



芸術制作の現場から  
創作者の立場



小林 道憲

芸術制作の現場から  
— 創作者の立場 —

小林 道憲

人間にとって芸術とは何か、人はなぜ表現するのか。芸術は、根源的生命から現われ出てくる出来事であり、再創造であり、再現前化である。この論文は、特に芸術制作の現場における身体の問題などに着目し、芸術創作の作りつつ見る働きを取り出し、創作者の立場から芸術の根源を探ろうとするものである。芸術の本質を生命の表現にみる造形芸術論。

1 創作とは何か

素材と形

画家にしても、彫刻家にしても、芸術家は、対象をよく見て、自分の感性でそれを構成し、作品を作っていく。しかし、必ずしも、自分の構想通りに作品を作り上げられるわけではない。

陶芸は、その最も適切な例であろう。もともと、陶芸家は、単に自分だけの構想力と力量だけで作品を作ろうとは思っていない。どのような作品が出来上がるかは、かなりの程度、素材や条件に支配される部分が多い。粘土の組成や性質、火の温度の加減、湿度など、その時、その場の気候、風土など、自然に任せねばならない部分が多いのである。陶芸は、ある意味で、大地自然の創造力に身を任せる芸術である。素晴らしい陶芸作品は、土の声を聞き、火に従い、自然に随順になったとき生み出される。陶芸は、地水火風、天地人すべてが協働して創造されてくる芸術なのである。その意味では、陶芸の場合、人為では制御しきれない面、偶然に任せねばならない面がある。どのような味わい深い色が出てくるかは、炎や窯の偶然を当てにしなければならぬのである。むしろ、そういう偶然の効果や

成果を喜ぶのが陶芸でもある。陶芸は、自然の中にみずからの行為を参入させて、自然の方から作品を作り出す芸術だとも言える。

通常、芸術作品は、経験的な素材に主観の想像力が加えられることによって成立すると考えられている。しかし、芸術制作に働く想像力は無制限ではない。単なる想像力だけなら、夢想到すぎない。また、芸術家は、自分の頭だけで考えたイメージや計画を、そのまま腕づくで素材に強制するわけでもない。制作の現場では、芸術家は常に素材から制限されている。しかも、素材に制限されてこそ、造形芸術は成り立つ。素材は、芸術の形成作用に対して抵抗もするが、形作りを助けもしてくれる。素材は素材ですでに形作られており、石にしても、土にしても、木片にしても、布にしても、ゴツゴツしていたり、粒だっていたり、ざらついていたり、節が多かったり、それ自身の性質をもっている。だから、画家にしても、彫刻家にしても、素晴らしい作品を作るには、材料の個性に精通していなければならない。

芸術の制作や表現は素材なくしてはありえない。素材に制約されなければ、形はできない。芸術家が材料の中に身をもって働きかけるとき、材料そのものが応答してくる。この能動と受動の相互作用から、創造的形は生まれてくる。形は、素材との出会いから生み出されてくるものなのである。

制作の現場は、素材との対話である。確かに、形も素材に働きかけ、素材を変貌させるが、同時に、素材の方も形に抵抗し、形を変えていく。芸術家の素材への働きかけと素材からの応答が芸術家の経験となり、その経験から新しいものが生み出される。しかし、素材との出会いの中から何が生み出されるかは、必ずしも、芸術家自身にまえて分かっているわけではなく、出来上がるまでは分からない部分がある。むしろ、素材の中から創造的形を引き出してくるのが、芸術家の役割なのである。

素材と形は際然と分けることができない。特に、素晴らしい芸術は、素材と形とが見事に一つになっている。芸術作品は、形成された素材なのである。だから、芸術家は、

素材をよく知らねばならない。彫刻家も、石材や木材の性質を熟知する必要がある。むしろ、石材や木材の中に、作られつつある像が見えてくるようでなければならない。江戸前期、全国各地に独特の粗削りの木彫仏像を残した円空は、木を見た途端、木の中から仏像が現われ出てくるように見えてきたという。円空にとって、樹木は単なる材料ではなく、それ自身生きた命であり、そこから生きた仏が生まれ出てくる源泉だったのである。



円空仏

芸術作品を、すでに形作られたもの、完成形としてのみ眺めてはいけない。むしろ、芸術作品が作られつつある過程を見なければならない。制作過程の中から刻々と姿を現わし出してくるもの、それが芸術作品である。鑿を手にしたミケランジェロは、大理石の石塊の飛び散る火花の中か

ら、おのずとダビデ像を生み出していったのである。そこには、まえもってのアイデアなど忘れ去った芸術家の行為があり、その行為の中で素材と形は一つになり、新しいものが生み出されていく。

その意味でも、芸術は技術である。大概の芸術家は、自分の仕事を職人的手仕事（メチエ）と考え、そのような態度で物とかかわっている。芸術家は、石や土や顔料の特質を熟知し、それに密着しながら形を創造していく。この素材と形を媒介するのは、芸術家の手であり、その延長としての道具であり、技術である。アーティストはアルチザンであり、アートはテクニクである。それなくして、ポイエーシス（制作）はありえない。芸術と技術が分かれてきたのは、むしろ近代になってからのことであろう。近代以前の偉大な芸術は、ほとんど名前さえ知られていない職人芸から生み出されてきた。

芸術は、素材としての自然を改変して、美しく快い作品にまで仕上げる技術である。技術は自然の加工を伴う。自然に助けられながら、自然を改変し、自然の上に形を刻む。

そういう行為が芸術である。人間は、技術によって自然の創造を学ぶ。芸術家は、そのような自然との対話を通して、自分自身が描こうとしている物を自覚していく。すぐれた画家でさえ、否、すぐれていればなおのこと、描きながらその物を見、発見していく。画家は、制作活動の中で物の本質を会得すると同時に、その過程を通して、人為ではとらえきれない自然の深みを発見していく。

と同時に、自然そのものは、探求すればするほど、その奥行きを増していく。セザンヌが、同じ静物や同じサント・ヴィクトワール山を執拗に何度も描き、しかも、その作品がどれも未完成に終わっていたのはそのことによる。芸術は未完成である。未完成だからこそ、また次の作品が生み出されてくるのである。自然も、芸術も、創造はそういう未完成を含む。人生には終わりがあるが、芸術には終わりはない。

### 出来事としての創造

芸術の創造性は、芸術家の意図だけでは決まらない。芸



術家も、創作活動に先んじて、あらかじめ精密な計画を立て、完成作を先取りしているわけでもない。制作の進行する過程で、最初の意図や計画が変わることも大いにある。創作過程を通して、新しい着想が生まれたりもする。制作途中での人生経験さえ、創作に影響してくることもある。例えば、作曲途上で友人の子の死に遭い、その曲が急に葬送行進曲風の曲調に変わってしまうようなことさえある。芸術作品の制作過程には、予知することのできない部分が付け加わるのである。

