

Consciousness and Body in Art Working (1) Individuality that Appears by Silence, While Led by Kimura' s Expression Theory

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-11-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 生井, 亮司 メールアドレス: 所属:
URL	https://mu.repo.nii.ac.jp/records/638

造形制作活動における意識と身体 (1)

—沈黙することで現れる主体性、木村素衛の表現論に導かれながら—

Consciousness and Body in Art Working (1)
Individuality that Appears by Silence,
While Led by Kimura's Expression Theory

生 井 亮 司^{*}
NAMAI Ryoji

はじめに

「造形作品の制作における主体性とはいったいどのような態度であることをさすのであろうか」主体的な学び、アクティブラーニング、授業内では積極的に発言することや対話すること、コミュニケーションすることが求められなんと賑やかである。もちろん主体的に学ぶこと、発言すること、対話、コミュニケーションは否定すべきことではない。しかしながら、発言すること対話すること自体が目的になってしまうことで、その言葉の質が問われること、そして主体的な学びとは何か、あるいは主体性とななにかということが根本的に問われることは少ない。そして、ともすると発言力のある者が「よく考えている」という評価を得ることさえある。また今日の授業をとりまく状況において美術／図画工作科の時間も例外なく言語活動の充実を迫られ言葉による発言や対話などが求められている。例えば作品をとおしての対話などがそれだ。しかしながら、そもそも美術の言葉とはモノログ的なものであったはずではないだろうか。美術、造形芸術とは本来、言葉では表すことのできないことを絵画や彫刻などといった造形要素として表現している。そして、そこで表現されるものは、制作者自身の言葉によらない世界の表出ともいえる。また、このことは必ずしも作品制作にかぎったことではなく鑑賞者にとっても同様に言葉によらない世界との出会いを意味する出来事ではないだろうか。

このように表現活動は言葉では言い表すことのできない世界の認識でもあるし、言葉によって覆い隠されたその先にあるものの表象とも考えられる。あるいは、超えるということではなく、そもそも言葉とは違った世界の認識、違った世界の捉え方を私たちに開示しているとも考えられるのではないだろうか。

すなわち美術においては制作者が特有のありかたで世界と向き合うことで知覚されたものを表象していると考えることがでる。であるならば、言葉によって覆い隠された世界から抜け出すことでようやく掴みとることができたものをすでに慣れ親しんだ言葉、即存の言葉に回収してしまうことにどれほどの意味があるというのだろうか。すなわち、美術においては言葉による表現や

^{*} 武蔵野大学教育学部

対話ということはそもそも成立しえないものであるかもしれない。

しかしながら、本来成り立つことが困難である言葉にならない制作活動をあえて言葉で辿ってみたい。そして本稿ではこのモノログ的であることこそがかえってダイアログへと展開する可能性があるのではないかということさをさぐってみたい。なぜなら、そうしたモノログ的であるということには制作者自身の主体性とはいったい何かということを考えるうえでの格好の材料となる可能性があるからだ。つまり、個人の内的な動機によって発せられる、いわば主体性を伴った表現の根底を探ることが、本来の主体的であるということの意味を改めて提起することになるからである。こうしたことから美術、図工といった造形活動における制作者の主体的なありかたを考えてみたい。そこで本稿では造形制作の制作過程の構造を京都学派の教育哲学者、木村素衛の表現論に導かれながら提示してみたい。

1. 関係、作品と世界

「ここには何が描かれているのですか。あるいは、あなたは何を主題に作品を作っているのですか」

これは、筆者自身が制作者として作品発表をしていると頻繁に耳にする問いのかたちである。しかしこの問いは本当に答えるべき問い、答えることが可能な問いなのであろうか。なぜなら、この問いに答えよう、できるだけ誠実に答えようとするたびに、その応答はどこか空虚な響きとなって自らに返されるからである。問いに答えようとするたびに言い足りなさを感じ、言葉では掬い取ることのできないもどかしさを感じることになる。なぜなら、そもそも作るという行為自体が私自身の作ることのへの分からなさが基点となって表現しているのではないか、とさえ思うためである。では、作り終えた時点でその分からなさが霧が晴れるかのように解消されるのかといえばそうとは限らない。むしろ問題はますます複雑なのである。制作過程においては、新たな自己がその都度その都度生成されてくるように、その都度その都度表れてくる生成されつつある作品と向き合い、その瞬間においての暫定的ともいえるべき応答を行っているようでもあるのだ。すなわち制作はどこまでいっても掘みとることができないにもかかわらず掘もうとせずにはいられないような出来事なのである。ところで、こうした実感はとりもなおさず私自身のパーソナルな制作活動による経験でしかないことも確かである。しかしながらこの実感はけっして私だけにかぎったものでもないように思われる。それは造形制作活動が「制作作用に依る表現」¹であるという一見至極当たり前のことをよく考えてみることで理解が可能になるのではないだろうか。

