

哲學研究

第四百五十六號

第三十九卷
第三十九册

近代美術におけるアトム化

マックス・ピカート
佐野利勝譯

- I 現代繪畫の様相
- II 繪と對象
- III 粉碎された事物
- IV 現代世界と繪
- V 繪と社會
- VI 繪と時間
- VII 破壊現象の克服
- VIII 抽象藝術の先驅者
- IX 戸締りなき人間
- X 今日の美しい繪
- XI 繪と轉生
- XII 繪と根源性
- XIII 破壊を超えた統一
- XIV 救い

「だから各種の藝術やその他の方面から發せられる客觀性への希求の叫びは、それが如何に強烈なものであつても大して役に立ちうるものではなく、われわれを扶け高めることのできるものではない。何故なら、客觀性のためには客觀的對象が絶對に必要なのだ、しかもこの對象なるものが一方では近代世界に缺けており、また他方では主觀的自我のなかですつかり融け去つてしまふのだからである。」

——ジャン・パウロ——

I

二三ヶ月前、ある展覽會で主體派（まうたいは）や抽象派（あくしやうは）や超現實派（ちゆうじつしやうは）の繪を見たときのことであるが、そのとき私は、『これらの繪は、この地上で、地上にあるもろもろの事物とともに生きている人間によつて畫（か）かれたのではなく、地上と地上の諸事物から隔絶（かくぜつ）されてしまい、追憶によつて今やふたたび大地とその事物とを思い浮べようとしている何ものかによつて畫（か）かれたのだ』という氣がした。しかし、彼等に出來たことはいえ、それらの諸事物の斷片、それらの裂片（されはし）、そしてまた時には醜く壓しつぶされた一種の人物像を記憶のなから無理やりに呼びさますことだけであつた。實際、それらは萬物の背後にある始源の像に連關を保ちながら存在している確實堅固な事物の像ではなかつた。それは、およそ何物とも連關してはいない偶然の幻覺のようなものでしかなかつた。あたかも、そのような線や圓や幾何學的球缺（たけ）などの束は、決してそれが額縁に入れて掛けられている今のままの状態にとどまつておりはせず、次ぎの瞬間には、萬華鏡みたく一つの新しいコンビネーションへと變化し、そのコンビネーションもまた何時（いつ）なんどきでも變化する機會を待ちかまえている、といつた有様なのだ。そのような繪のなかには何らの現・在性も持續性もない。決斷の行爲によつて一つの對象を捉え、それを秩序のなかへ——造物主と連關せる秩序のなかへ——しつかりと据える人間、この人間が拂拭（はき）されているのである。

一體、人間の自律性が今日ではあまりにも強大になり、人間自體を超えて感染力をもつているために、人間が作つたもろもろの事物も（この展覽會の繪に見うけられる線や裂片や事物の斷片なども）自律性を獲得して、もはや人間のことなど頓着（とんちやう）しなくなつたのであろうか。

しかし、ものの像というものは、まるで幽靈のように浮びあがつたかと思えば消え、また浮びあがり、そしてふたたび消えてゆくようであつてはならない。像は一つの秩序の堅固な部分として嚴として存在しているのでなければな

らないのだ。何故なら、もろもろの事物そのものは、それが曝されている幾千となき可能性の不安定と危険とから脱出し、造物主に結びつけられている人間の精神によつてみずからもこの結合の庇護にあずかることを望んでいるのだからである。この結びつきが崩れてしまつたところでは、『われわれは専ら展覽會の目録の番號によつて、その繪が何を意味するものであるかを知るほかはないこともしばしばである。しかし、目録に書かれている題名も決して信用できるものではない。』とハンス・ゼードゥルマイアはその優れた論文「繪と眞理」のなかで言つている。

ゼードゥルマイアはまた同じ論文のなかで、この種の繪畫は惡魔的だといつている。しかし惡魔には本當に世界を秩序から拉し去つて無秩序に陥れようとする一つの意圖、一つの眞剣さがある、と私は思う。ところが、この種の繪畫の惡魔性は單に一瞬の外觀のなかにのみ存在するのであつて、次ぎの瞬間には多分天使のような外觀に變貌するかも知れない、しかもそれもまた浮び上つたかと思えばふたたび消えてゆく。つまり、ここでは惡魔的なものも天使的なものも信用をおけないのである。こうして、あらゆる内容がほんの一瞬間を充たすための充填物に格下げされるのである。

II

現代美術のために辯じた或る本のなかにこんなことが書かれている、……『今日では萬事が瞬間的で、事物の形態は崩れている。これがそもそもわれわれの時代の傾向なのだ。だから藝術家はこの崩壊を助長せねばならない、いや、その作品のなかで、諸事物が現にそうであるよりも一層崩れた、一層ばらばらの姿でそれを表現することにより、この崩壊の過程を促進せねばならない。——それは藝術家がその時代のなかに生きてきたということの一つの證據である。』

この論法は、例えば、自分がヒットラー政權に與したのは、自分がヒットラー政府の時代をとにも體驗したことを

自己及び他人に證明するためだ、と言うのと同じことのように思われる。しかし、われわれはその時代に反抗することによつて、一つの時代をともに體驗することも出来ることを忘れてはなるまい。

上述の本のなかにはまた、『現代人はへ切り子細工のように小面に切られた意識』をもつていゝる。つまり、『一個の事物はわれわれの意識のなかでもはや確乎たる形をなして存在しているのではなく、同時にさまざまの異なつた形のアスペクトのなかに存在している。そしてそれは、一個の事物をも同時にさまざまの異なつたアスペクトでわれわれに投げあたえる現實の渾沌たる状態にふさわしい。』というのだ。だから、藝術のずたずたに引き裂かれた形式は、ずたずたの現實や、ずたずたの意識のあり方に照應するのだというのである。

だが、このような照應關係を指摘してみたところで、それで眞理が言われたわけではない。單に一つの斷定をくだしたというだけのことだ。何故といつて、人間の本質をなすもの、それは現實の混亂を記録することではなく、それを秩序づけることだからである。人間の意識が現實を造化の秩序の一部分として、或いはその秩序からの一つの脱落として認識するときにはじめて、現實に對するわれわれの意識は眞實なものとなる。そのとき初めて、人間の意識は單なる機械的記録裝置であることを止め、眞理の一つの機能となるのである。

藝術家が自己の生きている時代に參與せねばならないことは言うまでもない。ほかでもない、——その時代のなかで生ずるものもろのことは、また藝術家自身に對して生ずるのだからである。彼は自己の藝術でもつてそれらの事物に答へねばならない、そして、それらの事物に答へることにより、それらの事物の責任を負わねばならないのである。そのことは、現代世界の『營利的いとなみ』のなかで本質の明確さを失い、傷めつけられているものもろの事物に、ふたたび損われない無疵さをあたえること、或いは無疵なものとそのままの姿が失われてしまつたという嘆きをそれらの事物において露呈することによつて爲されるのである。ところが、アトム化の手法を用いる現代の藝術家は崩解してゆくものもろの事物を嘆きでもつて表現するのではなく、まるで諸事物が破壊のなかで居心地よく感じているかのよ

うに、それを昂然として誇示する。現代の藝術家は、諸事物を破壊という、このいとも居心地のよい状態のなかで捉えたことに、歡聲をあげているのである。藝術家は自己の使命を忘れてしまったのだ。彼の使命とは他でもない、……『營利的いとなみ』のなかでこき使われ消耗した対象を見守ることによつてふたたび元氣を恢復せしめ、対象にその全き本質を贈りあたえることである。(そして、破壊しつくされることに對する対象の恐怖も、この全き本質の一部でありうるのだ。)対象は、藝術家によつてふたたび自己自身へとたち歸らねばならない。實際、対象は『營利的いとなみ』のなかで、あれやこれやの紛々たるいとなみのために自己を見失つてしまつたのである。

