

芸術における地平性-次元性と中動態

森 田 亜 紀

倉敷芸術科学大学芸術学部

(1995年9月30日 受理)

はじめに

劇団風の子が1970年代から80年代にかけて公演した作品のなかに、「トランク劇場」(作・構成演出/関矢幸雄)というものがある。舞台上に登場する人々が、トランクのなかから、ひも、紙、棒、ボール、輪など身近な物を取り出し、それを使ってあそび、やがてそれらを用いた劇的表現にいたるという構成の作品である。ひもは色がついているものもあるがただのロープ、紙は新聞紙、ボールは小学生がドッチボールに使うようなゴムボール、棒も輪も白木のシンプルなもの——どれも、見る者にはとくにめずらしくもない、ごく日常的な品物である。舞台上の人々は、これらで、なわとびをし、折り紙をし、ボール遊びをし、輪回しをする。人々のからだの動き、あそびの技術は見事であるが、これも誰もが、うまいはずいはあってもどれかは自分で体験したことのあるあそびである。つづいて人々は、たとえばひもで花や蝶かたちづくり、紙で白鳥やあひるを折り、棒や輪を馬や機関車のかたちに組み上げ、それをいかにもそれらしく動かして、一種の、人形なき人形劇とでもいうべきものを展開する。ストーリーは単純な、例えばアンデルセンの「みにくいあひるのこ」といったものである。ただし、あらかじめできあがった形象や装置は一切ない。すべてが見る者の目の前でそれとして生じる。見る者は、なわから花が咲き、蝶がとぶを見る。棒や輪が母子の馬となって野原を走るのを見る。新聞紙のあひるが、ロープの水面に、紙の涙を落とすのを見る。そこには思わず「アーッ」と声が出るような驚きがある。これが「トランク劇場」のクライマックスである。

1983年8月、東京、下北沢の本多劇場で観る機会を得たこの「トランク劇場」の体験が、本論の動機づけの一つとなっている。筆者を含め、客席は或る確かな感動を示した。さらにこの作品は、日本国内のみならず、ヨーロッパやアメリカ大陸の各地で繰り返し上演され、上演を希望され、評判を得たという。いったいひとは何に感動したのか。或るものが目の前で別のものになる。別の存在が新たに出現する。簡単にいえばそういうことなのかもしれない。しかしなぜそれが見る者をうごかすのか。そこで見る者はどのような体験をしているのか。ここには芸術の或る側面を考察する手がかりがあるように思われる。本論は、この「トランク劇場」を理解できるかたちで、芸術を考えていこうとする試みである。

1. ホルバイン「大使たち」

或るものが目の前で別のものになる。別の存在が新たに出現する。見えてくる。「トランク劇場」におけるこのような体験と或る意味で類似の体験をもたらすものに、アナモルフォーズ anamorphose がある。アナモルフォーズは歪像とも訳されるように、或る法則にのっとって、わざと歪めて描かれた像である。普通に、あるいは正面から見ても、いったい何が描かれているのかさっぱりわからない。或る特定の方法で——円筒状の鏡に映して見るとか、画面に対しずっと斜めの角度から見るとかして——見たときにのみ、「正しい」歪まない像が見えるというものである。

ハンス・ホルバイン作「大使たち」(1533)は、アナモルフォーズを利用したよく知られた絵画の一つである。この絵を正面から見るとき、ひとは二人の堂々たるフランス人大使が、タピスリーやカーテンで飾られた部屋の中で、諸学・諸芸を象徴する様々な物——天文学の機器、日時計、地球儀、コンパス、リュート、讃美歌集、十字架 etc.——に囲まれて立っているのを見る。これらのさまざまな物も、二人が身につける毛皮や僧衣、勲章や手袋や短剣も、その重厚な質感が濃密に細部までリアルに描かれ、全体として厳粛で絢爛豪華な雰囲気をつたわらせている。その画面のなかに一つ異質なものがある。二人の足元の床をななめに横切る、細長い奇妙な物体である。それが何だかわからない。しかし、この絵を正面からではなく右の側面から斜めの角度で見ると、見えていた人物や物の姿は消え、一個の頭蓋骨が見えてくる。足元の謎めいた物体は、アナモルフォーズ的に歪めて描かれた、人間の頭蓋骨だったわけである。

