# 丸山直文と雰囲気の美学

保坂健二朗

「絵が好きだったら、絵を裏切れ」という中村［一美］さんのことばは、今でも覚えています。

丸山直文【注１】

＋＋＋＋＋

丸山直文の絵は、もどかしい。こう言ったらあなたは驚くだろうか。

しかし、これから彼の絵について語ろうとしている今の私にとってはそうなのである。彼の絵を思い出そうとしてみる。すると浮かび上がってくるのは、「絵」というよりは「体験」とでもいうべきものだ。もちろん、山、岩、水、ボート、光、蝶、蛙、栗鼠といったモティーフが思い出されもする。でもそれは、「モティーフ」と呼ばれるくらいに名前がしっかりしているから手がかり的に思い出されるのであって、意識の中でどんどん前景化してくるというわけではない。むしろ時がたつにつれて、たとえば蝶は後景化していき、それと入れ替わるようにして、蝶がさまよう空間がどうであったか、その色がどんな質感をもっていたかが、じんわりと思い出されてくる。あるいはボートの場合でも、水面によってその像が重複されていたことを思い出すや否や、まるで波紋が起こったかのごとく、画面全体に意識が拡散していく。

私のこの感じ方が正しいと仮定して、ここで次のように言っておきたい。丸山の絵を見るときに必要なのは、美術史ではなくて、美学であると。つまり、視覚的情報によって形式化・分類化された知識の総体ではなくて、感性の全体において把握される体験の総体こそを信じて彼の作品の前に立つべきなのだ。

形式化、分析といった理性的行為から脱しようとしているわけだから、ここで言う美学とは、カントに代表されるような、判断を問題とする古典的美学を意味しない。私が念頭においているのは、現代科学の哲学的問題に取り組む哲学者、ゲルノート・ベーメが唱える「感覚的な美学」である。【注２】

＋＋＋＋＋

繰り返す。丸山直文の絵は、もどかしい。それは言い換えれば、美学の立場からその前に立つ者にとって、それが絵画であって「絵画」ではなくなってしまうということでもある。どういうことか。

結論めいたことを先に言ってしまうと、彼の作品は「雰囲気」の現出を本質としている。ここで言う「雰囲気」とは、ベーメに従えば（あるいは彼が依拠しているシュミッツの現象学に従えば）、「主観と客観の『あいだ』の何か」であり、「何か関係的なものなのではなく、関係それ自体である」。【注３】そしてそれゆえ、「雰囲気の性格は、中立的な観察者の立場からではなくて、もっぱら情動に襲われていることにおいてのみ確認される」。【注４】

雰囲気は関係それ自体であるから、「客観性にとどまろうとする観察者」という立場からは確認することができない。それに襲われていること、取り囲まれてしまっていることにおいてはじめて確認できる。丸山直文の作品は、そのような、客観性とは同時に成立しないという特性を持つ雰囲気を成立させようとしているがゆえに、それを回顧的に、つまりは距離をおいて客観的に語ろうとする者にとってはもどかしく思えるのだ。

＋＋＋＋＋

実際には、そうしたもどかしさに触れもせず、丸山はドイツに行く前年の 1996 年頃に「抽象」から「具象」に転向したと整理する人もいる。しかし丸山自身も正しく把握しているように、「純粋に絵画の構造だけを問題にした場合、抽象が行き詰っていれば、具象も行き詰っている」。【注５】つまり「具象」と「抽象」は、対照的というよりは、相互補完的な関係にある。したがって丸山が転向したというのは間違いで、彼は具象と抽象の比重を変えたにすぎない。

こうした柔軟な思考方法の基盤はいかにして形成されたのだろうか。そう思いながら、たとえば《two evenings 》（R-464）のような丸山の作品の前に立つと、彼がデッサンや色彩論を学んだセツモードセミナーの特徴をそこに認められることに気づく。それは、セツの創設者である長沢節の言葉を借りれば、「絵画にもデッサンがあるとするならば、それはいわゆる立体表現としてのデッサンではなしに、画面における色面のデッサンでなければならない」【注６】というようなものだ。

