

秋田公立 美術大学 研究紀要

2022 第10号

秋田公立美術大学
AKITA UNIVERSITY OF ART



目次

研究論文

行為的アジールの聖性とその課題

—浄土宗應典院の事例を手がかりに—

秋田光軌…… 3

「パウブラジル詩宣言」分析

—形式的な実験と仮設的な主体性について—

居村匠…… 17

研究報告

「生成美学」に関する実践的研究

天貝義教…… 31

環境音楽におけるサウンドスケープのエアロス性

—『ARTIST INN MEJIKAN 2022』の制作を通じて—

金田麻梨香…… 43

風景と人間の関係とその表現の思索

—「雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2021」を通して—

大東忍…… 55

「生ける骸骨」の形象表現について東西比較

林文洲…… 65

制作報告

解釈と行為

— 捉えることを描くことを通して探る —

堀 川 すなお…… 79

「水汲みの少年」伝承彫刻 マケット

— 気仙沼市・復興祈念公園 習作作品 —

「NEO・GENRYU」

— アーツアーツ2022展 賛助出品作品 —

皆 川 嘉 博…… 83

研究論文

行為的アジールの聖性とその課題

— 浄土宗應典院の事例を手がかりに —

秋田 光軌

本稿の目的は、現代におけるアジールの創出とその課題について考えることである。アジールとは世俗の秩序とは異なる「避難所」であり、中世では宗教の聖性と関係して成立していた。現代においてアジールは消滅したとされるが、有菌真代は「行為的アジール」という別のあり方を示唆している。有菌が重視するのは「生の複数化」、あるいは固有の生の形式をかたちづくることで生じる自由であるが、かつてアジールにとって重要であった聖性については論じられていない。本稿では浄土宗應典院の事例、とくにそのアート実践を手がかりに、聖性が「行為的アジール」においても欠かせない契機である可能性を示す。しかし、その聖性は仏教への信仰に基づくものではない。木村敏の生命論を参照し、特定の宗教に依拠しない聖性が人間の行為そのものに関わっていることを明らかにする。最後に課題として、アジールが生否定的な側面を抱えていることを確認する。

キーワード：アジール，聖性，行為，アート，生命

The Holiness and problem of ‘Asylum by action’ : In reference to a case of Outenin temple

AKITA Mitsuki

The purpose of this article is thinking of the creation and problem of asylum in our modern society. Asylum is a shelter that differ from public order, and was related to holiness of religion in the Middle Ages. Today, asylum is on the verge of extinction, but Masayo Arizono shows alternative way called ‘Asylum by action’. She thinks that freedom by ‘pluralization of life’ and formation of unique life is important, but she doesn't refer to holiness that was essential for religious asylum. In reference to a case of Outenin temple and their art practice, this article shows a possibility that holiness is also essential for ‘Asylum by action’. But, in this case, the holiness is not based on belief of Buddhism. Theory of life by Bin Kimura clarify the relationship between holiness that is not based on a religion and human action itself. Finally, as a task, this article confirms that asylum has a negative aspect of life.

Keywords: Asylum, Holiness, Action, Art, Life

1 はじめに

ドイツ語で「避難所」や「庇護」を意味するアジール (Asyl) は、世俗とは異なる秩序に属する聖なる外部のことであり、その聖性に関係した者はたとえ罪人であろうと罪を問うことができなかった。西洋中世のアジールは、たとえば寺院や墓所、聖職者など、主に宗教と関係しており、アジール法によってその存立が公的に認められた。オルトヴィン・ヘンスラー (Ortwin Henssler, 1923-2017) によれば、アジール法とは「一人の人間が、特定の空間、人間、ないし時間と関係することによって、持続的あるいは一時的に不可侵のものとなる、その拘束力を備えた形態」¹のことである。

日本では、歴史学者の網野善彦 (1928-2004) が、中世日本の研究から「無縁」という概念を取り出してアジールに言及した。中世仏教寺院の一部は「無縁所」と呼ばれ、罪を犯した者がそこに逃げ込めば、やはり追って中に入ることは許されなかった。また、当時は妻に離婚する権利が認められていなかったが、無縁所に逃げ込んで修行者として数年間生活することで、夫との「縁切り」が認められたという。この無縁の原理こそが人間における自由と平和をあらわしており、それが空間として表出したのが無縁所のような宗教的アジールであるとして、網野の議論は日本におけるアジール論の嚆矢となった。

現代においてアジールは公に認められておらず、特定の空間としてはすでに消滅したと見なされている。しかし、ヘンスラーや網野が述べているように、アジールや無縁の原理はかたちを変えて現代においても生まれうると考えられる。世俗の外部をいっさい認めない社会は非常に息苦しいものであり、もしアジールが人類史的に重要であるならば、それは現代においても必ず見出されるはずである。こうした問題意識をもって、現代におけるアジールを主題とした研究や実践が展開されてきた。

近年では、社会学者の有菌真代が『ハンセ

ン病療養所を生きる——隔離壁を砦に』などで、ハンセン病療養所に居住する人々の多様な集団的実践——あおとり楽団による文化実践や新たな雇用の創出など——を通じて、アジールについて論じている。ハンセン病療養所は、隔離性の高い収容所的空間を指す「アサイラム」の一種とされるが、有菌は、人々の実践は病者に強制される画一的な「生の形式」を複数化させ、能動的で肯定的なものへ転じるとして、これを「アサイラムからアジールへ」の転換と位置づけた。私見では、有菌の議論はアジールという概念を特定の空間から解放し、人々の行為によって成される関係性や自由と関連づけた点で、いわば「行為的アジール」と呼ぶべき重要な視点を提出している。だが一方、かつての宗教的アジールに欠かせなかった聖性の在処について、有菌は十分に論じていないようにも思われる。

本稿は、人々の行為をアジールの創出と結びつける点で有菌の関心を引き継ぐものであるが、そこに特定の宗教や信仰によらない別のかたちでの聖性を見出したい。本稿で扱う事例は、筆者の実父である秋田光彦 (以下「光彦」と表記) が中心となった、浄土宗應典院における初期の実践である。宗教の聖性が失われつつあり、また少なくとも寺院がアジールであるとは言えなくなった現代において、應典院がそこに集う人々との関わりのなかで、アジールとしてのあり方を模索したプロセスを本稿では追っていく。結論を先取りすれば、とくにアート実践を通じた聖性の気づきについて確認し、それが行為的アジールにおいても欠かせない契機であることを提示したい。

その際にもうひとつ補助線となるのは、精神科医の木村敏 (1931-2021) の生命論である。木村は人間を含めた生きものの「主体」について考察する中で、「単体の個人的生命=ビオス」を越えた「生命それ自身=ゾーエー」を想定し、またゾーエーを垣間見るものとして現在進行的行為に伴う「アクチュアリティ」を重視する。木村の議論を参照することは、

特定の宗教や信仰に依拠しない聖性が、人間の行為に関わることを示す一助となるだろう。

本稿の大まかな構成は次の通りである。2章でアジールに関する先行研究をまとめつつ、行為的アジールについて定義する。3章から5章までは應典院の事例について言及する。3章で当寺院の概略を述べ、4章では最初期に居場所として役割を果たしたことを確認し、5章でNPOフェスティバル「コモンズフェスタ」におけるアート実践を紹介する。6章は木村の議論について確認し、7章でアジールとしての應典院の特徴や、有菌の事例との相違点をまとめる。最後に、8章でアジールの抱える課題について述べる。

2 行為的アジールの定義

舟木徹男はヘンスラーに依拠しながら、アジールを「人間の心身に脅威からの庇護をもたらす空間的・時間的・人的な平和の場」²と定義する。ただ舟木も認めているように、ここでは前近代の宗教的アジールから、近代以降の大使館、収容施設、難民庇護をも包括することが意図されており、その定義はやや射程が広すぎるように思われる。本稿では網野の無縁論をふまえて、アジールの定義をより限定する必要があるだろう。

夏目琢史はアジールを「犯罪者がひとたびその中に入り込むと、それ以上その罪を責めることができなくなる空間」³としつつ、「犯罪者」や「罪」を広い意味にとり、社会では認識されない懺悔レベルのものも含めて扱うべきだとする。また夏目は、中世の無縁所がとくに出家遁世と関わるものであったことに触れ、単なる庇護の場ではなく修行場であるという⁴。そこは世俗の苦からの避難所であると同時に、苦を生み出してきたこれまでの生の転換を迫る場でもあったのだ。それでは、本稿で考えようとしている行為的アジールとは、誰を対象とし、どのような修行をおこなうものなのか。

参考になるのが安富歩の議論である。安富

は、アジールの根底をなす無縁の原理とは、つまり「縁切り」の原理のことであるとする。人間は他者との縁なしに生きていくことはできないが、有縁＝「縁結び」はときに呪縛へと変容し、ハラスメントが行われうる。そして、流されるままに縁に取り込まれたならば、いかに苦しんでいようと、人はその縁を切ることができずに自責するようになっていく。無縁とは、人間が縁を切ることができる可能性であり、常に有縁＝「縁結び」との相互作用の中で機能する。「縁結び」と「縁切り」が動的に展開されてはじめて、他者との関係性を意味あるものに保つことができるのであり、安富にとって人間が自由であるということは、「縁結び」と「縁切り」を自分の感覚に従って選択することができるということなのである⁵。

また安富は、圧制者との「縁切り」に触れており、権力との縁の問題を示唆している⁶。ミシェル・フーコー（Michel Foucault, 1926-1984）が指摘した「生-権力」のさらなる遍在化を通じて、今日の人間は技術的な操作が可能な記号へと縮小され、質ではなく量的なものとして扱われている⁷。また、ジョルジョ・アガンベン（Giorgio Agamben, 1942-）のいう「剥き出しの生」は、単に「生きている」という生物学的レベルの生を表し、人間がグローバル市場経済の中で「主体性」を剥ぎ取られ、何の庇護もなくマネジメントされる「リソース」に成り果てていることを示す⁸。これらの状況は人々から固有の生の形式を奪う方向へ作用し、メディアの氾濫によるスペクタクル化に伴って、あらゆる場面で画一的な生の規範に則って生きることを迫る。こうした画一的な生の規範は〈普通〉と呼ばれ、〈普通〉から外れた人々は〈罪〉を負い〈犯罪者〉となると考えられる⁹。権力と完全に無関係でいることは不可能だが、肝要なのは「縁切り」を通じて権力との関係を常に作りなおしていくことである。

これをハンセン病療養所という場において展開したのが有菌の研究であり、その問題は

現代を生きるあらゆる人々に通底するものである。入所者の集団的実践によって、画一的であった生の形式が複数的なものとなり、非入所者を含めた他者との固定的な関係性がひらかれ、変化していった。常に閉じているか、常に開いていることを要求される生から、自らのリズムで閉じ開くことで、生の境界線を引きなおすという自由を体現したのだ。すでに確認したように、有菌はこうした自由の体現を「アサイラムからアジールへ」と位置づける。画一的な生の規範と縁を切り、ときに部分的に縁を結びながら、生の形式を自分の感覚に従ってかたちづくっていくこと。このような行為こそが、現代において無縁＝「縁切り」の原理を現実化し、アジールという場を立ち上げるものであると思われる。

本章の最後に確認したいのは、網野が無縁の原理を「無所有」の原理とも呼んでおり、ある種の聖性に言及していることである。「無所有」の原理が作用するところでは、「自然に対する人間の畏敬をこめた謙虚、敬虔な姿勢、自らがその一部であることを否応なしに知らされている時期における人間のあり方」¹⁰が立ちあらわれる。ここで自らがその一部だとされる「自然」とは、自然物や環境のみならず「人間自身の生と死」¹¹を含む広範な概念であり、人間にはたらく聖的な何かを指していると考えられる。

網野は「縁切り」の原理と「無所有」の原理との関係を明示していないが、こうした聖性の感得も何らかのかたちでアジールの根底をなす、と理解してさしつかえないだろう。ここまでの考察を経て、本稿では行為的アジールをさしあたり次のように定義してみたい。行為的アジールとは「画一的な生の規範からこぼれ落ちた人々——〈犯罪者〉たち——が、聖性を感得し、生の形式を自分の感覚に従ってかたちづくことで立ち上がる、空間的・時間的・人的な平和の場」のことである。この定義を踏まえつつ、次章から浄土宗應典院の事例を見ていくことにしよう。

3 「葬式をしない寺」應典院

筆者の生家である浄土宗大蓮寺は、1550年に足利家の大坂祈願所として創建され、当時五千坪を有したと言われている。近世には大規模な寺子屋が開かれ、石田梅岩(1685-1744)とその門弟が集った他、天王寺中学校(現高校)や高津小学校が境内から発祥した。また、往時のにぎわいは近松門左衛門(1653-1725)の『曾根崎心中』に描かれるなど、文教の寺院として広く知られた。1614年に創建された應典院は、その大蓮寺の塔頭寺院、つまり末寺であり、大蓮寺住職の隠居房としての役割を果たした。しかし1945年3月14日の大阪大空襲を受け、大蓮寺の広大な境内はほぼ焼失、隣接する應典院も全焼してしまった。

戦後の高度経済成長とともに、大蓮寺28世住職の秋田光茂(1930-2014)は徐々に寺院復興を進めたが、應典院については数十年にわたって手つかずの状態が続くこととなった。再建の話が持ち上がったのは、ようやく90年代に入ってからのことである。大蓮寺創立450年記念事業として、再建後のあり方を検討する「應典院プロジェクト」が1994年に発足したのだ。プロジェクトの中心を担ったのが、当時大蓮寺副住職を務めていた光彦である¹²。

1995年1月の阪神・淡路大震災に続いて、3月20日に発生したオウム真理教地下鉄サリン事件が光彦にショックを与えた。「なぜオウムだったのか」「寺に救いを求めることはないのか」とテレビのインタビューで問われた元信者は、「日本の寺は風景でしかなかった」と答えたのだ。檀家制度に安住し、葬式や供養にばかり邁進してきた日本の仏教寺院は、社会との関わりを失ってしまったのではないか。当時の光彦は切実な気持ちを抱えて書籍を読み漁ったという。

その結果見えてきたのは、かつて寺院は檀家だけを相手にしていたわけではなかったし、葬式のときにだけ人々と関わりを持つような閉ざされた場所でもなかったという事実である。寺子屋のような学問の拠点として、

れば、病気体験を延々と語って聞かせる者もいた。彼らの何人かは「ここにいて、いいでしょうか」と話しかけてきたというが、家でも職場でもないどこかに居場所を求めているのだろう。誰も拒まない、拘束しない、求められれば住職が話につき合う。日常の共同体からこぼれ落ちた人々と交わした、これらの一見無為な関わりが、この場に積み重ねられたのである。

同じ時期、定期的な場づくりとして取り組んだのは、フリートークの月例会「水曜トークサロン」である。毎月第3水曜の夜に参加者が集まり、自分たちで決めたテーマについて語り合うのだ。結論を導くことよりも、互いのコミュニケーションを通じて新たな出会いをつくるのがねらいであった。サラリーマン、主婦、大学生ら、十代から六十代までが集い、匿名の関係性だからこそ開放的な交流が生まれ、ときには失恋、離婚、リストラ、病気、死別といった悲痛な体験談が語られた。参加者のコメントからは、やはり家庭でも職場でもない場所で、「ただの私」として居られることを求めている様子が窺える¹⁵。

再建から一年が経過し、次に訪ねてきたのはアマチュア演劇の若者たちである。本堂が劇場として使えるらしいと噂が噂を呼んだのだ。就職氷河期世代の若者たちは、ほぼ全員が非正規雇用のフリーターであり、社会との回路を絶たれたことに葛藤しながら演劇に打ち込んでいた。リスタカットをしていたり、精神障がいを抱えていたりする者もめずらしくなかった。社会から避難するように、彼らは演劇という別の世界への没入を求めている。当時の應典院に劇場担当スタッフはおらず、使用料などの規定も存在していなかったため、週末の事務所番や市民向け講座の手伝いをしてもらう代わりに稽古場や備品庫を提供するなど、若者との手探りの協働が生まれていった。彼らにとって應典院は寺院であり劇場でもある不思議な場所、愛着のある場所になっていったのである。

社会との葛藤という点では、NPOではた

らく若者たちにも同じことが言えた。1998年の特定非営利活動促進法（NPO法）施行を端緒として、市民が社会へ関わる新しい道筋が切り開かれた時期である。経済的にきびしい生活であることはもちろん、目新しい彼らの生き方はいまだ認められておらず、NPOは左翼であると十把一絡げに扱われ、保守層から激しい批判を受けていた。既存の価値観に挑む彼らを励ますように、次章で述べるコモンズフェスタをはじめ、應典院はNPO同士のネットワーキングの場にもなっていく。

以上のように、社会から追いやられた人々、定型的な日常や既存の価値観へ違和感をもつ人々に、最初期の應典院はさまざまなレベルで場をひらき、一時的な居場所をつくってきたと言える。そこで光彦は布教という選択肢を退け、苦しみや葛藤を抱える人々に寄り添い、ただ共に居ることに徹した。アジールの第一義が「避難所」や「庇護」であることを考えれば、應典院のあり方はアジールとして妥当だったと思われる。

しかし、〈犯罪者〉たちの一時的な庇護の場であるだけで本当にアジールであると言えるのか、光彦には測りかねていた。演劇の若者たちは公演の熱狂が過ぎ去れば、また元の苦しい人生に戻っていくだけではないのか。宗教への信仰とは異なるかたちで、人々の生を現実的に転換する機会が求められているのではないか。このような文脈において、應典院はアート実践に取り組みはじめるのである。

5. 1 コモンズフェスタ

1998年にはじまったコモンズフェスタは、大阪国際女子大学助教授（当時）の橋本義郎の呼びかけにより、福祉を中心とする13団体のNPOフェスティバルとして開催された。ふだん周りの顔色をうかがいながら世渡りしている人に、「自分に素直に生きよう」というメッセージを訴えるのが企画のねらいであり、そのコンセプトに共感を覚えたNPOが自然発生的に集まったという¹⁶。

タイトルに採用された「共（コモンズ）」には、「異なる文化がぶつかりあって生まれるコミュニティ」という思いが込められた。私たちの生活は「公（パブリック）」と「私（プライベート）」に二分されており、「国や社会を基準にして生きる」か「居心地の良い私的な関係に閉じる」ことしか選択肢がないかのようである。しかし、これからの社会に必要なのは「公」でも「私」でもない中間世界であり、それぞれのちがいを尊重しつつ、互いが深くつながり合う多義的な回路を結び直すことではないか¹⁷。つまりコモンズフェスタは、新たな「生の形式」を模索するものとしてはしまったのである。

こうした問題意識の上にアートが導入されたのは2000年の第3回以降である。当時のアートNPOの興隆によりアートの可能性に気づいた光彦は、アーティストの樋口よう子と知り合い、意気投合した。第3回は「LIFE—これが、私たちの生きる力！」と題し、社会の常識にとらわれず、自らの生命を取り戻す行為として、はじめてアートに言及した。

つづく2001年の第4回「Art of Life—生き方、新・呼吸。」で、樋口はコモンズフェスタのアート企画プロデューサーに就任し、しばたゆりによるプロジェクト「私のモノ、私とモノ」を実施した。本企画の中心は、参加者とのコラボレーションによる写真・映像の展示である。参加者に「大切なモノ」を持ってきてもらい、その人の手のひらに乗せて写真を撮影するとともに、参加者にそのモノへの思いについてしばたと対話してもらい、その語りを映像として撮影した。他方で、写真に写るモノの部分がホコリとなって消える映像や、應典院内のホコリを使って「匿名の大きな手のひら」にまとめた作品を展示し、大切なモノもいずれは消え去っていくこと、しかし込められた思いは残りつづけていく可能性を示唆した。このプロジェクトは会期がはじまってからも大きく広がりを見せ、一般の参加者、ボランティア、NPO団体らのあいだに、これまでにない関係性を生み出した。

2003年の第6回「Art Commons—芸術で“ちがいを”をつなぐ」は、光彦が最後に現場運営を主導した回である。2年ぶりに樋口がプロデューサーを務め、画家の北山善夫が「生を考える」ワークショップを本堂にて実施した。大量に用意された新聞から参加者が死亡記事を選び、そこから受けたインスピレーションを絵画化し、最後に全員で作品を見て回って感想を発表するものだった。

こうした実践を重ねるうち、コモンズは「異なる文化がぶつかりあって生まれるコミュニティ」という意を越えて、先に「行為的アージュル」として定義したものに接近していく。應典院において、アートは他者との関係性を媒介しながら、聖性——あらゆる生きものの共通の根拠としての「生命それ自身＝ゾーエー」——に基づき、固有の生の形式をかたちづくる機会をもたらしただのである。

5. 2 ボランティア・参加者らの気づき

実際に、しばたゆり「私のモノ、私とモノ」に参加したボランティアの若者たちへのインタビュー記録を見ていこう。一般から公募された彼らは、搬入搬出を含め、一週間以上にわたって会期中のサポートを行いつつ、参加者としても展示を鑑賞した。こうした経験の中にどのような気づきがあったのだろうか。

まず複数人が言及しているのは「立場や肩書きを超えて、知らない人と対等に関わることができた」というコメントである。日常では立場や肩書きが前提にあるけれど、そうしたことを意識せずに関わることができて新鮮だったという。また、作品を「作る側／見る側」の立場についての声もある。ある人は「今までは美術館で展示されているものをただ見る、という一方的に受ける側」にいた。しかし、今回の展示では作る側と見る側が分けられなくなり、「作る側だけが発信しているのではなくて、見る側も発信し、感受している」という気づきが得られたという。立場や肩書きが前提となった固定的関係性が、この現場では攪乱されていたようである。

さらに、ある人はこの展示を「さまざまな人の人生との出会い」と表現した。手のひらの上のモノは、その人の凝縮した人生を垣間見るようで、まるで手のひらに人生が乗っているように感じられた。そして、自分の人生ももっと見つめようと思った、という。別の人も、他者の語りに耳を傾けるごとに自身を問なおさざるをえなくなり、それは「一枚一枚皮を剥がされる」ような経験だったと語る。立場や肩書きを越えて他者の生そのものと出会う中で、自己の生を捉えなおそうとした様子がかがえる。

ボランティアからは展示の内容やクオリティ以上に、他者との関係性に対する気づきが多く語られているが、こうした気づきは生の領域にとどまらず死の領域にも及んだ。ある人は2階ロビーのガラス壁面に展示された写真と、その背後に見える大蓮寺墓地との対比について、次のようなコメントを残している。

写真には、その人の個性や人生がよく表れていて、生きているということそのもの。そんな写真に対して、ここはお寺だから、窓の外にはお墓が見えます。親や、その前の世代がいるから今自分がいる、ということに気づきました。そう考えると、死ぬことは悲しいことではなくて、積極的な、いい意味になると思うんですよ。(中略)自分が死んだら終わりという考え方じゃなくて、また新しい道を進んでいく人がいるという風に思った方が、安らかに眠れます。次につなげたいと思いますね。言ってみれば生命のたすきリレー。¹⁸

亡くしてしまった親や顔も見たことのない先祖という、無数の死者たちとの関係性の中で、私という存在に対する気づきがここに生まれているように思われる。同様に、死亡記事を作品化した北山善夫ワークショップの参加者の声にも、死を通じた自己への気づきを

見ることができる。

紙面にあふれている死亡記事は、わたしにとっては匿名的な死としか映らず、どれも同じに見えてしまいました。ここで興味深かったのは、自分の思考の変化です。(中略)死というものは生き方が違おうが、国籍や性別が違おうが、みんな同じだということを表しているのではないかという思いです。そして、誰もが迎える「死」という運命の平等性、人の持つ「生きることへの執着」を表そうと、他にもたくさんの記事を貼り付け、たくさんの人を描き込みました。¹⁹

手を動かして、絵にしてみて、初めて怖さが湧き上がってくる。そして自分は生きているんだということを改めて実感した。²⁰

ここでは、はじめ他人事としてどれも同じであった「匿名的な死」が、次第に「死」という運命の平等性や、生きることへの執着を抱えた存在として、みんな同じであるという自分事の気づきへ転換されている。こうした気づきは、手を動かし、絵にするという行為の只中において、ときに畏怖を伴いながら立ち上がってきたものだ。アート実践を試みることによって、死と生を往還しながら他者に出会い、自己に対する捉えなおしを促す回路が應典院に立ち上がったかのようなのである。これは一体どういうことなのか。

6. 1 主体の二重構造

以上の事態を理解するために、この章では木村敏の論を参照しながら考察を進めていく。木村は人間や動植物を含むあらゆる生きものの「主体」について、医学的人間学を構想したヴィクトール・フォン・ヴァイツェッカー (Viktor Freiherr von Weizsäcker, 1886-1957) に依拠して次のように考える。通常、生命ということばは個々の生命物質・生命活

動として理解されており、個体の生命が終わることが死と呼ばれている。しかし、個々の生命が成立するそもそもの根拠について考えるとき、それが宿ることによって個体の生を成り立たせている「生命それ自身」を認めざるをえない。

生命それ自身は決して死なない。死ぬのはただ個々の生きものだけである。²¹

このような「生命一般の根拠」とのつながりの中で、個体の生死が営まれていることをヴァイツゼッカーは「根拠関係」と呼び、この関わりを「主体性」とも表現する。こうした考えは個的有機体としての常識的な主体理解を根底から覆すものである。

一方、生きものは生命一般の根拠とのつながりを維持するだけでなく、この世界に生まれ落ちてからというもの、周囲の環境や他者と出会いつづける存在でもある。ここでも彼は、はじめに個的有機体としての主体が存在し、それが客体に出会うというような通常の順序では考えない。その逆に「有機体が環境と出会っているかぎり、その出会いの中で主体が成立している」²²と考えるのだ。出会いが主体に先んじており、主体を動的に維持しているのである。出会いの生滅が繰り返される中で、自己の存立が揺るがされるような危機的転機（Krise）もまた到来するが、それこそが不断に新しく主体を立ち上げる契機となる。「主体とは確実な所有物ではなく、それを所有するためにはそれを絶えず獲得しつづけなくてはならない」²³のだ。

こうしてヴァイツゼッカー＝木村による主体は、「自らの生命的根拠との関わりとしての主体」という特徴と「世界との出会いの原理としての主体」という特徴とが絡み合いながら、その二重構造を示している²⁴。とはいえ日常的意識において、私たちは個的有機体としての主体を前提にしており、多くの場合こうした構造に気づくことはない。

6. 2 生命的現実のもつアクチュアリティ

木村は「ヴァーチュアリティ／リアリティ／アクチュアリティ」という区分を用いて、別の角度からも主体について言語化している²⁵。まず「潜在性」の意であるヴァーチュアリティは、先述した「生命それ自身」の次元であり、全てに先立って潜在的に私たちの生を支える、自他未分の根源的な場所のことである。非人称のヴァーチュアリティは、ギリシャ語で「生」を意味する二つのことばを引用しながら、単体の個的生命である「ビオス」に対して、あらゆる生きものと共鳴する生命一般としての「ゾーエー」であるとされる。この次元を個的対象として認識することは不可能であるが、あえて言えば、私たちがいずれ個的生を終えて還るべき場所としての「死」として表象されるという。木村がときに「ゾーエー＝タナトス」とも表記するのはこのためである。

次にリアリティは、公共的認識として客観的に対象化され、共同体の共有規範として構成員の行動や判断に一定の拘束を与えるものである。一般に「事実」「知」「概念」として考えられているのがこの次元であり、もっとも理解が容易いものだろう。「今日の世界ないし人類全体を圧倒的に支配している科学共同体」²⁶のもたらす三人称的リアリティによって、世界は既知かつ所与のものとなり、個的生命としてのビオスが確立され、自他分立の状態が立ち上がる。社会生活を送ろうと思えば、大半はこうした客観的知をベースにして生きることになるだろう。

それでは、アクチュアリティとは何か。アクチュアリティとは、生の直接的で現在進行形の行為の只中にある一人称的実在性である。私たちは抜き差しならない当面の現在に対し、そのつど何らかの行為を迫られながら生きている。その行為の中で、私は対象化することのできない生き生きした時間の流れに密着しながら、私が私であるというなまなましい実感を感じており、その実感は正確に言語化したりデータに変換したりはできない。

こうした一人称的実在性こそが、「生命それ自身」からこの世界への不断の現実化として、自己と環境のあいだに出会いを生み出しつづけている。一人ひとりが否応無く触れているアクチュアリティこそ、非人称の「生命それ自身」から個的生命への移行段階であると位置づけられるのだ。

ただし、アクチュアリティは誰もが経験するものであるが、リアリティ偏重の社会で生活しながらそれを認識することは困難である。私たちの行為には「何々として行う」「何々のために行う」というような対象的目的意識があまりに染み込んでおり、その根底にあるはずの一人称的実在性がないがしろにされているからだ。木村は、自身が精神科医として患者を診察する経験を念頭に、次のように述べる。

「*生命的現実のもつアクチュアリティ*を見て取るという課題は、*客観的对象を認識する立場では決して果たすことができない*。これが見て取れるのはただ、*生命あるものとしての「観察者」が同じく生命あるものである「観察対象」とのあいだで、共通の生存の根拠となっている生命それ自体との「根拠関係」をもち、いわば「相互行為的」な相互主体の立場に立つ場合だけである。*²⁷

精神科医と患者という対象的立場において関わるのではなく、互いの一人称的実在性がないがしろにせず、私があなたに行為的に関わり合うことがここで要請されている。この意味での他者との出会いの接点において、主体が新たに生成されるのだ。リアリティ偏重の社会の側から見れば、「生命的現実のもつアクチュアリティ」を見て取るということは、その根源となっている「生命それ自身」をわずかに垣間見つつ、自他の区別を越える間主体性が露わにされることである。その上で、どちらかの一人称的実在性が抹消されてはならない。個的生命が相互の行為を媒体と

