

芸術作品と自然素材との葛藤

——ことに建築および彫刻における——

島 本 融
基礎教育課程

The Conflict between Artworks and their Natural Materials.

Tohru SHIMAMOTO

Division of Liberal Arts and Science

(Received October 15, 1997; Accepted January 14, 1998)

I.

芸術作品の「古い」ということがあるとすればそれは何であろうか。作品を生みだした歴史環境が遠い過去のものとなって、いわゆる時代との「ずれ」の中で、作品が昔日の評価をうけなくなったという状況を示すのであろうか。

文字による芸術にはよくそのことが言われる。しかし逆に、同時代の読者にうけ入れられなかった作品が何十年、何世紀を経てあらたなる評価をうけることがある。そのことをしも「古い」と言えるか？ またその「若さ」とは？ その「壮年」とは？ 「盛り」とは？

造形芸術の分野では事情がことなる。カンヴァスや顔料、石材、木材、ブロンズその他の形成素材の寿命の問題がからんでくるからである。そこでは作品の内包が、その誕生年代におけると後世におけるとで評価に変化や格差が出てくるという、芸術一般の問題にとどまらなくなってくる。評価されるとされないとにかかわらず、ほんらい孕^ちしていた内容、いわば原内包とよばれるようなものが客観的には与えられなくなりかねないからである。

ここに内包ということをいったが、美術作品のばあいそれをどう規定するか。図像論的に把握可能なものが内包であるか、平和や友情といったものがそれであるか、曰く謂いがたい、象徴の霧のかなたに散見するようなものがそれであるか、記憶の中の一断片か自然や静物のたざまいであるか。それらをすべて総括して、これを内包とするのはあやまりないように見える。しかしそこで残る問題は、作品それぞれについて、その内包には欠落した層があるのを避けられまいという点である。作品の内包は、社会性、政治性、論理性、情念性などいわば芸

術外的な内容をも含めて、曰く謂いがたい気分のごときものにいたるまですべてを包攝し得る。技法的側面を別として表現内容的な側面が多種多様であるために、芸術作品というのは同次元上に並べての比較評価というのがきわめてやりにくい。作品ひとつひとつの個性をとりあげて、これを評価の根柢に置くことは可能であるか。たとえば社会正義的なコンセプトを重点に据えた作品と、まったく個人的な情感を題材とした作品とは、これを同一の俎上に置いての評価はかなり困難である。どちらか一方の規準をもって他を律することはできる。社会的倫理性の欠落した個人的情念の描写に終始する作品、こまやかな情念の描写をないがしろにした倫理性の骨組みだけの作品、等々という非難の応酬はできる。しかし双方ともに芸術作品という大前提に立つとすれば、双方をひとつ俎上に置いての評価、批判というようなことを可能ならしめるものは何であろうか。もともと芸術外的な内容に重点を置くことで、芸術の自律が危うくなると考えれば、やはり技法の粗笨や洗練にその根柢と規準を求めらるか。

II.

造形芸術の規定も、またひろく芸術一般の規定も、それが具体的であることを求めれば求めるほどむつかしい。規定のデテールを断念すると全体的規定は当然のことながらきわめて観念的なものとなるほかない。それはidealであるとともに ideell でもある。ここに理念とは観念ではなくて、作品の内包にも技法にも関連する。その限りのない具体のデテールの収斂する最終点が、その作品の理念と呼ぶべきものであろう。

理念とは本来われわれの感覚にはなじまない。しかしヘーゲルに倣うならば、古典的芸術形式は理念の感覚に

対するエピファニーともいうべきものであろう。それは理念の相貌的な顕現とはいいがたい。しかし結果的には古典期ないし初期ヘレニズムのギリシア男性裸体彫刻にみられる無葛藤——しばしば一種の虚脱の印象すら与えかねない——の表現を透して理念の仄示をみるということであろうか。

象徴的芸術形式を前にしてのわれわれの当惑と疑念、外面形式の背後にある内包をつかむべくしてつかみそこねているようなもどかしさ、また作家の個人的 *Virtuosität* のむこうに何もみえず、その意味ではときに皮相の象徴性は伴っても超越的な奥行きも伴わないローマン的芸術形式。これらに比して古典的芸術形式はその飽和と無葛藤を特色とした、倦怠に近い安定感をもたらすものであるかにみえる。