『抽象藝術家も——抽象藝術家でもやはり傷めつけられた対象を現代世界の營利的いとなみのなかから助け出そうとしている。だから彼は、対象を營利企業に役立たないものにしようとするかのように、それをデフォルメするのだ、』と思われれることも稀ではない。なるほど、そうだとすればそれは一種の叛逆、一種の正當な叛逆であろう。しかし、そうしてみたところで対象の救出にはなるまいし、問題の解決にもなりはすまい。

そのなかでもろもろの事物が藝術家によつて無疵のもとのままの姿を恢復するか、或いは諸事物が藝術家によつてその破壊への嘆きを贈りあたえられているような一枚の繪からは、何か無疵さを恢復せしめる力、つまり治癒力が放射している。このような方法で世界は開花する。世界は自己を展開する。世界は成長増大するのである。そして、逆のやり方では、世界は收縮するのである。何故なら、破壊の現象からは何か消耗性のものが生ずる、しかも粉碎された対象をはるかに超えてそれは消耗の作用を及ぼすからである。(この破壊の行きつくところは原子爆彈であつて、原子爆彈は傍にあるものは何によらず粉碎せすにはおかないのだ。)

III

或る中國の畫家の繪を見ていると、そこに畫かれてある一つの事物の一部分、たとえば花咲く一本の小枝に、樹木

の全體が、いや春全體が感ぜられる。この花咲く小枝は、暗黙のうちにそこに共に畫かれている樹木全體の可視的となつた部分なのだ。花をつけた小枝は不可視的にえがかれた全體の全空間を自己のまわりに持つている。われわれはこの「空ろ」な空間のなかへ更にまた何か他のものをえがき込むことを敢えてはすまい。いや、この空間の方を見ることをさえ畏れ憚るのである。それほどにもこの空間は不可視の樹に屬している。一種の畏怖の情がこの不可視の樹木から發散している。そしてこの畏怖が中國の繪のもつとも美しい要素なのである。

それに反して、近代の繪畫には部分以外のものは何ひとつとしてない。そしてこの部分は自己自身以外の何ものとも連關してはいないのである。(近代繪畫に感ぜられる砂を噛むような味氣なさはそこに由來している。)だから畫家はなんの遠慮會釋もなくその傍やその上へ、他の部分を、他のばらばらの切つばしを投げつける。つまり、部分は全體によつて護られてはいないのである。そのような部分は何物にも連關するものではない、と私は言つた。實際、そのような部分は自己自身の崩解した状態にさへ連關してはいないし、この崩解を招來した行爲にさえも連關してはいない。崩解に悲哀を感じるのなら、まだしも人間的であろう。ところが、ここにあるのは單に打ち碎かれたものそのものだけなのだ。それはいわば墓標なき墓、それに先立つ生命なき死のようなものである。

そのような破片は、それが會てその一部をなしていた事物の本質に關しておよそ何ごとをも表現するものではない。ここでは破壊が自律的になり、ただ自己自身のことだけを——すなわち破壊の様式、破壊のプログラムを——表現するのである。そしてまたこの種の繪畫はそのようなもの、破壊のプログラムのようなものにみえる。この繪畫はそのようなものを計畫した人間について何事かを語る、……しかし本當はもはや人間について語るのではなく、單に一種の人間の可能性について、人間であるよりは寧ろ單なる可能性であるようなものについて語るだけである。多分、破壊が科學の方法や日常生活のやり方にのみ極限されているのなら、それならば多分、破壊は絶え間なく自己自身にばかり衝き當つて、自己自身に對して恐怖を感じるようになり、反省することによつてふたたび全きものへ

とたち歸るであろう。ところが残念なことに、ここには藝術があつて、これがまた破壊されてしまつてゐる。そしてこの「より高い次元」における破壊は、科學や生活における破壊を是認するもののようにみえるのだ。この高い次元における破壊は他の破壊のうえに偽りの天空を形成する、——それが他の破壊を掩おほい、そしてこれを正當化するのである。

IV

いろいろな事物がばらばらに破壊されて表現されているような繪は決して繪ではなく、實は微塵に粉碎されてアトムと化した現實の一區域にすぎない。それは一個の額縁のうえにぶちまかれたばらばらの事物の殘骸なのだ。そして、一瞬間だけ「繪」として我慢してもらつてゐるが、次ぎの瞬間にはふたたび滔々たる普遍的破壊のなかへ引きずり込まれるのである。そんなものは決して繪ではない、と私は言つた。何故なら、そこには何もものもないからである。それはいわば普遍的破壊のなかでの一種の偶然な出現、そして偶然な消滅のようなものでしかない。

しかし、だからといつて、舊式の亞流派の繪畫の方が願わしいと言おうとじてゐるのではない。いや、この種の繪畫の對象が全きものとみえるのは、ただ見かけだけのことにすぎないのである。そのような繪畫の對象が全きものであるのは單に偶然によつてのことである。普遍的破壊の大きな渦のなかでの變化がもたらした偶然によつて、毀れればらばらになつたものが一瞬間だけ見せかけの全きものにつつかつたのであつて、それは針金や仕掛や義足義手によつて人爲的にまとめられた全きものとしかみえないのだ。

實際、破壊の渦の潜勢力はあまりにも大きいから、今日のあらゆるものがこの渦の産物であるようにみえる。だから、この渦とはおよそ無關係な眞の全きものもこの渦の産物にすぎないものと思われかねないという危険が、たえず存在している。現代人の混亂の主要な原因はこれなのである。

今日のアトム化された藝術は單に一つの發端にすぎず、今後はじめて完全なものへと發達するのだ、などと言つてはならない。われわれはそのようなことを言つてはならない。何故なら、アトム化されたものは實に明瞭にわれわれの眼前にある、だから、注目されねばならないのはこのアトム化されたものであつて、恐らく今後に来るかも知れないものではないのである。われわれは現にわれわれの眼前につきつけられているものから、不確定の未來の可能性のなかへと逃げてはならない。そしてまた、この現にあるものの明瞭さはあまりにも激しいから、この明瞭さは單に對象そのものから來ているものとは思われない。それは實に、一個の對象がただ自己自身から、この世のものから、自己を明瞭にすることが出来るような明瞭さをはるかに超えた一種の明瞭さなのだ。それは彼岸の火を——天國の或いは地獄の火を——身につけた一種の強烈な明瞭さなのだ。

『現代の抽象繪畫は以前の意味での藝術とはまつたく無關係だ。抽象藝術はそれが何であり、また如何なるものとして存在するものであるかがわれわれには未だまるで知られていない何ものかを指し示している、』とハイデガーは言つた。つまり、ハイデガーは抽象藝術になにか預言的な性質を認めているのである。たしかに藝術は眞に預言的な力を持つことも出来る。何故なら、一つの眞の像のなかには、そこに表現されている對象の現在を超える一種のプラスが藏されているからだ。しかし、抽象繪畫にはプラスはない。あるのはマイナスである。これらの繪畫のなかには何か收縮してゆくもの、何か絶え間なく收縮してゆくものがある。もしもこれらの繪畫が自己を超えるだけの力を持っているのなら、これらの繪は前方を指し示しはせず、後方を——そこからそれらの像が抽象された對象を——指し示すことであらう。

また、抽象藝術の非對象性（對象に忠實に密着していないこと）を、原始的藝術に見うけられる非對象性でもつて

是認しようとする試みも爲されてきた。

だが、原始藝術家は畏怖の念のために対象から身を遠ざけていたのだ。そして、まさしくこの畏怖の暗がりのなかで、原始藝術家は対象の幽暗な内部へと通じている道を見出したのである。

それとは逆に、抽象藝術家が対象から身を遠ざけるのは対象を蔑視しているからに他ならない。だから彼は対象を遠慮會釋なくデフォルメするのである。彼は対象からその対象の内容を受けとるのではない。彼は氣儘勝手に対象に對して内容を口授するのである。

近代藝術における非対象性と、そして原始藝術における非対象性。……一つの時代の發端と終末とはたがいに似通うものである(ジャン・パティスタ・ヴィコ)。だが、發端が形をなさず節度がないようにみえるのは充溢のためであるのに對して、終末は空虚せきしよによつてそうなるのだ。