して共振を起こし、一個の集団的生命となりながら、完全に同化するのではなくむしろ差異を際立たせていくことだと言ってもいいだろう。アクチュアリティの次元において、「自らの生命的根拠との関わり」と「世界との出会いの原理」という、主体の二重構造がもつともはっきりと見出されるのである。

7 アジールの聖性と「生の複数化」

本章では、應典院のアート実践がボランティアや参加者に引き起こした気づきを、木村の議論に結びつけて解釈したい。立場や肩書き、「作る側／見る側」といった三人称的リアリティによって、対象的固定的な他者との関係性が私たちの基準になっているのだが、先に見たように、そうした関係性は現場で攪乱されていたのだった。

ある人が「さまざまな人の人生との出会い」という独特の表現で言いあらわしたのは、対象的關係性における出会いとは全く異なるレベルのものである。それはボランティアである鑑賞者が、写真や映像に登場する参加者に対して、相互行為的な相互主体の立場に立ち、「生命それ自身」を通じて関わり合ったことを指すのではないだろうか。彼らは「生命的現実のもつアクチュアリティ」を見て取っていたからこそ、他者の生と出会うことで自己の生を問いなおすことができた。対象的に固定化された關係性を越えて、主体の変容を喚起する生成が立ち上がっていたのである。

また、その出会いは墓地や新聞記事を介して死者とのあいだにも起こりえた。「どれも同じ」という匿名の死者ではなく、かつて紛れもなく一人称的実在性を生きた死者の存在に触れ、自己の存在に対する気づきがひらかれたのだ。「生命それ自身」が「ゾーエー＝タナトス」とも呼ばれていたことを思い起こそう。アクチュアリティを見て取るということは「生命それ自身」を垣間見ることであり、それはつまり本来の「生命」は死の対称物ではなく、生と死をともに含んでいるのだと知ることである。この私、顔も知らない先祖、

関係のない第三者らを結ぶ、何かを感じられたのである。

アート実践を媒介にしてアクチュアリティの位相がひらかれたのはなぜか。そもそも芸術とは、既存の対象的リアリティの枠組みを、それぞれの一人称的実在性を通じて生き生きと問いなおす営みである。例えば、木村が音楽合奏の経験に頻繁に言及しているように、芸術はアクチュアリティを代表する行為であり、人々にアクチュアリティを見て取ることを喚起するもののひとつであると言えるだろう。

本稿では、行為的アジールを「画一的な生の規範からこぼれ落ちた人々——〈犯罪者〉たち——が、聖性を感得し、生の形式を自分の感覚に従ってかたちづくることで立ち上がる、空間的・時間的・人的な平和の場」と定義した。應典院のアジールとしての文化実践は、社会から追いやられた人々と対峙する中で、偶然にもアート企画を試みることによって可能性を見出した。ここにひらかれた相互主体の出会い、「生命それ自身」に対する垂直的気づきは、特定の宗教や信仰を前提としない〈宗教の経験〉とは何かという、従来とは別のかたちの聖性に対する関心と一致したのだ。

2章で見たように、網野はアジールの根底をなす無縁の原理を「無所有」の原理と呼んでいた。自らが「人間自身の生と死」の一部であるという、ある種の聖性の感得が、アジールのひとつの根拠であるように思われた。本稿のここまでの考察によれば、聖性とは「自らの生命的根拠」「生命それ自身=ゾーエー」のことであり、それは私たちの現実の生にはじめから——正確には生まれる以前から——関わりを持っている。また、聖性はどこか隔離した外部に存在するのではなく、私たちの「世界との出会いの原理」と絡み合っており、他者や環境と相互行為的に関わり合う中でようやく感得されるのである。

もちろん宗教の領域においても、同様の事実が古来認識されてきたと思われる。仏教に

おいては、人々に本来備わる仏としての本性を指す「如来蔵」などがここでの聖性との関わりに対応するだろうし、宗教儀礼のさまざまな行為がその感得に関わっているのも間違いない。ただし、宗教があくまで信仰という門をくぐることを必須とする一方で、應典院の実践は信仰から疎外されてしまう人々が聖性に触れる道筋を探求したのであり、そこで本稿の論述にも仏教用語以外のことが必要だったのである。

とはいえ、應典院におけるアジールの内実は、有菌におけるそれとは観点が微妙に異なる。有菌は入所者たちが「剥き出しの生」として管理されながらも、その日々を書き換えるかのように固有の生の形式を作り上げていく「生の複数化」を論じた。対して、應典院はハンセン病療養所とは場の性格が異なるため、まったく同じ意味で生の形式が作り上げられたわけではない。應典院では、明らかに「聖性の感得」という傾向が強いと言えるだろう。しかし、ここには対象的關係を越えた他者や死者との出会いがあり、自己の生を新たな視点から捉える契機があった。たとえ一時的なものであったとしても、應典院もまた固有の生の形式をかたちづくる自由の現場となっていたのである。

應典院の事例分析からは、「生の複数化」と「聖性の感得」とは深く結びついており、両者を切り離して扱ってはいけないという仮説が導かれる。固有の生の形式を作り上げることとは、自分本位に生活や人間関係をデザインすることではない。それでは、スペクタクル化と結びついた画一的な生の規範に囚われたままであり、「敵味方」のように固定された対象的關係を越えていくことができない。アジールを立ち上げる行為とは、あらゆる生きものの根拠である「生命それ自身」との関係において、他者や環境と出会いなおしながら、自らの生に境界線を引きなおすことに他ならない。聖性について直接は論じない有菌が、一文だけ「諸個人の総和以上の何らかの力をもつ『集団』が、それに独自のもの

として紡ぎだす生命」²⁸に触れていることもその証左であるだろう。

8 おわりに：アジールの困難

最後に触れておきたいのは、アジールの困難についてである。中世の無縁所が「自由」の場である一方で、きびしい規律にしばられた「牢獄」でもあるように²⁹、アジールは決してユートピアではなく、語源を一にするアサイラムと表裏一体の関係にある。だからこそ「アサイラムからアジールへ」の転換がありえるとともに、アジールにおける自由に基づいた関係性が、権力の独占や画一的管理に転じることもまた可能なのだ。アジールの根拠となる無縁＝「縁切り」が、有縁＝「縁結び」との相互作用において機能する以上、ハラスメントが発生する可能性を排除することはできない。実際に、應典院の「水曜トークサロン」は開始3年で中止に追い込まれたが、それは常連らの諍いが原因であった。定型的な日常から離れて「ただの私」でいられるはずの居場所は、いつのまにか権力闘争の場に変わっていたのである。

同様に、木村の「生命それ自身＝ゾーエー」も二面性を孕んでいる。有菌が依拠するアガンベン哲学においてゾーエーに対応するのは、単に「生きている」という事実だけをあらわす「剥き出しの生」なのである。つまり、本稿で宗教とは異なる聖性として肯定的に扱ってきたゾーエーが、本稿が批判してきた画一的管理の対象に転じるものでもあるということだ。これは木村とアガンベンの解釈上の差異にとどまらず、そもそも私たちの生というものが、容易に否定的なものに変転する性質を示しているように思われる。

光彦が大病から復帰した2004年頃から、應典院はアート実践にさらに注力し、地域の美術館と連携するなど、大阪の文化芸術拠点として名を知られるようになっていった。また、初年度から実施を続けてきた「應典院舞台芸術祭 space×drama」は、2003年に演劇専門のフェスティバルにリニューアルされ、関

西小演劇界の登竜門として知られるようになった。当初不在であった劇場担当スタッフも雇用され、劇場としてのシステムを確立していったのである。こうした流れは芸術の世界における認知の向上に寄与したが、アジールとして失ったものも大きかったのではないかな。

應典院という場で育まれる関係性が、目的や期間のはっきりしたプロジェクトベースのものになり、訪問者には「ここであなたは何がしたいのか」が問われるようになったのだ。最初期の應典院にあった、無為な居場所、庇護の場としての側面は、少しずつ希薄になっていったように思われる。運営側の意識がどんなものであったとしても、各事業が洗練されたものになればなるほど、訪問者の人間性、作品、企画書に対する評価システムがそこに紛れ込んでくる。あるいは、まったく予期しないかたちで、芸術の世界における應典院の権威化をもたらす余地がある。これらはいずれも、人々の行為によって立ち上がっていたアジールを、虐待や抑圧が行われるアサイラムへと変えてしまいかねない要因である。

アジールもまたアサイラムとの関係において成立する。アジールを動的に維持していこうとするならば、その場の人間関係に対して、あるいは芸術共同体に対して、絶えず「縁切り」と「縁結び」を行いながら、境界線を引きなおしつづけていくことが必要だろう。その後の應典院の展開は、このような観点から批判的にも見られるべきである。

〈参照・引用文献〉

¹ オルトヴィン・ヘンズラー、『アジール—その歴史と諸形態』、国書刊行会、2010年、p.17

² 舟木徹男、「アジール研究の現状と今後の方向性—網野善彦から自然法と公共性へ—」『宗教と社会 vol.24』、「宗教と社会」学会、2018年、p.114

³ 夏目琢史、『アジールの日本史』、同成社、2009年、p.22

⁴ 同上書、p.142

⁵ 安富歩、『経済学の船出—創発の海へ』、NTT出版、2010年、pp.51-52

- ⁶ 安富歩, 「無縁・マツコ・オタク」, 『現代思想 2月臨時増刊号 総特集 網野善彦』, 青土社, 2014年, p.125
- ⁷ 有菌真代, 『ハンセン病療養所を生きる一隔離壁を穿へ』, 世界思想社, 2017年, p.32
- ⁸ 菅香子, 『共同体のかたち イメージと人々の存在をめぐる』, 講談社, 2017年, p.14
- ⁹ 以下を参考にした。東畑開人『居るのはつらいよ ケアとセラピーについての覚書』, 医学書院, 2019年, p.287
- ¹⁰ 網野善彦, 『増補 無縁・公界・楽一日本中世の自由と平和』, 平凡社, 1996年(1978年), p.330
- ¹¹ 同上書 p.329
- ¹² 應典院に関する記述は、主に以下の資料を参照している。秋田光彦, 『葬式をしない寺—大阪・應典院の挑戦』, 新潮社, 2011年。筆者が行ったインタビュー記録(秋田光彦・樋口よう子・しばたゆり)。應典院寺町倶楽部ニューズペーパー「サリュ」。應典院10周年記念誌『呼吸するお寺』, 創教出版, 2007年。
- ¹³ 『應典院コンセプトブック』, 應典院プロジェクト, 1996年, p.4
- ¹⁴ 中沢新一, 『アースダイバー』, 講談社, 2005年 p.205。『大阪アースダイバー』, 講談社, 2012年, pp.196-199
- ¹⁵ 秋田, 前掲書, pp.86-87
- ¹⁶ 「“劇場寺院”にNPO大集合! 自分に素直に…表現の場を提供」, 産経新聞, 1998年10月27日
- ¹⁷ 『コモンズフェスタ2001報告書』, 應典院寺町倶楽部, 2001年, p.17
- ¹⁸ 同上書, pp.1-2
- ¹⁹ 『サリュ コモンズフェスタ2003特集号』, 應典院寺町倶楽部, 2003年, p.9
- ²⁰ 同上書, p.9
- ²¹ ヴィクトール・フォン・ヴァイツゼッカー, 『ゲシュタルトクライス—知覚と運動の人間学』, みすず書房, 1975年, p.3
- ²² 同上書, p.22
- ²³ 同上書, p.277
- ²⁴ 木村敏, 『あいだ』, 筑摩書房, 2005年(1988年), p.65
- ²⁵ 木村敏『関係としての自己』第11章「一人称の精神病理学へ向けて」などを参照。
- ²⁶ 木村敏, 「リアリティとアクチュアリティ」, 『木村敏著作集7 臨床哲学論文集』, 弘文堂, 2001年, p.305
- ²⁷ 木村敏, 「生命のかたち/かたちの生命」, 『木村敏著作集4 直接性と生命/イントラ・フェストゥム論』, 弘文堂, 2001年, p.318
- ²⁸ 有菌, 前掲書, p.21
- ²⁹ 網野, 前掲書, p.26

「パウブラジル詩宣言」分析

—形式的な実験と仮設的な主体性について—

居村 匠

本論文はオズヴァウヂ・ヂ・アンドラーヂ「パウブラジル詩宣言」を分析し、その形式的な実験がポストコロニアルな主体の形成と関係していることを明らかにする。「パウブラジル詩宣言」は1924年に発表された芸術マニフェストで、「文化的に輸出可能な詩」の制作を主張している。まず、「パウブラジル詩宣言」について、その概要を把握する。この宣言の背景について説明したうえで、それが実験的な形式で記されていることを確認する。つぎに、そうした実験的な言語によって何が語られているのかを分析する。この宣言がブラジル土着のリアリティーへの注目、アカデミズムへの批判、伝統的表現様式からの脱却によって、新たな美学を構想していることを示す。最後に、ホミ・K・バーバのポストコロニアル理論を参照することで、宣言の形式的実験が主体の形成と結びついていることを明らかにする。

キーワード：オズヴァウヂ・ヂ・アンドラーヂ、ブラジル、モダニズム、「パウブラジル詩宣言」、ポストコロニアル理論

On formalist experiments and a temporal subject in “Manifesto of Pau Brasil Poetry”

IMURA Takumi

This paper analyzes Oswald de Andrade’s “Manifesto of Pau Brasil Poetry” (“Manifesto da Poesia Pau Brasil”) in the terms of its experimental formalism and makes clear a connection of its form and a post-colonial subjectification. “Pau brasil” means a tree named Brazilian-wood that has been exported from Brazil to Europe, and “Manifesto of Poesia Pau Brasil” is a manifesto that argues an export of poems. Oswald was dissatisfied with a copy of the western culture and an underestimate of our own poetry in Brazil. First, we overview the manifesto to show contexts and linguistic experiments of the text. Then, we analyze contents such formalist styles have told. This critique shapes new aesthetics by focusing indigenous landscapes, criticizing academicism, and feeling “pure sense” (*sentido puro*). Finally, we reveal that formal experimentation of the text makes temporal subject, with Homi K. Bhabha’s postcolonialism theory.

Keywords: Oswald de Andrade, Brazil, modernism, “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, postcolonialism

はじめに

本論文はオズヴァウヂ・ヂ・アンドラーヂ「パウブラジル詩宣言」を分析し、テキストの形式的な実験がナショナルな主体の形成と関係していることを明らかにする。オズヴァウヂ (Oswald de Andrade, 1890-1955) はブラジル・モダニズムを代表する作家で¹、インディオの食人をモチーフに独自のブラジル文化を構築しようという1928年の芸術マニフェスト「食人宣言」によって、もっとも知られている。

ブラジルにおけるモダニズム芸術の始まりは1922年にサンパウロでおこなわれた「近代芸術週間」(Semana de Arte Moderna) という芸術イベントに求められる。このイベントはブラジル独立100年に合わせて開催されたもので、いまだ残る旧宗主国からの文化的影響を刷新しようという試みだった。中心人物のひとりとしてオズヴァウヂは詩の朗読をおこなった。こうした動きの背景にはコーヒー経済により急成長しつつあったサンパウロの社会状況がある。当時の首都だったリオデジャネイロに対して、サンパウロには公的な美術教育機関が存在しておらず、そのことが保守的な芸術に対する新たな美学の要請につながった²。近代芸術週間がおこなわれた1922年から経済危機と政変によって文化運動が途絶する1929年までを一般にブラジルのモダニズム期とみなす。したがって、1920年代ブラジルのモダニズムはナショナリティの追求とつよく結びついており、本論文で取り上げる「パウブラジル詩宣言」もそうした傾向のなかでまず把握される。

筆者はこれまでオズヴァウヂの著作の分析を通じて、彼の思想の展開をたどってきた。「食人宣言」に先立つ本テキストを分析することは、オズヴァウヂの著作のなかでも特権的に扱われがちな「食人宣言」を相対化し、オズヴァウヂの思想を歴史的な文脈で捉えることを可能にする。また、テキストの美的性質に社会的・政治的機能を見出そうとする本論文の分析は、モダニズム芸術に関わるオズ

ヴァウヂと後半生のより「政治的な」オズヴァウヂとの接続を考えるうえでも有益なものとなる。さらに、非西洋圏のモダニズムについての研究は、西洋近代社会の延長に生きるわたしたちにオルタナティブな社会や人間の可能性を示すことが期待される。

議論は次のように展開される。まず、「パウブラジル詩宣言」について、その概要を把握する。この宣言の背景について説明したうえで、その形式的な特徴を確認する。つぎに、宣言を特徴づける実験的な言語使用によって何が語られているのかを分析する。この宣言がブラジル土着のリアリティーへの注目、アカデミズムへの批判、伝統的表現様式からの脱却によって新たな美学を構想していることを示す。最後に、宣言の美学がブラジル人の「生得的な」性格に帰着していることに注目することで、宣言の形式的な実験が主体の形成と結びついていることを明らかにする。ホミ・K・バーバの議論を参照することで、「パウブラジル詩宣言」を「ステレオタイプ」という概念から捉えなおす。

1. 「パウブラジル詩宣言」とは何か

「パウブラジル詩宣言」(“Manifesto da Poesia Pau Brasil,” 1924) とはどのようなテキストなのか。まずは基本的な情報を確認しておきたい。タイトルのパウブラジル (pau brasil) とは、染料としてかつてブラジルの主要な輸出品であったブラジルボクという樹木のことである。1923年にオズヴァウヂはパリでスイス出身の詩人ブレイズ・サンドラール (Blaise Cendrars, 1887-1961) と出会い、交流をもっていた。翌1924年2月にサンドラールがブラジルを訪れ、ふたりはカーニバルを見るためにリオデジャネイロに旅行している。同4月にはサンドラールや友人たちといっしょにミナスジェライスの歴史的街並みを観光した。「パウブラジル詩宣言」が発表されたのは、このふたつの旅行のあいだの3月である。宣言ははじめブラジルの日刊紙 *Correio da Manhã* に発表され、翌月には

*Revista do Brasil*誌に再掲された。これらの旅行からは西洋とは異なる「ブラジル土着の文化」に対する当時のオズヴァウヂの関心がかがえる。後に見るように、例えば宣言冒頭の描写の背景にはこうした経験があると言える。

翌年には宣言の思想を実作へと展開した詩集『パウブラジル』(*Pau Brasil*, 1925)が、サンドラルの助けによってパリの出版社 *Au sans pareil* から出版された。この詩集の前文に寄せて、サンパウロの文筆家パウロ・プラード (Paulo Prado, 1869-1943) は、パウブラジル詩の理念は「ブラジルの新しい言語」(a nova língua brasileira) を作り出すことにあると述べている³。「新しい言語」とは「米国の英語」(Amerenglish) と同様のものだという⁴。つまり、米国が英国に対してそうだったように、ポルトガルという旧宗主国の影響を脱し、ブラジルらしい言語＝詩を創造する試み、それが「パウブラジル詩」である。このことをプラードは、書き言葉から排除されている「日常的な会話を取り戻す」(a reabilitação do nosso falar cotidiano) と表現している⁵。パウブラジル詩はいわばブラジルの言文一致の運動と捉えることができる。

比較文学者マリア・ジョゼ・カネーロは「パウブラジル詩」や「食人宣言」の取り組みを、ポルトガルの影響から脱して自分たちの言葉を確認させるとともに、現れつつあるマスターナラティブ(支配的な言語の運用)に対して、雑種的な言葉を対立させる試みだとしている⁶。つまり、オズヴァウヂの前衛運動は、旧宗主国の権威からだけでなく、ブラジル国内の「真正な」言語の権威からも逃れるようなものである。

たしかに、パウブラジル詩宣言は、1928年の食人宣言と同じく首尾一貫した「論理的な」文章ではない。宣言はいくつかの節に分かれているが、そのひとつでオズヴァウヂはパウブラジル詩宣言を「理論」と対比させ、「理論は、法の体系のように分厚く金メッキの社会学者の、法律家の争いにおいてつねに決定

される」と述べる⁷。「理論」は厚く、重く、「学者」によって築き上げられる。それに対してパウブラジル詩はどうか。

すばやい演劇、旅芸人の子供。すばやい、非論理的。すばやい小説、発明から生まれた。すばやい詩。／パウブラジル詩。すばやい、無邪気。子供のように⁸。

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia./ A Poesia Pau Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.

一見して、これが論理的な文章ではないことは分かるだろう。「旅芸人の子供」、「非論理的」、「発明」といった語からは、パウブラジル詩が当意即妙な言語の使用を目指すものであることが伺える。それは子供のようにすばやく無邪気で、この宣言もまた文章として論理を展開していくようなものではない。

1960年代以降のオズヴァウヂ再評価の立役者でもあるブラジルの詩人アロルド・ヂ・カンポスは、「パウブラジル詩」発表当時のブラジル文学には知的階級の指標として豊富な語彙やジャーゴンがあったと指摘している⁹。パウブラジル詩は「こうした現状 [*status quo*] の180度転回」を提示した¹⁰。装飾的な文学的修辞に対して「すばやさ」はより直接的に事実や感情を表現することを意味している¹¹。洗練よりも「素朴な」(primitive) 表現を選ぶことが既存の文学の批判的乗り越えへとつながっていた。

また、「すばやい」(ágil) という形容詞の繰り返しは、定型的な言語の使用を拡張するという意味で「詩」としての性質を備えている。あるいは宣言＝アジェーションのような、たたみかける印象をも与える。この箇所には端的に現れているように「パウブラジル詩宣言」はパウブラジル詩という新しい言語の形式を擁護するとともに、それ自体が実験的な形式で書かれている。

2. 「パウブラジル詩宣言」の基礎的読解

「パウブラジル詩宣言」は形式的な言語の実験である。それはモダニズム的なフォーマリズムとしても、ポストコロニアリズム的な転倒の試みとしても読むことができる。では、そうした実験的な形式において何が語られているのか。宣言の主張の基調をなすのは、「輸出可能な詩」をつくり出すことである。パウブラジル詩とは、まさにこの「輸出詩」にはほかならない。その背景にあるのは、ブラジル文化が西洋において評価されてこなかったという問題意識である。

詩の輸出は一度もない。学識の悪意あるつるで詩は覆われている。大学の郷愁のつるで¹²。

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas das saudades universitárias.

ブラジルにおいて詩の輸出は一度もなかった。オズヴァウヂは、アカデミックな制度のなかで詩が評価されてこなかった、真剣な考慮の対象とされてこなかったと考えている（「覆われた」(oculto)は「開拓されていない」という意味ももつ）。その理由はブラジルの学問状況が西洋に由来し、ブラジル文化が西洋を模倣するばかりでオリジナルの文化を創造していないからである。郷愁と訳されることの多い'saudade'はポルトガル語に独特の情緒を表すとされるが、プラードはこれを1822年のブラジル独立に際してうまれた、宗主国への有害な愛着とみなしている¹³。ここではオズヴァウヂも、ブラジルのアカデミズムの西洋びいきを批判していると言える。

したがってオズヴァウヂは、アカデミックな権威を否定したうえで、西洋の模倣ではないブラジルの詩を構想しなければならない。それこそが「パウブラジル詩」である。ここからはそのキーとなる三つの要素を順番に取り上げ、検討していく。

2.1 土着のリアリティーの重視

ひとつ目は、詩の題材としてブラジルという土地の土着のリアリティーを重視することである。「パウブラジル詩宣言」は次の一節で始まる。

詩は事実のうちに存在している。カブラルの青空のもと、ファヴェーラの緑のなかのサフランとオーカーのあばら家は、美的な事実である。／リオのカーニバルは民族の宗教的出来事である。パウブラジル。ワグナーはボタフォゴの行列の前に消え去る。／野蛮人の、わたしたちの。豊かな民族の知識。植物の豊穡。鉱石。調理法。ヴァタパ、金、ダンス¹⁴。

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrao e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos./ O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo./ Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

最初のブロックなので、やや詳細に見てみよう。第一文目、オズヴァウヂは「詩は事実のうちに存在している」と宣言する。これが「パウブラジル詩宣言」である以上、これは詩とはどのようなものであるべきかという言明であり、来るべき新しい詩、パウブラジル詩がどうあるべきかを述べているものだと理解できる。それは「事実」のなかから見出されるべきものである。青空、緑、サフラン、オーカーといった語句は視覚的なイメージを喚起するとともに、具体的なブラジルの「事実」を提示している¹⁵。さらに、カーニバル。この祭りの前では、ワグナーが象徴する西洋の伝統文化など消え去ってしまう¹⁶。というのも、西洋の洗練された文化に対して、ブラジルの大衆的な文化が劣っているということはないからだ。宣言発表の前月にリオのカーニバル

を観たことは、オズヴァウヂにこのことを再認識させたのだろう。むしろ、こうした「民族の」現実の風景のうちこそ、詩は存在している。

だが、西洋文化を否定するということは「野蛮」へと通じている。「野蛮人の、わたしたちの」(Bárbaro e nosso) という並置は、オズヴァウヂがあえて自らを、そしてブラジル人を、西洋の文化の外でそれを批判的に乗り越える「野蛮人」と捉えていることを示している。これは劣位のレッテルを自らの武器に置き換える、戦略的な態度だろう。したがって、ブラジルの文化は西洋に劣らず「豊かな民族の知識」(A formação étnica rica) を備えているのである。「知識」と訳した‘formação’は第一義に「形成」や「構成」を意味しており、そこから「人格形成」や「教養」といった意味をもつ。「パウブラジル詩宣言」のなかで西洋の知に‘saber’ (知る) と結びついた‘sabedoria’ (学識) があてられていることを考慮すると、この「民族の知識」はそうした西洋の学知とは異なる、いわば「実践知」のようなものだと考えるべきである。豊かな自然、料理、ダンスは、そうした実践知を構成するものであり、パウブラジル詩を生むための優れた源泉となる¹⁷。

西洋の伝統文化の否定をブラジル文化の出発点とするという発想は、後の「食人宣言」にも通じている¹⁸。ただ、「食人宣言」においてカトリシズムへの批判が大きな割合を占めているのに対し、「パウブラジル詩宣言」ではキリスト教への言及はほとんどなく、その中心にあるのはブラジルの文化状況への批判である。それは「パウブラジル詩宣言」があくまで言語＝詩の問題にフォーカスしているからであろう。

ともあれ、ブラジルの現実へと目を向けるにあたって西洋由来のものをすべて捨て去るわけではないという点は、「食人宣言」と相違ない。オズヴァウヂはブラジルの現在を「森林と学校」(a floresta e a escola) という「現今の二重の基礎がある」と評価する¹⁹。「森林」

とはブラジル土着の文化であり、「学校」とは西洋に由来する近代的な体制のことだと理解できる。オズヴァウヂとこの宣言は、ブラジルの新たな言語を見出すために近代の成果を捨て去るわけではなく、近代的なものもまた自分たちの現在の一部として捉えている。直後の「哺乳瓶とアニス茶のすぐあとには幾何学、代数学、化学」といった表現からは、むしろ、こうした二重の状況、その葛藤をとらえることの必要性が認識されていると言えるだろう²⁰。

2.2 アカデミックな知の体制への批判

「学校」がブラジルの不可避の現実と認めたいうえで、オズヴァウヂはそれに付随するアカデミズムの権威を批判する。すでに述べたように、その背景にあるのは既存の文学の言葉と大衆の言葉との乖離・断絶である。オズヴァウヂは西洋の知を模倣しようという傾向とそのうまくいかなさを知の「消化不良」(indigestão) だと述べている²¹。

西洋とブラジルとの知的な不均衡はその匿名性によって、説明される。

わたしたちは博識であらずにはいられない。博士たち。名前のない痛みの、名前のない博士の国。帝国も同じである²²。
 Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimos, de doutores anônimos. O império foi assim.

旧植民地であるブラジルは、旧宗主国であるポルトガルが属する西洋の知の体系を受け入れるしかない。ブラジル人が西洋を模倣するのは必然だが、それは「無名」(anônimo) で終わり、痛みでもある²³。

それに対して、あるいはそれに反して、ブラジルの歴史はそうした西洋の言葉によって記述されてきた。

ブラジルの開拓と貿易の歴史のすべて。博士の側、引用の側、名のある著者の側。

感動的な。フィ・バルボーザ：セネガンビアのトップハット。あらゆるものが富となる。舞踏会の、慣用句の富。乗馬クラブの黒人女。カトゥンビのオダリスク。難解に話す²⁴。

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

ブラジルの歴史は「博士の側、引用の側、名のある著者の側」(o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos) によって、つまり西洋的な言葉によって構成されてきた。それは端的には文字の言葉、書き言葉であろう。

したがって、オズヴァウヂは「生の文明的実践である書齋主義に抗して」(contra o gabinetismo, a prática culta da vida)、新たな言語を発明する必要があったのである²⁵。「書齋主義」とは路上の現実から切り離された、書物の言葉と結びついている。それに対抗して、オズヴァウヂは次のように述べる。

擬古主義のない、学問的知のない言語。自然で新たな論理の。あらゆる誤りの数百万の貢献。わたしたちの話し方。わたしたちのあり方²⁶。

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neo-lógica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

アカデミズムの権威、その真正な言語への批判は、新しい言語の必要性と結びついている。その言葉は伝統や権威をもたず、自然で西洋とは異なる論理をもつだろう。したがって、それは「正統な」言葉にとっては「誤り」(erros) だが、そうしたアカデミックな知の

体系において誤りとされる言葉こそが「わたしたちの話し方」(como falamos) なのである。さらに、こうした言語の運用はそのまま「わたしたちのあり方」(como somos) へと、ブラジルがどのようにあるべきかという問題へと直結している。新たな言語の発見は、別様の存在の様態を発明することへとつながっている。

2.3 美的な態度としての「純粹感覚」

「パウブラジル詩宣言」は既存のアカデミックな権威へ批判をおこなっており、そうした批判において、新たな表現と新たな主体のあり様は結びついている。最終的に、宣言の探究は「純粹感覚」(*o sentido puro*) という美的な態度を要請する。

私たちの時代は「純粹感覚」への回帰を告げる。／絵画は線と色彩である。彫刻は光のもとでの量感である²⁷。

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro./ Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

純粹感覚とは何か。こうした記述は、モーリス・ドニが絵画とは本質的に色彩で覆われた平面であると述べたことを想起させる。つまり、絵画をその向こうに世界が広がる窓ととらえるのではなく、それ自体をひとつの表現物と捉えること。こうした態度は近代美術の基本であり、少なくともこの時期のオズヴァウヂは穏当にそれを受け入れているように見える。

オズヴァウヂは「世界の現代的な表現には、どんな定式もない」(Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.) とも述べており²⁸、「純粹感覚」とは既存の表現の様式とは異なる、新しい表現を模索する意志と必要性を示していると言える。その意味で、それは古典主義的な表現の乗り越えであり、これまで表現の対象とされてこなかった土着のリアリティーへと目を向けることを意味

している。「自由な眼で見る」(ver com olhos livres) とは、そうした既存の表現様式からの脱却である²⁹。

その一方で、オズヴァウヂはパウブラジル詩の「規則」(lei) を数え上げてもいる。

驚くべき時代であるために、諸々の規則が破滅的な諸要素の動的な回転から生まれた。／ジンテーゼ／平衡／車体の仕上げ／発明／驚き／新しい視野／新しい尺度³⁰。

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destutivos./ A síntese/ O equilíbrio/ O acabamento de carroserie/ A invenção/ A surpresa/ Uma nova perspectiva/ Uma nova escala.

