

Title	再神話化そして間隔：ヨーゼフ・ボイス<君の傷を見せよ>(ヨーゼフ・ボイス： ハイパーテクストとしての芸術)
Sub Title	
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	
Publication year	1999
Jtitle	Booklet Vol.5, (1999.) ,p.74- 94
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000005-04211188

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

再神話化そして間隔

——ヨーゼフ・ボイス<君の傷を見せよ>

前田 富士男

1. 神話のありか

ヨーゼフ・ボイス(1921-1986)は1976年2月11日と12日の2日間をかけて、ミュンヘンのマクシミリアン・シュトラーセとアルトシュタットリンクの交叉点地下歩道の一画に設けられたクンストフォールムにシェルマン・ウント・クリューザー画廊の企画によるインスタレーション(エンヴァイロメント)作品<君の傷を見せよ>を設置した。個々のオブジェ自体はすでに1974年と75年に制作されていたもので、インスタレーションの展示は2月12日から3月6日まで行われたが、とくにミュンヘン市民一般の話題にはならなかった。しかし1979年10月ミュンヘン市立レーンバッハウス美術館がこの作品を二十七万マルク(当時の換算で約3200万円)で購入すると、たちまちのうちに適正価格問題をはじめ、この「挑発的作品」に対する非難の声が高まり、1980年1月25日のボイスによる作品設置とオープニング・セレプション、26日土曜日からの一般公開開始、当日午後の美術館内でのボイスや館長アルミニ・ツヴァイテ、美術史家シュモル教授ら7人による2時間半のシンポジウムなどは、ドイツ中の注目を集める出来事となった★1。

<君の傷を見せよ>は、ボイスのインスタレーション作品としてみると、簡潔な構成をもつと言ってもよい。作品は、すべて一組2点からなる五つのオブジェを空間内に配置する形式をとる。木製長柄付きの掘削用農具、「君の傷を見せよ(zeige deine Wunde)」と白墨文字が書かれた学校用黒板、病院用遺体搬送ベッドと付属品、綺麗な色のスカーフをまいた長柄付き鋤、ガラス箱に額装されたイタリアの新聞「ラ・ロッタ・コンティヌア(闘いは続く)」の五つである。オブジェの中心をなす遺体搬送ベッドにはさらに、後方の壁面上にランプと呼ばれるガラス箱、ベッド下に脂肪を詰めた箱が付属しており、この箱の脂肪の上には体温計と試験管がのせられ、一方の試験管内にはツグミの頭蓋骨が入っている。箱の前方の床には

ガーゼを蓋にした滅菌貯蔵ガラス瓶を置く(図1,2)。

今日、小さなレーンバッハハウス美術館内でカンディンスキーやクレーの作品を眼にしたあとで、廊下を抜けて、このインスタレーションの空間に歩みいると、誰もがつよい衝撃をおぼえるにちがいない。この空間は、クンストフォールムにおける1976年のインストールや、工場を改装したスイス・シャフハウゼン現代美術館におけるボイス作品の展示を知る者にはいささか狭小すぎるものだが、かえって、クンストフォールムの十分の一という狭い空間であれば、またデア・ブラウエ・ライターの絵画世界を通過してきた訪問者であればこそ、「君の傷を見せよ」という呼びかけが、重くこだまする。この簡素な構成の作品が市民の拒絶反応を引き起こした理由は、表面的には購入価格問題やバイエルン州を基盤とする政党CSU(キリスト教社会同盟)にうかがえる保守的な気分と言えるだろうが、その本質からすれば、呪術性をてこにして、個人的な死を生きえない現代人の無力さ、制度的な死しか可能でない状況を告発するボイスのラディカルさにほかならない。

ツヴァイテはこの作品の「死」をめぐる解釈を論じた末尾に記している。「作品を概観すると、とくに二つの要因が非常に示唆深く思われる。つまり、神話的な思考法への回帰と、造形的に処理された材料や道具のもつ意味フレームの広がりと非特定性である」^{★2}。ツヴァイテは「神話的(mythisch)な思考法」という概念をとくに説明していない。しかし、古びた道具や鎧、脂肪などの材料には「無防備で暗く、不安を喚起する挑発的な性格」が認められ、それは「鑑賞者のうちで作動する前・概念的(vorbegrifflich)な水準、先・理性的(prärationale)な圈域」に生じるとしているから、「神話的」とは概念や理性に先行しつつ、それを予示する意識の様態とみなしていることになる。なるほどツヴァイテは「神話や呪術、祭儀、宗教への末梢的な回帰」を無力化する「野蛮(Barbarei)な現実」を作品解釈の焦点におくから、アドルノ／ホルクハイマーのあの周知の「弁証法」を、つまり神話も実は啓蒙にほかならず、それゆえ近代の啓蒙=神話がかえって「野蛮」に到達してしまったという逆説的過程を意識しているはずである。しかし、ツヴァイテは「神話」概念そのものを論議の対象にしていないから、即断は避けるとしても、ことこの作品に関しては、神話が芸術的想像力にとっての「末梢的回帰」の行く先とみなされていることは疑いえない。

現代美術において「傷口」というモティーフからただちに想起される神話性のひとつの系譜は、バーネット・ニューマン(1905~1970)の連作<十字架の道行き>14点(1958-66)であろう。べつだん1971年4月の復活祭の直前にバーゼルの核シェルター市民避難所で行われたボイスのアクション<ケルティック>におけるキリストの道行きを念頭におくからではない。アーティストの芸術家ニューマンがユダヤ思想や神觀を制作の根底においている事実はあらためて指摘するまでもない。多木浩二はその優れた研究

でニューマンを「神話なき世界の芸術家」と把握するが、神話についてはさして論究を試みていない。というよりも、論究の必要を認めないのである。事実、神話についてはごく一過的にふれられるにすぎない。「理性あるいは科学ではまだ充分に分からぬ人間の世界経験をなんらかの可視的方法でこの世にもたらすことが藝術——いわば形而上の——能力である。未知の世界を語るという限りで藝術の本性は神話的である」★³。とすれば、神話とは、概念や理性でとらえられない暗く原初的な「未知の世界を語る」行為である、との理解にすぎない。多木という鋭利な思想家の発言だとすれば、これは、あまりに平凡かつ日常語的な言及とみるよりも、むしろ神話への否定的関心を語るために稳健なレトリックとみるべきだろう。それほどに、「神話なき」現代という認識は決定的なのである。

それでは現代美術における「神話的なるもの」は、そもそも「末梢的な回帰」もしくは否定的措辞の相対対象にならざるをえないのか、その問題圈や解釈の視圈は一体どのような位相をもちうるのだろうか。

2. 神話／藝術の連関

神話と藝術制作との連関は、けっして単純ではない。藝術家が暗く不明な素材をもとに未知なひとつの作品世界を創造してゆく行為は、神話を語り出す行為にも等しい——こうした短絡的で稚拙な理解といえども、レイ＝ストロースのブリコラージュ論やマルク・ヴァルトの多神話論(Polymythie)などを想起してみると★⁴、その無効性をいちがいには主張できない。神話的世界と藝術的表現行為との関連については、さまざまな立場から多面的な論議が提出されてきたわけだが、美術史学や藝術学からすれば、いわばその骨格をなす見解を哲学者エルネスト・グラッシの著作『藝術と神話』(1957年)に求め、同時にその検証としてハンス・ブルーメンベルクの主張を参照し、そこに浮かび上がってくるアспектを現代の美術史学者たちの見解に照合するのがよいだろう。

神話とは本来、なんらかの神格を中心として伝承された「物語(narrative, Erzählung)」であり、世界の生成や神々の系譜に関する物語だが、それにとどまらず、世界と人間の運命を支配し規定する始源的な出来事でもあり、生の現実そのものにほかならない。カール・ケレーニイやW・F・オットーの思想を継承するグラッシによれば、「神話は、自然の現象の多様性を結びつけ、究極の、すべてを包括する根源的な統一体となし、それによって、自己完結したコスモスを形成することが明らかになる。神話は、不滅の、不斷に現前する時間のうちに宿っている秩序づけなのである」。神話的世界において「生成は、それがどのようなものであれ、これから達成されるものとの関連から生じるのでなく、変わることなく実現する存在の証明なのである」。それに対し藝術の成立は、神話という「絶対的秩序からの訣別が生じたとき、永遠の秩序から眼がそらされ、ありうる秩序のみが考慮に入れられたとき初めて可能となった。藝術はそれゆえ、永遠に妥当す

