

制作過程における〈かたち〉の成立

—身体、技術、素材—

森田 亜紀

倉敷芸術科学大学芸術学部

(2009年10月1日 受理)

はじめに

芸術作品の制作は、どのようにおこなわれるのだろうか。芸術作品は、ニコライ・ハルトマン Nicolai Hartmann やエチエンヌ・スリオ Etienne Souriau など幾人もの論者が指摘するように、物質的感覚的なものと、それを越えた精神的意味的なものとがむすびついた存在と理解することができる。であれば作品の制作は、制作者の頭の中だけでは完結しない。画家がキャンバスに筆で絵具を載せていくこと、小説家が原稿用紙にことばを文字で書いていくこと、あるいはパソコンのキーを打ってディスプレイ画面に文字を並べていくこと、音楽家が声や楽器で聴こえる音を実際に連ねていくことなどなしに、作品はない。制作には、物質的感覚的な事物の世界での具体的な作業が必要である。

物質的感覚的な素材を実際に扱う作業については、それを構想の単なる実現と見る立場もあるだろう。すなわち最初に作品の精神的意味的なものが作者のうちに抱かれ、ついでそれをどのような物質的感覚的なものに担わせるか細かく構想され、最後にこの構想を実際の材料を用いて事物として実現するという具合である。言い換えると、芸術作品は、まずは作者の精神において「内的」に構想され、細部にわたって練り上げられ、ついで事物の世界で「外的」に完成される。しかし作品の制作は、このように「内的形成」と「外的完成」という2段階構えで行なわれるものなのだろうか。精神における「内的形成」が制作の本質的過程で、事物を扱う作業は、それを物理的なものに置き換えるだけの「外的完成」、2次的過程なのだろうか。そしてなにより、精神的意味的なものと物質的感覚的なものとむすびつきは、制作者の頭の中で、「構想」として内的に形成されるものなのだろうか。

現実の制作を見る限り、制作者は実際の作業なしに構想してはいない。制作者たちはむしろ、物質的感覚的な素材をどのように加工すればどのような精神的意味的な内容がそこにあらわれるか、両者がどのように結びつくか、絵筆をとったり、土をこねたり、ことばや音を自分の前にならべたりというような、実際に見たり聞いたり触れたりできる素材を扱う作業から見いだしているように思われる。であればその作業は、作品の制作において2次的な過程ではなく、より重要な位置を占めるものなのではないだろうか。その過程で、いったいどのようなことが起こっているのだろうか。本論文は、作品の制作を、身体を備えた制作者が、見たり聞いたり触れたりできる素材に手を加え、作品をかたちづくる全体

的行為から考えていこうとする試みである。

1 芸術と技術

作品の制作を、単に「頭の中」だけのこととしてではなく、実際に体を動かし事物を扱う行為まで含めて捉えようとするとき、技術という問題が浮上する。周知のように、今日芸術を指す art や Kunst という語は、もともと技術を意味する。たとえば、竹内敏雄は、

芸術はもとより美を本質的価値内容とする。しかしこれを実現するためには、この目的に適合するようにたくみに材料を加工し形成して一定の作物をつくりだすことのできる「わざ」がなければならぬ。この点では芸術も、狭義の、いわゆる技術と同様に、合目的性の原理にしたがってはたらく人間の制作的な能力あるいは活動としての「技術」である。(竹内 p.38)

と、述べている。芸術は、美的価値、芸術的価値などといわれる何らかの価値の実現をめざして、材料を加工形成し、客観的な作物であるところの作品をつくりだす、そのため、それを現実につくりだす工夫・たくみ (art < ars のもとの意味)、わざ・能力 (Kunst < können の意味) という側面、すなわち合目的な制作活動としての技術の側面が、芸術にはあるということである。ここで技術は、目的とする価値という精神的意味的なものと、客観的作物であるということの物質的感覚的なものとをむすぶ位置に置かれているといえるだろう。

芸術が一種の技術であるという考え方に対して、反対する立場もある。たとえばコリングウッド R. G. Collingwood は、技術には目的と手段、計画と実施の区別がかならずあるのに対し、芸術にはかならずしもそれがないと指摘して、芸術を技術ではないと断じる。芸術作品の制作は、何を目的としてどのような作品をつくるのか、どのような作品をどのようにしてつくるのか、はっきりしないまますすんでいくところがある、ということである。アラン Alain が、

