

## 抽象の現代的意味

永田彰三

現代芸術において、芸術の諸ジャンルにわたり抽象的表現があらわれてき、二十世紀は抽象の時代といっても過言ではないときへいえるのであるが、個々のジャンルにおける抽象表現が如何なる過程を経て形成されてきたか、又、それぞれの芸術ジャンルに如何に作用しあったかを、主に美術と演劇を取り上げこの小論で検討してみたい。

そもそも芸術とは、感性の可能なる倍加、あるいは再生といわれ、現実をデフォルメしたものといわれているが、芸術家は、対象に対する主観的な領域を客観化して表象・理念を作品のなかに形成し、表現を行なうものである。

ゼードルマイアは、「芸術、非芸術、反芸術」と題する論文のなかで、芸術的性格と感性的性格、芸術的行為と感性的行為、芸術作品と感性的物件のあいだの区別という観点を見出し、芸術の感性的なものと同精神的なものとの融合調和を考察する。彼によれば、芸術の言語的特質が、丁度、感覚と精神やたましいに向けられ、そのふたつの側面が固有の仕方で互いに密接に関係し、侵透しあい、別れがたく必然的に結びつき、内包（何を表出しようとし、何を伝えようとしているか）と内容（何を表現するか、形式が、感覚的にも、又、心的・精神的な非感覚的な内容にとっても客観的に等価であるように、芸術作品においても、そのような等価性、対応性が、客観的に存在して、認識・表象・理念という芸術作品の全体の中に入りこむ要素が、直観的性格として把握され接合されるものであると説く。その等価性の段階として、芸術、非芸術、反芸術の概念を持ちだすのである。

ところで、抽象表現とは如何なる造形的構想のうちに形作られるのであろうか。現代芸術の特質として、造形上の変形、対象をとらえる視覚の変質、すなわち、思考法の位相の変化や表現の論理の変化によって、芸術の構成のみならず、芸術の構造そのものを問い直す過程があらわれ、論理的構造への変遷ならびにより一層、造形的構想と心的示現の形象化を目差す変遷であると捉えることが出来るのである。確かにゼードルマイアが、非芸術、反芸術として捉えたものがあるのである。では、それらが如何にして諸芸術ジャンルにあらわれ、それぞれのかかえる関連性と特殊性とは如何なるものであろうか。さらに、芸術というものに表現の関係を見いだすこととしたら、それは、とりもなおさず表現形式や構成の要素というものが如何なる有機的結合のもとにつくられるかを考察しなければならないものといえる。

先に、ゼードルマイアが、芸術、非芸術、反芸術に分類したことは述べた。そこでは、芸術作品が、例えば製作材料や製作方法ならびに色、身振りが、さまざまな層で、「やわらかい」という質を同等にささえている状態、つまり、感性的なものと精神的なものが「やわらかい」という等価の姿をもつてあらわれるものであると考へるのである。このような芸術の規定と比べると、彼にとつては、非芸術とは、そのような芸術的なもの（美や対応）には向かわず、感性的なもの（「おもしろさ」や「モダンであること」）に向かつて進んだ結果の現象として捉えている。彼はマレーヴイッチの白地に黒の正方形（一九二五年）を例にとり、「感性的物件を作つて不動のものにするということは、感性的ミニマル物件（最小限に感性的な対象）で満足するような結果」としている<sup>(9)</sup>。つまり、抽象とは感性的物件に過剰な信頼を置き、自分自身をそこに置くものであるとしている。このようになると芸術家は、感性的なものとの精神的なものを融合調和をさせ形象させるといふことはなくなり、物件の選択と提示をさせるということになり、「構成も配列と寄せ集め」によって取つて代られる。芸術作品の魅惑はショックということに取つて代られる。芸術作品の超越的気配のほどは異様化作用の効果に取つて代られる」いわゆる反芸術が出来るといふのである<sup>(10)</sup>。確かに〈芸

