

1993年1月7日

## 絵画による表現の多様性と可能性

詫摩 昭人

### 一. 序論

自分の周囲を見渡すと、われわれは様々な「表現」に気づくであろう。車、家、コップ、服、建築…など、現代はありとあらゆるところに装飾が施され、それはそれぞれ形も色も違う。かつて *Robert Rauschenberg*(1925~) (以後、ラウンシェンバーグとする)が、「あなたが今日、ほかのでなくそのネクタイをしめたという事実。私の作品がその事実と同じくらい明晰で興味があって生き生きしているといいいんですがね(1)」と言ったように、ネクタイも一つの表現である。現代は様々な表現に満ち溢れている。

だが、われわれは違う製品同士の表現の秩序を読み取ることはなかなかできない。そして、そのことは絵画についても同じことが言える。どの絵画作品を見ても、われわれが絶対にこれではなければならないと確信するものはなく、ただ、何となく表現が溢れかえっているようにしか見えない、というのが現状である。

われわれが現代の絵画による表現の特徴を言い当てることは非常に難しい問題で、単に価値の多様化、価値の錯綜化としか言えないかもしれないが、少なくともそこには何らかの原因が存在するはずである。

この論文では、「表現」という言葉の中に現代の絵画の多様化の原因があると考え、「表現」という言葉をキー・ワードとして、絵画による表現の多様性と、可能性について考察していくことにする。

### 二. 本論

#### 第一章、「表現」に注目した二十世紀絵画

序論において、「現代は様々な表現に満ち溢れているが、そのどれを見ても絶対にこれではなければならないと確信するものがない」という基本的な考え方を提出したが、このような絵画の多様化になるに当たっての原因は、「表現」というものの観念の中に大きく見出すことができるように思われる。何故なら、二十世紀美術は、何よりも「表現」そのものに注目した時代であり、そのことが一気に絵画を多様化の時代へと運んだように思われるからである。

この第一章では、二十世紀美術が「表現」に注目したと考えられる事実を具体的な例をあげながら取り上げ、考察していくことにする。

「表現」という言葉が、いつ頃から単体としても使われるようになったのかは定かではないが、最近そのような言い回しが目に

つく。例えば、次のような使い方である。

「表現は現実を否定する。(中略)絵画を目前にするときその表現に対して隔絶せざるを得ない。この隔絶の強度が高まるに応じて表現の強度も高まる。誤解をなかば肯定的にいえば理解不能なものこそが“表現的”なのだ(2)」。

これは榎木野衣(1962~)の *Jonathan Borofsky*(1942~)(以後ボロフスキーとする)の絵画における評論の一説であるが、榎木野衣は「表現」という言葉をこのように仮定した上で、ボロフスキーの絵画を次のように述べている。

「ボロフスキーの絵画はとりあえず現実を肯定する。たとえ彼が世界の矛盾に意識的であったとしても、彼はそれを否定するというよりはそうした事実をより見えやすくするために制作しているのだ(3)」。

さて、ここで注目したいのは、「表現」という言葉の使い方である。一般に「表現」という言葉は、「一の表現」や「一を表現した」や「一で表現した」というように、「表現」という言葉のみが重要な意味を持って使われることはあまりない。例えば、「これは表現です」では、あまり意味が通じない。ところがここでは、「表現」とは「現実を否定するもの」、という意味で扱っており、榎木野衣はその上で論を進めているのである。果たして、榎木野衣の言うように、表現が現実を否定するものかどうかということはここでは問題にしないが、このような彼の処理は、明らかに「表現」というものに注目した事実であると言える。

次に、東野芳明(1930~)の言葉を借りることにする。「絵画に限らず、およそ芸術は、表現する対象と、表現のための材質がずれていることによって成り立ってきた。肉体を表現するのに大理石が用いられ、愛の心情は言語に置換され、樹々や山の風景は画面の上の絵の具の配列に代行されてきた。しかし、二十世紀芸術は、この対象とメディアの距離を一举に短縮しようという動きだったといえるだろう。それは作品として見えるもの、聞こえるもの、読むものが、つまりはメディアによって感得するものが、メディア以外へ到達するためのフィルター体験であり続けたことへの反撃であったといいかえてもいい(4)」。

この東野芳明の言葉も、「表現」というものに注目していると言える。つまり、従来の「表現」とは「対象」と「材質」がずれていたが、二十世紀の「表現」は、そのこと(「対象」と「材質」がずれていること)に注目して作品が創られたのである。そして、彼の言う通り、「表現する対象」と「表現のための材質」のずれに対する反撃こそ、二十世紀美術の注目すべき動きであり、「表現」というものに注目した作品を生むこととなったのである。

さて、二十世紀には、その「表現」というものに注目したと考えられる作品は数多く見ることができるが、ここでは特に *Jackson Pollock*(1912~56)(以後ポロックとする)の絵画作品を取り上げることにする。

「あるとき、一群のアメリカの画家にとっては、キャンバスが、実際のあるいは想像上の対象を再生し再現し分析し、あるいは“表現する”空間であるよりもむしろ、行為する場としての闘技場に見えはじめた(5)」とは、*Harold Rosenberg*(1906~78)(H・

ローゼンバーグ)の有名な言葉であるが、ここからも理解できるように、ポロックの絵画は、芸術としての「表現」から、日常生活の中の「行為」へと転換させる試みにおいて、もともと注目されるものであった。

勿論「行為」も「表現」の一種には違いないかもしれないが、ポロックの絵画はポロック以前の表現の特徴として考えられている大部分が画面上から消え、「行為」という部分を前面に押し出したというところで注目されたのである。それはキャンバスを水平に置き、その上に絵具を滴らせただけのものであり、そこには、従来の絵画の表現に必要な構図も、デッサンも必要としないのである。ポロックの絵画は、「表現する対象と、表現のための材質がずれている」ことは当たり前であった従来の表現の観念に、釘を刺すものであった。それは何かをイメージしたというものでもない。東野芳明の言うように、「ポロックの画面は、殺しても殺しても湧いてくるイメージとの格闘の痕跡でむんむんとするほど埋められた(6)」のである。

もう一度述べるが、ここには表現するための対象は存在せず、ただ行為が存在するという点において、もともと注目されたのである。この表現する対象と、表現のための材質がずれていることに対する反撃は、従来の「表現」の観念を根底から揺り動かすものであることは確かである。このことについては後に再び取り上げることにして、次に *Hans Belting*(1935~)(以後ベルティングとする)の言葉を借りることにする。このベルティングの言葉は、的確に現在の美術の状況をとらえている。すなわち、彼は言っている。

「表現“すること”の無邪気さは消えてしまった。どんな表現形式の束縛的拘束からも自由であることが望まれるようになった。これからの発展は、美術家から、過去の美術からの距離を奪うことにもなった。美術家が、連続した美術史の中で安定した地位を占めるとは、もはや自ら考えられないのである。(中略)彼は過去の美術からの距離とともに、過去の美術に対立する立場をも失った。今や彼は、モンタージュやコラージュの技法で、過去の美術を思うがままに分解したり、つなぎ合わせたりするのである(7)」。

