

「コーラー」から芸術創造の場へ

関村 誠

はじめに

一般に、芸術創造について考察する場合には、表現される内容とそれが何らかの素材を媒介して表現された作品という二つの基本的要素がふまえらる。そして、それらの中に創造行為が位置づけられて議論されることが多い。つまり、芸術家の内側にあるものが、いかにして外側の作品に具現されるか、という問題設定の枠内で芸術活動が考察されるのである。こうした考え方の中では、作者がその中で創造する空間および作品の置かれる空間は、均質な広がりとして理解されて、取り立てて考察対象とはならないのがふつうである。しかしながら、現代の芸術創造は、〈場〉との特別な関係を結ぶ活動という側面をも併せもつようになり、均質な空間という捉え方の下には解消できない意識を露呈してきている。特にこの問題が浮上してくるのは、美術館等のあらかじめ定められた空間への設置とは異なる仕方での展示を試みようとする場合である。都市や地域を舞台にして、特殊な空間での芸術展示も行なわれるようになってきた。こうした芸術活動において、芸術家は独立した作品を創ることとは別の問題にも直面せざるをえない。作品を設置する場の選択と作品の制作そのものが必然的に切り離しがたく結びついてくるのである。

こうした問題意識をもとにした実践例として2005～2006年に行われた広島市立大学・ニュルンベルク美術大学アートプロジェクトでは、「KHORA（コーラー＝場）」というテーマをもつこととなった。2005年には広島の大学近辺の里山を舞台として、2006年にはニュルンベルクにおいて制作と展示が行われた。このプロジェクトでは、日独の交流を通じて、いかなる〈場〉の中での制作と作品展示を行なうかという問題を、参加者がそれぞれの立場から意識することになった。

本稿では、西洋の形而上学の起源に位置づけられているプラトン思想の中の「コーラー」という概念を敢えて現代のわれわれのアートプロジェクトのテーマとして取り上げた事由を明らかにすることを試み、そこから芸術創造における〈場〉の問題をめぐる現代的課題に回答していくための一つの視点を定めていきたい。

1. 『ティマイオス』におけるデーミウールゴスとコーラー

「コーラー」(xw/ra)とは、古代ギリシア語で、場、空間などの意味をもっている。この概念と芸術創造との関係を見定めるために、とりわけ、プラトンが対話篇『ティマイオス』において提示した興味深い意味用法に依拠して考えていきたい。プラトンに

おけるこの概念の用法が、後に見るように現代の思想家たちにも影響を与えており、〈場〉との密接な関わりをもとうとする現代の創造行為について考察するうえで示唆的なものをそこから取り出せるように思われるからだ。この対話篇において「コーラー」という概念が導入されていくいきさつを追うことにする。そこでは、まず「デーミウールゴス」という神話的存在者とその行為に関して、やや立ち入って見ておかなければならない。その結果、デーミウールゴスの創造行為と場との関係をめぐるひとつの古典的思索が、現代のわれわれの観点からみても興味深いものとして浮かび上がってくるであろう。

この後期の対話篇『ティマイオス』において、宇宙の生成の有り様を問う宇宙論が展開されている。そこではまず、知性とロゴスによって把握されるアイデア存在と、感覚によって捉えられ生成消滅するものとの区別を明確にすることから議論が始められている(27d-28a)。知性の対象であるアイデアと感覚の対象とを厳格に区別して、後者が前者を分有しているとみなすいわゆるアイデア論というものは、中期の対話篇、とりわけ『パイドン』において明確な仕方では提示されて、さらに『国家』で大きく展開され、プラトン思想の中核をなしている。『ティマイオス』の議論はアイデア論を基盤としたものであるといえるが、「分有」という眼前の感覚物の有り様からアイデアとの関係を捉えることでは説明しきれない問題、すなわち、感覚物の生成についての議論が展開されている。『ティマイオス』においては感覚で捉えられる万有の生成自体がアイデアとの関係で考究されているのである。そこでプラトンは、感覚される事物を作り出す者の存在を神話的な仕方でも導入する。宇宙を創造する神とも呼ばれるデーミウールゴス(dhmiourgo/j)という神話的存在が議論に取り入れられるのである(28a sqq.)。

