

## デイヴィッド・ホックニー作《劇中劇》のカーテンに隠されたもの —ドメニコ・ドメニキーノの《アポロンの間》フレスコ壁画連作を手がかりに—

田中 麻帆

### はじめに

イギリス出身の現代画家デイヴィッド・ホックニー（1937年-）は、ロンドン王立美術学校に在学していた頃からすでに、ブリティッシュ・ポップの一作家として国際的注目を集めていた。卒業の翌1963年の初個展に出品された《劇中劇》（図1）は大型の油彩画であり、画家自身、この時期の重要作品であったと後年になって振り返っている<sup>1</sup>。

《劇中劇》の縦183×横198センチメートルのキャンバスには、劇場のプロセニウム（舞台と観客の間、幕の手前にあたる部分）のような奥行きが浅い空間と、そこに両手を挙げて立つスーツ姿の男が描かれている。男の手前にはちょうど身幅ほどある台形のプレキシガラスが取り付けられてあり、彼の顔や掌にあたる箇所には、ガラスの表側から絵の具が塗られている。このため、近づいて見るとまるで男が絵の中に閉じ込められ、ガラスに身を押し付けているように見える。男の左、やや後方には椅子が置いてあり、さらに後ろの背景には、緞帳と思しきタペストリーが降りている。その表面には奇妙な絵柄が描かれており、上半分には木々や人物、虹を半分に取り切ったような形態、下半分にはそれらの影とみられるモチーフがある。人物の描かれ方は様々で、手前に立つ男が再現的な描写であるのに対し、タペストリー左上にはプリミティブなスタイルで描かれた人物がおり、両手を木の葉むらに接している。その木の右側には簡素な棒状の形態が二つあり、人物のようにも見える。



図1部分

図1 デイヴィッド・ホックニー《劇中劇》  
1963年、キャンバスに油彩とプレキシガラス  
183×198 cm、個人蔵

<sup>1</sup> Nikos Stangos ed., David Hockney, *David Hockney by David Hockney: My Early Years*, London, 1976, p.90; “Mark Glazebrook; Art Publisher, Gallery Director and Critic,” in *Timesonline*, 14 November 2009.

ホックニーはこの作品にタイトルを付ける際、《絵の中の絵の中の絵》(Picture within a Picture within a Picture) という言葉の代わりに、より一般的な《劇中劇》(Play within a Play) を選んだと述べている<sup>2</sup>。それぞれの題名が入れ子状の言葉である点に留意すると、本作を大きく二つの段階において捉えることができる。

第一に、「絵の中の絵の中の絵」という言葉に注目すれば、作品の中に描かれたタペストリーが、画中画として意図されていることが分かる<sup>3</sup>。第二に、「劇中劇」という言葉を踏まえた場合、緞帳の前に立って両手を挙げる男は、劇の各場面の合間に幕間劇を演じる俳優であると捉えられる。緞帳に隠れて見えないものの、画面の奥にはメインの舞台があり、そこで本筋の劇が展開されるはずである。つまり、画中画という入れ子に、演劇の時間的要素が加わっている。なお、一般に「劇中劇」という語は、ある劇の中で登場人物によって演じられるもう一つの劇のことを指し、厳密には「幕間劇」と異なる。ただしあくまで上記の入れ子の仕組みを念頭に置けば、「ある本筋の劇に包含されている別の劇」(Play within a Play) という意味で「幕間劇」も劇中劇の一種ととれる。画中画は観者が見るべき主題の力点を入れ子の内側／外側に行き来させ、意味の読み替えを促す。本作の場合、そこに劇中劇という時間的要素も加わることで、読み替えの可能性が増幅されている。こうしてみると、画家は第一、第二の段階として挙げたような入れ子の機能を作品に複数潜ませ、主題の読み替えが幾通りもできることを提示したと思われる。本作のタイトルは、ホックニーの表現意図に沿った言葉遊びであり、作品の意味を一つに限定せず、複数の解釈の余地を残す工夫として理解できよう。

以上の考察を裏付ける出来事として、ホックニーが後に《劇中劇》と同じ図像をタペストリーとして織るよう注文したことが挙げられる。そもそも本作は、タペストリーのモチーフが描き込まれた伝統絵画に着想を得た作品であるが、画家はこの《劇中劇》を絵画からタペストリーに移し替えることで、「絵に基づいて織られたタペストリーに基づき、それを描いた絵に基づき、それを描いた絵に基づいて織ったタペストリー」が実現されたと述べている<sup>4</sup>。絵画空間の次元を一つずつ増やしてゆき、画中画の入れ子を何段階も展開しようとしたのである。

それでは、ホックニーが着想源とした伝統絵画には、どのような絵画空間が表されていたのだろうか。その作品は、イタリア 17 世紀の画家ドメニコ・ドメニキョによるフレスコ画《キュクロプスを殺すアポロン》(図 2) である。《キュクロプスを殺すアポロン》は、作品の 4 辺を一周するように縁飾りが描きこまれているため、離れて見るとタペストリーのように見える。そこに描かれているのはギリシャ神話のエピソードで、アポロンが一つ眼の巨人キュクロプスを弓矢で倒す場面である。しかしよく見ると、画面右下には鎖に繋がれた矮人が立っている。彼の後ろではタペストリーの裾が少し持ち上がり、裏側に別の空間が覗く。それゆえ、タペストリーが画中

<sup>2</sup> Hockney (1976), p.90.

<sup>3</sup> 画家は先行作品を基にこのタペストリーの柄を創案したというが、具体的なタイトルは挙げていない。ポール・メリアらは源泉としてホックニーの他作品やペルシアのミニアチュール、抽象画などを挙げている。Hockney (1976), p.90; Paul Melia and Ulrich Luckhardt, *David Hockney*, Prestel, 2007 (1994) pp.38, 48.

