

- (27) Danto, Arthur C., *Playing with the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, University of California Press, 1996, pp. 89-90.
- (28) 橋本野衣『日本・現代・美術』新潮社、一九九八年、二〇〇―二二七頁。
- (29) Serra, Richard, "Tilted Arc Destroyed", in *Writings Interviews*, The University of Chicago Press, 1994.
- (30) Danto, Arthur C., *After the End of Art*, Princeton University Press, 1997, pp. 181-182.
- (31) *Ibid.*, p. 181.
- (32) *Ibid.*, p. 184.
- (33) *Ibid.*, p. 187.
- (34) テイラー、前掲書、一三三頁。
- (35) テイラーは「所与の目的に対するもつとも経済効率の高い手段は何か、その適用を計算するとき用いるタイプの合理性のこと」と定義する。また、アドルノ、ホルクハイマーらの批判について見ていくことから重要な示唆を得ることが出来る。テイラー、前掲書、六頁。
- (36) 川俣正『アートレス』フィルムアート社、二〇〇一年。川俣は、社会的な枠組みや日常性の中からアートの存在根拠を見いだすため、従来のアートから離れ「アートレス」な立場を重要視する。
- (37) 主なものとして、オランダのアルクマールでの《ワーキング・プログレス》(一九九六年)や福岡県田川市で行われた《ホール・メイン田川》(一九九六―二〇〇六年)が挙げられる。
- (38) 古橋梯二「古橋梯二の新しい人生―LIFE WITH VIRUS」『メモランダム』リトル・モア、二〇〇〇年、四〇頁。一九九二年一月二〇日に古橋梯二が、自らがHIVに感染したことを伝えるために友人たちに宛てた手紙。彼の感染を境に、ダムタイプは最先端を追求する表現集団としての性質をかりりと変え、直接他者と関わることで意味を持ちうる表現を模索し《S/N》(一九九四年)を作り上げた。

## 序

### 中ザワワヒデキ

## 3 芸術の方法と方法の芸術

芸術は美ではない。芸術は、そのままでは定義不能な、ある開かれた概念である。それゆえある種の芸術について語るなら、その芸術の定義が不可欠だ。造語なら完璧だが、限定でもよい。芸術の方法という言い回しにおいては、芸術の定義はおこなわれていない。方法の芸術という言い回しにおいては、限定による一種の定義がおこなわれている。

方法は技巧ではない。方法とは、目的を達するための手段のことである。それゆえ方法の語を発した瞬間に、目的が自動的にどこかに措定されている。芸術の方法という言い回しにおいては、目的は芸術に重ねられている。方法の芸術という言い回しにおいては、目的は方法自体に重ねられている。そして方法とは、論理的で他者による反復が可能な一種の定理である。

芸術の方法という言い回しに特段の謎はない。芸術の方法においては芸術が主、方法が従で、芸術の方法は自己目的化回路を含まない一種の定理である。第一節と第二節では芸術の方法を、近代芸術の自律性ならびに多様性との関連において論じる。そして今日、芸術の方法を語ることにはあまり意味がない。

方法の芸術という言い回しはどことなく不穩だ。方法の芸術においては方法が主、芸術が従で、方法の芸術は自己目的化回路を含む一種の定義である。第三節と第四節では方法の芸術を、発明ならびに要語との関連において、私自身の美術家としての経験を交えて論じる。そして今日、方法の芸術を語ることにはきつと意味がある。

## 一 芸術の方法と自律性

時代区分としての近代は、中世における神や近世における君主を主役の座から引きずり降ろしたところから始まった。中世や近世における芸術は神や君主を讃える技術のことであったが、近代における芸術は神権や王権という規範を喪失している。これら外的な規範の喪失から、二つの態度が導かれた。ひとつは規範を自らの内に求める態度で、芸術の自律性のことである。もうひとつは規範を自らの内に求めず、エントロピーの増大にまかせる態度で、芸術の多様性のことである。それゆえ近代以降の芸術史は、自律性と多様性の振幅として語られる。本節では芸術の方法を、自律性との関連において論じる。

芸術の自律性は、芸術のための芸術と関係がある。純粋化の徹底から還元主義が導かれるが、これは美学の文脈におけるモダニズムのことである。この系譜における芸術の典型例として、新印象主義、音列主義、(絵画の)フォーマリズムの三つを挙げる。それぞれ一九世紀後半の美術、二〇世紀前半の音楽、二〇世紀中葉の美術における芸術運動であった。そして三例とも、芸術の自律性からある種の規範が必然的なものとして措定され、その規範から芸術の方法が演繹され、その方法が一種の定理として制作に用いられていた。つまりそれらの各時点において、芸術の方法を語ることには一定の意味があった。

一番目の、画家ジョルジュ・スーラ(一八五九—一九一三)が創始した新印象主義は、芸術のため科学が参照された例で

ある。措定された規範は、「網膜での混色」であった。その根拠は、視覚世界は純粋色の光の粒子からなり網膜での混合によって色覚が生じるという、当時最新の光学理論だった。そのため新印象主義絵画の方法は、「点描によって筆触分割をおこない、純粋色を用いて色彩分割をおこなう」と演繹された。「点描画法」のことである。そして、この方法を用いれば万人が色彩的な写実絵画を描けると喧伝された。カラー写真がまだない時代である。未来派を始めとする多くの画家たちに影響を与えた。

二番目の、作曲家アルノルト・シェーンベルク(一八七四—一九五二)が主導した音列主義は、その分野の自己検証が未開拓領域を発見した例である。数学分野ではユークリッド第五公準の批判的検証から非ユークリッド幾何学が生まれたように、音楽分野では調性システムの批判的検証から音列主義が生まれた。措定された規範は、「音高要素の対等化」であった。そのため音列主義作曲の方法は、「オクターヴ内の十二の音高要素を音列化し、対等性を保持したまま組織する」と演繹された。「十二音技法」のことである。「これで今後一〇〇年間のドイツ音楽の優位が保証できる」とシェーンベルクが自負したとおり、音列主義は第二次大戦後に総音列主義へと発展し、国境を越えていつそらの広がりを見せた。

三番目の、評論家クレメント・グリーンバーグ(一九〇九—一九九四)が唱道したフォーマリズムは、それ自体がモダニズムに重ね合わされた例である。措定された規範は、「絵画に固有な形式への還元」であり、絵画に固有な形式とは平面性であるとされた。そのためフォーマリズム絵画の方法は、「イリュージョンや形態の表出を抑制する」と演繹された。「カラーフィールド・ペインティング」のことである。これは理論と制作の両面において同時代の美術界を席捲し、抽象表現主義の嚆矢を助けた。

