

制作過程の中動相

——技術と〈かたち〉をめぐる考察——

森田 亜紀

倉敷芸術科学大学芸術学部

(2003年9月30日 受理)

はじめに

芸術における制作は、どのようなあり方をしているのだろうか。

ひとはたとえば、作者が、表現したい何かをあらかじめころに抱き、それを表現するために作品をつくる、つくりたい作品のすがたかたちをあらかじめ頭の中で思い描き、それにしたがって作品をつくる、というように考える。すると、作者は意図をもって作品をつくる能動的な主体であり、作品は作者によって受動的につくられる客体ということになる。しかし実際に体験される制作の過程は、かならずしもそのような〈主体—客体〉、〈能動—受動〉の図式に納まるものではない。われわれは別のところで、制作体験を内側から語る作者のこぼれに中動相の言い回しがしばしば見られることに注目し、制作体験に中動相を指摘した¹⁾。それは、表現されるものと表現とが、1でも2でもない、1と2のあいだのような何ごとかとして、差異化されつつ媒介されて生じてくる出来事であり、作者にとって自分が引き起こすのではない、後から振り返れば自分のしたことと捉えられるような事態である。

制作過程が、作者の頭の中にあるものの事物への機械的翻訳でないとしたら、そこではいったいどのようなことが起こっているのか。差異化と媒介が同時に生じる中動的事態は、制作の過程で具体的にどのように成立するのか。われわれは、制作の場面に戻らなければならない。作品の生まれてくる、つくるということから出発して、考えなければならない。

作者のこころや頭の中にあることからではなく、つくることそのものから芸術制作を考えようとするとき、「技術」が、重要な意味をもつものとして浮かび上がってくる。制作過程が、作者の中にすでにあるものの事物への機械的翻訳なら、技術は、作者が翻訳作業のために用いる単なる手段でしかない。しかしそうでないとすれば、技術には、二次的な手段である以上の、何か積極的なはたらきが予想される。表現されるものと表現とが同時に作品というかたちに生まれてくるその過程に、技術が本質的なはたらきとして関与するのではないかと思われるのだ。

本論は、このような見通しにもとづき、制作過程の中動相を、「技術」に注目してより詳しく考察しようとするものである。

1. 芸術における技術の位置

周知のごとく、今日「芸術」を意味するartやKunstという語は、広くは「技術」を意味する。

『美学事典』によれば「なんらかの材料を加工し形成して、客観的な成果あるいは作物を産出する能力または活動」としての「技術」である²⁾。確かに、作家がどれほど頭の中で想をめぐらし、素晴らしい「作品」を克明に思い描いたとしても、それは、他者に知覚可能な、客観的な事物や出来事というすがたをとらない限り、決して「作品」ではない。芸術作品とは、ひとが見たり聞いたり触ったりすることのできるものである。したがって芸術には「客観的な成果あるいは作物の産出」というべき側面が不可欠であり、少なくともその意味で、芸術は技術の一種であるといわなければならないだろう。

しかし今日、とりわけ美術（視覚芸術）の分野において、技術の地位は相対的に低く見られているように思われる。現代工芸やデザインを専門領域とするイギリスの批評家・キュレーター、ピーター・ドーマーは、編著書 *The Culture of Craft* (1997) の中で、「artやデザインからのcraftの分離the separation of craft from art and design」を、20世紀末の西洋文化に特徴的な現象のひとつとして指摘している³⁾。craftという語は、「工芸」を意味する語ではあるものの、元々は「技能や技巧」、「特殊技術やわざ」を意味する語でもある。ドーマーがここでいうthe separation of craft from art and designとは、工芸と美術やデザインとの分離と同時に、美術やデザインの技術との分離をも意味する。彼は、この分離から「‘想を抱くことhaving ideas’の、‘ものをつくることmaking object’からの分離」⁴⁾が生じてきていると考える。そして現代の視覚芸術、現代美術のコンセプトualなあり方のうちに、技術やわざを創造性に対する阻害要因とすらみなし、「技術なき芸術art without craft」をめざす志向を見て取る。

