

シンポジウム

前衛芸術と「見えない」戦争 —ウィンダム・ルイスの場合—

秦 邦 生

1・はじめに

第一次世界大戦の経験が生んだポール・ナッシュや C. R. W. ネヴィンソンらの実験的な「戦争絵画」について、私たちは二つの異なる見方を持っている。一方で、多くの研究者たちはそれらを、戦争賛美に加担したロイヤル・アカデミーに代表される支配的文化への批判や抵抗と見なしてきた (Hynes 283; Cork 8)。他方、最近の研究でスー・マルヴァーンは、多くの若い画家たちが大戦の後半以降、公認戦争画家として政府に雇用された事実を強調し、「名誉ある必要なものと見なされるのであれ、運命論的に不可避と見なされるのであれ、正戦の宣伝のためには皮肉で幻滅したイメージ群も利用され得た」と指摘する (Malvern 5)。戦争絵画の問題とは、前衛的な幻滅の美学化が抵抗の身振りになるのとまったく同時に、戦争協力にもなりえてしまう多義性のディレンマに他ならない。

本論はこの認識を出発点に、イギリス・モダニズム美術の大戦中の展開と屈折の過程を再検証する。第一次世界大戦は前衛芸術運動の失速を招いた一方で、近代戦は、実験的な表現に対する一定の公的理解と寛容とを促進する逆説的な「好機」ともなっていた。以下ではこの経緯を確認し、その後、ネヴィンソン、ナッシュ、そしてウィンダム・ルイスの戦争絵画と、それが浮き彫りにした美学的ディレンマを考察する。

2・渦巻派からネヴィンソンへ

大戦勃発から戦争中盤にかけて起きていたのは、「前衛芸術」を取り巻く時代の文脈そのものの急変である。ヨーロッパ各地における様々な実験的運動の勃興に呼応したイギリスの抽象芸術の動きは、1914年7月にイギリス独自の前衛芸術運動として「渦巻派」^{ヴォーティシズム}が創設された時点で一つの頂点を迎えた。河本真理が指摘するように、大戦勃発前から芸術家たちは社会の閉塞を打破する幻想を「終末論的ヴィジョン」に仮託し、ハンナ・アーレントのいう「一種の表現主義的政治」に耽溺していたが(13)、渦巻派のウィンダム・ルイスはまさにその典型だった。運動の機関誌『ブラスト』は攻撃的レトリックでヴィクトリア朝の伝統を過去の遺物として弾劾し、この号に掲載された作品には《戦争の計画》と題されたルイス自身の抽象絵画が含まれていた。

だが、わずか一ヶ月後に勃発した大戦に参加したイギリスにおいて、この修辞は不利に作用した。彫刻家アンリ・ゴードイエ = ブルゼスカの戦死もあって、渦巻派の活動は急激に失速する。当時のジャーナリズムには、モダン・アートを敵性文化として糾弾する論調すら存在した。1915年3月の『タイムズ』紙は「芸術におけるユンカー主義」と題する記事で渦巻派の画家たちを「精神的にプロイセン的」だと非難した(“Junkerism”)。同年7月の『ブラスト』第二号以後、渦巻派は活動を事実上停止する。

ところが皮肉にも渦巻派失墜とほぼ同時に、戦争は実験的絵画の再評価の契機にもなりつつあった。

戦争中盤から世論に台頭した戦争芸術への待望感、従軍した若手画家たちの戦場での「実体験」に価値を置く傾向に結びついた。この状況で、いちはやく実体験の権威によって実験芸術を正当化し



たのはネヴィンソンだった。【図1】『デイリー・エクスプレス』紙〔1915年2月22日〕に掲載されたネヴィンソンのインタビューと戦争絵画

エクスプレス』紙のインタビュー【図 1】に答えて彼は、未来派流の熱狂的戦争賛美は拒絶しつつも、なお「心身両面での勇敢さの崇拜と、冒険、リスク、大胆さへの恐れを知らぬ欲望によって芸術を鍛え上げるために、芸術家はみな前線に行くべきだ」と唱えていた（“Painter”）。1917年のネヴィンソンについてのエッセイで、批評家 P. G. コノディは、軍事技術によって一変した近代戦の性格が、従来型の表象を不可能にしたと論じている。大砲、爆薬、毒ガス、戦車、戦闘機、潜水艦、数百マイルに渡る塹壕や鉄条網によって大地や山岳すらも破壊される破局的な事態を、いかにして美的に表象しうるだろうか。「もし解決がありえたとしたら、それは〈公式〉美術ではなく、反逆的な実験家たちによって提供されえただろう。彼らにとってモダン・アートはセザンヌとともに始まり、彼らはあらゆる型にはまった約束事にたゆまぬ戦争を仕掛けていたのだ」(Konody 14)。いったんは敵性文化として排斥された前衛芸術は、ここで、近代戦を表象しうる唯一の手段としてむしろ歓迎されるに至ったのである。

