

2023 年度

学位論文

現代アートと禅：禅における協働的实践

The relationship between Zen and contemporary art: the collaborative
aspects in Zen practice.

女子美術大学大学院

美術研究科博士後期課程

芸術文化研究領域

芸術表象研究分野

範露露

キーワード:

禅、現代アート、協働、フルクサス、グループ・マテリアル、ソーシャル・エンゲージ
ド・アート、関係性の美学

表記について:

- (1) 海外の作品の題名は、邦題がある場合は、『原題または英題／邦題』と記し、2回目以降は邦題のみ記す。邦題が無い場合は、『原題または英題（日本語訳またはカタカナ読み）』とし、2回目以降は原題または英題のみ記す。
- (2) 引用文中の [] 内の記述は、本論の筆者による補足である。
- (3) 海外の文献からの引用について、邦訳がある場合は、基本的に既訳を引用した。邦訳が無い場合は、原文から訳出した。

現代アートと禅：禅における協働的实践

目次

<u>序論</u>	006
<u>第一章 禅の理解における視野</u>	012
1.1 先行研究における禅の理解	
1.2 禅受容の歴史	
1.3 先行研究における問題	
<u>第二章 禅の協働的实践</u>	018
2.1 禅における協働的实践	
2.2 具体的な協働的实践	
2.2.1 「共修」の例	
2.2.2 「共住」の例	
2.3 協働性という視野	
<u>第三章 禅における協働性を支える理念</u>	034
3.1 禅の協働を支えるもの	
3.2 一切衆生悉く仏性有り	
3.3 自他一如	
3.4 和合禅	
<u>第四章 現代アートにおける協働性</u>	042

- 4.1 現代アートにおける協働とは
- 4.2 アーティスト・コレクティヴの例
 - 4.2.1 フルクサスにおける協働性
 - 4.2.2 グループ・マテリアルにおける協働性
- 4.3 「関係性の美学」における協働性
 - 4.3.1 ニコラ・ブリオーの理論
 - 4.3.2 関係性に基づく実践
- 4.4 ソーシャリー・エンゲージド・アートにおける協働性
 - 4.4.1 ソーシャリー・エンゲージド・アートの定義
 - 4.4.2 ソーシャリー・エンゲージド・アートの例
- 4.5 現代アートにおける協働性の相互の関係

第五章 現代アートの協働性と禅の協働性

076

- 5.1 現代アートと禅の協働性の背景となるもの
 - 5.1.1 ケージの『Theater Piece No. 1／劇作品第1』
 - 5.1.2 ケージの『4' 33" ／4分33秒』
 - 5.1.3 ケージ、ボイス、パイク
- 5.2 アーティスト・コレクティヴと禅の協働
 - 5.2.1 フルクサスの集団性と「共修」
 - 5.2.2 フルクサスの日常性と「共修」「共住」
 - 5.2.3 ケージの、フルクサス、グループ・マテリアルと「自他一如」
- 5.3 現代アートと和合禅
 - 5.3.1 「関係性の美学」と「挨拶」
 - 5.3.2 ソーシャリー・エンゲージド・アートと「機鋒」「共住」
- 5.4 ヨーゼフ・ボイスと禅

終章

104

<u>参考文献</u>	121
<u>图版</u>	129

序

現代アートにおける禅¹⁾の影響について、先行研究の多くは、1950-60年代のアメリカの文化状況に焦点を当てて考察している。それらの指摘は、確かに首肯できる部分が少なくないが、一方、表面的な引用を影響として捉えているのではないかと考えることもできる。そのような疑念の一因となったのは、禅に対する先行研究の視野にあるように思われる。先行研究²⁾の多くは、禅を、個人の精神的な高まりを実現し、悟りをもたらすものと捉え、それを実現するための修行過程における師と弟子の一对一の関係に注目している。もっとも、こうした理解は一般的なものとも言える。筆者自身も、禅におけるより本質的な影響を見出したいと考え、「主客合一」など、従来、注目されることの少なかった概念を考慮して論じてきた³⁾が、禅に対する理解という点では、個人の精神的な高まりを追求するものと捉えており、先行研究と同じ認識に基づいていた。これに対し本論では、こうした禅に対する理解を見直し、禅の実践過程における、師と弟子の一对一の関係とは異なる関係に視野を広げていく。禅には、師と弟子とは別に、修行する弟子同士の相互関係があり、そこでは「協働」的な性質が重視されている。そのような禅の性質を視野に入れると、現代芸術において、より深いところで本質的な影響が働いていた

可能性が浮上してくる。本論はその可能性を検討し、表面的な引用とは異質な、本質的な影響がどのようなものであったか、提起するものである。

現代音楽の作曲家ジョン・ケージ (John Cage) は、1950 年代に鈴木大拙と出会い、禅の思想を取り入れるようになる。その影響は多岐にわたるが、とりわけ、禅の思想の根幹をなす、人々が共に等しく重要であるという理解からくるものが大きい⁴⁾。1952 年、ケージは、5 人のアーティストを招き『Theater Piece No. 1/劇作品第 1』を発表しているが、そのときテーマとなったのは「協働」であった⁵⁾。ケージの姿勢は、その後、彼自身も参加していたアーティスト・コレクティヴ、フルクサス (Fluxus) に引き継がれていく。フルクサスは、メンバーであるナム・ジュン・パイク (Nam June Paik) の、『Zen for Head/頭のための禅』に代表されるように、禅からの影響を指摘されている。ただし、パイクの禅の引用は、どちらかというと先行研究における表面的とも受け取ることのできる影響を代表するものでもある。しかし、そのようなパイクではあるが、ケージを師と仰いでいたことを考えると、より深い部分で、禅的な性質を捉えていた可能性は否定できない。また、同じくフルクサスのメンバーであり、その後、パイクと共にパフォーマンスを行うことになるヨーゼフ・ボイス (Joseph Beuys) も、ケージから多大な影響を受けていること⁶⁾も併せて考えなくてはならない。ボイスは、現代美術に大きな足跡を残したが、とりわけ、エリート主義的な主体としてのアーティストを民主化し、協働

作業に注目すると共に、芸術が社会に介入する可能性を切り拓いている。そうしたボイスの方針に、ケージ、パイク経由で禅の協働性が影響したということではなかっただろうか。本論では、ケージ、パイクを経て、フルクサスに持ち込まれた禅が、個人の精神修養としてだけでなく、協働的な実践としての意味を支えることになり、ボイスの活動や思想に影響し、ボイス以降の現代芸術の動向に大きく影響したのではないかと考えている。

本論の考える禅における協働性について簡単に触れておこう。禅における修行実践には、師と弟子の一对一の関係とは別に、修行する弟子同士の関係や、それを前提とした実践がある。これは、芸術との関係に関する考察の中で、あまり注目されてこなかった一面である。ところで、こうした協働的な実践は、具体的な修行方法であるのはもちろんだが、禅の基本的な思想とも密接に結びついている。本論は、先行研究で考察されてこなかった、禅の協働的な実践と、それを支える理念に注目していく。

禅における協働性を示す実践には、修行仲間と共に自己を高めていくことを指す「共修」、そしてそれを実現するために、共に生活し実践していくことを意味する「共住」という二つの柱がある。「共修」は、修行する仲間たちとの相互作用を通して、皆と共に自己を高めようとする⁷⁾ことであり、一方、

「共住」⁸⁾は、「共修」を実現するために、共に生活するなかで、他者を鏡として認識を深め、生活の細部に渡って悟りの意識が浸透しているかどうかを検

証しようとするもの⁹⁾である。具体的な実践としては、「挨拶」、「坐禅」、「歩行禅」、「食事」、「茶礼」、「普請」がある。「挨拶」は、修行者の間で互いの悟りの深さを相互に確かめ合うことで、「坐禅」、「歩行禅」は、修行仲間の姿を通して自己の在り方を確認し、調整しようとするものである。「食事」、「茶礼」、「普請」は、日常的な作業のなかで、どれだけ修行の成果が身についているのか、自身および他の修行者の姿を介して確認しようとするものである。これらは、それぞれ形態は異なるが、いずれも、修行者相互の関係に基づいている。

本論では、禅の基本的教義を示すもののひとつである『碧巖録』などの文献を参照しながら、これらの協働的实践を分析していく。また、「共修」や「共住」という協働的实践の背景にある思想的な裏付けについても合わせて考察を進めていく。禅の教えを表す表現に、「一切衆生悉く仏性有り」、「自他一如」というものがあるが、これらは禅の協働性を明確に示している。「一切衆生悉く仏性有り」は、誰もが悟り、仏性を開くことができる素質を備えているということで、「自他一如」は、自分と他人を一体のものとして捉えようとする考え方である。どちらも、他者の能力を認めるものであり、後者はさらに、他者を活かすことが自己成長につながるという意味を持っている。禅は、自己だけでなく、自分と同じような志を抱く修行者との間で、互いを尊重し、助け合いながら共に成長していくことを重視しているのである。

以上のような禅における協働性は、先行研究ではあまり重視されてこなかった。本論は、こうした禅の協働的な性質に焦点を合わせ、現代アートとの関係を見直すことができないかと考えている。先に触れたように、例えばフルクサスにおける禅の影響は、これまでパイプ経由でもたらされた静謐性や、非西洋的な精神性を中心としていたが、もしそこに、パイプの師であるケージも重視した、禅の修行における協働性という観点が加えられるのであれば、影響関係は大きく異なるものになるはずである。今日、現代美術の分野では、盛んに協働的な実践が試みられるようになっているが、その端緒の一つは、フルクサスやボイスに認めることができる。もしそこに、禅の影響があったとしたらどうだろうか。先ほど述べた、「一切衆生悉く仏性有り」という言葉は、容易に、ヨーゼフ・ボイスの「誰もがアーティストである」という提唱を想起させる。またボイスには、「社会彫刻」という理念もあり、アーティストの社会性を訴えているが、禅においても、「仏法は世間にある」という考え方があり、日常の社会生活や家庭、仕事こそが、修行の場であることを論そうとしている。単なる実践における類似性だけでなく、理念的な部分における両者の共鳴は、禅と現代アートのより深い関係を示すものと言えるだろう。もっとも、より深く、本質的な影響関係があるとしても、先行研究における形式的、表面的な影響関係も、即座に否定できるものではない。ただ、より深い意味での影響関係を前提とすることで、形式的、表面的な引用や模倣のなかにも、より有意義な

影響を読むことができるようになる。また、協働的な実践は、今日のコレクティヴ・ベースの芸術実践から、「関係性の美学」と表現される芸術活動、ソーシャリー・エンゲージド・アートへと展開していく可能性を秘めている。禅の協働性への注目は、そうした大きな転換に、禅が影響していた可能性を検討させてくれるのである。

第一章：禅の理解における視野

1.1 先行研究における禅の理解

先行研究における禅の理解は、主に、個人の精神的な高まりや悟りに焦点が置かれている。例えば、第二次世界大戦前後の欧米における現代アートと禅の関係を研究した王瑞芸やヘレン・ウェスカー（Helen Weestgeest）などは、弁証法とは異なる知的な理解や、精神的な探求を、禅のなかに求めている¹⁰⁾。それは、西洋とは異質な「東洋」に、ある種の効果を期待するもの¹¹⁾だが、西洋の個人を基盤とした認識の枠組み自体を変えようとするものではない。言ってみればそれは、西洋的な枠組みを温存したまま、非西洋的な要素を、ある種の刺激として、適度に採り入れようとしたのである。その意味では、禅を、本質的に受け止めようとするものではなかったのである。芸術表現に対する認識は、近代以降、作家の思考や感情など、個人の精神を表現するものという理解が定着してきたが、個人の内面的な高揚という意味での禅は、こうした芸術認識と馴染みやすい。先行研究の多くは、そうした芸術認識に基づき、西洋的な認識を確保した上で、禅の影響を見出そうとしたのである。

ここでは、仏教研究で知られるアラン・ワッツ（Alan Watts）、現代音楽家のジョン・ケージ、画家のアグネス・マーティン（Agnes Martin）を例に、先行研究がどのように禅との関係を捉えていたのか確認していくことにする。

1.2 禅受容の歴史

禅は、サンスクリット語では、「釈迦が悟りを至ったときの静かにじっと深く考える姿」を語源とする言葉である。宗教としての禅は、坐禅や禅問答などによって、釈迦と同じ悟りを得ようとする仏教の一派である。禅宗は、中国と日本で洗練され、独自の思想として発展していく。禅が宗教として整えられるのは中国で、6世紀の初めのことである。開祖は南インド生まれの僧、達磨であり、達磨から弟子へと師資相承されていき、唐時代、慧能が理論的な構築を完成したと言われている。一方、日本の禅は、中国からの刺激を受けつつ独自の展開を見せた。その先駆けは平安時代に唐に留学した最澄で、彼の手で日本にもたらされた後、鎌倉時代に本格的に導入され、道元を開祖とする曹洞宗が重要な役割を果たしている。

1950年代のアメリカに伝えられた禅は、日本の学者や僧侶によって広められたものだが、具体的には臨済宗と曹洞宗ということになる。臨済宗の教えは、「公案」と呼ばれる禅の問いによって悟りを開く「公案禅」であり、公案を手がかりに段階的に悟りの境地を目指すものである。曹洞宗は「黙照禅」、すなわち公案を用いず坐禅修行に徹した「只管打坐（しかんたざ）」を説いた。「只管」とはひたすらという意味であり、悟りを求めようとする意志を働かすことなく、ひたすら坐禅することを意味する。

禅学者の大拙は、禅の思想を解説する中で、禅における「疑問」の重要性を強調している。大拙は「疑問の背後にはあらゆる可能性の源が潜んでいる

¹²⁾」と指摘している。「疑問」から派生した対話法が「禅問答」である。「禅問答」は、師と弟子との「一対一」の問いかけであり、教義の伝承の基本的な形式とされている。禅に対して、師弟という上下関係のなかで、個人が成長していくという理解がもたらされたのは、こうしたことが原因している¹³⁾。禅は、1950年代から1960年代にかけて、アメリカの文化に広まり、浸透していく。

この時期、アメリカの禅解釈の第一人者であったアラン・ワッツ¹⁴⁾は、禅の実践について以下のように記している。

禅の教え方がユニークな点は、その方法にある。教義的な教えも経典の研究も、正式な精神的発展プログラムも存在しない。初期の禅師による説教集を除いて、その教義を合理的に説明しようとする試みはほとんどなく、ほとんどの禅の教示記録は、禅師と弟子との間の一連の対話（問答）である。（“The Spirit of Zen” Alan Watts¹⁵⁾）

ワッツはここで、禅の修行は直接的な経験と師弟間の対話を中心に据えたものであることを確認している。禅における「一対一」のコミュニケーションは、単なる言葉のやりとり以上の意味を持っている。師は、弟子が論理を超えた領域へ導こうとする。一方、弟子にとってそれは、真実や啓示を得るための手段なのである。ワッツの理解は、個人の悟りを実現する方法として、師弟間の「一対一」のコミュニケーションが重要であることを示すものだが、当時の典型的な禅思想の理解と言えるだろう。

ケージは、大拙の著作を通して禅に触れた際、師弟の「一対一」の關係に注目するようになる。ケージによれば、禅から受けた影響の一つは、「回答よりも質問を重視すること」であった¹⁶⁾。美術批評家のケイ・ラーソン (Kay Larson) は、次のようなケージの言葉を紹介している。

私のエッセイの大部分は、自問自答による「対話」の形式で綴られている。そこでは、私の師である、シェーンベルクの影響が大きい。彼は絶えず質問を投げかけ、私が答えることができなくなるまで追求した。私は自分の仕事の方向性や、問題を解決するためのアイデアのすべてが、彼の問いかけに由来していることに気付いた。（“Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists” Kay Larson¹⁷⁾）

アーノルト・シェーンベルク (Arnold Schoenberg) から、「問答」の重要性を感じ取ったのは、ケージが、禅から影響を受けていたことで可能になったと言えるだろう。禅が重視する「問答」や「疑問」は、ケージに、シェーンベルクとの關係を再考させ、より深いレベルでの關係に導くことになる。ケージにとって「問答」は、創造を行う上で重要な意味を持ち、彼の独自のスタイルを築くことになるのである¹⁸⁾。

ミニマリストのアーティスト、アグネス・マーティンは禅の影響を受けとされた一人であるが、彼女も「対話」を重視していた。マーティンは、インスピレーションを「優しい精神」と呼び、それが「驚きの、喜びの瞬間」であると同時に、「命令」でもあると説明している¹⁹⁾。マーティンにとって、インスピレーションは、命令を下す「師」の役割も果たしていたのである。

マーティンのインスピレーションとの関係は非常にユニークで、彼女自身はそれを、「心のオートマティズム」²⁰⁾と表現している。オートマティズムというのは、無意識の力に導かれて制作活動を行うことだが、マーティンの場合それは、単なる無意識的な創作ではなく、彼女自身の中に存在する、「優しい精神」の命令に従うことを意味している。「優しい精神」による指導を受け入れ、それを芸術作品に具現化するのである。弟子が師の教えを受けるように、マーティンも、インスピレーションという師の教えを受けるのである。先行研究においても、マーティン自身の内側に存在する「師」との関係は、禅における師弟関係と驚くほど似ていることが指摘されている。

1.3 先行研究における問題

ワッツ、ケージ、そしてマーティンに共通しているのは、禅における師弟の「一対一」の関係を基盤とした知的な探求を重視し、芸術実践に結びつけている点である。先行研究の多くは、こうした、表現者自身には存在しない見識を持つものからの呼びかけに応えることを、「禅的」と理解しているように思われる。それは、個人の内部で、弁証法的、合理的に得られる認識とは決定的に異なるものだ。ある種の「師」との対話を通してもたらされるという意味では、西洋の個人主義的な在り方とは別次元のものなのだ。もちろん、西洋的な思考方法の中でも、マーティンのインスピレーションに見られるような、論理性や合理性を超越した認識が生まれることはありえないことではない。また

逆に、禅の実践にしても、必ずしもそうした超越的な認識の飛躍に結び付けられているわけではない。個人の精神的な高まりに注目する視点は理解できないものではない。しかし、当然のことながらそれは一朝一夕に手に入るものではなく、またそのための手法が短期間で開発されるということも期待できない。先行研究における、芸術に対する禅の影響が、どうしても表面的なものに見えてしまう背景には、禅を、個人の精神的な高まりに直結させ、悟りなど精神的な飛躍を担わせてしまったことがあると思われる。このような状況は、禅と芸術のより深い関係性を考察し、理解しようとする際、大きな障壁となる。

本論では禅をより広範な視野で捉え直そうと考えている。とりわけ、これまで主流とされてきた師と弟子の一对一の関係にのみ焦点を当てるのではなく、修行を共にする弟子同士の関係性や、それを基盤とした協働的な実践に目を向けてみたい。協働的な実践は、禅の基本思想に裏付けられ、禅の根本的な社会観を表すものである。こうした、これまであまり重視されてこなかった視点から考察することによって、禅がもたらす影響の、これまでとは異なる側面を浮かび上がらせたいと考えている。

第二章：禅の協働的实践

2.1 禅における協働的实践

仏教には「聞」「思」「修」という認識の三段階がある。「聞」は、正しく聞いて学ぶこと、「思」は、自分で納得するまで考えること、「修」は、できることから行動することである²¹⁾。禅は特に、「修」を重視し、「法門」と呼ばれる、悟りに至る修行方法と考えられている²²⁾。「修」は、個人のものであるのはもちろんだが、他者と共に修め、悟りを探求するという意識や、さらには共同作業まで包摂している。例えば、禅は集団生活を尊重し、協働性を重視しているが、これは、釈迦の時代からの集団修行の伝統を受け継ぐものでもある。当時、雨季の一定期間、僧侶たちは一箇所に集住し、外出せずに集団で修行を行っていた。これは「夏安居（げあんご）」と呼ばれ、修行者は三ヶ月間釈迦と共に生活し、釈迦の教えを聞き、修行者仲間と修行の心得を共有した。禅においても、毎年特定の期間、「安居」と呼ばれる修行期間を設けられている²³⁾。

禅の、協働的な意識を端的に示すものとして、「共修」や「共住」という理念がある。「共修」は他者と共に自己を高めていくことを意味し、「共住」は共に実践していくことを意味している。「共修」や「共住」という理念を実現するため、弟子同士の関わり方や、修業の一環としての位置づけも規定されている²⁴⁾。「共修」や「共住」の理念に基づく実践要素に以下の6つがある。

挨拶、機鋒、坐禅、歩行禅、食事、茶礼、そして普請である。こうした実践の形式は、いずれも修行集団における協働性に基づくものである。先行研究が注目してきた師弟間の一対一の関係とは異なる、弟子相互の協働的な関係に基づいているのである。共通の目標を抱く修行者が、挨拶、機鋒、坐禅、歩行禅など、「共修」や「共住」を象徴する活動を通じて、他の仲間との関わりを感じ、他を思慮し、各々が悟りを探求し、共に生活する。禅の修行においては、共同生活が重要な意義を担っているのである²⁵⁾。

『碧巖録』²⁶⁾ など、歴代の禅師による公案を解説するための資料には、「共修」に関するものがある。例えば、『碧巖録』第二十三則では、「同参同証」という考えを説明している。「同参同証」とは、共に志を同じくする僧侶たちが共に修行し、互いの修行の深さを検証し合うということである。また、禅の修行の規範である「清規」²⁷⁾ が唐の初期に登場するが、そこには、僧衆たちが共に生活する「共住」が記録されている。

代表的な禅僧である百丈懷海は、集団で修行を円滑に行うために「清浄なる規範」を制定し、『百丈清規』としてまとめている。集団生活における禅の修行者たちの主な実践活動には以下のようなものがある。

挨拶：修行者同士が互いに挨拶を交わすこと。

機鋒：悟りに到達するための特別なやり取りのこと。

坐禅：集団で静かな場所に座ること。

歩行禅：集団で静かな場所を歩くこと。

茶礼：仲間と共にお茶を楽しみ交流すること。

食事：仲間と共に食事を摂ること。

普請：寺院の日常の労働を共同で行うこと。

以上の実践活動の中で、「挨拶」は「共修」の意味合いが強い。「挨拶」、「機鋒」は、ともに対話の形式だが、それぞれ異なる目的と意味合いを持つ。「挨拶」は対話の初めの段階で、日常生活における一般的な言葉の交換である。一方、「機鋒」は「挨拶」よりも深い対話形態であり、単なる交流の導入という意味を超えて、背後にある深い真理や哲学に触れるための手段とされている。「挨拶」、「機鋒」は「共修」の性格が強い実践である。「坐禅」、「茶礼」、「食事」、「普請」は、「共修」の意味合いも持つが、「共住」の概念をより強く担っている。『碧巖録』、『清規』などの文献に基づき、上記の代表的な実践において、「協働」がどのように関係しているかについて、具体的に説明していく。

