

素 材 の 変 貌

— 芸術作品の現象学(1) —

金 田 晉

はじめに

芸術作品について語ることは今日特殊に困難である。芸術とはなにかについて暗黙の了解がかってはあった。芸術家はこの暗黙の前提に立って、己が個性的様式を錬磨すればたりた。観照者は同じ前提に立って、眼前の作品の個性的完成度を享受すればたりた。その時代にあっては、芸術家も観照者も自己をそこに投企している「芸術」とはなんであるかという前提への問いかけをなしにすまることができた。今日その前提への問いが特殊に要求されている。

前提が揺ぎない場合、その前提は尺度となりうる。その尺度によって、よいと悪いの価値評価が下される。だが前提そのものが懐疑の対象となるとき、尺度はその根拠を失ってしまう。よい芸術が悪い芸術に対して芸術の本質を問うという点で立勝っているという保証はどこにもない。純粹な芸術が、応用的なつまり不純な芸術に対して、芸術のありかをより直接的に現前しているという保証はどこにもない。

素材が無機質、受動的、匿名であり、精神だけが形式賦与の能動性を引受けていた時代は、人間性を基準にして人は芸術作品を批評することができた。素材は精神への可塑性、もしくは順応性に応じて選択されればそれでありた。画家の技倆はたしかにそこで素材を自由に処理する能力のことであった。だが素材もまた世界内存在の一つのありかたとして、精神と同格に、芸術表現もしくは芸術制作という現場に登場するにおよんで、画家が意のままに処理しえないことにむしろ素材の素材性があるとされるに至った。ここに一つの証言がある。東京国立近代美術館で今年7月から9月まで開催された「三次元性—ドイツ彫刻の現在」という彫刻展がある。そのカタログでエドゥアルト・トリアーは第二次世界大戦後の彫刻の素材の変遷をたどりながら、素材のもつ役割をこう要約している。「つまり素材は、彫刻芸術、とくに20世紀のそれにあっては、任意のもの、無名のもの、受動的ないしは交換のきくものではなく、その特性や、それに形を与える際にともなう制約性、またその実体をともなった表現力によって、芸術的な生成過程に本質的に関与しているのである。」⁽¹⁾ 80年代彫刻はブロンズ彫刻を代表型とはしない。それは型に流しこむことにおいて遂行される彫刻だからである。60年代にあれほど使用されたアルミニウムは代表的素材とはならない。「アルミニウムは、スケールの大きな軽い感じの構成物に用いられ、しかもその際に、素材自身のもつ形式的、表現的な個性を主張することがない。」かわって鉄やスチール、逆に軽さの効果を発揮する紙が頻用されるようになる。「紙の中でも、粘土状の混凝紙は、これまであまり注目されることがなかったものの、彫刻家や彫塑家が以前から用いてきた素材だが、われわれの時代にあっては、それは空間のなかに軽くて透明な平面を設定するうえでも、また重量感のある、球形のヴォリュームを作るうえでも、新しい表現可能性をもっている。」⁽²⁾ 素材の性質にあたる重いと軽い「浮びあがるような軽やかさと、のしかかるような重さ」、またしなやかなやわらかさと硬直さ、張力と収縮といったものが彫刻の重要な要素として浮上してきた。

