

宙吊りになる感性： アール・ブリュットにおける違和感

匂坂智昭

序

アール・ブリュット (Art brut) とは精神病患者や知的障害者や降霊術師や囚人や独居老人などの人々による芸術を一般的に指す言葉である。これはフランス人の芸術家、ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901–1985) によって、1940年代中頃に命名された。デュビュッフェはアール・ブリュットの作品に伝統的な芸術にはない魅力を見出し、虜となり、数多くの作品を収集し、さらにそれは彼自身の作風にも影響を及ぼした。

デュビュッフェの文書の中にアール・ブリュットという言葉が初めて出てくるのは、1945年に友人に宛てた手紙の中である。彼は当時の芸術界に嫌悪感を抱いており、伝統的な芸術に対する反芸術として、アール・ブリュットの運動を展開した。1948年にはアンドレ・ブルトンらとともに第1期アール・ブリュット協会を設立する。しかし他のメンバーとの意見の食い違いから、デュビュッフェは1951年に同協会を解散させる。自身の芸術活動に専念し、大きな成功を収めた後、デュビュッフェは1962年に第2期アール・ブリュット協会を再興し、アール・ブリュットの運動を再開する。再び作品の収集をし、いくつかの展覧会を開催したのち、収集したコレクションを1971年にローザンヌ市に寄贈し、1976年にアール・ブリュット・コレクションが設立される。これにより、アール・ブリュットの作品は恒久的に保存されることになり、そして広く公に対して、常に展示されることになった。現在、アール・ブリュットの作品を所蔵、展示している美術館やギャラリーはヨーロッパやアメリカや日本にいくつかある。また英語圏では、アール・ブリュットはアウトサイダー・アート (Outsider Art)¹ と訳され、広くこの語が用いられている。

デュビュッフェはアール・ブリュットについて、「原初の人間の本質や、最も自発的で

1 ロジャー・カーディナル (Roger Cardinal, 1940–) の著作、*Outsider Art* (London, Studio Vista Publishers, 1972) に由来する。以後、英語圏ではこの語が定着する。しかし現在、両者は全く同じ意味で使われているとは言いがたい。両者の違いも問題となるところだが、紙幅の都合上ここでは論じない。カーディナルは注7、8の論文において、アウトサイダー・アートをアール・ブリュットの純粋な翻訳として用いている。

個性的な創意に負っている」²、「完全に純粹で、なまで、再発見された、すべての相の総体における作者による芸術活動であり、作者固有の衝動だけから出発している (l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions)」³、「自発的なそして非常に創意に富んだ特徴を示し、因習的な芸術もしくは月並な文化に可能な限り負っていない」⁴と述べている。アール・ブリュット・コレクションの歴代館長たちも基本的にデュビュッフェの定義を踏襲している。2代目館長のリュシエンヌ・ペリー (Lucienne Peiry, 1961-) は作品収集の基準として、「社会的な周辺性、文化的な処女性、創造の無関心性、芸術的な自律性、創意に富んでいること」⁵と述べている。またブルーノ・ドシャルム (Bruno Dechalm, 1951-) は「生命の息吹と同じほどに直接的な行為、痕跡である (Un acte, une trace, aussi directe qu'un souffle de vie)」⁶と述べている。

これらの説明をされたところで、アール・ブリュットの作品が具体的にどのような作品なのかを思い浮かべることができる人はほとんどいないであろう。また、ある特定の作品について上記のような説明をされたところで、おそらくよく理解できた気にはならないだろう。作品をどれだけよく見たところで、その作品が「原初の人間の本質や、最も自発的で個性的な創意を示している」ことや、「生命の息吹と同じほどに直接的な行為、痕跡である」ことがわかるであろうか。また、デュビュッフェのコレクションの中心をなすアドルフ・ヴェルフリ (Adolf Wölfli, 1864-1930) やアロイズ (Aloïse, 1886-1964) のようなアール・ブリュットの巨匠の作品の中にでさえ、文化の影響を受けているのが垣間見える作品がある。

このように既存のアール・ブリュットの定義は不明確な説明であり、さらには実際とは異なる。したがって、より明確でかつ実際に即した定義が求められる。定義をする一つの方法として、作者の側から定義するということが考えられるかもしれない。だがアール・ブリュットの場合、作者たちは非常に多様であり、これは非常に困難である。よって、鑑賞者の側面から、アール・ブリュットの定義を試みるのが有効である。ロジャー・カーディナルはアウトサイダー・アート (Outsider Art) について「ぞくぞくさせる視覚的経験」⁷と述べているように、鑑賞者の側からアウトサイダー・アート (アール・ブリュット) について述べている。しかし、カーディナルはその経験を「異国趣味」⁸になぞらえており、けっきょくのところアール・ブリュットについての説明にはなっていない。

本論文の目的は、アール・ブリュット概念の内包を規定することである。アール・ブリュットの作品は精神病患者らによって制作されたものであるが、彼らで作ったものすべてがア

2 Jean Dubuffet, "Notice sur la Compagnie de l'Art Brut", *Prospectus et Tous Écrits Suivants tome I*, Paris, Gallimard, 2001(1967), p. 489.

3 Jean Dubuffet, "L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels", *ibid.*, pp. 201-202.

4 Jean Dubuffet, "La Compagnie de l'Art Brut", *ibid.*, p. 167.

5 Lucienne Peiry, *Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 198.

6 Art Brut Connaissance & Diffusion (dir.), *abcd : une Collection d'Art Brut*, Paris, abcd, 2000, p. 300.

7 Roger Cardinal, "Outsider Art and the Autistic Creator", *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 364(1522), 2009, London, The Royal Society, p. 1460.

8 *Ibid.*, p. 1466.