<sup>4</sup> Hockney (1976), p.90; Melia and Luckhardt, *op. cit.*, p.48.

画であることに気づかされる。このタペストリーのモチーフは観者の目を欺くが、すぐに錯覚であると分かるため、すなわちだまし絵の効果も持っている。また、この矮人が立っている奥行き  
の浅い空間には、魚をくわえた猫と皮を剥かれた林檎、そして詳細は不明であるものの、日時計  
のような道具が描かれている。



図2 部分

図2 ドメニコ・ドメニキーノと助手《キュクロプスを殺すアポロン》1616-18年、剥離されたフレスコ、  
316.3×190.4cm, The National Gallery, London

1976年の自伝によれば、ホックニーは1963年にロンドンのナショナル・ギャラリーを訪れた際、ドメニキーノのこの作品を初めて目にしたという。画家はタペストリーのモチーフがだまし絵になっており、なおかつ画中画でもある点に興味を持った。とりわけタペストリーが捲れ上がり、その手前に矮人がいるさまに惹かれ、同作のヴァリエーションとして《劇中劇》を描いたと述べている<sup>5</sup>。ドメニキーノとの関係について、先行研究はホックニーの言葉を簡単に紹介するのみで、これまで詳しい比較は全く行ってこなかった。これに対し本稿では、《劇中劇》とドメニキーノの作品とを新たに比較検討する。この比較を通して、ホックニーがドメニキーノの伝統的表現の中に、基本的な画中画／だまし絵の機能だけでなく深い意義を見出し、《劇中劇》において

<sup>5</sup> Hockney (1976), p.90 この少し持ち上がったように示されたタペストリーの状態を、ホックニーは fold back, double back, pull away, peel back などの熟語で形容している。また、ウェブは turn back という語を用いている。本稿では、これらを表す日本語として主に「捲れ上がる」という語を使った。Martin Friedman, "Painting into Theater," in Exh. Cat. *Hockney Paints the Stage*, Walker Art Center, Minneapolis, 1983, p.25; Webb, *op. cit.*, p.56.

独自の表現に発展させたということを明らかにしたい<sup>6</sup>。なお、ホックニーの言説の中では「カーテン」、「タペストリー」および「舞台幕」は全て、モチーフとしての機能を説明する際「カーテン」(Curtain)と呼ばれているため、本稿では基本的にカーテンという語を用いる。

## 1. 《劇中劇》の画面構造—《キュクロプスを殺すアポロン》との比較

前述の通り、《キュクロプスを殺すアポロン》の絵画空間においては、タペストリー状のカーテンの捲れを矮人が強調しているため、それが実際には画中画であることが明らかになる。神話画の絵画空間および矮人のいる絵画空間という、異なる二つの次元が一つの作品内に表現されているのである。この工夫を通して、カーテンは観者に二通りの絵画空間を読み替えさせ、それらの錯覚を暴き出す。すなわちだまし絵という機能も担うこととなる。一見したところでは、ドメニキーノの描いたカーテンが捲れ上がっているのに対し、ホックニーの《劇中劇》のカーテンは完全に閉じており裏側が見えないため、両者は異なっているように思える。しかし、《劇中劇》の絵画空間を詳しく分析してみると、ホックニーが《キュクロプスを殺すアポロン》のカーテンに特別な意味を見出し、取り入れていたことが分かる。

まず、《劇中劇》を少し離れた位置から鑑賞すれば、遠近法に基づき統一的に把握された空間に見えるため、三次元的なイリュージョンの奥行きが感じられる。しかし、この絵は実は下塗りのない画布に直接油彩で描かれており、カーテンの下半分やフリンジ部分には塗り残したカンヴァスの布地が垣間見えている。そのため画面に接近した時、ガラスやカンヴァスの生地、油彩で塗られた箇所などの物質性が際立つ。このように、三次元のイリュージョンとしても物質的な表面としても捉え得る画面の仕組みからは、ホックニーの1976年の記述が思い出される。

「カーテンはつまるところ、絵画と瓜二つのものだ。絵を木の枠から外せば、カーテンのように吊るすこともできる。このため、画家にとってのカーテンは、まさに実体的なものである。絵画の平面性に関する哲学をつきつめれば、そのすべてはリアリティの問題に帰する。イリュージョンを消し去れば、絵画は〈現実〉そのものとなる」<sup>7</sup>。

つまり、カンヴァスと絵の具との質感の差を踏まえると、《劇中劇》のカーテンは、カンヴァスという素材が「もの」であるという事実を剥き出しにし、絵画内の再現的な世界が実際には一枚の

<sup>6</sup> マルコ・リヴィングストンは《劇中劇》を同時代の美術動向と比較し、本作が当時流行していた抽象画の信条に沿うような平面性を示しながらも、三次元の再現的描写も成立させていると指摘した。Marco Livingstone, *David Hockney*, London, 1996 (1981), pp.57-60.

なお、稿者は《劇中劇》と17-20世紀の絵画におけるだまし絵の伝統との関係および、アメリカのカラー・フィールド・ペインティングやネオ・ダダ、同時代イギリス美術との関係も、重要なテーマと考える。これらの問題は、別稿にて考察する予定である。

<sup>7</sup> Hockney (1976), p.89. "A curtain, after all, is exactly like a painting; you can take a painting off a stretcher, hang it up like a curtain; so a painter's curtain could be very real. All the philosophical things about flatness in a painting, if you go into it, are about reality, and if you cut out illusion then painting becomes completely 'real'."

