

再認識としてのミメシスと造形芸術の理解について

—— ガダマーに拠りつつ ——

石川千佳子

Über Mimesis als Wiedererkennung und Verstehen der bildenden Kunst

—— In Anlehnung an H. - G. Gadamer ——

Chikako ISHIKAWA

1, 緒言

芸術作品を経験する者は、作品自体の意味をどのように語り得るであろうか。これも一つの見方、あれも一つの見方というかたちで相対化し尽くすことのできない、本当の理解の筋道を見出すことは可能であろうか。本当のといった、いわゆる真理問題と関わる領域から自立したところに美学の場所があると考えるならば、この問いは美学を再び哲学に融合させる懐古趣味にもみえる。また、19世紀的な芸術神話の崩壊を導き、ある固定した見方をずらし続けることにより、過去の価値や意味付けを拒絶する現代芸術にとって、本当のという言い回しは、むしろ滑稽に響くであろう。

しかしながら、私たちは芸術の経験において、やはり眼前にある作品が本物であるかどうかについて関心を持つ。本物とは複製か否かという意味ではない。真に何物かが現れているかどうか、気にかかるのである。これは、その作品がモデルとしての対象物をもたない抽象作品でも、一時的に作品が設置されるインスタレーションの場合でも同様である。たとえ人間の手が加えられず、物質がそのままに投げ出されてある作品や、物質を媒介とせず沈黙する作者の存在によって概念の在り処だけを示すような場合にも、私たちはそうした拒絶なり沈黙なりが本物であるかどうかを問わずにはいられないであろう。作品は、観る者が多様な読みを開始する契機であるばかりでなく、そこには場当たりのな解釈を規制してゆく何かが現れているのである。

一方、芸術の経験を芸術作品との出会いとするならば、私たちは外ならぬこの世界において芸術作品と出会い、個々の芸術作品において世界と出会う。したがって、芸術の経験も自己理解の在りようとして規定されることが可能である。¹⁾ そうである限り、理解される他者としての作品を手掛かりに行なわれる自己理解の在りようを、日常から切り離された美的意識や個人的な感情に帰することなく、ガダマーの解釈学の課題であるテキスト理解と関係づけて考察することは、芸術作品自体の意味について語り始めるための糸口となるはずである。

もとより、ガダマーの主著『真理と方法』の第一部は、「芸術経験を手掛かりとする真理問

題の発掘」と題されている。この標題が示すとおり、芸術論はガダマーの目的ではない。いわば芸術経験は、科学主義的な認識の在り方を批判し、生の経験と連関した精神科学に特有の真理問題を展開してゆくための手段なのである。しかしながら、ガダマーが理解を意味生起の一部として捉え、²⁾ この文脈における意味を、芸術作品のうちに自足的に存在し対象化し得る何ものかではなく、理解という出来事を通して実現されるものと考えるとき、芸術論は単なる手段にとどまらず、私たちが芸術作品とどのように関わり、また芸術作品が私たちとどのように関わるかという、いわば芸術についての存在論的な問のなかに深く踏み込んでいる。

本稿においては、ガダマーの解釈学の極めて実践的な側面の注目し、問題を造形芸術の理解に限定したうえで、芸術作品についてどのように語り得るか、換言すれば、どのように生活連関において芸術作品との関係性を獲得しうるかという観点から、芸術経験への解釈学適用の可能性の検討を試みるものである。このとき、最も重要性を帯びて浮かびあがるのは、再認識としてのミメシス問題であるが、まず予備考察として、芸術経験を語るうえで前提となる二つの問題について簡単に纏めておきたい。