ール・ブリュットと呼ばれるわけではない。アール・ブリュットと呼ばれるものは、彼らが作ったものの中のごく一部だけである。すなわち、彼らが作ったものの中で、特に何らかの特徴を備えたものだけが、アール・ブリュットと呼ばれていると考えられる。たとえばヴェルフリ作品（図版1）を見たとき、その緻密な描写から、われわれは混沌を感じるかもしれない。あるいはまた、画面の中でいくつかの同じモチーフが使われていることや、上下や左右にある程度対称性が見られることから、調和を感じるかもしれない。しかしこれらの言葉で説明しても、語りつくせていないという感じ、不思議さ、わからなさ、何とも言えない感じが残るであろう。これらこそがアール・ブリュットをアール・ブリュットたらしめる特徴であり、魅力である。そして私は、これらをアール・ブリュットにおける違和感と呼ぶ。

第1節では、アール・ブリュットにおける違和感がなぜ立ち現われるのかを述べ、第2節と第3節ではその違和感がどのような特徴を持っているのかを述べる。そして第4節では、ヘンリー・ダーガー（Henry Darger, 1892–1973）『非現実の王国で』を例にして、アール・ブリュットにおける違和感がどのように生じているのかを具体的に見ていく。

第1節 違和感という魅力

まずはじめにしなければならないことは、アール・ブリュットについて確かに言えることは何かを見つけることである。その何かとは、アール・ブリュットの作品がもっぱら感性的認識の対象であるということである。このことについて、八島孝一（1963–）《新幹線》（図版2）を例に見ていく。八島はもともと通っている施設に行く途中で、落ちていたものを拾い箱の中にしまっていたのだが、衛生上の理由から拾うのを禁じられてしまった。それらで何かを制作すればものを拾うことを許可してもらえと思ったのであろうか、彼は作品を制作し始めた。彼のこの作品の制作意図は、作品に使われているさまざまな材料の保存であると考えられる。八島は作品の材料に対し、熱い視線を注ぐ。それに対しこの作品を鑑賞するわれわれは、さまざまな材料が用いられた、形作られたもの、つまり形式としてこの作品を見る。たとえば前方の丸い球に対して、八島はそれを赤い球そのものとして見るが、われわれは新幹線のライトとして見る。つまりわれわれは、八島と同じような見方をせず、また八島の制作意図に思いを巡らすということもせず、感性を働かせ、この作品の独特なあじわいをあじわおうとするということである。このようにわれわれはアール・ブリュットの作品に対して感性を働かせており、それを感性的認識の対象としている。

モンロー・C・ビアズリー（Monroe C. Beardsley, 1915–1985）はある対象を見るときに、「感性的観点」から見るということについて述べている。ある対象は、さまざまな観点から見るができる。たとえば建築物ならば、それがどんな用途で使用されるか、丈夫であるかなどといった観点から見るができる。その中で、特に「感性的観点」からある対象を見るということについて、次のように述べている。「Xに関してある感性的観点を採用することは、Xが持っているかもしれないもしくはXという手段によって入手可能なあら

ゆる感性的価値に興味を持つことである」⁹。さらにピアズリーは、「ある対象の感性的価値とは、正しくそして完全に経験されるときに、Xが感性的喜びを与える能力を持っているという理由で、その対象が持っている価値である」¹⁰と述べている。つまりあるものを「感性的観点」から見るということは、そのあるものに「感性的価値」を見出すということであり、その「感性的価値」によってわれわれは「感性的喜び」を得るということである。「感性的観点」からある対象を見るということ、アール・ブリュットの前史においても、現在においても見られることだろう。たとえばハイデルベルク大学付属精神病院の医師であったハンス・プリンツホルン (Hans Prinzhorn, 1886–1933) は当初、医学的観点から精神病患者たちが制作したさまざまな物を収集した。だが彼は後にそれらを芸術作品と見なした。また今日において、日本ではしばしば福祉的な観点から、知的障害者たちの作ったさまざまな物をアール・ブリュットと呼んでいる。これらの例はどちらも一面ではそれぞれ医学的観点、福祉的観点から作品を見ているが、一方で「感性的観点」からも作品を見ている。

ところで、われわれがあるものを感性的認識の対象とするということは何を意味するのだろうか。それは、そのあるものを、何らかの感性的質を備えているものとして見るということの意味する。なぜならば質とは、ものがそれとして存在するあり方のことであり、ある対象を他の対象と区別する特色となっているものだからである。したがって鑑賞者の側から見たとき、アール・ブリュットの作品は、何らかの感性的質を備えた作品と考えることができる。では、何らかの感性的質とはいったい何であろうか。

たとえば、われわれは誰しも、義務教育において芸術教育を受ける。それらは美術や音楽といった授業のことであり、われわれは絵の描き方を学び、過去の優れた美術作品を見、楽器の演奏の仕方あるいは歌の歌い方を学び、偉大な音楽作品を聴く。これらによってわれわれは、いかなる感性的質があるのか、感性的質をいかにして受け取るか、感性的質をいかにして表現するかを学ぶ。そしてわれわれは一般に認知している感性的質を、作品を通して受容、表現することが出来るようになる。さらには、われわれは美術館に行き美術作品を見、コンサート・ホールで音楽を聴き、劇場で演劇を見、映画館で映画を見といったことをする。これらによってわれわれは自身の感性を磨いていく。

アール・ブリュットの場合、作者たちは芸術活動をしているということを意識していないこともありうる。たとえば「も」という文字を、「も」という字を識別できないくらい紙にたくさん書き重ねる場合 (図版3)、この行為をしている本人にとって、この行為は感性的質の表現を意図していないかもしれない。だが「も」という字が書き重ねられた紙を見たある人が、それに感性的質を見出すかもしれない。また彼らは、われわれが一般的な芸術体験で享受する感性的質とは異なる感性的質を備えた作品を制作しているかもしれない。ヴェルフリ《不怒島の概観》(*General – Ansicht der Insel Niezohrn*) (図版1)を例に見ていく。この作品を見ると、楽譜、文字、人間の顔、十字架に加えて、犬もしくは狐のような動物、建物、ボートのように見える画像が描かれている。これらが絵のさまざまなところで見られ、かな

9 Monroe C. Beardsley, "The Aesthetic Point of View", Michael J. Wreem and Donald M. Callen (ed.), *The Aesthetic Point of View*, London, Cornell University Press, 1982, p.21. 斜字体による強調は原著.

