

「善い話」をやめる

柳澤 田実

0. 「善い話」をやめてみる

いわゆる「善い話」をすることに疲れている。ここ10年ほど、私は、キリスト教を中心とした倫理思想に関心を寄せてきた。キリスト教の土台には「隣人愛」という、だれ彼かまわず助けるという無防備極まりない倫理がある。私はこの倫理のこだわりのなさ、そして気前の良さに惹かれてきた。しかし、この手の「困っている人はどんな人でも助ける」という話は、一步間違うといかにも「善い話」で、誰もが「やらないよりはやった方が良いが、でもあんまりやりたくない」と考える話であるから、上手に語ること自体はとても難しい。そもそも「やった方がよい」という前提があって語ることに、説教臭さが漂いがちであるし、ましてや多くの方は「やりたくない（けど「やりたくない」と言うことははばかれる）」と予想されるからこそ、話者にも負荷がかかって語り口が力んだ感じになりやすい。こうやって話者／論者が意識過剰になることにより、「善い話」には重苦しい雰囲気醸し出されてしまう。

けれど、これは「善い話」の本来のコンテンツであるところの、たとえばイエスが愛によって実現しようとしていた状況とはほど遠いものだ。むしろイエスは、どんな時も人が背負ってしまった重荷を軽くしようと努めていた。彼がとりわけ吹き抜ける風や流れる水の比喩を好んだことから分かるように、停滞し閉塞した状況に流れをつくり出すためにこそ、イエスの創造性は発揮されたのだ。

「善い話」の難しさは、いわゆる「善い話」の多くが、悪い状態にある人が助けられる、救われるといった図式に偏っていることにもよる。そもそも「物語」の常套的構成が、問題とその克服という弁証法的図式を取ることはよく知られているが、「善い話」、とりわけ宗教的な救済物語では、出発点となる「悪い状態」は貧・病・争・差別など相当深刻な場合が多い。

たとえば、こんなことがあった。ある大学の授業で、「ケアの思想」に関するテキストを講読していたのだが、ある学生が「貧しい人、障害者などが出てくるとそれだけで興味を失う自分は心が狭いのでしょうか」とコメントシートに書いてきた。こうしたコメントは40人弱の受講生のうちたった一件だったから、とりたてて注目する

必要はないのかもしれない。にもかかわらず取り上げるのは、ほかでもない講義担当者の私が、この意見に共感を覚えてしまったからである。実は、テキストを選んだこの私自身、毎授業、毎授業、社会のなかで苦しい立場に置かれた人たちについて考えなければならないことに少しずつ疑問を覚え始めていたのだ。

社会のなかで苦しい立場に置かれた人たちが現にいる以上、その苦しみを取り除く、あるいは軽減するための方策について考える必要がある。これは間違いがない。例によって、それは誰もが認める「やらないよりはやった方が良い」ことだ。しかし、学生たちが、差し当たり苦しみへの共感よりも、スマホをスクロールするといったアドホックな快楽を求めているとしても、それを一概に責めることはできない、と私は思う。苦しさよりも快さを選ぶという功利的主義原則は、生き物の生命活動の基本だからだ。そして、だからこそ、苦しい立場に置かれた人たちを実際に援助できるようになるための教育として、ただ門切り型に「苦しんでいる人」の苦難から出発する話を繰り返し読む、あるいは聴かせることは有効ではない気がしてきたのだ。いかにも深刻であったり、いかにも重大なことは、聴く側に心理的負荷や緊張を与え、かえって話の敷居が高くなってしまふ。

最近では、被害の「当事者」が最優先されるべきだという論調が強く、倫理教育の一貫で障害や被害の当事者がスピーカーとして招かれることも多い。こうした場合でも、その苦しみを語る当事者を目の前にした時、非当事者である私たちは、語りを傾聴しなければならないと意識するあまり萎縮してしまうことが多いように思う。語る権利が、苦しみの当事者に与えられるべきなのは間違いがない。とはいえ、同時に「傾聴されるべきもの」として当事者の語りが差し出される際の政治性もまた、厄介な問題だと私は考えている。こうした政治性を回避するためには、その場を設える人に相当の力量が求められる。なにしろ上手に状況を設置しないことには、聴衆が当事者の語りにひたすら耐えているような異様な雰囲気になってしまうことだってあるのだ。