術活動の意味の変化」というべきものが起こりくるのである。このようなことは、表現内容と表現手段の分離、つまり、形式が自律的なものとなり、それ以前の形との闘争となる。かつて、ボードレーはドラクロワの絵画に色彩の自律を見出し出したように、又、印象派以降の諸作家が（絵画そのもの）への探究に旅立ったように、現実と芸術との感覚的なものと精神的なものとの等価的性格の把握のずれ、いいかえれば（新しい構成概念）の模索が探られていくのである。このような絵画におけるレアリスム、印象主義、フォーヴィスム、象徴主義、キュビスム等の近代美術から抽象絵画への流れを、「レアリスム（目に見えるものの写真）からレアリザシオン（見つつ、目に見えるようにする方法的行為）へ、さらに絵画そのもののオートノミー（造形諸手段の自律）へと展開<sup>(6)</sup>」とし、絵画そのものの自律への移り行きと分析できるが、このことは先に述べた芸術、非芸術、反芸術への移行と視点において似たものとなる。

演劇の場合、このような自律性の深化は如何に形成ないし構成されるのであろうか。

ストリンドベリは『夢の劇』のおぼえがきで次のように述べている。「……脈絡はないが明らかにひとつの論理をもった夢の形式を再現しようと試みた。ここではいかなることも起こりえ、なされうる。時間空間は存在せず、基礎となる現実世界はおぼろげで、記憶、経験、奔放な空想、不合理性、即興性が想像力の助けによって新しい模様<sup>(7)</sup>に織りあげられる。登場人物は分列して二人になったりそれ以上になったりする。それら分裂体は露と消え、また結晶し、散っては、また集合する。しかしすべてを支配するひとつの意識がある。それは夢者の意識である。彼にとってはいかなる秘密も齟齬<sup>(8)</sup>も躊躇<sup>(9)</sup>も規則もない。彼は善悪の判断をくださず、ただ、物事を次々と並べて見せるのみである。そして、夢とは総じて楽しみを与えることより苦しみを味わわせることのほうが多いものであるから、一抹の憂鬱感と全生物への憐憫の情とが、この変化する物語の全体を貫いている。……」（毛利三彌訳、「世界文学全集」58 五七九頁）

“人間てあわれ” というライトモチーフを持ったこの戯曲は、（レアリザシオン）（イメージしつつ、イメージされる

ようにする方法的行為)つまり、戯曲における人物ならびに台詞(言語)の抽象化への過程を思い起こすものである。このようなモダニズムの戯曲に共通して抽出できうる台詞(言語)の抽象化という概念について、アンドリュウ・ケネディは、緊密な枠組のなかであらわされたものから登場人物の動機や発言の曖昧さがあらわされてくる形式を、新しい劇の構造とし、それを支える要素として、断片化、多面性をもつ対話、コラージュ・スタイルをあげている<sup>6)</sup>。具体的には、『幽霊ソナタ』(ストリンドベリ)の学生の祈りと歌の最後の台詞を例にあげて、戯曲のもつ衰落する社会的、又、個人的な世界はドラマティック・イメージジャーと感情のよびおこしにおいて適当なコンテキストとなるような断片化。『ゴトーを待ちながら』(ベケット)の登場人物は、対話を内面世界の姿をあらわすものとして、悲劇的響きをあらわすようになる多面性をもつ対話<sup>6)</sup>。このような言語の抽象化、断片化が、多面性をもつ対話によって成り立つ戯曲においては、プロットの構造は含蓄的となり、統合されて響きと響きものを感じとるようなことになり、モダニズム後の演劇性を作り上げるコラージュ・スタイルとなると考察している。そして、『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』(ストッパード)のローゼンクランツとギルデンスターンと俳優の対話をコラージュ・スタイルと位置づけ、対話が対話自身を目差したり、対話の質問と答えのずれとか、連がりの喪失が指摘され、「多面的な全体像には中心がないものであり、相対主義とか劇の中で劇を作り出すこととか、言葉で遊ぶ言葉<sup>6)</sup>」という現代に訴えかける戯曲構成の要素であるとす。ストリンドベリのおぼえがきからもモダニズムへの一連の動きは理解されるのであるが、認識されたものより予感されたものに強く信頼を置き、観客の感性に直接的に衝撃を与えることを望み、その技法上の、又、構成上の実践であるのであるが、このような、イメージしつつ、イメージされるようにする方法的行為においては、演劇のアクションや空間の奇妙な変形への成就への過程であると考察することが出来るのである。言葉、装置、照明、演技を、もの的に組み立て、組み合わせ、それら自身を自律的形成物として扱う観点、既にあらわれているといえるだろう。芸術と現実の境い目を消し去ろうとする芸術の変遷ないし新しい構成概

