

第 70 回美学会全国大会  
若手研究者フォーラム発表報告集

2019. 10. 12-13

於 成城大学

(台風 19 号の影響により中止)

## はじめに

第70回美学会全国大会は、2019年10月12日(土)・13日(日)に、成城大学で開かれる予定でしたが、台風19号の影響により中止となりました。それにもない、大会の本発表とは別に、美学会と当番校の共催企画として、美学会で初めて発表する研究者のための「若手研究者フォーラム」も中止となりました。大会前日に開催された東西合同委員会で大会中止に関する対応が協議され、「若手研究者フォーラム」の発表については、2019年10月13日の時点で辞退者を除いた発表者の口頭発表の実績を全て認めることになりました。

以下は、発表者の任意による投稿のなかから、ある程度の水準に達しているものを論文として掲載した報告集です。若干の字句の修正や書式統一のための処理を行った部分もありますが、原則的には、発表者から送られてきた原稿を、ほぼそのまま掲載しました。「若手」研究としての性格上、多少の不備があるかもしれません。その点につきましては、各発表者による研究の進展を待つことにして、ここでは発表時の原形を伝えることを第一の目的としました。「若手」らしい、新鮮な着眼点や問題意識、鋭敏な直感や大胆に越境する想像力などを感じ取っていただければ幸いです。

美学会「若手研究者フォーラム」委員会  
委員長 桑原圭裕

# 目次

## 主客混交する芸術作品

——インガルデンによる「純粹志向的对象」論の普遍性——

柳澤広美 5

## 機能性以後の機能性

——トマソンという匿名性が芸術を「超／越」えるとき

和田寧路 15

## 環境美学とサウンドスケープの鑑賞の問題

坂東晴妃 27

## ローレンス・アルマ＝タデマのエジプト作品における表象の背景

関根春花 37

## 60年代における視覚性の転換

——ロバート・モリスとマーシャル・マクラーハンの美学的志向——

飯盛 希 47

## 「ユーザー参加型芸術」における「参加」とは何か

森 敬洋 59

## 芸術活動における subjectivity と署名の関係についての考察

谷口光子 71

## 日本の芸能における「もどき」の二面性について

田嶋 麗 85

音は何を生み出すのか

——アントナン・アルトー『神の裁きと訣別するため』分析

吉水佑奈 97

## 主客混交する芸術作品

### ——インガルデンによる「純粹志向的对象」論の普遍性——

柳澤広美

#### 序

ローマン・インガルデン (Roman Ingarden, 1893-1970) は、師フッサールの「超越論的観念論 (transzendentaler Idealismus)」を批判する概念として「純粹志向的对象 (der rein intentionale Gegenstand)」性を提示した。その際、純粹志向的对象の典型例として考えられたのが芸術作品であり、『文学的芸術作品』<sup>(1)</sup> や『芸術存在論研究』<sup>(2)</sup> といった著作において、各芸術ジャンルにおける考察が行われている。彼の理論は、受容理論の先駆けとして、あるいは現象学的美学の原点としてなど、後代への影響という観点からは一定の評価がなされている。しかし、受容理論の論者であるイーザーは彼の基本的な概念を継承するものの、彼の古典的な芸術観による理論は同時代の20世紀の芸術作品には有効でないとみなしており<sup>(3)</sup>、その後現在に至るまで、インガルデンの芸術理論が現代芸術に対しても妥当であるという評価はなされていない。

そこで本稿では、後代への影響という観点ではなく、彼自身の理論が理論としてどれほど有効なのかを問うこととする。すなわち、今一度インガルデンが純粹志向的对象という概念を提示するに至った契機を確認し、そこから展開される彼自身の理論において純粹志向的对象の性格がいかなるもので、その純粹志向的对象性が現代芸術も含む芸術作品一般に対してどれほど意義を持ち得るのかを問う。次章以降、基本文献は『文学的芸術作品』と『芸術存在論研究』とする。

#### 1. 「純粹志向的对象」論の契機

インガルデンが「純粹志向的对象」という概念を提示するに至ったのは、彼がそも

そも観念論 (Idealismus) と実在論 (Realismus) の対立問題に関心があったからである。ここで問題となっているのは、意識から独立した存在があり得るか否かということである<sup>(4)</sup>。この問題に対して、彼が学んだフッサールは後年、超越論的観念論という概念でもって解決しようとしたが、それはインガルデンにとって受け入れられないものだった。彼は『文学的芸術作品』序文において、フッサールの超越論的観念論とは「実在的世界 (die reale Welt) とその諸要素を、構成的な純粋意識 (reines Bewußtsein) の底に存在根拠と規定根拠とを持つ純粋志向的对象性として把捉する試み」<sup>(5)</sup>であり、「この理論に対して一定の立場を取り得るためには、まず純粋志向的对象の本質的構造と存在様式を取り出し、そののちに実在的对象性がその固有の本質において同一の構造と存在様式を持ち得るか否かを検討することが特に必要であろう」<sup>(6)</sup>と述べている。つまり、フッサールは意識から独立して存在すると思われる実在的对象でさえ、存在基盤を意識に持つ対象、すなわち純粋志向的对象としてとらえてしまっている、というのがインガルデンの主張である。フッサールの主張はインガルデンにとって、客観性が軽視される事態にもなり得た。したがって、純粋志向的对象と実在的对象の存在様式がまったく異なるということを主張するのが大きな目的であり、その際に純粋志向的对象の典型として考察の題材にとられたのが芸術作品であった<sup>(7)</sup>。これが、「純粋志向的对象」論成立の契機である。

ここで、インガルデンの想定する存在様式を整理すると、実在的对象、観念的对象、純粋志向的对象という3つの対象が存在する。そのうち、実在的对象と観念的对象がその存在基盤を対象それ自身の内に持つ「存在自律的 (seinsautonom)」であるのに対して、純粋志向的对象はその存在基盤が意識主体の意識の働きにあり、対象それ自身の内に存在基盤を持たない「存在他律的 (seinsheteronom)」な存在である。この存在他律性が純粋志向的对象である芸術作品の特性であり、そうした特性を構造の内に持つ作品に対して、意識主体たる鑑賞者がそれに即した意識の働きをするというのが、彼の考える鑑賞といえる。

詳しくは次章の内容となるが、作品の構造がいかなるものかといえば、それはいくつかの層からなる多層構造である。作品がまさに作品として現れるには、それぞれの層の要素に即した鑑賞者の意識の働きが欠かせない。まず実在的对象には、規定され

ていないところがない。すなわち一義的に規定されているのであり、それと同様に鑑賞者にとって作品として現れる以前の存在、いわば実在としての作品は一つである。しかし一方で、実際の鑑賞体験は人によって異なるように、作品としては様々に「具体化 (Konkretisation)」され得る。以上のように、超越論的観念論の主観偏重に対して批判的な態度として、実在の客観性が確保されながらも、意識によって異なって存在する対象として認められたのが芸術作品なのである。

## 2. 芸術作品の構造と意識の働き

純粹志向的对象たる芸術作品の性格を詳しく取り出すために、インガルデンによる文芸、音楽、絵画、建築の各ジャンルの論考を参照する<sup>(8)</sup>。まず文芸であるが、インガルデンによれば、以下の4つの層が文芸作品を形成している。それはすなわち、

- ①言語的声音形像 (die sprachlichen Lautgebilde) の層
- ②意義統一 (die Bedeutungseinheiten) の層
- ③図式化された現象面 (die schematisierten Ansichten) の層
- ④呈示された対象性 (die dargestellten Gegenständlichkeiten) の層

である。まず①言語的声音形像の層では、言葉が音声レベルで考えられており<sup>(9)</sup>、次の②意義統一の層では、言葉が意味レベルにおいて考えられている。意義統一においては、一つの単語が持つ意義から、複数の単語が集まってできた文の意義、そして意味を持つ文の連なりから生まれる高次の意義、といった複数のレベルでの意義統一が念頭に置かれている。単語から文、そしてその連なりといった言語の意義統一は意識主体、すなわち鑑賞者によって行われるため、存在他律的な性格を持つ。そうした意義統一によって形成されるのが、次の③図式化された現象面の層である。ここで、実在的な現象面と図式化された現象面を比較すれば、まず、実在的对象の知覚において知覚主体によってそのつど知覚されているのは、一方向からの現れ、すなわち一つ

の現象面である。例えば、一つのコップを飲み口から見れば円に見えるかもしれないが、側面から見れば四角形に見えるかもしれない。このように、実在的対象の現象面というのはそれぞれ異なる個別的なものである。しかし、文芸作品における図式化された現象面というのは、実在的対象の知覚のような現実における一回限りの現象面ではなく、意識主体による意義統一を通して、「観念化 (Idealisierung)」された「骨格 (Skelett)」ないし「図式 (Schema)」であるところの図式化された現象面である<sup>(10)</sup>。そのような抽象的な図式にしたがって、対象が鑑賞者に対して具体的に現れてくるのが④呈示された対象性の層である。ここで、実在の人物について規定されていない箇所はないが、文芸作品における登場人物は、いくら描写を尽くしても、規定されていない箇所はいくらでもある。すなわち、実在的対象は一義的に規定されているが、図式化された現象面は、図式にすぎないため、「無規定箇所 (Unbestimmtheitsstellen)」が多数存在し、そのため各読者によって様々に異なって具体化され得るのである。読者が無規定箇所を埋めながら図式化された現象面が具体化されることによって、呈示された対象が直観される。その際、読者にとって無規定箇所はもはや無規定箇所としては存在しておらず、純粹志向的対象であるはずの呈示された対象はあたかも実在的対象であるかのごとく現れているのだ。

このように具体化が様々にあり得るのに対して、作品は一つである。インガルデンは、作品それ自体は作者の体験からも鑑賞者の意識経験からも厳密に区別されるということ強調している。しかしながら、純粹志向的対象である作品がまさに作品として、作品存在の性格を発揮して現れるには、鑑賞者の意識の働き、すなわち具体化なくしてはあり得ない。ここにおいて、作品の客観性が確保されながらも、様々な鑑賞があり得ることが保証されているのだ。そして具体化がなぜ異なるのかといえば、つまるところ無規定箇所をどのように埋めるかが意識主体のそれまでの経験に左右されるからといえるだろう。この点は以下の他のジャンルにおいても共通しているように思える。まず、音楽作品では、作品は楽譜のことでもないし、一回一回の演奏のことでもない。楽譜自体はただ物理的なものであるし、またそのつどの演奏は一回一回異なるため、演奏が作品だとするとそのつど異なる作品だということになってしまうからである。したがって、音楽作品も文芸作品と同じく、楽譜からも、演奏からも、ま



た作曲者や聴き手の精神的経験からも区別されるのである<sup>(11)</sup>。

次に、絵画では、層構造としては実在的对象の見かけと純粹志向的对象としてのあり方という2層が最低限存在し、純粹志向的对象としてはさらに何層もあり得る。すなわち、インガルデンは「(実在的对象としての) 絵画 (Gemälde)」と「像 (Bild)」とを区別し、前者を実在的对象、後者を純粹志向的对象とする。実在的对象としての絵画は、キャンバスなどに色が塗られ壁にかけられているというただ物理的な存在であり、触ったり臭いを嗅いだりもできる。そうした物理的な存在として対峙する際には、対象と意識主体の適切な距離というものはない。しかし絵画が純粹志向的对象として現れるためには、図像を認識するという意味で、鑑賞者はしかるべき場所に立たなくてはならない。そして、さらなる層というのは、例えば描かれている人物に気づき、次いでその場面を把握し、人物が複数ならばその関係を探るなど、鑑賞において対象に関して、純粹に絵画内の要素だけで志向性が高まっていくところにある。そして無規定箇所については、絵画は一つの現象面しか描かれていないため、三次元空間で考えた際の見えない部分ないしキャンバスをはみ出た空間は鑑賞者の想像の内にあることが指摘できる。また、一つの現象面の内だけでも、そこにおける人物の人となりやその場面や風景の空気感など、様々に具体化され得る点がある<sup>(12)</sup>。

また、建築作品においても絵画と同様に、物理的な建物である実在的对象と純粹志向的对象が区別されており、前者は「実在的建造物 (das reale Gebäude)」、後者は「建築作品 (das architektonische Werk)」と呼ばれているが、絵画と異なるのはその建物に即した行いをする際に得られるものが新たな層になっていることである。すなわち、大聖堂という建築をただ鑑賞する時の経験と、大聖堂の中で教義にしたがって実際に祈るという時の経験とは別の層にしたがって成立しているのだ<sup>(13)</sup>。

以上、簡単にではあるが、それぞれのジャンルにおける純粹志向的对象性を確認した。実際のところ、文芸以外のジャンルにおいては層構造とその構成要素がまさしく適合しているとはいえ、同じ構造を複数のジャンルに適用することによる不具合は感じられる。しかし、それはおそらくインガルデンが文芸作品を芸術作品の中でも純粹志向的对象としてもっともふさわしい典型例だと考え、その構造をモデルとして他の芸術ジャンルに適用したからであろう<sup>(14)</sup>。そしてそれらの考察をまとめれば、純

粹志向の対象たる芸術作品の構造そのものと適用可能性について、以下のように取り出せた。それは、純粹志向の対象としての芸術作品とは、実在の対象の見かけを持ちながらも、実際には志向性を待って初めて芸術作品として存在するものであり、さらに異なる具体化があり得る、ということである。この特徴は、次のように言い換えられる。すなわち、作品と、作者や鑑賞者の経験とは厳密に区別されながら、作品がまさに作品として、作品存在の性格を發揮して現れるには主体の意識の働き、具体化なくしてはあり得ないということである。そして、その具体化を支えるのは無規定箇所の存在であった。こうした特徴は、はたして現代芸術を含む芸術作品一般に対して実践的に働くのだろうか。次章において、批評とインスタレーションを例に取って理論を実践的側面から検討し、インガルデンの理論の射程について結論づける。

### 3. 純粹志向の対象としての芸術作品の実践

インガルデンの理論は、大きな枠組みでいえば実在の対象と純粹志向の対象の区別であり、また純粹志向の対象だけに着目すれば、客観的な対象に対して主観的な体験がいかに可能となるのかを論じたものといえるだろう。そのような理論の特性は、まず作品批評という場で生きることが想定される。純粹志向の対象としての存在性格を理解し作品に向かえば、作品に対して一定の批評態度を取ることができる。それは例えば、層構造や無規定箇所に注目し、そこから、鑑賞の中で対象が明瞭に得られるかを問う態度である。このことは、作品と意識経験が厳密に区別されていることによって可能となる。それによって、複数の鑑賞者の間で異なる鑑賞があることを認めながら、それを可能にする作品の構造そのものについて語ることも可能となる。

さらに、こうした枠組みは、伝統的な作品に限らず、多様な形式が溢れる現代芸術にも適用可能である。一例を挙げれば、元来、伝統的な作品とインスタレーションとは同水準で議論できるものではない。しかし、インスタレーションを純粹志向の対象であると考えるとどうだろうか。インスタレーションは展示空間も含めて作品とされ、その内部で鑑賞者の参加を積極的に必要とするものも存在するが、鑑賞者の参加程度

がいかなるものでも、鑑賞者が存在しない時点では実在の対象としてしか存在し得ず、その時点では、インスタレーションとしての存在性格を有しているとはいえない。そして、実際に鑑賞が行われている際は、そこに無規定箇所が無数にあり、鑑賞者それぞれによって異なる具体化がなされているという状況だろう。それは伝統的な作品に対してインガルデンが構築した理論と認識構造的には同じ枠組みを持っているといえよう。したがって、彼の理論によって伝統的な作品とインスタレーションとを同列に扱うことが可能となるのだ。そして、彼の理論は、客観的な対象に対して意識の働きによって主観的な体験を成立させる普遍的なものだと理解できるため、インスタレーションに限らず広く芸術作品一般にもその理論は適用できるだろう<sup>(15)</sup>。前述の層構造を意識した批評態度は、一つのジャンル内だけではなく、多様な芸術現象に対しても一定の鑑賞態度として活きる。インガルデンが挙げる作品の具体例から、彼が念頭に置いていたのが伝統的な作品であることは否定できないが、それは彼の理論がその範囲にしか適用できないという意味ではないのである。

## 結論

純粹志向の対象論の契機に注目し、実在の対象と純粹志向の対象との区別という大きな枠組みを確認することで、インガルデンの芸術理論が決して古典的な芸術に適用範囲を限るものではなく、現代芸術に対しても有効であることがわかった。彼の理論は、フッサールに対する批判という意味で、主観性に対して慎重な態度が取られ形成されたものだが、それはたんに客観性の確保を試みたという観点からだけではなく、客観的実在と意識主体の経験が交錯する芸術作品の独特な存在性格を明らかにする普遍的理論として積極的に評価できるだろう。そのような彼の理論は、多様な形式の作品が溢れる現代においてこそ、重要な意味を持つのではないだろうか。

註

(1) Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer, 1931, 1965 (3). (以下 LKW)

(2) Ingarden, Roman, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen, Max Niemeyer, 1962. (以下 UOK)

(3) Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, UTB 636, W. Fink, 1976, 1984 (2). なお、イザーは文芸作品のみでインガルデンの理論を捉え、同時代の文芸作品に対しては無規定箇所の「補完」だけでは足りないという観点で批判している（大石昌史「イザーにおける『相互 - 作用美学』——テキストと読者の『相互作用』の根拠としての『空所』と『否定』——」『研究』（東京大学文学部美学藝術学研究室紀要）1990年、第8号、106-130頁参照）。この態度は文芸作品の理論を他のジャンルに敷衍した『芸術存在論研究』でのインガルデンの姿勢（註（5）参照）を無視するものであり、批判としては部分的にしか成立しないといえる。本稿ではむしろ他のジャンルも含む芸術作品一般に対するインガルデンの理論を包括的に捉えようとする。

(4) Realismus に対して Nominalismus が立つ普遍論争とは異なる。

(5) LKW, p. X II . LKW の訳出には邦訳書（R. インガルデン『文学的芸術 作品』（瀧内横雄・細井雄介訳）勁草書房、1982年）を参考にした。以下同様。引用のドイツ語原文は以下の通り。„[Der eine hängt mit] dem Versuch des sog. transzendentalen Idealismus E. Husserls [zusammen,] die reale Welt und deren Elemente als rein intentionale Gegenständlichkeiten auszufassen, die in den Tiefen des konstituierenden reinen Bewußtseins ihren Seins- und Bestimmungsgrund haben.“（[]内は本文の引用に含まれていない部分である。以下同様。）

なお、ここでの「純粹志向的对象性」とはインガルデンによるフッサールの立場を表す語で、否定的な意味合いを持つ。しかし、その後インガルデン独自の立場が同じ「純粹志向的对象性」の語で示されていき、その文脈において以前の否定的な意味合いは持たされていない。

(6) *Ibid.* 引用のドイツ語原文は以下の通り。„Um zu dieser Theorie[, die durch E. Husserl mit äußerster Feinheit und unter Herausstellung höchst wichtiger und schwer erfaßbarer Sachlagen ausgebildet wurde,] Stellung nehmen zu können, ist es u.a. nötig, die Wesensstruktur und die Seinsweise des rein intentionalen Gegenstandes herauszustellen, um nachher nachzusehen, ob die realen Gegenständlichkeiten ihrem eigenen Wesen nach dieselbe Struktur und Seinsweise haben können.“

(7) UOK, p. V II . この点と、『芸術存在論研究』における理論の展開の仕方から、インガルデンの考える純粹志向的对象としての芸術作品としてもっとも典型的なのが文芸作品であり、しかし同時に理論そのものはその他の芸術作品一般へと敷衍できるものとして考えられているという構造

## 主客混交する芸術作品

が見て取れる。

(8) 各ジャンルの順は『文学的芸術作品』と『芸術存在論研究』の刊行年、ならびに『芸術存在論研究』の章立ての順によるものである。各ジャンルはもともと同時に構想されたものではあるが、各書物として出版された際には前出の説明をふまえる形をとっている。

(9) ここで念頭に置かれているのは「語音 (Wortlaut)」であり、実在的対象である「音素材 (Lautmaterial)」とは異なる (LKW, p. 31ff.)。

(10) LKW, p. 279.

(11) UOK, p. 3ff.

(12) UOK, p. 139ff.

(13) UOK, p. 257ff.

(14) 註 (5) 参照。

(15) 現代芸術の一例として本稿でインスタレーションを採用したのは、絵画や彫刻などの伝統的なジャンルの分類に納まらない形態で鑑賞されているという点が、伝統的な作品について想定されたインガルデンの理論を広く適用する可能性を述べるためにふさわしいと判断したためである。



## 機能性以後の機能性

——トマソンという匿名性が芸術を「超／越」えるとき

和田寧路

### 序

赤瀬川原平は多様な活動を展開した芸術家である。それらの中でも、彼は、1980年代初頭から中頃にかけて〈超芸術トマソン〉を町中で探索する活動に没頭する。その第一号である〈純粹階段〉は1972年3月に発見されていたが、その物件と類似した条件にある物件が次々と発見されたことから1982年に考案される〈超芸術トマソン〉という名前の下でそれらは定義付けられ統一されることとなる<sup>(1)</sup>。本論は、〈超芸術トマソン〉の定義にあらためて目を向けることでその特有の美的質を追求する。

### 1. 超芸術トマソンの定義

赤瀬川は〈超芸術トマソン〉を次のように定義する。

①「芸術とは芸術家が芸術だと思って作るものですが、この超芸術というものは、超芸術家が、超芸術だと知らずに無意識に作るものであります。だから超芸術にはアシスタントはいても作者はいない。ただそこに超芸術を発見する者だけがいるのです」

②「不動産に付着していて美しく保存されている無用の長物」<sup>(2)</sup>

この定義は実際の〈超芸術〉物件の発見以降に提起されたものであるため、その妥当性を確かめる必要があるだろう。その検証は〈純粹階段〉を例に次節でおこない、本節では定義の整理に専念したい。



さて、上の②に示される通り、それは「無用の長物」である。ただし、それは「美しく保存」されているという特徴をもっているがゆえに、単なる「無用の長物」ではない。ここでいわれる「美しく」とは、あくまでも「無用の長物」状態が良く保存されている様を指すための語として考えてよいだろう。さらに、「無用」の「保存」という特徴は、人為的に施されているという点で特異である。この特徴は〈純粹階段〉の補修された手すりが代表的に示している。ただし、上の②に示される通り、人為的に「保存」された「無用の長物」は、それを〈超芸術トマソン〉にしよう、という意図の下で「保存」されているのではない。何かは〈超芸術トマソン〉であるためには、それをそれとして鑑賞する人物が必要である。要するに、〈超芸術トマソン〉は、「無用の長物」という状態のまま捨てられることなく「保存」されている物件であり、その価値は「保存」するもの（以下、工作者）によってではなく、鑑賞者によって決定される。

さて、次に、〈超芸術〉という名前がどのような考えの下で考案されたものであるのかを確認しよう。上の定義に従えば、〈超芸術トマソン〉の工作者とそれをそれとしてみる鑑賞者の役割ははっきりと分かれている。赤瀬川は、芸術とゴミは「無用」という共通点を持っていると考えている。ただし、芸術の場合に、「無用」は美術館の中で「保存」されている。端的に、「保存された無用の長物」とは赤瀬川の考え方に従う限りにおいて、芸術の条件の一つであるようだ。それゆえに、単なるゴミは、「無用」であるものの、通常「保存」されることがないため、芸術ではない。他方で、ゴミが「保存」されるときに——まさに〈超芸術トマソン〉のようなものは——芸術の領域に近づくのだと赤瀬川は主張する。しかし、〈超芸術トマソン〉が代表するような、いわば芸術の領域へと近付いたゴミは、それでも芸術そのものではないと彼は続ける。まず、それは「無意識の工作者によって造られたもの」が「発見者の意識によって超芸術」とされたものであり、「工作者と鑑賞者」の役割はそこで「分担されている」。こうした条件は「意味と作業とを統一している」のが「作者一人の役割」である芸術作品の条件とは異なっている<sup>(3)</sup>。ゴミが「保存」されたとしても芸術にはならない理由として赤瀬川がここで考えているのは、要するに、芸術の場合には、鑑賞物としての価値をもつことが先ず以てその制作者によって意図されているが、ゴミの



場合にはそうではないということである。後者の場合、その鑑賞的価値は、制作に関しないものによって事後的に見出されるのである。そして、〈超芸術〉の名称は、作る作用と価値を観る作用とがこのように交差した事態を指示するために用意された。それが〈超芸術〉であるのは、一つに、その価値が作り手の意図を「越」えたところで見出されるためである。さらに、ゴミは「保存」されることで芸術に近付くのでゴミそのものではなくなるし、だからといって芸術そのものでもない、そのようにしてどちらでもないこと、すなわち、どちらをも「超」えているものであるためである。「超」芸術は、以上の二重の意味で芸術を「超／越」えているものを指す名前であり、〈トマソン〉的物件をよく説明するものとして認めることができるだろう。