このデーミウールゴスという語は、他のプラトンの対話篇にもみられ、ここでは「職人」と訳するのが適当な場合がほとんどである。『国家』においては、具体的に「靴作り」、「織物工」、「大工」など物作りに従事する者に関して使用されているが、「画家」(zwgra/foj)もまた絵画という現れを作り出す者としてデーミウールゴスであるとされている。さらに、画家のあり方と比較することで哲学者としての国家統治者の行為が論じられ、哲人統治者は「国家のあり方を描く画家」(501c)とされているが、その際に、プラトンはこの哲学者をデーミウールゴスとみなし、民衆のもちうる徳の「作り手(=職人)」(500d)という意味合いを持たせている。また、『国家』第十巻において、プラトンが厳し

く批判する詩人の創作行為が、「模倣」(mi/mhsij)であるという点で画家の行為と類比的に論じられており、詩人も「見かけの作り手」(599d)としてのデーミウルゴスとみなされている。このように、作るという職人的行為は、『国家』において様々なレベルでの創造行為を貫く規範的原理として議論に組み込まれて、哲学者の行為の構造をも説明するために用いられている。

『ティマイオス』では、プラトンはこの創造者をいく度か「神」(qeo/j, 30a, 30b, 32b, 34a)と呼んでおり、「万有を生んだ」者とみなしてもいる(41a)。しかし、創造者デーミウルゴスは全能の創造者ではないことは明らかである。この創造者は、キリスト教の造物主神の創造者と異なって、空虚な無から創造するのではなく、まだ形のない素材に形を与えて見える物として現象させていき、無秩序状態に一定の秩序を与えていくのである。このデーミウルゴスの行為の説明に先立って、プラトンは職人的な製作の仕事の原理を次のように述べている。

何を製作するにしても、その製作者(dhmiourgo/j)が、常に同一を保つもののほうに注目し、その種のもを何かモデル(para/deigma)に用いて、当の製作物の形や性質を仕上げる場合には、そのようにして作り上げられるものはすべて、必然的に美しいものとなります。しかし、製作者が生成したものに注目し、そうした生み出されたものをモデルに用いる場合には、製作物は美しいものとはなりません。(28a-b)¹

ここで、デーミウルゴスという語を岩波書店全集版の種山訳に従って「製作者」とした。プラトンは、神話的存在のデーミウルゴスの導入の前に、アイデア存在をモデルとして用いて感覚物を製作し、その作品が「美しい」ものとなるという職人的創造行為の規範を確認している。神話的存在の宇宙創造者としてのデーミウルゴスもまた、常に同一を保つ存在としてのアイデアを原型すなわちモデルとみなして、そこに目を向けつつ、それによって、物体性をそなえており、したがって感覚で把握されるこの宇宙を創造したとされる。

アイデア存在をモデルとする職人的製作の原理を基盤とする議論は、『国家』における哲学者論においても見ることができる。ここでは、「徳の作り手(dhmiourgo/j)」あるいは「国家のあり方を描く画家」としての哲学者を論じる際に同様の創造の規範が適用されている。そこでは、「神的な範型(para/deigma)」を用いて描く画家たちが一国の輪郭をかたどるのでなければ、国家はけっ

して幸せになることはできない」(500e)とされる。この哲学者あるいは国家統治者としての画家の制作行為については、「真実在としての〈正〉や〈美〉や〈節度〉やすべてそれに類するものほうに目を向けるとともに、他方こんどは、人間たちのなかにつくりこもうとしているその写しのほうに目をやる、というふうに、何回となく両方を交互に見つめること」(501b)であり、その目指すものは「人間の品性を、人間の品性として可能なかぎり神に愛される性格のものに、できるだけ力をつくしてつくり上げる」(501c)ことであると述べられている。ここでも創り上げられた作品が「この上なく美しい絵になることでしょう」と言われて、美しさが強調される。このように、様々な徳に関わるアイデアを範型(para/deigma)すなわちモデルとして創造行為が遂行され、感覚で捉えられる具体的な人間存在の品性がその作品として、しかも「美しい」作品として捉えられていることがわかる。

