



芸術は 生命の表現

小林 道憲

芸術は生命の表現－芸術の真実

小林 道憲

人はなぜ表現するのか。人間にとって芸術とは何か。この論文は、芸術の本質を生命の表現に見る私なりの芸術哲学の精髓をまとめたものである。ここでは、芸術作品を成立させている宇宙観や生命観を問題にし、芸術の根源を探りあてようとしている。花の中に春を描く、それが芸術なのである。

1 抽象と象徴

物そのものの表現

一八九〇年から一八九四年の間の作と思われるセザンヌの『リンゴの皿のある静物』は、伝統的な遠近法を無視して描かれた部屋の中のテーブルの上に、皿に載せられたいくつかのリンゴとコーヒーカップなどが描かれた単純な静物画である。しかし、よく見ると、テーブルの後ろの方が競り上がっており、コーヒーアーもいくらか歪み、リンゴを載せた皿も後ろの方が前に競り出しているように見え、複雑な構成をもっていることが分かる。テーブルやリンゴやコーヒーカップの色は強烈で、それらが、リンゴの存在を確固として定着させている。このセザンヌの円熟期の独特の作品は、事物の厳しい堅固さとともに、それを囲む部屋の静寂さまで表現していてありますところがない。一般に、セザンヌの静物画は、正面から対象に迫り、物そのものに直接肉薄して、事物の本質を把握しようとする画家独自の眼に支えられており、それが、描かれた対象の高度な実在感を与えていている。



セザンヌ「リンゴのある静物」

このようなセザンヌの〈物そのもの〉に迫る厳しい手法は、すでに、当時の印象派を遙かに乗り越えてしまっている。印象派は、輪郭をもたない光とその印象によって物を表現しようとしたために、線の存在を否定し、形も極限まで分解し、色そのものも解体してしまった。そのため、印象派においては、物が埋没し、物の固有の重さが失われてしまった。物の存在は、逆に、われわれ主観の側で再構成してはじめて現われるというようなものとなってしまったのである。確かに、セザンヌは、若い時に印象派の画家たちと交わり、その影響を受けはしたが、物そのものに迫ろうとしていたセザンヌにとって、印象派のような間接的でアトム論的な物の表現法は我慢ができないかった。画布の上で色調をバラバラにしておいて、網膜の上でこれを取り集めるような印象主義のやり方は、セザンヌにとっては克服しなければならないものだったのである。

セザンヌは、物そのものを直接把握するために、まず、面を多数の小さな切り子に分割し、その切り子にそれぞれが担う色彩を当て、その色と色の関係および色と線との緊張から、印象派によって解体された物そのものの形を直接回復しようとした。そのことによって、セザンヌは、物の形態を再建するとともに、その本質をつかもうとしたのである。セザンヌにおいては、色や形や線は、相戦いながら存在の全体を甦らせている。静物画は、セザンヌの構成原理を示す代表的なものだが、そこでの果物やガラスの杯や水差しが、それ自身の生命をもったものとしてわれわれの目に迫ってくるのは、セザン

ヌのこのような表現法によるのである。

セザンヌの作品のように、芸術が物そのものの本質を表現しようとするものだとすれば、芸術は単なる感情の表現ではないことになる。芸術作品は、必ずしも、喜びや悲しみ、感動や苦悩といった個人的な情感の表現ではないし、そういう個人的な情感を他人に伝達しようとするものでもない。絵画でも、音楽でも、それらは、芸術家自身の想像や内面の表現では必ずしもない。また、対象に感情を移入することでもない。要するに、芸術は主観の表現ではないのである。

芸術は、むしろ、物の真理の表現であり、認識でなければならない。表現そのもののうちに主観を越えた真理が現われ出ているもの、それが偉大な芸術である。だから、芸術が真に芸術になるには、内側から感じている自己は乗り越えられねばならない。もしも、芸術を自我の表現と考え、それをよく表現しているものを偉大な作品とするなら、芸術は、単なるナルシズムに陥ってしまう。ナルシズムに陥った芸術には、カタルシスがなく、あっても、それは程度の低いものである。芸術作品を芸術家の魂に由来するものと考え、芸術家の内的世界の表現としてのみ説明しようとすると、芸術はただの自己表現にすぎなくなってしまう。

芸術を内なるものの外化と見るようになったのは、比較的近代になってからのことであろう。近代の主観主義的美学は、心の諸力に芸術の成立根拠を求め、美の判断基準を、主観的な感情や趣味と結び付けた。このような考えは、カントから始まる。カントは、『判断力批判』の中で、自然美にしても、芸術美にしても、美は感性的な理念を表現するものと考え、芸術作品を感性的な認知の対象としてとらえた。そこから、芸術の本質を解明しようとしたのである。かくて、カントは、対象や素材に感性的な主観の作用が加わることによって芸術は成り立ち、美的なものの判定や構成を行なうのは感性的主観だとしたのである。そして、何よりも、制作や観照など、芸術的活動に働いている構想力、つまり統合する力を重んじたのである。

しかし、このようなカントの美学理論には、物と心の二元論が前提されて

いる。そのため、芸術は対象を心によってとらえ、その美を判定するものは、主観における快の感情だとされたのである。しかし、美の成立根拠をわれわれの心の働きという主観にのみ求める美学は乗り越えられねばならない。芸術は、必ずしも、感じるわれの表現ではない。主観でも客觀でもない真理の表現、それが芸術である。芸術家は、この真理を表現しようとしている。セザンヌの静物画は、そのことを何よりも物語っている。

抽象

芸術が物の本質、物の真理の表現だとすれば、芸術家は対象をよく写生しなければならない。実際、画家は、洋の東西を問わず、自然を忍耐強く観察し、物をよく凝視し、それを写してきた。しかし、写生とは、物の単なる模写でも、模造でも、まして複製などではない。写生とは、ただひたすら物を見ることによって、物の真実、物の生命を把握することでなければならない。

写生とは、物の命を見抜くことなのである。画家は、あらゆる方向から花を凝視し、花の命、花の本質を会得する。写生に成功した花の絵は生き生きとしている。芸術家は、その時、花の命をとらえているからである。セザンヌも、何でもないリンゴや机や水差しの命を真正面からとらえようとしていた。写実主義とか写実的な表現という場合でも、それは、そういう命の描写でなければならない。