念について、次のように述べることも可能である。「生活と芸術という、かつては境界線がずっとはつきりしていたものが、いまや区別しがたいものになってきた。……矛盾し、あるいは相互に無関係なさまざまなイメージ、音、あるいは言葉を、瞬間的に結合して、そこに騒然たる、あるいは陶酔的な、あるいはむしろ沈黙をいっそう深める、ひとつの新しい全感覚的体験の場をつくる」(大岡信「言葉の出現」九五～九六頁)

確かに、モダニズム、ポスト・モダニズムの諸作家の創り出した世界は、夢や不安等をシンボル化し、新しいモチーフとして処理をし、全感覚的体験の場を創るように構成することであったといえそうであるし、そのような場を重層的、多義的な曖昧性で包み込むことによって形象化したといえるのである。

それでは、対象の選択、提示という新しい構成概念と内包と内容それに形式とは如何なる有機的構成のもとに創り出されるのであろうか。

芸術そのものを定義する「機能」と芸術構成の原理を明確に区別し、表現関係をシンボルの体系として創り上げた S・K・ランガーは、多義的なシンボルの機能と構成の原則ならびに技法とを分け、「芸術としてのシンボル」(the art symbol)と「芸術のなかにあるシンボル」(the symbol in art)とを分析する。シンボルは観念を表現し、的確に定着化させるものであり、それは又、経験を想像できるものに定着化し、存在を固定し、観念的表象たる思考の要素を定式化し、いわゆる「表現的定式化」というシンボルの機能を媒介とするものである。

ここでは、情感とか気分、その他の生命、経験の内容を表現的に定式化し、現示し、目に見える個体的形式としての表現形式そのものという「芸術としてのシンボル」があらわれ、絶対的イメージであるとする。これに対して、「芸術のなかのシンボル」とは、表現形式をもつ形態のなかの要素であり、題材と概念的表象が、作品のなかに諸要素として入りこみ、有機的形式を創造し、表現的に定式化されるものであり、一つの比喩<sup>メタファー</sup>であり、一つのイメージであるとする。非芸術、反芸術を問わず芸術が表現的に定式化(シンボルの機能を使って主観的客観化)させようとした世

界は「芸術としてのシンボル」として考えられるが、非芸術、反芸術における抽象は、表現形式をもつ形態のなかの要素をことさら吟味し、断片化、抽象化、コラーージュという構成の要素の一つとして考えられるものを用い、それを分節化において表現形式をもつ形態のなかの要素として形態化しなおし、「芸術のなかのシンボル」をさかんに表現しようとする。そのことが新しい構成概念というべきものであり、いわば、心像を芸術のなかの要素として表現的に定式化するのに役立つのである。このことから、全感覚的体験の場を創り上げるといふ現代芸術の抽象の特質が考えられるのである。だから、ドラマが、性格描写を差し控え、非ドラマティックであり、何ら葛藤や緊張、急転、発見なしにドラマでありうることは可能であると考えられるのである。

現代芸術が、その形式において、「芸術としてのシンボル」を指向し、目指したものであるが、「芸術のなかのシンボル」を検討し、対象に対する認識、理念、表象を普遍的な原理のもとに直接的に把握し表現してゆく過程として捉えられ、新しい表現形式を創り上げる闘争として考えられるのではなからうか。そのことは、構成要素である断片や抽象化やコラーージュを自律的な構成要素としてシンボル化させるのであり、それらの要素がそれのみで成立しうる自律性というより、全体に組み込まれ「芸術としてのシンボル」として感じ取られるのである。それは、シンボルに含まれるイメージ作用（イメージのダイナミックな使用）によるものと思われる。このようなイメージ作用により、現代芸術の抽象化を「現実の任意性・不確定性を示す横すべりのメタ化<sup>(8)</sup>」として規定されるが、それは移ろいゆくイメージの動的な作用を積極的に使用し、多元的・重層的な様相をあらわせることから起こりくる特質として理解できよう。

