

# クロード・レヴィ＝ストロースと芸術<sup>1</sup>

## —大阪大学講演会—2025年4月21日—

フレデリック・ケック  
(平光 文乃訳)

クロード・レヴィ＝ストロースは二十世紀最大のフランス人思想家の一人である。その全作品が2008年ガリマール出版社の権威あるプレイヤード叢書から出版されたことが示すように、彼の著作は科学的であると同時に文学的でもある。その人類学的思考は、美学的な問題に偏りすぎて科学的な厳密さが損なわれていると批判されることもあった。逆に私は、あらゆる芸術がその多様性においてレヴィ＝ストロースの思考に常に存在していたこと、そして芸術が、人間社会を比較する彼の研究が進むにつれて、彼自身が提起した問題を解決することを可能にしていたことを示したいと思う。私はまず、彼が家族的環境から受け継いだ芸術的文化の分析から始め、この文化を科学的著作のさまざまな段階でどのように利用したかを示し、最後に芸術作品が保存されている美術館との関係について述べて講演を締めくくりたい。

クロード・レヴィ＝ストロースは、ナポレオン三世の宮廷管弦楽団指揮者だったイザーク・ストロース〔シュトラウス〕の曾孫にあたる。ストロース一家はストラスブールの小ブルジョワユダヤ人の出で、ユダヤ人の経済活動への参加を後押しした第二帝政期に乗じてパリに移り住んだ。イザーク・ストロースは、自身の曲やオッフエンバックの曲を上演して財を成した。1870年に第二帝政が崩壊すると、彼はその財産でユダヤの美術品を購入し、それがユダヤ歴史美術館の最初のコレクションとなった。クロード・レヴィ＝ストロースの芸術に関する思想は、それゆえ、フランス国家への統合を通じたユダヤ文化の世俗化の一環なのである。1984年のヴィクトル・マルカへのインタビューで、彼はこう語っている。「もちろん、私の周囲では文化的価値が支配的でした。それが神聖なものだったのです」。また、ディディエ・エリボンとのインタビューの中で、1940年、ペタン元帥の政府がフランスでユダヤ人に教えることを禁止したとき、クロード・レヴィ＝ストロースは、祖先がナポレオン三世の前で最も大きなコンサートを開いた地であるヴィシーに赴き、国家の教育体制への参画を求めたと語っている。

クロード・レヴィ＝ストロースの父レイモンは、対照的に画家のなり損ないと言われている。レイモンは裕福な人々のために肖像画を描いたが、肖像画の流行は印象派やキュビズムの画家たちによって一掃されてしまった。彼は西ヨーロッパをあまねく移動した。クロード・レヴィ＝ストロースが1908年にブリュッセルで生まれたのは、父親がそこで依頼を受けていたからだ。一人っ子だっ

---

<sup>1</sup> (訳者注) 本稿は、2025年4月21日にフレデリック・ケック氏が大阪大学豊中キャンパスで行った同題講演を基にした論考の翻訳である(原文は *Gallia* 第65号に掲載)。なお、講演会は大坂大学フランス文学研究室が主催し、当日の通訳も訳者が務めた。以下特に表記のない場合拙訳。また〔〕や脚注を伴い、本文に訳者の注釈を記した。

た彼は、父と母がとても質素な暮らしをしていたことを覚えている。一家がかなりの収入を得た唯一の時は1931年の植民地博覧会で、その時にはパリにやってきたインドシナ人たちの肖像画を父親が描き、そのエキゾチスムが画商たちに高く評価された。

若きクロード・レヴィ＝ストロースは、芸術の新たな諸形式について両親と大いに議論している。ストラスブールでの兵役中の手紙に見られるように、彼は写真と映画に魅了され、絵画よりもこれらの芸術の方が優れていると両親に説明している。「パパたちが観客《Spectateurs》になるのはいい考えですね。前衛的知識人というその精神はかなり不快ですが、そこには興味深いものが見られるはずですよ！ [...] それにパパが映画館の方に何かを求めるのはとてもいい考えだと思う。映画館には興味深いやるべきことがきっとあるし、僕の考えでは、絵画はもはや独立した分野として存続することができず、建築や映画など、他の表現形態に結びついてのみ存続することができるのだから。」

