

芸術としての文学
 - 「生きているという感覚」についての考察
 (マルク・マチュー・ミュンシュ¹と伊藤整) -
 La dimension artistique de la littérature - Réflexion
 sur l'Effet de vie (Marc Mathieu Münch et Itô Sei)

ジュリー・ブロック

Julie Brock

造形工学部門

Department of Architecture and Design

(2009年2月25日原稿受理、2009年7月3日採用決定)

文学とは何か。マルク＝マチュー・ミュンシュはこの野心的な問いに「生きているという感覚をもたらす作用 (effet de vie)」²を通して答えようとしている。彼以前にも世界中の多くの理論家がこの問いに対する答えを探してきたが、十分に説得力を持つ答えが得られたとは言い難い。近代の文学理論に限ると、一般的にそのねらいは作家と作品との関係を論究するところにある。例えば、ルソーやスタンダールについての従来の研究は、作家の人生経験と創作された作品との間の関係に注目されがちであったという事実がある。また、現代の研究は、出版当時に作品がどのように受け入れられていたかがわかる評論等の文献を通して、むしろ作品と読者との関係をより一層追求しようとする。この大きな二つの傾向に対して、ミュンシュの試みは作品という媒体を通して作家と読者との関係に焦点を当てるという点で一線を画すものである。まず、この点に彼の業績の最大の独創性があると言えよう。

「多種多様な文学」を包括する広い幅をもちながら文学を単一のものとして定義し、文学作品のみを指し示す概念を厳密に追求するなかで、彼は、あらゆる言語においてこの「文学」そのものを指し示す同義語が存在するという事実に気づく。ここに彼の理論の基本原則がある——どんな言語の中でどんな名を与えられようとも、文学の原動力は時や場所を問わず常に人類 (ホモサピエンス) である。「文学」と呼ばれる現象は人間の普遍的なものにもとづいている。

¹ マルク＝マチュー・ミュンシュ (1934-) 文学理論史、文学研究およびその比較研究家。メッツ大学名誉教授。

² Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou Le singulier de l'art littéraire* 『生きているという感覚をもたらす作用-芸術としての文学の単一性』, Ed. Honoré Champion, 1984. (« effet de vie » の訳語としては、一般的に「疑似体験」という概念が当て嵌まるが、ここでは論旨により忠実な訳語として「生きているという感覚をもたらす作用」と呼ぶ事にする。「L'art littéraire」は、直訳すると「文学を用いた芸術」である。本文中、論旨に従い適宜「芸術としての文学」「文芸」と訳し分けている。「Le singulier」(単一性)はここでミュンシュの過去の著作 *Le pluriel du beau* 『美の複数性』, Ed. Centre de recherche littérature et Spiritualité, Faculté des Lettres Ile du Saulcy-57000-METZ, 1991 が示唆するものとは反対の意味である。すなわち美の基準はあくまで複数であるのに対し、芸術として定義される文学は単一のものを意味する。

あらゆる文学は作家と読者との間に次のような関係を作る点で共通する。作家にとっては、自己の経験からいったん距離を置き、「他者（登場人物）」の世界に起こる出来事として何かを語る手段であり、読者にとっては「他者」の体験をまるで自分のことであるかのように生きることを可能とさせる装置である。あらゆる文学につきものである、架空の「他者」。この自己と他者の「二項」は非常に親密な関係となり、作家も読者もそれぞれの立場を受け入れて想像上の「第二の」人生を生きることが殆ど可能となる。作品が人類に「他者」の経験を「生きる」という幻想をもたらすことで、肉体的自己をしばし忘れさせ、まさに精神的な経験をさせる。これこそが、文学現象である。

文学のもたらす幻覚作用を「生きているという感覚の作用」と呼び、これを主題としている点で、ミュンシュは読者の側に近い。実際、「作用」というのは作品の受け手である読者の実感として測られるものであるからである。読者にその「作用」をもたらしたいという願望が作家に文学作品を書かせ、読者もまた、それを期待しているのであろう……つまり、作家と読者の両者ともが、だましのゲームに加担するのだが、まったく無意識にだまされているわけでもない。作家は読者を想像の世界に入らせようとするための意識と技巧を備えているが、その中でミュンシュは芸術家の業（わざ）を見出している。つまり、文学作品の読者が生きる擬似人生は、芸術がもたらす効果として創り出される。