現代は古典主義的な規範が解体されつつある時代であり、そこから新たな規則が生まれつつある。したがって、これらは芸術表現に関わる態度や様式と考えられる。ただし、個々の要素はそれぞれ詳細に説明されているわけではない。ここで列挙される「規則」は「自然主義の細部」(o detalhe naturalista)、「ロマン主義の繊細さ」(a morbidez romântica)、「模倣」(a cópia) に対抗するものだと述べられており³¹、「現実らしく見える外界の再現」が前時代的な芸術への要請だったことを想起すれば、表現主義的な、より新しい時代の芸術の様式を説明していると理解できる。こうした規範はパウブラジル詩とも紐づいており、これらにしたがうことがオズヴァウヂの考える美的な要請であることが分かる。

比較的まとまった説明がなされている「新しい視野」を見ると、次のように説明されている。

新しい視野：／その別のもの、パオロ・ウッチェロの遠近法は最高度の自然主義を生みだした。それは視覚的なイリュージョンだった。[その遠近法では] 遠く

の物体は薄れていかない。それは見かけの規範だった。しかし、瞬間は見かけに対する抵抗から生じる。模倣への抵抗。視覚的で自然主義的な視点を別の秩序の視点に取り替える。感覚的な、知的な、皮肉な、純真な³²。

Uma nova perspectiva: / A outro, a de Paolo Ucello, criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão óptica. Os objetos distantes não diminuiram. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

この文章は「遠近法」について、古い規範とオズヴァウヂが提起する新しい規範が、「しかし」(ora) の前後で対比的に記述されている³³。パオロ・ウッチェロはルネサンス期イタリアの画家で近代的な遠近法を確立した人物である。ここではウッチェロの遠近法が「自然主義」であり、「視覚的なイリュージョン」だとされている。それは三次元の空間をいかに二次元の絵画平面上に再現するかという問題へのひとつの解答である。このいわゆる線遠近法では、例えば空気遠近法とは異なり、物体の遠近はパース上の相対的な位置によって描写、説明、理解される。「遠くの物体は薄れていかない」とはそのことを意味している。オズヴァウヂによれば、これは「見かけの規範」(uma lei de aparência) である。つまり、現実空間の自然な再現を目的とすることは、絵画面上に現実空間と齟齬のない見かけ上の空間を作り出すことに他ならない。

これに対して、オズヴァウヂが新しい美学として提唱するのは瞬間性である。遠近法が視点と空間の固定であるのに対して、瞬間はそうした見かけや見かけを模倣することと対立する。当然ながら、ここには写真術の発明や視覚に関する生理学の発展など、人間の自然な視野に対する理解の変化がある。このよ

うなより近代的な意味での「視覚性」に自覚的な表現は、印象派などすでに多数の先例がありそれ自体は新しいものではないが、ともあれ、オズヴァウヂは自然主義的な視点＝遠近法を別の秩序に取り替えると言う。

別の秩序とは「感覚的な、知的な、皮肉な、純真な」ものである。このまったく矛盾する感覚の並存も、自然主義の視野の、そして世界の一貫性に対する批判と理解することができる。

これまでの分析で示されるように、オズヴァウヂの「純粹感覚」や「自由な眼で見る」という態度は、結果としてさまざまな「規範」と結びついている。これは純粹感覚が芸術のアカデミズムの批判的乗り越えであり、それが非伝統的な表現という別の「様式」を要請しているからである。パウブラジル詩とは自由でありのままの現実を捉えるものではなく、伝統芸術とは異なる仕方で、別様の規範性をもっている。「規範」と訳してきた‘lei’は本来「法」を意味する。この「法」概念によるいわば創造的な拘束をオズヴァウヂの思想の特徴のひとつとして、指摘することができるだろう。

3. 「パウブラジル詩宣言」における主体の形成

これまで「パウブラジル詩宣言」のいくつかの要素を取り上げ、その主張を整理してきた。この宣言でオズヴァウヂは、土着のリアリティーの重視、アカデミズムへの批判、純粹感覚の自覚といった要素を通じて、パウブラジル詩という新しい美学を提唱していた。しかし、すでに述べたようにそれは単に美的な態度に尽きるものではない。「わたしたちの話し方」は「わたしたちのあり方」なのであり、新たな美学は新たな主体を準備する。ここからは宣言の「生来の」(nativo) という語に注目することで、この論点を展開させていこう。

オズヴァウヂは宣言の終わりごろに次のように述べる。

アカデミックな決定を無効にする生まれながらの独創性という平衡錘³⁴。

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar adesão acadêmica.

すでに述べたように、ここにはまずアカデミズムへの批判を認めることができる。‘adesão’は字義通りには「承認」や「支持」であり、‘adesão acadêmica’とは「学術的な権威によって決められたこと」を意味している。それに対して、「平衡錘」つまりその重りをつり合わせバランスをとるのが「生まれながらの独創性」(a originalidade nativa) である。宣言全体の性格から、これがブラジル人について述べていることは明らかである。つまり、ブラジル人が「生まれながら」もつ独創性がアカデミズムの権威を否定し乗り越える。この独創性こそ、オズヴァウヂが賦活しようという美的態度であることを考慮すれば、「パウブラジル詩」とはブラジル人の生得的な「性格」(character) の発露に他ならない。こうした表現へと表出されるべきナショナリティの想定は、画家アニータ・マウファッチ (Anita Malfatti, 1889-1964) に対するオズヴァウヂの評価にも見出すことができる³⁵。

ではこれがブラジルのリアルをとらえているのかと言え、そうではない。「パウブラジル詩宣言」のなかには一箇所だけ、オズヴァウヂ以外の言葉が参照されている。それがオズヴァウヂの友人であり詩人のブレイズ・サンドラールの「想起」(uma sugestão) である。

ブレイズ・サンドラールの想起——あなたは列車をいっぱいにして出発する。黒人があなたのいるターンテーブルのハンドルを回す。ごくわずかな不注意が、目的地と反対のほうへあなたたちを向かわせる³⁶。

Uma sugestão de Blaise Cendrars:---Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que

estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

このブロックは親称の二人称で記述されており、サンドラールがオズヴァウヂに語っているというかたちをとっている。列車とターンテーブルの比喻はブラジルの「運命」(＝目的地、destino)を説明したものだだろう。その意味するところは、ブラジルの発展の歴史が黒人の存在によって、当初とは異なるほうへと進んでいったということだ。サンドラールは早くからアフリカ文学に注目した黒人文化の理解者であり、これはブラジル文化への黒人の寄与や貢献を認めていると読むことができる。

しかし同時に、ここには建国の暴力の無視あるいは隠蔽を見ることがもできる。しかもそれは二重の隠蔽である。ひとつは、ブラジルの黒人の多くは入植時点でアフリカから奴隷として連れてこられたという事実が考慮されていないことである³⁷。彼らは強制的にブラジルの地へ連れてこられたのであり、「不注意」(descuido)によってではない。独立後の1888年まで奴隷制が存続していたにもかかわらず、サンドラール＝オズヴァウヂは黒人への暴力を無視、あるいは少なくとも見逃している。

もうひとつは、「パウブラジル詩宣言」においてインディオへの言及がほぼないことである。入植以来の先住民への苛烈な暴力はよく知られるところであり、彼らはブラジルの不可欠の成員であるにもかかわらず、宣言には現れていない。ブラジルの「事実」を捉えるというオズヴァウヂの視点は、きわめて選択的なものである。

したがってあらゆる表現がそうであるように、この宣言はありのままの現実を捉えているというよりも「特定の」リアリティーを構築している。パウロ・プラードはポルトガルからの独立を宗主国への「郷愁」(saudade)という悪しき国民感情の源と捉えていたが、それはポルトガルからの独立をブラジルの始

まりと措定することで、それ以前の歴史を忘却しているとも言える。オズヴァウヂの宣言はさらに踏み込んで、歴史そのものさえ忘れてしまったかのようだ。そこにあるのは無時間的な、切り取られた「現在」だけである。こうした態度はオズヴァウヂが強く影響されている西洋の歴史的前衛に由来しており³⁸、食人の思想が現在批判される要因ともなっている³⁹。

そのうえで本論文は「パウブラジル詩」の言語の実験が、モダニズム的な形式主義を超えてポスト植民地主義的な主体の形成に寄与していると考えてみたい。そのために、ここからはポストコロニアル理論を手がかりとする。ポストコロニアル理論とは植民地主義以後の社会や政治状況のなかで文化や芸術を捉えようとする態度である。なかでもホミ・K・バーバのステレオタイプ (stereotype) についての議論を参照する。

ステレオタイプとは「人々を分けるカテゴリーに結びつき、そのカテゴリーに含まれる人が共通してもっている信じられている特徴のこと」である⁴⁰。つまり、ステレオタイプは人間をカテゴリー化することに関わっている。植民地言説において「他者がイデオロギー的に構築される」ことをバーバは「固定」(fixity)という言葉で説明している⁴¹。バーバにとってステレオタイプは他者をカテゴリーへと「固定」することに他ならない。しかし、こうした他者の固定やステレオタイプはその当初から矛盾を含んでいる。

[固定の概念と] 同様に植民地主義言説の主要な戦略とも言うべきステレオタイプという概念も、知や認識の形態としては、すでに知られ常に「そこにある」ものと、不安のゆえに何度も繰り返されなくてはならないものとのあいだを揺らいでいる。あたかもアジア人の本質である二枚舌とか、アフリカ人の獣のような性的放縦とか、証明など不必要とされながら、実のところ、言説のなかでは決し

て証明することができないかのように⁴²。

ステレオタイプはすでに常に「知られている」が、まったく自明ではないというアンビヴァレンスを内包している。それゆえに、ステレオタイプは繰り返し語られなければならない。この「すでに知られ常にそこにある」と同時に確固とした実体としては捉えられないという両義性が、ある主体を他者と分ち、差異を発生させる「差別する力」(discriminatory power)となる⁴³。この作用は植民者から被植民者への差別的な言説としてのみ機能するわけではない。ステレオタイプを通じた自他の区別は被植民者から植民者へも、また被植民者が自身のアイデンティティを確立するうえでも作用する。したがって、ステレオタイプという概念・言説は、植民地における「主体化の出発点」(the primary point of subjectification)となる⁴⁴。

このようなバーバの議論で注目したいのは、ステレオタイプにおける固定がつねに一時的なものだということである。ステレオタイプは認識としては所与でありながら、実体としては根拠がない。その意味でステレオタイプとは「仮」固定観念であり、ステレオタイプカルな主体はつねに仮設的に立ち現れると言える。言説によってそのつど召喚される仮説的な主体性、このように植民地的主体を捉えるならば、そこに言説による介入の可能性を認めることができる。そしてオズヴァウヂの「宣言」をそのような対抗言説として読むことも可能だろう。

すでに見てきたように、「パウブラジル詩宣言」はアカデミズムの権威を否定し、新たな芸術規範を打ち立てるのだが、それはブラジル人の「生まれながらの」独創性に帰着している。そもそも「パウブラジル」という主題自体が、これが「土着の」(nativo/ native)ものであることを示していた。ブラジルボクとブラジル人(とその文化)は言説のうえで重ね合わされ、土着の価値あるものとして提示されている。しかし、ブラジルボクのも

つ「価値」とオズヴァウヂが宣言するブラジル人のオリジナリティという「価値」とは同じものではない。パウブラジルが染料や芯材として西洋との経済関係のなかでじっさいに価値を得ているのに対して、パウブラジル詩はオズヴァウヂがそうした西洋との関係を先取りして価値を宣言しているに過ぎない。パウブラジルとパウブラジル詩との重ね合わせは、いわばブラジル人とその文化の価値の捏造=創造である。西洋の視点を装いながらオズヴァウヂはステレオタイプカルな主体をみずから形づくる。あたかも、来るべき美学はすでに手元にあったかのように、ブラジル人とその文化が彫琢される。

バーバはフランツ・ファノンを参照しながら、国民文化が不安定で遂行的であり「発話行為の中に安定するような知識ではありえない」と述べている⁴⁵。このように述べることで、ファノン=バーバは『「真の」国民的過去』('true' national past)に回帰しようという文化の傾向を批判する。これまで本論文が明らかにしてきたような「パウブラジル詩宣言」というオズヴァウヂの「声」もまた、真正な「国民的過去」へと文化を固定しようという試みだと言えることができる。だが、バーバ自身が述べていることを再確認するならば、ステレオタイプはつねに仮設的なものである。「パウブラジル詩宣言」は文化の根拠のなさに対し、その揺らぎに介入することで「ブラジル」を仮構しようとしている。

おわりに

本論文はオズヴァウヂ・ヂ・アンドラーヂ「パウブラジル詩宣言」を分析することで、その形式的な実験がポストコロニアルな主体の形成と関わっていることを明らかにした。バーバの議論の特徴は、支配的な主体が従属的な主体を一方的に枠づけるのではなく、接触によって双方ともに変容を被ると考えることにある。こうした議論を踏まえ、オズヴァウヂの思想を言語による主体の形成と捉えることは、これまで見過ごされてきたオズヴァ

ウヂの思想の美的な側面と政治社会的な側面とのつながりを明らかにすることになるだろう。

オズヴァウヂの1920年代の盟友、小説家のマリオ・ヂ・アンドラーヂ (Mario de Andrade, 1893-1945) は、詩集「パウブラジル詩」について批判的な感想を残している。曰く、「パウブラジル詩」は「効果のための効果」(o efeito pelo efeito) に陥っている⁴⁶。この批判は、この詩集が形式的な実験に傾倒しすぎていることを指している。しかし本論文がこれまで明らかにしてきたように、オズヴァウヂの形式は主体の形成という内容と密接に結びついている。ブラジル人は、という断定によって、オズヴァウヂはじっさいにブラジルとその文化を形づくるのである。

参考文献

- 居村匠「オズワルド・ヂ・アンドラーヂ「食人宣言」分析 三つの分類と法概念を中心に」『美学芸術学論集』15号、2019年、52-81頁。
- 居村匠「オズワルド・ヂ・アンドラーヂの批評におけるブラジル性について」『美学』70巻2号、2019年、61-72頁。
- 居村匠「食人者のスタンス オズヴァウヂ・ヂ・アンドラーヂにとって宗教とは何か」『表象』16号、2022年、106-122頁。
- 上瀬由美子『ステレオタイプの社会心理学 偏見の解消に向けて』サイエンス社、2002年。
- ホミ・K・バーバ『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也、正木恒夫、外岡尚美、阪本留美訳、新装版、法政大学出版社、2012年。
- フランツ・ファノン『地に呪われた者』新装版、鈴木道彦・浦野衣子訳、みすず書房、2015年。
- Oswald de Andrade, "Manifesto of Pau-Brasil Poetry," Stella M. de Sá Rego (tr.), *Latin American Literary Review*, vol.14, no.27, 1986, pp.184-187.
- Oswald de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau Brasil," 1924, *A Utopia Antropofágica* (obras completas, 4ª edição, São Paulo: Editora Globo, 2011), pp.59-66.
- Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago," 1928, *A Utopia Antropofágica* (obras completas, 4ª edição, São Paulo: Editora Globo, 2011), pp.67-74.
- Mario de Andrade, "Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925," 1925, Oswald de

Andrade, *Pau Brasil* (obras completas, 2ª edição, São Paulo: Editora Globo, 2003), pp.73-83.

- Princeton University, "Racialized Frontiers: Slaves and Settlers in Modernizing Brazil," *Brazil Lab Princeton University*, https://brazillab.princeton.edu/research/racialized_frontiers. (最終アクセス2022年9月23日)
- Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade," 1965, Oswald de Andrade, *Pau Brasil* (obras completas, 2ª edição, São Paulo: Editora Globo, 2003), pp.7-72.
- Maria José Canelo, "Nations in Review(s): Modernist "Little" Magazines and the (Trans)National Imagination," *Comparative Literature Studies*, vol.55, no.3, 2018, pp.595-617.
- Ivo Mesquita, "Brazil", Edward J. Sulliva (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century* (New York, Phaidon Press, 2000), pp.201-231.
- Paulo Prado, "Poesia Pau Brasil," 1924, Oswald de Andrade, *Pau Brasil* (obras completas, 2ª edição, São Paulo: Editora Globo, 2003), pp.89-94.
- Roberto Schwarz, "The Cart, the Tram and the Modernist Poet," *Misplaced Ideas* (Verso; London, 1992), pp.108-125.

¹ 同時代のマリオ・ヂ・アンドラーヂなどとの混同を避けるため姓ではなく名を用いるブラジルの慣習に従って、本論文ではオズヴァウヂと表記する。また、先行研究や筆者の既発表論文ではOswaldの日本語表記を「オズワルド」としたものもあるが、本論文ではより原音に近いと思われる「オズヴァウヂ」に統一する。

² Ivo Mesquita, "Brazil", Edward J. Sulliva (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century* (New York, Phaidon Press, 2000), pp.202-203. この点についてはすでに以下の論文で触れられている。居村匠「オズワルド・ヂ・アンドラーヂの批評におけるブラジル性について」『美学』70巻2号、2019年、62頁。

³ Paulo Prado, "Poesia Pau Brasil," 1924, Oswald de Andrade, *Pau Brasil* (obras completas, 2ª edição, São Paulo: Editora Globo, 2003), p.92.

⁴ Ibid., p.92.

⁵ Ibid., p.92.

⁶ Maria José Canelo, "Nations in Review(s): Modernist "Little" Magazines and the (Trans)National Imagination," *Comparative Literature Studies*, vol.55, no.3, 2018, p.612.

⁷ Oswald de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau Brasil," 1924, *A Utopia Antropofágica* (obras completas, 4ª edição, São Paulo: Editora Globo, 2011),

p.60. 以下の日本語訳はすべて筆者による。訳出にあたって以下の英訳も参考にした。Oswald de Andrade, “Manifesto of Pau-Brasil Poetry,” Stella M. de Sá Rego (tr.), *Latin American Literary Review*, vol.14, no.27, 1986, pp.184-187.

⁸ Oswald, “Manifesto da Poesia Pau Brasil,” p.60.

⁹ Haroldo de Campos, “Uma poética da radicalidade,” 1965, Oswald de Andrade, *Pau Brasil* (obras completas, 2ª edição, São Paulo: Editora Globo, 2003), pp.8-9.

¹⁰ Campos, “Uma poética da radicalidade,” p.9.

¹¹ 「すばやい」という語を時間をかけて洗練された文章との対比から捉えるという点は編集委員より示唆いただいた。

¹² *Ibid.*, p.60.

¹³ Prado, “Poesia Pau Brasil,” p.90.

¹⁴ Oswald, “Manifesto da Poesia Pau Brasil,” p.59.

¹⁵ ファヴェーラとはブラジルの貧民街である。次の文章を見るに、ここではとくにリオデジャネイロのスラムを指しているか。

¹⁶ ボタフォゴはリオデジャネイロの海岸沿いの地区。

¹⁷ ヴァタパはブラジル北部の伝統料理。

¹⁸ 「食人宣言」における西洋批判については以下を参照。居村匠「オズワルド・ヂ・アンドラーヂ「食人宣言」分析 三つの分類と法概念を中心に」『美学芸術学論集』15号、2019年、52-81頁。

¹⁹ Oswald, “Manifesto da Poesia Pau Brasil,” p.65.

²⁰ *Ibid.*, p.65.

²¹ *Ibid.*, p.60.

²² *Ibid.*, p.60.

²³ 「痛み」(dor) と「博士」(doutor) には音声上の結びつきを指摘できる。

²⁴ Oswald, “Manifesto da Poesia Pau Brasil,” p.59.

²⁵ *Ibid.*, p.61.

²⁶ *Ibid.*, p.61.

²⁷ *Ibid.*, p.64.

²⁸ *Ibid.*, p.65.

²⁹ *Ibid.*, p.65.

³⁰ *Ibid.*, p.63.

³¹ 「自然主義の細部に抗する仕事——「ジンターゼ」によって。ロマン主義の繊細さに抗する——幾何学的「平衡」によって、技術的「仕上げ」によって。模倣に抗する——「発明」によって、「驚き」によって」。 *Ibid.*, p.63.

³² *Ibid.*, pp.63-64.

³³ ここからの二段落は以下を参照。居村匠「オズワルド・ヂ・アンドラーヂ「食人宣言」分析」71-73頁。

³⁴ Oswald, “Manifesto da Poesia Pau Brasil,” p.66.

³⁵ 居村匠「オズワルド・ヂ・アンドラーヂの批評

におけるブラジル性について」61-72頁。

³⁶ Oswald, “Manifesto da Poesia Pau Brasil,” p.61.

³⁷ 1540年から1860年代にかけてブラジルに連れてこられた黒人奴隷は5500万人だという。これは「新大陸」に連行された奴隷の約半分にあたる。Brazil Lab Princeton University, “Racialized Frontiers: Slaves and Settlers in Modernizing Brazil,” https://brazillab.princeton.edu/research/racialized_frontiers. (最終アクセス2022年9月23日)

³⁸ 「食人宣言」における「日付のない世界」(o mundo não datado) という表現も同様の文脈で理解できる。ホベルト・シュワルツはこうした無時間的な志向がむしろ当時の時代の刻印だと指摘している。Roberto Schwarz, “The Cart, the Tram and the Modernist Poet,” *Misplaced Ideas* (Verso; London, 1992), p.116.

³⁹ 例えば、ニューヨーク近代美術館でおこなわれたブラジル・モダニズムの代表的画家タルシラ・ド・アマラウ (Tarsila do Amaral, 1886-1973) の回顧展に際して、ある展覧会評はモダニズムにおける人種の不平等、アフロ・ブラジリアンの軽視と排除を指摘している。Sara Roffino, “Is Brazil’s Most Famous Art Movement Built on Racial Inequality? A New Generation Argues ‘Yes,’” *artnet* (March 18, 2018, <https://news.artnet.com/art-world/tarsila-part-ii-1238654>). 最終アクセス2022年12月9日。こうした批判については以下の論文でもすでに紹介されている。居村匠「食人者のスタンス オズヴァウヂ・ヂ・アンドラーヂにとって宗教とは何か」『表象』16号、2022年、106-122頁。

⁴⁰ 上瀬由美子『ステレオタイプの社会心理学 偏見の解消に向けて』サイエンス社、2002年、2頁。上瀬は「否定的評価や感情を伴う」ステレオタイプを「偏見」(prejudice) として区別しているが、後に見るようにバーバ否定的評価を含むものもステレオタイプとして扱っており、本論文もそれに従っている。

⁴¹ ホミ・K・バーバ『文化の場所——ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也、正木恒夫、外岡尚美、阪本留美訳、新装版、法政大学出版局、2012年、116頁

⁴² 同、116-117頁。

⁴³ 同、117頁。

⁴⁴ 同、131頁。

⁴⁵ 同、260頁。

⁴⁶ Mario de Andrade, “Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925,” 1925, p.74.

研究報告

「生成美学」に関する実践的研究

天貝 義教

本論では、単純な色彩と形態をもつ造形作品をプログラミングによって制作することを通じて、1960年代の後半にドイツの哲学者マックス・ベンゼが定義した「生成美学」の今日における実践的な意義について考察する。ベンゼによれば、「生成美学」は「数学的でテクノロジー的な理論」であり、その中心となるモチーフは「規範を逸脱し改革する確率についての芸術的な創造」である。この理論に関連しながら同時代に制作されたゲオルグ・ネースのコンピュータ・グラフィックスは「乱数」によって特徴づけられていた。本論では、こうしたベンゼの定義とネースの作品を踏まえながら、21世紀における「生成美学」をコンピュータとプログラムとに本質的に結びつけた、デザインを含む芸術作品の創作と享受に関する理論として理解し、「数え上げ」の理論を「生成美学」の新たな特徴として提案する。

キーワード：生成美学，マックス・ベンゼ，プログラミング，アルゴリズム・アート

A Practical Study on ‘Generative Aesthetics’

AMAGAI Yoshinori

In this paper, I examine the actual and practical meaning of ‘generative aesthetics’, as defined by the German philosopher Max Bense (1910-1990) in the late 1960s, through the programming and production of some computer graphics with simple colors and forms. According to Bense, ‘generative aesthetics’ is a mathematical and technological theory whose central motif is ‘the artificial production of probabilities of innovation or deviation from the norm’. In relation to Bense's theory, the computer graphics produced by Georg Nees (1926-2016) in the same period were characterized by ‘random numbers’. Based on the definition by Bense and the works of Nees, I understand ‘generative aesthetics’ in the 21st century as a theory about the creation and enjoyment of works of art, including design, essentially linked to computers and programs, and I propose the theory of ‘counting’ as a new feature of ‘generative aesthetics’.

