
言葉と言葉ならざるもの

針生一郎評論集

三一書房

言葉と言葉ならざるもの

針生一郎評論集

針 生 一 郎 (はりう・いちろう)

1925年宮城県生まれ、東北大学国文科、東京大学大学院美学卒業、
現在、和光大学教授。
著書に「芸術の前衛」(弘文堂)、「針生一郎評論集」6巻(田畑書店)、
「文化革命の方へ」(朝日新聞社)、「戦後美術盛衰史」(東京書籍)など。

言葉と言葉ならざるもの

1982年1月31日 第1版第1刷発行

著 者 針 生 一 郎
© 1982年

発 行 者 菊 地 喜 三 次

印 刷 所 岩 村 田 活 版 所

製 本 所 東 京 美 術 紙 工

発 行 所 株 式 会 社 三 一 書 房

東京都千代田区神田駿河台2の9

電 話 03 (291) 3 1 3 1 - 5 番

振 替 東 京 9 - 8 4 1 6 0 番

郵便番号101

落丁・乱丁本はおとりかえいたします。

Printed in Japan

目 次

I

言葉と言葉ならざるもの 6

イメージと意味 41

文学理論の新しい地平 67

文学固有の機能と読者の問題 77

現代芸術の制度と自由 92

文化支配と文化闘争の今日的位相 105

オブジェの変貌と第三世界 131

II

極私的安部公房ノート 146

鎌田慧おぼえ書き——流民の記録者から逆攻の組織者へ 153

瀧口修造と花田清輝 173

瀧口修造の全体像のために 186

小林秀雄『本居宣長』批判 206

『死の棘』における生活者と表現者 216

その批判は正当か——金達寿、金石範の近作をめぐって 229

わたしのなかの無念さ——中野重治 245

時代を照らす鏡としての作家——サルトル 258

Ⅲ

日本浪漫派私論——わたしの浪漫派体験と戦後の立場 268

初出誌一覧 285

あとがき 287

I

言葉と言葉ならざるもの

言葉と物体

象徴派の詩人マラルメは、机の上に紙をひろげて詩を書こうとしながら、一語もうかんでこないときの恐怖と不毛感について語ったことがある。「絶対のおそるべき頂点、裸形の孤独の頂点」としての詩をめざした彼にとって、この白紙は絶対と言葉との断絶を示すとともに、言葉の解体をおして絶対に達するための手がかりとも思われたのだ。したがって、「白紙の悩み」は生涯彼につきまとい、ついに晩年のつぎのような自覚にまで結晶する。「純粋な作品は、語り手としての詩人の消失を内包する。詩人は、それぞれの不等性がかもしだす衝突をおして活動状態におかれた語に、その主導権をゆずりわたすのだ。」(『詩の危機』)このとき、「語は相互反映によって、寶石の上に見える虚像の火のつらなりのように互いに点火しあい」、そのあいだに「沈黙が配置される」という。この、言葉によってよびおこされる「沈黙」のうちに、初期以来のあの白紙の観念が凝結しているのを見ることができ、マラルメのこのような自覚は、明らかにランボオの「見者」の観念とも、一脈共通するものをもつ

ているだろう。「詩人はあらゆる感覚の、長期にわたる、途方もない、筋のおった錯乱によって、おのれを見者につくりあげるのです。あらゆる形の愛や苦悩や狂気だね。自分自身を探索し、自分のなかでいっさいの毒を汲みつくし、その精髓だけを残しておくのです。これは言語に絶する苦行ですよ。……彼が未知のものに到達し、そのとき錯乱して、自分がみたものについての知的認識力を失ってしまった時、はじめて彼はそれを真にみたといえるのです。」マラルメが実生活において完全に死に、「非人格的な存在」となって、世界を沈黙のうちにまねきよせようとするのに対して、ランボーはおのれの感覚のはてしない錯乱と知的認識の解体によって、名状しがたい事物をほとんど暴力的に現前させつつ、ついに詩そのものを踏みこえてしまう。近代芸術の根底にこのような自己否定の極北にむかうドラマがひそんでいたことは、みのがされてはなるまい。周知のように、ダダやシュルレアリスムの運動も、前世紀のこれら「呪われた詩人たち」の自覚をうけつぐ一面をもっていたのである。

