

作品制作における個人性とその解消

——一九世紀後半以降の西洋芸術——

伊 達 立 晶

序

詩なり絵画なり作者が何らかの作品を制作する際、ふつう我々はそこに作者の個人的な制作意志を認めるだろう。この場合、作者は作者としての個人性を維持して制作活動に従事しているといえる。しかし他方で、作者の個人的な意志を越えた力によって作品が制作されるという考え方も古くからある。たとえば詩的靈感論がそうであり、古代ギリシアでは詩の女神ムーサが詩人の口を通じて詩を語るとされていた。この場合詩の語り手はムーサであり、詩人は自らの制作意志によらず、場合によっては陶醉状態で詩を語ることになる。シュルレアリスムにおける自動筆記の場合も、作者は自己の意識的な制作意図を越える無意識的な働きを招来しようと求めるが、この場合、その無意識的な働きをあくまでも個人の意志と見なすのか、それとも意図的な作者の手を離れるという意味で、作者が陶醉状態の中に自らの個人性を解消しようとしていると見なすのか、判断は分かれよう。

制作過程において作者の個人性が保たれるのか否かという違いを厳密に見きわめることは、あまり容易ではあるまい。個人性を発揮しようとする作者は少なからず独創的な作品を制作しようとするだろうが、今までにない作品を制作するためには自分でも思いもよらなかった新しい発想が求められるのであり、いわば意図を越えた成果が期待される。こうした発想が生じる事態をあくまでも作者個人の発想と見なすのか否か、その判断は人によって異なるのではないだろうか。本稿では意識的に制作しようとする心の働きを「意図」と呼び、「意図」を越えた無意識的な働きをも含む個人の心の働きを「意志」と呼ぶことで、意図を越えた制作において個人性が保たれる（意志的である）のか、個人性を失っている（もはや意志的ではない）のかという判断の違いに注目したいと思う。

こうした観点から本稿で注目するのは、作者個人の意志による作品制作を追求したアメリカの詩人ポー（Edgar Allan Poe, 1809-1849）と、その詩論の影響を受けつつ作者としての個人性の解消への方向性を拓くボードレー（Charles -Pierre Baudelaire, 1821-1867）、および個人性の解消を明言するマラルメ（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）である。特にマラルメは晩年の詩論「詩の危機」（“Crise de vers,” 1897）において、詩作の過程で「詩人の消滅」という事態が生じることを論じており、ロラン・バルト（Roland Barthes, 1915-1980）はこのマラルメの主張やシュルレアリスムなどをふまえて、有名な「作者の死」（“La mort de l'Auteur,” 1968）を論じることになる。いわばポーからマラルメへと移行する際の詩的創作論の転換に、現代の「作者の死」問題の端緒を見出しうる可能性があるのである。

それでは個人による制作ということを疑わなかったポーの制作論は、ボードレーやマラルメによっていかにして変容し、現代芸術にいかなる影響を及ぼしたのだろうか。この問題について考察するために、第一章ではまずポーの詩論について、第二章ではボードレーの詩や絵画の制作論、第三章でマラルメの詩や絵画の制作論を検討し、第四

章で一九世紀末以降の西洋芸術を視野に入れつつ、制作における個人性の消滅がきわめて重要な問題となっていくことを指摘したい。さらに第五章において、そうした芸術運動の展開を取り巻く批評もまた、作品制作における作者の個人性の解消を意識するようになったことを確認する。以上の考察を経て、ポーからマラルメに至る制作論の変化の内実を明らかにし、この変化が現代に至る西洋芸術の流れを決定づけるものであったことを明らかにしたい。

第一章 ポーの詩論

作者個人の意志的な作品制作を追求したポーの詩論というと、多くの人は「構成の哲学」(“The Philosophy of Composition,” 1846) のことを想起するだろう。この詩論は自らの詩「大鴉」(“The Raven,” 1845) の制作方法について紹介したものであり、この作品が偶然や直観に頼ることなく、徹底的に意図的に書かれたものであることが主張されている (Poe [a], XIV, 195)。それゆえポーが作者個人の意志による作品制作を追求したことを確認するためには、ただこの詩論の存在を指摘するだけで十分に思われるかもしれない。しかしじつはこの詩論は、ポー自らが他の様々なテキストに書き残している詩的イマジネーション論をあえて隠蔽するものであり、その意味では瞞着を含む詩論である⁽¹⁾。そのため「構成の哲学」の主張をふまえるだけではポーの詩論全体を理解することはできず、むしろ誤解に陥る危険さえある。そこでそのイマジネーション論をも視野に入れて、ポーの詩論を概観しておこう⁽²⁾。

ロングフェロー (Henry Wadsworth Longfellow, 1807-1882) のバラッドなどの作品を論じた一八四二年のポーの詩論(以下「ロングフェローのバラッド」と呼ぶ)において、ポーは、詩人たるものは感覚的にとらえることのできる

地上世界の美に満足することがなく、靈感によって与えられる天上の美を求めるものだという (XI, 7)。それが「人間本性の不滅の本質」によるのだという説明からも (71)、魂の不滅を説くプラトニズムの影響を受けていることは明らかだろう。さてその天上の美を十全に把握することは生身の人間には不可能であり、どれほど努力しても、詩人はその天上の美そのものを作品化することはできない。つまり詩人が瞬間的に靈感を受けること自体は肯定されるものの、そこで享受された天上の美がそのまま作品化される可能性は否定されるのである。それゆえ詩人は天上の美にできるだけ近づぐために、「諸々の事物や思念」を「結合」して、心の渴きを癒すのだという (71-72)。この「諸々の事物や思念」を意図的に「結合」する能力が「イマジネーション」である (73)。

一八四五年のウイリス (Nathaniel Parker Willis, 1806-1867) についての批評では、イマジネーションについて次のように論じられている。人間の心は無から何かを想像する (imagine) ことはできない。この世に存在しないグリフィンのような存在を想像する場合でも、実際には感覚的経験を経て獲得された既存の観念 (鷲の頭部と鈎爪、ライオンの胴と下肢) を結合して想像しているにすぎない。それゆえいかに新奇な構想であっても、その構想は単に普通でない結合に基づいていると考えられる (XII, 38-39)。だがこの主張を裏返すなら、今まで結びつけて考えることのないものどうしをイマジネーションによって結合するならば、新奇な構想が可能になることを意味している。この批評においてイマジネーションの作用が、化学的結合によって化合物を産出する化学変化に喩えられているように (38-39)。結合作用によって元の素材にはなかった新奇性が生じるというわけである。そしてイマジネーションはその結合作用によって、「今までにこうした結合が想像されなかったのはなぜなのか」と自問せずにおれないほど統一性のある美を産出するのだという (39)。いわば詩人は化学者のように、結合する詩句の潜在的性質を吟味し、生じ

るであろう詩句の「化学変化」をある程度予想しつつ、詩句を結合して予想を超える美的効果を産出していくわけである(39)。もちろんすでに述べたように、その美は天上の美の再現ではない。あくまでも詩人にできることは、天上の美にできるだけ近い美を産出しようとするのである。

このイマジネーション論のうちに、作品制作が作者個人の意志によるのか否かをめぐる微妙な問題を見出すことができるだろう。たしかにこの制作活動は、自らの意図を越え出る成果を求めるものである。化学変化が物質自体の性質によって生じるように、詩人は詩句自体の生み出す作用に制作を委ねるといふ側面も認められる。しかしイマジネーションを発揮して詩句を操作するのはあくまでも作者個人であり、ポー自身もこの制作過程に詩人としての個人性の解消を認めていない。つまり作者の意図を越える成果も、作者個人の所産として認められているのである。

ポーが詩作において詩人としての個人性の解消を認めないことは、個人の本性が不滅であるとする前提からも説明できよう。「ロングフェローのバラッド」において天上の美が「来たるべき美しさ」とか「墓場の彼方の美」と述べられているのは(XI, 72)、人間の身体が死によって滅びた後にこそ人間の不滅の本性が天上の美を十全に享受するという考えによるものであり、人間は死を迎えてさえ個人的存在であることがポーの前提となっているのである。