2. 予備考察

(1) 美的意識と美的判別について

美的意識 (ästhetisch Bewußtsein) は、ガダマーの定義に基づくならば、芸術を生の連関から切り離して純粹に美的にみることを可能にする意識であり、その意識の働きが美的判別 (ästhetische Unterscheidung) である。³⁾ 造形芸術にひきつけるなら、美的意識は美術館的意識と換言することができよう。美術館は、劇場やコンサートホール等と同じく美的判別に特有な外的形態として形成された場所であるが、そこで個々の作品は美的存在としてのみ経験される。すなわち、そこではギリシアの神像も寺院に安置されていた仏像も抽象絵画も、等しく美術品とみなされている。タブローの出現以来、今世紀に至るまで放棄されることのない額縁⁴⁾ や、あるいは台座が作品を纏めあげ、隣り合わせた作品との関係や作品を経験する者の日常との連関を断ち切る。こうした場所の成立を可能にする美的意識は、作品が本来帰属していた場所や果たしていた機能など、作品にまつわるあらゆる文脈を捨象し抽象的な美術品に還元するのである。この意識は、時代や社会、文化的な文脈に関係する趣味を超えて、異なる文脈に属する作品を等しく美術品とみなす教養主義的な態度を導いたが、反面、作品はこの意識のみに帰属し、生活連関のもとに在った場所を失うことになった。

この近代に特有な美的意識の根拠を、ガダマーはカントの『判断力批判』にみている。周知のごとく、同書において美的判断は、趣味判断として主観性に根拠づけられるが、趣味が共同的であることから普遍性を有すると考えられる。その結果、趣味は判断力に固有の原理として独自の妥当性を要求できる領域をもつことになったが、反面、認識の概念は理論的および実践的理性使用に限定された。しかも、美学の徹底的な主観化によって、自然科学的認識以外の理論的認識は認められず、したがって精神科学も自然科学の方法論に依拠することになった。⁵⁾ さらに、カントは芸術を天才の技術と規定することによって、芸術家が意識的な規則に縛られることなく、自然から靈感を得て模範的な美を創り出すような能力を正当化したのである。⁶⁾

この美学の徹底的な主観化の理論を継承しながら、それを方法論的前提から内容的前提に変

化させたのはシラーであった。⁷⁾ シラーは美的仮象の概念を導入することによって、仮象と現実という二項対立の図式を招く。つまり芸術を美的仮象の芸術とするならば、それには常に本当の現実が対応する。そうなると芸術が帰属するのは、日常的な現実から離れたもう一つの現実であり、いわば夢の世界に近い。カントは趣味を判断力の原理とすることによって、美的判断を認識と分離しながらも、共同的な文化の脈絡のなかに美的意識を繋ぎ留めたが、美的仮象の場合は、あたかも夢と目覚めのように、仮象と現実のスイッチが切り替わることを意味していた。

この美的意識を、芸術の経験とそれをどう語り得るかという具体的な問題に差し戻してみると、次のような問題点が浮かび上がる。すなわち、美的意識に基づく美的判別という抽象によって、いかなる作品をも純粋な美術品として経験し、しかも趣味といった共同性を有する価値基準に帰することなく、非日常的な仮象世界での経験とするならば、これも芸術あれも芸術というかたちで価値判断を保留し科学的な方法に準じて作品を分析するか、個人的な趣味から作品について語るか、いずれもカントが判断力批判において企てた美的判断の普遍性をなし崩しにし、相対主義に陥ることになる。その結果、芸術作品自体の価値について、芸術の固有性に基つきながら、しかも個人的な好みを超えるかたちで語ることが極めて困難になるのである。

それでは、美学の徹底的な主観主義化によってもたらされた美的意識と、それに伴う価値判断の困難さをどのように克服し得るであろうか。それに対しガダマーは、芸術経験と、科学的認識とは異なるけれども、やはり真理問題と関わる精神科学に固有の認識との関係を提言する。⁸⁾ そして、美的判別という抽象化に対し、芸術の在りようと対照される遊びの在りようを記述することによって、美的無判別 (ästhetische Nichtunterscheidung) という概念を示している。

