

## 芸術研究の普遍性をめぐる試論

宮 川 達

### 一 問題の所在

一九九八年二月九日に戸口幸策教授の退任を記念してなされたシンポジウム「芸術研究者の文体、主観性もしくは客観性をめぐって」において、わたしは戸口氏への問いかけに先立ち、そこまでの感想と断わりつつ、「芸術研究において、あるかたちでの普遍性の確保には限界があるように思われる」と発言した。このような感想を述べるにいたったのには、わたしなりに、普遍性に関して思うところがあつたからなのだが、しかし、この発言はあまりに唐突であり、また曖昧にすぎたようにも思える。この問題——研究者の文体との関係においてはなおさら——は、その後、なにがしかの結論にいたつたわけではなく、なお漠然とし続けているのだが、多少なりともその曖昧さを取り除くことを目的に、付帯論文として、思考の方向性を提示してみたい。

わたしが「芸術研究において、あるかたちでの普遍性の確保には限界があるように思われる」と発言したのは、もちろん芸術研究に普遍性が要請されることを否定しようと思つたからでも、あるいは、その可能性を否定しよ

うと思ったからでもない。そうではなくて「科学的研究には、いつさいの主観性が関与しない」というある立場が「普遍性——ここでは、だれもがそれを真理として受け止めることができるという意味でいつている——」の確保は、主観性の排除——普遍は個の対概念であり、主観性は個的なものであるがゆえに——によつてなされうる、それゆえ普遍性の確保のために、主観性を排除してゆかなくてはならない」という立場でもあるように——わたしには——聞こえ、<sup>(2)</sup>そのことに疑問を感じたということなのだ。主観性を排除してゆくことが、真に疑いようない普遍性を確保しうるのだろうか。たぶん、それはない。

くわえて、わたしはこのとき、津上英輔氏の提示した「論理の整合性」についても言及した。もちろん、美学的研究——ばかりではなく、すべての研究がそうなのだが——を重ねるわれわれにとつて、「論理の整合性」は当然要請されることであり、そのことを否定しようと思つたわけではない。わたしが、このことを引き合いに出したのは、先の「科学的研究においては主観性の排除が普遍性の確保につながる」ということにいくばくかの疑問、不安を覚えたのと同様に、論理の整合性が、ただちに普遍性の確保という要請に込えうるのか、あるいは、論理の整合性を目指すことが、ただ普遍性の確保という要請に込えうることを目的として考えると考えてよいものか、そこに疑問と不安を覚えた——あるいは、かたや科学的研究における普遍性確保の困難性をいいながら、美学的研究におけるそれを考慮しないのはあまりにも片手落ちのように思えた——からなのだ。

これらの疑問と不安は、戸口氏、津上氏の発言の主旨からははずれた、わたしの誤解、思い込みによるものであるかもしれない。シンポジウムの主旨とは別に、わたしのうちにふつふつと沸き上がってきたものにすぎないかもしれない。けれども、そのような疑問と不安が生じてしまった——あるいは感想といいながらも、その不安と疑問のあることをシンポジウムの席上、述べてしまった——以上、わたしは、これに答えを見出す努力をし

なくてはならない。

「普遍性」だれにでも真理と認められるということ——は、主観性を排除することによつて成立するのか。しかし、芸術研究から主観性を排除することは可能なか。もし芸術研究から主観性を抹消することができないのなら、芸術研究には徹底した普遍性というものはありえず、ただ、その近似値で満足すべきだということになるのだろうか。

## 二 前提として語つておくべきこと

本論が目指すところは、きわめて主観的であり——「わたし」を主語に語り——ながら、なお普遍的でもありうるような芸術研究が成立する可能性を探るものともいえる。つまり、普遍性を確保するために主観性を排除してゆくべきという立場には与さない。本論は芸術研究における主観性を排除しない。しかし「主観性」ということばが、われわれにあたえるある側面——そしておそらく、この意味での「主観性」が、芸術研究におけるこの意味での「主観性」の介在が、その普遍性を妨げるものとして禁忌されるのだろう——は、これを、まず排除しておく必要がある。