## 2. 芸術を「越／超」える「無用の長物」

しかし、「保存された無用の長物」という芸術的条件をもつものが芸術を「越／超」えたものとしてみられるとき、そこで着目されている特徴はどのようなものであろうか。われわれはここで「無用の長物」を問題にしている。「無用の長物」とは、言い換えれば、使えなくなった道具である。そのようなものが日常生活の副産物であることは明らかである。それゆえに、それを日常的なものとしてみることは適切であろう。すると、「保存された無用の長物」は芸術的条件をもった日常的なものということになるが、ユリコ・サイトウに従えば、日常的なものの美的評価は芸術のそれと区別されなければならない。芸術の鑑賞は、絵画や彫刻といった各ジャンルが持つ慣習や芸術家の意図に従ってその指針が決定されている。他方で、日常的な対象を鑑賞するための指針、いわばフレームは、あらかじめ決定されていない。その意味で、後者の鑑賞は「無枠 frameless」であり、日常的な対象に関する美的な判断において、「我々は我々自身の想像力、判断、また案内役としての美的趣味に頼ることが許されて」と彼女が主張する<sup>(4)</sup>。しかし、日常的な対象であればそれは必ず「無枠」である、という考えは誤りである。例えば、マグカップはマグカップとして「無枠」に接することができるだろうか。我々は、日常という場面において、それをマグカップとして使用

するとき、それがマグカップであることを知っているからこそ、そうすることができるのである。このとき、我々はむしろ、あらかじめ決定された「マグカップ」という「枠」を通してそれを見ている。それゆえに、日常において、何か「無枠」であるとすれば、それは特定の条件下においてである。

さて、赤瀬川作品の特徴として河合大介が指摘する「匿名性」は、そうした条件の一つであり得る。匿名性とは「字義通りには、名指すもの（名前）と名指されるもの（その名を持つもの）とのつながりを阻害することであるが、……名指すこととは、あるものを他のものから区別すること、すなわち個を同定する作用である。それゆえ、匿名化とは個性を抹消することとしても理解されている」。ただし、「赤瀬川原平における匿名性は、……完全に個性を失って無名になることや、他と区別できないほどに一樣になってしまうことではない。……赤瀬川は無名性の手前、二項対立の中間に踏みとどまるような絶妙なバランスを保っている」<sup>(5)</sup>。

この概念を以て実際に赤瀬川の千円札作品や梱包作品を説明することができる。前者は貨幣の個性を隠すことによって成立する貨幣制度に注目し、拡大模写という手段を取ることで、一枚の貨幣を他のものから浮かび上がらせる。つまり、匿名化された一枚の貨幣を脱・匿名化しているのである。他方、梱包作品は、反対に、ものの個性を匿名化する。ソファやキャンバス、扇風機など、様々な物を梱包することによって、それらの見かけ上の特徴の差は曖昧になり、一つ一つは匿名化される。いずれの作品も「匿名性」が主題となっていることがわかるが、これらの作品に共通している特徴がさらにある。実用品が本来の役割を達成することのできない状態に置かれている、という特徴である。端的に言って、ものが本来の文脈から切り離されると、それがどのようなものなのかがわからなくなる、つまり、概念をあてがわれていないものとなる。そのような同定不可能性が「匿名性」を表すのである。要するに、実用品を本来の役割が達成されない状態に置くというやり方は、「匿名性」を提示するための一つの技法である。

さらに「匿名性」は芸術に対する「匿名」さでもある。このことは千円札作品をみていくことで理解できる。千円札作品は千円札偽造の嫌疑から起訴され、弁護側は、それは芸術であるから犯罪ではない、という立場から作品を擁護した。その主

張は、作品は芸術のカテゴリーに属するものであるから芸術である、という主張としてあらためて理解することができるが、それはジョージ・ディッキーが「制度的理論 institutional theory」として提案する芸術のとらえ方と同じ性格を持つ主張である。彼に従えば、芸術はアートワールド関係者によって与えられる身分であり、芸術と認められた作品は、アートワールド外部においても常に芸術である<sup>(6)</sup>。しかし、アートワールド関係者によって作品が芸術化されるという主張と、作品が常に芸術であると主張することは両立できないはずだ。制度的理論は、元来、日常的な対象と見かけは同じである対象がなぜ芸術の文脈に位置づけられるのか、その理由を説明するために用意されたものである。つまり、その理論は、明らかに日常的なものに見えるが、芸術としても見ることのできるような対象をどう説明するか、という問題を背景に持っている。すると、問題の設定上、いくら対象が制度的に芸術であろうとも、それを非芸術として見る者がいることは事実として認められなければならない。要するに、制度的理論は、アートワールドが日常的なワールドへと侵略していく姿を正当化するための有効な議論となり得るが、そうして侵略されて芸術化された日常的なものがアートワールドにのみ所属していると言明することによって失敗しているのだ。制度的理論が有効であるのはそれが「芸術でもあり、日常的な事物でもある」対象を射程に入れるときである。それゆえに、何かを作品として「常に」芸術であるという主張は誤りである。制度的理論を有効に活用するためには、ものがアートワールドに属するものとして見るときにのみそれは芸術作品としてみられ、そうでないときには例えば日常品としてみられる、といった限定を加えるべきであろう。そして、千円札作品を制度的理論と同じような立場から擁護する弁護側も、こうした修正を認めるべきであった。すなわち、有効な制度的理論が何かを芸術と日常的なもの、その両方として認めなくてはならないように、千円札作品を芸術でも犯罪でもあるものとして認めるべきであった。さらに、厳密に言えば、芸術でも犯罪でもありうるどちらでもなさをこそ千円札作品の特徴と認めるべきであった。そうした実情を踏まえた上で、石子順造や榎木野衣は、芸術 VS 犯罪という両義性それ自体が作品の価値であると指摘し<sup>(7)</sup>、同様に、ウィリアム・マロッチィは、「如何なる政治的綱領の内にも包含され得ない」ところに作品の価値を見出す<sup>(8)</sup>。千円札作品の実際的な功績は、彼らが指摘

するように、その芸術性や犯罪性にあるのではなく、そのいずれにも包摂されず、その対立項が共存する議論の場の要となったところにあるのだ。作品自体は、その場所において、まさに、「二項対立の中間に踏みとどまるような絶妙なバランスを保っている」。作品のこのような特徴は、まさに河合が提起する「匿名性」であり、以上にみてきたように、その特徴は芸術からも姿を隠すものとしてあらためて理解できる。要約しよう。実用品を本来の機能が果たされていないように見せることで「匿名性」は表現される。そのような「匿名的」対象は両義的でありそれじたいは同定できないものである。日常的な対象の美的鑑賞がサイトウの指摘どおり「無粋」であり得るならば、それは対象が「匿名性」をもつ場合においてである。例えば、日常品の、それがどのように使用されるべきであるのか、というあらかじめ決定された指針は、梱包といった匿名化の技法によって攪乱される。そうして匿名化されている日常品は、それがどう見られ、どう使用されるべきか、という枠組みを失うのである。

ここで、〈超芸術トマソン〉の特徴を、〈純粹階段〉を例にしてあらためて具体的にみていこう。まず、それは、本来は階段として、旅館の外と内とを結ぶ媒介役として機能していたようだ。ただし、〈純粹階段〉は、それが正しく機能している場合には人を導く先であったであろう扉を失っているがゆえに、階段としての機能性を失っている。そして、実際に、本来の役割を果たしていないように見える。日常において、そうした事物は、端的にゴミである。しかし、ゴミであるはずが、〈純粹階段〉は補修、すなわち「無用」のまま「保存」されている。この「保存」を契機に、それは、ゴミとして見られながらも、階段のための階段として機能するもの、すなわち「純粹」な階段として、芸術の領域に近づいたものとして見られることとなる。以上のように、〈純粹階段〉は、本来の役割を果たさないように見えるという外見上の特徴から、それを見るための指針が失われ、そうした「無粋」な状態に対して、ゴミという「粋」と、芸術性という「粋」とが与えられている。このように、二つの見解が共存する場所の要である「保存された無用の長物」は、「匿名性」を持つとあってよいであろう。そして、そのような芸術とゴミの「二項対立の中間に踏みとどまる」もの、言い換えれば、その二つの領域を「越／超」えているものを名指すための名前が、一節でふれたように、まさに〈超芸術〉なのである。

### 3. 超芸術トマソンに見る「美的に心地よい視覚的緊張」

「保存された無用の長物」が「匿名性」という意味において「無粋」であることを前節で確認した。しかし、だからといって、対象の如何なる特徴をも美的特徴としてみてよい、という考え方は依然として誤りである。本節では、通常期待されるところの日常性から逸脱しながら、さらには芸術でもない〈超芸術トマソン〉のどのような特徴が美的特徴として解釈可能であるのかをみていこう。

本節でも〈純粹階段〉を例にみていこう。前節でみてきたように、それは、建物の外と内との媒介役という階段としての本来の機能性を失ったものとして、他方では、階段のための階段として見ることができる。前者の視点から見て、それはゴミであり、後者の視点から見て、それは芸術的（「保存された無用の長物」）であった。

さて、この二つの視点はどのような基準からどのように問題の物件を評価しているのだろうか。前者は、階段という実用品が介在することによって建物とその周辺的环境全体が有用に使用される場所になっているかどうかを基準に問題の物件を査定している。この方法が、環境の有用性に対する実用品の貢献度を考慮に入れる限りにおいて、それが肯定的価値として認めるのは、環境が実際に有用で便利に、それゆえに快適に感じられるかどうかである。そして、〈純粹階段〉は媒介役として機能することを止めている。つまり、環境の有用性に対するその貢献度は無に等しい。すると、〈純粹階段〉は、快適でありうべき環境において、その快適さを妨害する要素であり、それゆえに不快な対象として理解することができる。そうしたものとして問題の対象を判定する前者の視点からすれば、当の対象は「保存」されるべきではなく、ただちに除去されるべきであるが、他方で、後者は前者が否定する「保存された無用の長物」を評価する。前者が日常的な実用品を評価しているのに対して、後者は端的に、そうした日常的な標準形から逸脱したものを評価する見方として理解できる。そして赤瀬川はその価値を芸術と別ものとみている。では、それはどのような意味において肯定的価値であり得るのだろうか。



階段は実用品、すなわち機能的な対象であるが、パーソンズとカールソンに従えば、機能的な対象を美的に査定するさいに、それがどのようなものであり、さらにはどのように機能するかについてわれわれが理解しているということ、すなわちその「機能的範疇 functional category」を理解しているということは必須であり、対象に関するそうした理解と比較するさいにどのようにそれは見えるのか、に従ってその価値が判定される。彼らは、機能的範疇を理解したうえでの対象の見え方に、次のような美的特徴を対応させる。

- ①機能的範疇の基準に機能的な対象が「適合して見える looking fit」場合に、それは美的である
- ②機能的範疇の基準に機能的な対象が「不適合に見える looking unfit」場合、それは「美的に心地よい視覚的緊張」として経験される。
- ③それが機能的でない場合には単に不快である<sup>(9)</sup>。

さらに、スティーブン・デイビーズが提案する機能美の判断モデルは、パーソンズとカールソンのこの見解を補強する。彼に従えば、機能美の「判断は、ただ単にそれら[判断の対象]の機能が満たされているかどうかを考えるのではなく、それに加えて、問題のアイテムの美的性質が、どのようにしてその機能へ呼びかけ達成するのかという方向を定めるところの方法を考慮に入れ」なければならない<sup>(10)</sup>。つまり、ある実用品の機能（一次的機能）が本質的に持つ美的特徴（二次的機能）が前者のあり方を決定付けることに手を貸しているほどに、それは美しい、と彼は主張するのである。そして、一次的機能が二次的機能によってよりよく決定付けられる、という事態は言い換えれば、美的特徴が実用品の機能的範疇が何であるのかを明白にしているという事態である。こうした特徴を以下では「機能顕示性」と呼ぼう。

さて、パーソンズとカールソンが機能的範疇に「適合して見える」対象が美的であるというとき、そこで問題となる対象の一つに機能顕示性を持っているものをあげることができるだろう。例えば、ペンの直線的デザインが、持ちやすさを高めながら、さらに、それが如何にもペンとして使用すべきであるべきことを訴えかけるように見

える場合、そのペンは機能顕示性を持ち、機能的範疇に「適合して見える」。ただし、「適合して見える」機能的な対象の美は通常、その対象が介在することによって便利になる環境の快適さとして経験されるのであり、この快適さを対象に見る、というのは不自然である<sup>(11)</sup>。「適合して見える」対象の以上のような美的経験のあり方は、純粹階段の特徴を分析する中で確認した通常の階段のそれに対応している。

他方で、「不適合に見える」機能的な対象の場合はどうであろうか。パーソンズとカールソンはこの事例に関する議論を曖昧にしたまま残しているため、次に、この点を見ていこう。そのような対象は、実用品として機能しているため、環境が快適であるための一要素であるにもかかわらず、そのようには見えないという特徴がある。そのような外見は、「適合して見える」諸対象が織り成す便利なネットワークの連続においては、それを差し止める障害として見られるであろう。「不適合に見える」機能的な対象は、以上のように、快適な環境のメンバーでありながらも、同時に、環境の快適さを妨害する要因として見られるという矛盾を抱えている。この特徴は、「保存された無用の長物」のそれに対応している。

そのような対象に出会うとき、その経験の性質は、「適合して見える」対象の経験とは異なるだろう。「適合して見える」対象の快適さは、そのものに見られるのでなく、環境を生きることによって経験されるということは先に触れたとおりであるが、他方で、「不適合に見える」対象は、環境の快適さの連続した経験を中断させる要因である。それゆえに、その対象は、機能的なものとして環境を便利にしながらも、その環境における部外者のように見える。そうした部外者は、純粹階段でみたように、快適な環境という日常の地平において、通常、ゴミと呼ばれ、排斥される運命にある。人は、その不安定な外見によって突然に訪れる快適さの中断に足を止め、その部外者を注視する。しかし、それが「不適合に見える」機能的な対象であるとき、そのまなざしは、「不適合に見える」対象の実のところの機能性に気付くことになる。言い換えれば、機能的範疇の標準に対する不適合な対象を前にして我々はそこに異質さを認めるが、その対象が実のところは機能的であるとき、如何にして異質な物が機能的範疇の標準に適合しているのかを発見する。端的に、対象が機能的であるとき、「不適合に見える」という特徴は、対象の機能性に却って注目が集まるように促進する効果を持つ。そう

した注目の背景には、対象の機能性と見た目との矛盾という緊張がある。パーソンズとカールソンが「美的に心地よい視覚的緊張」と呼ぶ経験は、このようなものとして理解してよいであろう。「保存された無用の長物」が、「不適合に見える」対象の特徴に対応することは先に指摘した通りであるが、その限りにおいて、後者が「美的に心地よい視覚的緊張」として経験されるのであれば、前者も同様に経験される。それゆえに、「保存された無用の長物」が、ゴミとしてではなく、〈超芸術トマソン〉として見られるとき、そのまなざしは、「不適合に見える」機能的な対象が持つこうした美的特徴の方向を向いていると理解することができるだろう。

## 結論

赤瀬川に従えば、「保存された無用の長物」は、芸術の条件である。〈超芸術トマソン〉は、その条件を持つが、それが意図されたものでないため、芸術ではない。そのようにして、〈超芸術トマソン〉は、芸術制度の枠を「越」える。このことは、それが、芸術制度のエージェントである美術館を「越」えた街中という場所で見出されるということももちろん関係している。そうした場所で発見された芸術性は、厳密には芸術そのものではなく、芸術の範疇を「超」えたものである。

このように、「保存された無用の長物」という芸術性が芸術を「超／越」えるとき、それがどのようにみられるべきであるのかという指針を我々は失う。そのように「枠」を喪失することで出現する匿名性を前にして、我々は「保存された無用の長物」が元来持ち合わせていたはずの「実用品」という「枠」を発掘する。しかし、実用品という「枠」を通して見られた「保存された無用の長物」に、かつてそれが持ち合わせた機能性は面影を残すばかりである。しかし、我々は、そのような機能性以後の名残の内に、芸術性という価値ではなく、より直接的な感性的経験の源泉を見る。赤瀬川がトマソンと呼ぶ「保存された無用の長物」が芸術を「超／越」え、「超」芸術へと変貌するとき、我々はそこに、かつては機能的であった対象に特有の美を認めるのである。



註

- (1) 『赤瀬川原平の芸術原論展 1960年代から現在まで』（展覧会カタログ）千葉市美術館／他、2014年。『赤瀬川原平の冒険——脳内リゾート開発大作戦——』（展覧会カタログ）名古屋市美術館、1995年。
- (2) 赤瀬川原平『超芸術トマソン』筑摩書房、1987年、25-26頁。
- (3) 赤瀬川原平『芸術原論』岩波書店、1991年、143-145頁。
- (4) Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, 2010, pp. 18-19.
- (5) 河合大介「研究ノート 赤瀬川原平と《山手線事件》——〈匿名性〉を手がかりとして——」『美術研究』第418号、2016年、68-80頁。
- (6) George Dickie, “What is Art? : An Institutional Analysis” in *Art and the Aesthetic -An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974.
- (7) 石子順三「芸術と犯罪」『イメージ論——石子順三著作集Ⅱ』喇叭舎、1987年。榎木野衣『日本・現代・美術』新潮社、1998年。
- (8) William Marotti, “The Art of the Everyday as Crisis: Objects, Installations, Weapons, and the Origin of Politics” in *boundary 2* (2015) 42 (3) : 79-96.
- (9) Glenn Parson and Allen Carlson, *Functional Beauty*, Oxford University Press, 2008, pp. 98-109.
- (10) Stephen Davies, “Aesthetic Judgments, Artworks and Functional Beauty” in *The Philosophical Quarterly*, Vol. 56, No. 223, (2006).
- (11) Allen Carlson, “On Aesthetically Appreciating Human Environments” in *Philosophy and Geography* 4 (1) : 9-24 (2001).



## 環境美学とサウンドスケープの鑑賞の問題

坂東晴妃

### はじめに

本論文は、サウンドスケープ概念にもとづいて音環境を知覚・理解するための積極的な聴取態度を鑑賞と定義し、環境美学の観点からその鑑賞の問題について検討する。

サウンドスケープは、音を風景として捉える概念として、カナダの作曲家R. マリー・シェーファーが提起した言葉である。今日理解されているサウンドスケープとは、特定の音や環境といった対象を指し示す言葉ではなく、環境の音を人々がどのように知覚・理解するかに強調点を置き、音と人間環境との間に取り結ぶ関係性に注目する概念である。すなわち、音環境に対するひとつの態度や思想をあらわした言葉と言えるだろう。シェーファーがこの言葉を提起した背景のひとつとして、1960年代における北米の騒音問題および環境保護論の影響が挙げられる。彼は、騒音氾濫の原因を西洋近代音楽における自然音や環境音の無視に求め、非音楽への積極的な聴取を促すための概念としてサウンドスケープを提起した。

一方、時を同じくして、北米の環境保護論の興隆という同じ背景のもとで勃興したのが、環境美学である。18世紀における伝統的な自然美学から発展し、20世紀後半に英米圏で確立した環境美学では、自然環境に対する美的鑑賞 (aesthetic appreciation) の内実を精査する試みがおこなわれてきた。我々の自然環境に対する美的評価は、個人的な好みとは区別して、規範性を持った美的鑑賞にもとづいていると考えられる。規範性とは、自然環境に関わる鑑賞と評価の基準とも言えるだろう。

サウンドスケープ概念は、視覚偏重の議論になりがちな環境美学において、聴覚的なアプローチとなるトピックである。しかしながら、これまでサウンドスケープ・デザインといった、音環境を美的に整備するための活動は盛んにおこなわれてきたものの、そうした活動の実践の前提となる美的経験や評価・鑑賞の内実に関しては検討されていない。適切な音の美的鑑賞とは何かを検討することは、サウンドスケープ概念

にもとづく様々な活動を適切な方向へと展開させるためにも必要な議論である。まずは、環境美学に則してサウンドスケープにおける美的鑑賞を議論する前に、自然の美的鑑賞理論の歴史的展開を概観しておきたい<sup>(1)</sup>。

## 1. 自然の美的鑑賞理論の展開

自然の美的鑑賞についての哲学的考察が盛んになったのは、18世紀の西洋においてである。20世紀後半の英米圏で環境美学が確立する以前は、自然の美的経験の在り方は美・崇高・ピクチャレスクの観念と、形式主義にもとづいて展開されてきた<sup>(2)</sup>。特にピクチャレスクの観念と形式主義は、自然の美的経験において広い範囲で適用可能であることから、伝統的な自然美学の形成に大きな影響を与えた。ピクチャレスクはこの単語にも表れているように、自然を一枚の絵画のように鑑賞する見方である。この観念のもとで自然を芸術作品と似たものとして鑑賞することは、一層魅力的な美的経験をもたらすと考えられてきた。このような態度はツーリズムや旅行パンフレットなどに見るように、現代でも主流なものとして受け入れられている。一方、形式主義とは、対象のかたちや色彩といった形式に焦点を当てる態度を適切な美的鑑賞であると主張するものである<sup>(3)</sup>。

すなわち、20世紀以前の自然美学は、芸術史におけるピクチャレスクや形式主義が基盤となって展開され、自然鑑賞は芸術鑑賞と同じように、構図や色彩といった形式的な部分に注目する態度を適切な鑑賞であるとしてきた。この鑑賞態度は、自然鑑賞の芸術モデルと呼ばれる態度である。これに対し、自然を自然それ自体として鑑賞する態度——環境モデルの理論を打ち立てることで展開されたのが、20世紀後半に始まった環境美学である。

伝統的な自然美学を問題とする声の高まりは、北米における環境保護論との結びつきに関係する。それまで北米の天然資源保存地域や自然遺産は、ピクチャレスクや形式主義にもとづく鑑賞態度に照らして、その見た目の美しさによって保護されてきた。しかし、20世紀に入り環境問題やエコロジー運動が活発になるにつれ、それまでの

自然美学は北米の環境保護論において否定的に考えられるようになる。その主な理由としては、伝統的な自然美学の人間中心主義や、生態学的な価値を無視した景勝の優先、内容を伴わない見た目重視の皮相性と軽薄さ、環境倫理や道徳の欠如などが挙げられる。こうした批判を受けて、自然の美的鑑賞に対して上記の欠点を補う規範性を見出し、適切な美的鑑賞の在り方を追究するための分野として環境美学が誕生した。環境美学のもとで新たに提案された自然鑑賞理論は、その美的鑑賞における規範性の違いにより、認知主義 (Cognitive Views) と非認知主義 (Non-cognitive Views) という2つの立場に大別される<sup>(4)</sup>。

認知主義とは、自然の適切な美的鑑賞には自然に関する常識的／科学的知識が必要であるとする立場である。この立場の先駆者であるアレン・カールソンは、自然を芸術として鑑賞することを否定しつつも、〈芸術史の知識は芸術の美的性質を、自然科学の知識は自然の美的性質を明らかにする〉という芸術とのアナロジーによって自然の美的鑑賞を説明する<sup>(5)</sup>。たとえば、ピカソによる《アビニヨンの娘たち》を、芸術史の知識を何も持たない人が鑑賞したとすれば、これを下手な絵だと思ってしまう。しかし、その絵がキュビズムのカテゴリーに属するという知識を有する場合は、その娘たちの描かれ方が下手だと評価することは間違いであると判断できるだろう。同じように、グランド・ティトンが山のカテゴリーに属するという知識を有し、山とはどのようなものであるかを知っているならば、他の山々と比較して「グランド・ティトンは雄大である」という美的評価は適切であり、「グランド・ティトンはみすぼらしい」という評価は適切でないという判断をすることが可能となる。このように、自然の美的鑑賞において地理や生物学、生態学などの知識に規範性を求める立場は特に、科学的認知主義と呼ばれ、こうした知識に規範性を見出すことによって、客観的な美的鑑賞と、生態学的価値の尊重を可能にしている。

一方、非認知主義とは、知識以外の要素を鑑賞の中心的要素として求める立場である。非認知主義は、鑑賞者が自然環境に没入し、主体と客体の分離を解体する立場や、鑑賞者の想像力を重視する立場、感情の喚起を重視する立場など、論者ごとに様々な主張がされており、そのほとんどが、認知主義に対抗するかたちで論じられてきた。

以上のようにして展開された自然美学であるが、サウンドスケープ概念にもとづく

音の鑑賞がいずれの態度にもとづいているか、あるいはもとづくべきかを検討するためには、サウンドスケープの定義を改めて確認し、整理する必要がある。

## 2. サウンドスケープ概念の変遷

サウンドスケープ概念の変遷は、シェーファーの思想の変化とともに三段階に分けることができる<sup>(6)</sup>。

第一に、拡大された音楽作品としてのサウンドスケープである。サウンドスケープの語がある程度明確なコンセプトをもって用いられ始めたのは、1969年のシェーファーの著書『新しいサウンドスケープ』<sup>(7)</sup>においてである。ここで位置づけられた最も初期のサウンドスケープ概念は、世界の音環境全体をひとつの音楽作品として捉えるというものであった。『新しいサウンドスケープ』で述べられている「今日すべての音は音楽の包括的な領域内にあってとぎれの無い可能性の場を形成している。新しいオーケストラ、鳴り響く森羅万象に耳を開け！」<sup>(8)</sup>という思想は、「音楽とは音である。コンサートホールの内と外とを問わず我々を取り巻く音である」<sup>(9)</sup>というジョン・ケージの言葉に影響を受けて確立された。また、1970年の著書『騒音の本』<sup>(10)</sup>においては「魅惑的な宇宙のシンフォニーが絶えず我々の周りで繰り広げられている。それが、世界のサウンドスケープのシンフォニーであり、我々がその作曲家である」<sup>(11)</sup>とあり、サウンドスケープ概念の根幹を〈我々の周りで絶えず展開していく巨大な音楽作品〉とみなしていることが窺える。すなわち、この段階におけるサウンドスケープ概念には〈音環境を美的に享受するためには、非音楽の音も音楽作品のように聴取することが好ましい〉という芸術モデル的な聴取態度を鑑賞者に促す傾向がある<sup>(12)</sup>。

