

ヨルグ・スプレット

HIDE NASU パラダイス 「那須秀至という名の楽園」

パラダイス
楽園への入場を望む者は、
門扉の背後に「汝自身」oneselfを置き去るべし。

リチャード・エクスナー¹

京都のスタンフォード日本センターでのセミナーの後、ハンス・ウーリッヒ・グムブレヒトは、ノイエ・チューリッヒャー・ツアイトンク紙²に、『内的世界の外部世界としての内的世界 Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt』と題して「日本文化における、空間の全体性への挑戦」について寄稿している。グムブレヒトに従えば「西洋で支配的な時間という次元は、日本文化においては相対的にマイナーな役割しか果たさない。」その事は同時に、なぜ「オリジナリティが- 仮にそのようなものが存在するとしての話だが- 日出る国においてはマイナーな重要性しか持たない」かを説明するという。

Hide Nasu (ひでゆき) の仕事もまた「時間を舞台化」するものである。彼の展示は見る者をして、壁面という空間に「舞台化」した一連の小さな作品群に対面させると同時に、顔料のような青やベージュでぼかされた、漆黒から灰白色に至る抑制された色使いで、表層より深い位置に配置された大理石模様や曇の流れのような風景を見い出させる。そこここにアクセントを与えられた水平ないしは垂直の「はり梁」が上塗りされ、これらの神秘的なマチエールに、より深い縁取りを与える：時として、さらに小さな幾何学模様が付け加わることもある。

那須はまた透明あるいは不透明な長方形が、雲のような構造物と様々に折り重なる構成の、より大きな作品を提示することもある。那須の一連の新シリーズにおける新たな要素は、まるで本物の海を眺めているような、水平線による風景の分割だ。一つの画像の中（つまり前に）複数の画像が配置されている場合も同様で、恐らく、さらに空間的な位置関係になるといえよう。

1990年以降、那須は、高さ6cmの縁で囲まれた1.33平方mの木製の盆に形作られた大きな漆黒の『鏡池』に、壁面に並べた画像が映し出されるという構成のインスタレーションを行って来た。作家は、瞑想とともに、ごく少量の墨を混ぜ彩色した水を、この蠟引きした黒塗りの盆に、表面が張力で盛り上がる限界まで注ぐ。この滑らかに輝く漆黒に、天井と壁と壁面に並べられた画像が反射し、その表面を形づくる（見る者の立ち位置により異なる）- 雲のような大理石模様と汚れない艶やかな黒い光沢が交錯する垂直と水平のイメージ。何の画像もなく漆黒色のみが全表面を構成する一方、逆に反射が無限の深みの中に、ガラスのドアや、木々の間から楽園が垣間見えるような印象を生み出す。あたかも不可解な井戸の中を覗いているかのよう。

この『ま間：媒介空間』。日本語の『間』は「門（ドア）」と「日（太陽）」という漢字から成り立つ。「門（ドア）」は二重の媒介空間から構成される：門扉の下の隙間と、両扉の

¹ 「沈黙の中の跳躍」シュツットガルト、1992, 104 (美しい, 死者)

² ノイエ・チューリッヒャー・ツアイトンク 2005年1月10日(No. 7), 19.

間の隙間。「日（太陽）」という字は門扉の下にあるが、しかし実際のところは下ではなく、競合的かつ根源的には、むしろ門から遠く離れた水平線上にあるといえよう。

さて、これらのことが展示された作品とどのように関係し合っているのか考えてみることにしよう。壁面の画像群自体の間と、画像群と池の間にある空間についてはすでに言及した。しかし、これらに加え、個々の壁面と池に映るその反射の間の空間、そして池自体の間にも媒介空間が存在する。