われわれはときに「ある作品（個別的現象）が、芸術的に優れた価値を有しているか、否か」とか「ある作品がほかの作品よりも優れている」といった判断をおこない、それをもつぱら「わたし」の判断と考える。この判断は、あくまで、「わたしの」個別的な判断であつて、そのような判断は芸術研究上、普遍性を持ちえないもの

として排除される。このとき、このような「わたしの」個別的な判断を、われわれは、しばしば「主観的」な判断と考えている。

このような判断を「主観的な」判断と呼び、それが個別的な判断だから、普遍性とはなじまないと考えることが当然のことだし、普遍的であることを求める芸術研究から、このような意味での「主観的な」価値判断が排除されなくてはならないという考えに反論するつもりはない。いやむしろ、そのような本来「個別的」であるべきそのような「主観的な」判断を、だれにでもそうあるべきだと普遍化することには抵抗を感じないではいられない。けれども、だからといって、このことからいっしょに敷衍して、主観性もしくは主観主体そのものが研究から排除されると考えるのは誤りだ。

われわれが、ある個別具体的な芸術現象を——前述のような意味で——「主観的に」価値づけるとしても、すべてが勝手気ままに、あるいは主観主体次第でなされるというのではなく、それに先立つものがあるはずだ。われわれの主観的な判断は、われわれのうちに構築されている芸術という概念、あるいは芸術という原理ないし枠組み、あるいは座標軸に、その個別的な現象を当てはめることからなるだろう。

この枠組みを、たとえば、ある個別的・主観的な判断 $y$ と、現前するある作品 $x$ 、さらに主観主体の感性的認識能力 $a$ とその他の要因 $b$ とからなる関係式

$$y = ax + b$$

で表わしてみよう。このような枠組みを考えることは、できる。

ところが、同じ作品を前にしても判断 $y$ が一定の値にはならないことが、実際には生ずる。同じ $x$ をあたえても同じ $y$ が得られないとあっては、この関係式そのものが成り立たないことにならないか。その原因は、本来定

数とみなされるべき a —— 主観主体の感性的認識能力 —— が変動してしまうことにあるのだが、このことから、このような関係式が成立しえない根拠は、この主観主体の感性的認識能力 a にあるとひとびとは考える。そして、この主観主体の感性的認識能力 a は主観主体に固有なものと考えられるので、これは「主観」といい換えられ、普遍的な関係式を成り立たせない根拠は「主観」にあると考えられることになる。ここで「主観」が普遍性を阻害するという考え方が成立する。ここから論理のずれが生じてくるように思われる。「主観」が普遍性を阻害する、それゆえ、普遍性を求める芸術研究からは「主観性」が排除されねばならないと。

たしかに、この関係式において、判断 y や感性的認識能力 a が変動し、一定の値を示さないのは事実だろう。しかし、そのことはけつして、この関係式自体が成り立たないことを意味しているのではない。さまざまな現前する作品があり、さまざまな価値判断があり、さまざまな感性的認識能力がある。それは当然であり、そのことを否定しようというのではない。それぞれの差異や、結果として現われ出てくる値を問題にしているのではないのだ。問題なのは、この関係式そのもの、枠組みそのものなのだ。もちろん、この関係式は  $y = ax + b$  などという単純なものではありえないし、そもそも数式で示されるものでもあるまい。だから、この関係式、あるいは枠組みを問うこと、明らかにすることが必要になってくるわけだが、この枠組み自体は、うちにさまざまな変動要因を含みながらも、なお普遍性を持ちうるはずだ。

ここでは、個別具体的な意味での、個別な事柄として現われ出てくる「主観性」を排除しようとしている。この「排除する」ということばの意味するところは、そのようなものが「ない」と否定しているという意味なのでなく、そのような個別性のあることを認めながら、しかし、思考において、その個別性に執着しないということの意味している。まずは、個別性に執着した「主観性」を排除してゆくことによって、いわば主観性の純化を