ここからは、ミュンシュが展開した論理について、その妥当性や有効性についての問いが生まれる手前まで見ていこう。ここでは本稿の枠を超えて議論が発展することを期待して問題提起までに留め、その代わりとして、ミュンシュの理論に共通するものが日本文学にもあるということを示すため、日本文学者の思想について紹介する。

参考とするのは伊藤整（1905-1969）の論文集『小説の認識』³である。伊藤整は小説家、文芸評論家、英文学の翻訳家⁴である。後で見るように、ミュンシュと伊藤整の分析の中心には「生きているという感覚」についての共通した考えが存在しているが、伊藤は文学史研究家の立場をとっており、芸術としての文学作品がもつ生命を理論として定義づけるのではなく、むしろ日本の近代化以降の文学の変遷を辿ろうとしている。この二人の思想家の著述（あるいは論文）は、文学についての見識を深めるためだけではなく、文学の本質についての日本人と西洋人に共通の思考を探る手がかりとして一読の価値があるだろう。

ミュンシュの方法論

ミュンシュの著書“*L'Effet de vie*”（『生きているという感覚をもたらす作用』）には多数の引用がなされている。主に、西洋、アフリカ、中国、インド⁵の各時代の作家、小説家、詩人

³伊藤整著『小説の認識』、岩波文庫、2006年。（同題の初版は新潮文庫1958年、第5刷1965年発行）。部分的には同題で河出新書、1955年。『伊藤整全集第17巻』、新潮社、1973年収録。

⁴特に『チャタレー夫人の恋人』の和訳（伊藤整の補訳による完訳本は新潮文庫から1996年）で知られる。

⁵日本の作家からの引用はほとんど無く、それを補う必要性も本論文の動機である。ミュンシュが日本語について言及している箇所があるが(p.130)、その言及は適切ではなく、日本研究者として見過ごすことのできない誤りを含んでいる。この箇所でミュンシュは言葉のリズムやアクセントについて語っている。彼は日本語の「木です」と「気です」という例を挙げ、両者はアクセントの違いによって判別されるとする。しかし、実際の日本語で「気です」と表現が使われることはほとんどない。これは不適切な例であろう。

の文章である。それらは単体として作品を成すものではなく、日記、書簡、随筆、解説、序文等、つまり、作家たちが作品執筆から離れて「文学について」の考え方・感じ方を記した文献である。

彼らの意見の多様性は非常に興味深く充実した資料を成している。しかし、ミュンシュの著書の質が、参考資料の質に拠るとしても、著者がどのような学術的基準とねらいのもとに資料を選択したのかが重要である。ミュンシュはこの二つの事柄を明確に示している。

彼は、文学の理論家たちでなく、作家たちに質問することで彼は最も専門的な意見を直接収集しようと努めており、一作家自身を差し置いて、誰が文学のことをよりよく語ることができるか？—既存の論理が介入する事を避けようと努めている。同時に、そのように持論を尊重しながら、彼自身の主観が入る事もまた避けようとしている⁶。偏り無く多種多様な引用を用意している事からも、どれほど彼が用心深く、客観的な姿勢、研究者としての第一の義務に注意を払っているかが分かるだろう。

ミュンシュは、エティアンブル⁷の不変的要素⁸ (invariants) を抽出する方法を借用し、彼独自の基準によって資料の取捨選択を行った。その基準とは可能な限り多くの参考資料の中から作家たちの意見が互いに食い違っていない、不変部分を抽出することである。

さまざまな証言からできあがったこの資料集は非常に自由な文体で書かれ、寄せ集めた部分から成っているため、不明確でぼやけた塊に見えるが、密度が高く、その思想をはっきりと読み手に伝えている。それは、すべての作家が文学作品を書くときにねらっている「効果」についての共通の意識をもっているということである。文学は読者に疑似体験をさせるために、あらゆる技巧を試す実験場であるかのようだ。

ミュンシュは古代の文献から「演説の効果」のことを指すために当時使われた言葉を探した。数ある中で彼は主に「エネルゲイア」(活写)、「ユイデンシア」(現前描写)、そして「ヒポティポシス」(現前描出)⁹の概念に注目する。この3つの概念はひとつの表現様式や技法を意味するものではなく、より一般的に、事実や事件を観客の目前に浮かび上がらせる表現手法の総称の事である。