美しい詩句は、まず計画され、つぎに実行される、というのではない。詩人の前に美しいすがたであらわれてくるのだ。また、美しい彫刻は、彫刻家がそれを作るにつれて美しいすがたをあらわす。そして肖像画は絵筆の下から生まれてくる。その点について、音楽こそは最良の証人だ。音楽には想像することと作ることとの区別がなく、考えるには歌わねばならないのだから。(Alain p. 38)

と書いているのも、作品の制作にみとられる同様の特徴である。われわれが問題にしたいのものこのところなのだが、このような特徴は、コリングウッドが考えるように、技術と

相容れないものなのだろうか。

芸術は、巨視的にみれば、竹内敏雄がいうように、価値の実現をめざす目的的な制作活動である。しかし個々の作品制作体験の内部に視点を置けば、コリングウッドやアランの指摘するように、具体的にどのような個別的価値内容をどのような個別的作物において実現するのか、そのために材料をどのように加工形成するのか、いわば下位のレベルで目的論的構造が認められなくなってくる。芸術における技術は、技術の特殊例なのだろうか。芸術作品の制作において、精神的意味的なものと物質的感覚的なものとをむすぶのは、技術ではないのだろうか。

2 「行為の形」としての技術

三木清やエルンスト・カッシーラ Ernst Cassirer の技術論は、芸術に見てとられる技術のあり方が、かならずしも特殊なものではないことを教えてくれる。

技術はしばしば、一定の目的を実現するための単なる物理的手段とみなされる。これに対して三木清やカッシーラは、技術を「行為の形」と捉え、そこに、目的と手段、主体と客体、精神的意味的なものと物質的感覚的なものを、形において総合あるいは分節化するはたらきを見る。三木清は「技術哲学」という論文に、次のように書いている。

技術は元来新しい行動の形の発明である。ケーレルの実験¹⁾が示しているのは、技術がその発生的原形において、新しい環境に適応するための新しい行動の形の発明であるといふことである。(三木 p. 200)

主体と環境とが対立し、その調和を媒介するものが技術である。発明といふのは調和を見出すことである。主体と環境、主観的なものと客観的なものとを媒介するといふことが技術の本質に属してゐる。(同 p. 202)

またカッシーラは、「形と技術 Form und Technik」という論文で、技術を「形づくる形 forma formans」と捉え、その成立について以下のように書いている。

人間にとって、はじめから主観と客観という不動の観念があり、それに基づいてみずからの行動を調整するというのではない。そうではなくて、この行動全体、人間の身体的精神的活動の全体によってはじめて、人間に主観と客観についての知が生まれ、自我の地平と現実の地平が区別されるのである。両者の間に、はじめから不動のステイックな関係が存在するのではない。あるのは、いわばあちこちさまよい変動する動きである。その動きからはじめて、形が徐々に結晶してきて、その形において人間が自分自身の存在と対象の存在とを理解するのである。(Cassirer s.55)

三木清は総合という方向で、カッシーラは分節化という方向で、主観的なものと客観的なものとのむすびつきを語るのだが、両者はともに、技術における「形」に注目し、それを、身体を備えた主体が世界と関わる行為のなかから成立するものと捉える。技術という、行為の「形」が、異なった次元のものを媒介するというわけである。

芸術において「形」は、一方で質料や素材の対立項とされ、他方で内容の対立項とされてきた²⁾。質量や素材と対立させられるとき、形は主観の側、精神的なものの側とみなされる。内容と対立させられるとき、形は、客観の側、物の側とみなされる。この2つの見方が成り立つということは、形が、主観的・精神的なものと、客観的・事物的なものとをむすぶ位置にあるということを示しているといえるだろう。しかしなぜ、形は両者をむすぶことができるのか。三木清は、同じく「技術哲学」に次のように書いている。

人間は環境に対して内在的であると同時に超越的であり、超越的であると同時に内在的である。技術は人間の内在的・超越的本質に基いてゐる。我々の行為は主観的に規定されると共に環境的に規定され、単に客観的なものでないと同様、単に主観的なものでなく、元来主観的・客観的なものであって、主観的・客観的な行為は弁証法的なものとして媒介的であり、従って技術的である。物を作るといふことを広く解するならば、我々の行為はすべて物を作るといふ意味を持ってゐる、即ち形成的である。我々は物を作ることによって自己を作つてゆく、我々の行為は環境形成的であると共に自己形成的である。(三木 p. 210 ~ 211)

