

作者であることの事後性をめぐって

森田 亜紀

倉敷芸術科学大学芸術学部

(2006年10月4日 受理)

はじめに

ロラン・バルトが「作者の死 la mort de l'auteur」を宣言したのは1968年、それから40年近くが過ぎた。バルトがこの語で言わんとしたのは、l'autorité（権威）と語源を同じくするl'auteur（作者）の却下、すなわち作品をつくり出した生身の作者を作品についての最高権威とすることの否定である。或る作品がどのような意図でつくられ何を意味するのか、それをこうだと断定し支配する権限（l'autorité）は作者にはない。作品の意図や意味について作者があれこれ作品外で語っても、それは究極の答えとはみなされない。目の前にあるつくられたものがすべてである。その中でのみ意図や意味は語られるべきであり、その外にある作者のことばを規準として解釈の当否を決めることはできない。「読者の誕生は、「作者」の死によってあがなわれなければならないのだ」（BARTHES p.495）とバルトは書く。「作者の死」は、受け手の復権と結びついている。意図や意味は作者に支配権や独占権のあるものではなく、受け手が積極的に作品から引き出すものとみなされる。作者ですら、受け手が作品を通じて見出す作者なのだ。受け手の自由が謳われ、生身のつくり手は権威の座を逐われる。

「作者の死」が宣言された後、作者はどうなったのだろうか。21世紀初頭の現在、作者はなお生き残っている。芸術の多様化の果て、芸術が芸術であるのは、それが作者の名の下に制作され発表され受容されることでしかないのかのように感じられさえる現状がある。多くの人々が「芸術」あるいは「アート」と呼ばれる領域でモノをつくり、つくったモノに自分の名を冠し、自分の「作品」として他の人々の前に提示し、「作者」を名のる。それはいったいどういうことなのだろうか。「作者の死」が宣言された後でも、それを意識するしないにかかわらず、ひとは「作者」を名のりつづけている。その名のりはどういうことなのだろうか。「作者の死」を踏まえた上で、「作者」がもはやl'auteurとしての、権威としての作者ではないことを認めた上で、われわれはつくり手が「作者」であることをどのように捉えればいいのか。「作者の死」という考え方は、作者を実在の作者と作品に内在する作者とに分裂させ、以後の美学はもっぱら後者に焦点をあてて作者を考察してきた。「問題なのは実在の作者その人ではなく、作品の創作主体として想定された存在であり、作品世界から帰納される作者である」（佐々木1985, 216頁）。しかし、だからといって実在の生身のつくり手が「作者」でなくなったわけではない。つくり手はなお

「作者」を名のる。それはどのようにして可能なのか。つくり手が「作者」であるとはどういうことなのか。そのときの「作者」とは何を意味するか。われわれは、つくり手の「作者」であるということを、つくり手の側からあらためて考えなければならない。それは、実在の作者が作品に内在する作者とどう関わるのかを問うことでもある。

1. 芸術作品の二層構造と作品に内在する作者

1970年代頃から、美学は、生身の実在の作者と作品に内在する作者とを区別するようになる。この区別はどのように根拠づけられるのか。われわれはそこから出発しよう。

芸術作品は、人のつくった客観的事物である。それは見たり聞いたり触れたりできるモノの一種である。しかしただのモノではない。何かしらの「意味」「精神的內容」を受け手に感じさせ、「美的体験」をもたらす特別なモノである。芸術作品はしばしば、その存在において、物質的・物的な層と精神的・意味的な層の二層をもつと言われてきた⁽¹⁾。

芸術作品の存在構造の二層性 (Zweischichtigkeit) を論じた代表的美学者に、ニコライ・ハルトマンを挙げることができる。ハルトマンは、美的対象が、物質的感覚的な「実在の realer」対象と、単に現象する (ersheinen) するだけの「非実在の irrealer」対象からなることを指摘した (HARTMANN s.34)。前者は直接知覚されるが、後者は受容者が特定の態度をとる場合に前者を通じてのみ現象 (Ersheinen) として捉えられる。二つの対象は、一方が実在、他方が非実在というように、存在の仕方を異にする互いに異質な存在である。しかし両者は、後者が前者のうちに現われる (ersheinen) という内的な結びつきによって、単一の美的対象をなす。われわれは対象を単一なもの (Einheit) として体験し、なおかつ現存 (Dasein) と非現存 (Nichtdasein) の対立をそこに感じる (HARTMANN s.35)。美的対象の代表である芸術作品においては、実在の「物質的感覚的な形成物 materielle sinnliche Gebilde」である「前景 Vordergrund」のうちに、非実在の「精神的內容 geistiger Gehalt」が「後景 Hintergrund」として現象する (HARTMANN s.89)。ハルトマンは芸術作品の二層構造を、このように図式化する。

