

## 芸術作品の仕事

### ジェルの反美学的アブダクションと、デュシャンの分配されたパーソン

内山田 康

アルフレッド・ジェルは、美学的な芸術の人類学の方法は行き止まりに突き当たると言った。それはどのような行き止まりだったのか。この行き止まりを超えることはどのようにして可能だとジェルは考えていたのか。このような疑問に突き動かされて本稿は書かれている。ジェルの *Art & Agency*（以下 AA）を批判したロバート・レイトンは、ジェルが芸術の人類学を議論する時、文化や視覚コミュニケーションを重要視しない点を批判した。もしも見直す時間が残っていたら、ジェルは、このような点を書き改めたに違いないとレイトンは言う。レイトンはジェルの作品全体の中に AA を位置づけなかったから、このような仮定が立てられたのだろう。私は AA をジェルのより大きな作品群の中に位置づけなおして、ジェルの芸術の人類学が前提とした認識論へ接近しつつ、その芸術の人類学で重要な役割を果たした再帰的経路の働きと、図式の転移について考察する。

キーワード：反美学、再帰的経路、キネーシス、持続、反転、転移

## 目次

I 《アスマットの楯》は仕事をしている

II インデックス

III 反美学

1 方法論的俗物主義

2 クート批判

IV 傀儡人形の再帰的経路

V 罨

1 1907年、ピカソがアフリカ芸術を発見？

2 芸術は罨

VI 神のブランコが静止している

VII 持続の中に分配されたデュシャン

## I 《アスマットの楯》は仕事をしている

芸術作品は仕事をしている。芸術作品は超越的な美の表現ではない。それは意味を伝達する視覚コミュニケーションの媒体ではない。美学や芸術批評ではそのように語られるとしても、芸術の人類学では、そうではない。象徴人類学のように、作品とその要素を意味に還元してはならない。芸術の人類学は、美学や記号論の方法を借りて作品について考察するのではない<sup>1)</sup>。芸術の人類学は、人類学的方法、すなわち対象を关系的に考察する方法によって、ネクサスにおける作品の働きを考えなくてはならない。アルフレッド・ジェルは、芸術作品の中と、その周囲に生ずるエージェンシーの働きに光を当てながら、作品が仕事をする仕組みと、その効力を考察しようとした。遺作となった *Art and Agency* (以下 AA) は、カントの美学を踏襲して芸術作品が超越した美を表現しているとか、言語モデルを使って作品が何か別のものを表す象徴であるとか、作品を視覚記号と理解して作品が伝達する意味や視覚文法を明らかにしようとする立場を否定しつつ、芸術作品の働きを考察しようとした作品だ。この態度は、*An Anthropological Theory* という副題にも示されている [Gell 1998]。

芸術作品の社会的に効力のある仕事について議論するためにジェルが選んだのは、作品の事例として想像することが難しい傀儡人形と罫だった<sup>2)</sup>。傀儡人形や呪術的な作品は、エージェンシーを行使し、エージェンシーの働きを受けるパーソンだ<sup>3)</sup>。このようなパーソンは、環境的で時間性と身体性を持ち、关系的な繋がりの中で生み出され、関わるパーソンを取り込み、あるいは取り込まれ、変態しながら仕事をする。ジェルの芸術の人類学は、環境 (*milieu*) と持続 (*durée*) の中の社会的パーソンがネクサスの中で行う仕事の働きを理解する試みでもあった。しかし、ジェルの問題提起は、ロバート・レイトンのレビューにも顕われているように、局所的に読まれた時、作品群全体が示している指向性が理解されない。私は本稿において、ジェルの他の作品をも視野に入れながら、持続の中で進化していったジェルの芸術の人類学の問題意識に接近する。

表紙を飾るマルセル・デュシャンの《停止原理の網目》と巻頭の写真《アスマットの楯》はそこで何をしているのか。結論を先取りすれば、AA は《アスマットの楯》への問いから始まり、《停止原理の網目》への問いで終わる。《停止原理の網目》は、作品が過去の仕事を把持 (*retention*) しながら、未来の仕事を持 (protention) していること自体を主題にしている。表紙の絵は、ジェルの思考の創造的進化の隠喩であるだけでなく、芸術作品の仕事をついに四次元から二

次元に圧縮したらどう見えるかを示唆している。AAが《アスマットの楯》の仕事に問うことから始めているのはなぜか。

インドの現代芸術愛好家や芸術家を目指す人びとによって愛読されてきた彫刻家で画家のK・G・スブラマニヤンの *Moving Focus* は、ミケランジェロの《モーゼ》、マネの《オリンピア》、マティスの《生きる喜び》、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》を挙げて、正典的な様式革新の歴史を、芸術の進化のあるべき基準として提示した後、インドのモダンおよび現代芸術を巡る議論を始める [Subramanyan 1978: 1-14]。美学者のアーサー・ダントは、コピー作家マイク・ビドロの《ブリロボックス》のレプリカ《ウォーホルではない》(1995)を紹介するところから、芸術の終わり以後を描いた *After the End of Art* を始めている [Danto 1997]。このように、美術史の中で議論するにせよ、美術史以後の枠組みを設定して議論をするにせよ、美術史上の新旧の正典的な作品（もしくはその脱構築）を基準にして、正典についての正典的な議論に（肯定的に、あるいは否定的に）依拠しつつ論考を進めることで、ブルーノ・ラトゥールが別のコンテキストで言うように、読者を取り込もうとしている [Latour 1987]。換言すると、芸術の歴史の中では、プラトンやカントやヘーゲルに言及しながら、時代の精神を代表するゴシック聖堂のような完成度の高い作品を制作した人間の精神を賛美しつつ、あるところまでは確立された方法を使って分析的に、あるところから先は詩人や天才の直感で理解しようとする。芸術の終わり以降は、デュシャンの《泉》を出発点として美の聖堂を出て、コミュニティーの中で繰り広げられるアナーキーな制作活動について、巧みに喋り続ける。

ジェルは《アスマットの楯》をプリミティヴアートの作品として見ているのではなく、これを芸術作品の典型的な実例として使っている。芸術作品の仕事について関係的に理解するために、私たちはヘーゲル的な精神を体現させられている美術館（あるいは美術史の制度的な思考）から出て、何が偶発的に経験されるか前もって決定しておらず、見えないがすでにそこに存在しているモチーフとの関係において、生まれ、成長し、変態し、死に、痕跡を残す（開かれていると同時に、制約されている）芸術作品が仕事をするフィールドへ踏み出してゆかねばならない。

AAの巻頭に掲げた《アスマットの楯》の社会的背景、制作年代、制作者、素材、様式、いわゆるモチーフ、使われ方、等々、芸術の人類学の慣例的な項目についてジェルは何も語らない。《アスマットの楯》の美学的特徴や、それが

美しい楯であるかどうかは問題ではない。重要なことは、それが恐怖を喚起する楯だったということだ。《アスマットの楯》とその周囲にはエージェンシーが働いていた。戦場でこの楯を見た敵が経験したであろう脅威、欲情、畏敬、魅惑を、美学的な感情として一括りにすることは出来ない。そうすることは彼らの反応を美術館に出かける私たちの反応と同じものにしてしまうことだから [Gell 1998: 6] <sup>4)</sup>。そこには、デカルト的な主体には見えない、奥行きと反転が起こる世界の経験の仕方が隠されている [Merleau-Ponty 1964a; 廣瀬 2006]。

後に AA を批判するレイトンは *The Anthropology of Art* の中で、芸術家の上手・下手、近代化のコンテクストで彼らが何を制作できるのかという（奥行きも、嬖も、遊びも、反転も無い）前もって用意された同一性のクリシェを使って、アスマットの作品を取り上げている。この接近方法は、西洋近代の芸術の制度とその主体が、プリミティヴアートを収集し、分類し、評価し、保護するという大前提と切り離すことができない [Layton 1991: 217-227]。この後の議論を先取りすると、メルロ＝ポンティが「ヘーゲルは美術館だ」と言ったことが思い起こされるだろう [Merleau-Ponty 1964b: 82]。美学者たちの美術館はヘーゲル的だ。一方、ジェルは「美術館は（森の）思考を内在させた罫」だと言って私たちに再考を促そうとする。そして、非西洋の芸術作品をプリミティヴアートとして作品鑑賞する接近方法は、人類学的な行き止まり（an anthropological dead end）だと言う [Gell 1998: 5; 1999c]。一体どのような方法が、この行き止まりを超えてゆくことを可能にするのだろうか。

## II インデックス

ジェルの芸術の人類学に洞察を与えた作品を一つ挙げておこう。反美学的な芸術の人類学宣言とも言えることができる *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*（以下「魅惑する技術」）の中で、ジェルはクラ交換に使われる遠洋航海カヌーの装飾を施された舳先板と防波板が、対面するクラ交換の相手の心の防御を、魅惑する技術の働きによって崩し、相手が意図していた以上にその心を気前良くすると言う [Gell 1992]。シャーリー・キャンベルが撮影した《トロブリアンドカヌーの舳先》は、芸術作品の周囲に発生するエージェント・ペーシェントの連鎖に関わるジェルの確信を深めさせた作品だ。

重要なことは、カヌーの舳先板と防波板が、それを見る人にアブダクション（仮説的推論）を促すインデックスだという点だ<sup>5)</sup>。それ自体がエージェンシー

のエージェント（動作主）とペーシエント（受け手）の複合体であり、生きた系列の一部であるカヌーの舳先板と防波板（エージェント・ペーシエント）は、対面するクラ交換の相手（エージェント・ペーシエント）に働きかける。働きかけられたパーソンは、「なぜこのようなものが作られるのだろうか？」「このようなものを作らせた相手はどのような力を持っているのだろうか？」とアブダクションを始めた時、この舳先板と防波板によってすでに魅せられている。この作品は、少なくともそのような意図を込めて制作されているし、そのような意図が込められていることは間主観的に知られている。しかし、より重要なことは、それが関係的に知られるという点だ。マリノフスキーがトロブリアンドの海岸で撮影した写真の中で、装飾を施された舳先がこちらを向いてずらりと並んでいる [Young 1998: 251-261]。装飾された舳先板と防波板を見るクラ交換の相手は、作品とエージェント・ペーシエントの関係的な系列を作ってゆく。

