

幾何学的抽象芸術における ミーメシスについての哲学的論考

大久保 肇也[†]

Philosophical study of mimesis in the geometric abstract art

Toshiya Okubo

1. 研究の背景

アリストテレス以来の美学芸術理論によれば、芸術とは芸術家が作品を制作する以前から、芸術家が抱く主観の前に予め存在している世界の本質を作品として再現することであり、この世界の本質的なものを強化的に再現するものであるとするミーメシスの概念が存在する。

このミーメシスについて、青山昌文は、主観の前にあらかじめ存在している実在的な世界を、その実在的な世界の本質なるものを、「再び」作品として、物としてこの世界の内に「出現させること」、そのようにして世界の本質的なものを「再び」強い形で「現わす」ことである。[1]と規定する。一方、近代主観主義哲学の立場では芸術作品とは、芸術家の主観によって芸術家の自己のうちから湧き上がってくるものとされてきた。それゆえ、現代の幾何学的抽象彫刻作品も、それぞれの抽象彫刻家の主観による作品であると捉えられている。しかし、幾何学的抽象彫刻作品は、主観が自分の前に世界の像を構成していると捉えたと、作品それぞれに、芸術家の内から湧き出る感性、感情、或いは感動によりさまざまな表現の限界をもつ自己中心的な自己表現にすぎないことになる。このため、幾何学的抽象彫刻作品も古典芸術の原理であるミーメシス理論による創造となんらかの関係があるのではないかという命題が発生する。その命題を論究し、ミーメシス理論の拡張性についての論証を試みたい。

2. 研究の目的

ハイデッガーが語ったように、主観が自己の前に世界の像を構成する[2]という近代主観主義哲学の立場に立つと、幾何学的抽象彫刻作品の創造とは、芸術家自身の感性、感情、感動に揺さぶられ、主観が芸術家の前に世界の像を構成する創造となり、世界（真理）は一つであるのにも関わらず、芸術家が創造する作品が主張する世界（真

理）は様々で、そして多様に存在することになってしまう。そこで、現代の幾何学的抽象彫刻作品は近代主観主義哲学の立場から解釈するのではなく、ミーメシス理論に基づき創造されているのではないかという命題を掲げ、その論証を行うことを目的とする。これは、古典理論として確立しているミーメシス理論が、現代の幾何学的抽象彫刻にまで発展的に拡大適用され得るものであることを示し、芸術学におけるミーメシス理論の存在価値とその意義の再評価を試みることである。

3. 命題探究のアプローチ

「幾何学的抽象彫刻はミーメシスである」という命題を設定し、幾何学のおよび抽象的であることの定義・意味を哲学的に論究し、主にハイデッガー、ガダマーが論じる存在論を基盤において、青山昌文、渡邊二郎が論ずるミーメシス理論の解釈を行う。そして芸術哲学的言述の考究を行い、命題を論証するアプローチをとる。

4. 芸術における抽象概念

彫刻家は世界の本質の根源を彫刻という表象を通して、それが何（意味）でどうであるか（存在）を創造する。そこで創造される造形物の根源の様態を簡素化していく過程の辿り着く先が抽象という形態であると論考する。

本論が対象とする抽象の概念（曲面や平面など形を構成する要素が限りなく簡素化され根源の像が歪曲されたもの）とは、対象となる具象自体が抽象の世界に内包されていて、具象であるもとの根源自体が存在するか否かも明確にできず、対極に存在すると想定されうる形態が特定化できない抽象である。例えば、作品のタイトル（彫刻家が発信する表象概念）が形容詞「重い、硬い」や副詞「上の方へ、柔らかな」などで記述される表象があり、これはタイトルが示す表象概念を視覚による感覚として捉えることが

[†]2020年度修了（人文学プログラム）

できない抽象である。言い換えれば、タイトルの言語表現そのものが具象を表象していない世界を表す抽象である。

5. 芸術における幾何学的抽象という意味

幾何学的抽象という形態は、現実的に表象されている根源から、具体的な形態として円柱形、円錐形、四角錐形、球体などが複雑に混合・融合し簡素化し、〈変容〉[3]した形態として存在するものといえる。一義的に規定し難いが、幾何学的抽象とはこのように幾何学的な図象の融合体として存在し、鑑賞者が、芸術作品としての本質を捉え難い様態を呈している。

マルセル・ブリヨン著『抽象芸術』でつぎのように論述する。幾何学的形態のうちにひそんでいる永遠的で普遍的な属性は、芸術家をしてこの無限に完璧な構造に、少なくとも近づきたいという意欲を起こさせる。この完璧な構造は誤りをいっさいもたず、意見や信条の多様性にもかかわらず、万人のひとしく承認しうるもの、それ自体において真なるものである。[4] そもそものはじめからこの芸術は抽象の形態の創造的価値を知っており、その最初のモチーフはすべてこれら抽象の形態の組合せから生じたものであった。[5] また、彫刻家ブランクーシは、単純さは芸術の目的ではない。だがひとは、事物の真の意味に近づくにつれて、知らず知らずのうちに単純さに到達するのである[6]と論じる。この言述を借りれば、幾何学的とは形態が単純化（原初の基本的な図形からなる融合様態であるような形に遷移）していく〈変容〉と、とらえることができる。

さらに、抽象的という概念について、ハイデッガーの論を記す。学問・科学はこのように、生きた「環境世界の枠を取り払って（Entschränkung der Umwelt）」、ただ「事物的に存在する（vorhanden）」ものとして、様々な存在者を、一面の抽象的に（「抽象的に」とは、或る一面だけを取り出し、他の面を捨てる、つまり捨象する、ということである）、理論的に「主題化」（Thematisierung）して突き放して冷たく観察するだけである。[7]と規定している。このようにして、幾何学的抽象彫刻とは抽象彫刻をモノとして記述表現でき得る概念をさらに削ぎ落して、より一層簡素化させた〈変容〉であると論考する。