布であることに気づかせる。作品をよく見ていくうちに、初見の際のイリュージョンが裏切られ、当初とは別の意味が立ち現れる点で、本作もだまし絵の一種といえる<sup>8</sup>。つまり画中画を成す《劇中劇》の絵画空間も入れ子になっているため、観者に意味の読み替えを促し、「錯覚を暴く」というだまし絵の機能と分かちがたく結びつく。これはドメニキーノ作品において、カーテンの上の神話画が三次元的な再現描写を示しながらも、その正体が二次元平面上の錯覚であることを矮人によって暴かれていたのと同じ仕組みである。

ホックニーは、遠近法を用いた三次元空間の再現に対し、後年に至るまで強いこだわりを持ち続けてきた。彼は 1980 年代になると独自の視覚論を提唱し始め、伝統的な一点透視図法を克服しようとした。それが枠のように機能して視点を固定し、絵画空間と観者の間に隔たりを生むと考えたのである。その際《劇中劇》についても、絵画空間の枠から出ようともがく男の絵であったと回想している<sup>9</sup>。このことから、本作が三次元的な絵画空間を表現しながらも、そうした枠のような視覚のシステムを批判するものであることが分かる。それぞれカーテンの形態は異なるものの、ドメニキーノとホックニーの両作品は、画中画およびだまし絵の工夫によって、遠近法に基づく三次元の「イリュージョン＝錯覚」を壊し、その裏側、つまり絵画がもともと二次元の平面に描かれているものだという事実を暴くのである。

しかしホックニーは《劇中劇》において、一点透視図法という視覚のシステムに対する批判だけを意図したのだろうか。本作の前景に描かれた男が絵画空間に閉じ込められているのと同様、ドメニキーノの《キュクロプスを殺すアポロン》の矮人も、鎖に繋がれ身の自由を奪われている。これら描かれた男を閉じ込める主体は、一体誰なのだろう。「囚われている」という両者の共通点に着目し、制作当時の 1960 年代にホックニーが置かれていた社会的状況と照合すると、彼が「一点透視図法のイリュージョンの裏側を暴く」という形式上の工夫を、作品の意味にも重ね合せていた可能性が窺える。

## 2. カーテンの裏側—社会的背景との関係

ホックニーは 1960 年代から母国イギリスを離れる機会が増え、アメリカ西海岸での長期滞在

<sup>8</sup> 本作の手前に取り付けられたガラスが全面ではなく一部分であることも、ひとつのイリュージョンが崩れた途端に次の錯覚が起動する、だまし絵の仕組みを発展させたものと捉え得る。額装された絵と同様のガラスを表面に描けば、再現的な作品として成立してしまうが、例えばデ・スコット・エヴァンズ (S・S・デイヴィッド) のように、浅い窪みに置かれた静物の手前に亀裂の入ったガラスを描き、透明なガラスの自明性を破れば、だまし絵の作用がもう一段解展開することとなる。(図版参照: Sybille Ebert-Schiffner, *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe L'oeil Painting*, the National Gallery of Art, Washington, D. C., 2002, p.263.)

但し、ホックニーは当初ガラスでカンヴァス全面を覆おうとしたが、運搬予算の都合上、男の手前部分にのみ取り付け軽量化したと述べている。後にこのガラスは割れ、プレキシガラスに交換された。Hockney (1976), p.90.

<sup>9</sup> Lawrence Weschler, *Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, University of California Press, 2008, pp.78-80.

を繰り返すようになる。特に1963年12月に《劇中劇》を完成した後は、同月ニューヨークを訪れたのち、翌年1月からロサンゼルスに住み始め、半年間に渡って滞在している。彼は小説や写真雑誌を通して、同性愛者のユートピアであるかのようなイメージを抱いたためロサンゼルスに憧れたというが<sup>10</sup>、渡米の理由は他にも挙げられる。画家は1960-61年頃には既に同性愛者であることを公言していたものの<sup>11</sup>、イギリスは1967年になるまで同性愛を違法としてきた<sup>12</sup>。彼がこうした自国の社会にどのような思いを抱いていたかは、1988年の抗議文に書かれた回想から窺い知れる。その要旨は以下のものである。

1960年のある日、ホックニーは故郷ブラッドフォードの公立図書館で、ギリシャの詩人コンスタンディノス・ペトルウ・カヴァフィスの詩集を読もうとしたが、全て閉架書庫に収蔵されていた。このとき画家は、詩集が同性愛を主題とするがゆえに、未成年の目の届かない場所に隠されたに違いないと考えた。以上の出来事を踏まえ、ホックニーはこの抗議文の中で、イギリスの政治体制は視野が偏狭であるとし、教育的名目のもとに国民が管理され、異質な存在が排除される傾向を批判している<sup>13</sup>。

上記のようなイギリスの図書館および政治体制に対するホックニーの批判からは、ミシェル・フーコーが再定義した、ベンサム考案の一望監視装置（パノプティコン）が連想される。この装置は、見る者と見られる者を切り離し、監視者が自らの姿を隠しながら、内部の人々を一望のもとに管理するものである。加えて、フーコーは監獄のみならず工場、学校、病院などにも同じ機能を見出している<sup>14</sup>。このように権力的な監視のまなざしのもと、定められた枠によってマイノリティを統制する社会のあり方は、画家にとって監獄のように感じられ、渡米の一因ともなったのではないだろうか。

ホックニーが当時置かれていた社会的状況と、《キュクロプスを殺すアポロン》に描かれた矮人の立場は、ある意味で類似している。矮人には実在のモデルがおり、彼はこの壁画が置かれていた邸宅で働く召使いであった<sup>15</sup>。すなわち当時のホックニーと同じく、支配的権力によって抑圧

<sup>10</sup> Hockney (1976), pp.93-99; Paul Melia, "Showers, Pools, and Power," in Paul Melia ed., *David Hockney*, Manchester, 1995, pp.50-59.

