

図鑑という知—芸術的知性による世界把握

Knowledge of Illustrated Encyclopedia: Comprehending World through Artistic Intelligence

三好 風太 (1, 2, 3, 7 節)
MIYOSHI Futa

小松 佳代子 (4, 5, 6 節)
KOMATSU Kayoko

キーワード：図鑑、アレゴリー、芸術に基づく研究
Keywords：Encyclopedia, Allegory, Arts-Based Research

This article clarified artistic intelligence, especially the way of grasping the world, by examining the knowledge that an illustrated encyclopedia represents. An illustrated encyclopedia aims to get a panoramic view of the world by reducing its complexity. Artmaking, like an encyclopedia, expresses the world's multilayered quality while cutting of some aspects of it. By weaving some images allegorically, just as an illustrated encyclopedia does, artists are able to go beyond their own existing way of knowing to a new worldmaking and formation of themselves.

1. 問題意識

芸術作品やそれに対する鑑賞行為において、異なる事物どうし、あるいは事物と概念に何らかの結びつきが見出される場合、それを駆動するのはいったいどのような思考の枠組みだろうか。私(三好)はこれまで美術家の立場から、折口信夫の「類化性能」やレヴィ＝ストロースの「神話的思考」等、異なる事物どうしを結びつける思考の在り方に注目し、それらと芸術的知性の関係について論考を重ねてきた¹。

美術家の齋藤功美は「親縁性—芸術的知性の一つの形」においてベンヤミンに依拠しつつ、「全く異なったもの、最も遠いものを、一瞬の閃きのうちに演繹不可能なやり方で結びつける²」思考の作用としての「親縁性」について、それが芸術作品を成立させる重要な要素であるという興味深い論考を示した。

試みに、折口やレヴィ＝ストロースが提示した思考の在り方をベンヤミンの図式における「類似性」「類比性」「親縁性」のどれかに割り振ることができるかといえば、恐らくそれは難しいだろう。折口が「類化性能」と呼んだ概念

には「類似性」的な側面と「親縁性」的な側面の両方が含まれるだろうし、「神話的思考」には「類比性」的な側面と「親縁性」な側面の両方が含まれるのかもしれない。いずれにしても、これらの思考の作用を包含しつつ、全く異なる事物を非・言語的な方法で結びつける「親縁性」が核となり、芸術的知性の1つの「手つき」を形成しているのではないだろうか。

しかし、芸術作品における「親縁性」に基づいた事物の結びつきについて、言語的に説明しようとするには困難がつきまとう。この困難と向き合いつつ「親縁性」について叙述するとすれば、それは否定神学的な形をとらざるを得ないように思われる。すなわち、事物どうしの表面的な類似性でも、合理的な思考に基づいた類比性でもない何か別の方法として。

そしてこの困難は芸術的知性、あるいは芸術そのものとは何かといった根源的な問いにも同様に降りかかるものだろう。この問いに対して齋藤は先の論考で「わたしは、この作品に芸術を知覚するから、これを芸術と認めるのである³」と述べるが、齋藤自身が認めるようにこれではトートロジーの袋小路にはまり込むことを避けられない⁴。さらにこの図式においては、「芸術を知覚」できる者(あるいは創造できる者)としての芸術家の特権性への問いが棚上げされているように思われる。この特権性を認めることは、芸術の再・魔術化に加担することに繋がりがかねない。芸術的知性、あるいは「親縁性」を、前述したようなトートロジーや再・魔術化に陥ることなく、コミュニケーションを媒介に、他者と共有可能な知の在り方として措定することはできないだろうか。今回の一連の実践・及びそれに伴う論考は、そのような問題意識から出発している。そしてその探究の過程で、我々は「図鑑的な知」とでも呼ぶべき知の在り方に触れることとなった。これについて以下に詳述する。

2. 花鳥画とトランプ

2020年、私(三好)はある画商から「新しい花鳥画」というテーマでの日本画作品の制作を依頼された。花鳥画とは元々中国で始まった絵画の形式で、日本画の伝統的な画題の1つだ。花鳥画においては、特定のモチーフ、あるいはそれらの絵画内での組み合わせにそれぞれ固有の寓意—アレゴリーが設定されていることがその特徴となっている。また、美術史家の宮崎法子によれば、花鳥画は「野生のままの動植物を描くのではなく、(中略)そこには選ばれた植物や動物が注意深く配されており、それは庭園がそうであるように、練り上げられた自然の縮図⁵」であるのだという。

上記のような花鳥画の特徴を踏まえ、何を「新しい」ものとしてアップデートするのか。この問いに対し私は、既存のモチーフと寓意の照応関係にとらわれず、「類似性」でも「類比性」でもない、「親縁性」に基づいたモチーフとモチーフの「新しい」関係を探ることが出来ないかと考えた。

そのためにまず、植物や鳥、あるいは絶滅動物といったモチーフがそれぞれ単体で描かれたカードを複数枚用意した。その中で、言語的には説明出来ないが、何らかの関係

性を持つと感じられるカードどうしを隣合わせに並べていくという作業を何回か繰り返し、最も「じっくりくる」配置を探った(図1)。そしてその配置を元に、花鳥画として絵画作品の制作を行った。



図1

この実践においては、カードの組み合わせを探る際、個人の趣味・嗜好の影響を軽減させるため、私のパートナーとも対話をしながら配置を探っていった。そして図らずも、この作業がある種のゲーム性を帯びていることを発見したのだった。

