

主観と客観のパラドックス
～「こと」としての美術を目指して～

井上 大輔

目次

I 主体・客体の二項対立における矛盾	・・・	5
I-i 美術作品を鑑賞すること		
I-ii 目的論の美術		
I-iii 事後性の美術		
I-iv モダンアートからコンテンポラリーアートへ		
I-v 李禹煥による近代表象主義批判		
II 西田幾多郎の思想	・・・	15
II-i 純粹経験		
II-ii 自覚		
II-iii 場所		
II-iv 行為的直観		
III 「もの」と「こと」	・・・	26
III-i “ものとことの共生”		
III-ii 西欧のものの文化と日本のこと文化		
III-iii “もの派”の捉え直し		
IV 「こと」としての美術を目指して	・・・	32
参考図版	・・・	36

I 主客二元論における矛盾

I-i 美術作品を鑑賞するということ

美術作品を前にした時、われわれはとくに意識することなく、「主体として作品を見る側」と「客体として見られる側の作品」という構図の中で、鑑賞という行為を行っている。すなわち、作品という対象を認識する際に、予め主客の二項を措定し、その構図の中で、作品を媒介として様々な像（イメージ）を読み解こうとする。それらの像（イメージ）はフィギュラティブな場合もあれば、アブストラクトな場合もあるだろう。いずれの場合にせよ、認識する主体のわれわれが、認識される客体の作品を前にして鑑賞を行うということに変わりはない。このように、認識する主体と認識される客体を二元化して、いわば二項対立的に概念化することを、マルクスは“物象化”^[註1]と述べたが、それは美術作品を現前とした場面においても例外ではない。むしろ、そのようなプロセスこそが一般論としての鑑賞における事実である。そのため、美術作品を鑑賞するという行為は、必然的に「その作品における像（イメージ）は何であるのか。」という問い掛けを伴うことになる。そして、まさにその問い掛けの答えを導き出すことが、鑑賞における金科玉条となる。

例えば、赤いバラの花が描かれた一枚の絵があったとしよう。それを見る鑑賞者は、「これは有名な画家によって描かれた絵である。」とか、「これはバラの花である。」とか、「赤いバラから愛が連想される。」とか、「作者はこのバラに感動してこの絵を描いたのでであろう。」といった具合に、その絵から想起される様々な事柄へと意味付けを行なうだろう。言い換えれば、作品という客体を、その背後に連関する様々な像（イメージ）へと主体的に導き出すことができる。そして、そのように導き出すことが作品を解釈することであり、鑑賞する行為であると呼ばれる。それゆえ、作品鑑賞において、「主体として作品を見る側」と「客体として見られる側の作品」という構図が常に先行していることよりも、作品から像（イメージ）を導き出すことがより重要な関心事項となる。故に、「これは有名な画家によって描かれた絵である。」とか、「これはバラの花である。」とか、「赤いバラから愛が連想される。」とか、「作者はこのバラに感動してこの絵を描いたのでであろう。」といった事柄を理解すれば、「その作品における像（イメージ）は何であるのか。」という問い掛けの答えを得たことになり、鑑賞という行為が成立したと言える。

赤いバラの花の絵のように具体的な事物が描かれているならば、比較的容易に多様な像（イメージ）を思い浮かべることができるが、逆に、単色の赤色で塗り尽くされた絵といったように、一見したところで像（イメージ）を直ちに想起できないような作品であった場

合は、「その作品における像（イメージ）は何であるのか。」という問い掛けの答えを、必死に導き出そうとする事態に直面することになる。そのような際には、作品そのものから像（イメージ）を読み取ろうとするだけでなく、作品の題名や、作品について書かれた解説書などを読むことによって、作品を理解しようすることもあるだろう。

では、そもそも「その作品における像（イメージ）は何であるのか。」という問い掛けの「像（イメージ）」の部分、つまり、作品の背後に連関する様々な像（イメージ）は何に由来しているのだろうか。

そこには二つのことが考えられる。一つ目は、作品を制作した作者本人が予め意識した像（イメージ）である。愛という花言葉を持つ赤いバラの花を見て感動し、それを具象的な絵として描こうとする。そのとき作者の制作において目的となることは、愛を象徴する赤いバラの花を忠実に模倣し、バラの花を見て感動した印象を絵に込めて再現することである。そして、その目的を達成することが作品の完成と言える。そこで描かれる愛や赤いバラの花、感動といった諸要素が、作者本人の意識した像（イメージ）である。ならば、その作品を鑑賞する際には、作者本人が意識した像（イメージ）を正しく理解することが、「その作品における像（イメージ）は何であるのか。」という問い掛けの答えになる。つまり、その作品を鑑賞する人物が、作者の予め意識した像（イメージ）を作品から正しく読み解くことによって、鑑賞が成立したと言える。このように作者が予め何らかの像（イメージ）の象徴、模倣、再現などといったことを、作品において具現化しようとする制作は、そのこと自体をまさに目的とした制作であると考えられるため、本論文では〈目的論の美術〉と呼ぶことにする。〈目的論の美術〉を図式化すると、「A=B」という構造になる。ここで、「A」とはすなわち作品であり、「B」とはすなわち像（イメージ）を指す。「B」は作者が予め意識した像（イメージ）にはかならず、〈目的論の美術〉とは「A=B」を客観的に常に成立させることを目的とした構造である。

次いで、作品の背後に連関する様々な像（イメージ）の由来として二つ目に考えられるのは、その作品を鑑賞する人物が作者以外の他者のときに、作者が予め意識した像（イメージ）とは、まったく違う像（イメージ）を作品から想起するときである。つまり、作者が意識しなかった像（イメージ）を鑑賞者が自ら事後的に連想してしまう場合である。例えば、愛の象徴として描かれた赤いバラ花の絵から、作者以外の他者が、「気品ある女性の象徴としてこの絵は描かれている。」と解釈することもあるだろう。このような場合、作者にとってそれは、制作の過程において意識しなかった像（イメージ）であり、鑑賞者が事後的に獲得したといえる。もちろん、作者が予め意識した像（イメージ）を想起しながらも、それとは別の像（イメージ）を連

想する可能性もある。さらに作者自身にとっても、制作過程においては意識しなかった違う像（イメージ）を、完成した作品から想起することも考えられる。いずれの場合も、完成した作品から事後的に新たに像（イメージ）を想起したといえる。このように、作者が予め意識した何らかの像（イメージ）とは異なる像（イメージ）を鑑賞において事後的に獲得する構図は、〈目的論の美術〉における構造が「 $A=B$ 」であったことに対して、「 $A=C$ 」あるいは「 $A=B+D$ 」ということになる。ここでいう「 C 」あるいは「 D 」とは、鑑賞によって、事後的に獲得された新たな像（イメージ）である。そこで、このような構造を、〈目的論の美術〉と対比させて〈事後性の美術〉と呼ぶことにする。

以上のように考えると、美術作品を鑑賞するという行為において、作品の背後に連関する様々な像（イメージ）を導き出す方法は、その作品を〈目的論の美術〉として見るか、〈事後性の美術〉として見るかの二通りの立場のいずれかを選択することになる。しかし、いずれの場合も、「主体として作品を見る側」と「客体として見られる側の作品」という構図の中で、鑑賞という行為を行っていることには変わりはない。つまり、作品はどこまでも認識の主体である鑑賞者によって一方的に捉えられる客体でしかないのである。

結論から先に述べると、このような作品の見方には、決定的な問題が存在する。その問題というのは、鑑賞という行為において、「主体として作品を見る側」と「客体として見られる側の作品」という構図が無条件で先行しているまさにそのことである。これは、美術作品に限らず、われわれの普段の生活においても妥当することである。というのも、われわれが、外界の対象物を見るという行為において、常に主客の二元論が前提となっていることに何ら疑義の目を向けることはないからである。何かを見るという行為は、認識の主体であるわれわれが、認識される客体に一方的に働きかけることによって初めて成立するものだと思いに思込んでしまっている。

では、鑑賞という行為を含めて、対象を見るということはどう捉えるべきなのであろうか。

そこで、私が何故この問題に興味を持つに至ったかを、次項から具体的に説明していきたい。ここではまず、制作者である私が、作品制作の現場においてこれまで思考していたことを明らかにしていくことで、自身の制作を〈目的論の美術〉と〈事後性の美術〉という二つの構造に分けて考えていたことを述べ、そして、それぞれの場合において結果的に矛盾が生じてくることを導き出す。また、美術の歴史の変遷を概観することによって、私の問題とするところが、一般論として語られる美術とどのような関わりを持っているのかということも考察していきたい。

I - ii 目的論の美術

私は、2003年に《tsuranari》^{【図1-5】}と題した一連の作品を制作した。そこではとくに、「つながりの連なりを持った関係」としての作品を作ることを目指していたといえる。つまり、制作を行う際に、予め「つながりの連なりを持った関係」という像（イメージ）を意識し、それを作品において具現化することを目論んでいた。そして、自身が前もって描いた像（イメージ）を、いわば求心的に作品に内包させることが、作品制作であると考えていたのである。まさに、前述した〈目的論の美術〉を遂行することが、当時の制作であった。したがって、「作品=つながりの連なりを持った関係」として成立させることが、その作品の完成であったといえる。これは何も私の独特な制作方法でないことは、容易に察しがつくだろう。何故ならば、作品を制作するという行為において、多くの作家は、意図やコンセプトといったことを持っていると考えられるからだ。だからこそ、鑑賞という行為においても「その作品における像（イメージ）は何であるのか。」といったように質問を投げかけることができるのである。そして、当然それに対する答えとして、個々の作家は、それぞれが意識した意図やコンセプトといった像（イメージ）を語るだろう。私もまた、「その作品における像（イメージ）は何であるのか。」と尋ねられたとすれば、先ほどの作品でいえば、直ちに、「つながりの連なりを持った関係ということ意識して制作したのです。」と答えただけである。当時は、それが制作における当然の考え方であると思いついていた。しかし、結果的に、その考え方が間違っていたことに気付くことになる。つまり「 $A=B$ 」という構造を持つ、〈目的論の美術〉自体が、そもそも誤りであったということである。

例えば、制作するにあたって、作者が意識した何らかの像（イメージ）の再現、模倣、象徴などを作品に込めることを、ただ一つの目的とした場合、その制作における過程は、予め作者の意識した何らかの像（イメージ）と作品とが同一であるかどうかという確認作業になる。〈目的論の美術〉の図式でいえば、「 $A=B$ 」が成立しているかどうかの確認作業である。しかし、この確認作業はあくまでも作者が認識の主体となる限り自家撞着を招く。何故ならば、確認作業を保証するのは、あくまで対象としての作品を認識する作者であり、対象として認識される以前に存在する作品それ自体ではない。つまり、確認作業を作者が判断する限りにおいては、もはや対象として認識される以前の作品の存在それ自体が成立していなくても可能になる。言い換えると、客体として認識される作品は必要ないのである。もしこのような制作を成就させるのであれば、像（イメージ）という意識のみの抽出、すなわち、何かを作り出すことの否定でしか成し得ないことになる。

同じように、作者の意識した何らかの像(イメージ)の再現、模倣、象徴などをただ一つの目的とした場合の作品において、作者以外の鑑賞者の立場を考えてみると、さらに事態が深刻になることが明らかになる。何故ならば、確認作業の主体が他者である鑑賞者に移るということは、もはやその判断が作者の関与するところではなくなるということであり、関与できないという事実は、確認作業を保証する唯一の拠り所(作者)が不在になること、すなわち意図・目的の喪失を宣告することである。それは、作者の意識した何らかの像(イメージ)の再現、模倣、象徴などをただ一つの目的とした場合の作品は、逆説的に、他者である鑑賞者が介入することの不可能性をはじめから明らかにしているということにほかならない。つまり、「 $A=B$ 」を客観的に、あるいは普遍的に成立させることを目的とした〈目的論の美術〉の不可能性を示している。

I-iii 事後性の美術

この根本的な矛盾に気づいた結果、作者の意識した何らかの像(イメージ)の再現、模倣、象徴などを作品に込めることを、ただ一つの目的とした〈目的論の美術〉を目指した当初の制作が誤りであったことを認め、作品の像(イメージ)そのものを鑑賞者が事後的に獲得する〈事後性の美術〉を、私は目指すことになった。例えば、時間の経過とともに変化する作品や、鑑賞者が関わることによってその形態が変化するという作品^{【図6、7】}である。というのも、作品自体が変化するということは、作品のすべてにおいて、作者が意識する何らかの像(イメージ)を完全に保証できないことになる。そして、保証されないということは、鑑賞者が事後的に、なおかつ、積極的にそれぞれの思い描く像(イメージ)を獲得できると考えたからである。しかしながら、いま一度〈事後性の美術〉における図式を思い起こしてみたい。〈事後性の美術〉における図式は、「 $A=C$ 」あるいは「 $A=B+D$ 」であったのであるが、〈目的論の美術〉が持つ「 $A=B$ 」という図式が不可能であることが明らかになったことにより、〈事後性の美術〉の図式のうち「 $A=B+D$ 」のほうは、すでに成立不可能である。そのため〈事後性の美術〉の図式は「 $A=C$ 」だけになる。ということは、どのような作品においても〈事後性の美術〉がすでに成立していることになる。さらに、すぐさま、〈事後性の美術〉という考え方自体も間違っていることに気付くだろう。何故ならば、〈事後性の美術〉と題して、たとえ像(イメージ)の想起を鑑賞者に委ねたとしても、それは意識判断による確認作業の根拠を鑑賞者に委ねたことに他ならず、〈目的論の美術〉と同様に、その確認作業は、対象として認識される以前の作品の存在それ自体が成立していなくても可能になるからである。つまり、〈目

的論の美術〉にせよ〈事後性の美術〉にせよ、そのどちらの立場を取ろうとも、終わることのないニヒリズムであったということである。

以上のことから結論されることは、作品を「 $=$ 」といったことで何かの像(イメージ)として同一視、あるいは分節することが、根拠のない捉え方であったということだ。それは、とりもなおさず、「その作品における像(イメージ)は何であるのか。」という問い掛けに対して、その答えが永遠に導き出せないことを意味している。また、〈目的論の美術〉と〈事後性の美術〉、いずれの場合においても、対象として認識される以前の作品の存在それ自体が成立していなくても可能になるという事態は、そもそも、主体として認識する鑑賞者と、客体として認識される作品、といった具合に対置して考えること自体が、根拠のない暗黙の前提であったということも理解される。つまり、この章の冒頭で述べた「主体として作品を見る側」と「客体として見られる側の作品」という主客二元論的な判断のありようが、そもそもの間違いであったということである。

では、何故、私が制作活動を始めた当初、〈目的論の美術〉が成立することを疑うことがなかったのだろうか。あるいは、美術において、それこそが作品を制作する方法であると思いついていたのは、どのような理由からなのか。このことを明らかにするために、一般論としての美術が、どういった歴史を辿ってきたのかを考察していく必要があるだろう。

I-iv モダンアートからコンテンポラリーアートへ

われわれが一般的に美術と呼んでいるものは、西欧にその起源を持つ。とくに、日本においては、明治以降にその概念が輸入され、人々の間で広まっていくこととなった。当時、日本国内に移入されたものは、19世紀後半の西欧に端を発する“モダンアート”という様式で一様に括ることができる。その後、大きな潮流でいえば、20世紀半ばに、“モダンアート”から“ポスト・モダンアート”へと移行し、現代では“コンテンポラリーアート”などといった言葉で呼ばれる。これが、われわれが広義の意味で美術と名指ししているものに該当する。もちろん、その中には、様々な動向やイズムといったものが随所に存在するが、俯瞰的に眺めれば以上のような流れになるだろう。

では、“モダンアート”以前の西欧において、美術はどのように派生してきたのだろうか。“モダンアート”から“ポスト・モダンアート”への移行が、“美術の終わり(The End of Art)”によってもたらされたものだと主張したことで有名な哲学者のアーサー・C・ダントーは、とりわけ、14世紀以前の西欧において、“美術というコンセプト自体がまだ一般化していなかった”^{【註2】}と述べている。“美術の終わり(The End of Art)”

という用語については後述するとして、まず、14世紀以後の歴史を概観していくことにする。

ダントーによるならば、イタリアの“ルネッサンス”^{【図8】}によって美術という言葉が生まれ、人々の間に広まるようになった。そして、“ルネッサンス”から19世紀後半まで続く美術の歴史の中で、“ロココ”^{【図9】}、“新古典主義”^{【図10】}、“ロマン主義”^{【図11】}といった、いくつかの様式が現れる。^{【註3】}しかし、それぞれの様式において、そこで実際に行われていたことは、貴族の肖像画や、歴史的事実、あるいは宗教的題材といったことを基軸に作品が制作されることであった。つまり、作家はあくまで国家や貴族、教会などによって依頼されたものを制作する生産者であったわけである。これに対して、19世紀後半に始まった“モダンアート”においては、それまで従属的な生産者であった作家が、制作における一貫した中心者になったといえる。この点についてダントーは以下のように述べている。

モダンアートの重要な点は、画家が彼ら自身の目に映るように、人々や風景、歴史的な出来事を描き始めたことです。モダンアートにおいては、表現それ自体が主題となり、ある意味で、美術それ自身が対象ともなった。^{【註4】}

上記の引用からも理解されるように、それまでは依頼主からの注文を忠実にこなすだけの生産者であった作家が、制作のすべてにおいて自ら主導権を持つことになったのである。そのため、19世紀後半以降の作家によって制作される作品は、それまでみられたような貴族の肖像画や歴史的事実、あるいは宗教的題材といったことから、とても個別的な主題に基づいたものになっていった。

さらにダントーは、美術の現場において制作の中心が作家へと移ったことを指摘した上で、とりわけ“ミメシス(mimetic)”(「模倣」を意味するギリシア語)を中心とした作品を“プレ・モダンアート”として区別している。

平面性や、塗りやタッチ、あるいは矩形といったことは、メイヤー・シャピロが、それはもはや「ミメシスではない」といったように、発展的に遠近法や短縮法、明暗法を置き換えるものだった。そして、グリーンバーグを援用するならば、「プレ・モダンアート」からモダンアートへの移行は、ミメシスからそうでないものへの移行だったと言える。
[中略] プレ・モダンアートをモダンアートと明確に区別すると、モダンアートでは、表現における方法のほうがより重要だったのである。^{【註5】}

ダントーの考えに従えば、“プレ・モダンアート”を特徴づけるのは、“ミメシス”である。すなわち、風

景や人物といった、描くための主題となる具体的な対象を選びとり、それを、作家自身の感性によって個別的に描くことが重要であった。そして、“プレ・モダンアート”を“モダンアート”と峻別した上で、“モダンアート”においては、そのような前時代的な“ミメシス”よりも、描く際の表現方法それ自体が問題となったということである。そのため、厳密な意味での“モダンアート”とは、絵画でいえば、その純粋性といったように、形や表面、色といった“物質性”や“自律性”に重点を置かれた作品を指す。^{【註6】}さらに、前述の引用のうち、“平面性や、塗りやタッチ、あるいは矩形といったこと”が“発展的に遠近法や短縮法、明暗法を置き換えるものだった。”ということについては、“モダンアートがイリュージョンの問題に起因している”。^{【註7】}からである。このイリュージョンの問題というのは、“プレ・モダンアート”の“ミメシス”による作品が、“遠近法”や“短縮法”、“明暗法”といった技法を駆使して制作していることにある。例えば、絵画において、風景をキャンバスに描くことを想像してもらいたい。キャンバスというのは二次元の平面である。そこに風景を描くということは、三次元空間である現実の風景を、あたかも二次元の平面のうちに存在するかのごとく作り出すことである。つまり、三次元空間のように量的に奥行きのない矩形の中で、作家が“錯覚的(illusionistic)”に虚構の風景を描くのである。その方法として、“遠近法”や“短縮法”、“明暗法”といった技法が使用される。そのことを“発展的に置き換えたのが、“モダンアート”の作品で見られる“平面性や、塗りやタッチ、あるいは矩形”となった。それはつまり、いかに“イリュージョンの問題”を解決するかということに重きがある。だからこそ、“モダンアート”においては、“遠近法”や“短縮法”、“明暗法”といった技法を駆使するのではなく、絵画ならば、絵の具それ自体の“物質性”といったことが重要になった。また、そこで制作される作品は、“プレ・モダンアート”のように、対象としてのモチーフは存在せず、純粋で“自律性”を持った絵画の獲得を目指したと言える。

