
芸術学専攻

Art Studies Course

小野暢久の自筆のサイン

小野 暢久

ONO, Nobuhisa

球体関節が人形の身体にもたらすもの

四谷シモンの人形と澁澤龍彦の『人形愛序説』の分析を軸とした考察

What a Ball Joint Brings to a Doll's Body

A Study of Simon Yotsuya's Dolls and the Analysis of “Introduction to Pygmalionism” by Tatsuhiko Shibusawa

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

1. 球体関節人形

現在の日本には「球体関節人形」という創作人形のジャンルが存在する。球体関節人形は本来、人形における技法を指す言葉であるが、日本においては創作人形のジャンルとして成立している。1960年代末に勃興した球体関節人形は、作風の広がりを見せながら、ゴスロリやフィギュアの文化とも融合しながら大きな広がりを持ったジャンルへと発展した。以降、球体関節人形をジャンル名として用いる際は、「球体関節人形」と表記する。

「球体関節人形」の成り立ちは、近年論文や書籍を通してまとめられつつある。2008年には田中圭子が「日本における球体関節人形の系譜」¹を発表し、「球体関節人形」の歴史と変遷をまとめた。2010年には『yaso/ 夜想』誌にて特集「ハンス・ベルメール―日本の球体関節人形への影響」²が刊行され、「球体関節人形」の勃興に関する重要な作家であるハンス・ベルメール(1902-1975)について紹介するとともに、四谷シモン(1944-)、土井典(1955-)、吉田良(1944-)といった初期の作家らのインタビューを掲載した。2018年には、金森修が『人形論』³を出版した。同書は、日本人形史を重要な遠景として設置しながら「球体関節人形」について論じており、日本の人形観と「球体関節人形」の関連を示唆する内容となっている。また、四谷シモンや吉田良といった作家自身による著作も、「球体関節人形」を捉える上では重要な文献である。

「球体関節人形」は1960年代中期、澁澤龍彦(1928-1987)によってベルメールの球体関節人形が紹介されたことをきっかけに始まったとされる。主な初期球体関節人形作家は、澁澤を通してベルメールを受容し、これをきっかけとして球体関節人形制作を開始している。ベルメールの人形と「球体関節人形」の表現内容を直接的に結び付けることは適切ではないと考える。「球体関節人形」とベルメールの人形では、球体関節の持つ役割、人形のあり方自体が大きく異なっているためである。球体関節人形は日本に受容される中で大きく変質し、日本独自の人形観と融合した存在になったと言える。

本論では「球体関節人形」の特異性について考える軸と

して、「球体関節人形」最初期の作家である四谷シモンに着目した。四谷はベルメールを受容しながらも独自の球体関節人形を発展させ、後続の作家にも大きな影響を与えているため、「球体関節人形」における最も重要な作家として挙げることができる。また、四谷はベルメールを受容する以前から人形作家として活動しており、従来の創作人形と「球体関節人形」を繋ぐ交点としても捉えられる。

本論では四谷シモンの人形について、主に三つの観点から考察した。一つ目は澁澤龍彦の著書である『人形愛序説』の分析である。澁澤龍彦は前述した通り、四谷がベルメールを受容するきっかけとなった人物であると同時に、四谷と親交を持ち、様々な面に対して絶大な影響を与えた人物である。「人形愛」は人形を人間の様に愛してしまう性的倒錯を表すピグマリオンズム(pygmalionism)を訳すものとして澁澤が生み出した言葉であるが、厳密に訳語として扱われていたわけではなく、澁澤の性愛観及び人形観が盛り込まれた独自の概念となっている。また、本論では『人形愛序説』の下地にゾークムント・フロイト(1856-1939)のリビドー理論を見出し、この観点からベルメールの人形についても考察を行った。

二つ目は、四谷のベルメール受容以前の人形体験及び、ベルメール受容の分析である。ベルメールは球体関節を身体の切断・再構成のためのツールとして用いた一方で、四谷は関節が持つ可動性に着目する形で球体関節の手法を取り入れた。この球体関節の役割の転換には、四谷がベルメールを受容する以前から持っていた人形観が関わっていると仮定し、考察を行った。

三つ目は、80年代以降に四谷が展開する「機械仕掛」の人形シリーズの分析である。「機械仕掛」の人形シリーズは、機械と人間の融合したような容姿が特徴的であり、四谷の代表的な作品の一つである。人形に可動部分を取り入れる点において、球体関節と「機械仕掛」は同様のアプローチであると言えるが、球体関節から「機械仕掛」と人形が変遷する中で、四谷の焦点は「可動性」から、機械それ自体が象徴的に表すものへと移っていく。

II. 『人形愛序説』

澁澤はエッセー集『人形愛序説』⁴の第一項目「少女コレクション序説」⁵にて、まず男性の性的欲動の独占的性質、一方通行性について指摘し、その欲望にもっとも都合よく答える存在が少女であると説く。さらに、男性の性欲の内には観念上の存在である「客体としての女」が現れ、これと現実の女性をいかに接近させるかという点が男性の性的欲動におけるモチベーションであると述べている。

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

「女の主体性を女の存在そのものの中に封じこめ、女のあらゆる言葉を奪い去り、女を一個の物体に近づかしめれば近づかしめるほど、ますます男のリビドーが蒼白く活発に燃えあがるというメカニズムは、たぶん、男の性質の本質的なフェティシスト的、オナニスト的傾向を証明するものにはかなるまい。そして、そのような男の性欲の本質的な傾向に最も都合よく答えるのが、そもそも少女という存在だったのである。(中略)当然のことながら、そのような完全なファンム・オブジェ(客体としての女)は、厳密に言うならば男の観念の中にしか存在しえないだろう。そもそも男の性欲が観念的なのであるから、欲望する男の精神が表象する女も、観念的たらざるを得ないのは明らかなのだ。要は、その表象された女のイメージと、実在する少女とを、想像力の世界で、どこまで接近させ得るのかの問題であろう。」⁶

小野暢久の自筆のサイン

「女を一個の物体(オブジェ)に出来るだけ近づかしめようとする」意識は即ち、「客体化した女」を求める欲望であり、この欲望が行きつく極点が人形愛である。澁澤が述べているように完全に客体化(物体化)した女性は観念上の存在であるため、この欲望を現実に出えることは不可能である。この不可能性を乗り越えるため「女性の物体化」から「物体の女性化」へ手段の反転が起きる。つまり、性的欲動は「人間を物体に近づけようとする」モチベーションが発露し、この欲望が反転する形で「物体を人間に近づけようとする」モチベーションが発露することで人形愛が生じるのである。

この様に、澁澤の『人形愛序説』においては様々な事柄が「男性のリビドーは客体化された女を求める」という論のもとに説明される。この論は男と女、人間と人形等といった関係性を主体と客体の構造に落とし込むことで整理していると言える。しかし、この人形を巡る諸要素を一方通行の構造に落とし込むことが的確であるとは言い切れないのではないだろうか。『人形愛序説』では、リビドーは男性から女性に向くものであるうえ、女性を客体化しようとする傾向を持つという前提のもとに論が展開されている。この前提のもとに展開される論では、同性愛や女性の性愛といった要素について論じることが不可能になってしまう。また、澁澤の人形愛は、人形が観念上の存在との性愛のた

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

小野暢久の自筆のサイン

めの媒介者であるため、本質的には観念との性愛であると言える。この様な捉え方では、物体そのものに生命的主体性を認めることで、コミュニケーションや性愛を繰り広げる対物性愛的性質を持った人形性愛については、その存在を認めることすら困難になってしまう。また人形愛の本質が物体化した女性を求める性的欲動であるのならば、ぬいぐるみや戦闘ロボットなど、人間の容姿から逸脱した人形に対する性的欲動も説明できない。創作人形作家や人形愛好家は女性が多く割合を占めているうえ、性別そのものの様々なあり方が認知されつつある現在において、澁澤による人形愛の論は射程が限られたものになってしまっていることは否めない。

一方で人形の存在論の観点から『人形愛序説』を捉えた際、人形に対する広い視野を見ることができる。同書では人形に明確な定義を設けず、人形愛の対象として彫刻やアンドロイド等、様々なものを扱っている。人形や彫刻の造形的特徴の議論に陥らず、人形という身体のあり方そのものについて論じているため、彫刻やアンドロイドであつても人形愛の範疇に収めることが可能となっているのである。それでは、澁澤はどの様な点において人形的なる身体を定めているのだろうか。『人形愛序説』では扱われる人形の共通点として自室等の個人的空間に存在している点を挙げることができ、この「個人的コレクション」の概念に澁澤の人形観を見出すことができる。

人形は個人的空間にコレクションされることによって人形たらしめられるのである。「個人的コレクション」によって身体は社会的環境から切り離され、その身体に付随していた観念的要素は剥奪され、身体は一つのオブジェとなる。自室という持ち主の精神的世界に最も近い空間に誘拐され、閉じ込められた身体は、その全てが持ち主との関係性の内に回収される。社会性を剥奪されて一つのオブジェへと成り下がった身体は、持ち主の精神性に左右されながら如何様な存在にもなり得るのである。人形が一人の人間として、理想的な恋人としてふるまうことも、「個人的コレクション」によって可能となる。澁澤の性愛観の下敷きであると考えられるフロイトの精神分析は、アニミズム的世界観を否定する唯物論的論理であり、物質に宿る生命やアニミズム的世界観は否定された。しかし、そこに存在していた形而上学的神秘は消失してはいない。形而上学は人間の外部の世界から、人間内部の無意識へと舞台を変えたのである。澁澤が恐怖や神聖といった感情が排除された現代において、最後のユートピアを人形愛の形而上学及び人形愛的エロティシズムに見出したのは、エロティシズムが無意識という人間の意識の外側にある世界と関わりの深い領域であるためであったと考える。

『人形愛序説』で説かれた人形愛の論理は、性愛に対する視点が限定的であるが、人形そのものに対する視点は横にも縦にも広いものであった。同書を通して、すべての造

形された身体は本質的にはただの物体に過ぎず、彫刻的、人形的といった性質はその身体がどのような環境に置かれ、どう扱われるのかという要素によって決定すると言う結論に至った。澁澤はすべての造形された身体に人形的性質の可能性を見出すと同時に、アニミズム的思想の排除と共に消滅したと思われた形而上学的神秘をエロティシズムという無意識的領域に求めることによって、古来から続く人形の系譜の先端に現代の人形を据えることを可能にしたのである。

III. 四谷シモンのベルメールの受容とその背景

1965年、雑誌『新婦人』（池坊 / 文化実業社）に掲載された「女の王国 ポール・デルヴォーとハンス・ベルメール」の記事を発見することで、四谷はベルメール及び澁澤を知ることとなる。幼少期から人形制作を行っていた四谷だが、ベルメールをきっかけとして、それまで使っていた材料を捨ててしまうほど人形制作のスタイルが大きく変化した。しかし、ベルメールが四谷にもたらした最も大きな要素である「球体関節」は、四谷の人形の中では新たな意味となって現れる。ベルメールの人形は球体関節を起点に人形をバラバラに分解し、様々に配置したり、繋ぎ合わせられたりしていることが特徴的である（図1）。ベルメールは球体関節を身体の切断・再構成のためのツールとして用いているのである。一方、四谷は球体関節の持つ「可動性」に着目する形で球体関節を自身の人形に取り入れたのである。四谷がベルメールから受けた影響とは、四谷がそれまで抱いていた人形を取り巻く疑問が球体関節という一つの形を与えたという意味における影響であり、四谷にとっての球体関節を考える上ではベルメールの受容以前の人形や人形体験を参考にすることが有効な手段であると考えられる。

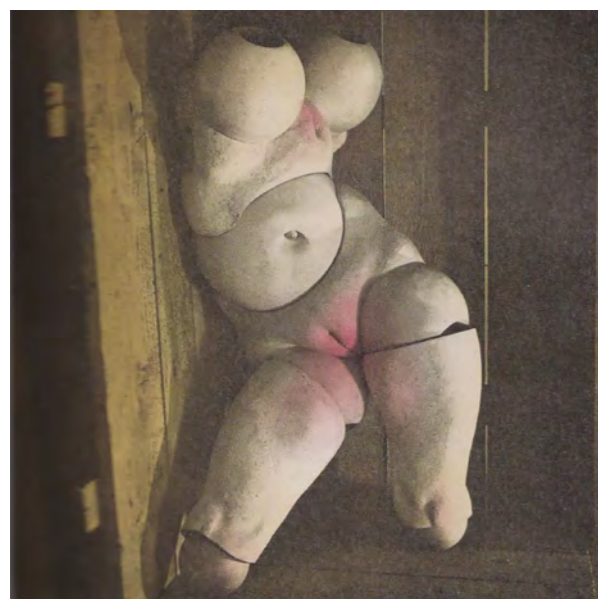


図1: ハンス・ベルメール 《人形 / La Poupée》1949年
個人蔵

ベルメール受容以前の四谷の主要な人形体験として玩具人形を挙げることができる。四谷は1956年に王子に引越した幼少期から、主に布を使った人形を制作しており、布や木のくずといった、近場で手に入る材料を自身で貯めたお金で集め制作していた。⁷ 中学生の頃には林俊郎の弟子である、坂内俊美の人形制作を手伝うことで、ぬいぐるみ制作に関する技術を学んだ。また、川崎ブッペの著作『フランス人形の作り方』（1956年、雄鶏社）を熟読し、アトリエ訪問等も行っている。1958年には平田郷陽の作品に興味を持ち、生き人形から受け継がれた写実性に惹かれた。1959年、中学を卒業した頃には林俊郎本人からぬいぐるみ制作を習っている。

また、四谷が1950年代に触れていた人形として、日展工芸部、日本伝統工芸展、朝日新聞現代人形美術展といった展覧会に出品されていた「創作人形」を挙げることができる。少年期には日展工芸部の展示、現代人形美術展、日本伝統工芸展など、上野や日本橋の百貨店で毎年開かれた展示に通い、出品作家内で有名になるほどの熱心さを見せた。山田徳兵衛（1896-1983）は「創作人形」の概念の形成における重要な人物として、平田郷陽（1903-1981）を挙げている。⁸ 平田は写実の極致である生き人形の人形師としてキャリアをスタートさせ、その後デフォルメを施した独自の作風を展開した人物である（図2）。平田が生き人形から離れて独自に生み出した人形表現は、人形に明確な作家性を持たせることとなり、人形が芸術として扱われる基礎を作り上げた。平田は、創作人形の展覧会や研究会を積極的に作ることで、人形を商業的領域から芸術領域に転化させる「人形芸術運動」を牽引し、人形の芸術進出を外側からも支えた。大正から昭和初期にかけて平田ら新鋭の人形作家が目指した「人形の芸術的発展」は日展や日本伝統工芸展といった展覧会と共にあったと言える。その中で生まれた「創作人形」という概念は、現在では「伝統工芸」として扱われるような人形技法や概念を踏襲したものであったことが、展覧会の出品作家、及び作品から分かる。四谷が人形展に通い、人形を鑑賞していた時期は、「人形の芸術的発展」がある程度達成された1950年代後半からのことであるが、「創作人形」の伝統的性質は依然として存在していたと考える。