<sup>11</sup> Livingstone, *op. cit.*, p.20; Webb, *op. cit.*, p.33.

<sup>12</sup> ホックニーのセクシュアリティと芸術の関わりは、忌避されるかもしくは特権的意味を与えられることが多く、社会的文脈から総合的に考察される機会を逸してきた。この問題は以下の論文に詳しい。Melia, *op. cit.*; Kim Malia Sen Woltman, *The Rake in Progress: Identity and Sexuality in David Hockney's A Rake's Progress*, Stony Brook University, 2006.

<sup>13</sup> 同性愛者に差別的なイギリスの法案に対し、ホックニーがタイムズ紙に送った抗議文より。

"Philistinism, by Hockney," *Sunday Times*, Edition 1, 6 March 1988. "Somebody higher up had decided he knew better and must protect the 'innocent' who might wander in.(...) I set off from Bradford, I was determined that myopic nannies would not interfere.;" "The system did not seem to me very democratic. I saw always a small group of dreary, unimaginative people running almost everything."

<sup>14</sup> ミシェル・フーコー『監獄の誕生—監視と処罰』田村俣訳、新潮社、1977年、p.204.

<sup>15</sup> Luigi Salerno, "A Domenichino Series at the National Gallery: the Frescoes from the Villa Aldobrandini," *The Burlington Magazine*, May 1963, pp.186, pp.194-201, pp.203-04.

されたマイノリティだったといえる。絵の中の矮人は、両手を縛られた姿勢で鎖に繋がれながらも、カーテンの捲れを示唆することで、巨人キュクロプスが描かれた画の中画がイリュージョンであると暴いている。先述のように、ホックニーは 1980 年代以降、視覚に関する独自の論を展開するが、特に 1984 年のインタビューでは、一つ眼の巨人キュクロプスの名前を比喻として用い、次のように述べている。

「麻痺して動けないキュクロプスの視点から見るように、〈ほんの一瞬間〉、世界を見るだけでいいなら、写真でも事足りる。しかし、それでは世界を生きること、すなわち世界の中に生きているという体感を伝えるのとは、全く違うものになってしまう」<sup>16</sup>。

画家はこの頃、伝統的西洋絵画や写真における一点透視図法を批判していた。焦点を一つに固定して人間の眼の動きを止めてしまうと、一瞬の時間しか示せないためである。キュクロプスの名前は、一点透視図法のこうした欠点のたとえとして用いられたのだった。上記の発言を踏まえると、1963 年の時点ではまだ理論化されず無意識的だったとしても、《キュクロプスを殺すアポロン》を詳細に観察したホックニーが、一つ眼の巨人の姿に一点透視図法と同じような意味合いをみていたと考えられよう。それは彼の中で、一望監視装置のごとき支配的な社会のまなざしと重ね合わされていたと思われる。つまり、ドメニキーノの描いた矮人が三次元的な絵画空間の錯覚を暴き出す姿に、マイノリティによる被支配の告発という意味を読み取ったのではないだろうか。例えばもし敢えて遠近法を度外視し、カーテンに小さく描かれた巨人とその手前に立つ矮人を同じ次元に居るものと捉えれば、両者の本来の大小関係が逆転する。この点も、支配的な権力に対する皮肉として読める。

《劇中劇》にも、同様の意味内容の表現が認められる。ガラスに阻まれた男は、絵画空間に閉じ込められているように見える。一方、下塗りのないカンヴァスに直接描く手法によって物質性が露わになったカーテンは、絵画空間を作り上げる視覚のシステムが錯覚であるとのめめかす。こうして隠されたまなざし、すなわち監視的な社会を成立させる窃視のシステムをも暴き出すと考えられる。カーテンの上半分に描かれたモチーフ群に対し、陽画と陰画のごとき関係を成す影のモチーフも、あるシステムの裏側に隠された「影の部分」を示唆するかのようである。加えて、男のすぐ後ろにある虹のようなモチーフは、弓矢の射撃などに用いられるターゲット（標的）を断片化した形にも見える。とすれば両手を挙げる男の姿勢は、矢に射られるように、監視的な社会のまなざしに貫かれることを示唆する「ホールド・アップ」の身振りに読み替えられよう。

先行研究では、この男のモデルはホックニーのロンドンにおける画商ジョン・カスミンである

但しホックニーは、この矮人が誰であるか詳しくは知らないと述べている。Hockney (1976), p.90.

<sup>16</sup> Weschler (2008), p.6. "I mean, photography is all right if you don't mind looking at the world from the point of view of a paralyzed Cyclops—for a *split second*. But that's not what it's like to live in the world, or to convey the experience of living in the world."

と解釈されてきた<sup>17</sup>。実際、画家は折に触れ、《劇中劇》の絵画空間すなわち「芸術と現実の間の狭い空間」にカスミンの肖像を閉じ込めようとした、と説明している<sup>18</sup>。また、制作準備の際にはガラスのドアにカスミンを押し付けて写真に撮っており、翌年には《カスミンの肖像》という類似する構図のリトグラフも制作している<sup>19</sup>。しかし、これまで分析してきた社会的背景との関係を考え合わせれば、《劇中劇》には画商カスミンの肖像のみならず、抑圧的な社会に閉じ込められた画家自身の姿も投影されていると解釈できるのではないだろうか。

