

## 絵画鑑賞の実存的性格について

——サルトルの芸術論を中心に——

野 口 栄 子

一

絵画の鑑賞に関して考察するに当り、絵画における鑑賞と制作をそれぞれ二つの別個のものとして区別し、制作の能動性と鑑賞の受動性を強調するならば、それは一見して当をえているようであるが、実は芸術性への配慮を甚しく欠いた見地といわなければならない。絵画の鑑賞をたんなる知覚や知識の段階で問題にするのではなく、芸術として取扱うためには、すでに拙稿（絵画鑑賞の論理 大手前女子大学論集六号 1972 所載）で取上げたように、カント的な思考体系の中で可能なとき絵画の制作を広い意味での鑑賞体験の一部とみなす立場が必要である。即ちいわゆる絵画の制作とそれによって成立する作品の鑑賞という二つの作用の関連のもつ種々の相貌と意味を考察することこそ、芸術の名にふさわしい鑑賞の解釈とすることができる。そのような鑑賞体験に関してはさまざまな説明が可能である。この小論では実存哲学の中でもとくにサルトルが「シチュアションⅡ」で取上げている芸術の問題を中心に、絵画鑑賞の一つの特色について考察したい。

ここで鑑賞という術語で取扱うのは、享受、理解、評価、解釈等を包含するもので、所謂ひろい意味の観照（die Anschauung）と同義語である。近年では観賞という術語も用いられている。制作と観照という対概念は、現象学的な志向性の問題を連想させるので、ここでは鑑賞という語を用いた。現象学的な立場からの観念論的観照ではなく、実存哲学的な人間の鑑賞という意味をもふくめて使用している。

一般にいわれているようにサルトル (Jean-Paul Sartre 1905～ ) は、哲学者であり、作家であり、評論家であり、実際に社会活動もおこなっている人物である。しかし体系的な美学者ではない。だが彼が芸術にたいしておこなう発言は、ときには彼の哲学体系の一部を構成するものであったり、全く断片的な評論であったりするが、現代における芸術に関する考方のある一面を代表するものといつてよいであろう。この章では彼の芸術にたいする考方を作品の存在の問題から、次章では制作過程と作家の特殊性の問題から、最終章では制作と鑑賞の関係の問題からとりあげたい。

サルトルは、絵画、彫刻、文学、音楽、演劇等の諸芸術に共通の芸術性を認めながらも、絵画、彫刻、音楽、詩という一グループと散文を区別して考えている。その中でも言葉という共通の素材を使用する詩と散文を明瞭に区分している。詩はサルトルにおいては、散文よりも絵画や彫刻と同系統のものと考えられているのである。その理由は次のようである。即ち絵画における色彩、音楽における音、詩の言葉は「記号」(le signe) ではなく、存在する「もの」(la chose) である。しかも素材にすぎない単なるものではなく、それ自身に作者の生命が宿っており、ものとしての存在をそれ自体で主張しているようなものである。しかしながら散文においては、言葉はある意味で手段であり、「記号」であつて、一定の目的を伝達すれば消え去ってしまったも差支えないようなものである。しかし絵画の色彩や詩の言葉は、「意味」ではなく「実体」である。もちろん詩の言葉は意味を含んでいるが、言葉自体が「統一性」(la unite) をもった単位であることを主張しているようなものである。(Sartre, J.-P.: Situation II. P. 59～68)

この点についてサルトルが絵画の問題に関して述べていることをもうすこし聞こう。画家や音楽家は「音や形態の性質に立ちどまる。彼は間断なくそこに戻り、それに夢中になる。彼がキャンバスに描こうとするのは、この色彩の対象であり、彼がそれにつけ加えるところの唯一の修飾は、それを想像上の対象 (l'objet imaginaire) に変えるということ」である。「画家はキャンバスの上に記号を示そうとはしないで、一つのことを創造しようとする。もし彼が赤と黄と緑をいっしょに置かならば、その集合は定義可能な意味をもっているという理由からでも、他の対象を指示するからでもない。疑もなくこの集合はその中にもまた魂が住んでおり、画家が紫より黄を選ぶのは、たとえばかくれていてもモチーフがあ