2.2 具体的な協働的实践

2.2.1 「共修」の例

(1) 「挨拶」の場合

「挨拶」²⁸⁾は、禅宗の日常生活の中で修行者同士が互いに挨拶あるいは問答を交わすことによって、互いの悟りの深さを相互に確かめる修行形式であ

る。田上太秀による『禪語散策』の「第一章 日常語となった禪語」において、「人間関係に関する語」の冒頭は「挨拶」である。その一部を以下に抜粋する。

挨拶という語は、もともと大勢が押し合って進むという意味であった。

「挨」は押し開く、近づくなどの意味があり、「拶」は迫るという意味があつて、これが熟語となっている。こうした元の意味から、人と人とのいろいろな関係を表す用語として用いられるようになった。たとえば社交儀礼、仲介、交際、付き合いなどを意味する語として、禅では一挨一拶という語句が多用された。これは弟子の心境の深淺を試み、その器量の程度を知るときのことばである。肌に触れないで、心で心を読むのが挨拶である。師が弟子の、あるいは同じ修行仲間の禅僧同士が相手の心の深さや考えなど付度したり、確かめたり、また弟子に、あるいは相手に応答を迫ったり、さらには自分自身の考えを披露したりすることを挨拶といっている。（『禪語散策』田上太秀²⁹⁾）

「挨拶」は、禅の日常の修行の特徴として、禅宗僧侶の言動を記録した公案集に多く見られる。このことから、弟子同士が共に成長していく修行において欠かせないものであることがわかるだろう。そうした「挨拶」のなかに、「共修」を想起させるものがある。

「挨拶」に関する記述が『碧巖録』にある。『碧巖録』は禅の宗門第一の公案書とも言われ、禅の道場で老師の提唱の講本となっている。『碧巖録』の編纂者は、禅僧の雪竇義存であり、彼が選んだ100の公案が集められている。そ

れに加え、圓悟克勤がこれらの公案に対する詳細な注釈や評論を付け加えている。『碧巖録』に書かれている公案は以下のようなものである。

保福と長慶が山歩きをしていたとき、保福が指さして言った、「まさしくここが妙峰の頂きだ」。長慶が言った、「そうではあるが、惜しい」。雪竇が著語して、「今この連中と山歩きするとしたら、何をめざしたものか」。さらに言う、「百千年後にも（こう言える人が）出ないとは言わぬ。しかし少なからう」。（二人は）後に鏡清（きょうせい）に呈示した。鏡清「孫公（そんな）（長慶）でなければ、鶻鷹が野を覆っていただろう」。（『現代語訳碧巖録』末木文美士編³⁰⁾）

この公案における修行者同士の関係について、先の評者、圓悟は下記のように述べている。

玉は火で（真贋を）試し、金は石で試し、剣は毛で試し、水は杖で試す。禅坊主の一門では、一つ一つの言葉、一つ一つの動作、一つ一つのやりとり、一つ一つの切り込みで、（悟りの）深淺を見きわめようとし、正しく向いているか、背いているかを見抜こうとする。さて、何によって試すのか、取り上げてみよう。（『現代語訳碧巖録』末木文美士編³¹⁾）

「一つひとつの言葉、一つひとつの動作、一つひとつのやりとり、一つひとつの切り込み」は、原文では「一言一句、一機一境、一出入、一挨一拶」と表現されている。「一言一句」、「一機一境」、「一出入」というのは、対話や偶発的な出来事、外部の状況や環境、日常の出来事のすべてが修行のヒン

トになることを指している。禅は実践であり、頭で悟る修行だけではないということである。また、「一挨一拶」は、修行僧の間で行われるやり取りのことで、そこでは、修行者相互がお互いの悟りの深浅を見つめ合い、そしてそのことで、自身の認識を更新していくことになる。保福と長慶と鏡清の三人はともに、悟りを得、学び、実践し、また互いにやりとりし、切り込みあっている。

「挨拶」によって、各自がそれぞれの認識を更新し、そして高めていくのである。これは、師との一対一の対話を通して悟りに近づくという修行とは、決定的に異なる修行の在り方のひとつと言えるだろう。

(2) 「機鋒」の場合

「機鋒」³²⁾は、禅宗における独特な対話の形態を示す用語で、師と弟子、または弟子同士の間で行われる、悟りに到達するための特別なやり取りのことを意味する。禅宗における悟りとは、真理や宇宙の本質を深く理解する瞬間のことである。そのため、「機鋒」は単なる日常の会話や議論とは一線を画するものとなっている。

この特別な対話の中で、師と弟子、弟子同士は、言葉を超えた深い意味のやり取りを行い、お互いを高め合う。このプロセスは、互いの意識を鋭く研ぎ澄ませ、真理に到達するための一助となる。「機鋒」は、互いの認識を深めるだけでなく、相手の視点や考え方を理解し、その中で新たな洞察や啓示を得ることができるのである。「挨拶」という言葉も、対話の形式ではあるが、これは対話の初めの段階を示すものである。しかし、「機鋒」は「挨拶」とは異な

る。それは、「挨拶」よりも深く、広い意味合いを持つ対話の形態であると考えられている。

「機鋒」の例として、禅の公案を収録する経典『五灯会元・巻九』³³⁾には、以下の公案が記されている。これは、仰山、湏山、香巖という、三人の弟子同士によるやり取りで、少し長くなるが、「共修」という性質を示す重要な例なので、以下にそのやりとりを示すことにする。

湏山靈佑と香巖智閑は共に百丈壞海禅師の元で出家をし、先輩と後輩である。しかし、香巖智閑が出家をして間もなく、師の百丈壞海禅師は亡くなった。湏山は最初に悟りを開いた一方で、香巖はまだ悟りを得ていなかった。兄弟子に当たる法嗣の湏山靈祐禅師の下で修行を続けた。ある日、香巖は湏山に以下のように声をかけられる。

お前さんは頭が良いから何でも知っている。話す内容も理路整然としている。それでは、お前が生まれたばかりの赤ん坊の時、未だ東西南北をわきまえないとき、その時の事をどうか私に説いてくれないか。概念が刷り込まれる前に、どうか真実の仏法について一つ説いてみよ。（『五灯会元・巻九』普済編³⁴⁾）

そのように質問された香巖は、「それはできない」と答えた。香巖は湏山の所にいても、もう何も得られないかもしれないと感じ、このままでは迷惑になるだけだから、「武当山」という山の中に入って、尊敬する「南陽慧忠国師（なんようえちゅうこくし）」の墓守をしながら、坐禅修行でもして静かに暮らそうとした。そんな墓守りの毎日の生活のなかでのある日、掃き集めた落ち

葉を竹藪に捨てたところ、そのごみの中に小石が混じっていたのか、竹に当たり、カーンという音が静寂に包まれていた山の墓地に響き渡った。その瞬間、香巖は悟りを得る。百丈禅師の門を叩いて十数年、初めて味わう悟りの喜びである。香巖は、うれしくて小躍りしたくなるほどの感激に包まれる。そしてそのとき、初めて瀧山が厳しく接してくれた意味を理解し、瀧山に向かって手を合わせて感謝を述べるのである。その時の心境を表して作ったのが以下の偈である。「偈」というのは、詩に似た形式で、仏教の教理などを説明しようとするものである。

一撃所知を忘ず、更に修持を仮らず、動容に古路を揚ぐ、悄然の機に墮せず、處々蹤跡無く、聲色外の威儀、諸方達道の者、咸く言う上上の機。（『五灯会元・卷九』普濟編³⁵⁾）

直訳すると、「一撃で既知を忘れ、修行を借りる必要もない、古き道を振り上げ、静穏の中に陥らない。どこにも跡はなく、声色の外では威嚴は見せない。至る所で道に達した者たちは、皆最上上の機縁と言う」となり、その意味は、「修行中、既知の考えや執着を捨て、先入観にとらわれず、無理に修行にこだわる必要はない。修行者は常にどこでも行動することが、真の悟りにつながる」というものである。瀧山はこの偈を見て、「香巖はやっと悟りを得た」と師兄の仰山慧寂に話した。しかし、仰山は「まだだ、自分で確かめる必要がある」と言い、香巖を見つけて、「それはいけませんね。その詩はあなたの当時の心情を表したものです。今それを暗唱するだけでは、本物の努力ではあり

ません。今、別の詩を一つ言ってみてください」と言った。それに対して香巖は次のような偈を作る。

去年の貧は未だ是れ貧にあらず、今年の貧は始めて是れ貧。去年の貧は、猶お卓鎮の地有り、今年の貧は雖も也た無し。（『五灯会元・卷九』普濟編³⁶⁾）

「去年は貧しかったけれど、それは本当の貧しさではなかった。今年の貧しさこそが本当の貧しさだ。去年はまだ立つことのできる場所があったけれど、今年は貧しさでそれも無理だ」という意味である。つまり、去年はまだ煩惱が断ち切れておらず、いまだに煩惱が残っていたけれども、今年になって本当の無の境地に至ったのである。仰山はそれに応えて、「師弟は、如来禅の境地を得たと認めるが、祖師禅の境地は未だ夢にも見ざるでしょうか」と返事した。如来禅とは、徐々に修行し悟りを深めることを重視する悟りの仕方であり、祖師禅は、直接に清浄な本心を指し示す瞬間の悟りに重点を置いている悟り方である。香巖は、もうひとつの偈でそれに応える。

我に一機有り、瞬目に伊を視る。若し人会せずんば、別に沙弥を喚ぶ。

（『五灯会元・卷九』普濟編³⁷⁾）

意味は、「その瞬間、自己の力によって清浄な本心を明確に悟った。もしもそのとき、過去の自己を呼び寄せて助けを求めたならば、必ずしも悟りに至る

ことはなかった」である。仰山は、喜んで滙山に応える。「師弟、祖師禪を得た」。

仰山、滙山、香巖のやり取りは以上である。この公案は、禪の修行者たちの「共修」を示している。悟りを得る瞬間は、ある種のインスピレーションに近いが、注目すべきは、悟ったかどうかを弟子同士が共に確認しようとするところである。こうした相互確認の働きは、「共証」と呼ばれている。仰山、滙山、香巖の三人は、弟子同士である。香巖は、諸々の煩悩に囚われていたが、滙山からの指摘を受けて独自の修行を進め、真の悟りを開くことになる。興味深いのは、その後、兄弟子の滙山、仰山が相次いで香巖の悟りの境地を検証しに行っていることである。この過程が、「同参同証」なのである。禪において、同門の間での交流や助け合いが重要視されていることが分かるだろう。他者と共に修行をし、個人の成長を促進するだけでなく、相互に悟り合う、ある種の共同体のような状態が重視されているのである³⁸⁾。そうした共同体は、個人の高まりだけでなく、皆が高まることを目指すものと言える。

また、『清規』の中に、以下のような一節がある。

入室して助言を請うことを除き、学ぶ者は勤勉に努め、上座も下座も関係なく、常に准則に拘束されない。（『勅修百丈清規』楊億編³⁹⁾）

禪は他の宗派と異なり、教育における師弟の上下関係による拘束が少ない。その上で、弟子間のコミュニケーションが築かれているのである。禪の「挨拶」や「機鋒」は弁論とは異なり、個々の感覚に配慮し、相手の状況に応じて発言したり、控えたりするものである。これは、共同体における協働性にも通

じるものだろう。師との間のやりとりだけでなく、同じ志を持つ共修仲間とも
培われるコミュニケーションが、修行にとって意義深いとされているのであ
る。修行者同士の「共修」により、経験の共有がより力強く、深いものとな
る。彼らは互いに刺激を受ける。この教化や啓示は、知識を伝えるのではなく、
深い体験や悟りを起こすものである。このような方法を通じて、個人の成長だ
けでなく、弟子仲間全体の向上を追求する。共修を目指した「挨拶」、「機
鋒」は、禅の特有の修行方法であると同時に、西洋の個人主義とは異なる共同
体性を持っていると言える。

2.2.2 「共住」の例

禅が中国に伝わった唐の初期には、禅僧たちは散在し、他の宗派の寺院を借
りて修行していたが、徐々に集まって共に修行生活を送るようになった。その
頃の禅の修行実践において、重要な役割を果たしていたのが『清規』である。
その中に「坐禅」、「歩行禅」、「茶礼」、「食事」、「普請」等、「協働」
の基礎となる修行についての記載がある。「共住」的な性質を持つこれらの実
践について、以下、紹介しておくことにする。

(1) 坐禅と歩行禅

禅の日常の修行には、「坐禅」と並んで「歩行禅」が取り入れられている。
「歩行禅」は動きを止める「坐禅」とは異なり、歩きながら行う修行方法であ

る⁴⁰⁾。集団で行う修行生活、「共住」の中の「歩行禪」では、各自のペースを保ちつつも、修行者同士が列をなして歩くことで、相互に観照しながら進むことが特徴である。互いを意識し、リズムカルな歩調で進むことで、集団全体が調和して、共同の実践を行うのである。

禪には、無言の挨拶とされる礼儀「問訊⁴¹⁾」がある。「坐禪」する前に、坐席前に立ち、自分の両側に坐る人々へ「隣位問訊」を行ない、反対側に坐る人々へ「対座問訊」を行なう。また、「歩行禪」の修行者同士の列に入る時も仲間に「問訊」する決まりがある。

『清規』は、「坐禪」を行う場合、「自利利他、同成正覚⁴²⁾」すなわち「自己の利益と他者の利益を同様に考えることが重要であり、それによって共に正しい覚りを得ることができる」ことを強調している。このような作法によって、修行者同士が互いに支え合い、自己と他者との一体感を感じるのである⁴³⁾。

(2) 茶礼

禪修行には、朝課の後で目を覚ますために、また、禪修を行う人の栄養摂取のために、修行の合間にお茶の時間を設け、「茶礼」として発展させてきた。宋の禪宗僧侶の日常生活の行儀を示した『禪苑清規』の規定には、「茶礼」の様子が記されている。そこでは、「祭日の翌日、粥飯を摂った後、茶礼の管理者である庫司を主催し、係りの者と一緒に一般茶会を開催し、食事堂に参加者を招き、参加を希望する修行者は申し込むこととなる。食後、片付けを済ませた後、鼓を鳴らして修行僧を集め、席を整え、香を焚き、茶を注ぎ、茶礼の中

で相互に交流を深める」⁴⁴⁾と述べられている。禅において、「茶礼」が、単に飲食の習慣や儀式として存在しているわけではないということがよくわかる。それは、修行者たちの間の相互理解と連帯感を形成し、強化するための非常に重要な実践として位置づけられている。この「茶の時間」は、修行者たちが一日の疲れを癒やし、互いの経験や感じ取った禅の教えを共有する機会となる。『清規』によれば、修行者たちは共同で食事を取り、片付けを行い、最後にお互いの交流を深めるための茶会を開く。この一連の行動は、修行者たちが同じ目的、すなわち真理の追求のために共に生活し、共に実践を進めるという禅の教えを具現化するものである⁴⁵⁾。さらに、この「協働性」は、修行者が互いに信頼し、尊重し、一つの共同体として機能することを可能にするものである。「茶礼」を通じて、修行者たちは互いの違いを尊重し、その違いを通じて互いをより深く理解することができるようになる。この相互理解と尊重が、修行者たちが共同で生活を営む中での調和と平和を維持するための基盤となるのである。

禅において、「茶礼」は単なる飲食の儀式としてだけでなく、修行者たちの間の「協働性」を育み、精神的な鍛錬を実現するための重要なツールとして位置づけられている⁴⁶⁾。修行者たちが共に生活し、共に実践を進めようという、禅の教えの核心を具現化するものなのである。

(3) 食事と普請

禅の寺院では、共に「食事」をすることが重視され、修行者たちは静かに集中し、共修を実践することになる。昼食では、僧たちは最初に、配膳された椀

からご飯数粒を取りだして膳の脇に置き、それを給仕係が回収する。これは自分だけが「食事」を得られれば良いという独善的な狭い心を誠(いまし)め、他者に広く分け与える供養の心を形にした作法である。『清規』の中に、僧たちが食前に行う内観の「五観の偈」がある。

一つには功の多少を計り彼の来処を量る
二つには己が徳行の全欠を付って供に応ず
三つには心を防ぎ過を離るることは貪等を宗とす
四つには正に良薬を事とするは形枯を療ぜんが為なり
五つには成道の為の故に今此の食を受く

(『勅修百丈清規』楊億編⁴⁷⁾)

日本禅宗の曹洞宗を開宗した道元禅師は、食に関する多くの教えを示された中、「食事」をいただく作法と意義を示した『赴粥飯法』を書いた。その中で、「五観の偈」についてこのように解説している。前半の四つの観は、「食材の命を尊び、多くの手間がかけられていることを感謝し、自分の行動を反省し、過去の迷いを戒めつつ、心と体の良き薬として食事を受け入れる」という意味を持っている。最後の「第五観」は、「皆で共に仏道を成すことを願い、ありがたくこの食事をいただきましょう」⁴⁸⁾。この作法に示されている、

「多くの手間がかけられていることを感謝し」、「共に仏道を成す」という考え方は、食事の作法を通して、他者の存在を認識し、尊重していることを示している。

『清規』には、寺院の日常の労働を共同で行なう「普請」という修行についての記載もある。これは、「皆の力は均等で、どのような場所においても、必要ならば集まり、力を合わせて労働すべきである」ことを強調している⁴⁹⁾。こうした協働作業は、禅の「協働性」を明確に示すものと言える。「共修」と「共住」の概念に基礎付けられた修行者たちの「協働」は、悟りに至る道を追究するための重要な手段なのである。

2.3 協働性という視野

ここで、協働的实践と集団的实践の違いについて簡単に触れておきたい。集団的实践は、統一された同じ動作をすることも意味するが、禅が行なうことを推奨しているのはそれとは異なる協働的实践である。協働的实践とは、個人の内的な体験に重きを置き、実際の行動を通して互いを支え、個々に別々の作業をしながら、それらが相互に作用して、個々に影響を与えていくということである。例えば、「挨拶」において、儀式的な統一は重視されておらず、状況あるいは人に応じたものであることが求められている。他の実践においても同様に、互いの動作に応じて、自分の動きが決まるのである。同じ動きに統一されることはないが、個々の考えや動きを尊重しながら、けれども共に悟りを開くという、大きな目標に向かっていく。禅における協働性への注目は、こうした認識に基づいている。

この協働性は、個人の成長を促進すると同時に、協働性の体験を深化させる。禅の実践において、個人の修行目標だけでなく、集団の協力の仕組みが強調する核心的要素でもある。禅の実践における協働性は、修行者たちが相互に影響を与え合い、集団としての認識や洞察を深める過程である。それにより、修行者たちは共に進むことができ、相互に支え合いながら、覚悟の深さと豊かさを共に体験することができる。

禅の実践における協働性は、修行者たちが相互に影響を与え合い、集団としての認識や洞察を深める過程である。そこでは、集団の中での協力の重要性が強調されることになる。修行者たちが共に進む道が説かれ、集団としての結束や共通の目標に向かって進むことの大切さを示唆しているのである。このような共同体の中での修行は、修行者たちが相互に支え合い、悟りの深さや豊かさを共有することを可能にする。共同体の中にいるという体験は、個人の成長をもたらすとともに、集団としての高まりを実現するための助けとなる。こうした禅の側面は、先行研究では見落とされてきたものである。

第三章：禅における協働性を支える理念

3.1 禅の協働を支えるもの

「共修」や「共住」といった禅の集団的な協働的实践の背後には、「一切衆生悉く仏性有り」、「自他一如」や「和合禅」などという考え方がある。これらの概念は、あらゆる現象が相互に依存していると説くもので、孤立した存在はないと考えるものである。そのような認識を得て初めて、個人は他者や自然との深いつながりを体験することができる。そのような体験には、他者への共感や慈悲、自然に対する敬意が内包されている。共に修行することで、個人の限界を超え、仲間とのつながりを通じて悟りが促進されるのである。それらの教義は、個人の悟りについてのものではなく、集団的な覚醒や平等を説くものであり、禅における独特な社会観を表すものである。本章では、禅の独特の修行方法を支える思想について考察していく。

3.2 一切衆生悉く仏性有り

「一切衆生悉く仏性有り」⁵⁰⁾ という教義は、「すべての人には成仏の潜在能力と仏性がある」という意味で、仏教のなかで非常に重要な位置を占めている。この教義が最初に示されたとされているのは、『涅槃経』⁵¹⁾ である。ここでは、他人を尊重することを基礎とし、そうすることで仏性が得られると説

かれている。また同時に、誰もが平等であり、それぞれに内在する価値の重要性が説かれている。

「一切衆生悉く仏性有り」は、大乘仏教⁵²⁾における中心的な思想の一つである。空海が唐から請来した新旧訳経などの目録である『御請来目録』には、以下の記述がある。

法海一味なれども、機に随って浅深あり。五乗くつばみを分かつて、器に遂したがって頓漸あり。（『御請来目録』空海⁵³⁾）

これは、仏教の教え「法」と、個々の信者の能力や条件「機」の関係を述べたもので、「法海一味なれども、機に随って浅深あり」とは、仏法は一つであるが、信者によって理解の深浅があるという意味である。「五乗くつばみを分かつて、器に遂したがって頓漸あり」は、仏教は多様な教え「五乗」を提供しているが、これは個々の信者の理解、「器」に応じて、教えが「漸」（段階的）あるいは「頓」（瞬間的）に与えられることを意味している⁵⁴⁾。

大乘仏教の経典や教義には、「一切衆生悉く仏性有り」の教義を示す具体的な事例や案例研究が数多く見られる。たとえば、『法華経』では、仏陀が様々な人々に仏性の存在を説く場面が描かれており、人々が自己の内なる仏性に気付き、解脱を求める姿勢が記されている⁵⁵⁾。また、浄土宗にも、「一切衆生悉く仏性有り」の教義と同等の意味を持つ教義がある。浄土真宗を開いた親鸞の『教行信証』の以下の記述がある。

凡・聖・逆・謗齊しく廻入すれば、衆水の海に入りて一味なるが如し。（『教行信証』親鸞⁵⁶⁾）

ここでの「凡・聖・逆・謗」は、それぞれ「凡夫（普通の人）」「聖者（悟りを開いた人）」「逆（悪行を犯す人）」「謗（仏法をけなす人）」を指している。これらの異なるタイプの人々が皆、心を改めて仏法に帰依すれば、という意味である。「衆水の海に入りて一味なるが如し」という部分は、多くの川や小川が海に流れ込んで、最終的には海の一部となり、その味が一つになるように、様々な生き方や状態の人々が、心を改めれば同じ仏法の教えの中に統合されるという比喻である⁵⁷⁾。

禅の「見性成仏」では、すべての人が本来的に仏であることが体感できることを説いている。禅における「共修」や「共住」という集団的な協力は、「一切衆生悉く仏性有り」の教義と一致している。禅は衆生に、俗世での覚知と覚醒を実践し、他人との結びつきを通じて集団の覚醒を促進するよう促している。この協働的な修行を支えているのが、「一切衆生悉く仏性有り」の概念なのである。

3.3 「自他一如」について

禅の本質を説く言葉に「自他一如」⁵⁸⁾がある。「自他一如」は、自己と他者は一体であると捉えようとする考え方であり、「自分にこだわり過ぎず、人は縁が重なり合って集まるものであるから、自分と他人を一体として捉えよう」という意味を持っている。このような思想に基づいた禅は、自己と他者を