以上に考察してきたように、《劇中劇》と《キュクロプスを殺すアポロン》に共通する「囚われている」状態の表現は、窃視的な監視のまなざしによって支配されたマイノリティが抱く、反体制的な意識と結びついていた。とはいえ、この結論のみでは疑問が残る。本稿の冒頭で述べた、幾通りにも読み替え可能な《劇中劇》の入れ子の絵画空間が、演劇的要素と結びついていることの意義、そして、実物のガラスが添付された意図が十分に検討されていないためである。例えば、ドメニキーノが《キュクロプスを殺すアポロン》に描いた矮人は、囚われの身でありつつも観者の方をまっすぐに見つめ笑いかけているが、《劇中劇》の男もガラス越しに演技と思しき身振りを伝えている。彼らは監視されているだけでなく、自ら敢えて「見られる」ように仕向けているとも思われる。以降はドメニキーノの作品に再度目を向けながら、本作にこうした要素が込められた理由を探りたい。

### 3. 《アポロンの間》 フレスコ壁画連作—神話主題との共通点

本論で言及してきたドメニキーノ作《キュクロプスを殺すアポロン》はそもそも、フレスコ壁画連作の一点であった。連作はおもにオウィディウスの『変身物語』からアポロンにまつわるエピソードを主題に採ったもので、イタリア・ローマ近郊のヴィッラ・アルドブランディーニ内の《アポロンの間》壁画を飾っていた。このうち8点が邸内の壁から剝離されたのち数館を経由し、1958年ロンドンのナショナル・ギャラリーに収蔵された。修復後、1963年に初公開されたため、ホックニーは《劇中劇》制作の年にこの8点を見たばかりであった<sup>20</sup>。彼がとりわけ《キュクロプスを殺すアポロン》について詳述したとはいえ、実際には連作全てが同じ展示室XVIIIBに並べ置かれており、画家の自伝にも、一連のドメニキーノ作品の展示室を見たことが記されている<sup>21</sup>。ホックニーはこの連作における神話主題よりも、タペストリーに見立てられた画中画／だまし絵

<sup>17</sup> Melia and Luckhardt, *op. cit.*, p.48; Livingstone, *op. cit.*, pp.57-60.

<sup>18</sup> Hockney (1976), p.90; Friedman, *op. cit.*, p.25.

<sup>19</sup> Friedman, *op. cit.*, p.25; Hockney (1976), p.84.

<sup>20</sup> ローマのボルゲーゼ家、ウィーンのランコロンスキ宮殿を経て同館に収蔵された。Salerno, *op. cit.*, p.194; *Annual Report the National Gallery, June 1962-December 1964*, London, 1965; Michael Levey, "The Seventeenth and Eighteenth Century Italian Schools," in *National Gallery Catalogues*, London, 1971.

<sup>21</sup> Michael Levey, *A Room-to-Room Guide to the National Gallery*, London, 1964, pp.79, p.121; Hockney (1976), p.90; Friedman, *op. cit.*, p.25.



の工夫に興味を持ったと述べている<sup>22</sup>ものの、週に2回以上の頻度で同館に通っていたため、仔細な鑑賞ができたと思われる<sup>23</sup>。



図 3

アンドレア・マンテーニャ  
《聖セバスティアヌスの  
殉教》1457-59年、Kunst  
Historisches Museum,  
Wien



図 4 部分



図 4 《キュパリッソスの変容》  
120×88.3 cm Photo © The National  
Gallery, London



図 5 部分



図 5 《ダフネを追うアポロン》  
311.8×189.2 cm Photo © The  
National Gallery, London

※図 4, 5 ともにドメニコ・ドメニキーノと助手による作、  
1616-18年、剝離されたフレスコ、The National Gallery, London

しかし先行研究は、これまで《劇中劇》と《キュクロプスを殺すアポロン》一点との関連のみに言及し、連作の他の作品については全く検討してこなかった。このため、本論では改めて連作という文脈においてドメニキーノ作品の主題を踏まえた上で、ホックニーがそこに何を見出したかを考察したい。以下には、特に《劇中劇》との関連が強いと思われる作品を新たに三点指摘し、モチーフの意味における影響を分析する。なお、《キュクロプスを殺すアポロン》と同じタペス

<sup>22</sup> Hockney (1976), p.90, "It wasn't their subject matter from Greek mythology that interested me, but the fact that they really seemed like *trompe-l'œil* painting. They were paintings made to look like tapestries made from paintings, already a double level of reality. All of them had borders round and tassels hanging at the bottom and perhaps an inch of floor showing, making the illusionic depth of the picture one inch."

<sup>23</sup> Friedman, *op. cit.*, p.25.

トリー状の縁飾りが描かれているのは、このうち《ダフネを追うアポロン》および《マルシュアスの皮剥ぎ》の二点である<sup>24</sup>。

まず《キュパリッソスの変容》(図4)には、少年キュパリッソスの糸杉への変容が描かれている。キュパリッソスはアポロンから贈られた鹿を大事にしていたが、誤ってその鹿を矢で射て殺めてしまったため深く悲しみ、自ら死を願って糸杉となる<sup>25</sup>。アポロンに寵愛された少年であるキュパリッソスのエピソードは従来、同性愛を含意するが、同じく伝統的に同性愛と結び付けられてきた主題として、聖セバスティアヌスが挙げられる(図3)。聖セバスティアヌスはしばしば、縛られた姿で矢に射られ、殉教する図像で表される。この図像は特に19世紀以降、男性同性愛のエロティックな暗喩として文学や絵画に引用され、同性愛者のアイコンとなってきた<sup>26</sup>。つまり矢に射られたセバスティアヌスの身体は、欲望のまなざしの対象として描かれてきたのである。一方、この図像とは対照的に、キュパリッソスは矢のようなまなざしを浴びせられる対象ではない。むしろ《キュパリッソスの変容》では、図らずも矢を射ることで加害者となってしまった者の悲劇に焦点が据えられている。キュパリッソスは倒れた鹿を見つめながら、両手を挙げて悲しむ身振りで示され、指先には糸杉の葉が生え始めている。また、《ダフネを追うアポロン》(図5)は、クピドの弓矢に射られたアポロンとダフネが、愛と拒絶という正反対の思いを抱くようになるというエピソードを下敷きにしている。作品には、愛するダフネを追うアポロンと、彼を拒み逃げだしたダフネが月桂樹に変容するさまが描かれている<sup>27</sup>。キュパリッソスと同様、逃げるダフネも両手を挙げた姿勢をとり、手の先はすでに枝葉となっている。