ところで、リチャード・ウォルハイムはマラルメの「白紙の悩み」にふれて、つぎのように奇妙な問いを發している。——マラルメはなぜそのとき、やおら椅子からたちあがり、一語も書けない白紙そのものを彼の詩として示さなかったのか？ この真白な紙にもまして、詩人の内的荒廃の感情を明瞭にあらわすものはないと思われるが、人びとが白紙を芸術作品と認めることを拒む理由は、いったい何だろうか？ ウォルハイムはこう問いかけたうえで、言葉と物の一般的な関係に入ってゆく。たとえば、ソヴィエトの詩人エフトゥシェンコが、モスクワで机にむかって紙に一定の順序で語をならべ、数週間後ニューヨークに住む人がこれらの語を同じ順序で読んだとすれば、その人はエフトゥシェンコの詩を読んだといえる。そこには、条件の連続性が保たれているからだ。一般に詩が原稿に

書かれ、いくつものコピーに印刷され、朗読され、外国語に翻訳され、さらに若い世代によって学ばれるとき、何か共通の素材がうけつがれてゆくのではない。詩の同一性は、詩人の創造行為から生まれた言葉の一定の構造にあって、この構造が別々の機会のさまざまな素材（紙、インク、音、国語など）を共通につらぬくのだ。ウォルハイムによれば、マラルメの白紙を詩の作品とよぶことができないのは、そこにはこのような構造が欠けているからである。

それに対して、ラウシェンバーグがニューヨークで、自転車と木の下水溝をコンバインした作品をつくり、しばらくしてモスクワに住む人が、同じ素材を全く同じようにコンバインして展示したとすれば、ここでも条件の連続性は保たれているにもかかわらず、だれもそれをラウシェンバーグの作品とは認めずに、そのコピーとよぶだろう。文学作品は、ユニオン・ジャックの旗やトランプのダイヤのクイーンのように、無数のコピーをもちうる類型の徴標であるのに対して、美術作品の同一性は、現にそれを構成する素材としての物質にあるからだ。とすれば、マラルメはあの白紙を彼の詩とよぶことはできないが、彼の絵として示すことはできたはずだ、とウォルハイムはいう。

だが、マルセル・デュシャンのレディメイドが、ある種の物体はすべて芸術作品となりうることを証明して以来、このようなジャンルの一般的境界は不安定なものとなった。第一に、デュシャンの便器を他の便器から区別して、前者は芸術作品だが、その他はそうでないとする、どんな暫定的基準もたちにくくなった。オリジナルとコピーに関する伝統的な区別が、どちらが先につくられたかという時間の順序にもとづいていたとすれば、それがほとんど無効になった。第二に、芸術作品として認められた物体は、容易に複製でき、それらの複製は何の妨げにもならなくなった。つまり、個々のオ

オブジェは、同一のオブジェという觀念の流れをほとばしらせる、自然の蛇口のようなものとなった。そしてこの両面から、一品制作であるはずの美術にも、ちょうど類型とその徴標のような、觀念と作品との分離が生じたのである。

ウォルハイムはそこから、「芸術作品」という熟語に含まれている、「芸術」と「制作」との緊張關係に言及する。伝統的な意味での制作は、まずカンヴァスに絵具をおき、石をきり、金屬を熔接するなどの労働だが、同時にそこには、その作業がこれで十分であり、作品がこれで意義あるものとして成立するという決定がひそんでいる。ところが、マルセル・デュシャンがランデヴー（出会い）と名づけた、レディメイドを選択する方法は、あるとき、あるところで偶然出会った物体を、芸術作品として世界にさしだす。それによって彼は、作品の構築と存在決定という二つの作業を、別々の手に引き裂いただけでなく、その決定が作品がどうみえるかという美的基準とかかわりなしに、「完全に無感覚の状態で」行なったのである。こうして作品を支える觀念と、芸術という概念とのあいだには、大きな断絶が横たわることになる。

このような歴史的考察を経て、ウォルハイムはどんな種類の内容も最低限しかもたず、作品の個性が芸術家の個性からではなく、素材や制作方法といった非芸術的な源泉から生ずる、現代美術の傾向の必然性を説明する。一般に制作は、破壊と創造の両面の過程をふくんでおり、芸術家は制作以前に複雑なイメージをいだいているが、制作にあたっては自己の内的必然にしたがってそれを単純化し、余計なイメージを排除する。特に今日の美術では、こうした破壊作業は極度に徹底していて、どんなイメージも残りなく排除される。概念的思考のばあい、わたしたちは世界を分解し、表象の連鎖の中