このように、『国家』においても『ティマイオス』においても、知性で捉えられるアイデアをモデルとみなして感覚物としての作品を作るという職人的製作行為が規範となって機能している。デーミウルゴスという神話的存在による宇宙創造も、プラトンが『ティマイオス』以前から依拠してきたこの規範に基盤が置かれている。したがって、「作品」としての感覚世界を創造するデーミウルゴスの行為は、職人あるいは芸術家、またそれらと比較されてプラトンの論じる哲学者などの行為との関連を念頭に置きつつ解釈していくことが可能であろう。宇宙の製作者としてのデーミウルゴスもまた、モデルとして「同一を保ち、恒常のあり方をするもの」すなわち「永遠のもの」を用いて、宇宙を生成した事物のうちで「最も美しいもの」として創造した(29a)。デーミウルゴスは、宇宙の生成の原因であり、宇宙に秩序を与えて美しいものとしているのだ。この生成した宇宙は、デーミウルゴスの「作品」(e1rgon, 30b)であり、永遠性をもつアイデア存在をモデルとした「似像」(ei0kw/n, 29b)であるとされる。ここでは、デーミウルゴスという存在を介して生成(ge/nesij)と創造(poi/hsjij)とが結びつき重なり合って理解されている。このように、プラトンは、この物質的な世界の成立の様相を神話的な形で説明づけようとしている。

プラトンが展開する様々な創造行為をめぐる議論においては、あるときはこの行為が哲学の構造に組み込まれて積極的に活用されたり、またあるときはそれが見かけを作って人を惑わすという点で厳しく批判されたりと、否定と肯定の両面がみられる。そこでは、作られたものとそのモデルとなるものとの存在が前提にさ

れて、それらに対しての作者や見る者の関係のあり方がさまざまな価値づけを含めて議論されている。『ティマイオス』においても、生成した事物とその生成のもとになっている原理的な存在との明確な二元論的区別がみられ、それが議論の出発点となっている。それはプラトン哲学の中では、「生成するもの」と「常に同一を保つもの」、「感性的なもの」と「知性的なもの」との対立する二項関係、さらに、「見えるもの」と「見えないもの」の区別にもつながっている考え方である。ふつうは、イデア論の前提をなすともいえるこの二元論がプラトン主義の主要な特徴と見られている。

しかしながら、『ティマイオス』の宇宙生成論をさらに追っていくと、プラトンの思索が単なる二元論に終わるものではないことがわかる。というのも、この対話篇において、「生成するもの」あるいはデーミウールゴスによって製作されたものとしての宇宙と、「モデルとして仮定されたもの」つまりイデア存在の他に、プラトンは「第三の類」(48e)の導入を明確に宣言するからだ。この第三の存在は、「あらゆる生成の、いわば養い親 (tiqh/nh) のような受容者 (u9podoxh/）」(49a) つまり、生成の〈場〉であり、プラトンはそれを「コーラー」と呼ぶ。この概念を含めての三つの要素が、これまでにみえてきたデーミウールゴスによる宇宙創造を理解する上で念頭に置かねばならない基本的要素とされる。

われわれは三つの種族を置かなければなりません。すなわち、「生成するもの」と、「生成するものが、その中で生成するところの、当のもの」と、「生成するものが、それに似せられて生じる、そのもとのもの (モデル)」の三つがそれぞれです。なおまた、受け容れるものを母 (mh/thr) に、似せられるもとのものを父に、前二者の間のもを子になぞらえるのが適当でしょう。(50c-d)

この「生成するものが、その中で生成するところの、当のもの」としてのコーラー概念の有り様については、他にもさまざまな側面から言及されている。コーラーは、「すべてのものの印影の刻まれる地の台 (e0kimagei=on)」(50c) であるとされるが、個々の物質のように一定の特性をそなえているわけではなく、「なにか厄介な仕方、理性対象 (nohto/n) の性格の一面を備えて」(51b) いる。コーラーは、あらゆるもののモデルとなるものを受容して、あらゆるものがそこで形を与えられて生成する母胎、根源的なく創造の母胎とも理解できる。