人間は死後においてさえ個人的存在であるというポーの考え方は、人間が死んだ後「天使」として生まれ変わるといふ設定のいくつかの小説から確認できる^③。中でも短編小説「メスマリズムの啓示」(“Mesmeric Revelation,” 1844)では、地上生活を送る人間の身体が「未発達な身体 (rudimental body)」と呼ばれ、身体の死を経て生まれ変わった天使の身体が「本源的な身体 (ultimate body)」と呼ばれている(V, 250)。「本源的な身体」は希薄な物質でできており、生前にはそれと知られることなく「未発達な身体」の内に潜んでいるのだが、「未発達な身体」が死を迎えた後

に、それまでの身体（未発達な身体）を抜け出して現れるのである（250）。こうしたことから、ポーが個人の本性が不滅であるとしていることが確認できよう。

さらに作品の前半で造園論が展開される短編小説「アルンハイムの地所」（“The Domain of Arnheim,” 1847）では、造られるべき庭園美は自然美を凌駕するものでなければならず、一方で死すべき人間の審美眼に即応させつつ、他方で不死なる存在すなわち天使たちの審美眼にさえ訴えかけるようなものでなければならぬとされる（特にVI, 187-188）。そのような造園に必要なのが、自然物を新奇に結合するイマジネーションの働きなのである（182）。これが「ロングフェローのバラッド」に見られた主張と重なることは明らかだろう。人間は地上的な美に満足せず、イマジネーションによって天上の美に近いものを産出しようとするべきなのだが、天使たちの審美眼のみを満足させる天上の美そのものを再現することはできず、あくまでもそれに近い美を求めるところしかできないのである。そして地上的な美を越える美を産出する際、人間は地上的な人間を越える境地に達したとしても、その人間と天使との双方の審美眼に訴えかける美的所産は、いわば「未発達な身体」をもつ自己と「完成された身体」をもつ自己との共有物であり、結局は自己の人格の作り出した作品として位置づけられるのである。自らが確固たる個人性を保持する存在であり、その個人性が現世と来世とで二重の存在であるという自覚が、地上的な美を越える美を産出しようとする制作を支えていたのだといえよう。だからこそポーにおいて、作品制作において作者の意図を越える成果が求められるのではなく、そこに作者としての個人性の解消という事態は生じないのである。

第二章 ボードレールのイマジネーション論

ボードレールは一八四八年に先に挙げた「メスメリズムの啓示」を仏訳した後、特に一八五〇年代前半にポーの小説のほとんどを仏訳したほか、ポーについての評論も三本書き、ポーの生涯や詩論について紹介している。特に三本目の「エドガー・ポーに関する新たな覚書」(Notes nouvelles sur Edgar Poe, 1857)ではポーの思想への理解度が深まり、そこでポーのイマジネーション論も次のように紹介されることになる。

彼にとって、イマジネーションは諸能力の女王である。しかしこの語によって彼は、一般の読者に理解されているよりはるかに大きな何ものかを考えているのだ。イマジネーションとは空想ではない。それはまた感受性でもない。たしかに想像的(imaginative)でありながら感受性の強くないような人間を考えるのは難しいことではあるが。イマジネーションは、まず哲学的方法の外にあって、諸事物の内面的で密やかな関係を、照応(correspondances)と類縁関係(analogies)とを関知する、ほとんど神的な能力なのである。(Baudelaire, 328-329)

この文脈において「照応」や「類縁関係」とは、イマジネーションによって結合すべき素材どうしの関係のことである。つまり優れたイマジネーションをもつ人は、何と何とを結合すれば美しい所産が産出できるのかを結合以前に見抜くのであるが、そうした能力こそあらゆる能力の中で最も偉大なものであり、単なる感受性でも哲学的方法でも

ない「神的な能力」だというのである⁽⁴⁾。こうした説明の後ボードレールは、ポーのように芸術家たるものは自己の着想に即して作品の素材となる諸事物を結合すべきだと論じている(329)。作品制作にイマジネーションが必要であるということ、およびそのイマジネーションの働きが素材の新奇な結合として理解されていることにおいて、ボードレールがポーを正しく読み解いていることが理解できるだろう。

そしてポーがイマジネーション論を造園論にも適用していたように、ボードレールはイマジネーション論を絵画の制作論へと援用することになる。すなわちボードレールは、二年後の美術批評「一八五九年のサロン」(“Salon de 1859”)第三章において、ドラクロワを念頭に置いた絵画の制作論として、イマジネーションが「諸能力の女王」であるとしたうえで(619)⁽⁵⁾、次章にかけてイマジネーションに基づく作品制作を推奨するのである(619-628)。制作の際にイマジネーションを働かせるということ自体、我々はごく自然なことであるように考えがちであるが、当時のフランスにおいて勢力をもっていた古典主義は理念的には模倣論を基盤としてアカデミズムの規則を遵守していたし、対するロマン主義もともととジェリコー(Theodore Gericault, 1791-1824)の《メデューズ号の筏》(Le Radeau de la Méduse, 1818-1819)のような現実描写への傾向が強い運動である。ましてや一八五〇年代にはさらに徹底した写実を重視した写実主義が擡頭した時期であり、作者個人のイマジネーションが重視されるのは、当時のフランスにおいては必ずしも一般的ではなかったといえよう。現にボードレールは「一八五九年のサロン」第三章で、自然の写実ばかり重視する当代の傾向を批判し(619-620)、そのうえでイマジネーションの重要さを力説しているのである。フランスで作者のイマジネーションの重要性を主張するようになるのがボードレールを契機としているという観点から、彼の主張を検討する必要があるだろう。「一八五九年のサロン」ではイマジネーションの作用について次のように述

べられている。

それ「イマジネーション」はすべての被造物を解体し、魂の最も奥底にしかその源泉が見出されえない規則に従って寄せ集められ配列された素材でもって、一個の新奇な世界を創造し、新たなものの感覚を産出する。(621)

つまり画家は既存の事象をありのままに再現するのではなく、イマジネーションによってそれらの事象をいったん解体し、自己の魂の奥底に由来する規則に即してそれらを結合して、新奇な世界を創造するというのである。さらにボードレールは、「自然とは一冊の辞書にすぎない」というドラクロワ (Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863) 自身の言葉を引き合いに出したうえで⁽⁶⁾、次のように続ける。

イマジネーションに服従する画家たち (Les peintres qui obsèdent à l'imagination) は、彼らの辞書の中に、自己の着想に和合するような諸要素を探す。そのうえで、ある技巧をもってそれらの諸要素を整合させることにより、画家たちはそれらにまったく新奇な相貌を与えるのだ。(624-625)

つまりイマジネーションに従う画家たちは、自然界の様々な事象に自分の思念を適合させるのではなく、むしろ生み出すべき効果をじっくり熟慮して着想したうえで、その着想に合致する要素を「辞書」たる自然から選択し、それらを結合することによって新奇な世界を構成するわけである。ボードレールがポアのイマジネーション論を絵画論に

作品制作における個性とその解消

転じ、その結果、制作論のレベルでも詩と絵画との間の並行関係を認めていることが確認できるだろう。

しかし画家たちがイマジネーションに「服従する」という表現は、制作の主体があたかも画家たちではなく「イマジネーション」であるかのような、奇妙な印象を与えるだろう。もちろんそのイマジネーションは画家のイマジネーションなので、画家とイマジネーションを区別する必要は本来ないわけであるが、イマジネーションを「エドガー・ポーに関する新たな覚書」において、さらにはこの「一八五九年のサロン」においても「諸能力の女王」と擬人法で呼ぶことも合わせて考えるなら、あたかもイマジネーションが画家の個人的意識とは別の制作主体であるかのように考えられていることは明らかである。つまりイマジネーションによって作者の意図を越え出る成果を産出するとき、作者は自己の意識的な個人性とは別の主体に制作行為を委ねることになるのであり、そこに個人性の分裂を見出すことになるのである。こうした分裂を意識しなかったポーとは、ここで決定的な違いが生じるのである。

それではなぜこのような違いが生じるのだろうか。それは、ポーが独自の天使論を背景に、意志的にイマジネーションを発動して新奇なものを「創造」しようとしていたのに対し、ボードレールはむしろ自己の深層に潜在する領域を直接的に、つまり理性の統制なしに「表出」することを求めたということに起因するだろう。いわばボードレールはイマジネーションを、もっぱら無意識的な制作に関わる能力として理解しているのである。実際ボードレールは芸術のあらゆる部分がイマジネーションの「へりくだった下女たち」(925)だと述べ、次のように文章を続けている。

もしも非常に純粋な制作が必要であれば、それは夢の言語が非常に明瞭に翻訳されるためであり、その制作が非常に速いとすれば、それは着想に付随する途方もない印象から何も失われなためだ。(925)