以上のことを整理して考えると次のようになるだろう、まず、14世紀以前には、美術という概念自体がまだ存在していなかった。そして、イタリアの“ルネッサンス”によって美術という語が一般化したのであるが、19世紀後半に至るまで、そこで制作されていた作品は、作家の個人的な創造によって生み出されたものではなかった。つまり、作家は、依頼された貴族の肖像画や、歴史的事実、あるいは宗教的題材をモチーフにして制作を行う生産者であった。しかし、19世紀後半になって、制作の主導権を得た作家達は、個人的主観に基づいて、当時の人々や風景、歴史的な出来事をモチーフに制作を始めた。それが“プレ・モダンアート”と呼ばれる。そして、“プレ・モダンアート”にお

いては、なによりも“ミメシス”が重要であった。その後、制作の主眼が“ミメシスではない”ことを目指す方向へと移行していったことよっての“モダンアート”が始まる。“モダンアート”の作品では、絵画でいえば、純粋な“物質性”や“自律性”を中心とした制作がされるようになった。

ここで、前項までに取り上げた、「A=B」という構造を持つ〈目的論の美術〉のことを思い出していただきたい。〈目的論の美術〉においては、「A」が作品であり、「B」が像（イメージ）であったのだが、19世紀以前の美術において、モチーフとされている貴族の肖像画や、歴史的事実、あるいは宗教的題材といったことは、まさに、「B」すなわち像（イメージ）に当てはまるものが考えられるだろう。何故ならば、貴族の肖像画や、歴史的事実、あるいは宗教的題材といったモチーフを予め限定し、それをいかに忠実に再現、模倣、象徴するかということが制作であったからである。そのため、より精巧に、なおかつ要求された通りに仕上げるのが、その善し悪しの判断基準となる。だから、生産者としての作家は、受注された内容、つまり、貴族の肖像画や、歴史的事実、あるいは宗教的題材といった像（イメージ）を、より正確に再現、模倣、象徴することに心血を注ぐこととなったはずである。そして、それを発注した貴族や教会といった注文主が、できあがった作品から、像（イメージ）を正しく読み取ることができたならば、作家としての評価も高くなっただろう。

その後、19世紀後半に入り、“プレ・モダンアート”が現れたという事態は、像（イメージ）そのものを作家が決定するようになったと言える。例えば、“プレ・モダンアート”の作家の一人に属するギュスターブ・クールベの作品^{【図12】}を見ても理解されるように、そこで描かれるモチーフは、作家自身が選びとった像（イメージ）である。つまり、作家によって予め意識された像（イメージ）を、作品において再現、模倣、象徴することとなった。制作における主導権を得た作家は、その首尾一貫を操作できるようになったのである。ここでは再現（represent）、模倣（imitate）、象徴（symbolize）といった三つの言葉を使用しているが、それら三つの言葉は、ダントーの述べるところの“ミメシス（mimetic）”という語に集約しても差し支えないだろう。“プレ・モダンアート”より前の美術と異なる点は、作家が自ら主題を選ぶようになったことにある。

では、“モダンアート”においては、〈目的論の美術〉における「A=B」という構造がどのように変化していったと解釈できるだろうか。ダントーによるならば、“プレ・モダンアート”と“モダンアート”とを区別するものは、“ミメシス”と“ミメシスではない”、この違いであった。さらに“モダンアート”では、“イリュージョンの問題”から、純粋な“物質性”や“自

律性”が重要になったと述べている。このことは、“モダンアート”において、像（イメージ）そのものが問題となったと言える。“プレ・モダンアート”では、作家が予め意識した像（イメージ）を再現、模倣、象徴することが制作の中心であったのに対して、“モダンアート”への移行は、まさにそれらを排除していく方向へと進んでいった。すなわち、〈目的論の美術〉における「A=B」という構造の「B」の部分である像（イメージ）の排除である。「A=B」の「B」が取り払われるということは、「A」の部分である作品のみをいかに呈示できるかということだ。あるいは表現内容と表現手法の完全な一致と考えれば、「A=A」でしかないとも言える。だからこそ、絵画でいえば、描かれる像（イメージ）ではなく、絵の具それ自体の“物質性”、あるいは絵画それ自体の“自律性”が重要となったのである。その結果、“モダンアート”の作品は、作家が予め意識した像（イメージ）を感じさせないような作品が現れてくる。

このように考えると、西欧の美術において、“モダンアート”までの歴史の変遷が、作品の像（イメージ）に深く関わっていることが理解される。それはつまり、〈目的論の美術〉でその前提となっていた「認識する主体」と「認識される客体」といった二元論が、西欧美術の発端の頃から一般的であったことを意味する。そして、そこでは、主体と客体の前提によって導かれる矛盾は立ち現れていないのである。このことは、私が制作の当初において、〈目的論の美術〉の絶対性を疑わなかったことに少なからず関係があるように思われる。

では、西欧の美術において、像（イメージ）だけに拘り続けることに終始した結果、どのような事態が引き起こされたのだろうか。つまり、「認識する主体」と「認識される客体」といった二元論に疑いの目を向けることがなかった先には、どのような結末が待ち受けていたのだろうか。その答えは、20世紀半ばに現れたいくつかの動向に顕著に現れている。その極として考えられるのが、“ミニマル・アート”であり、“コンセプチュアル・アート”である。

“ミニマル・アート”においては、“表現する意味が退けられ、単に物質として呈示し、それが「いま・ここ」に存在するという現前性が前景化されている”。^{【註81】}ここで言う“表現する意味”というのが像（イメージ）となるだろう。それが極限まで退けられ、“単に物質”としての作品のみ呈示へと至ったのである。たしかに“ミニマル・アート”の代表的な作家の一人であるドナルド・ジャッドの作品^{【図13】}を目の前にした時、鑑賞者は、そこから作者の意識した何らかの像（イメージ）を読み取ることが峻拒されるように思われる。もはやその作品は、作品以上でも作品以下でもなく、“いま・ここ”に存在するという現前性”のみが、辛うじて保たれているだけであると言える。しかし、同

時にもう一つのことが考えられないだろうか。それは、「認識する主体」と「認識される客体」といった二元論が前提とされているのならば、鑑賞者が事後的に像（イメージ）を獲得する可能性が考えられることである。つまり、作者が何らかの像（イメージ）の再現、模倣、象徴を排除していると主張したところで、それが主客二元論に基づくものである限り、〈事後性の美術〉として捉えられることも予測されるのである。〈事後性の美術〉とは「 $A=C$ 」あるいは「 $A=B+D$ 」という構造を持つものであった。そして、主客二元論を先行させた上で、「ミニマル・アート」の作品を援用するならば、「B」の部分である作者の意識する像（イメージ）は存在しないのであるから、「 $A=B+D$ 」から「B」を排除した、「 $A=D$ 」となる。「D」とはすなわち、鑑賞者が事後的にのみ獲得した像（イメージ）である。作者の主張する像（イメージ）の排除は、あくまで作者側に寄与するものであり、鑑賞者の事後的な判断までは保証されない。だからこそ、たとえ「ミニマル・アート」の作品において作者の像（イメージ）が排除されたとしても、鑑賞者にとっては、「作家によって想像された一つの対象となってしまう」^[註9]つまり、認識する主体である鑑賞者によって、認識される客体である作品となってしまうのである。その結果、いかようにも像（イメージ）を読み取られてしまう事態を招くだろう。

もう一方の「コンセプチュアル・アート」についても同じように考えると、まさにそれは「ミニマル・アート」と対照的な位置をなす。というのも「コンセプチュアル・アート」では、〈目的論の美術〉の構造である「 $A=B$ 」の「B」の部分、つまり、像（イメージ）のみの抽出がその主軸におかれたからである。その点についてジョセフ・コーススは次のように述べている。

「美術はもはや知的な考察につけるものとなり、美術を作ることが目的ではなく、美術とは何かという概念的な問いかけへと変貌してしまった」。^[註10]要するに、「モダンアート」の目指した先が、〈目的論の美術〉の構造の「A」のみの獲得であったのだが、「ミニマル・アート」の作品で見たように、もはやそれが不可能である以上、それとは逆様の立場への転換、つまり像（イメージ）のみの獲得へとパラダイムシフトせざるを得なかったのである。だから、「コンセプチュアル・アート」では、像（イメージ）のみを抽出する最善の方法として、「言葉（概念）」だけを呈示するといったような作品が制作された。^[註14]さらに「コンセプチュアル・アート」を推し進めた結果、作者の意識した像（イメージ）だけではなく、鑑賞者がより積極的に自ら像（イメージ）を獲得していく作品へと変化していく。つまり、〈事後性の美術〉を展開していくことになったのである。この事態について、ダントーは次のように述べている。

コンセプチュアル・アートは（モダンアートで求

められてきた）視覚性を必要としないことが明らかになった。つまり、鑑賞される対象である限り、何であろうが美術と呼ぶことができるということの意味する。そして、美術とは何であろうかを知ろうとするのならば、感覚的な経験によるものではなく、端的に言えば、哲学にその意味を求めなければならないということだ。[括弧は筆者補足]^[註11]

「モダンアート」の重要な点の一つは、「プレ・モダンアート」も含めて、作家が制作における主導権を全面的に手に入れたことにある。この点は今まで述べてきた通りである。そして、20世紀半ばまで、それが敷衍していった結果、「ミニマル・アート」と「コンセプチュアル・アート」という二つの極に達した。とくに前者の「ミニマル・アート」では、それまでの「イリュージョンの問題」をいかに解決していくかという方向性の中で、像（イメージ）の徹底した排除が行われ、作品の「物質性」や「自律性」、前述のダントーの引用で言えば、「視覚性」をいかに獲得するかが大きな焦点となった。しかし、主客二元論の構図の中で、像（イメージ）の完全な排除の不可能性が自明となると、それとは正反対である像（イメージ）のみの呈示を作品にした「コンセプチュアル・アート」が現れることになる。けれども、それは同時に、「モダンアート」の重要な点であった制作の主導権を手放す事態を招く。何故ならば、「コンセプチュアル・アート」においては、もはや作品が像（イメージ）を読み取るだけの対象であることを超えて、鑑賞者によって積極的に像（イメージ）を読み取るための対象へと変貌していったからである。それゆえ、「コンセプチュアル・アート」においては、「美術がたとえ何であろうとも、もはやそこでは純粋に見ることが問題ではない。見ることつまり視覚性は一義的なものでしかなくなってしまった」^[註12]。したがって、「コンセプチュアル・アート」の到来によって、それまで、少なくとも美的な要素が関連していた視覚性は排除された。要するに、美術が存在する理由はすでに見て楽しむものではなく、いかようにも捉えられることができるようになった。^[註13]だからといって、美術はどんな作品でも可能になると言うのではなく、むしろ、「美術とは何であろうかを知ろうとするのならば、[中略] 哲学にその意味を求めなければならないということ」になったわけである。

以上のような顛末として、「モダンアート」の重要な点であった、作家による首尾一貫した主導権は崩壊し、その権利が鑑賞者側へと移る事態を招く。そして、「実質的な視覚性をもった作品の制作が目的であり、抽象絵画が美術の判断基準として権威をもっていた「モダンアート」の時代は60年代の初めでおわりをとげた」。^[註14]これが、この項の冒頭で示した「美術の終わり（The End of Art）」ということであり、「ポスト・モダンアート」への移行である。さらに特筆すべき点は、

“ポスト・モダンアート”における進歩史観的な発展の欠如であろう。それまでの“モダンアート”では、常に先人を乗り越えていくといったような規律が横たわっていた。それについてグリーンバーグは次のように指摘している。

私が考えるところは、(モダンアート)には、常に先人を批判的に乗り越えていくといったような規律が存在するのです。それは先人を破壊するというよりは、むしろ、より先人を超えてさらに良い方法を確立していかなければならないということです。[括弧は筆者補足]^{【註15】}

つまり、“モダンアート”では、その前の時代を乗り越えていくことが重要であり、“最も新しい”^{【註16】}ことが常に求められていたのだが、ダントーによれば、“ポスト・モダンアート”においては、そのような考え方は見られずとして、“ポスト・モダンアートと判断できるものはなんでもあれ、「コンテンポラリーアート」と呼ぶことができるのである。”^{【註17】}と述べている。その上で、“ポスト・モダンアート”ないし“コンテンポラリーアート”において、視覚性ではなく概念的な作品が重要になったことから、“ポスト・モダンアート”ないし“コンテンポラリーアート”というのは、多かれ少なかれ“コンセプトチャル・アート”に含まれると定義している。^{【註18】}また、“コンテンポラリーアート”とは決して“現代美術”という意味を持つのではなく、“同時代の美術”であると繰り返し述べている点は注目しなければならないであろう。^{【註19】}何故ならば、もし“コンテンポラリーアート”を“現代美術”とした場合、それは“モダンアート”の一義的な意味として存在した“最も新しい”というところも含まれてしまうからだ。“コンテンポラリーアート”とは、もはやそのような進歩史観は存在せず、ただ“同時代性”を保つだけであり、それが“現代美術”と呼ばれるのならば、直ちに“モダンアート”と同義語になってしまうとダントーは述べている。そして、進歩史観が崩壊した“コンテンポラリーアート”においては、それを何か一つの次元に収めるといった枠組みは存在せず、様々な実験を繰り返す“ブルーリズム”の時代に入ったと指摘している。^{【註20】}

以上のような考察から、“ポスト・モダンアート”ないし“コンテンポラリーアート”以後の美術の歴史において、たしかに“モダンアート”で見られたような進歩史観が崩壊したと言えども、それは決して、主客二元論を前提とした像(イメージ)からの脱却を果たしたわけではない。察するに、“プレ・モダンアート”から“モダンアート”への転換の際に問題とされた像(イメージ)の排除を“モダンアート”においては徹底することができなかった。その結果として、“モダンアート”の時代は終わりを告げ、“ポスト・モダンア

ト”あるいは“コンテンポラリーアート”へと移行したのである。そこでは再び概念といった像(イメージ)に重きを置く事態を招く。もちろん、“プレ・モダンアート”のような“ミメシス”のとしての像(イメージ)ではなく、例えば“哲学にその意味を求めなければならない”といったことである。ダントーはこのような帰結を“美術がその外側への突破口を見つけることはできなかったのである。”^{【註21】}と述べている。そして、20世紀半ばに“モダンアート”が終焉したことは、その後の美術が、純粋な“物質性”や“自律性”ではなく、さらには作者が作品のすべてにおいて主導権を持つこともできず、むしろ鑑賞者によって事後的に概念といった像(イメージ)を読み取られることを目指すところとなる。そして、今日の美術が概念的技法の一般化に伴い、哲学だけではなく広く物語性への渴望という状況に陥っていることを、評論家の峯村敏明は以下のように記している。

美術の世界で急速に物語への願望が高まっている[中略]旅する物語、変身・偽装する物語、探し求める物語、交換や贈与の物語、正体不明の随伴者と語る物語、理由探しの、あるいは理由がないことを証明するだけの物語……。写真と映像手段の活用がこうした物語表現を容易にし、逆に物語への渴望が写真と映像の表現を膨らませている。マンガやアニメが手引きをし、概念的技法の一般化が道をならしたことはいうまでもない。[傍点は筆者加筆]^{【註22】}

ここまで概観してきた美術の歴史は、あくまで広い視野で見たものである。そのため、それぞれの時代において細かく精査すれば、私の示す考察に捉えきれない例も存在するだろう。けれども、美術の歴史すべてを網羅することが重要ではなく、いかに私の考えるところと比較できる事象があるのかを見ていくところに論点がある。また、“ポスト・モダンアート”ないし“コンテンポラリーアート”以後の美術を、作品と像(イメージ)といった二つに完全に分けること、つまり“視覚性(形態)と言説性(内容)を対立させる”^{【註23】}考え方だけでは、説明をつけることができないのかもしれない。しかし、“ポスト・モダンアート”ないし“コンテンポラリーアート”において、“概念的技法”によって一般化された道を歩むようになったことは、「認識する主体」と「認識される客体」といった二元論が依然として先行していることに変わりないからだろう。

以上のことを踏まえた上で、この項で論述してきたことをまとめると次のようになる。まず、私が制作の当初において〈目的論の美術〉の絶対性を疑わなかったことは、西欧から輸入された美術を前提としていたからである。そして、西欧の美術においては「認識する主体」と「認識される客体」といったデカルト的二

元論が先行していることは問題とされず、あくまで作品と像（イメージ）への拘り方が重要であった。また、私が〈目的論の美術〉から〈事後性の美術〉に移行したように、20世紀半ばの“ミニマル・アート”から“コンセプチュアル・アート”に至る過程で類似する指向性の存在が明らかになった。その後、西欧の美術においては、“ポスト・モダンアート”ないし“コンテンポラリーアート”と呼ばれる事態が現れるが、それは「認識する主体」と「認識される客体」といった二元論を脱却したものではなかった。

I-v 李禹煥による近代表象主義批判

前項で考察してきたように、“モダンアート”から“ポスト・モダンアート”への移行があった20世紀半ば、とりわけ1960年代から1970年代にかけては、美術の歴史の中で重要なシフトチェンジの時期であったことが理解される。では、その時期の日本においてはどのような動向があったのだろうか。

実は、この時期の日本において、私が問題とするところの主客二元論の超克に真摯な態度で向き合った動向が幾つか存在する。そして、その最も注目すべき動向が“もの派”である。“もの派”の動向を示す一般論はおおよそ次のようなものである。

「もの派」とは、一つの教養や組織に基づいて集まったグループではありません。1968年頃から1970年代前半にかけて、石や木、紙や綿、鉄板やパラフィンといった〈もの〉を素材そのままに、単体であるいは組み合わせることによって作品としていた一群の作家に対して、そのように呼ぶようになりました。彼らは日常的な〈もの〉そのものを、非日常的な状態で呈示することによって、〈もの〉にまつわる既成概念をはぎとり、そこに新しい世界の開示を見いだしたのです。^{【註24】}

この引用の通り、“もの派”と呼ばれる作家達は“一つの教養や組織に基づいて集まったグループ”ではなく、一つの運動体としてまとまったということもない。“〈もの〉を素材そのままに、単体であるいは組み合わせることによって作品としていた一群の作家に対して”美術評論家が“もの派”と呼ぶようになっただけである。この点については“もの派”一般論が指し示すことに間違いはない。しかし、引用後半部分の“彼らは日常的な〈もの〉そのものを、非日常的な状態で呈示することによって”という箇所は、厳密に言うときを得ていない。というのも、千葉成夫が“「もの（物体、物質）」をそのまま呈示しようとするころみなのでもなかった。”^{【註25】}と鋭く指摘しているように、その捉え方だけでは、“もの派”のすべてを説明することができ