このベルティングの言葉も、「表現」というものに注目していると言える。先にも述べたように、従来の表現の用法である「一の表現」や「一を表現した」というものであれば、「表現することの無邪気さ」が消えてしまうことはないのである。つまり、従来の表現であれば、人は永遠に様々な、例えば「愛の表現」を行うことができるのである。世の中にはどれほど多くの「愛の表現」が過去から継続して存在しているのかを、われわれは思い起こして見れば理解できよう。しかし、ベルティングは、「表現することの無邪気さは消えてしまった」と述べている。これは、明らかに「表現」という言葉になんらかの意味を持たせたものであり、また何故、われわれは、例えば愛の「表現」をしなければならないのか、と問いかけているようではない。

二十世紀の美術の状況は、表現というものに注目した作品や発言が目立ったように感じる。表現するための対象(≒主題)と

表現のための材質(≒形式)のずれを一挙に短縮しようとする動きも、また「表現は現実を否定する」という発言も、明らかに「表現」に問題を感じているものであり、「表現」という言葉の中に、現代の美術の多様化、あるいは錯綜化の原因があるのではなからうか。

自分には、二十世紀の作家は少なからず「表現」という観念に問題意識をもって作品を創っているように見える。それは、例えば「どうしてわれわれは“表現”しなければならないのか」ということである。そして、それほどまでに作家が表現に注目することの中には、作家が、表現そのものに対して絶対的な信頼を認めることができず、表現そのものに異議申し立てを行っているようにも思えてならない。

「何も表現するものがないという表現、たよれるものが何もないという表現、出発点が何もないという表現、表現する力も表現したいという欲望もないという表現、しかも、絶対に表現しなければならないという強制だけはあるという表現(8)」とは *Samuel Beckett*(1906~89)(以後ベケットとする)の言葉であるが、現代のこれほどの美術の多様化(錯綜化)を解く鍵は、「表現」という言葉の中にあるように思われる。この中にさまざまな美術の葛藤の原因があり、今後の可能性もあるのではなからうか。

今一度われわれは、「表現」というものが一体どのようなものなのかということを考えてみる価値があるように感じる。解答の難しい問いではあるけれども、表現者としては誰もが気に留めるところではなからうか。次の第二章では「表現」の特質について考察していくことにする。

## 第二章. 表現の特質

「表現する(作品を作る)」という一つの行為には、非常に興味深い様々な要素が含まれている。例えば、われわれはどうして作品を作るのか(表現するのか)? できた作品(表現されたもの)は一体何を表しているのか? われわれに作品を創らせよう(表現させよう)とする力は一体何か? など、「表現する」とは様々な角度から論じることができ、ここに表現を論じる重要性がある。何故なら、ここには特に注目すべき角度、すなわち、主体(≒表現者、視点、自己など)、客体(≒主体以外のもの、表現されるもの、他社の目、現実、世界、科学、自然など)、そして作品(≒表現されたもの、合図、象徴、記号など)が、含まれているからである。第二章では「表現」の特質について考察していくことにする。

### 第一節. 「表現する」とは?

一般の国語辞典によると「表現」とは、「心の中にある思想・感情などを、言葉・身振り・文章・芸術作品などとして表すこと」である。空間の表現、時間の表現、生の表現、愛の表現、エロティシズムの表現、自己表現、魂の表現、自然の表現、神の表現、美の表現…。一般に表現という言葉は「単体」では用いられず、「一の表現」や「一を表現した」という形で使われる。先にも述べ

たが、「これは表現です」では、あまり意味が通じない。すなわち、「表現」とは「何かを表すこと」である。

したがって、作家によって表現された作品は、「何か」を表したことになるし、そこには、「表現されるもの」があるということにもなる。

しかし、中には、作品が何かを表すものではなく、作品それだけで価値のある作品自体の現存となろうと努めた作家もいる(このことは後に取り上げる「客体の希薄化」へつながる良い例である)。例えば、小林秀雄(1902~83)は、近代絵画のことを「近代絵画の運動とは、根本のところから言えば、画家が、扱う主題の権威或は、強制から逃れて、いかにして絵画の自主性或は独立性を創り出そうかという烈しい歴史を言うのである(9)」と述べているし、「僕はいつも絵画に古い価値を守り抜こうとする連中と議論になる。みんなカンヴァスにヒューマニスティックな価値を見つけようとする。やつらをやりこめても、最後には、カンヴァスには絵の具以外のものがあると張り張ってやまない。僕の絵は、見えるものがそこにあるという事実にもとづいているんだ。…見えるものだけが見えるものなのだ(10)」と述べる Frank Stella(1936~)(以後ステラとする)にも、明らかに絵画の「表現の独立」が感じられる。尾崎信一郎(1962~)に言わせると、「ステラにとってのイメージは身近な物のレディメイドであり意味的な問題を巧妙に回避する(11)」のであり、一見、ステラに至っては完全に「表現の独立」が達成されたかのようにわれわれに思わせるのであるが、それでも、なお、例えば、「美」や「力」(誤解を招く言い方ではあるが)を表現しているとはいえないだろうか。

常に表現とは「何か(表現されるもの)」を表すものであり、何も表さない表現はない…(同)。すなわち、表現するという行為には、常に表現する「作者」に当たる「主体」と「何か」に当たる「客体」とが共存することになるのである。つまり、主体抜き、表現、客体抜き、表現は存在しないのである。

ここで「表現する」とは「何か」を表すことが、明らかになったわけであるが、次の第二節では、その「何か」とは一体どのように生じてくるものなのか、ということを考えてみることにする。

## 第二節. 「表現させようとする力」とは？

「表現することを願うのは、現実と自己との隙間、拡大して言えば、無軌道に増殖する私的な想念とそれを許さない現実の制度との間の落差を埋め合わせるための苦肉の策である(遠藤利克(1950~)の言葉)(12)」。

「絵画はコンポジションや色彩などにも拘らず、記憶とか配置に反逆する一つの事実、あるいは不可避性としてあらわれるときに、いつも、もっとも強烈になる。絵画は人生と芸術の両方につながっている。どちらも作ることはできない(私はこの二つのギャップの中で行為しようとして) (ラウンシェンバーグの言葉)(13)」。

「感覚を捨てず、直接的印象のただ中にある自然以外の助けを借りず、輪郭をかたどらず、デッサンによって色彩を粹には

めず、遠近法も画面も構成しようとせずに、現実(リアリテ)を追求しようとする( Paul Cezanne(1839~1906)、セザンヌの言葉)(14)」。

作家は、常に直接的あるいは間接的に、また肯定的あるいは否定的に、「現実」を解釈しており、常に現実の中に、問題あるいは疑問、または理想などを抱いてきた。そして、その疑問や理想が、作家に表現したいという欲求を生み出すのである。つまり、表現したいという欲求は、作家の現実の不満や、現在以上の未来への願望などから生じるものである。

