

拘束からの生成

——いかにして「作者」になるのか？——

森田 亜紀

倉敷芸術科学大学芸術学部

(2005年9月30日 受理)

はじめに

芸術作品の制作において、つくり手である作者は、どのようなあり方をしているのだろうか。本論は、制作の過程で生じる出来事を、作品をつくる「作者」のあり方に視点をおいて考察しようとするものである。

「芸術作品」は或る種の精神的な意味や価値を有するが、見たり聞いたり触れたりできる客観的事物でもある。つくり手の頭の中、意識の中で何ごとかが生み出されても、それだけでは作品を制作したことにはならない。作品の制作は、単に頭の中、意識の中のことではなく、或る種の価値をもつ客観的な事物を生み出すことの全体として捉えなければならない。とすれば「作者」も、単なる意識ではなく、身体を含んだ存在として考察されることになる。手で筆を握り、画面を見ながらキャンパスに絵具をのせる画家、ろくろ上の土を指や掌や腕を使って器に引き上げていく陶芸家、原稿用紙にペンを走らせ文字を埋めていく小説家、ディスプレイを覗きながら右手のマウスを動かすCG作家でもよい…。いずれも、感覚—運動系としての身体を備えた「作者」である。

作品の制作は、＜作者の頭の中での構想＞と＜手による忠実な実現＞というように、二段構えの別々の過程で行なわれるものではない。「創造」は専ら精神によって行なわれ、身体がそれを機械的に実現するというのではない。われわれは別のところで、技術や素材が、作者の構想を実現するための単なる手段ではなく、制作過程の本質的部分に参与することを見た（森田 2004、2005）。「制作」や「創造」は、一般に「作者が作品をつくる」と能動態で語られ、作者がその能動の主体とされているが、技術や素材がはたらく具体的なつくる行為のただ中では、そうは言い切れない出来事がさまざまに生じている。

制作を、身体を備えた作者の具体的な行為と捉えることは、「作品の制作」や「創造」の問い直しに道をひらく。われわれは以前、制作過程に能動でもない受動でもない中動的な位相を指摘した（森田2003、2004）。本論は、その過程を、つくり手のあり方を中心に、より詳細に見ていく。それはまた同時に、モノとしての作品をつくることでつくり手が何が起こるか、作品をつくることはつくり手にとってどのような意味をもつかを、問うことでもある。

1. 制作の自由と制約

少なくとも近代において、作者は「自由な主体」であることが求められてきたように思われる。とりわけロマン主義的な芸術観からすれば、主観的なものの自由な表現に芸術の意義が見出されることから、作者はなにものにも拘束されずに「自由に」「おのれの欲するままに」制作を行なうべきだとされる。

確かに近代の「作者」は、前の時代のように抱え主や注文主の指示や要求に従うのではなく、独立した個人として自分の考えで制作を行なうようになった。少なくともそれが建て前である。その意味で作者は、以前より自由になったといえる。外部から与えられる課題や規制に縛られることなく、やりたいように、自由に制作できるというわけだ。

ところで、先にも述べたように作品のつくり手である作者は、たとえ主観的なものから出発したとしても、最終的にはモノとしての客観的事物を生じさせなければならない。したがって制作は、つくり手の意識の外で、意識を超えた材料と関わる過程を含む。絵画制作における絵具も画布も、彫刻における粘土も石も金属も、音楽における楽器音や声も、ダンスにおける身体も、文学におけることばも、そのような材料である。材料には、それぞれ固有の性質があり、つくり手はそれが許す範囲内でしか作品をつくれぬ。つくり手は材料を、完全には支配できない。材料ごとに、つくり手が望んでも得られないこと、できないことがある。材料が意識を超えており、制作に材料が必要である以上、制作は材料から何かしらの制約を受けることになる。その意味で、制作は自由ではない。作品の制作には何かしらの不自由がつきまとう。

この制約、この不自由は、芸術作品を制作する際の障害なのだろうか。制約が少なれば少ないほど、制作はうまくいくのだろうか。

材料に由来する制約が制作にとってマイナスと見えるのは、作品の制作を、頭をはたらかせること（構想）と手を動かすこと（機械的実現）の二段階に分けて考えるからである。まずは自由な構想があり、その実現が物理的条件に妨げられるという図式だ。構想と実現が別個の過程であれば、制作の自由は意識のレベルにこそ完全なたちであり、材料からくる制約や不自由は構想を現実化する物理的手段の不備ということになる¹⁾。