芸術作品は、物質的な「前景」と精神的な「後景」という、分裂しつつ単一の全体をなす二層構造をとる。ハルトマンによれば、この二層構造によって芸術作品は、「生きている精神 lebender Geist」と区別された「客体化された精神 objektivierter Geist」となっている。さらに「客体化された精神」のうちでも芸術作品は特別な存在である。「客体化された精神」は例えば言語にも見ることができるが、そこにおいて前景と後景の結合は単に慣習的であり、体系によって外から制約される。それに対し芸術作品では、前景たる物質的感覚的実在は、後景たる精神的內容が現象するのにそれだけで足りるように、十全に豊かに形成されている。芸術作品は「一つの全体 ein Ganzes」であり、外部に頼らず「それ自体で完結している」 (HARTMANN s.93)。ハルトマンのこのような考察からすれば、芸術作品は、「生きている精神」との対比において、さらに他の「客体化された精神」と

の対比において、感覚的な実在の形成物に客体化されてあるということがとりわけ重視されることになるだろう。ハルトマン自身、以下のように書いている。

美学にとって重要なのは、なんといっても知覚とそれともなう感覚的な実在の形成物であり、精神的内容はそこに客体化され、そこにのみ現象する。(HARTMANN s.88)

美的対象において、精神的内容は実在の感覚的形成物に「封じ込められ hinein gabannt」でのみ保持される。しかもそれは、感覚的な形成物の中に「それ自体で an sich」あるのではなく、あくまでそれを把握する「われわれに対して für uns」ある(HARTMANN s.89)。こうして、物質的なもののなかに精神的なものがどのようにして「客体化」されて作品となっているのか、作品の「前景」である物質的なものからどのようにして精神的なものが「後景」として受取られるのか、それを考察することがハルトマンの課題となる。いいかえると、物質的感覚的形成物に精神的内容が支えられるその仕方、前景から後景が現象するその仕方が問題なのである。

われわれはニコライ・ハルトマンが、芸術作品における精神的なものを、宙に浮いたそれ自体としてではなく、物質的感覚的なものとの関係において、それと一体のものとして考察したことに注目したい。芸術作品における精神的なものが、それ自体としては存在しえず、物質的なものに担われ支えられてのみ存在するということ、さらに作品における物質的なものが主体から独立した実在であるということは、芸術作品がつくり手から自立した存在となっていることを意味する。芸術作品がその「精神的なもの」ゆえに他の事物と区別されるのが確かだとしても、「精神的なもの」は「客体化」され、事物としての作品となっている。芸術作品の二層構造は、精神的なものでもある作品が、感覚的物質的形成物として実在の作者とは別個の存在であるという事態をもたらすのである。そして受容者は、そのように実在の作者とは別に存在する作品において、物質的感覚的前景から、後景である「精神的なもの」を捉える。精神的なものを物質的なものと切り離さずに考えると、作品における精神的なものは、実在の作者(ハルトマンによれば「生きている精神」)における精神的なものとは別にあるということになるだろう。われわれはここに、作品に内在する作者と実在の作者とを区別する根拠を見出すことができる。作品における精神的なものが仮に実在の作者に由来するもの、作者の「精神的なもの」だとしても、それは実在の作者からは独立した物質的感覚的存在のうちに「客体化」されて存在している。受容者は実在の作者とは別個の物質的感覚的存在に「精神的なもの」を捉えるのであって、たとえそれを作者の「精神的なもの」と理解してそこに作者を見たとしても、それは実在の作者および実在の作者に生きている「精神的なもの」とは別に存在するもののはずだ。

