

# 現代芸術とオリジナリティ

デ・フォレの「引用」をめぐる

佐藤（平岩）典子

## はじめに

静かな夏の宵に、柔かい月光を浴びた幽寂な林のなかに囀る小夜啼鳥の美しい歌声にもまして、詩人の称賛を博するものはあるまい。ところでこういう実例がある、—— この自然の歌い手が折悪しく見つからなかったので、少し茶目気のある主人は、田園の空気を満喫するためにわざわざやってきたお客達を欺いて —— と言うのは、小夜啼鳥の囀りを（葦笛かそれとも何か管を口に咄えて）本物そっくりに真似る位なら小僧を叢林のなかに潜ませておき、こうしてお客にこの上もない満足を与えたのである。しかしこれが欺きであると判れば、それまで小夜啼鳥の美妙的な調べと思ひ違いしてうっとり聞きほれていた人も、もはやこれに耳を傾けるに堪えないだろう<sup>1</sup>。

このようにカントは自然美と人工美を区別し、前者のみを純粹な美的判断の対象であるとした。自然の美についてより優れた価値を見出し、人工的にそれを模倣した美をいわば二次的なものとして一段下に置くという心情は現代の我々にもごく親しいものであり、例えば著作権とオリジナリティをめぐる問題などはそうした考え方の延長線上にある<sup>2</sup>。

文学もまた例外ではない。2018年、エマニュエル・ドゥラプランシュは、デ・フォレ作品には引用や借用が驚くほど大量に存在していることを示した<sup>3</sup>。すでに以前から指摘されていたことではあったが<sup>4</sup>、それらをはるかに上回る

<sup>1</sup> カント『判断力批判（上）』（篠田英雄訳）、岩波文庫、1964年、247頁。Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989, p. 255, cité par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art : La Relation esthétique*, Éditions du Seuil, 1997, p. 149.

<sup>2</sup> 増田聡・谷口文和『音楽未来形 —— デジタル時代の音楽文化のゆくえ』洋泉社、2005年、218-263頁を参照。

<sup>3</sup> Emmanuel Delaplanche, *Louis-René des Forêts : Empreintes*, Public.net, 2018, 279 p.

<sup>4</sup> たとえば、ジャン＝ブノワ・ピュエシユは1974年12月の対話において、すでにこのことを作家本人に確認している。「彼 [デ・フォレ] は私にこう答えた。自分に関していえば、引用が問題になったことはない、君が言った部分を括弧に入れたりイタリックにしたりはせずに、自分のテキストの中に一体化してしまっているんだ

数の他作品との一致が見られたのである。たとえば『おしゃべり』の以下の一節では、ウィリアム・フォークナーの短編『赤い葉』とのあいだに明らかな類似がある。

[『おしゃべり』] さっきのように立ち止まって振り返る代わりに、ぼくは通りの歩道の真ん中を、胸をハアハアあえがせ、鼻孔を開いて全速力で走りはじめた。しかし間もなく脇腹の痛みと息切れのため、如実に速度を落とし、それから完全に立ちどまらざるを得なくなった。しばらくすると、ぼくは近づいてくる足音に気がついた。その音から判断すると、五十メートルとは離れていないはずだった。

[『赤い葉』] 全速力で走りはじめ、ハアハアあえぐ胸と大きく開いた鼻孔をつき出し、息づまるような、頬をたたきつけるような暗闇をつき抜けていった。一時間ばかり走ると、方向を見失って途方にくれ、そのとき、彼はとつぜん立ちどまったが、しばらくすると、胸のドキドキする動悸と太鼓の音がはっきり分離するようになった。その音から判断すると、太鼓は二マイルとは離れていないはずだった<sup>5</sup>。

さらに、ひとつの箇所には複数の作家・作品からの引用が混在していることも少なくないという<sup>6</sup>。こうした状況を「間テキスト性」の問題に帰着させることは容易であろう。あるいは小夜啼鳥目当ての客人たちのように、作家イメージを失墜させる重大な瑕疵として受け取ることも可能かもしれない。しかしながら、ドゥラプランシュはこのようにその研究をしめくくる。