(2) 芸術の在りようとしての遊び

美学において遊び (Spiel) という場合、カントにおける構想力と悟性の自由な遊戯が想い起こされるけれども、ガダマーはその遊びの在りように注目し、その現れを記述することによって、美的意識とその対象との関係という芸術経験の図式を克服しようとする。すなわち主客構造に還元されない芸術経験の在りようを、遊びと対応させるのである。

ガダマーは、「遊びの主体は遊ぶ者ではなく、遊びはただ遊ぶ者を通じて現れる」⁹⁾ と述べる。遊ぶ者という主体なしに遊びはあり得ないが、遊ぶ者が遊びを観察するような主体として遊びの外にとどまる限り、遊びは成立しない。遊びが現れているとき、遊びの主体はむしろ遊びそのものなのである。したがって、ここに現れる遊びとは、自ずから生じた目的をもたない往復運動のようなものであり、水の戯れのような自然現象にも適用される概念である。¹⁰⁾

また、ガダマーは遊びの本質が遊ぶという態度のなかに現れるときの特徴を、次のように指摘する。

すべての遊びは遊ばれるということである。遊びの魅力、遊んでいるときそれに魅了されるのは、遊びが遊ぶ者をその支配下においてしまうからなのである。¹¹⁾

すなわち、遊びのただなかであって、遊ぶ者は絶えず遊動し、対象化しようとするればたちまち形を歪められてしまう遊びという出来事のなかに巻き込まれているのである。

この状態を芸術経験に即して考えるなら、作品という表現 (Darstellung) とそれを観る者との関係に対応する。ガダマーは『真理と方法』において、芸術の在りようの基本的なモデルを演劇にみているが、そこでは、演技者が与えられた台本を客観的に演じ、観客も舞台での上演 (Darstellung) を傍観しているわけではない。上演という出来事のなかに全てが巻き込まれるのである。このときの在りようを、ガダマーは Dabeisein¹²⁾ (その場に居合わせること) と呼ぶ。さらにこの概念の起源をギリシア語のテオリアに求めるが、¹³⁾ この語は本来、神々の祭礼に加わることを意味していた。そして、演劇に代表される芸術経験においても、観客はあたかも宗教儀礼において神と合一するかのようになり、上演に参加しひきこまれるのである。また、人間の遊びには必ず規則が伴い、遊びが保証される場を必要とする。このことについて、ガダマーはホイジンガを援用し¹⁴⁾ 聖域の限定との共通性を指摘するが、遊びは遊び以外の目的をもたず、目的を伴う世界と対立する閉じられた世界における出来事なのである。もちろんゲームやスポーツにおいて、勝利が目的となる場合もあり得る。しかしながら、そうした遊びの外にある目的から遊びの在りようを捉えるならば、その本質は見失われてしまう。遊ぶ者には遊びにおいて真剣に遊び切ること、遊びのただなかには、勝利といった目的も忘れて参与し演じ切ることが要求される。遊びの本質は自分自身を演じ尽くす自己表現なのである。したがって、子供の「ごっこ遊び」の例をひくまでもなく、遊びは演技と共通する特色を持つ。ただし、遊びが遊びを成就することで自足する閉ざされた世界であるのに対し、誰かのためになされる演技の場合は、ガダマーの表現に従えば「一つの壁が観客に向けて開かれている」¹⁵⁾ のである。

こうして、遊びと芸術のモデルである演劇との関係が明らかになり、しかも遊びと対応する演技が常に何かを演じるという在りようを示すことから、芸術経験におけるミメシス問題の所在が示唆されることになる。

3, 再認識としてのミメシスと造形芸術

先に述べたように、『真理と方法』第一部の目論見を芸術経験に即して読み換えるならば、カント以来、美的意識によって隔てられてきた芸術と認識の関わりを再び見だし、生活連関のもとに芸術作品の意味を語る契機をひらくことになろうかと思う。その際、導きの糸となるのがミメシスの概念なのである。