絵画鑑賞の実存的性格について

ったはずである。人はこのようにして創造された対象が、その最も深い傾向の反映であると主張することができる。ただそれらは、怒りや苦悩や喜びを言葉や顔の表情のように表現するのではない。それらは浸みこんでおり、色調の中で色づけられており、それ自身ですでに何か感覚のようなものを予めもっており、その感情は混濁して不明瞭になっている。誰もそこに前の感情を再び認めることはできない。ティントレットはゴルゴダの上空の黄色の裂目を、苦悩を意味するために選んだのでも、喚起するために選んだのでもない。それは苦悩であって同時に黄色い空である。苦悩がもっている空でも、苦悩をもつ空でもない。それはものとなった苦悩である。」(Sartre : op. cit. P. 60~61)。サルトルのこのような説明は現象学的であるが、より一そう作品としての存在性に重点をおく考方である。即ち本質に存在が先行するという実存哲学の根本的な考方に準拠している。作品としての本質よりも作品としての存在が先行し、そこにおいて本質があらわれると考えるのである。もちろん制作活動を重要視しないわけではない。しかしその具体的な表現物である作品を重視し、単なる観念的志向体としては解明しえないものを考えるのである。「素材の不動性のなかにおいて人間は測り知れない自由に出会う。」(Sartre : op. cit. P. 106)。「芸術作品は観念に還元されることができないが、それはまず第一に存在つまり完全に思考されることのできないあるものの生産または再生産であるという理由による。第二にはその存在が全体として実存によって即ち思想の運命と価値を決定するところの自由によって浸透されているという理由からである。」(Sartre : op. cit. P. 159)。とサルトルはいつている。絵画とは色彩と形態によってこのような小宇宙を創ることであって、決して自然対象を模写することではない。「悪い画家は典型を探す。彼はアラビア人や子供や女を描く。良い画家は、アラビア人もプロレタリアも実在しない——それは現実にもカンバスの上にも——ということを知っている。彼は働く人——ある一人の労働者を描く。」(Sartre : op. cit. P. 62)。「ピカソのひよろ長いアルカンの絵画は、どっちつかずのようで永遠な不可解な感じがつきまとい、人物の瘦せた曲った姿勢や、くたびれたような着衣の菱形模様をぬきにしては考えることができない。」(Sartre : op. cit. P. 63)。つまり絵画は作品となる以前の観念や意味ではないとサルトルは言う。その点から「記号であると同時に対象でもある絵画を描こうというクレーの企画は、偉大であるが失敗であった。」(Sartre : op. cit. P. 85)ともいうのである。

このようなサルトルの考方は、ハイデッガーが「芸術作品の根源」の中で芸術作品に関して物質との関係からおこなっている説明と類似している。即ちハイデッガーによれば、絵画作品は寺院や住宅の中に掛けられ、コレクションや展覧会場に置いてある。ヴァン・ゴッホの絵画は、

石炭や材木と同様に汽車で運搬される。それは芸術品が物質材料によって成立っているからである。しかしハイデッガーによれば、このような物としての性格は、芸術作品にとっては「下部構造」であり、作品は物において示されるが、「物とは別のもの」「物を超えたもの」「アロ・アゴレヴェー」であり、「アレゴリー」であり、「シンボル」であるようなものである。(Heidegger M.: Der Ursprung des Kunstwerkes, Holzwege S. 7~10)。物と作品の関連は次のように説明される。西ヨーロッパ的な「物」にたいする考方からすれば、①単なる物で、ある記号をもっている自然物、②感覚的なものの多様の統一としてわれわれに理解される物、③形成された素材(即ち素材と形式の統一)があり、そのうちでとくに、物の③の側面と作品が関連している。物は人間と関係をもつとき、自然物↓使用物⇨道具↓作品と変化する。物は「自足していない」(Heidegger: op. cit. S. 16)が、人間によってつくられておらず、道具は人間がつくったものではあるが自足性をもたず、作品は人間がつくったものでしかも自足性をもっている。(Heidegger: op. cit. S. 18)。靴は物でもあり、道具でもあり、ゴッホがそれを取りあげて描いたときは芸術作品となる。しかしいったん芸術作品になると、芸術としての靴から、逆に道具としての靴も物としての靴もその姿をあきらかにする。それは芸術作品の語るものが靴の「真理」だからである。「真理は覆いかくされていないもの」であり、「普遍的な本質の再現」(Heidegger: op. cit. S. 26)である。ゴッホの靴の絵画は、靴の模写ではない。模写には真理はない。すぐれた芸術作品においてのみこの真理がさし示される。そしてハイデッガーは「作品はひとつの世界の建立」(Heidegger: op. cit. S. 33)であって、素材を生かすものであると説明する。道具のなかでは素材は使役され消滅してしまう。斧を作るとき、石は斧の中でその存在を主張することはない。石が石であることを消滅させればさせるほど斧の機能は発揮される。しかし神殿の中では石は一つの世界の建立に参加するので、素材として消滅してしまうことはない。むしろ石は作品の中ではじめて石となり、支え、安らぎ、頭をもたげ、作品を自らの中へ引きこむのである。これを作品の側から説明すれば、作品は生き生きとした素材に向けて方角をきめ、引きずりこまれていくのである。この引きずりこまれて行く彼方のものをハイデッガーは「大地」(die Erde)と名づける。(Heidegger: op. cit. S. 36)。大地の上にそしてなかに歴史的に生きる人間が世界を建立し、住んでいる。作品は世界の建立であり、大地の支柱である。世界と大地といういわば二つの本質的なものの統一は、作品の中において可能である。作品は真理が具体的な形をとってあらわれる唯一のものであるから(Heidegger: op. cit. S. 46)というのがハイデッガーの立場である。物と作品の関係という点では、ハイデッガーとサルトルの立場はきわめて共通しているといえる。しかしその他の点ではかなりの相異がある。その問題についてはこ