---

から。まるで自分自身の文章の要素みたいだね。要するに正真正銘の剽窃だよ！ […] こうした方法をとるのは、おそらく自信がないせいなんだ。これらの借用はいわば出発点、スプリングボードとか発電機みたいなもので、それらは刺激剤として作用しているんだよ、と (Jean-Benoît Puech, « Ce qui n'a pas de témoin », dans *Louis-René des Forêts : Cahier six-sept*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1991, pp. 186-187) 」

<sup>5</sup> Delaplanche, *op. cit.*, p. 41. 太字部分はドゥラプランシュによる引用に対応する。フォークナーの訳は龍口訳に拠ったが（『フォークナー短編集』（龍口直太郎訳）新潮文庫、1955年、50頁）、原引用は仏語版に拠るものであるため、わずかに異同がある (William Faulkner, « Feuilles rouges », dans *Treize histoires*, Gallimard, 1933, p. 125, cité par Delaplanche)。『おしゃべり』は、ここでは論者が龍口訳にできるだけ近づける形で試訳した (L.-R. des Forêts, *Le Bavard*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1978, p. 87)。

<sup>6</sup> 詳細はウェブサイトで公開されているが、閲覧には書籍版の購入とメールアドレスの登録が必要となる。 <https://www.public.net/weblivres/empreintes/?Avertissement>

デ・フォレにとって、読書は刺激点であると同時に作品の誘因でもあった。この研究によって私は、絶えず彼の借りを明るみに出しつつも、ついには彼の独創性や独自性を成すものを示すに至ったといえよう。ゆえに、剽窃が明らかに書物を豊かにすることができる時、剽窃が持つ通常概念を乗り越える必要がある。文学作品における剽窃使用には、近代的なバージョンが存在する。デ・フォレはそれを実験し、分割し得ないひとつのテキストへの我々の信仰を不安定にする。彼の行動は、ひとつのテキストについて人が信じ得るもの、その起源とその制作を台無しにする。統一されたまっさらなエクリチュールとは矛盾するのである。書物は、お互いに全く異なる他のたくさんの書物が収斂することによって生まれ得る<sup>7</sup>。

「近代的なバージョン」の剽窃とはどのようなものだろう。ドゥラプランシュはその答えを我々に委ねているように見える。『おしゃべり』が発表されてから70年以上が経ち、その評価も固定した今になって明るみに出されたこのような事態を、我々はどのように考えればよいだろうか。引用された多くの作品を参照することによって、何らかの裏りある研究成果が生まれるかもしれない。その一方で、小夜啼鳥の歌声が人工的なものであることを知った客人のように、「ぺてん」にかかったとして憤激し、デ・フォレの作家としての名声を全否定するという態度も十分に想定されるであろう。仮に現代であれば、無断使用された作家たちが著作権侵害に係る訴えを起こすことさえあり得るはずである。無数の引用が明るみに出されることによって、作家とその作品は生命を断たれたのだろうか。

1968年にロラン・バルトが提唱した「作者の死」については、もはや説明する必要もないだろう<sup>8</sup>。また、ミシェル・フーコーがその翌年に発表した論考「作者とは何か？」についても同様である<sup>9</sup>。前者が作品から「作者」の支配を遠ざけて「テキスト」の優位性を主張したのに対し、後者はむしろ「エクリチュール」が「作者」にとって代わっただけではないかと批判し、「作者」の機能を詳細に分析することを重視した。このことは、50年以上が経過

---

<sup>7</sup> Delaplanche, *op. cit.*, p. 259.

<sup>8</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1984, pp. 63-69. (ロラン・バルト『物語の構造分析』(花輪光訳)みすず書房、1979年、79-89頁)

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits I*, Gallimard, 1994, pp. 817-849. (ミシェル・フーコー『作者とは何か?』(清水徹・豊崎光一訳)哲学書房、1990年、11-72頁) その後の「作者」論の展開についてはディナ・リバルの小著が参考になる (Dinah Ribard, 1969: *Michel Foucault et la question de l'auteur*, Honoré Champion, 2019, 110 p.)。

した現代においては、もはや文学史上の常識といえる<sup>10</sup>。しかしこの「作者」概念は、近年は文学研究そのものよりもむしろ芸術の分野において参照されているようである。本稿では現代芸術における議論を参考にしつつ、「作者」とそのオリジナリティを揺るがす「引用」の問題について考えを進めていきたい。

