

# 「美術と無限」研究ノート 1

## ブランクーシ作《無限柱》に関する問題の分析

藤 川 哲

「無限」について考えたい。それも美術作品を通して。美術、と言えば、絵画や彫刻、建築、写真、書、工芸といった諸分野を包括する概念として考えるのが、通例であろう。絵画から工芸までの6つの分野は、『新明解国語辞典』（第5版、三省堂、1997年）、「美術」の語釈に挙げられていた分野である。だが、私たちはさらに、オブジェ、パフォーマンス、映像、インスタレーションといった、美術館や画廊における展覧会、美術ジャーナリズム、美術批評の領域で、既に「アート」という呼び名とともに、その表現手段として認知されているジャンルをも含み込んだ、より拡がりのある概念として美術を捉え、話を進めることができるだろう。

こうした美術の拡がりに、境界を設けることも重要だろう。私は、こうした拡がりを美術史学の対象、という観点からイメージしているが、その中で例えば「マンガ」は、今日、各地の美術館で個展やテーマ展など、さまざまな展覧会が企画開催されるようになり、さらには美術史学会の第51回全国大会(1998年)において、シンポジウムのテーマとして取り上げられるなど、既に美術史学の対象として広く認められているジャンルである。しかし、マンガを、美術の下位概念に含めることについてはどうだろうか。むしろアニメーションやビデオ・ゲームとともに、サブ・カルチャーと呼び得るジャンルとして、美術の隣接領域に位置づけることが、通例のように思われる。また、文学や音楽、演劇、舞踊、映画なども、それぞれ現代の「美術」と交流し合っているが、独立したジャンルとして考えることで、それぞれの領域を確保しておくことが、思考の展開をスムーズにしてくれそうである。表現手段の多様化という状況に照らし、却って美術作品とそうでないものとの境界を、それぞれ仮設しておくことから考察を始めざるを得ないのではないだろうか。もはやそうした境界の「内と外」という視点が無効になりつつあるとしても、そのことをしかと確認し、新たな地勢図を描き出す段階に到るまで、私たちの美術作品とそれを取り巻く諸ジャンルとが織り成す、以上のようないささか古びた風景を頭の片隅に

置いて始めたい。

さしあたって、彫刻家コンスタンチン・ブランクーシの《無限柱》は、私たちの未だ真っ白なカンヴァスに、最初に筆を入れるための対象として、最もふさわしい作品である。それは、垂直に伸びたその姿から、道標の如きイメージとして繰り返し想起し直すことを可能にしてくれるだろう。

## 1-1 作例は8点以上

ブランクーシは、《無限柱》の作例をいったい何点残したか。シドニー・ガイスト著『ブランクーシ 彫刻と素描』（1975年）巻末のカタログは、ガイストが知り得た作品、そしてガイストが作品と判断した全ての作例を網羅している<sup>(1)</sup>。同書が、Endless Column、すなわち《無限柱》として最初に記載している作例は、1918年のものである（SG.118）。以下、制作年順に、1920年（SG.136）、1925年以前（SG. 167）、1928年以前（SG. 187）、1928年頃（SG. 119）、1930年頃（SG. 197）、1937年（SG. 215）、と合計7点の作例が紹介されている。特に最後の作例は、高さ29.35mにも及ぶ最大の《無限柱》である。ブランクーシの生地は、ルーマニアのオルテニア地方ゴルジュ県ペシュティシャニ村字ホビツァである。1937年作の《無限柱》（SG. 215）は、彼の生地ゴルジュ県の県庁所在地トゥルグ・ジュ市に、ルーマニア婦人連盟ゴルジュ支部が依頼して実現された。制作の翌年、1938年に設置を完了。現在も、「ブランクーシ公園」として知られる広場に《接吻の門》などの、他のブランクーシの彫刻群とともに存在している。カタログに記載されている作例の中で、次に背の高い《無限柱》が、1920年作（SG. 136）の7.17mであることから、トゥルグ・ジュの《無限柱》が、他の作例とは別次元のスケールにおいて実現されていることを確認しておきたい。また、それぞれの作品の所蔵先は1918年作（SG. 118）が個人蔵、1928年頃の作（SG. 119）が所蔵先不明。以上2点とトゥルグ・ジュのものを除く残り4点は、パリ、国立近代美術館の「ブランクーシのアトリエ」所蔵となっている。