ハイデッガーは神殿建築の列柱において、大地としての大理石は「世界」され¹⁾、作品としての完成相と素材相との往復運動がはじまり、これに協合することが芸術直観の震蕩体験であり感動体験であると考えた。神殿建築や彫刻における大理石、彫刻におけるブロンズ、詩における言葉、音楽におけるひびき——ライトの建築における大谷石、木造建築や木彫における木材、日本のやきものにおける素土——石材も木材も「材」として人工の世界の次元に取りあげられるまでは、彼のいう大地の中に秘匿され、眠っている。靴はそれがもっともよく機能するとき、ひとにその存在を気づかれない。それが意識をされるのは、不具合を生じたときかゴッホにより描かれたときである。ハイデッガーは芸術の機能を、真実の蔽いを取ることで、アレーティアにみとめたのであり、彼の誤解する限りでの旧来の美学における感性の美をその目標とするものでないとみた。彼のこの考え方には、無葛藤にまどろむ美の否定がある。

ただハイデッガーが、同じ大理石を材料としながらもゴシックの寺院建築はとらずに、古典古代の神殿建築、それもおおむね半崩壊状態にあるそれをとらえた点にいくつかが問題がのこされる。『ゴシック芸術形式論』の著者は、楣式の構築が外面からあらわに把握される古典古代においては力学的な荷重性が石材の耐性になじんでいるさまがよく見て取れるのに対して、ゴシックの寺院建築では石材による造形が、むしろ石材の重量感、荷重感を無視して、一種の浮揚感さえ与えることを指摘する。そのばあいこの建築様式はそうした石材を消化し尽くすこと、消尽することで、もともとたづさえている重さの印象を抹消してしまうというのである。佇立するカテドラーレの遠望は、背伸び願望の象徴のように天空を衝き、石材はそのフォルムの中に消化し尽くされてその所在をうかがわしめにくい。存在を意識されずに100パーセント

機能する百姓靴とことならない²⁾。

しかしハイデッガーの大地と世界との往復は、大地を一般の芸術の題材の上にも *mutatis mutandis* におし及ぼすことは不可能ではないように思える。ゴッホの靴においてそうであったように、作品の表現内容はすべてその限りでは芸術外的な性格のものであり、制作活動という次元の上にのせられてはじめて「芸術的価値」というより「真実としての価値」をおびることとなる。ほんらい被秘匿的である真実が真実として立ちあがり、生起するための「仕掛け役」を芸術は果すのである。そのとき、粗笨な素材の肌は邪魔にならないか。詩の朗読で日常語の粗野なひびきは消尽され、伝統的音楽では燥音は廃棄されるかまたは楽音に昇華せしめられる。大地と世界との闘ぎ合いは、研磨や塗装をことさら控えた作品に限って生起する、稀有な例でなかろうか。完成度の高い作品においてこの双方は干戈をおさめ、むしろ飽和の中に睦まじくまどろみあうのでないか。そしてこの状態こそ、公衆が芸術に対していただく期待でもあろう。それは最も安定した享受体験を約束するだろうからだ。しかし一転して、その彼らが、たとえば未完成の、例えば崩壊しつつある作例、また彼らが考える限りでのひどい失敗作に対面したばあい、その安定は破れるであろう。実はそのときこそ大地が素材として、また題材としてもなまなましい位相をあらわにするのでなかろうか。

ローマン的芸術形式に理念の公顕のなごりもみとめなかったヘーゲルにして、なおかつその個々の作品それぞれの評価を惜しまなかったことは示唆的である³⁾。現象面での「負」が超越的な存在を仄示するのであれば、彼のいう象徴的芸術形式がもっともそれになじむ例であろう。ローマン的芸術形式の作品の現象面は、その作家たちひとりひとりの習練のおかげで粗笨な芸術外的内容をおおいつくす。その玲瓏のできばえにおいて「真実」はむしろすがたをかくし、大地に埋葬されたままである。すべて「仮象」という伝統的美学の大義名分のもとに行われることである。古典的芸術形式というもアルカイクないし厳格様式まではともかく、ヘレニズムに接近する古典期の彫刻の無葛藤は、これと協合するわれわれの意識の裡にたしかに一種の主客融合的なエクスターゼを生むかとも思われるが、それは睡りをいぎなっても覚醒をよばないかもしれない⁴⁾。不安な覚醒を喚起する超越者の地平は、芸術史のうえではやはりオリエンタルでとりつくしまのない象徴的芸術形式の難解なアバシーに見られるということになるだろうか。

III.