## I 現代音楽の場合

音楽美学者の増田聡は、フーコーの『作者とは何か』を引いた上でビートルズの「ストロベリー・フィールズ・フォーエヴァー」を例にとって、ポピュラー音楽においてはこの「作者」の諸機能が、著作者（ジョン・レノンとポール・マッカートニー）、著作権者（演奏権と録音権を持つ会社）、歌詞内に現れる語り手としての「ぼく」、そして録音や楽器にかかわるスタッフたち…といったいくつもの要素に振り分けられることを示し、そのことを近代美学における「作者」観と対比させている。

集团的政策と分散された所有権システムを前提とし、その中で作者性の諸契機が拡散することが常態であるポピュラー音楽に対して、近代美学の作者観はこれらの契機を基本的に単一の個人にのみ帰着させようとする傾向が強い<sup>11</sup>。

つまりフーコーの提示した「作者」の諸機能は、伝統的な芸術作品では一個人に帰せられることが多かったが、ポピュラー音楽においてはその複雑な成立過程と流通過程のために、明確な役割分担がなされている。それらの役割のいずれが欠けても、ポピュラー音楽の制作は成り立たないのである。

この分裂した「作者」像は、クラブ DJ のおこなう「サンプリング」においてまた違った様相を見せる。DJ は自ら作曲することをせず、他人の作った音楽を切り取り、組み合わせ、反復させる。そこには伝統的な「著作者」はもはや存在しない。榎木野衣は『シミュレーションイズム』において、サンプリングと引用との違いをこのように手際よく説明する。

---

<sup>10</sup> とはいえ現代では、文学研究において真正面からこの問題を扱うことがやや憚られる傾向があることも事実である。たとえば甘露純規『剽窃の文学史』森話社、2011年、14-16頁。

<sup>11</sup> 増田聡『その音楽の〈作者〉とは誰か——リミックス・産業・著作権』みすず書房、2005年、191頁。

サンプリングに関して認識論的に言及すべき最大の問題は、それが「引用」ではないということに尽きる。たとえば「引用」が、結局は他者をいかにして自己に調和させるか、ひと綴りの自己表現の小宇宙に首尾よく配置させるか、という問題だったようには「サンプリング」は引用しない。それはあくまで略奪的な戦略なのであり、「引用」がそれをなす当事者の表現的自我を不可避免的に肥大させるのに対して、サンプリングを敢行した当事者の自我は抹消され、無名性のなかに霧散する<sup>12</sup>。

なおここで榎木の言うように、クラブ DJ の自我が「無名性のなかに霧散」するかどうかはやや疑問である。こんにち世界的に名を知られる DJ も少なくはない<sup>13</sup>。むしろ DJ を「意味の編集者」として、音楽の受け手と作り手のあいだに立つ存在として考えるべきであろう。

音楽をたんに受け入れるだけの立場でしかなかったレコードの消費者が、テクノロジーの助けを借りて「音楽の意味」を作り替える。それが DJ の行っていることだ。DJ とは、音楽の消費と生産の狭間にあり、こんにちの音楽のあり方を象徴する存在だといえるだろう<sup>14</sup>。

興味深いことに、『関係性の美学』の著者として有名なキュレーターのニコラ・ブリオーも、著書『ポストプロダクション』において、ほぼ同時期（2003年）に同様の主張をおこなっている。

DJ 文化は、近代芸術のたくさんの論争の中心であった発信者の提示と受け手の参加という二項のあいだの対立を否定する。[…] 生産者は次なる生産者にとっては単なる発信者でしかなく、もはやあらゆる芸術家は、無限にお互いはまり込んでいく次なる形の網目のなかを進んでいくのである。生産物は作品を作るためのものとなり得るし、作品は再び対象物となりうる<sup>15</sup>。

---

<sup>12</sup> 榎木野衣『増補 シミュレーションニズム —— ハウスミュージックと盗用芸術』ちくま学芸文庫、2001年、248–249頁。

<sup>13</sup> 増田はこの状況について、ジャズからロック、ディスコ、テクノと20世紀のポピュラー音楽文化で繰り返されてきたサイクルを指摘する。新しく現れた音楽ジャンルはその隆盛とともに徐々に権威を持つものとなり「近代芸術的なイデオロギーに馴致され」、個人の創造性が重視されるようになっていく。そしてまた次世代の新たなジャンルが台頭してくるのである（増田前掲書、44頁）。クラブ DJ もおそらく同様であろう。