写生とか写実は再現であり、再提示であり、再現前化である。再現することによって、物の本質は眼前に現われてくる。再現前化による真実の表現と認識、それが芸術である。そこには当然素材の選択と本質の抽出という作業があるから、再現された作品は元の与えられたものそのままではない。真に迫る巧みな描写とは、物がその本質において抽出されているものをいう。

現に、どんなに具象的な絵画であっても、あるがままのものを描いてはいない。表面的な模写は、かえって対象の生命をとらえることができない。対象の生命をとらえるには、抽象が必要である。抽象のない芸術はない。写実的絵画とか抽象的絵画と言われるが、それは程度の差にすぎない。写実の中

にも抽象はある。写実的傾向の強いものから抽象性の高いものに至るまで、絵画は、どれも、抽象化された線や面、色や形の中に、対象の生命を表現しようとしている。

実際、幅も大きさもない線は存在しない。存在するのは物と物との境界であって、これは、むしろ色や形によって表わされる。形を作り出す線は、いわば存在の抽象である。しかし、その線なくして、存在を表現することができない。写実性を犠牲にし、特徴的なものだけを抜き出し単純化しなければ、存在を甦らせることはできないのである。だから、出来上がった作品は、対象の実態とは別のものであり、しばしばデフォルメがなされている。しかし、そうでなければ芸術作品にはならない。

もともと、われわれの認識は抽象することによって成り立っている。われわれ人間や動物は、自然を見るのに、自分にとって必要なものを抽出して見ている。抽象は、ある特徴を引き出すことであるが、同時に、それは、それ以外のものを省略することでもある。省略することなくして、本質は表現されない。

日本の芸能、能楽を例にとっても、例えば、世阿弥は、老人の役柄は、心しづかを閑にもち、目は遠くを見ることによって、老人らしさを出さねばならな

²いと言っている。このことからも分かるように、役柄の核心部分を一息にただ一点でとらえ、役柄の全体を単純な姿勢の中に表わそうとするのが芸である。世阿弥も、対象の真実を学ぶためには、本質の抽出と非本質的なものの省略が必要であることをすでに述べていたのである。それがいわば世阿弥の写実主義であった。

美術史家のヴォリンガーは、『抽象と感情移入』の中で、人類の芸術は抽象衝動から始まったとし、芸術の様式と一体をなす抽象作用の概念を美の原理の一つに数え、抽象的・幾何学的様式が人類史上最初の芸術様式であった

³と考えた。現に、ヴォリンガーの念頭にあったように、古代エジプトや古代メソポタミアにおいては、四角錐によって造られたピラミッドをはじめとし

て、数多くの植物、太陽や月、稲妻、魂さえ、幾何学的・抽象的形態によつて表現されている。

しかし、このような抽象による事象の表現は、実際には、もっと古くから始まっている。後期旧石器時代の洞窟壁画には、なるほど写実的な動物の描写も見られるが、それでも、それは、実際の動物からその特徴を抽出したものである。この抽象的表現は、時代の経過とともに発達する。そこでは、動物の形態の中から最も有意味なものを選び、それを強調し、細部の表現を極力抑えて、線描画によって単純化、対象の本質を表わそうとしている。後期旧石器時代から新石器時代にかけては、さらにこの抽象化が進み、直線や曲線、円や同心円、十字形や方形などで、樹木や魂、渦や混沌などを表現するに至る。神や精霊なども、人間の顔の細部の表現を省略し、単純化して表現している。幾何学化と様式化の発達した抽象芸術は、原始時代の芸術や未開民族の芸術には至って豊富なのである。抽象による物そのものの表現は、人類が大地に立ち、世界を自覚した時から始まったのだと言わねばならない。芸術は世界の自覚なのである。

セザンヌも、主観の表現は極力抑え、執拗な自然観察をその極限まで押し進めて、独特的な様式を作り出していった。彼は、複雑な題材から少数の形と色を抽出し、それを幾何学的に構成し、そのことによって、持続する事物の厳肅さに迫ろうとした。自然を単純化された色と形に還元し、その色と形の客観的関係を再組織化することによって、物の真実を表現しようとしたのである。しかし、この抽象化は、物の徹底した凝視の末に起きたことであり、恣意的な実験でも、デフォルメでもない。セザンヌは、徹底して写実主義的な抽象家だったのである。セザンヌの表現には、存在そのものへの驚きに根差した視覚の原初的な無垢があり、それは遠く芸術の始原を想起させる。旧石器人が洞窟の中で動物の絵を描いたその時の情念が、セザンヌの静物画や風景画には脈々と生きている。

象 徵

すべての非本質的なものを棄てて、最も大切な一点のみを残し、抽象に抽象を重ねていくとき、それは象徴となる。芸術家は、形象を単純化し、線や点、形や色などを象徴的に扱う。そして、一つの形象に意味を潜ませる。そのとき、一つの形象は、單なる形象にとどまらず、全体を一举に示す象徴となる。現に、人類は、先史時代の洞窟壁画や土偶、メンヒルやドルメン、古代のピラミッドや神殿など、生命と宇宙、天と地を象徴するものをつくってきた。

芸術の営みは、象徴となる形象の中に無限なものを表現することである。シンボルを創造できれば、象徴的手法による認識は、製作者を越えて、それ以上のものを表現することができる。目に見える一つ一つの形象に、目に見えないものを表わし出すことができる。目に見えないものをシンボルを通して知覚できるものにすること、それが象徴的手法の役割である。それは、具体物を示して、その奥にあるものを示す暗示的表現だとも言える。人間は、象徴によって表現する動物であり、芸術創造は、この人間の本性に基づいている。象徴は、人間が事物の本性と世界を理解し伝達する手段なのである。だからこそ、人間にとって芸術は必要なのである。