(1931年11月29日、ストラスブールからの手紙)「もしパパがドキュメンタリーを作りたいのなら、聞くけど、なぜツバキのような大きさをミモザを描くのですか？僕はこうした曖昧な表現よりも、実物大の方が良かったと思うんですが。[...] 写真の使命は、通常目には捉えることのできない事物の諸側面を提示することにあるように思います。それがマン・レイの写真の秘密の全てなんです、これ以上のドキュメンタリーが他にあるのでしょうか？このことをずっと考えていたので、写真についての完全な哲学的理論をパパに書こうと思います。(1932年2月9日、ストラスブールからの手紙) クロード・レヴィ＝ストロースは父に尊敬の念を示してもいる。父親にルーブル美術館を訪れさせ、ワーグナーのオペラを見せ、収集した日本の浮世絵を見せ、家では普通の物を再利用するために日曜大工ブリコラージュを実践した。したがってクロード・レヴィ＝ストロースの伝記作家、エマニュエル・ロワイエがこう書いているのは正しいのである。「1953年にレイモン・レヴィ＝ストロースが亡くなったことで、芸術や文学において父親が体現していた慎み深さや職人氣質といった伝統的な概念に息子が徐々に回帰していったようである。それはまるで、背後世界《arrière-mondes<sup>2</sup>》によって彼が元いた場所へもどったかのようであり、それ以降は二十世紀の人間であると同時に十九世紀の人間でもあった。」(Lévi-Strauss, Flammarion, p. 392) 1978年に、レヴィ＝ストロースが職人たちの仕事を見学するために大喜びで日本を訪れた理由もまた理解できる。そこに父の情熱を見出したからだ。

エマニュエル・ロワイエのこの分析によって、クロード・レヴィ＝ストロースが人類学の研究を発展させるにつれて自らの家系をさかのぼることで、芸術が彼の思考に介入するようになったことが理解できる。1930年代、パリで哲学と法学を学んでいたレヴィ＝ストロースは、親戚のポール・ニザンと付き合い、マルクス主義と民族学に目覚めた。セリーヌの『夜の果てへの旅』を読むように勧めたのもニザンで、レヴィ＝ストロースはそれについての書評を『社会主義的學生』*L'Étudiant socialiste* に発表した。セリーヌは「われわれの仲間」（つまり社会主義者）ではないが、その植民地のアフリカ批判はジョゼフ・コンラッドの小説に匹敵すると書いた。1941年にレヴィ＝ストロー

<sup>2</sup> (訳者注) 隠れた、無意識の影響を及ぼしている世界。つまりレヴィ＝ストロースが個人的で自律的なアイデンティティを築くために離れ、解放された家族的、知的な出自のこと。

スがフランスから逃れねばならなくなったとき、マルセイユでシュルレアリスム運動の指導者アンドレ・ブルトンと共にニューヨーク行きの船に乗った。ニューヨークに到着すると、ブルトンからマックス・エルンストを紹介され、3人で街を歩き回ってアメリカ先住民の美術品を探し出し、レヴィ＝ストロースはそれを収集した。したがって、レヴィ＝ストロースは1930年代から40年代にかけて、フランスの前衛芸術家と密接に交際していたといえる。