からくり返される事物、物体のカテゴリ、種類などをよりわけ、一般的特徴をもってあらわれるかぎりでの類似点と相違点にむかう。だが、美術においては、一般性に関する先入見を離れて、石ころやブロンズのかたまり、カンヴァスや白紙のような、世界の個々の断片に注意を集中する必要がある。決定と排除の要素が優先権を要求するような作品では、事物のはてしない多様さにますます個別的な注意をむけ、単独の物体をそれだけで、それ自体のためにみつめることが、ますます重要なのだ――。

一九六五年に発表されたウォルハイムのこのエッセイは、近代芸術に底流する問題を掘りおこしながら、ポップ・アート以後の重要な方向に照明を与えているため、『ミニマル・アート』というその表題は、たちまち新しい旗じるしとなった。たしかに、マラルメの白紙に象徴される沈黙や虚無はいま、何の変哲もなく単純で規格的な物体としての作品群をとおして、ようやく全容を開示しつつあるともみえる。だが、六〇年代後半のいわゆるミニマル・アートが、観念と物質の大きな距離を内包しながら、やがてできるだけ人工を加えないままのありふれた素材を、ひとつの状態として設定する方向に屈折したのをみても、ウォルハイムが問題のひろがりをもひとつの系譜にだけ帰着させたことは明らかだろう。彼のエッセイで、途中から行方不明になったのは、マラルメにあつた言葉と物体（白紙・沈黙）との葛藤である。実はデュシャンのレディメイドもまた、観念と物体との間に類型とその徴標のような分裂をあらわしたとき、いやおうなく言葉の問題につきあたったのだ。

マルセル・デュシャンが、作品に与える題名や銘や、折りにふれて書きとめたノートをとおして、初期以来言葉のあそびやしやれにも敏感で、ユニークな言語意識をもっていたことは明らかだろう。レディメイドの場合も、物体とならんで言葉の探求が重要な因子だったといつていいが、とりわけ、

彼の思想のすべてを投入した大ガラス作品《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》には、言葉への関心が集中的にこめられている。「このガラスをやったとき、わたしの意図は眺めるべき絵をつくることではなかった。……そこでわたしは一冊の本というか……あらゆる細部が説明され、一覧化されるカタログをつけ加えたいと思った。こういう二つのものをまぜあわせる思いつきは、わたしの考えでは文学的な性格を全くもたない。文学は詩だが、散文詩は全く別ものだからだ。わたしのまぜあわせは、少なくとも、あの絵のための絵という考えからわたしを解放してくれる利点をもっていた。これこそ一九一三年以来、わたしにとって出発点だったのだ。」

『グリーン・ボックス』に収められた同じ作品のためのノートには、「字典」という考えもしきりに出てくる。「字典を通読し、すべての《望ましからざる》語を抹消する。おそらく、わずかな数語を追加し——ときには抹消した語のかわりに、別の語を置く。ガラス（作品）の書かれる部分にこの字典を用いる。」あるいは、ラルース字典の中のすべての「抽象的」な語の代りに、新しいアルファベットともいふべき図式的な記号をつくり、色彩を利用して品詞や語尾変化や動詞活用に対応するものを区別し、語法の教育的な構造や各国語に固有な「言いまわし」を廃棄した、厳密な意味づけによって各グループを結び直し、現存の、また将来の言語の表記形式では表現不可能な新しい諸関係をあらわすという構想。さらに、巨大な物体の部分を顕微鏡的に拡大した写真によって字典をつくり、各フィルムに文章の中の語や語の集団のような意味をおびさせ、「あらゆる日常語の《かたこと》から解放された記号（フィルム）だけで、アルファベットも語もない書法」をつくりだすプラン。

デュシャンが美術の中の「つくること」と「みること」の意味を根底から問い直したとすれば、そ

これはこれらの慣習を支えてきた言葉という、もう一つの制度を疑うことなしにははたされないので、彼は明確に自覚していたのである。その点で、彼の観念と作品とのあいだにある微妙な方程式は、言葉とのあいだにもみられるし、言葉と物体のあいだにも相似的な関係が成立している。レディメイドがひそかな言葉のはたらきをリーダーとして生まれたように、彼の題名やノートやしゃれは、言葉を既成品として利用しながら、その慣習的な意味をたちきり、未知の記号に還元して、アイロニカルな定理をうかび上がらせる。そういう地点でこそデュシャンは、近代芸術のなかの社会的分業にもとづくジャンルの境界をこえて、「呪われた詩人たち」の探求に直結し得たのではないか。