「それまでいろいろな人形を作り、また日展や伝統工芸展などで日本を代表するいろいろな作家の人形を見てもいた僕は、自分の作っている人形の先に、そうした工芸的な世界があるのかと思いながら、決まり切ったポーズをして仰々しいタイトルがついた作品が、しょせん彫刻のまねでしかないことに漠然と不満を持っていました。」⁹

四谷はベルメールを知る以前の自身の状況を自著『人形作家』（2002年、講談社）にてこの様に述べている。四谷



図2: 平田郷陽《長閑》1958年
文 35 cm
東京国立近代美術館工芸館蔵

はベルメールを知る以前から、日本の創作人形のあり方に対して疑問を抱いており、その疑問には展覧会という場において人形が見せた、彫刻的なふるまいに対する批判的な視線が含まれていると考える。しかし、日展、日本伝統工芸展、現代人形美術展、といった展覧会は、四谷シモンが少年期に頻りに赴いた展示であり、彼が自身の人形表現を成長させて行く上でも重要な要素でもあったとも考えられる。¹⁰ 昭和初期日本の「創作人形」を取り巻く人形界情勢は、四谷の人形制作の手本となったと同時に、人形のあり方への疑問を抱かせたのである。「創作人形」は四谷の作品における重要な土壌の一つとして捉えることが出来るだろう。

四谷の人形制作のルーツの中で大きな要素として挙げられる布人形やぬいぐるみといった玩具的性質を持つ人形と「創作人形」の間には、三つの明確な違いが存在する。一つは可動性の問題である。当時の「創作人形」にて主流であった作品は、伝統的技法を踏襲したものであった。平田郷陽や堀柳女といった作家に見られる代表的な技法として、木目込み等を上げることができる。このような技法が用いられる人形には、御所人形や市松人形等を挙げることが出来るが、これらの人形は記念時等に贈呈され、鑑賞用に用いられることが一般的である。このような人形は可動性を持たず、決まったポーズで決まった場所にあり続ける点が特徴である。一方、ぬいぐるみや布人形は手に取られ、触れられることで使用される。これらの人形は綿やビーズを布でくるむ構造によって柔軟性を持ち、決まったポーズを持たないことが特徴であると言える。この玩具人形における可動性が、四谷シモンがベルメールの人形作品に見出した可動性への意識の原点ともいえるのではないだろうか。

ベルメール受容後、四谷は可動性を持つ人形について模索するなかで、内藤ルネを通してビスク・ドールの手法を知るが、これは玩具性と球体関節を合わせ持った人形であり、四谷の要求に応えるのに適した人形であったと思われる。¹¹

二つ目は、人形の呼ばれ方である。平田郷陽の《長閑》（1958）や堀柳女の《けはい》（1954）など、当時の「創作人形」のタイトルには情景や感情といった観念を表す作品名が多く見つかる。一方でぬいぐるみといった玩具人形にはそもそも作品名という概念がなく、このような観念的な言葉によって呼ばれることは珍しい。

三つ目は、前述した「コレクション」の概念を巡る舞台の差である。シモンが触れた「創作人形」は、展覧会という公共の場の空間に置かれたものである。前の項目では、人形と彫刻を造形的特徴によって本質的に区別することは不可能であり、作られた身体がどのような環境に置かれ、どう扱われるかによって人形的にも彫刻的にもなり得るという論を『人形愛序説』から導いた。ピグマリオン神話では、彫刻として制作されたガラテアがピグマリオンの自宅にて驚くほど人形的なふるまいを見せるが、反対に人形が自室から切り離され、公共の場に置かれることによって彫刻的にふるまってしまうという現象がここでは起きている。



図3: 四谷シモン《機械仕掛の少女1》1983年
紙、木、金属、ガラス、毛 / 80 × 50 × 23 cm
なるせ美術座(なるせ村田画廊)蔵

四谷の「彫刻のまね」という批判的態度には、この「可動性」、「タイトル」、「舞台」といった玩具的人形と伝統工芸的創作人形を分かつ要素に対する意識があるのではないだろうか。本来人形として作られた人形の身体たちは、この三点によって彫刻的なふるまいを見せてしまっている。玩具という一人の人間にとって最も原初的な「コレクション」的人形に魅せられていた四谷が、彫刻的性質を持ったこれらの人形に疑問を持つ一方、濫澤の世界に登場する人形たちやハンス・ベルメールの人形に惹かれていったことは自然な成り行きであったと考える。

IV. 球体関節と「機械仕掛」

比較分析の材料として『人形愛序説』でも引用される『未来のイヴ』に登場するアンドロイドのハダリーと、四谷の《機械仕掛の少女1》(図3)を取り上げ、機械構造のあり方の差異を明らかにした。『人形愛序説』では性愛の対象となる人間を物体化させようとする欲望が反転する形で物体を人間化させようとする欲望、即ち人形愛が生まれるとされている。人形愛が完全に物体化した人間を求めるものであるのならば、制作される人形は人間に出来るだけ近づけようとされるだろう。『人形愛序説』第二項目、「人形愛の形而上学」において人形愛の例として挙げられた、ハダリー、ガラテア、オリンピアといった人形たちはこの傾向に完全に準じたものであった。ハダリーにおいては、その容姿に加えて内部の機械構造や動作までもが人間を模倣したものであった。しかし《機械仕掛の少女1》には完全にはこの性質は認められず、機械構造はハダリーとは違った性質を持ったものである。《機械仕掛の少女1》に見られる機械構造は、ハダリーの様にパーツ一つが特定の内臓に対応してはおらず、機能を持っているわけでもない。パーツを寄せ集めて構築された機械構造は、この少女がただ「機械仕掛」であることを象徴しているに過ぎない。機械とは本来、特定の動作を行って何かを工作したり生産したりする、特定の意味を持つ物体である。意味のない機械構造を少女人形の中に組み込むという行為はハンス・ベルメールの人形にも通じる要素である。「機能を持たない機械」はある意味で矛盾を持った存在であり、機械自体が自身を機械的ではないと示すようなものである。この要素から、ハダリーの「機能的解剖学」に基づいて構成された内部構造に対して《機械仕掛の少女1》の内部構造が「象徴的解剖学」に基づいて構成されたものであるという結論に至った。《機械仕掛の少女》の内部構造は機能的な意味を持たないが、象徴的に「この少女は機械でできている」ことを表している。

次に球体関節が人形に及ぼす効果について考察した。四谷が球体関節について「ポーズのいらない」と述べているように、球体関節人形は特定のポーズを必要としない人形である。ぬいぐるみの様に様々なポージングが可能である

一方で硬性のある素材で作られるため、柔軟かつ写実性の高い人形を制作できる。人形へ可動性をもたらす球体関節は、四谷が「創作人形」に対して批判した一つの点である「決まりきったポーズ」を解決するための方法として用いられた。ベルメールは球体関節を身体の切断と再構築によるアナグラムの操作のために利用したが、四谷は球体関節に違った意味合いを求めたのである。可動性は四谷が目指した「死んでいる人間に近い凍てついた人形表現」¹² に対して有効に働くものである。彫刻や「創作人形」における身体は、現実世界にある物質としての身体を媒介として、鑑賞者に情景や感情、過去のある一瞬といった観念的な要素を見せるものである。これらの身体が動きまわり、鑑賞者に接近などし始めたら、鑑賞者の視線は眼前の身体に釘付けになり、今まで半分観念の世界と繋がっていた作品たちが、実は自身と同じ空間、同じ時間のもとに存在している物体に過ぎなかったという点を痛感せざるを得ない。つまり彫刻や「創作人形」の身体は現実亲身を置きながら、半分は観念的事物として存在しているのである。物質と精神の同時存在性を駆使して、鑑賞者に何かを伝えようとする点は、美術作品そのものの一つの性質である。この様に、作品としての身体がその身の半分の観念的世界に置くには、完全に静止した存在となったり、半永久的に劣化しない存在となったり、劇の舞台のような現実とは異なった時間軸に身を置いたり、現実時間の性質から解放される必要があるのである。個人的空間の生息者であり、オブジェとして存在する人形が真に美術作品になることは不可能であるのかもしれない。

球体関節人形の身体は、上記の身体たちとは違い、より物質的で現実的なものである。球体関節の可動性は人形の身体に現実的な時間性を与える。「可動性」を持つということは、その身体が鑑賞者と同じ世界の運動法則の下にあることを意味している。たとえ静止していた状態であっても「動かない」という動作によってその身体は現実時間の中にあり続けるのである。写真や「創作人形」も同じく静止した存在であるが、これらはある一瞬を切り取った存在であり、鑑賞者はその身体をここではないどこかの映像として解釈する。この場合、鑑賞される身体は非現実的な時間性を帯びていると言える。

現実的な時間性を帯びた静止する身体という点において球体関節人形は死体的であると言えるだろう。しかし、死体と球体関節人形もまた異なった存在である。死体が放置されればすぐに腐り落ちてしまうように、死とは本来非常に動きのあるものであり、人間がいわゆる「死体」である時間は非常に短いのである。球体関節人形はこの限定的であるはずの「死体」という状態を半永久的にシミュレーションし続ける存在である。死体とはそれまで生きていたものが、生命活動を終えた直後の存在であり、人間は死体を前にしたとき、眼前にある死と同時に失われた生を想起する。

球体関節人形は観念から切り離された現実的な存在でありながら、「死体」という一過性の状態をシミュレーションし続け、生の残り香をその身体にとどめ続ける存在である。このような領域の交差点に居続ける不安定さが、球体関節人形が持つ特異性の一つであると言えることが出来るのではないだろうか。

V. 結論

本論では、四谷シモンと濫澤龍彦の『人形愛序説』の分析を通して、球体関節が人形の身体にもたらすものについて考察した。四谷はベルメールの受容をきっかけに球体関節を自身の人形に取り入れたが、両者において球体関節が持つ役割は大きく異なったものであった。四谷が球体関節に見出した「可動性」の問題は、ベルメール以前の主要な人形体験である玩具的人形と「創作人形」の対比の中にも見出すことができた。この人形観が『人形愛序説』的人形観とも親和性の高いものであることが分かり、濫澤龍彦を通して四谷の人形観のより鮮明な分析を行うことが可能となった。これらの分析を踏まえ、球体関節は人形に可動性という運動の概念を付与することにより、その身体を鑑賞者と同じ次元の身体として存在させるという結論に至った。球体関節人形とは、人間とは異質の身体を持ちながらも高い現実性を帯び、人間に接近してくる存在である。この性質が、球体関節人形が我々に「死」「性愛」「恐怖」といった強烈な感情を想起させる一つの要因なのではないだろうか。

<p>注釈</p>
1.田中圭子「日本における球体関節人形の系譜」『社会科学』(80)、43-58、2008年、同志社大学人文科学研究所
2.『yaso / 夜想 特集 ハンス・ベルメールー日本の球体関節人形への影響』2010年、ステュディオ・パラボリカ
3.金森修『人形論』2018年、平凡社
4.1974年、第三文明社から刊行。本論では濫澤龍彦『濫澤龍彦全集12』(1994年、河出書房)を参照。
5.『芸術生活』(1972年4月号、芸術生活社)にて発表後、『人形愛序説』に収録。
6.濫澤龍彦『濫澤龍彦全集12』317頁
7.四谷シモン『人形作家』2002年、講談社、32頁「布の人形を作る」、33頁「母とのすれ違い」
8.山田徳兵衛『図解 日本の人形史』1991年、東京堂出版
9.山田徳兵衛『図解 日本の人形史』
10.四谷シモン『SIMON DOLL 四谷シモン』「四谷シモン年譜」
11.四谷シモン『人形作家』78頁
12.四谷シモン『人形作家』136頁

<p>図版出典</p>
図1.『yaso / 夜想 特集 ハンス・ベルメールー日本の球体関節人形への影響』2010年、ステュディオ・パラボリカ
図2.『感じる鼓動：東京国立近代美術館工芸館所蔵人形展』2008年、碧南市藤井達吉現代美術館編、佐野美術館
図3.四谷シモン『Simondoll』2014年、求龍堂

<p>主な参考文献</p>
四谷シモン『人形作家』2002年、講談社
四谷シモン『四谷シモン前編：創作・随筆・発言集成』2004年、学習研究社
四谷シモン『Simondoll』2014年、求龍堂
『NARSSISME』、『NARSSISME 付録』1998年、四谷シモン人形制作、篠山紀信撮影、佐野画廊
濫澤龍彦監修『四谷シモン人形愛』1985年、美術出版社
濫澤龍彦『濫澤龍彦全集12』1994年、河出書房
濫澤龍彦『西洋芸術論集成上』2010年、河出書房新社
濫澤龍彦『西洋芸術論集成下』2010年、河出書房新社
三上光良、安達一樹編『「四谷シモンー人形愛」展 図録 /Simon-pygmalionisme』2000年、「四谷シモン展」実行委員会
菅原多喜夫『四谷シモン ベルメールの旅』2017年、愛育出版
ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』1937年、渡邊一夫訳、白水社
ヴィリエ・ド・リラダン『未来のイヴ』2018年、高野優訳、光文社
ロザリント・E・クラウス『視覚的無意識』2019年、谷川暎、小西信之訳、月曜社
ロザリント・E・クラウス『独身者たち』、2018年、井上康彦訳、平凡社
ジークムント・フロイト『ドストエフスキーと父親殺し / 不気味なもの』2011年、中山元訳、光文社
ジークムント・フロイト『エロス論集』1997年、中山元編訳、ちくま学芸文庫
『ユリイカ 特集 人形愛 あるいは I,DOLL』2005年、青土社
押井守『イノセンス創作ノート 人形・建築・身体の旅+対談』2004年、徳間書店

<p>日展編集委員会『日展史 17 日展編二』1987年、大塚巧藝社</p>
ハンス・ベルメール『イマージュの解剖学』1975年、種村季弘、濫澤龍彦訳、財団法人佐野美術館『没後20年 堀柳女展 人形に心あり』2005年
平田郷陽『平田郷陽人形作品集』1972年、講談社
田中圭子「日本における球体関節人形の系譜」『社会科学』(80)、43-58、2008年、同志社大学人文科学研究所
木田拓也「「伝統工芸」と做作：草創期の日本伝統工芸展の模索」『東京国立近代美術館研究紀要』(15)23-46、85-86、2011年、東京国立近代美術館
松岡佳世 「ハンス・ベルメール作品における〈交換可能性〉の表象：戦時期の制作をめぐる」『フィロカリア=Philokalia：the journal of the science of arts / 大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座 編』(33)、1-25、2016年、大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

章 抒語

ZHANG, Shuyu

非場所的な美術館

ザ・ヴァーチャル美術館の形成、展開と意義

A Museum Without a Place Formation, Development, Significance of the Virtual Museum

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

ほぼ同義であり、つまり機関・施設としての本格的なミュージアムを指すものではなく、暮沢剛巳の言葉を借りれば「多分に比喩的に語られる空間の域を出てはいなかった」¹。

「ザ・ヴァーチャル・ミュージアム」の“ザ(the)²”は、後続する語を強調する時に用いられる英語の言葉で、仮想空間だけに存在する唯一の存在を強調する。シュワイベンツの議論において、「ザ・ヴァーチャル・ミュージアム」はマルローの「空想の美術館」という幻想の実現とみなされる。小森真樹の研究においても「空想のミュージアム=壁なきミュージアム」という類似の表現を提出した³。