ヘーゲルに一部はならい一部は乖離しつつ考えてゆく

とき、超越者が具体的な芸術制作活動にいつかは接近しつつ、かつ離れてゆくという図式が浮きあがってくる。そのばあいこの過程は、象徴的芸術形式もローマンの芸術形式も含めて一応完成作品をめどに考えられるのである。

ところで負や不足、欠陥を契機に考えられる挫折や破綻が、かえって地平のかなたの超越者を予想させるという可能性はヤスパースを俟たずとも考えられる。ヤスパースは完成作品、作品の成就相においてむしろ人力のそれ以上の到達が不能であること、到達不能の領域はもはや超越者のものでしかないことを指摘するが⁵⁾、しばらく非成就相、不完全相を契機としての絶対者、超越者とのかかわりを考えてゆきたい。

たとえば自然の世界において、異様な破壊相とはどういうことか。ふだん見なれている自然の相貌が天変地異によって荒々しく変貌することがそれであろうか。山河の景観にもともと完成態も変貌態もない。編年に多少の消長はあるとして、もとはといえば変貌が自然そのものの相貌でないかと思われる。その過程でその変貌が異様な感じを与えるとするれば、しばらくその環境に慣れた目に新たな相が馴致しないせいもある。また重力などからんで物理的法則性にいちじるしく背馳するような状況が一時的にも呈せられれば——岩肌の極端なオーヴァー・ハングなど——やはり異様とは思われるかもしれぬ。しかし諸般の場合を通して、人心にいちじるしいインパクトを与える自然の相貌はしばしば崇高と関連づけて説明される。意表を衝く事象はそれだけでしばしば非日常的情緒をいざなう。このような情緒は、平均的な波形を極度に上下しない凡庸な意識の厚みを超えてその外側へ（上下は問わず）脱出する意識の動きであり、一種のエクスターゼに通じる。このエクスターゼは、もし芸術の享受体験の領野に移して考えると、どういう条件の場合に誘起されるか。

内容的にかなりセンセーショナルであり、またこれを扱う様式性にもかなり顕著に目立つ作品——歴史上にさぐるならばたとえばマニエリスムの中でもかなり奇矯な作品——を仮定する。しかしその内包の奇矯さを十全に表現する限りで、その作品の完成度は高く、近代の象徴主義的作品（ジャンルを問わず）のように洗練の透過層でひとをいざなうことで高度の完成を見せ、たとえばWieとWasとの齟齬は見受けられない。

古典的芸術形式によっていざなわれる、いわば眠りのエクスターゼに対して、覚醒のエクスターゼになぞらえられるものは何であったか。けっきょく芸術史上のローマン主義も、新古典主義も象徴主義も、表現主義やフォーヴィスムでさえも、作品の枠の中に安定した相貌を見

せ、その枠を破壊することによるドラスティックな震蕩はわれわれにめぐまれない。見なれない荒廃の印象を与える自然の相貌に比すべき芸術の異様の相貌は、キリスト教出現以降のヨーロッパ美術の軌跡を漁ってみても求むべくもないのであろうか。

はじめにふれた芸術の「古い」というのは、芸術作品が自己の作品としての安定の枠をもはや維持しきれなくなったときに始まるのではあるまいか。生誕の時期に得た評価や喝采が維持できなくなったとき、ひとはその作品の「荒廃」や「退廃」に気づくのではない。異形の形相は胎児と死骸においてあらわになりやすい。それは存在——非存在と表裏一体の——の信号としてわれわれに働きかけるからである。その揺りおこしは芸術では未完成相と破壊相とにとらえることができる。すでにふれたような、つねに破壊と生成をくりかえして、つねに過渡の状態にある自然とのちがいである。

たとえば褪色やガレリートーンは油彩画の「年輪」の進行を示すものであり、「アーチが眠らない」と同様にまったくの静止態というものは物理的、化学的变化を考える限りあり得ない。しかしそのようなマイクロな測定値になじむような次元のことをさしおいて、われわれの感性にもろにインパクトを与えるような変動相はどのように把握してゆくか。山本正男教授は、エングフラウヨッホの近景を目のあたりにしてからイタリアへ入って、イタリア・ルネッサンスの絵画群に、それと同等の衝撃を与える作例にしばらく行き当たらなかったが、ミラノでロンダニーニのピエタに出会ってはじめて共通のインパクトを体験できたと語っている⁶⁾。ロンダニーニのピエタは未完成のままに崩壊の予兆をみせる作例とも感じられるし、その未完成はまた完成を予想させない未完成とも、また未完成というそのこと自体をテーマにした完成像ともとれる。イタリア・ルネッサンスの「完成画」には経験できなかった衝撃をロンダニーニのピエタには感じたということは示唆的なできごとである。かりに未完成をテーマとした完成像とみるにしても、モンズ・デジデーリオや『メルツバウ』の「しつらえられた破壊」でないものがそこにはあると思える。

IV.

