

「モノ学の冒険」次なる地平へ

科研：モノ学・感覚価値研究会研究代表者 鎌田東二

本『モノ学・感覚価値研究』第四号は、日本学術振興会科学研究費補助金交付の「基盤研究（B）モノ学の構築——もののはれから貫流する日本文明のモノ的想像力と感覚価値を検証する」（課題番号：一八三二〇〇二一、二〇〇六年度、二〇〇九年度）の研究成果発表のシンポジウムと展覧会を中心にまとめ、加えて、若手研究協力者の論考を掲載している。

この科研の成果は、毎年三月にその年度の研究成果報告書を兼ねて『モノ学・感覚価値研究』を刊行してきて、すでに三号の号数を重ねている。そして、二〇〇九年十二月には、そこに掲載された四〇篇の論考の中から一四篇を選び、加筆修正を加え、「第一部 モノと気配とモノガタリ」、「第二部 モノと情緒とワザ」、「第三部 モノと装置と知覚」という三部仕立てに再構成して編集し、『モノ学の冒険』（鎌田東二編、創元社）として刊行した。

さらに、それに連動して、四年間の研究を踏まえて、研究者とアーティストがコラボレーションして三〇点余の作品をつくり、それらを、「物からモノへ——科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学」と題して、京都大学総合博物館の二階の展示スペースに展示するユニークな展覧会を行った。

本研究会を通して、繰り返し、日本語の「モノ」には、①物質的次元、②人間的次元、③霊的次元があるということに注意を喚起してきたが、その三層一体的な非二元論的思考の持つ創造性や可能性をさまざまな角度から問いかけ、探究し、表現してきたわけである。

なかでも、本研究会の特徴は、アーティストと研究者が、ぶつかり合いながら協働作業をしてきた点にある。それが一つの大きな特色である。その経緯は、研究代表者の私が前任校の京都造形芸術大学で本科研を申請したことに由来し、当初より、「モノ」というキーワードを通して、芸術と宗教と学問（人文科学・社会科学・自然科学）の接点を探るといことが志向されていたからである。

研究代表者が、二〇〇八年四月に京都大学こころの未来研究センターの方に異動したことから、これまでの研究成果の発表が京都大学総合博物館のご理解と協力を得て行われる運びとなった。関係各位に心より感謝申し上げます。

さて、本「モノ学・感覚価値研究会」を立ち上げた際に、次の五つの方向性を掲げた。

一、日本人が「モノ」をどのように捉え、「モノ」と心と体と命および自然との関係をどう見てきたかを検証すると同時に、「カワイイ・カッコイイ・ワクワク・ドキドキ・こわい・すてき・おもしろい・たのしい」などの快美を表わす感覚価値形成のメカニズムを分析する。

二、「モノ」が単なる「物」ではなく、ある霊性を帯びた「いのち」を持った存在であるという「モノ」の見方の中に、「モノ」と人間、自然と人間、道具や文明と人間との新しい関係の構築可能性があると考える。

三、二一世紀文明の創造には新しい人間認識と身体論と感覚論が必要であり、感覚基盤の深化と再編集なしに創造力の賦活と拡充はない。それゆえ、「モノ」の再布置化と人間の感覚能力の可能性と再編成を探ることはきわめて重要な二一世紀的課題となるだろう。

四、人間の幸福と平和と結びつく「モノ」認識と「感覚価値」のありようを探りながら、認識における「世直し」と「心直し」をしていくのが本研究の大きな目的である。

五、また、「モノ」と「感覚価値」を新しい表現に結びつけ、大胆な表現に取り組んでゆく。

ある意味では、これは大法螺吹きであり、大風呂敷を敷いたとも言える。しか

し、混迷した現代社会の状況の中であってそのような大言壮語をする中で見えてきた事象がある。その一つは、学際的とか超領域的とか文理融合とかと言われてきた異質な領域間の結合が掛け声は簡単でも実際にやってみるとたいへん困難でありながら、しかし、そこに「芸術」あるいは「芸術創造」という媒介項を入れると、具体的な接点が見出せ、座標軸を定めることができるという見通しも得られたということである。

確かに、実際には、各研究者のバックグラウンドや研究方法としては、哲学、美学、民俗学、臨床心理学、宗教学、日本思想史、芸術思想、芸術史、現代社会論、現代文化論、文明メディア論、地球科学、脳科学、認知科学、芸術表現など、実に多様であり、それを種々雑多といえば雑多であり、何でもありと言えば何でもありではあったが、それが具体的な展示や作品に結実する過程で接点を見出すとする思考や試行が行われたので、結果的にそれがうまくいったかどうかは別にして、探究としては一つの段階ないし関門を越えてきたと言えることもできよう。

今回の展覧会やシンポジウムの開催に当たって、私は、「感覚価値」という語に、「人間の『モノを見立てる感覚』が価値を生み出す。それは、『異質なモノを結びつける力』であるため、『モノとモノとの間に異常接近や超越などの変異を起こす』のである」という規定を与えた。

ここでのキーワードは、「見立て」、「超越」ないし「トランス（変異・変容）」である。AをAとしてではなく、Bにしてしまう感覚と論理とそれによって生まれる価値の発生をどうとらえるか？ 言語学あるいは修辞学の用語を使って言えば、「メタファー」（隠喩・類似性）や「メトニミー」（換喩・隣接性）を生起させる機序の発生とその説明である。

これまで、「感覚」も「価値」もそれぞれ個別に用いられ、考察されてきた。われわれはそれを「感覚価値」という一語に圧縮・統合したわけである。一般的に言えば、「感覚」には量的側面が含まれる。が、「価値」はそうではない。「価値」は質的側面を指す語であるからである。伝統的な言葉を使って言えば、「もののあはれ」の「もの」が「感覚」、「あはれ」が「価値」に連係し、「もののあはれを知る」という本居宣長の言表の全体が「感覚価値」であるとも言えるだろう。つまり「もの」——「感覚」とは定量的で、「あはれ」——「価値」とは定質性ある

いは定性的だということである。

たとえば、私は緑色を好む。可視光線の三八〇〜七八〇ナノメートルほどの波長をわれわれは識別できる。感覚識別とはある物性の知覚であるが、私の場合、緑を見ると心が落ち着くという心的作用を引き起こす。そのような「もの」と「ころ」の相関ないし変化を「あはれ」あるいは「もののあはれを知る」と考えるわけである。

ともかく、このような考察を含むさまざまな議論が最終年度で交わされた。そして、特筆しておきたいのは、そのような議論の活性をもたらしたのは、研究協力者の近藤高弘氏と大西宏志氏を中心になって組織し、運営した「アート分科会」の活動に拠っている。その活動があったればこそ、総合博物館での展覧会も可能となった。ここに最終年度の最終報告をするにあたって、両氏を含め、モノ学・感覚価値研究会、また同アート分科会に参加してくれた研究者とアーティストのみなさんに深甚の謝意を捧げたい。

かくして、われら「モノ学冒険団」は、次なる地平へ、いや、次なる水平線へと漕ぎ出すことになる。嗚呼、モノ学の大地と海は、ユーラシア大陸よりも、太平洋よりも、広いぜよ！

二〇一〇年三月一日

物知りはモノの何をば知れるとぞ
ものとふ者のもののあはれよ

モノ学

感覚価値研究第4号
科研・モノ学・感覚価値研究会年報

もくじ

「モノ学の冒険」次なる地平へ 鎌田東二 ●001

第一部 モノ学・感覚価値シンポジウムと「物からモノへ」展覧会

「モノ学・感覚価値研究会」科研成果発表展覧会

「物からモノへ」とシンポジウム開催のごあいさつ 鎌田東二 ●004

第一章 芸術部会「もの派とモノ学——ものからモノへ」●005

もの派——近代のアポリア 建畠哲 ●006

第二章 宗教部会「モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の二事例として」●014

日本神話における琴と言霊とシャーマニズム 鎌田東二 ●015

大本と八雲琴について チャールズ・ロウ ●022

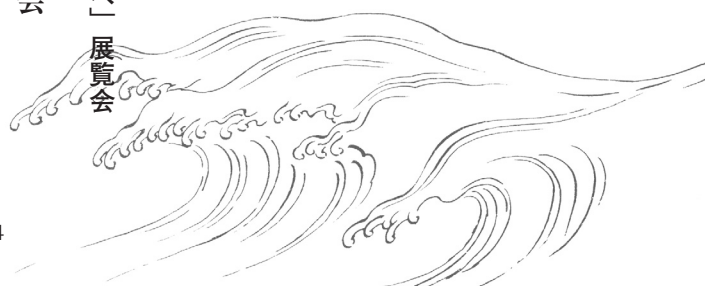
大本教の宗教実践におけるシャーマニズムから芸術まで——変革していく世直し思想 ジャン＝ピエール・ペルトン ●030

アイルランド神話における竖琴とシャーマニズム 辺見葉子 ●035

韓国の琴とシャーマニズム 金時徳 ●045

ケルトの詩と日本の詩——シャーマニズムのなごり ステイヴン・ヘンリー・ギル ●050

大本教とモノとシャーマニズム 島蘭進 ●054



第三章 科学部会「多層的な感覚価値モデル」●057

モノ学・感覚価値研究会科学部会総括シンポジウム開催報告 渡邊淳司 ●058

第四章 アート分科会および展覧会

アート分科会および展覧会の活動報告 近藤高弘＋大西宏志 ●060

モノ学・感覚価値研究会展覧会の意義——地球が生み出した美と人間が生み出す美 原田憲一 ●080

蘇生する化石・跳梁する魂 大学博物館で現代美術展？——京都大学総合博物館での「物からモノへ」展より 稲賀繁美 ●084

モノ・星・デザイン——実用とは何かをめぐって 上林壮一郎 ●092

天と地の照応 鏡リュウジ ●098

第2部 論考 モノ・身体・芸術

第一章 見るということと語る——三元論的思考をめぐる身体論の回答 奥井遼 ●099

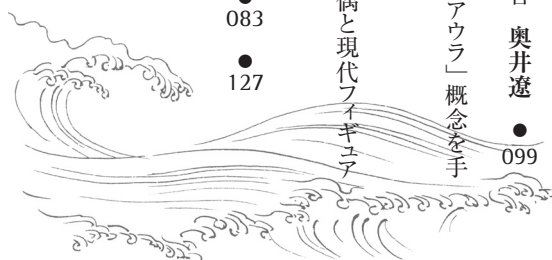
第二章 抽象絵画と近代技術——ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」概念を手掛りに 秋丸知貴 ●109

第三章 物づくりにおける「モノ」とは何か——縄文土偶と現代フィギュアの比較から 石井匠 ●118

展覧会・シンポジウム・研究会写真 ●013 ●021 ●053 ●079 ●083 ●127

新聞掲載記事 ●049 ●108 ●117 ●129

研究会の構成メンバー・編集後記 ●128



「モノ学・感覚価値研究会」科研成果発表展覧会 「物からモノへ」とシンポジウム開催のぞあいさつ

モノ学・感覚価値研究会研究代表者

鎌田 東二

琴とシャーマニズム」で問いかけます。

時間の許すかぎり、ぜひわたくしども「モノ学・感覚価値研究会」の成果発表の場にお越しいただき、

問いかけと思索と表現の万華鏡世界を共有していただければ幸いです。なにとぞよろしくお願い申し上げます。

二〇一〇年一月一六日

四つのセミナー、三つのワークショップ、一つのイベント（能舞「ランビルの森」）も開催されます。フライヤーやホームページでご確認ください。幸いです。

また、「モノ学・感覚価値研究会」の研究成果発表として、『モノ学の冒険』を創元社より二〇〇九年一月に刊行しておりますので、あわせてご参照していただければ幸いです。

「モノ学・感覚価値研究会」は、二〇〇六年四月二一日付けで、日本学術振興会科学研究費補助金交付に採択された「モノ学の構築——もののあはれから貫流する日本文明のモノ的創造力と感覚価値を検証する」を研究し、「モノ」と「感覚価値」をあらゆる角度と発想から考察し、表現してゆく研究会です。

その四年間の成果発表として、二〇一〇年一月一六日より三二日まで、京都大学総合博物館において、「物からモノへ——科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学」展を開催しています。ぜひ一度お運びください。三〇点以上の研究者とアーティストとの「モノ」をめぐるコラボレーションが縦横に展開されていて、「モノ学曼荼羅」の一端を垣間見ることが出来ます。

展覧会と並行して、三つの大きなシンポジウムと

「モノ」は、漢字では、「物」「者」「霊」の字を当てることが出来ます。この「モノ」の物的次元（物質的・身体的次元）を来週の一月三〇日（土）開催の科学部会のシンポジウム「多層的な感覚価値モデル」で、者的次元（人格的次元）を本日一月一六日（土）に開催の芸術部会のシンポジウム「もの派とモノ学——ものからモノへ」で、霊的次元を来週の一月二三日（土）開催の宗教部会のシンポジウム「モノと

第一章

芸術部会 ◆ もの派とモノ学——ものからモノへ

企画責任者 近藤高弘（造形美術）・大西宏志（京都造形芸術大学准教授）

Organizer: Mr. Takahiro KONDO (Artist) and Prof. Hiroshi ONISHI (Kyoto University of Art and Design)

日時 二〇一〇年一月一六日（土）一三時～一八時
場所 京都大学稲盛財団記念館 三階大会議室

企画趣旨

アートの重要な役割は、直接見たり触れたりすることができないものを感覚的に捉えて価値付けを行い、作品として提示する点にある。それは、物を単なる物質としてみるのではなく、物の背後に潜む気配をも含めて捉える見方（感覚価値）と言えるだろう。しかし、情報化が進み、言語的・視覚的刺激が身体的経験を越えてしまった今日、世界とのアクトチュアルな関係がますます希薄になる中で、アーティストの感覚価値は衰えつつあるように思われる。我々は、真のアーティストで在り続けることができるのだろうか。現代のアーティストは、物の気配を捉えることができるのだろうか。

大量生産・大量消費の物質文化が加速し物が情報化しはじめた一九六〇年代の終わりに、もの派と呼ばれる美術の動向が興った。日常的な物を非日常的な状態で提示することで、私たちの物に対する既成概念をゆさぶり、物に対する新たな認識を開こうとしたのだと言う。このもの派と呼ばれる動向が触れようとした感覚価値は何であったのか。今回のシンポジウムでは、モノ学・感覚価値研究会が研究対象

としてきた「モノ」という概念を使い、もの派が触れようとした世界を新たな角度から検証してみたいと思う。それは、近代から現代にかけてアーティストが捨て去った野生の力を再び呼び戻し、新たな感覚価値として提示する試みとなるだろう。

キーワード 素材（物質）、身体性、近代的モダニズム、気配、地球美術的価値

Key Words: materiality; body; modernism; atmosphere

プログラム

基調講演

建畠哲（国立国際美術館館長、美術批評）
パネルディスカッション

関根伸夫（環境美術研究所所長、現代美術）

小清水漸（京都市立芸術大学教授、現代美術）

山本豊津（東京画廊代表、アートディレクション）

イーデン・コークル（ジャパンタイムス編集局学芸部記者）

鎌田東二（京都大学こころの未来研究センター教授、宗教哲学）

近藤高弘（造形美術）

大西宏志（京都造形芸術大学准教授、映像）

モデレータ

稲賀繁美（国際日本文化研究センター・総合研究大学院大学教授、比較文学比較文化・文化交流史）

総合討論

司会 鎌田東二

第一章 芸術部会◆もの派とモノ学——ものからモノへ

もの派——近代のアポリア

建畠 哲

国立国際美術館館長、美術批評

切花的芸術

もの派は、第二次大戦後の日本のアヴァンギャルド・アートの系譜の中で、日本的な（あるいは東アジア的な）というべきかもしれないが、固有性を鮮明に掲げた例外的な運動であった。しかしその固有性の主張が、常に反近代主義の意識と一対になっていたという意味では、明治以降の、日本近代のアポリアを継承している、もしくはその延長上に出現した問題を抱えているように思われる。

この古くて新しいアポリアを典型的に示しているのは、たとえば画家、須田国太郎（一八九一—一九六二）の『切花的芸術』への批判である。美術史家でもあった須田は、「我油絵はいずこに往くか」と題されたテキストの中で、近代日本の油絵は西洋で展開された「送迎はてしない新様式」の移入に終始してきたに過ぎないと断罪している。それは文化的風土と

は無縁の切花的芸術であって、日本の土壌に根付くはずもなく、すぐにしおれてしまう。ゆえに画家たちは花を咲かせ続けるべく、自らの内に何の必然性もない新様式を次々に西洋から受け入れ続けるしかないというわけである。

こうした主張は、今日的な言葉にすれば、いかにも初発的な文化的コロニアリズム（とその受容）への批判ということになる。テキストが書かれたのは敗戦後間もない一九四七年で、日本はGHQの統治下におかれていた。敗北の問題に直接に触れているわけではないが、近代洋画を代表する画家の一人である彼にとって、当時の状況は、西洋の模倣ではなく日本的な油絵の可能性を希求せざるをえないことの切実なモチベーションをなしていたに違いない。しかしここで問題にされるべきなのは、切花を排して日本の画家としての文化的必然性に根差した花を咲かせようとする、その土壌とはなにかということである。文化的必然性をいうならば、それは近代

以前への短絡的な回帰ではありえないだろう。また日本の近代から、西洋からの受容を引き算した、その残りの部分ということもできないはずである。なぜならそのような『純粋な文化』は現実にはどこにも存在していなかったのだから。

花が根差すべき土壌とは、実は引き剥がすこともできなければ一体化することもしかない西洋の影に覆われた土壌であった。それこそが確執に満ちた日本の近代の文化的必然性なのである。切花的芸術を否定したところで、日本の近代から西洋の近代を拭いさらるべくもない。もし純然たる日本的な油絵を求めるとしたら、それは空想の土壌に咲いた幻の花でしかありえない。須田国太郎が、模倣を批判するばかりで、その先の道筋を示すことなく筆をおいているのは、日本的な油絵とは、つまるところ反切花的芸術としか形容しえない、つまりそれ自体の内実において語ることができないというジレンマに、暗黙の内に気づいていたからだといえよう。

即物的な反造形主義

日本的、東アジア的な美術が、対立項なく存在しうるとするのは、本来的に語義矛盾である。日本的、東アジア的という認識そのものが、それを侵してきたより強力な存在を前提としているのだ。この認識は、一つの抵抗として成立しているといってもよい。

もの派が出発点において強烈な反近代主義の主張を掲げざるをえなかったのは、そのためである。彼らもまた一種の文化的コロニアリズム批判の立場に身を置いていたのだ。もの派がもし新しくかつたすれば、そのことによって不可避免的に招来されるジレンマ（西洋を引き算したところで、帰すべき理想郷が現れるわけではない）を、克服すべき自らの内なる課題として見据え得たというところにあるだろう。つまり批判の先の道筋を、思想的な内実において示すという可能性に彼らは賭けたのである。

もの派はいわゆる結社ではなく、東京を中心とした一群の作家たちの七〇年前後の活動に漠然とかぶせられた名称であって、命名の由来も定かではないために、厳密な定義をすることが困難な運動である。私がインタビューした作家たちや関係のあった美術評論家たちは、いずれも命名者であることを否定しているが、たとえばダダの場合には作家たちの間で名称の「著作権争い」が起きたことなどに比して、興味深い事実である。少なくとも当初においては一つの運動体としての自覚は希薄であり、名称が定着して後も、もの派として一括されることが嫌われていたふしすらある。事実、当事者たちの手によって

もの派の名のもとに組織された展覧会は一つもないのである。

しかしそうした事情は、何らもの派自体を疑わしめるものではない。たとえ事後的な規定であるにせよ、もの派と呼ばれるべき運動の実体は明らかに存在していたし、その出発点や中核をなす作家たちの名前を特定することも可能なのだ。

たしかに「厳密な定義」は困難であるにしても、一般的にいえば、もの派とは六〇年代末の状況の中で、ミニマリズムなどの動向を間接的な背景としつつ、即物的な反造形主義に向かった運動であり、ものが示す様相ないし状態を、一種のインスレーションとして提示することを共通の方法としていた。（「もの」という言葉はきわめて多義的であり、英語には翻訳しにくいのだが、とりあえずここでは「thing」「matter」「material」「object」などの意味の合わさった言葉としておく。）

《位相—大地》

さて、もの派の事実上の出発点とみなせるのは、一九六八年一〇月の第一回須磨離宮公園現代彫刻展（神戸）に出品された関根伸夫の《位相—大地》と題された作品である。より正確にいうならば、この作品の制作過程で立ち現れた土の存在の圧倒的な迫力が、事前の構想をしのいでしまったことを実感したときということになろう。

《位相—大地》は、公園の地面に深さ二メートル六〇センチ、直径二メートル二〇センチの円筒形の穴を掘り、そのかたわらに掘り出した土を同じ大きさ

の円筒形に積み上げてみせた作品である。単純な造作だが、難問は土の固定のしかたで、最後は東大の地質学研究室にまで相談し、型枠の中に土とセメントを交互に入れて踏み固めながら重ねていくという方法が取られた。

当時、彼にはアースワークの知識はほとんどなかったという。何も野外の環境を積極的に意識したわけではなく、出品を依頼されたのがたまたま野外彫刻展であったというに過ぎない。関根の本来の関心事はトポロジックな空間の問題であった。制作を手伝った吉田克郎は、掘った土は、そのまま盛り上げておけばいいのではないかと提案したが、関根の意図にはそぐわなかった。彼はこの機会に、身体を



関根伸夫《位相—大地》

越えるスケールの空間を厳密な幾何学的形態として出現させようと考えていたのである。

見方次第ではこの作品はミニマル・アートのであり(その違いの影響があったことを作家自身も認めている)、またあたかも大地からそのまま抜きとったかのようにネガとポジの空間を対立させるというトリッキーな造作でもある。また平地に池を掘り、その同じ土で築山を造るという中国の伝統的な作庭技法も、どこかで意識されていたらしい。

しかし結果として彼を驚かしたのは、当初の構想を押し潰す、予想もしなかったものの「自体の迫力であった。それは彼(と彼を手伝った、吉田克郎や清水漸ら、のちのもの派の作家たち)にとつて、一週間の現場の作業の中で立ち会ってしまった「事故」のようなものであったとさえ関根は語っている。

もっとも制作時の段階では、彼は自らのこうした実感を批評言語によってつかむことができないでいた。別の問題が発生したことを認識しながらも、トポロジックな空間はいぜんとして彼の関心事であり続けていたのである。《位相―大地》を論じた批評家たちのテキストも、総じてネガとポジの対比といった解釈の域を出るものではなかった。その彼にとつて大きかったのは、ほどなく東京で出会った李禹煥の存在である。

あるがままの世界

作品を見てきた李の言葉は、当時の批評の文脈からすれば、まったく意外なものであった。翌年(一九六九年)に発表された関根伸夫論の中に、その李の

解釈は端的に示されている。彼は記す。

太初より、世界はいつもそのままあるがままに充ちている。だが人間は、世界を前にして立つという意識の独自の働きの高揚のためにか、あるがままをあるがままにみることはできない。自然の風光のなかですらアイディアマンたちは、自然を作り変え飾りをつけ加えようと、そこらじゅうの公園で騒ぎたてている実情をみるがいい。(……)だのにそれは(……)そのままの世界のあざやかさ、とでもいふべき感動的な表情を見せ伝える一つの物体と化しているのである。

トリッキーな操作の典型であるはずの「全く可笑しな姿形」をあるがままの世界のあざやかな現前へと読み替えてみせたこの李の解釈は、関根らが事故のようにして立ち会ってしまった事態に思わぬ照明を与えるものであった。名称を付される以前のものは、この時点で思想的な根拠を得たといつてよい。引用に明らかなように、李もまた《位相―大地》の意味を説き起こすための前提として、当時の美術の状況を情け容赦なく批判しなければならなかった。だがここで注目すべきなのは、須田国太郎が断罪の対象を単なる西洋の模倣(切花的芸術)と見なし、しまったのに対し、李のテキストには西洋(やアメリカ)という言葉は一語も用いられていないという点であろう。李が批判するのは紛れもなく西洋の近代主義の系譜を引く状況には違いないが、それはもはや外部性を帯びたものではなく、むしろ内なる否定の対象として捉え直されているのである。

もの派成立

李は日本の近現代美術におけるオリジナリティーの欠如という、裏返しに西洋崇拜に過ぎない不毛な反省の繰り返しに陥ることがなかったし、西洋の影響を引き算した後に残る「純粋な文化」などという幻想に足をすくわれることもなかった。それは見方次第では出自(韓国に生まれた李はソウル大学を中退して一九五六年に来日した)によって保証された特権的な立場であったのかもしれない。日本の美術の状況を近代主義そのものの名において批判しえたからこそ《位相―大地》は思想的な転換点として明快に位置づけられたのである。もちろんそのことは彼が客観的な第三者であったことを意味しない。問題はあくまでも内なる確執として見据えられていたのだ。

その確執とは、つまり批判されるべき前提としての当時の美術の状況とは、具体的には、光などのテクノロジーや視覚的なトリックによってイリュージョンを操作して見せた作品群であり、またそれと同時に現象と見なしうる広い意味での観念主義的な傾向であった。良くも悪しくもそうした動向を集約したのが、一九六八年の四月に東京の二つの画廊で開催された「Tricks and Vision / 盗まれた目」展である。この展覧会には、関根がトポロジックな形態の作品を出品しており、先にも述べたように《位相―大地》も本来はその延長上に構想されたものであった。ものの派の中心作家の一人となる菅木志雄も、同じ文脈に属する存在として招待されていた。李自身、批判意識をもちつつもこの展覧会の影響をうけたといい、

翌年の初めには蛍光塗料を用いて立体的なイリュージョンを操作した作品を制作しているのである。

もの派が成立するためには、否定の対象が内なるものとして見据えられなければならないかったというのは、その意味でも正しいことだろう。《位相―大地》の出現によって、イリュージョンの世界から「あるがままの世界」への逆転は一挙にして起きたが、「Tricks and Vision」展に象徴される動向への彼らのアンビバレントな反応がその前提をなしていたという事実は軽視されるべきではない。逆転とは、まずは彼ら自身が払拭できずにいた主知的な視覚操作の世界の読み替えだったのである。

ともあれこの時点で、もの派は出発した。関根は翌月（一九六八年一月）には巨大な円筒形スポンジの上に鉄板を載せて形をひしゃげさせた作品《位相》を、一九六九年には大量の油土の塊を散在させた《空相―油土》を発表する。

須磨での制作を手伝った吉田と小清水の作品も、これを境に大きく変貌した。吉田はそれまでの机などの日常的なオブジェを二つに切断するといった視覚的なトリックによる作品から、鉄管の中に綿を詰めたり（《Cure》一九六九年）、太い角材の片側をロープで吊つて床から斜めに持ち上げたり（《Cutoff (hang)》一九六九年）というような、作家自身の言葉によるならば「状況ないし状態」を直截に提示する作品へと転進した。小清水もまた立方体の空洞を縄で梱包してみせたかのようなこれもトリッキーといえなくはない作品から、手漉き和紙の箱や袋の中に石を置いただけの作品《かみ》（一九六九年）へと向かった。

もともと彼らは須磨の現場で初めて出会ったわけ

ではない。関根、吉田、菅は、多摩美術大学の絵画科の教授、斉藤義重の門下生であり、小清水も同じ大学の彫刻科に身を置いていて、それ以前から親しい関係にあった。斉藤は戦前、戦後の日本の前衛美術の旗手ともいえるべき存在として周囲から敬愛されており、また若い作家たちの実験を常に支持し続けることで、大きな求心力の役割を果たしてもいた。斉藤自身はもの派の運動には関与らなかったし、その方向性を示唆することもなかったが、東洋思想への深い含蓄に満ちた座談などによって、当時のアメリカ現代美術一辺倒の思潮とは別個の道の可能性を彼らに考えさせる契機を与えたとはいえるだろう。

もの派成立以前の彼らの視覚的なイリュージョンの作品に、より直接的な影響を与えたのは高松次郎である。やはり多摩美術大学の絵画科の教師であった高松は一世代上のまばゆいスター的存在であり、当時は逆遠近法の空間を立体化した作品や不在の人物やオブジェの影をリアルに描いたタブローなどを制作していた。彼らは私塾のようなアトリエで仕事を手伝いながら、不在性を巡る彼の認識論的な実験を注視していたのである。この表象と実在の分離の問題は、まさにもの派が乗り越えなければならない課題となったという意味で、高松への憧憬は逆説的である。彼らの「否定」は、自らが欲していたはずのものの否定にほかならなかったのだ。

「アルガママ」にズラす

李は関根を通じてもの派の作家たちと交流はしたが、多摩美術大学とは関係なく、年齢的にも上（高松

と同年の一九三五年生まれ）であった。李がもの派の中心に位置していたこと、彼の理論がもの派の一つの支柱をなしたことは間違いないにしても、その立場はリーダーというようなものではなかった。もの派は親しい仲間であれ、先に述べたように、必ずしも運動体としては自覚されていなかったのである。

さて李の作品も《位相―大地》以降、大きく変貌する。一九六八年には矩形のガラス板の上に石の塊を載せ、鋭くひびを走らせた作品《現象と知覚B》、これも含めて彼の作品は後にすべて《関係項》と改題されている。一九六九年には自然石を並べ、目盛りを付したゴム板のメジャーを床との間に伸ばし方を替えたつつまみ込んだ作品《現象と知覚A》、綿と石、綿と鉄板を組み合わせた作品《構造B》、《構造A》などが制作されていくのである。

さて先の関根論で示されていた李の近代主義批判からあるがままの世界の現前へと向かう理論を、もの派論（もつともこの時点でもまだ名称は生まれていなかったのだが）として一般化して見せたのは、一九七〇年に書かれた「出会いを求めて」である。

このテキストで彼はまず近代芸術を「像の形象化という表象作用の歴史」であると規定する。「そこでは世界は理念の実現のための素材であり、植民地的領域にしかみなされない」。そのような表象空間から表現を解放するために、彼は莊子を参照する。

莊子は、木や石を単に「木」や「石」としかみなさないとき、木や石をほとんど見たことにならないという。木や石は木や石であると同時に木や石ではない。つまりは木や石といえどもそれは規定

性をこえた天空にも等しい計り知れない宇宙である、との見方を示している。木や石が単に「木」や「石」にしか見えないとき、見る者はそこで「木」や「石」という像の対象化された己れの理念の凝固物をみているにすぎないということ⁹。

しかし管理された同一な情報と大量生産による産業社会では、日常の地平で「像の対象化」という規定性を越えた世界に気づくことは難しい。表現の今日的な喚起性を獲得するためには、「物事を表象空間からズラして、その外部性に息を吹き込むこと。そしてそこに他者性を認め、向こうからとこちらからとが出会う鮮やかな関係の場を開くこと（…）そこからへんのあるがままを「アルガママ」にズらすことが表現行為、作品制作となり、それによってあるがままが反省的に知覚されるということである」¹⁰。

時代性の中での感受性

だが李のテキストのもう一つの重要なポイントは、このズラすということ、つまりあるがままの世界との出会いをもたらすための仕草は、時代状況によって異なるという冷静な認識であろう。《位相―大地》が、なぜ円筒形の凹と凸の姿形でなければならなかったか。「太古人であれば多分、ただ無造作に土を掘って、それをそのままそばに置くだけで、それで出会いが可能で」あったかもしれない。実際、吉田はするように提案したのである。しかし関根は厳密な幾何学的形態とヒューマンスケールを越える大きさを取らなければならなかった。「それが、今日

という時代状況の知覚の様式、出会いを感得可能にする自己限定の仕方において」必要とされたからである¹¹。

関根のスポンジの上に重い鉄板を載せた《位相》も「原始人であれば、ドルメンのようにただ岩を積み重ねるだけでよかったかもしれない。今日という産業社会においては、それが円筒のスポンジに鉄板ということ、より自然な様相感を覚える」¹²。

また李は「媒体にとって時代性は、それが生きた構造になるかオブジェと化すかに関わる重大な問題である。時代性に欠けた媒体は、了解事項のような認識の対象であり、すでに擬制化されたオブジェにすぎない」とも主張する。トボロジックな空間からあるがままの世界との出会いへの転換点は、いかにも産業社会の中のある時点でしか起こりえなかった事件であつたというわけだ。小清水がその転換点を「現地での肉体労働で体で感じ取った」と語っているもの、原初性への回帰などではなく、あくまでも美術を巡る時代状況の中での言葉なのである。「その時代の自覚のあり方としての表現でなければ、またはその時代の感得の形式が反映されなければ、なら知覚感官を触発することができず、媒介性を発現することが困難な、それゆえ単なる日常茶飯事と誤解され見過ごされる結果を招くのみであろう」¹⁴。

だがもの派にとっての媒体とは、なによりも社会の中での常套的な意味から逸脱した生な物質であつたはずである。彼らがしばしば異なった物質感をもつ素材を、とりわけ自然素材と工業素材とを唐突に組み合わせさせてみせるのは、相互的なズラしによってそのあるがままの姿を露呈させるための工夫である

といってよい。関根の画廊の中に持ち込まれた不定形の油土やスポンジと鉄板との組み合わせ、ステンレスの柱の上に載せられた巨大な自然石、小清水の軽やかな和紙の袋の中の重い石などにも、そうした意図がうかがえるが、李の場合はより鮮明である。綿と鉄板の組み合わせは極端な距離をもったものの組み合わせであり、その直接的な対比によって相互の名称が剥ぎ取られ、裸形の物質が生々しくもまた珍妙に立ち現れているのである。またガラス板の上に置かれた自然石もナンセンスといえばナンセンスな組み合わせであつて、ただそれがそうになっているだけといったリテラルな光景ではない。

名称を剥ぎ取られた物質の直接性を彼らはしばしば「シビれる」「ゾクツとする」「ドキツとする」といった感覚的な言葉で表現する。李の「出会いを求めて」が発売された美術雑誌に同時に掲載された彼らの座談会（《もの》がひろく新しい世界。小清水、関根、菅、成田克彦、李。ちなみに時期的に見てこのタイトルがものの派の名称の元になった可能性がある）にも、各自の口からこれらの言葉が頻出するが、感覚的な表現であるだけに、いま読み返せば彼らの生な物質を捉える感受性が時代性（産業社会）の中での反応であることをより明確にしているように思われる。

極限的な「在る」状態

李が司会したこの座談会はもの派の大半が参加しながらも、話自体はあまり噛み合わず、やや散漫な印象を与えるものであった。とくに菅の「ものは見えないものやつくれないうものに入っていく出発点で

あるはず」という発言と李の「あるがままを顕わにする在り方をきわめるとき、はじめて見えないものが見えてくる」という主張とは、微妙にすれ違っているのである。

菅は李と並ぶものの派の論客だが、両者は何も対立的な関係にあったわけではない。「Tricks and Vision」展やアイディアを競い合うような「ジャパン・アート・フェスティバル」展に出品してひどく絶望を感じていたという彼にとって、「観念操作そのものの表象化」は、他のものの派の作家と同様、克服しなければならぬ切実な課題であった。

上記の雑誌の同じ号には菅も「状態を超えて在る」というテキストを発表しているが、近代主義的な意識の表象作用を徹底的に批判するという前提においては、菅と李はほぼ立場を同じくする。菅もまた「新しく造りかえること、あるいはまたなにかしら構造的な組立の中に、ある実在感をぶちこんでユニークなしるものにする加虐的性格と抹殺」すると記している。¹⁷「造形者は少なくとも何かしら物を造る潜在的な意識なり観念性なりを捨て切ることから始めなければならぬ」のだ。

その上で、菅は「有る」状態と「在る」状態を弁別し、人間の観念思考の有無に重点をおいている前者から、そうした意識を消滅させた後者への移行を主張する。「『在る』ということとは（…）現に見えている事物のまさしくあるということにはかならない」。「通常のわれわれが認識している一般的な物のある状態から」「その物の極限的な『在る』状態に置き換えること」が「人が物を造る意識をのりこえる糸口ではないだろうか」。¹⁸

この点については、つまり「あるがまま」ではなく「在る」という言葉を提出していることに關しては、両者の微妙ではあるが重要な違いが見られると言わなければならない。李のあるがままの世界との出合いのためのズラしが、事物の相互的な関係性を認めている（リレーショナルである）のに対し、菅の「極限的な『在る』状態」ではもはや事物の関係性は成立しえないのである。座談会での「見えないものに入っていく」という菅と「見えないものがみえてくる」という李の発言のすれ違いは、実はそのことに關わっている。

「物が一般的にある状態から極限としての『在る状態』を認識するには、媒体として人の行為を必要とする」¹⁹と述べているように、菅は何も行為自体を否定しているわけではない。だが菅にとってその行為とは端的に「放置」と呼ばれるべきものであった。李のいう「ズラシ」も媒体としての人の行為であるが、放置とは異なっておりそれは新たな「見える関係性」を発生させてしまう。

そこにあるものを「見られぬ」ようにするにはどうすればよいのか。翌年（一九七一年）に書かれた「（放置）という状況」と題されたテキストの中で菅はこう記す。

それにはまず、芸術作品を見せる一連の示し方である『置くこと』、『提示すること』をやめるべきだ。そして新たにものを『放置』する以外にはない。この『放置』というのは、なにも、実際に見えている事物を、これみよがしにバラまいて置くことでも、いかにも人の目につかないように床や

地面に放り出して置くことでもない。私がいう『放置』とは（…）ものや状況の概念を、今までの芸術の体系の外におこうとする意である。²⁰

時としてもものの雄弁さは人間の語り口をしのいで、人の想像力よりもっとイマジナティブになりやすいのであるから、最初にもの自体の持つイマジネーションを抜きさしならぬ状態でぶち壊さなければならぬのであった。あげくのはてに私は、ものとその状況を放置しなければならなかったのである。²¹

李がものの名称を剥ぎ取るために関係性をズラしたのに対し、菅は放置によって「ものの無名性の状態」を直接的に認識しようとしたといってもよいだろう。出合いのための新たな関係性の発生が否定されていらないからには、李の初期の作品にしばしばナセンスな組み合わせが見られる（もちろんそれはシュールリアリズム的な意図的な唐突さの効果とは無縁であるが）のも、当然といえば当然であった。一方、菅にとって、放置された状況とは、自然と等価な状況（彼自身のことばによるならば「自然といわれるものと同種位相の根」）であり、無名性のままに沈黙しているのである。

内なる近代主義批判

もっとも菅にとっての「見えないもの」が近代主義的な眼差しの対象であることの否定であり、「放置」が操作の主体としての自己という近代主義的な

立脚点の否定であったかぎりにおいては、李のいう「ブラシ」や「見えないものが見えてくる」という発言との間に、字面ほどの隔たりがあったわけではない。

その意味では、両者の思想は七〇年前後の学園闘争の性急なる自己否定のスローガンとも呼応するものでもあったはずである。実際のところ、多摩美術大学でも学生たちの手でバリエードが組まれ先鋭な運動が展開されていたのである。他の作家も含め、ものの派のメンバーは総じて政治には無関心のいわゆるノンポリ層であり、そのことで闘争の渦中の学生たちの反発を買ってもいたが、少なくとも近代主義批判の位相においては、自己の内なる近代を否定せよという学生運動のラディカリズムと同時性を共有していたと言いうるように思う。

事実上はものの派のセレモニーであったといってもいい先の座談会が開かれた一九七〇年は、高度成長経済を象徴する大阪万博（この会場で関根は『位相―大地』を再制作している）が開催された年であり、また三島由紀夫が自らが主宰する右派組織（『楯の会』のメンバーと東京・市ヶ谷の自衛隊駐屯地に乱入し、天皇を中心とした国家樹立のクーデターを呼び掛け、割腹自殺した年でもあった。

須田国太郎にとってはあくまでも外部の模倣の問題であった文化的コロニアリズム批判が、ものの派では外部性を解消してしまった近代主義批判として捉えられているのは、三十数年という時間の経過もさることながら、こうした状況を受けての話である。

あえて図式的にいうならば、経済的勝利によって日本の近代は国際的にもっとも成功した近代と見な

されていたゆえの逆説として、ものの派の日本の近代批判は近代批判そのものへと一般化されてしまったのだ。コロニアリズムという言葉を用いるなら、その文化的侵略性が、被害者ではなく加害者のものとして批判されていたことになる。

切花的芸術批判という須田的な不毛の反省を繰り返すことなく、ものの派が批判の先の道筋を思想的な内実において示したしたのは、前提となる日本の近代が特殊視されなかったからである。自らの内なる近代とは、日本の近代ではなく、近代そのもののものだ。

彼らは近代主義美術を正面に見据え、その対立項をたてようとしたのであって、純粋な文化を得るために欧米の影響を引き算しようとしたのではない。昔のいう放置はまさに『放置』されずにある状況に真っこうから対峙した位置にもおよびその在る状況を移すという意味²²でもあったのだ。

しかし冒頭に述べたように、結果的にはものの派は例外的なまでに鮮明に日本的、東アジア的な固有性を掲げた運動とならざるをえなかった。なぜなら対立項という問題の設定自体のなかに、それはあらかじめ避けがたく刻印されていたのだから。

酒井直樹が的確に指摘しているように、アジア人はアジアを否定的な前提なしに、直接的に語ることはできない。アジアとは一つの否定、一つの抵抗そのものであり、逆にいえば否定や抵抗のあるところに、自ずとアジアは立ち上がるのである。その否定や抵抗の対象が西洋から近代主義に入れ替わったところで、事態はかわらないだろう。おそらく出自の文化とはそうしたものであるのかもしれない。私たちは他の文化への対立項として生まれ、育たざるを

得ないのだ。ものの派の作家が批判の先の道筋を語ったとき、彼らは紛れもなく日本的、東アジア的な芸術観、自然観の核心に属するものを語ってきたのである。

傾向の異なるものの派の作家たち

ここで少しく傾向の異なった他のものの派の作家たちを紹介しておこう。榎倉康二は東京芸術大学の油画科の出身であった、多摩美術系の作家たちとはやや距離を置いた場所にいた。榎倉は彼らのようなもののリテラルな状況には関心がなく、むしろ土、コンクリート、油、布、フェルト、皮などの素材を即物的に扱うことで、その物性に視覚的、触覚的な強度をもたせるという方法を取っている。

彼の作品に見られる油の浸透や土のひび割れといった現象は、自然の状態というよりも意志的に侵された領域であり、見る者には身体的な緊張感をもつて受け取られる光景でもある。一九七一年のパリ青年ビエンナーレで、榎倉は二本の樹木の間をモルタルを塗ったコンクリート・ブロックの壁で埋めるといふ作品を制作したが、木立の中の空間を遮蔽する荒々しい物質をもった壁は、やはり環境に介入する意志を感じさせずにはおかないものであった。榎倉にとっては、物質との関わりは、自己の存在を確認するための行為であり、ある意味での寓意性を帯びているのである。

同じ大学で榎倉の後輩であった高山登の場合には、さらに寓意性が強い。彼は一貫して枕木を素材にしているが、防腐剤のタールで黒ずんだこの不穏

な物体は、強く即物的な感触を有すると同時に、鉄道や産業、さらには日本の近代化の課程でのコロニアリズムの犠牲者といったコノテーションをはらまざるをえない。枕木はいわば媒体でありながら社会的な記号でもあるのだ。高山の作品のこうした両義性はもの派の中にあつてはきわめて例外的なものであるが、作品があくまでも状況の提示であることや内在化された近代主義批判という点では、大枠としての時代精神を他の作家と共にしていたというべきだろう。

成田克彦もまたもの派の中では異質の存在だが、作家としての主体性を可能なかぎり削減し、ものとその状況を直截に提示しようとした姿勢においては、運動の一環と見なされてよい。彼の代表的なシリーズである《SUMI》は、大きな木塊を炭にしただけの作品だが、あえて造形的な意図が介入しえない炭化現象という方法を取ることで、寡黙だが傲然としている物体としての存在感を出現させることに成功している。

*

最後に付け加えておけば、ここに紹介した作家たちは、李と小清水を除けば、いずれも美術大学の絵画化の出身であった。そのことの意味は過大視されるべきではないかもしれないが、制作の概念を一挙に覆しえた背景の一つに、彫刻的な素材観とは当初から無縁であったことが挙げられるように思う。彼らの前には、元より美術の制度を免れた物質がころがっていたのである。

注

- 1 須田国太郎「我油絵はいずこに往くか」『みずゑ』一九四七年一月号、一九頁―二二頁、美術出版社。
- 2 たとえば小清水漸は、ある時期までもの派と呼ばれることに抵抗感を覚えていたという。筆者による小清水漸へのインタビュー、二〇〇〇年九月五日。
- 3 筆者による関根伸夫へのインタビュー、二〇〇〇年二月三日。
- 4 李禹煥「存在と無を越えて―関根伸夫論」『みずゑ』一九六九年六月号、五二頁、美術出版社。
- 5 筆者による李禹煥へのインタビュー、二〇〇〇年九月五日。
- 6 李禹煥の記憶による。同上インタビュー。
- 7 筆者による小清水漸への前掲インタビュー。
- 8 李禹煥「出会いを求めて」『美術手帳』一九七〇年二月号、美術出版社。ただし引用は『新版出会いを求めて』二〇〇〇年、美術出版社への採録から。四九頁。
- 9 同上書、五六頁。
- 10 同上書、五七頁。
- 11 同上書、六六―六七頁。
- 12 同上書、六七頁。
- 13 筆者による小清水漸への前掲インタビュー。
- 14 李禹煥、前掲「新版 出会いを求めて」、六八頁。
- 15 「もの」がひろく新しい世界」『美術手帳』一九七〇年二月号、美術出版社。
- 16 筆者による菅木志雄へのインタビュー、二〇〇〇年一月二〇日。
- 17 菅木志雄「状態を超えて在る」『美術手帳』一九七〇年二月号、二九頁、美術出版社。
- 18 同上書、二九頁。
- 19 同上書、二九頁。
- 20 菅木志雄、「(放置)」という状況」『美術手帳』一九七一年七月号、一四五頁、美術出版社。
- 21 同上書、一四七頁。
- 22 同上書、一四五頁。
- 23 酒井直樹「誰が『アジア人なのか』」『世界』二〇〇一年一月号、二二六頁、岩波書店。



芸術部会 2010年1月16日
左から、大西宏志、近藤高弘、山本豊津、建畠哲、小清水漸、関根伸夫、イーデン・コーキル、稲賀繁美、鎌田東二の各氏

(写真：奥井遼)

第二章

宗教部会 ◆モノと琴とシャーマニズム ——モノ学の宗教的次元の一事例として

企画責任者 鎌田東二（京都大学こころの未来研究センター教授）

Organizer: Prof. Toji KAMATA (Kokoro Research Centre, Kyoto University)

日時 二〇一〇年一月二三日（土）一三時～一八時
場所 京都大学稲盛財団記念館 三階大会議室

企画趣旨

日本語の「もの」「こと」もともにたいへん多義的な意味内容を包含している。「もの」は単なる「物」ではなく、その対極とも思える「霊」でもあり、「者」でもある。ものづくり、もののけ、ものぐるい、ものいみ、ものがたり etc....。

そのような「物」と「霊」と「者」が、「こと」や「わざ」と不可分につながる回路を具体的に考察する切り口ないし事例として、「琴」を取り上げることとした。「琴」はどのような力を持ち、「言」や「事」と関係するのか？ 古代日本で「琴」のことを特別に「神琴」と呼んだのはなぜか？ 「琴」がトランスや超越を引き出す呪具であり楽器であることは何を意味しているのか？ 「琴」はシャーマニズムにどのような関係するのか？

「琴」は、日本でもヘブライでもギリシャでもアイルランドでも、神託＝神の「言」葉を請う楽器として使用されてきた。日本で最初に短歌を詠んだスサノヲミコトや大国主神は「天詔琴」を所有していたし、イスラエルのダビデやギリシャのオルフェウスやアイルランド・ケルトのダグダやルグもみな竖琴の名手であった。

そのような、「琴」の神聖「言」性や、不思議な現象を引き起こす「事」性を、今回はとくに日本とアイルランドの神話と儀礼、そして近代の神道系新宗教の大本で用いられる独自の「琴」すなわち「八雲琴」に焦点を当てながら、シャーマニズム的な現象を通して現れる「もの」と「こと」の関係と諸相を、イギ

リス、フランス、韓国からのゲスト・スピーカーを招いてともにじっくりと探ってみよう。

そして、ゲスト・スピーカーのチャールズ・ロウ氏自らの演奏による「八雲琴」の音色に耳を傾けてみたい。

キーワード 琴、言葉、モノ、ワザ、神話、大本、シャーマニズム

Key Words: koto; harp; language; mono; waza; myth; Omoto; shamanism

プログラム

基調報告1 「日本神話における琴と言霊とシャーマニズム」

鎌田東二（京都大学こころの未来研究センター教授、宗教哲学）

基調報告2 「大本と八雲琴について」

チャールズ・ロウ（ロンドン大学F.D.、民族音楽学）

基調報告3 「大本教の宗教実践におけるシャーマニズムと芸術——変革していく世直し思想」

ジャン＝ピエール・ベルトン（フランス国立科学研究所センター研究員、社会人類学）

基調報告4 「アイルランド神話における竖琴とシャーマニズム」

辺見葉子（慶應義塾大学准教授、ケルト神話学）

指定討論者1 「韓国における琴とシャーマニズム」

金時徳（韓国国立博物館学芸員）

指定討論者2 「ケルトの詩と日本の詩——シャーマニズムのなごり」

ステイヴン・ヘンリー・ギル（BBCラジオ放送作家・俳句・生け石）

指定討論者3 「大本教とモノとシャーマニズム」

島蘭進（東京大学教授・宗教学）

総合討論

司会 鎌田東二

第二章

宗教部会◆モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として

日本神話における琴と言霊と
シャーマニズム

鎌田東二

京都大学こころの未来研究センター教授

1 国際シンポジウム「モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として」企画趣旨

日本語の「もの」「こと」ともにたいへん多義的な意味内容を包含している。「もの」は単なる「物」ではなく、その対極とも思える「モト霊」でもあり、「者」でもある。ものづくり、もののけ、ものぐるい、ものいみ、ものがたり etc……。

そのような「物」と「モト霊」と「者」が、「こと」や「わざ」と不可分につながる回路を具体的に考察する切り口ないし事例として、「琴」を取り上げることとした。「琴」はどのような力を持ち、「言」や「事」と関係するのか？ 古代日本で「琴」のことを特別に「ミコト神琴」と呼んだのはなぜか？ 「琴」がトランスや超越を引き出す呪具であり楽器であることは何を意味しているのか？ 「琴」はシャーマニズムにどのような関係するのか？

「琴」は、日本でもヘブライでもギリシャでもアイランドでも、神託Ⅱ神の「言」葉を請う楽器として使用されてきた。日本で最初に短歌を詠んだスサノヲミコトや大国主神は「天詔琴」を所有していたし、イスラエルのダビデやギリシャのオルフェウスやアイランド・ケルトのダゲダヤルグもみな竖琴の名手であった。

そのような、「琴」の神聖「言」性や、不思議な現象を引き起こす「事」性を、今回はとくに日本とアイランドの神話と儀礼、そして近代の神道系新宗教の大本で用いられる独自の「琴」すなわち「八雲琴」に焦点を当てながら、シャーマニズム的な現象を通して現れる「もの」と「こと」の関係と諸相を、イギリス、フランス、韓国からのゲスト・スピーカーを招いてともにじっくりと探ってみたい。

そして、ゲスト・スピーカーのチャールズ・ロウ氏自らの演奏による「八雲琴」の音色に耳を傾けてみたい。

2 発表要旨

古語の「ワザラギ」とは、魂を招く作法である。その「ワザラギ」の一種の言語精霊を呼び出す技法として、琴弾のワザがあった。つまり、神聖言語Ⅱ神託・託宣を引き出す（弾き出す）モノとして琴が用いられ、「言」（観念あるいはこと）と「事」（現実とは「琴」弾きのワザによって媒介され結びつけられたのである）。

その関係性を表現した伝承が神功皇后の神懸り（『日本書紀』では「トヨ婦神」）のくだりである。神功皇后は夫の仲哀天皇の弾く琴の音に導かれてトランス状態に入り、神懸りし、託宣を述べる（『日本書紀』では武内宿禰が琴弾となる。）その託宣を建内宿禰（武内宿禰）が「サニハ」（『古事記』では「沙庭」、『日本書紀』では「サニハ審神者」）し、神託の真偽判断と価値判断を行った。その神懸りの儀礼において、「琴」は神託という

「言」すなわち神聖言語を降ろすための媒体楽器として用いられている。こうして、「言」（観念世界）は「琴」（媒体）によって「事」（現実世界）に連動する。ここにおいて、琴弾という楽器演奏と神懸りはきわめて重要な聖なるワザ＝「ワザヤギ」となるのである。

こうしてみると、『古事記』の中で、日本の和歌の濫觴とされるスサノヲノミコトが聖なる琴の原所有者であるという伝承が語られていることにはたいへん深い意味があるということになる。根の国（音の国か？）の主であるスサノヲは、自身の神力を象徴する三つの神聖道具を持っている。①生太刀、②生弓矢、そして、③天詔琴の三つである。

刀と弓矢の二つは、スサノヲの武の力を象徴する。それに対して、琴はスサノヲの歌の力、言葉の力を象徴する。文武で言えば、「文」を象徴するのが、天詔琴である。刀と弓矢という武力＝男性性と琴という文化力＝女性性の両方をスサノヲは所有しているということである。したがって、この天詔琴は、その名のとおりに、「天の言葉」を詠うことを導く琴を意味する。言葉の誘発剤が琴なのである。

この天詔琴はもともとスサノヲの所有であったが、オホナムヂの神に委譲され、その神聖楽器の委譲に際して、スサノヲはオホナムヂにこれより「大國主神」と名乗れと命名し祝福を与えている。オホナムヂ＝大國主神は、スサノヲノミコトの神性と神力を象徴する①生太刀、②生弓矢、③天詔琴という三種の神器を継承し、スサノヲの娘のスセリヒメを正妻とすることによって、スサノヲの威力を継承した正当な後継者と認定されたわけである。（鎌田東二

編著『モノ学の冒険』所収論文より、創元社、二〇〇九年）

3 「根源語」とっての「もの」の「こと」

それぞれ固有の民族言語にはそこに特有の「根源語」が存在する。この「根源語」とは、固有の言語体系ないし言語文化にとって、一語彙としてきわめて使用頻度が高い上に、文法的（統辞論的）にも概念的（意味論的）にも核（芯）になる語であり、日本語における「根源語」は「モノ」（物）と「コト」（事）である。

それは「物事」と熟語化されることで、世界のすべての現象を包含的に指示すると同時に、「モノ」は物体としての現象の側面を、「コト」は運動としての現象の側面を分割的に指示している。これを言い換えると、現象の粒子性と波動性とも、主語性と述語性とも、体と用とも言い換えることができる。これをまとめておくと次のようになる。

モノ（物）		コト（事）	
物体		運動	
粒子性		波動性	
主語性		述語性	
体		用	

世界はさまざまな「モノ」と「コト」で覆われている。その世界を記述し、表現するための根源語が「モノ」と「コト」になるのだが、その「モノ」に「物・者・霊」などの漢字を当てることはすでに繰り返し指摘してきた。つまり、物質性から人格性を経て靈性に至るまでの全域をカバーしているのが「モノ」とい

う「根源語」なのである。

この「モノ」に対して、「コト」には「事・言・殊」などの漢字が当てられる。ここにおいて、言葉と事柄と特殊な現象のすべてが「コト」の一語で言い尽くされる。

精神医学者の木村敏氏（京都大学名誉教授）は、とくに女性が用いる口語表現の語尾に「もの」や「こと」がしばしば用いられることを指摘した。たとえば、「もの」の語尾表現例として次のような事例が挙げられる。

「わたし、あなたのことが、とっても、好きなのですもの！」

それに対して、「こと」の語尾表現例として次のような事例を挙げることができる。

「まあ、ハワイに旅行できるなんて、なんて、うらやましいこと！」

このような「もの」や「こと」を語尾に置くという表現事例は、世界のさまざまな現象と事態をすべて「もの」や「こと」の中に包含するということの表れとも考えることができる。

このように、「もの」と「こと」という語がどれほど重要な役割を担わされた「根源語」であるかの一端を垣間見ることができるだろう。それに加えて、ここでは、「琴」という漢字も、「こと」という「根源語」の含意の中に加えられるかを念頭に置きながら、日本神話や儀礼における「琴」をめぐる具体的な（殊的）事例を検討していきたい。

4 日本の琴の神話資料 「モノ」「ワザ」「コト」の連関から

さて、「琴」は「こと」という語ではあるが、それは楽器という物体性を持った「もの」である。したがって、「もの」「物」としての「琴」から神の「こと（言）」（葉（神託・神言）を引き出す（弾き出す）「ワザヲギ」が琴の使用に認められるという、少し複雑な事態がある。先にも述べたように、古語の「ワザヲギ」とは、魂を招く作法であり、その「ワザヲギ」の一種の言語精霊を呼び出す技法として琴彈のワザがあり、それはスサノヲノミコト、大国主神、仲哀天皇、建内宿禰（日本書紀）では武内宿禰）など、すべて男性が弾く形で表現されている。埴輪の中に見られる「琴彈埴輪」像も男性である。

ここにおいて、男性が「琴」を弾き、女性が神懸りになって神の言葉（神託）を語り聞かせるという役割分担があることがうかがえる。つまり、「琴」という「モノ」は、「神懸り」というトランス状態に誘導し、「神託」という「コト」を引き出す呪術的な楽器なのである。

「琴」はまず第一義的に神の言葉を引き出す聖呪具であり、第二にそれゆえそれは祭祀権の象徴の具たり得たが、第三にそれは現実世界においては恋の相手たる女性を感動させる口説きの楽器となった。

前掲『モノ学の冒険』所収の拙論でも述べたことであるが、出雲神話には「琴」に関わる伝承が多く、『出雲国風土記』には、「琴引山」の山頂の洞窟の中に、長さ七尺、広さ三尺、厚さ一尺五寸の巨大な石造物

の琴があつて、「天の下造らしし大神」すなわち大国主神の「御琴」と呼ばれていると記載され、『播磨国風土記』にも「琴坂」という地名伝承が記されていて、そこには、「出雲人」が土地の女性に恋心を訴えかける際に「琴を弾きて」聞かせたのでこの地を「琴坂」と名づけるに至ったとあり、また、同風土記の別の箇所では、オホナムヂの所有していた琴が落ちたところを「琴神丘」と名づけたという伝承が記載されている。また、『常陸国風土記』には、「天之鳥琴、天之鳥笙、杵島曲を唱ひ、七日七夜遊樂歌舞す」という記録が見える。この「遊樂歌舞」に用いられた「天之鳥琴」という楽器のことも見逃すことができない伝承である。「鳥」の名が与えられていることは、それが天にも誘導することのできるトランス技術を具現化する楽器であつたことを示唆する名称ではなからうか。

このオホナムヂの神（ヤチホコの神）と琴との関係については、もう一つ謎めいた伝承がある。オホナムヂとその妃のヌナカハヒメと正妻スセリヒメとの間に取り交された歌謡四首のうち三首まで、最後に、「許登能 加多理碁登母 許遠婆（ことのかたりごと）も こおば」となっているという伝承である。この「こと」が、「言」であり「琴」ではないかと考えられるのだが、これらがとくに「神語」と呼ばれている点も見逃せない。そして、この「こと」のかたりごとも こおば」という終句を持つ「天語歌」と呼ばれる同形式の歌謡が、雄略天皇の歌として伝わっている点も重要である。つまり、「神語」と「天語歌」はともに「琴」によって降ろされてきた神託源との名残を持つ神聖言語ではないかと推測されるのである。

る。

『万葉集』の劈頭が雄略天皇の歌で飾られていることはよく知られている。巻一の第一番歌は、

籠もよ み籠持ち ふぐしもよ みぶくし持ち
此の岳に 菜摘ます兒 家聞かな 告らさね
そらみつ 大和の国は おしなべて われこそ居れ
しきなべて われこそ座せ 我こそは
告らめ 家をも名をも

という長歌である。これは大和の三輪山の麓の野辺で春の神事に供える菜を摘む巫女に神（この場合は雄略天皇）が自らを宣旨する神託現象に基づいて生まれてきた伝承ではないかとわたしは考えている。

雄略天皇はその天皇号に示されるように、武勇に優れた天皇とされるが、スサノヲやヤマトタケルと同様、たいへん歌にも優れた天皇でもある。『古事記』下巻には、雄略天皇が「御琴」を弾いて「嬢子」に舞を舞わせるエピソードが記されているが、その際の雄略天皇の歌が次のような意味深長な歌である。

呉床居の 神の御手もち 弾く琴に 舞する女
常世にもがも

「神の御手もち弾く琴」とは、琴を弾く雄略天皇の自己形容の修辭である。その琴に合わせて舞う乙女の姿が「常世」にも見紛う神聖なる美しさであるという。

これらの記紀神話や風土記の伝承の検討を通して、「琴」が神聖なる「事―言」を引き出す「ワザ」で

あることがはっきりと見えてくるだろう。要約すれば、神懸り儀礼において、「琴」は神託という「言」、すなわち神聖言語を降ろすための媒体楽器であり、「言」（観念世界）は「琴」という聖媒体によって「事」（現実世界）に連動し、ここにおいて、琴弾という楽器演奏と神懸りはきわめて重要な聖なるワザ、「ワザギ」となったということである。

5 『宇津保物語』の琴

さて次に、『宇津保物語』の琴の伝承を見てみることにしよう。なぜかというところ、この『宇津保物語』が琴をめぐる伝記物語だからである。日本文学の歴史の中でこの『宇津保物語』の位置はもつと注目されているものである。日本の最初の長編物語であるということもさることながら、これが『源氏物語』に

多大な影響を与えたことも忘れてはならない事実である。

この物語には、琴の名手が登場する。そして琴の音の神聖さが繰り返し描かれるのである。物語の概要は次のようなものである。

——清原俊蔭が遣唐使として派遣され、海を渡っている途中にしげに遭遇して難破し、艱難辛苦の遍歴の後に終に波斯国に辿り着く。そこで、かの地の仙人から琴の名器と秘曲の技を伝えられ、二三年後

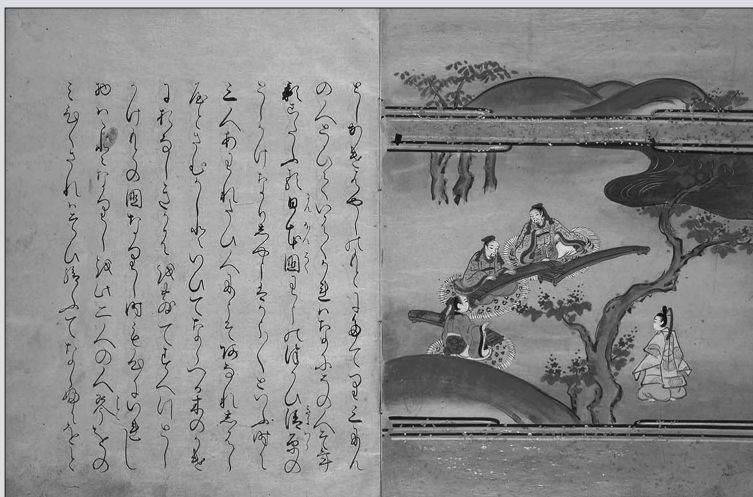
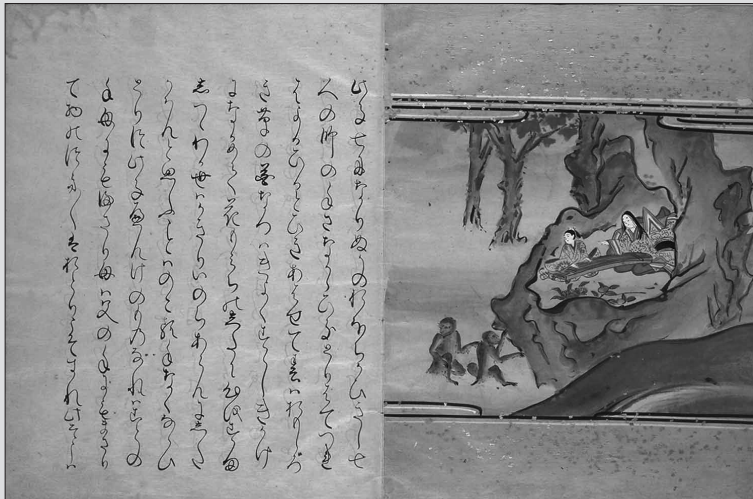