キアロスクーロやスフマートといった伝統的な明暗法による立体表現から絵画をきっぱりと決別させるこの態度は、結構ラディカルである。しかし先例はある。19 世紀末のフランスに。つまりは絵画の動乱期に。メルロ=ポンティによるセザンヌ論を見てみよう。「従って、世界がその厚みにおいて表現されることが望まれるならば、デッサンは色に基づくものでなければならない。[中略]『デッサンと色彩とはもはや別のものではなく、われわれは彩色につれてデッサンするのだ。色彩が豊富になるにつれて、形態は充実する。』セザンヌは、形態と奥行とを與える触覚を、色彩によって仄めかそうとはしていない。」【注７】

世界の厚みを、色彩に基づくデッサンによって表現するセザンヌ。しかしここで大事なのは技術の類似ではなくって、色彩によるデッサンによって目指されているのが、触覚でも視覚でもないときちんと述べられている点だ。先の引用は、次のように続く。「原初の知覚においては、触覚と視覚とのあの区別は未だ知られていないのである。[中略]生きられた物(la chose vécue)は、五感の所与から再発見もしくは構成されるのではなく、それらの所与を放射する中心として、一気にあらわれるのである」【注８】

セザンヌが、あのサント・ヴィクトワールなどの、色彩に基づくデッサンによって目指していたのは、原初の知覚とでも言うべきものが立ち現れる場にほかならない。そこからは、五感が、統一されぬままに、渾然としたままに、放射されている。それはまた、ベーメが「感覚の美学」において再定立を目指していること、そのものである。ベーメは、日常的な態度を根本的に転換し、知覚の基盤に立ち返れば、次のような境地に至ると言っていたではないか。「物の現在を物が放つ雰囲気として感知する。」【注９】物の現在。あるいは、現在

としての絵画。

セザンヌの絵画が切りひらいたのは、なにもキュビスムに限らないわけだ。哲学者ジル・ドゥルーズが「絵画における感覚の論理」という観点から、セザンヌとフランシス・ベーコンとを結ぶ意外な線を見いだしたように、【注 10】私はここで、「雰囲気」という観点から、セザンヌから長沢節を経て丸山直文へと至る線を引いてみたいと思う。

＋＋＋＋＋

セザンヌに代表される(あるいはセザンヌに押しつけられている)モダニズムに対して、丸山はどのようなスタンスで向きあっているのか。「僕はモダニズムが「普遍」という概念を提示したこと自体は決して悪いことではないと思うんです。ただ、そのことに対し、広義な形で考え、とらえ直さなければならないと思っているんです。フォーマリズムの問題についても、そう考えています。」【注 11】

広義な形で普遍を捉え直すとは、言い換えれば、「絵画とは何であるか、何によって構成されるべきなのか」を問うのではなくて、「絵画はこの世の中になぜ存在するのか、どのように存在すべきなのか」を問おうとすることである――というような言い方をすると、「実存は本質に先立つ」というサルトルのあの有名な言葉を思い出す人がいるかもしれないけれど、丸山に、そんな風にかっこよく言い切る態度など似合わない。彼の立場は、むしろ、実存主義者キルケゴールなどへの影響が再評価される後期シェリングのそれに近い。

シェリングは、19 世紀前半において権勢を誇っていた（そして自らもそのひとりであった）ドイツ観念論を、「何か（was)」ばかりを問うていて、しかも理性では説明できない現実をなきものとしている消極哲学であると批判した。そしてその欠如を補完するために、「なぜか（daß)」を問おうとする積極哲学を提唱した。【注 12】

こうしたシェリング的積極主義は、丸山において、たとえば次のような形であらわれる。「最近は図式的に形式と内容という風に分けて絵画の事を考えるよりも、それ自体を俯瞰しながら、作品のあり方を考えていこうと思っているんです。」【注 13】(傍点 引用者)

俯瞰しながら考えるといっても、絵画によって絵画のことを考えるという、フォーマリストたちが（あるいはその信奉者が）陥りがちな、いわゆるメタ絵画の立場を意味してはいない。丸山が「絵画」と「作品」のふたつをきちんと使い分けていることに注意すれば、そこでとろうとしている立場はおのずと明らかになる。