はかり、そして、この最も純化された「主観性」こそが、芸術研究に深く関わっていると考えたいのだ。

芸術研究における「主観」の関わり方は、他の研究領域と違い、やや複雑な様相を呈している。<sup>(3)</sup>このことは、さらに考察すべき問題だろう。しかし、ここでは、この問題は保留し、これをつき抜けて、もうひとつの極から「主観性」の問題を考えてゆくことからはじめたい。これは芸術研究に限らず、すべての研究についていえる問題ではあるが、理論の構築自体がすでに主観的なものではないのかという問題から考えていつてみたいと思うのだ。以下ではまず、あらゆる研究、あらゆる理論の構築が主観的、個別的であり、その限りにおいて、どうしても普遍性を獲得できないと考える。もちろん、それで終るのではない。われわれの意識を根底から転換することによって、主観的な研究も——いや、主観的な研究こそが——普遍性を獲得しうることをみたいのだ。

たとえば、科学的研究の方法が「人間の頭脳構造が変わらない限り変わらない」無色透明なものといわれるとしても、それは人間の頭脳構造がながしかのために機能していることを前提としており、そのながしかについて、研究者自身がそれを有意義であると認めていることを意味しているだろう。手続きそのものが「透明である」としても、われわれのどのような意識にとつて「透明である」というべきなのか——そのことが、まず、問われなくてはなるまい。

たとえば、人間の頭脳は、われわれが生存するために有効に機能しているのにすぎないという説、真の普遍性、真理を尋ねてゆくためには、まさにわれわれの脳の構造がもつともそれに適している——われわれの生存にとつて有用であるようにものごとをみる——認識の方法を改めるべきだという説<sup>(4)</sup>もある。この説に則れば、ものごとを、生存に適するようにみること自体がすでに、ある色眼鏡を通してみていることになるのであって、それゆえ、その手続きさえ「無色」でも「透明」でもないことになるだろう。ある手続きが「透明である」かどうかどう

かさえ、それを有効だと認める地盤、主観のとる立場次第なのであり、その意味での「主観性」はどうしてもこれを排除することはできない。

### 三 普遍性確保の困難さ——哲学上の論争はなぜ起こったか

多少ことを大きく構えれば、問題は、根源的な真理、世界観といったものに由来するともいえるだろう。そのようなものを典型的に扱うものとして、ここでは哲学のことをまず考えてみたい。哲学や理論の構築さえも、ある意味では哲学者、研究者に固有のものの方、極論すれば研究者に固有のという意味での「主観」によるものであり、それ自体としては普遍性を持ちえない。

ベルクソン (Henri Bergson, 1859-1941) は『変化の知覚』*La perception du changement*<sup>(5)</sup> のなかで、つぎのようにいう。【概念的に】理解することは、知覚することがあたえられていないときの最後の手段なのであり、理論というものは、知覚の空隙を埋めるために、あるいは理解の範囲をそこ【知覚】から広げるためになされるのであります。わたしは、抽象的あるいは一般的な理念の有用性を否定しようというのではなく、それは、銀行のお札の価値を認めないなどということをしないうにです。けれども、お札というものが金の約束にすぎないのとまさに同じで、概念も、その概念が代表しているようなできごとの知覚によってしか価値がないのです。【そればかりでなくて、われわれは、そのような意味で】秩序だとか、調和だとか、もっと一般的にいえば

ひとつの「真理」というものを、つまりそれゆえ、ひとつの「現実」となるようなものを理解することができるわけです。この点についてはよろしいですよ。けれども、けつきよく、もつとも巧みに組み立てられた概念であつても、ある事実——じつさいに認知されたたつたひとつの事実——が、これら諸概念や諸理論に衝撃をあてた日には、あたかもトランプでつくつた城が崩れるように崩れるのを認めることもできるのです。<sup>(6)</sup>

ここでいわれていることは、概念や哲学、理論の構築は、われわれの通常の知覚の足りない部分を補うために必要ではあるけれども、しかし、それらは絶対の真理、だれにでも絶対にならざるやうな意味での普遍性を持ちうるものではないということだ。われわれは、生存してゆくためにも、概念や哲学や理論の構築が示し出す真理や現実を信じなくてはならないが、そのような哲学や理論の構築が示し出すのは、「ひとつの真理 *une vérité*」であり、「ひとつの現実 *une réalité*」にすぎない。あくまでも、「ひとつの *une*」であり、ほかのものと代替されうるやうなものであればこそ、これらの「ひとつの真理」「ひとつの現実」はお互いに自らの正当性を主張しさえする——それが、従来の哲学の葛藤の根源にあるとベルクソンはいうのだ。