現世の栄華がかき消え、死のシンボルがあらわれて、「世界の虚妄」という当時流行の主題が示される——アナモルフォーズを研究するバルトルシャイティスはこの絵のテーマをこのように分析し、それを可能にしたこの絵の仕掛けを、次のように指摘している。

言ってみれば、ひとつではなく二つの絵があって、それぞれがひとつの視点を持ちながら、同一の額縁の中に併存している²⁾。

ホルバインは独立した二つのイメージを切り離さないで、それらを連続させようとした。彼はその〈判じ絵 (Vexierbild)〉を、その場面や舞台装置がまるで本物の舞台の上のように変幻する一個の劇場として構成する³⁾。

一つの画面のなかに、通常の遠近法にしたがう像と、歪曲遠近法に従う像の二種があり、像が「正しく」見える視点をそれぞれ別にもつ。その結果、一方が「正しく」見える視点からは、他方が「正しく」見えない。いいかえると、描かれている存在の一方が見えているとき、他方は見えていない。一方が見えなくなって、他方が見えてくる。或る視点から見ると一方があり、他の視点から見ると他方がある。一つの絵において、見る視点を変化させることによって、見える世界が存在のレベルで変幻する。

描かれたものの「ある」ということに注目すれば、二つの遠近法は、二つの存在の地平に対応する。「大使たち」という絵は、大使たちのいる地平と、頭蓋骨のある地平と、二つの地平からなっている。大使たちを囲むさまざまな物は、大使たちと同じ地平にある。一方、頭蓋骨はその地平にはない——いや、この言い方は、正確さを欠く。視点を変えれば見えてくるはずの頭蓋骨は、この大使たちのいる地平に「ある」のではないが、「ない」でもない。この頭蓋骨は、この地平で「ある」とか「ない」とかという頭蓋骨（例えば、二人の大使の背後にある棚の上の地球儀をとりのけて、代わりに置かれうるような頭蓋骨）とは別の次元の存在だからである。やがて見えてくるはずの頭蓋骨は、ここで「ある」とか「ない」とかというものではない。「ある」にしろ「ない」にしろ、この地平でそもそも「頭蓋骨は…」ということのできない存在なのである。この頭蓋骨が「ある」（あるいは「ない」）のは、大使たちがいるのとは、別の地平においてである。その地平において、こんどは大使たちの方が、もはや「いる」のでも「いない」のでもない。

見るものが視点を変えることによって頭蓋骨が見えてくるというのは、したがって「ある」ということので地平の転換と考えることができる。そこには次元の差異の体験とでもいふべきものがある。或る地平にいた見るものは、それとは別の次元の地平が成立するところに内側から立ち合い、こんどはその地平を生きるようになる。

この出来事、この体験を語るのに、能動 (actif) — 受動 (passif) の言語は役に立たないだろう。見る私を主語 (sujet) とし、見られる頭蓋骨を目的語 (objet) とする「私が頭蓋骨を見る」という表現は、私と頭蓋骨という二つのものがあらかじめ存在することを前提としているからである。はじめから「ある」のでも「ない」のでもない頭蓋骨、「頭蓋骨は…」と言いだせない頭蓋骨、出来事の結果として「ある」ということになる頭蓋骨を、既存の項として扱うわけにはいかない。

これを捉えるには、能動態—受動態ではなく、中動態 (la voix moyenne あるいは le moyen) が必要だと思われる。日本語の語感でいえば、「見る」に対する「見える」という表現である⁹⁾。中動態は古代インド=ヨーロッパ諸言語の動詞の態の一つであり、現在のインド=ヨーロッパ諸言語のなかでは、とくにギリシア語にみられるという。バンヴェニストによれば、古代においては、能動態—受動態の対立より前に、能動態—中動態の対立が主要なものであったという。彼はこの能動態—中動態の対立を次のように要約している。

