

第 63 回美学会全国大会
若手研究者フォーラム発表報告集

2012 年

京都大学

はじめに

2012年10月6日から8日にわたって京都大学で開催されました第63回美学会全国大会では、10月7日に当番校企画の一つである「若手研究者フォーラム」が催されました。当大会の同フォーラムはパネル形式で行なわれ、各会場では、若手研究者達による新たな視座からの発表が行なわれました。また多数の方に来聴して頂き、質疑応答も活発に繰り広げられ、発表者同士のディスカッションと併せて実りの多いものとなりました。

しかし、当番校企画であるため雑誌『美学』には題目のみで、要旨は掲載されません。そこで前年度の東北大学における「若手研究発表フォーラム」の先例にならい、電子媒体の発表集を作成し、インターネット上で公開することにいたしました。

原稿掲載はあくまでも発表者の任意によるものです。発表報告集という性格上、実際に発表した内容からの変更は最小限に留めました。また、発表者の希望で発表要旨のみを掲載したものもあります。ご了承ください。

2013年3月31日

第63回美学会全国大会実行委員会

目次

10月7日（日）

当番校企画【若手研究者フォーラム】

〈パネル 1〉「近代美学再考」

1. 10:00～10:20 『判断力批判』における「美感的価値 Ästhetische Werte」に関する一試論—いかにして芸術には価値がありえるのか？—
高木駿（一橋大学）…… 1
2. 10:20～10:40 ヘーゲルにおける自然の他在性と自然美
野尻有香（早稲田大学）…… 7
3. 10:40～11:00 ルイージ・パレイゾンの「《形成性》の理論」に関する一考察—テーゼ「純粹かつ特殊で意図的な《形成性》としての芸術(L'arte come formatività pura, specifica e intenzionale)」の本質を明らかにする—
片桐亜古（北海道大学／札幌大谷大学）…… 15
4. 11:00～11:20 ノスタルジーの両義的側面—V.ジャンケレヴィッチの『不可逆なもの
とノスタルジー』を中心として
島村幸忠（京都大学）…… 25

〈パネル 2〉「現代美術の深層」

1. 10:00～10:20 マルセル・デュシャンの自作展示観に関する一試論—フィラデルフィア
美術館アレンズバーグコレクションを例に—
慶野結香（東京大学）…… 36
2. 10:20～10:40 アルベルト・ジャコメッティにおける「宙吊り」の問題
藤本玲（筑波大学）…… 38
3. 10:40～11:00 ジャクソン・ポロックにおける無意識—象形文字的図像をめぐって—
寛菜奈子（京都大学）…… 46
4. 11:00～11:20 物質的想像力と現実世界—ロバート・ラウシェンバーグのカードボード・シリーズ
鈴木幸太（慶應義塾大学）…… 48

〈パネル 3〉「写真・イメージ・テキスト」

1. 10:00~10:20 写真の意味形成における撮影者・鑑賞者のイメージの関わり
江本紫織（九州大学）…… 50
2. 10:20~10:40 ゲルハルト・リヒターのフォト・ペインティング再考—《死者》（1963）
を中心に—
古舘遼（東京大学）…… 57
3. 10:40~11:00 ロラン・バルトにおける小説実践—「恋愛のディスクール」をめぐって
—
守谷広子（東京芸術大学）…… 59
4. 11:00~11:20 痕跡・死・滞留—ジャック・デリダの写真論『留まれ、アテネ』を中心
に—
吉松覚（京都大学）…… 66

〈パネル 4〉「ドイツ語圏の音楽と絵画」

1. 10:00~10:20 18世紀後半におけるJ. S. バッハの四声コラール受容
松原薫（東京大学）…… 68
2. 10:20~10:40 ブラームス《3つの間奏曲》Op.117 研究—歌曲の性格を有する3曲の〈イン
テルメッツォ〉—
中村亮介（同志社大学）…… 76
3. 10:40~11:00 ファンタジーと現実のあいだの不鮮明な境界—マーラーの交響曲第七番
スケルツォにおける「無気味さ」の研究—
高坂葉月（東京芸術大学／インスブルック大学）…… 78
4. 11:00~11:20 《ストックレー・フリーズ》制作プロセスにおけるクリムトとウィーン
工房の協働について
鈴木智子（京都工芸繊維大学）…… 80

〈パネル 5〉「日本美学の諸相」

1. 10:00~10:20 本歌取り論成立と藤原俊成
小森智慧（沖縄県立芸術大学）…… 82
2. 10:20~10:40 江戸・明治のおもちゃ絵——「尽しの趣向」の観点から
永谷侑子（慶應義塾大学）…… 91
3. 10:40~11:00 芥川龍之介 晩年の文芸美学
橘昭成（大阪大学）…… 97
4. 11:00~11:20 川端文学研究——「不二」の美——
グエン・ルン・ハイ・コイ（日本大学）…… 99

『判断力批判』における「美的価値」に関する一試論 ——いかにして芸術には価値がありえるのか？——

高木 駿

0. はじめに

周知のように、I.カントは、その著作で「価値論」¹を体系的に論じることはなかった。しかるに、後年、「価値」概念が彼の「実践哲学」の一つの鍵概念として理解されたことは事実であり²、また、近年では、G.シェーンリッヒ³が、その理解を再考し、実践的観点における「価値論」（以下、「実践的価値論」と略称）を正当にも打ち出している⁴。

ただし、シェーンリッヒも指摘するように、カント哲学における「価値論」の展開はなにも実践的観点に限ったことではない⁵。殊に、『判断力批判』⁶における「美的価値 ästhetischer Wert」⁷は特記に値する。この価値は「主観」の域を出ないため、カントの「価値」概念の内で「価値でないもの」と見なされやすく、それゆえに、彼の「価値」概念一般の限界にあるものと考えられるからである。すると、美的観点における「価値論」（以下「美的価値論」と略称）には「美的価値」の説明にくわえ、カントの「価値論」一般の限界を規定するという意義も見込まれることになる。だが、「美的価値論」が今日までに、正当に展開されたことはなかったと思われる⁸。

以上の問題意識が、「美的価値論」の展開を志向させるのだが、無論、それをここで完全に遂行することはできない。さしあたり、本稿では、「美的価値論」の展開の基礎を固めるべく、その価値が成立できることの権利上の「妥当性 Gültigkeit」の一端を詳らかにすることを目指していきたい。

1. 「美的価値」の「妥当性」へ

『判断力批判』にて、カントが「美的価値」という語を用いるのは、第53節の表題「諸芸術における美的価値の比較」においてのみである。つまり、この価値は、少なくとも『判断力批判』では、「芸術 schöne Künste」⁹との関係においてのみ現れ、もっぱらそうした関係の内でのみ、その権利上の「妥当性」が問われることになる。それゆえ、「いかにして芸術には美的価値がありえるのか」という問いを、その探求の始点に置くことができよう。

この問いの解明に際して、最高の「美的価値」を持つとされる¹⁰「詩芸術 Poesie」を縁としたい。カントは、「詩芸術は、心が、自由で、自己活動的で、自然の規定に依存しない、自らの能力を感じさせてくれる fühlen lassen」(KU,326)という条件のもとで、詩芸

術に価値を確保する。ここでの能力とは、主観が「美」を判定する「趣味という能力」(KU,203)である。つまり、詩芸術が主観の心に自らの「趣味」による「美」を感じさせる限りで、詩芸術には価値がありえる、ということになる。ここで、詩芸術は最高の価値を持つために、他の価値を持つ芸術についても同様の条件が考えられよう¹¹。したがって、「芸術が（主観の）心に自らの『趣味』による『美』を感じさせること」を条件とし、芸術には価値が「妥当する gelten」ことになる。この条件 [Bedingung] は、「美感的価値」が妥当することの、ある種の「可能の制約」であり、先の問いへのとりあえずの答えと言えるだろう。

しかし、これだけではまだ「美感的価値」の「妥当性」は不明瞭のままである。というのも、この制約の要である、いわば「美感的感じ（感情）ästhetischer Gefühl」のあり方が、まだ全然説明されていないからである。よって、その価値の「妥当性」を詳らかにするためには、次に「いかにして『美感的感情』は可能であるのか」という問いを究明しなければならない。

2. 「美感的感情」のあり方

『判断力批判』では、「共通感 Gemeinsinn」ないし「快感情」が「美感的感情」としてあげられている¹²。この感情は、主観的でありながらも、万人へ「妥当する」と規定されているが、ここでは、「これが権利の上でいかにして可能であるのか」ということが問題になる。

「美感的感情」は、主観の心が充た Wohl された gefallen 「Wohlgefallen」¹³(UK,211)という心の態度（状態）の表れと考えられる。心は、この態度でありえるためには、何かに対して Wohl でなくてはならない。ここで、この Wohl の対象は、主観の「（美しいものの）対象の判定 Beurteilung¹⁴」(UK,216)によって生じえるのだから、先の態度、そして感情も、この「判定」によって生産されると考えられる。すなわち、主観的「判定」が、「美感的感情」の実質 Materie となる Wohl の対象を与え、生産というかたちで感情を可能にするということになるだろう。しかし、この実質はいかにして提供されうるのだろうか。

さて、認識論的観点では、認識の対象となる実質の提供を可能にするものはただひとり「感性」と規定されている¹⁵。これは、この観点の核心に認識の客観性があげられることから理解できる。つまり、そこでは、主観的な悟性の形式によって認識が単に主観的、独断的になることを防ぐために、悟性から独立した感性の「直観形式」による実質提供が主張されているのである。

これに対して、美感的観点では、主題はもっぱら主観的なものに限られるので、感性の「直観形式」による実質は必ずしも必要とはされていない。しかし、「美感的感情」に Wohl の対象という実質が必要であることもまた確かであり、感性に代わる何ものかが、実質の提供を可能にしなくてはならない。それをカントは「構想力」に求める。美感的観点における構想力は「生産的構想力 produktive Einbildungskraft」(UK,240)として、感性的ではな

い「直観形式」を文字通り生産 produzieren することができるのである¹⁶。まさにこの「直観形式」を通して「美感的感情」への実質提供が可能となっているのだが、結局のところ、それは感情を生産することそのものへと直に繋がる。ゆえに、この構想力が主観の「判定」とそれによる感情の生産を可能にするものであると考えられる。しかし、ここで注意しなければならないのは、この「生産的構想力」は、悟性と自由（自律的）に協同する状態、つまり、「自由な戯れ」(UK,217)であるときにのみ、機能するということである¹⁷。すなわち、より厳密に言えば、先の「判定」とそれによる感情の生産を可能にするものは悟性と構想力の「自由な戯れ」となる。

この戯れは、客観性を支持する概念に依らない点¹⁸で主観性を保つことができ、同時に、認識能力の連関として論理的な「認識一般」を志向する点¹⁹では「普遍妥当性」を確保できるがゆえに、主観的である「判定」の「普遍妥当性」を担保できる制約であるとも理解される²⁰。しかも、この戯れは、『第一批判』の「超越論的論理学」に類比的に「カテゴリー」が用いられた「分析論」の中で語られ、なおかつ、「自律的」²¹という意味で自己を前提とし、つまり「自己関係的」である²²ために、まさに「超越論的」と形容されるに値するものであると考えられる²³。かくして、「自由な戯れ」は「判定」の「超越論的制約」とも言われうる。

取り纏めれば、「自由な戯れ」は、「美感的感情」に実質を与える「直観形式」を生産するという点で、主観の「判定」とそれによる感情の生産を可能とする。同時に、「超越論的制約」として、その「論理性」でもってそれらすべての「普遍妥当性」を、主観性を毀すことなく、担保することもできる。したがって、「自由な戯れ」という「超越論的制約」に基づくことで、「美感的感情」（「快感情」ないし「共通感」）は、主観的でありながらも、万人へ「妥当する」ものとして成立することが、その権利の上で可能となるのである²⁴。

3. 「美感的価値」の「妥当性」

ここからは、「美感的価値」の「妥当性」の解明のために、「いかにして芸術には価値がありえるのか」という問いに戻りたい。この問いは、さしあたり、先述の条件 [Bda] という「可能の制約」により答えられていた。以下では、前節の議論を踏まえた上で、この条件を厳密に規定していきたい。

まず注目すべきは、この条件の"lassen"という語が「～する契機となる」という「許容」の意味を持つことである。すなわち、芸術は、主観が「美」を感じることができる「契機」、つまりは、その内で心が「趣味」という「判定」を通じて「美感的感情」を生産する「契機」であると考えられる。このとき、芸術の内実には「判定」という「生産 Produzieren」が位置づけられ、そこで芸術と「判定」とは同定される。これは、カントが芸術を「生産 Hervorbringung」²⁵(UK,303)と規定していること²⁶からも頷けるはずである。よって、先の

条件 [Bd α] は、「主観の心が、『判定』（芸術）を契機として、『美感的感情』を生産すること」[Bd β] と先鋭化され、この条件 [Bd β] の下でのみ、芸術（「判定」）には「美感的価値」がありえることになる。

見ての通り、[Bd β] の要は明らかに「判定」にあるため、その「普遍妥当性」が担保されれば、[Bd β] と、それに制約される「美感的価値」、それらの「妥当性」は保証されることになるだろう。ところで、「判定」の「妥当性」の担保はすでに説明されている。つまり、前節で確認した、「超越論的制約」としての「自由な戯れ」に基づいた担保である。したがって、[Bd β] が成立することの「妥当性」、そして、芸術（「判定」）に「美感的価値」がありえるという事態の「妥当性」もこの戯れによって保証されるといえる。かくして、「いかにして芸術には『美感的価値』がありえるのか」という、「美感的価値」が成立しうることの権利上の「妥当性」を問う問いへの答えは「超越論的制約」としての「自由な戯れ」に求められることになる。

4. 「美感的価値」の「適切さ Angemessenheit」

「美感的価値」が実際に生じている場合、[Bd β] では、「美感的感情」が「判定」によって生産されていた。ここで産み出された感情は、「判定」の「普遍妥当性」に依拠することで、主観的でありながらも、普遍的に「伝達可能 mittelbar」²⁷なものとなされ、それに「賛同すべし」との要求を万人へ投げかける²⁸。無論、[Bd β] に制約され生じる「美感的価値」も、それと同様の「べき Sollen」を万人へ主張することになる。なるほど、この「当為 Sollen」は、「判定」の「（普遍）妥当性」に基づく点で、そうした権利上の「妥当性」の表れとして理解できる。ただし、このときの「当為」が指示しているのは、すでに事実となっている価値の「妥当性」、つまり「適切さ（ないしは「正しさ Richtigkeit）」となるだろう²⁹。というのも、この価値は「判定」に即して万人へ「賛同すべし」という要求をなしたその瞬間に、実際に万人に開かれており、常にすでに事後的位相へと移行してしまっていると考えられるからである。

したがって、「美感的価値」の「（普遍）妥当性」は、すでに事実である価値の「妥当性」、つまり「適切さ」にまで貫徹しているということになる。こうなると、価値の「妥当性」を包括的に説明するためには、前節までの究明だけでは不十分であり、こうした「適切さ」への影響をも考慮せねばならないだろう。

5. 展望と課題——結びにかえて——

こうした価値の「妥当性」の「適切さ」への影響を考える際に、参考になるのが例えばシェーンリッヒの理論である。彼は、カントの「（実践的）価値論」を展開するにあたり、価値の「適切さ」の要件を明確に規定してくれている。すなわち、ある対象 p へ Wohlgefallen

という態度を取ることから価値が生じる場合、その「適切さ」は、(1)「その態度に客観的对象 p が事態として与えられていること」と(2)「対象 p が態度へふさわしい würdig こと」という要件により規定されると言われている。

まず、この理解を美感的観点へ応用することは、(もちろん詳述は要するが)二つの観点における価値の形式的構造の類縁性³⁰から可能であると思われる。そして、応用されるのならば、「美感的価値」の「適切さ」が「判定」を「契機」として表明される限り、要件の吟味は「判定」に関連して行われる。こうした事態を論証することが今後の課題となるが、本稿ではその時間を残すことができなかつた。その代わり以下では、その課題を整理して、結びとしたい。

まずは(1)について。「判定」は、「美感的感情」を生産するとき、その対象 p (ないしは対象 p の表象)を、単に主観的にではなく、他のあらゆる主観にも普遍的に妥当し伝達しえるような仕方と与えることができる。つまり、ここでの対象 p には、すでにあらゆる主観が前提されているという意味で、ある種の「間主観性」ないし「公共性」が含意されている³¹。第一の課題は、「この『間主観的』対象が、シェーンリッヒの意図する『客観的』対象に対応するのかどうか」を吟味することである。次に(2)について。「判定」が他のあらゆる主観を前提とし対象 p を与え、かつ、その「ふさわしさ」を「べき」というある種の「規範性」でもって表明するのなら、それに先立って、「判定」の内では、そうした「規範性」を他の主観と間で「取り決め」なくてはならない。この「取り決め」には、おそらくは、理念としての「共通感」が前提されることだろう。第二の課題は、「理念としての『共通感』を前提にした場合、『判定』が対象 p の『ふさわしさ』を『取り決める』ことができるのかどうか」を明らかにすることである。

これらの課題を吟味することで、「美感的価値」の「妥当性」についての包括的な説明へとようやく至ることができると思われる。

(一橋大学)

¹ 以下の「価値論」はいわば「超越論的価値論」であるが、今後は J.マクダウェルが問題とする「価値実在論」も射程に入れようと思う。

² 例えば、ドイツ西南学派やフランクフルト学派。

³ ドレスデン工科大学理論哲学講座の正教授。単著として『カントと討議倫理学の問題—討議倫理学の限界と究極的基礎づけの価値/代償について』(加藤泰史監訳、晃洋書房、2010年)などがある。

⁴ Vgl. G. Schönrich, 'Kants Werttheorie? Versuch einer Rekonstruktion', 2012. (本稿では、参考文献一覧は作らずに、以下、その都度に明記する。)

⁵ 『純粋理性批判』には認識論的観点、『判断力批判』には美感的観点の「価値論」が展開される余地がある。

⁶ I.Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781/1787 の引用表記はアカデミー版に準拠する。

⁷ 「美的」という訳語もあるが、「情感的」意味が抜け落ちる可能性があるため、本稿では「美感的」と訳出する。

⁸ 『美学大綱』のロツツェは、カントの「美感的価値」について論じるが、あくまでも「(形而上学的)善」を表す「形式」としてのみ評価され、形而上学的観点ないし実践的観点で捉えられている。また、H.J.

リッカーも「価値の体系について」の中で、価値の一つの類型として「美感的価値」を取り上げるが、そこでもやはり、「善」を主題とした実践的観点の内で語られている

⁹ 『判断力批判』では、「芸術」と「芸術作品」とは区別される。カントが重視するのは、前者ではなく、美しい対象を産み出す「技芸 Kunst」としての「芸術」そのものである。この理解を支持する者には、例えば R. ブブナーがいる（『美的経験』、竹田純郎監訳、法政大学出版局、2009 年、参照）。

¹⁰ 「あらゆる美を扱う技芸のうちで、詩芸術 Poesie が最高の地位を占める」(KU,326)

¹¹ 「詩芸術」の「範例的性格」については諸説あることのみをここでは指摘しておく。

¹² 『第一序論』に照らせば、カントが「快不快の感情」の批判を意図したことは明らかである。その場合、「快不快感情」の背景には、「個人的感情 Privatgefühl」ではなく、「共通的感情 gemeinschaftliches Gefühl」がある。この『第一序論』のモチーフは『判断力批判』に引き継がれ、「快感情」には「共通的感情」としての「共通感」が同定されると考えられる。（『カント第三批判と反省的主観性——美学と目的論の体系的統一のために——』、第 4 章、第 2 節を参照、門屋秀一著、京都大学学術出版会、2001 年）

¹³ Wohlgefallen は「充分であるという状態」を意味するが、本稿では訳出せずに、ドイツ語のまま使用する。

¹⁴ 『判断力批判』の「判定」概念には、以下の三つの内実が考えられる。

(1) 単なる述語付け。「趣味判断」に実質（対象）を与えるということ。

(2) 「趣味判断」の「超越論的」な説明。

(3) 「趣味判断」の表明（外化）。「べき」の表明。

¹⁵ 「超越論的感性論」を参照。

¹⁶ Vgl. UK,240, ff.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. UK,218, ff.

¹⁹ Vgl. UK,217, ff.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ 「分析論第一章についての一般的注」において、構想力は、概念を欠いた悟性の合法則性（目的なき合目的性）と合致している「自由な戯れ」においては、「自由」つまり「自律」していると理解されている（Vgl. UK,240, ff.）。

²² ブブナーは、『純粹理性批判』を典拠に「自己関係性」を「超越論性」の要件とした。「カント・超越論的論証・演繹の問題」（富田恭彦／望月俊孝訳）、「超越論的論証の構造としての自己関係性」（大橋容一郎訳）を参照。

²³ 本稿は「（悟性と構想力との）自由な戯れ」を「超越論的制約」として、さしあたり理解する。しかし、この制約を先鋭化することは可能だろう。この戯れは「反省的判断力」ならびに「美感的理念」と関係する。つまり、「自由な戯れ」による「判定」の原理は「反省的判断力」に求められ、さらにその根底には超感性的な「美感的理念」が想定されている。この事態の探求により、先の「超越論的制約」はより厳密に規定される可能性がある。

²⁴ 『判断力批判』の第 9 節では、「快感情」は「自由な戯れ」という心の態度の結果とされ、第 20 節では、「共通感」も「自由な戯れ」から結果すると言われている。

²⁵ Produktion の語源は、ラテン語の pro 「前に」ducere 「導く」であるが、Hervorbringen も hervor 「前に」bringen 「導く」という非常に似た意味を持つ。

²⁶ Vgl. UK,303, ff.

²⁷ Vgl. UK,SS9, ff.

²⁸ Vgl. UK,237, ff.

²⁹ 例えば、私がホラティウスの『カルミナ』の一節を気に入る場合、一つの「美感的価値」が生じている。この価値は、主観的ながらも、その「普遍妥当性」から「普遍伝達可能性」を持ち、そのため他のあらゆる主観に対しても、同じ『カルミナ』の一節を気に入るべきと主張する。つまり、『カルミナ』への私（主観）の「美感的価値」は、事実としてすでに万人へと開かれて（「間主観的」であり）、共有される集団ないしは公共を見出し、それらへ「適切さ（正しさ）」を主張していることになる。

³⁰ 両者の決定的な差異は態度が「関心 Interesse」を含むかどうかという点にある。この差異は重要であり、詳述に値するものだが、対象 p に対して何らかの態度を取り、そこから価値が生じるという形式的な構造には類縁性を見出すことができる。

³¹ 例えば、『カントの社会哲学—共通感覚論を中心に』（知念英行著、未来社、1988 年）を参照。

はじめに

ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) が『美学講義』(ホト一編纂、1835-38年、以下『ホト一版』とする)において、理想的な美とは芸術美であるとし、それゆえ美学の考察対象を芸術にしぼり、自然をその対象から外したことはよく知られている。彼は美を「絶対的な理念がそれ自身においてふさわしい現れをしたもの」(Sk. 13, 128)¹と定義する。ここでいう絶対理念とは精神、それも「何がまことの真理であるかを自分自身から (aus sich selber) 規定していく普遍的で無限な絶対精神」(ibid.)である。この絶対精神から構成されるものは彼の体系において芸術・宗教・哲学であり、それゆえ彼が理想とする美は芸術美において現れることとなる。彼は『ホト一版』の冒頭において、Ästhetikを正確に称すると「芸術の哲学」であり自然美を排除するものであると述べるが、それは彼にとって自然は「普遍的で無限な絶対精神」ではないからである。自然は、完成された絶対精神のように自ら真理を規定していくものではないとみなされ、それゆえに自然美は芸術美と比べると不完全で不十分な美であるとされる。

このような彼の自然美への評価は、カント (Immanuel Kant, 1724-1804) が『判断力批判』において、芸術美よりも自然美のほうを優位に置いたことと対照的である²。ではヘーゲルは具体的にどのような論理でもって、自然美は芸術美より下位の (untergeordnet) ものであるとみなしたのだろうか。そのことを探ることは、彼の美に対する理解のみならず、彼の体系についての理解を深めることにもつながるであろう。このように彼の自然美の評価を再検討したものとして、1826年のベルリン大学での「芸術の哲学」講義録³の編纂者であるベル (Karsten Berr) が近年まとめたもの⁴があるが、やはり自然美はヘーゲル美学の主要議題ではないという見方が強いためか、自然美に関して盛んな研究はなされていない。だが、複数年なされた美学講義における講義録の編纂が進んだ昨今においては、ヘーゲル美学を再検討する必要があるだろう。そこで本発表においては、1820-21年のベルリン大学におけるヘーゲルの美学講義録 (以下『講義録』とする) を手掛かりにしながら、自然美に関する彼の考えを見た上で、そうした彼の自然美への理解が、『エンツュクロペディ』の『自然哲学』において語られる、理念の他在 (Anderssein) としての自然の性格とどのように関連するものなのかを明らかにしたい。

1. 自然美

1.1. 自然の美しい側面

まず、ヘーゲルが自然美と芸術美との違いに関してどのように講じていたのかについて、『講義録』の「自然美と芸術美との区別」という項目を参照して検討してみよう。この項目は、「自然、生きているものもまた美しい」(Äs. 65) という一文で始められている。ここでヘーゲルが自然の美について論じるとき、その対象となっている自然とは、主に動植物といった有機体を指すことを押さえておきたい⁵。彼は、有機体すなわち動植物はそれが生命を持っているがゆえに美しいのだと主張する。では、生命を持つものとしての有機体の美しさとはいかなるものなのか。彼は植物を例に出し、その葉や花、におい等は内部から規定されており、外部からいかなる影響も受けずに存在していると述べる。すなわち、植物は「そうあるべきものであるように存在している」(ibid.) のである。彼は動物についても、その形式は外的なものにおいて規定されているわけではなく、動物は自らの形態そのものを生み出していると述べる。つまり、動植物においては「概念の調和」(ibid.) がなされているがゆえに、自然は美しいとヘーゲルは評価するのである。

1.2. 自然の美しさの限界

だが、こうした有機体の調和したあり方は即座に覆される。動植物が周囲の環境からの影響を全く受けずに存在することなどできないからである。たしかに内部の構造自体は、自らの内在的な規定に従っているかもしれないが、その構造も外部との関係性によってたやすく壊れる。たとえば、ある動物が自らの構造を何も脅かされないような環境の中にいれば、概念の調和は保たれるかもしれない。だが、周囲の環境が変わりそれにうまく適応できずに生命の危機に瀕すことは頻繁に起こることである。もちろん外部からの関係性によって壊されかけた自らの構造を元通りにさせようと再構成する力を動植物は有するが、しかしその力も次第に衰え、萎縮し、やがては死にゆく。このような側面を指して、ヘーゲルは「生きているものは常に美しいとは限らない」(ibid.) と述べる。

この第二の側面についてのヘーゲルの論をより詳細に見ていきたい。彼は、生命体が外部の環境に自らの実在が依存し、また制限されるがゆえに、生命体は第一の側面、つまり自らがそうあるべきものであることを示すのではなく、むしろ、「他の外部の目的や外部との関係、また諸規定をもはや示しているのだ」(Äs. 66) と述べる。つまり、生命体は自らの概念を他と関わりなく自らだけでは保持できないという苦しみを味わい、また外部と関係をもちつつもその中で自らの生命を保持しようとする。しかしながら、どうしてもその生命力は次第に衰えていくという制限を受けている。これらのことは、自らのそうあるべきという概念より、むしろ自らの生命に影響を与える外部のもの、つまり他者があるとい

うことを際立たせることにつながるのである。こうした有機体の性質をヘーゲルは Äußerlichkeit (外面性) という語で言い表している。有機体は、いずれ死にゆくという有限性 (Endlichkeit) だけではなく、自らの実在性が外的なものになり、自らの内だけで自らの実在を措定できないという有限性をも含むのである。ヘーゲルはこのことを次のように述べる。

生命体は、外的な実在に歩み入り、それにより有限性が措定される。というのも、生命体はもっぱら自分のためにそこにあるのではなく、むしろ、他者による諸規定を含むからである。そのような他者からの制御 (Gewalt) を受けつつも、むしろ生命体は自らを最構成し、また再編成しうる。しかしそれと同時に、生命体は完全に再構成できないのであって、他者はなお力を保持し、またその力は過大 (Auswüchse) である。このことにより、生命の実在性は徐々に枯死され、そして再構成の痕跡や傷跡を人は見て取るのである。(Äs. 67)

こうした他者からの制御を受けている有機体は、有限な存在である。それゆえにこのような存在においては、生き生きとしたものに見出せるような美は枯れはて、そのものとして現れてこないのである。しかし他方、芸術は、自然がもつ時間的にもまた他者からも制御されているような有限性から解放されている。それは彼の体系において、芸術が真理を自分自身から規定していく絶対精神から構成されていることと関連する。芸術は真理を取り出し、表象するものであるのだ。本発表では、芸術がどのように真理を取り出すものなのかという点については立ち入らず、自然の美が不完全な理由、すなわち自然が他者からの制御を受けたものであるということは、ヘーゲルの体系における理論とどのように関連しているのかに関して考察していきたい。

2. 理念の他在としての自然

ヘーゲルは、自然には他者から制限を受けている側面があるゆえにその美を完全な形では見出せないとし、他方、「精神から生まれ、繰り返し精神から生まれる美」(Sk. 13, 14) である芸術美が理想的であると考えていた。では、ヘーゲルの体系において自然と精神とはどのような関係にあったのだろうか。

2.1. 自然と精神の区別

ヘーゲルがフランクフルト時代に同調していたシェリング (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854) の自然哲学においては、自然は精神と不可分の関係にあり、全体として「純粋に同一である」と考えられていた。シェリングの「自然は目に見える精神

であり、精神は目に見えない自然である」(SW. 2, 56)⁶という一節がこのことをよく示している。またシェリングは、有機体を「ある限界の中に閉じ込められて、自分自身へと戻ってくる連続 (Succession)」(SW. 2, 349)と表現しており、有機的な組織とは自ら自身によって規定され、外部からの影響を受けずに、自分自身を再生産していくものであると捉えている。これは、第1節で述べた自然の第一の側面に相応するものであろう。

だが、ヘーゲルはこうしたシェリングの同一哲学、また有機体論から影響を受けつつも、そのままの形で受容しはしなかった。ヘーゲルは、シェリングのように有機体を閉ざされたものとは捉えない。彼は、自然は他者からの影響を受けるものであるとみなし、そうした対立の契機を含みつつ統一へと向かおうとするものと考えた。また、自然と精神の関係についても、それが同等の地位にあるものではない。彼は、自然においては、外部の環境によって自己が左右され自己規定 (Selbstbestimmung) が不十分であったのに対し、精神においては、そういった状態が乗り越えられているのである。ここにヘーゲルは自然と精神との違いを見出す。彼は、『エンツュクロペディ』の『精神哲学』冒頭の第381節の補遺において、「精神という概念を区別する規定として特徴づけられるべきことは、観念性 (Idealität)、すなわち理念が他在であることを止揚すること、理念が自己にとっての他なるもの (Andere) から自己のうちに還帰し、還帰したままに存在すること」(Sk. 10, 18)であると述べる。ヘーゲルにとって、自然は自己規定する力を持たず、それ自らがどうなるかは他者に依存しているのであり、このように自然において理念が他在であることは、自然が精神の前段階に位置することを特徴づける重要な側面なのである。