図1 『宇津保物語』（奈良絵本、京都大学附属図書館所蔵）

に日本に帰り着く。この清原俊蔭の娘が、時の太政大臣の子・藤原兼雅との間に子どもをもうけ、藤原仲忠と名づけられた。この俊蔭の娘は、北山の木の洞穴すなわち「うつぼ」の中で子どもを育て、秘琴の技を伝えた。長じて、藤原仲忠は女一宮と結ばれ、娘の犬宮をもうけたが、この犬宮にも琴の秘技が伝えられ、犬宮は二人の上皇すなわち嵯峨院と朱雀院の前で秘琴を披露する。

要するに、祖父（清原俊蔭）・母（俊蔭の娘）・子（藤原仲忠）・娘（犬宮）という四代にわたる琴の秘曲・秘技の伝授の物語なのである。

さてこの『宇津保物語』の奈良絵本の中で、北山の木のほら穴の中に母と二人で住む幼少期の藤原仲忠の姿が描かれている。母より琴を習っているのだが、その仲忠の左下には洞穴の中で琴を習い弾いている仲忠の様子を覗き見ている二匹の猿が描かれている。猿たちは仲忠の奏でる琴の音に魅了されているのか、一匹の猿は興味津々の面持ちで中を覗き見、もう一匹の猿は仲間のほかの猿にそのことを伝えようととしてか、別の方向を振り返り見ている。

なぜこのような琴の秘技が中心となるような長編物語がわが国初期の物語として書かれたのだろうか。そこには、儒教的な礼楽の道や忠孝道德を物語的に表現するという意図もあったと推測されるが、それ以上に、儒教伝来以前からわが国では楽器の中でも琴が特別に重要であったことを示すものである。確かに、琴は中国の伝統においても君子の楽器であった。しかし、古代日本においても、独自の神話・儀礼的文脈において、琴はもともと神聖な聖呪具楽器であった。それは天上世界の妙なる聖

音をこの世にもたらす秘儀楽器であった。それは神通音の媒介具だった。そしてそれは、「宇津保（うつぼ）」すなわち、巨木の洞穴の中でのみ学び取られ伝承される、木の精霊と共振・共鳴する楽音であり、神通の秘技なのであった。

この王朝時代の物語の生成には、古代の琴シャーマニズムの名残が鳴り響いている。

6 琴と言霊とシャーマニズム

琴が以上のように神の言葉を引き出す（弾き出す）聖呪具楽器であるとすれば、それは古代の「言霊」や音霊の観念とも結びつく。ただし、琴と「言霊」を直接結びつけた神話や歌はない。

「言霊」の語は、『万葉集』に初出するが、そこではわずか三例にのみ「言霊」の語が見られる。

言霊の 八十の衢に 夕占問ふ 占正に告る

妹は相寄らむ（巻二・二五〇六）

（事霊 八十衢 夕占問 ト正謂 妹相依）

磯城島の 大和の国は 言霊の助くる国ぞ ま

幸くありこそ（柿本人麻呂、巻二・三二五四）

（志貴嶋 倭國者 事霊之 所佐國叙 真福在与具）

具）

神代より 言ひ伝て来らく そらみつ 大和の

国は 皇神の 厳しき国 言霊の 幸はふ国と

語り継ぎ 言ひ継がひけり 今の世の 人も

ことごと 目の前に 見たり知たり 人さは

に 満ちてはあれども 高光る 日の朝廷 神

ながら 愛での盛りに 天の下 奏したまひし

家の子と 選ひたまひて 勅旨 戴き持ちて

唐の 遠き境に 遣はされ 罷りいませ 海

原の 辺にも沖にも 神づまり 領きいます

諸々の 大御神たち 船の舳に 導きまをし

天地の 大御神たち 倭の 大國御魂 久かた

の 天のみ空ゆ 天翔り 見渡したまひ 事終

り 帰らむ日には 又更に 大御神たち 船の

舳に 御手うち掛けて 墨繩を 延へたるごと

く あぢをかし 値嘉の崎より 大伴の 御津

の浜びに 直泊てに 御船は泊てむ 障みなく

幸くいまして 早帰りませ（山上憶良、巻五・八九四）

（神代欲理 云伝久良久 虚見通 倭國者 皇神能 伊都

久志吉國 言霊能 佐吉播布國等 加多利繼 伊比都賀

比計理……（後略）

道の辻々に道行く人の言葉が飛び交う。そんなたそがれ時の巷の中に「言霊」が浮遊している。未来を暗示するような兆しを含む言葉、そんな言葉が「言霊」となつて飛び込んでくる。そこでは、「言霊」は、言葉占いの呪力の中にある。

この歌の「言霊」が市井の民間信仰の中の「言霊」信仰であるとするならば、あとの二つの歌は、「日本」という国が「言霊」の力によって支えられていることを宣言する、きわめて民族国家意識の高揚した歌である。「やまと」と呼ばれる日本の国は「言霊」が満ち満ちて、その霊力により幸はい助けられている国である。その「言霊」の力とは端的には、歌の力。

である。歌が栄え、神も自然も人びともみな歌を歌う国柄、それが「やまと」日本であるという、歌の国・詩の国、日本への讃美の念がここにはある。とくに山上憶良の「好去好来歌」の長歌は、遣唐使大使として派遣される多治比広成に贈った往來の無事を祈る歌である。多治比広成は山上憶良の家にあいさつに訪れたのだが、それに対して、山上憶良はこの歌を贈ったのである。

この日本では、神代の昔から言い伝えられて来たことがある。それは、大和の国が、皇祖神の靈威が強く行きたたり、また「言霊」が非常に活発にはたっている国であるということだ。このことが、いにしえより語り継ぎ、言い継がれてきて、今の世に至るもみな目の当たりに見て、知っていることである。山上憶良は、このように大和の国の国ぶりを讃えつつ、遣唐使大使として無事使命を果たして帰り着くことを願ったのである。

このように、万葉詩人の柿本人麻呂と山上憶良は日本が「言霊の国」であることを力強く宣言したが、その言霊思想を密教的言霊哲学と接木したのが空海であった。空海は、「五大皆有響、十界具言語、六塵悉文字、法身是実相（五大にみな響あり、十界に言語を具す、六塵ごとごとく文字なり、法身はこれ実相なり）」と『声字実相義』の中で解き明かしたが、それは「言霊の国」を「真言の国」、すなわち大日如來の神祕言語音声が満ちわたる宇宙の中に包摂する思想と体制の確立であった。実相大日如來の顕現体でもある森羅万象を貫いて響きわたり形象化される音声・言語・文字の本質と現象態を空海は明確に構造化した。

空海は真言宗の宗祖であるが、同時に優れた詩人であり、書家であった。そして東寺を拠点化し高野山を開く際には在地の神々の加護と協力を得た。この神仏習合ないし神仏補完体制はその後の日本の神仏体系のモデルともなるものであり、真言陀羅尼と言霊思想との共振、三密加持と神懸り（帰神）のワザとの共振、曼荼羅と神体山すなわち仏体観（仏身観）と神体観との共振をその内実として含んでいる。

この真言と言霊とのハイブリッドは、中世和歌論において隆盛を見た和歌即真言陀羅尼説に結実した。『古今和歌集』仮名序の中で紀貫之は、「やまとうたは、人のこころをたねとして、よろづのこのの葉ぞとなれりける。（中略）花になくうぐひす、みづにすむかはづのこゑをきけば、いきといけるもの、いづれかうたをよまざりける。ちからをいれずして、あめつちをうごかし、めにみえぬ鬼神をも、あはれとおもはせ、おとこ女のなかをもやはらげ、たけきもの、ふのこゝろをもなぐさむるは哥なり」と書いたが、これは「言霊」の幸はい助ける、歌の国・詩の国、日本の特質を和歌の力として明示するものであった。

「こころ」を「たね」として「ことの葉」の「うた」が生まれるが、「こころ」を持つ「いき」といけるものはみな「こころ」の表現としての「うた」を詠む。この「うた」こそ、力を入れずに天地を動かし、鬼神を感動させ、男女の仲を和らげ、通わせ、荒々しく振舞う武者や戦士の心をも慰めるもの・こと・わざなのである。『万葉集』を受け継ぎ、王朝時代の「言霊」の宿る和歌のワザをまとめたのが『古今和歌集』である。

この『古今和歌集』に見られる歌の力の顕彰が中

世においてダイレクトに「和歌即陀羅尼説」と結びつき、言語観から示す神仏習合思想の達成の極北を露わにした。それは、真言僧・西行が明恵に伝えたという、「一首詠み出では、一体の仏像を造る思ひをなし、一句を思ひ続けては、秘密の真言を唱ふるに同じ」という、一首も一仏も、和歌も秘密真言も本質的に同一であるとする、詠歌即仏道瞑想に結実した。このように、真言僧西行は、真言密教の秘密教義である真言思想とその実践とみずから歌う歌人のワザを実に大胆に結びつけたのである。

心敬の『ささめごと』には、その思想の核心が、一言で、「歌道は吾が国の陀羅尼なり」、「歌道は禪定修行の道」、「歌道即身直路の修行也」と喝破されている。すなわち、歌うことは禪定・瞑想となり、即身成仏に向かう直路の修行行為だというのである。ここでは歌う行為は悟りに至る実践道として最高度までに聖化されている。

このようにして、言葉はモノとことをつなぐものとなり、こととなり、わざとなる。そのモノとことをつなぐ力としての言霊とつなぎのワザとしての歌、またコトとことをつなぐもの・こととしての言葉を最大限に活用したのがシャーマニズムと詩歌であり、それを媒介するもの・ことが琴にほかならなかった。

琴とシャーマニズムというテーマにおいて取り上げねばならないのが、慶州市・味郷王陵地区鶏林路三〇号墳から出土した新羅時代の長頸壺土偶装飾である(図2)。高さ三四センチメートルのこの壺型土器の頸の周囲には、琴を弾く妊婦と思われる女性の土偶が付けられている。その琴は六弦琴で、琴頭の

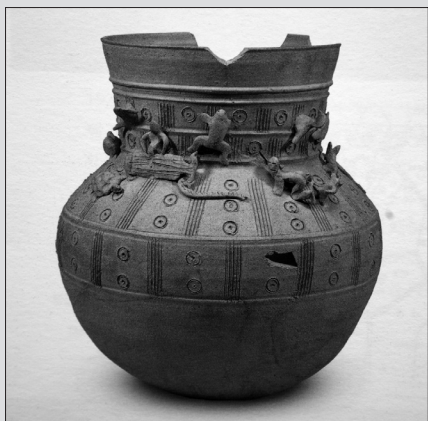


図2 慶州市・味鄒王陵地区鶏林路30号墳から出土した新羅時代の長頸壺土偶装飾（慶州・国立中央博物館所蔵）

下に蛇が潜り込んできている。この蛇を神霊の象徴と解することもできるかもしれない。そしてそのまわりに蛙と亀と鳥が付され、さらには四つん這いになって女性器を突き出している女性と男根をそそり立たせていまにも性行為に及ぼうとしている男性像が装飾されている。このオルギー的な生命世界を装飾した土偶は、琴がもたらす生命界の生命更新の力、つまりタマフリ力を表しているのではないかとわたしは考えている。琴がトランス技術を具現する聖呪具楽器であり、それを用いてタマヲギのワザヲギが発動される。古代の朝鮮半島の琴シャーマニズムと日本のそれとは共通の琴シャーマニズム文化圏の中にあるといえるのではないか。

ともあれ、人類進化のプロセスの中で「モノ」を用いて「コト」をなす意識、あるいは「こころ」と「ワザ」が生まれ、また「コト」が「モノ」を引き出し、作り出すインターラクションが生まれた。そして、

さまざまな意識を飛ばすワザ、すなわち「トランス技術を実践し活用する超越の体系」としての宗教文化が構造化された。このトランス技術の諸相と意識の深層と超越の問題は、さまざまな技法と哲学を生み出した。空海の真言陀羅尼思想と「十住心論」の心の哲学体系は、そのようなトランス技術の究境を表現しているといえよう。

人類のシャーマニズム技術は琴によって牽引された。それは、洞窟Ⅱ胎内体験の原型性を呼び覚ます呪具でもあり、意識の階梯を調律するスペクトルム器であった。このような聖呪具楽器による意識の飛び越え、さまざまな境界を越境していくトランス技術が人類史の中でなぜ発生したのだろうか？ そして、そのようなトランス技術はこれから先何をもたらすのか？ その行く末に注目したい。

* 本稿は、国際シンポジウム「モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として——」において発表した「日本神話における琴と言霊とシャーマニズム」の発表原稿を改稿したものである。

参考文献

- 『日本古典文学大系10 宇津保物語一―三』河野多麻校注、岩波書店、一九五九年
- 鎌田東二『聖地感覚』角川学芸出版、二〇〇八年
- 細野晴臣・鎌田東二『神楽感覚 作品社、二〇〇八年
- 河合俊雄・鎌田東二『京都「癒しの道」案内』（朝日新書）朝日新聞出版、二〇〇八年
- 鎌田東二『神と仏の出会い』（角川選書）角川学芸出版、二〇〇九年
- 鎌田東二『超訳 古事記』ミシマ社、二〇〇九年
- 鎌田東二編『モノ学の冒険』創元社、二〇〇九年
- 鎌田東二編『平安京のコスモロジー』創元社、二〇一〇年



宗教部会 2010年1月23日
左から、鎌田東二、スティーヴン・ヘンリー・ギル、金時徳、島菌進の各氏



左から、ジャン＝ピエール・ベルトン、チャールズ・ロウ、辺見葉子の各氏

（写真：奥井遼）

第二章

宗教部会◆モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として

大本と八雲琴について

チャールズ・ロウ

Charles Rowe

ロンドン大学Ph.D、民族音楽学

今日のお話で、二絃琴八雲琴の由来、楽器の構造と象徴性、そしてそのレパートリーを考えて、大本での使用と奏楽に関する考え方を見てみたいと思います。

私と大本の芸術との出会いは、一九七四年に、出口王仁三郎とその一門の作品展がロンドンのビクトリア・アルバート博物館で開かれたときです。このロンドンでの展覧会と、続くオランダとベルギーでの展覧会のためにお手伝いをしたのですが、ベルギー展の会場となった聖ピーテル修道院で初めて八雲琴の演奏を聴きました。当時私は一九歳でした。それから一九七八年に大本の招待を受けて本部のある亀岡市へ行って大本の刊行物の編集のお手伝いをしましたが、ヨーロッパで聞いたあの八雲琴という楽器を習いたいと友人にいうと、その友人の紹介で後に四代教主となった出口聖子様に稽古をしていたことができました。

私は一九八六年まで亀岡で生活し、八雲琴のほか

に能楽などの勉強もしましたが、だんだん自分が好きで習っている八雲琴があまり一般では知られていない楽器であるということと、八雲琴を弾く外国人人として、また男性としての自分の立場がかなりユニークであることに気がつきました。師匠にはじめから特別扱いをしないでほかの生徒と同じように教えてくださるようお願いしましたが、大本の祭典でお琴を勤める機会を与えてもらえるとは夢にも思いませんでした。大本の月次祭で何回か弾くこともあり、師匠を紹介してくれたその友人の大本式の結婚式にもお琴を勤めることができました。

最初これほど珍しい楽器だとは知らなかったのですが、一般で知られている日本の箏と違う、この楽器の由来について教えてもらいました。新しい曲を習うとき、楽譜はなく、師匠のまねをして覚えるのですが、歌詞も師匠の使う折り本から写し、後で自分の本に筆で書いて次のお稽古に持っていくのです。最初に習う長い歌は「天の沼琴」という歌ですが、

むずかしい日本語で、いざなぎやいざなみからはじまって、須佐之男命とか八千矛の神とかいう神様の名前が出てくるのです。そのとき師匠は、この歌はお琴の成り立ちを歌っているのだと言って、八雲琴がどうしてできたかということについて話してくださいました。

大本で八雲琴を弾く人たちの間では、八雲琴は一二〇年に出雲大社で中山琴主という人が初めて作ったといわれています。琴主はいまの愛媛県出身で、幼いときから目が不自由で、箏や三味線を教えるのを生業としていました。信心している地元の神社に熱心に祈っていました。あるとき視力が回復したので、出雲大社へお礼のお参りをしました。出雲にいたる間に神代の琴の夢を見て、夢が覚めると、近くに生えている竹を切り、半分に分けて、絃を二本張って、夢の中で見たのと同じ楽器を作ったのが八雲琴の始まりだと言われています。

琴主はその後、安政年間（一八五〇年代）に京都で



八雲琴を弾く筆者

『八雲琴譜』という本を出版しました。楽譜ではないけれども、歌の歌詞、楽器やその演奏についての説明がいろいろ載っています。その序文の中で琴主は、目の不自由さには言及せず、武術と医術の道を極めることを祈るために出雲にお参りしたと書いていますが、箏を弾いていると、山から妙なる音楽が聞こえてくるという不思議な体験をしたことを書いています。琴主はこういいます。

武術と医の事を祈申とて、齋籠れりけるに、天の沼琴の古へを仰て、夜もすがら秘曲を搔なで奉りたりければ、琴引山の神心にや通ひけん、俄に八雲山の神風、木にふれ竹にそよぎ妙なる風声を

なむ、しらべたりける。身にしみ心感ける程に奇しき神の御託を夢におぼえければ、即宇迦の神山の大竹の本伐末払ひ琴に作り天地陰陽に比らべて、二つ絃をすげ八雲の御詠に搔合せたるなむ、この出雲琴のはじめにはありける。

夢に神代の琴を見たので、すぐ竹を切り取り、天地陰陽をなぞらえて二本の絃を張って、そして一番目に作曲したのは、須佐之男命が詠んだという「八雲立つ出雲八重垣妻ごみに八重垣作るその八重垣を」の歌だった、ということです。この琴についてまた、「元來人の耳を悦ばしむる、遊樂の業にはあらで……天地の神ながらなる、呂律を大神に手向、天津日嗣の大御隆えを祈り、四海浪しづかならん事をねぎ奉る神樂なり」と、娯樂的な楽器ではなく、神さまの前で弾いて、天下太平を祈るための楽器であることを強調しています¹。

琴主の弟子に葛原勾当という人がいます。葛原勾当はいまの広島県出身の地歌・箏曲家で、自分が発明した目の不自由な人のためのひらがなの印刷機で日記を書いたことで知られています²が、この日記によると天保十一年（一八四〇）に竹の琴を思いつきました。葛原勾当が『八雲琴譜』によせた跋文にはさらに詳しく書いてあります。「中山大人は幼稚より絃竹の技に志深くおはして……神代の高調を得給はむ事をねぎ給はんとして、出雲の大社詣玉ひ……正しき夢の御告を蒙られたりけるより、初て此八雲琴は作り出られたりけりとなむ。吾はた……厳島に祈り奉りける折ふし、思いよりて、長式尺あまり巾二寸ばかりなる竹を取、其半片に二筋の糸をは

り、みづから竹琴と号け」たと。

中山琴主は出雲大社にお参りして、夢のお告げを受けて八雲琴を作ったが、自分も厳島神社に祈った時ふと思いついて竹を切り取って、二絃の琴を作った「竹琴」と呼んだこと、そして一三年後の嘉永六年の春に都にのぼり、ある人が八雲琴を弾いているのを聞いて自分の二絃琴と符合するのに驚いて、その先生の中山琴主を訪ねて八雲琴の曲を教えてもらったことを語っています。葛原勾当の名前はまた『八雲琴譜』に「蓋結曲」の作曲者として出ています。

構造と象徴性

いまの八雲琴は長さ三尺六寸、桐で作られ、半円筒形の表板と平らな裏板で構成されていますが、表板に竹の節をかたどった三本の溝が彫られています。裏板には丸形と三日月形の孔があり、これを望月形と月弓形といいます。裏板は演奏者から見て左の方で表板より長く作られ、その上に二本の糸巻きが立てられます。この裏板の突き出た部分を「神依板」といいます。絃は右左二つのコマに乗せて張ります。コマとコマの間に三オクターブの音域にわたる三〇個の勘所を示すツボが付けられています。高さ二〇センチほどの台に乗せ、奏者は右手の人差し指にはめる象牙や鹿の角で作った竜爪というツメで絃を弾き、左手の中指にはめる転管という筒で絃を抑えます。この竜爪と転管は一絃琴のものと同じような形で、名前も一絃琴のものと同じです。

『八雲琴譜』には八雲琴の部分の名称について詳しく書いてありますが、それには日本の十三絃の箏

や一絃琴を含む東アジアのツイッターに共通して多く見られる龍の象徴性のほかに、八雲琴特有の象徴性が見られます。とくに興味をひくものに、神依板があります。昔の日本で神は琴の音に引かれて降りてくると信じられ、『古事記』や『日本書紀』に琴を使って神意をうかがう例が出てきます。たとえば、『古事記』には仲哀天皇が琴を弾き、妻の神功皇后に懸かった神の託宣を信じなかつたので琴を弾くのを止めて、神の怒りに触れて命を落とすという話が出てきます。また、『日本書紀』には神功皇后が再び神意を問うために、今度は大臣の武内宿祢に琴を弾かせ、『千繪高繪』（たぐさんの幣帛）を琴頭と琴尾に置いたということが書いてあります。

古墳時代の埴輪や実物の琴には、絃を裏へ通す孔の、弾く方から見て右（琴頭）に、鳥の尾のように先端に向かって広がる延長部を持つものが多い。音に影響しない、楽器として必要のないこの延長部は、神に捧げる幣帛をお供えし、神霊を寄せるためのものだったのかもしれない。（琴頭だけでなく琴尾にも置いたというのをどう理解すればいいかが問題になります。たぐさんの幣帛を置いたということを誇張した表現かもしれません。）これら古墳時代の琴の子孫と考えられている宮廷の神楽などに使う六絃の和琴には、このような頭部の延長部はありません。

しかし、奈良時代のものと思われる福岡県沖の島五号遺跡の金銅製雛形五絃の琴には表板だけの鳥の尾型の延長部があり、また伊勢神宮で二〇年ごとの遷宮のときに造られる御神宝の一つ、鴉尾御琴^{（うすのおのこ）}には斜めに上がった鳶の尾型の延長部があります。

中山琴主が、出雲で「天の沼琴の古へを仰て」秘

曲を弾いたと書いていましたが、天の沼琴というのは、天の詔琴^{（のりこ）}ともいい、出雲の神話で大国主命が須佐之男命の娘である須勢理姫を連れて逃げる時、大国主が盗んで行く宝の一つ、神の託宣を受けるのに必要な楽器で、武器の生太刀と生弓矢とともに支配権の象徴と考えられています。

また、安政版の『八雲琴譜』にはないのですが、明治初年に出た明治版には、琴の図のツボの横に神の名前が書いてあります。開放絃には「天御中主神」、長二度には「高産靈神」、完全四度には「神産靈神」、完全五度には「天照大御神」、短六度には「天御柱神」、そして短七度には「国御柱神」。いまでも大本では、正しく弾けばその音を司る神様が降りてきてくださるという考え方があります。このように神と音階を結びつける考え方は、出口王仁三郎の言霊の思想に似ているようにおもしろいと思います。

八雲琴は神道的な性格が非常に強いですが、最初から仏教を否定したものではありません。安政版の『八雲琴譜』にはまた、琴の台の上にいるいろいろの付属品が並んでいる図があり、真ん中に丸い玉があり、左に行つて榊、爪袋、糸袋、笏拍子、真ん中から右に行つて香炉、香合、調子笛が並べられています。明治版には香炉がなく、「香合」という文字がなくなっています。また、安政版にあった「仏御前」という歌の歌詞が明治版では消えています。これらには明治維新直後の神仏分離の跡が見られると思います。

八雲琴はこのように楽器そのものが神聖視され、『八雲琴譜』に作法についていろいろの注意があります。たとえば、「琴を台なく、たたみの上に置べか

らざる事」、「本曲より他の俗曲を、ゆめゆめ弾ずべからざる事」、遊里^{（いろうり）}、酒宴^{（さかまり）}の席、又は倡優^{（いやう）}卑業^{（ひわざ）}の輩^{（とも）}、又は不浄の所において、決して翫^{（もてあそ）}ぶべからず。神の咎め給はむこといちしるければ、慎むべし」、また、「神曲奉納の節は、いつにても霊香を薫^{（たき）}、其席を清め調べ懸るべし」（明治版では「汐水にて其席を清め」となっています）、など、楽器を大切にし、けがさないようにしなければならぬことが強調されています。

レパートリー

八雲琴のレパートリーに、八雲琴のために作曲された七二のいわゆる「本曲」と、一種の越天楽^{（えつてんがく）}今様の旋律で歌う「今様」と、地歌や箏曲など、他の楽器やジャンルの曲である「外曲」がありますが、八雲琴のために作曲された本曲は、「菅搔曲^{（すががきり）}」という純器楽の曲一曲以外はすべて歌が入ります。

本曲は、一二の「組」にまとめられています。前の六組の歌詞は、古事記や日本書紀の歌謡、万葉集や八代集の古典文学から取ったもので、後の六組は琴主や琴主とはほぼ同時代の人が歌詞を書いています。この組というのは、八橋検校が一七世紀に作った箏組歌一三組と違って、一回で一組を最初から最後まで演奏するのではなく、独立した歌を歌詞の原典や内容によって分類したのですが、そこからヒントを得たのかもしれない。一九世紀の箏曲家、光崎検校という人が、八橋の作品にインスピレーションを求めて、一三絃の箏のために新しい組歌を作って、それまで三味線の歌の伴奏を担うのが役割になって

いた箏を再び三味線から独立させる一種の復古主義運動を起こしたのも、琴主が活躍したのと同じ時期です。

八雲琴の歌に戻りますが、須佐之男命の歌「八雲振」を始め、最初の三つの組に収められている神々の歌は秘曲扱いされていて、私もほとんど聞いたことがありません。最初の「組三曲」について、『八雲琴譜』に「此三曲はかしこき神事故に、其人にあらざれば伝へざるの神曲也。是をしらべんと思ふ時は、先七日ばかり清き所に於て、物忌してこころ齋まり清まはりて後、神の広前に調ぶべきなり。みだりにしらぶる時は神の咎め給はん事、いちしるれば慎むべし」と書いてあり、次の二組一四曲についても、「此二組は神歌なれば、その身清からざる時は、しらぶべからず。猥にもものする時は、大神のとがめ給はん。かしこし。やむことを得ずしらぶる時は、かならず、弾損べし。つつしむべき也。」と、特に厳しく戒められています。この組の中に「岩笛曲」という曲があつて、この曲をマスターすると奥許しを与えられます。ちなみに私は中許しというところまで習得し、「岩笛曲」は何回か聞いたことがあります。が、教えていただいていません。大本で一番重要なお祭りである節分大祭で行われる大瀬斎神事で歌われる「天の教歌」は、この「岩笛曲」の小事（楽器だけの間奏）を引用しています。次の三組に、万葉集や八代集から歌詞を選んだ歌と、歌のない「菅搔曲」が収められています。残る六組は、琴主やその知人たちが、また本居宣長のような国学者の歌が入っていますが、歌詞の内容によって出雲や出雲の神々、女神、伊勢、東国の名所、それから天岩戸開きなどの

神話を題材とした歌に分類されています。この歌の中には楽器だけで奏される小事を持ついくつかの曲があつて、大本ではとくに「春の調べ」「五十鈴川」「須賀川」の小事が、祭典の中で玉串を神前に捧げる「玉串奉奠」の時に奏されます。

次に今様の歌がありますが、これは一種の越天楽今様の旋律で歌われます。大本の祭典ではお供え物をご神前にお供えする「献饌」のとき、そのお祭りに合わせて出口王仁三郎の歌から選ばれた歌をこの旋律で歌います。

最後に、他のジャンルから取ったいわゆる外曲があります。神楽、催馬楽、箏曲など、格調の高いものですが、これも私はほとんど聞いたことがありません。前に触れた「本曲より他の俗曲を、ゆめゆめ弾ずべからず」という場合の「本曲」は、もちろん、この外曲も含まれています。

余談になるかもしれませんが、明治初年に東京で活躍した歌舞伎囃子方の藤金声船という人が八雲琴を習いましたが、八雲琴のレパートリーにないいわゆる俗曲が弾きたいために楽器の形を少し変えて「東流二絃琴」と呼んで自分の新しい流派を立ち上げました。明治期には京都や大阪では八雲琴が盛んになりましたが、東京ではこの東流二絃琴が普及しました。この東流二絃琴にタイプライターのキーボードのような鍵盤を付けたのが大正琴ですが、大正琴は日本で大流行するだけでなく、インドやパキスタンにも普及し、ブルブル・タランと呼ばれ、カッワリーリーというイスラム教の宗教歌謡の伴奏などに使われています。

神さまがお喜びになるお琴

大本の開教は、開祖出口なおが帰神してはじめて良の金神の世直しの言葉を伝えた明治二五年（一九九二）としますが、開祖なおは貧しい家に生まれて九歳のときから奉公に出され、また病身の夫を支えながら八人の子どもを育て、一生貧困の中にあつて芸術をたしなむ暇はなく、音楽には縁のない生活でした。次の逸話がこのことを象徴的に語っていると思います。

一九一八年の秋、なおの昇天の一週間ほど前、大阪から信者の春子太夫という浄瑠璃語りの名人が参拝して来て、開祖に浄瑠璃を聞いていただきたいというのです。それまではそういう申し出があるとき、「いつも世界の大芝居をみせてもらうているのに、人の作ったものなどみいでもよい」といつて断っていたけれども、このときだけは娘のすみを取りつぐと、「ああ、そうか、神様がわたしに浄瑠璃を聞かしなさるのか」と素直に返事したので、その夜、浄瑠璃を聞いてもらうことになりました。あとで感想を聞くと、「ようわかった、神さまが世界の人民におさとしになるのが、どうして人民にわからぬかと思っていたが、浄瑠璃でさえ、初めて聞くとわからんのだから、神さまの教えが人民にわからんのは無理がないと、ようわからしてもらった」と話したそうです。

一方の王仁三郎は、若いときから歌や浄瑠璃に関心があり、とくに浄瑠璃を愛していたようです。王仁三郎は一八九八年に郷里の近くの高熊山で一週間

王仁三郎はこの経験から靈的世界に目覺め、稻荷講社の長沢雄楯から鎮魂婦神の法を授かり、靈的研究を進めましたが、やがて開祖なおと出會ひ、一九〇〇年に娘のすみと結婚しました。古い信者との間に軋轢もあつて、一九〇六年から綾部を離れて京都の皇典講究所に入學して神職の資格を取り、建勲神社や教派神道の御嶽教などで奉仕して経験を積んで、一九〇八年に綾部に戻り、教団の組織作りを進めました。

一九二四年からは田中沢二という若い音楽家が郷里の岡山県笠岡から綾部に移り住んで、大本の祭典音楽の責任者になりました。それまでは梅田やすと文楽の三味線奏者の鶴沢道八が指導していたようです。¹⁰

あることがはっきりわかった」と言っています。郷里の家の近くに大平直琴という中山琴主の直弟子がいたので、田中は太平に弟子入りして、五年ほどで皆伝を受けました。一九二三年に後の三代大本教主出口直日に招かれ、毎月笠岡から稽古に来ていました。翌一九二四年に大本の祭典の奏樂の奉仕と指導のために綾部に移住して、このころ直日から緒琴という名前をもらい、以後、田中緒琴と呼ばれるようになりしました。一九三一年に中山琴主の弟子で二代家元の村田友琴の遺言により三代家元を継ぎ、一九六三年から娘の千種が二世田中緒琴として四代を継ぎ、現在に至っています。

初世緒琴は大本のために前に触れた「天の数歌」を作曲しました。この曲は、節分の夜に行う大潔斎神事という、宇宙を祓い清める、もつとも重要な神事で歌う曲です。大潔斎神事は、まず祭主が天の数歌を奏上し、続いて言霊七十五声を奏上します。言霊奏上の間、鈴と麻(ぬさ)を持った二人の若い女性が大潔斎の舞を舞いはじめます。言霊奏上が終わると、八雲琴による「天の数歌」が演奏されます。こうして、言霊と数歌と舞で大潔斎が行われます。その歌詞は、「ひとふたみよいつむゆななやここのたりや、ひとふたみよいつむゆななやここのたりや、ひとふたみよいつむゆななやここのたりや、ひとふたみよら、ふるべゆらゆら」この数歌は信者が毎朝唱える大本の「感謝祈願詞」という祝詞のはじめに、漢字が当てられて記されていますが、これは言霊によつて数詞の意味を表したものです。「ひと」は、「一靈四魂」で、大宇宙の根元に独一真神、大元霊がましまし、一つの霊の下に勇と親と愛と智、すなわち

八雲琴の「天の教歌」は一年に一回しか演奏されない秘曲中の秘曲ですが、普通の大本の祭典で弾く「菅搔曲」にも「天の教歌」の意味が入っていると言われています。手事六段で全然歌の入っていないこの曲は、初心者にも教えるもともと基本的な曲で、祭典のはじめに弾きますが、この曲を弾くことによつて祭典の行われる場所を清めて神様のご降臨をお願いするという祈りをこめて弾くのです。また、大本には祭典のほかに、鎮魂という修行があります。鎮魂は音楽がなくてもできますが、八雲琴を使つて鎮魂をするときはこの「菅搔曲」を弾きます。王仁三郎によると、鎮魂の目的は自分を「清めて大神の御在所と改造する」ことですが、ここでもこの曲の「清める」働きが發揮されます。

節分の大潔斎に次ぐ大本における重要な神事、歌

祭りでも八雲琴が活躍します。歌祭りというのは、和歌の朗詠を中心とするお祭りで、世界の平和を祈る神事とされています。一九三五年に第一回の歌祭りが行われ、中断された後、一九五〇年から毎年、夏の瑞生大祭の前の日に亀岡で行われます。大本独特の芸術即信仰という思想を現わしたといえるこの祭りには、歌垣というピラミッド型の祭壇のてっぺんに、ご神体の代わりに和歌の始まりである須佐之男命が詠んだという「八雲神歌」が書かれた短冊が立ててあり、そのまわりに信者から寄せられた献詠歌を書いた色紙がならべられます。また祝詞の代わりに「八雲神歌」が弓太鼓のリズムに合わせて奏上されます。

王仁三郎の解釈では、この歌には、世界にはたくさん垣根があつて、その垣根を取り払わなければならないという意味があるということです。大本の歌祭りは、この歌の精神で、世の中の有形無形の障壁を取り除き、平和と和合の世界の実現を、和歌によつて神に誓う神事です。

鈴を持った三人の舞姫が八雲琴の歌で「大和御歌の舞」を舞った後、歴代教主の歌とその年の献詠歌が八雲琴と弓太鼓に合わせて夷振調ひなふりちやうといわれる旋律で朗詠されます。

弓太鼓というのは、舞姫の持つ鈴は別として、いまの大本で八雲琴といっしょに奏でる唯一の楽器です。桶を伏せて弓をくり付けて、弓弦を梅の小枝で打つ、どちらかというと打楽器的にリズムを打っています。音高は決まっていますが、低い音の方がいいといわれています。この弓太鼓について、王仁三郎はまたこのように説明しています。

今、弓太鼓をとんとたたきましたでしたが、これは、素盞鳴尊が須賀宮にお入りになつて、この大海原、すなわち地上世界を全部治めらるる処の責任を伊邪那岐尊からお任せになられたについて、非常にご心労あそばしたのであります。……八十国の雲霧をはらい、八重垣をとりはらうには、どうしたらよからう、たいていのことではないと心配に沈んで、腕を組んで、うつむいておられる時に、櫛稲田姫が、弓を桶にくりつけて、それをぼんぼんとたたかれた。それが弓太鼓の濫觴である。その音を聞いて、素盞鳴尊は……非常に勇ましい御心になり、お喜びになられた時に、「八雲立つ……」とでたのであります。それが、のちには一絃琴になり、二絃琴になり、八雲琴になり、今日のたくさん絃のある琴ができたのであります。¹³

伊勢の度会神道では天の岩戸開きのとき、弓を六張並べたのが琴の起源とする説があり、中山琴主も『八雲琴譜』の序文の中で「天照坐、日大御神、天石窟に、隠らせ、おはしましける時、天の香弓を、六はり興並べ、茅と菅を持て搔かきなで、高天の原も動とよむばかりに、神遊し奉られけるに、感かませ御座出玉ひければ、常夜往ける天地自然明らけくぞなれりける」と、この説に言及しますが、王仁三郎は出雲起源説を主張しています。¹⁴

楽器としての弓はアフリカ、アメリカ、アジアに広く分布し、遊びとして、また瓢箪、鉢、壺などの共鳴装置を付けて歌の伴奏として奏でられ、ある地域では宗教に重要な役割を担います。弦を弾いたり、

棒で打ったり、もう一つの弓で擦ったりして鳴らし、また弦を抑えて基音を変えたり、共鳴装置の穴を覆うか、または口を共鳴胴として使う場合には口腔の容積を変えて選択的に倍音を増幅したりして、音に変化を持たせる方法がいろいろあります。日本では弓を宗教儀礼で鳴らす例として二つの異なった場合が知られています。一つはイタコなどと呼ばれる女性のシャーマンが竹の棒などで弦を叩いて亡くなった人の霊を呼び寄せてその言葉を語る口寄せの場合、もう一つは鳴弦めいげん、または弦打つるうちといって、弦を弾いて逆に悪霊を祓い除く場合、例えば、『源氏物語』夕顔の巻に夕顔が物の怪に襲われたときに、光源氏が「隨身も、弦打して、絶えず声こゑづくれ」と命じ、弓弦の音で物の怪を退散させようとするのがその例です。大本の弓太鼓のように桶に弓をくり付けた例として、広島県で土公神という大地の神を祭り、弓弦を竹の棒で打ちながら祭文を唱える「弓神楽」という行事が行われていることが報告されています。¹⁵

王仁三郎は、歌祭りについて若いとき和歌の先生だった岡田惟平という国学者から学んだと言っていますが、弓太鼓については田中緒琴が王仁三郎に紹介したといわれています。¹⁶この弓太鼓を打つとはどういうことかという点、やはり王仁三郎の話の中で櫛稲田姫が須佐之男命に勇気を与えたように、勇ましい心を奮い立たせることです。ところで、八雲琴は男性でも弾きますが、歌祭りの弓太鼓を打つのは櫛稲田姫の代わりになるので、絶対に女性でなければなりません。そして竹やその他の木の棒でなく、梅の若い小枝で打つのは、開祖のお筆先に「梅で開いて松で治める」というように「開く」意味があり、

その年の小枝が乾燥して軽くなりすぎないように水につけて、使わない時は濡れた布を巻いておき、若さと瑞々しさを保ちます。

第一回の歌祭りのときのスピーチの中で王仁三郎はまたこういいます。「さらに、右と左に侍女神がおりましたが、これは手撫槌と足撫槌になぞらえて、両傍に二人おつたのであります。しかしほんとうの手撫槌、足撫槌は、こんな若い人ではない。ほんとうはお爺さんとお婆さんであるけれども、われわれは更生せねばならぬので、爺さん婆さんではいかんから若い人に坐つてもらうたのであります。弓をぼんぼん鳴らしたのは櫛稲田姫の代わりであります。」「更生」というのは「生き返る」ということですが、やはり櫛稲田姫の父親と母親である手撫槌と足撫槌でも若い人がなっています。このときは弓太鼓の右と左に座るだけでしたが、いまは献詠歌朗詠の前後に三人の若い女性が櫛稲田姫と手撫槌と足撫槌になつて須佐之男命の歌の前で「大和御歌の舞」と「須賀の宮の舞」という舞を舞います。節分の大潔斎の舞と同じく、作曲は田中緒琴、振り付けは宝生流の能楽の先生で大本信者だった中野茗水という人の監督のもとで作られました。

また、いまは行われていませんが、一九三五年（昭和一〇）に、王仁三郎の『霊界物語』を舞台化した「神聖歌劇」が三回演じられましたが、田中緒琴によると、その音楽として八雲琴がよく使われました。三回目の神聖歌劇は第二次大本弾圧事件が勃発した一二月八日、松江で行われましたが、緒琴はこのときの感想をつぎのように語っています。

聖師さま（王仁三郎）ご一行と松江に行っていました。神劇や歌祭のためのお琴をひくために……。そうしてその日、聖師さまはお一人だけ警官の手によつて、とらわれの身になられたのです。自分たちも部屋に軟禁され監視の訓示を受けたわけです。「今日の祭典行事はとどこおりなく予定通りやれ。もし皆さんが騒がれるようなことがあると、聖師さまにとりかえしのつかないようなこととおきる……」と。だから祭典はじめ諸行事が予定通りとどこおりなく進められました……。私の役目は祭典のお琴と同時に、神聖歌劇のお琴をひくわけです。……その場面は歓喜の絶頂をうたいあげたものです。八雲琴の調べによつて歓喜の歌をうたいあげねばならぬ。それも最高の歓喜を……。われわれとすれば、これほど悲しみのきわみはないわけです。悲嘆の極におつて最高の歓喜を歌に表すといつてやめるわけにいかないのです。涙をのんで八雲琴をひきはじめました……。五年間ほどはお琴をみるだけで、あのいまわしい日が想い出されて、つらい思いになるのです。¹⁷

「神聖歌劇」は事件解決後の一九五二年に復活し、『霊界物語』第七四巻をもとにした『真鶴国物語』がその年の瑞生大祭で演じられました。歌は夷振調と謡調で、楽器は八雲琴、弓太鼓、小鼓と太鼓で、能楽の影響が伺われます。¹⁸翌年の一九五三年の瑞生大祭で演じられた『花の宴』¹⁹では、歌はまた夷振調と謡調で、楽器は太鼓と笛。最後の「神聖歌劇」は一九五六年に上演された『玉泉の月』というもので、それまでの事件後のものでは能装束を着けたのに対し

て、役者は白衣と袴を着け、楽器は八雲琴で、能楽的な要素を離れる傾向が伺われます。²⁰一九六二年の三代教主出口直日のシテによる『西王母』の演能があり、以後、伝統的な能の曲だけが大本で演じられるようになりました。しかし、「神聖歌劇」の中で八雲琴に合わせて歌う宣伝歌という、物語に出てくる七五調の歌は、いまでも大本で八雲琴を習う者に教えられます。一方、歌祭りは重要な神事としていまでも盛んに行われています。毎年亀岡で行われる歌祭りとは別に、日本で世界エスペラント大会が開催された後の二〇〇七年八月に綾部でエスペラント歌祭りが行われ、歌がエスペラント語で朗詠されました。また二〇〇八年四月に大本の新しい東京本部での歌祭りではイスラエル、パレスチナ、エジプト、ヨルダンの代表から寄せられた歌がアラビア語とヘブライ語で朗詠されました。今年はブラジルで初めての海外歌祭りが予定されています。

このように、田中緒琴は大本の祭典のために作曲をしました。八雲琴の製作にも関心を持っていた。幕末から明治にかけて京都や大阪では八雲琴がかなり普及したことに触れましたが、田中緒琴によると、「京都で普通の音楽の師匠をしていても、八雲琴を知らなかったら音楽の師匠はできないというほどだったといわれています。」しかし大正、昭和になると、大本やいくつかの神社以外ではだんだん廃れて行きます。緒琴は、廃れた原因の一つに楽器の質の問題があると考えていたようで、一般に巡回していた楽器について、次のように言っています。「古い八雲琴を数かずあたってみる中に、これならひいてみよと思う良い八雲琴は百面のなかに一面あれ

ば、まだよい方なのです。ほとんどが形だけのもの、ひくにたえないようなものが多いのです。これは流行にまかせて粗製乱造したということが原因です」と。それで自分でお琴を作りたいと思い、「みろく殿のような広い場所でもよく聞こえるポリウムと、神々しい清らかな音のお琴がほしい、またなんとかして造り出したいものだ」と常日頃から研究を重ね、苦心していました」と言っています。そして、ある日、琴を作ってもらっていた京都の琴師が仕事をやめるからといってその道具を緒琴に譲ったので、自分で考えていたような八雲琴を作ることができました。いま大本で使っている八雲琴は田中緒琴の定めた作り方で作られます。

八雲琴と八雲琴から派生した東流二絃琴や大正琴と、箏や三味線に代表される日本の近世邦楽の絃楽器と違うところは、箏や三味線では基本的に絃を一本ずつ弾き、合奏するときはお互いの音色を邪魔しないような、不即不離^{つかずはなれず}のヘテロフォニーで、音色そのものを味わうのが重要な要素ですが、これに対して八雲琴はユニゾンに調絃した二本の絃をいっしょに弾くのが基本です。割爪や重爪という一本ずつ離して弾く特殊なパターンもありますが、基本は二本の絃を一本の絃のように弾くので、箏曲などのように音色を楽しむのとは違います。大本の出口直日三代教主は八雲琴の音色について次のように言っています。「ほんとうの八雲琴は、きびしいすみきった音色の出るよいものですが、ただやはり、ふつうの琴のようにやわらかい、あたたか味とは違ったよさですから、家庭の雰囲気には合わないかも知れません。けれども、神社の祭典の奏楽としてはきわめて清浄

な澄んだ空気をもたらす、すばらしいものとおもいます。」²¹ やわらかさや暖かみはないけれども厳しい澄みきった音色、これは八雲琴の音色をよく表わしている言葉だと思っています。二本の絃を天と地といいますが、八雲琴を弾くことはこの天と地を合わせることから始まります。そして、「祭典の場をお清めさせていたでいて、神さまにお降りになつていただくという気持ちで」弾くようにいわれています。

お話の最後になりますが、昨年の一月に大本の神殿である綾部の長生殿で大本神殿造営百年記念の祭典と八雲琴奉納演奏会が行われました。奉納演奏会は、一〇〇年にちなんで一〇〇人の奉納者によるお清めの「菅搔曲」の演奏で始まり、続いて数々の曲が奉納演奏されました。こうして大本における八雲琴の第二世紀が始まりましたが、明治に一時流行して後に廃れかけたこの楽器とその音楽がこれだけの演奏者人口を持って現在も生きているのは、この伝統に奉仕する初世・二世田中緒琴の努力とそれを奨励、保護した出口王仁三郎はじめ大本の歴代教主の力によるものが大きいのです。

参考文献

- 1 田辺秀雄・平野健次監修、平野健次・久保田敏子翻刻『翻刻復製八雲琴譜』上巻、アボック社、一九七九年、三二―三四頁。
- 2 同書上巻、一三〇―一二三頁。
- 3 宮崎まゆみ「埴輪に表現された器についての調査概報 その一 弾きものまとめ」『武蔵野音楽大学研究紀要』第二号、一九八九年、一一〇―一一二頁。
- 4 田辺秀雄・平野健次監修、平野健次・久保田敏子翻刻『翻刻復製八雲琴譜』上巻、アボック社、一九七九年、三二―三四頁、四七頁。
- 5 同書上巻、五〇頁。

- 6 同書上巻、五六頁。
- 7 同書上巻、六一頁。
- 8 『大本七十年史』上巻、一九六四年、三七六―三七七頁。
- 9 同書上巻、一四二―一四四頁。
- 10 (初世) 田中緒琴「八雲琴と共に四十余年」『おほもと』一九六二年六月号、三二頁。
- 11 大本教学研鑽書編『祝詞の解説』天声社、一九六六年、九六頁。
- 12 『神霊界』一九一九年八月一日号。
- 13 『明光』一九三五年二月号。
- 14 田辺秀雄・平野健次監修、平野健次・久保田敏子翻刻『翻刻復製八雲琴譜』上巻、アボック社、一九七九年、三一頁。
- 15 田中重雄「備後の弓神楽」岩田勝編『神楽 歴史民俗学論集』名著出版、一九九〇年、一三七頁。
- 16 (二世) 田中緒琴「八雲琴は祭典のお清めの御用」『おほもと』二〇〇九年一月号、三二頁。
- 17 (初世) 田中緒琴「八雲琴と共に四十余年」『おほもと』一九六二年六月号、三三―三四頁。
- 18 「神聖歌劇」『愛善苑』一九五二年一〇月号、七八頁。
- 19 「復活第二回神聖歌劇」『花の宴』『愛善苑』一九五三年一〇月号、一〇頁。
- 20 「神聖歌劇」『玉泉の月』奉納上演『愛善苑』一九五六年八月一日号、二頁。
- 21 『まつころ』一九八二年五月号、一六頁。
- 22 (二世) 田中緒琴「八雲琴は祭典のお清めの御用」『おほもと』二〇〇九年一月号、三三頁。

第二章 宗教部会◆モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として

大本教の宗教実践におけるシャーマニズムから芸術まで——変革していく世直し思想

ジャン＝ピエール・ベルトン

Jean-Pierre Berthon

フランス国立科学研究センター研究員、

社会人類学

大本との出会い

考えてみると、シャーマニズムと芸術との関係が当たり前の関係であるかどうかは明らかではない。大本はあるタイプの新宗教と同じように神懸かりになった地方特定のシャーマン的な人物の出口ナオから始まって、そしてカリスマ的な主宰者であった上田喜三郎（出口王仁三郎）と組になって信仰者のクライエントの小さいグループからだんだん組織的宗教集団に展開して、世直しの性格の強い教団になった。その時代の流れでいろんな変化が行われた。その過程で大本の第二次事件が解決した後、愛善苑という世界平和を目標とする運動に変わった。

モノ学『study of things』といえば、宗教人類学の立場からみると、宗教者たちの使うモノは物質的な面や霊的な面をもつ。宗教的な儀礼の役者、超自然の世界を支配するシャーマン、神懸かりの状態に入っ

た民衆宗教の教祖たちがそのモノの両義性を権威とか権力とか影響力の象徴として巧みに使うわけである。

大本の場合はすでに長い教団史の中で出口王仁三郎をはじめ、女性の継承者たちがものと考えていることについて、すぐ頭に浮かぶのは芸術との関連である。芸術実践は世俗的な日常活動だけではなく宗教的な役割にも大きな意味があったそうである。

一九七二年の秋、パリ市立のセルヌスキー（Cernuschi）東洋美術館で「王仁三郎とその一門の芸術展」という出口家の作品展が、当時その美術館の館長であったヴァレーム・エリセフ（Valérie Bissac）先生によって主催された。この展覧会のカタログの文章にエリセフ氏はこう書いた。「芸術は日本新興宗教の生活において重要な役割を果たしています。芸術は一般的に観察の手段と理解されます。たとえば、日本の立派な博物館の一つが天理教にあり、また、地上天国のような美しい庭園が世界救世教にある。そして、PL教団の収集家や援助者が美術的イベントを頻繁に催しています。し

かし、大本は瞑想の喜びに造化の喜びを加えている。大本においては芸術が神に導く実践であるからである。大本の芸術家にとっては、陶器家にしても画家にしても機織工にしても、職人にしても、美術愛好家にしても、芸術的創作は祈りの機能に近い活動である」。

パリの展覧会のとき、出口王仁三郎の代表的な作品として「耀盃」と呼ばれた輝く楽焼きの茶碗と屏風に松の墨絵などがあった。それから二代教主の澄子の絵画、三代教主の直日の絵画と焼き物、直日の夫、日出磨の絵画などが展示されていた。

私は京都に留学していたときにエリセフ先生の勧めとご紹介で初めて亀岡と綾部にある共同体を知り、またそれが、どんな宗教団体であるのかと現地調査をかねて、私は月一回ぐらい陶芸を習いに通った。

メシア運動

大本の歴史をふり返るとさまざまなできごとと変

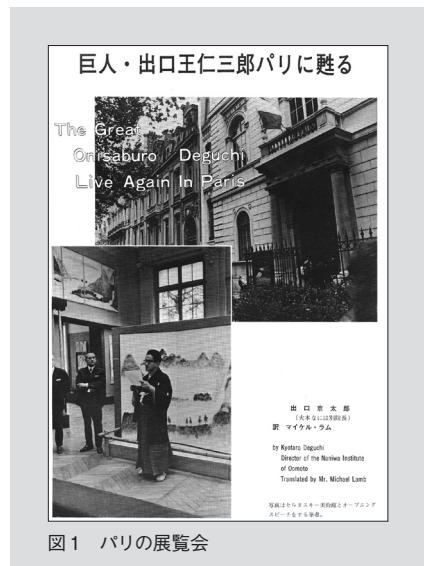


図1 パリの展覧会

動があつて、芸術の道に入るまでは素朴な信仰を持つ人々が田舎の予言者のまわりに集まって、新しい世界作りを切望した。そういう形の大本についてまずお話ししたいと思う。

大本は開教のときから、メシア的な期待での世直しの目的で予言的・千年王国運動として展開していった。こういう宗教的な運動が現れるときの時代的特徴は、内的危機感が生まれてくることと、聖なる都市への約束の欠如ということがある。この二つのレフェランス、すなわち社会的現状と土地に関する前兆は各メシア的運動の重要な部分だと思ふ。ミレニアムは乱れた土地に天国を建てるという社会的・文化的変動のときに発生する。政治、または宗教的な運動の一つのタイプとして考えられる。社会運動は二つのタイプにわかれると思う。すなわち外来文化の浸入によって起きるものと、内的変動の結果から起きるものとに区別することができる。

文化人類学者であるフランソワ・ラプランティエヌ氏は *Les trois voix de l'imaginaire* (『想像界の三つの

声』)という本の中で希望の普遍的なカテゴリーを三つに分けて分析している。第一はメシアニズム(救世主信仰)、第二はポセツション(憑依)、第三はユートピアである。つまり、メシアニズム、憑依、ユートピア、それぞれの方法によって人間は絶望を希望に変えることができると説明している。日常の生活とまったくかけ離れたメシアニズムは、憑霊とユートピアと同じように、断絶の行動をとらせる。フランス・ラプランティエヌの概念的な枠組みのもとに、大本教の動きを簡単に紹介してみたい。

大本教が誕生した背景には、産業革命と資本主義の確立がある。これまでの伝統的な共同体の崩壊と、社会の移動性の増加があると思う。農耕社会から産業社会への変動過程と、それから起きる現状不安は、当時の出口ナオの生活にもよく現れている。明治六年(一八七三)、綾部の近くであった農民一揆は、社会的な諸権利の要求のみならず、文化の現状についても、目まぐるしい近代化に抵抗する気持ちが含まれていたと思う。新しい生活様式の否定には、当然のことながら、文化的なアイデンティティを守る願望が入っている。メシア運動の誕生には、往々にして神話の世界と現世の結合による救世主と神話的な内容が不可欠となっている。

一つだけ例を見ると、たとえば、陰陽道系の金神信仰は遊行神であり、その語り神とされていた金神は金光教の影響を受けた出口ナオによって、民衆を救済する良の金神に変身された。天照大神の天の岩戸開きに基づいて、世に閉じ込められていた良の金神が再現するという願望は、大本の教えでは二度目の天の岩戸開きと呼ばれている。これをほかのメシア的な運

動と同じようにそのシンクレティック神話と評価するか、土着神話と評価するか、研究者によって異なるが、いずれにせよ独自の神話的な思想を表している。

カリスマ的な質を持つ指導者はよく千年王国運動を形づくる。もちろん、ここで支配の分類としてのカリスマ論を論ずるつもりはないが、一言触れておきたいことは、このカリスマ的なパワーの分解ということである。実際には大本運動の初期に信者を引きつける役割をした予言者としての出口ナオと、宗教・政治的なリーダーとしての出口王仁三郎に分けて考えることができる。

実は、もつと複雑な関係で評価もできる。たとえば、この大本の例もよくメシア運動に神懸かった教祖と政治的なリーダーや教団の指導者というペアが存在する。その上、出口王仁三郎は運動の組織者でありながら、同時に予言者と見なすこともできる。

メシアニズムと憑霊

次にメシアニズムと憑霊(ポセツション)との関係について、すこし触れてみたい。メシア運動を指導する者とトランス状態に入る者は、よく同じ庶民階層から出てくる。両者は生活の秩序を批判し、ある時期に、ある思想を作り出したがる。出口ナオの憑霊のタイプは行動と予言を神の意思によって動かせるタイプである。それは無意識な憑霊と呼べる。これに対して王仁三郎は意識的な憑霊のタイプと言える。修業あるいは行によって、神と合体して、超自然的力を得る憑霊のタイプである。日本の新宗教の運動の中では珍しく、出口王仁三郎はシャーマンの

なタイプである。脱魂型に近いタイプだと思う。

たいていの場合、憑霊現象はメシア運動に先立って現れる。憑霊現象とメシア運動との間の相違点は、時に関することである。たとえば、大本の場合は、過去信仰であっても未来への信仰であっても、「みろくの世」の到来の時節を事情によって先延ばしすることも、早めることもする。逆にボセツシヨンの現象として、たとえば、出口ナオは、いつでも、どこでも、トランス状態に入って神懸かりになって、世直し的な世界をすぐ予言して想像させる。たとえば、「三千世界一度に開く梅の花」。

この世の立て替え立て直し

そして三つめの希望の道はユートピアということである。ユートピア思想は救世主信仰と同じように、理想社会の現実完成を意味する。一般的に、幕末の民衆宗教運動は、ある種のユートピア運動と考えられる。しかし出口ナオの「お筆先」の内容はユートピア思想から来るものではないだろう。文学と社会学から始まった理想社会の計画を立てる方法はさまざまあるが、メシア運動の方途と異なっている。それを明らかにするために、世直しという観念をつかって、ナオの当時の世界観を見てみたい。

『世直しの思想』という本の中で芳賀登氏は、つぎのように書いている。「世直しはいろいろな意味に転用されているが、しかし、世直しの大きな意味は、今日では、日本の根生いの草の根民主主義の原型としての変革思想、そのものであると考えられている。したがって世直しを、世均し、世なり、世替わりなど、

いろいろな表現を異にして呼んでいるが、人間の平等を求めたり、世を変革することでは同一であると考ええる人が多い」と指摘している。

大本の思想は、この「世直し」すなわち、大本の表現を使うと、この世の立て替え立て直しのダイナミズムを根拠としている。また、ユートピア運動は、西洋においては非常に科学的、合理的なモデルを使って新社会または共同体をつくる。ユートピアに生きることが望む人々の理想としては均一性とか、仕事の正確さ、計画性のある社会関係などがある。ユートピア運動は、マイクロソサエティをつくる傾向がある。

こういうユートピア運動から思い当たる教団に、青森市の近くの山々に囲まれた一郭にある松緑神道大和山と、京都の一灯園などがあるが、これらは世直し運動よりもユートピアに近い共同体で成り立っている例だと思う。

メシア運動としての大本が描く新世界は、明治三〇年代になって明確になる。みろくと艮の金神の力で到来したとしても、この到来は儀礼と修行で表現されるはずである。それを大本では「出修」と呼んでいる。明治三年（一九〇〇）と明治三五年の間に七つの「出修」が行われた。たとえば、丹波半島沖における冠島、それから一カ月後隣の杵島をナオと大本の幹部が開きに出かけた。明治三四年には、また丹波の元伊勢と出雲大社を参拝した。その時期にそれぞれの目的で出かけた。というのは、杵島はナオの予言では救済神の艮の金神が悪神に押し込められた場所であったので、立て替え立て直しの時節が迫ってくるという意味をもつ旅だと考えられたからである。出雲大社への参拝はその神社から神の火と清める水を

（水と火の御用）と呼ばれている出修で）持つて帰った。出雲大社の神の力を借りることは現実の国家神道の権威を大本教が認めないという重要な意味もある。

「みろくの世」の現実化と時期の問題

次に「みろくの世」の現実化と時期の問題を見てみたい。時期はメシア運動にとってもっとも重要なことかもしれない。ナオは明治三〇年に世が変わると予言する。こういう切迫した終末の予言が伝わり、と自重への期待は重くなる。何もおこらないことは、大本にとって打撃だと思う。その場合、理想世界の到来を切りかえなければならぬ。そうしないと危機を迎えるおそれがある。それはメシアニズムの典型的なパターンの出現のことである。

大正五年（一九一六）の『お筆先』にはこう出ている。「みろく様のおでましになる時節が参り来て、天と地との先祖あらわれになりて、三千世界の世の立て直しをいたすぞよ」。次に昭和三年（一九二八）に綾部のみろく殿で大祭が営まれて、王仁三郎はみろくがあらわれる年とした五十六億七千万年のはかりしれない時間を、自分の五十六歳七カ月の日にかけて、みろくからメシアみろくと称するようになる。

別の観点から王仁三郎の行動を簡単に紹介したい。明治三〇年代から王仁三郎は習得した神懸かりの技術や祈祷や病氣直しで信者を集めている。明治四〇年には七六歳になったナオが隠居して、王仁三郎が後継者となる。そのときから王仁三郎が大本の指導者として教団の再建をし始め、布教活動がますます活発になる。たとえば、布教雑誌など（大本講習、直霊軍、

神霊界など)を発行して、大都市に出張所を設ける。同時に王仁三郎は大本が布教を続けるために公認神道教団に転々と所属した。御岳教をはじめ、大成教、大社教などである。一九二〇年代から四〇年代の間、王仁三郎の指導下という事情によって大本は発展し、宗教実践と芸術や文化活動は一時的に教団の布教ヴェクトルとなる。一方では、シャーマンの儀礼として鎮魂帰神という集団的神懸かりを通じて、農民だけではなく、多くの知識人や軍人が入信した。

大本における芸術と文化活動の役割

大本における芸術と文化活動の役割について、コンテキストを考えながら描きたいと思う。その芸術と文化活動は王仁三郎にとって一種の駆け引きであった。また、彼の跡継ぎがそれを上手に使用して、大本を発展させていく。その時期は大正一〇年(一九二一)の第一次大本弾圧事件から昭和一九年(一九四四)に王仁三郎が出獄した後、二年間、「耀盃」と名付けられた茶碗を約三千点つくりだしていくまでである。その時期の芸術と文化活動が非常に幅広い分野に広がって行った。それは「予言者と彼の新しい道具」と呼びたいぐらい、戦前の日本において大本の布教活動に利用された。

いくつかの例を挙げよう。二〇年代の初め、王仁三郎のエスペラントとの出会いをきっかけに大本教義の普遍的な面を中心にして海外に伝播する運動が始まる。大正一二年(一九二三)にエスペラント普及会(Esperanto propaganda Asocio)が創立されて、二年後にパリ支部を設ける。その支部は大本の布教のヨーロッパ

パセンターになる。昭和八年(一九三三) Omoto Internacia とローマ字で書かれた日本語の Nihonjin という雑誌がこのセンターで発行される。王仁三郎自身は三千六百の和歌を作って『記憶便法エス和作歌辞典』の日本語とエスペラント語の日エ辞典を作る。

また、昭和三年、大衆芸術を振興するため、明光社を創立させる。昭和二〇年代までの間、日本と外国にいくつかの支社が設けられて、その地域文化会は大本との信者の縁を強く結んで、また新しい信者を引きつける機能もあった。第二次大本事件のとき、その芸術結社は中断したが、戦後に楽天社の名で再び活動をはじめた。

一九三〇年の初期に王仁三郎の最初の作品展はその時代に似合った芸術思想の獨創性を示す。最近出版された *Prophet Motive Deguchi Onisaburō, Omoto and the Rise of New Religions in Imperial Japan* という本の中で Nancy Stalker がこう書いている。"Onisaburō's promotion of art participated in the modern consumer culture, and his activities provided the culturalists, intellectual abstractions with flesh and bone, creating campaigns to draw ordinary people into creating, performing, or appreciating art in forums and exhibitions throughout the nation."