現代芸術の諸相に目を向けるとき、われわれは一般に以上のような、素材観における革命をも意識せざるをえない。このことは彫刻のジャンルにおいてばかりでなく、絵画に代表される平面芸術の場合にもいえるのである。西欧芸術の基本的原理は長い間「模倣（ミメーシス）」だとされてきた。その代表的見解を、もちろんそこでは消極的に評価されてきたのであったが、われわれはプラトンの「国家」第十巻の、あの「存在するもの」と「存在するように見えるもの」との比較論に見ることができよう。ここではベッドを例にして語られ、画家の描くベッドは、職人が制作した現実存在としてのベッドの模倣であり、それは模倣の模倣の模倣という第三段階の模倣であり、アイデアから遠ざかること第三段階として断罪されていた。そこでプラトンが忘れていたものは、絵画がそれなしにはなりたない素材という存在であった。画家はたとえばベッドを描く。そのかぎりでは、画家は「見える存在」つまり擬制存在を呈示するだけである。だがそれらを支えている画面や色彩という物質的素材に基けられた素材的要素はどうなるのか、プラトンはそこに言及していない。同様のことは、画面を「開いた窓（fenestra aperta）」に見立てよと説いたルネサンス期の代表的画論家レオネ・バチスタ・アルベルティの場合にも言える。開いた窓に見立てるということは、画面の物質性を忘却させるほどに描けとすすめることである。この定言には、パノフスキーによれば、中世芸術とルネサンス芸術の境を画するほどの絵画観の革命を意味していた。だがヴェルナー・ハフトマンは立体派の画家たちがセザンヌを承けて開発した絵画空間の処理法について、適切にもこう要約している。「絵というものは、自然のそれと見まがうような自然主義的な空間を覗く窓、といったものであってはけっしてならなかった。独立した絵画空間こそが問題だった。そこで立体派の画家たちは、絵というものを、奥行方向を中心に限定し、形態を平板な空間各層のうちに、浮彫におけるように、段々と背後に向かって重ねてゆくのである。絵はその表面との関連を顧慮しつつつくられた種々の平板な層、さまざまな造形的価値のヒエラルヒーが梯形をなし順列をつくっている層のうちに、おのずと固有の空間性を造り出すのである。」⁽³⁾ キュビズムの方法的実験が今世紀美術の運動にどれほど強烈な楔をうちこんだかは、ここでは言うまでもないであろう。

素材という一つのレベルをとりあげても、現代芸術はルネサンス期以来の伝統的芸術に対して重大な軌道転換を迫られている。それらをひっくり返して芸術作品とよぶことは、芸術理論を空虚な抽象論議へと拡散してしまうことにならないか。一方を芸術とよべば、他方は非芸術のレッテルを甘受しなければならないのではないか。

だが現代芸術の革新者の一人であるアルベルト・ジャコメッティはブラックの絵画に触れてつぎのように証言する。「これらの絵が、私をひきつけるのは、それらが深部において似ているからであり、私の愛するどの画家たちにも共通なあの不思議な類似性、これらの画家たちと同じだけ多様な、またひとつの対象をひとつのキャンパスの上に、無限に存在させる類似性をもつからだ。こうした画布は私に対象をいくらかちがったふうに見つめさせ、一方、対象は、私にその画布を解き明かす。いかなる時代のものだろうと、これらの絵画は、私にとっては同時代のものであり、そのいずれもが、いわば、開かれた質問のようなものである。それと同時に花や葉たちは、かつて誰もそれをいまだ見たことがなかったように、私の前に存在する。」⁽⁴⁾ ジャコメッティが言う「これらの画家」とはたとえばジオットであり、ティントレットである。かれにとってブラックが同時代人であるのとまったく同じ意味で、ジオットやティントレットが同時代なのである。方法や様式上では脈絡のつかないほどの、また主張においてまったく相反するかに見える多様性の深部における「あの不思議な類似性」のありかたを探ること、そこにこそ芸術を観察し研究する者の使命があるのではないか。

1906年、M. デッソーが主宰して『美学および一般芸術学』誌が刊行される。伝統的な美学や詩学、音楽学、造形美術学といった特殊芸術学のいずれにおいても包括しえない諸問題、たとえば芸術の起源、芸術の区分や機能等の問題に答えるべく、『一般芸術学』が提唱された。その年は奇しくも、額縁絵画を否定し、画面の窓的性格に否を唱えたキュビズムの成立の年であった。いわば伝統的な芸術観の危機の時代に『一般芸術学』、つまり芸術への原理的学が誕生したといえるであろう。