分け隔てることなく、互いを尊重し、助け合いながら共に成長していくことを重視している。さらにそれは、自分の成仏を後回しにし、人々の救済を第一に考えることを推奨している。「自他一如」は、自分自身への執着を破った状態である。禅は、この「自他一如」という理想を掲げ、修行を通じて自己と他者の区別を超える境地を追求するのである。禅の目指す境地は、自己と他者を分け隔てず、一体のものであると捉えることなのである。禅師の忽滑谷快天は、「自他一如」について、一つの単細胞生物が分裂した場合、それぞれが同一生物の分身であるように、人間もまた、自己と他者は分離してはいるが、元々は一つの大なる「我」の分身であると述べている⁵⁹⁾。「自他一如」は「我執」を破った状況を指す。自分と他者は同一であり、我を無くした状態なのである。このことは、江戸期の禅僧である至道無難禅師による次の道歌にも表現されている。

主なくて見聞覚知する人を

いきほとけとはこれをいふなり（『至道無難禅師集』公田蓮太郎⁶⁰⁾）

これは、「見ている自分が無いが、ただ見たり聞いたり周りを感知している。こういう状態の人を生き仏という」という意味である。我が無いので、対象物と自己との区別もないことから、言葉によって形成された概念がなく、二項対立も無い境地である⁶¹⁾。

禅は、この「自他一如」の理念に基づいて、修行を通じて自己と他者の区別を超える境地を追求している。これは社会生活において、禅の修行が特に重要

な点である。それによって自我意識を打破するのである。禪の目指す境地は、自己と他者を分け隔てず、一体のものであると捉えることである。

「自他一如」は、以下のように理解することもできる。「私が得た」のは、変動する現象の中の一時的なものであり、いつでも失われる可能性がある。

「私が失った」のもまた、一時的な状況に過ぎず、ある物が私から離れて他人のところへ行っただとしても、それは他人が得たことになる。他人が得たことに對しても、私は共感を覚えるべきである⁶²⁾。このような考え方は、禪において人々が相互に関連し合う共同体の中で生きているという意識を反映している。禪のこの認識は、自我と他者を消滅させ、他人や全体の状態に配慮することを目指している。

また、「自他一如」の思想は、「一切衆生悉く仏性有り」の思想とも密接に関連している。前者が自他の区別を超える境地を示すのに対し、後者は一切の衆生が仏性を持つことを強調する。この仏性は個人の垣根を超えて一体感を生み出し、協働的な修行において自他の分離を解消する道を示している⁶³⁾。

「自他一如」の哲学は、実際の修行や日常生活の中で、禪の実践者にとって非常に重要な指針となっている。それは、自己中心的な視点や行動から解放され、より広い視野で世界や他者を受け入れることを目指している。この考え方は、禪の修行において個人の成果だけを追求することを慎み、その代わりに、集団としての調和と協力を重視することを求めるものである。すべてのものが

平等に、同じ道を歩んでいることを認識することによって、個人の垣根を超えた一体感が生まれ、集団的な修行を通して、自他の分離を解消するのである。

「自他一如」の視点から、人々はそれぞれの違いや困難を乗り越え、共に成長することの価値を認識するようになる。これにより、困難や競争を乗り越えて、共同で目的を追求することの重要性が強調され、集団の中での相互支援や協力の精神が育まれる。

「一切衆生悉く仏性有り」という教えは、すべての生き物が真実を見つける潜在的な能力を持っているという考えを示している。この考えは、「自他一如」と密接に関連しながら、個人の境界を超えて、集団としての調和と協力を追求することを説いている。単に個人的な成果を追求するのではなく、他者と共に達成する成功や調和を重視する、禅におけるこうした認識は、非常に独特なものである⁶⁴⁾。このような視点は、禅の修行者たちにとって、日常生活や修行の中での相互支援や協力の大切さを常に意識させ、集団の中での協働精神を育んできたのである。

3.4 和合禅について

禅のなかに、和合⁶⁵⁾という理念がある。人間は自己だけでなく、周囲の縁起や環境との「和合」によって存在し、他者との協力や共存が重要であるということの意味する表現である。

今生の人身は、因縁和合して、仮に姿を成しているものである。（『正法眼蔵』道元編撰⁶⁶⁾）

訳すと、一切の存在が、諸々の因と縁との和合として生ずる、という意味である。禅には、「人は生かされている」という基本理念があり、それは言い換えれば「和合している」ことでもある。働いてお金を稼ぎ、物を買ひ、生活することは、一見、自分自身が誰にも迷惑を掛けずに生きているように見えるが、実は違い、毎日の食事も多くの人々を通して食卓に上がっているのである。つまり、禅の協働的な修行の概念は、和合禅の思想と共鳴しており、禅の教義は、自分と他者の存在が相互に影響し合い、協力して成長することを重視しているのである。

「和」に関する思想としては、儒教のものが知られている。儒教における「和」は、人の倫理道徳を精神的基盤とする社会秩序を強調している。この思想は、宋の儒教思想家によって理論化されてきた概念で、外部の社会秩序を統合するための提唱と位置付けられている⁶⁷⁾。一方で、禅の「和合」は仏教の因縁和合の思想を指し、禅の世界観を基にした認識法として理解されている。これら二つの概念はともに「和」の理念に基づいているが、社会秩序の外部的な提唱と社会の仕組みについての認識の基礎という点でその特性は異なっている。禅の「和合」は、統一や調和、協力などの意味であり、自と他、内と外の相互関係を表す概念である。言い換えると、「和合」には、ある種の協働の意味合いがあるのである。

禅の歴史を辿ると、中国の禅の祖師慧能は、「仏法は世間にある」⁶⁸⁾と強調し、仏教の実践や理解が遠く離れた寺院や山林の中だけでなく、日常生活の中にも存在し、日々の行いや心の持ち方において実現可能であるということを意味している。この教えは、「和合」の思想を基盤として発展を遂げたものである。「仏法は世間にある」は、禅の修行が社会から隔絶された存在ではなく、社会の中に深く根ざしていることを強く示そうとしている。

禅の協働関係における「共修」と「共住」の概念は、集団での修行と覚醒を奨励しており、このアプローチは、仏教の「一切衆生悉く仏性有り」の思想と一致している。禅は、全ての人々が仏性を持ち、その内には覚醒の可能性があるとして教えている。したがって、禅の協働的な修行は、全ての衆生がその仏性を発揮し、集団全体で覚醒を促進するための手段として位置づけられていると考えることができる。

第四章 現代アートにおける協働性について

4.1 現代アートにおける協働性とは

協働性とは、狭義においては複数の人々が共同で、協力して作業を行うことを意味するが、ここでは、複数の人々による様々な集まり、共通認識を抱くこと、共に同じ作業を行うこと、問題解決のために話し合いなど、より広範な意味で協働性を捉えている。アートにおける表現形式は、かつては、アーティストが個人でアトリエに籠って作品を制作し、観衆がそれを鑑賞するという構造だったが、今日の芸術表現においては、必ずしもそうした形態だけでなく、共同制作や共同展示はもちろん、アクションやハプニングなど、観衆との直接的なコミュニケーションも行われるようになっている。このような動向の起源を見出すことは難しいが、1960年代のカウンター・カルチャーが、従来の芸術の枠組みを超えようと試みたことも深く関連している⁶⁹⁾。例えば、集団的な活動として、フルクサスの活動をあげることができるだろう。フルクサスに見られるコレクティヴの活動は、その後グループ・マテリアル (Group Material) などに引き継がれていくが、1990年代に入ると、アーティストの役割や芸術の制作プロセスそのものを問い直そうとする動きも生まれ⁷⁰⁾、生

産者と享受者⁷¹⁾の境界を曖昧にするような、種々の活動が生み出されるようになっていく⁷²⁾。こうした活動は、なかなか理解されることがなかったが、ニコラ・ブリオール (Nicolas Bourriaud) が『Relational Aesthetics／関係性の美学』において、「関係」に注目して分析したことで、広く普及していくことになる。また、関係性への注目から、社会との関係に焦点を絞ることで、ソーシャリー・エンゲージド・アートという視点も見出されることになる。いずれにしても、協働的实践は、現代アートの中に広く浸透しており、欠かせないものに育ちつつある。ここでは、こうした現代アートにおける協働性を、アーティスト・コレクティヴ、「関係性の美学」、ソーシャリー・エンゲージド・アートという観点から概観していく。

4.2 アーティスト・コレクティヴの例

共同作業自体は、機材共有のための版画工房の集まりや、同じ考えを抱く芸術家のコロニーやコミュニオンなど、19世紀のポン＝タヴァン派 (École de Pont-Aven)、ナビ派 (Les Nabis)、ヴォルプスベーデ (Worpswede)、マチルダの丘 (Hochzeitsturm)、モンテ・ヴェリタ (Monte Verità)、ドイツで

のユーゲントシュティール (Jugendstil) など、枚挙にいとまがない。また、バウハウス (Bauhaus) やブラックマウンテン・カレッジ (Black Mountain college) のような学校形式のものもあり、芸術表現の世界における共同作業の歴史は浅くない。しかし、これらの集まりは、確かに、グループと呼ばれたり、教育機関の名称でまとめて差し示されたりすることはあるが、個々のアーティストが意識的に集団として活動し、全体としての創作実践を行うという自覚を持っているわけではなかった。そのような集合体としての意識を明確に保持し、活動したと思われるのは、反芸術を唱えたフルクサスまで時代を下ってくる必要がある⁷³⁾。ここでは、本論における「協働性」を保持する実践の事例として、フルクサスとグループ・マテリアル (Group Material) を採り上げることにする。

フルクサスは、協働的なアート実践における代表的な存在として位置づけられる。その活動は、個々のアーティスト中心の制作から脱却し、より広範な参加と共創を促す方向に向かっていた⁷⁴⁾。この動きは、1970年代末に創始されたグループ・マテリアルの活動にも影響を与え、協働的なアート実践の基盤を築いたと思われる。

4.2.1 フルクサスにおける協働性

フルクサスは、1960年代前半にアメリカでリトアニア出身のデザイナー、ジョージ・マチューナス（George Maciunas）によって組織された、世界的な展開をみせた前衛芸術運動、またグループを指している。ラテン語で「流れる」「なびく」「変化する」「下剤をかける」といった多様な意味を持つ「フルクサス」の名称は、運動の特徴を象徴している。フルクサスの活動は流動的で変化に富み、厳密な定義を避け、日常的なオブジェクトや行為を芸術として捉え、エリート主義的な芸術の枠組みに抵抗しようとした⁷⁵⁾。フルクサスは、そのような理念のもとで、音楽、詩、映像、様々なジャンルで活動を行なった⁷⁶⁾。1963年にマチューナスによって、ニューヨークで最初のフルクサス・フェスティバルを開催し、これを皮切りにヨーロッパ、アジア、アメリカを跨いでその活動を展開した。1963年以降、フルクサスはマチューナスによるマニフェストの執筆や、名簿の作成といった組織化、新聞の発行、マルチプルとしての「フルックス・キット」の制作などを通じて、共同体としてのアイデンティティを形成し、マチューナスの亡くなる1978年までその活動を継続している。フルクサスには多くの才能あるアーティストが参加したが、中でも有名なメンバーと関係者としては、ジョン・ケージ、ナム・ジュン・パイク、ヨーコ・オノ（Yoko Ono）、アラン・カプロウ（Allan Kaprow）、ヨーゼフ・ボイスなどが挙げられる。

フルクサスの特徴の一つは、その協働的な性格である。アーティストや音楽家、詩人など、さまざまな背景を持つメンバーが協力し合い、新しいアイデアや表現法を共有して作品を創出していた。その協働的な仕組みは、特定のリーダーや中心人物を持たない多様なアーティストのコミュニティとも捉えられる。マチューナスはこの運動の中心的人物だったが、彼自身もフルクサスを階層的な組織や中心的な運動としては捉えていなかった⁷⁷⁾。フルクサスにおけるグループとしての活動は、1961年のニューヨークでの「AG Gallery」や「YAM Festival」、1963年のヴェネツィアでの「FluxFest」や、1964年のコペンハーゲンでの「Fluxus Festival of Total Art」などのイベントを通じて築かれた⁷⁸⁾。

マチューナスが、フルクサスの集団としての共同制作の目的を明確に述べたトーマス・シュミット宛の手紙の一節がある。

フルクサスの目的は、美学的ではなく社会的なものである。彼らはイデオロギー的に 1929 年のソ連における前衛的な芸術家・作家グループ「LEF」との関連性を持ち、特に芸術の段階的な排除に関心を寄せている。これは、物質的・人的資源（あなた自身のような）の浪費を止め、それを社会的に建設的な目的へ転用するという願望に基づいている。具体的には、応用芸術（工業デザイン、ジャーナリズム、建築、エンジニアリング、グラフィックデザイン、印刷

など) の分野に焦点を当てている。(“letter to Thomas Schmit” George Maciunas⁷⁹⁾)

マチューナスが述べた「フルクサスの目的は社会的なものである」という言葉は、フルクサスが美学的価値よりも社会的な価値や意義を優先していることを強調している。彼が物質や人的資源の適切な利用に言及することは、アートを単なる美の追求としてではなく、社会の発展や共通の利益に寄与するものとして位置づけるフルクサスの姿勢を示している。このことは、フルクサスが社会やコミュニティとの協働の重要性を理解し、それを重視していることを表している。フルクサスの協働性は、アーティストたちが相互に刺激し合い、新たなアイデアや表現方法を探求する場を創出している⁸⁰⁾。これは、アーティストが個人の能力や技術にとどまらず、他者との関係性の中で新たな価値を生み出すことの重要性を示している。これらの活動や共同制作を通じて、フルクサスは単なるアート・ムーブメントを超え、アーティストたちの協力と共生を具現化したコミュニティとして、その地位を確立するのである⁸¹⁾。

本節では、フルクサスのアーティストたちによる共同制作手法に焦点を当て、アーティスト・コレクティブの協働の特性を説明していく。まず、フルクサスの結成背景、初期のイベントの仕組み、メンバー間の共同制作方法について説明する。続いて、フルクサスの基本的な思想を紹介し、協働を特徴とす

る制作手法の背景について述べる。これにより、フルクサスのアーティストたちがいかにして共同で作品を制作し、そのプロセスが芸術作品にどのように反映されていたのかを明らかにしたい。

(1) フルクサスのイベントにおける協働性

「イベント」は、フルクサスにおける主要な活動形式である。イベントの中で、アーティストは共通の志向を共有し、多様なスタイルのパフォーマンスを展開する。1963年2月、デュッセルドルフ芸術アカデミーで開催されたフルクサス・フェスティバル―「FESTUM FLUXORUM. FLUXUS. Musik und Antimusik. Das Instrumentale Theater」において、ベン・パターソン (Benjamin Patterson) のパフォーマンス「Paper Piece／ペーパー・ピース」が披露された。この作品では、スクリーンが徐々に引き裂かれ、紙が舞い散る中でステージが終了し、紙にはフルクサスの宣言が書かれていた。また、フルクサスのパフォーマーたちは、音楽の最新の実験、特に「アクション音楽」と呼ばれるものを演じた⁸²⁾。

フルクサス・フェスティバルでは、グループ形式での作品発表も行われた。ジョージ・ブレクト (George Brecht)、アーサー・ケプケ (Arthur Koepke)、ロバート・ワッツ (Robert Watts) による作品、ダニエル・スポエ

り (Daniel Spoerri) 『Hommage à l' Allemagne／ドイツへの敬意』とエメット・ウィリアムズの『Counting Song／数え歌』の共時演出【図1】、そしてマチューナス、パイク、ディック・ヒギンズ (Dick Higgins)、アリソン・ノウルズ (Alison Knowles)、エメット・ウィリアムズ (Emmett Williams)、ベン・パターソンによる「集団即興音楽会」【図2】が演奏された。「集団即興音楽会」は、「オリヴェッティの加算機からの使用済みテープ…」というスコアに基づいた偶然性を活用したもので、演奏者には番号と特定のアクションが割り当てられた。出演者たちは、傘の開閉、笛の吹奏、座ったり立ったりする動作、お辞儀や敬礼、指差し等のアクションを行い、最終的にはすべての照明を消して会場を後にし、観客を暗い講堂に置き去りにした⁸³⁾。

フルクサス・フェスティバルは、協働的な動きを具現化するイベントであり、世界各地から集まったアーティストたちが新しいアートの形式や表現を試行する場として機能していた。この共同制作は、異なる背景を持つアーティストたちがフルクサスの理念に基づき、新しいアートを創造する様子を示している⁸⁴⁾。デュッセルドルフのフェスティバルは、デュッセルドルフ芸術アカデミーの教員であったヨーゼフ・ボイスとマチューナスによって共同で主催され、様々なアーティストたちが協働した。フルクサス・フェスティバルにおける協働性は、多国籍のアーティストたちが一同に介し、それぞれの文化や技術、アイデアを共有するプラットフォームとも言える。

(2) 個々のアーティストのパフォーマンスにおける協働性

フルクサスには、小規模、日常性、親密性などの特徴がある⁸⁵⁾。この特質は、フルクサスの協働性を理解する上でも重要である。この節では、その代表的な例としてアリソン・ノウルズ (Alison Knowles) とロベール・フィリュウ (Robert Filliou) のパフォーマンス作品を取り上げる。

『Make a salad／サラダを作る』【図 3】は、フルクサス運動に関連したアーティストであるノウルズによって 1962 年に発表されたパフォーマンスである。この作品の形式は、サラダの材料の選定から、調理、そして最終的な食事の共有までの協働的創出を含んでいる。基本的な指示は『Make a salad』というもので、どのような材料を使用するか、どのような方法で調理するかはアーティストや参加者の裁量に委ねられている。これにより、毎回のパフォーマンスは異なる結果を生む可能性がある。ノウルズ自身が主体となってサラダを作る場面もあれば、観客や他のアーティストが参加して共同でサラダを作る場合もある。この参加の形式は、作品の共同体的な側面を強調している。また、この作品は様々な場所で実施されてきた。ギャラリーやミュージアムはもちろんのこと、公園や都市の中心部など、公共の場所でも行われた。場所の選

扱は、作品の受容や共同体との関係性に影響を与え、それぞれの場所で異なる意味合いや反応を生むことがある⁸⁶⁾。

フィリウは、1979年に発表された『Breakfasting together , if you wish／一緒に朝ごはんでもしない』【図4】のような作品を通じて、観客の参加と共同制作を中心にしたパフォーマンスを展開した。この作品は、ビデオで会話する形での作品である。このビデオの中で、視聴者はフィリウがテーブルに座り、朝刊の案内広告欄を読む姿を見ることができる。更に、彼はカメラに向かって、対話者と心地よい会話を楽しんでいるかのように語りかける⁸⁷⁾。

フィリウの『Breakfasting together , if you wish』における協働性は、彼のアート表現と受け手である視聴者、そして制作プロセスに関わる他のアーティストや組織との間の相互作用として捉えられる。フィリウがビデオの中で取り組む「会話」は、実際の相手が不在であるにもかかわらず、視聴者との間に一種のダイアログを形成し、彼の語りは、視聴者をその会話の一部として巻き込み、彼らに独自の解釈や反応を持たせている。このような方法で、フィリウはアートの受容の過程に視聴者をアクティブに参加させるような「協働的」な試みを行なったと捉えることができるだろう。

(3) フルクサスの協働的思考方

フルクサスの研究者ケン・フリードマン (Ken Friedman) は「ジョン・ケージの作品と思想は、フルクサスにとって極めて重要であった⁸⁸⁾」と述べている。ケージは音楽やパフォーマンスにおいて、聴衆や演奏者が作品に没入する瞬間を重視した。その考えは、彼が、1952年から1953年にかけて、ブラック・マウンテン・カレッジで、教鞭をとった時期に培われたものと思われる。ケージは、アーティスト間の協働性を鼓舞しようとしていた⁸⁹⁾。この節では、ケージの「イヴェント」という概念の中にある協働性の特質について考えていく。

ケージによる「イヴェント」は、通常のコンサートや舞台パフォーマンスとは異なり、ある種の指示や「スコア」に基づいて日常の行動や動作を演じることを中心にしたアートの形態であった⁹⁰⁾。「スコア」とは、伝統的には音楽の楽譜を意味するが、この文脈では、パフォーマンスのための指示や手順を示すものとして拡張された概念である。「イヴェント」は、このようなスコアに基づく行為を強調し、アートと日常生活の境界を曖昧にすることを目指している⁹¹⁾。従来のアート作品やパフォーマンスとは異なり、特定の場所や時間、特別な技能や材料を必要とせず、誰もが参加や実行が可能な形式として提案された。その協働性の精神は以下のようにまとめることができる。まず、「イヴェント」は観客の参加、あるいは観客との対話という形式を取る。この仕組みにより、アーティストと観客、また観客同士の間の協働が生まれる。一方的な

メッセージの伝達としてのアートではなく、共同の経験や対話を通じて価値を生み出そうというのである。また、「イヴェント」における「スコア」は、具体的な実行方法や結果を固定化するものではなく、むしろその解釈や実践の幅を提供する。これにより、演者や参加者は自らの解釈や方法でスコアを実現することができ、多様な表が可能となる⁹²⁾。

4.2.2 グループ・マテリアルにおける協働性

グループ・マテリアルは1979年から1996年まで活動したコンセプチュアル・アートのグループで、同時に展示スペースとしても機能していた。活動初期には11人のメンバーが在籍しており、ティム・ロリンズ (Tim Rollins、1987年に一時脱退)、フェリックス・ゴンザレス＝トレス (Felix Gonzalez-Torres、1987年に参加)、ジェニー・ホルツァー (Jenny Holzer)、ジュリー・オルト (Julie Ault)、バーバラ・クルーガー (Barbara Kruger)、ルイーズ・ローラー (Louise Lawler)、ハンス・ハーケ (Hans Haacke) など、著名なアーティストが参加していた。グループ・マテリアルは、新聞や看板、バス、地下鉄のホームなどの広告スペースを使って作品を展示するという方法で、アートをもっと民主的かつ包括的な経験にする試みを行った⁹³⁾。彼らのプロジェクトは、観客の参加を奨励し、批判的な対話を刺激し、地域社会との関与を深めることを目的としていた⁹⁴⁾。その活動は、アート、政治、そして

公共空間における協働と関与の新たな模範を示し、その影響は現在も続いている。とりわけ、グループ・マテリアルが国際的な大規模展覧会にグループ名で参加したことは、大きな革命的な取り組みであった。例として、1985年のホイットニー・ビエンナーレ（Whitney Biennial）で展示された「Americana／アメリカーナ」では、一つのグループの名で参加している⁹⁵⁾。先駆的なアート集団であるフルクサスがすでに存在していたとはいえ、ビエンナーレのような有名な国際展覧会に「グループ・マテリアル」というグループの形で出展するこの取り組みは、大きな転換と言えるだろう。

批評家のニナ・フェルシン（Nina Felshin）は、グループ・マテリアルが集団で協働的な手法を用いて制作する点について指摘している。

ここで検討されるグループ・マテリアルの実践は、公共空間は、社会政治的、文化的に重要な問題に取り組み、コミュニティないし公衆に、社会的な変化をもたらす手段としての参加を促すために使用される。（『But Is It Art? The Spirit of Art as Activism』Nina Felshin⁹⁶⁾）

