

プロダクションからクリエイションへ 間主体的創造性へのアプローチ

坂倉杏介

慶應義塾大学デジタルメディア・コンテンツ統合研究機構

1 はじめに

「芸術的アンサンブルの創出とその成長」は、複数の人々が「その時、その場」で協同しながら制作していく過程を「芸術的アンサンブル」と定義し、この間主体的な創造の「場」がどのように成立し、成長していくか、その過程の解明をテーマとする研究プロジェクトである。

現在、ネットワーク上で交わされるコミュニケーションは多種多様であり、日々新たな技術・サービス・製品が生み出され、刻一刻とその形態は変容している。こうしたなか、あらためて人間同士の具体的な共同制作における身体的なコミュニケーションとそこに芽生える創造性を捉え直し、ネットワーク上でのコラボレーションのあり方、初等から高等教育まで応用可能な感性教育プログラムを構築していくことが、本プロジェクトの目的である。

プロダクションとクリエイションという語は、同じように「つくる」という意味で一般に使用されているが、質的に異なる概念である。プロダクション（pro-duce=前へ導く／製品、生産高）が、量的質的な生産性への期待を孕む外形的な概念であるのに対して、クリエイション（creare=作る、crescere=成長する／創造、生物）は、自発的自己生成的な過程の内側からの動きであるといえよう。一般に「創造性を高める」というとき、それは一定の入力に対する相応の成果を期待するという意味で、プロダクションの意で解されることが多い¹。クリエイションの概念は内発的主観的であるが故に捉え

¹ たとえば、西村佳哲、「創造的な働く場所」、『プロジェクト・ブック』、pp.26-27、彰国社、2005年など

づらく、また生産性向上に直接結びつきにくいのが、その一因であろう。だが、創造性をクリエイションの意味において考えるなら、それは、ワークフロー、生産設備、マネジメントなどの外的要因が主ではない。それは、個人個人の主体そのものから芽生え出る変化の「過程」に根ざすものはずである。

では、複数の人々が互いにに関わり合いながら、ひとつあるいは複数の表現を生み出して行く間主体的な過程を、どのように分析しうるか。私たちは、間主体的共同制作行為には典型的な二つの極があると考え、この両極から分析を試みることを行ってきた。合奏モデル、連句モデルと仮に名付けた実験的ワークショッププログラムである。このうち合奏モデルは、複数の演奏者が同時に音程やリズムをあわせ、その場で音楽を創出していくタイプの共同制作である。また、連句のように、集う人が場を共有しながら順番に創作を重ねて行く即興型の制作行為を連句モデルと位置づけ、これらに関する実験的ワークショップの実施とその分析を、2005 年秋より行っている。(本年度の各プログラムの記録と考察を次頁以降に掲載しているので、詳細はそちらを参照されたい)

こうした試みを通じて、合奏／連句(あるいは音楽／言語)の二つのモデルのなかに、共同制作の形式とは異なる水準での共通項があることが次第に明確になってきた。それは、主に間主体的創造の場に参加者がどのように「触れているか」、という問題に関わっている。ここでは、そのアウトラインを紹介したい。

2 弦楽四重奏における「聴くこと」

「目隠しカルテット」ワークショップ。この試みは、弦楽四重奏の4人の演奏者の間に、視覚・聴覚的障壁を置き、それによって音楽的アンサンブルがどのように変動するかを測る実験である。ここで焦点となるのは、4人の奏者の「あいだ」に流れる曲を、各奏者がどのように聴いているか、ということである。合奏中のコミュニケーションは、聴覚だけではなく、視覚を含めた総合的な感覚による。そのため、耳栓や衝立てによって他の奏者の身振りを遮断し、これによって生じる演奏や合奏中の意識に起こる変化を観察した。