彼を「日本人」の芸術家と見なすつもりはないと断言してから Hide Nasu について書き始める批評家がいるのには驚きを禁じ得ない（無論、この作家の文化的出自を貶めるものではないのだが）。1950年与野市(現、さいたま市)の生まれ、1977年からドイツ在住。シュツットガルト大学で1年間、聴講生として過ごした後、フランクフルトのシュテーデル・シューレでトーマス・バイルレやヨハネス・シュライターのもとで絵画を学び、修学後、自身もグラフィック・デザインを教えた。那須は、今日的な芸術思潮に関わりたくも母国では不可能だったため、その機会を求めてヨーロッパにやって来た。

しかし、もちろん我々は那須の中に、バーネット・ニューマンに影響された訳ではないにしろ14世紀から17世紀の日本絵画の伝統に浸った、生得の日本人を見出す。この時期に外的事象の精密描写は、内的生活の表象に取って変わられた。実際のところ、海外に出ると、誰でも自分の文化的ルーツこそが最も異国的に見えるのではないだろうか。

誰もが那須の壁面画から日本の石庭を連想する訳ではないが、彼の鏡池の一つを眺めながら、それらを思い浮かべない者も珍しいのではないか。

時間も池の中で重要な役割を演じている、ちょうど季節と時を映し出す俳句のように。もし塵が黒い水面に落ちるなら、そこに映る壁面画には条痕が現れるだろう（例えば岩にひびが走るとか）。盆の水は曇り、染料と漂う細片のせいで波打つ黒い木目のようになる。

しかし、これらの作品は「エンクラウステック（焼付け蠟画法）」として知られた、古いテクニックを使った多重画とは本質的に異なるものである。古代ギリシャ語の焼き入れ *enkaie* を意味するこの手法は、エジプト、ギリシャ、ローマの絵画に使用され、8世紀のビザンチン・イコンなどにその名残を留めている。³ 我々は、この画法のことを古典を通じて知っているが、中でもプリニウスによれば、エンクラウステックは、顔料と熱した蠟を混ぜ、絵画の表面にへらまたハンドル状の道具 *cestrum* で塗り重ねるといふ。そういう意味では、那須は、次のような、彼独自のエンクラウステック手法を開発したといえよう。

キャンバスを下塗り（通常、白で）した後、顔料を熱い蠟に混ぜたものを幅広の刷毛で塗る。「この上に和紙を載せ、ブラシの代わりにアイロンを使ってゆっくりと着実に延ばしてゆく。こうして顔料と蠟が和紙の下で融け合う。」顔料と蠟は透過することなく下塗りされた表面に付着し、一方和紙の繊維にも吸収される。このようにしてそれらは一つになる。この最初の層の上に、色を変えながら第二、第三と、塗り重ねて行く。これが「腕の動きと強さに応じて」、見る者を迷わせる、奇妙で神秘的な、森のような印象を生み出す。「見る人に同時に二つの事を体験させたい。作品内部の空間とともに、塗りの深みから、作業している私の息づかいを」。

このようにして物理的には極めて薄い空間から心理的には極めて多層な深みが生まれる。那須はいう。「西洋でも東洋でも絵画の質は、表面を覆う顔料や筆使いのインパクトにかなりの程度、左右される。しかし顔料を塗られた表面の下には、何も描かれていない下塗りが残ってしまい、塗られた表面の幻覚的な性質を暴いてしまう。だから私は筆の代わりにアイ

³ 芸術辞典：絵画・建築・彫刻。エアランゲン、1994, IV, 157f.

ロンづかいによって、空間的深みから広がる確かな表面という幻覚を創り出し、この障害を除去する、自分のテクニックとしている。

ドイツに来て芸術史を学ぶ以前に、那須がヨガ気圧の実践者となり、現在も、この技術の指導者でもあるという事実は重要である。気圧はマッサージの一種であるが、那須がその作品で実現している透過と圧着というプロセスを共有している。気圧は、凝りと不連続性から個体を解放し癒す。那須のエンクラウスティック手法もまた連続性を生み出すが、重層するイメージが絵画の「内面」を構成している。