<sup>14</sup> 増田・谷口前掲書、176頁。

<sup>15</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, p. 35. 下線は原文の斜体字部分に対応する。2018年来日の際のインタビューで、ブリオーはキュレーターでありながら、自らも若いころから音楽に携わり、現在も自ら DJ をするこ

ももとは文学が対象だったはずの「作者」概念が、バルトによる「死」の宣告とフーコーによる機能分析を経て変質し、現代の若者向け大衆音楽にまでつながるとは不思議なことである。クラブに集う若者たちは知る由もあるまい。さて、現代美術の分野においてはどうか。

## II 現代美術の場合

あまりにも有名な『泉』から1世紀以上が経過しているが、マルセル・デュシャンが現代美術における最も重要な参照点であることは間違いない。とりわけ「レディメイド」は多種多様な解釈を呼び込むものでありつづけている<sup>16</sup>。そのような影響力を持ち得たのは、『泉』によってデュシャンが「製作し、描き、彫刻するという行為と全く同じように、選ぶという行為が、芸術的作用を生み出すのに足りる<sup>17</sup>」ことを示して見せたためである。1917年、アンデパンダン展での展示拒否に遭った直後、デュシャンはこのように書いている。

マット氏<sup>18</sup>が自らの手である〈泉〉を作ったか否かは重要なことではない。彼はそれを選んだのだ [He CHOSE it]。彼は平凡な日用品を取り出し、新しい題名と観点の下に置くことで、本来もっている実用的な意味が消えるようしむけた。すなわちあの物体に対して新しい思考を作り出したのだ<sup>19</sup>。

デュシャン（マット氏）の「作者」としての機能は<sup>20</sup>、どこにでもある既製品を自分の作品として「選ぶ」というところにまで矮小化されている。もちろんこの「選ぶ」行為を芸術的営為の一環として提示したこと自体が画期的な、前例のないことであったからこそ、この作品は現代に至るまで大きな影響力を持ち続けている。「選ぶ」ことは一見受動的であるが、しかし、選んだものを「作品」として提示するという行為は、その対象を新たに評価の対象として他者へ投げかけることに他ならない。ブリオーはデュシャンの「レ

---

とがあると述べている。ニコラ・ブリオー「実践と理論のあいだ」：[https://www.art-it.asia/top/admin\\_ed\\_feature/182618](https://www.art-it.asia/top/admin_ed_feature/182618) (ART iT ウェブサイト)。

<sup>16</sup> 平芳幸浩『マルセル・デュシャンとは何か』河出書房新社、2018年、84-110頁。

<sup>17</sup> Bourriaud, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>18</sup> よく知られているように「マット氏」とは、『泉』に記された（偽の）署名である。

<sup>19</sup> 平芳幸浩+京都国立近代美術館編『百年の《泉》—— 便器が芸術になるとき』、LIXIL出版、2018年、88頁。傍点は原訳による。

<sup>20</sup> ただし「『泉』の作者はデュシャンではない」という説もある（平芳前掲書、77-80頁）。

ディメイド」について「彼は瓶乾燥器を、経済図上のある一点から別の点へと——工業生産の領域から特殊な消費の領域、すなわち芸術へと移動させたのだ」と言う<sup>21</sup>。つまりDJのおこなう「サンプリング」と同様、芸術的営為としての「レディメイド」は「消費と生産の狭間」にあるのだ。

現代美術の分野において「サンプリング」に相同する方法をとった作家として、マイク・ビドロが挙げられる。ビドロは1980年代にポロック、ピカソ、ウォーホル、カンディンスキー、そしてデュシャンといった有名作家の作品を次々と模造し、しかもそれらひとつひとつに『〇〇 [作家の名前] ではない』という挑発的なタイトルをつけて議論を呼んだ。しかしそれは過去の大家に対する冒瀆であろうか。榎木はビドロの作品についてこのように評価する。