コーラーという〈場〉は、「捉えどころのない厄介な種類のもの」(49a) とプラトン自身も認めている通り、それを明確に定義することが難しいものとなっている。コーラーに対しては、これまでさまざまな観点からの解釈がなされてきた。この概念は、客観的規定を免れるところ自体にその特性があるとさえもいえる。それは、形而上学の源流と見なされるプラトニズムを特徴づける二項対立の限界を示唆し、それを超える側面を表わすものである。この側面に着目したフランスの哲学者ジャック・デリダは、「第三の類」であるコーラーに関して、「人はコーラーについて、これでもなくあれでもないとする言うことができず、あるいは、同時にこれでもあり、あれでもあるとする言うことができない」という点を強調する²。そして、彼独自の「脱構築」(déconstruction) の作業—形而上学のテキストのうちに、形而上学によって抹消された形而上学の他者の痕跡を読み取ろうとする試み—の一環としてコーラーの解釈を遂行して、その異質性を露呈させようとしている。逆説的だが、プラトン対話篇の中にプラトニストではないプラトンの思索展開を見出すことができるといえよう。このような二項対立の図式にはおさまらない特殊な概念であるコーラーとの関わりにおいてデーミウールゴスの創造が行なわれるのである。

このプラトンにおけるコーラー概念については、アリストテレスの理解を一瞥しておくべきだろう。アリストテレスは『自然学』において、プラトンが『ティマイオス』のなかで「質料 (u3lh) と場 (xw/ra) とを同じものであるとしている」³ と断言している(209b)。じっさい、『ティマイオス』において、コーラーは「あらゆる生成の受容者」として、「いつでも、ありとあらゆるものを受け入れながら、また、そこへ入ってくるどんなものにも似た姿をも、けっして帯びていない」(50b-c) と言われており、黄金を材料にして特殊な形をつくる場合に、その形の多様性にかかわらず、いつでも同じ黄金と呼ばれることが例として挙げられている。コーラーは受容するものによって、いろいろと違った外観を呈するが、それ自体はどんな形もとらないものとされている(50e)。このような記述は、コーラーの特質をアリストテレスの「質料」に近づけさせることになる。岩田靖夫はこのアリストテレスの理解に依拠しつつ、プラトンのコーラーを解釈しようとしており、「この第三の原理がなにか素材的なもの、後のアリストテレスの術語を用いれば質料 (u3lh) 的なものを指していることは疑うべくもない」⁴ と述べ、また、コーラーは「アリストテレスの第一質料 (prw/th u3lh) と同じ性格のものであり、そ

れの先行者であることは確実であると思われる⁵という。

確かに、アリストテレスの第一質料もまた、不生不滅の根源的な存在であり、形をもたず、「ただ思惟によってのみ抽出されるが、現実的には個別的存在者を離れては独立離存しえない」ものであり、コーラーとの共通点はあるであろう。しかし、岩田自身もふれているとおり、プラトンのコーラーをアリストテレス的資料と同一のものともみならず解釈に対して、反対する者もいる。コーンフォードによれば、受容者としてのコーラーは、「そこにおいて」(e0n w{) 事物の属性が現れ出る場であって、「それから」(e0c ou{) 事物が作られるような素材とは異なっており、彼はコーラーを素材としてみるべきではないとの立場に立っている。そして、プラトンが黄金とそれをもとにした形の例を挙げたときに使っている「黄金を材料にして」(e0k xrusou=, 50a) という表現は、コーラーの説明として誤解を招くものとしている⁶。これに対して、ガズリーは、素材を表す際にプラトンにおいて、「そこにおいて」と「それから」という両表現が無差別に使用されていることを指摘しており⁷、岩田の主張はこの指摘を受けてなされている。けれども、コーラーを「生成の養い親 (tiqh/nh)」とも言い換えているプラトンは、コーラー自体とそのなかで生成しあるいは創造される感覚的事物とが別のものであり、コーラーが生成するものにある種の積極的な関わりを持つという見方をもっているように思われる。このことは、本稿で後にみるように、芸術創造との関連でコーラーをみようとするとき浮かび上がってくる特質でもある。コーラーをその素材的側面を強調して解釈する場合、「そこにおいて」生成と創造がおこなわれる〈場〉として捉えることが困難になるであろう。この生成と創造とにいかに関わるかという、〈場〉として解釈する観点からコーラーの機能をその動態においてみていくべきであろう。