能動態では、動詞は、主語から出発して主語の外で実行される過程を示す。これとの対比によって定義されるべき態である中動態においては、動詞は主語がその座であるような過程を示し、主語は過程の内部にある⁹⁾。

おそらくバンヴェニストのこの記述をふまえて、デリダは「何か中動態のような」はたらしめるものを、次のように述べている。

作用ではない作用, sujet (主語, 主体) の objet (目的語, 客体) に対する能動としても受動としても考えられない作用, 能動者から出発しても受動者から出発しても, これらの項のどれから出発してもどれをめざしても考えられない作用を言うのである⁹⁾。

われわれが理解するに, 中動態は, 能動態・受動態と異なり, 「何は…」 「何を…」 というような項, 名詞で表わされる項の存在を前提しないありようである。既存の項が何らかのはたらきを発する, あるいは受けるということであらわすのではない。中動態であらわされる事態において, 主語は動詞のあらわす過程のなかにいわば巻き込まれている。いいかえれば, 中動態の動詞は, 名詞の主語に従属する述語ではない。中動態によって, われわれは, 主語を前提としない述語, さらにいえば, 主語に先立ち主語をそこから成立させる述語というものまで考えることができる⁷⁾。

このような意味において, 「大使たち」の, 地平の転換を通じて頭蓋骨が見えてくる体験は, なによりも中動態によって捉えられるべき事態である。中動態によってあらわされる出来事 (絵を見るものとしては「見える」ということ) がまず生じ, そこから頭蓋骨が, 「ある」とか「ない」とかいいうるかたちに成立する。そのうえで新たな地平内部での「私が頭蓋骨を見る」が可能になるのである。ここにわれわれは, 「私が頭蓋骨を見る」を成立させているはたらき, 頭蓋骨の「ある」ということを支えているはたらきを見て取ることができる。

ところで, この, 中動態でしかあらわされないはたらきが“見える”のは, 頭蓋骨が見えようとする瞬間, あるいは見えなくなる瞬間である。このはたらきは, 頭蓋骨が見えてしまい, 見られてしまうと, もう見えなくなる。いったん成立した地平で, 私が見るのは頭蓋骨であって, 頭蓋骨を成立させているはたらきではない。このはたらきは, 見る「私」と見られた「頭蓋骨」の陰に隠れてしまう。しかしそれは, そこから頭蓋骨が成立しないことには, それを私が見ないことには, 頭蓋骨を成立させるはたらきとして知られることがない。中動態であらわされるはたらきは, 「私」や「頭蓋骨」をすり抜けて行く。そこにはいつも“出会い損ね”がある。

それがかろうじて“見える”瞬間とは, この絵を見るなかで地平と地平が切りかわるその瞬間, 次元の差異の隙間においてである。見る「私」と見られる「もの」, 何か「ある」ということ安定が地平ごとくつがえされ, それらのものが別の次元で新たに成立するそのあわい——われわれがそこを通過するとき, 中動態であらわされる主語以前のはたらきは, いわばすれちがいざま「側面的 (latéral)」に, 感じとられる。

以上のように, ホルバイン「大使たち」のアナモルフォーズは, ものがものとしてあるということを支える隠れた中動態のはたらきを, 「ある」ということ地平の切りかえを通じて, 比較的わかりやすく示してくれる。

2. 莊子「胡蝶の夢」

或るものが、地平の切りかえをともなって別のものになる出来事を、夢の体験として記したテキストがある。莊子・齊物論の「胡蝶の夢」と呼ばれる部分である。以下、全文をあげる。

昔者、莊周、夢爲胡蝶、栩栩然胡蝶也、自喻適志與、不知周也、俄然覺、則遽遽然周也、不知、周之夢爲胡蝶與、胡蝶之夢爲周與、周與胡蝶、則必有分矣、此之謂物化、

(読み下し) 昔者、莊周、夢に胡蝶と爲る。栩栩然として胡蝶なり。自ら喻(愉)みて志に適うか、周なることを知らざるなり。俄然として覺むれば、則ち遽遽然として周なり。知らず、周の夢に胡蝶と爲るか、胡蝶の夢に周と爲るか。周と胡蝶とは、則ち必ず分あらん。此れをこれ物化と謂う。

