

R・ロシュリッツ「芸術作品の自己同一性」(後篇)

訳・解題 和 泉 涼 一

解題

本稿は、フランスの文学理論家ジェラルド・ジュネット (Gérard Genette 1930～) の大著『内在性と超越性』(『芸術の作品』第一巻、1994年)⁽¹⁾ に対するフランスの哲学者Rainer Rochlitz (1946～2002) による批判論文の全訳の後半である⁽²⁾。ジュネットのこの著作は多方面からさまざまな反響を呼んだが、なかでもロシュリッツの批判論文は、その質において他を凌駕している。ジュネットの著作については日本でも数多く邦訳が刊行されており、またとくに本著作については前篇の「解題」において簡略ながら触れたので、ここでは繰り返さない。

批判者であるロシュリッツはCNRSおよび高等社会科学研究院の教授で、テオドール・アドルノーの影響下にあつてジェルジ・ルカーチ、ユルゲン・ハーバーマス、そしてヴァルター・ベンヤミンの研究・翻訳に多大の貢献をなした哲学および文学の研究者であり、現代美術を中心とする美学研究においても高い評価を得ている⁽³⁾。本年、ロシュリッツが『クリティック』誌に寄稿した四十数篇の論文を三巻にまとめた著作集『批評の核心』⁽⁴⁾ が刊行され、これをめぐって、『ル・マガジヌ・リテレル』誌が彼のために特集記事を組んだ⁽⁵⁾。「近年における文学および美学の思想においてもっとも重要な貢献」をなしたとロシュリッツを称えるこの記事「仲介者ロシュリッツ」によると、美学の領域における彼の位置は、「文学的および芸術的創造行為の普遍的価値の根拠を確立するところの、厳密な意味での美的判断」を求める点にある。したがって彼は、「趣味の主観主義」にも「文化的相対主義」にも反対の立場をとる。他方、ハーバーマスの流儀にしたがって、合理性は公共空間内での言説の交換のプロセスから立ち現われてくる、と考えるのだから、ロシュリッツによれば、「芸術も文学も、それらが有効性の規範と条件ともども書きこまれるコミュニケーションの状況を考慮することなしにはアプローチできない」。すなわち、ある作品の質を判断するための「固定的かつ決定的な基準」が存在しないのは「論争の空間が判断よりも先に存在し、判断を決定している」からで、だからこそ美学は——現代の美学は——そうした「論争の空間」の理論という姿をとることになる。そして、美学はそのような公共性に裏づけられるかぎりにおいて、主観主義と相対主義の恣意性からも救われるのである。

ロヴェールによれば、ロシュリッツが現代美学をめぐって対話の相手とするのは、「現代美学のもっとも偉大な思想家たち」、すなわち「芸術理論の二人の偉大な《経験主義者》」であるアーサー・ダントとネルソン・グッドマンであり、他方では「フランスにおける二人の主観主義者」であるジェラルド・ジュネットとジャン＝マリ・シェフェールである。この顔触れをみるならば、ロシュリッツの美学についての言説の圏域が、ジュネットのそれとほぼ同心円をなすことがみてとれよう。ただしジュネットやグッドマンが個別の作品

についての批評よりも一般理論の構築とその検証に強い関心を示すのに対し、ロシュリッツはあくまでも批評の足場に執着するという相違はある。そのロシュリッツによるジュネットの『内在性と超越性』への批判「芸術作品の自己同一性」の前編の骨子を簡単に振り返るなら、以下のとおりである。

まず、芸術は「判断のみに依拠する」わけではなく「純粹に認知的な分析にも従属する」のだから、「客観化された表意構造としての作品の境位を、そしてそれと同時にその作品の存在様態を事前にきちんと解明しておく」ことはもちろん重要であって、その限りでジュネットの方針は合理的であるといえる。しかしジュネットは「論理的境位の論理と芸術的有効性への願望の論理という二つの論理がどのように分節されるか」についてはあまり関心を示しておらず、芸術作品の「存在論」と「美学（芸術作品の機能の理論ないし作品に対するわれわれの関係の理論）」への分割——換言するならジュネット流の「存在様態」と「機能」への配分については、その妥当性に疑問が生じる。ジュネットは、アーサー・ダント流の考え方、つまり「芸術の理論を《存在論》に帰する」発想も、カント流の考え方、つまり「芸術の理論を《美学》に帰する」発想も、ともに拒絶しているが、そうだとすると彼にとっては、その「存在様態を記述するオブジェの芸術的性格を定義することは不可能となる」のではないか。なぜなら、レディ・メイドの事例からも明らかに、「あらゆる作品を、その芸術的性格から独立して定義しうる機能外的存在を有するオブジェ」とみなすのであれば、「芸術的性格はすでにその時点で、オブジェとのあいだに結ばれた関係にしか起因しない」からだ。また、ジュネットが作品について「存在論的境位」でも「論理的境位」でもない「(存在) 論理的境位」を問題とする点についてはロシュリッツも同意を示しながらも、だからといって芸術作品の「(存在) 論理的境位」を構成するものすべてが「それらの作品の芸術的次元にとって有意であるとは限らない」と指摘する。ロシュリッツの挙げる例——耳鼻咽喉科の医師と詩人は同じ女の耳についてまったく異なる語り方をしうる——は説得的である。

つぎにロシュリッツは、芸術作品の自己同一性をめぐるグッドマンとジュネットの対立をとりあげる。この論争の真の争点が「他筆的作品の観念性の境位」であり、ジュネットによればグッドマン流の「厳密な唯名論はしかじかの作品の同一物の境位については間違っ」ており、「内在的オブジェ、すなわちその顕現のすべてに共通する属性の全体によって余すところなく定義される思考のオブジェの（観念的）存在を想定するほうが、状況を記述するには有効」だとする。しかしロシュリッツに言わせるなら、この考え方はかつてウィトゲンシュタインが異議を申し立てた「独我論」に陥っているのではないか。ロシュリッツは、ジュネットが「観念的」という語を二重の意味で使用していながらそのことに無自覚であると批判する。つまり、他筆的作品の境位、言い換えるなら「ひとつの同一物と全同一物の母型との論理的関係」を意味する限りでは「観念的」という語は妥当であるが、「あたかも母型的作品は純粹に知的な《存在》を有しているかのように、非物質的で非可感的という意味」でも使用されていることを指摘する。ロシュリッツによれば、グッドマンの「即語の同一性」のほうが、「制御可能な現実と結びつき、かつ他筆的作品を純粹の思考のオブジェにしないという利点」のゆえにより合理的なのである。