ビドロは […] 「私が自分ではユニークでオリジナルだと思うものを作り始めて発見したことは、誰かがすでにそれをやっていることからくる深い欲求不満であった」と語り、現在の作風に移行することになった動機を述懐している。このことは、彼がシミュラクルにかつてない可能性を見いだしたというよりは、みずからの創作がつねにすでにシミュラクルでしかありえないことに対する深い絶望と、この絶望を全面的に受容することによって、このあまりに現代的な不毛性を能動化させようとするニヒリズムを所有したのであろうことを予想させる<sup>22</sup>。

ビドロの執拗なコピー作品は、単なる先人の真似や複製であることを超えて、この「シミュラクル」でしかありえない絶望とニヒリズムを示すものとして作用する。このことは、デ・フォレが年若い友人からその引用の理由を問われて「こうした方法をとるのは、おそらく自信がないせいなんだ」と答えたことにも似ている<sup>23</sup>。

ここまで見てきたように、伝統的なオリジナリティの対極にある「サンプリング」や「レディメイド」といった手法は、唯一無二なオリジナルを作り出そうとはもちろんせず、かといって合法的な「引用」によって自らの世界を豊かにするわけでもない。むしろ、他者の作品をもととの文脈から切り

---

<sup>21</sup> Bourriaud, *Radicant*, Denoël, 2009, p. 198.

<sup>22</sup> 榎木前掲書、144–145頁。

<sup>23</sup> 注4の引用部分。ドゥラプランシュもこの営為を音楽用語としての「サンプリング」になぞらえている (Delaplanche, *op. cit.*, p. 139)。

離し、それを自分自身の表現へと結びつける。これらの現代芸術は、既存の作品をいわば素材として利用して、各々新たな道を見出そうとする。従来の一般的な「引用」と異なるのは、引き合いに出される元の作品が本来の文脈から切り離され、まったく別の意味合いを担わされているという点である。

その一方で、両者に共通点があるとしたら、読者（もしくは鑑賞者）の関与とある程度の予備知識を必要とするということではないだろうか。DJによって細切れにされた音楽は、その過程を知らなければただの雑音に聞こえるかもしれない。デュシャンの「レディメイド」のうちたとえ『瓶乾燥器』は、その用途や制作過程が分からなければ、ただの金属の物体である。またマイク・ビドロがコピーした元の作品はいずれも美術史上有名すぎるほど有名なものではあるが、まったく美術に興味も予備知識もない人が見れば、ビドロの作品がオリジナルであると思いつく可能性さえもあはしないだろうか。

### Ⅲ 知っていることと知らないこと

「アール・ブリュット」の専門家として知られるミシェル・テヴォーは、よく知られた「シュレディンガーの猫」のパラドックスを引き合いに出して、芸術における「誤解」の重要性を説く。

猫をつかまえて、猫を殺すことが可能なプロトン（陽子）の発生装置を備えた箱のなかに猫を入れてみよう。箱の蓋を閉じて、装置を作動させ、しばらく待つことにしよう。われわれがありふれたリアリズムに執着するなら、しばらくして猫は箱のなかで死んでいるか、あるいは装置をものともせず生き続けているかであり、われわれはそれを確かめなくてはならない。しかし、観察されるシステムに測定という方法を持ち込む量子力学的論理に従うと、この二つの状態は重なり合う。われわれが箱を開けないかぎり、猫は生きている「と同時に」死んでいるのであり、この二つの可能性は共存する。つまり生きているか死んでいるかのいずれであるかを現実化するのは、われわれの最終的観察、すなわち「事後」効果によるのである。[...] 芸術作品も同様に、われわれの視線による意味づけを待つ潜在的あるいは不確定な状態の重なりとして定義しようのではないか<sup>24</sup>。

---

<sup>24</sup> ミシェル・テヴォー『誤解としての芸術』（杉村昌昭訳）ミネルヴァ書房、2019年、101-102頁。Michel Thévoz, *L'Art comme malentendu*, Éditions du Minuit, 2017, pp. 54-55.