2.2. イェナ期の『自然哲学』

理念の他在としての自然という考え方は、ヘーゲルがシェリングから離れていったイェナ期以降、晩年に至るまで彼の体系における重要なテーゼであった。そのことを確認するために、1804-05年のイェナ期の『自然哲学』と『エンツュクロペディ』第二篇『自然哲学』の記述を見ていきたい。

ヘーゲルは、イェナ期の『自然哲学』(1804-05)の冒頭で、自然の特徴として①「自然は自己自身に関係している絶対精神である」(GW. 7, 179)こと、②「他者 (Anders) において自らを絶対精神として見出す精神への移行である」(ibid.) ことを挙げている。

まず①絶対精神の一つとして認識されるということは、自然は全く精神の領域に属していないというわけではないことを示唆している。だがそのあり方が完全な絶対精神とは言えないのである。絶対精神とは本来、主観的精神、客観的精神を経て、自己と絶対者とを一体であるとみなす精神である。だが、ここでは自然は絶対精神として「認識される (wird...erkannt)」(ibid.) と言われている。つまり、自然は認識対象という客体的なものとして捉えられるのである。じっさい、ヘーゲルは、「自然は自己自らへの関係の規定性であるため、それはたんに一つの形式的な生命 (formales Leben) にすぎず、自己自らを認識

する生命 (sichselbsterkennendes Leben) ではない」(GW. 7, 181) と述べ、自然は自己を認識する主体としてあるわけではないことを強調している。すなわち、自然のこうした客体的なあり方そのものが精神としての不完全さを含意しているのである。

次に②他者において自らを絶対精神として見出す精神への移行ということは、この『自然哲学』と共に収められ、その議論の前提となる『形而上学』における絶対精神、及び無限性に関する記述と関連している。そもそも、自然が絶対精神の一つの契機であるという理論は、「認識活動 (Erkennen)」を主として論じた『形而上学』から導き出されたものである。ヘンリッヒ (Dieter Henrich, 1927-) もまた、「他者において自己自身に関係する絶対的なものであるという (自然の) こうした関係は、認識様態的 (epistemisch) な関係としてのみ考える⁷⁾」と指摘しており、ヘーゲルの自然観の根本を押さえる上で『形而上学』における記述を参照することは重要であろう。

『形而上学』最終章の「絶対精神」の中で彼は、「認識活動は、即自的であることとして、自らのうちに閉ざされてあることによって、絶対的な精神のうちにおいて実在化されている」(GW. 7, 165) と述べ、この精神とは「自己を見出すものとしてのみある」(GW. 7, 174) と定義する。では自己はどのようにして見出されるのか。自己が「ある」という定在をもつことは、他者もまた「ある」ことを前提とする。他者に対して自己を維持しようとすることは、他者を否定することになるが、こうして他者を否定することは自己自身に自己に関係づけることにつながる。すなわち、否定すべき自己自身の他者の存在があることが自己を見出す契機になるのである。だがこれは、自己がおのずから自己を見出しているのではなく、あくまでも自己自身の内での他者において自己を見出していることを意味する。それは自己において自己を見出す本来の絶対精神のあり方ではない。他者において自己を見出すならばそれは精神とは言えないが、ヘーゲルにとっては、このような不完全であり矛盾を含んでいる精神も絶対精神になる過程の一つとして精神なのである。そのため自然は「他者において自己を絶対精神として見出す精神への移行」であるとされるのだ。

2.3. 『エンツュクロペディ』第二篇『自然哲学』

では、ヘーゲルの体系が完成された晩年の『エンツュクロペディ』(第三版、1830年)の『自然哲学』では自然はどのように論じられているのか。彼はその序論において、自然は「他在という形式における理念」(Sk. 9, 24) であると述べている。ここでは、イェナ期のように精神ではなく理念の他在となっているが、理念もまた絶対精神と同じように、その本質に過程を含んだものであり、その性質に大きな差異はない。理念とは、主観と客観、ないしは無限なものとは有限なものが弁証法的に一つになる過程のことを意味する。主観と客観という点から言えば、理念とはたんなる一面的な主観性ではなく、主観性が客観性を止揚した形で現れる、「客観性に覆いかぶさった」(Sk. 8, 372) 形で客観と一体となった主観である。理念も絶対精神もその完成形においては主観と客観、自己と他者の区別を止

揚し統一したものとしてあるが、そうした統一体になる過程をも含んだものである。自然はこうした統一体となる過程のうちに含まれてはいるが、まだその移行段階にあり不完全なものとしてみなされているのである。ゆえに、自然の精神の他在性はイエナ期からその論旨を引き継いで主張されているものだと言えよう⁸

2.4. 精神へと移行する自然

これまで見てきたような他在としての自然の性格は、しかしながらあくまでも一般的なものである。自然の中のレベルの差に関して、デヴリーズ (Willem A. deVries, 1950-) は自己規定する力の差に着目して指摘している⁹。非有機体に比べて有機体が自己規定する力をより持っていることは言うまでもなく、また有機体の中でも動物は植物に比べて、外部からの攻撃を受けてもその中で適応していこうとする力を有する。しかし、動物も自然条件に縛られていることに変わりはなく、完全に外部の影響を受けつつも自己保存する能力を持っているわけではない。

デヴリーズが指摘するように、ヘーゲルの『自然哲学』は自己規定する力が増していく過程にそって進められていく。すなわち彼の『自然哲学』は、理念の他在としての自然の側面が非有機体から有機体、また植物から動物へと進むにつれて弱まり、精神へと向かっていく過程を描いているのである¹⁰。つまり自然とは、真に自らのことを自ら規定できる絶対精神へと移行する動的な、いわば生きた精神なのだ。ヘーゲルにとって、絶対精神となる過程として、理念の他在という自然の状態を踏まえることは必要であったのであって、それは目指されるべき到達目標でなくとも絶対精神となる契機として不可欠のものだったのである。

結びにかえて——自然美の意義

これまでの考察により明らかにされたことは以下のとおりである。ヘーゲルは、自然の美しい側面として、生命をもった有機体が自らの構造を自分で規定しており、それが生命力にあふれている点を挙げる。しかし、自然は外からの影響を受ければそれに対応して完全に自己保存する力を持たず、生命力が衰えるという有限性を持っているがゆえに常に美しいわけではない。この美しくない理由とされている自然の性格は、『自然哲学』において自然の一般的な特徴である、自らのことを自己規定できないという理念の他在としての側面と関連したものである。このように彼は、自然が精神となりえない欠陥の部分から自然美の不完全性を導き出したと捉えられるわけであるが、しかし彼の自然美への評価はたんにネガティブなものだったという理解にとどまってよいのだろうか。

ここで『講義録』の序論における以下の興味深い一節に着目したい。「芸術とは、自然の模倣、情熱の惹起、そして情熱の精錬である。(中略) 芸術は、人間固有の巧妙さによる戦

利品であるが、芸術品には自然における生き生きとしたものが欠けている。(中略)もし芸術がとてもぼんやりとした理想の中をさまよっているならば、芸術は自然へと戻らなければならない。自然は芸術の必要不可欠な根本規定である。しかし自然が芸術の唯一の根本規定であってはならない」(Äs. 22-23)¹¹。すなわち、ヘーゲルは理想的な美を表すものとして芸術だけを認めながらも、芸術の前段階に自然があることを了解していなくてはならないと説いているのである。ここには、精神へと移行する上で不可欠な自然の段階を『自然哲学』において論じたように、美の領域においても、理想的な美を表す芸術から論を進めるのではなく、その前段階、また芸術の規定の一つとして、生命力あふれる自然の美があることを踏まえておかなければならないという彼の意図が見て取れるのではないだろうか。そして、自然美の欠陥を克服した上で現れうる芸術美についての理解を深めるためにも、ヘーゲルの自然美についての評価を検討することは意義のあることであろう。

(早稲田大学)

¹ ヘーゲルの著作のズーアカンプ版からの引用は、Hegel, G. W. F., *Werke in 20 Bänden*, hrsg. v. E. Moldenhayer und K. M. Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969-1971 の略称 Sk. 及び巻数・ページ数によって、またアカデミー版からの引用は、Hegel, G. W. F., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. heinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Hamburg: Felix Meiner, 1968ff. の略称 GW. 及び巻数・ページ数によって本文中に表記する。また『美学講義録』からの引用は、Hegel, G. W. F., *Vorlesung über Ästhetik: Berlin 1820/21; eine Nachschrift*, hrsg. v. Helmut Schneider, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1995 の略称 Äs. 及び巻数・ページ数によって本文中に表記する。またイタリックは傍点によって示す。

² カントは、「たとえ芸術美が、形式に関しては自然美を凌ぐにせよ、私たちに直接的関心を喚起させるのは自然美だけであるというところに、芸術美に優る自然美の長所がある」(Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. K. Vorländer, Unveränderter Nachdruck der 6. Aufl. von 1924, Hamburg: Felix Meiner, 1968, S. 151) と述べる。この直接的関心とは、虚栄心が付き纏っていない「道徳的感情に類似したもの」であるという。彼は「自然の美に対して関心をもつほどの人は、まず道徳的善に対する関心をすでに十分に確立している」(S. 152) とも述べ、自然美への関心を道徳的感情と類似したものとし、それゆえに芸術美よりも自然美は優れていると考えた。

³ Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst: Vorlesung von 1826*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

⁴ Berr, Karsten., *Hegels Bestimmung des Naturschön*, Südwestdeutscher Verlag, 2009. ベルは、『ホトー版』には編纂者であるホトー自身の見解が多分に含まれているという問題点を指摘し、1820-21年、1823年、1826年、及び1828-29年のヘーゲルの美学講義の講義録をもとにヘーゲルの自然美評価の見直しを行う。なお『ホトー版』の問題点については、石川伊織「芸術は終焉するか？」(加藤尚武編『ヘーゲル哲学の新視角』所収、創文社、1999年)においても指摘されている。

⁵ 『ホトー版』においては、結晶などの非有機体にも言及され、その規則正しさにも美を見出しうるとされているが、あくまでも自然の美が高まっているのは有機体においてであるというのがヘーゲルの見方である (Vgl. Sk. 13, 182)。

⁶ シェリングの著作の原版全集からの引用は、Schelling, F. W. J., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta, 1856-1861 の略称 SW. 及び巻数・ページ数によって本文中に表記する。

⁷ Henrich, D., *Andersheit und Absolutheit des Geistes*, in: *Selbstverhältnisse*, Stuttgart: P. Reclam, 1982, S. 166.

⁸ 理念の他在としての自然については、『自然哲学』の範疇以外においても言及されている。『エンツュクロペディ』第一篇『論理学』の第99節の量の補遺には、量は、存在そのものと一つのものとして規定されている質のような内的なものではなく、外的な規定性であるために、同じく自己と外的な関係にある自然の世界においてのほうが、自由な内面性をもつ精神の世界よりも量の重要性が大きいという記述がある (Vgl. Sk. 8, 211)。ここにおいても、自己と外的な関係にある自然、他者において認識される自然といっ

た考え方が反映されていることが見て取れる。

⁹ Cf. deVries, W. A., *Hegel's Theory of Mental Activity. An Introduction to Theoretical Spirit*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1988, pp. 46-49

¹⁰ 『エンツェクロペディ』の『自然哲学』では、(1) エーテルや時間・空間といった自然の観念的なもの、(2) 非有機的な自然、(3) 有機的な自然と段階的に論じられている。

¹¹ 「自然の模倣」としての芸術という考え方は、アリストテレスの『詩学』以降引き継がれてきたものであるが、ヘーゲルは「自然の模倣」を芸術の目的の一つとみなすものの、芸術がたんなる模倣にとどまってはいけないと考えている。そのことは、1826年の「芸術の哲学」講義録においても言及されている (Vgl. Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst: Vorlesung von 1826*, hrsg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 54-56)。またベルは、ヘーゲルが芸術をただ「自然の模倣」としてみなす考え方を拒否したことに関して詳細に論じている (Vgl. Berr, Karsten., *Hegels Bestimmung des Naturschön*, Südwestdeutscher Verlag für Hochsthukschriften, 2009, S. 71-72)。

ルイージ・パレイゾンの「《形成性の理論》」に関する一考察
—テーゼ「純粹かつ特定で意図的な《形成性》としての芸術 (L'arte come
formatività pura, specifica e intenzionale)」の本質を明らかにする

片桐 亜古

問題の所在

ルイージ・パレイゾンは、著書『美学-形成性の理論 (Estetica. Teoria della formatività)』([1954] 1988) (以下『美学』と表記)において、人間の営みの全ての様相には《形成性》という性質をみることが出来る¹とした上で、この《形成性》が最も純粹なかたちで現れている人間の営みとして芸術的活動を挙げている。彼はその特性を、

純粹かつ特定で意図的な《形成性》としての芸術²

と既定している。

芸術的活動は、どのような意味合いにおいて「純粹」で「特定」で「意図的」な《形成性》という性質を顕現しているのだろうか。

1-1. 《形成性》とは

《形成性 (formatività)》という言葉はパレイゾンの造語である。パレイゾンは、いかなる必然性をもってこの言葉を生み出したのか。

パレイゾンにとって物事の認識は、主体の客体に対する一方的な分析によって成り立つものではなく、認識の主体と対象とが相関関係をもち、相互に働きかけをする中で成立するものであった。

ある事象が、認識の主体に解釈のきっかけを与える。認識の主体は、自らがもつ視点に基づき対象を解釈する。解釈の結果が、主体の視点に影響を与える。主体は新たな視点に基づき、対象を解釈しなおす。この循環性の中で対象の認識を試みる者は、時には何度も解釈の営みを重ねながら対象の認識へと到達する³。

このような認識概念に基づき、彼は《形成性》の性質を備えた行為を以下のように定義している。

行為を通じて行為の様態を造り出していくような行為⁴

《形成性》を備えた行為とは、行為をするにあたって行為を行う上での様態が定まっておらず、行為をする様態を造り出しながら行為をするような類いの行為、或いは行為をするにあたっての様態が既に存在していても、より妥当な様態を見出した場合には既存のものをその様態におきかえ、新しい様態に従いながら行為をするような類いの行為のことをいう⁵。すなわち、行為の主体は自己が置かれた状況（あるいは行為の影響が及ぶ対象がある場合にはその対象）と相関関係を保ちながら、状況（あるいは行為の対象）に対する解釈を繰り返す中で、その状況（あるいは対象）に応じた行為の様態を造り出していくのである。

1-2. 美学思想史的観点からみた「《形成性》の理論」の重要性

上記のような認識概念⁶に基づき提示された「《形成性》の理論」は、美学思想史的観点からみた場合にいかなる重要性をもっていたのだろうか。当時イタリアの美学界において圧倒的な影響力をもっていたクローチェの美学思想との比較を試みながら、その重要性を検討してみたい。

クローチェとパレイゾンの美学理論の相違は、例えば「芸術作品の何にその作品を形成した芸術家の精神世界⁷をみてとることができるか」という問いに対する双方の答えによくあらわれている。クローチェが、芸術家によって提示された作品のうちに芸術家の精神世界をみる事が出来ると言ったのに対し、パレイソンは、芸術家が素材を形成するやり方⁸にそれをみる事が出来ると言った⁹。

ここには、両者の認識をめぐるアプローチの違いがよくあらわれている。クローチェの理論においては、芸術家の精神世界を認識するにあたり、認識の主体（作品の受容者）に対する客体（芸術作品）という構図が健在である。一方、パレイゾンの理論においては、そのような構図はみられない。受容者は、仮に自分自身が芸術家として具体的に作品と相関関係を保持しながら作品の形成行為を実践するのではないにしろ、作品に対しはたらきかけをする芸術家に自己を重ね合わせ（そしてまた、芸術家によってはたらきかけられた作品から芸術家が感受したものを自分もまた感受しようと試みる中で）、芸術家の精神世界を認識するのである。間接的なかたちではあるが、認識の主体と対象との循環性をもった相関的な構図をここで再び確認することができる。

作品における芸術家の精神世界の所在に関する考え方の違いは、芸術作品を形成する素材の物理的特性¹⁰の必然性に対する見解の差に反映している。クローチェにとって、芸術作品は必ずしも物理的特性をもつ素材によって形成されている必要はなかった。作品から芸術家の精神世界を読みとる事が出来るような様相をしているのであれば、それが物理的特性をもつ素材をもって顕現されたものでなくてもさしつかえはないのである。一方、パレイソンにとっては、作品が形成活動を行う対象たりうるには、それが物理的特性を備えた素材によるものである必要があった。というのも、作品は芸術家が形成行為をするにあ

り、感性によって知覚できるような特性を備えていなければならないからである¹¹。

1-3. パレイゾンが提示した解釈理論の独自性

まず、『美学』の序論部分を参照しながら、『形成性』をめぐる論旨を展開する中でパレイゾンがいかに人間の活動・芸術・解釈理論と『形成性』を関連づけていたかを確認したい。

『美学』の序論において、パレイゾンは『形成性』をめぐる論旨の中心テーマとして以下の四点を挙げている。

- (a) 人間の活動を説明する上で解釈理論が有効な方法論であること。
- (b) 芸術に関してパレイゾンが着目するのは、その思索的側面ではなく、作品をつくる、受容するという、芸術に関わる人間の活動的側面であること。
- (c) 『形成性』とは、人間の活動のあらゆる様態においてみられる性質であること。
- (d) 人間のあらゆる活動の中で『形成性』が純粋なかたちで性質をあらわにするのは、特に芸術的活動においてであること。

(a)と(b)より、パレイゾンが(e)芸術的活動を説明する有効な方法論として解釈理論を用いようと考えていたことがわかる。(c)と(d)より、(f)人間のあらゆる活動の様態においてみられる『形成性』という性質が、芸術的行為において最も純粋なかたちで性質をあらわにするとパレイゾンがみていることがわかる。(e)と(f)より、芸術的活動を例示としてあげながら解釈を方法論として説明することにより、『形成性』の性質を浮き彫りにすることが出来るであろうというパレイゾンの意図がみえてくる。

活動を説明する方法論として有効であるとパレイゾンがみなしたこの解釈の理論とは、いかなる特徴をもつのであろうか。

解釈とは、認識の主体が対象と循環性のある相関関係を保持する中で対象の認識を得ようという方法論であると先に述べたが、その循環性について、もう少し具体的にみてみることにしよう。

解釈の主体は、自分が生きる或る特定の世界・環境によって培われた世界観をもっている。ある事象を認識しようとする際、その世界観が主体の認識に決定的な影響を与える。というのも、対象を解釈するにあたって主体が抱く視座とは、自己の世界観に基づいたものであるからである。主体特有の視座をもって認識された対象は、主体にさらなる解釈を、新たな視座をもって自己を認識するようにと主体を促す。認識の主体と対象の間のこの相互のはたらきかけは、「これでよし」と、対象の認識が主体の視座にぴたりとはまるものになるまで続けられる。

ところで、パレイゾンはこの方法論にいかにして到達したのだろうか。

第一次世界大戦後の混乱を極める社会で生きる人々の生の実態は、それまでヨーロッパの思想界において支配的であったヘーゲルの思想を代表とする主知主義的な観念論思想では納得のいく説明が出来ぬものであった。そのような人々の生の実態により敵った思想として実存の哲学思想が生まれ、多くの思想家の支持を受けるようになった。そのような社会において生きねばならない人々にとって、普遍的観念が提示する絶対的価値観よりも個々の人間にとって絶対的な価値観がより有効性をもつ、とみなされるようになった。真理をめぐる価値観も、認識の客体たりうる普遍的観念としての真理から個々の人間にとっての絶対的価値を担う真理へと、実存の哲学思想により適合したものとなっていった¹²。

パレイゾンにとっても真理というものは、最早いかなる状況においても通用するような普遍的観念ではなく、ある人がその時おかれた状況において有効な、その人にとって唯一の真理というかたちで存在するものであった。そのような真理は客体化できるものではない。実際、真理に関してパレイゾンは、

真理は根本的に対象化が不可能である¹³。

と言及している。

実存の哲学から個々の人間にとって絶対的な価値としての真理のあり方という考えを踏襲したパレイゾンは、その方向で更に思索を進め、真理は二つの様相をもつと考えるに至った。一方では、真理のあり方は、個々の人間にとって絶対的価値として唯一無二である。他方、現実において我々が邂逅する、その根源に真理が秘められている状況（あるいは事象）は、多種多様なあり方をしている。それら二様相の真理のあり方を矛盾なく説明できる方法論としてパレイゾンが見出したのが、解釈理論であった。

パレイゾンによれば、我々が秘められた真理を見出そうとある状況（あるいは事象）に対峙する時、我々は認識の一主体であることをやめ、他の誰でもない「我」、固有の人格をもった「私」としてその状況（あるいは事象）を解釈しようと試みる。人格をもって解釈しようと対象（状況や事象）に望む時、その対象は単なる分析の客体であることをやめ、私にむかって“開かれた”かたち（forma¹⁴）となる。パレイゾンにとっての解釈とはすなわち、かたちの中に隠された真理を見出しあらわにするための方法論であったのだ。彼はこう述べている。

解釈とは、認識の主体が人格であり認識されるのがかたちであるようなひとつの認識のあり方である¹⁵。

主体が幾多もの解釈の試みを経て自己の視座にぴたりとはまるものを対象に見出した瞬間とは、まさに主体が自己にとっての真理を対象の中に認識した瞬間である。対峙するか

たちに隠されていた真理を見出したという確信をもつと、主体はその真理を顕在化させ、固定化しようとする。この「自己にとって真理としての価値があるものを、かたちを解釈する中で見出し、その価値を顕在化させる」という一連の活動にみられる性質を説明しようとパレイゾンが生み出したのが、《形成性》という言葉であった。

2. 人間の活動一般における《形成性》の位置づけ

人間の営みの全ての様相は、[...]《形成性》という性質を備えている¹⁶。

パレイゾンによれば、《形成性》は、人間の営みにみられる唯一の性質というわけではなく、様々な人間の営みに共通してみられる性質のひとつである。では、他にどのような性質がみられるのだろうか。『美学』において彼が例示として挙げているのは、思惟(pensiero)そして道徳性(moralità)である¹⁷。思惟的性格は思索的(speculativa)活動において、道徳的性格は実践的(pratica)活動において、そして《形成性》は形成的(formativa)活動において特に顕著にあらわれる¹⁸。人間の全ての営みにおいて、これら三つの性質をみることができる。三つの性質は同時に存在しながらも、活動内容によってこれらの性質のいずれかが第一義のものとなり¹⁹、活動自体の性格づけをする。特定化された性質以外のふたつの性質は性格づけをされた活動の内に潜在的に存在しながら、特定化された活動を活動として実現する上での補助的機能を司る。思惟あるいは道徳性が第一義の性質となる活動においては、《形成性》は思索的活動あるいは実践的活動が潤滑に行われるよう補助機能を司るのである。

いずれの性質が第一義となるのかを決定し、活動が円滑に遂行されるように全体を統御するのは活動の主体の人格である²⁰。

3. 芸術的活動における《形成性》について

芸術的活動においては、《形成性》が第一義の性質となる、すなわち《形成性》本来の性質が活動自体を特徴づける。形成行為の始まり、遂行そして成就に至るまで、《形成性》が専ら主体の活動の性質であり続ける。芸術的活動においては、活動をはじめの契機は、主体自らの決意である。行為の様態はあらかじめ既定されているわけではない。最良の様態を探し求めながら、主体は行為を遂行する。形成行為が主体に満足の行く成果をもたらした時、主体は行為が成就したとみなし、行為を停止する。

形成的活動においては、思惟的性質と道徳的性質は、このような一連の形成的活動がスムーズに遂行されるのを補助する機能を担う。例えば思惟的性格は、形成行為の結果顕在化した作品に対する主体の批評・反省を促すであろうし、道徳的性質は、批評・反省の結果をふまえ、作品に対し更なる形成行為を行うよう主体を促すであろう。

4. 〈芸術的活動と芸術的ではない活動における《形成性》の現れ方の違い〉と〈活動内容〉との関連性

芸術的活動と芸術的ではない活動における活動内容の根本的な違いは、活動に究極の目的があるか否か、また活動の様態が既存のものとしてあるかないか、というところにある。

芸術的ではない活動、すなわち思索的活動あるいは実践的活動においては主体は究極の目的をもって活動を司る²¹。

また、思索的活動や実践的活動においては、行為をするにあたって規範となる行為の様態が存在する。主体は、行為をするにあたってその様態を踏襲するにとどまる。《形成性》とは先にみた通り、主体が置かれた状況（あるいは行為の対象がある場合にはその対象）を解釈し、実際の行為をするにあたって最良の様態を見出すという性質である。この種の活動においては、《形成性》はむしろ、主体が活動をスムーズに遂行できるよう、活動の具体的進行において調整を図る役割を司る²²。

この際、《形成性》自体の性質は、活動に現れてはこない。我々は、思索的活動および実践的活動において活動が潤滑に遂行されているのを目にすることにより、《形成性》が行為の遂行において補助的機能を司っていることを了解するのである。

パレイゾン²³は、芸術的活動において《形成性》が特に自律的なかたちでみられる、といった²³。芸術的活動、すなわち芸術家が作品を形成する一連の活動および作品の受容者が作品を鑑賞する活動においては、行為の様態に既存のものではなく、行為を行う中で行為の様態が次第に造り出される。ところで、仮にある様態が最良のものとして造り出されても、それが規範的なものであり続けるわけではない。より適した様態が造り出された時には、既存の様態は新しいものにおきかえられる。思惟的性質は、形成されつつある作品の批評や芸術家から提示された作品の吟味において、また道徳的性質は批評の結果必要と思われる部分を形成しなす行為をおこす等、確かに形成活動の遂行に欠くことが出来ない²⁴機能を果たすが、《形成性》をあくまで補助する程度にとどまり活動自体を性格づけるには至らない。

5. 芸術的活動をどう解釈理論によって説明づけるか

ここでは、芸術的活動の解釈理論による説明づけを試みたい。

芸術的活動は、二つの位相からなる。作品を形成する位相と提示された作品を受容する位相である。それぞれの位相における解釈の主体と対象とは何かといえば、作品を形成する位相における解釈の主体は芸術家、対象は形成されつつある作品であり、作品を受容する位相における解釈の主体は作品の受容者、対象は提示された作品である。

前者の位相においては、芸術家は形成しつつある作品を解釈し²⁵、解釈結果を元に必要があれば更にかたちに形成を加え²⁶、最終的に「これだ」と彼が納得するかたちに至るまで、

対峙するかたちに対する解釈と形成を繰り返す²⁷。

後者の位相においては、パレイゾンによれば、作品を受容するとは作品を読みとること（lettura）であり、作品を読みとることとは作品を今一度実行する（eseguire）ことに他ならない²⁸。「作品を今一度実行する」とは、現前する作品をその作品が形成された行為（＝形成行為の実行）の成果として顕在するものとみなし、作品が形成された過程（芸術家によるかたちの解釈と解釈の結果をふまえ更にかたちを形成するという一連の過程）において実行されたかたちの形成行為〔の実行〕を、今度は受容者自身が実行してみるということを意味する。その行為をするにあたっては、現前する作品（「芸術家による形成行為の成就の顕現」であると同時に「受容者による解釈行為のきっかけとなるかたち」）の解釈に受容者自身の視座が入り込むので、その作品が形成された過程をそのまま追体験する、ということにはならないのである。

結論

以上の考察結果をもって、パレイゾンが《形成性》がみられる活動の範例として芸術的活動を挙げたことの妥当性の確認を試みた。では、「純粋かつ特定で意図的な《形成性》としての芸術」という表現によってパレイゾンは何を言わんとしたのか。

まず、「純粋な」という表現に関して。

芸術的ではない活動においては、周囲の状況および外部の要因が活動の契機となる。活動には究極の目的があり、それが主体の行為を規制する。実際に行為をするにあたって、主体はあらかじめ設定されたルールを尊重し、規範とされる様態を踏襲する。

一方、芸術的活動における活動の契機は、周囲の状況および外部の要因ではなく、「かたちを形成するのだ」という芸術家の決意である。形成行為を遂行するにあたっての究極の目的は「芸術家が望むかたちを顕在化させること」といえるが、その目的というのが、芸術的活動においては今まさに遂行されつつある行為そのものと合致している。従って活動の規範はあらかじめ存在するものではなく、行為と共に生み出されていく。故に、行為をするにあたって尊重すべき既存のルールや踏襲すべき様態はないのである。

芸術的活動とは、芸術家がかたちを形成するために実践する行為といえる。

芸術的活動とは、生み出すことと生産することを自身のためだけに実践する過程である。もっぱらかたちだけを自身のために追求しながら、形成するために形成する。芸術は、純粋な形成性である²⁹。

パレイゾンが「純粋な」という表現によって言わんとしたのは、「形成すること自体をもっぱら目的とした」ということであつたと論者には思われる。

次に、「特定の」という表現に関して。

パレイゾンによれば、人間のあらゆる活動は、思惟的、道徳的、《形成性》という3つの性質をもつ。それらのうちひとつが第一義の性質になることによって、活動は思索的活動、実践的活動、形成的活動のいずれかに特定化される³⁰。その際、残りふたつの性質は潜在的に存在しながら、自らの性質に呼応する活動によって特定化された活動がスムーズに遂行されるように補助的役割を担う。他のふたつの活動が補助的にはたらくことなしには、特定化された活動を遂行することは実質できないのである³¹。

上記三つの性質のうち《形成性》が第一義のものとして現れているのが、芸術的活動である。パレイゾンが「特定の」という表現によって言わんとしたのは、「芸術（活動）においては《形成性》の性質が特定化されている」ということであつたと論者には思われる。

第三に、「意図的な」という表現に関して。

芸術的活動において、《形成性》は他のふたつの性質を従属させ、いかにして第一義の性質として活動の様相に現れるのか。パレイゾンによれば、《形成性》を特定化した活動にしようとする行為の主体の意図によってである³²。

ここで彼がいう意図とは、一時的な欲求を満足させる程度の意図や願望ではない。行為の主体が「自分の全精全霊を込めて、全生涯をかけてそれを意図する」というほどの強い意味合いがそこには含まれている³³。ある活動が《形成性》という性質をもってあらわれるには、自分の人生におけるあらゆる経験を形成的活動に収斂させるのだ、というくらいの強くて固い意図が必要なのである。芸術家は形成するために考え、そして行為をするのである。パレイゾンが「意図的な」という表現によって言わんとしたのは、「芸術家の強く固い意図によって」ということであつたと論者には思われる。

以上を総括するに、「純粹で特定で意図的な《形成性》としての芸術」というテーゼの本質、すなわちこのテーゼによってパレイゾンが言わんとしたところは、「形成することを専ら目的とした、《形成性》という性質が芸術家の強く固い意図によって特定化された活動として芸術的活動があり、その活動の成果として芸術作品がある」ということになるのではないか。これをもって、本稿における論者の結論としたい。

(北海道大学／札幌大谷大学)

註

¹ Pareyson, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, [1954] 1988, p.18