同カタログは、ガイストが「知り得た作品、作品と判断した全ての作例」を網羅しているが、ブランクーシによって制作された《無限柱》の数は、ガイストによって記載された7点よりも、少なくとも1点以上多く見積もることができる。例えば、中原佑介著『ブランクーシ』（1986年）巻末の年譜には、1909年の欄に「《無限柱》の木彫の第一作。」という記述が見られる<sup>(2)</sup>。この作例のサイズ、材質、所蔵先、情報の出典等は同書からはわからない。また同年、フラ

ンマリオン社から刊行された『ブランクーシ』巻末のカタログには、カローラ・ギーディオ＝ヴェルカーの説をもとに、1916年の欄に《無限柱》の第一作の記載がある<sup>(3)</sup>。同作品は現存しないようだが、ブランクーシ自身の撮影による写真が残っており、その姿かたちから判断して他の7点とは異なる存在である。

また、中原の前掲書は、トゥルグ・ジュの後、1956年にシカゴ市から依頼され、結局実現しなかった高さ125mの《無限柱》についても紹介している<sup>(4)</sup>。さらに、1920年作の《無限柱》の写真をつなぎ合わせたフォト・コラージュの存在も紹介されている<sup>(5)</sup>。《無限柱》は、2つの台形の下辺同士を合わせたような、喩えて言えば、そろばんの玉を側面で上下4面ずつ、上面底面各1面を合わせて10面体になるように面取りしたような形——「偏菱形」(英:rhomboidal)と表記される——を基本単位とし、その基本単位を複数、垂直方向に積み重ねた形態をしている。同フォト・コラージュは、もともと9つの基本単位と、その上下に半分ずつを足した計10段程度しかなかった作品の写真をもとに、コラージュによって、ベース部に半分、さらにその上には、30段を積み重ねた長大な《無限柱》の構想図となっており、トゥルグ・ジュの《無限柱》を予告するものである。

このほかさらに、《無限柱》の作例や、ドローイング<sup>(6)</sup>なども含めた《無限柱》関連作品についての情報を、私たちは、今後さらに収集することが可能だろう。イオネル・ジアヌは、《無限柱》の形態が、作家が生まれたオルテニア地方の農家の柱の形に起源を持つことを指摘している、ということであるし、1918年の作例(SG. 118)は《建築のために》と名付けられていたという情報も、さらにその形態自体は、作品に先行して、先ず台座としてブランクーシの制作物の中に現れるという指摘もあるから<sup>(7)</sup>、ブランクーシの《無限柱》の作例の数を確定し、関連作品をリスト化する作業は、同時に、「無限柱」という概念が何時頃、どのような経路、過程を経て、どのような環境の下に形成されたか、という探求と重なる。本研究ノートでは、作例は8点以上として、上記のように略述するに留め、以下、今後の課題としたい。

## 1-2 "sans fin"と"infini"、フランス語、ルーマニア語

《無限柱》はフランス語で、"Colonne sans fin"と表記される。一方、数学の対象でもある「無限」を指すフランス語は一語で、"infini"である。「無限」について考察する私たちは、これらの違いを重視してよいだろう。ブランクー

シは、1904年、28歳でパリへ出てきているから、《無限柱》の「第一作」が中原の年譜の情報通り、1908年の作例であるとすれば、この間の約5年という歳月は、ブランクーシにとって、フランス語で思考し、作品を名付けるのに十分な期間であっただろうか。他方、第2作と暫定的に考えられる1918年の作例(SG. 118)が《建築のために》と名付けられていたという情報からは、それが「副題」であったという可能性を留保しながらも、「無限柱」という作品名の成立年を引き下げる可能性を示唆している。さらにまた、形態についての、故国ルーマニアのオルテニア地方の農家の柱、という起源の指摘は、基本形態の連鎖が「無限」の感覚を呼び起こす、という事象に対する、ブランクーシ自身の幼年期からの観察の可能性をも示唆する。フランス語とルーマニア語は、同じラテン語起源のロマンス系諸語に属すから、個々の単語もよく似ている<sup>(8)</sup>。だが、2つの言語と文化を呼吸しつつ制作を行ったブランクーシにおける「無限」を考えるにあたり、“sans fin”と“infini”、フランス語とルーマニア語という4つの互いに交差する軸を用意し、そこにブランクーシ自身の言葉を投げ返しつつ、それぞれの言葉の連鎖の中で検討してみることは有益だろう。そして、この考察は、「無限柱」の概念の成立と変遷を跡付ける作業と並行して、あるいはその後に行われるべきものである。私は未だ、自作について語ることの少なかつたと言われる、ブランクーシ自身の言葉を十分に集めきれていない。したがって、本研究ノートでは、《無限柱》の“sans fin”が、英訳の“Endless”、さらには日本語の「終わりのない」といった、やや「無限」と趣を変える意味へと回収されるものではないこと、そしてさらに、私たちが数学における概念としても親しんでいる「無限」、つまり“infini”は、《無限柱》のみならず、ブランクーシの芸術全体を考える鍵語として捉えられ得るものであることを、以下の記述により確認するに留める。