以下、ロシュリッツの批判は、テキストと作品の関係、概念的還元、芸術的象徴をめぐっ

てさらに深化してゆく。

- (1) Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, Immanence et Transcendance*, Éd. du Seuil, Paris, 1994. なお、第二巻『美的関係』は1997年に刊行された (*L'Œuvre de l'art, Relation esthétique*, Éd. du Seuil, Paris, 1997)。
- (2) 前半は茨城キリスト教大学言語文化研究所紀要第17号（2011年7月）に掲載。
- (3) ロシュリッツの主要著作は以下の通り。邦訳はまだない。
Le Désenchantement de l'art, Gallimard, 1992.
Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature, La Lettre volée, 2003.
Subversion et subvention, Gallimard, 1994.
L'Art au banc d'essai, Gallimard, 1998.
Habermas : L'Usage public de la raison, PUF, 2002.
- (4) *Le Vif de la critique*, éd. La Lettre volée, 2010 (1. *Walter Benjamin* ; 2. *Esthétique et philosophie de l'art* ; 3. *Philosophie contemporaine*).
- (5) Maxime Rovere, « *Rochlitz, l'intercesseur* », *Le Magazine littéraire*, no.509, juin 2011.

芸術作品の自己同一性（後編）

※原著における強調は訳文では太字であらわした。

※頁数は上記ジュネットの著作のそれを示す。

Ⅲ テキストから作品へ

ジュネットがグッドマンに対しておこなった別の批判の方が、もっと妥当である。つまり、ある人為物のテキストの不変的同一性と、作品としてのその機能的境位とを区別していないのではないか、という批判だ。この相違は、内在的オブジェと顕現との区別とは無関係であるが、ジュネットの用語法によれば、それはオブジェと機能の区別に関係する。それゆえ、ここにおいてわれわれは、作品に対する「関係」の領域へと——あるいは、それがテキストの全体性のなかで方向づけられた選択をおこなう限りにおいて「超越性」に属する受容の領域へと、足を踏み入れることになる。

ところで、ジュネットがグッドマンに対して何を批難しているかという点、それは、われわれの相手にする作品はそのテキストと同一である、とグッドマンが考えている点にある。ジュネットによれば、グッドマンの論点はこういうことだ——「つまり、われわれがアクセスするのは決して世界ではなく、常に世界のいくつかのヴァージョン（可変的な）にすぎない。その一方でわれわれは、テキストの可変的な解釈ではなくまさにテキストそれ自体に、つまりその統辞論的同一性によって網羅的かつ安定的に定義されるテキストそのものに、アクセスするのである。そして、文学作品はそれ自身が排他的かつ網羅的にそのテキストによって定義されるのだから、われわれは現実的かつ絶対的に作品にアクセス

しているのであって、それゆえ、世界の相対主義的溶解は作品については当てはまらない」(p.269)。さらにジュネットは脚注で以下のように述べる——「私が拒絶するのは、作品をそのテキストに同一視することだ。ゆえにまた、二つの前提——そのうち第一の前提だけが正しい——から引き出されるところの、作品の意味論的（機能的）同一性はそのテキストの統辞論的同一性と同じくらい唯一的であるという結論も、私は斥けるものである。私にとって、作品とはひとつの解釈であり、したがってそれはグッドマン的な意味において、テキストのひとつの《ヴァージョン》にほかならない。そして作品*work*に対するわれわれの関係は、世界*world*に対するわれわれの関係と少なくとも同程度には多様であり変動的なのである」(p.269, n.11)。

「テキスト」というものが、あらゆる象徴的関係を、ゆえにまたあらゆる分節可能な芸術的投企を奪われた内在的オブジェとして理解されるのであれば、「作品」はその「不変の」(p.269, n.11) 構造に、受け手の主観的選択もしくは投影に従属する語の広い意味での「美的」なあらゆる質をもたらずと理解される。それゆえ、どうやら「作品」の「テキスト」はそれらの質のどれひとつとして所有してはおらず、その結果、自筆的か他筆的かを問わず「内在的オブジェ」が一般論として芸術作品とみなされうるように仕向けるもろもろの特徴が、何に存しているのかを自問するのも無理からぬことなのである。フランス語の*table*や三角形のような「観念的個体」が芸術とはみなされ得ないのは、それらが美的機能を有する人為物とはほとんどみなし得ないからにほかならない。けれども、*table*という語、あるいは三角形が、われわれに対し芸術作品として「意図的に」提示されているのだとすれば、われわれとしてはその意図を受け容れなければならないのだろうか？ジュネットは、その通りだという。なぜなら、彼の目からみて意図こそは証拠にほかならないからだ。しかし、われわれとしてはそのような作品の受容に同意しなければならない義理はない。われわれには、そのような作品に興味をもたない自由があるはずだ。これはこれでよいとしても、それでも作品の境位の純粋に機能的な性格からは、また別の帰結が惹き出されてくる。すなわち、ジュネットによれば作品がそこに存するところの解釈は、完全に主観的で相対的なものなのである。美的批評は、完全に確定された内在的オブジェ以外にどんな標識も持たない。作品が作品として、同定可能などんな野心も、定義可能な成功へのどんな野心も所有しない限りにおいて、有能な専門家によって確定された「テキスト」もしくは物理的「オブジェ」だけが、共通の参照基準なのである——解釈は各人の問題なのだから。ところで、解釈はどのような条件のもとで、しかじかの作品の（たんにあるオブジェないし出来事の、とか、あるテキストの、ではなく）解釈なのだろうか？作品として、純粋に関係的な作品は、それゆえ、記述可能ですらないだろう。なぜならそのような記述は、主観的受容の機能的次元へと入りこむことで、ひとつの選択であらざるを得なくなるからだ (p.283)。