る指針の代わりに新しい輝く領域でのさまざまな事象に統一と形態を賦与することをめざす、人間的個人的な構想なのである」^{★5}。グラッシはこのように、神話的世界のもとに庇護されていた人間が神話的世界の崩壊に直面したときに、精神的秩序を維持するために芸術が要請されたと指摘する。とはいえた場合、「絶対的な秩序」と「ありうる秩序」との、神話と芸術との交替もしくは「訣別」は、本質的な断絶を意味してはいない。アリストテレスの芸術観では、「ありうる秩序」を開示する行為がミーメーシスである一方で、なお芸術作品における諸手段（色彩、音、身体運動などなど）をひとつの統一体として「結びつける」のは神話でありつづけたから、アリストテレス『詩学』の伝統を重視するグラッシにとっても、神話と芸術は人間の精神的構想において、けっして断絶ではなく、いわば神話／芸術として地と図のような重層関係をなしていると言えよう。グラッシは具体的な再現性を否定した近代叙情詩や近代美術にも新しい種類の秩序づけ、新しいミーメーシスを認知するから、神話／芸術の提示する重層関係は近代芸術においても作動していることになる。さきに引いた芸術制作と神話との単純かつ短絡的な類比や、「芸術の本性は神話的である」との発言は元来、こうした理解を踏まえているはずだ。したがって、短絡的な類比性を克服する焦点は、神話／芸術における「訣別」と「代替秩序」という契機を、地と図における反転や再編の諸契機を見失わぬことにある。

だが、ハンス・ブルーメンベルクのように、近代以降が「もはや神話的でない(nicht-mehr-mythisch)」時代であると認識すれば、グラッシ的な神話／芸術連関は存続しえない。もし、この時代における神話を主題化しようとすれば、「ポスト神話的神話 (postmythischer Mythos)」の機能を問うほかはない。ブルーメンベルクはそうした見解から、神話の根源を二つのメタファー的機能カテゴリーの対立としてとらえた。二つのカテゴリーは、「威嚇 (Terror)」と「詩情 (Poesie)」で、前者は「デモニッシュな呪縛という受動性の純粹な表現」であり、後者は「世界を人間の似姿として獲得し、人間を神の似姿に高めてゆくような想像上の逸脱」である^{★6}。こうした機能分極は、物語一般ではなく、神話という物語りに特徴的な機能と言ってもよいだろう。神話が人間における社会的経験の対象化（カッシーラー）として、とくに父殺しのような現実原則の侵犯を禁止する物語として機能するとき、神話的イメージは、人間のイメージ世界の地平においても特別な領野をしめるようになる。そこでは、社会における制度や規範、抑圧のもつ意味がイメージ化されるからである。神話はそれゆえ、現実の合理的形姿とは相いれずに、「無意味なものを意味あるものとして称揚する」（アドルノ）機能、すなわち威嚇や強制、呪縛としての機能をはたすのである。他方、生命的なものがもつ自然性や無暴力性、原初的なものがもつ自明性にみたされた自由さや「あそび (Spiel)」が神話の機能として指摘される。それが「詩情」である。ブルーメンベルクは神話のうちに二律背反的なこの二つの機能を指摘するが、この二律背反は解消可能とみなさ

れている。そのための焦点は、「距離 (Distanz)」にある。「われわれが神話とは、恐怖、一方的従属、祭儀・社会的規定の厳格さなどと呼びうるものとの『距離』であると理解したときには、想像力の遊ぶ空間が神話の内在的論理の原理であるという理解が可能になる」からである。人間の意識の原初に不安や威嚇があり、そこからの「距離」を確保して原初の不安を回避する機構、それが神話なのである。ブルーメンベルクの多様な論究はおくとしても、その核心をしめるのはこうした認識である。

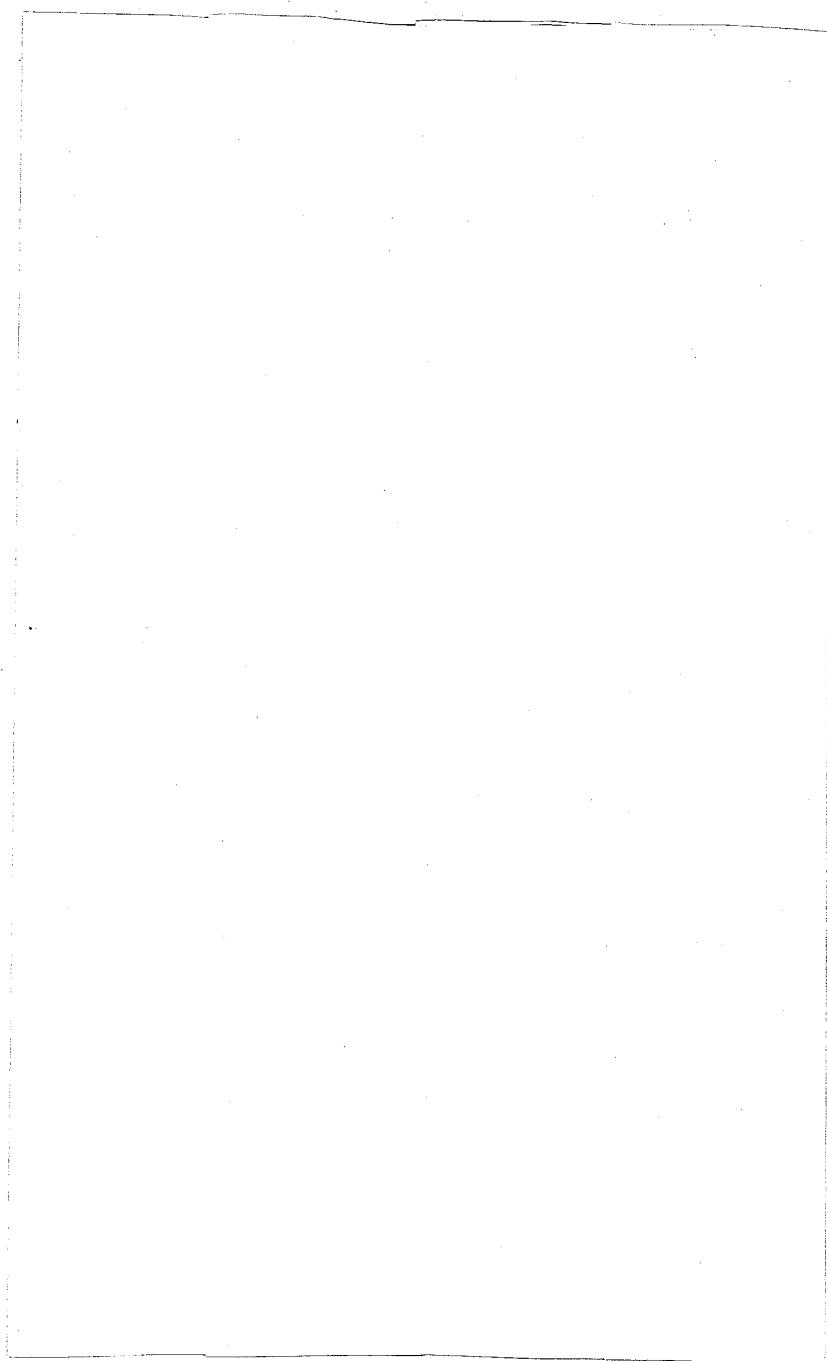
ブルーメンベルクにおける「距離」は、グラッシにおける「訣別」や「代替」ではない。威嚇と詩情、呪縛と逸脱が基本的には機能カテゴリーの分極性であるのに対し、訣別は価値規範の問題だからである。距離は、訣別や代替がもつ人間主義的な意味での絶対的な価値秩序の遠近感に関係しない。いわば、近代以降の相対的秩序の次元における機能的な、受動・能動の遠近感なのである。