つまり作品制作のための意識的な諸々の作業は「へりくだった下女たち」の仕事であり、イメージーションの仕事は「夢の言語」を翻訳するという「純粹な制作」にあるというのである。さらにボードレールはイメージーション豊かな画家としてドラクロワを挙げ、彼が「さらに確かな武器を自分のイメージーションに用意するために、手や記憶や目を訓練することに青春期以来もち時間のすべてを捧げた」人物だと述べたうえで(33)、次のように論じている。

最も豊かなイメージーションに恵まれ、彼はとりわけ脳髓の内奥を、物事の驚くべき局面を表現するのであり、それほどに彼の作品は自らの着想の痕跡と気質とを忠実に保持しているといえよう。それは有限の中の無限である。それは夢である！そして私はその語によって夜見るとりとめないものを意味しているのではなく、徹底的な瞑想によって、あるいはより豊かでない脳髓においては人工的な興奮物質によってつくられた幻影を意味しているのだ。一言で言えば、ウージェーヌ・ドラクロワは、とりわけ美しき時における魂を描くのである。(336-337)

つまり「手や記憶や目」の訓練という意識的な研鑽は、脳髓において作られた「夢」ないし「幻影」をそのまま作品化するための手段にすぎず、その「夢」ないし「幻影」を発露することにこそイメージーションの本質があるということになる。これはポーのイメージーション論とは似て非なるものである。前章で述べたように、ポーは地上の人間の手に届かぬ天上の美に近づくためにイメージーションを發揮すべきだとしていた⁽⁷⁾。そのイメージーションが

素材の新奇な結合によって作者の意図を越える効果を生み出すとしても、その能力はあくまでも作者の意図的な操作に基づいて発動されるものなのである。ところがボードレールにとつてのイマジネーションは自然発生的な内面の発露であり、作者に求められるのは制作の主体をその内面の発露に委ねることなのである。

なぜこのような議論にすり替わるのだろうか。その謎を解く鍵は、このサロン評の四年前にボードレールが書いた「一八五五年の万国博覧会、美術」(“Exposition universelle, 1855, Beaux-arts”)に見出されよう。これはパリで開催された万国博覧会の美術部門について批評したもので、ボードレールはそこでもドラクロワを独特の観点から賛美しているのである。それによると、ドラクロワの絵画は阿片を服用した際に体験されるような「観念世界」、すなわち「精神の美しき日々」を描くのだという(596)。こうした記述から、「一八五九年のサロン」における「人工的な興奮物質」が阿片のような薬物であることはおおよそ推測できるだろう。「観念世界」を表現するドラクロワという人物像が、「一八五九年のサロン」に受け継がれることで、ポーから受け継ぐイマジネーション概念がねじれたものになってしまうのである。「一八五五年の万国博覧会、美術」ではそのドラクロワが超自然的な世界を描写していると言及され、その制作のあり方が「超自然主義 (sumaturalisme)」であるとされている(596)。この概念が二〇世紀に「超現実主義 (surrealism)」へと展開することについては、第四章で論じよう。

興味深いことに、「一八五五年の万国博覧会、美術」におけるこのドラクロワの画家像にもまた、ポーからの影響を認めることができる。ボードレールは、何が描かれているかわからないほど遠くから見てもドラクロワの絵画が魅力的であり、その印象が音楽的であると述べて(594-595)、具象性を越えたレベルでドラクロワを称賛するのであるが、そこにポーの短編小説「アッシュヤー家の崩壊」(“The Fall of the House of Usher,” 1839)の影響を認めることがで

さるのである⁽⁸⁾。すなわち万博評の二ヶ月前にボードレールが仏訳した「アッシャー家の崩壊」では、登場人物アッシャーが精神に異常を来し、阿片吸引者の興奮状態にも比せられるような症状を示す状態にあったのだが (Poe [a], III, 279) ‘その彼が、意志によって制御できない自己の空想 (fancy) を画筆に委ねることによって、説明のできないような純粹な抽象 (the pure abstraction) を画布に描くとされているのだ (283)。ポーがここで「イマジネーション」ではなく「空想」という語を用いているのだが、こうした制作のあり方をボードレールが「イマジネーション」の作用として理解してしまった可能性があらう。さらにアッシャーは、抽象画を描くのみならず、ウエーバー (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, 1786-1826) の音楽を奏でたり詩を朗唱したりしていたとされている (282-283)⁽⁹⁾。常軌を逸した観念が、抽象画や音楽、詩として作品化されるといっわけである⁽¹⁰⁾。すでに「一八四六年のサロン」 (“Salon de 1846”) においてドラクロワの絵画をウエーバーの音楽に喩え、内面的なものの表出としてドラクロワの作品を評価していたボードレールにとって (Baudelaire, 440) ‘このアッシャーの存在がドラクロワを連想させるものであったことは想像に難くない。そもそもドラクロワの時代に抽象画がサロンに出品されることなどないし、ドラクロワもまた抽象画を描いていたわけではない。だがボードレールは、筆致が粗いとはしばしば批判されていたドラクロワを擁護したいという気もちから、「アッシャー家の崩壊」に引き寄せてこのような批評文を書くことになったのではないだろうか。意図を越えた内面の表出というボードレールのイマジネーション理解は、こうして成立したように思われる。

こうしてボードレールは、一方でポーの詩的イマジネーション論を継承しながら、他方でその作者の意図を越える成果を産出する働きを脳髓の内奥で作られた「夢」の発露とし、それが理性的な作者個人とは別の主体であるかのよ

うに語ることになった。もちろんそれはその作者のイマジネーションであるということが前提であるので、作者とし

での個人性の解消という事態が生じたとまでは言えない。だが一種の狂気にさえ通じるこの非理性的、無意識的な心の働きが作品制作に関わるといふ制作観こそ、そうした事態への転換点となるだろう。この点については、次章でマラルメについて検討した後、第四章で論じたい。

第三章 マラルメにおける「詩人の消滅」

ボードレールより二一才年下のマラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) は、若年よりボードレールに傾倒した詩人として知られているが、同時にポーの影響を強く受けた詩人でもある。のみならず、本章で明らかにするように、彼もまたポーから得た詩論を絵画論に転換し、当時の絵画に多大な影響力をもったと考えられる⁽¹⁾。しかしボードレールがポーの小説や詩論を翻訳してイマジネーション論の重要性を見出していたのとは異なり、マラルメはポーのイマジネーション論にはまったく注目していない。むしろマラルメの心をとらえたのは、イマジネーション論が隠蔽された詩論「構成の哲学」だったのである。つまりマラルメは当初、偶然やインスピレーションに頼ることなく、徹底して意図的に詩的效果を追求していく方法を、「構成の哲学」から継承しようとし⁽²⁾、具体的な事象を言語化するよりもむしろ語音の美的効果を優先させるべきだという「構成の哲学」での詩作方法に没頭することになる⁽³⁾。ポーの詩「大鴉」ではリフレインや頻繁な押韻によってそうした音楽的效果が徹底されながら、それでも一応の意味が通る作品に仕上がっていたものの、それをも凌駕しようとするマラルメは、具体的な意味が読み取りにくい難解な詩を制作するようになっていく。つまり明確な意味内容よりも語の音楽的效果を重視したポーの詩論は、ボードレールの場

合は観念の自発的な表出という絵画制作論に現れるが、マラルメの場合はまずもって自らの詩作に顕著に現れるのである¹⁴⁾。晩年の詩論「詩の危機」(“Crise de vers,” 1897)では、徹底した詩句の操作をおこなった結果として次のような詩が成立することを求めている。

全体的で新しく、国語とは無縁で、まるで呪文のような言葉を数語で作り返すという、そのような詩は、意味と響きを代わる代わる鍛え直す技巧に反してなお用語に残る偶然性を一気呵成に否定し、言葉のこの孤立を完成する。語られるうえで普通でありながら、名指された対象のかすかな記憶がまったく新しい雰囲気のなかにひたつてもいるという断片。この詩は、そのような断片など今まで聞いたこともなかったという驚愕を、諸君に引き起こすのである。(Mallarmé [b], 213)