ギリシャ・ラテンの古代文明では、演説の目的はもっぱら、構築され、論証された理論を使

⁶ スタンダールは『ロシーニ伝』の中で「真摯な感情は本人にとってはそれがすべてのように映るものだが、同じ感情をもたない他人にとってはどうでもいいことであり、ばからしくさえ映るものである。」と述べている (Stendhal, *Vie de Rossini*, éd. Pierre Brunel, Gallimard, Paris, p.99) 日本訳、山辺雅彦、みすず書房、1992年。

⁷ エティアンブル著『表面的な比較は正統な根拠をもっていない。比較文学の危機』、1963年。Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Ed. Gallimard, 1963.

⁸ 本論文では、「普遍」と「不変」という語の両方が用いられる。「普遍」は *universel* の訳語であり、思想家によって発明された世界の読解格子のことを指す。例えば、アリストテレスはギリシャ演劇を普遍としている。この概念は、今日においては、しばしば批判の対象となる。一方の「不変」は *invariants* の訳語であり、あらゆる言語に同じ意味を持つ語が存在するという自然の現実を指している。例えば、あらゆる言語に文学の「文」を意味する語が存在するという現実が「不変」と呼ばれる。「不変」という概念を展開するにあたってミュンシュは、エティアンブル (Etiemble) に依拠している。

⁹ 「エネルゲイア」(活写)、「ユイデンシア」(現前描写) および「ヒポティポシス」(現前描出)の3語は同義語である。日本語の訳語については、『レトリック辞典』大修館、2006年、を参照した。

って聞き手を理性的に納得させることにあった。演説者が聞き手の感情に訴えるために技巧を用いることは稀であった。この時代に比べると、近代文学は、逆に小説に語られているものが読者に疑似体験を抱かせ続ける点で、古代の演説とは一線を画している。

読者は言葉を辿り読解するその瞬間ごとに、何かしらの「出来事が起こっている」と感じている。読書の時間と語られる出来事の起こる時間が同時進行するという感覚が作用することは、あらゆる近代文学が内包する性質である。「ヒポティポシス（現前描出）」という語の存在が示すように、この性質は古代から既に存在していた。しかしこの性質は、演説が理性へ訴えるために使われていた時代、二次的なものでしかなかったのに対して、今日ではそれが文学の目的そのものを成している。というのも文学は文学自体が創り出す効果の中にこそ、その存在価値をもつからである。

「ヒポティポシス」の元来の意味をキケロ¹⁰や特にクインティリアヌス¹¹などの作家の作品のなかに見つけることで、ミュンシュは古代の人々に定義された現象の意味を発見した。この現象は彼の目には近代文学の萌芽と映るものだ。

美学と比較研究

文学研究に関して言えば、ミュンシュは西洋の文学研究手法がアリストテレスの時代からほとんど進化していないことに気がついた。伝統的に形式的分析が中心であり、文章の題材、題材がその作品内に占める位置、作者の人生などの分析、評論等文献の分析がなされる。ごく最近になって、評論家による出版当時の批評が重視されるようになった。しかし、これらすべての研究手法も作品を「ジャンル」ごとに分類するシステムの枠を超えることは無い。

この点に立って、ミュンシュは非常に建設的な指摘をいくつかしている。それらを、比較研究、美学研究の視点から要約してみよう。

まず、比較文学者として、ミュンシュはジャンルを基準とした作品分類のシステムが解決できない困難に陥ることを指摘している。何故なら事実、世界中には無数のジャンルが存在し、どのジャンルもある伝統に根づいているものであるから、それらを定義するためには、そのジャンルを生み出し、進化させてきた伝統における数々の固有の要素を持ち出さなければならない。詳しい定義づけがされていないために、たとえば俳句とソネットのようなかけ離れた二つのジャンルを比較することは難しい。ミュンシュは、比較研究は定義づけそのものの混乱が原因で学術的効力を失っていると指摘する。ましてこれらの定義づけを他の言語に置き換えようとするなら、なおさらのことである。

混乱を避けるため、西洋の伝統に話を戻してみよう。アリストテレス¹²は基本的に3つのジャンルを挙げている。それは詩、演劇、物語りである。そこにミュンシュは4つ目のジャンルとして口承伝統の物語り¹³を挙げている。しかし、俳句とソネットを詩のジャンルに分類した