芸術的創造の秘密は、創作活動とその過程のうちにあると言わねばならない。作品がどのようなものとして出来上がってくるかは、芸術家が実際に素材と取り組み、創作努力をしていく過程の中からしか把握することができない。その意味では、絵画の場合でも、画家が一筆ずつ画布に絵の具を塗り付けていく制作過程の各々の瞬間ごとに、新たな創造が行なわれているということになる。芸術作品の制作過程は探究の過程であり、その過程には、創造に伴う産みの苦しみがある。また、そのような探究過程を通して、

芸術家自身も成長していく。成長していくためには、芸術家は、単に自分の力量にのみ頼るのではなく、大きく言えば、大自然の創造力に助けられる必要がある。芸術的創造は、自然や人間の歴史の創造過程と変わらないのである。芸術活動自身が世界の創造過程の一つだからである。

芸術作品の創造は出来事である。創作された芸術作品の中には、その素材はもちろんのこと、芸術家の人生、歴史、すべての出来事が含まれている。一つの作品の中には、直接そこには表現されていない他のあらゆる出来事が集約されているのである。例えば、

箱根路をわが越えくれば伊豆の海や沖の小島に波のよ  
るみゆ

というよく知られた源実朝の歌は、一見、単純な叙景歌のように見える。しかし、そこには、お供を連れて箱根越えをし、急に開かれてきた伊豆の海の沖を眺めた実朝のそれまでの来歴すべてが含まれているのである。しかも、その来歴には、絶えず不穏な動きをしていた臣下の北条氏の動き、若くして将軍になったがゆえの不安、動揺、何も出来

ない無力感、そういう孤独を歌にしか託すことのできなかつた実朝の心情、すべてが含まれている。その不安は、沖の小島に寄せてはくだけの白波の様子にも表現されている。そこには、耳には聞こえない白波の音を眼を凝らして見ている孤独な実朝がいるのである。

あらゆる出来事の結節点のところに創発してくるものが、創作と言われるものである。その創発の瞬間は、過去のあらゆる出来事を含んでいるとともに、次の新しい創造を含んでいる。芸術作品の創作は、あらゆる出来事の出会いかから現われ出てくる一回限りの歴史なのである。

その点から言えば、芸術における偶然のもつ意味は深い。実際、ふと出てきた歌のように、あるいは、陶芸における窯変や水墨画における滲みのように、偶然の効果が重大な役割を演じる場合がある。芸術の創造には偶然が多分に含まれており、人為を越える。むしろ、人間の意図や能力を越えた造化の妙に身を任せた方が、より創造的なものが出る。それどころか、陶芸のように、偶然を取り入れることによって、かえって、芸術に積極的な意味を見出すこと

もできるのである。芸術も、生命も、絶え間ない創造であり、創造には偶然が入り込む。

### 創作とは何か

芸術制作というこの人間の行為は一体何なのだろうか。人はなぜ芸術するのか。芸術衝動はどこからくるのか。

後期旧石器時代の狩猟民も、狩猟という生きるための行為そのものから、やむにやまれず、洞窟や岩の表面に野牛や猪の図像を描いた。アルルで精神的に傷つきサン＝レミの療養院に移ったゴッホも、近くの灰色に見える小さな山を、風のひどい日でも、画板を風にさらわれないように石の間に楔で打ち込んで、何ものかに取り憑かれたように描いた。旧石器人の洞窟絵画からゴッホの風景画まで、その作品の新鮮さと鑑賞者に伝える衝撃は、芸術家の創造そのものへの衝動に根差している。この何ものかを描こうとする衝動は、行為そのものである。もはや単なる主観ではない。この創作行為には、単なる芸術家の意思や意図を越えた大きな力が加わっていると言わねばならない。芸術家は、

いわば宇宙の創造力に駆り立てられるように創作している  
のである。芸術の根底にあって、それを推進し動かしている  
のは、むしろ、大自然の創造意欲なのではないか。



ゴッホのサン＝レミ療養院で描いた絵

芸術家は世界の中に身を置き、その身体行為を通して制  
作し、表現する。芸術創作という行為自身が、世界の中に  
ある。制作し表現すること、それ自体が、すでに宇宙の真  
理の中で行なわれていることなのである。芸術家は、宇宙  
の大きな流れの中にみずからの制作という行為を投げ出し  
て、その行為の投入そのものから、おのずと現われてくる  
真理を表現するのである。生きるということは、世界の中  
で生き、表現しつつ生きるということなのである。

芸術でも、技術でも、物をつくるということは、それ自  
身が世界の自己形成の働きである。芸術的創作それ自身が、  
世界の形成作用の一環の中にある。芸術作品を制作する芸

術家自身が、自己自身を形成する世界の働きから出てきているのである。芸術家自身が、いわば世界の再創造に参加している。芸術家は、世界の中で世界を再現する。世界は、芸術家の制作行為を通して再創造され、再現される。世界は、芸術家という役者によって絶えず再創造され、再現されている劇である。芸術家は、世界の中にあって世界を映す世界の鏡なのである。

## 2 表現する身体

### 現場での制作

千葉の家を売払って奄美に住み、奄美の自然を描き続けた画家、田中一村は、紬織り染色工の仕事で暮らしを立てながら、六九歳で亡くなるまで、大島で十九年の画業生活を送った。それは、中央画壇から遠く離れた鬼気迫る孤独な人生であった。

しかし、一村が画業完成のために住み着いた奄美には、青い海と空、白い砂浜が広がり、パパイヤやビロウ、ゴム

の木や蘇鉄が生え、ガジュマルの気根が根を張り、アダンの黄色い大きな実がなり、ダチュラやクワズイモの花が咲き、アカヒゲやアカショウビン、ルリカケスやコノハヅクなど、色とりどりの鳥たちが姿を見せる生命感のみなぎる自然があった。一村は、この奄美の自然の中に体ごと投げ入れ、それを描き続けたのである。それは、草陰に潜むハブの恐怖も忘れ、黒々と繁る南国の植物のただなかに身を置いての画業であった。

「旅行して視察写生して画室に帰って描くのに比すれば  
材題の中で生活して居ることは実に幸福です」

と、一村は手紙でも書いている。一村の芸術は、奄美の風土が体の中に沁み込み、大自然と自分の呼吸が共鳴するところから生まれてきた芸術であった。

現に、奄美に住み込み、亜熱帯特有の植物や鳥を描くようになってから、一村の作品構成は一変する。近景の植物を凝視するように描き、遠景の水平線や岩を遠望するように描く独特の画面構成は、奄美に住み込んでから生まれた斬新な構図であった。一村の芸術制作は、天地自然の営み