これら三例では共通して、規範は当事者たちによって必然的なものとして措定され、そのことが、規範から演繹された方法の有効性の根拠となっていた。そのため方法が有効性を超えて前景化し、方法が規範を逆照射したり、方法

自体が目的化されたりするような回路は、当事者たちによって正当に遮断されていた。たとえばスーラは点描主義と手法化されるのを嫌って、自らは色彩光線主義と名乗った。シェーンベルクは「十二音による」作曲ではなく、十二音による「作曲である」と強調した。そしてグリーンバークは、張られたキャンバスはすでに絵画として存在するが、必ずしも「成功した」絵画としてではないと述べた。彼らにとって方法は、芸術の十分条件たりえない。あくまで芸術の方法であり、方法の芸術ではなかった。

したがってこれらの規範に疑義が突きつけられたとき、芸術の方法も意味を減じることとなる。当事者たちの思惑とは裏腹に、どの規範も必然ではなく、偶然あるいは恣意であることが今日明らかだ。これは芸術の多様性あるいは定義不能性からの指摘ではない。芸術の自律性の内部における破綻である。

新印象主義の場合、採用された光学理論にも問題はあったがそれには目をつぶろう。たとえば絵画芸術の自律性から抽象美術が導かれた瞬間、視覚世界の写実という新印象主義の暗黙の前提は過去のものとなった。

音列主義は帝国主義的である等々さまざまに糾弾されたが、論理アレルギーの立場からの忌避は批判にあたらない。ここでは「非ユークリッド幾何学もユークリッド幾何学もどちらも同様に正しい」という指摘をしよう。音高要素の対等化も調性システムもどちらも同程度に必然と恣意を併せ持っている。

フォーマリズムに対する恣意性の指摘はさまざまになされているが、ここではそれが重ね合わされたモダニズムの恣意性を指摘する。次の引用はグリーンバークの一九六〇年の論文「モダニズムの絵画」からの一節である。

思うに、モダニズムの本質は、ある規範そのものを批判するために……それを破壊するためにではなく、その権能の及ぶ領域内で、より一層それを強固に確立するために……その規範に独自の方法を用いることにある。カントは論理の限界を立証するために論理を用い、旧来の論理の支配権から多くを撤回したのだが、しかるに論理は、

残されたものをかえって一層安泰に所有する状態に置かれたのである<sup>①</sup>。

これに対する今日からの見方は次のとおりだ。まず、モダニズムが自己批判であるのはよいとして、それを「それを破壊するためにではなく、その権能の及ぶ領域内で、より一層それを強固に確立するために」と方向づけることに無理がある。なぜならすでにわれわれは、「それを破壊するためにではなく、より一層それを強固に確立するためだ」つたにもかかわらず、破壊してしまった結果をいくつも知っているからだ。数学者クルト・ゲーデル(一九〇六―七八)がモダニズム的な自己批判から導いた不完全性定理や、哲学者ハンス・ゲオルク・ガダマー(一九〇〇―二〇〇二)が頭わにした読解不可能性などのことである。したがって、「論理は、残されたものをかえって一層安泰に所有する状態に置かれた」との謂いに対しては、「残されたものなどない」あるいは「残されたものを安泰に所有する能天気は持ち合わせない」と反論できる。もう少し突っ込んで述べると、残されたものは同語反復だけであり、強いて言えばこれが唯一の必然である。しかし同語反復に、いわゆる意味というものはない。今日、いわゆるモダニズムは内側からすでに破綻している。

まとめると、近代においては芸術の自律性からある種の規範が指定され、その規範が必然と信じられる限りは芸術の方法にも意味があった。しかし今日、必然的な規範という発想自体に無理がある。したがって今日、自律性との関連において芸術の方法を語ることはあまり意味がない。

本節の結語は以上だが、本稿の展望を少しだけ先取りする。当事者たちの思惑とは裏腹に、芸術の方法ではなく方法の芸術に反転された地平において、新印象主義も音列主義もフォーマリズムもきつと今日的な意味を持つ。晩年のスーラは、無自覚にその地平に向かっていた。そして私の「芸術特許」は、確信犯的にその地に立ったものである。

## 二 芸術の方法と多様性

前節冒頭で述べたとおり、近代以降の芸術史は、自律性と多様性の振幅として語られる。本節では芸術の方法を、多様性との関連において論じる。

芸術の多様性は、人生のための芸術と関係がある。雑多な思想の許容が、エントロピーの増大の承認すなわち「なんでもあり」を惹起するが、これは広義のポストモダニズムのことである。この系譜における芸術の類型として、規範回避の芸術、恣意的な規範の芸術、単なる無規範の芸術の三つが現れた。規範回避の芸術においては、規範回避の方法が芸術の方法となる。恣意的な規範の芸術においては、各々の恣意的な規範から各々の芸術の方法が導かれる。単なる無規範の芸術においては、芸術の方法が存在しない。

一番目の規範回避の芸術としては、戦間期の詩と美術におけるシュルレアリスムや、冷戦体制下のサイケデリック・アートなどが挙げられる。これらの芸術は規範回避を規範とする芸術として論ずることができる。すなわち詩人のアンドレ・ブルトン(二八九六—一九六六)が提唱したシュルレアリスムにおいて、規範回避のために措定された規範は、「思考の本性の記述」であった。その根拠は、通常の思考の姿は抑圧された欺瞞にすぎず、思考の本性は、いつさいの制約を排したところに初めて現れるとする精神分析の理論であった。そして規範を含む合理的思考の全てが制約であると考えられたため、シュルレアリスム芸術の方法は、「理知的思念をいつさい排し、思いつくまま手の動くまま自動筆記する」と演繹された。「オートマティスム」のことである。一九二四年のシュルレアリスム第一宣言では、無意識ならびに夢や幻想に絶対的な信頼が置かれ、人生の主要な問題解決に役立てるとされた。人生のための芸術を謳ったその理念は、芸術のための芸術すなわちモダニズムの否定として説得力を持った。

この時点でオートマティスムは有効な芸術の方法であると考えられたが、その結果は、文字や画材との稚拙な戯れにすぎなかった。そのためオートマティスムの改良形として、偶然や即興の導入、デペイズマン、夢の書き取り、フロッターシュ、偏執狂的批判的方法など、種々の方法が次々と試みられた。サイケデリック・アートにおける薬物の使用もここに含められる。しかしこれらはおしなべて「なんでもあり」の増長であり、芸術の方法というよりは、恣意的な技法の追加であった。