こうした演奏者の意識を分析するために有効な概念として、木村敏の現象学的な考察がある²。まず木村は、音楽の演奏には3つの契機があるという。瞬間瞬間に音を鳴らして行く行為そのもの、自分の演奏を聴く行為、次の音を先取りの予期し現在の音楽に方向付けを行う意識である。このうち音を鳴らす行為を音楽のノエシス面とし、後の二つをノエマ面とする。ノエシス面とは、行為そのもの、まさに一瞬ごとに有機体が生き

² 木村敏、『あいだ』、pp20-62、弘文堂、1988年

なおしていく動的生命的な志向性であり、ノエマ面とは、意識が捉えるその行為の表象である。この3つの契機は、互いに絡まりあいながら音楽としてのまとまりをつけていくのだが（無意識に出す音だけでは曲にならない）、ここで、音楽のノエシス面は純粋に意識することができない、ということが問題となる。音を出す行為と、その音を聴く知覚から、意識作用は一步遅れ、演奏する現在そのものを意識することは不可能だからである。

では、どのように音楽はつくられていくのか。木村は、演奏者の意識の内部のほかに、一個の独立した生命体としてつねにそれ自身の未来を生み出す、自律的な音楽の主体を措定する。この音楽そのものの持つノエシス的構造が、次の音を規定してくという。合奏の場合、その音楽のありかは演奏者の「あいだ」にあり、集合的なノエシス面（メタノエシス）を形成する。正確に音を鳴らすのに精一杯の初心者の演奏（各自の内部意識のみで生成されるノエマ面主導の行為）や、他の奏者あるいは指揮者のテンポに合わせるだけの段階（ノエシス面の主導）を超えて、音楽が理想的な状態で演奏されている時、このメタノエシスの行為面は自律的であり、各奏者は、それぞれのノエマ面を通じて触れている。一般の用語では「ノリ」と言い換えてもいい。それぞれの奏者は、個々のパートを全体の音楽に調和させると同時に、その集合である音楽のほうへ意識を移動することで共に作りあげている演奏を自在にコントロールもできる。こうして、生きた演奏が、複数の演奏者間に響き合うのだが、この時、演奏者のみならず聴衆も、このメタノエシス面に触れることができる。生き生きとした音楽が感動を呼び、時に「聴衆も一体となった演奏」が起こる要因である。

ところが「目隠しカルテット」ワークショップにおいては、バリアによって通常通りには意識を自在に移動できなくなる。それまで自然に同期していた身体の揺らぎは小さく固くなり、自分の意識のなかでリズムを刻み、必死に他の演奏者の出す音の高低・タイミングを探るかのようだ。（外形的には、素人の下手な演奏に近づく）つまり、アクチュアルな生き生きとした現在が阻害され、自己と他の演奏との差を聴きながら合わせていく演奏となる。ヴィオリストの桑田穰が演奏後、「どうにか合わせることはできたが、これは音楽ではない」と感想を述べたように、音楽の本質が生命的な根拠に基づく時間的生成だとすれば、そのアクチュアリティを失った演奏は、仮に音程やリズムがずれていないとしても、もはや本来の意味での音楽とは感じられない。

こうして、合奏において他の奏者の音を聴くことは（場合によっては自分の技量よりも）決定的に重要だということがわかる。しかし、この場合の「聴く」とはどういうことだろうか。先に、純粋な現在は意識できない、と言った。だが、生きた音楽において奏者は、演奏している音楽を、明らかに「現在」において聴いている。逆から言い直すなら、熟練のカルテットと素人のその差の大きな部分を、この聴き方の違いが占めているといつてよい。

3 「聴くこと」と「触れること」

弦楽四重奏における「聴き方」は、その人あるいは他の演奏者のうちに一瞬一瞬ごとに生成される感情や、来るべきリズムの変化や抑揚といった予兆的な「ことの推移」に全身で参入する感覚を伴う。いままさに進行する合奏のなかで音楽を聴いている聴き方は、まさにその生成の瞬間に触れているとあってよい。この聴き方は、音階やリズムを聞き分けるのとは別の身体感覚である。あるいはもっと日常的な場面、たとえばビジネスの場面で相手の発する指示を正確に理解するのとは異なる。音の違いの聞き分けや指示の正確な理解が、聴覚的な入力を分節し認知することであるのに対し、合奏中のそれは、分節的ではない。