本節では、グループ・マテリアルの集団による協働性を用いる制作手法に注目し、アーティスト・コレクティブとしての協働の側面を概観していく。最初に、アーティスト間における協働性として、グループ・マテリアルの結成の背景、ギャラリー設立の動機、そして共同制作の方法を紹介する。さらに、コミュニティ・ベースの取り組みや各種機関との協力という活動に光をあて、これらがグループ・マテリアルの活動にどのような意義をもたらしているのかを

考察する。ここでは、グループ・マテリアルのグループでの活動、または、コミュニティと協働しアーティストとした多くの参加者が揃えた 1981 年の作品『The People's Choice／人々の選択』【図 5】、そして、地域社会機関と協働した『Democracy／民主』【図 6】といった代表的な出来ことにおいて、グループ・マテリアルにおける「協働性」がどのように現れているかを考察していく。

(1) アーティストの間の協働性

グループ・マテリアルは、1979 年にニューヨークで活動を開始した。グループ結成した当時は、メンバーの 15 人の若手芸術家、作家、活動家たちは、それぞれが「本業」を持ちつつ、毎週月曜の夜に交代でお互いの家を訪れ、新しい芸術制作や展示方法の可能性についてディスカッションし続けていた⁹⁷⁾。彼らの実業は、グラフィック・デザイナー、教育者、ウェイトレス、地図製作者、テキスタイル・デザイナー、電話オペレーター、ダンサー、コンピュータ・アナリスト、電気技師などだった⁹⁸⁾。

1981 年 9 月に発行された「Caution! Alternative space! /注意! 代案空間!」という文書の中で、このグループは自らの設立の経緯と、アートをスペースを開設の理由について述べている。

2 年前から、私たちは仕事の後にリビングルームで集まり、計画を立てた。みんなでお金を貯めた。これを 1 年続けた後、理論的にも経済的にもギャラリースペースを探す準備が整いました。これが私たちの夢であった。私たちが

適切だと思ふ方法で借り、管理し、運営できる場所を見つけることである。自分たちの部屋が欲しいというこの差し迫った欲求は、政治的および心理的な面の両方で戦略的であった。私たちのプロジェクトが多くの人々に真剣に受け止められるためには、「本物の」ギャラリーに似ていなければならないことはわかっていた。これらの4つの正当化の壁がなければ、私たちの作品はおそらくアートとはみなされないであろう。（“Caution! Alternative space!” Group Material⁹⁹⁾）

1980年9月20日、この集団はマンハッタンのロウワー・イースト・サイドに新たなアートのスペースを開設するというプレス・リリースを発表した。このギャラリーは244 イースト 13 番街に位置しており、「グループ・マテリアル」と命名された¹⁰⁰⁾。

グループ・マテリアルのギャラリーの営業時間は、平日は午後5時から10時、週末と一部の祝日は正午から10時までとなっていた¹⁰¹⁾。これは、グループのメンバー同様、「日中の仕事」を持つ人々に合わせたもので、一般的なギャラリーとは異なる運営スタイルを見せている。これにより、多様なバックグラウンドを持つ観客がアートに触れる機会が拡がり、コミュニティとの協働が促進される可能性がある。ギャラリーの財務的な責任はメンバー間で共有され、運営費用をカバーするためにリソースをプールし続けていた¹⁰²⁾。これは、各メンバーが財務的なコミットメントと責任を共有し、ギャラリーのサステナビリティを確保するための協働の表れと言えるだろう。

グループ・マテリアルのアーティスト間の協働は、共同体との深い結びつきを持っており、その具体的な表れとして、彼らが月曜夜にメンバーの家を訪れ

て開催する会議が挙げられる。これは、彼らがただの芸術家の集団ではなく、共同体の一部として活動していたことを強く示唆している¹⁰³⁾。その独自の営業時間や場所の選定は、多くの人々がアートに容易に触れることができるような環境を創出することを意図していたのであろう。

さらに、彼らは自らの歴史やアイデンティティを非常に意識的に築き上げていた。そのメッセージや価値観はメンバー間でしっかりと共有され、ギャラリーの外観や運営方法にも反映されていた。特に、「本物のギャラリー」のように見せることで、一般の人々により広く受け入れられるようにするという戦略的な考え方が見て取れる。また、彼らの協働の特質として欠かせないのが、資源の共有である¹⁰⁴⁾。グループは資金を共同で集め、ギャラリーの運営費をメンバー間で共有していました¹⁰⁵⁾。これは、彼らが協力しながら、共同で資源を管理・活用していたことを明確に示している。

(2) アーティストと参加者の協働

グループ・マテリアルの協働は、コミュニティの多くの参加者と深く関わる形での実践的な取り組みを重要視するものである。このグループは近隣住民との関係について、以下のように記述している。

芸術展示の活動を超えて、グループ・マテリアルは近隣住民の生活に密接に関わりたいと考えている。私たちが所在するこの地域の特色や抱える課題に、グループ・マテリアルとして取り組んでいく責任があると感じている。具体的には、住宅、教育、公衆衛生、コミュニティの組織活動、レクリエーションな

どのテーマが挙げられる。これらの領域は、私たちの芸術と理論の活動に深い意味と継続性をもたらすものである。（“But Is It Art? The Spirit of Art as Activism” Nina Felshin ¹⁰⁶⁾）

『The People's Choice』は、1981年1月10日から2月1日までアーツスペース「グループ・マテリアル」開催され、ロウワー・イーストサイドの住民たちの所有物が展示された展覧会である。美術史家のアリソン・グリーン（Alison Green）によれば、『The People's Choice』展示の特徴は、オブジェが芸術作品のように展示されるものの、高級文化と低級文化のヒエラルキーが意識されていない点で、それが民主主義的であると評価されている ¹⁰⁷⁾。

1980年12月22日、マテリアル・グループのメンバーは「13番街の友人や隣人」へ向けて自己紹介を行い、その街区の住民に私物の寄贈を呼びかける手紙を持参して戸別訪問した。その際、彼らは即座に住民からの返答を受け取った。

私たちは、様々な種類のイベントを店舗で開催する若者のグループです。これまでにパーティーやアート展示、映画上映、子供向けのアートクラスを実施しています、と手紙に記載してありました。近隣の皆さまには「通常、アートギャラリーで目にすることがないようなもの、自分が美しさを感じるものや大切にしているもの、家族や友人と共有する価値があるものを選んでください。そのアイテムに関するストーリーや背景があれば、それも添えて教えてください」との内容が含まれていました。（“Caution! Alternative space!” Group Material ¹⁰⁸⁾）

異なる所有者やコミュニティ・メンバーからさまざまなアイテムが寄せられた結果、これらのアイテムは共有の文化的価値や物語を持つことで、協働性の象徴として機能していた。展示物の中には、家族写真や形見といった、個人の歴史や経験を代表するものもある。これらはコミュニティ全体にとっても大切なものとなり、共有される記憶や物語を通じてつながりを深める役割がある。それぞれのアイテムの背後の物語や意味は、ラベルや説明によって明らかにされ、これを通じて訪問者や他のコミュニティメンバーが深い共感や文化的な繋がりを感じ取ることができる。個人的なアイテムは、この展示を通じてコミュニティ全体の貴重な資源となり、そのアイデンティティや誇りを形成する要素として位置づけられる。このような取り組みにより、コミュニティ内での協働や共感が増進し、一体感が生まれる。つまり、展示されたアイテムは、個人の所持品を超えてコミュニティの協働の表現となり、共有される物語を通じて深いつながりを築いている。共有される物語や文化的価値を通じて、展示されたアイテムは単なる個人の所持品を超えたものになるのである。

(3) 社会機関との協働

グループ・マテリアルは、およそ 1980 年代半ばから 1990 年代半ばにかけて、公的機関や地域機関と協働するようになった。1988 年 9 月から 1989 年 1 月まで、ニューヨーク市のダイア・アート財団との協働により『Democracy』と題された四部構成のシリーズの展示を実施している。このシリーズは、アメ

リカの民主主義における4つの危機領域（教育、選挙政治、文化的参加、エイズ）を特定し、160以上のアーティストの作品から成る展示、円卓討論、およびタウン・ミーティングを通じてこれらの問題を分析し、文化的実践の排他性を解体しようとする試みであった¹⁰⁹⁾。このプロジェクトには、その成果を文書化したもの、補足エッセイ、およびインタビューが含まれている¹¹⁰⁾。この作品は、1987年のドクメンタ8、1985年と1991年のホイットニー・ビエンナーレに招待されるなど、国際的に高い評価を受けた¹¹¹⁾。

『Democracy』のカタログに、グループ・マテリアルは声明に、このような発言がその活動の協働の意義を述べている。

私たちの展示会やプロジェクトは、複数の視点が様々なスタイルや手法で表現されるフォーラムとなることを目的としている。フェミニスト作家のベル・フックスが述べた通り、「抑圧的な構造を反映しない、包摂の政策に焦点を当てる」ことが私たちの信念である。結果として、各展示会は民主主義のモデルとして機能している。これは文化に対する私たちの理解を構造化するものであり、展覧会では美術作品、スーパーマーケットの商品、大衆文化の工芸品、歴史的オブジェクト、事実に基づく文書、自家製プロジェクトが組み合わせられている。私たちは、選んだ主題を複雑かつ自由な問題として提示し、解釈を通じて観客の参加を促進する状況を創り出している。（“Democracy” Group Material¹¹²⁾）

『Democracy』プロジェクトを通じて、グループ・マテリアルは、さまざまな機関との連携を図りながら、社会的な問題や議論を広くアクセス可能な形式

で提示し、より広範な意味での協働を実現している。この取り組みにより、グループ・マテリアルは社会的なテーマをアートとして表現し、それを公の場で議論する機会を提供している。これは、アートと社会問題の間に架け橋を作り、多様な視点を統合し、広い範囲のコミュニティとの協働を達成する試みとして評価できる。

フルクサスやグループ・マテリアルの活動は、多様な背景や表現形態を持つメンバーが協働することで、従来の個別の制作手法を超えた、新しいアイデアや方法論を生み出すことができるということを示している。これらのコレクティブは、観客の積極的な参加や共感を促すことが大きな特徴であり、特定の地域やコミュニティ、文化的背景に深く根差した形で展開している。またその根底にある、従来の一方的な形式の芸術制作から、対話的で相互交流する形式への変化の意識は、「協働性」という形態の基盤として理解することができるだろう。

4.3 「関係性の美学」における協働性

現代アートにおける集団的な協働の流れを考察する際、生産者と享受者との関係性を探る文脈は無視できない。フルクサスやグループ・マテリアルのような実践において、一般の人々を作品制作に積極的に巻き込む姿勢が見られた。

特にグループ・マテリアルは、多くのコミュニティ参加者や社会機構との共同制作を通じ、アートと社会との新しい関係性を模索してきた。こうした取り組みの延長上に、90年代後半にブリオーによって提唱された「関係性の美学」という概念がある。「関係性の美学」は、従来の物質に依存したかたちでの芸術表現ではない、新たな芸術のための美学として生まれたと説いている¹¹³⁾。ブリオーによれば、そこでは、人と人との「関係」が焦点となり、関係を生み出すこと、関係性そのものの性質、新たな関係性の模索などが行われることになる。もちろんそこに、生産者と享受者の関係も含まれる。ここでは、フルクサスやグループ・マテリアルで行われた実践の、さらなる展開としての「関係性の美学」について考察していく。

4.3.1 ニコラ・ブリオーの理論

「関係性の美学」とは、フランスの理論家・キュレーター、ニコラ・ブリオーが1998年に発表した理論で、アートの中心に「関係」の創出を置く考え方を提案するものである。ブリオーは、ボルドー現代美術館やパレ・ド・トーキョーの彼がキュレーションした展示で取り上げたアーティストや作品を「関係」の視点から論じたもので、アートを理解する新しい視点を提起している

¹¹⁴⁾。

1990年代後半から2000年代初頭にかけて、アートは、大きな質的な変化を遂げようとしていた。ポスト・モダニズム思想の影響下、多様性や相対性への意識が強まり、既存のフレームから脱しようとする試みが行われた。ここでは、『関係性の美学』で取り上げられたアーティスト、リルクリット・ティラヴァニヤ (Rirkrit Tiravanija)、フェリックス・ゴンザレス＝トレスに加え、プリオーが言及しなかったオラファー・エリアソン (Olafur Eliasson) の作品を取り上げ、「関係性の美学」という視点について説明を試みる。また、それらの作品を通じて、アートにおける協働的な関係性がどのように形成されるかについても考察していく。

4.3.2 関係性に基づく実践

アルゼンチン生まれのタイ人アーティスト、リルクリット・ティラヴァニヤは、1992年の初個展『Pad Thai／パッタイ』【図7】のために、1990年、ニューヨークの303ギャラリースペース内にキッチンを設置し、来場者のためにタイ料理のライスヌードル炒めを作り始めた。ティラヴァニヤが説明するように、この活動を通じて生み出された「芸術」は食べ物そのものではなく、共

同体験に参加した人々の間で起こる出会いであった¹¹⁵⁾。実際、彼の多くの作品の資料リストには「たくさんの人々」というフレーズが含まれている。ブリーオーは、ティラヴァニヤが芸術作品を展示するのではなく、他の文脈では芸術的とはみなされないような状況を作り出したと考えた。ティラヴァニヤは「関係性の美学」と最も一般的に関連付けられているアーティストである。この作品において提供される「Pad Thai」というタイ料理は、エスニックで独特な匂いや風味がある。通常、美術館やギャラリーは匂いや火を使うことは避けられる場所であるが、ティラヴァニヤはこれを逆手に取り、アートの場における従来の概念を打破した。通常のオープニング・パーティーや展示では、参加者たちはフォーマルにアートに関する話をすることが多い。しかし、この作品においては、リクリットが直接料理を作る様子を見ながら、訪問者同士がカジュアルな雰囲気の中で交流することになる。そこでは、訪問者同士の関係性が生まれ、アートの経験が単なる観賞から、共有される社会的な経験へと変わっていくことになる。これは、現代アートにおける協働性の一例でもあるだろう。

『Untitled-Portrait of Ross in L.A. / 無題-L.A.のロスの肖像』【図8】

は、アート作家フェリックス・ゴンザレス＝トレスによる作品で、1991年に発表され、現在シカゴ美術館のコレクションに収められている。この作品は、ゴンザレス＝トレスの全作品群の中で20点の「キャンディ作品」のひとつである。キャンディ作品は、物理的に恒久的ではなく、一度に複数の場所に存在

することができ、展示する都度、展示者の意向や観客とのインタラクション、
変わりゆく状況に応じて変動することが特徴である。

『Untitled-Portrait of Ross in L.A.』の展示は、さまざまな色のラップ
に個別に包まれたキャンディの山として構成されている。観客は作品からキャン
ディを取ることを選ぶことが許されており、キャンディの供給は「無限」で
あるとキャプションで説明されている。作品を具現化するために使用されるキャン
ディの種類、初めての配置や作品の全体的な大きさや形状の初期選択は、
展示者によって決定される。キャンディ作品は、展示空間の角に山積みになされ
たキャンディ、床全体に広がる配置など、さまざまな方法で展示されてきた。
作品の重量は一定であるが、作品を具現化するために使用されるキャンディの
実際の重量は常に変動している。観客が作品からキャンディを取り、キャンデ
ィが展示期間中に減少させられることや、または再補充されることによって、
キャンディの量は変わっていく。この作品は、観客の参加とインタラクション
を促すことで、従来のアート作品の形式を超えたものになっている¹¹⁶⁾。

トレスの『Untitled-Portrait of Ross in L.A.』は、その成立と受容にお
いて多くの関与者の協力を必要とする、独特のアートワークである。キャンデ
ィの山から個々のキャンディを取ることを許されており、これにより観客は作
品の物理的な形状や重量を直接変化させることができる。観客のこのような行
動は、作品が持つ意味や価値に影響を及ぼし、それぞれの観客が作品との関係

の中で新しい意味を創出する過程を形成している。次に、展示者の役割もこの作品の協働性において極めて重要である。展示者は作品を具体的にどのように展示するか、キャンディの種類や配置、さらには作品の全体的な形状や大きさを決定する権限を持っている。このような展示者の選択は、作品が持つ印象や受け取られ方に大きく影響を与える。例えば、キャンディを床全体に広げることと無限の広がりや豊かさを強調することができるし、一方で角に山積みにすることで狭さや制約を感じさせることができる。彼らは展示の状態を維持するために、定期的にキャンディを追加したり、色のバランスを取り戻すためにキャンディを再配置したりする。トレス自身も、この作品を通じて観客、展示者、裏方の人々との協働の重要性を認識していたと言える。彼の意図は、作品が一つの固定された形ではなく、多くの人々の関与と協力によって変わり続けるものであることを示すことであった。

ブリオーの『関係性の美学』では触れていないが、オラファー・エリアソンの作品『Green River Project／グリーン・リバー・プロジェクト』【図9】は、関係性を示すものであると考えられる。『Green River Project』のために、エリアソンは、ドイツのプレーメンを流れる川にウラニンと呼ばれる無毒の粉末染料を注入した。この染料により川は鮮やかな緑色に変わり、人間と自然、自然と人工、空間とそこに住む人々の間に存在する相互依存的で複雑な関

係が浮き彫りになる。このプロジェクトは認可されておらず、ゲリラ形式で実施され、いかなる組織とも提携していない。

エリアソンにとっては、この作品を文脈から切り離し、鑑賞者にアートプロジェクトとして事前に想像させないようにすることが重要であった。美術史家、批評家、キュレーターのハンス・ウルリッヒ・オブリスト (Hans Ulrich Obrist) とのインタビューの中で、エリアソンは次のように述べている、「あの日、ストックホルムの人々が川を見たとき、彼らにとっては水が動くのは驚きであった。都市は驚くべきものであった」「ポストカードじゃないのよ！それが芸術作品だということを知らないことは重要でした。もし人々が事前に知っていたら、同じような議論は起こらなかったでしょう¹¹⁷⁾」。実際、このプロジェクトの主な成果は議論そのものであり、都市住民が都市を構成するものについて意見を共有し、このように川の色が変わる理由について一緒に議論し、仮説を立てることができる議論そのものであった。エリアソンの目標は、個人にとって「無限に変化する」魅力的な体験を提供することであり、同時にコミュニティのメンバー間で共有されることであった。

視覚文化研究のアンソニー・ダウニー (Anthony Downey) は、次のように説明している。

リレーショナル・アートは、人々の中の相互関係を生み出し、反映することに主に関係する芸術実践の一分野であり、そのような関係、つまりコミュニケーション行為が美学としてどの程度考慮される必要があるかに関係している。基本的に、リレーショナル・アートワークは、参加者が共有アクティビティに参加できるオープンエンドの環境を作り出すことを目指している。

(“Displacement Activities: Contemporary Art Practices and the Alibi of Engagement” Anthony Downey¹¹⁸⁾)

芸術表現は、「出会いの状態」¹¹⁹⁾であることから、協働の価値や重要性を再認識することができる。芸術表現は、異なる思考や背景を持つ人々が出会い、共感し、共鳴する場としての機能を果たすことで、協働的関係の基盤となることができる。「関係性の美学」における協働性は、観客とアーティストの関係を従来のアーティストと観衆の二元的な構造から、よりダイナミックで相互作用的な関係へと再定義しようとしている。この理論の中心には、アートが静的なものであるのではなく、アーティストと観客の間の活発な関係性を通じて形成されるものという考えがある。このような芸術の試みにおいて、観客やコミュニティとの共同創造や相互作用、つまり協働は、作品の重要な要素なのである¹²⁰⁾。

4.4 ソーシャリー・エンゲージド・アートにおける協働性

協働的な制作や活動を考察するとき、社会との関係という視点も重要になってくる。ソーシャリー・エンゲージド・アートは、そうした視点で、アートにおける協働的な実践を捉えようとしたものである。この節では、ソーシャリー・エンゲージド・アートに焦点を当て述べていく。

4.4.1 ソーシャリー・エンゲージド・アートの定義

ソーシャリー・エンゲージド・アートとは、アーティストが対話や討論、コミュニティへの参加や協同といった実践を行なうことで社会的価値観の変革をうながす活動の総称である。近代的な美術館やギャラリーといったアート・ワールドの外に広がる社会へ関与することで、作品という最終的な形態を目的としない、参加や対話そのものに美的価値を見出そうとするものである¹²¹⁾。観客を巻き込むインタラクティブな実践という点で、前述のプリオーが1990年代に『関係性の美学』で提示した作品群に通ずるものがあるが、必ずしも最終的な作品の完成が目的にあるわけではなく、むしろ、さまざまな社会的現実の中に生きる人々との共生や協働を試みるという意味では、60年代の「ハプニ

ング」の延長線上にあるといえる。ソーシャリー・エンゲイジド・アートについて、パブロ・エルゲラは、以下のように定義している。

カテゴリーとしてのソーシャリー・エンゲイジド・アートは、いまだ概念構築の途上にある。しかしながら、多くの解説では、その系譜はアヴァンギャルドに端を発し、ポスト・ミニマリズムの出現で著しく拡大したとされている。1960年代の社会運動は、アートと社会を結びつけ、プロセスやサイト・スペシフィティを重視するパフォーマンス・アートやインスタレーション・アートを生み、それらすべてが今日のソーシャリー・エンゲイジド・アートに影響を与えている。過去数十年、社会的相互作用に基づくアートは、関係性の美学、あるいはコミュニティ・アート、コラボレイティブアート、パーティシパトリーアート、ダイアロジックアート、パブリック・アートなど多くの名称で特徴づけられてきた。（『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』、第1章「定義」、パブロ・エルゲラ¹²²⁾）

ソーシャリー・エンゲイジド・アートは、アートを社会的な介入の手段として捉え、特定のコミュニティや社会問題と関わることを重視する。アートを通じて社会的、文化的、経済的な問題に取り組み、それらの課題を可視化・解決する方法を模索する地域アートの形が近年では盛んである¹²³⁾。ここでは、以下、ソーシャリー・エンゲイジド・アートにおける代表的な協働的作品を取り上げ、その協働性や社会との関わりの特徴、そして社会変革への影響の度合いについて考察していく。

4.4.2 ソーシャリー・エンゲージド・アートの例

アイ・ウェイウェイ (Ai Weiwei) は、社会的な問題への関与や批判を多様なアート・プロジェクトを通じて行うことで知られるアーティストである。彼のプロジェクトの多くは、社会的な問題や事件、特に中国政府との対立をテーマにしており、彼自身の政治的な立場を表現している。その中に、2008 年四川大地震に関するプロジェクトは典型的な例である。

2008 年の四川大地震による被害は極めて深刻であり、特に粗悪な施工で建てられた「豆腐建築」と呼ばれる学校の倒壊が、多くの子供たちの命を奪った。これらの子供たちは、もし建築が適切に行われていれば、犠牲になることはなかったであろう。中国政府が犠牲となった子供たちの名簿の公開を拒否したため、この災害は自然災害から人災へとその性質を変えてしまったと言える。アイ・ウェイウェイは、この被害は極めて深刻であり、特に、中国政府が犠牲となった子供たちの名簿の公開を拒否したことに対して、一連の作品を作った。例えば、子供たちの命を奪った鉄柱を用いた『Straight／直』や、犠牲者の母親の言葉を学生鞄で表現した『She lived happily in this world for seven years／彼女は这个世界で幸せに 7 年間生活していた』、そして、13 年に続く『Commemoration／念念』【図 10】など、メッセージ性の強い作品が発表されている¹²⁴⁾。この中の『Commemoration』は、中国のお盆にあたる清明節から大地震の記念日である 5 月 12 日にかけて、SNS の clubhouse を通じて亡くなった 5197 人の子供たちの名前を読み上げる作品である。この行為は、忘