箱を開けるまで、猫が生きているか死んでいるかの確率は半々であり、そのどちらでもあり、どちらでもない。猫の状態は「両義的 *équivoque*<sup>25</sup>」である。少なくともテヴオーが念頭に置いている「アール・ブリュット」では上のような定義が有効でもあり得るだろう。

さて、デ・フォレの無数の引用が広く明らかにされたのは、冒頭に述べたように『おしゃべり』発表からは70年以上、作者の没後20年近くが経過してからだった<sup>26</sup>。デ・フォレ作品という「猫」は、そのあいだずっと箱の中にいたことになる。ドゥラプランシュによって開けられたこの箱の中で、「猫」は生きていたのだろうか、それともすでに死んでいたのだろうか？ この暴露が決定的な一撃であったかどうかは、評価が分かれるかもしれない。たとえば、デ・フォレの引用については次のように評価されてもいるのである。

驚くべきことに、さまざまなテキストやほとんど相反する声のこの過剰から、内的な不協和音は一向に生じていない。[...] 引用の実践はデ・フォレの小説全体の統一性を一切損ねていない。というのも、物語内容の発想とその構成は間違いなく作者によってなされており、唯一の独創的なものであるからだ。プロテウスの幾多の影響の裏で、逆説的にも統一された口調が場を支配しているのだ<sup>27</sup>。

「言われなければわからない」程度にまで作品と一体化してしまった引用が持ち得る意味とは何だろうか。何も知らない読者はそのまま作品を読み進むだろうし、気づいてしまった読者は躍起になってまた新たな引用を探し始めるだろう。知っていると知らないでは、その受容に大きな差が出ることは間違いがない。

ティフェューヌ・サモワイヨは「間テキスト性」における読者の役割について特筆し、その役割を、穴だらけの「漉し器 *passoire*」と形容する<sup>28</sup>。作家と読者のバックグラウンドが完全に一致することなど考えられない。読者がテ

<sup>25</sup> *équivoque* は「等しい *égal*」と「声 *voix*」を語源に持つ。

<sup>26</sup> もっとも、ドゥラプランシュがこのテーマで博士論文を提出したのは2001年のことであり、その後2003年には既に雑誌論文2本を発表している(« *Vers l'étude génétique de l'œuvre de Louis-René des Forêts* », *Genesis*, n° 21, 2003, pp. 27-48 ; « *Influences en miroir* », *Critique*, n° 668-669, janvier-février 2003, pp. 49-59)。つまり彼の研究の存在は、以前から一部では知られていた。

<sup>27</sup> Sarah Clément, *Écritures avides : Samuel Beckett, Louis-René des Forêts, Thomas Bernhard*, Classiques Garnier, 2017, p. 244. クレマンはこの少し後で、デ・フォレの引用作業を食物に例えている。既存作品は摂取され、消化吸収され、代謝されて排泄されるのである (p. 246)。

<sup>28</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, Armand Colin, 2010, pp. 66-72.

クストに隠されている他のテキストを発見するには至らないことも多々あるだろう。またその反対に、作者自身も気づかなかったような他作品との類似を読者が「見つけて」しまうことも可能性としてはゼロではない。パズルのように巧妙にテキストの中に隠されている引用をすべて見つけ尽くしてしまうことは困難であるが、それらが発見することは、小難しい理屈はさておいて、それ自体宝探しのように楽しいものである<sup>29</sup>。DJがサンプリングした元の音源を知ること、デュシャンやピドロの制作過程をたどっていくことも同様だが、その一方で、何も知らずにそれらの作品を享受することも、特段責められるべきことでもないだろう。

しかしここで、猫と芸術作品が異なる点が少なくともひとつあることに注意しよう。猫の生死は、いったん箱を開ければたちまち「一義的 *univoque*」に決定されるのに対し、芸術作品は「箱」が開けられ（＝何らかの事実が判明したり、有力な解釈が加えられ）たとしても、そののちに再び新たな解釈が生まれたり、新たな物証が発見されたりする可能性が大いにある。とすれば結局のところ、我々にはこの箱を真の意味で開けることができるのだろうか。いったん箱を「開けた」と思っても、そこに見出されるのはまたもうひとつ別の箱だけなのではないか。

芸術作品は「両義的」であることからけっして抜け出しきれず、それどころか「多義的 *plurivoque*」になってゆく。あらゆる作品がそのように解釈され得るものではあるが、殊にここまで取り上げてきたような、既存の作品を「利用」して作られた芸術については、その「作者」の存在が一個人に集約され得ず、曖昧であるがゆえに、よりその解釈が多様になる。