第二に、調査のフィールドとしてのサウンドスケープである。シェーファーはサウンドスケープの語を用いて、非音楽の音を音楽的に聴取する態度を示しただけではない。音に対する積極的な聴取態度を取ることで、音環境を美的に調整し、音の調和を追求していく行為が重要であることを主張した。この主張のもと、サウンドスケープ



概念は新たな方向へと変化していく。その発端となったのが、1970年代前半を通して実施された世界サウンドスケープ・プロジェクト<sup>(13)</sup>（以下WSP）の構想と設立である。WSPでは、音環境を美的に整備することを目的に、サウンドスケープの具体的な研究と活動がおこなわれた。その主な活動内容は、各種環境における多様な音のタイプの調査や記録などを通して異なる音環境を比較しながら、それらが人間に及ぼす影響について集中的な学際研究をおこなうというものであった<sup>(14)</sup>。音響生態学<sup>(15)</sup>と呼ばれるこれらの活動を経て、サウンドスケープの定義は「この用語によって音の環境を意味し、ある音環境を調査のフィールドとして隔離することができる」<sup>(16)</sup>と記されることとなった。すなわち、第二の段階において、サウンドスケープはもはや音楽作品としての概念を介することはなく、音環境それ自体を指し示すものとして理解されている。

第三の段階は、相互作用の場としてのサウンドスケープである。WSPの研究活動によって、サウンドスケープはただ鑑賞されるものではなく、その構成音の調査と分析の場としての意味を持つようになった。この時点では、サウンドスケープを音環境、あるいは音響と同一視する傾向が強かったように思われる。しかし次第に、サウンドスケープと音環境は区別されて捉えられるようになった。1977年の著書『五つの村のサウンドスケープ』<sup>(17)</sup>では、サウンドスケープとは自然環境の音が人間へと作用を及ぼす〈外から内〉の働きと、人間の聴取能力が自然環境の音を捉える〈内から外〉への働きが会う、相互作用の場として意識されている<sup>(18)</sup>。こうした意識の変化は、WSPの調査フィールドが多岐にわたることによって、音環境に対する共同体の知覚や認識はそれぞれ異なるということが明らかとなったことに起因する。そして最終的に、サウンドスケープは「個人、あるいは特定の社会がどのように知覚し、理解しているかに強調点の置かれた音の環境。したがって、サウンドスケープはその個人がそうした環境とどのような関係を取り結んでいるかによって規定される」<sup>(19)</sup>と定義された。最終的に、サウンドスケープ概念は環境との結びつきをより一層強めながら、再び我々の聴取態度に焦点を当てることとなったのである。

作品という概念から脱却して、環境そのものの美的なあらわれを捉えようと定義を変化させてきたサウンドスケープであるが、音を聴く鑑賞態度の内実については検討

されていない。これにより、サウンドスケープの定義は初期の段階よりも環境思想の強いものに変化したものの、美的鑑賞の態度それ自体は〈非音楽を音楽のように聴取する〉という芸術モデル的な態度が続いている傾向にある。既に述べたように、環境美学では北米の環境保護論に適った自然の美的鑑賞モデルとして、〈自然を自然それ自体として鑑賞する〉という環境モデルが提唱されてきた。そして、サウンドスケープ概念も同様に、北米の環境保護論にもとづいて〈音環境をよりよいものにする〉というエコロジカルな思想を含んでいる。サウンドスケープ概念の定義は時代ごとに変化を遂げてきたが、こうした環境思想については、サウンドスケープ概念の根幹を成すものとして欠かさずに共有されてきた。よって、サウンドスケープにおける美的鑑賞も、環境モデルに従った鑑賞の在り方を検討することが望ましいだろう。しかし、現状では西洋近代の伝統に根ざした芸術モデルを中心的に採用しており、ここに矛盾を引き起こしている。

### 3. サウンドスケープにおける美的鑑賞

サウンドスケープにおける美的鑑賞が、芸術モデルにもとづいておこなわれることによって生じる問題は、異なる方向で2点考えられる。まず、景勝に富んだ風景と耳に心地よい音だけが、美的によいと考えられてしまう問題である。例として、サウンドスケープ概念にもとづいて1996年に環境庁（現・環境省）が選定した「日本の音風景100選」<sup>(20)</sup>が挙げられるが、これらの音風景は景勝に富んだ美しい場所で聞こえる音や、伝統的な祭りの音といった、いわゆる観光地のような名所に偏って選定されている。こうした傾向は、景勝に富んでいない音風景を無視することに繋がり、生活の基盤として定着している音風景は保護の対象から外れてしまうことが懸念される。二点目は、全ての音を音楽として美的に享受することにより、ノイズ（望ましくない音）がノイズとしての機能を失うという問題である<sup>(21)</sup>。音楽と非音楽の境界を破棄し、全ての音を音楽として聴くことを理想とする鑑賞態度が推奨されると、サウンドスケープ概念が音環境を美的に改善するというエコロジカルな方面に展開する必要性



はなくなってしまう<sup>(22)</sup>。なぜなら、そのような鑑賞態度のもとでは健康被害が出るような騒音公害でさえも、音楽的に聴く訓練を受けることによって、騒音を美的に享受することを求められるのであり、騒音が存在しながらも音環境に問題はないという態度を生じさせてしまうからである。以上の理由により、サウンドスケープにおいて芸術モデルにもとづいて鑑賞することは、適切な美的鑑賞とは言えないだろう。

では、環境モデルにもとづいて美的鑑賞をおこなうとして、そのなかでも、カールソンの主張する認知主義をとるか、あるいは非認知主義をとるかが検討されるべきであろう。しかし現状では、認知主義的な立場を主張する意見はほとんど見受けられない。自然音の美的鑑賞を環境モデルの立場から主張するジョン・フィッシャーの論考も、カールソンの認知主義を批判的に検討したものである<sup>(23)</sup>。彼は自然音に対する美的鑑賞を、芸術とのアナロジーにもとづいて捉えることは適切でないと主張する。その理由を、音楽と自然音の違いに注目することで、次のように説明する。明確な芸術理論が存在し、複製や再現が可能である音楽に対して、自然音は空間や時間によって移り変わるものだ。例えば、波音の聴こえ方が天候や海岸の構造に左右されるように、自然音は場所によって大きく異なる。また、鳥が一日のうちで鳴く時間を変え、蝉の音が特定の季節に限定されるように、時間によっても大きく異なるのが自然音である。それゆえ、自然音の美的鑑賞では、特定の音を環境から切り離して鑑賞するような、芸術鑑賞と同じような態度をとることはできない。そして、自然音には音量、調性、ピッチなどの定義がなく、どの音に焦点を当て、どの音を排除し、あるいは無視すべきかをはかる社会的規範はなんら存在しないゆえに、鳥のさえずりを美しいと感じる人がいる一方、それをうるさいと感じる人がいるのはもっともなことであると述べている。これらの理由のために、フィッシャーの主張する自然音の鑑賞は客観性に欠けるのも事実であるが、彼は、このような制約のない自由な音の鑑賞は、自然音の鑑賞に豊かさをもたらしていると結論付けて肯定している。

しかしながら、これまでの自然美学の様々な鑑賞態度に照らして考えるならば、むしろ制約のない自由な音の鑑賞は、自然鑑賞を再び芸術モデルへと導く可能性があるのではないだろうか。なぜなら、個人的な感性にもとづいて鳥のさえずりを美しいと感じる態度は、道徳や倫理的観点を排除しており、ピクチャレスクや形式主義にもと

づいた美的経験が根底にあるように思われるからである。たとえば、仮にこのような恣意的な美的鑑賞がサウンドスケープで許容されるとなると、土地の生態系バランスを崩すような鳥が意図的に持ち込まれ繁殖したとしても、その鳴き声が美しい音だと感じるならば、何ら問題がないということになってしまうだろう。しかし繰り返すが、サウンドスケープは北米の環境保護論との結びつきが強い、エコロジカルな思想を含んだ概念である。よって、自然環境の音を個人の好みにゆだねて自由に鑑賞することは、サウンドスケープが目指している環境思想のコンセプトと矛盾した美的評価を引き起こしかねない。

## 結び

これまでに見たように、自然の美的鑑賞は、環境モデルの登場によって環境保護に貢献し得る規範性を提示してきた。しかし音に関しては、より主観性の強い自由な鑑賞が許容されている傾向にある。このことは、自然音の美的価値を肯定するという点では有意義であるものの、環境保護という観点では課題の残る美的鑑賞と言える。これに対して、音環境を認知主義にもとづいて鑑賞することは、音環境を美的に整備するというサウンドスケープの目的に沿いつつ、音環境を音楽ではなく、環境それ自体として美的に鑑賞することを可能にする。WSPにおいて音響生態学という手法を用いていたことから、音環境にまつわる科学的／常識的知識を得ることは、サウンドスケープ概念において認知主義が適切な美的鑑賞の基盤となり得ることの根拠と言えるだろう。音環境の美的鑑賞において、その内実を認知主義が全て説明し得るとは言えないにしても、音響生態学の知識に美的鑑賞の規範性を求めることは、保全・保護すべき音環境や改善すべき音環境の判断の基準が明確になるだけでなく、よりよい音環境の享受において持続可能性を生み出すことに繋がるはずである。すなわち、サウンドスケープを環境保護論にもとづいた一つの思想と捉えるならば、その思想の基盤となるべき美的鑑賞理論は、認知主義をもとにして検討していくことがふさわしいと結論付ける。ただし、認知主義の理論をそのままサウンドスケープに援用するだけで

は十分とは言えない。サウンドスケープは、環境の音をどのように知覚・理解するかという鑑賞者の主体性が強調される概念でもある。ゆえに、音環境の保護を客観的に判断しつつ、鑑賞者の主観も考慮した美的鑑賞モデルの提示が必要となる。この齟齬を解消するためには、客観性の強い認知主義を取り入れるだけでは限界がある。今後サウンドスケープのための美的鑑賞理論を提案していく過程で、非認知主義を認知主義に対立する理論として位置付けるだけでなく、両者を接合させた理論を構築していく必要があるだろう。

註

- (1) 自然の美的鑑賞理論の歴史的展開については、アレン・カールソン「現代の環境美学と環境保護論からの要求」(村上龍訳)『美学藝術学研究』東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室、2010年、28巻、259-292頁を参照。
- (2) 同上、261-262頁。
- (3) 同上、263-267頁。
- (4) 認知主義と非認知主義の概要については Stanford Encyclopedia of Philosophy, “Environmental Aesthetics” を参照。 <https://plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/> (最終閲覧 2020年2月7日)
- (5) Carlson, Allen, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, New York, Routledge, 2000, pp. 216-237.
- (6) サウンドスケープ概念の分類とその変遷は、鳥越けい子『サウンドスケープ その思想と実践』鹿島出版会、1997年、27-60頁を参照。
- (7) Schafer, Murray, *The New Soundscape*, Don Mills, BMI Canada Limited, 1969.
- (8) *Ibid.*, p. 2. (鳥越、前掲書、32頁)。
- (9) *Ibid.*, p. 1. (鳥越、前掲書、32頁)。
- (10) Schafer, Murray, *The Book of Noise*, Vancouver, Price Milburn, 1970.
- (11) *Ibid.*, p. 3. (鳥越、前掲書、32頁)。
- (12) ただし、シェーファー自身は芸術モデル的な聴取態度を積極的に主張していたわけではない。実際に、彼は自然音を環境から切り離して聴くことに批判的な態度を示している。しかし、この初期段階における定義は、音を環境から切り離して録音し、メロディーやリズムの反復を楽しむといった芸術モデルにもとづくサウンドスケープ・デザインの実践を肯定する要因となっている。

## 環境美学とサウンドスケープの鑑賞の問題

- (13) World Soundscape Project. 1971年に設立（マリー・シェーファー『世界の調律』鳥越けい子ほか訳、平凡社、2006年、557-558頁）。
- (14) WSPの構想は、1970年にユネスコに提出した「音響生態学と世界のサウンドスケープ研究」及び1971年にカナダのドナー基金へ提出した「世界のサウンドスケープ研究」の内容にもとづく（鳥越、前掲書、50-52頁）。
- (15) Acoustic Ecology. 「生態学とは生命体とその環境との関係を研究する学問である。したがって音響生態学とは、聴覚的環境、すなわちサウンドスケープがその中で生きている生物の身体的反応や行動の特徴に与える影響についての研究領域である。なかでも特に、健康を損なう有害な影響をおよぼす可能性のあるアンバランスな状態への注意の喚起をめざす」と定義されている（シェーファー、前掲書、562頁）。
- (16) Schafer, Murray, *The Vancouver Soundscape*, Vancouver, World Soundscape Project with the support of British Columbia Hydro, 1974, p. 28.
- (17) Schafer, Murray, *The Five Village Soundscapes*, Vancouver, A. R. C. Publication, 1977.
- (18) 鳥越、前掲書、58頁。
- (19) Truax, Barry, *A Handbook for Acoustic Ecology*, A. R. C. Publications, 1978. p.126.
- (20) 環境省 HP 「残したい日本の音風景 100 選」、[http://www.env.go.jp/air/life/nihon\\_no\\_oto/](http://www.env.go.jp/air/life/nihon_no_oto/)（最終閲覧 2020 年 2 月 7 日）
- (21) Kahn, Douglas, *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. MIT press, 1999.
- (22) シェーファーの「音楽と非音楽の境界を破棄する」という発想はジョン・ケージに影響を受けたものであるが、ケージが全ての音を平等に捉えることを強調した一方、シェーファーは非音楽の美化と自然音の尊重を重視していた。
- (23) Fisher, Andrew, “What the Hills Are Alive With: In Defense of the Sounds of Nature,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1998. pp. 167-179.

## ローレンス・アルマ＝タデマの エジプト作品における表象の背景

関根春花

### はじめに

本論文の目的は、ローレンス・アルマ＝タデマ（Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912）がエジプトを主題とした作品群において、当時の他のオリエンタリズム画家と異なるアプローチを採用した理由について、顧客層の趣味への配慮という観点から考察することである。

1863年に制作された《3000年前、古代エジプトの娯楽》<sup>(1)</sup>は、ほかの画家が描くオリエントと異なり、正確な考古学資料に基づく高尚さと、教養がなくとも伝わる分かりやすさを共存させた、画家独自の表象を用いて描かれていた。そこで本論文では、アルマ＝タデマがなぜ異なるアプローチを採用したのかという問題提起を行う。この作品をきっかけに画家の顧客層は特定のパトロンから画廊を訪れる新興富裕層にまで広がり、画家の評価も高まった。このことから本作は、アルマ＝タデマの画業初期において重要な転換点を占めていると考えられるのではないだろうか。

これまでに、たとえばローズマリー・J・バロウは「聖書の一場面を当時のオリエントの習慣や視覚的な設定、また曖昧な景観設定に再現しようと考えた」<sup>(2)</sup>他の画家とアルマ＝タデマが「対照的」とであると指摘した。しかし他の画家との差異は注目されていたものの、その理由については、画家の関心の違い程度にしか議論されてこなかった。

《3000年前、古代エジプトの娯楽》には、画家が初期から得意としていた正確な考古学資料に基づくモチーフの描写に加え、これまでの作品になかった要素として、古代の知識に精通していない層にも分かりやすい日常性の描写、そしてさりげないエロティシズムが含まれている。このような高尚さと分かりやすさの共存は、作品の購買対象を大きく拡大した。1860年代以前、アルマ＝タデマは特定のパトロンの趣味に



のみ対応した作品を制作していた。しかし、《3000年前、古代エジプトの娯楽》以降、新興富裕層のニーズをくみ取り、広い趣味に対応できるような主題選びと描写を行うようになる。結果、それまでの成功を大きく上回り、画家のヨーロッパでの活躍を確実なものにした。他の画家と異なるエジプトの表象は、作品の顧客層を広げるための画家の試みだったといえるだろう。

さらに、この作品をきっかけに、画家は伝統的な歴史画を描く傾向を弱め、歴史を主題に置きながらもきわめて日常的な場面を描く歴史的風俗画を多く描くようになる。本作における高尚なテーマと分かりやすさの共存への試み、そしてその成功はアルマ＝タデマの画業の方向性を決定づけたといっても過言ではない。それは画家の画業における明確な転換点であった。

そこで本論文では、まず第1章でヴィクトリア朝イギリスにおけるオリент主題の状況を概観する。つづく第2章第1節で、アルマ＝タデマのエジプト作品に見られるエジプト表象の特質を具体的に列挙し、他の作品と異なる点を考察する。さらに、第2節では、本作制作時期の前後で顧客層がどのように変わり、それが画家の画業においてどのような意味をもつのか検討する。これらのことから、《3000年前古代エジプトの娯楽》は新たな顧客層を開拓する画家の試みの表れであり、画業における重要な転換点をも担っていたという結論を導く。

## 1. オリент主題の当時の状況

ここからは、1800年代当時のイギリスにおける、オリエンの表象をめぐる状況を概観する。リン・ソントンは『オリエンタリズム』の中で、オリエンタリストという用語は「東洋の人々、その言語、歴史、習慣、宗教、文学に精通している人」<sup>(3)</sup>を意味すると定義付けており、そのオリエンタリズム画家たちは、様式でというよりテーマでまとまっていたと指摘している。『大英帝国のオリエンタリズム』の著者であるジョン・M・マッケンジーは、その指摘を正しいとし、オリエンタリズムには多岐にわたるさまざまな局面があったとしている<sup>(4)</sup>。それらの諸局面は、マッケンジー

の言葉を借りるならばデイヴィッド・ロバーツのような地形的考古学的写実主義と、正確さよりも雰囲気の方に関心を抱いていたウージェーヌ・ドラクロワのようなロマン主義という2つの潮流に分かれ、反省や相互理解を繰り返しながらテーマとムードの範囲を拡大していた<sup>(5)</sup>。

1860年前後の作品で挙げるならば、レオン・ベリー《メッカへ向かう巡礼者たち》(1861)<sup>(6)</sup>のような、高尚なテーマをオリエントの視覚的な設定を用いて再現したオリエンタリズム絵画がある。一方で、ジョウゼフ・オースティン・ベンウェル《休みをとるキャラバン》(1865)<sup>(7)</sup>は、ベリーの作品の高尚さに比べ、オリエントの風俗や日常性に注目して描かれている。さらにバロウは、高尚な歴史的場面のテーマと、オリエントの風俗を描く日常的なテーマにくわえ、「当時のオリエンタリズムの人気テーマであるハーレム、オダリスク、裸の奴隷少女などは、自由なエロスの宝庫としてのオリエントを表現していた」<sup>(8)</sup>と付け加えている。このようなオリエント主題の絵画について、マッケンジーは「イギリスの工業主義に対する先祖返り的な反動を提供」<sup>(9)</sup>するものであったとし、多くの産業資本家や成金商人がジェントルマン化を熱望し、その方法として絵画の収集と鑑賞を選んだと解釈している。

王族とブルジョワの両方から購入を期待していた画家たちは、一言にオリエント主題といっても、高尚なものや世俗的なもの、さらにはエロティックなものなど、そのテーマを使い分けながら需要を探っていた。アルマ＝タデマがエジプト主題に取り組んだ時期は、このような、芸術のパトロンが王侯貴族からより広い範囲の市民にまで広がっていく過渡期でもあったのである。

そして、変化したのは顧客層だけではない。絵画の流通と鑑賞の方法にも変化が見られた。まず、19世紀の中頃には、既に美術館は一般大衆にとって親しみ深いものになっていた。それまで王侯貴族の宮殿に秘蔵されてきた数々の名品は、貧しい洗濯女でも容易に鑑賞できるものになっていたのである<sup>(10)</sup>。芸術は王侯貴族のものから新興富裕層や一般大衆のものへ、そして鑑賞の場は宮殿からサロン、最終的に家庭へと拡大していく。また、19世紀イギリスの絵画史において特筆すべき点は、画商とギャラリーの登場である。

無論19世紀においても、公共事業としての制作依頼や、高名な画家を直接指名し

て肖像を描いてもらう従来の形式がなかったわけではない。しかしその指名は、既に地位を確立した有名な画家に限られ、若手の画家とパトロンの間には距離が存在した。その距離を埋めるべく、画商とギャラリーが仲介者の役割を果たしたのである。アルマ＝タデマにもアーネスト・キャンバートという画商の協力者がいた<sup>(11)</sup>。彼はアルマ＝タデマの作品に限らず、ほかのオリエンタリズム画家からも完成品を買い上げ、画廊で一般に公開していた。目をつけた画家には直接発注をかけることもあったが、従来のパトロンによる直接注文ほどの作風の指定はなく、比較的自由に制作できた。

一方で、創造の自由の代償として、画家たちは生活の安定を失うことになる。顧客層と販売経路の変化は、絵画の需要を大きく拡大した。直接注文における作風の指定は顧客の趣味を示していたが、完成品を売買するギャラリーにはそういった一定の規範はない。そのため、作品が売れずに生活に苦労するという芸術家が多く出てきた。アルマ＝タデマも同様に、キャンバートに作品を売り込むまでは画家として完全に独立できておらず、自身の作風と目指すべきキャリアを模索していた。《3000年前、古代エジプトの娯楽》はそうした背景のもとで描かれた作品であり、画家の試行錯誤が明確に現れている。

## 2. 《3000年前、古代エジプトの娯楽》にみられるエジプト表象の特質

つづいて本章では、前述の状況の中で描かれた《3000年前、古代エジプトの娯楽》に、どのような特質があるのかを検討する。本作は、アルマ＝タデマが1862年のロンドン訪問とイタリア旅行から戻った翌年、1863年に描かれた。前章で確認したように画家は、当時のオリエンタリズム主題の絵画とは異なるアプローチを本作で試みている。ここではその違いを精査し、その違いがもたらす効果について考察する。

### 2-1. 多彩な考古学モチーフと日常生活の描写

本作品は、ヌビアから訪れた大使に敬意を表し、出迎えるために催された豪華な宴を表している。座っている大使の傍らには裸の女性の奴隷が立っており、大使になん



らかの飲み物を提供している。画面左手には踊り子と楽器の演奏者たちが描かれ、大使をもてなす踊りが行われていることがわかる。また、本作品のいたるところに、服飾や壁画、楽器や踊りなど、多くのエジプトの考古学的モチーフが描きこまれている。じつはその多くは、すでに研究者たちによって出典が明らかにされている。そこで、ここでは本論文の内容に特に関係の深いモチーフに絞って順に検討を試みる。

まず、本作品の場面設定そのものについては、当時発掘された壁画に影響を受けたものだとの指摘がある<sup>(12)</sup>。その壁画とは、1862年大英博物館にて、およそ約3500年前にあたる第18王朝の11の壁画群の一つとして展示されていたものである。バロウによると、この壁画は当時の多くの画家たちによって模写されており、アルマ＝タデマもこの壁画に描かれた宴の様子を真似て描いている<sup>(13)</sup>。次に、画面右端に描かれた赤い座面の椅子は、テーベで発掘された黒檀の椅子がモデルである<sup>(14)</sup>。これも壁画と同じく、当時から大英博物館に展示されていた。また、天井を支える大きな柱の柱頭デザインのモデルは、当時影響力をもち、アルマ＝タデマも資料として所持していたジョン・G・ウィルキンソン<sup>(15)</sup>の著書『古代エジプトの風俗と習慣』に、テーベの遺跡でのスケッチとして掲載されていたものである<sup>(16)</sup>。画面左の楽器演奏者たちは、テーベで発掘された壁画と意匠のよく似たダブルリードの笛と豎琴を演奏している<sup>(17)</sup>。特に、演奏者が抱える三角形の豎琴は、その実物がルーヴル美術館に所蔵されているものである<sup>(18)</sup>。

これらの博物館に所蔵されている考古学モチーフへの言及は、そこに出入りする教養人にとって親しみを感じさせた。また、それぞれのモチーフがどの考古学資料を元にして描かれたのか突き止める知的挑戦にもなる。過密なほどに散りばめられた考古学的要素は、教養人の興味を大いに引きつけたのである。

一方で、『3000年前、古代エジプトの娯楽』という題名は、鑑賞者に内容を端的に伝えることが可能である。本作のタイトルは3度変更されており、はじめは『3000年前、人々はどのように楽しんだか (How the Egyptians Enjoyed Themselves 3,000 Years Ago)』と名付けられた。つづくパリのサロン展では『第18王朝、古代エジプトの娯楽 (Pastimes in Ancient Egypt, 18th Dynasty)』、そしてフレンチギャラリーで行われたキャンバート主催の展覧会では『ニネヴェでの夜会 (An Evening Party in Nineveh)』として展示