パフォーマンスを行う（魅惑する技術を仕込まれた、魅惑された技術から作られた）作品と、これと対面するパフォーマンスするパーソンの中に、エージェント・ペーシエントが発生して、このエージェント・ペーシエントが、作品を経由して、社会の中で仕事を（価値の高いクラの腕輪あるいは首飾りを出し渋る相手と交渉してそれを交換することに成功する）ことを期待して、それは交渉が起こる場所へ送り出される。エージェント・ペーシエントが働く仕組みを通して、作品から社会関係の中へ図式の転移が起こっている [Gell 1992; 1998: 66-72]。始まりとしての芸術家、あるいは本質的な美が、独占的にエージェント・ペーシエントを行使しているのではない。この作品の美は、カント美学が想定する無関心的なものでもない。

ジャック・マケの仕事を使って、美の無関心性について、おさらいしておこう。マケは *The Aesthetic Experience* において、芸術作品を所有したいと熱望する鑑賞者の独占欲が、美学的な態度ではなく、俗っぽく、悲しむべき態度だと書いた後で、喜多川歌麿による錦絵（春画）を例に挙げながら、美に対する美学的で無関心的な態度と、欲望に突き動かされた関心的な態度を対照させる。マケは、フレームの中の結合する男女の表象を鑑賞して喜びを感じる。彼は、表象の内に、色の調和、身体の視覚的なバランス、曲線の優雅さ、性交する二つの身体が構成しているコンポジション（膣、片方の乳房、口が、画面の左下から右上に向かって見えない線を引いている）の統一性を発見する。二つの身体は適切に、フレームの背後に位置している。観照を可能にするこの距離によって、鑑賞者は作品を美学的に見ることができる。対象がフレームの前に出てく

ると、それは無関心的な美ではなく、関心的な欲望の対象になっている [Maquet 1986: 48]。フレームの中に配置された二つの身体は、表象でコンポジションだ。世界の中の肉体ではない。

ジェルの芸術の人類学は、作品をインデックスとすることで、作品を美の表現、あるいは意味を伝達する視覚言語として理解するのではなく、作品に対面するパーソンのアブダクションによって、過去に働いたエージェンシーの続きが作動させられる未来のパフォーマンスを胚胎した技術の問題として取り上げる。このように作品をインデックスとして捉えると、環境と時間の中で四次元的に展開する芸術作品の社会的な理解が可能になる。こうしてインデックスである作品は、パーソンとしてパフォーマンスを始め、作品の周囲にできるエージェント・ペーシェントのネクサスの中で、作品より大きな範囲と深みにおいてエージェンシーが働いていることが明らかにされるだろう。

ここで、パースの記号の三つ組みについて振り返っておこう。アイコンは（それが存在するかないかに関わらず）対象に類似していることを通してこれを参照する。インデックスは対象と連続してその作用を直接的に受けることを通してこれを参照する。シンボルは一般化された慣習的な法則によって対象と連続してこれを参照する。肖像画や図形はアイコン、足跡や雷鳴はインデックス、対象を慣習的な規則に基づいて一般化した経済指標はシンボルだ。アイコンは対象に似ているが対象と直接的な繋がりを持たない。例えば図形は対象とどこか似ているが、対象とは繋がっていない。図形にはシンボルの要素も含まれる。インデックスは対象の作用を受ける限りにおいて対象と同じ性質を共有している。また、インデックスは対象と物理的に繋がっているという意味においてある種のアイコンと関わりを持つ。しかし、それは対象によって変形されたアイコンだ。シンボルはそれを使う人間の知性によって対象と関わりを持つ。シンボルはインデックスとアイコンの要素もその中に含んでいる。このように、記号の三つ組みは、実際にはどれかが中心的な働きをする三分法の組み合わせとして存在している [Peirce 1940, 1998; Eco 1984]。

ジェルが「魅惑する技術」で参照した《トロブリアンドカヌーの舳先》がどのようなインデックスなのか、少し見ておこう。この作品には魅惑する技術が施されていて、これを作ったのはそれ自体が魔法に罹った技術だ。この作品が働く環境において舳先板と防波板は（作品がアブダクションされることによって働く）その制作に関わった諸々のパーソンのエージェンシーを帯びている。

ジェルが審査した（後に *The Art of Kura* として出版された）キャンベルの博士論文は、「魅惑する技術」の議論を支える中心的なイメージを供給しているが、両者を読み比べると、ジェルの議論がキャンベルのそれとは指向性が異なることが判る。キャンベルは、クラ交換で使われる遠洋航海カヌーの舳先板と防波板を、ヴァクタ社会の美学的な視覚図像システムの中に位置づけ、これをヴァクタ美学の本質的な意味を伝達する表現として理解した。キャンベルはジェルの「魅惑する技術」には理解を示すが、その研究方法は、美学的な思考方法と、古典的な象徴分析に対してより親和性を持っている。

トロブリアンド諸島の南端にあるヴァクタ島の生活世界で魔力を持つ特定の動物と植物が、通常の彫刻に必要な知識とは次元の異なる魔術的な知識を持った名人によって彫られ、まばゆい舳先板と防波板となって表現され、クラ交換の場で伝達される。キャンベルの丹念な民族誌的な記述を通して読者は、彫刻家が魔術を使った通過儀礼によって名人となり、その名人が魔術的な技術を使って魔力を帯びた動物や植物をカヌーの舳先板と防波板に彫塑する技術的過程を知る。モチーフの図像学的な分析の後で、キャンベルはそのシンボリズムを解釈する。この民族誌によって、読者は舳先板の先端には名人の手によってブリブワリと呼ばれるミサゴが彫られている（彫刻することによって置換されている）ことを知る。ミサゴは木の上から獲物を見つけると素早く降下して獲物を捕らえる。ミサゴは知恵を持ち、正確な仕事をするので知られるヴァクタで最も重要な動物だ。ミサゴはまた何においても一番早くやってくる。舳先板はカヌーの先端に取り付けられ、最初に砂浜に上陸する。このように、クラ交換のカヌーはミサゴのように一番早くクラ交換の場に到着することが期待される。キャンベルにとってクラ交換用のカヌーの舳先板と防波板は、ヴァクタ美学の価値を媒介し伝達するシンボルだった[Campbell 2002]。ヴァクタ美学は、西洋の美学とは異なり、究極の美を追求するものではない。それはヴァクタの人びとが日常の中で世界をどのように感じ、世界をどのように考えるのかに関わる美的な感覚の表現、その伝達と読解のシステムだとキャンベルは考えた。それは、芸術作品をインデックスとして捉えるエージェンシーモデルでは必ずしも理解できない [Campbell 2001]。

ジェルが芸術の人類学の宗教改革的な「魅惑する技術」を書くにあたって参照したキャンベルのクラ芸術の民族誌は、古典的な芸術の人類学の方法論を使って、ヴァクタ社会における美学的価値の表現、伝達、解釈の仕組みを考察し

ようとしたものだった。芸術作品がする仕事は、キャンベルにとって中心的な関心事ではなかった。しかし、1984年に博士論文を提出した後、2002年に *The Art of Kula* が出版されるまでの間に長い年月を費やしたために、1992年にはキャンベルの研究を取り上げた「魅惑する技術」が出て、1997年にはジェルが亡くなり、1998年にはAAが出版された。2001年にAAの問題提起を受け止めてこれを乗り越えようとした論文集 *Beyond Aesthetics* が出版されて、キャンベルも論文を寄稿している [Campbell 2001]。 *The Art of Kula* の3ページしかない結論部分には、ジェルとの対話の痕跡（インデックス）が残っている。キャンベルは結論の始めの方で、カヌーを美しく飾る舳先板と防波板にはエージェンシーがあると言う [Campbell 2002: 191]。最後のページでは、魔術を使って彫刻された舳先板と防波板は仕事をするとする [ibid.: 193]。

キャンベルは、遠洋航海のカヌーの舳先板と防波板をシンボルとして記述したが、パースに従えば、このシンボルは、アイコンとインデックスの要素を含んでいたと言えるだろう。ヴィクター・ターナーが「儀礼の過程」で取り上げた赤い雄鶏、白い雌鳥、大ネズミあるいはアリクイの古い穴と新しい穴、熱い薬と冷たい薬などのシンボルも、記号が参照する対象に似ているアイコンの要素を含んでいたこと [Turner 1969]、また治療儀礼で使われるシンボルとしての薬の原材料となる木が、儀礼の中で呪文を唱えた後で切り倒され加工された事例で示されていたように、記号が参照する対象と接触したインデックスの要素を含んでいたこと [Turner 1968] を確認して先に進もう。

### III 反美学

以下において、ジェルの反美学についてさらに詳しく見てみよう。最初に、美について卓越した知識を持つ目利きとは正反対の位置にいる俗物の立場をジェルはなぜ方法論的に選択したのかを考える。次に、ジェルの美学の人類学批判を概観する。ジェルの反美学の立場を理解した後、なぜAAにおいて傀儡人形が芸術作品のモデルとして使われたのか、その方法論的理由について考察する。

#### 1 方法論的俗物主義

クートとシェルトンが編集した *Anthropology, Art and Aesthetics* (以下AAA) は、ジェルの反美学的芸術の人類学宣言を含むという事実により記念碑的な作品になっている [Coote & Shelton 1992]。OUPから出版されたこの芸術と美学

の人類学論集は、ジェルの学位論文を指導したアントニー・フォージの編集で1973年に出版された *Primitive Art and Society* の続編を目指して編集されていた [Forge 1973]。ここで取り上げるのは、*Primitive Art* の重要な関心事だった美学的な問題意識を AAA の編集者たちが引き継いでいる点と、ジェルがこのアプローチを批判した上で、反美学的芸術の人類学を提唱している点だ。まず1973年の論集からウィリアム・ファッグの *In Search of Meaning in African Art* の問題意識を概観しておこう [Fagg 1973]。