また、マスメディア「コミュニケーション」、そして、プロパガンダの才能などの、能力のある王仁三郎が演劇、映画、博覧会というイベントを通じて、近代社会の日本において、大本教団が注目されている。たとえば明光社の芸術運動が始まって、まもなくの昭和七年(一九三二)に、京都の岡崎公園で行われた

宗教大博覧会の大本館では、来館者たちはスタンドに並んだ大本の膨大な業績を目のあたりにして、王仁三郎がつくった百点以上の絵画、書、陶芸などを鑑賞しながら芸術実践に没頭する者などが出た。

ただ、ご存じのように、その時期に大本の国内の拡大や海外への進出の結果は、宗教家または芸術家の姿というよりも、王仁三郎の行動は政治の指導者的な存在のように受けとられた。昭和一〇年(一九三五)に大本の発展は第二次弾圧事件のときに国家権力によって完全にストップされた。

戦後再建された大本は大正一〇年の第一次大本事件後、王仁三郎の『霊界物語』の口述筆記で「芸術は宗教の母なり」と説くスローガンをその意味通り、亀岡と綾部の聖地で実践させていく。「地上天国」という理想社会の夢を今日の産業化、都市化、世俗化社会の中で、人間の力で建設させようとしていく。そして、その変革された、形のない、神懸かりになっても、神を呼んでも、なかなか実現できない地上天国を、ナオと王仁三郎が予言した「立て替え立て直し」の静かなユートピアを現在、芸術と文化と平和活動で宗教実践しながらやっと形づける。彼らの願いがかなうとされる地上の楽園を具体化しようとした。

たとえば聖地はその地上楽園の縮小版と見なされる。綾部と亀岡のそれぞれの聖地が再建された。亀岡の聖地にあった天恩卿と命名されていた当時の天国の遺跡はほとんど残っていない。なぜならば、第二次事件のとき月宮殿という独自の建物破壊されたからである。現在、その聖地は spiritual training センターと宣教の場になった。

綾部の聖地にある梅松苑は、主に祭祀の中心地で、



図2 綾部大本一望図

大本の影響を受けた岡田茂吉

大祭、儀礼などが行われる。昔はナオによって綾部の神苑が世界の中心であると強調された。また綾部の聖地のおもしろさのひとつは大本の歴史が見えるところである。お話ししたように、大本の運動発展期に、明治三十五年（一九〇二）と大正五年（一九一六）の間、十回くらいの旅が行われた。現在、その旅の縮小版は綾部の聖地に見られる。

大本の流れを継いで、出口王仁三郎の芸術実践と精神実践の間に互いに切り離せない関係があるとい

う原初の直感を大きなスケールで発展させていったのが世界救世教、崇教真光、神慈秀明会などで、彼らは「地上天国」を作っていく上で大本からかなりの影響を受けた。というのは大本をはじめ、世直し思想から世俗化社会に心直しの共同体への変化を新宗教の本部、聖地の建造物、庭園、美術館などに読み解くことができると思われる。聖地の構造はその教団の教祖によって形づけられていくが、社会変動とともに、新宗教も信者の新しいニーズに対応して、新しい要求に答えなければならぬ。

これによって本部・聖地の機能は変わってくるはずである。現世利益的宗教が続いているかたわら、文化機関の機能をもつ新宗教も増えてきた。長い歴史のある新宗教にはシャーマニスティックの儀礼も変わった。大本で行われる「鎮魂」は元の形（神霊を懸からせること）と違って、いまは瞑想のようなものになったそうである。

大本からの影響を強く受けた世界救世教の岡田茂吉は「真・善・美」の理想世界を表現し、そのモデルとして箱根の神仙郷と熱海の瑞雲郷に美術館、神殿、庭園、そして、最近、京都の嵯峨野の平安郷には庭園を彼の望みで造った。また、芸術（とくに古陶器）に興味を持っていた岡田茂吉は出版された全集の中で、王仁三郎が芸術実践で要求した精神性と創造力をよく表現していると言っている。たとえば昭和二十四年にこう書いている。「われらのつねに唱うる如く、神の理想は地上天国を造るにあり、天国とは戦争のない恒久平和の真善美が完全に行われる世界であらねばならないとすれば、最も発達するのは芸術である。昔から宗教は芸術の母なりという言葉もある。

るぐらいで、宗教と芸術は切っても切れない密接な関係にあることは、いまさら言うまでもない」。この一例だけをあげても、これほどに大本の思想、大本の世界観、大本の芸術と文化活動などが、ある一種の巨大新宗教とその教祖たちに強いインパクトがあったということは驚かせる。

*

最後にひとこと言わせていただければ、私の発表のメインタイトルについてであるが、大本教の宗教実践におけるシャーマニズムについてあまり触れなかった気がする。なぜならば、私が中心にしたのは、サブタイトルが示すように、大本教団のライフ・ヒストリーは、日本社会の変動を反映して、最初にあった激しい予言的なメッセージ、厳しい個人的、集団的シャーマニスティック行動の響きが薄くなって、「立て替え立て直す」思想がほかの方法で、今日、近代的日本社会が期待するニーズに答えるようにソフトに変革していった地上天国に変わっていったからである。

参考文献

- 1 Musée Cernuschi, *L'art d'Onisaburo (1871-1948) et son école*, octobre-décembre, 1972, p6.
- 2 François Laplanche, *Les trois voix de l'imaginaire*, Paris: Editions Universitaires, 1974.
- 3 芳賀登『世直しの思想』雄山閣、一九八四年、一〇頁。
- 4 Nancy Stalker, *Prophet Motive: Deguchi Onisaburo, Omoto and the Rise of New Religions in Imperial Japan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2008, p117.
- 5 岡田茂吉全集編集委員会『岡田茂吉全集』第一〇巻、一九九六年、二八九頁。

第二章

宗教部会◆モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として

アイルランド神話における
竖琴とシャーマニズム

辺見葉子

慶應義塾大学准教授、ケルト神話学

現存する中世のアイリッシュ・ハープ

現存する最古のアイリッシュ・ハープは、ダブリン、トリニティ・コレッジ収蔵の一四世紀¹／一五世紀半ば²後半のハープである(図1)。通称「ブライアン・ボルのハープ」と呼ばれているが、実際には一一世紀の Brian Bórama 王とは無縁である³。アイルランドの国家紋章デザインのもとになったこの最古のハープと、歴史上アイルランド全土の覇権を握った最初の王であるブライアン・ボルとの間の連想は、ごく自然なものとも言えるが、一九世紀に作り上げられた神話であるようだ⁴。

一九六一年にブリティッシュ・ミュージアムで復元作業が行われた際、現在三〇あるピンのうち二九のピンに弦が張られた。四オクターブの音が出るという。これはオルガンをのぞいては、中世の楽器では音域がもっとも広い。ゲール語地域におけるハープ



図1 現存する最古のアイリッシュ・ハープ
Roslyn Rensch, *The Harp: Its History, Technique and Repertoire* (London: Gerald Duckworth, 1969), PLATE 26a.

の弦は常に金属製であり、現在張られている弦も brás (真鍮)である。ただし一六世紀以前の真鍮は現在のそれよりもむしろ bronze (青銅)に近かった⁵ので、オリジナルの弦の音とは違うという。まだある程度演奏可能な状態にあるというが、ベルのような音色で、しかしギターに似た豊かな音がするという⁶ことである。演奏は指ではなく長い爪でつま弾き、ハープは左肩に置いて、左手で高音域を、右手で低音

域を弾く。トリニティ・コレッジのハープのレプリカの演奏をしている現代のハープ奏者もあり (Siobhán Armstrong, Ann Heymann) それぞれCDも出している⁷が、ネット上でクリップを聞くこともできる⁸。

アイリッシュ・ハープの特徴は、soundbox (共鳴箱)にあり、一八世紀まではヤナギ (willow) の無垢材 (一枚板) で作られ、厚みが一・三センチにも及ぶ箱状になっていた⁹。一四／一六世紀初期までのハープは small low-headed harp と分類され、高さは七〇センチほどで弦の数は約三〇本、トリニティ・コレッジのハープをはじめ三台が現存している。ほかの二台 (Lamont Harp, Queen Mary Harp) はスコットランドのものであり、シデ (hornbeam) の無垢材で作られている。トリニティ・コレッジのハープは、とくにクイーン・メアリ・ハープとの細部にわたる類似の著しさから、同じスコットランドの西部高地地方で制作されたのではないかと考えられている¹⁰。後述するように、一二世紀以前のアイルランドでは

石の十字架に刻まれた図像学的資料からも三角形の harp ではなく四角形の lyre のタイプが用いられていたと考えられ、これに対してスコットランドでは八世紀から三角形の枠を持ったハープの図像学的資料が石に残されている。

歴史文献での言及

アイルランドの堅琴への言及が見られる最初の歴史文献は、一二世紀のギラルドゥス・カンブレシス (Giraldus Cambrensis / Gerald of Wales) の『アイルランド地誌』(一二八八年)である。ギラルドゥスは、ヘンリー二世によるアイルランド征服(一二六九年)後一二八三年にアイルランドに赴き、また一二八五年には勅命によりジョン王子に随行した宮廷付き聖職者・文人だが、その際のアイルランドにおける見聞を記している。

この中でギラルドゥスは、「アイルランドで用いられ親しまれている楽器は二つだけ、すなわちハープとティンパナムである」と述べている。¹⁰ ギラルドゥスのラテン語の原文では、ハープとティンパナムはそれぞれ 'cithara', 'tympano' となっている。アイルランド語で 'cruit', 'tíompán' と呼ばれていたものだと思う。ギラルドゥスが使っている 'cithara' という言葉は、ギリシア語の 'kithara' から派生したものだが、この楽器は中世においてはもはや存在せず、写本の注釈では 'harpia' とされている。¹¹ 「ハープ」と注釈をつけられているものである。ギラルドゥスは 'cithara' (= 'cruit') の弦が青銅 (aeneis) であるとも言及している。ただしギラルドゥスが用いたラテン語の aeneis の用法は、アイルランド語での una

の用法と共通するもので、ともに真鍮 (brass) とも青銅 (bronze) とも翻訳可能な曖昧な言葉である。¹²

一二〇〇年頃までには、'cruit' は三角形の枠を持つハープを指すようになったので、ここでギラルドゥスが 'cithara' と呼んでいるのは三角形の枠があるハープのことだと思われる。一方 'tympano' と呼ばれている 'tíompán' の方は、'lyre' (図2) の系統に属する、より軽量で吟遊楽人が持ち運ぶ目的になつたものだったようである。¹⁴

ギラルドゥスは「楽器を奏でる技術においてはこの民に比肩するものがないこと」と題した章において次のように述べている。

この民「アイルランド人」が熱心におこなうことでは楽器演奏だけが称賛に値すると思う。これに關してはわれわれが知っている民の中で断然優れている。われわれに馴染み深いブリタニアの曲のように長くゆっくりしておらず、実に速く、旋律は甘く快い。

彼らがひじょうにすばやく指をあやつるのに音



図2 'tíompán'
Mary Ramnant, *Musical Instruments: An Illustrated History from Antiquity to the Present* (London: B. T. Batsford, 1989), p. 20.

楽的調和が乱れないのには驚かされる。またどの点をとっても完全な技芸によって、複雑な形式の、ゆたかで複雑なポリフォニーの中、心地よい速度で、異なるものが一緒に、不調和のものが調和して、旋律が共鳴し仕上げられることにも。四度あるいは五度で和音が響くときにはいつもBフラットで始まりこの音にもどる。全体が心地よく甘い調性に満ちるように。

旋律ははじめから終わりまでひじょうに精緻である。厚めの和音が弱い音で響く中で、高い響きの音がじつに奔放に戯れ(以下略)¹⁵

Rimmerによれば、これは明らかに「lyreではなくharpの演奏を描写したものであり、中世のハープの楽譜は残されていないながらも、ギラルドゥスの描写は一八世紀になって初めて書き留められた楽譜の旋律形式と一致するという。¹⁶ なお、一二世紀のギラルドゥスは、スコットランドがアイルランドからの入植によって成立した国であることを踏まえた上で、音楽の技においてスコットランドはいまやアイルランドをはるかに凌駕しているため、多くの者がスコットランドをその技芸の源であるかのように見なしている、とも述べている。¹⁷

図像学的証拠1.. 初期写本に見るダヴィデHarp

ヨーロッパの写本の装飾画に登場する最初のハープは、the Utrecht Psalter という写本(八一六年〜八三五年)に描かれたものである。¹⁸ ただしダヴィデが

持つこのハープは、三辺を枠で囲ったものではなく、エジプトのハープに類似した、二辺の枠をもった三角形のものである(図3)。一方、九〜一〇世紀のヒベルノーサクソンの写本の細密画には、次項で扱うアイルランドの石の十字架に残る四角い *cruth* と類似した楽器が描かれており、テクストの書体と人物の様式化された表現からも、アイルランド人の手になるものと考えられている。一一世紀の *Caedmon's*

Metrical Paraphrase of Scripture History として知られるアングロ・サクソン語の写本には、『創世記』における最初の音楽家であるユバルが持つハープが描かれ、三辺を枠で囲んだ三角形のハープが描かれた最初の例である(図4)。一一世紀以降は、ハープを弾くダヴィデの装飾画が増加する。一二世紀のギラルドゥスも言及している『サムエル記』(上、16:23)における、若き日のダヴィデがその演奏によってサウル王に憑いた悪霊を追い払ったという '*chilana*' は、中世写本において「ハープ」と解釈され、キリスト教図像学において定着した。ダヴィデのハープの演

奏には、サウルの精神に影響を与え、体と魂のバランスの調和を回復する力があるとされ、ダヴィデによってミクロコスモスに秩序が与えられたと見えず、重要な象徴的解釈が中世においてはなされた。²⁴

図像学的証拠2: 石の十字架に見る harp-lyre

Harp-lyre という用語は、用法が混乱しているのが実情であるが、基本的には弦と *soundbox* (共鳴箱) の関係で区別される。形状上は harp は三角形、lyre は四角形という大まかな区別ができる。アイルランドの十字架に刻まれたハープ(三角形)はすべて一二世紀後期以降のものである。ただし異説もあり、Rensch はルース州 Monasterboice の十字架 (the South Cross/the Cross of Muiredach, c.923)、およびミース州 Kells の the South Cross (九世紀) を三角形のハープと見なせる最古の例として挙げている。ただし二台のハープの土台の部分は四角い。またキルデ



図3 ヨーロッパの写本の装飾画に登場する最初のハープ
Rensch, PLATE 7b.

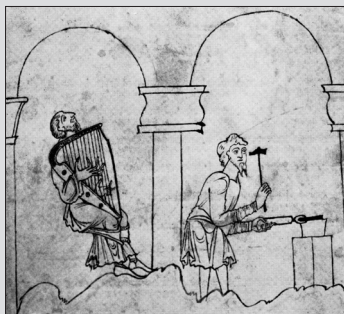


図4 アングロ・サクソン語の写本に描かれたユバルが持つハープ
Rensch, PLATE 11a.

ア州 Castledermot の九世紀の South Cross (図5) はハープと見なされることもあるが、四角く六弦として描かれており、アングロ・サクソンの Sutton Hoの船葬の遺跡から出土した六弦の lyre (図6) と似たものだったのではないかと考えられる。これ以外のアイルランドの十字架に刻まれているのは、明らかに lyre と見なされる。たとえばクロムマックノイズ修道院跡(聖キアランにより五四四〜五八八年に創立)の The Cross of Scriptures (九一四年に死去した Finan という上王のために作られた、高さ一〇フィートの十字架)に刻まれた上部が丸い lyre である(図7)。石碑以外のアイルランドにおける三角形のハープの図像としては、一一世紀と推定される St.Mogue という聖人の聖遺物箱(金属製)に描かれたハープが最古のものである。²⁷

これに対して、スコットランドでは初期の石碑にも三角形のハープが見られる。最初は東海岸のピクトの石碑に、後には西部高地地方や島嶼地方の十字架に現れるが、ピクト文化の影響が指摘されている。最古のものは八〜九世紀と推定される、Easter Ross の Nigg にある石碑であり、ダヴィデのシンボルとしてのハープが刻まれている(図8)。ここでは奏者なしにハープだけが独立したモチーフとして刻まれており、奏者とともに描かれるアイルランドとは異なる傾向である。Nigg の石碑に見られるハープと似たものを演奏している竖琴弾きの姿が、一〇世紀のものと思われる Perthshire の Dupplin および Angus の Monifeith の石の十字架に見られるが(図6)、奏者は椅子ないし玉座に座った姿で描かれており、当時椅子は身分の高い者に限定される家具



図7 クロムマックノイズ修道院跡の The Cross of Scriptures に刻まれた lyre
Joan Rimmer, *The Irish Harp* (Cork: Mercier Press, 2nd edn, 1977), p. 17, PLATE 5.



図9 Angus の Monifeith の石の十字架に見られるハーブ
Rensch, PLATE 10b.

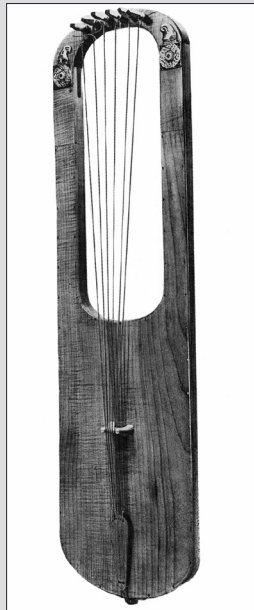


図6 アングロ・サクソンの Sutton Hoo の船葬の遺跡から出土した6弦の lyre
Ramnant, p. 21.



図5 キルデア州 Castledermot の South Cross
Rensch, PLATE 9c.

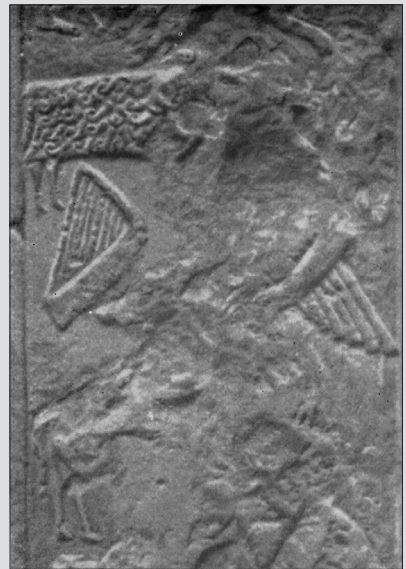


図8 Easter Ross の Nigg にある石碑に刻まれたハーブ
Rensch, PLATE 10a.

i ‘*crui*’ / ‘*tiompán*’

中世アイルランド語文学に登場する堅琴は、‘*crui*’ ないしは ‘*tiompán*’ と呼ばれている。それぞれ、先に引用したギラルドゥス・カンブレレンシスが、アイルランドで用いられ楽しまれている二つの楽器

であったことから、描かれているのは王としてのダビデか、または堅琴弾きの地位の高さを示唆するものと見なされる。²⁸ 堅琴を弾くダビデ王のキリスト教の図像は、九世紀から一四世紀にかけて多く見られるが、前述したように、オリエントの伝統的な二辺の枠をもった三角形のハーブではなく、三角形の枠をもったハーブの図像的証拠が最初に現れるのは、先にも述べたとおり八世紀の Picto-Scottish の石碑である。これはヨーロッパのどの地域よりも二〇〇（三〇〇）年先んずるものであることから、*Sanger* と *Kinaird* は三角形の枠をもったハーブの起源を、ピクトおよびスコットランドのブリトン人に求めているが、いまだ定説はない。³¹

では、古代の「大陸のケルト人」の堅琴はどのようなものだったのだろうか。不確かな手がかりではあるが、デイオドロス・シクロス（前六〇〜三〇年頃『図書館』V.33）は、「ガリア人」には「バードと呼ばれる叙情詩人がいるが、彼らはリュラ [Lyre] に似た楽器にあわせて賛歌や諷刺歌を歌う」と述べている。次項で見ると、中世アイルランド語の文学に登場するのも Lyre のタイプの堅琴である。

中世アイルランド語文学に登場する堅琴

として挙げていた「ハーブとティンパム」に相当するものと思われる。*Cruit*は弦楽器の総称のようにだが、文学テキストの描写によれば、小型の金属弦の堅琴である。

一方、*‘tìompán’*のほうは、*‘tyre’*の系統に属するが、これも金属弦で、文学のテキストでは三弦とされている。³³二つの用語は厳密な使い分けはされておらず、両方を含めて日本語で「堅琴」と呼んでさしつかえないようだ。

以下に見るように、中世アイルランドの神話的文学テキストにおいて、*‘Cruit’*の旋律と*‘tìompán’*の旋律とともに、異界・呪術との関わりが注目される。

ii 『マグ・トゥレドの第二の戦い』

呪術といえば、中世アイルランド語文学では、まずはドルイド（賢者／魔術師的な存在）により操られる言葉の呪詛が思い浮かべられるが、後で見られるに、堅琴弾きは、詩人やドルイドと重なり合う存在として描かれている。*‘Cruit’*や*‘tìompán’*の旋律は、ドルイドや詩人の言葉による呪術と同質のものだと見なされ得ると思われるわけである。それを端的に表現していると思われるのが、堅琴の旋律により聴き手を心身ともに呪縛する「三つの旋律」である。³⁴すなわち「嘆きの旋律」「喜びの旋律」「眠りの旋律」だが、中でも「眠りの旋律」によって導かれる眠りは、妖精による魂の略奪の際に起こるトランス状態／眠りと同質のものとして描かれ、しばしば死と結びつくきわめて呪詛性が濃いものである。

堅琴の「三つの旋律」の本質を考える上で要となるのは、神々トゥアタ・デー・ダナンとの結びつき

であると思われる。『マグ・トゥレドの第二の戦い』（成立は一一世紀）では「サウイルダーナハ」（「百芸に通じた」の意）の綽名を持つルグの技芸の一つとして、堅琴（*‘cruit’*）による「三つの旋律」の演奏が描かれている。ルグはこれを王ヌアダをはじめとするトゥアタ・デー・ダナンの神々の前で披露する。まず「眠りの旋律」では皆を丸一日眠らせ、次の「嘆きの旋律」では泣き嘆き悲しませ、三つめの「喜びの旋律」では一同を笑いさめかせ喜びで満たした。堅琴の「三つの旋律」は聴き手を自在に操る呪術的なものである。³⁵

この後ルグは、土着の魔族とも言うべきフォウォレとの戦い（マグ・トゥレド第二の戦い）においてトゥアタ・デー・ダナンを勝利に導く。そして父神ダグダと武者オグマとともに、フォウォレに連れ去られたダグダの堅琴弾きウアトネを奪回すべく、フォウォレの宮廷に乗り込む。ダグダの堅琴は、広間の壁に掛けられていたが、ダグダが命じないかぎり鳴らないように、その旋律は封じ込められている。ダグダは堅琴にむかって呼びかける。

‘Tair Daur Dá Blió,

Tair Cóir Ceharchuir,

Tair sam, tair gam,

Beola crot 7 bolg 7 buinne!’

（‘Come Daur Dá Blió,

Come Cóir Ceharchuir,

Come summer, come winter,

Mouths of harps and bags and pipes!’³⁶）

「二つの牧場のオーク／林檎の木の囁き」よ来たれ
「よい調べの四角」よ来たれ
夏よ来たれ、冬よ来たれ
堅琴とバグパイプと笛の口よ！

堅琴には *‘Daur Dá Blió’* と *‘Cóir Ceharchuir’* という二つの名前があり、前者は *‘Oak of Two Meadows’* という意味（Oak がドルイティズムにおいて聖なる樹であることは周知のとおり）、後者は *‘proper, fitting, just, true’* + *‘four-side, square’* という意味だと解されている。³⁷ *‘Cóir’* は *‘the proper tuning or harmonizing of a harp, or any musical instrument’* の意味であるから「よい調べの四角」という意の名前となる。³⁸ 前者は別説では *‘Daurdabla’* を *‘durd, or dord’*（*‘a murmur’* の意）と *‘alba, aball’*（*‘a sweet apple tree’* の意）の所有格の組み合わせと解釈され、「林檎の木の囁き」の意とされる（林檎も異界との結びつきが強³⁹）。*‘Cóir Ceharchuir’* という名前から、このダグダの *‘cruit’* は四角い形状だったものと思われる。『マグ・トゥレドの戦い』の成立は一一世紀とされる。アイルランドの石の十字架に残る図像学的証拠は、アイルランドでは一二世紀以前は四角形の *‘tyre’* が用いられていたことを示しており、ダグダやルグが弾いた *‘cruit’* は「三角形のハーブではなく、四角形の *‘tyre’* であつたと考えられる。

さて、ダグダが彼の *‘cruit’* に名前呼びかけると、堅琴は壁から彼の方へ向かって飛んできて、その途上九人のフォウォレを殺し、ダグダの手に収まった。ダグダはそこで「三つの旋律」を奏でる。最初に「嘆きの旋律」、次に「喜びの旋律」、その効果はルグの演

奏と同様である。そして最後の「眠りの旋律」でフォウオレを眠らせ、彼らの殺意から無事逃れ帰った。

トゥアタ・デー・ダナンのアイルランドにおける支配の達成を語るこの物語において、竖琴による「三つの旋律」の演奏は、ルグの場合もダグダの場合も、いわば神として、王としての力の顕現となっているわけである。とくにダグダの場合、主人の呼びかけに生きもののごとく応えるという、竖琴とその持ち主との深い密接な関係が際立っている。またここでは竖琴の旋律は、特定の優れた弾き手によってのみ引き出され得る魔術的なものであるとされている。

「三つの旋律」は、ルグやダグダのような主要神だけでなく、トゥアタ・デー・ダナンの他の一連の「竖琴弾き」たちが持ち合わせている技能でもある。『マク・トゥレドの第二の戦い』でフォウオレに連れ去られたのは、ダグダの竖琴弾きウアトネであった。ダグダ、ルグ、オグマの三人は彼の奪回のためにフォウオレの宮廷に乗り込んで行ったはずなのだが、実際に取り戻した竖琴はダグダのものであり、また竖琴を演奏するのもダグダ自身である。テキストには「眠りの旋律」が効を奏したことによって「三人は無事フォウオレの殺意から逃れた」とあるが、この三人とはルグ、オグマ、ダグダの三人だと思われ、連れ戻しに行ったはずのウアトネへの言及はない。ウアトネという竖琴弾きは、「人物」というよりも、竖琴から旋律を引き出すダグダの能力を具現化したような存在ではないかと思われる。そもそもウアトネという名前は「詩や音楽における調和」を意味するものであり、多分にシンボリカルな存在であることを伺わせるのである。⁴⁰

iii 「フロイトの牛捕り」

竖琴弾きウアトネが奏でる「三つの旋律」は『フロイトの牛捕り』（成立は八世紀頃、写本は一二世紀）にも登場し、その起源が説明されている。このテキストでは、ダグダの竖琴弾きウアトネの妻は、妖精ボアンドとなっている。ボアンドはボイン川の女神で、『エーダインへの求婚』ではダグダとの間にオイングス・オグをもうけている。⁴²ここからもダグダと彼の竖琴弾きウアトネとが互いに重なり合う存在であることがうかがわれる。ボアンドが三つ子の息子を生んだ際にウアトネが奏でた「三つの旋律」から、三人の息子たちはそれぞれ「嘆きの旋律 (goltraige)」 「喜びの旋律 (geirraige)」 「眠りの旋律 (suanraige)」と名付けられたという。ウアトネがこのとき弾いたのはダグダの竖琴である。母親のボアンドは、このウアトネの三人の息子が奏でる竖琴の音楽（すなわち「三つの旋律」）は、死者を出すだろうと予言する。実際「三つの旋律」の名前を持つこの三人の竖琴弾きがアイルとメドヴの宮廷で演奏すると、一二人が泣き悲しむあまり死んでしまう（非常に強力な「嘆きの旋律」であったと思われる）。彼らの竖琴には金や銀でできた蛇、鳥、猟犬の姿がほどこされており、弦がつま弾かれると、これらの蛇、鳥、猟犬は、人々のまわりをぐるぐると巡ったとされている。竖琴の旋律および竖琴そのものが持つ力と魔術性を表現したエピソードである。

iv 「トゥアグ・インヴェル」

「トゥアグ・インヴェル」は、トゥアグという河口の名前の由来を語る『ディンヘンハス』の一つである。

『ディンヘンハス』とは、アイルランドの地名にまつわる伝説、説話を収集したもので、一一―一二世紀に成立したものだと考えられている。⁴³「トゥアグ・インヴェル」では、『マク・ムクラマの戦い』において *riompan* で「三つの旋律」を奏でたとされる竖琴弾きであり、妖精の丘の王の息子であるフェル・フィーが、ドルイドとして登場する。「トゥアグ・インヴェル」でドルイドのフェル・フィーが操るのは、言葉の呪術であり、呪詛的な眠りをもたらす呪文を唱える。また彼はその際同時に、「眠りの旋律」も奏でるのである。

「トゥアグ・インヴェル」には韻文および散文のヴァージョンがあるが、一二世紀の『レンスターの書』に収められた、韻文のヴァージョンで物語られている伝説では、次のように語られている。⁴⁵コナル王の美しい娘トゥアグの美しさの噂を聞き及んだ海神マナナン・マク・リルは、トゥアタ・デー・ダナンのドルイドのフェル・フィーを使者としてタラの王宮に送り込んだ。ドルイドのフェル・フィーは、女性の姿をとってトゥアグの侍女になりすまし、タラに三日間滞在する。そして四日目の晩、娘に魔法の呪文を唱えて娘をぐっすり眠らせ、肩にかつぎ「眠りの旋律」を奏でると、娘をタラから海辺へと運び去ったのである。しかし彼が舟を捜しに行っている間に、娘は波にさらわれて溺れ死んでしまう。そこで、その河口 (*inibh*) は「マナナンの妻」の名前、すなわちトゥアグにちなんでトゥアグ・インヴェル (*Tiag Inibh*) と呼ばれるようになったのだという。

ドルイドのフェル・フィーは「眠りの呪文」だけでなく「眠りの旋律」をも操っている。このテキストからも明らかなように、「眠りの呪文」と「眠りの

旋律」は明らかに重複している。これは、フェル・フィーがドルイドでありまた *'tompán'* の奏者でもあるという伝承を反映したものと思われる。またフェル・フィーは、後世「妖精」と見なされるようになるトゥアタ・デー・ダナンであるが、彼の言葉の呪文と竖琴の旋律はどちらもトランス／魔法の眠りをもたらししており、これは異界への人間の魂の略奪を意味する。一九世紀になって収集された妖精に関するフォークロアでは、妖精の音楽はトランス状態で人間の魂を妖精の国に略奪することが語られている。たとえばエトナという新妻は、幽かな音楽が聞こえてくると深いトランス／魔法の眠りに陥り、さらにはその状態で妖精の丘に連れ去られてしまう。⁴⁶ このようなトランス／魔法の眠りは、脱魂とも妖精による憑依とも説明され、「チェンジリング」の民間信仰と結びつく。⁴⁷ 溺死もまた「死」ではなく妖精の国へ連れ去られたのだ、若い女性の場合は妖精王の花嫁として連れ去られたのだとされる。⁴⁸ この観念が中世に遡るものであることは、妖精の丘の王の息子フェル・フィーの竖琴の旋律により、トゥアゲがトランス／眠りに陥って溺死し、それゆえ彼女が海神マナナンの「妻」と呼ばれていることから、そして一四世紀末～一五世紀の『ロリンソンB506写本』に収められた散文のヴァージョンには「もしかすると娘をさらって行ったのはマナナン自身だったのかもしれない」という一節があることから、明らかだと思われる。

v 『ディン・リーグの殺戮』

『ディン・リーグの殺戮』という九世紀の散文物語

は、ラヴリド・ロングシャハという、紀元前三世紀末のレンスター王と考えられる人物についての始祖伝説となっている。⁴⁹ この物語には三つのヴァージョンがあるが、「眠りの旋律」が登場するのは、主要な『レンスターの書』のヴァージョンにおいてである。ラヴリドは、亡命先のマンスターでスコリアト王の娘モリアトと恋に落ちるが、しかしモリアトは母親に厳重に監視されていて、恋人たちの逢瀬はかなわない。そこで王が盛大な宴を催した折、ラヴリドの竖琴 (*crúic*) 弾きであるクラフティネが「眠りの旋律」を奏で、母親を含めた一同を眠らせてしまう。クラフティネは竖琴の旋律により「死の眠り」 (*suambás*) をかけたのだと説明される。ラヴリドはモリアトの婿として正式に迎えられ、マンスターの軍勢の支援を得て、かつて祖父や父の居城であったディン・リーグの奪回のために向かうが、彼らはこれを滅ぼすことができない。そこで竖琴弾きクラフティネが要塞にのぼり、中にいる軍勢にむかって「眠りの旋律」を奏でるといふ策を講じた。「眠りの旋律」によって敵は眠りに落ち、そこをラヴリドの軍が襲って抵抗を受けることなく殺戮し、要塞を略奪した。「死の眠り」 (*suambás*) という説明は、この場面における「眠りの旋律」にこそふさわしいものである。

vi 『ダ・コガの館』

竖琴弾き (*crúine*) クラフティネは、『ダ・コガの館』という作品では、さらにドルイド的な、つまり呪詛性の濃厚な姿で登場する。⁵⁰ この物語におけるクラフティネの役まわりは、アルスター王コルマクに、次々とゲシュを破らせ、彼を破滅に導くことで

ある。これは、クラフティネの妻であるシュケンブが、コルマクの愛人であったことへの嫉妬ゆえの復讐と説明されている。

コルマクのゲシュの一つは、クラフティネの竖琴を聴くことであった。クラフティネはわざわざコルマクのもとに赴き、彼の破滅を招くために *'Ceis Cendroll'* を奏でる。 *'Ceis Cendroll'* の解釈は分かれているが、 *'a head-sleeping, or a debilitating Ceis, or tune which left him an easy prey to his enemies'* ——すなわち「死の眠り」 (*suambás*) をもたらす「眠りの旋律」と同様のもの——という O'Curry の解釈が妥当だと思われる。またコルマクがロッホ・ローで水鳥とともに泳いでいることを知ると (これも彼のゲシュの一つ)、一五〇人の若者を鳥の姿に変え、さらにその翼に毒の魔法の呪文をかける。鳥たちは湖に行くと、コルマクの一行に向かって、その毒の呪文が込められた翼をためかせ、コルマクらは湖畔で眠ってしまう。しかしそこへ鷹に姿を変えたシュケンブがやって来て、鳥を殺し退治した。眠っている間に鳥に殺されるところを救ってくれたわけである。しかしすでにゲシュは破られ、クラフティネの呪詛は十二分に効を奏し、コルマク王の命運はいまや尽きたのである。

この物語でもクラフティネの竖琴の音楽は、コルマクの破滅と死をもたらすきわめて呪詛的なものである。また彼は、若者を水鳥に変身させる魔法や、その翼に毒の呪文をかけるという悪しき呪術を操ることもできる。彼が鳥の翼に込めた「毒の呪文」の結果、コルマクの一行が眠りに陥り、あやうく無抵抗のまま殺されるところだったことも、『ディン・

リーグの殺戮』における彼の「眠りの旋律」との共通点として注目される。

以上見てきたように、中世アイルランド文学に登場する豎琴（*crúí* / *tiompán*）弾きたちの「三つの旋律」は、トゥアタ・デー・ダナンの神々としての力の顕現であり、中でも「眠りの旋律」は、ドルイドや詩人の言葉による呪詛と同質の、呪術性が濃いものであると言える。その眠りは、妖精による人間の魂の異界への略奪と見なされるトランスとも同一視される。アイルランドにおいて豎琴を特別なモノにしているのは、豎琴の異界や異界の神々と結びつき、呪術性が込められた旋律であると考えられる。

Popular Balladsに見られる豎琴

以上のような豎琴の異界との繋がり・呪術性は、一九世紀に収集されたスコットランドの民間バラッドにも受け継がれていると思われる。アイルランドとスコットランドは、同じケルト語のゴイデリックの系統に属する言語文化圏である。スコットランド・ゲール語は、もともと五世紀にアイルランドからのアイルランド語話者の入植によってもたらされたアイルランド語であり、一〇世紀（ないしはそれ以降）まではアイルランド語と同一の言語であった⁵⁵。そもそもラテン語の *‘Scoti’* (Old Irish の *‘Scot’*) はアイルランド人の意であったのである。ゲール語は中世初期には分化が明らかになるが、文学のレベルでは、言語は地域性を反映しておらず、一二〜一七世紀のアイルランドとスコットランドの文学文化はほぼ同一

と見なされる。アイルランドとスコットランドの豎琴弾きの交流もさかに行われた⁵⁵。

アイルランドにおけるのと同様、豎琴はスコットランドにおいても *‘folk instrument’* ではなく、常に *professional’s instrument* であり、貴族階級と結びついた楽器であった。その技術と訓練は称賛され、社会的にも他の音楽家よりも高い地位を享受していた⁵⁶。

民衆の間で口伝えに受け継がれてきたバラッドでは、ゆえに、豎琴がフィドルや笛に置き換えられているヴァージョンが多いが、呪術性は忘れられていないようである。たとえば、一八八〇年にシエトランド島で採集された『オルフェオ王』(*King Oryeo*) というバラッドがある。スコットランドにおける英語のヴァリエーションである「スコッツ語」で語られている。これは古典のオルペウスの物語だが、直接には一四世紀のイングランドのロマンス、『サー・オルフェオ』(*Sir Oryeo*) の系譜を汲むものと思われる。『サー・オルフェオ』では古典の物語と同じく、オルフェオ王が奏でるのは豎琴であったが、一九世紀のシエトランド島のバラッドでは笛に置き換えられている。オウイディウスの『変身物語』では、黄泉の国ハデスでオルペウスが妻を想う心情をうたつて豎琴の弦をかき鳴らすと、血の気のない亡者たちはもらい泣きし、復讐の女神たちも感動のあまり初めて頬を涙で濡らし、冥王と王妃プロセルピナですら心動かされ、彼の嘆願を拒むことができなかった、と語られている。一種の「嘆きの旋律」であったわけである。この場面は、一四世紀イングランドの『サー・オルフェオ』では、オルフェオの豎琴の甘美なメロディーに、妖精王も王妃も、その音色を聞いた者はみな大いなるよろこびを感じたと語られ、

「喜びの旋律」に相当するものとなっている。シエトランドの『オルフェオ王』は妖精王の前で笛を演奏するのだが、中世アイルランド文学に登場した三つの旋律のうち、まず「嘆きの旋律」と「喜びの旋律」に相当するものを、そして「眠りの旋律」の代わりには「病んだ心もすこやかにしたであろう陽気ないりールドダンスの曲」を奏でたとなっている⁵⁷。これはむしろ、ダヴィデがサウル王に憑いた悪霊を、豎琴の演奏で追い払ったという、ハーブに悪霊を払う呪力、病の癒しの力を認める系譜を汲むものと言えよう。

An first he played da notes o noy,

An dan he played da notes o joy.

An dan he played da göd gabber reel,

Dat meicht ha made a sick hert hale.

‘Noo tell to us what ye will hae:

What sall we gie you for your play?

最初に彼は悲しみの調べを

次には喜びの調べを奏でた

それから陽気ないりールドダンスの曲を

これは病んだ心もすこやかにしただろう

「さて何が望みか言うがよい

お前のその演奏にたいして何を与えようか」

このバラッドでは『サー・オルフェオ』と同様に、

ハデスが妖精の国に置き換えられており、オルフェオは王妃の奪還に成功している点において、古典のオルペウスの物語とは異なる展開を持つ。もっとも、オルペウスが妻の奪還に成功したというギリシア語（アレクサンドリア）のヴァージョンも存在しているのだが、エリアーデが『シャーマニズム』でも言及しているが、異界に旅して妻の魂を連れ戻すオルペウスは、きわめてシャーマン的な様相を帯びている。⁵⁹

ケルト語圏からゲルマン語圏へと視野を広げると、同じく『サー・オルフェオ』の流れを汲む主題を扱ったものと見なされているものに、『竖琴の力』(Hapans Kraft)というスウェーデンのバラッドがある。⁶⁰『サー・オルフェオ』では、王妃は妖精王から果樹園の「接ぎ木」の下で待つようにと命じられ、オルフェオと千人の騎士たちが王妃を取り囲んで守ろうとするが、彼女は妖精王の魔法によりかき消えてしまう。オルフェオは王位を捨て森の野人となって、妖精王の国から竖琴の演奏により妻の奪還に成功したのであった。『竖琴の力』のバラッドでは、『サー・オルフェオ』における妖精王は、ネック(Neck)という川の精にとつてかわられている。ピーター卿の許嫁のカーステインは、彼女の二人の誇り高い姉と同様、川で溺れる(ネックに連れ去られる)ことが運命づけられている。ピーター卿は彼女の乗る馬に黄金の蹄鉄を作
り、前に二人、左右にも二人のお供をつける。ところが森にさしかかったところで、お供の者たちは金色の角をもった雄鹿を見ると追いかけて行ってしまう。カーステインは一人で川にかかる橋まで行くのだが、金色の蹄鉄をつけた馬がつかずき、彼女は流れの速い川に落ちてしまう。ピーター卿は黄金の竖

琴を水中の異界に棲むネックに向かって奏でる。

The first stroke on his gold harp he gave
The foul ugly Neck sat and laughed on the
wave.

The second time the gold harp he swept,
The foul ugly Neck on the wave sat and wept.

The third stroke on the gold harp rang,
Little Kerstin reached up her snow-white arm.

He played the bark from off the high trees;
He played Little Kerstin back on his knees.

And the Neck he out of the waves came there,
And a proud maiden on each arm he bare.

黄金の竖琴をつま弾く最初の音で
見るもいまわしいネックが川面に座って笑った

黄金の竖琴を二度目につま弾くと
見るもいまわしいネックは川面に座って泣いた

黄金の竖琴の三度目のつま弾く音で
カーステインは雪白の腕をのばした

彼の演奏で背高い樹の皮がはがれ落ち
彼の演奏でカーステインは彼の膝に戻った

そしてネックは水から出て来た
両腕には一人ずつ誇り高い乙女を抱えて

最初に「喜びの旋律」、次に「嘆きの旋律」に相当すると思われるものを奏で、三つめの旋律はカーステインのみならず、彼女の二人の姉をもネックの棲む水の異界からこの世へと奪還する力を持っている。『オルフェオ王』や『竖琴の力』といった民間伝承バラッドには、竖琴には異界の存在をも動かし、異界に連れ去られた人間をこの世に連れ戻す力があるという、シャーマンにもなぞらえることのできる観念が受け継がれていると言えよう。逆に言えば、一九世紀に収集された民間伝承バラッドに断片的な形で語られている竖琴および竖琴弾きにかかわる呪術性は、時を遡れば中世アイルランドの神話物語の中に「より鮮明な姿をもって描かれているのである」。

参考文献

- 1 Joan Rimmer, *The Irish Harp* (Cork: Mercier Press, 2nd edn, 1977), p. 33.
- 2 Keith Sanger and Alison Kinnaird, *Tree of Strings: crann nan teud: a history of the harp in Scotland* (Temple, Midlothian: Kinnor Music, 1992), p. 53.
- 3 Brian Boru Harp の所有者歴にこういふ Roslyn Rensch, *The Harp: Its History, Technique and Repertoire* (London: Gerald Duckworth, 1969), pp. 82-84 参照.
- 4 Sanger and Kinnaird, p. 69.
- 5 Rimmer, p. 33.
- 6 Siobhán Armstrong, *Clairseach na hÉireann: The Harp of Ireland* : <http://www.siohbanarmstrong.com/music.htm>; Ann Heymann, *Cruit go nÓr: Harp of Gold* は iTunes でダウンロードが聞ける。また、Early Gaelic Harp Info というサイトでも中世のゲールック・ハープの音色を再現したクリップが聞ける。: <http://www.earlygaelicharp.info/>

- 7 Rimmer, p.1.
- 8 Sanger and Kinnaird, pp. 53-68. サーンズについて, p. 212 (Appendix A: Harp Measurements) 参照。
- 9 また Sanger and Kinnaird は 'darsach' とする一四世紀末から使われるようになった堅琴を指す言葉が、アイルランドよりもスコットランドより普及しており、スコットランド起源の可能性が高まっている。Sanger and Kinnaird, pp. 34-35.
- 10 キラルドゥス・カンブレニシス『アイルランド地誌』有光秀行訳、青土社、一九九六年、二〇七頁。Gerald of Wales, *The History and Topography of Ireland*, trans. by John O'Meara, rev. edn (London: Penguin Books, 1982), p. 103.
- 11 Martin van Schaik, *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1992), p. 26. なお harpa の語源への語義の変遷については同書 pp. 17-19 を参照。
- 12 <http://www.anbeymann.com/goldhm, n.1>.
- 13 Sanger and Kinnaird, p. 33.
- 14 Ann Buckley, 'What was the Tiompán? Problem in Ethnohistorical Organology: Evidence in Irish Literature', *Jahrbuch für Musikalische Volks und Folklorekunde*, 9 (1978), 53-88 (p. 83).
- 15 『トムナヒンズ集註』二〇九頁。
- 16 Rimmer, pp. 30-31.
- 17 *The History and Topography of Ireland*, p. 104.
- 18 Rensch, pp. 12-3.
- 19 Rensch, p. 14.
- 20 Rensch, p. 19.
- 21 Rensch, pp. 31-32.
- 22 Schaik, p. 43.
- 23 Schaik, p. 37.
- 24 Schaik, p. 40.
- 25 Rensch, pp. 23-24.
- 26 Rimmer, p. 23.
- 27 Sanger and Kinnaird, p. 17.
- 28 Sanger and Kinnaird, pp. 14-16.
- 29 Rimmer, p. 13.
- 30 Sanger and Kinnaird, p. 29.
- 31 Rensch, p. 12.
- 32 『ユリイカ 特集ケルト 源流のヨーロッパ』一九九一年三月号、一〇二頁。
- 33 Buckley, p. 61.
- 34 Cf. Karen Ralls-MacLeod, *Music and Celtic Otherworld: From Ireland to Iona* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), pp. 80-86.
- 35 *Cath Maige Tuired: The Second Battle of Mag Tuired*, ed. by Elizabeth A. Gray (London: Irish Text Society, 1983; repr. 1998), p. 42.
- 36 *Cath Maige Tuired*, pp. 70-71.
- 37 *Cath Maige Tuired*, p. 113.
- 38 Eugene O'Curry, *On the Manners and Customs of the Ancient Irish* (1873; repr. Dublin: Edmund Burke, 1996), vol. III, p. 214.
- 39 O'Curry, p. 214.
- 40 O'Curry, p. 222.
- 41 *Táin Bó Fraích*, ed. by W. Mead (Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1967); Trans. by Mary Byrne and Myles Dillon, *Études Celtiques*, 2 (1937), pp. 1-27.
- 42 Tochmarc Éitán, ed. and trans. by Osborn Bergin and R. I. Best, repr. from *Eriu*, 12, part II (Dublin: Royal Irish Academy, 1938), pp. 10-11.
- 43 'The Prose Tales in the Rennes Dindsenchas', ed. and trans. by Whitley Stokes, *Revue Celtique*, 15 (1894), 272.
- 44 *Cath Maige Mucrama: The Battle of Mag Mucrime*, ed. by Máirín O Daly (London: Irish Text Society, 1975); Ed. and trans. by Whitley Stokes, 'The Battle of Mag Mucrime', *Revue Celtique*, 13 (1892), 426-74.
- 45 'Tuag Inbhir' in *The Metrical Dindsenchas*, Part IV, ed. by Edward Gwynn (Dublin: Hodges, Figgis, & Co., 1924), pp. 58-69.
- 46 Lady Wilde, *Ancient Legends, Mystic Charms & Superstitions: With Sketches of the Irish Past* (1888; London: Charro & Windus, 1925), pp. 42-45.
- 47 妖精のチャレンジャーについては拙論「妖精信仰と魔女裁判」安田喜憲編『魔女の文明史』八坂書房、二〇〇四年、二〇九―二二二頁参照。
- 48 W. B. Yeats, 'A Note on "The Host of the Air"' in *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth* (London: Penguin Books, 1993), p. 212. 潮死が妖精による魂の略奪であるという観念は、一四世紀インクランズの『サー・オルフェオ』にも登場している。拙論「妖精に襲われた王国」柴田陽弘編『ユー・ド・レの文学世界』、慶應大学出版会、二〇〇八年、一九九―一八〇頁参照。妖精による人間の魂の略奪については拙論 'The Wild Hunt and the Celtic Fairy Rade', *Celtic Forum*, 3 (1998), 2-20 参照。
- 49 'Orgain Denna Rig', ed. by David Green, in *Fingol Román and Other Stories* (Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1955; repr. Dundalgan Press, 1993), pp. 16-23; Ed. and trans. by Whitley Stokes, *Zeitschrift für celtische Philologie*, 3 (1901), pp. 1-14.
- 50 'Bruden Da Choca', ed. and trans. by Whitley Stokes, *Revue Celtique*, 21.
- 51 Gessa (geis の複数形) は英雄の運命を支配する絶対的な禁欲であり、呪詛的な性格を持つ。
- 52 O'Curry, p. 254.
- 53 Paul Russel, *An Introduction to the Celtic Languages* (London and New York: Longman, 1995), pp. 9-10.
- 54 R. D. S. Jack ed., *The History of Scottish Literature, vol. 1, Origins to 1660 (Medieval and Renaissance)*, (Aberdeen: Aberdeen University Press, 1987), p. 245.
- 55 Sanger and Kinnaird, pp. 101-110.
- 56 Sanger and Kinnaird, pp. 1-2.
- 57 Francis James Child ed., *The English and Scottish Popular Ballads* (1882; Folklore Press, 1957), vol. 1, p. 217.
- 58 W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement* (London: Methuen, 1935, 2nd ed., 1952), p. 31.
- 59 『ルナ・ホルムト』シャープ・ヒズ・ト・堀一郎訳 (45 頁) 註文 1100 四半、1140 頁。
- 60 Lowry Charles Wimberly, *Folklore in the English and Scottish Ballads* (Chicago: University of Chicago Press, 1928), p. 334.
- 61 Thomas Keightley, *The Fairy Mythology: Illustrative of the Romance and Superstition of various Counties* (1850; New York: Haskell House, 1850), p. 150.

第二章

宗教部会◆モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として

韓国の琴とシャーマニズム

金時徳

韓国国立民俗博物館学芸研究官

1 高句麗の琴

韓国の琴にはいろいろな種類があるが、その中に高句麗の琴、ゴムンゴ(Geomungo)がある。高句麗の琴は玄琴ともいう。『三国史記』によると、玄琴は高句麗の長寿王(四一三―四九〇年)の初め、中国の晋の国が七弦琴を送ってくれたが、演奏の方法などが分からなかった。これについてよく分かる人に大きな賞金を与えたとした。その時、王山岳が、本来の七絃琴の形は直さず、演奏法などの法制だけを改良して新しくつくったものが玄琴である。音域は約三オクターブだという。

さらに王山岳が一〇〇余曲を作曲してこれを演奏したところ、黒い鶴が飛んできて舞い踊ったという言い伝えから玄鶴琴と呼ばれたが、のちに鶴の字を取って玄琴と呼ばれた。しかし、中国の吉林省の集安市にある舞踊塚の壁画に玄琴の原型とみられる楽

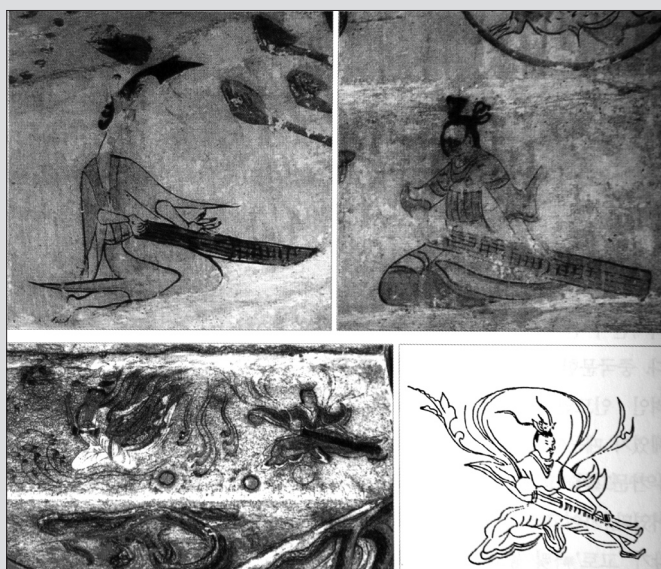


図1 高句麗壁画に見える琴の演奏者(宋芳松、2007年、40頁)

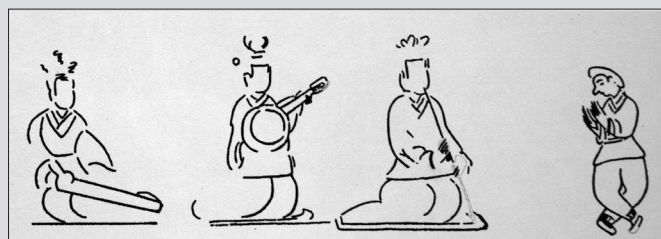


図2 高句麗壁画に見える舞踊伴奏者の模写図(宋芳松、2007年、44頁)

器が描かれている。そのため、高句麗の玄琴はすでに五世紀以前に製作されていたという説もある。高句麗古墳の安岳三号墳、五厓墳四号墓、長川一号墳などの壁画に登場する琴は四弦である。そこで、晋から伝来する前から高句麗固有の絃楽器があった可能性が高い。

2 弁辰の琴

韓国の南にあった弁辰の国民は歌と踊りと酒を飲むことが大好きな人たちだったという。またこの国には「スル」（瑟）という楽器があつて、この楽器は中国の大絃楽器である筑に似たものだと記録されている。しかし、筑は中国の瑟とは違ふし、古琴に近い。韓国の音楽学ではこの絃楽器を韓国が一番古い琴と推定している。なぜならば弁辰は伽倻（伽耶）の近くにあるので、この国の楽器である「ガヤッゴ」（伽耶琴）の可能性が高いからである。

3 伽耶のガヤッゴ

伽耶の嘉実王が中国の楽器を見て弁辰地域の古代



図3 奈良正倉院の新羅の琴（宋芳松，2007年，75頁）

絃楽器を改良して「ガヤッゴ」を製作したという記録がある。この時期が六世紀頃だった。嘉実王は百済八絃琴とか新羅の土偶に見られる両耳頭を参考にして八絃を一二絃に改良したのだろう。改良した「ガヤッゴ」の楽器構造をはつきり見せるのが正倉院の新羅琴である。

また、「ガヤッゴ」は絃楽器の一種類である「ガヤグム」の韓国式の読み方である。琴のことを純粋な韓国語では「コ」というが、「琴」という漢字は「グム」と読む。そこで伽耶琴は漢字の読み方では「ガヤグム」と読む。もちろん、これは楽器の特徴から付いた名前ではなくて、伽耶という国の琴という意味である。

4 百済の八絃琴

一九九三年十二月二三日、昔は百済地域であつた扶餘郡陵山里の寺の敷地で百済金銅大香炉（国保二八七号）が発掘された。この香炉には五人の楽器を弾く人がおり、その中には琴を弾く人も刻まれている。この香炉についてはいろいろな意見があつたが、威徳王（五五四―五九八年）、聖王（五三三―五五四年）、武王（六〇〇―六四一年）の時代に儀式用具あるいは祭祀用として製作された儀式用具だという。金銅大香炉の琴は三絃で、演奏者は左手を絃の上に載せて、右手は何かを用いて絃を弾いている。これは「シユルッデ」といってピックのようなものを用いて演奏する琴の特徴をよく見せている。

これと関連して、光州新昌洞出土の絃楽器は韓国の一番古いものである。なぜならば、これは紀元

前一世紀に製作されたものだからである。琴とは違ふし、長さがガヤッゴの半分くらいで、百済独自の絃楽器である百済琴の母体だという仮説を立てることができる。

また、百済の癸酉名石像の琴も、寝かせて演奏する絃楽器である。大田の月坪洞出土の六世紀の両耳頭に八本の弦を懸ける穴がある。両耳頭の模様は新羅の土偶の琴、日本正倉院の新羅琴、「楽学軌範」と現在の正楽のガヤッゴの両耳頭と似る。これを今日では百済八絃琴とか玄鶴琴という。

5 新羅の琴

新羅はほかの国より音楽が遅れていたが、郷土的な音楽を持っていた。百結先生が琴を演奏したという記録が『三国史記』にあるが、この記録にある「琴」は高句麗の「琴」と同じと考えることはできない。なぜならば、五世紀の高句麗の琴が新羅に伝えられたという記録はどこにもないからだ。

しかし、新羅の土偶に見られる琴は両耳頭があり、模様として日本の正倉院に収蔵された新羅琴と似ている。これが新羅の郷土の楽器ではないかと思う。

6 古代日本に伝播された三国楽

隋の七部伎とか九部伎は高句麗の音楽だったし、日本の「高麗楽」は高句麗の音楽が伝わったものだという話はよく知られている。また、高麗楽、百済楽、新羅楽は古代三国の音楽である。そのなかに琴があった。また、日本語の「こと」は韓国語の「고(古)」



図5 百済金銅大香炉の五楽師の中の琴の演奏者 (忠南文化産業振興院提供)

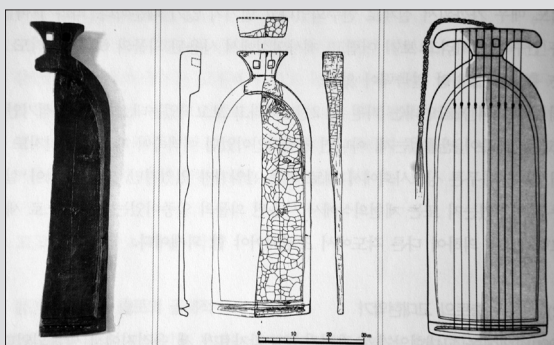


図6 光州新昌洞出土古代絃楽器および再現楽器 (宋芳松, 2007年, 36頁)



図7 癸酉名石像に浮き彫りにされたさまざまな演奏者の中での琴 (宋芳松, 2007年, 44頁)



図10 大田月坪洞出土の六世紀の両耳頭と新羅の土偶の琴 (宋芳松, 2007年, 59頁)



図4 五楽師が彫刻された百済金銅大香炉 (忠南文化産業振興院提供)

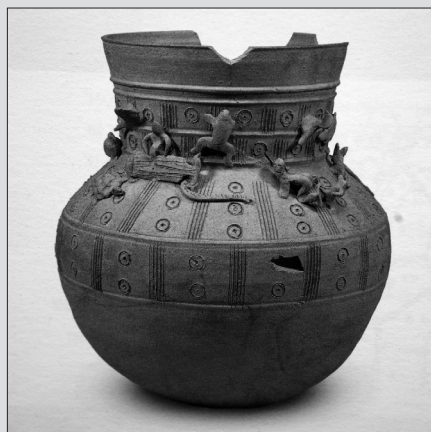


図8 新羅の土器の古代の絃楽器 (国立中央博物館, 2009年, 16頁)



図9 新羅の土器の古代の絃楽器 (国立中央博物館, 2009年, 76頁)

につながる。韓国音楽が日本まで伝播したことを考えてみると、言葉の面でも関係があると思う。

7 神器としての琴

高句麗の琴が新羅に伝えられたのは八世紀末から九世紀初めである。しかし、柏栗寺伝説は琴の伝来を七世紀まで引き上げる可能性がある。この伝説の中で、新羅は琴を国保級の神器にしたという。これは現代の学者によると、真骨の王権の確立のためだという。琴が神器として取り扱われたので一般社会に普及しなかったという。

また、玉宝高が智異山にはいつて琴を学んだ後、それを新羅に教えないようにした。それは、玉宝高が高句麗の流民なのでそのようにしたと理解できる。

8 古代韓国の琴とシャーマニズム

韓国では日本のように琴が言霊になることは見られない。韓国では日本の「こと」のような意味を持つ言葉はない。しかし、絃楽器の韓国式の訓読は朝鮮初期まで「こ」だった。日本の新羅琴とか百済琴の「こ」とは韓国の「こ」と関係があると思う。

しかし、韓国でも上古時代には宗教儀式と関連した音楽があるという。上古時代には宗教儀式と関連した音楽があった。たとえば、扶余の国中大会であった迎鼓では何日間も酒を飲みながら歌って踊ったという。高句麗の一〇月に天に捧げる祭祀をする東盟では、夜に男女が遊戯をしたと言う。滅(タイ)

でも一〇月に天に捧げる祭祀をして昼と夜に酒を飲みながら歌と踊りをした。これを舞天と言う。

一方、南の韓では五月に種を播いた後で神を祭る際、一〇人くらいが集まって昼と夜に飲みながら歌と踊りをして休まなかったという。一〇月に収穫するときも同じことをする。しかし、音楽の内容と楽器についてはよくわかっていない。

このような音楽の宗教的な機能はほかの国でも同じようだ。このような風俗は京畿道地域の都堂グットなど今の巫俗式の村祭りの中で継承されているという意見もある。

古代三国時代に楽師の地位が高かったのも、音楽が国家的に重要なものになっていたことを教える。于勒の場合も、新羅の一七官等の中で一〇位の官吏が于勒に音楽を学んだというのも、于勒の地位が高いことを証明し、日本に送った百済の楽師も百済の一六官等の中で八から一一までの地位である。これは国家としても音楽が重要になっていたことを示している。

また、新羅の土器に付いている琴の頭の部分には蛇がかたどられているし、その横には亀や鳥などの神聖な動物がいて、音楽自体が神聖なものとして機能をはたしたと推定できる。

9 現代韓国の琴とシャーマニズム

現代韓国のシャーマニズムには巫の形によって神降巫形と世襲巫形の二種類がある。本来は漢江を境界として北、南という地域によって区分したが、現在では区分の意味がなくなり、二種類が混ざっている。

降神巫は神病、神堂、巫儀という三つの条件を持つ。神様は巫覚に載せられて、ムダンはエクスタシー(ecstasy)が強い。巫覚は神様になって神様の言葉を直接告げる。強い動きなどで絃楽器より打楽器を主に使う。

世襲巫は巫業を学んで世襲する。神堂をもたないし、神廟もないので、神様の話を代わって伝えるように言う。エクスタシーはなく、踊りや歌などの芸術的な技術が発達している。楽器も発達していて、三絃六角を備えた楽団が参加する。三絃六角は郷笛二、大琴、海琴、長鼓、鼓で構成される。

韓国の巫俗の儀礼は「Gut(グット)」という。基本的には一二グリ(gori, 幕)で行うが、種類によって違う。種類によっては何日間も行うこともある。このグットの進行方法はほとんどが巫の歌や踊りによる。つまり、グットには必ず音楽が伴うし、グットを中心になって行う巫のほかに楽師がいて、楽師が音楽を担当している。楽器は打楽器をはじめ、絃楽器、笛などがある。その中で琴も使用される。昔は南海岸とジンド、ソウルグットで琴を使ったりと伝わる。今日では、琴はほとんど使われないが、代わって牙箏を使う。南海岸では今も所によって琴を使うことがある。

二〇〇四年の国立民俗博物館の調査によると、慶尚南道巨済市東部面鶴洞里水山村で昔の別神グットを再現した。そのグットのとき、琴を音楽の楽器として使ったという。それには特別な理由はなかったが、大きなグットのため三絃六角のほかにアゼンと琴を使用したといわれる。

古代の祭政一致時代の音楽はシャーマニズムと関

係があるともいう。もちろん現在の琴と古代の琴の意味は違うだろう。しかし、昔からシャーマニズムや国家の儀式のために琴が使われたことは否定できない。

参考文献

宋芳松『増補韓国音楽通史』民俗苑、二〇〇七年。
国立中央博物館『新羅土偶 永遠を夢見る』国立中央博物館、二〇〇九年。
Lee Yong-Shik「巫歌の神聖性」『韓国巫俗学』七、韓国巫俗学会、二〇〇三年。



図 11 慶尚南道巨済市東部面鶴洞里水山村の別神グット (国立民俗博物館提供)



図 12 慶尚南道巨済市東部面鶴洞里水山村の別神グットで使われる琴 (国立民俗博物館提供)

Lee Yong-Shik「南海岸別神グット音楽現地研究」『韓国巫俗学』六、韓国巫俗学会、二〇〇三年。
In Pyong Chun「アジアの琴類楽器」『韓国音楽研究』三一、韓国音楽学会、二〇〇二年。
Heung Sub Han「高句麗文化伝説と琴」『人文研究』四八、嶺南大学校人文科学研究所、二〇〇五年。
宋芳松・Hwa Jung Yun「琴の歴史と語源」『韓国音楽史学報』一六、韓国音楽史学会、一九九六年。
編集部「QUOTE: 琴編」『国歌教育』五、韓国国歌教育学会、一九八二年。

「モノ」の世界、多角的に考え

23日の宗教部会は、「モノと琴、シャーマニズム」をテーマに、日本や英国、アイルランドの詩や神話を絡めて考える。30日の科学部会では、多岐にわたる「感覚価値」について認知科学やロボット工学、芸術学の研究者らが話し合う。各日とも午後1時から、一般参加自由。無料。

「物からモノへ」と題した展覧会は、京都大総合博物館で開催。研究者やアーティストらが所蔵品から「美しい」と感じる「物」を選び、それが宿す神秘的なモノの気配を作品化した。「化石化したマネキン」など絵画や立体、映像など約30点を展示する。

31日まで。博物館入館料が必要。詳しくは「モノ学・感覚価値研究会」のホームページで。(道又隆弘)



京都大総合博物館で展示される松生歩「二即一、一即二（a面）」

国際シンボと展覧会 ——— 16日から京大

ものあはれ、モノノケ、ものづくりと多様さと深みを持つ日本の「モノ」の世界を多角的に考える国際シンポジウムと展覧会が16日から京都市左京区の京都大で開かれる。科学や宗教、芸術など異分野の研究者が集まり、従来にない「モノ学」の構築を目指す。

2006年に発足した「モノ学・感覚価値研究会」（代表・鎌田東一・京都大教授）が主催。

シンポジウムは、京都大稲盛財団記念館を会場に3回シリーズで開く。16日の芸術部会では、高度成長期に芸術界で興った「もの派」の検証から、「モノ」に対する概念の変化を探る。建畠哲・国立国際美術館長の基調講演とパネル討論がある。

京都新聞 平成 22 年 (2010) 1 月 13 日掲載

第二章 宗教部会◆モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として

ケルトの詩と日本の詩
——シャーマニズムのなごり

ミルチャ・エリアーデ(Mircea Eliade)は「シャーマニズム¹」というタイトルの大きな影響力を持つ本の中で、つぎのように述べています。「最も純粋な詩的表現というものは、未開人のエクスタシー、もしくは宗教的インスピレーションのように、内的経験から生まれ、物事の質を明らかにする」。

私は英語で俳句を読む詩人です。まず、古代ケルトと日本文学に見られる、いわゆるシャーマニズム的な思想の名残りを示す例をとりあげながら、現代の俳人の想像力が俳句という枠組みの中においても、まだ、われわれに物事の本質を語ることができるといふことをお話ししたいと思います。

古代、またある程度は中世時代においても「バード」(bard)というケルトの吟遊詩人は彼らの氏族の物語や神話を覚えるばかりではなく、智慧を持ち、人々を元氣付けたり、魅了したり、癒したりすることが求められていました。

琴はこのシンポジウムのテーマでありますから、

まず、最初の例として、あるひとつの豎琴の本質を示す「Cnoc Í Chosgairの豎琴²」に触れたいと思います。

CHURIOS SÚAN AR SÍORROGAIBH... A
LEIGHIOS GACH LAOICH GHONTA... A
EÓL GNÁTHACH ÓS GOIRMLINN...
(Go faith Fionn Ó Dálaigh, Irish, C14th)

You who bring sleep to eyes long sleepless, ...

