

〈書評〉

ディーター・ラーン

『アンドレ・マッソン—絵画における空間表現と時間連関—』

Dieter Rahn : Andre Masson ; Raumdarstellung und Zeitbezug in der

Malerei, Phil. Dissertation Tübingen 1978. 本文三七二頁、註等四二頁、

図版三枚

序 伝統と時間性

アンドレ・マッソンの絵画は、現代への彼の批判的関わりと、絵画の伝統に対する強烈な対決の姿勢によって特徴づけられる。表題にある「時間連関」という語はこの二側面を示唆するものである。すなわち第一に芸術と伝統（しかもヨーロッパと中国との絵画的二大伝統）に関して、芸術と現実との連関が問題となる。そこにおいてマッソンの絵画は現代ヨーロッパの、科学的な現実把握と対立する独自の表現に到達している。第二にこのマッソンの現代に対する関係においては、絵画そのものの時間的構造つまりマッソンが「運動の絵画」*Malerei der Bewegung* と呼ぶものが問題となるのである。マッソンはまず「芸術は現実の模倣である」というプラトン

以来の伝統的な命題から出発する。彼は存在と善とを同一化するプラトンの静的な現実把握に対してヘラクレイトス或いはギリシア悲劇にみられる動的レアリズムに高い評価を与える。善を首尾一貫したもの、それ自体として持続するもの或いはその存在が他の存在との関係からは獲得されないものとして述べたプラトンに対して、マッソンは変化と過ぎ行くものの内にこそより現実的なものが存在するのだと考えたのである。この(一)人間の性はむしろ悪から成り立っている、(二)芸術は現実との関わりで問われる、という二つの命題が初期シュール・レアリズムの運動において結ばれるのである。超現実主義は、従来の科学的認識態度を批判し、ヘーゲルが前提したものとは別の根源を認識することによって芸術

と現実との間にある新しい関係の理解に到達しようとする。シュールレアリストの「自動筆記」*Automatismus* がこの一つの試みである。だがそれもマッソンにとっては意識から無意識への歩み、また単なる夢の世界或いは内面性への退却を意味したりするのではない。それは彼にとって近代の認識主観から世界開示性 *Weltoffenheit* へと開かれることを意味するものであったのである。

一 伝統との対決

〔関係と空間〕

マッソンの伝統との関係を考察する場合、まず第一に彼自身の絵画の意図するものを明らかにしておく必要がある。ここでは関係 *Beziehungen* が、事物と並んで—事物の間—関係の本質があるのだが—重要である。関係そのものつまり「その間」*Dazwischen* が彼の絵画の主題なのである。さらにここで問われるのが空間の問題であり、そこでは特殊な芸術的問題が同時にいかにして普遍的な世界関係を包含することができるのかが明らかにされる。しかし一般に画家と観照者とはマッソンによれば、空間表現に関してある「盲従」の状態にとらわれている。一点透視画法の錯視的方法がそれである。それはマッソン

にとつて認めがたいある性質を空間に強要する。彼においては受動的に一枚の画面の前に立つ観照者の態度と、視点を定めて事物の前に立つて絵を描く画家の態度は共に拒否される。一点透視画法的に構成された空間は、世界を停止させる。またこの空間の中で事物は、特定の位置を割り当てられることによつて固定化される。したがつてマッソンにとつて人間をこの「盲従」の状態から解放することとは、同時に客体をその固定化、換言すれば客観化から解放することを意味したのである。人間の自由についてもマッソンは、その本質が事物に対する関係との連関の中にみられると考えている。それは事物に対する自由ではなく、かえつて人間と事物に共通する自由なのである。