されている。その後は《3000年前、古代エジプトの娯楽》という題名で定着したが、この題名は、本作がエジプトを舞台とし、かつ古い時代を描いていることを直接的に伝えている。一方で《ニネヴェでの夜会》という題名は、エジプトではなく、古代メソポタミアの北部の都市であったニネヴェという地名によるものである。とはいえ、これも本作が古代文明に言及するものであることを伝えるためのものであり、ここからは、古代に精通していない観者でも簡単に内容を推測できる、親しみやすさを与える役割を題名が果たしていることがわかる。

1874年の『アート・ジャーナル』誌による評論の中でも、アルマ＝タデマは「どの作家よりも魅力的かつ読みやすい方法を用いており、作品は言葉によるいかなる精巧な説明よりも一般的に理解しやすく、印象的である」<sup>(19)</sup>と評価されている。さらに、正確な考古学資料を用いながらも、そこにさりげないエロティシズムを描き込むことも忘れていない。多くのモチーフに囲まれて表面上の印象は薄れているが、当時「オリエントらしさ」を演出するためによく用いられていた裸の奴隷女性や踊り子が画面に存在している。その結果、本作は古代に言及する歴史画のような高尚さや難しさを残しつつ、一方で、題名の分かりやすさによって親近感を出し、そしてさりげないエロティシズムをも共存させている。

同時代の他の画家は、様々なテーマを顧客層に応じて、高尚さと親密さの配分を調整しながら切り替えていた。しかし、アルマ＝タデマはここまで述べたとおり、あらゆる層を視野に入れ、当時人気だったテーマを1つの作品にまとめる手法を用いていた。この手法は、アルマ＝タデマ独自のものであるといえるだろう。

## 2-2. 顧客層の変化とその意味

次に、本節では、前述の特質がどのような効果をもたらしたのかを考察する。アルマ＝タデマはエジプト主題を扱う以前、メロヴィング朝主題の絵画を制作していた。また、その当時は師事していたルイ・ド・テイやアンリ・レイスの作品の手伝いとして制作したり、市の公共事業の依頼を受けたりするなど、オランダやベルギー内の限られた顧客しか得られていなかった。レイスの紹介や展覧会での出品を通して、ベルギーのレオポルド王をはじめとする王侯貴族との一定のコネクションは有していたも

の、「ギャンバートと出会うまで数点しか売れていなかった」<sup>(20)</sup> というバロウの言葉通り、依頼された作品以外はなかなか買い手がつかなかった。

1864年以前のアルマ＝タデマは、特定のパトロンに向けて制作して生計をたてていた。しかし美術学校時代の師匠であるレイスのアトリエから独立して《3000年前、古代エジプトの娯楽》で成功を収めて以降は、多くのエジプト主題作品がギャンバートに買い上げられ、クリスティーズで競売にかけている<sup>(21)</sup>。《3000年前、古代エジプトの娯楽》は1871年には210ポンドの値をつけ、1879年に再び競売にかけてられた際には309ポンドに上がっている。また、エジプト主題の作品が高く評価されるとともに、描いた当時は買い手のついていなかったメロヴィング朝主題の作品も再評価されていった。

例えば、《クロヴィス王の子供達の教育》(1862)<sup>(22)</sup> がそれに該当する。この作品は、メロヴィング朝主題の中では比較的評価の高いものであるが、当時64ポンドしか値段がついていない。その後、王宮の金策のために売りに出され、1890年まで個人が所有していた。1897年に再び市場に出回った際、はじめの64ポンドを大きく上回る798ポンドの値段がつけられている。また、1862年制作の《グンドラム・ボーソとその娘たち》<sup>(23)</sup> は、制作当初は買い手がつかなかった。しかし、1864年にギャンバートによって100ポンドで購入され、1870年にはクリスティーズにて241ポンドの値段がついている。これら作品の来歴からもわかる通り、アルマ＝タデマの画家としての評価は1860年代後半から高まっている。

また、エジプト主題に取り組む以前はオランダ・ベルギー国内で、しかもアトリエやアカデミー関係の人間までしか顧客層が広がっていなかった。それに対し、1864年以降はロンドンやベルリンなど、ヨーロッパ全体に広がっている。このことは、これまでの特定のパトロンの趣味に合わせるのではなく、画家自身が顧客層を設定し、そのニーズを探る形で制作するようになっていったことを示している。このように、《3000年前、古代エジプトの娯楽》の成功をきっかけに、アルマ＝タデマ作品の販売額と顧客層は大きく変化した。

さらに、1864年以降、アッシュが指摘するように、画家の作風は特定の史実を描いたものから次第に温和で、時に感傷的な家庭的情景へと変化する<sup>(24)</sup>。メロヴィン

ク朝やガリアを描いていた頃の暗い色調から、陽光の差し込む室内、あるいは屋外へと作品の画面が明るくなるのである。《アウグストゥス帝時代のローマの彫刻陳列室》<sup>(25)</sup> という作品は1867年に制作された。この作品では、《3000年前、古代エジプトの娯楽》にみられる多くの考古学モチーフや親しみやすさはそのままに、画面の色彩が大幅に明るくなっている。また、ブロンズ像を指す人物として画家自身の姿を描きこむことで、古代ローマの人々がヴィクトリア朝の人々となんら変わらないことを示し、鑑賞者に親近感を抱かせている。この様式は1870年代以降も続き、やがてアルマ＝タデマは古代ローマの歴史風俗画家としての地位を確立した。

このように、《3000年前、古代エジプトの娯楽》は、画家の評価を好転させるきっかけであっただけでなく、その後の制作スタイルを決定づける重要な転換点であった。本作で行った高尚さと分かりやすさの共存への試みとその成功は、今後もこの様式で成功できると画家に自信を抱かせる意味をも持っていたのである。

## おわりに

本論文では、ローレンス・アルマ＝タデマのエジプト主題の作品には他にない特質があり、それが高尚さと親しみやすさ、そしてエロティックな表現を1つの作品に共存させている点であることを明らかにした。

1830年代のアルマ＝タデマは、オランダやベルギー国内の特定の顧客層を保有していた。しかし職業画家としての独立と国際的成功を望んだ画家は、国内でのみ受容されるメロヴィング朝主題から脱却し、ヨーロッパ全体が注目していたエジプトに目を向けた。高尚さを重要視する王侯貴族といった、これまでの顧客層を保持しつつ、わかりやすさを必要とする新興富裕層などの層にまで販売機会を広げようとする狙いのもとに、絵画内部における高尚さと親密さの共存を図ったのである。この試みは成功し、《3000年前、古代エジプトの娯楽》を境に画家の評価は高まっていき、買い手のつかなかった1863年以前の作品の再評価にも繋がった。

また、本作以降、画家の絵画スタイルは暗い色調の伝統的歴史画から、明るい画面

の歴史風俗画へと変化する。主題や題名も、1860年代を境に、特定の歴史的事件を示唆するものから次第に柔和で曖昧なものに変わっていく。その一方で、考古学モチーフと日常的な要素、そして過激でない程度のエロティシズムを共存させる様式はその後にも失われない。以上から結論として導かれるように、国際的成功のきっかけとなり、絵画制作の方向性を決定づけた本作は、画家の画業の進展のなかで極めて重要な意味をもっていたのである。

註

- (1) ローレンス・アルマ＝タデマ《3000年前、古代エジプトの娯楽》1863年、99.1 × 135.8cm、画布に油彩、プレストン：ハリス美術館。
- (2) Barrow, B. J., *Lawrence Alma-Tadema* (New York: Phaidon Press), 2001, p. 27.
- (3) Thornton, Lynne, *The Orientalists: Painter-Travellers, 1828-1908* (Paris: ACR Edition, 1983) p. 13.
- (4) MacKenzie, John M., *Orientalism : history, theory ant the arts* (Manchester University Press, 1995), p. 50.
- (5) *Ibid.*, p. 42.
- (6) レオン・ベリー《メッカへの巡礼》1861年、161 × 242cm、画布に油彩、パリ：オルセー美術館。
- (7) ジョウゼフ・オースティン・ベンウェル《休息をとるキャラバン》1865年、55 × 79cm、紙に水彩、鉛筆、不透明水彩、現在所在地不明。
- (8) Barrow, 2001, p. 27. ここでバロウは例としてジョン・フレデリック・ルイス (1805-76) やウィリアム・ホフマン・ハント (1827-1910) などを挙げている。
- (9) MacKenzie, 1995, p. 106.
- (10) パトロンの変化と画商の成り立ちのより詳細な記述については高階秀爾『芸術のパロンたち』岩波書店、1997年、108頁から192頁を参照。
- (11) アーネスト・ガンバート (Ernest Gambart, 1814-1902) はベルギー出身の画商である。彼とアルマ＝タデマが出会った時期は1864年前後と推測されている。手違いでアルマ＝タデマのアトリエを訪れたガンバートは、画家の作品に一目で強いインスピレーションを受け、既に買い手のついていた作品を買い取ろうとしたと伝えられている。残存する手紙の内容から、出会った当時アルマ＝タデマは《3000年前、古代エジプトの娯楽》を制作中か、制作し終わった頃であったと推測できる。出会いの経緯の詳細は Barrow, 2001 の p. 21 を参照。



- (12) Anonymous, “Pastimes in ancient Egypt from the picture in the possession of the publishers,” *Art Journal*, 1874, p. 100.
- (13) Barrow, 2001, p. 28.
- (14) Wilkinson, John Gardner, *The manners and customs of the ancient Egyptians*, London: J. Murray, 1837, Vol. 1, p. 413.
- (15) 『古代エジプト人の風俗と習慣』の著者であるウィルキンソンは、イギリス出身の考古学者である。12年間かけてエジプトとヌビアを調査し、多くの遺跡を「再発見」し、その成果をイギリスに持ち帰った。カルナック大神殿、王家の谷、ジェベル・バメカルやエル・アマルナに関する彼の資料は、当時の最先端の考古学情報として、アルマ＝タデマだけでなく、多くの芸術家や文学者が参照した。
- (16) Wilkinson, 1837, vol. 2, p. 288.
- (17) Wilkinson, 1837, vol. 1, p. 440.
- (18) *Ibid.*, p. 470.
- (19) Anonymous, 1874, p. 100.
- (20) Barrow, 2001, p. 21.
- (21) 作品の来歴や落札額は、Swanson, Vern G., *The biography and catalogue raisonne of the paintings of Sir Lawrence Alma-Tadema* (Garton & Co. in association with Scoler Press, 1990) における記録に準拠している。
- (22) ローレンス・アルマ＝タデマ《クロヴィス王の子供達の教育》1862年、127 × 176.8cm、画布に油彩、現在所在地不明。
- (23) ローレンス・アルマ＝タデマ《グンドラム・ポーソとその娘たち、西暦572年、待ち伏せ》1862年、66 × 99cm、画布に油彩、現在所在地不明。
- (24) ラッセル・アッシュ（谷田博幸訳・解説）『サー・ローレンス・アルマ＝タデマ』トレヴィール、1993年、9頁。
- (25) ローレンス・アルマ＝タデマ《アウグストゥス帝時代のローマの彫刻陳列室》1867年、62.2 × 46.9cm、画布に油彩、モンリオール：モンリオール美術館。



## 60年代における視覚性の転換

——ロバート・モリスとマーシャル・マクルーハンの美学的志向——

飯盛 希

### 序

ロバート・モリスは、1960年代のニューヨークにおいて、いわゆる「ミニマル・アート」や「プロセス・アート」の彫刻家として活躍した人物である。本論では、モリスの作品にまつわる同時代の言説を比較することを通じ、「60年代の感性」として想定されていたものについて考察を加える。その手がかりとなるのが、マーシャル・マクルーハンの文明論である。

60年代における新興の芸術を擁護したバーバラ・ローズやスーザン・ソントグの批評は、いずれもマクルーハンの議論を承けたものだった。また、「ミニマル・アート」に反発したマイケル・フリードの態度は、マクルーハンの言う、典型的な——ひとを巻き込み、全感覚的な注意を要求するメディアに反発する——「文字教養的な視覚的西欧人」のものであるように思われる。モリスの一連の著作には、「全体」や「パブリック」、「脱分化」といった概念への志向が見られるが、これらについても、マクルーハンの所説と符合する点が認められる。

しかし、モリスとマクルーハンの関係を美学的な文脈から解釈する観点は先行研究に見られない。そこで本論では、モリスや同時代に活躍したアーティストたちの制作が、ある種の「視覚性」の転換にかかわっていた可能性を、マクルーハンの議論を背景に示すことを試みる。

## 60年代の「新しい感性」と「モダニズム」

バーバラ・ローズという美術批評家は、批評によるだけでなく、助言を与えたり、展覧会を企画したりして、直接的にも間接的にも「ミニマル・アート」のアーティストたちを支えた重要な人物である。ローズが1965年に発表した「ABCアート」<sup>(1)</sup>というテキストは、いわゆる「ミニマル・アート」に関する最初の文章であり<sup>(2)</sup>、芸術家や思想家たちの文章を多数引用して、新しい時代に特有の「感性」なるものを描き出そうとしたものである。こうした批評の方法を採る理由を、ローズは「様式ではなく感性について語りたい。というのも、私が議論しているアーティストたちは[...]共通の様式という点よりも、共通の感性という点において、より関係しているからである」<sup>(3)</sup>と説明している。若いアーティストたちの制作について記述するために「フォーマリズム批評」の言語では不十分だとして、作品の形式ではなく、アーティストたちの共有する「時代精神」に注目したのである。

このときローズは、美術に限らず、新しい映画やダンスの作品が「退屈」なものであることに言及し、「退屈」なのは、「新しい感性」を共有するアーティストたちが、それを志向しているからだと主張した。

新しい絵画や彫刻、ダンス、もしくは映画を見る場合、退屈するようであれば、おそらく、そうしむけられているのである。[...] 彼らは、自分たちの芸術を、できるだけ、とっつきにくい、そっけない、よそよそしい、消化しにくいものにした。これを達成するひとつのしかたが、芸術を退屈なものにすることである。たいてい、もっとも才能あるものたちだが、果たして芸術は退屈だと見るようになったアーティストもいる<sup>(4)</sup>。

ところで、ローズの批評における「感性」という用語は、スーザン・ソントグの批評に依拠している。ソントグは「キャンプについての覚書」(1964年)<sup>(5)</sup>において、さまざまな具体例を挙げながら、それらに通底する「キャンプ」なる「感性」を描き出そうとした。その後、ソントグは、おそらくローズの「ABCアート」を受け、評

論集『反解釈』（1966年）に収められた「一つの文化と新しい感性」<sup>(6)</sup>において、新興の芸術が「退屈」なのは、「古い感性」にとってフラストレーションを起こさせるものであるからだと付け加えた。「感性」という用語によって「退屈」を説明しようとした点で、両者は一致している。

退屈とは、ある種の欲求不満の別名にすぎない。私たちの時代のおもしろい芸術が語る新しい言語は、ほとんどの教養人の感性にとって、欲求不満を起こさせるものなのである<sup>(7)</sup>。

マイケル・フリードは「芸術と客体性」（1967年）<sup>(8)</sup>において、「観衆」（audience）がつきものである「ミニマル・アート」（フリードの言いかたでは「リテラリズム」の芸術）の「演劇性」が、「モダニズムの感性」にとって度し難いものであるとして、反感を呈している。

[...] 他の芸術とちがひ、演劇には、観衆がある——[ただし]それは、ひとりのために存在する——。事実、他の何よりも、このことこそ、モダニズムの感性が一般的に演劇において度し難いと思うことなのである。ここでは、リテラリズムの芸術もまた——しかし、いくぶん特別な——観衆を有している、と言っておこう<sup>(9)</sup>。

フリードは、「ミニマル・アート」の作品が観客のひとりひとりを巻き込むことに嫌悪を示したのである。「芸術と客体性」には、「新しい感性」にかかわる芸術の特徴として「退屈」であることを賛美するローズに向けた皮肉が見られる。

リテラリズムの作品は、しばしば非難されて——非難される場合にそう言われるのだが——退屈だと言われる。[しかし]より厳しく告発するならば、それは単におもしろいだけなのである<sup>(10)</sup>。

フリードは、さらにソントグへの反感をもあからさまに呈示している。

[...] 彼女の様々なエッセーは、『反解釈』に集められているが、私が最近の批評において演劇的な感性と呼んできたものの、おそらく最も純粋な——あきらかに最も言語道断な——表出になっている<sup>(11)</sup>。

フリード自身、ふたりの議論に応答するなかで「感性」という概念を受け容れてしまっていることに注目すべきである。彼のテキストは、「古い感性」である「モダニズム」すなわち「フォーマリズム批評」と、「新しい感性」にかかわる芸術を擁護しようとしたローズおよびソントグとのあいだの論争として読まれる。

### 「プライベート」から「パブリック」へ

「ミニマル・アート」は、「古い感性」の「モダニズム」に対し、「新しい感性」にかかわっていたと言える。しかし、「古い感性」や「新しい感性」というのは、それぞれ如何なるものだったのだろうか。それに関する重要な二項対立が「プライベート」と「パブリック」である。両者の反目について、「フリードの見かたでは、芸術というのはプライベートな経験であり、それゆえ、彼はパブリックな芸術としてのミニマリズムの可能性と思われるものに反抗したのである」<sup>(12)</sup>と説明する先行研究もある。

モリスが『アートフォーラム』誌に連載していた「彫刻についての覚書」では、作品の見かたについて、そのサイズと関連する「プライベート」と「パブリック」の概念を対立させて論じた箇所がある。たとえば「パブリックであるという特質は、サイズが我々に比して大きくなるにつれて付属する。このことは、大きなものの全体を見ていて、かつ部分を見ていない限り言える」<sup>(13)</sup>と述べている。作品が大きいとき、近づくと部分しか見えず、全体を見るためには遠ざからなくてはならない。したがって、モリスの言う「パブリック」とは、作品から遠ざかって見るときのことを指しているとも理解される。それに対して、詳細を見るために作品に近づくのは「プライベ

ト」なしかたであると言える（近づいて見る場合と遠ざかって見る場合を分ける考えかたについては、ヒルデブラントの『造形芸術における形式の問題』における所説を思い出しても好い）。

モリスは、「立方体のような単純なかたちは、それが我々自身のサイズより大きくなるにつれて、よりパブリックなしかたで見られるにちがいない」<sup>(14)</sup>とも論じている。部分を見ても意味がない抽象的なかたちの作品であれば、観客は自ずと全体を見るために作品から遠ざかり、したがって「パブリック」なしかたで見られることになる。「ミニマル・アート」の作品が単純なかたちをしていたのは、こうした「パブリック」なありかたを志向していたからに他ならない。

あるいは、作品に近づけば、ひとりで見るという意味で、「プライベート」であるとも言える。これに対し、作品から遠ざかるときは、みんなで見ることになるため（実際に大勢で見るとはさておき）「パブリック」であるということになる。モリスの「ミニマル・アート」の作品については、彼が参加していたジャドソン・ダンス・シアターにおける舞台作品と連続であることが、しばしば指摘される。「最初のミニマリズムの彫刻——《コラム》——は、美術館やギャラリーではなく、劇場で発表された」<sup>(15)</sup>として、そのことを強調する先行研究もある。フリードが「演劇性」として嫌悪したのは、まさに演劇における観衆のような「パブリック」な見かたのことだったのである。いわゆる「プロセス・アート」の作品についても、「プライベート」と「パブリック」の二項対立で説明されることがある。モリスがレオ・キャストリ・ギャラリーの倉庫において企画した9人展は、かつて創造の場所はスタジオ（アトリエ）という「プライベート」な空間しかないと思われていたのに対し、そのプロセスを呈示するものであり、公に開かれていたというのである<sup>(16)</sup>。また、ロザリンド・クラウスは、この9人展の一員でもあったリチャード・セラの制作について、モリスの作品に通じると述べた上で、「ミニマル・アート」の志向は内面の「プライバシー」ではなく「パブリック」な外側にあった、と敷衍した<sup>(17)</sup>。

## 視覚の「脱分化」

「古い感性」と「新しい感性」のそれぞれが志向する芸術のありかたのちがいに關する別の重要な概念が「脱分化」である。モリスが「プロセス・アート」について論じたテキストは、視覚の「脱分化」への志向が明白である。「彫刻についての覚書 パート4」(1969年)<sup>(18)</sup>においては、アントン・エーレンツヴァイクの『芸術の隠された秩序』や、オルテガ・イ・ガセットの「芸術における視点について」<sup>(19)</sup>をエピグラフとして引用し、やはり部分ではなく全体にかかわる、従来とは別の見かたが求められることを論じた。

エーレンツヴァイクは、発達心理学の理論に基づき、子どものように未分化な視覚のありかたを賛美した。

よりプリミティヴで統合的な子どもの視覚は、大人のように、抽象的な細部を分化しない。子どもは、ある具体的な対象のかたちを、より小さい抽象的な要素に分解し、ひとつひとつを描写の要素に組み合わせることはない。その視覚は、なお巨視的で、構成部分が未分化のままの、まるまる全体を見てとる<sup>(20)</sup>。

全体的な視野を走査することにおける無意識の視覚の優れた効能は、闕下の視覚における実験によって確かめられている。[...] 闕下の視覚は、公平な鋭さで、図と地にかかわりなく細部を記録する<sup>(21)</sup>。

つまり、部分ではなく全体を見るような視覚によって、「図と地」の二項対立が解消されるというのである。エーレンツヴァイクは、こうした議論を通じ、「焦点を定めようとする試みは、私が無意識的走査の意識的なシグナルと述べた、空虚で全体包括的なまなざしに、とってかわられなければならない」<sup>(22)</sup>と主張し、これまでとは別の視覚のありかたに移行する必要を説いたのである。

一方、オルテガは、細部を「注視」(look at) するのではなく、全体を「眺める」(see) ような、曖昧な視野について論じている。



たとえば、陶の壺を対象にして、これを目のほうに近づければ、両目はそれに集中する。このとき、視野は独特の構造をとる。その中心に、採りあげた対象があり、視線によって固定されている。そのかたちは鮮明で、完全に、細部にわたって、はっきりしている。この対象の周囲に、視野の限界まで、見てはいないが、しかし、間接的に、漠然と、注意せずに見えている帯域がある。この帯域にあるものは、すべて対象のうしろにあるようで、この帯域は「背景」と呼ばれる。しかし、さらに、こうした背景の全体は朦朧としており、ほとんど識別できず、目立ったものがなく、混然とした色のかたまりと化している<sup>(23)</sup>。

こうした視覚のありかたは、「専門分化」された視覚——すなわち「モダニズム」における「純粹視覚」——と対極的である。「全体」や「図と地の解消」は、「プロセス・アート」のみならず「ミニマル・アート」の時期を通して、モリスの彫刻論に通底するテーマであり、そのための方法として、視覚の「脱分化」は「フォーマリズム批評」に対するアンチテーゼだったと考えられる。

### マクルーハンの文明論

マクルーハンが、『メディアの理解』(1964年)において、電話やテレビといった新しいメディアに対する「文字教養的な視覚的西欧人」の反発を描写している<sup>(24)</sup>。

電話は、書かれ、印刷されたページとちがい、完全な参加を要求する。文字教養人は、長らく断片的に注意することに慣れてきたので、そのように完全な注意を強く要求されることに腹が立つのである<sup>(25)</sup>。

その理由としてマクルーハンが挙げたのは、「文字教養人が称賛する視覚的プライバシーのあらゆる要求を無視する」<sup>(26)</sup> というものである。ここで言う「視覚的プライ

バシー」とは、次の説明のとおり、視覚の「専門分化」の成果であり、フリードに代表される「モダニズム」ないし「フォーマリズム批評」における前提と類似している。

何百年来、感覚を厳密に区別そして専門分化し、視覚をヒエラルキーの頂上に据えて達成された西欧人の生きかたは、抽象的な「個人」という偉大な視覚の構造を洗い去るラジオやテレビの波に耐えることができない<sup>(27)</sup>。

「個人」——すなわち、ひとりだけでもものを見る——という構造を揺るがすような事態に対する「文字教養人」の反発は、「ミニマル・アート」の「演劇性」に対するフリードの反発と酷似している。

先に述べたように、ローズの「ABCアート」は多数のエピグラフをもつテキストだが、その最初に引用されたのが、他ならぬマクルーハンの『メディアの理解』の一節だったことは示唆的である（ローズと親しかったモリスはマクルーハンを読んでいたと考えるのが蓋然的である）。ソントグの「一つの文化と新しい感性」もまた、マクルーハンの議論を踏まえたものであり<sup>(28)</sup>、ソントグの言う「文学知識人」(literary educated)と、マクルーハンの言う「文字教養人」(literate)は、いずれも（具体的な人物を想定していたわけではないにせよ）フリードに当てはまるように思われる。

フリードが「ミニマル・アート」の制作に反感を覚えたのは、それが「純粹視覚」における「視覚的プライバシー」を解体しかねないものだったからである。マクルーハンが「良かれ悪しかれ、テレビの映像は、極度に文字教養的な人びとの感覚生活に、諸感覚を結びつけるような力を及ぼしたのである」<sup>(29)</sup>と指摘したように、新たに到来した状況が、諸感覚の統合を要求するものだったというのも、モリスの彫刻論において「統合的な視覚」ないし視覚の「脱分化」への志向が頭をもたげる条件と対応している。

さらに付言するならば、マクルーハン自身の記述に「フォーマリズム批評」に対する皮肉ともとれる箇所が認められる。『ゲーテンベルクの銀河系』(1962年)において、マクルーハンは、ヴェルフリンやヒルデブラントといった視覚性に関するドイツ美学の系譜を視覚の「専門分化」に対する「脱分化」の議論として読み替えているのである。