ここでも示唆されているように、詩は具体的な対象を明確に示すものではなく、ただその「かすかな記憶」を暗示するだけであるが、言葉を「呪文」のように作り直すことによって、まったく新しい印象を与えることができる。現実世界から「孤立」したそのような作品を完成するためには、ほのめかされる「意味」と言葉の「響き」とを「技巧」によって調整し、鍛え上げなければならないのだが、最終的にはその技巧は「偶然性」を排除したように見えねばならないのである。それは「大鴉」の構成の内に「何も偶然や直観に帰しうるものがなく、数学的問題の正確さと厳密な帰結でもって、一歩一歩完成へと進んでいった」(Poe [a], XIV, 195)という「構成の哲学」の主張を遵守した主張だと言えよう。だからこそ主観的に制作を進めながらも、最終的には数学のように主観から離れた成果に帰結

することが求められる。有名な「詩人の消滅」が語られるのは、まさにそうした文脈においてである。

純粋な作品は語りの上での詩人の消滅を意味し、彼は諸々の語に主導権を譲る。それらの語は、それらの不均等さのぶつかり合いを通じて結集されるのである。(Mallarmé [b], 211)

様々な語をぶつかり合わせるという方法自体は、様々な語を結合していくポーの方法と重なるとも言える。「構成の哲学」の瞞着に騙されたマラルメも、意図を越えた新奇な効果を語の新奇な結合によって獲得するという点において、ボードレールと見解を共有することになるのである。たしかにポーやボードレールのイマジネーション論を継承した形跡はマラルメにはまったく見られないのであるが、制作の実践を極めるうちに、両者と似たような見解に至ったのだといえよう。しかしポーはあくまでも意志的に作品を制作するのであって、彼が「詩人の消滅」を自覚することはない。イマジネーションによって当初の意図を越えた新奇な成果を得る場合であっても、それはポー自身のイマジネーションによるものであり、そこに彼の個人性は維持されるのである。ところが詩作に数学のような必然性を求めるならば、一般に数学問題を解く際に解答者の個性によって解答が違ってこないように、そこに個性は不要となるだろう。いわば個人の意志とは無縁な語の自律性が作品の中で達成するとき、諸々の語はおさまるべきところに必然的におさまり、作者はただの傍観的立場に移行するのである。

作品制作において「個人」性を越えるという考え方は、この時期になって初めて現れるものではない¹⁵⁾。マラルメの絵画評「印象主義者たちとエドゥアール・マネ」(仏文原稿は残っていない)。“The Impressionists and Edouart

Manet.” 1876) では、マネ (Edouard Manet, 1832-1883) がいつも初めてものを見るように対象を描いていたことと言及した後、次のように述べている。

手は、あらかじめ身に付けた熟練のすべてを忘れて、意志によってのみ導かれる非個人的な抽象作用 (impersonal abstraction) とならねばならない。芸術家自身はどうかというと、彼の個人的な感情、彼特有の趣味は当分の間さえぎられ、無視され、あるいは彼の個人生活の享楽のために脇に置かれる。それに至るために巨匠は、この自己分離 (self-isolation) が獲得される前に、そして芸術のこの新しい進化が学習される前に、多くの局面を経なければならぬのだ。(Mallarmé [b], 448)

このようにマラルメは、傑作が個人的な意図によって制作されるのではなく、むしろ個人的な意図が解消されるような内的表現を高く評価している。これはマラルメ自身が自らの詩作を通じて得られた見解と考えるべきだろう。しかしこの方法は、単に感情を吐露すればよいというものではない。こうした「自己分離」が「多くの局面」を経て獲得されると述べられているように、こうした制作方法は特殊な訓練を経てはじめて身に付けることができるものなのだと考えられよう。詩的靈感に任せた詩作を否定し、意図を凝らした詩作を求めてきたマラルメも、すべてが意図的に仕上げられるわけではなく、詩の素養を身につけたうえで特殊な境地に到達することが求められるようになるのである。個人的な直観や偶然的な要素を詩作の過程から排除することは詩人にとって困難なのであるが、訓練を経てそれが実践できるようになったとき、美的効果に優れた作品が、個人の意図を越え、必然的に生じるというわけであ

る。

ただし先の引用文では「非個人的な抽象作用」という語に「意志によってのみ導かれる」という修飾句が付いていることも看過できない。ここでは個人的な制作意図を捨てた果てに、もはや個人のものとは言えぬ「意志」が働いていることを認めているのである。この点では、制作意図を越えたイマジネーションを「諸能力の女王」と人格化してみせたボードレールとも通底すると言えるかもしれない。つまり問題は、当初の制作意図を越えた成果をもたらす主体をいかに解釈するかであり、(一) あくまでも作者個人とするのか(ポー)、(二) 作者を通じて作用する何ものかとするのか(ボードレール、およびマラルメの「印象主義者たちとエドゥアール・マネ」、(三) 作者を離れたものとするのか(マラルメの「詩の危機」の逐語的解釈)というとらえ方次第で、作者の個人性が消滅するのかどうかという理解が異なってくるのである。イマジネーションを問題にしないマラルメの場合は、ボードレールよりもいっそう作者の消滅が意識されるようになるのだろう。もちろん「詩の危機」においても実際に念頭に置かれているのが(二)である可能性もある。しかし「印象主義者たちとエドゥアール・マネ」における説明よりもさらに過激な説明となっていることは、認めざるをえないのではないだろうか。その程度差が問題なのである。

第四章 ボードレールの制作論の余波

マラルメが独自の詩作を追求する一方で、ボードレールの制作論は、その後の芸術に多大な影響を及ぼすことになる。たとえばサミュエル・ビング(Samuel Bing, 1838-1905)が企画した一連の日本美術評『芸術の日本』(*Le Japon*

artistique, mai 1888-avril 1891) 所収の一八八九年一月に発行された葛飾北斎論 (“La «Manga» de Hokusai,” janvier 1889) に注目してみよう。筆者のアリ・ルナン (Ary Renan, 1857-1900) は、北斎が写実的な描写に巧みなことも認めたいうえで、次のように述べている。

北斎は夢や幻影、悪夢を描いた。阿片はこの想起とは無関係である。我々は『漫画』のあちらこちらであまりにも奇妙な絵画に出くわすので、もし日本人の気質について知らなければ、それらを混乱したイマジネーションによる淡い記憶のせいにしてしまうことだろう。激しく動揺する脳髓に対して酩酊が啓示するあらゆるものが、毒気に刺激された瞳孔に対して紫煙が与えうるあらゆるものが、あらゆる超自然的陶醉が、そしてクインシーやポー、我らがボードレールが番人に指定されたあらゆる《人工楽園》が、狂的な渦巻となり、魅惑に満ち、恐怖を詰め込んで繰り広げられるのだ。英文学や仏文学の最も先進的な一派が自分たちだけ瞥見したと信ずる《彼岸》の夢やノスタルジックな夢幻の造形的実現が、極東の芸術家のもとに見出されるといふことは、注目すべきことではないだろうか。お尋ねしたいが、非現実の世界へ、いかなれば暗示された世界へと同様の旅を推し進めたヨーロッパの芸術家はどのくらいいるのだろうか。(Renan, 110-111)

ここでは一部の北斎漫画に見られる夢のような世界が、阿片の服用に際して知覚される世界にたとえられ、(北斎自身が阿片を服用することはないもの) 実際に北斎がそのような世界を自ら見たうえでそれを作品化したという理解が示されている。そしてその世界が「超自然的 (sumature)」と呼ばれ、それを描く西洋の作家としてポーや、『人

【楽園】(*Les paradis artificiels*, 1860) という薬物体験記まで書いたボードレール、そして『阿片常用者の告白』(*Confessions of an English Opium-Eater*, 1821) という手記で知られるクインシー (Thomas De Quincey, 1785-1859) が挙げられているのである。

日本人のわれわれから見てこのルナンの北斎論は、かなりの外れであるように思われよう。ルナンが具体的にどのような図像について言及しているのか明らかではないが、おそらく実際の北斎は妖怪画など何らかの図像的伝統に基づいていたのだろう。だが西洋人にとっては、自分たちの伝統からあまりにも逸脱した異様な絵画をおも肯定的に評価するためには、ボードレールの主張を引き合いに出すことが有効だったわけである。また、この文章においても阿片の効果は「狂的な渦巻き」となって繰り広げられる夢想や酩酊であり、身のまわりの個々の事物に対する関心ではない。「超自然的」と呼ばれる対象は、「彼岸」に属するものである。

