

Title	人間と芸術
Author(s)	吉岡, 健二郎
Citation	デザイン理論. 1969, 8, p. 2-15
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52524
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

人間と芸術

吉岡健二郎

現代に於いては言葉に対する不信感や疑惑が非常に強くなってきているように思われる。そのような傾向は、なにも平和だとか自由だとかいった言葉について窺れるだけでなく、自然とか芸術とか人間とかいった日常的次元では極めて明瞭でさえある筈の言葉に関してすら生じてきている。

それは恰も人間文化の中に大きな地すべり現象がはじまったかのような不気味ささえ感じさせる。人間は恐怖にとらえられると、それから逃れるために自己の恐怖を客観化し、物化し、そして自己の恐怖を物の中にとじこめ呪縛しようとする。その結果人々は次第に饒舌になり多産になりそして行動的になる。じっと沈黙をまもり恐怖に耐えぬくことは既に超人的な克己心をもつ人にしかできない芸当であろう。

然し何か意味のある発言やら行動といったものが本当にわれわれに可能なのかどうかについて保証をしてくれるものはどこにもない。われわれはただ発言し行動することによって辛うじて発狂を免れつつ生きつづけているような気がする。その姿はまるで手足を滅茶苦茶に働かせていないと底なしの泥沼に沈んで行ってしまおうとも思い込んでいるかのようだ。いやもしかするとわれわれは既に発狂しており、そのためにかくも無意味な行動を続けていられるのかも知れない。そもそも正常だとか異常だとかといった区別さえ、われわれにとっては何だか胡散臭いものに思われてきている、われわれは何かわからぬ恐怖に

かられ、ただひたすらに喋っている。それは現在という瞬間が停止し、何か恐ろしい沈黙があたりを拡がることを恐れる気持と表裏している。そうかといって明るい未来が招いているので喋りつつそれに近づこうとしているわけでもない。更に又、埋没するに値する程の楽しい過去を持っているわけでもない。当然のこととして得体の知れぬ恐怖にかり立てられているわれわれは、充実した時間を持たぬまま水泡の如く生成消滅を繰返すだけになる。

もし仮りにわれわれがすがり得るものがあるとすれば、それは疑い得ない確実なものとして存在するようなものでなければならぬだろう。それは確実な知識でもよいし、疑い得ぬ善でもよいし、又われわれにとっては望ましいことであるが、時間の停止するような美であってもよい。それが何であれ、われわれが真に必要としているのは、われわれを恐怖から救い出し、その蔭でわれわれをしばらく憩わせてくれる依りどころになるものである。

ところがこのような発言自体が既に大時代すぎて滑稽なものに見えかねないのが現代なのである。人々は一世紀近く前から美という言葉が故意に口にしなくなり代りに面白いと言うようになった。美を口にしなくなっただけでなく芸術も浪漫派が持ち上げた天上の高みから市場の雑鬧の中へと引降してしまった。芸術が宗教の代用品的な社会的機能を果たすと考えた社会学者コントの予言は、芸術自身の価値低下や物神崇拜という不幸な形で適中しつつあるかに思われる。そして芸術という語は美から離れ、宗教的形而上学的意味を切捨てることによって身軽になりながら、かえって言葉としての統一の意味を失い、次第に曖昧なものへと拡散してしまった。

多分、どんな言葉でもそうだろうと思われるが、芸術という言葉も、それはただこの言葉に意味を与え、自己の責任において再生せしめんとする人々にとってしか明確な輪郭を持たないものになってしまっている。そしてそれだからこそ人々は言葉に対して不信感と疑惑とを増大させつつあるのだろう。なぜなら言葉というものは根本的に社会的なものであり、人間共通の財産であり、わ