行為の形といふものは環境が主体を限定し逆に主体が環境を限定し、そこに心理学者のいはゆる円環 circuit が生ずるところに出来てくる。かやうなものとしてそれは主観的・客観的なものであるといふことができる。(同 p. 236)

技術という「行為の形」は、主体と環境との相互限定によって成立する、だからこそ形は両者をつなぐものでありうるということである。技術は、主体の頭の中にある何かを実現するための単なる手段ではありえず、カッシーラのいうように forma formans すなわち形を生み出す形として、主体の側、精神的意味的なものの側も、客体の側、物質的感覚的なものの側も、同時に形成していく動的な過程ということになる。三木清やカッシーラの技術論は、構想とその実現、目的とそのための手段という2段構えとは別の地平、その手前の場所にわれわれを導いてくれる。つくるといふ行為のなかから、精神的意味的なものと物質的感覚的なものが形において同時成立するということが、技術本来のあり方だといふわけである。

3 限定と形

三木清やカッシーラの技術論は、近年の身体運動学や、ジェームズ・ギブソン James Gibson に始まる生態学的心理学の知見と通じるところがある。身体運動学も生態学的心理学も、環境において自ら動く身体が、環境との関わりのなかで自らを、知覚-運動系ともいうべき一定のシステムにかたちづくり、そのことによって何ごとかをなしうるようになる、何かをなしうる能力を獲得すると報告している。この能力は、一種の身体技法と理解することができるだろう。われわれはここにも、何ごとかを現実になしうる能力、すなわち技術が、形とむすびつく次第を見てとることができる。

身体運動学は、身体各部分の運動が動作へ、さらに意味ある行為へと組織される仕方を問題にする。身体運動学の長崎浩は、

身体という自由度の多い素材から素材の協調を組織して運動の形を作る。運動スキルは形の形成である。(長崎 2004 p.176)

と書いている。身体は数多くの関節や筋肉からなり、その各々にはどのように動きうるかという運動の自由度がある。その結果、身体全体をみれば運動の自由度は膨大なものであり、その自由度のいちいちを、中枢が個別に制御するのは生理学的観点から不可能だと考えられる。この問題を解決するために、旧ソ連の研究者ベルンシュタイン Nikolai A. Bernstein は、運動の「協調 coordination」という考え方を提案した。すなわち、身体の各部位は独立に動くのではなく、異なる部位の運動が特定の仕方で組み合わせたり、協調して動くという考え方である。協調は、各部位が他の部位と一定の関係をもって動くことであり、自由度の削減を意味する。協調があれば、運動の制御は少ない自由度の特定ですむ。各部位の運動は、協調によって、一定のかたちをもつ動作へとさまざまに構築され、そのことから人は運動を制御して何ごとかをなしうるようになる。意味ある行為がなされるのである。身体運動学は、この協調の形の形成要因として、環境の条件、身体の条件、力学法則、社会的条件等、さまざまな拘束条件を見いだした。協調の形は、人が体を動かすなかから、拘束条件に対する適応として、運動の自由が条件から限定されて、成立すると考えられるのである。

アフォーダンス理論で知られる生態学的心理学は、知覚を、人や動物が環境のなかで自ら動く行為によって、自らにとって意味ある情報を獲得することと理解する。アフォーダンス affordance とは、ギブソンが afford すなわち提供するという意味の動詞から造語した語で、環境に備わり環境が人や動物に提供する意味や価値をさす。アフォーダンスが意味や価値であるということは、それが行動を誘発するものであることを意味する。ギブソンによれば、アフォーダンスの情報は、知覚者が自ら動くことによって、動きに応じた視野などの知覚野の変化を通じ、変化の下で持続する変化しないもの、不変項として直接知

覚される。ギブソンは次のように書いている。

動く観察点という事実は、視知覚への生態学的アプローチにとって、中心的なものである（以下略）。（Gibson p. 43）

意味は、物質や面、色や形が、それとして見られる前に、観察される。アフォーダンスは、変化するものの変化しない組み合わせである。変化するものを別々にすべて知覚するより、このような不変のユニットを1つ知覚する方が容易だと思われる。（同 p. 134）

ギブソンによれば、知覚者は情報を、環境における秩序や構造として特定する。そしてその秩序や構造は、知覚者が能動的に動くことによってはじめて pick up されるという。

ひとは、環境を目だけで見るのではなく、動き回る身体の肩の上の頭についている目で見る。私たちは目で細部を見るが、また動く頭で見回し、動く身体で行って見る。（同 p. 222）