わが国の能楽の表現は、象徴的表現の一つの極であろう。能の舞台は徹底的に簡素化され、演者の動作も極端に制限されている。しかし、その極く簡素な動作に最も本質的な形が残され、観客を引きつけていく。例えば、能における泣く表現は、能面を俯け、手の指を伸ばして揃えたまま涙を抑えるように、顔の前に出す。これだけで悲しみを表わし、その伏目がちの姿が美しく見える。慟哭を表現する場合には、俯けた面の前に両手を出すか、さらに激しい慟哭の場合には、両膝を崩す。怒りの表現は、能面を鋭角的にしかも瞬時に向きを変えるということによって表わし、喜びの表現は、面をわずかに仰向け、面を照らすことによって表現する。能では、演者が数歩歩くだけで何里もの旅をしたことにもなり、演者が面を少し上げ遠くを眺めただけで、千里も離れた都が思い出される。能の表現は、演者の身体のわずかの動きにすべてを象徴させ、暗示する。

実際、世阿弥作の『葵上』でも、病臥する葵の上を表わすのに、縫箔の小袖を舞台正面先に置くというだけのまったく象徴的な表現を用いる。光源氏の前の愛人だった六條御息所の生靈の嫉妬に狂う様は、鱗模様の装束に般若の面をつけたシテの姿に象徴される。また、横川の小聖の念佛に祈り伏せられ橋懸りを去る姿に、愛欲の業の浅ましさに泣く女性の切々たる悲哀が象徴される。さらに、同じ世阿弥作の『野宮』でも、六條御息所が野宮の鳥居のもとで片足を差し出しながら再び足を戻すという微妙な動作によって、光源氏との別れを決意しつつも最後の恋に身を焦がす悲しい瞬間を象徴的に表現する。能では、このような抑制された表現の中に無限の情念が結晶化され、かえって豊かな表現力が得られる。能は、象徴的手法を駆使して、観客の限りない想像力を引き出す高度な象徴詩劇なのである。

能「葵上」



能「野宮」



象徴するためには抽象し、抽象するためには否定が必要である。本質を表現するには、否定しなければならない。本質的でないものを削り捨てて、削りに削って、最後に残ったものを取り出さねばならない。能は、そのような否定の芸術の極であろう。能は、無駄や誇張を一切捨てて、ひたすら内奥にあるものを暗示しようとする。実際、能舞台では、小道具はまったくないか、

あるいは簡単な作り物など、ささやかなものに限られ、舞台はシテの動作の一点に凝縮する。そのシテの動きも、人間の自然な身体の動きをことごとく否定し、典型化した動作に集約し、そこに逆に、自然な運動の生命を鋭く表現しようとする。それはちょうど、水墨画で、色彩を否定し、ただ墨の濃淡のみで万物を表現しようとするのと同じである。能では、最後は、演者の動作が何を象徴するのかさえ忘れられ、ちょっとした動作自体が巨大な実在として迫ってくるようにならねばならない。

それどころか、能楽の完成者である世阿弥は、『花鏡』の中で、

これ

「さびさびとしたる中に、何とやらん感心のある所あり。是を、冷えたる

4

曲とも申す也」

と言い、〈冷えた芸〉を能の最高の境地とした。事実、今日でも滅多と演じられない『閑寺小町』では、二時間にも及ぶ演能の初めの一時間半は、ただ、シテが藁葺きの家をかたどった簡素な舞台装置の中で動くこともなく座り続ける。しかも、この能の焦点は、この動きのない一時間半の中にある。そこでは、演能者は、個人的感情はもちろん、何かを表現しようとする心も殺し、動かずに心でのみ舞うことによって、観客の心を一点に凝縮させ、深い感銘を与える。同じ『花鏡』の中で、世阿弥は、

「無心の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬひまの前後をつなぐ

これすなわち

べし。是則、万能を一心にしてつなぐ感力也」

5

と言い、「せぬ所が面白き」と言っている。これは、否定の美、否定の藝術の最高の境地を語ったものと言えよう。否定を通してのみ、真理はさまざまと現われてくるのである。

藝術制作は、一つの表現活動である。それは、主觀的な感性の外化でもなく、客觀的な対象の模写でもない。それは、存在の本質の再現であり、現前化であり、自覺である。藝術は、物のリアリティを形や像として表わし、存在の眞実を表現する。色や形に表現された眞実、それが美である。表現する

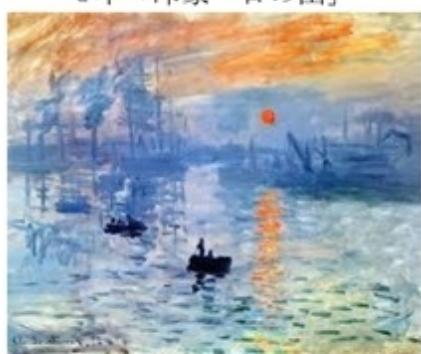
とは、存在の真理をあらわにすることであり、明るみに出すことである。そのとき、存在の真理が生起し姿を現わす。真理の表現とは、真理を表現することであるとともに、真理が表現することでもある。真理が表現者の中に到来することによって、対象に宿る真理もあからさまになる。そして、そのとき、真理は再認識され、自覚される。物が物となり、世界が世界となる。宗教も哲学もそこから出てくる存在の根源、それが芸術の根源でもある。

2 生命の表現

セザンヌとゴッホ

一八七二年作の有名なモネの作品「印象、日の出」にも現われているように、印象派のモネの作品は光の印象を徹底的に追っていったために、対象の姿が消えてしまい、そこに残ったものは光の流動だけになってしまった。それに対して、セザンヌは、光の波とともに浮動する印象派の風景を固定させようとした。セザンヌがつかみたかったのは、自然の瞬間の印象ではなく、自然そのものの存在であった。かくて、セザンヌは、光の流動や推移を固定するために、色彩や形を構成して、建築的に物を秩序立てていった。