ニコライ・ハルトマンの見て取った芸術作品の二層構造は、さらにすすんで「作品に内在する作者」重視にもつながる。つまり、作品における「精神的内容」は、それ自体で存

在するものではなく、受け手、受容者にとってのみ存在する。受容者が或る特定の態度をとることによってのみ、作者からも受容者からも独立した物質的・感覚的・形成物を「前景」として、精神的な「後景」が現象する。とすれば、受容者にとって問題となる「精神的なもの」「作者」とは、受容者の受容から独立に存在する實在の作者それ自体、實在の作者の精神的なものそれ自体ではなく、受容によって物質的・感覚的・形成物に現象する「後景」としての「精神的なもの」、「作品に内在する作者」であるしかない。受容者にとって、作者は、作品の外にいる作者（つくり手それ自身）であるより前に、まず作品を通して見えてくる作者、作品の内側から現われる作者だということになるのである。

「實在の作者」と「作品に内在する作者」とを区別し、「作品に内在する作者」を第一のものとする立場は、このように、芸術作品の二層構造との関係で理解することができる。ニコライ・ハルトマンが芸術作品に見て取ったような「二層性」、すなわち物質的・感覚的なものと精神的・意味的なものとが分裂しつつ不可分な一体をなす事態は、さまざまな論者から指摘されている。われわれはすでに、カッシーラの表情論やメルロ＝ポンティの表現論にも、同様の「1が2であり、2が1である」事態の記述を見てきた⁽²⁾。例えばカッシーラは、知覚の根源に表情体験（Ausdruckserleben）を見い出し、表情を人間の「シンボル機能」の基盤として考察する。表情についてカッシーラが強調する特徴の一つに、「感覚的なもの」と「意味」という二つの契機が表情において一体となっているという点がある。シンボルには、「感覚的なもの」と「意味」という二つの契機がある。いかに根源的なものであれ、表情もその例外ではない。しかし表情においては、感覚的な存在と心的・精神的内実との分離はまったくない。カッシーラもまた Einheit という語を用いる。表情は、あとから振り返れば「内的対立にもかかわらず一つの具体的単一体であったもの」（CASSIRER 1929, s.110）という言い方をするしかないようなものである。カッシーラのこのような指摘は、表情を知覚体験内部から考察していく中でなされたものである。メルロ＝ポンティもまた、知覚の現象学的考察において「表現されるもの」と「表現」との同様の関係を指摘している。カッシーラにとっても、メルロ＝ポンティにとっても、芸術作品は表情や表現の根源的体験を考えるための特権的材料であった。ニコライ・ハルトマンは芸術作品の存在構造を考察していくのだが、彼もまた、芸術作品を前にした受容者の体験から出発している。彼らが揃って物質的・感覚的なものと精神的・意味的なものとの「1が2であり、2が1である」ような関係を、（とりわけ芸術作品のうちに）見てとったことには、それが、見たり聞いたりする体験からの考察であったことが共通している。これはおそらく偶然ではない。芸術作品に見出される二層構造は、芸術作品を見たり聞いたりする体験、受け手の立場を基本として見出されるものである。ハルトマンは作品を受容する知覚体験から出発し、受容体験に芸術作品の二層構造を見出す。とすればわれわれのこの章での考察は、受け手の、作品を受取るという場面から作者を考えるものであったことになろう。したがって次には、つくり手の、作品をつくるという場面の考察にうつらなければ

ならない。

2. 制作と廻行

制作とは、単に想を抱くことではなく、知覚可能な客観的事物としての作品を現実につくり出すことである。つくり手が何ごとかを表現したいと思っても、たとえそれをどのような物質的・感覚的形象に表現すればよいのか頭の中で明確に構想したとしても、それが他人の目に見える実物にならない限り、作品を制作したことにはならない。つくり手の表現したいことがら、それを表現する手段や方法、つくり手の「意図」は、それが単なる「思い」や「構想」にとどまっている限り、いまだ作品ではない。他者にも受容可能な事物となったものがはじめて作品と呼ばれ、そこにまで至る過程全体が制作なのである。