¹⁰ Marcus Tullius Cicero (前 106~前 43)

¹¹ Marcus Fabius Quintilianus (35 頃~100 頃)

¹² Aristotelès (前 384~前 322)

¹³ この点についてミュンシュはフランスの地方文化の中では長年にわたり口語の物語り（口承の伝統）がどのような位置を占めていたか、いずれにせよアフリカではそれが主要な文化であったことを考慮に入れる必要がある、と

として、そこからどうやって議論を進めることができるだろう。ミュンシュによれば、問題は、比較研究には時代、言語、文化、様式などの異なる作品を研究する理論的土台、すなわち、研究対象となる作品全体と各作品とを同時に特徴づけることを可能とするような基準がないということである。

ミュンシュにとって、異なる問題間に関係を築き、革新的な解決法をもたらすことができるようになったのは、彼が文学は芸術であるという考えを取るようになってからであった。彼の出発点は、作品をジャンルに分類する使命に徹し、文学そのものを定義づける根本的な基準をもたない文学学 (*science de la littérature*) への批判である。文学とは何だろう？何世代にもわたり文学者、修辞学者、多くの専門家が「文学」というジャンルの定義づけを試みたが、それは常に分析的な視点からであり、問題を単純化するものではなかった。その事を示すため、詩、随筆、戯曲、小説、評論など様々なものを書いた作家の場合を例に取ってみよう。彼の作品集はそれぞれ当てはまるジャンルの名がついた巻に収められるだろう。しかし、それは同じ作家に書かれたひとつの作品のかたまりであり、その統一性は「文学」という分類において成立する。このように「文学」そのものはひとつのジャンルを指し示すはずであるのに、その定義は未だ不明瞭なままである。

ミュンシュが提案する解決法は美学の視点から進められる。彼は形式と芸術の関係を考察しながら、「あらゆる芸術作品に形式があるのが事実であるとしても、芸術作品の創作に形式さえあれば足りるわけではないだろう」と書いている。アリストテレスがギリシャ演劇を普遍のものとし、あらゆる芸術を形式的な観点で分類・体系化を行ったことが、後の数多くの理論家たちに道を示してきた。そして、ジャンルそのものが普遍的なものであるという思い込み、作品をジャンルに分類する研究方法は、ルネサンス（古典復興）を経て、形式を重視する傾向を帯びたまま、今日に至るまで続いて来た。

しかし、形式に重要性が与えられ、もっと言えば学術的検証の対象としては形式の他に何もないという、西洋における研究の基礎的仮定は、今日その限界を露呈している。当時、ギリシャ悲劇の中に普遍の演劇の真髄を見いだしたアリストテレスの世界観は、今日となっては不完全な見方となってしまった。ミュンシュによると、形式が作品の全てであるという考えは、こうした根深く残る古典的価値観が原因となっている。文学の専門家が単語、記号、文字など、文章を構成する要素の他に学術的研究の対象はないと見なすのは、彼らは文学そのものが、第一に芸術であるということを忘れているからである。

形式を分析する方法を認めないわけではないが、ミュンシュは、紙の上に印刷された実在の文章や記号と、それらが表す象徴以外に、何かが存在しうるかどうかという問いを投げかける。その回答は、彼により集積された作家たちの資料の中から聞こえてくる。世界中の作家たちは、文学創作のねらいがただ、紙の上に文字を連ねていくことに留まらない、という点で同意している。作家の意図は、文字や記号をもって読者の精神現象に働きかけることである。その点で、文学は他の全ての芸術と同じ目的を持つ。芸術的創作の特徴は単なる形の創造ではなく、効果

注意を促している。その上、俳優その他の存在に比べて語り手の存在は論理的視点からも重要であるとも述べている。

をもたらず目的をもった形の創造なのである。

文学作家が創り出そうとしている効果は芸術的効果なのだから、文学も芸術と見なされるべきであろう。これがミュンシュの第一の仮定であり、一芸術分野として文学研究を発展させる必然性を強めるものである。彼の意見によると、評論家は、表象分析の先に見出される非物質的な部分において、作家の意図、内在する芸術的本質を知る事が出来るのであって、そこで初めてその作品が「文学」というジャンルに属すると認識すべきなのである。