演劇は、上演に際して、演技、戯曲、観客、照明、装置等の諸要素が加わり、一層、造形的に重層性を増してくるものである。例えば、行為とは表現の手段であり表現の人間的内容をあらわすもの、つまり、対象と表現が強く結びついた（垂直のメタ化）として考慮できるものであったが、「芸術のなかのシンボル」を形づくる要素として、積極的

に断片化し、コラーージュ化し、行為そのものに自己を形成し、観客にダイレクトに衝撃を与え、へ横すべりのメタ化）を押し進めていくものである。芸術、非芸術、反芸術への過程の道は、感性的なものへの自己実現、成就への流れであったことは先にのべたのであるが、上演に際しての過程も戯曲において分析したような過程が考察できるのである。そこにおいては、イメージの動的な使用の追求とでもいえるものであって、作品（上演）と鑑賞者との関係への提議ならびに変革であったと捉えることが出来そうである。

絵画からコラーージュ、アサンブラージュ、エンヴァイロメント、ハプニングへと美術の領域では、オートノミー（造形諸手段の自立）を深めてゆき、行為そのものの価値転換や慣習的な空間を否定したように、演劇においても、芸術と人生の境い目を取り去り、その接合点を自覚的に求め、接合点にイメージの動的な使用を求める訳であるが、この接合点とは如何なるものであり、如何に形成しようとしたのであろうか。

演劇における反芸術的な意義は、媒体のリァリティとイメージの虚構性という二重の知覚を如何に把握るかに負っている。つまり、それらの構成の原則の要素を如何に形象させるかであった。ところで、絵具やカンバスのかわりに人間を使って、新しい構成概念を創り出したのがハプニングであった。それは創作過程そのものに自律的な根拠を置くことに芸術の意味の変化を求め、表現形式や構成の変革としてあらわれる。演劇においても、次の点で人生と芸術という異なる空間の相互交換を行い、形象させるのである。一つの観点は、「細部を引き伸ばし、あらゆる感情とリアクションが重要な出来事となる」<sup>⑩</sup> ことであり、又別の観点は、「観客との共通の言語を<sup>ランゲイージュ</sup>発見するために、パターン化された動きの象徴的な枠組のなかで、長い間、埋もれていた自己を呼びおこし、観客が参加する行為というものを目指す」<sup>⑪</sup>ものである。例を引こう。

- (一) 1 お父さん！ / 2 あなたはぼくのお父さんじゃありませんか？ / 3 ぼくですよ。あなたの一人むすこのトーマスですよ。 / 4 もうぼくの顔を忘れてしまったのですか？ それとも何かうしろめたいこ

とでもあるのですか? / 5 みんなの見る前でよくをトーマスと呼んで下さい。 / 6 (もし呼んだら) ほら、やっぱりお父さんだ! (もし呼ばなかったら) なぜ呼べないのですか? あなたのつけた名前じゃありませんか!

..... (略) .....

(寺山修司「父さがし」いきなり大通りを歩いている人に語りかける即興劇の試みの台本。傍点は筆者)

- (二) A 書いている / 時折 鼻をかむ / B 見ている / Aが鼻をかむのを真似る / つづく / 〈後で〉 / B Aの書いたものを読んでいる / 時々、鼠径や脇の下を搔く / A 見ている / Bが搔くのを真似る / つづく

(Allan Kaprow, *A Kind of Sympathy*)

この二つの台本は、媒体のリアリティとイメージの虚構性を反芸術として形象化させるのであるが、(一)においてはリアリションの直接的触れ合い、(二)においてはパターン化された動きを通して観る人と観られる人の共有的な行為を創りだすことと捉えることが出来、「表現している主題が劇場を消し去るものであるような一種の劇場の創造であり、伝統的な上演の情緒的欠陥を壊し、観る人が任意に見い出した瞬間的なものであり、今何が起きているかということへの適切さ<sup>(2)</sup>」であり、概念から逃れうる今を各人に問い直すことであった。その意味で、時間のなかで連想を通しておこる受容(対象を存在するものと仮定すること)への信頼であり、造形性と実人生つまり演劇的現実と日常的に重層的に存在する接合点を求めたのである。現代の演劇の抽象形態は、演劇に対する意味の変革という点において、反芸術として分類出来るものであるが、美的態度、鑑賞者の客観性という作品と観賞者の関係つまり「距離<sup>(3)</sup>」においての変遷として捉えうるものである。