造形制作は制作過程を経ることなしには成しえないわけであるが、このことを「制作過程を経ることによってこそ作品になる」と考えてみてはどうだろうか。つまり制作過程のただ中で制作者と生成されつつある作品のあいだで起こる事態によって作品が成り立つのである。すなわち制作過程に「作品になる」ということの秘密が隠されているといっても過言ではないのである。そうであるならば、制作過程において制作者がなしうる行為がどのような関係性を生きることによってそのダイナミズムを得ているのかを探ろうとすることは、そのまま作品が語ろうとしているものとはいったいどのような位相にあるもので、どのようなものかということを描きだすことになるはずである。

そこで本節では京都学派の教育哲学者で「表現愛」の理論をもとに表現と人間の生の関係を考察した木村素衛（1895–1946）の表現論をもとにしながら、まず造形制作過程について考えてみたい。

木村素衛は『一打の鑿—制作作用の弁証法』の冒頭においてカントが芸術的表現について述べるところの「あらかじめ予め把捉された概念」を「実現すること」であり芸術家の仕事はこのものを「感性化」する²ということについて問いを投げかける。この「予め把捉された概念」とは「カントに在っては決して感性的要素を本来的に具有するものではなく、それ自身としては構想力の感性的表象から絶縁されて」³いるものということなのである。しかし、はたして芸術的表現とは絶縁されてしまった既にある概念の形象化、言い換えるならば意識の外部化といった単純な構造をなしているのだろうか。もし、このカントの考えに従うならば芸術的表現（作品）は制作開始以前にすでに制作者のなかにできあがった主題や内的なイメージでもある概念に「想いを加えた」「附添された表象」として形象化したものということになる。そして、このことを肯定的に受け入れてしまうと制作過程やそこに介在する制作者の身体はむしろ余計なものとなってしまうのである。このことに対して木村は芸術家とは「感性的にしかものを想い得ない存在なのである」「況や感性的なるものが知的なものに附添的に結びついて行くものでもない。」⁴と述べ、概念に附添するかたちで感性的なものが形象化されるということを否定的にみる。むしろ、芸術家はそもそも感性的に世界を捉えることで目前の出来事に出会っているのではないかと考える。また、こうしたことは「原理的には決して独り芸術家と呼ばれる人々に特有のものではあるまい」⁵とも述べている。木村は感性的な世界との出会いがさきにあることがそもそも概念形成を行っているのではないかと考え、「概念的に理解するとは普通このようにして本来感性的具体的に生動するものの豊穡なるいのちを固化しその感性的豊穡性を棄てて個別から通じている云わば蒼白なる一般性のみを把持することである」⁶と述べる。このことは一般性をともなった概念化が本来的な世界が有する感性的で豊穡でもある原初の世界、野性的世界を覆い隠してしまっているということの意味するのではないか。つまり、こうした一般性をともなった概念化への欲求が私たちと世界とのあいだに強固な壁となって積層されているのである。言い換えるならば、私たちと世界とのあいだには、すでに慣れ親しんだ言葉が壁となって積層されていることを意味しているともいえる。すなわち、日常的な世界の生活においてはいつも原初的な世界からは隔離されていることになる。これに対して作品制作は積層された壁を少しずつ引きはがしていくことがその過程において行われているといえるのではないだろうか。なぜなら木村が「カントとは反対に、表現されるものとは感性化されるべきは概念ではなく、却って常に感性的なるものの中に融け込んで了っている概念」⁷と述べているように、制作過程という感性的プロセスにおいては原初的な世界と出会うことによって、なにかをとりだしてくることこそが行われているということになるからである。このことから「感性的に生き抜き」、「感性的にしかものを想い得ない」卓越した芸術家が芸術的表現（作品）によって表象しようとする世界が当然、概念化によって覆い隠される以前の世界のありかたを表象しているとみることができであろう。つまり制作者である芸術家が「特殊な連関」によって世界と取り結ばれていること（すなわち感性的にということでもあるのだが、）を意味することでもある。ところで、「感性的にしかものを想い得ない存在」でもある芸術家はなぜ「特殊な連関」によって世界を捉えているのであろうか。あるいは、こうした世界との「特