ヴェルフリンは、彫刻家のアードルフ・フォン・ヒルデブラントの発見からとりかかった。[...] ヒルデブラントは、如何に触覚性が、ある種の共感覚ないし感覚間の相互作用であるか、そしてそうであるがゆえに、芸術がもたらす最も豊かなものの中核であるかを示した。というのは、触覚的なありかたにおける低い精細度の映像は、観るものに、積極的な参加者としての役割を強いるのである<sup>(30)</sup>。

ゴンブリッチは、ハインリッヒ・ヴェルフリンが『美術史の基礎概念』でそうしたのと同様に、触覚性を『芸術と幻影』の中心的なテーマとしたのである。こうした新たな重要性の所以は、写真の時代において、他の諸感覚の相互作用から視覚の分離が押し進められ、反動を受けるに至ったことにある<sup>(31)</sup>。

こうしたマクルーハンの主張は、やや恣意的の観を免れないものの、芸術における「モダニズム」の視覚性に対してもアンチテーゼを示した言及として重要である。

## 結

60年代におけるモリスの制作は、「ミニマル・アート」と呼ばれるものにせよ「プロセス・アート」と呼ばれるものにせよ、「古い感性」の「モダニズム」に対する「新しい感性」、あるいは「フォーマリズム批評」において前提されていた「プライバシー」から「パブリック」な見かたへの移行、そして「純粹視覚」に対する「全体包括的」な視覚への「脱分化」といった概念にかかわっていたと言える。

マクルーハンの文明論は、これらの論点を同一の位相のもとに見る視点を与える。すなわち、ローズやソントグの言うように、モリスら若い世代の作品が「新しい感性」にかかわっているとすれば、それは、マクルーハンの言うように、西欧近代における視覚の「専門分化」に対する反動だったと考えられる。「モダニズム」に対する「視覚性」の転換という理解のしかたは、モリスだけでなく、しばしば比較される他のアーティ

ストたちの制作にも当てはまるかもしれない。同時代の美術批評を幅広く分析することを通じ、その可能性を検討することが今後の課題である。

註

- (1) Barbara Rose, "ABC Art," *Art in America*, 53 (5), Oct./Nov. 1965, pp. 57-69.
- (2) 「ミニマル・アート」という言葉は、もともと、リチャード・ウォルハイムという哲学者が、マルセル・デュシャン、アド・ラインハート、ロバート・ラウシェンバーグといったアーティストによる既製品（レディメイド）を使用する制作に対して、芸術的な内容が無い、というような意味で造語したものである。ローズは、それを同世代のアーティストたちの制作に敷衍して説明しようとした。Richard Wollheim, "Minimal Art," *Arts Magazine*, 39 (4), Jan. 1965, pp. 26-32.
- (3) Rose, *op. cit.*, p. 61. 省略はエリプシス [...] で表した（以下、同じ）。
- (4) *Ibid.*, pp. 65-66.
- (5) Susan Sontag, "Notes on 'Camp' ," *Partisan Review*, 31 (4), fall 1964, pp. 515-530.
- (6) Susan Sontag, "One Culture and the New Sensibility," *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966, pp. 293-304. このテキストの初出は、ローズの「ABCアート」より前の1965年4月号の『マドモアゼル』誌に発表されたものだが、わずか2ページに「短縮」されたものである。"Opinion, Please (From New York: Susan Sontag)," *Mademoiselle*, 60 (6), Apr. 1965, pp. 58; 60.『反解釈』に収録される際、大幅な加筆および修正が行われた上、改題された。本稿において着目するのは、初出には認められない加筆された箇所である。
- (7) *Ibid.*, p. 303. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである（以下、同じ）。喜志哲雄[訳] スーザン・ソントグ「一つの文化と新しい感性」『反解釈』（竹内書店、1971年）324-336頁。
- (8) Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum*, 5 (10), Jun. 1967, pp. 12-23.
- (9) *Ibid.*, p. 21. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。川田都樹子・藤枝晃雄[訳] マイケル・フリード「芸術と客体性」浅田彰・岡崎乾二郎・松浦寿夫[編]『モダニズムのハード・コア——現代美術批評の地平』批評空間（第2期）臨時増刊号（太田出版、1995年）66-99頁。なお、川田・藤枝訳の底本であるフリードの評論集（Art and Objecthood）所収のテキストは、本論で参照する初出のテキストとは異なる点が多々認められる。
- (10) *Ibid.*, p. 21. 初出のテキストでは、「退屈」というのは非難されるべきであって賛美されるようなものではないと強調するためか、挿入句の when it is condemned の be 動詞が斜体になっている。

- (11) *Ibid.*, p. 23 (the 17th note).
- (12) Andrew Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford; New York: Oxford University Press, 1998, p. 129.
- (13) Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 2," *Artforum*, 5 (2), Oct. 1966, p. 21.
- (14) *Ibid.*
- (15) Maurice Berger, *Labyrinth: Robert Morris, Minimalism, and the 1960's*, New York: Harper & Row, 1989, p. 47.
- (16) Causey, *op. cit.*, p. 135.
- (17) Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977, pp. 269-270.
- (18) Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects," *Artforum*, 7 (8), Apr. 1969, pp. 50-54.
- (19) José Ortega y Gasset, "On Point of View in the Arts," [trans.] Paul Snodgrass; Joseph Frank, *Partisan Review*, 16 (8), Aug. 1949, pp. 822-836; [rpt.] *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1956, pp. 97-120.
- (20) Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, Berkeley: University of California Press, 1967, p. 6. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。岩井 寛・中野久夫・高見堅志郎 [訳] アントン・エーレンツヴァイク『芸術の隠された秩序』（同文書院、1974年）。
- (21) *Ibid.*, pp. 32-33.
- (22) *Ibid.*, p. 67.
- (23) Ortega, *op. cit.*, p. 101. 傍点は引用者による。傍点を付した箇所が、それぞれ「注視」(look at)と「眺める」(see)にあたる。訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。川口正秋[訳] オルテガ・イ・ガセット「芸術における視点について」『芸術の非人間化』（荒地出版社、1968年）107-131頁、神吉敬三 [訳] オルテガ・イ・ガセット「美術における視点について」『芸術論集』[オルテガ著作集3]（白水社、1970年）9-34頁。神吉訳の底本は、原典（スペイン語）のオルテガ全集（*Obras completas*, Madrid: Revista de Occidente）だが、川口訳の底本は、モリスが読んでいたと思われる英語訳の評論集である。ところで、バーバラ・ローズは、既製品の使用や機械製造による「匿名」で「無内容」な「ミニマル・アート」の特徴として、「退屈」であることを「子どもがアルファベットをくり返し叫ぶよう」なものであると喩えた（p. 57）。「ABCアート」という表題は、このことに由来する。こうした性質はオルテガの言う「芸術の非人間化」に準えられるが、これについてスーザン・ソントグは、やはり「一つの文化と新しい感性」において、おそらくローズの記述を承け、「子

どものような無邪気さではなく、むしろ、わけ知り顔の、きわめて大人な反応」だと是正した (p. 301)。モリスはオルテガの文章も引用したが、エーレンツヴァイクの議論においては子どものような視覚のありかたが賛美されている。本論では、それが子どもらしいか大人らしいかという評価は些細な問題であり、従来の芸術観に対する「新しい感性」という点で共通する志向にこそ注目すべきであると考ええる。

(24) アメリカにおいて電話やテレビが広く人びとのあいだに普及したのは、いずれも戦後であると考えて好い。

(25) Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964, p. 267. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。後藤和彦・高儀進 [訳] マーシャル・マクルーハン『人間拡張の原理——メディアの理解』（竹内書店、1967年）。

(26) *Ibid.*, pp. 271-272.

(27) *Ibid.*, p. 315.

(28) たとえば、マクルーハン『ゲーテンベルクの銀河系』において、「芸術」と「科学」という「二つの王国」の分離に言及しているが、ソントグは「一つの文化」という標題で、そのように言われている現象は、実のところ「二つの文化」の分裂ではなく「新しい感性」の創出なのだと是正した。

(29) McLuhan, *op. cit.*, p. 315.

(30) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press, 1962, p. 41. 訳文は、次の既訳を参考にしつつ、改めたものである。高儀進 [訳] マーシャル・マクルーハン『ゲーテンベルクの銀河系——活字的人間の形成』（竹内書店、1968年）。

(31) *Ibid.*, p. 81.



## 「ユーザー参加型芸術」における「参加」とは何か

森 敬洋

### はじめに

メディアアートは新しいテクノロジーを用いてアートを創造する試みとして、20世紀後半に登場した。対象とするメディアの特性がどのようなものかを主題としてきたメディアアートは、メディアの多様化と複雑化にともない多くのサブジャンルに分かれ議論されてきたが、その中でも本稿は1990年代から登場した「インターネットアート」に注目する。初期のインターネットアートにはプロトコルなどのインターネットの物理的構成要素に焦点を当て、その特質を作者から受容者へ一方向的に提示する作品が作られたが<sup>(1)</sup>、一方で世界中から同時かつ双方向的にコミュニケーションが取れるという非物質的特性に注目し、複数受容者の「参加」を組み込んだアートも作られてきた<sup>(2)</sup>。その登場から約30年が経過した今日、インターネットアートは文化庁による「メディア芸術祭」と「メディア芸術データベース」をはじめ、国内でも作品の発表と保存が積極的に進められており、同時にNTTインター・コミュニケーションセンター(ICC)の研究プロジェクトをはじめ、国内外では早くも「ポスト・インターネットアート」に関する議論が展開されている<sup>(3)</sup>。その一方で、馬正延および久保田晃弘(2017)が「作品発表の場や学術研究分野を現代美術一般と共有できないマイナーなジャンルとして、メディアアートが異なる活動の生態系となっていく傾向がある」と主張した様に<sup>(4)</sup>、メディアアート研究と現代アート研究との間にある「断絶」が問題とされている。

この問題に対し、本稿ではメディアアーティストの江渡浩一郎が2015年に提起した「ユーザー参加型芸術」という概念に注目する<sup>(5)</sup>。インターネット上でのコミュニケーションがいかにかに新たな創造を可能にするかを論じた江渡の論考「ユーザー参加型芸術と集合知研究」の中で、「ユーザー参加型芸術」という概念は彼によって新た

に定義されている。その最大の特徴は、「作者」（＝アーティスト、クリエイター）と「受容者」（＝オーディエンス）を等しく「ユーザー」と表現することで、「多数の利用者の協調による集団的な創造性」<sup>(6)</sup>を全面的に押し出していることにある。

このような「協調による集団的な創造性」を肯定する江渡の「ユーザー参加型芸術」という概念は、今日頻繁に行われる社会と協働するタイプの芸術活動と「参加」という方法において類似している。1998年の『関係性の美学』における「リレーショナル・アート」に始まり、近年では「ソーシャリー・エンゲイジド・アート（以下、SEAと呼称）」と称されるこれらのアートは常に「非アーティスト＝享受者」の「関与」により成立するアートとして論じられてきた。「ユーザー参加型芸術」の特徴である「多数の利用者（ユーザー）による集団的な創造性」は、参加者の「関与」が前提となるSEAとどのように共通し、またどのように異なるのだろうか。「ユーザー参加型芸術」はインターネットというメディアを経由している点でSEAとは根本的な相違点があるが、「参加」や「協働」を条件としている点で両者には何かしらの共通点が見いだせるだろう。このようなメディアアートにおける「参加」について、先述の馬および久保田はメディアアートと関係性の美学との「断絶」を、「参加型作品」や「インタラクティブティ」など共通して問題意識とされる概念から克服できないかと提起している。しかし、彼らの研究では「アーカイブ」という別の共有可能な問題から考察を行ったため、本稿の問題意識である「参加」という点からの理論的な考察には至っていない。以上から、本稿は「参加」や「協調」、「協働」といった共通の性質を有するSEAの理論を参照することで、「ユーザー参加型芸術」における「参加」がSEAとどのように類似しているかを考察し、それによって上記の「断絶」の克服を試みる。それにあたって、まず江渡の論考を整理しながら、江渡自身の作品でユーザーがどのように「参加」しているかを考察する。次にSEAにおける主要議論をまとめた星野太（2018）を主に参照しながら<sup>(7)</sup>、SEAにおいて「参加」がどのように考えられているかを論じる。最後に、「ユーザー参加型芸術」とSEAを比較し、「ユーザー参加型芸術」の特徴と可能性を論じる。

## ユーザー参加型芸術とは何か

先述の通り、「ユーザー参加型芸術」は江渡による論考「ユーザー参加型芸術と集合知研究」にて提示された概念である。江渡は論考にて、インターネットが一般化した今日の社会の中で多くのネットユーザーの協働による創造がいかんにして可能かという問題を、2000年代に情報社会学で流行した「集合知」の概念を用いながら考察した。「ユーザー参加型芸術」は当論考において、インターネットアートの一側面に注目して提起されている。江渡は本概念を、次のように説明している。

「ユーザー参加型芸術」とは私の造語である。一般には、芸術作品の製作者をアーティスト、クリエイター、享受者を観客（オーディエンス）と呼ぶ。しかし、インターネットの普及によって生じた多数の利用者の協調による集団的な創造性を強調するために、作品の享受者も含めてユーザーという言葉で表現している。ここでいうユーザーとは、生産／消費という枠組みで考えられる「消費者」という概念ではなく、より能動的で自分に必要なテクノロジーを使ったり、作ったりすることができる創造的な人々を意味している<sup>(8)</sup>。

では、この「ユーザー参加型芸術」として、江渡はどのような作品を想定したのだろうか。江渡の論考では自身の作品を通し、それらが「ユーザー参加型芸術」の概念といかに関わるかが示される。本稿では《RealPanopticon》(1995)と《RemotePiano》(1996)の二作品を取り上げてみたい。

《RealPanopticon》はICCの開館イベント「InterCommunication' 95 “on the web” ——ネットワークの中のミュージアム」に際し作られた<sup>(9)</sup>。ネットユーザーのPCブラウザ上で展開される本作品は、展覧会に際して設置されたサーバーのどのページにユーザーがアクセスしているのかを、各自のブラウザ上で一斉に表示する。ユーザーはサーバーにアクセスすることによって作品に「参加」し、ブラウザ上で提示される画面のうちの一つになる。この作品は通常はサーバー管理者にしか見えない「アクセス状況」＝人々の行動を可視化することで、特権的な管理者の視覚的支配

を顕在化させる。インターネットがグローバルなネットワークである点で、本作品は2000年代中盤にアントニオ・ネグリおよびマイケル・ハートが問題提起したグローバルな主権による〈帝国〉の問題<sup>(10)</sup>を、それに先駆け提示したと言えよう。

一方、《RemotePiano》は1996年に岩井俊雄と坂本龍一が主宰したイベント「Music Play Images × Images Play Music」に際し作られた<sup>(11)</sup>。作品内でユーザーはブラウザ経由で音のパターンを送信し、受信したサーバーがそれをMIDIに変換する。それによって、本作品はインターネット経由でピアノを遠隔演奏することを可能にしている。《RemotePiano》は先の《RealPanopticon》と比べ、インターネットを経由した無数のユーザーによる共演の可能性が押し出されている点において、社会批評性は薄い。ユーザーは自由に音を送信することによって《RemotePiano》の「演奏者」となり、他のネットユーザーや演奏する坂本龍一と共演しつつパフォーマンスを行うことが、本作品の最大の意義である。

これら二作品は共に、江渡の用意した作品空間の上での「経験」が重要な要素となっている。《RealPanopticon》ではユーザーの動きを監視することを経験し、《RemotePiano》では多数のネットユーザーとの共演を経験する。一方、「参加」の方法はそれぞれに異なっている。《RealPanopticon》の場合、ユーザーは江渡のサーバーへのアクセス以外の自由な参加はできず、そこに創造的な経験はない。対して《RemotePiano》の場合、ユーザーは音のパターンを自由に入力し、それを送信することができる。

このように考えると、「ユーザー参加型芸術」はそれ自身の「参加」の方法が決して一様には言えないと分かるが、本節で扱った《RealPanopticon》と《RemotePiano》のいずれの作品も、インターネットのメディア特性に注目している点では共通する。しかし、本稿の目的において、これらの「参加」の方法が芸術作品としてどのような批評的価値を持つのかを考察することが重要である。「参加」に関する複雑な議論が展開されるSEAの中で、これらの作品はどのように論じられるべきなのだろうか。次節では本節と同じ「参加」の形式を有しているSEAの議論を参照することで、「ユーザー参加型芸術」とSEAがどのように異なり、そして一致するかを考察する。

## 「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」における二つの転回

SEA は、その起点を 1960 年代の欧米圏で生じた社会運動やフルクサスなどのパフォーマンス集団に置かれることが多い。1990 年代にその活動が顕著になった SEA は、美術教育家のパブロ・エルゲラいわく「プロセス・アート」であり、かつ「社会的相互行為」が組み込まれたアートである<sup>(12)</sup>。本節では SEA に関する複雑な議論を整理した星野の論考「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状——社会的転回・パフォーマンス的転回」を参照しながら<sup>(13)</sup>、SEA における主要な問題を整理する。

星野によれば、SEA は「社会的転回」と「パフォーマンス的転回」という、二つの「転回」を軸に議論が生じている。「社会的転回」とは、SEA の批評的価値が従来の「芸術」としてではなく、「実践」としての社会性や倫理性へと移行していることに関する問題意識である。SEA の実践において、しばしば良き「芸術／アート」である以上に、社会的・倫理的に善き「実践／プラクティス」であることが標榜されるという<sup>(14)</sup>。SEA は「社会関与 (engage)」——アーティストが参加者と協働し運動することによって、社会そのものを変革させていくこと——に価値を見いだす。この「社会的転回」の問題は、その転回を受け入れるのか否かをめぐって批評家の見解を分裂させた。その代表例に、美術批評家クレア・ビショップ (2004) とグラント・ケスター (2006) による論争がある。SEA をいかに批評するかをめぐり展開されたこの論争の中で、SEA の批評が社会的な方面に移行していくことを批判し、作品を「美的に」批評する姿勢を維持し続けたビショップに対し<sup>(15)</sup>、ケスターは SEA がもはや従来の美的観念の上では批評できないという立場に立っている<sup>(16)</sup>。

一方、「パフォーマンス的転回」とは、SEA の「関与」を重視する姿勢が次第にコミュニティの地域振興のための簡素な「パフォーマンス」に変化していることをめぐる問題意識と議論である。特定の対象に関与せず、ただ「客寄せのためのエンターテインメント」<sup>(17)</sup>への墮落を危惧するこの問題に対し、エルゲラはそれが「アート」として展開される必要性が失われることに危機感を抱いている<sup>(18)</sup>。この「パフォーマンス的展開」をめぐる問題は、本稿が主題として取り扱う「ユーザー参加型芸術」においても同様に言えるだろう。《RemotePiano》のような参加型作品は、その参加の性



「ユーザー参加型芸術」における「参加」とは何か

質に反し、ネット黎明期の日本において実際に参加できたのはごく一部である。社会批評性を失った単純な「エンターテインメント」として《RemotePiano》が展開されるのならば、そこにはSEAが危惧する状況と同様なものがみられる。

## 考察 —— 「ユーザー参加型芸術」との類似点と差異

ここまで「ユーザー参加型芸術」とSEAという二つのアートをみてきた。両者はともに元来の「享受者」をアートに組み込み「参加者」に変えた。そして、「参加者（あるいは「ユーザー」）」がその作品の過程に関わるからこそが作品の価値であり、そこに重要な意義がある。「ユーザー参加型芸術」はウェブ環境内で多数のユーザーとコミュニケーションを交わす「経験」から、インターネットという新たなメディアの可能性を引き出している。SEAも、アーティストの「関与」と参加者の「参加」が最大の目的であり、この点で両者はともに「過程」に一つの意義を置いたプロセス・アートである。

ところで、以上のような共通点があるならば、SEAが有していた二つの「転回」により生じる問題と「ユーザー参加型芸術」との関係も考える必要がある。SEAをめぐる批評が社会的な方面へと横滑りしていることを批判したビショップの主張は、「ユーザー参加型芸術」として本稿が扱った《RealPanopticon》や《RemotePiano》の二作品においても同様に言及できるだろう。それらは「参加」が重要な要素となっているゆえ、経験を踏まえずに批評はできない。

このように、二つのアートはアーティストの「関与」、および参加者の「参加」という構造によって共通点を見いだせるが、一方で「関与」と「参加」という構造の背景にある思想に注目すれば、二つのアートの相違点が見えてくる。前述のように、SEAは「関与」によって変革をもたらすことに価値を見いだしており、そこには社会運動的な側面が含まれる。一方、江渡の「ユーザー参加型芸術」には、そのような社会的メッセージは前景化されない。その理由は江渡の主張にあるように、「ユーザー参加型芸術」が「利用者の協調による集団的な創造性」を強調するために提起された



概念であるからだ。「ユーザー参加型芸術」の「参加」はまさしく江渡が言うように、インターネットという「メディアに固有表現という意味での、メディアスペシフィックな表現」である<sup>(19)</sup>。後にマーク・トライブ(2003)がこれらを「ニューメディアアート」と称したように<sup>(20)</sup>、インターネットという「ニューメディア」を扱う「ユーザー参加型芸術」もこの部類に入り、90年代当時の最新技術であったインターネットというメディアの特徴——同時性、匿名性、遠隔性、コミュニケーション性など——を踏まえたうえで、それらを組み込みアートを創造している。江渡がマーシャル・マクルーハンの「グローバル・ヴィレッジ」を参照しながら、「電子的なメディアの出現によって、それまで人々がコミュニケーションを行う際に障壁になっていた時間と空間の限界が取り払われ、地球規模で対話できる」ことを肯定的にとらえた点からも<sup>(21)</sup>、彼がインターネットという「ニューメディア」にいかにか意識的かがうかがえる。以上から、江渡の作品における「参加」はあくまでも、インターネットのメディア特性を表現するための「参加」であると考えられ、それゆえ作品に必ずしも社会的メッセージが内包されない。無論、「ユーザー参加型芸術」にメッセージ性が全く認められないわけではなく、《RealPanopticon》のような批評性を内包した作品もある。だが、ここで提示される主権的構造も、インターネットというメディア特性の一つである。そのため、本作品における「参加」はSEAの「関与」とはまた別のものと考えられる。

また、「ユーザー参加型芸術」とSEAとの思想的な側面について、もう一つ大きな違いを指摘することができる。先述のように江渡はマクルーハンの「グローバル・ヴィレッジ」を参照しながら、インターネット上で全世界中の人々が同時に協働できる可能性を「ユーザー参加型芸術」に込めた。だが、一方でSEAは常に「地域」などの小規模コミュニティを対象に「関与」し続けている。SEAは常に「ローカル」なコミュニティを対象としており、それは江渡の目指す「グローバル」とは真逆のものだろう。ただし、江渡の「ユーザー参加型芸術」は本当に「グローバル」だったのかについては考察の余地がある。「ユーザー参加型芸術」は「グローバル」を標榜した一方で、実際は当時の制限された環境下での小さなコミュニティ内で「パフォーマンス」的に展開された。先述のように、そこには「パフォーマンス的転回」をめぐるSEAの危惧と同じことが指摘できる。

## 「ユーザー参加型芸術」における「参加」とは何か

このように、「ユーザー参加型芸術」は「インターネット」の可能性をメディアとして表象するため、そこでの「参加」が目指すものは決してSEAの「参加」とは一致しない。では、二つのアートは根本的に相容れないのだろうか。これに対し、筆者は二点指摘したい。一つは江渡の論題にも挙げられている「集合知」の概念についてである。2005年にジャーナリストのジェームズ・スロウィツキーが『群衆の叡智』という著作の中で示した本概念は、少数の専門家の意見よりも大多数の意見の正当性を主張している<sup>(22)</sup>。「集合知」の議論は特に2000年代後半から2010年代前半にかけて活発化したが、その契機はインターネットの世界的なインフラ化にある<sup>(23)</sup>。そしてその利点ゆえ、東浩紀や西垣通などは「集合知」を政治的に活用する可能性を議論している<sup>(24)</sup>。このように、「集合知」はインターネットが我々の日常生活の必需品となったことで、大衆の意見を提示するツールとしての政治的な可能性が見出された。これらの新たなメディア特性ともいえる現象は、「ユーザー参加型芸術」に新たな創造の余地を生じさせないだろうか。

もう一つは、「ユーザー参加型芸術」が関与する対象についてである。江渡は「グローバル・ヴィレッジ」を据え、世界規模でネットユーザーの全員がコミュニケーションを交わすことを目標に置いたが、インターネット上でのコミュニティは「グローバル」でなくともネット掲示板やSNSで「ローカル」に形成され、それぞれが独自の文化を作り上げている。それらは社会的なメッセージ性を持たないものが大多数だが、一方でウェブ上でのコミュニティを対象にしてアーティストが「関与」することは可能であり、そこにはウェブ上で転回されるSEAの可能性が内包されてはいないだろうか。

## おわりに

本稿は江渡浩一郎の「ユーザー参加型芸術」の概念をもとに、それを今日のSEAをめぐる議論と比較することで、両者の間の「断絶」を克服する試みを行った。「ユーザー参加型芸術」とSEAはその手法に共通点があり、一見するとその構造は類似し