端的な指摘は、中原によるものがある。

『『終わりのない柱』でなく、ブランクーシが『無限柱』という言葉を選んだのも、後者にはこの上昇というひびきがこめられているからだともいえるのである。』<sup>(9)</sup>

ここでは、ブランクーシ自身が「無限柱」という言葉を選んだ、という重要な情報が与えられているが、その情報の出典が、彼自身の発言、インタビュー記事のようなものによるのか、あるいは誰かほかの人物による回想や伝聞によ

るものであるのかについての記載はない。したがって、この発言の原語において、「終わりのない」と「無限」がどのように言い分けられているのかも判然とはしない。しかし、今後調査を進めて行く上で、この「ブランクーシ自身が選んだ」ことについての記載と出くわす可能性があることは確認される。中原の著書はまた、アテナ・タシャ・スペアーからの引用として、ブランクーシ自身の次のような言葉を紹介している。

「真の形態は無限を示唆するものでなければならないと思う。表面はあたかも永遠に持続し、あたかも物質から生まれて、ある完全で完璧な存在となったもののように見えなければならない。」<sup>(10)</sup>

ここでも出典のスペアー論文が英語によるものであるため、可能であれば、再び同論文からブランクーシの発言へと遡って原語を確認する作業は必要になるが、重要なのは、その内容から「無限」という概念がブランクーシの芸術全体へと適用可能であることを示唆する、ブランクーシ自身の発言が存在することを証し立てている点である。

この「無限」とブランクーシの芸術との連関を考える上で、ミルチア・エリアーデの指摘は印象深い。エリアーデは、ブランクーシのもう一つの代表作「空間の鳥」のシリーズが内包している「飛翔」というテーマと「無限」を結びつけ、「無限の空間における飛翔」、「絶対的自由の法悦的体験」という言葉を導き出している。

「ブランクーシにとり憑いているのは、もはや古代的原始的宇宙論中の『天』への上昇ではなく、無限の空間における飛翔である。彼は自分の柱を『果てしない柱』と呼ぶ。それは、このような柱が完成されることが決してありえないからばかりでなく、何よりも、この柱は、絶対的自由の法悦的体験に基づいているがゆえに限界のあるはずがない空間を上へ伸びているからなのである。そしてまたこの空間は、『鳥』たちが飛びまわっている空間と同じものだ。」<sup>(11)</sup>

こうした、ブランクーシの内面とその芸術の本質を洞察するエリアーデの詩的直観と合わせて、私たちは、ジョセフ・マーゴリスによる、ブランクーシの作品制作の実際に即した観察をも記憶しておきたい。

「明らかにブランクーシは、彼の完成した作品群が、地平線のスケールに達するほどの——おそらく無限の拡大とさえ言い得る——拡大制作を許容するものと考えていた。」<sup>(12)</sup>

このマーゴリスの指摘は、実現しなかった125mの《無限柱》を私たちに思い起こさせる。以上、ブランクーシの《無限柱》が、フランス語において "Colonne sans fin" と表記されるにもかかわらず、その「無限」という概念が、英訳の "Endless"、あるいはまた日本語の「終わりのない」よりも、むしろ "infini" として、ブランクーシの芸術全体を考える鍵語として捉えられ得るものであることを確認してきた。それは、より具体的には「無限を示唆する芸術」、「絶対的自由」、「無限の拡大制作」といった特質を有し、ブランクーシの芸術観、精神、そして作品制作の実際、という少なくとも3つの局面のそれぞれに指摘され得るものであることも確認した。

最後に、ブランクーシより一世代若く、ダダイズム運動で活躍した後、大理石による抽象彫刻も手掛けた芸術家ハンス・アルプの《無限柱》に対する秀逸な解釈を取り挙げ、以上の指摘を一つに結び合わせるものとして位置づけたい。

『無限柱』はブランクーシのセルフ・ポートレートである。<sup>(13)</sup>

### 1-3 日本語の「無限」

前節では、「無限柱」の「無限」について考察してきた。ここでは、あらためて日本語の「無限」が指し示すことのできる意味の領域と、その起源について、現段階で知り得た情報を書き留めておきたい。