二番目の恣意的な規範の芸術としては、社会的正義の芸術(PCアート)、国策奉仕の芸術、実用音楽、商業美術(イラストレーション)などが挙げられる。各々の芸術における規範は社会的正義、国策、実用、商業などとなる。これらを恣意的と称する理由は、中世や近世において芸術を外的かつ絶対的に規定した神権や王権のことでもなければ、近代芸術の自律性から自らの内に必然的なものとして措定された規範のことでもないからである。したがってこれらの恣意的な各々の規範に特化した芸術は、工芸と同様の応用芸術である。各々の応用芸術における芸術の方法は、各々の芸術における規範である社会的正義、国策、実用、商業などから演繹できる。しかしこれらは厳密には、社会的正義の方法、国策の方法、実用の方法、商業の方法などのうちの芸術的側面と呼ぶほうが正しい。芸術の方法という言葉は言い回しで語る必要のないもの、語るとしてもせいぜい「なんでもあり」の範疇である。

三番目の単なる無規範の芸術としては、ヒーリング・ミュージック、アウトサイダー・アート、ポエトリー・リーディングなどが挙げられる。これらの芸術では規範は措定されていない。したがって方法も演繹されていない。芸術を実現するにあたり、技巧や手癖や直感や好みが関与するかもしれないが、それらは論理的な一種の定理としての芸術の方法ではない。これらの芸術は快楽に奉仕する傾向にあるが、快楽性は目的というよりは結果である。強いて言えば、シュルレアリストたちの思惑とは裏腹に、快楽芸術こそ、規範回避の達成と区別できない単なる無規範の露呈であり、多様性の芸術の主流である。どのみち単なる無規範の芸術は、それ自体「なんでもあり」の言い換えであり、

そこには芸術の方法が存在しない。

ちなみに、規範なくして作られた芸術に説得力があるかどうかは、それを判定する価値観自体も多様化しているため、趣味判断以上の結論は得られない。また、規範なくして作られたものが芸術と呼ばれ得るかどうかは、今日の芸術がそのままで定義不能なため、恣意判断以上の結論は得られない。もつとも、規範の支配下で作られた芸術に説得力がある保証もなければ、それが芸術と呼ばれ得る保証もないが、少なくとも規範との照合が可能である。規範なくして作られた芸術にはそれさえない。規範の不在は芸術の語の不要に等しく、ポストモダニズムは言語を弱体化する。

そして、一番目の規範回避の芸術、二番目の恣意的な規範の芸術、三番目の単なる無規範の芸術は、時間的かつ状況的に共存し、「なんでもあり」の時代状況を周期的に現出してきた。二〇世紀以降では一九三〇年代のエコール・ド・パリ、一九七〇年代のフラワー・ムーブメント、一九九五年頃以降の今日の状況のことである。これらの多様性の芸術の隆盛は、前節で見た自律性の芸術の衰退をしばしば契機としている。

前節と本節をまとめると、近代においては芸術の自律性から必然的な規範の芸術が現れた一方で、多様性の系譜には規範回避の芸術、恣意的な規範の芸術、単なる無規範の芸術の三つの類型が現れた。前二者は必然という発想に無理があるという消極的な理由で、後三者は「なんでもあり」に結局回収されるというなしくずしな理由で、どちらにしる芸術の方法にはあまり意味がない。そして一九九五年頃以降の今日は、多様性の時代である。したがって今日、なしくずしな理由で、芸術の方法を語ることにあまり意味がない。

前節と本節の結語は以上だが、本稿の展望を少しだけ先取りする。多様性という時代状況に対して、芸術の方法という定理ではなく方法の芸術という定義ならば、提示する意味がきつとある。詩人の篠原資明(一九五〇年生まれ)の「方法詩」や、私が主唱した「方法主義」は、今日の「なんでもあり」的状況に対して自律性の芸術の側から提出さ

れた、芸術の定義であるという側面を持つ。

### 三 方法の芸術と発明

スーラは自ら考案した点描画法で、風景画の「グランド・ジャット島の日曜日の午後」を描いた。このとき点描画法は芸術の方法だが、「グランド・ジャット島の日曜日の午後」は方法の芸術ではない。前述したとおり、彼にとつては芸術が主、方法が従だからである。とはいえ彼は光学理論との関わりから、点描画法それ自体を自負していた。さらには点描画法が人物画にも有効であることを示すため、のちに「ポーズする女たち」を描いたとされる。もしそのとおりなら、「ポーズする女たち」は方法の芸術である。点描画法が点描画法のために用いられたからである。そして点描画法はもはや芸術の方法ではない。方法が主、芸術が従だからである。

「ポーズする女たち」における点描画法は、方法のための方法である。その出現は、第一節ですで見たとおり、必然的な規範から方法を経て作品が制作される一連の流れを遮断する。すなわち、作品の多寡や必然的な規範の有無にかかわらず、方法のための方法が突出することがあり、それは一種の発明だったり要請だったりする。当事者は、必然的な規範からの演繹によって、方法のための方法を発明したりする。当事者は、方法のための方法を要請とみなし、作品を制作したりする。

本節では方法の芸術を、発明との関連において論じる。発明は行為としては制作に似るが、ここでは制作の対象は作品、発明の対象は方法であるとする。当事者は、必然的な規範からの演繹によって、方法のための方法を発明する。すなわち発明された方法がそれ自体目的なため、その方法を用いて制作した作品の多寡はもはやどうでもよい。篠原の「方法詩」は、たまたま作品が多い事例である。画家レオナルド・ダ・ヴィンチ(一四五二―一五一九)の芸術活動は、

たまたま作品が寡い事例である。私の「芸術特許」は、たまたま作品がない事例である。これらの事例において発明とは、自己目的化回路の具現である。これらの事例において方法が、それ自体芸術である保証はない。しかし当事者たちは、しばしば芸術であると確信している。

一番目の方法詩は、篠原が詩集『サイ遊記』思潮社、一九九二年以来、一貫して提唱し実践しているタイプの詩である。その基本的な考えは、詩作のタイプを、言語表現と型との関係を基準として、定型詩・偶成詩・方法詩の三つに分けるところにある。定型詩とは、久しく伝承されてきた型にのっとりて言語表現を行なうタイプ。偶成詩とは、型がない、もしくは公然と提示されていないタイプであり、通常は自由詩と呼ばれるもの。方法詩とは、その型を発案し、それにのっとりて言語表現を行なうタイプのこと<sup>(3)</sup>。そして彼は詩集のあとがきに必ずマニュアルを付し、自ら発案した型を明示している。