に溶け込み、動植物の言葉を聞き、いわば宇宙との交感のもとで行なわれたのである。



田中一村「クワズイモとソテツ」

画家は、単に、対象を目だけで見ているのではない。画家は身体を備えている。画家は、現実の身体を現場に投げ出して、そこからおのずと現われてくるものを描く。しかも、描きながら見、見ながら描く。画家は、石や岩の形、樹木の佇まいなど、対象を自分の目で見、凝視に凝視を重ねて、その本質を表現する。その背後には、自然の中で働き肌で感じている身体がなければならない。メルロ＝ポンティの言うように、

「画家はその身体を世界に貸すことによって、世界を絵に



変える」

のである。そこには、身体を通して制作し、制作しつつ物を見ている画家自身がいる。

### 作りつつ見る

セザンヌも、四十歳過ぎからは故郷のプロヴァンスに隠棲し、ただひたすらプロヴァンスの風景を描いた。繰り返して何度も描かれたサント・ヴィクトワール山の風景は、セザンヌの出現までは、そのように描かれたことはなかった。セザンヌの絵によって、サント・ヴィクトワール山は再現前化したのである。それは、セザンヌが現場に身を投じ、そこに住み込み、自然の中に身体ごと入っていったからである。セザンヌの一筆のタッチの中には、題材はもちろんのこと、プロヴァンスの大気や光も入り込んでいる。そこには、現場に身を投じ、自然の中に体ごと没入した者にのみ見えるものが描かれている。



セザンヌ「サント・ヴィクトワール山」

セザンヌの視覚は、身体行為であった。セザンヌは、目だけで物を見たのではなく、手で物を見た。セザンヌは、晩年、静物画も好んで描いたが、彼は、あたかも盲人が物を触るかのように、リンゴや水差しやコーヒーカップやテーブルを描いた。セザンヌの静物画には、対象の手触りや固さ、柔らかさや匂いまでも描かれている。色彩さえ、単に目で見たとときのものを再現するのではなく、手探りで、指と絵筆に感じた色彩を描いた。彼の静物画の即物性はそこからくる。物そのものに直接迫る、その存在の確実さと堅固さを、彼は行為しつつ描き上げたのである。



セザンヌの静物画

確かに、風景画にしても、静物画にしても、対象は、セザンヌ自身の手で新しく構成され変調されている。しかし、それは、セザンヌの手と筆の運動の内的発展として出てきたことであり、人為的な再構成ではない。それは、手と筆を通して描きながら物を凝視し、それを写そうとして、その極で起きてきた再構成だったのである。セザンヌの視覚は行為的視覚であって、手と筆からおのずと見えてくるものを、彼は描いたのである。しかも、セザンヌは、そのように物そのものが見えてくるためには、描いている私というものが干渉すると台無しになってしまうと思っていた。画家自身が持っている識見とか反省を克服し、物そのものに向かわねばならないと、彼は考えていたのである。

画家は、描きながら見、見ながら描く。画家は、むしろ、絵筆をもつ手によって見る。身体行為を通して見るのであ

る。作ることが見ることである。制作しつつ現われてくるもの、それを画家は描くのである。制作することによって、物が迫ってくる。そのような画家の能動的視覚に現われた物が描かれるのである。だから、画家が描いたり書いたりしているうちに、はじめには思いもかけなかったものが現われてくることもある。制作とは、そのように、活動の過程から現われ出てくる物の本質を表現することなのである。はじめに行為がある。

フィードラーは、『芸術活動の根源』の中で、このことについて次のように言っている。

「手はけっして、眼がすでになし終えたことをやっているわけではない。そこにはむしろ何か新しいものが生じるのであって、手は、眼自身が活動を終えるにいたったまさにその地点で、眼の行なうことを引き継いで発展させ、さらに先へとそれを押し進めるのである。」

フィードラーは、芸術活動の中に、単なる視覚ではなく、身体性と一つになった視覚を復権させた。われわれの視覚は、もともと、身体の働きを含んだ能動的な行為である。

作りつつ見えてくるものを、画家は表現するのである。

画家の仕事は、全身的な働きである。画家の手と筆の先に集中している視覚には、触覚や運動感覚など、すべての感覚が集約されている。画家は、描きながら対象と格闘しているのである。画家の身体全体が対象に向かって働きかけるとき、物が新しく見えてくる。画家は身体を通して見ているのである。見えることの背後には、身体がある。

表現も身体行為を出発点にしている。どんな芸術でも、制作しなければ表現はありえない。そして、制作には身体を必要とする。身体を通して表現すること、それが芸術である。芸術家は、自分自身の表現を、頭からではなしに、身体から絞り出してくるのである。そして、芸術家がみずからの技を尽くすところに、世界のリアリティは現われてくる。

旧石器時代の狩猟民が洞窟の壁や岩を引っ搔いて表現した動物の像も、狩猟という生きるための身体行為から抽出されてきたものである。その運動を含んだ身体行為のなぞりが、あの原初の芸術表現だったのである。その意味では、

表現において、模倣（ミメーシス）は重要な意味をもっている。物や人をよく観察して、それを眼球の動きや手の動きなどでなぞり、その形を抽出してくることから、原初の表現形式は生まれる。そのとき、人間の身体は、手や目だけではなく、身体全体で対象と同調し共鳴している。それがなければ、見事な表現というものは出てこない。

このことは絵画についても言えるが、最も適切な事例は、演劇における俳優の演技であろう。俳優は身体そのものによって表現する。そして、俳優が役柄に成りきるためには、見事な行動のなぞり、つまり模倣がなければならない。俳優は、必ずしも、心理を表現するのではない。むしろ、身体の動きを写し取ることの方が先であって、心の方は身体に即して現われ、感情や心理は後でついてくる。

二十世紀ロシアの名俳優でもあり演出家でもあったスタニスラフスキーは、このことを〈身体的行動の方式〉と言った。人間の行為は、働きかけるという意味での身体的なアクションである。そこから表現形式が生まれる。演技というものが本当に創造的であるには、感情や心理を描写す

るのではなく、この〈身体的行動の方式〉を創造しなければならぬ。

わが国の世阿弥も、名優であり名演出家であったが、能は、老体、女体、軍体の形の稽古から技を上達させることの大切さを強調している。実際、能楽では、両手を面の前に当て膝を屈するという型、身体的行動方式が〈慟哭〉つまり深い悲しみを表わすのであって、その逆ではないのである。

## 色と形

絵画に描かれる色や形も、それを描く画家やそれを見る鑑賞者の身体を度外視して考えることはできないであろう。

例えば、遠くの山の色も、太陽の光の当たり具合によって朝昼夕と千変万化する上に、その描き方も画家によって様々である。とすれば、この場合、描かれる山の色は、山を照らす光やそれがつくり出す陰影、隣接する空の色、気象条件、さらに、それを知覚している画家自身の身体、すべてを含んだ連関性の中から生起してくるものだと言わね