上記の《キュパリッソスの変容》と《ダフネを追うアポロン》の二作品では、矢で射る／射られることと加害者／被害者の陥る悲劇が、それぞれ木への変容という同じ結果に結びつき、意味の上で対を成している。また、どちらの作品も両手を挙げ、木に変身して動けなくなる人物を示しているが、《劇中劇》において閉じ込められて両手を挙げ、身動きの取れない男の描写は、この二作品と共通するだろう。背景のカーテンの絵柄とも比較すると、左上方で木の葉むらに両手を伸ばす人物は、キュパリッソスおよびダフネの指先が枝葉に変わる描写に関連すると思われる。これらの共通点を聖セバスティアヌスの図像を参照しつつ捉えた時、ホックニーはキュパリッソスおよびダフネのエピソードにおける「矢によって射る／射られる」という要素を、「まなざしを

<sup>24</sup> ホックニーは、連作のいくつかにタペストリーのような縁が描かれていたと述べ、《キュクロプスを殺すアポロン》の他に具体的タイトルは挙げていない。Friedman, *op. cit.*, p.25. なお、《マルシュアスの皮剥ぎ》は、修復時にタペストリー状の縁飾りが描き足された。同作も含め、実際に縁が描かれている作品は8点中5点ある。Salerno, *op. cit.*, p.200.

<sup>25</sup> なお、『変身物語』の記述では、キュパリッソスは鹿を矢ではなく槍で貫いたとされている。オウイディウス『変身物語』下巻、中村善也訳、岩波文庫、1989(1984)年、pp.65-66.

<sup>26</sup> Richard A. Kaye, "Losing His Religion: Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr," in Peter Horne and Reina Lewis ed., *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, London and New York, 1996.

<sup>27</sup> 同主題のうち、ダフネがアポロンから逃げた末、月桂樹に変容するという場面の解説は、ロンドン・ナショナル・ギャラリーに現在も常設中の同作のキャプションに示されている。

浴びせる／まなざしに晒される」という関係に読み替えたといえよう。

ドメニキーノの連作のうち、上記二点とは別の側面からホックニーの《劇中劇》に影響を与えたと思われる作品が、《マルシュアスの皮剥ぎ》である（図 6）。同作は、不敵にも芸術神アポロンに音楽競争を挑んだサテュロスのマルシュアスが、罰として生きたまま皮を剥がれるというエピソードを描いている<sup>28</sup>。罰におののくマルシュアスは、やはり両手を挙げる身振りをして、叫ぶような表情で描かれている。但しマルシュアスは皮剥ぎの被害者であると同時に、自己同一性の分裂と絵画の「表皮」に関する注釈ともなる。例えば谷川渥氏は、同神話において皮を剥がれるマルシュアスと皮を剥ぐ芸術神アポロンとが、対の関係を成すと捉えている。そしてマルシュアスが発する叫び、“*Quid me mihi detrahis?*”の直訳が「どうしてわたしを、わたし自身から引き剥がすのです？」であることに着目し、これを自らの皮膚を剥ぐことによる新生、つまり「芸術的創造に不可避的な自己分裂の叫び」とであると解釈する。更に谷川氏は、この解釈を絵画の修辞学的な問題にも展開している。マニエリスム期以降、一つの絵画の表面が複数枚あるかのように捲れた形で示される作例が登場し始めるが、これは絵画が「平面上でのイリュージョン」つまり「ぺらぺらの表皮」にすぎないという概念が生まれるのと時期を同じくしているという<sup>29</sup>。



図 6 部分

図 6 ドメニコ・ドメニキーノと助手《マルシュアスの皮剥ぎ》1616-18年、剥離されたフレスコ

The National Gallery, London 210.2×331.4cm, Photo © The National Gallery, London

このことを踏まえて立ち返れば、《劇中劇》と最も関連の深い《キュクロプスを殺すアポロン》にホックニーが見出した意味も再検討できる。ここに描かれている主なモチーフは、画中国画のカーテンの捲れた部分へと観者の注意を惹く矮人、その足元でヒラメのような薄い魚をくわえ捻り

<sup>28</sup> この主題の解説は、ロンドン・ナショナル・ギャラリー・アーカイヴ所蔵のキャプションに記載されている。

<sup>29</sup> 谷川渥『鏡と皮膚 芸術のミュトロギア』ちくま学芸文庫、2001年、pp.152-83。ここに引用されているマルシュアスの言葉は、中村善也氏の訳に基づく。オウィディウス『変身物語』上巻、中村善也訳、岩波文庫、2003(1981)年、p.240。

あげる猫と、らせん状に皮を剥かれた林檎である。いずれも薄い形状のものが、捲れた状態で示されている。以上のモチーフの意味は現在まで判明していないため、1963年の公開時も説明が添えられていなかったと思われる。しかし、これら捲れ上がった薄い形状のモチーフは、カーテンが捲れる様子を強調する要素として解釈できるのではないだろうか。つまり、作品の「表皮」が捲れ上がる作用の反復によって、画表面の自己同一性<sup>アイデンティティ</sup>が剥ぎ取られ、絵画空間の次元が一つだけでなく、複数あり得ることが主張される。事実、ホックニーは《キュクロプスを殺すアポロン》のカーテンが捲れる描写を見て、この絵がいくつもの層から成り、何枚も剥がしていけるような印象を抱いたと述べている<sup>30</sup>。