殊な連関」とは制作者におけるどのような自己限定によって可能になるのであろうか。次節において考えていきたい。

2. 関係、内的直観と身体

前節では、芸術制作はその制作過程において一般化された概念によって覆い隠されている原初的な世界をあらわにしていくということを述べた。本節では制作過程において制作者自身のどのような特質による関与がそのことを可能にしていくのか考えてみたい。

これまで述べてきたように、作品制作とは「予め把握された概念」の実現ということではなく、むしろその過程における作品化にこそその意義があることが理解された。ということは、この制作過程に内在する諸要素との関係において制作者の意識がどのように変容するのかを考える必要がある。制作過程に介在するものは制作者自身の身体や素材、環境といったものである。こうした制作におけるさまざまな外的環境と作者自身の内的な環境が影響関係にあることによって制作者自身の意識の変容が可能になると考えることができるだろう。すなわち制作者が「内」と「外」の関係の有機的に生きることによって制作者自身の意識が内的に変容するということである。

さて、木村によれば「表現されるものとは感性の中に融合しきった概念としての、即ち感性的に動く意味としての、「内的直観」である」⁸という。感性的に生きることによって「内的直観」的に原初的世界を捉え表現するということである。ところがカントに従うかたちでこの「内的直観」を理解しようするならばそこに矛盾がおこる。「内的直観」は固定したものとは捉えがたいのである。注意深く理解しなければならないのは「感性的に動く意味としての「内的直観」である」。この「内的直観」の動的な意味をどのように受け取るのかを吟味しなければ、制作過程という時間によって刻々と変化し続ける中で生成されつつある作品、現象の理解を見誤ることになるのである。木村は続けてこう述べる。

「今や我々は事柄の連関の極めて重大な一つの洞察まで導かれることになるであろう。即ち表現されるものが内的直観に於て在在ということは、そのものが未だ見終えられ、見尽くされ、見果てられない姿に於て在在という以外の何ものでもないのである。まことに内的直観に止まる限りに於ては感性的具象性は単に求められつつあるものではあっても未だ獲得されたものではないのである」⁹

ここでの「内的直観」は常に外と内との弁証法的関係において更新され続け刻々と変化し続けるということである。この弁証法的とも言える関係は「内的直観」とそこに生成されつつある作品とのあいだにおいて常にずれ続けることを意味する。そして、「内的直観における感性化は実際実在化へ即ち単に内的であるものを外に押し出すところの表現されるところの必然性において在在のである」¹⁰。このように感性化としての「内的直観」は外へと押し出すこと、作り出すことを、そしてそれを見ることを求めるのである。何らかの形によって外に作り出すこと、それはここでは作品として作り出そうとすることともいってよいだろう。

そしてこの作り出すという作業における制作者の身体介在の可能性を見るのである。このこと

については木村表現論を決定づけた「表現愛」の冒頭において次のように述べられていた。

「我々にとっては身体は、凡て善きもの美しきもの真なるものを真に具体的に実在せしめる為の不可欠な原理なのである。人間に取ってその存在の願わしもの、それを現実在らしめるに値するものの一切は、唯身体を通してのみ成就せられ得る。ここに身体の本質を見定めなければならない。身体は表現の原理なのである」¹¹

すなわち「人間はその地球上における存在の最初から、使用していたに違いない。」¹² 身体そのものを制作の過程において内的に気づいていくことになるのである。この身体への気づきは制作を駆動する「内的直観」を根本から支えることでもあるし、またこの身体への気づきは一般化された概念によって覆い隠された原初的な世界、野性的な世界の相即的な気づきといってもよいのかもしれない。

こうして制作の背景から表舞台へと押し上げられた表現の原理、あるいは制作の根本的な原理とも言える制作者自身の身体。その身体が「内的であったものを外へ押し出す」ということになる。