モネ「印象　日の出」



自然是みな動いている。自然是生成変化して止まない。絵画は、もともと、この動いて止まないものを止めて見ようとするが、セザンヌはこれを徹底し

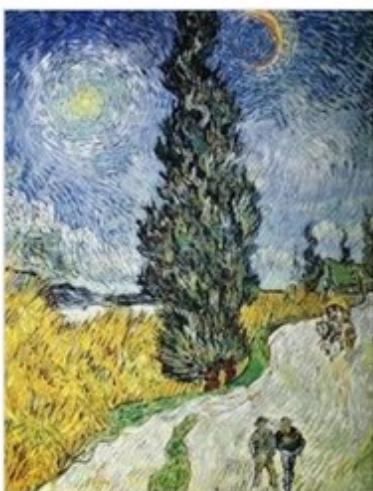
た。動を静に還元し、物の真実を、静によって表現しようとしたのである。そのため、セザンヌの作品では、風景も、静物も、人間も、一様に静止した視覚像として表わされている。セザンヌは、自然の無限の変化の中からたった一つだけの像を選び、そこへ自然の全体を集約しようとした。そのようにして、物の本質、物の生命をつかまえようとしたのである。そこには、一切を忘れて自然に直接見入る芸術家の感覚の深さがあった。

他方、セザンヌ同様、印象派から影響を受けながらも、印象派を克服しようとしたゴッホは、セザンヌとは逆に、静の中に動を、動的なものを動的に描こうとした。ゴッホの絵は、躍動的、情熱的で、生命の燃焼そのものを描いている。

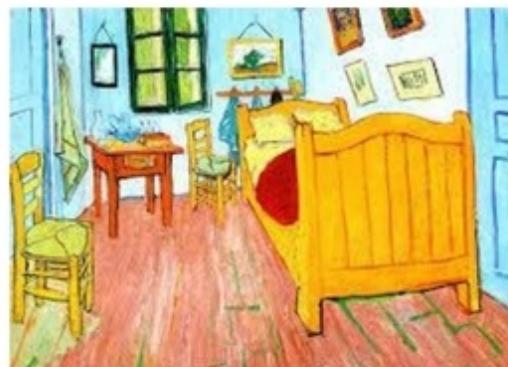
ゴッホは、特にアルル時代以後、光と色彩の画家として、何ものかに取り憑かれたように描き出している。一八八八年の「種蒔く人」などに代表されるように、焼けつくような太陽や黄金色の麦、糸杉やひまわりを、まるで自然を食べ尽くすように描いたのである。渦巻くタッチで描かれた一八九〇年の「糸杉と星のある道」も、ヨーロッパ新石器時代やケルト時代の渦巻紋を思い起こさせるほどである。ゴッホの描く自然是、畑や大地、月や星を描いても、常に蠢き、喘ぎ、まるで宇宙の渦の中に引き込まれていくかのようである。ゴッホの描く炎と渦巻きは、生命の激烈な象徴である。ゴッホは、それを色彩の渦として性急に描き、そのため、純粹な強い色、特に黄色を好んだ。ゴッホの黄色の色調は、渦巻く命を表現している。

狂気と自死にしか脱出口を見出すことのできなかつたゴッホの孤独な短い生涯は、苦痛と不安の連続であったが、それとの戦いを通して、ゴッホが追求し表現しようとしていたものは、生命の燃焼であり、大地への信頼であり、無限なものへの渴望であった。自然の生命力に対する信頼を失った十九世紀末にあって、ゴッホが求めていたものは、命の安らぎと救済であった。それは、鮮やかな色彩で描かれた一八八八年の「アルルの寝室」にも表現されている。

ゴッホ「糸杉と星の見える道」



ゴッホ「アルルの寝室」



芸術は、物のリアリティの表現であり、物の生命の表現である。万物は移ろい行き、同じ所に止まらない。生成変化であり、流動である。それを、絵画では、点や線、面や色彩によって表現しようとする。絵画の点は広がりをもつ点であり、線は働きとしての線であり、命の籠もったものである。面や色彩も、生命の自己表現である。芸術は、生命を、空間的・時間的構成の中に投影しようとするものなのである。

この、物のリアリティ、物の生命の表現に、骨と肉、抽象的・象徴的表現と躍動的・情熱的表現の二種の方法がある。抽象的・象徴的表現は、どちらかと言うと動を静として、躍動的・情熱的表現は、静を動として描こうとする。セザンヌはどちらかと言えば前者で、ゴッホは後者ということになるが、どちらも、生命そのものを表現しようとしていることに変わりはない。

物は、実際には、片時も止まることなく、過ぎ去って行く。物の生命を表現するためには、過ぎ去っていく一瞬を選ばねばならない。その寸前は、すべての組み合わせは今の状態ではなく、その一瞬が過ぎれば、すべての組み合わせは変わる。絵画は空間芸術であって、一般に、時間の否定の上に成り立つ。絵画は一瞬をとらえる。運動や変化の瞬間をとらえる。この一瞬の中に永遠なものを表現しようとして、静と動、二つの表現法が分かれ出でく

る。そして、この二つの表現方法が絡み合って、絵画の豊かな展開がなされる。

雪舟と若冲

二つの芸術の傾向は、わが国の美術史でも見られる。

例えば、雪舟の山水画は抽象的・象徴的表現の典型であろう。有名な「山水長卷」も、確かに、それは厳しい自然観察と写生に基づいたものである。しかし、それは、色彩を否定し、白と黒の墨の濃淡のみで簡素化、的確で厳しい線による立体的構成を通して、静逸な情景の中に、動的なものを見事に表現している。岩や山、樹木や川、城壁や楼閣、人物など、すべてが単純で自然な線で表わされ、生きている。春の港の風景でも、柳の若い枝のひそやかな動きに、早春の瑞々しい生命感が感じられる。単純に墨を注いだだけで、どの巻も、季節や時刻や情緒の微妙な変化さえ表わされている。「秋冬山水図」(冬景)でも、岸壁が延びて天を切り裂くように描かれた垂直線が、宇宙的な生命の実在感をよく表現している。その垂直線を延長した真下には簡略化して描かれた一人の人物の姿が見える。そして、この雪舟自身であろう人物に、全宇宙が集約して現わされているように見える。一つ一つの事物に、生命のダイナミックな緊張が象徴されているのである。

雪舟「秋冬山水図」(冬景)