ルネ・マグリットの、一本のパイプを克明に描写し、その下に「これはパイプではない」という文字を書き込んだ一連の油絵やデッサンにも、デュシャンとは別の方角から、しかしある程度共通の問題にむかう姿がみられるだろう。ミシェル・フーコーは、この「これはパイプではない」のテキストを、(1)あなたがみ、その形をみわけけるデッサンと、あなたが読んでいる文字が翻訳する言語から成り立つ、あなたの言語に属するこの言葉とは、実質として結びつけられない、(2)眼の前に一列の不連続的な要素としてならんでいる言表と、交換可能で無名な、どんな名にも近づくことのできない形象を画面にみることでできる物体の一つとは、等価でもなく、置きかわることもできない、(3)文のスタイルをとるパイプとデッサンされたテキストによって構成される全体は、陳述にもイメージにも同時に属するこの混成のあいまいな存在と両立しない、などと幾通りにも解釈してみせたらうで、つぎのようになっている。「それはむしろ空間の不在、文の記号とイメージの線とのあいだの《共通の場》の消滅だ。それを名づけていた言表とそれをかたどっていたはずのデッサンとのあいだで共有されていた

《パイプ》、形の輪郭と言葉の繊維をないまぜていたあの影のようなパイプは決定的にのがれ去った。……両者のあいだに通ることができるようなのはやただ離婚の公示、デッサンの名とテキストの指示を同時に否認する言表だけである。」

フーコーによれば、十五世紀から二十世紀まで、絵画を支配してきたのは造形的表象（相似）と言語記号（陳述）の厳格な分離と、両者の等価性という二つの原理であった。ところが、等価性の原理は言葉を念入りに排除した絵画の中に、再び陳述を密輸入する。「こうして、古典絵画は、言語外のものとして自分を構成しながらも、語った——大いに語った。古典絵画は無言のまま、陳述的空間に根拠をおいた。古典絵画はそつと自分に一種の共通の場を与え、そこでイメージと記号との関係を復興することができた。」しかし、いまこの《共通の場》は消滅し、マグリットはイメージを實在の事物から、あらゆる陳述のワナから、免除してやりながら、眼にみえる表面だけに固執し、相似の無限のたわむれに熱中する。等しく言葉と「みること」とを対応させながら、陳述される意味とともにあらゆる相似的イメージを拒否したデュシャンとは、何と対照的なことだろう。

しかも、この二人に代表される方向は、いっそう増幅され、多様に分化しながら、第二次大戦後の美術にひきつがれているようにみえる。

記号とイメージ

第二次大戦を経過して、美術のみかたにも大きな変化がおこった。第一に、大戦中の不条理な状況は、芸術家に表現の技法や様式よりも、まず人間であることの意味を痛切に反省させた。第二に、テクノ

ロジの発展に支えられたメディアの多様化は、美術を文化の総体とコミュニケーションの根本からとらえ直すことをうながした。第三に、一九三〇年代以降、世界の各地で活発に行なわれた考古学上の発掘と文化人類学的な調査は、これまで「原始」や「未開」の名で美術史の範囲外におかれてきた、歴大な領域を明らかにしただけでなく、美術観そのものの変革をよびおこした。戦後の文化交流はさらに西洋と東洋、北半球と南半球といった分類をこえて、美術のグローバルな世界像を成立させた。

ハーバート・リードの『アイコンとイデア』（一九五五）も、今ふりかえてみると、このような機運に支えられた労作の一つといえる。原始から現代までの美術史をたどりながら、彼は人間意識の発達においてイメージがつねに觀念に先行し、芸術が宗教、哲学、科学などの思考形式の基礎とすらなったことを立証しようとする。たとえば、旧石器時代の洞窟絵画は、リードによると、言葉の発生に先だって出現したものとされる。当時の人間の関心は、食物を確保し、生命を維持することに集中していたが、気候の変化とともに居住地を移動しながら、彼らはできごとを知覚から分離したイメージとして記憶にたくわえ、別のできごとと関連をつけ、イメージをおして新しいできごとに影響を与えようとする、呪術的思考を発展させた。そのさい、自分をとりまく事物の中から、意味のあるしを発見し、あるいは象徴をつくりだして、知覚と表現を分化させる過程が、芸術を生み出したのである。リードは芸術の起源を祭式にみる説に反対して、身ぶりやイメージといった信号の体系がなければ、祭式も発達しなかった以上、むしろ祭式こそ芸術の副産物だと主張している。

飢えに駆られ、生命の危険にさらされて狩猟を続ける人びとの脳裡に、獲物であり敵である動物の姿が強烈に灼きついたとすれば、そのイメージが洞窟の壁に、幻燈をスクリーンに映すようにほとん