の会としての活動を開始した。しかし、松本俊夫を始めとして、作家協会に属したままの作家たちは、作家協会という「場」の変革を試みるという可能性を捨てていなかった。この、作家協会を内部的に変革しようとする方向は、黒木和雄の「あるマラソンランナーの記録事件」をめぐる、作家協会への抗議運動として展開してゆく。しかし、1964年12月26日の作家協会臨時総会において芸術運動を目指すグループの作家46名が連名で作家協会を脱会するという結末によって、作家協会の変革を試みるという可能性は完全に潰える。このような、集団脱会という形での「あるマラソンランナーの記録事件」の終結は、黒木を支援する形での政治主義への抵抗という構図が消え去ってしまうことに等しく、この変化によって会内部の連帯の綻びが現れ始めることになる。映像芸術の会は、機関誌として『映像芸術』を刊行し、小川紳介の『現認報告書』の製作にも加わりながら、なんとか運動を持続させようとするが、1968年2月に、黒木を始めとした岩波映画の青の会の作家たちが退会を表明する。この事態によって映像芸術の会の解体は決定的なものとなり、松本も運動の継続を断念し、退会届けを提出する。そして、映像芸術の会の活動は事実上解消された。このような状況の変化のなかで松本は考え方を变化させる。前衛記録映画論の前提である内部世界と外部世界の対応関係のあり方を変更すること、これは必然的に、花田清輝によって規定されたアヴァンギャルド芸術論の影響圏を超え出ることを意味する。そして、内部と外部が入り混じった状態で変化してゆく過程を、そのまま映画において対象化する方向に松本は向かい始める。その一方で、

戦後映画の問題を突き詰めて追求してきた大島渚と松本の論争が、1966年から1968年にかけて展開する。この論争は、石堂淑郎・武井昭夫・花田も関わる形で進行した。大島との論争によって明確化してゆく状況認識の違いは、松本にとって映像芸術の会の解体と同じく変化の契機となった。そのなかで松本はアンダーグラウンド映画（すなわち実験映画）に、映画の概念を根本的に変革する可能性を見出す。そして、芸術を何らかの実効性に還元するような運動から離れ、個人の表現行為をひとつのアンガージュマンとして捉え直し、その独自の過程のなかに芸術運動を還元する方向へ向かってゆく。それは、様々な運動の体験を経たうえで松本がたどり着いた、ひとつの結論といえるものだった。

#### 第四章：前衛記録映画から実験映画へ

1970年までの松本俊夫の初期フィルモグラフィを分類することで、前衛記録映画が模索されてゆく過程は明確に浮かび上がってくる。それは次のようなものである。

- A：伝統的アヴァンギャルド映画 [1956] 『銀輪』 (1956)
- B：前衛記録映画の前段階 [1957～1959 (初期)] 『潜函』 (1957)、『伸びゆく力』 (1958)、『春を呼ぶ子ら 進路指導シリーズ・展望篇』 (1959)
- C：前衛記録映画 [1959 (後期)～1963] 『安保条約』 (1959)、『300 トントレーラー』 (1959)、『白い長い線の記録』 (1960)、『西陣』 (1961)、『黒い長い影の記録』 (1962)、『わたしはナイロン』 (1962)、『石の詩』 (1963)
- D：前衛記録映画の後段階 [1964～1968 (初期)] 『嘘もほんとも裏から見れば』 (1964)、『晴海埠頭倉庫』 (1965)、『美浜原子力発電所 第一部』 (1966)、『母たち』 (1967)、『素肌美のための十二章』 (1967)、『二都物語』 (1968)
- E：実験映画への移行 [1968 (後期)～1970] 『つぶれかかった右眼のために』 (1968)、『マグネチック・スクランブル』 (1968)、『イコンのためのプロジェクション』 (1969)、『シャドウ』 (1969)、『エクスタシス＝恍惚』 (1969)、『薔薇の葬列』 (1969)、『スペース・プロジェクション・アコ』 (1970)

このうち、前衛記録映画論の実践が幾つも生み出されたのは、Cの時期である。そしてEの時期において、前衛記録映画は実験映画へ移行する。このような分類を踏まえたうえで、前衛記録映画である『安保条約』『西陣』『石の詩』を分析すると、「意味操作」と「積層化」によるイメージの異質化、および映像の「環境化」という表現上の特性が存在することがわかる。そしてこのような表現は、三台の16mm映写機によるマルチ・プロジェクション作品『つぶれかかった右眼のために』において、拡張的に取り込まれている。ここでは、全体構成レベルで「ア：モノクロとカラーの対比」「イ：同一対象の対比」「ウ：イメージの多重化」という三つの操作が行われた。これは、複数の映写機によるプロジェクションという、特殊な上映形態によって可能とされたものであり、ロザリンド・クラウドが論じるところのポストメディア論にも通底する。この内部的な複雑性を持った動的なメディアは、映画を観る人間の内部における認識や意味付けについての反省的意識を、常態的に生み出す。そして、このような作品は現実認識の自動化に対する非理性的・非論理的な中断や攪乱として機能する。