「理念」を垣間みた作家はその時点でのみを置くともいわれる。おおよその「見通し」を得た冷静な天才的な画家も、その時点で筆を措くかもしれない。そこには作品個々の理念か、または芸術それ自体の理念がほのみえた時点で芸術活動は終止するということが、作家の目的は必ずしも具体的な作品の完成相に立ち会っての充足感ばかりでもないという考え方が介在する。天才とよばれる

人々の作品にしばしば未完成作品が多いと指摘されるのも、それにつながることであろうか。しかしロンダニーニのピエタには完成への途上というより完成そのことへの迷い、まどいのようなものがある、これがミケランジェロの工程にカオス状態を呼んだようにも見える。プロセスそのものへの問いが、最晩年の彼をとりこにしたのであろうか。素材のカッラーラの大理石のみ跡と、トロンブルーめいたなめらかな腕の皮膚が混在するのはそのせいであろうか。作品全体力を合わせて気を合わせての過渡の足並みというには、あまりにその個々の位相がまちまちである。そう考えると、結果的には瀕死のミケランジェロの目には理念の臨在は見えていなかったか。

an sich seiend なユングフラウヨッホに自然の理念についての覚醒はない。自然についての理念の所在を感覚的になりとも受容するとすれば、それはわれわれ人間のアンテナである。作品のみならず作家にも理念の顕現がないと考えたら事態はどうなるか。作家が天才的であればあるほど、自己の技倆にことさら依頼心を持つまでもなく自動的、an sich に活動をつづけ、ことさら理念的なものの恩寵を意識することはないかもしれない。むしろ理念的なものの衝撃的な訪ないは、展覧会場や工房を訪ねた非作家のものかもしれない。山本教授を襲った衝撃は、スイス・アルプスもミケランジェロもあずかり知らぬものであろう。理念というものは作家と享受者のあいだにやりとりされる相対的な観念ではなく、ときにきわめて一方的であり、しばしば当事者においてさえ把握されにくいものでなかろうか。

ヘーゲルを下敷きにすると語りやすいのは、くりかえし言及するように象徴的芸術形式を前にわれわれの体験する一種のもどかしさである。そこで語られるのは、具体的なよすがそのものについての理解のままではどうしようもなく解釈不可能であり、しかもその背後からきわめて強くわれわれの意識に粘着してくるところの絶対的精神としての理念である。ヤスパースの地平のかなたの超越は、われわれの作品が成就するときに最もよくその挫折の信号を送ってよこすというが、この信号は平均的な作家の作品の場合はむしろ受信しにくい。無葛藤の古典古代の丸彫彫刻においても事態は同様であろう。

さてしかしここで作品の個体史に思いをいたしてみよう。作家の意識の中に着床したコンセプトが作家の手を動かすに到る経緯はいま問わないとして、やがてポッポリ庭園の味爽の奴隷たちのように、あわくそれは石のなかからはころびはじめる。石の裡からあわく語りはじめるものがあるとするれば、それは奴隷の理念でも人体の私たちでもなくて、素材の中に着床したおさなげな理念で

ある。きわめて間接的に口ごもりながら、しかしひとをとらえて離さず、やがては深い震蕩をわれわれの裡にも目ざめさせはじめる、それは、作品個々の理念である前に、ミケランジェロも、産地カッラーラも超えた普遍的な精神の語り出である。おそらく完成状況のうちにこの精神の口ごもりは消失する⁷⁾。完成作品に精神を見るというなら、それは表現された精神内容、描写された精神性ともいうべきであろう。そのような内包にかかわりなく語りかけていた、たどたどしい精神の歩みは、完成度の高い完成であればあるほど表情をかくしてしまう。もっとも完全な成就のピーク、最高度の完成状況というのはいは特定しにくいかもしれない。作家はしばしば自らの作品を工房に戻してのみを加え、また加えたくおもうかもしれない。(改作マニアと思われるほどに生涯自作に手を入れたがる詩人もいる⁸⁾) しかし結果的には、完全状態の稜線しばしの歴史を経るにしても、やがて物理的变化を蒙りはじめる。ついには火山と地震にめぐまれたシチリア各地の古典古代遺跡の荒廃、日本の野外にはなはだ多い、目鼻立ちもおぼろの石仏、石神群、腕を、頭部を欠いた古典古代のトルソーたち、等々において、ときに悽愴、ときに滑稽のおもむきをさえみせる芸術作品の老境がさらされるにいたる。