10 Ibid., p.27. 斜字体による強調は原著.

り雑然としているように見えるかもしれない。また、縦横にいくつも伸びる直線があるが、これらがいったい何なのかよくわからなく、線の出所にはすべてに共通するような規則を見出すことはできない。これらの特徴から、この作品は混沌としていると判断されるかもしれない。その一方で、絵の四隅を見ると、全て楽譜が描かれているのがわかる。また、人間の顔や動物の顔といったモチーフは、それぞれどれも類似している。あるいは、上下左右にいくぶん対称性が見出せはしないだろうか。これらの特徴からは、この作品は調和していると判断されるかもしれない。このように、混沌とも調和とも見られるかもしれないのだが、どちらの見方をしたとしても、もう一方の見方に引き寄せられるかもしれないし、よくわかったという気にはならないだろう。このことから、この作品には混沌とも調和とも異なった感性的質が備わっていると考えられる。そしてその感性的質を言い当てることができないということは、それが一般に認知されている感性的質と異なると考えられるだろう。

アール・ブリュットの作品における感性的質が、われわれが一般に認知している感性的質と異なるならば、アール・ブリュットの作品はわれわれの知らない感性的質が備わった作品ということになる。われわれはそれによって感性的経験をしているかもしれないが、そのときにあじわわれているかもしれない感性的質について、言葉で明確に説明することができない。つまりわれわれは言葉で明確に説明できない感性的質をあじわっているということになるのだが、言葉で明確に説明できないがゆえに、本当に感性的質をあじわっているのか確証が持てない。したがって、われわれがアール・ブリュットの作品を感性的認識の対象としていることは不確かだということになってしまう。

しかしわれわれは、アール・ブリュットの作品は感性的認識の対象であるという、確かに言えることから出発した。つまり、アール・ブリュットの作品はわれわれの知らない感性的質を備えているかもしれないが、確かに感性的認識の対象である、言い換えれば、われわれはそれに対して感性を働かせてあじわっているということである。もしこの感性的質がわれわれにとって全く未知のものであるならば、われわれはそれをどうあじわっているのかわからず、感性が働かない、あるいは働いたとしてもうまく働かないと考えられるだろう。ではそれが、われわれが一般に認知している感性的質と似たものだとしたらどうなるだろうか。その場合、われわれはそれをよく知っているものとして、感性を働かせてあじわおうとすると考えられるだろう。つまり、アール・ブリュットの作品に備わっている感性的質はわれわれの知らないものなのだが、われわれが一般に認知している感性的質に似ているがゆえに、われわれはそれを知っているものとしてあじわおうとすると考えられるということである。しかし、両者は同じものではなく、そのように捉えようとする、ずれが生じてしまう。つまり、ある一つのアール・ブリュットの作品に固有の感性的質 (X_1)¹¹ を、一般に認知されている感性的質 (X) として認識すると、ずれ (ΔX) が生じるということである。これを数式にすると、

$$X_1 - X = \Delta X$$

11 ここで X_1 としたのは、他の作者によって制作されたある一つの作品に、 X に似た X_2 という感性的質が備わっている可能性があるからである。

となる。このように ΔX というずれが生じてしまっているのだが、われわれはこのずれをずれとして認識していない。このずれは X_1 を X だと思い込んでしまっているために結果として生じているのだが、われわれはずれが生じているなどということは全く意識することなく、このずれを捉えてしまう¹²。このずれはずれとして認識されていないので、われわれは X のあじわいの中にそれとは異なる何かが付随しているように思ってしまうたり、あるいは X をあじわい尽くせずになんか残っているように思ってしまう。このようにしてこのずれは何かがある、何かが残っているとわれわれに認識され、そしてそれは何かではあるのだが、よくわからない何かであるので、われわれにとって違和感となって立ち現われてくる。この立ち現われた違和感とは、違和感としてあじわわれることになる。違和感とは、しっくりこない、不気味といった不快さをもたらすかもしれないが、また一方でわれわれは違和感の正体を突き止めるようとする。つまり違和感とは、われわれを突き放し、また惹きつけ、アンビバレントなものである。違和感とはわれわれに不快を与えるかもしれないが、われわれは違和感をあじわっているのである。この違和感こそアール・ブリュットの作品に固有の特徴であり、魅力である。

ところで違和感とは、そのままにしておくのは嫌な、不快なものだと考えられる。つまり、違和感をあじわうということは不快なものをあじわうということになり、あじわいの対象になりえるかという問いが出てくるかもしれない。これに関して、津上英輔(1955-)は、「不快なあじわいはあるか」ということについて、あじわいという行為そのものにおける快とあじわう内容とを区別して考えるべきだとして、次のように述べている。

まとめれば、あじわいであること、それゆえあじわいである限りで快であることと、個別的なあじわいが快であることとは、別々のことであり、したがって、不快なあじわいも立派なあじわいである。¹³

違和感自体はわれわれにとって不快かもしれない。だがそれがあじわいの対象になったとき、あじわうという行為自体が快となる。したがって、われわれは違和感をあじわうことにおいて、快を得ている。

12 X_1 と X のずれ ΔX はどの程度の大きさなのだろうか。まず、 ΔX が非常に小さい場合を考えてみる。 ΔX が非常に小さいということは X_1 と X の差が非常に小さいということである。したがって、その差は誤差にすぎず、全く違和感を生じさせないかもしれないし、もし生じたとしてもとるに足らないものとして無視されるかもしれない。したがって、 ΔX は非常に小さくはならない。今度は、 ΔX が非常に大きい場合について考えてみる。 ΔX が非常に大きいということは、 X_1 と X の差が非常に大きいということである。ところで、ずれ ΔX が生じるのは、 X_1 と X が似ているからである。 X_1 と X の差が非常に大きいということは、 X_1 と X が似ていないということである。 X_1 と X が似ていないのであれば、 X_1 を X として認識することはない。したがって、 ΔX が非常に大きくはならない。以上の2点より、 ΔX は大きすぎずかつ小さすぎず、われわれに違和感を立ち現させる程度の大きさでなければならない。

13 津上英輔『あじわいの構造：感性化時代の美学』、春秋社、2010年、pp.18-19。

第2節 違和感の中の違和感

ところで、違和感とはいったい何であろうか。違和感とは周囲との調子のとれていないさまのことであり、『新明解国語辞典』（第七版）によれば、「①生理的（心理的）にしっくり来ないという感覚や、周囲の雰囲気や人間関係とどこことなくそぐわないという判断」、「②その人の理想像や価値観から見て、どこかしら食い違っているという感じ」とあり、さらに「いつもと変わっていたり今までいっていたイメージや価値観と合わない点があったりしてその場（その事物）をそのまま受け入れることがためられる感じ」である。¹⁴ 言い換えれば、よくわからないがいつもと何か違う感じ、これが違和感である。