「無限」を思索の対象として捉え、主題化したのは、古代ギリシアから近代ヨーロッパにかけての哲学、数学、そしてキリスト教であることが通説である<sup>(14)</sup>。『日本国語大辞典』（第2版、第12巻、小学館、2001年）の「無限」の解説によれば、1881(明治14)年刊行の井上哲次郎識『哲学字彙』が "Infinite" の語釈に「無限、無邊、無量、無極」を挙げている。また、『日本国語大辞典』はさらに、1889(明治22)年刊行の藤澤利喜太郎編纂『数学ニ用キル辞ノ英和対訳字書』もまた "Infinite" の語釈として「無窮、無限」を充てていることを紹介している。このように、明治期以来、「Infinite」の語釈として「無限」という日本語が使用されてきたという経緯から、現在の私たちがギリシア、ヨーロッ

バ起源の哲学、数学の主題である "Infinite" を語るにあたり、それを「無限」と名指すことには問題がなさそうである。

では、"Infinite" という言葉が日本に紹介される以前についてはどうか。やはり『日本国語大辞典』から、『勝鬘經』、一乗章の記述「無限大悲無限安慰世間」が早い例として挙げられる。『勝鬘經』を聖徳太子が推古天皇に講義したのが606(推古14)年とされるから、用例としてはかなり早い<sup>(15)</sup>。さらに『日本国語大辞典』には今一つ、梁武帝「天安寺疏圍堂詩」中の「連山去無限 長州望不極」が挙げられている。梁武帝の生没年は464～549年であるから、用例として、『勝鬘經』から更に遡る。但し、同詩が日本に何時伝来したのか、調査が必要であろう。そしてこの「無限」という言葉は、日本語の歴史の中で、他の類義語、「無辺」、「無量」、「無極」、「無窮」、「無疆」、「無際」、「無際限」、「永遠」といった語群と関連づけて考えた際、どのような地勢図のうちに位置づけられ得るのか。また実際、明治以前の「無限」が、その語義において現在とどの程度異同があるのか。そしてさらに、漢語として捉えてみれば、調査領域は大陸へ、また仏教における概念として捉えれば、さらに東アジアへ、インドへと、この言葉の起源を遡り、それぞれの語義を比較し、その変遷を跡づけようとする旅は、その対象領域を際限なく拡げて行きそうである。

したがって、私たちは当面、この「無限」について、先に確認した通り、明治期以来の、ギリシア、ヨーロッパ起源の哲学、数学の主題である "Infinite" を名指す言葉としての役割を意識しつつ、考察を続けることとしたい。その際、明治期の言葉をめぐる状況について、一つの示唆的な記述を紹介しておくことは有益であるように思われる。樫木野衣は、明治期の日本の批評言語が「滅茶苦茶、ばらばら、アンバランス」に創出されたことについて、野口武彦が北村透谷の文章を分析している箇所を引用した後、次のように語る。

『「自然」といい『世界』といい『実在』といい、現代のわたしたちにとってはなんの不自然さもない、語るにしても書くにしても自明のものとして疑われることのない概念である。おそらく多くの人が、これらの言葉は永い歴史と伝統をもって、『日本語』のなかに保存されてきたと思っているのではないだろうか。しかし実際には、これらの言葉が自然で自明なものに見えるためには、それが起源において『滅茶苦茶、ばらばら、アンバランス』に『創出』されたことを忘れられる必要があった。また、それらの言葉は、多くの場合、漢文脈からの流用であった。なぜ流用するのか、そうしなくとも、日本語のなかで西

欧の概念に該当する言葉を当てて、妥当な翻訳とすればよいことではないか、  
と思うかもしれない。しかし、それは不可能だった。西欧の『概念』を所有す  
ることなくしては欧米列強と肩をならべて思考し、それに基づいて国を営むこ  
とができようはずがないにもかかわらず、日本語にはそのような欧米の概念に  
相当する『言葉』がなかったからだ。透谷の文章における概念の『翻訳』が、  
多くの場合、漢文脈から『引用』して事足れりとされているのは、日本語にそ  
れらしい言葉が見当たらなかったため、漢文脈のなかからそれに相当する言葉  
を、そういつては言葉が悪いがほとんど当てずっぽうに選ばざるをえなかった  
ことを意味している。』<sup>(16)</sup>

「自然」、「世界」、「实在」ほか、それぞれの出自について、野口は次のよう  
に説明する。

『「自然」、「自在」は老莊思想の用語である。『世界』、『利剣』は仏語である。  
『風雅』は松尾芭蕉経由だが、もともと『詩経』の言葉である。『实在』を『リ  
アリティ』としたのは、明治の訳語——新造語である。』<sup>(17)</sup>