つまり彼は、形式と内容とに分けることで「絵画」というものを構築してきた考え方には誤謬があることに気づいてしまっている。つまり、こういうことだ。絵画を形式と内容に分ける考え方では、すでに「絵画」を前提にしてしまっている。ならば、どうせ「絵画」の存在を前提にするのならばと、丸山は、疑似科学的な態度を捨てて「絵画はなぜあるのか」を愚直に問う道を選んだのである。

絵画の内側において絵画を検証するというトートロジーに、ナルシスティックな感覚で身を任せるのではなく、絵画の在り方そのものにおいて実証しようとする。このほとんど開き直りとも言える態度が、絵画にで

きることを考えるのではなく、絵画がしなければならないことを考えようとする今の丸山を生んだ。

＋＋＋＋＋

まだ丸山が 20 代だった頃のこと。ステイニングという技法を用いて抽象的かつ有機的な形象を描いた彼の作品は、すぐさま話題となった。しかし丸山本人だって自覚していたはずだが、ステイニングという技法は、すでにヘレン・フランケンサーラーやモリス・ルイスといった、抽象表現主義を代表するアーティストによって用いられていた。また抽象的なのに植物的、有機的という形態は、テリー・ウィンタースという例があるし、もっと遡ってカンディンスキーにだって見出すことができる。つまり、そのふたつを取り上げたところで、丸山の絵画を論じたことにはならない。なのに周囲はその二点において丸山を評価し続けた。

おそらくそこで彼は、絵画の怖さを、あるいは、絵画を取り巻く世界の怖さを感じとったはずだ——なぜこの絵がここまで受け止められるのか……そしてなぜそのように受け止められてしまうのか……アートの世界には、どんな関心が横たわっているのだろうか……。

そして丸山は悩む。描けなくなる。そんな折り、つまりはドイツへと渡る直前の時期に共感を覚えた人物として、丸山が岸田劉生や村山知義と並んで木下杢下太郎を挙げているのはなんとも興味深い。【注 14】

造形作家ではなくて文筆作家。しかもその特徴はホフマンスタール直系と言える新ロマン主義的かつ耽美的性向。1980-90 年代における日本の絵画を特徴づけていたニューウェーブからもフォーマリズムからもほど遠い気質である。そんな木下の作品のどこに丸山はひかれたのだろうか。彼が読んだことがあるかどうかは定かではないが、木下の特性をもっとも良く伝える詩のひとつ、「該里酒（「鴻の巣」の主人に）」から最後の一連を引用してみよう——「冬の夜の静けさに／褐(あか)く澄む、該里(セリイ)の酒。／ さう云ふは呂昇の声か、／乃至その酒のしわざか。／幕あけて窓から見れば／星の夜の小網町河岸／舟一つ……かろき水音。」

褐く澄んだシェリー酒の色から、冬の澄んだ夜の空の色へと自然に連続していく色彩の相。静けさのなかにかろき水音が溶けこんでいくという音の相。ふたつの相が、それぞれの変化とともに渾然一体となっている情景がここにはある。そして驚くなかれ、その情景は、丸山がドイツから帰国後数年してから描くことになる《aurora》(R-475)ほとんどそのままだと言って良い(そこでは舟二つだけれども)。

むろんこのとき、「そのまま」であるのが、モティーフに限られないことには注意をしておこう。木下と丸山のふたりを結びつけるのは、むしろ「雰囲気」への関心である。つまりふたりは、とりとめのないものを、それ以上分析しえぬものを、いかにして表現するかを探求する点において、つながっている。

＋＋＋＋＋

そういえば丸山は、ドイツにいたとき、同時代の作家よりも、ドイツロマン主義を代表する画家たち、つまりカスパー・ダーフィト・フリードリヒやフィリップ・オットー・ルンゲに対してより強い関心を持って見て