この考察はそれ故初期ルネッサンスの一点透視画法の完成に際して、絵画において事物と人間の自我との間にいかなる関係が生じたかを問うことから始まる。

「一点透視画法」

もし事物を人間の自我と関連する秩序へともたらずことが、近代を準備する特徴だったとすると、我々はその芸術的表現を既にジョットーの中に先駆的に見出すことができる。

パドヴァの彼のフレスコ画は、ジョットーがまだ正確に一点透視画法に基づいて描いていなかったことを示してはいる。しかしその画面は既に有機的或いは「画面構築的」に構成され、一個の統一的全体の特色を獲得している。ヘツツアーも指摘するように、そこでは画面を数学的、抽象的に分割する線が不可分に人間及び人間の動きと結ばれる。生命と数学、有機的形式と抽象的形式の統一、生命による数学的なものの活性化、数学の厳格さと恒常性による生命の秩序付け、これらすべてが、ジョットー芸術の最も重要な要素のひとつである。画面と観者のこのような関係から出発して一五世紀のイタリヤ絵画は、描かれる事物を唯一の、それらすべてを包括する秩序へともたらず特殊な方法として一点透視画法を完成したのである。しかしアルベルティによつてはじめて理論的に述べられたこの一点透視画法は、盛期ルネッサンス以後、様々な仕方で人間と事物に対して抑圧的に働らくのであった。マッソンによれば一点透視画法の構成は、かえつて人間と事物との分裂、及びそれらの隔りを前提し、事物とはただ人間の視覚の相においてのみ関わるのである。一点透視画法の採用は画面の幾何学的構成と

生動性つまり画面の分割線と色彩との分裂を招く結果となったのである。この問題を著者は近代の古典主義者ダヴィッドの『ホラチウス兄弟の誓い』を例にとつて更に検討している。画面左側の三人の息子と同様、真中の父親もまた眼と手で画面中央の剣を示している。この男の群像は背景と比べて不釣り合いに大きく描かれているが、この画面秩序の破壊の原因は、彼が色彩秩序を画面の数学的秩序との統一から抜き出してしまっている点にある。画面の中に「関係」を作り出し、画面のすべての要素を結合し、同時に個々の対象の表示を可能にするような統一的な色彩秩序は存在しない。ダヴィッドの絵画においては、色彩はただ個々の対象及び個々の人物に役立っているにすぎないのである。その反面、形式的なもの、線そして数学的構成が一方的に強調され、線と色彩との融合がみられないのである。画面において剣をつかんでいる手の下に厳密な一点透視画法的に構成された空間の消尽点があり、この誓いのイデオロギカルな模範として高く掲げられた剣の方向以外、いかなる「対向する」動きも、「対になるもの」も存在せず、そこには遠近法的構造の静的な一次元的秩序のみが残されている。

〔伝統と反復〕

一般に当時の古典主義者達は、絵の描き方を単なる手段とし、その手段を用いることによって古典的なものが模倣的に達成され、またそれによって伝統との関連が獲得される、と信じていた。しかしマッソンは、そうした伝統主義者が現実のうわべだけを飾ることを推し進めていることを非難している。彼は特にプッサンをダヴィッドから明確に区別する。彼はプッサンの中に単なるアポロ的な表面のみならず、ディオニソスの衝動をもみるべきだとする。このプッサンと近代絵画との関連をはじめて挙示し、近代人としての彼を発見したのはドラクロワであった。マッソンはこのドラクロワに関連して、伝統というものを何か根本的に反復不可能なものとし、言換えれば彼はそれを、まさに模倣或いは単なる手段によっては繰り返すことのできないものとみなすのである。伝統とは単に特定の伝達される内容とか手続き方法を意味しているのではなくして、かえって歴史が実現される特定の仕方 *Art* を意味しているということなのである。

〔空間の不安〕

伝統の反復不可能性は、空間問題の変化に

おいて証明される。この点に関して、人為的、規則的構成を拒否し、直接的な自然経験へと立ち戻る。刹那的な光に照らされる事物の連関から出発し、事物をこの光のうちに産出され、可視化されたものとして表現する印象派—モネーの意図はマッソンにとって一応評価に値するものである。しかし人為的、規則的性質の拒否にもかかわらず、依然として主観的、遠近法的なものが残される。すなわちモネーはいう「私は、私の見ているものを描く」と。

