

も、上から下へ、ほとんどが黒一色のフィールドであるが、その黒が輝きはじめるのは、下端に細い白いフィールドが存在するからである。ふたつのフィールドは、描いた手の跡を感じさせる柔かい境界線で接している。ニューマンは、フィールドとフィールドを、かならずしもナイフで切ったように鋭いエッジで、無機的に隣接させる必要はなかったのである。乱れたブラッシュ・ワークがあるとりりカルになりやすいことは否定できないし、彼の作品はいつもある種のリリースムとその拒否とのあいだを微妙に揺れていた。

六〇年代になると試みはより自由になり、複雑化する。六二年の作品「ザ・サード」では、カドミウム・オレンジのフィールドを両端で黄色の線が横切っているが、左の線の外側では、オレンジ色の絵の具が勢いよくはみだすがキャンヴァスの地の空白が残っている。ニューマンは似たような試みを六四年の「ターティア」、六五年の「トリアード」でも行っている。塗り残しのように見えるキャンヴァスは、それ自体の物質性がもうひとつ別の色彩のフィールドを形成していたのである。

こうしてわれわれは色彩がいかにニューマンの絵画において大きな役割を果たしているかの認識に到達した。彼自身、みずからの絵画が空虚でなく、生命に溢れているのは、色彩によるところが大きいことも知っていた。彼がマチスに関心を抱いたひとつの理由も色彩にあったし、グリーンバーグもニューマンの色彩からとくに強い印象を受けたようである。(古い話になるが、三〇年代後期に、のちの抽象表現主義者たちは、フランスの美術雑誌「カイエ・ダール」を見てい

た。グリーンバーグは、その図版が黒白であったことが、かえってアメリカの若い芸術家たちに自在な色彩への飛躍を可能にしたと述べている。<sup>(3)</sup>「カシードラ」のような、巨大なウルトラマリオン一色の画面(白い強いZIPが一本、微かに明るく細いZIPがもう一本、それらによって全体は動きながらもバランスがとれている)を念頭においてみると、ニューマンの色彩がフィールドを発生させる基本的要素で、しかもそれはZIPの色や位置と緊密に結合して画面を充実させている。

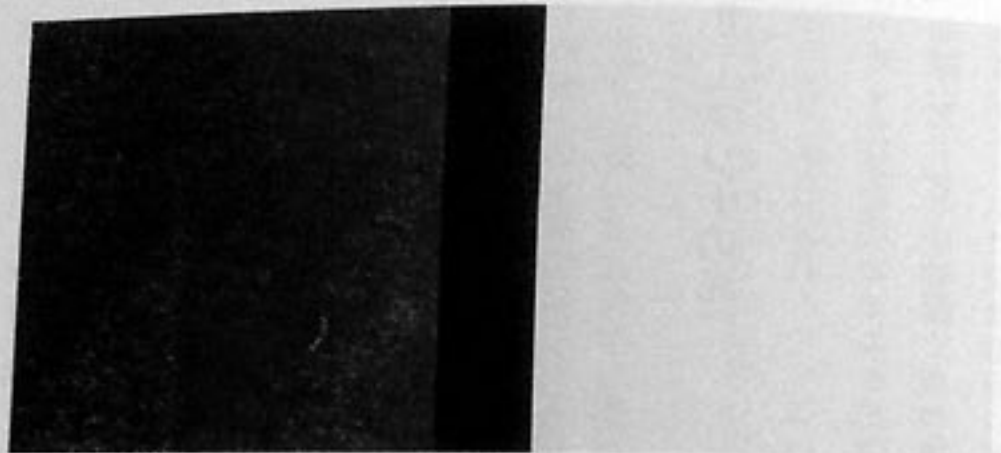
子細に検討してみると、ニューマンの色彩の使い方は、驚くほどデリケートである。「エイブラム」ではマットな黒と光った黒との視覚的な差異に依存して「黒の上の黒」を実現し、「ザ・ヴォイス」はテンペラとエナメル(4)の白の微妙な物質的差異によって「白の上の白」を実現している。その色がマレヴィッチから刺激された色の使い方かどうかはほとんど論じる意味がない。まったく異なる機能があたえられているからである。連作「ザ・ステーションズ・オヴ・ザ・クロス」の場合は、あえてロウ・キャンヴァスの色も使い、白と黒に限定した色彩によって、一定のフォーマットの上での視覚的な戯れを演じきってみせたのである。「ザ・プロマイズ」では全面、漆黒であるが、それが陰気な闇にならないのは、画面の左よりに寄り添った二本の、性質の異なる白い垂直のZIPが、男と女の性のように微妙な優しさで反応しあっているからである。この場合、この二本のZIPの黒いフィールドのなかでの関係に感情が実現されている。一本は直線的だが、もう一本のZIPは縁が柔らかく、その差異が隣接し、全体の黒いフィールド