このような概念や哲学、理論の構築が示し出す「ひとつの真理」「ひとつの現実」はそもそも知覚されえないものを補完するもの、代替物にすぎない。知覚がそれを保証するという思い込み、前提がなければ、それらのはまつたく意味がない。これらの哲学、「ひとつの真理」「ひとつの現実」は、ある約束、同意がなければなる紙切れにすぎないお札のやうなものだ。お札そのものに、普遍的な価値があるのではない。そこに真に普遍的なるもののみ、あるいは望んではならない。

ところが、われわれは通常、そのようなものに、普遍的な真理をみようとしてしまふ。その誤謬の根源をベルクソンは、エレア派以来の考え方、なかでもプラトンの考え方<sup>(7)</sup>にみる。ベルクソンによれば、彼らはもつとも普



遍的な真理、唯一絶対の真理は不変的なものであると考えた。真理は生々流転するこの感性的世界、われわれの知覚可能な領域には存しない。永遠不変、唯一で絶対的な真理、普遍的な真理は、われわれのこの知覚しうる世界から遥かに離れて天上に、それとしてあると考えたというのだ。

たしかに、あるものが、だれにでも等しく価値のあるものとして、さし出され、受け取られうるものであるならば、そのものは、自律的に絶対的な価値を有してはならない。それ自体としてきわめて明確なかたちを持ち、他と截然と区分され、なおかつ永遠不変のものでなくてはなるまい。だから、絶対的に普遍的なものが、なにかイデアルなものでなくてはならないと考えられたのは当然で、プラトン以来、われわれはそのように遥か遠くにさし出された「真理」を求め続けてきたのだ。しかし、通常の認識能力を遥かに越えた真理を認識しうる特殊な能力など、われわれにはない。われわれはするように置かれた「真理」を実際に知覚することができない。確かめることができないから、お互いに、そのように高く掲げた「真理」の正当性を無駄に主張してやまなくなつたとベルクソンはいうのだ。

では、われわれは真理に辿りつけないのか。いうまでもなく、そうではない。なぜなら、真理は特殊な能力を用いなくては知るよしもない天上の極みにあるのではないからだ。われわれがそのように誤解しているのは、そもそも絶対的な真理というものが、そのようにわれわれの外に、永遠不変に、自律的にあつて、それを受け取ったり、さし出したりするものだと考えてしまったことに原因がある。そこにそもそのボタンのかけ違いがある。そうではなくて、真理は、われわれにとつて最も身近なところにある。ただ、われわれは、それを見落としているにすぎない。その生々流転する事物ばかりに気をとられ、そこには普遍的な真理はないと彼らが退けた感性的世界の、まさに変化そのもの——変化する事物ではなく、変化そのもの——に真理はあるのだ。この変

化そのものを知覚すること、知覚の拡大を図ることが、『変化の知覚』のなかで主張されていることだ。真理の  
ありか、真の現実のありかを見誤っているのが問題なのだ。われわれが、ものごとをそっくりそのまま知覚しう  
るようになれば、もはや哲学上の葛藤は生じない。「変化を考え、あるいはその変化をみるために、除かなくて  
はならない先入観の帳というものがあるでしょう。その先入観は、あるものは人工的で、哲学的な省察のために  
つくり出されたものでしょうし、あるものは常識にとって自然なものであるかもしれません。われわれは最後に  
は、その点について同意せねばならないと思いますし、ある哲学を構築しなくてはならないと思います。その哲  
学についてすべてのひとが共同し、その上ですべてのひとが理解しあえる、そういう哲学を、であります。」

問題はこういうことだ。理論の構築も、葛藤が生じるほどに個別的であり、代替可能なものであつて、絶対的  
に普遍的なものではない。もし、研究者が彼に固有の立場、ものの見方をとるという意味で、あるいは、ある  
「ひとつの」真実、現実を選択するという意味で、「主観的」というのなら、その意味での「主観的な」理論は、  
真に普遍的なるものを求めようとする研究からは、排除されなくてはなるまい。ただし、「主観性」をこの意味  
に執着して使うべきではないということが、本論がいわんとしていることであり、そして、ここで問題にし、排  
除しているのは、じつは「主観性」そのものではない。さし出され、受け渡される「もの」——「ひとつの  
真理」「ひとつの現実」——への執着なのだ。理論その「もの」が普遍性を獲得すること、それが、ありえない  
のだ。