たくしし得ないものであるのに、現在ではまるで自分だけのものであるかのよう
に扱う人が増えてきたからである。

芸術という言葉を、かくかくしかじかの意味に使うべきであるなどと誰かが
定義するのは当人の勝手であるが、凡ての人がその定義に従うべき義理は一向
に存しない。してみると或る言葉を或る意味づけにおいて使用するというこ
とは、使用する当人の内面的なものがどれ程盛り込まれていたとしても、結局当
人が自己自身の恐怖や不安から脱するための方便にしか過ぎなかったというこ
とになる。もしそれが幸いにも他人にも納得してもらえるものであったなら、
その時はじめて社会的に人間的紐帯の役を果し得ることになるわけだが、しか
し他人に納得してもらえるか否かについての保証が最初から与えられているわ
けではないのである。

人間が語るときにはそれが普通の言葉であれ所謂造形言語の場合であれ、いつ
でもこのような緊張を強いられる。

一般的にいて理論家というものは言葉の操作者であり、言葉を並べること
によって一つの世界を築き上げて行かうと意図するものであるが、それは彼が
自己の周囲の世界、つまり感覚を通じて彼の精神の中に流れ込む外界を、言葉
という手段によって秩序あるものに仕上げて行く作業である。芸術に関する理
論家の仕事の一つは、感性的体験の全体性をできるだけ損うことなく理論化し、
合理的で把握可能な、そして伝達可能な形態にする点にある。もし感性的体験
が極めて深いものであれば、その理論化はそれだけ困難となるであろうし、
理論は理論化を拒絶する体験の全体性を、ただ暗示するにとどまる記号とい
った性格を帯びざるを得なくなりもするだろう。しかし他方芸術に関する理論は、
芸術という言葉によってわれわれは如何なることを意味すればよいのか、又意
味するのが望ましいかをできる限り明白ならしめんと努力するものでもある。
何れの場合にせよ、理論と呼ばれるものの根底には、個人もしくは民族の直観
といったものがひそんでおり、そして更に哲学と呼ばれるものの根底にも深い

感情的確信がひそんでいなければならないのである（フォルケルト）。もし理論の展開というものが論理的な矛盾を犯さずにどめどなく喋り続けることと同義であるなら、そのような理論はクロスワードパズルめいたものにしかすぎなくなってしまうだろう。理論を展開せしめる原動力となるものは、或る明晰さに到達しようとする意志であり、客観化を求める表現欲求であろう。明晰判明な世界に到達したいというわれわれの欲求が、究極的には例えば理由のない或る恐怖からわれわれが逃れることができるようにと神が仕組んだ巧妙な陥穽だとしても、われわれは恐らくこの欲求の充足に努力しつづけるだろう。そしてもし理論化という作業が、このような人間精神の全体性によって支えられたものと考えられたなら、それは直観の明晰化を求める芸術と、或る共通の基盤の上に立つ人間の行為とみなされてくるのである。そしてここに芸術と理論との或る内面的な駢関が成立つのである。

精神史としての美術史という言葉がややもすると時代精神とか民族精神とかの表現としての美術の歴史という意味に理解されやすいことに対してゼーデルマイアが注意を喚起しているのも結局美術とはそれ自体色と形によって精神が自己を形成して行くことに他ならず、作品自身が一個の思想であることがともすると忘れられ、同時代の哲学思想や社会状態の挿絵の如くにみなされてしまう危険を感じたからである。言葉を通じて展開される哲学的思想や芸術の理論が一個の認識であり創造であるのと同じように、否それより一層明確に芸術活動は世界の認識であり一個の現実の創造である。フィードラーがこのように考えた時、芸術運動と芸術理論との深い内面的なつながりも当然のこととして理解できる。事実われわれは印象派とヴィックホフ、表現主義とリーグル、シュールレアリスムとドヴォルシャークが、それぞれ前後しつつその業績を示し、芸術活動と理論的活動との間に或る見えない糸の張られているのを感じる。ドヴォルシャークの場合は彼自身の学問上の立場からして表現主義に近かったとみなされうるが、マニエリズムの作家達の再発見再評価という仕事によってシ