マッソンの中国絵画への関心が解明される前に、なおセザンヌの空間把握に対する彼の見解が引用される。それは中国絵画についての次章への重要な準備なのである。セザンヌの空間把握に関して、マッソンはまず彼が自然を円筒、球、円錐として取り扱い、客観の中に永遠のものを洞察している点に着目する。ところがマッソンはここに相反する二者の緊張に満ちた統一関係が存在することを指摘する。彼は「空間に関する不安 *die Unruhe*」という概念によってセザンヌの作品の中に見出された緊張関係を説明している。マッソンによれば「セザンヌ以来（たとえ彼がいまだ伝統的遠近法に頼っているとしても）、

我々は空間に、不安を放っておけなくなった」セザンヌの芸術は一時的なものといくくものを持続するものとして提示する。確かに「動き」はそれ故抑制されるが、なくなりはない。すなわち彼の芸術においては、はかないものが持続するものとして提示され、持続と瞬間とが相互に浸透し合うこととなり、その結果画面空間に関してある不安が生じてくるのである。

〔水墨画と「気」〕

禅画における略画的表現及びはかなさの表現は、例えば印象派における単に部分的な風景のある瞬間の印象を捉えた表現とは本質的に異なる。マッソンが禅画の代表例として挙げている玉潤の破墨山水画『山市晴嵐図』においては「この絵は、(自然の)一断片ではなく、かえって一個の世界そのもの」を表わしている。この絵は模写とは別の視点において構築されているのである。そこには固有の有機的全体が表現されている。マッソンによれば「油彩画は我々の不安を明るみに出すいわば重苦しい乗物である。中国絵画には何の不安もない。それは激しくなることができるが、しかしそこにはこの不安がない。」不安は形而上学的根源をもつ。それは感性と精神、

無常性と恒常性との分裂に由来する。この不安に対立するものが、中国の絵画における「氣」*der Mut*である。この「氣」でもって移ろいやすいものが「永遠性の相」を受けとめる。「永遠性の相」とは、ここでは断片的なものに対する反対概念として世界的なものである。略画法の *das Weithafte* を意味している。

世界的、全体的なものと結び合っている理由は、他でもないまさにそれらを包むものとして「氣」が存在するからである。それは瞬間の現在への「氣」である。しかし一時的なものとの永遠的なもの、断片的なものとの世界的なものとの衝突は、中国絵画においても解消されてはいないのである。それはただ別の仕方
で存在しているにすぎない。つまり「氣の対立」*nütiger Gegensatz* として存在しているのである。「不安」を絵の形成のための起動力と考えることは、禅の画家にとっては実際不可能なのである。セザンヌと禅の画家とのこの明らかな相異にもかかわらず、マッソンは両者の間に一つの比較契機を見出す。すなわちセザンヌの有名なサン・ヴィクトワールの水彩画には「可視的な沈黙が紙の無傷の白によって描写されている」のである。マッ

ソンはこのようにしてここに、中国絵画の特質をもほのめかすのである。すなわち描かれていない部分が描かれた部分によって震動し、こうして紙は、単なる受身的な絵の素地としての性質を失なうのである。その際成立する「リズム」換言すれば「関係」の中に全体があり、世界がある。

「聞くこと」と脱自性

ことわっておくが、マッソンは中国絵画を自分自身のアイデアに従わせようとしているのではない。もちろん自らと中国絵画との相異は常に意識されている。しかしその彼の中国絵画に対する関心が無意味でないことは、中国絵画における「空虚」*die Leere* についての彼の経験から明らかである。「空虚」の概念によって事態は一変する。すなわち「あらゆる事物はそれだけでは無 *ein Nichts* なのであり、事物の存在はなによりも他の事物との関係において生ずるものである」と考えられるのである。事物をそれだけでみるのではなく、むしろそれらの関係（の統一）においてみることに、玉潤の『山市晴嵐図』を例にとりて考えてみると、木でも風でもなく、風一木 *Wind-Baum* をみることに問題があるのである。「*ざわめき*」*das Rauschen* が両者の