² *Ibid.*, p.22 訳は論者による。

³ 芸術的活動の様態の性格づけをするにあたって、パレイゾンは何故 *creativita'*という言葉を用いなかったのか？それは長い間、発表者にとって疑問であった。パレイゾンが芸術的行為というものは主体（芸術家）から客体（作品）への一方的な働きかけによってではなく、芸術家（芸術的活動に携わる芸術家自身の人格 *persona*）と作品（芸術的活動の所産としての *forma*）との相関関係において、芸術家の解釈の営みの循環性の中で次第に成り立つものであるということを表明したかったからなのである、ということでは理由付けられはしないだろうか。芸術的活動も、*formatività*という性質を備えた人間の一活動様態なのである。

⁴ *Ibid.*, p.18 訳は論者による。

⁵ パレイゾンはここで、自身の解釈論における解釈のふたつの位相（能動的／受動的）のうち能動的位相に重点をおいて語っている。彼が提示した解釈論の二つの位相とは、対象を解釈しその解釈結果について

思索する受動的位相と、その解釈結果をもとに必要とあれば対象へと更にはたらかける能動的位相である。上記の定義において言い表されているのは、解釈行為の能動的位相における主体の行為なのである。行為の主体は、自分がおかれた状況を解釈し、その状況にもっともふさわしいと思われる様態で行為をする。行為をしてみた結果、その行為が状況に適合するものであればその行為の様態は維持されるであろうし、適合せぬものであれば主体は状況を解釈し直し、新たな解釈に基づいた様態をもって行為をするのである。

⁶ 哲学思想史的観点からみた場合、パレイゾンが「《形成性》の理論」によって提示したこの認識論は、デカルトに始まりライプニッツそしてカントに至る系譜において有効であった、認識の主体から客体に対する一方的な分析による客体の理解という構図に対抗するものであったといえる⁶。このような方法論は、科学の研究分野においては確かに有効であるが、人間が具体的生において出会う様々な事象を認識しその本質を理解しようとする際に適しているとはいえない。

⁷ クローチェは純粹意識あるいは直観と呼ぶ。

⁸ パレイゾンは様式と呼ぶ。

⁹ *Ibid.*, p.26-29

¹⁰ *Ibid.*, p.42, Pareyson, Luigi, *Problemi dell'estetica. I. Teoria*, Milano, Mursia, [1966] 2009, p.145 パレイゾンは「(それが示す意味というよりは音としての) ことば」「音色」「色」「大理石」「石」「(パントマイムやダンスにおける) 人間の身体」「木」「ガラス」「布」を物理的素材の事例としてあげている。

¹¹ *Ibid.*, p.253 さもなければ、解釈行為に基礎をおく形成活動は成り立たなくなってしまう。

¹² 真理をめぐる価値観のあり方の変容および二つの思想潮流の興隆は、パレイゾン自身の思想形成とも重なる。トリノ 大学において哲学の研究を始めた当初、パレイゾンはライプニッツやカントを初めとする超越論的観念論、またクローチェにより多少の淘汰を蒙ったヘーゲル思想を学んでいたが、理念を絶対の普遍的真理とする考え方には次第に反発を覚えるようになった*。後に師アウグスト・グッツオによってドイツの実存の哲学を紹介され、その思想に深く惹かれるようになった。ドイツの実存の哲学思想の中で特にパレイゾンの思想形成に深い影響を与えた思想家は、ヤスパースとハイデガーである。

パレイゾンは、ヤスパースからは人間性を柔軟に捉える人格主義を学んだ。彼の解釈理論を考える上で鍵となる「人格」の概念は、ヤスパースの思想に負うところが大きい。パレイゾンは、この哲学者から唯一無二の「個」としてある自分、その本来固有のあり方、つまり「本来的な自己存在」、その格となるものとしての人格の概念を学んだ。

またハイデガーからは、人間存在の学としての存在論とその方法論としての解釈学を学んだ。人間存在の様態および自己が存在する世界を認識する上で有効な方法論である解釈理論、中でも特にその理論において基軸となるテーマ、解釈行為における循環性である。我々は、その都度おかれた状況の中で足場となる特定の視座をもつ。対象をみる視線は、自身の固有の視座によって既定され、我々は対象を「あるもの」として既定する。このようにして確定された対象に対する解釈は、そこで固定されてしまうものではない。解釈者がおかれた状況によって抱く特有の視座は、解釈の結果に影響を与え、解釈の結果は解釈者の先入観を訂正する。解釈する者と解釈されるものとの間には、このように循環が潜んでいる。

*クローチェは、世界の全てを普遍的理念の自己実現とするヘーゲルの基本姿勢には共感しながらも、理性一辺倒の主張には批判的であり、美学の分野でも直感や情緒を重んじた。

¹³ Pareyson, Luigi, *Verità e interpretazione*, Milano, Mursia, 1971, p.25 訳は論者による。

¹⁴ Forma という語は実に多義的である。本稿においては「かたち」と訳出したが、今後更なる検証を重ねたい。

¹⁵ Pareyson, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, [1954] 1988, p.180 訳は論者による。

¹⁶ *Ibid.*, p.18 訳は論者による。

¹⁷ *Ibid.*, p.21

¹⁸ *Ibid.*, p.23 ここでパレイゾンは、形成的活動について「生産する力 (forza produttiva)」あるいは「造り出す能力 (abilità inventiva)」が具現化されたものであると言及している。

¹⁹ パレイゾンは「特定化される」という言い方をしている。

²⁰ *Ibid.*, p.22

²¹ 思索的活動であれば、それは例えば、ある事柄について定義づけをする、論理的に道筋だった説明をつけることであり、実践的活動であれば、ある特定の状況における任務の遂行を成し遂げることであろう。

²² 例えば思索的活動においては、論点の取捨選択を図る、論旨の構築を司る、論旨が道筋から逸脱するのを防ぐといった機能を果たす。また実践的活動においては、主体の行為を道徳的観点から絶えず批判し、人の道からはずれることがないように調整する役割を司る。

²³ *Ibid.*, p.21

²⁴ 例えば行為の結果を反省してみる、反省ののち新たな行為をおこしてみる等。

²⁵ パレイゾンはこの「受動的解釈行為」と呼ぶ。

²⁶ パレイゾンはこの「能動的解釈行為」と呼ぶ。

²⁷ パレイゾンは、かたちの解釈行為を受動的 (ricettiva) 位相、解釈をもとにした新たなる形成行為を能動的 (attivita) 位相と呼ぶ。彼にとっては、かたちの解釈も解釈をもとにした新たなかたちの形成も「解釈」なのである。

²⁸ *Ibid.*, p.221

²⁹ *Ibid.* p.23 訳は論者による。

³⁰ *Ibid.* p.21

³¹ *Ibid.* p.21-22

³² *Ibid.* p.23-24

³³ *Ibid.* p.23-24

本稿は、第 63 回美学学会全国大会 (2012 年 10 月、於京都大学) における口頭発表のための原稿を加筆修正したものである。

ノスタルジーの両義的側面

——V. ジャンケレヴィッチの『不可逆なものとのノスタルジー』を中心として

島村 幸忠

はじめに

ノスタルジーを美学的な観点から論じたものとしては、ここに取り上げるフランスの哲学者ウラジーミル・ジャンケレヴィッチ（1903-1985）の『不可逆なものとのノスタルジー（*L'irréversible et la nostalgie*）』（邦題『還らぬ時と郷愁』、1973）ほど大きなものはないだろう。近年本書に対する関心も高まりつつあるなか¹、そこで展開されているジャンケレヴィッチのノスタルジー論自体が、感性の問題として美学の領域で研究の対象となることは未だなかった。ノスタルジー自体も、エチエンヌ・スーリオ（1892-1979）によってその美的な性格が着目され、ポイエーシスとしての役割が論じられてから半世紀以上が経過したにもかかわらず²、理論的な研究がなされることはそれほど多くなかった³。しかし全くなされなかったというわけではなく、例えば日本においては西村清和（『フィクションの美学』第8章「悔恨の美学」、1993）や津上英輔（『あじわいの美学』第3章「病からあじわいへ」及び第4章「懐かしさと nostalgia」、2010）などによる研究がある。特に西村のノスタルジー論においては、ジャンケレヴィッチによるそれが重要な役割を果たしていると言える⁴。

¹ 『不可逆なものとのノスタルジー』の研究としては、三河隆之の「郷愁の二重性と正当性」（2010）、フランチェスコ・コルシーニの「閉じたノスタルジーと開いたノスタルジー」（2007）やジャック・オックマンの「儂いもののノスタルジー」（2004）などが近年発表されたものの、三河はノスタルジーに起因する行動の道徳性を、コルシーニはその政治的利用を、またオックマンは精神医学への応用を論じており、感性論としての研究は未だ十分になされていない。また、ポール・リクールの『記憶・歴史・忘却』（2000）にも本書に関する言及が見られる。

² Cf. Étienne Souriau, “La nostalgie comme sentiment esthétique,” *Revue d'esthétique*, 1949 4-6, (Paris: Presses universitaires de France, 1949), pp. 229-253; Souriau, Étienne. / Souriau, Anne. ed., *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: Presses universitaires de France, 1990), p. 1073. ノスタルジーの芸術創造の場における役割はスーリオだけでなく、ジャンケレヴィッチやF.デーヴィス（『ノスタルジアの社会学』第4章「ノスタルジアと芸術」）も指摘している。

³ Cf. Tugami 2010, 102 頁. 津上は「芸術論ではなく狭義の美学の問題として論じられることはほとんどなかった」と指摘している。

⁴ 西村はジャンケレヴィッチのノスタルジー論と意見を共有するところも多いように思われるが、以下の点においてその袂を分けている。西村はノスタルジーとはあくまで一義的な感情（西村はこれを「追憶」とする）であるとし、ジャンケレヴィッチの両義的なノスタルジーを批判している。その他にも、ノスタルジーを一義的なものとする者はいる。『ノスタルジアの社会学』において、F.デーヴィスはノスタルジーの一義的な性格を説明している。現代的なノスタルジーが含意するものは、現在と過去の対比による感情であるとし（この点は西村の意見とは異なるのだが）、過去を「肯定する心情」として説明し

そのなかで、西村はジャンケレヴィッチの説くノスタルジーの両義的な性格を説明し、その両義性には「ロマン主義と抒情詩にはぐくまれた近代の精神」⁵の影響があると指摘している。ジャンケレヴィッチのいう両義的なノスタルジー（例えば、甘く-苦い (doux-amer)、不幸な幸福 (le bonheur malheureux)、心地よい不幸 (le Malheur délectable)、悲痛な甘美さ (la douceur navrante)、メランコリックな感動 (un mélancolique attendrissement)⁶などと形容される)は、ロマン主義時代に成立した言語習慣を踏襲したものである⁷。

確かに、西村も指摘する通りジャンケレヴィッチにはロマン主義的で近代的なものの影響が色濃く残されている（勿論、ノスタルジー自体がロマン主義の一つの大きなテーマであった⁸）。ところが『不可逆なものとのノスタルジー』を繙けば、この感情の両義性はロマン主義的なものとは異なる視点からの説明がなされていることが分かる。ジャンケレヴィッチによれば、ノスタルジーの両義性は記憶の機能に起因するのである。このことを明らかにするためには、ジャンケレヴィッチに独特な概念である〈器官-障害 (l'organe-obstacle)〉を中心として、思い出 (souvenir) の役割の根源的な可能性の問題を考察する必要がある。しかし、以下ではまず、本発表の全体の議論を円滑なものとするために、ジャンケレヴィッチのノスタルジー論を簡単に概観しておく。

1. ジャンケレヴィッチのノスタルジー論

『不可逆なものとのノスタルジー』において（あるいは『死』(1966)においても）、ジャンケレヴィッチは時間を二つの可能性、すなわち不可逆なもの (irréversible) と取り消せないもの (irrévocable) に峻別している⁹。それぞれ、不可逆なものは過去を再生することができないことを意味し、取り消せないものは過去をないとするものの不可能性を表す。また、前者には「私から取ったものを返して下さい」¹⁰という哀惜 (regret) が、そして後者には「私に課したこの重荷を取り除いて下さい」¹¹という悔恨 (remords) が対応する。「換言すれば、前者は不在を現存とし、後者は現存を不在としようと努める」¹²ということになる。また「悔恨は、その特異な倫理的性格のため、哀惜の強烈で審美的な情緒としての性

ている (Davis 1979, p. 14, 21 頁)。

⁵ Nishimura 1993, p. 235.

⁶ *I/N*, p. 152, 163 頁; p.167, 179 頁; p. 219, 235 頁.

⁷ Cf. Nishimura 1993, 231-235 頁。また、反対感情両立の言語習慣に起因するアポリアについては第4章の「悲劇の快」を参照のこと。

⁸ Cf. Berlin 1999, 160-163 頁.

⁹ Cf. *I/N*, p. 372, 402 頁; *M*, p. 286, 309 頁.

¹⁰ *I/N*, p. 261, 280 頁.

¹¹ *I/N*, p. 261, 280 頁.

¹² *I/N*, p. 265, 284 頁.

格に対立する」¹³。ジャンケレヴィッチのいう哀惜は潜在的にも顕在的にも詩情を孕んでおり、常にノスタルジックなものである。すなわち、『ピレボス』でソクラテスが言うくらげや貝とは異なり、人間は記憶に依って生きているので、取り戻すことのできない過去へ思いを馳せずにはいられないというのである。それゆえ、ノスタルジーは回顧する意識と共に起こるアプリオリな感情として説明される。また、ノスタルジックな意識の対象は、過去の出来事の内容にではなく、それがすでに起こったという事実性にあるとされる。ここで重要なことは、その出来事は二度と起こらないものであり、一回的なもの（semelfactif¹⁴/hapax）であるということである。換言すれば、ノスタルジックな意識を魅了するものは過去の過去性ということになる。

以上を踏まえた上で、そのノスタルジーという感情自体がどのようなものであるのかを考察していく。問題となる点は、ノスタルジーにおける思い出の役割であり、その構造自体に根ざす感情にある。そこで、この問題の解明のヒントとなると考えられる重要な箇所を以下に引用する。

引用 1

しかし、思い出の曖昧さは、私たちが保存というアスペクトの下で一側面から思い出について考察することを禁止し、またさらになお、思い出を取り消せないものとして考えることをも禁止するのである。実際には、思い出は不可逆なものを逆転させるどころか、証明し、立証し、確認する。つまり、器官-障害（l'organe-obstacle）のイロニーが認められる確証的な（confirmatif）否定によって、思い出は自身が否定するものを意図せず確認するのである。

（I/N, pp. 311-312, 316 頁.）

引用箇所では思い出の可能性が論じられているのだが、その説明として〈器官-障害〉が用いられている。〈器官-障害〉はジャンケレヴィッチに独特なものなので、その概念を画定しておく必要があるだろう。そこで、次節では、H.ベルクソン（1859-1941）の影響の下に作り出されたという、この〈器官-障害〉の内実を明らかにすることを目標とする。

2. 〈器官-障害（l'organe-obstacle）〉

まず、ジャンケレヴィッチが〈器官-障害〉を説明する際に直接参照している『創造的進化』（1907）の該当箇所を以下に引用する¹⁵。引用箇所の前後で、ベルクソンは「器官の構

¹³ I/N, p. 272, 293 頁.

¹⁴ “semelfactif”はジャンケレヴィッチによる造語。semelfactifのsemelはラテン語の一度を意味し、出来事や事実が、唯一であり一度であることを意味する（Cf. Hansel 2012, p. 148）。

¹⁵ ジャンケレヴィッチは〈器官-障害〉の源泉として『道徳と宗教の二源泉』の次に示す箇所も参照し

造の複雑さ」と「その機能の単純さ」（ここでは、「目の構造」と「見えるという事実」が例として挙げられている）の問題を取り上げ、科学的思考によっては、これらの事象を同時に成立させる理論の提唱は不可能であることを指摘している。そこで、ベルクソンはこれらの両立を解く糸口として、引用の「一つの否定」、すなわち物質性のあらかず否定性を議論の俎上にのせる¹⁶。

[...] 視覚は権利上からいえば、われわれのまなざしの到達しえない無数の事物にも達しうるべき能力である。けれども、そのような視覚は、現に働くところまでいたらないであろう。それは妖怪にはふさわしいかもしれないが、生物には適していない。生物の視覚は、有効な視覚であり、生物が働きかけることのできる諸対象の範囲にかぎられている。われわれからみると、なるほど、有機的に組織された機械の全体は、有機化的作業の全体を十分にあらわしている（といっても、近似的な意味でそういえるにすぎない）が、機械の各部分は、作業の各部分に対応していない。なぜなら、この機械の物質性があらわしているのは、もはや使用された手段の総体ではなく、回避された障害の総体だからである。それは積極的な実在であるよりも、むしろ一つの否定である。

(Bergson 1907, p. 90, 116 頁, ただし [] は引用者.)

ここでは、ベルクソンの議論自体には深入りせずに、〈器官-障害〉を理解する上で重要なことのみを押さえておけば、それは、身体は自身を可視的なものにするために、自らが捨て去ったものをも表しているということになる。この点に、ジャンケレヴィッチは、ベルクソニズムのこれ以上ない「深遠で豊かな観念」¹⁷を見て取ったのである。そして、以下のように述べている。

実際、身体は、使用される手段の総体よりもむしろ回避された障害の総体を表している。また、全く同様に、言語は道具というよりもむしろ支障なのである。言語は表現するのと同じだけ隠し、またゆがめる。すなわち、言語は〈trahir (暴露する／裏切る)〉と言う動詞の二つの意味において、暴露する／裏切る (trahir) ののである。つまり、言語は明らかにし、否認する…。最高の愚弄である。というのも、言語は否認するときにはしか明らかにしないのだから。言語が暴露するのはただ、裏切るときだけなのだ

ている。 Cf. Bergson 1932, p. 52; p. 118, p. 335.

¹⁶ Cf. Bergson 1896, p. 32, 35 頁; p. 38, 43 頁。ここで述べられているベルクソンにおける否定の議論は、『物質と記憶』におけるイマージュ論にも関係しており、現存 (présence) から表象 (représentation) への減少 (diminution)、すなわち知覚は身体の利用関係による制限であるとする議論に通じる。また、この問題に関するジャンケレヴィッチの記述としては『アンリ・ベルクソン』第3章「魂と身体」および M, p. 102, 109 頁などを参照のこと。

¹⁷ BE, p. 167, 228 頁。

ら。これこそ器官-障害 (l'organe-obstacle) のイロニックな矛盾である。これは、がゆえに (quia) であるところのにもかかわらず (quamvis) である。したがって、身体一般は、道具であるのと同じだけ障害でもあるのだ。つまり、身体は知覚を邪魔し、また、そうすることで (par là même) 知覚を可能にしているのである。

(BE, p. 167, 227 頁.)

引用箇所では、表現に対する〈器官-障害〉としての言語を例に、知覚に対する〈器官-障害〉としての身体が説明されている。〈器官-障害〉は「がゆえに (quia, le Parce-que) とにもかかわらず (quamvis, le Bien-que)」や「不可能-必然 (l'impossible-nécessaire)」などとも言い換えられるのだが、これは端的に言えば、何かあるもの X に対する何か Y のもつ肯定的側面と否定的側面とに同時に焦点を当てる企てである。その際に強調されるのは、Y に対する一般的な理解の逆を意味するものである。ジャンケレヴィッチは、〈器官-障害〉を主に言語や死あるいは道德の諸問題を語る際に用いる¹⁸。先の引用に登場した例を用いれば、言語とは、一方で私たちに何かを表現することを可能としてくれるのだが、他方で表現の不可能性をも示していることになる。ここでは、この回避された障害の総体が重要であり、注目すべきはこの障害の肯定性／積極性 (positivité) となる。例えば、このような言表不可能性はジャンケレヴィッチが現代に召還した趣味論の原理〈何だかわからないもの (le je-ne-sais-quoi)〉¹⁹に関係する²⁰。このことは〈何だかわからないもの〉が否定神学 (神の言表不可能性と、その不可能性によって神の超越性を肯定しようとする) における神と類似的に語られることから理解される²¹。つまり、外延の制限は内包の強調に役立つのである。反対に、一見死は生に対して否定的なものではあるが、死による生の「有限性とは、裸の時に、つまり最も触知しがたく最も生彩を欠くものにひとつの価値を与えるものである。すなわち、内容の乏しい (vile) 持続にひとつの価値を与える」²²ことが指摘される。例えば、ごく身近な例をあげれば、多くの者にとって仕事に締め切りがなければ、ある一定の成果を得ることは困難なのではないだろうか。死は生の否定＝障害のみならず肯定＝器官であり、死によって生は初めて成立するのである。

ここで、〈器官-障害〉の生成過程に沿って、もう一つ大切なことを確認しておきたい。

¹⁸ ソムも指摘するように、ジャンケレヴィッチにおいては「道德におけるこの理論〔器官-障害〕の適用範囲は多岐にわたる。犠牲、利他主義、メリット、赦し、忠実さ、勇敢さ、正直さ、これらは器官-障害に特有な弁証法の戯れにおいてでしか理解されない」(Somme 2010, p. 204, ただし〔〕は引用者) のである。

¹⁹ 〈何だかわからないもの〉に関してはここでは論じない。これに関しては以下を参照のこと。岡田温司『半透明の美学』(岩波書店, 2010); Claude Chantalat, *A la recherche du goût classique* (Paris: Klincksieck, 1992); Agnès Lontrade, *Le plaisir esthétique : naissance d'une notion* (Paris: L'Harmattan, 2004).

²⁰ Cf. JNSQ 1, p. 76.

²¹ Cf. JNSQ 1, p. 68.

²² M, p. 94, 100 頁.

ジャンケレヴィッチによれば、〈器官-障害〉はベルクソンの哲学に着想を得て作り出したものであった²³。ところが、実際には〈器官-障害〉の着想の源泉はベルクソンの哲学の外にあるとも考えられる。『純粹と不純』(1960)では「逆説的なことに、ベルクソンは目の物質性において、エラン・ヴィタルの創造的肯定性が明確に現われる回避された障害を示す。しかし、ジンメルとともに以下のことを付け加える必要があるだろう。それは、障害はたしかに視覚の条件であるということ、である」²⁴と述べられている。また、「ゲオルク・ジンメル——生の哲学者」(1925)において、ジャンケレヴィッチはベルクソン哲学の正当性を幾度となく確かめつつも、「あたかも彼〔ベルクソン〕は、生が存続し得んがためには非生に変わらざるを得ないということの悲劇性にまるで気づかないかのごとくである」²⁵という、ベルクソンに対するジンメルの批判に注目している。そして、ジンメルの思想の根本的なモチーフを次のように要約する。すなわち、「まさに〈精神的文化の悲劇〉の本質は、生の否定がその生そのものに本質的に属することにあり、また、生命の働きは、自己実現のために、自らを殺す自分自身のアンチテーゼを欲求するということにある」²⁶、と。以上のことと、〈器官-障害〉がジャンケレヴィッチの死に対する思索において大きな役割を担っていることに鑑みれば、〈器官-障害〉はジンメルを介して作られたことが明らかとなる。ジャンケレヴィッチに影響を与えたこのような否定的なものに対する思考は、ジンメルのみならず、ドイツの主意主義（ニーチェ、ショーペンハウアーなど）、あるいはヘーゲル哲学²⁷、さらにはカントにまで遡ることができる²⁸。しかし、ジンメルと共にある〈器官-障害〉は、近代哲学に通底するある一つの命題、すなわち「対立するものの統一」²⁹（あるいは止揚）と同じものというわけではない³⁰。確かに、一方で〈器官-障害〉においても対立するものの断絶とそれらの肯定は認められるのだが、しかし他方で〈器官-障害〉は同じ瞬間に同じ観点から器官でありまた障害なのである。つまり、「器官-障害の非一義性は無限で、その弁証法は決して一つの妥協に達することはない。また、精神は自身を固定することができず、ある矛盾したものからその矛盾したものに矛盾するものへと絶えず送り返される」³¹のである。すなわち、〈器官-障害〉において対立するものは、それぞれが決し

²³ 実際には、器官と障害がハイフンで繋がれている〈器官-障害〉の形が定着したのは遅くとも『イロニー、もしくは潔白な意識』(1950)において確認される。その後、この概念をジャンケレヴィッチは生涯を通じて使用し続けた。その間、この語が意味するところは大きく変化することもなく、一貫性をもって使用され続けている。また、彼の道徳哲学においても非常に重要な役割を果たしている。

²⁴ *PI*, pp. 760-761. Cf. *M*, p. 98, 105 頁; *PM*, pp. 110-111, 133 頁.

²⁵ Simmel 1922, 169 頁, ただし〔 〕は引用者.

²⁶ *GS*, p. 373, 414 頁. Cf. *GS*, p. 374, 415-416 頁; pp. 376-77, 418-419 頁; pp. 380-381, 422-423 頁.

²⁷ Cf. *GS*, pp. 384-385, 428 頁.

²⁸ 『不可逆なものノスタルジー』の参考文献には、フランス語版のカントの『不量概念の哲学への導入』に載せられたジョルジュ・カンギレム(1904-1995)の序文が挙げられており、ジャンケレヴィッチへのカントの影響が伺える。

²⁹ Cf. Heimsoeth 1965, 第1章「神と世界」.

³⁰ Cf. Gouda, 140 頁.

³¹ *M*, p. 98, 104-105 頁. 『第一哲学』においても「障害は調和させるジンテーゼに変わる宿命にあるアン

て一致することはなく、紙の表と裏のような関係性を保ち続けるのである。

本節では廻り道をして少し詳しくジャンケレヴィッチの〈器官-障害〉をその生成過程に及んで考察した。以上で当概念の考察は終える。以下では、思い出の役割を〈器官-障害〉として考えることで、そこから必然的に導き出されるノスタルジーの両義的側面を考察する。

3、両義的な感情としてのノスタルジー

思い出を〈器官-障害〉として考察する前に、前節での考察をまとめれば以下のようになる。(1) まず、〈器官-障害〉は何かあるものに対する何かの肯定的側面と否定的側面を浮き彫りにするために作られたものであった。(2) 次に、その器官と障害は同時的で、両立性を崩すことなく、交わることも、上位概念によって、あるいはそれへと向う運動によって一致に至ることもないものであった。

以上の2点を再度確認した上で、第1節の末尾に挙げておいた引用1の分析を行うことにする。そこには、「実際には、思い出は不可逆なものを逆転させるどころか、証明し、立証し、確認する。つまり、器官-障害のイロニーが認められる確証的な否定によって、思い出は自身が否定するものを意図せず確認するのである」とあった。引用箇所では、主に不可逆なものに対する思い出(souvenir)の役割が問題となっている。勿論、思い出の役割は不可逆なものの再生にあるので、ここでいう思い出が否定するものとは不可逆なものを示している。しかし〈器官-障害〉の観点からすれば、過去の再生という不可逆なものを否定する機能は、その否定する機能の否定、つまり再生の不可能性をも表していると述べなければならない。人は想起の働きによって、瞬間的に時間に逆行することができる。しかし、それはあくまで観念上のことであり、想起が現在の働きである限り、思い出は再創造され、解釈されなければならない³²。不可逆なものに対する遡行には、半-成功(demi-succès)の半-失敗(demi-échec)しかない。「思い出は、不可逆なものを逆転するかのように見えるまさにそのことによって、不可逆なものを間接的に確認する」³³のであり、その意味において、思い出は不可逆なものに対して〈器官-障害〉なのである。「そこで、この幻想による過去に向かったのあと戻りは、われわれに不安と不満の不可解な感情を残すのだ」³⁴。

チテーゼではない。そうではなく、それは不変な複合体の中にはめ込まれているのであり、そこでは、諸々の矛盾するものが一方を他方へ絶えず送り返すのである」(PP, p. 106)と述べられている。

³² Cf. *I/N*, pp. 199-200, 214-215 頁.

³³ *I/N*, p. 317, 342 頁. Cf. *I/N*, p. 40, 46 頁.

³⁴ *I/N*, p. 372, 402-403 頁. 引用箇所の不安は苦に相当し、不満の方はどうかして過去を取り戻したいという感情をさらに強くすることを示している (Cf. *I/N*, p. 26, 31 頁)。このことに関しては、例えば、ジャンケレヴィッチは次のように述べている。曰く、「過去の魅力は、実質がないだけに、それだけに引きつける力が強い。去った愛、過ぎ去った事物に対する情念に燃えた愛着、引き裂かれ、反対感情の両立した愛着を説明して、その魅力にとりつかれた人間は郷愁の媚薬、愛の魔力のせいにする。過去の魅惑は、生きたものを現実にあたたびいきることができないことによって遮られ、同時に高められて、懐古

しかし、観念上のものであるとはいえ、器官としての思い出の働きはやはり過去へのアプローチであることに変わりはない。ジャンケレヴィッチはノスタルジーの語源であるギリシア語の νοστος (帰還) と αλγος (苦痛) に関して以下のように述べている。「不可逆な過去が私たちに抱かせる絶望は、回想と郷愁の静かな光のなかで和らぐ。実際、ノスタルジーはたんに苦痛 (algie) だけでなく、私たちに帰郷 (nostos) をも語る。つまり、私たちに帰還をかいま見させる (entrevoir) ののである」³⁵。まず、器官としての思い出による過去への帰還の半-成功に付随する感情が挙げられる。その働きは苦痛に対する救いであり、明らかに快の感情を用意するものとして語られている。それが、冒頭で列挙した両義的感情を表した表現のうちの甘い、幸福、心地よい、甘美、感動などに相当する。そして、思い出は障害として αλγος (苦痛) を生起する。それが、苦い、不幸、悲痛、メランコリーなどと呼ばれる。また、〈器官-障害〉の考察を通じて、思い出の器官と障害はそれぞれ決して一致することはなく、かつ同時的なものであることが確認された。それゆえ、ジャンケレヴィッチにおいてはこれらの対照的な感情は同時に起こることになるのである。

おわりに

セネカによれば、彼の師アッタロスは亡き友人の回想にともなう楽しさとつらさを説いたという³⁶。この挿話は、モンテーニュの『エッセー』第2巻第20章「我々は何一つ純粋には味わいとらない」でも参照されているのだが、快と苦を相補的なものとして捉える立場にアッタロスを置くものである。このような立場は伝統的なものであり、すでにプラトンの『パイドン』や『ピレボス』において登場し、またショーペンハウアーにおいてもそれらは切っても切りはなせないものとして扱われていた。ジャンケレヴィッチもまた彼らと同様、純粋な快や苦は基本的には成り立たないとする³⁷。ジャンケレヴィッチのいうノスタルジーの両義性もそのような思考の下にあると言える。しかし、本発表では〈器官-障害〉という概念を中心に考察を進めることで、それともまた異なった視点からノスタルジーの両義性を浮き彫りにしてきた。問題は不可逆なものに対する思い出の可能性に収斂し、思い出が〈器官-障害〉である限り、ノスタルジーは両義的側面を有するというものであった。

以上のように、ここではノスタルジーを感性論の範疇で論じてきたのであるが、最後に以下の点を付け加えて本発表を閉じることにする。それは、ジャンケレヴィッチのノスタルジー論は美学の問題に収まるものではないという点である³⁸。このことは、『どこかあるところで終わりなきままに』(邦題『仕事と日々・夢想と夜々』、1978)において、ジャンケレヴィッチの対話者ベアトリス・ベルロヴィッチが指摘している通りである。なぜなら、

趣味のひとつに幻覚を呼び起こす才能のようなものを発達させる」(I/N, p. 271, 291 頁)。また、『第一哲学』で〈器官-障害〉を扱った箇所において、「存在に実質がなく、非本質的で、幻に近ければ近いほど、存在は物語とうわさ話のもとになる」(PP, p. 104) とも述べている。

³⁵ I/N, p. 232, 248-249 頁。

³⁶ Cf. Seneca, 63, 5-7, 243 頁。

³⁷ Cf. V 1, 第2章「快樂からロゴスへ」。

³⁸ Cf. Inach, p. 59, 60 頁。

ジャンケレヴィッチによれば、取り消せないものへの悔恨と同様、ノスタルジーとは取るに足りない感情では決してなく、「むしろ、それは根拠なき苦しみであり、真剣な喜びである」³⁹のであり、時の不可逆性と生の有限性への抵抗に起因する私たちの生を左右する重要な感情なのである⁴⁰。この意味において、ノスタルジーにおける倫理的な問題が浮上する。ジャンケレヴィッチにおいては、美学と倫理の問題は深く繋がっており、ノスタルジーに関してもそれは例外ではない⁴¹。

(京都大学)

³⁹ *Inach*, p. 63, 65 頁.