ゆえにレヴィ＝ストロースの名を世に知らしめた最初の著書、『悲しき熱帯』*Tristes tropiques* がもともと美術書として構想されたものであることは理解できる。ジャン・マロリーが1954年にプロン社の人間の大地叢書« la collection « Terre humaine » »から、1935年と1938年におけるブラジルアマゾンでの調査の写真を出版するよう勧めたとき、レヴィ＝ストロースはそれを引き受けた。というのも、1947年に出版した博士論文『親族の基本構造』*Les structures élémentaires de la parenté* が、期待したほどの成功を収めていなかったからである。彼が切望していた社会科学の再建は、ジャン＝ポール・サルトルの実存主義の成功によってかすんでしまったのである。それゆえレヴィ＝ストロースは、自分のキャリアが失敗するだろうと考えている時期に、人類学者としての天職について、一種の総合書（自伝、旅行記、哲学的、政治的エッセイ、民族誌的調査の報告書、民族学の論考、詩的描写など、あらゆるジャンルを含む）を書いた。そのため、本書は絶望的なトーンで書かれているが、読者に感動を与えてもいる。特に、カデュヴェオ族の女性たちの顔に描かれた模様を、その隣人ボロロの社会組織における矛盾の解消に関するマルクス主義的分析によって説明する際には。「もしこの分析が正しいとすれば、社会の利害や迷信が妨げさえしなければ実現できたはずの諸制度を象徴的に表わす方法を、飽くことのない情熱で探し求める一社会の幻想として、最終的にはカデュヴェオ族の女の絵画芸術を解釈し、その神秘的な誘惑や一見何の根拠もないように思われるその錯綜ぶりを説明すべきであろう」(*Tristes tropiques*, Plon, 1954, p. 227; 『悲しき熱帯』、川田順造訳、中央公論新社(中公クラシックス)、2001年、339頁)。

カデュヴェオ族の顔面彩画の写真を分析する鍵は、レヴィ＝ストロースが1944年にニューヨークの自由フランス誌『ルネサンス』*Renaissance* に発表した「アジアとアメリカの芸術における図像表現の分割性」という論文にある。その中でレヴィ＝ストロースは、アメリカ北西海岸の二分された仮面と、同じく対称軸に沿って二分された中国の青銅器とを比較している。太平洋の両岸からもたらされたこれら二つの表象は、カデュヴェオ族の顔面彩画を思い起こさせた。それは非対称な諸社会において秩序を回復させるために対称性を用いてもいるのだ。レヴィ＝ストロースは言う。「仮面が人々を生み出すのは、仮面が象徴的なものを社会生活に挿入するからである」。「(それらの仮面の)役割は象徴から意味へ、呪術から日常へ、超自然のものから社会的なものへという移行をはっきり示す諸々の中間形態を表すことである。そこで、それらは、仮面をつけることと仮面を脱ぐという機能を同時に果している。しかし、仮面を脱ぐという場合には、まさに仮面が(一種の逆分割によって)、二つの半分に切り開かれるのである。一方俳優〔仮面をつけている人〕の方はというと、仮面をつけている者の犠牲において、仮面を展示(本来の意味と比喩的な意味で)しようとする分割表現によって、分割されるのである。」(*Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p. 313-314; 『構造人類学』、荒川他訳、みすず書房、1972年、286頁)。

レヴィ＝ストロースはこの分析を、日本への旅行から戻った 1979 年に出版した『仮面の道』*La voie des masques* で再び取り上げた。彼はまず、1941 年にニューヨークの自然史博物館で北アメリカ北西海岸の仮面に出会ったことを語り、目や口が大きく開いている仮面と反対にそれらが閉じている他の仮面との違いを分析した。仮面の間この違いによって、ヨーロッパ商人の到来によってこの地域にもたらされた混乱の文脈において、銅の売却をめぐる争いがどのように語られているかを明らかにしつつ、この地域の神話をそれらの間で比較することができた。彼はこう書いた。「神話と同様、それを一つの孤立した対象として、それだけを、それだけで意味あるものとして解釈することはできない。意味論的な観点から考えれば、神話が意味を持つのは、変形された神話群のなかに置き換えられてである。それと同様に、ある類似の仮面は、造形的な観点だけから見れば、他の類型に対して成立するものであり、それらの仮面の輪郭や色彩を変化させることで、その固有性を獲得するものなのだ。その固有性が他の仮面の固有性と対立するための、必要かつ十分な条件とは、最初の仮面が、一次的意味、あるいは二次的（文化的）意味として伝えるべきメッセージと、同じ文化あるいは周辺文化のなかで、別の仮面が担うべきメッセージとの間に、同じ対比関係が成立していることである。」(p. 15; 『仮面の道』、山口昌男他訳、筑摩書房 (ちくま学芸文庫)、2018 年、27-28 頁)。