6. 幾何学的抽象彫刻作品の原理

青山は著書『芸術史と芸術理論』において、トルナイの言をつぎのように論じている。芸術家こそが、大理石に眠っている潜在的な理念（アイデア）を引き出すことによって、大理石の中に生命を吹き込むのである。（……）芸術家の魂の中にある内的イメージ（心の中のイメージ）と、切り出したままの石塊の中に彼が見出すイメージとは同一のものである。何故なら、双方とも理念以外のなにものでもないからである。（……）まことに、彫刻家とは、ミケ

ランジェロによれば、以上のようなやり方でもって、「大理石に眠っている潜在的なアイデアを引き出す」人であり「『削除の力によって』素材における余分なものを取り除いて造形作品を」創造する人なのです。（……）彫刻制作とはミケランジェロにおいて、大理石という物質に既にあらかじめ内在している、自然・世界のアイデアの本質に基づく像を引き出すことであり、英知に従って、その像を覆っている余分なものを取り除くことによって、そのアイデアの本質像を救い出すことなのです。[8]と論じる。本論ではこの原理を基底とする。

7. ミーメシス理論について

命題論証のアプローチとなるミーメシス理論についての諸解釈を考究する。

7.1 青山昌文のミーメシス理論

青山は著書『美学・芸術学研究』において、つぎのように論じる。

ミーメシス（μίμησις）というギリシア語は、一般に「まね」「模倣」などという日本語に訳されている言葉です。（……）しかし、美学芸術理論の述語の訳としては、極めてまずい訳です。（……）今日、全く価値の低い言葉に過ぎないからです。今日の一般常識としては、芸術というものは、「まね」「模倣」とは全く反対の意味としての「創造」と思われているからです。（……）「創造」という概念は、（……）19世紀以降の近代主観主義の立場の美学によって考え出された、新参者の一そして今日においてはもはや通俗的になってしまった一概念にすぎないのです。[9]と論じ、さらに、「ミーメシス」とは、実在論的な概念であり、反近代的・反主観的な概念なのであって、あくまでも、主観が構成するのではない実在的な世界を、その実在的な世界の本質なるものを、「再び」作品として、物としてこの世界の内に「出現させる」こと、そのようにして世界の本質なるものを「再び」強い形で「現わす」ことなのです。芸術とは、このようなプロセスによって創造されるものなのです。（……）反近代的・反主観的な美学の考えによるならば、芸術作品の創造とは、自然ないし世界の本質を的なるものを強化的に—その本質的存在性格を（夾雑物等を捨象したりすることによって）よりインパクトの強い形で—作品として再提示し、再生することなのです。芸術とは、世界再生の強化的なミーメシスに他ならないのです。[10] このようにミーメシスとは〈本質の強化的な再現・再生〉なのであり、芸術が世界をミーメシスする、ということは、芸術が、世界の本質を強的に再現し、再生させる、ということです。

ここで「再現・再生」ということが語られているのは、芸術家が、ミーメシスしようとする時、芸術家の前に、既に、世界はあらかじめ存在しており、そのあらかじめ存在している世界の本質を、作品のうちに再び表現するから

です。(……) この「再現・再生」は行為自体としては、「表現」なのです。従って、近代主観主義美学が「自己表現」の美学であるのに対して、ミーメーシス美学は、「世界表現」の美学であるといつてよいのです。[11] さらに、青山は著書『美と芸術の理論』において、つぎのように論じる。出来上がった作品には、その芸術家の個性的な特質が刻印されています。それを主観的と呼ぶこともできるでしょう。しかし、それは、作品を作り上げて方法・プロセスに関する話です。作品を「生み出す」仕方が「主観的に」なされるという話です。「生み出されたもの」自体が、主観の内なるものの表現ではないのです。「生み出されたもの」はそのようなものではなく、〈主観とは別なもの〉＝〈主観によって措定されたものではないもの〉＝〈他者〉と親和的近似性を本質的に持っているものなのです。[12] 本論は、青山のミーメーシス論理を基幹として論考する。

7.2 アリストテレスのミーメーシスの考え方

今道友信は著書『アリストテレス』において、アリストテレスは、芸術は一般にミーメーシス (μίμησις), 再現であるとする。芸術が一樣でない理由は、ひとしく模倣的再現と言っても、「その媒体、その対象、その仕方がそれぞれ異なっているからである。」(『詩学』第1章1447a16—18) [13] 模倣的再現の対象については、「芸術の対象は事実ではなく、事実の典型としての普遍者なのである。」として芸術は普遍的な事柄を語るもの[14]と論じている。

また青山は、つぎのように論じる。芸術はアリストテレスによれば、このようにして、日常世界の内に雑多な形で生起している様々な偶然事や夾雑事等も含まれたその世界の「一切」をそのまま語ることなく、それらの偶然的なものや夾雑的なものを捨象することによって、日常世界の内奥の本質的な相を浮かび上がらせるのです。普遍性の次元に入り込むことによって、芸術は、世界の内在的な本質に達するのであり、その本質次元における「偶然」的でない関係—即ち必然的ないし蓋然的な関係—をもった一連の出来事を作品化するのです。芸術は、日常世界の単なる「現実を凌駕」して、その世界の内なる普遍的本質に達し、その本質を典型的なものとして物化するのです。これがアリストテレスのいうミーメーシスです。[15]