そこで次に、先の実践におけるカードの配置決めの行程を発展させ、トランプのような遊戯性を持たせた実践を考案し、それに使用するカードを作成してみた。具体的に作成したのは、表面に数字ではなく様々な事物の画像を印刷したトランプカードだ。この作業においても制作者の趣味・嗜好から偏りが生じることを避けるため、画像の収集・選定は先に論考を引用した齋藤と共同で行った。

このカードで私が想定していたゲームは「ババ抜き」だ。といっても通常のトランプのように数字は印字されていないため、プレイヤーはカードとカードの組み合わせを新たに「親縁性」に基づき「発見」する必要性に迫られる。そして手札内でペアを作成した後は通常のババ抜きのようにそのペアを場に捨てることになるが、その際他のプレイヤーにも、そのペアが「親縁性」に基づいて結びついたものであると感じられないと、それを捨てることができない。このルールを設けることにより、「親縁性」、ひいては芸術的知性に基づく判断という、ともすれば極めて個人的なものとして完結してしまいがちな意志決定のプロセスを、コミュニケーションを通して他者と共有可能なものに変換できないかと考えたのだ。そして作成されたペアを場に並べていき、ゲームが終了した段階でそれらを撮影し記録する。

実際にこのようなルールでゲームを行うと、作成されたペアの組み合わせに当初は納得できなくとも、それを作成したプレイヤーによって「説得」されるというケースも散

見された。これは芸術作品を鑑賞する際、最初はその作品におけるモチーフの選択や、あるいはコンセプトと表現の関係を理解出来なかったが、後に作者との対話によってそれらを理解出来た(あるいは出来た気になった)、というようなケースと対応しているようにも思える。

またプレイヤーを変更しつつゲームの回数を重ねる過程で、「親縁性だけでなく、類似性や類比性による組み合わせを探っても良いのではないか」といったように、ゲームのルールそのものの改変についての対話も行われるようになった。このことは芸術(特に現代美術)が持つ言語ゲーム的な側面、つまり絶えずゲームを規定するルール・あるいはコードが書き換えられてきたという歴史的な過程を、奇しくもカードゲームの中で反復しているものと思われた。そもそも様々な事物をカードという形で切り取り、それらの間に新しい照応関係を見出そうとする試みそのものが、それぞれの事物が本来この世界に存在する中で埋め込まれていた文脈をばらばらに解体し、事後的に新たな「意味」や「読み」を付加しようとする行為に他ならない。

クレイグ・オーウェンスは、「旧約聖書は、新約聖書の予型として読まれるときにアレゴリー的なものとなる⁶」と述べたが、この例でいえばそのような「読み」は当然新約聖書の成立後事後的に付与されたものである。そう考えるとアレゴリー的な見方とは、事物に付加されている既存の文脈やコードを、書き換え可能性に開かれたものとして認識することなのかもしれない。その意味で擬似的なトランプ遊びによって事物を新たな照応関係に開こうとする我々の実践は、極めてアレゴリー的なものだったと振り返ることができよう。

私はこのトランプカードを本論考の共同執筆者である小松に配布し、カードの制作者である私や齋藤が参加しない場でもゲームを行ってもらうことにした。そこで行われたゲームは、制作者である私が本来想定していた「ババ抜き」のルールではなく、「七並べ」としてルールが改変されていた。そしてそのゲームの様子を撮影した写真を見た際、あることに気づかされた。「七並べ」は、ゲームが進行するにつれ場にカードの配置が完成されていくが(図2)、この場合ゲームそのものではなく、結果的に生じるカードの配置の方が、ある種の世界観を提示するものとして重要なのではないか、ということだ。



図2

「ババ抜き」ベースのゲームに興じていた際は「親縁性」に基づき2枚のペアを生成することにプレイヤーの意識が集中されていたが、「七並べ」をベースとしたゲームにおいてはさらにそこから発展して、全てのカードを1つの平面に布置するという行為が立ち上がっているように思えた。

振り返ればそもそものきっかけとなった花鳥画の実践から、私はそのようなカードの布置を生成することを指向していたのだ。ではこのカード—事物の布置には、一体どのような意味があるのだろうか。私はこの行為が、ある種の「図鑑」を作り出そうとする試みなのではないかと考えるようになった。

3. 図鑑的な知とアレゴリー

ここに1枚の図像がある。そこにはタコやヤドカリ、カブトガニやホヤといった生物が描かれている(図3)。これらの生物が同一平面上に配置されている意味を我々が理解するのに、そう時間はかからないであろう。我々は一見して、これが海洋生物についての図鑑であると理解できる。これはある図鑑のうち、海産の無脊椎動物を扱ったページである⁷。提示された図像とそれに対する「海産」「無脊椎動物」というキャプションを得ることで、我々はこれらの情報を違和感なく受け取ることができる。



図3

しかし、この図像における生物の配置を規定している「海産」「無脊椎動物」というコードは、実は極めて作為的なものなのだ。例えば、「海産」というコードは生物の生息域に着目した人為的なものであり、このコードによってここに描かれた生物間の系統関係を説明することはできない。図像内に配置されたタコとイカは同じ軟体動物で近縁だが、これらとカブトガニは系統的にはさして近縁なものではなく、カブトガニにより近縁なのはここに描かれていない陸生のクモやサソリだったりする。ホヤはここに描かれた全ての生物よりも我々人類と近縁だ。さらに「無脊椎動物」というコードにいたっては、脊椎動物以外の全動物を有象無象として1つのカテゴリーに押し込める、極めて人