しかし、つくり手が意識と身体のみならず、制作が構想と実現の二段構えでないとしたら、制作の自由は、意識のレベルにおいてではなく、つくる行為全体の中で考えられなければならないだろう。行為における自由は、無制限な自由ではなく、つねになんらかの制約を前提とする自由である。無制限な完全な自由がまずあって、それが制約によって切り縮められていくのではない。行為する主体は、与えられた環境の中で、自然的・文化的な条件の下、何ごとかを意図して実現する。それが行為の自由である。行為の自由は、つねに、何らかの前提、あらかじめの制約との関係で発現する。とすれば自由と制約は、単純に相反するものではなく、むしろ絡み合っているのではないか。

その観点から、制作を考えてみよう。作者が制作の「主体」である以上、作品をつくる

ことには自由がなければならない。ただしそれは無制限の自由ではない。材料はつくり手の自由を制限する。しかしつくり手は材料からつくることの可能性を得る。ファッション Focillonも『形の生命』で述べているように、つくり手は、材料からの促し、触発によって、作品をつくる。作家たちがしばしば語るように、つくり手は、材料に繰り返し触れ、それに馴染むことによって材料の魅力や可能性を発見する。その材料でできること、やってみようということが、徐々に見えてくる。新たな「意図」、新たな「構想」が生じる。つくり手にとって制作の可能性が広がるわけだ。これはつくり手の自由の拡大である。つくり手は、材料と関わることを通じて、材料との関係において、自由な制作主体になる。自らの自由を獲得する。材料からの制約は、制作の自由を生み出すと言ってもよいだろう。

この自由は、つくり手が変わらぬまま、外からの制約を取り除くことでもたらされるものではない。つくり手自身の変化——身体レベルだけではなく精神的なレベルまで含む全体的変化——によって、自由が生まれるのだ。つくり手は、与えられた条件の下、具体的なつくる行為のなかで変化する。そのことによって初めて、或る自由が手に入り、自由につくることができ、つくり手は自由な制作主体でありうるだろう。

2. 「かたち」から実現する自由

制作の自由を行為において考えていくと、自由な制作を行なう制作主体としての作者は、つくることを通じて変化する者ということになる。主体の変化はどのように生じるのだろうか。ハビトゥスや身体的技術をめぐる議論が、そこに関わってくる。

稲垣良典は、古代ギリシアや中世のハビトゥス (habitus) 論を踏まえ、「自由を、人間の自己形成から現実に自由が実現されていく道にそって考察」(稲垣 p.27) している。そこで問題になるのは、ハビトゥス、すなわち広い意味での習慣である。稲垣良典は習慣を「獲得・形成された能力」(稲垣 p.10) と理解する。一般に習慣には恒常性や永続性がみとられるが、自由との関係でいえば、むしろ人間を枠にはめて拘束するもの、自由と対立するものと考えられがちだ。それを「獲得・形成された能力」とすることは、「習慣」という語の通常の用法から外れている。しかし例えばひとが「慣れ」によって何ごとかを「意のままに」なしうるようになることを思えば、習慣は何ごとかを現実になしうる能力と捉えることができる。自由と対立せず、むしろ自由を実現するもの考えられる。「慣れ」はまた、ひとが自分自身に働きかけ、様々の可能性を統合・組織化し、自分を環境に「合う」よう「調整」することから生じる。すなわち習慣という能力は、環境に応じた能動的な自己形成によって獲得される。稲垣良典によれば、この形成された能力が「行為の主体」である(稲垣 p.26)。

習慣(ハビトゥス)という観点から考察される「行為の主体」は、自由の実現に向けて自らをかたちづくり変化していく主体である。主体は、環境に応じた自己調整によって、かたちづくられていく。人間は環境とのかかわりから、その環境において何ごとかを現実

になしうるふるまい方、恒常性や永続性のある安定した行為の型をかたちづくる。それが能力としての習慣、ハビトゥスであろう。環境という制約との関係で、行為のかたちがさだまってくる。環境が変化すれば行為のかたちも変化していく。この先の論を先取りするような言い方をすれば、可塑性な人間²⁾が特定の環境(=制約)に応じて自己を限定し特定のかたちになる。われわれは、習慣(ハビトゥス)を、そのような自己限定によって生じる行為の「かたち」と理解することができるように思われる。ここでいう「かたち」は、目に見える形や輪郭のことではなく、より高次の、関係や調整の原理だろう。それによって初めて何ごとかをなしうる自由が実現するのであれば、自由は制約に呼応する「かたち」という限定から生じるということができるとも思われる。