以上《アポロンの間》フレスコ連作のうち三点の特徴をもとに、《劇中劇》の様々な要素が、ドメニキーノの描いた神話主題に取材している可能性を示した。加えていえば、《劇中劇》の絵の具は敢えてむらを残しつつ塗られているため、これらのフレスコ画と質感が類似していることも注目できる。

#### 4. 《劇中劇》の演劇的要素とガラス—相互に反映するまなざし

前節では、ドメニキーノの連作の主題に着目し再考した結果、まず《劇中劇》に描かれた男の両手を挙げる身振りが、まなざしとの関係において能動的／受動的な態度の両方を示し得ることが分かった。また、ホックニーは「芸術的創作における倨傲の結果、皮を剥がれる」というマルシューアスのエピソードを、絵画および画家の自己同一性<sup>アイデンティティ</sup>の分裂という意味に発展させたと思われる。これによって、絵画の自己同一性<sup>アイデンティティ</sup>の複数性、すなわち絵画空間の次元がいくつもあり得るという可能性が提示されている。

一方、《劇中劇》にホックニー自身の社会的な状況が投影されていたとすれば、入れ子の画中画／だまし絵が生み出す複数の次元と意味は、絵画空間だけでなく画家の自己同一性<sup>アイデンティティ</sup>の分裂を示すことにもなるだろう。実際、イギリスにおけるポップ・アートの神童と目されていた1960年代当時のホックニーは、マス・メディアに載ったイメージが定着することを自覚しながら、黒い髪を金髪へと脱色し、敢えて俗悪なファッションで自己演出をしていたという事実が指摘されている<sup>31</sup>。演じられた自己同一性<sup>アイデンティティ</sup>を皮肉と共にひけらかすこの態度を踏まえた時、画家がわざとらしいペルソナを自覚的に被ることで、絵画作品においても自己表象においても、もう一人の自己という「表皮」を素顔の上に作り上げていたと推測できよう<sup>32</sup>。

<sup>30</sup> Friedman, *op. cit.*, p.25.

<sup>31</sup> Melia and Luckhardt, *op. cit.*, pp.40-41.

<sup>32</sup> 《劇中劇》の演劇性と、画家の同性愛者としての自己同一性<sup>アイデンティティ</sup>、および絵画の「表皮」という三要素を結びつける時代的背景は、批評家スーザン・ソントグの「キャンプについての覚書」（1964年）に顕著に表れている。「キャンプ」という隠語は元来、同性愛者であることをひけらかす態度を意味し、徐々に過度の洗練なども表す言葉となった。ソントグによれば、1960年代初頭から興隆した大衆文化の感性「キャンプ」は、「表面（surface）」すなわち様式を恣意的に選び、悪趣味を楽しむものである。また、ソントグは必ずしも同性愛者に限定される特徴ではないと断りつつも、次のように述べる。「キャンプ趣味特有の、人生を芝居

このように演技によって分裂した自己を提示したことを念頭に置くと、《劇中劇》に実物のガラスが使われた意義について、より一層の解釈が可能となる。第2節では、本作のカーテンが隠された監視的な権力のまなざしを暴くという機能を明らかにしたが、ガラスもこうしたまなざしの問題に大きく関わる。

例えばメリアの解釈によれば、ホックニーが1960年代後半に描いた男性裸体像は、支配的な欲望のまなざしの下に捉えられているという(図7)。その図像の4辺に残された余白は、エロティックなまなざしの対象であるモデルと観者を切り離し、両者が同一化してしまうことを避ける役割を果たす。すなわち、この時期の作品は「展示」(欲望の対象を見せること)と「窃視」(対象を覗き見る観者のまなざし)を分離しているのだという<sup>33</sup>。前述した一望監視装置の問題と同じく、ここでも監視的なまなざしは見る主体と対象とを切り離し、一方的に覗き見ることで成り立っていることが分かる。しかし、こうした1960年代後半の作品においては隔絶されているまなざしの主体と対象が、ガラスの付けられた《劇中劇》においては異なる形で立ち現れる。

ガラスは物質でありながらも、視覚的に透明な素材である。そのため、絵の手前にあるガラスの効果に主眼を置くと、《劇中劇》の中で手を挙げる男について、二つの見方が両立する。作品に近づいてガラスの物質性に着目すれば、「男がガラスに閉じ込められ、支配的なまなざしに晒される」という受動性が読み取れる。かたや一定の距離を置いてガラスを透かし見れば、観衆の存在を前提とする舞台だと考えることができ、「男が主体的に演技の身振りを見せる」という能動性が示される。こうして作品に「窃視」と「展示」のまなざしが表裏一体となって共存することとなる。

描かれた男の口元も、形態が曖昧に描かれているため、ガラスの二面性とあいまって両義的に捉えられる。ガラスを物質的な壁とすれば、翌年制作されたカスミンの肖像(図8)と同様、口



図7 デイヴィッド・ホックニー  
《ニックのプールから出ようとするピーター》1966年、カンヴァスにアクリル、214×214 cm  
Walker Art Gallery, Liverpool

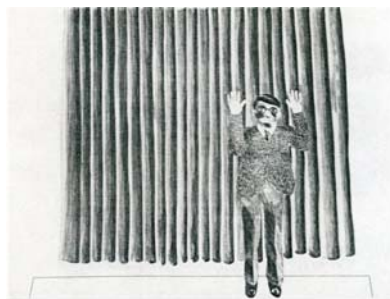


図8 デイヴィッド・ホックニー  
《カスミンの肖像》リトグラフ、1964年

にたとえる傾向が、同性愛者たちが置かれている状況のある面を正当化したり投影したりするのに奇妙に適していることは明らかである」。スーザン・ソントグ『反解釈』、高橋康也他訳、ちくま学芸文庫、1996年、p.458.