一瞬のうちに微細なニュアンスを把握する感覚について、坂部恵は「ふれる」という語を巡って検討を加えている。『「ふれる」ことはつねに『ふれ合う』こと、いうなれば、惰性化した日常の境界の侵犯であり、能動-受動、内-外、自-他の区別を超えた原初の体験である。』³ 音の違いの聞き分けや指示の正確な理解が、主体と客体の明確な分離の上に成り立つのに対して、「ふれる」ことは、相互に浸透し合う「自-他の区別を超えた原初の体験」である。合奏中の聴き方は、まさにこの感覚に他ならない。

この「ふれる」ということは、聴覚や視覚、あるいは触覚といった個別の感覚とは異なる次元での世界との関わり合い方である。演奏者が「聴いている」という時、それは単に聴覚的な入力を指すのではなく、音楽空間に対して能動-受動が渾然一体となった形で参入しているということである。

こうした感覚、というよりもむしろ世界に対する態度が現れるのは、演奏中の特殊な状態に限らない。演奏中にそれが顕著なのは、合奏がまさしく現在において生成される行為だからであるが、この能動-受動が渾然一体となった参入は、自己を含めた世界の一瞬一瞬の変動をその都度同期的に感知していくことと言い換えることができる。

この同期的感知の具体的な事例として、坂部は、中井久夫による分裂病親和者（S 親和者）の分析を挙げる。中井は、精神病の元となる人間のさまざまな気質が、ある社会では美德とされ別の時代では失調とされるような相対的なものであるという見方から、分裂病気質を分析している⁴。ここで中井は、S 親和者を病前性格つまり発症の気質を持つ者としては扱っていない⁵。したがって、より普遍的な日常生活における人間本来の気質の発露の一形式と捉えて良い。「S 親和者が『微分回路的』な一種の触覚をはたらかせて『兆候空間』にふれるとき、彼はいわば宇宙という力動的な場のいのちに、その一つ

³ 坂部恵 「『ふれる』ことについてのノート」、『「ふれる」ことの哲学 人称的世界とその根底』、pp4-5、岩波書店、1983年

⁴ 中井久夫、『分裂病と人類』、東京大学出版会、1982年

⁵ 中井 前掲書、p16

の構造不安定でクリティカルな特異点を通してすばやく接線を引き測定することを通して、一息のうちにふれる。⁶⁾ ここで「微分回路的」というのは、電気回路を近似モデルとした比喻だが、意味するところは、ほぼ0秒のあいだに、正確にその場の兆候を捉える働きである。「兆候空間」は、「微分回路的」な感覚を通じて触れることで、予兆に満ちた世界として捉え直される一般の生活空間全般のことである。

ここでS親和者に踏み込んで考察する余裕はないが、こうした分節的でない直観的把握が、前失調状態や音楽的な場以外にも発揮され得ること、特に創造的なワークショップに参加している意識と非常によく似ている点⁷⁾だけ確認しておく。

4 連句の座：ワークショップの予兆的空間

さて、私たちが共同制作のもう一方の典型と位置づけた連句はどうだろうか。連句は、座の芸術であり、座とはまさに間主体的創造の「場」である。連句の場は、前句に対して句を次々に付けていくことによって進むのだが、その進み方は物語ではない。また、過去の蓄積（直接的にはすでに詠まれた句の蓄積）というより、未来志向的な働きである（往きて戻らず）。連句はまた、切れ（断絶）と余韻の芸術である⁸⁾。座においては、余韻のなかから再び像が結ばれてくる共感が連鎖していくのだが、それは場を共にしていない限りは伝わらないほどの淡い共感である。

「ふれる」ということから、連句の一見無意味ともとれる共感を見て行こう。坂部は、「ふれる」ことの本質と特異性について、「気がふれる」「法にふれる」という語から、日常的世界の外側との境界の領域に、相互浸透的に「ふれる」という事態を挙げている⁹⁾。