結果として出来上がった芸術作品において、精神的意味的なものと物質的・感覚的なものという二つの契機が見て取られることが確かだとしても、制作において、精神的意味的なものを生み出す過程と、物質的・感覚的なものを生み出す過程が別々にあるとは限らない。作者が表現したい精神的意味的内容をまずここに抱き、次にその精神的意味的内容を表現するのに十分な物質的・感覚的形象を實在として形成する——そう簡単に言い切ることはできない。仮にそう考えとしても、精神的意味的内容がどのようにして物質的・感覚的形象に表現されるのが、なお問題として残る。その結びつきはどこでどのようにしてつくられるのか。作者が頭の中で、表現すべき精神的意味的内容を十分に表現しうる物質的・感覚的形象を構想し、次いでそれを、現実の世界で、現実の素材や技術を用いて実現するというのだろうか。しかし實在の作者のつくる作業を見る限り、たとえ「構想」といっても頭の中だけで生みだされてはいない。造形の領域でいえばアイデア・スケッチや絵コンテを描いたりエスキスをつくったりする作業、音楽の領域でいえば楽器や音響装置で実際に音を出してみる作業など、作者は何らかの物質的・感覚的實在を実際に扱い、多くは試行錯誤するなかから形象をつくりだしている⁽³⁾。そこには「やってみる」という作業がある。それはいったいどういうことなのだろうか。物質的・感覚的實在を実際に扱う作業は、なぜ必要なのだろうか。その作業に「精神的内容」はどう関わるのだろうか。

制作における「技術」と「かたち」が、この問題を考察する足掛りになる⁽⁴⁾。「かたち」は、物質的素材に対しては主観の側に（質料に対する形相）、精神的意味的内容に対しては客観の側に（内容に対する形式）属するとみなされてきた⁽⁵⁾。技術もまた、物質的自然に対してはそれに形を与える主観の側、精神に対しては目的を達成するための手段として客観的な物の世界の側に属すとみなされる。技術も「かたち」も、どちらの側とも言え、どちらの側でないとも言える両義的位置を占めている。裏返せば、技術や「かたち」は、物質的・感覚的なものと精神的意味的なものとのあいだ、両者をつなぐ位置にある。フォションが見てとったように、「かたち」は素材と内的な関係をもちながら形成され、形成された「かたち」には意味が「受肉」している⁽⁶⁾。三木清は、物質的・感覚的なもの（客観）と心的精

神的なもの(主観)との総合として「形」を考え、技術を、それ自身が形を生み出す「行為の形」と理解した⁽⁷⁾。カッシーラもまた、人間が世界と関わる活動や行為のなかから「かたち」の生まれる事態に、人間による世界の形態化(Gestaltung)のはじまりを見て取り、技術を *forma formans*、「形成する形」とした⁽⁸⁾。すなわち「かたち」は物質の素材に外から押し付けられるものではなく、技術は目的に対する単なる手段ではない。三木清やカッシーラの考察によれば、「かたち」は、主観と客観とが関わるなか、人間が世界と関わる行為のなかから、両者のあいだにいわば両者の相互限定として生じる。目的や意味は「かたち」が生成してくるなかから、「かたち」のうちに限定されてあらわれてくる。

われわれはここに、芸術作品の制作に「やってみる」作業がなぜ必要なのか、その理由を見ることができるだろう。三木清のことばによれば「技術における主観的なものと客観的なものとの総合はもとよりただ頭の中で行はれるのではなく、物を変化することによって物において実現されるのである。」(三木 p.308) 芸術作品の制作においても、精神的意味的なもの(主観的なもの)と物質的感覚的なもの(客観的なもの)との結びつきは、つくり手の頭のなかだけで出来上がりはしない。(生きた精神である)つくり手が(物質的感覚的な)素材や環境と実際に関わる身体的行為のなかから、相互限定による「かたち」が生まれ、実在するその「かたち」において、精神的意味的なものが物質的感覚的なものと一体となって見出される。つくり手は、精神的意味的なものと物質的感覚的なものが一体となって目の前にあるということをめざして、物質的感覚的実在を相手にあれこれ試行錯誤するのだろう。制作において、つくり手が直接に扱うことのできるのは物質的感覚的実在であって、精神的意味的なものではないからである。精神的意味的なものは、つくり手とつくり手の扱う物質的感覚的実在とのあいだに「かたち」が成立したとき、そこにあらわれてくるはずだ。芸術作品を構成する精神的意味的内容と物質的感覚的形成物は、目で見(耳で聞き)手を動かす具体的な行為のなかから、一緒になって生まれてくる。