<sup>33</sup> Melia, *op. cit.*, pp.59-63.

の大きな人物が唇を閉じ、ガラスに押され沈黙している状態に見え、閉じ込められている様子にとれる。しかし同じガラスを、アルベルティが一点透視図法のたとえとした「窓」のように透明かつ自明な存在としてみると、男は再現的な絵画のイリュージョンとなる。つまり口を開けて叫び、主体的に自己の存在を観者に働きかける姿として捉えられる。

この両義性は、観者の在り方という問題にも分かちがたく結びつく。絵を閉じ込める壁としてガラスを捉えれば、観者は描かれた男に一方的なまなごしを向けることができる。しかしガラスを透かし見て、この絵を演劇の再現的な描写と捉えれば、観者は反対に俳優である男の方から見返されていることにもなる。本稿で述べてきた《劇中劇》のカーテンの構造は、監視的な権力のまなごしを暴き出すものだったが、ガラスはその機能を、描かれた対象と観者の双方向に発揮する装置だと言える。

加えて、ガラスの見え方は光の反射とあいまって、観者が位置を変えるごとに変化する。ガラスは時に描かれた男を隠し、また時には、画家や観者が、男の上に二重に映り込む自分を見ることになる。すなわち、ここでは鏡のように自己のまなごしが反射し他者化され、「見る／見られる」という状態が分裂しながらも共存する。そのため、一枚の絵の表面に多様なまなごしが反映された、ホックニー独自の絵画の「表皮」が実現されている。ちなみに、鏡という問題に関していえば、《劇中劇》の前年、ホックニーは絵に閉じ込められた人物像を描いたが、それは額縁に入れるはずだった鏡の代わりに制作したものだという<sup>34</sup>。この作品を描いた時点ですでに、画家の意識の中では、絵に閉じ込められた人物像と鏡というモチーフが関連していたのである（図9）。

これまで考察してきたように、ホックニーはドメニキーノの連作において、「まなごしを浴びせる／まなごしに晒される」ことの表現および、絵画と画家の自己同一性アイデンティティの分裂を示唆する「皮剥ぎ」という主題の意味を学び取ったといえる。以上の意味に、演劇の要素とガラスを用いた複雑な絵画構造を結びけることで、画家はマイノリティとしての皮肉を投げかけつつも、一方的な反発だけには終わらない作品を作り出している。前述の通り、ホックニーは1960年代後半、描かれる対象を支配的なまなごしで捉えた絵画を制作するようになる。しかし《劇中劇》においては、支配的なまなごしを暴き出すのみならず、自らも同じ欲望のまなごしを内包することを自覚している。自分を鏡に映し他者として見るがごとく、客観的な自己言及をし、作品に省察を込めたといえよう。



図9 デイヴィッド・ホックニー  
《ヘルプ》1962年、カンヴァスに油彩・  
インク・レトラセット、31.8×24.8 cm

<sup>34</sup> Weschler, *op. cit.*, p.79.

## おわりに

本稿では《劇中劇》の表象について、カーテンのモチーフに着目しながら、着想源となったドメニキーノの《キュクロプスを殺すアポロン》と改めて比較し、再考を行った。本作に描かれたカーテンは、画中画とだまし絵の伝統を応用し、絵画空間の形式的なイリュージョンと隠された監視的な権力のまなざしとを重ね合わせることで、両者が錯覚であるという事実を暴いていた。これは意味の上では、母国イギリスの社会のシステムに対するマイノリティとしての反発を提示している。次に、そうした点を踏まえた上で、従来の研究で見落とされてきたドメニキーノの連作全体を新たに検討し、描かれた神話主題および人物の身振りに注目した結果、《劇中劇》におけるまなざしの表現と、演劇的要素の意味を明らかにすることができた。以上の分析から、本作の実物のガラスにおいて、能動的／受動的なまなざしを双方向から反映する機能が見て取れた。すなわちこの絵は、マイノリティであるホックニーの抑圧的状况を告発するのみならず、反発と自戒を両義的に示し、画商カスミンだけでも画家ホックニーだけでもない、複数の自己同一性<sup>アイデンティティ</sup>を投影するものとして再解釈できる。こうしてみると、《劇中劇》の画面は、自らを隠しながら対象を超越的に眺めるマジックミラーのような視線とは対照的に、彼我のまなざしが相互に映し出される「鏡」として捉え直せるのではないだろうか。

カーテンや鏡のモチーフはこれ以降、1970-80年代の主要作品にも用いられ、ホックニーにとって重要な位置にあると言える。本稿ではその端緒となる1960年代前半の中心的作品の考察を通して、彼の画業の機軸のひとつに光をあてることを試みた。

### [図版典拠]

- ・ Paul Melia and Ulrich Luckhardt, *David Hockney*, Prestel, 2007 (1994) : 図 1
- ・ *David Hockney Portraits*, Yale University Press, 2006 : 図 2
- ・ マンフレート・ライテ=ヤスパー 『ウィーン美術史美術館』  
田辺徹、田辺清 訳、みすず書房、1991年 : 図 3
- ・ <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/domenichino-and-assistants-villa-aldobrandini-frescoes> : 図 4, 5, 6
- ・ *David Hockney: A Retrospective*, Los Angeles County Museum of Art, 1988 : 図 7
- ・ Nikos Stangos ed., David Hockney, *David Hockney by David Hockney: My Early Years*, London, 1976 : 図 8, 9

### [附記]

本稿は第 63 回美学会全国大会での発表に基づき大幅に修正したものです。調査にあたり、ロンドン・ナショナル・ギャラリー・アーカイヴのご協力を賜りました。記して御礼申し上げます。