ばならない。色彩という現象そのものが、もともと知覚する者と知覚される物、さらに、それらを取り囲む環境までも含む一定の連関なのである。

さらに、この連関性から生起してくる絵画の色彩に、鑑賞者の視覚や身体の果たす役割も考慮しなければならない。例えば、印象派のモネは、画布の上に基本色の斑点を点描して、ある距離を置いて画面を眺めるとき、その反射光が網膜の中で統合され、混色と同じ効果を出す技法を発展させた。モネの日の出や睡蓮の絵は、そのようにして出来ている。このとき、その技法の最終的な完成は、鑑賞者自身の視覚と身体に依存していることになる。



モネ「印象 日の出」

色彩は、客観的に対象そのものに属している性質でもなく、単に主観的にそのように見えるだけの生理的な性質で



もない。色彩は、知覚する者とされる物の相関のところで現われる出来事なのである。そして、絵画の場合、この知覚する者には、制作者や鑑賞者の視覚や身体も含まれているのである。

絵画に描かれる物の形も、画家と物、鑑賞者と物との関係によって決まる。画家と物、鑑賞者と物との連関から産出されてくるもの、それが形なのである。画家や鑑賞者も、物そのものや描かれた物の形をその眼差しの動きで追い、身体とその動作によって辿っている。このとき、画面の背景に働いている画家や鑑賞者の身体を抜かしては考えられない。

存在するものは色と形をもって現われるが、その色と形は事物に固有のものではない。われわれが見る以前に、色と形が客観的に存在するわけではない。色と形は、画家と対象の出会い、鑑賞者と画面の出会いによって決まる。したがって、その背景にある画家と鑑賞者の身体経験を掘り起こしてみなければならない。画家によって常に異なる絵が描かれ、また、同じ絵が鑑賞者によって多様に理解され

るのも、画家と鑑賞者の身体経験の違いを考慮しなければならない。

形は線と面から出来ているが、しかし、線も本来事物に固有のものではない。線は、光を受けることによって見える物と空間の区切りにすぎず、異なった色彩の境界にすぎない。しかし、それにもかかわらず、画家は線によって物の本質を抽象し、そのリアリティを表わし出すことができる。描かれる線は単なる物からの模写ではないのだが、それでいて、物の立体性や量塊性さえ表現することができる。東洋の水墨画が、墨一色の簡潔な筆線とその濃淡によってのみ何事も表現することができるのは、このことによる。

しかし、その背後には、ここでも、身体の運動性がなければならないであろう。画家は、対象を目でなぞり、筆でなぞる。対象の認識には、身体の運動行為が必要なのである。存在感をもって描かれたセザンヌのリンゴの輪郭も、そこに在るのではなく、それを凝視している画家の視覚のうちにある。しかも、その視覚は、眼球の動きや頭の動き、身体の動きすべてと連動している。物の輪郭を、画家は筆

をもつ手の運動によって描いているのだから、画家は、身体運動によって物を見ていることになる。画家が画布に描く線は、幼児画同様、身体運動の軌跡なのである。

直線、曲線、螺旋、蛇行線、どれも、背景に身体運動を含んでいる。画布に描かれた屹立する垂直線が高さや崇高さ、ときには緊張を表現するのは、その背後に、直立二足歩行をし、天を仰ぐ人間がいることを忘れてはならない。画布に描かれた地平線が平穏や安静、ときには無限を表現するのも、その背後に、直立二足歩行を行なっている人間を考えねばならない。直立二足歩行をする人間にとって、大地は身体の安定を意味しているからである。

面も本来存在しない。面は線や輪郭があってはじめて現われるものであって、それだけでは存在しない。画面を青一色で塗っても、それだけでは、必ずしも空を表わしたことにはならない。すべては関係によって生じるのだから、白い雲や緑の山を描き、色彩と色彩の境界をつくって、はじめて空は現われてくる。だからこそ、セザンヌの静物画は、色と色、面と面の関係から物を表現しようとしたので

ある。セザンヌの円熟期の静物画では、明暗法も遠近法も使わずに、色と面の関係から、物の量感や形態、立体性や存在感などを表わしている。セザンヌの絵画の立体性とか造形性とか建築性といわれるものは、驚くほど複雑な色と面の構成によって表わされているのである。

東洋の水墨画では、これらのうち色さえも否定している。しかし、それでも、物の正面と左右の両側面、合わせて三面から物を見て、それを一挙に画面に描き、物の立体性や遠近、高さや深さを表わし出すことができる。雪舟の山水画では、三面ばかりでなく、上面や下面も同時に描くことによって、巨大な岩の量塊性を表現している。



雪舟「四季山水図（夏）」

だが、このように、面の構成によって物の存在やその関

係を二次元世界に見事に表現できるとしても、そこには、その背景に働いている運動する身体がなければならない。物の立体性や遠近、高さや深さは、身体の運動性から認識される。面の意味も、運動する身体から考えねばならない。地面や水面が落ち着きや安定を表現し、広がりや余裕を表わし、屹立する面が物の堅固さや存在感を表わすことの背景には、身体がある。二次元の世界に三次元を描こうとする絵画の種々の手法は、制作者や鑑賞者の身体の運動性を前提しているのである。

### 奥行きと遠近の表現

絵画の奥行きの背景にも、もちろん、身体の運動性がなければならない。物を重ねて描き、一つの物体がもう一つの物体によって隠されているように描く描き方が、奥行きを表現する最も原始的な表現法である。しかし、それが物体の前後として理解され、そこに奥行きが知覚されるには、それを見ている鑑賞者の運動感覚と身体経験がなければならない。もともと、空間知覚は、視覚だけでなく、触覚

を含む運動感覚の助けを得て成り立っているものである。われわれは、目ばかりでなく、手足の経験によっても距離を測っている。奥行きを知覚でも、視覚ばかりでなく、触覚や運動感覚など多くの感覚が参加している。奥行きは身体経験なのである。身体を通した生きる体験を欠いたなら、どんなに素晴らしい遠近法を用いた絵画でも、奥行きを認識することはできないであろう。奥行きは、それを生きている制作者や鑑賞者の体験なのであって、視覚や網膜など、眼の構造だけで説明できるものではない。

絵画の画面は、われわれの身体経験の投影である。この身体経験によって、単に色と形の連関にすぎないものが、距離や遠近として知覚されるのである。画家は、色彩や輪郭線を駆使して、このようなわれわれの身体経験を呼び出す。物理的には厚みのない画布の表面にすぎないものの中に遠近に富んだ風景が現われるのは、絵の中にわれわれの身体経験や運動経験が参加しているからである。逆に言えば、まだ歩行経験のない赤子には、遙か遠くの満月でも手の届く距離にある玩具のようにしか見えないほどだから、