もとより一般芸術学、つまり広義の芸術学ははその当初において、諸特殊芸術学を包括するという意味において、百科全書的であり折衷的であらざるをえなかった。だがこの芸術学に方法論の一貫性を与えんとし、そこに原理的統一性を与えることに現象学は多大の貢献を行った。諸芸術を事実として受けとるのではなく、芸術とはなにかという問いが先行しなければならず、かつその問いを芸術学の究極の目標とすることを明示したのは、E. フッセルとともにブレンターノの弟子であり、終生フッセルをかばいつづけたE. ウティツであった。ウティツは1932年マサリク大統領の指導のもとで『哲学サークル』を結成するが、その綱領の中でかれは『一般芸術学』のための共同企画を弁護するとともにこうのべている。「われわれの方法とは具体的存在の精緻な研究から生れ、エドムント・フッセルに結びつく、現象自体の厳密な分析への道を歩むことである」。ついでに言えば、この第一回会議(1935)に、フッセルとラントグレーベが招聘され、『危機』論文を講演した(1935・11・14)。チェコの現象学者ヤン・パトチュカは、このウティツを広い意味の現象学者とよんだ。

さらに、A. プフェンダーと並んでミュンヘン現象学派を領導したM. ガイガーは1924年、デッソーが主宰した『第2回美学ならびに一般芸術学会議』で、『現象学的美学』と題する講演を行い、美学および芸術学における方法的基礎として、現象学の有効性を説いている。かれは既に、『美学ならびに一般芸術学』誌第6巻(1911)に『気分感情移入の問題によせて』という論文を発表し、1913年、『哲学ならびに現象学的研究年報』創刊号に、『美的享受の現象学的研究』を発表していた。これらは、ウティツに対比してのべれば、美学の側からの美的対象の客観性を論証することを目指していた。こうした系列に、われわれは『美的対象一つの現象学的試論』(1908-9)を同年報第3・4巻に発表したW. コンラッド、の名を挙げてもよい。かれはゲッチンゲン時代のフッセルの最も古い弟子の一人であった。この年報は1930年に終るが、その15年の歴史を垣間見るとき、現象学が芸術学の方法論の確立という運動の中でいかに深く浸透していたかは明かである。

ここにわれわれは、フランスの近代美術史学の確立者H. フォションの名をいくぶん唐突ではあるが、加えてもよい。かれは『形の生命』(1934)の中で、つぎのような一文を記している。

「およそ観察的学問は、とりわけ人間精神の運動と創造に関与する観察的学問は、語の厳密な意味で、本格的な現象学(une phénoménologie)である。(6) フォションがこのphénoménologieという語を誰から借用したかは知らない。だがここではそれはどうでもよい。それにつづく文を見れば、かれがphénoménologieについてどのように考えていたかはほぼ推察される。「かくしてわれわれは真正の精神的価値を把握する機会をえる。大地の表面、土地の起伏発生の研究、つまり形態発生学(la morphogénie)は、どの風景の詩法にも強力な礎石を与える。」(7) つまり、フォションは厳密な現象記述を経て精神的価値の発生してゆく道筋を保証するものとして、現象学に身をよせていたのである。

芸術作品の現象学的研究は、今世紀の芸術に関する創作、理論両面の運動をたどり直すとき、芸術に応用される新奇な手法ではない。それはこの運動のauthentiqueな手法を代表してきた。

だが、なにゆえに現象学がこれほどに芸術の領域に喰いこんでいったのか、その秘密にわれわれの眼

は向けられなければならないであろう。

1. 投企としての作品

「芸術作品はかたちとしてのみ実存する」と、いわばかたちの動的な展開を跡づけるしかたで、芸術作品発生の形而上学ともいえる論を開陳したアンリ・フオションはいみじくも、「この空間的外在性そのもののうちにこそ、芸術作品の内在的原理が住みつく」(8) と言い切っている。地震は地震計が作動しなくても、それとは独立して存在する。地震計によってひかれるさまざまな模様は、地震そのものによって偶然的である。だが芸術家の精神の活動は、それによって描かれる描線、色彩、色調ぬきにはありえない。後者は精神の活動の痕跡というよりは、活動そのものである。「実存するためには、芸術作品は己れを分離しなければならないし、思考をやめて、延長の中に入らねばならない。」(9)