理論の構築がまったく無意味だといっているのでもない。なぜなら、知覚を補うものとして、われわれはどう  
しても理論を構築してゆかなくてはならないからだ。理論の構築が不要になるような完全無欠の知覚というもの  
はありえないし、生命体であるわれわれが効率よく生きるためには、むしろ、あまりに知覚しすぎることは余計

なことであり、望まれるところではない。生存のために——しかし、おそらく生存のためばかりではないのだが——、理論の構築、「ひとつの真実」、「ひとつの現実」は必要なのだ。

#### 四 転換を求められる意識

ところでベルクソンは、芸術作品のうちに普遍性をみる。たとえば『変化の知覚』のなかでは「なぜわれわれは【ターナーやコローの作品のような】ある作品について、それは「真実である」というのでしょうか」と問いかけて、個別的な作品のうちわれわれが受け入れることのできるもののあることをいう。この著作のなかで彼はその根拠を定かには語ってくれないが、彼の思想全般を辿ってゆくと、彼が、その根拠、つまり普遍性の根拠をどこに見い出そうとしていたのかが徐々にみえてくるように思われる。

ベルクソンは『笑い』のなかで、つぎのようにいう。「それら【芸術作品】のおおのは、それぞれ奇妙で独自のものであるけれども、それが天才的な痕跡を残していれば、ついには、すべての人々に受け入れられるようになるのである。なぜ、それを受け入れるのであろう。そしてもしそれがあるジャンルでユニークなものであるとすれば、どのような記号に対してひとはそれを真実であると認めるのであろう？ わたしが思うには、われわれはそれがある努力そのものにおいて認めるのである。そしてその努力は、こんどはわれわれに、真面目にみるようにさせる努力なのである。この真面目さというのは伝達可能なものである。芸術家がみたもの、それをわれわれはもう一度みることはないであろう、おそらく、少なくともまったく同じものは、けれども、彼が本気

でそれをみようとしたならば、彼が帳を取り除こうとするためになした努力は、われわれがそれ【帳を取り除くこと】をまねしようとするときになさねばならない努力となる。」<sup>(12)</sup>

おそらく、ベルクソンはわれわれに意識の大きな変革を求めている。たとえば、『変化の知覚』の引用の問いかけ、われわれがある作品をみたとき、われわれがなにに真実であると感じるのかという問いかけに對して、われわれの通常の意識はどのように答えるだろうか？ たしかに「芸術家がみたもの、それをわれわれはもう一度みることはないであろう」が、しかし、ネミ湖の實際をみたことがなくても、類似の光景はみたことがある。だからターナーの『ネミ湖』をみて「そうだ」「真実だ」と思えるのだ——われわれの通常の意識はそのように答えるかもしれない。けれども、ベルクソンが「われわれは、画家がさし出すもののいくばくかのものを、すでに知覚していたからだ」<sup>(13)</sup>でいおうとしていたところは、おそらく、そうではない。描かれている対象、画家がその対象を知覚した、その知覚のしかた、あるいはそのような図像が意味する意味内容などといった、わたしに現前している、これといつてさし示すことができるなにかが問題ではなく、それらを排除して残るなにか、その根底に流れるなにかが問題なのだ。

この小論では、これを詳細に論ずる余裕はないように思われる。そこで、譬え好きのベルクソンにあやかつて、運動会での大玉送りを譬えに、これを理解しておきたい。いうまでもなく、大玉送りというのは、参加者が一列にならんで、頭上で張り子の大玉を送つてゆくという競技である。参加者は、天に伸ばした両腕で、この張り子の大玉を受け取り、そして、つぎへと送り渡してゆく。送り手から受け手へと受け渡されるのは、まさに大玉である。しかし、送り手から受け手へと受け渡されるものは、それだけだろうか？ そのように問われて、われわれの通常の意識は、おそらく、はたと困る。