ユーラリアリズムの先触れとなっているというべきかもしれない。

いずれにせよ「芸術とは、自然とそこに生きる人間との間の対決の形式」(シュマルゾー)なのであって、人間の精神的活動は人間の言語以外の形式においても展開しうるものであり、しかも理論的認識と同等の意義と価値を有するのである。フィードラーやシュマルゾーのこのような芸術観は現代の芸術理論の中に深く浸透しており、それが様々な造形言語観として現われてもいるわけであるが、かかる考え方によって理論的活動と実際の芸術活動との間の内的な、つまり表面的な影響関係ではない人間精神の基底部分における照応関係が認められることになる。芸術的形成活動と理論的活動とは、人間精神のそれぞれ独立した二つの世界を形造るものであって、どちらか一方が他方を支配したり優位にあるという関係ではない。ただ両者は共にその根底においては「感性的なものの永遠の流れから、不変の形式の領域へと絶えず逃れようとする人間の行為」(フィードラー)として同等なのである。

以上述べてきたことは既に或る種の仮説を前提とし、そしてその上に立っている。すなわちその仮説に従えば芸術とは無防備感から脱出し、確実な依りどころを希求するところから生まれるものということになる。われわれはわれわれ自身の存在を確保せんがためにもものを作る。芸術とは根本的にはものを作り出す人間の行為に他ならないが、しかし何の故に人間はものを作るのかという形而上学的な問に対して究極的解答を求められたなら、恐らくわれわれの凡てが沈黙せざるを得ないであろう。さまざまな芸術活動や芸術理論は、このような問に対する各個人の解答の試み以上のものではなかろう。そして最初に触れたようなわれわれの果しない饒舌と絶えず新しいものを求めて止まるところを知らぬ好奇心とは、この問が投げかけてくる恐怖と不安から逃れるためのステロ化された形態ではないだろうか。もしわれわれが語ったり、物を作ったりする作業がわれわれを無防備感から脱出させてくれるものであるべきなら、作業の結果でき上った作品はわれわれを恐怖から保護してくれる確実さを持ち、生

半可の攻撃にはびくともせぬ実在性を持っていなければならない。換言すればでき上ったものが凡ゆる疑惑を拒否して存在しつづける、或いはしつづけるべきだと確信されるような一個の世界でなければならない。このことを裏返して言えば、われわれが現在あまりにも確信のない行動をしすぎているということになる。例えば芸術とは根本的にはものを作り出す人間的活動のことだと認めたとにしても、個々の作品に直面してわれわれは一つ一つ確信をもってこれは芸術作品である、これはそうでないと断定できるであろうか。われわれの感覚を快くくすぐるもの、或いは所謂美的な満足を与えてくれるもの、このことを芸術作品と呼ぶとしたら、芸術とは人間の作った殆んど凡てのものについて言える言葉にすぎなくなってしまうだろう。

われわれは心理的效果というこのあまり当てにならないものに頼って或るものを芸術か否かと判定する立場からは遠く離れた地点に来てしまっているように思う。しかし一方では芸術が人間の直観的・形成活動であるとみること、つまり作品をそれが与える心理的效果によってでなく、その作品の成立の過程と制作の意図に従って考察する立場をとるにしてもやはりわれわれは或不確かさの中に陥らざるを得ない。作品の制作意図が理解できたにしてもそれが芸術作品と呼ぶべきか否かが曖昧だからである。

芸術成立の起源、というよりは成立の根源を尋ねることはフィードラーやハイデッガーの関係論文にみられる通り人間の存在そのものに関わる問題であり、且われわれを大いに触発する。が彼等の論文を読んで芸術の問題が概念的に明確になることがそのままわれわれにとってこの問題が直観的に明確になることを意味し得るだろうか。もちろん既述したように理論的世界と芸術的・形成の世界とは、それぞれ独立した領域であり、芸術的世界がそのまま損われることなく理論的世界に移し換えられうるわけのものではない。又われわれが現在理論化を試み、芸術という言葉で意味される世界の明確化に努めている状況は、フィードラーやハイデッガーがそれを行った状況と同じとも言えない。芸術的活