## 結論

本論の目的は、1970年までの松本俊夫の諸活動をもとに、松本が提唱した前衛記録映画論の戦後的意味を明らかにすることにあつた。ここまでの論述によって、前衛記録映画論が、花田によって規定されたアヴァンギャルド芸術論に依拠しながら、作家の内部と外部世界との実存主義的な結びつきを回復させようとするものであつたこと。それは芸術と政治の対立関係を包摂した重層的な場としての記録映画作家協会と機関誌『記録映画』によって媒介された理論であつたこと。そしてそれが、個人の表現の中に芸術運動を還元させ、個人の内面的な変革を目指す方向へ向かつて、まず明確になつた。そのうえで、松本の前衛記録映画論の実践が、どのように『安保条約』『西陣』『石の詩』、そして『つぶれかかった右眼のために』といった作品において展開していったのかを分析した。すると前衛記録映画が中断・攪乱の機能を有しており、『つぶれかかった右眼のために』は、その機能を全体化することによって、1968年の状況を作品内で対象化していたことが分かつた。その機能は、映画を観るという経験の中で、観客の意識に対して状況の主体化を突きつけるという、戦後的意味を持っている。花田清輝が言う所の転形期としての戦後のなかで、前衛的な映画を媒介として個人と状況の直接的な結びつきを取り戻すこと。これが前衛記録映画論の戦後的意味であり、本論の目的に対する結論である。しかし、その直接性への欲求は、1960年代の状況の変化によって、最終的に、個人の内面的な変革の方向へと反転せざるを得なくなる。その象徴的な転機となつたのは、高度経済成長の達成によって戦後日本社会の変化を象徴する国家的なイベントとなつた日本万国博覧会であつた。松本は批判されながらも万博にて日本繊維館協力会せんい館の総合ディレクターを務め、『スペース・プロジェクト・アコ』を発表したが、それは個人の内面的な変革への反転によって可能とされたものだつた。このような松本の態度変更を考えるにあたって、本論は最後に、石子順造と松本のあいだで交わされた応答について触れた。こうして松本は、1970年代以降のポストモダニズムの時代のなかで、外部世界に具体的に関わってゆくような形態の運動を断絶し、個人の内的な変革を追求することに向かつてゆく。それは、外部世界の変革とは何らかのイデオロギーによって実現されるのではなく、個人の内的な変革に根差したものでしかあり得ないという徹底した態度変更であつた。そして、松本のその後の思考のなかで焦点化されてゆくものは、個人の意識を規定してしまう「言語」や「物語」の問題となる。そのような諸問題と、1970年代以降の松本の諸作品、特に実験映画との関係を検討することは、筆者の今後の課題となるだろう。

## 審査結果の要旨

松本俊夫の“前衛記録映画論”の戦後的意味を問うことが本論文の主眼である。松本が花田清輝のアヴァンギャルド芸術論に依拠しながら、教育映画・記録映画の監督という立場での実践を通じて理論を打ち出していくプロセスを、その職業人としての葛藤を、筆者は主に「記録映画作家協会」の機関紙『記録映画』、および同協会の『会報』などの分析を通じて読み解くことによって前衛記録映画論の意味を探っていく。協会内部の職能組合的なグループと芸術運動を目指すグループの対立は、芸術と政治の対立関係として現われ、芸

術運動を目指す松本は、アヴァンギャルドとドキュメンタリーの統一という形で前衛記録映画論を打ち出し、その後の映像芸術の会での活動や大島渚との論争を通過しながら、制作実践における変遷が論じられる。

また 1950 年代末から 1960 年代末までの主要な松本作品の分析によって、前衛記録映画から実験映画へと変化していく映像表現の特徴を、中断・攪乱の機能、「意味操作」と「積層化」によるイメージの異質化、および映像の「環境化」と指摘する。そして前衛的な映画を介して「個人と状況の直接的な結びつき（状況の主体化）を取り戻すこと」を戦後の意味として結論する。1970 年以降、松本は「個人の内面的な変革へ」向かうと補足する。

筆者は、松本自身による著書に含まれることのなかった論文・エッセーを掘り起こすことによって、従来、研究対象とされてこなかった協会の機関紙『記録映画』、および『会報』を一次資料として分析を行った。この点がまず本論文の特色であり、職業人としての記録映画監督から映画の前衛的芸術家へ、つまり前衛記録映画論の実践の中で新たな存在としての「映像作家」への道を模索する松本俊夫の記録映画作家協会での活動に着目した点は、先例がなく新鮮で評価できる。欲をいえば、60 年代 70 年代の実験映画の発展期・ビデオアートの黎明期から半世紀が過ぎ、近年、欧米における「実験映像(experimental film & video)」「メディアアートとしての映像」を研究対象とした論文・書籍も増え始めてきた状況を踏まえて、「エクспанデッド・シネマ（拡張映画）」や「ドキュメンタリー・アート」の視点から、海外の言説との比較検討も望まれた。今後の研究活動に期待したい。

審査会では、各作品分析の多少物足りなさや主体の問題の説明不足も指摘されたが、筆者によって現在も進行中である研究対象となった松本俊夫のフィルム作品のデジタルアーカイブ化や、本論文の前提となった復刻版『記録映画』（不二出版、2016）の出版、また『松本俊夫著作集成 I』（森話社 2016）に編者として編纂に携わるなど、研究者としての近年の活動を考慮して合格とした。