近世以降、「実践と不可分な知」「知と不可分な実践」としてのart一般から、芸術が分離独立し、特別な価値の認められる自立的領域を形成する過程においては、づくり手の「想（アイデア）の力」、「独創性」が強調され、その影響は現代にも及ぶといわれる⁵⁾。ドーマーの指摘する現代美術の上記のような傾向も、これと無関係ではないだろう。芸術が他のartと区別され価値づけられる根拠が「想（アイデア）」に求められるのであれば、他のartと重なる技術の側面は、相対的に軽視されたり無視されたり、場合によっては蔑視されることになるだろう。芸術を、手よりも頭やこころ、身体よりも精神にもとづける傾向の中で、技術の地位は、相対的に低下する。ドーマーが現代美術に見て取る「技術なき芸術」志向は、このような芸術観の行きつく先なのかもしれない。

しかし「技術なき芸術」は見果てぬ夢である。先に述べたように「想」がそれだけでは「作品」にならないのであれば、「想」と「見たり聞いたり触ったりすることのできるもの」とが結びつくその次第、その過程が、芸術制作の要であり謎であるはずだ。具体的なつくる作業がやはり問題であり、そこにはかならず技術がある。したがってもちろん、つくる過程を重視し、技術に積極的な役割を見て取る芸術論がある。

たとえばフランスの思想家アランは、1920年に出版された『芸術論』において、「制作の能力が思想または夢想の能力をはるかに超越しえないところに、決して芸術家は存在しないであろう」「技術と靈感とはいつも手をたずさえているので、両者を区別することは容易ではない」⁶⁾

と述べている。彼によれば、想 (idée) が制作 (exécution) に先立ち、制作を規制するというのは工業であり、想が制作につれて湧いてくることこそが、芸術の特徴である。「美しい詩はまず企画のうちにあって、それからつくられるのではなく、美しいものとして詩人に現われる (il se montre beau au poète)。美しい彫像は彫刻家に、彼がそれをつくってゆくにつれて、美しいものとして現われる (elle se montre belle)。そして肖像画は絵筆の下に生まれるのである」⁷⁾。したがって真の芸術家は「技術を好む」⁸⁾。

ドーマーもアランと同様、芸術において「想を抱くこと」と「ものをつくること」が不可分であると強調する。彼は、芸術において重視される「創造性」が、「どのようにつくるか how to make」についてのいわば身体化された暗黙知と分離不可能であるとして、現代美術の「技術なき芸術」志向を批判し、むしろ「工芸=craft」のうちに、両者のあるべき不可分状態、芸術の本来の姿を見て取る⁹⁾。「craft=技術」が、「想を抱くこと」と「ものをつくること」の双方を可能にするというわけだ。

アランやドーマーが技術に見て取るのは、つくるという過程において「想」と「もの」とを同時に生じさせるはたらきである。その意味で技術は、芸術において重要な地位を占めることになる。アランが制作を語ることはばのなかにも、中動態の一種である代名動詞の表現が見られることは注目に値する。アランやドーマーが技術に見て取る重要なはたらきは、われわれのことばでいえば、「想」と「もの」という二次元的対立を差異化しつつむすびつける、中動的なはたらきであろう。

2. ハビトゥス、型、スタイル

ドーマーは、とりわけ工芸の技術が依拠する暗黙知 (tacit knowledge) を重視する。ここでいわれる暗黙知は、言語化しうることとは別の、「実際にやり方を知っていること practical know-how」である。それは、実際にそれを行なう修業訓練 (discipline) によってのみ獲得され、対面で、実際に、やって見せてもらったり、自分でやってみたり、それを見てもらったりすることを繰り返してしか、伝わらない。したがって、個人の所有する知であると同時に、制度的あるいは公共的な知 (institutional or communal knowledge) でもある。そこから彼は「健全な工芸のために重要なことは、少数より多数の人々がそれを実行することである」¹⁰⁾ と言うことになる。