文学の媒体

理論を進めるためにミュンシュは大胆な試みを行う。より高いところから、極めて巨視的に対象を見るために、科学を包含した視点から観察する試みである。

周知のごとく、文学とは「文学として認められている作品の全て」の事である。では、「誰に認められるというのか？」とミュンシュは問う。知識層、評論家、学者のみが認めるのではない。地球全体に、そして、人類（ホモサピエンス）の起源にまで広がる範囲にある名の無い無数の読者たちが作品を作品として認識する役割を担っている。ミュンシュにとっては、文学の不変的な特徴は、男女の別なく、世界中のどこでも、どの時代にもどの言語でも文学が人類全体に働きかけることである。

芸術哲学者として、彼は文学という芸術を「言葉で読者の精神現象に働きかける効果を創り出す手段」と定義づけた。定義上、文学は言語と関連している。言語の起源は人類の誕生と同時であり、文学も起源を共にするとミュンシュは仮定する。その誕生から進化の過程を通して、文学は人類の忠実な伴侶として、人類と同じ時間を過ごしてきた。

あらゆる言語の存在条件として共通な事柄として、人類が発声器官を持つことを考えなければならぬ。言語が、人類の生まれ持った肉体的機能を起源としている以上、文学現象も自然との関係の中に起源を持つものであらうとミュンシュは示唆している。生きのびる手段を考え出すことがなければ、このもろい人類がどのようにしてそのか弱く小さな体格で生きながらえたであらうか。発音される音によって物事を表す手段となる言語は、文学も含めたコミュニケーションを可能とする。文学には、読者や一口頭伝承の文学の場合は一聞き手に架空の事件や出来事を想像させる、内面世界における現象が含まれている。

険しい野生の世界から逃れ、本能的・動物的世界と自らを区別し、理性のもとに決意し行動する能力は言語と結びついている。それは、衝動的欲求に依らずに行動する能力である。ポールが書きはじめたものをピエールが読み終えるまでには時間が経過するが、それにより、ポールの心情をピエールも共にする事が可能となるのである。この時間経過の作用が文学独自の機能ではないだろうか。

ミュンシュによれば、受け手の立場になり、体験や感情を「内側から」感じさせるように表現するこの能力、感情をフィクションに置き換えながらも、そこに臨場感を生み出す能力は、人類にとってもっとも根本的な必要からくるものである。それは、文学の他では知ることのできない幸福感を、他者と分かち合う欲求である。主観にとらわれた個人的な世界の域を超える原動力となる文学は、苦しみを緩和し、孤独を解消させる。文学は、世界を再構築しようとする営みであらう。それは、人間が人類にとってより適切な世界、文学という実験場で育まれる世界を求めることから生まれる行為である。

つまり、ミュンシュは比較文学者の立場から、文学研究に応用される根本理論に関わる問題、私たち現代人の生きる地球規模化、情報化された世界に極めて重大な問題を提起している。そして、芸術哲学者としてすべての文学を包括するとともに文学固有の基準を見定めている。彼は文学を芸術分野に含め、視野をより巨視的な方向へと広げる。太古から、永久の未来まで、すべての時代のすべての文学、そして、文学となりうる可能性を持つあらゆるものへと。彼はこの限りない大海に、基底を与える。この「基底」こそが彼の理論の根本的ベクトルを形成する。作品の無限とも言うべき複数性は、各作品が芸術的目的を持つという単一性の中に解消されていく。読者にもたらされる「作用」によって、それぞれの作品が「芸術」の分野に当てはまるかどうかが決まるのである。

読者との共同制作

これまで文学作品自体が作家と読者を近づけるための媒体である、ということを見てきた。作品自体は文学研究によって知られている場合が多く、作家の視点についても、作家自身による批評—ミュンシュの資料集はその様な著作から集められている—により知られていることも多い。これに対して、読者の役割はあまり知られておらず、研究も稀である。しかし、読者のいない「作品」は存在の価値も意味もない。読者が書物を開き、読み始めると、綴られた記号は初めてその内容を示し、文学はその使命を果たす。そのとき、芸術特有の、精神を高揚させる感覚的効果—旅、変動、めまい、夢の中への逃亡や、他者の人生を生きるといったような効果—が生じる。