しかしながら、別の条りでジュネットは、芸術的解釈の自由を制限しているようにみえる——「われわれは『聖母子像』を（略）風景画としてみることはないし、ジャズをクラシック音楽として聴くこともない。その一方で、詩と散文はしばしば二つの文学《ジャンル》としてよりも、むしろ相異なる二つの《芸術》として扱われるが、これにはいくつかの理由がある。ジャンル意識は（その中身と熱意がどうであれ）純粋に美的な面では関与

性を欠いているとみなしてよい(絵画でも詩でもソナタでも、芸術間の境界はもとより芸術一般の領域をも超越する用語で周知のようにカントが定義した、《同じ》種類の快樂をもたらすことができる)。しかし、本来の意味で芸術的な評価の面では、ジャンル意識を切り捨てることはできない。美的には、腕も頭もない『クニドスのアプロディーテー』をじっと見つめることは、おそらく自足した行為である。ところが芸術的には、この彫刻が切斷されていること、前三世紀ではなく前五世紀にまで遡るということ、フィディアスではなくプラクシテレースの作であること、アルテミスではなくアプロディーテーをあらわしていることを、また、それがオリジナルなのか模刻なのかを、さらに差し当たってはそれが彫刻であるということ、および彫刻とは何であるのかということ、知っておくのはどうでもよいことではない」(p.246)。

これらの説明は、「美的機能を有する人間の生産物」(p.10)という、冒頭で与えられた芸術作品の定義を明確にするものだ——けれども、根本的な問いは未解決のまま残されている。これらの説明はたしかに、ここでは老練な美的知覚として定義されるようにみえる老練な「芸術的」知覚が、オブジェについて、純粹に主観的ではない区別をおこなう限りにおいて、問いを明確にしている。ところがその一方で、これらの説明は、老練な判断が「美的に」主観的で恣意的なままであり、かつ芸術的な次元でのどのような論拠をも考慮に入れない限りにおいて、根本的問いを未解決のまま放置しているのである。

ジュネットが示すように、いくつかの条りでグッドマンはテキストと作品との厳密な区別を支持している。とりわけ、「芸術作品として——つまりそれが行使する象徴的功能に拠ることなしに——機能する」ことが可能なオブジェについて語るときがそうだ。まさにここにおいてわれわれは、芸術の最近のいくつかの形式、とくに「コンセプチュアル・アート」の形式の問題に逢着するのである。この「コンセプチュアル・アート」についてジュネットは、驚くべき解釈を、しかしその概念的な選択に対しては一貫した解釈を提案している。

これらの選択がきわだって相対化されるのは、本書の主張をほとんど任意のものとしかねない以下の条りににおいてである——「その機能が変化する内在的オブジェ、たとえばその意味が変化するテキストは別の作品になる、と主張するのは《真》でも《偽》でもない。それは、結局のところ作品の概念をそういう角度から定義するという選択の帰結なのである」(p.273)。そうした選択の妥当性を「証明する」のはたしかに困難かもしれない。しかし、ここで求められているのはそういうことでもないのだ。妥当性の基準が示され、明確化されるだけでも、われわれは満足するだろう。ところで、ジュネットの概念的選択を通じて明瞭に現れてこないのは、純粹に「関心志向的」な知覚——解釈される作品の内部で構造化するどのようなカウンターバランスにも依拠しない知覚——の、「芸術的」性格なのである。『フィクションとディクション』では、芸術的(「構成的」)性格は、いくつかの慣例的な与件、まさに文学における虚構fictionと語り方dictionの与件に、まだしも結び付けられていた。『芸術の作品』では、芸術は「テキストが機能し始める、すなわち読みの対象となって意味を担い始めるところに始まる。純粹の《統辞論的》オブジェとしてのテキスト(書かれたテキストもしくは口頭のテキスト)は、さまざまな関心志向的条件——そのひとつが《その言語を知っていること》である——のもとに置かれた、作品の潜在的

可能性にほかならない」(p.274)。このような記述は「芸術」的なものはなにも含んでおらず、芸術作品の読みを定義しているわけではない。それは象徴のあらゆる読み当てはまるのだ。グッドマンと同じくジュネットも、ここで象徴一般の了解可能性と機能の条件を定義する。けれども彼は、象徴から芸術作品を区別するものが何であるかは定義しない。「内在的オブジェはそのあるがままのものであり、特性をそのつど《動員》することが異なる作品を構成する」(p.283, n.26)と語る代わりに、音素はそのあるがままのものであり、その特性をそのつど動員することが異なるパロール構成する」と語ることも可能であろう。以下の問いは相変わらず残っているのである——テキストの諸特性のなかで、ある種の機能的選択はそのテキストを作品となし、かつそのようなものとして同定するが、他方でまた別の選択はそのテキストを、教育的文書、実演的な文体練習、個人的覚書、それ自身の目的もしくは商用の目的を有するリサイクルごみ、等々となすことはあっても、芸術作品とすることはしないのだろうか？ 言い換えるならこうだ——妥当な美的読みを区別する基準は存在するのだろうか？ それというのも、それらの読みがどうしても複数的であるとしても、あらゆる読みが同じように妥当であることを保証するものは何もないからだ。美学が確立しえなければならないのは、まさにこうした区別の可能性にほかならない。