雪舟「破墨山水図」



雪舟の「山水長巻」は、一四八六年、雪舟六七歳の時の作であり、一つの山水画の完成形態であったが、それから約十年後の一四九五年、雪舟七六歳のときの作品に「破墨山水図」がある。これは、山水画の抽象化と象徴化の極を示すものである。まったくの墨の濃淡だけで、前景に山水の骨組みのみをサラリと表現し、それだけで現実の山水を象徴的に表わしている。遠景に淡く描かれた屹立する岩は、天の高さを表現するとともに、前景との無限の距離感を表わしている。極端に単純化されて描かれた家や岩、草木は、やがて来る風雨の予感さえ漂わせている。

わが国の芸術表現に、抽象化と象徴化を徹底して、簡素で単純な表現の中に全宇宙の運動と生命を集約して表現しようとする傾向が、一方の極としてあることは確かである。

それに対して、わが国の芸術表現にも、細部を丹念に描き、躍動的・情熱的表現の中に、生命の横溢を表現しようとするもう一方の傾向があることも確かである。

さいえ

例えば、江戸中期の京都の異能の画家、伊藤若冲は、その独特的動植綵絵の中で、異常な感覚と特異な視覚と独創的な構成力で、花や草、鳥や獣、虫や貝などを一つ一つ非常な緻密さで描き、執拗なまでに同じ形状と色彩を繰り返して、画面の隅々まで埋めつくして描いた。そのため、その動植綵絵は、画面に濃密な生気が充満し、見る目を圧倒する。

有名な話だが、若冲は家に鶏を数十羽も飼い、よく観察して、群鶏を描いた。その「群鶏図」は、羽毛も隅々まで描かれ、渦巻きのように広がり、それぞれの鶏がそれに自分の存在を主張し、叫んでいるように見える。同じ動植綵絵の「池辺群虫図」でも、沢山の蛙やオタマジャクシとともに、トンボ、蝉、蛇、蜥蜴、蜘蛛などを配し、瓢箪と瓢箪の葉も画面一杯に描いている。どれが主役というわけでもなく、どこに中心があるというわけでもなく、それぞれの個体個体がそれに中心となり、自分の命を主張している。若冲は、そのような手法で、命の躍動とエネルギーを息苦しいまでに表現したのである。

若冲「群鶴図」



若冲「池辺群虫図」



熊谷守一と田中一村

物の生命の表現の相対する二つの傾向は、現代日本の芸術にも見ることができる。

そのうち、抽象的・象徴的表現の典型は、熊谷守一が晩年になって獲得した様式であろう。守一は、身近な生き物や自然を取り上げ、それを簡潔な輪郭線によって区切り、対象の形を摘出するとともに、それに単純な色を平塗りで彩色し、その色と形の組み合わせから、物そのもののリアリティを表現した。線と色彩と形は、それぞれがそれを決定するように描かれ、それ以上の表現はないかのように、作品は決定付けられている。その手法は、すでにセザンヌを超えている。

例えば、一九六一年の「雨滴」では、水や雨にそのような輪郭線があるわけではないのだが、厳しい輪郭線によって区切られた雨滴や波紋は、そのことによって、それ自体の姿がさまざまと表わし出されている。しかも、雨滴一つ一つが、まるで宇宙の生命を宿して息づいているかのようである。そこには、森羅万象を一点でとらえきる画家の透徹した眼がある。



熊谷守一「雨滴」

しかし、守一の作品は、決して単なる抽象画ではない。それは、写実と具象を徹底していった極での抽象であり、単純化であった。技巧を極限まで抑制した抽象化と単純化であったために、ただならない物のリアリティが表わし出されたのである。守一の作品は、この宇宙にその物は一つとしてしか現われなかつたというかのように、対象の核心に迫っている。それは、無駄なものはすべて削ぎ取って、物の生命そのものをとらえている。守一の作品は、命の形であり、本来、形も色もない命を、目に見える形に表現したものである。そこには、自然をよく見、徹底的に物を見抜き、その中に息づく小さな命あるものを見つめる画家独特の眼玉がある。一九七一年作の「赤蟻」なども、一面の黄土色の地面の上を何匹かの蟻が這っている単純な絵だが、そこには、身近な小さな物の中に命を見出し、命あるものの一瞬の動きをとらえようとする画家の眼差しがあり、それが不思議で透明な生命感を醸し出している。

だが、命を見つめ、命を表現する守一の作品の背景には、常に死を見つめてきた画家の眼があったことも忘れてはならない。一九四八年作の「仏前」は、第二次大戦後肺結核で死んだ娘、萬の死の翌年に描かれたもので、黒く塗られた盆と、白く塗られた卵三つと、茶色の花筒と、蠟燭立てだけの単純な構成だが、ただそれだけに限り、他をすべて省略したために、盆の黒と卵の白のコントラストの中で、かえって深い悲しみが作品全体にみなぎっている。不思議と吸い込まれるような静けさをもった作品である。死を深く見つ

める者こそ、よく生を見抜くことができたのである。

他方、物の生命の躍動的・情熱的表現の例を現代日本の絵画に見出すとすれば、孤高な生涯を終えた画家・田中一村を挙げることができるであろう。田中一村は、一九五八年に、すべてを捨て去って奄美大島に移住、奄美の亜熱帯の動植物を描きつづけた。その対象を凝視する眼は鋭く、抑えた表現の中にも、豊かな色彩で、南国の風土が醸し出す生命感を描き上げた。

一九七五年前後に描かれたと思われる「クワズイモとソテツ」は、一村の代表作であろう。それは、朝の陽光の中に、クワズイモの緑の葉にソテツの雄花と雌花を大胆に配し、その葉の隙間を通して空と海が透かすように見え、水平線の手前に、その地で〈立神〉と言われる岩礁を象徴的に描いたものである。画面一杯に描かれた葉や花、海や岩は、それぞれがその個性を主張し、それが見事に息づき、一つ一つに命が与えられている。静まり返った画面の中からも、息苦しいくらいの生気が伝わる異様な迫力をもった作品である。そのむせかえるような生命の緊張感は見る人の心を打つ。