1962 年に出版された『野生の思考』*La pensée sauvage* でもレヴィ＝ストロースは肖像画を分析しているが、今回はアメリカ大陸で見つけたような仮面ではなく、フランソワ・クルーエが 1570 年頃に描いたオーストリアのエリザベートの絵画である。レヴィ＝ストロースはこの絵を使って、芸術がいかに神話と科学の間、プリコラージュ<sup>3</sup>をする人の技術とエンジニアの技術の間、「野生の思考」と「飼いならされた思考」の間にあるかを説明した。レヴィ＝ストロースが「縮減模型」に例えたように、実際芸術はある事物の構造を知覚の出来事と一致させる。彼はこう書いている。「クルエの手になる女性の肖像画を見よう。そしてレースの襟飾りが綿密に糸一本一本まで実物と見まがうばかりに描かれていて、それが説明のつかぬ（と思われる）大へん深い美的感動をひき起こす理由を考えてしてみよう。[...] 寸法についてであるにせよ、属性についてであるにせよ、それでは縮減にどのような効果があるのだろうか？それは認識課程の転倒にあると思われる。現実の物体を全体的に認識するために、われわれはつねにまず部分から始める傾向がある。対象がわれわれに向ける抵抗は、それを分割することによって克服される。寸法の縮小はこの状況を逆転させる。小さくなれば、対象の全体はそれほど恐るべきものとは見えなくなる。量的に小さくなることによって、われわれには質的に簡単になったと思われるのである。[...] 換言すれば、縮減模型の内在的な効果は、感覚的な次元の放棄を、理解可能な次元の獲得によって補うことにある。[...] 美的感動は、人間が、したがってまた潜在的には鑑賞者が、作り出すものの中におさめられている構造の次元と出来事の次元とのこの結合から生じる。鑑賞者はこの結合の可能性を芸術作品によって発見するのである。」(*Euvres*, Gallimard, 2008, p. 583-587; 『野生の思考』、大橋保夫訳、みすず書房、1976 年、29-32 頁、一部訳者による変更箇所、以下※として記す) レヴィ＝ストロース自身が『野生の思考』を、「未開社会」において考えられてきたことのすべてを「飼いならされた思考」

<sup>3</sup> (訳者注) レヴィストロースの用語で、一貫した計画によらずありあわせの素材、道具を適宜に組み合わせて問題を解決していく仕方。

の言語に翻訳した「縮減模型」として構想していることに注意すべきである。このことは、一冊の本がいかにして自らの可能性条件に対して自らを締めくくることが（メタ的・自己言及的な省察によって締めくくることが）できるのかを説明するために、プルーストを引用することを正当化している（この手法は彼が8年前に『悲しき熱帯』で既に試みていたものである）。

『野生の思考』の後、レヴィ＝ストロースは『神話論理』*Mythologiques* という巨大な企画に着手し、1964年から1970年にかけて全四巻を刊行することになる。彼はアメリカ大陸各地に由来する800の神話を比較し、それらを台所の火をめぐる父と子の対立に関連づけた。そのため第一巻のタイトルは『生のものと火にかけたもの』*Le cru et le cuit* であった。レヴィ＝ストロースはそこで、神話における主題の回帰（「鳥の巣あさり」、すなわち息子が木の中に逃げ込み、父親が木に息子を追いかけていくこと）を、フーガにおける旋律の回帰になぞらえている。彼は、一つのメロディーへの回帰が徐々に意味深い作品を生み出すことができるという点で、ラヴェルの《ボレロ》のモデルを採用している。こうして、音楽は絵画に代わって、この人類学者の思考においていかにして野生の社会の思考が近代社会の思考と合致しうるかを説明している。「神話と音楽作品は共通する性格を持っており、それは分節された言語活動のレベルをそれぞれのやり方で超越する言語活動であり、かつ、分節された言語活動と同じように、そして絵画とは逆に、出現するには時間という次元が必要であるということである。」（p. 23；『生のものと火を通したもの』、早水洋太郎訳、みすず書房、2006年、25頁※）。「色は素材の様式であり、音楽の調性は一鳥のものであろうと人間のものであろうと—社会的様式である。」（p. 27；前掲書30頁）。「絵画は、感覚的組織としてすでに目の前にあった自然を、知的に、文化を手段にして組織しているのである。音楽のたどる道筋はまったく逆である。音楽にとっては、文化はすでに目の前にあったのであるが、感覚的な形をしており、自然を手段にして文化を知的に組織するからである。」（p. 30；前掲書、34-35頁※）。「音楽は、各人を各人の生理的な根に触れさせる。神話は同様に、社会的な根に触れさせる。一方は内臓を揺さぶり、他方はいわば各人の属する「グループ」を揺さぶる。揺さぶるには、それぞれが、楽器と神話的図式という最高度に繊細な文化的機会を使う。」（p. 36；前掲書、42頁）。