このように、ここに見られるボードレール像は、あくまでも主として万博評から抽出され、再構成された虚像にすぎない。つまりルナンの示すボードレール像は、万博評以外にも様々な美術批評を書いたボードレール自身ではなく、また万博評における彼の見解を正確に反映させたものでもない。そうした俗流ボードレール解釈が、こうした非伝統的ないし非西洋的で異様な絵画を受け入れる際の誘い水の役割を果たしているわけである。いずれにせよ阿片あるいはその他の働きで陶醉した作者によって超自然的な作品が表現されるという制作観が、ボードレールの名の下で語られているのである。

一八八六年九月一八日のモレアス (Jean Moréas, 1856-1910) の「象徴主義宣言」(『フィガロ・リテレル』 [*Figaro Littéraire*]) では、ボードレールとマラルメが象徴主義運動の先駆者として名指されており⁶⁾、彼らの影響が一つの

芸術運動に結実されていくことが理解できる。またマラルメなどと間近に接する機会のあったアーサー・シモンズ (Arthur William Symons, 1865-1945) は、『象徴主義の文学運動』(The Symbolist Movement in Literature) 初版本 (1899) の冒頭をジュエラル・ネルヴァル (Gérard de Nerval, 1808-1855) についての紹介で始めており、その中でネルヴァルが暗示的な言葉を用いていることを指摘し (Symons, 91-92) 次のように述べている。

ジュエラルは自然全体の感覚的な統一を確信していたので、他の人たちが相違だけを見るところに、彼は類似性を探し出すことができた。馴染みにくく明らかに異質のものどうしをひとまとめにし、彼の詩の中で我々にはあまりにも奇妙に思えるものどうしをひとまとめにしたということは、おそらく不幸にも我々には見えないものを見ているということだろう。(中略) そして彼の内なる狂気はあたかも稲光のように、隔たった相異なる諸事象の隠れた連鎖を照らし出すのである。おそらくそれは、意図的に幻想が産出されるハシーシユや阿片、その他の薬物の人工的な刺激によって、新しいと同時に驚くべき、おそらくは真実すぎる諸事象の光景が得られるのと同か同じようなやり方によるのであり、それは魂がそれ固有の魔術の危険な輪の中で安らぎ、手元の闇から立ち現れ、そこから闇へと流れゆくパノラマのほうを見やるのと同じようなやり方によるのである。(92-93)

ここではボードレールの名が引き合いに出されていないが、ボードレールのイマジネーション論をふまえた表現であることは明らかである。ここで作者は意図的に薬物を服用するかもしれないが、作品世界を生み出すのは刺激に反応して自ずから生じる幻想であり、作者はその「内なる狂気」に制作を委ねることになるのである。

作者の意志的な「創造」ではなく、無意識的な内奥の表出が求められる傾向が、シュルレアリスムの自動筆記などに受け継がれていくことは、詳説する必要もないだろう。「シュルレアリスム (surrealism)」という名称の初出となる一九一七年三月のアポリネール (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) によるデルメ宛の書簡では、その名称がこれまで使われてきた「超自然主義 (sumaturalisme)」よりも使いやすいたらうと述べられるなど (Apollinaire, 886)、『ボードレールを意識した発言を見ることが出来る』¹⁰⁾。「甘美な死骸」のような言語遊戯や、カラージュやアサンブラージュといった造形技法がボードレールのイマジネーション論の延長線上にあることも明らかであり、詩と美術とが結びついてその伝統を継承していることは否定できない。もちろんその余波は、フランス一国にはとどまらない。理性的な制作意図からの解放という偏執的な嗜好は、その後もアクション・ペインティング、レディ・メイド、アール・ブリュットなど、現代芸術として各国の多様な形式のもとで追求されていくことになるのである。

第五章 芸術運動を取り巻く批評

こうした芸術運動の展開は、その周囲の人々の芸術観にも影響を及ぼさざるを得ない。先に見た北斎評のように、作品制作が一種の狂気に基づくものとする芸術理解が広まっていくのである。もちろん作品制作を狂気と近づけて考える考え方は古来からあるが、それと大きく異なるのは、先に見たルナンによる北斎評がそうであったように、一九世紀後半以降の芸術における狂気が神的憑依とは無縁だということである。たとえば一八七四年の第一回印象派展を対話形式で紹介したルロワ (Louis Leroy, 1812-1885) は、対話者のうちの一人が、展覧会の作品がどれもあまりに粗

い筆致で描かれていることに憤慨しているうちに狂気に陥り、それらの作品を肯定的に評価できるようになるという揶揄的なストーリーでもって、印象主義の作品を酷評している (Teyry, 25-26)。これは印象主義の作品のような描き方は狂気の産物であり、馬鹿げた代物だというメッセージである。あるいはまた周知のように、ゾラの小説『制作』(L'œuvre, 1886) 末尾でも、具象性が崩れるまでに油絵作品を繰り返し塗り返しているうちに発狂していく主人公が効果的に描かれている。個物の融解する絵画を描くということが狂的な思考に基づいているという理解は、当時の人々に広く共感しやすかったのだろう。そもそもイマジネーションを駆使して天上の美を描くことが具象性からの乖離という側面をもっていた以上、これもまた当然の帰結なのかもしれない。

しかしこうした絵画観は、単なる一般人の感性にのみ即したものではない。神経病理学者としての顔もつノルダウ (Max Simon Nordau, 1849-1923) は、当時の西洋文化を頹廢したものとして批判した有名な『頹廢論』(Die Entartung, 1892) において、具象性の弱い絵画をヒステリーの症例として診断している。

印象主義者、点描家ないしモザイク師、振顫家ないしチラチラ画家、咆哮する色彩家、臃げでかすかな色彩家といった新しい画家たちの奇妙なやり口は、頹廢者やヒステリー患者の視覚障害に関するシャルコー派の研究について留意するなら、ただちに我々にもわかりやすくなる。自分が正直であり、自ら見るままに自然を再現していると請け合うその画家たちは、嘘をついていない。眼震つまり眼球の震動を病むその変質者たちは、実際、世界の外観を震え、落ち着かず、確固たる輪郭もないように知覚するのである。(Nordau, 51)

つまり描かれる作品の具象性の弱さは画家の眼球の震動によって生じたものであり、その異常さを画家は自覚さえしていないようだが、それは単なる眼球の異常ではなく、心因性の症状だと、ここでノルダウは指摘している。精神的な病理を一八八〇年代から九〇年代の西洋文化全体に見出す傾向は、ノルダウのみならず当時の様々な批評家に見られたという¹⁸⁸。この文明病は、産業と科学の発達によって急変した都市生活に由来するとしばしば見なされ、特に感覺的刺激の連続が人々の神経を病むのだと考えられたようであるが¹⁸⁹ (129-133)、その症状がこの時代の芸術に現れているというわけである。

ノルダウが名を挙げているシャルコー (Jean-Martin Charcot, 1825-93) も、当時を代表する神経病理学者である。彼は、ヒステリーが子宮ではなく脳の異常による病気であり、女性特有の疾患ではないことを明らかにしたブリックエ (Pierre Briquet, 1796-1881) の業績を継承し、その研究と治療を発展させた人物だという¹⁹⁰。ノルダウはこのシャルコーのもとで学んだ経験があり¹⁹¹、そこで得たヒステリーの知識をここで絵画批評に応用したのだといえよう¹⁹²。こうした批評を重ね、世紀末的な文化現象を病的なものと診断するノルダウの主張の妥当性はともかく、新しい絵画が異常な精神の産物として理解されがちだった状況が確認できるだろう。

もちろん美術史的観点からノルダウの診断を的外れと見なすことは容易い。だが阿片やハシーシュに耽溺した精神の発露として芸術作品を見る見方はボードレールの絵画論にも見られるのであり、現実を越えつつ古典美に回帰しない観念的世界を描こうとする傾向もまた象徴主義の制作者自身が求めたことでもあった。フロイト心理学に傾倒し、狂気をも作品制作に取り込もうとするシュルレアリスムへの展開を念頭に置くならば、無意識や狂気への接近はむしろ制作者側の要請でもあったのである。したがって医学者から見て異常と思われるものを制作者があえて追求してい