ている。これらの芸術は「作者」がその環境を構築し、そのうえで参加者(あるいは「ユーザー」)が「関与」あるいは「参加」する。このような「参加」の構造、そしてそれを「経験」することそのものに意義を見いだす点で、両者は共通している。

しかし、二つのアートは「参加」を組み込む思想的背景に大きな差異がある。「ユーザー参加型芸術」は「グローバル・ヴィレッジ」のような社会を目標としており、それによってインターネットをアートとして表現することを試みた。その一方で、SEAは特定のコミュニティにアーティストが「関与」することが重要であり、それによって社会的メッセージを提示する。この点において、両者は「グローバル」か、あるいは「ローカル」かという対比を置くことができる。しかし、インターネット上での小さなコミュニティはネット文化の形成に伴って作り上げられてきており、そのコミュニティに対してアーティストが「関与」することで、SEAがインターネット上で展開される可能性はある。この可能性は、「断絶」とまで表現されたメディアアートと現代アートとの間を完全には埋められないとしても、その接近に少なからず貢献することができないだろうか。

また、本考察によって「ユーザー参加型芸術」というものを今日に再考察する意義も見えてくる。「ユーザー参加型芸術」の考察はインターネットアートそれ自体の考察であり、今日メディアアートの中で既に議論されている「ポスト・インターネットアート」の議論とは別に展開されるべきものである。「メディア芸術データベース」やRhizomeなどの貢献により、多くのインターネットアートが保存され研究対象として扱うことができるようになった今日において、いま一度「ポスト」ではないインターネットアートに目を向ける必要はないだろうか。

#### 註

- (1) 例えば、Jodi 《Jodi.org》(1992) (最終確認日 2019 年 11 月 30 日)。
- (2) 例えば、川島高およびアロン・コブリン 《Ten Thousand Cents》(2008) <http://www.tenthousandcents.com/> (最終確認日 2019 年 11 月 30 日)。
- (3) これらの議論については以下を参照。松谷容作「アートとコンピューテーション —— 『ポス

「ユーザー参加型芸術」における「参加」とは何か

ト・インターネットアート』と『新たな美学』の観点から』『同志社女子大学総合文化研究所紀要』2016年、33号、1-14頁。

(4) 馬定延・久保田晃弘「メディアアートのための生成するアーカイブ試論（前編）」『多摩美術大学研究紀要』2017年、31号、94頁。

(5) 江渡浩一郎「ユーザー参加型芸術と集合知研究」、西垣通（編）『ユーザーがつくる知のかたち——集合知の深化』KADOKAWA、2015年、63-96頁。

(6) 同上、65頁。

(7) 星野太「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状——社会的転回・パフォーマンス的転回」、アート & ソサエティ研究センター SEA 研究会（編）『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの理論・系譜・実践——芸術の社会的転回をめぐって』フィルムアート社、2018年、121-152頁。

(8) 江渡、前掲書、65頁。

(9) 作品についての映像記録が江渡のホームページ上で確認できる。<http://eto.com/1995/RealPanopticon/index.html>（最終確認日2019年11月30日）。

(10) アントニオ・ネグリ+マイケル・ハート『〈帝国〉——グローバル化の世界秩序とマルチチュードの可能性』（水島一憲・酒井隆史・浜邦彦・吉田俊実訳）以文社、2003年。

(11) 1997年にICCにて再設置した際の記録がアーカイブ映像として残されている。<https://www.ntticc.or.jp/ja/exhibitions/1997/remotepiano/>（最終確認日2019年11月30日）。

(12) パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門——アートが社会と深くかかわるための10のポイント』（アート & ソサエティ研究センター SEA 研究会訳）フィルムアート社、2015年。

(13) 星野、前掲書、121-152頁。

(14) 同上、133頁。

(15) Bishop, Clare, “Antagonism and Relational Aesthetics,” *October* vol. 110, 2004, pp. 51-79.

(16) Keaster, Grant, “Another Turn,” *Artforum International* vol. 44, 2006, p. 23-24.

(17) 星野、前掲書、139-140頁。

(18) エルゲラ、前掲書、140頁。

(19) 江渡、前掲書、69頁。

(20) Tribe, Mark and Reena Jana, *New Media Art*, Köln, Taschen, 2006.

(21) 江渡、前掲書、71頁。

(22) ジェームズ・スロウィツキー『群衆の叡智』（小高尚子訳）KADOKAWA、2014年。

(23) ティム・オライリーによって提示され、広く影響を与えた「ウェブ2.0」の思想や、本稿初めに述べた「ポスト・インターネット」の議論は、いずれも2000年代を起点としている。

「ユーザー参加型芸術」における「参加」とは何か

- (24) 東浩紀『一般意志 2.0——ルソー・フロイト・ゲーゲル』講談社、2011年。および西垣通『ネット社会の「正義」とは何か——集合知と新しい民主主義』KADOKAWA、2014年。





## 芸術活動における subjectivity と 署名の関係についての考察

谷口光子

### はじめに

人びとの関与や参加により行われる芸術活動の潮流は、マルセル・デュシャン以来あり、作家や年代により、ハプニング、社会彫刻、プロセス・アート、コンセプチュアル・アート、フルクサス、シチュアシオニスト・インターナショナル、リレーショナル・アート、ソーシャル・プラクティス、ソーシャリー・エンゲイジド・アート (SEA) などの名称があるが、本論文では芸術的プラクティスと総称する。

フランス人キュレーターのニコラ・ブリオーは『関係性の美学』で、「今日、芸術の歴史は新しい局面を迎えているようである。神と人間の関係性の領域、それから物質界と人間の関係性の領域の後、芸術の実践はいまや人間間の関係性の分野に焦点を当てているのであり、そのことは1990年代初頭以来進行している芸術活動により例証される」<sup>(1)</sup>として、1990年代の芸術的プラクティスをリレーショナル・アートと名付けるとともに、それをアートワールドの議論の中で新しい形式 form として価値づけた。2000年代以降、芸術的プラクティスの作品は増加傾向にあり、ベネチア・ビエンナーレをはじめとした国際芸術展でも少なくない。アートワールドでの評価が高まることで、アートマーケットでも芸術的プラクティスの作品は流通し、個人やミュージアムが所蔵するものともなっている。

アートマーケットで流通し、個人やミュージアムが所蔵するには、作品に作家の署名がなされていることは重要である。しかし、オブジェ (モノ) の作品とは違い、芸術的プラクティスは目に見える具体的なかたちを持たない場合もあれば、人びとの関与と参加を含むことで、一人の芸術家の表現の成果と言い切れないものもある。芸術的プラクティスに作家が署名することについては、議論がなされる場所である。

本論では、ブリオーの『関係性の美学』とそれに大きく影響を与えたフェリックス・

ガタリ（1930～1992）の思索を手掛かりに、芸術的プラクティスの subjectivity と署名の関係について考察する。

## 1. ガタリの subjectivity（主体感）の概念 および「美的なパラダイム」とブリオーの『関係性の美学』

ブリオーの『関係性の美学』とリレーショナル・アートは、クレア・ビショップの批判を受けて<sup>(2)</sup>、その典型とされるリクリット・ティラバーニャの《無題 Free》の展覧会の場のように、和やかさや人びとのつながりといったアートワールド内の社交性を促進するだけのもののように誤解されてきた。しかし、『関係性の美学』の用語解説で、リレーショナル・アートは「自律的で私的な空間よりもむしろ、全ての人間関係とその社会的背景をその理論的かつ実際的な出発点とする一連の芸術的プラクティス」<sup>(3)</sup>と説明されているのをはじめとして、『関係性の美学』においては全ての人間関係と社会的なコンテキストに関わる芸術的プラクティスについて述べられている。

ブリオーの『関係性の美学』にはガタリの思索や活動が多く参照されており、リレーショナル・アートについての分析に活かされている。

### 1-1. ガタリの思索と活動

『関係性の美学』には美術史や西洋史だけでなく、心理学や哲学などが幅広く参照されているが、特にブリオーはフランス現代思想を参照しており、中でもガタリの思索や活動を参照している。『関係性の美学』の最終章は「美的なパラダイム／フェリックス・ガタリと芸術」と題されており、『関係性の美学』の約100ページの内、約20ページが割かれている<sup>(4)</sup>。この章でブリオーはガタリの subjectivity（主体感）<sup>(5)</sup>の概念やエコソフィー（政治と精神と環境を横断的にとらえる哲学）や「美的なパラダイム」について述べつつ、それをファイン・アート分野に応用し、芸術的プラクティスについて論じている。

ガタリはジル・ドゥルーズとの共著『千のプラトー』や『アンチ・オイディプス』で有名だが、『関係性の美学』では、ガタリの単著である『カオスマーズ』や『三つのエコロジー』などが特に参照されている。

ガタリの活動は多種多様である。ドゥルーズとの協働や独自の執筆活動のほか、ジャン・ウリとの共同によるラ・ボルドの精神病院での患者の治療と精神分析、「緑の党」での政治活動、また、小説執筆などの創作活動への情熱もあった。じっくりと一つの活動や執筆活動に取り組むというよりも、多分野を横断的に活動し続けて多くの人びとと親交を持ち、旅をすることも多かった人物で（親日家で何度となく日本にも来訪し、1989年には大阪で、1992年には沖縄で講演を行っている<sup>(6)</sup>）、それがエコソフィーやリゾーム（根茎）の発想へとつながったのだが、ガタリの基本は精神分析学にあり、subjectivity の概念はその中心となるものである。

『関係性の美学』では、subjectivity の概念について、「追求され、かつ、つくり出される主体感 subjectivity」の節で9ページほど割かれている<sup>(7)</sup>。ブリオーの叙述やガタリの著書に従って、ガタリの subjectivity について説明する<sup>(8)</sup>。ガタリの subjectivity の概念はフロイト的手法を批判した概念である。フロイト的手法は、個人の幼少期の父母との関係性が個人の無意識に大きく影響すると考え、個人的・集合的過去に注目する。一方、ガタリの精神分析学は、変えようのない過去ではなく現在と未来に注目する。個人の subjectivity は、変えようのない本質ではなく、人生を通じて構築されつづけるものであるとする。個人の subjectivity にしろ、集団的な subjectivity にしろ、その本質は内にあるのではなく他のものと接する周縁にあり、環境や歴史や社会的な仕組みなどとの接触の中でつくり出されるものである。

主体感 subjectivity は別の主体感の存在によってしか明確にされ得ない。遭遇する他の領域があることでしか、主体感は「領土」を形作らない<sup>(9)</sup>。

「人間の集団、社会経済的な機械、情報の機械」とのつながりでのみ主体感 subjectivity は存在する<sup>(10)</sup>。

このように他者や環境との遭遇でつくり出されるため、subjectivity はポリフォニー（多声混交）である。

ガタリは「人間活動の唯一の容認出来る最高目標は、世界との関係性で絶え間なく自らを豊かにし続けるような主体感 subjectivity をつくり出すことである」<sup>(11)</sup>とする。そして、精神分析学と芸術は「subjectivity がつくり出す二種類のものであり、相互につながっている」もので、「subjectivity の二つのオペレーショナル（作用的・操作可能）・システム」であるとした<sup>(12)</sup>。

ガタリのラ・ボルドの精神病院での精神分析活動については、ガタリ研究者の杉村昌昭や上野俊哉らの著作が詳しい<sup>(13)</sup>。それらによれば、ラ・ボルドの治療法は、個室で医者が患者の話を聞くといったものではなく、医者やスタッフや訪問者や患者との間で役割を固定化させることなく、開かれた空間で創造的な協働作業（絵画や陶芸のワークショップ、園芸や陶芸の活動、自由ラジオの実験や演劇など）を行うものであった。ガタリと親交のある活動家や文化人が長期滞在することもあり、そういった人びとも協働作業に加わっていた。ガタリは「精神病を芸術活動になぞらえたり、精神分析医を芸術家になぞらえたりすること」<sup>(14)</sup>は避けていたが、ラ・ボルドの精神病院の治療方法は芸術的プラクティスに似通っていて<sup>(15)</sup>、ガタリは「美的なパラダイム」により、多様なものが遭遇することで発生する異種混交による突然変異に期待していた。

## 1-2. ブリオーのオペレーショナル・リアリズム

ガタリの視点は常に横断的である。環境問題にせよ精神分析に関することにせよ政治的な事柄にせよ、ものごとが地球規模のシステムにかかわっていることに注目し、エコソフィーを主張し、グローバル化と統合された世界資本主義（Integrated World Capitalism）のもたらす均質化や画一化の影響を回避して、特異性（かけがえのなさ singularity）を備えた subjectivity をつくり出すようなものとして、芸術の重要性を示唆した。

ブリオーは、上記のようなガタリの思索や活動を、芸術分野の批評やキュレーションに援用する。「エコロジーに関して思索したことで、ガタリは美的なことに関わる『専門職』の人びとよりも先に、ロマン主義のモデル（このモデルはモダン・アートのこ

とを述べるとなると依然として効力がある)の陳腐さに気付くこととなった」<sup>(16)</sup>と述べ、芸術的プラクティスに対する当時(1990年代)のアートワールドの無理解を批判した。また、「ガタリ版の主体感 subjectivity は、このようにして、美的なものにオペレーショナル(作用的・操作可能)・パラダイムをもたらし、過去30年にわたる芸術家たちのプラクティスがこのパラダイムを正当化するのだ」<sup>(17)</sup>と述べ、「美的なパラダイム」の手法をオペレーショナル・パラダイムと言い換え、芸術的プラクティスに精神分析学や哲学の面から価値づけを試みた。

ブリオーは、ガタリの思索や活動からヒントを得て、「オペレーショナル(作用的・操作可能)・パラダイム」「オペレーショナル・リアリズム」という語をファイン・アートの批評と分析に用いている。オペレーショナル・リアリズムは『関係性の美学』の用語解説では、「美的な仕組みや工夫の中での機能的な領域の表現。作品は機能的なモデルを提案するのであって、マケット(模型)ではない」<sup>(18)</sup>となっている。20世紀初頭、フロイトの精神分析学に大きく影響を受けてシュールレアリスムの芸術表現が生まれたが、20世紀末にブリオーは、フロイトを批判したガタリの影響を受けて、オペレーショナル・リアリズムという芸術的プラクティスの論理を提示した。

以上のように、ブリオーの『関係性の美学』はガタリの思索や活動に影響を受けており、中でも subjectivity の概念と「美的なパラダイム」に影響を受けている。ブリオーは、ガタリの思索や活動が与えた影響の大きさを、subjectivity を「個人とその遭遇する subjectivity のベクトル(それが個人にせよ集団にせよ、人間にせよ人間でないにせよ)との間に作りだされるひとそろいの関係性 the set of relations that are created between the individual and the vehicles of subjectivity he comes across, be they individual or collective, human or inhuman」と定義した点だとした<sup>(19)</sup>。

subjectivity の定義にまつわる「ひとそろいの関係性 the set of relations」という言葉は、1990年代の芸術的プラクティスにブリオーが「リレーショナル・アート」という言葉を割り当てた要因と推察する。



## 2. 芸術的プラクティスの subjectivity とアートマーケットの関係

ガタリは芸術を「特定の業界によって運営される特殊な活動」<sup>(20)</sup>として批判していたが、これは、アートマーケットが統合された世界資本主義（IWC）の仕組みのひとつであり、subjectivity を均質化、画一化するものであるからである。ガタリを援用しつつも、ブリオーは矛盾を抱える。特に、署名の機能は subjectivity を分割するのであり、この点についてブリオーは次のように述べている。

署名は主体感 subjectivity の交流のメカニズムを芸術の経済活動の中に封印してしまい（署名は流通に関する独占的で特別なかたちであり、商品に変えるものである）、結果として、署名は「多声性（ポリフォニー）」の喪失、つまり多声で表わされる主体感の生（なま）のかたちの喪失へとつながるのであり、署名することは殺菌処理して断片化することを選ぶことなのだ<sup>(21)</sup>。

人びとが関与し参加する芸術的プラクティスに作家が署名することは、ポリフォニー性を損なってしまうことであり、断片化してしまうことであるのだが、美術批評家でありキュレーターであるブリオーにとって、アートワールドの議論の中に芸術的プラクティスを価値づけることが重要であり、アートマーケットを否定することは難しい。アートマーケットでは署名と作家のスタイル（作風）は「商品保証」として機能するものである。

そして、矛盾を抱えつつもブリオーはさらにガタリを参照する。

それどころか主体感は、精神生活の幻想の構成単位を切断し、分割し、バラバラにすることで発達する。「それは明らかな因果関係に従って他のものを操縦する決定を行うような支配的なものとはなじみがない」<sup>(22)</sup>のである<sup>(23)</sup>。

subjectivity はフロイト的な無意識の因果関係に支配されるものではないというのが、ガタリの立場であり、幻想の構成単位から切断され、分割されることで発達す



るものだとする。そして、「多声性（ポリフォニー）は、また別のレベル、つまり異種の分野が結合する一連の主体化 subjectivisation の複合体の中で回復されている」<sup>(24)</sup>とする。

つまり、署名が芸術的プラクティスの subjectivity のポリフォニー性を損なってしまい、断片化してしまうものであったとしても、作品がアートワールドやアートマーケットに認められることにより、別の環境や他者と遭遇し、ポリフォニー性は回復されることになる。

また、ブリオーはスタイルについて、次のように述べている。

ドゥルーズとガタリが書いたように、真のスタイルとは、具体的な「制作」の繰り返しなのではなく、「思考の動き」なのだとしたら、どうなるのだろうか<sup>(25)</sup>。

スタイルが作家の作風ではなく「思考の動き」なのであれば、芸術的プラクティスの subjectivity を画一化、均質化するものではない。スタイル（思考の動き）が変化するにつれ、作家の生涯を通じて作家の subjectivity が構築され続けるのと同様、芸術的プラクティスの subjectivity も構築され続けるものとなる。

アートマーケットで署名とスタイルが機能することは、「計算された混乱」であり「合意に基づいた幻想」である<sup>(26)</sup>。ブリオーはアートマーケットの機能を否定せず、芸術的プラクティスに新たな価値を与えるものと捉える。

### 3. 芸術的プラクティスと作家の署名の関係

芸術的プラクティスに人びとが関与し参加する状況は、作品によってさまざまであるが、大きく分けると二種類がある。一つは「人びとの関与と参加を引き出した芸術的プラクティス」であり、一つは「制作プロセスの段階から人びとの関与と参加が発生している芸術的プラクティス」である。

### 3-1. 人びとの関与と参加を引き出した芸術的プラクティス

この種の芸術的プラクティスでは、作家は人びとに関与や参加のきっかけとなるオペレーションを提示する。

例として、前述のティラヴァーニャによる《無題 Free》を挙げると、この芸術的プラクティスでは、作家はギャラリーやミュージアムの空間を、食を介して人びとが交流する場に転化するというオペレーションを行う。オープニング・パーティなどで作家自身が料理してタイ料理をふるまうこともあるが、通常の展示期間は、来場した人びとがセルフサービスでインスタントのスープを作って食べることもある。来場した人びとは作家が提示したオペレーションを楽しみ、受動的な見物人（スペクテイター）ではなく、自発的な演者（アクター）となる<sup>(27)</sup>。作家の準備したオペレーションには、来場した人びとの間の和やかな社交性やつながりが発生することが意図されている。

ティラバーニャはタイ出身で、父親の仕事の関係で様々な国で生活した経験を持ち、コスモポリタンを自認する人物である。作家の subjectivity はコスモポリタンとしてのポリフォニー性を持ち、作品の subjectivity は来場した人びとによって構築されていくポリフォニーである。展覧会が開催される場所や来場する人びとによって作品の subjectivity は変化する。ニューヨークの MoMA での展覧会、小さなギャラリーでの展覧会、アジアの芸術祭での展覧会など、世界各地での展覧会の開催を通して、《無題 Free》の subjectivity には新たな側面が追加される。展覧会の美的なオペレーション（作用）は、来場した人びとの間に、社会の敵対性や矛盾を超える関係性を構築したり、新たな何かを発生させる可能性がある。ティラバーニャの《無題 Free》の subjectivity は今や世界的なサイズのポリフォニーとなっている。

この種の芸術的プラクティスでは、作家が署名するのはオペレーションのアイデアである。作家の署名が作品の subjectivity やポリフォニー性を喪失させることはない。

### 3-2. 制作プロセスの段階から人びとの関与と参加が発生している芸術的プラクティス

この種の芸術的プラクティスでは、ワークショップや作業のプロセスなどで、人びとが関与し参加するオペレーションを作家が提示する。

例として、リー・ミンウェイの《菩提樹プロジェクト Bodhi Tree Project, 2006》を挙げる<sup>(28)</sup>。この芸術的プラクティスは、オーストラリアのクインズランド・ギャラリー・オブ・モダンアート (QAGOMA) の設立に際し、記念となる作品の制作をミンウェイが委託されたものである。ミンウェイの提案はブッダが悟りを啓いたとされる菩提樹から枝をもらい、QAGOMA の一角に移植するものだった。ミンウェイの芸術的プラクティスは「贈与」により発生する人びとの間のつながりに特徴があるが、《菩提樹プロジェクト》はアジア文化圏とオーストラリアの人びとをつなぐ象徴的なプラクティスである。四年をかけて実施されたこのプロジェクトでは、インドのブッダガヤから菩提樹を移植したスリランカの仏教寺院から枝の「贈与」が行われたが、その過程ではブリスベンの仏教寺院の協力があった。スリランカの仏教寺院では、ブッダの悟りの菩提樹から枝を採取するために、一週間かけて儀式と祭礼が行われ、仏教コミュニティの人びとも関与し参加した。移植後も QAGOMA では毎年灌仏会にブリスベンの仏教寺院の尼僧らが訪れ、菩提樹を囲んで祭礼が行われている。これらの儀式や祭礼はミンウェイが実施を求めたものではなく、僧侶・尼僧らと人びとの自発的行為である。

菩提樹の枝の「贈与」に伴い発生した全ての関係性、これから発生し続ける関係性がこの芸術的プラクティスを構成しており、この芸術的プラクティスの subjectivity は、アジアの仏教文化の歴史や精神性、オーストラリアの近代的文化、アートワールドでの芸術の役割についての議論などが関わり、異種混交の subjectivity が形成され、豊かなポリフォニーとなっている。

この種の芸術的プラクティスでは、プロセスに人びとが演者 (アクター) として関与し参加しないと作品が成立しない、あるいは意味をなさないのだが、この場合、いくつかの疑問が生じる。

《菩提樹プロジェクト》で実施されたオペレーションは、行政機関や NPO の主催する国際文化交流イベントであっても不思議ではない。生じる疑問は、次のようなものである。①政治的、文化的な各種の活動と芸術的プラクティスの違いはあるのか、②四年間に及んだプロジェクトに関わった人びとに対する対価の問題はどうか、そして③署名によりミンウェイが芸術的プラクティスに関する様々な権利や名誉を独占す

ることの是非はどうか。

まず、①については、ガタリのエコソフィーの立場から見れば、この芸術的プラクティスはまさに美的なパラダイムによるエコソフィーの実践である。国際交流イベントと違いはないと言えるが、芸術的プラクティスであることにより、美的な作用を人びとが意識し、非日常的な行為として人びとが関与し参加していることは、意味を持つ。また、ミュージアムが関わり、アートワールドでの評価を得ることで、人びとの関与と参加に新たな意味が加えられる。

次に、②については、菩提樹の枝はスリランカの仏教寺院から「贈与」されたものであり、枝の採取のための儀式と祭礼は、仏教コミュニティの人びとの寄進により行われたものであろう（なお、ミンウェイやQAGOMAも寄進を行った可能性はある）。儀式と祭礼も「贈与」の行為の一環であり、人びとの自発的行為がこの芸術的プラクティスの価値を高めていると言える。儀式と祭礼の実施をミンウェイが対価を払って実施を求めたものであれば、観光客向けのショーと同様のものとなり、人びとは演者（アクター）ではあっても、作家に利用される存在になる。

次に、③については、この芸術的プラクティスの subjectivity が歴史性や精神性の深いポリフォニーとなっているため、複雑である。作家が署名することは、「贈与」に伴う人びとの自発的行為を、作家が利用したことになる可能性がある。知的財産権、経済的な対価、作者としての名誉など、ミンウェイが手にするものは、関与した多くの人びと、これから関与する人びとと共有されるものではない。この点に関して、芸術的プラクティスでは、自省的かつ自覚的に署名が行われなくてはならない。芸術的プラクティスにおいて作家は表現する represent 者であると同時に、芸術的プラクティスの subjectivity を代表する represent 者である。ミンウェイによる芸術的プラクティスの一部として菩提樹は美術館の空間の一部を占有し、美的な作用で新たな異種混交の変化をもたらし続けることができる。

## おわりに

ガタリの思索や活動を援用して、ブリオーは芸術的プラクティスをアートワールドの議論の中に、新たな形式 form として位置づけと価値づけを行う試みを行った。そして、20世紀後半の芸術的プラクティスに「オペレーショナル・リアリズム」を見出した。

ガタリの横断的なエコソフィーと美的なパラダイムは、ブリオーの『関係性の美学』を通じてだけでなく、ドゥルーズとの共著などを通して、現代社会に影響を与え続けている。また、ガタリの思索や活動を知らずとも、環境問題や社会問題に目を向け、分野横断的に活動する芸術家や芸術的コレクティブは多い。

芸術的プラクティスはミュージアムやギャラリーの場だけでなく、よりパブリックな場へと広がりを見せている。教育機関や行政機関との共催による芸術的プラクティスも多い。人びとが演者（アクター）として芸術的プラクティスに関与し参加する芸術的プラクティスについての実践の記録や批評も蓄積されていくことで、芸術の領域は広がっていく。ガタリのエコソフィーの立場から見れば、この新たな芸術の領域では、倫理的な配慮も必要である。芸術的プラクティスに署名をする芸術家が、作品の subjectivity を構成する人びとを手段として扱うことなく、目的として扱うことは、何よりも考慮される必要がある。

## 註

- (1) Nicolas Bourriaud, Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Marthieu Copeland, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 28. 立石弘道・谷口光子共訳「ニコラ・ブリオー『関係性の美学』1990年代の芸術」、『藝文攷』2017年、23号、152頁。
- (2) クレア・ビショップ著、星野太訳「敵対と関係性の美学」、『表象』2011年、5号、75-113頁。
- (3) Bourriaud, N., *op. cit.*, 2002, p. 113. (日本語訳は立石・谷口共訳。以下『関係性の美学』からの引用部分の日本語訳は、同様に立石・谷口共訳。)
- (4) Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, pp.93-113. / Bourriaud, N., *op. cit.*, 2002, pp. 86-105.