上の位置と関係して感情が複雑に鼓動するのが知覚されるだろう。反対に「ツンドラ」の場合は、オレンジ色のフィールドが感情を担うが、それはやや左よりにある褐色のZIPの作用によって、はじめてフィールド全体がオレンジ色の太陽のように輝きはじめるからである。

これらの多様な色彩、形態などは、ニューマンがわれわれに伝えようとするさまざまな根源的感情に向けてわれわれの感受性をひらいてくれる。色彩が絵画のさまざまな強度を生みだしていることも知っていた。しかし彼は自分の絵画が並はずれていて、とくにその色彩の強さは容易には人々に飲み込まれない、とも感じていたようである。セックラーのインタヴューで、彼は、色彩の能力と、それを創造するのが芸術家の仕事であることを強調してこう言っている。

「私のキャンヴァスは色に満ちているからではなく、色彩が充実をつくりだしているから充実しているのです。このような充実こそ、私がかかわっている当のものです。人々が私の色彩の強い熱と炎をどれほど受け取りにくいかに気づくことは興味のあることです。私の画面が空虚であれば、人々は容易に受け取ることができるとでしょう。私は強度、色値、非色値などにかかわる既存の法則なしでいつも色を使ってきました。私は決して「出来合いの」色を操作していません——色を創造しようと努力してきたのです。<sup>(4)</sup>」

「だれが赤、黄、青を恐れるのか」のシリーズは、一九六六年の「I」以後、六七年度の「II」、六六―六七年度の「III」とつづいて、一九六九年から彼の生涯の最後、七〇年までかかった「IV」で終わる。この冒険に満ちたシリーズはニューマンに赤一色の巨大なフィールドを試してみる機



「だれが赤、黄、青を恐れるのか・IV」Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV, 1969-70. Acrylic on canvas, 108x238".

会になったし、そこから次に触れる「アンナの光」(一九六八)が現れることになっただけでなく、「だれが赤、黄、青を恐れるのか・IV」のような巨大な、そしてある意味では感受しにくいほど強烈な、赤と黄のほぼ正方形を左右にして中央を太い青の帯で分けた傑作が誕生したのである。ヘスが詳細に辿ったところによると、この絵はニューマン独自のクラフトマン的な入念さによってつくられている。<sup>(5)</sup>「II」だけはストライプによって構成されているが、ニューマンはいまや、完全にフィールドを色でつくりだすことができるようになっていた。

一九六九年にアンドリュウ・ハドソンによるインタヴューで、ハドソンが、あなたは結局カラー・フィールド・ペインティングの先駆者ではないか、と尋ねたとき、ニューマンは直接は答えず、色というものは芸術家が創造するものだ、色をつくりだすこと、色をまだ知らない方法で使ってみることに芸術家の重要な創造性があらわれる、と答えている。<sup>(6)</sup>ニューマンにとってはカラー・フ

イーールドという、ある種のスタイルを想像させてしまう概念には興味がなく、色によってあらかじめ存在しているのではない感情が生みだされる方が重要だったのである。

二つの推論が可能になる。まずこの「だれが赤、黄、青を恐れるのか」のシリーズが、ニューマンの革新の一切が、モダニズムの伝統をうけつぎつつ、それを異化し、表現の可能性にむけて再編してしまう軌跡だったことを、色彩の創造において示しているのではないか。「アート・ナウ」誌の文章の最後に「なぜ、だれもが赤、黄、青を怖がらねばならないのだ？」と彼は書いているが、このシリーズは、かねてのモダニズムへの挑戦の過程で、いまや三原色さえ許容する多様な色彩を媒介にしてモダニズムの領域を再編成してきたマイル・ストーンのように見えるのである。もうひとつは彼が色という直接的に知覚できるものによる言語的世界の超越、したがって形而上学を感情にむけてひらいたことは、サブライムのもうひとつの局面ではないのか。

## 2 『アンナの光』

デ・アントニオによるインタヴューにおいて、ニューマンが最初に「ワンメント・I」で引いた線(ZIP)は光線であったのかもしれないと回想していたことを思いだして欲しい。この「ワンメント・I」の誕生のいきさつ、稲妻のように引かれた線の勢いなどを考えると、ストライプ