「かたち」と自由の関わりについてこのように考えていくとき、身体運動学が興味深い知見を与えてくれる。身体運動の研究である長崎浩によれば、人間の動作は、歩く、座る、食べる、つかむ、というような基本的動作であっても、学習して身につける能力、すなわち技能である。人は成長とともに歩くことを学び、いったん歩けるようになると、あとはいちいちどうするか意識せずとも歩くことができる。そして歩く環境や速度が変わっても、歩行の運動パターンは変わらない。技能の達成には、動作の形の定型化、パターン化が見て取れる。長崎浩によれば、このパターン化が、意識の負担を軽減し、動作の正確さと恒常性を保障する。われわれはここに、何ごとかをなしうる能力としての身体技法、動作の「かたち」としての技能という位相を見ることができる。

身体運動学は、動作の定型化・パターン化を能力の獲得とみなすが、そのような「形の形成」を、身体部分の運動の協調から説明する。動作は、関節や体節という身体部分の運動の組み合わせからなる。各々の部分にはそれぞれ運動の自由度があるが、それらがばらばらに運動するのでは動作にならない。運動が或る特定の仕方で組み合わせられ協調してはじめて、動作が成立する。いいかえると、動作を構成するには、各部分の運動を制限し(運動自由度を減らす)、互に関係づける必要がある。それが運動の協調性であり、そのことによって動作が構成されるというわけだ。「動作がパターン化しているのは、運動の自由を特定の仕方で制限しているからである。動作の自由は運動の不自由である」(長崎 p.15-16)と長崎浩は述べている。われわれはさきに、稲垣良典の習慣(ハビトゥス)をめぐる論を見て、行為の自由は「かたち」という限定によって生じるのではないかと考えた。身体運動学の知見は、この考えを基礎づけてくれるように思われる。

長崎浩によれば、動作の形は制約を通じて形成される。動作の形と技能の達成には個人を超えた画一性が見てとれるが、それは動作の形成過程に、個人を超えた生態学的環境や社会的環境からの制約が加わっているためである。「与えられた状況(変化)のもとで、与えられた身体素材を使いその制約の限度内で、動作のパターンが生まれる」(長崎 p.271)。長崎浩は、動作の形成に作用する制約として、「身体と環境の限界を超えない」「力学法則に従う」「経済コスト(エネルギーコスト)を下げる」という生物学的・生態学的

条件、「行儀作法を守る」という社会的条件を挙げている(長崎1997 p.185)。動作の形はこのような制約を拘束条件として階層的にかたちづくられ、そこには環境に適応する合理性が見られるという。適応的合理性とはつまり、動作が動作の課題を現実にもスムーズに遂行できるということを意味する。われわれは以上のような身体運動学の知見に、何ごとかをなしうる能力が、動作の「かたち」として、制約に応じて形成されるということを見取ることができる。

現実には何かをなしうる能力は、環境からの制約に応じた自己限定により形成される——われわれは、ハビトゥス論にも、身体運動学の動作論にも、自由を実現する「かたち」という位相を見ることができる。行為における自由は、制限のない全き自由としてあらかじめ与えられているのではなく、環境とのあいだに「かたち」が形成されることによって、一步一步、具体的に実現していく。

3. 行為と意図

稲垣良典の「習慣(ハビトゥス)」は、知的活動も含む行為一般のレベルで論じられているが、長崎浩が取り上げる「動作」は、それが連鎖して行為を構成する意味ある単位として考察されている³⁾。われわれが問題にするのは、作品の制作行為における自由や主体である。したがって動作を基盤に行為が形成される次第を考えなければならない。その際「意図」が問題になってくる。一般には、主体の「意図」が行為を引き起こすとされる。行為に先行する「意図」に導かれて、さまざまな下位の動作や行為が組み合わせられ、目的をめざす一連の行為が形成されると言われる。果たしてそうなのか。