(訳) むかし、莊周は自分が蝶になった夢を見た。楽しく飛びまわる蝶になりきって、のびのびと快適であったからであろう。自分が莊周であることを自覚しなかった。ところが、ふと目がさめてみると、まぎれもなく莊周である。いったい莊周が蝶となった夢を見たのだろうか、それとも蝶が莊周になった夢を見ているのだろうか。莊周と蝶とは、きっと区別があるだろう。こうした移行を物化(すなわち万物の変化)と名づけるのだ⁸⁾。

われわれはここにまた、地平の切りかわり体験を見る。夢の地平と目覚めている「現実」の地平との切りかわりである。莊子は目覚めているときの地平のつづきで胡蝶になっていたのではないし、胡蝶は夢の地平内部で莊子に戻るのではない。莊子は現実にはなく「夢で」胡蝶なのだし、胡蝶は夢から「目覚めて」莊子なのである。胡蝶は莊子と別の次元の存在であり、莊子は胡蝶と別の次元の存在である。胡蝶のいる夢の地平と、莊子が目覚めている現実の地平は、互いに「ある」ということの別の次元の地平である。その二つの地平が、ここで切りかわる。

「俄然として覺むれば」というのがその切りかわりの瞬間である。それはいわば次元の境目であって、ひとはそこで次元の差異を体験する。

ここで注目したいのは、その体験のなかから「周の夢に胡蝶と爲るか、胡蝶の夢に周と爲るか」という疑念が生まれてきたことである。これは夢を見た莊子の疑念と考えてよいだろう。目覚めた莊子は、もしかしたら今の自分が胡蝶の見える夢ではないかという思いをいだく。今ここにいる(莊周という)自分が自分であること、今ここに生きている「現実」が現実であることに、確信がもてなくなるのである。だからといって蝶であったこと、蝶として生きていた「現実」の方が現実であるという確信もない。二つの地平は互いに相対化し合う。ここにおいて、私の私であること、莊周の莊周であること、蝶の蝶であるこ

との自己同一性、安定性が、現実の現実であることの自己同一性、安定性と揺がされる。

精神病理学の小出浩之は、この「胡蝶の夢」の体験に分裂病体験との共通性を指摘する⁹⁾。小出は、分裂病の病的体験を、日常の意味からずれた異常意味が出現するということ、およびその異常意味が否応なく主体を転覆させるほどの力をもって出現すること、という二つの側面に分け、後者の、主体を転覆させるほどの圧倒的力の方をより根源的な体験とみなす。異常意味が出現する以前に、あるいは出現する意味が必ずしも異常意味ではない場合でも、患者がこの力に圧倒されていることがあるという理由からである。小出はラカンをふまえ¹⁰⁾、この圧倒的な力を、「見ることの前提となっていながら我々には見えない光、聞くことの前提となっていながら我々には聞こえない音」¹¹⁾の出現したものと考える。通常は知覚された物の陰に隠れているこの力がそのまま出現することによって、主体は、自分が見ているもの、自分が聞いているもの、自分が知覚しているものの確実性と転覆させられ、日常的な意味とは異なる異常な意味を押しつけられもするというのである。「胡蝶の夢」は「夢が我々の現実の方こそ夢かもしれないと思わせる」¹²⁾体験である。ここに小出は、分裂病で体験されるのと同様の、主体を転覆させる力を見るのである。

分裂病者が目覚めた世界で体験している「主体を圧倒する力」を、荘子は夢と現実の地平の切りかえを通じて体験する。その力は、分裂病において、異常意味の意味内容ではなく出現形式に着目するかたちで見いだされた。ここにおいても、問題なのは「何は」「何を」というもの——「胡蝶の夢」においては蝶や莊周——ではない。その手前、「何は」「何を」というものがそもそもそれとしてあること、成り立っていることに関わるはたらきである。私が私であること、その私の見聞きしていることが幻でなくたしかにあることの、確信に関わるはたらきである。われわれに普段は意識されていないこの暗黙のはたらきが、二つの地平の切りかわる「胡蝶の夢」から浮かび上がってくる。