統一である。両者は「*ざわめき*」において融合する。しかしこの統一は、ただ単に事物相互にのみ関係するのではなく、人間と事物との間にも存在する。もし人がここで「*ちやうど木と風の統一が「ざわめき」であったように*」そこにおいて統一が告知される一語を捜すならば、そこにおいては他のいかなるものも考えられず、「*ざわめき*」もまたそこに共に含まれるようなただ一つのもの、すなわち「聞くこと」*das Hören* だけが現われるであらう。「聞くこと」において「*ざわめき*」と人間とが融合する。この「融合」という語におけるアクセントは、単に事物と人間との非区別のうえではなく、とりわけそのエゴに縛られない非区別のうえにある。ここに見出される脱自性 *Selbstlosigkeit* は、もちろん利己主義の道徳的克服を求めるのではなく、かえってそれは一切を人間の意志の自由のために利用しようとする強制から免れて、人間と事物との関係の戯れを可能にするのである。

二 現代批判

マッソンの現代批判は、事物を対象的世界へと客観化することに対して向けられている。マッソンの目標は、事物をいわば「閉じ

られたコンパートメント」から解放し、さらに事物の時間的流れを組織化することにある。彼は受動的な客体ではなくして、かえって「取り消すことのできない憤激への事物の移行」を描こうとするのである。マッソンにとって問題となるのは「運動」の絵画なのである。

〔素描『小鳥の誕生』〕

マッソンの素描『小鳥の誕生』は、彼の「自動筆記」理解を説明するための助けとなる。この素描は一九二五年に成立した。小鳥の「誕生」は飛び立とうとする小鳥を表わしている。人間の女性の体のある部分の暗示は、もちろん人間が小鳥を生み出すというふうに理解されてはならない。むしろ小鳥と人間とをきわだたせる大地とのある関係が飛ぶことの内に表示されているのである。両者に共通するものは、重力にさからおうとする運動である。人間においては直立歩行によって、小鳥においては飛ぶことにおいて。この自動筆記によって遂行された素描は、ちょうど無意識的なるまう踊り子の姿を思わせる。しかしマッソンにとって問題は、意識或いは無意識の支配ではなく、かえって支配一般の廃棄なのである。なぜなら最も重要なものは、

内容ではなく、むしろこの内容が姿を現わす仕方、Art だからである。しかしだからといって逆に描き方が内容を支配するのでもないのである。

〔自動筆記〕

自動筆記は無意識の記述ではない。そこにおいては意識から無意識への歩みではなく、かえって主観主義から世界の開放性への解放が問題となる。このことを分りやすく説明するために「弓術」の例がひかれていられる。つまり弓術において目標にねらいをさだめることは、単に無意識的なものではあり得ず、かえって人がまず意識的な「自己から歩み出て」、自我から脱却する時のみ現われる最高の明瞭性を必要とするのである。問題は「空虚を造り出すこと」である。ところでマッソンが無意識性の中に明瞭性を認める手助けとなり、さらに彼を自動筆記の正しい概念へと導いたものは、他でもない禅画の経験であった。中国絵画を理解する以前には、マッソンは無意識的なものにおける積極的なものとして、単に特殊なものへの強調及び普遍化の拒否を挙げたにすぎなかったが、禅画の理解を介して今や彼は、以前の無意識的なものへの志向を、はっきりと「空虚の造出」に置き換

えるのである。

〔空虚の造出と遊戯〕

空虚の造出とは、言うまでもなくたとえば内的な夢或いは妄想の内容へと向かうために事物の不在を考えたたり、或は可視的世界を放棄したりすることではない。空虚の造出においては、まさに可視的世界へのある特殊な関係、すなわち人が子供のようにならざるに、しかし事物がまた人と自ら戯れるような関係が考えられているのである。

自動筆記的素描を解釈する際、明らかとなるのは、線は対象の写像と結ばれているのである。また純粋な自己表現を行なっているのではないということである。線は、画面を律動化し、飛んでいる小鳥の動き方を繰り返すようにして運動する。画面の律動化によってマッソンは、等しく且つ無変化のままにとどまっているものは何も存在していないのだということを繰り返し語っているかのようである。現実に移ろいやすいものであり、持続的なものではない。マッソンにとって絵画空間とは持続の拒否であることが明らかとなる。しかもそれは持続というものが実は幻想であったからである。したがって世界の合理的形成に絵画が何を寄与しているかを探究する「諒解」