⁴⁰ 『不可逆なものとのノスタルジー』で、ノスタルジーは〈何だかわからないもの〉であるとも述べられる (Cf. *I/N*, p. 340, 368 頁)。ジャンケレヴィッチによれば、〈何だかわからないもの〉は生全体に影響を及ぼすものであり、また、この世で最も重要なものである (Cf. *JNSQ* 1, p. 111; Okada 2010, 202-204 頁)。

⁴¹ Cf. *Inach*, p. 63, 65 頁。例えば、ジャンケレヴィッチが1962-63年にブリュッセル自由大学で行った講義の第1セクションでは、美学、宗教、心理学への道徳の還元が主題として選ばれている。道徳と美学に関しては、主に近代の問題として、それらが乖離させられていく歴史的な過程が簡単に辿られている。しかし最終的に、ジャンケレヴィッチは道徳と美学の繋がりを主張している (Cf. *C*, pp. 15-25)。

参考文献

ジャンケレヴィッチの著作（ジャンケレヴィッチの著作の引用はすべて拙訳である。ただし、翻訳があるものは訳出の際に適時参照した。未邦訳のものに限って原文も載せた。また、引用先は略号、原文の頁、（日本語訳の頁）の順で記してある。）

GS “Georg Simmel: philosophie de la vie,” *Revue de métaphysique et de morale*, n° 32, 2, pp. 213-257; 3, pp. 373-386, 1925; [邦訳] 合田正人訳『最初と最後のページ』（みすず書房、1996）.

PP *Philosophie première, introduction à une philosophie du « presque »* (1953) (Paris: Presses universitaires de France, 2011).

BE *Henri Bergson* (dernière édition)(Paris: Presses universitaires de France, 1959);[邦訳] 阿部一智／桑田礼彰訳『アンリ・ベルクソン』（新評論、1988）.

PI “Le pur et l'impur (1960),” Françoise Schwab, ed., *Philosophie morale* (Paris: Flammarion, 1998), pp. 583-814.

M *La mort* (Paris: Flammarion, 1966); [邦訳] 仲澤紀雄訳『死』（みすず書房、1978）.

V 1 *Traité des vertus, tome I, Le sérieux de l'intention*, (Paris, Bordas, 1968); [邦訳] 仲澤紀雄訳『徳について 1 ; 意向の真剣さ』（国文社、2006）.

JNSQ 1 *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, tome 1, La Manière et l'Occasion* (Paris: Flammarion, 1980).

JNSQ 2 *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, tome 2, La Méconnaissance, le Malentendu* (Paris: Flammarion, 1980).

I/N *L'irréversible et la nostalgie* (Paris: Flammarion, 1974); [邦訳] 仲澤紀雄訳『還らぬ時と郷愁』（国文社、1994）.

Inach *Quelque part dans l'inachevé* (Paris: Gallimard, 1978); [邦訳] 仲澤紀雄訳『仕事と日々・夢想と夜々』（みすず書房、1996）.

C *Cours de philosophie morale* (Paris: Seuil, 2006).

それ以外の文献

Berlin 1999

アイザイア・バーリン, 田中治男訳『バーリン ロマン主義講義』（岩波書店、2010）.

Bergson 1907

Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907), Qadrigé, 11e édition, (Paris: Presses universitaires de France, 2007); [邦訳] 松浪信三郎／高橋允昭訳「創造的進化」『ベルクソン全集』（4）（白水社、1966）.

Bergson 1932

Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), Qadrigé, 10e édition, (Paris: Presses universitaires de France, 2008); [邦訳] 森口美都男訳『道徳

と宗教の二つの源泉』(I・II) (中央公論新社, 2003).

Davis 1979

Fred Davis, *Yearning for yesterday: a sociology of nostalgia* (New York: Free Press, 1979); [邦訳] 間場寿一／荻野美穂／細辻恵子訳『ノスタルジアの社会学』(世界思想社、1990).

Gouda 2003

合田正人『ジャンケレヴィッチ——境界のラプソディー』(みすず書房、2003).

Hansel 2012

Joëlle Hansel, *Vladimir Jankelevitch - une philosophie de charme*, (Paris: Manucius, 2012).

Heimsoeth 1965

ハインツ・ハイムゼート, 座小田豊／後藤嘉也／須田朗／宮武昭／本間謙二訳『近代哲学の精神』(法政大学出版局, 1995).

Montaigne 1580

ミシェル・ド・モンテーニュ, 関根秀雄訳『モンテーニュ全集』(5) (白水社, 1983).

Montmollin 2000

Isabelle de Montmollin, *La philosophie de Vladimir Jankélévitch: sources, sens, enjeux*, (Paris: Presses universitaires de France, 2000).

Nishimura 1993

西村清和『フィクションの美学』(勁草書房, 1993).

Okada 2010

岡田温司『半透明の美学』(岩波書店, 2010).

Seneca

セネカ, 高橋宏幸訳「倫理書簡集I」『セネカ哲学全集』(5) (岩波書店, 2005).

Somme 2010

Luc-Thomas Somme, “L’organe-obstacle et l’exposant malin: une lucide éthique en quête d’innocence,” Françoise Schwab, ed., *Présence de Vladimir Jankélévitch: le charme et l’occasion* (Paris: Beauchesne, 2010), pp. 199-210.

Souriau 1949

Étienne Souriau, “La nostalgie comme sentiment esthétique,” *Revue d’esthétique*, 1949 4-6, (Paris: Presses universitaires de France, 1949), pp. 229-253.

Souriau 1990

Souriau, Étienne. / Souriau, Anne. ed., *Vocabulaire d’esthétique* (Paris: Presses universitaires de France, 1990).

Tsugami 2010

津上英輔『あじわいの美学：感性化時代の美学』(春秋社, 2010).

マルセル・デュシャンの自作展示観に関する一試論 —フィラデルフィア美術館アレンズバーグコレクションを例に—

慶野 結香

発表要旨

マルセル・デュシャン（1887-1968）が、自らの作品展示についてどのように考えていたかを論じた研究は少ない。〈インスタレーション〉の先駆けとも考えられる、1930年代後半から1940年代前半にかけての、シュルレアリスムに関係した展示についての論考は存在するものの、フィラデルフィア美術館のアレンズバーグコレクションに関するものは皆無に等しい。本発表は、デュシャンが理想としていた自作展示について、上記コレクションをもとに明らかにする試みである。

フィラデルフィア美術館の上記コレクションは、モダンアートのコレクターで批評家、詩人でもあったウォルター・アレンズバーグ（1878-1954）と妻のルイズ（1879-1953）が同館に寄贈、1954年から公開されるようになったものである。デュシャンは、美術館側との交渉に際して夫妻の代理人を務めた。そればかりか、寄贈者が亡くなってからは、作品設置において監督を買って出た。展示室は、今日においてなお当時のままにされている。したがって、この展示はデュシャンの意図が反映されたものであると考えることができる。

現存する資料の中で、デュシャンが作品の展示について触れているものとして、1912年9月26日にジャック・ヴィヨン（レーモン・デュシャン、1876-1918）と家族に向けた書簡がある。「つまり、とにかく、美術館という美術館はどれもこれも驚嘆する陳列の数々なのです＝どうしてルーヴル美術館はあんなにへたくそに『並べられている』のでしょうか」。また、デュシャン自身が1949年5月にフィラデルフィア美術館を見学した際には、「難しいのは、従来の美術館コレクションのようにはならないように、提供されるスペースをいかに分割するかでしょう。ギャラティンが自分のコレクションを整理した方法はひじょうに魅力的です」と夫妻に書き送っている。この二つの書簡の間には、確かに37年もの隔りがある。しかしこれらは、美術館の伝統的な作品展示に対してデュシャンが不満を持っていたこと、とりわけルーヴルのグランド・ギャラリーのような長大スペースでの作品展示に対し、批判的であったことを物語っている。

今回は、デュシャンが批判した、20世紀初頭のルーヴルをはじめとする美術館での展示と「従来の美術館コレクション」の展示、また、彼が評価したアルバート・ユージン・ギャラティン（1881-1952）のコレクション展示、フィラデルフィアの上記コレクションの展示の四者を比較することを緒に、デュシャンが理想とした自作展示を浮き彫りにする。彼は、1935年から1941年にかけて制作された《トランクの箱》のように、自作品を一堂に

会して見せることに心を割いた。さらに、同じ作家でも関連する作品ごとに区切って展示し、常在的な環境で見られることを理想としていたのではないかと考えられる。

(東京大学)

はじめに

本発表の目的は、彫刻家アルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti, 1901-1966) が 1930-31 年に作成した『吊るされた球』を手がかりとし、とりわけ「宙吊り」という視点から彼の作品の生成と構造を解明することを目指すものである。

周知のとおり、1922年にパリに出てきたジャコメッティは、ジャック・リプシッツやアンリ・ローランスのキュビズムの教えを同化したのち、ブランクーシの作品を通じ、本質を抽出する形態の模索に夢中になる。幾何学形態の結晶化や、面分割の連結を彫刻に適用すること、さらに伝統的彫刻の「台座」を放棄する代わりに、それを作品の構造的な形態要素として前全体に取り込むことは、師のブールデルが求めた「美的な調和」からは遠く離れたものであった。彼は次第に、モデルを前にして制作することからも遠ざかり、「経験の記憶」をもとに制作するようになるのだが、ここで確認すべきは、20年代後半は彼にとって「経験の記憶」を具現化する為の、徹底した方法論的模索の時代であったということである。それは「物と無意識」との結びつきを探求しようとするシュルレアリスム達との期待と重なり、ジャコメッティと彼らの関係を近づけていった。

このように『吊るされた球』はジャコメッティにシュルレアリスムにおける活動の場を開いた作品ではあるが、しかし同時にこの作品以降、彼は急速に具象を表す方向へと戻って行く。つまり『吊るされた球』は20年代後半の作品と、30年代前半の作品との間にいわば楔として打ち込まれた転換点に位置する作品なのである。本校ではこのことを意識しながら論述を進めていきたい。

1. 『吊るされた球』をめぐる二つの解釈

ジャコメッティは30年代前半に多くの「オブジェ」と呼ばれる彫刻作品を制作した。それらは「シュルレアリスム期」の作品とよばれる。中でも30年4月に発表された『吊るされた球』(Boule suspendue 1930-31)¹は、ダリがこの作品を「象徴的作用のためのオブジ

¹ この作品は柘植の木と金属、ヴァイオリン線で作られたもの、そして(石膏と金属、縄)二つのバージョンがあるが、先のバージョンはブルトンに彼の讃嘆とともに買い上げられ、その死までアトリエに飾られていた。高さ60cmほどのこの小振りな作品を、ブルトンのフォンテーヌ通りのアトリエの再現展示の中心に見いだすことが出来る。1936年にパリで開かれた「シュルレアリスムのオブジェ」展に際し、ブルトンが集めたコレクションには、ピカビア、ピカソ、アルプ、デュシャンの作品の他、石や木、水晶玉、メキシコやオセアニアの民族的オブジェが含まれ、彼の「壁」にはそれらが互いに対話を引き起こすかのように配置されていた。混淆としながらもそれぞれが唯一の「作品」であるそれらは、壁にシムト

エ」と呼び、「欲望とエロティックな幻想を引き出す」と表現したことにより、当時のシュルレアリスト達のフロイト的な解釈を助長することになった。

この作品の特質が、その独自の形式にあることは明らかであるが、先行研究で与えられてきた解釈は大きく二つに分けられる。まず一つ目はシュルレアリスムの基本原理に基づく、「抑圧下の無意識の表現」であり、二つ目はロザリンド・クラウスによる、作品の「形式」のみに焦点を合わせた構造論的解釈である。しかしながら、クラウスが明るみに出すこの構造は、作品という形式の安定性を揺さぶるものにも注目しているものの、それを含み込む作品という「全体の経験」の生起の過程を考えるには不十分であると思われる。そこで本発表では、作品の「宙吊り」という形式と機能に改めて着目し、それらの生起の仕方そのものについて問うことで、この「全体の経験」を出来事として捉えていきたい。

2. シュルレアリスムへの接近と乖離

『吊るされた球』では、金属性の枠に囲まれ支えられた台座の中心の空間に、一つの球体が細い糸でぶら下がり、その球の下部には全体の半分以上にわたる深い裂け目が口を開ける。この裂け目をなぞるように、間隔を僅かにあけた三日月型の立体が、同じく台座から屹立している。作品をとらえる手がかりとして、ジャコメッティ自身の経験の痕跡に目を向ける事は無駄ではないだろう。彼は詩を含め、自らのつづやきを交えた文章を早くから手帳に書き残した² (『エクリ』)。とりわけジャコメッティのこの時期の作品を「抑圧下の無意識の表現」としてとらえる傾向は、次の一連の記述に基づいていると思われる。雑誌『革命のためのシュルレアリスム』のなかで彼がアンドレ・ブルトンやポール・エリュアールらの「質問」に単語で繰り返し答えたことが、オートマティスム的手法と見なされていること、そして『昨日、動く砂は』、『夢・スフィンクス楼・Tの死』の詩にみられる、幼年時代の思い出と夢の想起の記述などが、精神分析的解釈をうながしている。一つの例を挙げると、1933年に書かれた「実験的探求」³の質問群の中で「女占い師の水晶の球」の「性」は何か、という問いにジャコメッティは「両性具有」と答える。こうして『吊るされた球』は、夢や想起の記述と、作品の構成要素が部分部分で照応させられ、「成就されることのない性的欲望」という暗喩で語られることが多い。

しかしながらここで注目すべきは、「質問」に対する「回答」や、「夢の中の出来事や物

リックな祭壇を生みだしている。それらのオブジェの「中心に」『吊るされた球』が「核のように」置かれていたことは、ブルトンがこの作品の機能を巧みに理解していた証左としてもよいだろう。

² ジャコメッティはシュルレアリスムに参加する以前から、ドラクロワの日記やセザンヌの書簡の読者であり、画家であった父とともにそれらを批評することによって「造形作家にとってのエクリチュールの重要性を早くから理解していた」が、運動に参加して以降、彼自身の Notes は飛躍的な密度と鋭利さを増す。Cf. Véronique Wiesinger. : *Giacometti La figure au défi*, Paris, Découvertes Gallimard Arts, 2007, p.101.

³ Alberto Giacometti. : *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jaques Dupin, Hermann, Langres-Saints-Geosmes, 2004, p.10.(邦訳:矢内原伊作、宇佐見英治、吉田加南子ほか訳 : 『エクリ』みすず書房 東京 2000年、51頁。)

質」がどのような意味をもつのかという分析ではなく、ジャコメッティが自らの「思考の言葉」を書き留めるために「手を動かすこと」を執拗に続けた、という点である。『昨日、動く砂は』の原文では規則的で連続的な文章が連なり、インクで書かれた本文には、鉛筆で念入りに推敲がなされている。たびたび時間を置きながら記憶を繰り返し想起し、夢に推敲を加え練り直す行為には明晰さがあり、自動記述的な特徴はうかがえない。ジャコメッティがシュルレアリスト達の無意識の臨床的アプローチを「試みとして」利用しながら、シュルレアリスムの理想主義的な面に意識的に引きずられていることは確かである。しかしボヌフォアも、ジャコメッティが「無意識との接触」に期待を抱いて彼らと関係を持ったのは事実として認めながら、われわれが両者の間に「過剰な」結びつきを求めることに留保をつけている⁴。結局ジャコメッティは夢の驚異に熱狂することはなく、記憶を「感情的な」方法で語ることはできなかったのではないか。予想されたことではあったが、彼の夢や思い出を記述することからなんらかの論理（確実性）を得ようとする試みは失敗に終わるのである。

再び『吊るされた球』に戻ることにしよう。シュルレアリスムの二人の詩人はこの作品について以下のように語っている。

「今日、もしそれらのオブジェが勃起していると主張したとしても、それは全く気まぐれな隠喩ではない。(中略)この木の球に、作動中のものを見ることができる。(中略)両方ともひどく興奮した極みにあり、そして熱狂的だ。そして両方とも、互いを熟視するようなこのやり方を互いに分有している。先験的に、つややかな柘植材の二片の部分が可能であるとはほぼ思われぬ。球をその衝動のほとばしりの中に留置する一本のひものために、それが涅槃の境地に落ちていくことを許さないということを否定できなくするのである。」⁵ (ルネ・クルヴェル) (傍点は筆者)

「このオブジェが動くのを見た誰もが、無意識の欲望に関わる強烈な、しかし定めがたい性的感情を体験する。それはいかなる意味でも満足というたぐいの感情ではなく、うまくいかないことを苛立たしく自覚しなければならないときに覚えるような、擾乱のそれである。」⁶ (モーリス・ナドー) (同上)

ここで注意したいのは、二人の詩人の言葉の中に「性的衝動が(明白に)うながされ」

⁴ ボヌフォアは、「ジャコメッティ自身の基本的な強迫観念があまりにも強すぎて、(シュルレアリストのような)意表をつく、様々な状況をでっち上げる想像力を彼は持ち合わせていなかった」とのべ、そしてジャコメッティ自身も「夢・スフィンクス楼・Tの死」(『エクリ』)の中で「まざまざと幻覚を引き起すようにしたいと欲した」が、「落胆して、書くのをやめた」と書いている。Cf. Yves Bonnefoy. : *Alberto Giacometti*, Biographie d'une œuvre, Paris, Flammarion, 2007, p.198.

⁵ Cité in Véronique Wiesinger. : *En Perspective, Giacometti*, Lyon, Edition FAGE, 2008, p.17.

⁶ Rosalind E. Krauss. : "No more play", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985, p.57. (邦訳はクラウス・R.: 「ノー・モア・プレイ」『オリジナリティと反復』 小西信之 リプロポート 東京 1994年、53頁を参照した。)

ながらも、それが「成就しないといういらだち」が浮かびあがることである。1930年代という時期にシュルレアリスムを通じてジャコメッティが自らの「強迫観念的なもの」について、なんらかの解決を試みようとしたことは間違いない。しかしフロイトの読者でもあった彼自身がその「性的な読み取り」を否定している。実際に彼は後にこの時期の作品について振り返り、「何の解決ももたらさず」、「自慰的な行為であった」としてまとめて切り捨ててもある。ジャコメッティとシュルレアリスム運動の関係は、1932年には実質的にほぼ終わりを告げるのである。

3. クラウスによる構造論的解釈—隠喩と換喩の装置としての作品

これに対してロザリンド・クラウスのジャコメッティ論の解釈の特徴は以下の三点にある。

第一にクラウスは、この作品に以下のような新たな見解を加えている。まず球と三日月について、それらを男性と女性の性器が「露骨に」併置され対照化されたもの、と見なした上で、その二つの項が隠喩を通じつつ複雑にスライドしていくことに注目している。彼女によれば「球」という形態要素は、その換喩的横滑りとして、「球（女性器、眼球、太陽、卵など）」に対応している。しかしそれはさらに睾丸としても置き換えることが可能である。クラウスは性差を瓦解させる隣接性の「からくり」をわれわれに示す。彼女はこのからくりが論理的拘束を持つ点において、シュルレアリスムの偶然性とは異なることも示唆している。そして球が三日月の上を滑る反復運動は、「愛撫」を「切る（切り裂く）」という行為として解釈される。球は男性器の先端部分に、三日月は女性器の裂け目と置換され、その反復運動を行うことにより、区別そのものが崩され、差異が反転していく⁷のだという。

この解釈は、作品を、差異を瓦解させる「装置」と位置づけ、「動き」という性質を示した点では的確に思われる。ジャコメッティ自身が「動き」を作品の本質として考えていたからである。

第二に、彼女はやはりシュルレアリスト達が理解したのと同様に、この二片の「愛撫」の可能性がすでに「挫折」していることをはっきりと読み取っている。クラウスの彫刻論は、従来の美術史的記述の持つ性格、作家個人の伝記的、心理学的解釈から離れ、民族誌諸理論からなる形態学と、バタイユの構造理論に支えられているが、隠喩的な構造には「物語」が織り込まれることを示唆しており、その意味で彼女の解釈は未だ精神分析的解釈の枠内にある。その結果として、彼女は彼女自身がこの作品を前にしたときの自らの経験、「全体としては玩具のように穏やかで単純な構成」（傍点筆者）を掘り下げていない。装置を「作動」させるための、「経験」の次元の作品の探求は、概念の枠外に追いやられている。この点については次節で詳説する。

第三に注目すべき点としてあげられるのは、クラウスの「枠」のとらえ方である。鉄製

⁷ R・クラウス：「見る衝動／見させるパルス」（フォスター・H編 『視覚論』平凡社 東京 2000年、89頁。）

の枠組みを彼女は「檻(cage)」と呼ぶ。この「檻」は、彼女によればそれがおかれた状況に固有な性質を宣言する機能をもつ⁸とされる。そしてそれは「事物を周囲から隔離し」、「世界を密閉」するものでもある⁹。クラウスは『吊るされた球』に、視覚的形態の奥深くで「動く」ものを見いだしながらも、作品自体を「装置」とみなし、箱(box)のイメージを維持している¹⁰ように思われる。

ここで『吊るされた球』と同時期にジャコメッティが制作した『檻』(La Cage 1930-31)という作品と比較してみよう。『檻』には、木枠の内部に円筒や球、貝や幹、熊手を思わせるような形態が互いに入り組んでいる。ティエリー・デュフレヌはこの作品を「台座」の排斥を確認し、見るものによって掘られた「ブロック(塊)」の彫刻、と呼ぶ¹¹。それは空虚の中に置かれた(伝統的な)彫刻ではなく、見るものがまず木枠の内部にオブジェをうがち、その後でそのオブジェが空間を作り出すのである。ジャコメッティ自身は、ピエール・マティスへの手紙のなかで、「充実したマッス(量塊)」としての彫刻ではなく、「自由で透明なコンストラクション」¹²を望んでいるという。しかし『檻』はやはり木訥とした木枠に囲まれつつも、形態同士が激しくぶつかりあう量塊をその内部に「収めて」いるように見える。つまり『檻』においては、『吊るされた球』が持つ透明な明瞭さが不十分であり、「檻」と「枠」は区別して考えるべきだろう。

4. 「軽やかな発作」

これまでに作品を巡る二つの解釈を概観してきたが、方法の違いはあれ、両者は基本的に「セクシュアリティ」を読み取り、その「イメージを展開させていく」という原則において一致している。発表者はそうした解釈を全面的に否定するつもりはないが、それは作品全体が私たちに経験させてくれる動性の一部なのではないだろうか。シュルレアリスト達もクラウスも、自らが引き出し、受けとめた欲望が「決して成就しない」ことを明白に認めている。クラウスはセクシュアリティに基づきそれをさらに高度化したといえるだろう。

しかしながら、ジャコメッティが性の理論から遠ざかったように、われわれはこの作品を前にした時に感じる「衝動」を、セクシュアリティと分離して考えることが必要なのではないか。結果として喚起された性的イメージが如何に強いものであっても、それらはわれわれが無意識下で「知覚」し、「判断」しているものにほかならない。そしてこの「判断」を中心に目を向けたときには、われわれは「知覚された対象」の前に既に押し出されてしまっているのである。それは作品の「経験」、つまり「作品固有の」「現前の」経験を忘れ去るこ

⁸ Rosalind E. Krauss. : *Passages in Modern Sculpture*, Massachusetts, MIT Press, 1981, p.114.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* (彼女はこの作品から「コンサートホールの中の暗間で頬を膨らませながらトロンボーンを演奏する男」のイメージを想起するのだが、そのとき彼女はむしろ作品の「経験者」ではなく、装置の「演出」を受けとめる「観客」として作品に参加している。)

¹¹ Thierry Dufrené. : *Le Journal de Giacometti*, Paris, Hazan, 2007, p.66.

¹² Alberto Giacometti. : *op. cit.*, 2004, p.40.

とであり、その生起の過程は失われてしまう。このように強度の性的イメージを喚起させた作品の「現前」とは一体どのようなものなのか、「基盤」の分析が必要になってくる。そのためには既にわれわれの内部に取り込んでしまった意識を掘り下げて行く解釈ではなく、作品をわれわれの外に置いたまま、この経験の内部に身を置くことが必要となるであろう。

ジャコメッティは、ミロの絵画の「軽さ」や大氣的な性格に憧れていた。¹³「(ミロは) quelque chose de plus aérien (何かしら、このうえなく大氣的なもの) であって、解放され、軽いものだった」¹⁴とジャコメッティは述べるが、この空間的特質、つまり「軽さ」は、われわれが経験する、「雰囲氣的なもの」の条件としても無視せざるべきものだろう。クラウスの緊密な関係性が詰まった「檻」に比べ、ジャコメッティの「枠」では空間が解放されており、空間に平行六面体という境界線を引きながらも、それらの面は「風通しが良い」ものである。彫刻における「宙吊り」という形式において、この枠は現実世界の「仮の留め金」の役割を果たす。そこには仮に固定される、「縁取られた」空間が生じる。

また、ジャコメッティにとって「動き」が決定的な要素であったことは確かであったが、それを表すために「動きの錯覚」を起こす作品を作ることは彼には堪え難いことであつた。彼が欲したのは「動きの感覚」であつて「錯覚」ではなかつた。1947年の作品のエスキースの脇に彼は簡潔にこう書き残す。“Une boule fendue suspendue dans une cage et qui peut glisser sur un croissant”¹⁵ (檻に吊られた割れ目のある球、三日月の上を滑ることができる) (下線および傍点筆者)。この pouvoir(可能性、力能)は、ジャコメッティによって、われわれの経験の力として差し出されている。まず彼はわれわれが作品を前にした時に感じる衝動とためらい、つまり「発作」(crise)を引き起こすための「枠」を、われわれの空間の中に設置する。先にものべたように、この枠がつくりだす「透明な面」は、作品そのものとわれわれの空間とのあいだに連続性を認めさせるものであり、開かれているものではあるが、全体としては穏やかで均質的な相互浸透をもたらすものではない。安定した台座の排除、支持体としては細い鉄枠、球をぶら下げるひものうねり、ぎりぎりまで削ぎ落とされた各形態の接触点の少なさによって、「揺らぐ」不安定な枠をジャコメッティは作り上げる。石膏バージョンでは、球や三日月、基底の素材と「全体をなじませる」ように、ひもに石膏が上げけされている。彼は支持体としての素材をむき出しにすることを良しとしなかつた。仮に鉄という素材がむき出しになっていたとしても、それは構造を支えることを目的とするのではなく、何よりも作品全体の一部として溶け込んでいることが必要なのである。つまりこのひもは、ある物体の重さをその上下空間に静止させるというその機能を担っているのではない。上げけされた石膏によって他の形体となじむことによって、むしろその機能は擦れていき、背後に退いていく。逆にまた、石膏のもつ「もろさ」

¹³ 『吊り下げられた球』(石膏バージョン)は1930年の“Miró, Arp, Giacometti”のグループ展で展示された。ボヌフォアは特にミロの『スペインの踊り子』(1928年)をジャコメッティの憧れた作品として示唆している。cf. Yves Bonnefoy. : *op. cit.*, p.194.

¹⁴ *Ibid.* またボヌフォアはジャコメッティがシュルレアリスムに導かれた過程を「ミロの道」と呼ぶ。

¹⁵ Alberto Giacometti. : *op. cit.*, 40頁の図版を参照。

の特性が、その下にあるひもの縄目の「もろさ」を心理的に導き出している。球と三日月は擦れあい、挿入しあいそうになる瞬間に耐え、三日月下部の稜線はその基台から滑り落ちそうな瞬間に耐える。このようにしてこの作品が生み出す数々の「震え」と「もろさ」は、作品自身を、全体を一息に駆け巡るのである。この瞬間をこそ、ひとは「衝動」として言い表すのではないだろうか。

しかしながらこの衝動は、われわれを不意に襲うと同時に瞬時に逃れ去る。ミッシェル・レリスは、この時代のジャコメッティの作品を「(数ある)発作の一つが石化したもの」と呼ぶ。レリスによれば、この「発作と呼ぶことの出来る複数の瞬間」¹⁶こそが「ある人生においてただ一つ重要なもの」であって、これはまさしくジャコメッティがわれわれに経験させることを試みたものに違いない。われわれの意識に「発作」を起こすのは球と三日月だけではない。球、三日月、立方体という形態は、あくまでわれわれが可感的なものを観念として意識することで成立する。しかしその周囲には印象や連続体としての繋がりを形成する、様々な物質の微細な刻印が隅々まで残されており、われわれはその構造や関係性を、瞬時にとらえ直し続けていることに気づくだろう。この「とらえ直し」の経験は、球の輪郭を視覚的に三日月の稜線と交差させ、宙吊りにすることによって、絶対に交差不可能な精神的な漸近線を描きつつ、時間の「もろさ」という場をわれわれの身体と世界の内に一挙に開く。この「もろさ」は「堅固さ」に対するものではなく、反復され続けるもろさである。作品は「石化した瞬間」の一つでありながら、連なる前後の時間に漠然と属することを強く拒絶する。この瞬間の内部において、われわれは漸近線上に投げ出されていることに気がつくのである。

結び

本発表では、『吊るされた球』に見られる「宙吊り」の問題は、詩的暗示やその形式のみに還元できるものではないということを、ナドーやクラウスの理論との対比を通して考察した。両者はこれらの部分と構造に「動き」を見て取り、性的な強迫観念や、隠喩や換喩として解釈した。われわれがこのような解釈に留保を付けたのは、素材や構造や奥行きを携えた、作品に固有の能力を経験することを放棄してしまう危険があるからである。しかしこの作品の全体は、その「在り方」を描く際に脇に置かれ、解釈の対象にするまでもないと判断したものを、決して否定し去らぬようにわれわれに強く働きかける。作品から答えを引き出そうとする前に、われわれはそこに一挙に開示されているものを、自分自身を手がかりとしながら取り上げなおさなければならない。結果として、「枠」や「宙吊り」という形態や形式は肉体をもつわれわれに「瞬間」と「発作」という場を開く。作品の現前をとらえるにはその瞬間を我が身で測ることが不可欠なのである。

ジャコメッティにとって常に問題であったのは「何かを形にする」ことではなく、「形態

¹⁶ Cité in Donat Rütimann. : *Alberto Giacometti Écrire la déchirure*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.13.