同じく精神病理学の長井真理も、分裂病体験を別の角度から考察するなかで、やはりこのような、「何は」「何を」というものがそれとしてあることにかかわるはたらきを見いだしている¹³⁾。長井が取り上げるのは分裂病者における自己意識の様態である。長井は、分裂病者によくみられる自己意識の様態として、1. 通常の内省のように内省の対象となる自己と内省を行なう自己との間に「見る・見られる」という主観・客観関係が成立しておらず、見るものが絶えず見られることであるような同時的内省、2. 何が違うかという差異の内容を有しない「人と違う」という意識、3. 「自己中心的」という自己規定の三つをあげ、それらの様態に共通する点をつぎのようにまとめている。

- ①ことさらに自己を対象化しようとして生じるのではなく、日常的活動や思考活動にさいしてそのつど、不本意に生じてしまうこと、②通常自己意識とは異なる

って、自分自身の性質に関する内容的規定を与えるものではないこと、すなわち、述語的措定性を欠いていること、したがって③要するに、非対象的・非措定的な自己への関与（Selbstbezug）の亢進として考えられること、¹⁴⁾

長井はこの「非対象的・非措定的な自己への関与」をデカルトのコギトと結びつけて考える。デカルトが「コギト・エルゴ・スム」の確実性に到達するのは、方法的懐疑にあって、疑うばかりでなく疑われるという視点をもちえたときであった。コギトで最終的に確実だとされる「私」は、「単なる能動的主体としての私でも、単なる受動的客体としての私でもなく、疑うことが同時に疑われることでもあるような行為、単なる能動でもなく受動でもないような行為の様態に関わる限りでの「私」¹⁵⁾であると、長井は理解する。さらに、デカルトのいうコギトは、単なる能動的な「私は思う」ではなく、感覚すること、思惟すること、想像することなどを含む私のさまざまな行為に伴う「…と思われる、と見える」（「私には『私は…する』と思われる」）ということの意味し、そのように訳される『省察』テキストの動詞 *videor* の態は、形式的には受動態であるものの、本来は中動態であったという¹⁶⁾。このデカルトのコギト、中動態の「私には…と思われる」が、「私には『私が…する』と思われる」の「…」の部分の確かさ・明証性、いいかえると主体と客体、世界の存在の確かさ・明証性を通常は支えている。長井は、これが、分裂病患者の自己関与に相当するものと考え。ただし、通常は主体と客体、世界の存在の明証性の陰に隠れているのはたらきが、分裂病体験においては特異的に亢進し、それとともに主体と客体、世界の存在の明証性が成立しなくなっているというのである。

長井のいう「非対象的・非措定的な自己関与の特異的亢進」が、小出のいう「主体を圧倒する力」と同じものを指すとはかならずしもいえないだろう。その違いについては、なお検討の必要がある。しかし両者はともに、私の私であること、ものものであること、世界の世界であることに関わるはたらきである。分裂病体験の考察は、そのレベルのはたらきを浮かび上がらせる。長井がそこに、中動態であらわされるべき何かを見出だしたことに、われわれは注目したい。さきにとりあげたアナモルフォーズの体験においては、見られることになる「もの」（たとえば頭蓋骨）の成立の側から、中動態によってあらわされるべきはたらきが見出だされた。それに対して長井は、むしろ「もの」を見ることになるわれわれのありように着目して、中動態であらわされるべきはたらきを指摘する。これはすなわち、「ものが見える」も「私に見える」も、同じ一つの「見える」という中動態の出来事から成立しているということの証であろう。その出来事、そのはたらきを、結果として成立する「私」や「もの」、主体や客体という項のどちらの側から捉えるかの違いだと理解してよいだろう。