田中一村「クワズイモとソテツ」



田中一村「アダンの木」



「クワズイモとソテツ」とともに、一九七五年頃に描かれたと思われる一村のもう一つの代表作「アダンの木」は、正面に大きなアダンの木とその実を描き、そのアダンの木の枝から覗くように水平線が見える独特的の構図によって描かれている。前景のアダンの木は、刺のある強い葉とその実が南の島の生命力を感じさせ、見るものに迫ってくる。浜辺を埋める小石の群、静かに寄せるさざ波、海岸辺に立つ岩などは、一つ一つが克明に描かれ、それぞれが命の輝きを見せており。遠くに見える水平線は、海の彼方の楽土を思わせ、無限の思いを懐かせる。しかし、同時に、この作品では、水平線上に巨大な雷雲が描かれ、なぜか不安をも醸し出している。画面全体には重厚な静けさが漂うとともに、生命の高揚感を感じさせる不思議な作品である。

能と歌舞伎

このような芸術表現の相対比される二つの傾向を日本の演劇史の中に見出すとすれば、能と歌舞伎の違いとなつて現われていると言えるであろう。

そのうち、能は、徹底した抽象と象徴化によって情念そのものの抽出を行ない、それを形にし、その極限された形の中に限りないものを表現しようとしている。能では、一瞬のポーズの中に充実した生命が感じ取られる。この生命の発現を、世阿弥は〈花〉と言った。能の命は花にある。世阿弥は、演技の美しさを花にたとえ、花を知ることが能樂の奥義であると言う。観客の視線の前に一輪の美しい花と化すことこそ、能の目指すところである。

よく知られているように、この〈花〉を、世阿弥は、『風姿花伝』の中で、
まこと 6
〈時分の花〉と〈真の花〉に分けた。〈時分の花〉とは、少年の自然な美しさを言い、人の目にもよく見え、年齢や肉体の好条件によって観客を魅了することができる演技の優美さを言う。しかし、〈時分の花〉は衰え滅びる。それに対して、〈真の花〉は、〈時分の花〉が失われた後に回復される老年期の美で、これは芸によって表わされる。老いてもなお失われない花、どこが優れているのか分からないような能でも、実はそこに何とも言えない深さのある芸の優美さ、それが、〈真の花〉である。肉体が衰えていけばいくほど、

むしろ、その芸は瑞々しくなっていかねばならない。しかし、〈真の花〉を老境においてさえ失わなければならぬ場合には、芸位をよく自覚し、上れるところまで上りきって、最後に無心にならねばならないと、世阿弥は言う。

花とは面白さであり、珍しさである。
7

「花は、見る人の心に珍しきが花なり」

と、世阿弥は言う。年々咲く花は同じ色と形をした花だが、年々に珍しい。同じ花でも、季節が巡れば咲きでる花のように、観客に常に新鮮な感動を与える芸でなければならない。そういう創造的演技を、世阿弥は〈花〉と言つたのである。しかし、それは、決して珍奇な芸を見せることでも、奇をてらった表現をすることでもない。それは、常に物数を尽くして工夫を凝らし、技を磨き、その技を種として花咲かせるような新鮮さでなければならないのである。

だが、同じ花が珍しいのは、その花が散り失せていくからである。花は、散るからこそ、咲きいでた時が面白い。

そもそも

8

「抑、花とは、咲くによりて面白く、散るによりてめづらしき也」

と、世阿弥は『拾玉得花』でも言っている。花は、散ってこそ、咲きいでた一瞬が美しいのである。世阿弥の言う〈花〉は永遠ではなく、移ろいやすいものと見られていたのである。何事も、片時も一つに止まつてはいない。花の命も短い。しかし、この住するところなきを、世阿弥は〈花〉としたのである。そこには、はかなさの中に美を見出し、朽ちることへの哀惜に美を見出したわが国の伝統的美意識があったと言えよう。

雪中に咲く梅花のように、花は、本来何もないところから、時來りなばまざまと現われ出る。世阿弥の言う〈花〉は一瞬の中に現われ出る命を言い、命の生き生きとしたあり方、生命の発現としての表現の魅力のことを言っていたのである。

他方、歌舞伎は、能とは違つて、舞よりも踊りを重視し、大げさな立ち回りや仕掛けの面白さも加えて、豊富な音感と視覚に訴える鮮やかな色彩感覚

のもと、場面の目まぐるしい変化を伴うスペクタクルの要素を強めていった。かくて、歌舞伎は、変幻自在に即興性に富んだ演技をも交えて、その装飾的・絵画的な舞台の上で、人生の生々流転の相を表わし、宇宙の変転の中での人間の運命を描く。ことのほか演劇性に富んだ芸術を生み出したのである。それは、躍動的で情熱的な方向での生命の表現であった。その点では、同じ生命の表現でも、能とはまったく逆の方向を向いていたのである。歌舞伎は、ディオニュソス的・バロック的性格をもった演劇だったのである。

わが国の芸術表現ばかりでなく、どの文化圏でも、どの時代でも、芸術表現には、抽象的・象徴的表現と躍動的・情熱的表現の相対比される二方向があるが、両者は、相呼応し相交わって、芸術を豊かにしてきた。芸術は、物のリアリティ、物の生命の表現なのである。芸術の意義はそこにある。

3 表現される宇宙

ボロブドゥール遺跡

インドネシアのジャワ島中部のケドゥ盆地に所在する大規模な仏教遺跡、ボロブドゥール寺院は、八世紀末のシャイレンドラ朝に建造されたもので、一番下が方形の基壇、その上に五段の方形壇、その上に三層の円形壇があり、全体で九層の階段ピラミッド構造になっている。方形壇の各層には、仏教説話に基づいた多くのレリーフが時計回りに続き、円形壇上には多くの仏像とストゥーパ（仏塔）があり、仏像の一部は釣り鐘状のストゥーパの内部に収められている。そして、この寺院の中心には、天地をつなぐ大ストゥーパがあり、その中は空洞になっている。