以上のように、コーラーは、知性の対象でも感覚の対象でもなく、両者をその中で関係づけ、感覚物の生成と創造とを可能にする〈場〉として捉えられるであろう。プラトンは、感覚で捉えられる事物がアイデア存在をモデルとして生成しあるいは創造されるためには、この受容と生成の〈場〉が不可欠の要素だという考えを持っていたのである。

2. コーラーと芸術の〈場〉

さて、このコーラーの概念とそれに関わるデーミウールゴスの創造活動を、現代における芸術制作において参考とすることができるであろうか。宇宙創造者の仕事と芸術家による創造との比較

は、一見して不適當のように思われるかもしれない。しかし、ギリシア語のデーミウールゴスという語は、もともと「職人」あるいは「芸術家」を意味する言葉である。また先に見たように、デーミウールゴスの行為には、プラトン自身においても『国家』などで展開される職人の活動を規範とした様々なレベルの創造活動との共通点もある。コーラーという受容と生成の特異な〈場〉において素材を用いて目に見える形態の生成を可能にしていくデーミウールゴスの活動に、〈場〉との自覚的な関わりの問題を孕んだ現代の創造活動と通底するものを見ていくことは可能であるといえよう。

現代のわれわれにとっての芸術のあり方とコーラーとの関連性を考えようとするとき、近代的な空間概念との齟齬が必然的に問題となってくる。じっさい、このコーラーという概念は、近代的な思考の枠組を乗り越える可能性をもっているという点で、西欧においても日本においても複数の学者たちによって注目されている。ここでは、いくつかを指摘して、そこから芸術創造の〈場〉をめぐる現代の課題とコーラー概念の特質との接点を見定めていきたい。

西田幾多郎は、その著『善の研究』における「純粹経験」の概念を深化させて「場所の論理」を展開しているが、論文「場所」(1926年)では、プラトン『ティマイオス』のコーラーに自らの場所論の出発点を見ている⁸。西田によれば、従来の認識論では、特にカント学派においては、「認識とは形式によって質料を統一すること」であると考えられてきた。しかし、彼は、主客の区別を超えて、「自己の中の自己を映すという自覚の考から出立して見たいと思ふ」という立場に立ち、「認識するといふのは体験が自己の中に自己を形成することに外ならない」とも述べる。さらに、認識における作用というのは、「映された対象と映す場所との間に於いて現れ来る」のであり、この対象の背後に「之を映す鏡がなければならぬ、対象の存立する場所といふものがなければならぬ」と言う⁹。このように、西田は、意識の野としての場所を認めようとしている。

西田の場所論とプラトン思想の交錯を基礎にして思索する中村雄二郎は、コーラーが雑多な諸力に充たされて、揺さぶられて外観を変えて、そのなかである様態があらわれてくるという点に着目する。そのうえで、コーラーが「ちょうど像に対する鏡のような働きをする」¹⁰と述べ、「コーラーの持つ鏡の働きを具体的な一般者(無の場所)の自己限定として継承したのが西田である」¹¹として、プラトンと西田の接点を強調している。さらに中村は、プ

ラトンがコーラーを一種の容れ物とみなして、とりわけ、振動させることで穀物を不純物から選り分ける「箕」(plo/kanon)にたとえて宇宙生成における秩序づけを説明していることに注目して、リズム論的な観点から解釈を試みている¹²。この振動によって、似ていないもの同士が引き離され、よく似たもの同士が同じところに集められることになる。この秩序づけによって、それ以前には比率や尺度のない状態のものが美しい宇宙となったのである(53a-b)。このように、中村は、コーラーを動的側面から把握することによって、それをアリストテレスの質料と同一視することに反対している。また中村は、古代ギリシア語におけるもう一つの場所概念である「トポス」(to/poj)との比較においてコーラーの特質をとらえようと試み、「事物に先立ってそれを包み込むものとして存在する場所」としてのアリストテレス的なトポスと異なって、プラトンのコーラーはよりいっそう根源的で「原初的かつ動的に、場(場所)をとらえたもの」と述べる¹³。