ドーマーの強調する「craft=技術」の「暗黙知」的側面は、社会学者マルセル・モースのいう「ハビトゥス habitus」と通じる。モースは、たとえば歩くとか休息するというような単純な動作のうちにさえ、社会によってやり方の違いがあることに気づき、ここから「身体技法 les techniques du corps」の存在を見出した。人間にとって基本的と思われる動作、ひとがいわば“自然に”、意識せずにあたりまえのようにやっている動作のレベルにも、すでに技法とよぶべきものがあり、これが社会的に共有されている、というわけだ。

彼はこの身体技法を、ラテン語のhabitusという語で理解する。「この語は、〈習慣 habitude〉

よりもはるかによく、アリストテレスのいうヘクシス、すなわち《(手に入れた)知識 $acquis$ 》と《能力 $faculté$ 》を表わしている。」「ひとが普通は魂と機械的の反復能力しか見ないところに、技法や、集団的かつ個人的実践理性の成果を、見なければならない」¹¹⁾。ハビトゥスという語は、「身体化し、慣習化した能力」¹²⁾を意味するものであり、それをめぐっては、ギリシア哲学のヘクシス概念にまで遡り、中世哲学が盛んに論じ、近代哲学の習慣論にも流れ込む伝統がある¹³⁾。モースがハビトゥスという語を持ち出すのは、おそらくこの語をめぐる哲学的伝統を踏まえたうえで、＜社会的に身につけられた身体技法があつてはじめて、ひとは身体を用いて実際に何かをすることができる＞ということを強調するためだろう。ドーマーが「暗黙知」を見て取る「craft=技術」、制作においてはたらく技術も、いちいち(言語で)意識されることのない身体化された実践の能力という点、および人と人のあいだで(身体的に)共有され伝達される社会的な技術という点において、ハビトゥスの一種と理解することができる。

ところで、制作においてはたらく技術をハビトゥスと捉えるならば、われわれはそこにくかたち＞という側面を見出すことができる。中世哲学を専門とする山内志朗によれば、「ハビトゥスは、能力・可能態であるのだが、必ず＜形＞を伴っている」¹⁴⁾。ハビトゥスとしての技術は、いくつもの身体的運動を有意味で有効なひとつのまとまった全体へかたちづくる能力と、理解することができよう。そのときどきの場面や状況の中で、何か意味のあることが実際に行なわれるためには、身体各部分の動きやはたらきが協調し、そのつど全体として或るまとまりをもたなければならない。初めてのこと、慣れないことをするとき、ひとは身体のどこをどう動かしたらよいのか、ひとつひとつの動作や手順ややり方を意識し、いちいちその効果を確認しながら次の動作を行なわなければならない。個々の動きはバラバラでまとまりをもたず、なかなか有意味で有効なものにならない。しかしその何ごとかを繰り返し、それに習熟した後ならば、場面や状況にかかわらず、ひとはスムーズにそれを実行できる。個々の部分部分の動きや手順が、意識せずとも有意味で有効なまとまりをなす。このとき、ひとのうちには、何ごとかをなすため、何ごとかがなされるための、基となる潜在的なかたちが出来あがったと考えられる。それに基づいて、そのつどの動きや手順の具体的なまとまりが、ひとりでにかたちづくられるのだ。潜在的なかたちは、直接意識されるものではなく、身体において成立し暗黙のうちにはたらく。意識や思考のレベルではなく、身体レベルにある。したがってこれは、いわゆる身体図式に相当するものだということもできるだろう。この潜在的なかたちから、たびごとに、目に見える現実のかたちのまとまりが生まれ、意味のある何ごとかが実際に行われる。潜在的なかたちとそれを場面や状況に応じて現実化する能力を、ひとは社会的訓練を通じて身につける。身体化する。それによつてはじめて、しようと思った何ごとか、「可能的なもの」も、現実化する。それがハビトゥスであろう。