場の設定の仕方にしても、伝達の方法にしても、倫理を巡る表現には工夫や創造性が求められているように感じる。すでに専門用語のレベルで「愛」も「協働性」も、特定の文脈やイメージに限定された、ずいぶん時代遅れな言葉になってしまった。本稿で、私が試みたいのは、倫理的実践がもつクリエイティビティを語るのにふさわしい表現を、現代のアーティストの実践を題材に探し出すことにある。こうした表現を知ることは、ひいては聖書の読み方、またその解説の仕方を考察する上でも非常に有益であると私は考える。

1. アーティスト田中功起の実践

倫理を巡る表現に関して、最近、特筆すべき表現をしている人物として、アーティストの田中功起（1975年～）がいる。田中は、2013年のヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展の日本代表として「抽象的に話すこと ― 不確かなものの共有とコレクティブ・アクト」と題された展覧会を開催し、展覧会を共同企画したキュレーター・蔵屋美香（東京国立近代美術館）とともに特別表彰を受けた。1990年代から2004年頃まで、田中は、ボールやビニール袋や金だらいなど、日常生活のどこにもあるモノが、通常の用途とは異なるさまざまな仕方で使用される、その潜在的特性を顕在化させる様子を記録した映像作品を制作していた。こうやって書くことやこしいが、たとえば様々なヴァリエーションの運動を経てボールがバケツに投げ入れられる様や、トイレットペーパーが扇風機の風になびく様子、スーパーマーケットのポリ袋が風船になって飛ぶ様子などが撮影されている。その後、田中本人を筆頭に、映像のなかにモノを使用するヒトが登場するようになり、2010年前後から、本人以外の複数のヒト同士による協力など、撮影対象は集団的行為へと展開していった。この集団的行為に関する近作が一同に並べられたのが、ヴェネチアでの展示だったと言える。それぞれがどのような企画であるかは、以下のタイトルを見ていただければ一目瞭然だ。「ひとりの髪を九人の美容師が切る」（2010年）、「一台のピアノを五人のピアニストが弾く」（2012年）、「ひとつの陶器を五人の陶芸家を作る」（2013年）、「ひとつの詩を五人の詩人が書く」（2013年）。加えて、沢山の人たちが非常階段を上り下りする「振る舞いとしてのステイトメント」（2012年）がある。現在も継続する「不安定なタスク precarious tasks」というイベント・シリーズもまた、参加者に手探りで集団的行為を行わせるプロジェクトである。

田中の作品を評する時に、あるいは田中自身が自作を語る時にしばしば言及される文脈に、1990年代以降のコンテンポラリー・アート（現代美術）の一大潮流となっている「関係性の美学」がある。「関係性の美学」とは、キュレーターのニコラ・ブリオーが、1998年に公刊した著作（*L'esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud, Les presses du Réel, 1998）のなかで提言した、90年代のアート作品の一つの傾向性である。それは「モノ」としての作品ではなく、人間同士のコミュニケーションやコミュニティを創出するプロセスそのものを作品とみなすタイプのアートだ。たとえば「関係性の美学」として捉えうる代表的なアーティストに、リクリット・ティラヴァーニャがいる。ティラヴァーニャは1990年にニューヨークの画廊でタイ風焼きそばをふるまう《パッタイ》という作品に続き、1992年、1995年にはタイカレーをサービスするなどのパフォーマンスで一躍注目を浴びた。その後も、観客とのコミュニケー

「善い話」をやめる

ションを作品化するリレーショナルなアートの第一人者として国際的に活躍している。また「関係性の美学」にタイプ分けされるアーティストは、アートを日常に持ち込む、あるいは日常生活からアート作品を制作するという仕方で日常生活を重視する点でも共通していると言われる。