ここではとりあげない。

サルトルはわれわれをとりまく外界の事物にたいして、従来の見方とは全く異なる見方をしている。小説「嘔吐」の主人公であるアントワーヌ・ロカンタンはある日公園で突然に木の根が生きてその存在を主張していることを感じ、嘔吐を催す。これまでのヨーロッパの思考方法では、人間は外界を支配するものと考えられていた。しかし白い紙が、インキ壺が木の根が、それ自体で存在を主張しはじめ、われわれの意志と関係なく、われわれを所有する。これは現代芸術の芸術観とも規を一にしている。(拙稿 実存の発見 河本敦夫編現代芸術七つの提言 やしま書房参照)。このようなサルトルの観点は、前述の「シチュアションII」における芸術作品に関する意見を裏づけるものといってよいであろう。

### 三

作品の存在性に注目するサルトルの考方は、当然のことながら作者の制作の問題に関連している。サルトルはそれに関して次のように説明している。「この作家にとっては芸術はひとつの逃避であり、あの作家にとっては征服の手段である。しかし……作家のさまざまな意見の背後には、より深いより直接的な、すべての作家に共通のある選択がある。」(Sartre: op. cit. P. 89)。そしてその選択とは、存在を発見する(《devoir》)ことであり、「芸術的創造の主要な動機のひとつは、われわれが世界にたいする関係において本質的なものを感じるための欲求であることは確実である。私が発見したところの草原や海洋のある面や、人物の顔の表情は、もし私がそれをカンバスの上か文章の中に固定し、関連をもたせ、そこにそれまで存在しなかったような秩序を導入し、精神の統一性をものの多様性の上に君臨させるなら、私はそれらを制作したという意識をもち、換言すれば私が私の創造性との関係において本質的であると感ずるのである。」(Sartre: op. cit. P. 90)ということになる。サルトルは第二次大戦後に発表した「実存主義はヒューマニズムである」という著書の中で、人間の「自由」「選択」「投企」などの問題をとりあげている。芸術制作における作家の問題と関連して考察すると次のようである。サルトルによれば「人間は最初は何者でもない」が、「みずから創ったところのものになる」のであり、「何よりもまず実存し」、「未来にむかって自己を投企する」(Sartre J.-P.: L'existentialisme est un humanisme, 1947, P. 22~23)ものでもある。つまりサルトルの用語で「参加」(l'engagement)するのである。そこではすべて人間は自己の行動とそこから発生した状態に責任をもたなければならぬ。選択の自由と責任の問題である。しかも一人の個人の選択は、