本研究は「美術館が独立的な存在になっている側面」を強調するために「ザ・ヴァーチャル・ミュージアム」に基づき、「美術館」を「ミュージアム」という言葉に置き換え、「ザ・ヴァーチャル美術館」という造語を作成した。

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

「われわれの記憶の缺を補うに足る」という作用があるので、「現実の美術館による不完全な対照に端を発したところの知性を極端にまでつきすめる」ということができる⁴。それは美術館という制度の受容ではなく、「鑑賞」という視覚制度の受容に対して語られた概念である。

「空想の美術館」とは芸術鑑賞の意味で美術館の補完的役割を果たしているようであるが、はっきりと違うのである。しかし、技術の急速な進化と情報化社会への対応により、「ヴァーチャル・ミュージアム」という活動はもはや美術館に求められるようになると思われ、“現実的”美術館の構造に大きな変化をもたらしただけではなく、「空想」と「現実」が互いに矛盾や対立をしているような境界の破れを加速させている。マルローの「空想の美術館」という美術館の枠の外にあるものとは違い、「ヴァーチャル・ミュージアム」は美術館の一部として自然に意識されるようになっている。

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

中国の上海にあるZhang Shuyuの作品

き、その異常な記憶を眼前にある驚異に代置してしまう⁶。本論文が着目している「ザ・ヴァーチャル美術館」は、単なる「データベース的な性格」と「知性化」という美術館の側面を展開することではなく、美術館のより本質的な役割を浮き彫りにし、美術館の全般に及んでいることが期待されている。これらの先行研究を概観すると、ザ・ヴァーチャル美術館は、現実の美術館ではなく、ヴァーチャル・ミュージアムの本質的な部分の位相を変質させるのではないだろうかと考えている。

第二章 ザ・ヴァーチャル美術館の形成—ケース・スタディによる仮説構築

第一節 ヴァーチャル・ミュージアムと美術館

展示された美術品の数々をデジタル通信技術によって体験できる「ヴァーチャル・ミュージアム」が公開されており、世界中の美術館内を見て回るような気分になることができる。ヴァーチャル・ミュージアムと類比すると、現実の美術館にコンクリートなどの建材が必要なように、データで編まれたバーチャルな美術館は、実は「ザ・ヴァーチャル美術館」の仕組みになっている。すなわち、「ザ・ヴァーチャル美術館」は、ヴァーチャル・ミュージアムを基本的な枠組みとして、徐々に拡張・発展させてきた新たな形である。美術館が現実で行う活動と関連するヴァーチャル・ミュージアムの事例が多いが、ここでは現実と連動していない、MoMAのオンライン企画展「Artists of Brücke : Themes in German Expressionist Prints」を例外的事例として取り上げたいと思う。「Artists of Brücke : Themes in German Expressionist Prints」はMoMAの展覧会を再現しようとしたのではなく、ネット上のヴァーチャルな訪問者に向けて企画した特有のものである。

ヴァーチャル・ミュージアムの本質的な位相はデジタル情報の形でモノを格納し、公開することであり、データ、情報といったコンピュータの本質が潜んでいる。ヴァーチャル・ミュージアムを使えば、各所に無数に散在する種々雑多な情報から、有用なものを効率的に検索することができる。「ヴァーチャル・ミュージアム」は、美術館の「データベース的な性格」の特化より生ずる産物であろうかと考える。しかしながら、インターネット上に存在するヴァーチャルな美術館の存在意義や本質的な必要性は見過ごされたままといえる。

第二節「かたち」の構想や新たな課題の提出

情報化社会においては、多数のヴァーチャル・ミュージアムのプロジェクトは確かにデジタル世界における非物質性の可能性を探っているが、その一方で単純に物質世界における様々なものの原型をより精細・忠実に再現しようとしている。例えば、「アンプレイス(Unplace)」というプロ

ジェクトは、ヴァーチャル・ミュージアムの「デジタル時代における非物質性は結局、物質世界における視覚的な再現性を追求する傾向がある」という問題にむけて、仮想空間とアートとの多様な関わり方を提案している。アンプレイス・プロジェクトは、仮想空間に対応したアートを提案することによって現代美術、ヴァーチャル・ミュージアム、展覧会について、より広範かつ学際的な議論を促進することを目的とした。例えば「networked art : places-between-places」では、アーティストのアイ・ウェイウェイ(Ai Weiwei)とオラファー・エリアソン(Olafur Eliasson)が協働した「Moon」という世界中でシェアされるヴァーチャルな場へと見立てたオンラインのアートプロジェクトがある。「Moon」のようなアート体験は現実空間の上でも実現可能であるが、現実的な場と違って顔の見えない個人の匿名性が発生し、従来は繋がりがなかった人々の間の新しい社会的ネットワークを形成した。

その一方で、「ヴァーチャル・ミュージアム」というシステムで地域創生・地域コミュニティの形成など、地域社会における課題の解決を支援している例もある。ここで「Ruskin at Walkley—St. George's museum」と「千葉県大網白里市のデジタル博物館」の例を挙げる。'Ruskin at Walkley' と千葉県大網白里市のデジタル美術館は、地域創生を優先的な課題として取り組んでいる。'Ruskin at Walkley' と千葉県大網白里市のデジタル美術館は、現実の美術館の完全な代用ではなく、現実の美術館が直面している課題に対する新たな視点を提供し、具体的な問題解決の枠組みおよび支援システムとするヴァーチャル・ミュージアムの可能性を示して見せたのである。その一方で、いずれも持続可能なプロジェクトとしてヴァーチャル・ミュージアムにおける記憶や再現といった固有の役割を活用しているとともに、新たな役割を求めている実例である。

第三節 成長していくヴァーチャル・ミュージアム—ザ・ヴァーチャル美術館

ヴァーチャル・ミュージアムは、量的変化がある段階まで蓄積されたのちに、それが質的变化に転化し、これまでできなかったことができるようになる。では、質的变化とは何かについて、ここで「ヴァーチャル・ミュージアム」の質的变化を反映する三つの事例を考察してみた。1990年代には、多数のキュレーターや博物館・美術館の館長はデジタルアートというジャンルに対してネガティブな先入観を持っていたため、デジタルアートというジャンルをそれほど重要視していなかったとキュレーターのウルフ・リーザー(Wolf Lieser)は考える。このような背景を基に、リーザーは1998年からDAM(Digital Art Museum)というデジタル・ファイン・アートの収集や研究を中心とするオンラインの美術館を設立・開発した。MoMAによるオンライン特有の企画展「Artists of Brücke : Themes in German

Expressionist Prints」とは異なり、最初はアーカイブの形で構築されたDAMは、急速なデジタル環境の変化に柔軟に対応し、オンライン展覧会、デジタル・アートに関する研究成果の展示、アーティストの支援プログラムなどを企画することを通して成長し続け、徐々にザ・ヴァーチャル美術館の形へ変容していくのである。

その一方で、展示会場として活用されるヴァーチャル・ミュージアムの形を基に、ザ・ヴァーチャル美術館に向けて成長していく例もある。デジタルアートのアーティストの育成を目指している他の例として、MOR (Museum of Other Realities) というのは、VR空間内に立体アートを描くVRアーティストとしての活動を支援しているザ・ヴァーチャル美術館である。デジタルアートだけではなく、総合的なザ・ヴァーチャル美術館となることを目指している例もある。VoMA(Virtual Museum of Artの略)は、2020年9月13日に開館したものであり、デジタルの革新、アクセス元の拡張、作品の共同所有権について論議を展開する拠点にねらいをつけ、ミュージアム実践のための新たなアプローチを探っている。商業的モデルではないので、展覧会の企画と開催を図るパブリック・スペースであるということから言えば、ギャラリーというよりも、アート・ミュージアムに近いのではないかとVoMAは考えている。ヴァーチャルな特性により、人や場所の制約のないVoMAはル・コルビュジエによる先見的な「無限に成長する美術館」のような増殖や拡張が理論的に可能となるが、新しい領域に足を踏み入れているVoMAは様々な発想を創出している一方、技術的課題の解決に限界を感じている。また、作品許可の確保に問題も生じているとVoMAは指摘している。

第四節 ザ・ヴァーチャル美術館の形成、展開の仮説構築

ヴァーチャル・ミュージアムの本質は、デジタル情報の形でモノを格納し、公開することである。これらの事例を分析することを通じ、ザ・ヴァーチャル美術館は、ヴァーチャル・ミュージアムを基本構造としながら美術館のより本質的な役割を浮き彫りにしているのではないだろうかと考えられる。

これを参考にすればザ・ヴァーチャル美術館に関わる諸事象においても明瞭に異なる段階の型が混在しているのではないだろうかと考えている。筆者はザ・ヴァーチャル美術館というものの展開過程から生み出されている諸活動を、「基本構造の形成(ヴァーチャル・ミュージアム)、問題解決の模索、実践共同体、制度化」という4つの段階に分類するのが適切であると考えている。ヴァーチャル・ミュージアムは、ザ・ヴァーチャル美術館の成り立ちには必要最低限の要件である。さらに、ヴァーチャル・ミュージアムの適用可能な応用範囲が拡張され、例えば地域創生、コミュニティの維持、閉館してしまった美術館の再現などのより深刻な課題に使われるようになった。そして何より、

美術館の効率的運営には円滑なネットワークの構築が欠かせないとの立場から、筆者はザ・ヴァーチャル美術館という新たな形態の美術館を維持・管理することには「実践共同体」の形成・交流も不可欠だと考えている。

要するに、ザ・ヴァーチャル美術館は、現実の美術館ではなく「ヴァーチャル・ミュージアム」のもとで生み出されたもので、現実の美術館とは異なる目標や使命を持っていると思う。第三章ではさらにザ・ヴァーチャル美術館の諸問題に踏み込み、そのものにおける独自の意味をさらに明らかにしたい。

第三章 ザ・ヴァーチャル美術館の問題点と展望

第一節 ザ・ヴァーチャル美術館のコレクション

ザ・ヴァーチャル美術館では、物質としての本物の作品を収集していくことが原理的に不可能となるのである。例えば大網白里市は地域の図書資料室で美術品などの文化財を保管していながら、“デジタル美術館”という媒体で地域の芸術文化を発信しているという美術館における展示や情報発信などの側面を強調するような例は、「ザ・ヴァーチャル美術館そのものが本当に存在するか」という批判につながっている。

◎ザ・ヴァーチャル美術館におけるコレクションの特質

第二章のケース・スタディの後、まずコレクションの特質についてザ・ヴァーチャル美術館ではメディアテクノロジーに生きているアート作品を扱うことが一般的な傾向となっていることを明らかにした。特筆すべき点として、「メディアテクノロジーに生きているアート作品」とデジタル・データによる表現全般を指すメディアアートを区別することが必要である。VoMAの例を挙げると、VoMAは「VoMA's Digital Firsts Commission Programme」というプログラムを通じ、活躍しているアーティストに創作された作品を「VoMAコレクション」の一部として収集していくのである。別の例として、Museum of Other RealitiesというVRアートのザ・ヴァーチャル美術館もVRアートアーティスト育成プログラムの一環として「成長しているコレクション(growing art collection)」を持っている。

◎「半永久コレクション」という理念

この意味では、ザ・ヴァーチャル美術館はニューヨークのニュー・ミュージアムの事例と関係を有すると思う。ニュー・ミュージアムはMoMAやホイットニー美術館のオルタナティブとして設立されたものであり、この実践では「半永久コレクション(semi-permanent collection)」という概念が提出された。「半永久コレクション」の実質は「反コレクション(非常に安定したものとされている対象)」のことであり、つまりコレクションに対する動きが流動的になっていることを提唱している。VoMAの館長兼キュレーターのカヴァリエールがニューヨーク近代美術館

(MoMA)、シカゴ美術館(Art Institute of Chicago)、パリのオルセー美術館(Musée d'Orsay)などの美術館と密接に協力していることにより、VoMAが作品を公に展示することと作品の3Dバージョンを作成することについての全ての許可を正式に取っている。

第二節 ザ・ヴァーチャル美術館：“建築”の意味

◎「ハコ」を有しているザ・ヴァーチャル美術館

ヴァーチャル・ミュージアムから展開しつつあるザ・ヴァーチャル美術館を大きく分類すれば、ヴァーチャル・ミュージアムと同じように、一般的にウェブ情報を代表とするデジタル・アーカイヴ(DAM)とVRによる展示空間(VoMA、MOR)の二種類があると考えられる。DAMを代表とするデータベース型のザ・ヴァーチャル美術館の場合、データを媒介させている平面的なウェブ空間を“ハコ”として捉えるのは比喩的な意味合いが強い一方で、臨場感あふれる3D映像技術の進化により、VRによる展示空間型のザ・ヴァーチャル美術館の建築が実現可能と思われる。

◎ヴィジョンと“建築”のかたち：「現実感重視型」と「奇想型」

美術館の建築を考える上で非常に重要な部分となるのが明確なヴィジョンであり、この意味でザ・ヴァーチャル美術館を代表するVoMAとMORを比較すると、ザ・ヴァーチャル美術館においてもヴィジョンが異なり、また、建築の形も変わってくるということがわかった。究極的に言えば、VoMAは、公共施設とする美術館の本来的な機能(例えばコレクションの貸出、常設展や企画展)を総合的に再現しながら、ヴァーチャル空間の特性を活かしてザ・ヴァーチャル美術館における独自の意味を探っている。一方で、「MOR」は現実では建てることが不可能な、これまで以上に大胆かつ規模が大きな「ハコ」をVR空間で実現した。これからのザ・ヴァーチャル美術館には、出発点の異なりによってVoMAを代表とする「現実感重視型」とVRアート専門のMORを代表する「奇想型」の2つの建築計画・設計の傾向があるのであろうと推測している。

◎ザ・ヴァーチャル美術館の「ハコ」をめぐる問題点

「ハコ」という側面から、ザ・ヴァーチャル美術館に特定した問題を語ると、「設備保全」、「データ容量の制限」、「触覚情報の不在」といった客観的な壁がある。まず、グローバルな公共性を求めている一方で、例えばMORの場合、普及率が低いVRヘッドセットを持たなければMORにアクセスすることができない。次に、センブルにインタビューすると、webページにHTMLで定義された構造を基にして表示されたVoMAに対し、運営上のアイディアや課題を技術的に実現できないのは最も重要な問題だ、ということがわかった。一つの問題点は、ダウンロードしなくても便利にアクセスできるVoMAは、VoMAのサーバーや訪問者のコンピュータを崩すことが可能なことである。最後は、確

かに技術的壁により、現在の時点での主な活用例であるVR・AR技術は視覚と聴覚に関するもので、触れることができ、体験することができる現実の構造物のリアリティを完全にヴァーチャルな空間で実現するのは原則不可能である。