IV 他筆的還元^{コンセプチュアル}と概念的な還元

内在的オブジェと美的機能、あるいはテキストと作品とのあいだでジュネットがおこなった冒頭での区別は、グッドマンとダントの仕事に大きく依拠している。彼らはオブジェとその象徴的機能、遺失物と芸術的な陳列ウィンドウのなかでのその機能、大量生産された小便器と『泉』と題され、逆さに展示され、「R・マット」と署名されたオブジェとを区別する。それゆえ、参照様態についてのアメリカ流の理論をヨーロッパの意味論の土壤に移植することが——構造主義的思考と分析哲学との婚姻が——コンセプチュアル・アートの理論へ到達するとしても、なんら驚くには当たらない。これらの作品の「内在的体制」はいくつかの興味深い問題を提起し、ジュネットの提案はじっくり検討するに値する。ジュネットとダントを対立させる論戦においてとりわけ重要なのは、レディ・メイドは彫刻の歴史のなかに分類すべきなのか(ダント)、それともハプニングの歴史のなかに分類すべきなのか(ジュネット、p.155)を知ることだ。この問題への返答の妥当性に応じて、芸術作品の特性は「内在的オブジェ」から独立しているとする、より一般的な主張にも同じようにいくつかの論拠が寄せられるのである。

フッサールのな、というか、ジュネットが自虐的に言うように「疑似＝フッサールのな」(p.103)用語をもう一度遣ってジュネットは、超越論的現象学の概念に頼ろうとする。その構成的操作は「世界の位置」を捨象して純粹意識とその範疇、および意図的オブジェだけを残すことにある。ジュネットはこうして、内在的オブジェとの関係において芸術に影響を与える二つの「還元」を区別する。ひとつは、作品をその唯一の受肉から解放する他筆的還元である。この解放にさいしては、時として「単独のパフォーマンスの代替不可能な味わい」(p.255)を失うという代償を伴うこともある。この第一の還元は、「あるオブジェや出来事を、分析と選別を経たのちに、それが他のひとつもしくは複数のオブジェや出来事と共有する——あるいは共有しうる——特徴へと還元すること」にあり、ここで他の

オブジェや出来事は、他筆の作品の観念的内在性を、いくつかの感知可能な物理的外観のもとに同じように顕現させることをその機能とするのである」(p.103)。ある書物をまずはオリジナル版で、次いで豪華版および文庫版で読み継ぎながらわれわれは、あらゆる美的経験に先立って、問題となるのはその外観から独立した**同じテキスト**であることを確認するのだが、その度ごとにわれわれがおこなっているのが、じつのところ「還元」にほかならないのだ——もっとも、われわれは必ずしも常にそのような検証をおこなっているわけではないことを告白しておかねばならない。書かれた文学の場合、現実的に重要なのは美的な意図を有する操作ではない。紙の質などは文学テキストの同一性とくらべるなら二義的な問題にすぎないことは、読書の文化的前提の一部として承知しているべきことである。歴史的にみるなら、文学における「他筆的還元」は、書かれた文学、とくに印刷本への移行の時期に位置づけるべきで、語り手の声や抑揚から独立して、そしてその聴き手たちの存在からも独立して、作品の同一性を定義するのがそれらの書かれた文学なのだ。音楽と同じく演劇の場合も、「読み」は作品の現実化として、パフォーマンス——演技もしくは演奏——と観客による「受容」とに分解される。

第二の還元については話が変わってくる。それは「概念的」なものであるとして、他筆的還元よりも根本的な還元だ。概念的還元は、たんに作品の顕現に関わって、あらゆる顕現に固有の特徴だけを保存するものではない。それはまた、作品の構造そのものにも関わり、それをひとつの単純な原理に還元するのだ。概念的還元は、作品の概念と物理的顕現との関係を、偶然的なものとするようにみえる。そのような見かけこそは、「コンセプチュアル・アート」の境位と意味をめぐる論争全体の賭金であって、ジュネットはこの論争に、内在的オブジェと美的機能の区別を根拠とする注目すべき示唆を寄せている。コンセプチュアル・アートを論じたこれらのページは、いくつかの点でたしかに非常に興味深い。これは、その定義がいまだ論争の渦中にある芸術形式の本質を明瞭にするための、現代における美学上の論争に介入する稀少な条りのひとつである。これは、「概念的」な作用が「還元」によって宿りえた場所を、芸術作品の非時間的な構造のなかで定義しようとする試みなのだ。したがってそれは、一般的な類型論を求める分類的方法と、歴史的な動き——その可能性をいつの時代にも、あるいは少なくともずっと以前から存在した構造的特徴に「還元する」ことがここでは重要なのだ——との対立にほかならない。

そこで、ジュネットとともにマルセル・デュシャンの『ボトル・ラック』を考えてみよう。そして、これは「コンセプチュアルな」作品であると認めよう。ジュネットはこう書いている——「このようなオブジェについてわれわれは、およそ二通りの仕方で説明することができるが、それらの説明は換喩的にはともかく、まったく同じ意味をもたない。第一の説明の仕方はとりわけアーサー・ダントに見受けられるもので、それによれば、このボトル・ラックは問題の作品を**構成**している、というか、作品はこのボトル・ラックに**存**している。もうひとつの説明のほうが、曖昧ながらもより頻繁に擁護されているが、これによると、この事例ではデュシャンの作品はこの売物としてのボトル・ラックに存するのではなく、これを芸術作品として提示する行為、というかもっと強い言い方をするなら、**身振りgeste**にこそ存するのである」(p.155)。