送り手から受け手へと受け渡されるもの、それは大玉だけではない。その大玉を送ろうと一列に並んだ参加者の、大玉を送ろうとする運動があるではないか。なんだ、といわれるかもしれない。まさに、そのとおりで、当り前すぎることなのだ。けれども、われわれはそのことを見失っている。われわれの意識はすっかり大玉に囚われてしまっていて、大玉送りに参加するわれわれ自身のことを見失っている。そのことに気づくことが必要なのではないのか。ベルクソンが求める意識の変革とはそういうことだ。

この大玉の譬えは、先に上げた「お札」の比喩にも重ねることが出来る。「お札」の比喩でみたことは、エレア派以来の思考の体系が、まさにここに真実はあるというのに、その真実には目をつぶり、遙か天上に「ひとつの真実」をつくり上げ、さらに、そのような真理というものが、われわれの外に、永遠不変のかたちをもつて自律的にあると思ひ違ひしてしまつたという批判である。この「ひとつの真実」が、大玉に見立てられる。われわれは、この大玉——われわれの外に自律的にあり、手渡しされる——、「ひとつの真実」ばかりに気をとられ、肝心の大玉を送る運動、変化そのものを見落としていないのか。ベルクソンが『変化の知覚』のなかで主張することは、大玉そのものが肝心ではなく、大玉を送るまさにその運動に意識を向けるべきだということだ。後述するように、大玉が必要ないというのではない。ただ、あまりに大玉そのものに執着してはいけ  
ない、そこに普遍性の根拠があるのだと思ひ込んでほならないということなのだ。

ベルクソン自身は、この大玉を送る運動そのものに絶対の真理をみることが出来るはずだ。なぜなら、この運動、変化そのものが、わたしばかりでなく、他者をも動かす唯一の運動、生のうねり、生の躍動(15)と考へるだろうからだ。しかし、ここではその問題にまで深入りする余裕はない。ここでは、この運動が普遍的でありうるのは、その運動が、当のそのひとのものだからだという点だけ考へておくことにしたい。ベルクソンは、同じく

『笑い』のなかで「われわれの関心を引くもの、それは、他人について、ひとがわれわれに語ってくれるところのものというよりは、ひとがわれわれに、われわれについておぼろげにみせてくれるところのもの<sup>(16)</sup>」ともいうはずだ。われわれの外に自律的にある真理、永遠不変で、これといってさし示すことのできる真理と、われわれのうちなる真理、生々流転するその変化、運動そのものという真理。外化し、対象化しうる真理と、けつして外化しえず、それに対して距離を持つことができず、ただそれと一体になることによつてしか把握——それをベルクソンは直観 Intuition というだろう——しえない真理。前者を客観的に把握しうる真理とすることができるなら、後者があるいは主観的に把握すべき真理とすることができるかもしれない。この二つの真理のどちらをとるのか。おそらくすべての問題はここに還元されるのだろうし、ベルクソンはまさに、この後者の真理をとるべきだといっているのだ。<sup>(17)</sup>そして、この後者の真理をとる場合、前者の「ひとつの真理」に普遍性の絶対的な根拠のあることを見て取ることができないのだ。

## 五 *pré-texte* としての主観的研究

大玉を送る運動そのものをこそみるべきだといつても、しかし、大玉がなくては大玉送りの競技そのものがありえない。大玉はなくてはならないのだ。このことは、ベルクソンの直観においてさえいえることだ。直観が、究極的には自我を対象化せず、変化そのものとしての根源的自我とひとつになることだととしても、それはいつきになされうるのではない。自我を外化し対象化すること、あるいは自我を対象に投影し、それを分析することが

必要なのだ。直観にいたるためには「分析の力強い努力が必要なのである」<sup>(18)</sup>。

この問題を、ベルクソンを踏まえながら、もう少しだけ具体的に展開してみよう。われわれがターナーの絵をみて「本当だ」と思えるのは、究極的には「笑い」の引用でいうところの「真面目さ」をともにしうるからだ。もちろん、たんに字義通りの「真面目さ」ではない。直観によって把握されるべき生のうねり、根源的自我そのものを問う「真面目さ」が伝達可能なのだ。では画家はどうやって自我を問うのだろうか？ 自分が対象をどのように知覚するのかというのを問うことによって、画家は、自らを問うのだと考えるとすれば、そのためには、まず、知覚されるべき対象がなくてはならない。画家が描くべき風景を求めてさすらうのも、まさに、自身が対象をいかに知覚しているのかを最も適切に明らかにしうる対象を求めているからだろう。画家はある風景に出会う。彼はそれを知覚し描く。そのような対象がなければ、知覚することも描くこともできない。真面目であることもできないのだ。<sup>(20)</sup>