同時に全人類のための選択でもある。「もっと個人的な場合のことだが、もし私が結婚し子供を持つことを望むなら、たとえこの結婚が専ら私の状況や情熱や欲求に依存しているにせよ、それによって私は私自身だけを参加させるのではなく、全人類を一夫一婦制の仕方の上に参加させているのである。従って私は私自身と全ての人にたいして責任がある。そして私は私が選んだ人間のあるイメージをつくっているのであり、即ち私を選びながら私は人間を選んでいたのである」(Sartre: op. cit. P. 27) 人は「君は自由だ、選びなさい、つまり創りなさい」(Sartre: op. cit. P. 47) という状況にあるのである。この考方はキェルケゴールの「個人であることも、人類である」(Kierkegaard S.: Gesammelte Werke III.) という命題と共通している。カント的な主観的普遍性を実存哲学の立場から別様の表現をし直したのもこういうことができよう。いうまでもなく人間は常に行動し生活している。そのさい「自己の道徳を選びながら自分を創っていく。しかも周囲の状況の圧力が強いので、彼は何かひとつの道徳を選ばないでいることはできない」(Sartre: op. cit. P. 78) のである。しかしすべての人のとる行動は、いかなる場合でもそのまま実存的ではない。ある人は自己の行動や態度を決定するときに利害関係を第一に置く。また他の人は困難か手易いかという点を基準にする。いわゆる体裁がよいかどうかで判断しようとする人もある。しかしながらサルトルの主張する実存とは、自己と全人類の自由を賭けたヒューマニズムの立場に立って、最も純粹に自己に忠実であることを選択することなのである。そのようにしてはじめて人間は実存者といえるであろう。だがこれは容易なことではない。サルトルが随所で述べているように、実存哲学への誤解や非難が生ずる所以でもある。けれども現代の精神状況の中で真に人間であることの証明は、その都度の行動が人間としていかに純粹であるかに準拠する以外に方法がないであろう。従ってサルトルの実存の立場は、純粹に選ばなかったことになんてしても、その結果に関して容赦なく責任を問うという。責任を問われるからこそ実存的に選びなさいとさえ言う。あることを選んだこと自体や能力の差は問題ではない。態度を決定するときにどれほど自己や全人類の自由の立場に立ったかどうかが問題なのである。しかし各人のとった行動は、ただ一回では純粹に実存的であるかどうか不明であろう。二回三回めと回を重ねて、より一そうそれらの選択は実体を露呈するのである。

サルトルにおけるこの人間の実存の規定は、ハイデッガーの人間「現存在と根本的に共通している。ハイデッガーによれば、現存在は「第一に存在的 (ontisch) に優位である」、それは「実存によって規定されているから」。次に現存在は「存在論的に (ontologisch) 優位である」、なぜなら「現存在は実存的規定性の根本においてそれ自身に『存在論的』であり、「そして「あらゆる存在の理解は現存在に適合したものでない」

絵画鑑賞の実存的性格について

から。「第三に現存在は、すべての存在論の可能性を備えた存在論的存在条件として優位」であり、「現存在は他の存在物に先立ってまず存在論的に問われるべきもの」であるから他のあらゆる存在に先立って優位である。(Heidegger M.: *Sein und Zeit*, 1927, S. 13)。「人間(現存在)は物でも実体でも対象でもない」(Heidegger : op. cit. S. 47)。「常に実存 (Existenz) から理解されるものども」(Heidegger : op. cit. S. 12)。「現存在の『本質』はその実存の中に存する」(Heidegger : op. cit. S. 42)と考えられている。そしてこの「現存在」としての人間は、同時に「世界―内―存在 (In-der-Welt-Sein)」である。即ち「現存在の存在規定は、われわれが世界―内―存在と名づけるところの存在状態の根本においてのみアプリアリに認められ理解されなければならない。」(Heidegger : op. cit. S. 53)°。そして現存在は日常的には「人 (das Man)」の状態に「平均化され」(Heidegger : op. cit. S. 127)。「墮落しつ」(Heidegger : op. cit. S. 166)いるが、「人は実存するものであり、根源的な現象としては現存在の積極的状态に属するもの」(Heidegger : op. cit. S. 129)であるから、根源的な「不安」(Heidegger : op. cit. S. 180)や「死」(Heidegger : op. cit. S. 235)への「おそれ」(Heidegger : op. cit. S. 140)によつて「本来的な」自己になる。そしてそのため自己を「投企」(Entwurf)する (Heidegger : op. cit. S. 139)のである。ハイデッガーの立場は、一九三五～六年を境に「転回」(die Kehre)し、転回後のハイデッガーの実存は「存在の開示 (die Offenbarkeit)」(Heidegger M.: *Wozu Dichter? Holzwege* S. 252)の中に立つというふうに変化したといわれる。(原佑 ハイデッガーの「転回」をめぐって 哲学雑誌第六九巻第七二五～七二六号 有斐閣 一二三頁～一四四頁参照)。「本来的な自己」としての実存と、「存在の開示」に立つ実存の關係が全く矛盾するものであるか、連続して解釈する余地のあるものであるかどうかの議論はしばらくおくとして、本来性も開示性ともに人間存在のある状態の二面からの説明であることはまちがいないといつてよいであろう。