ジュネットは第一段階として、コンセプチュアルな作品は本質的に「提示すること」に

帰着するという仮説を擁護する。その「美的」特性ともども陳列されたオブジェは、作品（「芸術的な」）を構成するわけではないのだ。アーサー・ダントの考え方もこれと同様であるが、彼はそれにもかかわらずデュシャンの小便器を彫刻とみなして、これを「身振り」やハプニングとは考えない。彼は、じっさいのところ、定義に合致するなら「どんなオブジェでも」十分であろうとする厳密な意味において、レディ・メイドが「コンセプチュアルな」作品であるとは考えないのである（p.158）。これはつまり、ある種の小便器だけがマルセル・デュシャンの署名を有していて、彼の作品の堂々たる代表例として展示されている、ということだ。これは、いくつかの厳密な意味でのコンセプチュアルな作品には当て嵌まらない。たとえばローレンス・ウェイナーによくある言葉による指示——「スタンダードな噴霧器から地面の上にじかにスプレーされた絵画の二分間」（1968）——に帰着する作品がそうだ。同じく、『L.H.O.O.Q.』のオブジェ、もっと一般的にはレディ・メイドのオブジェは、**それ自体においては芸術作品を構成しない**（p.159）と述べることは、この「補助されたレディ・メイド」がそれ自体において芸術作品を構成しないのはある種の理論的な読みの観点からにすぎないという事実を考慮に入れずに、レディ・メイドをコンセプチュアルな作品と同一視することにほかならない。たしかに、この作品の起源にあるデュシャンの行為に、無限数の同一物が存在するわけではない——たとえそれぞれの同一物について、同じことが可能であると言われるとしても（ダ・ヴィンチの同性愛傾向をほのめかすという偶像破壊的なアイディアをもつだけで十分なのだ）。これと反対の主張は、版画は「**それ自体において芸術作品を構成しない**」とする主張とそれほど異なっているわけではない。なぜなら、ほかの刷りをつくり出すことができるのだから。

ジュネットにとって「レディ・メイドはまさに、美的関係のオブジェではないとしても少なくともその**機会**なのである」（p. 160）——この区別はいくつかの理由から興味深い。彼は、「こうした関係のオブジェは展示されたオブジェ自体ではないと主張」している（*ibid.*）。これはつまり、展示されたオブジェが不在のときに、美的関係は「ボトル・ラックを（小便器、等々を）展示する」という**アイディア**とともに確立されることを意味しているのだろうか？このような「知的レディ・メイド」が、厳密な意味でのコンセプチュアルな芸術に——つまり指示を述べるだけで十分であるとする芸術に——近づいていくのは明白であるように思われる。しかし彼はまた、造形芸術を文学に近づけてもいるようだ。というのも文学においては、合致するあらゆる同一物は（その印刷や紙質や装丁がどうであれ）作品の生起なのだから。これはしかしながら、デュシャンのレディ・メイドには当て嵌まらない。彼のレディ・メイドの認可を受けたあらゆる同一物は、そうでない同一物がわれわれを懐疑的なまま放置するのに対して、ある種の真正さの「アウラ」を所有しているからだ。

ジュネットは、彼が「二次的なアスペクト」と見做す「専門家たちの評価とメディアの反響」から、「出来事の美的意味」を区別することを望んでいる（p.160）。この区別からはっきりと分かるのは、ジュネットは現代芸術の制度的枠組みを芸術上の問題とする最近の芸術形式の争点を理解しようとはせず、彼としては、コンセプチュアル・アートがその歴史的 formsのもとに現働化するだけで満足するであろう芸術の普遍的特徴を定義しようとしている、ということだ。ジュネットは、「展示する行為」および「展示されたオブジェ」と

同じく、レディ・メイドの「作者の境位」についても「ある種の考慮」をすることが必要であると認めている (p.161)。しかし彼はただちに後退する——「レディ・メイドの存在様態を正確に定義するには、作品としての事象を、提示されたオブジェからオブジェを提示する行為 (全体的な) へとずらすだけでは十分ではない。そこにとどまってしまうと、レディ・メイドを、結局は舞踏や音楽の演奏 (もしくは即興) のようなパフォーマンスの芸術 (自筆的な) のひとつとして分類することになってしまうだろう」 (p.161)。この指摘は、レディ・メイドをまえにしてわれわれがいかなる時間的なパフォーマンスにも立ち会ってはいない限りにおいて、完全に正しいわけではない。さもないと、『オランピア』を展示する行為も同じくコンセプチュアルな「パフォーマンス」だと言わねばならないことになる——ジュネットならひょっとして云いかねないが。けれどもこれは、同じ程度の大胆さがあればの話だが、キリストの肖像画を聖像破壊の時代に展示する画家にも当て嵌まるし、キリストの肖像画の代わりに自画像を展示する画家や、さらには宗教画が支配する文脈のなかで写実的な世俗の静物画を展示する画家にも当て嵌まる。ある意味において、現実のオブジェを展示する行為は、この歴史的連鎖のなかでネジをもうひと巻きすることに基づき、すでにしてキュビスムの絵画ではボタンや地下鉄の切符が使われているのである。このタイプのあらゆるイニシアチヴについて「コンセプチュアルな」身振りのことを語るの、芸術の普遍的な行為を際立たせると同時に、コンセプチュアル・アートの特殊性を消し去ることにほかならない——指示にしてもアイディアにしても、その物質的現実化は偶然によるか、もしくは可変的なのである。

なぜジュネットは、レディ・メイドを展示する行為全体をパフォーマンスに分類しようとしなのか。その理由はこういうことだ。つまり、この仮説では、パフォーマンスは「自筆的か他筆的かを問わずあらゆる作品と同じく、そのもっとも微小な細部への細心の注意を要求する行為であり、それゆえに、ここにおいては現前する *in praesentia*、あるいは少なくとも録音〔録画〕による忠実な複製を通じた知覚的關係にほかならない」からである (p.161sq)。ところで、ジュネットによれば、「ボトル・ラックに恍惚として見入ることが必要でも有益でも妥当でもないのと同様、デュシャンがある日このオブジェを——あるいは別のオブジェを——芸術の世界の評価に提供したという物理的、言語的、そして管理的その他の行為の全体にわれわれが立ち会ったかどうかなどは、彼の作品を余すところなく受け容れるために、必要でも有益でも妥当でもない。このオブジェがある日、画廊で展示されるに至ったこと、そしてそれが今日においてひとつもしくはいくつもの美術館で保存されていること——われわれにとって重要なのはこのことなのだ。(略) その顕現の媒体がなんであれ (略)、コンセプチュアルな作品はまさに芸術の世界へ提示される《身振り》にこそ存する。けれどもこの身振りは、その知覚可能なあらゆる細部において考察されることを要求してはいないのだ」 (p.162)。これらの主張を厳密に支えているのは、レディ・メイドの『ボトル・ラック』は本質的には、「ボトル・ラックを展示すること」の提案に還元されるという出発点となった仮説であり、その「ボトル・ラック」は「美的機能」がそのつど受容され現働化されるとき「内在的オブジェ」にほかならない。しかしながら、デュシャンが、昔は「ボトル・ラック」に割り当てられていた機能をおそらくはもっと効果的に果たすような1980年代の黒ずんだオブジェの展示に、彼のアイディアを認めること