短歌と俳句の質的な断絶を、「時間性の抹殺という暴力的な飛躍¹⁰⁾」に見る山本健吉は、俳句の「リアリテを支えるものは、外界ではなく、外界に触れて発する作者側の発見の驚異だ¹¹⁾」といている。また「十七音の言葉の連続が必然的に担わされた形式の時間性を抹殺して、おのおの言葉を同時的に現前させようとする試み」であり、「『古池や』と『水の音』とが、この世界では同時的に存在しなければならぬ¹²⁾」という。私たちの

⁶⁾ 坂部 前掲書、pp20-21

⁷⁾ 筆者は、ワークショップへの参加、ファシリテーションの経験に基づいてこの感覚を感じている。ファシリテーターとして正確に場に「チューンイン」している状態では、たとえば「いままさに話を始めようとしている参加者」をほぼ正確に、予感的に感じ取ることができる。これは特殊な能力ではなく、場にある仕方に参加している誰もが感じ取ることができるものと考えられる。

⁸⁾ 上田閑照、『場所 二重世界内存在』、pp244-255、弘文堂、1992年

⁹⁾ 坂部 前掲書、p

¹⁰⁾ 山本健吉、「挨拶と滑稽」、『俳句の世界』、p47、講談社、2005年

¹¹⁾ 山本 前掲書、p49

¹²⁾ 山本 前掲書、p50 また上田によれば、「古池」と「水の音」は、それぞれ日常的生活世界

文脈からは、「時間性の抹殺」は世界の認知的な把握から同時的な把握への飛躍と言い換えていいだろう。なぜなら「外界に触れて発する作者側の発見の驚異」とは、客体を認識する働きではなく、まさに主客の相互浸透的な把握だからである。そして、その境界面へ関わる瞬間的な把握という特異な経験を、その形式として表現するのが俳句である。切れ（断絶あるいは衝突）を含んだ十七字という形式こそが俳句の本質だといわれる所以である。連句の場合、この「発見の驚異」は、座を囲む連衆のあいだにも生起する。個々の内部に蓄積された膨大な季語と花鳥風月のデータベースを参照しながらも、一句ごとに「発見の驚異」を持って触れ合う。さらに、個々の発見の驚異は、できるだけ飛躍させるのが良しとされている（疎句）のだが、この飛躍は個々の内部意識のみに基づくのではなく、彼らが座を通じて響き合う共感に触れながら為されるために、淡くも確かな連続性が生じるのである。

俳句は言語芸術だが、風景や感情を言葉で説明するのではない。俳句に詠まれるのは、イメージである。しかし、この俳句的視線とは、一般的な視覚的認識とは異なっている。それは、「一息のうちにふれる」ような視覚である。

ここで、いま一度坂部による中井のS親和者の読解を振り返るが、試みに、S親和者を連衆と読み替えてみたい。連衆が『微分回路的』な一種の触覚をはたらかせて『兆候空間』にふれるとき、彼はいわば宇宙という力動的な場のいのちに、その一つの構造不安定でクリティカルな特異点を通してすばやく接線を引き測定することを通して、一息のうちにふれる。」非常に高度な俳句の詠み方として読めはしないだろうか。俳句的な触覚を通して、四季折々の事物全般は、深く豊かな「兆候空間」へ変貌する。

連句の共同制作過程としての特質は、こうした参加者による相互の予兆的な関わりを、形式とルールで体現していることにある。こうした意味で、連句は優れて創造的なモデルであり、過去の分析ではなく、空間に偏在する微かな予兆に意識が向いていく感覚は、他の創造的な行為に共通する。私たちが連句とともに分析モデルとして使用している箱庭の制作が、箱という結界を挟んで、もの（玩具）との相互の浸透をとまなう触れ合いであることとも無関係ではない。また、木村がメタノエシスという述語で表現したように、音楽がまさに生成されているその瞬間が、生命の根拠に根ざす行為であることとも重なる。