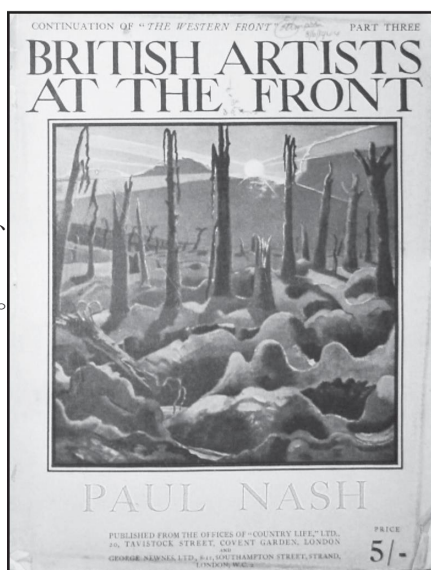
この反転の過程で無視できない役割を果たしたのが政府のプロパガンダだった。自由党の政治家 C. F. G. マスターマンが創設したプロパガンダ組織 ウェリントン・ハウスが初の公認戦争画家を雇ったのは 1916 年 7 月、その後、戦争後半にかけて実験的な若手画家が徐々に加わった(ネヴィンソンが 1917 年 6 月末、ナッシュが 10 月、ルイスは 12 月—これは彼が砲兵隊下士官として参戦し、パッシェンデールの戦いを生き残った直後だった)。マスターマンが知識人向けのアピールに文学の役割を重視したことはよく知られているが、同じ理由で、彼は「自由な表現」としての芸術の象徴的価値を重んじ、主題とスタイルの多様性を許容したのである (Masterman 287)。

つまりこの時点で、前衛芸術とプロパガンダとのあいだには奇妙な共生関係が生まれていたことになる。一方で戦場経験は彼らの絵画に一定の「権威」を付与し、迫真性の名のもとに実験的なスタイルの正当化を可能にした。他方で、彼らの芸術活動を奨励することは、不毛な戦争を価値ある「試練」へと魔術的に変換し、さらに「文化」を重視する自由主義国家イギリスの大義のアリバイ作りにも貢献したのである。1917 年以降情報庁／情報省に組み込まれたプロパガンダ活動は、展覧会開催や図録・絵葉

書などの出版によって実験的な戦争絵画の認知度向上に尽力した。さらに大戦末からは戦勝記念事業の一環として大規模な「カナダ戦争記念展」と「国民戦争絵画展」が企画された。前衛画家だけが一連の計画に関与したわけではないが、その後の作品展示と受容をめぐる公的論争のなかでは、彼らの戦争絵画が大きな注目を集めることになる。

3・パストラルの変貌

ここで重要なのは、プロパガンダに加担した画家たちを現代の観点から糾弾することではなく、むしろ、明確な批判を芸術化すること自体の困難さを認識することである。この一例として、ナッシュの《我々は新しい世界を創造している》を検討しよう。従来はこの作品は、ナショナリズムと表裏一体のパストラル美学を脱神秘化するものだと評価されてきた。ところが近年の研究は、そもそもこの絵画が情報省の刊行物『前線のイギリス画家たち』の表紙【図 2】



として公表され、当初はプロパガンダ活動の一環として流通した事実注目促している (Malvern 20)。この冊子は、ナッシュが描き出す戦場の荒廃感を多くの兵士たちの体験と感情を巧みに再現したものと評価しているが、それが当時、イギリスの戦争努力自体を攻撃するものと理解されることはなかったのである。