のエネルギーを解放しながら、現実の存在に形態そのものを乗り越えさせる」ことであった。このエネルギーは、作品の全体と細部を疾走しながら、まるで自らが存在するための一つの方法として、われわれの知覚を利用するかのようにわれわれをとらえる。ジャコメッティ自身につきまとった意志を、われわれは作品と経験を共にすることによって確認できるのではないだろうか。ボヌフォワがこの作品を前にした時に、「三日月と球の関係をより深めるために、紐をひっぱるか球を動かすかしなければならない」¹⁷と述べつつも、「しかし果たしてそんなことをする権利があるのだろうか？」¹⁸と自問した態度によってこそ、この作品の「宙吊りの機能」が現れるだろう。この機能は、流れ出す以前の原初をつぶやきにおいてすでに現れており、ジャコメッティの他の作品にも埋め込まれているのである。

(筑波大学)

¹⁷ Yves Bonnefoy . : *op. cit.*, p.195.

¹⁸ *Ibid.*

ジャクソン・ポロックにおける無意識 —象形文字的図像をめぐる—

寛 菜奈子

発表要旨

ジャクソン・ポロック(1912-56)は、第二次世界大戦後のアメリカ合衆国において全盛を迎えた抽象表現主義の代表的作家である。ポロックは1948年頃から、筆や棒から絵具を滴らせて描く「ポアリング」という技法を用いて、カンヴァス全体を滴る線の交錯で覆い尽くす絵画を描いた。そうした一連の作品は「オールオーバー」と称され、ポロックの代表作とされる。しかし、具象的な表現を一切排した画面構成故に、これらの絵画が一体何を表象しているかについて現在までに多くの議論がなされてきた。

ポロックについての数多くの議論の中で、特に中心とされたのは「無意識」という概念である。無意識については、20世紀初頭にジークムント・フロイトが綿密な考察を施し、様々な領域へ影響を与えた。芸術の領域も例外ではなく、1924年には無意識を制作の源泉とするシュルレアリスムが旗揚げされるに至る。ポロックはこのシュルレアリスムの動向に深く影響を受けた作家であり、また自ら「我々は皆フロイトに影響されている」「無意識から描くとき、形象は必ず現れてくる」と語ることで、自身の制作の源に無意識が深く関与していることを示唆している。

本発表はポロックが作品を制作する過程で、無意識をどのように捉え表象していったのかを新たに考察し直すものである。ロザリンド・クラウスに代表されるように、ポロックの作品と無意識を関連づける考察は多くなされている。しかし、いずれの研究においても無意識の概念定義が不十分であった。そこで発表者は、フロイトの考察に拠って無意識を記憶の一形態として明確に定義することから始める。そして、無意識の視覚的形象化はいかなる形において可能であるかについて考察を行う。そこで重要な形象となるのが、ポロックが初期から晩年に至るまで一貫して描き続けた象形文字的図像である。

フロイトは、無意識が作用する場としての「夢」という現象に着目し、その視覚的形象がどのように形成されるかについて考察を行った。そこでフロイトは、夢に現れる読み解けない象形文字的図像の異質性に触れ、それは意識による加工を受ける前の無意識的形象ではないかと論及する。これを受け、ジャック・デリダ、ジャック・ラカンの両者は、無意識において文字が、何かを指し示すという性質を剥ぎ取られ、純粋な「物」として扱われると結論する。その上で、デリダはアントナン・アルトーが演劇やデッサンにおいて希求した象形文字的的形象を無意識に由来する形象であるとする。同様にラカンも、日本の書道芸術が文字を「物」として捉えた芸術であると述べている。

近年のポロック研究において、オールオーバー絵画の下地にも象形文字的図像が配されていることが明らかとなった。本発表では、上記の三者の考察に拠りながら、ポロックの重要な造形的特色である象形文字的図像もまた、無意識と密接に関連しあって生み出された形象であることを示すことを目的とする。

(京都大学)

物質的想像力と現実世界

——ロバート・ラウシェンバーグのカードボード・シリーズ

鈴木 幸太

発表要旨

本発表は、ロバート・ラウシェンバーグ（1925—2008）が、主に 1971 年から 1974 年の間に制作したカードボード・シリーズについて、その芸術としての意義を考察するものである。関連作品を含め約 90 点にのぼるカードボード・シリーズは、その分量においても作家の制作歴のなかで重要な作品群でありながら、これまでほとんど注目されてこなかった。本発表では、作品の物質的な素材そのものに即した「物質的想像力」の現れと捉えられるラウシェンバーグの創作活動において、カードボードという素材が有する独特な性格を指摘することによって、これらの作品群が「現実世界」と芸術作品とをつなぐ作家の重要な試みの一つであることを明らかにする。

カードボード・シリーズは、ラウシェンバーグが 1971 年にフロリダに移住すると同時に制作が始められている。これらの作品群は、彼の他の作品にみられるアッサンブラージュ的なあり方を示しながらも、それまでの「コンバイン」や「シルクスクリーン・ペインティング」などとは異なった作られ方をしている。このようなシリーズの制作が開始されたのが、膨大なイメージのコラージュによって、それまでのスタイルの集大成となった作品 *Currents* が制作された 1970 年の翌年であることは、これらが作家にとって新たな試みの始まりであったことを示唆している。

本発表では、まず、ラウシェンバーグがカードボード・シリーズの制作に至った背景を、当時の政治・社会ならびに芸術をめぐる状況を通じて明らかにする。次に、このような背景の上に成り立つ彼の制作法について、バシュラルの「物質的想像力」の議論を手がかりにして考察する。バシュラルによれば、人間の夢想は従来「形式」の喚起するものであると考えられてきたが、「物質」もまた形式と無関係なものではなく、両者の相互作用によって豊かなイメージが生みだされる。ラウシェンバーグの作品は、芸術作品における物質の役割、すなわち、われわれの精神を活性化させる、形や色に還元されない物質のエネルギーを中心に置いている。写真の切り抜きや、視覚的にインパクトの強い素材（ベッド、ヤギ、標識など）を本来のコンテキストを無視して使用する彼の制作法は、広い意味での「物質的想像力」の現れであると考えられる。そのなかで、カードボード・シリーズは、その素材の特性（平板でありながら構築的であるという表現上の可能性）によって、作家の根源的な関心である「作品に現実の世界を持ち込むこと」が、素材としては直接的に、意味・内容としては沈黙を通じて「否定的」もしくは「逆説的」に表現された実例と

なっている。その試みがどこまで理解され成功したかは議論の余地があるが、カードボード・シリーズは、物質的想像力を通じた現実世界と芸術作品との交錯を、これまでとは異なるかたちで捉えた新たな試みであったと言えよう。

(慶應義塾大学)

はじめに

現在、技術やインターネットの発展によって、写真を不特定多数の人々に向けて発信するだけでなく、共有することも可能となっている¹。一方、フィルム写真のみの時代には、印刷物を除き、写真の共有範囲は狭かっただけでなく、その物質に依拠した記録方法から、写真の内容を過去の出来事として認識することが一般的だった。ロラン・バルトが『明るい部屋』の中で、写真のノエマを「それはかつてあった」とし、記録の連続性という性質によって、写真は過去のある現実を指し示し得ると考えた²のも、写真を取り巻く環境が現代とは異なっていることが理由として挙げられるだろう。しかし、現在日常的に目にする写真は、その記録方法や共有の在り方から鑑賞者が写真から直接過去のある現実を遡及できない場合も多く、従来言われてきたような「過去の現前」や記号としての読み取り、機械による客観的表現という考え方では写真の見方や意味の捉え方について鑑賞者の状況や関与の仕方を十分に説明し得ない³。本稿ではこうした被写体から過去を見るか否かという鑑賞の在り方のちがいが写真の見方に影響すると考えた上で、写真の意味は如何に形成されるのか、その意味形成プロセスにおいて撮影者や鑑賞者はどのような働きをし、写真の在り方に如何に関与するのかについての試論を提示することにしたい。

1. 見ることにおける「イメージ」

撮影者と鑑賞者それぞれの撮影対象を見るという行為の中には、ある「イメージ」が介在し、撮影や鑑賞のプロセスの中で機能していると考えられる。撮影者は、写真を撮る際、ただシャッターボタンを押すのではなく、何をどのように撮影するかを考え、様々な技術的操作を行う。この時、完成後の鑑賞者による受け取られ方を意識したものは、撮影者の「意図」⁴として写真に反映される。それとは別に、撮影時に思い描かれる完成時の像に類似するものが、撮影者における「イメージ」として存在すると考える⁵。このイメージとは明確なものではなく、撮影から時間を経るとともに質的な変化が起こり得るものだが⁶、撮影者の意図同様、写真にはこの撮影者のイメージも少なからず反映される。

これに対して鑑賞者も撮影者と同様、写真を見る過程でイメージを形成すると考えられる。ただし、このイメージは撮影された対象そのものに端を発するものではなく、写真の像から作り上げられるものだ。像から読み取られるのは「写る対象が何であるか」、「被写体はどういった環境にありどのようなことが起きているか」といった基本的な内容だけでなく、そういった客観的な情報に基づく「なぜ」といった疑問、「次の瞬間どうなるのか」といった予測など様々な内容が

含まれる。このような読み取りの際、基本的情報を基に形成される読み取りが鑑賞者のイメージであるとし、以上のイメージ形成プロセスは図1⁷のように表すことができる。この鑑賞者のイメージは写真を見ることにおいて、ただ「被写体として何があるか」にとどまらない読み取りを可能にする⁸。従って、撮影者のイメージは写真の形成に関与するのに対し、鑑賞者のイメージは写真を理解すること、写真から読み取れる意味の形成に関与するというちがいがあると言える。

これら二つのイメージが写真の意味内容とどのように関係するかを論じる前に、イメージ形成における現実の関与について整理することで、イメージ形成の在り方が如何に写真特有のものであり、他の媒体におけるイメージ形成プロセスと区別し得るのかを示しておこう。

写真が類似性を指摘されてきた絵画と異なるのは、撮影者、鑑賞者双方にとって、現実という対象が入り込む点である。撮影者は直接的に、鑑賞者は写真の像や撮影者のイメージを通して間接的に過去のある時点の現実を参照できる⁹。そのため鑑賞者が現実を意識する度合いは、写真における現実の比重を撮影者がどのように設定したかによって変化する。誤解を恐れずに言えば、芸術写真は表現面における作者の関与よりも現実の比重が弱く、報道写真は現実の比重がより強い傾向にあると言えよう。これが絵画であれば、ボードレーが写真批判の中で、写真と比較した絵画を「手に触れ得ぬもの、想像されるもの、およそ人間がその魂のいくばくかをそこに付加するがゆえにのみ価値あるもの」¹⁰と述べたように、絵画の特質は画家の想像力に置かれているため、鑑賞者もその点に注目し、解釈を進めると考えられる。これに対して、写真を制作する際、対象が実在するということが不可欠だ。従って、写真を作り上げていく際には、忠実に再現するにせよ、技術によって、あるいは対象を直接操作することによって手を加えるにせよ、作者である撮影者は現実と向き合わなければならない。この点で絵画とは異なり、写真においては対象が実在するという写真の特質を加味した解釈がなされると考えられる。つまり、写真における撮影者と鑑賞者それぞれのイメージとは、こうした現実の対象に基づくイメージであるという点で、他の媒体における両者のイメージと区別し得るのである。

2. 写真の意味内容

ここまで撮影者と鑑賞者それぞれのイメージ形成プロセスのちがいを分析し、そうしたイメージが現実に基づくものであるという点で写真特有のものであることを指摘した。写真の読み取りに際し、二つのイメージが如何に作用するかを論じるために、鑑賞者の読み取りの出発点となる写真の内容とはどういったものであるか、改めて確認してみよう。

先に鑑賞者のイメージが基本的情報の読み取りだけでなく、それに基づく様々な予測や見解によって形成されると述べた。これについてロラン・バルトは、全ての模倣芸術が外示のメッセージと共示のメッセージの二つのメッセージを含んでいる¹¹が、写真が他の芸術と異なるのは、外示のメッセージのみで成り立つことができる点にあるとする¹²。また、外示のメッセージとはそれ自体がアナログンであるとされるため、「写真は自身を現実の機械的な類似物と称し、その第一のメッセージはある意味ではその実質を十分に満たし、第二のメッセージが展開する余地を少

しも残さない」¹³とされる。しかし、実際にはバルトも認める通り、たとえそれが報道写真であっても共示される可能性は十分にある。そこでバルトは写真のパラドクスを認め、写真には「コードのないメッセージ」と「コードのあるメッセージ」が共存し得る¹⁴と考えた。このパラドクスは、「共示の（あるいはコード化された）メッセージ自体は、コードのないメッセージから展開する」¹⁵ことにあるとしており、外示のメッセージを基盤として共示されたメッセージが形成されると考えられている。このような、外示されたメッセージから共示されたメッセージが展開し得るといふバルトが示す図式は、先に述べたような現実の対象に撮影者の意図や撮影者のイメージが付与されて成立する、という写真の在り方に類似する。勿論、バルトの場合には様々なコンテクストの面により重きが置かれているだろうが、撮影者のイメージが社会的コンテクストやイデオロギー等も背景に含むと考えるならば、共示されたメッセージと撮影者のイメージが一部重なると捉えることができるだろう。一方、バルトにおいて共示されたメッセージというのは撮影者と鑑賞者に共有されたものと考えられるのに対し、筆者は撮影者と鑑賞者のイメージは、間接的なつながりはあるものの別個のものとする¹⁶。そのように考えるならば、鑑賞者のイメージが撮影者のイメージとどのようにつながり、それが写真の意味の形成に関わるのかをより詳細に検討する必要があるだろう。

3. 写真における二つの「地平の融合」

そこで次に、鑑賞者のイメージと撮影者のイメージのつながり方やそれらが意味形成に如何に関与するかの一試論を示すために、写真を読み取ることにおける鑑賞者の役割について検討することにしたい。

まず、作品に対する解釈が鑑賞者に対して開かれているということは、写真の文脈に限らずこれまで多くの議論がなされてきた¹⁷。確かに作者はある程度「どのように受け取られるか」を意識し、それを「意図」として込め、完結した形で作品を鑑賞者に提示するかもしれない。しかし、受け手が作品の解釈過程に積極的な参加をなすと考えると、作品についての理解は受け手の読み取り方によって常に修正されることになる¹⁸。この時作品の意味は、鑑賞者の持つ様々な要素によって、作者の意図した範囲を超えて変化する可能性を持つと言えるだろう。

同様のことが写真についても言えるが、写真の場合鑑賞者に完全な解釈の自由が与えられているわけではない。バルトがコードのないメッセージから共示されたメッセージが展開すると考えたように、鑑賞者のイメージは基となる写真上の像、即ち間接的に存在する撮影者のイメージのみならず外示のメッセージからも何らかの制約を受けると考えられるからだ。またその結果としてなされる写真への意味付けには、撮影者と鑑賞者両方のイメージが加味されるため、写真の意味が無制約に鑑賞者に委ねられるということはないと言える。それでは、写真においてはどのような解釈可能性の範囲を想定することができるのだろうか。

まず一つの解釈の在り方を提示するために、写真における時間経過の問題を考えてみよう。写真の対象は現実に基づくため、対象が撮影された時と写真において鑑賞される時とは時間差が

生じる。また、我々は通常、写真を見ることで過去を参照し、写真を見る現在の地点から理解を行っている。つまり、撮影者と鑑賞者の時間差が写真の理解に影響を及ぼしていることが考えられる。本稿の初めに撮影者と鑑賞者がそれぞれ質的に異なるイメージを持つことを説明したが、それぞれのイメージが写真の生成、写真の読み取りに用いられる時、そこに含まれる時間の差というのは、写真の理解にどのように関与すると考えられるだろうか。

このような二重の時間差を伴う写真の理解には歴史的な背景があり、そこでは過去と現在の干渉が絶えず行われていると考えることができる。現在から過去をみることで、その対象の過去性が明確化し、それに沿った解釈、たとえばバルトの言う「それはかつてあった」や、歴史的あるいは文化的対象としての認識がなされる可能性がある。こうした理解の在り方は、ガダマーの「地平の融合」の概念と類似する。ガダマーは、「全ての有限な存在者は自身の限界を持つ」¹⁹とし、その限界を「地平」と捉え、これによって見ることの可能性が制限されると考えた。また、人間存在を

実際は歴史が我々に属するのではなく、我々が歴史に属するのである。我々が回想において自身を理解するずっと前に、我々は自明の方法で自身の生きる家族、社会、国家といった中で自身を理解するのである²⁰

とあるように歴史的なものとした。従って、我々がなす理解の行為は主観的なものというよりも、過去と現在が絶え間なく介入することでなされるものと考えられ²¹、そうした理解を「地平の融合」と呼んだ²²。

このような「地平の融合」による理解は固定されたものではない。現在の地平は過去との関係を持ちつなされる歴史的なものであると考えられている上に、人間存在における歴史的運動の本質は、決して閉じた地平を持たないということにある²³ため、現在の地平とは常に変化し続ける動的なものである。また、参照され続ける過去の地平も常に更新される可能性を持っている²⁴。

写真における過去と現在の関係も同様に捉えることができるだろう。撮影されることで、時間におけるある時点が固定され「過去」となる。これに対して鑑賞するのは常に「現在」であるが、この「現在」は時間軸における位置や、鑑賞者の社会や文化によって常に変化する。この動的な現在の地平、つまり鑑賞者の地平から過去の地平が参照され、時代や文脈によって多様な理解の在り方が可能となる。このように写真における対象を時間的なもの、つまり過去に撮影され、ある程度の時間的隔たりを持つものとする時、写真の読み取りとは現在と過去が交差する場でなされるものと言えるだろう。

しかし、この現在という地点から撮影者の過去のイメージ等を参照しつつ、イメージを形成し、写真を読み取るという図式では説明できない写真の理解の種類が存在すると筆者は考える。本稿冒頭で述べたように、写真に限られた範囲で、物質的なものに依拠しつつ鑑賞された場合、バルトが示した「それはかつてあった」のような写真の性質は絶対的なものとして存在し得た。しかし、現在のように不特定多数の人々の間で瞬時に写真の共有がなされる場合、撮影から鑑賞まで

の間に「過去」と呼ぶ程の時間的隔たりを持たないという事態や、内容の理解において時間性が大きな意味を持たないという事態が起こりやすくなった。よって次に、写真においては撮影された対象が位置する過去の地平と鑑賞者が生きる現在の地平という、時間的に異なる二つの地平の融合だけでなく、時間的な異なりよりむしろ質的な差異に重点を置いた撮影者と鑑賞者の地平の融合が起こるとして考えてみたいと思う。

先に検証した通時的な理解の場合、過去の地平に現在の地平を融合させることで理解がなされた。それと同様に、写真という結果を含めたこの撮影者の地平を基に、鑑賞者の地平が新たな意味付けを行う、つまり、質的に異なる二つの地平の融合も写真の意味の形成に寄与するということを考えれば、過去と現在のみに根拠を持たない鑑賞の図式が可能となる。もちろん、この図式においても過去と現在の地平の融合同様、意味を大きく左右するのは動的な鑑賞者の地平である。さらにこの地平自体にも鑑賞者間におけるちがひ、鑑賞者の属する時代のちがひといった多様性があるため、同一の写真が同時代に理解される場合でも様々な意味が生じることとなる。

このように鑑賞者によって変化する可能性が大きいという点で、こうした撮影者と鑑賞者の地平の融合による意味形成は、先に述べた写真における過去と現在の地平の融合と一致する。つまり、写真においては過去と現在の地平の融合という通時的な地平の融合と、撮影者と鑑賞者の地平という共示的な地平の融合が共存しており、意味形成に最終的に関与する鑑賞者がどちらをより意識するかによって意味形成の在り方が変化するということだ。例えば鑑賞者自身やその知人が写る写真の場合、その像は過去の記録であるという点が強く意識されるため、通時的な地平の融合によって意味付けされる可能性が高くなる。一方それが芸術写真であった場合、鑑賞者の関心は対象の過去性よりも表現のされ方、作者のイメージの方に置かれ、通時的な理解というよりはむしろ、撮影者の地平を意識した共時的な地平の融合によって意味が付与されると考えられる。このように写真の解釈過程で通時的な融合、共時的な融合どちらが優位であるかは、鑑賞者の立つ地平によって決定されることとなる。こうした鑑賞者の意味への関与は、バルトの分類に従えば像という外示的な部分ではなく、共示的な部分に対するものであるため、共示のメッセージへの関与の仕方は撮影者と鑑賞者では異なると言えるだろう。そうであれば、写真は鑑賞者が間接的に対象へ遡及することを可能にする構造を持つ点で絵画と異なる一方、たとえ写真の提示するのが現実と類似する像であっても、撮影者の意図を超えて写真の意味は変わることになり、写真も絵画同様多様な見方が存在するようになると言えるのである。

おわりに

本稿では、異なる形成プロセスを有する撮影者、鑑賞者それぞれのイメージについて分析した上で、それらのイメージが写真の意味形成に関与することを述べてきた。鑑賞者は常に現在に位置し、写真を鑑賞する。従って多くの場合、写真に見る対象は過去の存在となり、鑑賞者のイメージという現在の地平は、写真を介して撮影者のイメージ、つまり過去の地平と融合しつつ意味を形成する。しかし、対象との時間的距離がほとんど無視できるか、対象が過去の存在であるこ

とがあまり重要でない場合、異なる地平である撮影者、鑑賞者それぞれのイメージは共時的な「地平の融合」をなすと考えられる。

このような意味形成プロセスによって、写真は一見ある過去の指示をなし、一義的な意味を提示するように思えるかもしれない。しかし実際はこれまで示してきたように、写真とは鑑賞者の積極的な関わりによって撮影者の意図を含みつつも、単に現実の類似物としては終わらない、解釈や意味の可能性を存分に残したものである。なぜなら、意味形成のための地平の接合部分を意味の場とした時、この意味の場は鑑賞者によって様々な先入見がもたらされるため、常に変化し続けると言えるからである。こうした意味の変形可能性は、一つの写真が複数のジャンルにまたがって鑑賞に耐え得ることの証明にもなると考えられる。今回は写真の意味形成の基本的な構造を明らかにすることを目的としたため、撮影者と鑑賞者の二つのイメージの有り様のちがいが意味形成に関与し、この二つのイメージの動的な関係性が写真の意味を絶えず更新させ続けることを論じるにとどまったが、今後はこの図式が写真の鑑賞におけるさまざまな問題に適用できるのか、あるいは適用できないのかを検討していきたい。

(九州大学)

¹ 通信機器に撮影機器が搭載されたこと、また撮影したものを共有できる SNS やブログといった場の広がりによって、撮影者が今現在目にし、撮影したものを瞬時に発信することができるようになった。これによって撮影と鑑賞の間のタイムラグは解消され、その写真を複数の人が同時に鑑賞することが可能である。

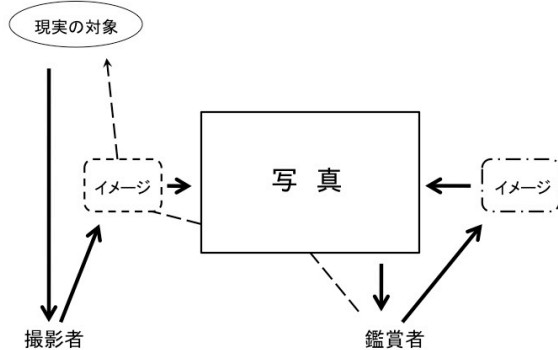
² ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1997、94 頁

³ アラン・セクーラは「単体で成り立つものとしての写真はほとんど意味の可能性がない。具体的なディスクールに埋め込まれた状態においてのみ、写真は意味に関するものを生み出すことができる」(Allan Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", ed. Victor Burgin, *Thinking Photography*, 1982, p.91)とし、写真の内容が現実の類似物でありながら、ある文脈に置かれることで初めて特定の意味を持つことを指摘している。

⁴ 絞りやシャッタースピード、構図といった撮影時の技術的操作や、撮影後の処理等が含まれる。

⁵ 撮影者におけるイメージは、被写体となる現実の対象から生じるものとする。撮影者によってはイメージ化の作業が意識されず、イメージは存在しないとする場合もあるかもしれないが、被写体の選択に始まり、被写界深度や構図、ピント等細かな設定により求める像に近づけるための技術的操作を行う以上、対象から何らかのイメージが形成されると考えられるだろう。

⁶ 筆者は、写真の撮影、鑑賞における対象の知覚について、ベルクソンのイマージュ論を援用しつつ以下のように考えている。(アンリ・ベルクソン『物質と記憶』合田正人、松本力訳、ちくま学芸文庫、2007 参照) 撮影時の「イメージ」とは、撮影対象のイマージュが撮影者に作用することで形成される。一方、撮影者が撮影後写真となった対象を見て知覚するのは撮影時の「イメージ」そのものではなく、撮影対象と類似した被写体からのイマージュを知覚し、過去のイマージュを「再認」することで想起されたもの、つまり記憶の作用を受けたものであり、撮影時と全く同質のイメージとはなり得ない。



⁸ 鑑賞者のイメージも撮影者同様、意識されるか否かは鑑賞者によって異なると考えられる。しかし、鑑賞後感想が持たれることや鑑賞者によって見解の異なる可能性があることなどから、たとえ基本的情報は同じであっても、鑑賞者によって異なるイメージが形成されることが考えられる。

⁹ 註 7 の図 1、破線矢印参照。

¹⁰ シャルル・ボードレー、 「1859 年のサロン」 『ボードレー全集 III 美術批評上』 阿部良雄訳、 筑摩書房、 1985

¹¹ Roland Barthes, *Le message photographique*, in: *Communications*, 1, 1961, pp.128-129. (「写真のメッセージ」 『第三の意味 映像と演劇と音楽と』 沢崎浩平訳、 みすず書房、 1984)

¹² バルトによると、これは特に「新聞写真」において顕著であるとされる。

¹³ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴ *Ibid.*, p.130.

¹⁵ *Ibid.*, p.130.

¹⁶ それぞれのイメージ形成の基盤が、撮影者は現実の対象、鑑賞者は現実の対象を基にした写真像と異なるため、そこに生じる「共示のメッセージ」のようなものも完全には一致しないと考えられる。

¹⁷ 例としてウンベルト・エーコの「開かれた作品」やロラン・バルトの「作者の死」といった概念を挙げることができる。

¹⁸ Umberto Eco, *The open work*, tr. Anna Cancogni, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989, p.3. (『開かれた作品』 篠原資明/和田忠彦訳、 青土社、 2011)

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, "Wahrheit und Methode", *Hans-Georg Gadamer Gesammelte Werke Hermeneutik I*, Tübingen: Mohr, 1986, p.307. (『真理と方法 II』 饒田収/巻田悦郎訳、 法政大学出版局、 2008)

²⁰ *Ibid.*, p. 281.

²¹ *Ibid.*, p. 295.

²² *Ibid.*, p. 311.

²³ *Ibid.*, p. 309.

²⁴ *Ibid.*, p. 309.