芸術作品が実存するために、デカルトの実体の二分法の用語を借りれば、精神は自らであることをやめて、延長の中に投企せねばならない。精神はその絶対的他者に投企することによって、はじめて精神であると言うべきであろう。

芸術作品の外在化、あるいは他者への投企を明確にすることから、現象学的美学は出発した。M. ガイガーが『美学への道程』(1927) 中第一論文『芸術体験におけるディレンタントィスムス』において、真の芸術体験は外方集中 (Augenkonzentration) にあるとした。これは Schultze がつとに 1906 年心理学の分野で、意識の向う方向を Außenkonzentration と Innenkonzentration の二種に区別したことを美的体験に応用したものであった。かれは風景を例にとりあげる。感傷的に風景にひたるということがある。暮色に染まった遠方は淡いヴェールのかかった色調の中に沈んでゆく。それでいてわれわれはこの風景を構成しているわけではない。われわれはそこに醸し出される雰囲気を楽しんでいるだけである。その場合、意識の内方集中の例が顕著である。だがまったくちがったしかたで風景が体験されることがある。つまり自身の気分感情に態度の方向をとるのではなく、風景そのものに態度をとり、それを構成している個々の要素を全体と同時に観察する場合である。たしかにその場合も感情の昂揚はある。だがその時でも風景という外部に向けられた態度が失われるわけでない。ガイガーはこのような風景体験を外方集中とよび、ここに体験の純粋志向性を求めた。「疑いなくこうした外方集中だけが特殊に美的な態度である。この態度の中でだけ芸術作品のさまざまな価値とその構造特性が把握されるのである。それに対して内方集中にとっては、芸術作品の特殊な形成はどうでもよいのである。芸術作品は享受をはずませるものとしてしか、すべての種類の感情の手段としてしか役をなさないのである。」(10)

M. ガイガーがフッセルの現象学を拠り所にして、Th. リップスの感情移入美学を脱しようとしたのは周知である。一枚の花びらを見てそこに人生のはかなさを感じ、犬の尾の振るのを見て、犬が喜んでいと思う。自己を対象に投入して、対象を beseelen する。それが感情移入理論の原型であるとすれば、そこには主観と対象との距離剥奪の契機だけが問題になる。つまり感情移入は、主観が対象の中に自己没却することにおいて成就される。ガイガーはこうした感情移入的体験を内方集中に帰し、外方集中だけを美的な態度と主張した。外方集中においては、対象は意識内的出来事ではなく、意識がそこに向うところの超越性がなければならず、主観と対象の間に距離設定がどうしても必要である。

私は『講座美学』第三巻『美学の方法』で「現象学」を担当し、雑誌美学秋季号で、「重層構造としての想像力」を発表し、そこでフッセル自身の芸術観を祖述したので、ここではその詳細をはぶくこと

にするが、以上のガイガーによる芸術的意識の志向性については、『論理学研究』以来、フッセル自身が力説してきたところである。とりわけかれが1904/5年冬学期ゲッチンゲン大学で行った『現象学と認識論の主要問題』という講義では『知覚論』『注意論』につづいて、『仮想と像意識』（Phantasie- und Bildbewußtsein）が相当の自信をもって論じられた。フッセルが美や芸術について関心がなかったとするのは誤解である。F. ブレンダーノの弟子でもあったフッセルは、つとに『論理学研究』を準備していたハレ大学時代から、1920年代なかごろまで芸術作品の構成力たる想像力について、いくども想をめぐらしていたことは Husserliana 第23巻の示すところである。