You who heal every wounded warrior, ...

Familiar guide over the dark-blue water, ...

The one darling of sages, ...

Sound of the calm wave on the beach, ...

Voice of the swan over shining streams, ...

眠れない夜が続く者に眠りをもたらしそなたよ
すべての傷ついた戦士を癒すそなたよ

ステイヴン・ヘンリー・ギル

Stephen Henry Gill

BBCラジオ放送作家・俳句・生け石

群青の海の親しき案内人よ

賢者たちの唯一の恋人よ

浜に打ち寄せる穏やかな波の音よ

光る小川に聞こえる白鳥の声よ

これは、一四世紀のアイルランドで詠まれた吟遊詩人ゴフレ・フィン・オダレーの詩から抜粋したものです。この詩はハーブひきが人を癒す者として認められていたことを示していますし、豎琴それ自体もまた、聴き手を魔法にかける力を持つと思います。

皆さんも、イギリス人やアイルランド人が魔法にはまっている民族だということはよくご存じだと思います。円卓の騎士で知られるアーサー王の物語の中では、マーリン(Merlin)やビビアン(Vivian)が呪文で魔法をかけていますし、また、詩人、イエイツの詩の中には、月の銀のりんごを摘んで³などのように、まるでトランス状態にあるような表現があり

ます。現代ではハリー・ポッターが有名ですね。

しかし、このような呪文や魔法というものはそもそもどこから来たのでしょうか？

それは、インド＝ヨーロッパ宗教の二つの支流であるドルイド教とシャーマニズムから来ています。

しかし、トルコ人、ツングス族、タルタル族、モンゴル族、朝鮮人、そして、古墳時代の貴族であった大和民族などのアルタイ系民族も呪文やシャーマンの慣習を大事にしています。

彼らのシャーマンは太鼓を打ち、琴を弾いて、トランス状態に入っていました。

応神か仁徳天皇の頃、王家の「枯野」という船に使われていた木材から作られた琴は有名になり、『古事記』や『日本書紀』にも讃えられています⁴。

枯野を 塩に焼き 其が余り 琴につくり かき
弾くや 由良の門の 門中の海石に ふれたつ
侵漬の木の さやさや

(四世紀 応神天皇? Emp. Ojin? 4th)

(枯野を塩に焼いたあとの残りで作った琴の音色は、由良の港の岩礁でゆらゆらとゆれている海草のようになやなやと優しげである) …

When its strings were plucked
It was like the brine-soaked plants
Growing on underwater rocks
In the Yura Channel.
Saya-saya, saya-saya,
Swishing slowly, refreshingly, they sway.

最も有名なケルトの吟遊詩人の一人は六世紀のイギリス人、タリエシン(Taliesin)です。タリエシンのものとされる詩のいくつかはシャーマニズムの特徴を持っています。その特徴というのは、霊と交わる、予言をする、空を飛ぶ、神がかりになる、生まれ変わる、などです。

彼はわたしが生まれた北イングランドに住んでいました。キャットゴドーという彼の詩の中で、過去に自分が竖琴の弦などの物に姿を変えたことがあると語っています。

BUM YN LLIAWS RITH, KYN BUM
KISGYFRITH, BUM CLEDYF CULURITH,
CREDAF PAN WRITH..

(*Talesin, Cat Godau, Welsh, 6th*)

I have been in many shapes
Before I assumed a constant form:
I have been a narrow sword,
A raindrop in the air,
I have been the dimmest of stars,
A letter among words in the Book of Origins, ...
I have been an eagle,
A coracle on the sea, ...
A shield in battle,
A string in a harp.

普遍の形をとる前に、
私は色々な姿をとった：
細い剣になったことがある

空の雨粒、
もつとも暗い星、
源の書の言葉の一字、
鷺にもなった、
海のかご舟にも、
戦の盾や、
竖琴の弦にもなった

このようなタリエシンの「生まれ変わり」は詩人の目線やモノへ同感する能力ばかりではなく、対象そのものに自分を変幻してしまう能力を示しています。

たとえば、雨粒としてのタリエシンは天候を操るシャーマンの役目をほめかしているかもしれない。

また、ウェールズ語で書かれた別の古い書ですが、マビノギオン(Mabinogion)という書では、カスワラウン(Caswallawn)が魔法の霧を呼ぶ姿があります。日本でも雨または雪を呼ぶテーマの古い詩もいくつかあります。

次の詩は少し詩的脚色がなされていると思います
が、タリエシンから百年後でも、霊(というのは神)に頼んで、天気を変えてもらえると信じられていたことがわかります。

我が岡のおかみに言ひて降らしめし雪のくだけし
そこに散りけむ

(七世紀 藤原夫人)

It was I who did command

The Dragon God of these hills

To send down the snow,

Whereof a few fragments, by chance,

Were sprinkled over your home.

(Lady Fujiwara, C7th)

言霊とは呪文とおなじく、言葉に霊が宿っている
と考えられていました。願ひ事は言葉として唱える
ことによって、願ひをかなえる力を持つようになる
とされています。

柿本人麻呂が七〇一年に遣唐使を見送ったときに
詩を詠みました。その中に、

荒磯波 ありとも見むと 百重波 千重波しきに
言挙げす我れは 言挙げす我れは 磯城島の 大
和の国は 言霊の 助くる国ぞ ま幸くありこそ

That we may meet once more

I lift up my words

Over and over again,

As the waves roll over

A hundred times, a thousand times,

My kotodama:

"Fare thee well!"

(Kakinomoto Hitomaro, C7th)

この中で、人麻呂は言霊をとなえることによって、
相手の安全と再会を確実なものにしようとしています。
す。

このおよそ二百年後、古今和歌集に見られる「も

ののあわれ」の新しい思想が目につくようになります
すが、私の意見では、これはシャーマニズムという
よりは主に仏教の影響が強いと感じられますので、
この短いプレゼンテーションでは割愛させていただきます。

ここからは現代と俳句に話が飛びます。ご存じの
ことと思いますが、この四〇年ほどの間に、俳句は
世界中に広まっています。いまから例にあげる俳句
は日本と、ヨーロッパの端にあるケルトの国々から
のものです。

俳句や現代の詩歌の中に、シャーマニズムの名残
りを見ることはできるのでしょうか？ 時間の関係
もあり、たくさん例をあげることはできませんが、
その例の中に、先ほどから私がお話ししてきたシャ
ーマニズムのスピリットを感じていただけたらと思
います。

high inside myself

I watch the rain approaching

from a far country

(Thomas A. Clark, Scotland)

私の中の高いところから
遠国よりやってくる
雨を見る

(トーマス・A・クラーク スコットランド)

鏡の湾 俺の夕日が 突込むよ

(森公一)

Plunging into

the Bay of Mirrors ...

the setting sun of me

(Kouichi Mori)

L'agonie du soleil

de part en part

le vol d'un courlis

(Alain Kernain, Bretagne)

太陽の苦悩

突き抜ける

ダイシャクシギの飛翔

(アラン・ケルヴェルヌ ブルターニュ)

老父ふと 鳥の如くに 空を見ぬ

(鳴門奈葉)

My old father

suddenly

like a bird looking up at the sky

(Nana Naruto)

sharpening this night of stars distant dogs

(Stuart Quine, England)

犬の遠吠え この星の夜を 研ぎ澄ます

(スチュワート・クワイン イングランド)

マーティン・ルーカス (Martin Lucas) の最近発

表された論文 *Haiku as Poetic Spell* 「詩的呪文としての俳句」から読ませていただきます。

「明確な心象風景の中にこそ、詩的情感があらわれる……すどく、生き生きした、リズムカルな言葉、なめらかに流れる言葉。俳句を本当に聴けば、それを忘れることはない、なぜなら、言葉は力を持っているからである。言葉は呪文のように聞こえてくるからである。」

このように、言葉は詩が詠まれたその場所、その瞬間へ読み手を連れて行く力を持っています。俳句は時空を越えて、物事の本質をとらえる詩的ビジョンを見せてくれるものであり、われわれを陶醉させます。

二〇世紀のイギリス人の詩人、キャサリン・レインは、私も好きな石への気持ちを詩に詠んでいます。

There is stone in me that knows stone.

Substance of rock that remembers the unending unending

Simplicity of rest

While scorching suns and ice ages

Pass over rock-face swiftly as days.

(Kathleen Raine, England)

私の中には石を語る石がある、

いつまでも、いつまでも、そこに横たわるだけの

単純さを覚えていた石の実体を

何回もの灼熱の太陽と氷河期が

一日のごとき速さで石の面を通り過ぎる

(キャサリン・レイン イングランド)

キャサリン・レインの詩は、人ではなく、石として私たちに語りかけています。このような詩を書くことができるのは、レインが詩人であると同時に、シャーマンに近い存在であるからだといえるでしょう。

こういった詩や俳句が、エリアーデが述べた「内的経験から生まれ、物事の本質を明らかにする」ものではないでしょうか？ これからはシャーマンの詩が、日本でもケルトの国々においても、人気が出てくるだろうと私は思っています。

注・参考文献

- 1 Mircea Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton Univ. Press, 1964.
- 2 Eng. excerpted from Kenneth Hurlstone Jackson trans., *A Celtic Miscellany*, Penguin Classics, 1971, p.197.
- 3 W.B. Yeats, in 'The Song of Wandering Aengus', from *The Wind Among the Reeds*, 1899.
- 4 『古事記』一一七、『日本書紀』一・二六九。
- 5 English excerpted and slightly adapted from that of John Matthews, *Talesin: Shamanism & the Bardic Mysteries in Britain & Ireland*, Harper Collins, 1991.
- 6 『万葉集』一〇四。
- 7 『万葉集』三三三、三三五。
- 8 Paper delivered at the Pacific Rim Haiku Conference, Terrigal, Australia, 2008.



科学部会 2010年1月30日

左から、吉川左紀子、吉岡洋、岡田美智男、明和政子、渡邊淳司、鎌田東二、原田憲一の各氏

(写真：大石高典)

第二章 宗教部会◆モノと琴とシャーマニズム——モノ学の宗教的次元の一事例として

大本教とモノとシャーマニズム

島蘭 進

東京大学大学院人文社会系研究科教授

先住民文化とつながるスピリチュアリティ

島蘭でございます。こんな場所にお招きいただきありがとうございます。

美しい八雲琴や、もうちょっとゆっくり聞かないとわかりませんが、すばらしい詩を聞かせていただいて、鎌田さんと何十年も付き合っていてよかったなと思います。昔まだ、ほら貝がうまく鳴らないころから、またあのほら貝かと思ったり、会うたびに、また緑かと思ったのですね。それが私も、だんだん緑が好きになってまいりました。

今日も鎌田先生のお部屋にまいりますと、ソファームも緑、そこにあるクッションも緑なのです。でもそれが、だんだん気持ちがいいと思うようになりました。今日のテーマもたいへん大事なテーマだと思っています。おそらく世界中で、こういうテーマでシンポジウムができるのは、やはり鎌田さんではな

からうか。

つまり、宗教という観点からいえば、日本の神道の、もしかすると、近代の日本の神道の中では、少し周辺に追いやられてしまった側面、芸術、あるいは自然との親しみ、そういうことが神道と本来深く結び付いていた。そして、それが世界の先住民の文化とつながっている。

ケルトの話が出ました。もちろん、韓国のムンダンの文化とも近いですし、あるいは、沖縄やアイヌの文化とも近いし、あるいはアフリカとか太平洋の島々の文化とも近い。つまり、人類共通のふるさとの文化に近い何かだと思っています。

世界の宗教は、どんどんそういうものから離れていきました。そういうタイプのスピリチュアリティ、そういうタイプの超越というのがあるのですが、神道の中にある美とつながる、芸術とつながるような、そして、鎌田さんの問われる「もの」とか「こと」として表れるようなスピリチュアリティというか、そ

ういうものの世界をどういうふうに、われわれは考えていったらいいのかということを示してくださいと思います。

そして、ベルトンさんがおっしゃいましたけれども、やはりそういう先住民というのは、われわれでも日本人が先住民というのはちょっとあれですが、世界の文明化が進むにしたがって、世界中の先住民の文化は周辺に追いやられてきて、別のタイプの文明のほうが勢いが強いわけですね。

その中で、ベルトンさんがおっしゃったような千年王国の運動、何とか理想の世界を回復しようという運動が世界で起こりました。大本の場合も、世の立て替え、立て直しということを考えたわけであります。

ベルトン先生がおっしゃったように、そこには民衆の希望というものが豊かに表現されている。そういう文化の始まりというか、こういうグローバル化が進んでいくと、ますます遠くへ去ってしまうわけですが、このようにまたそうした希望を思い出しな

がら、どういふふうにわれわれは受け継いでいったらいいのかということを考える機会になっていると思います。

大本の瑞生大祭

私は、大本はたびたび寄せていただいております。とにかく大本の聖地、亀岡や綾部にうかがいますと、そのしつとりとした聖地の美しさ、建築物、あるいはそのお庭の美しさに感動いたします。

新しい聖地というのが世界中にありまして、それぞれそれなりの意義を持っていると思います。中には、阪神大震災の悲しい記憶がこもっている場所などがありますが、機能も込めた聖地、そして美を集めた聖地、しかし、決してけばけばしくないといえますか、ほんのりと、しつとりと落ち着いたシンブルさ、素朴さ、自然と調和というものが大事にされている。そういう聖地が日本の新宗教、神道系の新宗教に、だいたい大本系統によく見られる、すばらしいことだと思っています。

私も一度、大本の瑞生大祭に参加させていただきました。八月七日でしたでしょうか。暑い最中であります。しかし、お祭りは万祥殿だと思えますが、戸を閉めておりませんので、風が通ってくる。外とつながっている建物、扉や引き戸を開いてやっております。私も立って何かを話さなければいけなかったのですが、とても気持ちがよいのです。やはりこういうお祭りは自然の中であるものだなということを感じました。

「とても気持ちよかったです」と言ったら、あと

で、「先生、当たり前です。うしろから扇風機がちゃんとあたっていました」と言ってくださいましたけれども。それはまあ冗談ですが。私のためにそうしてくださったのですが、そうでなくても、暑い中でもほんとうに気持ちよくお祭りができる。そういうふうになっています。

この中には、やはり大本が巨大教団にならなかった。弾圧を受けたために、そういうしつとりとしたものを逆に残せたということがあるかもしれません。

魂をふるわせるような音

今日のお話ですが、要するに、宗教と芸術が不可分に結び付いているというのは、日本の神道、中でも大本の系統が、私の知るかぎりではわかりやすい例ではないだろうか。もちろん、それぞれの宗教に美しい音楽や美術はあるのですが、自然と離れていないのです。文明化された宗教は自然との間に距離をつくるわけですが、自然を支配するようになった人間のための宗教として、物質から離れた精神性というものを考える。

それは超越性を強調するスピリチュアリティで、鎌田さんがとらえている「もの」とか「こと」という言葉と違うようなタイプのスピリチュアリティということになりましたが、ほんとうのスピリチュアリティの根は、そういうこの世の現実に近いところにあるのではないかと思います。

今日の八雲琴のお話は、チャールズ・ロウ先生のおかげで、私は初めていろんなお話を伺って、たいへん感動いたしました。演奏もさることながら、そ

ういう歴史があつたのかと。目の見えない方が始めたそうです。

しかし、鎌田さんは琴ということで強調されておりますが、これは弦楽器でしょうね。大本には弓太鼓というのもあり、先ほど画面で見せていただきましたが、おそらくあれが一番元に近いかたちではないだろうか。

日本のシャーマニズムでは、あずさ弓というのが広く使われたといわれています。これも明治維新のときに、そういうものを禁止したので、いま伝わっていないのですが、やはり弓をぼろぼろ鳴らしながら神がかりに入っていくというのが、もともとあつた形ではないだろうか。

しかし、その機能は、いま金時徳先生に見せていただいた、韓国の打楽器の機能と通じている。心を集中させて意識を飛ばされてくれるというか、いまの芸術化された琴というのは洗練されたもので、呪文と詩の関係でいうと詩ですね。あずさ弓はより原始的な呪文に近い弦楽器だろうと思います。そして、琴は詩作品に強い、芸術的な表現に近い。でも、琴の響きの中には古いといえますか、より原始的な、根源的な、魂をふるわせるような音が入っていると聞かせていただきました。

芸道・武道とスピリチュアリティ

もう一つ思い出しているのは、旅の芸人、吟遊詩人というのもありましたが、目が見えなくて、旅をしながら楽器を鳴らし、物語を語る、詩の韻文の物語を語る琵琶法師とか、瞽女^{こぜ}とか、そういう人たち

の伝統ですね。そういうものが大本の場合は、いまでも独自の文化で引き継がれている。

おそらく、ケルトのそういう文化と日本の琵琶法師の文化というようなものにも、近いところがあったのではないだろうかと思います。

石笛も最初に鎌田さんから聴いたときは、ちょっと耳が痛いなという感じだったのですが、今日のは石笛がよくなったのか、鎌田さんの技術が増したのか、精神的に高まったのか、やはりすばらしいなと思いました。そして、石笛を通して感じるスピリチュアルなものと、弦や打楽器を通じて感じるスピリチュアルなものに通じるものがあるなということを感じます。

大本の中では、信者さんはいいたい何か芸道をなさっている。道にかかわるものをなさっているというのを聞いたことがあります。歌とか、お花とか、お茶とか。日本人はいいたいそういう道が好きであります。私も大学で宗教学をやっておりますが、学生に話を聞くと、宗教学を学びに来る、宗教学に進学してくる学生は、宗教団体とかかわりがあるという人は必ずしも多くないのですが、芸道や武道とかかわりがあるという学生は非常に多いです。そういうものを通して、精神的なもの、スピリチュアルなものにひかれた。それをさらに深めていくということ、宗教学という学問をしようと思ったということです。そういう点でも、大本の伝統というのは独特です。

エスペラントの歌もある大本の歌祭り

これは、先ほどのベルトン先生の話でもありまし

たが、出口なお開祖の中に、「もの」や「こと」の世界を大事にする出修というようなことがあったり、もちろん、お筆先にもそうした精神があふれている。

しかし、その後さらに、国学の素養のある、やはりマルチの天才的な人だと思えますが、王仁三郎が出てきました。王仁三郎の引き継ぐところは、それを新しい時代に即応するように展開した。歌祭りも一度、東大のすぐ近くに、池之端に東京の支部道場がありますが、そのこのけら落としのときに行かせていただきましたが、これもなかなかすばらしいことですね。

しかも、その中に日本語でないお歌も入っている。イスラエルの人とかアラブの人とかのお歌が入りまして、そして、ご教主、出口紅教主はエスペラントの歌をなさっている。エスペラントはいま、どうも世界的に使われてはおりませんけれども、しかし、エスペラントの精神というのはたいへん尊いものであるし、われわれはぜひ大事にしていかなければならないと思います。そのエスペラントのお歌というもの、宗教活動の中に入っているということもたいへん懐かしいことではないかと思えます。

「ものごと」の中のスピリチュアリティ

まとめなのですが、要するにスピリチュアリティというのは、現代人は個人活動にしたがって、宗教というものにはなかなか親しみを覚えにくいのだけれども、スピリチュアリティということならば親しめると感じている。その中には、いま言った道の世界、芸道や武道、スピリチュアルというのは霊性と

訳したり、精神性と訳したりしますが、そういうことがあると思います。

スピリチュアルというのと宗教的というのと、ほんとうはそんなに違いがない。マテリアルというのが物質的、物的。この場合の「もの」は、カタカナの「モノ」ではなくて、漢字の「物」でしょうか。物質に対して精神ということでした。精神がスピリチュアルということなのですが。

これは、古代から中世の時代、そしてキリスト教や仏教、あるいはイスラムとかが広まると、スピリチュアルというのは、遠いもの、人間のこの現実から遠く離れたところにあり、この世の「ものごと」とは大きな切斷があるというふうになってきた。

それはそれなりの理由があったと思うのですけれども、現代の特徴は、もちろん、そういうスピリチュアリティは相変わらず力はあるわけですが、私たちの体や日常生活に近い、「事物」の世界に近い、「ものごと」の中にスピリチュアルというものを見いだしていく。そういうことがごく自然になってきた。

「こと」とか「もの」という言葉が大事なものは、そういう時代ではないだろうか。そういう時代の宗教的なもの、あるいは、人類の精神生活の在り方というものをよく示しているのではないかなと思います。

とても楽しい時を過ごさせていただいた、そのお礼の気持ちを少し表現したつもりです。以上をもちまして、私のコメントに代えさせていただきます。

第三章

科学部会◆ 多層的な感覚価値モデル

企画責任者 渡邊淳司（日本学術振興会・NTTコミュニケーション科学基礎研究所）

Organizer: Dr. Junji WATANABE (JSPS/NTT Communication Science Laboratories)

日時 二〇一〇年一月三〇日（土）一三時～一八時

場所 京都大学稲盛財団記念館 三階中会議室

企画趣旨

感覚価値研究とは、心に絶え間なく生じる感覚から社会の中で流通する価値までを、様々な視座から多層的に捉えなおすとともに、そこから新たな人間観を提案する学際・編集的研究領域である。本シンポジウムでは、自己認識がどのように生まれ、進化してきたかという視点から明和政子先生に、コミュニケーションの生成原理と、ロボット技術を介したその再構成という視点から岡田美智男先生に、情報が流通するなかでどのように価値が生じるのか、美術芸術学の視点から吉岡洋先生に、それぞれの視点から感覚価値についてご講演いただき、その相違点を明らかにするとともに、新しい視座を見出すことを目指す。

キーワード 自己認識、社会性、コミュニケーション、情報と価値

Key Words: self cognition, sociality, communication, information and value

プログラム

開催趣旨説明

鎌田東二（京都大学こころの未来研究センター教授、宗教哲学）

研究報告「感覚価値研究に向けた一考察」

渡邊淳司（日本学術振興会／NTTコミュニケーション科学基礎研究所、認知科学）

基調講演1「自己認識の進化と感覚価値」

明和政子（京都大学大学院教育学研究科准教授、比較認知発達科学）

基調講演2「コミュニケーションと感覚価値」

岡田美智男（豊橋技術科学大学知識情報工学系教授、社会的ロボティクス）

基調講演3「情報文化と感覚価値」

吉岡洋（京都大学大学院文学研究科教授、美学芸術学）

パネルディスカッション
パネリスト 明和政子、岡田美智男、吉岡洋
モデレータ・司会

原田憲一（京都造形芸術大学芸術学部教授、地球科学）

指定討論者

吉川左紀子（京都大学こころの未来研究センター教授、認知心理学）

第三章 科学部会◆多層的な感覚価値モデル

モノ学・感覚価値研究会
科学部会総括シンポジウム開催報告

渡邊淳司

日本学術振興会／NTTコミュニケーション科学基礎研究所

モノ学・感覚価値研究会科学部会総括シンポジウムは、芸術部会、宗教部会の国際シンポジウムに続き、二〇一〇年一月三〇日（土）、京都大学稲盛財団記念館中会議室にて開催された。このシンポジウムでは「多層的な感覚価値モデル」をテーマとして、幅広い研究領域から講演者をお招きし、それぞれの分野の研究に基づきながらも、領域の垣根を越えた議論を行った。鎌田東二先生の開催趣旨説明、渡邊によるイントロダクションの後、三人の先生方による基調講演、パネルディスカッションが行われた。お招きした三人の先生は、以下の方々である。

○基調講演1…「自己認識の進化と感覚価値」

吉岡洋先生（京都大学大学院文学研究科教授、美学芸術学）

明和先生は「自己認識の進化と感覚価値」というタイトルで、人間を動物の一種、進化の産物であるという視点から見たときの感覚価値についてお話しいただいた。次に、岡田先生は「コミュニケーションと感覚価値」というタイトルで、コミュニケーションや、環境と人の間に生まれる関係性について、社会的ロボティクスという文脈からお話しいただいた。最後に、吉岡先生は「情報文化と感覚価値」というタイトルで、情報やその流通の中で、どのように価値が生成するのかということをお話しいただいた。この三先生方にお集まりいただいたのは、感覚価値研究を「心に絶え間なく生じる感覚から社会の中で流通する価値までを、様々な視座から多層的に捉えなおし、そこから新たな人間観を提案する学際・編集的研究」と

○基調講演2…「コミュニケーションと感覚価値」

岡田美智男先生（豊橋技術科学大学知識情報工学系教授、社会的ロボティクス）

○基調講演3…「情報文化と感覚価値」

吉岡洋先生（京都大学大学院文学研究科教授、美学芸術学）

して考えたときに、人間をできるだけ多義的、多層的な視点から見ることを意図したためである。

シンポジウムに先立ち、講演者それぞれの立ち位置を明確にするために、以下のフォーマットで感覚価値について定義していただいた。

「人間の○○を××する感覚が価値を生み出す」

「それは、□□であるため**である」

企画側の鎌田東二先生、渡邊淳司の定義は以下のとおりである。

鎌田東二先生

人間の「モノを見立てる感覚」が価値を生み出す。それは、「異質なモノを結びつける力」であるため「モノとモノとの間に異常接近や超越などの変異を起こす」のである。

渡邊淳司

人間の「物語を定位・所有する感覚」が価値を生み出す。

それは、「物語は質感とともに存在」するため「物質の質感は知覚的想像力の根拠」となる。

鎌田先生の定義は「見立て」、「超越」、「変異」をキーワードとして、モノと感覚価値の本質に迫るものである。人間と自然世界、人間と霊的世界を結びつけ、超越や変異を起こすにはモノを見立てる力が必要であり、それはすでに『古事記』にも見られるという。渡邊の定義は、モノが他者との間に新たな関係性をつくり上げ、何かが伝わったという感覚の根拠として、物質の質感が必要になるのではないかというものである。鎌田先生や渡邊の定義から考えると、「もののあはれ」、「もののけ」、「ものがたり」の「モノ」には、その「モノ」の向こう側に、何かの存在や、他者とのつながりなど、その物質的存在以上のニュアンスを含んでいる。講演者の先生方の定義は、そのニュアンスは、人間のどのような性質によって実現されているのか示唆するものである。以下、講演者の定義を紹介する。

明和政子先生

人間の「自己をメタ的に理解する感覚」が価値を生み出す。

それは、「自己の認識が他者の認識を生み出す」ため「自己の内部状態を他者との関係において自己調整することが可能」となる。

明和先生の定義を、渡邊の立場から解釈すると、人間はモノを通じて他者の意図や感情を感じることができ、それを明和先生は、実験というパラダイム、具体的には霊長類の行動を比較することによって調べている。

岡田美智男先生

人間の「身体とモノとの切り結ぶ感覚」が価値を生み出す。

それは「私たちの身体は不定さを伴う」ためいつも「環境との間に新たな意味や価値を求める」のである。

岡田先生の定義は、身体とモノの関係性において、その不完全性がそれらのあいだに新たな価値を生み出し、他者の行動を引き出す、と解釈できる。先生の専門がロボティクスとあるように、ロボットを実際につくることによって、その関係性を探っている。

吉岡洋先生

人間の、「情報を圧縮する感覚」が価値を生み出す。それは、「身体的文脈を利用して行われる」ため「直感的 (aesthetic)」である。

モノが流通し始めるときにはその物質性や固有性がなくなってくる。たとえば、自分の意図や感情を手紙として書くと、その思いは言葉と筆跡だけになる。さらに、情報というゼロ・イチの表現になると、モノの向こうに他者がいるという感覚がなくなっていく。

る。しかし、そのような圧縮されてしまった思いは、人間が持つ身体的文脈によって読み出すことができることを、美学芸術学の視点から定義いただいた。

三つの講演、パネルディスカッションの詳細については、紙面の都合上、別の機会に譲る。パネルディスカッションでは、モデレータ・司会として、原田憲一先生、指定討論者として、吉川左紀子先生（京都大学こころの未来研究センター教授、認知心理学）にも加わっていただいた。また、原田先生からも以下のような定義をいただいた。

原田憲一先生

人間の「生存の危機と安心と結びついた感覚」が価値を生み出す。

それは、「常に変化する人間自体と取り巻く環境との相互関係から生み出される」ため、「時間と場に規制」される。

「人間とそれを取り巻く環境」という視点は、今回のシンポジウムでは取り上げることのできなかった要素であり、今後の活動について示唆を与えるものである。今回のシンポジウムは、「科学部会総括シンポジウム」として開催されたものの、総括というよりは、これからが始まりという印象をうけたシンポジウムであった。今後また、このような形でシンポジウムが開かれることを望む。

最後に、講演者の先生方、モノ学・感覚価値研究会の先生方、本シンポジウムに参加いただいた方々にこの場をおかりして深く御礼申し上げます。

第四章

アート分科会および展覧会

アート分科会および 展覧会の活動報告

近藤高弘＋大西宏志

本稿では、「モノ学・感覚価値研究会」の分科会として発足し、通算六回の研究会と京都大学総合博物館で一月一六日から三一日にかけて開催した展覧会「物からモノへ」展で、企画・運営を行ったアート分科会の活動について報告する。

また、アート分科会が掲げる「地球美術的価値」というコンセプトを知ってもらうために、原田憲一の論考「モノ学・感覚価値研究会展覧会の意義 地球が生み出した美と人間が生み出す美」をページを改めて掲載する。これは展覧会場で配布されたものである。また、展覧会の内容を紹介するものとして、稲賀繁美の評論「蘇生する化石・跳梁する魂 大学博物館で現代美術展？」京都大学総合博物館での『物からモノへ』展より」もページを改めて掲載する。

1 アート分科会の総括

(文責…大西宏志)

1-1 アート分科会の誕生

アート分科会は、モノ学・感覚価値研究会（以後、研究会）が始まって二年半が経った二〇〇八年の秋に発足した。発案者は、研究会の研究協力者であり、かねてから本来の京都が持つポテンシャルを現代美術の分野で活かしたいと考えていた近藤高弘である。近藤は、二〇〇八年七月に行われたモノ学曼陀羅のワークショップをきっかけにアート分科会を構想した。このワークショップでは、それまでの研究会で蓄積した知見を整理してモノ学が取り扱う領域の見取り図を作ることが試みられた。近藤は、ワークショップ終了後、以下のメッセージを研究会のメーリングリストに投稿している。

渡邊さん、大石さん、上林さんたちから立ち上がったきたモノ学曼茶羅、曼茶羅マトリックスをもとに、私の領域となる「アート」の分科会を秋以降、研究会として開催したいと思っています。長年現代美術を扱ってきた東京画廊に協力していただき、モノ学に参加されている以外の、外部の美術家や評論家にもご参加いただけるような「モノ学とアート」を中心とした内容で行いたいと思っています。特にアート領域に入っておられるモノ学の方々にはご協力いただければ幸いです。また、来年の十一月の最終シンポジウムに関連した展覧会やワークショップの方向性も見出せるのではないかと思います。

(二〇〇八年八月二日 近藤)

その後、近藤は同じく研究協力者の大西宏志に協力を呼びかけ、アート分科会立ち上げの準備に入る。一〇月三十一日（金）、近藤と大西は京都ホテルオー

クラのロビーで落ち合い、近くの喫茶店で最初のミーティングを行った。内容は、アート分科会の設立趣意書の検討である。事前に近藤が作成した叩き台をもとにそれぞれの立場から意見の交換が行われた。このとき、ポイントになったのは現代美術における言説の役割であった。現代美術ではコンセプトが重視される傾向がある。作品そのものを味わうだけでは不十分で、その作品にまつわる言説（作品を価値付ける物語）とセットになつてはじめて評価される傾向である。たとえば村上隆の場合、スーパードラットという言説があつてはじめて彼の作品が流通したように。

近藤は、英国エディンバラでの留学経験や海外での展覧会経験を通じて西欧における言説の重要性を痛感していた。しかし、京都の伝統の中で育ち陶芸家としてスタートしたあと美術家に転身した近藤にとって、現在流通している言説にはピンと来るものがなかった。そうした近藤にとって研究会で得た知見は、自らの問題意識を言説化し現在の美術界に向かって発信してゆく手がかりとなるものだった。

一方、映像プロダクションのディレクターとしてスタートしたあと、京都造形芸術大学の通信教育部で多様な学生と接することとなった大西は、自律性の芸術を狭量なものとしており、多様性の芸術に魅力を感じていた。そこで、研究会のコンセプトを使って自律性の芸術と多様性の芸術をひと捻りしてメビウスの輪のようにくつつけて次元をひとつ繰り上げることができないかと考えたのだった。

この日、二人は互いの問題意識を共有し、今日の芸術を取り巻く状況を刷新するためにモノ学・感覚価

値研究会の知見を活かした言説作りを進めてゆくことを確認した。その日の夜、大西から趣意書の叩き台に手を加えたものが近藤に送られ、さらに近藤が整えて、翌二月一日（土）には趣意書の初稿が完成した。そして、一月七日（金）、近藤は趣意書の初稿を持ってかねてからの知人であった東京画廊の山本豊津を訪ねた。山本はアート分科会の仕掛け人の一人であり、アート分科会設立後は強力な後援者となる。山本も画廊経営という立場から昨今のアートシーンに物足りなさを感じており、アートが情報化され消費されてゆくことを憂いていた。そして、現状を打開するのは京都のような伝統文化を残している場所から発信されるアートであり、人間と物質、作家と作品が相互に影響をおよぼしあつて一体となる中から生まれてくるアートだと考えていた。

こうして、近藤と大西が作った趣意書に山本の視点が加わつて趣意書の第二稿がまとめられ、一月二〇日（木）、研究会のメンバーリストにアート分科会設立趣意書として投稿された。

1-2 アート分科会設立趣意書

■モノ学・感覚価値研究会 アート分科会合同研究会 設立趣意書 二〇〇八年一月二〇日

○はじめに

モノ学感覚価値研究会は、日本人の持っているモノ感覚価値をさまざまな分野、切り口から発表、議論してきました。その研究会はあと一年で最終章となります。そこで、分科会としてアートを中心とし

た研究会を開催いたします。混迷する社会情勢の時代の中、これまでの西洋のアートや現代美術の価値概念にとらわれることなく、日本の「モノ」という概念とこれにまつわる感覚価値を投じて、西洋美術を超えリフォルムし地球美術的価値を再発見できるような研究会としたいと考えています。

主催…モノ学感覚価値研究会 東京画廊
協力…現代美術関連のギャラリー関係者
メンバー…モノ学、ワザ学、研究員、美術作家、評論・批評家など

○目的

西洋の現代美術と日本の美術（工芸・日本画・デザインなど）を同時代のアートとしてみたとき、それぞれの思想概念やアプローチや感覚価値の違いを明らかにわかりやすくする。そして、西洋美術VS日本美術といった図式から卒業し、本来の意味でのグローバルな現在美術を構築し、現代美術から地球美術に脱皮させる。

二一世紀の日本の現代の美術を再構築するには、日本人の感覚価値を具体的なものとして言説にする必要がある。そのためには、この研究会に参加するメンバーの一人一人が、自分の背負っているカテゴリーの制度や概念との関係を新しく創りなおす、あるいは、伝統や歴史をアーカイブし今まさに生きているわれわれの現実と折り合いをつけながら、弁証法的なジャンプを試みる。それらの美術という制度、概念を利用して「モノ」と「モノ」に由来する感覚価値を、実験的作品制作やパフォーマンスやワークショップをとおしてプレゼンテーション、提示する。

○研究会テーマ

・もの派とモノ感覚価値の考察

・工芸美術と現代美術におけるワザとコンセプト

・西洋の原理原則と日本の感覚的抽象性

・二一世紀日本の現代美術のゆくえと地球美術

・明治維新以降、西洋近代の美術の影響下の総括

・日本の伝統は世界に通用するのか

・今後もアートは西洋中心の歴史で動いていくのか。

・日本文化を西洋世界に伝えようとした先人たちの活動とその影響について

・日本および西洋以外の国や地域のモノ感覚価値の考察

（以上は近藤と大西によって提出されたテーマ）

・作品の発生と消滅

・室町時代に生まれた表現「花」

・平安時代に美となった「書」

・「具体」とアンフォルメル運動・抽象表現主義など、世界同時的表現との関係

・具体の元永定正の作品は、伝統工芸の感覚から影響を受けている

・美術や工芸のワザをはずして、日本の表現を素材と技術から見直す

（以上は山本から提出されたテーマ）

○実施計画

・第一回以後、五回／六回の研究会を開催

・二〇〇九年十一月のモノ学・感覚価値研究会の最終シンポジウムにあわせて、アート分科会の研究成果をテーマにした展覧会を同時開催する。

1-3 アート分科会のネットワーク

研究会のメンバーングリストに趣意書を投稿すると、近藤はアート分科会のネットワーク作りを開始した。アート分科会の特徴として、モノ学・感覚価値研究会に所属するアーティストのほかにも外部のアーティストやギャラリスト、批評家にも参加してもらった点が挙げられる。これらはすべて近藤が培ってきた人脈によるものであり、現代美術関係者にかぎらず工芸関係者やジュエリー関係者など、既成の枠組みにとられない領域横断的なものとなった。これらの参加者に共通しているのは、モノ学・感覚価値研究会が扱っている領域に対してアンテナを張っている点と、現在のアートシーンに対して物足りなさを感じている点が挙げられる。以下が、アート分科会に参加した者の一覧である。

山本豊津（東京画廊＋B T A P）、清水水漸（現代美術家・京都市立芸術大学彫刻科教授）、稲賀繁美（国際日本文化研究センター教授）、武田美和子（ギャラリ－セラ－）、鍛冶充浩（ギャラリ－セラ－）、上田勉（ギャラリ－ラ－ry and co）、中ザワヒデキ（現代美術家）、森裕一（モリユウギャラリ－）、森口まどか（キュレーター）、永澤陽一（アーティスト・金沢美術工芸大学教授）、田中信行（漆造形家・金沢美術工芸大学教授）、越前俊也（同志社大学文学部准教授・前金沢二世紀美術館学芸員）、山本健史（陶造形家・金沢美術工芸大学准教授）、山田晶（陶芸家）、坪文子（ジュエリー作家・伊丹市立工芸センターオーガナイザー）、周防絵美子（金属造形家）、栗本夏樹（漆造形家・京都市立芸術大学准教授）、清水

愛子（工芸美術研究者）、後藤美香子（国際日本文化研究センター）、草木マリ（京都芸術センター）、安河内宏法（京都芸術センター）、春名花衣（陶芸家）、高山大（陶芸家）、ナカタマサヒロ（アーティスト）、小嶋崇嗣（ジュエリー作家）、コンドウヒトミ（ギャラリ－C・A・J）、中村ゆきこ（ギャラリ－C・A・J）、高木己樹恵（陶芸弟子）、やまなかかづこ（ジュエリー作家）、苗加美保（ジュエリー作家）、石田明里（ジュエリー作家）、佐藤ミチヒロ（ジュエリー作家）、丸山祐介（金属工芸家）、岸映子（陶芸家）、大船真言（画家）

2 アート分科会研究会 実施報告

（文責…近藤高弘）

以下は、二〇〇九年八月から二〇一〇年一月にかけて通算六回行ったアート分科会の概要である。発表や討議の内容は紙面の都合で割愛するが、モノ学・感覚価値研究会のホームページに掲載しているのでぜひご覧いただきたい。

○運営組織

研究会代表…鎌田東二

アート分科会幹事…近藤高弘 大西宏志

参加者…モノ学・ワザ学研究員、美術作家、批評家

主 催…モノ学・感覚価値研究会

共 催…東京画廊

協力…モリユウギャラリ－、ギャラリ－セラ－、ギャラリ－C・A・J

○第一回アート分科会合同研究会—アートレクチャーシリーズ（Ⅰ）

二〇〇九年二月八日(日) 一三:〇〇〜一八:〇〇
○京都大学稲盛財団記念館

鎌田東二(モノ学・感覚価値研究会代表) 分科会の主旨

山本豊津(東京画廊+BTAP)「モノ派とモノ感覚価値」

小清水漸(現代美術家)「自作を語る」——一九七〇年代モノ派との出会い以降——

自由討論「アート分科会の課題と今後の方針について」

○第二回アート分科会合同研究会—アートレクチャーシリーズ(Ⅱ)

二〇〇九年四月一八日(土) 一三:〇〇〜一八:四五 京都大学稲盛財団記念館

第一部…稲賀繁美(国際日本文化研究センター教授)「ものぐるい、うつわまわし、まあい、あそび」

〜東京画廊・山本豊津氏のご発表の余白に…前回のコメントを出発点として

第二部…美術・工芸家リレートーク「モノ感覚価値と美術・工芸その限界と可能性」

山田晶(陶芸家)「うつわ考」

山本健史(陶造形家・金沢美術工芸大学准教授)「私の制作について」

近藤高弘(造形美術家)「変容の刻」

周防絵美子(金属造形家)「線でつくるかたち」

坪文子(ジュエリー作家・伊丹市立工芸センターオーガナイザー)「コンテンツポラリージュエリーと私の作品」

永澤陽一(アーティスト・ファッションデザイナー・金沢工芸美術大学教授)「表現としての衣服」

第三部…パネルディスカッション「素材と技術と感覚価値」[第三回アート分科会について]

パネラー…稲賀繁美、山田晶、山本健史、近藤高弘、周防絵美子、永澤陽一、坪文子

○第三回アート分科会合同研究会—アートレクチャーシリーズ(Ⅲ)

二〇〇九年七月一九日(日) 一〇:三〇〜一六:三〇 京都大学総合博物館

第一部…中ザワヒデキ(美術家)「純粹美術総括」

人生のためでも社会のためでもない「芸術のための芸術」の発生は、民主主義体制の確立から必然的に演繹されたものである。色と形、物質と物体、アナログとデジタルの諸相から純粹美術という「芸術のための芸術」をたつた五〇分で語るため、大風呂敷を広げる。ちなみに私は本アート分科会の主旨文面には強い違和感を覚えます。

第二部…視覚芸術リレートーク「日本画・洋画・平面・写真・映像」

ヤング・ポートフォリオDVD紹介

松生歩(画家、京都造形芸術大学教授)「見える物の奥にあるモノ」自作品の紹介とそれに描かれたモノについて。

大船真言(画家・現代美術)「平面の空間における可能性(間・空間的余白への概念)」以下のトピックスを自身の活動の紹介を交えながら、インスタレーション、サイトスペシフィック、現代のアートと空間との関わり。空間のための作品か、作品のための空間か。物そのものに必要な領域。あるいは、相対関係による印象の変化。対象と余白の捉え方、欧米と日本人との比較。(雑音の聞き分け

かた、庭などの例) 東洋の空間概念と、西洋の遠近方。従来の絵画の要素／映像感、平面性、物質、などとの比較。対象としての存在。自然との関わり。共鳴、共振、関係性。

岡田修二(画家、成安造形大学教授)「モノ感覚価値における視覚性とは？」

「モノ感覚価値」。このユニークなテーマを、神秘的な場所に留めず、有意義なものとしていくためには、どのような拡張子が必要なのであろうか？ このことを視覚芸術を前提に少々考察してみたい。モダニズムの芸術をどのような視点で整理していくべきか？ ここで言う感覚価値とはどのような視覚性なのか？ それらの価値を獲得するための方は？

大西宏志(映像作家、京都造形芸術大学准教授)「ものから逃げる！」

自作をふり返りながら、映像作品の表現特性を考えてみる。

第三部…パネルディスカッション 「モノを写す／物で移す(仮)」[第四回アート分科会について]

パネラー…中ザワヒデキ、松生歩、岡田修二、大船真言、大西宏志

○第四回アート分科会合同研究会—アートレクチャーシリーズ(Ⅳ)

二〇〇九年九月二二日(月) 一三:〇〇〜一八:〇〇 トーキョーワンダーサイト青山

第一部 基調講演…善養寺幸子(環境ビジネスウィメン事務局長)「素材(自然・人工的)と身体」

*二〇世紀の人類は自然から離れた素材を造り出しました。私たちのまわりを囲む人工素材は身体

にどのような影響を与えているか。建築家の善養寺氏が語ります。

第二部 対談 善養寺幸子+鎌田東二

第三部 今村有策（東京都歴史文化財団トーキョーワンダーサイト館長）「トーキョーワンダーサイトの活動について」

大巻伸嗣（アーティスト）「環境とアート」

*現在、東京ワンダーサイト渋谷で開催している個展を中心に、環境とアート、町づくりとアートについて発表していただきます。

狩野智宏（ガラス造形作家）「作業と制作」

*氏の作品の制作過程から作品づくりにおける身体的作業の意味を語っていただきます。例えば、禅の修練とものづくりの作業性の類似についてなど。

○第五回アート分科会合同研究会—アートレクチャーシリーズ（Ⅴ）

二〇〇九年十一月一日（日）一三：〇〇—一八：〇〇 京都大学稲盛財団記念館

第一部 梅原賢一郎（京都造形芸術大学教授、美学）「感覚のレッスン（四つのレッスン）と見えないものの」

第二部 上林壮一郎「自作を語る—デザインとアート」

佐藤ミチヒロ「自作を語る—ジュエリーとアート」

関本徹生「自作を語る—モノノケとアート」

大石高典「プリミティブ・アート再考（興） 中央アフリカのフィールドから」

石井 匠「芸術における四次元との対話 縄文から現代へ」

第三部 ミーティング「モノ学シンポジウムについて」モノ学展覧会について

○第六回アート分科会合同研究会—アートレクチャーシリーズ（Ⅵ）

二〇一〇年一月十七日（日）一三：〇〇—一六：〇〇 京都大学総合博物館

三〇 京都大学総合博物館

秋丸知貴（日図デザイン博物館学芸員、美学美術史）「抽象絵画と近代技術 ヴァルター・ベンヤミンの『アウラ』概念を手掛りに」

山本麻友美（京都芸術センター シニア・アート・コーディネーター）「京都とアート 地域性とアートを考える」

・京都芸術センター一〇周年。活動紹介。わざゼミ、創生座など。

・地域性、特色。るつぽと能楽囃子。

・コミュニティ・アートの流行を考える。公共性とアート。芸術は自己責任か？

・今後にむけて。国民文化祭など。NPOの活動。

武田好史（編集、アートプロデューサー）「京都とモダニズム『ものからモノへ』の展覧会の作品を手掛りに」

3 モノ学・感覚価値研究会展覧会「物からモノへ」実施報告

（文責…大西宏志）

3-1 モノ学・感覚価値研究会と展覧会

展覧会は研究会発足当初から計画されていたものの一つだった。鎌田による研究計画書には、最終年度

に国際シンポジウムと展覧会を実施するとある。これは、学術と芸術を総合して新たな研究分野を切り開こうとする研究会にとっては当然のことであった。当初は、京都造形芸術大学内にあるギャラリーを使うことが想定されていたが、鎌田が京都大学へ移ったことなどもあり京都大学総合博物館で実施することとなった。展覧会の企画および実施・運営は、アート分科会メンバーの有志で作った実施委員会が行った。この展覧会は、モノ学・感覚価値研究会の成果発表であると同時に、アート分科会にとっては設立趣意書に掲げたコンセプトを世に問う実践でもあった。

3-2 計画から実施まで、その過程で見付けたもの

実施委員会は、総合プロデューサーの鎌田のもと、展覧会全体のディレクションを担った近藤、そのアシストとプランニングを担当した大西、アートプロデューサーの観点から企画にアドヴァイスを与えた東京画廊の山本、広報物の校正や搬入出のバックヤードを切り盛りした松生歩、博物館との連絡係やワークショップの取りまとめを行った大石高典らによって構成されていた。大石はまた、京都大学総合博物館を研究会に紹介した張本人でもある。大石は、以前に博物館が行った「学術映像博二〇〇九」へも関与しており大野照文館長と面識があった。大石は、大学所属の博物館に美術という外部を持ち込むことで起きる化学変化を期待していたようである。大学博物館と美術というミスマッチは展覧会の実現にとって大きな障害となり、実施委員を多に疲れさ

せた。しかし、展覧会を無事に終えてふり返ってみると、未知との遭遇で生じた数々のコンフリクトの中に興味深い知見が隠されていたことに気付く。

博物館とのファースト・コンタクトは、二〇〇九年三月四日であった。鎌田、近藤、松生が大野館長（この時点では館長就任前）を訪問し、博物館見学の後、展覧会開催の可能性について意見を交換した。このとき、仮に、二〇一〇年一月一六日（土）から二四日（日）に展覧会を実施し、それに合わせて国際シンポジウムを実施する案が決められた。

そして、三月六日には鎌田から博物館へ正式な企画書が提出された。このときの企画書を見直してみると、企画タイトルが「科研「モノ」学の構築」もののあはれから貫流する日本文明のモノ的創造力と感覚価値を検証する」（基盤研究B）総括国際シンポジウム&モノ学展示企画案」となっており、大学博物館へ受け入れられやすいよう配慮されていることに気付く。その一方で、内容を説明する部分では、「四年間の科研の研究成果と表現成果の総決算を今回企画する国際シンポジウムとモノ学展覧会にて発表及び表現したいと考えております。特に、本研究会アート分科会による作品展示（美術系、アニメーション、映像、ロボットなどの工学系、石などの博物学・地球科学系など）を貴博物館にて展示させていただきたくお願い申し上げます。（鎌田）」となっており、研究会が持つよい意味でのカオス性が現れている。

三月二七日、博物館から、企画書を教授会で審議するために展示計画の詳細と学術的意義を三〇日までに再提出するよう要請がくる。急な話で充分に検討する時間がなかったが、急きょメンバーリングリスト

で出品作家を募り、大西が展覧会コンセプトなどを文書化して叩き台をつくった。それをもとに近藤とやりとりを取りまとめたものの抜粋が以下である。なお、このときに、展覧会の期間を一月三十一日（日）まで延長してもらうよう申し込んでいる。

■モノ学・感覚価値研究会 展覧会企画案（抜粋）
二〇〇九年三月三十一日

○タイトル：「物からモノへ」（仮称）「科学・芸術・宗教が切り結ぶ現代もののあはれ美術展」

○展覧会のコンセプト：

「はじめに「モノ」があった。その「モノ」から「物」が生まれ、また「者」が生まれ、「物・事」が生じた。日本語の「もの」は複雑な意味性を内包している。「もの」は単なる「物」ではない。「もののあはれ」とは、そうした「モノ」＝霊／者＝心／物＝体という三つの位相がインターフェイスするコンテキストの場で発生する感動・感情・感覚価値を示す言葉である。（鎌田東二『モノ学の構築』モノ学・感覚価値研究「第一号」『モノ学の構築』）

この展覧会では、会場自体を「モノ」「者」「物」の三つの位相が交わる場となるようにデザインします。それぞれの位相に応じて作品を配置し、会場を巡る中で豊かな感動・感情・感覚価値が沸き起こり、最後には自ずと「もののあはれ」の感覚が立ち上がってくるような展覧会を目指します。また、感覚的な展示のみで終わるのではなく、これまでの研究成果をまとめた書籍の展示や研究会の記録ビデオの上映など、研究会の理論面での成果にも触れられるよう

にします。その他、出品作家によるアーティストトーク（講演会）やワークショップを行うことで、社会還元も行ってゆきます。感覚と理論と実践が融合し、芸術と学術が社会に還元される展覧会となることを目指します。

○展示の方法（例）：

おそらく一般の来場者にとって、「モノ」とは馴染みの薄い概念でしょう。そこで、物（物質）から入って、者（こころ）を通過してモノ（霊性）へと至るストーリーを展示空間の中に設けます。例えば、展示空間を観客の動線に沿って「物」「者」「モノ」の三つのゾーンに分け、物質的な展示から心象的な展示を経て最後に霊的な展示を行います。あるいは、三つのゾーンを集合円のように配置し、中央に「もののあはれ」を象徴する展示を行う等も考えられます。また、ゾーンごとに分断されて相互の関係性が見えにくくなったり個々の展示物が単一のゾーンに固定されて見える（石＝物、絵画＝モノ、など）ことの無いように工夫することも重要でしょう。例えば、シンボルとなる物をひとつ定め、それを三つのゾーンを通して展示し、個々のゾーンで違った見え方がするような工夫を行います。実際の展示は、壁面・床および展示台を使って行います。また、映像作品は映像ホールで上映します。展示物は、絵画（平面）、彫刻（立体）、工芸（陶芸・漆・ガラス・ジュエリー）、映像などになる予定です。更に、いわゆる芸術作品だけではなく鉱物や植物の標本さらに楽器や民具や工業製品などにもおよびます。

イベントには付き物だが、計画を進める過程で生

じるさまざまな問題をクリアしてゆくなかで企画案が改訂され当初のプランと実際のイベントが異なる表情を示すことがある。いま、こうしてふり返ると、今回の展覧会も学術の成果発表としての色合いが後退しアートイベントとしての色彩が前に出たように思う。しかし、展覧会の名称であり基本コンセプトにもなった「物からモノへ」というキーワードは、このイベントを一環して貫いていたことが再確認できる。種を明かすと、このキーワードをひねり出すまでにはずいぶんと苦労があった。展覧会を実施するということは早くから決まっていたが、多種多様な背景をもつユニークなメンバーが集まる研究会では、どのような展覧会にするかまとめるのに骨が折れた。それぞれがイメージする展覧会が異なっているため細部を詰めて行くと話はまとまらない。モノ学という大風呂敷に匹敵し、なおかつ展覧会の姿をイメージさせるキーワードが必要であった。そのときに助けとなったのが、博物館という特殊な空間である。物の展示場である博物館は、自ずから「もの」の三つの位相の一つ「物」に繋がっている。博物館を展示場としたことで、われわれは自ずと物の世界からスタートさせられることになる。そうすると、メンバーが向かう先はモノの世界しかない。「物からモノへ」と示すことで、物からモノへと移動する際のエネルギーを使って作品を生み出すのだと直感してくれるだろうと思っただけである。「物からスタートしてモノの世界へ行こう！ その行き方は各自で考えてね！」という大風呂敷を広げたのである。しかし、本当の意味でこのキーワードが理解され真に魂を宿してくるのはもう少し先のことになる。

この企画書を博物館に提出した後、研究会の中で議論がおこった。論点は、この展覧会を研究会メンバーの内輪的な成果発表の場とするか、アートやデザインの文脈においても強度を保ちうるものにするのかという問いである。物作りで勝負しているアーティストやデザイナーは、自作を出品する以上は展覧会としての完成度を担保しなければならぬと考えた。一方で、科研の一環として実施し四年間の研究成果の発表でもあると考える研究者は、クオリティよりも多くのメンバーが参加することが重要だと考えた。学術と芸術との視点の違い、研究テーマや成果に関する考えかたの違いが浮き彫りとなった。

こうした議論に終止符を打ったのが近藤である。近藤は、四月一日付けの大西に宛てたメールで「物からモノへ」のコンセプト鍛え直し展覧会の方向を示した。

さて、展覧会の内容についてですが、プロとアマが混ざろうが、モノ学だけのメンバーになろうが、展覧会のコンセプトが大切だと考えます。今回の展覧会タイトル「物からモノへ」という趣旨に沿って行き、かつ、博物館を利用するならば、まず、京大博物館に展示されている物を展覧会参加者がリサーチ研究そこから、物が者・霊(もの)をうけ、そしてモノのなっていく物語を作品や映像や写真や文章で来館者に感じてもらうあるいは、認識してもらう。つまり、博物館の展示物に物語を作るイメージ、まさに「物がモノ」となっていくプロセスそのものが作品であるという展覧をすべきではないかと思えます。作家が、完成された作品を作って展示するので

あれば、それは通常の美術展となんらかわりません。あえていえるならば、未完なモノ、を提示する勇気がいると思います。であれば、アマもプロもその技量が問われることなくコンセプトとそのプロセスの物語こそ重要になるのではないのでしょうか？

(二〇〇九年四月一日 近藤)

これで、博物館で実施することの意味や展覧会実現に向けた具体的な方法が定まり、博物館での教授会の結果を待つことになった。

それから一月ほど経った五月八日、研究会に所属するアーティストがやデザイナーが京都造形芸術大学1Fラウンジに集まり、近藤が示した方向性をもとに意見交換を行った。参加者は、近藤、大西、松生、関本、上林、大石である。このとき、今回の展覧会の特徴となる「博物館の所蔵物から発想した研究者とアーティストによるコラボレーション」というアイデアが生まれた。そのときのディスカッションを大西がまとめて企画メモを作成している。大西は、「物からモノへ」というテーマを博物館やモノ学のメンバー以外の招待作家たちにも理解してもらうために、一まわり大きいコンセプト(ストーリー)が必要だと感じ、博物館を展示物と展示空間と来場者が関係しあう生態系と見立ててストーリーを組み立てた。生態系という見立てもまた大風呂敷のひとつであり、博物館との接点をつくるための工夫であった。

■モノ学・感覚価値研究会 展覧会実行に向けてのメモ(二〇〇九年五月一日 大西)

○はじめに

京都大学総合博物館には、開学以来一〇〇年以上にわたって収集された貴重な標本資料が収蔵されています。その数は、自然史系、文化史系あわせて二六〇万点。そして、これらの一部が広大なスペースに工夫をこらして展示され、普及教育に役立てられています。館内を歩いていて感じるのは、ひとつひとつの展示物がしっかりとした学術的な裏付けをもつて紹介されている確かさと、それらの展示物が相互に響きあいながら創り出している独特のハーモニーです。それは生命あふれる熱帯雨林の森の中にいるかのような感覚を与えてくれます。博物館の空間と展示物の総体が、ひとつの個性となって私たちに語りかけてきます。まるで博物館自体が一個の有機体のように。ここにもひとつの生態系があり、来館者にはそれがしっかりと伝わっているのです。

○展覧会について

今回、モノ学・感覚価値研究会が提案する展覧会は、京都大学総合博物館の展示物がつくりだすモノの生態系にスポットライトを当てた企画です。展示された物たちが奏でるハーモニーにスパイスを加えて、いつもとはちょっと違ったコーラスを楽しんでもらいたいと思います。展覧会のテーマは「物からモノへ」博物館とモノの気配の生態学（仮）です。日本語の「もの」は単に物質としての「物」を指す言葉ではありません。そこには、人の体や心に関わる「者」や、モノノケなど目には見えない神秘的なものを表す「モノ」も含まれています。さらに「物事」「物語」「もののあはれ」など、様々な概念や感覚を生み出す源にもなっています。これらは曼陀羅のように

相互に響きあいながら現代に生きる私たちの生活の中にも生き続けています。この展覧会では、博物館の空間や展示物を研究会のメンバーのユニークな視点で異化し、展示物は単なる物ではなく、そこにはモノへと通じる扉が開いていることを示します。そして、博物館全体がモノの気配でつながった生態系であることを体感してもらいます。

○展覧会の方法

モノ学・感覚価値研究会には、研究者、芸術家、デザイナー、実践家、企業家など、様々な分野の専門家が参加して、互いに刺激を与えながら研究を進めています。異なる領域の知やワザがコラボレートすることで思いもよらないユニークな視点が開けることもしばしばです。この展覧会でも、異なる専門性が出会うことで得られる効果を大切にします。研究者と芸術家、芸術家と企業家、実践家と研究者など、二人でペアを組んで作品の制作や展示の計画を進めてゆきます。ペアは指名によって作られます。例えば、芸術家Aが研究者Bと一緒にやりたいと思った場合は、AがBをペアの相手に指名します。Bも、よしやろうということになればペアの成立です。相利共生のペア、義務的共生のペア、競争関係のペアなど、それぞれ特徴が出てくるのが期待されます。さらに作品の構想でもコラボレーションが活かされます。ペアには「物からモノへ」博物館とモノの気配の生態学（仮）というテーマに沿って、博物館の展示物や空間の中から興味のある物や気になる空間をひとつ選んでもらいます。そして、そこからイメージをふくらませて作品を構想してもらいます。ペアの個性と博物館の展示物（さらに博物館の学芸