木造を原則とした日本の寺院の堂宇は、ながい戦乱や、信仰を支える環境の疲弊のために、焼失や崩壊は免れたにしても、十分に管理されず、堂内の彫像さえも風雨雪の厄に遭うことが多かった。近代の曙光に浴した時点ではまた1868年の神仏分離令に基くところの混乱で、多数の仏像が廃棄同然の状況にさらされるということもあった。野積み同然の運命にさらされていた木彫の仏教彫刻群の運命は推して知るべしだが、破損はなはだしい木造建築の中で雨漏りや虫害、鼠害にさらされた作品も数多い。寺社そのものの廃絶により、たとえば「客仏」として、その由緒おぼろげながらに存続寺院での保護を受ける逸作も多いが、古文獻に名のみ知られて海外に流出した作品も多い。第二次大戦後をまつまでもなく、自国文化の伝統の擁護と、その軌跡の見直しによって、そうした悲惨な運命には歯止めがかけられたものの、各地の名刹の取蔵庫には、一度は風雨や虫害にさらされた木造彫刻が多く保存されている。いたましいのは、手足をもがれたトルソーというより、手足や頭部などの断片である。さらには人工のおもむきを確かに遺していながら、果たして何であったか、その「生前」のおもかげをしのび、遡行するよすがをまったく与えない断片さえもある。金銅仏の伝統を比較的早く脱して、木造、とくに十世紀以降一般に普及した「寄木造り」の作例がこの厄をうけやすい。

石の文化であるヨーロッパに比べれば石造彫刻の歴史にやや乏しい日本であるが、すでに述べたように戸外の神仏像彫刻——多くは高さ一メートルをこえない——がかなり多い。その中には奥行きのない龕の中に安置され、またはその龕ともどもに浅浮き彫りめいたものもある。ペロポネソス半島の墓碑浅浮き彫り同様、衣文も目鼻立ちもさだかでない。正統的なイコノロジーに基く仏像、たとえば如意輪観音は、右の立膝、右の頬杖といった約束事をいつまでもまもりながらに老いてゆく。老いながらにその姿態の特徴はいつまでも残って、完全に消滅するにはなお長い星霜を要するであろう。ほとんど儀軌外と言ってもよい民間信仰の神々たちも、その癖のある個性的な風貌をいつまでもおぼろに保持しつづける。

考えられる限りでは、この種の石造彫刻はついに遠い将来には石に還るはずのものであろう。完全に人工の痕跡から離脱したときに、石材は石として、みずからの自然の祖先であった石とおなじ次元に還帰するものであろう。しかしそうして完全に石に還帰する過程は、石工や彫刻家によってみずからが汚染されるに要した時間よりもはるかに長い時間を必要とするであろう。一瞬一閃のみ跡ですら、その完全なる旧状復帰は絶望的ですからある。またもしそこで自然を自然に戻すための人工修復が手をかすとすれば、矛盾にみちたイロニーとしか言いようもない。

しかしすでに述べたように、人工の完成をひとつの尖端的な成就に求めるとすれば、人工はその瞬間から頹落に向かうほかない。これもさきにふれたように、その成就といっても尖端的ではなく一連の峯々のつらなり、一連の山稜のごとき経過を辿るとすれば、その稜線の果つるところから下降の経過が始まることを否認しない。一挙に破壊相という異相を露呈しないまでも、やがてはそこへ赴くべき過程において、作品が呈する局面はさまざまの変転を見せはじめる。その変転が過激な相を見せるほどのものでなくとも、作品のアイデンティフィケーションという基本的な観念について再考を促す機縁ともなりかねない。ひとつの作品のさまざまな位相が、やはりその同一作品の射映として認められればよいが、根無草の孤立相として、母胎の作品から乖離独立をするようなことはないか。作品のアイデンティフィケーションの問題はその作品の人工品としてのそれにとどまらず、価値のアイデンティフィケーションという課題につながってくる。

V.