れ去られがちな災害の犠牲者たちを追悼し、社会に対する強いメッセージを投げかけるものである。これらのプロジェクトは、公的な情報の欠如や不透明性、政府の情報統制に対抗するためのものであるが、このプロジェクトを通じて犠牲者の実態調査を呼びかけ、促していた¹²⁵⁾。また、アイ・ウェイウェイのこのプロジェクトは、彼自身のアートや活動だけでなく、一般市民やネットユーザー、活動家らとの協働を重視したものであった。彼は、多くの人々の協力を得ることで、情報の収集や発信、政府への抗議活動を行った。特に『Commemoration』は、一般の人々が参加し、被害者の名前を読み上げて録音するという形で、多くの人々の協力を得て実施された。

「大地の芸術祭：越後妻有」【図 11】は、新潟県の越後妻有地域を舞台に行われる国際的なアート・イベントである。この芸術祭は、自然と風土を持つこの地域に、国内外のアーティストが集まり、様々なアート作品を制作・展示する場所として知られている¹²⁶⁾。特に、地域の自然や建造物を利用した作品が多く、それらのアート作品は地域の風景や日常と一体化しているのが特徴である。また、この芸術祭は単なるアートの展示だけでなく、地域住民や訪問者とアーティストが共同で作品を制作するワークショップなど、参加型のプログラムも多く実施されている。これにより、訪れる人々はアートを通じて地域と深く関わる事ができる¹²⁷⁾。

「大地の芸術祭 越後妻有」はソーシャリー・エンゲイジド・アート、すなわち社会的に参加型のアートとの関係を重視しているフェスティバルである。自然環境との調和、地域コミュニティとの連携、環境問題への意識など、社会的なテーマに焦点を当てたアート作品が展示された。アーティストたちは地元のコミュニティとの協力の下、プロジェクトを共同で進めることが多く、この

取り組みにより地域住民もアート制作に参加する機会を持つ。その結果、アート作品は地域社会との強いつながりを築くことができる。この芸術祭は、アートを通じて社会的な意識の向上や共感の喚起を重要視しており、その役割を果たしている¹²⁸⁾。

「大地の芸術祭 越後妻有」は、地域とアートの関係を再定義する場所であり、アートを媒体として地域の魅力や課題を共有し、社会的な対話を促進する場所である。そして、その中核には、アーティスト、地域住民、そして訪問者という様々な人や機関との協働の精神が存在している。

4.5 現代アートにおける協働性の相互の関係

現代アートにおける協働性は、共通の志向を持つアーティストと他のアーティストやコミュニティ、観客との連携、相互作用や共同制作を強調するアプローチを指している。これは、伝統的なアート制作の方法からの脱却であり、新しい形態のアートを創出する試みである。ここでは、都合上、アーティスト・コレクティブ、関係性の美学、ソーシャリー・エンゲージド・アートに分けて説明を行ってきたが、現代アートにおける協働性はこのようなかたちで明確に区分されているわけではない。アーティスト・コレクティブの実践のなかに、関係性の美学とも共通する要素が含まれることもあるし、社会との関わり方に

よっては、そのままソーシャリー・エンゲージド・アートと呼べるものもある。関係性の美学も同様である。関係性の美学という論点を明確に示すアーティストの実践においても、もちろん、ソーシャリー・エンゲージド・アートと捉えることができる実践も含まれている。ソーシャリー・エンゲージド・アートにおいても、確かに個人の実践の場合もあるかもしれないが、コレクティヴを基盤とした活動であることは珍しいことではないし、新たな関係性の構築を行う、関係性の美学的な側面も無視することはできない。これらの要素は、微妙にそれぞれ関係し合っているのである。

しかし、いずれにしても、フルクサスから始まり、グループ・マテリアルなど、アーティスト・コレクティヴを経て、関係性の美学やソーシャリー・エンゲージド・アートへと展開する中で、現代アートにおける協働性が広く普及し、様々な形態のものが模索されているのは事実である。従来のアートは、個人の制作に基づくものであり、その価値は、物質的、視覚的な面に重点を置くものであった。しかし、フルクサスは、音楽、美術、演劇などの様々な芸術分野の境界を越えた実験的な活動を通じて、共通の志向を抱く集団としての活動の可能性を探求した。グループ・マテリアルは、それを、社会的な問題へと発展させていく。1990年代に入ると、従来の形式では捉えきれない表現が生まれるようになり、それを理解する手掛かりとして『関係性の美学』が提唱された。それによって、アーティストと観客の間の協働性や相互作用の深化に焦点

を当てられるようになり、作品が生産者と享受者の関係が再定義されるようになる。さらに、ソーシャリー・エンゲージド・アートのように、より実効的な社会やコミュニティとの協働を考えようとする動きも生まれている。こうした動きは、一人の人間としてのアーティストの個人的な実践という視点を、多様な形態の、協働性へと広げてくれるものである。こうした視点の遷移は、容易に、本稿で触れてきた、禅に対する認識の拡張を想起させてくれる。次章では、禅における協働性と、現代アートにおける協働性の関係について考察していく。

第五章 現代アートの協働性と禅の協働性

5.1 現代アートと禅の協働性の背景となるもの

禅を理解する際、個人の精神的な昂まりという、先行研究の多くが注目してきた視点は重要なものである。しかし、実際に悟りを得るために日々積み重ねられる実践には、個人に依るものだけでなく、協働的な性質もあり、それもまた禅を理解するために重要であるということを明らかにしてきた。先行研究の多くが注目してきたのは師弟間の一対一の関係であった。当然のことながら、修行者は師匠とだけやりとりを行なうわけではなく、修行者同士の間でも、種々のやりとりがおこなわれ、相互作用を高めたり、協働で何かを行うということも日常的に見られるのである。こうした、禅における「協働」という側面に光を当てることによって、現代アートとの関係において、これまでとは異なる見方がもたらされることが期待できる。

フルクサスにおける禅の影響については、これまでナム・ジュン・パイクに代表される静寂性や非西洋的な精神性に集中するかたちで理解されてきた。しかしながら、禅の修行に内在する協働性をも視野に入れることで、これまでとは異なる禅の影響についても捉えることができる可能性がある。現代美術の領域では、近年、協働的なアプローチが盛んに試みられるようになっているが、その端緒のひとつとして、フルクサスやヨーゼフ・ボイスを位置づける場合がある。もし、フルクサスやボイスに、禅が影響していたとしたらどうだろう

か。フルクサスには、集団内の協働的な形式による活動という側面があるが、リーダーは存在しているものの、そもそもの理念としては中心を持たない構造を掲げている。そうした構造は、禅の協働的な実践と極めて類似している。協働的なアートの実践は、コレクティヴを基盤とした種々の活動というだけでなく、その後、「関係性の美学」と呼ばれるようになる一連の作品や、ソーシャリー・エンゲージド・アートというかたちで定義される、社会との関係を重視した実践的な表現形態へと発展していく。それらのすべての起点に、フルクサスがあり、またそこに禅における協働的な実践が関係しているとしたらどうだろうか。フルクサスにも参加していたボイスの、「誰もがアーティストである」という有名な主張が、禅の「一切衆生悉く仏性有り」という教えと極めて類似しているのも、単なる偶然として片付けるべきではないだろうか。50年代から60年代にかけて、対抗文化というかたちで、西洋の価値観からの脱却を志向した若者たちが、単に表面的な精神性を真似るだけで充足したと考えるのはあまりにも安易だろう。彼らが惹かれた非西洋的な思考方法の背後にある協働的な実践に向けられた視線が、まったく影響していなかったと考えるのが不自然なのである。表面的な身振りだけでなく、そのための理念や実践の方法まで、禅が当時の若者たちの心身に深く浸透していた可能性がある。

以下、本章では、ケージ、ボイス、パイクラを中心に、禅が及ぼした影響の在り方を考察していく。ケージは、一章で述べたように、一方で先行研究における、ある意味で狭い、禅の理解を示してもいるが、禅の協働性からも大きな影響を受けている。ここでは、そのような作品として、『Theater Piece No. 1』、『4' 33" / 4分 33秒』を取り上げる。まずは、これらの作品から、禅との関係を考察していくことにする。

5.1.1 ケージの『Theater Piece No. 1／劇作品第1』

1936年、ケージはシアトルに位置するコーニッシュ・カレッジ・オブ・ジ・アーツにて教鞭を執っているが、そこで、ナンシー・ウィルソン・ロス（Nancy Wilson Ross）が行なった「ダダと禅」に関する講演に出席し、禅への関心を抱くようになっていく¹²⁹⁾。そして、1952年には、鈴木大拙による禅に関する講義を受講し、禅への関心をさらに深めている¹³⁰⁾。

ケージは大拙から、西洋思想と東洋思想の根本的な違いを学び取っている。大拙によれば、西洋思想は因果関係を軸として展開しているのに対し、東洋思想、特に禅は、すべての存在の因果関係が相互に交錯しているという認識に立っている¹³¹⁾。1952年、ノースカロライナ州にあるブラックマウンテン・カレッジの夏期講習に、「作曲」の教師として招待されたケージは、5人のアーティストを招き、彼らが相互に協働するかたちのパフォーマンスを行なっている。『Theater Piece No. 1』と題されたそれは、ロバート・ラウシェンバーグ（Robert Rauschenberg）のペインティング、マース・カニンガム（Merce Cunningham）のダンス、デイヴィッド・チューダー（David Tudor）のピアノ、そして詩人のチャールズ・オルソン（Charles Olson）とメアリー・リチャーズ（Mary Richards）の大声による詩の朗読で構成されていた。ケージはその際、スライドや映像も上映している。この作品は大学の食堂で行われ、観客席は中央の空間を四方から取り囲むように配置され、それを縫うように対角

線上の通路が設けられていた。アーティストたちは中央の空間に立つのではなく、観客席のあちこちに散在していた。

ケージは、参加者各自がいつ行動を開始し、いつ終了するかを示す厳密なタイム・スケジュールを作成し、事前に参加者全員に配布しているが、実際には、アーティストたちはそれに従うことなく、自由に振る舞ったとのことだ。彼らはリハーサルを行わずに本番に臨んでいる。ケージは、彼らによる協働的なパフォーマンスは、「皆が独立しながら、共存している」ものだと述べている¹³²⁾。また、ケージはこのような探求について、「互いに無関係であり得るような異質な事象を集めること」と説明している¹³⁴⁾。この作品においてケージは、個々のアーティストの立ち位置や、表現の仕方は、それぞれに委ねていた。しかもそれだけにとどまらず、実際には、アーティストたちがケージの定めたスケジュールを無視することさえ許していた。そして、カニンガムは、彼自身の出演割当のひとつでは、犬に追いかけて回された¹³³⁾。また、別の出演者は、赤ん坊がぎゃあぎゃあ泣いていて、エディット・ピアフヴィクトローラのレコードが古い蓄音機で倍速でかけられ、観客のなかの数人が声を出して詩を朗読し、ケージが梯子の上で、マイスター・エックハルト (Meister Eckhart)、禅、あるいは権利章典を朗読していた記憶がある¹³⁴⁾。この出演者たちによる個人視点から見ると、やはり、別の出演者や現場の状況を扱いながら、自分の表現を演出している。それは、現場の即時の状況における、相互関係が見られる。ケージとアーティストたちは、互いに何が起こるかわからない「不確かな要素」を扱いつつ、共に創造的な共演を行っているのである。ここでのケージの「共存」は、禅の協働と極めてよく似ている。禅の協働におい

ても、集団生活の制約はあるが、それは具体的な状況に応じて定められ、破られることもある。

禅における「共修」は、師匠から弟子への一方向的な指導ではなく、弟子同士の間に対等な相互作用を強調するものである。例えば、「挨拶」の実践は、仏教のやりとりの礼儀でもあるが、それを必ずしなくてはならないというのではなく、互いの存在を認め、関わり合う現場の状況に応じたやり取りをすることになる。前章で取り上げた妙峰山頂での保福、長慶、鏡清三人の修行者のやりとりでは、単なる日常的な挨拶を超えた、禅の教えに対する彼らの個々の洞察と理解を、異なる視点から示しあっている。

保福は「まさしくここが妙峰の頂きだ」と言い、

長慶は「そうではあるが、惜しい」と返事し、

鏡清は「長慶でなければ、髑髏が野を覆っていただろう」と言った¹³⁵⁾。

この対話においては明確な主導者が存在しない、各人の発言は全体の理解に対する貢献であり、上下の区別はないのである。この公案は、相互の問答を通じて、修行者たちが禅の教義を共に深く理解し合い、影響し合う様子を示している。こうした交流は、禅における平等性と相互作用を示すものである。

『Theater Piece No. 1』における、アーティストたちがケージの時間制約を無視し、平等な立場で共創する様子は、ここでの会話と極めて似通った雰囲気包まれている。また、禅の「共住」では、修行者たちが共同生活を通じて日々の行動を共にする。この、生活の中で、他者との行動や反応を通して、互

いの精神的成長のための鏡とする状態と、『Theater Piece No. 1』における、他者との相互協力、共存も、同質のものだと言えるだろう。

主役や脇役の区別がなく、同じ立場で、独立しつつ、けれども相互に影響を与える。そうしたかたちの共存の状態が、両者にあるのである。ケージの作品の場合、作曲者自身も即興で行動する参加者とほぼ同様の立場に立たされ、次に何が起こるかを予測しながら行動する。作曲者を含めた全員が、等しく作品に関わる状況が形成されているのである。すべての参加者が同等の立場で互いに観照し合って行動する様子は、禅の「共修」「共住」そのものと言うこともできるだろう。

5.1.2 ケージの『4' 33"』

次に、ケージが観客の参加を作品のコンセプトに取り入れた協働創作作品『4' 33"』と禅との関係を考察する。

ケージの代表的な作品、『4' 33"』は、1952年8月、ニューヨーク州ウッドストックの野外舞台にてデイヴィッド・チューダーによって初演されている。この作品は三つの楽章から成り、第一楽章は30秒、第二楽章は2分23秒、第三楽章は1分40秒の長さになっている。演奏したチューダーは、タイマーを設置し、何も書かれていない楽譜に見入りながらピアノの蓋を開閉してみせた¹³⁶⁾。現場は沈黙に包まれた雰囲気、時折、鑑賞者の咳払いや周囲の騒音が聞こえてきただろう。そこには、謂わばケージが意図していなかった音

が忍び込むことになり、しかし、それでもケージによって「作曲」、「創造」されたものと見なされるのである。

ケージは、「両手を打つと音が出るが、片手にはどんな音があるか」と問う禅の公案「隻手の音声」から影響を受けて、『4' 33"』を作曲したと言われている¹³⁷⁾。「隻手」というのは片手を意味している。この公案は、一見、無意味なことを述べているようでもあるが、人の知覚を蘇らせることで人と外部との関係に改めて気づかされること、つまり、内外は円通していることを意図するものである¹³⁸⁾。『4' 33"』においても、観客は作品に耳を傾けつつ、けれども実際には、自然の音や周囲の雑音を耳にすることになる。これは、ある意味で、聴衆の知覚の在り方を問おうとするものである。観客は、ケージの作品を通して、決められた内容ではなく、外部の音に対する新たな認識を経験することになるが、その外部からもたらされる音がどのようなものであるか、それ自体はケージ自身によって設計されたものではない。ケージにとって、

『4' 33"』の中の沈黙は実際には音がないわけではなく、単に、前もって計画された音楽がないだけなのである。コンサートでは、この種の沈黙が、かえって人々に音楽と音の本質について考えさせることになる。これはケージと観客が、共に感じ、共創するプロセスでもある。

『4' 33"』の、計画されたものではないものを招き入れるところは、計画にこだわらず、参加アーティストの自由を認めた『Theater Piece No. 1』にも共通する考え方である。ケージの、環境に満ちているノイズを招き入れることはもちろん、他の思惑を持った表現者をも招き入れようとする姿勢は、今日

の芸術表現の分野にみられる協働性の基礎をなすものと捉えることができる。

『4' 33"』におけるケージのアプローチは、他者の存在や、他者との相互作用を受け入れることを意味している。こうした、アーティスト自身だけでなく、プロジェクトの参加者や観衆にまで視線を配ろうとする姿勢は、今日のアートにおける協働性に通じるものである。こうした「協働」の意識は、どこからもたらされたものなのだろうか。禅に傾倒していたケージが、禅における協働的な実践の在り方から影響を受けたということは、飛躍しすぎた想像ではないだろう。他者と共に悟りを開くプロセスである「共修」や、共に生活することによる意味を確認しようとする「共住」という姿勢は、何らかのかたちでケージに影響を与えていたと思われる。

5.1.3 ケージ、ボイス、パイク

ケージの協働性に注目した制作法は、その後のアーティストに影響を与えた。ナム・ジュン・パイクは、ケージの学生であり、『Zen for Head』など、禅からの影響を前面に打ち出した作品を発表するなど、禅との関係が指摘されてきた。後に、パイクと共にパフォーマンスを行うことになるヨーゼフ・ボイスも、ケージから多大な影響を受けている。ケージの協働的な姿勢は、彼らが参加していたアーティスト・コレクティヴ、フルクサスにも浸透してい

た。ここでは、ジョン・ケージとヨーゼフ・ボイス、ナム・ジュン・パイクに焦点を合わせ、これまで説明してきた禅の協働的な性質と、現代アートとの関係を考察していく。

ヨーゼフ・ボイスは、慕っているアーティストは誰かと尋ねられた際、ジョン・ケージだと答えている¹³⁹⁾。1967年、ボイスは、インタビューの中で、「ケージの場合、禅は非常に重要だったが、彼はそこからケージの手法を作り出した¹⁴⁰⁾」と述べている。この表現は適切なものと言えよう。ケージは、確かに禅から多くのことを学んだと思われるが、あくまでもそれはケージ的な解釈によるものであり、禅的というよりは、ケージ的なものだったのである。ただ、彼が種々の観点から禅を考察したことには、大きな意味があったはずだ。スタイルとしての禅ではなく、本質的な姿勢としての、思想としての禅をケージは追求していた。ボイスは、そうしたケージの姿を理解した上で、「慕っている」としたのである。

ナム・ジュン・パイクは、ボイスが来日した際、草月ホールで共にパフォーマンスを行なったが、それ以外にもしばしば共同でパフォーマンスを行っていた。パイクは、ボイスと非常に近い人物の一人だった。そのパイクはケージの弟子であり、日本の大学で教育を受けた際に禅に深く関わるようになっていく。パイクの禅からの影響は、どちらかというと言え先行研究が例示するものに近いが、その彼が、ケージに学んでいることの意味は考慮しておく必要があるだろう。パイクには「禅」をタイトルに冠した作品が多くあるが、その一つ、『Zen for Film／フィルムのための禅』は、空白のフィルムが白いスクリーンに映し出されるもので、容易に、ケージの『4' 33"』を想起させる。ここでも、『4' 33"』同様、作品を成立させるのは、聴衆に委ねられている。パイ

クの禅への関心は、確かに、日本にいたときの経験も関係しているかもしれないが、彼自身はケージからの影響であることを認めている¹⁴¹⁾。

ケージ、バイク、ボイス、彼らは現代アートに対して大きな影響を及ぼしたことで知られている。その誰もが、禅と関係を持ち、実際に禅の理念に則した試みを行なっているのは非常に重要なポイントである。彼らによってもたらされた芸術における革新的な転換は少なくないが、もし、表現主体としてアーティスト・コレクティヴが認められるようになった端緒をフルクサスに求めるのであれば、三人が共に関わっていたことから、彼らを支えた理念として、禅の精神、とりわけその協働性を考えてみることは意味のないことではないだろう。また、ボイスが、後の社会的なアートの端緒であることは誰もが認めるところだが、その彼が慕っていたのがケージであり、活動を共にしていたのがバイクであったという事実は、記銘しておく必要がある。

本章では、このような背景を踏まえて、現代アートと禅における協働性について考察していく。

5.2 アーティスト・コレクティヴと禅の協働

近年の現代アートにおいて、機材共有のための版画工房の集まりや、同じ考えを抱く芸術家のコロニーやコミュニンとしてではなく、個々のアーティストが集結し、協働することで、集団を表現の主体とする「アーティスト・コレク

ティヴ」という活動形式が注目を集めている。アーティスト・コレクティヴの発端に関しては色々な考え方があるが、フルクサスはその有力な候補の一つであり、そこから、グループ・マテリアルのような活動が発展的に形成されたと考えることができる。フルクサスは、ケージの思想から大きな影響を受けているが、ケージの背後に禅があり、その禅に、協働的な「共修」や「共住」という考えがあったことは重要である。また、ケージから、フルクサス、グループ・マテリアルという一連の実践には、主客合一とも言える視点があり、これはそのまま、禅の「自他一如」の教えと一致する。これらの関係について、以下、考察していくこととする。

5.2.1 フルクサスの集団性と「共修」

フルクサスは、アーティストたちが共通の志向や目的を共有し、さまざまなアプローチで表現を追求するアーティストの集合体である。フルクサスにおける、アーティストたちが共に考え、感じ、作品を創造することと、禅の「共修」の精神は共通している。禅の「共修」には、「同参同証」という考え方が重要であり、「同参同証」は、同じものに参加し、共にそれぞれの得たものを確認し合おうという考え方である¹⁴²⁾。それは、ある意味で、修行するもの同士の協働性を示す言葉でもある。フルクサスにおけるグループの集団性は、こうした禅の「共修」における「同参同証」の過程に似ている。以下、フルクサスにおける協働性を、具体的に見ていくことにする。

フルクサスの大きな特徴の一つは、中心を持たない、集合体であるということである。フルクサスの中心人物の1人と目されるジョージ・マチューナスは、確かにリーダー的であり、またグループの活動を指揮してもいたが、あくまでもグループの提起者にとどまろうとしていた。なぜならフルクサスは、理念としては、中心を持たない構造であろうとしたからである。フルクサスのメンバーである詩人のディック・ヒギンズへの手紙の中で、マチューナスは次のように書いている。

フルクサスは個人の組織ではないので、それぞれが互いを高め合うことで集合的に他者を助けなければ、集合体としてのアイデンティティを失うことになる…。（“letter to Dick Higgins” George Maciunas¹⁴³⁾）

マチューナスは、フルクサスの基本的な理念は個々のメンバーが互いに依存し合い、集合体としてのアイデンティティを構築することであると説いている。

だが、フルクサスの活動は、アーティスト間の協力に基づいてはいたが、その協力は統一された指導や方針によるものではなく、個々の自由な参加と寄与によって成立していた。フルクサスは、各々のメンバーによる即興創作と集団の参加に焦点を当てており、それぞれに、創造性を表現する平等な機会が与えられていた。例えば、1963年にヴィースバーデンで行われたフルクサス音楽祭は、「集団即興音楽会」というかたちをとっている。参加者は、マチューナス、ヒギンズ、パイク、アリソン・ノウルズ、エメット・ウィリアムズ、ベ