自ら動くことを通じて、知覚野の変化における不変項を拾い上げるのが知覚である以上、知覚は行為であり、全身的活動である。ここから「知覚系 perceptual system」という概念が出てくる。知覚のために行為が組織され、運動器官をも含む全身にわたる諸器官が構造化される。ギブソンによれば、環境に構造化された情報を的確に抽出するためには、系の調節が必要である。その調節は、知覚者が自ら動くということによって環境と関わるなかで、知覚系が特定の情報の構造に「同調 attune」するようになされるという。

知覚系の状態は、それがあつる種の情報に同調すると変化する。系は鋭敏になる。以前は気づかれなかつた差異が、気づかれるようになり、漠然としていた特徴が明確になつてくる。（同 p.254）

より多くのより精確な情報を得るための知覚系のはたらき方、調節の仕方は、自ら動く行為のなかから環境に応じて成立し、発展していく。われわれはここに、一種の技術、すなわち構造化された情報を抽出する知覚系のはたらき方という技術を、見て取ることができる。生態学的心理学の示す知覚のあり方には、環境に働きかけることから環境にうながされ、環境に応じて成立する「行為の形」としての技術と捉えることのできる側面がある。

身体運動学や生態学的心理学によれば、環境のなかで自ら動く身体は、環境との関わりを通じて、与えられる条件に応じる一定のシステム（知覚-運動系）に自らをかたちづくる。ここに成立する形によって、主体は意味ある何ごとかをなしうるようになり、それに

呼応して環境は主体に或る意味をもってあらわれ、それに呼応して主体は実際に何かをなす。技術という行為の形は、与えられる条件に応じる、はたらきの限定として成立し、形に限定されることによって、能力でありうるということである。

4 素材と形

そろそろ芸術に話を戻さなければならない。芸術における技術は、以上述べたような「行為の形の成立」という、技術の根底のところでは捉えるべきではないだろうか。制作者が、実際に見たり聞いたり触れたりできる素材を扱う行為のなかから、つくられるべき作品のすがた——ここでいう作品のすがたとは、物質的感覚的なすがたかたちだけではなく、それが担う精神的意味的なものまで含めてのことだが——を見いだしていくということ、それは、制作過程が、いちいち新たに、行為の形の成立過程であるからだと考えられる。何をなするか、何をめざすか、それにどのような意味があるか等々は、成立していく行為の形を通じて、制作者自身にあきらかになっていくはずだ。それは、制作過程を通じて、制作者自身もあらたにかたちづくられることを意味する。より正確には、すでに獲得して身につけている行為の形=技術が、変形されて新しい形になるといった方がいいだろう。作品をつくる行為の形の成立が、物の形成であると同時に自己の形成でもあるからこそ、つくる以前に作るべき作品を知らなかった制作者が、出来上がった作品を見て、「私のつくりたかったのはこれなのだ」と確認できるのではないだろうか。芸術において技術の合目的性は、事後的に見いだされる³⁾。

われわれは先に、行為の形が、与えられた条件に応じる限定として成立していくことを見た。作品が、見たり聞いたり触れたりできるものである以上、その制作には、何らかの物質的感覚的素材が必要不可欠である。素材は、制作行為にとって主要な条件をなす。アンリ・フォション Henri Focillon は、芸術作品において、形が意味と不可分である一方、素材と一体であることを指摘した。彼が問題にする形は、素材に受肉した形である。彼は次のように書いている。

形は、受動的な塊を成型する高次の原理ではない。というのも、素材はそれ自身に固有の形を、形に押し付けると考えられるからである。(Focillon p.51)

作品において意味と不可分な形は、素材からの要求に応じて成立するということである。美術史家フォションが、さまざまな作品に見て取る素材と形との深い結びつきは、技術という「行為の形」の成立から理解することができるだろう。形づくる形としての行為の形は、身体を備えた制作者が、与えられた環境の中で、環境の一部である素材と関わる行為のなかから成立する。そしてそれゆえ、技術はもちろん、技術によって形づけられた作品の形も、素材と不可分だということになる。

素材という条件、その制約があるからこそ、身体を備えた制作者と素材とあいだの相互限定によって、形が成立する。制作には、身体を通じた素材との対話という側面があるはずだ。頭の中だけでつくるのではなく、自らの外部の、かならずしも意のままにならない素材と関わるからこそ、あいだに、新たな形が生まれる。生態学的心理学風にいえば、制作者は身体を介した素材との対話を通じて素材のアフォーダンスを発見していく、ということになるだろう。そしてそこから、つくりたい作品、つくるべき作品、つくりうる作品が見えてくる。とすれば、制作の自由の名の下に、さまざまな制約、何より素材の制約を避けていくことは、芸術をやせ細らせていくことになるのかもしれない。