この種の絵画は、「困り込まれた自然」としての庭園のような空間を描き出す、首尾一貫した世界観に根ざしている。つまり自然は混沌と野生から成るが、庭園は植物に内在する、そのような力を制御するものと見なされる。ヴィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer) も、またそのような世界観を共有する数多いヨーロッパ人の一人である。1908年に書いた、今や古典というべき博士論文の中で、ヴォリンガーは *Urkunsttrieb* (原初的芸術衝動) の存在を訴求し、これを「純粋な抽象」、「混沌とした人生の不透明さ (*Weltbild*) を解き明かす唯一の道」の探求と定義した。⁴ ヴォリンガーは人類の「原初反応」は世界信仰ではなくむしろ恐怖であり(175)、美と神々は、この恐怖の創造者であると述べている(178)。

これは宗教哲学や美学などの見地からは異議の多い提案である。彼はどのようにして芸術や宗教が持つ自由と祝祭性を、「喜びのない自己保存」(182)の根源であると極解したのだろうか？ 恐らくヴォリンガーをこのような視点に導いたのは、現代の我々も共有する進化主義であったといえよう。進化主義の信条に従えば、かつて光は闇の混沌から現れ、人類という種の進歩も、野蛮かつ無秩序な存在からより高い領域へ、改良を経つつ極致へと向かう長い道に沿って進化するものとされる。

科学的な経験主義は、この見解を正当化するようにみえる。しかし、現象と論理は全く別である。形而上学的かつ超越論的な哲学者たちは、この常に高みへの前進を許す進化論の判断基準と条件に疑いを投げかけた。さらに「…しかし、全てが始まった時、それはそのようなものではなかった」(マタイによる福音書 19:8)と、聖書的な伝統も、また遥か以前に失われた黄金の時代の存在を要請した。

明らかに、悪（「悪の力」）がすべての権力と真実の源であるという見方が広く静かに存在する一方、善は、不確かな徳と、人生の禁欲的否定の精神に根ざしていて、悪を否定する力は、生きようとする本能に逆らうことからしか生まれない。

タルムードから錬金術者たちへ、さらにはシェリングから後にはシラーへと広がる、この圧倒的な戦闘勢力に対抗する声は、ごく僅かしか聞こえてこない。たとえばフランツ・フォン・バーダー (Franz von Baader) は、こう述べている。「高い潜在力に始まり、弱さで終わるとするのが正しく悪の特性である。悪は常に潜在力として創造されると同時に消滅する、断片的な要素である。ちょうど分数のように、2分の1、4分の1、8分の1・・・。」⁵

また人は、古い日本の剣道の流派により定式化された実践的信条に従うこともできる。その信条は、師範の Ito Tenzaa Chuya により Takeharu Teramotu を経てデュルクハイム伯爵 (Dürckheim) に伝えられた：「猫の卓越した洞察力」⁶。猫でも人でも、全くの野生の鼠はどうすることもできない。しかし、この特別な猫は、鼠のいる部屋に放たれると

⁴ 要約と概論。形態心理学について、新版 ミュンヘン 1959, 81.

⁵ 作品 851ff (新版. Aalen 1963) VIII, 192 (自由の教えについて解説).

⁶ K. Graf Dürckheim, 「素晴らしい猫、その他の禅問答」, Weilheim 1964, 61-72.

「単にゆっくり近づいて行き、口にくわえる」(62)。この猫が他の猫にある猫の話をする。「木切れのように、いつもボーと日向ぼっこをするだけ。誰も、この猫が鼠を取るのを見たことがない。この猫のいるところには鼠はいない。この猫が現れたり寝転んだりするところには鼠はいない。この猫は「無」になっている。だから私は彼には敵わない」(68)。