いたと言っている。【注 15】彼がいた 90 年代後半のドイツと言えば、1996 年に国立美術館群の一部門としてハンブルガー・バーンホフ現代美術館が開館し、トランスアヴァングァルディアやアンセルム・キーファー、サイ・トゥオンブリーなどを展示することで絵画のしぶといまでの可能性を感じさせる一方で、その翌年にはカトリーヌ・ダヴィットがディレクターを務めたカッセルでの「ドクメンタ X」が映像と討論を多用する反物質的な内容で批判を集めたり、カールスルーエにメディア・アートを中心に据えた ZKM が開館したりするなどして、新しいフェーズの到来を告げていた。

そのような状況下で、同時代ではなく一世紀半近く前のドイツロマン主義を見ていたと聞くと、反動的な退行現象があったのかと思ってしまうかもしれない。けれど丸山が当時の自分を振り返って、「自分のつくる作品にフォーマルな部分だけではなくて意味を見つけ出したかった。自分は何故描くのかということを知りたかった」【注 16】と言っているのであれば、やはりそこには強い意志があったと考えるべきだろう。

実際、ドイツロマン主義は、此岸（前景）と彼岸（遠景）とを一挙に結合させる特異な画面構成だけでなく、夕暮れや朝もやといったようなとりとめのない時間性をその内容に選ぶことによって、明晰さを超えた情態の表現を試みた、絵画の歴史においても特異かつ意欲的な動向であった。そこでは、形式性と内容との一致といった問題をはるかに越えて、なぜ絵画はあるのか、どのようにあるべきかが、再考されていた。だから丸山は、その絵の前に立ち続けたのだ。

繰り返す。ともすれば青臭いとも受け止められかねない先の丸山の発言は、「なにか」ではなく「なぜか」を問う後期シェリング的態度にほかならない。悪や悲惨な現実といった理性だけでは説明も理解もできない事実があることに対しても哲学は眼を向けるべきだとシェリングが考えたのと同じように、丸山は、この世の中において、なぜ絵画はあらねばならぬのかを考える。

思えば丸山がドイツに渡る前年、すなわち 1995 年、日本では阪神淡路大震災と無差別テロである地下鉄サリン事件がほぼ立て続けに起こった。そしてその結果、「暴力的な力」や「不可視の力」に対する感覚を変更することを余儀なくされた。これに敏感に、そして真摯に反応した表現者に村上春樹がいることはよく知られているが、その例ほどに明確でないにしても、そこに丸山直文を付け加えてもかまわないのではないか。「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」とアドルノは言ったが、1995 年以降、少なくとも日本における表現者は、自らの表現を再考しなければならなかったはずだ。

＋＋＋＋＋

むろん、芸術家は科学者でもなければ哲学者でもない。政治家でもない。丸山は、シェリングらとは違う手法でもって、世の中の真理を私たちに伝える必要がある。では、どんな手法か。ベーメは言う。「芸術家の言語使用は、科学的なそれとは異なって、分析的な差異化による束縛を受けていない。そのため、共感覚的な特徴を定式化して、茫漠としたものを模写するという、夕暮れの主題にとってまさしく決定的なことを行うためには、芸術家の言語が適しているのである。」【注 17】

ここでベーメが念頭においている芸術家とは詩人のことではあるが、しかしである。茫漠としたもの……夕暮れ……分析をするのではなくて、共感覚的な特徴を定式化すること……これはまさに丸山の描く世界ではないか！とりとめもないもの、名づけえぬもの、関係それ自体であるもの……芸術家が表現すべきなのは、丸山直文が自らの個展につけたタイトルを借りるならば、「朝と夜の間」なのである。

丸山の選択がいかに野心的であるかは、夜空を見上げてみればすぐにわかる。黒い空に瞬く星は、確かに美しい。星同士の間にあるはずの三次元的な遠近は二次元に還元され、すっかり平面上の点の集合となった星たちは、その支持体を文字通り闇に溶け込ませている。絵画の理想の状態のひとつである非物質性がなんなく成立している。そしてまたその非時間的なあり方において、明晰な分析を可能にしている。