読者はまず、自分の現実世界が暗転したように感じ、やがて、奇妙な輝きで少しずつ場が照らされていくのを見る。そこでは夢の中のように、あたかも自分の人生であるかのように他者の人生を生きる驚くべき経験が繰り広げられる。次々とページをめくるごとに、自分の現実世界をしばらく忘れて、読者はこの錯覚の中に埋没する。まさに実在する世界の地に足をつけた気分になる。言葉で構築された網の中にしっかりと支えられ、読者は難なく文章の「中身」を横断していく。この中身を横断していくのは彼の精神（プシケ）である。この横断は、創造する機能、文章を「語り」に変化させ、誰もいない文章の中に「誰か」を見、記号を人生という大きさにまで広げることができる精神における作用である。

他者の世界の中に入り込むことで錯覚の時間の波に抵抗なく身をゆだね、まさに影が光に結びつけられるように、読者も他者の存在に寄り添っている。それは、どちらがもう一方を生命の波、あるいは文章のリズムの中に引き入れているのか、言い難い境地である。

ミュンシュは芸術としての文学がもたらすこの「奇跡」をあえて、第二の人生、あるいは人為的な人生とも呼んでいる。彼によれば、生きているという感覚の作用が生じるのは、作品が成功した証なのである。しかし、こういった証（あかし）を専門家は決して、作品中に見つけることはできない。何故ならそれは読者の審判にゆだねられており、読者の記憶という形で神経の内部に刻まれているものであるからである。作品の内容が、別の人生、あるいは別の時間を実際に生きた現実のように読者の精神に刻まれるとき、その作品は「文学」作品と呼ばれる（芸術としての文学という意味では、「文芸」という言葉も相応しいであろう）。

これまでの長い年月、文学が存在し続け、これからも存在し続けるであろう理由は、人間の

本質、つまりホモサピエンスの深い欲求の中に存在する。その欲求とは、他者と親密な関係を築き、彼らの言動の裏にある考えを理解し、人間に関わるすべての営みが誰の目にも明瞭となる完全な世界を築く欲求であろう。

ミュンシュは子どもの証言を使うことで、もっとも率直で、素直で、無邪気な読者が、多くの専門家、学者、研究者よりも自由に作品内部の真実に入り込んでいくことを提示する。それは、子どもの精神が「ミツバチが来るのを待っている花びら」のように、他者に対して開かれた態度をもつからである、とミュンシュは説明している。「文学は書物の中にある、と考えられているがなんという誤りであろう！」と。文学は架空の世界という媒介を通して読者と作者が出会う中にある。つまり、「読者との共同制作」の中にあり、読者はそこに自分の生命を注ぎ込むのである。

伊藤整の場合

ここからは、ミュンシュと同様に文学の根本問題に目を向けた日本の思想家、伊藤整の論理を辿ってみよう。彼は論文「芸による認識」¹⁴の冒頭で「芸術とは、生命をその働きという実質でとらえるために人間が作り出した認識の手段ではないだろうか」と述べており、「小説」と「芸」との関係性を明白に示している。

さらに、注目すべきは、論文「近代日本人の発想の諸形式」¹⁵であり、以下、その抜粋を引用する。「普通の生活者は、その追及しているものが、社会通念の上における虚栄や、社会通念の上における実利のみである。一個の林檎のなかにその販売価格を見るのが商人であり、その味を考えるのが一般消費者である。美術家は、その色彩と形の美しさを見る。純粹の消費者、純粹の美術家というものは存在しないが、比較的言えば、生活者は林檎の色彩に無関心である。美術家はその色と色彩の特色を抜き出して、抽象化し、純粹化して紙の上に描いたときに、初めて生活者は、その形と色の喜びを理解する。それと似たような形で、生活者は、自分の生活の中にある真の生命を悟らないで、実利と虚栄を追い求めるのに全精力を使う。その生命感を抽象化し、言葉を通して置き直して見せる文芸家によって生活者は自分が行っている生活や行う可能性のある生活の中での自分の生きている実感を、実利に基づく喜びや悲しみとは別個の澁刺としたものとしてはじめて理解する。」¹⁶