動も理論的活動も変転常なき感覚世界の流動を脱して不変な形式を作り出そうとすることであるなら、われわれはわれわれの直接置かれている世界の芸術的な、或いは理論的な明確化に努めるべきであり、そうすることが芸術の根源を求めるといふことになるのだとすれば、われわれはわれわれの理論と芸術とを作ることによって自らの直観的明確さを獲得する他はない。その際われわれがフィードラーやハイデッガーの理論がもつ程の实在性を獲得しうるか否かといふことは全く別問題である。ただわれわれは芸術の問題を絶えず新たに問い直すという形で直観的明晰さに向って進む努力を強いられているだけである。

芸術を心理的印象の問題として扱うことも創作態度のそれとして扱うことも、それらが何れも単に個人的な観照乃至創作の心理の問題として扱われる限りでは、芸術という行為の明確化に関して限界があると思われる。それ故芸術とは人間精神の創造的活動性の問題であり且又人間文化の中で一個の現実を産出する行為であるという側面に注意を向けることによって先の仮説、即ち芸術は無防備感から脱却し確実な依りどころを希求する人間的行為だとする仮説に、或程度の具体的なふくらみを与える必要が生じてくる。

フィードラーが力説するように芸術とは一個の現実の産出であると考えられる。彼によれば現実とはわれわれの精神的肉体的活動を離れて存在する何ものかではなくて、われわれの活動によって生まれてくるものである。詩とは言葉によって産出された現実であり、絵画とは絵具・カンヴァスその他の材料によって構成された現実である。もちろん言葉の羅列が物理的意味での現実産出ではあってもそのような現実をわれわれが詩としての、或いは芸術としての現実と認めるかどうかは、まだ解らない。がとも角、芸術は人間の精神的肉体的活動を通じての現実の産出であることは確かである。そして芸術がこのようなものだとして次に問題になるのは、その現実性の具体的な姿である。

例えばわれわれの知らない外国語の詩といったものは、われわれにとって音響としての現実性はあるけれども芸術的な現実とはいえない。又描写的絵画の場

合、林檎の絵は意味的まとまりとして把握されない限り、単なる赤い絵具の平面としての現実性を持つにすぎなからう。又建築や風景を描いた絵の場合、われわれは観念的、意味的にとらえられたこれら建築なり風景なりの中へ、実際に歩み入るわけには行かない。描写的絵画に限らず抽象的絵画の場合でも、眺めるものがそれらを一つの意味的統一体とみなさぬ限り、芸術としての現実性はないといってよい。彫塑的作品の場合も同様である。つまりこのような芸術の場合、芸術が現実の産出であるということには二重性がある。即ち制作という肉体的行為を通じて物体としての現実的作品が出来上って行くにつれ同時に精神にとっての現実も又判然とした形をとってくるのであるが、絵画や彫塑の場合は意味的統一としての現実の方に重点があつて、かかる意味統一が可能となる物質的現実との間に次元上の差が存しつづける。オルテガの譬喩を使えば次のようになる。われわれが窓ガラス越しに外の景色を眺めている時、それは窓枠で区切られた一まとまりの風景をみていることになる。しかしもし視線の焦点を窓ガラスに合わせれば外の風景は消えてしまう。それと類似の現象が絵画や彫塑においてはみられるわけである。

ところで建築や庭園などの場合はどうであろうか。この点をフライの建築の本質という論文は巧みに捕えているように思う。彼によれば建築とは芸術的に形成された現実そのものである。それは正にわれわれの生活し行動する生活空間の形成であり、生活空間の中での形成である。建築が現実的な芸術であるというとき、そこには絵画や彫塑の場合のような物質的意味での現実と意味上の現実との間の差がないということである。

ここで所謂現実性の問題について更に立入って考えて置く必要があるらう。

現実とは一つの現象が単に主観的でなく客観的なものとして定立せられることに他ならない。それは私の意識を現在占めているものが同時に私の外に存在する或物に即して承認されることである。私の存在していることが確実であるのと同じように私の外に存在する或物が確実であれば、そのものは極めて現実