齋藤孝（1960-）は、われわれが違和感を覚えるときは「正体がわからないけれども、何かズレているというモヤモヤ感がある」¹⁵ ときだと述べている。このときわれわれは危険や異変を直観的に察知しており、「違和感があるときには状況を観察すべき動機が与えられている」¹⁶。そしてわれわれの「違和感 [を感じる能力] は、経験知が積み重なるほど鋭く研ぎ澄まされていく」¹⁷。つまり、われわれは「経験知」を重ねることで違和感を感じるようになるようになり、そして違和感を感じるということは、何が違和感を感じさせるのかを理解しようとするのだということである。

われわれは一般的に、違和感という語をどのように用いているだろうか。たとえばわれわれは、「○○という言い回しに違和感を覚える」、あるいは「この絵の△△の箇所に違和感がある」、または「腕に違和感がある」といったことを、日常的に聞いて、もしくは言っているだろう。ここで、ある人の発言に違和感を覚えた場合を例にして考えてみる。このときの違和感は、その人の発言が状況や文脈とずれていることから生じている。その原因はその人の発言であり、そしてその所在はその発言と状況や文脈とのずれである。このようにほとんどの場合において、われわれは何らかの違和感を覚えたとき、その所在がわかっているだろう。そして所在がわかっているからこそ、その正体（原因）が、明確でないにしても、ほとんどの場合わかっているであろう。

それに対してアール・ブリュットにおける違和感は、鑑賞者にとってその所在も正体もわからない。つまり、違和感があるのだが、なぜ違和感があるのか、どこに違和感があるのかわからないということである。というのもアール・ブリュットの違和感は対象それ自体に属していない、つまり作品の内部に存在しているものではないからである。アール・ブリュットにおける違和感とは感性的質 X_1 を感性的質 X とみなすことによって生じるずれによって立ち現われる。たとえば崇高₁ という感性的質を備えた作品を見たときに、似ているがゆえに、われわれはそれを崇高だと思って認識してしまう。このようにしてずれが生じるのだが、これはわれわれの認識において生じているため、われわれはなぜずれが生じているのか

14 「違和感」『新明解国語辞典』（第七版）、三省堂、2012年。

15 齋藤孝『違和感のチカラ——最初の「あれ？」は案外正しい!』、角川書店、2009年、p.71。

16 同上書、p.71。太字による強調は原著。

17 同上書、p.76。太字による強調は原著。

わからず、わけもわからずに違和感を感じているということである。鑑賞者はこのずれをずれだとは認識せずに、感性を働かせて捉え、違和感が立ち現れることになる。つまり鑑賞者にとってみれば、違和感の所在も正体（原因）も定かではないのだが、ただ違和感として確かに存在しているということである。鑑賞者はなぜ違和感を覚えるのかわからずに、ただ違和感としてだけ認識するほかない。それは違和感以外の何者でもなく、違和感というより他に何も言いようのないものである。その意味で、アール・ブリュットにおける違和感とは、違和感の中の違和感と言うことができる。

第3節 宙吊りになる感性

違和感には、よくわからなさがつきものである。そのよくわからないものに対してわれわれは、よくわかろうと働きかけるであろう。つまりわれわれは何らかの違和感を覚えた際に、その違和感の正体を突き止めようとするということである。たとえば腕の表面に違和感があるとき、われわれは腕の表面の感覚を研ぎ澄ませたり、実際に腕の表面を見る。そしてその違和感が、かゆみであつたりかすり傷であることを理解するであろう。またある絵に違和感を覚えたとき、その絵に目を凝らし、違和感を覚えた原因を探し、何が違和感をもたらしているのかを理解するであろう。このようにしてわれわれは違和感に働きかけ、違和感の正体を解明しようとする。

齋藤は、「違和感を解明していくプロセス」を、図式を用いて次のように説明している。

感じる → 観察 → 推理・検証 → 判断もしくは判断の修正

観察して、推理や検証をして、ある思考にたどりつく。その過程で、新たに手がかりが見つかったり、誤った思い込みが判明したりしたら、柔軟に修正していくことが大事だ。何度も推理・検証を繰り返していくことで、正しい判断に近づいていく。¹⁸

つまりわれわれは違和感を覚えると、その違和感を覚える状況をよく観察し、反省的態度で見直し、その状況を認識する、あるいは誤った認識を認識し直すということである。

一般的な違和感において、われわれは知性と感性の両方を働かせて、その解明を行っている。そしてその両方で捉えられた違和感とは言葉で置き換えて説明されることになる（たとえば虫刺されによるかゆみや擦り傷による痛みなど）。このように言葉で説明されたとき、それはもはや違和感ではなくなる、言い換えれば、違和感が解消されることになる。つまりわれわれは何らかの違和感に遭遇したとき、知性によって違和感を解消させているのである。またわれわれは、新しいもの、未知のものに出会ったときにも、しばしば違和感を覚える。このとき、われわれはその新たなものに適合するであろう概念を引っ張り出してくる。そし

18 同上書、p.161。

てその新たなものを包摂するように既成の概念を拡大させる。もしくは、その新たなものを、それ自体として認識する。つまり、その新しいものが新しい概念を形成するというのである。このようにして、新しいもの、未知のものによる違和感は、即座にはではなく徐々にではあるが、解消される。

しかしアール・ブリュットにおける違和感の場合、事情が異なる。この場合でも、一般的な違和感の場合と同様に、鑑賞者は知性と感性の両方を働かせて違和感の所在と原因を解明しようとするだろう。だが、アール・ブリュットにおける違和感とは違和感の中の違和感であり、鑑賞者にとって違和感の所在も原因も定かではない。つまりどれだけ違和感に働きかけても、一般的な違和感のような、知性による違和感の解明には至らない。言い換えれば、知性による違和感の解明は挫折するということであるが、それはなぜか。アール・ブリュットにおける違和感とは、感性的質 X_1 を感性的質 X とみなすことによって生じるずれを、ずれとして認識せずに捉えてしまうことよって立ち現われるものである。したがって、これがずれだと認識されれば、違和感とは解消されるはずである。すなわち、 X として認識しているものが本当は X_1 であり、似ているが異なるものだと分かれば、違和感とは解消されると考えられる。つまり、知性による解明が挫折するということは、 X_1 と X は異なるものだと認識することができないということだと考えられる。だが、なぜ異なるものだと認識できないのだろうか。