すなわち、表現させようとする力は、作家(主体)の現実と理想(客体)との「ずれ」から生じるものである…(同)。

## 第三節. 「客体」について

さて、先程から「客体」という言葉を何度か用いているが、「表現する」という行為には、常に「客体」というものが存在している。その客体とは、つまり、作家の現実に対しての理想であるとか、世間であるとか、疑問であるとか、未来であったりするのである。先の第二節では、その「客体」こそが表現を生む、ということ述べたが、ここでは「客体」について考察することにする。

人間には常に自己の現実に対して、未来や理想などを思い描く能力がある。ここではこれらをまとめて「自己の客体視」と呼ぶことにするが、この「自己の客体視」こそ人間の根本的能力である。ここで、中村英樹(1940~)の言葉を借りることにする。すなわち、彼は言っている。

「人間は根本的な能力に他の動物と比べて現実を自己からいったん方法論的に身を引き離して見つめることができるという特性を持っている。方法論的というのは、物理的には不可能であるが、意識の上で別の次元に身をおくことができるということであり、その媒介として言語その他が中心的な役割を果たす。現実＝自己からの離脱によって現実を統御することと自己を能動的に働かせることを可能にしてきたのが人類であり、これがよくも悪しくも人間を人間にし、文化を生み出してきた原動力となった。この現実＝自己からの離脱は、過去・現在・未来という時間の意識、自己意識、性や死についての自覚、遊戯・儀式・祝祭といった領域を一挙に持ち込むことになる。そしてそのことが他の動物から別れて人間としての本性をもち文化とよばれるものを形成するようになった(15)」。

すなわち、人間は、人間以外の動物と異なって、未来を現実から一旦切り離して自己の中に夢などを見ることが出来る能力を持ち、未来を考えることができるようになったのである。例えば、われわれが理想(未来)と現実が一致しなくて悩むことは、明らかに人間の営みであり、人間は、経験なしに意識の上だけで、物事を理解することができるようになったのである(本当に理解できたかどうかはここでは問題にしないが、われわれは知識の上だけでわかったような気になることができる、ということである)。そして当然のことながら、この「自己の客体視」が、表現

をするに当たって重要な役割を演じることとなる。何故なら、われわれは、自己の客体視がなければ表現することもできないからである(このことについては後に述べることにする)。

表現するという行為の起源は自己の客体視(現実＝自己からの離脱)によるものであり、人間の根本的能力である…(火)。

#### 第四節. 表現すること＝意味生成・本質的な一致作用

人が表現することには、そこに新たな意味を見出そうとする試みがある。

「ミロのビーナスがやってきたとき、ある男が、なんだ、ただの大理石のかたまりではないかといった。そのとおりなんです。大理石のかたまりに、古代ギリシャ人が“美神”という観念を付け加えた。仏像や原始彫刻も同じです。本来、木材そのものでしかないものに、人間が“仏”や“呪の術”の観念を与えた。それは人間が生きていくための知恵だったのです(16)」とは中原佑介(1931～)の言葉である。

確かにわれわれは、音楽は音などの配列に過ぎないわけだし、美術も色や形などの配列に過ぎないとも言えよう。中原佑介が取り上げているように、ミロのビーナスも、唯の大理石の固まりである。しかし、われわれは、それらによって意味を読み取ったり、深く感動したり、心を動かされたりするのである。また、われわれは、それらによって生き方そのものを変えられたり、高いお金をつぎ込ませられたりもするのである。われわれは、常に様々なものに意味を見てきたのである。

世の中において、最も意味生成に成功した表現が神の観念であろう、というより、人間が人間になった(表現できるようになった)と同時に神も現れ、そして神は精神へ、精神は個人の自由へと置き換えられたかもしれないが、現在でも、常に、われわれが表現するということは、神のような物(意味、価値、真理、象徴など)を生成することである。優れた表現を成立させるには、われわれは、その表現したものに新たな「意味」を生成させなければならない。

表現するということは「何か」を表すことであるが、既に明白になっているものを表しても、それは優れた表現とはいえない。所詮模倣であるが、ある人がどれほど完璧に何かを再現したとしても、新たな意味生成を実現した表現よりは劣る。例えば、石膏デッサンが作品として見がたいのもここにある。

そして、出来た作品は、主体(自己、視点ど)と客体(他者の目、世界、科学、自然など)との本質的な一致点である。主体と客体とのずれによって、われわれに表現しようとする力が生じ、われわれは表現することによって、本質的に一致するのである。表現するとは、主体と客体とを結ぶ橋渡しの役割をするのである(このことについては、後にもう一度考察することにする)。

表現するとは意味を新たに生むことであり、主体と客体との本質的な一致作用である。…(火)。

しかし、ここで注意しなければならないことは、「表現する」とは「何か」を表すことであるが、「表現」と「何か」とは見かけの上

では必ずしも一致しない、ということである。ここに、二十世紀美術が取り組んできた課題の一つがあったことは、第一章で述べた。すなわち、表現のための材質と表現するための対象がずれているということであり、例え現実を表現したとしても、その表現は現実とは一致せず、まして、表現を追求すればするほど、現実から離れていくようなこともあるということである。この「表現」と「表現されるもの」が一致しないということに関しては次の第三章で、また、表現すること＝意味生成・本質的な一致作用に関しては第四章で、もう一度述べることにして、以上が大まかな表現の特質である。(田)(川)(火)をまとめてもう一度繰り返して述べてみると、

＜表現とは常に「何か」を表すものであるが、「表現されたもの」と「何か」とは一致せず、その「何か」とは現実と理想とのずれによって生じるものである。そして表現の起源とは自己の客体視(現実＝自己からの離脱)によるもので、「表現する」とは意味生成と本質的な一致機能がある。＞

表現とはさまざまな視点から論じることができ、それはそのまま絵画の多様性へと展開することができる。次の第三章では、絵画による表現の多様性について論じることとする。

### 第三章. 絵画による表現の多様性

*Gilles Deleuze*(1925～)(以後ドゥルーズとする)の言葉に、「“表現されるもの”は表現の外には存在しないが、同時にしかし表現とも似たところがない。むしろそれは表現そのものと区別されるものとして、自らを表現するものに本質的に関係づけられているのである(17)」という言葉があるが、この言葉は、表現の特に注目すべき点を要約しており、また、表現の多様化に至る原因もここに含まれている。

この第三章では、「表現」と「表現されるもの」は似ていないということに注目して、絵画による表現の多様性について考察することとする。

#### 第一節. 「表現」と「表現されるもの」の相違から「表現」の無限へ

*E・H・Gombrich*(1909～)(ゴンブリッジ)は、「美術家が自然を忠実に再現したいと望んでも様式の制約を受け、使用する道具と媒体が可能な描写限界内で描写できる(18)」と述べている。つまり、常に表現する時は、様式の制約を受けるということであり、このことは、すなわち、「表現されるもの」と「表現」が一致しないということもできる。

また、*Friedrich Nietzsche*(1844～1900)(ニーチェ)は、写実主義の主張に、「“自然をすべて忠実に”——だが、いかなる見せかけで自然を芸術の強制に従わせられるのか。自然のほんの一片といえども無限なもの。だから、彼が描くのはその中の好きなものだけにすぎない。何が好きか。彼が好きなのは、自分が描けるものなのだ(19)」と述べている。このことも、「表現されるもの」と「表現」が似ていないということの一つの例えである。