7.3 渡邊二郎のミーメーシスの考え方

渡邊二郎は著書『芸術の哲学』において、ミーメーシスについて以下の解釈を与えている。

アリストテレスによれば、人間は第一に、ミーメーシス(「真似・模倣」、根本的には「具体的かつ構成的な本質呈示」)によって、まず「様々な学び」を行うのであり、第二に、そのようにして成り立った様々なミーメーシスの結果を「喜ぶ」というのである。また、「ミーメーシス」は単なる「真似・模倣」の意味を超え、最終的には、世界内存在する人間の生と行為と出来事の「普遍的」真実・真相・真理を、「具体的かつ構成的に本質呈示する」働きと

して積極的に意味づけられたと言ってよい。[16]と論じている。さらに、ガダマーのミーメーシス論を挙げ、ガダマーの凱切な指摘によれば、「ミーメーシス」とは、「何かをそこに存在せしめること・現前せしめること (etwas dassen zu lassen)」であり、ただし、「そうすることによって何か特別のことを始めるわけでもない」のである。ただ純粹に、そこに何かをありありと出現させる動きが、ミーメーシスであるわけである。つまりそれは、何らかの事柄の、「具体的かつ構成的な本質呈示」なのである。[17]と論じる。

8 芸術における存在論について

青山が論じる「芸術家がミーメーシスしようとする時、芸術家の前に、既に、世界はあらかじめ存在しており、その、あらかじめ存在している世界の本質を、作品のうちに再び表現するからである。」という「存在」について論考する。

8.1 青山昌文の考え方

青山は著書『美学・芸術学研究』において、美学を存在論に基づき次のように規定している。實在論の哲学の上に立って、私もまた、美を、實在に存している本質であると考えます。(……) 美は、認識主観に先立って、實在のうちに存在している本質なのです。(……) 世界は多様であり、ダイナミックに生成・変化・消滅し続けている、諸實在の総体です。(……) 諸實在の〈存在の連鎖〉が、世界の実相なのです。世界における〈存在の連鎖〉は、究極的には、〈一にして全 (ヘン・カイ・パーン) の在り方を根底にもっています。〉(……) 世界における實在の本質は、究極的には〈全一的〉なのです。美は、實在の本質の集積であって、その集積ゆえに、強い強度を持っています。それゆえ、一言で美を定義するならば、美とは〈世界本質の全一強度〉なのです。[18]と論じる。また、實在的關係が或る存在の内に豊富に存在していることとは、その存在の存在濃度が濃厚であり、その存在が高度に充実した存在であるということに外ならないのです。[19]と論じる。

さらに、青山は著書『芸術は世界の力である』において、「世界」という概念をつぎのように定義している。

芸術家は、何か凄いあるものに遭遇すると、それから力を受け取ります。そして、その力を作品の内に込めるのです。そうすると今度は、その作品が力を持ち始め、その力によって芸術作品を味わう人が動かされ感動するのです。(……) この「何か凄いあるもの」は、神とは別の「何か凄いあるもの」なのです。それを、私は「世界」と呼びます。[20]

8.2 ハイデggerの考え方

ハイデggerの存在論の基礎は、マルティン・ハイデgger—著 細谷貞雄訳『存在と時間 上』および『存在と時間

下』(原著: Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927)にある。

そこで、ハイデッガーが論じる枢要な概念規定を記す。

「現存在」とは、みずから存在しつつこの存在にむかって了解的に態度をとっている存在者である。こうして、実存ということの形式的な概念が示された。すなわち現存在は実存する、のである。現存在とは、いつも私自身である存在者である。[21] 現存在の存在規定は、われわれが世界＝内＝存在(das Inder-Welt-sein)となづける存在構成をもとにしてアプリアリにみとどけられ、かつ了解されなくてはならない。[22] また、世界＝内＝存在は、配慮として、それが配慮する世界に気をとられている。客体的存在者に対する考察規定という態度としての認識が可能になるためには、それよりもさらに、世界との配慮的交渉の欠如の変容が起こることが必要である。[23]

さらに、「世界」を現象として記述するとは、どういうことなのか。それは、世界の内部で現れてくる「存在者」をみえるようにすることである。[24]

一方、ハイデッガーは著書『芸術作品の根源』(*Der Ursprung des Kunstwerkes*)において、世界とは、歴史的な民族の運命(Geschick)となるような単純にして本質的な諸決定の広い軌道の、それ自体を開けている開けである。[25]と論じている。さらに、ハイデッガーの著書『木道』(*Holzwege*)のなかの関口浩訳『芸術作品の根源』における存在について論考する。〈物と作品〉において、存在するものの不伏蔵性[Unverborgenheit]を、ギリシア人たちはアレーティア[ἀλήθεια]と名づけた。(……)芸術作品においては存在するものの真理がそれ自体を作品の内へと据える。[26] 芸術作品とは真理がそれ自体を一作品の内へと一据えること[*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*]である。[27] 〈作品と真理〉において、大地[Erde]とは、立ち現れることが立ち現れるもの一切を、しかも立ち現れるものとして、その内に返還し保蔵する[zurückbergen]ものである。[28] (……)真理が生起するこうした仕方の一つが作品の作品存在である。[29]と論じる。

8.3 今道友信の解釈

今道友信は著書『アリストテレス』においてつぎのように論じる。アリストテレスの『形而上学』第9巻第10章3-9では、「ある物事において、分離されているものをその通りに分離されていると判断し、結合されているものをその通りに結合されていると判断するものは真をいうものであり、当の物事がそうある通りではなしに、その反対に考えるものは偽りを言うものである。そうであるとすれば、真といわれるもの、また偽と言われるものがいつ存在しており、いつ存在していないか、これらを我々は何と解するか検討しなくてはならない。」(……)アリストテレスの存在解明とは、存在に合わせて言語を明確化することであるということができる。従って、アリストテレスの形而