為的かつ人間中心的なものに過ぎないのだ。

さらに詳しく観察すると、描かれた生物の縮尺も一定でないことが分かる。注意深く観察すればするほど、この図像が極めて不自然で、作為に満ちたものとして見えて来はしないだろうか。これら全ての作為は、ひとえに「海産」の「無脊椎動物」という、我々にとってひとまずは妥当だと考えられるカテゴリーに該当する生物を一望したいという、我々の欲望を実現するためのものなのだ。

そもそも、「海産」「無脊椎動物」というコードに該当する全ての生物がここに描かれているわけでは当然ない。同一平面上に全ての海産無脊椎動物を配置することはほぼ不可能だし、仮に巨大な平面状でそれを実現したとして、それは肝心の一望性を我々から剥奪してしまうだろう。ここでこの図像の形式を規定しているのは、平面の紙というメディアの限界と、有限の視界という我々の身体的限界の二重の制約の中で、いかに一望性を確保するかという要請だ。図鑑的な図像の本懐は、その一望性にあるのだ。

では、そのような一望性への欲望はどのように生じたものなのか。その背景の1つとして、この世界の神羅万象から「神意」を読み解こうとする、キリスト教文化圏特有の精神性が挙げられるだろう。そのような精神性の典型は、例えば17世紀の科学者アタナシウス・キルヒヤーに見ることができる。イエズス会士でもあった彼の研究対象は、地質学、医学、ヒエログリフの解説、幻燈や磁石の設計、果ては音楽理論と、現代の専門化と細分化の進んだ学問体系からは想像もできない広範さを示している。この途方もない学問的関心の根底に存在しているのは、この宇宙を貫く「神意」の解説を目指す、宗教的熱意だ⁸。またキルヒヤーは生涯に渡って膨大な著作を執筆したが、それらの書物は奇妙な図像で満ち溢れている。前田良三は「キルヒヤーの世界を貫いているのは、こうした『可視性』への情熱である」と述べた⁹。キルヒヤーは「図鑑」によって世界を見通そうとしたのだ。そしてそれらの「図鑑」は、エンブレムをはじめとしたアレゴリカルな図像の数々によって構成されている。

こうしたキルヒヤーの図像の中で印象的なものの1つに、ノアの方舟を描いたものがある。1673年の著作『ノアの方舟』(Arca Noe)に収録された一連の図版は、それらが細部まで執拗に、極めて具体的に描かれていることから、逆説的にこの聖書逸話の虚構性を浮き彫りにしているように思える。我々は、全ての生物を収容する方舟を作ることが現実には不可能であることを知ってしまった¹⁰。しかし裏を返せば、一隻の巨大な舟に収容可能な程度のスケールとして、「生物」という群の全体を俯瞰して観測したいという欲望が、我々の中に潜在的に存在しているということではないだろうか。我々が世界に対する一望性を獲得するためには、ある種暴力的な形での情報の取捨選択、世界の人為的な縮減が不可欠となってくる。その過程を経ることで、ようやく我々はヴァーチャルな形ではあるが、一望性を備えた図像—図鑑を得ることができるのだ。

そしてその図鑑が持つ一望性は、その成立過程の人為的なコードを理解する者にしか共有されないものだろう。アレゴリー的な図像が、その外部の指示対象との関係を規定するコードを知らないと解読できないように。その意味で

は、図鑑とは世界を縮減することで一望性を示すアレゴリー的な図像、あるいはその集積といえるのではないだろうか。前節で中国由来の花鳥画について触れたが、自然のヴァーチャルな縮図であること、アレゴリカルな意味を持つことを踏まえると、花鳥画も一種の図鑑であると考えられることができるかもしれない¹¹。紙幅の都合からここでは言及のみにとどめるが、世界を縮減し、図像をもって把握しようとする「図鑑的な知」は、キリスト教文化圏に限定されない普遍性を備えているようにも思われる。

アレゴリー的な見方の特徴は、事物の意味解釈に対する書き換え可能性を開くことにあるということに先に述べた。その意味で、花鳥画の実践からトランプカードの実践を通して私が行ったかったことは、事物が埋め込まれた既存の文脈を解体し、芸術的知性に基づいた図鑑を編むことだったのかもしれない。

では、芸術制作において「図鑑」を編むような実践の例は他に存在しているだろうか。日本を代表する写真家で批評家の中平卓馬は、エッセイ集『なぜ、植物図鑑なのか』の中で、「あらゆる陰影、またそこにしのび込む情緒を斥けてなりたつのが図鑑である。(中略)あらゆるものの羅列、並置がまた図鑑の性格である。(中略)図鑑の方法は徹底した juxtaposition である。この並置の方法こそまた私の方法でなければならない¹²」と述べ、図鑑の特性と自身の制作活動を関連付ける。中平は、単一のレンズ—私を通して世界と向き合うという、「主体・客体の二元論に根ざす近代のロジックを不可避的に背負っている¹³」写真というメディアを用いつつ、時間と場所に媒介された膨大な写真を撮影し、それらを1日ごとに提示する『サーキュレーション日付、場所、行為』(1976)のようなインスタレーションを通じて、特定のパースペクティブを無効化することをねらった実践で知られている。このような実践は、膨大な枚数の写真を撮影することで、「世界と私」という構造を解体しつつ、多視座化した視点からの世界観を提示することを企図したものと言え、中平が図鑑を例にそれを語っていることは興味深い。中平の没後、2017年にシカゴ美術館で開催された個展においても「サーキュレーション」の実践が再現されており¹⁴、芸術的知性と図鑑の関係を探る上で、彼の実践は今なお示唆を与えてくれるように思われる¹⁵。