こうした創造的な感覚をとまなった形式での世界へ関わり合いは、生活世界での存在形式とは異なる。「惰性化した日常」においては、人は絶えず自-他を区別し世界を判断しており、その限りでは合奏中の行為や連句の座での意識は捉えにくい。だが、主体が創造的であるときにはまだ認識には現れていない予兆的なものに触れているということは、憑依やトランス状態といった極端な場合だけに現れるのでない。たとえばポランニ

（実存）と、普遍的な虚空（虚存）とに於いてある。俳句は、この二重的世界をまたぐ切片であるともいえる。

一の潜在的思考¹³にも通ずる、普遍的な創造性の本質とっていいのではないだろうか。

5 グループプロセスと創造性

これまで、主に合奏と連句の座における個々の主体の意識が、「ふれる」という形で間主體的な創造主体に関わっていることを見てきた。「ふれる」とは、主客の分離を伴わない瞬時に行われる把握であり、かつ日常の境界面との相互浸透的な関わりである。

そして、その過程をいま一度具体的生活のなかに創造することを目指す私たちにとって、そこにどうアプローチするかが課題となる。

この課題の参考となるのは、エンカウンター・グループや、T グループなどとして行われてきたグループ・プロセスの理論である。グループ・プロセス起源とされているのは、グループ・ダイナミクス（集団力学）の創始者クルト・レヴィンによって 1946 年に行われた「人種差別をなくすために働くソーシャルワーカーのワークショップ」である。ほぼ同時期に、来談者中心療法を提唱したカール・ロジャーズによる復員軍人のためのカウンセラー育成のために行われた集中的グループ経験が行われ、この両者が影響しあいながら発展してきた。著名な活動としては、NTL (National Training Laboratory) による産業界のトップを対象にコミュニケーション能力向上をはかる T グループ、ロジャーズによる紛争地域の人間関係の改善をはかるエンカウンター・グループがあり、様々な形で各国に広がった。現在行われている環境、アート、地域などをテーマとしたワークショップは、何らかの形でこれらのグループ・プロセスから発展してきたものである。

ロジャーズの理論が独創的だったのは、クライアント（この場合は健常者にもあてはまる）のうちに治癒や成長の力が既に備わっていると考えたことである。ロジャーズは、人間の変化は、「固定の状態あるいはホメオステシスから、変化によって別の新しい固定の状態へ移動する」のではなく、「固定性から変易性へ、固定的構造から流動性へ、停滞から過程へ」の移動であるという¹⁴。この変易性、流動性、過程とは、自分の感情から隔絶された状態（固定された状態）から、自己の感情を瞬時的現在において体験・表現できるようになる状態への変化である。さらにこの連続線が進むと、「感情のたえず変化する流れを体験する過程のなかに生きるということが、その人の特徴」になる¹⁵。そして、有機体として刻々と変化している自己の感情や感覚の流れをその一瞬一瞬に体験し、その存在は、「変易性の統合された過程 (an integrated process of changingness)」

¹³ マイケル・ポランニー、『暗黙知の次元』、高橋勇夫訳、筑摩書房、2003年

¹⁴ カール・ロジャーズ、『ロジャーズ全集 4 サイコセラピイの過程』、伊東博訳、p149、岩崎学術出版社、1966年

¹⁵ ロジャーズ 前掲書、pp180-181

16となる。自己の感情を瞬時的に感じ取る状態、これは、私たちがこれまで見てきた間主体的創造の場に「ふれる」こととほぼ重なるといっている。

むろん、一足飛びに断定はできないが、こうした存在形式は、自己の感情と認識が隔絶されたグループ経験以前の主体の在り方と比較して、相対的に創造的な主体といえるだろう¹⁷。少なくとも、一般に創造性を求められる職種に就く人々にとっては、自分の感覚、感情に敏感であることは非常に重要なことといえる。