ファッグは、芸術の目利き (*connoisseur*) の視点からアフリカ芸術の意味の理解の仕方について権威的に書いている。大英博物館の民族学部門のキュレーターやニューヨークのプリミティヴアート美術館（現在はメトロポリタン美術館の一部門）のキュレーターを務めたファッグは、芸術家やアートディーラーとも親交が深く、業界で活躍した人だ。ファッグのアフリカの社会についての知識は浅い。美術カタログのようなこの論文の中で、ファッグは次のように言う。本物と偽物を見分ける能力が、プリミティヴアートの目利きにとって大切である。目利きは芸術の普遍的な価値を評価できるだけでなく、部族芸術の固有な価値についても評価できなければならない。目利きには良い作品と悪い作品を区別する能力も必要だ。その理由は、視覚芸術がコミュニケーションの一形式だからだ。天才は真理を視覚芸術に概念化させて伝達することができるが、凡庸な作家はそうすることができない。だから天才の作品と凡才の作品、良い作品と悪い作品を見分けねばならない [ibid.: 153-155]。

このような仕事をする能力を持った目利きの反対が、人類学者の中にもいる俗物たち (*philistines*) だ。ファッグが、俗物たちを批判する部分を訳出する。

俗物たちは（彼らは人類学やその他の社会科学の中に沢山いるのだが）、価値判断の禁止に屈服して、部族社会の人びとに芸術の基準を当てはめるのは正しくない、なぜなら彼らには芸術の概念がないからだ、などとよく無邪気に言う。もちろん、実際のところ彼らが持っていないのは、過去二百年にわたって西洋芸術を支配して来た文芸的な概念としての芸術、美学（それは語源的に言って感覚に関するものであるべきだ）の勃興と結びついた芸術の概念、視覚芸術の本性と闘争状態にある芸術の概念だ。しかし、部族の人びとが、彼らの概念を言語によってではなく、芸術それ自体（一つの超言語）によって表現しているという事実によって、俗物たちの言い分は逆説的に崩

壊してしまうのだ [ibid.: 156] 。

18 世紀のエドモンド・バークや同時代を生きたカントの美的趣味判断と崇高を巡る哲学的考察 [Burke 1998; Kant 1952a] に代表される西洋の芸術言説が前提とした芸術の概念をプリミティヴアートの制作者たちは持っていない。しかし、彼らは芸術それ自体を通して、語るができない美を表現しているとファッグは主張する。ファッグが想像する美を語る言葉を持たないが、美を表現することができる部族社会の天才は、プラトンが『国家』第 10 巻において批判した、感情を高ぶらせて美を真似るが、理知的に美の本性を理解できない芸術家たちに似ている。しかし、プラトンが描く芸術家たちは、美の模倣しか作れない [プラトン 1979: 302-373] <sup>6)</sup>。この限界を超えるのが、カントが想定した天才だ。カントは『判断力批判』第 46 節において、美そのものの概念を持つことができないにもかかわらず、芸術家が美を表現することを可能にするために、自然が天才に芸術作品を作らせるという解決策を考える [Kant 1952a: 168-169]。ファッグが想定する良い作品を作る部族社会の天才は、カントが想定した天才の投影ではないのか。ファッグによる部族社会の天才芸術家と彼が作るプリミティヴアートの傑作を巡る権威的な語りは、美に関する古典的な格率をいうまでもない基礎としている。ファッグの目利き論を論駁するためには、このような格率をも同時に敵に回さねばならないような修辞法が使われている。

ジェルは、ファッグ論文には言及していないが、「魅惑する技術」の序「方法論的俗物主義」で次のように書いている。「俗物でもない限り、私たちの価値の体系は、芸術作品に価値付けをすることを私たちに強いている」と言った後、ジェルは次のように続ける。私たちがタヒチの彫刻の鑑賞からブランクーシの彫刻の鑑賞へと難なく移動して、再びタヒチの彫刻に戻るまさにこの文化的に拘束された美学主義的な態度が「逆説的に芸術の人類学の途上にある主要な躓きの石なのだ」 [Gell 1992: 40-41]。ジェルがここで「逆説的に」と言うくんだりには、ファッグが 1973 年に「逆説的に」と書いた箇所を踏み、批判の響きをファッグの散文の中で振動させている。この反美学的芸術の人類学宣言において、宗教を研究対象とする人類学が神学ではないのと同様に、芸術を研究対象とする人類学は芸術に対して無神論的な立場、俗物主義的な反美学の立場を採らなければならないとジェルは言う。「芸術の人類学の確立へ向けた第一歩は、美学と完全に決別することだ」 [Gell 1992: 42]。美学と決別した後、ジ

ジェルは芸術を技術の問題、すなわち作品と対面する人びとを魅惑して、作品の周りにできるパーソンのネクサスの系列の中に取り込み、社会の中で仕事をすすめる・仕事をさせる作品に仕組まれた魅惑する技術と、作品を作る技術の魅惑（魔法に罹った技術）の問題として捉えようとした。カントがその（ロマン主義的な発想を持った）美と崇高に関わる批判を、安全な場所から演繹の方法で考察したのに対して、ジェルは俗物的反美学の芸術の人類学を、アブダクションの方法で四次元的に展開しようと試みた。

## 2 クート批判

クートとシェルトンが AAA の序章において「魅惑する技術」の議論は編集者たちの問題意識と矛盾しない、ただ用語が異なるだけだと解説している。さらに、ジェルによるカヌーの舳先板と防波板の効力を巡る議論の要点を調停的に解釈して「作品の形式と内容が一緒に働いて呪術的で、美学的な効力をもつ」と括っている [Coote and Shelton 1992: 9]。ジェルは先に挙げたように、芸術の人類学を確立するためには、美学と完全に決別しなければならないと主張したが、クートとシェルトンは、ジェルの反美学的芸術の人類学宣言が、作品の美学的な効力について議論しているかのように結論した。AAA の最後の章、クートの 'Marvels of Everyday Vision' によって芸術と美学の人類学論集は、予定調和的に締めくくられたはずだった。1995 年、ジェルはクート批判 On Coote's 'Marvels of Everyday Vision' を *Social Analysis* 誌に発表した [Gell 1999c]。このクート批判を概観する前に、デニス・ダットンによる AAA の書評を見ておこう [Datton 1994]。

ダットンは書評のページの大部分をエキセントリックな一つの論文、すなわちジェルの「魅惑する技術」を批判するために割いている。ダットンの批判には賛成できないところがいくつかある。例えば、ジェルがピカソの《ヒヒとその子供》（1951）を挙げて、魅惑する技術の効力について説明する箇所について、これは重要な作品ではない上、制作されていないレディーメイドだから、ジェルの魔法にかけられた技術から制作される作品という議論はあやしくなるとダットンは言う。《ヒヒとその子供》の経歴を見ると、ファウンド・オブジェクトの想像的なアッサンブラージュが、この作品の生命線であることが判る。あるピカソ研究者は《ヒヒとその子供》においてピカソが「彼の最も驚くべき変態の一つを達成している」と書く [Spies 2000: 270]。ピカソは、画商のカー

ンワイラーが息子クロードにプレゼントした二台の自動車の玩具からヒヒの頭部を作るという驚くべき変態を達成している。この変態を可能にしているのは芸術家の「予言的凝視」だ [ibid.: 270-272]。ジェルはこのような作品を作る芸術家を「オカルト技術者」と呼ぶ [Gell 1999c: 49-53]。もう一つ例を挙げておこう。ピカソの《雄牛の頭》(1946)は、ダットンのレディーメイドについての固定観念を覆すだろう。このオカルト技術者は、たった二つの自転車の部品から、魔法のように雄牛の頭を出現させているのだから<sup>7)</sup>。《ヒヒとその子供》は、予言的凝視の力を持ったオカルト技術者が、魔法にかけられた技術を駆使してファウンド・オブジェクトを変態させた仕事のインデックスだ。これらの彫刻は、ダットンが考えているようなレディーメイドではない。しかし、ダットンは、ジェルの論文の企ては失敗していると言うと同時に、ジェルの桁外れな想像力を絶賛している。しかし、クートの論文については殆ど触れていない。クートが確立された同一性のコードの中で、美学の人類学の事例を挙げているだけだからだろう。このように美学の人類学論集に組み込まれたジェルの反美学的芸術の人類学宣言は、ダットンによって十分に理解されてはいないものの、そのインパクトは書評全体に大きな痕跡を残して、AAAの書評自体が、反美学的芸術の人類学宣言の仕事のインデックスになっている。

クートの論点を簡単に述べておこう。南スーダンの牧畜民ディンカは芸術作品を作らないが、日常のいたる所でディンカの根源的な美が顕現している。ディンカの美の表出を捉えた場面は次のようなものだ。(1) ディンカの灰色の牛の群れの前景にいる一頭の白と黒の斑の牛、(2) 角を房で飾った牛と白と黒のヒョウ柄のベルトを着けた飼い主、(3) 牛のキャンプに立てられた、牛の角のように枝分かれした木を立てて樹皮の一部を剥いで斑を施した柱、(4) 牛の角のように分岐した枝のある木の樹皮を斑に剥いだものを数本立てて作った社、(5) 供犠が行われる際に、両手を牛の角のように差し上げて踊る女たち、(6) 牛の土偶を作るディンカの少年、(7) エヴァンス＝プリチャードが収集した角とこぶを強調したヌエルの牛の土偶、(8) ジーン・ブラウンが収集した角とこぶだけで表現されたポコットの牛の土偶、(9) 家の壁に描かれた若い男と角に房をつけた牛、(10) アニュアックのひょうたんの器に描かれた斑の牛を含む装飾。

エヴァンス＝プリチャードに縁の深いピット・リヴァース博物館の学芸員らしく、クートは、ディンカに喜びを与える美しい牛の姿、それと同様の価値を

表現した人のポーズや人工物の写真を展示するように配置している。白と黒の斑の牛は、ディンカに喜びを与える。それは美学的なものだ。だから、ディンカの美学に基づいて、ディンカの想像力をまず理解しない限り、彼らが行うシンボリックな行為は理解できない。クートは、ディンカ社会や個々の作品から出発するのではなく、その根底にあるディンカの視覚的な美的感受性から出発しなければならないと言う [Coote 1992: 226-269]。

ジェルは、クートの主張が、ディンカの経験に基づいているのではなく、カントの美学を根拠にしていると理解した。ディンカがその視覚的な美的感受性によって喜びを得る対象は、美学的に美しいものなのか。ディンカは、美しい牛を無関心的に鑑賞して喜びを得ているのだろうか。美しい牛は、社会的な機能を持たないのか。そうではない。牛が持ち主の若い男を体現して、彼に栄光を与え、彼が求める娘との結婚を助けるという仕事をする限りにおいて、その牛は美しい。ディンカが牛を賛美する時、それは無関心的なものではなく、牛を所有して支配する可能性に結びついた賛美だ。ディンカは自分が所有する牛を賛美するが、自分が所有しない牛は賛美しない。彼の願望は、美しい牛を所有することで達成され得るのだ [Gell 1999c: 222-224]。