X_1 と X は感性的質であるが、ある概念でもって名指しているという点に着目すれば、それらは「感性的概念」だと言えるだろう。フランク・シブリー (Frank Sibley, 1923–1996) は、「感性的概念」は条件規定されないと述べている。これは非感性的な特徴によって「感性的概念」を規定できないということなのだが、われわれはある花瓶が優美だと言うときに「なぜならこの曲線が」や、ある絵画が陽気だと言うときに「なぜならこの色が」などと言うことがあるだろう。これらの例からは、優美であることの条件として曲線であること、陽気であることの条件として、ある特定の色ということが導き出せるように思われるかもしれない。しかしシブリーによれば、これらの条件は優美であること、陽気であることの条件とすることはできない。なぜなら、ある花瓶の優美さの理由を言うとき、この花瓶のこの曲線について言われているからである。その花瓶の優美さをもたらす曲線は、その花瓶についてのみ言われている個別なことであって、他の花瓶で同じ曲線が用いられたとしても、同様に優美さをもたらすとは限らない。つまり、ここで条件だと思われたものはある特定の作品にだけあてはまる固有の条件であり、ある「感性的概念」を規定する条件ではないということである。

では、われわれは「感性的概念」をいかにして使っているのだろうか。シブリーは次のように述べている。

というのも、感性的概念を使うとき、われわれは規則ではなく実例と先例から学んでいて、そしてわれわれは、同じように、規則や容易に利用できる手順による手引きなしで、

新しく独特な事例に感性的用語を利用しなければならない。¹⁹

つまり、われわれがある花瓶を指して優美だと言うことができるのは、それに先行するたくさん人の優美であるものによる経験があるからだということである。そして新たなものに出会ったときに、それを「感性的概念」を用いて言うことができるのは、それに先行するたくさん人の経験の集積があるからだということである。

ここで X_1 と X について考えてみる。反省的に X_1 を見直すとき、鑑賞者は X_1 を X と取り違えていたことに気が付くであろうか。もし X であることの条件が明確に規定されているならば、それに照らし合わせて、 X_1 は X でないと判断することができるだろう。しかし X は「感性的概念」であり、条件規定されていない。したがって、何らかの基準に照らし合わせて、 X_1 は X ではないと判断することができない。もちろん、 X_1 をよく見直せば、 X と違うと言うことができるのかもしれない。しかし、われわれは X についてよく知っているので、われわれの理解に引き付けて X_1 を認識しようとしてしまう。そのとき、 X_1 が X に似ていることから、 X_1 は X の一種だと認識しようとする働きが強くなり、われわれは X_1 を X として認識してしまう。

このようにして知性による違和感の解消は挫折するのだが、違和感は「状況を観察すべき動機」を与えるものなので、われわれは違和感の原因を探ろうとする。このとき、それをよりよく捉えよとして、われわれは感性を働かせるだろう。この働きかけは、知性による解明が挫折している分だけ、よりいっそう強くなる。もし対象が物体のようにはっきりとしたかたちのあるものであるならば、働きかけが強まることで対象をよりよく把握することができ、最終的には完全に把握することができるかもしれない。また対象がまったく把握することができないものであるならば、働きかけようとするのをやめるかもしれないし、そもそもはじめから把握しようとしなないかもしれない。だがこの違和感とは明確な対象ではなく、いくぶんぼんやりとした対象であり、半ば捉えることができるのだが、どれだけ働きかけが強まったとしても、完全に把握されることはないだろう。働きかけが強まることでよりよく把握することができるかもしれないが、その捉えどころのなさも際立ってしまうだろう。つまりわれわれは、それを感性で半ば捉えることはできるのだが、完全に捉えきることはできず、そして半ば捉えられる分だけいっそう、感性の働きかけは強まるのである。しかしそれでも完全な把握には至らず、感性による違和感の把握は未然の状態として留まり続けることになる。つまり、感性は明確な着地点を見出すことができず、いわば宙吊り状態になるということである。このように、違和感の中の違和感であるアール・ブリュットにおける違和感とは、感性を宙吊りにさせる違和感である。

19 Frank Sibley, "Aesthetic Concepts", James O. Young (ed.), *Aesthetics : Critical Concepts in Philosophy vol. II*, London, Routledge, 2005, p. 216.

第4節 ヘンリー・ダーガー『非現実の王国で』

ここまで述べてきたことを、ヘンリー・ダーガー『非現実の王国で』(*In the Realms of the Unreal*)²⁰を例に見ていく。ダーガーはアール・ブリュット(アウトサイダー・アート)の代表的な、非常に人気のある作家のひとりであり、世界各地で個展が開催され、日本でも過去数回個展が開催されている。『非現実の王国で』は15000ページ以上の長大な文学作品であり、そしてそれに付随する300点以上に及ぶ絵画作品である。この物語は、子供を奴隷として扱っているグランデコに対して果敢に戦いを挑むヴィヴィアン・ガールズの活躍を描いたものである。そこには身の毛もよだつような残虐な場面、楽園を思わせるような風景、自然の脅威などが描かれている。また、裸の少女たちが描かれていることがしばしば問題視されることもある。

われわれはダーガーの描いた絵²¹を見たときに、しばしばかわいいと感じるかもしれない。ヴィヴィアン・ガールズはたしかにかわいらしく、愛らしく、彼女たちがさまざまな困難に直面しながらもそれらを克服していく姿は痛快であり、ときにはほほえましくもある。また一方では、グロテスクさや怖さ²²、不気味さを感じることもあるかもしれない。それらがはっきりと見て取れる作品がある一方で、決して恐ろしい光景を描いているわけではないのだが、何となく怖かったり、何となく不気味であったり、何とも言葉にできないと感じさせる作品もある。つまりダーガーの作品は、われわれがここまで見たようなアール・ブリュットの特徴を備えている典型的な例ということである。