そもそも神話についての考察が見通しがたくなるのは、価値の次元、機能の次元、構造の次元などの次元を焦点にしているかが曖昧になるからだが、とりわけ、「神話と芸術」という問題圏では、さらに芸術作品をめぐる制作、鑑賞・解釈、受容という三つの次元が重層化していっそうの複雑さを招く。まして「現代の」という条件を加えれば、その度合いはますます深まろう。ただしわれわれにとっては、グラッシとブルーメンベルクによる論究が異なった次元（価値と機能）にありながら、訣別や代替、距離という「隔たり」の共通概念を提示している点が興味深い。それをわれわれは、共約的に「間隔」と名づけておこう。この「間隔」というモティーフは、近代以降の神話概念を考えてゆくための大切なキーワードになる。

さて、<君の傷を見せよ>に眼をむけてみよう。われわれがこの作品に神話的なものを、すなわち秩序の反転や再編、もしくは呪縛と逸脱を見いだすのはむずかしくない。言挙げて脂肪や十字形をはじめとする「ボイス図像学（イコノグラフィー）」をあとづける必要もあるまい。農具の開示する「労働」、黒板が語りかける「教育」や「学習」。長柄付き鋤の下に置かれた鉄板には幾何学的な円弧が刻まれており、したがってコンパスを手にする神から想起される「世界創造」、もしくはその中断。鋤に結ばれた唯一色彩に富むスカーフ=女性が暗示する「家庭」、もしくはスカーフ=旗が告げる生命の「復活」。イタリア語新聞に見られるコミュニケーションや「闘争」。遺体搬送用ベットが否応もなくつきつける「死」や「処刑」という「暴力」。そして、すべてのオブジェに共通する一組2点という二重性の形式が告げる最小の連帯感あるいは「愛」。「二重性」、「対オブジェ」はボイスの多用する手法だが、この作品でもとりわけ顕著なフォルム上の特徴である。添景のカップル像はじめ二重性を重視した画家ゴッホの存在を、とくに枕、絵、椅子などゴーギャンとの生活を予示するかれの自画像的室内画（図3）を思わせるほどだ。