しかしそれは現実ではない。星空は、私たちが生きることのできる世界ではない。そして必ず朝はやってくる。現実がやってくる。

＋＋＋＋＋＋＋

現実における絵画の存在意義を考えた丸山は、雰囲気の現出を目標のひとつとした。なぜ雰囲気なのか、という問いには、ベーメの言葉が雄弁に答えてくれよう。「雰囲気を感知するうちに、自我はいわば解消し、脱落し、それ自体漠然となっていく」【注 18】

雰囲気の現出を目的のひとつとする丸山の絵画は、見る者を、見る／見られるという主客が明確に区分されている行為からそっと引きはがし、主客が渾然となった境地へと連れ戻してくれる。言うまでもなく視線に潜む権力の問題は、フーコー以降、あるいはニューアートヒストリー以降、絵画の主たる問題になっているが、丸山はそれに対して、現実的な対応をしたわけだ。

その結果生まれた丸山の絵の前に立つことは、まるで、西田幾太郎が『善の研究』で言うところの「純粋経験」、すなわち「自己の意識状態を直下に経験した時、未だ主もなく客もない、知識と其対象とが全く合一して居る」【注 19】ような境地に置かれることでもある。そうした場所では判断は宙づりとなり、言葉は封じこめられてしまう。それゆえ、分析と判断とによって定立させられる「絵画」は、いわば括弧つきの「絵画」は、そこでは成立のしようがない。絵画ではなくて、経験が、純粋になっている。

ごくおおざっぱに言えば、このようにして丸山は、絵画を内的な力学から解放した。ジャーゴンを組み立てて流通させている内輪からも、枠に囲まれた内側（画面）からも絵画を解き放った。

＋＋＋＋＋＋＋

こうした解放的な絵画を描こうとする姿勢は、たとえばベルギーの画家、リュック・タイマンスにも見て取れる。しかしタイマンスの絵画は、主観と客観が未分化の状態にある雰囲気というよりは、もう少し主体がはっきりとしている気分(Stimmung）の相において成立していると言える。その理由はおそらく、タイマンスが

取り組もうとしている歴史、宗教(とりわけキリスト教)、暴力といった問題圏が、主体性の放棄を許さないことにあるだろう。タイマンスは、すべての記憶が雰囲気へと風化していくことへの危惧から、そこをすこし気分のほうに引き戻しているというべきだろうか。

そしてここから逆に、丸山への批判も成り立つ。雰囲気には、たとえば「不穏」といったようなネガティヴなケースもあるのだから、そうしたものもまた、彼の絵画においては描かれなければならないのではないか——というような批判だ。

しかし、そう考える一方で、そういったネガティヴな雰囲気は、往々にして事実に回収されてしまいやすいとも思う。私(たち)は弱いから、不穏な雰囲気をそのままにしておくことには耐えられない。自分が襲われている雰囲気の理由を求め、意味へと変換することを望むのが私たちの習性である……とすれば、雰囲気をテーマにしていながら丸山が「不穏」を描かないのは、なにも彼が美術はハッピーであるべきだなんて思っている能天気な人物だからではなくて、私たちの習性を(あるいは弱さを)考えてのことではないかとも言える。大事なのはまず、なぜ絵画があるのかを考えながら、体験を純粋にすることなのだ。

＋＋＋＋＋＋＋

そしてここまで思いがいたったとき、ひとつの疑問とも結論とも言える考えが浮かびあがってくる。すなわち、「雰囲気を現出させようとする丸山の作品は果たして完成しているのだろうか」。

この考えはこう言い換えることもできる。「ステイニングという、時間と空間における継続的運動を感じさせる技法は、完成する瞬間を永遠に先延ばしするために召還されたのではないか」。

丸山は、完成を求めず、自らの絵画の在り方によって絵画の意義を実証することを選んだ。なぜか。

小説家の保坂和志の次の言葉における「小説」の語を「絵画」に置き換えてみながら読んでみてほしい。「小説は他の何ものによっても根拠づけられることのない、ただ小説自身によってのみ根拠づけられる圧倒的な主語なのだ。／本当の自由とはここにある。そして、現代人の息苦しい気分は主語よりも述語が力を揮っていることに由来しているのではないか、という推測がここから生まれる」【注 20】これは、小説だけの問題ではない。絵画の問題でもある。ひいては、私たち自体の問題である。