ン・パターソンで、参加者は自分が選んだ任意の楽器や音の生成器を持参して演奏した。持ち寄られた楽器には、伝統的な楽器もあれば、日常の物品、電子機器などが含まれていた。このパフォーマンスでは、あくまで各人は自身で表現、演奏を行うのだが、同時に相互作用も起こり、一つの集団としての演奏という性格も持っていた¹⁴⁴⁾。

個々の思惑によるインプロビゼーション、即興音楽は、禅の「共修」とも似ている。前述で触れた湊山、香巖、仰山の弟子三人のやりとりにおける、香巖の悟りを考えてみよう。香巖の悟りの契機は、湊山が香巖の当時の難点に応じて彼に問題を投げかけた「あなたが賢いので、勉強した経文はすべて覚えられずとして、ではあなたの両親があなたを産む前にあなたは誰でしたか」というものだった。香巖が記憶力に頼って経文を学び悟ろうとしていたのに対して、彼が記憶力を持たない時の彼の本質は何かと問いかけたのだ。この問いかけは、明らかに、香巖の特徴に基づいて彼を助けるためのものだった。実際、この問題に香巖は困惑し、問われたままになり、この問題の真理を悟るために独自に修行し、労働している際に自分自身で悟りを得ることになる。香巖の悟りの例のように、禅では個人の特性に応じて、他者との関係性を通じて自己を深めようとする。フルクサスもまた、各アーティストの特性を重視し、集団としての表現を実現している。どちらも、外部からの指導や決められた規範に依存するのではなく、個々の自発的な表現を、平等に全体の一部として吸収するこ

とに重きを置いている。

5.2.2 フルクサスのグループでの日常性と「共修」「共住」

フルクサスは、その特色として日常を中心とした身近な行動を取り入れており、その取り組みは、参加者との共感や出会いを重視している点で禅の「共修」「共住」の理念と深い関連性を持っている。

ここでは、ロベール・フィリュウの作品『Breakfasting together , if you wish』とアリソン・ノウルズの『Make a salad』を例に挙げ、これらの作品がどのようにフルクサスの精神を体現し、また「共修」「共住」という概念とどのように繋がりを持っているのかを考察していく。

フルクサスの日常的な行動を重視する姿勢の現れの一つは、即時的な相互作用に見ることができる。ここで言う「即時的な相互作用」とは、作品内において、表現者が即座に反応し合うことを追求する態度を指すものである。この特性は、禅の「共修」の実践においても顕著に見られ、両者の共通点を説明していく。

「共修」の「挨拶」について考えてみよう。「挨拶」は、今現在の状況を応じた話で、相互の心境を確かめることだが、その際、即座に応答することが必要

である。「挨拶」は、相手の存在を認識した上で、その瞬間に、互いの心の状態を共有する手段である。そこでは、相手の行動や言葉に対して、思考を介さずに反応することが奨励される。ここで求められるのは、個別の事象を分析するのではなく、瞬間ごとに全体としての流れや調和に対する深い洞察なのである。

この日常的な行為における、即時のやりとりは、フルクサスの作品においても必要な要素である。例えば、フィリウの作品『Breakfasting together , if you wish』では、TVに映る彼と、朝食のテーブルを共にしているかのような気持ちにさせられる作品である。彼が朝刊を読んで、その感想を述べたりする姿に対して、見ている人間は相互作用するように仕向けられる。このやり取りは、即時的な反応と参加を必要とし、視聴者を単なる観察者から対話の一員に昇格させる。これは、禅における「共修」の中の「挨拶」に類似しており、相互作用の即時性が強調されている。視聴者は現在の瞬間に集中し、共に時間を過ごすことで、アーティストとの直接的なつながり、あるいは共感を感じることができる。その、瞬時的なやりとりのもとで、生じた物事との一体感は、即時、「いま」におけるやりとりが重要な動きを果たしている。

ノウルズ『Make a salad』は、観客や他のアーティストと共同でサラダを作ることが中心となっている。これはアーティストだけでなく、参加者全員が一緒に作品を制作するというのが特徴である。料理など、日常的な作業を共同

して行うことは、直ちに禅における「共住」を想起させる。禅においても、修行者たちは食事、茶礼など、日常的な作業を共同して実践し、それは個人が別個に精神的な探究を行うのではなく、共同体として実践することが重視されているのである。『Make a salad』は、サラダの調理からそのサラダを共に食べるまでの全てのプロセスをアートとして捉え、ここでは、単に「観るアート」ではなく、「体験するアート」としての側面が強調されている。禅における「共住」も、日常の中での坐禅や食事、茶礼といった実践を通じて、それらの行動に込められた精神的意義を探究している。『Make a salad』と「共住」の間には、多くの共通点を確認することができる。

フルクサスによる作品は、日常に親密性のある行為を通じて他者との関わりを重視することで、禅の「共修」「共住」の概念と響き合っている。他者との平等な関係性を築き上げることが、フルクサスと禅の間に見られる共通の特質なのである。

5.2.3 ケージ、フルクサス、グループ・マテリアルと「自他一如」

また、アーティスト・コレクティヴの活動と禅の協働的な思想「自他一如」も、類似性を持っている。その手がかりとなるのは、ケージの作品に見られる

「無我」の表現や、フルクサスにおける集団の形成、また、グループ・マテリアルの「subject as object」の提唱である。アーティスト・コレクティブの協働性と禅の「自他一如」は、相互依存と相互関係性の重要性を認識している。ここでは、以下、それぞれの実践と、「自他一如」との関係を検討していくことにする。

ケージの『Theater Piece No. 1』と『4' 33"』は、「無我」の概念を体現している。『Theater Piece No. 1』では、ケージが自我を優先するのではなく、アーティストたちと共に予測不可能な要素を受け入れ、創造的な共演を行おうという意志を示すものである。また『4' 33"』では、演奏者は何も書かれていない楽譜を前にして、沈黙し、観衆や、外の世界の音を招き入れた。鑑賞者の咳払いや周囲の騒音など、ケージが意図していなかった音が作品を形成するのである。この場合、事前に決まった内容を設計する作曲家の意志、「自我」は、後回しにされ、無にすることを求められる。ケージ自身が述べているように、「自我として存在するのをやめ、内部的・外部的にかかわらずあらゆる可能性に対して自らを開いてゆく¹⁴⁵⁾」と述べたことが、彼の音楽における「無我」の表現の根幹をなしている思考なのである。

次に、フルクサス運動における集団の形成を見ていこう。フルクサスのイベントは、参加の自由を保つための独特な仕組みを持っていた。例えば、フリードマンによる『The Fluxus Reader』に記されているように、「フルクサ

ス・フェスティバル」担当大臣は、参加者全員に自由かつ妨害なく通行できる「パスポート」の提供を要請している¹⁴⁶⁾。これは、参加者間の平等と自由な表現の保証を意味していた。さらに、マチューナスがアーティストでありフルクサス重要なメンバーであるトーマス・シュミットに宛てた手紙では、フルクサスの著作権の役割について明らかにしている。

最終的には作品の著作者性を破壊し、それらを完全に匿名にすることで、アーティストの「エゴ」を排除する - 著作者は「フルクサス」になるであろう。（“letter to Tomas Schmit” George Maciunas¹⁴⁷⁾）

これは、フルクサスの理念において、個人の自我を超えた集団的な創造性がいかに重要であったかを示すものである。また、フルクサスの特徴は「スコア（score）」である。「スコア」は、元々の創作者、発案者以外の人によって、様々なかたちで発展していくことを許容することを示している。最初に発案した人だけでなく、多くの人々に開かれているのである¹⁴⁸⁾。誰もが参加し、入ることができる。この「開かれ」は、フルクサスの大きな特徴である¹⁴⁹⁾。それは、アーティストと作品の固定した関係、あるいは、作品のオリジナル性に縛られることなく、誰もが参加し「アーティスト」になれることを念頭に置いていた。一方、グループ・マテリアルは、個人のアイデンティティを超えて、集団や共同体を通じた価値の追求に重きを置いている。これは、禅の

「自他一如」の概念と深い類似性を持つものである。これは、禅の「自他一如」の概念と深い類似性を持つと言える。1985年のホイットニー・ビエンナーレでの「Americana」展示を通して、グループ・マテリアルは、単一のアーティストの作品や視点ではなく、グループとしての視点やメッセージを表現している。禅の「自他一如」は、個人を超え、普遍的な存在との一体感を追求するものである。この思想によって、禅の修行はしばしば共同体の中で行われ、その中での協働や共生が重視される。これらのアプローチの中には、個人の力や視点を超え、集団や共同体を通じてより大きな価値を追求するという性質がある。また、グループ・マテリアルが重視した「subject as object」¹⁵⁰⁾の考え方には、より一層、禅の「自他一如」の概念と類似している。「subject as object」、すなわち「客体としての主体」という意味である。グループ・マテリアルのアプローチは、アート作品が個々のアーティストによって生み出される「サブジェクト／主体」だけでなく、それを取り巻くコンテキスト、プロセス、関係性すべてが作り上げると考えている。アートは単なるオブジェクトとしてではなく、主体的な存在となるのである。

禅の実践とアーティスト・コレクティヴにおける協働性は、いくつかの重要な特徴を共有していることが分かる。まず、これらの協働体が中心を持たない集合体を基盤としていることである。禅の実践では、個々の参加者が独立していると同時に、集団全体の調和とバランスに貢献することが求められる。そ

れと同様に、アーティスト・コレクティブもまた、個々のアーティストが自らの独立性を保ちながら、共同の目的のために力を合わせていることが特徴的である。次に、即時的な相互作用の重視も、これらの協働体に共通する要素である。禅では、瞬間における存在と行動が強調され、即時の相互作用が大切にされる。フルクサスにおいても、即興性や現場での直接的な反応が、創造的なプロセスの中心となっている。共存への視線も重要な共通点である。禅の実践は、他者との調和と共存を探求する。アーティスト・コレクティブもまた、協働でも活動を通じて、異なる視点やアイデアの共存と相互理解を目指す。禅の実践とアーティスト・コレクティブにおける協働性は、極めて類似した性質を共有していると言えるだろう。

5.3 現代アートと和合禅

禅の教義における「和合禅」は、人間が自己のみならず、周囲の物事や環境との協働によって存在していることを示す概念である。この「和合禅」においては、すべての存在が、相互交差になる因果関係の中で生じるという観点が強調されている。この考え方は、個人が、他人または社会から隔絶された存在でないという見方を示している。この視点は、美術批評家ブリオーが提唱する「関係性の美学」という協働的な実践や、社会との連携に焦点を当てたソーシ

ャリー・エンゲイジド・アートとの類似性を示している。ここでは、これらの類似性について詳細に分析し、説明していく。

5.3.1 関係性の美学と「挨拶」

ブリオーは、「関係性の美学」を以下のように定義している、

リレーション・アート（自律的かつ私的な象徴空間の確立ではなく、人間の相互作用とその社会的文脈を理論的平地とするアート）… [略] それは、相互主観性を基盤とし、共存することや、観客と図像との〈出会い〉、そして意味の集会的構築を中心的主題とする芸術形式である。（『関係性の美学』ニコラ・ブリオー ¹⁵¹⁾）

そのような作品は、都市環境における小規模で日常的な介入を通じて新しい社交形式や一時的なコミュニティを創造することに重点を置いている。このアプローチは、相互主体性に基づいており、共にいることを基本に据えている。

一方、禅の実践では、「共修」の協働性が強調され、日常生活の中での相互作用と精神的な成長が促進される。例えば、禅の実践者は、「挨拶」といった日常的な行為を通じて、深い意味を探求し、瞬間に存在することの重要性を学ば

うとする。この「関係性」を重視した現代アートの形態と禅の協働性にはどのような類似性があるのだろうか。

リクリットの『Pad Thai』が振舞われている空間はどのような雰囲気包められているのだろうか。そこでアーティストは何を考え、会場に足を運んだ人たちはどのような気持ちになり、どのように振る舞っているのだろうか。例えば、現代アートのあり方において、ギャラリーでよく行われるオープニング・パーティーでは、カジュアルな雰囲気を持つことが期待されるが、実際にはカジュアルな雰囲気になりにくい。なぜなら、専門的な用語を多用することで、カジュアルな会話が難しくなる場面がしばしば見られる。それと対照的に、リクリット『Pad Thai』では、単に食事を提供するだけでなく、香辛料の強い料理などを通じて美術館のような専門的な空間を入りやすい場になっている。その結果、参加者間での人間的な交流が促進され、カジュアルな雰囲気によって、共同体としての経験や参加者間の関係性が生まれやすくなる。一方、禅における「挨拶」はカジュアルなコミュニケーションを問うものである。弟子同士の間での「挨拶」は、軽い話で、互いの状態を確認する。この両者は、「軽さ」、カジュアルなコミュニケーションという点で類似している。その過程において、相互関係の障壁が低くなり、禅のことばで言う「和合」、一体感が生まれやすい状況になるのである。

また、こうしたカジュアルさは、トレスの『Untitled-Portrait of Ross in L. A.』にも見られる。来場者が何気なくキャンディを持っていけることで、参加することのハードルが下がり、作者と鑑賞者の相互作用が可能になる。この作品のダイナミズムは、禅の「共住」、特に「共住」にある「普請」の概念と類似している。これらの禅の実践は、修行者が共同で生活し、日常的な労働を共有することを通じて相互作用する共同体を形成することを意味している。トレスの作品は共同体の一員としての観客の参加を促し、その行動、キャンディを取り去るという行為が作品の一部になることで、観客自身が創造プロセスに積極的に関与することを可能にしている。同様に、禅の「共住」と「普請」は、個々の修行者が集団の一員としての役割を担い、共有の日常生活を通じて共同体全体の精神的成長に貢献することを促している。トレスの作品と禅の修行は、参加者が共同体の一部として行動し、相互依存の関係性を形成することで共有される経験の価値を浮き彫りにしている。共同体における共有と相互作用は、個人の行為が集団の文脈の中で新たな意味を持つことを示し、共同での創造活動が持つ力を強調しているのである。

オラファーの『Green River Project』は、川に無毒の染料を注入し、その色彩を緑に変えることで、多くの人々を驚かせ、川の色についての原因や意義、さらには都市空間とその構成要素に対する議論を引き起こした。オラファーの目的は、作品に対する先入観を排除し、鑑賞者に新たな体験を提供すると

ともに、その体験がコミュニティ内で共有されるきっかけを作ることであった。正面から川の問題を議論する場所に参加するというのはハードルが高い。そういう意識を持っても、なかなかそうした議論に参加することはできない。しかし、オラファーの行動によって、川の色を単に観察するだけで議論に参加することが可能になる。これは、禅の「挨拶」の概念と類似している。この禅の概念は、環境に応じて、入りやすい会話を開始するという点で共通している。また、一度議論に参加すると、その後の対話は次第に深まり、より深刻な話題へ移行するという点において、「機鋒」の性格とも密接な関連性を持っている。

リクリットの『Pad Thai』、トレスの『Untitled-Portrait of Ross in L.A.』、およびオラファーの『Green River Project』は、いずれも、カジュアルな環境の生成を意図している。こうした姿勢は、「共修」や「共住」という手法によって、共に悟りに至ろうとする、禅における協働的な実践の「挨拶」などと極めて類似している。「関係性の美学」は、フルクサスなど、アーティスト・コレクティヴの協働や、ボイスによって切り拓かれた社会介入などを吸収するかたちで90年代に生まれた動きである。こうした禅との類似性は、先行していたフルクサスやボイスが禅と深く関わりを持っていたことを考えると、偶然の類似と考えるよりは、ある種の影響関係があったと考える方が自然だろう。

禅の協働は、弟子同士が共に修行する形で行われる。これに参加する人数は限られている。規模という点においては、「関係性の美学」における実践は、禅の共修の規模と類似している。ソーシャリー・エンゲージド・アートの場合にはこれとは異なり、言ってみれば、コミュニティー全体や社会そのものを視野に入れており、規模という点では大きく相違している。しかし、禅の社会を重視する姿勢を合わせて考えると、両者は必ずしも相容れないわけではない。規模そのものは異なるものの、社会をする重視する理念を考慮すると、両者は極めて近接しているとさえ言えるだろう。

5.3.2 ソーシャリー・エンゲージド・アートと「機鋒」「共住」

ソーシャリー・エンゲージド・アートは、社会問題に向き合い、解決策を探求するために人々が協力することを重視する。禅の実践である「共修」の中の「機鋒」は、日常の出来事や理解しやすい話題を使って、互いに対等に交流し、理解し合い、共に成長することを促す。「機鋒」は、禅での特別な対話のことを指し、師と弟子、弟子の間が対話を通じて悟りに向かい合い、お互いを

高め合う状況のことを言う。「挨拶」は対話の発話の初めの段階を指すのに対し、「機鋒」は、日常生活の現象を活用し、より広範な言及になることを重視している。この節では、その広い意味のやりとりである「機鋒」に焦点を当て、「機鋒」とソーシャリー・エンゲージド・アートの共通性を検討していく。

前の章でも触れたオラファーの『Green River Project』では、エリアソンは都市の川を変色させ、人々に衝撃を与えた¹⁵²⁾。オラファーのこのプロジェクトは、川の色の変化を通じて、観察者に都市環境との関係を考えさせ、議論を促したが、禅の「機鋒」と、参加者が共通の理解を築くことを促し、社会や人々の改善に向けて動機づけるという点で類似している。もう一つ例をあげよう。アイ・ウェイウェイの2008年四川大地震に関するプロジェクトである。禅の対話法「機鋒」とアイ・ウェイウェイの作品『Commemoration』は、相互対話を通じた共通理解の構築と社会改善の追求という点で共通している。

『Commemoration』プロジェクトでは、清明節から地震の記念日まで、亡くなった子供たちの名前を読み上げることで、忘れ去られがちな犠牲者を記憶に留めることを試みた。アイ・ウェイウェイのこれらの活動は、単なる情報の収集や発信にとどまらず、市民やネットユーザー、活動家らとの協働を通じて、政府や社会への批判的なメッセージを発信することで社会構造を問い直している¹⁵³⁾。この協働の形式は、アートが社会的影響を高めるための重要な手段とな

っており、「機鋒」の対話が日常の現象を深く掘り下げるように、アイ・ウェイウェイの作品もまた、社会の深層に触れ、改善を促すものである。

また、ソーシャリー・エンゲージド・アートは、禅の「共住」における「普請」とも共通している。「大地の芸術祭：越後妻有」を例として取り上げよう。禅の「共住」と「普請」は、共同で生活し労働するという実践を通じて、コミュニティ内での深い結びつきを育んでいる。これは、ソーシャリー・エンゲージド・アートの動きである「大地の芸術祭：越後妻有」におけるアーティストと地域コミュニティの連携は、まさにこれを実現したものである。この芸術祭では、アーティストたちが地域住民と協力してプロジェクトを進め、住民がアート制作に参加し、地域活性化へと貢献する機会を持っている。このように、両方のアプローチは地域社会との繋がりを重視し、共同作業を通じて相互理解と支援を深める点で共通している。禅の「共住」が精神的な成長を促す内面的な活動であるのに対し、大地の芸術祭はアートを媒介とした外向的な社会参加を促すが、どちらも他者、外部との密接な関係構築を目指している点で一致している。

5.4 ヨーゼフ・ボイスと禅

本論で紹介してきた現代美術における協働性の背後には、二十世紀の現代アートに大きな影響を与えた一つのアーティストが関係している、それはヨーゼフ・ボイス¹⁵⁴⁾である。彼自身は、フルクサスのメンバーでもある。ボイスは、

作品だけでなく、「誰もがアーティストである」、「社会彫刻」など、芸術表現の本質に関わる重要な視点を提起し、20 世紀の現代美術の動向に大きな影響を与えたことで知られている。

ボイスの理念によれば、人間の創造性を高めるためには、東洋と西洋の思想を融合させ、それによって人間の創造性や生活に直結する新たな制作方法を生み出すことが必要であるとされる。ボイス自身は、ルドルフ・シュタイナー (Rudolf Steiner) の人智学、仏教の思想に影響を受けていたとされている¹⁵⁶⁾。

本節では、ボイスの提唱する「誰もがアーティストである」という考え方と、「一切衆生悉く仏性有り」という禅の教え、また、ボイスの「社会彫刻」と、禅の「仏法は世間にある」という考えの、つながりについて検討していく。

禅思想の根底にある「一切衆生悉く仏性有り」という考え方は、ヨーゼフ・ボイスの「誰もがアーティストである」という主張を連想させる。「一切衆生悉く仏性有り」とは、すべての生き物が悟りを開く可能性を持っているという意味であり、人々が平等に尊重され、他人との深いつながりを感じることができるようになるための基盤を提供しようとするものである。ボイスの「誰もがアーティストである」という考えは、すべての人がクリエイティブな能力を持ち、人々が自分の生活やコミュニティにポジティブな影響を与えることができるという信念に基づいている。両者ともに、個人が潜在的に等しく能力を持っていると理解する点で共通している。

ボイスの「誰もがアーティストである」という言葉が提起された 1960 年代から 1970 年代初頭は、従来の制度や価値観に対する挑戦の声が高まった時期でもあった。ボイス自身も、このような時代背景の中でのアーティストとしての役割や社会との関わり方について熱心に考えていた¹⁵⁵⁾。「一切衆生悉く仏性有り」

の「仏性」とは、煩惱や無知から解脱することで、最終的には仏としての覚醒を達成する内在的な資質や可能性を指す。この教えは、どんな存在であっても、その本質的な価値や可能性を否定せず、認識し尊重するという考えを基盤としている。一方、ボイスの「誰もがアーティストである」という言葉は、すべての人がアーティストの資質を持っており、クリエイティヴな表現や活動を通じて、その資質を開花させることができるという考えを示している。ボイスのこの考えは、伝統的なアートの定義や境界を超え、アートとは何か、誰がアーティストであるのかという基本的な問いを提起するものである。彼はアートの本質や存在意義を、特定の技術や技法に依存するものではなく、人々の日常の中に存在する創造的な力や可能性として捉えた。

一方、禅には、「経典を読む必要はなく、出家する必要もなく、世俗の活動を正常に行うことが修行である」¹⁵⁷⁾という教えがある。禅の経典『壇経 般若品第二』に、以下のような説法がある。

仏法在世間、不離在豊、離世覚菩提、恰如求兔角。（『壇経 般若品第二』慧能¹⁵⁸⁾）

意味は、「仏教の教えや悟りは私たちの日常生活の中に存在し、それを求めるために物理的な世界から離れる必要はない。また、物理的な世界から離れて悟りを求めることは、実在しないものを求めるようなものである」というものである。