註

- 1) 心理学者ヴォルフガング・ケーラーによるチンパンジーの道具使用の実験。
- 2) 佐々木健一『美学事典』p.109~110 参照。
- 3) 拙論「作者であることの事後性をめぐって」参照。

参考文献

- ALAIN (1926) *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, 1953 (桑原武夫訳『芸術論集』 世界の名著66 中央公論社 所収、長谷川宏訳『芸術の体系』 光文社 2008)
- BERNSTEIN, Nicolai A. ニコライ A. ベルンシュタイン (工藤和俊訳)『ディスクティリティ 巧みさとその発達』 金子書房 2003
- CASSIRER, Ernst (1930) *Form und Technik, Symbol, Technik, Sprache*, Felix Meiner Verlag, 1995所収 (篠木・高野訳『シンボル・技術・言語』 法政大学出版局 1999)
- COLLINGWOOD, R.G. (1938) *The Principles of Art*, the Clarendon Press, 1958 / Oxford University Press (近藤重明訳『芸術の原理』 勁草書房 1973、山崎正和訳『芸術の原理』 世界の名著 81 中央公論社 1979所収)
- FOCILLON, Henri (1943) *Vie des formes, 6e édition*, 《Quadrige》 PUF, 1996 (杉本秀太郎訳『形の生命』 岩波書店 1969、阿部成樹訳『かたちの生命』 ちくま学芸文庫 2004)
- GIBSON, James J. (1979) *The Ecological Approach to Visual Perception*, Laurence Erlbaum Associates, 1986 (古崎敬他訳『生態学的視覚論』 サイエンス社 1985)
- HARTMANN, Nicolai (1953) *Ästhetik*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1966 (福田敬訳『美学』 作品社 2001)
- LOMBARDO, Thomas J. (1987) *The Reciprocity of Perceiver and Environment —The Evolution of James J. Gibson's Ecological Psychology*, Laurence Erlbaum Associates (古崎・境・河野訳『ギブソンの生態学的心理学』 勁草書房 2000)
- 三木清 (1941)「技術哲学」 三木清全集第7巻 岩波書店 1967 所収
- 三嶋博之 (2000)『エコロジカル・マインド』 日本放送出版協会
- 村田純一 (1994)「技術の哲学」 岩波講座現代思想13『テクノロジーの思想』 1994所収
- 森田亜紀 (2007)「作者であることの事後性をめぐって」 倉敷芸術科学大学紀要第12号
- 長崎浩 (1997)『からだの自由と不自由』 中公新書
- 長崎浩 (2004)『動作の意味論』 雲母書房
- 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
- 佐々木健一 (1995)『美学事典』 東京大学出版会
- SOURIAU, Etienne (1947) *La Correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1969
- 竹内敏雄 (1979)『美学総論』 弘文堂

(本論文は、2008年10月に同志社大学で開催された第50回美学会全国大会における研究発表にもとづくものである。)

Formation of the Form in the Process of Production —Body, Technique and Materials—

Aki MORITA

Collage of the Arts,

Kurashiki University of Science and the Arts,

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

(Received October 1, 2009)

How do the artists make their own pieces? As the pieces of art consist of the spiritual-semantic and the material-sensory, the artists cannot finish their work in their mind; they need to deal with materials physically. It seems that they seek and find through their physical working how the spiritual-semantic and the material-sensory unite with each other into one piece of art. Physical working is not secondary process in the artistic production.

To take the artistic production not only as a spiritual process but also as a bodily-sensory one dealing with materials, technique or skill comes into our sight. It is not means to an end; both Kiyoshi Miki and Ernst Cassirer point out that technique synthesizes in a form means and an end, subject and object, the spiritual-semantic and the material-sensory. Technique is 《form-forming form of act》 which is to be acquired dynamically through man's concrete action involved in the world, and there by it unites the subjective and the objective. Kinesiology and ecological psychology substantiate such theory.

As Henri Focillon says, in work of art, meaning cannot be separated from form on the one hand, and form is involved in materials on the other. It is because 《form-forming form》 emerges through artists' dealing with materials to have them find out the form=meaning of their work.