は光線だったと言われても意外ではない。しかし当時、ほんとうに彼がそう感じていたかどうかは疑わしい。その後、彼が垂直のストライプを引いた作品をつくりつづけ、さらに色彩豊かなイーールドを強調するにつれて、光がもはやストライプを離れて、比喩的イメージとして彼の絵画的想像力全体に住みついていったことは十分に想像できる。彼の作品のタイトルには「光」という言葉がついたものが多いだけではなく、画面全体から「光」そのものを感知させる作品が少なくない。

たとえば一九五四年に描いた「原初の光」は両端を白っぽいブルーの線で縁取られた画面(九六×五〇インチ)であるが、大半は黒一色で、世界の始まりにあつた暗黒のカオスをあらわしている隠喩に見える。これはカオスの下から光があらわれてくる創世神話として解釈されることも少なくない。しかし彼にとつて、光と闇は、始まりの感覚としては、ほとんど同じ意味をもつていたに違いない。それより前、一九五一年に描いた「夜の女王・I」は九六×一九インチという、かなり細長い画面であるが、ウルトラマリン一色で、左端ぎりぎりに白い垂直のZIPが一本入っているだけである。これを夜の闇とそこに射し込む一条の光としての女王の神秘と解釈することも可能であろう。一九六一年には「真昼の光」(一一四×八四インチ)と名づけた作品があるが、両端にストライプがあるだけの空虚な画面は、真昼の天空のようにも受け取れる。「光のプロファイル」(二九六七)という明るい光に満ちたような作品もある。最後期の絵画に、ニューマンとしては珍しく二枚の三角形のキャンヴァスがある。そのひとつ「シャルトル」(一九六九)は、強い黄と赤

を、三本の黒い線が垂直に切っているシンメトリカルな絵であるが、それについてさえ、彼は「……私にとっては均衡のとれた北方の光、蔭のない光であった……」と説明する。<sup>(8)</sup>こうして光、あるいは光にたいする感情を主題にしたと見なされる作品の数は少なくない。

同様に火もまた彼がタイトルにおいて隠喩的にしばしば使う言葉であったし、光の場合と同じように、画面に火を感じる可能性も少なくない。「白い火」や「黒い火」のシリーズ、「火の声」あるいは「縛られたプロメテウス」などがいろいろな時期にわたって描かれていることは、火のもつ両義性、創造力と破壊力を、ニューマンがつねに精神的な主題のひとつとしてもちつづけていたことを示している。光とか火とかの象徴的な意味と、絵画そのものを見比べ、そこに色やフィールド内の構造に、その象徴の意味が反映していることを読み取るうとすることも可能である。ニューマンは具体的な物語ではなく、抽象的な光、火、創世神話などの象徴性によって解釈できる画家であったのか。

ある意味ではそうである。たしかにニューマンは作品のタイトルや公表したステートメントで、絵画に内容がなければならぬことを主張してきた。俗にポロックらをアクション派と呼び、ロスコ、ステイル、ニューマンらをフィールド派と呼ぶとすると、ローゼンバーグの言うように、両派を含めて、ニューマンがもつとも抽象的な形式をつくっていたことは事実であり、同時に逆説的なことだがもつともナレーティブなのである。<sup>(9)</sup>すべてを平明に理解しようとするこの批評家が代表しているように、人々が最初に感じる戸惑いは、ニューマンの、要素がほんの僅かしか

い抽象性と、こうした物語的内容がどこで繋がるのか、納得できないことに起因する。こうした不可解さを克服するために、芸術外の既知の体系(たとえば宗教や神秘思想)を導入して説明の原理とすることが多いのである。あるいは最近の傾向では現象学的に読み解こうとする。後者については次節で触れよう。

前者の代表はなんども引用してきたトーマス・B・ヘスである。ヘスは、ニューマンの作品は一貫してユダヤ神秘思想のカバラにそってつくられたとし、そこから「シークレット・シンメトリー」とか、隠れた正方形とか、いろいろなプロポジションや数の秘密まで動員して分析している。たしかにニューマン自身が彫刻に「タイムツーム」などユダヤ的なタイトルをつけることはあったが、自分自身の芸術の基盤がユダヤ神秘主義であることは否定していたはずである。ヘスもニューマンの生前に書いた小さな本では、そんな解釈は一切していないのである。彼はニューマンの死後、書齋にユダヤ思想の大家ゲルシヨム・シヨールムのものなど、ユダヤ思想に関する本があったのを発見したことを自ら記しているから、ニューマンがシヨールム編「ゾハールの書」などからイメージを汲んでいたと推定したと思われる。<sup>(10)</sup>だがヘスの本を読んでいると、どうして現代芸術の意味内容をそのような神秘思想の体系から説明しなければならぬものかという疑問を禁じえない。