的だといえる。単に頭の中で思い浮かべたことは想像であり観念であって現実ではない。私の心の中では現実的かも知れないが、私の外に在るものとして、又私の存在している時間空間内で私に対立しているものとして、現実的なのではない。従って私の存在するのと同一の時間空間内にあり、私と相互作用の関係にあるものが最も現実的であり、普通に現実的といわれるものは第一義的にはこのようなものでなければならない。

先の例に戻っていえば一枚の風景画の現実性というものは絵具やカンヴァスの現実性ではなく意味統一としての風景の現実性であり、従ってそれは広い意味での精神的現実であって、われわれと同一の時間空間内で私に他者として対立するものとしての現実ではないといえる。詩の現実性という場合も同様である。詩が現実的だという時、それは例えばしなやかな肉体がリズムカルに現実の空間の中を動く舞踊が現実的だというのとは異なる。詩の現実性はわれわれの精神内での現実であり直接的感覚の対象としての現実ではなく、従って舞踊が私の眼前に繰りひろげる律動的現実であるのとは異なる。舞踊においては私の精神を占めている現実が同時に私にとっての外的現実として存在している。絵や詩における現実はその時間的空間的位置からみて、われわれが現に存在している時間空間と同一ではない。われわれは所謂想像上の時間空間の中へ移行しなければならず、そこでの出来事や存在を、舞踊が現実的だという意味での現実とみなせばわれわれは現実と想像との区別のできなくなった人間とみなされる。芸術が現実性を持たねばならないことは今更言うまでもないけれども、その現実性の具体的姿は、芸術ジャンルの相異によって必ずしも一様でないことは明らかである。

フライは建築の芸術としての特性を、その現実性の在り方の点に求めている。そして建築の独自の機能として空間の形成という点をあげているが、それは絵画が空間関係を表現する（シュマルゾー）という場合とは根本的に異なっている。即ち絵画の空間は意味上の、或いは精神上の空間であり、一方建築の

空間は文字通り現実的な空間である。建築はわれわれが行動し生活する現実空間を芸術的空間として形成する。建築において私の意識をみたしているものは同時に私の外に現実として存在している。詩において私の意識をみたしているものは、建築の場合に現実的であるという意味では現実として存在していない。建築はわれわれの現実的空間を芸術化してしまう力を持っている。それは強いて言えば茶を飲むという現実的行為を一種の芸術的行為へ転化させる場合と類似している。

われわれが建物の中へ入って行くということは現実に別の世界へ入って行くことである。それによって私の意識は変化するが、変化した意識は依然として現実的である。なぜなら私をとりまく空間は現実の空間であり、私の存在している時間空間と同一の時間空間だからである。建築はそれに触れる人間を否応なしに建築空間の中につつま込み、そして人間の意識を作り変えてしまう。それぞれの宗教がそれぞれ独自の建築空間を作り出しているのも理由のないことではない。建築がわれわれの現実の意識を変革する上で極めて強力に作用するからである。

以上のことからして建築はわれわれとの間に距離を置かない芸術だといえるであろう。それは逆にわれわれが建築に対し精神的肉体的に距離を置いて眺めると、それは彫刻的なものに、そして更には絵画的なものにと姿を換え、その現実性は稀薄となって所謂精神的現実の方向へ移行することを意味する。

建築のこのような現実的性格と絵画・彫塑の理念的性格とは、従来の用語でいえば非描写的芸術と描写芸術、或いはスーリオのいう第一次的芸術と第二次的芸術というふうに区別できるであろう。そしてこの第一次的芸術には単に建築のみならずわれわれの生活空間そのものを形成する諸芸術を含めて考えてよいであろう。そしてこれらの芸術においてはわれわれは絵画や彫塑に対する時観照者であったのとは異った在り方、即ち眺める人間ではなくて一緒にその空間を作り出す共演者という立場になる。共演者というのは現実的空間を芸術的