るといふ意味では、ノルダウのような観点から同時代の芸術を批判すれば批判するほど、その芸術運動はいっそう活性化されることにもなるのである。ユイスマンズ (Joris-Karl Huysmans, 1848-1907) の『よかしま』 (*À rebours*, 1884) のようなデカダンの傾向は、こうした風潮と無縁ではあるまい。実際、ネルヴァルやファン・ゴッホ (Vincent Willem van Gogh, 1853-1890) らが世の中で注目されるようになったのも、彼らが精神を煩った制作者であるということに一因があるだろうし、ダリ (Salvador Dalí, 1904-1989) のように一種の狂人を演ずるパフォーマンスもまたこうした傾向から理解できる。二〇世紀半ば以降のオール・ブリュットが芸術として評価されていくに至る背景には、芸術制作者側が積極的に狂気へ接近していったこうした傾向を認めなければならぬだろう。

意図的な制作という側面を矮小化し、個人性にとらわれぬ内面表現として芸術制作を理解しようという観点は、芸術学の領域にも影響を与えていく。その顕著な例として、ドイツのヴォリンガー (Wilhelm Worringer, 1881-1965) の有名な美術論を見ておこう。

周知のようにヴォリンガーは、『抽象と感情移入』 (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) において、具象的な自然描写を追求してきたギリシア美術から近代西洋美術に至る伝統ばかりにとらわれる美術観を批判し、その伝統とは別に「抽象衝動」を表現する美術もあることを強調した。そうした傾向は古代エジプト美術や東方美術、中世ゴシック美術などにおいて現れるのであり、近年でも再び西洋芸術の中に復活してきたという。彼は、「純粹に裝飾的な領域において活動する数少ない原始民族の卓越した芸術的資質」が「自然主義的」な美しか認めない偏狭な視野によって近代に至るまで看過されてきたことを指摘し (Worringer [a], 64) 、次のように近年の西洋芸術の動向を振り返っている。

作品制作における個人性とその解消

我々の芸術史的なまなざしのこうした緩慢な浄化には、日本芸術がそうであるようなきわめて並外れた芸術的現象の発見が、大きな功績をもたらしている。ヨーロッパにおけるジャポニスムは、純粹に形式的な、すなわち我々の美的な基礎感情に訴えかける形象としての芸術の緩慢なりハビリの歴史において、最も重要な段階を示している。そしてジャポニスムは、純粹形式の可能性をただ古典主義的な規範内でのみ見るというありがちな危険とは逆のほうへと、我々を救ったのである。(94-95)

日本人から見ると、日本美術にも少なからず具象性があり、原始民族の抽象的な美術ではないという反論したくもなるだろう。だがその具象的な描写、たとえば浮世絵でさえ、陰影や遠近法といった伝統的な西洋絵画の基本的要素は抽象され、西洋人の目には十分に装飾的だったであろう。ともあれこの文章からは、ヴォリンガーがジャポニスムのうちに抽象性の回復を認めていたことが確認できる。当時の西洋文化においてジャポニスムの流行が文化変容の契機としてとらえられていたことが、あらためて確認できよう。しかしヴォリンガーにとって、抽象表現への接近が具体的にどの作家によって、どのようになされたかという芸術運動については考察すべき問題とはならず、人間がもともと「抽象衝動」をもち、それが自然主義的伝統の弱いところに現れるという原理的な説明に終始する。美学の盛んなドイツでは、具体的な制作現場の声を聞くことなく普遍的原理を想定し、演繹的に個々の芸術現象を説明しようとする傾向がもともと強いが、人間一般の「衝動」に制作原理を求める一方で制作現場での制作論には無関心なヴォリンガーの考え方にも、そうした傾向を認めることができるだろう。

個人的な制作意志を尊重しないこうした見解は、抽象衝動に「自己放棄」という側面を見出す彼の芸術観とも通底

しよう(36)。ヴォリンガーによれば、自然主義的な芸術制作においてさえ、自然対象に感情移入して制作者が自己を外的対象の形態に溶け込ませることに「自己放棄」の契機が含まれるのであり(36-37)、ましてや自然物の形象をもたぬ芸術を制作する抽象衝動においては、なおさら個人的な制作意図など介入する余地もないのである。そもそも彼がリーゲル(Alois Riegl, 1858-1905)の説く「芸術意志(Kunstwollen)」を「衝動(Drang)」と読み替え、作品制作が非人称的・無意識的な心の働きの基づくとしたことも、こうした芸術観に基づくのだと考えられよう。

この抽象衝動が「東方の文化民族」に保たれている理由を、ヴォリンガーは次のように述べている。

合理主義的な意味での発展に対してより深い世界直観で迎え撃つ東方の文化民族だけが、すなわちそしていつも世界の外的現象の内にもただマヤーのきらめくヴェールしか見ない彼らだけが、あらゆる生命現象のほかない錯綜を意識し続けており、どのような世界像のあらゆる知的な外的支配も、それについて彼らを欺くことはできなかつた。(28)

世界の外的現象をマヤー(幻影)のヴェールと見なす主張は、すぐ後に引用されるヨーペンハウアー(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)の主張をふまえたものであり(30)、明らかに仏教をも含むインド的な世界観である。個物の实在性を否定する認識が非人称的・無意識的表現と関連するものとされるのも、やはりヨーペンハウアーの影響だろう。ヴォリンガーはその章に付けた注釈の中で、シヨーペンハウアーの『意志と表象としての世界』(*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819)第三卷で展開された美学思想にふれ、個性から脱した美的直観の主張が自らの抽

象衝動論と類似していることを指摘している(149-150)。ヴォリンガーに消化された仏教的な世界観はこのショーペンハウアーに由来するのだろうが、その思想が当時の新しい芸術観を自分なりに理論化する際に有効利用されるのである。

仏教的世界観をも視野に入れたこうした考察は、ジャポニスムについてもより深い考察を促すだろう。周知のように西洋の伝統的な絵画では、主たる描写対象がフレームをはみ出さないように配置され、遠近法や明暗法によってそれら個物が再現され、そこに固有色が塗られてきた。ところが浮世絵をはじめとする日本の伝統的な絵画では、主たる描写対象がフレームからはみ出すような大胆な構図を避けることもなく、色と色との相対的な効果で色面を構成し、例えば木の幹を藍色で塗るなど、西洋の伝統では考えられないような作品を生み出してきた。これは個々の事物の個性性を西洋ほど明確に意識しない日本人の感覚に由来すると考えることができるし、それが仏教を受け入れてきた文化に根ざしていることも、想像に難くない。そうであれば西洋絵画の抽象化に一役買った日本の絵画は、個を個たらしめるアイデアや物自体などの実在を信じてきた西洋の世界観まで揺るがす力をもっていた可能性もあったと考えることさえできるのではないだろうか。そうした個性性への不信が、自らの個性性への不信へと重なり、個性性を越えたものが注目されるようになるのである²³。

ただし先述の通りヴォリンガーはそうした芸術観を単に東洋や近年の新しい芸術観に限定するのではなく、西洋の中でも潜在的に持続してきた普遍的な傾向として位置づけようとしていた。三年後の『ゴシック美術形式論』(Form-problem der Gotik, 1911)では、この抽象衝動の成果としてゴシック美術が論じられ、北方装飾について次のように述べられている。

現実世界にさいなまれ、自然性から閉め出され、それ（北方装飾）は超現実、超感覚の世界を目指す。自らを超越するためには、諸感覚の混迷を必要とする。ただ酩酊のうちにおいてのみ、永遠の戦慄を感じるのだ。この崇高なヒステリーこそ、とりわけゴシック現象特徴を示すものなのだ。（Worringer [b], 50）

この著作でもヴォリンガーは抽象衝動の非歴史性を主張し、ゴシック的なものが中世ヨーロッパに限定されないことも強調している（27頁）。しかしながら、ここに執筆当時の新しい芸術観が反映されていることは否定できないだろう。古典主義を克服した芸術が陶酔やヒステリーによって制作されるなら、同じ原理によって制作されたゴシック芸術もまた同じように制作されるだろうというわけである²⁴。ヴォリンガーはその根柢を何も示してはいないが、一時代の芸術の動向を普遍化してとらえようとするヴォリンガーなりの姿勢がここに顕著に示されているといえよう。

こうした芸術理解は、個々の作者の意図というものを看過するものである。しかしそれに対して作者自身もまた意図を越えた無意識の表出を求めるのであれば、ヴォリンガーの考え方が妥当であるかのようにも見えるだろう。意図を越えた無意識的なものの反映を作品から読み取ろうとする精神分析的解釈や、作者の意図を読み取ろうとする誤り（intentional fallacy）を指摘した新批評（new criticism）、受容理論ないし読者反応理論が次々と提唱されたことも、作者自身が制作における個性の解消を求める傾向の裏返しといえよう。