芸術作品には象徴的解釈によってしか測りえない豊かな深さがあることは事実である。しかし象徴的解釈は、両刃の剣である。ニューマンの作品を、神話的象徴、ユンク的な原型、あるいは

ユダヤのカバラ的な神秘思想で解釈することは(シルベール・デュランの用語での)還元的解釈学に委ねることになり、肝心のひとつひとつの絵画から生成する意味もあきらかにならないし、そこで直観する色彩やひろがり(フィールドの大きさ)などが一体なんだったのかも不明になってしまふだろう。あるいはモダニズムそれ自体の再編にとって鍵となった世界経験も芸術思想の革新性も見逃してしまうかもしれない。さまざまに差異のある絵画をひとつの象徴的なまなざしの下で同一化することは、個々の差異こそ重要な意味をもつ芸術、言語を超えて意味をひろげるはずの芸術を貧困化している読み方かもしれない。

すでに引用したヘストとの会話のなかで、彼自身がどの作品も似ていないからスタジオからもちだすことができるのだと語っていたことを思いだしておこう。ニューマンの絵画には、ヒロイックな神話的人物の名がついたものも少なくはないが、だからと言ってたんにその人物の図解ではない。同じく象徴的な光を主題にしても、黒を使うか、赤を使うか、あるいはオレンジ、白等々を使うかによって違った感情が表現されていることを忘れてはならない。ひとつひとつの絵画は、ニューマンにとっては、それぞれ異なる感情を實體化しているものであった。彼の絵画について語るとすれば、こうした感情がたんに個人の内面ではなく、世界や歴史ともかかわりあう人間の共有の苦悩や悦びが感じられるように語ることが必要なのである。世界や歴史の動きの核となつている神話的な力によって世界が見えるように語るべきなのである。われわれが言葉を使つて芸術を語るときには、その語りを通じて、ひとつの芸術作品の意味の生成が見えるように仕

向けるべきなのである。

しかし芸術の解釈にさいしては貧困化を招きかねないこうした象徴的世界観も、芸術家自身が自らを変え、深化させていく上では意味をもっている。同時代のダンサー、マーサ・グレームが典型的にそうであったように、三〇年代以後のアメリカでは、知識人や芸術家たちが共有していた精神的な象徴による世界理解を、各自の媒体(身体や絵画等々)の革命的な変革に際して存分に活用したことは事実なのである。彼らが共感したニーチェの哲学、掘り起こされたさまざまなシンボリズム、神話的な世界理解、プリミティブな芸術への共感などは、二〇世紀半ばに彼らが実際に生きた悲劇的な歴史経験に共鳴し、その恐怖を克服する努力を励ましたにちがいない。そのことがなければ初期のモダニズムの思考にはなかつたひろがりや深さを芸術にあたえることがなかつたらうし、表現の可能性を大胆にひろげる可能性もなかつたであろう。だが芸術自体はそうした知的背景を活用しつつ、その単一性を超えて多様な様相で誕生するものなのである。

たとえばニューマンの絵画には、いつも始まりの感情が宿っていることが直観できるが、それは特定の宗教の起源神話に還元されるのではない。こうした開始、創設などの感情に貫かれることによつて、彼は「ワンメント」以後、いくつもの傑作を含む作品群を作りつづけることができただけだし、ある意味での神話作者でもありえたのである。彼の表現のあたりしきは、この感情になんらかの象徴的なエンブレムをあてがわず、そこから始まる芸術の思考のなかで、ともかくこれまでになかつた形式をつくりだして、絵画の可能性を歴史にむかつてひろげていたことにある。

彼は自分自身に固有な形式をつくるからこそ、歴史を創設し、かつ歴史として古びる可能性も生じるのである。彼とその仲間たちがアメリカの活力を汲みだして作りだした抽象表現主義がひらいたあたらしい芸術認識を通過して、次々とより若い世代の画期的な仕事（ニューマンほどヒロイックに「サブライム」を主張しなくても）、ニューマンたちを超えて出現してきたのである。たとえば五〇年代のロバート・ラウシェンバーグの早熟な作品をもし眼にしていれば、彼らはある焦燥感を抱いたかもしれない。認められるのに時間のかかった彼らとはちがって、彼ら以後の世代は、はるかに自在にあたらしい表現を試みる条件を手にしていった。現在のわれわれはニューマンやポロックたちの優れた作品には永遠に古びない生命を感じるが、同時に彼らが歴史のある時点での役割を果たしていたことも感じさせられてしまうのである。