こうしたグループ・プロセスの応用を、身体的なワークショップという形で活用している例に、「トイ・ストーリー」や「ファインディング・ニモ」など数々のコンピュータ・グラフィックス・アニメーションを制作する、ピクサー・アニメーション・スタジオがある。ピクサーは、社内に「ピクサー・ユニバーシティ」という教育施設を持ち、ここではアートや演劇、ヨガなどのプログラムを就業時間中に無料で受講できる¹⁸。一見福利厚生の実施のようにも見えるが、ピクサーは社員の創造性の有無が利益に直接結びつく企業である。彼らの創造性を維持すると同時に円滑な共同作業を行えるよう、そして、日常のなかに新たな創造の芽を見つける感度を高めるために、こうした直接の制作業務と関わりのないワークショッププログラムを用意しているという。ここでインプロヴィゼーションなどの科目を担当しているレベッカ・ストックリーによれば「クラスが進むと、人々は楽になり、呼吸をするようになり、笑うようになる。そして堅苦しさが取り払われ、遊びのような雰囲気になる。その柔らかさは、クラスが終わっても参加者の中にとどまる。¹⁹」 映画製作という通常業務自体が十分創造的であると考えられるピクサーであっても、その業務のなかで社員の身体は固く、堅苦しくなっているというのだ。それをほぐすための投資を厭わない企業の姿勢のほか、私たちの文脈からは、その創造性に対する深い理解には、注目すべきものがある。

ピクサーの事例は、社員の創造性が利益と密接に関わる企業における取り組みであり、あらかじめ創造性を発揮すべき社員を対象としたプログラムである。しかし、こうした取り組みは今後、教育現場や共同作業を必要とするオフィスワークの現場においても、広く応用が可能であろう。そうした意味で、グループプロセス、特に感性を主題とした共同作業についての理論化と感性を育てるプログラムの創造は、増々重要となる。

16 ロジャーズ 前掲書、p183

17 筆者は、ロジャーズが実施した形式にほぼ忠実なベーシック（非構成的）・エンカウンター・グループに参加した経験があるが、プロセスが進行するにつれ、自身の感覚だけではなく、参加者の言葉に含まれる細やかな感情に非常に鋭敏になるのが実感された。その感覚は、言葉にあらわれるさまざまなテクスチャーに触れているかのような、触覚的といえる感覚であった。

18 高尾隆「これが、企業のクリエイティブ・アクション」、『日常を変える！クリエイティブ・アクション』、pp56-60、フィルムアート社、2006年

19 高尾隆 前掲書、p60

6 創造性を抑圧しないメディアデザイン

合奏と連句の座における間主体的な創造行為について見てきたとおり、創造性とは、自己、メタノエシスの行為、生活世界全般に対して「ふれる」という契機によって成立している。坂部が示唆するように「一般的にいて、真の創造（ポイエーシス）の根底には、詩といわず、あらゆる芸術的体験の原基となる「ふれる」という経験があるとみることできるだろう。おそらく、真の創造（ポイエーシス）とふれるという経験は、一つの同じものにほかならない。²⁰」であれば、創造的な主体にとっては、まず可感的であることのほうが、より重要である。また、可感的な状態への移動をいかにして行うか、個々の主体が感情や世界から隔絶された停滞状態から、瞬時的現在において体験・表現可能な動的な過程へと移動するまさにその変化が決定的に重要なポイントとなる。

創造性を促進するためのプロダクトは、世に溢れている。だが、そうしたプロダクトが、額面通り使い手たちの創造性にダイナミズムをもたらしているといえるだろうか。あるいはデザイン教育、技術教育はどうであろうか。

来るべき知識創造社会において、ワークスタイル、デジタルネットワーク、そして産業構造は、人間の創造のエネルギーに寄り添う形でデザインされる必要があるだろう。そこには、個々の主体が世界に「ふれる」ことを疎外しない技術をも織り込まねばならない。それが、本プロジェクトが芸術的・間主体的創造の場、とりわけその過程に注目している所以である。

²⁰ 坂部 前掲書、p41