河本真理は造形的コラージュと文学的コラージュを截然と区別すべき理由を2つ挙げる。すなわち、文学的コラージュにおいては使用素材が言語記号に限定されるため、種々の要素のあいだの相接面が消え去ってしまうということ、そして文学作品を読むにあたっては一文ずつテキストをたどっていく必要があるため、コラージュという性質が造形作品におけるように一目瞭然に、一挙には現れてこないということである<sup>30</sup>。しかしながら、新たに発見された活断層のように、遅ればせに文学作品の中にいろいろな借用の「相接面」が見出されたとき、その作品の受容は自ずから変化せざるをえないのではないだろうか。デ・フォレの著作に多くの他作品からの借用が見出された

---

<sup>29</sup> Delaplanche, *op. cit.*, pp. 255-257.

<sup>30</sup> 河本真理『切断の時代 —— 20世紀におけるコラージュ』ブリュッケ、2007年、102-103頁。

ということは、その研究に決定的な解決を与えないまでも、それを確実に一歩動かすものではあるだろう

## おわりに

ブリオーはボルヘスの『ピエール・メナール、ドン・キホーテの作者』とデュシャンの「レディメイド」について、前者が時間的な転置により、そして後者は空間的な移動によって再文脈化され、異質なものが融合して新たな同一性に至ると述べた<sup>31</sup>。既存の作品が、故意に異なるコンテキストの中に置かれる、あるいは変形を加えられることによって、いわゆる「異化」効果が生まれることは、殊に 20 世紀美術においてしばしば見られることである。しかしもちろん、そこには然るべき知識を持った鑑賞者の存在が想定されていることを忘れてはならない。

本稿でたびたび参考にしたブリオーを一躍有名にした主著『関係性の美学<sup>32</sup>』は、アカデミックな美術批評家たちから多くの批判を被った。その論拠のひとつは、「鑑賞者の参加<sup>33</sup>」はあらゆる芸術に内包されている契機のひとつにすぎず、とくに目新しくもないという点である<sup>34</sup>。たしかに、エーコの『開かれた作品』からも、バルトの「作者の死」からも、フーコーの「作者とは何か」からも半世紀以上が経過した。しかし現在、我々は「作者」に

---

<sup>31</sup> Bourriaud, *Radicant*, op. cit., p. 181.

<sup>32</sup> Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, 122 p. ブリオーのこの著作に関して現在日本語で読める最も詳細な解説は、大森俊克によるものである（「リアム・ギリックと『関係性の美学』」、『コンテンポラリー・アート——同時代としての美術』所収、美術出版社、2014年、31–73頁）。クレア・ビショップやジャック・ランシエールによるブリオー批判についても手際のよい解説がいくつかある（星野太「ブリオー×ランシエール論争を読む」、『コンテンポラリー・アート・セオリー』（筒井宏樹編）所収、イオスアートブックス、2013年、36–70頁。北野圭介『ポスト・アートセオリーズ』人文書院、2021年、109–113頁）。また日本でのリレーショナル・アートについては星野太と藤田直哉の対談がある（「まちづくりと「地域アート」——「関係性の美学」の日本的文脈」、『地域アート——美学/制度/日本』（藤田直哉編著）所収、堀之内出版、2016年、45–94頁）。

<sup>33</sup> ブリオーもバルトを参照しながら「このたくさんの源泉が収斂する唯一の場所、それは読者＝ポストプロダクションする者 [postproducteur] の脳内である」とはつきりと述べている（Bourriaud, *Postproduction*, op. cit., p. 86）。

<sup>34</sup> Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, Autumn 2004, Vol. 110, p. 61（「敵対と関係性の美学」（星野太訳）、『表象 05』、2011年、85–86頁）；Hal Foster, « Arty Party », *London Review of Books*, Vol. 25, N° 23, December 2003, pp. 21-23. 特に「敵対性」の不在を糾弾したビショップによるブリオー批判は非常によく知られているが、ここでは立ち入らない。

ついて、そしてそのオリジナリティについて、いったい何を知っているというのだろうか。ドゥラプランシュの細密な検証は、そのことを改めて我々に考えさせるものである。