すなわち方法詩は音列主義などと同様に、その分野の自己検証が未開拓領域を発見した例である。必然的なものとして指定された規範は、「新たな型」であった。そのため方法詩の方法は、「その型を発案し、それにのっとりて」と演繹された。そして言語表現がおこなわれ、多くの作品が発表されている。このような一連の流れとして整理できるため、方法詩の方法は十二音技法などと同様に、自律性の芸術における芸術の方法である。ところがここには方法の突出もあり、方法の芸術も同時に成立している。

方法の突出は、方法詩の方法が「その型を発案し」という前段と、「それにのっとりて」という後段とに遮断されていることから生じている。前段が発明、後段が要請に相当し、前段は自己目的化回路の具現である。すなわち「新たな型」という規範に忠実すぎた結果、「その型を発案し」がそれ自体目的化した。あとがきのマニュアルで「その型」が明示されなければならないのは、その型の発案が、いったんは自己目的化した証である。ただし、その型がそれ自体芸術である保証はない。

そして、たとえば発明された「その型」のひとつ「超絶短詩」は、複数の彼の自筆文庫で、詩字との関わりから型自体が自負されている<sup>(3)</sup>。スーラが、光学理論との関わりから点描画法自体を自負した構図と似る。

後段の要請については次節で述べる。篠原の方法詩は芸術の方法でありながら方法の芸術でもあり、方法の芸術としては発明と要請の両段が存在し、そのために、発明された方法が突出しつつも、たまたま作品が多い事例であるといえる。

二番目の事例は、ダ・ヴィンチの芸術活動である。彼はフィレンツェ派の画家だった。端的に言ってフィレンツェ派はアイデア派、ヴェネツィア派は物質派である。フィレンツェ絵画において必然的なものとして指定された規範は、「アイデアの希求」であった。そのためフィレンツェ絵画の方法は、「適切な画材の用意と素描による下準備」と演繹された。のちのアカデミズムの絵画技法である。そして本番としての絵画が制作された。このような一連の流れがフィレンツェ絵画の芸術の方法として、当時ほぼ成立していた。

ところがダ・ヴィンチの場合、一連の流れが前半のみで遮断され、後半は疎かだった。方法が突出し、本番としての絵画は十数点しかこの世に残されていない。寡作だった。

絵の具の発明に彼が没頭し、にもかかわらず画材上の失敗が多かったのは、油彩技法の黎明期だったからだけではない。絵画とはアイデアを映し出す鏡であると考えられたため、鑑賞者を現実世界に引き戻す絵画表面の物質感<sup>(3)</sup>は禁忌であった。ところが絵の具は物質である。いくら薄塗りしても、原理的に物質感がつきまとう。現代のデジタル環境に喩えれば、ビットマップ方式で制作する限りいくら解像度を高めても、ピクセル(画素)のジャギー(ギザギザ)が原理的に消去できないのに似ている。

これがもしヴェネツィア派の画家だったなら、絵の具は分厚く塗られて謳歌されただろう。デジタル環境では、たとえば「バカCG」と呼ばれた以前の私の作風において、低解像度のピクセルのジャギーが愉快として謳歌されたの

に似ている。しかしダ・ヴィンチはフィレンツェ人だった。目の前のいかにも物質的で不自由な絵の具は、いくら新薬を加えて調合し直してみたところで、理想とはほど遠い嘆息の対象だった。原理的に彼の追求が尽きるはずがなく、絵の具の発明がそれ自体目的化した。そして一作ごとに異なる画材を試しては失敗し、たとえば古代技法を参照した「アンギアーリの戦い」では描くそばから絵の具が流れ落ち、寡作の物理的要因となった。

ペンによる線描に加え、膨大なメモやスケッチ類を彼は残した。ここでは素描の話でそれらを総称する。ちなみに素描は今日、画家の固有の作品とみなされ発明の語にそぐわない。しかし当時は、それを元に他の画家が制作したり、お決まりの画題や構図が存在したりした。制作の対象の作品というよりは、発明の対象の方法だったろう。

素描の発明に彼が没頭し、なかなか本番としての絵画に着手しなかったのは、本番で絵の具の困難に直面したからだけではない。絵画とは素描に宿るアイデアを本番で物質化したものであると考えられたため、画題や構図を練りアイデアを創作する素描による下準備は、確かに重要だった。ところが素描の完成は、アイデアの完成でもある。物質にとっては本番が創作だが、アイデアにとっては本番は模倣だ。いくら技巧が達者でも、アイデアは模倣により原理的に減衰する。現代のデジタル環境に喩えれば、ベクター方式で作画する限りいくら優秀なプリンターでも、出力物ではデータ内部の方程式情報が失われ、原理的に近似にすぎなくなるのに似ている。

これももしヴェネツィア派の画家だったなら、絵画はほとんど最初から本番なため、受肉と呼ばれて謳歌されただろう。デジタル環境では、たとえば私の「バカCG」は最初から低解像度のビットマップ方式なため、出力物でもデータ内部の表計算情報が保持され、WYSIWYGと呼ばれて謳歌されたのに似ている<sup>(1)</sup>。しかしダ・ヴィンチはフィレンツェ人だった。素描に宿るいかにも純粋なアイデアは、不本意な物質化に晒したくない嘆息の出発で、だいたい真の創作はすでに終わっていた。原理的に彼の意欲が本番に向かうはずがなく、素描の発明がそれ自体目的化した。そして、ずば抜けた最高傑作となるはずだったことが数々の素描から明らかな「アンギアーリの戦い」は、完成を急い

で台無しになるよりは制作が中断されたままのほうがましで、寡作の信条的要因となった。

これらの事態は、規範がアイデアで作品が物質という原理矛盾に、彼が忠実すぎた結果だった。作品ごとの画肌の違いや、素描に示された精神の高みは、絵の具や素描の発明が自己目的化した証である。ただし、絵の具や素描がそれ自体芸術である保証はない。ダ・ヴィンチの芸術活動は、発明された方法が突出しつつも、たまたま作品が寡い事例であるといえる。

三番目の事例は、私の「芸術特許」である。一九九六年、私はデジタル環境における原理的な新画材を発明し特許出願をおこなった。そのとき私は、画材で作品を制作すること以上に、画材の発明それ自体が芸術であると確信した。

「芸術特許」は、画材の特許が芸術であるというプロジェクトである。

二次元デジタル画像には、ビットマップとベクターという相反する二つの方式がある。三次元デジタル画像には、「3D」というひとつの方式があった。二次元と三次元を繋げて考える発想はなかったが、一九九一年、私は「3D」が三次元のベクターであると看破した。そして「A」の表を初めて発想し、左下のセルに現れた三次元のビットマップが、合理的に想像できるにもかかわらず、この世に存在していないことに気が付いた。雑誌にその記事を書いた<sup>(5)</sup>。