「胡蝶の夢」においても小出や長井の記述する分裂病体験においても、われわれの生きるこの世界の確実性と、そこで生きる主体としての「私」の確実性が、表裏一体のことが

らとしてともに成立しなくなる。その不成立によって、私が私であること、ものがものであること、世界が世界であることが、謎として照らしだされるのである。これは、私やものの「ある」ということがすでに成立している安定した地平の内部では、気づきえない謎であろう。あるいは、外部の安定した第三の地平から眺めていては、捉えられないことでもあろう。これは、地平の崩壊、新たな地平の成立、複数の地平の切りかえなど、何らかの地平の変動に自らも巻き込まれつつ内側から体験するしかないことである。であるからこそここに、「主体（＝主語）が過程の内部にある」中動態が要請される。

3. 芸術——アナモルフォーズ、「胡蝶の夢」を比喻として——

以上1. 2. を通じて、われわれは、地平性・次元性の体験と中動態の体験がたがいに深く関係し合うことを見てきた。両者はともに、「ある」ということの謎とむすびついている。このことから芸術を考えるのではないかというのが、われわれの見通しである。芸術は、われわれの生きるこの「現実」の地平とは別の次元に、もう一つ別の地平を生じさせる。絵画は、平面上の色や形という視覚に訴えるものだけで、一つの世界をつくりあげる。その世界は、現実と地つづきではなく、次元の異なる世界である。音楽は音で、文学はことばで、舞踊は身体の動きで、演劇はことばと所作で、映画はスクリーンに映し出される動く映像で等々、それぞれ用いる手段は違っても、別の次元にあらためてそれ固有の世界を生じさせることにおいては共通するといえよう。そしてその世界は、単に対象的に別の次元として把握されるだけのものではなく、あくまでわれわれがそこに巻き込まれて生きるもう一つの世界である。

他方、芸術作品は、現実の「ある」ということの世界になんらかの位置を占める物としての側面ももつ。絵画はたとえば画布と絵具と額縁の集合体として、美術館や居室の壁に掛けられたり、或る展覧会場から別の展覧会場へトラックで運ばれたり、収納庫に保管されたりする。音楽も、聞こえる音は他の音と同じ空気の振動であり、音を出すには楽器や演奏家の身体を必要し、あるいは録音・再生に器材を必要とする。文学も、用いられるのはわれわれが日ごろ話したり書いたりしていることばと同じ語彙・同じ文法もつことばであり、紙にインクで印刷された書物というかたちで、書店で売られ、書架に納められ、増えすぎて書齋の空間を狭めたりもする。この意味で、芸術は「現実」の地平において、「ある」。

われわれは普段、現実として、いつもすでにできあがっている地平を生きている。その地平内部で、私はすでに私としてあり、さまざまなものもすでにそれとしてある。そのことはわれわれにとってあたりまえのことである。それはいつもすでに与えられている。芸術は、あくまでその地平から出発し、もう一つ別の次元の地平を、新たに一からいまここに生じさせなければならない。

こうして芸術は、少なくとも二つの次元に関わりをもつ。作品内部に複数の地平を設定

する場合なら¹⁷⁾、次元の数はもっと多くもなりうる。芸術についての体験は、次元間の差異の体験を含む。芸術は、地平性・次元性に関わる。ホルバインの「大使たち」が絵のなかの二つの次元のあいだで体験させること、荘子が「胡蝶の夢」の夢と現実とのあいだで体験したこと、それらと原理的に同じ構造の体験を、芸術は「現実」と「もう一つ別の次元」とのあいだで生じさせるのではないか。その中動態の体験が、芸術には意味をもつのではないか。われわれは、そのように考えてみたい。