ディンカの日常の中のあらゆる場面で確認されるとクートが主張した視覚的な美的感受性の中心性を論証するために、クートが選択的に使った詩をジェルは読み直して、ディンカの詩が牛の色と形とパターンに還元できない世界の他の側面、すなわち視覚ではなく聴覚的な特性を持つ世界の側面にも言及していたことを明らかにする。ジェルはこの証拠を使って、ディンカはクートが言うように「世界の中に牛を見ている」のではなく、ディンカの詩において、ペリカンの広げた羽が牛の角の形をしていて、象の牙が牛の角の形をしているのは、ディンカが「牛を通して世界を見ている」からだと言う。ジェルは美学者による「美」の普遍的な定義の探求が行き止まりに突き当たるのと同様に、クートによるディンカの典型的な「文化的」美学を探求する試みは、行き止まりに突き当たると言って筆を置く [Gell 1999c: 228-231]。

美の無関心性に関わる事例をもう一つ挙げておこう。ディンカに隣接して遊牧するヌエルは、踊る時に足首に着ける房飾りを無断で使われると、喧嘩がおこり、時には殺人に発展した [Evans-Pritchard 1940: 151]。もろこしが収穫され、ビールが醸造され、牛が屠られ、結婚式と加入儀礼が行われ、ディンカを襲撃する雨期の終わり、あるいは乾期の始めに、ヌエルは槍を持ち、足首に房を着

けて跳躍して踊った [ibid.: 84]。自分の踊る身体を飾るための房を誰かが無断で着用した時、殺し合いにまで発展したという装飾物への執着から想像されるように、踊る身体の美しさは無関心的なものではない。踊りの最中には、乱交的な性交が行われたという [ibid.: 166]。この房飾りは、もろこしが収穫された後の様々な通過儀礼が折り重なる時間と場所で跳躍する身体に結びつけられ、踊る身体が襲撃する身体でもあり、その身体が踊りの最中に性交する身体であること、房飾りを着けて跳躍する身体が、単に美学的に美しい姿を表現しているのではなく、世界の中で関係する身体、触発して触発される肉体でもあることを確認しておこう。ヌエルの踊る身体の美しさは、雨期の終わり、醸造されたビール、豊富な食料、父親から譲られた槍、足首の房飾り、肉体の羨望と欲望、牛、ディンカ襲撃、通過儀礼、供犠等と折り重なって系列を作っている。

#### IV 傀儡人形の再帰的経路

仕事をする芸術作品の概念モデルとしてジェルが採用したのは、美学的な概念モデルに慣れ親しんだ私たちにとっては場違いとも思われる傀儡人形の呪術だ。ジェルは模倣呪術と感染呪術を思い出させることから議論を始める。この箇所は、パースの記号の三つ組みの一つであるインデックスの性質に関わる重要な部分だ。模倣呪術ではプロトタイプである呪術の被害者のイメージを模倣した傀儡人形が作られた後、これに釘を打ち込むなどして危害を加える。すると、プロトタイプである被害者は、傀儡人形が受けたのと同じ災厄を受ける。感染呪術は、プロトタイプである呪術の被害者の身体の部分、例えば髪の毛、爪、食べ残し、血などから作られた被害者の代理に危害を加えて、プロトタイプである被害者に災厄をもたらす呪術だ。良く知られているように、両者は組み合わされて使われることが多い。プロトタイプに似せて作られたイメージに、その身体の一部が埋め込まれて作られた傀儡人形はより強力な働きをする。ジェルは模倣呪術と感染呪術の両者をインデックスと理解する。これに関して、レイトンは、ジェルがアイコンとインデックスを同義的に使っていると批判している [Layton 2003: 453-454]。ジェルは、芸術家や鑑賞者が仕事をするという常識的な問題ではなく、作品がパーソンとして仕事をするを議論するために、作品を全てインデックスとして理解している。これは方法論的な選択によるもので、混同ではない。ジェルの独創的な思考が展開されるのはこの後だ。

なぜ傀儡人形の呪術によって被害者が災厄を被るのかを理解するために、呪

術的な信仰やアニミズムに訴える必要は無いとジェルは言う。被害者がその代理として危害を加えられる傀儡人形と神秘的に、あるいは象徴的に同一なのではなく、被害者が表象の中に刻印されているのだ。これは既に表象ではなくなっている。傀儡人形の呪術が魔法の力を使って行われているように見えるのは、呪術師と被害者が迷信に囚われているからではなく、私たちが彼らから離れているからだ [Gell 1998: 102-103]。ジェルに従って、呪術師と被害者の方へ歩み寄ってみよう。

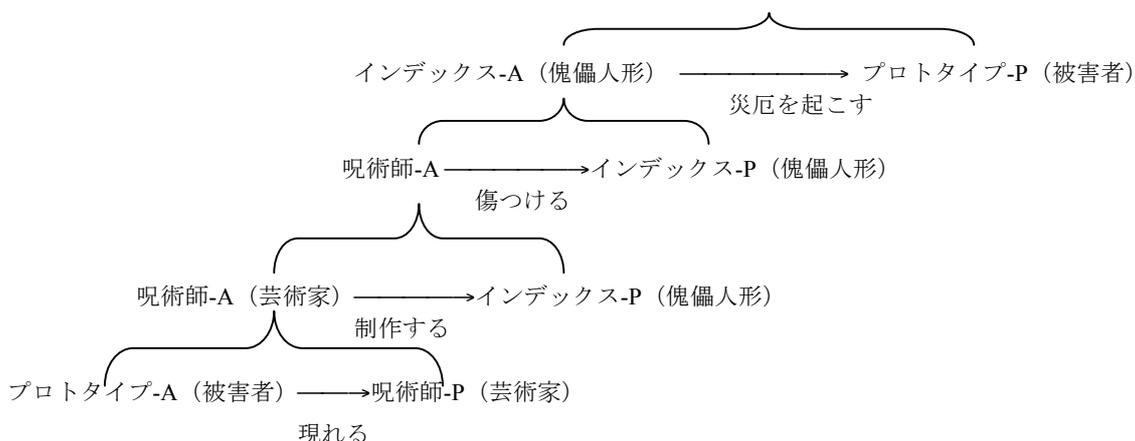


図1. エージェンシーのパラドックス：二度現れるプロトタイプ（被害者）

A はエージェント（動作主）、P はペーシエント（受け手）

(Gell 1998: 103 Fig. 7.3/Iより作成)

図1は、外部の神秘的な魔法の力のエージェンシーを想定せずに、被害者が自分のエージェンシーの働きによって災厄を被る呪術のエージェンシーのパラドックスを説明した概念モデルだ。被害者は、この図に二度現れる。最初は傀儡人形を制作する呪術師の目の前にエージェンシーの動作主であるプロトタイプとして現れ、エージェント・ペーシエントの連鎖の中をエージェンシーが働く経路の最後に、エージェンシーの受け手である被害者としてもう一度現れる。このモデルにおいて、被害者を苦しめているのは、プロトタイプである被害者自身から発したエージェンシーだ。これは呪術が作用する世界で呪術のエージェンシーを伝えるエージェント・ペーシエントである呪術師や被害者の経験に近いところから呪術の効力を理解しようとした再帰的経路のモデルだ。（よりダイナミックな動的モデルは以下で取り上げる。）

実際の人と物のネクサスにおいては、マイケル・バクサンドールが分析した

フォース・ブリッジに働く意図の例がすばらしく明晰に捉えているように<sup>8)</sup>、関わりを持つ多種多様な物、人、技術、制度、環境の意図がネクサスの内側でも外側からも働いている [Baxandall 1985: 12-40]。傀儡人形の呪術は想定したようには簡単に働かない上、その帰結は偶発的な出来事に左右される。しかし、働いたと確信された呪術はこのようなモデルで説明されるだろう。

プロトタイプである被害者が、始めと最後に二度現れるように認識される再帰的な経路は、超越する神秘的な力やア・プリオリな美を前提としない、魅惑する技術の概念モデルだ。このモデルが仕事をする世界では、私たちのパーソンは分割不可能な個人 (individual) ではなく、分割された (dividual) パーソンでなければならない。分割されたパーソンは、生活する環境の中で、抜け殻を周囲にばらまきながら生きる分配されたパーソン (distributed person) だ<sup>9)</sup>。ジェルの反美学的芸術の人類学は、呪術論、交換論、パーソン論、そして最後に述べるように時間論と合わせて構想されていた。自分から出発して自分に戻ってくるエージェンシーが内在する仕掛けのもう一つの典型が罨だ。

## V 罨

1996年の *Material Culture* 創刊号のために書かれた Vogel's Net (以下「ヴォーゲルの網」) は、AA の原稿を書き上げる前にジェルが芸術の人類学のテーマで書いた最後の論文だ [Gell 1999b]。「ヴォーゲルの網」には二つの目的があった。一つ目は、芸術作品を単なる人工物から区別してきた根拠は何かを問うことだ。美術史の中にプリミティヴアートを位置づける時に使われ、芸術の人類学においても暗黙のうちに引き継がれてきた美学的な判断は、根拠が危うい基礎の上に建てられている。1992年の「魅惑する技術」では、芸術作品を、反美学的、反言語学的、技術の問題として、しかも魔法にかけられた技術によって制作された魅惑する技術の問題として理解しようと言った。1995年のクート批判では、カント美学を芸術の人類学に応用することの不毛を議論した。そして1996年の「ヴォーゲルの網」では、デュシャンの《泉》以前は超越的な美を、《泉》以降は自己展開する精神 (Geist) が作品に内在するか否かを芸術判断の基準にした美学者ダントによるプリミティヴアート批判の問題点を明らかにしようとした。ジェルがこの論文で直接的な議論の対象とした問題は、1988年にニューヨークのアフリカ芸術センターで開催された、アフリカ人類学の収蔵物はどこから芸術作品でどこから人工物なのかという問いかけと共に人類学的標