こうして色彩の冒険を眺め、象徴としての光がいかに彼の情熱をかきたてたかも眺めてきた。光は実に無限の意味と、象徴としてそれ自身の歴史をもっている。神の光、知の光、内面の光、道徳の光、等々、その隠喩的な使い方を列挙しても無数にある。もちろんニューマンの作品は、こうした光の隠喩の宝庫を探索したのではないが、一般的に色と光の関係は、知覚できる物質的な色彩と比喩的な意味の関係を超えていくのである。ニューマンの芸術的思考のなかで、色と光がどんな関係にあったかを検討することは、抽象的な形式と意味の掛橋としてきわめて興味深い問いになる。

それを問うには、「アンナの光」を見るに越したことはない。巨大な絵画の多いニューマンの作品のなかでも、一九六八年の「アンナの光」はもつとも大きい。画面は幅二〇フィート、縦九フィートに達する。両端は幅の著しく違う垂直の白い帯があるが、巨大な画面の大部分はアクリルのカドミウム・レッド一色で、堅固に、かつマットに塗られている。構成は驚くほど単純である。しかしこの大きな画面が、ストライプもない、これほど単純な要素だけで、歓喜にみちた輝きを発散しているのは、すでに「だれが赤、黄、青を恐れるのか」のシリーズで、巨大な色のフィールドを試していたとはいえ、驚くべき出来事である。初期の「Vir Heroicus Sublimis」となると、ニューマンの後期の傑作のひとつとして認めざるをえない作品である。途方もなく大きな赤い面と両側の白い縁取りのオフ・バランスから成立している「アンナの光」について、ヘスは、この白の働きが赤を繋ぎとめると説明しているが、たしかにこの等しくない両端の白い帯と、画面を覆っているカドミウム・レッドが、絵画全体をフィールドとして組織している。われわれはこのカドミウム・レッドのフィールドの単一性に直面して苛立ちはしない。そこに単調さを感じてなんらかの分節を施したくなるような、あるいは退屈を感じて切り裂きたいような衝動は感じないのである。それが充実にしているからである。

「アンナの光」を制作する前年（一九六七）、ニューマンは「ホワイト・アンド・ホット」を描いている。この絵はスケールやプロポーションを抜きにして、概念的な図式として見るなら「アンナの光」と同型である。カドミウム・レッドのフィールドの両端は大きな異なる白くて細い帯で縁取られている。「アンナの光」の習作だったのかもしれないし、これを描いたから「ア

「アンナの光」が浮かんできたのかもしれない。いずれにしろ「ホワイト・アンド・ホット」の中央の赤いフィールドを極限まで拡大していくと「アンナの光」に到達するのである。「アンナの光」と「ホワイト・アンド・ホット」を対比して見ると、いくつもの発見がある。サイズが大きくなればなるほど、小さい場合には免れにくい伝統的な構図的絵画の形式が無化されて自由なフィールドがあらわれる。

不思議なことだが、彼にとっては、作品の本質的なスケールとは、外形として知覚できる形式がほとんど消えかかったときにあらわれるのである。「アンナの光」がそこまでのスケールに達したとき、ヘスが言うような鋼板のごとき固体的強靱さを感じるのではなく、逆に非物質化した白熱した輝きが見えてくるのである。そして「ホワイト・アンド・ホット」というタイトルはまさに彼が問題にしていたのが、過剰なまでの光であることを示唆しているのである。絵画を充実させている強度は、ヘスが受け取ったように物質的な硬さをさすのではなく、光の強さなのである。どのようなように色が光になるか。われわれはニューマンの詩学のもっとも重要な箇所にかかっている。

示唆に富むハンス・ブルーメンベルクの「光の形而上学」(一九五七)の言葉のひとつひとつが想起されるのである。ブルーメンベルクは光の隠喩から光の形而上学が生まれ、今日にいたる経緯を物語るが、たとえばそのなかにこんな言葉がある。

「真の認識にはただ一つの〈対象〉しかなく、それは光そのもの、それ自体における光である。

光に由来するということはすでに光からの離反である。この点に、光の形而上学の止揚すべからざる内在的な一帰結があるように思われる。<sup>(11)</sup>

ニューマンにとっても同様であった。「アンナの光」では、色が光そのものになったのである。光から色が生まれたのではなく、色それ自体が光であること、それが過剰という修辞法を必要とし、かつそれを超える「アンナの光」の詩学だったのである。したがってその白熱せる強さが生まれてくるには、たんにサイズを大きくしただけではなく、すでに「ホワイト・アンド・ホット」で試していたように端部の白いフィールドがバランスを欠き、カドミウム・レッドが重量感のない不安定で過剰なひろがりになることが必要であった。この過剰さのなかで、ニューマンのカドミウム・レッドは、膨張する新星のような光としてあらわれてくるのである。ローレンス・アロウェイはエドモンド・バークを引用して「過剰な光は……すべての物を消してしまう」ことを指摘している。<sup>(12)</sup> 事実、ここにはカドミウム・レッド以外のなものもないのである。