ところで木村がフィードラーをなぞらえて述べるように、ものを作るということは「見ることの徹底以外の何ものでもない」¹³。もちろん、ここでの「見ること」の守備範囲は広く単に外界にあるものを見るということには止まらない。「見ることは」制作者自身が内的にも外的にも見ることである。木村はこう述べる。

「内に見られるものはそれが内に見られるのであって未だ外に見られているのでない限り未だ真に見終えられたものではなく、更にこれを見続け、見究めることでなければならないことを意味している。」¹⁴

つまり、内的直観によって内に見られるということでは本当に見たことにはならないのである。私たちの「内なる動きはそこで何ものか願わしき姿、求めに値する姿、当に在らしめられる相を、深い情熱と憧憬とを以て内面に於て見つめつつその実現を要求する。」¹⁵ のである。内に見られたそれを、外に押し出すこと、かたちとして見えるようにすることによってはじめて本当に見られるようになるというのである。それゆえに「芸術家の眼はかくして手をば必然的に要求する」¹⁶ ことになるのである。さらにこう続けている。「否、彼に在っては手と離れた単なる眼は最初から存在しないのである。眼に於て直ちに手が、手に於てはそこに眼が彼に於ては常に一つのものとしてのみ働く」。なるほど芸術家にとっては眼と手は常に連続的、同時的にあるということである。しかし、ではどうして眼で見たもの、すなわち内的直観として見たものと手によって表されたものとが直ちに一致するということがないのであろうか。もちろん、どのようなものであれ、一瞬にして出来上がるということはないはずであるから、制作過程という一定の時間を必要とするし、一つの行為が次の行為を規定していくことも考えられるのであろう。そうであるならば、いよいよ私たちは身体そのものの意義について考える必要が出てくる。つまり身体が外界と関わることでどのように規定されていくのかということである。

このことについて木村は「身体之最も重要な本質はそれ故の形成性に求められるのでなければ

ならいであろう。この点から云えば身体とは自然に喰い込んだ意志であると規定することができる。」¹⁷と述べる。つまり身体とは物質的自然の一部として自然に属しており、身体と外界とのかわりにおいては、その自然律によって規定されいくことになるのであり、歴史的でもある自然が制作者自身の意識に対して否定者であると同時に肯定者となるのである。

つまり、身体は自然に喰い込み、自然の連続的な世界のなかに身をおくことにおいて、自然の動きの影響を受け続けることになるのである。しかしながら、このように、自然の中に喰い込んだ意志として、制作者の意識を獲得するためには、制作者自身が「徹底して見る」ということが要求されることになるのである。自然から離れた意識をもつ存在としての私たちは意識から逃れることができない。しかし逆説的だが、徹底的に意識して「見ること」によってしか、自然的世界の意識を獲得することができないのである。なぜならば、私が対象を徹底的に見るということは、私を空しくして見る、あるいは私が見ているという作者の意識をできる限り弱めることなしにはかなわないことでもあるからである¹⁸。

表現におけるこのような外的世界と制作者自身の出会いは私自身の主体としての意識を弱め、その身体に主導権を譲ることによって可能になる。だから制作者は制作以前から制作者であるのではなく、制作が始められることによって、はじめて制作的主体となって出来ることになるのである。しかしながら、単に制作が始められればよいというわけではけっしてないことがわかるだろう。「表現的主体はかくの如き環境に対するものとして初めて本来の意味に於て表現的主体であり得る。表現的主体は、それ自身としてはいのちなき素材的自然に自己を刻み込むことに依って、表現的主体はあるのではない。主体は語りかける外に対して応うる内として、初めて本来の意味に於ける表現的主体性を獲得するのである」¹⁹だから制作者は制作者自身の身体に依って「表現的環境」が「言葉なき言葉を以て常に語りかけてくる」²⁰言葉に耳を傾けなければ真の意味での制作者主体となって制作者になることはできないのである。