われわれは2で、自由を「意のままに」ふるまうことと考えた。とすれば、ふるまいと別に「意図」があるのだろうか。しかし両者を別個のものとしてしまえば、われわれは再び<構想>と<実現>の二段構えに逆戻りする。芸術作品の制作における素材や技術、手を動かしてつくるということが、「作者の意図」を実現する単なる手段ということになってしまう。したがってここで、行為と意図との関係を考察しなければならない。自由の実現に向けて自ら変化する主体は、「意図」においてどのようなあり方をしているのだろうか。いいかえれば「何ごとかをなしうる自由」の「何ごとか」は、いつどこにどのようにして「ある」のだろうか。

ひとは、意図的な行為とそうでないふるまいを区別する。車を運転したり、掃除をしたり、絵を描いたりすることは意図的な行為だが、くしゃみをしたり、石につまずいて転んだり、煮物の鍋をこがしたりすることは、そうではない。車の運転は運転しようとしてするが、石につまずくのはつまずこうとしてつまずくのではない。そう考えると、意図的行為においては、行為者が「～しよう」という意図をまず抱き、それによって実際の行為が引き起こされるようにも思える。しかしウイトゲンシュタインWittgensteinをはじめとする論者が指摘するように、意図的行為から「意図」のみを取り出すことは難しい。「わた

くしが自分の腕を上げるという事実から、わたくしの腕が上がるという事実を引きさるとき、あとに残るのは何なのか⁴⁾ という問題である。日常的なふるまいにおいて私は、「腕を上げよう」という私の意図を、腕が上がることと別に、頭の中やこころの中に、それ自身として見つけることができない。

アンスコム Anscombe は著書『インテンション (Intention)』において、行為者のこころの中 (こころに抱く意図) から意図的行為を理解しようとする立場を批判し、意図的行為を行為者の言表によって規定した。すなわち、行為者が「なぜそうしているのか」と尋ねられて、観察に頼ることなく答えられるような行為が意図的行為 (intentional action) である。例えばポンプを押している男に「なぜポンプを押すのか」と尋ねて、「水槽に飲み水を補給しているのだ」と答えが返ってくれば、それは意図的な行為である。行為者は、意図的行為において自分がしていることを知っている。それは「何をしているか」「何のためにしているか」等を行為者自身がことばにできるということによってはじめて確認される。また、行為者が自分の行なっている行為について知っていることは、観察によって知られた知識ではない。アンスコムは意図的行為を、行為者が自分の行なっている行為について「観察に基づかない知識 (non-observational knowledge)」によって理解する (Anscombe p.24)。

アンスコムの考察からすれば、行為者が行為に先立ってはっきり意識していなくても、行為のなかで「何のために何をしているのか」わかっている (問われて答えることができる) だけのことで「意図」だということになる。ただ単に行為者が行為のなかで「何のために何をしている」とわかっているだけの意図がありうる。行為のなかで知っているというようにしてのみあるような意図がある。われわれはここに、意図と行為について、行為に先行する意図が行為を引き起こすというのとは別の関係 (おそらく、より根本的な関係) を見てとることができよう。行為において、意図は独立した何かとしてあるのではなく、行為と一体なのではないか。反省的に言語で意図が取りだせるとしても、本来、全体としての「意図的な行為」があるだけなのではないか。

行為と意図との関係については、村田純一が別の角度から論じている。村田純一は、意図を願望と区別する重要な点として、意図するということには「意図された事象を自ら実現することができるという意識」が含まれ、したがって「どのように実現しうるかという行為の仕方に関する知識」が含まれることを指摘する (村田1985 p.70)。例えば私は明日の晴天を意図できない。私は明日を晴天にすることができると思っていないし、実際どのようにすれば明日を晴天にできるかわからない。明日が晴天になることを、私は願望するしかない。「意図は常にそれを充実する一定の行為の可能性を前提している。」したがって意図をもつためには、「あらかじめそのつどの状況ないし世界のあり方が、行為を実現しうる場として理解されていなければならない」 (村田1985 p.71)。

ひとは、なしうると思えることしか意図できない。何かをなしうると思えるのは、その

ときのその場が、それをなしうるような状況にあるとみなされるからである。村田純一の議論からもわれわれは、意図が行為から独立にあることの否定に導かれるように思われる。われわれが2で考えてきたこととの関係でいえば、何の制限もなく全く自由に好き勝手に意図をもつことはできない。意図は行為を引き起こし導くものとされているが、逆に行為の可能性から、行為を可能にする条件(=制約)から、限定されると考えられるのである。