ないからである。このことについては本論文第三章において論述するが、ここでは、“もの派”の中心的な人物の一人である李禹煥^{【註15】}が、その思想を展開するにあたって、私の問題にするところと類似した考え方を持っていた点を考察していきたい。

当時、李禹煥は、彼以外の“もの派”の作家達がその美術の可能性をうまく言葉にできないときに、作品だけでなく一つの言説をも明確に示した。その言説は『美術手帖』などを中心として、様々な形で発表されている。そして、その核心部分である考え方を一言で言うならば、“近代表象主義批判”である。李禹煥が自著『出会いを求めて-現代美術の始源』において、“近代表象主義批判”について詳しく論述している箇所を以下に記す。

意識存在のみがもつ独自の表象作用（近代特有の一方的な対象化思考を指す）によって、ありとあらゆるものを物象化の理念的存在に化かしつづけたあげく、近代空間はついに理念の飽和状態に達した。どこもかしこも、なにもかも人間のにおいがし、理念に物象化されて、それ自身の外部性はほとんど見られない。見えるのは像、すなわち人間自身の顔だけである。言い換えれば、人間が向き合っている事象はもはや人間自身にすぎないということだ。どこまで行っても、他者に、新たな光景に出会うことのない閉じられた世界。虚構と呼ぶところのオブジェ文明は、だから根拠律をもたない仮の姿であって、あるがまま接することの出来る外部性の世界とは言えない。近代人が直面する現実、理念を物象化した自己同一の事象であって、他者性や未知性を含んだ現実とは似ても似つかないものと言っていい。^{【註26】}

ここでいう“表象作用”とは、私が述べてきたように、「認識する主体」と「認識される客体」といった二元論を前提とした上で、対象を像（イメージ）として同一視、あるいは分節することである。そして、“表象作用”によって捉えられるものは、あくまで認識の主体であるわれわれが、認識される客体に働きかけることによって初めて成立するのであり、“見えるのは像、すなわち人間自身の顔だけである。言い換えれば、人間が向き合っている事象はもはや人間自身にすぎない”ことになる。つまり、「認識する主体」と「認識される客体」といった二元論を盲目的に先行させている限り、“近代人が直面する現実、理念を物象化した自己同一の事象であって、他者性や未知性を含んだ現実とは似ても似つかないもの”になる。そこにおいてはもはや、作品は“虚構”であり、“仮の姿”になる。要するに、対象として認識される以前の作品の存在それ自体が成立していなくても関係ないのである。さらに、“対象化論理”による“表象作用”が二元論を前提とした

帰結であることを、李禹煥は次のように述べている。

二項対立的に一方が他方を決定する仕組みである限り、〔中略〕人間と世界を両分させ、その間を対象化論理（理念）によって引き裂いてしまうということは、意識と存在の相対的な価値作用を引き起こすことになり、その限り相互自己疎外を招く物象化事態は避けられない宿命と言わねばならない。「人間」が中心となり、「理念」が支配する社会、像となって現実とならぬ対象化世界〔後略〕^{【註27】}

主客二元論を前提とした“対象化論理”による“表象作用”の根拠となるのはどこまでも認識する主体の“人間”である。そして、“一方”（主体）が“他方”（客体）を決定する仕組みならば、すべてが像（イメージ）によって飽和され尽くし、“現実とならぬ対象化世界”となる。さらに李禹煥はマルクスの『資本論』における“物象論”を引き合いに出しながら、“対象となった世界は、現前しているが、触れ合えず、なにも感じられない、虚像であり化け物であると言うほかない。その出生成分からして、対象化世界は、やはり認識し価値指定を行うことによってはじめて成立する抽象的存在なのである。”^{【註28】}と述べている。ここで言う“出生成分”というのが主体と客体の二項対立のことを指し示していることは、もはや明確である。

以上のような考察から、李禹煥が私と共通した問題に意識を向けていたことが理解されるだろう。また、李禹煥は“近代表象主義批判”を踏まえた上で、“もの派”の位置づけを行ったと考えられる。だから、“もの派”の重要な点の一つは、西欧の美術が20世紀半ばにその方向性を見失ってしまっている中で、美術そのものが内側に孕んでいた問題点を浮き彫りにし、西欧の美術が“ポスト・モダンアート”へと移行するのは違った可能性を見出したことにある。つまり、「認識する主体」と「認識される客体」といった二元論を前提とした西欧美術の袋小路から、それとは別なあり方を呈示したのである。このことは、私が抱えている問題を解決する上で一つの鍵となると考えられる。そのため、次章からは、李禹煥がどのような思想のもとでその言説を展開していったかをより深く理解していきたい。とりわけ彼が“西田の場所論”に出会い、目から鱗が落ちる思いがしたものである。”^{【註29】}と述べて、その言説において西田幾多郎の“場所論”を手掛かりにしていることに注目していきたい。

註

- 1 廣松渉『物象化論の構造』（岩波書店 1983年 265項～）
- 2 Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997. p. 3. 原文の解釈においては、松井みどり『アート：芸術が終わった後の“アート”』（朝日出版社 2004年）を参照している。なお原文は以下の通り
The concept of art had not as yet really emerged in general consciousness.
- 3 *ibid.*, p. 8.
- 4 *ibid.*, p. 7. なお原文は以下の通り
Modernism in art marks a point before which painters set about representing the world the way it presented itself, painting people and landscapes and historical events just as they would present themselves to the eye. With modernism, the conditions of representation themselves become central, so that art in a way becomes its own subject.
- 5 *ibid.*, p. 7-8. なお原文は以下の通り
Flatness, the consciousness of paint and brushstroke, the rectangular shape—all of them what Meyer Schapiro speaks of as “nonmimetic features” of what may still have been residually mimetic paintings—displaced perspective, foreshortening, chiaroscuro as the progress points of a developmental sequence. The shift from “premodernist” to modernist art, if we follow Greenberg, was the shift from mimetic to nonmimetic features of painting.〔中略〕mimetic representation had become less important than some kind of reflection on the means and methods of representation.
- 6 *ibid.*, p. 14. なお原文は以下の通り
Modernism was too local and too materialist, concerned as it was with shape, surface, pigment, and the like as defining painting in its purity.
- 7 *ibid.*, p. 16. なお原文は以下の通り
An illusionistic agenda modernism had outgrown.
- 8 暮沢剛巳編集『現代美術を知るクリティカル・ワークス』（フィルムアート社 2002年 78項）
- 9 Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p. 16. なお原文は以下の通り

- Paintings were no longer windows onto imagined scenes, but objects in their own right, even if they had been conceived as windows.
- 10 *ibid.*, p.13. なお原文は以下の通り
Art invites us to intellectual consideration, and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is.
- 11 *ibid.*, p.13. なお原文は以下の通り
And conceptual art demonstrated that there need not even be a palpable visual object for something to be a work of visual art. That meant that you could no longer teach the meaning of art by example. It meant that as far as appearances were concerned, anything could be a work of art, and it meant that if you were going to find out what art was, you had to turn from sense experience to thought. You had, in brief, to turn to philosophy.
- 12 *ibid.*, p.16. なお原文は以下の通り
Whatever art is, it is no longer something primarily to be looked at. Stared at, perhaps, but not primarily looked at.
- 13 *ibid.*, p.16. なお原文は以下の通り
In any case, with the philosophical coming of age of art, visuality drops away, as little relevant to the essence of art as beauty proved to have been. For art to exist there does not even have to be an object to look at, and if there are objects in a gallery, they can look like anything at all.
- 14 松井みどり『アート：芸術が終わった後の“アート”』（朝日出版社 2004年 15項）
- 15 Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p.7. なお原文は以下の通り
Lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.
- 16 *ibid.*, p.11.
- 17 *ibid.*, p.7. なお原文は以下の通り
We could capitalize the word “contemporary” to cover whatever the disjunction of postmodernisms was intended to cover,
- 18 松井みどり『アート：芸術が終わった後の“アート”』（朝日出版社 2004年 28～項）
- 19 Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1997, p.11.
- 20 *ibid.*, p.17.
- 21 *ibid.*, p.15. なお原文は以下の通り
the last stages of that history were somehow the hardest to work through.
- 22 『もの派-再考』（国立国際美術館 2005年 25項）
- 23 松井みどり『アート：芸術が終わった後の“アート”』（朝日出版社 2004年 16項）
- 24 『もの派-再考』（国立国際美術館 2005年 6項）
- 25 『貿易風 -中部大学国際関係学部論集- 第一号』における千葉成夫「李禹煥ともの派 -日本列島と朝鮮半島の美術及び空間意識の比較研究-」より抜粋（中部大学国際関係学部 2006年 73項）
- 26 李禹煥『新版 出会いを求めて-現代美術の始源』（美術出版社 2000年 50項）
- 27 同上書 195、196項
- 28 同上書 195項
- 29 同上書 226項

II 西田幾多郎の思想

II-i 純粹経験

李禹煥によるならば、主客二元論を前提とした“近代表象主義”の超克において、西田幾多郎の“場所論”を拠り所としていたと言及している。とくに、“もの派”の方向性を指し示した上で、今後の課題として、“いかにすれば人間が、もっと直接的な世界に解き放たれる出会いの「場所」を開示できるかにあると言えよう。”^{【註1】}と述べて、その後の美術に求められているところが、“場所論”に根ざしたものでなければならないと断言している。では、李禹煥の述べるところの西田幾多郎の“場所論”とは、一体どのような思想を指すのであろうか。

西田幾多郎の思想は、一般的に、その前期思想に位置づけられる“純粹経験”から始まり、その後“自覚”という立場に至り、一転して“場所論”という捉え方を展開する中で、“弁証法的一般者”、“行為的直観”、“絶対矛盾的自己同一”といった思想を深めていったと言われている。^{【註2】}^{【註3】}そこで、“場所論”を理解するためにも、その前におかれた“純粹経験”あるいは“自覚”といったことから考察していきたい。

“純粹経験”はよく知られているように、西田幾多郎の自著『善の研究』において思索された概念である。そして、それを理解するためのもっとも重要な手掛かりとなるのが、『善の研究』冒頭の次の記述である。

経験するというのは事実そのままに知るの意である。全く自己の細工を棄てて、事実に従うて知るのである。純粹というのは、普通に経験といっているものもその実は何等かの思想を交えているから、毫も思慮分別も加えない、真に経験そのままの状態をいうのである。例えば、色を見、音を聞く刹那、未だ之が外物の作用であるとか、我がこれを感じているとかいうような考えのないのみならず、この色、この音は何であるという判断すら加わらない前をいうのである。それで純粹経験は直接経験と同一である。自己の意識状態を直下に経験した時、未だ主もなく客もない、知識とその対象が全く合一している。これが経験の最醇なるものである。^{【註4】}

ここで述べられている“全く自己の細工を棄てて”とは、われわれが普通に経験と呼んでいるものは、“何等かの思想を交えている”ので、まずそれらを取払いなさいという意味である。しかし、われわれが何かを経験していると呼ぶときに、何か“細工”しているだろうか。例えば、何か物を見る時に、われわれはその対象をゆがめることなく、ありのまま見ていると思っている。それでも尚、西田幾多郎が強調するのは、“自己の意識状態を直下に経験した時、未だ主もなく客も

ない”からである。これは、本論文でも指摘してきたように、見るという行為も含めて、一般的に経験と呼んでいる事実が、実は盲目的に主客の二項対立のもとで行われているからである。“純粹経験”とは、そのような主客の対立以前の状態を指し示す。また、“判断すら加わらない前”という場合の“前”は、時間的な「以前」ではなく、体験構造状の原初性を指していると理解される。そして、“純粹経験”が“判断すら加わらない前”であること踏まえた上で、より具体的に以下のように記している。また“直接経験”と述べられているのは、前述の引用からも分かるように“純粹経験”のことである。

真の直接経験の事実、我がそれを知っているというのではない。我が知るというのではなく、ただ知るといっただけである。否、知るといっただけである。赤ならばただ赤といっただけである。これは赤いというのにも既に判断である。直接経験の事実ではない。直接経験の事実、ただ、言語に言い表すことのできない赤の経験のみである。赤の外に「知る」とか「意識」とかいうことは不用である。赤の赤たることが即ち意識である。^{【註5】}

例えばワインを飲んだとき、「まるやかである」とか「こくがある」といった言葉でその経験を言い表すことができる。しかし、そのように言葉に置き換えたとき、実際の経験における事実を少しも語り得ていないことが分る。にもかかわらず、われわれは経験を言葉によって判断して、その判断を定立した意識として取り出せることが自明のものであると思込んでいる。赤いバラを見たとき、「それは赤いバラである」と判断を下すことも同様である。そのような判断は当の経験に比べればどこまでも劣るものでしかない。先の引用で“赤ならばただ赤といっただけである”と西田幾多郎が断言するように、経験における具体的事実は、「ワインを飲んだならただワインを飲んだだけである」、「赤いバラを見たならただ赤いバラを見ただけである」。つまり、経験を対象として何か別なものに「＝」で結んだとき、経験それ自体ではない。真の経験とはそのように「＝」で結ばれる以前を指し示しているのだ。そして何よりも、「＝」といったことの結びつけを可能としているのは、認識する主体であるわれわれが認識する客体に一方的に働きかけることで判断が成立すると思込んでいるからである。さらに西田幾多郎は、“主客の別は経験の統一を失った場合に起る相対的形式である。之を互に独立せる実在と看做すのは独断にすぎないのである。”^{【註6】}と述べ、主客の対立のもと、判断を下す事態は“独断”であると言いつつ切っている。この主張が、李禹煥の述べる“表象作用”における問題とまったく同じ事態を指しているのは容易に察しがつくところであろう。つまり、人間主体による理念が外部

世界である客体を意識の内において捉える構造は、結局のところ、どこまでも認識主体のわれわれの内部作用が中心となるのであって、もはや外部世界を必要としない独我論なのである。西田幾多郎が“純粹経験”において繰り返し述べている主客の対立以前というのは、そのような認識主体の“独断”によって判断が下される前の状態を示している。経験それ自体においては、実在の現前があるのみなのである。そのことを“唯一の実在”^{【註7】}と呼ぶ。だからといって、“純粹経験”で言及されていることは、何も特殊な経験を述べているのではない。むしろ、ごくごく当たり前の日常の経験に肉薄しようとしていると言える。事実決して認識主体の内部作用によってもたらされる表象ではないのである。

また、認識する主体と認識される客体といった二元論のもと、唯物論のように外部世界が第一に存在するものだと仮定しても帰結は同じである。例えばワインを物質として先に存在させた場合を考えてみればいい。その場合、ワインを飲んだときに感じる「まろやかさ」や「こく」といったことは、われわれの感覚器官を通して初めて認知することができると考えられるだろう。しかし、そのように捉えると、単なる物質が先にあって、「まろやかさ」や「こく」は意識に属することになり、対象それ自体には属していないことになる。つまり、ワインなどの物質が第一次的存在であり、「まろやかさ」や「こく」といったことは、その第一次的存在を原因として結果的に生じる現象となってしまう。一方に認識主体の感覚の世界を置き、他方に感覚以前の認識される客体を置くことも、すでに主客二元論が前提となっていることが明らかである。ワインはわれわれに「まろやかさ」や「こく」といったことを覚えさせるものとして最初からあるのであって、ワインとわれわれの間には隔たりはないのである。これを突き詰めて言えば、「まろやかさ」や「こく」はワインの側にあるのではなく、われわれの側にあるのでもない。両者は互いに分かつことなく、経験においてはどこまでも一つの状態としてただあるだけなのである。西田幾多郎はそのような真の経験の状態を“知情意”が一つに保たれたものであると述べ、以下のように指摘している。

我々がまだ思惟の細工を加えない直接の実在とは如何なるものであるか。即ち真に純粹経験の事実というのは如何なるものであるか。この時にはまだ主客の対立なく、知情意の分離なく、単に独立自全の純活動あるのみである。^{【註8】}

さらに、“知情意”が一つの状態である“純粹経験”においては、“我花を見る。この時花は我、我は花である”^{【註9】}と述べている。

このように、西田幾多郎の“純粹経験”の思想にお

いて、その主眼とするところが、どこまでも主客二元論に対する問い掛けを射程に入れていたことが理解される。しかし、ここまで考察してきた“純粹経験”の主張からは幾つかの疑問も浮き上がってくる。その一つが、主客二元論における判断が“独断”であり、判断を下す以前である“純粹経験”がすべてであるとしたら、われわれが判断と呼んでいる事実は一体どう説明すればよいのであろうか。二つ目は、主客二元論の超克を“純粹経験”における“知情意”が一つであることで論破することは本当に可能なのであろうか。というのも、“我花を見る。この時花は我、我は花である”という表現を額面通り受け止めるのであれば、まるで、われわれが対象と一致しているようにも思える。そして、西田幾多郎が“純粹経験”がより“豊富深遠”となった例を“知的直観”として取り上げ、その内容を“芸術家”や“宗教家”が“極致”に達した時に直覚するものであるというように述べていることから、^{【註10】}まるで、“純粹経験”の目指す先が、一種の無我の境地のような状態を示しているのではないかと考えられる。

一つ目の疑問に対して、西田幾多郎は、“純粹経験”において、判断が行われる際の思惟ないし反省といった意識作用自体は否定していない。あくまで、主客二元論のもと判断を定立した意識として取り出せると思いついておられることを否定しているのである。そして、判断が行われる際の思惟ないし反省といった意識作用が、“意識の厳密な統一”の中で行われていることを次のように述べている。

純粹経験の直接にして純粹なる所以は、単一であって、分析できぬとか、瞬間的であるとかいうことにあるのではない。かえって具体的意識の厳密なる統一にあるのである。〔中略〕この中より多様な種々の意識状態が分化発展し来るのである。しかしいかに精密に分化しても、何処までもその根本的な体系の形を失うことはない。^{【註11】}

つまり、判断することが先であるとか、見るのが先であるとかではなく、判断することも見ることも含めた全体が“純粹経験”であり、それは一つの“体系”として、常に“厳密なる統一”を保っているのである。そして、“意識状態が分化発展”することによって判断と結びつくのであると考えられるが、その判断は決して“純粹経験”の外側にあるのではなく、どこまでも“厳密なる統一”において行われるのである。だから、“思惟と経験は同一”^{【註12】}と看做している。さらに、“純粹経験”は、白紙の状態あるいは混沌無差別な状態の中で行われるのではなくて、“先ず全体が含蓄的 implicit に現われる、それよりその内容が分化発展する、而してこの分化発展が終わった時実在の全体が実現せられ完成せられるのである。”^{【註13】}と述べている。

以上のような論考から、誤謬を恐れず述べるとすれば、“純粹経験”が一つの大きな河のように考えられる。“純粹経験”という一つの大きな河がまずあり、それが分流することで幾つかの小さな河になる。そして、その小さな河の一つが判断であると考えられるが、それは“純粹経験”と同じ河に属するものである。それらの河の全体を眺めてみた時、一つの体系の中で常に止まることのない大きな流れが認められるというのである。判断を定立した意識として取り出すことは、河の流れを塞ぎ止めて掬いとるようなことである。その場合には、一つの体系を持つ河の流れを壊してしまうことを避けられない。つまり、“純粹経験”という大きな流れの中で行われる判断は、その存在事実を認知することができたとしても、それを外側に導き出すことは不可能なのである。