それとして演出するということであり、芸術的に形成された空間の中での行動者であるという意味である。

ところで建築をはじめとする生活空間形成の芸術は、その現実的性格の故に、人間生活の肯定的側面を表現する芸術とならざるを得ない。例えば絵画の場合であれば現実生活の中での醜なるものを芸術的に表現することも可能であるが、建築その他形成された現実がそのまま芸術的現実となる芸術では、醜は表現し得ない。同様の理由で悲劇的建築とか滑稽な建築とかいったものも考えられない。生活空間形成の諸芸術は、人間的生の機能を肯定的にのみ表現する芸術ということになる。

以上眺めてきて気がつくことは現代の美術が一般に建築乃至は生活空間形成の芸術に著しく接近してきているということである。それは美術が物を作る人間の行為という美術本来の姿に帰り、理念的意味の表現は専ら文芸の世界に委ねるようになったということでもある。

芸術という言葉の意味は次第にもはや状態を作り出す人間的行為というそのもともとの意味にまで還元されてきてしまった。ものを作り出すことが芸術であるなら建築から書物の装釘に至るまで凡て芸術である。それらを芸術と呼んでならぬ理由はどこにもない。しかもわれわれはこの地点から再び出直さべく強いられ、そして芸術という言葉の意味の拡がりのあまりの広さに当惑してしまうのである。その結果われわれは芸術の意味を明確化しようとして発せられる果しない言葉や行為の氾濫の中に埋没し窒息しそうになりながら、しかも自分を苦しめる相手が何であるかその正体を捕え得ずに苛立っている。

われわれは何のためにもものを作ったり或状態を作り出したりするのかということの意味がわれわれ自身にとって充分明らかになりさえすれば、物を作ることとしての芸術という言葉の意味も又ははっきりとした輪郭を持つてくるのではなからうか。

われわれがものを作るのは、内外から迫ってくる恐怖から逃れるためだとい

う仮説を最初に述べた。絶えず流れ去って行く感覚的現象の世界の中で確固とした砦を築き、その中で憩えるようにすることこそ物を作るという人間の行為の根源的な意味ではなかったろうか。物を作るという行為が人間を自然状態から脱出させ自然の恐怖を呪縛する術をわれわれに教えてくれたのではなかったか。芸術は美しい芸術であるまえに、われわれが恐怖から逃れるための術であった。それは魔除（apotropäische）という形をとる時もあれば陶醉によって暫し不安を忘れしめるという形をとるときもあった。何れの場合にせよ、われわれは自ら作り出したものの蔭に憩いつつ不安から逃れたのである。われわれは自称芸術家や通称としての芸術が、われわれ自身の苛立ちを癒してくれるか否かを知らない。芸術という名称は、多分美という言葉と同じく、われわれが意図したから手に入れられるというものではなからう。或る一人の人間が自己の存在を脅すものの前から逃れんが為に作ったものが他の同じような恐怖と衝迫を感じる人間にとっての憩いとなった時、多分それは芸術の名をもって呼ばれることになるのだろう。そしてここに芸術の永遠性の問題もひそんでいるのではないだろうか。現代では日常生活上のさまざまな道具から大建築に至るまで、その作品の永続性について昔し程注意を払わなくなってしまったようである。それは最初から消耗品であり耐用年数のある商品であり、そしてそれらは使い捨てられる。われわれは普通芸術品と呼ばれているものが実は商品であり画商や骨董商の売買の対象であることは知っている。しかしこの商品は、その消滅しないことを商人自身がいちばん望んでいるような商品だといえる。火災にあったり盗難にあうことは考えるだに恐い禍いなのである。つまり芸術とは何か、何を芸術品と呼ぶべきかという問に対して正面から答えることはむづかしいが、消極的な形で、例えば芸術品とはたとえ古びてしまってもそれがいつまでも存続しつづけることを誰でも望まざるを得ないようなもののことだとは言える。つまり物理的な意味での永遠性などということは物体としての作品について望むべくもない。がその消滅がわれわれにとって掛替のないものの喪