何故なら、例え写実主義という自然を忠実に再現した表現であるとしても、作者は好みに左右され、その表現は自然とは一致しないのである。事実、作者は、人物を忠実に再現するとしても、毛穴の一つ一つまで全く同じように描くつもりはなからう。まして、人物画の髪の部分に本物の髪の毛を張りつける人は、まったにいないであろう。つまり、ニーチェは、作者が「全く」同じように描かない理由に、作者の好みをあげているのである。ここでも、「表現」と「表現されるもの」が似ていないということは、明らかである。

また、高階秀爾(1932~)によると、「ヴェルフリンは、作品の様式分析のためには、その主題の意味内容や情動的効果などはいったん“棚上げ”して、もっぱらその形式に注目することが必要であると考えた。つまり、端的に言って、そこでは形式は内容から切り離されてしまったのである。一方エミール・マールに代表されるイコノグラフィ(図像学)においては、作品の表現様式や技法などは問題にされず、もっぱら主題の持つ意味内容にのみ関心が向けられる。ヴェルフリンの場合とは逆に、ここでは形式が“棚上げ”されて、主題のみがクローズアップされているのである(20)」と述べている。これらの主題と形式の分離も、「表現」と「表現されるもの」が似ていないからこそ成立するものであることは明らかである。

さて、二十世紀美術はどうであろうか。先にも述べたように、二十世紀美術は、対象とメディアの距離を一挙に短縮しようとする動きが出てきたのである。そこには、「表現されるもの」と「表現」を一致させようと試みたのとれる作品も、数多く存在する。つまり、主題と形式を一致させようとしたのである。勿論、先にも取り上げたように、ポロックも「表現されるもの」と「表現」を一致させようとした作家の一人に数えることができよう。しかし、それでもポロックにおいて、われわれは「表現されるもの」と「表現」が一致したと言えるであろうか。ポロックの作品はキャンパスの上に絵の具がたらしてあるものであって、あくまで、「表現」は、絵の具である。ポロックがどれほど作品制作中に「ギヴ・アンド・テイク」や「調和(21)」を感じたなどと述べても、やはり、キャンパスの上にあるものは、絵の具の塊以外の何物でもないのである。これからもわかるように、常に「表現されるもの」と「表現」が一致することはない。

常に作品では、「表現」と「表現されるもの」の「すりかえ」が行われているのである。

常に「表現されるもの」と「表現」が似ていない(つまり「すりかえ」が行われているということ)ということは、表現したいものが生じたなら、われわれはありとあらゆる「素材」を用いて表現することができる(これは「表現されるもの」と「表現」が似ていなければならないということではない。「表現されるもの」と「表現」はあくまで似ていない。例えば、「生命」の表現に本物の生き物を使うほうが、表現としては比較的に成立しにくいのではなからうか。)ということである。つまり、二十世紀の始め、油絵の中には様々な異物が取り込まれることにする。すなわち、コラージュ、

フロッターージュ、デカルコマニー、オブジェなどの二十世紀に開発された新たな技法の登場である。また、二十世紀美術は、「素材」というものに注目した時代でもあり、いかなる「素材」が使われて作品が作られたのかということが問題となった時代でもあった。

「表現されるもの」と「表現」が似ていないということは、われわれは「何か」の表現のために油絵の具を使う必要がなくなり(勿論油絵の具であっても構わない)、「何か」の表現のためには、油絵の具も、例えば色鉛筆も等価になったのである。われわれが油絵を描く上でマチエールを選択するのと同じように、美術の表現の中で油絵か例えば写真や版画などを選択するのである。そうなれば、油絵が生き残るためには、油絵“独自”の職人芸を磨く以外に方法はなくなり、また、美術の表現が生き残るためには、造形的なものに走ることが一番となったのである。例えば、「魂の」表現のための油絵から「魂の」というものによって、「油絵の」表現のための油絵というものになったのである。われわれは、*Marcel Duchamp*(1887~1968)(以後デュシャンとする)の「クールベの時代の有名な芸術家の解放は、芸術家の立場を変えた。彼はパトロンとか蒐集家の使用人から転じて自由な個人になった。“自由”という意味は、芸術家は描きたいものを描くことができ、それを蒐集家に押しつけることができたということである。蒐集家はそれを受け入れるのも拒むのも勝手だったが、それは同じ社会的関係の上で行われた。十九世紀におけるこの開放は印象派の形をとり、これが、ある意味で、カンヴァスの上の物質、実際の絵の具への礼拝の始まりだった。絵の具を通して認識する代わりに、印象派の画家たちは次第に絵の具に、つまり、塗料そのものに溺れていった。絵の具をある目的のための手段として使う者の方法から断ち切られてしまった(22)」という言葉を思い出すことができる。確かに、デュシャンの言う通り、現代の油絵の作品の多くは、「何を」表現するのか、ということへの深みがあまり感じられず、ただひたすら油絵の追求をしているものが多いように感じる。

しかし、常に作品では「すりかえ」が行われており、「表現」と「表現されるもの」が似ていない以上「表現」は無限である。もちろん絵画による表現も無限である。

## 第二節. 絵画による表現の多様性について

勿論、先の第一節で述べたように、絵画による表現は無限であるが、二十世紀美術は、何よりも多視点、偶然などが表現へ取り入れられた時代であったように思われる。

まず、過去における莫大な歴史を振り返ってみても、多視点法を強調したという点で、一九〇七年に制作された *Pablo Ruiz Picasso*(1881~1973)(以後ピカソとする)の「アヴィニョンの娘たち」は特に記念すべき作品である。「ピカソがこの作品においてルネッサンス以来のヨーロッパ絵画の二大特徴を打破したということである。その二大特徴とは、古典的人体規準と一点透視法の空間的幻象法である(23)」とは *Edward F.Fry*(1935~)(E・

F・フライ)の言葉であるが、いまや *Anselm Kiefer*(1945~)(A・キーマー)のように、一点透視法は秩序の象徴として使われているのである(24)。このような使われ方ができるようになったのも、一点透視法が絵画を制作する上で絶対的に良いもの(一点透視法を用いることが当たり前)ではなくなったからである。

また、一九〇九年に発表された「未来派創立宣言」を根拠に活動した所詮未来派の作品には、「古代科学は対象の取っおきの瞬間瞬間を書きとめたときはじめてそれを申し分なく認識したと信ずるのに、近代科学は無差別にあらゆる瞬間にわたって対象を考察する(25)」という *Henri Louis Bergson*(1859~1941)(H・L・ベルクソン)の言葉の通り、一枚の画面の中に様々な時間の多様性を見ることが出来る。ピカソの作品を空間の多様性の表現と言うなら、未来派の作品は時間の多様性の作品とも言えるだろう。