五年後、三次元ビットマップがその後も現れないことから、私は自ら発明することにした。具体的には、三次元ビットマップの画材であるソフトならびにプリンターの特許出願を、日本と米国でおこ

[A]

	ビットマップ	ベクター
二次元	二次元ビットマップ (色彩絵画)	二次元ベクター (形態絵画)
三次元	●三次元ビットマップ (彫造)	三次元ベクター (彫刻)

表の左下、「三次元ビットマップ」(●)が本件発明である。右下の「三次元ベクター」は既存の「3D」のことである。ビットマップ方式はラスター方式、ベクター方式はオブジェクト図形方式とも呼ばれる。茨城大学工学部で本件同様の研究に取り組んでいる理学博士の梅津信幸(1971年生まれ)は、二次元ビットマップをラスターグラフィックス、二次元ベクターをベクターグラフィックス、三次元ビットマップをポリユームグラフィックスと呼んでいる。三次元ベクターをサーフエスグラフィックスと呼んでいる。

なった。それらは順次査定され、二〇〇二年までに全て特許となった<sup>(6)</sup>。二〇〇五年、このプロジェクトを「芸術特許」と命名し、美術の画廊で披露した<sup>(7)</sup>。二〇〇七年、これらの特許全てを米国の会社に売却した。

実際の画材としては、出願した特許と同原理で低機能の三次元ビットマップ・ソフト「デジタルネンドー」を、私の監修により発売した(株式会社アスク、一九九六年)。これは商業的、学術的、美術文脈的に失敗で、三次元ビットマップの認知に至らなかった。これを教訓に翌一九九七年、私は肩書をイラストレーターから美術家に改め、作風を一新した。そしてつい最近二〇〇八年、売却した特許と同原理で高機能の三次元ビットマップ・プリンターが、米国の会社から発売されたのを知った。

私の「芸術特許」は、技術の進歩によって生じた未開拓領域が、新たな芸術の一分野として発見された例である。必然的なものとして指定された規範は、「三次元ビットマップの確立」であつた。そのための方法は、「三次元ビットマップ画材の発明」と演繹された。具体的には特許出願ならびに実際の画材開発である。そして実際の画材によって実際の三次元ビットマップ作品が制作されればよい。このような一連の流れとして本来整理できるはずだが、少なくとも私の作品としては、二〇〇八年現在、三次元ビットマップ作品は皆無である。作例はあるが、作品と認めていない。技術的な理由からではなく、私自身が意図的に拒否しているからである。

それについては後述するとして、発明にはアナログ的意味がある。デジタル画像の方式はアナログ世界とは本来無関係だが、結果的に「A」の表に示した対応関係がある。すなわち二次元ビットマップは色彩絵画(ペインティング)、二次元ベクターは形態絵画(ドローイング)、三次元ビットマップは塑造(モデリング)、三次元ベクターは彫刻(カービング)にそれぞれ対応する。私の発明はデジタル塑造である。

二次元と三次元のビットマップはピクセル(画素)またはボクセル(立体画素)の表計算的な集合で、原子論的だ。色彩絵画と塑造が点描または粒子の集合で、原子論的であることと対応する。二次元と三次元のベクターは境界線また

は境界面の方程式で、アイデア論的だ。形態絵画と彫刻が線描または表面の屹立で、アイデア論的であることと対応する。

点描を謳歌する色彩絵画は、スーラやヴェネツィア派の絵画、ならびに低解像度ビットマップの私の「バカCG」である。点描を嘆息する色彩絵画は、ダ・ヴィンチの「本番」、ならびに高解像度ビットマップのアドビ・フォトショップである。線描を謳歌する形態絵画は、ダ・ヴィンチの「素描」、ならびにベクターのアドビ・イラストレーターである<sup>(8)</sup>。三次元では、ミケランジェロ・ブオナローティ(一四七五―一五六四)の表面の屹立した彫刻が既存の「3D」に対応し、フランソワ・オーギュスト・ルネ・ロダン(一八四〇―一九一七)の粒子の集合した塑造が私の発明に対応する。

ビットマップとベクターは理論上正反対だが、二次元と三次元は変数の個数しか違わない。色彩絵画と形態絵画は理論上正反対だが、平面と立体は次元の数しか違わない。グリーンバーグが形態絵画を否定し色彩絵画を称揚したのはひとつの主張としてあり得るが、その理由を、形態絵画は彫刻に近しく平面性を損なうからとしたのは間違いだ。塑造が忘れられている。形態絵画が彫刻に近いのと同程度に、色彩絵画は塑造に近い。還元主義としては、平面か立体かという形式への還元より、色彩か形態かという方法への還元のほうが説得力がある。これは「A」の表から簡単に説明できるが、そのためには「A」の表が完成されていなければならない。すなわち私の発明が認知され確立していなければならない。このことは、私が自身の発明の意義を自負する理由のほんの一例だ。本発明はデジタルとアナログ、理系と文系、未来と過去を繋げる。

改良発明でない原理発明は、誰も何も意味を見いだしていない荒野に、意味の在処を示すことである。それをおこなうにあたり、私は実際の画材開発より特許出願に重きを置いた。なぜなら特許は、製品や試作機の有無にかかわらず、無形のまま概念を提示できるほとんど唯一の形式だからである。査定されれば、それまで冗談扱いしかされていなかった私の主張が、虚妄や狂信でなく、合理的で有用と国家から認められたことになる。一方で、たとえば前述の



画材「デジタルネンド」は、当時のマシンスペックならびに頒布商品としての制約により、玩具的な低機能製品としてしか実現できなかった。それでも画期的と自負してはいるが、私の元々の発想は、将来のプロ用の高機能ソフトやプリンターも射程に入る。製品や試作機で発想の一部のみ矮小化して実現することよりも、実体はなくても発想を原案どおりアイデアのまま記載することのほうが正しい。特許のほうがよほど信条に適うのだ。そしてこれが、私が三次元ビットマップ作品を自ら制作しない理由に重なる。

私は、三次元ビットマップ作品を制作するために画材の発明に邁進したのではない。「三次元ビットマップの確立」という規範に最も忠実であろうとしたからこそ、画材それ自体を目的としてその発明に邁進した。画材が、単なる芸術の方法であっては困るのだ。ゆえに私は作品を制作しない。実際の画材や、それ以上に画材の特許が、それ自体目的である。ただし、実際の画材や、それ以上に画材の特許が、それ自体芸術である保証はない。私の「芸術特許」は、発明された方法が突出しつつも、たまたま作品がない事例であるといえる。