フッセルは、われわれがよく混同して用いている Phantasie（仮想）と Bildbewußtsein（像意識）を峻別し、前者が幻覚の集合体から一挙に表象対象を構成するのに対して、後者は虚構（Fiktum）を産出するとした。像意識は物理的像表象とも言い換えられ、これは、1) physisches Bildあるいは Bildsubstratum, 2) Bildobjekt 3) Bildsujet の三層からなり、そこには幻覚 Phantasmaの入りこむ余地はない。そればかりか、この像意識は現実的知覚に劣らず、現前的知覚的意識だとされた。1)の物理的像あるいは像基体を把握するのは、現実的知覚である。芸術作品は純粋仮想とは異なって、この層を基底にもっている。絵画におけるカンヴァス、絵具がそれであり、彫刻における大理石やブロンズはたまた鉄や紙がそれであり、音楽におけるピアノやバイオリン等の楽器の発する音響がそれである。普通これらは作家によって形式づけられる受動的層とみなされているが、フッセルは虚構を構成している基底層と考えた。2)の像客体は、1)の層が存在的と指定され、hic et nuncという時間空間的規定に束縛されているのに対して、自然的に中性変様された知覚たる意識によって構成される。『Husserl-Chronik』によれば、この1904-5年に、かれは、知覚の様相的性格として、現実的 wirklich のほかに leibhaftな性格を承認した。〔1〕 像客体は unwirklich-leibhaftな知覚対象として意識に現前している。1)と2)は、段階的に進行するものではなく、ちょうど紙の裏と表のように、そのいずれかが現前するのであって、同時に現前することはない。1)と2)を知覚対象としながら、3)の像主体の呈示を可能にする。それが Fiktumの基本的性格であった。この Fiktumは、それゆえ、志向的对象として成立するものであった。芸術作品はそのようなものとして、精密に観察されねばならない対象的存在とされた。

フッセルのこうした考えかたは、もちろん時期によっていくぶんかずつの修正は試みられたが、基本的には一貫していた。この思想をうけて、ガイガーは美的態度、もしくは芸術体験の外方集中という主張を発展させたのであるし、また W. コンラッドが美的対象（芸術作品）の重層構造性を対象化的に把握したのであるし、R. インガルデンが芸術作品を、特権的範例とする Intentionale Gegenständlichkeitの思想を提起したのであった。

フッセルにとって芸術作品の真理問題は二の次であった。かれにとって重要なことは、知覚に平行して存在するもう一つの知覚的世界があるということ、その代表が虚構としての芸術作品であるということ、これを成立させるのは、知覚、想起、仮想とは別の Bildbewußtseinであり、その構造を明るみに出すことであった。それを承けて展開される現象学的美学もこの点を基本的に了解しておかねばならないであろう。

2. 非現実的一身体的

かくして、現象学的美学にあっては、1)の像基体から2)の像客体への転換、あるいは像基体と像客体の差違が重要な役割を果している。なぜなら像基体そのものは想像界 (Bildlichkeit) を基けこそすれ、想像界の積極的契機層たりえない。同じ一つのカンヴァスが像基体ともなり、像客体にもなる。だがそれが像基体として受けとめられるかぎり、想像界は成立しない。想像界の構成層はあくまで像客体と像主体である。カンヴァスが像基体として与えられているかぎり、想像界は成立しない。

この区別はきわめて重要である。インガルデンによれば、フッセルがこの区別に到達したのは、『イデー』第1巻の中で自然的に遂行されている中和性変様の例として、デューラーの銅板画を引合いに出して論じた箇所ということになっている。だがじつは先にものべたようにこの区別は『論理学研究』の準備期に既に萌芽的に現われていたものである。とくに1904/5年の *Bildbewußtsein* 論で明確にされていた。ともあれ、インガルデンはその *Bild* の差違を執拗に論じつづけている。

同じ一枚のカンヴァスを像基体、つまり特定の大きさや特定の材質をもった実在的な物にとらえるか、像客体、つまり像主体がその中で呈示されるアナログとみなすかは、態度の変更である。しかし、とわれわれは考える。想像界がほんとうに対立しなければならないのは、この像基体を把握する態度なのだろうか。像基体は像客体に対して *Fundierung* の関係にある。カンヴァスを像客体として、つまり画面としてとらえる時、像基体はおのれを隠すということだけではないのか。