オギュスタン・ベルクは、場所とそこにあるものが互いに浸透し合うような場所、場所と物が互いに参与し合っている「風土」(écoumène)について独自の思索を展開している。彼は、すべてを受け入れて(刻印)すべてを生み出す(母型)というコーラーのあり方に着目して、コーラーの基本的な特性を「開け」(ouverture)にあることを強調する¹⁴。ベルクもやはり、アリストテレスにおけるトポス概念と対照させてプラトンのコーラーを解釈している。物から分離できて、物との存在論的な絆をもっていないトポスに対して、コーラーとは、「そこにあるものに参与する場所」(un lieu qui participe de ce qui s'y trouve)、「動的な場所」(un lieu dynamique)である¹⁵。そして、このコーラーとしての場との関連で「風土」の概念が論じられている。われわれは〈場〉に働きかけるとともに、〈場〉からの影響を受けつつわれわれ自身としてある。「風土」を考えると、われわれが物との間で主客二元論を超えた複雑で動的な関係を結んでいることがわかるのである¹⁶。人間と風土の関係は、受動・能動の二重の状態にある。そこでは、主観的なものと客観的なものが重なっており、ベルクはそれを「通態的」(trajectif)と呼ぶ¹⁷。風土を主観客観の区別を超えた「通態性」(trajectivité)において捉えてコーラーと関係づけるベルクの議論は、日本的風土の里山の場を利用するアートプロジェクトにとっても極めて示唆に富んでいる。ベルクはまた、「近代の西洋文明は、測定できる物理的な存在者(物のトポス)を重視する傾向があり、物が存在するために必要な関係の網の目(物のコーラー)を過小評価するか、まったく無視し

てしまう傾向がある」¹⁸と述べている。われわれは未だこの近代の桎梏から逃れきっていないのではないだろうか。そして、この課題への応答を〈場〉と関わる芸術創造を通して突き詰めていくことができるように思われる。

もっとも、近代的な場所や空間の意識の縛りから抜け出ようという試みは、芸術実践のうえで、すでに様々なかたちで追究されている。この探求を深めて現代芸術に大きな影響を与えた創造者のひとりとしてセザンヌを挙げることに異存はないであろう。セザンヌの制作を念頭に置きつつ、メルロ＝ポンティは、『眼と精神』において絵画に関する思索を展開している。そこでは画家の身体性が強調され、人間と世界の間的主客に分離できない関係が議論される。画家は「その身体(corps)を世界に貸すことによって、世界を絵に変える」のであり、「見る者(le voyant)は、それ自体目に見える身体によって見えるもの(le visible)のうちに浸り入っている」のであるから、見る者は世界に対して身を開き、世界も即自的なものと物質ではなく、「身体という生地で仕立てられている」のである¹⁹。メルロ＝ポンティは、『見えるものと見えないもの』において「私の身体は世界と同じ肉(chair)でできている」²⁰とも述べている。この世界の肉性を指摘する考えは近代のパラダイムを超え出るための重要な概念といえる。このメルロ＝ポンティ以前に、身体あるいは肉体を、まさに風土との関係で論じているのが、和辻哲郎である²¹。和辻は『風土』において次のように述べる。

風土もまた人間の肉体であったのである。しかるにそれは、個人の肉体が単なる「物体」と見られたように、単なる自然環境として客観的にのみ見られるに至った。そこで肉体の主体性が恢復されるべきであると同じ意味で風土の主体性が恢復されなくてはならぬのである²²。

和辻がここで「風土もまた人間の肉体であった」と過去形で語っているように、通態性をもつ風土が、普遍空間を前提とする近代的な意識に埋没してしまっている状況は今日でも大いに見てとれることである。風土の肉性を恢復することは、コーラー的な〈場〉を取り戻すことであるともいえよう。