今日、古代起源のこの概念はあまり評判のよいものではない。例えば、フーコーはマグリットの作品『これはパイプではない』の分析を通じて、西洋の絵画を支配してきた原理の一つを、似ているという事実と再現を肯定することとの間に等価性を定立してきたことにみている。¹⁶⁾ 自明の前提として見えなくなっていた原理を、この作品のように再現像とそれを否定する言葉を同一画面に同時に与えることによってあからさまにし、あるいはあからさまにする過程やその行為自体を作品化することが現代芸術の一方向であることを考え合わせるならば、芸術作品について語るために再びミメシス問題を持ち出すのは、単なる回帰のようにもみえる。

一般的に、ミメシスは対象を写し再現像を造ることを意味してきた。それが造形芸術において最も狭義に解された場合には、前世記のリアリズムのように制作者の眼前にある対象物を忠実に再現することになる。一言に模倣的再現といっても、美術史におけるその在りようは一様ではない。しかしながら言葉の内容の変化にもかかわらず、抽象画が出現するまでは、対象

と再現像の関係が明らかに保たれていたのである。ところが、抽象画以降の作品にこの関係を当てはめることはできない。したがってミメーシスを自然であれ人工物であれ、存在物の模倣的再現と解釈する限り、それを糸口に現代芸術について語る試みは挫折することになる。当然のことながらガダマーもこの点は十分承知していた。

『芸術と模倣』¹⁷⁾ のなかで、彼は抽象芸術以降の従来の了解可能性を拒絶する芸術を理解するにあたり、どのように正しい筋道を見いだすことが可能かという問いをたて、模倣・表現・記号の三概念から解釈を試みる。このとき、あえて同時代の評論や哲学理論を採用せず、歴史的に重要であって、しかも既に有効性を失っているかにみえる概念の再検討という手法をとる。また、『真理と方法』において、近代美術の主たるジャンルである絵画から美的判別に拠らない芸術の在りようを論じる場合も、機会性と装飾という古びた概念をその契機とする。¹⁸⁾ しかも具体的に例示されるのは、肖像画や記念碑なのである。それらは、いわば時を隔てた概念であり、美術史上周縁に位置付けられるジャンルである。ここまで述べるなら、認識を問題とするために芸術を手掛かりとすること自体、同様の構造をもつことに気付くわけであるが、このたてられた問題と手掛かりとの隔たりが、ガダマーの論理の特色でもあるようだ。もちろん、模倣という伝統的な概念を採用するとはいえ、そこに立ち返れば現代芸術を理解できる、あるいは芸術はそこに回帰すべきであるなどと主張しているわけではない。また造形芸術において機会性の再検討を要請するにせよ、いったん美術館に入った彫刻をそれがもともと占めていた場所に帰したり、建築物をかつての姿そのままに復元することにより、それが生活関連のもとに戻されると考えるような安易な復古主義は、はっきりと否定されている。¹⁹⁾

受容する者は、本来的な意味において美的距離である絶対的な距離の方へ突き放されており、いかなる実用的な関心も拒絶されている。それは見るために必要な距離であり、そのために、表現されていることに本来的で全面的な関与が可能になるのである。²⁰⁾

この記述は、演劇における観客の距離について述べた部分であるが、同じことが問題と糸口とする概念の間にも成立するようにみえる。絶対に立ち戻ることのできない距離のために、逆にその概念が問題を照らし出すことができるのである。

したがって、了解不可能にみえる造形芸術作品の理解のために呼び起こされた三概念も、常識的な解釈どおりに適用しようとする限り、模倣は理想化された自然の形態を示さず、表現は内面性が形象の内容を示さず、記号は読み取るべき意味を拒絶する芸術に出合い、挫折を余儀なくされる。そこで次に、カント、アリストテレス、アリストテレスの『形而上学』に現れるピタゴラスが召喚されるのであるが、カントは美的判別と美的意識の項で述べた理由²¹⁾により退けられるため、再検討されるのは、最も現在と隔たりのある古代起源のアリストテレスにおけるミメーシス論なのである。