第三節 ザ・ヴァーチャル美術館と人

◎ザ・ヴァーチャル美術館を維持・運営する実践共同体の形成

第三節では、ザ・ヴァーチャル美術館と人の関係という視点から第二章の第五節で述べたとおり、ザ・ヴァーチャル美術館を維持・運営することには実践共同体あるいは実践コミュニティの形成・交流が不可欠だと考えている。「実践共同体」という組織論における概念には複数の考え方が存在し、それらが混在したものとして理解されているからである。ザ・ヴァーチャル美術館の事例を挙げると、「ザ・ヴァーチャル美術館」という実践は中核に位置づけられており、それぞれ高度に専門化された知識を持っている専門家たちはザ・ヴァーチャル美術館の創成に自発的に参加し、横断的・総合的な学習を行いながら、ザ・ヴァーチャル美術館という実践を推進しているということである。

◎「いつでも、どこでも、誰でも」の(不)可能性

ヴァーチャルな美術館がコメント機能を奪えば不正なコメントを防ぐことができるように、ヴァーチャルな美術館側のデータ設定により、実際に訪問者の言葉や行為といった意識の表出が制限されている。ザ・ヴァーチャル美術館にアクセスすることには、インターネットの利用環境やコンピュータなどの情報機器の確保が必要である。VRアートを中心とするMORの場合、普及していないVRヘッドセットなどの設備が不可欠である。では、「いつでもどこでも誰でも自由に、匿名で参加できる」というのは、今でもユートピア的な構想であろうかと思う。

◎「A museum for everyone」の内実

ザ・ヴァーチャル美術館は、オンラインコミュニティの構築により、従来の地縁・血縁に基づいた伝統的な共同体から離れて形成される人々の関係が同質化していることに反対し、文化史と脱植民地化過程を検討しながら、従来の国境、人種、地理などの境界線を越境していくと語っている。いずれの国にも属していない場で、根源からICOMが提起した「社会的な文脈や権力の構造、コミュニティの闘争」といった問題に直面していることは、ザ・ヴァーチャル美術館のより貴重な意義であろうかと思う。

第四節 制度上の諸問題

◎概念上の美術館/制度上の美術館

ザ・ヴァーチャル美術館は大きく変化している一方で、「美術館」の制度を前提としていないので、いずれにしても根木昭による「形式的意義の美術館」として判定されて

いると考えられる。

長引く不況、乱立する施設のなかで、美術館がその専門性を確保していくことは必要である。その専門性について、岡崎乾二郎は「美術館の存立根拠は、それが自律的な判断基準を備えた専門機関であると認められているかどうかにつける」⁷と考えている。自律的な判断基準は、一時的な集客ではなく、コレクションの収集や研究し続けることによって設けられるのである。1974年、当時のニューヨーク近代美術館の館長であったウィリアム・ルービン(William Rubin)も、「美術館の概念は無限に拡張可能ではない」⁸と語ることで、美術館を「自律、独立した機関でなければならない」ということに暗に言及していたのである。この意味では、制度が文化施設としての美術館の一定水準を確保するとした。

◎制度化の意義

「ザ・ヴァーチャル美術館」が制度にまで体系化され統一化する意義を語ると、まず現実の美術館と同じように、仮想空間上の「概念上の美術館」と「制度上の美術館」の区別は、それらの諸目標とともに明瞭に定義される必要がある。目標を明示化することを通じ、仮想空間上の美術館の一定水準や美術館活動の質を向上させることにつながっていくと考えられる。次に、現在VoMA、MOR、DAMなどが、独自の展開を遂げていくことを示している。ザ・ヴァーチャル美術館が制度化すれば、他館との連携が重視されるようになり、その上でザ・ヴァーチャル美術館の技術面、運営面、資金調達対策能力向上のために最も有効な協力は何か、という問題意識を他館側と共有しつつ支援内容を決定することが効果的・効率的な協力につながる。また、現実の美術館との連携を円滑に行うこともできるだろうか。最後に、アート支援事業とコレクションの収集活動を同時に行うことで、成果が出るまで時間がかかり、またザ・ヴァーチャル美術館の結果も把握しにくい傾向があるので、運営方針の変更などの改革・改善は漸進的なものであることが望まれる。一貫した方針の下、ヴァーチャル空間内のアートの可能性を探るため、活動が安定的に行われることが必要であると考えられる。

◎制度化の可能性と今後の展望

筆者はさらに、ICOMが1946年から提示してきたミュージアムの定義を考察した。その結果、ミュージアムに対する定義には「射程の考慮(1946年)、実質の捕捉(1946年-1961年)、機能の充実(1961年-1989年)、“ミュージアム”における多層な意味を探る(1989年-現在)」という四つの段階があると考えられる。従前の博物館の定義には収まりきらないほどの設置や運営の形態の多様化が進んだ一方で、その機能や理念の再確認が喫緊の課題となった。

実際にもVoMAは公的に認められる「正式な美術館」として確立することに努めている。「この種類の最初のもので、今頃はちょっと“飛び切りの発想”のように見

えていますが、我々の議論を重ねているうちに、まもなく認定されることになることを確信しています」とVoMA側が語る。博物館と総括しても分野ごとの特殊性・専門性による差異はあり、今後、国や地域を問わず、ザ・ヴァーチャルの美術館のための指針として企図した制度が求められている。

おわりに

本稿の理論的意義は、概念の明確化と活動の本格化にむけているザ・ヴァーチャル美術館の形成や展開過程を明らかにしたことにある。第一の成果は、ザ・ヴァーチャル美術館の研究を通じ、ヴァーチャル・ミュージアムとマルローによる空想美術館の関係を浮き彫りにすることができたことである。次に、本論は先進的な取り組みを考察した上で、「ヴァーチャル・ミュージアム」から「ザ・ヴァーチャル美術館」への変容と方向性を明らかにした。最後、コレクション、建築、人、制度の側面から「ザ・ヴァーチャル美術館」をめぐる問題点を検討した。

「VoMA」、「DAM」、またはVRアートを中心とする「Museum of Other Realities」などのザ・ヴァーチャル美術館は、いずれも試案の段階にあり、今後とも制度化などの問題を含めて議論を重ねていく必要があると考えられる。

注釈

1. 暮沢剛巳「変容するミュージアムー21世紀美術館研究」(ウェブサイト、2020年、https://www.10plus1.jp/hen_muse/)、2020年10月1日アクセス)
2. 英語の“the”の意味を詳しく説明する。Weblio 英和辞典を参考すると、“唯一無二の名詞につける”、“特定の”などの意味を持つ。
3. 小森真樹「デジタル時代のミュージアムとモノと場所」『立教アメリカン・スタディーズ』40号(2018年3月)、82頁。
4. アンドレ・マルロー『東西美術論(第1) 空想の美術館』小松清訳、新潮社、1957年、23頁。
5. マルロー 前掲書、16-23頁。
6. ヴアレリー 前掲書、192頁。
7. 岡崎乾二郎「[特別論考]美術館という問題——美術館における表現規制問題から考える美術館の自律とは何か」『aica JAPAN NEWS LETTER 美術評論家連盟会報』7号、2017年、12頁。
8. クリス・デルコン「美術館の概念は無限に拡張可能ではない?」『A(アール): 金沢21世紀美術館研究紀要』1号、2000年、16頁。

内藤和音の彫刻作品「風雪」

内藤 和音

NAITO, Masane

1986年前後の砂澤ビッキ作品の制作とその背景について

「風雪という名の鑿」の解釈を巡って

On the Creation and Background of SUNAZAWA Bikky's Works Around 1986

On the Interpretation of the Phrase “Fu-Setsu to lu Na No Nomi (a Chisel Named Wind and Snow)”

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキは¹、1931年に生まれ、1989年に没するまで、アイヌという自らのルーツと自身の制作について考え続け、独立した表現を模索し続けた美術家である。

北海道旭川市に生まれたビッキは、生涯にわたってアイヌ民族という自らのルーツと向き合い、日本人社会と様々な摩擦の中で融合しつつあった第二次世界大戦後のアイヌの人々を取り巻く状況や民族団体の活動とは一定の距離を取りながら、自分にはどのような表現ができるかを模索し続けた。他方、コタン²に生まれ育ったという彼の出自や、自然と対峙するような大きなスケールの言葉から、ビッキと自然とが荒々しく互いのエネルギーを突き合わせて対峙するようなエピソードが新聞記事や評伝などにおいて語られることも少なくなかった。しかし、実際に彼と交流を持った人々が「一見粗野な人柄とみえてじつは繊細な人柄」³や「豪快だし、繊細です。」⁴などと語っているように、ビッキは粗野や豪快な人柄と見られてしまうのとは裏腹に、その内には繊細さを秘めていたとされる。

1989年に57歳でビッキがこの世を去ってから31年が経過し、今日、私たちがビッキについて知ろうとした時、作品——それも形を変えたり、形が失われつつあるものもある——と、作家本人の残した決して多くはない言葉たち、そして、彼の妻をはじめビッキの周辺の人々がビッキについて語った言葉に触れることになるだろう。それらは、展覧会カタログや、過去の新聞・雑誌記事、ビッキに関する評伝等に掲載されたものだが、現状、それらの資料は体系的にまとめられておらず、いつ、どこで、誰が、どのような言葉を発したのか、ビッキについて興味を抱いた人がそうした疑問を解決する資料に容易にアクセスできる状態には至っていない。

本論執筆の動機の一つにはビッキが1986年に制作した4本のアカエゾマツを地面に対して垂直に立てた作品《四つの風》がある。この作品が展示されている札幌芸術の森⁵では、2017年にビッキの妻による同施設内の美術館へのビッキの日記や蔵書、小品等の寄贈をきっかけとして、作品以外の、デッサン、メモ、日記等を含んだアーカイブが設立され、これらの資料の公開に向けて作業が進められ

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

砂澤ビッキの彫刻作品「風雪」

間であると推測される。翻って、トーテムポールの作者本人がすでにこの世を去った後に別の者が自分の作ではないトーテムポールに手を加えることはし難いと考えられる。第3節では、1986年に北海道札幌市南区に札幌芸術の森の野外美術館がオープンした際に刊行された記念誌においてビッキが寄せたのが、以下の「風雪という名の鑿」というフレーズの初出となる文章である。

「人の手の加えない状態、つまり自然のままの樹木を素材とする。したがってそれは生き物である。生きているものが衰退し、崩壊していくのは至極自然である。それをさらに再構成していく。自然は、ここに立った作品に、風雪という名の鑿を加えていくはずである⁸。」

この文章を踏まえた上で、2001年6月に行われた札幌芸術の森でのビッキの展覧会⁹に際して、すでに作品への風化や腐食が進行し倒壊が危惧されていた《四つの風》への保存等今後の措置についてのシンポジウム¹⁰で、上記の言葉も踏まえた上で今後の対応について意見が交わされた。同サイズの複製を作成し、実物は保存のため屋内に移設する案も提案された一方、作品を現状のまま積極的に手を加えないことも提案された。この案について念頭に置かれているのが上記の一文である。

作品が完成時の形を失ってなお、それが作品であるかを規定するのは困難なことである。そもそもビッキは「崩壊していくのは至極当然」としか述べておらず、倒壊後の取り扱いまでは「風雪という名の鑿」の範疇としていないことを指摘し、「風雪という名の鑿」という言葉の取り扱いの難しさとその意味するところについて検討し続けることの必要性について述べた。

第4節では、1983年に北海道庁の海外派遣事業によっておよそ3ヶ月カナダ、ブリティッシュコロンビア州を訪れたビッキが滞在中から制作した《IMAGES OF BRITISH COLUMBIA》という作品について、「トーテムポールの」作品とは異なる北米大陸北西沿岸との関係を持つ作品について述べた。

第5節では、砂澤ビッキ作品と北米大陸北西沿岸地域の先住民が立てたトーテムポールとの関連について、どのようにビッキがトーテムポールを知り、《トーテンポール》という名の作品を1979年に制作するに至ったのかということについてリサーチを行った。結果として1940年代の日本でのトーテムポールを好事家趣味として愛好した人々による団体「日本トーテムポール協会」の存在や、その後小学校の図画工作や卒業制作としてトーテムポールが制作されるなど、世間一般に浸透するまでになっていたことが明らかになり、ビッキもまたトーテムポールを1950年頃には既に認知していた可能性があることが明らかとなった。

第6節では、ビッキのアイヌ観について、「アイヌ民族の現在と未来を考える会」編『明日を創るアイヌ民族』と

いう1970年代のアイヌをルーツとする者によるアイヌの人々へのインタビュー集の中から、ビッキがインタビュアーに生業である彫刻と自身の自然観が矛盾していると指摘され、困惑しながらも、素材となる木は自然の中から出でて育ち、作家がそれを授かり、新たな形を与える。その例として《四つの風》をあげているが、素材となった木の迫力について嬉々として語る様子からは、素材のもつ迫力と対峙したことへのビッキの高揚を窺い知ることができた。また、ビッキがアイヌの血を引く者として常に自身にはどのような制作ができるかを考え続けており、アイヌということと作品を直接結び付けていないにも拘わらず、自ずとアイヌであることが表出しているのだと述べていることから、ビッキの考えていた自身とアイヌとの距離感や評伝等でなされる作品との関連性についてなぜそうした言説が生まれるのかについて考察した。

第7節では、「風雪という名の鑿」を含む文章について、その初出となった札幌芸術の森野外美術館の開館記念誌の後年にビッキが友人に当てたと思われるほぼ内容が同一の文章が砂澤ビッキ著『砂澤ビッキ作品集』に掲載されていることから、それら2つの文章を比較し、抽象的な表現の多いこの文の真意について考察した。

第2章について

第2章第1節では、先に言及した『明日を創るアイヌ民族』内のインタビューでビッキが高く評価していた、酒を満した杯に先端をつけて神への祈りを捧げる、長さ30cmほどのへら状のアイヌの祭具、「イクパスイ」について、ビッキ自身は、「神様に通じる」イクパスイを作成することはできなかったとしているが、ビッキがアイヌの人々が作っていた民芸品にそれまでにはなかった新たな品目を加えたことや、アイヌ模様の伝統とは異なる模様を生み出したことは、アイヌの人々がイクパスイの表面に施す彫刻に自由闊達な発想に基づく様々なストーリーや形態を表現していたことに通底するものを見出すことができると述べた。

第2節では、1981年に、音威子府村市街地にある北海道大学中川演習林¹⁾庁舎の前に設置された三本の柱状のパーツからなる作品《思考の鳥》について、「トーテムポールの」作品として考察を進め、異なる4種類の樹木を素材とした三本の柱状の部分からなる作品であることや、エゾシカやフクロウやキツツキといった動物と「北大」という北海道大学を表すエンブレムを組み合わせた構成について分析した上で、《思考の鳥》設置の経緯についてビッキと当時の中川研究林の林長をはじめとする村に暮らしていた人々との関わりについて述べ、第3節では中川研究林に残された《思考の鳥》の素材となった木の伐採に関する資料を手掛かりに、ビッキがどのように直接に素材を選ぶ機会を得て、ビッキの周辺ではどのような手続きや人の動きがあったのかについて明らかにしている。

