



Title	俳句的アート解釈
Author(s)	山口, 良臣
Citation	デザイン理論. 2014, 64, p. 96-97
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/56328
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

俳句的アート解釈

山口良臣／名古屋市立大学

昨年、市民向けの公開講座を担当することになって、ダダやダダ的なものをどう説明したらよいか考え込んでしまった。たとえば「泉」と題されたマルセル・デュシャンの便器。本来それが置かれる場所から引き離され、全く異なった場所に置かれれば、まるで違った見え方をするんだと言ったところで、だから何なのと聞かれたら、後が続かない。美術史上の位置づけなり、背景を説明するにしても、「だから何なの？」が解消されるわけでもない。確定した答えを見つける必要などもちろんないのだが、「だから何なの？」を考えるための手がかりは示したい。なにか手がかりは、と探しているうちに、俳句に出会った。ようは「取り合わせ」ではないか、「取り合わせ」なら、それは「メタメッセージ」、そんな考えに行き着いた。

「メタメッセージ」は、メッセージについてのメッセージ。詩形や発表される媒体が、「これは俳句ですよ」というメタメッセージを発している。工業製品の便器でも、展覧会場に並べられれば、「これは作品ですよ」ということになる。芭蕉の古池も、蛙が飛びこむ水の音も、デュシャンの便器も、それだけを見れば、ただそれだけのもの、ただそれだけのことで、だから何なので終わってしまう。

俳人の坪内稔典氏は「俳句のユーモア」岩波現代文庫版あとがきで、次のように書いている。「俳句はほとんど片言に近い。片言は、それを受けとる受け手（読者）によって補完される。補完されてはじめて意味を持つのだ。つまり、片言としての俳句は自己を表現する詩形ではない。自己（作者）から出た言葉が、

他者（読者）の補完を受けてちょっとした世界を作るのだ。」

受け手が補完するということは、そこに示されたものやことにまわりついた様々なイメージの中から、それらのつながりが引き金となって、どれかのイメージが凝縮されて引きだされ、それぞれが勝手に絵を描くということだろう。シュルレアリスム宣言にも、こんな記述がある。「イメージは精神の純粋な創造物である。……多かれ少なかれたがいへだたった二つの現実の接近から生まれる（シュルレアリスム宣言・溶ける魚、岩波文庫）。」

レヴィ＝ストロースもレディ・メイドのオブジェについて、「意味をもっているのは複数の物体でつくられた『文章』であって、単一の物体ではありません。それは複数の物体の文脈の中における一つの物体なのです（レヴィ＝ストロースとの対話、みすず書房）」と言う。もっとも、その文章をどう解釈するかまでは、言及していないのだが。

「完全に読みとりうる叙述を通して、意味の排除を完成すること、これこそが、俳句の仕事」と、ロラン・バルトは言う。「意味の宙吊り状態」とも（表徴の帝国、ちくま学芸文庫）。デュシャンのレディ・メイドも、宙吊りのままだ。

ボードリヤールは、デュシャンのレディ・メイドについて、「そうしたことのすべては、観念＝発想であり、記号であり、暗示であり、概念（コンセプト）であっても、もはや何も意味してはいないのだが、それでもなお〔意味しないという〕意味作用を含んでいる（芸

術の陰謀、NTT出版)」と言う。バルトは「(意味を監禁する技術によって) 無意味となっている俳句が、どうして、教えたり、表現したり、気晴らしをさせたりしうるだろうか」とも言っていて、その言葉は、ボードリヤールの発言に重なる。「泉」は便器そのものに焦点を当てているように見えても、結局は、「芸術って、いったいなんなんだ？」といった問いのままに留め置かれる。

デュシャンのレディ・メイドを「取り合わせ」で考えると、それは場との関係、いわば「地」と「図」の関係にあって、同列ではない。マン・レイのオブジェは、素材としてのレディ・メイドが連結され、同列で目の前に置かれる。マン・レイのオブジェは、展覧会場に並べなくても、つまりはどこに置いてあっても、それだけで「作品」のように見える。素材はレディ・メイド、それを組み合わせただけ。でも、「作品」というメタメッセージは、十分に備わっている。

マン・レイは言う。「ぼくはデュシャンとは違う。……デュシャンは金物屋でふと見つけた品物に名前や文句を附けたけれど、ぼくは違う。ぼくの場合はひとつの物でなく、ふたつが必要だ。そのあいだになんの関連もないが、それを結び付けて、その対比から一種の造形的なポエジーをつくりだすのだ(コレクション瀧口修造3、みすず書房)」「物」を「言葉」に変えれば、ほとんど俳句。

ジョン・ケージの「四分三十三秒」は、演奏会場に「沈黙」を持ち込んだ。ケージは、次のように言う。「音楽では、耳を開くことで満足すべきでしょう。あらゆる音に対して開かれた耳には、すべてが音楽的に聞こえるはずです。私たちが美しいと判断する音楽だけではなく、生そのものであるような音楽(ジョン・ケージ—小鳥たちのために、青土社)。」ケージは沈黙あるいは騒音をも含め

て音楽として扱い、作曲家のスタイルや主観性ではなく、聴く人の主観性の問題ととらえる。作曲家も聴衆もそれぞれが他者として、演奏された曲を体験し、それぞれの体験の内に「作品」が成立する。

プロセスとしての音の体験。ジョン・ケージが求めるのは、そのプロセスの実践に他ならない。ふと耳を澄ましてみる、ただそれだけのこともかもしれない。普段なら意識することなく通り過ぎてしまう音、あるいは沈黙のかけらが浮かび上がってくるような体験。

抽象絵画は絵画の純粋性を追い求めると、グリーンバーグは言う(グリーンバーグ批評選集、勁草書房)。一方、レヴィ＝ストロースは、画の筆触が体系を汲み尽してしまうような体系においては、意味論的範疇の現実をもたらすという芸術作品の本質的属性が欠けていると言って、抽象絵画を批判する。「すべての問題は言語にある」と考えるレヴィ＝ストロース的観点と、ポロックの「オールオーバーのボード絵画」は対立する。グリーンバーグにとって、言葉は、モダニズム芸術を濁すものでしかない。

ポロックの絵を前にして、私は言葉を失う。私には、絵そのものが、バルトの言うプンクトゥム(punctum/刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目)に思える。それは、コードから逃れ去ってしまう。ポロックの絵は、口を開けて待っている。でも、覗きこんで見たものを、言葉にすることはできない。

芸術作品に意味やメッセージなど書きこまれてはいない。書きこまれているのは、意味やメッセージを考えるための手がかりにすぎない。意味を読みとるということは、おそらく、記憶にストックされている様々なイメージがまわりついた言葉を探り当て、言葉を紡ぎだす、ということなのだろう。宙吊りに耐え、宙吊りを楽しみながら。