以上のことをふまえるならば、確かに田中の作品は大きく分けて「関係性の美学」に分類できるのだろう。が、そうはいつでも、田中が仕掛ける作品は、ギャラリーに来た人みんなでタイカレーやパッタイを食べるといふ、いかにもほかほかした「善い話」とは何かが違う。そもそも「関係性の美学」に積極的に連なる作品群については、ある種の予定調和的な「善い話」に陥っているのではないかという批判が存在する。ニューヨーク大学のクレア・ビショップは「敵対と関係性の美学」（表象文化論学会編『表象』05、星野太訳、月曜社、2011年）のなかで、こうしたリレーショナル・アートが作るコミュニティとは、所詮アートの関係者による内輪の仲よしグループでしかない点を指摘している。また、特に日本のなかで、地方行政の地域起こしのためのイベントとして利用されるリレーショナル・アートについては、藤田直哉によって、もはや商業主義に対するオルタナティブとしての役割を失っているという指摘されている（「前衛のゾンビたち——地域アートの諸問題」『すばる』2014年10月号、集英社）¹。

2. 直接性を回避する

「関係性の美学」に属するアートはあまりにも多岐に渡るので、ここで詳細な分類や比較を尽くすことは難しいけれど、少なくとも田中の作品は、以下の三つの特徴によって単なる「良い話」から遠く隔たっているように見える。一つ目は直接性の回避、二つ目は収束しないこと、三つ目は抽象性である。直接性の回避とは、要するに集団的行為をその場でやらせること、一緒にその場でお茶を飲む、タイカレーを食べるといふような「生の行為」そのものを作品にしないということだ。その理由について、田中は自身の出来事の「記録」への関心を挙げているが、同時に、当事者性に対する疑念にも言及していて興味深い。もしその場で一つの状況を作品として作り上げるとしても、参加者と傍観者を分けることはしたくないと田中は言う²。同様の問題に関連して、田中は以下のようにも述べている。

1 「地域でおじいちゃんやおばあちゃんも子どもも一緒になにかをやる、あるいは twitter で情報を共有したり、Facebook に写真をアップする、そういったことを「アート」として正当化してくれる後ろ盾として、プリオアの『関係性の美学』が、流用、というか、もはや「悪用」されている。

2 『必然的にばらばらなものが生まれてくる』武蔵野美術大学出版局、2014年、266頁。

「ぼくらはいつも誰かを当事者と非当事者に分けたがる。2011年の震災以降の東京はとても不思議な空気に包まれていた。そこでは誰がどのように当事者であるのか、あるいはいかに当事者に近づけるのか、当事者（意識）に対してランクづけが行われているように思えた。当事者性を誇示するために、自分がどれだけ被災地を訪ねたのか、その距離の近さと訪ねた回数で自分の当事者意識を満足させるものも現れた。ぼくにはどうしてもその感覚が理解できなかった。自分の中でそうした尺度を持つことはかまわないが、その感性が他者にまで拡大適応されることは理解できない。ぼくは、問題はもっと割り切れないものであると思っている。ぼくらの個別の体験は、もし俯瞰するのならば経験のグラデーションの中に配置されるはず。そしてそれを個別に見るのならば、その濃度を他者が判定するのはおかしい。それは距離と数の問題ではない。個々の深度は比較できない。」（田中功起『必然的にばらばらなものが生まれてくる』武蔵野美術大学出版局、2014年、60頁）

個々人の体験を比較できないと考える田中は、他者の体験を容易に共有できないと考えているようだ。それゆえ、傍観者が傾聴すべき対象として掲げられる特権的な当事者性にも疑念を持っている。田中は、こうした当事者と非当事者の分断の回避という問題意識を、ヴェネチアでの展示「抽象的に話すこと」へと展開させた。