どんなに精密な透視画法で描いた絵画でも、十分遠近感のあるものとは受け取ることができないであろう。

画家が遠近を表現するには、鑑賞者の身体経験に訴えねばならない。逆に、身体経験に訴えさえすればよいのだから、遠近の表現には、いろいろな方法があるということになる。

透視画法はその代表である。透視画法は、二次元の画面の上に三次元を描く工夫から生まれたものだが、これには消失点が不可欠である。透視画法では、この消失点の方向へ物が逃走していくように見える。この画面上の消失点と画面の外の画家の視点が対応している。しかし、透視画法の欠点は、制作中、画面の外の視点を、ある決まった一つの点に固定しなければならないことである。視点が少しでも移動したら、透視画法の世界は崩壊する。しかも、画家の視点は画面の外にあり、消失点は画面の中にあるため、透視画法は、見る者と見られる物の分離を前提しなければならない。事実、透視画法は、十五世紀初めから十七世紀初めにかけて、主客を分離する西洋近代の科学的思考とと

もに発達した。

透視画法だけが、遠近を表わす唯一の絵画的空間構成の方法ではない。透視画法の諸法則を否定しても、遠近や空間は自由に描くことができる。

東洋の山水画で用いられる三遠法も、その一つである。そのうち、平遠法は、透視画法のように消失点を設定せず、近い山から遙々と遠い山を望むように描き、大自然のパノラマ的広がりと無限の奥行きを表現する。他方、深遠法は、前の山から山の奥深い後ろを窺つように描き、雲霧に閉ざされて見ることのできない大自然の深さを表現する。さらに、高遠法は、山の下から聳え立つ山頂を仰ぎ見るように描き、山の高さや量塊性を表現する手法である。これら平・深・高の三遠法は、それぞれ視点と視角が違うが、東洋の山水画では、この互いに違う視点や視角を一幅の絵に一挙に描く。それでいて、キュービズムのような対象の破壊には至らず、むしろ、その崇高さや深遠さを表現することができる。三遠法は、視点の多元化とその自由な組み合わせによって画面を構成する。日常自由に動き回り、多元



的な視点と視角から物を眺めているわれわれからみれば、このような視点を移動させながら描く表現法が現実在即しているとも言える。

遠近の表現法には、様々の手法がある。山水画の傑作の一つ、長谷川等伯の「松林図屏風」では、墨の濃淡や疎密を利用して霧に霞む松を重ね書きすることによって、遠近ばかりでなく、空間の深さ、湿った大気存在や光まで表現している。



長谷川等伯の「松林図屏風」

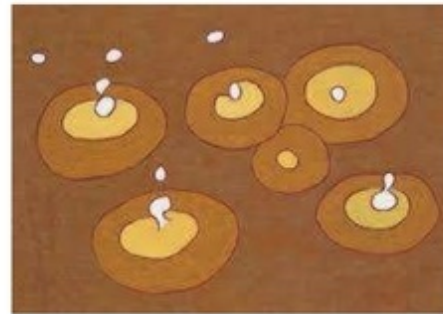
また、近景の大きな波の間から遠景の富士山を覗くように描いている葛飾北斎の浮世絵、有名な「神奈川沖浪裏」に表現されているように、近景を大きく描き、中景を省いて遠景を小さく描くことによって、遠近や量感や無限感を表わすことができる。田中一村の奄美の絵も、この手法

を用いている。



葛飾北斎「神奈川沖浪裏」

それどころか、物そのものを描くには、遠近法を完全に無視してしまった方がよい場合がある。例えば、セザンヌは、透視画法の消失点や消失線を否定し、色彩と面相互の関係から生じる独特の空間構成によって、静物やサント・ヴィクトワール山など、物そのものを目前に迫ってくるように描くことができた。晩年の熊谷守一の平塗りによる蟻や玉子や雨滴の表現なども、遠近法を完全に無視し、輪郭線と色彩の組み合わせのみで平面的に描くことによって、物そのものの命を見事に描いている。



熊谷守一「雨滴」

これら透視画法を克服した遠近や物そのものの描き方の背景にも、制作者や鑑賞者の触覚を含む運動感覚など、身体経験が前提されていることは言うまでもない。

どのような芸術も、手段が限定されている。限定されなければ、芸術は成立しない。絵画は二次元世界に限定されているために、三次元の対象を二次元の画布上に描く工夫をしなければならない。幅や高さや奥行き、広がりや大きさ、嵩や深さ、立体性や量塊性や遠近など、三次元世界の属性をどのようにして二次元世界に表現するか。この問題を、画家は、背景に働いている鑑賞者の身体の助けを得て表現する。絵画は、単に、画布だけの世界で閉じてはいない。それを制作する制作者、それを鑑賞する鑑賞者、それが置かれる場所、すべてが画布上に集約されて、はじめて

絵画の空間表現は成り立つ。単に絵の具や墨で塗られた布や紙にすぎないものが、なぜ、深遠な空間的意味をもって、われわれの前に立ち現われてくるのか。このことを解くには、そのような図に対する地を考慮に入れなければならないであろう。画家は、いわば、画面の背景に働いているわれわれの身体の運動性を利用して、二次元世界に三次元世界の幻を創り出す魔術師なのである。

### 時間と運動の表現

絵画は、三次元の世界を描くのに限界があるばかりか、時間的变化を描くのに大きな限界がある。絵画は、時を追って動く現象のある一瞬の光景しか描けないからである。

しかし、それでも、絵画の世界に時間の流れを表現することは、必ずしも困難なことではなかった。わが国の絵巻物などは、瞬間の光景を併存的に描写していくことによって、大胆にも時間を描いてきた。「源氏物語絵詞」や「枕草子絵詞」、「法然上人絵伝」などでは、風景の移動など自由な描写によって、時間の表現を可能にした。雪舟の「山水

長巻」は、その完成形であろう。「山水長巻」では、同一人物が長巻の進むに従って何人も現われてくる。そして、見る人は、画中の人物とともに旅をし、人生を経験することができる。もともと、仏教やキリスト教の聖者の事績を描いたレリーフなど、絵巻物的表現による時間の表現は、伝統的には広く行なわれていたことである。もちろん、これらの場合も、ボロブドゥール寺院の回廊を回る参拝者のように、鑑賞者の身体と視点の運動は必要である。



雪舟「山水長巻（部分）」

絵画は、運動を表現するのにも適していない。絵画は、生きた運動を一瞬間の静止の形でしかとらえることができないからである。しかし、生命の本質は絶え間ない運動である。この矛盾を克服しようとして、印象派のドガは、セザンヌとは逆に、物の動きを二次元空間に表現する努力をした。実際、ドガのデッサンの線は動いている。ドガは、