ニューマンの絵画に、もしなんらかの対象についての表象を求めらるなら、人々は無しか発見しないのである。言い換えるなら、ニューマンのフィールドの空虚は、一切の表象が崩壊した跡にほかならない。充実は、表象に代わって色彩・光によって生みだされる。ニューマンのフィールドは色とともに成立するのである。ここまできるともはや光を隠喩の領域でいかに雄弁に語り直しても、ニューマンの絵画を理解する上ではたいして意味のないことが了解できる。「アンナの光」が、彼の探究の終わりに近づいた最成熟期に生まれたのは偶然のことではなかった。色とは

ニューマンにとっては光であり、さらに言う光の形而上学的使用であった。

### 3 空間あるいは場所

ニューマンのヒロイズムや男性的な高揚は、多少、辟易させられることがあっても難しい問題を投げかけてくるわけではない。あるいは彼の象徴的に見える面を、解釈して語ることも容易である。しかしわれわれは彼の絵画の革新性がこうしたことでは本質的には理解できないこともよく知っているのである。革新性は、現実には大きさ、色、ストライプ等々の、かつてなかった秩序から、それ以上のものの発見によってつくりだされているのである。「アンナの光」ほど大きい絵画を見ているとき、われわれは小振りの絵画を見るときとは違った出来事を経験しているのである。そのとき見る主体としてわれわれはなにを知覚しているのだろうか。たとえばニューマンが次のように言うときの真意はどこにあるのか。

「だれかが私の絵画について言ったことのうち最良のものは、私の絵画の前に立ったとき、自分自身のスケールを自覚するということだった。……つまり私の絵の前の観客は、彼(観客)がどこにいるかを知るのである。」<sup>(13)</sup>

この言葉を信じるとするなら、ニューマンはわれわれ観客の、実際の作品についての経験を問題にし、究極的には観客が、慣習をはなれて自分の場所を見つけることこそ、自分の絵の効果だと語っているのである。言い方を変えたと、ニューマンは、自分の絵画の革新性のひとつは、普通のこれまでの絵画の経験を変えることにあるが、それを適切に受けとめてもらうことは困難だとも感じていた。

「ある意味で、私の絵画は観客を遠ざけると思う。同時に、私の大きな絵画について、そのなかで、観客が絵画の部分になるような環境だと、つねづね語っているライターをあまり愉快には思わない。私は、人が、本来の意味で絵画の部分になると考えるのは好きである。なぜならほとんどの私の絵画は、結局、既存の環境には敵対してしまうからである。」<sup>(14)</sup>

絵画を経験するとは、既存の環境でない絵によって、観客がまだ見慣れぬ世界のなかに自分自身を発見することだと主張しているのである。われわれにとってひとつの幸運は、「アンナの光」が日本にあり、しばしば見ることができていることである。私自身、なんとかそれを見る経験を繰り返しているうちに、ニューマンがずっと以前(一九五一年)、二度目のワンマン・ショウのときに、大きな絵だからといって離れて見る慣習を棄ててほしいという簡単なメモを会場に貼っていたことが思いだされた。このメモでニューマンが言おうとしていたことはなんだったのか。見ることの慣習を打破して、これまでの絵画では感じていなかった空間を見つけて欲しいということだった。同時にそれが人々を慣習を免れた世界に送り返すことになる、つまりその人自身も自覚していなかった自分自身に立ち帰らせることになると考えていたようである。



実際、ニューマンの絵画のスケールは人間の視野を超えてひろがっているのです。近づくとその絵の全貌は分からなくなり、その絵に飲み込まれたような印象をもつことは事実である。絵画と見る人間との関係は、そのとき親密なものになる。この身体的な関係によって知覚される空間は、必ずしも画面やそのまわりにある環境と同じではない。その絵画が要請するあたらしい経験に属し、既存の環境でなく、既成の知覚では把握できない空間なのである。ニューマンの作品の物理的な存在を基盤に生みだされるフィールドは、どんな空間をもっているのか。セックラーがインタビューで空間の定義について尋ねたとき、ニューマンは、自分の巨大な絵画が環境芸術だという誤解を受けていることを充分承知していたので、前段でそれを否定し、後段で空間についての考えを明確にすべく次のように答えている。