「例えばぼくらは自分自身の中に複雑な問題を抱えている。それは個々の固有の問題なわけだし、それが誰かの問題と交わることはあまりないだろう。問題はいつも痛みを伴い、その痛みは他者とは共有できないものだ。例えば同情や共感、痛みを持つ者と持たぬ者のボーダーをむしろ強化してしまう。同情のベクトルは常に痛みを持つたぬ者から持つ者へと向かっている。逆はありえない。だからぼくらは同情ではなく、別の方法でもって関わりを模索すべきだろう。」（田中功起『必然的にばらばらなものが生まれてくる』44頁）

思うにリレーショナルなアートのなかでも、その場でタイカレーをふるまうティラヴァーニャのようなアーティストは、他者への共感を相当楽観的に信頼しているのではないだろうか。ある参加者がタイカレーを食べているところに別の参加者が来た場合に、当然その人もカレーを食べたくなるだろうという目算なくして彼の企画は成立しえないだろう（この時の記録映像を観る限り、提供されているグリーンカレーが異様に美味しそうなので、共感よりむしろカレーのクオリティが要因だったのかもしれない）。田中は、こうした直接的な共感に留保をつける。だからビエンナーレの展示においても、直接的に被災者や被災地を作品化することを回避し、またその場で直

接参加するプロジェクトを行うわけでもなく、いわば協働・協力の普遍的なストラクチャーを抽象的に取り出すための五種類の試行実験の記録という、間接的で抽象的な表現を取った。こうすることによって、田中は、当事者と非当事者という区別が無効になるような仕方でも、問題を共有する可能性を探っているように見える³。

また先に挙げた田中の発言は、田中が協働、協力をどのようにとらえているかを示していて、その点でもとても面白い。そもそも「同情や共感はむしろ痛みを持つ者と持たぬ者のボーダーを強化してしまう」という主張は、人間の協力的行為の起源に関する先行研究を思い起こすならば、とても小気味好いものだ。というのも、近年の進化論的観点からの研究や発達心理学では、共感こそが人間の協力を可能にする主要な能力として捉えられているからだ。

哲学史上の大多数の哲学者は、人間の親切や協力の原因を理性に求めてきた。その代表例としては、たとえば理性に対する命令（カント）や功利的計算（ベンサム）などを挙げることができる。これに対して、ルソーやショーペンハウアーといったロマン主義者たちは、共感の重要性を主張した。そして20世紀以降、哲学史においてはマイノリティだった共感のほうが、動物行動学、進化論、発達心理学などの成果に基づき、協力や利他的行為の原因としてクローズ・アップされるようになっていく。たとえば霊長類研究者のフランス・ドゥ・ヴァールや発達心理学者のマイケル・トマセロらが代表的だ。たとえばトマセロは人間同士の協力には「私たち性 *we-ness*」の成立が前提条件になると主張するのだが、そのために必要な能力として、他者が見るものに注意を向けることができる能力（＝ジョイント・アテンション（共同注視））を明らかにしたのだった⁴。

トマセロを筆頭に、共感に基づく協力的行為について研究するものたちは、大抵、ゲームであったり、ものを運ぶ作業であったり、複数人での協力が前提となっている作業を課題にし、実験的・実証的な研究を進めている。これに対して田中がヴェネチアで提示した「ひとりの髪を九人の美容師が切る」（2010年）、「一台のピアノを五人のピアニストが弾く」（2012年）、「ひとつの陶器を五人の陶芸家を作る」（2013年）、「ひとつの詩を五人の詩人が書く」（2013年）という五つのプロジェクトで非常に興味深く思われるのは、そのどれもが、基本的に一人で行うべき作業を、ある意味、無理矢理、共同で行うという設定になっている点だ。そもそもの協力モデルが違うので

3 蔵屋は国際交流基金でのビエンナーレに向かったの途中経過報告で、以下のように述べている。「直接的に震災を経験していなくても、距離があったとしても、まぎれもなくそれが自分たちの問題であると受け止めるためにはどうすればいいのか、ということはきちんと考えてなければいけない。すべての人たちが、震災を巡る問題から排除されない論理を考えなければいけない。」（『をちこち』 <http://www.wochikochi.jp/topstory/2013/01/biennale-venezia-55.php>）