本節で見た篠原の「方法詩」、ダ・ヴィンチの芸術活動、私の「芸術特許」の三例では、共通して、当事者たちは必然的な規範からの演繹によって方法を発明した。作品の多寡にかかわらず、発明されたその方法は、方法のための方法として突出した。ただし、これらの方法が、それ自体芸術である保証はない。

しかし当事者たちは、あるいはその方法が芸術であると確信していたかもしれない。篠原は、方法詩の型こそ芸術と確信していなかっただろうか。ダ・ヴィンチは、絵の具や素描こそ芸術と確信していなかっただろうか。私は、特許が芸術で私が美術家という確信と自覚がなければ、このプロジェクトに邁進しなかった。特許取得とその維持には多大な費用がかかり、出願しても査定されない危険、査定されても活用されない危険、活用されても大企業を敵に回す危険が多かったからである。しつこいが、私は、画材の特許こそ芸術と確信している。

そしてこれら三例とも、方法が芸術であるためにこそ、方法のための方法という自己目的化回路の具現が不可欠だ

った。今日総取北状態ではあるが、自律性の芸術における芸術のための芸術という自己目的化回路と重ね合わせられなければならないからだ。となれば、今日的な意味がきつとある。仮に、これらの方法が芸術であるとしたならば、これらは方法であるところの芸術という意味で、方法の芸術だ。そのとき芸術は方法でもあり、定理として、状況批判にさえ働くだろう。

#### 四 方法の芸術と要請

前節冒頭で述べたとおり、方法のための方法の出現は、必然的な規範から方法を経て作品が制作される一連の流れを遮断する。すなわち、作品の多寡や必然的な規範の有無にかかわらず、方法のための方法が突出することがあり、それは一種の発明だったり要請だったりする。

本節では方法の芸術を、要請との関連において論じる。要請は命題としては規範に似るが、ここでは規範は従うべき原則、要請は従うべき方法とする。当事者は、方法のための方法を要請とみなし、作品を制作する。すなわち要請とみなされた方法がそれ自体目的なため、その方法を演繹した規範の必然性の有無はすでにどうでもよい。篠原の「方法詩」は、たまたま必然的な規範がある事例である。美術家マルセル・デュシャン(一八八七—一九六八)のレディ・メイドは、たまたま必然的な規範がいまいな事例である。私が主唱した「方法主義」は、たまたま必然的な規範が偽装された事例である。これらの事例において要請とは、芸術の定義である。これらの事例において作品が、状況批判に働く保証はない。しかし当事者たちは、しばしば状況批判を意図している。

一番目の篠原の方法詩は、前節では発明との関連で論じた事例である。前述したとおり、方法詩における方法の突出は、それが「その型を発案し」という前段と、「それののつとつて」という後段に遮断されていることから生じて

いる。前段が発明、後段が要請に相当し、後段は芸術の定義である。「それのつとて」は「それを用いて」ではない。「それを用いて」は芸術の方法だが、「それのつとて」は方法のための方法である。前段で発明された「その型」は、後段では要請とみなされた「その型」へと読み替えられている。すなわち「それのつとて」制作した作品は、少なくとも「方法詩」であり、「方法詩」は造語による一種の芸術の定義である。ただし、それらが状況批判に働く保証はない。

そして、たとえば要請とみなされた「その型」のひとつ「超絶短詩」は、複数の彼の自筆文献で、自作をとおして型自体が自負されている<sup>(9)</sup>。スーラが、「ポーズする女たち」をとおして点描画法自体を自負した構図と似る。

前段の発明については前節で述べた。篠原の方法詩は芸術の方法でありながら方法の芸術でもあり、方法の芸術としては発明と要請の両段が存在し、そのために、要請とみなされた方法が突出しつつも、たまたま必然的な規範がある事例であるといえる。

二番目の事例は、デュシャンのレディ・メイドである。必然的なものとして措定された規範は、おそらく「反芸術」であった。そこから「既製品を美術文脈に置く」というレディ・メイドの方法が演繹された。そして有名な「噴水」等がレディ・メイド作品として提示された<sup>(10)</sup>。

このように一連の流れとして整理できるが、実際のところはいま重要な要素がある。それについては後述するとして、レディ・メイドの方法は際限なく作品ができるため、意図的に作品数を限ったというエピソードを思い出そう。ここから、これが芸術の方法ではなく方法のための方法であることがわかる。すなわち「噴水」が言いたくてレディ・メイドの方法が用いられたのではなく、レディ・メイドの方法が言いたくてレディ・メイドの方法が用いられたのだ。このときレディ・メイドの方法は要請とみなされている。そして、レディ・メイド作品は、少なくとも「レディ・メイド」であり、「レディ・メイド」は服飾用品を美術用語に転用した一種の芸術の定義である。ただし、それ

らが状況批判に働く保証はない。

先ほど留保したあいま重要な要素とは、規範が本当に反芸術かどうかということである。すると、方法が本当に規範から演繹されたかどうかもあいまになる。真実はおそらく、時間がかかりながらもレディ・メイドの方法がまず確立し、その方法から逆照射されるかたちで、反芸術という規範が次第に整備されていったのではないだろうか。

抽象絵画や十二音音楽が、当事者たちにそう自覚されるまで時間がかかったように、レディ・メイドも、デュシャンにそう自覚されるまで時間がかかった。最初の抽象絵画や十二音音楽がどれかということがあとから問題となり、それらが習作的な小品だったりするように、最初のレディ・メイドにあとから祭り上げられた「自転車の車輪」も、一九一三年当時は本人の気晴らしのため、既製品がその文脈から外されただけだった。美術文脈がようやく意識されたのが、四年後の「噴水」である。

その時点ではまだ反芸術の意図があいまだった。それについての論考を含む篠原の文献「反芸術の行方」によると<sup>(11)</sup>、「噴水」が出品拒否された一九一七年当時、レディ・メイドの選択には美的判断が働いていた。ところが反芸術家としてのデュシャン像の確立とともに美的判断が拒否されるようになり、一九六一年、往時を振り返るかたちで「決して美的な喜びに左右されなかった」と発言されたという。すなわち当初は「工業製品のほうが絵画より美しい、ゆえに絵画は死んだ」といった意味の反芸術、のちには「美も創作もないもの提示により芸術を問う」といった意味の反芸術ということであり、両者の内実は異なる。前者はさらに「むしろこちらが芸術だ」という意味の芸術と解釈でき、後者はさらに「芸術の自己批判」というモダニズム芸術の王道と解釈できる。