しかし、そのように捉えることで、判断が“純粹経験”と同一であると考えられるとすれば、判断が“純粹経験”の中における単なる程度の差としかならないとも言えるだろう。すなわち、判断を定立した意識として取り出すことの不可能性を認めることはできるが、われわれの判断が行われる際の思惟ないし反省といった意識作用の原理がどのように働いているかということをも具体的に答えたわけではない。また、“純粹経験”とは判断を下す以前であるという当初の主張から矛盾していることにもなる。西田幾多郎もこの問題に対して“いかにしても直観の現実を離れることができないと考える我々に、かかる反省はいかにして可能であろうか”^{【註14】}と自問して、積極的にその思索を進めて行く必要があることを示唆している。そして、その問題を具体的に論じたのが、次項より考察していく“自覚”という概念である。

二つ目の“純粹経験”の向かう先が一種の無我の境地のような状態ではないかという疑問は、西田幾多郎が禅に励んでいたことから類推されて然るところである。つまり、東洋的思想の禅にすべてを委ねることによって、主客二元論の超克を忘我の状態に持つことで解決しようとしたのではないかという見地である。しかしながら、西田幾多郎は、自身が禅に没頭していたことは認めながらも、“余は禅を学の為になすは誤りなり。余が心の為生命の為になすべし。”^{【註15】}と述べて、禅を学問に持ち込むことを峻拒している。結論から先に言えば、西田幾多郎が目指していたところというのは、主客二元論を否定することだけにあるのではなく、主体と客体の関係性を別次元で俯瞰的に捉えようとしていることにある。このことは、この章の最後に触れる“行為的直観”という概念において具体的に明らかにしていく。

II-ii 自覚

西田幾多郎が“純粹経験”以後の思想において、どのような指向性を持っていたのかということは、『善の研究』の新しい版の序文から読み取れる。そこからは、“純粹経験”が“心理主義”の範疇を超えていないことを反省して、その後の思想を展開していこうとした決意が伺える。

今日から見れば、この書の立場は意識の立場であり、心理主義とも考えられるであろう。然非難せられても致し方はない。しかしこの書を書いた時代においても、私の考えの奥底に潜むものは単にそれだけのものでなかったと思う。純粹経験の立場は『自覚における直観と反省』に至って、フィヒテの事行の立場を介して絶対意思の立場に進み、更に『働くものから見るものへ』の後半において、ギリシャ哲学を介して、一転して「場所」の考えに至った。そこに私は私の考えを論理化する端緒を得たと思う。^{【註16】}

“心理主義”とは、端的に言えば、具体的な時間の中で経験されるものに基づいて真理の追究を行う立場を指す。つまり、西田幾多郎が前述の引用の前半部分で指摘しているのは、主客の対立以前の“純粹経験”を述べるだけでは、単に心理主義的に意識の立場を示しただけに留まっていたということである。もちろん、西田幾多郎の述べる“意識”とは、すでに見てきたように、主客の対立以前の“唯一の实在”である“純粹経験”としての“意識”のことであって、主客二元論を前提にした“表象作用”を伴う“意識”ではない。そして、“純粹経験”における、そのような心理主義的な立場を払拭する為に『自覚における直観と反省』において“自覚”という概念が呈示され、その後、『働くものから見るものへ』では、一転して“場所”という考えが示された。また、“私の考えの奥底に潜むものは単にそれだけのものでなかったと思う。”という言葉からも理解されるように、“一転して「場所」の考えに至った。”と主張していながらも、その根底には一貫した思想性が伺える。つまり、“一転して”というのは、それまでの思想をすべて否定して、別な何かが生み出されたのではなく、“場所”という考えを持つことによって、“考えを論理化する端緒を得た”のである。

ここで少し話を逸れるが、西田幾多郎の“場所論”をその言説の拠り所とした李禹煥は、“場所論”について述べた箇所以下のように記している。

西田幾多郎の場所論に出会い、目から鱗が落ちる思いがしたものである。しかしすでに気づくことであろうが、西田の場所論とわたしのそれとの違いである。わたしは、場所論の多くを西田から学んだが〔中略〕しかし場所を純粹な意識の産物のようにみる立場にはついていけない。^{【註17】}

この引用を読めば“すでに気づくことであろうが”、李禹煥の“場所論”の捉え方には決定的な間違いがある。先ほどみたように、西田幾多郎は“純粹経験”における心理主義的な意識の立場を反省して、その後の思想を展開したのである。そのため、李禹煥の指摘はどちらかと言えば、西田幾多郎の初期の思想に対するものであると考えられる。この誤信は、李禹煥の言説全体に影響を与えるわけではないが、李禹煥の言説を手掛かりに本論文を考察していることから敢えて言及しておく。

話を西田幾多郎のその後の思想に戻すと、まず“自覚”では、その概念を“自己が自己において自己を見ること”^{【註18】}としている。これはどのようなことを述べているのだろうか。とりあえずそのまま読めば、自己が自己自身を見ることであると受け取れる。つまり、自己が自己自身を振り返って反省しているとも言えるだろう。この場合、反省を行う自己を主体として、逆に反省の対象となる自己を客体として捉えると、それは直ちに主客二元論的な見方になってしまう。さらに、主体と客体といったように自己を二つ存在させなければならない。自己とは決して二つの存在ではないことは自明である。しかし、自己が自己自身を反省するためには、反省を行う自己と反省の対象となる自己といったものをどうしても認めなければ前に進むことができない。直前で見たように“自覚”とは“自己が自己において自己を見ること”であった。実は、ここでいう“自己において”ということが“自覚”の契機になるのである。西田幾多郎が“自覚”の概念の中で“自己において”と表現するとき、それは“見るものなくして見る”^{【註19】}ということであると述べている。“見るものなくして見る”というのは、反省の対象となる自己は一応のところ考えることができても、反省を行う自己そのものは捉えられないということである。しかも、反省の対象となる自己と反省を行う自己は、同じ自己として一つでなければならない。そして、そのような自己とは予めどこかにあるのではなく“自覚”するまさにそのことによって初めて見出されるのである。以上のような論述は何か矛盾しているように思えたとしても仕方がない。何故ならば、“自覚”という概念は、その後に続く“場所”という考え方を覚えておかなければ理解できないからである。そのため、“場所”について考察していくことにする。そして、その後で再び“自覚”という概念を振り返ってみたい。

II-iii 場所

“自覚”という概念を理解するためには、“場所”の考えを理解しておかなければならない。では具体的に“場所”というのはどのようなことを示すのであろう

か。そのことを知る手掛かりとして、西田幾多郎の“場所論”を鋭く批評した中村雄二郎の以下の引用を参考にしたい。

西田の場所論の大筋は、次のようにまとめられます。意識の野は場所（一般者）としての性格を持つが、そのことが明瞭にあらわれるのは、判断の論理形式、包括関係においてである。判断とは、形式論理学では、特殊（主語）が一般（述語）のうちに包括されること、つまり特殊が一般においてあることである。このように一般に判断（SはPである）に見られる包括関係とは、一般（P）が特殊（S）を包む関係であるが、それはさらにいえば、一般がおのれを特殊化すること、つまり〈一般者の自己限定〉である。ある判断が現実にとりあわせるためには、その根底に具体的一般者がなければならない。そして、この具体的一般者というのは、もっとも豊かに自己において自己を映すような場所のことなのである。この具体的一般者であるが、これは、あらゆる存在を限定するが、いかなるものによっても限定されることはない。つまり、限定されることなくして限定するものである。だからそれは、いかなる存在（有）でもありえない。こうしてそれは、論文「場所」において、西田によって積極的な意味を込めて〈無の場所〉と呼ばれることになったのです。^{【註20】}

中村雄二郎は、“意識の野は場所（一般者）としての性格を持つ”として、そのことが“明瞭にあらわれるのは、判断の論理形式、包括関係においてである”と指摘している。この“包括関係”とはどのようなことを指すのであろうか。その後に続く部分で“特殊（主語）が一般（述語）のうちに包括されること、つまり特殊が一般においてあることである”と述べている。これは例えば、「リンゴは果物である」と言った場合、「リンゴ」が“特殊（主語）”となり、「果物」が“一般（述語）”となるということである。そして、“判断（SはPである）に見られる包括関係”では、“一般（P）”である「果物」が、“特殊（S）”である「リンゴ」を包む関係になる。言い換えれば、“一般（P）”である「果物」が“特殊（S）”である「リンゴ」を限定することになる。そして、そのような“包括関係”は特殊が一般の“場所”においてあるとされる。また、この“包括関係”は、その一部分を断片的に切り取っただけなので、さらに「果物は植物である」といったようにその関係を“一般（P）”の方向に押し進めることが出来る。つまり、“包括関係”を述語面に無限大に拡げていくことができる。そして、それをどこまでも進めていくと、“その根底に具体的一般者がなければならない”ことになる。この“具体的一般者”は“一般（P）”となって“特殊（S）”とはならない。つまり、“限定されることなくして限定するものである”となる。それを

西田幾多郎は“無の場所”と呼んだのである。

このように“限定されることなくして限定するもの”としての“無の場所”は、単純なようで何か截然としないような感じもする。たしかに、“判断(SはPである)に見られる包括関係”において、“一般(P)”の方向に拡大していけば、最終的にそれは無限な広がりとして、限定できない“無の場所”と呼ぶことができるかもしれないが、凶像としての姿を捉えたいものがある。これは、われわれが存在一般に対して、必ず量を基点にして思考するからであると考えられる。というのも、そのような思考においては、有の対概念である無も、いわば、存在としての無と捉えてしまい、無もゼロとしての量を持つと考えるからである。西田幾多郎が“無の場所”と表現するときの無とは、そのような量で捉えられる無を指すのではない。そこで意味されているのは、有に対する無ではなく、有無を含んだもの、有無の対立を超えて成立させるものと言うことができる。また、“包括関係”における述語方向への最終的な局面を、西田幾多郎は“述語的統一”と呼び、それは“一つの点ではなくして一つの円でなければならぬ”^{【註21】}と表現している。

以上のような“場所”の考え方を、前項で取り上げておいた“自覚”の概念と照らし合わせてみるとどのようになるであろうか。“自覚”とは“自己が自己において自己を見ること”であった。そして、“自己において”ということが契機になり、“見るものなくして見る”ということであると述べた。これはつまり、自己が“無の場所”そのものであるということにはほかならない。だから、自己が、唯一無二の自己として意識される時、その自己は、もはやそれに対して何の述語も加えることができない“具体的一般者”として、あるいは、“限定されることなくして限定するもの”としての自己となる。西田幾多郎はその点について“この者は同ともいうこともできない、異ということもできない、[中略]いわゆる論理形式によって限定することのできない、却って論理形式をも成立せしめる場所である。”^{【註22】}と述べている。そして、その自己を見出すことまさにそれ自身が“自覚”と呼ばれるのである。そのように考えると、“自覚”とは、自己への反省であると同時にそれ自身が無限かつ動的な発展形式の性格を持つものであると言える。すなわち、“無の場所”である自己が、自己自身を限定するという過程がどこまでも連鎖的に繰り返されるのである。“純粹経験”を考察した際に、判断が行われる際の思惟ないし反省といった意識作用の原理がどのように働いているかということの問題を保留しておいたが、“自覚”ということが意識作用の原理そのものである。そして、自己が“無の場所”においてあることで判断が成立すると理解された時、つまり“自覚”という立場を認めた時に初めて、判断が“純粹経験”と同一であると看做することができるのである。

このようにして“自覚”や“場所”といった概念を

思索することで、西田幾多郎は、“純粹経験”における判断の問題を克服しようとしたと考えられる。たしかに今見てきたような視座に立てば、その問題を解決することができるかもしれない。しかし、新たな疑問も浮かび上がってくる。それは、“具体的一般者”としての“無の場所”というのが“限定されることなくして限定するものである”としたら、その存在自体は考えることができないのであって、単に存在の論理的意義のようなものを捉えただけに過ぎないではないかということである。また、“純粹経験”から“場所”に至る過程で繰り返されていた思索というのは、結局のところ、自己の内部における問題だけでしかないようにも思える。われわれは決して自己の内部だけで成立しているわけではない。常に外部との関わりの中で生きている。つまり、われわれの自己とは、生きる現実世界との出会いの中で実現されていなければならない。もちろん、西田幾多郎の思想は“場所”によって完結したわけではない。その後も様々な形でその思索が深められていくのである。本論文では、李禹煥が西田幾多郎の思想より何を読み取ったのかということに絞って、論述していきたい。

II-iv 行為的直観

李禹煥がその言説において、西田幾多郎の“場所論”を手掛かりにしていたということは前述した。しかし、李禹煥の言説は、前項までに見てきた考察だけに収まるものではない。彼の思索は、どちらかといえば、“場所論”が示された以後に展開された西田幾多郎の“行為的直観”という概念に基づいているように思われる。そこで、この項では、“行為的直観”という概念について論考していくことにする。

西田幾多郎が“行為的直観”において問題としていたことは、その論題からも理解されるように、われわれが行為を伴う身体的存在であることを捉えようとしている点である。これは、前項の最後に指摘した問題点と重なる部分がある。すなわち、現実世界との出会いの場面において、自己がどのように確立されていくかということである。

以下は『行為的直観』と題された西田幾多郎の論文からの抜粋である。

作られたものは作るものを作るべく作られたのであり、作られたものということそのことが、否定せられるべきものであることを含んでいるのである。しかし作られたものなくして作るものというものがあるのではなく、作るものはまた作られたものとして作るものを作っていく。^{【註23】}

この一文は、“行為的直観”について明確に述べたも

のである。とくに“作られたもの”あるいは“作るもの”という言葉は、行為的な側面を言い表すために積極的な意味を込めて使用されている。しかし、これだけでは、その論法が難解すぎてなかなか理解しがたい。そこで、ここでは“行為的直観”について考察した木村敏の論考を参考にして西田幾多郎の思想を探ってみたいと思う。

精神病理学者である木村敏は自著『あいだ』において、西田幾多郎の“行為的直観”の概念を、木村敏自身が示す言説に基づいて論述している。そこでは、“行為的直観”に示される関係を、「ノエシス」と「ノエマ」の関係において捉えることで、一方を“作るもの”として、他方を“作られたもの”として述べている。しかし、木村敏がその言説において用いている「ノエシス」と「ノエマ」の関係は一般論としてのそれではない。西田幾多郎が行為的な側面を“作る”という言葉で積極的に表現したように、木村敏も敢えて「ノエシス」と「ノエマ」という語を使用することで、その実在を具体的に捉えようとしているのである。そのため、まず木村敏が主張する「ノエシス」と「ノエマ」の関係を述べた以下の引用を見ておく必要があるだろう。

「ノエシス」という語の語源は、心・精神・理性などを意味するギリシア語の「ヌース」である。だから現在でも、特にフッサールの現象学においては、意識が対象を志向して対象を「ノエマ」として構成する作用が「ノエシス」と呼ばれている。われわれのように行為の側面を「ノエシス」と呼ぶのは、ひどく慣例から外れているということになるだろう。それを承知の上で敢えてこのような普通ではない用語法をするのは、〔中略〕西田幾多郎の「行為的直観」の考えに従って、運動と知覚、行為と認識を一つのものとする立場に立っているからである。意識の作用面というのは、生命活動の行為面のことにほかならないのであって、それが身体的運動を伴うかどうかは二次的・派生的な問題に過ぎない。〔註24〕

引用からも理解されるように、一般論としては、“意識が対象を志向して対象を「ノエマ」として構成する作用が「ノエシス」と呼ばれている”これは、従来の主客二元論を前提とした上で、認識する主体における意識の作用面を「ノエシス」として、認識される客体である意識の対象面を「ノエマ」とすることである。そして、認識する主体が認識される客体に働きかけることを「志向性」と呼ぶ。このような「志向性」においては、「ノエシス」と「ノエマ」の関係が常に一方行的なものでしかない。つまり、作用が一方的に対象を構成することになる。これに対して、木村敏は、“西田幾多郎の「行為的直観」の考えに従って、運動と知覚、行為と認識を一つのものとする立場に立っているからである”と述べるのは、「ノエシス」と「ノエマ」の関

係を、常に円環構造を持った相互作用的なものと考えているからにほかならない。さらに、「ノエシス」における意識の作用面を生命活動の行為面と指摘している。この行為面としての「ノエシス」とは、われわれが普通に行為と呼んでいるものそのままである。つまり、見る、聞く、触るといった、行為全般を指している。そして、そのような「ノエシス」は“われわれの時間意識において純粋な現在の瞬間は絶対に意識されないという事実と同じ”〔註25〕ように“それ自体として独立に意識されることは決してない”と述べている。

では、木村敏の考えに従って西田幾多郎の“行為的直観”を見ていくとどのようになるのであろうか。その恰好の例となるのが次の引用である。〔註26〕

話し手が自分のしている話を意識しているという場合、この「話」つまり「話された文章」は単なるノエマ的客体ではなく、それ自身が自己産出的な自立性を獲得して、話し手の意識の中でノエシス的の主体の位置に移ってしまう。しかしその間にも話し手は話す行為を止めるわけではないから、「話す」というノエシス的行為の主体はもちろん働いている。だから話し手の意識の中には、現在話している主体のほかにもう一つの主体が、つまり自分の話している文章そのものがいわば「ノエシス化」した第二の主体が、ノエシス的な作用を営んでいることになる。〔中略〕「第二の主体」は「第一の主体」に対して「ノエシスのノエシス」として「メタノエシス」の立場にある。〔註27〕

木村敏はわれわれが、普段の日常において、何かを話すという場面を想定して、そこに見られる「ノエシス」と「ノエマ」の関係を説明している。そこでまず、われわれが何かを話すという場面について想像してみると、そこには三つの契機があると考えられる。一つの契機として必然的に考えられるのは、何かを話すときの瞬間的な現在において、次々と言葉を発していく行為そのものである。その場合、話し手は途切れることなくその行為を持続させなければならない。もしもその行為を途絶えさせてしまうと、直ちに話すということが終わる事態になる。また、前の言葉から次の言葉へ移る際に、言葉を発しない間隙もあると考えられるので、それらすべてを含んだ全体が話すという行為になる。第二の契機は、話し手が、自身によって話された文章を聞くという作業である。話し手は常に話すという行為を行っていながら、同時に話された文章を聞くということも行っている。何故ならば、自らが話している言葉を聞かなければ、その後どのような言葉を続けていけばよいか分からなくなるからである。話し手は直前に発した言葉だけでなく、それまで話された文章全体も記憶しながら、その全体が壊れることのないようにしていかなければならない。そして、第

三の契機は、話し手が次に話す言葉を先取って予期するという作業である。話す言葉を事前に頭の中で予想して構築しておかなければ、次に話す文章が支離滅裂なものになってしまう。

以上のような三つの契機は、話すという場面において、それぞれが独立して存在するのではなく、必ず一体となって実現されている。三つの契機のうちどれか一つでも欠けてしまうと、たちどころに話すことができなくなってしまいます。さらに、その中でも、第二と第三の契機は一括して扱うことができるだろう。何故ならば、話された文章を聞くという作業は、次に話す文章を考えるための要因ともなるからである。むしろ、第二と第三の契機は互いに支えあう構造を持っている。両者が独立していると考えられるのは、話し始める前の段階か、あるいは、話し終えた段階かのどちらかである。それはつまり、話すという行為を行っていないと考えられる場合であり、本論文の主題からは外れる。