この、対象をアトム化する繪畫は、新しい物理學や數學、(フランカステルの考えによれば)『歪んだ空間』と連關しているか、或いは(モーリス・レイナルの意見によれば)第四次元と連關している、とも言われてきた。かくして、現代の藝術家たちは自らは意識することもなしに、開かれつつある一つの新しい世界に結びついているのだ、というのである。しかし、一人の畫家の無意識のものが、歪んだ空間や第四次元に出くわすほどにも深く、また遠くまで達するというのなら、畫家の無意識のものも、このような線や缺圓や事物の破片でもつてせつかくの深所から何ほどのものをも掘り出しては來ず、また遠方から何ほどのものをもたらさなかつたのだと思われる。丁度神靈術の實驗のようなものである。——もしも神靈が少しばかりの白つばい、羊毛のような模糊たる成形質プロラプスしか造り出してみることが出来ないのであれば、そんなものはわれわれにとつてどうでもよいことだと言わねばなるまい。

それに、人間はもともと第三次元のために創られているのだ。なるほど、人間は誕生と死と、そして恐らく愛に際

して、一つのより高い次元にふれはする、しかし、このより高い次元が人間にとつて完全に別種のものとして存在しうるのは、人間が自分に屬する第三次元の法則にしたがつて、おのが生活を充たしたときだけなのである。そのようにして充たされた生活の最後の限界において、ただそのような生活の限界を通じてのみ、そのとき人間は新しい次元の境界に接觸するのである。

V

現代の普遍的破壊の潮流が繪畫においてもまた形式の破壊を要求するのだ、などと宣言されること、このことに對してすでに、藝術家は疑念をいだくべきではあるまいか。かつて、一時代の本質が正當に藝術のなかに示されていた頃には、この照應關係は決してプログラムとして要求されはしなかつた。それは單純に事實として存在していたのだ。そして、そのような照應關係が存在していたのは、時代の一つの大きな實質が到るところに對象や層を求め、この對象や層のなかで自己を展開することが出来たからに他ならない。つまり、この照應關係は充溢から生れ出たのである。ところが、今日一つのものが蔓延するのは貧しさから、つまり一つのプログラムの高飛車な口述筆記によつて爲されるのである。というのは、このプログラムが口授されないところでは、萬事が空虚になるだろうからだ。

一つの理念がその時代のあらゆる現象を滲透することによつて一時代の様相が單一化されるか、或いは萬事が同じやり方で分裂するために互いに似通つたものになるかでは、大變な相違である。何故なら、一方は一個の理念の產出力を有する充溢によつて生じた類似であるのに對して、他方のは破壊の一樣さによる機械的水平化にすぎないからである。

繪畫について今日ほどいろいろと議論された時代はかつてなかつた。しかも、繪畫が人間の魂や精神、社會、經濟、國家に對してこんなにもわずかの影響力しかもたなかつた時代もかつてなかつたのである。このことは近代繪畫につ

いて言えるだけではない。今日では一般に事物の像なるものすべてについて言われうることなのである。經濟、社會、國家、教育なども、もつぱら効用の面からのみ決定されている。「天と地とのあいだの空間さえ、そのなかを飛行機がとぶための單なる明るい豎坑のようなものでしかない。水や火のごとき四大も効用の世界のなかへ引きずり込まれており、それらがこの効用世界の一部分であるかぎりにおいてのみ氣附かれるだけだ。四大はもはや獨自の存在をもつてはいない」(沈黙の世界)。實際、すべてはただ効用の面からのみ決定されるのである。ところがものの像は「聖なる無用のもの」なのだ。そして、「聖なる無用さ」をもつているために利用され得ないもろもろの事物の像は、少くとも討論の用に供されねばならない、というのである。連關性を失つた社會はもろもろの像についての議論のなかに、一種の共同性をでつちあげるための手段を入手する。しかし、當然ながらそれは腰こしの共同性にすぎない。つまり、人々は像について互いに討論する、だから人々はとにかく何か共通のものを持つている、——他でもない、人々は像についての討論をもつている、だから人々はや孤絶されてはいない、ということになる。要するに、像は社會の質の接着劑としての役割を果すのだ。かくて像は社會的範疇へとずり落ちてしまつたのである。

中世の世界では巨匠たちの繪畫について論ぜられるようなことは殆んどなく、むしろ繪畫みずからが語つていた。巨匠たちの作品には、到るところに存在していたものが明瞭にえがかれていた。ただ、もつと人目にたたないように畫えがかれていた。だからそれらの繪は、今日の繪が目立つようには決して目立ちしなかつたのである。それも、それらの繪畫にえがかれていたものが、人目につくことなく人間のあらゆる秩序のなかに存在していたからに他ならない。それらの繪が成立したところへ、ふだんは到るところに散らばつていたものが密集してきただけなのである。また、繪は今日のように頻繁に觀覽されることもなかつた、——逆に、繪が人間を眺めていたのである。繪畫の眼が人間を見おろしていたのだ、そして人間はその前に眼を伏せたのである。

宗教が、社會や國家や教育など、人間のもろもろの秩序のそば近くにあることは必要不可欠である。宗教は、あま

りにも目的に合わせて組み立てられたこれらの秩序を自己の（宗教の）本質でもつて充たさせねばならないのである。宗教的なものなかには一つの聖なる無用さが宿っている。……目的によつて使い古された秩序をふたたび新鮮なものにする至聖なる無用さが宿っている。この至聖なる無用さが人間のもろもろの秩序を絶えず合目的性の機構から救い出し、それを一つの新しい發端へとつれもどすのである。こうして社會や、國家や、教育や、その他のもろもろの秩序が、宗教の聖なる無用さと連關せしめられるならば、これらの秩序は——今ではそれらの中には聖なる無用さが宿っているのだから——また藝術とも結びつくことが出来る。そして、藝術と人間のもろもろの秩序とはもはや互いに隔絶されていることを止めるのである。

VI

近代繪畫にえがかれているアトム化された事物は存在しているのでは決してない。それらの事物に含まれておるべきはずの時間が、そこにはないのである。時間も形式と同様にぶち毀されている。だから、もろもろの事物は時間を通じて押しあいへしあいするのでさえもなく、時間と空間のうえにさつと閃く何ものかのような、いわば「空飛ぶ圓盤」のようなものである。だが、あらゆる事物は時間を、時間における経過を必要としている。それが事物の本質をなすものなのだ。そして、たとえ人間が自分のまゝに置かれてある事物に對して時間を——従つて愛を——贈り與えようとしなくとも、事物が人間に時間をもたらすのである。事物は人間に對して、事物がそのなかで生成し、また事物が来るべき他の生成のために用意している時間を、いわばたゞさえて來るのである。だから、一個の事物は人間のために時間をも産出するのだ。事物はみずからすすんで人間を助け、人間に時間を持たせようとするのだ。

そのなかで時間を藏して一枚の繪は、自己を繼續してゆく。つまり、それは未來を宿している。そのことがこの種の繪になにか期待に充ちた性格をあたえるのである。だからそのような繪には希望があり、従つて同時に慰めが、喜

びがある。それに反して、アトム化された繪畫からは時間が追い出されている。もはや何事も生じ得ない。残されているのは、事物が引きゆがめられ、或いは打ちくだかれたただの一瞬間だけである。この一瞬間にすべてが爲されたのだ。そして、繰りかえしすべてが——つまりアトム化が——爲されるのである。他ならぬこの一瞬間の單調さが、この種の繪畫を退屈なものにするのである。時間のないところには愛はない。というのは、神がその獨子ひとりごを時間のなかへと遣わしたのは愛からであつた。愛と時間とがつねに一體をなしているのはそのためなのである。

しかし、このような繪畫にえがかれたもろもろの事物から時間が奪い去られているということ、それらの事物のなかでは時間がうちくだかれてしまつたということ、だからそれらはまるで空間と時間のそとにあるということ、このことがまさにこれらの繪に魔術的な雰囲気をあたえるのである。だが、それは決して超現實的なものではなく、一種の超空無的なものなのだ。それは一種の偽りの魔術なのだ。