デュシャン (M. Duchamp) がレディーメイドの便器を展覧会に出品して、これに『泉』という表題をつけた。かれがここで作品に対立させようとしたのは、像基体、つまりかくかくの物質的品質をもちしかじかの重さと大きさをもつ実在的物としての便器であったのか。そうではなくて、普段はわれわれの生活連関の中にきっちりはめこまれて異様に思われることのないこの物体に対するわれわれの了解仕方がそこでは問題になっていたのではないか。つまりデュシャンの仕事の要点は、便器なら便器という道具存在の生活連関からの切り取り、*framing* にあったのではないか。

もう一つの例を出そう。ヘレニズム期からローマ時代にかけての肖像貨幣は、今日肖像芸術史における重要な部門とみなされているが、特定量の銀や青銅からなるこの物体を貨幣と見るか肖像芸術と見るかは、態度変更というしかない。貨幣として見られているかぎり、それは流通性を本質としている。したがってギリシャ時代、流通経済の中心地としてアテネで製作された貨幣では、そこに刻印される肖像は定型化されていて美術的に高いというわけではない。それに対して経済的流通圏のはるかにせまいシシリー島、とくにシラクサの貨幣は非常にすぐれている。そこにはキモンとかエウアイネトスといった作家の銘まで刻印されており、同じ『四頭のイルカに囲まれたアレットゥーサ』を刻むにせよ、その個人的様式が競われていた。貨幣を肖像芸術とみなすとき、それは貨幣の使用価値を捨てることであり、もはや貨幣ではなく、彫金的作品になる。

絵画についても同じことが言えるのではないか。肖像画は、当の人物を知らない者によって観照されるときはじめて肖像画になる。肖像画が肖像画になるためには、日常のあるいは現実的生連関から断ちきられねばならない。ここでも「切りとり」*framing* が問題となる。

だが『切りとる』ということは、現実的生連関を忘れる、それを捨象するというのではない。Geiger もまた芸術に日常からの解放、あるいは浄化という効用だけを認める俗見に反対した。そのことだけならば、酒や賭博にふけるといったしかたでも、人は日常のうさをはらすことができるのではない

か、と。(11) デュシャンの「泉」がいずれにせよ便器であり、肖像貨幣がいずれにせよある実在人物の描写である。芸術的態度はそれとの対比関係において成立する。

カントは『判断力批判』の中で美的趣味判断の第一契機として、Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse による表象をあげた。フッセルもガイガーも、この ohne alles interesse をより厳密に解釈して、これは Interesselosigkeit ではなく Uninteressiertheit であるとする。もし対象に対していかなる Interesse ももたないならばいかなる芸術体験もありえない。とくに芸術体験を外方集中にもとめたり、志向的対象性を認めるかれらの立場においては Interesse は不可欠である。Interesse とは Intentionalität の別称である。かれらはしたがって ohne alles Interesse を interesselos と解さず、Interesse の連関としての現実世界を断ちきって、生れる新たな Interesse として、Uninteressiertheit を説明したのである。

この「切りとり」の本質性について、こうフッセルは記している。

「さてわれわれの視覚野は想像野をはるかに越えて広がっている。そしてこの視覚野に生ずるものも、それはそれで像に関係している。そこに Rahmen (フレーミング) がある。Rahmen は風景の神話的光景などを枠取りする。われわれはこの Rahmen を通して、いわば窓を通して眺めるかのように、像空間、像化された現実を眺め入る。」(Hua XXIII 47)

窓の効果はそれがとりつけられている室内空間と関係して発揮されるであろう。その窓を通して眺めるかのように物理的像によって形成されたものが、先にのべた虚構 (Fiktum) である。つまりびっしりと隙間なく埋められている関心づけられた現実空間の中に、無化された関心の、つまり uninteressiert な空間を作り出すことが虚構の本質的機能である。この現実—虚構の関係を、フッセルは「今の中の非—今の現出」とよんでいる。