また、尾崎信一郎によると、「最近の横に伸びるキャンバスや複数の画面をもった作品や画面を分割する作品は不可避免的に持続的な時間が関与するのであり、このような作品にあっては数点の作品を対比することによって初めて成立する作品間の差異のシステム自体が主題化され、作品享受に必要な時間性が作品の主題と密接に結びついている(26)」と述べている。つまり、作品は、対比する何かがあってこそ初めて成り立つのである。すなわち、これも一つの多様性である。このことは、*Leonardo da Vinci*(1452~1519)(以後レオナルドとする)の形式とは全く正反対となる。何故なら、レオナルドは、重複画面や分割画面は「これこそこの種の巨匠の犯す愚の骨頂である」とし、視点は「その見物人の目の高さに置かねばならぬ(27)」としているからである。レオナルドの作品が、現在注目されている作品とは非常に遠くかけ離れているのは確かである。

また、シュルレアリスムにおいては無意識という視点から作品が創られた。「心の純粋な自動現象(オートマティスム)であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとする。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考の書き取り(28)」とは、*Andre Breton*(1896~1966)(A・ブルトン)が一九二四年に発表した「シュルレアリスム宣言」の一説であるが、無意識という得体の知れないものに作家が根拠を求めることも、一つの多様性である。

また、コラージュ、フロッターージュ、ドリッピング、デカルコマニーなども偶然に重きを置いている。*Max Ernst*(1889~1976)(M・エルンスト)は自らのフロッターージュの方法を、「意識的な精神の教導(理性の、趣味の、道徳の)をすべて排除して、それまでは作品の“作者”と呼ばれていたものの能動的な役割を極度に切りつめるものである(29)」としている。偶然に重きをおくことも勿論一つの多様性である。

二十世紀の絵画は何よりも多視点や偶然に注目した時代であり、多様化の時代であったと言える。しかし、「表現」とは無限であるから、それは当然のことである。*L・B・Alberti*(1404~72)(アルベルティ)、*Andrea Mantegna*(1431頃~1506)(マンティー

ニャ)等を経て、レオナルドに至るわずかな期間に完成の域まで到達した透視画法の技術は、美術の表現として以後約四〇〇年間、「アヴィニョンの娘たち(1907)」の登場まで、絵画を制作するに当たって絶対的な権力を持つこととなり、画家たちは透視画法こそ、真実を伝えるためのもっとも有効な手段としたのであるが、透視画法こそ絶対だとする観念のほうに謝っていたのである。二十世紀美術はそれを証明し、透視画法も「無限にある表現の中のひとつである」ことを教えてくれたと言える。絵画における表現は無限であって、いかなる表現が存在しても不思議ではない。

#### 第四章. 表現の重要性

さて、これまでのところで「表現」は無限であるということが、明らかになったわけであるが、ここでは「表現」の重要性について考察することにする。このことは、「どうして人はこれほどまでも多く表現をするのか」という解にもなるはずであり、同時にわれわれの表現の必要性をも、語ることになるのではなかろうか。

先の第二章、第四章で少し述べたが、何よりも「表現」の重要性と考えられるものは、「意味(価値)」を生産することである。そして、それは「本質」を生産することである。例えば、自己に意味を見出したいなら、その人は自己を表現すべきである。冷静に考えると、(≒科学的に考えると)、われわれが石や木に生命(意味)を見出すということは、非常に馬鹿馬鹿しいことであるかもしれないが、それが積もり積もって現代の多様化した人間の社会にもなったのである。

意味は初めから存在していたのではない。意味は表現することによって人間が作り出したものである。

どのようにしてわれわれは意味を生産するのかというと、「表現されるもの」と「表現」とは似ていないということは先に述べたが、われわれが似ていないもので表現するところ、すなわち、「客体」を別の仕方ですす(「すりかえ」を行う)ところに、意味(本質)の生産の原因がある。

例えば、人が「愛」の表現という作品で、キャンバスの上に「LOVE」と単に文字を書くだけでも、確かに「愛の表現」とは言えるだろう。最近、そのようなことをする子供たちが増えているようだが、それだけではあまり価値はない。われわれは「愛の表現」と聞かされると、もう少し違うものを期待するのではなかろうか。

「表現」にとって重要なことは、その「表現」によって「観者」に対してどのような「作用」を及ぼしたかということであるが、観者は、「愛」という作品によってその画面上にあるものとは別の「愛」を見る(感じる)のである。すなわち、それこそが「愛」の「本質」である。つまり、「愛」という作品によって、観者は「愛」の「本質」を見る(知る)のである。言い換えるならば、観者はキャンバスの上に書いてあるもの以外の「意味」を読み取るのである。例えば、作品が単なる鉄の塊であるのに、観者はそこに「人間の

可能性」や「美」などを見つけたりするのである。その画面以外の「意味」こそが、「主体」と「客体」、あるいは「作者」と「観者」とをつなぐ暗黙の了解となる「意味」であり、その意味は画面なしでも機能することができるようになるのである。すなわち、「意味の誕生」である。そして、それは「主体」と「客体」などを本質的に一致させたことにもなるのである。

別に、この場合の客体は自己の内部にあるものでもかまわない。徳田良仁(1925~)の言葉を借りるならば、「ある個人が絵を描いたとする。この場合、作品そのものは個人の総体的な人間性の反映とみなされるのであるが、それと同時に、描者は作品そのものから何かを求めようとし、さらにそこから逆に影響を受けているのである。この相互的な一連のプロセスが、芸術家自身にとって、自己のアイデンティティの模索であり、かつ自己実現、自己完成への道となる。画布に描出されたイメージそのものが、描者自身が自らに発した問であり、語られざる自らへの解答となる。この語られざる解答＝内容に言語化されたイメージを与えること―それによってその自己探求の結末はより明確になり、かつ自己実現に向かってさらに一歩近づくことになる(30)」と述べている通り、自己の内部にも客体はあるのである。所詮自己の理想や不満というものである。

自己の客体視によって表現された作品は、その時点においての自己との本質的一致点である。「表現されたもの」は「主体(自己など)」と「客体(世間や自己の理想など)」との本質的な一致点である。

とりあえずわれわれは、「何かを表現すること」によって、われわれの中や外の様々なものを統一し、作品として生み出すのである。そして、観者はその作品を観ることによって、「何かの本質」を見、「本質」として作者と観者はつながるのである。そして「主体」と「客体」との「連結」によって生まれた「作品(表現されたもの)」は、「主体」と「客体」とは別の「新しい意味」となるのである。それは例えば、母親と父親から生まれた子供のようなものである。子供は母親のものでもないし、父親のものでもないが、完全に子供自身のものでもない。子供は何割かは母親のものかもしれないし、父親のものかもしれないし、国家のものかもしれないし、神のものかもしれない。しかし、重要なことはそのようなことではない。重要なことは何よりも母親と父親との「連結」によって、全く何もないところに新たな「意味(この場合は子供)」が生まれたということである。

われわれは、「表現する」ことによってこそ、うんざりするほどの「二項対立」を本質的に統一することができるのである。「表現する」ことによって、われわれに「本質」が示されるのである。ドゥルーズの言葉を借りることにする。

「芸術だけが、我々が友人に期待して無駄であったもの、恋人に期待して無駄になるであろうところのものを、我々に与えてくれる。芸術によってのみ、我々は自分から脱出し、我々の世界と同じでなく、月世界と同じように知られないままであるかもしれない風景をもった、別の世界について、ほかの人が見るものを知ることができるのである。芸術のおかげで、我々の世界というただ一つの世界だけを見ることなく、我々はその世界