上学は、言葉の真の意味で存在(on)の論理(logia)としてontologia(存在論)なのである。[30]と論じる。

8.4 ガダマーの考え方

ハンス・ゲオルク・ガダマー著、嚮口収他訳、『真理と方法 I』第Ⅱ章〈芸術作品の存在論およびその解釈学的意味〉[原著Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 4.Auflage 1975. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen]において、〈変容〉の概念をつぎのように論考している。

〈変容〉とは変化(Veränderung)のことではない。たとえば特別に巨大な変化のもとなどをいうのでもない。変化という言葉で考えられているのはむしろ、変化する当の事物は変化しつつも同時にもとのままであり、またそのようなものとして確定されているということである。(……)〈変容〉は、あるものが突如として、しかもそれ全体として別のものになること、そしてこのように変容したこの別のものこそが、もとのものの真の存在の姿であり、それに較べれば、もとの存在は無いに等しいものであるということの意味している。(……)変容とは、真なるものへの変容である。この概念によって、いわゆる現実とされているものがじつはいまだ変容されざるものとして規定されるし、芸術はこうした現実がその真理性へと止揚されたものであることが明らかになる。[31]と論じている。

8.5 ハイデッガーの論理およびガダマーの解釈についての渡邊二郎の論考

渡邊は著書『芸術の哲学』でハイデッガーの著書『芸術作品の根源』における芸術論(存在論的美学)についてつぎのように論考する。大地とは、あらゆる開花するものの根底に潜む「秘蔵するもの(das Bergende)」である。(……)芸術作品は「或る世界を開示しながらこうした大地というものを浮き彫りにする」というのである。「大地を浮き彫りにするとは、大地を、おのれを閉鎖するものとして、開けた場の中にもたらすことである」[32]とハイデッガーは述べ、結局、「作品におけるこの大地の有様・要素(das Erdhafte)」こそが、作品における「物の有様・要素(das Dinghafte)」に他ならない。[32]とハイデッガーは論じている。

つぎに、ガダマーの解釈を掲げる。ハイデッガーによれば、芸術作品は、そこに真理・真実・真相が表れ出てきているのだが、そうした作品は、「それ自身でそこに立ち現われている(In-sich-Stehen)」のであり、その中に「世界が開示(eröffnen)されているのだということをまずガダマーは強調する。ここで大事なのは、創作者や鑑賞者の「主観性から独立に」、作品がそれ自体で自立的に成り立っているその「作品の存在論的構造」を理解しようとする努力がなされている点である。[33]そして、渡邊は作品の存在性について、つぎのように論考する。

いわば芸術作品は、謎を秘めつつ、「それ自身の存在に

において、おのれを呈示し(sich darstellen)」、そこに立ち現れて存立しているからこそ、人は「そこに立ち停ってしげしげと見つめ考え込まざるをえなくなる」のである。建築作品・彫刻・絵画も、また音楽・詩歌・文学作品・演劇も、そこにそれが、何かを秘め隠しつつ、立ち現れ、存立し、自己を呈示し、存在しているからこそ、それは一体何なのだろうかと、人は立ち停って見つめ、聞き、考えるのである。[34] また、芸術作品における「物の有様・要素」が最終的には「大地の有様・要素」であるということ、そして「物」から「作品」には到達できず、「作品」からのみ「物」に到達し、それが結局「大地」になるというハイデッカーの主張をガダマーは捉えている、[35]と論究している。

そして、ハイデッカーによれば、「真理とは、存在の真理(Wahrheit des Seins)」、「存在」の「非秘匿性」ということになる。[36]と論じ、いずれにしても、芸術は、真理を「発現させる(entspringen)」のであって、ここに芸術作品の「根源(Ursprung)」がある。[37]と論じる。

9. 命題「幾何学的抽象彫刻はミーメーシスである」についての序

前述「4. 芸術における抽象概念」以降で論究した概念を前提に本命題に関わる名辞が示す意味を明らかにしていく。

9.1 彫刻について

青山は、芸術家こそが、大理石に眠っている潜在的な理念(イデア)を引き出すことによって、大理石の中に生命を吹き込むのである。(……) 芸術家の魂の中にある内的イメージ(心の中のイメージ)と、切り出したままの石塊の中に彼が見出すイメージとは同一のものなのである。何故なら、双方とも理念以外のなにものでもないからである。[38]とトルナイの言を論じる。

また、青山は、模倣とは、或る対象の人為的な再現である。模倣するのは芸術である。(……) もし芸術が、はっきりと発音された声によって模倣するならば、その模倣は話しと呼ばれ、(……) もし、芸術が、木や石や大理石やあるいはそれらに似た何か別の物質でもって模倣するならば、その模倣は彫刻と呼ばれる。[39]というディドロの言を論じる。

9.2 抽象芸術について

本論で対象とする抽象彫刻作品は、そのタイトル(彫刻家が発信する表象概念)が形容詞「重い、堅い」や副詞「上の方へ、柔らかな」などの語句で記述される表象をもつものであり、これは、その作品のタイトルが示す表象概念が根源となる対象と一対一に対応照合することが不可能で、この形態に潜む概念を視覚感覚として捉えることが出来ない抽象である。

抽象彫刻作品とは、青山が論じた、その作品が持つ抽象という概念について、「世界の本質的なものを強化的に—その本質的存在性格を(夾雑物等を捨象したりすることによって)よりインパクトの強い形で—作品として再提示し再現し再生する」[40]という言葉で表される性質をもつ表象物であるといえる。