村田純一は別のところで、「行為のスリップ」を手掛かりに意図と行為の関係を考察している。スリップ(slip)とは一般に、意図しなかった行為を遂行してしまう行為の誤りをいう。例えば、お茶の葉を急須に入れるつもりが「ついうっかり」湯のみにいれてしまった、着替えをするために寝室に行ったのが「いつのまにか」ベッドで寝ていた、というような事態である。認知科学者ノーマンNormanによれば「何かをやろうとして、気がつくとも他のことをやっている」(Norman p.106)というかたちの行為の誤りであって、「目的を達しようとしてあまり意識せずに行なった行為が途中で脇道にはいつてしまう」(Norman p.105)ことと説明される。村田純一はスリップを、単なる行為の誤りではなく、二組の意図と行為とのあいだに生じる出来事と捉え、そこに意図と行為の特別な関係を見てとる。すなわちスリップにおいては、意図された行為が実現されないというだけでなく、「いつのまにか」別の行為にとって代わられる。最初の行為の意図が訂正され、新しい意図のもとに次の行為がなされるというのではない。はっきりした意図の変更のないまま、別の行為がなされるのである。新しい意図が生じる前に、新しい行為が始まってしまう。村田純一はこの事態を「スリップにおいて、意図は行為に追い越されてしまう」と理解する(村田1992 p.190)。スリップに見てとられる意図と行為との関係は、意図が行為を引き起こすという一方的なものではない。「意図は行為に巻き込まれ」、場合によっては行為に「足を引っ張られ」変更を余儀なくされることがありうる(村田1992 p.191)。村田純一はスリップに、「新しい意図」、行為の「新しい意味」の発生を見る(村田1992 p.200)。「ついうっかり」「いつのまにか」行なってしまった行為から、新しい意図が生まれてくるというわけだ。

われわれは、スリップから考察される意図と行為との関係に、意図が行為から独立にはないということを、より強い意味合いで見取ることができる。実際になされつつある行為から、意図が新たに生みだされるということがありうる。意図は「行為の可能性」から規定されるばかりでなく、現に進行中の行為からも規定される。

意図は行為においてある。行為は意図を含んでいる。行為と意図とは不可分なかたちで全体としての「意図的行為」をなしている。意図と行為は、全体から抽象された2つのアスペクトなのだろう。意図が行為を導いているように見える場合も確かにあり、行為が意図を生んでいるように思われる場合もある。しかしいずれにせよ両者の関係は外的ではありえない。行為の主体は行為に巻き込まれ、その中で変化する。自分以外の環境や対象と関わる行為なかで、制約を通じて、主体は変化し、主体がもつ意図も変化する。制約に応

じて、主体は新たな「かたち」をなし、意図が定まる。「何ごとかをなしうる自由」の「何ごとか」は、おそらく「なしうる自由」と一緒に生まれる。意図をもって行為をなす者というのが行為の主体の定義であるならば、それは行為の主体の新たな形成でもあろう。われわれはこの過程にもまた、中動相を見出すことができる。

むすび 制約と構想力 あるいはモノをつくる意味

われわれは、芸術作品の制作におけるさまざまな制約——材料やつくり手の身体や生態学的・社会的環境からくる制約が、制作にとって「自由を妨げる」障害であるのかという問いから出発した。これらの制約は、ひとが身体を用いてモノとしての作品を制作する以上、避け難く課せられる制約である。つくり手は、これらの制約に「拘束」される。

これまでの考察でわれわれは、行為において、行為者に課せられる制約との関係で、行為者の能力が行為の「かたち」として獲得され、行為の意図も生まれることを見た。芸術作品を制作する行為も、事情は同じであるはずだ。客観的事物としての作品をつくるということは、つくり手にとって、あえて制約の場に身を置くことである。つくり手はつねに制約によって拘束されている。しかしそれは、「何ごとかをなしうる能力」を獲得するために不可欠なことであり、実現可能な「何ごとか」を発見するために必要なことである。意のままにならない、どうすればいいのかわからない、どうなるか見通せない——そういう状況と関わるなかで、つくり手の「かたち」が次第に形成され、なしうる何ごとか、つくりうる何かが、新たに見出される。この発見が「制作の自由」の拡大であろう。