もちろん、つくり手が、つくろうと思う作品について、あらかじめ何らかの目標や見通しを全くもっていないということではないだろう。精神的意味的な層においてであれ、物質的感覚的な層においてであれ、あるいはそのどちらともつかないかたちで、「こうしたい」「こういう感じ」というような何かが、程度の差はあれ、あるはずだ。少なくとも動機となるような何かがなければ、作品をつくるという意図的行為は始まらないのではない。か。「充たされることを求める或る欠如」(MERLEAU-PONTY 1945, p.214)「漠然とした熱気」(MERLEAU-PONTY 1948, p.32)とメルロ＝ポンティは言う。つくり手はそのような何かを抱き、出発点におけるその何かが、実際のつくる作業を通じて試行錯誤のうちに限定され明確化されていくと考えられる。とすればつくり手は、作品が出来上がってはじめて、自分がどのような作品をつくろうとしていたのか知るわけだ。このようなつくり手は、制作過程を外から支配し制御する者、l'auteurとしての作者とは言えないだろう。どのような作品をつくるのか、何を表現したいのか、どのような精神的意味的内容をどの

ような物質的感覚的形象に担わせるのか、どうすればそれができるのか等々を、明確に把握したうえで作品をつくっているわけではないからだ。つくり手は、つくる過程を超越的な位置から支配するのではなく、過程のなかに巻き込まれている。どんな作品をつくろうとしていたのかは、作品が出来上がらないとわからない。実在の作者とは、出来上がった作品を見て、「ああこれだ」「自分のつくりたかったのはこれだったのだ」と、気がつくようなつくり手である。

しかし、出来上がった作品を前にして、「自分がつくりようとしていたのはこれだったのだ」と気づくというのは、どういうことなのだろうか。ここには時間を遡る判断がある。あらかじめどのような作品をつくりようとするのかははっきりとわからないままつくっていたつくり手が、出来上がった作品を見て自分が何を「つくりたかったのか」気づくという事態は、作品が出来上がった時点で成立した判断を、時間を遡らせて、つくる以前やつくっている最中にもあてはめるということに他ならない。われわれはここに、メルロ＝ポンティのいう「真なるものの遡行運動 *le mouvement rétrograde du vrai*」を見ることができる。「真なるものの遡行運動」とは、もともとベルグソンに由来する概念で、或る時点ではじめて真だと判断されたことが、真理は永遠であるという思いによって、その時点より以前にも真であったとされること、言い換えると、真なるものについての経験が、それに先立つ時間に自らを投影することを指す。ベルグソンにとってこれは、批判すべき回顧的錯覚だった。しかしメルロ＝ポンティは、これを「表現」の特徴とみなすのである。

私が感じられる世界について言うことがらは、感じられる世界の中にはないが、それは感じられる世界の言わんと欲していることを言うという以外の意味をもたない。表現は自分自身の日付けを遡らせ、存在が表現に向って進んでいたと前提する。(MERLEAU=PONTY 1953, p.37)

表現されたものは表現によってはじめて「ある」のだが、その表現はあくまで「表現されたもの」あつての表現である。ここには一種の循環がある。この循環は否定されない。表現したい内容であれ、つくるべき作品の構想であれ、作者の意図であれ、あらかじめ何かがあつたわけではない。しかし作品は、そういう何かの実現 (*réalisation*) として成立している。精神的意味的なものが物質的感覚的形象にあらわされている。つくり手はそこから遡り、そこに見てとられる意味内容や構想や意図などを、日付けを遡らせて自分ものとする。つくり手には、それがもともと自分のもっていたものだったと思える。出来上がった作品は、自分が自分から主体的につくったものだと思える。つくり手にとって作者であるとは、こういうことではないだろうか。

精神分析のいう「事後性 *Nachträglichkeit*」にも、これと同様の時間構造が見て取られる。ラプランシュ／ポンタリスの『精神分析用語辞典』によれば、「事後性」とは、