そこで、話すという場面の一体性を先の引用と照らし合わせると、木村敏が“ノエシ的行為”と表現するものは、第一の契機に当てはまる。そして、“話された文章”は単なるノエマ的客体ではなく、それ自身が自己産出的な自立性を獲得して、話し手の意識の中でノエシ的主体の位置に移ってしまう”というものは、第二、第三の契機と言えるだろう。要するに、話すという場面においては、まず“ノエシ的行為”を持続させている話し手としての第一の主体が考えられる。そして、普通に考えれば、話し手によって“話された文章”は、“ノエマ的客体”として位置づけられるのであるが、それが、次に話す言葉を予期する要因になるという意味において、“話された文章”は第二の主体として、つまり、第一の主体を限定する“ノエシ的主体”となるのである。さらに、木村敏はそのような第二の主体を“ノエシのノエシ”として“メタノエシ”と呼んでいるのである。ここでいう第二の主体とは決して話し手以外の外側にあるのではない。第一の主体と第二の主体はまったく別様でありながら、話し手において一つに統合された存在と看做することができる。

ここでは、話すという行為に限って見ているが、これはすべての行為についても妥当することである。第一章において、見るという行為はどのように捉えるべきなのであるかという問題提起していたことを思い出していただきたい。そこで問題提起した見るという行為においても、話すという行為と同様に考えることができる。すなわち、見る行為を行う第一の主体によって見られる“ノエマ的客体”は、それ自身が第二の主体となり、第一の主体を限定する“ノエシ的主体”となる。この場合の第一の主体と第二の主体は、見る行為を持続させている者において一つとなる。さらに西田幾多郎の言葉を借りるならば、第二の主体が存在するためには、見られる“ノエマ的客体”が第一の主

体にとって“否定せられるべきもの”^{【註28】}となる必要がある。同じように、第二の主体によって限定される第一の主体も否定を通じて成立する。そして、第一の主体と第二の主体は、時間軸においては固定的なものではなく、常にどこまでも流転していく存在であり、行為において、その相互作用は無限に続く過程であると言える。

このように考えると、われわれが美術作品を含めた対象を見るということは、対象を一方的に見るということではなく、見る者が見られる側の対象を常に否定していくことである。もちろん、見る行為そのものや対象の存在を否定するのではなく、あくまで、“ノエマ的客体”としての対象を否定するのである。そして、その否定を通して、あるいは、否定があるからこそ、逆に見る者が限定されていくのである。つまり、対象は、認識する主体にとって、ただ認識される客体であるだけでなく、認識の主体を実現するために必要不可欠な存在として現前しているのである。これは対象を見ることが、却ってそれを所有していくことだと言える。西田幾多郎が“純粹経験”の思想を示した段階において、“我花を見る。この時花は我、我は花である”と表現したのも、まさにこの点を述べようとしていたと考えられる。なお、本論文では、敢えて認識する主体と認識される客体と表現したが、この場合の両者は、従来の主客二元論的な見方の範疇ではないことが自明であろう。

以上の考察を踏まえて、改めて西田幾多郎の“行為的直観”の概念を顧みることにしよう。

先に取り上げた“行為的直観”の概念を記した引用では次のように述べられていた。“作られたものは作るものを作るべく作られたのであり、作られたものということそのことが、否定せられるべきものであることを含んでいるのである。しかし作られたものなくして作るものというものがあるのではなく、作るものはまた作られたものとして作るものを作っていく。”これを木村敏が示した「ノエマ」と「ノエシ」の関係を視座に入れて換骨奪胎すると、以下ようになる。すなわち、“作られたもの”である“ノエマ的客体”は“作るもの”である第一のノエシ的主体を“作るべく作られたのであり”、その意味において、“作られたもの”である“ノエマ的客体”は否定されなければならない。しかし、“作られたもの”である“ノエマ的客体”がなければ“作るもの”である第一のノエシ的主体もない。そして、“作られたもの”である“ノエマ的客体”はいわば第二のノエシ的主体として、第一のノエシ的主体を“作っていく”ことになる。この“作るもの”と“作られるもの”という構造は、行為を伴う身体的存在であるわれわれの生きる時間の中で、その相互作用を繰り返す無限の過程を辿っていくのである。

かくして、“行為的直観”とは、二重化した主体の獲得、あるいは、二重化した主体の相互作用的円環構造

と考えられる。つまり、行為を伴う身体的存在であるわれわれが、生きる現実世界との出会いの場面に関わりを持っていくということは、常に、二重化した主体を実現していく過程なのである。この二重化した主体というのは両者が互いに否定しあうことで限定し、さらに個において必ず一つとなっているのである。この場合に一つになるというのは、従来の過程的弁証法によって、両者を総合定立へと止揚させるという意味ではない。両者は否定という契機によって“非連続的連続”^{【註29】}として、その都度一つのノエシス的行為の主体を形成していくのである。

“行為的直観”の概念はおよそ今見てきたようなことである。しかし、木村敏は、西田幾多郎の“行為的直観”を指摘した上で、それだけの理解にとどまってはならないとしている。その点について以下のように記している。

しかしわれわれは、この「作られた」ノエマ面自体がそのまま「作るもの」としてのノエシス面をさらに「作る」ものであり、ノエマ面自体がノエシス面のノエシス面という意味でのメタノエシスの原理として働くというような、ノエマ面とノエシス面とを分離した二元論的理解にとどまってはならないだろう。メタノエシスの原理として働くのは、個々のノエシス的行為がそこから派生して出てくる最も根源的な生命行為としての「生命一般の根拠との関わり」でなくてはならない。つまりそれは、ヴァイツゼッカーが「生命の根拠との関わり」であると同時に「有機体と世界の出会いの原理」でもあるものとして考えた、関係の原理、「あいだ」の原理としての「主体性」以外のなにものでもないのである。^{【註30】}

ここで述べられているのは次のようにまとめられる。すなわち、われわれが現実世界に生きているということにおいては、第一の主体と第二の主体といった二重化した主体だけではなく、その諸様態を方向づけている、さらに高次のメタノエシスの原理があって、それこそが“最も根源的な生命行為”なのである。そしてその原理のことを、木村敏は、“「あいだ」の原理”^{【註31】}と呼んでいる。

重要な箇所なので、木村敏の考えに従ってもう少し詳しく見ていくことにする。木村敏は、ヴィクトア・フォン・ヴァイツゼッカーの述べる“主体性”の概念を援用して、それを“「あいだ」の原理”と称している。ヴァイツゼッカーの“主体性”の概念というのは、有機体としてのすべての生き物が、現実世界に生きるまさにそのことによって、“生命一般の根拠との関わり”を持つことである。むしろ、“生命一般の根拠との関わり”を持つからこそ、有機体として生きているとも言える。その“主体性”には、そこに、有機体と世界の

出会いの原理としての主体と、有機体の生命の根拠との関わりとしての主体といった二種類の主体が認められる。有機体と世界の出会いの原理というのは、これまで“行為的直観”において考察してきたような世界と関わることによって二重化した主体を獲得していく原理を指す。二重化した主体は、その都度否定を繰り返すという意味において、常に生成と消滅を繰り返しながら“非連続的連続”として一つのノエシス的行為の主体を保持している。それゆえ、このノエシス的行為の主体はヴァイツゼッカーの述べる有機体と世界の出会いの原理としての主体である。これに対して、もう一つの主体は、有機体が対象化不可能な生命の根拠と絶えず関わりを持ちつづけている主体である。しかし、両者は“主体性”における別な角度から見た二様態に過ぎないのではない。たしかに木村敏も、有機体と世界の出会いの原理としての主体が、“行為的直観”に従って、二重化した主体を獲得していく、その二者の関係を“あいだ”と呼び、他方、有機体が生命根拠との関わりとしての主体であるときの関係においても“あいだ”と呼び、その二つの関係を別々に説明している。しかし、木村敏によるならば、後者が前者を“包含し限定”^{【註32】}している。したがって、本来の意味での“あいだ”は、前者に見られる関係と後者に見られる関係との両方を統括した高次の関係を指すはずである。そして、このことが、“最も根源的な生命行為”であって、“主体性”、あるいは“「あいだ」の原理”であると述べている。

言うまでもなく、木村敏が述べる“あいだ”というのは、空間的な隔たりをもったあいだではなく、“そうとしか言えない一種の作用が働いているだけなのだ。”^{【註33】}これは、人が世界と現実世界と関わりを持つことによって生まれる変化、あるいは関係そのものと言える。そして、木村敏は、われわれが現実世界に生きているということは、絶えずそこに“あいだ”の場所を開示していくことであり、さらにそれは、「こと」としての現れであると結論づけている。^{【註34】}この「こと」については、次章で考察することにする。ここで注目したいのは、この“あいだ”という捉え方を、西田幾多郎が“絶対の他”と表現するものとまったく同じであると指摘している点である。^{【註35】}そこで、西田幾多郎が述べる“絶対の他”という考えに触れておこう。

西田幾多郎が“絶対の他”について言及したのは、『私と汝』と題された論文であり、以下のように記している。

自己が自己において自己を見ると考えられる時、自己が自己において絶対の他を見ると考えられると共に、その絶対の他は即ち自己であるということの意味していなければならない。^{【註36】}

“自己が自己において自己を見る”ということが“自

覚”であるということは前述した。その際に、“具体的一般者”としての自己が“無の場所”になることに触れたが、“無の場所”とは、その存在自体は考えることができないのであって、単に存在の論理的意義のようなものを捉えただけに過ぎないではないかという疑問も呈示しておいた。これを乗り越えるために思索されたと考えられるのが“絶対の他”という表現である。西田幾多郎が“自覚”という概念を最初に示した時には、“自己が自己において自己を見る”と述べただけであったのに対し、上記の引用では“自己が自己において絶対の他を見ると考えられると共に、その絶対の他は即ち自己であるということの意味していなければならない。”という文章が発展的に付け加えられている。ここで強調されている“絶対の他”というのが、実は“無の場所”に代替するものなのである。つまり、“自覚”における“無の場所”が、さらに瞭然と、“絶対の他”と呼ばれるようになったのである。“無の場所”という概念が消えて、“絶対の他”という新しい考え方が示されたわけではない。あくまでも“絶対の他”は“限定されることなくして限定するもの”である。すなわち、“絶対の他”は“場所論”から離れたところにあるのではない。

さて、先に木村敏が“あいだ”と“絶対の他”の両者が同じものであると看做している点を指摘しておいた。そして、われわれが現実世界に生きているということは、絶えずそこに“あいだ”の場所を開示していくことであった。さらにそれは、“生命一般の根拠との関わり”であって、われわれは、その“生命一般の根拠との関わり”を持つからこそ、有機体として生きているのであるとした。このことを念頭に置いて考えるならば、西田幾多郎が述べる“絶対の他”もわれわれが生きているという上で、必要不可欠な存在であることが確認される。つまり、“無の場所”と述べた段階では、単にそれが存在の論理的意義を示しただけに過ぎないと考えられる問題が残されたのに対して、“絶対の他”と表現されるに至って、その問題を乗り越えていると言えるだろう。

以上のことを分かりやすくまとめると次のようになる。すなわち、われわれは現実世界に生きている上で、常に“あいだ”の場所を開示していくのである。あるいは、“絶対の他”によって自己が限定されていくのである。“絶対の他”は“自覚”においてそれ自身も自己でなければならないから、“絶対の他”によって自己が限定されていくということは、それまでの自己と否定的に直結している、だからこそ新しい自己を知ることができるのである。このことを私は「自己とは自己ではないが自己である」と考えたい。一見すると矛盾した表現に考えられるかもしれないが、そのように矛盾しているからこそ新しい自己を実現していくことが可能なのである。そして、この作用によって有機体と世界の出会いの原理として“行為的直観”も立ち現れてく

るのである。あるいは、“行為的直観”が成立することは、われわれが“絶対の他”によって自己が限定されている証拠でもある。

したがって、身体的存在であるわれわれが、美術作品を見るといったように、何か行為を行うということは、“行為的直観”に従って、第一の主体と第二の主体といった二重化した主体を獲得していく無限の連鎖を繰り返すことなのであるが、それは、とりもなおさず、われわれが常に過去の自分を捨て、新しい自分へ生まれ変わって行くことにほかならない。このように考えると、認識する主体によって、認識される客体として一方的に捉えられる対象に留まっていると考えるのは、もはや無謀な企てでしかないと言えるだろう。つまり、主客二元論的な思考のもと、対象を永遠に変えることのない一つの像（イメージ）として同一視したり、分節することができると思ひ込むのは大きな間違いなのである。しかし、そうかといって、そのことを乗り越えるために、像（イメージ）に結びつけてしまうことから逃れようとするのも、実は本末転倒である。

われわれが美術作品を含めた対象と向き合うということは、積極的にノエマ的客体としての対象から像（イメージ）を獲得していかなければならないのである。もちろん、獲得するということは、「=」で結びつけることではない。その前に獲得したノエマ的客体としての対象における像（イメージ）を恐れることなく捨て去り、否定することで、常に常にといった仕方で、絶えず新しいノエマ的客体としての対象から像（イメージ）を獲得して発見していく無限の連鎖反応を引き起こしていかなければならないということなのである。像（イメージ）を獲得して、発見していく無限の連鎖反応というのは、そのまま“自覚”とも呼べるだろう。それが、一つの行為的主体を存在たらしめるのである。それはつまり、現実世界に生きていることの証明であり、同時に、自分自身が新しい自分へと生まれ変わっていくことそれ自体を実現しているということなのである。

このことから理解されることは、第一章で述べた、鑑賞者が事後的に像（イメージ）を獲得するといった構造を持つ〈事後性の美術〉の考え方が、一概に間違いでもなかったということである。間違っていたことは、それを主客二元論的に捉えていたことである。主客二元論を脱していない〈事後性の美術〉は、“ポスト・モダンアート”ないしは“コンテンポラリーアート”の状況にのみ通用する表現と言える。そこで、ここからは、鑑賞者が積極的に像（イメージ）を獲得していき、さらにそれが無限の連鎖反応を持つ構造を、〈事後性の美術〉と区別して、〈行為的美術〉と呼びたい。このような立脚点に基づく自身の制作について第四章にて述べる。

では、本章の締めくくりとして、主題であった李禹煥が西田幾多郎の“場所論”に何を見たのかというこ

とを確認したい。以下の引用は『出会いを求めて-現代美術の始源』の序文に書かれた一文である。

今や、観る「と同時に」観られ、観られる「と同時に」観るという両義的な詩的瞬間に立ち会う仕方として、現実が鮮やかな現実を開く場所であるように、内と外が刺激し合う生きた光景であるように、観ることを持続し普遍化させる出来事をもよおすことが仕事であり営みとなるべきなのであろう。向こうからとこちらかの相互的な関わりにおいて形づくられた身体的な媒介項は、立ち会う者として、いよいよ関係の状態性頭わに、他者性に満ちた直接なる世界のありように出会わせる「即」の境地を開くのだ。そこで顕在化せらる構造は、だからなにももの像でもなく、まさしく世界自身の世界する現象の場所性を喚起するものと言うことができよう。^{註37]}

ここで述べられていることは、この章で考察してきたことにほぼ当てはまるだろう。とくに冒頭の“観る「と同時に」観られ、観られる「と同時に」観るという両義的な詩的瞬間に立ち会う仕方”というの、西田幾多郎の“行為的直観”のことをそのまま援用していると考えられる。その後続く“現実が鮮やかな現実を開く場所であるように”とか、“内と外が刺激し合う生きた光景であるように”とかいった表現は、“あいだ”の場所を開示していくこと、つまり“絶対の他”によって自己が限定されていくことを指している。文末の“そこで顕在化せらる構造は、だからなにももの像でもなく、まさしく世界自身の世界する現象の場所性を喚起するものと言うことができよう”という箇所は、理解しがたい言い回しではあるが、少なくとも“なにももの像でもなく”と述べている点から、主客二元論的に対象と像（イメージ）とを同一視することへの批判と受け止められる。しかし先ほど私が指摘したように、それはノエマの客体としての対象から像（イメージ）を想起することに対する批判ではない。あくまで主客二元論のもと永遠に変わることのない一つの像（イメージ）として同一視、あるいは分節することを警告しているのである。だから、“観ることを持続し普遍化させる出来事をもよおすことが仕事であり営みとなるべきなのであろう”というのが李禹煥の目指すところを明言したものと考えられる。つまり、李禹煥が主張するのは、行為を伴う身体的存在であるわれわれに、作品を媒介として、その行為自体を持続させること、あるいはその行為自体を直覚させることにある。言い換えれば、作品と出会うことによって、鑑賞者が常に新しい世界を獲得していくこと、新しい自分を“自覚”していくことを促すようにしなければならないと考えているのである。

註

1. 李禹煥『新版 出会いを求めて-現代美術の始源』（美術出版社 2000年 226項）
2. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第一巻』（岩波書店 1978年 6項）
3. 上田閑照『哲学コレクションⅡ経験と場所』（哲学書房 2007年 257項）
4. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第一巻』（岩波書店 1978年 9項） なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
5. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第十五巻』（岩波書店 1979年 180項） なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
6. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第一巻』（岩波書店 1978年 42項） なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
7. 同上書 4項 なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
8. 同上書 58項 なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
9. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第十六巻』（岩波書店 1979年 430項） なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
10. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第一巻』（岩波書店 1978年 41項～） なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
11. 同上書 12項 なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
12. 同上書 11項 なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
13. 同上書 63項 なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
14. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第二巻』（岩波書店 1978年 15項） なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
15. 中村雄二郎『西田幾多郎Ⅰ』（岩波書店 2001年 35項）
16. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第一巻』（岩波書店 1978年 6項） なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
17. 李禹煥『新版 出会いを求めて-現代美術の始源』（美術出版社 2000年 226項）
18. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第五巻』（岩波書店 1979年 427項） なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
19. 同上書 427項 なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
20. 監修：中村雄二郎・木村敏『講座 | 生命 '97』（哲学書房 1997年 235項）
21. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第四巻』（岩波書店 1978年 15項）

- 店 1979 年 278 項) なお引用はすべて現代
仮名遣いにしてある。
22. 同上書 213 項 なお引用はすべて現代仮名遣い
にしてある。
 23. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第八巻』(岩波書
店 1979 年 548 項) なお引用はすべて現代
仮名遣いにしてある。
 24. 木村敏『あいだ』(弘文堂 1988 年 28、29 項)
 25. 同上書 25 項
 26. この引用より前の箇所、音楽を演奏する行為
についても同じように述べているが、ここでは
それについては取り上げずに、その捉え方だけ
を参考にした。
 27. 木村敏『あいだ』(弘文堂 1988 年 55、59 項)
 28. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第八巻』(岩波書
店 1979 年 548 項) なお引用はすべて現代
仮名遣いにしてある
 29. 同上書 561 項
 30. 木村敏『あいだ』(弘文堂 1988 年 107 項)
 31. 同上書 107 項
 32. 同上書 62 項
 33. 同上書 138 項
 34. 同上書 166 項
 35. 同上書 145 項
 36. 西田幾多郎『西田幾多郎全集 第六巻』(岩波書
店 1979 年 386 項) なお引用はすべて現代
仮名遣いにしてある
 37. 李禹煥『新版 出会いを求めて-現代美術の始源』
(美術出版社 2000 年 4、5 項)

Ⅲ 「もの」と「こと」

Ⅲ-i 「もの」と「こと」の共生

前章の後半に、木村敏が“あいだ”の原理”と表現するときの“あいだ”を、現実世界と出会うことによって生まれる「こと」としての現れであると述べている点を指摘しておいた。それはつまり、“あいだ”が「こと」そのものであるということである。この項では先ず、その「こと」について考えていきたい。