教育学および認知科学を専門とする生田久美子は、「わざ」と認識の関係を追究するなかで、日本の伝統芸道において重視される「型」を、ハビトゥスと捉えて考察している。ここで「型」は、「外面に表わされた可視的形態」である「形」と区別されている。「形」は、「各界に固有の技

術の体系が身体動作に表わされたもの」で、「手続きの連続として記述することができる」¹⁵⁾。伝統芸道において、学習は師匠の動作を見よう見まねで真似ることから始まるが、生田久美子によれば、「わざ」の伝承は、そのような「形」の模倣を超え、「型」の習得を目標とするものである。「型」の習得は、単なる外見的要素的な動作の形の模倣を超えて、「形」をハビトゥス化すること、「形」を自分の動きとして主体的に生み出しうることである。伝統的に「型」といわれてきたもののなかにも、〈技術〉と〈かたち〉の結びつきが見て取られるわけだ。確かにここでいわれる「型」は、先に見た潜在的なかたちとしてのハビトゥスである。

生田久美子は「型」をハビトゥスと理解することからさらに、技術（彼女の用語では「わざ」）を、「意味」や「価値」とむすびつけて考えようとする。彼女は、能、歌舞伎、舞踊、邦楽、茶道、華道、相撲といった伝統芸道の芸談をもとに、「型」の習得プロセスを考察するが、その際、モースがハビトゥスの社会性に関して指摘した「威光模倣 *une imitation prestigieuse*」という現象に注目する。モースによれば「威光模倣」とは、ひとが「自分が信頼を置き、自分に対して権威をもつ人物によってなされて成功した行為、成功したとみなされた行為を模倣する」¹⁶⁾ ことである。生田はこれを踏まえ、芸談を参照しながら、「型」の習得過程で学習者が、模倣する師匠の「形」を積極的に価値ある「善いもの」とみなし、価値に同意しつつ模倣を通じてその形や手続きの意味を追究し解釈する、と考える。そのことによって学習者は、次第に「形」を自らの主体的な動きにしていく、すなわちハビトゥス化するというのだ。威光模倣においてはたらく「学習者の対象に対する価値的なコミットメント」および「学習者の主体的かつ積極的な探究への欲求」¹⁷⁾ が、自ら「形」を生み出す能力である「型」の習得に大きく関与していると、生田久美子は強調する。形の模倣を通じて意味や価値を追究することではじめて、自分のものとしての「型」の成立が可能になる、というわけだ。とすれば「型」は、〈目に見える具体的な形や手続き〉と〈意味〉との両方に関わる位相ということになるだろう。両者を媒介するものと言っていいかもしれない。そしてもちろん、ここでいわれる「意味」は、それ自身として独立に存在する意味ではありえない。現象学風のいいまわしをすれば、この〈意味〉は、身体レベルの〈かたち〉において生きられるのだ。

ここでわれわれは、メルロ＝ポンティが、「スタイル *le style*」について論じたことからの思い出す。われわれは別のところで、彼のいうスタイルが、身体を座とする〈かたち〉であること、可能的なものの現実化に関わること、という二点で、ハビトゥスと重なることを指摘した¹⁸⁾。彼は、それぞれの画家が自分自身のスタイルをもつこと、画家が作品に描き込むのは直接的な自己ではなく、自分のスタイルであることを指摘したうえで、「画家は、他の画家たちの絵画によって、世界によって、同様に自分自身の試みによって、自分のスタイルを獲得しなければならない」¹⁹⁾ と述べる。すなわち彼の理解によれば、スタイルは、画家が、世界とのあいだで、他の画家たち（の作品）のあいだで、努力して身につけなければならないものなのだ。したがって「何が画家に属し何が物に属すのか、新しい作品が古い作品に何を付け加えたか、彼が何を他の画家たちから学び何が彼自身のものなのか、区別することに意味はない」²⁰⁾。「スタイル