心的時間性、心的因果性に関わる述語で、「経験、印象、記憶痕跡は、新たな経験により、あるいは心的発達がもう一つの別の段階へとさしかかると、後日組み直され修正される。その場合、新たな意味と同時に、ある心的効果を付与される」(LAPLANCHE et PONTALIS p.33)ということである。時間の経過によって変化した主体は、事後的に過去の出来事を修正する。この修正によって、過去の出来事は新たな意味や効果を与えられる。精神分析の場合、事後性は、特に、或る出来事(のちに心的外傷になり何らかの症状の原因となるような出来事)が、起きたその時点ではすぐに意味を与えられず、あとから遡って外傷としての意味と効果(類似の出来事が症状を引き起こす効果)を与えられるという事態について指摘されている⁽⁹⁾。このような過去の出来事の修正は、過去が現在を決定する直線的決定論と対立する。事後性とは、現在が過去に意味を与える逆方向の決定論なのだ。そして修正は、過去が現在を決定したようなかたちになされる。現在が過去を決定し、過去が現在を決定するという相互依存的循環的關係がある。そしてそこには、主体の変化が組込まれている。

つくり手の作者であることは、出来上がった作品から事後的に成立することと考えてよいのではないか。作品をつくる過程が、主観的なものと客観的なものとの「かたち」を介した相互限定なのであれば、つくり手自身、つくる過程のなかで変化している。それは、作品に呼応した変化のはずだ。つくり手は、出来上がった作品から、遡ってその作品の「作者」になる。作品に先立つ「作者」であることを後日引き受ける。「作者」である自分が「作品」をつくり出したと、時間を遡って認める。「実在の作者」は、こうして成立すると考えることができるのではないか。

3. 作品の自立と実在の作者

つくり手が、出来上がった作品から遡って事後的に「作者」になるということは、言い換えれば、「作品に内在する作者」を自分に引き受けることである。1で見たように、「作品に内在する作者」は「実在の作者」と区別される存在である。それは作品の物質的感覚的前景にあらわれる精神的意味の後景であって、それ自身として(an sich)は存在せず、作品を受容する者に対してのみ存在する。それを引き受けてつくり手が事後的に「作者」になるのであれば、そこにおいては、出来上がった作品を自分自身で受容すること、自分のつくった作品を見たり聞いたりすることが必要なはずだ。作品の、実在の作者から自立した客観的事物であるという側面が、ここで再び意味をもってくる。それは、つくり手自身も見たり聞いたりしうる対象なのだ。

旧約聖書「創世記」の冒頭には、神が「光あれ」と言って光が出来たそのあと、「神は光を見てよしとされた」と書かれている。天地創造において、神は自らの創造したいもののものについて、それを見て「よし」とする。すべてをつくり終わったあとにも神は「その造られたすべてのものを御覧になると、見よ、非常によかった」と述べたという(傍点

は引用者)⁽¹⁰⁾。全知全能であるという神の定義からすれば、これは不思議な記述である。全能である以上、神は、意図したこと構想したことをそのまま実現することができる。こうつくろうと思った世界を、思った通り確実につくることができる。どのような世界が出来上がるか、神はあらかじめ知っていたはずなのだ。それなのに神は、出来た世界をわざわざ目で見て確認し、「よし」と評価する。このことは、たとえ神においてであれ、実現に先立って頭に思い浮かべられていたものとそれが実現してできた実在の事物とのあいだに、区別があることを示唆する。創造によって現実存在するようになったものには、創造主にとってすらあらためて目で見て「よし」と確認する必要や余地があるような、見ることによってはじめて捉えられる何ごとかがあられるらしい。おそらくつくり手は、出来上がった作品を「見る」ことで、頭のなかにあったことを超える何か、今まで知らなかった何ごとかに出会うのだろう。

現象学が指摘するように、実在の事物は見る者を「超越」する。私が見るのはいつも対象の1側面(アスペクト)であって、事物には、私に見えている側面を越えた「それ以上」がかならずある。知覚体験において、ひとは事物のすべてを見尽くすことができない。すべてを把握し尽くすことができない。見るたびに、新たな何ごとかを発見しうる。それでもなお事物には、まだ見ていない「それ以上」が残っている。事物の「超越」であるということは、「見る」ことによって今まで知らなかった何ごとかを把握する可能性が、常に開かれていることを意味する。芸術作品が実在の事物である以上、出来上がった作品は、つくり手自身にとっても、このような「超越」である。つくり手は、自分のつくったものを知覚し、それまでの自分の把握を越えた何ごとかに出会う、少なくとも出会う可能性、発見の可能性が開かれている。この何ごとかは、芸術作品において物質的感覚的なものと精神的意味的なものとが不可分である以上、精神的意味的な層にまで届いているだろう。つくり手は、それを受容し、可能性の広がりごと自分に引き受けることができる。「超越」は、つくり手が出来上がった作品から事後的に「作者」になるということに、大きく関わるはずだ。