4. 事典による世界把握

図鑑、あるいは百科事典という形で、わたしたちは世界に対する一望性を得ようとする。一望性を獲得するためには、ある種の暴力的な形での情報の取捨選択、世界の人為的な縮減が不可欠となる、と前節で三好は述べている。このような取捨選択あるいは縮減こそが、M. フーコーが『言葉と物』で論じた、古典主義時代の博物学における分類を可能にする。博物学が記述すべき要素は、「形態、その数、それらが空間内に配分される際の相互関係、そして各要素の相対的な大きさ」であり、こうした分節化によって、不確実性を排除した構造が導きだされる¹⁶。「構造は、可視的なものを制限し濾過して、それを言語で書き写すことを可能にする。構造のおかげで、動植物の可視性は、それを記録する言説ディスコースのなかに完全に移行するのだ¹⁷」。それ以前、すなわち16世紀、17世紀半ばまでの博物誌(博物学と同

様に原語では *histoire naturelle* だが、古典主義時代の博物学と区別するために、ここでは博物誌と表記する)においては、「一個の動物、植物、もしくは地上の任意の物を認識することは、それらのなか、あるいはうえにおかれた(=しるし)の厚い層全体を取り入れること」であった¹⁸。こうした「厚い層全体」を縮減することによって自然の学としての博物学が成立する¹⁹。

古典主義時代のエピステーメーにおいては、あらゆる動植物は「同一性と相違性にもとづく表象の分析のうちに」おかれ、「可能なかぎりのあらゆる相違性を通覧させる、連続的で整然たる普遍的な表のうえ」で認識されるものとなる²⁰。「世界の縮図、ミクロコスモス」として自然界の産物や人間の制作物を一同に集めた「珍品陳列室(cabinets of curiosities)」や「驚異の部屋(Wunderkammer)」と違って、この世界認識の方法は、「ものをその本来の意味から切り離し、目にみえる特徴だけを基準にして分類し、並べ整理する」(傍点原文)ものとなる²¹。フーコーによれば、16世紀までの西欧文化においては、類似こそが知を構築する役割であり²²、それゆえ集められた事物というミクロコスモスにマクロコスモスが読み取られるのである。事物が、類似する星辰や自然、あるいは物語世界など、さまざまな層から切り離され、専ら表象の問題となると、世界は解読されるものというよりも、表のうえで分類し整理されることで認識されるものとなる。17世紀半ば以降はさらに、「百科事典における恣意的だが効果的な配列順序としてのアルファベット」が使用されることにもなる²³。

類似から表へというエピステーメーの変容ほどにはフーコーは注目していないが、アルファベット式事典の登場は、知の普及ということを考えてとき重要なものである。事典がどのように体系的に分類されていても、何らかの個物を事典の中に探すためには、そうした分類がある程度わかっていなければならない。アルファベット式事典は、そうした分類秩序を理解していなくても使用することができる。ドイツにおける1760年から70年代におけるアルファベット式芸術事典について論じる山口遙子によれば、アルファベット式事典はドイツでは17世紀末頃から社会科学や自然科学の分野を中心に盛んに出版されるようになり、18世紀前半には出版界の大きな一角を担っていたという²⁴。アルファベット式事典流行の背景には、教養市民層の存在があった。専門的な学問知を求める学者ではなく、社交の場で歓談するための「一般知」を求める市民にとって、アルファベット式事典は非常に有用だったということである²⁵。

他の分野から遅れて出版されるアルファベット式芸術事典が想定していた読者も、愛好家であった²⁶。学者であったとしても、自らの専門分野以外の知識を学ぶためには事典を必要とするという考え²⁷、あるいは、最初から芸術理論を体系的に学ばなくとも、「個々の事象に即して分析的に学び、次第に普遍的な学識へ上る」のが愛好家にふさわしい学びの方法であるとする考えなどから、アルファベット式芸術事典が編纂されたという²⁸。

ここまで見てくると、アルファベット式事典は、世界の一望性と相容れないことがわかる。「世界における主要な事物のすべてと、人生における人間の諸活動を絵で表し、命名すること²⁹」を目指して『世界図絵』を著したコメニ

ウスが、当時流行していた「世界の諸事象を百科事典的に記述すること」、すなわち「単語と個物との関係づけ、およびアルファベットに従った記述の配列」を問題視していたことに見られるように³⁰、事典項目への世界の寸断は、世界全体の理解から遠ざかるのである。

そうだとすると、芸術的知性が求める一望性は、百科事典や図鑑それ自体にあるというよりも、前節で三好が述べているように、常に更新を続ける図鑑を「編む」というところにあると考えなければならない。それはいったいかなる知性なのか、美術制作に即してもう少し考えてみたい。

5. 事典・図鑑を編むことと美術制作

そもそもわたしたちはなぜ事典や図鑑を「編む」と呼ぶのだろうか。おそらくそれは、語や物を並べ、それらが関連する事物と相互参照されることで1つの織物となるという意味からだろう³¹。「編む」ことを、ものをつくることと重ねて論じているT.インゴルドの「つくることのテクスティリティ」という論文がある。インゴルドは、「大工が形づくることは、それ自体編むことの実践であり、可塑的な物質に型押しすることではなく、繊維の目を分け、紡いでいくことである」としている³²。質料形相論的モデルとは異なり、「編む」ことは、「生きた素材同士が編み合わさっていく過程で物が成立する³³」ことを意味する。