この作品<君の傷を見せよ>に関して、槍に似た農具からキリスト磔

図1 <君の傷を見せよ> 1980年1月設置時 ミュンヘン市立レーンバッハハウス美術館 ウーテ・クロップハウス撮影



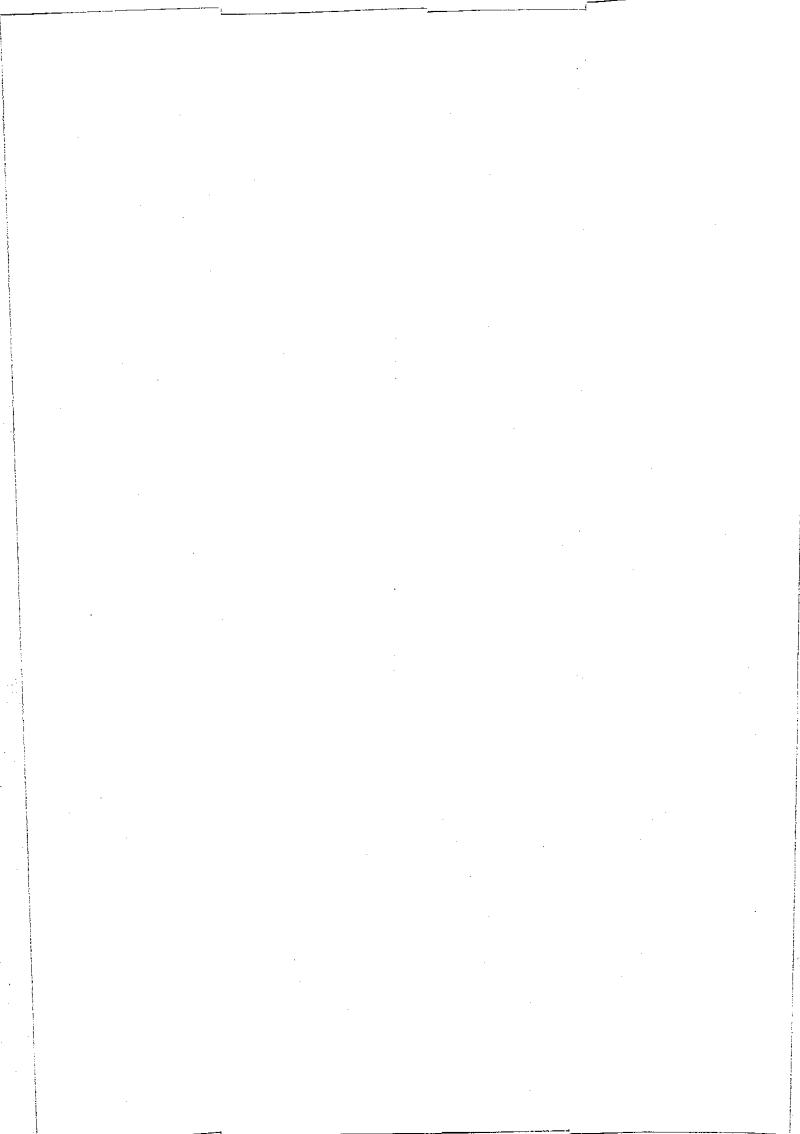


図2 〈君の傷を見せよ〉ベット部分 1980年1月設置時 ミュンヘン市立レンバハハウス美術館 ウーテ・クロップハウス撮影

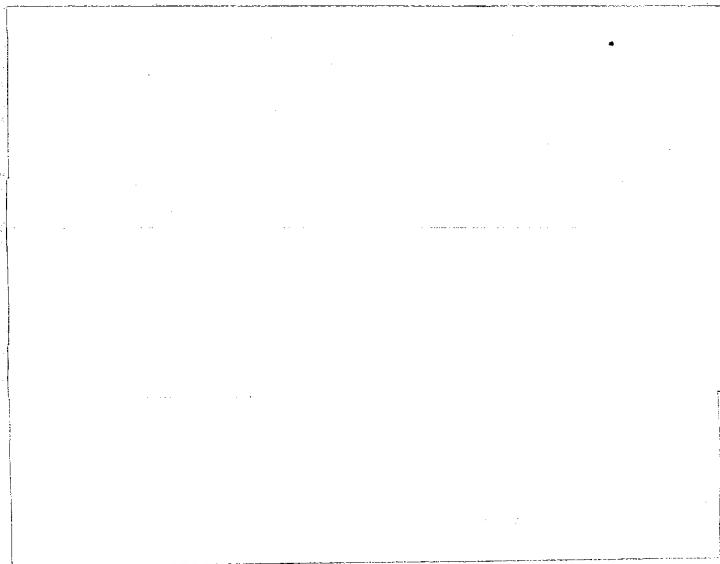


図3 ゴッホ 〈アルルのフィンセントの寝室〉 1888年 アムステルダム・ゴッホ美術館

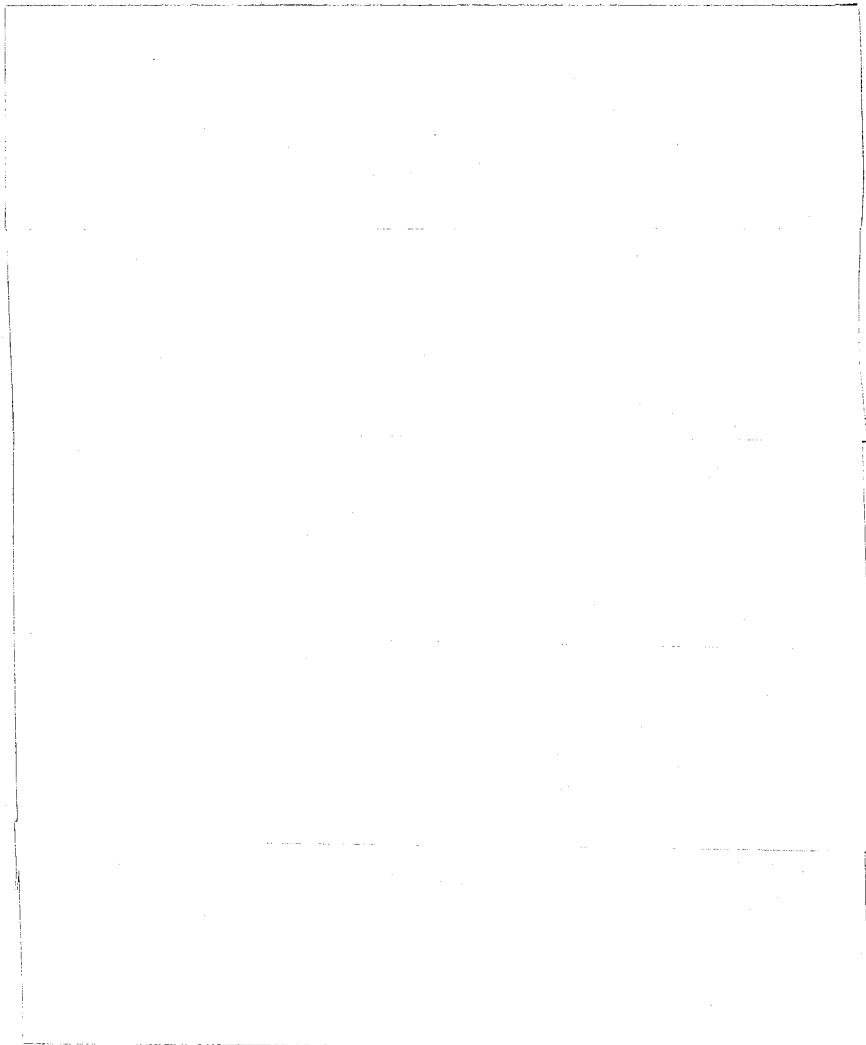


図4 ルーベンス／スナイデルス 〈プロメテウス〉 1612年頃 フィラデルフィア美術館

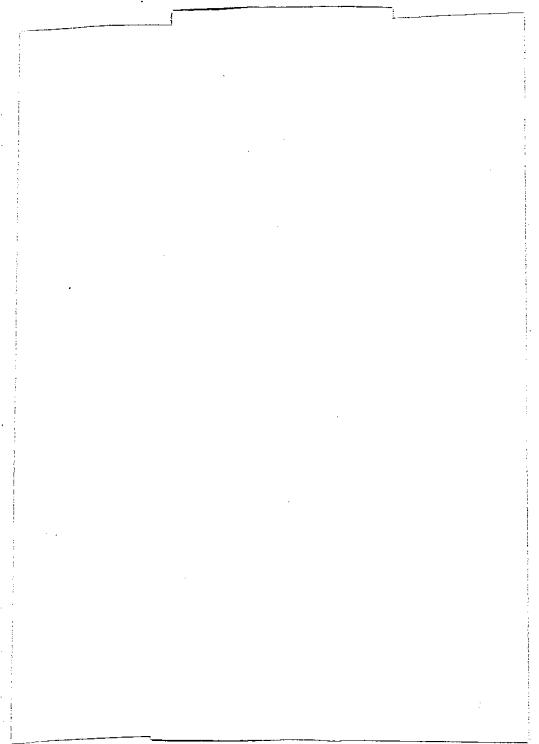


図5 〈十字架のイエスの傷〉 1536年頃 銅版画 アシャッ
フェンブルク教会堂

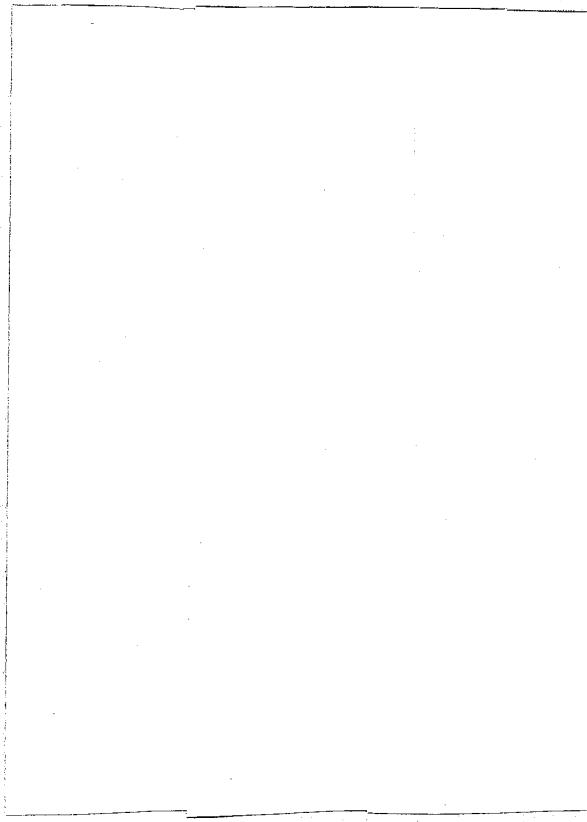


図6 <イエスの心臓（聖心）[傷]> 15世紀 ドイツ・木版画

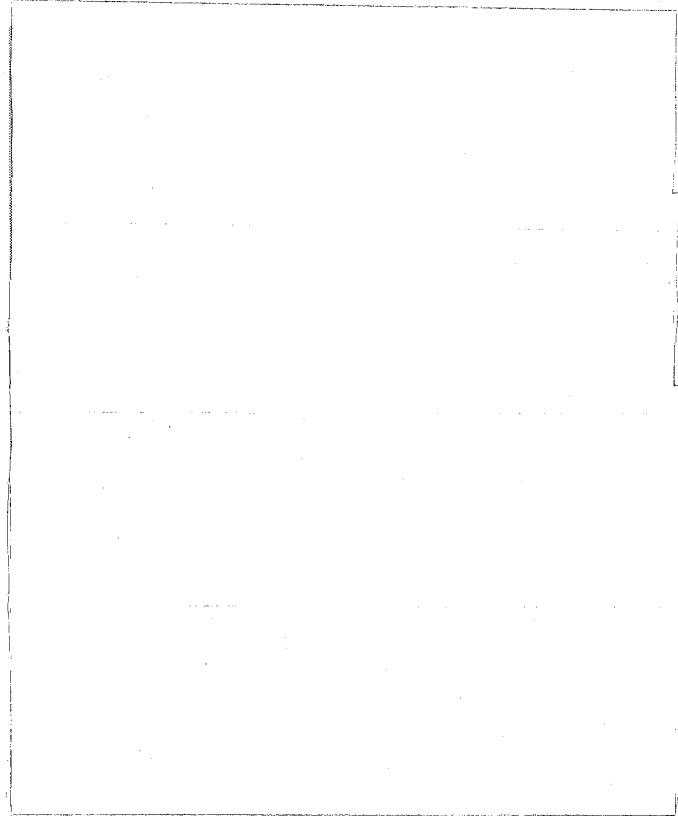


図7 <イエスの心臓（聖心）[傷]> 15世紀 ドイツ・木版画

図8 バルラッハ〈再会（キリストとトマス）〉1924／26年頃 プロ
ンズ 像高48cm バルラッハハウス

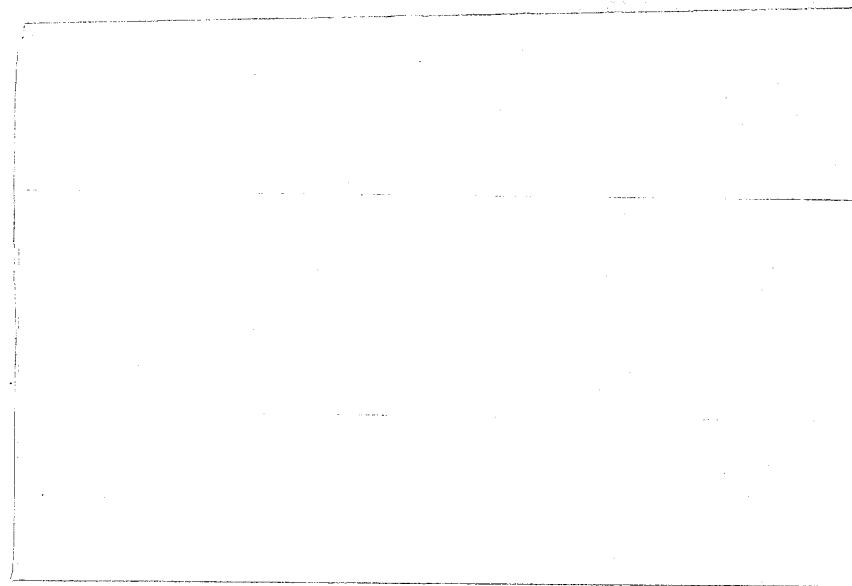


図9 〈君の傷を見せよ〉黒板部分 ミュンヘン市立レーンバハハウス美術館

形や、ベットへの拘束からプロメテウスなど、神話的宗教的な具体的題材を連想するのはむずかしくない(図4、5、6、7)。土から人間をつくり、さらに神々から盗んだ火を人類に与えたプロメテウスは、ユピテルによって傷が癒えることのない罰を課せられた。プロメテウスは、キリスト教的な物語の予型にほかならない。また15世紀頃からケルン地方を中心に流布した「キリストの傷」、「キリストの心臓(聖心)」の図像は、槍、十字架や、手足・傷の二重性を示している点できわめて<君の傷を見せよ>にちかい。とはいっても、重要なのはそうした物語的素材性を通じた神話と芸術の結合ではなく、労働、教育、闘争、家庭、愛、死といった制度や秩序をめぐる構想としての神話／芸術という重層的連関である。グラッシは、詩にみられる「幻想的物理学」という哲学者ヴィーコの比喩を援用して神話／芸術の「代替秩序」を説明しているが^{★7}、誰しも個々のオブジェの解釈はおくとしても、このインスタレーション作品のもつ「幻想的家政学」とでも呼びうるオブジェの配置に「代替秩序」を認めざるをえないだろう。

実際、ボイスは自分の方法が一種の「代替秩序」の形成であることを明言している。1970年12月7日、ボイスはハンス・ヴァン・デア・グリンテンと行った対話の中で言う。「あなたの場合、アルカイックな生き方が感じられるような痕跡(Residuum)に対して特別な思い入れを持っているといってけっして間違いでないでしょう」(ヴァン・デア・グリンテン)。「それは、私のとっている意識的な、いわば戦術(Taktik)であり、今日を支配している科学的概念に降伏してしまわないように身を守るうえでの戦術なのです。今日、科学的概念をあっさりと受け入れてしまうような事態がひろく蔓延しています。そうすることで世の中のひとは、精神的な立場も身につけたと思いこむわけです。私はしかし、こうした支配的見解によって追い払われてきた世界のイメージを定立し、実証主義的世界像やその座標系に対立する、私流に言えばユークリッド幾何学をへて拡大されてきた座標系、つまり実証主義的文化に対立する位置におきます。私の見るかぎり、そうした世界は追い払われていないどころか、正しい方法で近づきさえすれば、きわめて現実的なものになります。既成の秩序の方もまた、精密な自然科学的研究方法にもとづいてきちんとした道筋を示す以上、私は、われわれの文明的段階を否定すべきだなどとは毛頭考えません。実在するものを前進的に打破するかたちで、私は、振り返り、後方に進み、そして実在するものを拡大したい。このような仕方で、古い神話的な内容が現実化するのです」(ボイス)^{★8}。実証主義的文化を基盤とする現代においては神話的秩序が不可能であり、芸術こそが神話的秩序と「訣別」しつつ、同時に実証主義的ユークリッド幾何学的秩序に対抗する神話的「代替秩序」を形成することになる。

ボイスの語るような、「実在するものを前進的に打破するために」「後方に進み」、「古い神話的内容を現実化する」という方法は、「再神話化(Remythologisierung)」にほかならない^{★9}。再神話化は、一見したところグ