価値のアイデンティフィケーションの問題は、これもすでに述べた時代や民族を異にすることで、作品のアイ

デンティフィケーションは保たれながらも価値観、価値規準、のみならず価値感覚の差異が生じたばあい、具体的に経験されるものである。当面この問題に深入りする余裕はないが、しかし作品のアイデンティフィケーションをもまきこんで、この価値のアイデンティフィケーションという課題に対して影響を及ぼすケースを見のがすことはできない。作家は作品の形成後形成 Post-figuration という宿命については多くを知らない。作品はやがて作家の歿後も緩徐に、またときとしてはドラステックな変相などもけみしながら変貌してゆく。そのとき、完成時のピークや稜線上では予期し得なかった印象を、その印象を供せられた同時代人たちに与えかねない。それは作品のあたらしい貌として、作品の生涯史の枠内での変貌を示すものであろう。

ニコライ・ハルトマンの層構造性を考えると、そこでの絶対的な層は、背景の理念層ではなくて、最前景の具体的、実在的層である。背景諸層はこの、いわば物理的な前景層に依存する相対的な内容しか携え得ない。石造の作品で物理的な風雪の影響を受けるのはこの最前景層である。完成態における前景層が崩壊にいたる長い道程をけみしはじめるとき、つまり完全な崩壊による背景層の消失、無内容化でなく、そこへ到る道程においては、背景諸層はおのがじし混乱と変化を見せはじめる。作家も作品もその制作時、完成時において予測をしていなかった前景の変化が、作品に対して新しい相貌を与えはじめるのである。かりにそうした変貌のすべてを包括した総体を仮定すると、その全体についてその作品のアイデンティティが保証されるかどうか。もし作品の物理的崩壊がこの総体を汚染し、重篤な影響を与えるとすれば、それはその崩壊がどの線を越えたときからであるか。かりにそのアイデンティティがもはや認識されなくなっても、芸術という人工はその痕跡を持続していただばあいはどう考えるべきか。もはや作家のコンセプトも及ばないし、その作品を生んだ時代や民族の意識の縄張りをも脱した、前景層のみがそこに残置されているばあい、その後景層をどう理解すべきだろうか。主題とされたモデルの宿命や性格はおろか、ともかく写実のおもかげをまったく失ったその物はわれわれにどんな信号を送ってくるのか。ハルトマンの最奥の層は、もしそなわるならば普遍的な限りの層とされる。作品がそこへ到るアプローチにはなるとしても、個々の作品の特殊性も個性もそこでは意味を失うのでなかろうか。作品の個性が生きるのは個的理念の層までである。さらに一步をすすめて考えると、作品という通路を通る限り、その相対的な個の烙印を脱れることは理念といえども不可能であろう。作品を機縁として、人工を機縁として感知されるような超越的

な実体、それを理念と呼ぶにしても何と呼ぶにしても、それはどんな前景層をそなえた対象によって可能であろうか。具体的な統一体として到達可能の理念層は、レンブラントならレンブラントの作品の枠内で透過される限りでの次元に限られるものであろう。縁取られた、枠にかこまれた限りでの直観体験としてはじめて芸術独自の価値体験としての資質を伴うものであろう。逆に言うならば芸術作品に即しての価値直観を通してのみ透過されるような、超越的実体などというものは矛盾でさえある。超越性ということとは具体相を越えて、いまひとついうならば、人工とか素材とかの次元も越えたものでなければ超越とはいきまじ。

VI.

ヘーゲルのローマン的芸術形式は絶対的精神から見放されたわけではない。ただ感覚に対するその顕現を果す機縁になり得ないということである。感覚に対する飽和的な顕現というのが正統的な顕われとするなら矛盾と波瀾、葛藤だらけのローマン的芸術形式はもとよりその重任に堪えまい。しかしローマン的芸術形式は、到達不可能な超越に向かって限りなく収斂してゆくという点では、ヘーゲル的精神体系の大前提を文字通り絵に描いたようにあとづけてゆく芸術である。彼女には、象徴的それのように口ごもったり古典的それのように居眠りしかねないということはない。つねに苛立ち、つねに覚醒して、無限界的に絶対への絶えざる収斂を表現しているかのようである。その意味ではローマンティシズムとは表現された収斂の旅ということになるだろう。しかしそれは実質的には、その絶対的精神そのものの歩みの露呈ということではない。つまづき、後戻りし、戸惑いをしつつ進む、人類の歴史、自然の歴史をも含めての試行錯誤は、表現された、描写されたものではない。なまの挫折、引き返しのつかない現実の齟齬は芸術の道程ではどう立ちあらわれるか。とくに建築や彫刻の分野でこの問題を考えてみる。作家は素材と格闘するが、作家の個的理念というものがあれば、むしろそのあらわれ方は晦澁であり、把握しにくいものかもしれない。しかし、もはや自然でなく、なおかつ人工ではない過程的相貌は、この両者を越えたひとつの世界を開示するであろう。ハイデッガーに戻るならばこれは大地でも世界でもないはずで、しかもその震蕩は完成作品に対するばあいには比してはるかに強く、はるかに広い振幅をたづさえるのでなからうか。ただそこには人間の、一方的ながらも価値と進歩というそれなりの観念があつて、それが頑迷の自然を解きほぐしてゆくというプログラムがあつた。大地の被秘匿性のアレテイアを芸術という手段で果そうとする意気込みが