の数が増すのを見る。そして、独創的な芸術家がある限り、また世界を我々の自由にできる限り、それらの世界は、無限の中に展開する世界にもまして、たがいに差異を持つようになる(31)。

この言葉は少し誇張しすぎている分もあるかもしれないが、芸術とはこのようなものである。人間が表現することによって、世の中に様々な意味が生産され、人間にとっての世界が広がるのである。一つの山が一つの山ではなく、さまざまな意味が山に含まれるのである。表現してこそ、われわれは「本質」を理解することができるのである。意味は初めから存在していたのではない。意味は表現することによって、人間が作り出したものである。意味とは表現されたものである。例えば、初めに油絵に価値があったのではなく、われわれが表現することによって、油絵に価値(意味)が備わったのである。初めに「赤色は暖色である」という意味があったのではなく、われわれが表現することによって、赤色や緑色や青色に意味が備わったのである。

「表現」と「表現されるもの」は似ていないにもかかわらず、「本質」としてつながっており、われわれが表現することによって「本質」が明らかになり、「意味」が生産され、世界が広がるところが、「表現すること」の重要性である。

## 第五章. 表現の可能性の問題

第三章で「表現は無限である」と述べ、表現が無限であるなら、われわれの表現の可能性も無限にあるに違いない、ということになるかもしれないが、現代は様々なところで「芸術の終焉」や「表現(芸術)の危機」などということが論じられる。また、現代の美術の中には、表現そのものに対する異議申し立てと取れる作品もある。ここでは表現の可能性について、先程から何度か引用してきているドゥルーズの発言をもとにして考察することにする。何故なら、現代の状況がドゥルーズの様々な書物で表現されている世界と類似しているように思われるからである。一体いかなる理由で、現代が「表現の危機」と言われるのかをまず考察した上で、「表現の可能性」へと論を展開し、本論文の結びとすることにする。

### 第一節. 客体の希薄化

第二章、第三節で「自己の客体視がなければ表現することができない」と述べたが、ドゥルーズは人間の「客体」が喪失した世界を著書「意味の論理学」で次のように述べている。すなわち、彼は言っている。

「世界の構造の中で他者が欠けているとどうなるか。目もくらむ光と暗い深淵による、太陽と大地の激しい対立、《すべてが無かという簡単な法則》だけが支配する。知られるものと知られないもの、知覚されるものと知覚されないものが、非常な闘いの中で絶対にぶつかり合う。《島についての私の見方は、それ自



体に還元される。私が島において見ないものは、絶対に知られないものである。実際に私がいけない場所には、測り知れない夜が支配している。これはむき出しで暗い世界であり、潜在性も可能性もない。可能なるもののカテゴリーは崩壊する。空間と時間の秩序にしたがって、地から出て地に戻る比較的調和のとれた図がなくなり、抽象的で、光っていて、眼ざわりな線だけになり、反抗的で、誘惑的な底なしだけになる。すべてが非常である。対象は、たがいに手を差し伸べてお辞儀をするのをやめ、威丈高になる。

そうするとわれわれはもはや人間のものではない悪意を発見する。それぞれの事物は、その肉を取られ、最もきびしい線に還元されて、うしろから我々を平手打ちしたり、殴ったりするとも言えよう。他者の不在は、我々が殴りあうときのことであり、われわれの行動の驚くべき速度がわかるべきことである。(32)。

このように「他者」の欠けた世界は、現在われわれが知っている人間の世界とは、かなり異なる状況が想定されている。

しかし、現在はそのような状況が増えつつあるのではなからうか。つまり、現代は「他者の欠けた世界」、すなわち、「客体の希薄化」へと向かっているように思われるのである。

この「客体の希薄化」には、まず、現代の日本の状況の「シミュレーション」の発達に、多くを見ることができるよう思われる。すなわち、そこではわれわれは自分がスターになっていないのに、カラオケで自分がスターになったような気分になれたり、また、TV ゲームも現実世界と同じようなものを生み出し、決定的瞬間などと言われるTV番組では、われわれが日常ではほとんどお目にかかれないものを見ることができる。人の死体や事故の瞬間、戦争や地球の裏側のことまで…、テクノロジーの発達は、われわれをまるでその場面に遭遇したかのような気分に変えてくれる。所詮 Jean Baudrillard(1929~)(J・ボードリヤール)の言う「シミュラクル(33)」という事態であるが、ここで重要なことは、本物と偽物の差が次第になくなってきているということである。われわれは、容易に本物と同じものを作り出すことができるのである。

本物と偽物の区別がつかないということは、われわれに自分が本物と化すような錯覚をもたらす。要するにわれわれは、わかったような気分になれるのである。

本物と偽物の区別がつかなくなるということは、個人は他人と意見を比べて淘汰させる必要もなくなる。何故なら、あらゆる明白なものは明白になり、また、明白でないものすべては絶対的に理解不能となるからである。これはドゥルーズが表現した他者の欠けている世界である。われわれは、現在したいものがあればすぐにすることができ、そしてすぐに本物になる。そこでは人間は他人と交わる必要はなく、個人で楽しめるのである。それはそれで、あれはあれであり、それとあれとの交流はなされないのである。個人が人間と交わることは必要でなくなる。すべての個人は本物になるのである。そこではオリジナルとコピーの区別はつかず、ましてコピーが勝利するのである。ポップ・アートと呼ばれるものは、鋭くそこを突いて成功した良い例である。多くのものは事務的に行われ、事務的に明記されていない暗

黙の了解というものは次第に消えていく。

つまり、「本質」や「意味」などという形而上的なことは消えていくのである。ドゥルーズが他者の欠けている世界を「すべてか無かという簡単な法則だけが支配する」と述べている通り、あらゆるものは短絡的になる。つまり、「シミュレーション」の発達は、「客体の希薄化」へと向かうのである。

また、現代の社会では、過去の時代に比べて「絶対に良い」というものが喪失してしまっている。現代の世の中は加速度的に変化して行き、今われわれが学んだことは、明日には価値のないものとして化してしまうこともある。流行を考えてみてもわかる。この前まであれほど熱狂していたかと思えば今は全くそれを否定してしまっていたり…、政治もそうである。また、科学の生んだ機械もモデルチェンジが速く、次から次へと良いものが出てくる。ということは、今まで良いとされていたものが役に立たなくなったのである。資本主義の社会では絶えず技術革新が行われ、これが現実である。

杉浦美朗(1933~)の「自己教育が育つ授業」中の言葉を借りるなら、「現代においては、人は誰でも、前進しつつある知識の最前線から零れ落ちてしまい、付いていくためにいくら速く走っても付いていけない(知識の爆発)」という、正に《挫折の状況》にある(34)」とされている。学ばなければならない知識がたくさんありすぎ、また、たくさんありすぎて一体どれを信用して良いのかもわからないのが現実なのである。その上、再び杉浦美朗の書物の言葉を借りると、「人が自分で到底習得することなどできないと思われるほどの莫大な量の知識に直面するとき、彼の挫折感は失望と絶望の感情を生み出す。彼は自らの能力に疑惑を抱き、シニカルな態度を取り始め、自らに対する不信を人生と世界一般に投げ掛けて、人生や世界は馬鹿馬鹿しくて価値のないものである、と主張することになるであろう。彼は、物事は相互に関連し合っているものであるという感覚を失ってしまい、関連のない経験の断片を以て自らを満足せしめてしまうだろう。彼は取り組むべき物事がありにも多すぎることに絶えず圧迫され、また自らが巻き込まれている止まることを知らない変化に深い不安を抱く(35)」と述べている。