ラッシの意味での神話／芸術連関における代替秩序の創出、つまり一種の「間隔」の克服のように思われるが、実はそうではない。それは、神話／芸術の「間隔」そのものの尖鋭化にほかならない。現代における再神話化は、単純な意味での神話という母胎への回帰ではありえず、価値規範における超えがたい「間隔」の確認にいたるほかはない。現代における「再神話化」は、すでに「脱神話化」を深く呼吸しているからである。

3. 脱神話化と再神話化——価値の次元

近代以後における神話と芸術の連関がつねに大きな振幅をうちにはらんでいることは、あらためて言うまでもない。近代化とは世界経験を経験科学的世界と神話的世界とに分化する過程で、脱呪術から宗教へ、脱宗教から合理主義への進行過程であったことはマクス・ウェーバーによって解明（1904年）され、また科学的世界像と分離せざるをえなかつたシンボル形式としての神話的世界像、直観的イメージ世界の意味はエルンスト・カッサーによって詳説された（1925年）。周知のように、こうした認識にもとづいてホルクハイマーとアドルノは、「脱神話化（Entmythologisierung）」としての近代化、啓蒙としての近代化が結局、「野蛮」への逆行的展開にほかならず、実は神話そのものがすでに啓蒙であったという「啓蒙の弁証法」（1947年）を摘出した★¹⁰。

われわれはしかし、「啓蒙の弁証法」と同時期に、宗教と神話、キリスト教と神話という水準で脱神話化論が展開されたことを想起しておきたい。なぜなら、ボイスにおいては周知のように、キリストにおける十字架上の受難や復活というキリスト教的主題が「再神話化」と密接に結びついているからである。

神話と宗教とは相反する。「われわれは、巧みに作りあげられた神話にはしたがわず、主イエス・クリストの力と来臨を汝らに告げるさいにもそうした仕方をとらなかった。われわれは、主イエス・クリストの崇高さを目の当たりにしていたからである」（「ペテロ後書」1.16）。新約聖書のこの一節が明示するように、神話（ウルガタ訳では*fabula*）とキリスト教の福音とは対立関係にある。この対立に関しては、異教的神話といえどもやがてキリスト教的ロゴスのうちへと発展・昇華するという仲介的見解が成立しうるけれども、こうした時間的進化に対しては厳しい批判がなされた。その代表者は言うまでもなく、ルドルフ・ブルトマンである。ブルトマンは1941年夏に「新約聖書的宣教の非神話化の問題」と題する講演を行い、論文として公表した。この講演や論文は多大な議論を呼びおこしたが、論文はさらに「新約聖書と神話論」と改題されて1948年の論集にも収録された★¹¹。

ブルトマンは、同論の第一行で「新約聖書の世界像は、神話的世界像である」と断定する。天界、大地、下界という世界の構造の記述、また終末時の苦しみ、天的審判者の到来、死人の復活、救済と滅びのための審判と

いう出来事の記述も、「ことごとく神話論的な語り(Rede)」にほかならない。とすれば「それは今日の人間にとて、信じうべからざるものである。なぜなら、神話的世界像の本質は科学的理験を呼吸する今日の人間にとて過去に属するものであるからだ。したがって、今日のキリスト教の宣教は、人間に信仰を求める場合、はたして過去の神話的世界像の容認を求めるか否かという問い合わせの前に立たされている」。むろん、近代的人間の自己理解からなされる批判が要請され、新約聖書の宣教（ケリュグマ）は「脱神話化」のもとに新たに基礎付けられなければならない。ブルトマンは脱神話化を厳密な聖書解釈のもとに行うが、ここでは新約聖書の非神話的概念としての「肉体」の解釈にのみふれておこう。ブルトマンによれば、人間は世界において多様な「諸力」に取り囲まれているが、新約聖書においては、「この諸力のうちで、ひとつの力はなんらの役割も演じない。すなわちそれは物質であって、人間における物質的なもの、したがって感覚的肉体はなんらの役割も演じていないのである。人間が・・・物質的肉体に呪縛されているという嘆きはどこにも見受けられない。それゆえ、人間の責任性と罪責に対して疑いをさしはさもうとする態度もまたない」。世界の移り行き、無情さ、死は、物質や肉体を原因として起こるのではなく、「罪に帰せられる」。神に向けた徹底した自己放棄に、「あらゆる安全さを放棄して、未来に対して徹底的に自己を投げ出して自分の本来性を獲得する決断」に身を置くこと。こうしたハイデッガー的な意味での現存在が、新約聖書を通じて提示される人間存在なのである。われわれの肉体は、悲劇的宿命によって天上の靈を呪縛的に閉じこめているわけではなく、人間が依存せざるをえない「諸力」に従属しているのでもない。「聖靈も、自然力として作用するのではなく、また信徒の所有となるものでなく、決断において把握されなければならないところの生活の事実的 possibility である」。