ボロブドゥール遺跡



ボロブドゥール寺院の三層構造は、仏教の三界（欲界、色界、無色界）を表わし、最上階に至って、すべてを超越した悟りの世界に至り着くという構造になっている。この石造建築は、人間界と仏界を結ぶ通路なのである。人は、回廊を廻りながら、登っていくにしたがって罪汚れを払い落とし、悟りの世界に入る。レリーフも、仏陀の前世の物語や「華厳経入法界品」の善財童子の巡礼の旅などに基づき、菩薩の修行過程を表わしている。

この石造建築は、密教の系統を引く仏教的宇宙観を象徴する巨大な立体曼荼羅になっており、一即一切、一切即一の思想を表現するものであろう。宇宙の真生命は、この世界のすべての生きとし生けるものとして表現され、そのすべての生きとし生けるものの中に仮性は宿っている。この寺院は、寺院全体が仮の法身であり、特に円形壇上は法（ダルマ）の具現であり、その中心のストゥーパの空洞は、大乗仏教の空の思想を表わしている。ボロブドゥール寺院は、宇宙の象徴的表現なのである。石造建築全体が、大宇宙を映す小宇宙なのである。この寺院建築は、そのようなシンボリズムに基づいている。

この石造建築に施された無数のレリーフは、巧みな構図と洗練された技法によって細部まで優雅に表現されており、生命感の溢れるものである。だから、この寺院全体を偉大な芸術作品として見ることもできるが、その芸術作品の偉大さは、それ以上の宇宙観に基づいている。偉大な芸術は、いつも宇宙的なものを表現している。

寺院や神殿など、聖なる建築物は宇宙の象徴である。その聖なる空間は宇宙の中心にあり、中心から広がる円形や方形の建造物は宇宙の似姿である。その建立は宇宙創世を象徴し、永遠の宇宙を象徴する。聖なる建築物の藝術性もそこに起源をもつ。

龍安寺の石庭

藝術が宇宙的なものの表現であるということは、わが国の仏教寺院やその庭園などにも見られる。

特に、京都の龍安寺の石庭はよく知られている。龍安寺の石庭に入っていると、まず目につくのが、漠々たる白砂地に点々と配置されている大小の自然石である。この大小様々な十五個の石は、ゆるい不規則な弧を成している。何気なく置かれているように見える石だが、微妙に配置されているために、一つ一つが生きているように見える。石と石は、働き合い、馴染み、調和し、響き合って、各々の石の良さが浮き彫りにされているのである。十五個の石が形成する不完全な弧の中心は、方丈の入り口よりも少し先あたりになり、わざと中心をぼかして、それが見る者の中に浮かび出てくるように設えられている。



龍安寺石庭

石は、大海や大河に浮かぶ岩のようでもあり、島のようでもある。庭一面に敷きつめられた眩しいほどの白砂には鮮やかな簪目が立てられ、海面に輝

くさざ波のようでもあり、波立つ大海のようでもある。白砂の波は大小の石と共に鳴し、波の碎ける荒磯の光景のようにも見えてくる。

龍安寺の石庭ばかりでなく、わが国の室町時代に造られた枯山水の庭園は、その表現手段を石や砂、水や低木に限定し、省略に省略を重ね、抽象化を徹底させているために、かえって、目に映る光景以上のイメージを鑑賞者に与える。龍安寺の石庭では、水や木さえも省略されている。それは抽象化の極限である。抽象化が徹底しているために、逆に何ものかを象徴的に表わし、その表現が強く迫ってくるのである。

この土壁で囲まれている石庭の緊張した空間の背景は、松の木などの樹木や雲や空につながり、閉鎖されてはいない。石の配置も、東西南北はもちろん、昼の太陽、夜の月や星の動きともつなげられている。だから、石庭は季節毎に千変万化する。それは、時間的にも、空間的にも、生成変化を許す流動的な光景なのである。

龍安寺の石庭は、室町時代の相阿弥の作と言われているが、確かではない。その後、何度か改変されているから、われわれの見る石庭は制作当時のままではない。遠近法が取り入れられているとも言われているから、安土桃山以後の手も加わっているのであろう。また、寛政年間の火災でもかなり改作されたと言われる。とすれば、今日の龍安寺の石庭の構図も、ある意味で歴史の偶然によって構成されたとも言える。しかし、それが、芸術の生成というものである。

龍安寺の石庭の前に立つと、何か謎をかけられたような気持ちになり、今まで知らなかった世界が心の中に浮かび出てくる。白砂の中の石組みという客体が何らかの意味を主張しているというよりも、そこに身をもって参入した主体に応じてさまざまのイメージがつくられるように、この石庭は出来ている。いわば主体と客体が出会ったところで出てくるイメージ、そこに芸術の生成を任せているのが、龍安寺の石庭の謎の所以なのであろう。したがって、主体の受け取り方次第で、この石庭はどのようにでも解釈できる。方丈を背にして石庭を前にすると、様々な思いが押し寄せてくるが、その解釈は受け取り手に任されているのである。

わが国の庭園は、海や川、山や島など、大自然を縮約して、そのミニチュアを造ることから始まった。そこには、庭という狭い空間に大宇宙を集約するという宇宙意識が働いていた。龍安寺の石庭の石と白砂も、生成する宇宙を表現するものなのである。波打つ白砂は、宇宙の無限の流動と生成を象徴し、石は、宇宙の流動から生まれてくる山川草木をはじめ、星や惑星や銀河さえ象徴しているのかもしれない。

しかし、宇宙の波動から生成してくるものは、ある意味で煩惱の塊でもある。銀河も星も、山も木も、石もわれわれも、みな、煩惱生死に悩んでいる。だが、煩惱がなければ生成はありえない。煩惱がなければ生死はない。煩惱が渦巻いて、この現実世界が生起してくるのである。しかも、大小の石が波打つ白砂の渦の中に埋もれていくように、煩惱の塊も宇宙の流動の中に帰っていく。

この石庭は、確かに、宇宙論的なものを表現している。龍安寺の庫裡から方丈に入る途中に「無常迅速生死事大」と書かれた額があるが、この石庭は、煩惱即菩提、生死即涅槃という仏教の真理を象徴的に表現したものではなかったか。ボロブドゥールの石造建築の一番下の方形基壇が仏教で言う欲界を表わすように、煩惱なくして悟りではなく、煩惱こそ悟りを支えているのだと言わねばならない。