この、過去に比べて現代は、絶対的に良いというものが喪失してしまっているということからも、われわれは、現代の社会の「客体」を明らかにすることの困難さが理解できるのではなからうか。

すなわち、現代の社会は「客体の希薄化」へと向かっているのである。一昔前の人には必ず神という客体があったであろう。悪いことをすると天罰という客体に裁かれるというように。しかし、現代の社会においては神の力も低下してくる。客体がなくなればすべてのことは仕様がなしの一言で片付けることも出来よう。

「他者(客体)」がなくなれば、われわれは「自己(主体)」を認識することも不可能になる。何故なら、われわれは他者との差異によって自己を認識するからである。他者がなくなれば、われわれは人間の根本的能力である自己の客体化を行うことも、



もちろん不可能になる。

そして、それは即「どうしてわれわれが表現するのか」という質問にも答えることはできない。

何故なら、われわれが表現するということは、他(別に自己でも構わない)に意味を見出すことでもあるからである。つまり「本質」が存在するからである。例えば、われわれが石の絵を描くときには、われわれは石に意味を見出したのである。そこでは、石は石以外の何物でもない、というわけではないのである。つまり、われわれは常に一つの山や木、あるいは、火や水にさまざまな意味を見出してきたということであり、そのことが先にも述べたように、世界を広げ、人間独自の文化を創ったのである。

しかし、他者がなくなるということは、他に意味がなくなるということである。例えば、そこでは、石は石であって、石以外の何物でもなくなるのである。先にも述べたように、それはそれで、あれはあれであり、それとあれとの交流はなされないのである。勿論、そこでは、例えば「技術」＝「優れている」という「すりかえ」も行われないのである。つまり、他者がなくなれば、表現に必要な主体と客体との分離はなくなるのである。すなわち、「他者」や「本質」がなくなるということは、そこに人間は、例えば自己の「未来」や「理想」なども考えることはできないということであり、あるいは、見えるもののみが見えるものであるから、何かを見て「美しい」や「素晴らしい」などという「すりかえ」も行われられないということである。誤解を恐れずに言えば、それは人間の動物化と言えるかもしれない。人間が他に意味を見出すことができなければ、すなわち、客体が喪失したなら、その人間は未来もなく表現することはできない。つまり、自己の客体化が行えないものには、人間の可能性は残されていないのである。勿論、もはや誤りの可能性すらも残されていないのである。

つまり、客体の喪失は、「本質」や「意味」などという表現に必要な形而上的なことをわれわれから奪い、われわれから表現の可能性を奪うものである。所詮「表現の危機」である。

## 第二節. 表現の可能性(表現の多様化≠表現する必要がない)

先の第一節で述べたように、現代の表現の危機は、何よりも「客体の希薄化」によるところが大きい。そして、表現の危機は人間の危機でもある。

ドゥルーズが、「すべての倒錯は他者を殺すこと、他人を殺すことであり、したがって可能的なものを殺すことである(36)」と言うように、また、先の第一章でも述べたように、客体の喪失は、人間から表現することを奪い、それはそのまま人間から可能性をも奪うことになるのである。そのような客体を喪失された人間を、ドゥルーズは著書「アンチ・オイディプス」で「器官亡き身体」という言葉で表現した。それは非生産的で「何物も動かさず、何物も作動しないほうがいいのかもかもしれない。生まれてこなかったならば、…(中略)…死の本能、マゾヒスト、ドラッグ、精神分裂、これらがこの身体の名前である(37)」。「過程は停止され、欲望する生産はおきかえられ歪められて…、(中略)…過程は

空虚の中で廻り始め、連続運転し、もはや自分の新しい大地を求めることも創造することもできない(38)」というものであり、ここにおいては全く機能が停止してしまっており、そこに人間は、もちろん生産的でも、創造的でもない。表現するということは全く喪失されている。ここにおいては人間の根本能力である自己の客体視が停止してしまっている。欲望も何もないのである。

すなわち、表現の危機は人間の危機である。

表現が喪失されたなら、既にその人の中には「客体」が見えなくなっているのであり、客体が見えなくなっているものに可能性はない。何故なら、客体が見えないということは、その人の中に意味や価値が消失してしまっているのであり、もはやそこに人間は何かを判断することもできないからである。例えば自己の未来も見えないということであり、一切の理想が消滅するからである。

しかし、一方、何かを表すことができた、ということは、必ず他に意味を見出したのであり、自己にも意味が備わるのである。どれほど作品が否定的なものであったとしても、過去の作家の模倣であったとしても、表現できたということは、少なくともその人においては可能性があったということである。人間の可能性を保つためにもっとも問題なのは、表現できないということである。どのような形でも作品が作れるということは、その人に可能性があったということである。

現在、まず、理解しなければならないことは、今や表現とは「何でもあり」となったわけであるが、その「何でもよい、という所詮表現の多様化」＝「表現する必要がない」というわけではないということである。

先程から何度も述べてきたように、「表現」と「表現されるもの」はいかなるときでも似ていないものである(「表現」とは「すりかえ」そのものであり、「すりかえ」があるから表現である)から、「表現の多様化」は当然のことであり、一見「表現とは何でも良い」ということから、もはや「表現する必要もないのではなかろうか」と思いがちであろう。しかし、「表現する」という行為には、「主体」と「客体」とを「本質的」につなげる性質があり、「客体」を別の仕方ですす(「すりかえ」を行う)ところが表現の重要どころである。何故なら、「客体」を別の仕方ですす(「すりかえ」を行う)ことによって初めて「意味」が生まれるからである。表現の優劣を決めるとするなら、如何に上手い「すりかえ」を行っているかどうかで決まるのである。あくまでも作品は、あるわかりきった物差し(例えばゲッサン力や構成力など)のみで優劣を決めるものではない。

絵画は現在あまりにも多様化してしまっており、今後絵画でなければならぬという解を見出すことは困難であるかもしれないが、表現はどれほど多様化してしまっても表現でなければならぬのである。間違っても「すりかえ」は悪ではない。

「客体の希薄化」が進む現在において特に大切なことは、より一層の「表現の推進」である。

「表現」を「推進」するためには、われわれは直ちに「表現の多様性」を認めなければならないことは当然のことであり、現代の表現が「客体の希薄化」以外の点で容易に低迷しているなどという見方は大きな誤りであることを理解しなければならないであろう。今後、「表現」は、より一層の多様化を示すであろうし、多様化するのが「表現」の性質である。しかし、表現が行われる限り、人間は本質的につながり、人間が失われることはないのである。