もつとも、この種の話は何も日本まで行かなくともアダルベルト・シュティフター Adalbert Stifter の「若者向けの、休日のプレゼント」という序文にも見出せる。バーン・スタイン *Bunte Stein* の「色々な石“Colorful Stones”」⁷ (人生の小さな楽しみを歌った「インディアン・サマー(天気雨)」という彼の作品を、ニーチェは、ゲーテ以降のドイツ文学において、唯一の魅惑的作品として賞賛している)。⁸「空気の動き、水の流れ、穀物の成長、海の広がり、大地の緑、空の碧さ、星の輝き：それらは驚くべきものです。雷雨と家を二つに切り裂く稲妻、海を泡立たせる嵐、火を噴く火山、大地を覆す大地震を、全部合わせても、これらには及びません(7f)。」シュティフターは人類についても同様に感じる。「正義、単純さ、自制、理性、自分の仲間に与える有益な効果、明るく優しい死と結びついた美しさに対する驚嘆：私は、これらが好きだ……、我々は人類を支配する優しい法則を何とか捉えようと努めている(9)。」

混沌の存在を前提とする創世記では、無からの創造は知られていない。しかし、実際には、混沌から創造される存在などないのだ。ましてや創造主の苦しみによって混沌から何かが生まれる(ヨブ記で起きたように)などということはない。事物は、創造者の命令によって存在を与えられる。そして創造者が最初に造ったのは庭園であった。すべての庭園の原型としてのパラダイス。

多くの人々はエデンを乳と蜂蜜の国として想像するが、これは的外れである。他方、キリスト教の伝統に従えば、パラダイスには二つの異なるバージョンがある。しばしば「パラダイス」は最終的な達成を意味する(ミルトンの「失樂園」の記述の3分の2は「天国」に捧げられている)。しかし、実際には、そして元来は、日常的な世界とは対照的な、静けさに満ちた調和、我々をテストし、我々に挑むものとしての、地上の樂園を意味した。

不幸にして我々は、このテストに落第した。恐らく、この失敗は、我々の、間隙、そして距離自体に対する、忘れっぽさに帰することができよう。⁹ あなたは私ではない。毎夕、太陽は門扉の下の同じところに戻って来る。外からしか眺めない限り、我々は絵の中にも池の中にも入り込めないし、芸術作品は、人間同様、全く内面化されない。¹⁰

もちろん、作品に入り込む方法、より正確には一種の動き、あるいはより厳密には、ある種の不動というものが存在する。猫が思い浮ぶ。詩人のリチャード・エクスナー Richard Exner が「沈黙に落ちる」ことについて語ったように、静けさに満ちた調和は我々をテストする。自由になれる場所で我々は思索しながら決定を待つ(ドイツ語の場所 *Ort*)という言葉は、もともと武器の「先端」を意味した)。「我々の身近な環境の中に存在する対象同様、芸術作品を理解するのに必要なのは、我々の目や耳ではない。むしろ、我々を幸せにしてくれるものを喜んだり楽しんだりする能力だろう。芸術作品は、その中に没入し、息づき、動

⁷ 全作品 (Colli/Montinari), KStA XIII, 643.

⁸ 全作品, Berlin-Darmstadt 1969 II, 7-14.

⁹ J. Splett, 「樂園思想」『記号と驚き』(Ztschr. f. Kultur, Frankfurt/M.) 16 / Nr. 47 (2005) 5-14.

¹⁰ C. S. Lewis: 「見ること- 道具棚の中の瞑想」(1945), in: 『未遭遇。神学と倫理学に関するエッセイ』(W. Hooper), London 1971, 171-174.

くことができる開かれた空間、我々が対象や個人に近づき満足できる場所を与えてくれる。この空間は、我々を、存在の異なった領域へと導く。我々の存在を包む殻をはぎ取る。」¹¹

Hide Nasu の絵（空間同様、絵画自体が、その作品間で相互作用を繰り広げる）の世界に入る者は、自らがパラダイスに入ることを許可されたことに気づくだろう— まさに冒頭に記した警句^{エピグラム}が示すように— 楽園^{パラダイス}への入場を望む者は門扉の背後に「汝自身^{on oneself}」を置き去るべし。

翻訳 札幌市立大学デザイン学部教授・社会学博士 原 俊彦

¹¹ R. Guardini, 『芸術作品の本質』, Stuttgart/Tübingen 1950, 34.