失と思われるようなものが芸術品というものではないだろうか。そしてかかる愛情の対象たりうるものを作ることが、ものを作る人にとっての義務ではないだろうか。芸術の永遠性ということも哲学的にいえば人間の美的体験構造の問題かも知れないが、現実の生活の場面でいえば作品を作る人の倫理の問題でありその作品を使用する人の愛情の問題である。日用雑器から建築に至るまでこのような関係の中で作られ使用されるとき、それは恐らく芸術と呼ばれるに値するだろうし、われわれは自らの存在の不安定さから逃れ、われわれの生きている空間と更には文化というものに対して信頼感を持ちうるであろう。

現代のわれわれが根無し草的に生きており生活そのものに確固とした実在性がないように見えるのは、結局のところ物を作り出す行為そのものの意味が曖昧で、その場しのぎのいゝ加減なことばかりしているからである。その反動としてわれわれは嘗つての職人と呼ばれる人達の仕事の安定性に憧れたりする。たしかにそこには自分の仕事に対する確信と自分の技術に対する矜持と作り出すものへの献身とがある。そしてその仕事の美しさは、なすべきことが凡て完全に成し遂げられることによって生まれる。われわれは単に決められたことを忠実に実行していればよかつたという意味で職人は気楽でよかつたと羨んでいるのではなく、自分の仕事に確信が持て、成すべきことを誠実に凡て成すことに努力すれば結果として美しさが生まれてくるという恵まれた在り方に羨望を感じているのだろう。又仕事に対する良心を持つという、およそ物を作る人間が常に心懸けるべき倫理が、職人においては自明のこととなっていた状態を今更のように回想しているわけなのだろう。

現代は人間の制作行為のうち、どのようなものに芸術という名称をあてがうべきかについて混乱している。だがわれわれは物を作ることが人間存在を無防備の状態から救い出し、われわれにとっての依りどころとなるものを作ることであるような、そういう行為を芸術の根本的な在り方とみなすことによって、少くとも無意味な饒舌から逃れることはできるだろう。現代において物を作る

というときには、何のためにそれを作るのかというわれわれの行為についての根本的な疑問の前に立たされ、それが人間存在を根本的に救う方向に動いていると信じられる時のみものを作ることも納得できる。

建築をはじめとするわれわれの生活空間形成の諸芸術は、それが本来もつ現実的性格の故に常に人間の生の機能の肯定という形での制作活動に限られ、ややもすると制作活動の意味を自ら問うことなく目前の課題の技術的処理という結果に陥るおそれをもつといえる。われわれは人間としての自己の役割を自覚的に追求してこそ自己の実在性を確立して行くことができるだろうし、そのようなことは学問に対しても制作活動に対しても現代が課している避け難い要請である。これを避けて通るかぎりわれわれには常に不安定さがつきまとわざるを得ない。

われわれは芸術とは美を表現しようとするものだと思い、美しい印象を与えるものは芸術であると思い習ってきた。そして美の表現をその直接的意図としない芸術は低いものだのみなしてきた。けれども「美はいつもよそからやってきたあるものであり、そしてわれわれはそれが何であるかを知らない、のであって、「美を作ることはできないと繰返し述べることは、やはりまだ無駄ではない、のである（リルケ）。われわれにできることは絶えず流れ去って行く時の流れの中で確実な依りどころを築こうと努力することだけであり建築という芸術は正にそれを現実の生活の中で象徴的な形で遂行するものといえる。芸術とはわれわれの精神的肉体的な深い欲求に形を与えることなのであって、食器を作ったり壁紙の図案を考えたりすることが芸術であるかどうかといった問題は、いわば副次的なことにすぎない。自ら芸術家と称してガラクタを作る人間もいれば日々の仕事に追われながら人間の生活をそのまま芸術的空間の中での生活に作り変えてしまうような人もいる。言葉の習慣的な使用法を否応なしに変革せしめるようなものが芸術という人間活動の根本的性格ではないだろうか。

1969. 9. 20