ゲルハルト・リヒターのフォト・ペインティング再考 —《死者》(1963)を中心に—

古館 遼

発表要旨

ゲルハルト・リヒター (Gerhard Richter, 1932-) は、戦後ドイツを代表する芸術家である。これまで 50 年以上にわたり、絵画や写真、ガラスを用いたインスタレーションなど、多様な制作を展開してきた。その中に、フォト・ペインティングと通称される一連の絵画がある。

フォト・ペインティングとは、リヒターが写真を元にして描いた、主に 1960 年代の絵画を指す用語である。写真を忠実に写しとった絵画というイメージが付与されることにより、アメリカのスーパー・リアリズムなどと混同されたり、写真を絵画に落とし込む行為に重点が置かれ、制作の段階で作者の主観は介在せず、描かれた内容に特別な意味はないと誤解されたりすることも多い。こうした状況は、フォト・ペインティングの制作方法が注目されるあまり、個別の作品の研究が不十分であることを示している。

本発表の目的は、フォト・ペインティングを、その技法に注目して詳細に分析することを通して、これまでになされてきた解釈を見直すことにある。中心的な分析対象として、初期の代表作《死者》(1963)を挙げる。

まず、先行研究においてフォト・ペインティングがどのように定義されているかを概観する。その上で、「写真のような絵画」といったように、写真を元に描かれていることを念頭に置いた批評が多く見られることに注目する。そして、こうした評価がなされる背景について整理し、それらが必ずしも実際の作品に適合するものではないことを、《死者》を始めとした作品のディテールを検討することによって明らかにする。

続いて、フォト・ペインティングへの重要な視座として、「構図」の問題を新たに提起したい。《死者》は雑誌記事を元にしてしているが、主題となっている死者を写した写真だけでなく、記事の見出しの一部を含め、誌面が部分的に切断された形で写し取られていることが分かる。なぜ、写真の枠から逸脱し、雑誌記事を引用していることを誇示するかのよう描かれているのかという点を、同様の手法で制作された他の作品と併せて考察する。

さらに、こうしたトリミングの手法を、アンディ・ウォーホル (Andy Warhol, 1928-1987) の初期の絵画作品およびシルクスクリーン作品との関連で論じる。これまで、リヒターとウォーホルの影響関係については、いずれも写真画像と関連のある絵画を制作していることや、事件や事故の犠牲者を主題とするといった観点から言及されてきた。本発表では、そこからさらに踏み込み、リヒターにおけるウォーホルの影響が、制作プロセスにまで及

んでいたことを明らかにする。また、リヒターとウォーホルの作品の類似性を検討するだけでなく、相違点にも目を向けることで、リヒターのフォト・ペインティングに固有の特質も浮き彫りにしたい。

以上のような分析に基づき、本発表ではフォト・ペインティングを再定義する。そこから、リヒターの芸術におけるフォト・ペインティングの新たな位置づけを目指す。

(東京大学)

ロラン・バルトにおける小説実践 —「恋愛のディスクール」をめぐる—*

守谷 広子

ロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-1980)は現在では非常に名の知れた 20 世紀思想家の一人である。また、このようにしてバルトの名が世に広まる際に一役買ったのが、「作者の死」(la mort de l'auteur, 1967)であったことは言うまでもない。しかしこのことにより、バルトが「作者の死」の作者という常套句と共に、極めて限定的な理解をなされてきたことは見過ごすことのできない事態である。「作者の死」という概念は、現在までに多くの人々によって、作品解釈の中心に「読者」を据え、作者不在の時代を先導するものと理解されてきた。しかし、バルトが「作者の死」を以って意図したことは、作品のうちから「作者」を排除することではない。バルトは特定のドグマに基づく読書行為を批判して「作者の死」という概念を用いたが、しかしそのことにより、バルトによって「作者」そのものが否定されることはない。

更に、以上の「作者の死」の解釈に関する問題に加えて注目すべき点は、かつて「作者の死」を宣言したバルトが、しかし後には作者に回帰しているという事実である。実際バルトによってなされた仕事の多くは、バルトにとって特別な存在であった複数の文学作品の「作者」へ向けられており、加えて晩年のバルトは、自らも小説の「作者」となることを望んでいた。本論は以上の事実に基づき、「恋愛のディスクール」を足がかりとして、バルトが長年続けてきた批評活動から「小説実践」へと至る経緯を明らかにしてゆく。

1. 小説の準備

ナタリー・レジェ(Nathalie Léger, 1960-)は、「小説の準備」と題されたコレージュ・ド・フランスにおけるバルトの講義集序文において、バルトによる「小説の準備」は、初の刊行書となる『零度のエクリチュール』(Le Degré zéro de l'écriture, 1953)から既に始まっていたと指摘している(PR:15)。確かに「小説」は、バルトの批評活動を支える必要不可欠な題材として、常にその傍らにあった。しかし、実際にバルトが自ら小説を書く意志を明確に示すようになるのは、1977 年以降のことである。そしてそれ以前にもあったバルトの「小説実践」への関心を、言い表しようのない悲しみとともに判然たる意志へと代えたのは、1977 年に起きたバルトの「母の死」であると言わなければならない。

しかしこの「母の死」が、バルトのうちにあった小説実践への思いを決定的なものへ変えたとして、しかし、その後バルトが実際に一篇の小説を書き遺したか否かについて答えを出すには、より複雑な議論を経由する必要がある。1978 年から 79 年にかけておこなわ

れたコレージュ・ド・フランスでの講義——講義テーマは「小説の準備」であった——において、バルトは以下のように述べている。「私がもう小説を書いているという人々もいるが(噂とはいつもこんな伝わり方をするものだ)、それは本当ではない。もしそうであれば、小説の準備についての講義など無論できるはずがあるまい」(PR :37)。以上の発言からも窺われるように、晩年のバルトが「小説の準備」を常に心掛けていたとしても、実際に一篇の「小説」がバルトによって書き上げることはなかったと言って語弊はない。

現在、1970年代に入り連続的に書かれた『ロラン・バルトによるロラン・バルト』(*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975)、『恋愛のディスクール・断章』(*Fragments d'un discours amoureux*, 1977)、『明るい部屋-写真についての覚書』(*La chambre claire: Note sur la photographie*, 1980)の三作品が一般に「ロマネスク三部作」と呼ばれ、バルトの小説を書くことへの欲望を体現するものであると見なされている。またバルトの死後公開、公刊された「新たな生」(*Vita Nova*)や「パリの夜」(*Soirées de Paris*, 1987)も、やはりバルトの小説実践への試みの痕跡として扱われてきた。しかし実際のところ、「新たな生」は8枚の走り書きがなされたメモにすぎず、「パリの夜」にいたっては、1979年8月24日から同年9月17日の間にバルトが記した日記を、バルトの死後纏めたものにすぎない。そのために、双方は一般的に「小説」と呼ばれるものの形式とは程遠く、われわれは生前にバルトが小説を書こうと試みていた事実から、それらを「バルト的小説」と呼ぶ。しかしこのような曖昧な状況を打開するために、「小説」にたいするバルト自身の見解を今一度吟味しておくことは無駄にはならない。

ここで以上の点を論じる際に、示唆的である一つの逸話を挙げたい。それは、バルトの死後、彼の部屋のタイプライターから発見されたのは、「人はつねに愛するものについて語りそこなう」と題された原稿の一頁であったということである(PR :18)。しかし後に触れるように、バルトが生前何よりも「小説」に求めていたことは、「愛する人を語ること」であった。このような責務を小説に課したバルトにとって、しかし「人はつねに愛するものについて語りそこなう」のであるとすれば、「小説」は最終的に、バルトの眼に如何様に映っていたのか。もしバルトがタイプライターに書き遺したように、「人はつねに愛するものについて語りそこなう」のであるとすれば、そもそもバルトが小説に課した「愛する者を語る」という目論見は失敗に終わってしまうのではないか——バルトは1978年12月16日におこなわれた講義のテキスト内で以下のように述べている。「私は現実に小説を書くのだろうか？ 以下のこと、ただ以下のことだけを答えておこう。私はあたかも一篇の小説を書こうとしているかのようにするだろう」(PR :48)。先で指摘したとおり、バルトは講義のなかで、自分は未だ小説を書いてはいないと述べている。更にバルトは、9日の講義において「書くことは秘密でなければできないことだ」(PR :37)とまで述べている。しかし、もし本当にバルトが一篇の小説を完成させることを望んでいたとすれば、なぜバルトは、わざわざコレージュ・ド・フランスという開かれた場で「小説の準備」と題して大々的に講義を敢行したのか。

この点に関しては、バルト自身も「小説の準備」などと予告をすることは大変なリスクを伴うものであることを認めている(PR :37)。しかしこのようなリスク——バルト曰く、「前もって言うこと」、「ぶち壊しにすること」、「早く名指ししすぎること」、「それは不運を引き寄せること」である——を、あれ程自身が書くものについて語ることに慎重であったバルトが惜しげもなく背負う理由、それはやはりバルトが直面したとりかえしのつかない「死」の経験に依拠している。そのようなリスクを自分が負うのは、「母」はもういないからであるとバルトは告白する。「なぜ今回はこのリスクを引き受け、いわば神々を挑発するようなことをするのか？それはこのリスクが、以前私が話した変化(人生の道の半ば)の一部をなしているためである：この変化は実際、もう何も失うものはないという一種の考えを必然的にもたらす」(PR :48)。

2. 人生の半ば

ところで上記の引用にも見られるように、バルトは「母の死」が自身に「人生の道の半ば(Milieu du Chemin de la Vie)」という変化をもたらし、それゆえに、自分は新たな作品を書くことを余儀なくされているということを各所で述べている。しかしこのバルトが言う「人生の道の半ば」とはいかなるものであるのか。

バルトは1978年におこなわれた講演、「長い間、私は早くから床についた」(Longtemps, je me suis couché de bonne heure)の後半冒頭において、ダンテ(Dante Alighieri, 1265-1321)の『神曲』(*Divina Commedia*, 1307-1321)地獄篇の冒頭文「われらの人生の道の半ばにして(Nel mezzo del camin di nostra vita)」(CEV :465)を引用し、プルーストを引き合いに出しながら、バルトとプルーストの双方に「作品を書かなければならない」という感情を呼び起こしたのは、このダンテがうたう「人生の半ば」という意識に他ならないとして、以下のように述べている。

《残された時間は少ない》、明確でなくとも、しかし不可逆的な秒読みが始まる時がきます(これこそ意識の問題です)。人は死ぬ存在であることを知っていました(話が聞けるようになった時から、皆があなたにそのことを教え込みました)。それが突然、自分が死ぬものであるということを感じるのです[...]この真実、それが実感されると、状況は一変します。それは私に、否応なしに、自分の仕事を一つの仕切りの中に収めることを余儀なくさせます(CEV :466)

そしてプルーストとバルトに、以上の「人生の半ば」の感覚をもたらしたのは、各々の「母の死」であり、この事実は、講演の前半部におけるバルトとプルーストとの一体化を成し得る一つの重要な要素となっている。

残酷な喪、唯一の、そして還元できないような喪は、私にとって、プルーストが語っていた《個別的なものの頂点》をなし得るものです。遅ればせながら、私にとってこの喪は、私の人生の半ばとなることでしょう。というのも、《人生の半ば》とは恐らく、死は現実的なものであって、最早単に恐ろしいものではないということを発見する瞬間以外の何ものでもないからです。(CEV :466)

バルト曰く、「人生の半ば」は愛する者の死によって直観されるものであるが、それと同時に極めて深刻な問題であるのは、愛する者の死の先に、「自分の死」が刻まれているということである(CEV :864, *La chambre claire*)。だからこそ「人生の半ば」は、自身の仕事を一つの仕切りの中に収めることを余議なくさせる。「人生の半ば」は、人が「死」というものを現実として受け取る瞬間に他ならない。更に、母の死を経験したバルトにとって、この「死」は、今や何よりも現実的なものとして存在している。しかしそれにたいして、この「死」を現実として受け入れる感覚は、現代においては「自然な感情」とは認められないとバルトは指摘する(CEV :466)。バルトは、この「死」を現実的なものとは捉えない感性を「現代性(modernité)」と結び付け、その影響が文学のエクリチュールにまで及ぶのを見て取る。そしてこの事実が、バルトが現代的大衆文学を批判し、時代遅れな「恋愛のディスクール」を擁護する深い要因となっている。

以上の点と関連して、バルトの数ある批評のうちには、「現代的な感性」そのものにたいする批判的な態度が共通して見られる。そしてその要因の一つは、バルトの考える「現代性(modernité)」が、しばしば「イマジネール(l'imaginaire)」を排除する点にある。現代においてイマジネールは、直ちに未知のものといコールで結ばれ、そのためにイマジネールを原動力とする「恋愛主体」は、現代人にとっては狂気でしかない。現代的な感性から見れば、「恋する者」は常軌を逸した——現実的ではない——存在であり、そのために彼らの書いた詩は、一般的な記号の解釈からは排除されているとバルトは述べる。しかし、このように最早多くの現代人にとって想像的なものでしかない「死」が、何よりも現実的なものとして存在し、またその「死」と結び付かない「愛」など存在しないバルトにとって、この「現代性」が受け入れ難いものであったことは言うまでもない。このような現状にたいする危機感こそが「恋愛のディスクール」について書くことをバルトに余議なくさせた。

3. 「間接性」

先述したとおり、バルトにとって「小説を書くこと」はかけがえのない者の死を認め、それを乗り越える試みとしての「喪の作業」の一環であった。それと同時に、バルトによって「愛する者について語る」という責務を課された小説は、普遍性を追求する既存の小説の形式によってではなく、「恋愛のディスクール」に始まる新たな形式によって書かれなければならない。そしてこの点に関する論述を一部試みているのが『恋愛のディスクール』

であるが、興味深いのは、そのうちでバルトはウエルテルの手紙に関する断章の冒頭に、「恋愛主体は自ら自分の恋愛小説を書くことはできない。」(CEV :125)という痛切な前書きを据えている点である。

執筆活動を開始した最初期の段階から、バルトの記述のうちには、言語にたいする期待とともに、ある種の往生が常に見え隠れしていた。バルトはときに、「人間の言語活動に外部はない。それは出口なしである。そこから出るためには、代価として、不可能なものを要求される」(CEV :432, *Leçon*)と言いながら、どれだけ自分が記号、言語、文学のユートピアを追求したところで、それらが置かれる社会的権力の構造から完全に抜け出すことは不可能であることを十分に認めていた。それならば、そのような社会的権力にまみれた作品など等閑視し、自身が認める少数の作品についてのみ語ることに専念すればよさそうなものであるが、バルトが終始捨てきれずにいた歴史的他者への愛情は、それならば、その構造そのものを変えることはできないかという問いの方へとバルトを導いた。「書く」という行為は、まさしく言語が孕む権力との終わりなき戦いであるが、しかしまた、言語なしに「書く」ことはできない。言語の権力はかけがえのない母を傷つけ、そしてその死を平凡なものにしてしまう。しかしそれと同時に、先の講演のうちで挙げられるトルストイの『戦争と平和』やプルーストの『失われた時を求めて』のように、個別的なものについて語る作品も確かに存在することをバルトは重々に承知していた。

母の死後、バルトはその生をも揺るがす様々な感情が波のように押し寄せるなかで、それでも懸命に「小説実践」をとおして、その死を乗り越え、再び生きようとしていた。そのために、バルトが書くものの主題として取り上げた媒体は、写真、俳句など様々である。しかしそれと同時に、バルトが自身のエクリチュールの主題としながら、尚且つ実践を試みたのは「小説」のみであったことを忘れてはならない。バルトは生きるために書いた。しかしそのために写真を撮ることはなかったし、俳句を実践することもなかった。晩年、唯一無二の母とその死について語ることを残された人生の唯一の目的としたバルトは、しかしその試みがどのような形式においても書かれ得るわけではないことを悟った。そしてここには、長年「批評」活動に徹していたバルトが、なぜ「小説」の実践を試みるに至ったのかを明らかとするための議論が含まれている——それはバルトが「小説」から見出す文学的作品固有の価値、「間接性」に関する議論である。

バルトはかつて、「フーリエか、フローベールか？(Fourier ou Flaubert ?)」と題された項目のなかで、フーリエとフローベール、どちらの作品の方がより歴史的に重要であるかを問いながら以下のように述べている。「フーリエの作品のなかには、言わば「歴史」の直接的痕跡が一切存在しない。[...]フローベールはというと、彼は小説のなかで終始、1848年の一連の事件について語ったのであった。しかしこのことは、フーリエがフローベールより優れていることを何ら妨げるものではない。フーリエは、間接的に「歴史」の欲望を言い表したのであり、その点で、彼は歴史家であると同時に、現代人でもあるのだ」(CEIV :669-670, *Roland Barthes par Roland Barthes*)。バルトが「小説実践」をとおして、

かけがえのない母について語ろうと試みた点は既に述べたとおりである。しかしながら、バルトが述べるように、既に死んだものを歴史的に救い出すためには、その人が自分のために残したものを、より多くの人間に共通する価値へと代えてゆく必要がある。そしてその際に文学が持つ「間接性」は貴重である。なぜなら、出来事や物事の記述というものは、それが間接的であって始めて、単に歴史的に価値があるばかりでなく、あらゆる現在においても価値があるものへと変化してゆくからである。

4. 「恋愛主体」と「作家」

バルトは「小説実践」をとおして、愛する人について語ること、そしてその存在を証明することを試みた。そして以上のような役割が小説に課せられるからこそ、バルトにとって「小説を書くこと」は、「恋愛主体」によって、窮極の愛をもってなされ得ることとなる。しかしそれと同時に取り違えてはならないことは、バルトが言う小説を書く「恋愛主体」は、片想い至上主義的な、スタンダールの『恋愛論』的思考とは異なるという点である。確かにバルトの「恋愛のディスクール」に関する記述のうちには、一見片想いの状態を崇拝しているかのように見える箇所もある。しかし先でも述べたとおり、バルトに「小説を書く」ことを要求する愛は、何よりも「死」と決定的に結び付いている。バルトにおける「恋愛主体」は決して生半可なものではない。バルトにとって「恋愛主体」と「小説を書くこと」は、片思いや失恋によってではなく、死の離別、そしてそれを乗り越えるための喪の作業によって結び付いている。更にそこに見られる死は、死一般、誰の死でもよいわけではなく、そこにはある特定の個人にたいする絶対的な肯定、愛が存在している。バルトにとって、書くことは愛することであり、作品を書くことは愛する人——そしてもう現実には存在しない人——の生を肯定してゆく作業に他ならない。

私に言えること、私が言う以外にはどうしようもないことは、作品に生命を与えるべきこの感情は、愛の側にあるということです[...]私の眼から見て、私は小説に三つの使命を果たすことを要求することだけはできるでしょう。第一の使命は、私に、私の愛する人々を語ることを可能にしてくれることであり[...]それは彼らに、私が彼らを愛しているということではありません[...]愛する人々について語るとは、彼らが生きたこと(そして多くの場合苦しんだこと)は、《無駄》ではなかったと証明することです(CEV :468-469)

この個別的な愛と死について語ることが、バルトが「小説」に課した使命であるが、しかしこのような小説への要求は無論一般的なものではないし、このことを現代の文学理論に適用しようとするれば大きな困難を伴うことは明らかである。バルトにおいて、「作るべき作品は[...]私が確信しているが、しかし名付けるのにとっても苦勞する感情を積極的に、そうと

はいわずに、表現する」(CEV:468)必要がある。しかしそもそも『若きウェルテル』の文面で、最終的に「恋愛主体」でありながら、同時に「作家」でいることは不可能であると述べたのはバルト自身であるからして、分裂した主体のまま、なお愛する者について書くことなど果たして可能であるのか。バルトの「恋愛のディスクール」に関する議論には、常に以上の問いが付き纏う。しかし以上の問題点は、後にバルトが論じる「読者」に関する議論をとおして、その趣が一遍する。この点を筆者の今後の課題とし、本稿を締め括る。

(東京芸術大学)

本稿におけるバルトの引用は以下の全集に拠る。

CE : *Œuvres complètes* Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

引用に際しては略号巻数：頁数を記し、必要に応じて作品が発表された単行本、雑誌名等を記載した。

ただし、コレージュ・ド・フランスにおける講義に関しては上記全集に収められていないため、以下のテキストに拠る。

PR : *La Préparation du roman I et II* : Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980) Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Éditions du Seuil, Paris, 2003.

適宜邦訳を参照させていただいたが、引用の訳文はすべて筆者による。

※本発表は本来写真に関する議論を含む予定でしたが、時間の都合から口頭発表では該当箇所を割愛させていただきました。それに伴い題目に関しても要旨時のものに変更を加えさせていただきました。

痕跡・死・滞留

—ジャック・デリダの写真論『留まれ、アテネ』を中心に—

吉松 覚

発表要旨

エクリチュールの思想家として広く知られるジャック・デリダ(Jacques Derrida, 1930-2004) は、五つの写真論を残しているが、本論では二つの写真論に注目し、デリダの写真論における死の問題を考察する。一つはロラン・バルトの死に際して捧げた弔文「ロラン・バルトの複数の死」、いま一つは 1996 年に、J.-F. ボノムがギリシャで撮った写真を、「私たちは自らを、死に負っている(nous nous devons à la mort)」という一見奇妙な文を中心に論じた『留まれ、アテネ(以下、『アテネ』)』である。

まずデリダがロラン・バルトの死に際して書いた追悼文「ロラン・バルトの複数の死」をもとに、デリダと現代写真論の古典であるバルトの『明るい部屋』との関係を明らかにする。デリダはこのテキストで不在の被写体、指示対象の現前を捕まえることが永遠にできないと言い、バルトの主張に倣い指示対象の死について考えている。死について思索を深めたデリダ、写真と死とを結びつけたバルト、そしてバルトその人の死。これらの複雑な絡み合いを整理していく。

次いで注目するのは、『アテネ(Demeure, Athènes)』のタイトルにもあらわれる“demeure”という語である。「遅延・停滞」や「滞在」を意味し、“à demeure”という形で「恒久に」を意味するこの語は時間の留まりや瞬間の永遠化などデリダが好んで使うテーマ群を含意する語である。そしてデリダの著作として、この著作も先に引用した「私たちは自らを、死に負っている」という文が頻出することからもわかる通り、死というテーマによって貫かれている。“demeure”という語と死、写真とはどのように結びつくのだろうか。

『アテネ』の本文途中で急に論が写真から離れ、船の到着が遅れて処刑の日が伸びたソクラテスのことが述べられる部分がある。ここで本論の論旨の補助線として、先に注目した語“demeure”をタイトルに持つ『滞留(Demeure)』を援用する。これはモーリス・ブランショの、戦時中に死を偶然にも免れた経験をもとにして書かれた小説「私の死の瞬間」をデリダが講演したものであるが、そこでは死が延期され、生と死の間の時間を生きることの問題が論じられる。滞留することで生と死が脱臼した時間の分析は『アテネ』における死の問題をうまく整理する。ブランショの短編の主人公と同様に死を引き伸ばされたソクラテスが写真と並列されるこの著作で、「滞留」という語を軸に、いかに写真と死と時間とが結節するかが明らかになるだろう。

これらの整理によって明らかになった死と写真との共属関係によって、デリダにおける

写真論の位置づけを明確化することができるだろう。

(京都大学)

本発表では J. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の《四声コラール曲集》¹ (BWV253-438) の出版背景を考察し、18 世紀後半におけるバッハ受容の様相を明らかにすることを試みる。

18 世紀後半に出版譜として流通したバッハの作品は、鍵盤楽曲を中心とする一部のジャンルに限定されていた。そのうちのほとんどはバッハの生前に出版された楽譜であり²、死後に出版されたのは《四声コラール曲集》のただ一つであった。楽譜出版にコストがかかる時代であったにもかかわらず《四声コラール曲集》が出版されたことは、この曲集に一定の需要が見込まれた可能性を裏付けており、初期のバッハ作品受容においてこの曲集は重要な役割を果たしたと考えることができる。バッハの四声コラールは 19 世紀以降も数々の作曲家に和声の模範と見なされ、今日に至るまで古典として継承されている。

このように《四声コラール曲集》出版は 18 世紀後半のバッハ受容を考察する上では欠くことのできない重要な事柄として認識されているにもかかわらず、先行研究はもっぱら資料批判が中心であり、《四声コラール曲集》の出版を取り巻く状況に関してはまだ輪郭が描かれているにすぎない。そこで以下では《四声コラール曲集》の出版に関して、当時の音楽理論的背景に言及しながら考察を行う。そして、この曲集がいかにして 19 世紀以降に展開する本格的なバッハ受容の端緒となったのかを明らかにすることを試みる。

1. 《四声コラール曲集》の成立背景

《四声コラール曲集》は 18 世紀後半に二種類の版が出版された。一回目はベルリンの出版業者ビルンシュティールによるものであり、1765 年、1769 年にそれぞれ 1 巻ずつ、計 2 巻が出版された。しかし事情によりビルンシュティール版の出版は第 2 巻までで中断された。二回目はライプツィヒのブライトコプフ社による出版計画であるが、これは未完に終わったビルンシュティール版を完結させる目的で行われた。ブライトコプフ社からは 1784 年から 1787 年にかけて毎年 1 巻ずつ、計 4 巻にわたって《四声コラール曲集》が出版された³。

18 世紀後半に《四声コラール曲集》という形で出版されるまでの間、バッハの四声コラールは、彼の弟子や息子たちによって作成された筆写譜によって受け継がれていた。出版譜はこれらの筆写譜を素地として編纂されたものと考えられている。弟子による筆写譜に収録されている四声コラールの大部分はバッハの受難曲やカンタータといった既存の楽曲から抜粋されたものであることが判明しているが、コラールの選択基準は不明である。

またなぜ弟子、息子がバッハの四声コラールを既存の楽曲から抜粋、収集して筆写譜を作ったのか、その動機も明らかにされていない。バッハと交友のあった作曲家グラウプナーChristoph Graupner (1683-1760)、テレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767) がそれぞれ 1728 年、1730 年に相次いでコラール曲集を出版した⁴ことに触発され、バッハ自身が《四声コラール曲集》を構想していたのではないかと、という指摘もされているが、これは推測の域を出ない⁵。C. P. E. バッハは、のちに最初のバッハ評伝 (1802) の著者となるフォルケル Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) に宛てた書簡 (1775) の中で「J. S. バッハは作曲を教えるにあたって四声コラールを教材として用いていた⁶」と述べている。このことから、バッハの息子や弟子が作曲技法を学ぶために四声コラールを筆写したのではないかと考えられる。

2. 《四声コラール曲集》の出版目的

2.1. 作曲技法の教本、模範としての《四声コラール曲集》

《四声コラール曲集》の出版目的を明らかにするために、まず出版譜の序文を検討する。ビルンシュティール版、ブライトコプフ版の両版ともに、バッハの次男 C. P. E. バッハが序文を執筆した。彼はこの序文の中で、「J. S. バッハのコラールを注意深く研究することは作曲技法の学習者にとってなんと重要なことだろうか。今日においてコラールで始められるような作曲技法教育の利点を否定する者などいるはずがない⁷」と述べ、この曲集が学習者にとって作曲技法の模範として非常に役立つことを示唆している。既に触れたように、バッハが作曲技法の教育において四声コラールを題材として用いていたことから、《四声コラール曲集》がバッハの作曲技法教育と関わりの深いものであったのではないかと推測できる。

なお先述の通り、バッハの生前の 1730 年頃にはテレマン、グラウプナーらバッハ周辺の作曲家がコラール曲集を出版していた。コラール曲集出版という慣習は 18 世紀後半にまで引き継がれ、バッハの後にライプツィヒのトーマス・カントルを務めたドーレス⁸Johann Friedrich Doles (1715-1797)、ヒラー⁹Johann Adam Hiller (1728-1804) もコラール曲集を出版した。彼らのコラール曲集も作曲技法の教本、模範の役割を担っている点でバッハの場合と一致している。

曲集に収録されたコラールが、合唱、器楽によって演奏されるという本来の習慣においてのみならず作曲技法の教本、模範としても機能したことを間接的に裏付けるものとして、譜面のレイアウトが挙げられる。四声コラールは 4 つの声部 (ソプラノ、アルト、テノール、バス) から構成されており、本来は 4 段譜表で書かれることが多い。しかし《四声コラール曲集》の印刷譜出版に際しては、「オルガン奏者、クラヴィーア奏者が演奏しやすいように¹⁰」2 段譜表に組み替えられた (上段にソプラノ、アルト、下段にテノール、バス)。

このことから《四声コラール曲集》は、合唱と器楽というコラールの本来の演奏方法だけでなく、作曲技法の学習者が鍵盤楽器で弾くことも想定して作られたのではないかと推測することができるのである。

2.2. 後世への音楽遺産としての《四声コラール曲集》

前節ではバッハの《四声コラール曲集》に作曲技法の教本、模範という役割が賦与されていた可能性を指摘した。続いてブライトコプフ版の出版交渉に尽力したキルンベルガー¹¹ Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) がブライトコプフに宛てた書簡に着目し、この曲集が出版された背景を検討する。

ビルンシュティール版は本来全 4 巻を計画していたにもかかわらず、事情により 1769 年の第 2 巻を最後に出版計画が中断された。その後 C. P. E. バッハの依頼を受けて、キルンベルガーがブライトコプフに出版の要請を開始した。彼は次のように 1777 年から度々ブライトコプフに手紙を送り、中断されたビルンシュティール版を完成させるために《四声コラール曲集》を出版を行うよう説得した。

そこで私は、あなたに〔コラール出版の〕準備を整えていただきたいと考えている。なぜなら、もしこれらのコラールが後世の者の手に渡らなければ、それは大きな損失となるからである¹²。

キルンベルガーとブライトコプフの交渉は続き、1781 年 3 月にブライトコプフ宛に書かれた書簡の中でもキルンベルガーは、「芸術のため、そしてバッハの末永き思い出のために¹³」《四声コラール曲集》出版をブライトコプフに依頼した。キルンベルガーからのこうした強い要望を受けて、ブライトコプフは最初の出版依頼から 4 年が経過した 1781 年 7 月になってようやく、《四声コラール曲集》の予約注文のための広告をライプツィヒ新聞に掲載した。

ベルリンのキルンベルガー氏は J. S. バッハの四声コラールの見事な曲集を所有しており、これを出版することによって後世の人々の手元に渡らせたいと考えている。というのもこのコラール曲集は純正作曲の模範であり、また駆け出しの作曲家にとって決して尽きることのない創作の源泉となるからである¹⁴。

前述のコラール曲集を出版した他の作曲家たちとバッハが異なっているのは、バッハの場合のみ、コラール曲集が作曲家の死後になってから後世の者の手によって出版されたという点である。他の作曲家の場合、彼らのコラール曲集は生前に作曲家自身の序文付きで出版された。バッハの死後約 30 年近く経った 1770 年代、80 年代のキルンベルガーの書

簡からは、作曲技法の教本、模範という「実用性」の観点からだけでなく、「後世への音楽遺産」、「亡きバッハのための記念碑的事業」を理念として掲げて曲集出版を推進しようと試みていた可能性を汲み取ることができる。

3. バッハのコラール編曲における教会旋法への着目

3.1. キルンベルガー『純正作曲の技法』における四声コラールへの言及

《四声コラール曲集》がようやくブライトコプフから出版されたのは 1784 年のことであり、これはキルンベルガーが最初の出版交渉を始めてから 7 年後であった。このように出版までに長い年月を要したことは、曲集の出版事業が難航した可能性も推測させる。それにもかかわらず出版を推進しようとしたキルンベルガーの意志を支えた背景には何があったのだろうか。

この問題を考えるにあたって、キルンベルガーが著した音楽理論書『純正作曲の技法¹⁵』に着目する。この著作は 1771 年、1776 年、1779 年の三度に分けて出版された。キルンベルガーは 1776 年に出版された箇所では J. S. バッハの四声コラール分析を行っているが、これはキルンベルガーがブライトコプフとの出版交渉を始めた時期と奇しくも一致する。キルンベルガーはバッハの四声コラールの優れた点について次のように述べた。

こうした古くからの教会旋法と、その正しい処理についての知識が欠かせないのは、
(中略) ただ単にその知識なしには正しいフーガの作曲法が習得できないから、というだけではなく、古い作曲法にはわれわれが新しい作曲法にも望むような本当の長所があるからでもある。(中略) 教理問答コラール曲集〔《クラヴィア練習曲集第 3 巻》〕——この中の多くの曲がこの方法で作曲されているのだが——から明らかであるように、J. S. バッハは古くからの教会旋法に則って作曲する方法が不可欠であると考えていたのである¹⁶。

さらにキルンベルガーは、彼の生徒が行ったコラール編曲とバッハによるコラール編曲の譜例を並べて示した。キルンベルガーの説明によれば、彼の生徒がコラールに調性的な和声付けを行ったのに対し、バッハは教会旋法の要素を残した和声付けをしており、前者よりも後者の方が優れたコラール編曲である。18 世紀後半には作曲の基礎はすでに調性という枠組みに置かれていたにもかかわらず、キルンベルガーはバッハが採った古い手法に改めて着目したのであった。そしてこうしたバッハの教会旋法的なコラール編曲は非常に優れた手法であるため、現代の(18 世紀後半)作曲家であってもぜひ創作に取り入れるべきである、と助言している。

3. 2. 18 世紀音楽理論におけるキルンベルガーの位置

キルンベルガーがコラール編曲に教会旋法的要素を用いることを評価した姿勢は、当時の音楽理論においてどのような位置づけにあったのだろうか。ここでは、1720 年代、ドイツ語圏の音楽家たちを中心に繰り広げられた、教会旋法と調性の可否をめぐる議論を参照する。概略は次の通りである。

1713 年、マッテゾン Johann Mattheson (1681-1764) は『新設のオーケストラ¹⁷』の中で旧来の教会旋法の枠組みと新たな調性の枠組みとの間に対立構造を作りだした。このことを発端として、1720 年代、当時の著名な 13 人の音楽家が教会旋法と調性をめぐって両者の優劣について各々の意見を表明し、議論を繰り広げた。彼らの見解はマッテゾンが刊行していた音楽批評新聞にまとめて掲載された。それによれば、旧来の旋法の使用に対して肯定的な意見を述べた保守的な音楽家は、対位法の教本で著名なフックス Johann Joseph Fux (1660-1741) を始めとする一部の音楽家に限定されていた。一方、ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759)、クーナウらは「過去の教会音楽を演奏するためには教会旋法の理解が不可欠である」と、教会旋法に条件付きで肯定的な評価を下しつつも、「現代の音楽にとっては有用性を見いだすことはできない¹⁸」という考えで概ね一致していた。教会旋法は辛うじて教会音楽というジャンルにおいてのみ、その有用性を認められているにすぎなかったのである。

上記の 1720 年代の音楽家たちの議論を踏まえるならば、キルンベルガーが 1770 年代に教会旋法の使用を推奨する姿勢を示したのは、当時の音楽理論の趨勢とは逆行するものであったと考えることができよう。ただしキルンベルガーは旧来の手法に則ったコラール編曲を推奨する一方で、同じ著書の別の箇所では当世風のオペラのアリアの書き方にも指南を下している。したがって彼がバッハの四声コラールを高く評価したのは、決して一面的な復古主義に則ったものではなかったと考えられよう。むしろ、彼の主張は新旧両方の手法を創作に取り入れるべきであるという考え方に裏付けられたものだった、と結論づけるのが妥当である。

4. 19 世紀以降のバッハ受容の原点としての《四声コラール曲集》

バッハの《四声コラール曲集》は C. P. E. バッハによる序文から明らかであるように、作曲技法の教本、模範として出版された。ただし 18 世紀後半の出版時点において、バッハの四声コラールは作曲された時から数十年が経過していた。キルンベルガーがバッハの四声コラールを古典的なコラール編曲技法として称揚したことが逆説的に示すように、バッハの作曲技法はともすれば同時代の手法とはかみ合わなくなり、実用性を失いつつあったのかもしれない。そのため、後世への音楽遺産、亡きバッハのための記念碑的事業という理念を掲げることによって《四声コラール曲集》を世に送り出そうとしたのではないかと