「私は〔空間を〕操作したり、それを弄んだりはしていません。私はそれをあらわしているのです。私の絵画が充実しているのは、私がそのことをあからさまにしているからです。すべての私の絵画は頂部と底部をもっています。それらは分割されません。それらは限られていませんし、締めつけられてもいません。あるいはそのサイズから飛び出してもいません。子供の頃から私はいつも空間をスペース・ドームとして意識してきました。何年か前、私はパリに行くくらいなら、カナダのチャーチルに行つてツンドラを歩きたい、と言つて友人を驚かせたことがあります。私にとって空間とは、私の前にある地平線だけでなく、後ろにあるものも含めてすべての四つの地平が感じられるようなところです。そのとき、空間の

経験はヴォリュームとしてのみ存在します。建築ではヴォリュームについての関心は価値があります。不幸にして絵画はいまだに、込み入った小さなヴォリューム、中くらいのヴォリューム、あるいは鼓動する全体的ヴォリュームの概念に包含されています。私は一九四五年までにそこから抜け出せたことを喜んでいました。<sup>(15)</sup>

この舌たらずの言葉を読みひろげておこう。彼の絵画自体は奥行きのある空間をもつてはいないし、それをもつ建築にも属していない。しかも彼が観客に要求するのは、彼がツンドラについてもつていたような四つの水平線を含んだ空間のあたらしい感情を絵画から受け取って欲しいということである。こうした考えにはあきらかに芸術と現実のあいだの不条理が含まれている。しかしその不条理をとおしてしか、制度化されてしまった空間知覚は打破できない。しかし絵画のスケールが、人間の視野を超えてしまうと、人々はただちに制度化された空間知覚が無効になることを直観する。いわば絵画の形式が消滅するスケールとは、絵画を包んでいる既存の(建築的)空間から絵画を解放し、同時に人々をあらためて空間を発見する関係に組み込むということである。

彼の言語表現は決して分かりやすいとは言えないが、自分の絵画を平坦な表面として経験するのではなく、絵画という可視的表現によって可視性を超え、身体を介してフィールド絵画のもたらす空間性を経験して欲しいという希望を述べていたのである。フィールド絵画とは平坦な表面ではないのである。はじめてフィールドを定義したグリーンバーグがニューマンは「直線にも、

平坦な表面にも興味をもつていなかった<sup>(16)</sup>と見ぬいていたのは正確な認識であった。表面という概念で説明できないニューマンのフィールドは、物理的には定義できない空間経験がともなっていた。

もともとフッサール以来の現象学者たちは、芸術表現としては表現主義に接近してきた。その伝統をひくかのように、このフィールドとわれわれの身体との関係を説明しようとする人々がいる。たとえばドナルド・カスピットやアン・ギブソンは抽象表現主義に現象学的なアプローチをしようとしているのである。カスピットはフッサールに拠り、ギブソンは、ニューマン、ロスコ、ステイルらの企図をモリス・メルロオ・ポンティの『知覚の現象学』との関連において説明できると考えている<sup>(17)</sup>。これはまたイヴ・アラン・ボワの場合にも見られることである。多分、それは部分的には正しいだろう。メルロオ・ポンティの『知覚の現象学』のどんな部分でも引用すると、ニューマンが、自分の絵画を見る人にたいして要求した経験(「近寄って見て下さい」)の謎を解きあかすように見えるのである。たとえば次のような箇所を引用してみよう。

「色が見られるようになるのは、視覚の或る様式、自己の身体の新しい使用法を獲得することであり、身体図式を豊かにし再組織することである。運動力または知覚力の体系としてのわれわれの身体は、へわれ<sup>18</sup>惟う<sup>18</sup>にとっての対象ではない。むしろ、己れの平衡状態へと向かってゆく生きられた意味の総体である。時として、いくつかの意味の新たな結び目が形成されることがある。すなわち、われわれの以前の運動が一つの新しい運動実体へと統合され、

最初の視覚的所与が一つの新しい感官的実体へと統合され、われわれの自然的能力が突然一つのより豊かな意味と合体するのであって、この意味は、いままではまだわれわれの知覚的または実践的領野のなかに指示されていただけのものであり、或る欠如によってのみわれわれの経験のなかに告知されていたものであり、このものの到来によってはじめて突如われわれの均衡が再組織され、われわれの手さぐりだった期待が充たされるのである<sup>(18)</sup>。」

つまり何人かの批評家がメルロオ・ポンティを引用するのは、ニューマンの絵画が慣習化した人間の経験を破棄しようとする試みを、人間が身体の再組織化を通じて世界のなかに定着する経験の解明に重ねて理解するためである。