「かくしてわれわれは像客体の知覚において、現出、感性的直感、それに対象化的作用を見るが、しかし生きられた現前(実)と対抗しつつ見るのである。われわれは今の中の非—今の現出を有している。今の中というというのは、像客体が知覚現実性の真只中に現出し、いわばその真只中で客観的現実であることを要求するからである。今の中というのはまた像把握作用が時間的今であるからである。だが他方、「非—今」であるというのは、この対抗が像客体を、なるほど現出しこそすれ、無であって、ただ存在者を呈示することだけに役立つ、無的なものだからである。」(Hua XXIII 47—8)

「今の中の非—今の現出」という今と非今、現実と非現実の拮抗において、個的理念が創設される。フッセルは「個的理念の創建 (Ursprungsstiftung) の時間性」について言及している。つまりこの拮抗の中で、物理的時間でも心理的時間でもない、個的理念を創建してゆゑ、絶対的始まりの時間があることを、かれは語ろうとしたのであった。

この方向において像の存在性格にきわだった分析を施したのは、フッセルのフライブルク時代の最後の弟子の一人 E. フィンクの『現前化と像』という論文である。この論文は第一部だけ発表されて、芸術としての像そのものを主題化されるはずの第二部は発表されないままで終り、その点ではまことに残念であるが、だが像の基本的性格を解明する上できわめて有意味なものであった。かれもまた像の窓的性格 (Fensterhaftigkeit) を指摘する。それによれば、像とは非現実性を内にかかえた現実性であって、Phantasie のようなたんなる非現実的想像ではない。像は像世界 (非現実性) を支える支持体 (Träger) としての画布や絵具といった実在性と、そこにおいて仮像として構成される像世界という存在層を異にした重層的構成物とされ、〈窓〉にたとえられた。窓は実在的機構でありながら、その実在性が被覆さ

れることによって、像（風景等）が開示される場になる。この実在—仮象の二項対立を思わせる論述から発して、今のわれわれに有益なつぎのような指摘がなされる。

「どの像世界も本質的に現実世界の中へと開示されてゆく。この自己開示の場が像である。自己開示を媒介する窓がなければ、像世界はそもそもありえない。窓のない像世界ははじめから背理である。」たしかに現実の窓にあっては、窓に映る風景は室内空間を構成する実在的な天井板や柱や土壁と同じ実在性に属している。とはいえ、像世界という非現実と知覚的現実性との間にはいかなる統一もなく、分裂したままである。「像現象の窓構造の基礎にじつは像観照者固有の〈自我分裂〉(Ichspaltung)がある。第一に観照者は、像全体が所属している現実世界の主体である。だが像世界は〈窓〉を通して観照者へ方位づけられ、遠近法的に観照者へと秩序づけられている。像観照者は同時に、像世界の方位づけの中心として、またこの像世界の主体として機能している。」(12)

像世界を産出するのは、自我である。そのかぎり像世界は自我に属する。その同じ自我が像世界をいわば対象化して働きかける、この働きを、フィンクはギリシャ語の態を思わせるやりかたで、能動的作用、受動的作用と対比させて、中動的作用 (medialer Akt) とよぶ。この中動的作用はフッセルが語った虚構 (Fiktum) を構成する作用ということになる。

以上を要約するならば、芸術作品は知覚的現実生きる自我が、その現実の真只中に構成された無化された現実、虚構ということになる。

3. 素材の現在の状況

もとより今世紀の芸術運動を概観するとき、フッセルやフィンクがそこに求めた Fensterhaftigkeit という比喻は適切とはいえない状況にある。Fensterhaftigkeit には対象視のひびきがあり、観照者は窓面を隔ててこちらがわに立たされている。だがキュビズムの提言以来、絵画からの額縁撤去は一つの方向において定着しつつあるし、台座のない彫刻、舞台と幕で観客を遮らない演劇等が制作され、むしろその方向が基調になりつつある。それはいわば Fensterlosigkeit と言ってもよい。

今、最初に触れた彫刻展「三次元性—ドイツ彫刻の現在」においてもっとも同展の基調を示す作家として紹介されている。Heinz = Günter Prager の作品「正十字形」を例にひこう。