シャガールの或る繪に、一頭の牝牛がえがかれている。ところがその腹のなかに、この牝牛が孕んでいる仔牛が見えている。時間が奪い去られているのだ。仔牛が實際に生れ出る以前に、もう牝牛と仔牛とが人間に對して提示されている。それは何か終末論的な光景である。あたかも、仔牛がゆつくりと時間のなかで産み落されるための時間がもはや残されていないかのようなのである。萬事が人間に對していつしよくたに投げ與えられるのである。この繪は何か夢のなかの一断片のようだ。というのは、もはや時間がなくなつた世界のなかでは、もろもろの事物は夢のなかへ逃避する、いや、それらの事物は夢のなかへ投げ込まれるのである。實際、夢のなかではすべてが一擧に併存することが出来る、そして、一つのものが他のものに續いて生ずるための時間はもはや必要ではない。ここでは畫家というものは、廢棄された時間のなかから人間のために諸事物を夢へ救い出す人物なのである。

VII

『藝術家は破壊の方法でもつて、自分が現代の普遍的破壊を知覺したことを示さねばならぬ』と近代美術の擁護者たちは言つてゐる。しかし藝術にとつて肝要なのは、何事かが認知され斷定されることではなく、それがまた制御されるということである。破壊の潮流が藝術のなかで制御されねばならないのだ。そしてこのことは、藝術が現實世界における破壊と競り合おうとすることによつて爲されるものではない。何故なら、現實世界における破壊の馬力は、藝術におけるよりも常に強力であるだろうからである。そのような藝術は、破壊された現實のほんの附屬品のものでしかない。そしてあらゆる尊嚴を喪失しつくしてしまうのである。實際、そのような破壊的傾向の繪畫は、まるで人間によつて作り出されたのではなく、まさにこの破壊された現實から、破壊の裝置から産み出された製品のようにみえるのである。

ボタンを押せば下についている口から必要な記事のついた寫眞がすべり出てくる、こんなアメリカ製の事務用機械がある。それは、ボタンを押した人の意志次第で英語、スペイン語、オランダ語を話したり書いたりするだけでなく、フランス語と英語で速記をやつてのける速記タイピストなのだ。一定の目的のために希望されたあらゆる任意の人物が、この機械によつて提供される。ただボタンを押ささえずればいよいよに出來ている藝術も、そのような機械によつて提供されるかのようなのだ。

破壊は、自己と同様のものでもつて、従つて破壊でもつて制御されるものではなく、逆に、それとはまったく異なつたものによつてのみ制御されうるのだ。オルフォイスが冥府を征服したのは、自分自身をも暗黒にし、或いは自己を冥府よりも更に暗黒にして、この暗黒の洞窟にオイリディケを引きずり込むことによつてではなかつた。彼は全然別種のもの、つまり歌によつて、完全に明るい歌によつて、闇を征服したのである。

近代美術の擁護者は多分こうも言うであろう、……『自分は破壊を決して征服しようとは思わない。寧ろ、破壊された状態は事物の眞の本質だと自分には思われる。物理学が破壊でもつて、アトム化でもつてどれほどの成功をおさめたかを考えてみるがよい。——だから藝術はこの方法に参加せねばならないのだ。』しかし、その「(原子)核」でもつて終つひに地球の破滅に到りつくのであれば、科學はそのようなやり方で事物の正しい部分、事物の「核心」に達したと言つてはなるまい。むしろ、これらの事物が今日では人間を擲な搥ちい、その眞の本質を匿かくして、人間どもにあんな部分を、事物自身にとつては何の價値もないあんな斷片を投げあたえ、彼ら——つまり人間ども——が當然行きつくべきところ、即ち原子爆彈へ行きついた過程を試験しているのだ、ということもあり得ることではあるまいか。原子爆彈、それは人間の發明したのではなく、虐待されて自己の身を隠した事物の復讐であると考えられはすまいか。

VIII

昨年こぞの夏、私はチューリヒで催された「一九〇〇年前後」なる展覽會に行つて、「青年派様式」時代の美術を見た。それはアトム化された美術の先驅であつた。いや、美術における打ちくだかれ息を引きとつた事物の憐れむべき末期の階段であつた。

ガレ作の花瓶や本の飾模様かざりもように、木の葉や花が途方もなく長い莖こゝろにのせられて上の方へ、或いは下の方へと跳ねかえり、それからそれらの木の葉や花が一面に押しつけられている。それらはまるで、しつかりと押えつけられていなければ落ちてしまふように、壓おさしつけられ、貼りつけられているようだ。或いは、ベアズレイのスケッチのようにプラスチックよりしくの有様でのさばっている。それは、没落へと宣告を下されたもろもろの事物が、おのが最期のまゝにエルデ作の机、……その左右兩方の端はしは前方へのたち、絞しぼり出されている。それは物質の蜂起——打ちくだかれる

まえに反抗的に棒立ちになつた対象の蜂起のようだ。それは最期にのぞんだ諸事物の痙攣、打ちくだかれ粉々にされることに抵抗する叛亂である。

この最後の痙攣に、崩解、破滅がつづく。それが未來主義、同時主義、そして抽象藝術なのである。この抽象藝術は、記憶のなかで少くともこわれた諸事物を記録しよう、破壊情況の目録を作ろうとする一つの試みなのだ。

われわれに恐怖の念をいだかせるのは、青年派様式からアトム化の藝術への首尾一貫した、或いはむしろ一直線の、まつしぐらのうごきである。アトム化した藝術の出現があらかじめ計算可能であつたということ、このことがわれわれに恐怖の念をいだかせるのだ。計算可能な方法ではたみすばらしい、薄つぺらなもの、充實をもたないものしか生れはしない。そこには眞の藝術の特性、つまり驚異性、はつとさせるものが缺けているのである。

IX

新しい世代と舊い世代とのあいだには相違があつて、この相違が舊世代の人々に近代繪畫の理解を妨げるのだ、とはよく言われることである。しかし、青年が老人のような顔をしており、老人が青年のような顔つきをしている今日、年齢も性別も互いにごちやませになつて今日、世代の相違などについて云々することが一體出来るであらうか。

また、今日では、自分は舊い世代に属しているから近代美術はわからないなどと言つてはならない。すべてが理解されるようなこんな時代——すべてが理解されるといふことによつて性格づけられているこんな時代——のなかでは、われわれはそのようなことを言つてはならないのである。今日の人間はすべてに對して許容的である。あまりにも許容的でありすぎる。今日の人間は黒人彫刻を受け容れるかと思えば、同時に第九世紀のキリスト教的アイルランドのコーデックス・ケナネンシスの動物や植物の形態をも受け容れ、トゥールウス・ロートレックとバイエルンの民藝、カルパチオと近代作家という風に、すべてを一緒くたに受け容れる。そして、現代人がすべてを受け容れるのは、彼

が内的連続性を喪失しているからに他ならないのである。彼に與えられるところの何物も彼を義務づけはせず、或いは彼にとつて一つの結果をもたらさしめない。すべてがただ浮びあがつたかと思えばまた消えてゆくのだ、——だから彼は何でも受け容れることが出来るのである。近代人にはいささかの内面的歴史もないのである。

ついでに、美術館でおびただしい繪を見てまわる人々のことを言つておこう。……いろいろの繪が彼等のまえに浮びあがつてはふたたび消えてゆく。そこにはこれらの繪が作用しようのない内的連続性、内的世界がない。ところが人間のまえに置かれた繪は、人間からの返答を要求する。そして、返答せねばならぬことを感じながら、それを繪に對して與えないでいる人間、そのような人間は自分が何事かを怠つてゐることを感ぜずにはおれない。だから神經質になるのだ。美術館の觀覽者からは大抵の場合妙にとり亂してゐるような印象を受けるが、彼等は澤山の繪によつて惑亂されてゐるのである。