アリストテレスとそれに先立つプラトンのミメーシス論は、いうまでもなく美学史上もっとも基本的な概念の一つである。周知のようにプラトンにおいて造形芸術は、イデアを二重に模倣する技術として周辺に位置づけられた。それに対しアリストテレスは、芸術をその個別性のもかかわらず、理念的存在を内包し表現するものと捉えている。ここに、造形芸術を含む芸術は理念との関わり、換言すれば認識との関わりにおいて語られるのである。しかも、詩と歴史との比較（詩学第九章・1451b）にみられるように、過去の個別的な事実を語る歴史よりも、

起こるであろう出来事（蓋然性）を語る詩作（創作）に普遍性とより高い価値が付与されている。

アリストテレスのミメシス論において、ガダマーがまず手掛かりとするのは、詩学第四章（1448b）である。模倣が人間にそなわる自然の傾向であり、さらに人間は模倣された結果を喜ぶと述べた部分であるが、この模倣による再認識の喜びの在りようを、芸術経験に即して記述するのである。

その現れの具体的なモデルとして最初にあげられるのは、子供の仮装の遊びである。子供はごっこ遊びで何かを演じるとき、主体である自分が意識されたまま客観的に役割のふりをするのではなく、その何かになりきる。少なくとも誰かに仮装を見せるときには、仮装とその背後の自分ではなしに、仮装としての現れを見ることを要求するのである。すなわち、表現がそのままに再認識されなければならない。²⁰ ここで重要なのは、表現としての現れの真実らしさであって、模倣の現れと模倣された現実の対象と模倣する主体の相互に切り離された関係ではないのである。したがって、模倣される対象が現存するかどうかは問題ではなく、提示される表現が現実ではないことなど思いもよらないほどに本当らしいことのみが求められることになる。

この仮装の遊びの問題は、そのまま芸術のモデルである演劇にも対応する。ガダマーは演劇における演技の在りようを、遊びと同様に表現にみる一方、遊びから芸術への転換を「形成体（Gebilde）への変容」と呼び、変容されていないものとしての現実が真理性へ止揚されたものを芸術と定義する。²¹ ここにミメシス問題が関わるわけであるが、その関係については次のように述べられている。

私達が論じているミメシスの原関係は、表現がそこにあるというばかりでなく、表現が本来的にそのなかにもたらされるということを含んでいる。模倣と表現は単なる模写の繰り返しではなく、本質の認識なのである。²⁰

また、仮装が、仮装の表現—仮装の対象—仮装する者という関係をもっていたように、演劇も表現—戯曲（台本）—演技者という関係をもつが、ここでも上演（Darstellung）においては遊びと同様に、それぞれの関係が主客構造を保存したまま表現に至ることはない。いわば上演という出来事に巻き込まれ変容されるのである。換言すれば、上演は台本や演技者という構成要素の合計ではなしに、演技を通して表現という別なものに変容されるのであり、上演のただなかにあって、その現れを対象化し判別することなどできないのである。もちろん、遊びの項で述べたゲームの場合と同じく、演技者という主体なしに上演は成立しない。しかし、演技の背後に現実の主体が別れてみえるとすれば、その上演は失敗であろう。ガダマーは、上演において主体が消え去るというのではなく、純粹で中立的な主体や演技自体などというものを立てることは不可能であるし、そのように見ようとするこそが美的判別に基づく抽象化であり、特別な態度なのだと言及しているように思われる。

一方、経験する側から上演をみるなら、観客は先に述べたように参与というかたちで出来事としての上演に巻き込まれており、その分ち難い一部となる。そして上演を理解するためには、あたかもあらかじめ知っていたかのように、換言すれば偶然性から免れて蓋然性のもとに、そこに立ち会い経験することが必要なのである。すなわち、ここに、ミメシスとその表現は再認識のかたちをとる。