1917年11月の妻に宛てた手紙でナッシュは自身を「戦争が永続するよう望む連中へと前線の兵士たちから言葉を持ち帰る使者」と定義していた

(Nash 211)。彼のいう「苦い真実 (a bitter truth)」が批判的な意図を持っていたことは明白だが、それにもかかわらず生じた彼の絵画の両義性は、そこに込められた一抹の「救い」をどう解釈するかと関わっている。ランダ ル・スティーンソンは戦争詩におけるパストラルの変貌について次の指摘をしている。大戦の悲惨な経験は人と自然の合一に慰めを見出すロマン 派的な感受性を破綻させたが、そのような合一は皮肉にも字義通りの意味 で詩人たちのイメージに回帰している。すなわち兵士の屍が戦場の土に還り、新たな植物の養分となるだろう、という絶望と隣り合わせの希望である。「大地が肉体、骨、血脈を肥沃に埋葬すること」は、兵士たちにとって冷酷な現実であると同時に、豊饒と再生というパストラルの慰めをかる うじて存続させることでもあった (Stevenson 153)。ほぼ同様のことがナッ シュの絵画にも読み取れる。樹木を人間と同一視する神秘思想を持っていた彼にとって、砲撃で焼き尽くされ倒壊した林は、累々と横たわる死者の 肉体を暗示していた。爆弾で赤黒く変色し凹凸のできた地面は、乾いた血 のような色の雲から射す朝日を受け、生命を宿して律動するかのようにリ ズミカルな曲線を描いている。この解釈によれば、この絵画が開示した

「苦い真実」は戦争の荒廃を描きつつも、その荒廃は究極的には「不毛」ではない。死と腐敗の先に再生の予兆をかいま見せるナッシュのイメージ は、それ以外の希望を奪われた人々の絶望を強調するものなのだろうか—それとも、彼らの死を有機体的なプロセスに差し戻して意味づけを与えることは、近代戦争の不自然な暴力そのものを「自然」化し、運命論的に受け入れてしまうことなのだろうか。

4・自己省察する視線

ルイスの戦争絵画は、自然の荒廃を描いたナッシュとは複数の点で対照 的である。第一に、ルイスは戦場を機械的労働の場として描いている。渦 巻派の特徴は抽象表現にあったが、大戦を契機にルイスの絵画には人間の 姿が回帰している。ただ、そこで描き出される人間像は戦場の労働に従事 する匿名的身体であり、個性や精神を示す特徴は一貫して抑制されている。第二に、ルイスの絵画は事後性を強調している。停戦後に作品展示を

はじめた彼にとっての課題は、終わった戦争を記録し、思考しなおすことだった。1919年2月の個展に寄せた一文でルイスは次のように述べている。「戦争の哲学、その真剣な解釈はすべて、これからなされねばならない。それは数多くの理由で戦中ではなされえなかった……。真実はアクションのなかには存在しない」(Lewis 1969: 105; ellipsis mine)。ここで導入されているのは、ネヴィンソンやナッシュが依拠した「実体験」の価値と、それを事後的に視覚化し、思考することとの絶対的な区別である。

ただし、戦場経験はルイスにとっても重要な出発点だった。1919年末の「国民戦争絵画展」に展示

され、当時のジャーナリズムで議論を呼んだ《攻撃された砲台》【図3】は、ルイスが指揮した砲兵小隊が彼の不在中に砲撃され、全員戦死したという事件が元になっている(Edwards 213)。この事件を振り返り表象する「事後性」という時間的特徴は、スタイルの不連続性によって空間化されている。画面中央部分の砲



図 3『デイリー・グラフィック』紙(1920年2月1日)に掲載された《攻撃された砲台》(1919)(紙面の中央)

台と、傷つき逃げ惑う兵士たちの姿は渦巻派の表現を思わせる角張った形態で描かれ、ロボットや昆虫のような姿に単純化されている。対照的に、画面左の近景にはより写実的な傍観者たちが描きこまれているが、逆説的にも、砲台の兵士たちよりもはるかに人間的に見える彼らには動作も表情もなく、感情はまったく読み取れない。この特徴は、情動的体験としての戦争と、視覚的对象としての戦争との分裂と断絶を暗示している。一瞬の判断が生死を分ける戦場の兵士からは体験自体を客観化し省察する余裕は奪われている。反対に、出来事を視覚的に再現し思考の対象とするためには、その経験からの距離、隔絶が不可欠なのである。