こうしたブルトマンの脱神話化論は、実はボイスの思想的姿勢と異ならない。ボイスは、「死によって本来の生を実行すること。それがキリストの神秘であ」り、自分の知るかぎりキリスト教以上に「精神性を発展させたものはない」としながらも、にもかかわらず、キリスト教思想が西洋の基礎を築いた物質主義と連動していると指摘する。「西洋の哲学の発展全体の中味は、人間がいかに物質主義に到達しうるか、ということ以外の何ものでもない。人間がいわば大地にふれ、物質にふれる地点にどのように人間を導いてゆくのか。それが、受肉の過程 (Inkarnationsprozess) なのである。物質主義は、そう考えてみれば、キリスト教の方法なのだ。キリストが存在しなければ、物質主義はありえない。だが、そこにとどまつてはならない。それはたんに解放をめざした過程で、個性化に近づき、古い集合体にしがみつくまいとしているにすぎない。プラトンやソクラテス以前はそうした状態だったのである。祭司長や権威にたよっていたからである。そこから自由になるための技術が、物質主義なのである。だが、物質主義のなかから、ついで人間は目覚め、個人として、まず自分自身のことに専

念するエゴイストとして存在するようになる」★¹²。個人やエゴイストとはブルトマンの言う「自分の本来性」と変わらない。ボイスは、ソクラテス以前の神話はもとより、受肉の過程としてのキリスト自体も克服して、個人としての「目覚め」に到達しようとする。ブルトマンの述べるよう 「物質的肉体に呪縛されているという嘆きはどこにも見受けられない」。

ブルトマンの主張する脱神話化の提唱は多大の論議を巻き起こしたが、その焦点のひとつは、グノーシス批判の問題であろう。ブルトマンは「新約聖書と神話論」においても、ユダヤ的默示文学とグノーシス的救済神話を「神話」の代表とみなして、脱神話化の対象としている。たとえば救済者について、「グノーシスは、救済をもたらすものは光の世界から送られた神の子であり、かれは人間を装ってこの世にきたり、かれの受けた運命と教義によってかれを信ずる人間を解放し、天なる故郷への道を拓く者として救済について述べている」が、こうした存在を表象によってではなく、実存論的に理解することで、グノーシスの神話を克服できると主張する。グノーシスはたしかにブルトマンによって一見排除されているかのように思われるが、フリートヘルム・メンネケスも指摘するように、フランツ・シュップの考察が興味深い★¹³。シュップによれば、ブルトマンによって「脱神話化の解釈として考えられているものが実は、高度の抽象化と一般化の段階に引き上げられた特定の神話の形式、つまり、実存論の形式をとったグノーシス的神話の形式でしかない」のである★¹⁴。たしかに、キリストの教えを脱神話化に導くという神学的課題を引き受けたブルトマンのとった道は、ハンス・ヨーナスがグノーシス主義者に認めた反宇宙的な「現存在の姿勢」と実存論的態度を確認する方法であったから、シュップの指摘はけっして間違っていない★¹⁵。

ボイスの基本的な芸術観は、芸術とは「扉口 (Schwelle)」の出来事であるという認識にあると言えよう。過去の芸術とは異なって、「社会的有機体」という生命体の胎盤のような、より包括的な原則が求められるような「未来へ通じている扉口である」★¹⁶。こうした扉口は、1965年にボイスの描いた下のような図式の「地上的生」に、また「塑性化 (Plastik)」という作品もしくは過程概念に対応する。

ボイスにおけるこの図式のもつ二元性や扉口という把握は、そもそもグ

ノーシス的な思想世界の構図を思わせる。宇宙も人間も神的超越的実体と物質的実体とに二元的に分裂しているが、しかし人は自分のうちに宿る断片を神的実体のそれと覚知（グノーシス）することによって救済されるというグノーシスの思想である。グノーシスとは、古代末期の宗教史上に現れたキリスト教に近い宗教団体とその教理や思想を指し、とくに第一に、反宇宙的本質的二元論、第二に、本来の自己と神性との本質的同一性の認識としての救済、第三に、認識の啓示者という三つの特色によって規定されるが^{★17}、その反宇宙的な「現存在の姿勢」は種々の宗教のなかに継承・出現しうる混淆的な運動体である。ボイスの思想をグノーシス的と呼ぶのはいさか性急にすぎるかもしれないが、その二元論や、ありうべき「社会的有機体」への関心、キリストの受肉と復活の重要視は、少なくともグノーシス主義的と呼んで不当ではない。ボイスはとくにキリストの孤独と苦悩に注目する。「キリストはまず地上にやって来ざるをえない。ということは、かれ自身がまず現実の物質にぶつからざるをえないのだ。かれは死の境域（Todeselement）を、つまり完全な孤独に身を置き、自分の本質と世界の本質を問うという事態を体験しなければならない」。こうした「完全な孤独」への問いは、キリスト教の教義にもまして実存を問う哲学的な姿勢であろう。われわれは、実存論の形式をとったグノーシス主義、というシャッフル的な指摘をボイスにも適用しておきたい。

しかし、われわれが芸術制作や感性論という立場から考察する場合、看過しえない問題はブルトマンにおけるロゴス主義である。神話はロゴスによって、いわばハイデッガー的な現代的ロゴスによって追放され、脱神話化は論理的思考の舞台にすべてを限定してしまうからである。この問題について、神学者ティムは重要な指摘を行っている。ティムによれば、たしかにそうしたロゴス的な態度の「利点は大きい。『脱』世界を行う啓示と世界『化』を行う学問とが相互に補完的非通約性を介して支えあっているからである。だが、代償の大きい点は見逃せない。すなわち、感性論的（Ästhetisch）なものと宗教的なものとの極度の分離が生じているからである。キリスト教のような顕現宗教（Epiphaniereligion）は、これでは永く存続しえない」。ティムはそこで、感性的なものの復権の必要性を提言する。「それゆえ、信仰世界のより広い多元的な知覚のためには、失効中の『再』神話化が大切なのだ。パラドクス的な一致点に構造変換を与えてやり、それを精神-肉体的な象徴活性化の中心へ変えたときに、再神話化は手の届くものになる」と^{★18}。ティムの要請する再神話化が芸術とどのように関連するのか、という問題にいまは立ち入る余裕がないけれども、20世紀における脱神話化はその帰趨として再神話化をあらためて必要とするという主張が神学から発せられている点は見過ごせない。ボイスの芸術制作も、脱神話化の延長に位置する再神話化的手続きであると言えよう。

われわれは以上に、脱神話化をめぐって、粗略な手続きながらロゴス主義、実存論的な態度、グノーシスという諸相を見てきたが、これらが提示

するのは、グラッジ的な神話／芸術連関の組み替えという様態ではない。そうではなく、神話／芸術連関そのものとポスト近代の人間とかわす自己言及的な「間隔」の諸相である。それは、価値の次元における秩序や連関がもちえた「訣別」の痛みではなく、価値の次元そのものに対する批判の痛みである。

4. 再神話化の位相——機能の次元

むろん、近代以降の神話／芸術連関が脱神話化論とは別な地平で再神話化を要請したことは、想像にかたくない。というのも、ウェーバーの時代から第二次世界大戦後にかけて、芸術表現はその規範やコードを徹底的に解体し、作品世界そのものを再構築せざるをえなかったからである。そのために神話／芸術連関もあらためてその継承の必要性が認知されることになった。芸術家たちはシュルレアリズムやアール・ブリュット、プリミティブ・アートを含めて、いわば世界の創出や無意識層、集団的欲動といった神話的関心を深化した。こうした状況を的確に認識し、問題追究を試みる美術史研究は非常に乏しいが、その数少ない例外として美術史家ハンス・ベルティングの言及をあげてよい。