動くものの一瞬を止めて見るカメラとは違って、物の動きを目で追い、その目の動きを鉛筆を握った手で追って、物を描いた。ドガが、踊り子などを好んで題材とし、風景や静物には興味を示さなかったのはそのことによる。ドガには、人間の動きや肢体が魅力だったのである。ドガは、運動を表現するために、対象のデフォルメも辞さなかった。もちろん、この場合も、ドガの踊り子が動いているように見えるには、鑑賞者の運動経験が必要なことは言うまでもない。



ドガ「舞臺の踊り子」

わが国の茶室建築にも、歪み柱といわれる歪んだ自然の丸太を使ったものがあるが、この破調が、静まり返った茶室に動きを与えている。柱の歪みによって、部屋の面や線

に動きが出てくる。わが国の芸術には不均衡や非対称、未完成を好む傾向があるが、それらはおのずと動きを生じさせる。もちろん、これらの物の動きを表現しようとする試みの背景にも、それを動きとしてとらえるわれわれの身体の動きがなければならないであろう。身体は、動くとき、いつも傾いているのである。

逆に言えば、絵画とは違って、演劇など、人間の動きそのものを通して表現しようとする芸術では、空間や時間の表現は至って自由になる。

わが国の能楽の空間表現の自由さは、その典型であろう。一辺三間の正方形の能舞台は、それだけでは、まったくの空虚な空間にすぎないが、それが劇の展開によって、海辺にもなれば、山奥にもなり、都大路にも、舟中にもなる。また、簡単な作り物を置くだけで、寺院の境内にもなり、貴人の闈にもなり、荒涼たる野原や勇士が激闘する戦場にもなる。現に、能楽「邯鄲」では、同じ作り物で象徴される空間が、旅の宿にもなり、広大な王宮にもなり、それとともに、その作り物は、宿の寝台にもなり、王宮の玉座に

もなる。そのような融通無碍な空間処理によって、能の「邯鄲」は、一睡の夢と化した五十年の栄華を描く。能楽では、場所の見立ての転換によって、場面の移動や距離の移動も自由に行なわれるのである。



能「邯鄲」

また、夢幻能に現われているように、能楽では時間の表現も自由である。演じられる舞台は、過去にもなり、現在にもなり、あの世にもなれば、この世にもなる。能楽では、現実の物理的時間を乗り越えて、時間の極端な圧縮も可能である。

合理性や写実を越えた能楽では、見立ての変換可能性を駆使することによって、時空の移動伸縮を自由にしたのである。それは、時間・空間の位相変換であり、象徴的時空への超出であった。能の舞台では、最初の無の空間から最後の無の空間に至るまでの間に、そのような象徴的時空が



自由に演出される。

しかし、これら演劇の創り出す世界は仮想の世界であり、虚の世界である。その虚の世界が実を表わすところに、芸術が成り立つ。絵画も、二次元世界に三次元空間や時間や運動を表現しようとするが、これも、結局、鑑賞者の身体経験を背景にして、虚の空間を作っていることになる。絵画には二次元という制約があるが、その制約のもとで虚の世界を創り出し、芸術を成り立たせているのである。その創り出されるイメージは、主観でも客観でもない。両者の一致点に生じるイメージ、それが虚の世界であり、芸術を可能にする世界なのである。

### 3 能動と受動

#### 能動的受動

わが国の戦国時代の茶の湯の愛好者は、個性的な生き生きとした力感の溢れた陶磁器を愛した。彼らは、規格的で精巧なものを嫌い、不均衡、不完全など、特に破調を好ん

だ。庶民の雑器に過ぎなかった粗陶さえ取り上げ、そこに美を発見したのである。この陶磁器の美は、触覚の美に支えられている。陶磁器は、単に眺めるだけでなしに、それを手に取って、その形を味わい、その手触りを感じるものが欠かせない。陶磁器の制作はもちろん、鑑賞でも、触覚が重要な役割を果たしているのである。物は、触らなければ、その本当のリアリティは生まれてこない。

触覚は、受動的感覚ではなく、能動的感覚である。表現とは、差し当たり形を作ることなのだが、その形は、最初、能動的触覚から得られる。触覚は最も身体的直接的で、そこでは、知覚する者と知覚される物の距離がゼロになる。触覚は身体的感覚の先端であり、あらゆる感覚の出発点である。視覚や聴覚にも、触れる感覚が必要である。絵画の場合でも、画家は、物の形を目でなぞっている。いわば目で触っている。視覚にも、触覚的・運動的働きが隠されている。また、実際の制作に当たっても、画家は絵筆を手で握り、物をなぞるように描いている。いわば、絵筆で触っているのである。画家は手で描き、手で見る。

画家が世界の中に身を置き、その眼差しによって物に近づくとき、物の方も画家に身を開いてくる。そのとき、画家の独特の目には、普通の人間には見えない物の姿も見えてくる。そのようにして見えてくる物を描くのが画家の仕事である。見るということは、私の身体全体が対象に向かって働きかけることである。見るから見えるのであって、見なければ見えてこない。見ることがあってはじめて、物は見えてくる。触れることによって触れられた物を知ることができるように、われわれは、見ることによって見られる物を知る。

画家の見るものは、例えば色であり形であり線であるが、それらは、それ自体として物に付属しているわけではない。しかし、画家は、そこに色や形や線を見て、それによって物を描く。見ることは、単なる受容ではなく、創造である。しかも、画家は描きながら見る。画家が描くという行為に完全に没入しているとき、物は見えてくる。しかも、描くという行為は身体を通した行為である。彫刻家が物に触れながら作品を作るように、あるいは、盲人が塑像に手で触

れてその美しさを感じるように、われわれは対象に向かい、それをなぞるといふ能動的行為によって、対象を知ることができる。

自然の中に自分を身体ごと投げ出すと、自然の方から語りかけてくるものがある。画家が木を見るとき、木も画家を見る。この能動と受動の一致したところに、創造性の源泉はある。

セザンヌは絵のモチーフを探しにプロヴァンスの野外を歩き回ったが、だからといって、何かある先入観をもって出掛けたわけではない。むしろ、いかなる先入観ももたずに自然と出会う。その出会いの瞬間、自然を見るというよりも、むしろ自然に見られるという感覚を得たとき、はじめて、セザンヌは絵のモチーフを見出すことができたのである。見る者と見られる物の出会い、感じる者と感じられる物の一致点に、芸術の創造性はある。セザンヌは、自然とは〈感覚〉だと言っていたが、その〈感覚〉とは、能動と受動の一致したところに成り立つ直接経験だったのである。能動あつての受動である。旧石器時代の狩人のように、