『神話論理』第四巻『裸の人』*L'homme nu* の結論部分で、レヴィ＝ストロースは音楽的モデルに立ち返っている。彼は、自身のモデルを幼少期の文化から借用していることを認めており、それは父親と一緒に観に行ったワーグナーのオペラや、曾祖父が上演していたオッフエンバックのオペレッタの記憶である。「そのようなわたし自身にもたしからしく思えるのは、音を元手に生み出される音楽作品に匹敵する作品を、自分はこれまで意味を元手に築きあげようとしてきたという点である。一篇の交響曲としてはネガにすぎないこの作品から、いつの日か、どこかの作曲家が正当にもポジとしての交響曲そのものを引き出す気になってくれるかもしれない。」（p.580；『裸の人』、吉田禎吾他訳、みすず書房、2008年、815頁）。「音楽の聴取において人に歓喜の涙をひき起こすのは、作品がじっさいに歩みとおし、かつ困難（と聴き手にのみ感じられるもの）をきりぬけて成功にいたったその道のりである。発明の才にめぐまれるとともに、音の世界にひそむ可能性をさぐろうと欲する作曲家であればこそ、彼はそうした困難に加え、困難にほどこすべき解答の数々を積みあげてみせたのだった。」（p.589；前掲書、828頁）。しかし、彼のこうした音楽的教養は、当時の音楽家たちとの間にズレを生んでいる。音楽家たちは構造人類学の分析を後ろ盾として作品を作ろうと

していたが、レヴィ＝ストロースによれば、彼らの作品において形式は意味に結びついていないからである。したがって、神話の人類学、彼がワーグナーのオペラにおいて体験したような意味を還元する人類学と、現代音楽、その形式のみが残されている音楽、との間には乖離がある。「神話が死滅するそのときに音楽は神話的となり、同じく宗教が死滅するそのときに、芸術作品は単に美しい存在であることをやめ、聖性を帯びていく。[...] 神話の構造を受け入れることで、音楽がある進化を自覚したのは、間違いなくワーグナーによってである。[...] 音楽のそうした自覚のうちに、進歩のつぎなる段階にすすむ原因そのものでないにせよ糸口だけは見いだせたのだが、こんどはこの新段階において、もはや音楽には神話の構造を捨て去る以外に選択の余地がなくなるいっぽう、神話が自己言及の言説としてついに自意識を獲得するうえで、当の神話の構造がいまや利用可能となった。だとすれば、神話を回収しようとするわたしの企てと、セリー革命<sup>4</sup>よりこのかた意味を犠牲にしてもたらされる表現の探求と徹底して非対称をめざす決意とによって、逆に神話から決定的に身を離してみせた現代音楽のさまざまな企てとのあいだには、相関と対立の関係が存在することになる。」(p.584；前掲書 820-822 頁)。