Keywords: Generative Aesthetics, Max Bense, Programming, Algorithmic Art

はじめに

「生成美学 (Generative Ästhetik)」は、1960年代後半にドイツの哲学者マックス・ベンゼによって提唱された。その定義によれば、「生成美学」のもとでは、「あらゆる操作 (Operationen)、規則 (Regeln)、定理 (Theoreme) の包括的なまとめ (Zusammenfassung)」が理解されることとなり、それが、記号として機能しうるような一定量の材料となる諸要素に適用されることで、「配置または形状 (Verteilungen bzw. Gestaltungen)」などの「美的な状態 (ästhetische Zustände)」が意識的かつ方法的に生み出されるという¹⁾。「生成美学」は、また「数学的な図式」と「技術的な手続き」とを包括的にまとめた「数学的でテクノロジー的な理論」ともいわれ²⁾、そうした理論やプログラムによる、「規範 (Norm) を逸脱し改革する確率 (Wahrscheinlichkeit) についての芸術的な創造」が、「生成美学」の中心的なモチーフ (Motiv) とされる³⁾。このような意味での芸術作品は、コンピュータを通じて制作されるわけだが、たとえば、同時代のゲオルク・ネースのコンピュータ・グラフィックスに代表されるように、コンピュータで実行するプログラムにおける乱数の使い方によって特徴づけられる⁴⁾。本論では、こうしたベンゼによる定義やネースの作品を踏まえながら、今日の「生成美学」について、それを、コンピュータとプログラムとに不可欠に結びつけた、デザインを含む芸術作品の創作と享受に関する理論であると理解し、その意義について、単純な幾何学図形と色彩からなるマトリクスとエレメントによる造形作品のプログラミングによる制作を通じて実践的に考察し、「数え

上げ」の理論を「生成美学」の特徴として提案する。

1-1 作品の構成とプログラミング

単純な幾何学図形と色彩を使った作品として、3行3列に等分割された大きな正方形 (図1) をマトリクスとし、小さな正方形 (大きな正方形の面積の9分の1の面積となる正方形) A (黒色) を5個、B (白色) を4個、合計9個 (図2) をエレメントとして、すべてのエレメントをマトリクスに隙間なく並べたものを考え、その画像をプログラミング言語 Python で作成する。

設定したマトリクスとエレメントで作成できる画像の総数は、9種類の数字から5種類の数字を選ぶ組み合わせの総数と同じになるので、**itertools** モジュールをインポートしたプログラム1により総計126通りとなる。

この一連の画像を<シリーズ1>と名づけることとする。図3はプログラム2によって<シリーズ1>の画像のうちの一つを任意に作成したものである。プログラム2では、

```
numpy
matplotlib.pyplot
matplotlib
```

をインポートしており、設定したマトリクスにおけるエレメントの並べ方は、任意に選ばれたリストを変数 **e_list** に代入することで決定している。変数 **c_colors** には、エレメントの黒色、白色に対応するリストから作られたカラーマップのオブジェクトが代入されている。エレメント A、B のそれぞれの色は、リストの数値の1と2に対応しており、作成された画像は、例えば、**ab-1.png** という名

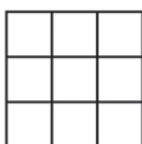


図1 マトリクス



図2 エレメント



図3 <シリーズ1>の画像



図4

前で保存される。

変数 `e_list` に代入するリストを以下のように変更することで違う画像（図4）を作成できる。

```
e_list = [[1,2,2], [1,1,2], [2,1,1]]
```

また変数 `e_list` に代入するリストを以下のように1行9列にし、`reshape` 関数によって3行3列に並び替えることもできる。

```
e_list = [1,2,2,1,1,2,2,1,1]
e_list = np.reshape(e_list, [3,-1])
```

実行結果は図4と同じになる。

次に、プログラム2の一部を書き換えて、乱数を使った画像作成のプログラムを考える。

1-2 乱数の使用

Pythonでは乱数（正確には疑似乱数）⁵⁾ を発生させる仕方はいくつかあるが、ここでは、任意に並べた1行9列の数値を変数 `e_list`

に代入し、これを `shuffle` 関数によってランダムに並びかえる方法をとった。プログラム3が書き換えたプログラムの一部である。プログラム3では実行ごとに同じ乱数を発生させるために `np.random.seed(0)` とし、ランダムに作られた1行9列のリストを `reshape` 関数を使って3行3列に並び替えている。図5、6、7が実行結果の画像である。

乱数を使ったプログラムは上記以外にもいろいろと考えられる。たとえば、R.グンツェンホイザーは情報美学を考察するさいに、16行16列の正方形のマス目に黒と白の二種類の正方形をコイントスの結果にもとづいて隙間なく並べて単純な図形を作成した⁶⁾ が、これを参考にして、図1のマトリクスで、コイントスの結果にもとづいてA(黒色)またはB(白色)のエレメントのいずれか一つを並べて画像を作成することとした。

この場合、Aだけが9個、Bだけが9個出現することもあるので、A、Bそれぞれ9個ずつ合計18個のエレメントを用意しておかなければならない（図8）。その並べ方の総数は、重複する順列となるので、2の9乗、すなわち512通りとなる。上記の条件のもとで、乱数を使ったプログラム4を作成した。プログラム4で作成される一連の画像を<コイントス・シリーズ>と名づけておく。掲載したプログラム4の場合は以下のような3つのリス



図5 np.random.seed(0)



図6 np.random.seed(1)



図7 np.random.seed(3)

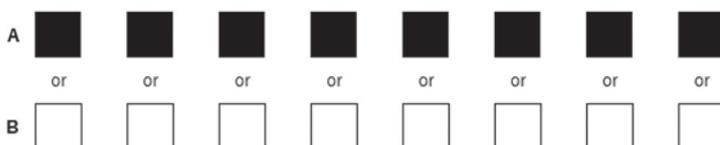
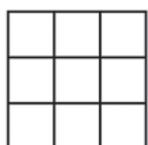


図8



図9 ab2-1.png



図10 ab2-2.png



図11 ab3-3.png

トにもとづいて画像（図9、図10、図11）が作成されている。

No. 1

```
e_list: [[1,2,2],[1,2,2],[2,2,2]]
```

No. 2

```
e_list: [[2,2,1],[1,2,2],[2,2,2]]
```

No. 3

```
e_list: [[1,2,2],[1,1,2],[1,2,1]]
```

すでに指摘したとおり、＜コイントス・シリーズ＞の並べ方の総数は512通りであるが、先の＜シリーズ1＞の126通りの並べ方は、この512通りの一部であることは容易に想像できる。しかしながら、126通りの画像をすべてプログラム4で作成することは容易ではない。また、512通りの画像を上記のプログラム4で作成することも容易ではない。

次に＜作品シリーズ1＞と＜コイントス・シリーズ＞それぞれのすべての画像を作成するプログラムを考える。

2-1 すべての並べ方の画像の作成

最初に＜シリーズ1＞について考える。掲載したプログラム5は、かなり複雑にはなるが、Hatena Blogの「ザリガニが見ていた...。」と題されたブログ⁷⁾で公開されているペントミノパズルの解を求めるプログラムを参考にし、その一部を書き換えて作成したものである。それによれば並べ方の総数は126通りとなった。このプログラム5にプログラム6を書き足して、126通りの画像を作成することができる。

次に＜コイントス・シリーズ＞のすべての画像を作成するプログラムを考える。＜コイ

ントス・シリーズ＞の一連の画像は重複順列となるリストにもとづいているので、プログラム7のように **itertools** モジュールをインポートし、またメモリの関係で、512通りの画像を256通りずつ、2つに分割して作成した。

次に、上記で作成した個々の画像を一つの画像として表示するプログラムを考える。

2-2 すべての画像の一覧表示

すべての画像を一覧表示するプログラムとしてプログラム8を作成した。Pythonの画像処理ライブラリ **Pillow(PIL)** をインストールしている。これをプログラム5にプログラム6とともに書き加えて＜シリーズ1＞のすべての画像を図12のように一覧表示できる。

＜コイントス・シリーズ＞のすべての画像を一覧表示するさいには、プログラム7にプログラム8を書き加えたものによって作成した。この場合、32行16列で表示している。最初のもはすべてA（黒色）が並んだものであり、最後のものはすべてB（白色）が並んだものとなっている。

おわりに

上記のように、＜シリーズ1＞の画像については、プログラム2とプログラム3で、それぞれ、126通りの画像のなかの一つのものを作成することになる。プログラム2での画像作成は、プログラムの実行前にどのような画像になるかが決定できるが、プログラム3では乱数を使うために実行前にはどのような画像になるかはわからない。その意味では、プログラム3で作成した画像は、乱数にもと

づく偶然性によって特徴づけられているといえよう。

また、プログラム4で作成した<コイントス・シリーズ>の画像も、プログラムの実行前にはどのような画像になるかわからず、実行後に512通りのうちのどれかの画像であるかがわかるので、プログラム3と同じように、乱数にもとづく偶然性によって特徴づけられているといつてよい。

しかしながら、すでに指摘したように、プログラム2とプログラム3によって、126通りの画像をすべて連続して作成することは容易ではない。またプログラム4で512通りの画像をもれなく連続して作成することも容易ではない。一方、設定したマトリクスとエレメントから作成できる画像をすべて数え上げて作成すること、つまりプログラム5やプログラム7による画像の作成に関しては、さほどの困難さはない。

言いかえるならば、プログラム2による画像は、プログラム5ならびにプログラム7の画像のなかから任意に作成されたものであり、プログラム3による画像は、プログラム

5ならびにプログラム7の画像から乱数にもとづいて作成したものといえる。すなわちプログラム7は、プログラム2、プログラム3、プログラム5による画像をすべて内包しているのである。この意味で、全ての画像を数え上げ作成するプログラム7を、プログラム2・プログラム3・プログラム5に対する「母なるプログラム (generating program)」と呼んでおきたい。この「母なるプログラム」によって数え上げ作成された画像の意義は、日本のコンピュータ・アートのパイオニアの一人である川野洋氏が「近代主義世界」にとって代わる「ポストモダンの世界像」として言及した「美醜や善悪や真偽といった差別される価値序列とは無関係な平等な存在」⁸⁾ といふときの「平等の存在」という表現に求めることができよう。プログラム7によって作成された512通りの画像は、個々にリストの数値は異なるが、しかし、同一のプログラムから作成されたという意味で平等なのである。ポスト・モダンの21世紀の今日、こうした「平等な存在」を数え上げることによって、ベンゼが1960年代後半に定義した「生成美学」を

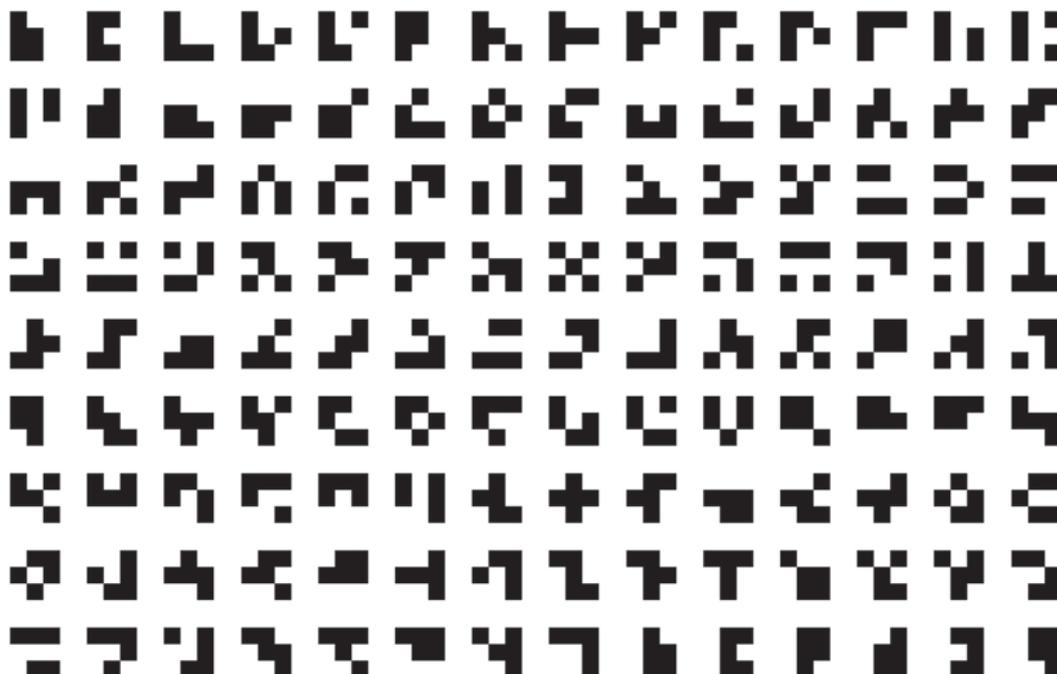


図12 <シリーズ1> 126通りの画像の一覧表示

新たに発展させることが可能になると思われる。

註

1) Max Bense and Georg Nees, *rot 19. Computer-Grafik*, Stuttgart: Max Bense , Elisabeth Walther, 1965.

2) M. ベンゼ著 草深幸司訳 『情報美学入門—基礎と応用』勁草書房 1997 p.74

3) 註1 前掲書

4) 註1 ならびに註3 前掲書pp.75-77

5) 疑似乱数の生成については以下を参照。

<https://docs.python.org/ja/3/library/random.html?highlight=%E4%B9%B1%E6%95%B0>

6) Rul Gunzenhäuser, 'Zur informationstheoretischen Betrachtung von Lernvorgängen: Konsequenzen für die Erzeugung und Betrachtung ästhetischer Objekte', *Kunst und Kybernetik*, Köln, 1968, pp.82-103

7) 「ザリガニが見ていた...。」と題されたブログについては以下を参照。

https://zariganitosh.hatenablog.jp/entry/20150114/faster_pentomino (最終閲覧日 平成4年11月9日)

8) 川野洋『ネットワーク美学の誕生—「下からの総合」の世界に向けて—』東信堂 2009 p.19

本研究は科研費（課題番号18K11958）の助成を受けた。

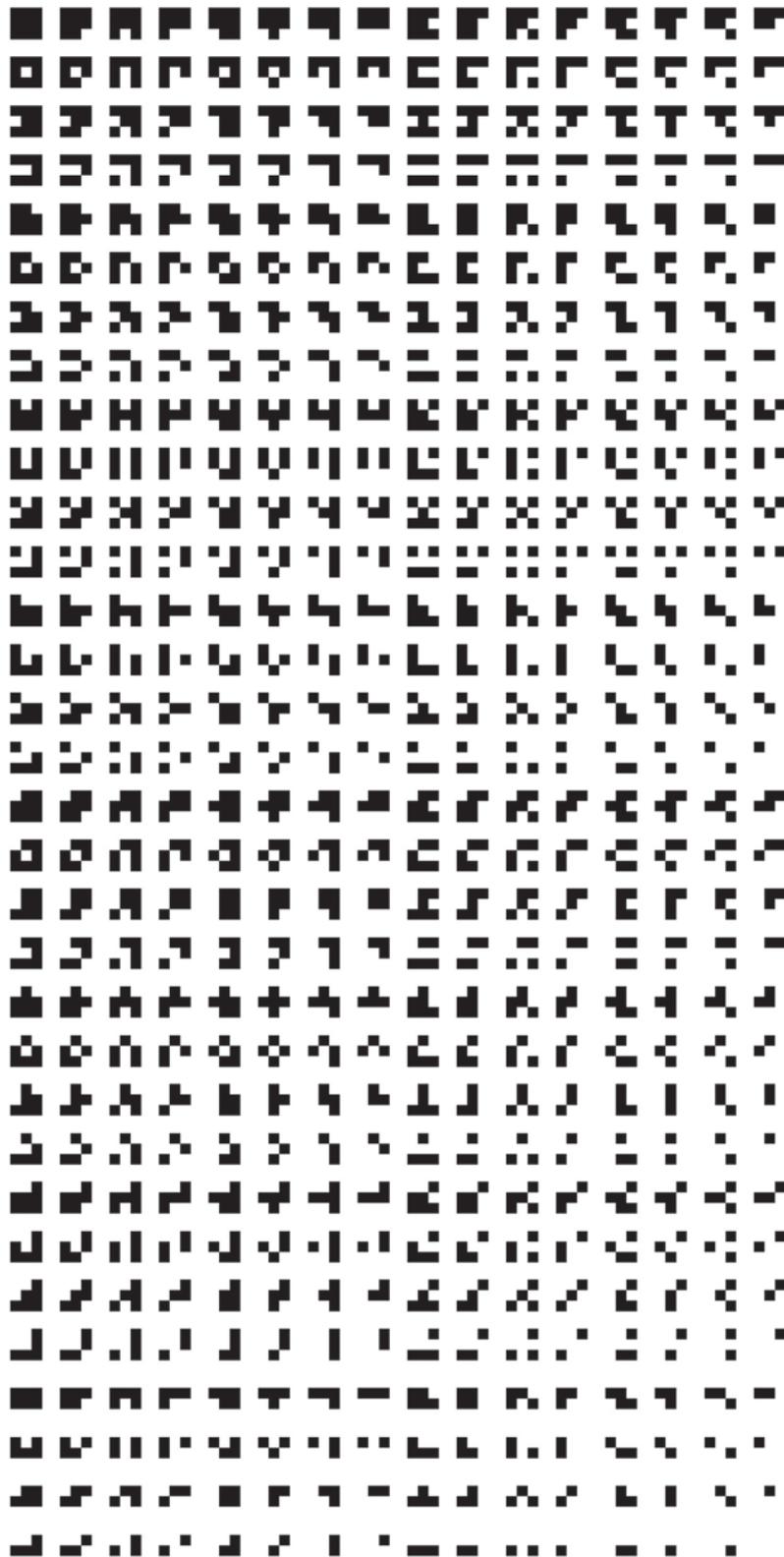


図13 <コイントス・シリーズ> 512通りの画像の一覧表示

プログラム1:重複なしの組み合わせの総数を求める

```
>>> import itertools as it
>>> com = [1,2,3,4,5,6,7,8,9]
>>> com_list = list(it.combinations(com, 5))
>>> print('com_list:', len(com_list))
com_list: 126
```

プログラム2:任意の画像作成

```
import numpy as np
import matplotlib.pyplot as plt
import matplotlib as mpl

plt.figure(figsize=(6,6))
e_list = [[1,2,1], [2,1,2], [1,2,1]]
c_colors = mpl.colors.ListedColormap(['black','white'])
print('e_list:', e_list.tolist())
plt.imshow(e_list, c_colors, vmin= 1, vmax=2) # 引数として最小値と最大値を指定
plt.axis('off')
# 画像に名前をつけて保存
counter = 1
p_name = 'ab-' + str(counter) + '.png'
plt.savefig(p_name)
# ディスプレイに画像を表示
plt.show()
```

プログラム3:乱数を使った画像作成

```
e_list = [1,1,1,1,1,2,2,2,2] # 任意に並べた数値のリスト
np.random.seed(0)
np.random.shuffle(e_list)
e_list = np.reshape(e_list, [3,-1] )
```

プログラム4:コイントスを使った画像作成

```
import numpy as np
import matplotlib.pyplot as plt
import matplotlib as mpl

# 乱数にもとづいて一つの画像を作る関数の定義
def cointoss(n):
```

```

plt.figure(figsize=(6, 6))
np.random.seed(n)
a1 = np.random.randint(1, 3) # 1か2のいずれかをランダムに生成
a2 = np.random.randint(1, 3)
a3 = np.random.randint(1, 3)
a4 = np.random.randint(1, 3)
a5 = np.random.randint(1, 3)
a6 = np.random.randint(1, 3)
a7 = np.random.randint(1, 3)
a8 = np.random.randint(1, 3)
a9 = np.random.randint(1, 3)
e_list = [[a1, a2, a3], [a4,a5, a6], [a7, a8,a9]]
# 色の指定
c_colors = mpl.colors.ListedColormap(['black', 'white'])
plt.imshow(e_list, c_colors, vmin= 1, vmax=2) # 引数として最小値と最大値を指定
plt.axis('off')
# 画像に名前をつけて保存
p_name = 'ab2-' + str(n + 1) + '.png'
plt.savefig(p_name)
plt.close()

n = 3 #関数を繰り返す回数の指定 nは乱数の種としても定義
for i in range(0, n):
    cointoss(i)

```

プログラム5：並べ方の総数を求める

```

import numpy as np

m_row, m_col = 3,3 # マトリクス (行と列) の設定
class Element:
    def __init__(self, s, l, h,m,n):
        a = np.array(list(map(int, s))).reshape(h, -1)
        self.used =1
        self.form = []
        for i in range(m):
            for j in range(n):
                self.form.append((a, a.argmax()))
                a = np.rot90(a)
                a = np.fliplr(a)

el = [Element('1', 5, 1,1,1),
      Element('1', 4, 1,1,1),]

```

```

for i, element in enumerate(el):
    element.loc_form = []
    for form in element.form:
        a = []
        for r, row in enumerate(form[0]):
            for c, col in enumerate(row):
                if col: a.append(r * (m_col + 1) + c - form[1])
        element.loc_form.append(a)
# マトリクスの初期化
matrix = np.zeros((m_row + 1) * (m_col + 1), 'int')
for i, b in enumerate(matrix):
    if ((i + 1) % (m_col + 1)) == 0 or i >= ((m_col + 1) * m_row):
        matrix[i] = 99
# 並べ方の総数を求める関数の定義
def try_piece(matrix, el, lvl):
    global counter, try_counter
    try_counter += 1
    x = matrix.argmax()
    for i, element in enumerate(el):
        if not element.used == 0:
            for blocks in element.loc_form:
                if matrix[x + blocks[0]] : continue
                # エレメントを並べる
                for b in blocks: matrix[x + b] = i + 1
                element.used -= 1
# すべてのエレメント(9個)を並べきったら True を返す (recursive コールの終了)
if lvl == 8:
    counter += 1
    print ('No.', counter, end=' ')
    b = list(np.rot90(matrix.reshape((m_row + 1, -1))
        [0:m_row, 0:m_col]))
    # 多次元リスト (3行3# 乱数の種の設定への変換)
    c = np.array(b).reshape(3,-1)
    print('e_list:¥n', c.tolist())
    print()
    # エレメントを戻す
    for b in blocks: matrix[x + b] = 0
    element.used += 1
    return True
# 次のエレメントを試す
try_piece(matrix, el, lvl + 1)
# エレメントを戻す
for b in blocks: matrix[x + b] = 0
element.used += 1

return False

```

```
counter = 0
try_counter = 0
try_piece(matrix, e1, 0)
print('counter', counter)
print ('try_counter', try_counter)
```

プログラム6 : 画像の作成

```
if counter == 0:
    False
elif counter >= 1:
    plt.figure(figsize=(6,6))
    ca_colors = mpl.colors.ListedColormap(['black','white'])
    ca_array = np.array(b)
    plt.imshow(e_list, c_colors, vmin= 1, vmax=2)
    plt.axis('off')
    pic_name = 'ab-' + str(counter) + '.png'
    plt.savefig(pic_name)
    plt.close()
```

プログラム7 : 重複順列にもとづく画像の作成

```
import numpy as np
import matplotlib.pyplot as plt
import matplotlib as mpl
import itertools as it

data =[1,2]
n =0
#mx = 512
#mi = 257
mx = 256
mi = 0

for i in it.product(data, repeat=9):
    a_list = list(i)
    n += 1
    a_list = np.reshape(a_list, [3,-1] )
    print('No.', n, end=' ')
    print('a_list:', a_list.tolist())

    if mi <= n <= mx:
```

```

plt.figure(figsize=(6, 6))
c_colors = mpl.colors.ListedColormap(['black', 'white'])
plt.imshow(a_list, c_colors, vmin= 1, vmax=2)
plt.axis('off')
p_name = 'cointoss-' + str(n) + '.png'
plt.savefig(p_name)
plt.close()
else:
    False

```

プログラム 8 : 保存した画像の一覧表示

```

import matplotlib.pyplot as plt
from PIL import Image
# 行と列の指定
row = 9
col = 14
# 保存した画像の読み取り
abs = []
for i in range(row*col):
    pic_name = 'ab-' + str(i+1) + '.png'
    img = Image.open(pic_name)
    abs.append(img)
# 読み取った画像 (複数) の一覧画像を余白なしで作成
fig.subplots_adjust(left=0, right=1, bottom=0, top=1, hspace=0, wspace=0)

for i in range(row):
    for j in range(col):
        ax[i, j].xaxis.set_major_locator(plt.NullLocator())
        ax[i, j].yaxis.set_major_locator(plt.NullLocator())
        ax[i, j].imshow(abs[col*i+j])
        ax[i, j].axis('off')
# 一覧画像に名前をつけて保存
plt.savefig('series1-126.png')
# 一覧画像をディスプレイで表示
plt.show()

```

環境音楽におけるサウンドスケープのエートス性

— 『ARTIST INN MEIJIKAN 2022』の制作を通じて—

金田 麻梨香

本稿では、筆者が「環境音楽」における「サウンドスケープ」の概念に「エートス」(ēthos)の視座を与えたサウンド・インスタレーションについて考察することを目的とする。古代ギリシアから派生した「エートス」の概念は、音楽と深い結びつきがあり、音や環境音から地域の社会・文化や意識をとらえようとする「サウンドスケープ」の概念と接続させることで、場所・風景の再帰的な聴取を促すだけでなく、音楽・音そのものに対する経験的聴取に基づく鑑賞体験の拡張及び実践が可能になると考えた。展示を鑑賞した人々とディスカッションした内容をもとに、フィールド・レコーディングで採取した<音>をインスタレーションという設えの中で聴取を促すことの可能性について考察する。福岡県筑後市を対象に実地調査を行い、その結果として『ARTIST INN MEIJIKAN 2022』にて発表した作品《ēthosの繭》について、研究報告を行う。

キーワード：サウンドスケープ，エートス，フィールド・レコーディング

1 はじめに

本稿では筆者が『ARTIST INN MEIJKAN 2022』にて発表した作品《ēthosの繭》について、研究報告を行う。

本稿の構成を以下に示す。1.1節では環境と芸術を軸にサウンドスケープの概念を記述する。1.2～1.4節では制作の背景と音楽の語源に触れながら「エートス」について整理する。その後、2～4章にかけて福岡県筑後市における音のサンプリングについて示し、MEIJKANにて発表した作品《ēthosの繭》の構成を詳述する。5～6章では、実際に展示を鑑賞した人々とディスカッションした内容から、フィールド・レコーディングで採取した〈音〉をインスタレーションという設えの中で聴取を促すことの可能性について考察する。

1.1 環境と芸術

「環境芸術」は、絵画や彫刻だけでなく、音や光、日常的な物体なども素材として、環境の中に芸術を創ろうとする動きのことで、大きく「アースワーク」、「ネイチャーライティング」「環境音楽」の三つの領域に分けられる。20世紀以降の産業革命に由来する、騒音問題や環境汚染問題に対して、自然と人間の関係を問い直すようなコンセプトのもと「アースワーク」、「ネイチャーライティング」といった形態が登場した。その多くは、作品のビジュアルのインパクトを重要視するものであった。一方、「環境音楽」は「サウンドスケープ」の概念を提唱している。

「サウンドスケープ」の概念とは、音を音そのものとして扱うのではなく、音や聴覚を通じて、時代や地域による音の風景の変化、環境音から地域の社会・文化や意識をとらえることを指す [柳沢2020 : 34参照]。それらの活動の特徴として主にフィールド・レコーディングという手法が採用されていることが挙げられる。例えば京都市西陣地域では、一般的に「騒音」と考えられる産業音（手織りや機械による機織りの音）が住民のあいだで

受容され、地域を特徴づける象徴的な音として聞かれていた事例などがある [宮内2006 : 78参照]。

サウンドスケープの概念は、人類学・民族音楽学・社会学などの学術的研究手法と結びつきながら、アンビエント・ミュージックのような音楽における環境への関心の系譜と問題意識を共有し、時にはサウンド・インスタレーションとして提示されるようになっていく。なお、日本では環境省が全国各地より音風景を募り「残したい“日本の音風景100選”」事業を行う¹など、芸術の枠組みに限らず、まちづくりの片翼を担う場合があることも付け加えておく。

本稿は「環境音楽」における「サウンドスケープ」の概念に「エートス」(ēthos)の視座を与えたサウンド・インスタレーションについて考察するものである。本稿では「サウンド・インスタレーション」を「屋内や屋外に設置し、音を用いてその空間や場所・環境を体験できる芸術作品」と定義する [中川2020 : 57参照]。

1.2 制作の背景

筆者はこれまで建築やランドスケープの特性を活かしたアート作品を発表しており、社会で見られる排除の問題が表出するものとして、あらゆる領域の「ノイズ」に着目している。「ノイズ」の要素として、異質性や過剰性、偶発性が挙げられる。これらには、変形、歪曲などの形態に加え、外的要因による騒音の表出や、人が不愉快に聴こえる音、音と音のズレなどが含まれる。今回取り扱う「ノイズ」は、ノイズ・ミュージックは対象外とし、材料としての〈音〉に限定することとする。

筆者はノイズを「不要で排除されるもののメタファー」として捉え²、サウンドスケープの概念を援用しながら、ジェントリフィケーションにみられる排除性や、鉱山における環境問題などを題材にしたサウンド・インスタレーションをこれまで制作してきた。

上述のようにサウンドスケープとは音を音

そのものとして扱うのではなく、音を通じてそれらの音が生じる場所の歴史や生態環を捉えようとする概念であるが、本作品ではとりわけエートスの概念から接近することで、福岡県筑後市の意識や歴史を把握する表現を試みた。

エートスについて概説する。アリストテレスの音楽上の師であるダモンから大きな影響を受けたプラトンは「エートス」の重要性を主張した。これは、人間の精神、魂に作用して、その人をより良く導く重要なものである。この主張はアリストテレスによって教育的意義を持つものとして継承されていった。今回エートスを取り上げたのは、環境音から地域の社会や文化を認識するためには、それらを形成する意識を捉える必要があるのではないかと考えたためである。いわゆる文化や社会を花実とすると、エートスは蕾であり、行為の前提となる意識そのものを捉えることで、サウンドスケープの概念が伸展するものと考えた。エートスの概念を論ずるにあたって、音楽の語源について触れる必要がある。

1.3 音楽の語源：ムーシケー

ヨーロッパの多くの言語では、「音楽」を意味する語、また「美術館・博物館」を意味する語が、文芸を司る女神たちの名前から派生したとされる。上垣、根津は以下のように整理している。

「音楽という言葉は、英語で「ミュージック」(music)、ドイツ語で「ミュージク」(Musik)などであるが、その語源を遡ると、ラテン語の「ムーシカ」(musica)へ、さらにはギリシア語の「ムーシケー」(mousike)にたどり着く。このムーシケーは、詩歌・文芸の女神ムーサたち（複数形ではムーサイ）が司る活動全般を指し示す言葉であった」[上垣、根津2014：35]。

ホイジンガは以下のように述べている。

「音楽mousikeという言葉は、ギリシア人にとって、われわれ近代人のその言葉よりはるかに広い範囲にわたるものであったこと

は、周知の事実である。それは単に歌や音楽の伴奏による踊りを含むだけでなく、一般にアポローンやムーサイ（ミューズ）といった神々に司られるすべての芸術、技芸に当てはまるものであった。これらはすべて、ミューズの分野の外にある造形芸術、機械的芸術に対して、ミューズの（音楽的）芸術ということができる。そして、すべてミューズ的なものは祭祀ときわめて深い繋がりがある。なかでも、その固有の機能が発揮される場である祝祭との関係は、非常に深いものがあつた」[ホイジンガ1973：377-378]。

音楽という意味を持つ英語「ミュージック」(music)をはじめとする言葉の語源は、ギリシア語の「ムーシケー」(mousike)であり、ムーサたちの活動領域の中心的位置を占めたのは、詩・歌・舞踏であった。これら三者は不可分であり、統一体を成していた。しかし、前5世紀から前4世紀頃、ピタゴラスの音程に対応する数比の発見によって、ムーシケーとは性格が異なる音楽の捉え方が登場することとなる。ピタゴラスは「万物の根源は数である」という考えのもと音楽を「宇宙の秩序を示し、調和を象徴するものである」と定義し、音楽の協和音を宇宙の形成原理にまで適応させた。その後、フリュニスやティモテオスのような音楽家によって、これまでの典礼的、社会的機能を帯びたものとは異なる主観的、感覚的な表現が誕生し、やがてそれが主流になると、音域は拡張され、技巧的側面が著しく発達し、詩の要素が副次的なものへと変質してしまい、包括的なムーシケーの概念から「音楽」は分離した [石井2019：14-23 参照]。

ゲオルギアーデスは、この分離を言語的側面から分析した。彼は、ムーシケーの中の「音楽」に規定された韻文 (Vers) が、散文と音楽に分離し、この散文を基軸にした二次的な韻文 (詩) が成立したことによって、今日私たちが「音楽」と読んでいるものが誕生したと主張する。

さらに、ゲオルギアーデスは、「現代の西

洋芸術は、言葉と芸術、言葉と音楽の間に形成される緊張の場を前提としている」が、古代ギリシアのムーシケーには、そのような区別は認められず、言語と芸術としての音楽が一体をなしていたと述べ、その統一性が伝達しようとしていたのは、「全体性としての人間的なもの一般を拘束するような必然性、つまりギリシア人が「エートス」と名付けていたようなもの」なのだと主張している [ゲオルギアーデス1994 : 15参照]。