身体を通した能動的行為が、対象の中の命を引き出してくる。

### 〈もののあはれ〉と芸術の感動

何かを美しいと感じて、その感動を表現するのが芸術であるが、しかし、その感動は、単に主観的なものではない。感情は、対象の触発によって惹起される主観的情緒と考えられているが、その背景には、活動する身体と能動的行為がなければならない。パトス（情念）は、身体性を帯びた一種の受苦であるが、これも単なる受動ではなく、能動である。制作者と対象、作品と鑑賞者の間で起きてくる共感も、活動する身体において生起してくる共通感覚であって、そこには生きられる身体がなければならない。感動すること、それは、能動と受動の呼応するところに生起してくる出来事なのである。

本居宣長は、『源氏物語』を解釈して、この文学作品の本質を〈もののあはれ〉の表現とみた。源氏物語を理解するとは、〈もののあはれ〉を知るということである。〈ものの

あはれ)を知るとは、

「感ずべき事にあたりて、感ずべきところをしりて、  
感ずる」

ことである。悲しいことに限らず、嬉しいことにも、面白いことにも、楽しいことにも、可笑しいことにも、すべて、心の感動を通して知るのが〈もののあはれ〉を知るということである。言葉では表わすことのできない深い感動から、物語や歌は生まれる。

しかし、この深い感動は、単に主観的な感情ではない。〈もののあはれ〉の〈もの〉は、物でもあり、心（霊）でもある。物象でもあり、心象でもある。主観でもあり、客観でもある。直接的なものである。しかも、〈事に触れる〉という能動性がなければ、この感情は生まれてこない。

「事にふれてそのうれしくかなしき事の心をわきまへし  
るを、物のあはれをしるといふ也」

という宣長の説は、そのことをよく表わしている。

〈あはれ〉とは、本来、感動詞である〈ああ〉と〈はれ〉の結合したもので、物事に触れて感動し、思わず口にする

叫びである。「見るものきく物ふるる事に、心の感じて出る、嘆息の声」が〈あはれ〉である。この感動詞は、単なる主観でも客観でもなく、能動と受動が呼応する直接経験から出てきているものだと言わねばならない。私と事象との接触において成立する世界感情、それが〈もののあはれ〉なのである。そういう能動でもあり受動でもある直接経験から感動は生まれ、その感動から表現が生まれ、表現があつて認識が成り立つ。そういう芸術の構造を一言で表現したのが、宣長の〈もののあはれ〉論だと言えよう。

『古今和歌集』のよく知られた序文も、自然や人生の出来事に作者の心が触発されて、そこからおのずと言葉として表現されたもの、それが和歌だと主張している。そこでも言われているように、天地をも動かし、目に見えぬ鬼神をも〈あはれ〉と思わせ、感動させるような歌は、なるほど、見るもの聞くものにつけて表現されたものなのだが、この見るもの聞くものに触発されるためには、〈見る〉〈聞く〉という能動的行為がなければならない。表現の源泉である深い感動は、それ自身は主観でも客観でもない根源、

能動的で同時に受動的な直接経験からわき出てくるものなのである。

### 見る自己と見られる自己

人物画を描く場合、当然、画家は対象の人物を凝視し、それを描くのだが、そのとき、同時に、画家自身も対象のモデルから見られている。見ることは見られることであり、対象を見ることは自己を見ることでもある。能動は受動であり、その受動は自己自身を照らす。私が物を描こうとするとき、物も私に迫ってきて、私自身を射抜く。芸術は、物の表現と一つになった自己の表現である。自己と物の映し合い、それが芸術である。だから、表現とは、まえもって心の内にある何物かを外に表わし出す行為ではなく、表現することによって、逆に、自己を発見する行為である。芸術の制作経験は自己自身を知ることでもあり、制作ごとに自己自身を乗り越えていくことである。したがって、画家が描く対象には、画家自身の個性が現われる。対象とともに、その対象をどのように見ているかという自己をも、



画家は同時に表現していることになる。触れることによって、触れている自己を知ることができるように、われわれは、行為することによって自己自身を知る。

画家が描く自画像は、このことを最もよく表わしている。鏡を見ようとして鏡を見ると自分が見えるように、自画像の描写では、見られる物と見る者が一つである。セザンヌも、生涯にわたって何度も自画像を描いた。そこでは、セザンヌを描いているのはセザンヌであり、その描かれるセザンヌもセザンヌを描いている。セザンヌは、鏡の中のセザンヌを見てセザンヌを描いているのだが、鏡の中のセザンヌも、セザンヌを見てセザンヌを描いている。見る者が見られる物によって見られることによって、見る者は見る者を知る。視覚は決して一方通行ではない。視覚は常にとぐろを巻き、自分自身の尻尾を食うウロボロスのように、自己自身に帰ってくる。



セザンヌの自画像

その背景には、身体そのものの再帰性がある。メルロ＝ポンティの言うように、私の身体は、見ている自分を見、触っている自分に触る。私の身体は、見る者であると同時に見える物である。見る者と見える物の転換の事実、主体としての身体がいつでも客体としての身体になりうる〈身体の再帰性〉、そこに芸術の最も深い構造をみななければならない。

世阿弥が『花鏡』で主張している〈離見の見〉も、見ることと見られること、表現することと自己を知ることの相互の映し合いから芸術が生まれてくることを見事に言い当てている。世阿弥によれば、演者自身の目のみで演じている自分の姿は〈我見〉にすぎず、そこには、必ず観客によって見られる演者の姿、つまり〈離見〉がなければならない。そして、その観客の眼差しを我がものとして、そこに

映る自分の姿を見、〈我見〉の及ばない身体の隅々までを見極めて演じなければならない。そういう演技の境地を、〈離見の見〉と世阿弥は言う。観客の眼差しを我がものとして見、観客の目に映った自分を見ながら演じることができるなら、演者は、ただ主観にしたがって演じるのではなく、観客と同じ心を共有して演じることができる。舞は、自分で自分の姿が見えて舞うのでないと、優美な舞にはならないというのである。

しかも、そういう舞には〈目前心後〉という心得が必要だという。〈目前心後〉とは、目で前を見ながら、さらに、心の目を自分の背後に置くことである。自分の舞姿をあらゆる角度から客観的に見つめるもう一つの心の目をもてということである。そうするなら、わざとらしい技巧もせずに、風体についての心配りもしないで、手足は自然の流れに乗って融通無碍に演じることができる。そのとき、はじめて、演者と観客が共感し合い渾然と融合した境地、〈見所同心〉の境地も得られるというのである。

この長い実践から絞り出されてきた世阿弥の〈離見の見〉

の見解は、見る者と見られる者、表現する自己と表現される自己の共鳴からすぐれた芸術が生まれることを語ってあますところがない。見せることは、見られることである。そして、演者は、見られることによって、自己を見ることが出来る。そういう自己を見ている自己の立場に立ったとき、自己は自己を脱し、より深い境地に立つことができる。しかも、その演技を見ている観客もまた、演技を見ることによって自己が照らされ、見ている自己を見る立場に立つことができる。そういう意味では、観客も、見ることによって、より高い境地つまり〈離見の見〉に至るとも言える。そういう見る者と見られる者、見る自己と見られる自己の相互の映し合いから、主観と客観、能動と受動が一つになる心境、つまり〈離見の見〉は得られる。