脳卒中の後遺症で右半身不随になり、左手だけのピアニストとして演奏活動を再開した館野泉は、左手用の新曲を懇意な作曲家たちに依頼した。それについて彼は次のように述べている。

左手のための曲を書くことは、私が作曲を委嘱した作曲家たちにとっても、ひとつの挑戦である。使えるのは左手だけという制限のなかで、どの程度まで書き込んでよいものか。両手で弾いているように響かせるといった次元での思考ではなく、あたえられた制約のなかで音を如何に駆使して自分の考えや感覚を響かせていくか。しかしそうした不自由があるなかで書いていくことが、逆説的に新しい充実した表現を見出し、自由な力となっていくのを私は見た。(館野 p. 167)

「制限」「制約」「不自由」から「新しい充実した表現」「自由な力」が生まれる——われわれのこれまでの考察からすれば、これは決して「逆説的」なことではない。左手のみのピアノ曲という極端な事例であればこそはっきり気づかれた、制作の根源的位相である。

これはすなわち「創造」の位相である。われわれは先に、制作を通じて「なしうる何ごとか」「つくりうる何か」が「発見」されると述べた。厳密に言えばこれは「発見」では

ない。「発見」とはすでに存在するものが「発見」されるわけだが、つくり手の見出す「何か」は新たに生み出されたのだ。すなわち「創造」である。「創造」が、つくり手本人にとっては「発見」と思われる——われわれはここに、制作過程の中動相を再確認することができる。つくり手は、制作過程を超越しそれを制御する固定的な主体、能動的な主体ではない。過程に巻き込まれて変化する主体、「拘束」された状態から制約に応じて新たなかたちに生成する主体である。したがって、今までなかった「何か」を「自分が創造した」とは思えない。新しく生まれた「何か」について「見つかった」と言うしかない。それでも外から見れば、あるいはあとから振り返れば、それは自分がつくったことになるのだ。「創造」は、制約から出発し制作主体の新たな成立をうちに含むこのような中動的過程と考えられる。「作品」と同時に「作者」も成立する動的過程である。

三木清は、創造に与る構想力を、意識の問題としてではなく行為において考察している。アリストテレスが形を、永遠に変化せず常にある実在、先在的なもの、と見るのに対し、三木清は形を変化するものと見て、形と形の変化を「行為」において考察する。「行為」は「ものに働き掛けてものの形を変じ(transform)て新しい形をつくること」(三木 p.7)であり、そこに構想力がはたらく。静的な論理である形式論理に対し、「構想力の論理」は動的な論理として追求される。

構想力は決して単に主観的なものではない。却って構想力の自由な作用において主観的なものは形となって主観から超出する。人間の技術的行為、意識の内部における現象に止まらないこの行為のうちにこそ、構想力の論理が認められるのである。因果論と目的論との統一のうちに、しかもこの統一が創造的であるといふところに人間の自由は現実的に存在し得るとすれば、自由の問題も構想力を離れては考へられないであらう。自由の問題は創造の問題を離れては現実的ではなく、創造とは単に意識の内部におけることではない。(三木 p.229)

「創造」は、生命が環境においてあり、環境に対する適応として、環境に規定されつつ自ら形をつくるところにすでに認められる。人間の技術も同様に形をつくることであり、根本的には主体と環境の適応関係を意味する。形は、主観的なものと客観的なものとの統一、因果論と目的論との統一として、技術の過程のなかから生まれる。このように考える三木清は、「構想力の哲学は、無限定な空想に道を拓かうとするものでなく、却って形といふ最も限定されたものに重心を有するのである」(三木 p.227)と述べている。われわれの考察は、別の道を通して、三木清の考えに近づいてきたように思われる。構想力は行為においてはたつき、「創造」は制約や限定抜きには成り立たない。

芸術作品の制作は、それが環境と関わり客観的事物を生じさせる行為であることによって、自由でありうるし、創造的でありうる。制約や拘束があることによってはじめて、限

定的に「かたち」が形成され、新しい「何か」が現実に生じうる。「創造」はそこにある。無制限な自由からは、おそらく何も生まれないだろう。つくり手にとっての制約を外から除去していくことは、「自由」や「創造」を痩せ細らせることになりかねない。ひとが制約を承知でモノをつくるのは、それによって「自由な創造」が可能になり、自由が実現され、自ら自由な制作主体となるからなのだ⁵⁾。