先に三好が引用した写真家の中平卓馬が、「植物図鑑」と名づけた作品をつくるに至った経緯を述べている文章においても、質料形相論的モデルに依拠した近代の芸術概念が批判されている。「近代の芸術とは、要するに作家と呼ばれる個人に投影された世界の像、いやそうではなく反対に、作家があらかじめもつ、世界はこうであるという像の世界への逆投影であった。それがイメージと呼ばれるものの正体である³⁴」。中平は、こうしたイメージを乗り越えることを目指す。「私から発し、一方的に世界へ到達するものと仮定され、そのことによって世界を歪曲し、世界を私の思い通りに染めあげるこのイメージは、いま、私の中で否定される³⁵」。写真による表現を、人間による事物の思考の組織化ではなく、「事物の思考と私の思考との共同作業によって初めて構成される³⁶」ところに求め、「事物を事物として、また私を私としてこの世界内に正当に位置づける³⁷」ために中平が向かうのが植物図鑑である。図鑑は、陰影や情緒を斥けて対象を明快に指示する³⁸。同時に、図鑑におけるあらゆる事物の並置は、かつて中平があらゆるものを写真化することで、「一枚一枚の写真にあるパースペクティブをその数の膨大さによって乗り越え³⁹」ようにしたのと同じ志向性を示すものだろう。

美術制作者も、また外界を自己へと引き入れつつ、自己を外界へと手放していくために、さまざまなことを行う。大量のドローイングをする、歩きながら写真をとりそれをアトラス状に配置・再配置しつつ思考する、フィクションのような文章を書くなど、制作者によってそれは異なる⁴⁰。三好が「新しい花鳥画」をつくるために、他の美術家とともに、モチーフの配置を繰り返したことにも、既存のものを見方を乗り越えるという意味があったと考えられる。このような工夫は、美術家が、美術制作に取り組むことを可能にするために、現実と一定の隔たりをもった地平

を設定することでもあるだろう⁴¹。

美術制作者のこうした行為が図鑑を編むことと同様の志向性に貫かれているとして、その場合の図鑑とは、前節で見てきたような百科事典の変遷のどの部分とつながっているのだろうか。中平が求める陰影や情緒を斥けてあらゆるものを並置するということを考えると、アルファベット式事典ということになるのかもしれない。あるいは、世界を一望したいという欲求ということを考えると、分類によって表象される博物学の表のことだろうか。しかし同時に、美術制作者は、モチーフをそれが置かれていた文脈から切り離してそのイメージの配置と再配置を繰り返しているときにも、その奥にモチーフがもつ「厚い層全体」を見ようとしているように思う。その場合は、言葉と物とが切れ目のない織物をなしていた博物誌の視線を取り込むことになる。すなわち美術制作とは、モチーフを選び取ることで世界を縮減しつつ世界を一望しようという欲望に貫かれながら、同時に、図鑑の解説だけでは掬い取れない、モチーフの背後にある豊かな「厚い層全体」をも表現しようとする、という矛盾した行為なのではないか。それを可能にしているのが、アレゴリー的な見方なのである⁴²。

これだけ写真技術が進んでいる現代にあっても、先に三好が示していたように、図鑑には一定数の手描きの絵が掲載されている⁴³。写真は、ある生物の姿を写し取ることができるが、写真である以上、それは「その個体」にとどまる。縮尺も自由に、手で描かれた生物は、おそらく個体差をもつその生物の「原型」を示しているだろう⁴⁴。その手描き図は、ある個体ではなく、その生物のあらゆる偏差を潜勢的に含み持つものとも言える。それゆえに、図鑑を見る者は、自分の関心次第でそこからあらゆる方向へと思考を展開していくことができる。美術作品もまた、描かれているモチーフは、それそのものを表象しているわけではなく、それを介して何らかのものを指し示している。図鑑を編むことと美術制作とが似ているとすれば、こうした意味においてであろう。

6. 美術作品による新たな世界の形成

見てきたように、美術制作が図鑑を編むことと同様であることは、制作過程において美術家が既存の文脈からモチーフとなる事物をいったん切り離し、情報を縮減することである種の一望性を確保しつつ、しかし同時にその断片の再配置において、むしろモチーフに多層的な意味の豊穡さを付与するということである。豊穡な現実を縮減しつつ、新たな豊穡さをつくると言えばいいだろうか。その複雑な作業において、美術制作者は、外界を自己へと引き寄せつつ自己を外界へと手放していく。自己を手放すとは、制作主体であることを放棄するという意味ではなく、中平が批判していたような、予め持っている自分自身のイメージを世界へと投影することをやめるということである。だとしても、例えば、三好が行ったようなカードの配置の作業に際しては、無数の判断がなされている。単に自己を手放してランダムに並べるだけなら、コンピューターに任せた方がよいだろう。しかし、制作者の判断は、そういうものではない。アレゴリカルな図像の配置と再配置は、制作者が現在の自分なりのパースペクティブに囚われたままに世界

を理解してしまうことから脱して、新たな世界の豊穡さを生み出すために必要とされているのだろう。制作者は実は自己を手放す身振りを通して、新たな世界の見方を得ようとしているのである。