修行を望むなら、在家でもできるし、寺院に限ることはない、という意味である。この言葉は、修行が寺の中だけに限定されない、日常の社会生活や、家

庭、仕事などの集団環境においても修行できるのである。この考え方は、「仏法は世間にある¹⁵⁹⁾」とまとめることができる。

ボイスの「社会彫刻」は、1970年代初頭に提起された概念で、その意味は、誰もが社会を彫刻する、つまり形成し、変革することができるということである。彼の言う「社会彫刻」は、より広い意味でのアートの実践を指し、人々の意識や行動、社会の構造そのものを「彫刻」することを促している。ボイスは、アートは社会的な行動としての側面を持ち、それを通じて社会全体の意識や価値観を変革することができると考えていた¹⁶⁰⁾。彼の「自由国際大学」【図12】の設立は、この考えを実践するためのものであった。ボイスは、彼が「社会彫刻」と呼んだものを通じて、芸術家たちが自身の作品を用いて社会的な懸念に対処できると信じ、「芸術の拡張された概念以外に、社会的な条件や関係を変えることはできない¹⁶¹⁾。」と主張している。ボイスの「社会彫刻」と禅の「仏法は世間にある」という考え方の共通点は、日常の中に価値や意味を見出すということである。どちらの考え方も、特定の場所に依存するのではなく、日常の生活や活動そのものに価値や意味を見出すことを重視している。また、どちらも、個人の内面や自己認識だけでなく、それを共同体や社会全体に拡張することの重要性も共有している。

禅における協働は、一般的に、弟子の間に行われるが、禅の基本思想「自他一如」、「仏法は世間にある」などが示した通り、同じ禅の修行者だけではなく、世の中の人々との協働も提唱している。こうした認識は、まさに現代美術が重視するようになったものなのである。

終章：

先行研究が見逃してきた協働性という視点から再考すると、禅と現代アートは、個人や集団の成長と共同体の価値を共有するという点で多くの類似点があり、現代アートの考察に、新たな展開をもたらす可能性がある。1960-70年代は、現代アートが個人の感情や思考を表現するアートから、コレクティブなアプローチへの関心が高まる時期でもあった。禅の秘めている協働性が、こうした動きに影響を与えた可能性はなくはない。この時代は、カウンター・カルチャーに代表されるように、アートに限らず、東洋思想が若者の文化に大きな影響を与えた時期でもあった。従来 of 家族という形態にとらわれない、種々の共同体のあり方が模索され、それまでとは異なるライフ・スタイルが試された。それらは、いわゆる西洋的な個人主義からの脱却を目指そうとするものだった。当初、そうした動きのなかで見つめられる東洋の思想・文化は、表面的に引用される場合が多かったかもしれない。けれども、その背景に対する視線が全くなかったわけではなく、徐々にそうした探究がより本質的なものに触れるようになっていったことは十分に考えられる。禅の思想や実践も、同じように、先行研究が示す直接的で、わかりやすい影響だけでなく、より本質的で、深い影響を与えていた可能性は否定できない。

共同作業自体は、芸術表現の世界では決して珍しいものではないし、歴史の浅いものでもない。例えば、機材共有のための版画工房の集まりや、同じ考えを抱く芸術家のコロニーやコミュニンなどがある。けれども、集団が全体として表現主体として認められるようになるのは、20世紀半ばに登場するフルクサスを待たなければならない。

まず、ケージの作品『4' 33"』と禅の公案「隻手の音声」は、以下の重要な関係を持っている。ケージは『4' 33"』を想起のきっかけは、禅の公案「隻手の音声」であると言われている。『4' 33"』は演奏者が楽器を演奏せず、周囲の自然な音に耳を傾けることで、外部の音に対する新たな認識を経験する作品である。この特徴は、禅の公案「隻手の音声」にもあり、人の知覚を刷新し、人と外部世界の関係に新たな気づきを与える点と共通している。また、『4' 33"』では、作曲者と観客が共に感じ、共創するプロセスを経験する。これは、禅の「共修」「共住」の精神と一致し、内外が円通していることを示唆している。このような作品に示した、他者の存在や他者との相互作用の受け入れは、禅の公案が指向する内外の境界の消失と密接というところに関連している。この作品は現代アートと禅の協働性における関連を顕著に示した例として捉えられる。

また、ケージの影響を受けたフルクサス周囲の表現者は、先行研究でも禅との関連が指摘されてきたが、彼らを経由した禅が、フルクサスに影響したことは

十分に考えられる。パイクには「禅」をタイトルに冠した作品が多くある。また、ボイスが、活動を共にしていたのがパイクであったというも事実である。三人が共に関わっていたことから、彼らを支えた理念として、禅の精神、とりわけその協働性を考えてみることは意味のないことではないだろう。

具体的に特徴を見ると、フルクサスの組織とイヴェンとが現れた中心のない集団性と禅の「共修」は、共通点を持っている。まず、フルクサスの組織とイヴェンの特徴として、各メンバーが個々に表現を行いながら、同時に相互作用を起こし、最終的には一つの集団を形成する点が挙げられる。これは、「共修」における「挨拶」や「機鋒」にも見られる特徴であり、ここでは、対話の主導者がいない、各参加者が自己の特徴や思惑に応じて問題を投げかけ、他者との関係性を通じて自己を深めていく過程と重なる。このプロセスにおいて、両者とも、個々の表現と相互作用を通じて集団の一体感を育んでいる点が顕著である。

また、フルクサスの作品、例えば、フィリユウの『Breakfasting together , if you wish』は、即時的な相互作用と日常の瞬間を捉えることに焦点を当てている。この作品では、日常の行為がアートの一部として扱われ、参加者間の即時的な関係性が強調される。一方で、禅の「共修」における「挨拶」の即時性も、同様に日常的な瞬間における深い意識と相互作用の重要性を示している。

さらに、ノウルズの『Make a salad』を典型的な例として、フルクサスに重要視する日常の行為を共存への視野を拡げることを試みている。この作品では、サラダ作りという日常的な行為が協働のアート活動に変換され、参加者間の共存と共同作業が強調される。一方、禅の「共住」は、共に生活する中での「坐禅」、「歩行禅」、「食事」などを通じて、共同体のメンバーとしての共存と相互の関係を深めることを目指している。このように、フルクサスの作品と禅の「共住」は、日常的な行為を通じて参加者間の相互作用を促進する点で共通している。

そして、アーティスト・コレクティヴと禅の「自他一如」の思想は、重要な類似性を持っている。ケージの作品に見られる「無我」の表現、フルクサスにおける中心のない集団の形成、グループ・マテリアルの「客体としての主体」の提唱は、いずれもアーティスト・コレクティヴの核となる思想である。アーティスト・コレクティヴのこういった試みと禅の「自他一如」の思想は、相互依存と相互関係性の重要性を認識し、個々の存在が集団と密接に結びついていることを示している。この類似性は、現代アートと禅の思想が、主体と客体、自己と他者の境界を超えた一体感を追求している点で共通している。

また、アーティストだけでなく、観衆を巻き込んだ協働性という意味では、後に美術批評家のニコラ・ブリオーによって「関係性の美学」と名付けられる協働的な実践が、90年代後半に多数生み出されるようになる。「関係性の美

学」では、異なる思考や背景を持つ人々が出会うことで、平等、カジュアルな参入の可能、共感、共鳴の場が生まれることを重視する。一方で、禅の「共修」における「挨拶」は、日常生活における相互作用を通じて精神的成長を促進する手段として機能する。「関係性の美学」と禅の「挨拶」が、対等な関係、共感の発展、そして共鳴の体験を通じて、個人と集団の間の深い繋がりを強化しようとする共通の目標を持っていることを示している。

またそこから、より社会との連携に注目した、ソーシャリー・エンゲージド・アートへと繋がっていく。ソーシャリー・エンゲージド・アートは、参加者が互いに協力し、社会的な問題に対する共通の理解と解決策を模索するプロセスを重視する。一方、禅の「共修」における「機鋒」は、日常生活の現象を活用し、平等なやり取り、互いのコンテキストへの立入、共に成長することを促す。これらの類似点は、ソーシャリー・エンゲージド・アートと禅の「共修」が、平等と相互理解を基盤に、参加者が共に成長し、より大きな社会的、精神的な変革を達成するために協力することを目指していることを示している。

ヨーゼフ・ボイスにと禅思想の接点も鮮明にある。具体的に、「一切衆生悉く仏性有り」、「仏法は世間にある」は、すべての人が悟りを開く可能性を持っていることを意味し、また、その上で、そうした人々の手で築かれる世の中を見据えていることができる。ボイスの「誰もがアーティストである」「社会

彫刻」という考えも、直接は、すべての人がクリエイティブな能力を持つということだが、個々の活動を通して、自分たちのコミュニティや社会にポジティブな影響を与えることができるという信念に基づいている。両者とも、個人の能力を評価し、その平等性を謳うものであり、そうした個人によって築かれる集団の可能性を信じるという共通の認識がある。

ケージ、フルクサス、グループ・マテリアルはアートを通じて新しい共同体の形成や人々の絆を深めることの重要性を訴えること、アーティスト・コレクティブが持つ共同体意識や協力の精神は、禅の実践「共修」「共住」、その理念背景「一切衆生悉く仏性有り」、「自他一如」といった教えと共鳴することを明確にした。禅から強い影響を受けた人々、特にケージのようなアーティストが協働性について考え、また、フルクサスがコレクティブという概念を打ち出したことが、この考え方の出発点となる足跡が見られる。また、アーティストだけでなく、観衆を巻き込んだ協働性という意味では、後に美術批評家のニコラ・ブリオーによって「関係性の美学」と名付けられるカジュアルな参入を重きに置く実践が、90年代後半に多数生み出されるようになる。またそこから、より社会との連携に注目した、ソーシャリー・エンゲージド・アートへと繋がっていく。これらの動向も「共修」「共住」とそれを支えた「和合禅」や「仏法は世間にある」という禅の基本思想と極めて類似性を持つ。そして、芸術の社会への関与は、ボイスに依るところが大きいだが、彼だけでなく、彼に影

響を与えたケージ、パイクが、共に禅に通じていたことの意味は決して小さくはない。禅は、確かに当初、非西洋的なものとして興味本位で取り組まれた可能性はある。しかし、その実践が知られ、浸透していくにつれて、想像以上の影響をもたらした可能性がある。

協働性の視点から、現代アートにおける協働性やアーティスト・コレクティブの根底には、禅と共通する思想があったのではないか、あるいは禅からの影響を受けていたと言えるのではないかということになる。これまで見過ごされてきた現代アートのさまざまな要素との類似性を検討することによって、禅と現代アートの関係に新たな視点を提示することを目指し、今後研究を深めていきたい。

-
- 1) 本論における禅は、慧能、宗宝編、奥田正造校『六祖法宝壇経：附・六祖壇経和訳』（森江書店、1934年）等の原典に参考している。
 - 2) 現代アートと禅の関係についての先行研究は、以下の論著を指している。
 - 王瑞芸 「禅宗、デュシャンとアメリカの現代芸術」 Pierro Cabanne著、王瑞芸訳『Dialogues with Marcel Duchamp』、広西師範大学出版社、2001年、197-212頁。
 - Helen Weesigeest 『Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West』 Reaktion Books, 1998年, pp. 9-23.
 - Alan Watts 「Beat Zen, Square Zen, and Zen」 (Zen Buddhism as practiced in China, Japan, and the US) 」 Chicago Review 42. n3 Summer-Fall 1996年, pp. 49-57.
 - Alexandra Munroe 『Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Gage Zen , Beat Zen, and Zen, Guggenheim Museum, 2012年, pp. 1-63.
 - 3) 範露露「アメリカにおける現代芸術と禅—1950—60年代のアメリカにおける禅の文化的な受容を手がかりとして」、『女子美術大学 紀要』51号、女子美術大学 2021年、15-26頁。

一範露露「1950-60年代のアメリカの現代芸術と禅：対立と離反」、『女子美術大学 紀要』53号、女子美術大学 2023年、3-11頁。

- 4) John Cage, "Lecture on Something." in *Silence*, p. 143.
- 5) Doss, *Twentieth-century American Art*, 141. For a detailed account and analysis of Theater Piece No. 1 at Black Mountain College, see Ruth Erickson, "Chance Encounters: Theater Piece No. 1 and Its Prehistory," in *Leap Before You Look: Black Mountain College, 1933-1957*, eds. Helen Molesworth and Ruth Erickson (Boston: Institute of Contemporary Art, 2015): 298-303. ジョン・ケージ、ダニエル・シャルル著、青山マミ訳『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』青土社、1982年、166-167頁。
- 6) Sarp Willoughby, *ArtForum*, December 1969, pp. 40-47.
- 7) 長野邦彦「師弟および修行者間における修証の相互相依的成立構造 —『正法眼蔵』『古鏡』巻注解」2020年度、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部、博士論文。[この文献には、「諸法実相ととき、三界を一心ととく、今の古鏡同事也」、「三界一心」存在の三つの領域（欲望、形態、無形の領域）におけるすべての存在の相互関係を指す仏教的概念。また、「古鏡」同見同面、同像同鑄、同參同証と説：「鏡」のように、一見したところ主客が対立するようなイメージを抱かせる語が登場しても、実際には主観と対象とが相対した上での対象的認識を表しているのではなく、知られる真理と知る智慧とが一体となった智慧を言い表しているのだと言う。まとめていうと、「一人の修行者の修行と「さとり」は、全世界の全事物の修行と「さとり」と連動し、修行者が、修行し続ける限りにおいて、仏性を顕現する真なる世界が現され続けるのである」と述べている。これは、言い換えれば、全時空の修行・悟りが相互相依的に成り立たせ合う絶え間ない運動そのものが禅の真理であるということである。]
- 8) 「共住」雲居山仏教「共住共約サイト」<https://www.yjsfj.com/pusa/yggy/6530.shtml>（最終閲覧 2023年9月10日）
- 9) 長野邦彦、前掲註（7）、14頁。
- 10) 王瑞芸の論文「禅宗、デュシャンとアメリカの現代芸術」、Alan Watts の論文「Beat Zen, Square Zen, and Zen」、Helen Weestgeest の論著『Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West』、Alexandra Munroe が学術担当で編集した論文集『Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Gage Zen, Beat Zen, and Zen』においては、禅の非合理的な点において、禅と現代アートの関係を論じていた。取り上げた作品の形態は、個人による制作した作品が主流である。
- 11) ケネス・シルヴァーマン『ジョン・ケージ伝 新たな挑戦の軌跡』、論創社・水声社、2015年、121頁。ここには、ケージは、禅を作品制作の発想に用いたとき、「東と西の均衡」をとるためにという動機が言及されている。
- 12) 鈴木大拙『禅八講 鈴木大拙 最終講義』角川選書 522、2013年、13-20頁。

- 13) Erich Fromm, D. T. Suzuki and Richard de Martino 『ZEN Buddhism and Psychoanalysis』 ZEN Buddhism and Psychoanalysis Liepman AG Literary Agency, 1960, p. 64.
- 14) アラン・ワッツは、20 世紀の哲学者、著述家、特に東洋の哲学や宗教、特に禅仏教とその西洋における解釈についての講演や著作で知られている。
- 15) Alan Watts 『The Spirit of Zen』, Grove Pr, 1960 年, pp. 18-19.
- 16) Kay Larson 『Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists』, Penguin Books, 2013 年, pp. 1-13.
- 17) 同前、63-66 頁。
- 18) Michael Hicks, JOURNAL ARTICLE, John Cage's Studies with Schoenberg, American Music, Vol. 8, No. 2, University of Illinois Press, 1990 年, pp. 125-140.
- 19) Nancy Princenthal, 『Agnes Martin Her Life and Art』, Thames & Hudson, 2015 年, pp. 12-32.
- 20) 同前、44-46 頁。
- 21) 賈題韜『賈題韜講壇經』、上海古籍出版社、2011 年、65 頁。
- 22) 同前、72 頁。
- 23) 竹村牧男『禅の思想を知る事典』東京堂出版、2014 年、12 頁。
- 24) 黄奎『中国禅宗清規』、宗教文化出版社、67 頁。
- 25) 同前、126 頁。
- 26) 『碧巖録』は禅の教科書であり、中国で宗門第一の書とも言われたという（岩波文庫本解説・解題）。日本には古く道元の伝本もあるとされているが、古い注釈書も多数あるという。今日でも、禅の道場で老師の提唱の講本として、また参禅の公案として用いられているという。
- 27) 「清規」とは、代表的な禅僧である百丈懷海は、集団での修行を円滑に行うために「清浄なる規範・清規」を制定し、『百丈古清規』として知られている。日本における曹洞宗の開祖は、道元禅師である。彼が主著した『正法眼蔵』には、日本曹洞宗の作法を記録した『清規』が収録されている。
- 28) 高橋六二「禅の『挨拶』-『あいさつ』の発生(2)」、コミュニケーション文化 = Communication in culture、2 巻、跡見学園女子大学文学部コミュニケーション文化学科、2008 年、75-87 頁。
- 29) 田上太秀『禅語散策』、講談社学術文庫、2007 年、78 頁。
- 30) 末木文美士編『現代語訳碧巖録』、岩波書店、2001 年刊、128 頁。
- 31) 同前、129 頁。
- 32) 葛兆光『中国禅思想史：從 6 世紀到 10 世紀（再増訂本）』上海古籍出版社、2008 年、67 頁。
- 33) 『五灯会元・卷九』宋朝、普濟編、総 20 巻、本論引用した公案の日本語訳は、鈴木省訓「月船禅慧の研究」駒沢女子短期大学研究紀要、1988、第 31 号 23-36 頁を参照した。
- 34) 同前、23 頁。

- 35) 同前、24 頁。
- 36) 同前、26 頁。
- 37) 同前、27 頁。
- 38) 長野邦彦、前掲註 (7)、16 頁。
- 39) 楊億編『勅修百丈清規』、中州古籍出版社、2011 年、158 頁。
- 40) 横田南嶺「円覚寺公式」<https://www.engakuji.or.jp/blog/33633/> (最終閲覧 2023 年 9 月 10 日)
- 41) 愛知学院大学「禅研究所」<https://zenken.agu.ac.jp/zen/zen/index.html> (最終閲覧 2023 年 9 月 10 日)
- 42) 楊億編、前掲註 (39)、130 頁。
- 43) 黄奎、前掲註 (24)、162 頁。
- 44) 楊億編、前掲註 (39)、60 頁。
- 45) 黄奎、前掲註 (24)、157 頁。
- 46) 同前、64 頁。
- 47) 同前、84 頁。
- 48) 曹洞宗 曹洞禅ネット公式サイト：<https://www.sotozen-net.or.jp/zen/eating/gokannoge> (最終閲覧 2023 年 9 月 10 日)
- 49) 杜継文『中国禅宗清規 序』、宗教文化出版社、13 頁。
- 50) 久松真一 等編『現代禅講座 第一巻 (思想と行為)』角川書店、1956 年、55-74 頁。
- 51) 田上太秀『「涅槃經」を読む』、講談社学術文庫、2004 年、13 頁。『涅槃經』は、大乘仏教の經典の一つで、仏教の核心的な教えといえる「涅槃」についての深い教えを伝えるものである。この經典は、仏陀の入涅槃 (死) の前に、彼が弟子たちに伝えた最後の教えとして位置づけられている。
- 52) 「大乘仏教」については、以下を参照した。
 - 竹村牧男『禅の思想を知る事典』東京堂出版、2014 年。
 - 常盤義伸「大乘起信論の和合識」禅文化研究所紀要 1994 年、23-41 頁。
- 53) 福田亮成「『秘密曼荼羅十住心論』の研究 (2) 一頭教の分類とその位置づけ一」、川崎大師教学研究所紀要、通号 2、2017 年、6 頁。
- 54) 同前、6 頁。
- 55) 大角修訳『全品現代語訳 法華經』、角川ソフィア文庫、2018 年、37 頁。
- 56) 武田晋「仏教思想と『共生』への一考察 親鸞思想と関連して」印度學佛教學研究、第四十七卷第二号、1999 年、64-67 頁。

- 57) 古田和弘「正信偈の教え」東本願寺公式サイト：<https://iodo-shinshu.info/category/shoshinge/shoshinge21.html>（閲覧 2023 年 11 月 2 日）
- 58) 「自他一如」については、以下を参照した。
一忽滑谷快天 述 [他] 井冽堂、前掲註、133 頁。
- 59) 公田蓮太郎『至道無難禪師集』、春秋社、1989 年、138 頁。
- 60) 同前、139 頁。
- 61) 片岡仁志『禪と実践』、筑摩書房、1967 年、201-203 頁。
- 62) 中島志郎『東アジア仏教の諸問題 聖巖博士古稀記念論集』、山喜房佛書林、2001 年、203-228 頁。
- 63) 横田南嶺、臨済宗 円覚寺公式サイト：<https://www.engakuji.or.jp/blog/32333/>（最終閲覧 2023 年 9 月 10 日）
- 64) 長野邦彦、前掲註（7）、25 頁。
- 65) 「和合」については、以下を参照した。
一常盤義伸「大乘起信論の和合識」禪文化研究所紀要、1994 年、23-41 頁。
一浙江省社会科学連合会『寒山子和合文化国際研討会論文集』、浙江大学出版社、2016 年。
- 66) 『正法眼蔵』は、主に道元が執筆し、編集した仏教思想書である。正法眼蔵という言葉は、本来、仏法の端的で肝心要の事柄、という意味である。
- 67) 張立文『和合学与文化創新』、人民出版社、2020 年、34-36 頁。
- 68) 頼永海編『禅学學術叢刊：禅学研究』、江蘇人民出版社、2010 年、34-36 頁。古勝亮『中国初期禅思想の形成』、法蔵館、2023 年、155-160 頁。
- 69) 前川知賢、'對抗文化についての一考察（下）' 中京大学教養論叢 14.2（1973）：85-111。
- 70) 同前、85-111 頁。
- 71) 生産者と享受者は、イタリアの哲学者であり、小説家としても知られるウンベルト・エーコ（1932-）が、著作『開かれた作品』（1962）のなかで用いた概念。
- 72) 前川知賢、前掲註（69）、85-111 頁。
- 73) Friedman, K. (2010). Fluxus: The Collective That Might Have Been. In *Alternative Practices in Design: The Collective - Past, Present & Future: Symposium Proceedings 2010*. RMIT University, Design Research Institute. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.564300516168607>（最終閲覧 2023 年 9 月 10 日）
- 74) Merriam-Webster, Inc. 1996. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. Tenth Edition. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, Inc., Publishers, p. 233.
- 75) Nina Felshin, "Group Material Timeline: Activism as a Work of Art" But Is It Art? The Spirit of Art as Activism, ed. Nina Felshin, title: Bay Press, 1994, p. 89.
- 76) Jacquelyn Baas Editor, Contributor, Fluxus and the Essential Questions of Life, University of Chicago Press; First Edition, 2011, p. 2.