言い換えるならば、主体的に制作するということは、その身体を持つ受動性に制作者の意識を明け渡すことによってはじめて可能になると言わざるをえないのである。

3. 関係、現在性の深化

さて、本節では前節で述べたような制作者の身体性によって捉えられる原初的な世界とはいったいどのような世界との接触を意味するのか改めて考えてみたい。

制作者が自己の意識を自らの身体に明け渡すことによってはじめて制作主体として出来ることを先に述べたが、木村は同様に「自己を捨てて自己の他者である外なる存在に自己を刻みこむことに依って、はじめて具体的なる真の姿を見ることが出来る」²¹のであると述べる。自己がそこに生成されつつある作品を通してはじめて「アイデア」としての自己を見ることがといえるだろうか。否、そうではなく自己と世界と関係のあり方を見出すことができるといった方が良いのかもしれない。すなわち、世界と直に関係しているということによってこそ自己の真の姿を見出すことが可能になるということである。木村は彫刻制作を例に取り上げ次のように述べる。

「作ることが見ることの徹底であり、見ることに徹底するとは内に見られ終わったものを単に

模写的に外に移し替えることでなく、未だ見終わらないもの飽く迄見究めることであるとするならば、一打の鑿は一つの見定めでなければならない。この意味に於てそれ故表現者の自己は却て彼の外にあるのである」²²

すなわち、これまで見てきたように制作の主題は「予め把握された概念」としてあるのではなく、その瞬間瞬間において「自然化された意思」としての身体によって外界と関わることで自己の真の姿を刻もうとすることを意味する。こうした制作者の内と外との関わりが「見る自己の真の姿を自己自身」²³に見えるようにすることになるのである。このことは作品のその都度の生成が同時に自己のその都度の形成、すなわち自己が生成され続けていることを意味する。制作過程における見究めとしての一つ行為、真の姿を飽くことなく探ろうとする一つ行為がその都度の自己を生成させ続けることになるのである。この意味において真の自己と制作者の求めるアイデアは相即的に生成してくることになるのである。

このような自己とアイデアが相即的に生成してくる現在について木村は「鑿の眼」の身体性が「流れる時そのもの基底」に触れることであるという。「流れの各瞬間はも早未来に向かって止揚されること」²⁴を必要とせずに「永遠の現在」として制作者に実感されることとなる。いわんや、現在という瞬間が非連続の連続として、あるいは厚みをもった現在として制作者と世界をつなぎとめることになるのである。以上のような意味において、制作者の行為は「現在が即ち永遠である」ような時間構造を生きることになるのである。

黙ること、おわりにかえて

本稿では、木村素衛の表現論、身体論に導かれながら、造形制作の制作過程における制作者の意識と身体について述べてきた。ここで理解されたことは制作過程における身体の受容性に関する信頼とその意義である。つまり制作活動においてはなにより大切にしなければ「私」が語ろうとすることではなく、「私という意識」をいったん括弧に入れることで、新たに身体性を基盤とした私を生成させることであった。このことは、私と世界との本来的な出会いを可能にするのである。言い換えるなら、「私が」という「自己を一旦捨てること」がこれまでの自己へと世界を回収してしまうことを回避することになるのである。そして、これまでの自己へと回収してしまうことを回避するためには、どうしても黙ること、身体の発する声を聴くことが必要になるのである。それゆえに語ろうとせずに黙ること、そのことが本当の出会いを可能にするのである。以上のことから、初発の問題意識にたいして答えようとするならば、作品制作における主体性とは主体性をいったん手放すことによってはじめて主体性を獲得することができるといえるのではないだろうか。

註

- 1 木村素衛『表現愛』『一打の鑿—制作作用の弁証法』岩波書店、1939年（本論では1997年こぶし書房版を使用）p.117、以下「木村1997、頁数」と記す。

- 2 木村 1997、p117
- 3 木村 1997、p117
- 4 木村 1997、p120
- 5 木村 1997、p120
- 6 木村 1997、p120
- 7 木村 1997、p121
- 8 木村 1997、p122
- 9 木村 1997、p123
- 10 木村 1997、p124
- 11 木村 1997、p14
- 12 木村 1997、p13
- 13 木村 1997、p124
- 14 木村 1997、p124
- 15 木村 1997、p17
- 16 木村 1997、p124
- 17 木村 1997、p34
- 18 あるいは徹底的な意識とは、意識を徹底的に細分化していくことといってよいのかもしれない。これ以上細分化することができないというところまで分節することが、意識を弱めていくことになるのである。
- 19 木村 1997、p23
- 20 木村 1997、p22
- 21 木村 1997、p124
- 22 木村 1997、p124
- 23 木村 1997、p126
- 24 木村 1997、p145