という絵画理解の方法は、もしそれが持続的なもの並びに変化しないもののみを捜すならば、マッソンの立場から完全に拒否されるのである。「汲みつくしがたきもの」、すなわち関係の多様性と開示性こそがマッソンの絵画が導びく世界である。それ故絵画は悟性にはなく想像力に、つまり自ら事物の尺度として措定される能力ではなく、かえって事物と遊戯的に一致する人間の能力としての想像力に關係する。ちようど飛ぶことが風との遊戯であり、素描が画面との遊戯であるように。

『「ミストラル」の場合』

人はこの一枚の油彩画を前にして木々が描かれているとか、山が描かれているとか言いはしないが、その理由は単にその絵が『ミストラル(北西風)』と呼ばれ、したがって風を對象としているからではない。むしろ木々や山がある一定の点においてそれとただからみ合っているにすぎない「あるもの」が描かれているからであるように思われる。木々や山は對象的に固定化されて表現されるのではない。その描き方は、なるほど事物を認識させるが、しかし個々の確固たる輪郭をもつた對象の認識を妨げる。あらゆる精確な表現は回避されている。木々と山とがそれとから

み合っているものは風である。風はしかし對象的に表現され得ない。それはただ空氣が可視的ではないからだけではない。かえって風の何たるかは、ただたとえば木々のようなものが存在するから、それ故事物が存在するから可視的となるのである。風は、そり返ったり或いは風によって追いたてられて飛び立つ物が存在するが故に、可視的となるのである。そこに空氣の激しい動きが經驗され得るのである。中国絵画に対するマッソンの關係に關する章において、既に風と木との統一が論じられていたように、風の何たるかを人は、木の葉のくるくると回る可視的な動きの中に、或は木の葉の聞くことのできる「ざわめき」の中に認める。しかしまた反対に、幹のそり返った木の姿は、風の働きがなければ知覚されないとも言ふことができる。風と木とは決して分たれて知覚されない。「ざわめき」が両者の統一である。人はこの『北西風』を決して夢の風景或いは象徴的風景とみなすことは許されない。その色彩の諸々の關係は、實在的物体の堅固さとその抵抗とを解消し、さらにそれらの融合を創造することに役立ち、画面を律動化することに役立つ。マッソンにとって世界は靜物 *Stilleben* ではない。彼に

とって問題となるのは「運動する形式」の創造なのである。自動筆記的な彼の絵画は、事物と戯れる「宇宙的」活力を可視的にするという目標をもっている。

三 結び

以上が本書の内容である。評者には明らかに、著者ラインのマッソン解釈の背景にハイデガーの実存哲学があると思われる。言うまでもなく、たとえば本書でゼンヌ以来の絵画空間に關して指摘されている *die Urruhe* 概念は、本来「落ち着かぬこと、平静でないこと」程度の意味しか持たず、到底ハイデガーが実存的にとらえた *Angst* 概念と同列には論じられないかもしれない。したがって *die Urruhe* を不安と訳出したことは、著者ラインの本来の意図に反したかもしれない。しかし近代絵画における主観主義的世界觀を支えた「一点透視画法」の崩壊過程で生じた「空間に關する *die Urruhe*」は、まさに一九世紀中頃より二〇世紀にわたり近代科学的、形而上学的理性の立場の挫折によって生じた *Angst* と共通の哲学的な根をもっているように思われるのである。ともかくマッソンの「運動の絵画」の中に、人間及び人間と事物との脱自的な在り方を問うたと考えられ

る著者ラーンの本書での試みは、絵画空間における事物の時間的な流れ―「ざわめき」及び聴覚的に人間がそれを「聞くこと」の解釈内に見事に結実していると考ええる。最後に著者の禅思想の理解が上田閑照氏に、また中国絵画の理解が主としてゼッケル氏に負っていることを言い添えておく。(なお著者は、一九四三年生まれで、本書は西独チュービンゲン大学のライター・イエーニック教授のもとに学位論文として提出されたものであり、同教授編集になる „Kunsterfahrung und Zeitkritik“ シリーズの一冊として Mäander 書店より出版された。) (岡林 洋)