プラトンは上記の「ムーシケーからの音楽的成分の分離」に関して、ソクラテスとの会話から以下のように言及している。

「音楽・文芸と体育とを最もうまく混ぜ合わせて、最も適宜な仕方ですべてを魂に差し向ける人、そのような人をこそわれわれは、琴の絃相互の調子を合わせる人などよりもはるかにすぐれて、最も完全な意味で音楽的教養のある人、よき調和を達成した人であると主張すれば、いちばん正しいことになるだろう」 [プラトン2014 : 270]。

プラトンは詩（言葉）の要素を重んじて、伝統的なムーシケーの概念を支持するとともに、音楽におけるピタゴラスの「調和」の思想をとり入れ、ムーシケーは人間の精神、魂に作用して、その人をより良く導く働きをする重要なものと考えていた。つまり、音楽を「魂の調和を促すもの」として捉え、音楽・文芸（魂・精神の訓練）と体育（身体訓練）を教育に取り入れることに言及していた。

しかし、プラトンが提唱した後も、益々詩と舞踏の要素が抜け落ち、最終的にムーシケーは「音の芸術としての音楽」だけを指す概念へと変容していく。この狭い意味でのムーシケーの概念が、その後中世ヨーロッパに継承され、音楽＝ピタゴラスの音楽を由来として「音自体の調和を示すもの」という考えが主流となる [石井2019 : 20参照]。

歴史とともに蓄音器やレコードなどのメディアが発達したことにより、所謂ポップスなどの音楽ジャンルが好まれるようになった一方で、依然として音楽（譜面があり、楽器

や声楽によって奏でられるもの）以外のものはノイズとされる価値観が今日まで至る [アタリ1985 : 58-192参照]。近代以降の音楽に関する価値観については5.2節で詳述する。下記、図1に示した。

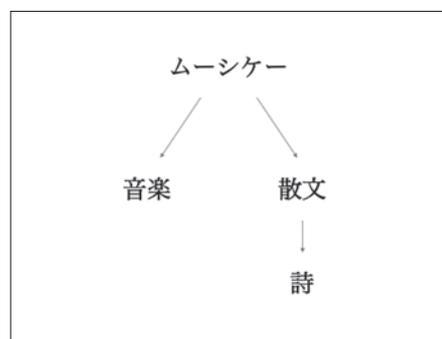


図1 ムーシケーからの音楽的成分の分離
(筆者作成)

1.4 エートス (ēthos)

そしてエートスの思想はアリストテレスによって継承される。中野は以下のように指摘している。

ギリシア語のエートスとは、(1) 住み慣れた地、住みか、(2) 慣習、(3) 性格、気質、などを意味する言葉である。だが、特に古代ギリシア人たちは、音楽が人々の心に作用して高い徳性を育てる力をもつということに注目し、この力をまた「音楽のエートス」と呼んで、単なる感覚的な影響力としての「パトス」と区別した。プラトンやアリストテレスは、この音楽のエートスの倫理的・教育的な作用をとりわけ重視し、倫理的理想に向かって人の魂を教育する方法の中心に音楽を位置づけている [中野1998 : 159]。

アリストテレスは、人間とはいわば「習慣のかたまり」であって、その人が積み重ねてきた習慣がその人らしさを形成しており、したがって、善い習慣を身につけることは、善く生きるうえで決定的に重要なのだと論じた。アリストテレスは音楽を「徳を形成するための教育手段」として捉えていたのである [石井2019 : 20参照]。

「ギリシア人のこういう音楽観も、音楽に

対して非常にはっきりと技術的・心理的機能、さらに道徳的機能を与えようとする別の信念と交差する。音楽はミメシス的つまり模倣的な芸術とされるのだ」[ホイジンガ1973：377-378]。

「文化」という概念が、目に見える対象を指し示す傾向があるのに対し、「エトス」は、そうした対象を作り出す行為の前提となる一定の構え（行為態度）を指す。それ故に、「エトス」自体は目に見えず、それがどんな対象群（文化）を作り出し得るかも厳密には計り得ない。

ムーシケーの伝統から考えても明らかのように、古代ギリシアから派生した「エトス」の概念は、音楽と深い結びつきがあり、音や環境音から地域の社会・文化や意識をとらえようとする「サウンドスケープ」の概念と接続させることで、場所・風景の再帰的な聴取を促すだけでなく、音楽・音そのものに対しての経験的聴取に基づく鑑賞体験の拡張及び実践が可能になると考えた。

2 調査

2022年7月2日から8月5日の35日滞在し、福岡県筑後市羽犬塚周辺の環境音を採取した。

2.1 調査地

調査地の概要について記述する。なお、調査地については筑後市観光協会や筑後市市役所ホームページを参照した。

福岡県筑後市は南西部、筑後平野の中央に位置する田園都市で、北は久留米市、東は八女市、南はみやま市、西は大木町に接している。市域は東西7.5キロメートル、南北8.2キロメートル、総面積41.78平方キロメートルである。筑後市の南部には矢部川が流れており、その近辺には筑後広域公園や川の駅「恋ぼたる」など地域住民の憩いの場が存在する。三方を山に囲まれている筑後市は、肥沃な土地、恵まれた水、南西部地域にクリーク地帯が広がっているのを利用して、古くから

米・麦・イグサ・ナシ・ブドウ・八女茶をはじめとする農業が盛んに行われてきた地域である。中でもナシ・イグサ・大豆が天皇杯を、また茶が農林水産大臣賞を受賞するなど、全国でもトップクラスの農業先進地で、近年では地元食材を学校給食に取り入れるほか、地産地消による農業振興にも力を入れている。人口は49,347人で、子育て支援や移住者支援を手厚く行なっていること、技能実習生を受け入れている企業が多いこと、恋のパワースポットとして全国的に有名な恋の木神社（水田天満宮・恋の木神社）があり、「恋のくに筑後」と題しての婚活イベントや観光案内に市をあげて力を注いでいることなどから、人口が減少する県南地域の他の自治体とは対照的に、筑後市は人口も世帯数も着実に増えているのが特徴である³。

2.2 調査手法について

調査の手法としてフィールド・レコーディングを使用する。フィールド・レコーディングとは、レコーディング・スタジオ等音楽施設以外のさまざまな場所で音や音楽を録音する行為のことである。マイクロフォンを通じて、調査地を観察・記録していくことは、単なる現場のドキュメントにとどまることなく、その<音>が生じる場所の歴史や生態環境、録音者の視点が録音内容に反映される[柳沢2020：48参照]。フィールド・レコーディングは、録音というプロセスを通して、録音者の身体と対象が相互に関係する実践であり、したがって、その地域の固有性を視覚情報だけでなく、<音>という素材から採取することが可能になると考えた。

3 作品

サウンド・インスタレーション《ēthosの繭》
2022年、スピーカー、クラフトテープ、ガラスケース、尿素、酢酸ナトリウム、サイズ可変、福岡県、MEIJIKAN

作品の全容に関しては下記、写真1を参照されたい。



写真1 《ēthosの繭》全景 撮影者：関岡絵梨花

展示会場の奥中央に展示台を配置し、そこから130cm離れた左右にスピーカーを一台ずつ設置した。展示台から伸びるように、黒いテープが無数を貼り巡らし、3方向に向かって収束させていく。北東方向は広島を、南西方向は長崎を、南東方向は星野村をそれぞれ指している。展示台の上にはガラスケースを設置し、絶えず酢酸ナトリウムの結晶が生成、沈殿していく様子を鑑賞できる。下記、写真2がその様子である。



写真2 《ēthosの繭》ガラスケース詳細
撮影者：関岡絵梨花

酢酸ナトリウムは、お酢の成分の「酢酸」と塩の成分の「ナトリウム」からできている物質で、日持ちを向上させる等の目的で古くから世界中で使用されている食品添加物である⁴。化学反応により結晶がゆっくりと生成、沈殿する点が、その人が積み重ねてきた習慣がその人らしさを形成し、無意識の層に沈殿

していく様と重なっているのではないかと思ひ、素材に選んだ。

4 音の設計

30分22秒のトラックを大きく三つのシーケンスに分け、羽犬塚駅をはじめとする、その地域の象徴たり得る場所の録音素材をもとに、ある記号的な音を境に、見える景色が移ろい流れていくように設計した。シーケンスの設定は以下のとおりである。(1) 羽犬塚駅周辺の音、セミの鳴き声、(2) 子供のはしゃぐ声、大牟田大蛇山まつりの音、(3) 鉱泉を組み上げるポンプの音、矢部川周辺の音、雀地獄の音。

上記(1)～(3)は1.4節で述べたギリシア語のエートスの意味に対応するものを、現地リサーチと周辺地域の人々からの聞き取り調査、郷土史など文献調査により選定した。下記、各シーケンスの詳細である。

(1) 羽犬塚駅周辺の音、セミの鳴き声

ギリシア語のエートスの意味「住み慣れた地、住みか」に該当するものとして、羽犬塚駅周辺のフィールドレコーディングを行なった。車の走行音やセミの鳴き声、朝を彷彿とさせる鳥の鳴き声、遠くから聞こえる電車の走行音や停車するブレーキ音、踏切の音などの後ろで、雀地獄の気泡がわき立つ音が遠くにうっすら後方で聞こえるように設計した。地獄池に関しては(3)で詳述する。それらが聞こえる中、「普通列車、羽犬塚行きです」という電車のアナウンスが前にはっきりときこえたのち、緩やかに(2)へと移行する。

(2) 子供のはしゃぐ声、大牟田大蛇山まつりの音

セミの鳴き声、鳥の鳴き声、後方でうっすらと聞こえる雀地獄の音だけを残し、他はフェードアウトするように編集した。そして、太宰府天満宮の風鈴の音がざわめくように鳴る音が響きだす。太宰府天満宮の「風鈴飾り」は7月初頭から8月末まで行われる行事で、福岡県における夏の風物詩の役割を果たす⁵。つまり、風鈴飾りの音を使用すること

によって、この〈音〉が夏に録音されたものだとし役割を担う。そして、祭囃子がフェードインで聞こえてくる。

これは、「水神信仰」と「祇園信仰」の二つの信仰が絡み合い、やがて、祇園の祭りに大蛇が取り入れられ「大蛇山」という形ができあがったとされる大牟田大蛇山祭りの音である。嘉永5年(1852年)から続く「大牟田大蛇山まつり」の山車の蛇は大きな口を開け、頭を左右に振りながら火煙を吐く。祇園六山の各山で山車の異なる形・配色が人々を魅了する。また、日本古来の祭りにある、山車などの「動き」、太鼓などの「音」、提灯など「明かり」の三つの要素に加え、大蛇山には「生きた光」の象徴として「花火」が使われるという特徴がある。その様に「花火」を使い、蛇を御神体として、山車に乗せて動かすという「昔の原型」を留めている祭りは、日本国内でも極めて珍しい⁶。大牟田大蛇山まつりは、エートスのギリシア語の意味(2)慣習に呼ぶに相応しく、大蛇山の祭囃子に呼応するかのよう、子供たちが遊びの中ではしゃぐ声を重ね合わせた。

(3) 船小屋鉱泉場貯水槽の音、矢部川周辺の音、雀地獄の音

大蛇山祭の祭囃子や、子供たちの声が徐々にフェードアウトしていき、船小屋鉱泉場に設置されている貯水槽のノイズ音を遅延加工した記号的な音が響き出す。船小屋温泉郷の中心部に位置する自噴する鉱泉場は、鉄分と炭酸ガスを多く含む、日本有数の含鉄炭酸泉である⁷。また、このような鉱泉は、周辺地域の人たちが今でも飲み水として使用している。貯水槽のノイズ音が空間に反響する響きだけを収集し、ディレイの加工を施すことによって、全く別物のように聴こえるよう編集した。このような編集・加工は、サウンドスケープの概念からは外れ、ミュージック・コンクレートに該当するといえる。ミュージック・コンクレートとは、自然環境音や人の声などさまざまな録音素材を加工・変調して制作する音楽のことである[柳沢2020:48参照]。

すぐに録音の対象が判別できない、編集・加工によって極めて抽象度が高い音楽を使用することによって、鑑賞者個人の経験、背景に基づく聴取をうながすこと、鑑賞者の内に無意識下で積層するエートスそのものへのアプローチとして有用だと考えた。

筑後市の歴史的に見ても船小屋鉱泉場周辺には、古くから日本有数の穀倉地帯である筑後平野の農業用水や発電用水に幅広く利用され、筑後地方における産業活動を支えている矢部川が流れている⁸。筑後広域公園や川の駅「恋ぼたる」、船小屋のゲンジボタル発生地などを包むようにしてクスノキが生えている。ヒアリング調査によると、このクスノキは、地域住民にとって癒しの場であり、守り神のような立ち位置にあるということが示唆された⁹。地域住民にとって、筑後市を象徴する場所の音として、流れの早い矢部川の唸るような川の音、生活に馴染み深い船小屋鉱泉場の音、雀地獄にて自噴する炭酸ガスの音を配置した。

そして、高音の響きを抽出した〈音〉から雀地獄の気泡が沸きだつ音に焦点を絞った〈音〉へと移行する。雀地獄とは、炭酸ガスと共に噴出している鉱泉井戸のことで、天恵の霊泉だとして文政7年(1824)に完成して以降、幾世年の間今尚涸れることなくブクブクと鳴り止まず、そこを低空飛行していた雀が墜落死したという逸話から命名された¹⁰。周辺地域住民にとっては馴染みのある場所(site)ではあるが、その音自体は湯が煮立つように低音が響く、不穏な音のように感じられ、雀地獄の名前の由来から鑑みても日常とはかけ離れた、その場所固有の音として、雀地獄の〈音〉は機能する。地域住民の人びとが大切にしている固有の場所がその人々の性格や性質を形成すると捉え、ギリシア語の意味(3)性格、気質に当てはまるものとして、雀地獄の音、矢部川周辺の音を選択した。

それらの音がやがて、霧が晴れるようにふっと消え、再び電車の走行音や踏切の音が聞こえる。住み慣れた地、日常へと接続して

	ギリシア語の意味	対応する場	記号音
シーケンス(1)	住み慣れた地、住みか	羽犬塚駅周辺の音、セミの鳴き声	電車のアナウンスの音
シーケンス(2)	慣習	大牟田大蛇山まつり、太宰府天満宮の風鈴の音	貯水槽のノイズ音が空間に反響する響き
シーケンス(3)	性格、気質	矢部川周辺の音、雀地獄の音	電車の走行音や踏切の音

表1 各シーケンス創刊表（筆者作成）

いく。上記、表1のようになる。

5 鑑賞者の反応

5.1 鑑賞者との対話

「子どもたちがあまりにも叫んでいるから、なにか悲惨なことが行われているのではないかと不安に感じた」（40代男性）

「大牟田の祭りの音を聞いてすごく懐かしい気持ちになった」（30代男性）

「制作者の追体験のようにも、自分の過去の経験の追体験のようにも感じられた」（50代男性）

「この前自分も太宰府天満宮に行ったので、風鈴の音だっすぐに気づいて、その時のことを思い出した」（40代女性）

「こどもたちの声が楽しそうで、お祭りの高揚感を思い出した」（40代女性）

「雀地獄の音がこんな風に聞こえる体験が新鮮だった」（40代女性）

「日常でよく耳にしているはずの音でもギャラリーの中で聞くと別物のように聞こえる」（40代女性）

「それ自体は音楽ではないのに、全体を通して聞くと強弱があって音楽のように聴くことができた」（30代女性）

「電車に揺られて景色を眺めるみたいに、音が風景みたいに過ぎ去っていくような感覚があった」（40代女性）

「常に生成される結晶が積み重なっていく作品と、音を聞くことによって眠っていた記憶が思い起こされていく体験とが重なって見えた」（40代女性）

5.2 対話に関する考察

鑑賞者との対話によるレビューの収集をおこなった結果、音がトリガーとなって、鑑賞者個人の記憶に紐付けされた風景が想起される現象がしばしば見受けられた。たとえば、5.1節に記載したように、鑑賞者1は子どもたちのはしゃぐ声を「楽しそう」と感じたのに対し、鑑賞者2は同場面の音声を「不安になった」と感じている。同じ音声ファイルであっても、鑑賞者個人の聴取に差異があり、それらが経験や慣習に基づきながら判断されていると分析した。

また、「それ自体は音楽ではないのに、全体を通して聞くと強弱があって音楽のように聴くことができた」（30代女性）という意見があり、「音楽＝譜面があり、楽器や声楽によって奏でられるもの」という音楽の固定概念が更新されたように思われた。

「遊びは実際の生活の合理性の外にある、必要とか利益とかの領域の外部にある、とわれわれは言った。この点では、音楽的表現、音楽的形式も同じことである。遊びの価値は理性、義務、真理などの規範の外にある。音楽もまた然りである」[ホイジンガ1973：376]。

例えば、演奏することを英語で「遊ぶ」の意味をもつ「Play」と言い表すように、音楽は元来、遊びが持つ形式的特徴や要素を帯びた行為である。音楽の価値は合理性から隔離された規格の外にあるとされている。

「音楽は商品、貨幣の生産手段となった。それは、売られ、消費される。そして分析される——この市場は？この利潤は？この産業戦略は？音楽、並びにそれにまつわるすべて

の産業（出版、演奏会、レコード、楽器、レコード・プレイヤー等々）は、余暇の経済学、そして記号の経済学の主要な要素、その先ぶれとなる」[アタリ1985: 58]。

ジャック・アタリ（1943-）は、今日に至る音楽の価値観を固定化させたものは「貨幣」と指摘している。音楽はこれまでのように、祭祀や儀礼といった社会的機能を帯びたものに留まらず、利潤追求のために活用されるものへと姿を変えた。ヒットチャートのようなランキングのシステムやラジオ・テレビコマーシャル等の広告メディアを使用した販促、SNSの特徴を捉え「バズる」ことを目的としたサビ部分の切り抜きに至るまで、音楽の価値は今や、貨幣との交換可能性へと変質したのである。

しかし、5.1節に記載した「日常でよく耳にしているはずの音でもギャラリーの中で聞くと別物のように聞こえる」（40代女性）という意見は、貨幣との交換可能性より幅広い可能性を示唆している。鑑賞者における「日常でよく耳にしているはずの音」とは、作中で使用した自然環境音を指す。ギャラリーとはつまり、ギャラリーに設置されたインスタレーションを含む空間のことである。演劇ホールやライブハウスなどの設の中で音楽を鑑賞する従来の鑑賞モデルとは異なる体験をすることによって、場所・風景の再帰的な聴取に留まらず、音楽・音そのものに対しての経験的聴取に基づく鑑賞体験の拡張が見られたのではないかと結論づけた。

多くの人々の需要を満たすことを条件として生産される音楽のみが「音楽」として認識される価値観の中で、フィールド・レコーディングの音源を使用したサウンド・インスタレーションはこれまでの固定概念を覆す可能性を示唆された。

ムーシケーの概念から詩や舞踏、そしてエートスがすっぽりと抜け落ちてしまったものを私たちは「音楽」と呼ぶようになってしまった今日において、音楽以外のノイズにこそエートスが潜んでおり、「音楽」と音楽以

外とされる二項対立の構図の改変が可能になると考える。

6 結論と今後の課題

本稿では、環境音楽の背景を踏まえサウンドスケープ概念についてエートスから接近をすることを目的として、フィールド・レコーディングで採取した〈音〉が鑑賞者個人の経験、背景に基づく聴取をうながすことの理論的考察を試みた。その結果、エートスとは個人の記憶に紐付けされた情景であり、ムーシケーとは人のエートスに作用する聴取体験そのものを指す概念であることが明らかになった。ギリシア語のエートスの意味に対応する構成でのサウンド・インスタレーションを制作したところ、鑑賞者との対話から、鑑賞者それぞれの聴取に差異があり、それらが個人の経験や慣習に基づいて判断されているということが示唆された。その結果、今後のサウンド・インスタレーション及びサウンドアートにとって重要なのはエートスを支える文化、社会的基盤、慣習への視座であると考えられる。

ムーシケーの概念から詩や舞踏、エートスが消失し、貨幣と交換可能なもののみが私たちが呼ぶ「音楽」となってしまった今日において、音楽以外つまりノイズとされるものにこそエートスが潜んでおり、ノイズを音楽およびムーシケーの概念に帰属・更新していくことが今後の課題と言える。

ノイズを用いたサウンド・インスタレーションの実践及びそれを体験した鑑賞者から、どういったことを想起したのかなど、ディスカッションを重ねていきながら情報を集め、作品に落とし込んでいくことが今後有用であると考えられる。

謝辞

本作品制作は『ARTIST INN MEIJKAN 2022』の一環として行われたものである。MEIJKAN代表徳永幸治様並びに関係者の皆様、地域住民の皆様に厚く御礼申し上げる。

また、執筆に際して有益なご意見をいただきました京都大学 J S T 奨励研究員の古賀達也様に深く感謝申し上げます。

註

- 1 < https://www.env.go.jp/air/life/nihon_no_oto/ >, 「残したい日本の音風景100選」, 『環境 省』, [2022年9月1日閲覧] を参照。
- 2 ジャック・アタリ著, 金塚貞文訳, 『ノイズ音楽/貨幣/雑音』, みすず書房, 1985年, p7の一節「音楽を聴くこと、それはすべての雑音を聴き、その専有、そしてその制御が、本質的には政治的な権力の反映であることを理解することなのだ。」から着想を得た。
- 3 筑後市における人口推移などは < <https://www.city.chikugo.lg.jp/index.html> > 『筑後市市役所』 [2022年8月18日閲覧] を参照。
- 4 < <http://hamadafs.co.jp/publics/index/87/> >, 「酢酸ナトリウムの効果」, 『株式会社ハマダ フードシステム』, [2022年9月24日閲覧] を参照。
- 5 < <https://www.dazaifutenmangu.or.jp/info/detail/886> > 「風鈴設置のお知らせ」『太宰府天満宮HP』 [2022年8月21日閲覧] を参照。
- 6 < <http://www.omuta-daijayama.com/about.html> > 「大蛇山の歴史」『おおむた『大蛇山』まつり振興会公式WEBサイト』 [2022年8月21日閲覧] を参照。
- 7 船小屋鉱泉場モニュメントを参照。
- 8 < <http://www.qsr.mlit.go.jp/chikugo/gaiyou/yabe/index.html> > 「矢部川について」『国土交通省 九州地方整備局 筑後川河川事務所』 [2022年8月21日閲覧] を参照。
- 9 クスノキに関するヒアリング調査を7月24日に実施した結果、「水害などから筑後を守ってくれている存在 (50代男性)」「公園にあるクスノキのところはデートスポットでもあるけんね (40代女性)」「守られているというか、ホテルもいるし癒しのような存在として捉えている (30代女性)」との回答が得られた。
- 10 雀地獄に関する記述は、雀地獄モニュメント「雀地獄由来記」を参照。

参考文献

- 1 < <https://www.env.go.jp/policy/hakusyo/h08/> >, 「第3節 芸術・文化と環境」, 『平成8年版 環境白書』, [2022年8月15日閲覧]
- 2 中川克志著, 「サウンド・インスタレーション試論：音響芸術における歴史のかつ理論的背景」, 『横浜国立大学教育学部紀要第3集・Ⅱ, 人文科学』 横浜国立大学教育学部, 2020年, pp57-73
- 3 中川克志著, 「サウンド・インスタレーション試論：4つの比較軸の提案 (1/2)」, 『常盤台人間文化論叢第6巻第1号』, 横浜国立大学都市イノベーション研究院, 2020年, pp63-99
- 4 中川克志著「サウンド・インスタレーション試論：4つの比較軸の提案 (2/2)」, 『尾道市立大学芸術文化学部紀要第19号』, 尾道市立大学芸術文化学部, 2020年, pp83-91
- 5 中川克志著「サウンド・インスタレーション試論：4つの比較軸の提案 (2/2)」, 『尾道市立大学芸術文化学部紀要第19号』, 尾道市立大学芸術文化学部, 2020年, pp83-91
- 6 T. G. ゲオルギアードス著, 木村敏訳, 『音楽と言語』, 講談社学術文庫, 1994年
- 7 プラトン著, 藤沢令夫訳, 『プラトン 全集第11巻』, 岩波書店, 1976年
- 8 ジャック・アタリ著, 金塚貞文訳, 『ノイズ音楽/貨幣/雑音』, みすず書房, 1985年
- 9 アリストテレス著, 山本光雄訳, 『アリストテレス全集第15巻』, 岩波書店, 1969年
- 10 上垣渉・根津知佳子著, 「古代ギリシアにおける音楽的エートス論の形成」, 『三重大学教育学部研究紀要第65巻自然科学』, 三重大学教育学部, 2014年, pp35-62
- 11 柳沢英輔著, 「フィールド・レコーディング入門 - 響きのなかで世界と出会う」, フィルムアート社, 2020年
- 12 宮内泰介編, 「コモンズを支えるしくみ レジティマシーの環境社会学」, 新曜社, 2006年
- 13 石井拓洋, 「【講義2】古代ギリシャ時代において音楽とはいかなるものであった

か?～「ムーシケー」と、この世の調和の象徴としての音楽の共存～, 『女子美術大学芸術学部アートデザイン表現学科メディア表現領域2年次必修「サウンドデザイン演習」講義資料』, 女子美術大学芸術学部, 2019年
 14 ホイジンガ著, 高橋英夫訳, 「ホモ・ルーデンス, 中央公論新社, 1973年

図版

『ARTIST INN MEIJIKAN 2022』のプログラムの一環として行われたプレ展示の様子を記述する。写真3は実際の展示の様子である。鑑賞者とのディスカッションは作品と空間を共有して行われた。写真4を参照されたい。また、この作品に至るまでの思考のプロセスやドローイングなどを展示することで、鑑賞者とキーワードを共有することが可能になった。写真5がマッピングしたものである。



写真3 《ēthosの繭》パース
 撮影者：関岡絵梨花



写真4 《ēthosの繭》展示会場にて鑑賞者とディスカッションする様子
 撮影者：関岡絵梨花



写真5 展示会場の様子（思考のマッピング）
 撮影者：関岡絵梨花

風景と人間の関係とその表現の思索

—「雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2021」を通して—

大東 忍

2021年9月27日から10月13日の17日間、「雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2021（以下レジデンス）」に参加した。雲ノ平山荘は北アルプスの標高2500m以上の黒部源流域に位置する山小屋である。筆者は雲ノ平滞在中にドローイングや木炭画作品（図9）を制作した。翌年の2022年5月にはレジデンス参加者による成果展「Diffusion of Nature「自然」をめぐる視点」が東京で開催された。展示された作品（図1）（図9）は会期終了後の7月、小屋開きの際に山上へ運ばれ、雲ノ平山荘の客室に展示された。筆者は展示された作品を実際に目にするために2022年9月19日から22日に雲ノ平山荘を再訪した。本稿では「レジデンス参加、展覧会開催、山小屋への再訪」の3点を軸に振り返り、人間や身体と風景の関係、作品表現の変化やその展開を考察する。

キーワード：絵画、風景、身体、山登り、人間のありか



図1 《風景の祝福》素材：木炭、刺繍、キャンバス、サイズ：652x910mm、制作年2022年

1 はじめに

2021年9月27日から10月13日に「雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2021（以下レジデンス）」（図2）で北アルプスの雲ノ平山荘に17日間滞在し、木炭画やドローイングを制作した。本稿はアーティストインレジデンスへの参加を通して、登山者の行き交う高山の山小屋という、普段生活する環境とは異なる風景のなかに身を置くことをきっかけにおこなった、人間のありかを描くことについての思索である。

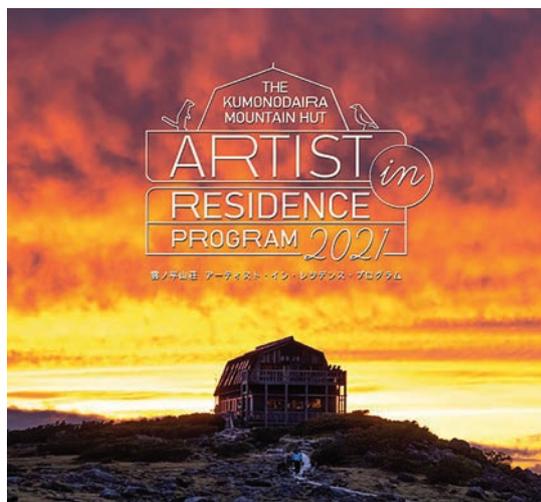


図2 「雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2021」メインビジュアル

2 雲ノ平概要

2.1 「雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2021」概要

滞在期間：2021年9月27日 - 10月13日

場所：雲ノ平山荘（北アルプス、富山県）

アーティストインレジデンスは、アーティストが一定期間ある場所に滞在し作品制作することを指す。文化施設が企画するものや自治体による地域おこしを目的としたもの、参加アーティストによるワークショップ開催を主旨にしたものなど様々な形態がある。今回筆者が参加した「雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2021」は2020年より実施されているプログラムで、日本北アルプスの黒部源流域に位置する山小屋が滞在場所となる。人口過疎地で行われるレ

ジデンスは多々あるが、画材を運ぶことすら困難な山岳地帯で実施されるレジデンスは珍しい。他のレジデンスの募集要項では見かけない参加条件として、「雲ノ平山荘に歩いて来られる方（一泊二日のトレッキング）、山小屋の生活に対応できる方」とあった。

雲ノ平山荘では登山道整備プロジェクトをはじめとし、国立公園の抱える問題や現状について環境のなかに実際に身を置き、思索・実践するプログラムも企画されている。アーティストインレジデンスもこうした取り組みのひとつに位置する。レジデンス初年度の2020年には7名、筆者が参加した2021年は5名、2022年は7名のアーティストが雲ノ平を訪れている。