X

破壊された繪畫のなかにも美しい作品がありはする。たしかに美しい作品もある。しかしそれも、大抵の場合、破壊されたものとの無数の關係の可能性のあいだには、美の可能性もやはりあるからにすぎない。美はここでは統計の問題でしかない。それは諸事物のなかに藏されている真理をとり巻く光輝であるような美ではないのである。それは偶然の組合せの美であつて、しかもこの組合せが何らの恒常性をも持つてはいないのだ。眞の美は、美がそこにおいて現われ出るところの事物のうえにある一つのプラスであつて、その事物を超えるものである。この事物が消失することもあるだろうし、別の事物がこの美の下に置かれることもあろう、——するとこの別の事物もやはりまた美しくなるであらう。眞の美は自己を超えて他のものをも美しくする。眞の美は産出力をもつてゐるのである。

ピカソの繪、例えば青色の時期の彼の作品や、また他のあらゆる時期のいくつかの作品はどうであらうか。ここに

あるのは深淵から投げ上げられた美である。すべてが、従つて一片の美もそのなかにはある。そして渦に巻きこまれて浮びあがることもありうるのだ。それは創造の根底から生れた美ではない。それは対象を有し、その対象に所屬する美ではないのである。それは創造以前の深淵から生れ、引き裂かれた龜裂のなかに露出されているのである。

ハイデガーの思想の含んでいるもろもろの眞理も同様である。それもまた創造の根底から生れたものではなく、深淵に由來するものであつて、渦に乗つて深淵から浮びあがつたのだ。ハイデガー哲學のなかにある眞理も世界を求めながら世界を持たず、だからわれわれのもとに止まつてはいないので、われわれの傍を滑つて通りすぎてゆくだけである。

ピカソは——例えばベアト・アンデェリコに較べて——はるかに多くの繪畫的アイディアをもつている。しかしアンデェリコやブーサンは、彼等のもつていた一つの理念アイディアでもつて彼等のまゝに置かれた世界を隅々まで滲透した。彼等は世界をこの理念の可視的な部分に仕上げた。かくて世界はより明瞭なものとなつたのだ。それに反して、ピカソは無数の理念でもつて實驗をするのだが、つまるところ『もはや世界は存在せず、あるのは世界の斷片だけだ』ということを證明するのである。

更に、哲學においてもこの事情にかりはなない。サルトルはプラトンやカントやライプニッツよりも遙かに多くの理念をもつている。プラトンやカントやライプニッツはほんの二三の理念をもつているに過ぎなかつた。しかしプラトンは、ただ一つの理念でもつて世界を透明にし、物質的重壓を取り除いて飛翔性のあるものにした、だから神々がそこに住むことが出来て、しかも、一つの人間のイデーによつて建設された世界のなかに住んでいることに気がつかなかつたのである。それとは逆に、サルトルは無数の燈火を手にして無の縁へりを彷徨する。そしてこれらの燈火が運動するたびに無の縁は伸びひろがり、無は擴大されてゆくのである。

シャガールの繪やクレーのいくつかの作品、或いはフランツ・マルクの「青い馬」は、魔法の繪のようである。それらの繪は魔法の繪として私は好きである。それらは、現實の色褪せた渾沌カオスのうえに張り渡された混沌たる彩色の夢のようなものである。つまり、一つの世界が没落してしまつた、そしてその破片と廢墟のうえに、ただ夢のみが亡靈となつて徘徊しているのである。しかし亡靈は作用力を持つてはいない。亡靈は現實のうえに徘徊するだけである。ただ一人ぼつちで徘徊するだけである。だが、畫家たちの亡靈的幻想がこんなにも美しくあり得るとは、一體いかなる現實が、いかに強力な現實が打ちほろぼされたことであらうか！ この輝きは、まだ存在してはいない一つの新しい土地のうえの、新しい空であるように思われることも稀ではない。

とにかく、それらの繪には一種の輝きが、一種の魔法の輝きがある。しかし、この魔術的輝きは廢墟と化した現實のなかへと作用する力を持つてはいない。この輝きはまた自己自身へと現實を惹きつけるものでもない。それは單なる魔法の輝き以外の何ものでもないのである。そして、これらの時としては非常に美しい繪には何か偶然なものとしての感じしかないのは、そのために他ならないのである。魔法使がまた別種の運動をするやいなや、この色彩はなやかな亡靈どもは、みずからふたたび廢墟と化した現實の一部となりおわるのである。だからこの種の美は——私がすでに言つたように——偶然的なのである。

パウル・クレーの數多くのスケッチや繪は、本當に美しい。彼のスケッチや繪は、そのなかに藏されている音楽性によつて美しいのである。音楽性というのは他でもない、——彼の作品はその線や彩色された面を超えて、或る別の領域との一種の結びつきをもつている。そして、それらの作品が單に自己自身のうちに閉じこもり、自己自身を相手に策動しているのではないという正ただにこのことが、しばしばそれを美しいものにしてるのである。何か他の領域との結びつきが、それらの作品を自己を超えて美にまで高めるのである。それは一種の憂愁な美である。何故なら、ク

レーにおいては音楽性のみではなく、神性そのものが達成されることを求めているからだ。

ヴィルヘルム・ハウゼンシュタインはその非常に有益な著書「近代美術は何を意味するか」のなかで、これらの繪からはそれを眺める人間に對して何の喜びも生れてはこない、……かつては繪畫から放射していたような喜悅と幸福の感情がそこにはない、と言つてゐる。その通りである。しかし、それは今日の繪畫作品に對する駁論にはならない。繪は人の心を悲しませることも出来るのである。例えばグリュネヴァルトのえがいたコルマールの祭壇畫は觀る者の心を悲しませ、それどころか絶望の念をさえ起させる。しかし悲しみは、現代繪畫におけるように孤絶されて、すでに孤獨な人間を一層孤獨にするのであつてはならない。悲しみは、悲しみもまた——しかし喜びも——その一部をなしているような一つの世界に所屬するのでなければならぬ。實際、キリストの受難と隱者の誘惑の繪のうえには、目には見えないが淨化と喜びとがえがかれているのである。

XI

眞の繪は一種の引力をもつてゐる。そのような繪は人間を自分の方へとひきつける。しかし繪と觀る者とのあいだにはつねに一つの距りが残されている。繪と觀る者とのあいだの空間は分割されているのである。

それに反して、抽象繪畫は一定の場所に——それがえがき表現されている額縁のなかに——固定されてはいないやうにみえる。浮びあがつたかと思えば消えうせ、また浮びあがつたかと思えば影も形もなく消えうせて、そのやうにあらへ、またこちらへと揺れつづけながら、それは觀る者のもとから立ち去らない。それは觀る者を絶えず取りまわしている。空間の區分が拂拭されてしまつたのだ。だから、それは觀る者のもとにだけではなく到るところにあるやうに思われる。そしてこのことは現代人の情況に合致している。……繪が到るところにあるやうに、人間も到るとこ

ろにいらるのである。

だが、そんな風にして到るところにあるのが眞の人間であろうか。いや、それは空間の一つの機能以外の何ものでもない貶黜された人間なのだ。このような隨所存在は一種の厩うまの遍在性であつて、それが一種の超越者をよそおうのだ。何故なら、聖なる者はここにおりながら同時に他の場所における能力をもつてゐるからである。しかし、貶黜された人間、貶黜された繪が同時に到るところにありうるのは、單にそれらもはや空間と向いあいながら空間のなかに存在しているのではなくて、空間のなかで崩解してしまつてゐるからに他ならないのである。

たしかに、あらゆる眞の繪からは一種の魔力が發散してゐる。だがそれは持續的な魔力、つまり觀る者をして轉生せしめる一つの力である。繪自體が轉生によつて生れたのだ。轉生によつて、一つの對象は繪の枠のなかに生れ出るように強いられたのだ。この轉生の力は單に繪が生れ出るに足りるだけではない。あらゆる創造的なるもののなかには、それが神の創造に連關してゐるがゆえに、そこには轉生の力の餘剩アブタマが宿されてゐるのである。そして、繪のなかにあるこのプラスが觀る者とともに轉化する、かくて觀る者は繪の世界のなかへ引き込まれるのである。このような能力をもつてゐること、……眞の藝術作品の特徴をなすのはこれなのである。