床の上にへばりつくように、赤錆をおびた太い鋼材が十字に組み立てられておかれてある。寸法は280×280×6cm それだけである。プラーガーはそれによってなにを作品化しようとしたのであろうか。カタログによせたかれの証言を聞こう。いくぶん長い引用になるが、現代作家がどのようなことを考えているかを知る上で有益であろう。

「床はその上で身体が運動する平面であり、直立・横臥・歩行のうちに表わされる自己の身体性を人間はその上で体験する。彼の身体がその長さと容積を測っている空間の座標軸は彼自身の身体のうちに備わっている。右隅で彼が腕を上げると、身体も最大限引伸ばしてできた垂直線と水平線によって十字の形ができる。足を交互に対角線上に動かすことで彼は歩行を行い、周囲の空間を身体に吸収する。垂直線、対角線、水平線は身体に備わった基本の方向であり、それは同時にさまざまな人間の行為を特徴づけている。垂直線はアクティブな知覚、水平線は安らぎ、対角線は行為と、私はそうとらえている。……」(14)

作品はもはやそれ自身で完結しているわけでもなければ、窓のようにそこから覗かれる隔りがある

わけではない。十字形に組まれた鋼材には、それを横たえている床が加わり、部屋のコーナーの壁面と壁面との間に生れる垂直線が、この水平の十字形に加わっている。そのまわりを人は歩行することによって、対角線もまたこの十字形に投影されている。「人は彫刻のまわりを歩き、その都度自分の位置をチェックしながら、彫刻の構造にとって出発点となる彼自身の座標軸や身体の対称性などを決定しているのである。」⁽¹⁵⁾

そうである以上、観照者はもはや部分感覚としての視覚だけで作品にかかわっているのではない。観照者は己が身体全体を作品空間に投げうっているのである。

だからクレーのことは現代一層の切実感をもって迫ってくる。「自然との対話は芸術家にとって必須条件である。芸術家は人間であり、そのようにして自身自然であり、自然の空間の中で自然の断片である。」⁽¹⁶⁾

われわれはもはや精神対物質、形相対素材、人間対自然といった二元論から出発してはなるまい。そうではなくて、一切が同じに帰される Chaos 淵に一度は身を沈め、そこからしだいに形をとりはじめてゆく、フォションの語を借りれば、morphogénie つまり形態発生学につきしたがってゆかねばならないであろう。クレーは、原初のカオスを切りさく最初の運動として点の記述から出発する。フォションは、カオスのカオス性を「奪いとる」という語源的意味をも含めて、タッチ la touche の一擲から芸術が出発することを語っている。

芸術作品の現象学はそこから出発しなければならないであろう。

(本稿は、日本現象学会「第6回研究会」(1984. 9. 21-22) シンポジウム「芸術作品の現象学」の提題論文である。)

註

- (1) 東京国立近代美術館編『三次元性—ドイツ彫刻の現在』(1984. 7. 21—9.9) カタログ, 7頁。
- (2) 同上, 7頁。
- (3) ウェルナー・ハウトマン, 西田秀穂他訳『パウル・クレー』 美術出版社 67頁。
- (4) ジャコメッティ, 矢内原伊作他編訳『私の現実』 みすず書房 87—8頁。
- (5) エミール・ウーティツ, 細井雄介訳『美学史』 東大出版会 192頁, 註36。
- (6) H. Focillon: *Vie des Formes*, PUF, 1934, P. 51.
- (7) *ibid.*, P. 51.
- (8) *ibid.*, P. 3.
- (9) *ibid.*, P. 3.
- (10) M. Geiger: *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist Verl. 1927, S. 15.
- (11) K. Schumann: *Husserl-Chronik*, M. Nijhoff, S. 84.
- (12) E. Fink: *Studien zur Phänomenologie, 1930—1939*, M. Nijhoff, 1966, S. 78.
- (13) *ibid.*, S. 75—76.
- (14) 前掲書『三次元性』, 93頁。
- (15) 同上書, 93頁。
- (16) 前掲書, 『パウル・クレー』 143頁より引用。なお引用文 クレーの『自然研究への道』の冒頭文。