しかし、そのようにして知覚され、描かれる外的対象は、彼にとってはたんに口実 *Dienste* にすぎないことを忘れてはならない。必要ではあるが、そこに実体を、内実をみてはならない——あるいは、それを問うてはならない——口実。知覚され、描かれる対象ばかりではなく、自我を対象化すること自体が口実なのだ。それは画家にとっていえることばかりではなく、その作品を受け取るわれわれにとつてもいえるだろう。作品も、作品を受け取ることも、口実にすぎない。肝心なのは、そして、われわれが真に共有できるもの、したがって最も普遍的なものは、口実をのけたところにある、われわれ自身——彼我の区別のない根源的自我——なのだ。「われわれが体験して知っているものがかくして本質的なものであり、われわれは、われわれ自身の心しか知りえない」<sup>(21)</sup>。さらにそれは、芸術ばかりについていえるのではない。理論の構築、もちろん、芸術研究においてもい

えることなのだ。美学的研究のみならず、科学的研究においても、その個別的対象は口実にすぎない——誤解のないよう、くどいほどにいつておけば、だから無意味だといっているのではけつてない。ここまでみてきた普遍性という観点からすれば、そのような普遍性を探究し、導くために必要なプレ・テキスト *Pré-texte* だといっているのだ——。なぜなら、たとえどんなに客観的な記述——「わたし」を主語に語らず、表面上、「主観性」を排除した記述——であっても、書くこと、語ることは、「わたし」が語るものであり、それは「わたし」を語ること以外のなものでもありえないからだ。<sup>(22)</sup> 画家が描くにせよ、研究者が書くにせよ、個別的な対象は必要だ。しかし、それは画家にとっても研究者にとっても、そしてその受け手にとっても口実にすぎず、根源や本質に向かう意識からは「排除」されなくてはならない。しかし、あらためていうまでもなく、ここでいう「排除する」の意味するところは、そのようなものが「ない」と全面的に否定するというのではなく、そのようなものあることを認めながら、しかしそれに執着しないという意味にほかならない。あるのだが、ないとみなされるのだ。<sup>(23)</sup> それゆえ、あるいは、それは「無化」というべきなのかもしれない。

口実を口実として無化してゆく方法——このシンポジウムの主題であり、わたしがついにそこまで言及しえなかつた文体の問題は、おそらく、ここにある——をめぐって、最後にもうひとつだけ、いわけ *Pré-texte* をしておくことにしたい。たとえば、わたしが「たとえば、わたしがカレーをつくるとき、わたしはカレーの味をしつていなくてはならないだろう」と書くにせよ、わたしはここで書かれる「わたし」にいささかも執着していない。いや、わたしは、「わたし」にとことん執着しているが、しかし、執着の果てに、この「わたし」は、やがて消えてなくなるだろう——そのことを期待してはならないのだろうし、いささか逆説的であるが「わたし」はつきつめれば「わたし」を失つてゆくだろうという信憑がこの記述を支えている（といつておこう）。たとえば



カレーのルーをつくる時、脂で炒め続ける小麦粉は、最初、木べらに重くまとわりつく。それをひたすらかき回し、炒め続けていると、ある瞬間を境に、抜けるようなさらさらの状態に転ずるだろう。それと同じように、ひたすら「わたし」を書き続けるその先に、あるいは「わたし」をつき抜ける瞬間があるのではないか。一瞬の息切れ。一瞬の失神——。もちろん、それはあまりにも楽観的な夢、あるいは、しあわせな幻想というべきなのかもしれない。