員）とのコラボレーションです。展示の方法は二通りです。一つは、二階の第一企画展示室を使う方法。ガラスケースやショーウィンドウの中に展示します。もう一つは、博物館内の任意の空間を使って展示する方法。こちらは、博物館との折衝が必要になります。展覧会全体のディレクションは近藤高弘氏と鎌田東二氏が行い、これにアドバイザーとして東京画廊の山本豊津氏が加わります。また、アート分科会で招聘した作家にも上記の内容で展覧会参加を呼びかけます。ただしペアを組む範囲は、モノ学・感覚価値研究会のメンバーに限ることとします。

○連携企画

一階のミューズ・ラボで、展覧会と連携させたレクチャーやシンポジウム、ワークショップや上映会などを行います。例えば、レクチャー「こわれるモノー死と再生」「アニメーションのアニミズム」「昆虫の擬態とアートの擬態」、シンポジウム「二一世紀陶芸内陶芸の臨界点」「博物館とモノの気配の生態学」、ワークショップ「コマ撮りアニメで物を動かせ!」、上映会とレクチャー「久高島オデッセイ」など。展覧会の構想と合わせて、研究会のメンバーからアイデアを募ります。

○期待される効果

この展覧会では、モノ学・感覚価値研究会のメンバーのユニークな視点で博物館が異化されます。来館者にとって新鮮な博物館体験となるだけではなく、二一世紀の博物館の役割や可能性を探る実験ともなるでしょう。かつては物のみを展示していた博物館も、今日ではジオラマや映像展示などを使って物と物の関係性を見せるようになりました。その延

長として、物語や学術的なコンセプトを展示（表現）することも可能ではないでしょうか。今回の展覧会が、その切っ掛けとなることを目指します。

さらに、このメモをもとにして、「展覧会概要および出品参加依頼書」が作られた。これは、これまでの議論に参加していなかったモノ学のメンバーとアート分科会に参加している外部の作家に対して、展覧会の主旨を伝えて出品を促すために配布したものである。これをもって正式に展覧会の企画がスタートしたと言えるだろう。また、この時点で、展覧会のタイトルとサブタイトルが最終案に落ち着いてくる。生態系という見立ては、より学術の香りがする「生態学」という言葉に変わり博物館側の重要な接点となった。このときには意識していなかったが、フライヤー作成の際に博物館にとって「生態学」という言葉がいかに重要であるか認識させられることになる。

■モノ学・感覚価値研究会 国際シンポジウム関連企画 展覧会概要および出品参加依頼（二〇〇九年五月二四日）

モノ学感覚価値研究会研究員およびアート分科会関係者殿

このたび、二〇一〇年一月一六日から開催されるモノ学・感覚価値研究会国際シンポジウムに連動して開催予定の展覧会概要についてご案内いたします。

なにとぞ主旨ご賛同いただきご参加お願い申し上げます。

げます。

○タイトル：「物からモノへ」（仮称）／科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学

○展覧会会場：京都大学総合博物館

○期間：二〇一〇年一月一六日～三一日までを予定

（展示のほかシンポジウムやワークショップおよびギャラリートークを予定）

○主催：モノ学感覚価値研究会

○展覧会について

今回、モノ学・感覚価値研究会がめざす展覧会は、京都大学総合博物館の常設展示物に対し我々研究者やアーティストがその博物的「物」の中から各々「美しい」と感じた「物」を糸口に、そこから「モノ」を提示していくという方向で作品や写真、論文、資料などを構築し展示を構成したいと考えています。展覧会のテーマは「物からモノへ」です。日本語の「もの」は単に物質としての「物」を指す言葉ではありません。そこには、人の体や心に関わる「者」や、モノノケなど目には見えない神秘的なものを表す「モノ」も含まれています。さらに「物事」「物語」「ものあはれ」など、様々な概念や感覚を生み出す源にもなっています。これらを曼陀羅のように相互に響きあわせることが「物からモノへ」の展覧会の目標です。展覧会では、博物館の空間や展示物を研究会のメンバーのユニークな視点で異化し、展示物は単なる物ではなく、そこにはモノへと通じる扉が開いていることを示し、そして博物館全体がモノの気配でつながった生態系であることを体感していただけるような展覧会を目指します。

○展覧会の具体的出品内容と方法について

この展示方法では、異なる専門性が会うことをテーマにしたいと思っています。その前提は、先にも示したように博物館の展示物の中から「美しい」と思う物からイメージを広げて行くことです。もし、「美しい」と思う物がないときは「なぜ美しくないのか？」また、どうしても「美しくなるか」といった、アプローチもあるかと思えます。そこで、主に展示方法は二通りです。

(1) 第一企画展示室2F（ガラスケースおよびショーウィンドウ）

・研究者と芸術家、芸術家と企業家、実践家と研究者など、二人でペアを組んで作品の制作や展示の計画を進めていきます。

・ペアは指名によって作られます。例えば、芸術家Aが研究者Bと一緒にやりたいと思った場合は、AがBをペアの相手に指名します。Bも、よしやろうと言うことになればペアの成立です。相利共生のペア、義務的共生のペア、競争関係のペアなど、それぞれ特徴が出てくるのが期待されます。

・ペアが成立したら、それぞれ「美しい」と思っている物を話し合い、そこからイメージを膨らまし作品展示構成を考えてもらいます。ただし、「美しい」と思う物の方向性や「物からモノへ」のアプローチが異なった場合は、ペアの組み換えを行ってください。

・また、ペアの内容は一組だけでは限りません。一人のアーティストが二、三の研究者と作品を構築することも展示スペースの許す限り可能です。

(2) 博物館内の任意の空間を使って展示する方法
・常設展示されている作品や博物館資料をテーマや

関係性を構築し作品を展示する。

主にアーティストが作品を制作・インスタレーションする。ただし、博物館資料の管理者である担当教授や学芸員にコンタクトし、了承および意見交換を行ったうえで展示構成をおこなわなければならない。

・ 展覧会全体のディレクションは近藤弘氏と鎌田東二氏が行い、これにアドバイザーとして東京画廊の山本豊津氏が加わります。また、アート分科会で招聘した作家にも上記の内容で展覧会参加依頼を行います。ただしペアを組む範囲は、モノ学・感覚価値研究会のメンバーに限ることとします。

○連携企画

一階のミューズ・ラボ、二階レクチャールームで、展覧会と連携させたレクチャーやシンポジウム、ワークショップや上映会などを行います。展覧会の構想と合わせて、研究会のメンバーからアイデアを募ります。

○参加出品表

以下の項目に必要事項を記載して六月七日までに返送してください。

- ・ 参加者名
- ・ 所属
- ・ 希望ペア
- ・ 希望博物館展示物および資料
- ・ 展覧会出品内容・作品タイトルなど
- ・ 連帯企画（ワークショップ・イベント・レクチャー・上映など）記載

この段階では、博物館の常設展示とのコラボレーションも実施するつもりでいたが、実現したのは能舞『ランビルの森』だけとなってしまった。しかし、古代の石棺やナウマン象の化石、昆虫標本などの展示空間はアーティストたちの想像力を大いに刺激し、いくつものユニークなプランも出ていた。また、企画展示室のガラスケースに展示することとまどいをみせるアーティストもいた。フラットな蛍光灯の明かりに照らされてガラスケースの中に収められると、自分の作品も死んだように見えるというのである。博物館に展示される「物」は当然ながら作品ではない。それらは学術資料であり観察の対象ではあっても鑑賞の対象ではない、博物館の展示空間は観察に適した発達を遂げている。その中に自分の作品を展示することにアーティストが違和感を覚えるのも当然だろう。しかし、逆手をとってその空間の違和感を感じだせることができれば、ずいぶんおもしろい展示になるだろうという読みもあった。

「展覧会概要および出品参加依頼書」は六月七日を一応の締切として、集まったプランを大西が取りまとめて提案書を作成した。そして、六月三〇日に博物館へのプレゼンテーションを実施することになる。鎌田、近藤、大西、松生、大石で博物館を訪問し、大西がパワーポイントのスライドを上映しながら出品作家と作品について説明を行った。以下はプレゼンテーションで使われた提案書からの抜粋である。

■モノ学・感覚価値研究会展覧会 物からモノへ
科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学
提案書 二〇〇九年六月三〇日

○タイトル：「物からモノへ」科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学

○展覧会会場：京都大学総合博物館

○期間：二〇一〇年一月一六日～三一日までを予定
（展示のほかシンポジウムやワークショップおよびギャラリートークを予定）

○主催：モノ学感覚価値研究会

○はじめに

「モノ学・感覚価値研究会」は、二〇〇六年四月二一日付けで、日本学術振興会科学研究費補助金交付に採択された研究会です。その目的はモノ学の構築、つまり「もののあはれ」に象徴される日本文明のモノ的創造力と感覚価値を検証し、「モノ」と「感覚価値」をあらゆる角度と発想から考察することにあります。加えて、研究成果をアートやデザインの表現実践を通して、広く社会に還元してゆくことも重要な研究テーマとしています。この展覧会の計画はその一環であり、本研究会で得られた学術的な成果を、見て触れて聞くことのできる具体的なものへと展開し、広く一般へと提示することを目的としています。さらに、博物館展示の新たな可能性を学術と芸術の両分野が共同して開発するユニークな試みにしてゆこうと考えています。また、この展覧会と連携する国際シンポジウムも実施し、これら一連の活動を通して混迷する現代に光を投じる新たな価値の創造を目指します。

○展覧会について

展覧会のテーマは「物からモノへ」科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学です。日本

語の「もの」は単に物質としての「物」を指す言葉ではありません。そこには、人の体や心に関わる「者」や、モノノケなど目には見えない神秘的なものを表す「モノ」という概念も含まれています。さらに「ものごと」「ものがたり」「もののあはれ」など、様々な概念や感覚を生み出す源にもなっています。この展覧会では、研究者やアーティスト・デザイナーが貴館の展示物の中から「美しい」と感じる「物」をひとつ選び、その「物」が宿している「モノ」の気配を作品化します。絵画、立体、映像、プロダクトデザイン、インスタレーションなど作品の形態は多様です。これらの作品と博物館の展示物が互いに響き合い、「モノ」の気配が交通するひとつの生態系が博物館全体に立ち現れるようにします。これは、「自然科学」の眼差しと、レヴィ・ストロースが言うところの「具体の科学」の眼差しとの融合と言えるでしょう。物の展示からモノの体感へ。二つの科学が交わる地点で、博物館・宗教と芸術・観客の新たな交流を創り出します。ミューゼオロジーの観点から見ても、二一世紀型ミュージアムのひとつの方向を示す展覧会となるでしょう。

○展覧会の方法 二つの科学

例えば、かつてポリネシア人が太平洋航海に使ったカヌー。国立科学博物館では四年におよぶ調査と一〇〇〇万円の製作費をかけて忠実に再現することで、カヌーの素晴らしさを表現しました。同じことを、アーティストの思考法で表現するようになるのでしょうか。ポリネシアの島々で作られた小さな器にその島で採取した海の水を注ぎ、中にそれぞれ一枚の葉っぱを浮かべます。ミソは、器が作られた島

の葉っぱを浮かべるのではなく、となりの島で取った葉っぱを浮かべること。これによって交通が表現されています。

○展示プラン

展示は、二種類の方法を組み合わせて実施したいと考えています。ひとつは、第一企画展示室のショールームの中に展示する作品。そして、もうひとつは、博物館の常設展示スペースとのコラボレーションによって実現する作品です。

○展示プランⅠ（第一企画展示室）

松生歩（日本画）＋鎌田東二（宗教哲学）…絵画土器や銅鐸の文様から展開するイメージ表現。短歌・詩・物語などの文章表現と絵画作品を対応させる。／近藤高弘（造形美術）＋原田憲一（地球物理）…化石・岩石に触発されて、陶器による立体作品を展示。／藤井秀雪（職人研究）＋大西宏志（CGアニメーション）…技術史の展示から発想し、職人の手元映像を使ったビデオ絵画を制作。／関本徹生（美術家）＋藤井秀雪（職人研究）…動物標本から発想し、加工したマネキン人形を展示。／関本徹生（美術家）＋西山克（中世文化・怪異研究）…古文書から発想し現代版地獄絵ジオラマを制作。

○展示プランⅡ（常設展示とのコラボレーション）

大西宏志（CGアニメーション）＋大石高典（生態人類学）＋石井匠（考古学・絵画）＋高山大（陶芸）＋鎌田東二（宗教哲学）…ランビルの森の展示のジオラマを能舞台に見立てて能舞を実演。／近藤高弘（造形美術）＋渡邊淳司（認知科学）…技術史展示コーナーで機械ロクロを使って作った器を水で解体する。／渡邊淳司（認知科学）＋鎌田東二（宗教哲学）場所未定…

超音波スピーカーを使って展示。展示物に近づくと超志向性で音が聞こえてくる。／上林壮一郎（デザイナー）＋鏡リュウジ（西洋占星術）化石展示コーナー…錬金術で扱う鉱物から発想して日用品を制作。化石展示コーナーに展示ケースを設置して展示。

○連携イベント

モノ学・感覚価値研究会メンバーによるレクチャー／シンポジウム「モノの気配のミューゼオロジー」モノ学的展示の学術的意義を、博物館のスタッフと共に検証する。／ワークショップ：日本人の物・者・モノ感覚から生じる小さな物語の発生実験。上賀茂神社を中心とする「葵プロジェクト」で小学生が制作した絵を展示し、参加者が手に取り場所を入れ替えながら、現れる物語を楽しむ。参加小学校での授業の記録映像の上映も行う。／子供向けワークショップ。売店で売られている「ヤキモノセット」を使って実施。／物（石ころや落ち葉）をコマ撮りして動かすアニメーションのワークショップ。／上映会…モノ学・感覚価値研究会の研究会発表ダイジェスト。／研究会メンバーの映像作品の上映。

このときの博物館側の反応はおおむね良好であったが、小さな子供にショックを与えたり公序良俗に反するような展示は控えてほしいとの要請があった。博物館としては当たり前の希望であるが、表現の自由が尊重されて当たり前と考えているアーティストたちにとっては、いかなる理由であっても作品に注文がつくのはおもしろくない。大学付属の博物館と、美術展示を専門にする美術館やギャラリーとの違いが見え始めた時期であった。この後は、一月

に一回程度、企画の進行状況を報告するために博物館を訪問するようになってゆく。

七月一九日には博物館のセミナー室を借りて第三回アート分科会を開催した。博物館を使つた理由は、昼休みを利用して研究会に参加しているアート関係者に博物館の展示を見てもらいたかつたからだ。外部の作家にも「物からモノへ」を実感してもらい、展覧会に出品してもらおうと考えたのである。外部から作家を招くことで展示に広がりを持たせたいと考えていた。外部作家からの出品案は七月末でとりまとめられ、この時点で展覧会の出品者と作品がほぼ決定する。

七月三〇日には、近藤が、研究分担者で地球科学者の原田憲一とともに展示で借用する鉱物の打ち合わせをしに博物館を訪ねている。その際、大野館長より、展覧会のプレイベントとして作家や博物館研究者、報道関係者などを招いて博物館のナイト・ツアーをやつてはどうかとのアイデアをもらう。夜の博物館とは、まさに物がモノノケに変わる刻である。展覧会のテーマにふさわしい企画ということで実現に向けて努力を重ねたが、最終的には博物館側の体制が整わずに流れてしまった。いずれまた機会をみつけて実施したい企画である。

八月二三日には、大野館長の厚意で研究者以外は普段見ることのできない収蔵庫の見学が実現した。坪文子、佐藤ミチヒロ、山本建史、山田晶、岡田修二、大船真言、モノ学のメンバーからは上林壮一郎、大石大西の一〇名が、大野館長の案内で博物館地下にある収蔵庫の資料を見て回つた。定番の鉱物や化石のほか、両生類や魚のホルマリン浸け、菌類や葉草の

乾燥標本、動物や鳥の剥製、馬や鯨そして人の骨など、京都大学の各学部から集められた資料が整然と棚に並べられていた。常設展示で見せるには少々インパクトが強すぎるものもあった。おもしろかつたのは、これらの資料の中から「物からモノへ」の出发点としてアーティストが選んだ対象のほとんどが、化石や鉱石だった点である。アーティストにとって動植物の標本は「物」ではなくいまだ生き物として認識されていたのか、鉱物の「物」としての魅力がずば抜けていたのか。出品作家にたずねる機会を逃してしまつたがいずれ聞いてみたいところである。

九月に入ると、出品作家から展示プランの詳細が集まりはじめる。それに伴つて博物館と調整すべき要素が顕わになる。提案書も *begin* から *finish* へと更新を重ね、そのたびにページ数を増やしていった。

一〇月九日には、近藤と大西が会場配置について検討を行う。それまでに出てきた展示プランをもとに、本会場となる企画展示室の配置案を決定した。映像、立体、絵画といった作品ジャンルを基準にゾーニングを行い、同時に入口から奥に進むにつれて怪しさ(モノ度)が高まるように配置した。なお、この時点では、中央の展示ケースは使わない予定になっていた。また、常設展示とのコラボレーションを希望していた上林と鏡の作品も、この時点では入っていない。これらの展示計画を反映させて提案書の *Ver.5* を作成した。

一〇月二二日、鎌田、大西、大石によって博物館への最終プレゼンテーションが実施された。提案書の *Ver.5* をもとに作品内容のチェック、借用物の確認、本会場のゾーニングの報告、常設展示とのコラ

ボレーションに関する検討、こども博物館との連携ワークショップの検討などを行った。本番では会場入口に置かれた上林と鏡の作品も、この時点では常設展示とのコラボレーションで計画されていた。ラビルの森のジオラマの中や自然史ブースなどが候補として挙がっていたが、ここぞという場所が見付けられないまま博物館側に預けることとなった。本会場となった企画展示室のゾーニングについては、西側の古文書展示コーナー以外の部分にまとめることとなった。

この頃、展示プランが一段落したのを受けて、実施委員会の仕事が広報にも向けられるようになる。着手が後回しになっていたフライヤー制作がスタートする。フライヤーのデザインは大西が担当し、「もの」の三位相「物」「者」「モノ」をあしらったマークを配して何案かのサンプルを作つた。それらをもとに一〇月二九日に実施委員会のメンバーで集まりフライヤーの方向性を決めた。サンプルでは、「モノ学・感覚価値研究会展覧会」の文字が主で「物からモノへ」は小さくレイアウトされていたが、近藤の発案で「物からモノへ」の方を大きくすることになった。ここでさらに「物からモノへ」という言葉に魂が込められてゆく。背景の写真は上林によるもので、本会場となる企画展示室の写真である。休館時に撮影したため、中央のケースにはカバーが掛けられており周囲のケースにも何も入っていない。大西は、この何もない感じが気に入って提案書の表紙にも使っていた。この写真には、「物」から「モノ」へと向かう眼差しが感じられる(図1)。

一〇月三十一日、これまで博物館側に提出する書類

として作成してきた提案書に、スケジュール表や国際シンポジウムの情報など内部向けの情報を加えて実施計画書に作り直したものを出品者全員に配布。情報の共有をはかった。一月四日には、おなじ実施計画書を博物館にも提出。合わせて、搬入・搬出の日程調整や、展示台の耐荷重調査、展示ケースの開口部サイズの問い合わせなどを行う。こうして博物館とすり合わせる内容が、企画フェーズから展示フェーズへと移行してゆく。博物館側の担当も、大野館長に加えて現場の展示責任者である岩崎奈緒子



図1 実施委員会で決定したフライヤー案

准教授も担当してくださることになった。しかし、博物館内部でのコンセンサス作りは進んでおらず、上林と鏡の作品を展示する場所は定まらないままだった。実施委員会として反省すべきは、この時期に（あるいはもっと早い時期に）博物館の内部へもう一步深く入り、各展示コーナーの責任者と膝を詰めて話をすべきだったことである。実際には業務に追われてその余裕はなかったのであるが、実現できていれば当初のプランであった博物館全体を使った展示に近づけたかもしれない。もちろん、本会場にしようとしたことでモノ学の展示というエッジが立ったことも確かであり、今後、検証を続けて行く課題である。

また、一月四日は、連携イベントのひとつである能舞『ランビルの森』で舞う河村博重能楽師と鎌田、大西が、舞台となる博物館二階廊下の下見を行った。ランビルの森の展示は吹き抜けを使った巨大なもので、京都大学総合博物館の目玉展示のひとつである。一階から生えた熱帯雨林の巨木は、二階の廊下を突き抜けて天井まで延びている。その背景には、巨大な二面スクリーンを使って熱帯雨林の映像が投影されており、サウンドや照明システムも駆使して実際の現地の様子を擬似的に体験できるようにになっている。この映像を能舞台の鏡板に見立て、廊下を舞台に能舞を舞うというのがこの企画である。河村と大西は、鎌田が主催するワザ学研究会の分科会で世阿弥の『風姿花伝』研究会のメンバーであり、これが縁となってこの企画が持ち上がった。

一月一五日は、第五回アート分科会である。この回は、展覧会出品作家の中でまだ発表を行っていない方を中心に発表してもらい、後半は展覧会に関

する確認を行った。内容は、各作家からの進捗状況報告と課題の検討、フライヤーデザイン案の披露、フライヤーや目録に掲載する作家の名前と肩書きの確認、小清水・関根両氏の出展の有無の確認、こども博物館との連携ワークショップの日程の確認、運営体制（班長さん制）の報告と盛りだくさんとなった。この中の班長さん制とは、実施フェーズに入ったことで個々の作家との細々とした調整が出てくることが予想されたため、実施員を班長にして小班をつくり手厚くサポートしようという意図したものである。立体系の作家を近藤が、平体系は松生が、ジュエリー系はC・A・Jのコンドウヒトミが、メデイアート系は大西が、そのほかの京都造形芸大の作家を上林が、もの派の作家を東京画廊の山本が担当することにした。実際には、諸般の理由でうまく機能する班とそうでない班が出てしまった。これは実施委員としての反省点のひとつである。

その後、第五回アート分科会で出た意見を反映させたフライヤーの最終版が作られた。情報量の多いフライヤーとなったので、文字を大きくして見やすくすることが主たる修正ポイントであった。この時点で、まだ出品作家の肩書きや作品名が決まっていないものもあり、取りまとめにあたっては松生に奔走してもらうことになった。一月一八日には、新しいフライヤーの原稿を博物館に送って確認を依頼するが、しばらく返事が返ってこない。そのため、一月二四日に大石が印刷して持参し直接意見を聞くことになる。その際に博物館側から返ってきたコメントは、われわれをおおいに驚かせることになる。以下はコメントの要約である。

- ・ 科研費の成果報告会である旨、明記すること。
- ・ 「美術展」という表現を変える。(企画提案書では、そのような字句はつかわれておらず、「…気配の生態学」となっている、美術展という位置づけであれば、今回の企画自体を反故にしたい)
- ・ したがって、「作家」「出品」などの用語は使ってほしくない。
- ・ 作家および研究者の名前のリストは、開催期間中に研究会の名前で作ってわたす目録などには載せてもよいが、フライヤーに載せるのはやめてほしい。
- ・ 京大博物館が、それらの作家たちの作品を authorize するわけでもなく、できるわけでもないので重大な勘違いを引き起こす可能性がある。協力した研究者の名前のリストを載せるのも、ほかの展示などではやったことがないのでカットしてほしい。名前が載るのは、科研代表者の鎌田先生だけでよいのではないか。

大石から報告を受けたときは博物館側の硬直した姿勢に困惑したが、いまふり返って博物館の側に立ってみると至極当たり前の要望のようにも思える。博物館とアーティストでは展示物に関する眼差しが決定的に違っている。博物館の展示物は科学が対象とする「物」であり、その中にはモノ学で扱う「者」「作家」や「モノ」「気配」は含まれない。科学的であるためには、対象から「者」や「モノ」を濾し取って純粹な「物」にしなければならないのである。観察する主体と対象となる「物」はしっかりと分離しな

ければならない。そうした眼差しに支えられ発達してきた博物館という装置でしかも大学という研究機関に付属する部署で、これまでの科学が扱ってこなかった領域を扱うとするのだからコンフリクトを起すのも無理はない。期せずして、モノ学の先進性アヴァンギャルド性が証明されることとなった。しかし、アーティストにとっては「者」も「モノ」も重要なコンテンツである。とくに美術の文脈では作家と作品は分かちがたく結びついており、これを引き離すとなると相当に抵抗を感じるのである。逆に博物館の立場からするといっしょにすることに相当な抵抗を感じるのだろうか。余談だが、著作権の中に著作人格権というものがある。これは、作品とは作者の思想や感情つまり人格が反映されたものなので、作品を二次利用する場合は作者の人格を侵すような扱いをしてはならないという考え方に由来するものである。科学も芸術も法律も、近代が発明した主体に絡め取られていることがこんな所で顕わになった。

しかし、いくら事態の分析ができても落とすどころを見つけて前に進まなければ話にならない。一月三〇日に急ぎよ博物館との調整の機会を設けることになった。鎌田、近藤、大西、大石が博物館に向き、改めて博物館側の事情を聞きひとつひとつ調整をしていった。科研費の成果発表というお墨付を示すことは、鎌田が作成した最初の企画書にもあったことでありアーティストにとっては影響のないことなので可。美術展という言葉はフライヤーにしたときのわかりやすさを考えて出てきたもので、強いこだわりはないので生態学に戻す。作家や出品とい

う表現を使わないことも、表現を工夫することで可。最後に残った問題は、作家や研究者の名前をフライヤーに掲載しないという項目である。もともとデリケートな問題であり、これを受け入れたときの作家の反応が予想されたのでわれわれも譲れない。交渉は難航したが、最終的にはモノ学関係者の名前はホームページなどでも見ることができるので割愛し、招待作家の名前だけをフライヤー裏面に掲載する案に落ち着いた。これで何とか決裂の危機は脱したかのように思われた。しかし、この妥協案を出品作家たちに伝えたところ、今度はこちらがおさまらなくなってしまう。交渉の経緯を説明して理解と協力を求めたが、そんな所とはいっしょにできないといった空気が漂い始めた。これまでも、学術と芸術の作法の違いから生じるコンフリクトがあったが、粘り強く調整しながら前に進んできた。それが、ここへきて決定的な溝となりアーティストと博物館を引き裂くような事態となってしまったのである。展覧会最大の危機であった。

この危機を救ったのは、研究会代表の鎌田と大野館長とのトップ会談であった。十二月一日の午後、鎌田が大野館長へ電話をかけ、こちらの事情を説明してアーティスト全員の名前をフライヤー裏面に掲載したい旨を伝えて了承された。この件では、学術と芸術、博物館と美術館の「もの」への眼差しの違いが顕わになったが、もっと早くこの点に気付いていれば、溝が大きくなる前に手当ができたであろうし、このズレを積極的に利用した展示プランへと発展させることができたかもしれない。また、「もの」にまつわる眼差しの違いは、まさにモノ学・感覚価

値研究会のテーマともアート分科会の問題意識とも重なってくる。今回の危機は、多くの発見と今後の研究テーマを与えてくれたという意味では収穫の多い出来事であった。

二月一九日、こうしてようやくフライヤーが完成した(図2)。表面は上林の写真以外は大きくイメージを変えた。二つの世界の境界にまつわる事で物言いが付いたので、フライヤーとしての決まり事のギリギリを攻めてみたくなったのだ。フライヤーとしては捷破りの文字組ではあるが、銀河のように



図2 最終的に配布したフライヤー

見える文字の塊にインパクトがあったのか、置いておくですぐになくなった。なお、このフライヤーには失敗ヴァージョンが存在する。作家名をめぐるドタバタの中、データの修正をうっかり誤ってしまい、裏面の作家名が不完全なヴァージョンがある。正規版は四〇〇枚刷ったのだが、展覧会期間中に足りなくなり失敗ヴァージョンも世に出回ることになってしまった。

ここまでフライヤー騒動を中心に報告をしてきたが、二月三日の博物館側とのミーティングでは、そのほかの懸案事項もすべて片づくことになった。常設展示とのコラボレーションは、それぞれのコーナーの展示担当者の了解を得ることができず、能舞『ランビルの森』だけとなった。『ランビルの森』も大野館長の多大な尽力によってどうにか実現することができた。本件に関する博物館の教員会議で出た意見として、「アーティストたちは博物館展示を利用して(借景して)自分たちの作品を良く見せようとしているのではないか?」「博物館展示とコラボレーションする理由が見えない」「博物館展示を変容させるくらい案を出してほしかった」などがあったそうである。企画意図がまったく伝わっていなかったことに改めて驚かされると同時に、アーティストたちも美術館で行う展覧会とは異なる作法で仕事を進める柔軟性が必要だったと反省させられる。異文化交流は、自分の立ち位置を相対化できなくてはうまく進まない。実施委員としては、もっと深く博物館側に入り込み担当者の顔を見ながら議論を深めてゆきたかったが、かぎられたリソースの中ではそれもままならなかった。再び、こうした機会

が訪れたなら、今度はじっくりと進めてみたい。こうして、行き場を失っていた上林と鏡の作品は、本会場の入口に置かれることになり、結果的には導入部のよいアイキャッチとなった。また、関係者を招いたナイト・ツアーや、オープニング・レセプションも博物館側の体制が整わずにとり止めとなった。

二月一九日には、展示会場の入口に設置する看板のデザインを仕上げ、博物館へデータを渡した。フライヤーの文字組を活かしつつ背景を赤色にしたデザインは、縦長の展示会場を神社の空間配置に見立てて構想したものである。看板は鳥居の役割であった。この入口看板の制作費は博物館の予算でまかなっていた。

二月二二日には、大石が刷り上がったフライヤーを博物館に届け、京都大学の記者クラブへも投函した。展覧会開始まで一月を切ってしまったが、ようやく広報活動をスタートすることができた。ネットワークを活かし、鎌田が新聞社や放送局、近藤が画廊などのアート関係者に広報を行った。

二月二八日には、博物館の外壁に掲げるバナー(垂れ幕)のデザインが決まり、博物館側の許可もおりる。こちらも、会場入り口に合わせたデザインとした。

年明けと同時に、展覧会場で配布する目録作りが始まる。新作のタイトルはギリギリまで決まらないことも多いが、この時点でフィックスしてもらうよう作家に要請した。

また、一月五日には、鎌田と大西が烏丸今出川にある河村能舞台を訪ね、能舞『ランビルの森』のリハーサルを行った。鎌田の笛や神道ソングに合わせ

て河村が舞い、演目の詳細を詰めた。このときに、面と衣装も決定した。また、この頃になると、報道関係者からの問い合わせも届きはじめる。また、内覧会の日時（一月一日四〇〇―一六・〇〇）を定め、広報用の資料を作り直して記者クラブへ投函するなどとした。

一月八日、展覧会直前に新たな問題が立ち上がる。展覧会で借用することになってた移動式の展示ケースが使えなくなったというのである。こちらのオーダーが現場に伝わっておらず、同時期に開催される別の展覧会で使われてしまったのだ。結局、こちらの作家に別のケースを使ってもらうことで落着したが、このたびの展覧会ではこうしたことがよく起こった。実は、企画が動きはじめた最初期に本会場の場所も同じような理由で変更になっている。当初の本会場予定地は第二企画展示室であった。ここは、ガラスケースのないフラットな場所で博物館というよりは美術館のワンフロアのような空間である。近藤、松生が見学におとずれたときは、この空間を使ってという話であり、空間に対するアーティスト側の違和感はなかったのである。それが、博物館の企画展示があるということで、ガラスケースが並ぶ第一企画展示室に変更となった。冒頭でも記したが、このガラスケースがアーティストたちの感覚価値を刺激し最初のコنفリクトとなったのである。最初から最後まで、ボタンの掛け違いが起りまくったわけだが、そのたびにわれわれの感覚価値が刺激されそのお陰で多くの知見が得られたのも事実である。きつと、モノ学に取り憑いたモノノケの仕業か、モノの神様によるお導きなのであろう。

搬入の取りまとめは、松生がモノ学関係者を、近藤が外部作家を担当して進められた。近藤も松生も豊富な展覧会経験を持っていたので、そのノウハウを活かしてスムーズに進んだ。搬入には、一月十三日、一四日、一五日の三日間を当て、スタッフが少ない代わりに時間をかけて展示することにした。出品作家たちも作品の展示は手慣れたもので、大船真言などは自ら二トトラックを運転して巨大な作品を搬入したほどである。あらかたの展示は一三日に終了し、残りは都合があわずこの日に搬入できなかった作家の分だけとなった。また、坪文子の知人で写真家の高嶋清俊が作品の写真をひとつひとついいに撮影してくれた。

展示は、ただ作品をきれいに並べればよいというものではない。来場者の眼差しを想像しながら、展示空間全体がどのように見えるかを考えて展示しなければおもしろくない。展覧会場自体がひとつの作品なのだ。一二日の夕方、展示の姿がほぼ整ったころ、キャプション（作品の横に置く説明）をどうするかで議論が起こった。当初は、三センチ×四センチ程度のスチレンボードに、作家名、作品名、サイズ、素材を記載して作品の横に置くとしていた。しかし、実際に作品が入った後の会場に身をおくと当初の案に違和感があるのだ。ガラスケースの中に収められた作品は、個別に作品であることを主張するのではなく静かで大きなひとつの塊のように感じられた。場の力というかモノの気配というか、部屋全体がガラスケースを使ったインスタレーションのようにも見えてくる。個々の作品を説明するためのキャプションは本当に必要なのだろうか、と誰彼となく言

い始めた。さらに、ジュエリーや化石など小さく繊細な作品が多いので、横に無粋な紙切れを置くのはいかがなものかと言う者もいた。また、キャプションを読むことで作品を見たつもりになって作品そのものを味わえなくなるのでは、と言う指摘も出た。議論の末、展示責任者の近藤、大西とその場に居合わせた大船によって、小さな紙片に番号のみを記載して作品の横に置くというアイデアが出された。作家やタイトルなどは、別に作った目録を参照してもらうのである。博物館という空間が「もの」から「者」を濾し取ったのか、作家がこたわる「者」が「モノ」へと繰り上がったのか。モノ学に関わっていると、たまに不思議なことが起きる。

しかし、こうした不思議な展示は一般の来場者には届きにくい。展覧会が始まると、どれが誰の作品なのかかわかりにくい、目録と番号の照合に力を使って作品に集中できないなどの声が聞こえてきた。われわれにとってはジレンマであるが、結局は少し説明を増やしてわかりやすくする方向に動いた。目録に作品の写真を追加して、作品と情報が直感的に一致するようにした。加えて、会場内の何カ所かに、この写真入り目録を掲示することにした（図3）。会場での掲示については、場の雰囲気壊すので外してほしいという要望がアーティスト側から出たが、会場の見張り番をしている女性スタッフたちの意見を聞いてそのまま残すことにした。彼女たちは、来場者から作品について質問を受けることが多く、目録が張つてあるとそれを使って説明できるのでありがたいということであった。これは展覧会が始まってから気付いたことなのだが、彼女たちが語り部と

	出品者		題名	制作年	寸法 (W×H×D) cm	素材	種別
1	上林社一朗×磯リュウジ		SKIN series / HOROSCOPE TABLE	2010	φ1300×H770	スチールにクロームメッキ、ストレッチキスタイル、貴殿、洋日、アルミ (エンボスハンマーパターン加工)、銅、綿、チタン	家具
2			SKIN series / SMALL ROUND TABLE	2010	550 × 550 × H740	スチールにクロームメッキ、スチールに施付塗装、板ガラス、ストレッチキスタイル	
3	磯リュウジ		CHRISTIAN ASTROLOGY	1659	160 x 190 x 60	紙	占星術の本
4	大西宏志		KATAGAMI 01	2010	150×150×5		映像
5			小紋型紙 (雉彫り)		460×260	美濃和紙・精液	
6			小紋型紙 (雉彫り) の道具		170 (L)	銅・木	
7			小紋型紙 (道具彫り)		460×260	美濃和紙・精液	
8	藤井秀雪		小紋型紙 (道具彫り) の道具		170 (L)	銅・木	職人の道具
9			KATAGAMI 64	2010	150×150×5		
10			小紋型紙 (突き彫り)		460×330	美濃和紙・精液	
11			小紋型紙 (突き彫り) の道具		190 (L)	銅・木	
12	藤井秀雪		小紋型紙 (揃彫り/引き彫り)		460×330	美濃和紙・精液	職人の道具
13			小紋型紙 (揃彫り/引き彫り) の道具		170 (L)	銅・木	
14	近藤高弘		OIL	2007	15~20 5点	石油の灰	立体
15			みぞれ	2009	40×40	液晶ガラス	
16	原田憲一×矢嶋裕見雄		zone-plate photo	2009	5点	半光沢印刷紙	写真
17a	原田憲一		方解石 (カルサイト)			方解石 (カルサイト)	博物館収蔵品
17b			マンガン団塊			マンガン団塊	
17c			巻貝・二枚貝の化石の産型 (キャスト)			巻貝・二枚貝の化石の産型 (キャスト)	
17d			サンダースエッグ (雷の玉子)			サンダースエッグ (雷の玉子)	
17e			輝安鉱			輝安鉱	
17f			チャート			チャート	
17g			粘板岩 (スレート)			粘板岩 (スレート)	
17h			温泉沈殿物 (石灰華)			温泉沈殿物 (石灰華)	
17i			植物化石			植物化石	
17j			水晶 (石英)			水晶 (石英)	
17k			砂金 (自然金)			砂金 (自然金)	
17l			孔雀石			孔雀石	
17m			ラテライト (ボーキサイト)			ラテライト (ボーキサイト)	
18	狩野智宏		amorphous	2009	60×24×24	ソーダガラス	ガラス造形
19	坪 文子		モノノアハレ	2009	4×5×7	樟腦、銀	ジュエリー
20	佐藤ミチヒロ		変わらないもの、変りゆくもの	2009	130×46×5	木、ピンローチ (画紙、カシュー)	ジュエリー
21	山本健史		起居	2010	200×60	土	陶造形
22	大石高典		La modernité du sol au Sud-Est Cameroun	採集年 2006-2010 制作年 2010/1 (限定)		土壌、鉄、木の屑、セヤの鱗 (コンゴ川水系ジャール川産コイ科 種名Labeo lineatus)	学術資料および食品原材料のインスタレーション
23			「カメルーン東南部における土の近代」			カカオおよびコンゴコンブル種子 (カメルーン共和国東南部州ブンバ・ンゴロ県ドンゴ村産)	
24			魚骨 (コンゴ川水系ジャール川産カラシ)			魚骨 (コンゴ川水系ジャール川産カラシ)	
25	高山 大		Ancient Times	2009	30×30 2点	土	陶造形
26	山田 晶		The fern	2009	20×16×5 5点	クレー	陶造形
27	スティーン・ギル		Stone Medicine	2001, 2010	15~30×15~30×15~30 5点	石、鳥の羽、木の皮、水など	生け石と詩
28	中島和秀		冬ざれの	2010	5×30	紙	俳句
29	鎌田東二		雷神の	2010	5×30	紙	俳句

図3-1 モノ学・感覚価値研究会 展覧会 出品目録

京都大学総合博物館 2010年1月16日~31日

	出品者		題名	制作年	寸法 (W×H×D) cm	素材	種別
30	大松真言		VOID Ψ	2009	φ260	岩絵具、膠・麻紙	絵画、造形
31			アンモナイト	白亜紀	20×20×5	化石	博物館収蔵品
32			Wave -fragment- #26	2010	10×10	岩絵具、膠・麻紙	絵画
33	松生歩		二即一、一即二	2010	174.3×174.3 2点	岩彩、パネル	日本画
34	鎌田東二		二即一、一即二	2010	30×50×2 2点	木と和紙	書歌
35	松生歩		宮沢賢治『竜と詩人』より『竜の珠』	2007	6号F	岩彩、麻紙	日本画
36			宮沢賢治『竜と詩人』より『ひとつのうたを聞いて』	2007	6号F		
37			宮沢賢治『双子の星』より『水精の宮』	2007	6号F		
38	岡田修二		水迎51	2009	348×174	油彩、キャンバス	絵画
39			物質の折り目と魂の装	2009～2010	46×57	紙、鉛筆、透明水彩	デッサン
40	渡邊淳司×荒木優光×大西宏志×鎌田東二		モノ音の気配	2010	大小手のひらサイズから最大150×160×60 88点	超指向性スピーカー、展示ケース	サウンドインスタレーション
41	岡本徹生		88体のモノ音のうた	2009		FRP	フィギュア
42	岡本徹生×西山 克		熊野観心十界図 新釈	2009	180×70×30 3点	FRP・木	レリーフ
43	岡本徹生×藤井秀雪		3億年の痕跡	2009	大 (120×40×30～70×50×40) 3点 中 (70×30×20) 5点 小 (30×25×15) 3点	FRP	立体造形
44	岡根伸夫		空相-思うツボ	1973	25×28×28	黒御影石	立体
45	小清水 泰		無題	1975	35×28×10	鉄	立体
46			無題	1975	28.5×9×16	鉄	
47			無題	1975	67.5×13.5×18.5	鉄	
48	大石高典		弥生式土器 (出土地不明)	弥生時代	15×15×15	土	土器
49	稲賀繁美		界面の軌跡・滑空する記憶	2010		紙	テキスト

図3-2 出品目録のつづき

なって展覧会の物語を紡いでくれていたのである。館内でのポスター掲示に始まって展示照明のON/OFFまで、彼女たちにはたいへんお世話になった。展覧会がスタートすると、翌日からは連携イベントのオンパレードとなった。毎週末、何かのイベントが行われ関係者は忙しく動き回った。また、助けていただいた多くの方に、この場をお借りしてお礼を申し上げたい。どのイベントもそれぞれに収穫があった。以下はその一覧である。

一月一六日(土)一〇:〇〇～一一:三〇 セミナー

【モノ・星・デザイン】鏡×上林

一月一六日(土)一三:〇〇～一八:〇〇 モノ学・

感覚価値研究会国際シンポジウム芸術部会【もの派とモノ学 ものからモノへ】

一月一七日(日)一三:〇〇～一六:三〇 モノ学・

感覚価値研究会第六回アート分科会【建都一二〇〇年都市・京都とモダニズム】

一月一七日(日)一〇:〇〇～一二:〇〇 こども

博物館連携ワークショップ【こどもやきもの作り「こわれゆくもの、カタチ作られるもの」近藤

一月二〇日(水)一三:〇〇～一六:三〇 研究

会【平安京のモノたち―ものがたり・もののけ・ものいみ・ものぐるい・ものづくり】平安京研究会

一月二三日(土)一〇:〇〇～一六:〇〇 こども

博物館連携ワークショップ【上賀茂神社葵プロジェクト絵物語作り】松生

一月二三日(土)一三:〇〇～一八:〇〇 モノ学・

感覚価値研究会国際シンポジウム宗教部会【モノと琴とシャーマニズム】

一月二四日(日) 一三・三〇・一六・三〇【最近の葬墓地をめぐる詩学と政治学 韓・台・日からの「喪ノ学事始」大石、ほか

一月二八日(木) 九・三〇・一一・三〇【博物館スタッフおよび吉岡洋教授との意見交換会】

一月三〇日(土) 一〇・〇〇・一二・〇〇 ことも博物館連携ワークショップ【こどもアニメーション教室】大西

一月三〇日(土) 一三・〇〇・一八・〇〇 モノ学・感覚価値研究会科学部会総括シンポジウム【多層的な感覚価値モデル】

一月三一日(日) 一五・〇〇・能舞【ランビルの森】河村×鎌田×大西

各イベントの報告はそれぞれの企画責任者に譲ることにする。また、発表の一部は、この『モノ学・感覚価値研究』第四号にも掲載されているので、ぜひご覧いただきたい。この場では、展覧会を締めくくるイベントとして最終日に実施した能舞について報告する。以下はその台本である。

能舞「ランビルの森」

能…河村博重、音楽…鎌田東二、CG…大西宏志

二〇一〇年一月三一日

0 鎌田、三分前に一階階段から二階に上がり、所定の位置につく。

1 鎌田 ランビルの森に向かって、法螺貝。

2 スクリーンに地球と銀河を投影。

3 神楽鈴の後、しばし、沈黙(二〇秒ほど)。

4 そして、アイルランドの石笛(二分ほど)。そして、ふたたび、沈黙(三〇秒ほど)。

5 石笛を合図に、河村が岩戸から出てくる。それに合わせ、鎌田、河村の方に、向きを変える。

6 鎌田、石笛をふいたり止めたり、ゆっくり繰り返す。角のところで、沈黙。歩き始めると石笛を吹く。途中から、竹笛に持ち替え、「心月」(約三・四分)演奏。河村、ゆっくり舞台中央に歩みを進め、鎌田の前まで来る。河村、舞台中央で榊を捧げてしゃがみ、「ちはやぶる」を謡う。

7 河村、榊の舞(静)、榊を持つてしゃがむ。しゃがんだまま、榊で祓い、清める。鎌田、神道ソング「弁才天讃歌」(約四・五分)、河村、榊の舞(動)、やがて、榊を落とす。

8 河村、扇の舞(閉)、扇を開く 鎌田、神道ソング「神」(約四・五分)。扇の舞(開)、扇を閉じて舞台袖でしゃがみ、「おもしろや」を謡う。

9 鎌田、竜笛で「産霊(むすび)」演奏(約二・三分)。河合、立ち上がり舞台中央へ。

10 鎌田、神道ソング「銀河鉄道の夜」(約四・五分)。河村、静かに舞う。河村、岩戸に戻る。鎌田、舞台に残り、しばらく歌う。

11 最後に、法螺貝で、終了。

能舞の舞台となった博物館二階廊下には展示具を入れておく倉庫がある。その倉庫の扉を天の岩戸に見立てた演出になった。あらかじめ岩戸に潜んでいた女神が、白装束に身を包んだ鎌田の笛に誘われて扉を開き、客の前に現れ出るという趣向である。「秘すれば花」というわけだ。舞の振りは河村の即興による。だいたいの流れだけ決めておいて、スタートしたら流れとノリにまかせて臨機応変にやろうと決

めていた。河村も鎌田も根っからのパフォーマーである。客が入ると、リハーサルのとときの何倍ものパフォーマンスを発揮する。河村は、数十センチの至近距離で女神に見入る客にむかつて榊を振り目の前で「おもしろや」と謡って魅了する。一方、鎌田も、これまでの神道ソングの中で最高の歌声だったと近藤に言わしめるほど熱の入った歌唱で応じた。終曲の『銀河鉄道の夜』では、銀河に浮かぶ地球の映像とクルクルとまわりながら舞う河村の姿が重なり合い、観る者を銀河のあなたへと誘った。歌が終わりに近づくと、女神は再び岩戸へと戻りやがて鎌田の歌声も余韻だけ残して静かに消えてゆく。一月十五日にお招きした展覧会の女神は、こうして再び常世へと戻って行かれた。およそ三〇分間の舞台であったが、展覧会の準備から今日の千秋楽までの時間を濃縮して見せてもらったような気がした。

4 アート分科会と展覧会を終えて

(文責…近藤高弘)

モノ学感覚価値研究会の分科会として一年間開催してきたアートの研究会は、六回をもって終了した。この間、多くのアーティストや研究者、美術関係者に協力・参加いただいたことに感謝申し上げたい。また、アート分科会をきっかけに、モノ学全体で京都大学総合博物館にて「物からモノへ」の展覧会を開催した。作品は、アーティストと研究者がコラボレーションするかたちで出品展示を行った。このような発表ができたのも、アート分科会の議論があったからである。

アート分科会は、モノ学感覚価値研究会が捉えている「霊的もの、人的もの(者)、物質的もの」という「モノ」の概念を、アートのカテゴリーや制度にいったん持ち込み、これまでの美術の言説や、アーティストの制作する作品を「モノ」という視点で捉えなおしてみることからはじまった。そして、分科会各回の中では、研究者のレクチャーとアーティストのトークという対を成す発表が行われ、通常では議論することのないさまざまな分野のアーティストや研究者が参加できる土俵が生まれたことが特徴であったと思う。

当初、西欧美術と日本またはアジア美術との対比や、現代美術と工芸などといった比較という中でのテーマ設定がされていた。しかし、研究会を重ねていくことで「モノ」という概念にそれらを還元することによって、領域や個々の立ち位置を再確認するとともに、その上で、それぞれがカテゴリーしてきた状況を打開するヒントと、現代の社会が抱える問題意識の方向が認識されていた。その一つとして近代的モダニズム、あるいは近代的資本主義を今後いかに乗り越えることができるかということが挙げられるだろう。

このモノ学の代表者である鎌田東二氏のライフメッセージは「世直し」であるが、混乱する先の見えない時代にあつて「世直し」がいかに実践されていくかと、同時にアートがいかに表現されていくかということとは不可分であり、これは、われわれがアート分科会を立ち上げるにあたり挙げた地球美術の価値とは何かという課題にも関わる問題でもある。この、六回のアート分科会では残念ながら充分

に地球美術的価値の言説の構築や価値の提示ができず、課題として残った。しかし、ポストモダニズムやコンテンポラリーのその先の方向性はわれわれの意識のなかに自覚として繋がっている。

研究会は参加者が肥やしとなるネタをそれぞれ持ち帰り自らの栄養分とし、それを実践としてどのように活かし、花を咲かせることができるかが重要である。これまで、このようなアートを議論する研究会は、多くは行われてこなかったのではないだろうか。確かに、エネルギーがなければ続けることは容易ではない。現在、アート分科会のこれまでの記録を資料にし、カタログが冊子にまとめる予定で動いている。これをいったん総括として、次の展開につながる機会まで中締めとしたい。

注

1 モノ学曼陀羅ワークショップの様子は『モノ学・感覚価値研究 第三号』を参照。

2 この時点では、二〇〇九年一月に展覧会実施を予定していたが、最終的には二〇一〇年一月になる。

3 第三回アート分科会では中ザワヒデキが用いた概念。中ザワは芸術を自律性の芸術と多様性の芸術に分けて考える。自律性の芸術とは芸術のための芸術であり、いわゆる美術史に名を連ねる作品である。一方の多様性の芸術とはデザインやエンタテインメントや教養などのためにある芸術およびその周辺の表現活動のこと。

4 東京画廊は、銀座と北京にギャラリーを持つ日本で最初に現代美術をあつかった画廊。欧米の最先端の現代美術をいち早く日本に紹介したほか、「もの派」の作家に注目しその発展を支えてきた。

5 すべての研究発表は録音され、それらを文字に起こしたものがモノ学・感覚価値研究会のHPに掲載されている。
<http://homepage2.nifty.com/mono-gaku/>



搬出後の打ち上げ

(写真: 高嶋清俊)



展覧会搬出の様子

(写真: 大石高典)

第四章 アート分科会および展覧会

モノ学・感覚価値研究会展覧会の
意義——地球が生み出した美と人間が生み出す美原田憲一
京都造形芸術大学教授

はじめに

四十六億年の歴史をもつ地球の特徴を一言で説明するとすれば、「美しくなってきた星」だと言えるでしょう。つまり、時代とともに調和のとれた多様性を自ら作り出してきたわけです。そのことは、人工衛星から撮影された漆黒の宇宙に浮かぶ青く輝く現在の地球の姿を、誕生当時の地球が「火の玉」として赤黒く光っていた姿や、陸上にまだ緑がなかった五億年前の姿と思えば、直感的に理解できるはずです。

しかし、もっとも美しくなったはずの地球の姿は、人間によって大きく傷つけられています。代表例は、スペースシャトルから見える熱帯雨林の乱伐、無秩序な都市の拡大、大規模鉱山の露天掘り、都市周辺の大気や河川、海洋の汚染などです。いまでは、人間さえ消滅すれば地球はたちどころに美しさを取り

戻すはずだ、という自嘲に満ちた声が聞こえてきます。

しかし、およそ二十万年前に進化した人間（ホモ・サピエンス）の特徴は意識的に美を造形表現できることです。実際、南米や東南アジアで素朴な生活を送っている人びとでも、美しい民族衣装で着飾り、生命力に満ちた土器や木器などを作り出しています。

現代の危機を克服するには、生命史上初の芸術家として登場した人間が、なぜ地球の美しさを損ねているのか、について答えるべきですが、いままでの問いに真正面から取り組んだ人はほとんどいなかったのが現実でしょう。今回の展示会が、この問いを考えるきっかけになることを望んでいます。

1 生きている星・地球

なぜ地球が美しくなってきたかといえ、地球が

自ら動く星、すなわち生きている星だからです。

地球内部では、膨大な熱エネルギーによってマントル物質が一億年のスケールで対流しています。一方、地球表面は、十数枚のプレート（厚さが百キロメートル、幅と長さはそれぞれ数千キロメートルほどの硬い岩板）で覆われていて、おのおのプレートのマントル対流に乗って年間十センチ足らずの速度で水平に移動しています。ちなみに、この速度は私たちの爪が伸びる速さに匹敵します。

プレートには、太平洋のような海洋の海底をつくる海洋プレートとユーラシア大陸のような大陸を載せる大陸プレートがあります。そして、海洋プレートや大陸プレートが衝突すると、日本列島のような火山列やヒマラヤ山脈のような巨大山脈ができます。大陸プレートが分裂すると、大西洋のような大洋や紅海のような縁海が生み出されます。

2 大地形が生みだす美

起伏に富んだ地表では、太陽エネルギーが、大気と水をたえずまわく循環させています。大気は、大きく見ると、熱帯で暖められて上昇し、上空で冷やされて高緯度地方に向かって降下します。こうした大気循環によっていくつもの気候帯が生じ、たとえば中緯度には砂漠が、高緯度地方の山岳には氷河が発達します。一方、山から海へと流れる水（河川と氷河）は大地を深く刻み込むので、グランドキャニオンやアルプスのような雄大な浸食地形が発達し、美しいスカイラインが描き出されます。

私たちが目にしている複雑で変化に富んだ地形は、大気圏・岩石圏・水圏を巡る地表物質の循環、つまり天地水の循環が、数十万年から数百万年、ときには一億年もかけて作り出した産物なのです。

3 地下に生まれる美

地下でも美しいものがたくさん作り出されました。

代表例は、鮮やかな色彩とまばゆい輝きを示す、自然金や自然銀とルビーや水晶などの鉱物です。これらは、地下深部の地熱によって岩石が溶けて生じる高温流体・マグマの産物です。巨大山脈の中軸部や火山地帯で生じるマグマは地表に向かって上昇します。地表付近に達して徐々に冷えていく過程で、マグマに溶け込んでいるさまざまな元素は自然金属や鉱物として析出します。その中で、鮮やかな色彩

と輝きを持ったものが、貴金属や宝石として用いられるのです。

岩石は鉱物の集合体です。高温高圧下で生じた硬い鉱物が集合してできた岩石は、磨かれると複雑な文様を呈し、鈍い光沢を放ちます。水石として名高い貴船石や加茂石などは流水によって磨かれた岩石であり、大理石の彫刻や御影石（花崗岩）の床材は人工的に磨かれたものです。

4 生き物が生みだす美

地球が美しくなったもう一つの理由は、生き物の存在です。

およそ四十億年前、海の中で原始の生命が誕生しました。その後三十四億年間は、単細胞生物の時代が続きましたが、六億数千万年前に、現在のクラゲやウミエラの祖先にあたる多細胞生物が誕生すると、がぜん進化は加速しました。そして、わずか一億年後、カンブリア紀に入ると生き物は一万種以上と爆発的に増えました。これ以降、巻貝や三葉虫などのように、美しい螺旋形や対称性を示す殻や身体をもつ大型動物が数多く出現しました。

陸上植物は四億二千万年前に出現し、シダの葉やアサガオのツルが示すような、美しいパターンが出現しました。さらに、一億年前から被子植物が大繁殖し始め、色鮮やかな花と光沢のある実が景観につけ加わりました。これが「お花見」の始まりです。

それに加えて、時代とともに生息域を広げ陸上の動植物は、複雑な生態系を発達させて地域の景観に彩りを加えました。アマゾンや東南アジアの熱帯雨

林、アルゼンチンのパンパやアフリカのサバンナ、スイスアルプスのお花畑、そしてシベリアやアラスカのタイガなどは代表例です。

5 氷河作用が生み出す美

百五十万年前、第四紀に入ると地球全体が寒冷化して、氷期―間氷期という十万年周期の気候変動が始まり、地球はさらに美しさを増しました。

寒い氷期には南極の氷床が拡大し、山岳では氷河が発達します。陸に降った雨水が海に戻らないので、海面は百メートル以上も低下します。海岸平野を緩やかに流れていた河川の勾配はきつくなつて、かつての海岸線も河川で浸食されます。温暖な間氷期になると氷床と氷河が縮小したり消滅したりすると、跡にはU字谷やカールといった氷河地形が残されました。また、海水が増えて海面が百メートル以上も上昇するので、フィヨルドやリアス式海岸といった沈水海岸が発達しました。現在の日本の美しい山岳地形や海岸地形は、過去五十一―六十万年の気候変動の産物です。

6 花鳥風月の世界

気候が寒冷化すると、「四季折々」という季節変化が確立しました。夏の気温低下よりも冬の気温低下のほうが大きくなるので、四季の気温差がとくに中緯度ではつきりするようになるからです。

寒冷化に対応して、多くの動物は温暖な地域へ移住しましたが、一部は冬眠して寒さをしのぐように

なりました。一方、鳥は狭い温度範囲でしか暮らせないで、ハクチョウやツバメのように長距離の渡りをするようになりました。

二億年以上前に出現した針葉樹は、高緯度の厳しい寒さに耐えるように進化しました。しかし、温暖期に進化した被子植物（広葉樹）は、中緯度地方の冬を、秋の紅葉と落葉で乗り切るようになりました。これが「紅葉狩り」の始まりです。

樹木が生育できない高緯度や高山地帯には草（草本植物）が進出し、お花畑を作り出しました。草は春に芽生えて、初夏に花を咲かせて秋に実を結び、冬には枯れてしまいます。しかし、地面に落ちた種は乾燥と寒さに耐えるので、冬を越せるのです。現在、陸地の三割が草原で覆われています。

季節的な移り変わりを、身近な草花と鳥が示す変化から見て取り、朝夕に吹き抜ける風の気配と夜空で満ち欠けを繰り返す月の形で体感するという、「花鳥風月」の世界が始まったのは、地球史的にみれば、本当につい最近の出来事なのです。

7 芸術家の誕生

二十万年前に人間（ホモ・サピエンス）が出現すると、まったく新しい美が生まれました。

地球がもつとも美しくなった段階で出現した大型動物にふさわしく、人間が意識的に美を造形表現するようになったからです。チンパンジーに絵筆を持たすと筆を振り下ろして抽象画のような絵を描きます。しかし、いくら訓練しても人間のように具象画を描くことはできません。また、土を捏ねて器をつ

くることはできません。一方、人間ならば誰しも、うまいへたの差はあっても、絵を描くことができますし、土を捏ねて器を形づくることができます。うれしさや悲しみといった心の動きを歌と踊りで表現することができます。人間は生命史上初めての芸術家なのです。

「着飾ったソロモン王といえども、野に咲くユリの美しさには敵わない」と言われます。確かに、ダイヤモンドの輝きや孔雀の羽の色模様は美しいものです。しかし、それは人間が作り出す芸術品の美しさとは決定的に違っています。すなわち、ダイヤモンドの輝きは炭素原子の結合の仕方（結晶構造）によるものだし、孔雀の羽の色模様は遺伝による産物です。

一方、人間が作り出す芸術品は、たとえ身近な花の色形やありふれた鉱物の輝きを写したものであっても、そこには作者の「美を求める心」と「美を作り出す手業」がこもっています。しかも、作者の制作意図をもつとも適切に表現するために、素材選びにも細心の注意が払われています。だからこそ、芸術品は見る者にさまざまな感情を湧き立たせるわけです。

8 芸術による美の付加

史上初の芸術家として出現した人間が、その才能を開花させたのは五万年前からです。この時代から石器が地域色を帯び、性能と形状を特化した石器が一挙に増えたのです。三万五千年前には楽器（笛）が作られました。三万年以上前からは、洞窟壁画が描かれたり、動物の牙や角に彫刻されたりするようになりました。

五千五百年前に四大文明が成立すると、大規模な王宮や神殿、庭園などが建設されるようになります。ピラミッドや万里の長城はスペースシャトルからも見えるそうです。そして、王宮や神殿の内部や外壁は絵画や彫刻で飾られるようになりました。また、都市周辺の植生を変えて、街路樹などの新しい景観を生み出しました。

都市郊外でも新しい景観が生み出されました。たとえば、明治初期に東北地方を旅行した英国の女性旅行家イザベラ・バードは、山形県の米沢市郊外から、手入れの行き届いた美田と畑が広がる置賜盆地を見て、「東洋のアルカデア（桃源郷）」だと旅行記に書き残しています。

このように、人間が出現したことによって地球は汚されるどころか、ますます美しさを増したのです。

9 異常な現代世界

ところが、産業革命以降、人びとは、生命史上初の芸術家としての使命を忘れたかのように、地球規模で美しい自然景観や都市景観を破壊し始めました。

たとえば、都市部には、人びとの物欲を掻き立てるためのポスターやデザインが氾濫しています。工業地区では画一的な工業製品が大量生産されていますが、同時に副産物として大量に排出される汚水や排ガス、廃棄物などが環境を汚しています。製品も最終的には捨てられてゴミになります。一方、発展途上国では、森林が大規模に伐採されたり、鉱山開発によって山肌が抉られたりしています。さらには、手付かずの自然こそが美しいと言いながら、南海の

島嶼国やヒマラヤの山岳地帯などに大規模な観光施設を建設して、景観破壊に拍車をかけています。

その原因の一つは、西欧近代の思想（自然観）に求められます。そこでは、自然は、あたかも機械時計のように規則正しく動くものの、自らは決して変化しない存在と見なされています。しかも、自然は不完全であり、自然と峻別される人間が支配すべき対象だとしています。これでは、地球と生き物の共進化が無視されたり、人間も地球生態系の一員に過ぎないという事実が無視されたりするのも無理からぬことです。

いまこそ私たちは、誤りに満ちた自然観と決別し、地球をさらに美しくして次世代に受け渡すという、生き物の本務に立ち返るべきだと考えます。

10 モノ学・感覚価値研究会展覧会

本研究会のアート部会は、三十数名のアート関係者が結集する部会です。目的は、混迷する時代の中、従来の西洋のアートや現代美術の価値概念と制度にとらわれることなく、日本の「モノ」という概念とこれにまつわる感覚価値を投じて、地球美術的価値を再発見することです。

言い換えれば、地球と生き物と人間の関係を歴史的にかつ相關的に捉えて、新しいアート（美術、工芸、デザインなどを含む人間本来の創造的な営み）のあり方を追求することです。

今回の展覧会は、アート部会に参画したアーティスト（芸術家、工芸家、デザイナーなど）が、京都大学

総合博物館に収蔵されたさまざまな展示品（岩石、鉱物、化石など）が持つ美しさ（色や輝き、形や質感など）に触発されて、さまざまな素材を用いて作り出した作品を展示するものです。その制作と展示の過程では、モノ学・感覚価値研究会に参画する美学者や宗教学者、地質学者などが関与して、彼らが展示物（モノ）を多面的に捉えることを手助けしました。その結果、アーティストと研究者が新しい価値を発見しただけでなく、作品と標本を並べることで新しい感覚が生まれることが確認できました。これに、鑑賞者の価値判断が加われば、展示物や展示の場は、さらに新しい意味を持つことになると期待できます。ご来場の皆様には、モノ（展示物や展示の場）が持つ感覚価値の発見や創造に参画していただきたいと願っています。