本を展示した Art/Artifact (芸術作品・人工物) 展において、人類学者スーザン・ヴォーゲルが狩猟網を芸術作品としてキュレーションした問題提起の意義と、ダントによるヴォーゲル批判の根拠だった。「ヴォーゲルの網」の二つ目の目的である、遊び心に溢れた誌上展覧会については取り上げない。

## 1 1907年、ピカソがアフリカ芸術を発見？

「芸術作品・人工物」展の中心的な展示物を二つ紹介しておこう。一つは1910年にザンビアのウエレ川流域で収集されたザンデの《狩猟網》、もう一つは19世紀にベナンのアボメーで制作された真鍮の人物彫刻の《頭》だ。この二つの作品の展示の仕方にヴォーゲルの意図、すなわち展示の仕方によって人工物は芸術作品になるという問題提起が込められていた[Vogel 1989a: 10; 1989b: 11]。ザンデの狩猟網は、収集された時に運搬しやすいように巻き取られた上、ロープで縛られたままの状態、展示場の床の上に横たえられた<sup>10)</sup>。《狩猟網》は、意図を持ったキュレーターによってポスト・デュシャンの現代芸術のコンテクストに位置づけ直された。《頭》は、ニューヨークのメトロポリタン美術館が所蔵するブランクーシのブロンズ彫刻《眠るミューズ》(1910)を参照するように、右側頭部を下にして展示された[Vogel 1989b: 16]。作品の見かけ上の類似を通して、アボメーの真鍮人物彫刻の《頭》は、同じ街の有名な美術館に展示されていた現代彫刻を参照していたが、概念的にはウォーホルの《ブリロボックス》の意図を参照するようにヴォーゲルは意図したと考えられる。ジェルは展示されたザンデの狩猟網を、ヴォーゲルの意図を担ったインデックスと理解したからこれを《ヴォーゲルの網》と呼んだのだろう。

ヴォーゲルは、美術史がプリミティヴアートというジャンルの芸術として認知した特定の人工物ではないザンデの狩猟網を、アフリカから来た概念芸術の作品として展示してみせた。ヴォーゲルからカタログ用に撮影されたザンデの狩猟網の写真を見せられたダントは、その孤高の美しさを認めるが、「もしもこれが芸術作品だったとしたら、強力な説得力を持っただろう、偉大だということもできただろう」と書いている[Danto 1989: 20]。ヴォーゲルが曖昧だと主張した芸術作品と人工物の境界線は、ダントにとっては絶対的なものだ。狩猟網のように実用的な目的のために作られた手段は道具でしかない。ピカソが傾倒したアフリカ彫刻は芸術作品ではないのか。ダントによれば、ピカソが魅せられたアフリカ彫刻は、1907年5月あるいは6月に人類学博物館で埃をかぶ

っていたところをピカソによって発見された [ibid.:18]。コロンブスのアメリカ大陸発見にも匹敵するアフリカ彫刻の発見によって、アフリカ彫刻は芸術作品になった。ピカソにアフリカ彫刻を発見させたのは西洋近代の時代の精神だ。だから、1907年に人類学博物館のアフリカ彫刻群と《アヴィニヨンの娘たち》は同時に芸術作品になったのだ [ibid.: 20]<sup>11)</sup>。

ジェルは、ダントが自在に引用するプラトンの美、カントの美、ヘーゲルの精神、ハイデガーの道具、籠と壺をそれぞれ神と崇める荒唐無稽な（しかし、ダントがアフリカ部族社会の本質を捉えていると思っ込んでいる）籠族と壺族を前提にした作品解釈に反論して、狩猟網はダントが想像しているような芸術作品になり得ないハイデガーの金槌のような道具ではないと言う。それは西洋の宗教的な芸術作品（例えば祭壇画）が儀礼の手段でもあったのと同様に、この道具は儀礼の装具でもあった。さらに、狩猟網はダントが西洋の芸術作品については存在を認めた自己展開する精神に匹敵する深い思考を内在させていた。ジェルはこうして、ダントの民族誌的な無知と、文明と未開についての思っ込みに基づいた、美学的な芸術作品と単なる手段でしかない道具を区別する断定に論駁した。その方法はジェームズ・クリフォードのように人類学博物館の収集品を芸術作品に転換する言説とコードとシステムを問題にしたのではなく [Clifford 1988]、作品・罨と対面する鑑賞者・獲物のエージェンシーを取り込んでそれを内在させて働く作品・罨の仕事の分析へ向かうものだった [Gell 1999b]。ジェルの議論はヴォーゲルのそれ以上にラディカルなだけでなく、驚かせようとする企み、驚きの後で一緒に笑おうとする期待に満ちていた。

以下では、狩猟網は精神を持たない道具だから芸術作品ではあり得ないと断じたダントに反論するために、ジェルが深い思考を内在させた罨の実例として使うと同時に、後半の誌上展覧会場へ続く導入、すなわち西アフリカのファンの長老が人類学者に話して聞かせた、ピグミーがチンパンジーを仕留めるために使う罨の物語を紹介しよう。その前に、ディンカが歌う牛のほめ歌、ファンの長老が罨について語る物語、ファンの長老が罨について語る物語を語り直すジェルのキュレーションは、美術史や芸術批評と同じ働き、すなわち芸術作品だとは理解されていない人工物を芸術作品にしていることを確認しておこう。しかし、既に述べたように、ジェルのキュレーションは、ヴォーゲルのそれよりも根源的な美的コード変換 [Eco 1976: 273-275] を要求している。ジェルの芸術への接近方法は、根源的なコード変換を要求しているという意味において、

美学的ではなく、芸術的だ。

## 2 芸術は罨

ジェルは西アフリカのファンたちの間でフィールドワークを行ったパスカル・ボワイエの民族誌を引用しながら、罨は単なる道具ではなく、思考を内在させた芸術作品であると言う。この引用は二重の意味で巧みに行われている。第一に、ボワイエが記録した罨の伝承は、叙事詩を歌うファンの賢人がボワイエに語ったものだ。ダントが、ソクラテス、アリストテレス、カント、ヘーゲル、ヴィトゲンシュタイン等の賢人たちが語った芸術の定義を引用したのと同様に、ジェルはファンの賢人の語りを引用して罨が芸術だと言えることを示そうとする。第二に、読者はファンの魔力を帯びた叙事詩が森のものであることを知らされる。知恵は、森に帰属していて、罨はその知恵を体現している。この罨は、ダントが言う単なる道具ではない芸術作品と同じように、より大きなパーソンの部分として精神を自己展開する。西洋の賢人の話だけに耳を傾け、罨が持つ実用的な機能以外の知的な働きを否定するならば、ダントはジェルが最後に言うように、自分が絶対精神の反動的なマウスピースであることを認めなくてはならないだろう [Gell 1999b: 209]。さもなければ、それ自体が目的である西洋の芸術作品と、単なる手段でしかない部族社会の道具の二分法を維持するために、前者を理解するためには美学、後者を理解するためには機能主義という二つの方法を持ち、恣意的な基準に従ってこれを使い分けねばならない。

ファンの賢人ゼは、ボワイエに次のように話した。野生動物のように、あるいは知恵・呪術の力と同じように、魔力を帯びた叙事詩は森のものだ。それは手に入れたと思った途端に逃げてしまう。反対に自分の方が捕まえられている。ボワイエがこの魔力を帯びた叙事詩がよく罨に対比されることをゼに尋ねると、賢人はピグミーが仕掛けるチンパンジーのために作られた特別の罨について、次のように話した。チンパンジーは人間のように知恵があるから、問題に直面すると、頭の悪いアンテロープのように鳴きわめきながら走り去らず、立ち止まってどうしたら良いか考える。だからピグミーはチンパンジーの腕を糸で捉える罨を考案した。チンパンジーの腕を捉える糸が細いので、チンパンジーは糸を切っただけでも逃げることができると考え、糸を引っ張ったら何が起こるか見とどけようとする。チンパンジーが糸を引っ張った瞬間、毒矢の束が落ちて来る [Gell 1999b: 198]。

チンパンジーを殺すピグミーの罿が体現している知恵、呪術の力、魔力を帯びた叙事詩について賢人が語る物語、その後続く様々な罿の展示を通して、罿が獲物を捕らえるための単なる道具ではなく、その中に森の知恵と、猟師の思考と、至福の絶頂にある動物が魔の一撃に打たれて命を落とす悲劇的な叙事詩を体現していることを、ジェルは明らかにしようとする。罿は不在の猟師の神経システム、運動システム、蓄えた力を解き放って獲物を撃つ仕掛けを備えた代理猟師だ。罿は猟師の単なるモデルではなく猟師に代って仕事をする点が、言語的なモデルとは異なっている。罿は作り手の猟師に似ているだけでなく、獲物となる動物にも似ている。罿はこれについて語る賢人がいなくても、それ自体で芸術作品として展示することができる。なぜならば、罿は思考をそれ自体のうちに体現し、意図を伝達し、制作者と獲物を表象するだけでなく、両者の相互的な関係を体現し、刻印し、統合するアッサンブラージュだからだ。《ヴォーゲルの網》は、このような意味において芸術作品だ。私たちはあのチンパンジーのように、作品・罿の前で立ち止まり、考え、これを引っ張ったらどうなるのだろうと、罿から伸びてくる糸を引き、罿を働かせてしまう。アートギャラリー自体がこのような「思考の罿」なのだ [ibid: 199-213]。

傀儡人形を働かせて被害者・プロトタイプに災厄を与えたのが、呪術師の助けを借りた被害者・プロトタイプのエージェンシーだったのと同様に、猟師と協力して罿を働かせていたのは、罿に働きかけることによってその獲物となってゆく部分的な自律性をもったエージェント・ペーシエントである動物による罿への関与だった。このような未来へ向かって展開する再帰的な経路を使って仕事をする罿が、見る人を魅惑して仕事をする芸術作品の作業モデルだ。仕事をするこのモデルは、超越的な働きを徹底的に排除した、エージェンシーを伝達させる技術と、エージェンシーの働きの経歴の深みと、エージェンシーの未来の働きのシナリオを内在させた（概念モデルではない）動的モデルだ。