はほとんどあり得ないように思われる。デュシャンのレディ・メイドは、それらのレディ・メイドがその特徴を提示するきわめて正確な技法の世界に日付をもつのである——ある特定の時代の技法の純朴な重苦しさ。それゆえに「細部」は捨象され、そしてコンセプトとオブジェを区別しない仮説はまさに時期尚早かもしれないのだ——「ボトル・ラックが五十ないし六十本ものボトルが収容できるという事実や、その金属の正確な色合いなどは、このレディ・メイドの芸術的意味にとってはたしかに重要ではない。じつのところ、レディ・メイドが、あるいはオルデンバークのハプニングが要求するのは、説明（精密な）ではなく、むしろ定義なのである。なぜならこの種の作品で大切なのは、提示されたオブジェ自体ではなく、提示する行為自体でもなく、まさに提案する行為の観念 *idée* なのだから。永続的なオブジェが——そういうものがあるとしての話だが——行為に回付するのと同じく、行為はその観念に、あるいは今日もっと普通に言われるようにそのコンセプトに回付する。そしてそのコンセプトはあらゆるコンセプトと同様、《説明》には及ばないのであって、定義されることを必要としているのである」(p.163)。しかしながら、ボトル・ラックを展示しようという単なるアイディアと——誰もまともには受け止めず、決して実現しない思いつきのままで終わる可能性もある——、展示の枠内でのあらゆる知的および制度的障害にもかかわらずそのアイディアを実現〔作品化〕すること、そして第三に、挑発的行為を反復するのではなく想い出として承認し、ゆえにまたその行為から異議申し立ての価値のほとんどを奪い取ってしまう芸術の歴史と美術館の制度によってそのアイディアを聖別することとの間には、いろいろな相違がある。芸術家によって選ばれ、署名もしくは許可されたオブジェを自由にできる限りは、造形作品の「内在的オブジェ」をそのコンセプトもしくはアイディアに還元することは、文学作品の「内在的オブジェ」がその印刷術、割付け、紙、装丁を捨象する意味において、難しい。それというのも、それらの作品の解釈を読むことでわれわれは、位置や碑文、芸術家によって選ばれた他のオブジェとの親和性、等々のような可視的な細部が、解釈と評価にとって無視できない記述的役割を果たしていることを理解するからだ。

その制作に対するコンセプトの無関心を表明するローレンス・ウェイナーの原則によれば、厳密な意味でのコンセプチュアルな作品だけが、ジュネットの考え方に近い。ジュネットの考えでは、コンセプチュアルな作品は「その内在的オブジェがひとつのコンセプトであり、その顕現があるいは定義であったり（《ボトル・ラックを展示する》）、あるいは制作であったり（《ボトル・ラックの展示》）しうる作品」である (p.164)。内在的オブジェとしてのコンセプトと定義の形式でのその顕現との区別は、ここでもう一度、心理主義的なアプローチに従属していて、このアプローチは、文学作品の場合だと内在的オブジェはもちろん言語的なものであり、「顕現」は印刷と装丁の問題にしか関係しえないのに対して、そのようなコンセプトは前言語的もしくは前象徴的存在をもちうるであろうことを前提とする。

マルセル・デュシャンとコンセプチュアル・アートとの示唆的な類似は、目新しいものではない。リキテンスタインの漫画をもとにした絵画から、「ジャスパー・ジョーンズの旗、標的、数字と文字」と「丸めた金網や、大量の瓦礫やぼろ布、縄、地面にばらまかれた硬貨、といった60年代の無数の《彫刻》」(p.165)を経て、クリストの梱包芸術とラン

ド・アートまで、「コンセプチュアル」の原理を現代芸術の大きな領域に拡張するのは、さらに大胆な試みである。それゆえ、最近の作品の大半は、可視的な細部よりもしかじかの事物を見せようというアイディアのほうが重要である限りににおいて、「コンセプチュアル」な原理のもとに包摂しうるように思われる。ジュネットはこうして「程度に差はあれ」(p.164) コンセプチュアルな受容について語ったのち、ジョルジュ・ペレックの『失踪』(ここでのコンセプトはeのリプログラムをおこなうということだ)とジョン・ケージの沈黙のリサイタルのみならず、ハイドンの交響曲『告别』、モーツァルトの弦楽四重奏曲『不協和音』、ラヴェルの『ボレロ』、『オランピア』、そして『草上の昼食』、等々にまで「コンセプチュアル」を拡張するのである。コンセプチュアル・アートとしてわれわれは、本書の第一部で何度も利用された「カスレのレシピ」の例を、あらためて挙げることも出来たかもしれない。要するに——ジュネットの提案のうちで留保に値するのはまさにここなのだ——、ある挑戦や力業をめぐって制作されたあらゆる作品はコンセプチュアルな「次元」をもつことになり、厳密な意味でコンセプチュアルな芸術はそのコンセプチュアルな「次元」に、われわれの関心を回顧的に惹き寄せるにとどまるのである。

この興味深い示唆は、いくつもの理由からなおも問題を孕んでいる。第一にこの示唆は、「プログラム芸術」のさまざまな伝統と、常に複製可能な物質的顕現とは無関係に、芸術活動の特殊性を絶えず移りゆく知的営為のなかに位置づけようと試みるまったく時代遅れになったそれらの経験とのあいだに、偽りの類似性を打ち立てる。第二に、コンセプチュアルな作品の分析は、そもそも芸術創造のどのようなタイプの賭金も扱ってはいない本書においては、大抵の場合に異物をなしている。この不当介入は、やはり偽りであるように思える類似によってしか説明されない。つまり『芸術の作品』は、芸術を心理的事物 *cosa mentale* とみなして、特殊な芸術的動きと自己同一性の問題とを、ほとんど参考にならないやり方で関連づけているのである。