こうした文脈のもとで、造形芸術の解釈にいったん適用されながら挫折したミメーシスの概念は、現存する事物の模倣的再現という一般的な意味を超え、はるかに拡張された概念となっている。この拡張を導く原理は、既にアリストテレスにみることができる。まず、詩学第二五章(1460b)では、ミメーシスを仕事とする詩人の模倣対象が三通り挙げられている。すなわち、(i)かつてそうあったような、あるいは現にそうあるようなことがら、(ii)人々がそうであると語ったり考えたりしているようなことがら、(iii)そのようにあるべきことがら、である。さらに詩学第二四章(1460b)では、作家は信じられない可能事(可能であっても納得のゆかないこと)よりは、もっともらしい不可能事(実際にあり得なくとも、いかにもありそうな感じを与えること)を選ぶべきだと語られている。ここにおいてミメーシスは、いわゆる現実の模倣から理想の模倣に高められているのである。また、アリストテレスの芸術論における模倣概念の意味契機を、竹内敏雄氏は、外的模倣(形の模倣)・内的模倣(心の模倣)・理想化的模倣(アイデアの模倣)の三段階に纏め、次第にミメーシス概念が深化してゆくことを指摘している。²⁶⁾ この、自然の事物の外観や人間の精神の状態といった個別の対象をその普遍的な意義において、あるいは実際の価値より高めて表現することである理想化的模倣の在りようは、先に述べた形成体への変容とも重なり合う。

ただし、ガダマーと彼が召喚したアリストテレスのミメーシス論との差異は、模倣されるものと模倣の現れである表現との関係にある。アリストテレスの場合、アイデアの模倣という高次の概念を示したとはいえ、それが実際に芸術において現れるときには、感覚的な次元の模倣を通じて成立する。すなわち、あくまで形相を内包した個物の具体的な再現が基本であるから、特に造形芸術の現れにおいては、狭義の模倣的再現(外観の再現)と変わらず、模倣されるものと表現の関係は一方的である。まず模倣されるべきものが存在し、それが模倣を通じて表現されるのである。それに対しガダマーは、模倣されるものと表現との関係を相互的・同時的に捉えている。この関係性が具体的に展開されるのは、演劇よりもさらに美的判別が依拠できると考えられてきた絵画の問題においてなのである。

演劇における上演(表現)には、絵画において画像(Bild)が対応する。この表現としての画像の特質を浮かび上がらせるために、ここで対照されるのは模倣と鏡像である。²⁶⁾ まず模倣は、あらかじめ模倣されるべき対象を持ち、その対象の似姿であることを目的とする。原像(Ur-bild)である対象と同じものだとみなされることが、原像の機能なのである。したがって、模倣は原像の代替物であり、類似性によって原像を指し示す。それに対し画像は指示する手段ではない。画像自体が志向されるのである。一方、鏡像は完全な似姿という点で理想的な模倣でもあり、像が原像と同時に切り離せないかたちで現れる点では画像とも共通するが、鏡像の場合は原像に依存しきっており、独立した像ではない。この比較から、独立した像であって原像と表現の区別をもたないという、表現としての画像の特質が明らかになるのである。

しかも、表現としての画像と原像との関係は、分離されないばかりでなく、相互的な関係性のもとに規定される。すなわち、アイデアと再原像のように一方的な関係にとどまらず、現実性をもつ画像の現れにおいて、はじめて原像は表現にもたらされ自らを表現する。そして同時に、表現によって現れたもの(原像)の存在は豊かになるのである。この相互的な原像—画像関係は、ガダマーにおいて、やはり古代起源の概念である流出(Emanation)から説明される。²⁷⁾ 画像の内実は原像の流出として捉えられるのである。原像は多様な表現として画像に流出するにもかかわらず、根源的一者と同様に減少することはない。したがって、流出して減少しない