「こと」の対概念は、「もの」である。そして、われわれの暮らしの中には、様々な「もの」があふれている。例えば、私の目の前にある「机というもの」、座っている「椅子というもの」、向き合っている「パソコンというもの」といったように、である。しかし、「机というもの」は単に「もの」としてあるだけではなく、私が長い間使っているという「こと」や、私が今そこで資料を広げて作業しているという「こと」と共にある。「椅子というもの」にしても、たしかに私が使用している椅子はどこにでもあるような椅子ではあるのだが、私が日々座っている「こと」とか、あるいは、そろそろ新しい椅子に買い替えようと思っている「こと」といったように、それらは「もの」である以上に、私に関わることによって、“～であること”といったように様々な表情やふくらみを持つことになる。そのことを、木村敏は自著『時間と自己』の中で、“ものとの共生”^{【註1】}という言葉で表現している。われわれが普段感じている、「もの」の実在感、まさにこの“ものとの共生”に関わっていると述べているのである。しかし、「こと」というのは、多くの場合は背景に退いている。図と地の関係でいうならば、「もの」のほうは図として表面に出ており、他方の「こと」は地として後ろ側に回っている。それゆえ、「こと」に対する意識よりも「もの」に対する意識の方が強くなり、「こと」が「もの」を支えていること、あるいは、“ものとの共生”関係があることは見落とされがちである。実は、「もの」に様々な表情やふくらみを与えているのは、他ならぬ「こと」なのである。そして、「こと」の存在を無視して、「もの」がそれだけで存在していると思ひ込み、それを一方的に見る対象と看做すのが主客二元論のあり方である。また、「こと」というのは、言葉に言い表すことによって、その実体を捉えられるように思えるが、それは言語によって二次的に客体化した結果であり、経験的な見地からみた「こと」そのものではない。「もの」と「こと」には存在的差異があるのである。

この「こと」が欠如した場合に、どのような事態を招くのかということ、木村敏は、離人症の患者を例に次のように述べている。

患者はたとえば、なにを見てもそれがそこにちゃ

んとあるということがわからない、もの大きさや形は変わっていないのに、それが実在しているということが感じられない、窓の外景色を見ても、あれは松だ、あれは屋根だ、あれは空だということはわかるのに、それがひとつのまとまった風景になっているということが感じられない、〔中略〕離人症において欠落する感覚が「こと」の世界についての感覚であることは、あらためて言うまでもない。健康時の生活において世界のもの的な知覚を背後から豊かに支えていた「こと」的な感覚が一挙に消失して、世界はその表情を失ってしまう。^{【註2】}

つまり、離人症の患者は、目の前に「もの」は見えているのに、その「もの」を支えている「こと」を喪失してしまい、結果的に、「もの」の実在感が感じられなくなるのである。健常人にとっては当たり前の“こと的な感覚”を、離人症の患者は失ってしまうのである。これを逆に考えれば、健常人は、とくに意識することなく“こと的な感覚”を持って生活していると考えられる。われわれは、普段の日常生活において、とくに意識することなく、「こと」、つまり、“あいだ”に接しながら生きているのである。さらに言えば、そのような「こと」あるいは“あいだ”が当たり前であるために、「もの」が「こと」と共生関係にあることを忘れて、単独で存在していると思ひ込んでしまうのである。その結果、「もの」を認識の対象と一方的に指差し、主客二元論的に捉えてしまう事態となる。当たり前であるから却って盲目的になってしまうと考えられるだろう。しかし、問題はそれだけではない。実は、この「こと」という捉え方に、西洋とは異なった日本の特性があるのである。そのことについて次項より考察していきたい。

Ⅲ-ii 西欧のもの的な文化と日本のこと的な文化

木村敏は、自著『時間と自己』において、自身の“もの-こと論”を述べる上で、“世界や自然から一定の距離をとり、これを客観的に観察することによって、これを「もの」として見るという思考法”が極めて西洋的であり、それに対して、日本人の感性には“ことに対する静かな共通感覚的感受性”があるとしている。^{【註3】}結論から先に言えば、これは、西欧における人々の精神構造と、日本人のそれとが根本的に違うことを意味している。精神構造が異なるということは、そこで生み出される文化もまた違ってくるということになる。その点について以下のように記している。

この地球上に人類が発生して以来、人間は地球上のさまざまな土地に住み着いて、無数の共同集団を形成し、〔中略〕今日の諸民族、諸国家を形作って

来た。その間にそれらの諸民族は、単に体型や皮膚の色などの外面的身体的特徴においてだけではなく、ものの見方、ものの考え方などの心理特徴においても、それぞれ異なった道をたどって、いわゆる民族的・精神的構造の多様性が生まれてきた。これが土台となって、それぞれの民族に特有の社会構造が、さらにはいわゆる文化が生み出される。^{【註4】}

このことは、私が関わることになった今日の美術が、西洋の文化に由来しているということを考える上でも、大きな示唆になる。そのため、この項では先ず、日本と西洋との人々の間にどのような精神的構造の違いが見出されているのかを考察しておきたい。先に進む前に、一つだけ留意しておきたいことは、文化とはそれぞれの民族特有の精神的構造から生み出されるのであって、その逆ではないという点である。つまり、文化を精査することで精神的構造を知ろうとする立場は間違いだということである。

われわれは、常に外部世界との関わりによって生きている。それは、とりもなおさず、外部世界との関わりが、自分自身を形成する大きな要因となるということである。その関わりは、人との関わりであったり物との関わりであったりと様々ではあるが、木村敏は、そこで最も重要になっているのは、風土との関わりであると指摘している。^{【註5】} 風土という語を辞書で調べると、“その土地の気候・水質・地質・地形などの総合状態。”^{【註6】} と記されている。つまり、風土とは地理的に形成されたそれぞれの土地固有の自然環境である。そして、木村敏に従えば、その風土が人の精神的構造を形成する上で大きな影響を及ぼすというのである。言い換えれば、人が、それぞれの場所における自然環境に対して、どのように向き合い、接しているかによって精神的構造も変わってくるということである。このことは、私の個人的な経験を振り返ってみても納得するところがある。というのも、私は、兵庫県で育ち、現在は金沢で生活しているのだが、金沢に移り住んだ当初、曇りの日が多いこの土地に馴染めなかった。とくに、瀬戸内気候で育った私にとっては、たとえ晴天の日であったとしても、何か膜の張ったような空に思えて、そのことで気分の減入が多々あったことを記憶している。つまり、生まれ育った場所とは異質な金沢の風土によって、私の精神的構造が大きく影響を受けていたのである。では、もっと大きな視点で見た時、すなわち、この項で問題にしている日本と西洋の間では、どのような風土の違いがあるのだろうか。その違いについて、木村敏は和辻哲郎の“風土論”を援用しながら、以下のように記している。

東アジア沿岸の農耕民族にとって、湿潤は自然の恵みを意味し、人は自然に対しても受容的である。しかし、同じこの湿潤が、時としては大雨、暴風、

洪水、旱魃などの形で、自然の暴威をも意味し、かかる圧倒的な自然は、人間をして対抗を断念させる。したがってこのような自然に対しては、人は忍従的であるよりほかない。そこで和辻は、モンスーン域の人間の風土的構造を「受容的・忍従的」と規定する。

これに対してヨーロッパの牧場的風土にあつては、夏の乾燥が雑草の生育をさまたげ、冬の湿潤が穏やかな冬草の芽生えを促して、全土を牧場たらしめる。雑草が育たないために、農業労働には自然との戦いという契機が欠けている。自然は人間に対して従順である。〔中略〕わが国では人工的と合理性が結びつくのに対して、ヨーロッパでは自然的と合理性とが結びつく。自然はその法則性をいわば露出している。人間がこれに気づき、この法則を見出せば、自然はいつそう容易に支配しうる。そこで和辻は、牧場的人間の根源的態度は、能動的・静観的、あるいは自然的・合理的となる、という。^{【註7】}

ここでは、日本を含めた東アジア沿岸の人々をモンスーン域の人間と括って扱っている。そして、そこに住む人々は常に自然に対して“受容的・忍従的”になるのであるとしている。つまり、モンスーン域の人間にとっての自然とは、さまざまな恵みを与えてくれると同時に、それは予期せぬ脅威を持ったものにもなる。それに対して、ヨーロッパ（西洋）の人々にとっての自然は、あくまで“従順”であり、人間の支配下に置かれ得ると指摘している。上の引用の中で、“ヨーロッパでは自然的と合理性が結びつく”と述べられているように、そこでは、自然を人間の操作の対象と見ることができるのである。このことはまさに“創世記”の記述に明示されている通りである。日本と西洋、両者における上記のような自然の捉え方の違いから、木村敏は前者における風土を“非合理性”ないしは“断続性”として、後者における風土を“合理性”ないしは“連続性”としている。^{【註8】}そして、西洋人と日本人の自然に対する見方の違いを以下のように結論づけている。

西洋人は、自然を利用し、自然を支配するという目的のために、自然と友好関係を結び、自然を自己に従順な物とした。日本人にとっては、自然という物は存在せず、むしろ生活の一こま一こまの中に自然が宿っている。^{【註9】}

このように、両者における自然理解、あるいは風土からの影響が、そのまま、それぞれの精神的構造を形作るのである。西洋人は、自然をあくまで量的変化として考える。従ってそれは、“自己に従順な物”、つまり、自然は人間によって一方的に捉えられる「もの」となる。その結果、認識する主体と認識される客体という

二元論的な構造が作り上げられたというのである。一方、日本人は自然をそのような物としては考えてはいなかった。自然は、量的な変化ではなく、「非合理性」あるいは“断続性”を伴ったものであり、質的变化として受け取っていたのである。だからそれは物ではなく一つの出来事であって、木村敏によるならば、「こと」である。^{【註10】}日本人が、自然を「もの」として考えていなかったことは、「nature」という言葉が日本にもたらされた際に、それに該当する日本語が存在せず、仕方なく「自然」という語を当てるより他なかったという事実からも理解される。^{【註11】}また、自然という語にしても、それを訓読みすれば「おのずからしかり」と「みずからしかり」というように二通りの読み方ができる。「おのずから」とすれば、それは見る側にとって向こう側に仮託していることになり、「みずから」とすればこちら側に引き受けていることになる。その両方の意味を合わせ持って自然という語であるとすれば、それはまさに“あいだ”であり、「こと」である。それとは逆に、西洋の言葉には日本語の「こと」に該当する語が見当たらないというのも興味深い。たしかに、英語で言えば、「event」などの単語が、「こと」と同じ意味を指し示すように思えるのだが、それは、完全に「もの」化され、客体化された「こと」であって、日本語のいう純粋で直接的な「こと」それ自体ではない。木村敏は、そのような西洋語に見られる「こと」の代替語は、日本語の「こと」についての経験からみれば、“所詮は色あせた化石のような物に過ぎないだろう。”と断言している。^{【註12】}

以上のようなことから結論されることは、西洋人の精神構造が、どこまでも「もの」的な思考であるのに対し、日本人の精神構造は「こと」的な感性に支えられているということである。このことが、この項の冒頭において取り上げておいた“「もの」として見るという思考法”が西洋的であり、日本人の感性は“ことに対する静かな共通感覚的感受性”だという木村敏の主張の論拠でもある。そしてそれは、両者において形成される文化が、一方は「もの的文化」となり、他方が「こと的文化」となることを意味している。このことから、「もの的文化」を形成する風土のもとで生まれた美術が、主客二元論に裏打ちされたものであったことが推測されるとともに、「こと的文化」を形成する風土のもとで育った私が、西洋の大文字の美術に対して違和感を覚えた理由も理解される。

しかし、大文字の美術が、西洋の「もの的文化」に由来するからといって、日本に相容れないものであると直ちに帰結させるのは浅はかであろう。近代以降のわれわれ日本人も主客二元論的な「もの」の見方に慣れてしまっているわけであり、事実、私もそのような見方が当然であったがために、これまでに述べてきたような問題に直視せざるを得なくなったと言える。そのため、伝統的な日本回帰とか日和見主義へとその問

題を転化させることは、本末転倒とまでは言わないが、少なくとも著しく一面的な捉え方であろう。もはや、過去へと戻ることはできない。また、国家の名の下で、人々のアイデンティティを一つの国民へと一元的に回収して、それ以外の他者と差別化することも、無意味なことである。それゆえ私は、西洋の大文字の美術を受け入れた上で、われわれが今後考えていかなければならない美術というものがあるのだと思う。そして、その手掛かりとなるのが、「もの」だけではなく「もの」とともにある「こと」という捉え方にあるのではないかと考えている。

この項の最後に、私が本論文を論述するにあたって大きく影響を受けた千葉成夫の文章を載せたい。また、ここでは取り上げないが、千葉成夫が自著『現代美術逸脱史 1945～1985』及び『未生の日本美術史』^{【註13】}において、今後の日本の美術のあり方を、“類としての美術”でなければならないと繰り返し述べている。千葉成夫は「こと」という見方については触れていないが、“類としての美術”という言葉で表現したかったのは、私が述べた「もの」とともにある「こと」という捉え方であると推察される。

美術において「戦後」とは、じつは「戦前」の延長上であって、ほとんど独自のものを生み出さなかった時代である。西欧の（次いで北米の）美術に圧倒され、憧れ、追随し、幻滅されているうちは、独自のものは生まれようがないし、もう存在しない日本の伝統にしがみつこうとしても独自のものは生まれぬ。だが「戦後」のほんとうの問題は、独自のものを何も生み出さなかったこと自体ではなくて、むしろそのことに無自覚だった点にあると、そう言うべきである。近代日本美術の本質ともいうほかないこの「未生」ということをどこで手放してきたのか、忘れてきてしまった点にこそある。「外」からやってくるものの枠からはみださず、あるいは「内側」にすでに閉じてしまったものにぶらさがり続けることは、この列島の近代が未だ独自の美術を生んでいない現実にとししい。せめてその「未生」という状況をどうにかたちでかきうけなければ、美術家とはいえないのである。「美術の戦後」とは、この列島ではそういうものだった。^{【註14】}

ここに示されている見解は、千葉成夫独自の主張のため、その正否は、それを受け取る人それぞれの個人的意見によって左右されると思うのではあるが、少なくとも戦後生まれの戦後育ちの私にとっては、非常に重たいものとして受け止められた。西田幾多郎に関心を寄せたのも、李禹煥の言説を手掛かりにしたというよりは、どちらかと言えば、日本独自の哲学思想に触れてみたかったという思いが心のどこかにあったように思っている。もちろん、現代社会のグローバルな状

況を無視するわけにはいけないが、視点の先を安易にポピュリズムの方向へと移し替えることは、自分が抱えていた問題を直視しないことに等しい。また、日本的という言葉振りかざすことは、先ほど述べたように、もはや無意味な企てでしかない。しかし、この地球上に多種多様な文化があるということの根底には、すべての同一の人類ではなくて、多種多様な人間があり、多種多様な生き方があることの証左だと思っている。そして、私は先ずこのこと自体を認めることから始めるべきだと考えている。

III-iii “もの派”の捉え直し

この章を締めくくりにあたり本項では、これまでに述べてきたことを手掛かりに、“もの派”を違った角度から捉え直してみたい。

“もの派”という動向は、第一章でも触れたように、一つの教養や組織のもとに集まって形作られたわけではない。それはつまり、当事者の作家達は、たしかに作品を作っているのだが、自らが何をしているのかをうまく言葉に出して表現できなかったということでもある。その状況下にあって、李禹煥は、“もの派”の作家達の動向に対して依って立つ思想的基盤を指し示したと言える。李禹煥は、それまでの美術に見られる“表象主義”を批判し、西田幾多郎の“場所論”を手掛かりにして、“あるがままの直接の世界”に出会わせることの重要性を説いた。この“あるがままの直接の世界”というのは、“あいだ”の場所を開示していくこと、あるいは、“絶対の他”によって自己が限定されていくことである。それはつまり、「こと」としての現れに向き合うことにほかならない。しかし、「こと」としての現れに向き合うということは、「こと」的な感性に支えられているわれわれにとっては、実は当たり前のように自然に向き合うことでもある。すなわち、自然を自然のままに見るとのことである。われわれにとっての自然というのは、西洋のように人間とは区別された物としての存在ではなく、人間がそこに溶け込むところであって、いわば、父母未生以前の彼方からの広がりでもある。それゆえ、自然を対象化して捉えるような考えはもとより備わっていない。“もの派”の当事者達が自らの作品をうまく説明できなかったことも、このあたりの自然観に由来しているのだと考えられる。例えば、“もの派”の代表的な作家の一人である関根伸夫の作品《位相-大地》^[註16]を参考にすると、そこでは、大地を円筒形に掘り、掘り出した土をそのまま円筒形にして傍らに置くといったような仕事がされているが、掘り出した土をもとの穴に収めれば、まるで何もなかったかのように元に戻すことができる。したがって、関根伸夫の作品を、最善の視点で捉えようとするならば、それは自然を自然のままに呈示すること、あるいは自

然をほんの少しだけひっかくことと言えるだろう。そのように考えると、“もの派”一般論で語られる、“日常的な〈もの〉そのものを、非日常的な状態で呈示すること”という観点が当を得ていないことがわかる。すなわち、“もの派”は「もの」を呈示することによって、“非日常的な状態”にしようとしたのではなく、どこまでも“日常的”（自然）な「もの」を“日常的”（自然）なまま呈示しようとしたのである。李禹煥の言説からもそのことが読み取れる箇所がある。

全ては太初から実現されており、世界はそのまま開かれているのに、どこにまた何の世界を作り出すことができようか。^[註15]

しかしながら、関根伸夫の《位相-大地》のような作品を「もの」的な思考法のもとで見れば、それは制作の否定に直結する。何故ならば、自然を自然のまま呈示するということは、李禹煥も述べるように、“なにもしていないことをすること”^[註16]が最良の方法となる。それは、主客二元論の“表象主義”によって支えられてきた大文字の美術の側からすれば、一種の諦観論であり、神秘主義に陥っているときえ考えられるからである。事実、当時の李禹煥の主張は、彦坂尚嘉によって“李禹煥と（その一派）の脱政治性”あるいは“〈近代〉の崩壊という歴史的規定性に、無媒介に雪崩れこんでしまった姿”^[註17]と揶揄され、作ることの否定を扇動したと一蹴された。たしかに李禹煥の言説からは、“表象主義批判”を強調するあまり、作ることの否定を導いたと考えられる点もあるが、それは、美術自体を否定したわけではなく、その状況を受け入れた上で、どうすればもう一步踏み出せるのかということに主眼があったのだと思われる。

以上のように考えると、“もの派”の試みたことの本質は、「もの」を「もの」として作品にするだけではなく、「もの」としての作品を通して「こと」を喚起させたかったのではないだろうか。つまり、私の言葉で言えば、「もの」とともにある「こと」を浮き彫りにしたかったのではないだろうかと考えられる。また、そのような視座に立てば、“もの派”が“ミニマル・アート”などと併置して捉えられるのは、間違っていると言えるだろう。^[註18]何故ならば、“ミニマル・アート”は、第一章で考察したように、“表現する意味が退けられ、単に物質として呈示し、それが「いま・ここ」に存在するという現前性が前景化されている”作品であったからだ。そしてそれは、あくまでも物質としての「もの」そのものを呈示することで、いかに像（イメージ）から逃れるかが問題とされていたからである。要するに、“ミニマル・アート”は、どこまでも主客二元論の構図の中で行われる「もの」的な思考法に基づいた作品であったと言えるだろう。それに対して、“もの派”の作品は、もはやそのような「もの」的な思考法によ