マルセル・ブリヨンが著書『抽象芸術』で抽象芸術の本質を論じる。抽象芸術が具象芸術にくらべて、それを見る者からずっと多くの努力を要求するということは疑う余地のない事実である。(……) 抽象芸術は公衆にいっそう多くの知性を要求する。なぜなら抽象芸術は、すでに自然に存在している形態とは似ても似つかぬ形態を提示するからであり、またこの未見の形態、つまり他のものを想起させるいっさいの手がかりや《具体性》とよばれるものとのあらゆる照応関係を断たれたこの形態は、ありのままのそれ自体として経験され、理解されねばならないからである。[41]

また、青山は著書『美学・芸術学研究』において〈芸術家がミーメーシスしようとする時、芸術家の前に、既に、世界はあらかじめ存在しており、その、あらかじめ存在している世界の本質を強化的に再び作品の内に表現する。〉[42]と論じていることから、抽象芸術とは、無からの創造ではなく、抽象的に(捨象された)創造された芸術という様態が世界のうちにあらかじめ存在していて、そこから線形的、曲面的に簡素化(凝縮あるいは夾雑的なものを捨象)された抽象的な様態として存在する世界の本質を芸術家が、芸術作品のうちに抽象という様態で再現・再生をした表象といえる。

また、ガダマーの存在論では、抽象芸術作品が本来の存在を獲得するのは、それが経験となり、この経験が経験する者を変化させる場合である[43]とし、その変化を〈変容〉をとらえ、突如として、あるものの全体が別のものの作品となる変容こそ、もとのものの真の存在の姿である[44]と論じている。このようにして抽象芸術というものは、或る一面だけを取り出し他の面を捨てざる捨象を通して、現存在である主観が構成するものではない実在的な世界の本質的なもの(真理の創出)を変容により再び抽象的な作品として世界に出現させるものと考えられる。このことから、抽象芸術という様態はミーメーシスであると論究できるものと考ええる。

9.3 幾何学的抽象概念のとらえかた

渡邊は著書『芸術の哲学』でつぎのように論じる。

「抽象的」とは、或る一面だけを取り出し、抽き出し、他の面を捨てる、つまり捨象する、ということである。[45] この捨象するという意味は、抽象彫刻の抽象的な様態を幾何(立体図形)的に再構成し、その本質を再現した様態として抽き出すことにより、もとの抽象彫刻に内在する具象様態の痕跡を切り捨てるということと考えられる。

ハイデッカーは、真理・真実・真相がそれによって開示される存在者のうちで打ち建てられる(sich einrichten)

ような一つの(eine)本質的仕方が、真理・真実・真相の作品化なのである。[46]と論じていることから、抽象彫刻家はその存在の本質を捨象し夾雑物を取り除く行為を行って再現した究極の形態が一つの幾何学的な様相を示していることになる。つまり、〈幾何学的な〉とは幾何（立体図形）の本質的なものを強制的に再現（行為自体としては変容）した様相であるといえる。

ここで、これまで論考してきた美学者・哲学者の幾何学的抽象彫刻という名辞についての諸解釈の概要を論究する。

9.3.1 青山昌文の論

青山は著書『芸術史と芸術理論』において、〈芸術作品の創造とは、自然ないし世界の本質的なものを強制的に一その本質的存在性格を（夾雑物等を取捨したりすることによって）よりインパクトの強い形で一作品として再提示し再生することなのです。〉[47]と論じていることから、幾何学的抽象とは、このような意味で具象形から夾雑物を削除して簡素化し、その本質的存在を強化したものといえる。また、〈実在的關係が或る存在の内に豊富に存していることは、その存在濃度が濃厚であり、その存在が高度に従事した存在であることに外ならないのです。〉[48]と論じる。この論から、幾何学的抽象とは、夾雑物を削除・取捨し簡素化された様態であり、幾何学的抽象であるということは世界をますます自らの内に集約的・凝縮的に再現するものであるといえることになる。そしてその幾何学的という概念で構成される再現の様態が凝縮度を増すにつれ、その存在を示す存在濃度が濃厚になるということになる。

9.3.2 渡邊二郎の論

渡邊は著書『芸術の哲学』において、〈「ミームシス的なもの」は、「模倣（Nachahmung）」というよりはむしろ「変容（Verwandlung）」の起こる根源的な関係であって、それは、そこで何かが本質的な真理の姿へと変貌せしめられる出来事である。〉[49]とガダマーの論を記している。この論理から、幾何学的抽象とは、夾雑物を削除し簡素化された姿に本質的な真理を見出す変容であると論究できる。

9.3.3 ハイデッカーの考え方についての渡邊二郎の論

渡邊の著書『芸術の哲学』において、〈芸術作品が、「世界（人間の営みがその中で行われている生きた根源的場面のこと）」と「大地」という二つのものの「活性化された」「対立」において成り立ち、両者が「対抗」し合った「争い」の遂行成就が、「作品」として結実する。また「世界」とは、人間の生の行われる場所であり、そこで見えてきた「存在者の真理・真実・真相の作品化」が芸術作品となって成立し、明るい輝きを放射するに至る。〉[50]これは、幾何学的抽象が作品として存在するのは、世界と大地の対立のはざまで、存在者が思考する真理・真実・真相の結果が幾何学的な様態に変容された創造物となって作品として表象されるに至った結果と論考する。

9.3.4 ガダマーの論

ガダマーの著書『真理と方法Ⅰ』において、〈変容〉とは、あるものが突如として、しかもそれ全体として別のものになること、そしてこのように変容したこの別のものこそが、もとのものの真の存在の姿であり、それに較べれば、もとの存在は無いに等しいものであるということの意味している。[3] 〈変容〉とは、真なるものへの変容である。（……）元来の姿への変容、真の存在への変容なのである。[51]という論究から幾何学的な抽象である幾何学的抽象という様態は元来の姿（幾何学的な様態を呈する以前の抽象芸術としての形態）からの真の存在の姿への変容であると論考する。