- (5) subjectivity は邦訳では「主体感」「主観性」「主体性」「主体」など様々な語が用いられているが、『カオスマーズ』を邦訳した宮林寛・小林秋広の用いた「主体感」が最も妥当なものであろう。日本語の「主体性」という語は自発的、積極的な意味合いを持つが、ガタリの言う subjectivity は必ずしも自発的、積極的なものではない。また、ガタリの subjectivity は subject(主体) と関係があるが、同一のものではない。「主観性」という語では subject (主体) との関係性が曖昧になる。本論では、宮林・小林の訳語に準じて、「主体感」とした。参考:フェリックス・ガタリ『カオスマーズ (新装版)』(宮林寛・小沢秋広訳) 2004 年、河出書房新社。
- (6) 大阪公演「ポストメディア社会に向けて」と沖縄講演「エコゾフィーの展望」の記録はフェリックス・ガタリ『フェリックス・ガタリ／三つのエコロジー』(杉村昌昭訳、2008 年、平凡社) に所収されている。
- (7) Bourriaud, N., *op. cit.*, 1998, pp.95-103. / Bourriaud, N., *op. cit.*, 2002, pp. 88-95.
- (8) 参考:ガタリ、2004 年、前掲書。ガタリ、2008 年、前掲書。
- (9) Bourriaud, N., *op. cit.*, 2002, p. 91.
- (10) *Ibid.*
- (11) Félix Guattari, *Chaosmosis: An ethicoaesthetic paradigm*, Indiana Press. / Coasmoze, Galilée, Paris, 1992, p.38.
- (12) Bourriaud, N., *op. cit.*, 2002, p. 88.
- (13) 参考:ガタリ、2008 年、前掲書。上野俊哉、前掲書。
- (14) Bourriaud, N., *op. cit.*, 2002, p. 98.
- (15) ラ・ボルドの治療活動とよく似た芸術的プラクティスとして、次のようなものがある。1980 年代のアメリカではクリードモア精神科病院の「リビング・ミュージアム」で芸術家ボレク・グレチンスキーと患者グループが協働するインスタレーション・シリーズ「バトルフィールド・プロジェクト」が行われていた。グレチンスキーは患者を芸術家として扱った。参考:トム・フィンケルバール「社会的協同 (social cooperation) というアート ——アメリカにおけるフレームワーク」、所収:アート&ソサイエティ研究センター SEA 研究会工藤安代・清水裕子・秋葉美知子『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践／芸術の社会的転回をめぐって』2018 年、フィルムアート社。
- (16) Bourriaud, N., *op. cit.*, 2002, p. 92.
- (17) *Ibid.*
- (18) *Ibid.*, p. 112.
- (19) *Ibid.*, p. 91. 英文中の “vehicles” は、仏語版では “vécteurs” となっており、英単語の “vectors” にあたるため「ベクトル」とした。



- (20) *Ibid.*, p. 102.
- (21) *Ibid.*, p. 93.
- (22) Guattari, *op. cit.*, p. 12.
- (23) Bourriaud, N., *op. cit.*, 2002, p. 94.
- (24) *Ibid.*
- (25) *Ibid.*, p. 95.
- (26) *Ibid.*, p. 94.
- (27) 「アクター」と「スペクテイター」はシチュアシオニスト・インターナショナルを主導したギー・ドゥポールの言葉。「アクター」は「役者」と訳されている場合もあるが、本論文では「演者」とした。「スペクテイター」は「見物人」「観客」と訳されている場合があるが、本論文では「見物人」とした。参考：フィンケルパール、前掲（論文）。ギー・ドゥポール『スペクタクルの社会』（山野浩一訳）2003年、筑摩書房。
- (28) 参考：Centre Pompidou, *Lee Mingwei: 9 stories*, Dijon, les presses du réel, 2018, pp. 104-125. および、2019年5月17日にペロタン東京でのミンウェイの個展《TOURIST》に伴い開催されたミンウェイと片岡真実のトークショーで聞き取り。



## 日本の芸能における「もどき」の二面性について

田嶋 麗

### はじめに

「もどき」芸とは、主に前の座に出た主役の舞踊・手振り仕草を多くの場合より滑稽に面白おかしく模倣する脇の芸能を指す。広く各地の民俗芸能の中に見られる芸だが、「もどき」の名を保っている地域は少ない。また、能楽における謡曲「翁」の翁と三番叟の関係が、この「もどき」に当たるとは多く指摘されている通りである。

また、その「翁」に用いられる翁面と類似した造形の見られる面に、舞楽「二舞（にのまい）」の「咲面（えみめん）」が存在する。加えて、この「二舞」は「安摩（あま）」に連続して行なわれる答舞の形式をとる。このことから、筆者はこの「安摩」に対する「二舞」が、日本における「もどき」芸の最初期の例ではないかと推測している。しかし、どの時点で「もどき」芸が日本固有の芸能として転化していったかについては、広範囲に分布しているが故に本来の芸態は未だ明らかになっていない。

しかし、平安時代の猿楽者たちは大社寺の法会に参加して呪師を「もどく」ことを学んだとされていることから、「もどき」芸が古くから伝来している芸能であることは分かる<sup>(1)</sup>。

また、鎌倉時代中期に刊行された『塵袋（ちりぶくろ）』の「第十 詞字 十三・熟見」には、「田楽のもどきのてと云ふはたたみたるばかりにはあらず、をとらしとふるまふよしなり」<sup>(2)</sup>と、「もどきの手」という芸態の変質を指摘する箇所がある。この記述から、少なくとも鎌倉時代には、すでにこの芸能の形がある程度の完成度にまで達していたこと、また、当時から田楽と深い関わりがあったと言える。

実際、今日でもその名を残し現行で演じられている「もどき」芸は、その多くが先に登場した前者の役の仕草や動きを物真似し、あえて滑稽な動作を含んで繰り返すような芸態のものとなっており、「ただ繰り返すばかりでなく、少し劣ったように

振る舞う」という鎌倉時代の「もどきの手」から、それほど変化はない。

田楽や猿楽で演じられてきた「もどき」芸は、脇芸や狂言方として、伝統芸能においても名や形を変え存在しており、そこでも模倣芸としての特質が色濃くあらわれている。

本論では、それらの「もどき」芸の中でも、鶴岡八幡宮をはじめとする神奈川圏内で多く執り行われる鎌倉神楽（職掌神楽）内の毛止幾と、春日若宮おん祭りのなかで田楽座によって奉納される比疑とを調査し、それぞれ「猿楽型もどき」、「祝詞型もどき」と名づけた。

この形態の異なる二つの「もどき」芸の比較をすることで、日本の芸能における「模倣」の意味や役割の考察を試みる。

## 1. 「もどき」とは何か

このように、現在の「もどき」芸は物真似芸にあたるが、しかし、折口信夫は、この「もどき」の元になる動詞「もどく」について、次のように述べている。

もどくと言ふ動詞は、通常「逆らう」「反対する」「からかう」など言う用語例を持っている。だが、芸能の上からは、そのうえに更に「説明する」「翻訳する」といった内容までも含めてきた歴史が考えられる<sup>(3)</sup>。

前者の、芸能上の意味が加わる以前の、「逆らう」「反対する」といった意の「牾（もどく）」について折口は、それは主たる神と精霊との関係が元になっているとし、その神と精霊の対立の間から、我が国の文学芸術は生まれたのだとしている<sup>(4)</sup>。

また、その対立が分かりやすく表れているのが、祝詞などであるとし、六月祓詞の「わがすめみまの命（みこと）は豊葦原の水穂の國を、安國（やすくに）と平（たひ）らけく知ろし食（め）せと、ことよさし奉（まつ）りき。かく依（よ）さし奉（まつ）りし國內（くぬち）に、荒振（あらぶ）る神達（かみたち）をば、神訊（かむと）はしに訊

はし賜ひ、神掃（かむはら）ひに掃ひ賜ひて、發（こと）問ひし磐根（いはね）・木根立ち、草の隻葉（かきは）をも言封（ことや）めて……天降（くだ）しよさしまつりき」<sup>(5)</sup>を例として挙げている。

すなわち、「こと言いし岩根、木根立ち、草のかきは」こそが精霊であり、それを天から下った神が支配しようとしたわけである。これが、神と精霊の対立関係のはじまりだと折口は述べている。また、神の言葉に答えることは神に従うことと同義であった。そのため、精霊たちは黙り込み、言葉を発さないことで神に反抗しようとした。これが祝詞における「言封める」の意であり、能の癒見の面は、その際の精霊を表現したものだと折口は論じている。

しかし、神への反抗はまた死をも意味した。そのため、精霊はやがて口を開かないわけにはいかなくなると折口は述べる。そうして次なる反抗の手段として、神を滑稽に物真似してからかうようになるわけである。つまり、「もどき」における精霊には、沈黙を守っている瞬間と、沈黙を破り発語する瞬間という二つの特徴があると考えられないだろうか。その点に注目していくつかの「もどき」芸の調査を行なった。

実際、「もどき」芸には音声言語を伴う「もどき」と伴わない「もどき」がある。その中でも、前座と連続していること、二人の登場人物が出てくるという点で共通している、鎌倉神楽の十二座に含まれる「毛止幾」と、春日若宮おん祭り内で田楽座に奉納される「比疑」の二つを本論では中心に取り上げ、比較する。

## 2. 二つの「もどき」芸とその比較

### 2-1. 鎌倉神楽の「毛止幾」

鎌倉神楽は、元来、鶴岡八幡宮に仕える男性の神楽奉仕者、職掌八家により奉納されていた神楽であり、職掌の語は室町初期の往来物（おうらいもの）の一種『庭訓往来（ていきんおうらい）』の八月状単、將軍家若宮参詣の行列の項目には「職掌の神楽男は、調拍子（とひょうし）を合わせ、拝殿に祇候（しこう）す」<sup>(6)</sup>とある。

また、『吾妻鏡』では文治元年十二月二十八日に、神楽奉納の記載と共に「小袖長

絹等を以って、供僧職掌に給わる」<sup>(7)</sup>と記されるなど、以降もたびたび職掌の語が登場する。

永田の先行研究では、『新編相模風土記』の職掌八家の略伝を辿っていくと、この職掌という役職はおそらく平安から室町頃より続く、鶴岡八幡宮が現在の地に勧請されるより以前から存在する土着の神職であると述べられている<sup>(8)</sup>。なお、鶴岡八幡宮の職掌という役職自体は明治時代に廃れ、各家が任意で執り行ない続け伝来しているのが、今日の鎌倉神楽となる。

毛止幾は、その鎌倉神楽の全十二座のうち、最後の十二座目にあたり、前の十一座目の剣舞（けんまい）と連続して行なわれるのが特徴である。ただし、同じ鎌倉神楽であっても、職掌八家のうち佐野家系統の神社では八座構成のうえ剣舞を最後の座と定め、毛止幾が省略されることもある。

毛止幾の前座となる剣舞は、赤面の天狗・猿田彦が剣を手に持ち、邪悪を清め、除災等の様々なまじないをしながら豊年満作・大漁満足・天下泰平を祈念する内容になっており、天地運行の乱れを正すといった、鎌倉神楽内で最も緊張感の高まる座でもある。

その剣舞に乱入するようなかたちで、山の神とされる登場人物がしゃもじを持って現れる。これが毛止幾であり、登場した山の神は山飾りの下の斎場に落ちている紙垂を拾い上げ、天狗が剣矛を突く仕草を見よう見まねで物真似をしたり、天狗の鼻をくすぐる等の滑稽な仕草を始める。幾度かの調査の上では、必ずしも紙垂を拾いあげると決まっているわけではなく、天狗の物真似をし、からかうといった項目を満たしていれば良いようである。山の神は自由に行動し、一通り天狗で遊んだあとは次いで今度は参拝客にちょっかいをかけ、紙垂を放り投げる、幼子の傍に近づいて怖がらせる、頭をしゃもじで軽く叩くなどの動作で、参拝者たちの笑いを誘う。最後は天狗と山の神が揃って三宝台に盛った蜜柑や飴、お菓子類を参拝客に向かって投げることで鎌倉神楽は終了する。

## 2-2. 春日若宮おん祭田楽座奉納の「比疑」

春日若宮おん祭内の比疑は、田楽座によって奉納される諸芸能のうちの一つである。



田楽座は十二月十六日の本社、若宮神社における宵宮詣、十七日の初宮神社、御旅所の計四回、芸能を奉納する。春日若宮おん祭り内には、田楽・猿楽をはじめ幾つも芸能の座が存在するが、宵宮詣は田楽座のみが行うことが特徴的である。

春日若宮おん祭りにおいて、比疑は「もどき開口」あるいは「もどき開口立合舞」とも呼ばれ、「中門口」「刀玉」「高足」といった曲芸色の強い芸能のあと「比疑」「開口」「立合舞」という異なる三種の芸能が続けざまに行なわれる。

その「もどき開口立合舞」で謳われる比疑の該当部分は以下の箇所である。

(太夫) 水無月の。名越の祓ひする時は。螻(けら)腹立てば鶴(つぐみ)喜ぶと座を直したり。

(ワキ掛合) 水無月は遙に過ぎたるは如何に。

(太夫) 仔細なくば語つて聞かせ申す。正月はむつきと祝ひ。二月きさらぎ。三月やよひ。四月うづき。五月さつき。六月水無月と申す。目出度事は御寺の繁昌。悪しき事は風の前の塵。他方世界へぱつ／＼と散り。何か悪しき事の候。

(ワキ) さあらば立合を以って舞ひ納めうずるにて候。

(太夫) 一段目出度候<sup>(9)</sup>。

芸能の順は「開口」「比疑」「立合舞」である。「ものみざりけり」から始まる詞章が「開口」にあたり、「萬民鎮護の日を重ぬる」「天下安寧の時に逢ふ」など、能「翁」と同様に寺社を訪れた神がめでたごとを述べ訪問先を誉めそやす内容のものとなっている。次の「比疑」は六月祓詞のことわけを語るもの、そして最後の「立合舞」では太公望が網をおろし釣った「千珠と満珠と三つの山戴き」と海・山の宝をたたえて終わると三隅は述べている<sup>(10)</sup>。

調査を行なった初宮神社では、境内の参道の両端にそれぞれ太夫とワキが立ち、先に御神体に向かって右側の太夫が冒頭の言葉を唱えながら歩きはじめる。「座を直したり」の時点で一度止まり、ワキと顔を合わせるよう振り返る。するとワキは太夫に掛け合っただけで、そのワキの問いかけに更に太夫が言葉を続けていく。太夫は中啓を手にしており、「ぱつ／＼」の箇所で開き、大きく左右に振るのが特徴的である。

このように、二つの「もどき」芸を比較していくと、鎌倉神楽の毛止幾と春日若宮おん祭の比疑の性格が異なっていることが明らかになる。そこで次に、二つの「もどき」芸の相違点を指摘する。

### 3. 二つの「もどき」芸の比較

二つの「もどき」芸の共通点としては、先に述べた①芸能の座としての区切りがなく、前座と連続して行なわれる芸能であること、②毛止幾には猿田彦と山の神、比疑には太夫とワキと二人の登場人物が出てくることの二つを挙げられる。

対して、違いを挙げる際には①音声言語の有無、②衣装・面・採りもの、③動く範囲、④物真似の有無から比較することが出来る。最も大きな違いとしては、やはり音声言語を伴うか否かが挙げられるだろう。鎌倉神楽の毛止幾は身振り手振りの動作のみで、言葉を発することは決してない。それに対して、春日若宮おん祭りの比疑はあらかじめ唱える詞が決まっており、太夫とワキのあいだで会話形式に芸能が進んでいく。毛止幾では音声言語がないからこそ極端なジェスチャーが多くなるのに対して、比疑では詞章の途中で中啓を振る以外の身振りはない。

また、装束や採りものなども大きく異なっている。鎌倉神楽では剣舞・毛止幾どちらも面をかける。鎌倉神楽内で面が登場するのは、この二座のみである。剣舞の猿田彦は赤面の天狗面をかけ、烏帽子をかぶり、手に剣矛を持つ。毛止幾は縮れ毛のかつらを被り黒塗りの山神面をかけ、紙垂のついた柄の長いしゃもじを採りものとする。一方で、春日若宮おん祭りの比疑では太夫・ワキともに素面で、華やかな朱色の装束に綾藪（あやい）をかぶり、手に中啓をもつ。剣舞・毛止幾の天狗や猿田彦が明らかに人ならざる異形の様相をしているのに対し、比疑は見た目・採りものとどちらも演者としての人間が前に出ていることが特徴的である。

加えて、動く範囲にもそれぞれに特色がある。毛止幾の山の神は参拝客をからかい、子どもを泣かせ、飴や蜜柑を投げつけるために境内を縦横無尽に、自由かつ広範囲に動き回る。それに対して、田楽座の比疑では太夫もワキも真っ直ぐに歩み、鳥居から

社まで続く参道の脇を外れることはない。物真似に関して言えば、音声言語とは逆に毛止幾には存在し、比疑には存在しない。

このように二つの「もどき」芸を通して見ていくと、鎌倉神楽では「滑稽な物まね仕草で参拝者を笑わせる」こと、春日若宮おん祭では「めでたい言葉を並べて言祝ぐ」ことを、それぞれ目的にしていると推測が出来る。この、「物真似」と「言祝ぎ」の性質を比較して、本発表内では二つの「もどき」芸をそれぞれ「猿楽型もどき」と「祝詞型もどき」と、仮に分類した。参拝客を笑わせることを重要視している毛止幾は物真似を中心とした滑稽芸を指す猿楽の性質に似通っていること、また比疑では詞章による言祝ぎを主目的としていることから、それぞれ名づけている。

さらに、この鎌倉神楽の毛止幾における「参拝者を笑わせる」という行為は、祭りを一つの儀礼として見た際に大きな意味を有していると考えられる。文化人類学者のファン・ヘネップ (Arnold van Gennep, 1873-1957) は『通過儀礼』において、「季節の移り変わりや年の変わり目の祭、新年の祭りなどは人間の通過儀礼に含められる」<sup>(11)</sup>と述べているが、これはまさしく冬季に多く催され霜月神楽の別名を持つ湯立神楽 (= 鎌倉神楽) にも当てはまるだろう。通過儀礼とは、以前の状態から離れて、いったん中途半端な状態になり、新たなものを得てまた日常生活に戻るという、分離儀礼、過渡儀礼、統合儀礼の三段階から成る<sup>(12)</sup>。鎌倉神楽の十二座では、神事色の強い前半に対して後半部は神人共楽の境地に入り、神と人との境界が限りなく近づき線引きが曖昧になっていく。これが通過儀礼で言うところの過渡期であり、その過渡状態にある参拝客の前に最後に現れるのが毛止幾の山の神である。山の神が滑稽な仕草や天狗の物真似で参拝者にもたらず「笑い」という日常の行為こそが、すなわち統合儀礼に当たると解釈する。神とも人ともつかない曖昧な状態から、元の日常の世界へと戻す。そういった役割が、鎌倉神楽の「毛止幾」にはあるのではないか。

また、「もどく」という動詞に芸能上の意味が加わる以前の意が「逆らう・反対する」であったことは先に述べたとおりである。その「反対」の意の「もどき」の例として折口の上げる六月祓詞こそが、春日若宮おん祭の比疑を「祝詞型もどき」と名づけた理由である。田楽座の比疑は「水無月の名越の祓いする時は」という言葉から始まる。この水無月の名越の祓で奏上される祝詞はすなわち大祓詞、つまり六月祓詞なのであ

る。通常この大祓詞は六月と十二月に行なわれる、身に溜まった罪穢れを祓うためのものである。そのため、十二月に行なわれる春日若宮おん祭において一月から六月までの月を太夫が順に読み上げることは、予祝、すなわちこれから起こるだろうことを予め言祝ぐことでその通りにしようとする、主に初春に行なわれる芸能の一種に通じている。

予祝の芸能とは、これから一年の豊作や平穏無事を祈り、これから起こるだろう出来事をあらかじめ祝い祈る性質のものである。おそらくは山びこやこだまといった自然現象から連想されたと推測されるが、神に対しての土地の精霊には繰り返しの模倣の性質があるとされている。そのため、神を招いた場で初春、苗が伸びゆく姿から実るに至るまでの様子を演じて見せられた精霊たちは、その模倣の性質から自分たちが見せられた内容どおりに事が運ぶために行動するようになり、結果的に豊作の手助けをされると考えられてきた。そして秋になり収穫が無事に終わると、人々はふたたび神を招き、実りの感謝と共にその労をねぎらった<sup>(13)</sup>。この初春と秋に年に二度行なわれた神事芸能が、「田遊び（春田打ち）」などと称される、田楽の前段階となる芸能へと発展していくのである。

春日若宮おん祭の比疑は田楽座に奉納されているためか、そうした予祝の性質が強い。「目出度事は御寺の繁昌」とあることから、この場合は農作物の収穫というよりは御寺、すなわち興福寺の繁栄を予祝したものであると考えられる。また、開口に見られる「境すぐれ地霊なる」という文言は、六月祓詞における「こと問いし岩根、木根立ち、草のかきは」と同義なのではないかと筆者は推測する。以上を踏まえ、春日若宮おん祭の「もどき」を祝詞型と分類する。

つまり、「猿楽型もどき」である鎌倉神楽の毛止幾は他者の動作の物真似であるのに対し、「祝詞型もどき」の比疑は起こりうる出来事の繰り返しの性質なのである。これらのことから、その目的や表現方法は異なれども、やはり模倣が「もどき」芸の本質であると言えよう。

## むすびに

二つの「もどき」芸の比較によって、その相違と本質にある模倣の性質について確認をした。本論の結びとして、最後に日本固有の芸能における「物真似」の意味するところを、「学び」「茶化し」「説明」という三つの要素から考察していく。

一つには、物真似する対象を「学ぶ」ことがある。これは世阿弥が『風姿花伝』の「物まね」の項目を「物学ぶ」という文字で当てはめていることから推測できる。また、実際にその『風姿花伝』においても「物まねの品品、筆に尽くしがたし。さりながら、此道の肝要なれば、その品品を、いかにもいかにもたしなむべし」<sup>(14)</sup>。あるいは『申楽談義』においても「遊楽の道は一切物真似なり」<sup>(15)</sup>と記されていることから、能楽における物真似の重要度はうかがえる。

二つには「茶化し」がある。これは鎌倉神楽の毛止幾でも同様である。また、長野県阿南町で執り行なわれている新野の雪まつり内の「もどき」においても特徴的である。一つめの「学ぶ」の意のように忠実な模倣というよりは、わざとらしく滑稽に大袈裟に物真似をして相手を茶化す。まさしく「劣らし振る舞う」わけである。この笑いは時に嘲笑をも含むが、嘲笑および諷刺が本来呪術的・儀式的な行為であり、季節の変わり目の祝祭と結びつくことは先行研究でも述べられている<sup>(16)</sup>。特に民俗的祭儀における「笑い」は反復的機能を持ち、「静から動へ、地獄の諸力を転化し、人間に敵対するものを、人間のためのものへ変換させる」<sup>(17)</sup> 意味を有するのである。負の意味を持つ行為は、それが演じられていることを前提とした祭事・儀礼の場面においては反転した意味を有する。茶化すことによって生まれる笑いは、豊穰と生成をも促がすのである。こうした点からも、鎌倉神楽において毛止幾の山の神がもたらす「笑い」の重要な役割が見えてくる。

最後となる三つめは、「説明」である。前者、すなわち神であったり、天下泰平を祈念する天狗であったり、有象無象の土地の精霊たちは優位性のある彼らの行動を繰り返し、人間にとって正しいものとの違いをあからさまにすることで、神や天狗の行為がどのような役割を持つものか説明していく。正に対する誤が直後に示されることによって、前者の正をより明らかにしていく構図である。例えば、鎌倉神楽の天狗の