って捉えるのではなく、「こと」的な感性によって支えられたものとして見るべきだったと言える。

このことから、“もの派”が、日本独自の動向であると考えられるが、そこには一つだけ問題が浮き上がってくる。それは李禹煥が韓国人だということである。韓国人と日本人とを同じモンスーン域の人間として考えれば、その精神構造に共通点があると類推できるが、やはり、若干の差異があるとも考えられる。だが、むしろ、そのような差異があるからこそ、李禹煥は日本の“もの派”の動向を俯瞰的に指し示すことができたのではないだろうか。この問題を考察する手掛かりとして再び千葉成夫の言説を参考にしたい。^{【註19】} 千葉成夫は、韓国人である李禹煥と日本人とのものの見方の違いを、両者に見られる“自然観”や“空間観意識”などの相違から説明している。この解釈は、前項において、西洋と日本との精神構造の違いが、両者の風土に由来するものであるとした視点と同様の類推である。以下にその引用を記す。

李禹煥は「あるがままの世界」(自然)をはっきりと「表現」の向うにおくことができているということだ。いいかえれば「あるがままの世界」(自然)を明確に対象化することができるということである。「あるがままの世界」(自然)は人間をこえて、はじめからそこにある、そういう「世界観＝自然観」に立ちながらも、その「あるがままの世界」(自然)のなかに、それとはべつのも、それから自立したのものとして「人間」があると、彼はそうかんがえているのである。それは「人間」は「あるがままの世界」(自然)のなかにありながらそれと対等であるという思想にほかならない。それはしかし西欧的な意味での「個」が自立し、独立しているのとはずいぶんちがう。〔中略〕だが李禹煥は、すでにある「あるがままの世界」(自然)のなかで、すでにその「なか」にあるにもかかわらず、それから離れてあることができる。だから、この「なか」というのは、「世界-内」ということではなくて、「世界とともに」、「世界と対等に」、「世界と重なって」といった意味である。^{【註20】}

ここで述べられていることはおよそ次のようなことである。すなわち、韓国人である李禹煥の自然観は、西欧的な二項対立のもとで自然を人間に従順な物として看做すようなものではない。しかるに、それは人間が一方的に“支配”する自然ではない。しかし、“あるがままの世界”としての自然の中にありながら、人間を自然から“自立”したのものとして、自然と“対等”な存在として捉えることができる見方を持っている。さらに千葉成夫は、韓国の“東学”の思想を援用しながら、“自然はじつは人間を通して自然となる”^{【註21】}と述べている。これは、韓国人にとって、人間が動き

出す時に初めて自然が自然となることを指摘している。もちろん、人間が自然を作り出すという意味ではないが、人間は自然に呑み込まれるものではなくて、自然と相互補完的な存在であることを示している。それに対して、日本人の自然の見方は、“支配”でもなく“対等”でもない。どこまでも人間それ自体が自然の中に一体となったまま、広がっている。李禹煥の自然観は、日本人の自然観に通じる自然観を持っているとも考えられるが、より詳細な見地に立てば、微妙な差異が見出せるというのである。

以上のような考察から、李禹煥が日本人と異なる精神構造を持っていることが理解される。しかし、私が金沢に移り住んで、金沢の風土に影響を受けたように、李禹煥も日本に住むことによって、その自然観を少しずつ変化させていったと考えられるだろう。そのため、論点はやはり、西欧の美術が20世紀半ばにその方向性を見失ってしまっている中で、美術そのものが内側に孕んでいた問題点を浮き彫りにして、西欧の美術が“ポスト・モダンアート”へと移行するのとは違った可能性を指し示したところにこそある。つまり、李禹煥が“もの派”の作家達を前にして、外側に依存することなく、かといって内側に閉じていくのでもなく、そこに独自の道を見出そうとしたという点である。

さて、この章では、木村敏が“「あいだ」の原理”と表現する時の“あいだ”が、現実世界と出会うことによって生まれる「こと」としての現れであると述べる点に注目することから始まり、「もの」と「こと」が共生関係にあること、さらには「こと」的な感性が日本の特性であることをみてきた。その中で、私の目指す先が、「もの」とともにある「こと」という捉え方にあるのではないかという結論を導き出した。また、“もの派”を違う角度から再考することで、そこに私の問題意識との共通項を見出すことができた。それはつまり、“もの派”の作家達が、「もの」としての作品を通して「こと」を喚起させようとしていたということである。このように考えると、「もの」とともにある「こと」を、作品において実現させるには、李禹煥が、“なにもしないことをすること”と述べたように、自然を自然のまま呈示するのが理想となる。もちろん、それが最良の方法なのかもしれないが、そのままの自然をこれが作品であると指し示すだけでは、作らないことと等しくなってしまう。しかし、「もの」とともにある「こと」を作品として具現化するために、積極的に作る方向へと昇華転換させていくことは不可能なことではないだろう。今を生きる私にとっては、“もの派”とは別な形で、「もの」としての作品を通して「こと」を喚起させていかなければならない。このことが時代の要請であるように思われる。

以上のような視座のもと、私がこれまでどのような作品を制作してきたかを、次章から振り返ってみたい。

註

1. 木村敏『時間と自己』（中公新書 1982年 20項～）
2. 同上書 26項
3. 同上書 13項
4. 木村敏『人と人との間 精神病理学的日本論』（弘文堂 1973年 81項）
5. 木村敏『あいだ』（弘文堂 1988年 162項）
6. 金田一京助責任編集『新明解国語辞典 第二版』（三省堂 1977年 964項）
7. 木村敏『人と人との間 精神病理学的日本論』（弘文堂 1973年 92、93項）
8. 同上書 102項
9. 同上書 113項
10. 木村敏『自分ということ』（筑摩書房 2008年 21項）
11. 木村敏『人と人との間 精神病理学的日本論』（弘文堂 1973年 113項）
12. 木村敏『時間と自己』（中公新書 1982年 12項）
13. 千葉成夫『未生の日本美術史』（晶文堂 2006年 29項～）
14. 同上書 20項
15. 『デザイン批評・季刊・第9号』における李禹煥「世界の構造」より抜粋（風土社 1969年 128、129項）
16. 李禹煥『新版 出会いを求めて-現代美術の始源』（美術出版社 2000年 114項）
17. 『デザイン批評・季刊・第12号』における彦坂尚嘉「李禹煥批判-〈表現〉の内容危機としてのファシズム」より抜粋（風土社 1970年 145項）
18. 暮沢剛巳編集『現代美術を知るクリティカル・ワークス』（フィルムアート社 2002年 97項）
19. 日本人と韓国人との精神構造の差異について、千葉成夫の言説以外にも比較人類学の資料を色々と調べてみたのだが、戦争の影響が未だに影を落としているらしくまだ十分には行えていないとのことだった。最近、韓国人が日本に留学してくる機会も増えて、その経験をもとに韓国人側から見た両国の比較が行われているようではあるが、日本人側からの言及が乏しいのが現状のようである。
20. 『貿易風 -中部大学国際関係学部論集- 第一号』における千葉成夫「李禹煥ともの派 -日本列島と朝鮮半島の美術及び空間意識の比較研究-」より抜粋（中部大学国際関係学部 2006年 88項）
21. 同上書 90項

IV 「こと」としての美術を目指して

われわれが現実世界に生きているということは、絶えずそこに“あいだ”の場所を開示していくことであり、“絶対の他”によって自己が限定されていくことである。それは、「こと」としての現れでもある。しかし、そのような現実的な出来事は、われわれにとって、当たり前であるが故に、逆に盲目的になり、「こと」の存在を忘れて、主客二元論を前提とした「もの」的な思考法に陥ってしまう。そのため、いかに「もの」が「こと」によって支えられているか、あるいは、いかに「もの」とともにある「こと」を喚起させることができるか、というのが私の制作の目指すところである。

第三章の後半で、私は〈事後性の美術〉とは区別する意味で〈行為的美術〉という造語を用いた。そして、〈行為的美術〉とは、鑑賞者が積極的に像（イメージ）を獲得していき、さらにそれが無限の連鎖反応を持つ構造であるとした。この〈行為的美術〉を実現させるということは、逆説的に、「こと」としての現実に向き合っていることを実感させる作品を制作するという意味でもある。そのような考えのもとこれまで制作した作品を幾つかみていきたい。

まず初めに取り上げるのは、行為それ自体に特化させるような作品と言える。それはつまり、作品を媒介として、鑑賞者にその行為自体を持続させること、あるいはその行為自体を直覚させることを企図したものである。

《CAGE in CAGE》^{【図17】}

この作品は、2メートルを超える高さの鉄製の檻の角二面だけを作り、それをとらえる位置にCCDカメラを設置したものである。また、檻の内側にモニターを配置し、カメラの撮影した映像をリアルタイムで映し出すようになっている。そのため、鑑賞者が檻の中に入ることによって、鑑賞者自身が、そのモニターに映し出されることになる。さらに、檻の扉には内側から鍵が掛けられており、鑑賞者が檻の内側に立った場合、檻の中に捕われているようで、実は檻の外部にいる構造となっている。鑑賞者は自分自身が映し出された映像を見るときともに、自分が見られている存在であることにも気付く。そして、特殊な檻の構造が、鑑賞者を外部と内部の境界線に立たせる。もちろん、ここで表現している、「見る」と「見られる」の関係は、“行為的直観”におけるそれと、少しニュアンスが違う。行為を伴う身体的存在と考えれば、結局は同じことではあるが、より具体的に「見る」と「見られる」の関係構築している。

《SHIKAKU no SHIKAKU》^{【図18】}

この作品は、30センチ立方の木製の箱の内部にモニターを上向きに入れ、同じく箱の内部にCCDカメラを

設置して、上方を撮影するようになっている。カメラによって撮影された映像は、そのままモニターに映し出される。さらに、箱の上面にアルミ製のパンチングメタルが取り付けられているため、映し出される映像が、少しモワレの掛かった状態となる。この作品においても、鑑賞者は箱を覗き込むことによって、自分自身を見ることになる。しかし、単に鑑賞者の映像を映し出すというだけではなく、モワレを生じさせることによって、見るという行為を鑑賞者に積極的に自得させることになる。

《～Relationship～ fusion&illusion-Mirror-》^{【図19】}

この作品は、四面が高遮蔽性能熱線反射ガラス（スパッタリングガラス）によって取り囲まれている。また、鑑賞者は実際に作品の内部に入ることができる。高遮蔽性能熱線反射ガラスというのは、輝度の高低によって、一方の面の光を透過させて、もう一方の面の光を全反射させる構造を持ったガラスのことである。この作品では、内部に蛍光灯を設置しているため、内側の面のガラスが全反射するようになる。そのため、鑑賞者は、作品の内部に入ることによって、そのガラスに自分自身の姿を映し出すことになる。さらに四面すべてがガラスで取り囲まれているため、どこまでも連続的に反射する自分自身の姿を見ることになる。また、外部からこの作品を見る別の鑑賞者は、作品内部の鑑賞者を見ることができる。つまり、作品内部にいる鑑賞者は作品の外側を見ることができないが、作品外部にいる鑑賞者は内部の人物を一方的に見ることができる。このことによって、内部にいる鑑賞者は、自分自身を見ると同時に、自分以外の他者によって見られているという意識を持つことになる。

《Listen to Listen》^{【図20】}

上記三つの作品が「見る」という行為に焦点を当てたものであるとすると、次のこの作品は、「聞く」という行為に焦点を当てたものであると言える。具体的に説明していくと、この作品では、木の上に置かれた3×6板の透明なガラスにセラミック振動スピーカーが接着されている。セラミック振動スピーカーというのは、それを何かに接着することによって、接着されたものに共振を引き起こさせる機器である。この作品の場合、ガラスが共振を起こす。そして、ガラス全体が音を増幅させるスピーカーとなる。そのため、セラミック振動スピーカーにつながれた音源からの音が、ガラスを通して聞こえてくる仕組みとなっている。しかし、この作品では音量を最小限に絞っているため、耳を研ぎ澄まさない限り、その音を聞くことができないようになっている。なおかつ、この作品で使用している音というのは、ランダムな英数字の音の羅列である。「df1k6jv46gd;b54jd・・・」のような脈略のない文字列の音声が続り返されるようになっており、純粋な音

それ以外の意味として把握することができない。その結果、鑑賞者は微量な音に意識を集中させるとともに、理解できない音の羅列を聞くことになる。つまり、鑑賞者はただただ聞くという行為に没頭することになる。

これらの作品群は、前述したように、鑑賞者を行為それ自体に特化させるような作品である。この場合の行為というのは、単に鑑賞者が、作品に一方的に働きかけるという意味ではなく、運動と知覚、あるいは、行為と認識を一つのものとする立場に立っている。^{【註1】}そして、鑑賞者を積極的に作品と関わらせることによって、常に作品と相互作用的な関係があることに気付かせるようにしている。

しかし、これらの行為に特化させた作品は、「見る」、「聞く」といったことが、認識と一つになった行為というよりも、感覚的な要素一元論としての見方が強くなってしまふ。もちろん、作品との相互作用ということは実現されているのではあるが、作品はあくまで、感覚的効果をねらった装置でしかないとも言える。その結果、「もの」としての作品を通して「こと」を喚起させる、あるいは、出来事としての広がりを感じさせるというよりも、視覚や聴覚のメカニズムといった現象が際立ってしまうことになる。とくに《～Relationship～ fusion&illusion-Mirror～》は、一種のトリックアートの作品となってしまう、「こと」を喚起させる視点から離れているとも考えられる。

ここで少し話が逸れるが、“もの派”の作家達の作品の中にも、このような一種のトリックアートの作品と見られる作品が散見される。例えば、関根伸夫の《位相 No. 5》^{【図21】}や李禹煥の《第四の構成 A》^{【図22】}などの視覚的効果を取り入れた作品がそれにあたる。当時、欧米で主流だった“オプティカル・アート”^{【図23】}や“ライト・アート”^{【図24】}といった動向に影響を受けて制作されたものと考えられるが、^{【註2】}これらの作品は、「もの」としての作品を通して「こと」を喚起させるというよりも、やはり、それとは別様な位置付けで考えることが妥当であろう。つまり、“もの派”の本質とは違うところに位置付けされる作品であるように思われる。もちろん、第三章で触れた関根伸夫の《位相-大地》のように、その後が続く作品のなんらかの切っ掛けになっていることには間違いない。

さて、このような経緯で、私が次に制作した作品は、とくに時間に重点をおいたものである。とりわけ私が重視したことは、「こと」との関わりとしての時間である。その理由は、木村敏が、離人症の時間体験に「こと」の欠如が見受けられると述べている点に依拠している。以下は離人症患者にみられる独特な時間体験について書かれたものである。

離人症患者がしばしば語ってくれる体験のうちで、われわれにとってとくに問題となるのは、その

独特の時間体験である。ある患者は、[中略]「時計を見れば今何時ということはわかるけれども、時間が経って行くという実感がない」といい、また別のある患者は、同じことを「時と時のあいだがなくなってしまった」という言いかたで表現する。[中略]この世界を失った離人症患者においては、このような意味でのあいだとしてのいまが成立していない。^{【註3】}

前章において、木村敏が指摘する離人症患者の症状に触れたときに、彼らは目の前に「もの」は見えているのに、その「もの」を支えている「こと」が喪失してしまい、結果的に、「もの」の実在感が感じられなくなっているということを挙げた。つまり、健全な人にとっては当たり前の“こと的な感覚”を、離人症患者は失ってしまうという症状である。上の引用の中に指摘されていることは、離人症患者の時間体験にも同じような症状が確認されるということである。とくに、“時計を見れば今何時ということはわかるけれども、時間が経って行くという実感がない”という離人症患者の発言からも推察されるように、離人症患者は、単位あるいは量といった「もの」として時間を把握することができても、それを背後から支えている「こと」としての時間感覚を喪失しており、結果的に、実感を伴った“あいだとしてのいま”という時間を感じられなくなっているのである。このことは逆に、健全な人にとっての時間体験は、「こと」的な感受性ゆえに豊かに支えられていることを示唆している。すなわち、われわれが普段感じている時の流れという感覚は、それを「もの」としての時間と理解する以上に「こと」としての時間が大きく関与しているのである。このような時間に関する思索から私が制作した作品をみていきたい。

《～Relationship～ fusion&illusion-Soap bubble～》^{【図25】}

この作品は、部屋の中央に設置された機械から連続的にシャボン玉が吹き出してくる作品である。シャボン玉をこれまで見たことがないという人はほとんどいないだろう。しかし、それを展示空間という非日常的な場所で発生させることによって、鑑賞者に改めてシャボン玉との出会いを生じさせる場面を作り出すことになる。無数に浮遊するシャボン玉は、たしかにシャボン玉という同じ言葉によって表現されるが、その一つ一つは決して同一の存在と看做すことはできない。一つ前に見たシャボン玉と次に見たシャボン玉は、まったく別なシャボン玉である。このような断続的に発生するシャボン玉は、鑑賞者に幼少期の記憶を呼び覚まし、過去と現在の時間の隔たりを意識化させ、また、眼前で起こっているシャボン玉の生成と消滅の繰り返しが一層、時間意識を刺激することになる。

《～Relationship～ fusion&illusion -Soap bubble-》
【図 26～28】

この作品は、前述の作品において、シャボン玉の生成と消滅の光景を写真撮影したものである。撮影を行う際に、シャッタースピードを長くすることによって、人間の視覚ではとらえきれないシャボン玉の軌跡が作り出す光の残像を捉えている。これは、写真によって時間を切り取ることで、逆説的に、時間の流れを自覚させることを企図している。

《～Relationship～ fusion&illusion -Paper ballon-》【図 29】

この作品は部屋の四隅におかれた扇風機によって数百個の紙風船が、ランダムに動き回るといものである。扇風機は左右に首軸が動くようになっているため、紙風船は予期せぬ動きを繰り返すのである。たしかに扇風機によって生み出される風はモーターの回転によって機械的に作られた風ではあるが、風そのものを人為的に操作すること、あるいは、紙風船の動きを制御することも予測することも不可能である。その結果、紙風船の動きは、作家によって作られたものというよりも、偶発的な出来事として鑑賞されることになる。そして、その紙風船の動きを鑑賞者が持続的に眺めることによって、時間発展に思いを馳せる場を作り出している。

《～Relationship～ fusion&illusion -Ice-》【図 30】

この作品はおよそ 0.5 トンの氷を積み上げ角柱にしたものである。その回りには粉状の超吸水型ポリマーが撒かれている。超吸水型ポリマーというのは、自重に対して、その 400 倍の量の水分を吸収する物質である。この作品では、氷が溶けると同時に、溶け出した水分を超吸水型ポリマーが吸収し始める。さらに、水分を含んだ超吸水型ポリマーはジェル状となり、その場に留まることなく膨張して、まるで自己増殖するかのごとく四方八方に広がっていく。もちろん、その変化がどのような過程を辿るかを、作家である私が認知し得ないことは自明である。そして、この作品を見る鑑賞者は、徐々に変容する形態に興味を示しながら、時間のつながりを感じとることになる。

《～Relationship～ fusion&illusion -Soap bubble-》
【図 31】

この作品は揮発性の泡そのものを作品にしたものである。泡の中には大量の気泡が含まれているため、時間の経過によって、その気泡が抜けていくと共に、泡の成分も蒸発していく。また、泡の効能によって床の汚れが落ちることになる。つまり最終的には、物質的な作品は雲散霧消するが、泡が存在したという痕跡だけが残るうじて残される。