モノ学・感覚価値研究会展覧会会場写真1



会場写真2



会場写真3

（写真：大西宏志）

第四章 アート分科会および展覧会

蘇生する化石・跳梁する魂 大学博物館で現代美術展？——京都大学総合博物館での「物からモノへ」展より

稲賀繁美

国際日本文化研究センター・
総合研究大学院大学教授

京都大学総合博物館で、一月一六日から三一日まで、いささか型破りの展示がなされた。題して「物からモノへ…モノ学・感覚価値研究会展覧会」と銘打たれ、副題には「科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生態学」とある。「モノ学」の構想については、鎌田東二『モノ学の冒険』（創元社、二〇〇九）や、科学研究費助成金による『モノ学・感覚価値研究』と題する研究会の年報（既刊三冊と本誌、京都大学このころの未来研究センター発行）に委ねよう。ここではまず、あえて博物館に現代美術作品を持ち込むという判断を背後で支えた思想はいかなるものだったのか。そして、この一見強引にもみえる共生から何が発生したのかを、しばし見届けたい。

博物館と美術館と

ロンドンの大英博物館とナショナル・ギャラリーの場合には、歴史的経緯やロンドンという町の自然

発生的な形状も影響して、それほど明確ではないが、ミュンヘンやヴィーン、さらにはブダペストやプラハなど東欧圏では、国立美術館と自然史博物館は、左右相称の箱形建築が並列している。さらには北米ならワシントンのモールを囲む自然史博物館と国立絵画館、ニューヨークはセントラル・パーク中央部の東西両端に位置する、自然史博物館とメトロポリタン美術館。思い出すまでもなく、欧米の主要都市での美術館と博物館は、多くは対をなす装置として認知されている。どちらも語源としては学藝・技藝を司るギリシアの女神に由来する Museum である。薩摩出身でロンドン留学経験のある町田久成らの尽力でその端緒を開いた上野の博物館群も、一九世紀欧米の制度を移入した機関であり、当初は同様の発想で創設されたはずだ。しかし日本では、博物館法と美術館法とは大きく分岐してしまい、両者は容易に相互乗り入れができないような制度的発展を遂げてしまった。博物館所蔵品は資料であって、原則とし

て個人名は馴染まない。天下に類例のない一品であっても、正式には類として学名で呼ばれるべき存在だろう。反対に美術館が扱うのは作品であって、こちらは固有名を所有し、原則として作者の個人名が明記される。展示品の命名法・表示法において、すでに博物館と美術館とは、その原則からして両立しない。

なかば笑い話だが、今回の京都大学総合博物館での展示でも、まずここで、出品作家側と博物館側とに利害調整が必要だった。結果として展示ケースの枠には分類番号が貼付された。もとより藝術家の個人名や作品名は、博物館には馴染まない。実際、陳列ケースに作者名を貼付すると、展示のどこに焦点があるのか不明瞭で、会場の雰囲気壊してしまう。結果として、観客は展示場入り口に置かれた展覧会出品目録とガラスケースの分類番号とを、ひとつひとつ照合して作者名、作品名を確かめることになった。みるからに不自由な観覧だが、結果から言えば、この不便が、未知の発見に結びつく。一度目には、

先入観なく、また予備知識も皆無のまま、この通常の美術展としてはいかにも不可思議な空間を経巡ってみよう。二度目には、作品目録を手にも、どこに誰の何が陳列されているかを確かめよう。そして三度目には、会場入り口に準備された説明文を頼りに、もう一度、会場設営に関与した美術家や企画参加者たちの言い分を反芻してみよう。巡礼道教会の祭壇を巡回するのも似た、こうした周廻の道行きから、筆者がようやく得た、なにがしかの納得を、文章に託そうとするのが以下の試みだ。ささやかにして、まだきわめて不十分なこととは自覚のうえで。

遺物・死体置き場としての博物館

さて、素人目に博物館といえど、それはもはや現在の地球では有用性を失ってしまった遺物管理の場所、いつてみれば死体置き場にも等しいだろう。京都大学総合博物館も、内部は三つに区分されている。まず自然史部門の見物はナウマン象の頭部だろうが、これももはや現在の地球からは姿を消してしまった遺物。つぎに技術史の区画に展示されている撥条や梃子、歯車を利用した機械仕掛けは、一九世紀の大学創設期に貴重な資料として大枚をはたいて輸入された細工物だが、電子機器の発達した現在からみれば、その技術の多くは、すでに時代の先端からははるか背後に霞んでいる。そして第三に、文化史の分野だが、その入り口にはいくつかの石棺が置かれている。石棺こそ、博物館が巨大な棺桶にほかならないことを提喻する遺物だといわれても、否定できまい。ではそんな死体安置場に現代美術の作品

を展示するということは、何を意味するのだろうか。

元来の構想段階では、出品藝術家たちが、収蔵作品からかなり自由に、参考となる資料を選び出し、それに触発された作品と並べて展示する、という発想があったようだ。最近の類例をあげるなら、吹田の国立民族学博物館で開催された『千家十職展』がある。千利休以来の縁ゆえに、お茶道具の納品を代々受け継ぎ、やがて千家十職と呼ばれることになった家系は、漆、陶磁、鋳込みなど十の職種を数える。そのそれぞれの職の当代が、博物館収蔵庫を訪れ、靈感を得たり、興味を惹かれたりした資料をもとに自らの創作を試み、発想源とともに並べて展示する、という思い切った企画だった。これにはこれで社会の約束事を破る新規な発案ゆえに、さまざまな問題が生まれ、担当の教授は、心労ゆえか、会期を終えるまでに体重が五キロも減った、と仄聞した。

京都大学の場合にも、資料保存業務と美術作品展示のあいだに、容易には折り合いのつかない摩擦がいくつも生じたようだ。単純にいえば、扱い方に心得のない者に資料を触らせるわけにはゆかない。保管上の配慮もあってか、双方の譲歩と協議のすえ、人類学資料は近藤高弘所有の弥生式土器一ヶと、カメルーンを専門とする人類学者、大石高典研究員が直接責任担当者である「学術資料および食品原材料」のみ、自然史分野では、これも研究会メンバーで、京都造形芸術大学の地学者、原田憲一教授選定の鉱物資料、あとは白亜紀のアンモナイトの化石ひとつに限り、藝術家たちの展示との同居が実現した。元来は、博物館エントランスの大型アンモナイト化石を使いたかったらしいが、重量が二四〇キロと、移

動に適さず、諦めたのだという。大石が出品したのは赤錆びたシャベルの断片だが、折れた木の柄の先から土色の根っこがひよろりと顔を出す。無機物と有機物との合体が、生命の在りようの不思議を感じさせるものだった。後述するモノ派作家の「作品」と張り合う稚氣愛すべし、との内輪の評も漏れ聞いた。また漢代の青銅鏡や線刻した絵柄のある弥生土器なども、展示の都合で、会場での併置は成らなかった。残念ながら、筆者は実現にいたるまでの水面下の熾烈な応酬や試行錯誤の委細には通じていない。だが、その交渉課程は、博物館と美術館との「あいだ」を測定するうえで、貴重な教訓を含むはずだ。

展示空間のアプローチ

まずアプローチと空間構成を点検しよう。会場は、博物館二階奥のドンツキ行き止まりの長方形の空間。左右には固定の展示ケースが壁面を覆っている。大雑把に会場を区分けするなら、入り口部分に映像、進行方向左翼には立体作品、右翼には平面作品が配置され、その奥にモノの領域が控える、という四分構成とみてよいだろう。まず入り口には、デザイナーの上林壮一郎が、占星術研究の鏡リュウジと共同で、家具と占星術の本を展示した。比喩的にいえば、ここで一種の table turning を実践し、入信儀礼の後に奥の異界へと観衆を誘おうという趣向だろうか。協議のすえ、できあがったのはホロスコープとしても使えるテーブル。ストレッチ・テクスタイルを利用した机の天板は、板とはいいいながら、乗せた物体の重量に応じて凹み、また下支えの支柱に押されて凸

状の突起を突き出す。思えばホロスコープとは、宇宙の運行と地上の秩序との境界面をなし、両者から加わる力の平衡を読み取る水平線の写像だったはずだ。その写像を布の柔構造に託した上林の机は、星の精神の代わりに、酒瓶の酒精を抱いて、凹凸の模様を変貌させる。

ここが西欧でいえば前室 antichambre に相当し、その背後に直線的に伸びるアプローチは、神社や仏教寺院ならば拝殿ついで本殿さらに奥の院といった配列に類比できる。ヴィーン学派の美術史家ダゴベルト・フライの『比較藝術学』は、世界の主要な宗教建築を例にとり、参拝のためのアプローチを比較した古典といってよい。そこでも分析されたように、最後が行き止まりとなる空間にいかにして聖なるものを委ねるか、古来より人々は苦心を払った。古代エジプトの場合、聖所あるいは死後の世界へと近づくにつれ、神殿の天井は低くなり、奥へと誘う回廊は徐々に幅を狭めてゆく。そして聖所の最奥部の行き止まりの壁には、浮き彫りで描かれた偽の扉が置かれる。その扉を越えて彼方へゆけるのは、もはや物質ではない王の霊だけ、というわけだろうか。

奥の院あるいは奥津城

会場配置は近藤高弘の発案になるという。展示を終えた公開前の会場を訪れた、企画責任者の鎌田東二は、会場のドン詰まりに、神社の奥宮に相当する空間配置を連想したという。また会場入り口の門に相当する部分の巨大な掲示は朱色に塗られていたが、これもデザイン担当の大西宏志によれば、会場

配置から無意識に影響を受けたらしく、結果としては神社の鳥居にも似た配色になっていたのだ、という。奥宮には、奥津城という言葉い方もあるが、大穴持命を祀る出雲大社などでも、その巨大な本殿は、さながら霊廟であって、なにやら神様の巨大なる雪隠詰め、という印象を拭えない。だが、その本殿の背後、八雲山とのあいだに位置する素戔嗚尊を祀るこの社のあたりが、もつとも神韻縹渺とした雰囲気醸し出していることは、参拝者なら嫌でも感じるところだろう。神在月には八百万の神々が境内に集う。ヴィエトナムの古都フエにあっても、一九世紀に建造されたグエン朝の代々の王の墳墓は、水を巡らした池を跨ぐ橋を越えて連なる幾つかの廟の奥に据えられている。この霊的な存在の中核にあたる部分に、京都大学の会場では関本徹生と藤井秀雪による魑魅魍魎、あるいはプロペラの、あるいは手の、はたまた紙や植物や鉱物のなれの果てが化した異形の輩といった語弊のないモノドモが fiber reinforced plastic（宇宙航空産業で用いられる強化繊維合成樹脂という新素材）に憑依して蜷集し、あるいは型から抜かれる前の生成途上のマヌカンの断片たちが、岩盤から掘り出されたばかりの化石さながらの姿を晒していた。左右の壁と奥の床に散乱するモノどもは、さながら神仏習合よろしき混沌状態だが、ここに集約された生物とも無生物ともつかぬ固塊群が金剛界の曼荼羅に相当するならば、壁面には、関本と西山克による「熊野観心十界図 新釈」が掛けられている。十界とは、仏、菩薩、声聞、縁覚、天界、人、畜生、餓鬼、地獄の謂であり、それが過去・現在・未来の三つの相に分節されている。そこから

零れ落ちたような異形どもが、会場の床に餓鬼界や地獄界からの招かれざる使者といった趣で、しかし奥の院の主気取りで居座っている。化野念仏寺周辺に無数に散らばった石の仏や羅漢たちを思わせ、霊場の光景を彷彿とさせる。これら《八八体のモノ喰うモノたち》の傍らに近づく、と突然、どこからともなく、何やら妙な息吹と無機質の音が到来して耳を打つ。

奥宮の空間の直前には中仕切りのような函が位置していた。覗き込むと空っぽなのだが、どうやら音源不明のモノ音は、そのあたりから発している気配だ。展示ケースの斜め左に置かれた椅子に佇むと、とりわけ奇妙な音声に耳に届く。この中空の展示ケース全体が、超指向性のスピーカーの反響板となり、音声発生装置のダミー役を果たしていた。チベットの渡来という法螺貝の響きに呼応して、ガラスの割れる音が木霊する。あたかも展示ケースのガラスを割れ、とでも命ずるように。展示という演出は、展示品を視覚に晒す反面、実際には、それらを透명한箱のむこうの手の届かない場所へと隔離する。展示の可視性とは裏腹の接触忌避―それへの疑念が、ここで、この空洞の陳列ケースによって音声化されているかのようだ。これには渡邊淳司、荒木優光、大西宏志に鎌田東二が加わった。鎌田によれば、ここには、背後で累積的な知の集大成をみせる密教的な世界とは対極の、言語道断、ミニマル志向の禅の境地が、音に託され、著しい対比を示す。姿の見えない空っぽの空間から漂う気配。それは不可視の秘仏の印象をも意図したものらしい。

マタギのワザ

聖なる場所とはモノノケ(気)に憑かれた魔界でもある。そこにゆくには人界を離れ、異次元へと招かれねばならない。人里から山里へと移動する狩人をマタギというが、まさにマタギとは結界をマタゲ術知る、ワザヲギなのだろう。だがその提要は、異次元へと迷い込むことではない。そこから無事に戻ってこなければ、異界体験をこちら側の人々に伝える術もないのだから。東北の猟師の世界にも通じた童話作家、宮澤賢治の「注文の多い料理店」は、山奥で料理店に入った都会の客がとんだ災難に襲われる物語だった。彼らは、ほかならぬ自分たちが料理の材料にされかかっていることに途中で気づいて、すんでのところで、這々の体で遁走する。河合隼雄はそこに意識の深層へと潜ってゆくと顕在化する「悪」の実相を読み取った。卓抜な読みだが、より大切なのは、これらの客人たちが、なんとか無事帰還したもの、もはや以前のかれらではなかったという教訓だろう。譬えていえば、仏教でいうところの往相と還相だが、帰還こそが死命を制する難関となる。イスラームの神秘主義も説くところ、焰に焼かれなければ焰の真実は分かるまいが、焰に焼かれて死んでしまえば、もはや焰の真実を人々に伝えることも叶わない理屈だからだ。

そもそも、モノの世界と人間のココロとの重なるところに、現象としてのコトが析出するわけだが、このコトには大きく分けて二種類がある。ひとつはコトバすなわち言語に回収される秩序であり、とりわけ空

海が唱えた真言宗などでは、コトバの究極は真言に通じ、そこに大日如来の法体を見る。だがその一方で、コト的な世界を介してヒトのココロはモノの世界へも入り込む。ここでは肉体とりわけ手や腕を媒介の道具として、モノ作りが営まれる。モンゴル出身の詩人、ボヤンヒシグは、茫漠たる草原の大自然のただなかに、さまざまな意味ある形を見だし、的確に命名する能力に、遊牧民の眼力を探る。モノからカタチを引き出す現場で駆使されるのが、技法としてのワザであり、それを司るのがワザヲギだ。ワザはコトバに結びついて、定型化した警句となればコトワザと呼ばれ、人々の行動を導きもする。だがワザをなすとは崇りの意味でもあり、ワザが悪用されれば、それはワザワイすなわち災禍を招くことも、ヒトは疾く知っていた。

ワザの痕跡

ワザはヒトのココロがモノと触れあう接触面で発揮される。展示室入り口の左右に広がる空間、占星術の舞台の両脇で、藤井秀雪と大西宏志が見せたのは、このワザの競演といつてよからう。京小紋型紙と、野村幸雄による型紙作製現場の記録映像だ。美濃和紙は職人が手先に握る小刀の鋼の早業の下で、自在に変貌を遂げる。その型紙を反復する形態の液晶モニターは、画面の前に立つ観客の挙動に反応するかのよう、画面を無制限に変更してゆく。だが、はたして観客は、型紙と画面との類似や、実際には感知センサーなど不在なことに気づいたのだろうか。むしろ錯覚を惹起させるのが、大西の目論見だろうか。現代の動画編集技術は、型紙彫りの妙技を凌駕

できるのだろうか。動画映像は若い観客の視線を容易に誘惑するが、なぜか会場の動画は、展示された不動のモノの迫力に、あっけなく負かされる。動画は animation というが、なぜか電子画像に生氣を宿らせるのは至難の業だ。映像作家としての大西は、その不思議を噛みしめつつ反芻している。

思い返せば、古来、鉱物や鉱石の結晶は、人々の想像力に訴えてやまなかった。そこにヒトは自然の造化による究極のワザを見た。方解石はどれだけ細かく砕いても、その結晶構造を失わない。溶岩中にできた空洞を瑪瑙が埋めたのが、thunders egg 雷の玉子。外見では薄汚れた卵形の団塊は、割ってみると内部に空洞が広がり、そこには光彩陸離たる結晶世界が秘蔵されている。またマンガン塊は一方で含鉄酸化物、他方では水酸化物の層が、中央の核を出発点に同心円状に成長するものだが、その成長速度は、百万年で数ミリ程度と推定される。ほんの数例に過ぎないが、原田憲一も詳しく説くところ、ここには惑星・地球の太古からのマントル対流の引き起こした物質変成のワザの痕跡と、地殻変動の遙かなる歴史とが集約され、圧縮されて現象している。

巨大な圧力と膨大な時間の作用のさなかに置かれた物質は、地表で一気圧の環境に置かれた場合とは著しく異なった物性を帯びる。気体と液体、液体と固体の区別は容易に跨ぎ越される。そして現代の科学技術も、常識的な物性の限界を跨ぐ素材に可能性を探っている。例えば液晶 crystal liquid は液体性と固体の結晶性との両方の特性をもっている。陶藝家の近藤高弘は、この液晶に注目した。近藤の《みぞれ》は、廃棄された液晶クリスタルを粉碎して、あらた

めて型に流して融解寸前で固めたものだ。今日の家電液晶製品では、わずかの傷も嫌われるため、三割の製品は市場に流通することもないまま、破棄される。この現代の産業廃棄物が、ここに転生した。同様にかそけない結晶様の外貌をもつのが、樟脳だ。一見白色の岩石のように、不変の形相を帯びた鉱物に扮していないが、その実、樟脳は大気中で固体のまま蒸散し、迅速に変貌を遂げてゆく。ジュエリー作家・坪文子による《モノノアハレ》はここに着目した。大自然の埧塙は、人間技を越えた力量で宝玉を育んだが、それをなんとか人間的な寸法と能力で追体験しようとしたのが、陶磁器でありガラス工藝の源だったろう。狩野智宏のガラス作品《amorphos》は、楕円形の色ガラスの塊に、液体がそのまま固体となる夢を具現したものだろうし、『Ancient Times』は、陶を用いて大地と古代を追求し、タンザニアで土器研究に打ち込んだ、高山大の歩みを凝縮している。

化石というバケモノ

生命の痕跡は、いうまでもなく化石(fossil)として出土する。貝類であれば貝殻の炭酸カルシウムが溶解し、二枚貝ならば表面の文様、巻き貝ならばその内部構造が堆積岩のうちに転写される。植物であれば、有機物に含まれた炭素だけが黒く残存して岩盤に刻印を残す。英語で fossil といえば、刻まれた溝の痕跡を意味するが、かえって日本語の「化石」のほうが、味わいに富む。いわば生命の軌跡が石に化けたもの、あるいはその結果としての化した石、という含みが見えるからだ。山田晶の《The Fern》は、

陶板上に羊歯の化石を文様として刻印させた趣向だが、そこには生命の痕跡を無生物に刻印するというワザに魅了され、その蒐集に熱中した人類の記憶が想起される。佐藤ミチヒロの《変わらないもの、変わりゆくもの》は、転写される側とする側との「あわい」を、地と図とが反転交差する、だまし絵の趣向に重ねて提示した。ヒトの蒐集癖は、最初は愛玩動物、つづいて庭造りや盆栽趣味へと昂じるが、行き着くところは石の趣味で、これが病みつきとなると、もう救いようがない、とは盆石を愛好する人々が自ら口にするところだ。モノへの過度の愛着は玩物喪志へと至る。そして百年を経た道具はバケモノへと変貌を遂げるという。さながらその遙かなる祖先が、石に化けたモノ、すなわち化石と化した太古の生物たちではなかったか。石に身を簞した妖怪たちの籠る棲家が、化石だったということになる。山本健史の陶による《起居》は、土とも道具ともつかず、両者の境界線上に漂う造形を、一見無造作な、しかし得体の知れない形態のうちに宿らせる。化石化途上のモノ、あるいはモノへと変貌しつつある素材。これら岩石系妖怪が拝殿左手に位置するとすれば、右手では岩を粉碎する事業が展開される。

「龍骨」は、古生物の化石とは知られることなく、隣国では漢方薬として珍重されたが、展示会場でアンモナイトを盟友に選んだ大船真言が、岩絵の具に寄せる愛着も、あるいはそこに通じるだろうか。既製品の絵の具には満足せず、みずからの肉体による作業で岩を刻み、粉末を捏ね、顔料へと練りあげる。その作業は、地層の圧縮と褶曲のなかでの化学反応によって生成される原料の辿った道のりを、追体験

しようとする意欲にも通じるだろう。大船は一億年前に生息したアンモナイトに、鉱物と化した生命を認め、対するに自分の作画を、鉱物によって覆われた作品を創る行とみなす。実際、孔雀石などは、銅の鉱床から溶出した銅が大気中の二酸化炭素や地下水に混じり沈殿して、二次鉱床として形成される炭酸水酸化化合物であるという。またベンガラのは二酸化鉄に由来するが、それを含むボーキサイトは、火成岩が湿潤地帯で風化を被り、水溶成分が溶脱したあとに残った二酸化鉄とアルミナとからなる風化残留物である。顔料が顔料として生成するまでには、偶然と呼びたいほどの複雑な行程の競合が必要とされたことも見えてくる。

さらに火打ち石として使われたチャートは、放散虫の遺骸が水底に堆積してできた、珪酸を主成分とする堆積岩として知られる。とすれば人類が火を点す動作も、曾ての微少なプランクトンの死骸に、新たな生命の焰を点す行為の比喩ともなるだろうか。くわえて、子供時代に顕微鏡を覗いたことのある方ならご記憶もあろうが、放散虫の珪酸による微細な外骨格は、きわめて複雑な立体構造を宿している。その精緻さには現代建築も顔負けだ。このように、一見なにげない岩石や砂が、実は地球の歴史を物語る語り部であり、太古の秘密を封印されたモノであることが分かってくる。錬金術師が探し求めた賢者の石は、何の変哲もない路傍の石のうちに隠されていた。

生け石

さらに再び、回廊を奥へと歩みを進め、中央展示

ケースの、向かって左側に視線を落とそう。

ステイーヴン・ギルは「生け石」を提唱する俳句作家だが、かれが石に託す気持ちも、このあたりで心に響いてくるだろう。生け花は、所詮切り花だが、それは自然の花よりも長く、美しく花を生かす技術だった。同様に、石を生けるという発想は、無生物に魂を吹き込むという、一見荒唐無稽な仕草によって、石にその本来の生命を回復させるケルト起源の営みでもあるだろう。

冬ざれの岩に賢者の石と書く 中島和彦

雷神の天裂り降る石我峰 鎌田東二

鎌田東二はしばしば、アイルランドの西の果て、アラン島の海岸線で偶然に出会った石笛のことを語る。このストーン・ホイッスルは、鎌田が見つけたものというよりは、穴のあいた石のほうから、僕を拾ってとばかりに、鎌田によびかけてきたものだったという。それは、自然に見つめられ、自然から声掛けられる特異な体験だった。そして息吹を吹き込む適当な穴さえあれば、石は直ちに笛へと変貌を遂げる。笛と化した石は、もはや単なる物ではなく、モノなのだ、と鎌田は納得する。息吹とは氣息であり、気を含むと物質はモノノケを帯びる。それはキリスト教神学の用語を借りるなら、物質からモノへの全質変化 transubstantiation と呼んでもよいだろう。

この変貌が、人を拝殿から本殿へと誘う。より正確にいうならば、拝殿で祈る人は、石という物質が石笛というモノへと変身を遂げる様を目にしたとき、自らが本殿のうちに在ることに気づく。なぜな

らそのあいだに、卑金属だったはずの物体は、貴金属へと姿を変えているからだ。

ここまでくれば、ようやく見えてくるだろう。博物館を、もはや役割を終えた死骸や遺物が眠りにつくための遺体保管場所と規定した冒頭の常識が、いかに浅薄なものであったかが、そしてまた、ここに集った多くの藝術家たちが標本の岩石や鉱物、化石に魅せられた理由も。靈感 inspiration とは、息を吹き込み、生気を宿らせることを意味する。魂を復活させる、再生の魔術の舞台、蘇生のための実験室となることに、博物館の使命を求めるべき旨も、今や明らかとなる。いやその前に、会場の陳列品たちは、なぜか美術品になろうという変身願望に焦がれ、期待に身を震わせていた。そこではかえって美術品となりたがる誘惑を断ち切ってやるのが大切になる。

鏡像と曼荼羅

こうして展示空間の、いわば本殿左の側廊を辿り直したところで、今度は右側に移ってみよう。

松生歩の《二即一、一即二》は、京都大学総合博物館に所蔵される、中国漢代の《方格規矩四神鏡》（常設展示）を題材とした日本画である。青龍、朱雀、白虎、玄武の四神をなす靈獣が克明に刻まれた裏面には、空隙を埋め尽くすように気が渦巻き、周囲には天の運行を示す星座が配されている。縁の部分が天穹、中央の摘みの周辺の四角形が大地を現し、天円地方の理念を要約している。実際の青銅鏡を手にして模写したことから、精妙な図案が詳しく体得できた、と画家は語る。周縁に刻まれた銘には、長寿や豊

穰、栄達や富貴を祈る、ずいぶん俗っぽい祈願も読まれるという。だが松生の意図は、鏡に刻まれた象徴体系を静止像として結晶化して会得することには止まらない。鏡の裏面の文様は、磨きあげられた鏡面に微細な凹凸を授け、光を受けた鏡面の反射光を壁に投射させると、そこには不思議な文様が浮かび上がる。いわば鏡の裏面が表面に透視されるにも等しい効果は、古来、超常の現象として珍重されてきた。鏡面には物象を反射させて写すだけではなく、その背面にある不可視の事実をも照らし出す魔力がある。いにしえの人々は、そう信じてきた。松生が、あえて重量のあるシナ材に託して画面のうちに封じ込めようとしたのは、鏡が宿すこうした妖気、そこから中空へと縹渺と漂う、ただならぬ気配でもあったようだ。

青乃海真一文字邇流靈来手未来彼岸野餅於喰火華里
（青の海 真一文字に 流れ来て 未来彼岸の餅を食ひけり） 鎌田東二

この銅鏡が金剛界を具現するのに対して、対になるもう一点は胎藏界であり、両者はいわばネガとポジの関係を取り結ぶ。胎藏の闇の左上には、暈のように仄かに浮かび上がる円の月あかり。暗黒のなかに佇むと、やがて静かに心に射し込むその微光は、銅鏡の反射した日光の蔭だが、その由来を声高には主張しない。薄明に照らされた冥い海の水面には、彫刻刀で古拙な線描が刻まれている。刻まれたのは、常設展示の弥生線刻土器にみえる、太古の舟と漕ぎ手のモチーフであり、そこに作者は、魂の根源を求める旅、命の成長と回帰への旅路に託す思いを込めたという。

ありあけのうみのあかねはしろかねのまるいしふ
ねのかむときのこえ

(有明の 海の茜は 白銀の 丸石舟の 霹靂の
声)

鎌田東二

日光と月光にも通じる表裏の往還から《二即一、一即二》が響きあって合い照らす。そしてこの対の作品のあいだの往還が、物と霊(モノ)との交通をも司ることは、もはや言うまでもあるまい。

界面としての皮膜

この松生の曼荼羅と呼応するように岡田修二は《物質の折り目と魂の襞》の小型エスキスを展示し、宝石の結晶が水流と化し、さらには火焰となつて気化する様に思いを馳せた。そして、松生の壁面につづく右翼壁面には、油彩の大作《水辺五一》を設置した。時にはハイパーリアリズムと解釈されることも多い岡田の作品だが、平滑で透明感のある絵柄の印象とは裏腹に、その絵肌はキャンヴァスの布地の織り目を、照明のなかで乱反射させる。水辺の木の子葉を写真撮影のうえ拡大して大画面に転写したもの、と形容することは容易な主題だが、実際にはそこに、腰まで水に浸つての撮影に込めた、画家の時間と実存とが凝縮される。数百枚におよぶ写真記録が、ただ一枚の画面へと切り詰められ、機械的な複製とは無縁の生々しい物質性が、筆致も隠さず濃縮される。モノとココロが触れるところにコトが発生する、と先に述べたが、まだ名状しがたい原―

コトの発現する現場が、周到な準備を経て、夢幻能の霊の再来よろしく、再演されている。

能舞台の役者は、しばしばアクセルと同時にブレーキも力一杯踏み込んだ状態で舞っている、と形容される。それにも似て、ここには異様なまでの集中が、ほとんど厚みもない極薄の絵の具の層に集約されて、その潜勢を漲らせている。戯れに針で画面を突いたりしようものなら、そこから瞬時に画布が鍵裂きとなり、背後世界に隠されていた闇の全質量が、この世にむかつて一挙に吐き出されるのではないか。そんな危惧を抱かせるに足るだけの負荷が、二次元の界面に聞き合っている。それでも画面は漲る力に絶えられず劈裂する、といったこともなく、みたところ無事な姿をなんとか保っている。決潰を免れているのは、そこに描かれた光景が、現実より十倍ほど引き延ばされて拡大した姿を獲得したからではなかったか。だがこれは、通常の「水増し」とは無縁の事態だ。前後への膨張を禁じられたために、内なる力は平面方向に横溢し、枠組みの防波堤を上下左右に押し上げた。この氾濫の結果、沃野へと横溢し、流出した微少世界。その真実が、これ以外にはありえない寸法の必然のうちに、ようやく平衡を得て安らっている。それは、物質としての画布と顔料とが担い得る《モノの威力》の限界を測定する、果敢なる試みだろう。

《思ふ壺》か《無題》か

どうやら危険きわまりない背後世界への通路をあちこちに設けた空間が、この展覧会場のそこここに

出没しようと隙を狙っているようだ。奥の院で展示ケースからこぼれ落ちて床に散乱しているモノドモは、結界破りの不法闖入者だ。境目の向こうに越境するか、さもなくば背後世界が此岸へと雪崩うつて殺到しかねない、不穏なる緊張を湛えた、魔術の舞台。一つ間違えば狂気の到来とも隣あわせの、この臨界ぎりぎりの空間が、それでもなんとか発狂せずに静穏な様子で保っているのは、なぜなのか。ここで、「モノ派」と通称された古参の作品が視野にはいつてくる。

会場入り口の占星術のテーブルと、奥の院の音響装置とを垂直に結ぶ軸に沿って、両者にタガを嵌めるように設置されたふたつの作品に、注目しよう。奥に鎮座するのは、関根伸夫の《空相 思ふ壺》。「コレは又何かと思えば思ふツボ」と刻まれている。いかにも人を食った題名だが、壺といっても実際には黒御影石でできている。外見こそ中空の壺に見えるが、実際には中は空洞ではなく、閃緑岩のムクな実質で詰まっている。うっかり中空だと勘違いすると、それこそ作者の「思ふ壺」に嵌ってしまう。一九七三年の作品であり、会場では最長老の部類といつてよい。壺がモノを思ふのか、それとも暗黒の壺を眼前に置かれて、こちらが我知らずあらぬ想念へと誘われるのか、そのどちらとも決定できないところに、作品の壺、「空相」たるゆえんも察せられよう。撤収の際、このツボを格納した無骨な立方体のガラスの陳列ケースには、暫時、写真撮影のための、マスキング用の黒布が被せられていた。隠された布の隙間からちらりと覗く黒い壺のほうが、観賞用資料よりしく無遠慮な視線に晒されている時よりも、はるか

に味がある。秘すれば花だ。

あたかも地球の臍、デルフォイの神託の聖地に据えられたオンファロスを思い起こさせるこの不出来なデベソのような漆黒の壺と対峙するのが、入り口側に無造作に置かれた、小清水漸の選んだモノ。それは《無題》と、取り付く島もない題を授けられた、三個の赤錆びた鉄片だ。町工場に行ってもらった、とは作者の、作品にとらず即物的な由来の説明だが、道具になりそこねた失敗作、といった風情の、意味不明で錆まみれの廃物である。一九七五年制作だが、三つの部分のうち最大の金属片は、長らく行方不明だったものが、最近と或る画廊の倉庫の隅から、ひょんなことで出現したので、出品することにしたのだそうである。この迷子の遺失物の一辺は、このたびの出品のために、改めてヤスリで研いで化粧直しを施され、使い込まれた鎌か鋤のような、鋭利な刃物の味わいの片鱗をちらつかせる。錆び付いたとはいえ、磨けばまだまだ現役だぞ、といった心意気を覗かせる。偶々見つかった、などとは、どうにも無責任なご登場ぶりだが、そこには会場の反対側であたりを睥睨する、例の敵方の《思う壺》になどなつてやるものか、というフテブテしいまでの無関心ぶりが、そっぽを向いて横溢する。黒御影石に引けを取らない、屑鉄の塊ならではの独立不羈の覇気の程を、我観ぜずといった気配で、あたりに撒き散らしている。

思うに、対をなすこれら二作の作り出す垂直軸が、会場を支配する物とモノとの交換をつなぎ止める碇、あるいは地中に届く杭のような役割を演じている。《思う壺》は、寸法こそ小さいけれども、壺天中

にも似て、会場全体を己が暗黒の、そして実際には「不在」の腹中に吸い込もうとばかりに虎視眈々。どうやらよからぬ陰謀を、密かに画策している風情である。否、ふと思えば、我々が壺の外壁と信じているのは、実は壺の内壁で、我々はそうとは知らぬうちに、関根の《思う壺》となり、もはやいつしれず、コトの初めから、壺の内部に吞み込まれてしまっていたのかも分らない。この壺は、展覧会会場という舟が風を孕むための、架空の帆柱を立てる軸受けの位置を占めている。そしてこの場所を帆柱の礎と見立てるならば、船尾に設けられた、役立たずの壊れた取っ手が、もとより無計画《無題》を標榜して憚らぬ鉄製の舵輪、ということにもなるだろうか。実のところ、関根と小清水のふたりが、いかなるモノを出品するのか、そもそも出品に漕ぎ着けるモノなのかどうか、開幕間際まで確証は得られなかった、という。ところがいざ出品されてみると、研ぎ出された栗の化け物よろしき御影石と、使用法皆目不明で腐食も進行した鉄廃材とは、展示空間の宇宙論 cosmology を統べ、天地開闢 cosmogony と星辰の運行とを司る道具へと化身を遂げた。まさしくここで、たんなる質量としての「物」は、生気を吹き込まれた「モノ」へと変貌を遂げ、その変容は、佇む「者」たちを、不可視の磁力線の網に捉えて、虜にした。

《憑きモノ》から《お祓い》へ

博物館という、みるからに場違いな空間にして、使い勝手も不如意を託つほかない会場を敢えて選んで船出した、航路地図も不確かな、この無謀なる実

験航海。だがそれは結果として、博物館に安らう資料たちの物質的存在の意義を問い直し、地球生命体を包括する視点から物とモノとの関係を問い直し、モノに宿る魂を覚醒させる契機を掴もうとする試みとなった。「物からモノへ」。物質対精神という近代欧米世界で支配的だった範例に、まっこうから異論を差し挟む、この危険きわまりない企画は、今後どちらの星座へと、次の航路を延ばしてゆくことになるのだろうか。

展覧会最終日、一月末日には、東南アジアの熱帯雨林を復元したランピルの森の回廊を「橋がかり」に見立てて、能舞が演じられた。観衆は、橋がかりの端で柏手を打ち、法螺貝を鳴らし、能管を吹いて魂を呼ぶ神主姿の鎌田東二に神経を集中し、鈴の音とともに森の向こうの星雲の宇宙に出現した、自転する青い地球の姿（大西宏志によるCG）に魅了されていた（本来は、法螺貝とともに投影開始の予定だったそうだが、不慣れた制御室の不如意で番狂わせが生じ、水惑星は鈴の音に感応する仕儀となった。だがこの遅延が却って絶妙な効果を挙げた）。その観衆たちは、ふと気づくと、小姫を面にした河村博重がいつのまにか背後から現れていて、目と鼻の先に立っているのに気づき、驚愕した。霊の出現に不意打ちを食らわされたのにも等しく、文字通り光に照らし出されて白く輝く面に気づく「面白や」の光景、「古事記」の語る天岩戸の再来だった。会場に招来されたモノミタマとしての魂たちは、この祭礼とともに会場を去っていった。

二〇一〇年一月二六―三二日

第四章 アート分科会および展覧会

モノ・星・デザイン

—— 実用とは何かをめぐる ——

はじめに

二〇一〇年一月一六日から三二日まで、京都大学総合博物館で、「物からモノへ」展が開催された。それは単にモノという感覚をベースとした作家やデザイナーの展覧会ではなく、科学の視点で集められた物を展示する博物館という場所性と、物以上のモノをさまざまな角度から考えてきたモノ学・感覚価値研究会の研究協力者との共同・相互作用性の特徴とする展覧会であった。それは、専門領域を超えていくこうとするモノ学・感覚価値研究会にふさわしいものであった。わたしは大きな枠組みとして錬金術という前近代的な知のあり方と日常生活との関連に関心があり、このテーマを共有できるであろうと考え、心理占星術研究家の鏡リュウジさんとコラボレーションした。ひと口にコラボレーションといっても実際はなかなかむずかしい。そこで最初にたたき台

となるようなデザインアイデアを提示し、議論しながら展開することを期待した。今回最初に掲げたコンセプトが表層と深層であった。表と裏の通底、連関感覚である。

展覧会の初日、モノ学を提唱する鎌田さんと星に携わる鏡さんとデザインに携わるわたしの三人で「モノ・星・デザイン」というセミナーが行われた。この稿ではそこで話されたこと、とくに「実用とは何か」ということをベースに今回のプロジェクトを振り返りたい。

わたしが実用ということに注目するのは、モノ学というモノの本質とはハタラクではないだろうかと思うからである。現代的に言えば機能である。古代的に言えば、モノの呪力である。そしてそれらは認識の問題ともかわってくるのではないかと考えている。そのことについて考察する前に、まずは今回展示した家具作品、SKINシリーズについて簡単に紹介したい。

上林壮一郎
京都造形芸術大学准教授
プロダクトデザイン



図1

SKIN、ニーズ

皮膚と骨の関係のように、布製ストレッチ素材が皮膚のようにフォルムやサーフェスを構成し、その内側(あるいは下部)に堅い構造体があり、重量を支えるという構造をコンセプトとする一連のデザインにSKINと名付け、今回二つのテーブルを展示した(図1)。

HOROSCOPE TABLE

このテーブルは白く柔らかい大きな天板の下に、金属の堅い小さな天板のテーブルが配置されるという構造になっている。この最初の基本的な発想が、鏡リュウジさんとのコラボレーションを通して、金属テーブルを惑星に見立てればテーブル全体がホロスコープとして機能するのではないか、というアイデアに展開していった。金属テーブルは占星術における惑星に対応し、地球・月・水星・金星・太陽・火星・木星・土星の全部で八つある。それぞれの天板は、太陽は真鍮、月は洋銀、木星は錫など、おおむね古い時代より定められている対応金属でできている。天板の白い布には、星座のマークと三〇度ずつのラインと、惑星の軌道を示す同心円状のラインが薄く印刷されており、その天の座標の下に惑星に見立てられたテーブルをその日のホロスコープに従って配置していくことでホロスコープを示すことができる。そして重要なのはただホロスコープを示しているだけではなく、それ自体がテーブルとしても機能するものになっていることである(図2)。

SMALL ROUND TABLE

ストレッチ素材で構成されたソフトな外見は基本的に四角いフォルムになっている。しかし、よく見るとその内部には丸いテーブルが置かれている。HOROSCOPE TABLEと同様に、たとえばポストカードのような軽いものはSKINであるストレッチ素材のみで支えられるが、ワインボトルやグラスのような重いものを置くとSKINは伸びて沈み、内部にある丸いテーブルの天板にまで下がっていった、そこで支えられるようになっている(図3)。

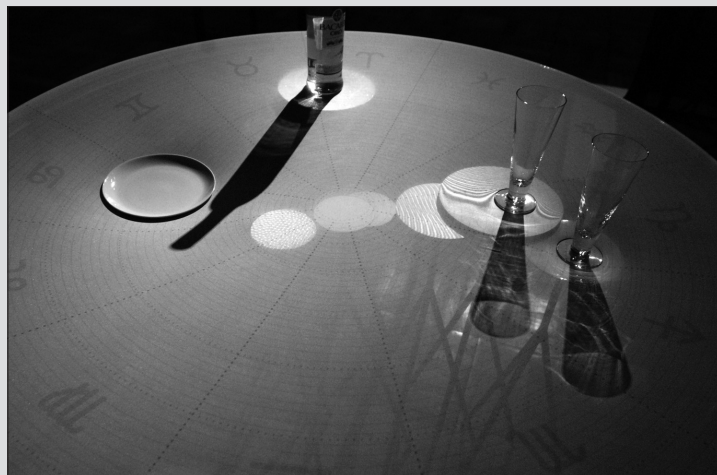


図2

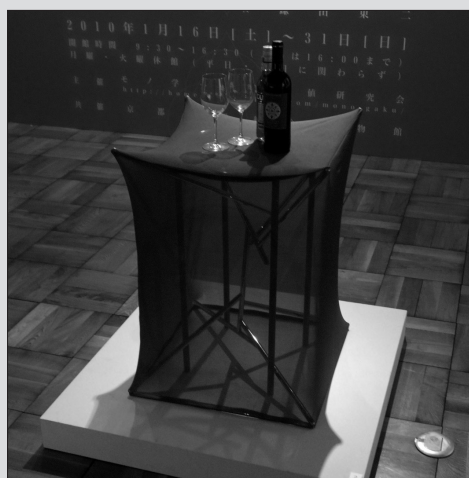


図3

自作品から発する考察

自分の作品を完成後に体験するのは面白い。自分がこうなるだろうとイメージや模型やサンプルやCGで予想し考えてきたアイディアルなものと、実際にできたアクチュアルな作品は常に違い、予想以上のことや予想外のことがそこには起きてくる。その差異が非常にリアルに感じられることが面白い。それは、作品がいったん完成したのとして放出された時点から、自分から切り離された存在として成長を始める瞬間である。

ここでは、自作品をこういう思いで作ったのであると解説するというよりも、むしろ構想し計画して作品として定着したものを相対化し、体験し、それを遊んでみるところから新たな見方や発見をしてい

きたい。先述したセミナーの内容と合わせて、モノにおける実用や機能について考え、デザインの立場からモノ学の考察に寄与したい。

柔らかい表層と堅い深層

このテーブルは、柔らかいものの下に堅い構造があるという関係への興味から生まれている。わたしは以前から、BACK SPACEつまり背後の空間、存在というものに関心を持ち、手前と奥、海面と海底、下部と上部などをテーマにした家具やプロダクツや空間をデザインしてきた。

同様のテーマのもと、今回のテーブルは、テーブルの天板にストレッチテキスタイル素材を使い、その下に金属のテーブルを配置するという手法によってそのテーマを現象化させてみた。これまでも、手前の素材を透かして背後の存在を見せるというしつらは何度か試みてきた。今回の半透明のストレッチ素材も、背後にあるものが透けてうつすらと見えているのだが、これまでと異なるのは素材自体が大きく伸縮変形するという点である。私たちは天板に対し、堅くて丈夫な基盤であるという慣れと思い込みがある。しかしそんなレッチテルを貼られた「天板」がこのような、実態の弱い、頼りない表面として現れるとき、半透明という視覚的なものだけではない、触覚的な背後感を帯びてくるのではないだろうか。それはたとえば、視覚的には透明ではないが、母親の胎内にいる胎児が、脚で母親の腹を蹴るとき、外側からまだ見ぬ胎児の存在を感じることができるということにも似ている。

この柔らかい素材感を実際に体験してみると、想像以上に不思議な体験であった。このテーブルのアイデアを鏡さんに最初にお見せしたとき、鏡さんは「酔っていたら、柔らかいところに置いてこぼしてしまいうだね。」と言われた。しかしもしこの白く柔らかい天板がなく、金属の小テーブルだけであつたら、それほど惑わされずにもう少し確実におけるだろう。そこに白く柔らかい天板をかぶせたがゆえに人は惑わされ、どこに置いてよいか迷い始める。しかしこれはあえてそうした使いにくいしかけを抱え込んだデザインになっている。

これに関して次のようなエピソードがあった。展示の準備をしているときに、これが展示作品であるということにまだ気づいていなかった鎌田さんは、ふとこのテーブルのところに来たときに重いリュックサックを乗せてしまった。しかし、天板が沈み始めたのに気付き反射的に引きあげたという。

たとえ重いリュックであっても、下に金属テーブルのあるところであれば、その重みを支えることはできた。逆に下に何もないうちでも、紙や手袋など軽いものであればそれを支えることができる。つまり、通常は十分に堅いためほとんど意識することがないが、堅さというパラメーターを変えることで、あるものにとっては天板として機能するが、またあるものにとっては天板にはならずランポリンのようになってしまうという両義的状态になってくる。

そのことを展示で強調しようとして、当初は軽い紙皿を布天板の上に乗せ、グラスやボトルを金属テーブルの上に乗せようと考えた。しかし、出来上がってみていろいろと遊んでみるうちに、それでは

天板の弱さや柔らかさが伝わらないことが分かってきた。むしろダイレクトに重いものを布の上に置いて布をたわませたほうが、その不思議さが出てくることに気付く、展示では重みのあるセラミックの皿を置くことにした。そうすることでほとんど平らで普通のテーブルに見えるのだが、一部が歪んでいることでテーブル世界が変わって見えるのが面白かった。ここですわって食事をしようと、テーブルの機能を限定的に考えている人にとっては、使えないという印象を与えるが、テーブルの存在を楽しめる余裕のある人にとっては、違ったものに映るだろう。

一方で、天板が柔らかいということが分かった後は、その上に重いボトルが平然と乗っていることが逆に不思議な感じに感じられるだろう。たとえば、海水浴に行ったときに、沖に行くほど深くなるはずなのに、沖のほうの水面下にごく浅い岩礁があるために海面上にほとんど立っているように見える人を見かけることがある。これはそのときのような感覚に似ている。

ある種、素材への先入観を裏切るような状況が広がるために、めまいを起こすような光景になるわけである。こうした幻惑させるような状況をもって人は実用的ではないというわけであるのだが、しかし、使い方を心得れば通常とは異なるが実用にはなるわけである。ここには、人間の既成概念を含む認識のありかたを揺るがすことで、細胞分裂を起こし、慣れることで再結合するプロセスがあるのだと考えられる。

実用とは何か

では実用とは何か？ 役に立つとは何か？ 機能とは何か？ ハタラキとは何か？

はたしてまったくもって使うことを想定されていないものをデザインすることはあるのだろうか。それはおそらくあるだろう。使うということと使わないうということの境目に飾りというものがあるように思う。置物や人形やクリスマスデコレーション。これらは、具体的に何かに使い、何かを改変したり目的を実現しているようには見えない。しかし、かな意味では、人の目を楽しませ、雰囲気演出するために使われているといえる。一方で、ナイフや鍵などは、それがなければまったく物事が前へ進まない、次の段階へ行かないという効用、機能を持っている。つまり、実用や使用性というものにはグラデーションがある。

今回「物からモノへ展」に出展したテーブルは、他の出品者の方々の作品と比べると実用性が高いといえるだろう。しかし、あれを機能性や経済性を基調とした普通の日常生活の中に持って行ってしまうと、かなり実用的ではないものになってしまうだろう。つまり、実用性のグラデーションはコンテクストによっても相対的に変化するということが言えそうである。

目的が限定された実用性を追求したものは、機能主義と呼ばれる。しかし、このテーブルは機能主義とは異なる機能を目指している。つまり、テーブルの目的をその上に何でも安心してのせることのみを

目指しているわけではなく、そのありようを変化させ新しい使用感覚を創出することにある。つまり役に立つということも一つではない。素材や構造は、それ自体が何らかのハタラキをすでもっている。そのありようを変えたいというのは、ものが単にそこにあるだけで作用する存在感、素材感、物質感、というプリミティブなハタラキを調整することで、より秩序だった、作用力の強い機能を発揮する状態を見出すことであると考えてみる。

ホロスコープのアイデアの発端

このテーブルの最初のアイデアを見た鏡さんが、下部の金属テーブルを星に見立てるという発想をしたことについて、セミナーの中で鎌田さんは鏡さんに「どういうところから、そういう観点が生まれたのか」と質問された。それに対し、鏡さんは二つの観点で回答された。

ひとつは、占星術家はいろいろな形で宇宙やホロスコープを身近に置きたいものであるという観点。一五世紀のフイレンツェの哲学者であり、占星術家であるマルシリオ・フィチーノが、長生きするための方法として、自分の生活と天体とを合わせて健康になる方法を書いている。すなわち宇宙のイメージを身近に置くことが、生活の中で調和した何かを取りもどすことにつながる。それゆえ、自分のそばに天球を置きなさいと言っているという観点。

もう一つは、ホロスコープにおいて本来上にある天と、下にある地をひっくり返すという反転構造にしたら面白いのではないかという観点。

前者は、身近に置いておくことが本人になんらかの作用を及ぼすという観点であり興味深い。後者は、反転構造を持つ象徴作用的な意味を想起させ興味深い観点である。

それらに関連し、鎌田さんは道教の重要な行法の卯歩^{うほ}について言及した。卯歩というのは、自分の足もとに北極星と北斗七星を描き、その星の通りに歩む行法で、宇宙の運行と人間のありようを一体化しながら、シャーマニズム的、天人合一的なトランス状態に入っていくという。すなわちそれは天地を映し鏡にして一体化していくという発想であると指摘した。それは西洋の魔法円も同様であると鏡さんも付け加えた。

つまり、天という上の方向にあるものが足元という下方向にあるという反転構造と、身体を通して形や物に同調するという行為、こうした古代からある行法に似た発想がそこにはあるといえるだろう。

このなぞるといふ行為すなわち追体験という行為が同調作用というハタラキ機能をもたらしすわけである。それは、もつとも簡易的には、身近に置くということでも作用するとされる観点があるわけである。実用性とは、追体験や身近ということと深くかわつていそうである。

ホロスコープの語源

天地反転構造というからには、対称面が想定されるが、ホロスコープという名称にはそのことが含まれている。鏡さんの解説によれば、ホロ(HORO)というのは、地平線(HORIZON)という言葉の語源で

あり、かつまた時間 (HOUR、イタリア語ではORA) の語源でもある。関連して季節という意味も持つ。スコープは見るという意味。つまり、地平線や水平線からのぼる星々を見ることがホロスコープの意味である。それゆえ、ホロは地平線という空間と星の運行という時間の両方の意味を持つそうである。ホロスコープは地平線という板状の水平面を基準とする星への視座のことであるという話から、わたしたちは、テーブルの天板というイメージと天の板であるホロスコープとが不思議な呼応をしていることに気づいた。

デザインの語源 sign

ホロスコープの語源の議論の後、鎌田さんからデザインの語源とは何かと問題提起された。デザインとは通常ラテン語の *designare* で「計画を記号に表す」「形を刻印する」などと説明されるが、それだけではどうも腑に落ちないものがあつた。しかし鏡さんは、*design* は *describe* のように *de* という接頭語がついた *de·sign* ではないかと指摘した。議論は、*sign* の意味に移った。以下は、*design* の語源についての鎌田さんの仮説である。

世界はいろいろな *sign* に満ちているので、*sign* を見つけ出すとか引き出すとかあるいは与えるでもいいが、そうした意味がデザインにはあるのではないか。世界というのは有用性か無用性かというのはわからない。人間がそこに有用性を見出すというのは、そこに *sign* を感受できたときで、そのとき無用なものが有用なものに変換される。自然に落ちてい

る石ころが石笛になったりするのは、単なる石に *sign* 〓 兆候のようなものを見出すことによって初めて可能となる。*design* というのはそういう意味で、見方を変換することなのかもしれない。ホロスコープも同じことなのではないだろうか。

加えて鏡さんは星座のことを英語で *constellation* というが別の言い方では *sign* ということを指摘した。実際の空にある星座は、その配置のことであるが、それを三〇度ずつに整然と秩序化し、より記号化した星座を *sign* という。すなわち、占星術的には星座は *sign* である。英語で「あなたの星座は何ですか?」と聞くときには「What is your sign?」と言うそうである。ここで、期せずして星とデザインが急に関係性が深いものになってきた。

こうした展開を聞いてわたしはデザインと秩序、デザインと認識の関係に思い至った。デザインは、あいまいなイメージの中に構造や秩序を見出す行為である。ランダムに見える夜空の星の散らばりの中に何らかの秩序を見出しそれを定式化するという天文学や占星術の行為はある種のデザイン行為なのではないだろうか。すなわち混沌としたものの中に、何らかの秩序を見出すことが、*sign* や認識の根本ではないだろうか。もしそうであれば、鎌田さんが、自然の中から石笛を見出したりするという行為は、その時点でデザインが始まっているのではないだろうか。今回の展覧会で、アーティストではなく研究者である大石高典さんが、アフリカのフィールドの土の中に埋まっていたスコップの残骸を持ってきた、古代の土器や、現代の陶芸作品と並べて展覧会に展示していた。それについて作品となるかならな

いかという議論があつたが、他の人が価値を見出さなかったものに価値を見出して、展覧会においた時点で、それは *sign* なる行為であり、デザインは働き始めているのではないだろうか。これは、きわめて認識に関わる行為であるといえるだろう。

デザインの語源 de

次に、*design* の *de* についての議論が及んだ。*de* というのは、*construction* と *deconstruction* や *code* と *decode* のような意味の接頭語としてとらえたとき、*de* は「外す」や「脱」「復元する」という意味を持つ。そういう観点からすると、*design* は見出すと同時にいったん認識した *sign* を外し、取り除くという意味にも解釈できると鎌田さんは言う。

そのように考えると実用と無用の関係はなかなか奥が深い問題である。何が実用で、何が無用なのかというのは、無用と思えるものから実用を作り出すのだが、時代が変わったり状況が変わったりすれば実用だったものも無用になってしまう。あるいはそれまで使っていた人がそれに関心を示さなくなればその人にとってそれは無用なものに変わってしまう。そういう意味で実用というのはコンテキストに依存しているものであるともいえるのではないだろうか。これはたいへん身近におこっていることでもある。つまり、包装紙や古い書類などこれはきつと何かの役に立つだろうなと想定して捨てられずに取って置く現象である。とりあえずは使わないが、将来有用になるかもしれないという可能性に期待して取っておくという行為。このとき、とっておかれ

たものは有用なのか、役に立つのかゴミなのか、きわめてニュートラルな状態であると言えるだろう。無用と有用の関係はこのように、どういう状態に置かれるか、何と組み合わせられるかによって移ろいやすいものである。そしてその状態への置き方や組み合わせを考えることがデザインではないかと鎌田さんは指摘する。それは占星術も位置を変えることによって人の生き方そのものをよりよくデザインしていることになるのではないかと。

デザインとコーディネートとシャーマニズム

しかし、状態を変えたり、組み合わせを変えたりという行為そのものは、デザインというよりコーディネートに近いのではないだろうか。そうしたわたしの指摘に対し鎌田さんは、このコーディネートとの働きは、宗教的な観点で見ると、神や霊と人間との間をつなぐ霊媒、メディエーターの働きであり、それによって、人の気持ちの在り方やものの見方が大きく転換していき、いままでと違う領域がつながりエネルギーをもらったりすることで違った人生が開けてくる、そういうことに寄与する力なので、こういうことは生活のデザインといえるのではないかと述べた。これは錬金術的な働きであり、言い方を変えれば錬魂術、錬心術ともいえるだろうということ意見が一致した。

こうしたつなぐ働きという意味では、コーディネーターもプランナーも翻訳も同じで、そこで動いている心の性質というのはデザインに通じるものになっているのではないだろうか。そして鎌田さんは、

つなぐ働きとしてはその元にはあるものとあるものをつなぐ役目であるシャーマニズムがあるだろうという。そしてシャーマニズムが分化して、学問や芸術になっていくのではないかと。

デザインとは、混沌としたものの、無用と思われるものに *order* を感受し、有用なものに変えてゆく。あるいは逆に、有用なもののサインをはずす行為。それはものが置かれているコンテクストを変え、というコーディネーション的な方法でもなされるものであるし、テーブルの天板を、堅い板の代わりにやわらかいストレッチ素材にしたように物を構成する要素の性質やハタラクを調整することでもあるだろう。それによって、位相の異なるものがつながる瞬間があるとすれば、やはりシャーマニズムとも錬金術とも関係の深い行為となってくるだろう。

モノ学と錬金術

鏡さんは最後にこうしたつなぐ作用というのはモノ学というものにつながつてくるのではないかと指摘する。

すなわち、この研究会は日本語の「もの」というのが物質だけでもなく精神だけでもないその両者の性質を含意しているユニークな言葉であり、二元論的に分かれてしまいがちな物質と精神をつなぐこの言葉を多角的に考えてみる場であると理解しているが、占星術や錬金術もまさにそういうことをやろうとしてきた伝統である。西洋の哲学は、物と心を分断して分けて考えることでいろいろな物をクリアにしようとしてきたのだが、そのように切り離すので

はなく、物と心がいかにつながっているかということを考えてきた伝統が西洋のオカルトである。また、今回の最初の発想であった錬金術というのは、まったく異なる鉱物と生き物の間には実は連続性があった媒介があるはずであると考えられる伝統である。

ところで日本語でモノという発音は英語では *mono* であり、まったく異なる言語体系だが、*mono* は一という意味であり、ばらばらになっている二元論的なものをもう一度つなげている発想が「*mono*」「モノ」ではないかとイギリスで指摘されたそうである。

こうして一見あまり関係のなさそうな、三者のモノと星とデザインの話は、*sign* と用を手がかりに位相の異なるものをつなぐハタラクと認識という地平において、深いつながりがあることが次第に見えてきた。実用を考える上でも通常のデザイン論を超える発想と広がりをもったイマジネーションが展開され、今後の研究への貴重な問題提起であり成果となった。

17世紀の占星術の本 CHRISTIAN ASTROLOGY

今回、鏡さんは共同展示として、17世紀のロンドンで出版されたCHRISTIAN ASTROLOGYという本の原本を出品された。開かれた頁には、「賢者の石は本当にあるかどうか」(If attain the Philosopher's Stone)という質問に対する回答が書かれている。次頁にこの書籍の展示に添えられた、鏡さんの文章を転載したい。

第四章 アート分科会および展覧会

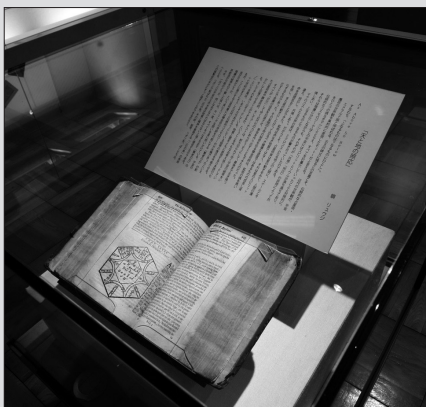
天と地の照応

鏡 リュウジ

占星術研究家・平安女学院大学客員教授

As Above So Below

すなわち、「上なるものは下なるものにひとし」。エメラルド版と呼ばれる、古えの碑文に残るこの言葉こそ、伝統的な占星術・魔術の世界観を集約的に表現したモットーだと言える。近代の世界観が、



出展された書籍：CHRISTIAN ASTOROLOGYという占星術書（William Lilly 著。1659年出版）。442頁が開かれている。その頁は賢者の石の存在についての質問に回答するという内容になっている。

宇宙をひとつの魂なきマシンととらえ、すべてを計量化していったことと対照的に、伝統的なコスモロジーではこの宇宙にはスピリットとソウルが満ち満ちており、それらは階層に分化しながらも、それぞれが「共感」「照応」の原理によって共鳴しあい、上なるものと下なるものが響き合っていたのである。

マクロコスムたる天界の星は、ミクロコスムたる地上の人間に、スケールこそ違え、照応し、共鳴しあう。だからこそ、占星術家は星の動きをみて、人間の運命を垣間見ることができた。鉱物は命なき物質ではなく、それは星のスピリットを宿し、また星の動きにしたがって恐るべき緩慢な速度ではあるものの成長し変化するものであった。その鉱物の生命の秘密を知る錬金術師は、鉱物の魂を救いだすことで金属の成長を加速させ、黄金を作り出すこともできたのだった。

すべてが「分化」してゆく近代化の力にあらがうようにして、最後まで生き残った占星術家や錬金術

師、そしてアーチストは、断ち切られてゆく宇宙の紐帯をいかにして回復させることができるか、ということを今もなお考え抜こうとしている。そしてそれを作り出そうとしている。物質と霊とともに表現する日本語の「モノ」という言葉は、いまこそたちあがろうとしている紐帯の復活を予感させる。

一七世紀はまさにそうした近代と伝統的コスモロジーの分水嶺であったといえるが、ここに展示する占星術書には錬金術の奇跡を可能にする「賢者の石」の創造が可能かどうか、という実にスリリングな問いを星に問いかけている。宇宙の階層の紐帯を切り離した我々は、今一度、すべてをつなぎなおす「賢者の石」の再創造が可能かどうか、問いなおさなければならぬと強く確信するのである。

今年、一月一八日、宇宙の王の木星は物質と精神を象徴する「二匹の魚」の星座へと入る。リボンで結ばれた二匹の魚。その絆、紐帯、リボンを、ぼくたちは、この展覧会のなかにきつと探すことができるだろう。

見ることと語ること

——二元論的思考をめぐる身体論の回答

奥井 遼

京都大学大学院教育学研究科臨床教育学
講座博士後期課程

はじめに

「もの」は人格を得て「者」となり、具体的な手触りを手に入れて「物」となり、アニミズム的な生命性をまとうて「霊」となる。あるいは日常会話のなかに語尾として「もの」がつく。「モノ」を述語化して焦点を当てたとたん、「モノ」が多様な意味の使用を併せ持つ言葉であることに驚かされる。

けだし、「者」であり「物」であり「霊」でもあるモノの、私たちにとつてもっとも身近なものは、身体ではないであろうか。他者を思い浮かべて最初に出てくるのは表情であり、疲れて使い物にならなくなった足は棒となり、目に焼き付いて離れない哀愁は背中から漂ってくる。哲学や認知科学において多方面から検討が積み重ねられているように、身体は生理的基盤に基づく「物」であるが、それ以上に、私たちの実存を形作る働きを担っている。身体がこの

ように多様な相を合わせもつモノであるとは、これもまた述語化するまで気づかれにくいのであろう。

本稿の狙いは、多くの学問領域で展開されている議論を助けとして、身体が有するその多様な相を描き出すことにある。本稿ではとりわけ三つの相に焦点を当てる。「感覚する身体」「思考する身体」「表現する身体」である。この三つの相を描き出していく中で、哲学が抱えている心身問題（心身二元論）をめぐってひとつの回答を用意する手立てを模索したい。これが本稿を突き動かしている動機である。身体というモノは、目の前の物体を観察するような方法で、傍観的に記述すれば事足りるといったモノではない。もちろん身体はいくまでもなく物体である。だが私たちは身体でもって生きているのであって、その働きは自らの身をもつて了解されるべき余地がある。その意味では、主体としての心が、客体としての身体を記述するという二元論的構図を手放さないかぎり、身体の働きは記述し尽くすことができない。