もっと正確には、心理主義の哲学にもとづくなら、コンセプチュアル・アートの(あるいはコンセプチュアルとして受け取られたアートの)「コンセプト」は、他筆的作品の内在的オブジェが構成する「観念性」に近くなる。ジュネットはこう問いかける——「ある作品の(それがどんな作品であれ)内在的体制とは、それをコンセプチュアルとして(正当に、もしくは正当にではなく)受け容れる人間にとってどのようなものなのか？」(p.170)。言い換えるなら、なにがコンセプチュアルな作品の(もしくはコンセプチュアルとして知覚された作品の)自己同一性を定義するのか？ここでジュネットが提案するのは、他筆的作品の内在的オブジェ(たとえば小説のテキスト)がそうであるところの「観念的個体」と、内在的オブジェとしての「コンセプト」の「ジャンルのかつ抽象的」(p.173)性格とを区別することだ。彼はこの内在的体制を、「超他筆的体制」(p.173)とさえ呼んでいる。

なぜそう呼ぶかと言えば、このオブジェは「詩篇やソナタのように観念的であるだけでなく、ジャンルので抽象的でもあるからだ」(ibid.)。まさにこういう段階的変化が人を誤りに陥れるのである。なぜなら、ここで問題となっているのは完全に相異なる二つの事柄であるからだ。テキストの「表記法」の事例では、作品をそっくりそのまま配給する手段が重要である。もし内在的オブジェが、他のあらゆる同じタイプのテキストから区別され

る限りにおいて「観念的個体」であるとしても、にもかかわらずそれは、あらゆる同一物がそのテキストに固有の同じ一般的特徴を提示する限りにおいて「一般的かつ抽象的」なのだ。厳密な意味でのコンセプチュアルな作品の事例では、たしかに「コンセプト」は、個別的かつ具体的な制作とくらべて一般的かつ抽象的である。だが、たとえばテーブルとか行動といったジャンルのコンセプトはちがって、他のあらゆるコンセプチュアルな作品とは区別される「観念的個体」がやはり問題となるのだ。とりわけ問題となるのが、テキスト的な内在的オブジェであって、これは象徴的境位をこのオブジェに唯一与える言語的形式によって定義されるのである。ジュネットが、コンセプチュアルな作品はその「コンセプト」の一義的なメッセージに還元できず、「それもまた無限である」と書くとき、芸術的コンセプトのこの「個別的」性質は暗黙裡に承認されている (p.176)。ところで、この性質はたんに「その機能」の水準でしか介入してこないわけではない。それは個別の芸術的提案として「コンセプト」それ自体に固有のものなのである。そしてこの「コンセプト」は、芸術の領域では、じつのところ隠喩的な意味しかもたない。なぜなら問題となるのは、あらゆる話者によって普遍的に適用しうる定義ではないからだ。

ジュネットのアプローチの主たる目的のひとつは、作者や流派や時代のそれであるところの明示的もしくは(大抵の場合に)暗示的な偏愛を、「その名に値する」芸術作品を一般的な仕方では定義する特徴と混同することから成り立つ評価的美学の欠陥を斬って捨てることであった。価値論的に中立の「(存在) 論理的」定義を芸術作品に与えることがもし可能だとすれば、あらゆる評価基準は芸術作品の定義から排除されることになるだろう。レディ・メイドは、美的に中立である——デュシャンの表現によれば「無関心な」——アプリオリなオブジェとして、「オブジェ」をその「美的機能」から分離する可能性を示唆している。昨日は、小便器はすぐれて美的ならざる機能を原理的に果たすことができた。今日では、芸術の世界に属すると制度的にみなされる枠組みのなかで逆転され、署名され、提示された小便器は、実利的機能を離れて、まさに第二次の「美的機能」、より正確には芸術的機能と呼ぶべきものを纏っている。だが、ジュネットが示唆するように、芸術的機能を果たすのがここではオブジェではなくオブジェを展示するアイディア、言い換えるなら「内在的オブジェ」としてのそのアイディアだとすれば、これをその機能から分離することが出来るかどうかを知らねばならないという問いが、再浮上して来ずにはいない。もちろん、グッドマンの微妙な示唆によれば、レンブラントの絵は壊れた窓ガラスをふさぐのに役立つ。しかしこのとき、この機能を果たしているのはその個別の構造をもつ絵画なのだろうか？ それとも、画家の仕事とはほとんど無関係の副次的な資材なのだろうか？ 反対に、オブジェの芸術的特性の「(存在) 論理的」中立化を避けるために、独断的偏愛の原理に拠るのは別の仕方、作品の価値論的構造を考案することは可能ではないのだろうか？ ある作品が、もしくはある範疇の作品が「好きではない」という事実は、そうなると、それらの芸術作品としての評価を下落させるのに十分な基準とはならないだろう。むしろ、あらゆる芸術的判断が暗黙裡に依拠するより一般的な基準によるならば、自分の評価の妥当性をチェックするために、その評価を他の受容者の判断に委ねることが必要とされるだろう。

V 芸術的象徴について

学問的思考の非時間的な音域を自己の領域とするジュネットとしては不本意ながらも、ここで彼は歴史的な土俵に引きずり込まれている。彼はコンセプチュアル・アートを無理にでも「コンセプチュアルな体制」へと還元しようとし、この「コンセプチュアルな体制」が「知覚的な体制」ともども、諸芸術の歴史の全体を可変的な割合で分割共有するのであるが、ジュネットはコンセプチュアル・アートによって国際的な規模での新前衛運動に関心を寄せていくことになる。たしかに、もし「コンセプトという概念」が伝統的意味での作品の枠組みの外側で提示されたならば、少なくともハイドン以来の一般的傾向としてわれわれに提示されているものは、ごく端的に芸術に属するものとしては受け容れられなかったであろう。芸術作品の境位と機能についての問いはそここのところで、いくつかの非歴史的な範疇に容易には包摂されないきわめて独自で時代を画する企図と衝突するのだ。境位と機能についての一般的な問いから、われわれはこのようにして徐々に、ひとつの芸術の流れに固有の内容ないし賭金の問題へと移ったのである。コンセプチュアル・アートの恒常的な禁欲はたしかに、じっと見つめるという受け容れ方を混乱させ、創作者と受容者、芸術と日常生活との断絶を廃そうとする前衛運動の企図と関係している。それはほとんど、芸術一般の恒常的特徴ではない。