は、いわば画家の知らぬ間に生まれる」²¹⁾。そしてそのようにして獲得されるスタイル、画家になるために必要なスタイルは、「等価なもの系 le système d'équivalences」であり、それに基づく「まとまりのある変形 la deformation cohérente」によって、「画家は、知覚におけるまだ散漫な意味を、はっきり集中化しはっきり実在させる」²²⁾。そうしてはじめて「作品」が生まれるのであれば、われわれが「作品」に見て取るスタイルは、ハビトゥスとしての技術が作者の身にそなわり、はたらいっていることの、しるしと言えるのではないだろうか。

われわれは、「型」や「スタイル」といわれてきたもののうちに、ハビトゥスとしての身体化された技術を見い出すことができる。それは、個人のものであると同時に、間主観的、社会的なものである。芸術制作にはたらく技術は、*他者に対して開かれたくかたち*>という側面をもつと考えられる。そしてひとが身につけたこの*くかたち*>、*潜在的なくかたち*>によって、「想」とか「意味」とか「可能的なもの」とかいわれるものが、実際に見たり聞いたり触ったりできる現実のものになっている。ここで*くかたち*>は、二重の意味で媒介としてはたらいっているように思われる。そしてそれが主体の意識や操作を超えて暗黙にはたらし、しかもなお主体のものともみなされることも合わせて、われわれは身体化された技術における*くかたち*>に、中動相を見ることができるよう思われる。

3. forma formansとしての技術

技術を形の形成と捉える技術論がある。哲学者三木清は、技術を目的に対する手段とする見方を批判する。彼は技術を、「新しい環境に適応するための新しい行動の形の発明」²³⁾、「主体と環境とが対立し、その調和を媒介するもの」²⁴⁾と考えることから出発する。三木清によれば、技術は、外部にある専ら主観的な目的に対する、単なる客観的手段ではない。主観的のみなされる目的は、ひとが環境と関わる際の身体的条件、周囲の環境やはたらしかける対象の法則など、客観的な諸条件から限定をうけている。したがって目的は、それ自身、手段と分離不可能なものであって、技術の外にはありえない。他方、技術は、客観的な世界の法則に従うものだが、全体が部分を規定するという目的論的構造をもっている。技術は、総合を導くものとして目的を内に含む。すなわち、目的は手段と別に考えられず、手段は目的なくして考えられないということだろう。「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」²⁵⁾。そこに成立する「行為の形」、「主観的なものと客観的なものの総合」、「主観的・客観的なもの」が、技術と考えられている。三木清は技術を、目的と手段、主観的なものと客観的なものを媒介し総合する「行為の形」と考えるのである。

われわれが三木清の技術論で注目するのは、主観的なものと客観的なものの総合が「形における総合」²⁶⁾と言われる点である。「技術によって作り出されるものは単に物質的なものでなくイデー的な意味を具へてゐる。イデーは技術を通して現はれてくるのであり、技術から出てくる形はイデー的な意味をもつてゐる」²⁷⁾。他方、技術は「直接に物質に触れて物質の中から

形成する」²⁸⁾、「技術によって作られるものは具體的な形をもったものであり、かようなものとして独立なものである」²⁹⁾。これらの記述からわれわれは、三木清のいう「形」が、単なる物質でも単なるアイデアでもなく、両者にまたがり両者において成立しているということ、あるいはむしろ、行為の「形」から「アイデア」と「具體的な形をもった独立のもの」とが生じていること、「形」において両者が一つであるということ、を読み取ることができる。これは、われわれが2において、ハビトゥスや型やスタイルから考えた技術の位相と重なることである。われわれはここでもまた、技術の〈かたち〉という側面に、中動相を見て取ることができる。