あつた。そして、相当数の制作過程はその筋合いにのっとなって、作品成就の歩みが続けて行ったということになる。

だが根づよい民間信仰にまもられつつも、野の石仏のごとく、朽ちていくペロポネソス半島の *ex voto*, Bildstockのごとく風霜にさらされて崩壊の路を辿りはじめる作品において、自然のまき返しをはじめる。しかしいたいたしいことに、そこでついに作家の意志、作品にこめられた理念が飛翔して行った残骸を見るとき、素材は完全な大地の位相をたづさえていない。それは人間ののみ跡に深く汚染された相貌をいつまでも遁がれられない。しかしそののみ跡という人工の支配のあと、いわばその痕跡として、荒廃した遺跡としての位相をとどめるのみである。木造建築の古色は完成直後の相貌よりも風格を持ち、Wiesenkreuz は柱がやや傾いて風情を添えるかもしれないが、木彫りの仏像が、かつてそこに刻みこまれていた儀軌のイコングラフィーもさだかでなくなり、ついには焼損して、ジャコメッティばりのスリムな炭素の塊片になった例も国東半島の寺院に訪なうことができる⁹⁾。

完全な芸術作品が完全な自然へと還帰する道程は、その自然素材が硬密であればあるほど、きわめて長い時間をけみすることになるだろう。フュージストと、ヴィーン学派ふうに言うならば芸術意思との闘いである。芸術は氣息えんえんとして、しかしその終熄にいたらず、自然は自己をひき戻そうとするが、作家によってのこされた烙印を完全には払拭しきれない。完全にその作品、作家個々の理念が飛翔し去ったとしても、この烙印はなおしばらく——ずいぶん長いしばらく——消滅しない。この、芸術でも自然でもない対象状態は、双方のいづれにも加担しない、そして双方ともどもに訪づれた挫折である。成就がすでに挫折であつたヤスパースがこの状況について何というか判らないが、ここでは芸術にとっても自然にとっても踏み越えることのできない地平の相貌があらわになっているのでないだろうか。この地平は作家にとって、人間にとって予想外であつたとともに自然にとっても予想外である。自然が人間の道具製作の際に消尽されるという宿命に自然が馴致するとしても、その支配を恣にしたはずの人工が痕跡を残したまま撤収して行ったあと、しかしその癩痕のままに自然がみずからを再び取り戻すという悲劇的な状況が訪づれる。撤収に際して芸術がけみしたと同じ断末魔の苦しみを、疵だらけの自然が共有するかのようである。自然がまことに息苦しくその自己呼吸を取り戻すという矛盾した状況である。ミルチャ・エリアーデ言うところの、自然の裡なるもののヒエロファニーはそこにはない¹⁰⁾。疵だらけの自然にあらわ

れるとすれば、それは自然の規をも越えた超越^{のり}のしるしであろう。絶対的精神としての理念がもしその相貌を仄示するとすれば、それはヘーゲルのように完成作品の飛石づたいに求められるのではなく、作品と素材たる自然との葛藤の相貌に垣間見られるはずのものでなかろうか。

性急な推断をつつしむにしても、理念の感覚に対する顕現といい、挫折といい、震蕩体験といい、それらの具体的な体験が可能だとすれば、むしろドラスティックな啓示体験のごときものでないだろうか。そのとき副実存的な、いわば作品中への日常性からの逃避というかたちでの脱自(オスカル・ベッカー¹⁾)などでなくて、日常性そのものの異相をも伴った、覚醒的な脱自を招くのではないだろうか。自然さえも理念の歩み、理念の自己思惟という歴史の裡に組み込まれてゆくヘーゲルであるが、人為と自然とがそれぞれの歩みを独自に持つのでなくて、双方の睦み合いでない相剋というかたちで相互に浸透し合って生み出した異相は、人間だけの一方的な実存や副実存という次元をこえる。しかしそれだけではない。この状況は自然にもあらたなる存在のしかたをもたらず。

VII.