作品を制作して現実の世界に投企することは、既存の文脈を揺るがし、今ある世界とは別の新たな世界をつくることである。作品一点一点は、あまりに小さな営みかもしれない。しかし作品を現実投企することで、制作者はそれが依って立つ地平を同時につくりだしてきている⁴⁵。この意味で作品制作は、やはりある世界形成なのである。そのとき同時に、制作者の自己も更新される。このように見るならば、芸術的知性は、個人的な知覚や感情と深く結びつきつつも、他者と共有可能な「実践」を通して、その涵養を展望できるものになる。このような作品制作を通じた世界形成と自己形成の同時性に、芸術的知性の特徴はある。

7. 芸術的知性と一望性

アレゴリー的解釈においては、特定の事物に対する既存の意味を相対化することで付与される新しい意味もまた相対的なものに過ぎないという、脱構築の矛盾が内在している（オーウェンスはこれを脱構築に内在する「危険」と呼ぶ⁴⁶）。事物と意味、あるいは事物と事物が親縁性によって結びついていると仮定したとしても、それを知覚・あるいは脱構築する主体が1人の芸術家である場合、そのプロセスは共有不可能なものとして内閉してしまうかもしれない。その意味で、複数人で擬似的なトランプゲームに興じながら芸術的知性による新たな結びつき、もしくはアレゴリー的意味解釈の脱構築を探る行為は、芸術的知性による世界認識を他者との協働によって多視座化しようとする試みであるといえよう。その際ゲームの参加者は、前節で小

松が述べていたような、自己を手放す契機にさらされることとなる。そこで編まれた「図鑑」は、単一の視点によるものとはまた違った一望性—それは明確な語義矛盾ではあるのだが—を備えていることだろう。

キルヒヤーに代表されるような「図鑑的な知」は、17世紀後半に近代自然科学の「実証的な手法を持つ予見性の高さ⁴⁷」に敗北し、学問体系はその後細分化の一途を辿った。専門性の高まりと比例して、学問全体を一望するような知の在り方が失われてきたこともまた事実であろう。

「Keio ABR」を主催する岡原正幸は「理論や推論や仮説、その検証といった科学作業のサイクルだけでは、そもそも人間世界を理解することはできない。ひとつひとつの部分に分断されて顕微鏡によって眺められる人間は、人間の部品であっても、人間それ自体にはならない。部分をいくら精密に説明しても、その全体である人間の存在や世界には届かないのである」とし、実証科学的な既存の社会学へ芸術に基づく研究（Arts-Based Research: ABR）を導入する意義について提唱している⁴⁸。ここでABRに期待されているのは、従来の社会学の方法では到達できない人間存在の「全体」に対する一望性の獲得といえるだろう。岡原が言及しているのはあくまで社会学の文脈におけるABRの可能性だが、近年ABRが国際的な広がりを見せる中で、自然科学と人文科学といった既存の学問体系を架橋するような実践も現れ始めている⁴⁹。領域横断性や一望性の獲得という文脈において、芸術的知性には、「図鑑的な知」の後継者になる可能性が秘められているのかもしれない。

付記：本研究は科研費（21K00233）の助成を受けたものである。

註

- 1 三好風太「「まれびと」的視点と芸術的省察」小松佳代子編著『美術教育の可能性—作品制作と芸術的省察』勁草書房 2018
- 2 齋藤功美・小松佳代子「親縁性—芸術的知性の一つの形」『長岡造形大学紀要』第18号 2021, p. 8
- 3 同上 p. 7
- 4 上記の一節における「芸術」という語を「神」に置き換えてみると、これが一種の信仰告白であることが分かる。神の存在を証明してみよと問われたとき、「神は存在する。何故なら私は神を信じるからだ」と返答することと、構造的には等しいように思われるのだ。そもそもベンヤミンの「親縁性」の概念そのものが、「神」や「純粹言語」といった神学的なモチーフと不可分の関係にある以上、それに依拠した論もまた神学的な性格を帯びてしまうことはある種の必然なのかもしれない。
- 5 宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く—中国絵画の意味』筑摩書房 2018, p. 175
- 6 クレイグ・オーウェンス「アレゴリー的衝動—ポストモダニズムの理論に向けて第1部」新藤淳訳、『ゲンロン1』ゲンロン 2015, p. 214
- 7 『いきもの図鑑 牧野四子吉の世界 図録』東方出版

2003, p. 61

- 8 キルヒヤーの世界観は、ローマ・カトリックの教義だけではなく、同時代の他の学者と同様、ルネサンス期以降復興した新プラトン主義をはじめとする古代知の影響下にあった。ミヒャエル・パーモンティエによれば、新プラトン主義において、万物は神の創造物ではなく神の「顕現」とされ、それ故ミクロコスモスとマクロコスモスが類比性・あるいは類似性に基づく照応関係により結びつけて考えられるのだという（パーモンティエ『ミュージアムエデュケーション—感性と知性を拓く想起空間』眞壁宏幹訳、慶應義塾大学出版会 2012, p. 37）。これは正統的なキリスト教的世界観からすると異端なのだが、当時の知識人に決定的な影響を与えた思想でもあった。フーコーは『言葉と物』において、新プラトン主義的な知が16世紀のエピステーメであったと述べたが（フーコー『言葉と物—人文科学の考古学』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社 1974, p. 56）、パーモンティエはこれに対し「おそらく、唯名論も新プラトン主義も同じようにその権利を主張しながら、当時のイデオロギーの場で競合していた、といった方が良いのです」として修正的な視点を導入している（パーモンティエ 同上書 p. 45）。