- 77) 同前、47 頁。
- 78) Sherer, Margaret, "A Network of Experience: Community Building and Social Restructuring in Fluxus" (2016). Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations, p. 3. 716. https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/716 (最終閲覧 2023 年 9 月 10 日)
- 79) George Maciunas, letter to Thomas Schmit, nd [Spring 1963], copy of original, Collection Archiv Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart.
- 80) Sherer, Margaret, 前掲註 (78)、9 頁。
- 81) 同前、57 頁。
- 82) Friedman, K. The Fluxus Reader Chichester, Academy Editions. (1998). p. 61.
- 83) Jacquelynn Baas, 前掲註 (76)、64-65 頁。
- 84) 同前、58 頁。
- 85) Friedman, K. 前掲註 (73)、51 頁。
- 86) 『美術手帖』2018 年 4・5 月合併号特集「ART COLLECTIVE アート・コレクティブが時代を拓く」、美術出版社、2018 年、12-14 頁。
- 87) Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945, edited by Blake Stimson and Gregory Sholette, University of Minnesota Press, 2007.
- 88) Friedman, K. 前掲註 (73)、71 頁。
- 89) ケネス・シルヴェーマ、柿沼敏江訳『ジョン・ケージ伝—新たな挑戦の軌跡』、論創社、2015 年、119-120 頁。塩見允枝子『フルクサスとは何か?—日常とアートを結びつけた人々』、フィルムアート社、2005 年、13-14 頁。
- 90) Friedman, K. 前掲註 (73)、71 頁。
- 91) Jacquelynn Baas, 前掲註 (76)、48 頁。
- 92) 同前。
- 93) Claire Grace; Spoils of the Sign: Group Material's Americana, 1985. October 2014; (150): 133-160. doi: https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00204
- 94) Nina Felshin, 前掲註 (75)、26 頁。
- 95) 「アメリカーナ」のホイットニーの展示: <https://whitney.org/exhibitions/biennial-1985> (最終閲覧 2024 年 1 月 2 日)
- 96) Nina Felshin, 前掲註 (75)、26 頁。
- 97) 同前、56 頁。
- 98) 同前、3 頁。
- 99) Group Material 「Caution! Alternative space!」 <https://artsandlabor.org/alternative-economies/alternative-to-what/session-1-july-6/index.html> (最終閲覧 2024 年 1 月 2 日)
- 100) Nina Felshin, 前掲註 (75)、37 頁。
- 101) 同前、16 頁。
- 102) 同前、17 頁。
- 103) 同前。
- 104) 同前。

- 105) 同前、49 頁。
- 106) Nina Felshin, 前掲註 (75)、59 頁。
- 107) Alison Green, When Artists Curate: Contemporary Art and the Exhibition As Medium (Art Since the '80s), Reaktion Books, 2018, p12.
- 108) Group Material, 前掲註 (99)。
- 109) Group Material, Brian, Wallis 『Democracy: A Project by Group Material』, 1998 年、pp. 12-13.
- 110) 同前。
- 111) ドクメンタ 8 公式サイト: <https://www.documenta.de/> (最終閲覧 2024 年 1 月 2 日)
- 112) Group Material, Brian, Wallis, 前掲註 (109)、1-2 頁。
- 113) 関係性の美学について以下を参照した。
 -Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, trans Simon Pleasance and Fronza Woods with M Copeland, Les presses du réel, Dijon, 2002. Originally published in French by same publisher in 1998 as Esthétique relationnelle. (ニコラ・ブリオー、辻憲行訳、『関係性の美学』、水声社、2023 年)
 -Claire Bishop; Antagonism and Relational Aesthetics. October 2004; (110): 51-79. doi: <https://doi.org/10.1162/0162287042379810> (最終閲覧 2023 年 12 月 10 日)
- 114) ニコラ・ブリオー、辻憲行訳、前掲註 (113)、2 頁。
- 115) リルクリット・ティラヴァニヤについては、以下を参照した。
 -ARTiT 公式サイト: 「リルクリット・ティラヴァニ インタビュー」 https://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv/haxznjms7pxoekhl1lv0/ (最終閲覧 2023 年 12 月 10 日)
- 116) フェリックス・ゴンザレス＝トレスについては、以下を参照した。
 -檜山真有『美術手帖』公式サイト: <https://bijutsutecho.com/magazine/review/22181> (最終閲覧 2023 年 9 月 10 日)
- 117) 「Green River Project」については、以下を参照した。
 -「The Aat Story 公式サイト」: <https://www.theartstory.org/movement/relational-aesthetics/> (最終閲覧 2023 年 9 月 10 日)
- 118) Anthony Downey, Displacement Activities: Contemporary Art Practices and the Alibi of Engagement, I. B. Tauris & Company, 2015, p. 235.
- 119) ニコラ・ブリオー、辻憲行訳、前掲書 (113)、49 頁。
- 120) Grant H. Kester, Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art (2004), Berkeley: University of California Press, 2013, p. 10.
- 121) 同前、2 頁。
- 122) パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門 アートが社会と深く関わるための 10 のポイント』, (アート&ソサイエティ研究センターソーシャリー・エンゲイジド・アー研究会訳)、フィルムアート社、2015、3-5 頁。
- 123) 同前、6 頁。

- 124) アイ・ウェイウェイについては、以下を参照した。
菅原伸也、「美術評論+公式サイト」：<https://critique.aicajapan.com/580>（最終閲覧 2023 年 9 月 12 日）
- 125) 宮本真左美『艾未未アート「戦略」—アートが「政治」を超えるとき』、水声社、2023 年、6-12 頁。
- 126) 藤田直哉等『地域アート—美学/制度/日本』、堀之内出版、2016 年、11 頁。
- 127) 大地の芸術祭編集部『大地の芸術祭 越後妻有 2022』、大地の芸術祭実行委員会、2023 年、10 頁。
- 128) 同前、12 頁。
- 129) ジョン・ケージ『サイレンス』、水声社、1996 年、14 頁。
- 130) 同前、14 頁。
- 131) ジョン・ケージ、ダニエル・シャルル、青山マミ訳『ジョン・ケージ 小島たちのために』、青土社、1982 年 4 月、165 頁。
- 132) Kyoto International Conference Center, Kyoto, November 12, 1989. ケージによる講演「自叙伝」. ジョン・ケージ、大西稔訳『ジョン・ケージ作曲家の告白』アルテス社、2019 年、88 頁。ジョン・ケージ公式サイト：https://www.johncage.org/autobiographical_statement.html（最終閲覧 2024 年 1 月 2 日）
- 133) ケネス・シルヴェーマ、柿沼敏江訳、前掲註（89）、119 頁。
- 134) 同前、120 頁。
- 135) 末本文美士編、前掲註（30）、128 頁。
- 136) ジョン・ケージ『サイレンス』、水声社、1996 年、14 頁。
- 137) 渡辺真也『ユーラシアを探して：ヨーゼフ・ボイスとナムジュン・パイク』、三元社、2020 年、243 頁。
- 138) 神月徹宗『隻手のひびき：禅話』、臨済学院専門学校出版部、1935 年、33-43 頁。
- 139) 前掲註（6）。
- 140) 同前。
- 141) 渡辺真也、前掲註（137）、244 頁。
- 142) 長野邦彦、前掲註（7）、35 頁。
- 143) George Maciunas, letter to Dick Higgins, n.d. [c. July, 1966], box I, folder 493, Gilbert and Lila Silverman Archive, Museum of Modern Art, New York, 1.
- 144) Friedman, K. 前掲註（73）、46 頁。
- 145) ジョン・ケージ、前掲註（136）、14 頁。
- 146) Friedman, K. 前掲註（73）、23 頁。

- 147) George Maciunas, letter to Tomas Schmit, January 1964, quoted in Jon Hendricks, "Foreward," in Fluxus Codex, ed. Jon Hendricks (Detroit, MI: Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, 1988), 27.
- 148) Andrea, Terpenkas. (2017). Fluxus, Feminism, and the 1960's. 2017. p132.
- 149) Jacquelynn Baas, 前掲註 (76)、64-65頁。
- 150) Nina Felshin, 前掲註 (75)、46頁。
- 151) ニコラ・ブリオー、辻憲行訳、前掲註、26頁。Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, p. 15.
- 152) Green river 作品公式サイト: <https://olafureliasson.net/artwork/green-river-1998/> (最終閲覧 2024 年 1 月 2 日)
- 153) 中国数字時代公式サイト: <https://chinadigitaltimes.net/2010/05/ai-weiwei-%E8%89%BE%E6%9C%AA%E6%9C%AA-commemoration-%E5%BFB5/> (最終閲覧 2024 年 1 月 2 日)
- 154) Jordan, Cara M., "Joseph Beuys and Social Sculpture in the United States" (2017). CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1731 (最終閲覧 2024 年 1 月 2 日)
- 155) Fabio Maria Montagnino, Joseph Beuys' Rediscovery of Man-Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation October 2018 Journal of Open Innovation Technology Market and Complexity 4 (4):50, DOI:10.3390/joitmc4040050
- 156) 西武美術館編『ドキュメント・ヨーゼフ・ボイス』、西武美術館、1984 年、141 頁。
- 157) 越能、前掲註 (1)、26 頁。
- 158) 同前、32 頁。
- 159) 中村元「禅における生産と労働の問題—インド思想を超えた発展：俗世との交渉」『禅と思想』、ペリカン社、1997 年、86-78 頁。
- 160) 西武美術館編、前掲註 (156)、216-217 頁。
- 161) Joseph Beuys, in interview with Peter Mönning, 1981, published by the periodical Daily Edition, quoted in Saper, Networked Art, 116.

主要参考文献：

書籍

英文：

Helen Weestgeest 『Zen in the Fifties: Interaction in Art Between East and West』 Reaktion Books,

1998年.

Anthony Downey, Displacement Activities: Contemporary Art Practices and the Alibi of

Engagement, I. B. Tauris & Company, 2015, p. 235.

Alexandra Munroe 『*Buddhism and the Neo-Avant-Garde*』 Guggenheim Museum, 2012 年

Alan Watts 『The Spirit of Zen』, Grove Pr , 1960 年

Kay Larson 『Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists』 ,

Penguin Books , 2013 年

Nancy Princenthal, 『Agnes Martin Her Life and Art』, Thames & Hudson, 2015 年

Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945, edited by Blake

Stimson and Gregory Sholette, University of Minnesota Press, 2007.

Doss, Twentieth-century American Art,

Owen Smith, Fluxus: History of an Attitude. 1998.

Ken Friedman. The Fluxus Reader Chichester, Academy Editions. (1998).

Fusco, Coco (2000). Corpus Delecti: Performance Art of the Americas. London: Routledge.

John F. Moffitt, 『Occultism in Avant-Garde Art The Case of Joseph Beuys』, U·M·I Research

Press, 1988 年

Nina Felshin (編集), 《But Is It Art?: The Spirit of Art As Activism》, Bay Pr, 1994 年 11 月.

Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, trans Simon Pleasance and Fronza Woods with M Copeland, Les presses du réel, Dijon, 2002.

Originally published in French by same publisher in
1998 as Esthétique relationnelle.

Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After
1945, edited by Blake Stimson

and Gregory Sholette, University of Minnesota Press, 2007.

A Year from Monday: New Lectures and Writings, 1967, Wesleyan Univ Pr.
Sharp, Willoughby, ArtForum, December 1969.

Beuys, Joseph, F. J. Grinten and Dieter Koeplin. Joseph Beuys:

[zeichnungen, Kleine Objekte ;

Robert Filliou. Genie ohne Talent Gebundene Ausgabe, Hatje Cantz
Verlag, 2003.

Tom Finkelpearl, What We Made: Conversations on Art and Social
Cooperation, Duke University. Press Books, 2013.

和文:

慧能、宗宝編、奥田正造校『六祖法宝壇經：附・六祖壇經和訳』、森江書店、
1934 年。

末木文美、中島隆博編『非・西欧の視座』、文化比較所、2001 年。

末木文美『近世思想と仏教』、法藏館、2023 年。

西谷啓治「禅と組織の問題」、『禅の実践』、筑摩書房、1967 年。

小川隆『禅僧たちの生涯：唐代の禅』、春秋社、2022 年。

鈴木大拙『鈴木大拙全集第 13 巻』、岩波書店、1968 年。

鈴木大拙『禅思想史研究』第二（達磨から慧能に至る）、岩波書店、1987 年。

後藤大用『禅の近代的認識』、山喜房仏書林、1935 年。

須原玄雄『坐禅の力』、護国山聖徳寺、1948 年。

森章司編『仏教比喻例話辞典』東京堂出版、1987 年。

竹村牧男『禅の思想を知る事典』東京堂出版、2014 年。

鈴木大拙『禅八講 鈴木大拙 最終講義』角川選書 522、2013 年、13-20 頁。

田上太秀『禅語散策』、講談社学術文庫、2007 年。

末木文美土編『現代語訳碧巖録』、岩波書店、2001 年。

普濟編『五灯会元・巻九』宋朝、総 20 巻。

中村璋八、石川力山、中村信幸『典座教訓赴粥飯法』講談社学術文庫、1991 年。

各西嶋和夫『永平清規 典座教訓 赴粥飯法』金沢文庫、1991-92 年。

中根環堂『赴粥飯法現代講話』鴻盟社、1957 年。

神月徹宗『隻手のひびき：禅話』、臨済学院専門学校出版部、1935 年、33-43 頁。

公田蓮太郎『至道無難禅師集』、春秋社、1989 年、139 頁。

『正法眼蔵』

ウンベルト・エーコ、篠原資明、和田忠彦訳『開かれた作品』、青土社、2002 年（元作 1962 年）。

塩見允枝子『フルクサスとは何か?—日常とアートを結びつけた人々』、フィルムアート社、2005年。

うらわ美術館 編『フルクサス展-芸術から日常へ』、うらわ美術館。

パブロ・エルゲラ、アート&ソサイエティ研究センターソーシャリー・エンゲイジド・アー研究会訳、『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門
アートが社会と深く関わるための10のポイント』、フィルムアート社、2015。

大地の芸術祭実行委員会『大地の芸術祭 越後妻有 2022』、2023年。

ジョン・ケージ『サイレンス』、水声社、1996年

ジョン・ケージ、ダニエル・シャルル 著、青山マミ 訳『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』、青土社、1982年。

渡辺真也『ユーラシアを探して：ヨーゼフ・ボイスとナムジュン・パイク』、三元社、2020年。

ニコラ・ブリオー、辻憲行訳『関係性の美学』、水声社、2023年。

ニコラ・ブリオー、武田宙也訳『ラディカント グローバリゼーションの美学
に向けて』、フィルムアート社、2012年。

ジョン・ケージ、大西穰訳『ジョン・ケージ作曲家の告白』アルテス社、2019年。

白石美雪『ジョン・ケージ 混沌ではなくアナーキー』、武蔵野美術大学出版局、2009年。

西武美術館編『ドキュメント・ヨーゼフ・ボイス』、西武美術館、1984年。

美術出版社『美術手帖』2018年4・5月合併号特集「ART COLLECTIVE アート・コレクティブが時代を拓く」、2018年。

漢文：

王瑞芸 「禪宗、デュシャンとアメリカの現代芸術」 Pierro Cabanne著、王瑞

芸訳『Dialogues with Marcel Duchamp』、広西師範大学出版社、2001年。

葛兆光『増訂本中国禅思想史：六世紀から十世紀にかけて』上海古籍出版社、2008年。

賈題韜『賈題韜講壇經』、上海古籍出版社、2011年。

黃奎『中国禅宗清規』、宗教文化出版社。

杜繼文『中国禅宗清規 序』、宗教文化出版社。

張立文『和合哲学論』、人民出版社。

張立文『和合生生論』、人民出版社。

浙江省社会科学連合会『寒山子和合文化国際研討会論文集』、浙江大学出版社、2016年。

中国叶聖陶研究会『和合文化伝統与現代化』、人民教育出版社、2006年。

陳振国『和合生一』、華中師範大学出版社、2016年。

張瑞涛『和合散論』、中国社会科学出版社、2021年。

李効東『和合共生「中庸」の思想方法』、北京出版社、2022年。

賴永海『中国仏性論』、江蘇人民出版社、2010年。

賴永海、王月清『中国仏教芸術史』、南京大学出版社、2017年。

賴永海『宋高僧伝』、東方出版社、2019年。

賴永海『中国仏教文化論』、東方出版社、2014年。

賴永海編『禪學學術叢刊：禪學研究』、江蘇人民出版社、2010年。

何小平『安祥禪研究』、宗教文化出版社、2012年。

論文

英文：

Claire Bishop; Antagonism and Relational Aesthetics. October 2004; (110): 51-79. doi:

<https://doi.org/10.1162/0162287042379810>(最終閲覧 2023 年 12 月 10

日)

Doss, Twentieth-century American Art, 141. For a detailed account and analysis of Theater Piece

No. 1 at Black Mountain College, see Ruth Erickson, "Chance Encounters: Theater Piece

No. 1 and Its Prehistory," in Leap Before You Look: Black Mountain College, 1933-1957,

eds. Helen Molesworth and Ruth Erickson (Boston: Institute of Contemporary Art, 2015):

298-303.

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, 5. Juli-31. August 1969].

Basel: Kunstmuseum

Basel, 1969. p. 13.

Claire Grace; Spoils of the Sign: Group Material's Americana, 1985. October 2014; (150): 133-160.

doi: https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00204

Fiona Geuss, "The people's Choice-Floating Dialogues. How artists create publics through

conversation formats," Seismopolite, 2015.

Alan Watts 「Beat Zen, Square Zen, and Zen」 (Zen Buddhism as
 practiced in China, Japan, and
 the US) 」 Chicago Review 42. n3 Summer-Fall 1996年, pp. 49-57.
 Smith Liam [Zen Buddhism and Mid-Century American Art] Date 1-May-11,
 Stony Brook
 Alexandra Munroe 『Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Gage Zen , Beat
 Zen, and Zen, Guggenheim
 Museum, 2012年, pp. 1-63
 Michael Hicks, JOURNAL ARTICLE, John Cage's Studies with Schoenberg,
 American Music, Vol. 8,
 No. 2, University of Illinois Press , 1990年, pp. 125-140.
 Sherer, Margaret, "A Network of Experience: Community Building
 and Social Restructuring in
 Fluxus" (2016). Arts & Sciences Electronic Theses and
 Dissertations. 716.
 Owen F. Smith, Speaking Personally: Some Topics of Correspondence
 Between Fluxus Artists on
 Fluxus, [https://www.on-curating.org/issue-51-reader/speaking-
 personally-some-topics-of-
 correspondence-between-fluxus-artists-on-fluxus.html](https://www.on-curating.org/issue-51-reader/speaking-personally-some-topics-of-correspondence-between-fluxus-artists-on-fluxus.html) (最終閲覧
 2024 年 1 月 2 日)
 Andrea, Terpenkas. Fluxus, Feminism, and the 1960's. 2017.
 Jordan, Cara M., "Joseph Beuys and Social Sculpture in the
 United States" (2017). CUNY
 Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1731
 Maria Montagnino, Joseph Beuys' Rediscovery of Man-Nature
 Relationship: A Pioneering. Experience of Open Social Innovation
 October 2018 Journal of Open Innovation Technology Market and
 Complexity 4 (4) :50, DOI:10.3390/joitmc4040050

和文：

高橋六二「禅の『挨拶』-『あいさつ』の発生（2）」、コミュニケーション文化 = Communication in

culture、2 巻、跡見学園女子大学文学部コミュニケーション文化学科、2008 年、75-87 頁。

長野邦彦「師弟および修行者間における修証の相互相依的成立構造 —『正法眼蔵』「古鏡」巻注解」2020

年度、東京大学大学院人文社会系研究科・文学部、博士論文。

常盤義伸「大乘起信論の和合識」禅文化研究所紀要 1994 年、23-41 頁。

武田晋「仏教思想と『共生』への一考察 親鸞思想と関連して」印度學佛教學研究、第四十七巻第二号、

1999 年、64-67 頁。

常盤義伸「大乘起信論の和合識」禅文化研究所紀要、1994 年。

福田亮成『秘密曼荼羅十住心論』の研究（2）—顕教の分類とその位置づけ—、川崎大師教学研究

所紀要、通号 2、2017 年、6 頁。

インタビュー：

Joseph Beuys, in interview with Peter Mönig, 1981, published by the periodical Daily Edition,

quoted in Saper, Networked Art, 116.

図版：



© 2024 George Maciunas

図1 『Hommage à l' Allemagne』と『Counting Song』の共時演出 (ダニエル・スポエリ、エメット・ウィリアムズ作品、1963 年) より



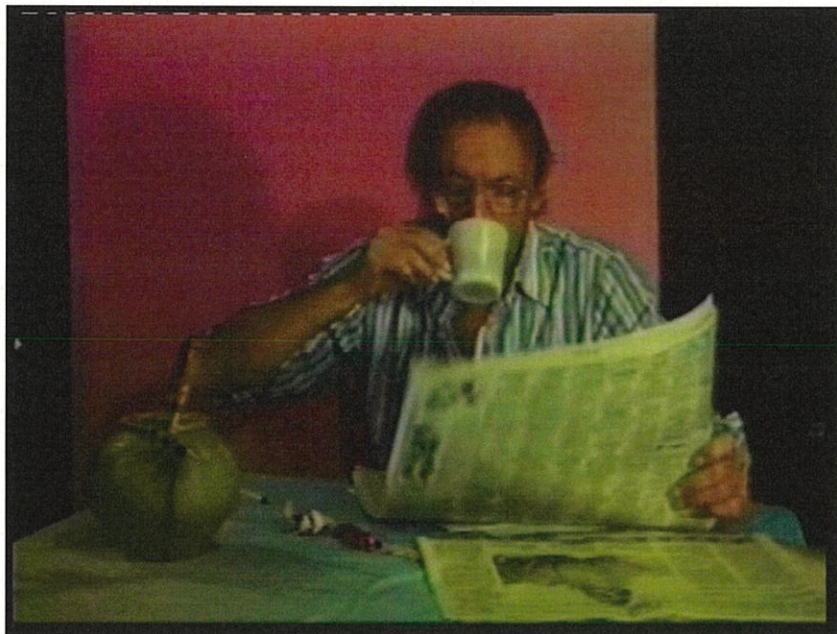
© 2024 George Maciunas

図2 『即興音楽演奏』(ディック・ヒギンズ、ナム・ジュン・バイク、アリソン・ノウルズ、エメット・ウィリアムズら作品、1963 年) より



Christin Kay ©Alison Knowles

図3 『Make a salad』(アルソン・ノウルズ作品、2018年6月12日再演の記録映像)より



©Robert Filliou

図4 『Breakfasting together, if you wish』(ロベール・フィリウ作品、1979年、37分)より



© Group Material

図5 『The People's Choice』 (グループ・マテリアル作品、1981年)より



Noel Allum © Group Material

図6 『Democracy』 (グループ・マテリアル作品、1988年)より



© Rirkrit Tiravanija

図7 『Pad Thai』（リルクリット・ティラヴァニヤ作品、1990年）より



© Felix Gonzalez-Torres

図8 『Untitled-Portrait of Ross in L.A.』（フェリックス・ゴンザレス＝トレス作品、1991年）

より



© Olafur Eliasson

図9 『Green River Project』(オラファー・エリアソン作品、1998年)より

念念 Commemoration	
朗读单元 12	卢小瑶 Lu Xiao Yao
	卢瑶瑶 Lu Yao Yao
	卢英 Lu Ying
	卢宇豪 Lu Yu Hao
	卢元元 Lu Yuan Yuan
	卢月新 Lu Yue Xin
	鲁国诚 Lu Guo Cheng
	鲁力 Lu Li
	鲁若璇 Lu Ruo Xuan
	鲁艳 Lu Yan
	陆芳 Lu Fang
北京时间 5月2日 21时 39分 28秒	累计 693时 39分 28秒

© Ai Weiwei

図10 『Commemoration』(アイ・ウェイウェイ作品、2008年)より



Osamu Nakamura

図 11 『新潟清津峡溪谷トンネル』(2020 年)より



© Joseph Beuys

図 12 『Free International University. Discussione con Beuys』(1978 年)より