いように思われる。そのことを鑑みれば、身体について考える、あるいは身体について語るといふ企てには、ある抜き差しならない矛盾が伴うことに気づく。絵を描いている自分自身の手を描写し尽くすことが不可能であるのと同じように、あるいは見ている眼そのものが見えないのと同じように、原理的に、私たちは語っている身体について語りつくすことはできない。身体の実存を再帰的に記述するということとは、自身を傍観的に記述するやり方では達成されない困難な作業なのである。この困難な作業を詰めていくために、本稿ではいわば「主体としての身体」としての相——「感覚」「思考」「表現」——を明らかにしていきたい。その中で、身体自らが語り出すとも言えるような領野が描き出されてくるのではないかと考えている。

本稿の目指すところを言い換えるならば、見ることと語ること、つまり身体と言葉、あるいは体験と言葉、この二つを巡る関係を見直すことでもある。

私たちはごく自然に、見たものを語ることができる、もしくは体験を言葉に変えることができると思っています。だがこの素朴な態度の前提には、体験（語られるもの）と言葉（語るもの）とを切り離し、あたかも通信によってコンテンツが運搬されるかのような構図が用意されている。身体というモノに向けられる眼差しは、主体としての私と客体としての世界とを分ける眼差しと同じであってはならない。その意味で、本稿の目的は、言葉と体験との素朴な態度に揺さぶりをかけることであるともいえる。内容と伝達とが二元的に切り離された関係にあるのではなくて、その有機的なつながりに目を向けたいと考えている。身体について語るといことは、体験と言葉についての原初的出会いを記述することにはかないのである。

なお筆者は、今年度ワザ学の分科会「世阿弥『風姿花伝』を読み論じる会」に定期的に出席させていただいた。本稿では筆者の力量不足もあって世阿弥に触れることはできないが、本稿における身体論を考察する上でも当研究会において学ぶところは多かった。ここにお詫びと感謝を申し上げるしだいである。

I 感覚する身体

1 教育学における身体への関心

筆者の関心は、人の実存、人と人との関係、人格

の生成変容のダイナミズムなどを主題的に扱う、広い意味での教育学にある。教育学においても身体は重要な概念として注目を集めており、身体をテーマとした研究は多数報告されている。その中でも先駆的な研究を以下で取り上げ、教育学において切り開かれていく身体の相について探求を進めていきたい。

教育学における身体への関心は、長く「体育」という科目を中心にして集められてきた。「体育」とは、「個人の特性を考慮して選択された身体活動の潜在的価値を具現することによって、人間を形成しようとする作用」と定義づけられる。すなわち体育とは、運動を通して人間形成を促す営みであり、基本的発想は、「身体の強健」、「心身の発達」、「礼儀の獲得」という目標を持つ科目であるとされる。ちなみに戦後の教育学の流れの中では、戦前の体育学があまりに心身二元論的立場に立っていたことを問題視し、「心身一如」として身体を捉える傾向が強い。たとえば体育学の古典的研究者である前川峯雄は、「体育学は、身体性において『身心一体性』をみるような立場での身体の形成的作用の原理や法則を明らかにするものでなければならない」と述べる。他方で、心身二元論を安易に否定する立場を批判する研究者もあり、体育における身体をめぐる議論はまだ収束するところを知らない。

ところで近年の教育学においては、絵画や音楽といった芸術分野と身体を考察する議論も盛んになってきている。たとえば樋口聡は「身体教育」という概念を提唱し、「身体的存在である人間が、他者とのコミュニケーションの関係において、知識や技能に

よって世界を構築していく学びの中での、身体と感性の教育」を目ざしている。その点で、身体は「体育」という枠組みを越えて関心を集める概念となっていくように思われる。

「身体」という概念を巡って多くの議論が重ねられている中で、先駆的な報告を重ねている研究者として、フロリダ・アトランティック大学人文学部哲学科教授リチャード・シュスターマン(Richard Shusterman: 一九四九-)が挙げられよう。シュスターマンは、「身体感性論(Somaesthetics)」を提唱し、教育学と身体論とを接続させる理論の構築に取り組んでいる。「身体感性論」とは端的には、私たちの身体を、鋭敏な感覚を持った身体、感覚の機能が高められた身体であると見なし、その能力を高めていくことを目指す論考である。この論考によれば、身体は「感性」を伴っている。「感性」に光を当てたこの洞察は、身体というモノの多様な相を描き出す上で、ひとつの出発点となるように思われる。

2 身体感性論

「身体感性論」と訳された「somaesthetics」はシュスターマン独自の造語であって、身体を意味するギリシア語の「soma」と、美学を意味する英語の「aesthetics」を語源とする。身体感性論においては、身体が「感性的受容」と「創造的自己形成」の場と捉えられる。すなわち、身体が豊かな感性を持ち合わせた受容器であって、自己の形成は私たちの感覚的経験に根ざしているとシュスターマンは述べる。シュスターマンが述べるには、これまで哲学は、感

覚的知覚が私たちを欺く可能性があるとして、感覚への信頼に疑いにかけてきたが、むしろ、私たちの世界認識を形成する基本に感覚的知覚への配慮を含めなければならぬのである。

では自己の形成が感覚的経験に根ざしているとはいかなることであるのか。シユスターマンは、ソクラテスにおける身体観から着想を得ている。ソクラテスは以下のように述べる。

人間の行うすべてのことに対して役に立つのは身体であり、そして身体を使うすべての仕事において、できるだけすぐれた体格を所有することは、非常な勝ち味である。しかも身体を使うことができるもつとも少ないと思われる思索の場合においてさえ、多くの人々が身体の健康でないために大変な間違いをおかすことを、誰知らぬ者があらうか。

この観点は「健全な魂は健全な肉体に宿る」といった心身二元論を裏付けるようなものでありながら、他方で身体的重要性に目を向けさせる視点でもある。シユスターマンはこの身体観をもとに、身体的パフォーマンスのみならず、知的パフォーマンスさえも身体の状態によって左右されると指摘する。これまでの哲学が見逃してきた身体の働きを明らかにするために、シユスターマンは「身体感性論」の下位概念として以下の三つの次元を設定する。一つめは、分析的身体感性論(analytic somesthetics)である。知識と現実構成において身体的な知覚と実践がいかに基本的働きを担っているかを明らかにす

る次元であって、身体における存在論的、認識論的、社会学的考察を内包する次元である。二つめは、実践的身体感性論(pragmatic somesthetics)である。身体を改良する方法とそれらの比較研究の次元である。身体を改良させようとする試みは数多く見られるが、シユスターマンによれば、「表象的なもの」と「経験的なもの」に分けられる。前者は外見的な見栄えを強調し、後者は経験の質を強調する。ボディ・ビルディングや美容整形は前者の、禅の瞑想やフェルデンクライス・メソッドは後者の典型的な例である。三つめは、実用的身体感性論(practical somesthetics)である。これは学的考察ではなく、具体的な実践のみを意味する。身体感性論は理論であると同時に実践でもあり、実際の身体的パフォーマンスを含めたところで理論化している点が先鋭的である。

シユスターマンは、自身も精力的にフェルデンクライス・メソッドに取り組み実践家である。安井武によれば、フェルデンクライス・メソッドとは以下のような訓練法である。

欧米で注目を集めているフェルデンクライス・メソッドは、からだどこころをひとつのものとしてとらえ、ひとの内部に眠っている能力を目覚めさせるユニークな方法である。外見的には単純なからだの動きをくりかえすだけのものだが、単なる肉体訓練や体操の類ではない。動きによってからだの感覚を呼び起こし、それを深めることによって意識を拡大し、からだの機能を有機的に再統合し、身体的にも精神的にも人間活動を活性化¹⁰⁾する。

「からだ」の能力を開発するという発想は、シユスターマンの論考の骨格でもあり、フェルデンクライス・メソッドのような身体訓練法の可能性はまだまだ深められる余地があるといえるであろう。なお、ほかにもいくつか同じような身体訓練は散見される。たとえば、野口体操や竹内敏晴のレッスンなどはこれらと同じ領域に属すると判断されよう。

3 身体感性論の陥穽

「身体感性論」の最大の洞察は、身体は感性を有する器官であることを明示的に述べた点にある。身体が感性を有するということは、人間は合理的な精神や抽象的な観念のみで生きているわけではないという事態を意味する。それはシユスターマン自身も指摘するように、二〇世紀になってから改めて注目され始めてきた事態である。さらに、具体的な実践方法を体系化する道筋としても「身体感性論」は重要な役割を果たすように思われる。

しかしながら他方で、「身体感性論」が述べる「実践」に関して、ある種の違和感を感じるのを禁じえない。実践を通してみずからの身体感覚を変容させ、世界経験を新たなものにするという探求は先鋭的であるが、この探求は常にある種の危険性と隣り合わせであるようにも思われる。つまり、身体が、主体の遂行のために道具として位置づけられるのではないかと思われるのである。たとえばシユスターマンは、改良されるべき身体は、倫理的に善なる方向に向かつて訓練されるべきであると考えた。あるいは

ソクラテスに従って、知性の高いパフォーマンスを導くような身体の状態が善であるとも述べている。この発想には、善か否かを決める主体、つまり知性のパフォーマンスを遂行しているような主体があらかじめ想定されていて、主体が身体から切り離されたところで身体を道具のように操作し改良するといったようなイメージが潜んでいるのではないであろうか。その際「主体」とはいったどこに在る誰のことを指すのであろうか。ここにおいて、現代の教育学が共通の課題としている近代教育学の発想が想起されるのである。

近代教育学の発想とは、「あらかじめ定めた内容を効率的に伝授する技術開発を、教育学の使命とする姿勢」¹¹を指し、ドイツの哲学者にして教育学者であるヘルバルトによって体系づけられた。倫理性の育成を教育の究極の目的として考え、心理学に基づいて効率的に学習内容を伝授しようと試みる学である。近代教育学は「表象心理学」、すなわち、意識内の認識の状態が提示から高次へと時間的にリニアに進展することを示す心理学に裏付けられて体系化された。つまり、ヘルバルト教育学では、子どもから大人に至るにあたって、人はおよそ一定の「成長」の仕方を示すのであって、適切な段階で適切な教育を施せば、倫理を備えた望ましい人格が発達しうると考えたのである。表象心理学は、世界は一人一人の主体において認識されて初めて成立するという認識論的哲学を土台としている。この教育学が社会において受け入れられ、一定の成果を出したことは認められようが、現代ではむしろこの表象心理学の立場に立った人間理解は乗り越えられるべき課題であ

るとの見解が多い。というのも、教育の目的や手段が画一的なものであると決められるほど、人間の成長は単純ではない。極端な相対主義に陥ることもまた危険であるが、学校が経済と似た発想で人間の発育を促す機関であってはならない。あるいは今日では発達障害などに代表されるように、これまで当たり前に使用されてきた「主体」の概念が通用しにくくなっているという現状もある。¹²個々の現場にしか現れない独自の人格の生成をも包括するようなものとして教育学は構想されるべきであるとされている。

シュスターマンの「身体感性論」も、このような批判を受けることが免れないのではないかと思われる。つまり、身体と切り離されたところにあたかも「主体」が存在しているという手法は、いくら身体の豊かな可能性を見て取ったとはいえ、近代教育学が背負っている課題を免れることができない。意識が動き出す以前から身体は知覚を作用させているという洞察はすぐれて身体論的洞察を含んでいるが、具体的な身体への働きかけを想定しながらも道具的身体を是認したところに「身体感性論」の陥穽が見え隠れするように思われるのである。

とはいえ、「感覚する身体」が明らかになった点については確認しておかなければならない。知性の働きに先立って存在している「感覚」は、私たちの身体経験においては馴染みである。「道具的」に使用される危険性を伴っているようにいがいが、私たちは日々、感覚の世界に生きている。その意味で「感覚する身体」は、超越的な「主体」に比べて確実でなく

信頼に足らない存在であったとしても、私たちの身体経験を彩る最初の一步であるようにも思われる。¹³以下ではシュスターマンの身体理解を一步進めた地点から身体というモノに目を向けてみたいと思う。

Ⅱ 思考する身体

1 認知意味論

シュスターマンも関心を寄せていたように、あるいは言語学や認知科学においてすぐれた考察が蓄積されているように、知性と身体とは有機的な結びつきが認められる。この点を明確に打ち出した立場として、認知意味論(cognitive semantics)が挙げられる。認知意味論とは言語学の一潮流であって、ジョージ・レイコフ(George Lakoff: 一九四一—)とマーク・ジョンソン(Mark Johnson: 一九四九—)の共著『Metaphors We Lived By』(邦題『レトリックと人生』)において切り開かれた。彼らは著書の中で、言語における修辭の問題として考えられてきたメタファーが、身体における経験から生み出されることを指摘した。彼らがいるには、「言語活動のみならず思考や行動にいたるまで、日常の営みのあらゆるところにメタファーは浸透しているのである。われわれが普段、ものを考えたり行動したりする際に基づいている概念体系の本質は、根本的にメタファーによって成り立っているのである」¹⁴。この洞察によって、抽象的知性の働きとみなされていた概念が、身体という具体的なあ

り方と密接に結びついていることが確認されるようになるのである。

2 思考と身体

マーク・ジョンソンは『The Body In The Mind』（邦題「心の中の身体」）において、「しばしば抽象的意味や推論の型と考えられているものは、実際は、われわれの身体経験と問題解決から派生した図式に基づいている」という命題を打ち出した。以下では彼の探求を追っていくことにしよう。

私たちが言葉の意味や経験を理解できるのは、「前概念的な意味をもつ経験構造」、「図式的パターン」、「比喩的投射」¹⁶が働いたためであるとジョンソンは述べる。経験の構造が図式となつて私たちに蓄積され、その図式が比喩的に投射されることで私たちは物事の理解に達することができるのである。図式とは、「これらの動的な秩序付けの活動にそなわる、反復されるパターン、形、規則正しさ」であり、「経験と理解とを組織するための構造」を意味する。¹⁷ジョンソンが提示した例をもとに、具体的に考えてみたい。私たちの朝目を覚ましてからの行動を、ジョンソンは以下のように記述する。

眠りから（out）目覚め、寝具の中から（out）部屋を（into）じっと見つめる。しだいに無感覚の状態から（out）抜け出し、寝具から（out）出て、ロープを（into）着、部屋を出て（out）、浴室に入る（into）……、コーヒーを注ぐ（pour out）、料理を並べる（out）、パンをトースターに入れる（in）……これ

ら内（in）と外（out）の意味には、空間における明確な方向付けを伴うものもあれば、たとえば、会話に加わることに伴うように、抽象的で非空間的な関係を伴うものもある。¹⁸

私たちが朝起きてから行う一連の動作を表現するのに、かくも豊かに内（in）と外（out）とが入り込んでいることに気づくであろう。もつともこの考察は英語でなされているが、議論の本質は日本語でも変わらない。内や外といった抽象的な概念を使用することの背後には、私たちの内と外にまつわるこれまでの経験が寄与しているのである。これが、内／外という「図式パターン」の「投射」が意味する事態にほかならない。ちなみに、上下、左右、前後などの例においても同様のことが指摘できる。私たちはこの環境の中で、「意義あるパターンを経験し、構造化された手順を用いるのだが、理解しうる整合的世界を生み出すのはこうした手順なのである」として、私たちの抽象的思考は身体経験からの隠喩とイメージによつて裏打ちされていると主張する。つまり概念の使用あるいは語彙の意味は、日常的な身体経験に基づく構造に根ざしているのである。

また理解に関しても、ジョンソンは独創的な視点を打ち出す。

理解とは、有限項的命題を使って、あらかじめ存在する既定の経験を反省するという問題には限られないという点である。むしろ、理解とはわれわれが「世界をわがものとする」仕方、われわれが世界を理解可能な実在として経験する仕方であ

る。それゆえ、このような理解はわれわれの存在全体——身体能力や技能、価値、気分や態度、すべての文化的伝統、言語共同体との結びつき、美的感受性などにかかわる。要するに、理解とはわれわれが身体による相互作用、文化制度、言語的伝統、そして歴史的文脈を通して世界に位置づけられる仕方である。もつと抽象的で反省的な理解の行為は、「世界をわがものとする」という、このより基本的な意味での理解を拡張したものにはすぎない。²⁰

ジョンソンに従えば、言葉を理解することとは、私たちがよつて立つすべての条件を引き受け、その制約の中で意味を受け取るということにほかならない。それは概念を抽象的に関連づけさせるといった知的作業ではなく、むしろ私たちの身体経験を総動員して咀嚼する作業といえるのである。ニヶ崎彬が著書『ことばと身体』の中で「意味の受肉」と言っていたのはこの指摘と重なるであろう。²¹言葉を理解するということは、言葉が「腑に落ちる」ことであり、その意味で私たちの抽象的知的営みは、常に身体経験に根ざしているといえるのである。

ジョンソンが提起した「理解」を、より身近な話題で補足してみよう。思考と身体との関係について、哲学者の木田元がエッセイの中で以下のように語っている。いくつかのエッセイで繰り返し言及されている点であるが、自身の思想形成を極めて具体的に振り返っている。

ものを考えるには、通常は特別な訓練が必要で

ある。哲学などのばあい、その訓練としてもっとも有効なのは、よく考えぬいて書かれたテキストをはじめから終わりまで一行一行読んでゆき、著者の思考を追思考するというやり方である。私がそれを実感したのは、大学に入って哲学の勉強をはじめた直後に半年ほどかけてハイデガーの『存在と時間』を読んだときと、さらにその二年後くらいに一年ほどかけてヘーゲルの『精神現象学』を読んだときである。……（ドイツ語がそれほどできるわけではないし）集中力にも限度があるから、一日に五、六ページくらいのものだろう。その程度のペースで毎日読む。そうすると、次第に文体が身体に馴染んでくる。そうなると、書かれていることがよく分かるようになる。そして、だんだんハイデガー流にしかものを考えられなくなるのだ。……思考とか理解とかいうものが、相対程度身体的なものであることを、このとき実感した。²²

このように、思考というのはあたかもスポーツ選手の特レーニングのように、徹頭徹尾身体的な訓練として把握することもできる。三浦雅士は木田元のこのエッセイを評して、「思考がなによりもまず身体的なものであることをこれほど明確に述べた文章は少ない」と述べ、「古今東西、思考をむねとするものはすべからず身体の修業から入ったのである」と結論づける。²³「理解は相当程度身体的なものである」という木田の洞察や、「思考は身体の修業である」という三浦の結論は、ジョンソンの述べる「理解」と重なっている。すなわち、理解は自らの経験の中で

身体に食い込みながら進められるのであって、思考は抽象的な世界に閉じられるものではなく、身体という具体的な手触りを持ったものとして思考を基礎づけている様がありありと浮かんできく。

これらの論考を踏まえて、シユスターマンが想定していた身体像について修正を加えることが可能なのではないかと考えられる。シユスターマンにおいて身体は実体であって、主体の働きを支えている存在であった。さらにジョンソンの考察に目を向けた私たちは、身体が抽象的思考の中に食い込んでいる様を確認したのである。すなわち、身体は物として確かな手触りや重さを持ちながらも、その外延を、場所や材質に依存しない抽象的思考の内部にまで伸ばしている。いわば身体は抽象的思考の内部で生きているのであり、抽象的思考は身体によって生かされているのである。思考は身体経験の上に根付くもので、身体を飛び越えた思考といったものはありえない。²⁴

以上のような身体は、「思考する身体」といえるように思われる。「思考する身体」においては、心と身体とが有機的につながっている様が確認されるのであり、身体から切り離された純粹な主体などなく、主体は常に身体という立脚点に根を下ろしているといえる。ここに至っては、「主体としての心」が「客体としての身体」を操作するという図式があまり意味をなさないことが了解されよう。その意味で「思考する身体」もまた、私たちの生活実感に馴染みの身体経験であるように思われる。²⁵

それでは次に、身体の働きと関連させて「語る」という行為を再検討してみたい。思考が身体に根ざ

していることが確認されてもなお、「思考する身体」あるいは「感覚する身体」について語る主体は想定されうるのである。その点では、冒頭で述べたような心身二元論的袋小路から脱したとはいえない。袋小路から出る道を探求するために、時代をさかのぼってメルロ＝ポンティの現象学に歩みを進めていきたいと思う。メルロ＝ポンティの思索に導かれて、身体が傍観的に記述されうるような客体であることから抜け出す様に立ち会うことができるのである。以下ではメルロ＝ポンティの「表現」論を考察していきたい。

Ⅲ 表現する身体

1 メルロ＝ポンティの身体論的現象学

メルロ＝ポンティ (Maurice Merleau-Ponty, 一九〇八—一九六二) の表現論は初期の代表的著作『知覚の現象学』において展開されている。『知覚の現象学』(Phénoménologie de la perception, 1945) で展開された議論に一貫しているテーマは、当時の哲学において理性の名の下に隠蔽されてきた、人間のある実存的領野を記述し出すことにあった。メルロ＝ポンティによれば、当時の哲学では主知主義と経験主義の二つの哲学的立場のいずれかに立って人間に対する考察を進めるやり方が主流であった。主知主義とは、身体などの物質から切り離されたところに精神を措定し、その精神が、あたかも船長が船の舵を取るか

のように生や身体を制御していると解釈する立場を指す。経験主義とは、身体が生理的基盤に基づく機械であるかように解する立場を指す。この二つの立場に通底するのは、デカルトに代表される心身二元論的立場、すなわち、目の前にある対象を自分とは切り離し、傍観的に眺めて観察し分析するという手法であった。メルロ＝ポンティが自らに課した課題は、主知主義と経験主義とのいずれの立場も取らない人間像を記述し、観察的態度では届きえなかった実存の内部に歩み入る道筋を開くところにあった。このメルロ＝ポンティの道筋は、本稿における導きの糸となるように思われる。

メルロ＝ポンティはフッサールが創始した現象学の方法を徹底させ、身体の経験の内部から経験そのままの世界を記述するという独自の道筋を練りだした。『知覚の現象学』では、対象化された身体を「意識」の観点から分析するのではなく、「生きられた身体」を「知覚」に潜り込んで記述することが目標とされた。私たちは「世界の内部に住み込んでいる」というのがメルロ＝ポンティの洞察であったが、「身体」とはまさにその「住み込み」を可能にするひとつの実存の様相であった。「身体」の内部に潜り込むような思索は、巧みな比喩が散りばめられた込み入った表現が多用される、具体的であるがゆえのきわめてあいまいな哲学であった。メルロ＝ポンティの語り口は両義的であるとして知られているが、理由はそこにある。不明瞭ではないけれども両義的である、そのような身体のある方をとらえる。とらえどころのないものをとらえる、その強靱な思索の帰結が、彼をして両義的な語り口にせしめたのである。両義

性がもたらす軽い混乱は、私たちを「生きられた身体」へと連れ戻すのである。

以上が『知覚の現象学』でメルロ＝ポンティが切り開いた大まかな道すじである。

2 錨をおろす身体

『知覚の現象学』の中で、メルロ＝ポンティは、身体について語ることの限界に立つて、身体が語り出す様を記述した。メルロ＝ポンティは、『知覚の現象学』の第一部第二章「表現としての身体と言葉（Le Corps Comme Expression et La Parole）」において以下のように述べる。

言葉とは一つの所作であり、その意味するところは一つの世界なのである。²⁶

この短い一行で述べられた洞察は極めて示唆に富んでいる。まずは「所作」という述語に込められた含みを解きほぐしていきたい。メルロ＝ポンティによれば身体とは、「世界に錨をおろすこと」である。身体とは、主知主義が想定したように、精神に従属する奴隷なのではなく、あるいは魂などが入っている容器ではない。そうではなくて、あらゆる意識的な作用の手前ですでに動きだし、自身を世界に住まわせる働きである。身体を生きるということは、「現勢的で人格的な次元と習慣的で無名の次元を行き来し、それによって自己をたえずあらたに統合化するという営み」²⁸にほかならない。そのようなしかたで、私たちは「世界に錨をおろして」いる。私たちが身

体によって活動を行うとき、私たちの意図や反省に先立って、身体はすでに何かの所作を実現している。

この所作の「意味」するところは、当人の与り知らぬところで間身体的に立ち現れてしまうのである。卑近な例であるが、一国の大臣が演説を行う場合を想定すればこの事態は了解されよう。²⁹大臣が行った演説は、当人のある明確な意図に貫かれているにもかかわらず、その場の熱気、時機、聴衆の関心などによって偶然的に意味付けられる。「無数の諸事実が集成され、そこから人間的状況にたいする或る一つの態度決定の仕方が、言表でできるだけくっきりとした輪郭を具えている一つの出来事が、描き出されてくる」³⁰のである。この点を考慮に入れるならば、私たちの身体的行為は、常に状況の中でそのつど意味付けられ、意味が生成する場の中に投げ込まれているのである。そのような意味生成を引き起こすものとして、メルロ＝ポンティは「所作」を定義した。そして「所作」に注目することによって、身体における「錨をおろす」働きが了解されるのである。

3 表現としての身体と言葉

「言葉は所作である」という洞察に再び目を向けていきたい。この「言葉」は、パロール (Parole, speech) と表記される。パロールとは、ランガージュ (langage, language) と区別されたところの発話行為を指し示している。メルロ＝ポンティによればパロールとは、「まだ定式化されていない意味が外部に表現される手段が見いだされるだけでなく、真に意味として創造される」ような言葉の行為であって、ラ

ンガージュとは「パロールの沈殿物」であり「構成された語彙ならびに統辞の体系、経験的に存在している表現手段」である。メルロ＝ポンティにおいてパロールとランガージュとの区別は重要である。通常私たちが言葉を発するときには、ある明確な意図や内容を含ませて言葉に込める。より明確にいうなら、私たちは純粹な「表象 (representations)」を言葉に媒介させて相手に届けるというという構図のもとで言葉を使用している。この言葉の使用は、メルロ＝ポンティにおいてはランガージュに分類されるのである。かつこの使用は、主知主義的な見方であるとして棄却される。むしろメルロ＝ポンティが強調するのはパロールであって、パロールとは、発話の前からあらかじめ決まっていた意味 (signification) を越えて、新たな意味 (sens) が立ち現れることを可能にする言葉である。サンスとは、「意味、感覚、方向」を併せ持ったフランス語であり、身体に深く刻み込まれた豊かな意味合いを含み、身をもって了解されることを要請している。このようなサンスに注目するならば、すべての発話の起源には、いまだサンスの生まれない空白、すなわち「原初的な沈黙 (le silence primordial)」あるいは「空虚 (manque)」が横たわっているのであるとメルロ＝ポンティは論じる。³² その沈黙を破り、新しく意味が生成するダイナミズムこそ、言葉の開かれた可能性にほかならないのである。

メルロ＝ポンティが注目するのは「沈黙を破る言葉」、すなわちパロールを通して現れ出てきたサンスの中で、「実存が分極化作用を起こす」という事態である。メルロ＝ポンティが言葉という事象に託した根源的な作用とは、パロールを通じた創造、パロー

ルによる真の意味での「表現」、すなわち「存在の充実のなかに不断に創造されてゆく開け」である。³⁴ それこそ、メルロ＝ポンティの表現論のもっとも核心的な洞察である。

言葉において「世界に錨をおろす」作用を可能にするのが、パロールという行為にほかならない。パロールは、言葉と言葉のやり取りの中で、「私自身の実存の同時的転調」を引き起こし、「私の存在の変革」を導くような、厚みを持った「表現」にほかならない。その表現作用を指して、メルロ＝ポンティは「言葉は所作である」と結論づけたのである。

この結論に導かれて、私たちは意識的主体に先立って存在している世界、「反省されざる生 (une vie irréfléchie, an unreflective life)」に連れ戻されるのである。³⁶ すなわち、私たちが言葉によって何かを伝えようと行為したとたん、私たちの身体は新たなサンスに向かつて開かれる。ここでの身体は、心によって道具的に利用される身体でもなければ傍観的に観察されうる身体でもない。そうではなく、私たちの反省や意識が動き出す前に、すでに世界に「錨をおろしている」実存のかたちにはかならない。

冒頭に挙げたような心身二元論は、ここに至って袋小路を脱するように思われる。すなわち、私たちは身体について語っているかもしれないが、それ以前に身体が語るのである。世界の外側に立った視点から「上空飛行的」に世界を俯瞰しながら物事を捉えるしかたは、私たちが身体で持つて生きているという事実の前ではいつも「遅れ」を取っているのである。私たちの身体は、あらゆる意識的作用に先立って、「表現」する存在としてこの世界に住まっている。

身体というモノは具体的な物質であるゆえに徹頭徹尾世界に根ざすのであり、実存のかたちであるがゆえにいつも世界に開かれているのである。

おわりに

これまでの考察によって、①身体には反省的思惟に先立った感覚が備わっている (感覚する身体)、②身体経験は抽象的思惟を裏打ちしている (思考する身体)、③身体は表現する (表現する身体)、との見方が明らかになった。①は、心身二元論の「心」の優位性に「主体としての身体」という対抗馬を登場させる視点である。②は、心身二元論の「心」の優位性をいわば内側から骨抜きにし、心的活動を「身」に還元する視点である。③は、心身二元論が生まれる以前の世界に潜り込み、そこでの実存的風景を広げる視点である。この三つの視点をもって、身体というモノの相がひとつ浮き彫りになったのではないかと思われる。

最後に、これらの考察を踏まえて生じてきた新たな課題を素描することとしたい。新たな課題とは、「他者」の視線である。身体は、けっして「個」に閉じられてはいない。身体は自己のあり方を形作るものである以上に、他者との相互行為において重要な役割を果たす器官である。傍観的に眺める他者の身体は相変わらず「物」であり続けるかもしれないが、「表現」あるいは「肉」の世界の中で出会った他者は、素朴な意味での他者ではもはやなく、自己のあり方と他者その人のあり方とを同時に内側から裏打ちするような、生きられた他者といえるのかもしれない。

本稿では、身体をいわば自己反省的に考察してきた。「他者」という視点は、本稿の流れで身体を考察する上では異物のように位置づけられるかもしれない。だがそれでも、「表現」という結論に辿り着いたままでは、身体は他者との行為空間の中において生きられる存在であることが示唆されるという点において、身体が個を越えてその外延を他者のところまで伸ばしている様を記述する必要がある。感覚、思考、表現という三つの相を手がかりにしながらも、その先に広がる他者という問題領域を追いかける必要があるように思われるのである。

注・参考文献

- 1 モノという語には、「物質性としての『物』から人間性としての『者』を経て、霊性としての『霊』にまでいたる多次元的なグラデーション」が託されている。(鎌田東二編『モノ学の冒険』創元社、二〇〇九年、六頁。)
- 2 川村英男『体育原理』杏林書院、一九六九年、二二六頁。
- 3 教育学者の樋口聡によれば、江戸時代においては「身体」という概念も、「教育」という発想もなかった(樋口聡『身体教育の思想』勁草書房、一五頁)。江戸時代において身体に配慮した教育的思想としては、養生思想が挙げられるが、それは人生において「身」をよく保つことについての助言を述べたものであって、体育思想と同一視することはできない(貝原益軒『養生訓』講談社、一九八四年、二五八頁)。
- 4 前川峯雄『体育学原論』中山書店、一九五八年、三〇一二頁。
- 5 滝沢文雄は、学習指導要領に「心と体を一体としてとらえ」とある文言に対して、「あまりに多くの教師が心身二元論的な立場を取っているので、心身一体という人間像を要請せざるを得なかった」と推論した上で、「心と体を別々に対象化することが悪いのではなく、重要なのは〈からだ〉の何をどのように対象化すべきか、なのである」と述べ、安易に心身二元論を否定する立場をも批判している。(滝沢文雄

「現象学的観点からの『心身一体観』再考——『身体観』教育の必要性」『体育学研究』四九巻二号、二〇〇四年、一五五頁。

6 樋口、前掲書、一七六頁。

7 具体的には枚挙にいとまがないが、たとえば矢野智司『子どもという思想』玉川大学出版部、一九九五年、佐藤学『学びの身体技法』太郎次郎社、一九九七年、西岡けいこ『教室の生成のために』勁草書房、二〇〇五年などが挙げられる。

8 Shusterman, Richard, 'Somaesthetics and Education,' 広島大学大学院教育学研究科紀要 第一部 学習開発関連領域』五二号、二〇〇三年、一七二—四頁。

9 クセノフォン著、佐々木理訳『ソークラテースの思い出』岩波書店、一九五三年、一七八頁。

10 安井武『フェルデンクライス身体訓練法』大和書房、一九八二年。

11 ここでの着想は、西岡けいこの洞察に負うところが大きかった。西岡けいこは、「学校は、学校よりもっと学校的な学校外の諸設備によるサービス契約・履行の発想に迫られて、より効率的な教授をめざす『教育改革』に駆り立てられる事態に至った」ことを問題視し、「教育学を今なお強力に統制し続けているパラダイム」である「デカルトのコギト」を問い直す視点を提唱している(西岡けいこ「脱自あるいは教育のオブティミスム——ソルボンヌ講義を起点とする肉の存在論的教育思想的意義」『現代思想』三六巻一六号、二〇〇八年、三四七頁)。

12 河合俊雄「臨床心理学の最新知見(五二) 対人恐怖から発達障害まで——主体確立の歴きの歴史」『臨床心理学』九巻五号(通号五三三)二〇〇九年、六八五—六九〇頁。

13 シュスターマンの実践に目を向け、主体が変容していく様までを追う作業は今後必要である。それは心身一如と語られてきた境地に接続する道筋であり、たとえば有名な弓術の名手、ヘリゲルの報告はこの探求の足がかりになるように思われる。(Herrigel, Eugen, Zen in der Kunst des Bogenschessens, O.W. Barth, 1955, 稲富栄次郎・上田武譯訳「司と禪」協同出版、一九五六年)。

14 George Lakoff, Mark Johnson, 'Metaphors we live by,' In-house reproduction, 1980, p. 3. (渡部昇一、楠瀬淳三・下谷和幸訳『レトリックと人生』大修館書店、一九八六年、三頁。)

15 Mark Johnson, 'The Body In The Mind : the bodily basis of meaning, imagination, and reason,' University of Chicago Press 1987, p. xx. (菅野盾樹、中村雅之訳「心のなかの身体：想像力へのパラダイム転換」紀伊國屋書店、一九九一年、二六頁。)

16 Ibid. p. 17. (同上、八二頁。)

17 Ibid. p. 29. (同上、九九頁。)

18 Ibid. pp. 30-31. (同上、一〇二頁。)

19 Ibid. p. 31. (同上、一〇三頁。)

20 Ibid. p. 102. (同上、二一六—二一七頁。)

21 尼ヶ崎は、「事態を知っている」ということと「事柄を理解することとの差に注目し、身をもって理解する後者を『意味の受肉』と名付けている。尼ヶ崎彬『ことばと身体』(勁草書房、一九九〇年、一七〇頁) 参照。

22 木田元『哲学の横町』晶文社、二〇〇四年、一五—一七頁。

23 三浦雅士『考える身体』NTT出版、一九九〇年、二四—二五〇頁。

24 急いで補足せねばならないが、言葉が身体を超えて抽象的な意味空間を作り出す作用を持つという事実も看過されてはならない。この点については杉村靖彦が重要な問題を提起している。(杉村靖彦『身体と言葉』藤田正勝、松丸壽雄編『欲望・身体・生命——人間とは何か』、昭和堂、一九九八年、二四—一四一頁。)

25 なお「思考する身体」をめぐることは、マイケル・ポラニーの有名な「暗黙知」の理論も妥当しよう。本稿では取り扱えなかったが、この領域の探求には重要な洞察である。Michael Polanyi, 'The tacit dimension,' Doubleday, 1966. (佐藤敬三訳「暗黙知の次元——言語から非言語へ」紀伊國屋書店、一九八〇年。)

26 Maurice Merleau-Ponty, 'Phénoménologie de la perception,' Gallimard, 1945, p. 214. (竹内芳郎、小木貞孝訳「知覚の現象学」みすず書房、一九六七年、三〇三頁。)

27 Ibid. p. 169. (同上、二四二頁。)

28 杉村靖彦『身体と言葉』藤田正勝、松丸壽雄編『欲望・身体・生命——人間とは何か』昭和堂、一九九八年。

29 これはメルロ＝ポンティ自身が『知覚の現象学』の序文において提示した具体例である。

30 Merleau-Ponty, ibid. p. xv. (メルロ＝ポンティ、同上、

二頁。傍点は原著による。）

31 Ibid. p. 229. (同上、三二二頁。)

32 Ibid. (同上、三二二頁。)

33 Ibid. (同上。)

34 Ibid. (同上。)

35 Ibid. p. ix. (同上、一三頁。)

36 なお、先ほどの杉村の指摘と重ねて付け加えれば、メルロ＝ポンティはバロールが「制度化されていく」点を見逃しはしなかった。メルロ＝ポンティは、制度化されることと創造することとの両義的働きを、言葉という事象に見取った。この洞察によって私たちは、ともすればバロールの創造的作用を称揚し、「反省されざる生」への回帰を一方的に憧憬するようなある種のロマン主義的傾向を、戒められるのである。あるいは、言葉それ自体が持つ論理構造や意味指示機能を見落としてしまう私たちに警告を促してくれる。

メルロ＝ポンティは「言葉とは、われわれの実存が自然的存在を超過している、その余剰部分である Ibid. p. 229. (同上、三二二頁)」と述べる。また、言葉の創造的作用が、「自分自身を支えとしてたえず繰り返されているもの、あるいは波の

ように、寄せてきて自分を捉えるかと思えば、やがてまた

自分自身を超えた彼方へと自分を投げ出してゆく、そうした作用なのである」Ibid. (同上)と述べる。これらの記述には、言語論におけるメルロ＝ポンティ独特の両義的語り口が見て取れる。創造的な作用は「波のように寄せてきて自分を捉える」、つまり、制度化された意味 (signification) へと定着させられる運命にある。ただし制度化された言葉の中から、「やがてまた自分自身を超えた彼方へと自分を投げ出してゆく」、つまり存在へと開かれた意味 (sens) が生み出されていくのである。「こうした獲得物から出発して、真正な表現にぞくする他の諸行為——作家や芸術家やあるいは哲学者の表現行為——が可能となる」と述べるのも同じ事態を言い当てている。言葉のこの両義的なあり方は、メルロ＝ポンティが現象学の可能性かつ限界として語った、「(現象学的) 還元」の最も偉大な教訓とは、完全な還元は不可能だということである」Ibid. p. ix. (同上、一三頁) という記述に重なりあつて浮かんでくる。すなわち、「反省されざる生」を言い当てるという現象学の記述が成功するということとは、直ちに、「反省されざる生」を反省の光の下に曝すことを意

味する。同じように、言葉の創造とはある意味で制度化の

始まりにはかならない。その一方で、「制度化は創造の出発点」なのである。それゆえ、「哲学とは己れ自身の端緒のつねに更新されてゆく経験」Ibid. (同上) なのである。寄せては返す波のように、意味が立ち現れては埋没し、埋没しては現れる、そのダイナミズムこそが、私たちが世界に身を置く実存の姿なのであり、言葉の作用とは、私たちの実存の形式に関わって了解されるべきであるとメルロ＝ポンティは述べるのである。

37 メルロ＝ポンティの用語 (pensée de survol) による。「科学の思考——上空飛行的思考、対象一般の思考——は、それに先立つ「そこにある (être)」ということのうちに、つまり、われわれの生活の中で、われわれの身体にとつてあるがままの感情的世界や人工的世界の風景のうちに、そうした世界の土壌の上に、連れもどされなくてはならないのだ。」Maurice Merleau-Ponty, 'L'œil et l'esprit', Gallimard, 1964, p. 12. (滝浦静雄、木田元訳『眼と精神』みすず書房、一九六六年、二五五頁。)

「モノ学・感覚価値研究」成果紹介

芸術・宗教・科学

「モノ学・感覚価値研究会」(代表＝鎌田東二京都大学)の未来研究センター(教授)主催の国際シンポジウムが十六日(芸術部会)、二十三日(宗教部会)、三十日(科学部会)の三回、京都市左京区の京都大学稲盛財団記念館で開催される。

京大稲盛財団記念館

16日から国際シンポジウム開催

平成十八年度の日本学術振興会科学研究費補助金交付に採択された同研究会は、「もののおはれ」に象徴される日本文明のモノ的創造力と感覚価値を多様な分野の研究

者らが超領域的に考察。シンポジウムではその学術的成果を一般に紹介する。二十三日の宗教部会のテーマは、「モノと聲とシャーマニズム」モノ学

の宗教的次元の事例として「日本神話における葬として」。当日は特に日本言霊とシャーマニズムとアイルランドの神話・②チャールズ・ロウ氏儀式、神道系教団の大本(ロンドン大学UCL)で用いられる「ハ雲琴」(大本とハ雲琴についてを中心に、シャーマニズ

く世直し思想)④辺見葉子氏(慶応義塾大学准教授)「アイルランド神話における葬とシャーマニズム」指定討論者⑤金時徳氏(韓国国立博物館学芸員)「韓国における葬とシャーマニズム」⑥ステイブン・ギル氏(BBCラジオ放送作家)「ケルトの詩と日本の詩」シヤーマニズムのなごり」

③島園進氏(東京大学教員)「モノと声とシャーマニズム」モノ学

中外日報 平成 22 年 (2010) 1 月 9 日掲載

第二章

抽象絵画と近代技術

——ヴァルター・ベンヤミンの「アウラ」概念を手掛りに

秋丸 知貴

社団法人日本図案家協会事務局長・
日図デザイン博物館学芸員

はじめに

なぜ、西洋美術において、一九世紀後半以後、「ルネサンス的リアリズム」は造形表現の主流から凋落し、「絵画の抽象化」が新たな本流を形成したのだろうか？

本稿は、この問題について、「近代技術」による「心性の変容」という視点から考察する。

1 有機的自然の限界からの解放・近代技術的環境・象徴形式・アイコン

ヴェルナー・ゾンバルトは、『技術の馴致』（一九三五年）等で、古来の「技術」とは質的に異なる、「近代技術」の性格を、「有機的自然の限界からの解放」と定義する。つまり、「近代技術」の近代性は、従来の「技術」に、科学革命後の科学知識を結合し、観念的・論

理的にではなく、実在的・物理的に、「有機的自然の限界からの解放」を実現することを意味する。

また、ジョルジュ・フリードマンは、『人間と技術についての七つの研究』（一九六六年）等で、産業革命の前後を区分する概念として、「自然的環境」と「技術的環境」を提唱する。すなわち、「自然的環境」では、すべてが「自然」に基づいており、動力は天然自然力に頼り、「技術」は主に肉体の延長としての「道具」を用い、人間と外界の関係は、直接的で共感的である。これに対し、「技術的環境」では、「人工」の占める割合が複雑に増加し、動力は人造エネルギーを多用し、「技術」は主に肉体から独立した「機械」を駆使し、人間と外界の関係は、間接的で疎外的である。そして、このフリードマンの「自然」に対する「人工」の量的増加が質的变化を生むとする見解に、ゾンバルトの質的变化としての「有機的自然の限界からの解放」を代入すれば、この「技術的環境」を、より正確に、「近代技術的環境」と再定義できる。

これに加えて、エルンスト・カッシーラーは、『象徴形式の哲学』（一九二三―一九二九年）等で、外界の刺激に直接反応するのではなく、精神的意味内容を具体的感性的記号で表す、「象徴形式」の形成を通じて、外界と内面の均衡を調整し、認識と行為の調和を確立し、環境への適応を成就するとし、「芸術」は、まさにこの「象徴形式」の一つと説いている³。

さらに、ハーバート・リードは、『アイコンとアイデア』（一九五五年）等で、そうした「象徴形式」の中でも、造形的「アイコン」こそは、言語的「アイデア」に先行する、人間の全文化領域を通じて最も基盤的・根源的な「象徴形式」と論じている⁴。

これらのことから、「近代絵画」における「絵画の抽象化」について、一つの新しい解釈を提示できる。つまり、「有機的自然の限界からの解放」を達成する、「近代技術」による、静態的・直接的・具象的な「自然的環境」から、動態的・間接的・抽象的な「近代技術的環境」への移行が、「心性の変容」と、それに伴

う「象徴形式」の革新を通じて、「アイコン」としての「近代絵画」における、自然主義的な「ルネサンス的リアリズム」の衰退と、非具象的な「絵画の抽象化」の繁栄をもたらしたのである。（なお、ここで言う「静態的」「動態的」の区別は、人間の生来的・肉体的な知覚能力の一般的限界を想定している。）

2 アウラの凋落

そして、この「自然的環境」から「近代技術的環境」への推移を、別の角度からより具体的に形容したものが、ヴァルター・ベンヤミンの「アウラの凋落」である。

事実、ベンヤミンは、「複製技術時代の芸術作品」（初稿一九三五年）で、「もし私達の同時代の、知覚の媒体における諸変化を、アウラの凋落として理解しうるなら、その社会的諸条件を明らかにできる。」と示唆している。

ベンヤミンの「アウラ」は、「写真小史」⁶（一九三一年）、「複製技術時代の芸術作品」、「ボードレールにおける幾つかの主題について」⁷（一九三九年）等の原著に即して分析すれば、同一の時間軸・空間軸上に存在する、主体と客体の間に成立する、相互作用による変化の痕跡、および相互に宿るその時間的蓄積の総体と読解できる。そして、その主体と客体が、同一の時空間軸上で、現存的・直接的かつ集中的・五感的に相互作用している関係を、「アウラの関係」、その主体の客体に対する知覚を、「アウラの知覚」と定義できる。

本質的に、無媒介的な天然環境における、生来的

肉体と本来的自然の「アウラの関係」による「アウラの知覚」は、人間にとってまったく自然である。つまり、「自然的環境」における人間の知覚は、基本的に、すべてこの「アウラの知覚」であり、ここでは、一般的に、人間は、意識集中と五感全体による持続的な「アウラの知覚」に基づいて、自然や他者と濃密な情緒の相互関与を行い、それに対応する自然主義的な表象体系を形成していた。

そして、「ルネサンス的リアリズム」は、まさに、この「自然的環境」における「アウラの関係」を必須的前提として成立する絵画技法である。なぜなら、その特性である精緻で微細な写真描写には、対象との現時的で綿密な精神集中と五感総体による、「感情移入」（ヴィルヘルム・ヴォリンガー）的相互交流が、経験上本質的に不可欠だからである。すなわち、自然主義的再現描写の基礎は、対象の「アウラ」と親密かつ継続的に相互作用する、有機的・現在のな「アウラの知覚」である。

これに対し、さまざまな場面で、主体と客体の間に、各種の「近代技術」が介入し、「有機的自然的限界からの解放」が生じし、「近代技術的環境」が出現し始めると、「アウラの関係」が阻害され、「アウラの凋落」が発生する。その結果、従来の静態的・直接的・具象的な象徴体系は退潮し、新たに動態的・間接的・抽象的な象徴体系が隆盛することになる。

3 非アウラの知覚・脱アウラの知覚

ここで注意すべきは、ベンヤミン自身は明確に分類していないが、「アウラの凋落」には、少なくとも

二種類ある問題である。つまり、「アウラの関係」が、完全に成立していない「非アウラの関係」と、部分的にしか成立していない「脱アウラの関係」である。この両方を、ベンヤミンは、「ボードレールにおける幾つかの主題について」等で、「ショック」と表現している。そして、この両方が、共に「近代絵画」における「絵画の抽象化」の直接的・間接的原因と推理できる。

まず、「非アウラの関係」の典型は、一九世紀中期以後普及する、「写真」である。

つまり、「写真」は、カメラ・オブスキュラの投影像を感光剤で支持体に定着させる、「近代技術」である。そして、その「無機化学」的な表層的結像性の介在により、鑑賞者と被写体の「アウラの関係」は欠落する。

事実、対象の外見の感光的転写に過ぎない、「写真」では、被写体の「アウラ」、すなわち持続的经验体としての原物的要素は剥落する。そのため、原理的に、すべての写像は、単なる「形」と「色」という自律的な二次元的構成要素に還元される。

その上で、「写真」では、鑑賞者と被写体は、常に同一の時空間軸上に存在していないので、両者の現存的・直接的な相互交流としての「アウラの関係」は、完全に断絶する。そのため、鑑賞者には、「非アウラの関係」による「非アウラの知覚」が生じ、集中性・五感性が著しく欠損し、究極的に、鑑賞者は、単なる抽象模様としての空疎で無反応な写像を、ただ視覚のみで共感なく一方的に傍観するだけになる。

結果的に、こうした近代的・非自然的な「写真」による「知覚の変容」、つまり「非アウラの知覚」の

一般社会への逐次的・全面的浸透が、その心性において、制作面でも受容面でも、「近代絵画」における「絵画の抽象化」を強力かつ絶対的に促進した、第一の具体的・現実的要因と推測できる。

一方、「脱アウラの関係」の代表は、一九世紀中期以降台頭する、「大都市群集」である。

つまり、「大都市群集」は、単なる人口増加だけではなく、「蒸気機関」による商工業・運輸交通の加速的大量化を成立背景とする点で、本質的に「近代技術」の産物である。そして、そうした「蒸気機関」的な急速の多数性の介入により、歩行者と通行人の「アウラの関係」は脱落する。

事実、「大都市群集」では、大勢が足早かつ無関心に行き交うので、通常、歩行者は、通行人を一瞥するだけで、その一人一人と足を止めて親密で持続的な相互交渉を行うことはない。つまり、「大都市群集」では、歩行者と通行人の関係は、きわめて瞬時的で表面的になる。

そのため、誰もが匿名気分で遊歩を楽しむことになり、歩行者と通行人の現存的・直接的・集中的・五感的な相互関与、すなわち「アウラの関係」は希薄化する。これには、さらに、通行人の大量性による注意散漫も加わる。

その結果、歩行者には、「脱アウラの関係」による「脱アウラの知覚」が生じ、その度合に応じて、個々の通行人は、実体性を欠いた単なる束の間の視覚印象に過ぎなくなる。やがて、観察者には、視野に入る膨大で流動的な万華鏡的視覚印象すべてと、一度に向き合う特殊な知覚が生じる。

この、本来まったく異なる諸事物を、区別なく一

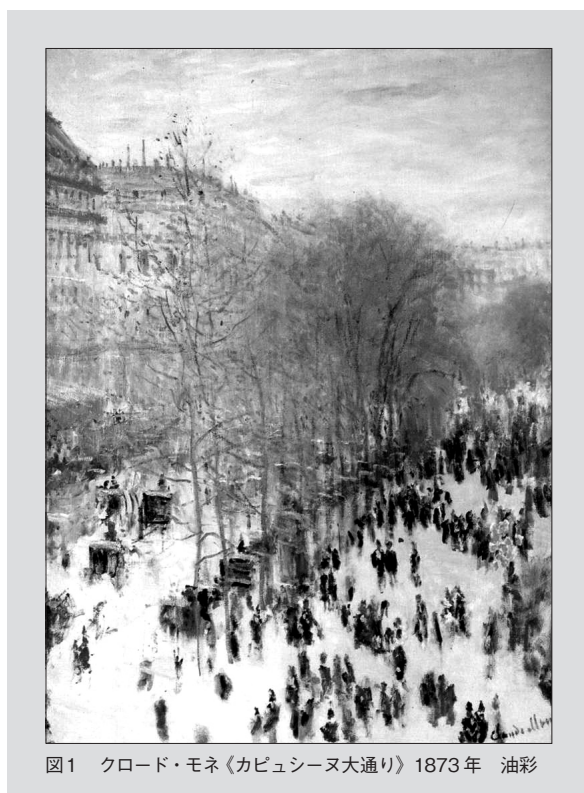


図1 クロード・モネ《カビュシーヌ大通り》1873年 油彩

おいて、創作面でも鑑賞面でも、「近代絵画」における「絵画の抽象化」を強制的かつ不可逆的に推進した、最初の実体的・実際的要因と推定できる。

なお、街頭風景における、鉄道列車や自動車等の走行台数の増加も、その迅速性と多量性により、「アウラの知覚」を減衰させ、こうした「大都市群集」的知覚効果を強化する。また、ガス照明や電気照明等の人造光の普及もまた、その感覚刺激の強烈化により、「アウラの知覚」を衰微させ、こうした「大都市群集」的知覚効果を増強する。

ここに、まず、「近代技術」による「非アウラの知覚」「脱アウラの知覚」、すなわち「アウラの凋落」が、「近代絵画」における「絵画の抽象化」に与えた重要な影響を指摘できる。

4 近代技術による知覚の変容

また、「脱アウラの知覚」は、各種の「近代技術」により、「大都市群集」のみならず、社会生活のさまざまな局面で頻出する。その例として、「百貨店」「博覧会」「蒸気鉄道」「写真」「映画」等を挙げられる。

まず、一八五二年創業のボン・マルシェに始まる、「百貨店」では、買物客と商品の関係が、「大都市群集」における、歩行者と通行人の関係に対応する。

周知のように、「百貨店」以前の「小売店」では、

つの全体として受容する、具象的奥行の減少した一望的・動態的知覚を、ヴォルフガング・シヴェルプシュは、『鉄道旅行の歴史』（一九七七年）で、「パノラマ的知覚」と呼ぶ。そして、この「大都市群集」による「知覚の変容」を、外光の強烈で移ろいやすい視覚効果への関心等とともに造形化したのが、まさに、個々の原色のな色斑から画面全体を構築する、印象派の「筆触分割」と推察できる（図1）。

実際に、「筆触分割」の様式的特徴である、「輪郭線の形体の解消」と「固有色の明暗の否定」は、「大都市群集」的知覚における、視覚対象の静態的具象性の減退と呼応している。

結論的に、こうした近代的・脱自然的な「大都市群集」による「知覚の変容」、つまり「脱アウラの知覚」の日常生活への順次的・全体的浸潤が、その心性に

基本的に、商品の値段は、店主との交渉により導き出されるために、買物客は、商品を実際に手に取り、その使い勝手を丹念に吟味するのが常であった。

しかし、「蒸気機関」による経済産業および運送物流の発達により、買物客と商品の大量循環が可能になると、薄利多売を経営戦略とする、「百貨店」が誕生し、流通の加速を促進するため、すべての商品には、事前に確定済の値札が添付される。つまり、「百貨店」では、すべての商品の「使用価値」は後退し、その「交換価値」が前面化する。

このため、「百貨店」では、普通、買物客は、商品の外見や値札を瞥見するだけで、商品の一つ一つ手に取ってその「使用価値」を入念に確認することはない。すなわち、「百貨店」では、買物客と商品の関係は、きわめて瞬間的で表層的になる。

そのため、誰もが買物気分で漫歩を愉しむことになり、買物客と商品の「アウラの関係」は散漫化する。これには、さらに、商品の大量性による注意散漫も加わる。その上、その大量性により、「小売店」では抵抗のある購入後の商品の「交換」も可能になり、買物客の心理的負荷は一層軽くなる。

その結果、買物客には、「脱アウラの関係」による「脱アウラの知覚」が生じ、その程度に応じて、個々の商品は、購買義務のない単なる魅惑的な視覚印象に過ぎなくなる。やがて、買物客には、視界に入る膨大で潮騒的な多幸的視覚印象すべてと同時に対面する、「パノラマ的知覚」が生じる。

なお、「百貨店」では、「商品」的「パノラマ的知覚」とともに、他の買物客に対する「大都市群集」的「パノラマ的知覚」も成立する。

これと同様の「知覚の変容」は、一八五一年のロンドン万国博覧会以後、世界各地で開催される、「博覧会」でも生じる。

事実、やはり「蒸気機関」による殖産興業および人品輸送の発展が、観覧者と展示品の大量の運搬陳列を可能にして登場する、「博覧会」では、大勢の入場者による接触破損や長時間占有を避けるため、通常、観覧者は、展示品をただ一方的に見物するだけで、展示品を一つ一つ手にとってその「使用価値」をていねいに触知することは禁じられる。つまり、「博覧会」でも、観覧者と展示品の関係は、きわめて淡泊で見学的になる。

そのため、誰もが物見気分で回遊を楽しむことになり、観覧者と展示品の「アウラの関係」は放漫化する。これには、さらに、展示品の大量性による注意散漫も加わる。

さらに、展示品が、常に本来の使用目的から乖離した単なる観覧対象と化し、時々展示品そのものが模造品であるにつれて、その虚構性はより高まる。そして、この疎外傾向は、展示品が「ガラス」の中に展示される時にさらに顕著になる。なぜなら、「ガラス」は、視覚以外の五感すべてを捨象することで、観覧者の第三者的な見学態度を一層助長するからである。

その結果、観覧者には、「脱アウラの関係」による「脱アウラの知覚」が生じ、その比率に応じて、個々の展示品は、道義的責任の少ない単なる好奇的な視覚印象に過ぎなくなる。やがて、観覧者には、視野に入る莫大で眩惑的な遊興的視覚印象すべてと一挙に向き合う、「パノラマ的知覚」が生じる。

なお、「博覧会」でも、他の観覧者に対する「大都市群集」的「パノラマ的知覚」が成立することは、「百貨店」と同じである。また、こうした人品に対する「パノラマ的知覚」は、一過性の「博覧会」を恒常化した、「博物館」でも同様に発生する。

さらに、同種の「知覚の変容」は、一八四〇年代以降、世界各地で発達する、「蒸気鉄道」でも生じる。

事実、「蒸気機関」を直接的な動力とする、「蒸気鉄道」では、その機械的加速により、普通、乗客は、車窓に高速で展開される風景をただ一方的に眺めるだけで、風景の一つ一つを微細に観照したり体感したりはできない。つまり、「蒸気鉄道」でも、乗客と風景の関係は、きわめて刹那的で書割的になる。

そのため、誰もが観光気分で見学を愉しむことになり、乗客と風景の「アウラの関係」は散漫化する。これには、さらに、風景の大量性による注意散漫も加わる。

さらに、風景が、常に電柱と電線越しに眺められ、時々切通しやトンネルではほぼまったく喪失されるにつれて、その架空性はより強まる。そして、この阻害傾向は、風景を車窓の「ガラス」越しに眺める時にさらに明瞭になる。なぜなら、やはり「ガラス」は、視覚以外の五感全部を抽象することで、乗客の傍観的な観光態度を一層涵養するからである。

その結果、乗客には、「脱アウラの関係」による「脱アウラの知覚」が生じ、その割合に応じて、個々の風景は、実感を伴わない単なる形勝的な視覚印象に過ぎなくなる。やがて、乗客には、視界に入る陸続たる奔流的な劇場の視覚印象すべてと同面的に対面する、「パノラマ的知覚」が生じる。

なお、こうした「蒸気鉄道」的「パノラマ的知覚」は、他にも、一九世紀後期以降発展する、「電車」「自動車」「オートバイ」「飛行機」等のさまざまな「移動機械」でも同様に成立する。

さらに、同類の「知覚の変容」は、一八六七年のコロタイプ製版の発明により複数印刷が可能になる、「写真」でも生じる。

先述のとおり、まず「写真」では、鑑賞者と被写体の「アウラの関係」は完全に破綻し、「非アウラの関係」による「非アウラの知覚」が出来し、一方的傍観が胚胎する。これに加えて、「写真」や、それを夥しく掲載する「新聞」「書籍」「広告」等の写真印刷物が、屋内にも屋外にも大量に氾濫すると、通常、鑑賞者は、それらに一時目を留めても、写真画像を一つ一つ真剣に腰を落ち着けて注視しなくなる。これには、さらに、同一の写真画像の反復提示による注意散漫も加わる。

その結果、鑑賞者には、「脱アウラの関係」による「脱アウラの知覚」も生じ、その頻度に応じて、個々の写真画像は、必然的に情動的価値の薄い単なる無害な視覚印象に過ぎなくなる。やがて、鑑賞者には、視界に入る多数の惑乱的な幻影的視覚印象すべてと通時的に向き合う、「パノラマ的知覚」が成立する。

そして、同等の「知覚の変容」は、一八九五年に世界初公開される、「映画」でも生じる。

前述のとおり、まず「写真」では、鑑賞者と被写体の「アウラの関係」は完全に瓦解し、「非アウラの関係」による「非アウラの知覚」が発現し、消極的傍観が顕現する。これに加えて、そうした写真映像を高速で連続投影する、「映画」では、普通、鑑賞者は、そ

れらを一瞬知覚しても、投影像を一つ一つ詳細に静止的に熟視することはできない。これには、さらに、同一の映画作品の反復上映による注意散漫も加わる。

その結果、鑑賞者には、「脱アウラの関係」による「脱アウラの知覚」も生じ、その分率に応じて、個々の投影像は、構造的に倫理的負担の微弱な単なる娯楽的な視覚印象に過ぎなくなる。やがて、鑑賞者には、冒頭から終幕までの無数の動画的な夢幻的視覚印象すべてと一貫的に対面する、「パノラマ的知覚」が生じる。

なお、こうした「映画」的「パノラマ的知覚」は、他にも、二〇世紀に一般化する、「テレビ」「ビデオ」「インターネット」等の各種の「映像機械」でも同様に成立する。また、「ラジオ」「レコード」「テープレコーダー」「CD」等の各種の「音響機械」を含む、一方向的・自動再生的な「視聴覚機械」でも、相互交流の欠如の分だけ、やはり「脱アウラの知覚」が発生する。

このように、「近代技術」の一般社会への浸透につれて、その「知覚の変容」は、日常生活のあらゆる領域で普通化する。そして、そうした「アウラの凋落」が通常化した環境では、印象派の「筆触分割」は、きわめて親しみ深い適応的造形表現と感受されることになる。

逆に言えば、保守的批評家ルイ・ルロワが、革新的印象派クロード・モネの《カピュシーヌ大通り》（一八七三年）の群集描写としての斑点描法を、「無数の黒いかすれ」としか理解できずに批判したことは、古い「アウラの知覚」に基づいて、新しい「脱アウラ

的造形」を評釈した誤解と解釈できる。そして、当初は、非難と排除の対象だった印象派が、時間の経過とともに、徐々に人々に支持され、さらに後続の前衛画家たちの基礎的な絵画文法となったことも、「近代技術」による「知覚の変容」の随時的・全般的進展という観点から理解できる。

少なくとも、新たに興隆した動態的・間接的・抽象的な「非アウラの知覚」「脱アウラの知覚」「パノラマ的知覚」が、従来の静態的・直接的・具象的な自然主義的写真描法では、的確に描出することが非常に困難なことは確かである。その意味で、「近代絵画」において、旧来の伝統的で正統的な「ルネサンス的リアリズム」が、その主流から没落し、「絵画の抽象化」が、新たな本流を確立したことは、確かに不可避的な歴史的必然性がある。

5 近代技術による視覚の変容

このように、各種の「近代技術」は、「知覚の変容」を生む。さらに、その中でも、特に「移動機械」は、「視覚の変容」を加味する。

事実、ヴォルフガング・シヴェルプシュは、『鉄道旅行の歴史』で、一九世紀中期以後発達する、「蒸気鉄道」の「車輪・線路」と「蒸気機関」による「機械のアンサンブル」が、より「有機的自然の限界からの解放」を促進し、乗客の視覚をさまざまに変化させた経緯を論証している¹¹。

そして、この「蒸気鉄道」による「視覚の変容」を形象化したのが、まさに、当初は印象派の一員であった、「後期印象派」のポール・セザンヌと特定できる

(図2)。

ここに、「大都市群集」による「知覚の変容」を表現する「印象派」に、セザンヌの画風が連続することの整合性を観取できる。

実際に、セザンヌの様式的特徴である、「視点の複数化」「対象の歪曲化」は、蒸気鉄道における視点の移行と、その視界の朦朧化に呼応している。また、その「構図の集中化」「筆致の近粗化」は、汽車の車窓風景では、事物は遠景にあるほど視野中央で長く動かず、近景にあるほど視野外に素早く消え去ることに対応し、「運筆の水平化」は、平行に逆走する車