ジェルの作業モデルが、ダントのモデルともヴォーゲルのそれとも決定的に異なる点は、思考するだけでなく、感覚して運動する身体を使って、動物・鑑賞者が罿・芸術作品に働きかけられ・働きかけ、エージェンシーを伝える作品の仕掛けの中の経路を通して、猟師・芸術家と獲物・鑑賞者から発しているエージェンシーの受け手になって射抜かれる点だ。カントの美学、ヘーゲルの絶対精神を基礎とする芸術理解においては、身体と時間とキネーシスの働きを考えることはできない。対象に触れる・触れられることを嫌い、距離を置いてこ

れを觀照する認識の位置取りが見える箇所が『判断力批判』第 28 節にある。

そば立った、突き出た、いわば脅かすような岩石、電光と雷鳴をともないつつ天に重なる雷雲、その破壊的威力のかぎりを見せる火山、その荒廃を残して行く台風、怒濤逆まくはてしない大洋、力強い流れの高い瀑布その他は、私たちの抵抗能力をこれらのものの力と比較して取るに足りないほど小さなものにしてしまう。しかしこれらのものの眺めは、私たちの身が安全でさえあれば、それが恐怖すべきものであればあるだけ、ますます心をひきつけるものとなるだけであり、しかも私たちはこれらの諸対象をよろこんで崇高となづけるが、それは、これらの諸対象が、精神力をその通常の程度以上に高揚せしめ、まったく別種の抵抗能力が私たちの内にあることを発見せしめ、この抵抗能力が、自然の見かけの全能と匹敵するという気力を私たちにあたえるからである [カント 1965: 151]。

カントの崇高な自然は、「これらのものの眺めは、私たちの身が安全でさえあれば、それが恐怖すべきものであればあるだけ、ますます心をひきつけるものとなるだけであり...」と言うくだけから推察できるように、書齋の觀念論者のロマン主義的な自然ではないか。カントは、美的趣味判断について考察した第三批判を書くうちに、觀念論からロマン主義へと踏み出している [Deleuze 1984]。崇高な自然を見てただ畏怖するだけの想像上の開化されていない野蛮人とは異なり、啓蒙知識人は安全な場所から崇高と対峙して、自分の中に自然の崇高に匹敵する双子、強大な美的判断力を発見したが、他者に触れられ見つめられることを恐れている。彼は対象としての自然を外から眺めるが、自分の中の隠れた自然に触れようとはしない。《アスマットの楯》あるいは、それと同じ働きをするカラヴァッジョの《メドゥーサの楯》に映し出された自分の姿に折り重なった他者を認めることは、啓蒙主義者には耐えられないことだろう<sup>12)</sup>。

1969 年、ジェルは、パプア・ニューギニア高地のウメダの森に入って行った。森に銜する木製トランペットの演奏による前触れに続き、乾期の終わりの新月の深夜に、イダ儀礼は始まった。二人の男が裸の身体を黒く塗り、頭にサゴヤシの被り物をつけ、ヒョウタンから作られた特別のペニス鞘をつけてヒクイドリとなり、ペニス鞘を振り子のように上下に振って腹の周りにつけたサゴヤシの実のベルトにぶつけてカチッ、カチッという音を出しながら朝まで踊ること

から始まり、明け方には身体を主に赤、黄、白、黒の縦縞に塗り、頭にヒクイドリと同じサゴヤシの被り物をつけ、ヒクイドリとおなじペニス鞘をつけた二人のサゴヤシがペニス鞘を上下に振りながら踊るのを見た。その後、年寄りの魚の踊り、若者の魚の踊り、シロアリの踊りと続き、二日目の午後に身体を赤く塗ってペニスの先と矢の先を同じように白い紐で縛り、禁欲と引き換えに狩猟の能力を手に入れた二人の新しい人間が、そうして蓄えられた力を籠めた矢を西の畑に向かって放ち、雨期が始まる前に自然と人間の豊穡性が作り直された [Gell 1971; 1975; Owen 1981] 。

この時からすでに、視覚芸術をキネーシス、音、身体、時間、変態と切り離して考えることはできなかった。ジェルはこの後も、儀礼、航海術、踊りを題材に、キネーシスを主題とした研究を行っている [Gell 1980; 1985a; 1985b] 。AAにおいて使われる事例の多く、例えば、南インドで毎朝家の入り口の前に描かれるコラム、ニューヘブリデス諸島マラクラの砂絵、マラクラの舞踏の動きの痕跡が作る迷路模様、ディエゴ・ベラスケスの《鏡を見るヴィーナス》(1644-1648)の背中を肉切り包丁で6回斬りつけ1回深く刺して破壊・制作したメアリー・リチャードソンの《ロカビー・ヴィーナス》(1914)も、キネーティックなパフォーマンスの痕跡が作品に刻印されている<sup>13)</sup>。こうして制作された作品においては、パフォーマンスの痕跡と作品を区別することができない [Layard 1937; Gell 1997: 62-65, 83-95] 。作品はアイコンに留まらない。それは、過去から未来へ伝達されるエージェンシーを蓄え、これが触発され作動されることを待っている継起するインデックスだ。

## VI 神のブランコが静止している

ヴェリエー・エルウィン の *The Muria and their Ghotul* の 180 頁と 181 頁の間に挿入された《アルールのシラハのブランコ》を見た時、ジェルはハッとして見入ったことだろう [Elwin 1947, Plate 35] 。 *The Gods at Play* の冒頭で、ジェルは次のように書いている。「みごとに彫られ、内側に向かって傾斜した二本の柱から、鋭利な釘が突き立てられて針の筵のようになった木製の台座が釣り下げられている。この注意を喚起するイメージを熟視した私たちは、それが体現しているように思われる、相反するものの共存に打たれるだろう。というのも、アルールのブランコは、快感と苦痛を同時に与える仕掛けであるように見えるからだ...」 [Gell 1980: 219] 。

エルウィンは、シラハと呼ばれる霊媒が乗るこのブランコについては何も書いていない。しかし、日差しを受けて静止しているこの不思議なブランコが、姿が見えない最高神と何らかの関係があることが示唆されている。《アルールのシラハのブランコ》の次のページには、馬のような頭を持ち、4人の担ぎ手によって担われる神の乗り物アングの写真が二枚掲載されている。一つ目は地面に置かれて静止したアング、二つ目は4人のよろめく担ぎ手を動かしている《意思表示をするアング》だ。この写真についてジェルは「エルウィンの見事なアングの写真には、適切にも「意思表示をするアング」とキャプションされている。これを見た者は、正にそのように感じる」と書く [Gell 1980: 225]。



Siraha's swing at Alor (Elwin 1947, Plate XXXV)

真昼の日差しを受けて静かに停止している《アルールのシラハのブランコ》は、チンパンジーを魅惑する罠のような働きをしていると言えるだろう。このブランコは、超越的な美を表現する作品、視覚的な伝達をする作品、あるいは解釈可能なシンボルとしてそこにあるのではない。ジェルはこの魅惑するブランコの写真を見て次のように書いている「このブランコは村の寺院の前庭で、一体何をしているか？」 [Gell 1980: 219]。静止している神のブランコは、人

を乗せて動き始めると、その後一体何を起こすのか？こうしてジェルは、魅惑する技術によって作られたブランコに導かれ、時間の中でこのブランコの周囲に現れるネクサスのすぐ近くまで出かけて行き、エージェント・ペーシェントの経路に取り囲まれ、その一部に連なって調査をしたのだろう。

ジェルは1976年6月から1977年5月にかけて、エルウィンがその40年前に調査を行ったインドの旧中部州バスタールでフィールドワークを行った。ジェルは、そこで信仰のシステムとしてのムリヤ宗教ではなく、異なる意識的次元を経験させる技術としての宗教について調査した。《アルールのシラハのブランコ》は、それに働きかける人の身体的なエネルギーを蓄えて、それに乗った人の身体と前庭感覚に働きかける。ブランコに乗った人は自己をコントロールする前庭感覚のバランスを失い、この身体技法を通して脱日常的な感覚を経験する。『判断力批判』のカントのように、崇高な存在から距離を保ちながらこれを観照して、同時に、自らの偉大な美的判断力を確認するのではない。ブランコに乗って揺れ始め、自らのエージェンシーを短絡させる再帰的な経路の中に身体を置き、世界から距離を保たせているコギトの働きを一時停止させる。彼は、自分のそれを含む複数のエージェンシーを保持しながら、これを反転させて隠れていたモチーフを露にするかもしれない仕掛けの中に身体を置き、憑依が起こるのを待っている。日差しを受けて止まっている神のブランコは、過去の仕事を把持しながら、新しい仕事を予持している持続の状態にある<sup>14)</sup>。

私は最早、対象を外から鑑賞していない。身体である私は、世界の中に入ってゆき、身体を通してその一部になっている。私は、私が今この瞬間に存在することを使って時間を理解するのと同じように、私の関係的な生を通して、私と同様に身体として共存する他者を知る [Merleau-Ponty 1964c]。関係的な世界が、私の中で考え始めている。自然の中から自然を描くという課題、幾何学的に対象を把握することによって見えないままになっている自然の見えない部分を視覚的・触覚的に感覚するという課題（セザンヌはこれをモチーフと呼んだ）と格闘したセザンヌの経験を、同じ問題を追求したメルロ＝ポンティが伝えている。「景観が私の中で考えている」 [Merleau-Ponty 1964d: 17]。

## VII 持続の中に分配されたデュシャン

AAの表紙を飾っているのはデュシャンの《停止原理の綱目》（1914）だ。地下鉄の路線図のようなこの絵は、《春の若者と娘》（1911）の下書きの上に描

かれていた。この絵は《三つの基準停止装置》（1913）から発展した作品であり、翌年から制作が始まった《大ガラス》（1915-23）の毛細血管の下絵だった。ジェルは、この作品が時間の持続を表現していると言う。《停止原理の網目》は《春の若者と娘》と《三つの基準停止装置》の把持であると同時に、この後で制作される《大ガラス》の予持だった [Gell 1998: 242-251]。同時に把持であり予持である作品は四次元的な運動だから、これをアイコン、あるいはシンボルとして捉えると、作品の見えない部分が、世界の中で、持続の中で、未だに・既に姿を顕していることを見落としてしまう。同じ時期に制作された《階段を降りる裸体 No.2》（1912）は階段を降りる運動をする女性のインデックスだ。この作品をアイコンやシンボルとして捉えることは、作品に内在する持続を否定することになる。ジェルが、美学的な芸術の人類学は行き止まりに突き当たる、と繰り返し言っていたのはこのことだったのではないか。アイコンやシンボルではなく、把持と予持を内在させた経路でもある《停止原理の網目》は、継起する仕事のインデックスだ。飛んでいる矢が動いていることを忘れてはならない。