註

- 1) 例えば現代工芸の領域で、このような図式にもとづく議論がしばしば行われる。金子賢治「スタジオ・クラフトを介して アヴァカノヴィッチから橋本真之へ——素材相対主義の系譜と克服——」（『現代陶芸の造形思考』所収）参照
- 2) 『岩波 哲学・思想事典』の「習慣」の項で、稲垣良典は、「習慣を自由に対立させるのではなく、むしろ自由（の拡大）の軌跡として捉えるスコラ学的ハビトゥス概念の根底には、人間の自然本性はきわめて可塑的、あるいは未完成であるとの洞察が見出される」と述べている。（『岩波 哲学・思想事典』p.710）（傍点は引用者）
- 3) 「行為と呼んでいる行動は、多くの場合異なる動作の組み合わせからなるが、動作の連鎖は全体としてひとつの行為の構造をなす。行為を個々の動作に還元すれば行為としての意味を失う。」（長崎 p.40）
- 4) ウィトゲンシュタイン『哲学探究』1-621（藤本隆訳 ウィトゲンシュタイン全集 8 p.320）
- 5) ひととはしばしば、芸術作品の制作において、あらかじめ自らに制約を課す。絵画は、制作を二次元の平面に限定する。近代彫刻の多くは、色彩を用いない。音楽において曲は音のみで構成される。文学作品はことばのみでできている。これらの制約は、「創造」のためにあえて設けられた「不自由」と考えられないだろうか。

参考文献

- ・ ANSCOMBE, G.E.M. (1963) *Intention*, 2nd. Edition, Basil Blackwell, (菅豊彦訳『インテンション』産業図書 1984)
- ・ FOCILLON, Henri (1943) *Vie des formes*, 6é édition 《Quadrige》 PUF, 1996 (杉本秀太郎訳『形の生命』岩波書店 1969)
- ・ 稲垣良典 (1981) 『習慣の哲学』創文社
- ・ 金子賢治 (2001) 『現代陶芸の造形思考』阿部出版株式会社
- ・ 三木清 (1939, 1946) 『構想力の論理』三木清全集第8巻 岩波書店 1967
- ・ 森田亜紀 (2003) 「芸術体験の中動相」美學第214号 (美學會)
- ・ —— (2004) 「制作過程の中動相——技術とくかたち>をめぐる考察——」倉敷芸術科学大学紀要第9号
- ・ —— (2005) 「技術における創造性——行為と素材のあいだから——」倉敷芸術科学大学紀要第10号
- ・ 村田純一 (1992) 「錯誤行為の『意味』」（『他者の現象学Ⅱ』北斗出版 所収）
- ・ —— (1985) 「人称の成立」（『新岩波講座 哲学』第4巻 所収）
- ・ 長崎浩 (1977) 『からだの自由と不自由』中公新書
- ・ —— (2004) 『動作の意味論』雲母書房
- ・ NORMAN, Donald A. (1988) *The Psychology of Everyday Things* (野島久雄訳『誰のためのデザイン?』新曜社 1990)
- ・ 佐伯胖・佐々木正人編 (1990) 『アクティブ・マインド』東京大学出版会
- ・ 館野泉 (2005) 「奇跡の音 左手だけのピアニスト」文芸春秋 2005年10月号 (第83巻13号)
- ・ WITTGENSTEIN, Ludwig Josef Johann 藤本隆訳『哲学探究』ウィトゲンシュタイン全集 8 大修館書店 1976
- ・ 『岩波 哲学・思想事典』岩波書店 1998

Creation from Restriction

—How to be an Author?—

Aki MORITA

College of the Arts

Kurashiki University of Science and the Arts,

2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712-8505, Japan

(Received September 30, 2005)

In the process of artistic production, how does an author stand? What is happening to him or her? His or her works of art are not only subjective but also objective; they are things that express something. To make things he or she has to do with materials, which impose him or her some restriction. Is this restriction obstacle to <the freedom of creation>?

Being free in practicing means being able to realize what one intends to do. To be free, one must <form oneself> so as to get adapted to one's environment. Habit or technique as ability to do something at one's will result from such self-formation through acting. So freedom depends on restriction; without restriction one cannot obtain one's own <form> to do something. Forming oneself according to the restriction, one finds out what to intend and how to realize it.

An author comes out from such process of self-formation through doing with materials. In making under restriction, one transforms oneself to create and to be an author.