第4節では、《オトイネップタワー》や《思考の鳥》の素材の木を伐採した現在の北海道大学中川研究林の職員へのリサーチや、筆者が中川研究林ヘフィールドワークを行ない、伐採後のおよそ30年間に作品に起こった変化と、同じ年数をたどった伐採後の木との比較や、ビッキが素材を選定し、作品となり「風雪という名の鑿」を加えられた木と、森の中で風雪に晒されてきた木の差異についてその目で実際に感じたことを踏まえつつ論じた。

第3章について

第3章では、1986年の《四つの風》の制作以降について述べている。

第1節では、《四つの風》の素材の木を伐採した北海道大学天塩研究林の現在の職員への聞き取りからビッキが素材となった木をどのように入手したかについて、評伝等で紹介されているエピソードと突き合わせて実際の経緯を明らかにすることに取り組み、約300haの森から業者が伐採した木のうちの5本について、ビッキが土場に訪れて木の選定をした上で彼のアトリエに木が運び込まれていたことが明らかになった。しかし、詳細な当時の状況については疑問が残る点もあり、今後も引き続き調査する必要がある。

第2節では、1986年の《四つの風》の札幌芸術の森野外美術館への設置までの経緯について同館の構想から建設までの経緯の中でビッキがどのように関わっていたか、特に《四つの風》の設置位置についてどのように決められたのかを明らかにすることを試みた。その上で、《四つの風》のコンクリート製の土台について、ビッキの指示の有無やその形態の妥当性について論じた上で、4本の柱状のパーツのうち3本が倒壊したことを踏まえ、今後、倒れた木が分解され、原型を失っていくにも拘わらず土台のコンクリートは表面こそ劣化すれども大きく形を変えることはないことから、まるで遺跡のように円形の古いコンクリートの土台のみが残り、そこに《四つの風》のキャプションのみが付くことが想像される。そのコンクリートがかつてその場に作品があったことを示す目印以上の、例えば墓標や記念碑のような意味を帯びてしまうのではないかと思われ、それは作品を鑑賞しているのではなく、歴史のストーリーを表したものに興味を持って観察しているに過ぎず、今後《四つの風》について書かれた文章が感傷的な表現を用いてアカエゾマツの柱が立っていた完成当時の状態をどのように伝えていくのかについて事態の推移を記録していくことの必要性について述べた。

第3節では、《風に聴く》という作品について述べている。同名の演劇作品の舞台美術のために制作されたこの作品は、《四つの風》の制作の依頼を受けて、1986年にビッキが入手した5本の木のうち《四つの風》に用いられなかった1本を使用して制作された作品である。《四つの風》と類似した形をしているが、《風に聴く》では柱を横向きにし

て地面に設置して展示するという点で《四つの風》やそれ以前の《オトイネップタワー》や《トーテムポール》とは異なり、垂直から水平へと作品の指向性が変化した重要な転換点となった作品である。この作品は《四つの風》とほぼ同時期に構想されたという指摘が生前のビッキと親交の篤かったエコミュージアムおさしまセンター BIKKYアトリエ3モア名誉館長の河上實氏によってなされていることから、「トーテムポールの」作品について、特に水平と垂直について大きな転回の見られた作品として紹介している。

第4節では、《四つの風》や《風に聴く》のための5本アカエゾマツが伐採される前に、《四つの風》の構想のデザインが描かれ、その後《風シリーズ習作》と題した《四つの風》制作の前段階と思われる作品が制作されたことについて1年ほどの間の時系列ごとの形態の変化について述べ、いかにしてビッキが《四つの風》の柱の中央部がえぐれたような形を見出したかについてその変遷を辿ると同時に、《四つの風》や《風に聴く》など「風」をキーワードとして制作を進めていたビッキが、1986年という同じ年の内に風を吸い込む、あるいは体内に取り込んで吐き出す「呼吸」という、「風」のような単なる無形の力の動きや流れやただ吹き抜けるものから、多くの生き物が命を維持する基本的な作用となる「呼吸」へと関心が移ったことについてタイトルの言葉の変化という側面から考察している。

むすびに

これらの考察を通して、《四つの風》が制作された1986年を区切りとして、作品について通史的にビッキ作品の形態について述べ、論考全体を通じて今日まで作家本人不在のまま打ち立てられてきた砂澤ビッキにまつわる、まるで彼自身や彼の作品を神格化するかのような「物語」の事実確認と、2020年度時点までの砂澤ビッキに関する理解への総括を行なった。その結果として、彼のアイヌ民族という自身のバックグラウンドが、彼の活動とともに世間で取り上げられるようになり、彼の代名詞として「ビッキとアイヌ」や「ビッキと自然」といった必ずしも事実には則さない「神話」が世間ではなんの疑問もなく定着していったことを窺い知ることができた。

『明日を創るアイヌ民族』のインタビューでもビッキ本人が述べているように、彼は現在を生きるアイヌとしてどのような表現があるかについて常に考え続け、その思考の積み重ねは言外に作品に表出していると考えていた。私はこれが「トーテムポールの作品」に表出した表現の一端だと考える。当初は単にビッキの作品としてのみならず、街の発展や施設の開設のアピールのためのモニュメントとしての意味合いの込められた作品であったが、そこに施された動物の彫刻や模様は屋外で年月を経ることによって形や色、形態を変化させていった。それはその作品の設置され

た環境への適応や調和でもなければ、作者のコントロールによるものでもない。風雪や時間の経過、気温の変化などあらゆる作用の結果としての現在が作品の形態となったのみである。

1930年代にコタンで生まれ育ったビッキだったが、彼が「トーテムポールの作品」を制作した1970年代後半～1980年代には既にコタンは姿を消し、アイヌと和人といった差もなく、単なる「北海道での暮らしを営む人々」となっていた。

そうした変化の中でビッキは自身の表現を模索し続け、その間には形而下の世界を離れたり、夢想の世界を彷徨したりするような作品もあった。しかし、そうした間にも彼の周囲では時間が流れ、既に制作した作品が少しずつ姿を変えていくことを目の当たりにした。

ビッキはこの変化を、特に《四つの風》の際には作品が完成したばかりの時期から既に「風雪という名の鑿」と表現したが、それは作家が意図して望むことでも、作品に加えられるべきものでもなく、ただ当然のこととして作品に訪れる一瞬一瞬の現在の蓄積の結果である。その結果、作品は当初の姿とは異なるものになってしまうこともあるだろうが、それは破損や欠損でも劣化でもない。

砂澤ビッキは自身にしかできない表現を模索し、この世界の中での永遠性を表現する作品のコンセプトを見出し、作品を制作していったのである。

《四つの風》は、当初ビッキは50年持つとも述べていたが、実際には8年で風化が始まり、15年で作品の風化への対応についての議論が開始された。そうして完成から24年目に4本あるうちの一本の木が倒壊した。作品が設置されてから34年を経過した今年、《四つの風》の地面に立っている木は1本のみとなった。既に倒れた3本はさらに腐食し、分解が進んでいる。風化への対応の際に提案されたような風化した作品を移設して保存し、レプリカが設置されることはなかった。

作品の風化は今も進行している。しかし、その場所にある作品は今後どのように形を変えようとも、そこに風雪が吹き続ける限りは《四つの風》であり続けるのだ。

論考末尾には資料として、エコミュージアムおさしまセンター BIKKYアトリエ3モア名誉館長であり、音威子府村移住後のビッキと親交の篤かった河上實氏へのインタビューを掲載した。

芸術学専攻

彫刻専攻

註

- 以降、「ビッキ」と表記する
- アイヌ語で「村」意味する、アイヌの人々が暮らした集落。
- 砂澤ビッキ「砂澤ビッキ作品集」用美社 1989 p.7 針生一郎「砂澤ビッキの生死と造形」より抜粋
- 筆者によるエコミュージアムおさしまセンター BIKKY アトリエ 3 モア名誉館長、河上實氏へのインタビュー（論考末に付属）p. 59
- 札幌市南区にある複合文化施設。1986年オープン。野外美術館にはビッキによる《四つの風》が、美術館にもビッキの作品や資料が多数収蔵されている。
- 札幌芸術の森美術館 編『砂澤ビッキ 風を彫った彫刻家―作品と素描―』マール社 2019 pp. 114-115
- いずれも現在は風化による一部損壊のため撤去され、音威子府村箴島のビッキのアトリエ跡「エコミュージアムおさしまセンターアトリエ 3 モア」に保管、展示されている。
- 『札幌芸術の森―15周年記念誌―』より。
- 札幌芸術の森 15周年記念「樹氣―砂澤ビッキ」展 於：札幌芸術の森美術館 会期：2001年6月3日〜7月15日
- 2001年6月24日開催。パネラー：阿部典英（彫刻家）、浅川泰（北海道立近代美術館学芸二課課長※当時）、酒井忠康（神奈川県立近代美術館館長※当時）、前林とみお（木材保存士）の4名
- 現在の北海道大学中川研究林

学芸員

主要参考文献

【砂澤ビッキ単著】

- 砂澤ビッキ 著『砂澤ビッキ作品集』用美社 1989

- 砂澤ビッキ 著『砂澤ビッキ素描 北の女』用美社 1989

【砂澤ビッキ関連書籍】

- アイヌ民族の現在と未来を考える会 編『明日を創るアイヌ民族』未来社 1988
- 砂澤涼子 発行『木馬に乗ったビッキ―故 砂澤ビッキ葬儀記録―』1989
- 浅川泰 著『ミュージアム選書⑩ 砂澤ビッキ―風に聴く』北海道新聞社 1996
- 柴橋伴夫 著『北の王 砂澤ビッキの世界』響文社 2001
- 柴橋伴夫 著『迷宮の人 砂澤ビッキ』共同文化社 2019
- 阿部典英 著『ビッキの叫び声』響文社 2019
- 芦原伸 著『ラストカムイ 砂澤ビッキの木彫』白水社 2019

【展覧会カタログ等】

- 札幌芸術の森美術館 編『札幌芸術の森野外美術館』（財）札幌芸術の森 1986
- 財団法人札幌芸術の森 編『札幌芸術の森野外美術館図録』集巧社 1986
- 北海道立近代美術館 編『イメージ・群 北海道の美術 '86』1986
- 北海道立近代美術館 編『TENTACLE―砂澤ビッキ展』北海道美術館協力会 1994
- 財団法人札幌芸術の森・札幌市市民局文化部 発行『札幌芸術の森 10年のあゆみ』1996
- 芸術の森美術館 編『樹氣：砂澤ビッキ展：札幌芸術の森 15周年記念』札幌市芸術文化財団 2001
- 札幌芸術の森美術館 編『札幌芸術の森―15周年記念誌―』財団法人札幌市芸術文化財団 2002
- 神奈川県立近代美術館 編『木魂を彫る―砂澤ビッキ展』読売新聞社 美術館連絡協議会 2017

学芸員

彫刻専攻

- 札幌芸術の森美術館 編『砂澤ビッキ 風を彫った彫刻家―作品と素描―』マール社 2019

- 洞爺湖芸術館友の会 刊『洞爺湖芸術館コレクション集』2019

【新聞・雑誌記事等】

- 「ビッキさん最大の作品「四つの風」 腐敗進んで倒壊の心配も」『北海道新聞』1994年9月6日

- 「腐食進む作品対処法を討論 札幌芸術の森」『北海道新聞』2001年6月25日

- 「ビッキさんのタワー復活へ 音威子府」『北海道新聞』2001年6月25日

- 「腐食進む大型木彫 砂澤ビッキ作「四つの風」 今後を考えるシンポジウム」『北海道新聞』2001年7月5日

【アイヌ関連書籍】

- 杉山寿栄男 編『アイヌ文様』北海道出版企画センター 2003(1926年に工芸美術研究会初版発行の新装版)

- 北海道立近代美術館 財団法人アイヌ文化振興・研究推進機構 編『AINU ART 一風のかたりべ』北海道新聞社 2012

【トーテムポール関連書籍】

- 細井忠俊 著『トーテムポールの世界 北アメリカ北西沿岸先住民の彫刻柱と社会』彩流社 2015

- フランツ・ボアズ 著、大村敬一 訳『プリミティヴアート』言叢社 2011

- 『Totem：日本トーテム協会会報第1号』日本トーテムポール協会 1953

- 『Totem：日本トーテム協会会報第29号』日本トーテムポール協会 1961

- 藤沢典名ほか10名 著『教育講座 子どもの工作 2 美しい表現』美術出版社 1957

- 東京私立小学校図画工作研究会 編『図工ブック 四年生』ポプラ社 1958

- 『小学校の図画工作 デザイン (2)』明治図書出版 1961

野口 幸宏

NOGUCHI, Yukihiro

多重混交モデルにおける死角と遍在

非-認識的コレスポンドの考察

Blind Spots and Ubiquity in Multiple-Mixed Models
Consideration of Non-Cognitive Correspondance

序文¹

われわれはすでに人ならざる非人間たちと絡まりあっている。作用をしてしまっている。複数の人間と複数のそうでない非人間たちが、相互に作用し合っている。それはあらゆる場面で、人間的理解の文脈から離れたところで、かつ自己の意識からも離れたところでなされている。

われわれが作りだすと認識するかたちには、われわれ自身が制御できるところがあると同時に、制御できないところがある。気づかないうちに、いつの間にかできあがっていたフォルムや色、筆跡が、つくる現場には必ず創出してくる。私が見つめてみたいのは、この制御できなさであり、制御できなさともにいることである。人間の側が完全には制御できないことを前提として、非人間である素材たちとともに、〈つくること〉を考えてゆきたい。

本論は、制作における制作者の認識の外部という問題を中心に、現代の私たちが「制作すること」「つくること」とはなにかを論述してゆく試みである。この論文の眼目は、つくる・制作するという行為が、自己の認知できないところ・領域にどのような影響をもたらしてしまうのかということだ。つくる人間がある種盲目的になってしまうような、認識の外部性について。この非-認識性をあつかうことで、この論は死角論としての様相を呈した構えをとる。

われわれにとってのその非-認識的な領域とはいったいなにか。同時に、つくるという行為において、私たちが出会い絡まり合う複数の共同体とはなにか。インゴルドが一貫して問いかける、既存の制作のあり方への批判は、これまでさまざまな思想家や芸術家、それにとまなう運動その他が告発しようとした、あらゆるものがコントロール可能な能動的でかつ独占的な自己認識への批判と、根本で通底しているように思える。

マウンド

マウンド (mounds) と呼ばれるモデルは、永遠性をめざしてつくられる記念建造物や、^{モニュメント} 質料形相論的^{フォルム}に形状を物質世界に投影させる建物に対する、「アンチ建物」として『メイキング』で扱われる。マウンドとは、その名の通りちよ

うど野球のピッチャーが立つ、円錐形のこんもりとした^{マウンド}小山のことである。

それは、「古代の建築や古代の彫刻が連想させる永続性や堅実性、永遠性といった価値観を転覆させるものだ。」² インゴルドのいうマウンドが、建築に対するアンチとして機能する理由はこのことに集約される。強固に人間によってかたちづくられたモニュメントでは、それが恣意的につくられた時代の一点は雄弁に語るが、そのために時間が止まってしまっている。インゴルドが投げかけるのは、そうしたつくられたものや建てられたものは、絶えず変化しているのに、そのことを無視して一方的に静的なヴィジョンを素材に押しつけてかたちづくることで良いのか、といった問いである。