芸術作品が事物であり「超越」であるということは、作品が出来上がる以前、制作の途中においても、同様に言うことができるだろう。未完成であっても試行錯誤の途中であっても、つくり手の目の前には制作中の事物としての作品が実在する。小説家保坂和志は自分の創作について、「書かれた文章は書き手のイメージの写しではなくて、書き手は半分は書かれた文章からその先を書くヒントを得る」(保坂 p.132)と述べている。書き手が自分の書いた文章を読んで、そこにあらたな何ごとかを「発見」し、それが以後の書くことにつながるということだろう。この例は、作品の「超越」が、つくり手のつくるという作業そのものにおいてすでに、重要な意味をもつことを示している。

さらに、つくり手が、作品の「内在する作者」を引き受けて「実在の作者」になったのであれば、彼または彼女は、客観的事物としての「超越」としての作品が、それ以後すべ

ての受容者に知覚を通じて与えうる精神的意味的なものをも、可能性ごと「自分のもの」として引き受けることになるのではないか。「超越」とは、他者に対する開かれでもある。「实在の作者」が作品に自分の名を付すのは、自分の手を離れた作品に他者が見て取りうる「後景」を、自分の手許に回収し自分のものとして引き受けるためだとも思われる⁽¹¹⁾。神は「見よ、非常によかった」と言うが、「見よ」とは命令文である。命令文は他者へ向けられる。このことは、实在の事物をつくるということが、神においてさえ、「他者」との関わりを呼び込むことを示している。神は、出来上がった創造物を、自分以外の誰かに見せようとしている。創造された世界を見て、人間は創造主たる神を讃えるだろう。神もそういう「他者」の反応を引き受けて創造主＝作者であるのだろうか。

むすび

われわれは、つくり手にとっての「作者」であることを考察してきた。その結果、つくり手が事後的に「作者」になるということ、出来上がった作品を時を引き受けることによって「实在の作者」でありえていることが、見えてきたように思われる。

その結論には、作品の客観的事物・物質的感覚的形成物であること、つくり手自身もそれを受容することが、大きく関わっていた。いいかえれば、つくり手にとって自分のつくったものを見たり聞いたりすることの重要性である。つくることのなかにある見ること、「作者」であることを成立させる「作品」の受容——实在の作者は、もうひとりの受容者である。作品の受容は、長いあいだ創造の追体験ととらえられてきた。しかし、創造が受容の先取りだともいえるのではないだろうか。

註

- (1) 竹内敏雄編『美学事典』「美的対象」の項、佐々木健一『作品の哲学』序論 参照
- (2) 拙論「表情知覚の「根源性」をめぐる——カッシーラ、メルロ＝ポンティの表情論から——」、同「芸術体験の中動相」参照
- (3) もちろん、「靈感に打たれたように」一気に作品が出来上がる場合もあるだろう。その場合であればなおさら、構想は制作と区別し難く一体であると思われる。
- (4) 拙論「制作過程の中動相——技術とくかたち>をめぐる考察——」参照
- (5) 佐々木健一『美学辞典』「かたち」の項参照
- (6) FOCILLON *Vie des formes* 参照
- (7) 三木清『技術哲学』参照
- (8) CASSIRER『Form und Technik』参照
- (9) フロイト「科学的心理学草稿」訳284～285頁
- (10) 旧約聖書 創世記第1章
- (11) もちろん、引き受けきれずに拒否することもありうるだろう。そのとき、「实在の作者」は、「それは作者の意図に反する誤った解釈だ」と言うことになる。引き受けることができるかできないかについては、つくり手が、具体的なつくる行為の中で、作品のかたちと呼応する行為のかたちにおいて、身体的に何を理解したかも関与するはずだ。この問題は別途考察する必要がある。