9.3.5 ガダマーの解釈についての渡邊二郎の論

渡邊は著書『芸術の哲学』において、〈いわば芸術作品は謎を秘めつつ、「それ自身の存在において、おのれを呈出し」、そこに立ち現れて存立しているからこそ、人は「そこに立ち停ってしげしげと見つめ考え込まざるをえなくなる」のである。〉[52]この論から、これは幾何学的である一義的に規定できないからこそ、このように、その作品を見た人は「そこに立ち停ってしげしげと見つめ考え込まざるをえなくなる」と考える。また、芸術は、真理を「発現させる」のであって、ここに芸術作品の「根源」がある。このことから、まず抽象彫刻である芸術が存在し、そこに真理を発現させる根源が潜んでいるということになる。

そして、幾何学的抽象彫刻という芸術の領域においても、その本質は真理の創出であることになる。抽象彫刻を幾何学的に、もしくは偏向的に具現化した様態の彫刻においても、その様態のなかには真理を発現させるものが存在していることになる。

10. 命題「幾何学的抽象彫刻はミームシスである」の論証

7で論究したミームシス理論、8で論究した存在論および、それらを基底とする9. 幾何学的抽象概念のとらえ方に基づき命題の論証を行う。

或る具象形態を幾何学的に抽象化した幾何学的抽象彫刻とは、単純に具象を抽象化したとわかる抽象的な形態を、さらにそれでも残存している具象様態であるとわかる部分を捨象することで、幾何的様態に変容してその本質を浮き出された形態であるといえる。この捨象するという意味は、抽象彫刻の抽象的な様態を幾何(立体図形的)に再構成して再現した様態として引き出し、もとの抽象彫刻に残存する具象様態の痕跡を切り捨てるとのことである。これは、大地に存在するものの根源の形態というものは、根源そのものをも抽象化（夾雑物等を捨象化）していくと(その根源を辿っていくと)、幾何学的(単純化された)な抽象の様態に収斂して世界の内に存在し、表象しているということになると推考できる。

そして、この幾何学的な抽象に収斂する状況は、ガダマーが論じるように突如として別のもの（原表象として存在したもののがもはや存在しない状態）になること[3]から変容であり、これはもとのものの真の存在の姿を意味すると考究できる。ここで、「もとの」というのは、自然界に既に存在するものであり、あるいは、彫刻家がことばで表現する概念を形態に表象（創造）する場合にその根源となるものである。彫刻家イサム・ノグチが、作品タイトルを《下方へ引く力》という現象的で具象性を帯びていない〈ことば〉で表わされた幾何学的な抽象彫刻作品(図1)は、主観から生み出たものではなく、世界の内に存在していることを表象するうえで、ノグチが過去より自然の大地の上で経験として蓄積されてきた〈下の方へ引き下げる力=重力〉の本質（真実）について、夾雑物等を捨象することにより幾何学的に抽象化された形態として表出されたものであると論考する。



図1 イサム・ノグチ、《下方へ引く力》1970。
横浜美術館蔵、2018.6.1 筆者撮影
アリカンテ産及びマルキニア産大理石

幾何学的というものは、虚構で出鱈目・架空の意味をもつものではなく、芸術家（イサム・ノグチ）が、自然・世界に存在している本質（真実）を幾何的（立体図形的）に表象したものであると考究できる。そして、そこで生成される幾何学的な抽象彫刻は、或る意味で真理に迫るとその形態は単純化（捨象あるいは存在濃度が濃厚）される。こうして幾何学的抽象彫刻は世界の本質に強化的に迫ろうとしている。

ミケランジェロの言うように、彫刻家は削除の力によって大理石に眠っている潜在的なアイデアを引き出す[53]が、その削除によるプロセスで生成される表象は、具象形態から立体図形（幾何）の量塊としての幾何学的な様相（真なるものへの変容）を呈してくる。

アリストテレスが表象の様態の多様性[54]を論じたように、幾何学的抽象彫刻というものも一義的に規定できないことから幾何学的表象の様態の多様性というものが存在していると考究できる。その幾何学的ということについては、ガダマーがいうように原型からの模倣というのは、作品の原型は幾何学的な様態をもつものということであり、その変容が模倣(再現)としての作品であると論考する。

そして、このような幾何学的抽象彫刻作品の創造とは、芸術家により、その作品のタイトル（ことば・言述）が意味する本質に沿って大理石が削り落されて、幾何学的な曲面構造をもつ立体形態へ変容させるプロセスから構成され、原型（世界の根源）を模倣（再現・再生）したものととらえられる。

また、幾何学的抽象彫刻作品が存在する根源には、青山が論じる〈主観の前にあらかじめ存在している実在的な世界を、その実在的な世界を、その実在的な世界の本質的（創造のプロセス[55]として夾雑物を捨象したりすることによって[56]）なるもの[57]、あるいは〈世界をますます自らの内に集約的・凝縮的に再現している（……）実在的關係が或る存在の内に豊富に存していることは、その存在濃度が濃厚[58]である〉もの、を「再び」、作品として（抽象彫刻をさらに変容させて）、存在物としてこの世界に「出現させる」こと、そのようにして世界の本質なるものを「再び」強い形で「現わす」という現象が幾何学的抽象彫刻作品を創造する内に潜んでいると論考できる。これは、まさにミーメーシスであるといえる。