ならば、原像にあっては存在が増大していることになるというのである。

この関係を表現の相からみると、原像の現れ方は多様であり、ある表現に限定されることはない。しかしながら、表現という事件、すなわち原像が画像において現れ、画像が原像を豊かにし、経験する者も参与というかたちで巻き込まれる出来事のなかでは、その都度、表現はそれではありえないかたちで現れるのである。ここに、現れとしての表現の多様性と必然性が保証される。表現の多様性は、中立的で固定的な実体である原像と表現する主体の主観の多様さから生じるのではなく、原像と表現との相互的な関係としてのミメシスの現れの多様さからもたらされるのである。

この演劇をモデルとして導き出され、造形芸術において原像—画像関係として適用されたミメシス問題は、私に一つの具体的事例を連想させる。それは、日本美術における粉本と画像の関係である。よく知られた狩野正信の東求堂の十僧図の逸話²⁹⁾はその典型であろうが、当時の絵師の制作過程には画様と画本の選定および筆用の工夫が含まれる。依頼主である義政から筆用の選択を任された正信は、李龍眠様を選び、画本として「文珠維摩図」等を借り受ける。ここで粉本としての作品は、模像をつくるために模倣すべき対象としての原像ではなく、表現の多様性の契機として受けとめられている。したがって絵師には、風を装うこと、すなわちそれらしく演じることが求められる。このように粉本と画像の関係は模倣されるものと模倣ではなく、テキストと上演をモデルとする方が本質的な在りようを示すように思われるのである。また、後年、粉本に依存した制作方法がいわゆる粉本主義といった形骸化に陥ったのは周知のとおりであるが、その際、奨揚されるのは写生である。しかしながら、文人画論において、実景が外観を模倣すべき対象ではなく、むしろそれにあずかることによって画像に生命感を与え、真に迫った（本当らしい）ものにするための契機と捉えられていることに注意すべきであろう。このように、過去の日本美術におけるミメシスの在りようを、原像—表現関係からみた場合、狭義の模倣にとどまらない、演技としての絵画とでもいべき解釈の相が現れてくるように思われるのである。

しかしながら、芸術経験において、表現という出来事が再認識として理解されるためには、経験が帰属する親しみ深い世界が必要である。ガダマーは共有する認識基盤である伝統の例をギリシアにおけるミュトスに求めるが、抽象芸術以降の作品においては物語の崩壊と意味の拒絶に出会って、アリストテレスに依拠した再認識としてのミメシス論も再び挫折することになる。そこで最後に召喚されるのが、アリストテレスの『形而上学』におけるピタゴラスである。形而上学第一巻第六章にピタゴラスの言葉として、「存在の在りようは数を模倣する (987b)」とあるが、この部分に基づき、天体の秩序が数に依存した音楽の秩序として現れるように、造形芸術においても秩序は経験されないかどうかを問うのである。³⁰⁾ 色彩や線といった造形要素が音に対応し、表現においては秩序そのものが原像として現れる。換言すれば、表現を通じて原像としての秩序があらさまにされる。したがって、その表現は伝統に根をもたず、表現する者を通じて初めて発見されるが、にもかかわらず、経験する者にはあらかじめ定められたものとしてみえる。おそらくここで重要なのは、ピタゴラスの最古のミメシス論の有効性ではなく、従来の了解可能性を拒否する現代芸術の表現が、定められたものとしてみえてしまうという在りようの方であろう。ガダマーは、その根拠を、伝統よりもさらに原初的な私たちが生ある者として絶えず行なう世界の構築に求め、現れる表現をその範例とみなす。³⁰⁾ ここに再認識としてのミメシスは、これまで現れたあらゆる造形芸術との関わりを回復するのである。