考えることができる。

《四声コラール曲集》のこうした出版背景にあったのは、時代の趣味に合わせるだけでなく、過去の優れた作品の手法に倣いそれを取り入れることを重視する姿勢であった。一見古き手法の内にも優れた点を見いだすというキルンベルガーの音楽観は、バッハの《四声コラール曲集》を死後 30 年以上も経った 1780 年代になって完全な形で世に出すことに成功した。そして《四声コラール曲集》はその後も再版や印刷譜のコピーを通じて伝播し、19 世紀以降もバッハ受容の表舞台に立つこととなったのである。

ただし、《四声コラール曲集》は単にバッハ作品出版において重要な事柄であったばかりではない。この曲集の出版はその後のバッハ受容のあり方にも影響を及ぼす出来事であったと考えられる。

ここでシャイベ Johann Adolf Scheibe (1708-1776) のバッハ批判を参照する。シャイベは 1737 年、自らが刊行する音楽批評新聞『批判的音楽家¹⁹』においてバッハの音楽を次のように評した。

この偉大な人物 [J. S. バッハ] は国中の人々の感嘆の的となるだろう。ただし、それはもし彼が心地よさを持ち合わせ、また彼の作品が大げさで混乱した様式によって自然さを取り除いてしまうことなく、また過度な技法によって作品の美しさが隠蔽されなければ、である²⁰。

このようにシャイベはバッハの音楽を難解で装飾の多い不自然なものであると批判した。進歩的な音楽家シャイベからすればバッハの音楽は過去の遺物にすぎなかった。この批判に対してバッハを擁護したビルンバウム Johann Abraham Birnbaum (1702-1748) は、「バッハの音楽は自然さを破壊するものではない」としてシャイベに反論した²¹。またミツラー Lorenz Christoph Mitzler (1711-1778) は、バッハが内声部において複雑に技巧を凝らしているのは「20 年あるいは 25 年前の音楽を模範としているからであり、バッハは聴衆の趣味に合わせた音楽を書くこともできる²²」と述べた。ただしビルンバウムやミツラーによるバッハ擁護は、「バッハは時代の趣味に合わせた音楽を書くことのできる音楽家である」という論理によって貫かれている点で、シャイベの批判に妥協的な主張に助けられたものであったとも見ることができる。換言するならば、バッハの生前には、バッハが採った古典的な手法の優れた点を評価する主張はまだ広く一般的に行われていなかったということである。

キルンベルガーによる《四声コラール曲集》出版活動と、この活動の裏付けとも言うべき彼の理論書は、同時代の音楽に価値を置く 18 世紀中頃までの音楽観に一石を投じるものであった。バッハの音楽の中に古き良き手法を見いだしそれを称揚するというキルンベルガーの見解は、後世のバッハ観を先取りするものだったと考えることができる。

《四声コラール曲集》がバッハ受容に切り拓いたもう一つの新たな局面としてライヒャ

ルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) の《四声コラール曲集》評が挙げられる。音楽家にしてロマン主義の推進者でもあったライヒャルトは、1781年にブライトコプフが発表した《四声コラール曲集》の出版予告をナショナリズム的高揚感とともに受け止めた。彼によればバッハは「永遠に全ての民族の中で最も偉大な和声作曲家」であり、その彼が作ったコラールは「ドイツの芸術のうちで最高の作品²³」であった。このようにナショナリズム的観点からバッハを高く評価するライヒャルトの姿勢は、フォルケルによって執筆された最初のバッハの評伝『バッハ伝』(1802)とも通底するものである。《四声コラール曲集》の出版はライヒャルトによるナショナリズム的バッハ受容と結びつき、19世紀初頭のフォルケルの『バッハ伝』に見られるようなバッハ観を準備したのだと見ることができる。

《四声コラール曲集》は18世紀後半に出版されたバッハの唯一の作品であり、バッハの作品伝播にとって重要な意義を持っている。そしてもう一方で、作曲技法の教本、模範という役割を賦与されていた点においては、バッハの作曲技法継承の側面からも吟味されなければならない。《四声コラール曲集》に見られる、「バッハの作品伝播」、「バッハの作曲技法継承」という二つの要素の相互影響関係を吟味することによって、後世におけるバッハ受容をさらに奥行きをもって描き出すことができるだろう。

バッハの《四声コラール曲集》は最終的な形を作曲者自身によって示されなかったにもかかわらず、息子や弟子といった後継者の手によって曲集へと形作られた。18世紀当時の出版状況において唯一出版にまで至った点で、これはバッハの他の作品と比較して非常に稀有な例であった。《四声コラール曲集》は他の作曲家の場合と同様、実用的な作曲技法の教本として、また同時に、後世のバッハ受容の端緒となる役目を負って、世に送り出されたのである。

(東京大学)

【参考文献】(本文で言及したもののみ)

Bach-Dokumente, Bd. 2: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. 1685-1750. (1969)

Bach-Dokumente, Bd. 3: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs. 1750-1800. (1972)

Kirnberger, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.* Berlin und Königsberg, 1771, 1776-1779. (Georg Olms Verlag, 2010.) 邦訳：東川清一『純正作曲の技法』春秋社、2007年。

Mattheson, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre.* Hamburg, 1713. (Laaber-Verlag, 2004.)

Mattheson, Johann. *Critica Musica (Zweiter Band).* Hamburg, 1722-1725. (Laaber-Verlag, 2003.)

Schulze, H.-J., Wolff, Christoph. *Bach Compendium.* Leipzig und Frankfurt, 1986-.

Stauffer, Georg B. "The Breitkopf family and its role in eighteenth-century music publishing."
in: *Bach Perspectives* 2, (1996), pp. 11-26.

【註】

- ¹ Johann Sebastian Bachs Vierstimmige Choralgesänge. Leipzig, 1784-1787.
- ² バッハの次男 C. P. E. バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) と弟子アグリコラ Johann Friedrich Agricola (1720-1774) が著した「故人略伝」(1754、*Bach Dokumente II*, Nr. 666.) によれば、生前に出版されたバッハの作品の印刷譜の主なものは以下の通り。《クラヴィーア練習曲集》(第1~4巻)、《シュープラー・コラール曲集》(6曲のオルガンコラール、BWV645-650)、《シェメリ讚美歌集》(BWV452, 478, 505の3曲)、カノン変奏曲《高き天よりわれは来たれり》(BWV606)、《音楽の捧げ物》(BWV1079)、《フーガの技法》(生前から準備されたが、出版は死の直後。BWV1080)。
- ³ ブライトコプフ社は出版業だけでなく、楽譜の筆写サービス業も展開していた。これはブライトコプフ社が底本となる楽譜を所有し、注文があった作品の筆写譜を作成して販売するというものである。バッハの《四声コラール曲集》はこのブライトコプフ社による楽譜筆写サービスによっても流通していたのではないかと推測されている。Stauffer, Georg B. "The Breitkopf family and its role in eighteenth-century music publishing." in: *Bach Perspectives* 2, (1996), pp. 11-26.
- ⁴ バッハの前にライプツィヒのトーマス・カントルを務めたクーナウ Johann Kuhnau (1660-1722) の後任人事に際しては、バッハの他にテレマン、グラウプナーも候補者として名前が挙がっていた。グラウプナーのコラール曲集 Graupner, Christoph. Neu vermehrtes Darmstädtisches Choral-Buch. Darmstadt, 1728.
テレマンのコラール曲集 Telemann, Georg Philipp. Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch. Hamburg, 1730.
- ⁵ Wolff, Christoph. *Bach Compendium* I/4, pp.1271f.
- ⁶ *Bach-Dokumente III*, Nr. 803.
- ⁷ *Bach-Dokumente III*, Nr. 723.
- ⁸ 1756-1789年、トーマス・カントル。ドーレスのコラール曲集 Doles, Johann Friedrich. Vierstimmiges Choralbuch oder harmonische Melodiensammlung für Kirchen, Schulen und Liebhaber geistlicher Gesänge. Leipzig, 1765.
- ⁹ 1789-1800年、トーマス・カントル。ヒラーのコラール曲集 Hiller, Johann Adam. Allegemeines Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schule. 1793.
- ¹⁰ *Bach-Dokumente III*, Nr. 723.
- ¹¹ バッハの弟子、1758年~ベルリンのアンナ・アマリア王女の宮廷楽長。
- ¹² *Bach-Dokumente III*, Nr. 821.
- ¹³ *Bach-Dokumente III*, Nr. 848.
- ¹⁴ *Bach-Dokumente III*, Nr. 849. (1781年8月、9月、及び1782年の1月に2回、計4回ライプツィヒ新聞に掲載。)
- ¹⁵ Kirnberger, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin und Königsberg, 1771, 1776, 1779. (Georg Olms Verlag, 2010.) 邦訳：東川清一『純正作曲の技法』春秋社、2007年。
- ¹⁶ ebd. S. 49.
- ¹⁷ Mattheson, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713. (Laaber-Verlag, 2004.)
- ¹⁸ Mattheson, Johann. *Critica Musica* (Zweiter Band). Hamburg, 1722-1725. (Laaber-Verlag, 2003.) S. 210-211.
- ¹⁹ *Der Kritische Musicus*. 1737年から1740年にかけて刊行された。
- ²⁰ *Bach-Dokumente II*, Nr. 400.
- ²¹ *Bach-Dokumente II*, Nr. 441.
- ²² *Bach-Dokumente II*, Nr. 420.
- ²³ *Bach-Dokumente III*, Nr. 853.

ブラームス《3つの間奏曲》Op.117 研究
— 歌曲の性格を有する 3 曲の〈インテルメッツォ〉 —

中村 亮介

発表要旨

ブラームス (Johannes Brahms, 1833~1897) は、4 曲の交響曲をはじめ、数多くの器楽曲を作曲しており、これらの楽曲は一般的に、純粹に形式的な追究を目指す音楽、すなわち絶対音楽としてとらえられている。この傾向は、1892 年から翌年にかけて作曲した一連の後期ピアノ小品集においても、基本的には認められる。これらのピアノ小品集のうち、Op.117 は《3つの間奏曲》と名づけられているが、後続する作品集のタイトルが、《6つの小品》Op.118、《4つの小品》Op.119 であることを考えると、そのタイトルは、《3つの小品》でもありえたであろう。ブラームスがこの小品集を《3つの間奏曲》と名づけた理由としては、単に 3 曲とも〈インテルメッツォ〉であるからということが考えられるが、もう一つの理由としては、そのようにタイトル化することにより、この 3 曲の〈インテルメッツォ〉に、特別に焦点を当てていたことが考えられる。発表者は、二つ目の理由に着目しており、これら 3 つの〈インテルメッツォ〉には、何か特別の意味が込められているのではないかと考える。本発表では、その意味が何なのか探りたい。

Op.117 の 3 曲の〈インテルメッツォ〉は、いずれも三部形式で書かれており、さらに、第 1 曲にはオスティナートやヘミオラのリズムといった技法、第 2 曲には下行 3 度の音型、そして第 3 曲には 1 フレーズが 5 小節単位であるという技法が見られる。これらはブラームスが慣れ親しんできた作曲技法であり、そのことと、小品集群を作曲する直前にブラームス自身が遺書を書き、これまでに作曲した作品の整理を行っていたという伝記的な事実をあわせて考えると、人生の総決算としてこの小品群を作曲したものであると捉えられる。しかしながら、Op.117 の 3 曲にのみ靈感となる詩が示されていることが先行研究では指摘されている (Max Kalbeck, *Johannes Brahms IV*, Berlin, 1915)。作曲者が自身の手紙の中で、この 3 曲に対して、「わが苦悩の子守歌」と発言していること、スコットランドの詩との関連があること、彼が過去に作曲した歌曲との音型の類似についてはすでに言及されてきたが、実際の音楽としてどう響くかについての言及は、管見の限りなかった。今回、発表者は第 1 曲の〈インテルメッツォ〉に関して、楽曲の主旋律に詩をあてはめて歌うことが可能かどうかについて実験を行い、結果としてそのように演奏することが可能であることが判明した。その他の 2 曲についても、第 1 曲とは違った形ではあるが、詩との関連が認められた。したがって、この 3 曲の〈間奏曲〉は歌曲に通じる性質を持つ楽曲であると考察されうる。こうした歌曲との結びつきは、絶対音楽の作曲家であるとみなされがちなブラ

ームスにおいても、標題音楽的な意図があることを示しており、これが Op.117 の 3 曲の〈インテルメッツォ〉の特別の意味であると結論付ける。

(同志社大学)

ファンタジーと現実のあいだの不鮮明な境界

—マーラーの交響曲第七番スケルツォにおける「無気味さ」の研究—

高坂 葉月

発表要旨

グスタフ・マーラーの交響曲第七番第三楽章冒頭には、「スケルツォ—影のように (Scherzo—schattenhaft)」と記されている。「影のように」という珍しい指示は研究者たちの気をひくものの、多くの場合は言及されるだけにとどまってきた。またこの楽章は、第二、第四楽章の二つの「夜の音楽 (Nachtmusik)」とひとくくりにされて「夜」の表現であるとみなされたり、中間楽章三つまとめて「間奏曲 (Intermezzo)」とみなされたりして、ながらく固有の存在意義を見出されてこなかった。しかしこのスケルツォは、グロテスクで脅かすような表現を多用し、さらには無気味という印象を聴く者にもたらず点で、前後の楽章とはまったく性格を異にしている。本発表ではジークムント・フロイトの『無気味なもの (Das Unheimliche)』(一九一九)を手掛かりに、マーラーがスケルツォで表現した世界とその表現方法を考察する。

フロイトが、形態上は明らかな対立語である“heimlich”と“unheimlich”という二語の用法の分析を通して明らかにしたところによると、無気味なものとは、本来、心的生活に古くからなじみあるものである。それは抑圧の過程を通じて我々の精神生活からは疎外されており、通常は意識にのぼらないのだが、なにかの拍子に抑圧を解かれて現実世界へ再帰すると、我々はそれを無気味だと感じるのだという。ただしフィクションにおいては、抑圧されていたものの再帰がいつでも読者に無気味な感情を喚起するとはかぎらない。無気味な感情は、読者がその再帰のリアリティを信じ込んだ場合に生じるものであるゆえ、メルヒェンのように明らかに非現実的な世界が描かれている場合には生じないとフロイトは説明している。

ところがマーラーのスケルツォは、脅かすような大げさな音楽表現を駆使し、フィクション性を前面に押し出しているにもかかわらず、無気味な感情を呼び起こす。つまりここには、はじめから「現実ではないものを見せる」としながら、なおかつ聴く者にリアリティを感じさせるような世界が用意されている。本発表では音楽分析を交え、このスケルツォがいかにして無気味という感情を生じさせるのか、その仕組みとプロセスを浮き彫りにする。

以上の考察を通して、「影のように」という指示にこめられたマーラーの意図、抑圧され、隠されている本来なじみ深いものへマーラーのまなざし、そして「無気味なもの (das Unheimliche)」というある種の否定性を通じて構築されたスケルツォの独特な世界観につ

いて検討したい。

(東京芸術大学／インスブルック大学)

《ストックレー・フリーズ》制作プロセスにおけるクリムトとウィーン工房の協働について

鈴木 智子

発表要旨

本発表では、グスタフ・クリムト(Gustav Klimt, 1862-1918)の下絵による《ストックレー・フリーズ》を取り上げる。特にクリムトとウィーン工房の協働による制作プロセスに注目することで、クリムトとフリーズに対して新たな像を検討したい。

1903年、ベルギーの実業家アドルフ・ストックレーは、自邸の建設に関する仕事の一切を、ヨーゼフ・ホフマン(Josef Hoffmann, 1870-1956)とコロマン・モーザー(Coloman Moser, 1868-1918)によって設立されたウィーン工房に依頼した。邸宅は依頼主の美術的嗜好と上流社会的な生活様式に合わせ、最高級の素材と職人たちの優れた技術によって仕上げられている。またストックレー夫妻の美術コレクションと合わせて同時代の芸術家たちの作品が展示され、例えばホールの泉にはジョルジュ・ミンネの彫刻が、音楽と演劇の部屋にはフェルナンド・クノッフの絵画が掛けられた。そしてクリムトは、食堂のための壁画を担当したのであった。

この壁画は部屋の三面を飾る巨大なもので、原寸大の下絵がオーストリア応用美術館に所蔵されている。下絵といっても鑑賞に堪えうるほど美しいもので、フリーズが一般公開されていない現在、単独の作品としての様相をますます強めていると言える。フリーズの平面上の表現については、他のクリムトの作品やスケッチとの関連性、日本美術、エジプト美術からの影響が指摘されており、「黄金様式」の頂点を飾る作品として評価されている。一方で、フリーズ自体の在り方、制作プロセスと建築空間との関係は不明な点も多く、特に後者に関しては近年の研究によってようやく明らかになってきた。

クリムトは自身の芸術家としてのキャリアを建築装飾画家としてスタートさせており、他にもウィーン大学大講堂のための天井画、第14回分離派展に出品した《ベートーヴェン・フリーズ》を手がけている。《ストックレー・フリーズ》がこれらの作品と大きく異なることは、作品はクリムトの手を離れ、ウィーン工房の職人たちによって完成させられたということだ。現在目にすることができるフリーズのカラー写真を見れば、クリムトの下絵と完成品との違いは明らかである。このような素材に置き換える上での変化はクリムトがすでに想定していたことなのか、それとも職人たちの自由な発想によるものなのかははっきりと分からない。しかしウィーン工房との協働によって、クリムトの空間装飾に関する才能が大いに刺激されたことは間違いない。制作に関してクリムトは空間的な効果を配慮し、また壁画が食堂に設置されたときにはその空間においてクリムトの想定外の印象が生まれ

ていた。これはクリムトにとって協働抜きにしては得られることができない経験であった。官能の画家、金色の画家は、確かにクリムトの一側面ではある。しかし、画家には収まらないクリムト像が他にあるのではないだろうか。《ストックレー・フリーズ》をめぐる協働関係からその姿に迫ることが本発表の目的である。

(京都工芸繊維大学)

◆ 初めに—本研究の目的

本歌取りとは、古歌の一節を引用しそれを踏まえて新たな一首を詠むという作歌技法である。他作品を引用して作品を制作する事は、その後の時代を含め和歌に関わらず日本の芸術界において様々な形で頻繁に登場しており、日本の芸術論を考察する上では見過ごすことのできない問題であると言える。その論の最初期の物が新古今時代において確立された本歌取りであり、それには藤原俊成(1114 - 1204)・定家(1162 - 1241)父子の影響が最も大きいとされてきた¹。

本歌取り論を自身の著作『近代秀歌』『詠歌大概』『毎月抄』に纏め、明確な技法論を打ち立てたのは定家であるが、その父である俊成は、当代歌壇の中心人物となり歌合の名判詞とも称され、その判詞において本歌取りによる作歌を初めて公的に評価した人物であった。そのため俊成は、本歌取りの最初の本格的推奨者であると考えられてきた。

本歌取りは当時広く流行していたが、俊成以前までは歌合のような公的な場で用いる事は評価されず、歌壇の中心ではいわゆる非公式な技法と見なされていた。今日の先行研究によって、俊成以前の歌人らの間にも、本歌取りを評価していこうとする姿勢が少しずつ高まっていた事が明らかになってきてはいるが、それでもやはり、全面的に肯定しようとした人物は俊成以前に見られない。そこで本研究では、俊成本歌取り論とその背景にある思想・影響関係を調査し、それ以前の歌人らによる論から差異が生じる事となった要因について、より深い考察を試みる。

一．歌合判詞から見る俊成本歌取り論

俊成の本歌取り論に関しては、息子の定家とは違い著作で記されている物は存在せず、そのため数ある歌合判詞の中から断片的な論を読み解いていくほかはない。歌合判詞から見る俊成の本歌取り論についての先行研究として特に詳細に纏められているものは、俊成が本歌取りと指摘した判詞の集計を行い、表を作成した吉田薫の「藤原俊成の本歌取りについて—歌合判詞による考察—」が挙げられる²。

しかしながら実際の歌合判詞を読解していくと、「本歌取りの指摘」と一口に述べても、俊成は古歌を引用する際に、「本歌」という言葉だけではなく、非常に多様な言い回しで述べていることが分かる。またそれらの判詞を吉田論の表と照らし合わせて見て行くと、吉田は本歌取りの指摘だと判断し集計しているものの、俊成は果たして本当にこれを本歌取

りを見なして判じたのかどうか、といったような非常に曖昧な判詞も数多くあることが分かった。これらの点から、吉田による表の「本歌取りの指摘」という大まかな括りの項目ではなく、更に詳細な関連項目を立て、今回改めてそれら判詞を集計し直した。

それでは、歌合判詞の読解を通した俊成の本歌取り論について、とりわけ特徴的な判詞を抜粋して見て行きたい。

● 勝と判じられたもの

まず、本歌取りが功を奏し、それによって勝と判じられたものである。

1. 民部卿家歌合・暁月・十二番の判詞

今こむといふ人もなき秋のよに詠めぞあかす有明の月

いひしばかりに長月の、といふ歌を思ひて、詠めぞあかす、といへる心、又優にみゆ

俊成はこれを、本歌「今来むといひしばかりに長月の有明の月を待ち出でつるかな」(素性法師・古今集・恋四)の心を借りたものであると述べ、評価している。この歌は本歌の「恋人が来るはずなのに」という意味を前提とした上で「私にはそもそも来る人も居ない」という風に変化させた物であるが、これは本歌取りより以前から広く一般に流行していた、文などにおいての歌のやり取りで、本の歌の心を汲んだ上で、その歌に返事をする「返し歌」「贈答歌」と呼ばれる形式に非常によく似たものである。

2. 千五百番歌合・二百七十七番の判詞

にはのおもはのらとなりぬるふるさとのまやのあまりにひばりおつなり

かの、にはもまがきもあきののらなぬといへる遍昭がははの家の心を、まやのあまりにひばりおつらむすがた、本歌よりもつきづきしくきこえ侍るにや

俊成は、本歌「里は荒れて人はふりにし宿なれや庭もまがきも秋の野らなる」(僧正遍照・古今集・秋歌上)から、よりふさわしい表現となっている事を評価し、この歌を勝としている。歌を見ていくと、元の歌の「家が荒れてまるで野原のようになっている」という情景に、更にそこへひばりが屋根からぼつりと落ちてくるように現れる、という具体的なイメージを伴った表現となっている事が分かる。つまり、本歌から詞や心は変わってはいないものの、更に良い表現となった、つまり本歌よりも詠み益した点を評価している³。

● 負と判じられたもの

では次に、負と判じられた本歌取り歌について見て行こう。

1. 六百番歌合・恋五・遠恋・十七番の判詞

忘れずよ幾雲井とは知らねども空行月の契ばかりは
今少しすべらかなには見え侍を、本歌の「忘るなよ」を「忘れずよ」といひ、「程は雲井に」を「幾雲井とは」といひて、「空行く月の」は同じくて、「めぐり逢ふまで」を変へたるばかりにや。本歌に、置き所どもも、皆変らざれば、宜しく聞ゆるも理にや侍らん。

ここで俊成は明確に、「忘るなよ程は雲井になりぬとも空行く月の廻りあふまで」(橘忠幹・拾遺集・雑上)が本歌であると指摘しているが、「本歌の言葉遣いを多少変えただけで、それぞれの配置も皆変わらないので、この歌が良く聞こえるのは当然の事であるから評価できない」とし、この歌を負けと見なしている。

2. 三井寺新羅社歌合・古郷郭公・十一番の判詞

声ばかりむかしといひしことのはに露もたがはぬ旅の空かな
声ばかりこそむかしなりけれ、といへる歌を本歌とせなるべし、かかる様も侍る事なれど、歌合の時はなほあまりかすかにやあらん

俊成はこのように、本歌「いそのかみふるき宮この郭公こゑばかりこそ昔なりけれ」(素性法師・古今集・夏歌)の取り方が希薄であり、負としている。しかしながら、この歌の題「故郷郭公」と照らし合わせて考えれば、本歌はすぐに思いつくはずである。しかしながらそれでも希薄だと見なしたという事は、つまり俊成は、歌合のような作品の勝敗を決される場においては、題は関係なく、あくまでも作品の中ではっきりと本歌がわかる取り方でなければならぬと考えていた事が指摘できる。

また、もう一つ特徴的な判詞がある。

3. 別雷社歌合・花・廿八番の判詞

たづねつる花みる程もいかにこは春の心はのどけくもなき
右、詞づかひをかしからむとは思へり、春のころはのどけくもなきといへり、(中略)はるのころはのどけからまし、と本歌にことのほかにきこえ侍るめり、業平朝臣もうれたくやおもはむとおぼえ侍りし

これは在原業平の「世の中にたえて桜のなかりせば春の心はのどけからまし」(古今集・

春上)の歌を取って内容を詠み換えたものであるが、下句で「はるのころはのどけくもなき」と本歌を否定している内容になっている事から、これでは業平の意に反するものであり、実に心外で良くないと述べ、負と判じている。この事から、「引用する際はあくまで古歌の内容を尊重すべきであり、詞を安易に変えただけのものでは名歌の冒涇になる」と考えていた姿勢が窺えるのである。

こうして俊成の判詞を追っていくと、詞の分量・配置、そして本歌からの心の変化などの技巧的な規定を試みていた事は、定説通り定家によって後に纏められた本歌取り論の原型が見られる。そしてまた、引用した古歌の尊重と言ったこれらの判詞から、俊成は、本歌取りとはあくまで引用した古歌は詞・心の双方において尊重されるべきものであり、いわゆるただの材料として、いたずらに盗用されるべきものではない、と考えていたと言える。

二. 古歌・古典作品の想起

また、俊成による判詞の調査を進めて行くと、本歌取り・本説取り以外においても、歌を解釈する際、古歌や漢詩・物語等の古典作品を引用し、それらを想起できて面白く、また素晴らしく聞こえると評価している特徴的な判詞が多く見られる事が分かる。

4. 六百番歌合・恋八・寄木恋・十二番の判詞

左

おもひかねうちぬる宵もありなまし吹きだにすさめ庭の松風

右

思ひかねながむれば又夕日さす軒ばのをかの松もうらめし

判云、「吹きだにすさめ」といひ、右、「軒端の岡の」などいへる、かの「うち寝る中に行き通ふ」といひ、「さすや岡辺の松の葉の」などいへる歌と覚えて、両方共に優に聞え侍り。

俊成は、両方の一部分の言い回しが、それぞれ「恋ひわびてうち寝る中に行き通ふ夢のただちはうつつならなむ」(藤原敏行・古今集・恋二)と、「ゆふづく夜さすや岡辺の松の葉のいつともわからぬ恋もするかな」(よみ人知らず・古今集・恋一)という歌を思い出されて双方とも素晴らしく聞こえろとし、そのため勝敗は付けずに持としている。

このように「古歌等の古典作品が想起される」と述べている判詞は、集計してみると本歌取りの指摘であるものには及ばないものの、それでも多くの数があることが分かった。また、解釈の際に古歌を取り上げ、「この歌の内容と通じているような所があって面白い」と評価しているものも多く見られた⁴。これもまた、本歌取りの指摘と言う訳ではないが、古典作品を想起して取り上げ、それらの内容に近い所を感じ取って面白いと評価してい

るものである。この「古歌(または漢詩・物語等)が想起されて素晴らしく聞こえる」という事は、本歌として引用した和歌の内容と、それを元にした新作歌の内容との、重層的な解釈を楽しむという本歌取り作品の鑑賞法に通ずると言えるだろう。

これらの判詞を見るに、歌の解釈の際、俊成は古歌などの古典作品を想起できるような歌を面白いと評価していたため、その思想と共に、引用した古歌との重層的な解釈を楽しむ本歌取りも進んで評価していくようになったのではないだろうか。

三. 俊成本歌取り論の思想的背景

以上のように、歌合判詞の読解を元に俊成の本歌取り論を纏めてきたが、次に、それらの調査から見てきた、俊成本歌取り論の思想的背景について考察していきたい。

● 盗作問題との関わり

俊成の判詞を調査していくと、和歌が引用される際、本歌取りの指摘や解釈の際に想起できるというものの他に、更にもう一つ特徴的な判詞があることが分かった。古歌を取り上げてそれらと発想・内容が同じだと述べたもの、古歌などの他作品にとても近似していると述べたもの、そして「このような和歌は近年見た記憶がある」と述べたものなどがあがるが、それらの判詞は概ね消極的に述べられている。

これは本歌取りの指摘で負と判じられたものの中で、「本歌の詞の取り過ぎ」や「内容に変化が見られない」などの指摘とも通じる事項であり、また、当時問題視されていた盗作についての事柄と深く関わっていると言える。

伝統を受け継ぐ中で複雑化していき、「歌病」⁵ など様々な詳細な規制が設けられた様式を踏まえての作歌は、たったの三十一字という範囲ではどうしても似通った歌ばかりになってしまい、新奇な表現を生み出すことが困難な状況にあった。また、素晴らしい古典伝統の重圧から「それらの時代の作を超える事は困難だ」とも考えられ、そのような風潮の中で盗作が横行していき、当時非常に問題視されていた。そのような状況下で、俊成以前に歌壇の中心を担っていた、旧風の流れを重んじていた六条家の藤原清輔は、この技法を「古歌を盗む」と呼び否定的に論じ、また歌合の判詞においても評価せず負とみなしている。また、俊成の師であった基俊も面白いとは思いますが歌合では避けるべきである、という態度を示していた。当時歌人らの間ではすでに流行していた技法ではあったが、歌合のような作品の芸術性を競い勝敗を付ける、公的な場で用いる事は認められてはいない技法だったのである。

そのような歌壇の風潮の中で、俊成も当初は本歌取りを手放しには肯定していない。

5. 中宮亮重家朝臣家歌合・花・五番の判詞

小はつ瀬の花のさかりを見わたせば霞にまがふみねのしらくも
左歌は後撰集にも入れるにや、すがはらやふしみの暮に見わたせば霞にまがふをは
つせの山、といへる歌を、はなの歌にひきなされたるなるべし。かやうのことは、
いみじくはからひがたきことになん。ふるき名歌も、よくとりなしつるは、をかし
きこととなむ、ふるき人申し侍りし。(中略)まことによくなりけるものは、かれ
をまなべると見ゆるに、なさけそふわざなればなるべし、ただし、ふるき名歌をば
とるべきこと、いむなりなどはおもふたまふる(中略)をはつせ山に心をよせむとす
れば、ふるきとが、さだめがたし。よりにて持と申すべきや。

これは俊成が加判した歌合判詞で現存している最古のものであり、また初めて歌合とい
う作品の芸術性を競い合う場で本歌取りによる作が認められ、そのため俊成が本歌取りを
推奨し始めた人物であると先行研究で繰り返し取り上げられているものである⁶。しかしな
がらここで俊成は、「面白い」と肯定はしつつも、結局の所は「持」と判じているのである
(本歌「菅原や伏見の暮に見わたせば霞にまがふを初瀬の山」よみ人知らず・後撰集・雑三)。「ふ
るき名歌も、よくとりなしつるは、おかしきこと」と肯定はしつつも、しかし「ふるき名
歌をばとるべきこと、いむなりなどはおもふたまふる」と「古歌によることの難点が気
になって判定しにくいので持としたい」と述べていることは、先にも述べた清輔の本歌取
りに対しての否定的な姿勢とも重なり、またこれは「当時の一般的通念であった」と上條
彰次は述べている⁷。