2.2 雲ノ平の成り立ち

雲ノ平山荘は標高2600m付近の日本一高い溶岩台地に位置する。10～20万年前の噴火により現在の台地の地形の原形がつくられた。池塘（湿性の泥岩層にできる池沼）（図3）が多数見られるのは、溶岩表層の土壌・風化により水捌けの悪い湿性の地質となったためだ。⁽¹⁾ ハイマツやコバイケイソウ、チングルマといった高山植物が豊かに広がり、ライチョウやホシガラス、オコジョなどの姿も見られる。8月でも気温は20度に届かず、10月には降雪が始まる。10年前には9月には雪が降っていたが、温暖化の影響が顕れ初雪の時期は遅れている。高山といった極地では気候変動の影響が見えやすい。



図3 池塘のある風景

そんな北アルプスの最奥地に位置していた雲ノ平は、アルピニズムが隆盛した大正から昭和初期に入っても周辺の大東鉱山が資源利用されるのみでほとんど注目されることもなく、「最後の秘境」と呼ばれるほどにベールに包まれていた。雲ノ平一帯の開拓は、雲ノ平山荘創業者の伊藤正一が舵を切ったことで動き出した。

開拓の物語は伊藤正一著『定本 黒部の山賊 アルプスの径』（山と溪谷社、2014）に綴られている。航空工学の研究者であった伊藤は敗戦により研究者の道を絶たれた後、戦争によって主人を亡くした三俣蓮華小屋の権利を買い取ることになる。三俣周辺エリアの探索を進めるなかで雲ノ平との出会いを果たし、この地の開拓を決意した。開拓は三俣蓮華小屋に住み着いていた“山賊”と共に進む。山賊は山や猟を生業とし黒部源流域を知り尽くした者たちだった。1956年には伊藤新道を開通させ雲ノ平建設のための資材を運搬し、1963年には山小屋が完成。1950年代には北アルプス初のセスナ機による物資輸送もおこなわれた。本格的にヘリコプターが利用されるようになってからは、雲ノ平山荘と三俣山荘、水晶小屋の、北アルプスの三つの山小屋をヘリコプターが巡る風景は名物的なものとなった。⁽²⁾ (図4)

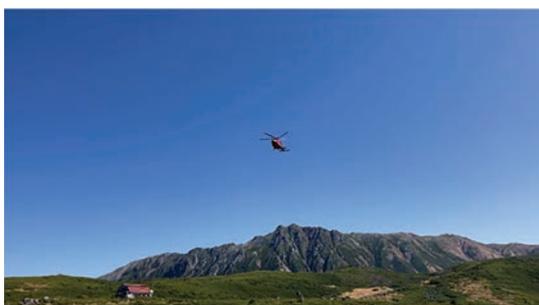


図4 物資輸送ヘリ

現在の雲ノ平山荘の営業期間は積雪期を除いた7月から10月で、約70名を収容することができる山小屋となっている。四方を水晶岳や鷲羽岳、三俣蓮華岳といった名峰に囲まれているため、ピストン（目的地まで向かい、

帰りも同じ道を使い往復すること）の拠点として連泊利用されることも多い。



図5 雲ノ平山荘内装（フロント）

3 「雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム2021」

3.1 レジデンス参加背景

筆者はこのレジデンスにおいて、目的とする風景にたどり着くために身体と時間を使用することが前提条件とされていることに興味を持った。情報化社会において外からではなく内から風景を読み、寄り添うために、実感を持って身体や営み、人間について考察したい。山行が前提となったこのレジデンスから、風景への視点を深め広げるためのヒントを得られるのではないかという期待を持った。

また雲ノ平開拓史であり人間ドラマである『定本 黒部の山賊 北アルプスの径』に綴られた物語が雲ノ平に痕跡として残っているのではないかと、そして開拓に生きた人々を突き動かしたのはどんな風景なのか、それを実際に見てみたいという思いに駆られ、雲ノ平を目指した。

3.2 山登りする身体と高山の風景

筆者は複数ある登山口のなかから、最も少ない日数で登ることができる折立登山口を選択した。前日に富山県に前乗りしていなければ早朝登山口行きのバスに間に合わないため、最低でも雲ノ平往復は6日かかることになる。現代においても雲ノ平は「北アルプス最奥地」だった。

画材は山小屋の物資輸送用ヘリで事前に運

んでもらっており、山行に必要な10キロ程度の荷物のみを背負い歩き始めた。登山当日は雨で山の斜面を泥水が流れ落ち、軽い沢登りのような状態だった。入山後5時間程度歩き、ひとつめの目的地である太郎平小屋へ到着し一泊した。二日目には雨も止み、急勾配で湿った大岩だらけの薬師峠を登り終えた後は見通しの良いひらけた風景が続く。高山植物や池塘も多く見てとれるようになり、爽やかな6時間程度の山行となった。2021年のレジデンス滞在の際も今回2022年の再訪の際も、筆者が訪れたのは9月の末。高山の9月は台風等の天候への懸念もあり登山者が一気に減り動物の気配も少なくなり、植物は葉を落とす前の最後の鮮やかな姿を見せる静かな季節だった。

見慣れた植物と立ち替わった高山植物や薄くなる酸素によって、現在の自身の移動は水平ではなく縦に生じていると感じた。地上を網目に這う道を移動することによって風景のグラデーションを目にしてきたが、山上や空中、海中にも道は伸びる。人間の身体の尺度からすれば高山への道は縦の移動だ。そうしてたどり着いた高山には、下界の作庭された庭とは比べられない、美しく調和のとれた野生の風景があちこちに広がっていた。そんな風景を人は自らの手で、作り出し所有したいと考える。水平で事足りている生活に、意図して縦の移動を組み込み、風景や経験の拡張を試みる。足搔きともとれるこういった思考は人間的であり、またそんな風景を目撃せんと縦に拡張する筆者の行動もまた、人間的で



図6 雲ノ平山荘

どうしようもないと自重しつつ歩みを進める。間もなく、赤い屋根の雲ノ平山荘が遠景に見えてきた。(図6)

3.3 山小屋での生活

山小屋には登山者と山小屋のスタッフ、そして筆者と同じタイミングで雲ノ平山荘を訪れたアーティストが滞在する。滞在者は山行に適した機能を備えた服装と持ち物に身を包まれているため、いでたちから出自や職業が読み取れず、フラットな状態で会うことになる。社会的役割から解放されたともいえる滞在者たちが唯一携えているものは、それぞれの身体でこの雲ノ平まで、一歩ずつ山を登ってきたという経験だ。山小屋はそんな人々の交差点となる。



図7 登山者たちは日暮れ前には灯りの灯る山小屋に到着する

山小屋は山行の経由地点であり、よほど天候が崩れでもしない限り長期滞在することは多くない。その点レジデンスは特殊で、二週間程度山小屋に滞在するため、居候のような立場で他の登山者を送り出すようなこともあった。入れ替わり立ち替わり立ち去っていく山小屋において、山行という共通の経験を持っているという気楽な信頼関係の元でコミュニケーションがおこなわれ、思考は鮮度を保ちながらも煮詰められていく。

4 作品制作について

4.1 風景の痕跡と踊り

これまで筆者は住宅街や人口過疎地など、

人間の営みや記憶が痕跡としてはびこる風景に関心を持ち、痕跡を読み取るために踊りを踊るなどの思索を重ねながら木炭画を中心とした作品制作をおこなってきた。(図8)



図8 《独白》素材：木炭、パネル、サイズ：500x606mm、制作年2022年

風景のなかで踊るという実践を始めたきっかけはニューヨークでのミュージカル体験と、帰国後の盆踊り体験にある。2014年に筆者はニューヨークを訪れた。華やかなものに憧れがあった筆者は期待していたミュージカル鑑賞で大いに感動したが、最後に湧き上がったスタンディングオベーションの波にノることができず、座り尽くしてしまった。そちら側の人間になれなかったような虚しい思いを背負ったまま日本に戻った後に、小学校の校庭で行われていた盆踊りを見かけ、ふと立ち寄り輪に加わった。盆踊りは舞台でありながらも誰でも入ることができる輪であり、輪でありながらも各々が一方を向くことで視線が交わらないという個人の空間を有しており、“個”の感覚が強い。同じ振り付けを繰り返すことによるトランス感も、個・孤であることを助長する。ミュージカルにおいては入り込めなかった踊りの空間であったが、孤独性を伴った盆踊りの輪には飛び込むことができた。

そんな盆踊りは、トランス状態と孤独であることによる“籠り”に似た経験を通して澄んだ身体を獲得することで“風景が静かに物語る声に寄り添い、供養する”装置となるこ

とができるのではないか。一方で街灯をスポットライトに見立て風景を舞台とし、不器用にもミュージカルの踊りを踊れば、風景の声を引き出せるのではないか。風景の声をミュージカルにおける“歓声”と重ねて捉え、声を引き出すために踊る。

踊るという実践は風景の声に寄り添うと同時に身体を言葉から解放する。言葉に囚われていない状態で漂う言霊のような声や記憶に触れるための実践だ。

4.2 言葉に近い表現としての木炭画と無人の風景



図9 《佇む風景》素材：木炭、パネル、サイズ：500x606mm、制作年2021年

木炭画は色彩による情感や動感、時間の表情が排除され、白黒灰の構成によって情報を物語る静かな“言葉”に近い表現だ。雲ノ平でも風景に対して踊り、木炭で描くことで痕跡を物語る風景を描くことができると考えていた。しかしそれは容易ではなかった。

山行の末たどり着いた風景はあまりに大きく、いざそのなかに立つと自身の身体の所在なさを感じてしまう。スケールが掴みきれず、風景と身体という関係はあっても、少なくともこれまでのようにスポットライトに照らされた“中心”に居るとは到底思えない。雲ノ平の風景はどこまでも有機的で、人工的な言葉で測れるような境界や安全といった拠り所はない。滞在中には伊藤正一が開拓期に開通させた伊藤新道も歩いた。当時架かっていた

橋がなくなっており、現在伊藤新道を全行程歩こうとすると渡渉が必須で筆者には難易度が高かったため、展望台と名付けられた中間地点まで歩いた。通行人が少ない道なこともあり、丁寧に整備されているも他の登山道よりも狭く、植物に覆われている箇所もあった。こういった黒部源流域の風景に立つ人間を描こうとすると、それはあまりにもか弱く、そこに立っているというよりは風景にかき消される影のような存在になっていく。この場所では踊りによって声を引き出すまでもなく風景は十分に物語っているのではないか。むしろその声にかき消されないように、この風景を見つめる自身のまなざしや立っている場所を確かめることが必要だと思えた。当初画面のなかに描いていた踊る人物を消し、作品は無人の絵画《佇む風景》となった。(図9)

4.3 視点を刺繍すること



図10 《風景の祝福》部分拡大、素材:木炭、刺繍、キャンバス、制作年2022年

人を描くことをやめた一方で、大きすぎる風景と対峙している自身を理解するために確実に信用できるのは、ここまで身体を通して着実に一歩ずつ歩いてきたという経験だった。

そこで、下山してから描いた作品《風景の祝福》(図1)には刺繍を施すことを試みた。(図10) 刺繍は生地への補修や千人針、装飾等として、大切なものの強度を増したり、想いやあり方を確かめたりするように施されてきた。筆者は描いた木炭画に“風景のなかを一歩ずつ歩くように刺繍を施す”ことで、風景

に内包された身体が持つスケール感や視点を思索し、人間のありかを表現した。

また、刺繍は風景をまなざす視点と同時に祝福的な紙吹雪をモチーフにしている。テープでカラフルな糸で玉留めを作り、画面に大量に縫いつけた。これはこれまでに試みてきた、風景のなかでミュージカルの踊りを自作自演することによって風景の物語る声を歓声として引き出すという行為を、ミュージカルのクライマックスに舞う紙吹雪に置き換えたものだ。

5 展覧会「Diffusion of Nature「自然」をめぐる視点」雲ノ平山荘 アーティスト・イン・レジデンス・プログラム Exhibition

5.1 展覧会概要



図11 展覧会「Diffusion of Nature「自然」をめぐる視点」メインビジュアル

会期：2022年4月19日 - 5月5日

会場：The 5th Floor、HB.nezu (東京)

主催：雲ノ平山荘

レジデンス初年度の参加アーティストと筆者も参加した2年目のアーティスト、合計13名⁽³⁾による展覧会が開催された(図11)。筆者はレジデンス滞在時に制作した作品(図9)と、滞在後に下界で制作した作品(図1)を展示した。山上で制作された作品を下界で展示することで作品やアーティストが山と下界を繋ぐ道となり、普段から展覧会に足を運ぶ人が山に触れ、一方で登山をする人が展覧会に触れる機会となった。

会場は東京都根津・池之端に位置する「The 5th Floor」とその関連スペース「HB.nezu」

の2会場だ。The 5th Floorは元々社員寮だった建物だが、ギャラリーに改装されたことで生活が営まれていた場所としては無機質な印象を受ける。徒歩圏内にあるHB.nezuもまた住居を改装したスペースだが、こちらは入り口のドアや床、天井などあらゆる箇所から、染み入った利用者の跡が感じられる。筆者の作品はThe 5th Floorの窓明かりが美しい白い壁に展示された。



図12 《佇む風景》、《風景の祝福》展示風景、2022年



図13 「Diffusion of the Nature「自然」をめぐる視点」展示風景、2022年

5.2 展示への反応

鑑賞者の反応で印象的だったのは、雲ノ平の風景を見たことがない人、ましてや登山をしたことがない人からも《佇む風景》と《風景の祝福》を見て「懐かしく感じる」とか「旅で見た風景を思い出す」といった声を聞いたことだった。自身の作品で住宅街を描いた時にも同様の声を聞くことがあった。これは木炭画であることによって風景が抽象化されているということではないだろうか。色彩が取り除かれたことによって情感や時間を感じさせない木炭画は写生的で具体的な情報を蓄え

ているにも関わらず抽象的で、個々人の記憶に引き寄せられる絵となった。

展示室にはこれまでの雲ノ平山荘アーティスト・イン・レジデンス・プログラム参加者の作品が並ぶ。絵画、写真、彫刻、版画、映像、漫画、イラストレーション、友禅等と多岐に渡る作品が展示された。雲ノ平の豊かで有機的で、単一の表現では語り尽くせないような風景を多彩な視点で語る展覧会となった。

6 雲ノ平山荘への再訪と考察

6.1 台風によって露わになったこと

展示が5月に終了し、7月の小屋開きの際に作品は山上に運ばれ、改めて山小屋のなかに風景と並び展示された。その状況を実際に目にするために、筆者は2022年9月19日から22日に雲ノ平山荘を再訪した。

今回の山行は生憎の天気で、4泊5日の滞在期間中に台風が2度、日本に上陸した。登りは台風直前の強風のなかの山登りとなり、尾根では強風を真っ向に受けながらも、汗をかきづらい気持ちの良い山行となった。雲ノ平山荘に到着した日の夜に台風は北アルプスに上陸した。

前年も歩いた知っている道だが、台風は風景や身体への新たな視点をもたらしてくれた。湿度や気圧、植生や地質といった“風景”と、酸素の薄さによる息苦しさや疲れによって感じられる腕の重みといった“身体”が連動していく様子を、台風による極端な変化で顕著に実感させられた。また、山小屋の壁は空を切るような高い音を鳴らす猛風に叩かれ、夜通し台風のことを忘れさせてはくれず、眠れない滞在者たちは夜中まで起きていた（山小屋の朝は早いと、夜更かしする山小屋など滅多にない）。広大な山城の真っ暗闇のなか孤独に灯りをともす山小屋は、小さく線を引いて囲った、守られた人間のための壁であることを思う。台風の翌日には一部の木道が損壊したり、溜まった雨水の池のなかに木道が沈んだり、転がり落ちた岩が登山道に横たわったりしていた。有機的な風景のなかに走る道

はおもむろにそこにあるかのように見えて、実際は人体にとって歩きやすい歩幅や高さが計算されて置かれていることに道が損壊することで気付かされる。(図14) 台風は自然のなかにある人間の身体や、人間が引いた境界について改めて考えさせてくれたのだった。



図14 台風一過の朝、池になった山荘の脇

6.2 山小屋に展示された絵

下界で制作した《風景の祝福》は、山小屋の客室の壁面に掛けられていた。(図16) 薄暗い客室のなか、絵画に向けられたスポットによって刺繍の一点一点まで見てとることができた。横に伸びる重くやわらかい木の梁の下に整然と掛けられた絵は“窓”のようだった。木炭画による静かな言葉的な風景は絵画の原初とされる“窓”というキャンパスのなかに佇んでいた。隣の部屋の窓からは絵に描いた風景を実際に一望することができ、生きた時間が流れる。ふたつの窓から、一方では実在し変化し続ける風景を、もう一方では佇み静止する風景を眺める。その窓は風景と、風景を眺めている身体・人間に想いを馳せるための装置である。

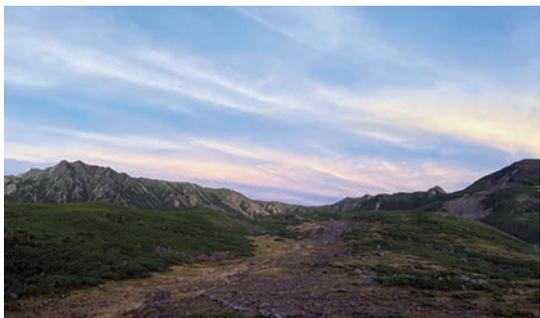


図15 台風一過の夕景



図16 客室に展示された《風景の祝福》

7 おわりに

レジデンス滞在時から再訪までの一年のなかで、“読む対象”であった風景が、人間や営みと風景との“関係を思索する存在”へと変化した。二度の雲ノ平への山行は悪天候なこともあり、目まぐるしく変化する風景に肌で触れ影響される身体そのものの実存を感じる体験となった。野生の風景に包まれたとき、身体は言葉で構成された人工の身体から生の身体へと変化する。自己と対象という関係ではなく、風景と地続きに身体がある。気温や湿度といった五感から入ってくる情報すべてを“風景の渦”としたとき、人間もまたやわらかな渦の一部だといえるのではないか。

《風景の祝福》において絵画に刺繍を施した試みは、人間そのものを描くことなく人間のありかを物語ることができる可能性をはらんでいる。また、身体経験が重要であることを実感したうえで、自身の身体や対峙した風景を描く意味を追求していく。

謝辞

雲ノ平山荘オーナーでありレジデンス企画者の伊藤二郎氏には、レジデンスとして山・山小屋という特殊な空間での制作と生活の機会をいただき、貴重な経験とをさせていただきました。ありがとうございました。また、2021年に続き、今年2022年にも滞在させていただきました、雲ノ平山荘の関係者の皆様、その成果を展示させていただいた「Diffusion of Nature「自然」をめぐる視点」の展示関

係者の皆様に感謝申し上げます。

註

1 雲ノ平山荘ホームページ「雲ノ平ができるまで」

https://kumonodaira.com/features/nature_01.html

(2022年12月4日閲覧)

2 雲ノ平山荘ホームページ「雲ノ平山荘の歴史」

<https://kumonodaira.com/features/history.html>

(2022年12月4日閲覧)

3 展覧会「Diffusion of Nature」参加アーティスト (HP掲載順)

若木くるみ、soar、加々見太地、Shibi、四ツ井健、
渋谷薫、マイマイ、斎藤帆奈、只野彩佳、大東忍、
渡邊慎二郎、渡邊塊

参考文献

1 伊藤正一『定本 黒部の山賊 アルプスの怪』山と溪谷社、2014年

2 ティム・インゴルド『メイキング』左右社、2017年

3 大石始『ニッポンのマツリズム 盆踊り・祭りと出会う旅』アルテスパブリッシング、2016年

4 大石始『盆踊りの戦後史「ふるさと」の喪失と創造』筑摩選書、2020年

5 柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社文芸文庫、1988年

6 古川不可知『「シェルパ」と道の人類学』亜紀書房、2020年

7 港千尋『風景論 変貌する地球と日本の記憶』中央公論新社、2018年

「生ける骸骨」の形象表現について東西比較

林 文洲

洋の東西を問わず、死の文化において骸骨のイメージは不可欠な要素である。なかでも、「生ける骸骨」は最も豊富な形象表現を持っている。本稿では、西ヨーロッパと東アジアにおける近代以前の「生ける骸骨」の形象表現を比較してみる。西ヨーロッパでは、主に古代ローマのモザイクと中世の「メメント・モリ」に登場する「生ける骸骨」を対象とする。東アジアでは、主に文学様式、仏教観想法、霊異説話などにおける「生ける骸骨」について考察する。その上で、「生ける骸骨」の図像の構成と意味の変遷における差異を究明してみたい。

キーワード：死の擬人，死者，幽霊，妖怪

Comparison of figurative representations of 'living skeletons' between Western Europe & East Asia

Lin Wenzhou

In the world, the skeleton is an integral part of the culture of death. Among these, 'living skeletons' have richest figurative representation. This article will compare pre-modern figurative representations of 'living skeletons' in Western Europe and East Asia. In Western Europe, the main focus is on the 'living skeleton' as it appeared in Roman mosaics and in 'Memento Mori'. In East Asia, 'living skeletons' mainly in literary styles, Buddhist contemplation, and stories of ghosts & monsters will be examined. And then, differences in the iconographic structure and semantic transition of 'living skeletons' will be investigated.

Keywords: Personification of death, the Death, Ghost, Folk monster

はじめに

人間は死すべく運命付けられた。原始人の脳裏に浮かんだ最初の抽象的概念の一つは、「死」に間違いない。「死」に対する様々な想像と思考から、膨大な死の文化が生まれてきた。特に、人間にとって、神秘的で恐ろしい「死」を形象表現で具象化することは非常に重要である。典型的な例を挙げると、洋の東西を問わず、骸骨はつねに「死」のシンボルとして現れている。そして、静的な記号のみならず、想像上の豊富な動的「生ける骸骨」も世界中で大活躍している。言うまでもなく、文化圏によって骸骨の表現方法と解釈は異なっている。本文では、主に西ヨーロッパと東アジア（中国、日本）において、近代以前の「生ける骸骨」の形象表現を比較してみる。

1. 西ヨーロッパ：死の擬人

ヨーロッパにおいて、「生ける骸骨」の美術表現は長い歴史を持っている。骸骨の姿は、墓地や副葬品でよく現れた。ローマの1世紀の墓碑には、死体のように横たわる骸骨が刻まれていた¹。ギリシャ語の碑文には、「通行人よ、肉のない死体を見て、それがヒュラスかテルシーテースかわかるか」と記され²、死者と生者両方の虚栄心を優しく嘲笑している。一方、死者の祭壇では、肘下を床につけ、横座りでくつろぐ骸骨も見られる³。このように、古代ローマでは、骸骨は人生の儂さを象徴しながら、生きている間を楽しむことを強調するものだった。やがて、そのモチーフは、墓碑以外にも、モザイク画や銀食器などにも見出されるようになっていく。例えば、トルコのハタイ県（Hatay Province, Turkey）、3世紀の遺跡のトリクリニウム⁴には、クッションに寄りかかりながらワインを楽しむ骸骨を描いたモザイクがある（図1）。その骸骨の左側にはアンフォラ⁵とパンが置かれており、周りに「ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ⁶」（元気に生きよう）という標語が書かれている⁷。また、

ローマ市浴場跡博物館にも横たわる骸骨のモザイクが所蔵されている。その骸骨は足を組んでおり、右の人差指で下を指している。そこには、古代ギリシアの格言「汝自身を知れ」が書かれている。ポンペイの遺跡からも、両手でアスコイ⁸を掴む骸骨のモザイク（BC.80-AD.79）⁹が発見されている。いずれも日常生活の身振りをしていて、あまり恐ろしく感じられない。以上、3世紀までの死に関わる表現は、現世での享楽を喚起するものが多かった（Ariès, 1992: 11-12）。

中世前期には、キリスト教世界は聖書物語の表現に熱中していたため、異教的な骸骨表現は一旦退場した。しかし中世末期になると、一連の疫病と戦争によって骸骨の表現は再び注目されるようになった。そこでは、死の色彩が色濃く反映され、遂に死の擬人像として定着してきた。特に14世紀以降¹⁰「メメント・モリ」（memento mori, 死を想え）というモチーフが盛んになり、それに伴って、骸骨は段々と恐怖すべき対象へ変容してきた。その中でも、代表的なテーマの一つは、「死の舞踏」¹¹である。「死の舞踏」とは、『「聖書」と「神話」の象徴図鑑』によれば、「死が踊るような身振りで生者の手を引き、墓地へ導く行列を描いた絵画である。図像は14世紀頃に成立した。「死の前では誰もが平等」がテーマで、さまざまな階層の人間（教皇、皇帝、騎士、農民など）が描かれる」¹²という。

「danse macabre」（死の舞踏）という言葉は、最初に14世紀のフランス語の詩「Respit de la Mort」（死からの猶予）で見られる¹³。「Respit de la Mort」は三つの手稿に記録されている¹⁴。その中の15世紀の手稿（Français 19137）には、臨終場面の挿絵が見られる¹⁵。挿絵には、骸骨は手にする矢でベッドに横になっている人を射抜こうと狙いをさだめている¹⁶。その姿の骸骨はその後の「死の舞踏」にも現れる。例えば、ホドヴィエツキ（Daniel Niklaus Chodowiecki, 1726-1801）の版画「死の舞踏」では、矢を握って法王を狙っている骸骨が見

られる¹⁷。なお、明確に「死の舞踏」をテーマとする文学作品は、「Danza general de la Muerte」と題する15世紀スペインの詩歌に始まるという¹⁸。

美術作品における最初の「死の舞踏」は、パリの聖イノセント墓地 (Holy Innocents' Cemetery) の壁画 (1450) とされている。17世紀に道路拡張のために納骨堂が取り壊され、作品は現存していないが、パリの印刷業者ギオ・マルシャン (Guyot Marchand) による木版画本『死の舞踏』(1485) から、当時の様子も見る事ができる (図2)¹⁹。その後、マルシャンの『死の舞踏』は数回にわたって再版され²⁰、18世紀頃には大衆向けの廉価本も出版された²¹。それらの出版物は、「死の舞踏」の図像がヨーロッパ全域に流布する大きな契機となった。

マルシャンの「死の舞踏」において、死骸は死の擬人とともに「生者の分身」(Male: 104) にもなっている。添えられている詩文によれば、死者は生者に痛切なる訓戒を与え、生者は悔悟白状するように話している。こうした教訓的な様子は、当時の「三人の死者と三人の生者」²²というテーマにも見られる。また、初期の「死の舞踏」は、「死の勝利」²³や「三人の死者と三人の生者」と同時に現れた場合がある。例えば、イタリアの画家ブルロネ (Giacomo Borlone de Buschis, 1420?-c.1487) は、1485年頃にクルゾーネの戒律講堂 (Oratorio dei Disciplini in Clusone, Italy) で、「死の舞踏」(下部分)、「死の勝利」(中央)、「三人の死者と三人の生者」(左上) など複数のモチーフを含めて、大型壁画を描いた。フランスの美術史家マール (Émile Mâle, 1862-1954) によれば、『三人の死者と三人の生者の物語』は「死の舞踏」の最初の、そして遠慮がちな草案と見なすことができる」という (Male: 86)。なお、16世紀以前の「死の舞踏」には、図の教訓的な意味が明白に理解できるように、基本的に「三人の死者と三人の生者」のような死者と生者の対話が付けられていた。

マールによれば、「三人の死者と三人の生者」における死者は慈悲的で、生者と平等な立場で話し合うが、16世紀以降の「死の舞踏」においては、段々と「憐憫の情はすべて消え去っている」(Male: 92) という。要するに、「死に出会う」から「死に襲われる」へ変容した。16世紀の代表的な「死の舞踏」は、ハンス・ホルバイン (Hans Holbein (der Jüngere), 1497/1498-1543) による版画²⁴である²⁵。その作品には、ローマ法王から占星術師、農民まで、様々な階層の人がそれぞれ骸骨に連れられて行くシーンが34枚で展開された。騎士はランスで刺し通され (図3-1)、公爵夫人は豪華なベッドから足を引き出され (図3-2)、守銭奴はコインを奪われている (図3-3)。骸骨は墓地ではなく、それぞれの日常生活に侵入して、人間を無理矢理連れ去っている。同時に、早期の「死の舞踏」に比べて、人物が骸骨に対する抵抗は激しいものになっている。例えば、修道院長 (The Abbot, 第14枚)、女子修道院長 (The Abbess, 第15枚) 修道僧 (The Monk, 第23枚) では、いずれも絶叫しながら必死に逆う姿が描かれている。当時の腐敗墮落した教会への辛辣な風刺を込めているのである。「死の舞踏」には、元々死は富裕層や権力者を特別扱いする傾向があるが、ホルバインの作品では一層彼等を風刺する或いは復讐する暗示が強く表れている。対照的に、農民の場合、骸骨は馬を走らせており、背景の輝く教会は、この農民が天国へ向かっていることを暗示しているなど、長年の労苦から解放しているように見える (図3-4)。また、老人に対しては、骸骨は踊りながら木琴を叩き、優し最期へ導いてくれる (図3-5, 3-6)。こうして、説教的な「死に出会う」から、風刺的な「死に襲われる」への変容は、「死の舞踏」の世俗化を示しているように。

他方、踊る骸骨のみのシーンやバリエーションもある。例えば、ドイツの出版者ハイデルベルガー・トテンタンツ (Heinrich Knobloch, 生没年不詳) は15世紀後半に出版された

『ハイデルベルクの死の舞踏』(Heidelberger Totentanz)の最初の2枚と最後の1枚では、墓から蘇った死骸は喇叭を吹いたり、ドラムを叩いたりしながら踊っている²⁶。ドイツの医者・人文学者のハルトマン・シェーデル(Hartmann Schedel, 1434-1519)の『ニュルンベルク年代記』(the Nuremberg Chronicle, 1493)の「死の舞踏」の版画は最も著名なものであろう²⁷。画面の中では、四体の死骸が墓地で踊っている。中央の二体は完全に白骨化した骸骨だが、左右の二体はまだ腐敗死体の状態である。その下の墓穴には、立ち上がる死骸がいる。左右と墓穴の三体の死骸は、まだ白布(shroud)で覆われている。生者の不在によって、不可避の死に支配される圧迫感はずかしく緩和して、滑稽な雰囲気が漂っている。