4. まとめにかえて

芸術経験の理解と認識の関係について、造形芸術作品の意味をどのように語り得るかという問のもとに、ガダマーの芸術に関わる記述を検討してきた。その結果ミメーシス概念をなかだちに、カント以来分かたれてきた芸術と認識の関わりを再び見いだす途が示されたわけであるが、本当の筋道は存在するのか、そして存在するとすればどのようなものかという、いわば真理問題に関わる部分は、言い当てられることなく中空のまま残されている。しかしながら、芸術経験の理解という相に問題を限定したとき、例えば『真理と方法』において、科学主義的認識と主観主義化された美学の在りようを重ねて批判するといった論理構造よりもはるかに重要なのは、遊びや演劇、画像等についての記述そのものである。いわば、中空をめくりながら繰り出される記述の豊かさは、問題をめぐる方法そのものを示唆しているように思われる。それは実践学としての解釈学の可能性を提示するものでもあろう。

註

- 1) Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 5Aufl, Tübingen: Mohr, Paul Siebeck, 1986 (以下, WMと略称) S. 102
(轡田収他訳 『真理と方法 I』 法政大学出版会, 1986年, 137頁)
- 2) WM, S. 169 (同訳書, 241頁)
- 3) WM, S. 90 (同訳書, 121頁)
- 4) 額縁に関する具体的記述は以下にみられる。Hans-Georg Gadamer, "Vom Verstummen des Bild", *Kleine Schriften II*, Tübingen: Mohr, Paul Siebeck, 1967 (以下, K Sと略称) S.231
(斎藤博他訳 『哲学 芸術 言語』 未来社, 1988年, 237頁)
- 5) WM, S. 47 (同訳書, 57-58頁)
- 6) "Kunst und Nachahmung", K S, S.20 (同訳書, 173頁)
- 7) WM, S. 87 (同訳書, 116頁)
- 8) WM, S. 103 (同訳書, 138頁)
- 9) WM, S. 97 (同訳書, 145頁)
- 10) WM, S. 110f. (同訳書, 150頁)
- 11) WM, S. 112 (同訳書, 152頁)
- 12) WM, S. 129 (同訳書, 179-80頁)
- 13) テオリアに関する記述は同上の他, 以下にもみられる。ガダマー 『科学の時代における理性』 本間謙二訳, 法政大学出版会, 1988年, 21-22頁。ここで彼は理論 (Theorie) 本来の意味をテオリアにみている。
- 14) WM, S. 110 (同訳書, 149頁)
- 15) WM, S. 114 (同訳書, 155頁)
- 16) フーコー 『これはパイプではない』 豊崎光一訳, 哲学書房, 1986年, 51頁
- 17) "Kunst und Nachahmung", K S, SS. 16-26
- 18) WM, SS.149-165 (同訳書, 208-233頁)
- 19) 例えば, WM, S. 125 (同訳書, 173-174頁) の古楽器による演奏の復元に対する批評。
- 20) WM, S. 133 (同訳書, 184頁)
- 21) "Kunst und Nachahmung", K S, S. 20f. (同訳書, 173頁)

- 22) *ibid.*, S. 21f. (同訳書, 174-175頁)
WM, S. 119 (同訳書, 164頁)
- 23) WM, S. 118 (同訳書, 163頁)
- 24) WM, S. 120 (同訳書, 166頁)
- 25) 竹内敏雄 『アリストテレスの芸術論』 弘文堂, 昭和44年, 365頁
- 26) WM, SS. 141-149 (同訳書, 198-208頁)
- 27) WM, S. 145 (同訳書, 204頁)
- 28) ここでは, 山岡泰造『狩野正信／元信』日本美術絵画全集第七巻, 集英社, 昭和53年, 98-181頁を参照した。
- 29) “Kunst und Nachahmung” K S, S. 24f. (同訳書, 178-181頁)
- 30) *ibid.*, S. 26 (同訳書, 183頁)

(1991年9月30日 受理)