20世紀美術における神話問題を検討するとき、画家マックス・ベックマン（1884～1950）は不可欠な研究対象のひとつだが、ベルティングはその著『マックス・ベックマン——芸術の近代における伝統問題』（1984年）で数頁にすぎないものの、興味深い考察を展開する^{★19}。ベルティングは、ベックマンにおける個々の神話的モティーフの意味論的解釈ではなく、絵画自体の神話性を問うからである。ベックマンは、制作行為を「人々が新しい実在性に直面するように」仕向けることと自己規定し、「人々が再び芸術に向かいあい、自分自身の救済に赴かざるをえなくようとする」。しかし、近代人はもはや古い神話という共通コードを共有してはいない。それゆえ、他の領域には生じがたいことだが、創造行為としての芸術は、鑑賞者が芸術家と「同じ形而上のコード」を所有する神話的事態を新たに要請する。ベルティングはこうした事態をこう読み解く、「近代に存続してきた神話の真理に関する唯一の鍵は、芸術にある」と。1930年代には「脱神話化が目立って蔓延し、あるいは底をついた時代で、そうしたところに基盤を見いだしたのが、再神話化であった」。ベックマンは再神話化を実践した画家なのである。

ベルティングが重視するのはたんなる時代状況ではない。この美術史学者が視野においているのは、神話のもつ機能の次元であろう。ブルーメンベルクにおける威嚇と詩情という機能的カテゴリーは、近代以降の神話がこの両極間に、「距離」を媒介としてたえず振幅せざるをえない状況を浮き彫りにしている。そして、われわれがあえてこの概念を敷衍すれば、この「距離」は、本来的な意味での神話、古い神話が近代においては絶対的な「遠さ」としてしかとらえられないという事態を指してはいるのではな

い。すでにそういう時代たる近代においては、威嚇と「距離」をとることよりも、むしろメタファーという機能のもつ「距離」そのものが逆に神話を生起させることになる。それゆえにポスト近代においては「基本神話(Grundmythos)」よりも、「芸術神話(Kunstmythos)」が決定的な役割をはたすわけで^{★20}、ベルティングも指摘するように、近代以降の神話の「唯一の鍵は、芸術にある」とこととなる。神話と芸術の連関は、価値の次元から機能の次元に移行したと考えてよい。再神話化が機能の次元で作動するのは、とりわけ芸術の領域なのである。

ベックマンの絵画は、英雄や神々にも似た人物像をときに三幅対という画面形式で提示し、神話的モティーフという了解を鑑賞者につきつけるが、画家はその意味内容をあえて宙づりにしたままにする。「この芸術の要求に対するリトマス試験紙は、ひとえに鑑賞者の理解なのである」。ベルティングは結局、再神話化が鑑賞者解釈者の参加を欠いては成立しないという事態を指摘する。「鑑賞者が自分自身の夢をそこに再発見したときにのみ、神話は、主観的で拘束力なき創意という影を払拭する」。神話を機能の次元でとらえるブルーメンベルクの視点に立てば、当然こうした過程性が重視されることになろう。なぜなら、威嚇と詩情との分極的運動を導く「距離」は、過程という「間隔」だからである。

その意味でわれわれは、美術史家ゴットフリート・ペームの発言に注目しておいてよい。ペームは、近代における神話を「造形的過程(bildnerischer Prozess)」として把握する三つの視点を指摘する。第一に、神話の特質はある特定の内容ではなく、特別な語り方にあること、第二に、こうした語り方の過程は神話の解釈者や観察者が実践する過程にそのまま対応しており、神話イメージと生命経験(Lebenserfahrung)との間の現実的置換が問題になること、第三に、神話的表現に認められる過程的な性質は、古典主義的完成という仮象を否定して自己言及性を追究する近代にとって、きわめて重要であること、である^{★21}。ペームはこうした過程性という視点から、ブランクーシ、クレー、ベックマン、ポロックらの作品とともに、とくにボイスに注目する。ボイスは芸術という媒介を止揚しようとしており、そこでは『感性学(Aesthetik)』は『倫理学』にシフトする。芸術は、人間の生の形成に直接介入すべきなのである。こうした行為にむけてその眼前に美しいユートピアのイメージを差し出すのが芸術にほかならない。そのユートピアとは、芸術が理性的生活のかたちで実現され、同時に生活が全体的な芸術実践になっているところである。こうして[ボイスによる]『すべての人間は芸術家である』という命題が成就することになる^{★22}。

そもそも神話においては、物語の中心人物が神として語られるさいの「内容」よりも、むしろ神話が語られる「場」という次元、その時空間性に重要な構成契機があると言わざるをえない。神話が天地の生成や世界の創造を語る以上、ひとつには、語りを通じて、始まりや根源に立ち還ろうと

する時間性や、さらには、語りかける行為の対象者が生きる空間性、ときに秘儀の形式をとるような空間性が重要な契機となる。もちろん近代以降の芸術における再神話化を考察するとき、こうした神話的語りの時空間をそのまま「縮減模型」（レヴィ＝ストロース）的に適用するのは危険である（本来、造形芸術一般における神話的内容を題材やモティーフの静的分析から追究するイコノグラフィー的視点は限界をもつ）。ただし、近代美術の再神話化が機能の次元で威嚇と詩情の、呪縛と逸脱の分極的運動を形成してゆくとすれば、運動の「過程」性や「場」の動性が当然おおきな役割を果たすことになる。再現性よりも制作行為そのものを本質視する近代美術は、したがって物語一般よりもかえって神話に接近する傾向を持つと捉えなおしてもよいかもしれない。なぜなら、いま述べたように、神話という物語の本質は、物語の登場人物たちの形姿にではなく、むしろ語られる「過程」や「場」の動性に求めるべきだからだ。

ボイスの表現に特徴的な「痕跡（Spuren）」も、こうした「過程」や「場」の現れである。一般の芸術的表現は事物の無秩序な表情を形成という手続きによって統制してゆくが、ボイスはそのような手続きをとらない。痕跡とは、夥しい数のボイスの素描や走り書きに示される特徴だが、むしろフェルトや鑄、脂肪、古い木材などのもつ「物の言葉（Sprache der Dinge）」を意味すると考えてもよい。ペームによれば、「痕跡が提示するのは物の直接的な言葉であり、芸術家はここでは自分自身の観念の意識的な形成者というよりも、むしろ匿名なものの媒介者なのである」。再神話化における威嚇と詩情、呪縛と逸脱というメタファー的機能は、痕跡という「物」の言葉を踏まえてさらに大きな振幅を見せることになる。そもそもインスタレーション（エンヴァイロメント）という作品形式は、「過程」や「場」の要請そのものにほかならない。ボイスの作品一般が、そしてとくにく君の傷を見せよ>がわれわれに語りかけるのは、威嚇や抑圧をはねかえすような「物」の言葉であり、静かな「間隔」、痕跡である。再神話化は、ここではたしかにブルーメンベルクの言う逸脱としての「自由」を獲得する。

5. 不信という間隔——価値と機能のはざま

インスタレーション<君の傷を見せよ>を印象づけているのは、一種の秩序の表情である。各オブジェの一組2点という二重性と、室内に配置されているオブジェの垂直・水平性が「秩序」をつよく訴える。だが、作品の前に身を置いていると、各オブジェが農具やベットにせよ、ツグミの骨やガーゼにせよ、「痕跡」という寡黙な言葉を語っていることにすぐ気づく。この作品の表情は、秩序と言うよりも、秩序と秩序ならざるものとの対話と言ったほうがよい。ボイスは、冷たさと暖かさ、結晶性と生命性、硬直と流動などの分極性を重視し、前者の物質的時空間から後者の精神的時空間への移行過程としての「塑性化（Plastik）」が作品制作の中核をなすと発言し