### 行為による認識

世阿弥は、『花伝書』の中で、一筋に稽古を尽くすことの大切さを繰り返し強調している。芸術の基礎は稽古である。芸術の神髄は、稽古あるいは修業によって完成される道程

にある。稽古をしてこそ、芸の花が咲く。そこには、芸術の営みが身体行為による自己実現の過程だというわが国芸道の伝統的考えがある。芸術は、身体行為を通しての自己認識である。身をもって知ることである。そうしてこそ、芸術を通して自己を高めることができる。

と同時に、そのことによって、われわれは事物の直接的認識に至る。芸術は、趣味でもなければ、快不快の感情でもなく、認識である。それは、表現を通しての認識である。認識するから表現するのではなく、表現するから認識するのである。身体を通して制作するということ、対象と格闘し、素材の制限を受けつつ創作することによって、認識は得られる。能動的受動のみが、世界と自己の認識を高める。制作しつつ物を見る、作りつつ見ることこそ、芸術の本質なのである。

わが国の哲学者、西田幾多郎は、この作りつつ見る芸術の本質を〈行為的直観〉と言った。われわれの自己は、世界によって形成されるとともに、世界を形成する。しかも、身体を通して形成する。われわれの身体は、世界によって

作られたものであると同時に、世界を作る。芸術的創造も、身体を通して世界に働きかけ、世界を表現する創造的働きである。物は、身体を通して働くということによって、はじめて見えてくる。このように、身体的行為を通して見ることを、西田は〈行為的直観〉と言い、そこから芸術の創作活動をとらえたのである。行為することは見ることであり、見ることは行為することである。われわれは、作ることによって見、見ることによって作る。働くことによって見、見ることによって働く。物となって働き、物となって見る。しかも、そのとき、見ている自己も見えてくる。このことを、西田は、「物来って我を照らす」と言う。物と我を同時に把握する働き、それが〈行為的直観〉であり、それが芸術の原点である。

芸術家が、作ることによって見、描くことによって見るものは、直接の経験である。芸術家が具体的に形を与えようと努力するものは、現前する経験である。印象派の画家にとっては、光を満身に浴びて見る輝く色彩の印象、絶え間なく移ろい行く印象が、目に見える風景の最も直接的な

姿であり、直接の経験である。画家が画布の上に固定するものは、今この瞬間に、もはや再び現われることのないものとして見た直接の経験である。われわれが何を見るかは、それを見る前には知ることができない。無私な目で、突然そこに見出したもの、その瞬間われわれは感動を覚える。その感動の一瞬、いわば〈もののあはれ〉を感じた一瞬、そこから歌が生まれ、絵が生まれ、音楽が生まれてくる。それが直接経験である。芸術は、そういう直接経験の表現なのである。このことは、旧石器時代から現代まで変わらない。

このような直接経験のもとでは、主観的なものと客観的なものとの区別はなく、対象と自己は隔てられていない。

「ああ美しい」と思う詠嘆や感動も、主客の出会いから生まれてくる出来事であって、単なる主観でも、単なる客観でもない。芸術的靈感（インスピレーション）の源泉も、主客の出会いの中にある。物のイメージも、普通、主観的なもの、感性的なものと考えられているが、これも身体性を媒介すれば、単なる主観ではないことが分かる。色や形

も、芸術家と対象の出会いから生じる出来事である。芸術制作という行為も、身体を通して主観と客観を一つにする実践である。芸術家が、身体とその延長である道具を通して、対象の中に自分自身を投げ込むとき、対象の方からも応答してくる。この能動的受動、主観的なものと客観的なものの呼応のところに、表現は成立する。芸術は、主客が分かれなところから生まれてくるのだから、芸術は、主観主義からも客観主義からもとらえることはできない。

とすれば、近代の主観主義的芸術観がとってきたように、芸術を感性的受容の対象とみ、単なる想像力の産物、あるいは感情移入だと見ることはできない。カントは、美は、外にある事物の性質ではなく、物を見る人間の精神態度の中から生じてくる感性だと考え、想像力と悟性が自由に働くとき、人間の目には美しいものが見えるのだと考えた。このカントの主観主義的美学は批判されねばならない。感性的なものも、想像力も、必ずしも、われわれの単なる主観ではないのである。主観と客観の出会いのところにこそ、生命の根源はある。その生命の営みが芸術なのである。



## 註

- 1 源実朝『金槐和歌集』日本古典文学大系 29「山家集  
金槐和歌集」小島吉雄校注 岩波書店 一九七一年  
四〇八頁
- 2 大矢鞆音『田中一村・豊饒の奄美』日本放送出版協会  
二〇〇四年 九二頁
- 3 メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄・木田元共訳  
みすず書房 一九八〇年 二五七頁
- 4 フィードラー『芸術活動の根源』山崎正和・物部晃二  
訳 世界の名著続 15「近代の芸術論」 中央公論社  
一九七四年 一一五頁
- 5 ベネディティ『スタニスラフスキー入門』松本永実子  
訳 而立書房 二〇〇八年 九八～一〇九頁
- 6 本居宣長『源氏物語玉の小櫛』二の巻「本居宣長全集」  
第四巻 筑摩書房 一九六九年 二〇三頁
- 7 同『石上私淑言』巻一「本居宣長全集」第二巻 筑摩  
書房 一九六八年 一〇〇頁

- 8 同『源氏物語玉の小櫛』二の巻「本居宣長全集」第四卷 筑摩書房 一九六九年 二〇一頁
- 9 『古今和歌集』新日本古典文学大系5 小島憲之・新井栄蔵校注 岩波書店 一九八九年 四頁
- 10 メルロ＝ポンティ 前掲書 二五八～二五九頁
- 11 世阿弥『花鏡』日本古典文学大系65「歌論集 能楽集」西尾実校注 岩波書店 一九七一年 四一五頁
- 12 同書 四一四 四一五頁
- 13 同 『風姿花伝』第一、第三 日本古典文学大系65「歌論集 能楽論集」西尾実校注 岩波書店 一九七一年 三四三～三四八頁、三六三～三六七頁
- 14 西田幾多郎「歴史的形成作用としての芸術的創作」「西田哲学選集」第六卷（芸術哲学論文集） 岩城見一編 燈影舎 一九九八年 二五九頁以下
- 15 Kant, Kritik der Urteilskraft, Ph. B., Felix Meiner, S. 55ff.

(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』三章)