デュシャンはインデックスを制作した。《Tu m'》（1918）では「君は私に…」というその不完全なタイトルと、作品の中央から鑑賞者に向かって突き出た瓶用ブランが、鑑賞者のアブダクションを待ちかまえる。《大ガラス》の副題 *La mariée mise à nu par ses célibataires même* 「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」には、Marcel の mar と cel が分配されていて、la mariée（花嫁）と ses célibataires（彼女の独身者たち）は、それぞれ分割されたマルセルのインデックスになっている [Krauss 1977]。反復して戻ってくると、マルセルが、花嫁と彼女の独身者たちのインデックスになっている。《大ガラス》は、マルセルが彼女と彼らの求め合い反発し合う運動の中に現れ、彼女と彼らがマルセルの側に現れ、私が作品の中に、作品が私の側に現れる反転を起こしながら、図式を転移するブランコだ。これは表象ではない。このブランコの反復は同一のものを繰り返さない。ローズ・セラヴィはこのような反復のひとつだ。

1991年の秋学期の終わり、あるいは1992年の春学期の始め、ジェルは、フィールドワークの準備をしていた私たちに向かって、自分がパプア・ニューギニア高地のフィールドに、本を三冊だけ持って行ったと話した。その三冊は、若いジェルが人類学の神様と崇めていたレヴィ＝ストロースの『野生の思考』、『野生の思考』がメルロ＝ポンティの思い出に捧げられていたという理由で『知覚の現象学』、それに何度も読み返すことができるイエーツの詩集だった。ジ

エルのウメダの民族誌には、レヴィ＝ストロースの影響をはっきりと見ることができるが、メルロ＝ポンティの影響は見えない [Gell 1971; 1975]。しかし、私たちは、後者の働きがイダ儀礼の描写の中に、すでに現れていたことを、事後的に知っている。《停止原理の綱目》は、そのような持続と関係性について考えさせる作品だ。進化して行ったこの作品は、何かの表象ではなく、その何かの一部分だ。

レイトンは、タンバイアが言葉（呪文）について考察した論文をジェルが参照しているという弱い根拠を頼りに、もしも、ジェルがもう少し生きていたら、芸術作品を文化と視覚コミュニケーションから考える立場（レイトンの立場）に対する否定的な態度を再考しただろうと示唆している [Tambiah 1968; Layton 2003]。もしも、レイトンがジェルの作品の把持と予持、その作品群の指向性を理解していたら、このような結論には至らなかっただろう。持続と関係を通して、作品に刻印された過去は未来に、未来は過去に、他者は自己の裡に、自己は他者の裡に、ある意図と指向性をもって現れる。

獲物に襲いかかる虎の恐ろしい顔、敵に襲いかかる兵士の恐ろしい顔、《アスマットの楯》は、獲物や敵の恐れおののく顔を映し出しているように見せかける偽鏡だ。獲物や敵は、自分の恐れおののく顔を鏡の中に発見して恐れるが、それを起こしているのは、そのように見せている相手の顔と、そのように作られている装飾の効力だ [Gell 1998: 31]。自分の恐怖に震える顔を見せられた獲物や敵は、他者の身体と他者の情動と折り重なった（交叉が起きている）自分の鏡像と増幅された情動の反復を受けて、自己の境界がすでに変わっていること、それが急速に変わりつつあることを知り、さらに恐れるだろう。あるいは、相手の顔に写し出された自らの形相の恐ろしさを、相手の顔と折り重ねて反復させて、さらに恐ろしさを増してゆくだろう<sup>15)</sup>。これは《メドゥーサの楯》の再帰的な経路だ。興味深いことに、カントは『判断力批判』第 64 節で、これと似た構造を持ったそれ自身が原因であり結果である増殖するものを暫定的に登場させている。続く第 65 節において、カントはそれ自身が原因であり結果であるものの一例として、自己組織する有機体を挙げる。カントは、有機体の自己産出する因果性の存在を認めるが、外部に原因と目的を持たない有機体の内的合目的性について、それ以上は考えようとしなない。カントの再帰的な経路は、孤立したままだ [Kant 1952b: 16-24]。

私の議論は、ジェルの問題意識に寄り添いながらも、そこから踏み出し、再

び接近しながら先へ進む。ジェルの傀儡人形の呪術モデルから直ちに自明ではないが、AAの結論で暗に示されているように、芸術作品の再帰性が、他者と世界に対して開かれていること、それが同一性への回帰へ向かうのではなく、偶発性を内包した交換的な運動を行っていることを確認しておこう。私は身体によって持続の中に、世界の中に存在している。身体を持ち、私と共存する他者、そして身体性を持つ世界に関係的に知覚され、これを知覚している。芸術作品は、触発する仕事のインデックスだ<sup>16)</sup>。それは《アルールのシラハのブランコ》のような再帰性を持っている。このインデックスは、アイコンとシンボルと折り重なり、相互に入れ替わり、変奏しながら、あの《大ガラス》のように振幅運動する。そしてインデックスはアイコンに（あるいはシンボルに）、アイコンはシンボルに（あるいはインデックスに）、シンボルはインデックスに（あるいはアイコンに）ゲシュタルトしながら、これに関わるパーソンを触発して、触発される。この反復によって、私と作品、私と他者、私と世界の間で、僅かな変容、時には大きな変態を伴った図式の転移が起きている<sup>17)</sup>。

AAを通して異なる形で何度も登場する再帰的な経路は、ジェルにとって中心的なモチーフだった。カントは、この不可解なモチーフの存在を知っていたが、それについて考察を続けることができなかった。森の中に入って行き、野生と繋がること、あるいは野生と他者の居る世界と繋がることを恐れたからだ。持続の中の一瞬の触発のうちに反転が起きて、自己同一性の根拠である先験的な純粹概念を見失うことを避けようとしたからだ。ジェルとデュシャンに促された私たちは、腕に掛かった細い糸をそおっと引っ張り、作品を働かせた後で、隠されていた自分と作品との関係を発見する。

## 謝辞

論文を書き始める前、美術教育学者の小泉晋弥さんと話しながら問題の核心を確認できた。二名の査読者の外、プラトン研究者の久保徹さん、イタリア・ルネッサンス美術史家の越川倫明さん、文化人類学者の石井美保さんと山口恵里子さん、メルロ＝ポンティ研究者の廣瀬浩司さんからコメントを頂いた。受け入れ難いものもあったが、鍛えられ、思考が思いがけず生産性を帯びることもあった。考える過程で関わった人を全て挙げることは出来ないが、心から感謝したい。

## 注

- 1) 芸術作品をコミュニケーションモデルによって考察する立場に影響を与えたのはジョルジュ・ムーナン、アイコンとして考察する立場に理論的な枠組みを提供したのはチャールズ・モーリスやマックス・オリヴァー・ホカットたちだった [Mounin 1985; Morris 1972 [1939]; Hocutt 1962]。
- 2) ジェルが *volt sorcery* と呼ぶ人形を使った呪詛に使われる *volt* を傀儡人形と意訳した。傀儡人形の働きに関するジェルの議論は、フリードバーグやタウシグによるミメシスと模倣されたイメージの働きを巡る考察に触発されたところが大きい [Freedberg 1989; Taussig 1993]。
- 3) ジェルの芸術の人類学は、パーソン論と切り離すことができない。ジェルはAAの執筆に取りかかる前、ストラザーンの *The Gender of the Gift* (1988) を学部の学生向けに講義した。私を含めた博士課程の学生たちが、教室の前の方に陣取った。この時の講義から生まれた *Strathernograms* (1999a) がジェルの死後出版された。私はエディンバラ大学で同僚だったストラザーンの弟子から「ストラザーン図解」はGGを正しく伝えていないと聞いたので、本人に確かめたところ、「私より上手く私の考えを説明している」とのことだった。これ以外には、以下に挙げたメルロ＝ポンティの著作を読むと、ジェルの「分配されたパーソン」が何を問題にしようとしていたのかが判り始めるだろう。
- 4) ジェルが《アスマットの楯》を含めて、芸術作品を歴史的に理解しようとしていない点は、AAの方法の限界ではあるが、作品とそれにかかわるパーソンのエージェンシーの内在的な過程を理解する可能性も秘めている。歴史的にではなく、持続で考えることで、ヘーゲルの亡霊につきまとわれることがない。パプア・ニューギニア高地における楯の働き、その意味と表現の歴史的変容については、オハンロンによる楯が体現した意味のグラフィック化に関する興味深い研究がある [O'Hanlon 1995]。オハンロンは、物質文化に起きたモダニティの変容を、外的要因とそれによって生まれた新しい主体によって説明しようとしている。
- 5) 「演繹」と呼んでいるが、シャーロック・ホームズは、アブダクションの方法を使って依頼された事件の真相を明らかにしてゆく。*A Study in Scarlet* の中でホームズは次のように書く。「ある男の指の爪、そのコートの袖、その靴、そのズボンの膝、その人差し指と親指のたこ、その表情、そのシャツのカフス、このひとつひとつに、彼がどんな仕事をしているかが示されている」 [Doyle 1981: 23]。パースのインデックスを、ホームズの「演繹」の方法でアブダクションする、と考えたらわかり易いだろう。
- 6) プラトンの美学については、久保徹さんと話したことが役立った。
- 7) 《雄牛の頭》の重要性は、小泉晋弥さんに教えて頂いた。

8) エディンバラの西にあるクイーンズフェリーと対岸のノースクイーンズフェリーを結ぶ鉄道鉄橋である《フォースブリッジ》は、1883年に着工して1890年に完成した。この鉄橋は、設計者のベンジャミン・ベーカーの意図から生み出された作品ではない。この作品が今在る形で作られたのは、潮流、横風、素材の鋼鉄の強度、街の位置、鉄道会社の利害、請負会社、リベット打ち機の性能、着工直前に起きたテール鉄橋崩壊事故、ベーカーの片持ち梁構造と精錬の知識、等々の多様な意図が働いた結果であることをバクサンドールは明らかにした上で、《フォースブリッジ》に働く意図の分析方法を、絵画に働く意図の分析に応用している [Baxandall 1985]。