茶道と華道

わが国特に室町時代から戦国時代にかけて完成された芸道には、一般に、極限された一点に全宇宙の働きを凝縮し、そこに美の表現を見ようとする傾向がある。茶道も、その一つである。特に、わび茶は、それまでの異国趣味を廃し、座敷飾りも最小限に圧縮し、格式も簡素化し、清貧の美を求めていった。茶室も、村田珠光、武野紹鷗、千利久へと降るに従って、ますます狭くし、四疊半から二疊にまで縮めた。そのため、茶室の空間は緊張し、清潔・静寂な空間を濃密な気がはしり、逆に無限の広がりをもつようになった。



茶室の空間

主人が湯を沸かし、茶を立てて仏に供え、人に勧め自分も飲む。その一連の行ないそのものの中に仏の心を表わすというのが、わび茶の心であった。狭い茶室での茶の湯の作法そのものが仏法の修行過程なのだというのが、利久の考えであった。そこには、行為しているわれわれの中に宇宙の真理の顕現を見、宇宙の偉大なリズムとの調和の中に生きる自己を見出すという思想がある。

雪間に生え出る草に春が宿るように、無一物の中に無尽蔵を表わし、最も大切な一点のみを残してそれに無限感を集約するという表現法は、日本芸道の一つの神髄である。それは、わび茶の伝統にも、そのまま表わされている。それは、省略に省略を重ね、否定に否定を重ね、その極に宇宙の命を象徴しようとする象徴主義の極限だと言えよう。

茶道と同じように、室町時代から戦国時代にかけて完成された華道も、同じ原理に立っている。特に、立花は、もと仏前に花を飾ることから始まった。仏前に立てられた花は天地をつなぎ、そこに仏が宿る依代でもあった。花を立てることで仏が迎えられ、立てられた花の中で人と仏が一つになる。

立花は、花の美しさを生けるものではない。花の本質は、咲き誇る華やかさにあるのではなく、大自然の中に生きる生命にある。その大自然の中に生

きている命を形の中に表現するのが、立花である。立花は、花の命を生けるのでなければならない。立花を通して、大自然、大宇宙が浮かんでくるのでなければならない。このことを、華道の完成者であった池坊専応は〈風興〉と言った。立花は、立てられた花の中に宇宙の造化の妙を表現し、宇宙の真生命を表現しようとする象徴主義なのである。

そのためには、ここでも、無駄を削りに削り、凝縮に凝縮を重ね、抽象化しなければならない。江戸時代後期になってからのことであるが、池坊専定は、椿の一輪生けを六枚半の葉に限定した。しかし、それを継いだ池坊専明は、さらにそれを切り落としていき、最後に三枚半の一輪生けを完成させた。専明の椿の一輪生けの絵を見ると、確かに、椿の命が見事に凝縮されている。ここにも、純粋な形を求めて、一点に宇宙を集約し、究極の到達点に至ろうとする日本芸道の変わらない本質が働き出していると言える。

宿業としての表現

日本の芸道は、野に咲く小さな花にも大自然の生命を直観し、一滴の露の中にも全宇宙を見つめてきた。花が咲いて春は到来し、花の中に春が咲く。松を吹く風の音も、渓谷を流れる水の音も、空を飛ぶ鳥の声も、地を這う虫の声も、自然万物は宇宙の真生命の表現である。万物は宇宙の中に働き出しているとともに、宇宙は万物の中に働き出している。万物は宇宙生命の現われであり、ありのままの真理を現わし出している。

確かに、この世界に現われるものは生成消滅を繰り返す。しかし、その生成消滅それ自身が宇宙の命の働きである。春、花が咲き、秋、木の葉が散ること、そのことが、そのまま真理の現われである。芸術は、この存在の真理を表現しようとするものである。

しかも、その表現行為そのものが、宇宙の命の顕現でもある。行為することなくして、宇宙の真生命は働き出でこない。行為は宇宙の働きであり、宇宙の働きは、行為を通して現われる。芸術という表現行為それ自身が、すでに宇宙の真理の中で行なわれている。一輪の花も、一羽の鳥も、みな、その特有のあり方をして表現され、芸術はその表現を表現するが、その表現とい

う行為それ自身が宇宙の命の現われなのである。

しかし、同時に、表現行為はひとつの宿業でもある。自然の造形にしても、芸術の造形にしても、一種の苦悩である。美しい紫の雲も暗澹たる嵐を含んでいるように、自然界にしても、人間界にても、表現されてくる世界は、ある意味で、欲望と戦い、恐怖と憎悪を含む苦悩の世界である。われわれは煩悩に迷う存在であり、苦しみや悩みや矛盾に満ちた存在である。だが、このような魂の戦いがなかったなら、救いはないであろう。煩悩なくして救いもなければ、カタルシスもない。煩悩渦巻く世界にこそ、宇宙の真生命は働き出しているのである。人はなぜ芸術するのか。人間の芸術表現の衝動も、このことから考えねばならない。

註

- 1 Kant,Kritik der Urteilskraft,Ph.B.,Felix Meiner,1968,S.39ff.
- 2 世阿弥『拾玉得花』日本古典文學大系 65「歌論集 能樂論集」西尾実校注 岩波書店 一九七一年 四六三頁
- 3 Worringer,Abstraction und Einfüllung, Piper Verlag 1908 I・1
- 4 世阿弥『花鏡』日本古典文學大系 65「歌論集 能樂論集」西尾実校注 岩波書店 一九七一年 四三二頁
- 5 同書 四二七～四二八頁
- 6 世阿弥『風姿花伝』第三 日本古典文學大系 65「歌論集 能樂論集」西尾実校注 岩波書店 一九七一年 三六一～三六二頁
- 7 同書 第七 三八八頁
- 8 世阿弥『拾玉得花』日本古典文學大系 65「歌論集 能樂論集」西尾実校注 岩波書店 一九七一年 四五六頁

(出典 『小林道憲〈生命の哲学〉コレクション』3 ミネルヴァ書房 2016 京都 所収『芸術学事始め』第二章)