對象が血や肉を取り去られて骸骨と化しており、それがただ骸骨の一部分、すなわち一つの抽象的な線や缺圓のなかにのみ存在してゐるような現代の繪のまゝに立つ人間、この人間はそのような繪のなかへ入つてゆくことが出來ない。彼は繪と對象とから隔てられてゐるのではなく、自己自身からも隔てられてゐる。人間の孤絶、……そのような繪から發散してゐるものはこれである。對象をその對象自體から離間したこの愛なき抽象的な線は、離間の活動をつづけながら、觀る者をもすべてから隔絶してしまつたのだ。あらゆる眞の藝術作品は「ヌミノース」(ルードルフ・オットーの言葉)である。というのはつまり、眞の藝術作品はわれわれを愕然たらしめると同時に愉しませるものであ

る。それはわれわれの眼には何か異質なものに見える、しかし次の瞬間に、われわれはそれがわれわれに必要不可欠のものであることに氣附く。藝術作品はそのなかに宿っている完全に異質なものによつてわれわれを驚かすが、すぐさまわれわれはこの完全に異質なものに同調する。それはわれわれを打ちひしぐ、しかも次の瞬間にはわれわれは新たに創造されたものとなつてそのまえに立つのである。このヌミノースなものが今日のアトム化された繪にはまつたく缺けているのだ。それらの繪に見受けられる奇妙な線は、その形からいえば多分魔法の線であるかも知れない、しかし、それらは單に他の線へと達することが出来るだけのただの線なのだ。それらは魔力なき線に他ならない。

眞の繪は一つの世界に屬しており、そしてこの世界のもろもろの事物をひきつけるということ、……このこともまた眞の繪の特徴をなすものである。シャルダンの「陶製パイプのある靜物」には、一個の陶器のパイプと、一個の壺、一個のガラスコップ、二三の小さな容器、一つの箱ぐらいいしかえがかれていない。それでも、畫面にはえがかれていないにも拘らず、陶器のパイプをくゆらせている人物がそこには見えている。窓から抜けてゆく煙も見える。そしてわれわれはタバコの生えた一片の土地と、畑のうえに棚曳く霽もの方を見やるのである。そして、パイプの煙と霽の煙とが融けあい、遠隔と近在とが一つになつている。そんなものは少しもえがかれてはいない。しかもそれはその繪のまわりに、またその繪のなかに存在している。この繪は可視的な事物と不可視的な事物との中心なのである。一つの全き世界がこの中心から生み出される。一つの世界全體がこの中心に従つて、この中心の規準に従つて創造されるのである。

そのような繪は世界をひきつける。しかし、そのような繪は、それが存在することが出来るためには、また世界を必要とする。それは一つの世界の秩序によつて支えられねばならないのである。

ところで、今日の繪畫にあらわれたアトム化にしたがつて一體何が創られ得るであろうか。われわれは、このアト

ム化によつて一つの世界全體がともにアトム化されると言いたい誘惑を感じるかも知れない。しかし、これらの繪にはそれだけの力がない。これらの繪はあまりに弱いのである。そのような繪は、それみずからが外界のアトム化に依存しているアトム化の現象にすぎないのだ。こなごなに打ちくだかれた繪は決して一つの世界を創造するものではない。それはこわれた世界をさえ創造しはしないのである。そのような繪自體が締め出されているのだ。そして、何から締め出されているかをさえ知らないのである。そのような繪はただ何か別のものによつて解除されること、みずから押しつけられることを待つているだけである。それは自己自身の終末を待つているのである。

XII

アトム化した繪は一つの創造的行爲によつて造り出されたのではなく、機械的な経過のなかでひとりでにつぎつぎと出て来たものようであつて、それらの繪のどれをとつてみても、それに先行したものの無くもがなのヴァリエーションだ、と私は最初のところと言つた。そのことは何もこれらのアトム化した繪に關してだけ言えることではなく——勿論アトム化した繪に最も明瞭にあらわれているのだが——繪畫史上のあらゆる時代については機械的経過になりおわるのである。私のいう機械的経過とは單に繪畫にあらわれたエッセンス亞流的なものではなく、同時にまた次のこと、いや何よりも先ず次のこと……つまり、そこにはもはや畫家と、畫家のえがく對象とのあいだに出會いが無いということだ。だから畫家が一個の對象を眼前に持つていふことによつて、何事も起りはしない。繪は、對象と畫家が存在する以前にすでにいわば豫めえがかれてしまつていふ。畫家はこの経過を手傳う職人のようなものでしかない。この経過が畫家に繪を引渡してゆくのである。

一九〇〇年前後に、人々はふたたび人間が——人間の主體が——繪の創作者として明瞭にならねばならぬことを感づいたのである。表現主義の畫家たちは、彼等のえがく事物をデフォルメした、——ここには誰かが、つまりデフォ

ルメする人間がいることの證據だけは少くともあつた。キュービズムにおいてはもろもろの事物がキュービズムの形のなかへ押し込められた、——ここには一人の人間が、事物を無理やりに押し込める少くとも一人の人間がおつた。その次ぎには、人々は諸事物をばらばらにし、打ちこわし、抽象した、——やはり、打ちこわし抽象することの出来る一人の人間がおらねばならなかつた。近代美術そのものは絶対に必要であつたのだ。自働的に自己自身を産み出すいわゆる無人操縦の繪畫の機械裝置に對して、人間がふたたび自己を主體として明瞭にしようとしたのは、人間恢復のために必要なことであつた。それは人間にふさわしい態度であつた。しかしこのような努力も、それに先行するものに對する單に反動的な、單に心理學的な反作用の域を脱しなかつた。そして、この努力自體がやがて自己自身を繼續してゆく繪畫の單なる裝置と化してしまつたのである。主體が出會つた諸事物から、一つの世界を——その存在性によつて單なる主觀的反動的なものが吸収されてしまうような一つの世界を——創り出す能力を、人間の主體はもつてはいなかつた。もしも人間の主體性がそれほどにも強力であつたのなら、もろもろの像の一つの世界が発生することが出来たかも知れない。この世界のなかでは諸事物が夢の輪郭のようにみえたことであろう。そしてこのような夢の輪郭のなかに護られて、もろもろの事物は多分、今日の激しい流動の力に呑み込まれることから救われたかも知れないのである。

この繪畫發生の新しい裝置の責任はもつぱら畫家たちにあつた、などということは出来ない。一般に機械的裝置、あらゆる事物における自動現象、——この自動現象の潛勢力はあまりに大きいから、すべてが、だから藝術も、この自動現象の一部となつてしまふのは當然なのだ。

だが、畫家たる者は、事物や自己自身をこの機械裝置から救い上げる役割を果さねばならない。そうなれば事物はふたたび單獨のものとなり、自己自身に屬するものとなる、しかも人間が——他ならぬ人間が——自己の身邊にあることを感じて、自己自身を超え、自己自身の現實を超えて人間の方へと手を差し伸べる。(これこそ眞の超現實主義

であろう)……そして人間自身は、対象が彼のまえに、一人ぼつちの彼、対象とともにひとりぼつちでいる彼のまえに置かれていることに戦慄する。ここにひとりぼつちの人間、そしてあそこにひとりぼつちの事物、——かくてこそ第三のもの、一つの新しいもの、一つの行爲、つまり人間と対象との眞の出会いが生ずるのである。

自分のまえに一つの対象があること、そしてその同じ対象がスケッチブックや畫布のうえにもう一度存在せねばならぬことが人間の眼には一つの驚異として、一つの不思議として映ずる。實際、一個の事物が現實に存在するそのうゑに、畫家のえがく繪にもう一度、だから二度存在しうることは一つの驚異である。先史時代の洞窟の住民たちは、洞窟のまえにいた水牛や狩人をもう一度洞窟の壁に刻み込んだときに、この驚異を感じていた。このような彩色された線刻の壁畫は始源的なもの、最初のもののあらゆる力をまだ充分に保有していた、だから、その力からは一種の魔術的な力が洞窟のそとの水牛や狩人にはたらきかけることが出来たのである。