## 注

- (1) 芸術研究の区分にも問題はあろう。しかしここでは、それを美学的研究と科学的研究と二分する区分を採っておく。
- (2) 戸口氏は、究極的には、主観性を排除しようというのではないといわれたと思う。それゆえ、以下は戸口氏とのやり取りの脈絡からははずれてゆくことになる。
- (3) いうまでもなく今回のシンポジウムがそれを示しているが、一九八一年度と同じく本学芸術学科でなされた「芸術研究の方法」と題するシンポジウムの報告書「特集 芸術研究の方法」(『成城文藝』第一〇〇号、成城大学文芸学部、一九八二)も参照されたい。宮川も一九九五年三月十日におこなわれた上原和教授退任記念討論「芸術の様式について」の付帯論文「様式論の方法——現代芸術における様式概念研究の意義——」(『美學美術史論集』第十輯、成城大学大学院文学研究科、一九九五)において多少言及したが、それも、この報告書を踏まえているつもりである。
- (4) ベルクソンの説をいっている。ベルクソン『物質と記憶』『変化の知覚』参照。なお、ベルクソンに

おける知覚概念については、宮川「ベルクソンにおける『われわれの知覚』について」（『成城文藝』第一六三号、成城大学文芸学部、一九九八）および「ベルクソンにおける『画家の知覚』について」（『成城文藝』第一六四号、成城大学文芸学部、一九九八）で検討した。

- (5) 『思考と動くもの』（一九三八）に所収。「変化の知覚」は講演なので「ですます調」で訳した。以下ベルクソンの引用は（Quadrige/P. U. F. 版の略号・ページ）／（P. U. F. 全集版のページ）として表記（例：R124/465）し、テキスト及び略号は以下による。【】は引用者。

*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige/P. U. F., 1927 (3e éd., 1988) = DI  
*L'évolution créatrice*, Quadrige/P. U. F., 1941 (156e éd., 1986) = EC

*Le rire*, Quadrige/P. U. F., 1900 (401e éd., 1985) = R

*La pensée et le mouvant*, Quadrige/P. U. F., 1934 (93e éd., 1987) = PM

*ŒUVRES*, 1959, P. U. F., (5e éd., 1991)

- (6) PM145-6/1367 ここではベルクソンは、科学研究のことまでを否定はしていない。しかし、だからといって、ベルクソンが科学を絶対的に普遍的なものだといっていると考えるのは早計にすぎる。

- (7) PM146/1368

- (8) PM144-5/1367

- (9) 宮川「前出」『ベルクソンにおける『画家の知覚』について』参照。

- (10) PM150/1371

- (11) われわれは画家のさし出す作品のなかに、すでに知覚していたいくばくかのものを見い出すという。このことから、ひとつは、われわれの知覚のなにかが類型的なところと画家のそれとが合致すると考えるのが、この問いへの答えの第一の段階になると考えられるが、おそらく、後述のとおり、ベルクソンのいわんとしていたことは、そのレベルの問題ではない。

- (12) R124/465

(13) PM150/1371

(14) じつは、このいい方には不安が残る。というのも、あまりにも有名で、一般的に持続と同義と思われる生の躍動 *élan vital* というのは、むしろ、たとえば「榴弾の炸裂」(EC99/58)「ゼンマイがゆるむように一瞬のうちに」(EC11/503)と表現されるような、いっきの躍動をこそいうと思われるからだ。ただし、その検討も、また別の機会に譲ることにしよう。

(15) わたし自身は、それを、われわれをつき動かすパトスと考えたい。このことについては別の論文で明らかにしたいと考えている。

(16) RI23/464

(17) たとえば『形而上学入門』なども参照。

(18) DI96/85

(19) これはヘルクソンの論じるところではない。これについては、論文を新たにしたい。

(20) 「生存のために——しかし、おそらく生存のためばかりではないのだが——、理論の構築、ひとつの真実、ひとつの現実」は必要」と書いたのは、そのことだ。

(21) RI27/467

(22) 本論では言及しえなかったが、芸術研究の場合、どうしても対象の意味づけに関わらなくてはなるまい。そのことも考慮に入れるべきだろう。

(23) R・バルトが *L'empire des signes*, 1970. で語ることはきわめて示唆的だ。

(24) 宮川「味覚的芸術の可能性——美学的試論——」(『成城文藝』第一五六号、成城大学文芸学部、一九九六)