4 Michael Tomasello, *Why we cooperate*, A Boston Review Book, 2009（邦訳：マイケル・トマセロ『ヒトはなぜ協力するのか』板彌和秀訳、勁草書房、2013年）。

ある。田中が想定する協力的な世界では、皆がそれぞれ個別のことに従事しており、助けるもの助けられるものといった非対称性がない。幾つかの作品では、特定の人物がその場を支配しようと振るまい始め、ヘゲモニー（＝覇権）争いのようなことが起こるのだが、それでも他のメンバーによって極端な非対称性が生じないような努力がなされる。おそらくこれは、田中自身のインストラクションやメンバー同士の申し合わせによるものではなく、田中が作った状況設定に暗黙に組み込まれたものである。

3. 「収束しないこと」と抽象

複数の人たちが個々に自分の行為に専心しながら、それでもなお一緒に何かを作る／行うというタスクは、基本的に一つの意味、一つの文脈へと収束することがない。「良い話」というのは、往々にして、ベタに一つの意味・意義へと落とし込まれる話である。だから、その意味でも一義的に収束しない田中の作品は、いくら協働作業という一見「良い話」を主題にしていたとしても、いわゆる「良い話」になりえないのだ。ビエンナーレで公開された五つの作品のなかで、ビエンナーレ以前に制作されていた「ひとりの髪を九人の美容師が切る」（2010年）、「一台のピアノを五人のピアニストが弾く」（2012年）では、最後に一応の完成形ができあがり、参加者が笑顔を見せる場面で終焉する。しかし、果たして参加者の全員が合意に達したのかどうかは本当のところは不明瞭で、「とりあえず終わり」という合意にマジョリティの意見が到達した、あるいは達したことにした、ということではかないようにも見える。たとえば「ひとりの髪を九人の美容師が切る」では、満足とも不満足とも言えるような表情のモデルがトイレに行き、美容師たちがゆるゆる散会していく描写で幕を閉じる。

こうした集団的行為の非収束的な特徴は、ビエンナーレのために制作された作品で、いっそう際立っている。「ひとつの詩を五人の詩人が書く」では、収束しない状況を、知らず知らずのうちに収束させようとしてしまうことに対して参加者が自覚的になる瞬間がある。つまり参加者の一人が、詩を書き連ねているうちに、自分たちがいつのまにかエンディングを志向してしまうことに対して注意を促す瞬間があるのだ。また、「ひとつの陶器を五人の陶芸家を作る」に至っては、幾つかの方法で制作してみるのだけれど、結局どれも成功しない。異議を主張し続ける参加者と何とか成功させようとする参加者との議論が続けられるなか作品は終焉を迎え、未完成の壺や皿が協働作業の残骸として残されることになる。

複数の文脈を内包させ、作品そのものを収束させないという手法が最も明確に示されているのは「振る舞いとしてのステイトメント」（2012年）だ。この映像作品では、大勢の人たちが本を片手に非常階段を昇り降りをする様が撮影されている。震災後に

「善い話」をやめる

ロサンゼルスにいた田中が、距離を超えて反原発デモに参加する方法について考察した結果、制作されたのがこの作品だそうだ。震災の後に都心で行われていた計画停電の際には、多くの人たちがエスカレータのかわりに階段を使用していた。この出来事に着想を得たこの作品は、日常的な行為である「階段を昇り降りすること」に震災後の文脈を読み込むことで、震災以前にも行われていた行為が読み替えられることを指し示している。しかも、この点が本作品の核心だと思われるのだけれど、映像のなかでは、階段を「降りる」人もいれば、上ってくる人もいる。「降りる」人は震災後の避難の様子を思い起こさせるが、上る人は反原発のデモやそれ以外の可能性を示唆している。このように複数の解釈可能性を保つことによって、この作品は、反原発のデモンストレーションを下敷きにしつつも、私たちが置かれた状況の複雑さを表現することに成功している。