た。「塑性化」とは言い換えれば、対話の過程でもある。

われわれは、ボイスの再神話化に見られる「間隔」のありようを価値の次元と機能の次元にあとづけてきたが、その「間隔」があればこそ、ボイスの作品が過剰な叫びや身ぶりに、あるいはキッチュなゲームに陥らない。そして「間隔」への深い内省があればこそ、簡潔な構成をもつく君の傷を見せよ>は、われわれがあのダルムシュタットのブロック=ボイスのような巨大な集積作品の前に立ったときにも比すべき発言力をもちうるのだ。

「間隔」とは、「プリミティブなエゴイズム」(ボイス)を克服するための手続きでもある。「君の傷を見せよ」とは、苦痛や苦悩、破壊を大げさな身ぶりで訴えることではなく、「傷口を隠す」というプリミティブな「エゴイズム」への批判と理解してよい。こうしたボイスの批判的姿勢は、フロイトやユングの心理学とシェルレアリストを結ぶような、神話／芸術連関と意識・無意識の連関を重ねあわせてゆく把握とはおよそ異なる。

再神話化は、その点で「間隔」を測りなおす懷疑、批判としての「不信」を内在させてもらいる。それゆえわれわれは、ボイス作品に関して物語的素材のイコノグラフィーに戻る必要はないと言いつつも、<君の傷を見せよ>という言葉に、あの「不信」を思わずにはいられない。それは、「不信の人トマス (ungläubiger Thomas)」である。

十二使徒のひとりトマスは、キリストが復活後にはじめて弟子たちの前に姿を見せて、その傷痕を見せたときに、たまたま居合わせなかった。トマスはしかし、キリストの復活を信じようとしない。「『私は主の手に釘の痕を見て、私の指で釘の痕に触れ、私の手を主の脇腹に差し入れないかぎり、信じることはできない』。八日のうちに再び主が現れ、トマスに言う、『お前の指をここにのばし、私の手を見よ、お前の手をのばし、私の脇腹に差し入れよ。信じないのでなく、信じよ』。トマスは言う、『わが主よ、わが神よ』。イエスは言う、『トマスよ、お前は私を見たから信じた。私を見ずとも信じた者に幸いあれ』」(「ヨハネによる福音書」20：19-29)。トマスのアトリビュートは大工の定規とされるから、<君の傷を見せよ>の鋤の下の円弧にふさわしい。トマスはさらに、聖母マリアの死と埋葬という重大な出来事にも立ち会えず、昇天の証をまたまた聖母に乞い、腰帯を与えた。鋤に結ばれたスカーフはその証にも似て、懷疑と不信の人トマスを暗示してやまない。

不信の人トマスに言及したのは、われわれがたどってきた再神話化における価値の次元と機能の次元内における間隔のみならず、そもそも価値と機能の二つの次元間の間隔を感性や芸術制作が媒介しうるのか、という問い合わせトマスに託されていると思われるからである。ドイツ表現主義のエルンスト・バルラッハの作品<再会(キリストとトマス)>(1924-26年)(図8)が示すように、こうした不信と懷疑は、19世紀後半以降の、つまり近代以降の芸術にとって決定的な関心事でありつづけた。トマスの物語は、「触れる」、「見る」という感性体験の重視がじつは「信じる」行為へ必ずし

も適合しないことを明示しているからだ。「主よ、あなたの傷を見せてください」——トマスの言葉（図9）は、訣別や距離を癒しとして性急に接合したり、あるいはそれを深淵として拡大したりすることなく、あくまで「間隔」としてその帰趣を見届けようとする態度決定と解しておこう。

現代における芸術と神話の問題である「再神話化」を解明するためには、価値—機能—構造という三項関係、ならびに、制作—鑑賞・解釈—受容という三項関係にもとづいて個々の芸術現象を解説してゆく以外に方法はない。なるほど、この二つの三項関係を最も有効に連動させる概念がないわけではない。それは「シャーマン」である。事実、タッカーの議論に見られるボイス=シャーマン論は研究上、看過すべきではないだろう^{☆23}。だが、美術史学や芸術学の立場からすると、ポスト近代の造形芸術については呪術やシャーマンの問題に先立って、まず「再神話化」の素地と方位が追求されねばならない。ヨーゼフ・ボイスは、そのための最大かつ最高の手がかりである。

註

☆1——<君の傷を見せよ>については以下の文献が重要。J. Beuys: *zeige deine Wunde*, 2 Bde., München 1980. G.Fecher, J. Beuys "zeige deine Wunde", Bonn 1990.

☆2——A.Zweite, "zeige deine Wunde", das Münchener Enviroment von J. Beuys, in:Fecher(註1), o.S.

☆3——多木浩二『神話なき世界の芸術家——バーネット・ニューマンの探究』岩波書店、1994年、22頁。

☆4——O. Marquard, Lob des Polytheismus, in:Philosophie und Mythos — Ein Kolloquium, hrsg.v.H.Poser, Berlin 1979, S.40ff.

☆5——エルネスト・グラッシ『芸術と神話』榎本久彦訳、法政大学出版局、1973年、117、127、137頁 (E. Grassi, Kunst und Mythos, Hamburg 1957)。

☆6——H.Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Hersg.v.M.Fuhrmann, Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption, München 1971, S.13ff.

☆7——エルネスト・グラッシ（註5）、138頁以下。

☆8——Tonbandgespräch vom 7.12.1970, abgedruckt in dem Ausstellungskatalog des Moderna Museet, Stockholm, 1971. in:Kunst Praxis Heute, Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik von Karin Thomas, Köln 1972, S.21f.

☆9——再神話化については、H.Timm, Remythologisierung? Der akkumulative Symbolismus im Christentum, in: Mythos und Moderne, hrsg.v.K.H.Bohrer, Frankfurt a.M. 1983, S.432ff.

☆10——ホルクハイマー／アドルノ『啓蒙の弁証法』徳永恂訳、岩波書店、1990 (M/Horkheimer,Th.W.Adorno, Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, Amsterdam 1947)。

☆11——ルドルフ・ブルトマン『新約聖書と神話論』山岡喜久男訳、新教出版

- 社、1980年、11頁以下 (R.Bultmann, Neues Testament und Mythologie, 1948)。
- ☆12——ボイスの引用はG.Fecher (註1) による。なおキリスト教についてはFr.Mennekes, Beuys und sein Christus, in:Joseph Beuys — Tagung, Basel 1991, S.89ff. Fr.Mennekes, Christus Denken, Stuttgart 1996. W.Kotte/U.Mildner, Das Kreuz als Universalzeichen bei J.Beuys, Stuttgart 1986. を参照。
- ☆13——Fr. Mennekes, Mythos-Kunst-Religion, Grundformen der Sinnvermittlung, in:Mythos und Bibel, Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst, Stuttgart 1985, S.318f.
- ☆14 —— Fr.Schupp, Mythos und Religion, Der Spielraum der Ordnung, in : Philosophie und Mythos — Ein Kolloquium, hrsg.v.H.Poser, Berlin 1979, S.40ff.
- ☆15——ハンス・ヨーナス『グノーシスの宗教』秋山他訳、人文書院、1986年 (H.Jonas, The Gnostic Religion, the Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity, 2nd.rev.ed.,Boston 1964)。
- ☆16——V.Harlan, Was ist Kunst?— Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart 1986, S.86f.
- ☆17——荒井献『新約聖書とグノーシス主義』岩波書店、1986年、268頁。
- ☆18——H.Thim (註9)、S.435.
- ☆19——H.Belting, M.Beckmann, Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne, München 1984, S.50ff.
- ☆20——H.Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1979, S.192ff.
- ☆21——G. Boehm, Mythos als bildnerischer Prozess, in: Mythos und Moderne, hrsg.v.K.H.Bohrer, Frankfurt a.M. 1983, S.534.
- ☆22——G.Boehm(註19), S.541ff.
- ☆23——M.Tucker, Dreaming with Open Eyes, The Shamanic Spirit in Twentieth Centruy Art and Culture, San Francisco, 1992, p.286.

(まえだ ふじお・慶應義塾大学教授／美術史・芸術学)