しかしながら、そういった否定的であった当時の歌壇内の風潮には配慮しつつも、「古い
名歌も上手に扱って用いたものは面白いものだ」と古人が言っていた。真に十分に完成した
作は『あの古歌によった』と見えることで情趣が加わることになるからだろう」と進んで
評価している点からは、面白い物は良いと認めたい—つまり、本歌取り技法を作品の芸術
性を競い合う歌合という場で用いる事の出来る、いわゆる公式な技法として認めて行きた
い、という俊成の感情が窺えるのである。

このような判詞から窺えるのは、俊成が「では本歌取りを公式な技法として認められる
にはどうするか」と言う事を考え、それを前提にして詳細な規定を設けていこうとしたの
ではないかということである。歌合においても評価される公式な技法として認められるた
め、まず大前提として盗作との決別を図る事を考えた。そのため、特に近年の作と近似し
ているものや近年の作の詞を取り入れたものは評価せず、古歌からも詞を多く取りすぎて
は良くないとした。更に発想が同じで見慣れたような作品ではなく、着想が同じでも、そ
こから発展した、更に新奇な面白みを取り入れたものを評価したのではないだろうか。

● 美意識との関わり

俊成の本歌取り論を考察するために、もう一つここまで触れてこなかった別の美的理念

について言及する必要がある。「優」・「艶」また双方合わせて「優艶」という、俊成歌論において、非常に重要視された美的理念がある⁸。歌合判詞においても「優」・「艶」は作品の芸術性を論じる際に非常に頻繁に用いられており、もちろん本歌取りや本説取り、古典作品を想起すると述べられた作の判詞においても幾度となく登場する。

6. 六百番歌合・春中・野遊・九番の判詞

忍あまり人に知れつゝ鳴く雉その妻恋のほどよいかにぞ
右歌、人に知れつつ、又古き詞なれど、優にしも聞えず。

俊成はこのように、本歌取りをした作品でも、「古風な言葉ではあるが優美には聞こえない」と否定している（本歌「春の野にあさる雉の妻恋におのがあたりを人に知れつつ」大伴家持・万葉集・春）。古典作品から取り入れた詞にも関わらず、美的要素は薄いと評価しているのである。また、次のような判詞もある。

7. 千五百番歌合・春四・二百九十一番の判詞

よもの山けふをかぎりとかすませておぼつかなみのはるのゆくへや
上句は宜しきやうに侍るを、おぼつかなみの詞こそこひねがふべき事にも侍らずや、
伊勢物語の異説の本にぞ、けふのながめやといへるやうに覚え侍れど、さらではふるくももちみたるやうにも覚え侍らず、万葉集伊勢物語もよきことをとるべきにや侍らむ

これは「おぼつかなみ」という言い回しについて述べているものであるが、本歌は「見も見ずもたれと知りてか恋ひらるるおぼつかなみの今日のながめや」（『大和物語』百十六段）である。こちらも先の判詞と同様に、古典作品から取り入れた詞であるにも関わらず評価していない。むしろ進んで取るべきではない詞であると述べている。

これらの判詞に見られるように、俊成はたとえ古典に存在する言葉であっても、それら全てを肯定できる訳ではなく、より美的要素の高い優美な言葉を選択して取るべきだとしている事が分かる。その他にも、本歌取りではないものの、古い言葉遣いをういたものについて同様の評が見られる判詞も多数見受けられる。つまり俊成は、美的な作品としてふさわしい詞であるかどうか、取り入れる古典においても、取るべきものとそうでないものの詳細な規定を試みたのである。

本歌取り技法に面白さ、そして芸術的価値を見出した俊成は、作品の芸術性を競い勝負を付ける歌合の場においても認められるような、いわゆる公式の技法へと昇華させようとした中で、古典作品からさえも詞を取捨選択すべきであるなどの詳細な基準を設けようとしたのではないか。以上に述べてきた点から、そのように考えられるのである。

◆ まとめ

以上、俊成の本歌取り論を歌合判詞の読解を元に、彼以前の歌人らの歌論とも比較しながら考察してきた。

彼の歌合判詞を読解していくと、本歌の内容を汲んだ上で作歌を行ったもの、古歌を良い形で詠み益したものを評価していた点、そして負で例示した古典名歌の尊重についての判詞から、引用する古典作品に対する憧憬や敬意が感じ取られる。また、歌の解釈の際に古歌などの古典作品を想起できるものを取りわけ高く評価していた事が分かる。そのような古典作品に対する姿勢が、古典作品を取り入れて新たな作を生み出す本歌取り(また本説取り)を評価していく事にも繋がったのであろう。

更に、俊成の判詞の中で詞の取り方・分量・配置の仕方や、本歌との内容の相違などの詳細な技巧の規定が目立って見られるその背景には、まず道徳的問題として、常に歌人らの意識の根底にあった盗作問題との関わりを完全に切り離して、公的に認められる技法に高めようとした狙いが見受けられる。また美的問題として、歌合という作品の素晴らしさを競い合い、勝敗を付ける場においても認められる技法にするために、俊成歌論の重要な美的概念の一つである「優艶」との関連を踏まえて、取る詞についても、何がより美しく和歌にふさわしい語であるか、という引用する語の美的基準を設けるようになる。それは、公的な場で本歌取り技法の地位を確立させるために、本歌取りをより美的に洗練された技法にする必要があると考えたためだったのではないか。以上のように考えられるのである。

(沖縄県立芸術大学)

一次文献

和歌、歌合判詞、歌論の引用に関しては下記の諸文献に拠る。

<歌集・物語>

- ・『万葉集』—『新日本古典文学大系 2 萬葉集 二』岩波書店、2000年
- ・『古今集』—『新日本古典文学大系 5 古今和歌集』岩波書店、1989年
- ・『後撰集』—『新日本古典文学大系 6 後撰和歌集』岩波書店、1990年
- ・『拾遺集』—『新日本古典文学大系 7 拾遺和歌集』岩波書店、1990年
- ・『大和物語』—『日本古典文学大系〈第9〉竹取物語 伊勢物語 大和物語』岩波書店、1957年

<歌合判詞>

- ・『六百番歌合』—『新日本古典文学大系 38 六百番歌合』岩波書店、1998年
- ・その他歌合—『新編国歌大観 第5巻 歌合編 歌学書・物語・日記等収録歌編 歌集』角川書店、1987年

註

¹ 『日本古典文学大辞典』、岩波書店、1994年、項目「本歌取」を参照。

² 吉田薫「藤原俊成の本歌取りについて—歌合判詞による考察—」『王朝の文学とその系譜 研究叢書 103』和泉書院、1991年、195 - 213頁。

³ 「詠み益し」とは、本歌取り技法について俊成以前の歌人らが論じていた概念である。俊成にも大きく影響を与えた源俊賴は、『俊賴髓』(『新編 日本古典文学全集 87 歌論集』小学館、2002年)において「歌を詠むに、古き歌に詠み似せつればわろきを、いまの歌詠みましつれば、あしからずとぞうけたまはる。(中略) 詠みまさる事のかたければ、かまへて、詠みあはせじとすべきなり。」と述べており、「古歌を超えていれば良い」と一応の是認はしている。ただ、これらの記述から、この当時はまだ「本歌より上手い言い回しになっていれば認める」という程度の判断基準しか確立していなかった様子が窺い知れる。つまり、この段階ではまだ本歌取りに対する細かな規定は特に考えられていなかった事が見受けられるのである。

⁴ 俊成が加判した歌合の内、本歌取りやそれに類する判詞が見られる 17 の歌合、全 1692 番(3384 首)を集計した。本歌取りについての判詞は 92 首、本説取り 29 首の他に、「古歌等の古典作品を想起するもの」が 42 首、また「古歌に心が通ずるもの」は 12 首見られた。その他、過去作品との関連で他作品に近似していたり、内容が同じであると難じられたものは 44 首見られる。

⁵ 歌病とは和歌の修辭的欠陥を述べたもので、漢詩の八病の影響を受け設定された。纏められたものとして『歌経標式』(藤原浜成・772年)の「七病」や『喜撰式』(喜撰法師の著であると伝えるが成立年共に未詳、恐らく古今集以前のもの)の「四病」、『孫姫式』(著・成立年共に未詳、古今集以前と推定される)の「八病」が挙げられる(小学館『歌論集』の「歌論用語」項目「歌病」を参照)。

⁶ 上條彰次が「藤原俊成の和歌と歌論」(『中世和歌文学諸相』和泉書院、2003年)に、また吉田薫も「藤原俊成の本歌取りについて—歌合判詞による考察—」において本歌合判詞を取り上げ論じている。

⁷ 註 6、上條彰次「藤原俊成の和歌と歌論」と同著。46 頁。

⁸ 「優」は「やさし」などと同類で、上品な美しさを言い、「艶」もまた同様に、上品で、更に優雅で華やかな美しさを述べる概念である。

江戸・明治のおもちゃ絵 ——「尽しの趣向」の観点から

永谷 侑子

0. はじめに

幕末から明治時代初期にかけて、「おもちゃ絵」と称される浮世絵が盛んに生み出された。このおもちゃ絵は、概して「子供の遊びのために描かれた一枚摺りの浮世絵」と定義付けることができ、単に鑑賞されるのみならず、切り貼りしたり、折り曲げて立体化するなどして、当時の庶民、ことに児童の間で楽しまれた。鑑賞作品としてみた場合にも、おもちゃ絵の造形は美しく、モチーフや構図の工夫、細部の描写の周到さ、主題のユニークさには、目を見張るものがある。発表者は、これらおもちゃ絵が、異色の美術品として重要視すべき存在であると考え、日本美術史の文脈におけるおもちゃ絵の意義を明らかにすることを主たる目的として、「尽しの趣向」という観点から考察を試みた。以下、おもちゃ絵における代表的な主題のひとつである「何々尽し」に焦点を絞り、そこにみられる意味や美意識を、日本古来の美術品と併せて考察することによって、おもちゃ絵全体に対する一段と深い理解に努める。

1. 「尽し」の意味

まずはじめに、「尽し」という言葉の意味について、整理しておきたいと考える。

『広辞苑』ほか複数の文献における「物尽し」の項目を参照すると、「尽し」の意味はすなわち「同類のものの列挙」であるということができ、清少納言の『枕草子』に用いられている表現がその例としてあげられている。しかしながら、「尽くす」という言葉が、高階秀爾氏が指摘するように「いろいろと尽くしていくことによって豊かさが強調されるというような感覚」¹を孕んでいることから、それが単なる「列挙」とは異なった、美的な価値を有するものであるということに、注意を払っておかねばならない。この点に関して、数名の文学・文化研究者らが考察を寄せている著作『日本の美を語る』²においては、次のように言及されている。すなわち、同類のものを単純に並べるのではなく、カテゴリーの中でのイメージーションを楽しむところに、日本の「尽し」の美意識の特徴があるということである。一方で、『浮世絵大事典』³を開くと、「ものづくし絵」という項目があり、その

要旨は、次のように集約することができる。すなわち、「ありたけの力を使い果たす、持っているものを全部出しきる、極限まで達せさせる、網羅すること。そして、その限りを尽くすこと」である。何かが共通する同類のものを集めることが「ものづくし」であり、同類の事物を集め描いたものが「ものづくし絵」である、ということになる。

次に、日本美術史の文脈において、「尽し」を振り返ってみたい。古来、文学ほか非常に多くのジャンルで創作され、文芸・演劇・絵画における一つの「表現スタイル」として存在している「尽し」は、とりわけ美術工芸の領域において顕著である。同類のものを集めたり、一面に散らすなどのデザインは散見され、たとえば色々な宝物を並べた「宝尽し」などは、馴染み深い例である。日本では、天平時代に唐から伝わった様々な文様が、弘仁・貞観文化、藤原時代を通して、貴族の嗜好に合った優美なものとして吸収された。次いで、「かざり」の技法が発展した院政期の美術において、それらは亀甲文や唐草文などの有職文様として定着する。中世以降も、各種の美術工芸品に用いられており、ある意味では「名馬」ならぬ「名牛」を集め描いた鎌倉時代の絵巻、《駿牛図》なども、「尽し」の趣向に基づいていると考えられる。さらに下って、江戸時代の後期には浮世絵が一層盛んになるが、狩野博幸氏の指摘⁴によれば、葛飾北斎の傑作《富嶽三十六景》は富士山づくし、広重の《名所江戸百景》は江戸名所づくしという風に、題名に「尽し」が付いていなくとも、「物尽し絵」と捉えることのできる浮世絵が、数多く存在する。最初はそれぞれ別個に描かれたものであっても、最終的にそれらが「百景」などとしてつながり、そこで、ひとまとまりの作品としての魅力が最大となるのであると考えられる。

2-1. 「尽し」のおもちゃ絵

何といっても、「物尽し絵」が爆発的に増えた時期、これこそがまさしく、幕末から明治にかけての、おもちゃ絵の全盛期である。ここからは、「物尽し」のおもちゃ絵を数点とりあげ、考察を試みたい。「物尽し」のおもちゃ絵とは、多くの場合、題名に「…尽」、「…揃」、「…鏡」などと表記され、あるテーマに従って、多くのものが一枚の画面上に集め描かれるタイプの作品である。例えば《反物尽くし》⁵という作品には、越後ちぢみ、博多織など、日本各地の有名な織物が一面に配置されている。各モチーフを眺め、そこに添えられた言葉も手伝って、子どもたちが視覚的にももの名前や種類を覚えることができる作品である。遠近法など、画面全体の空間表現を伴わず、反物を一面に描き込んだこの作品に対して、歌川貞房筆《子供天満宮祭》⁶などは、また少し趣が異なっている。江戸時代に盛んであった天満宮の祭に関連したこの作品では、手前に筆や硯などの「文房具尽し」が展開され、さらに、学業成就を祈願して、書き初めを奉納する子どもたちの姿が描かれている。

特定のテーマに関連する物を集めて描いた作品であることに変わりはないが、画面上半分に見受けられる子どもたちは、その行動ひとつひとつが豊かに表現され、日常のひとこまを捉えた描写であると見ることもできる。

さて、ここからは、これらおもちゃ絵制作を代表する絵師として、歌川芳藤⁷をとりあげたいと思う。歌川芳藤は文政十一年（1828）に生まれ、明治二十年（1887）に六十歳で没した、歌川国芳門下の浮世絵師である。作画期は嘉永（1848～1854）から、没年までのおよそ四十年間にわたっている。横浜絵や武者絵などの作品も手がけたが、明治五、六年頃からおもちゃ絵を専門に描くようになったとされており、その作画ぶりから、「おもちゃ芳藤」と称されるに至った。

おもちゃ絵の王者というべき、この歌川芳藤が描いた作例として、《新板かくべ尽》⁸をみてみよう。この作品には、越後獅子舞の様々な動きが描写されている。一見するとごく単純な一覽の如くに見えるが、画面左下などにはさりげなく「見物人」が入り混じり、その場の「情景」が楽しげに描き出されていることが指摘できる。「尽し」という趣向に基づきながらも、画家は、同じカテゴリーに属する事物を並列することや、それらを散らすデザイン性の工夫だけでなく、祭や獅子舞などの行事に心躍らせる子どもたちを、いかに自然に画中に配置するか、ということに腐心したものと推察できる。同様に、商人尽しのおもちゃ絵である歌川国重筆《志ん板むし屋 氷ミづや 商人尽し むぎゆ》⁹や、吹抜屋台のような構図が特徴的な《新版台所道具》¹⁰などの作品にも、単なる羅列式の図の一覽ではなく、風俗画的要素を持った作品としての価値が認められる。

一方、歌川芳藤による姉様絵《両めん合ひとりて立 あねさま》¹¹や雛祭の組上絵《おひなさま両めん合》¹²、そして歌川国芳や芳藤による《衣裳尽くし》¹³などの作品は、各パーツを実際に切り取って折り曲げ、立体化するおもちゃ絵である。そのため、画面上に表されるものは自ずと展開図のような形態をとる。そこでは、ひとつの空間における情景が、遠近法の工夫や物語性を伴って描かれてはいないものの、各部分が独立してもしっかりと個性を保つように、細部まで凝った描写で、一枚の紙の上に収まりよく配置されている。こういった作品において注目すべきことがらは、一見独立しているように見える個性的な各「部分」が、単なるパーツとしての存在にとどまっているわけではない、ということである。雛壇の組上であれば、ひな人形や道具類のひとつひとつが一堂に会してはじめて、雛祭りという「全体」の世界が表現される。姉様尽しにおいても、様々な容姿の人物が集結していることによって、たとえば、表情や服装の描写を比べながら想像力を膨らませるなどの楽しみ方が可能になる。ある一つの部分がまた別の一部分とつながりをもつことにより、新たな味わいや発見が生まれること、ここに、特定の主題に従って多くのものを「尽す」面白さが見出されるのであると考えられる。

2-2. 「尽し」のおもちゃ絵と『北斎漫画』

ここからは、歌川芳藤作の《人物士農工商》¹⁴および《往来人物づくし》¹⁵に着目する。様々な職業や、街を行き交う人々が集め描かれた、眺めて楽しむおもちゃ絵である。この画面構成やモチーフの取り合わせから、何か思い浮かぶものはないだろうか。それこそが、著名な『北斎漫画』¹⁶である。ありとあらゆる図が描かれた十五編にも及ぶ葛飾北斎の傑作、『北斎漫画』は、「尽し」の趣向を語る上で重要なヒントになり得るものであると考えられる。

『北斎漫画』は、周知のように多種多様な事物を網羅的に収めた図集であり、その総図数は約 3900 にも及ぶ。あたかも絵の百科事典ともいべきこの作品は、北斎中晩年期における作画上の最も重要な基本資料のひとつであると指摘されている。

さて、『北斎漫画』、以下『漫画』、において注目すべきことは、多くの事物をただ漠然と、無秩序に描いているわけではなく、各編ごとに何らかのテーマが設けられ、統一性が感じられる構成になっているということである。『漫画』の主力な版元であった永楽屋の広告文を参照すると、例えば、『漫画』第七編に関しては、各地の名勝や風景に関する図が集めてある、ということが示されており、その他の編についても、描かれている事物がカテゴライズされていることが解る。また、文化 14 年刊行の『千紅万紫』巻末には、『漫画』に関して次のような記述がなされている。

同二編 初へんにもれたる人物草木山川鳥獸魚鱉虫にいたるまでことごとくあつむ¹⁷

以上の記述より、すなわち限られた範疇の中で「ありたけの力を使い果たす、持っているものを全部出しきり、網羅する」という意味の「尽し」が、この『漫画』において、全編を貫いている趣向であると言えることができる。

『漫画』の中には、天狗やひょっとこなどの面を並べたもの¹⁸、宝尽しの図¹⁹、さらには、切り抜いて遊ぶ魚尽しのおもちゃ絵²⁰さながらの、魚介類の図²¹も収録されている。数々の日用品・道具類を所狭しと集めた図²²は、《新板勝手道具尽》²³のようなおもちゃ絵に同様の図様が表れている。また、歌川芳藤による、兵隊を描き尽くした作品²⁴には、人物の身長や服の色の左右対称性、鉄砲によって形作られる上下斜めの対称性など、全体的な構図表現の工夫が際立っているが、『漫画』における同主題の図²⁵などを見ると、芳藤がおもちゃ絵、とりわけ物尽し絵の作画において『漫画』を参照した可能性がないとは言い切れない。実際に、芳藤の師匠であった歌川国芳は、北斎を慕い、《百色面相》²⁶などの戯画作品において、『漫画』を参照した可能性が明らかにされている²⁷。そのような国芳の傍らにいた弟

子「おもちゃ絵の芳藤」が、『漫画』を目にしていたことは想像に難くなく、『漫画』を、直接的ないし間接的に取り入れていたことが推察される。「おもちゃ絵」と『漫画』は、そもそも異なる意図で制作された作品である。しかしながら、以上の考察を通じて両者の関連性を指摘することは、決して無意味な試みではないだろう。「尽し」という趣向を共通の基盤としているという観点において、おもちゃ絵と『漫画』につながりが見出されることは、日本美術史上、注目してよい事柄なのではないだろうか。

3. 結論

以上の考察を通じて、日本の伝統的な美意識「尽し」と、「おもちゃ絵」に不可分の関係性を見出すことができるものとする。おもちゃ絵というものの全体に、明示的であろうと暗示的であろうと、「尽し」の美意識が横たわっているということが指摘できるはずである。同類のものを、選び方や配置の仕方に留意しながら集めて描いたおもちゃ絵は、日本古来の「尽し」の意匠を反映し、我々の目を楽しませるのみならず、たとえば、事物を比較・分析する力、多くの情報を整理する力、さらには豊かな想像力をも知らず知らずのうちに育んでくれる、素晴らしい効力を兼ね備えた作品である、ということさえも可能である。このようにしてみると、分類や題名に依らず、おもちゃ絵全体が「尽し」の趣向に立脚しているということができるのではないだろうか。限られた画面上に、本来全体図を構成するパーツや、あるテーマに沿ったもろもろの題材、モチーフを、整然と、しかも直観的に美しく配置するセンスが共通してみられる。おもちゃ絵は、「子供の遊びのため」に描かれた作品ではあるが、むしろそうであるからこそ、知的好奇心や教養を高めるような素材の選択、表現の工夫が尽くされているものと考えられる。つまり、浮世絵師たちによるこのような工夫や配慮が、遊び心をともなった知的伝統の上に上質な美的表現を伴いながら実現していることこそが、おもちゃ絵が有する大きな魅力であると言えるのである。

(慶應義塾大学)

【註】※作品情報に関しては、図版の出典を()内に明記した。

¹ 高階秀爾『日本の美を語る』青土社、2004年、22～23頁。

² 高階秀爾『日本の美を語る』青土社、2004年。

³ 国際浮世絵学会編『浮世絵大事典』東京堂出版、2008年。

⁴ 『「何々尽」という趣向は、わが国の論静的表現のひとつの核を形づくるもので、たとえば葛飾北斎の「富嶽三十六景」も「富士尽」とみてよい。』(京都国立博物館・小学館編『伊藤若冲大全』小学館、2002年、64頁)。

⁵ 歌川芳重《反物尽くし》大判 個人蔵(板橋区立美術館編『板橋区立美術館開館30周年記念特別展 - 浮

世絵の死角 - イタリア・ポローニャ秘蔵浮世絵名品展』NHK プロモーション、2010年)。

⁶ 歌川貞房《子供天満宮祭》大判 個人蔵(同上)。

⁷ 歌川芳藤：生没年は文政十一年(1828)～明治二十年(1887)。本名西村藤太郎、歌川国芳門人。始め本郷春木町、後に浅草小島町、晩年は浅草北三筋町五八に住む。画号は「芳藤・よし藤」[万延年間(1860～1861)頃より]、「一鵬斎」。作画期は嘉永(1848～1854)から没年までのおおよそ40年間に渡る。文久年間(1861～1864)には横浜絵や武者絵、はしか絵、及び明治開化絵を中心に描き、明治五、六年頃からはおもちゃ絵を専門とする。おもちゃ絵を多く製作したことから、「おもちゃ芳藤」と称される。

⁸ 歌川芳藤《しん板かくべづくし》明治二年(1869) 吉徳資料室蔵(中村光夫編著『よし藤・子ども浮世絵』富士出版、1990年)。

⁹ 歌川国重《志ん板むし屋 氷ミづや 商人尽し むぎゆ》明治初期 辻亀版(上野晴朗[他]『江戸・明治おもちゃ絵』アドファイブ東京文庫、1976年)。

¹⁰ 《新版台所道具》大判 明治二十五年(1892) 東京・沢久治郎版(玉川大学教育博物館編『鈴木コレクションおもちゃ絵の世界』玉川大学教育博物館、2010年)。

¹¹ 歌川芳藤《両めん合ひとりて立あねさま》(瀬田貞二『落穂ひろい(下巻) - 日本の子どもの文化をめぐる人びと -』福音館書店、1982年)。

¹² 歌川芳藤《おひなさま両めん合》元治元年(くもん子ども研究所編著『浮世絵に見る江戸の子どもたち』小学館、2000年)。

¹³ 歌川国芳《衣裳尽くし》大判 天保(1830-44)後期～嘉永期(1848-54)頃 大黒屋吉兵衛版か 個人蔵／歌川芳藤《新版好染模様衣裳尽》大判 嘉永六～七年(1853-54)頃 辻岡屋文助版 個人蔵(板橋区立美術館編、前掲書)。

¹⁴ 歌川芳藤《人物土農工商》明治二年(1869) 文正堂版(中村光夫編著、前掲書)。

¹⁵ 歌川芳藤《往来人物づくし》明治二年(1869) 伊勢喜版(同上)。

¹⁶ 葛飾北斎『北斎漫画』：多種多様な事物を網羅的に収めた図集で、その総図数は約3900余に及ぶ。文化九年(1812)に北斎が名古屋に滞在した際、当地で描いた下絵が初版として同十一年に上梓。文政二年(1819)に十編までが刊行されて一応の大尾となるが、絶大な人気から続刊され、北斎の没後、明治十一年(1878)の十五編目の刊行をもってようやく完結する。十九世紀後半のヨーロッパにおけるジャポニスムにも、多大な影響を与えた。

¹⁷ 永田生慈監修『北斎漫画 二』岩崎美術社、1987年(底本：浦上満氏所蔵)、315頁参考。

¹⁸ 葛飾北斎『北斎漫画 二編』より[永田生慈監修『北斎漫画 一』岩崎美術社、1986年(初編底本：林忠正旧蔵本／2～5編底本記載なし)]。

¹⁹ 葛飾北斎『北斎漫画 三編』より(同上)。

²⁰ 歌川芳豊《新ぱんうをつり両めん合》明治二十一年 長谷川版(上野晴朗[他]、前掲書)。

²¹ 葛飾北斎『北斎漫画 初編』より[永田生慈監修『北斎漫画 一』岩崎美術社、1986年(初編底本：林忠正旧蔵本／2～5編底本記載なし)]。

²² 葛飾北斎『北斎漫画 二編』より(同上)。

²³ 《新版勝手道具尽》明治十三年 平のや版(上野晴朗[他]、前掲書)。

²⁴ 歌川芳藤《調れん両めん合》慶応三年(1867)頃 文正堂版(中村光夫編著、前掲書)。

²⁵ 『北斎漫画 六編』より[永田生慈監修『北斎漫画 二』岩崎美術社、1987年(底本：浦上満氏所蔵)]。

²⁶ 歌川国芳《百色面相》大判 天保十年(1839)頃 伊勢屋三次郎版(太田記念美術館編『没後一五〇年記念 破天荒の浮世絵師 歌川国芳』NHK プロモーション、2011年)。

²⁷ 太田記念美術館編、前掲書、237頁参考。

発表要旨

芥川龍之介（1892-1927）は最晩年、評論「文芸的な、余りに文芸的な」において、「小説の筋」が持つ芸術的価値を巡って谷崎潤一郎(1886-1965)と論争を繰り広げた。芥川の言説は当時、周囲からも論争相手の谷崎からも理解されず、芥川は谷崎の説得を半ば断念する形でそのまま自死を遂げる。芥川の言説が一定の評価を得るのは戦後になってからである。戦後まもなくから昭和期にかけての先行研究においては、芥川は谷崎の「私小説」否定に対して、「私小説、心境小説」というジャンルの擁護を試みたのだと見なされてきた。それに対し本研究では、芥川の用いた「詩的精神」という概念に着目することによって、芥川がジャンル擁護を超え、芸術一般についてどのような理念を抱いていたのか明らかにすることを試みる。芥川の言説や「小説の筋」論争について、美学的見地からの本格的な考察は未だ試みられていない。優れた実作家にして批評家であった芥川晩年の文芸美学を、新たな視点から再評価したい。

小説の価値は「筋の面白さ」、話の「構成の如何」にあるとして、「構造的美観」こそ小説の持ちうる特権であると主張する谷崎に対し、芥川は「話らしい話のない小説」もあり得るといふ。「話らしい話のない小説」の存在を支えるのは、芥川いわく「詩的精神」という概念である。「詩的精神」は、(1)芸術作品であれば「およそ何にでもある」(2)芸術中の「どういう思想も」「必ずこの詩的精神の浄火を通してこななければならない」(3)「その浄火の熱の高低は直ちに或作品の価値の高低を定める」、以上三点を特徴とする概念である。この「詩的精神」の「浄火の熱の高低」を、芥川は「どのくらい純粋な芸術家の面目のあるか」と言い換える。すなわち「詩的精神」概念とは、芸術家の純粋性であると換言することができる。この「詩的精神」概念は、先行研究によると佐藤春夫(1892-1964)より始まる「散文精神論争」で用いられた概念を踏まえているであろうことが指摘されているものの、概念定義が抽象的に過ぎて不十分である。本発表では、芥川が詩的精神発露の具体例として提示した、志賀直哉「憐れな男」の一節、室生犀星の発言をそれぞれ分析することで、「詩的精神」概念を考察する。

また、芥川は創作初期から中期にかけて、イタリア美学者クローチェの英訳書を読み、影響を受けていたことが先行研究で指摘されている。クローチェ美学は、表面的に字面をなぞった程度の理解ではあるものの、大正文壇に広く受容され、「小説の筋」論争当時の谷崎もその影響下にあったとされる。芥川は、「文芸的な、余りに文芸的な」の中で、日本に受容されたクローチェ美学に対する決別を表明する。大正文壇におけるクローチェ理

解がどの程度のものであり、なぜ芥川がそれと決別したかについても分析し、芥川の文芸美学考察の一端とする。

(大阪大学)

発表要旨

一般的に言えば、「美」と「醜」は対立的な二つの現象である。しかし、川端文学には「醜」との対立のない「美」がある。これは川端文学において「売春婦」という藝術的な形象に現す。また、この「美」は、川端文学において「売春婦」のイメージと仏教の「菩薩」との共通点である。仏教の「菩薩」は、生と滅、垢と浄、善と不善、我と無我、色（現象性）と空（全体性）などは、相反的な現象であるが、それら現象の本質が「空」であり、それらは元々二つに分離されず、一つのものであるという一元的な世界の見方を持っている。この世界観は仏教において「不二」という思想である。

本発表の目的は、仏教の「菩薩」の思想からみて、川端文学に於ける「売春婦」の性格を分析し、その藝術的形象にあらわれる「不二」の美を明白することである。川端文学の研究史の上で、「売春婦」という藝術的形象について論じることがあるが、そのイメージの本質が何かまだ明かにされていない。本研究は、先ず、川端文学において売春婦というイメージの美を論じ、これは仏教の菩薩の美との共通点があると論じる。「売春婦」の美は「菩薩」のように、垢と浄、善と不善との対立を越える「不二」の美である。最後、本発表は、仏教において「不二」の美の思想について論じて、川端文学において「不二」の美の根源は、この仏教の「不二」の美の思想であると指摘する。

つまり、本発表は次の新知見を明かにする。先ず、川端文学において「売春婦」という藝術的な形象の特徴は「醜」との対立のない美である。そして、その形象の美の根源は、仏教における「不二」の世界観である。

（日本大学）

第 63 回美学会全国大会

若手研究者フォーラム発表報告集

掲載 第 63 回美学会全国大会実行委員会
〒606-8501 京都市左京区吉田本町
京都大学大学院文学研究科
美学美術史学研究室内