つまり、幾何学的抽象彫刻作品という創造物は、ミーメーシスであり、あらかじめ作品のうちに存在している抽象という概念を世界の本質として強化的に再び作品のうちに幾何学的な形態を保有するものとして再現（表現）しているといえる。幾何学的抽象彫刻作品の本質は、主観主義による感覚的な発想による思いつきで創造された幾何学的形態などということでは全くなく、彫刻家はあらかじめ存在している世界の本質を幾何学的（或いは全ての具象を捨象し単純化された図象）様態という一面に凝縮し、大地に存する大理石からその根源（本質）なるものを幾何学的な抽象の様態として削り出し、彫刻作品として再現・再生して表象していると考えられる。これは世界を表現するミーメーシスである。

11. 命題の芸術学上の意義

青山のミーメーシス美学によるならば、古典から近代を経て、絵画、建築、彫刻等およそ芸術といえる作品はミーメーシスの理論の上に成立している。

また、渡邊は現代のデフォルメされた（抽象化された）芸術にたいしてもミーメーシスの原理は適用されうるものと論じている。

このように、確固とした芸術理論としてのミーメーシス理論は対象作品を広く芸術という範疇としたうえで、各論的には個別の対象領域（対象芸術作品）毎に古典から近代に至るまで、正統的にその理論の普遍性が堅持され遷移してきたと考究できる。

芸術学上、狭域の部分での論究・解釈ではあるが、幾何学的抽象彫刻についてもミーメーシス理論が構成する世界に存在していることが論証されたことから、ミーメーシス理論は発展的に世界の浸透（適用領域拡大）をもたらしてい

る事実と、その確固たる存在を明示できた。

すなわち、芸術学におけるミーメシス理論の発展的拡張性が示されるに至った。

12. 鑑賞者について

マルセル・ブリュンンは著書『抽象芸術』において、抽象芸術が具象芸術にくらべて、それを見る者からずっと多くの努力を要求するということが疑う余地のない事実であるし、これこそ具象芸術の場合に昔から存在していた作者と鑑賞者のあいだの交流が、いまだに抽象芸術家と公衆のあいだで達成されていない理由でもある。抽象芸術は公衆にいつそう多くの知性を要求する。なぜなら抽象芸術はすでに存在している形態と似ても似つかぬ形態を提示するからである。[59]と論じている。しかしながら、本論考によりミーメシス理論の幾何学的抽象彫刻への発展的拡大的適用が可能ながことが判明したことにより、「ずっと多くの努力を要求すること」は事実にとどまり、鑑賞者は幾何学的抽象彫刻作品の真理を深き思考を迫る努力により、芸術家の前に既に、世界は存在しており、その、あらかじめ存在している世界の本質を、その幾何学的抽象彫刻のうちに再現・再生（ミーメシス）していることを認識する蓋然性が出てくる。

また、幾何学的抽象彫刻は世界の本質を表出させているということを鑑賞者が当然の了解として認識することの必然性についての承諾が必要となる。

すなわち、鑑賞者は幾何学的抽象彫刻作品を鑑賞する（観る）に際しては、まず現存在としてミーメシスの概念を知り、芸術作品は世界から出発して世界の本質の再現であることを認識することが肝要であることが明示された。

13. 結論

古代より確立されている芸術理論であるミーメシス理論は、現代の幾何学的抽象彫刻作品においても、適用されるものであることを明示することができた。

すなわち、幾何学的抽象彫刻作品は、その抽象的タイトルが主張する概念に内包される世界の真理について、芸術家の主観が構成するのではなく、主観の前にあらかじめ存在している実在的な世界を、夾雑物等を捨象したりすることによって、その実在的な世界の本質的なものを再び、幾何学的で抽象的な彫刻作品として、この世界の内に出現させ、再現・再生させているということが明らかになった。

これは、芸術学におけるミーメシス理論の適用領域が発展的に拡大する可能性を示すものである。

謝 辞

本論は筆者が放送大学大学院において、青山昌文教授のもとで研究した修士研究報告である。青山教授より、芸術

学の理論を全方位的視野で、論理的に、かつ精緻に、そして厳格に論述する道程を切り開くご指導を賜り本修士研究報告ができたことに、心から謝意を表明いたします。

さらに、執筆指導をしていただいた青山研究室ティーチングアシスタントの村上曜先生ならびに姫田大先生に感謝いたします。

注

- [1] 青山昌文、『美学・芸術学研究』（放送大学教育振興会、2013年、64頁-65頁）286頁。
- [2] 青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会、2010年、55頁）294頁。
- [3] ハンス・ゲオルク・ガダマー、『真理と方法Ⅰ』、饒田収・麻生建・三島憲一・北川東子・我田広之・大石紀一郎訳（法政大学出版局、1986年、159頁）289頁。「〈変容〉は、あるものが突如として、しかもそれ全体として別のものになること、そしてこのように変容したこの別のものことこそが、もとのものの真の存在の姿であり、それに較べれば、もとの存在は無に等しいものであるということの意味している。」
- [4] マルセル・ブリュン、『抽象芸術』復刊版、瀧口修造・大岡信・東野芳明訳（紀伊國屋書店、1968年、79頁）382頁。
- [5] 同上書、80頁。
- [6] 同上書、179頁。
- [7] 渡邊二郎、『芸術の哲学』（ちくま学芸文庫、1998年、212頁）457頁。
- [8] 青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会、2010年、127頁-128頁）294頁。
- [9] 青山昌文、『美学・芸術学研究』（放送大学教育振興会、2013年、63頁）286頁。
- [10] 青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会、2010年、56頁-57頁）294頁。
- [11] 青山昌文、『美学・芸術学研究』（放送大学教育振興会、2013年、64頁-65頁）286頁。
- [12] 青山昌文、『美と芸術の理論』（放送大学教育振興会、1992年、80頁-81頁）186頁。
- [13] 今道友信、『アリストテレス』（講談社学術文庫、2004年、476頁）491頁。
- [14] 同上書、477頁。
- [15] 青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会、2010年、69頁-70頁）294頁。
- [16] 渡邊二郎、『芸術の哲学』（ちくま学芸文庫、1998年、58頁）457頁。
- [17] 同上書、79頁。
- [18] 青山昌文、『美学・芸術学研究』（放送大学教育振興会、2013年、49頁-50頁）286頁。
- [19] 青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会、2010年、185頁）294頁。