芸術においては、比喩的ないいまわしをすれば、1でいうところの「頭蓋骨が見えようとする瞬間に垣間見られる何か」のようなものが重要だと思われる。見えてしまい、見られてしまった頭蓋骨はもうどうでもよい。存在を前提した主語としての頭蓋骨が問題なのではない。そのような頭蓋骨ならば、われわれは、なにも芸術においてでなくとも、現実の地平でじゅうぶん出会うことができる。「何は」「何を」をすり抜けていく何か、「何は」や「何を」に還元されない或るはたらき、それら以前の出来事、しかも「何は」「何を」を成り立たせてもいる「何」ともいえない(何か…)。すでに成立している現実の地平では自明なものとして見えなくなっているそのところを、芸術は地平性・次元性を操ることで浮かび上がらせる。究極的には、「胡蝶の夢」のように、私が私であること、ものがものであること、世界が世界であること、現実が現実であることの謎あるいは秘密を、われわれをそこに巻き込むかたちで提起する。体験させる。そういうものとして、芸術を考えることができるのではないか。

われわれはようやく、最初に述べた「トランク劇場」の体験を理解することができるように思われる。そこで用いられるロープも新聞紙もボールも棒や輪も、この現実の地平の物である。そのことは、ロープでなわとびをし、ボールであそび、新聞紙で折り紙をすることで確認される。ロープはロープであり、ボールはボールであり、新聞紙は新聞紙である。ところがそこから、花が咲き、蝶が舞い、子馬が走り、あひるが泳ぐ。舞台の上であらたな世界が生まれた。われわれは、その地平の転換に立ち合う。用いられる物が身近なものだけに、またそこから生み出される花や蝶や子馬やあひるもよく知られたものだけに、そこで起きる存在レベルの変転がきわだつ。もともとあったもの——例えばボールや新聞紙というもの——、あるいは結果としてできあがったもの——例えば子馬やあひるというもの——よりも、両者のあいだ、「別のものが見えてくる・生じてくる」という中動態の出来事に、むしろ注意が向けられる。

トランク劇場においてわれわれの体験に意味をもつのは、「子馬」というものよりも、「子馬だ」ということなのだ。われわれは、何らかの地平にすでに存在するものとして子馬に出会うのではなく、子馬の「子馬であること」から子馬に出会う。主語としての子馬を支える子馬の「子馬であること」についての体験が、われわれをうごかす。

トランク劇場は、異なる次元のあらたな地平に、子馬やあひるというような、はっきり名指しうるものをもつという点で、むしろ特殊なものであるかもしれない。この点を安易

に一般化してはいけなだろう。音楽や抽象絵画のように、新たに生じた地平が、「何は」「何を」というるなにもものをもたない場合が、芸術においては少なからず見受けられる。項として名指しうるものを結節させない地平というものもわれわれは考えなければならない。新たな地平の成立とともに体験される中動態のはたらきや出来事が、主語となるものを生み出し支えることなくただそういうこととしてそこに生じ、そのままそれだけで体験されるという事態である。この点が今後の課題として残るにしろ、芸術を地平性・次元性との関わりで捉え、そこでの中動態の体験に意味を見出だそうというわれわれの試み自体は、そのことにより無効になるものではないと考える。

さらにまた、芸術がどのようにして別の次元に新たな地平を生じさせるかということも、今後の問題となってくる。芸術が地平性・次元性を操るとはいえ、地平はそのものとしては隠蔽されており、直接に扱うことができない。直接にあつかうことができるのは、いったんこの地平に主語として成立している物でしかない。芸術が一次的な素材として用いるのは、あくまで、現実の地平の物なのである。物をどのように扱えば次元をまたぎこすことができるのか。物でどのような仕掛けをつくれればあらたに地平が生じるのか。そのような作業を行なう者——芸術家ということになろうが——の「私であること」はどのようなありようをしているのか。問題はさまざまな角度から考える必要がある。

最後に、地平性・次元性を鋭く意識していると思われる実作者のことばを引用しておきたい。

君が僕の前にいるのはもう一人の君がいるからなのだ。君の花子がこよなく可愛いのも別のところの同じ花子がいてやはり可愛くしているからなのだ。この地上があるのは同じもう一つの地上があるからなのだ。「それなら君も二人いるのかね」と君はいったが、この地上にある総てのモノや人は仮想の地上にもあるが、僕だけは一人なのだよ。僕はこの地上の際にいて、接するもう一方の地上に片足をかけている。あちらの足をこちらに移せばこちらにいる、こちらを移せばあちらにいるというものでもない。なぜなら、その界に垂直に立っている画布があるから、僕もそうしていなければならないのだ。画布は境界そのものであり、あるいは両方の地上を切断するように割って入り、相似の二つが重ならないようにブレーキをかけ、両方を同時に見張っている。あるいは両地上があることを保証している。