ドイツの哲学者カッシーラもまた、技術を「形 Form」と結びつけて考察している。カッシーラにとって技術は、人間が世界を形態化するはたらき (Gestaltung) の一つであり、「活動を介した現実《把握》」³⁰⁾である。カッシーラは技術に「形の付与」というはたらきを見る。しかしこの「形」は、人間が世界に一方的に与えるものではない。「形」は活動を通じて「獲得される」。新たな「形」の獲得とともに、活動に「内的再編、イデア的な意味転換」が生じ、活動の「質的意味」が変わり、そこから世界を見る新たな視点の可能性が生まれる³¹⁾。カッシーラは、技術を動態として捉える。forma formans、すなわち「形成する形」³²⁾である。「両者〔主観と客観〕の間に、はじめからスタティックな不動の関係が存在するのではない。あるのは、いわばあちこちと彷徨する動きである。そしてその動きから、人間が自分自身の存在と対象の存在とを理解する際の形が、徐々に結晶してくるkristallisiert sich」³³⁾。われわれはここにも、kristallisiert sichという中動表現を見出す。人が世界と関わる活動や行為のなかから、基となる〈かたち〉がいわばひとりで生じ、その〈かたち〉を通じて、私が私になり、世界が世界になる、ということだろう。技術を活動における Gestaltung、「形成する形」と捉えるカッシーラの技術論は、技術を「行為の形」と捉える三木清の技術論と通じるとともに、行為の〈かたち〉の生成という、より深い中動の位相を、われわれに示唆してくれる。

近年注目を集めている生態心理学のアフォーダンス理論は、行為の〈かたち〉を問題にするこのような哲学的技術論を、補強してくれるように思われる。アフォーダンス (affordance) とは、アメリカの知覚心理学者ジェームス・ギブソンがafford (提供する) という動詞から造語した語で、「良いものであれ悪いものであれ、環境が動物に提供するofferもの、用意したりprovide供給したりfurnishするもの」³⁴⁾を意味する。アフォーダンスという語が造語されたのは、動物にとっての「意味」や「価値」が、環境そのものに備わっており、(人間を含む)動物はそれを直接知覚する、ということを主張するためである。われわれが目じりたいのは、ここで言われるアフォーダンスが、自ら動くという行為のなかで発見されるという点である。生態心理学は、知覚を人や動物の自発的な動きとの関係で捉えようとする。例えば生態心理学を専門とする佐々木正人は「水のアフォーダンス」について次のように語っている。「水にはほくたちの身体がそこで浮かんで、進むこと、つまり泳ぐことを可能にしていることがある。それに行為のシステムが少しでも触れることができた日に、その動きは有機になる。(略) 水に潜在していた「泳ぎを可能にすること」を発見したのは、ほかでもないほくたちの行為だ。だから

実は泳ぐことを可能にしている水の意味と、それを発見した行為、この二つは一つのことなのである。この二つが一つになっているということが、有機の動きの条件である³⁵⁾。環境の中で実際に動くこと、動くことで周囲との関係を絶えず調整するなかで、アフォーダンスは発見され、利用される。われわれはこれを、泳ぐという一つの技術の成立と理解することができる。泳ぐという技術は、水の中でみずから動いてみるということの中で、身体を通じた水との関わりの中で、潜在する水の「意味」(=泳ぎを可能にすること)を発見し同時にそれを現実化する行為の<かたち>として成立する。みずから動く身体が世界と関わることから、行為の<かたち>が生成する——われわれはここに、技術の根源を見ることができるのではないだろうか。

むすび

芸術における技術は、おそらく *forma formans*、行為の<かたち>の生成としてある。それ以前になかった意味が、芸術作品のうちに、見たり聞いたり触れたりできるものと不可分に生じてくることには、本論で見てきたような技術が本質的なものとして関わっているはずだ。それはわれわれが身体によって世界にあること、みずから動き行為して世界と関わることと、深いところでむすびついている。われわれがつねにすでに身体をもって世界にある以上、<かたち>の生成は無から生じるはずがない。それはすでにある<かたち>の変形である。そしてまた素材も、芸術にとって単なる手段と言えなくなる。素材はひとが身体をもって関わる世界の一部であり、その関わりから<かたち>が生まれるのだから。