明確な意味の伝達を求めず、現世から離れた神秘的な世界を象徴的に示そうという象徴主義以来の傾向は、享受者の側の解釈に委ねる側面を必然的にもつ。その結果、思わせぶりの刺激物を制作しさえすればあとは享受者が自らの夢でその欠を埋めるだろうという、安易な制作態度をも許容することになる。すなわち明確な意味の欠如を作品の

深さとして享受してもらい、ひいてはそれが制作者の側の深さでもあると思われようとする制作方法が蔓延することにもなるのである。こうした傾向は多くの現代アートにおいても妥当しよう。徹底して意図的な制作から身を引き、意図を越えた「深さ」に頼るこうした姿勢こそ、「作者の死」をもたらしたと言えるのではないだろうか。

結 び

本稿では、個人性に基づくポールの制作論が、ボードレールやマラルメによっていかんして変容していったのかについて考察した。ポールは身体の死によっても個人性は失われまいという独自の思想に基づき、その死後の存在に享受される「天上の美」に近く、かつ現世的な関心をも満たすような作品を求め、イメージションによってそうした作品を制作することを求めていた。そのイメージションには作者の意図を越えた成果を出すことを求められるのだが、それはあくまでも作者個人の職掌を越えることは考えられなかった。これに対しボードレールは、ポールからのイメージション論を継承しつつ、作者の意図を越えるその働きが意識的・理性的な思考の根源にある内奥を発露させるものと考え、そのイメージションが作品制作の主導権をもつことを求めた。これによりポールのような天上の美への志向性は薄れ、創造性よりも内面の自動的な表出へと制作観がすり替えられたとも言えよう。他方マラルメは、作意を凝らして作品を制作しつつ最終的には作家としての個人性を脱却することを積極的に肯定している。詩人が制作に対して傍観者になるという「詩人の消滅」は、諸々の語がおさまるべきところにおさまるといふ事態として理解できよう。だがそれにとどまらず、マラルメは絵画制作に関しても作家の個人性の消滅を高く評価しており、ボードレール

ルとともに世紀末の詩や絵画領域で広く認められることになるのである。

この個人性の消滅は、(しばしば狂的な)無意識の発露として理解される側面があった。それは理性的な意識が退けられ、自分でも統御できないなにかが制作の主導権をとるという理解であろう。またそうした制作への移行は、作品が具象性を失うという現象と密接に結びついていた。すなわち理性的な個人の思考が個々の事物を明確に弁別するのに対し、その理性の後退は作品の具象性の解消を促すというわけである。それを病理と捉えるにせよ抽象衝動と捉えるにせよ、西洋芸術はそれまで閉ざされていた「無意識的なもの」の開放に新たな作品制作の可能性を見出し、現代に至るまでこれを推し進めてきたといえるのではないだろうか。

しかしボードレールやマラルメにおいて、意図を越える成果を挙げるためには、その前提として「訓練」や「熟練」が不可欠だと考えられていたことも看過すべきではない。その「訓練」ないし「熟練」の必要性が、それ以後は次第に重視されなくなっているのではないだろうか。そこで行き着くのは作意の否定であり、作者の消滅である。これは制作論としては致命的な結末だといえよう。そしてこうした作者の自殺行為こそが、美学の領域において囁かれている「芸術の終焉」の主原因なのではないだろうか。

二〇世紀の代表的な芸術終焉論であるダンター (Arthur Coleman Danto, 1924-2013) の『芸術の終焉のあと』(After the End of History, 1997) は、⁴⁶⁾ 芸術史を大きく「模倣の時代」、「イデオロギーの時代」、「ポスト・ヒストリカルな時代」に分ける。⁴⁷⁾ そして芸術家がイデオロギーやナラティブによって他者の芸術と競い合う近代以降の時代を経て、あらゆるものが芸術作品たりうる時代が一九六四年頃から始まったという。⁴⁸⁾ もちろんそれ以降の現代において芸術活動がなくなっただけではないのだが、芸術とはこうあるべきという制限が消滅したことによって、それまでの芸術

が歴史的な終焉を迎えるに至ったというわけである¹⁰⁾。ダントーによれば、この芸術の終焉の原因は「イデオロギーの時代」に「芸術とはなにか」という究極の問いが生じ、答えのないその哲学的な問いが、芸術を芸術たらしめる根柢を失わせたことだという¹¹⁾。本稿に即して言えば、ポーやボードレル、マルルメにおいては、詩や芸術がいかにあるべきか、それぞれが明確な論を展開していたと言える。だが制作意図を越えることを求めるその制作論は作意の希薄化を促すこととなり、「イデオロギーの時代」を終焉に追い込むことになるのである。

芸術が終焉を迎えたという一九六〇年代が、バルトの「作者の死」発表年と時期が近いことは注目する。この時期は、絵画や詩を含むシュルレアリスム運動が二〇世紀半ばで緩やかな終焉を迎え、芸術運動が細分化し、それゆえシュルレアリスムに匹敵するほどの大きな芸術運動が成り立たなくなってきた時期である。そこには時代の空気として、ある種の閉塞感が漂っていたのだろうし、その主張が今でも一定の評価を受けているのは、現在においてもそれなりの説得力をもっているからだろう。実際現代のアーティストはどのような作品を制作しても良いという自由をもちつつ、何を制作しても以前の芸術ほど話題にならないという状況にあり、こうした状況を「芸術の終焉」と呼ぶとすれば、たしかに芸術は終焉を迎えたのだといえよう。だが芸術の終焉の主たる理由は、「作者の死」に至る過程、すなわち作品制作における作者の個人性の解消や作意の希薄化にこそ求められるべきであるように思われる。

注

- (1) 拙稿「ポーの『構成の哲学』について」、『文芸学研究』第四号、文芸学研究会、二〇〇一年、一六一―五〇頁参照。
- (2) ポーのイマジネーション論に関しては、すでにいくつかの拙稿で詳細に論じている。拙稿「ポーとボードレルにおけるイマジネーション概念」、『美学』第四八巻第三号（一九九一年一月）、一三一―一四頁。「ポーにおける詩

- 「的イマジネーション論の変遷」、『文芸学研究』第一号、文芸学研究会、一九九八年、七二―九五頁。」「ポーにおける仮説形成的イマジネーション論」、『文芸学研究』第三号、文芸学研究会、二〇〇〇年、一一―三三頁参照。
- (3) 本文中で紹介する作品の他、ポーは「エイロスとカルミオンとの会話」(『The Conversation of Eros and Charmion.』1839)、『モノスとウナとの対話」(『The Colloquy of Monos and Una.』1841)、『言葉の力」(『The Power of Words.』1845)とった短編小説で、人間が死後に天使に生まれ変わることを示唆している。
- (4) ポーは推論形式として正当なものとして当時認められていた演繹法とも帰納法とも異なるものとして、イマジネーションによる推論というものを構想していた。「哲学的方法」の外にあるというのは、そうした事情をふまえたものだろう。前掲拙稿「ポーにおける仮説形成的イマジネーション論」参照。
- (5) イマジネーションを「王」ではなく「女王」とするのは、フランス語の *faculté* や *imagination* が女性名詞であることに起因するだろう。
- (6) この言葉はドラクロワ自身のテクストからも確認できる (Delacroix, 65-66)。
- (7) この主張はボードレールの「エドガー・ポーに関する新たな覚書」でもほぼ逐語的に繰り返される (334)。だがボードレールが自分の考えとしてイマジネーションについて論じる際には、こうした天上の美への志向性はほとんど失われてしまう。
- (8) 詳細は拙稿「ボードレールにおける詩画比較論——ポーからの思想的影響を中心に」、『文芸学研究』第二号、文芸学研究会、一九九九年、七四―一〇二頁参照。
- (9) 原文では「フォン・ウエバーの最後のワルツ (The last waltz of Von Weber)」(III, 283) とある。しかしこの曲は実際にはウエバーの作品ではなく、ライシガー (Karl Gottlieb Reissiger, 1798-1859) が作曲したものである。マボットによれば、ウエバーは、ロンドンにおける演奏会のために友人のライシガーからこの曲の楽譜を受け取った後、まもなく急死してしまったという。その後、この曲がウエバーの遺作だと誤解され、公表されてしまったのである (Poe [b], II, 418)。
- (10) この箇所は、ポー自身の思想の変遷について考察するうえで興味深い問題をはらんでいる。ここで朗唱される詩は「興奮しうわずった病的な観念性 (ideality)」を表現した作品の一つとされているが (282)、『さらに作品の語り手はその詩が表面上の意味のみならず、「その意味の下位的ないし神秘的な流れ (the under or mystic current of its meaning)」をそなえていることを指摘している (284)。このような詩のとらえ方は、「ideality」の実現を重視した三年前のポーのドレイク・ハレック評