サルトルやハイデッガーのこのような人間にたいする見解は、同時に芸術家の制作過程の解釈に関連している。ハイデッガーによれば、人間の根本的なあり方は「詩人的」であるという結果にもなるわけである。サルトルは次のような表現をする。「描くための一定の絵画というようなもの存在しない。画家は自己の画面構成の中に自分を投企するのであり、描くはずの絵画とはまさに画家が描き終った絵画であることは当然である。先験的な美的価値は存在せず、価値はあとから絵画の一貫したまとまりの中に、また制作意志とその結果との間の種々の關係の中に見出されることは当然である。明日の絵画がどのようなかを誰も口にすることはできない。出来てしまった後以外に絵画を判断することは

できない。「ピカソの絵について語る場合に、それが動機のないものだと決して言わない。ピカソが描くと同時にその絵画は現在あるように構成された」(Sartre : op. cit. P. 76~77)のである。そのような状態が絵画制作における選択と投企である。しかし制作に先立つ企図は認めなければいけない。「例えばそれによってピカソは、画筆に触れる前に、サルタンバンクやアルルカンになるであろうところのものを、予め空間に描く」(Sartre : Situation II. P. 68)ことが前提とされるのである。サルトルやハイデッガーにおけるこのような芸術家の選択と投企は、カントのいわゆる趣味判断の主観的に普遍的な状況との関連において考慮されよう。個人的な選択や行動が、たんなる感情や慾意に甚くものでなく人間全体に関連をもつという考方は、個人的な好みの問題に還元されやすい芸術に関する考察の根底に置かなければならないものであろう。

しかしながらサルトルにおいては作者の特殊性が強調される。画家が、自分の制作した作品を客観的に眺めることについて語っているサルトルの言葉を聞こう。「修業中の画家がその先生に『私はいつ私の絵画が描き上がったと思ったらいよいよか?』ときいた。先生は『君が驚きの念をもってそれを眺め、これを描いたのは私なのだ』ということができるときだ』と答えた。」(Sartre : op. cit. P. 90)。そしてこの話にひきつづいてサルトルはそのようなときは絶対に来ないであろうと述べている。また別の個所ではサルトルは「作者は彼が書いたところのものを読むことができない。」(Sartre : op. cit. P. 91~92)と文学の問題と関係させて、作者が純粹な鑑賞者にはなりえないことを述べている。「(文学を)書くという作業は、真の意味での読書を不可能にするような、暗黙の読書類似行為を伴っている。」(Sartre : op. cit. P. 92)ので作者は鑑賞者になりえないのである。もちろんサルトルも言っている。「一生の終に『社会契約論』を読み返したルソーのように、年月が経ち、作者がその作品を忘れ、作品に入って行かないだけでなくもはや書くこともできなくなった時には」(Sartre : op. cit. P. 93)作者は自分の作品を読むことができるであろうと。さらにサルトルは「伝統的な基準に従って」「手を動かして仕事をやるハイデッガーの有名な《人々》」(Sartre : op. cit. P. 91)のような状態の場合は、客観的に自分の作品を眺めることもできるとも言っている。しかしながらサルトルにおいてわれわれはもうすこし制作者の特殊性についての見解をきくことにしよう。つまり芸術活動とは存在の発見であるが、作者には「発見されたものとの関係において非本質的だという感じ」(Sartre : op. cit. P. 90)が認めないであろう。「創造された対象が私を逃れ去る。即ち私は同時に発見したり制作したりすることはできない。創造されたものは、創造的活動にたいして非本質的なものとなる。第一に他人には決定的にみえようとも、創造された対象はわれわれには常に猶予 (le sursis) とみなされる。われわれは常にこの線やこの色調やこの言葉をとりかえることができる。即