そしてこのマウンドのモデルは、たんに質料形相論批判としてだけでなく、本来自然がもつサイクルのあり方として普遍的なひろがりをもっていることが挙げられる。自然の普遍的性質に則するマウンドにおいて私が強調したいのは、つくる側の恣意性のなさである。インゴルドは思考実験として、当時のマウンドの周辺に暮らしていた人々を想像し尋ねてみている。少し長いが引用する。

おそらく死者を埋葬しているのだとか、何か問題が起きてそれを解決するために集合しているのだとか答えることだろう。もしかすると盛り土をして、大地の豊穡さを復活させる儀式をしているのだと答えるかもしれない。あるいは、ゴミを捨てているのだとか、無数の世代が過去にそうしてきたように、同じ場所で何かを建設し、再建しているのだというかもしれない。

しかしながら、自分たちは^{マウンド}小山を建設しているのだという回答はまずありそうにない。現代にわたしたちが遭遇するマウンドは、長期間にわたって人間以外の手も加わった多くの活動の所産が累積したものなのだ。ミミズやウサギといった穴のなかで暮らす動物たちもまた、マウンドの発展において一定の役割を担っている。その小山に張りめぐらされた木の根や藪や草は、マウンドをその位置に固定することに一役買っている。雨のような天候はその内部

や外部において、排水と流水のパターンをつくることで造形に手を貸す。³

ここで言われていることはどういうことだろうか。第一にそれは、マウンドが明確な意図をもってつくられた／建てられたものではなく、なにか別の過程を通じて結果として出現したものであるということだ。マウンドの様相には、人間のつくり出そうという意味は直接的には作用していない。この点でマウンドが、明確な制作者としての自覚をもってつくり上げられるモニュメントのような建築物とは、まったく別のものであることが鮮明になる。第二に、多様な行為者(エージェント)が互いに変化しつつマウンドを生成するということだ。それは、たとえ人間のつくり出そうという意思が介しようとして、他の多様な行為者——「天候の流れ」、「ミミズやウサギ」、「木の根や藪や草」、「尽きることのないさまざまな力〔宇宙の諸力〕」——がコレスポンドし、かたちを生成するのである。マウンドは、制作者と素材といった作用者と非作用者の区別が溶解するような、相互の変化、多方向の変化を内在したものである。つまり、人の意識や認識の外にあるのだから、意識の流れをあらゆる線は、もう一つの物質の流れの線に置き換わり、かつ無数にその線が存在することになる。点と点で線同士を繋いでいた一本の矢印は、時間の流れも巻き込むことで、あらゆる位置での無数の線との交じり合わせを可能にする(図1)。

このようにマウンドの示すヴィジョンは、人間と非人間にかかわらず、ものと人の両者が変化しつつかたちづくるモデルである。生成におけるこうしたマウンドモデルは、実際に自然にある円錐形マウンドだけに留まらないだろう。マウンドは比喩的に拡張される。相互に、多方向に変化するマウンド的なあり方は、他のあらゆる分野に汎用可能であるし、同時にあらゆるスケールにおいて見いだせるのではないだろうか。そのためのマウンドモデルの定義とは、要素を抽出した以下のようなものでよいと考える。

1. マウンドを生成するものは、かならず、人ならざるもの

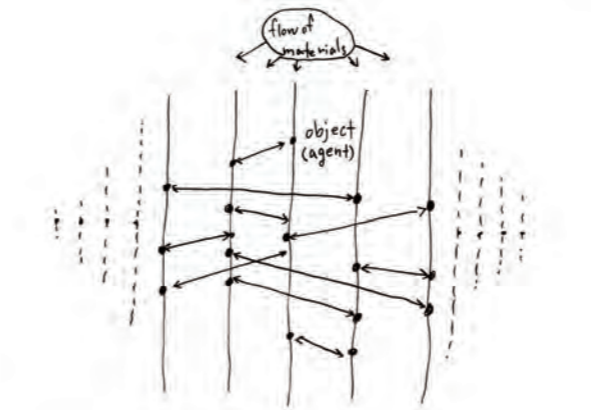


図1:マウンドにおける物質、物体のダイアグラム (著者作成)

(行為遂行者、エージェント)を含む。

2. マウンドを生成する作用者は、複数であり得る。

3. マウンドは完成せず、つねに生成変化の過程である。

4. マウンドは、エージェントらとともに相互に変容する。

5. マウンドを生成するエージェントらは、みずからの及ぼす影響や作用に対して、認識していない領域を含んでいる。

マウンド的なあり方

この節で私が述べる「マウンド」とは、インゴルドの言葉では、彼の「線」にあたるかもしれない。しかし本論文ではあえて、「線」とその生成過程を、「マウンド」とその生成過程へ置き換えて考えてみたい。インゴルドによって「語りのドローイング」などと言われる線は、これまで示してきたとおり、質料形相論的な前もったイメージを描いた線ではなく、線と心の「縫い合わせ」の相互の対話によって導かれる。それは「身体美学的な意識とほとぼしる線の^{コレスポンド}」の痕跡である。さらにその線は、マウンドと同じように、みずからが変化してゆくだけでなく、作用する側の人間も変容させるという相互変容性をもっているという。そのドローイングの描線は、建築へと拡大される。インゴルドは、サイモン・アンウィンの言葉を借りて語る。

すべての建造物は^{ドローイング}線画なのである。それは、線画であったものが実際に建てられたという意味ではない。建物それ自体がドローイングであるのだ。⁴

身体動作の痕跡が宿る「先端」の線のことをインゴルドは、パトリック・メイナードを引いて強調する。画家が一本の線を描くためだけに、身体を大きく振ってくねらせたりして描くように、これらのあらゆる先端には、精神的、身体的集中が一極になされる。そこでは、けっして作者の意図通りの線があらわれるのではなく、素材とともにコレスポンドした線があらわれるのである。人間と非人間の非質料形相論的なコレスポンドの結晶として。

では、その先端から少し離れたところにおいてはどうか。「コレスポンドした線」というようにある程度認識できる領域から外に出た、死角にあるコレスポンドはどうか。線の引かれた紙の、裏面において、描き手の背面において、そこから少し離れた位置において、世界とどうコレスポンドしているかはわからない。コレスポンドについては前述したとおり、距離を度外視したところで起きることができる。認識できる優雅なコレスポンドの交じり合いのさなかにも、非-認識的な位相ではコレスポンドが絶えず行われているのである。筆者が関心を向けるのは、こうした先端に集中されるコレスポンドから洩れる、非-認識的コレスポンドだ。そのため本論では、マウンドという言葉異なる別のスケールへとあえて拡大してもちいることにする。

マウンド的なるあり方を示すため、異なる三つのスケールをあげる。

小さなマウンド（ドローイングとコラージュ）

第一のスケールは、ドローイングや描く線くらいの大きさのスケールである。

手で描くドローイングの盲目性についてジャック・デリダは述べる。彼はそのことを「描くという行為の非展望性」という言葉で述べる。非展望性の「根源的疎通の契機においては、描線の痕跡をつける力においては、手の（一般に自分の身体の）先端にある切っ先が、表面と接しつつ前進する瞬間には、接しているものの記入は見えない。（…）描線は夜闇のなかを進まなくてはならない」⁵ という。描き手は、盲目のまま描き進めるのである。その盲目だった「目が開いているように見えるのは、すでに描かれた線やそれが残したものを、振り返って後ろをみるときだけである。なぜなら、そのときはじめてそれらの線はデリダのいう『観せ物的客観性』の領域に入るからである」。⁶ ここでインゴルドによって言われているのは、描くこと——その先端のコレスポンドに集中しすぎてしまうがゆえに、瞬間の身体が気づけていないで生成してしまう造形性のことである。⁷ 動的な交じり合い（コレスポンド）は、立ち止まって振り返らないかぎり、その最中には見て認識することができないのだ。盲目（不可視）⁸ の描線は、意識の外でかたちづくられてゆく。

では次に、描線ではないがそれに近いスケールで、コラージュではどうか。

コラージュをシュルレアリスムの文脈で全面的に展開したマックス・エルンストの主張に耳を傾けてみる。

シュルレアリスムは、詩的靈感のメカニズムにおいて「作者」の役割が純粹に受動的であることをつよく主張し、それとは反対の、理性による、道徳による、あらゆる美的配慮による「能動的な」コントロールのすべてを告発していた。⁹

この文でエルンストは、ここまで私が示してきたことに近づけて述べると「人間の意識では制御仕切れない非 - 認識的コレスポンド」をシュルレアリスムの方法論を使って確信犯的に取り込もうとしていると言えるのではないだろうか。それは、意識のない部分を意識的に扱う方法論であり、球技で喩えればゴールと反対方向に視線や意識を向かせながら目的とするゴールを決めるようなやり方である。

作者は「能動的な」制作者ではなく、「作品の誕生に観客として立ちあ」うような「受動的」な立場にあるとエルンストによって明記されている。マウンドの概念を使ってこのことをあらわしてみるならば、作者は作用者のひとり

でもあるが、同時に、小山の上に立つひとりの見物人として、小山を見わたすこともできる、といった具合だ。

ひとつに、シュルレアリスムの「貢献するところは、こんに感じられている意識と自己認識の全般的な危機」を暴くことにあり、かつその発見であった。そのことは、自動記述にわかりやすいが、コラージュも同様である。けっして、別々のものの組み合わせによって生まれる、美的な画面の創作、それにともなう「主観的・能動的な作家個人」の神格化の偽造ではない¹⁰。

私にとってのコラージュというマウンドのおもしろさ、についても記述してみる。

シュルレアリストの発見したコラージュにおいては、「見たところ対立する性質をもった二つの（あるいはいくつかの）要素が、それらと対立する性質をもった一つの平面上で接近しあうたとき、もつともはげしい詩的爆発がひきおこされる」¹¹。けだし別々のもの同士、「出会い」と「爆発」の話である。「出会い」（引用では「接近」）とは、この論でいう、画面上における「交じり合い / コレスポンド」と置き換えてもよいかもしい。では「爆発」とはなんだろうか。

手掛かりのために、平倉圭の「思考」を参考に見てみたい。

思考とは、外から捉えれば、環境とのギャップに際した一つないし集合的な知覚行為体が、潜在的な諸可能性を背景としつつ、特定の形を選択的に実現していく過程である。（…）他でもありえた潜在的な諸可能性から、特定の布置が実現していく過程自体が思考である¹²。

複雑な表現がなされているが、ここでは「他でもありえた潜在的な諸可能性」という部分に注目したい。コラージュにおいて、他でもありえた潜在的な諸可能性とはなにか。

コラージュとは、前述のとおり、別々の場所にあった別々の要素——既存の雑誌や新聞などの切抜きを、ひとつの画面に組み合わせることである。受動的かつオートマティックに。この受動性や自動性の背景には、他にも膨大にある、別の切抜きをつかうことができた、という可能性が潜んでいる。コラージュを見ることとは、あらゆる選択肢の中から、たったひとつの組み合わせが導きだされた / てしまった瞬間に居合わせることなのではないか。その瞬間に、非意識的であった、他にも無数にあったであろう潜在的な可能性の領域が、目の前に開かれるのである。「爆発」が示すものとは、こうした、他でもありえた無数の潜在的な諸可能性（非 - 認識的な領域）への、巨大な開口のことではないだろうか。

建築スケール

第二は、建築のスケールである。

このスケールに「マウンド」を対応させたとき、建物の

要素の中の、明瞭に認識されない生成の部分とはなにか。私はトマソンではないか、と考える。

元プロ野球選手（読売ジャイアンツ）のゲーリー・トマソンに、その名と存在が由来する、「不動産に附着して美しく保存されている無用の長物」として定義されたトマソンであるが、赤瀬川はこのようにも述べる。

これまで私たちが観測してきたトマソン物件というものは、いずれも不動産的狀態にあるものでした。地面に固着した建造物の一部としてあったものです。超芸術は別に不動産的な物件に限るわけではないのですが、観測例を集めてみるとどうしても不動産的に限られてくる。これは保存の問題だろうと考えられます。つまり超芸術というのは当然世界（生産制の社会）には組み入れられない物件だから、どうしてもその発生と同時に廃棄される運命にある。それがしかし不動産の物件の場合には簡単に廃棄するわけにもいかず、いやおうなく当然世界の隅に残されることになり、それが私たちに観測される。だから超芸術として実際の現象を観測できるのは、どうしても不動産の物体に限られてくるわけです¹³。

あらゆる種類のトマソンが図鑑のように整理され記録された本が幾冊かあるが、上の引用によれば、トマソンとはそれだけに限らない。トマソンとは、静的で動かない存在ではないのである。各トマソンには、各々の周期があり、その周期性の違いによって記録のされかたが変わる。周期が短いものであれば、あらわれては瞬間的に消えてしまう。周期が長いものは消える前に観測され記録される。われわれが目にすることができるのは、そうしたのろまなトマソン（それも一部）だけなのである。

トマソンは、建築の、建造過程、修繕過程、増築過程、配置換え過程、解体過程、とさまざまな人間による生成過程の重なりを経る。さらに経年と自然環境による風化、劣化、摩耗、破損、とさまざまな外的力を抱握（prehension）することで、建っている建築の残滓として、作者不在であられる。あらわれても観測されるのはごく一部のみであるから、建物がつくられるという事実の裏には、無数の非観測トマソンが存在すると考えてよいだろう。私が示したい、建物が生成する過程で明瞭に認識されない生成の部分とは、この非観測トマソンのことである。もちろん、すでに観測されたトマソンもその生成過程の最中においては、非観測トマソンであったのだ。

コラージュのまったく別のものを掛け合わせる性格を取り出し、トマソンをあらゆる建築生成過程によるコラージュとして捉える。

都市スケール

第三は、都市のスケールである。都市の例はわかりやす

いだろう。そもそも都市は、前節の建物の複数形として考えられるし、都市自体が大地の上にかたちづくられていることから、理解に易い。その意味で第二のスケールと第三のスケールは、かなり近接している。われわれは、都市という大きなマウンドの中にいる。都市の中ではつねに生成変化が繰り返されている。しかし、マウンドの議論において問われているのは、もちろん、そうした目に見えてあらわれる生成の過程ではない。

開発は、山を壊して海を埋め立て土地を造成するという点で生産の過程といえるが、そこでは、生産された産物がどうなるのかということについては、視野の外に置かれている¹⁴。

都市における意識的な生成の領域とは、「生産」である。生産による資本主義産業の循環のモデルは、言わずもがな、文字通り、トートロジカルに、生むことを産みつけている。そこでは、生み出されたものの行く先は、われわれの視野の外に置かれているし、「工芸品や工業製品をつくる時に生じる、削られた断片や削りくずは、がらくたの混沌のなかに沈んでいく」¹⁵。

都市というマウンドで生成されたものたちは、「その後どうなるのか」という時間的な要因により、しだいにわれわれの認識の外に置かれる場合もあれば、生まれた瞬間から認識の外に沈む場合もあるのである。