じっさい、現代社会に生きるわれわれの普段の生活の中での物を見る感覚と空間認識とに、コーラー的な〈場〉を意識することは希薄になっているように思われる。われわれは、様々な事物に囲まれているが、それらの多くは、規格化された生産システムさ

えあれば、どの場においても、同じ製品を次々と作り出すことが可能である。このような近代以降に成立した物のあり方に慣れている現代人は、事物とそれが生まれてきた〈場〉とが持っている特別な関係を意識することがあまりなくなっている。これは現代の都市社会においてより強くなった空間意識であろう。物と場所が分離し、無関係になっているといえよう。コーラーとは、物と分離できないつながりをもった「かけがえのない」場所である。それに対して、トポスとは、別の場所にもあることのできた物を自由に位置づけられる「かけがえのある」場所とすることができる。われわれは、このトポスの場所性と結びつけられた近代的な空間意識をまだ常識として持っているのである。つまり、普段われわれは、空間に特別な意味をもたせず、等質な広がりとして空間をみなしており、そこに区切りを入れて様々な物を配置している。美術展示についても、美術館やギャラリーのようなあらかじめ定められた空間に作品を設置することを当然と考えている。けれども、この平板化した空間のとらえ方が支配的になれば、われわれは〈場〉との親密な関わりをなくしてしまうように思われる。ベルクも述べるように、近代以降のわれわれは、「相対的な存在の（生成）の単独性を、絶対的な存在の普遍性に埋没させる」²³という方向に進んできた。さらに、テクノロジーの発達によって、現代のわれわれは、様々な場所に一定の仕方では居合わせる、あるいは、遠方にあるものを眼前に引き寄せて対峙することが容易にできるようになった。しかし、そうした自由さの反面、〈場〉に対する密着した関係をもとにした親近感は逆に薄れてきており、それは人間関係にも波及しているともいえる²⁴。

以上のようなコーラー的な〈場〉の特殊性を念頭におくことによって、野外展示を中心とした「アートプロジェクト KHORA」は、近代的で冷淡な空間意識からぬけ出して、〈場〉との新たな共生関係を築こうという試みである。このプロジェクトでは、あらかじめ定められた展示空間に作品を設置するのではなく、個々のアーティストがそれぞれの作品の意図に適した〈場〉をさがし出して、制作と作品設置をおこない、作品と〈場〉との特有の関係を意識した展示をめざしたからだ。そこにある〈場〉の生成作用に参与することとその〈場〉に作品をつくって設置することが切り離せないような制作展示である。作者は、その〈場〉との特殊な絆を結んだうえで作品と関係することになり、作品が、孤立した静的対象としてではなく、〈場〉との動的作用の働きをも含めて捉えられることとなる。見る者もこの〈場〉のもつ動態に引き込まれることになるだろう。自覚的に〈場〉に関わることに

よって、異なる風土や文化の地においても、そこに新たな仕方では自己を映し出すことができるのではないだろうか。

結び

現代のわれわれは、〈場〉についてあまりにも硬直した観念の中で生を送り、様々な〈現れ〉といきいきとした交渉を失っているように思われる。表層レベルでの物質と情報のやりとりが横溢し、感性自体が飼いならされてきている現代世界において、ラディカルな思考の深化によって、感性の野性味ある豊かさを取り戻すことが必要とされている。この生の状況において、〈場〉と〈現れ〉に何らかのかたちでかかわる芸術創造をいかに位置づけていくべきかという問題を前にするわれわれにとって、コーラーという場の概念は近代的空間の捉え方の限界を乗り越えるための手掛かりとなるものであり、芸術と場の関係の現代的探究にとって極めて意味深いものといえよう。ベルクの言葉を借りれば、コーラーは、「近代の二元論を時代遅れのものとしてしまうような関係論的なパラダイムを孕んでいる」²⁵のである。