ちそれらは決して自己を押しつけない。」(Sartre : op. cit. P. 90)。創造者は作品の中に入りこんで、それをいわば内側から動かしているので、「他人の眼で自分の作品を再び眺め、創造したものを再び発見するわけである。しかしわれわれは制作したものにたいする意識を、われわれが制作活動にたいしてもつ意識より以上にはもたないものである。」(Sartre : op. cit. P. 90~91)。つまり「われわれが自分で制作の規則や尺度や規準をつくるなら、またわれわれの創造的飛躍が心の最も深いところから来ているなら、そのときわれわれは自分の作品の中にわれわれ以外のものを決して認めることはない。即ちわれわれは作品を判定するときの規準をつくるのがわれわれであるということになる。われわれがそこに再び発見するのはわれわれの歴史や愛や喜びでしかない。われわれがそれ以上作品に触れず、作品を眺めるとき、われわれは作品からその喜びや愛を決して受けとることはない。即ちわれわれは作品にそれらを織りこんだので、われわれがキャンパスの上や紙の上に得た結果は、われわれには決して客観的にはみえない。われわれは効果がそれによっている過程をあまりにも知っているから。その過程は主観的発見である。過程はわれわれ自身であり、われわれのインスピレーションであり、われわれの術策である。そしてわれわれがわれわれの作品を知覚しようとするときは、われわれはそれをもう一度創造し、それを制作した操作を心の中で繰返す。われわれにはその操作の各々の局面が結果のように姿をあらわす。従って知覚においては、対象は本質的なものとして与えられる。主体が創造の中に本質的なものを求めてそれを得るときは、対象は非本質的なものとなる。」(Sartre : op. cit. P. 91) というのがサルトルの説明である。

即ち以上のような点で、作者は自分自身の書いたものを読む(画家のばあいには眺める)ことができない。「靴屋は、寸法が合えば、自分で制作したばかりの靴をはくことができ、建築家は彼が建てた家に住むことができる。」(Sartre : op. cit. P. 92) が、芸術家は自己の主観を作品の中に閉じてこめて行くので、それを跡づけるときは、そのときに再び制作作用を繰返してしまふことになる。そこで作者は作品を変更することの自由もふくめて、純粹に客観的な、鑑賞者のおこなうような立場に立ちえないのである。「そこで作家がありとあらゆる場所で出会うのは、彼の知識であり、彼の意志であり、彼の投企であり、要するに彼自身である。彼は決して自分の主観性以外のものには触れない。……主観性の限界にまでは行くが、それを越えることはない。」(Sartre : op. cit. P. 92~93) のである。制作において作者がおこなった選択や投企は、作品として客観化されるが、そのさい作者のおこなう鑑賞は決して他の人々による鑑賞と同様ではない。この点に関する注目は、サルトルの芸術論の特色といつてよいであろう。そこで次に当然のことながらわれわれは、サルトルから作者と鑑賞者との関係について聞かなければならなくな

るのである。

#### 四

ではサルトルにおいては、作者と鑑賞者の関係はどのように考えられているのであろうか。サルトルによれば「書くという作業は、弁証法的相関として読むという作業を伴っており、この相関連した二つの行為は二つの異なる原動力を必要とする。」「作家だけが実存するならば、彼は自分の欲する通りに書くことができるであろうが、対象としての作品は決して陽の当るところへ出ないであろう。また作家はペンを置くか絶望することになるだろう。」「精神の産物という具体的に想像的な対象を引き出すのは、作家と読者の緊密な努力である。他人のための他人による芸術以外には芸術はないのである。」(Sartre : op. cit. P. 93)。このような関係は、サルトルによればやはり「呼びかけ」(l'appel)という概念に関係している。「文学作品のすべては呼びかけ」である。「書くとは言語という手段によって私が企てたところの発見を、客観的に変化させるように読者に呼びかけることである。」(Sartre : op. cit. P. 96)。そしてここでは「読者は発見し、同時に創造する意識をもっており、創造しながら発見し、発見することによって創造するのである。」(Sartre : op. cit. P. 94)。「この方向性をもった創造は全く新たなものであるから、最高に純粹な読者の自由にかせられている。そこで作家は、読者の自由を呼びかけて、その自由が彼の作品の制作に協力するようにするのである。」(Sartre : op. cit. P. 96~97)。そしてそのような自由を媒介とする作家と読者の関係は、「私は自由を源泉とし、目的ともするよきな感情を、寛大な (généreuse) と名づける。そして読書は、寛大な心 (la générosité) の習練である。作者が読者から要求するのは、抽象的な自由の適用ではなく、読者の全人格の資質であり、その情念、偏見、共感、性的気質、価値の段階である。ただその人格は寛大な心をもち、自由があらゆる部分に行きわたって、その感受性の最も暗い塊を變形しようとするようなものである。そのような活動は、対象をよりよく創造するために受動的となるが、反対に受動性は行為になる。読書する人は自分を最高に高める。冷酷さで評判の人々が架空の可哀そうな物語に涙をこぼすのを人がみるのは、彼らが自分たちの自由を偽ることなく生きて来れば、彼らがそうだったであろうような人にその瞬間だったからである。」(Sartre : op. cit. P. 100~101)。「従って作者は読者の自由に向って書き、その作品を存在させることを要求する。しかしそれだけでなく作者は読者に与えた信用を返すこと、読者がその創造的自由をみとめること、また読者も相対的に反対の呼びかけをして作者の自由を覚醒す