技術を広く「行為の形」と捉えるとき、見ること聞くこと触れること等にもまた、身体化された技術が見てとれる。知覚もまた技術である。芸術における技術は、狭い意味でのつくることにおいてのみはたらくのではない。芸術の制作にはたらく技術は、見ること聞くこと触れること、あるいは選ぶこと組み合わせることも含む、広い意味での<つくること>の技術なのだ。われわれは、コンピュータを駆使する現代アートにも、身体化された技術のはたらきを見ることができるだろう。

註

- 1) 森田亜紀「芸術体験の中動相」美学第214号(美学会)2003
- 2) 竹内敏雄編『美学事典 増補版』弘文堂 1974 p.150-151
- 3) Peter DORMER, 《The Status of Craft》, *The Culture of Craft*, Manchester University Press, 1997, 所収、p.18
- 4) 同上
- 5) 佐々木健一「近世美学の展望」『講座美学1 美学の歴史』東京大学出版会1984所収
- 6) ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, 1926, p.34, p.35 (『芸術論集』桑原武夫訳 世界の名著66 中央公論社 所収)
- 7) 同 p.36
- 8) 同 p.36
- 9) DORMER, 《The Status of Craft》, 《Craft and the Turning Test for practical thinking》, 《The language and practical philosophy of craft》, 前掲書所収
- 10) 同《Craft and the Turning Test for practical thinking》, 前掲書p.148-149

- 11) Marcel MAUSS, *Sociologie et Anthropolologie*, P.U.F., 1968, p.368 (有地亨・山口俊夫訳『社会学と人類学』弘文堂 1976)
- 12) 山内志郎『天使の記号学』岩波書店 2001 p.124
- 13) 稲垣良典『習慣の哲学』創文社 1981 参照
- 14) 山内史朗 前掲書 p.133
- 15) 生田久美子『「わざ」から知る』認知科学選書14 東京大学出版会 1987 p.23
- 16) MAUSS前掲書 p. 369
- 17) 生田久美子 前掲書 p.33-34
- 18) 森田亜紀 前掲論文
- 19) Maurice MERLEAU-PONTY, 《Le Langue Indirect et les Voix du Silence》, *Signes*, Gallimard, 1960, p.65
- 20) 同 p.73
- 21) 同 p.67
- 22) 同 p.68
- 23) 三木清『技術哲学』(1941) 三木清全集第7巻 岩波書店 1967 所収 p.200
- 24) 同 p.202
- 25) 同 p.236
- 26) 同 p.229
- 27) 同 p.288
- 28) 同 p.256
- 29) 同 p.226
- 30) Ernst CASSIRER *Form und Technik* (1930), *Symbol, Technik, Sprache*, Felix Meiner Verlag, 1995所収 s.52 (篠木・高野訳『シンボル・技術・言語』法政大学出版局 1999)
- 31) 同 s.53
- 32) 同 s.43
- 33) 同 s.55
- 34) James J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, 1979, Laurence Erlbaum Associates, 1986, p.127 (古崎敬他訳『生態学的視覚論』サイエンス社 1985)
- 35) 佐々木正人『レイアウトの法則』春秋社 2003 p.225-226

The Middle Phase of Making —— Technique and Form ——

Aki MORITA

College of Arts

Kurashiki University of Science and the Arts,

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

(Received September 30, 2003)

In the field of art the idea cannot stand for itself; it should be realized and objectified in what we can see, listen to or touch etc. What makes works of art both ideal and real? What happens in the process of making?

Many artists describe their experience of making in the middle voice: they find 《tacit knowledge》 working in their practice. 《Tacit knowledge》 is considered to be embodied techniques, and technique is a form of action to practice something significant: in the form the idea or meaning and the object are synthesized. The style or *kata* we find in the works of each artist is such form of action as *habitus*, which enables him to execute their works.

Form comes from the action wondering here and there in the relation between man and his environment, to differentiate and mediate the ideal and the real in it.