以上のような時間に視座をおいた作品は、この章の冒頭に述べた〈行為的美術〉から外れるものではない。例えば、作品が変化していく状態を見るということは、鑑賞者が積極的に「見る」という行為を持続させていると言える。さらに、時々刻々と変化する形態によって新たな発見が繰り返されているという意味において、鑑賞者と作品との相互関係が保持されているとも考えられる。また、先ほど述べた、行為に特化させた作品では、装置としての側面が強かったのに対し、これらの作品は、「もの」としての作品を通して「こと」を喚起させるという点に立脚していると言えるだろう。

最後に取り上げる作品《Pieces -white-》【図 32】は、およそ、1 万 5 千ピースからなるジグソーパズルである。一般的なジグソーパズルというのは、個々のピースを組み合わせることによって、最終的に一つの絵や写真といったものができあがる。しかし、この作品では、すべてのピースが白色で構成されているため、完成するジグソーパズルは、白一色になるだけである。また、そこには、特別な装置もなく、時間を感じさせる動的な要素もない。そのためこの作品は、これまでみた作品とは少し様相を異にするようにもみえるだろう。けれどもそれは、行為に特化させた作品や、時間に重点をおいた作品を否定的に捉えた結果ではない。むしろ、それらを発展的に展開させる試みであると、私は考えている。第三章において、われわれにとっての自然が、西洋のような“支配”の対象としての自然ではないことを述べておいた。しかしそれは、自然によってわれわれが“支配”されているという意味ではない。つまり、自然とはこちら側から迫っていくものでもなく、あちら側から押し寄せてくるものでもない。どこまでも静かな広がりとしてただ在る。この「ただ在る」という状態性をいかに作品へと昇華できるか。この作品ではそれをピースとピースの狭間にみている。しかるに、この作品では、一つ一つのピースを組み合わせさせてジグソーパズルを完成させるというよりも、ピースとピースの狭間それ自体を作り出すことに重きがあると考えている。すなわち、一般的なジグソーパズルにおける方法論とは逆転した捉え方である。ピースとピースの狭間はたしかにその実体を規定することはできない。しかし、ピースという部分の連続がなければ、その狭間も生まれえない。「もの」としてのピースがあつて初めて意味付けられる状態性。何も無いところを積極的に見るということが身体性を伴った行為的持続を生み出すことになる。そのように私は考えている。たとえ静的な作品であったとしても、「もの」としての作品を通して「こと」を喚起させることは不可能ではないだろう。これは今後の課題であるとともに、私のこれからの制作の糧になると確信している。

われわれは生活の一瞬一瞬の場面において、「こと」

としての世界に迎えられ、絶えず新たな出会いと遭遇しているのである。それは、まるで自然の中に溶け込むように、ひっそりと、しかし豊かにわれわれの「生命」を芽吹かせているのである。

註

1. 身体的存在であるわれわれのこのような行為的な側面を西田幾多郎はポイエシスと呼び、次のように記している。
ポイエシスの世界こそ真に純粹経験の世界である。
西田幾多郎『西田幾多郎全集 第一巻』(岩波書店 1978年 7項) なお引用はすべて現代仮名遣いにしてある。
2. 『もの派-再考』(国立国際美術館 2005年 12項)
3. 木村敏『時間と自己』(中公新書 1982年 27項～)
木村敏は『時間と自己』の中でベルクソンの“純粹持続”について触れている。(同書 38項～)そこでは、“もの性を免れた純粹な持続”というのは、むしろ「もの」としての時間があって初めて成立するのであり、「もの」としての時間を欠いた“純粹持続”というベルクソンの時間論は不徹底であると批判している。



図1
井上大輔
『tsuranari』2003年
ホワイトウッド、蜜蝋
300×230×250cm



図2
井上大輔
『tsuranari』2003年
楠、銀杏、栗、樺、胡桃、オイルステン、蜜蝋
220×105×42cm



図3
井上大輔
『tsuranari』2003年
栓、蜜蝋
50×242×20cm



図4
井上大輔
『tsuranari』2003年
銀杏、蜜蝋、鉄に塗装
140×90×25cm

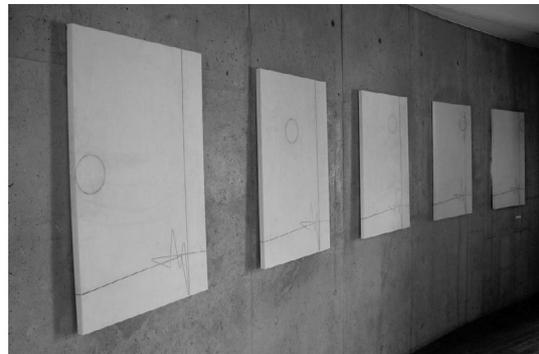


図5
井上大輔
『tsuranari』2003年
帆布に銅版画
各72×96×2.5cm



図6
井上大輔
『～Relationship～ fusion&illusion - Jelly - 』2004年
ゼラチン、水、アクリル、顔料、ハロゲンライト、等
サイズ可変



図7
井上大輔
『~Relationship~ fusion&illusion - Garden - 』2004年
楠、顔料
サイズ可変



図8
サンドロ・ボッティチェリ
『受胎告知』1488~89年
板、テンペラ
150×156cm



図9
ジャン=フランソワ・ド・トロワ
『愛の宣言』1731年
カンヴァス、油彩
71×91cm



図10
ドミニク・アングル
『ホメロス礼讃』1827年
カンヴァス、油彩
386×512cm



図11
オーラス・ヴェルネ
『五人の息子に囲まれてヴェルサイユ宮殿から出るルイ=フィリップ
国王』1846年
カンヴァス、油彩
367×394cm

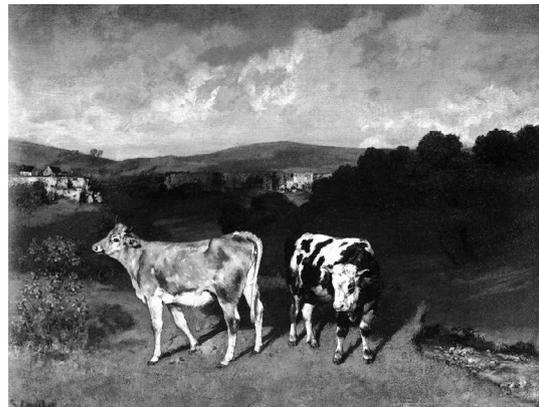


図12
ギュスターヴ・クールベ
『白い雄牛と茶色の雌牛』1850~51年
カンヴァス、油彩
88.5×115cm

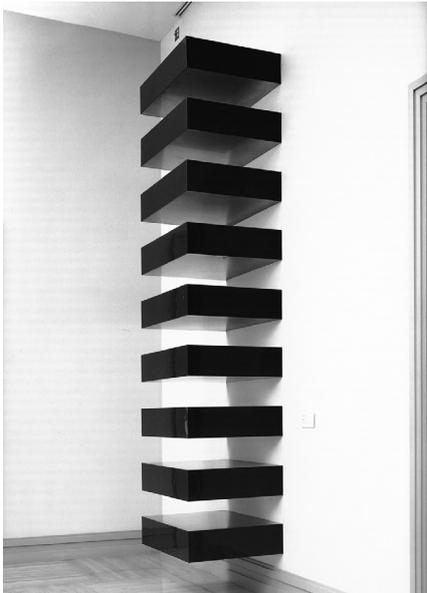


図 13
ドナルド・ジャッド
『Untitled』1969年
金属、青いプレキシガラス
各 23×102×79cm

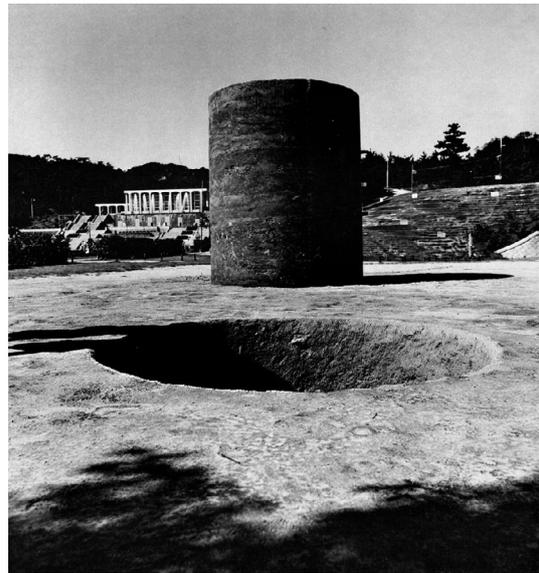


図 16
関根伸夫
『位相 - 大地』1968年
須磨離宮公園に制作後、大地に埋め込む
270×220×220cm

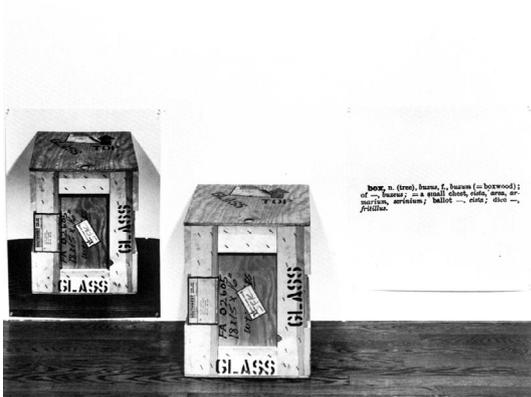


図 14
ジョセフ・コースス
『One and Three Boxes』1965年
木製の箱、箱の写真、辞書に記された箱の定義の拡大写真
サイズ不詳



図 15
李禹煥
『関係項 - ふたつの石と二つの鉄』1978年（1990年再制作）
鉄、石
220×280×340cm



図 17
井上大輔
『CAGE in CAGE』2004年
鉄、ステンレス、真鍮、CCDカメラ、モニター、等
220×300×300cm



図 18
井上大輔
『Shikaku no Shikaku』2005年
木、アルミニウム、CCDカメラ、モニター、等
40×40×40cm



図 19
井上大輔
『～Relationship～ fusion&illusion - Mirror - 』2006年
アルミニウム、高遮蔽性能熱線反射ガラス、蛍光管、等
210×150×150cm

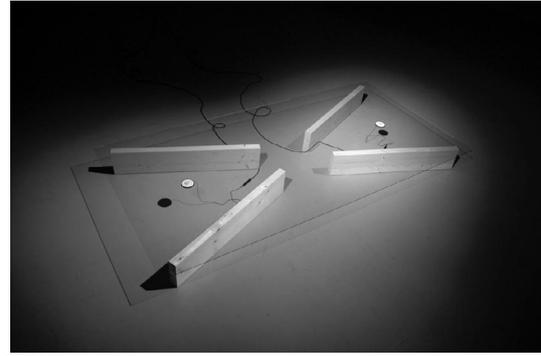


図 20
井上大輔
『Listen to Listen』2006年
ガラス、木、振動スピーカー、等
20×182×91cm



図 21
関根伸夫
『位相 No. 5』1968年
ベニヤ板、木、ラッカー
220×120×90cm

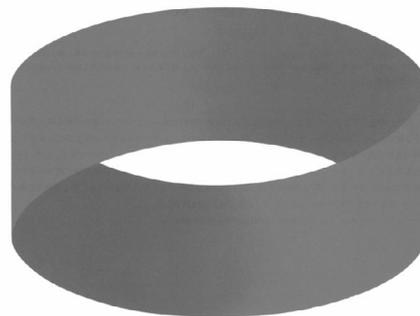


図 22
李禹煥
『第四の構成A』1969年
ベニヤ板、蛍光塗料
93×120cm

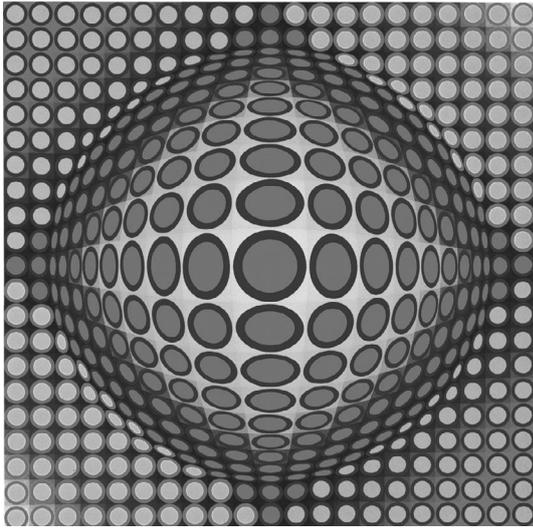


図 23
 ヴィクトル・ヴァザレリ
 『Vega 200』1968年
 キャンバス、アクリル
 199.5×200cm

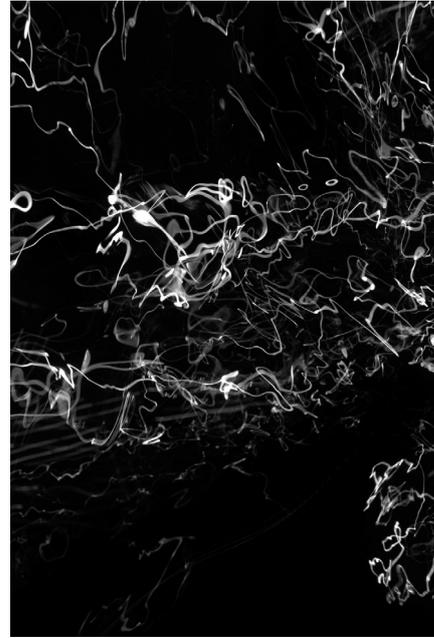


図 26
 井上大輔
 『～Relationship～ fusion&illusion - Soap bubble - 』2007年
 ラムダプリント

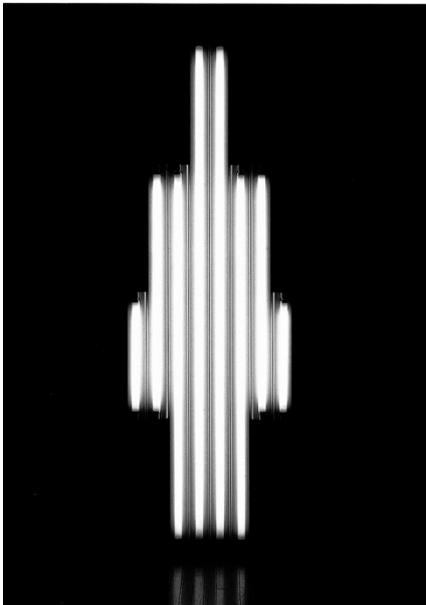


図 24
 ダン・フレイヴィン
 『Untitled(“monument” for V. Tatlin)』1967～70年
 蛍光管
 243.8×80×11.4cm

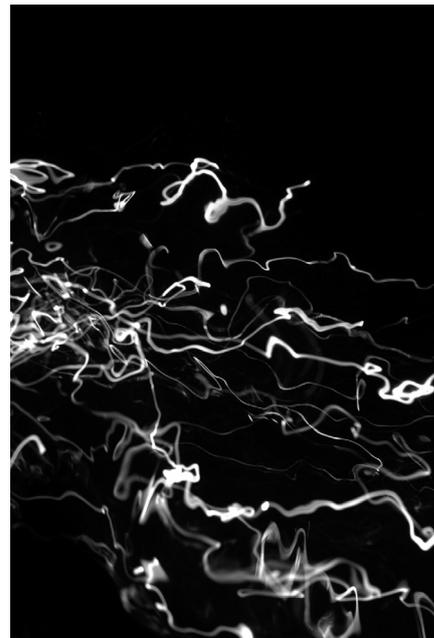


図 27
 井上大輔
 『～Relationship～ fusion&illusion - Soap bubble - 』2007年
 ラムダプリント



図 25
 井上大輔
 『～Relationship～ fusion&illusion - Soap bubble - 』2006年
 シャボン玉、等
 サイズ可変

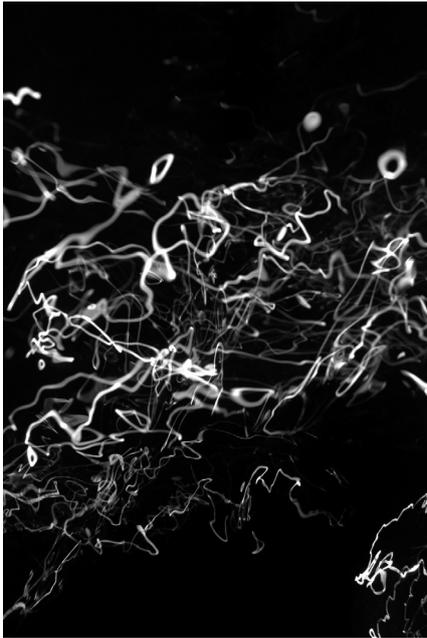


図 28
井上大輔
『~Relationship~ fusion&illusion - Soap bubble - 』2007年
ラムダプリント



図 29
井上大輔
『~Relationship~ fusion&illusion - Paper ballon - 』2007年
紙風船、送風機、等
サイズ可変



図 30
井上大輔
『~Relationship~ fusion&illusion - Ice - 』2007年
氷、超吸水型ポリマー
サイズ可変



図 31
井上大輔
『~Relationship~ fusion&illusion - Soap bubble - 』2008年
泡、等
サイズ可変



図 32
井上大輔
『Pieces - white - 』2008年
ジグソーパズル、等
200×300cm

図版の出典一覧

1. 井上大輔個人
2. 井上大輔個人
3. 井上大輔個人
4. 井上大輔個人
5. 井上大輔個人
6. 井上大輔個人
7. 井上大輔個人
8. 佐々木英也・森田義之責任編集『世界美術大全集 第11巻 イタリア・ルネサンス1』(小学館 1992年 281項)
9. 坂本満責任編集『世界美術大全集 第18巻 ロココ』(小学館 1996年 40項)
10. 鈴木杜幾子責任編集『世界美術大全集 第19巻 新古典主義と革命期美術』(小学館 1993年 139項)
11. 高階秀爾責任編集『世界美術大全集 第20巻 ロマン主義』(小学館 1993年 146項)
12. 石橋財団ブリヂストン美術館学芸部編集『ギュスターヴ・クールベ展カタログ』(ブリヂストン美術館 1989年 53項)
13. 乾由明・高階秀爾・本江邦夫責任編集『世界美術大全集 第28巻 キュビズムと抽象美術』(小学館 1996年 262項)
14. 乾由明・高階秀爾・本江邦夫責任編集『世界美術大全集 第28巻 キュビズムと抽象美術』(小学館 1996年 270項)
15. 国立国際美術館編集『もの派 - 再考』(国立国際美術館 2005年 151項)
16. 近代美術研究会編集『関根伸夫 1968 - 78』(ゆりあ・ぺむぺる工房 1978年 5項)
17. 井上大輔個人
18. 井上大輔個人
19. 井上大輔個人
20. 井上大輔個人
21. 国立国際美術館編集『もの派 - 再考』(国立国際美術館 2005年 159項)
22. 同上書 57項
23. 北海道立近代美術館・北海道立帯広美術館・いわき市立美術館・伊丹市立美術館・呉市立美術館編集『ヴィクトル・ヴァザルリ展』(美術館連絡協議会 1993年 91項)
24. Documenta 7 Kassel, Paul Dierichs GmbH & Co, 1982, p. 282.
25. 井上大輔個人
26. 井上大輔個人
27. 井上大輔個人
28. 井上大輔個人
29. 井上大輔個人
30. 井上大輔個人

31. 井上大輔個人
32. 井上大輔個人

本書は博士論文である

博士（芸術）
金沢美術工芸大学
2009年5月