表現の危機は人間の可能性を絶つものであり、人間の尊厳を保つためには、どのような形であっても表現しなければならないのである。ここへ来て初めて第一章の結びで引用したサミュエル・ベケットの言葉、「何も表現するものがないという表現、たよれるものが何もないという表現、出発点が何もないという表現、表現する力も表現したいという欲望もないという表現、しかも、絶対に表現しなければならないという強制だけはあるという表現」という意味がわかったような気がするのではなからうか。「あらゆる表現の推進」こそが表現の可能性である。

### 三. 結論

表現とは多様性そのものであり、現在、われわれが表現の特徴を言い当てることのできないのも当然のことである。しかし、「表現する」という行為には、「主体」と「客体」とを「本質的」につなげる性質があり、「客体」を別の仕方で表す（「すりかえ」を行う）ことによって、初めて「意味」が生まれるのである。意味とは、「表現されたもの」であり、表現してこそわれわれはうんざりするほどの二項対立を本質的に統一することができ、これまで知らなかった様々な「本質」が形になり、世界が広がるのである。個人が表現できたということは他に意味を見出したことであり、自己にも意味が備わるのである。表現の多様性は表現の喪失にはつながらない。表現の喪失には客体の喪失があり、客体の喪失はわれわれから可能性を奪うものであり、人間の危機である。現在大切なことは、より一層の「表現の推進」である。表現を推進するためには「表現の多様性」を認めなければならないし、何よりも多くの人が「表現」の重要性を理解し、とりあえず何事についても表現するという行為を推進することが表現の多様性と可能性につながる。人間の特質は自己の客体視であり、人間の尊厳は表現することによって保たれるのである。

### 参考文献

- (1) ロバート・ラウンシェンバーグ(1925~)の言葉(初出は 1961 年)、東野芳明(1930~)著『現代美術——ポロック以後』美術出版社、1965 年、282 頁
- (2) 榎木野衣(1962~)著『シュミレーションニズム』洋泉社、1991 年(初出は 1989 年)、19 頁
- (3) (2)に同じ、19 頁

- (4) 東野芳明(1930~)の言葉『美術手帖』美術出版社、1983 年 1 月号、36 頁
- (5) ハロルド・ローゼンバーグ(1906~78)著、東野芳明／中屋健一訳『新しいものの伝説』紀伊国屋書店、1965 年(原著は 1959 年に刊行)、23 頁
- (6) 東野芳明(1930~)著『ジャスパー・ジョーンズ』美術出版社、1986 年、132 頁
- (7) ハンス・ベルティン(1935~)著、元木幸一訳『美術史の終焉』勁草書房、1991 年(原著は 1984 年に刊行)、72 頁
- (8) サミュエル・ベケット(1906~89)の言葉(初出は 1976 年)、(6)に同じ、38 頁
- (9) 小林秀雄(1902~83)著『近代絵画』新潮文庫、1958 年、10 頁
- (10) フランク・ステラ(1936~)の言葉(初出は 1968 年)、東野芳明訳『美術手帖』美術出版社、1983 年、1 月号、35 頁
- (11) 尾崎信一郎(1962~)の言葉『美術手帖』美術出版社、1991 年、10 月号、87 頁
- (12) 遠藤利克(1950~)の言葉『美術手帖』美術出版社、1984 年、7 月号、22 頁
- (13) ロバート・ラウンシェンバーグ(1925~)の言葉(初出は 1959 年)、東野芳明(1930~)著『現代美術——ポロック以後』美術出版社、1965 年 281 頁
- (14) セザンヌ(1839~1906)の言葉、加藤豊奴(1944~)著『表現と自由』世界書院、1990 年、40 頁
- (15) 中村英樹(1940~)著『表現のあとから自己はつくられる』美術出版社、1987 年、(初出は 1978 年)、8 頁
- (16) 中原佑介(1931~)の言葉(初出は 1965 年)、北村由雄著『現代画壇・美術記者の眼』現代企画室、1981 年、290 頁
- (17) ジル・ドゥルーズ(1925~)著、工藤喜作／小柴康子／小谷晴勇訳『スピノザと表現の問題』法政大学出版局、1991 年(原著は 1968 年に刊行)、355 頁
- (18) E・H・ゴンプリッチ(1909~)著、瀬戸慶久訳『芸術と幻影』岩崎美術社、1979 年(原著は 1960 年に刊行)、104 頁
- (19) (18)に同じ、132 頁
- (20) 高階秀爾(1932~)著『美の思索家たち』青土社、1987 年(初出は 1969 年)、342 頁
- (21) ジャクソン・ポロック(1912~56)の言葉(初出は 1946~47 年)、宮川淳(1933~77)著『宮川淳著作集 監』美術出版社、1980 年、390 頁
- (22) マルセル・デュシャン(1887~1968)の言葉(初出は 1962 年)、東野芳明著『マルセル・デュシャン』美術出版社、1977 年、106 頁
- (23) エドワード・F・フライ(1935~)著、八重樫春樹訳『キュビズム』美術出版社、1973 年(原著は 1966 年)、20 頁
- (24) 篠田達美(1951~)著『現代美術の感情』美術出版社、1990 年(初出は 1989 年)、105 頁
- (25) アンリ・ベルクソン(1859~1941)著、真方敬道訳『創造的進化』岩波文庫、1979 年(原著は 1907 年に刊行)、386 頁
- (26) 尾崎信一郎(1962~)の言葉『美術手帖』美術出版社、

1991年、10月号、92頁

- (27) レオナルド・ダ・ヴィンチ(1452~1519)著、杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記(上)』岩波文庫、1954年、241頁
- (28) アンドレ・ブルトン(1896~1966)著、巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言』岩波文庫、1992年、(原著は1924年)、46頁
- (29) マックス・エルンスト(1891~1976)著、巖谷國士訳『絵画の彼岸』河出書房新社、1975年(原著は1936年)、19頁
- (30) 徳田良仁(1925~)著『芸術を創造する力』紀伊国屋書店、1986年、12頁
- (31) ジル・ドゥルーズ(1925~)著、宇波彰訳『プルーストとシーニュ』法政大学出版局、1974年(原著は1964年)、53頁
- (32) ジル・ドゥルーズ(1925~)著、宇波彰／岡田弘訳『意味の論理学』法政大学出版局、1987年(原著は1969年)、381頁
- (33) ジャン・ボードリヤール(1929~)著、竹原あき子訳、『シュミラクルとシュミレーション』法政大学出版局、1984年(原著は1981年)、2頁
- (34) 杉浦美朗(1933~)著『自己教育が育つ授業——デューイ教育学の展開』日本教育研究センター、1989年、12頁
- (35) (34)に同じ、13頁
- (36) ジル・ドゥルーズ(1925~)著、宇波彰／岡田弘訳『意味の論理学』法政大学出版局、1987年(原著は1969年)、399頁
- (37) ジル・ドゥルーズ(1925~)／フェリックス・ガタリ(1930~92)著、市倉宏祐訳『アンチ・オイディプス——資本主義と分裂症』河出書房新社、1968年(原著は1972年)、20頁
- (38) (37)に同じ、433頁