確かに、感性的なものに対する吟味、あるいは感性的なものの表現への移行に、非芸術から反芸術への流れがあり、偶然と即興に〈距離〉を縮小することを目指し、全感覚的体験の場という新しい詩的イメージの創造である。その意味で、接合点としての〈距離〉を如何にスタイル化させるかの葛藤といえるのであり、それはつまり、全感覚的体験の場をつくる創作過程を表現形式として踏まえ、それを如何にシンボル化させるかへの考慮であったと捉えることが出来る。結局、「芸術のなかのシンボル」を吟味し、表現的に定式化し「芸術としてのシンボル」を表象する芸術そのものであったし、イメージに含まれる〈距離〉の吟味であった。

- 註
- (1) ハンス・ゼードルマイア「芸術、非芸術、反芸術」『芸術と真実』島本融訳 みすず書房 一九八三年 前掲書 三一九頁
  - (2) 前掲書 三一九頁
  - (3) 前掲書 三四五頁
  - (4) 土肥美夫『抽象絵画の誕生』白水社 一九八四年 六八頁
  - (5) Andrew K. Kennedy, *Dramatic Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 212, 215, 229.
  - (6) ここでケネディは対話を、「言葉の精巧さ、暗示性、文学的響き、形而上的おどけ、リズムカルでイマジスティックなくり返しとして」、「言語の抽象化」の特質を分析している。
  - (7) *Ibid.*, p. 233.
  - (8) 市川浩『現代芸術の地平』岩波書店 一九八五年 四八頁
  - (9) Christopher Inns, *Holy Theatre - Ritual and the Avant Garde-*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 250.
  - (10) Herbert Blau, *Take up the Bodies - Theater at the Vanishing Point-*, Urbana, University of Illinois Press, 1982, p. 252, p. 260.
  - (11) Daphna Ben Chaim, *Distance in the Theater - The Aesthetics of Audience Response-*, Michigan, UMI Research Press, pp. 13-24, pp. 69-81.

Daphna Ben Chaim は、この「 $\wedge$ 距離 $\vee$ 」を心の状態、受容の形式形態、観客の形態に關してのことと位置づけ、今世紀の演劇の特徴は「 $\wedge$ 距離 $\vee$ 」の慎重な取り扱いによるとみている。そして「 $\wedge$ 距離 $\vee$ 」の取り扱いに対して、異なった考え方を Bullough とサルトルにみる。Bullough における「 $\wedge$ 距離 $\vee$ 」は、次のようなものである。観客は作品をその形態のなかばかりでなく、品の必要性からつくられたフォルムとして作品を理解することを必要とされるから、新しい意識のレベルというものが、芸術家と観客の両方に必要とされるとする。これに対して、サルトルにとって、劇場で産み出されるものをリアルとアンリアルに分け、劇場の本質的要素は実在にはなくて存在しない登場人物、事件であり出来事の重要性を観客のイマジネーションにみる。俳優とは、アンリアルな世界のための媒介物となるのであり、アンリアルな世界を創るために役立つものとする。観客は登場人物と俳優を区別し、観客のイマジネーションに存在する時「 $\wedge$ 距離 $\vee$ 」が出来るものとみる。つまり、対象（登場人物）を存在するものと仮定すること、対象（登場人物）を存在しないものと仮定することの違いが「 $\wedge$ 距離 $\vee$ 」であるとする。サルトルにとつては、俳優が観客に直接話しかけることは、想像上の登場人物を消失させることになり「 $\wedge$ 距離 $\vee$ 」を持った関わりを壊すものとなるのである。このような相違、つまり、美的対象を現実に見るか、ないしは、芸術経験の相違にみるか、結局このことが、モダニズムから起こった観念の闘争であったのであり、そのことは「 $\wedge$ 距離 $\vee$ 」を如何に見るかということが出来るよう。

この論文は昭和五十九年度文部省科学研究費補助金（奨励研究A）による研究の一部である。

— 文学部講師 —