ブルーノ・ラトゥールは、そうした非 - 認識的領域のあつかいづらさ、むずかしさについて、「共同体（collective）」という言葉もちいて説明する。共同体という言葉がしめす、人間的・非人間的アクターからなる複合体とは、まさにここで私が言わんとしているマウンド体のことをずばり指している。共同体においては、われわれの都市の中の「社会」といったものは、ごく一部分に過ぎない。そのなかで「（…）私たちが配列したモノで満杯になった共同体の中に人文科学が好戦的な青年期に作り出した権力ゲームを見出すこともない。もっともアリアドネの小さな手が道案内する繊細なネットワークは不可視化されているために、蜘蛛の巣以上にその迷路を辿るのが難しいのである」¹⁶

一軒家、マンション、公園、ショッピングモール、学校、公民館、道路、トンネルなどというように、複数の異なる空間が組み合わさっているから「共同体」なのではない。それら、個々の空間の自宅も、人間と非人間からなるマウンド的複合体だ。「トンネル掘削においては人はモノであり、諸々の技術と結合して作動する。ゴム合羽や救護所もまた、モノとしての身体の可能性を確保する諸技術集合の一部である。これらの全体が〈掘削の共同体〉をなしている」¹⁷。都市というマウンドの場合、こうした共同体がさらに幾重にも交じりあってさらなる共同体を形成する。複数のスケールでマウンドを描写してきたが、マウンドの中に

は小さなマウンドが隠れていたということが見えてきた。異なるスケールのマウンドは、スケールの差異にかかわらず、マウンドをして照応する。ゆえに、「線を引く」という小さなマウンドスケールにおける非意識的部分が、描く人の行為の没頭により生まれるのだとしたら、都市という大きなマウンドスケールにおける非意識的部分は、前述したように、「生産」という行為の没頭によりうまれることと対応する。生産行為の没頭が複雑に絡まりあった都市というマウンドにおいては、非-認識的コレスポンドスという認識の外部は、ますます外へと無自覚に後退する。

例えば、絵を描くときに、自分では意図していないかたちができあがってしまう。このような経験が多かれ少なかれ、誰しもあるはずである。それらは思わず知らずおこってしまうのだ。

では、その紙が、支持体がまるごと消えてしまったらどうか。生成されていたマウンドが、意識/非意識的なコレスポンドスの痕跡たちが、まるごと。私がここで言わんとしていることは、破壊・崩壊の可能性をも含むマウンドの状態を考えられるのか、という問いである。

崩壊・破壊・絶滅

前節で引用した文章の中で平倉は、トンネルの内部から撮影された写真について次のように述べる。

(…) 写し出された支保工の布置と変形は、空間が支えきれなくなりうることを伝えており、可能ではなかったかもしれないこれらの写真の内部に、強い受動性的感覚を与えている。支保工の変形は、視界を押し潰しうる見えない土圧のインデックスである¹⁸。

地中を貫いて建設されるトンネルのような人工物とはそもそも、平倉がいうように、「複数の時間で動き続ける大地の内部に、一貫した時間と空間を得ようとすること」である。そこでは、物も含めた共同体たちが「せめぎあう」。



図2:なお、このノブはちゃんと廻りました (飯村昭彦撮影) 赤瀬川原平『超芸術トマソン』筑摩書房、1987年、49頁

そこで得られたかたちとは、潰され破壊されるかもしれない可能性が背後にあることを前提とした、せめぎあいの中から、かろうじて生まれてくる。大地はいうまでもなく動く。静ではなく動である。「安定」とはまったく別の次元にわれわれは立っているのである(しかし、われわれはつねに「安定」の上に成り立っているかのように錯覚してしまう)。トンネル内部から撮られた写真に写る支保工を見ることは、技術によって開かれる可能性を見ること、と同時に、背後にすべての崩壊可能性がびたりと張り付いて潜んでいるということを示唆している。トンネル内部に限らず、物の変形は、なにか見えない圧力のインデックスであり、可視化、あらわれであると想像されてくる——前述のトマソンからは、要/不要の人間の文脈の圧力が(図2,3)、あるいはまた人間の文脈を決定させもするであろう、風化、劣化、摩耗、破損させる潜在的な大地の圧力が。他でもありえた潜在的な諸可能性の中には、ありえなかった崩壊の可能性も含まれる。崩壊可能性をはらんだトンネルのそうしたエントロピックな側面は、トンネルの次の章で平倉が述べるロバート・スミッソンへと接続されてゆく。

人間を摩滅・衰退・崩壊へと差し向け、そのプロセスを異なる時空間スケールにおいて、文明の廃墟化・種の絶滅・地質学的崩壊に重ねるのがスミッソンの基本的想像力だ。そこには「人間中心主義」への批判とともに、岩石のように風化し「絶滅」する人類というヴィジョンがある¹⁹

マウンドを構成するエージェントたちが、マウンドとともに実際に相互に変化をするのなら、崩壊・破壊・絶滅といった「死」のイメージとは切り離すことはできない。これまで挙げてきた、異なる三つのかたちづくられることのマウンドスケールでは、つねにその過程では気づかない非-認識的なコレスポンドスが、すなわち「死」へと直結するような不可避で強力な交じり合いが、分かちがたく横たわっているのである。インゴルドが強調する「生のダン



図3:原爆タイプのトマソン (東京、著者撮影)

ス」や物に随い導かれるような運動とは、ある意味では、個としての人間性を欠いていると言えるだろう。なぜなら物に随い導かれることとは、そのあいだ、質料形相論的思考を捨てみずからモノと化すようにして、物とコレスポンドすることだからである。そこでは「生」のイメージだけが穏やかに存在するのではない。一步踏み外してしまえば、「死へのダンス」となりうる危険なせめぎあいの中への没入なのである。

マウンドはみずからの崩壊に耐えうるのか。マウンドの概念は、インゴルドから取り出してきた概念であるが、その概念を拡張してつかう場合、マウンドの一部を構成するわれわれをも一挙に危険に曝されてしまうようなエントロピックな側面がなくてはならない。概念が危機に曝される可能性である。

インゴルドがマウンドについて強調しているのは、「成長すること」、「生まれること」、「生成」についてである。大地の自然的な法則として、生命の新陳代謝は循環を生み、大地、マウンドは持続的に成長しつづける(と捉えることができる)。

しかし他方、われわれもその循環に例外なく埋め込まれている——客観的に眺めるといったことなどまったくできないくらいに、否応なく、不可抗的に。そのとき、循環の運動は、美しい自然の様相ではなく破壊の様相で、生の当事者たちに襲いかかってくる。

われわれの都市の変貌は、巨大な亀裂からはじまる。大地から湧出するどろどろの不定形な物質が、美徳と安逸にみちた都市を、のみつくし、破壊するときにあたらしい孵化がはじまる。その変動は狂暴であり、みさかいなく、あなたをおびやかし殺すだろう²⁰。

「巨大な亀裂」のきっかけは、災害のようなカastropheかもしれない。または、トマソンのような気づきづらい物の蔭にあるノイズのようなものや、廃屋のような見過ごされるもの、それらの蓄積したものとも読めるだろう。どちらにせよ、それらはわれわれの認識の圧倒的外部からやってくる。そのことは止められない。

私がインゴルドから取り出したマウンドによって、示そうとした非-認識的コレスポンドスは、どこにでも存在するし、さまざまなパースペクティブ同士が入り交じる共同体の中で、われわれが行う行為とは必ずしも沿うことなくその裏側で、つねに作用している。それはわれわれにはまったく「意味あるものとして知覚されることがない」²¹。

もしそれを曖昧に人間の意識の文脈と自己認識のみで解釈するのならば、永遠にわれわれは「肩すかしを食らわされつづけるだろう」²²。

注釈

1. 修了論文作品集では、修了論文を約めるために論文一部を切り出し、その部分を示すこととする。
2. ティム・インゴルド『メイキング——人類学・考古学・芸術・建築』金子遊・水野友美子・小林耕二訳、左右社、2017年、162頁。
3. インゴルド 前掲書、166頁、傍点引用者。
4. インゴルド 引用部分、前掲書、268頁。原題は、Simon Unwin, 2007. "Analysing architecture through drawing." Building Research and Information 35(1): p.108.
5. ジャック・デリダ『盲者の記憶——自画像およびその他の廃墟』鶴岡哲訳、みすず書房、1998年、57頁。
6. インゴルド 前掲書、275頁。
7. こうした意味で、描線それ自体には、解像度を上げ拡大してみた場合、内部にマウンド的性質が潜んでいることが見てとれる。描線は小さなマウンドである。
8. デリダは、不可視の絶対性についてメルロ＝ポンティを参照する。デリダ 前掲書、66-67頁。「すべての見えるものは見えないものであり、知覚は不知覚であり、意識は「盲点」(punctum caecum)を有し、見るということはいつも、ひとが見ているものよりもっと多くを見ることなのである(…)まさしく可視性そのものが不-可視性を含んでいることを理解しなければならないのである。」また、意識の盲目性があるのは、意識が可視性をもっているからであり、それゆえ、意識は意識が介在しない「無媒介な現前」に対しては盲目なのである。モーリス・メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄・木田元共訳、みすず書房、1989年、361-363頁。傍点引用者。
9. マックス・エルンスト「シュルレアリスムとは何か?」『慈恵通間または七大元素』巖谷國士訳、河出書房新社、1997年、411頁。
10. エルンスト 前掲書、417-418頁参照。
11. エルンスト 前掲書、413頁。傍点ママ。
12. 「思考」については以下に詳しい。平倉圭『かたちは思考する——芸術制作の分析』東京大学出版会、2019年、5頁。平倉によれば、「布置(disposition)」とは、かたちそのものを構成する諸要素の具体的かつ特定の配置であり、それが十分にみだされたかたちは、引/惹/曳/牽きこむ/巻きこむ/きこまれる力をもったものになるという。
13. 赤瀬川原平『超芸術トマソン』筑摩書房、1987年、81頁。傍点引用者。
14. 篠原雅武「新しい都市のマテリアリズム」『現代思想』43巻1号、2015年1月、104頁。傍点引用者。
15. アルフォンソ・リンギス『暴力と輝き』水野友美子・金子遊・小林耕二訳、水声社、2019年、196頁。傍点引用者。
16. ブルーノ・ラトゥール『虚構の「近代」——科学人類学は警告する』川村久美子訳、新評論、2008年、16頁。傍点引用者。
17. 平倉 前掲書、147頁。
18. 平倉 前掲書、140-141頁参照。
19. 平倉 前掲書、152頁。
20. 磯崎新「孵化過程」『空間へ』美術出版社、1971年、47頁。
21. 篠原 前掲書、107頁。
22. エルンスト 前掲書、417頁。

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌

LIU, Linjiao

魯迅思想における『域外小説集』装幀の研究

Study of the Book Design of, “Tales From Abroad” Based on Lu Xun's Thought

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

はじめに

1909年、日本に留学した魯迅は周作人と一緒に短編文学の翻訳書『域外小説集』を出版した。周作人はほとんどの『域外小説集』の文章を訳し、それ以外の書籍の装幀、最後の出版はすべて魯迅が完成させた。その後、魯迅はまた『新青年』、『呐喊』など書物の装幀を設計したので、『域外小説集』がその個人出版と装幀設計の処女作になった。本論は、『域外小説集』の形成過程と装幀設計をめぐって考察しようと思う。

魯迅の装幀設計に対する考察を通じて、魯迅の従来への生活経験と当時の留学経験が『域外小説集』にどのような影響を与えたのか、及び『域外小説集』の装幀設計と魯迅思想との間はどのように関わるのかを解明しようと思う。魯迅の思想については、主に李長之の『魯迅批判』と竹内好の『魯迅』を参照している。魯迅の装幀については、主に陸偉栄の「魯迅と近代中国の装幀」を参考にする。それらの先行研究を踏まえ、『域外小説集』の書物装幀を中心に、装幀の視点から魯迅を研究しておきたい。

劉琳嬌の装幀デザイン

一 研究の背景

魯迅は、文学創作、文学史研究、翻訳、芸術理論の紹介、基礎科学の紹介、古書の照合と研究など、さまざまな分野で大きな貢献を果たしてきた。新文化運動以降、彼は中国の社会イデオロギーと文化の発展に大きな影響を与えていた。新文化運動の旗手である魯迅には、近代的な人文批判思想が深く体现されているだけでなく、伝統的な学術の影響も体现されている。清朝後期から五四運動までの反省と追求の中で、魯迅は梁啓超の文芸啓蒙の功利追求を認め、同時に文学の純粋性に対して自覚的な追求を行ってきた。「魯迅」の形成には、幼い頃の経験と教養で培った審美趣味が関係していた。近代知識人が西洋思想から衝撃を受けた後の自由主義追求が、魯迅の思想と文化活動の中に矛盾を孕みながら、深く現われている。

竹内好は、「魯迅は死とともに民族の英雄となり、身を持って近代文学の伝統となった」と主張している。魯迅精神の継承が中国文学者にとって大きな課題とされていた。

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

劉琳嬌の装幀デザイン

のだと言える。まず、魯迅の年譜によると、魯迅は1909年(28歳)に弟の周作人とともに、『域外小説集』の翻訳、装幀や出版などの仕事を一貫して仕上げており、東京で初めての個人出版物を発行した。それは、1918年(38歳)処女作『狂人日記』の発表より10年早いことも明らかになった。次に、魯迅は1909年から1936年まで人生の約半分にわたって装幀を手掛け続けた。その中で、個人出版物ばかりではなく、翻訳書や雑誌などの表紙デザインといった美術に関する仕事にも携わっていた。そして、魯迅が手掛けた表紙、レイアウトの設計は、独自のデザインを持ち、中国の現代書籍装幀デザインの新しい道を切り開いたと評価されている。

そのため、装幀という行為は、魯迅にとってどのような意味を持つかを解明すべきだと推察される。本研究では、魯迅の装幀分野に関する動きという比較的研究の乏しい分野を対象に、彼が中国、日本、ヨーロッパの装幀芸術にどのような影響を受けたか、どのように装幀分野の東西文化の融合を果したかを明らかにしようと考えている。その上で、魯迅の装幀がどのように魯迅思想を伝達するかを論述しようとする。

本研究では、魯迅装幀を研究するために、多くの文献を参考にした。たとえば、陸偉栄は『魯迅と近代中国の装幀』で魯迅の装幀分野での活動を考察することで、欠落した魯迅研究の空隙を埋めることができると主張している。彼は魯迅の実際の留学経験と結び付けて、日本の同時期の装幀状況と魯迅の装幀活動を対照的に論じた。陸は中国の装幀の歴史をまとめた上に、中国の装幀の状況を紹介した。具体的に、陸は『域外小説集』、『呐喊』、『壁下例叢』の三冊を例にして挙げることで、日本近代印刷技術と装幀技術の発展と魯迅の装幀活動を結び付けた。

一方、「愛書家としての魯迅」の中で作者瀧本弘之は連載文書の中で、魯迅の幼年期の書籍趣味の背景から上海時代の美術書が出版されたことを述べ、魯迅と書籍との関係を史実的に詳細に整理しており、参考にした。