ジュネットは、息の長い論争を養うに足る体系的な問いをみずからに課している。本書の構成はよく考えられていて、概念上の区別は常に参考になる。けれども、ジュネット一流の自己皮肉が読み易くさせている『芸術の作品』の第一部が、芸術についてのフランス語の省察において重要な、これまでのところほとんど唯一の作品であるのはまた、本書がとりわけて議論の対象となるからでもあり、また本書が思索上の危険を引き受けているからでもある。本書を際立たせているのは、本書が伝統的に「美学」に属するとされていたすべてのものを括弧に入れるときの過激さである。たとえば芸術とキッチュとの、芸術とディレタンチズムとの区別、間違った価値の告発、その名に値するとみなされる作品にもとづいた批評基準の構築がそうだ。かくして本書は、作品の自己同一性の科学的吟味および、作品との機能的関係における全面的な自由の正当化へと、同時に道を切り拓くのである。本書は、事実判断と価値判断という積極的二元論を、首尾一貫したやり方で美学に適用しているのだ。

本書は「現代的moderne」ではないとしても、それでもその多くの特徴によって「同時代的contemporain」である。本書が同時代的であるのはすぐれて、自筆的もしくは他筆的な「内在的オブジェ」がそうである美的経験の支持体を厳密に認識することに、本書が与えている特権による。テクストを、作品の自己同一性を、唯一の、多数の、あるいは複数のオブジェの境位を確定すること、正確さと慣例を重視すること、あらゆる特殊な争点とあらゆる価値判断を捨象しつつ何が語られているのかを知ること——これこそはまさに認知上の関心であって、前象徴的な心理主義の再来にいたるまで、そしてアメリカの分析哲学者にはおなじみの「神経細胞」へのほのめかしにいたるまで、これらの関心は「認知科学」の現状と相通じているのである。

本書が同時代的であるのは、それが趣味について極端にリベラルな立場をとっているこ

ともによる。認識上の厳密さと各自の美的偏愛の無償性とのあいだには、諸学派の不毛な論争の後、芸術作品が要求するものについて、もはや真剣に語るべきものは何もないように思われる。とりわけ、個人的判断よりも興味にもとづく判断を述べることを許すものは何もない。ジュネットは、あらゆる美的独断から自由になり、昔の情熱には無頓着に、洞窟芸術から最近の「大量の瓦礫やぼろ布、縄」(p.165)にいたるまで、《空想美術館》を縦横に駆け巡る。たとえ鼻をつまみながらでも、美学者は今日、どんな悪所にも踏み込んでいく。けれどもそこに入りこむにさいしては、寛容の精神が必要とされるのである。というのも、結局のところ、芸術作品とは何なのか？美的機能を有する人為物。そして、それらの事物に快楽を覚える人々がいるとしたら、彼らをしてそれらに嫌悪感を覚えさせることを許すものは何もないのだ。

結局、ジュネットがグッドマンに続いて口火を切った論議の対象は、芸術作品の象徴的境位にほかならない。本書におけるジュネットの省察は、自筆的もしくは他筆的な「体制」についての問いを論じている。言い換えるなら彼の省察が対象とするのは、作品の論理的な（物理的または象徴的）自己同一性なのである。これに対してグッドマンの分析は、芸術的象徴を特徴づける参照の諸様態（再現、例示もしくは表現）の研究に含まれる。それだからこそ、象徴をめぐる争点がここでは広く隠蔽されているのである。

芸術的象徴は、その論理的自己同一性の観点からみるなら、肯定的認識に属する事実的存在を有している。そこから「オブジェ」と「機能」の区別が生じるのだが、ただしこの区別は、もともとその起源にあったコンセプチュアル・アートの分析によって、最終的に否定されることになる。たしかに、オブジェ——唯一の、複数もしくは多数のオブジェ——としてのあらゆる芸術作品は、その機能とは区別される物質的もしくは象徴的な自己同一性と同時に、（「内在性の」）オブジェの質からもその機能（表意の一貫性の要求とその偶然的な認識）からも分離できない象徴的構造を所有している。けれども、あらゆる芸術と同じくコンセプチュアル・アートにおいても、芸術的構造が関連づけられているのは「コンセプト」、すなわち象徴的構造にであって、取替え可能なオブジェである支持体ではない。その結果、「機能」、言い換えるなら芸術的価値とその偶然的な認識の要求は、ここでもまた、「オブジェ」を構成する象徴的構造に対立させることが出来ないのである。

構造（象徴的な）と機能の分離は、部分的に、内に秘められた哲学的選択に帰せられる。すなわち、象徴の分析を基礎とするアプローチではなく、「現象学的」なアプローチの選択だ。作品の物理的もしくは「観念的」な自己同一性は、主観的志向性と相関する。作品の象徴的自己同一性は、あらゆる芸術作品が芸術作品として認めてもらうために要求する相互主観的価値へと差し向ける。事実的オブジェとみなされた芸術作品の「（存在）論理的」な自己同一性とその象徴的境位は、いわば「美学外」なのである。この自己同一性はたしかに、その認識なしでは芸術についてのどんな論議も成就しえない基盤であろう。しかしそれは、その存在理由とは無関係に構造自体が了解不能であるところの、ひとつの現実にはほかならない。

Rainer Rochlitz, « L'identité de l'œuvre d'art »,
in *Critique*, tome LI, n°574 (mars 1995).