人間が自己を神の被造物として感じ、毎瞬間ごとに直接に神によつて創られたものと感ずるならば、その時人間は始源のもの、最も根源的なものと關係づけられることによつて、あらゆる現代の機械的裝置からたすげ上げられるのである。その時にこそ、眼前に置かれた事物も、彼の眼にはたつたいま彼のために創られたもの、自分もまたたつたいま創造されたものであるところの彼のために創られたもの、と感ぜられるのである。こう言つても、宗教は藝術家が根源性を奪回するために奉仕する立場に引き下げられねばならぬというのではない。宗教はその絶對性のために、絶對の眞理のために人間に對して與えられているのだ。そしてただ第二次的に、お添えものとして、人間は宗教によつて源初性、根源性を獲得できるのである。

畫家は宗教的でありさえすればよい、そうすれば彼からはおのずからよい繪も生れるだろうなどと考えるのも、やはり間違つている。舊約時代のユダヤ人は宗教的以外のなものでもなかつた。それでも彼等は造形美術をほとんど持つてはいなかつたのである。宗教的なものは實に崇高であるから、それは人間に對して美術を命ずることも出来

れば、或いはそれを禁止することも出来るのである。

人間は宗教によつてふたたび根源的なものとの連關を恢復することが出来る、と私は言つた。だが、一人の現代人、神との連關を喪失した誰か一人の單獨者は、自己自身及び諸事物を現代世界の機械的裝置から解き放つて自己及び諸事物に根源性をあたえるだけの力をもち得ない、と主張するのもやはり間違いだといわねばなるまい。根源性の精神はどこへでもうごいて行くことが出来る。従つて誰か一人の無神論者のもとへうごいてゆくことが出来るのである。この場合には根源性の精神は *in partibus infidelium* に（不信者の地方にただ名目上おかれている司教の地位のように）、差しずめ假りに「豫めあたえられて」いるのだ、そして、この單獨者、特殊者が神と連關するのを待ち望んでいるのである。

XIII

勿論、現代の畫家が、まるで自分は現代世界のなかに住んでいるのではないかのように、二度の大戦とその慘虐がなかつたかのように、そして今日の孤獨と絶望とが輕視さるべきものでもあるかのように、そのように繪をかくべきだというのでは決してない。現代人が例えば半世紀以前のカスパー・ダーヴィト・フリードリヒやルンゲやヴァルトミューラーのような繪をかくことが出来るわけのものではないのである。畫家は眞實をえがかねばならない。現代人と現代の事物の眞實の状態をえがかねばならないのである。

そして、現代世界がアトム化してしまつていくということも、眞理の一つなのだ。但し、現代の多くの畫家たちによつてえがかれているようにアトム化しているのでは斷じてない。今もなお、やはり全き事物——誕生、死、愛、自然など——は存在しているのだからである。

なるほど、誕生や死や愛ももはやこのわれわれの世界のなかに存在するのではなくて、われわれの世界のわきの一つの孤島のうえに存在しているにすぎないように思われることもしばしばである。そして、すでに永遠なる自然界の諸事物、春、夏、秋、冬、それに晝と夜も、不安なのだ。丁度地震を豫知した獣たちが不安がるように、自然の諸事物も不安なのだ。もはや一年の四季のあいだには信頼がない。春の一部が冬のなかへ飛び込み、そして冬は自己の一部を夏のなかへと驅り出す。すべてがごつちやませに、引き連れあい闘まぎあいながら一年のなかへ殺到するのである。一年のどの季節も、もはや他の季節を信用をしてはいないのである。

にも拘らず、(そうだ、にも拘らずなのだ) 現實は今日の多くの畫家たちによつてえがかれているほどにそんなにアトム化してはいない。何故といつて、人間は、この諸事物の破壊の現象を一つの統一體として眺めることがまだ出来るのだからである。人間は個々の破壊をそれぞれ獨立のものとして知覚するだけではない。人間はそれらの破壊を、一つの破壊された事物を他の破壊されたものと連關するものとして、一つの關係において眺めるのである。もしも人間が破壊をあらかじめ精神でもつて一つの統一體として把握することがなかつたのなら、破壊現象を一つの繪に表現することは絶対に不可能であろう。

そして彼自身、つまり人間も、現に内的に崩解してはいるが、それでも彼は今なお一つの全き、破壊されざる形姿をたもつてそこに立つている。内的崩解は全き姿のなかで生ずるのだ。この姿は崩解を包んでいる。姿は崩解よりも強力なのである。なにか待ち受けるもの、靜かなもの、辛抱づよいものが人間の姿のなかにはある。そして、この人間の姿に對しては、内部崩解の不安は無きもの同然なのだ。(人間の姿はまだ蝕まれていないのだろうか? 『人間が神を信ずることを止めれば、彼は外的形姿を喪失する』とドストイェフスキーは言っているが。) 神によつて創られた形姿は、人間自身が自己の内部で犯した破壊を制壓しているのだ。

人間は一つの龜裂でもつて地上に置かれた。いやこの龜裂のために、龜裂を超えて生きるために地上に置かれたの

である。この龜裂が今日では人間をほとんど完全に破壊しつくし、人間を破碎し、ほとんどアトムと化してしまつた。人間が一世紀以上にも互つてもはや氣にもかけないでいたこの龜裂が、人間を貫きとおつて外界にまで鱗をいれた。かくて、外界は人間ともどもに破れてしまつたのである。龜裂は今や人間の眼前にある。人間が龜裂を注視し、龜裂とともに生きるように、しかし全きものとして、神によつて創られたものままの全きものとして龜裂に對抗し、龜裂を超えて生きるように、それは人間のまへにつきつけられているのである。まことに、今日ほど人間が自己の使命を探すに手間のかからぬ時代はかつてなかつた。今日に生きる人間の使命、……それは、むきつけに自分の眼前にあるアトム化の潮流に對面し、全きものとしての自己の姿を明確にすることに他ならないのである。

人間の破壊と、人間の身のまわりにあるもろもろの事物の破壊とが、畫家のえがく繪のなかに表現されておらねばならない。しかし、破壊に對する勝利、或いは少くとも勝利の可能性とともに表現されておらねばならない。だから、畫家は粉々に破碎された事物を——エビゴーネン式に——人爲的に組み立てるのであつてはならない。だが、畫家のもろもろの事物を破碎されたままにえがくときには、それでもなお一つの全きものがこの世には存在するということが、そしてこんな破片があるのもかつて一つの全きものがあつたからこそだということが、その破片に感ぜられるようになければならないのである。破片は一つの全體に連關せねばならないのだ。(例えばブリュッセルやボッシュにおけるように。)しかし全體自體は、誰かがそれをえがくときには、部分を自己自身に引きよせるために、部分の方へと震えうごかねばならないのである*。

* 觀相學的な一例を示そう。——シュテファン・ゲオルゲの顔は完全である。彼の顔は古い時代のライン地方の農夫の顔である。それでも、あれは單にエビゴーネン式に完全なのだ、という印象をどうすることも出来ない。つまり、一つの手本にのつとつて細工された、あまりにも上手に細工された一種の複製のような印象をうけるのである。カール・クラウスの顔はそうではない。クラウスの顔も完全である。しかしコピーをとる縮尺の手段によつてではなく、自己自身のうちに内在する近代的分裂と絶望のなかにありながら完全なのだ。そして分裂は、秩序と完全さとを建設するのに奉仕せねばならないのである。カ

XIV

それでは、ふたたび全きものをえがきうるために、人間はどうすればまた全きものとなりうるのであろうか。

ヴィルヘルム・ハウゼンシュタインはその著書「近代美術は何を意味するか」のなかで、今日の藝術家はしばらくのあいだ縮筆や鑿のびをすてて、ただひたすらに合掌すべきではなからうか、という問いを提出している。この問いかけの文章の一語々々のなかに自己の存在をかけているヴィルヘルム・ハウゼンシュタインのような徹底的に眞剣嚴肅な人だけが、このような問いを自己自身及び他人に對して提出することが出来るのである。