また、15世紀のフランス詩人ピエール・ミショル(Pierre Michault)の『盲人の舞踊』(La dance aux aveugles, 1466)では、リュート²⁸を弾いている屍骸が写本の余白に登場している。この死骸は死の擬人であるが、寓意的というより、むしろ装飾的な存在といえる。フランスの中世史家ジャック・ル・ゴフ(Jacques Le Goff, 1924-2014)が指摘したように、書物の余白は「快樂の、気晴らしの、装飾の空間」になるので、「反検閲の空間」(Le Goff: 143)ともなる。そのような装飾的骸骨からは、骸骨表現は徐々に教化意図から逸脱してきたことが感じられる。

骸骨の形象表現の歴史上、「死の舞踏」をはじめとする「メメント・モリ」は最も影響力のあるモチーフであった。とはいえ、中世のヨーロッパにおいて、必ずしもそればかりが支配的だったわけではない。スイスのパールの納骨堂(Beinhaus in Baar)には、「恩人の死者」(Dankbaren Toten)という壁画がある。画面の中で、盗賊に襲われた騎士は墓地へ逃げ込んだ。そこで、骸骨が墓から起き上がり、盗賊を追い返して、騎士を救った。「生ける骸骨」が生者を助ける物語は、少なくとも15

世紀以降、スイスとオーストリアの各地に存在していた²⁹。この物語の中の骸骨は、明らかに「メメント・モリ」のような死の擬人ではなく、生きている又は生き返った人間の死骸である。そして、生者の保護者になり、人間味溢れる骸骨として描かれた。

また、スウェーデンのタビー教会(Église de Täby, Sweden)、西側オルガンロフトへの階段の上では、画家アルベルトゥス・ピクトル(Albertus Pictor c.1440-c.1507)による「チェスに興じる死」(Döden spelar schack, c.1480)という壁画が見られる。ピクトルは、チェス盤の上で運命や死と戦う人間の姿を寓話的に表現した。ここの骸骨は死の擬人とされたが、人間を支配する恐ろしいものではなく、比較的平等な立場で人間との遊び相手になっている。

キリスト教による死の擬人としての骸骨と異教的な死者(祖先)崇拝による骸骨は、西洋における骸骨の形象が持つ両義性として継承されてきたのである。

2. 中国：死者の骸骨

東洋においては、宗教的な骸骨表現が多く見られるが、西洋のような死の擬人は近代以前には存在していなかった³⁰。「メメント・モリ」のように、社会全体に広がる主題もなかった。そして、美術的表現より、宗教経典、文学作品や民間伝承に「生ける骸骨」が頻繁に登場する³¹。

中国の骸骨表現は、主に3つのルーツ、すなわち『莊子・至楽』による「髑髏問答」、仏教による「白骨観想」、志怪小説による「枯骨」などを起源に持つ。そして、三者は徐々に絡み合い、骸骨の位相に更なる発展を与えてきた。

中国戦国時代の思想家・莊子(c.369 BC-c.286 BC)の著書『莊子』には、有名な「髑髏問答」の一文がある。莊子の夢に以前出会った髑髏が現れ、死後の悠々たる状態について

話し合った。その奇想天外な文によって、莊子は「楽生悪死」（生を楽しみ死を悪む）という普遍的な認識に反発して、「斉生死」（生死を斉しくする）という思想を説いた。ここでは、髑髏を通じて生死をめぐる教訓や説を唱えるが、髑髏自体は死の擬人やいは死神のような存在ではなく、死者の霊が残っている髑髏に過ぎない。莊子以降、「髑髏問答」は一種の文学的テーマないし形式として発展してきた。後漢代の詩人・張衡（78-139）の「髑髏賦」、三国時代の詩人・曹植（192-232）の「髑髏説」、呂安（-262）の「髑髏賦」など漢魏の詩賦は代表的な例といえある。いずれも、髑髏は死生の説の代弁者となり、象徴化が進んでいない。

一方、1世紀以降、仏教の観想法が伝来した。観想法の「九想」には、骸骨に心を専注して、迷情を除くという「白骨観」がある。キジル石窟の第77窟（3世紀末～4世紀中期）と第212窟（6世紀～7世紀）には、僧侶が髑髏を観想する壁画がある。また、トヨク石窟の第42窟（5世紀中期）の壁画では、半分白骨化した腐乱死体や骸骨を描いている³²。やがて、唐代になると、仏教寺院の仏堂でも白骨図が見られるようになってきた³³。

宋代になると、仏教・道教・儒教の三教融合が急速に進行した。当時の文人たちは「髑髏問答」と「白骨観想」を融合させ、「嘆髑髏」³⁴という新たなテーマが生まれた。例えば、道教の全真教において、開祖の王重陽（1113-1170）と弟子の譚處端（1123-1185）等は幾つかの「嘆髑髏」の詩³⁵を作った。また、北宋の文豪・蘇軾（1036-1101）による『髑髏贊』³⁶が残っている。「嘆髑髏」の詩は「髑髏問答」の形式を採用しているが、その主題は「白骨観想」のように人生の無常を歌い、欲心を抑えることを説教している。

「嘆髑髏」の詩には、画贊という文体をとる例が多い。すなわち、「髑髏図」に書きそえたのである。したがって、「髑髏図」は少なくとも当時の知識層に広がっていたと推測できる。注目されるのは、元代の道観・永楽

宮、重陽殿北壁の西上側に描かれた王重陽の『嘆髑髏』に関する物語であろう（図4）。そこには、王重陽が「髑髏図」を用いて、馬鈺と孫不二を教化している場面がある。かつての「髑髏図」は作例がほぼ残されていないが、永楽宮の壁画から「髑髏図」の様子を窺い見ることができるのである。明代になると、「嘆髑髏」は道情³⁷、文人雑劇伝奇、民間賽会³⁸曲に染み込んで、さらに広く世に流布されていた。当時の劇曲選集には、多くの「嘆髑髏」が残っている³⁹。

上述の詩・戯曲における骸骨・髑髏は寓意的な形象になり、又は典故として用いられている。それ以外に、民間説話の中にも、世俗的で怪異に満ちた骸骨形象が存在している。六朝時代から明・清時代にかけて、民話に基づき、大量の志怪小説・伝奇小説が編集された。そこには、多くの白骨怪談が収録されている。お酌上手で妖艶な遊女に化けた骸骨⁴⁰もあれば、山火事と大軍勢の異象を現わした数百の髑髏⁴¹もある。また、床から伸びた手が男を地下に引き込み、掘り出してみたら何百年を経たような枯骨になった⁴²、という怖ろしい話が記されている。他方、滑稽な骸骨も見られる。ある日、喪服を着た婦人が町中で怪奇な行動を起こし、児童が笑って取り囲んで戯れて戦い、突然一人が婦人の頭巾を取ったら、竹に掛かった髑髏が現れる⁴³、という説話もある。

それらの説話における骸骨・髑髏は、主に妖怪と幽霊の二つに分けられる⁴⁴。前述のような化け物としての骸骨・髑髏は明らかに妖怪であるが、幽霊としての骸骨もよく登場する。例えば、病死した婦人は、生前の姿で医者の家を訪れて、頭巾を取ったら骸骨になった⁴⁵。そのような、死者が生前の姿で実家に戻ったという説話が複数残されている。また『太平廣記』には、人間が追いかけて鞭で叩いたり⁴⁶、裾を引いたりしたところ⁴⁷、死者は白骨に戻ったという話を載せている。また、幽霊の女との異類婚姻譚⁴⁸もある。例えば、

六朝時代の『搜神記』に「談生妻鬼」という説話がある。若死にした王の娘は、幽霊のまままで現世の男と交わって夫婦になった。しかし男は約束を破り、妻を火で照らして、半分肉身半分骸骨の姿を見た。そのため、夫婦の縁は断たれた⁴⁹。なお、異類婚姻譚には、正体が骸骨という女妖怪の例もある⁵⁰。

こうした説話に登場した骸骨・髑髏は、直接に絵画化されていないが、骸骨の芸術的形象に大きな影響を与えた。現存する中国古代の骸骨絵の中では、李嵩 (ca.1190-ca.1230) の「骷髏幻戯圖」が最も有名であろう。画面中では、路傍に座った骸骨の傀儡師が、小さな骸骨人形を操り、子供と遊んでいる。「骷髏幻戯圖」の制作意図については、従来様々な説がある。特に後世の文人たちにより、それが宗教的で教訓的な「骸骨図」とみなされる場合が多かった。しかし近年の研究によって、その骸骨の傀儡師が滑稽な鬼である可能性もあると指摘されている⁵¹。

以上、中国における骸骨の形象には、主に三つの位相が確認できる。一つは、先秦から漢代にかけて、莊子、張衡などの文中に現れる、死後の安楽を説く髑髏である。もう一つは、仏教の「白骨観」によって、現世の無常を象徴する骸骨である。いずれも教訓的な意味合いを持ち、寓意的な要素になっている。それ以外にも、民間説話における骸骨・髑髏は、比較的豊富な様子を持っている。それらは妖怪や幽霊であり、恐怖や怪異が感じられる。一方で、人間味や娯楽性を帯びた場合も少なくない。

3. 日本：骸骨の妖怪

日本における骸骨の表現は、中国とやや類似しており、主に仏教の「九相」(骨相)、宗教的又は世俗的な説話、二つのルーツを持つ。前者は中世において「九相図」を生み出したが、近世になると中国の「嘆髑髏」の影響で

「白骨観想」による「骸骨図」へと取って代わられた。後者は江戸時代の妖怪絵によって絵画化されたが、それ以外に従来の戯画を踏まえて骸骨を対象とした鳥羽絵など、日本オリジナルの展開を見出される。

奈良時代、仏教の「九相観」が中国から伝来した。中国では、僧侶や文人により九相詩が作られていたが、「九相図」の作例或いは記録はなかなか見つからない。一方、日本では、経典⁵²に基づき「九相観(九想観)」の絵画化が行われ、数多くの「九相図」が作られた。日本の「九相図」は、死体が腐敗し白骨となるまでの九場面が写實的に描かれている。そのうち、「青瘡相」では骸骨の形、「骨相」では散骨の状態を描く場合が多い。さらに、墓地の四季の風景が追加された作例も少なくない。それに比べて、中国の場合、前述の壁画の「白骨図」は、不自然で生けるような立ち姿の完全な一体の骸骨を描いている。つまり、日本の「骨相」(九相図)は、絵画的要素が増えて、表現性の高いものとなっている。さらに、室町時代以降に制作される絵巻形式の「九相図」には、和歌や漢詩、説話の要素が取り込まれ、物語性と世俗性も強くなってきた。とはいえ、「九相図」の中の骸骨は、あくまで写實的に描写された死骸であり、「生ける骸骨」とは言えないものである。

江戸時代になると、日本では中国のような「白骨図」も流行してくる。江戸中後期の絵師・円山応挙(1733-1795)は「波上白骨座禅図」⁵³を描いており、堀田正民(1781-1838)の「骸骨図」には、笑って座る骸骨が描かれた⁵⁴。他方、禅僧・仙厓義梵(1750-1837)の「頭骨画賛」、落語家・三遊亭圓朝(1839-1900)の「髑髏図自画賛」などをはじめとする「野晒し図」も人気が集まった。また、江戸時代後期の僧侶・良寛(1758-1831)は数多くの「賛骸骨図」、「題骸骨図」をはじめとする302篇の髑髏詩を作った。良寛の詩では多くの場合、骸骨はまだ静的な対象或いはシンボルとして使われているが、人間の愚行を

笑う骸骨⁵⁵や古紙や餌を食べる骸骨⁵⁶など生けるような骸骨が登場した。

日本仏教における「生ける骸骨」といえば、『一休骸骨』(1457)が非常に重要である。一休宗純(1394-1481)の仮名法語『一休骸骨』では、道歌に合わせて、様々な人間の生活を思わせる骸骨の群像を描いた。骸骨たちは、抱き合ったり、キスしたりして、病人を介護する骸骨もあれば、出棺を送る骸骨もある。骸骨を通じて、短い人生をダイジェストにして映し出す(図5)。こうした骸骨で日常生活の光景を表現した作例は、江戸時代になると急増加してくる⁵⁷。「玄化堂甫尺画骸骨雅会之図」(1789-1801)⁵⁸では、画面の中で骸骨たちは本を読んだり、生け花を習ったり、囲碁の対局を行ったり、様々な人間の活動をしている。河鍋暁斎(1831-1889)は様々な骸骨図によって、骸骨の戯画の頂点に立った。例えば、『暁斎漫画初篇』(1881)(図6)では、骸骨たちは、綱渡りなどの曲芸をしたり、書画会を開いたり、墓石を台にして説教をしたり、盛大な宴会を催したりしている。また、蓮台に腰かけて煙草を吸っている骸骨や空を見て大きくあくびをしている骸骨も見られる。骸骨は元々不気味な存在のはずであるが、それらの骸骨たちは不気味な感じをしなく、生を謳歌する存在となって、芸術性重視による骸骨形象の世俗化をもたらしてきた。

日本の説話にも、骸骨は登場する。中国から伝来した主題もあれば、いうまでもなく日本オリジナルな主題もある。なかでも、「歌い骸骨」と「枯骨報恩」は最も重要な二つの主題である⁵⁹。「歌い骸骨」は日本中に広く伝わっており、様々な類話がある⁶⁰。内容を略述すれば、二人の友人が出稼ぎに行く。帰途、一人は友人を殺して金を奪って帰る。後にその男がそこを通ると、歌っている髑髏を発見する。そこで、髑髏を殿様のところへ持っていくが歌わない。殿様が男の首をはねると、髑髏は、仇を討ったと歌う。

「枯骨報恩」は東アジアのみならず、世界

的に分布している⁶¹。話の類型としては、「ある人物がたまたま骸骨のある場所に行き合わせ、これを実家に告げ、あるいは手厚く葬ってやり、または加害者に対する復讐を援助して、骸骨自体にまたは生家より恩を受ける」⁶²、というものである。例えば、平安初期の『日本霊異記』には「髑髏目穴筍掲脱以祈之示靈表縁 第廿七」という説話がある。ある牧人が髑髏の目から生えていた筍を抜いて供養した。その夜、髑髏は幽霊の姿で現れて、「叔父に殺された」と話し、共に両親の家に行って真相を伝えた。両親は牧人に食事をご馳走した。また、中国の物語を基にした類話もある。『紫明抄』と『河海抄』には、嵇康が眼から芦が生えた骸骨を見つけて葬ると、夢に伶人が現われ、礼として広陵散の曲を教える、という説話が見られる⁶³。

この二つの主題においては、仏教の因果応報や在来の祖霊供養との関わりが考えられるが、骸骨は単純に説教の象徴物だけではなく、具体的な死体でもある。そして、その死者の幽霊はまだ死体に残ることを前提としている。

もちろん、幽霊より妖怪に属する骸骨もある。例えば、沖縄の昔話「クスケー由来」では、人間の魂を取る骸骨の妖怪が登場する。江戸時代になると、そのような骸骨の妖怪は浮世絵や妖怪画集によく見られるようになる。鳥山石燕(1712-1788)の『今昔画図続百鬼』(1779)の「骸骨」と「骨女」、『百鬼夜行拾遺 3巻』(1805)の「狂骨」がある。また、勝川春章(1726/1743-1793)の「岩井半四郎と市川団十郎」(c. 1783)に人を驚かす骸骨、歌川国芳(1797-1861)の「相馬の古内裏」(1845-46)の迫力ある巨大な一体の骸骨など、非常に豊富な骸骨形象が作られた。西洋の骸骨表現には死の意識(Todesbewusstsein)が根底に横たわっているが、江戸時代後期の浮世絵には、猟奇趣味が通奏低音のように流れている。

おわりに

「生ける骸骨」は、主に二つの位相を持つ。一つは宗教・哲学における死の擬人或いはシンボルである。古代ギリシャ・ローマ世界では、骸骨は死のシンボルとして、つねに墓碑に表れた。一方、生活空間では「生ける骸骨」は現世の享楽を強調するものであった。中世前期では骸骨の表現は衰退期に入った。中世末期になると一連の飢饉と疫病によって人口が激減し、骸骨の表現は再び盛り上がってきた。特に、「メント・モリ」によって、死の擬人化が完成するに至った。「三人の死者と三人の生者」における「生ける骸骨」はまだ生者を説教する「死者の分身」であるが、「死の舞踏」、「死の勝利」に至ると、生者を支配する死神に変容した。近世以降も、「死の舞踏」は作り続けられてが、「生ける骸骨」は人間味を増し、恐怖の存在というより、風刺的な視点で描かれたものが多い。一方、東アジアでは、仏教の「白骨観」における骸骨表現のような死のシンボルがあるが、死の擬人としての「生ける骸骨」は存在しなかったのである。

もう一つの位相は、幽霊・死者又は妖怪としての「生ける骸骨」である。洋の東西を問わず、それは民間説話に伝承されている。しかし、キリスト教世界において、「生ける骸骨」は異教的な存在として抑えられていた。一方、中国と日本では「生ける骸骨」は幽霊譚や妖怪伝説などに頻りに登場している。さらに仏教がそれらを取り込み、霊験譚・因縁譚・往生譚にも「生ける骸骨」が見られるようになった。近世になると、日本では「生ける骸骨」は浮世絵で大活躍しており、遂に死を感じないものとなり、幽霊/妖怪としての側面も薄まって、一般的なキャラクター類型として用いられるようになったのである。ただし、近世ヨーロッパにおける風刺的な「生ける骸骨」と比べて、江戸時代の漫画の骸骨は寓意性、象徴性がそれほど明白にはなっ

ていないのである。

参考文献

【論文】

- 海津忠雄 「ハンス・ホルバインの「死の舞踏」」『哲学』No. 49, 1966, pp.1-18
- 田辺幹之助 「教化図としての死の舞踏：ホルバインによる死の舞踏図を中心として」『国立西洋美術館研究概要』No. 1, 1997, pp.32-37
- 宮治昭 「トゥルフアン・トヨク石窟の禅観窟壁画について—浄土図・浄土観想図・不浄観想」(上)『仏教芸術』221 1995
- 黄小峰 「繁花、嬰戏与骷髅：寻觅宋画中了的端午扇」『浙江大学艺术与考古研究(特辑一)—宋画国际学术会议论文集』2007, pp.196-231
- Efthymiadis, Stephanos., *A Game of Dice and a Game of Chess: a Byzantine vs. a Scandinavian Allegory*, Doron rodopoikilon: studies in honour of Jan Olof Rosenqvist Searby, Denis Michael [Publ.]. - Uppsala (2012) pp.159-168
- Höpflinger, Anna-Katharina/Müller, *Zwischen den Welten. Beinhäuser in Mitteleuropa, Grenzgebiete der Wissenschaft* 66/3, Yves, 2017, pp.195-217.

【著書】

- Ariès, Philippe., *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1983 (『図説死の文化史：ひとは死をどのように生きたか』福井憲彦[訳] 日本エディターズスクール 1992)
- Harrison, Ann Tukey., *The Danse Macabre of Women: Ms. fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*, The Kent State University Press, 1994
- Le Goff, Jacques., *Une Histoire du Corps au Moyen Age*, Editions Liana Levi, 2003 (『中世の身体』池田健二・菅沼潤[訳] 藤原書店 2006)
- Male, Emile., *L'art religieux de la fin du Moyen ge en France*, Librairie A. Colin, 1908 (『中世末期の図像学』田中仁彦ほか[訳] 2000 国書刊行会)
- Peignot, Gabriel., *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer*, Dijon, Paris, V. Lagier, 1826
- 岡田温司【監修】『「聖書」と「神話」の象徴図鑑』ナツメ社 2011
- 小池寿子
—『死者たちの回廊 — よみがえる死の舞踏』福武書店 1990
—『「死の舞踏」への旅 — 踊る骸骨たちをたずねて』中央公論新社 2010
藤代幸一『「死の舞踏」への旅』八坂書房 2002
- 水之江有一『死の舞踏 ヨーロッパ民衆文化の華』丸善ブックス 1995
『蘇軾全集』(孔凡礼点校) 中華書局 1986

【古書】

Respit de la Mort

- Français 994, 1301-1400,
- Français 1543, 1402,
- Français 19137, 1401-1500,

Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits

Miroir salutaire. La Danse macabre historiée. Les Trois morts et les trois vifs. La Danse macabre des femmes. Le Débat du corps et de l'âme. La Complainte de l'âme damnée, 1486, Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/btv1b8615802z

La grande danse macabre des hommes et des femmes historiée et augmentée de beaux dictes en latin, Publisher: Oudot (Troyes), 1641, Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/bpt6k1512004x

La Grande Danse Macabre des Hommes et des Femmes historiées et renouvelée de vieux Gaulois, en langage le plus poli de notre temps, 1728, Louvre Museum, L 194 LR/1 Recto

Versos al rey D. Pedro del rabí don Sem Tob. Tratado de la doctrina de Pedro de Veragüe. Danza general de la muerte. Revelación a un ermitaño. Poema de Fernán González, 1460-1480, Real Biblioteca Del Monasterio De El Escorial, F. 109r-129r.

段成式『酉陽雜俎』(860年頃 成立) 崇文书局刊 1877 国立清華大学図書館 蔵, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=466554>
干寶『搜神記』(4世紀 成立) 欽定四庫全書本 1782 浙江大學圖書館 蔵, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=839038>

胡文煥『遊覽粹編』(『胡氏粹編』) 文會堂刻本刊 1594 中国国家図書館 蔵, 全国图书馆文献缩微复制中心: <http://find.nlc.cn/search/showDocDetails?docId=1260281072429564966&dataSource=ucs01&query=%E8%83%A1%E6%B0%8F%E7%B2%B9%E7%B7%A8>

李昉等『太平廣記』(978年 成立) 欽定四庫全書本 1782 浙江大學圖書館 蔵, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/taiping-guangji/zh>

洪邁『夷堅志』(1198年頃 成立) 中華書局 1981, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=437573>

歐陽詢『藝文類聚』(624年 成立) 中華書局影印本 1959, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/yiwen-leiju/zh>

龔正我『新刊徽板合像滾調樂府官腔摘錦奇音』敦睦堂刊 1611 国立公文書館 蔵, 国立公文書館デジタルアーカイブ: <https://www.digital.archives.go.jp/das/meta/F100000000000107593.html>

薛用弱『集異記』(唐代中期 成立) 上海涵芬樓影印本 1940 国立清華大学図書館 蔵, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=892485>

張祿『詞林摘艷』(全十卷) 1525 北京大学図書館 蔵, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=687872>

『正統道藏』(1445年 成立) 上海涵芬樓影印本 1923 中国国家図書館 蔵, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/library.pl?if=gb&collection=132>

『欽定古今圖書集成』(1725年 成立) 中華書局影印本 1934, 中國哲學書電子化計劃: <https://ctext.org/library.pl?if=gb&res=81155>

四辻善成『河海抄』(室町初期) 室町時代初期 阪本龍門文庫, 奈良女子大学學術情報センター・阪本龍門文庫画像集: <http://www.nara-wu.ac.jp/aic/gdb/mahoroba/y05/y054/html/s/06/p032.html>

素寂『紫明抄』(江戸初期) 鎌倉時代末期 阪本龍門文庫, 奈良女子大学學術情報センター・阪本龍門文庫画像集: <https://www.nara-wu.ac.jp/aic/gdb/mahoroba/y05/html/069/s/p075.html>

¹ 骸骨を装飾した大理石製の墓碑 (ローマ), 2世紀, 浮彫, 大理石, 4×43×6.35cm, ロンドン, 大英博物館 蔵

² ギリシア神話では、ヒュラース (Hylās) は男性の美の象徴であり、一方、テルシーテース (Thersitēs) は醜いことで有名であった。ホメロスの『イーリアス』第2歌には、テルシーテースの醜貌が詳しく描写された。

³ Cinerary Altar for Antonia Panaces, ローマ, 2世紀, Naples, National Archaeological Museum

⁴ トリクリニウム (triclinium) は、古代ローマの建物内の正式なダイニングルーム。

⁵ アンフォラ (amphora) は古代のワインの容器

⁶ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ = euphrosynos、古代ギリシア語の「喜び」を意味する

⁷ Pamir, Hatice. & Sezgin, Nilüfer., The Sundial and Convivium Scene from the Rescue Excavation in a Late Antique House of Antioch, Adalya 19, 2016, pp.247-280を参照

⁸ アスコイ (askoi) は古代ギリシアの陶器の一種、油などの液体を少量ずつ注ぐのに使われていた。平らな形で、片方または両方の端に取っ手がある。

⁹ ナポリ国立考古学博物館 (Naples National Archaeological Museum) 蔵

¹⁰ 13世紀までは、キリスト教芸術が「苦痛と死を表現するのに同意することはきわめて稀であった。たとえ表現するにも、それは比類ない詩情でそれを飾るためであった。」(Male:123)。

¹¹ 「死の舞踏」について、ヨーロッパでは19世紀から美術史的な研究は展開している。例えば、フランスの書誌学者パイニョ (Gabriel Peignot, 1767-1849) の『死の舞踏やトランプの起源に関する歴史的・文学的研究』(1826)がある。20世紀になると、それぞれの作品に対する深い研究が行われてきた。例えば、アメリカの中世文化研究者ハリソン (Ann Tukey Harrison, 1938-2021) 『女人の死の舞踏: フランス国立図書館蔵 ms. fr. 995について』(1994)。他方、20世紀中期から、日本の研究者も「死の舞踏」に関心を持ち始めた。小池寿子は「死の舞踏」の研究者として知られている。小池氏は『死者たちの回廊 — よみがえる死の舞踏』(1990)、『「死の舞踏」への旅—踊る骸骨たちをたずねて』(2010)など数多くの著書を著した。また、藤代幸一(1932-2020)の『「死の舞踏」への旅』(2002)、

- 水之江 有一(1941-2000)の『死の舞踏 ヨーロッパ民衆文化の華』(1995)もある。なお、2000年に企画展「死の舞踏 — 中世末期から現代まで」が国立西洋美術館で開かれた。
- ¹² 『「聖書」と「神話」の象徴図鑑』(2011)「死」の項を参照
- ¹³ Je fis de macabre la dance
Qui toutes gens maine a la tresche
Et a la fosse les adresce.
- ¹⁴ Français 994, 1301-1400,
Français 1543, 1402,
Français 19137, 1401-1500,
(Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits)
- ¹⁵ 一方、死の舞踏のような挿絵の例はまだ見られない。ここの「macabre la dance」直訳すれば、「恐ろしい舞踏」—という言葉は、必ずしも「死の舞踏」を意味するとは言えない。
- ¹⁶ その姿の骸骨は、当時の『往生術』(Ars moriendi) という死者のマニュアルによく見られる。また、ヒエロニムス・ボス(Hieronymus Bosch, 1450-1516)の「守銭奴の死」(Ars Moriendi, c.1485/1490, ワシントン・ナショナル・ギャラリー 蔵)
- ¹⁷ 「The Dance of Death - The Pope」(No. 6 in a series of 12 illustrations of Dance of Death), Princeton University Art Museum
- ¹⁸ Versos al rey D. Pedro del rabí don Sem Tob. Tratado de la doctrina de Pedro de Veragüe. Danza general de la muerte. Revelación a un ermitaño. Poema de Fernán González, 1460-1480を参照
- ¹⁹ マルシャンの『死の舞踏』の現本は紛失したが、グルノーブル図書館(Bibliothèque municipale de Grenoble)には、フランスにおける現存唯一の副本が保存されている。そして、1486年、パリの出版者によって『死の舞踏』が再版された。Miroir salulaire. La Danse macabre historiée. Les Trois morts et les trois vifs. La Danse macabre des femmes. Le Débat du corps et de l'âme. La Complainte de l'âme damnée, 1486を参照
- ²⁰ La grande danse macabre des hommes et des femmes historiée et augmentée de beaux diets en latin, Publisher: Oudot (Troyes), 1641を参照
- ²¹ La Grande Danse Macabre des Hommes et des Femmes historiées et renouvelée de vieux Gaulois, en langage le plus poli de notre temps, 1728を参照
- ²² 13世紀から14世紀に流布した死者と生者3人の邂逅と対話というテーマである。13世紀に、その主題は韻文の物語に取り込まれて、14世紀末以降、頻りに美術に表現されるようになってきた。
- 死は人間を支配し、惨殺するテーマ
- ²⁴ Les simulacres et historiees faces de la mort, Melchior et Gaspar Trechsel, Lyon 1538
- ²⁵ ホルバインの「死の舞踏」については、海津忠雄「ハンス・ホルバインの「死の舞踏」」(1966)、田辺幹之助の「教化図としての死の舞踏：ホルバインによる死の舞踏図を中心として」(1997)を参照
- ²⁶ Der Doten dantz mit figuren. Clage und Antwort schon von allen staten der welt, ca. 1488, doi:10.11588/diglit.2150, Universitätsbibliothek Heidelberg. fol.1v, 2r,21v.
- ²⁷ Septima etas mundi. Imago mortis) - the Nuremberg Chronicle (Liber chronicarum) - Hartmann Schedel, Nuremberg, 1493, In fol.cclxiv
- ²⁸ リュート(Lute)は中世からバロック後期までに用いられ、ルネサンス期には世俗音楽の最も重要な楽器となった。
- ²⁹ Höpfinger / Müller 2017, 210. を参照
- ³⁰ 「「死」の擬人像は、明治時代になるまで日本の美術には存在しない。」(小佐野:38)
- ³¹ いうまでもなく、西洋において、文字上の「生ける骸骨」もあるが、美術的表現は比較的に発展した。
- ³² 宮治昭「トゥルフファン・トヨク石窟の禅観窟壁画について—浄土図・浄土観想図・不浄観想」(1995)口絵一五
- ³³ 「普賢堂、本天后梳洗堂、蒲萄垂實、則幸此堂。今堂中尉遲畫、頗有奇處、四壁畫像及脫皮白骨、匠意極嶮。(後略)」(『酉陽雜俎・続』六・五)
- ³⁴ ここでいう「髑髏」は、頭蓋骨のみならず、全身の骸骨を指す場合もある。
- ³⁵ [出典] 堪笑人人憂裏愁，
我今須畫一骷髏。
生前只會貪冤業，
不到如斯不肯休
- (『正統道藏・歷世真仙體道通鑑后集卷之六・孫仙姑』)
- [出典] 骷髏骷髏顔貌醜，只爲生前戀花酒。巧笑輕肥取意歡，血肉肌膚漸衰朽。漸衰朽，尚貪求，貪財漏罐不成收。愛慾無涯身有限，至今今日作骷髏。作骷髏，爾聽取，七寶人身非易做。須明性命似懸絲，等閒莫逐人情去。故將模樣畫呈伊，看伊今日悟不悟。
- (『欽定古今圖書集成』博物彙編／神異典／第302卷)
- ³⁶ [出典] 黃沙枯骷髏，本是桃李面。
而今不忍看，當時恨不見。
業風相鼓轉，巧笑美倩盼。
無師無眼禪，看便成一片。
- (『蘇軾全集』第二冊 第602頁)
- ³⁷ 「中国の歌曲の一種。もとは道教の道観で道士によってうたわれた賛歌で、幽玄な道の世界に遊ぶ法悦をうたう。(中略)宋・元代になると民間の歌謡にもなって、長短さまざまの歌詞と節回しでうたわれ、芝居では登場人物の道士のみならず僧侶もこれをうたうことがあり、歌の内容にも俗世の愚かさや醜さへの風刺が加わるようになった。」(『世界大百科事典 第2版』)
- ³⁸ 「村などで神を迎えて祀る」(『普及版 字通』)
- ³⁹ 例えば、
「哨遍 莊子嘆髑髏 皇明呂景儒散套 寧齋添二曲」(『詞林摘艷』卷三)
「周莊子嘆髑髏」(『摘錦奇音』卷三)