絵画はどうあるべきか、理論によって先鞭をつけて、それに続いて描く態度には、明晰さを求める現代人の姿が透かし見える。そしてそこには、保坂が指摘するように、必ずや息苦しさが生まれることになる。これに対して丸山直文は、本当の自由を求める。ただひたすらに、絵画を主語にして、自動詞的に絵画それ自体を根拠づけていく。それは言うまでもなく、根拠づけが無根拠であるということでもあるが、その事実に屈せず描いていく。あるいは、すべてが無根拠であることを知り続けるために描いていく。

だからなのである。あれだけ幸せな雰囲気を現出させているのに、丸山直文の絵を見ていると、孤独を、寂しさを、どこか感じてしまうのは。絵画を主語として絵画を根拠づけていこうとする丸山は、他者による事前の了承や確認を期待していない。他者による同意を、実は必要としていない。他者の視線を前提にしていない。

その結果生み出される絵画、それは徹底的に孤独だ。

　そうした孤独を絵画に味あわせることを許す点において、丸山直文は、その作品の雰囲気とは裏腹に、おそろしく厳しい人である。彼は、絵画を好きであるがゆえに、絵画を裏切る人なのである。これまでも、これからも。

（東京国立近代美術館研究員）

注 1　鷹見明彦、「画家たちの美術史 5　丸山直文　ステイン―予兆でもある記憶の光彩」『美術手帖』(2003 年 6 月号)、174 頁。

注 2　本論における美学および雰囲気の問題は、主に以下を参照した：ゲルノート・ベーメ、『感覚学としての美学』(井村彰他訳)、勁草書房、2005 年；同、『雰囲気の美学　―新しい現象学の挑戦―』(梶谷信司他編訳)、晃洋書房、2006 年。

注 3　ベーメ、『感覚学としての美学』、64 頁。

注 4　同上、61 頁。

注 5　辰野登恵子・丸山直文、「SAP SESSION 2000 いまの絵について語ろう」『Saison Art Program Journal』（2000 No.4)、2000 年、64 頁。

注 6　長沢節、『わたしの水彩―水彩画家のエッセイと技法』、美術出版社、1980 年、26 頁。

注 7　モーリス・メルロ=ポンティ、『意味と無意味』(永戸多喜雄訳)、国文社、1970 年、25 頁。

注 8　同上、25 頁。

注 9　ベーメ、『感覚学としての美学』、iii 頁

注 10　ジル・ドゥルーズ、『感覚の論理―画家フランシス・ベーコン論』(山県熙訳)、法政大学出版局、 2004 年。

注 11　「アート／生態系　美術表現の『自然』と『制作』　展覧会関連シンポジウム」『LR』(12 号)、(1999 年 3 月号)、40 頁。

注 12　哲学史におけるシェリングの位置づけについては、主に以下を参照した：木田元、『反哲学史』、講談社(講談社学術文庫)、2000 年、184-192 頁。

注 13　丸山直文、「丸山直文インタビュー(家村珠代編集)」『PILIER』(No.23, 24)、2007 年、7 頁。

注 14　丸山直文・岡部あおみ・白木栄世、「インタビュー『絵画が持つ新たな世界観の広がりを求めて』」『カルチャーパワー』（http://apm.musabi.ac.jp/imsc/cp/menu/artist/maruyama_naofumi/interview.html）、2005 年。

注 15　同上

注 16　同上

注 17　ベーメ、『雰囲気の美学』、143 頁。

注 18　ベーメ、『感覚学としての美学』、84 頁。

注 19　西田幾多郎、『善の研究』、岩波書店(岩波文庫)、1979 年、13 頁。

注 20　保坂和志、『小説の自由』、新潮社、2005 年、278 頁。

※本稿中の R 番号は本書所収のカタログ・レゾネ(pp.66-80, pp.128-152)の番号を示す。

初出 丸山直文『丸山直文全作品集 1988-2008』(p.91-95), 求龍堂, 2008 年