この作品は、そのような視線の「主体」を描き込むことで、視覚化の可能性の条件自体を省察している。この傍観者たちは特権的な視線を持つ芸

術家を象徴するものと見なされてきたが、奇妙なことに左端の人物は砲台からは眼を逸らし、むしろ画面の外側に拡がる空間—この作品を眺める者の立つ場所—を暗示している。つまり、この絵画が問いに付すのは、画家の立場であると同時に、それを「美術」として眼差す私たち自身の立場でもある。この身振りを通じてこの絵画は自己完結的な意味を放棄し、戦争の不条理を露呈している。のちの回想でルイスは、戦場の様子を伝えることの困難さに触れて、次のように述べている。

この風景を、例えば金持ちの見物人向けに再現することは不可能だ……。狂ってでもない限り、(費用の問題は別にして)再現に必要な兵器、曲芸的な風景造営に必要な機械を作ろうとも思わないはずだ。狂気を除けば、そもそもそのような兵器を作ろうとすら思わなかったはずなのだ……。われわれが入り込んだのは、狂人の夢の空虚な中心だった (Lewis 1982: 134; ellipsis mine)。

この一節は、生き残った画家と「金持ちの見物人」とが同居する戦場の「外側」を暗示している。その視線の対象は、その風景を創造した経済的・軍事的利害への強い疑念を刺激する。この風景を「狂人の夢」と呼ぶことでルイスは、それへのいかなる意味づけをも拒絶している。この回想を、そのおよそ 20 年前に描かれた戦場風景と関連づけても不自然ではないだろう。すなわちこの絵画は、人間を非人間化する戦場の暴力を視覚化しつつも、それを情動的に追体験し、いかなる「慰め」を見出す可能性をも拒絶することで、のちに不穏な政治的批判が台頭する空虚な場所を開いているのである。

5・おわりに

批評家ロジャー・フライは『ヴィジョンとデザイン』(1920) の巻頭論文「芸術と生」において、形式主義美学を理論化して、芸術と生の完全な分離を唱えていた。そもそも戦中 1917 年 8 月のフェビアン協会での講演を元にしたこの論文におけるフライの純粹美学は、芸術を動員する総力戦体制への彼なりの抵抗の身振りだったと言えよう (Fry 6)。しかし、このよ

うな芸術と社会との鮮やかな切断は、結局「芸術の無力」という凡庸な主張を追認することと紙一重かもしれない。だが、戦争画家たちの苦い経験が教えるのは、これとは正反対のことだった。戦争と無縁であるためには、芸術は有力すぎる武器だったのではないか。このディレンマに向き合うためにも、大戦の経験が生んだこれらの絵画の前に、私たちはもう少し長いあいだ立ち止まるべきなのだろう。

参考文献

- British Artists at the Front: Part Three Paul Nash*. London: Country Life, 1918.
- Cork, Richard. *A Bitter Truth: Avant-Garde and the Great War*. New Haven: Yale UP, 1994.
- Edwards, Paul. *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. New Haven: Yale UP, 2000.
- Fry, Roger. *Vision and Design*. New York: Dover, 1998 [1920].
- Hynes, Samuel. *A War Imagined: The First World War and English Culture*. London: Pimlico, 1992.
- “Junkerism in Art.” *The Times* 10 March 1915.
- Konody, P. G. “Modern War.” *Modern War Paintings by C. R. W. Nevinson*. London: Grant Richards, 1917.
- Lewis, Wyndham. *Blasting and Bombardiering: An Autobiography [1914-1926]*. Revised ed. London: Calder, 1982 [1937].
- . “Guns.” *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913-1956*. Ed. Walter Michel and C. J. Fox. New York: Funk & Wagnalls, 1969. 104-6.
- Malvern, Sue. *Modern Art, Britain and the Great War*. New Haven: Yale UP, 2004.
- Masterman, Lucy. *C. F. G. Masterman: A Biography*. London: Nicholson and Watson, 1939.
- Nash, Paul. *Outline: An Autobiography and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1949.
- “Painter of Smells at the Front: A Futurist’s Views of the War.” *Daily Express* 25 February 1915.
- Stevenson, Randall. *Literature and the Great War 1914-1918*. Oxford: Oxford UP, 2013.
- 河本真理『葛藤する形態—第一次世界大戦と美術—』人文書院、2011年。