ところで、フーコーが『言葉と物』において、古典主義時代以前のエピステーメーの代表例として挙げている博物学者アルドロヴァンディが執筆した一連の博物図鑑の内の一冊 *De reliquis animalibus* (1606) には、「バーナクル・グース」という、植物に実る貝から生まれる奇妙な鳥の生態が詳述されている。これらは本来植物とエボシガイ（フジツボに近縁な甲殻類の一種）とオジロガン（鳥類）という、それぞれ全く別系統の生物群なのだが、形態の類似や類比性によって結びつけられ、1つの生物種の成長過程と考えられていたのだ。私はこの「バーナクル・グース」の図像を、異なる事物どうしを結びつける知の在り方の象徴として、「ABR トランプ」におけるジョーカーの絵柄として採用した。

⁹ 前田良三「キルヒヤーと可視性のメディア—メディア文化史的注記—」19世紀学学会『19世紀学研究』第9号、2015、p. 75

¹⁰ ジョスリン・ゴドウィンによれば、キルヒヤー自身も方舟のスケールに疑問を感じていたのだという。「キルヒヤーには、じつはノアその人が巨人ではなかったか、という疑念もあったが、伝えられている方舟の規模は、全種類の動物に加えて、巨人を八人も擁するような家族を収容するには不足であると思えた」（ジョスリン・ゴドウィン『キルヒヤーの世界図鑑 よみがえる普遍の夢』川島昭夫訳、工作舎 1986、pp. 75-76）。

¹¹ 本文中に掲載した海産無脊椎動物の図像（図3）を描いたのは、現代の百科事典たる『広辞苑』の挿絵画家として名高い牧野四子吉である。だが図鑑の挿絵画家となる以前の牧野は、もともと日本画家養成を専門とした川端画学校や日本美術院研究所に学び、日本画家の中村岳陵に師事した日本画家だった。中国からもたらされた花鳥画が日本画の伝統的な画題となっていることは周知のとおりだが、その意味で牧野の描いた図像は、図鑑であると同時に一種の花鳥画でもあると捉えることができよう。

¹² 中平卓馬『なぜ、植物図鑑か』筑摩書房 2007、p. 35

¹³ 同上書 p. 26

¹⁴ <https://www.artic.edu/exhibitions/2539/takuma-nakahira-circulation> 最終アクセス日 2021年9月20日

¹⁵ 私（三好）も出展した2019年の「ABR on ABR」展（長岡造形大学ギャラリー他）において、美術家の櫻井あすみはアビ・ヴァールブルグの「ムネモシユネ・アトラス」に着想を得た実践を行なった。これは櫻井が絵画作品制作のために撮り貯めた無数の写真を壁に配置し、それらの関係を探るといって、少なくとも表象の次元では中平の「サーキュレーション」とよく似ている。翻って、「サーキュレーション」にもアトラス的な側面があるということだろうか。

櫻井はユベルマンに依拠しつつ、アトラスは諸イメージ間に「新しい『照応』と『類比』をつくりだそうとする」ものだと述べる（小松佳代子・櫻井あすみ「美術制作におけるアトラス的な知—空間と時間のレイヤー—」『長岡造形大学紀要』第17号 2020、p. 8）。その意味ではアトラスの作成も、それぞれのイメージが埋め

込まれている既存の文脈を解体し、あらたな関係性を付与するアレゴリカルな行為と言えるかもしれない。

もっとも、中平が複数の写真の集積によって作者の視点を解体すること、いわば自己の透明化を企図していたのに対し、櫻井は写真の配置と再配置を繰り返すことで、自己の無意識に潜む「情念定型」を可視化しようとするのであり、その狙いはある意味正反対とも言える。ただ、櫻井は自身の実践を「迷うためのアトラス」と名付けており、イメージの配置は展示段階でも暫定的なものなのだという。イメージとイメージの間を「迷う」ことが、自己の感覚やアイデンティティそのものまでもゆさぶるものであるのだとすれば、ベクトルは違えども、イメージ配置を通して自己の脱構築を目指すという両者の実践はなお近い位置にあると言えるだろう。

¹⁶ フーコー 前掲書、pp. 157-158

¹⁷ 同上書 p. 158

¹⁸ 同上書 p. 65。例えば、三好が ABR トランプのジョーカーに使ったアンドロヴァンディにフーコーも言及していて、その『蛇と龍の話』の「蛇類一般について」の章は、蛇の種類や形態、性質だけでなく、捕獲法、神話、格言、食物や医学上の用途に至るまでが記述される（同上）。

¹⁹ 三中信宏は、博物学の分類方式を研究した B.W. オジルヴィーに依拠して、16世紀当時の博物学が、「対象物のもつ視覚的な特徴を綿密に観察した上で明示化・明文化して記録する」「記載の科学」であったのに対して、「探検博物学が開花する」17世紀になると、「コレクションのサイズが急激に膨張」したために、それが限界に達し、「多様な対象物を適切に分類し、その知見を整理し、全体としての体系化を実行するための方法論」たる「分類の科学」が登場するとする（三中信宏『分類思考の世界—なぜヒトは万物を「種」に分けるのか』講談社 2009、pp. 274-275）。

²⁰ フーコー前掲書 pp. 167-168

²¹ 吉田憲司『文化の発見—驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』岩波書店 2014、pp. 16, 20

²² フーコー前掲書 p. 43

²³ 同上書 p. 63

²⁴ 山口遙子「愛好家のための方法—1760～70年代におけるアルファベット式芸術事典」佐藤直樹編『芸術家たちの夢—ドイツ近代におけるディレクタンティズム』三元社 2019、p. 170

²⁵ 馬場浩平「百科事典と教養市民の間—18世紀以降のドイツで発展した社交文化における知の受容をめぐる」首都大学東京・東京都立大学大学院独文研究会『METROPOLE』第35号、2015参照。