ところで前の節で私は、具体的な時と場所を離れて、ヒト同士の協働作業の普遍的・一般的構造を抽出しようとする田中の手法を「抽象」と呼んだ。「抽象」とは通常、ある部分、要素のみを取り出し、それ以外のことを捨て去ることを言う。こうした一般的な意味での「抽象」に加えて、田中は、収束しない事態を見つめ続けることについても「抽象」という表現を用いていて面白い。

「ぼくの実践は決して抽象的で曖昧なものではない。具体的なアイデアをもとに、だれかが参加して、目に見える形でものごとが進行し、明らかな結果がそこに生じるものだ。だとすれば抽象的なものどころか、むしろあまりにも即物的な具体性に満ちたものと言えるだろう。ところが明らかなものたちがひとつの場所に集められるとき、全体としては抽象的な曖昧さが出てくるということがある。はっきりとした複数の反発する意見が出そろって、どこに向かうのかが見えなくなってきた会議のようなもの。ぼくは、しかし、そうした抽象に可能性を感じている。複数の異なる意見を抱えもつことは、いわば複数の距離を自分の中に抱え持つことに似ている。ひとつのものごとを複数の距離感によって凝視すること。それによって生じる曖昧さの中で思考すること。日本館というプロジェクトがぼくにもたらしたのはそうした考え方だった。・・・抽象はその意味では時間と空間を越える可能性を持っている。なぜなら抽象の中に保存された複数の思考は、割り切れないまま歩き続けることでもあるからだ。」(『必然的にばらばらなものが生まれてくる』34頁)

ここで田中が言っている「抽象」とは、個々の参加者、個々の物事が集まったときに、相互に調停できない違いが明らかになった状態に生じることのようにだ。その「抽象」において、「複数の距離感によって凝視する」という主張は、ニーチェの遠近法

主義を思い起こさせる。

「われわれの行為は、根本において一つ一つみな比類のない仕方で個人的であり、唯一的であり、あくまでも個性的である、それには疑いの余地がない。それなのに、われわれがそれらを意識に翻訳するやいなや、それらはもうそう見えなくなる。・・・これこそが私の解する真の現象論であり遠近法論である。」(F・ニーチェ『悦ばしき知識』信太正三訳、354 節、ちくま学芸文庫、1993 年、394 頁)

ニーチェの遠近法は、しばしば視点の違いに基づく相対主義として理解されてきた。そして、こうした現状認識において人が取りうる方策としては、さまざまに異なる視点から同じ事柄を見ることによって自分の認識を完全なものに近づけていくことだと解説される⁵。田中の作品は果たして、こうしたニーチェ的な意味での遠近法主義の文脈で理解できるのだろうか。基本的には可能だろうし、実際、集団的行為のプロジェクトの際に、田中が好んで用いる、一つのテーブルを複数人が取り囲むセッティングは、ニーチェ的な図式に符号しているように見える。

と同時に、田中のプロジェクトは、ニーチェ以上に繊細に、人が生きていることの不条理や不可思議さに踏み込んでいる、と私は思う。田中はしばしば「自分は状況の設定しかしていない」と言うが、確かに田中のタスクは、明確な目的とセットになった行為ではなく、状況設定に過ぎない点特徴的だ。最終的な目的が見えないままに何かを行うという実践は、田中がビエンナーレ前から現在まで継続している「不安定なタスク」にも共有されている。キッチンの隅に忘れられていたティーバッグでお茶を作って飲む、服を持ち寄って交換するといった田中が設定するタスクは、とりあえずやってみるという形で行われる行為であって、そうすることによって何をしたいかは不明なまま取り組まれる。