以上の部分は芸術の矛盾を模範的に表現している。生命を模倣しようとする中で、芸術は有機的実体のない作品を創り出す。生きた組織は無機物に取って代わり、文学なら言葉、絵画なら色、凹凸、形などによる組織となってしまう。しかし芸術家がどんな材料を使ったとしても、伊藤整が明白に述べているように表現の手法は「抽象化」である。りんごの味、香り、果肉、皮は絵画の中では消え去ってしまう。芸術家は日常生活の平凡な現実の中では実質的な物体であったりんごを手品のように消し去り、りんごを見ているという印象を与える線や面の集まりで置き換える。それらは香りや歯ざわりを想起させ絵画を見る者にりんごにまつわるすべての記憶を呼び起こす。絵は信号のように働き、網膜に強い印象を与え、すべての神経線維を

¹⁴ 上述書 11 ページ

¹⁵ 上述書 197 ページ

¹⁶ 上述書 236 ページ

刺激する。そして、絵に描かれたそのりんごを通して記憶にある全てのりんごが思い出されるのである。

伊藤整は、もうひとつのことを言っている。彼が「認識」という言葉を使うとき、それはまさに人類を特徴づける一定の知識のことを話しているのである。その知識とは、事物を表現しようとする上で、自然の中のあらゆる表象の特性と照合することのできる知識である。絵の中に表されたりんごは我々がこれまでに見、匂いをかぎ、食べ、収穫したことがある全てのりんごに関する知識を表しているのである。つまり、モデルとなった「この」りんごは既に消え去っており、絵画の世界の外にある。絵に残っているりんごは、言わば、他の全てのりんごを表す形である。

要するに、絵に描かれたりんごはひとつの特定のりんごであるが、もはやモデルとして使われたりんごと同じりんごではない。絵の鑑賞者にとってはこのりんごに描かれた特徴は画家の腕前に左右されるものである。しかし、画家にとっては少なくとも、描いている最中は、この同じ特徴が、今、現実の光の下に置かれている実体のある生きたりんごに属するのである。

結論に入るため、ミュンシュの理論の核をなす、媒体の観念についての話に戻ろう。この媒体は、芸術家だけでなく一般人にも、画家だけでなく鑑賞者にも、作家だけでなく読者にも共有されるものである。伊藤整が示唆しているのは、芸術作品の中に表現されるりんごは現実のりんごそのものではないということである。両者の関係は画家の目にしか見えず、それは、色の選択、立体感のバランス、グラデーションや明暗に現れているに過ぎない。画家としての表現の秘訣は、描かれている最中の現実のりんごがどのような光に晒されているかを彼のみが知っていることである。それに対して鑑賞者は、絵に描かれたりんごを、今ここにあるりんごとして見る。鑑賞者のまなざしは絵画という枠を通してりんごを捉える。しかし、絵にはりんごの香りがなく、味も画面の埃の味だ。おいしそうなりんごをそこに見るには、りんごが芸術作品になる過程で失われたものを補わなければならない。それは対象を生き生きとよみがえらせる、目に見えない実体を得るために鑑賞者が記憶から可能な限りの要素を動員させる働きである。鑑賞者との共同制作によりつくられた生命は、味や香りを伴うりんごなのであって、視覚上の効果といわれるような単なる「効果」ではなく、あらゆる感覚に訴えるのである。

芸術作品の生命は、感覚的な真実、各々が自己の内面として主観的にしか知り得ない真実の次元に属しているが、作品の生命が普遍的である事は、その理由による。芸術の普遍性は、人間が感覚的な経験を分かち合う事は、芸術を媒介にしないと不可能であることに関わっている。その経験の中で最も印象的なものは、生命のスペクタクルを目の当たりにするがごとく感じる感覚、芸術作品の生命が自己の生命からくるものであることに気づく時に感じる幸福感である。

ミュンシュも同じ考えを述べている。それは書く幸せと読む幸せ、すべての文学愛好家が知っているこの幸福は、もし文学が存在しなかったら知ること、分かち合うこともできない幸福である。人類は脅威に満ちた世界に生きているからこそ、幸福の手段を創り出すことが必要だったのだろう、とミュンシュは言う。この点に関して伊藤整の著作の中に根本的な合意を見ることができる。伊藤にとっては芸術に問われているものは喜びであり、喜びの源は芸術作品の中にあるのではなく、人間の精神や心の中にある。ただし、その喜びは「認識を悟る」ことではじめて湧いてくるものであり、芸術作品の使命とは、この「認識の悟り」を可能にすること

なのである。

2007年6月15日、京都にて

※邦訳および校正にご協力賜りました鎌田愛氏、梁川健哲氏に厚く御礼申し述べさせていただきます。