コーラーは、非近代的概念であるのみではなく、芸術創造における現代的課題のひとつの核心に深く関与しているものといえる。現代の芸術は、未だに、近代のパラダイムから生まれてきた普遍的な空間を前提としてしまう意識との対決の最中にある。風土における生成と芸術創造との共振からの新しい表現の試みは、われわれ現代人の空間の見方を変えて、コーラー的〈場〉と物とのあいだの原初的な関係をもう一度考えなおし、その豊かな実りを取り戻す手がかりとなるのではないか。〈場〉の磁力のただ中での創造は、新たな表現の可能性を広げることにともなる。トポスに源流を持つ近代的な場所がいまだ支配的な現代に生きるわれわれにとって、物が他のどこでもないその〈場〉に存在しているという特殊性あるいはその「かけがえのなさ」に対する感性を、芸術創造を通じて回復することが必要である。また、こうした感性を持つことが、自分たちの住む〈場〉としての地域とのつながりや風土への親近性の意識を緊密にして、芸術と社会をつなぐひとつの絆の形成へ向けての寄与ともなるであろう。

- 註
- 1 本稿におけるプラトンの原典からの邦訳は、岩波版全集の訳を参考している。しかし、別様に訳出した箇所もある。
- 2 J. Derrida, *Khôra*, Galilée, Paris, 1993, p. 16.
- 3 『アリストテレス全集第3巻、自然学』、出隆・岩崎允胤訳、岩波書店、1968年
- 4 岩田晴夫「ケノン・コーラー・トボス」『新岩波講座哲学7トボス・空間・時間』、岩波書店、1985年、p. 11.
- 5 *Ibid.*, p. 12.
- 6 F.M. Cornford, *Plato's Cosmology, the Timaeus of Plato translated with a running commentary*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1937, pp. 181-182.
- 7 W.K.C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy V, The later Plato and the Academy*, Cambridge University Press, 1978, p. 265.
- 8 『西田幾多郎全集』第3巻、岩波書店、2003年、p. 415。「此の如きイデアを受け取るものとも云ふべきものをプラトンのティマイオスの語に倣うて場所と名づけて置く。無論プラトンの空間とか、受け取る場所とかいふものと、私の場所と名づけるものと同じいと考へるのではない。」しかし、プラトンに対して少し距離をとったこの西田の言及に関して、中村雄二郎（注9参照）は、プラトンのコーラー概念と西田の場所概念との間に強い親近性を見てとっている。
- 9 *Ibid.*, pp. 418-420.
- 10 中村雄二郎『述語的世界と制度』岩波書店 1998年、p. 41.
- 11 *Ibid.*, p. 43.
- 12 *Ibid.*, 第1章
- 13 *Ibid.*, p. 42.
- 14 A. Berque, *Ecumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris, 2000, p. 25. (邦訳：オギュスタン・ベルク『風土学序説 文化をふたたび自然に、自然をふたたび文化に』、中村元訳、筑摩書房、2002年、p. 44.)
- 15 *Ibid.*, pp. 24-25. (邦訳、p. 42)
- 16 *Ibid.*, pp. 89-90. (邦訳、pp. 157-159)
- 17 *Ibid.*, p. 93. (邦訳、p. 165)
- 18 *Ibid.*, p. 101. (邦訳、p. 180)
- 19 M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 16-19. (邦訳：M.メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静雄・木田元訳、みすず書房、1966年、pp. 257-259)
- 20 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964 (M.メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦・木田訳、みすず書房、1989年、p.363)
- 21 オギュスタン・ベルクはこの事実を強調する。「哲学者として、この世界の肉性を指摘したのはメルロ＝ポンティが初めてではない。『知覚の現象学』(1945年)以前にすでに『風土』(1935年)にこの考え方が示されている。」(A. Berque, *op. cit.*, p. 187; 邦訳、p. 328))
- 22 和辻哲郎『風土、人間学的考察』(1935年)岩波文庫、1979年、pp.21-22.
- 23 A. Berque, *op. cit.*, p. 66. (邦訳、p. 118)
- 24 この親近性の問題を哲学的に深めた著作として以下の文献を参照。L. Couloubaritsis, *La proximité et la question de la souffrance humaine, Enquête de nouveaux rapports de l'homme avec soi-même, les autres, les choses et le monde*, Ousia, Bruxelles, 2005.
- 25 A. Berque, *op. cit.*, p. 25. (邦訳、p. 44)