まず図版4を見ていく。場所はおそらく森の中なのであろう。画面中央部には、車輪の付いた台に乗った、子供たちの首を絞める大人たちの黄色の彫像があり、子供たちがそれをロープで引っ張っている。彫像を引っ張る子供たちよりもやや若い少女たち(おそらくヴィヴィアン・ガールズ)は、その彫像を眺めている。画面左の前景部にはバラの花が描かれ、画面中央部から右端にかけての前景部には、種類は特定できないが、様々な花が描かれている。後景に何が描かれているのかは、はっきりとは分からない。家や木が描かれているように見えるが、全体的に水色で彩色されている。画面右の上部と彫像のすぐ右にある白い筋と照らし合わせて考えると、後景が全体に水色でおおわれているのは強い雨が降っているためであり、白い筋は雷を描いているのだと考えられる。人物たちの足元を見てみると、突起物のようなものが描かれている地面と、何か白い物体が描かれている茶色い地面がある

20 タイトルは正式には、『非現実の王国として知られる地における、ヴィヴィアン・ガールズの物語、子供奴隷の反乱に起因する、グランデコ - アンジェリニアンにおける嵐の戦争の [物語]』(*The Story of the Vivian Girls, in What Is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*)。

21 ダーガーの絵には厳密な意味でのタイトルはない。彼の絵は小説の挿絵(中には小説と関係ない場面を描いたものもある)であり、絵の中にキャプションが書き込まれている。便宜上キャプションを絵のタイトルとし、かぎ括弧でくくって表記することにする。

22 怖さという感性的質が存在するのかということは、本来なら検証されなければならないことではある。だがわれわれはしばしばホラー映画やスリラー小説や怪談をあじわうということをしており、そのとき怖さという感性的質をあじわっていると考えられる。

(図版5)。おそらく茶色い地面は土で、白い物体は地面から生え出た小さな草なのだろう。突起物のある地面は何を描いたものなのだろうか。強い雨が降っているということと照らし合わせると、おそらく水たまりに雨が降っている描写なのだろう。しかし、一目でそのように理解するのはおそらく困難であろう。というのも、それはわれわれが実際に見かける、雨粒が水たまりに降り注ぐ光景とは著しく異なっているからである。また、雨の描写や木の描写はいくらか稚拙であるのに対して、バラやそのほかの花は写實的、あるいは挿絵などによく見かけるイラストのように描かれている。つまり、一つの絵の中で特定の部分だけ写實的であり、同時にある特定の部分だけ非写實的に、稚拙に描かれているということである。われわれはバラやそのほかの花だけを見るならば、きれいや美しいといった感性的質をあげようかもしれない。しかしそれらが他の部分と一体となった一つの絵として見るとき、われわれはきれいや美しさ以外の感性的質をあげようことになる。

しかし、なぜこのような描き方をする、あるいはこのような描き方になってしまうのだろうか。その理由は彼の制作の手法にあると考えられる。彼は自身の絵に用いる画像を、雑誌や新聞の漫画や、子供服のイラストや、ぬり絵に求めた。彼はこれらの画像をトレースして、自身の作品の中に用いた。したがって彼の描く花や人物は写實的、もしくはわれわれにとってなじみのある画像になった。その一方で、自身の作品に必要な画像を見つけることができなかつた場合には、彼は頭の中に像を思い浮かべて描いたと考えられる。このことは、彼が戸外で絵を描いているところを見かけた人が誰もおらず、作品が発見されたときに初めて彼が作品を制作していたことが明らかになったことから容易に推測できる。そのようにして彼の想像によって描かれた画像は、写實的ではなく、われわれにとってなじみのない画像であり、何が描かれているのかを理解することすら困難な場合もある。ダーガーの作品は、このように、われわれにとってなじみのある画像となじみのない画像が混在し、一つの作品になっているのである。

続いて、「嵐の前触れ。少女が運んでいるのは苺ではない。それは樂園の木から来た…」 (“Brewing. This Is Not a Strawberry the Little Girl Is Carrying. It Comes from a Paradise Tree …”) (図版6)を見ていく。タイトルにもあるように、嵐が近づいている光景が描かれており、画面右から左に向かって強い風が吹いていることがわかる。また画面右端上部には暗い色の雲が広がっている。風の強さは、画面真ん中上部の宙を舞う枝や花、画面ほぼ中央の風を受けた大きなパラソルを持つ二人の少女、画面の様々なところで見られる髪のなびく少女たちによって測り知ることができる。嵐という脅威が近づいている一方で、画面の左部分では明るい色が多く使われ、華やいで見えるかもしれない。しかし少女たちの顔に注意を向けてみると、不思議なことに気付く。大きな花を持った3人の少女たち、その手前にいる9人の少女たち、さらにその手前の裸の3人の少女たち、ややその右奥の2人の少女たちの顔は、それぞれ非常によく似ている(図版7)。同様に、画面右やや中央下部の二人の少女たち、そのやや右奥の二人の少女たちの顔も、それぞれ非常によく似ている。このように、一つの作品の中で同じ画像が繰り返し用いられている。同様の特徴は、「ジェニー・リッチーにて。嵐の接近時の小やみ時に、子供たちが遊んでいる気ままな農場。ブレンジグロメニアンと生き物たちは頭上を飛んでおり、したがって見られない」 (“At Jennie Richee. During

Lull in Storm Approach Abandoned Farm Where Children Are Playing. Blengiglomenean And Creatures Are Flying Overhead And Therefore Not Seen.”) (図版 8) においても見られる。ここでは左中央部の二人の少年、左やや中央寄りの縄跳びをする少女二人とローラースケートをする少女二人、ほぼ真ん中の馬に乗る少年、右中央部の牛二頭ずつが、それぞれ同じ画像を用いて描かれている。このように、一つの作品の中で同じ画像が繰り返し用いられている。少女の画像一つ一つを見るならば、われわれはそれらからかわいいという感性的質をあげることができるかもしれない。しかしそれが一つの絵の中で反復され、一つの絵の中の複数の部分で見られることによって、われわれの前にはそれとは異なった感性的質が立ち現われる。