その同じ書物のなかに彼は私の次のような返答をも引用している、——『畫家たちが暫くのあいだ繪筆を放棄すべきだというこの考えは、可能性の範圍を超えた、期待すべくもないものではないでしょうか。そのような發言は中世に對しては要求されえたかも知れませんが、中世というこの比較にならぬほどより強靱な時代にとつても殆んど可能ではありますまい。いや、そのような斷念は一人の聖者からさえ期待さるべくもなかつたことでしょう。何故なら、彼は——聖者は——一つの範例を示すべき立場に立たされた場合、正常な人間の努力の限界を超えるような抑制を自己に課したりはしなかつたでしょうから。』

また、今日には、自己放棄、斷念、苦行がその世界の自明の一部分であるような、そのような世界がないのである。ただそのような世界が存在するときのみ、個人的な自己放棄は自明のものとなるが、そうでない場合にはそれは單にそれだけのものとして存在し、孤絶されて、單なる身振りになり終る危険を免れないのだ。

それでは、人間は一體どうすればふたたび全きものをえがきうるのであろうか。

ただ、人間がキリスト教を彼の本質の中心となすときのみ、それは可能となるのである。

勿論、畫家はキリスト教的なテーマの繪をかくべきだといふのではない。斷じてそうではない。何故といつて、まさにキリスト教的なものが畫家にとつて何か驚異的なもの、しかも同時に慰めに充ちたもの、何か侵しがたいもの、いや、われわれが恩寵を通じてそれによつて觸れられるものとして感じられねばならないのだ。畫家はそのままに立つて、アルタミラの洞窟の住民たちがその對象に感じていた戦慄と畏敬の念を同時に抱かねばならない。キリスト教的なものをおえがくのは、彼にとり一種の冒険でなければならぬ、——どうでもよい自明のことであつてはならない。今日キリスト教的な主題に關係している繪畫には、まさにこのヌミノースなものの前に立つたときの畏敬の戦慄が缺けている。だからあんなにも價値が少いのである。

キリスト教的なるもの、……これはしかし、表現の結末において萬事を和解し、めでたしめでたしの終結をもたらす *Deus ex machina* (機械装置によつて舞臺に現出される神) ではない。神が人間たちのために自ら人間となつたというこの大異變のまえには、あらゆる機械装置、あらゆるアトム化は停止し、無きもの同然なのである。破壊されていようが或いは全きものであろうが、また、激烈きわまる技術の潜勢力であれ或いはまつたく受動的な靜觀であれ、すべてはこの巨大な事件に對しては無きもの同然なのだ。

この巨大な事實に直面してなお存在することを敢てする人間自身、……あらゆる人間やあらゆる事物はそのままでは無きもの同然であつて、しかも同時に初めてそこに存在しているようなのだ、だから全的なものである。われわれはふたたび太初の出端にある。そして、キリストは毎瞬間ごとにふたたび人間となるのであるから、われわれは毎瞬間ごとにふたたび發端にあり、毎瞬間ごとにふたたび全きものとなるのである。

だからこのキリスト教的なるものは、慰撫さるべきものが自分のまえに置かれてもいないまえから、機嫌をとり慰撫するのを事とする八方美人的教誨師の庇護のもとに演ぜられるものではない。今日における信仰、それは深淵のう

えでの信仰である。というのは、毎瞬間ごとに信仰は内外の恐るべき潜勢力によつてわれわれから奪い去られてゆく、だから信仰は毎瞬間ごとにあらためて獲得されねばならないからである。信仰は決して安閑と存在しているのではない。それは絶え間なくかちとられるのだ。私はかつてこう言つたことがある、——『詩作とは自己の内部にある深淵をひらりと乗り越えることだ。詩作とは、自己の歌によつて、自身の内部にある深淵を制すること、それを歌によつて撥つかせることだ。』深淵のうえでの信仰と、深淵のうえでの藝術。この深淵のうえで兩者はたがいに手をつなぎ、兩者は一體となるのである。但し、深淵によつてでは決してない。何故なら深淵のなかでは結びつきは存在しない、ただ唯一の穴があるだけだから。だから深淵によつてではない。深淵のうえでなのである。

果して單獨者はこのようにして長期に互つて救われうるであらうか。私には、内部は——それがふたたび全きものとしてあるときには——それに照應する外部の全き一つの世界、全き外部的事物の一つの世界をも必要とすると思われる。何故なら、人間はかわりなく全きものとしてあるために絶え間なく自己を監視していることは出来ないからである。そんなことをすれば、人間は息つくひまもなくなくなり、眠りを奪われ、過度の緊張におちいるであらう。また人間がその緊張に耐えるとしても、人間は一種の内面性に陥り、それが外界との自己の關係を攪亂するであらう。人間自身が自己を失つて自己の完全さから離れ去るときにも、完全さの像がそのなかに保たれているような一つの全き世界が外部にも用意されておらねばならないのである。そうすれば人間は、外部世界の完全さからふたたび自己の内部的完全さへ辿りつく道を見出すのである。外部の完全な世界が内部の世界を保護し、逆にまた内部の世界が外部の世界を護るのである。しかし、そのような全き外部世界が存在するということは、個々の人間に依存しているものではない。それはただ一人の聖者によつて、或いは直接に恩寵によつて生ずるのである。

(了)

〔註釋中記〕 これは Max Picard: Die Atomisierung in der modernen Kunst (Furche-Verlag/Hamburg, 1954) を原著者の御厚意によりて譯載したものである。原著者マックス・ピカールについては既にその著書の識譯出版に際して述べたことがあるが、(1)には、ただ彼の美術關係の書物としておもに Das Ende des Impressionismus (1916) の Expressionistische Bauernmalerei (1917) が出版されていることを述べるにとどめたい。殊に後者「表現主義時代の農民縮畫」には、すでに驚くべき洞察が含まれており、今なおその妥當力を失つていないが、残念なことにこの二著はひさしい以前に絶版になつてゐる。

なお、本文中に名前を挙げられているウィルヘルム・ハウゼンシュタイン教授が昨年(1954)の六月三日に急逝されたことを附言しておきたい。ピカール博士の四十年來の親友であつたこの著名な美術史家は、はじめ社會主義的立場から出發したために、我が國ではもっぱら左翼的美術史觀の代表者と見做されているのは残念である。引用された書物は Was bedeutet die moderne Kunst? (Kösel-Verlag) であるが、晩年の作品として次ぎの諸著がある。

Abendländische Wanderungen (Verlag Schnell & Steiner)

Vom Genie des Barock (Pustel-Verlag)

Begegnungen mit Bildern (R. Piper Verlag)

(譯者 京都大學教養部〔獨逸文學〕助教授)

THE OUTLINES OF THE MAIN ARTICLES IN THIS ISSUE

The outline of such an article as appears in more than one number of this magazine is to be given together with the last instalment of the article.

Die Atomisierung in der modernen Kunst

von Max Picard

Max Picard hat hier die Nichtigkeit der modernen Kunst deutlich gemacht, und es ist von dem ihm eigenartigen festen Standpunkt aus geschehen. Was sein Werk so eigenartig macht, ist eben dies: daß er die Dinge nie um der bloßen Kritik sondern immer um der Liebe willen betrachtet, und nur wer ein Ding aus der Liebe sieht, kann es wahrhaft erkennen: vor dem liebenden Auge des Menschen eröffnet sich das wahre Wesen eines Dinges. Auch seine so illusionslose, strenge Meinung über die zerstückte moderne Malerei des innerlich zerstückten Menschen von heute ist auf Grund von seiner intensiven Liebe und seiner ursprünglichen Frömmigkeit ausgesagt, deshalb weist sie uns zugleich auf den rechten Weg.

(resumiert von Toshikatsu Sano)

*** Der Charakter der Hegelschen Anthropologie**

von Shin-ichi Funayama

Wir können das System der Hegelschen Philosophie im zweifachen Sinne denken. Das eine ist das System in der „Enzyklopädie“, und das andere ist das System, das uns entgegentritt, wenn wir seine Philosophie in ihrer Gesamtentwicklung sehen.