- [20]青山昌文、『芸術は世界の力である』（左右社，2014年，86頁）249頁。
- [21]マルティン・ハイデッガー、『存在と時間 上』，細谷貞雄訳（ちくま学芸文庫，1994年，130頁）524頁。
- [22]同上書，130頁-131頁。
- [23]同上書，147頁。
- [24]同上書，151頁。
- [25]マルティン・ハイデッガー、『芸術作品の根源』，関口浩訳（平凡社ライブラリー，2008年，73頁-74頁）264頁。
- [26]同上書，46頁-48頁。
- [27]同上書，53頁-54頁。
- [28]同上書，61頁-62頁。
- [29]同上書，81頁-90頁。
- [30]今道友信、『アリストテレス』（講談社学術文庫，2004年，122頁）486頁。
- [31]ハンス・ゲオルク・ガダマー、『真理と方法 I』，轡田収・麻生建・三島憲一・北川東子・我田広之・大石紀一郎訳（法政大学出版局，1986年，162頁-163頁）289頁。
- [32]渡邊二郎、『芸術の哲学』（ちくま学芸文庫，1998年，199頁-201頁）457頁。
- [33]同上書，203頁。
- [34]同上書，203頁-204頁。
- [35]同上書，205頁-206頁。
- [36]同上書，213頁-214頁。
- [37]同上書，221頁。
- [38]青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会，2010年，127頁）294頁。
- [39]青山昌文、『美と芸術の理論』（放送大学教育振興会，1992年，47頁-48頁）186頁。
- [40]青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会，2010年，57頁）294頁。
- [41]マルセル・ブリヨン、『抽象芸術』復刊版，瀧口修造・大岡信・東野芳明訳（紀伊國屋書店，1968年，23頁）385頁。
- [42]青山昌文、『美学・芸術学研究』（放送大学教育振興会，2013年，65頁）286頁。
- [43]ハンス・ゲオルク・ガダマー、『真理と方法 I』，轡田収・麻生建・三島憲一・北川東子・我田広之・大石紀一郎訳（法政大学出版局，1986年，147頁）289頁。
- [44]同上書，159頁。
- [45]渡邊二郎、『芸術の哲学』（ちくま学芸文庫，1998年，212頁）457頁。
- [46]同上書，210頁。
- [47]青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会，2010年，57頁）294頁。
- [48]同上書，185頁。
- [49]渡邊二郎、『芸術の哲学』（ちくま学芸文庫，1998年，82頁）457頁。
- [50]同上書，201頁。
- [51]ハンス・ゲオルク・ガダマー、『真理と方法 I』，轡田収・麻生建・三島憲一・北川東子・我田広之・大石紀一郎訳（法政大学出版局，1986年，162頁）289頁。
- [52]渡邊二郎、『芸術の哲学』（ちくま学芸文庫，1998年，204頁）457頁。
- [53]青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会，2010年，128頁）294頁。
- [54]今道友信、『アリストテレス』（講談社学術文庫，2004年，476頁）486頁。〈芸術が一樣でない理由は，ひとしく模倣的再現と言っても「その媒体，その対象，その仕方がそれぞれ異なっているからである。」〉
- [55]青山昌文、『美と芸術の理論』（放送大学教育振興会，1992年，80頁-81頁）186頁。「出来上がった作品には，その芸術家の個性的な特質が刻印されています。それを主観的と呼ぶこともできるでしょう。しかし，それは，作品を作り上げてゆく方法・プロセスに関する話です。作品を「生み出す」仕方が「主観的に」なされるという話です。「生み出されたもの」自体が，主観の内なるものの表現ではないのです。」
- [56]青山昌文、『芸術史と芸術理論』（放送大学教育振興会，2010年，57頁）294頁。
- [57]同上書，56頁。
- [58]同上書，185頁。
- [59]マルセル・ブリヨン、『抽象芸術』復刊版，瀧口修造・大岡信・東野芳明訳（紀伊國屋書店，1968年，23頁）385頁。

主な参考文献

- 青山昌文，『美学・芸術学研究』，放送大学教育振興会，2013。
- 青山昌文，『芸術史と芸術理論』，放送大学教育振興会，2010。
- 青山昌文，『芸術は世界の力である』，左右社，2014。
- 青山昌文，『美と芸術の理論』，放送大学教育振興会，1992。
- 今道友信，『アリストテレス』，講談社学術文庫，2004。
- ハンス・ゲオルク・ガダマー，『真理と方法 I』，轡田収・麻生建・三島憲一・北川東子・我田広之・大石紀一郎訳，法政大学出版局，1986。
- マルティン・ハイデッガー，『芸術作品の根源』，関口浩訳，平凡社ライブラリー，2008。
- マルティン・ハイデッガー，『存在と時間 上』，細谷貞雄訳，ちくま学芸文庫，1994。
- マルセル・ブリヨン，『抽象芸術』復刊版，瀧口修造・大岡信・東野芳明訳，紀伊國屋書店，1968。
- 渡邊二郎，『芸術の哲学』，ちくま学芸文庫，1998。