- 「莊子因骷髏嘆世」(『樂府萬象新』卷一) などが見られる。また、『遊覧粹編』には、十篇の「嘆髑髏」が収録されている。
- ⁴⁰ 姜楚公皎，常遊禪定寺，京兆辦局甚盛。及飲酒，座上一妓絕色，獻杯整鬢，未嘗見手，衆怪之。有客被酒，戲曰：“勿六指乎？”乃強牽視。妓隨牽而倒，乃枯骸也。姜竟及禍焉。
(《酉陽雜俎》卷四・三十七)
- ⁴¹ 永嘉五年，張榮為高平戍邏主，時遭曹窳賊寇亂，人民皆塢壘自保固，見山中火起，飛埃絕爛十餘丈，樹顛大焱，響動山谷，久聞人馬鎧甲聲，謂窳賊上，人皆惶恐，並嚴出，將欲擊之，引騎到山下，無有人，但見碎火來曬人，袍鎧馬毛皆燒，於是軍人走避，明日往視山中，無燃火處，唯見髑髏百頭，布散在山中
(『藝文類聚』卷一十七・人部一・髑髏)
- ⁴² 永泰初，有王生者，住在揚州孝感寺北。夏月被酒，手垂於牀，其妻恐風射，將舉之。忽有巨手出於牀前，牽王臂墜牀，身漸入地。其妻與奴婢共曳之，不禁，地如裂狀，初餘衣帶，頃亦不見。其家併力掘之，深二丈，得枯骸一具，已如數百年者。竟不知何怪。
(《酉陽雜俎》卷一三・三十)
- ⁴³ (前略) 布霧其首，言詞轉無次第，群小兒大共嗤笑。有人欲近之。則來拏攫。小兒又退。如是日中。看者轉衆。短女人方坐，有一小兒突前，牽其霧首布，遂落。見三尺小青竹，掛一髑髏蹃然。金吾以其事上聞。出乾臛子。
(『太平廣記』鬼二十八・李僖伯)
- ⁴⁴ 中国の妖怪学は本文の射程外にあるので、詳しく論述しないが、簡単に言えば、生前の人格、記憶と姿を持つかどうかによって、妖怪と幽霊を区別するとされている。
- ⁴⁵ (前略) 白晝有緋衣婦人。蒙首入門。云有疾求治。劉不在家。家人以實告。婦人徑入。及中堂。端坐以待。或發其首幕。乃一髑髏。(後略)
(『夷堅志』甲卷・第十五十七事・薛檢法妻)
- ⁴⁶ (前略) 有北門馬騎卒，以馬鞭擊之，隨手而消，止有幘頭布。掩然至地。其下得一髑髏骨焉。出《廣異記》
(『太平廣記』鬼二十一・李氏)
- ⁴⁷ (前略) 遂牽其裾，卒然而倒，乃白骨耳。衣服儼然，而體骨具足。細視之。有赤脈如紅綫。貫穿骨間。(後略)
(『太平廣記』鬼三十一・馬震)
- ⁴⁸ 日本の昔話では、「食わず女房」のような正体が鬼になる異類婚姻譚は伝承されたが、「談生妻鬼」のような幽霊の異類女房は比較的少ない。
- ⁴⁹ 『搜神記』曰：有談生者，年四十，無婦。夜有女，年十五六，姿顏無雙，來為生妻。經三年，遂乃生一兒：曰：「慎勿以火照我。後三年可照耳。」生不能忍，照之，腰上肉如人腰，以下但枯骨。婦求去，將生入華堂奧室，以珠袍與之。生至市賣袍，睢陽王識是女袍，收梛談生。談生具對，呼兒似王女。
(『太平御覽』服章部十・袍・27)
- ⁵⁰ 唐代中期、薛用弱が『集異記』(795-824) 所載の「金友章」には、「枯骨之精」との異類婚姻

- 譚が記録されている。ある骸骨の妖怪が支配者の鬼に虐待された後、人間の女人に化けて、出会った男と結婚した。夫婦円満の生活を半年過ごしたが、ある日男は寝る前に蠟燭で女の本の姿を見た故に、夫婦の縁が切れた。
- ⁵¹ 黄小峰 (2007) 「繁花、嬰戏与骷髏：寻觅宋画中的端午扇」を参照
- ⁵² 『大智度論』、『摩訶止観』など
- ⁵³ 「波上白骨座禅図」は同じ図様の作品が三点見られる。
兵庫県・大乘寺蔵版 (1787)
兵庫県・天放堂蔵版 (1775)
福岡市博物館蔵版 (1774)
- ⁵⁴ 堀田正氏 「骸骨図」 江戸後期 弘誓寺 蔵
- ⁵⁵ 『看童子落油 贊骸骨』[122]
『聞雁題骸骨』[73]
- ⁵⁶ 『手修障子破 贊髑髏』[83]
『見童子釣魚 贊骸骨』[84]
- ⁵⁷ 江戸時代後期、日本最初の解剖学の解説および図鑑の『解体新書』(1774年) 出版も一つのきっかけになる。
- ⁵⁸ 玄化堂甫尺「玄化堂甫尺画骸骨雅会之図」1789-1801, 紙本墨画淡彩、舞鶴市糸井文庫 蔵
- ⁵⁹ また『今昔物語集』、『日本靈異記』には、「髑髏誦経説話」がある。
- ⁶⁰ 「歌い骸骨」 三つバージョン
『日本昔話記録 11：鹿兒島県甌島昔話集』(1973) pp.115-118
「骸骨の仇討」
『すねこ・たんぱこ——岩手の昔話 第2集』(1958) p.147
「骸骨の歌」
『一寸法師・さるかに合戦・浦島太郎——日本の昔ばなし III』(1957) p.97
「骸骨の歌」
『全国昔話資料集成 15 奄美大島昔話集』(1975) p.307
「歌いがいこつ」
『越後の民話 第2集』(1978) p.124
- ⁶¹ 例えば、中世イギリスの騎士道物語「アマダス卿」(Amadas)、スウェーデンの昔話の「グリップという鳥」(The Bird 'Grip') などの死者の報恩譚が残っている。しかし、それらの物語には、最初死者は骸骨ではなく、死体の状態で登場した。
中国では、
「述異記」曰：陳留周氏婢民與入山取樵，忽夢見一女子曰：「吾目中有刺，煩為拔之，當有厚報。」此婢乃見朽棺髑髏，草生眼中，便為拔草。即於某處得一雙金指環。
(『太平御覽』人事部四十・應夢)
また、敦煌本『搜神記』、『広異記』、『幽冥録』等にもこの主題が見られる。
- ⁶² 『日本昔話事典』(1977), pp.332-333
- ⁶³ 『紫明抄』(三・70)、『河海抄』(六・323)、『太平廣記』(卷第三百十七 鬼二) では、嵇康は幽霊から広陵散を学ぶと書くが、髑髏との出会いの部分は日本だけである。

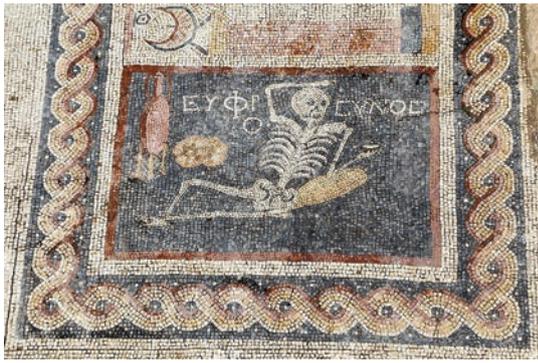


図1 骸骨のモザイク画, 3世紀, モザイク, ハタイ, ハタイ遺跡博物館 蔵



図4 「嘆觸髅」(部分), 元代, 壁画, 永樂宮(中国・山西)

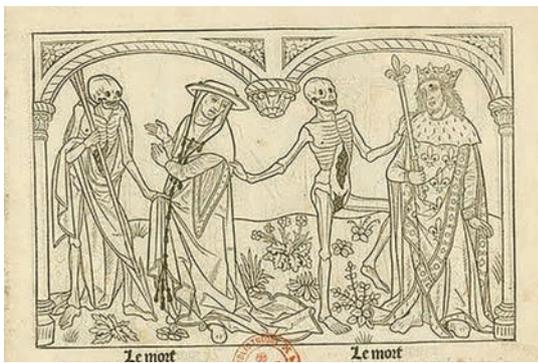


図2 Pierre le Rouge 『La Danse macabre』, 1485, 木版画, グルノーブル, グルノーブル図書館 蔵



図5 『一休骸骨』, 1692, 木版画, 立命館ARC No. sakBK01-0070



図3-1, 3-2, 3-3

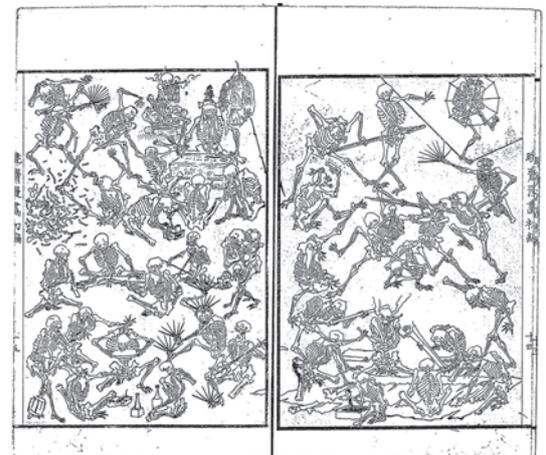


図6 河鍋 暁斎『暁斎漫画初篇』, 1881, 木版画, 国立国会図書館デジタルコレクション (ID: 000000487465)



図3-4, 3-5, 3-6 Hans Holbein (der Jüngere) 『Totentanz』, 1523/25, 木版画, 7.6×5.7cm, バーゼル, バーゼル市立美術館 蔵

制作報告

解釈と行為

— 捉えることを描くことを通して探る —

堀川 すなお

1 はじめに

本稿は2022年8月20日から9月17日に開催された「AGC EYES7: RECORDS」展*₁に出品した新作23点に関する制作報告である。この展覧会において展示した作品は、筆者がテーマとする「私たちは世界をどのように捉えているのか、そして他者とどのように捉えた世界を共有しているのか」から、目の前にあるモノを多様な観察方法を通して捉え、それぞれの観察方法を自ら設定した形に結びつけて描くことを重点として制作した。

2 「捉えること」と「描くこと」についての考察

目の前にあるモノをどのように描くことが可能かを考察するために、16世紀に雪舟等楊によって描かれた水墨画《天橋立図》*₂について述べる。この絵は、京都府宮津市の雪舟観から描かれた風景画であり、一見すると特定の場所から見た景色がそのまま平面上に描かれているように見える。しかし、実際の場所から描かれた景色を比較すると、景色がわずかに俯瞰されていたり、建物や木の位置が変更されていることがわかる。三次元の世界を二次元の平面に描くことは、実際の世界を完全に写し取ることはできず、作家の意識によって、興味深いと思われる世界の一部を平面に構成して描いていることが明らかである。このように、作家の意識が絵の描かれ方に影響を与えることから、目の前のモノを平面に描きあるがままに存在させることであっても、世界をどのように捉えているかという点で考えると、捉えることはある限定された位置からの視覚によって得られるものではなく、さまざまな距離や方向から視覚情報を介

して観察すること、触覚を介して観察すること、既知の知識を思い出して観察すること、そして人との会話から互いの思考を介して観察することなど、多様な観察方法を通じて世界を理解し、描くことに影響が与えられていることがわかる。このように多様な観察方法を用いて世界を観察し、その観察方法から得られたモノの捉え方を独自の形を用いて描くことにより、描くことを通してふだん視覚で捉えている世界を写した世界とは別の世界を視覚化することを目指している。

3 「捉えること」を「描くこと」で表す

今回制作した最小サイズのパネル作品では、剥いたバナナの実の表面に存在する凸凹をどのように描くことが可能かを試みた。

一般的にバナナの描写にはいくつかのパターンが既に存在するが、本制作では、これらの既定の描画方法をそのまま使用することなく、独自に理解した描画方法を用いて、自らの捉えた世界を平面上に記録することを目指した。そのために、独自の形を作成し、三次元のモノを二次元に描写することを試みた。つまり、モノの観察から凸凹という知覚を得た場合、凸凹という知覚をそのまま既定の描画方法で処理するのではなく、独自の形を作成し、その形を元に三次元のモノを二次元に描くことを試みている。結果、視覚化された形は以下である。バナナの実を描く際の最小単位を実の表面にある凸凹と考えた場合、この凸凹の形をどのように捉えることができるのかについては図6「バナナ:近部分/凹凸:no.1-9」という結果が出た。そして少し離れた場合ではこの凸凹の在り方や知覚のされ方にどのような影響が表れるのかにつ

いては図5「バナナ：部分/凹：no. 1-10」、図2～4「バナナ#660、#562、#563」という結果が出た。最後に、バナナ全体を知覚対象とした場合にはどのような影響が表れるかについては図1「バナナ：__動跡__憶：22. 08. 02 (21:04-) JST」という結果が出た。このように、バナナというモチーフを手がかりに、世界を捉えることを描くことを通して考察している。

4 今後の展望

今後は、絵を描くための形をより体系化し、それぞれの形や形を構成する線をひとつずつ定義づける。

註

*1 「AGC EYES7: RECORDS」展

“AGC EYES”は2008年から始まったアートコートギャラリーのシリーズ企画であり、注目する若手作家の新作を紹介する展覧会である。

会期：2022年8月20日（土）から9月17日（土）
会場：アートコートギャラリー（大阪府大阪市北区天満橋1丁目8-5 OAPアートコート1F）

アーティストトーク：8月20日（土）14:00-15:30、出展作家（佐々木類、新平誠誠洙、堀川すなお）参加者約25名

*2 雪舟等楊《天橋立図》紙本墨画淡彩 16世紀 京都国立博物館

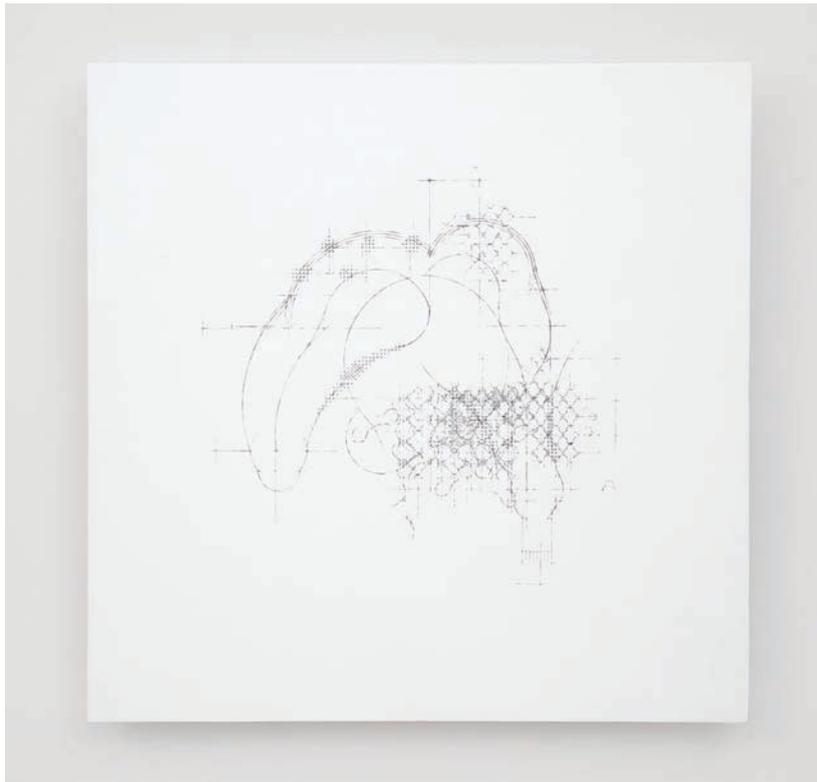


図1 《バナナ: 動跡 憶: 22. 08. 02 (21:04-) JST》 H900×W900(mm)



図2 《バナナ#562' バナナ#3. (28)F. 観察; 日本人#1' 解釈; パキスタン人/パキスタン・イスラム共和国 (19)#1F. 2107-15》 H450×W450(mm)

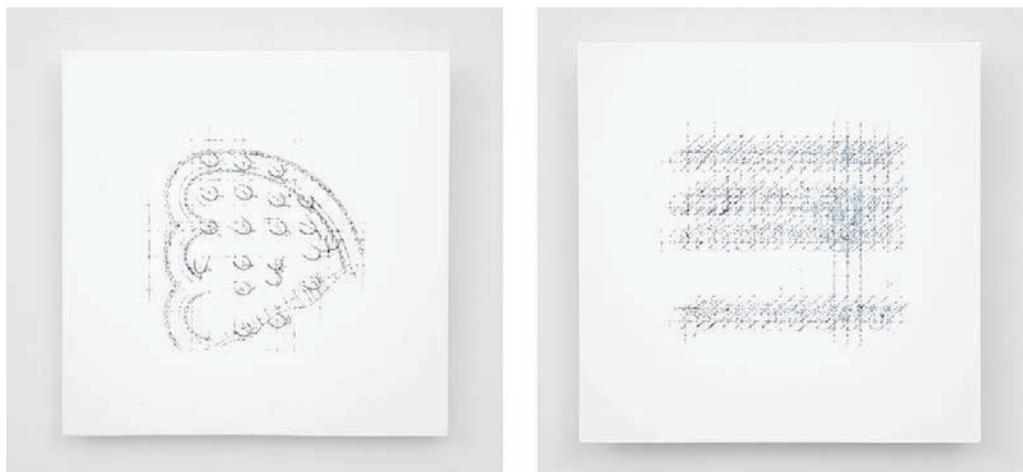


図3 (左) 《バナナ#560” バナナ#3. (28)F. 観察;日本人#1”解釈;パキスタン人/パキスタン・イスラム共和国 (19)#1F. 2107-15:》 H300×W300 (mm)

図4 (右) 《バナナ#563” バナナ#3. (28)F. 観察;日本人#1”解釈;パキスタン人/パキスタン・イスラム共和国 (19)#1F. 2107-15》 H450×W450 (mm)

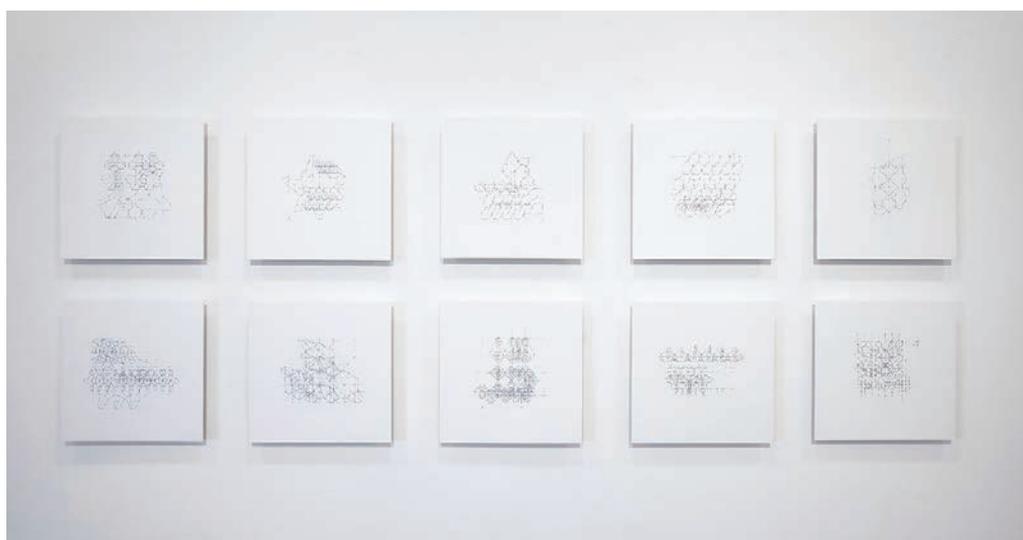


図5 《バナナ:部分/凸凹:no. 1-10》 H200×W200 (mm)



図6 《バナナ:近部分/凹凸:no. 1-9》 H150×W150 (mm)

撮影: 来田猛 / 写真提供: アートコートギャラリー

「水汲みの少年」 伝承彫刻 マケット

— 気仙沼市・復興祈念公園 習作作品 —

「NEO・GENRYU」

— アーツアーツ2022展 賛助出品作品 —

皆川 嘉博

宮城県気仙沼市は東日本大震災から10年を迎える、令和3年3月に「復興祈念公園」を設置した。資金はクラウドファンディングや寄付で支援を募った。設置場所は、気仙沼港の最深部、小高い丘：陣山であり、ここは東日本大震災と同規模の津波が来ても絶対に浸水しない場所である。

公園内には“祈りのセイル”と命名された高さ10mのモニュメントが立ち、約1300名を超える犠牲者の名盤が設置された。

公園設置の過程で、震災で起こった様々な事案を永く後世に伝承するために、市民に分かりやすい“伝承彫刻”の制作・設置を検討してきた。

「水汲みの少年」 伝承彫刻 マケット

素材：陶（1230℃炭化還元焼成）

高さ70cm 幅35cm 奥行き35cm

東日本大震災から10年目を迎えた気仙沼市に、復興祈念公園が開設され、そこに「伝承彫刻」3体を設置した。気仙沼市にあるリアス・アーク美術館館長の山内宏泰氏を座長にして2年間、話し合いと制作をした。今回はマケット＝習作を展示する。「伝承彫刻」とは、決して忘れてはならない東日本大震災の記憶を、10年後、100年後、の世界にまで半永久的に伝承したいという願いが集結している。

令和4年4月に気仙沼市役所から、「伝承彫刻の4基目を整備したい」との申し入れがあり、5月に気仙沼市役所出の話し合いに参加した。

座長はこれまでと同様に、リアス・アーク

美術館館長：山内宏泰氏、プロジェクトメンバーは、神戸大学大学院准教授：附橋修氏、コンサルタント会社：秋元康氏、総務課：佐々木隼哉氏、小野寺幸志氏、である。

「伝承彫刻」3体を設置した時に、もう2体設置したいという希望は菅原市長から寄せられていたが、令和3年度は、気仙沼市の他のイベントとコロナ禍による、自粛風潮も加わり、制作は実現されなかった。しかし、「伝承彫刻」のその後については、市長の強い関心事であり、実現に向けた構想は抱いてきたようである。

市長曰く、「水汲みの少年」のエピソードをぜひ伝承彫刻にしたい、との強い要望があった。

「水汲みの少年」とは、震災後、有名になったエピソードである。1人の幼い少年が、大きなペットボトルに水を満タンに入れ、両腕にぶら下げ、歯を食いしばる、懸命な表情の姿である。共同通信の記者がその姿を写真に収め、公開するや否や、全国の人々を感動させた。特に有名なのは、名俳優の高倉健氏が台本にこの写真を貼り付けていたというエピソードで、遠くからひと時も忘れず応援しているというメッセージを送っていた。このことを是非、「伝承彫刻」に入れてほしいというものであった。

これはかなりの難題である。現実のエピソードが強すぎるので、現実をそのまま形にするのではなく、震災直後に、実際に起こったであろう水汲みのエピソードに近いものを作ろうと、プロジェクトメンバーでは検討を

した。

この作品は胸像で検討していた時の習作＝マケットである。ペットボトルを抱き抱え、苦悶の表情を浮かべている。温度1230℃で炭化焼成している。頭部には黄色の釉薬、瞳には水色の釉薬を使用し、作品性を高めている。

「NEO・GENRYU」

**素材：JESMONITE、石巻産天然スレート、他
高さ280cm 幅360cm 奥行360cm**

「NEO・GENRYU」は、あきた県民文化祭2022「アーツアーツ2022」展に出品した作品である。

この展覧会の出品者は筆者が推薦した4名の作家と本学助教の草薙裕氏が推薦した2名で展覧会を開催した。

この作品は、人体2体と2000年に制作した記念すべき源流シリーズ第1作をレリーフ作品に取り入れた、インスタレーション作品である。自分自身の彫刻制作「源流シリーズ」を振り返る、いわば年表のような作品にしたいと考えた。

レリーフ状の壁掛け作品は大湯環状列石からインスピレーションを受けたサークル状の作品や、箱舟をイメージした舟形の陶彫作品、4歳児に握らせたアンモナイトの陶彫作品を蘇らせたかたちとなる。

今回の新素材として特筆すべき要素は、水性FRP＝JESMONITEを制作に取り入れたことにある。この新素材によって源流シリーズを束ねたというか、蘇らせることが出来た。従来からあるFRPはシンナー系の有機溶剤で使用する刷毛を洗ったりしないといけないので、大変手間がかかる。またシンナーを吸い込むと自分自身の健康にも害を及ぼす可能性がある。従来FRP素材は使用する上に置いて非常に専門的な知識がないと危険な素材である。その点、水性FRPは刷毛なども水で洗い流すことができ、人間にも環境にも優しい素材である。これらの点で、水性FRPは特に優れて使用しやすい。

2体の人体像は、水性FRPを使用した。

まずは等身大の人体を粘土で作る。それぞれ1か月ほど時間をかけた。それを石膏で型取りする。その石膏型に離型材を塗り、水性FRPを塗り込んでいく。ガラスマットで補強をし、型を合わせる。硬化したら、外側の石膏型を壊す、割り出しの技法である。その後、細部の修正をしながら着色をし、仕上げる。着色には水性FRPと相性の良い、アクリル絵の具を使用した。型取り修正には、2か月以上かかった。従来のFRPのように、シンナーに注意しなくて良いので、長時間集中することができるのも、水性FRPの資材の良さである。

人体とレリーフの間には、箱型の彫刻を配置した。石巻産の天然スレートを使い、中央には水性FRPによる「衝撃波」をイメージしたマチエールを制作した。東日本大震災の地震のエネルギーで、地盤が「ずれた！」とか、「爆発した！」というイメージを表現している。

「源流シリーズ」は筆者にとっては、自分のルーツを探る旅のようでもあるし、広く俯瞰してみれば、日本人のルーツを探る旅でもある。

平成元年にスタートさせた「源流シリーズ」で最初に発表した作品を再構成し、現在の私の制作との対比により、現在と過去を振り返り、未来を見据える作品を制作した。「ネオ・源流」はいわば“皆川ワーク”の暦である。令和5年現在の社会情勢は、国内においてはコロナ禍、国外においては戦争と、激変の世紀を迎えている。その只中にたたずむ、「令和の少年少女像」を造った。戦争・いじめ・偏見・差別によって若い命の炎が、風前の灯であることが起こりうることも、また悲しい現実である。

この作品が自身の未来の制作への道標となればなど考えている。

皆川嘉博

MINAGAWA Yoshihiro



「水汲みの少年」伝承彫刻 マケット

素材：陶（1230℃炭化還元焼成）H70×W35×D35cm

気仙沼市 復興祈念公園 設置習作作品



NEO・GENRYU

素材：JESMONITE、石巻産天然スレート、他

H280×W360×D360cm 制作年：2022

あきた県民文化芸術祭2022「アーツアーツ2022」展 賛助出作品

秋田公立美術大学研究紀要 第十号

令和五年三月三十一日 印刷
令和五年三月三十一日 発行

編集

秋田公立美術大学 附属図書館運営委員会
紀要編集部会

委員長

天貝 義教

委員

石倉 敏明
井上 豪
唐澤 太輔
佐治 ゆかり
福住 廉

装丁

坂本 憲信

発行

秋田公立美術大学
秋田市新屋大川町十二丁目
TEL 〇一八—八三—五三五—

印刷

太陽印刷株式会社