それが画布の本当の位置であり、だからペラペラであり、それに呼応せざるを得ない僕はペラペラなのだ。(以下略)¹⁸⁾

ここでいわれる「際(きわ)」「界(さかい)」「境界」から、われわれもまた芸術を考えようとしているのだと、とりあえずは論を結ぼう。

註

- 1). 劇団風の子パンフレット「世界をまわるトランク劇場」p.8～p.9.
- 2). バルトルシャイティス『アナモルフォーズ』, 高山宏訳, 国書刊行会, 1992, (原書は1955初版, 1984改訂第三版), p.149.
- 3). 同書, p.152.
- 4). 日本語における「見る」と「見える」についての詳しい比較は, 拙論「「見える」ということ」, 芸術学芸術史論集第3号, 神戸大学芸術学芸術史研究会, 1989所収を参照されたい.
- 5). Benvenist, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p.172.
- 6). Derrida, *Marge — De la Philosophie*, Minuit, 1972, p.9.
- 7). 主語に先立ち主語をそこから成立させる述語については, 拙論「「述語的なもの」と芸術」, 芸術学芸術史論集第6号, 1994所収を参照されたい.
- 8). 『莊子』第一冊, 金谷治訳注, 岩波文庫, p.88～89.
- 9). 小出浩之「ラカンによる無意識の探求」, 岩波講座現代思想3『無意識の発見』所収.
- 10). Lacan, *le Séminaire XI*, Seuil, 1973. 実は, ホルバイン「大使たち」も「胡蝶の夢」も, ラカンのこのセミナーで取り上げられる例である. われわれとしては, 問題を, ゆくゆくはラカンの *le réel* との関係で(かならずしも精神分析の立場にたつというのではなく)考察してみようという心づもりがある.
- 11). 小出, 前掲書, p.165.
- 12). 同書, p.169.
- 13). 長井真理「分裂病者の自己意識における「分裂病性」」, 『内省の構造』, 岩波書店, 1991所収.
- 14). 同書, p.190.
- 15). 同書, p.192.
- 16). フランス語訳 (Descartes, *Meditations*, traduction française, Librairie Philosophique J. Vrin, 1964) では, 長井の指摘する箇所は«il me semble que ie voy»となっている(同書P.23). ただし日本語訳(『省察』, 井上庄七・森啓訳, 中央公論社世界の名著『デカルト』所収)では, 「私は確かに見ると思い…」と訳されている(同書p.249).
- 17). 例えばメタ・シアター, メタ・フィクションとよばれるようなタイプの作品.
- 18). 中西夏之『大括弧緩やかにみつめるためにいつまでも行む, 装置』, 筑摩書房, 1989, p.184.

La Dimensionnalité–l’Horizontalité et la Voix moyenne en Art

Aki, MORITA

College of the Arts

Kurashiki University of Science and the Arts,

2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712, Japan

(Received September 30, 1995)

L’expérience artistique est, en un sens, celle de la dimensionnalité; l’art fait surgir, à partir d’une dimension de la réalité, une autre dimension, qu’on vit comme son horizon. En art, on a l’expérience de l’alternance des horizons en y étant entraîné.

De dedans, cette expérience du surgissement ou de l’alternance n’a pas à être exprimée par les voix active-passive, parce qu’il n’y a encore ni le sujet ni l’objet: elle exige la voix moyenne, qui ne présuppose pas les termes déjà existants.

La voix moyenne est l’événement ou la fonction qui fait le sujet et l’objet, à savoir “Je” et les choses, mais il se cache, l’horizon étant une fois établi.

Dans l’expérience artistique la voix moyenne joue un grand rôle; il nous fait entrevoir l’énigme d’«être-moi», «être-quelque chose».