篠原の論考がここまで踏み込んでいたわけではなかったが、どのみちこれは、規範から方法を経て作品へと一連がこのとおり流れていかなかったことを示唆する。デュシャンのレディ・メイドは、要請とみなされた方法が突出しつつも、たまたま必然的な規範があいまいな事例であるといえる。

## 方法絵画、方法詩、方法音楽(方法主義宣言)

二十世紀の諸言語に民主主義体制の出来として林立した同語反復は、形式ではなく方法への還元によって、再び単一原理として纏られ始めなければならぬ。同語反復が意味する無意味は感覚主義や衆愚の口実とはならず、むしろその権威化には禁欲と戒律が要請される。

方法絵画は、偶然と即興を禁じて方法自体に重ね合わされた色彩平面である。ただし、快楽に直結する実際の色彩は、周到に他の物質に置換されることもある。

方法詩は、私情と没入を禁じて方法自体と化した文字列である。ただし、私情を叙事する実際の文字は、周到に他の記号に代替されることもある。

方法音楽は、表情と速度を禁じて方法自体が具現した振動時間である。ただし、愛欲を加減する実際の振動は、周到に他の事象で代用されることもある。

これらの方法芸術は、一方ではそれぞれの形式が依拠する伝統に帰しつつ、他方では単一原理を同時代的に唱和する。われわれ方法主義者は、放縱と怠惰を学芸にもたらした自由と平等を懐疑し、倫理としての論理を復讐する。

## 補遺一

藤原啓明は、十年ほど前から自作を方法詩と呼んでいる。氏の活動に敬意を表しつつ、同語を拡大、再解釈して用いる。

## 補遺二

本宣言に対する賛同者は、「賛同 氏名(匿名)」と末尾に書き加えた上で、自己の責任によって、知人に転送して構わない。部分的賛同者、非賛同者も同様である。もちろん、氏名を追加せずに転送しなければ、それでもよい。

西暦二千年(平成十二年)二月一日

提唱 中ザワヒデキ(美術家)  
提唱委員会 松井 茂(詩人)  
提唱委員会 足立 智 美(音楽家)

[B]

三番目の事例は、私が主唱した方法主義である。

「方法主義」とは、二〇〇〇年一月一日に発表された宣言「方法絵画、方法詩、方法音楽(方法主義宣言)」によって措定された、一種の芸術上の還元主義である。美術家の中ザワヒデキがこの宣言を起草し、詩人の松井茂と音楽家の足立智美が起草立会をおこなった。三名によってEメール機関誌『方法』が刊行され、二〇〇二年一月一日からは足立に代わって作曲家の三輪眞弘がグループに参画した。機関誌発行のほか第二、第三の宣言や「方法芸術祭」の実施、演奏集団「方法マシン」の設立等がおこなわれた。二〇〇四年二月三十一日、中ザワの決断によりグループとしての活動を満五年間で終了。「一種の総合芸術運動だったが、総合芸術批判も意図されていた」。

「方法絵画、方法詩、方法音楽(方法主義宣言)」の全文を[B]に掲げる。必然的なものとして措定された規範は、「諸芸に林立した同語反復を単一原理として語る」であった。そこから「形式ではなく方法への還元」という方法芸術の方法が演繹された。これは方法

絵画の方法としては「偶然と即興を禁じて方法自体に重ね合わせる」、方法詩の方法としては「私情と没入を禁じて方法自体と化す」、方法音楽の方法としては「表情と速度を禁じて方法自体を具現する」と言い換えられている。そして私による方法絵画、松井による方法詩、足立、三輪による方法音楽、私と松井と足立の共作「方法カクテル」などが制作された。

このように一連の流れとして整理できるが、実際のところは偽装された要素がある。それについては後述するとして、方法芸術においては、方法が要語とみなされ方法のための方法として突出していることが、すでに明らかだ。そして制作された方法芸術作品は、少なくとも「方法絵画」「方法詩」「方法音楽」等であり、「方法絵画」「方法詩」「方法音楽」等は造語による一種の芸術の定義である。ただし、それらが状況批判に働く保証はない。

先ほど留保した偽装された要素とは、「諸芸に林立した同語反復を単一原理として語る」が実は必然ではないことを起草者の私が予め知っていたこと、ならびに、「形式ではなく方法への還元」が実は演繹できないことを起草者の私が予め知っていたことである。とはいえ宣言文に嘘はない。敢えて一連の流れとして整理するならば、偽装であるという意味である。すなわち、「諸芸に林立した同語反復を単一原理として」までは必然だが、「語る」は無根拠でアイロニカルな主張である。そして、「形式ではなく方法への」までは演繹できるが、「還元」は無根拠でアイロニカルな主張である。なぜなら、「同語反復が意味する無意味は感覚主義や衆愚の口実とはならず、同様に、禁欲と戒律によるその権威化の口実ともならない」。すなわち方法主義と快楽主義は相互補完的で、どちらも同程度に必然と恣意を併せ持っている。第一節で見た芸術のための芸術は、第二節で見た人生のための芸術と同様に、その全体が無根拠な一態度にすぎない。

逆に言えば、これらが無根拠な主張であることを予め知っていたからこそ、この内容は定理ではなく定義であり、主義として宣言されたのであった。つまり最初から芸術の方法ではなく、方法の芸術として策定されている。そして

これが、宣言文に嘘はないことの、真の意味である。私が主唱した「方法主義」は、要請とみなされた方法が突出しつつも、たまたま必然的な規範が偽装された事例であるといえる。ちなみにこの「予め知っていた」ことに関しては、草稿にはそれに該当する記述があったが、足立の意見により最終稿から削除された経緯がある<sup>(1)</sup>。

本節で見た篠原の「方法詩」、デュシャンの「レディ・メイド」、私が主唱した「方法主義」の三例では、共通して、当事者たちは方法を要請とみなして作品を制作した。必然的な規範の有無にかかわらず、要請とみなされたその方法は、方法のための方法として突出した。ただし、これらの作品が、状況批判に働く保証はない。

しかし当事者たちには、あるいは状況批判という意図があったかもしれない。方法詩は、その分野の自己検証から発見された未開拓領域だが、その批判的検証の矛先は、定型詩はともかく、「なんでもあり」の偶成詩ばかりが現代詩と呼ばれる状況に対して向けられていた。レディ・メイドは、当初は、工業製品より美的に劣るにもかかわらず絵画が跋扈する状況に向けた批判、のちには、美や創作が芸術の根拠として疑われない状況に向けた批判だったかもしれない。方法主義は、自律性の芸術を禁欲的に演じることにより、今日の快樂的な多様性の芸術における言語の不在状況を批判したものである。