図2 ポール・セザンヌ《サント・ヴィクトワール山と大松》1887年頃 油彩

外風景や、横ぶれる車内場景における対象の残像現象に相応している。さらに、その「前景の消失化」

「画像の平面化」は、機械的速度の介入による乗客の風景からの視覚的疎外化に照応し、「形態の抽象化」「色彩の純粋化」は、蒸気機関と車輪線路の抽象運動による視覚の純化に一致している。そして、その「共感の希薄化」は、鉄道旅行における観光的傍観の成立と合致している。

また、こうした「移動機械」的視覚は、一九世紀後期以降発展する、「自動車」が、「ゴムタイヤ・舗装道路」と「内燃機関」により、より行動的自由度を増



図3 アンリ・マティス《フロント・ガラス》1917年 油彩

し、より「有機的自然の限界からの解放」を推進することで、より一層日常生活に浸透する。

そして、相対的に制約的・受動的な「蒸気鉄道」に対し、このより随意的・能動的な「自動車」による「視覚の変容」を表象化したのが、まさに、「彩色の主観化」「素描の主観化」や「色彩の純粋化」「形態の抽象化」、および「彩色の過激化」「素描の過激化」を様式的特徴とする、アンリ・マティス、モーリス・ド・ヴラマンク、アンドレ・ドラン等の「フォーヴィズム」と判定できる(図3)。

ここに、フォーヴィストの多くが、セザンヌの支持者であるとともに、セザンヌがあくまでも受動的感覚に留まるのに対し、フォーヴィズムがより能動的感覚を重視する合理性を看取できる。

さらに、こうした水平的な「陸上移動機械」的視覚は、二〇世紀以後進展する、「空中移動機械」である「飛行機」が、「機翼」と「内燃機関」により、文字どおり人間を大地から離陸させ、より「有機的自然の限界からの解放」を増進することで、さらに垂直的要素も加算され、より一層社会生活に浸潤する。

この「飛行機」による「視覚の変容」では、特に飛翔の高度上昇による、「地表の抽象化」が明瞭である。そして、そうした重力的束縛からの心身的解放は、「陸上移動機械」よりも、さらに一層「視覚の抽象化」を純粋化する。

こうした「飛行機」的視覚もまた、未来主義は勿論、ヴァシリー・カンディンスキー、アンリ・マティス、フランチェスカ・クプカ、カジミール・マレーヴィチ、ロベール・ドロローネー(そして、おそらくピート・モンドリアン)等の「抽象絵画」の先駆者たちに多大な

影響を与えている。

したがって、これらの「近代絵画」における、「ルネサンス的リアリズム」から「絵画の抽象化」への変移もまた、「近代技術」による機械的な迅速性および駆動性の介在による、主体と客体の「アウラの凋落」の感化と解釈できる。

6 近代技術による意識の変容

これに加えて、これらのさまざまな「移動機械」は、さらに「意識の変容」も導入する。

なぜなら、「移動機械」は、その機械的高速直線運動により、主観的・客観的な「時間」と「空間」を大幅に縮小するからである。これは、「時間」と「空間」の固定性や固有性の抹消という点で、「ショック」であり、「アウラの凋落」の一形態である。

事実、「移動機械」により、理念的に、「空間」的には結び付くはずのない無数の遠隔地すべてが、「時間」的な隣接地として結合されると、従来の自然な「一点透視遠近法」的世界観は崩壊する。その結果、人々の意識には、本来まったく異なるすべての場所が、まるで同一平面上に一覧のかつモザイク状に並置されるような、新しい超自然的な世界観が現出する。この新しい想念上の「パノラマ的知覚」を、旧来の「一点透視遠近法」的世界観に対し、「世界同時性」的世界観と定義できる。

また、こうした「移動機械」による「時空間概念の変容」は、さらに一九世紀後半以降流通する、各種の「伝達機械」でも同様に成立する。

つまり、「電話」は「時間」と「空間」を軽視し、「無

線」は「時間」と「空間」を無視し、「X線」は「時間」と「空間」を透視し、「写真」は「時間」と「空間」を採集し、「映画」は「時間」と「空間」を編成し、「レコード」は「時間」と「空間」を復元し、「ラジオ」は「時間」と「空間」を臨在化し、「複製技術」は「時間」と「空間」を遍在化する。

なお、情報伝達の機械的な加速的大量化を背景とする、「新聞」「書籍」「広告」等も、「時間」と「空間」を集中する。また、「大都市群集」「百貨店」「博覧会」等も、「移動機械」を基盤とし、広範囲から頻繁に異質で多彩な人間や物品を眼前化する点で、「時間」と「空間」を集結する。さらに、鉄とガラスの機械的な大量生産・大量運搬により普及する、「ガラス建築」も、屋内外を透明化することで、「時間」と「空間」を貫通する。

これらの「伝達機械」による「時空間概念の変容」も、従来の自然な馴染みある知覚領域に、突然見知らぬ異物が襲来する点で、「ショック」であり、やはり「アウラの凋落」の一樣態である。その上で、やはり観念的に、そうした本来まったく見慣れぬすべての個別的「空間」は、本性的に必要な「時間」を無化して近接させられ、単一平面上で総覧のかつ切子細工状に融合されることになる。

そして、こうした「近代技術」による「時空間概念の変容」を、最も明敏に象徴化したのが、パブロ・ピカソやジョルジュ・ブラック等による、まさに、「一点透視遠近法」を解体し、正面と側面を同時に総合する、「キュビズム」や、元来まったく異質な諸要素を同一平面上に配置する、「コラージュ」と同定できる(図4)。

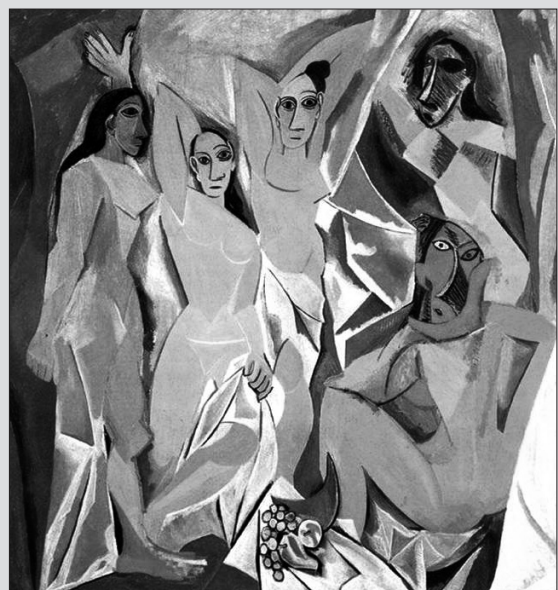


図4 パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘達》1907年油彩

ここに、「蒸気鉄道」による「視覚の変容」を実現するセザンヌの理論や実践に、キュビズムが接続するとともに、キュビズムやコラージュの「一点透視遠近法の崩壊」が、後進の先鋭画家たちの基本的な共通言語となった道理性を読取できる。

なお、これらの速度的・間接的な「近代技術」はすべて、事象の継時性や土着性を攪乱する上に、いずれも、マリーシャル・マクルーハンの言う「感覚比率」¹²の変更による、「五感の捨象化」や「注意の散漫化」、そして「相互交流の減少化」を招来する。その意味で、これらの「近代絵画」における「ルネサンス的リアリズム」から「絵画の抽象化」への変転もまた、「近代技術」の機械的媒体性の媒介による、主体と客体の「アウラの凋落」の反映と理解できる。

7 世界同時性的世界観・二次元的平面感

ここで注目すべきは、この「近代技術」による「意識の変容」、つまり「世界同時性」的世界観が、自然な心身性を喪失し、「自我が世界に拡大する」と形容される問題である。

たとえば、マーシャル・マクルーハンは、『メディア論』（一九六四年）で、「機械時代の間、私達は空間に身体を拡張していた。今日、一世紀以上の電子技術の後、私達は自分の中枢神経組織自体を地球規模で拡張し、私達の地球に関する限り、空間も時間も抹殺されている」と主張している。

元々、「一点透視遠近法」的世界観は、主体が客体を截然と分離する、ルネサンスの合理主義精神の所産であった。¹⁴これに対し、「世界同時性」的世界観は、主体が客体を限りなく包摂しようとする、近代技術主義精神の投影である。

そして、「ルネサンス」の「主客分離」的世界観が、事物を「三次元的立体感」として描写する「一点透視遠近法」を創出したとすれば、この「近代」の「主客融合」的世界観は、対象を「二次元的平面感」として描出する別の表象体系を創造せずにはおかぬ。

ここに、「近代絵画」における、「ルネサンス的リアリズム」から「絵画の抽象化」への変遷の、もう一つの不可避的な歴史的必然性がある。なぜなら、本来「三次元」的な現実世界の事物を、「二次元」的な造形表現に還元しようとするれば、対象は必ず、「抽象化」されねばならないからである。

興味深いことに、一般に日本の伝統的精神風土は、主体と客体が明確に分離していない「主客未分離」であり、その伝統的な絵画表現もやはり、「二次元」的である。その意味で、日本の「浮世絵」が、「近代技術」が急速に発達する一九世紀後半以後の西洋に「ジャポニズム」を巻き起こし、印象派以降の近代画家たちに絶大な影響を与えたことは単なる偶然ではない。

また同様に、バプロ・ピカソがアフリカ彫刻に興味を示したことに典型的な、「原始美術」への関心や、「児童画」「素人画」「素朴画」の賞揚等も、一つはこの「主客未分離」的世界観の手法を求めた表れと解釈できる。

さらに興味深いことは、この「近代技術」による、「自我が世界に拡大する」という「世界同時性」的世界観が、ちょうど、「神秘主義」者たちが告白する、「自我が世界に融解する」という「超越体験」と非常に酷似している事実である。さらに、これには、同様の効果をもたらす、各種の「飲酒体験」や「薬物体験」も加えられる。すなわち、これらの世界観はすべて、いずれも主体と客体の境界がきわめて曖昧な変性意識である。

その意味で、ヴァシリー・カンディンスキー、フランチェスカ・クブカ、ピート・モンドリアン、カジミール・マレーヴィチ等の「抽象絵画」の探究者たちの多くが、神智学や人智学等の「神秘主義」と深い関係を持っていたことは、決して奇妙ではない。また、前衛的な「抽象絵画」の開拓者たちの多数が、時に酒類や麻薬等に嗜好を示しがちなこともまた、その善悪は別として、一つはこの「主客未分離」的

世界観の見本を求めた現れと理解できる。

おわりに

以上のように、「近代絵画」における「絵画の抽象化」には、「近代技術」による「知覚・視覚・意識の変容」、つまり「心性の変容」、より具体的には「アウラの凋落」が大きく影響している。

ただし、改めて強調しておくが、「絵画の抽象化」の原因は、必ずしも一つだけに限定されない。なぜなら、元々、「絵画」を制作する画家の動機は、意識的・無意識的を問わず、一人だけでもきわめて莫大で多岐にわたる上に、そこには、画家個人のさまざまな心理的・肉体的条件は勿論、その画家自身が所属する多様な時代的・社会的状況が、複雑かつ複合的に反映しているはずだからである。したがって、その要因を、ただ一つの文脈だけに機械的・決定論的に還元することは、おそらく無理で無意味である。

それでもなお、「近代絵画」における「絵画の抽象化」についての解釈の一つとして、「近代技術」による「有機的自然の限界からの解放」「近代技術的環境」「アウラの凋落」がもたらす、「心性の変容」に対する、新たな「象徴形式」としての「アイコン」の再編、すなわち、外界と内面の不均衡を改善し、認識と行為の不調和を克服し、環境への適合を完成するための新しい造形様式の再構築を想定することは、決して不可能でも不合理でもない。

いずれにしても、新たに勃興した動態的・間接的・二次元的・抽象的な「非アウラの知覚」「脱アウラの知覚」「パノラマ的知覚」が、従来の静態的・直接的・

三次元的・具象的な「ルネサンス的リアリズム」では、適確に表現することがきわめて至難であることは事実である。そして、その意味で、「近代技術」による「心性の変容」の普遍化につれて、「近代絵画」において、旧来の本道的で正嫡的な「ルネサンス的リアリズム」が、その主流から陥落し、「絵画の抽象化」こそが、新たな本流を定立したことは、良し悪しや好き嫌いを別として、確かに不可抗力的な歴史的宿命性を確認できる。

* 本稿は、二〇〇九年八月七日に、モノ学・感覚価値研究会ホームページ (<http://homepage2.nifty.com/mono-gaku/>) で研究発表した原稿を加筆修正したものである。

なお、「アウラ」概念のより詳細な分析については、二〇一〇年一月四日に、同ホームページで研究発表した、拙稿「ヴァルター・ベンヤミンの『アウラ』について」を参照されたい。

注

引用はすべて、邦訳を参考にして試訳しつつある。

- 1 Werner Sombart, *Die Zähmung der Technik*, Berlin, 1935, p. 10. ヴェー・ゾンバルト「技術の馴致」『技術論』阿閉吉男訳、科学主義工業社、一九四一年、一四頁。
- 2 Georges Friedmann, *Sept études sur l'homme et la technique*, Paris, 1966, pp. 7-69. ショルジュ・フリードマン『技術と人間』天野恒雄訳、サイマル出版会、一九七三年、三〇六七頁。
- 3 Ernst Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Berlin, 1923-29. カッシーラー『シンボル形式の哲学（一〜四）』生松敬三・木田元・村岡晋一訳、岩波文庫、一九八九〜九七年。
- 4 Herbert Read, *Icon and Idea*, London, 1955. ハーバート・リード『アイコンとイデア』宇佐見英治訳、みすず書房、一九五七年。
- 5 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)" (1935-36), in

Gesammelte Schriften, VII(1), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989, p. 354. ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション（一）』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、一九九五年、五九二頁。

6 Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie" (1931), in *Gesammelte Schriften*, III(1), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977; Zweite Auflage, 1989. ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」『ベンヤミン・コレクション（一）』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、一九九五年。

7 Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire" (1939), in *Gesammelte Schriften*, I(2), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Dritte Auflage, 1990. ヴァルター・ベンヤミン「ボードレーールにおけるいくつかのモティーフについて」『ベンヤミン・コレクション（一）』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、一九九五年。

8 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908. ヴォリンゲル「抽象と感情移入」草薙正夫訳、岩波文庫、一九五三年。

9 注7に同じ。

10 Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München, 1977. ヴォルフガング・シヴェルフシュ「鉄道旅行の歴史——一九世紀における空間と時間の工業化」加藤二郎訳、法政大学出版局、一九八二年。

11 注10に同じ。

12 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, The University of Toronto Press, 1962. マーシャル・マクルーハン『グーテンベルクの銀河系——活字人間の形成』森常治訳、みすず書房、一九八六年。

13 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, 1964, p. 3. マーシャル・マクルーハン『メディア論——人間の拡張の諸相』栗原裕・河本伸聖訳、みすず書房、一九八七年、三頁。

14 Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolische Form'", in *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25*,エルウィン・パノフスキー『「象徴形式」としての遠近法』木田元・川戸れい子・上村清雄訳、哲学書房、一九九三年。

妖怪人形で「煩惱」表現

京大総合博物館 気配の生態学 作品展

全国の科学者や芸術家らでつくる「モノ学・感覚価値研究会」（代表：鎌田東二・京都大教授）のメンバーによる展覧会「物からモノへ」科学・宗教・芸術が切り結ぶモノの気配の生きた造形や絵画、映像、音声作品など約30点を紹介。人間的煩惱などを88体の妖怪人形で表現した作品などが注目を集めている。

展覧会では、会員ら有志が同博物館所蔵の化石や動物植物の標本などの「モノ」からひらめきを得て制作した造形や絵画、映像、音声作品など約30点を紹介。人間的煩惱などを88体の妖怪人形で表現した作品などが注目を集めている。

右京区の会社員佐藤政史さん（33）は「難解だが、これまでの芸術作品では感じることが少なかった『引きつづける力』を持った作品が多い」と感じている。入場料は一般400円、高校・大学生300円、小学生200円。



妖怪をかたちづけて人間の煩惱などを表現した作品（左京区で）

読売新聞 平成22年（2010）1月20日掲載

第三章

物づくりにおける「モノ」とは何か ——縄文土偶と現代フィギュアの比較から

石井 匠
國學院大學伝統文化リサーチセンターポ
スドク研究員

はじめに

ものづくり、すなわち人工物を創りだす行為は、人類を人類たらしめる行為のひとつである。過去の人類がつくりだした人工物のうち、現存する物に限れば、日本列島における物づくりは石器に始まる。

石器は人が生活を営む上で必要不可欠な利器の一つであった。肉食獣のように鋭い牙をもつでもなく、俊敏に駆け回ることでもない人間が、鋭利な刺突具によって、食べ物となる動物を積極的に狩ることができる。あるいは石器よりも柔らかい素材を加工することにも用いられたであろう。

石器に次いで列島に登場する重要な人工物のひとつに土器がある。粘土の塊りをこね、ひねりながら、粘土に形を与えていく。器の形をつくり、それを火にかけて焼成する。すると粘土の器は水の漏れない容器に転じる。この土器を用いることで、ようやく

人は食べ物を煮炊きすることが可能となった。

そして、土器をつくる技術を応用してつくり出されたのが土偶である。人型の土偶はいわゆる利器とは一線を画する人工物である。実質的には土偶という偶像を用いることで料理をつくったり、獣や魚を仕留めたりすることはできない。

しかし、人の手によって生みだされたからには、何らかの用途と機能をもった物であることは確かだ。そのため、日本考古学においては、用途や機能を比較的蓋然性が高く推定できる利器類を「第一の道具」とし、土偶のような明確な用途の推定が困難であり、「第一の道具」とは別種の用途や機能をもつ人工物を「第二の道具」と便宜的に分類し、研究が積み重ねられている。無論、土偶は後者に属する。土偶の用途や機能については諸説あるが、ここでは深く踏み込まない。ここで確認しておきたいのは、縄文土偶は、土器と同様にそれをつくり、使用した人々の生活に密着した、用途と機能をもつ道具である

ということだ。

さて、私が本稿で論じたいのは、タイトルにあるとおり、物づくりにおける「モノ」とは何か、ということである。鎌田東二は「モノ学」という新領域を創設するにあたって、「モノ」を次のように定義し、問題を投げかけている。

はじめに「モノ」があった。その「モノ」から「物」が生まれ、また「者」が生まれ、「物・事」が生じた。その物の始まりを告げる「モノ」とは何か。

日本語の「もの」は複雑な意味性を内包している。「もの」は単なる「物」ではない。例えば、「もの狂い」とか「憑き物」といえば、憑霊現象を意味している。「もののけ」も通常目には見えない「妖怪・怪異」や霊的気配を指す。「ものいみ(物忌み)」は神事などに際して身を慎み、肅戒すること。「ものざね(物実)」とは、その「もの」の霊性・霊威を象徴する内実をいう。また「ものがたり」は、「モ

「モノ」が「者」を通して言葉という「物」を語ること（行為）であり、またその表現物である。

「もののあはれ」とは、そうした「モノ」＝霊／者＝心／物＝体の三つの位相がインターフェースするコンテキストの場の中で発生する感動・感情・感覚価値を示す言葉である。「ものづくり」はまさに道具などの物を作る行為であるが、その物の中には魂とも言える「モノ」＝霊の位相が侵入している。

日本語が内包する、このような豊穡な「もの」感覚を、新しい身体論・感覚論・存在論・認識論として再構築し、想像力の幅を全開し、創造力を高め、「ものづくり」の現場を再度深く掘り起こし、未来に向かって活性化することができないか。

（鎌田「モノ学の構築」『モノ学・感覚価値研究』第一号、二〇〇七年）

本稿で問題とするのは、鎌田が物づくりに侵入するとする「モノ」＝魂・霊の位相が、実際の「物」に具体的にどのような見られるのか、ということである。しかし、「モノ」は多義的かつ多層的であり、定義もままならない概念である。その上、鎌田は「モノ」には「一次元（点）、二次元（平面）、三次元（立体）、四次元・異次元」があり、「次元間を繋ぐ回路」としての「孔」があるとも言う。

つまり、一応の定義を与えておくと、見えるものと見えないものを含みもったものが「モノ」であり、不可視の異次元の「世界」と関わりをもち、あらゆる位相を結ぶものが「モノ」ということになる。

このような定性的にも定量的に扱うことが困難な

曖昧模糊とした「モノ」を、科学的に検証・実証することは不可能だろう。とはいえ、日本人特有の感性ともいえるべき「モノ」を考察するのが「モノ学・感覚価値研究」の主たる目的である。だが、単に物には魂や霊が宿っていると言うだけでは、それ以上の議論はむずかしくなってしまう。

そこで、物づくりにおける「モノ」を考える上では、侵入してくる「モノ」を「魂・霊」に限定せずに、意味の拡張と読み替えを行いながら「モノ」の考察を深めていくことが得策だろう。

そこで、物に侵入している、あるいは宿っている「モノ」とは何かについて考えを巡らせてみると、物を生み出す契機や実体化される以前のイメージ、ビジョン、物から人が読み取る、あるいは物のバックボーンに貼りついている物語や神話伝承といった仮想世界などが想起される。とすると、「モノ」の問題は、物づくりにおける人の心の問題として読みかえることも可能だろう。「魂・霊」の問題にしても、それが物に「ある」と人が思う、そのように読み取るという心の働きといえる。

そこで本稿では、縄文土偶と現代のフィギュアに焦点をあて、両者の比較から、人工物に侵入しないしは宿ると人が思う・読み取る「モノ」について考えてみることにしたい。土偶とフィギュアを選んだのは、どちらも人工物でありながら「第一の道具」とは一線を画し、何らかの物語を背負っているという共通点があり、いわゆる「人工物」に侵入・宿る・付着する「モノ」を考察する上では最適な対象と考えるからである。

1 美術品か、道具か、玩具か、商品か？

さて、縄文土偶と現代フィギュアを比較する上で整理しておかねばならないのは、両者が果して「美術品」なのか、「道具」なのか、はたまた単なる「玩具」や「商品」なのか、という問題である。

土偶は考古学の文脈では「第二の道具」とされるが、一般的には「美術品」と捉えられている。フィギュアは特殊な事例を除いて、一般的には「玩具」と認識されており、「美術品」の枠外に置かれる。両者を同じ土俵で論じるには、まずこの近現代的な価値観の溝を埋めておく必要があるだろう。

縄文土偶は縄文土器と並んで、今日では当たり前のように日本美術史の始まりに据えられている。縄文土器も土偶も、資本主義社会の価値観から見れば鑑賞に耐えうる「原始美術」なのかもしれない。

しかし、土器も土偶も、実際は現代的な価値観に拠る「美術（芸術）」とは根本的に質が異なる人工物である。いわゆる「美術品」は、生活を営む上ではまったく役に立たない無用の人工物である。この点で、明確な機能と用途を備えた道具である土偶とは異質である。

また、美術（芸術）家は、最終的に美術館に自分の作品が収蔵されるか、あるいは売買されることで他人の手に渡り、「残される」ことを前提として作品＝商品を生み出している。

一方、縄文土偶や土器は、縄文時代に生きた人々の生活の中で使用された道具であるから、当然のごとく、どちらもほとんどが最終的には捨てられるか

破壊を前提として作られている(捨てる・壊すという行為も、おそらく現代的な意味のそれとは異なるだろう)。つまり、土偶は現代芸術・美術の志向性とはまったく真逆にある人工物なのである。

また、両者が生み出される契機もまったく異質だ。芸術作品は個人の「美的感性」から生みだされ、その価値を見いだす見巧者によって目の目をみることになる(過去の美術品もすべて同様の価値判断によって「美術品」として位置づけられてきた)。現代において生みだされる作品は社会的要請によるのではなく、基本的に作家個人が社会的要請をリサーチしながら読み取り、時流の一步先を行くオリジナルな物々商品を生み出すことと作られる(そうではないものは現代では美術的・芸術的価値を持たない)。

それに対して、土偶や土器は社会的要請によって生みだされた道具である。実際には個人が作る物だが、その背景には個人が属する集団ないしは社会の要請があり、土偶には明確な用途と機能が求められる。つまり、縄文時代の遺物は、現代の美術品とはほど遠いものであり、むしろ現代の日用品の遡源にある。

とすると、「原始美術(芸術)」と位置づけられる過去の先史時代の遺物群は、意味上の区分けのために「原始」という冠がつけられている、と考えることもできる。しかし、日本美術史をひも解けばすぐにわかるように、「原始」は単に時間を表わした修飾語にすぎない。

このように考えると、実に面白い事実につきあたる。芸術・美術とはまったく異質な道具であり、「捨てられる」運命にあった縄文土器や土偶は、日本美術

史の始まりに「原始美術」として位置づけられる一方で、現代で大量生産され消費されていく道具や日用品、たとえば鍋やコップの類は、当然のごとく「現代美術・芸術」という文脈から外されている。

同じ道具でも中近世の陶磁器などは、一応、美術史に加えられているが、現代の陶芸は工芸という違う文脈に位置づけられている。また、現代のプロダクトデザインも美術史の文脈の王道には位置づけられていない。人形やぬいぐるみ、フィギュアなどは論外で、玩具という扱いを受けるだけだ。

ところが奇妙なことに、一定の評価を受けた「芸術家」や「美術家」が素材として日用品を用いる、あるいは、国家の保護を受けた人間国宝の手による工芸品は、芸術・美術の文脈に組み込まれる。特殊な価値観から付加価値が与えられる商品だけが「美術品」となる³。

さらに言えば、たとえば日本美術とされている曼陀羅は密教の絵画版教科書のようなものであり、仏神像も崇拜対象になる偶像とはいえず、神社仏閣に安置されることで信者の求心力となる実用品である。浮世絵にいたっては、いまでいうアイドルのプロマイドのようなものも含まれ、輸出品の包み紙として使われた経緯までもっている。つまり、いわゆる「美術品」は、現代的な価値観からすると希少価値が高い、というだけで美術とされているだけにすぎない。このことからわかるように、「美術史」は非常に曖昧かつ偏った価値判断によって選別された人工物の虚構の歴史ということになる。

穿った見方をすれば、縄文土器や土偶を「原始芸術(美術)」として芸術や美術の文脈に組み込むこと

で、人工物の歴史上、きわめて歪な形で発達してきた特殊な現代芸術・美術の正当化を図っているように見えなくもない。あるいは、前近代の『日本書記』の編纂とも一脈通じるような、明治以降の近代国家戦略に基づく対外政策としての民族史編纂的な側面も見え隠れする⁴。

いずれにせよ、「モノ学」の文脈において「物づくり」を考える場合、既存の「美術史」の枠組みは無用の長物である。「モノ」の本質や感覚価値を問う「モノ学」の地平から、物ないしは物づくりを究明するのであれば、現代的価値観による物に対する偏った「美観」や階層、序列をいったん排除し、あらゆる人工物を等価なものとして扱う必要があるだろう⁵。

このような視点に立てば、人工物も自然物も、人が関わりをもってきたあらゆる「物」が、モノ学・感覚価値研究の対象となり、一見、なんの脈絡もない物同士の比較研究の必要性が生じてくる。

さて、縄文時代の土偶と現代のフィギュアの問題に引き寄せて言えば、「芸術・美術・道具・玩具・商品」などの価値判断を外すと、両者は人工物のうち「偶像」というカテゴリーに分類することができる。

日本列島における偶像の歴史を眺めてみるだけでも面白い。縄文土偶以降、弥生時代の分銅形土製品、古墳時代の埴輪に仏教伝来以降の仏神像やイコン、根付に人形、フィギュアにマネキン、プラモデル、はては携帯ストラップなど多種多様である。もちろん、同じ偶像といっても、作られる目的や用途も多様である。しかし、後述するが、これらには興味深い共通点もみられる。

いずれにしても、本稿の目的は土偶とフィギュア

の比較から、「偶像づくり」における「モノ」を考察することに。もちろん、両者を必要とする社会的要請や用途・機能・生産工程などはまったく異質である。だが、時代を超えても、何らかの必要性から人型の偶像を現実化し、生活の中で用いるという行為には何らかの普遍性が認められるはずだ。

日本列島において普及した最初の偶像は土偶である。そして、偶像づくりの系譜の末端にあるのが、現代のフィギュアである。いわば始まりと終わりの偶像に共通しているのは、「仮想世界」の一部を切り取り、ミニチュアとして具現化するという点だ。おそらく、そこに「モノ」が深く関与している。

まずは、この点から両者の比較を行ってみることにしよう。

2 偶像づくり——仮想世界の受肉

① フィギュアの場合

ここでは、土偶とフィギュアの背後に流れている「モノ」仮想世界について考えてみることにしたい。現代のフィギュアは映画やアニメ、マンガ、ゲームといった仮想世界の物語をバックボーンにもっている。つまり、ある仮想世界を背負ったキャラクターが商品として具現化されている。裏を返せば、フィギュアに仮想世界が受肉しているという言い方もできるだろう。

では、フィギュアはどのように生産されていくのだろうか？ ある特定のフィギュアが商品として製造されるには、基本的にはいくつかの段階を踏まなくてはならない。前提条件として、まず仮想世界で

あるゲームやアニメや漫画、映画などがヒットを飛ばし、その物語が一定範囲の人々に共有されていなければならない。

したがって、フィギュアが生まれてくるには、図1に示したように「仮想世界」を生み出す者が起点となる（ただし、編集者や出版社などが「仮想世界」づくりに介在する場合もある）。

まず、ある個人的な「妄想」を抱えた作家が二次元の媒体に「仮想世界」を実体化する。そして、物化された仮想世界が多数の人々の手に渡り、あるいは目にすることで人々の心の琴線に触れ、共振を起こし、しだいに広まって行く。

共有された仮想世界のキャラクターがフィギュア化されるには爆発的なヒットを飛ばすことが大前提となるというのは、仮想世界が一般に普及し、より多くの人々に共有されなければ、フィギュアのニーズは高まらず、結果、生産しても売れないからだ。

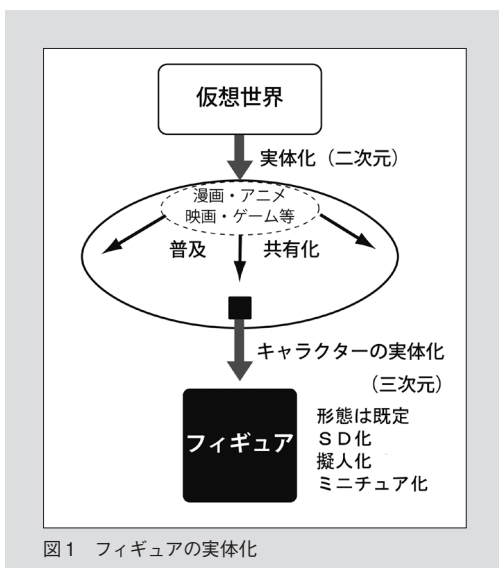


図1 フィギュアの実体化

成功した事例は挙げばきりが無いが、たとえば、ウルトラマンや機動戦士ガンダム、スタジオジブリの映画、新世紀エヴァンゲリオン、ポケットモンスター、リラックマなどが挙げられるだろう。

仮想世界を共有する人々の間に高まるフィギュアへの需要を満たすかたちで、フィギュアが生産され、供給・消費されていく。フィギュアを手にした者は、それに付随する仮想世界を瞬時に読みとることができ、記憶の物語を回顧、反芻する。おそらく、フィギュアはそのために必要とされている。

自分の内にそれまでなかった「仮想世界」との出会いによって、そのときに受けた衝撃や感動、強い憧れが、仮想世界が凝縮された特定のキャラクター・フィギュアを身近に置きたいという欲求へとつながる。あるいは、特定のキャラクターへの淡い恋心のような「萌え」や「フェティシズム」もあるだろう。

フィギュアを手にし、目にすることで、憧れの世界をすぐさまありありと思い浮かべることができ。身近におくことで、憧れの世界に常に接することができ。フィギュアを通じて、幻想的な不可視の世界、しかし、当事者によってはリアリティをもった世界に接続することができるのだ。

現代日本人の「物語」への強烈な欲求のひとつの現れなのかもしれないが、そのように考えると、いまではほとんど家庭から姿を消した仏壇や神棚と一脈通じるものを感じる。

たとえば、仏壇にはミニチュア化された仏像や親族の位牌が納められている。仏壇や神棚に毎日朝夕とお供えをし、祈りを捧げる。憧れの世界へとの接続や愛玩目的で身近に置くフィギュアと仏壇や神棚

を同列に並べて論じることが不謹慎かもしれない。

しかし、仏像や位牌が納められている仏壇は、亡くなった家族がいる「あの世」と通じる窓口であり、一種の風穴でもある。ある種の物語的な世界を背負っているという意味では、両者は非常によく似た構造をもっている。

話を戻そう。現代のフィギュアは仮想世界を二次元へ変換し、物に写しとる最初の物語の生産者と共有者がいなければ、現実的にはフィギュアへの欲求は高まらないし、普及もしない。

また、単に文字や絵で構成された動かない段階の物語では、基本的にフィギュア化は起こらない。先にあげた事例のように、アニメや映画、ゲームといったキャラクターが動き、色彩をもった映像にならないければヒットしない。それはテレビという媒体を通じて仮想世界の共有化が促進されるからという理由も考えられるが、おそらく、仮想世界が「動く」世界であることが、フィギュアへの欲求を高める重要な要素になっている。

紙媒体の文字と絵で構成された世界を、仮に、「死んだ仮想世界」と呼ぶのであれば、アニメなどのキャラクターが生き生きと動く映像は「生きた仮想世界」と呼べる。そのように捉えたと、「生きた仮想世界」のキャラクター群には、鎌田東二の言う「魂・霊」が侵入してくると捉えることも可能だろう。

そして、それが三次元に物として実体化しないしは固着化されたフィギュアにも侵入してくるということもできる。フィギュアには「生きた仮想世界」が受肉しているからだ。

② 縄文土偶の場合

フィギュアの場合とはちがって、土偶の出自を特定するのは容易ではない。現代に生きる私たちが土偶を目にしても、いったいその「キャラクター」がどんな物語を背景に持っているかを知ることができないからだ。したがって、ここでは土偶のバックボーンには神話や伝承が存在すると仮定して話をすすめていく。

土偶は地母神であるとか、カミや精霊を象つたものであるとか、呪具であるとかさまざまな仮説が立てられているが、仮に、土偶がカミや精霊のようなモノの模造品だとしても、人型の縄文土偶が具現化される背景には、神話や伝承といった仮想世界の物語の共有が想定される。その内実は不明であるが、縄文土偶は、まるでコピー品のようなものが、同時に一定地域内に分布していることからして、彼らにとつての「生きた仮想世界」神話伝承の「キャラクター」が土偶として実体化されていると捉えるほうが自然である。

土偶は一定の集団内に共有されている物語をバックボーンにもっている。それは現代の単独の「者」によつて突発的に発明される物語とはちがって、集団内で醸成されたものであるはずだ。しかも、それはおそらく旧石器時代から数万年にわたつて加除修正されながら蓄積された物語である可能性が高い。

私たちからすれば共同幻想的な、しかし彼らにとってはリアルな仮想世界の中から、カミや精霊、もののけ、あるいは祖霊といった「キャラクター」が、集団内の何らかの要請によつて、粘土を素材に具現化され、集団内で何らか用途をもった道具として使

用されたのである。

土偶はフィギュアとはさまざまな点で差異が認められるものの、「生きた仮想世界」が受肉している点においては共通しているといえる。

3 生きた仮想世界の差異

さて、「生きた仮想世界」といっても、土偶とフィギュアのそれには大きな隔たりがある。さつきも述べたことだが、現代フィギュアに受肉している「生きた仮想世界」は、キャラクターの声を含み音とキャラクターが動く映像によつて構成されている。つまり、フィギュアの場合は「仮想世界」を「生きた仮想世界」とするために、映像化というステップを踏む必要がある。

小説のような文字で描かれる仮想世界からフィギュアが作られることはまずないし、漫画のヒットだけでフィギュアが生まれることもほとんどない。キャラクターが動く映画やアニメ、ゲームといった映像の共有を通してしかフィギュアが生まれてこないというのは興味深い点である。

対する土偶の場合は、当然のごとく仮想世界から二次元の実体化を経ずに、一挙に三次元の実体化へジャンプすることになる。縄文時代は無文字社会である。だから、多くの人が物語のリアルなイメージを共有するには、その語りべにすべてがかかっている。

彼・彼女らの身ぶりや肉声から、聞き手たちが個々にリアルな仮想世界を脳内に描きだしたイメージを確認しあい、共有したのだろう。そして、彼らが共

有していた物語のなかから、特定の「キャラクター」を選び、土偶という形で三次元に実体化するという気運がうまれてきた。その際には当然、社会的な規範や制約によって、偶像の具現化に対するさまざまな葛藤があったはずである。おそらくは「キャラクター」を具現化するにあたって、集団内でデザインの検討も行われただろう。

しかし、いったん具現化されてしまうと、土偶はまたたくまに地域を超え、広範囲に普及していく。普及に際しては、具現化された「物」である土偶と口承による「物語」の伝達がセットで伝えられたと考えられる。あるいは、仮想世界がすでに共有されている場合は、それが受肉している土偶だけで事足りる。土偶を見れば、「キャラクター」であるそれに受肉した物語を読み取ることが可能だからだ。

フィギュアと土偶に受肉している「モノ」生きた仮想世界」の違いは、個人の発明によるものなのか、あるいは長い記憶の蓄積によるものなのかという点と、二次元媒体に実体化されているか否かに集約される。

4 物語と偶像の関係

フィギュアの場合、パロディ作品のような特殊な事例を除いて、映画やアニメなどのオリジナルの物語の改変はなされない。物語が物化されている以上不可能だからだ（続編の物語がつけられることもあるが、「追加」以外に方法がない）。

そのため、物語のキャラクターが実体化されたフィギュアに、すでにイメージが具体的に表現され

ている原作のイメージを逸脱するような改変が加えられることはまずない。

一方、土偶の場合面白いのは、同時期の土偶であっても、地域によって似ているけれど、少し改変が加えられているものもあるという点だ。手づくりということもあるが、似たデザインの土偶であっても、形や文様に一定の規範があると思われる一方、それぞれに個性が認められ、制作者によって細部にアレンジが加えられている（あるいは元となる物語の部分的変換の可能性も考えられる）。フィギュアとはちがって、土偶の場合はデザインの許容範囲が広い。

また、フィギュアの場合で俗にいう「パチモノ（偽物）レベルのものも、土偶では同じ物語の「キャラクター」を表現している可能性が非常に高い。とはいえ、土偶をつくりだす社会集団の都合や、物語の伝承過程で変換・改変されることも考えられ、その物語変化に伴って土偶「キャラクター」が変化（在地的デザイン）していく可能性もある。

ところで、物語の変換といえば、映画やゲームやアニメにもスピンオフ作品が生み出される場合がある。あるいは「同人誌」のようにパロディ化された物語が出回ったりすることもある。また、フィギュアの場合にも、必ずといってよいほどパチモノの類が世に出回る。市場で流通する骨董品や美術品、ブランド品とはちがって、フィギュアの場合、オリジナルよりもパチモノのほうに付加価値がでるという現象は非常に興味深い。

パチモノは明らかにオリジナルの物語からは逸脱するマガイモノだが、面白いのは、偽物だからといって、「仮想世界」の受肉はないのかというと、そうで

もない。パチモノにはパチモノから想起される世界があるのだ。

現代では、あるパチモノが流行ると、それに即した物語をアニメーションで作る者が現れ、インターネット上で公開されることで広く知られることになる。とすると、この場合、物語の変換ないしは再生産が、オリジナルから横すべりした偶像を介して行われていることになる。状況は違いうにせよ、縄文土偶にも同じようなことが起きていた可能性も否定できない。

5 物づくりと「モノ」の侵入

これまで、フィギュアと土偶に受肉している「モノ」生きた仮想世界」を中心に比較してきたが、問題は鎌田が言うような「魂・霊」が偶像に侵入ないしは宿っているのかということだ。

土偶もフィギュアも一定の集団内で共有されている「物語」世界観」を背負っている。そして、それを使う者、手にする者は、それらの偶像を目にするだけで、その世界観を認識し、再確認することができると。その意味では「モノ」世界観」が物に侵入しているということではある。ただ、物づくりの段階ではどうかというと、両者で少々事情がちがっている。

フィギュアの場合を考えてみると、独りの者から発明されたオリジナルの物語をバックにもちながら、実際にキャラクターの具現化を企画するのは企業である。企業はフィギュア化するキャラクターを選別し、デザイナーないしは制作会社に原型制作を委託し、それを元に型を作り、原料を調達し、工場

でコピーを大量生産する。分業化された生産工程では機械のみならず、色の塗布も細分化されている。

そうして、完成した商品がパッケージ化され、さまざまな流通過程を経て消費者の手にわたる。ここでは、作り手と手にする者は断絶している。

おそらく、作り手側の企業ないしはデザイナーたちの第一の目標は、いかに原作に忠実でリアルにキャラクターを再現するかということだろう。消費者の共感を得なければ売れないからだ。フィギュアの製造の段階には、「モノ」が侵入する余地がない。

一方、コピーされたフィギュアを手に入れた消費「者」は、それを承知の上で、コレクションや愛玩目的で手元に置くのだが、入手の前提として、フィギュアが背負っている物語に共感している。だから、物語のキャラクターがリアルに具現化された偶像を紹介して、実際には触れることのできない「奥」にある「あの世」的な仮想世界に「触れる」ことが可能となる。あるいは、傍に置くことで、いつでも「奥」の世界を回想し、想いを馳せることができる。

このとき、「者」と「物」との間に、いったい何が起きているのか？ 製造段階とはちがって、者は物であるフィギュアから物語を回想する。物を通して、物が活躍する物語への感動が甦る。つまり、フィギュアという偶像は、者にとっては、異次元的世界に直結する媒介となっている。もっといえば、ある種の「依代」のようなものと言えるかもしれない。

リアルな感動を想起させるがかけがえのない依代的な偶像。人によってはただの物なのに、コレクターたちは他人が触れることすら嫌悪する。他人に「穢される」と感じるらしい。コレクションを陳列した

棚は、所有者によつては聖域ともよべる空間になっている。コレクターの手に渡ったフィギュアには、確実に「仮想世界」以外の「モノ」が付着している。

フィギュアを手にしたものは、「生きた仮想世界」をフィギュアから読みとり、その異界で生き生きと動くキャラクターを思い描く。そのとき、少なくとも彼らは、「生きた仮想世界」が受肉したフィギュアに「魂・霊」が宿っていると認識しているのではないだろうか（ただし、仮想世界を共有しない者にとってはただの物にすぎない）。

そういえば、子どもにとつての人形やぬいぐるみは、いっしょに寝たり、話したり、おままごとの相手になったりと、共に生活する家族のような存在になる。手に入れた後、一〇年も二〇年も愛玩し続ける者がいるように、そこには「物」の擬人化を超えた「モノ」の侵入をみる思いがする。

いま述べたのは、物に対して使用者が「モノ」を読み取る、ないしは読み込んでいく事例だが、一般市場に流通するコピー品のフィギュアには、たった一つの原型が存在する。ほとんど市場で流通しない、職人の「神技」による唯一の原型には、他のコピー品にはない「モノ」が宿っていると考えたとしても不思議ではないだろう。コレクターにとつては「神像」とも呼ぶべきものであるが、はたして制作者が入魂儀式のようなことを行っているか否か、非常に興味深い点である。

さて、土偶の場合はどうだろうか？ 実証はできないものの、おそらく制作者と使用者は同一人物か、制作者が属する集団内の人物が使用者である場合がほとんどであろう。この場合、集団内で共有された

神話伝承の「キャラクター」である土偶をつくる。使う・捨てる・再生産するという一連の行為が、同一集団内でくり返し行われることになり、物づくりと使用は分離していない。

現代において、フィギュアは製造と消費をくり返すだけだが、同一集団内で生産と使用がくり返される土偶の場合は「生きた仮想世界」の再生産とも連動していたのではないだろうか？

おそらく、土偶に受肉している「生きた仮想世界」は、現代人が仮想世界に対して抱いている憧れなどとはほど遠い次元で、当時の人々の意識を支配していただろう。となれば、土偶の実体化は世界観の具現化であり、世界観が凝縮された土偶を使用し再生産する行為には、世界観の更新という意味があったとも考えられる。

また、土偶の素材が粘土であるということも極めて重要である。詳しくは別稿で論じているので省くが、粘土は生命を育む大地から挟り取られるモノであり、大地は人間を含めた生命が死して帰る場所である。生命の循環がくり広げられる場所を故郷とする粘土を練り、そこから偶像をつくりだす。

とすると、土偶には制作段階ですでに「魂・霊」が侵入する余地がある。縄文時代中期に典型的に見られる環状集落は、まるで輪を描くように円形の家々が連なっているが、その内側のムラの中心部には土葬の墓が設けられている。

つまり、環状集落は生者が大地に眠る死者を囲う空間設計になっている。大地が死者の眠る場所であるならば、大地から掘り出す粘土には少なくとも死者の「魂・霊」が宿っていると彼らが連想したと考

えるのもあながち的外れではないだろう。

ところで、土偶のなかには他地域から搬入されるものもあるらしい。縄文時代晩期の遮光器土偶の分布の中心は東北地方だが、関東への搬入品と推定されているものも存在する。関東地方では「遮光器系土偶」と呼ばれるものが多く分布しているが、東北地方の遮光器土偶をオリジナルとすれば、ほとんどがアレンジを加えられたコピー品である。

この場合、本拠地からの搬入品が特別な扱いを受けた可能性はあるものの、土偶の場合、オリジナルであろうがコピーであろうが、パチモノのようなものであろうが、どれも何らかの祭祀儀礼に用いられる道具であるに違いはなく、そこに明確な差別はなかったと思われる。

土偶は長野県茅野市棚畑遺跡から出土した、いわゆる「縄文ビーナス」と呼ばれる縄文時代中期の土偶のように土坑に埋納されるケースや、あるいは住居内の祭壇状遺構から出土するようなケースはきわめて稀である。大半が「捨て場」と呼ばれる場所か「祭祀遺構」のような場所から土器などの他の遺物と同様にバラバラの状態で出土する。完形の全身像で出土することは稀であり、ほとんどが頭や手足を欠いたり、手足の一部や、首から下が欠けた頭部だけのものも多い。事例は少ないものの、数十ないしは数百メートル離れた土偶の破片同士が接合するケースもある。

これらのことから、考古学では土偶破壊説が通説となっているが、その賛否は別として、現代のフィギュアのようにコレクションや愛玩目的で保管され続けるということはまずなく、道具である以上、土

器と同様に使用され、破壊され、「廃棄」される運命にあった。

おそらく、土偶は破壊ないしは廃棄されることによって初めて、その存在意義を持ちえたのだろう。土偶づくりと使用・破壊・廃棄・再生産は、「生きた仮想世界」から実体化された「キャラクター」の生・死・再生に対応し、それは同時に、彼らの「神話世界」の具現化と更新ないしは再生を意味したのだろう。

この点が現代のフィギュアや仏神像とは決定的に異なるのだが、いずれにしても、偶像にはさまざまな「モノ」が付与されている。先史時代から現代に通じる「物・者・モノ」の関係性を探る「モノ学」において、偶像の研究は重要なテーマとなるにちがいない。

6 デザインの問題

SD・擬人化・ミニチュア

さて、最後に両者のデザインの問題に触れておきたい。現代のフィギュアは二次元媒体に実体化された仮想世界がオリジナルとして存在するため、形態は既定されている。当然、立体化にはいかにオリジナルイメージに忠実であるかが問われることになる。

その一方で、たとえば機動戦士ガンダムのスピンオフ作品「SDガンダム」のようなものが存在する。SDとは「スーパーデフォルメ」の略だが、このデフォルメションがフィギュアには重要な要素となる場合も多い。また、オリジナルに忠実なものでも、SD化されたものでも、両者に共通してある要素は

擬人化とミニチュア化である（なかには等身大のものもあるが、フィギュアで巨大化されるものは皆無に等しい。ただし、仏像のようにミニチュメントとして作られる偶像の場合は巨大化される）。

デフォルメを「日本美術史」に探し求めると、抽象的表現と捉えられがちな浮世絵などがデフォルメの走りかもしれない。あるいは、擬人化された「キャラクター」の起源を探し求めると、擬人化された動物や神仏が描かれた平安時代や鎌倉時代の説話絵巻や戯画絵巻に遡りそうである。ミニチュアの起源は、いま思いつくかぎりでは根付などだろうか。

詳細に調査をすれば、さまざまな発見があると思われるが、私はデフォルメ・擬人化・ミニチュアの起源は縄文土偶にあると考えている。たしかに、オリジナルが判明しない以上、土偶においてデフォルメも擬人化もミニチュア化も実証できる問題ではない。

しかし、「仮想世界」のキャラクターの具現化に伴う三位一体の表現方法——デフォルメ・（無節操な）擬人化・ミニチュア——が、日本人特有の感性から生まれているとしたらどうだろうか？

たとえば、描かれているものが極端にデフォルメされた浮世絵は、それまで西洋美術になかったデフォルメと非対称という表現方法を導入させた。あるいは、キャラクターのデフォルメと擬人化に満ちているアニメや漫画が世界中を席捲し、若者を中心に強烈なインパクトを与えているのは、海外のアニメや漫画にはない要素が多分に含まれているからだ。また、三つの要素を兼ねそなえた多種多様なフィギュアがあふれ返っているのは、おそらく日本だけ

である。

日本人の間では当たり前のように受容されている感覚は、ひよっとすると日本オリジナルで、しかも古く縄文時代にまで遡るのではないかと私は思うのだ。

抽象か具象かという近現代的な視点からいえば、縄文土偶は当然、抽象的表現ということになる。あるいは、具象的な表現をする技術を獲得していないという者もいるかもしれない。しかし、彼らの感覚からしたら、土偶はスーパーリアルな表現かもしれない。脳内のビジョンにあった「キャラクター」の姿をそのまま忠実にミニチュアの偶像として再現したのかもしれない。そうなれば具象である。というように、そもそも抽象・具象という二項対立的な枠組みで過去から現在に至るまでの人工物表現を論じること自体に、もはや限界がある。

そこで、日本列島人は「仮想世界」を表現するために、デフォルメ・擬人化・ミニチュアという表現方法を用いてきたと仮定して、土偶の形態表現をみてみよう。

土偶の変遷史を概略すると、出現期の縄文土偶は、人型でありながら顔の表現は避けられ、手足の表現も未熟なみに等しく、板状で基本的に自立は不可能である。縄文時代前期には顔の表現が見られ始め、手足の表現も未熟ではあるが一応取り付けられ、いまだ自立しない。前期末〜中期初頭には、頭部と足が明確に表現され、立像化されるが、なぜか腕は人体で言えば肘のあたりまでしか表現されない。

中期には手先を含めた全身表現の土偶も現れる一方、中期後半には立像形態は保つものの、その表現

はまるで先祖がえりをするかのように稚拙になる。

後期には再び全身立像が現れる（通称、仮面土偶のように中には全身中空のものも見られる）一方で、顔と筒抜けの胴体のみで構成される土偶も現れる。

晩期には東北を中心とする遮光器土偶や関東を中心とするミニズク土偶などが現れる（大型で全身中空のものと小型で中実のものがある）。

さて、順序が変則的になるが、まず擬人化の問題。土偶の形は全時期を通じて人型である。したがって、内実不明な「仮想世界」の「キャラクター」であっても、それらが擬人化の表現であることは容易に推測できる。

また、ミニチュアの問題だが、土偶は大半が掌に乗るサイズで、大きいものでも数十センチサイズである。野焼きによる焼成技術の限界もあり、それ以上の規模の土偶制作は技術的に困難であると考えられるが、時期によつては一メートル前後の土器が制作されていることからすると、土偶はミニチュアとして作られたと考える方が妥当と思われる。

これら人型と即座に判別できるもの以外にも、たとえば縄文中期に頻出する数センチ規模の三角形土版や晩期のX字状土製品などがある。これらはおそらく、土偶のデフォルメである可能性が高い。

一見、通俗的ではなかった視点だが、このような観点から偶像を捉えなおすと、「者」が「物」に「モノ」を付与する普遍的な表現形式のようなものがあぶり出されてくる可能性がある。

また、デフォルメ・擬人化・ミニチュアの問題は、現代人が物に感じる「カワイイ」という感覚にも直結してくる。三つの要素がどれかが表現方法として

用いられると、「カワイイ」と私たちが感じる何かが「物」に立ち現れてくる。三つが揃うと「可愛さ」は最大限に引き出される。はたしてこの感覚は、現代人のみのものなのだろうか？

おそらく、そうではないだろう。しかし、世界が圧縮された偶像という人工物は、深遠な何かを秘めたブラック・ボックスを抱えたままに在る。

昔話に登場する浦島太郎は「玉手箱」Ⅱ「魂が凝縮された小さな箱」を開けることで、箱の中に籠っていた自らの「タマ」を解き放った。

空洞の箱から立ち上った白煙の魂。

残されたのは、乙姫が授けた小さな箱という「モノ」だけであつた。

おわりに

本稿で論じた偶像をめぐる「モノ」の諸問題は、現代の宗教と芸術の問題にも広がっていく。偶像を拒否する社会もあれば、一方で偶像を否定しながらも容認する社会もあり、日本のように節操もなく偶像を受容したり、星の数ほど作りだしたり、生身のアイドルまで大量に世に放つ社会もある。

多かれ少なかれ、偶像は祭祀儀礼、呪術あるいは宗教との密接な関係性のなかでつくりだされてきた。仮に宗教を「仮想世界」とするならば、偶像は宗教の教義經典に登場する「キャラクター」を実体化したものである。

どこまで現代の芸術家たちが意識しているかは知らないが、唯一の創造主である神の「創造」という能力を、はからずも手にしてしまった「芸術」は、近

現代社会において、半ば「宗教」の代わり役を担わされてきた。

難解でわけがわからないと思いつつも、とくに日本人はまるで神社仏閣や教会に詣でるかのような感覚で、美術館という「美の殿堂」に展示された「美術品」を鑑賞しに集まる。

その意味では、「純粹芸術」における映像や小説などは宗教の教義經典に相当し、絵画や彫刻などは偶像ないしはアイコンに相当するといえるかもしれない。ただ、芸術における「經典」と「アイコン」は作者が違いため、相即不離の関係にはなく、分離した状態にある。それぞれの美術品の背後にある「仮想世界」も、土偶と同じように内実は隠されたままだ。

ところが、面白いのは、通俗的な娯楽ないしはサブカルチャーとして格下に位置づけられてきたアニメとフィギュアは相即不離の関係にある。しかも、主に美術館やエリート階級に所有される「たった一つ」の芸術作品とはちがって、アニメもフィギュアも仏教經典や聖書、仏像やキリスト像のように広く一般に普及している。

アニメは芸術でも宗教でもなく、娯楽であるが(少なくとも宮崎駿は娯楽であることを自負している)、その娯楽でしかないはずのアニメが、いま、既存の宗教や芸術を換骨奪胎しながら取り込み、グローバルリズムの波に乗りながら、宗教や芸術にとって代わるいわば世界超宗教的な存在となりつつある。そして、その発信源は、まぎれもなく日本なのである。

歴史上、日本はただ外来文化を受け入れるだけでなく、さまざまな局面で世界にインパクトを与えてきた。われわれはそのことをそろそろ自覚すべき時

にきている。

注

1 「第一の道具」「第二の道具」の分別は小林達雄による。(一般書で知れる両者の概念区分については、小林達雄「縄文人の世界」朝日新聞社、一九九六年を参照。)

2 しいていえば、装飾用・観賞用という用途がある。とはいえ、近現代の芸術が目指したのは、道具を超越した「無用の用」としての機能であった。

3 芸術の文脈に日用品の現物を持ち込んだのはダダイズムなどが典型だが、それよりも興味深いのは日本では岡本太郎がガラスの底に顔をつけた「作品」を商品の「おまけ」として配布したことは、「芸術」における一つの事件といつてもいいかもしれない。当時は周囲から芸術家の地位を貶めるものと反対されたらしいが、岡本はタダ当然に浸透していく商品ではない作品に魅力を感じたようだ。彼がバブリックアートの作品を多く残したのも同じ理由による。近年では「スーパーフラット」を提唱した村上隆が海洋堂と提携して、自作を「おまけ」にする試みを行ったが、彼が行っている前近代的な「工房」の復活にしても、岡本同様に芸術の「価値」そのものを問いつつ行為といえる。

4 事実、縄文土器が日本美術史に組み入れられたのは、岡本太郎の縄文土器論に端を発している。それまでは伊勢神宮建築、遡っても弥生土器や埴輪が日本美術史の筆頭に掲げられ、縄文時代の遺物は「工芸」に位置づけられていたことからして、その選別基準が「日本民族史」的な意味合いが強いかがわかる。ともかく、現代的な価値判断から何らかの「価値」が見出された「握りの「道具」だけが、美術品として位置づけられているにすぎない。このようなことを言うと、そんなことは関係なく縄文土器には「美」があるというような反論があるかもしれない。しかし、現代の日用品や玩具にまったくもって「美」がないのかと考えると、同じ道具であるのに一方には「美」があり、一方には「美」がないとは言えない。というよりも、そもそも「美」なる概念自体が近代の所産である。

5 すると、「芸術・美術」は近現代における特殊な価値観から生みだされた人工物に過ぎないことになる。

6 バビー人形やハローキティなどはキャラクターが先行

する例外もある。

7 金子昭彦『遮光器土偶と縄文社会』ものが語る歴史シリーズ④、同成社、二〇〇一年。土偶に関する研究を体系的に知りたい場合は、「土偶とその情報」研究会編「土偶研究の地平」全4冊、勉誠社を参照のこと。

8 記紀神話に登場する八百万の神々は、ほとんどが擬人化されている。それも森羅万象のすべてが擬人化されているのだから、無節操な擬人化といっても差支えないだろう。

9 この点を松宮秀治は『芸術崇拜の思想―政教分離とヨーロッパの新しい神』、白水社、二〇〇八年のなかで「芸術」の思ひ上がりとして痛烈に批判している。



平安京研究会 2009年11月11日
左から、鳥居本幸代、藤井秀雪、湯本貴和、大西宏志、河角龍典、鎌田東二の各氏

(写真：大石高典)

研究会の構成メンバー

【研究代表者】	京都大学こころの未来研究センター教授・京都造形芸術大学客員教授（宗教哲学・民俗学）
鎌田東二	
【研究副代表者】	
梅原賢一郎	京都造形芸術大学芸術学部教授（美学）
【研究分担者】	
河合俊雄	京都大学こころの未来研究センター教授・同大学院教育学研究科教授（臨床心理学）
船曳建夫	東京大学大学院総合文化研究科教授（文化人類学）
島園進	東京大学大学院人文社会系研究科教授（宗教学）
黒住真	東京大学大学院総合文化研究科教授（倫理学・日本思想史）
原田憲一	京都造形芸術大学芸術学部教授・比較文明学会副会長（地球科学）
中村利則	京都造形芸術大学芸術学部教授・比較藝術学研究センター研究員（茶道文化・茶室研究）
藤井秀雪	京都造形芸術大学ものづくり総合研究センター主任研究員（マネキン研究・空間デザイン）
小林昌廣	情報科学芸術大学院大学教授（芸術生理学・医療人類学）
尾関幸	東京学芸大学准教授・比較藝術学研究センター研究員（美術史・ドイツロマン主義美術）
【研究協力者】	
竹村真一	京都造形芸術大学芸術学部教授（文化人類学・情報メディア論）
関本徹生	京都造形芸術大学芸術学部教授・近代産業遺産アート再生学会副会長・アーティスト（彫刻）
松生歩	京都造形芸術大学芸術学部教授・アーティスト（日本画）
大西宏志	京都造形芸術大学芸術学部准教授（メディアアート・アニメーション）
茂木健一郎	ソニーコンピュータサイエンス研究所シニアリサーチャー・京都造形芸術大学客員教授（脳科学）
岡田美智男	豊橋技術科学大学大学院工学研究科知識情報工学専攻教授（生態心理学・認知科学）
近藤高弘	アーティスト・造形美術家・エディンバラ国立芸術大学大学院修士課程修了・芸術学修士（造形芸術）
辺見葉子	慶應義塾大学文学部准教授（ケルト神話学）
田中貴子	甲南大学文学部教授（中世文学）
西山克	関西学院大学文学部教授・東アジア権異学会代表（中世史）
鏡リュウジ	占星術研究家・平安女学院大学客員教授（心理占星術、魔術研究）
上野誠	奈良大学教授・万葉古代学研究所副所長（万葉学）
渡邊淳司	科学技術振興機構さきがけ研究員@NTTコミュニケーション科学基礎研究所（認知科学）
棚次正和	京都府立医科大学医学部医学科教授（宗教哲学）
井上ウィマラ	高野山大学文学部准教授（瞑想、スピリチュア・ケア論）
土居浩	ものづくり大学准教授（地理学、墓地研究）
切通理作	文化批評家・和光大学非常勤講師（文化批評）
上林壮一郎	京都造形芸術大学准教授（インターネット・フェエスデザイン論）
兵藤裕己	立教大学文学部教授（中世文学・芸能）
佐藤社広	立教大学講師（宗教学・沖縄研究）
井関大介	東京大学大学院人文社会系研究科博士課程（宗教学・上田秋成研究）
石井匠	國學院大学伝統文化リサーチセンター・ポストドク研究員（考古学・縄文図像学）
大石高典	京都大学こころの未来研究センター研究員（生態人類学）
魚川祐司	東京大学大学院人文社会系研究科博士課程（印度哲学・仏教学専攻）
外村佳伸	NTTコミュニケーション科学基礎研究所所長
秋丸知貴	社団法人日本図案家協会事務局長・日図デザイン博物館学芸員
【研究会助手】	
菅原一真	龍谷大学大学院国際文化学研究科修士課程修了（イスラーム美術史専攻）
鎌田論紀	京都大学大学院人間・環境学研究科相関環境学専攻修士課程（物理学）
奥井遼	京都大学大学院教育学研究科臨床教育学専攻博士課程（臨床教育学・身体論）

編集後記

この三月末で科研が終了する。実りある四年間だった。参加していただいた分担研究者・研究協力者・助手のみなさんに心より感謝申し上げます。今号はとくに一月に実施した展覧会とシンポジウムの内容を中心にまとめているが、最終年度の研究会の研究発表はホームページ上に掲載しているので、ご覧いただきたい。またぜひ近い内に『モノ学』の第二弾の本を出したい。モノ学研究はこれで終わりではなく、さらに激しく第二ラウンドに突入していくので、今後ともよろしく願っています。（鎌田東二）

「モノ学冒険団」の第一次航海も大きな成果を残して無事完了。本誌も本号をもってひとまずお役目終了となりました。編集サイドとしては至らぬことばかりでしたが、これだけユニークな学術雑誌の編集に携わりましたことは最大の喜びであり誇りです。執筆者の皆様、デザイナーの尾崎閑也さん、組版の大西昇子さん、印刷のNPCコーポレーションの皆様、ご協力ありがとうございました。読者の皆様、長いおつきあいを感謝いたします。第二次航海が楽しみなような、恐いような……。 （原章）

モノ学・感覚価値研究 第4号

発行日 平成二二年三月三十一日
発行 京都大学こころの未来研究センター

モノ学・感覚価値研究会
〒606-8501
京都市左京区吉田下阿達町46
電話 075-753-6970（代）
<http://homepage2.nifty.com/mono-gaku/>

表紙作品 松生歩「二即一、一即二」
編集 編集工房レイヴン 原章
デザイン 鷺草デザイン事務所 尾崎閑也
組版 マル工房 大西昇子
印刷 株式会社NPCコーポレーション