²⁶ 山口 前掲論文 p. 175

²⁷ 同上論文 p. 177

²⁸ 同上論文 p. 180

²⁹ J.A. コメニウス『世界図絵』井ノ口淳三訳、平凡社 1995、p. 12。コメニウスの汎知学は、「神が創造した目的論的な秩序の存在を大前提として、そうした世界の秩序をマイクロコスモスのように凝縮した、統一的な知

- の構築を目指した」哲学的構想であった（今井康雄「世界の導入としての教育—反自然主義の教育思想・序説（二）」『思想』第1138号2019, p. 51）。
- ³⁰ K. モレンハウアー『忘れられた連関—<教える—学ぶ>とは何か』今井康雄訳、みすず書房1987, p. 62
- ³¹ フーコーは、「自然それ自体が、語と標識との、物語と文字との、言説と形態との、切れ目のない織物をなしている」時代（古典主義時代以前）においては、博物誌的記述と文献編纂とが同一の知の下にあったことを指摘している（フーコー前掲書 p. 65）。
- ³² T. インゴルド「つくることのテクスティリティ」野中哲士訳『思想』第1044号2011, p. 192
- ³³ 同上論文 p. 193
- ³⁴ 中平 前掲書 p. 16
- ³⁵ 同上書 p. 18
- ³⁶ 同上書 p. 20
- ³⁷ 同上書 p. 34
- ³⁸ 同上書 p. 35
- ³⁹ 同上書 p. 28
- ⁴⁰ 三好自身もこうしたことを行いつつ制作に臨んでいる（三好風太「歩き、思考し、物語る—芸術的知性によるベンヤミン『パサージュ論』の拡張」小松佳代子編『判断力養成としての美術教育の歴史的・哲学的・実践的研究』科研費研究成果報告書2021）。
- ⁴¹ この点については、小松佳代子「美術制作における芸術的知性の涵養」長岡造形大学美術・工芸学科編『美術・工芸の制作—教育—実践研究』2021
- ⁴² 田中純が論じているように、美術史における様式論のモデルが、自然史=博物誌（Natural History）における「種」にあったのなら（田中純「アートヒストリーとナチュラルヒストリー—種・様式・シークエンス」『イメージの自然史—天使から貝殻まで』羽鳥書店2010, p. 18）、博物学の分類の視線を持ちつつも、アレゴリー的な見方によってそれを超えて新たな照応関係を捉えようとするのは、様式論に基礎づけられた美術の見方を超えることでもある。先に三好が論じたカードゲームのプロセスが現代美術の鑑賞にもつながるとしていることは、こうした点からも傍証される。
- ⁴³ 荒俣宏は、「写真製版とカラー印刷の発達した現在でも動植物図鑑は「絵」でなくてはならないと主張する人びとがかなり多い」ことを指摘している。過去の銅版手彩色図版の美しさに魅せられているゆえでもある
- が、「多焦点」「多視覚」で描かれる図が、ある意味で「写真を超えたりアリズムをもち得る」からである（荒俣宏『増補版 図鑑の博物誌』集英社1994, p. 145）。
- ⁴⁴ すぐ気づかれるように、「原型」という言葉は、ゲーテの形態学に触発されている（ゲーテの形態学については、高橋義人『形態と象徴—ゲーテと「緑の自然科学」』岩波書店1988参照）。ゲーテの言う原型は、あらゆる植物がそこからメタモルフォーゼする原植物や原動物のことだが、ゲーテのこの概念に依拠しつつ、わたしたちが、類の根源形象を認識することで、動物たちの「種」をしだいに認識してゆくことを論じた三木成夫の生命形態論などを考え合わせると（三木成夫『生命形態学序説—根原形象とメタモルフォーゼ』うぶすな書院 1992, pp. 237-238）、何らかの生物種の「原型」という言い方も可能だろう。
- ⁴⁵ この点については、小松佳代子「地平の創造と「今ここ」の責務—菊地匠の個展によせて」菊地匠個展図録『in Platea』2020参照。
- ⁴⁶ クレイグ・オーウェンス「アレゴリー的衝動—ポストモダニズムの理論に向けて第2部」新藤淳訳、『ゲンロン3』ゲンロン2016, p. 281
- ⁴⁷ パーモンティエ前掲書 p. 48
- ⁴⁸ 岡原正幸「アートベース社会学へ」三田哲學會『哲学』第138号, 2017, pp. 6-7
- ⁴⁹ 例えば、2018年3月にイギリスで開催された5th Conference on Arts-Based Research and Artistic Researchにおいて発表された「クモヒトデ類の内部行為：アートグラフィック研究と回折効果」（Brittle Star Intra-action: A/r/tographic Research and Diffractive Movement. by SORENSEN, Michele. University of Regina TRIGGS, Valerie. University of Regina）等はその傾向が見られる。この実践について笠原広一は「人間以外の動物を包摂したポスト・ヒューマニティの視点を視野に入れた ABR/ABER の方法的・目的的な分類と学術的要件の説明を試みた。（中略）本発表の提起するポスト・ヒューマニズムと ABR/ABER の接続についての検討は非常に重要な問題提起である。」と述べた（笠原広一「5th Conference on Arts-Based Research and Artistic Research にみる Arts-Based Research の国際的な研究動向」東京学芸大学学術情報委員会『東京学芸大学紀要、芸術・スポーツ科学系』第70号, 2018, pp. 54-55）。