本研究では、魯迅の数多くの装幀作品の中から、『域外小説集』を中心として本論を展開する。『域外小説集』は魯迅最初の個人出版の試みであり、魯迅が東京で西洋文化に触れて文学に関わる活動を始めた時期のものでもある。しかも、『域外小説集』は内容の翻訳から、本の編集から装幀まで各段階の作業は魯迅早期の思想と大きく関わっている書物と思われた。すると、どのようなアプローチから『域外小説集』の研究を切り開けるのか。

二 研究方法

李長之によると、魯迅の思想の根底は「人は生きなければならぬ」に基づいたものであると主張しながら、魯迅の小説の優劣を論じた。竹内好は李長之の観点を踏まえて、「魯迅は、本質において一個の矛盾である」と魯迅の本質

を描き出すために、彼の伝記、作品、政治に関わる活動をめぐって考察を行った。両方とも、魯迅の作品と魯迅の人生経験を結びついて論じた。その原因として、魯迅のあらゆる行動はあくまで自分に忠実に生きようとする事が挙げられる。そのため、魯迅の装幀への関心を論じた場合に、魯迅の生涯に触れなければならないと推察される。その上で、書物を出版するための準備、文章選択とコンパイルの標準、収録文章の分析などの各方面から、整理と考察を行い、最終的に魯迅の装幀がどのように魯迅思想の表現を表すかを論述する。

三 研究結果

そして、『域外小説集』の装幀表現の特徴を把握した上で、『域外小説集』の装幀は魯迅にとってどのような意味を持つのかを解明するため、李長之の『魯迅批判』と竹内好の『魯迅』を参考にした。李長之と竹内好の文章を通じて、魯迅の文学創作行為の中の根源的な矛盾の一つが「美(審美)」と「用(実用性)」の対立だと判明する。すると、魯迅の生涯と装幀創作に対する考察を通じて、このような矛盾が文学作品と同様に、装幀作品からも見えるという仮説を立てた。

四 研究考察

その仮説を検証するため、李長之と竹内好の論証方法にしたがって、『域外小説集』と魯迅の生涯経験を結びつけて、まずなぜ魯迅は『域外小説集』の装幀を手掛けたのかを明らかにしようと思う。魯迅は幼い時に絵画に対して濃厚な興味を持ち、荊川紙と呼ばれる紙を使って植物書『毛詩品物図考』の画像を描写し、それを本に綴じたことがあった。この点からみると、魯迅の芸術への関心は早いと伺える。また、図像への鋭敏な感覚を持つため、彼は数年後に「藤野先生」を書いた時、「解剖図の修正」のような細かいことと自分の心理活動を文章に書き入れることができた。しかし、仙台時代の魯迅は美術と装幀に関する才能がまだ眠っており幼い時の美術、図像、装幀に対する才能はまだ開花されていないと思う。魯迅は美術の本質について考え、自分の美術に関する感覚を装幀という形で展開していくのは、東京に着いてからできてきたといっても良いだろう。その証拠に、東京に戻った魯迅は、文章「摩羅詩力説」の中で「美術」という言葉を直接に使ったことがあった。(日本では「美術」という言葉が正式に使われたのは、1872年であった)。

しかしながら、以上のことは、魯迅が美術への関心を示したことを証明できるが、なぜ魯迅が版画や油絵などの他の表現形式ではなく、書物の装幀だけを選んで外国文学翻訳書の『域外小説集』を出版したのかを答えられない。そこで、本論ではこの時代の書籍を網羅的に調べることで、魯迅が書物装幀を選んだ理由を三つにまとめられると思

う。

一つ目は、装幀という表現形式と魯迅の志望が一致していたからではないだろうか。「美」(美的表現)と「用」(実用性)の矛盾に基づいて、魯迅は「美」と「用」の釣り合う条件を探すことで、いいバランスを取れる表現形式を求めていた。それに対して、書籍の出版と装幀は一つの総合的な領域で、視覚言語と文字言語を含めている表現形式である。むしろ、当時の装幀は、情報伝達の機能を持ち、文学をよりよく受け入れられる表現形式であると考えられる。それは、魯迅の「文学救国」(文学で国を救う)の願望と一致していると考える。

二つ目の原因は、当時日本の出版状況の影響だと考えられる。魯迅が日本に留学した1902年から1909年までの7年間は、日本の書物装幀における和装本と洋装本が混在している時期である。

「明治6(1873年)に始まった本格的な洋装本の製本技術の向上や、印刷用紙が三椋や手漉きした和紙から、科学的に木材の植物繊維を分離させたパルプを機械漉きした洋紙へ移行したこと、そして、印刷方式が整版や木活字を使った木版印刷から金属活字を使った活版印刷へと洋式化したことで、書物をより廉価で製作することが可能となったため、啓蒙書などだけではなく、娯楽性の高い書物も洋装本という形成で刊行され、より多くの大衆読者が生み出されることとなる。」(吉羽一之「明治後期の洋装本にみる書物形成—夏目漱石『吾輩ハ猫デアル』初刊本の本文組版を中心とした—考察—」『デザイン理論』：意匠学会編、64頁)その後、明治前半に積極的に導入された活版印刷は、その頃に製作面における煩雑さと経済面における不利益さなどの問題が顕著に表れたため、再び木版印刷の一枚の版に戻り、装幀様式も一度和綴じへ回帰してきた。洋装本は、社会全体の経済的な発展とともに明治後期に順々成熟してきた、主流的な装幀技法として使われてきた。

1905年出版した『吾輩ハ猫デアル』は、「菊版、角背、天金、アンカットで羅紗紙に木版印刷のカバー。表表紙と背に木版画と金箔押しを施し、裏表紙には「漱石」という印の空押」。

同時代の装幀と比べてみれば、『吾輩ハ猫デアル』の装幀は極めて豪華な工芸を用いた。「菊版」が「日本橋の川上正助店が、横浜にあるアメリカン・トレーディング商会に注文しアメリカから輸入した」書物の寸法であり、一般の出版物によく使われたサイズであった。「角背」は書物の背の形を平らで作る製本様式である。そして、天金は書物の三面(天・地・前小口)に金箔などを貼り付ける技術である。また、アンカットという小口を切らずそのまま綴じる技法を用いた。『域外小説集』にも同じく角背、アンカットおよび羅紗紙などの技法を用いた。『吾輩ハ猫デアル』は、漱石の作品を熟読した魯迅に直接的な影響を与えたことが伺える。

『域外小説集』の装幀は、『吾輩ハ猫デアル』より素朴であるが、角背、挿絵、用紙、製本方法はほぼ『吾輩ハ猫デアル』と共通していた。

三つ目は、当時の留学生と在日知識人の影響を受けたことが挙げられる。雑誌は異国の若者にとって、異文化の受容のメディアでありながら、自らの情報発信にとって重要なメディアでもあった。そのため、魯迅にとって個人出版の道を選ぶのも当然なことだと言える。

『域外小説集』の装幀に対する考察は、魯迅の幼い頃の絵を描く経験と、明治東京での生活経験を考察する必要がある。なぜなら、これらの経験を積んだから、『域外小説集』のような独自の装幀デザインを開発することができたからである。そして、装幀は国民精神を動員することにも役に立つと言える。東洋と西洋、審美と効用の矛盾は文学者である魯迅にあったが、装幀家の魯迅にとって、『域外小説集』の装幀設計を通して、「美(美的表現)」と「用(実用性)」の矛盾は装幀の表現手法によって解消され、機能性と美的表現は共生の形で現れることができた。『域外小説集』の装幀において、竹内好が言ったように自分と戦わない限り、より良いバランスを見つけることができなかったと推察される。

一方、『域外小説集』の装幀は魯迅の独特な技法によって作られたものだと考えられる。まず、『域外小説集』は、当時の既存の装幀形式や方法で展開されているわけではなかった。ここで、東洋にせよ西洋にせよ、装幀の中の印刷、平面、製本など装幀の技法からみると、『域外小説集』の装幀は清朝末期の中国の装幀様式と異なり、20世紀の西洋の装幀様式とも異なる。『域外小説集』は魯迅が初めて出版した試みとして、既存の装幀様式にも従わなかった。

『域外小説集』の出版に影響を与えたのは、彼の幼い頃の読書体験、留学中に習得した出版に関する知識、古書店で入手した海外の絵本や翻訳後の外国文学などである。さらに、『域外小説集』の装幀様式に影響を与えたのは、魯迅が非日常的な生活経験によって得た断片的なものであった。例えば、ワットの油絵、ドイツの雑誌、日本で出版されたドイツ語の本、章太炎から学んだ篆書の知識などが挙げられる。これらの魯迅の文学創作と翻訳創作以外の、自分なりの実践から得た断片的な知識にしたがって、魯迅は『域外小説集』の装幀を作り上げた。

次に、本論では、これらの断片はどのように結びついたのかについて述べる。『域外小説集』によると、装幀の設計は非常に自由であり、特定なデザインのルールに従わなく、魯迅自身の好みと国民精神を喚起するという目的を中心として装幀設計を展開してきた。

そして、書物の表紙において書体、挿絵などは完全なオリジナルのものではなかった。それは、魯迅が自分の目にしたものや手に入れた知識を消化することを通じて、独自のものを加えたものであった。『域外小説集』の装幀はこ

のような構成手法によって完成された。そのような手法は、魯迅が数年後に書いた文章の中に示された「持ってくる主義」(主に自分に合うものは中西を問わず持ってくる)という実用的な思想にも非常に近いものであった。

これまで見てきた通り、魯迅の人生経験と彼の思想は、『域外小説集』の装幀に大きな影響を与えた。このような複雑な関係をダイナミックな視点から捉える必要がある。文学者と啓蒙者としての魯迅は、書物を介して、装幀というもう一つの表現の道を探していたのか。文学者と啓蒙家としての魯迅は、矛盾している存在であり、二つの身分はある程度に対立している。文学性と啓蒙性の矛盾、あるいは、「審美」と「効用」の矛盾を解消するために、魯迅は装幀に関心をもち、一人の装幀家として自分の理念を中国国民に発信してきた。

まとめ

魯迅の生涯における多様な文化の実践活動の中で、本論は魯迅の装幀活動を中心として考察している。その考察は、1909年に魯迅が初めて装幀設計を手掛けた『域外小説集』を切り口として研究している。研究の過程において、『域外小説集』の出版経緯、『域外小説集』の内容、『域外小説集』の装幀を中心として、生涯の経験及び当時の社会環境と関連して、研究を行っている。また、『域外小説集』の出版の、魯迅のその後の出版と装幀活動に対する影響にも触れた。まず、李長之と竹内好による魯迅に関する研究では、魯迅自身と魯迅の創作との間にあった矛盾が発見された。そして、その矛盾と『域外小説集』の装幀にどのような繋がりがあったのかと疑問視している。李長之と竹内好の文章を通じて、魯迅の文学創作行為の中の根源的な矛盾の一つ「審美」と「効用」の対立と判明した。さらに、魯迅の生涯と装幀創作に対する考察を通じて、このような矛盾も同様に装幀作品から伺えると考えている。むしろ、装幀という表現形式を通じて現れているとも言える。魯迅の文学と論戦の中で現れた魯迅という存在の複雑さは、魯迅の装幀設計の中でまた別の形式で表現していた。あるいは、装幀という独特な表現形式は、「美(美的表現)」と「用(実用性)」を両立できる形式を提供したとも言えるだろう。

装幀の形式はさまざまであり、装幀に対する定義もそれぞれがあると思うが、装幀行為の本質は、物事(文字や絵画やその他)を集めて、特定の規則(組版、装丁方式など)にしたがい、一つのもの(書物)を作ることではないだろうか。そのような本質によって、装幀は「審美」と「効用」を融合し、総合的な芸術表現形式として認められると思う。

装幀の本質が魯迅の矛盾と共通しているから、魯迅は装幀という表現形式を選んだと考えている。共通点があるから、魯迅は『域外小説集』を装幀した後にも積極的に装幀の仕事に身を投じて、中国近代装幀の中で新たな方向を切り開いた。『域外小説集』の装幀におけるの独自性は、矛

盾を抱いていた魯迅が留学生活の中で、異文化を受容した時の状況を反映していることではないだろうか。

魯迅は日本に留学していた間に、当時の出版と装幀を吸収し、消化して『域外小説集』の装幀を完成した。そのような異文化からの刺激は、中国に帰国した魯迅に装幀に携わらせ続けていた。そのため、『域外小説集』の出版と装幀は魯迅の最も成功した出版と装幀作品ではないかもしれないが、それは如実に魯迅の性格と生活経験を反映した一つのものであったと思われる。

本論は『域外小説集』の装幀を切り口として、魯迅の初の装幀作品『域外小説集』をめぐる、『域外小説集』出版の経緯、『域外小説集』の装幀の特徴、および『域外小説集』と魯迅の経験との関係、『域外小説集』と同時代の日本の装幀の関係などについて考察した。魯迅が『域外小説集』の装幀を完成してからの27年で、装幀のデザインも絶えず変化していた。魯迅は、絶えず外国文化を咀嚼して、それによって自分の多様な装幀スタイルを形成した。魯迅装幀の全体像は一言でまとめることは難しいが、その後の装幀作品には『域外小説集』と同様に「美(美的表現)」と「用(実用性)」の矛盾が存在した。魯迅は常に「美」と「用」の間でよりよいバランスを取りながら、装幀に携わっていたと思う。このうち、ほとんどの書物装幀は陶元慶との合作である。陸偉栄によると、「こうした美術家と文学者の協力関係で装幀が行われていたという状況が、当時の日本と中国で共通していたといえる。日本での夏目漱石と橋口五葉との関係と非常に似たようなケースである」。今後は、魯迅と美術家との連携などを課題として検討すべきだと考えている。また、魯迅は版画に対して興味を持って、積極的に外国の版画作家を中国へ紹介した。後の装幀作品でも版画作品を頻繁に使った。今後は本論において触れていなかった魯迅の版画研究にもさらに掘り下げ、さらに版画の影響と魯迅の装幀についての関係性を明らかにするべきだと思う。

参考文献

- ・陸偉栄『中国の近代美術と日本—20世紀日中関係の一断面』大学教育出版社、2007年
- ・陸偉栄『中国近代美術史論』明石書店、2010年
- ・孫鬱『魯迅と周作人』遼寧人民出版社、2007年
- ・「〈呐喊〉自序」『魯迅全集』第1巻、人民文学出版社、1991年
- ・瀧本弘之「愛書家としての魯迅(2) 魯迅、増田渉と『支那小説史』のひとびと」『書物学=Bibliology』8、62-68、2016年8月
- ・遠藤律子、宮崎紀郎「明治時代の書物の装幀—印刷および諸技術の発展との関わりから見た装幀の変遷」『日本デザイン研究』53(5)、69-78、2007年
- ・『広辞苑 第4版』岩波書店、1991年
- ・『日本国語大辞典』小学館、1976年
- ・福井晃一編『デザイン小辞典』ダヴィッド社、1978年
- ・葉依群『「域外小説集」の生成と受容』浙江大学出版社、2018年
- ・竹内好『魯迅』未来社、1961年
- ・李長之『魯迅批判』北新出版社、1936年