ショーペンハウアーは、なべてのもの^のの根柢にあって、もはや論じ得べからざるもの、すでにその背後をうかがい知ることのできないものとして意志を考えた。芸術意思をいうまでもなく芸術制作活動も意志に基くものであろう。ただそれは個々の制作活動においてその都度働くところの相対的意志とは異なって、いわば盲目的に作家を衝き動かしてくる意志に遡って考えるべきものであろう。しかしそうして製作された芸術は、意志のせめぎ合い、意志同士の確執で煮えたぎっている世界にアタラクシアというかたちで水をさすものであった。そこにはカントの静観このかたの静謐のエクスターゼという筋合いが生きているかにみえる。しかし人為の世界だけでなく、水が低きにつくのも、母液の中に晶化がはじまるのも意志の働きであった。意志は即自存在的である自然にも盲目的に働いていたことになる。

しかしここであらたに考えてみたいのは、自然が自然としての自律的体系の中でほんらいたづさえていた意志ではない。人工の汚染をのこし、やがて人工の癩痕が消えがてになってゆくとき、はじめて覚醒してこれと闘いを始める自然の意志である。硬質の素材であってさえ、強靱な刃先やのみの刃によって、ひたすら受動的につき崩されるにまかせた石材であり、これはひたすら即自態のままにその運命に忍従した。けれども芸術としての相

貌がおぼつかなくなると、作家の理念も作品の理念も撤回しはじめるとき、そこには自然の自己還帰への意志もあらわになる。人工の痕跡がすこしでもおぼろげになると、たとえば手入れをしないで放置された人工庭園がすぐさま廃園のおもむきをたたえ、自生の植物の繁茂の場になりはじめるのと同じように、敏感に自然は反応する。この自然は即自とはいいがたい。そこではまざまざと向自態としての自然が生起する。

消滅を強制される芸術の根つよい抵抗の裡に、これも完成態ではまどろんでいた芸術の理念は覚醒して、この自然の自己還帰へむけての自覚的な働きとせめぎ合うことで、これも向自的な脈動をつづける。

芸術作品の破壊層に立ち合ったわれわれは、かつての大地と世界との、いわばしつらえられ、仕組まれた衝撃とはちがって、狎れ合いをいっさい拒否した自然と芸術との確執が生み出す状態性の中に立ち合う。恐怖とも崇高とも色づけのできない息苦しい気分は、この状態性固有のものというべきであろうか。

注

- 1) ハイデッガーは「世界する」Welten という動詞を使っている。たとえば *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Holzwege, V. Klostermann, 1950, 6Aufl. 1980) S. 30 など参照。
- 2) W. Worringer: *Formprobleme der Gotik*, Piper, 1911が、ケルトの行き場のない熱っぽい組紐文様とならべてゲルマンの上昇志向の裏打ちを、ひとしく北方民族の精神的構造化に求めようとしたのは一般に知られるとおりである。
- 3) たとえばその『美学講義』中でヘーゲルはオッシアンについてたびたび熱っぽく語っている。Werke, Bd. 15, Suhrkamp, S. 402以降その他参照。
- 4) ギリシア古典彫刻の最高傑作ですら、その目に光が宿らないために、内なる精神性の表出に欠けるということ、ヘーゲルさえも指摘をする。Werke, Bd. 14, Suhrkamp, S. 131以降参照。
- 5) *Von der Wahrheit*, Piper, 1947, 3Aufl. 1983, S. 913以降参照
- 6) 「芸術の純粋性について」『芸術の森の中で』玉川大学出版部, 1986, 掲載, 38ページ以降参照。これは1979年1月、東京芸術大学美術学部における山本正男先生の最終講義を稿に起こされたものである。
- 7) ことにミケランジェロに即して、理念の無限と制作過程や完成作品の有限との葛藤について簡潔に伝えたフォン・アイネムは、フィレンツェ、アッカデーミア所蔵の「マタイ」が作品としては未完成でありながらすでに理念の臨在をあらわにしていることを指摘する。(Das Unvollendete als künstlerische Form. hrsg. v. J. A. Schmoll, 1959, Bern.に掲載)
- 8) たとえば蒲原有明など。また「屑屋の酒」のボードレールなど。
- 9) 国東町神宮寺
- 10) *images et symboles*, Gallimard, 1980 (1952) p. 110 など参照。
- 11) *Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet* (Nachdruck Niemeyer 1974) の、とくに46ページ以降参照。