剣矛は四方に正しく突かれなければ清めの意味を持たない。山神の持つしゃもじも、ただ天狗の動きを模倣しただけの仕草も、清めという点においては無意味なのである。しかし、山の神が参拝客にも分かるほどあからさまに誤った物真似をすることによって猿田彦の正当性はかえって補強される。この種の模倣は、まさしく折口の論を引用して前述した通り「芸能史上で後に加わった説明する・翻訳する」もどきと言えるだろう。

各地に広く分布する「もどき」芸、また伝統芸能に残る滑稽芸の多くは、この三要素の模倣をそれぞれの芸能の目的によって取捨選択をしてきたと推測される。無論、一つの芸能に一つの要素というわけではなく、複数の要素が濃淡を変え一つの芸能に存在している。例えば、鎌倉神楽の毛止幾は「茶化し」と「説明」の要素があり、春日若宮おん祭りの比疑には「学び」と「説明」の要素がある。

しかし、同じ「もどき」の名を掲げながらも、何故これほどまでに二つの「もどき」芸の芸態は異なっているのか、いつ、どの時点で分化していったのかは未だ明らかではない。折口の提唱する「もどく」の動詞の有する意味の順で考えるのならば、春日若宮おん祭の比疑がより古い芸を保った形で、鎌倉神楽の毛止幾はさらに芸能化の進んだ形なのだと考えられる。しかし、田楽座によって奉納される比疑には同時に、猿楽より後の時代の能楽の要素も強く見られるのである。それゆえ、果たしてどちらの「もどき」芸が本来の芸態なのか、また、どのような形で変遷して今の芸能のスタイルになったのかという点について、明確に述べることは未だ出来ない。

ここで、「もどき」という芸能について一つだけ現時点で言えることは、田という場が非常に大きな意味合いをもっていることである。鎌倉神楽の毛止幾の山の神が採りものするしゃもじは米をよそう道具であり、また山の神と田の神は同一視されることも多い。春日若宮おん祭の比疑は田楽座によって奉納される。また、先に挙げた新野の雪まつりでも、祭礼の終わりは田楽で締めくくられるのである。田の上に人と神と土地の精霊とが揃う。その瞬間にこそ、日本の芸能がはじまったのではないかと推測する。

土地の精霊とは自然そのものであり、時に脅威とも恵みともなるその存在を、古人々は学ぶために模倣し、怯えないように茶化し、そして、やがて芸能化して生活の



中に取り込んでいった。例えば、能楽においても「杜若」や「西行桜」「芭蕉」など草木の精霊の登場し、人間と対話する作は多くある。鎌倉神楽、春日若宮おん祭り双方の「もどき」芸は、表現や目的こそ異なるものの、人に寄り添う芸能であるという点では同一である。つまり、日本の芸能における「もどき」芸は、人知を超えた自然という存在と、人間が共生していくために生み出されたものであると解釈することが可能である。

最後に、今後の展望としては、古代ギリシア以来のミーメーシス論との比較や、坂部が指摘するアンリ・ベルクソン (Henri-Louis Bergson, 1859-1941) の笑い概念との統合<sup>(18)</sup>等を視野に入れている。また、クロード・レヴィ＝ストロース (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009) は来日した際に、西洋と日本の近代化の相違について論じ、日本文化の特質を「日本では自然を人間化する、自然に人間的意味を与えようとしているのではないだろうか」<sup>(19)</sup>と述べている。この点にも注目し、日本の芸能における自然と人との関係性や、それにともなって、芸能の場に絡み合ってくる神・精霊・人という三者それぞれの役割についても、大西克礼の美学等を用い考察していくことにする。

#### 註

- (1) 山路興造「高野山麓の猿楽と田楽」『藝能史研究』2015年、211号、7頁。
- (2) 大西晴隆・木村紀子校注『塵袋2』平凡社、2004年、177-178頁。
- (3) 『折口信夫全集 芸能史篇1 第十七巻』中央公論社、1973年、96頁。／折口信夫「日本文学における一つの象徴」『新日本』1938年6月、1巻6号。
- (4) 同上、98-99頁。
- (5) 青木紀元『祝詞全評釈 延喜式祝詞 中臣寿詞』右文書院、2000年、242頁。
- (6) 石川松太郎校注『庭訓往来』平凡社、1973年、221-227頁。
- (7) 永原慶二監修『新版 全譯 吾妻鏡 第一巻』新人物往来社、2011年、259頁。
- (8) 永田衡吉『神奈川県民俗芸能誌 増補改訂版』錦正社、1987年、543頁。
- (9) 高野辰之『日本歌謡集成 卷五 近古編』東京堂出版、1960年、227-228頁。
- (10) 三隅治雄「おん祭りの神事芸能」『春日若宮おん祭りの神事芸能』1982年、73頁。
- (11) A・ファン・ヘネップ『通過儀礼』弘文堂、1977年、4頁。
- (12) 同上、9-17頁。

日本の芸能における「もどき」の二面性について

- (13) 『折口信夫全集 芸能史篇 1 第十七卷』中央公論社、1973年、27頁。／折口信夫「日本芸能史序説」『本流』1950年2月、創刊号。
- (14) 表章・加藤周一校注『世阿弥 禅竹（日本思想体系 24）』岩波書店、1974年、20頁。
- (15) 山崎正和編『世阿弥 日本の名著 10』中央公論社、1969年、281頁。
- (16) 山口昌夫「道化の民俗学」『山口昌夫著作集 3 道化』筑摩書房、2003年、55頁。
- (17) 同上、64頁。
- (18) 坂部恵『坂部恵集 5』岩波書店、2007年、63頁。
- (19) クロード・レヴィ＝ストロース『構造・神話・労働 クロード・レヴィ＝ストロース日本講演集』（大橋保夫編）みすず書房、1979年、166頁。

## 音は何を生み出すのか

### ——アントナン・アルトー『神の裁きと訣別するため』分析

吉水佑奈

#### はじめに

本稿はアントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896-1948) のラジオ作品『神の裁きと訣別するため』(Pour en finir avec le jugement de dieu, 1948) について、制作過程と音声を対象に分析し、本作における言語と音声の関係を考察した上で、「器官なき身体 (corps sans organes)」との接続を試みるものである。

『神の裁きと訣別するため』はこれまで多くの識者によって取り上げられてきたが、それはテキスト内容に偏重しており、音声作品としての研究は未だ十分でないと考えられる。よって本稿では、アルトーのみならず他の出演者の音声も対象に、朗読部分における言語の扱いと発声を分析することで、言語とその表象を批判したアルトーが音声によっていかにそれを逸脱しようとしていたのか、その実践を明らかにする。

#### 1. 制作過程における変更と「言い直し」

##### 1-1. 問題の位置付け

『神の裁きと訣別するため』は1947年から翌年にかけて制作されたアルトーによるラジオ作品である。作品内で提唱されたアルトー独自の身体論「器官なき身体」が注目され、とりわけジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリによる著書『アンチ・オイディプス』(1972)、『千のプラトー』(1980)などにおいて、有機的な身体サイクルとは別の、欲望する身体として扱われ展開された。

本作において「器官なき身体」が登場するのは作品終盤であり、出版されたテキストにおいて該当する一節は以下のように記される。なお下線で示した部分は、録音音

声<sup>(1)</sup>には収録されているものの、出版されたものでは削除された箇所を筆者が追加したものである<sup>(2)</sup>。

dieu. / et avec dieu / ses organes

oui, / ses organes, / tous ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n' y a rien de plus inutile qu' un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes / et rendu à sa véritable liberté<sup>(3)</sup>.

神、 /そして神とともに /その器官ども。

そう、 /その器官ども、 /すべてのその器官ども。

私を監禁したいならするがいい、 /しかし器官ほどに無用なものはないのだ。 /人間に器官なき身体を作ってやるなら、 /人間をそのあらゆる自動性から解放して真の自由にもどしてやることになるだろう<sup>(4)</sup>。

これまでの研究において「器官なき身体」は出版されたテキストに基づき論じられてきた。しかし下線で示した部分を削除していることから明らかであるように、出版されたテキストは録音内容をそのまま書き起こしたものではない。それにも関わらず本作の音声とテキストの差異に関してはこれまで重視されていない。

筆者はこのような状況によって、視覚ではなく聴覚に訴えるラジオ作品として制作された本作の前提が看過され、その結果、本作に関する検討がエクリチュールとそれが示す意味内容に収束してしまっているのではないかと考える。さらにこのような検討は、本作においても主張される言語というひとつの鑄型に音声を落とし込んでおり、アルトーが特に「残酷の演劇 (théâtre de la cruauté)」において重視した、言語化出来ないものとしての音声実践に関する分析が、未だ十分に行われていないと言えるのではないか。

本稿はこのような問いを起点とし、本作の制作過程と録音音声を対象に、テキストと音声の差異、さらには朗読における発声について検討を行うことで、本作における

音声実践を考察する。

先行研究において、音声をダイアグラム化しそのリズム・メロディについて言及しているのはジュリア・クリステヴァである。クリステヴァは『ポリログ』(1977)の中で、本作の導入部におけるアルトーの発声を音節にわけて分析し、テキストの語彙的な構造に対して、声のリズム・メロディ的制約が直接に意味化され、それらが相対的に自律していることを示している<sup>(5)</sup>。

しかしながら、クリステヴァの分析には二点の問題があると考えられる。第一にクリステヴァがアルトーの声のみを分析の対象としている点であり、第二に彼女が発声の特異性を精神分析の観点に落とし込んでいるという点である。

他の俳優の声を分析対象から外すことによって、アルトーが独自の発声を自身以外の俳優といかに共有し作品を制作したのかという点は検討されていない。同時に、本作をアルトーというひとりの「作家」であり「精神病患者」の名に収斂させている。その結果、本作の全体を分析対象としてはおらず、またラジオ作品として扱っていると断言することは出来ない。筆者は、本作を病の痕跡として扱うのではなく、ひとつの劇作品として検討することが可能であると考えられる。

以上を踏まえ、まずはその制作過程に着目し、先ほど取り上げた箇所のようなテキストと録音の差異を検討する。

## 1-2. 書くこと／読むことの差異と変更

本作にはアルトー以外に三人(マリア・カザーレス、ロジェ・ブラン、ポール・テヴナン)が出演し、音響効果のセクションはアルトーとロジェ・ブランによって叫び声や歌、楽器が録音された。

しかし事前に放送局長により内容の過激さを咎められ放送禁止処分が下されたため、音声が実際に公開されたのは1986年11月であった。1948年4月に出版されたテキストに対して大幅な遅れをとっている。制作経緯については【表1】、作品音声の構成については【表2】を参考されたい。

音は何を生み出すのか

表1 『神の裁きと訣別するため』制作過程

日付	出来事
1947/11/22-29	朗読部分の録音（アルトー、ブラン、テヴナン、カザーレス）
1948/01/16	音響効果ならびに結論部の録音（アルトー、ブラン）
1948/02/01	放送禁止処分
1948/02/05	処分を覆すための公聴会（1回目）
1948/02/23	公聴会（2回目）
1948/03/04	アルトー死去
1948/4	K出版社からテキスト出版

表2 『神の裁きと訣別するため』作品構成

セクション (分数)	タイトル	内容
1 (10:05)	イントロダクション	アントナン・アルトーによる朗読
2 (0:30)	音響効果1	声・太鼓（アルトー、ブラン）
3 (3:38)	トゥトゥグリ——黒い太陽の儀式	マリア・カザーレスによる朗読
4 (0:25)	音響効果2	シロフォン（アルトー、ブラン）
5 (4:34)	糞便性の探究	ロジェ・ブランによる朗読
6 (2:14)	音響効果3	声・太鼓・シロフォン（アルトー、ブラン）
7 (5:55)	問いが提出される……	ポール・テヴナンによる朗読
8 (1:43)	音響効果4	声・太鼓（アルトーによる）
9 (9:28)	結論	アルトーによる朗読
10 (1:30)	音響効果5	太鼓（アルトー）



原稿の執筆は1947年11月上旬から行われたが、最後の録音までの約3ヶ月間、前項で述べたように、いくつかのテキスト内容の変更がなされている。しかし変更はアルトーの担当したセクション1「イントロダクション」とセクション9「結論」においてのみ行われ、他の俳優は原稿の内容を改変せずあくまで忠実に朗読を行なっている。

アルトーによる収録時における変更には、彼が故意に行ったものと、原稿を読み間違えたものが存在し、その判別は不可能である<sup>(6)</sup>。出版されたテキストには基本的に原稿が用いられ、いくつかの重要な変更箇所に関しては適宜録音されたものを取り入れ編集された。アルトーが行なった録音時の変更（それはテキストと音声の差異として認められる）は「イントロダクション」で15箇所、「結論」では13箇所にも及んでおり、原稿への忠実性よりも録音時の状況と即興性が重視された音声となっている。

また、出版においては冒頭1頁目にテキストの追加がなされている。この際フランス語で書かれた五行の文章と、その左右にアルトーがロデーズの精神病院で入院していた1943年頃に発明した独自の舌語（glossolalie）が追加された。該当箇所は以下の引用のとおりである。アルトーの舌語は、意味内容を理解することが不可能な文字の羅列であり、よって邦訳においてもそのまま表記されている。ただしそれらは以下の引用からも明らかであるように、アルファベットで表記され、子音と母音の配列からその発音について想像することは可能である。この追加箇所から、視覚にのみ作用する印刷物において、とりわけその音を視覚的に「聴かせ」ていることがわかる。

kré	Il faut que tout	puc te
kré	soit rangé	puc te
pek	à un poil prêt	li le
kre	dans un ordre	pek ti le
e	fulminant.	kruk
pte		<sup>(7)</sup>

以上をまとめると、本作の制作過程は大きく「原稿 - 録音 - 出版」の三段階に分ける

ことが出来、アルトーによってそれぞれの間で内容の変更がなされている。なお彼は本作で執筆・出演・演出を行なっているものの、録音の編集には関わっていない。よって変更は、彼が直接的に関わる「原稿を書く」「朗読する」「追記する」といった行為において行われている。

さらに変更は、それぞれ文字と音声というメディアに即して行われている。「原稿 - 録音」においては、録音時の自身の状態（原稿がうまく読めない状態）や即興性（「言い直し」）が重視され、それが音声として記録されている。一方で「録音 - 出版」においては、文字では表すことのできない音声の存在を、舌語を追加することで示唆し、読者に「聴かせ」ようとしている。このように変更はそれぞれのメディアを利用して行われているが、一貫して重視されていることはその音声にある。

このような音声を重視する態度には、「残酷の演劇」提唱者としてのアルトーの演劇理念が如実にあらわれている。彼は主に『演劇とその分身』（1938）において、言語表現が中心となる西洋演劇が文学の従属に過ぎないと批判し、再現すべきとされる言語表現と、それに基づく物語の優位性を否定した。その上で視覚的要素（舞台装置・俳優の身振り・照明効果）と聴覚的要素（音楽・音響・声）によってもたらされる包括的なスペクタクルの必要性を述べ、舞台空間そのものに作品の意味的源泉を求めた。

「残酷の演劇」における意味的源泉である舞台空間そのものは、本作においては音声そのものであると考えられる。では実際にいかにして音声そのものが録音され、意味的源泉として成立しているのか。次節では具体的に音声を分析することをつうじて、その扱いと言語との関係性について検討を行う。

## 2. 意味からの逃走

まずはアルトーの音声を取り上げたい。本稿冒頭で引用した削除部分を含む一節では「ses organes(その器官ども)」が三度繰り返されているが、一度目の「ses(その)」と「tous(すべての)」が張り上げるような声によって発され、強調されている（セクション9「結論」、08:38-08:48）。意味内容の側面では「その器官」なる指示語を含ませた特定の器官が、

「すべて」である有機体の一部として位置付けられている。ところが、「tous」と「oui」以降の二度の言い直しは出版において削除されている。つまりこの反復がテキスト上では重要な強調として扱われず、録音時における単なる「言い直し」として、すなわちテキスト上では不要なものとして扱われているのである。

この強調が「言い直し」として処理されたことは、エクリチュールとして表すことの出来ない「音声そのもの」が本作の音声には含まれていることを明らかにする。すなわち「録音 - 出版」という作業は「音声そのもの」をアルトーの批判する言語という鑄型に落とし込む作業に他ならない。

しかし一方で「原稿 - 録音」ではエクリチュールから音声への変換作業が行われており、そして変換とは音声によって言語をその意味から逃すことである。その方法は、前述したようにアルトーにおいては「言い直し」を含むテキスト内容の変更がひとつの手段としてあげられる。しかし他の俳優とは異なり、その内容を変更せずに朗読を行なっている。では彼らはいかにしてエクリチュールを「音声そのもの」に変換しているのか。

ここで、もうひとりの男性出演者ロジェ・ブランの朗読を取り上げたい。ブランは他3人の出演者とは異なり、出版において追加された1頁目のような舌語の朗読を行った（セクション5「糞便性の探究」、01:52-02:04）。その一文は「o reche modo / to edire / di za / tau dari / do padera coco」<sup>(8)</sup>と表記されており、1頁目の舌語部分と同様に、その意味を検討することは不可能である。

ここで彼は単語と思しき羅列それぞれを区切り、改行ごとに間隔をあけ読み上げを行なっている。特に「tau dari」が最も音が高く、「di za」「do padera coco」は母音を長く発声している。このような読み上げは舌語だけではなく、それ以外のテキスト部分においても確認することが出来る。

舌語の部分の直後の一文「Là, l'homme s'est retiré et il a fui. (そこで人間は退却し逃亡したのだ)」<sup>(9)</sup>においてブランは一度声量を落としたあと、次の一文「Alors les bêtes l'ont mangé. (だから獣たちが人間を食べてしまった)」<sup>(10)</sup>では特有のリズムの発声を行なっている（セクション5「糞便性の探究」、02:06-02:18）。ここでは舌語の部分のように、一つひとつの単語が区切られ強調されているわけではないが、音の高低やリ

リズムが一定ではない点は舌語の部分と共通している。

すなわち、意味伝達不可能なアルファベットの羅列を読み上げる行為と、テキストを読み上げる行為において、ブランは一貫してリズムと音の高さ、長さを重視した発声を行なっている。さらには音声から確認されるように、それはテキストの意味内容を「再現」するのではなく、一般的な発声とは異なった音自体が重視されたものであり、その結果、声は言語を意味内容から引き離す役割を担っている。

さらに、朗読セッションだけではなく音響効果のセッションにおける声を取り上げると、録音された声はこれまで取り上げた朗読部に比べ単語ごとの区切りやそれによるリズムが不明瞭である。よって先ほどの舌語の朗読とは異なる、分節化されない声、叫び声として捉えることが出来る（セッション2「音響効果1」、00:00-00:13）。

このように、本作における独特の発声はアルトーのみならず他の俳優においても行われる。しかしそのなかでも言語（特に舌語）と叫び声は、朗読と音響効果のセッションが分かれていることと同様に、明確に区別されている。また叫び声が含まれる音響効果に関して、出版されたテキストにはその情報が記されていないことから、言語の読み上げと効果としての叫び声、すなわち意味内容を伴うものとそうでないものは、録音ならびに出版において区別されている。

朗読部と音響効果、言語と叫び声のこのような対比によって、ブランの朗読で確認した意味内容を逸脱するような発声は、言語の意味伝達の臨界を示そうとしている。この試みはエクリチュールでは示されず、音声においてのみあらわすことができるものである。

次節では、このような音声実践と身体論の結びつきについて考察する。

### 3. 音声による身体のあらわれ

これまで述べてきたように、本作における声は大きく三つに区分される。第一に言語の発声における音を攪乱することによって意味伝達の臨界を確かめるような声であり、第二に伝達不可能な舌語の発声、そして第三に意味をもたない叫び声である。こ

れらはそれぞれ意味内容ではなく「声そのもの」の現前を促している。また、これら三つの声は、アルトーとアルトー以外、すなわち病と健全、演出家と俳優などで分けられるのではなく、「言語／舌語／叫び」の三つによって分けられ、この三つによってアルトーの批判した言語の持つ鑄型のような体系を明らかにする。

言語に対する批判は「残酷の演劇」における戯曲・物語批判において見受けられるものだが、1946年7月の書簡においては演劇に集中した時期より前の、詩作を中心とした時期を振り返って「私が文学を始めたのは、自分は何一つ書くことができない、言うべきことや書くべきことがあるときに自分の思考はまったく拒絶されたものだった、と言うために本を著すことによってでした」<sup>(11)</sup>と述べた。この感覚に関して、ジャック・デリダは『エクリチュールと差異』に収録された「吹きこまれ掠め取られる言葉」の中で、「私が語り始めるやいなや、私が見出した語は、それが語である以上、もはや私に属するものではなく、その起源のときから反復されている」<sup>(12)</sup>とまとめている。

すなわちアルトーにとって言語は、自身の言葉が「押し込まれ」「掠め取られる」鑄型として捉えられている。このような体系に対して自身を取り込まれてしまうという問題は、本作における「神(dieu)」にも共通している。

彼は本作のテキストにおいて「神」「秩序」「キリスト」「言語」といった言葉で体系を示し、結論部ではそれらから訣別した「器官なき身体」の必要性を述べている。これまで論じてきたように音声においては、それらの内容は意味を攪乱するような発声によって伝達される。しかしこの伝達は同時にその意味を内側から破壊するものでもあり、攪乱する発声によって伝達と破壊が同時に行われている。その結果生み出されるのは「音声そのもの」の現前であり、言語の臨界を示す探究に他ならない。

「原稿 - 録音 - 出版」の中で、特に「録音 - 出版」において「音声そのもの」とその痕跡(言い直しなど)は、言語というひとつの鑄型に落とし込まれる作業によって失われる。すなわち、本作の音声とテキストにまつわる過程自体が、ひとつの体系に落とし込まれ、失われる「音声そのもの」、身体そのものの存在を明示している。

つまり意味的源泉としての声は、音声においては言語という鑄型に対して、その発声によって抗しているが、その痕跡が削除、あるいは文字として追記される作業の中



## 音は何を生み出すのか

で、その存在がテキスト上でも示唆されるつくりとなっている。この示唆は、本作でアルトーが主張した有機的なものに対しそれと訣別する「器官なき身体」をテキストには出来ないかたちであらわしているのである。

## おわりに

ここまで『神の裁きと訣別するため』の音声を分析対象に、本作における音声の機能と、示唆される身体性との関係について検討してきた。これまでで明らかになったことは以下三点である。①アルトーが「原稿-録音-出版」の過程において変更を行い、そこでは音声最も重視されている。②出演者による朗読は声の高低やリズムによって、言語の意味伝達の臨界を試すものである。③「言語／舌語／叫び」を明確に区別し、その結果、言語の制約を音声上で示すこと、さらに出版までの変更において、テキスト上ではあらわすことのできない声の存在を示唆している。以上から、本作の音声は言語という体系に抗しており、それゆえ身体論と深く関わることが明らかとなった。今後は音声を聴く観客において、これらの音がいかに作用するのかを明らかにすること、そして身体と音声の関係が、朗読以外の箇所においていかにあらわされているのかについて検討し、音声実践の機能についてさらに議論を進めることが課題とされる。

## 註

- (1) 本稿の分析において扱う音声は以下である。Artaud, Antonin, *《Pour en finir avec le jugement de dieu》*, Sub Rosa, CD, 1996. なお取り上げた音声の箇所に関しては、本文中では括弧内にセクション（トラック）番号と分数を記載した。
- (2) 『神の裁きと訣別するため』が収録されたガリマール版全集第13巻では脚註で音声とテキストの違いが記されており、テキスト上では削除されたが音声では読み上げられている部分は脚註に書き起こされている。下線で記した部分に関しても同様である。
- (3) Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, tome 13, Paris, Gallimard, 1974, p. 104. 下線部は筆者による追記箇所である。



音は何を生み出すのか

- (4) アントナン・アルトー『神の裁きと訣別するため』宇野邦一＋鈴木創士訳、河出書房新社、2006年、45頁。下線部は拙訳である。
- (5) ジュリア・クリステヴァ「リズム的制約と詩的言語」『ポリログ』赤羽研三＋足立和浩＋北山研二＋佐々木滋子＋沢崎浩平＋高橋純＋西川直子訳、白水社、1999年、323-330頁。
- (6) ガリマール版全集註釈によれば、録音時アルトーは視力に合わない眼鏡を使用したため、一部原稿を読み間違えていたという。(Artaud, *op. cit.*, p. 341-342.)
- (7) *ibid.*, p. 69. なお文字のレイアウトは全集に準拠し記した。中央に配置された仏文の和訳は以下の通りである。「一本の毛に至るまで／すべてが／炸裂する秩序のうちに／整えられなくては／ならぬ」(アルトー、前掲書、8頁)
- (8) *Ibid.*, p. 84.
- (9) *Ibid.* (アルトー、前掲書、22頁)
- (10) *Ibid.* (同上)
- (11) アントナン・アルトー「ピーター・ワトソンへの手紙」『後期集成1』宇野邦一＋鈴木創士＋岡本健訳、河出書房新社、2007年、340頁。
- (12) ジャック・デリダ「吹きこまれ掠め取られる言葉」『エクリチュールと差異』合田正人＋谷口博史訳、法政大学出版局、2013年、357頁。



第 70 回美学会全国大会 若手研究者フォーラム発表報告集

発行 第 70 回美学会全国大会  
「若手研究者フォーラム」委員会

2020 年 3 月 31 日