ダーガーは気に入った画像を見つけては、それを保管、収集していた。また気に入った画像を繰り返し用いるということもしていた。先にも述べたように、ダーガーはトレースという手法を用いて絵を制作していた。そして気に入った画像は、一つの絵の中で繰り返し用いられた。おそらく反復して用いるということそれ自体には深い意味はないのだろう。しかしこの同じ画像の反復ということが、結果として、ダーガーの作品の特徴となっており、魅力の一因になっている。

ダーガーの作品について、しばしばコラージュと言われることがある²³。確かに、さまざまな画像を組み合わせる一つの作品を作るということは、コラージュ的手法と考えられるかもしれない。しかし、ダーガーの意図を鑑みたとき、はたしてコラージュと呼ぶのが適切なのだろうか。というのも、コラージュとはそれぞれ異なった文脈に存在していたものを並置させ、そのことによって特異なあじわいをもたらすものだからである。ダーガーは、自身の思い描いた絵を描くために、さまざまな画像を寄せ集めて作品を作ったと考えられている。つまり、前もって想定された理想の絵を描くために、いわば部品として、さまざまな画像を集めてきたと考えられる。これは、コラージュと言うよりも、モンタージュと言ったほうが近いのではないだろうか。なぜなら、モンタージュとは、いくつかの画像を組み合わせ、統一した画像を作り出すものだからである。ダーガーの作品をコラージュと呼ぶことは、それをコラージュとしてみようとするを意味する。つまり本来的にはコラージュではないものを、そのように認識しようとするということである。では、モンタージュと呼べば、正しく認識したことになるのだろうか。おそらくそうはならないだろう。というのも、いくらダーガーの作品をモンタージュとして見ようとしても、われわれが知っているモンタージュとそれは異なったものとして見ると考えられるからである。ダーガーの意図を鑑みたときにそのように呼んだ方が近いだけであって、まさにそれそのものだとは言えないのである。つまりダーガーの作品はコラージュとして認識しようとしても、モンタージュとして認識しようとしても、適切に認識することはできない。われわれは、ダーガーの作品に対する適切な見方を持ち合わせてはいないのである。そのために、ダーガーの作品を見る時、われわ

23 ジョン・M・マグレガーはダーガーの絵を「コラージュ＝ドローイング」と呼んでいる。(ジョン・M・マグレガー (小出由紀子訳) 『ヘンリー・ダーガー——非現実の王国で』、作品社、2000年、p.119。)(John M. MacGregor, *Henry J. Darger: Dans les Royaumes de l'Irreel*, Lausanne, Fondazione Gottardo, Lugano-Switzerland et Collection de l'Art Brut, 1996.

れの認識と作品の在りかたの間でずれが生じ、違和感が立ち現われている。

ダーガーの作品はさまざまな要素が合わさった作品である。雑誌や新聞の写真やイラストなどから画像を持ってくるため、そこにはわれわれがよく慣れ親しんだ画像が存在する。一方で、対象を目で見て観察せずに頭で思い浮かべて描くために、何なのか判別するのが困難な画像も存在する。ダーガーの作品はそれらが一緒くたになって、一つの絵となっている。われわれはダーガーの作品を見るとき、われわれがよく知っている仕方で見ようとするだろう。コラージュとして見ようとするのはその一例である。そのとき、われわれがよく知っているもののように作品が見えるかもしれない。そしてわれわれがよく知っている感性的質を見出そうとし、あじわおうとするだろう。たとえばその絵がかわいいという感性的質を備えているとして、それをあじわおうとする。しかし、われわれが捉えた感性的質は、一般に認知されている感性的質に似ているが異なったものである。これは多かれ少なかれ、どんな芸術作品にも言えることかもしれないが、その場合、「感性的概念」と感性的質が補完的な働きをし、一般に認知されている感性的質があじわわれることになる。しかしダーガーの作品では、われわれがよく知っている感性的質をあじわっているように感じられる一方で、ずれが生じており、そのずれによって、違和感が立ち現われることになる。この違和感は、何となく怖い、何となく不気味、不思議といったような言葉で説明されるが、そのような言葉で説明されたとしても、どうしても言い尽くせない、わからない、と感じるであろう。そしてこれこそダーガーの作品に固有の魅力であり、われわれはこれをあじわっている。つまり、ダーガーの作品の魅力は立ち現われた違和感であり、これがあじわいの対象となっている。つまり、違和感という感性的質を、われわれはあじわっているのである。

結

序で述べたように、この論文で述べたことはアール・ブリュット概念の内包についてである。つまり、この概念の中心をなす、核となっているものは何かを論じた。アール・ブリュット概念の問題には、外側の線引きをどうするのかという問題もある。この問題についても論じる必要があるが、本論文ではそこまで論ずることはできなかった。この問題については、今後、改めて書くつもりである。