しかしメルロオ・ポンティを援用するだけでは、ニューマンの作品についての観客の知覚を説明することにはなっても、芸術としての理解になるとは思えないし、とくにサブライムや悲劇性、あるいは感情の形而上学など、ニューマンが主張してきた芸術の主題性は、こうした現象学的なアプローチからはすりぬけてしまうのである。その結果、このたぐいの議論をすすめていくと、ローゼンバークのように、ニューマンの抽象性と物語性(主題性)のあいだにどんな掛橋ができるのかという素朴な説明に戻ってしまうのである。ニューマンが「それ自体として眺められるような絵画」に到達しようとしていたことを、物理的な大きさ、ストライプの形、色彩のひろがりなど、主題性、理念、意味との対応に回収するのが結局はローゼンバークの結論になる<sup>(19)</sup>。ニューマンが内容と称していたものと、知覚的な経験をあらたに統合する活動とは結ばれることになる。

そこまで単純化して説明すべきものだろうか。芸術は説明しきれなくてもよい。そのときでもわれわれは芸術にある感情は発見しているのである。

ニューマンは、芸術とは人間に特別な経験をあたえる出来事を用意するものと考えていた。ニューマンの考えによると、彼の絵の前に立つ人は、自分自身の場所を世界のなかに、特別なものとして発見しなければならぬのである。しかしその場所は、ニューマンにとっては、神秘的でもあれば形而上的でもある自分自身の感情の領域をさすものであり、その自覚が人間に他者との関係に眼をひらくようにさせるところであった。

「私にとって場所の意味は、神秘的なものをもつだけでなく、形而上的事実の意味をもつものでもあった。私は挿話的なものを信じないようになってきた。そして私は私の絵画が私自身にそうであるように、彼（見る人）自身の全体性、孤立性についての感情をあたえることを望んでいる。そしてそれと同時に、同様に孤立している他者との関係についての感情をあたえることを望んでいるのだ。」<sup>(20)</sup>

ニューマンの絵画は抽象的であり、ときには図式的に見えるほどでありながら、モンドリアンと決定的に違うのは、基本的に還元された要素で世界を構成的に表象していないことである。ニューマンの絵画では表象としての芸術理解は崩壊する。ニューマンのカラー・フィールドと見る人間との知覚的相互作用は、現象学的な視点から解きあかされるだろう。現象学的アプローチは、それが人間同士が他者として認識しあう場所の発見にまでつながっていることの解明として理解

できる。「アンナの光」を見ながら、われわれは多分、現象学的な身体空間の知覚的経験をしているだろう。しかしそれで彼の芸術の説明は終わるだろうか。もっとも肝要なことは、彼の作品が喚起する空間なり、場所なりが、たんに知覚的な問題ではなく、これまでになかった人間の経験をまったく未知なものとして組織する詩的出来事として出現することであった。われわれにとつて「アンナの光」が芸術になるのは、色が光であることを身に浴びて感じる出来事の瞬間であろう。芸術の理解とはたんに知覚的経験を身体から理解しなおすことではない。詩学とはこうした経験を一瞬にして詩的な出来事に変容させてしまう、内在的なプロセスを問うことである。

ニューマンの作品と思考をつうじて、私が辿ってきたのも、ひとりの芸術家がある時代の歴史を生きるときに味わう理解しがたいものを把握しようとする経験が、物質的な絵具やキャンヴァスを詩的言語に変化させる無意識のきっかけになることを知るためであった。あからさまに言えばニュー・ディールの時代から、第二次大戦、ユダヤ人の虐殺とヒロシマ、そして冷戦と核の脅威という時代、そしてベトナム。しかもその時代に、アメリカは最強の力を誇り、経済的にも世界をリードし、人々はその繁栄を享受し、また悲劇としての世界を隠蔽してきた。そんな時代に今なお芸術家であるとはなにを意味するか。遠くから響くニーチェの声を聞きながら、抽象表現主義者たちは、なんらかの意味でそれに答えていた。伝統の重みのないアメリカという社会に生きることを介し、世界と歴史、それらの内奥にある神話的力を視野に入れながら、芸術とはなにかを、かつてのモダニスト以上に、あらためて深く考えていた人々であった。詩学とは、芸術と

はなにかを問ひ、それに答えることである。ニューマンのさまざまな言説をとりあげてきたのも、詩学とは確実な原理である以上に無限にひらかれた実践の領域でしかないことを明らかにするたゆめであった。たんなる感覚的な可視的要素が、表層の視覚の美的たのしみを超えて詩的言語になるのは、そうした要素を扱う芸術家の深層を、悲劇としての歴史の経験が横切ったこともひとつの原因ではあろう。

## VI 場所の感覚

——マコムとタイムツーム——