こうした、さまざまな起源を持つ言葉の混成が明治期の批評言語であり、現  
在の私たちは、その起源を忘却することによって自在に使いこなす便を得てい  
る、という指摘は心に留め置きたい。以下、私たちは「無限」という言葉を使用  
しつつも "Infinite" という原義に拘ることになるが、この「滅茶苦茶、ばら  
ばら、アンバランス」の状態の中に一つの標石は置いて行こうと思う。それは、  
西洋と東洋の「無限」概念の相違を指摘した、下村寅太郎の以下のような記述  
によって成される。

「事実上各々の宗教はそれぞれ自己の『無限』概念を形成している。特に、  
西洋と東洋における無限の把握の仕方の類型的相違を最も端的に典型的に示す  
ものは、キリスト教と仏教であろう。前者においては、無限者は最も純粹なる  
存在、聖なる存在であるのに対して、後者においては、無限者は無聖であり、  
無である。』<sup>(18)</sup>

「無限」の意味内容は決して普遍妥当、永遠不変のものではない。それは時  
代により、地域により、また個々人によって相違する。私たちの目的は、この



「無限」の内実を、個々の美術作品の具体例に即し、その時代背景と思潮に照らしつつ、それらの異同と変化の相において捉えていくことにある。

## 註

(1) Sidney Geist, *Brancusi: The Sculpture and Drawings* (New York: Harry N. Abrams 1975), 183-91. 文中のSG.に続く数字は、同書カタログに振られた作品番号を指す。

(2) 中原佑介『ブランクーシ』、美術出版社、1986年、243頁。

(3) Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi* (Paris: Flammarion, 1986), 290. ギーディオ＝ヴェルカー (Carola Giedion-Welcker) の出典は、*ruvue Du*, Zurich, avril 1959.

(4) 中原、前掲書、167頁。

(5) 同上、163-164頁。

(6) 同上、158頁には「無限柱のドローイング(シュテファン・ジョルジェスク＝ゴルジャンの写した写真の上にブランクーシが描いたもの)」が図版付きで紹介されている。

(7) 同上、161-163頁。ジアヌの指摘は、中原の著書中、エリアーデからの引用文中に現れる(ミルチア・エリアーデ「ブランクーシと神話」、『エリアーデ著作集 第13巻 宗教学と芸術』、中村恭子編訳、せりか書房、1975年、256頁。Mircea Eliade, "Brancusi et les mythologies," *Témoignages sur Brancusi* (Paris: Arted, 1967.)). さらに、同文でエリアーデが引用しているジアヌの出典は: Ionel Jianou, *Brancusi* (Paris: Arted, 1963.) 稿者の手元には、エリアーデ「ブランクーシと神話」の英訳がある。Mircea Eliade, "Brancusi and Mythologies," Trans. Florence M. Hetzler, Ed. Florence M. Hetzler, *Art and Philosophy: Brancusi* (New York: Peter Lang Publishing, 1991), 89-97.

(8) エリアーデは、ブランクーシの死後、1970年にブカレストで戯曲『無限柱』を発表している。Mircea Eliade, *Coloana nesfirsita* (Bucharest: Revista Scritorilor Romani, 1970). 同戯曲のタイトルから「無限柱」のルーマニア語表記は、*Coloana nesfirsita* として考えられ得る。

(9) 中原、前掲書、161頁。

(10) 同上、140頁。スペアーの出典は、Athena Tacha Spear, *Brancusi's birds* (New York: New York University Press, 1969), 21.

(11) 同上、162頁。エリアーデ「ブランクーシと神話」(中村恭子編訳)、256頁。Eliade, "Brancusi and Mythologies," Trans. Hetzler, 94-95.

(12) Joseph Margolis, "Constantin Brancusi: Perfections and Impossibilities," Ed. Hetzler,

*Ibid.*, 10.

(13) Dore Ashton, "Brancusi, Man of Principle," Ed. Hetzler, *Ibid.*, 22.

(14) 『平凡社大百科事典』第14巻、平凡社、1985年、622-623頁。

(15) 太子による「勝鬘経講」は、『日本書紀』によれば606（推古14）年。『上宮聖徳法王帝説』によれば、598（推古6）年。井上光貞『日本古代の国家と仏教』、岩波書店、1971年、17頁。

(16) 榎木野衣『日本・現代・美術』、新潮社、1998年、71頁。

(17) 野口武彦「近代日本文学と『批評』の発見」、『批評空間』、福武書店、第1号、1991年、11頁。榎木、前掲書、70頁に再録。

(18) 下村寅太郎『無限論の形成と構造』、みすず書房、1979年、11-12頁。