作品制作における個性とその解消

作品制作における個人性とその解消

- と、翌年の『アルシフロン』評との間の過渡的段階を示すものといえよう（ただしここでの「ideality」は骨相学用語としての性格を強くもっているので、「観念性」ではなく「理想性」と訳すべきだろう）。しかしこの二つの詩論において、「ideality」に到達する能力ないし意味の底流を描く能力は「イマジネーション」とされており、この「アッシュャー家の崩壊」で述べられているように「ファンシー」に基づくわけではない。いずれにせよ、ポーの思想がまだ未整理な段階の記述だといえる。前掲拙稿「ポーにおける詩的イマジネーション論の変遷」参照。
- (11) ポーのマラルメへの影響に関しては、拙稿「印象主義の『印象』とは何か」、「美学芸術学」第二一号、美学芸術学会、二〇〇六年、一一―一五頁参照。
- (12) 一八六四年二月七日（？）付、カザリス (Henri Cazalis, 1840-1909) 宛書簡 (Mallarmé [a], 160-163)。
- (13) 同年一〇月三〇日付、カザリス宛書簡 (206)。
- (14) マラルメも一八七四年には、筆致の粗さ（具象性の弱さ）ゆえにサロンから落選したマネの油彩画を擁護している (Mallarmé [b], 410-415)。そこでの論法がポーの構成の哲学に依拠していることについても、前掲拙稿「印象主義の『印象』とは何か」参照。
- (15) 一八六七年の五月一四日付のカザリス宛書簡では、次のような言葉も確認できる。「僕はいまや非個人的 (impersonnel) であり、君の知っていたステファヌではない——『精神の宇宙』がもっているひとつの性向、すなわち僕であったものを通じて、自己を見、自己を展開させる一つの性向なのだ」(343)。後に、一八九三年に火曜会にホイスラーが訪れ、作品構想が作者から離れる「非個人的」な状態となることを求めていたという証言もある (ゴードン・ミラン「マラルメの火曜会——神話と現実」柏倉康夫訳、行路社、二〇一二年、九八頁)。こうした制作方法論がマラルメの周辺で話題になっていたのである。紙媒体の原文が見当たらず、<http://www.berliol.net/chrono/chr1886a.htm> を参照した。
- (16) この影響関係の詳細については、拙稿「ボードレールのバリ万博評と近代芸術への影響について」、「文芸学研究」第一六号、文芸学研究会、二〇一二年、一六―三七頁参照。
- (17) デボラ・シルヴァーマン『オール・ヌーヴォー——フランス世紀末と「裝飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、一九九九年、二二九―一三四頁。
- (18) 前掲書一二九―一三三頁。

- (20) 江口重幸『シャルコー——力動精神医学と神経病学の歴史を遡る』勉誠出版、二〇〇七年、二二—二三、五九—六〇頁。
- (21) 前掲『アール・ヌーヴォー——フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』一—三頁。
- (22) フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) もまた、一八八五年から八六年までのパリ留学の際、シャルコーのヒステリー研究に接している。それまでヒステリーを器質的な神経疾患と考えていたフロイトは、これを神経病理学の対象とする考えを受け入れ、この留学期間中に性欲と無意識とに関するまったく新しい理論を生み出すようになったという(前掲書一三五頁)。フロイトの心理学がシュルレアリスムに思想的影響を与えたことはよく知られているが、むしろフロイト心理学がこうした芸術思潮と同じ基盤から生まれたのだと考えたほうが、より適切であろう。
- (23) 本稿では言及する余裕がないが、仏教が思想的に浸透した日本中世において、描写対象の個性や個性の問題が歌論のレベルで議論されている。拙稿「藤原定家の『歌づくり』と『歌詠み』について——創造と表現との相違」、『待兼山論叢』第二九号美学篇、大阪大学文学会、一九九五年、二七—四七頁参照。ここにポーやボードレール、マラルメの詩論にきわめて似通った主張を見ることができよう。ジャポニスムについて考察する際、そうした中世的思索を経た時代の所産として、ジャポニスムへ影響を与えた江戸文化を捉える視点が必要だろう。
- (24) 興味深いのは、こうした陶酔やヒステリーが精神の病理として批判的に論じられず、むしろ民族に共有された無意識的な衝動を根源的なものとして肯定的に語られることである。個人的な意志や理性的な思考を抑制し、民族的な根源性の発露を情熱的に求めるこうした傾向は、この時期の表現主義を支える理論ともなるが、同時に、二〇世紀前半にかけてドイツで勢いを伸ばす民族主義を学問的ないし芸術的観点から鼓舞するものとなる。理性的な制作意図からの解放という制作論の問題は、こうした社会的問題とも不可分なのである。
- (25) アーサー・C・ダントー『芸術の終焉のあと——現代芸術と歴史の境界』山田忠彰監訳、河合大介・原友昭・糸和沙訳、三元社、二〇一七年、八九頁。
- (26) Ibid.
- (27) 前掲書九〇頁。
- (28) 前掲書八九頁。

作品制作における個性とその解消

作品制作における個人性とその解消

原典（および邦訳：ただし表記の統一性のため、訳文はすべて拙訳を試みた）

Apollinaire, Guillaume : *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, v. 4, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, André Balland et Jacques Lecat, 1966.

Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t.2, 1976（『ボードレール全集』阿部良雄訳、全六巻、筑摩書房、一九八三—一九九三年）。

Delacroix, Eugène : *Études Esthétiques*, écrits 1, Éditions du Sandre, 2006（『ドラクロア』『藝術論』植村鷹千代訳、創元社、一九三九年）。

Leroy, Louis : “L'Exposition des impressionnistes,” *Le Charivari*, 1874 (*The New Painting Impressionism 1874-1886, Documentation*, vol. 1 : Reviews, Ruth Berson, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, pp.25-26)（『ジャン・ルノワール』『わが父ルノワール』粟津則雄訳、みすず書房、一五七—一六一頁に全文掲載されている）。

Mallarmé, Stéphane (a) : *Correspondance complète 1862-1871 ; suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Collection Folio classique, Gallimard, 1995.

—— (b) : *Œuvres complètes II*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003（『a』b共通の『マラルメ全集』（全五巻）松室三郎・菅野昭正・清水徹・阿部良雄・渡辺守章編集、筑摩書房、一九八九—二〇一〇年）。

Nordau, Max Simon : *Entartung*, Berlin NW, 1893（『現代の墮落』大日本文明協會、一九一四年（抄訳））。

Poe, Edgar Allan (a) : *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed, James A. Harrison, 17 vols, AMS Press, New York, 1965.

—— (b) : *Collected Works of Edgar Allan Poe*, ed, Thomas Olive Mabbott, 3 vols, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard U. P., 1978（『a』b共通の『ポオ小説全集』一（阿部知二他訳、一九八七年）二（大西尹明他訳、一九八九年）三（田中西二郎他訳、一九八九年）四（丸谷才一他訳、一九八九年）、『ポオ詩と評論』（福永武彦他訳、一九八六年）、創元推理文庫）。

Renan, Ary : “La «Mangua» de Hokusai,” *Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie*, réunis par Samuel Bing, Paris, n°9, 1889 (t.1, pp.107-113)（サミュエル・ビング編集『藝術の日本』大島清次・瀬木慎一・芳賀徹・池上忠治翻訳・監修、美術公論社、一九八一年、一一三—一一九頁）。

- Symons, Arthur : *The Symbolist Movement in Literature*, E. P. Dutton, 1919 (アーサー・シモンズ『象徴主義の文学運動』前川祐一訳、富山房百科文庫、一九九三年).
- Worringer, Wilhelm (a) : *Abstraktion und Einfühlung : ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München : Piper, 1948 (ヴォリンゲル『抽象と感情移入——東洋芸術と西洋芸術』草薙正夫訳、岩波文庫、一九九九年).
- (b) : *Formprobleme der Gotik*. München : Piper, 1911 (ヴォリンガー『ゴシック美術形式論』中野勇訳、文春学藝ライブラリー、文藝春秋、二〇一六年).