したがって、レヴィ＝ストロースの美学と、彼が最も成功を取めた 1960 年代の美学との間には、興味深いズレがある。彼は 1930 年代の前衛芸術運動から出発し、ニューヨークでは美術館や図書館に通い、その芸術運動を科学的な言語で表現した。そこではカドゥヴェオ族族の顔面彩画に見られる対称性を説明する構造主義的仮説の正しさを確認することができた。しかしこの科学的な教え、新しい社会人類学を構造言語学に基づかせる教えは、1960 年代には、純粋に形式的な作品を作る芸術家たちに受け入れられてしまった。ちょうどその頃、レヴィ＝ストロース自身は、象徴的な形式を社会生活の意味へと再び結びつけようと試みていたののである。だからこそ、父親の芸術的文化へと回帰しつつ、それを科学的な形で翻訳することを可能にした「ブリコラージュ」のモデルは非常に重要である。また、1978 年の日本への旅も同様に、太平洋兩岸における文化的同質性という仮説に従い、アメリカ先住民の芸術とアジアの工芸との間にある類似性を裏付けるものとなった。

この分析により、クロード・レヴィ＝ストロースの人生と思想において中心的役割を果たした「美術館」という存在に、結論として再び立ち戻ることができる。彼は、父親とともにルーヴル美術館に行くことで文化に目覚め、1938 年にはアマゾンから持ち帰った品々を人類博物館 *Musée de l'Homme* で展示した。その後、ニューヨークの自然史博物館でアメリカ北西海岸の芸術と出会った。1947 年には人類博物館の館長就任に失敗し、それにより構造人類学は美術館の外で、つまりコレージュ・ド・フランスの社会人類学研究所で発展していくこととなった。しかし 2005 年には、ジャック・シラク大統領によるケ・ブランリ美術館の創設を支持した。彼はかつて、ジョルジュ＝アンリ・リヴィエールによって創設された民俗芸術伝統博物館について、社会人類学研究所の副所長との対談の中でこう打ち明けている。「私はいつもこう言ってきたし、そう思っているのだが、美術館はまず第一に事物のために作られており、第二にのみ来館者のためにつくられているのだ。たとえばそれが流行の考え方に反するものであったとしても、美術館の第一の機能は保存なのだ」(*Le*

---

<sup>4</sup> (訳者注) セリー音楽 « *musique sérielle* » : ある音列 (セリー) を設定し、それを厳密な規則性に基づいて分割、変形して構成された音楽。

*Débat*, 3, n°70, 1992, p.159)。2008年、レヴィ＝ストロースは『野生の思考』をプレイヤード叢書で再刊する際に、次のような一文を付け加えている。「それを嘆こうが、喜ぼうが、今日でもなお野生の思考が、野生動物と同じように比較的保護されている地域がある。それが芸術の場合である。われらの文明は、芸術に国立公園のような地位を与えているが、そこにはいかにも人工的な様式に結びつくあらゆる利点と欠点も含まれている」(*Œuvres*, 2008, p. 792)

芸術作品の保存は、クロード・レヴィ＝ストロースの人類学的思考を理解するうえで、おそらく中心的な問いである。しかし、それは過去をその内在的な価値のために保存するという意味ではない。というのもそうであれば、1930年代にマルクス主義的で前衛的な革命思想家であった人物が、1970年代のフランスで保守的な思想家となる理由が理解できなくなってしまうだろうから。レヴィ＝ストロースが提唱するのは、歴史によって破壊されてしまった社会、たとえばブラジルの先住民社会や、アルザスのユダヤ教伝統共同体のような社会の作品を保存することである。彼の著作は、レヴィ＝ストロース自身がアメリカ亡命によって逃れることができた「ショア〔ホロコースト〕」の影響を深く受けている。その中で芸術こそが、科学と宗教、近代と伝統が、十九世紀の進歩主義的な枠組みに立ち戻ることなく、再び合致しうる唯一の空間なのである。消滅してしまった社会の作品は保存することができるが、それはそれらの形式を組み合わせて、新たに命を吹き込む一つの方法である。だからこそ、レヴィ＝ストロースは、自身の作品が同時代人によって意味のない形式的分析として受け取られてしまうことに大きな不安を抱き、また自らの概念的ブリコラージュが新たな使われ方をされるときに、大きな喜びを感じるのである。だからこそ、未来の大惨事について考えるために彼の業績を伝えねばならないのだ。

(社会人類学研究所研究長)