9) メルロ＝ポンティにおける身体も、ジェルの分配されたパーソンと同様に、世界の中に分配されている。他者は、私の側に現れる [Merleau-Ponty 1968: 59]。

10) 狩猟網が別の狩猟網によって捉えられているようにも見える。

11) 1907年は、ダントが言うように、ピカソがアフリカ彫刻を「発見」した年であるより、ベルグソンの『創造的進化』が出版された年であることが重要だ。デュシャンはその年、二十歳。

12) 越川倫明さんから、カラヴァッジョの《メドゥーサの楯》、すなわち《メドゥーサ》(1597)が、遠近法的な距離を破壊する反美学的な作品であること、また、その働きが《アスマットの楯》に似ていることを教えて頂いた。

13) リチャードソンが背中を刺したことによって、《鏡を見るヴィーナス》の美が、無関心的なものではなく、社会の中の肉体的なものだったことが明るみに出された。

14) ベルグソンの『創造的進化』が出版されたのは1907年、デュシャンの持続の中の身体の動きの痕跡をテーマとした作品群が制作され始めたのは、その数年後のことだった。デュシャンのインデックスをテーマにした作品は、ベルグソンの「持続」と「生の飛躍」の探求抜きには考えられない。芸術家は自らが制作する作品について前もって、あるいはそれについて外側から知っている訳ではない。彼は、作品を制作しながら、それについて知り、それに影響を受けながら、変わってゆく。それは思考によって作られるのではなく、また生きている身体が過去に決定されて作るのでもなく、過去を変容しながらすることだ [Bergson 1998]。

15) パプア・ニューギニア Wola の楯の表面には、前の戦いで仲間を殺された者の復讐に燃える心、あるいは前の戦いで敵を殺した者の殺気がそこに現れていたという。楯の陰に隠れている戦士の情動が楯の前面に現れているので、敵と対面する相手は、楯の表面から敵の心と肉体を直接的に知覚することができた [Sillitoe 1980]。これは表象ではない。表象不可能なものが楯の表面に在る。

16) メルロ＝ポンティの芸術論において、身体は肉 (la chair) だ [Merleau-Ponty 1968: 248-51; Mercury 2005; 廣瀬 2007]。ジェルが斬新なのは、芸術作品と社会の間で、変容と変態を伴った図式の転移が、持続の中で起こっていることを発見した点だ。私も、他者も、世界も、図式の転移と変態によって繋がっている。肉である私と他者と世界の表面に模様を施す技術によって繋がっているが、これは融合と同じではない。ジェルの入れ墨を巡る考察は、このような肉の交叉と分離を問題としたのではなかったか [Gell 1993]。

17) それは、ジェルが「最小限の差異の原則」に基づく「形式の諸関係の諸関係」と呼んだ、個々のモチーフ（図案）の変容を引き起こす作品と作品の関係を媒介する図式の転移に関わる実践を含んでいる [Gell 1998: 215-220]。その関係が、それを作動させる連鎖の中にいる私たちにとって初めて開示されるものだとしても、《停止原理の綱目》の観点から見ると、古い関係の新しい変奏だろう。芸術作品は、構造的に、社会関係的に、構成する素材によって、配置された環境から抵抗を受けながら、それを媒介し・媒介される私たちをその中に織り込み、特定の指向性を持ったネクサスを作っている。個々の芸術作品は、そのネクサスの中の結び目だ。それは図式を転移させながら、その内と外に保守的な系譜と小さな差異を作り続けるだろう。

## 参考文献

BAXANDALL, M.

1985 *Patterns of Intention*. Yale University Press.

BERGSON, A.

1998 *Creative Evolution*. Dover.

BURKE, E.

1998 *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. Penguin.

CAMPBELL, S. F.

2001 The Captivating Agency of Art. In C. Pinney and N. Thomas eds. *Beyond Aesthetics*. Berg.

2002 *The Art of Kula*. Berg.

THE CENTER FOR AFRICAN ART

1989 *Art/Artifact* (2nd edition). The Center for African Art.

CLIFFORD, J.

1988 Histories of the Tribal and the Modern. In *The Predicament of Culture*. Harvard University Press.

COOTE, J.

- 1992 'Marvels of Everyday Vision'. In J. Coote and A. Shelton eds. *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press.
- COOTE, J. & A. SHELTON eds.  
1992 *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- DANTO, C. A.  
1989 *Artifact and Art*. In *Art/Artifact* (2nd edition). The Center for African Art.  
1997 *After the End of Art*. Princeton University Press.
- DELEUZE, G.  
1984 *Kant's Critical Philosophy*. Athlone Press.
- DOYLE, A. C.  
1981 *A Study of Scarlet*. In *Complete Sherlock Holmes*. Penguin.
- DUTTON, D.  
1994 *Anthropology, Art, and Aesthetics*. *Pacific Arts* 9/10: 107-110.
- ECO, U.  
1976 *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.  
1984 *Semiotics and the Philosophy of Language*. Macmillan.
- ELWIN, V.  
1947 *The Muria and their Ghotul*. Oxford University Press.
- EVANS-PRITCHARD, E.E.  
1940 *The Nuer*. Clarendon Press.
- FAGG, W.  
1973 *In Search of Meaning in African Art*. In A. Forge ed. *Primitive Art and Society*. Oxford University Press.
- FORGE, A. ed.  
1973 *Primitive Art and Society*. Oxford University Press.
- FREEDBERG, D.  
1989 *The Power of Images*. The University of Chicago Press.
- GELL, A.  
1971 *Penis sheathing and ritual status in a West Sepik Village*. *Man* (N.S.) 6(2): 165-181.  
1975 *Metamorphosis of Cassowaries*. Athlone Press.  
1980 *The Gods at Play*. *Man* (N.S.) 15(2): 219-248.

- 1985a How to Read a Map. *Man* (N.S.) 20(2): 271-286.
- 1985b Style and Meaning in Umeda Dance. In P. Spencer ed. *Society and the Dance*. Cambridge University Press.
- 1992 The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In J. Coote and A. Shelton eds. *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press.
- 1993 *Wrapping in Images*. Clarendon Press.
- 1998 *Art and Agency*. Clarendon Press.
- 1999a Strathernograms. In *The Art of Anthropology*. Athlone Press.
- 1999b Vogel's Net. In *The Art of Anthropology*. Athlone Press.
- 1999c On Coote's 'Marvels of Everyday Vision.' In *The Art of Anthropology*. Athlone Press.
- HOCUTT, M. O.
- 1962 The Logical Foundations of Peirce's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 21(2): 157-166.
- 廣瀬浩司
- 2006 「反転する身体とパースペクティヴ性」木村敏、坂部恵 監修『臨床哲学の諸相』河合文化教育研究所.
- 2007 「鏡像のメタモルフォーズと纏う身体の行為論」大宮勘一郎ほか『纏う』水声社.
- KANT, I.
- 1952a *The Critique of Judgement. Part I. Critique of Aesthetic Judgement* (Translated by James Creed Meredith). Clarendon Press.
- 1952b *The Critique of Judgement. Part II. Critique of Teleological Judgement* (Translated by James Creed Meredith). Clarendon Press.
- インマヌエル・カント
- 1965 『判断力批判』(原佑訳)理想社.
- KRAUSS, R. E.
- 1977 Notes on the Index. *October* 3: 68-81.
- LATOUR, B.
- 1987 *Science in Action*. Harvard University Press.
- LAYARD, J.
- 1937 Labyrinth Ritual in South India. *Folklore* 48(2): 115-182.

LAYTON, R.

1991 *The Anthropology of Art* (2nd edition). Cambridge University Press.

2003 *Art and Agency: A Reassessment*. *Journal of Royal Anthropological Institute* (N.S.) 9(3): 447-464.

MAQUET, J.

1986 *The Aesthetic Experience*. Yale University Press.

MERCURY, J-Y.

2005 *La Chair du Visible*. L'Harmattan.

MERLEAU-PONTY, M.

1964a *L'Œil et l'Esprit*. Folio.

1964b Indirect Language and the Voices of Silence. In *Signs*. Northwestern University Press.

1964c The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences. In *The Primacy of Perception*. Northwestern University Press.

1964d Cézanne's Doubt. In *Sense and Non-Sense*. Northwestern University Press.

1968 *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press.

MORRIS, C.

1972 Esthetics and the Theory of Signs. In *Writings of the General Theory of Signs*. Mouton.

MOUNIN, G.

1985 *Semiotic Praxis*. Plenum Press.

O'HANLON, M.

1995 Modernity and the 'Graphicalization' of Meaning. *JRAI* 1(3): 469-493.

OWEN, C.

1981 *The Red Bowmen* (16mm, colour, 58minuts). The Institute of Papua New Guinea Studies.

PEIRCE, C. S.

1940 Logic as semiotic. In J. Muchler ed. *The philosophy of Peirce*. Kegan Pall.

1998 Sundry Logical Conceptions. In *The Essential Peirce, vol. 2 (1893-1913)*. Indiana University Press.

プラトン

1979 『国家』下 (藤沢令夫訳) 岩波書店.

SILLITOE, P.

1980 The Art of War. *Man* (N.S.) 15(3): 483-501.

SPIES, W.

2000 *Picasso*. Hatje Cautz Publications.

STRATERN, M.

1988 *The Gender of the Gift*. University of California Press.

SUBRAMANIAN, K.G.

1978 *Moving Focus*. Lalit Kala Akademi.

TAMBIAH, S.J.

1968 The Magical Power of Words. *Man* (M.S.) 3(2): 175-208.

TAUSSIG, M.

1993 *Mimesis and Alterity*. Routledge.

TURNER, V.

1968 The Morphology of Ritual Affliction. In *The Drums of Affliction*. Clarendon Press.

1969 Planes of Classification in a Ritual of Life and Death. In *The Ritual Process*. Routledge & Kegan Paul.

VOGEL, S.

1989a Forward. In *Art/Artifact* (2nd edition). The Center for African Art.

1989b Introduction. In *Art/Artifact* (2nd edition). The Center for African Art.

YOUNG, M. W.

1998 *Malinowski's Kiriwina*. The University of Chicago Press.