ビエンナーレで展示された五つの作品でも、「共に何かを作る」というそれこそ抽象的なタスクは決定されているが、実際に何を作るかは決まっていない。しかも、田中の作品に登場する参加者たちがプロフェッショナルであることの証なのだろうが、彼らは目的=最終目標をイメージ化してそれを共有することを積極的には行わない、あるいは共有を放棄していく。たとえば美容師たちは一応のイメージを当初設定するが、実際に切り始めると、どんどんそこから逸脱していく。あるいはピアニストたちは、誰かが分かりやすいパターンを示そうとすると、別の誰かから予め決めることへの異議が必ず申し立てられるのである。そもそもイメージによる目標の共有など不可

5 F・ニーチェ『道徳の系譜』III.12

「善い話」をやめる

能であることを、彼らは経験的に知っているのかもしれない、文字通りの手探りで作業は進んで行く。むしろ壺や皿などの特定の用途があるものを制作するため、限定されたイメージに引っ張られがちな陶芸が、集団による制作としては完全に失敗する。

最終目標がイメージとして見失われ、方向性さえも定かではなくなる時、人は世界をどのように認識したら良いのか分からなくなるのではないだろうか。ニーチェにならって、人間の意識的な認識を遠近法的になぞらえるならば、一点透視図法に必ず水平線と消失点が必要となるように、認識するためには、ある程度の行為の目標の設定が必ず必要となると考えられるからだ。ただ視点だけがあっても、行為の目的なしには、世界は意味ある全体として構成することはできないだろう。こうした意味で、世界が意識にとって構成不可能になり、具体性を失った状態を、田中は「抽象」という概念に含み込んでいるのではないだろうか。

4. 笑いと攪乱

このように田中の作品は、わかりやすい結論・意味・目的に収束する「良い話」からは遠くかけ離れて、むしろヒトがヒトとともに生きることが、いかに手探りで曖昧で割り切れないかを見せつける。けれど、とても爽快かつ軽妙なやり方で。だから映像のなかで参加者が泣き出すなどの修羅場があっても、実際その場に痛みがあったことは認めざるをえないにしても、決して不幸な感触は残らない。むしろヒトとは、生きるとはこういうことだという肯定的な感情しか浮かばない。こんな風に言ううちょっと「良い話」になってしまうが、確かにこれは田中の「抽象」という手法がもたらす独特な感覚である。

同時に、おそらくこの点も「抽象」という方法と深く関わっているのだろうが、田中の作品は、不合理であるがゆえのユーモア、ナンセンスな笑いに満ちている。そもその状況設定についても、本来一人でやるのが前提となっている作業を複数人数でやることは、それ自体無理があるがゆえに不合理で面白い。たとえば「一台のピアノを五人のピアニストが弾く」(2012年)で、一台のピアノの前に実際に五人が座った瞬間、「狭い」と笑い出すのは出演者だけではなく、観者もまた同様に「無理あるわ」と吹き出さずにはいられないのだ。

田中はピエンナーレ後の蔵屋、藤井光との鼎談で「福島のコメディ・パイソン」を自分自身の宿題にしたいと語った⁶。モンティ・パイソンとはイギリスのコメディアン集団である。この対談で蔵屋も述べているように、イギリスには障害者のしたたかさ

6 『必然的にばらばらなものが生まれてくる』32頁。

やずるさなどもコメディにできる、極めてハイコンテクストな笑いの土壌がある。「萎縮した土壌」を揺り動かす笑いは、タブーや困難な問題を、肩肘はらず直視させる力があるのだ。同時に田中は笑いに当事者と傍観者という区別を攪乱する作用もあると述べている。

田中が実践する方法、つまり直接性の回避、収束しないこと、抽象性、そしてそうした方法に伴って生じるユーモアは、福音書の記述について考察する上でも参考になると私は考えている。たとえば『ヨハネ福音書』第4章のサマリアの女とのやり取りなどは、ある種の間接性、収束のなさ、抽象性と言ったものが見出されるように思う。また言うまでもないが、福音書そのものが持つやはり抽象的としか言いようのない感触について考える上でも、田中の実践や作品にまつわる議論は非常に示唆的であると考えている。これらのことを今後の課題とし、本稿を終わりたい。