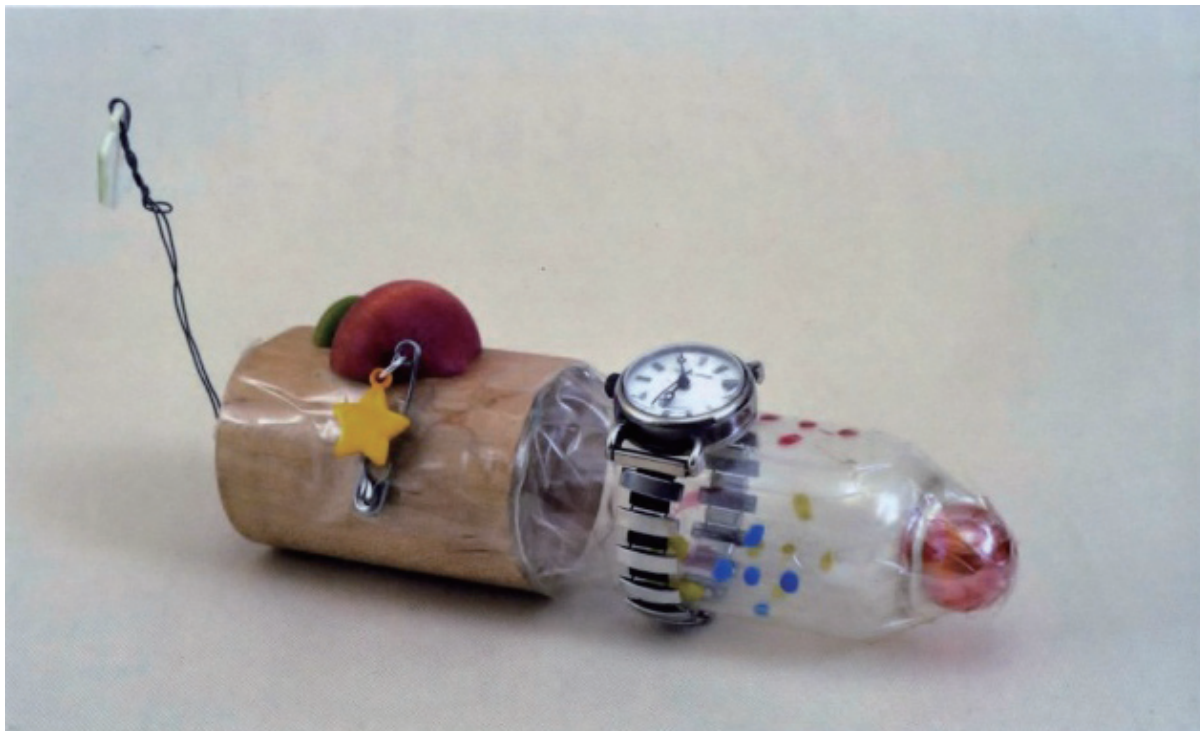
アール・ブリュットにおける違和感は感性の宙吊りをもたらす。というのも、この違和感は感性で完全には捉えきることができないからである。われわれはこの違和感を半ば捉え、そして完全に捉えきろうとして、より強く感性を働かせる。しかし対象がほんやりとしているため、完全には捉えきることができない。こうして感性は着地点を見いだせず、宙吊りになる。アール・ブリュットにおける違和感は、非常に特殊な感性的質である。

デュビュッフェは、アール・ブリュットを造形芸術と規定している。だが今日、パフォーマンスとでも呼びうるような作品のように、この規定から外れる作品がアール・ブリュットとして発見されている。これは、アール・ブリュットに親しみ、よくあじわうことによって、デュビュッフェが想定していた範囲を超えて、その概念が拡張していると考えられる。われ

われは日常生活の中で、シュルレアリスムの作品を見たかのような体験をしたときに「シュールだ」と言うことがある。同じように、よりアール・ブリュットに親しんだならば、われわれは他人のふとした発言や行動において、アール・ブリュットにおける違和感をあじわうことができるようになるかもしれない。



【図版1】 アドルフ・ヴェルフリ 《不怒島の概観》(General - Ansicht der Insel Niezohrn)
1911年、新聞印刷用紙、鉛筆、色鉛筆、100×71cm、アドルフ・ヴェルフリ財団所蔵



【図版2】 八島孝一《新幹線》
1998年、ビー玉、腕時計、ガラス容器、安全ピン、針金、スーパーボール、プラスチック類、セロハンテープ、210 × 42 × 48mm、1998年、210 × 42 × 48mm、日本財団所蔵



【図版3】 齊藤裕一《ドラえもん》
2003-2006年、紙にボールペン、384 × 543mm、日本財団所蔵



【図版4】 ヘンリー・ダーガー 無題
紙、水彩絵の具、鉛筆、カーボントレーシング、61 × 274cm、キヨコ・ラーナー所蔵
(上が左部分、下が右部分、2つ合わせて一つの絵。ダーガーの絵については以下同様。)



【図版5】



【図版6】 ヘンリー・ダーガー「嵐の前触れ。少女が運んでいるのは苺ではない。それは楽園の木からきた…」(“Brewing, This Is Not a Strawberry the Little Girl Is Carrying, It Comes from a Paradise Tree...”) 紙、水彩絵の具、鉛筆、コラージュ、カーボントレーシング、76 × 318cm、アール・ブリュット・コレクション所蔵



【図版7】



【図版8】 ヘンリー・ダーガー「ジェニー・リッチーにて。嵐の接近時の間の子供たちが遊んでいる気ままな農場。ブレンギグロメニアンと生き物たちは頭上を飛んでおり、したがって見られない」(“At Jennie Richee. During Lull in Storm Approach Abandoned Farm Where Children Are Playing. Blenglromenean And Creatures Are Flying Overhead And Therefore Not Seen.”) 紙、水彩絵の具、鉛筆、コラージュ、カーボントレーシング、53 × 274cm、キヨコ・ラーナー所蔵

シロ

Sensibility Getting Suspended: The Sense of Unusualness in Seeing *Art Brut*

SAGISAKA Toshiaki

Art Brut is a term that was coined by the French artist Jean Dubuffet. It generally means the art created by people such as psychiatric patients, mentally disabled people, and mediumistic people. How Dubuffet et al. define *Art Brut* is influenced by what type of people artists are. Therefore, the definition cannot be grasped carefully to observe these works and it doesn't suit for the actual works. So, we attempt to define *Art Brut* by the works themselves and how we feel the sense of unusualness when we see the works.

It is believed that the works of *Art Brut* are aesthetic objects with some aesthetic qualities. Though these artists do not focus on ordinary aesthetic qualities in their works, aesthetic qualities exist in their works. Although these differ from ordinary aesthetic qualities, we consider them as ordinary ones. Thus, a difference arises. This means that an inherent aesthetic quality of a work of *Art Brut* (X_1) is recognized as an ordinary one (X); therefore, a difference (ΔX) originates. From this difference (ΔX), the sense of unusualness results. This is the inherent feature of the works of *Art Brut* and its attraction.

This sense of unusualness is different from the ordinary one; its location and cause are not clear to the observer, and that only exists as itself. This means that that is the sense of unusualness of those. In general, we attempt to elucidate what results in that with intellect and sensibility, and with the intellect, that is dissolved. But in that of *Art Brut*, dissolution is disturbed. We attempt to recognize it with our sensibility but do not succeed. Sensibility gets suspended, and we exert added effort onto our sensibility, which is observed to a remarkable level in Henry Darger's work, *In the Realms of the Unreal*. He depicts things as fancy so as to overlook real things, and he executes his work with his own way of tracing. Therefore, the difference arises compared to other's works from the fact that his work can be called both a collage and trace. This is the difference that marks the aesthetic quality of his works apart from ordinary aesthetic qualities and results in the sense of unusualness.