そしてこれら三例とも、状況批判を意図したからこそ、自らに対しては芸術の定義を不可欠とした。そのままでは定義不能な芸術の全体、もしくは今日の多様性の芸術の全体を逆照射しなければならないからだ。となれば、今日的な意味がきつとある。仮に、これらの作品が状況批判に働くとしたならば、それはおそらく、方法の芸術が、再び芸術のための芸術に重ねられることによつてだろう。すなわち方法が、芸術であることによつてだろう。

## 結

次の引用は、私が以前文芸誌に書いた文章である。

TPO に応じて周回の人がびっくりするほど適切な受け答えをする鳥の鸚鵡の話、中学生の時に進化論の入門書で読んだ。「しかし人間とは違って、その鸚鵡は決して意味が分かって喋っているのではない」と、他の箇所では冷静な著者がそこだけ語気を強めていた。後年、生物とは刺激に対する反応の体系でしかないことを学び、初期設定次第でどちらにもなる非ユークリッド幾何学や、恣意性に依拠する言語学を知るにつけ、著者の意図とは裏腹に、その鸚鵡とわれわれとの間になんら差異は無いと信じるようになった。「中略人工知能や人工生命の評価も最終的には人間の主観的判断に委ねられざるをえず、知能や生命すら客観保証されないことまで今日では明らかだ。その意味で人工無脳という戯言はコンピュータへの揶揄ではなく、われわれ自身の真理である<sup>(1)</sup>。

芸術の方法という言い回しに特段の謎がないとしたら、TPO に応じて周回の人がびっくりするほど適切な受け答えをする人間の子供の話が、単なる神童のエピソードでしかないからである。方法の芸術という言い回しがどことなく不穏だとしたら、TPO に応じて周回の人がびっくりするほど適切な受け答えをする鸚鵡に対し、「その鸚鵡は決して意味が分かって喋っているのではない」と語気を強めなくなる心情を、あなたもどことなく感じている。

芸術の方法は、神童の話と同じくらいつまらない。方法の芸術は、鸚鵡の話と同じくらい面白い。芸術は、客観保証されない。方法は、われわれ自身の真理である。

## 注

(1) 川田郁樹子・藤枝晃雄訳。『批評空間』一九九五年臨時増刊号「モダニズムのハート・コア 現代美術批評の地平」太田出

- 版、四四頁。
- (2) 篠原資明「方法詩は第三の選択肢」『現代詩手帖』二〇〇六年五月号、思潮社、二〇六頁。
- (3) たとえば篠原資明『言葉はぐし』五柳書院、二〇〇一年、所収の文献としては、「史上最短の詩型を求めて」、「短詩を極める」がある。
- (4) WYSSIWYGは、「What You See Is What You Get」の略。コンピュータ関連用語。
- (5) 拙稿「脳天バグ通信 第四回：バカ3D」『ザ・テクニカルライター』一九九二年一月号、第三三号、アイデイ、六四頁。
- (6) 国内特許第二九六八二〇九号「三次元グラフィックス編集装置および方法」、出願一九九六年、査定一九九九年。国内特許第二九六八二〇〇号「三次元グラフィックス編集装置」、出願一九九六年、査定一九九九年。国内特許第三一五〇〇六六号「造形装置および方法」、出願一九九六年、査定二〇〇一年。米国特許第六一四四三八四号「Voxel Data Processing Using Attributes Hereof」、出願一九九六年、査定二〇〇〇年。米国特許第五八〇七四四八号「Solid Object Generation」、出願一九九六年、査定一九九八年。
- (7) 中ザワヒデキ展「芸術特許」、二〇〇五年五月七―二十八日、ギャラリーセララ(名古屋)。本展では特許関連記録の展示に加え、美術史上初となる「特許証券」の分有頒布をおこなった。また巡回展を同年八月九月にナディップ(東京表参道、一一―一二月にカンダタ(東京神田)で開催した。
- (8) Adobe(アドビ)、Photoshop(フォトショップ)、Illustrator(イラストレーター)は、Adobe Systems Incorporated(アドビシステムズ社)の米国ならびに他の国における商標または登録商標。
- (9) たとえば(3)所収の文献としては、「言葉はぐし」、「商品と作品の間」、「超絶短詩と文字横断性」がある。
- (10) 篠原によれば、デュシャンの「Fontaine」(原題)は従来「泉」と訳されていたが、「噴水」に改めるべきである。篠原資明「泉」は「泉」ではない、篠原資明編著『現代芸術の交通論』丸善、二〇〇五年、三一―三三頁。
- (11) 前掲書、三五―三五三頁、所収。
- (12) 音楽CD「中ザワヒデキ音楽作品集」ブックレット、ナヤ・レコーズ、二〇〇六年。
- (13) 拙稿「方法」の活動と終焉、詩誌『妃』第二三号、妃の会、二〇〇五年、四二頁。
- (14) 前掲稿、四五―四六頁、参照。
- (15) 拙稿「文字の意味と反意味」『ユリイカ』一九九八年五月号、青土社、二二三頁。

## 一 美学と日本文学

マイケル・マルラ

この章は、「世界における日本の美学」というタイトルであるが、この日本の美学という分野において私がカバーできるのは、西洋、主にヨーロッパとアメリカのことに限られるだろう。西洋では、少なくともヘーゲルの時代から、美学とは芸術における美の領域を研究する、哲学的な学問分野であると考えられてきた。それにもかかわらず、西洋における日本美学の研究は、哲学や芸術といった学問分野において始まったのではなかった。その代わりに功績があったと考えられるのは、日本文学の研究者たちである。彼らは、日本文学の「古典」を英語や他のヨーロッパ諸言語に翻訳しながら、そこで出会った美学的な用語や思想を、西洋に紹介してきた。有能な翻訳者たちは、西洋人にとっては異質であると感じられるような作品群を読者たちに紹介するという困難な仕事と向き合わなくてはならなかった。確かに、一九世紀末から二〇世紀最初の一〇年間ほど、ヨーロッパやアメリカの人々は、異国的なものへの好奇心から、日本の工芸品に魅惑されていた。とはいえ、始まりも終わりもないような「小説」や、霧のようにぼんやりとした「詩」、全く盛り上がり欠ける「悲劇」などをそのまま翻訳したものを読み、その真価

## 4 世界における日本の美学