参考文献

- ・ BARTHES, Roland (1968) 《La mort de l'auteur》, *Oeuvres complètes, TOME II*, Seuil, 1994所収 (花輪光訳『作者の死』『物語の構造分析』みすず書房 1979所収)
- ・ CASSIRER, Ernst (1929) *Philosophie der symbolischen Formen III*, Darmstadt, 1964 (木田元・村岡晋一訳『シンボル形式の哲学』(三) 岩波文庫 1994)
- ・ — (1930) *Form und Technik, Symbol, Technik, Sprache*, Felix Meiner Verlag, 1995所収 (篠木・高野訳『シンボル・技術・言語』法政大学出版局 1999)
- ・ FREUD, Sigmund (1896)『科学的心理学草稿』小此木啓吾訳 フロイト著作集7 人文書院 1989所収
- ・ FOCILLON, Henri (1943) *Vie des formes*, 6e édition 《Quadrige》 PUF, 1996 (杉本秀太郎訳『形の生命』岩波書店 1969)
- ・ HARTMANN, Nicolai (1953) *Ästhetik*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1966 (福田敬訳『美学』作品社 2001)
- ・ 保坂和志 (2005)『小説の自由』新潮社
- ・ LACAN, Jacques (1960)《Position de l'inconscient》, *Ecrits*, Seuil, 1966所収 (佐々木孝次訳『無意識の位置』『エクリ』Ⅲ 弘文堂 1981所収)
- ・ LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B (1967) *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 3e édition 《Quadrige》, 2002 (村上仁監訳『精神分析用語辞典』みすず書房 1977)
- ・ MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (竹内芳郎ほか訳『知覚の現象学1,2』1-1967, 2-1974 みすず書房)
- ・ — (1948) *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard (滝浦静雄ほか訳『意味と無意味』みすず書房 1983)
- ・ — (1953) *Eloge de la philosophie*, Paris, Gallimard (『哲学をたたえて』滝浦静雄・木田元訳『眼と精神』みすず書房 1966所収)
- ・ 三木清 (1941)『技術哲学』三木清全集第7巻 岩波書店 1967所収
- ・ 佐々木健一 (1978)『創造の類比を越えて 芸術創作の構造』『白井晟一研究』Ⅲ 南洋堂出版 所収
- ・ — (1985)『作品の哲学』東京大学出版会
- ・ — (1995)『美学辞典』東京大学出版会
- ・ 新宮一成・立木康介 (2005)『知の教科書 フロイト＝ラカン』講談社選書メチエ
- ・ 竹内敏雄編『美学事典 増補版』弘文堂 1974
- ・ 森田亜紀 (2000)『表情知覚の「根源性」をめぐって——カッシーラ、メルロ＝ポンティの表情論から——』倉敷芸術科学大学紀要第5号
- ・ — (2003)『芸術体験の中動相』美学第214号 (美学会)
- ・ — (2004)『制作過程の中動相——技術とくかたちをめぐる考察——』倉敷芸術科学大学紀要第9号
- ・ — (2005)『技術における創造性——行為と素材のあいだから——』倉敷芸術科学大学紀要第10号
- ・ 『旧約聖書 創世記』関根正雄訳 岩波文庫 1956

The «Differed action» of Being Author

Aki MORITA

Collage of the Arts

Kurashiki University of Science and the Arts,

2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712-8505, Japan

(Received October 4, 2006)

After «the death of the Author» (Roland Barthes), which signifies the rejection of the Author as the authority on his or her works, aesthetics has considered the author in the situation of reception as «the author inherent in the works». But even now, many people put their names on their works and proclaim themselves «authors». What is being «author» for the real authors?

As Nicolai Hartmann said, the work of art has two-layer structure: the material-sensorial and the spiritual-semantic, which are different but make up a single entity. In works of art, the spiritual-semantic emerges in the material-sensorial. Those who make their pieces work upon the material-sensorial to make the material-sensorial emerge. Conception and production are not separate processes, but involved in a whole single process. For those who make their pieces, what they intend to produce are getting gradually articulate through the process of making. It is not until the piece is completed, that they recognize what they intended to create. They are not the authors from beginning, but become the authors retrospectively from their pieces.

The work of art is an objective thing independent from those who made it. The author him-or herself receives his or her own pieces through and after making. Reception has often been considered as reliving of creation, but production or creation can be considered as «reception in advance».