絵画鑑賞の実存的性格について

ことを要求している。ここにその結果として、読書には別の弁証法的逆説があらわれる。即ちわれわれがわれわれの自由を感じれば感じるほど、われわれは他人の自由を認識する。作者がわれわれに要求すればするほど、われわれは作者に要求する。」(Sartre : op. cit. P. 101) ということになるのである。このような作者と読者の関係は、主に散文の作品に関して論じられているようにみえるが、決してそうではなく、他の芸術のジャンルにも妥当するとサルトル自身で述べている。素材の面から検討すれば、詩と散文は異なるであろうが、作者と読者の関係においては散文も詩も絵画も同様の説明の上に位置づけてよいのである。

しかしながらサルトルは自然美と芸術美を区別する。サルトルによれば自然美は目的のない合目的性であり、芸術美は目的のある合目的性である。カントが芸術作品を表現するのに、「目的のない合目的性」という用語を使用しているのは、全く間違っているとサルトルは言う。(Sartre : op. cit. P. 97)。「目的のない合目的性」は、自然美に属すべきものであり、「われわれの自由は決して自然によって呼びかけられるということがない。」(Sartre : op. cit. P. 102)。また一見そのように思われるときも、外観だけであって、「私の自由は気まぐれになり、新しい関係の設立につれて、私を勧誘したところの客観性の錯覚から遠くなる。私はものによって漠然と描かれたある主題を夢みる。自然の現実、もはや夢想の口実でしかない。一瞬の間みとめられた自然の秩序は、誰かによってわれわれに提出されたのでも、したがってまた真実のものでもないということは、深く遺憾である。私は私の夢を固定し、それをキャンパスの上や文章の中に写そうとする。このようにして私は、自然の風景の中にあられた目的のない合目的性と、他の人々の視線の中にわれわれ自身を置く。私はそれを他の人々に伝達すると、この伝達によって、その目的のない合目的性は人間的になる。即ちここでは芸術は贈物の儀式であり、贈物のみが変貌をとげるのである。」(Sartre : op. cit. P. 102~103)。サルトルによれば芸術作品は「目的をもたない」(Sartre : op. cit. P. 98) という点ではカントの述べている通りである。しかしサルトルによれば芸術作品はそれ自身が目的であるから、そのような意味からは、「目的である合目的性」とでも称すべきものであろう。「カントの命題は、あらゆる画面、あらゆる彫像、あらゆる本の奥底にひびいている呼びかけを考えていない。」(Sartre : op. cit. P. 98) とサルトルは言う。自然美と芸術美、制作と鑑賞をカントのように、一連のものとして連続的に考察することは、もちろんサルトルの場合にも可能であるが、サルトルにおいてはそれらの要素の性格の差、意味の相異が注目されている。しかも具体的な生を生きている実存としての人間を作家と鑑賞者のそれぞれにおいて浮び上らせようとしているのである。ただサルトルが「カントは作品がまず実際に存在し、その後それが見られると信じていた。」

(Sartre : op. cit. P. 98) と述べているのは、いささか首肯しがたい。自由というテーマを掲げて、ある意味では主観的に普遍的な選択を問題にするサルトルにとって、芸術作品は「目的である合目的性」である。そして制作作用は鑑賞作用によってはじめて完成するようなものである。

ここでサルトルが読者に関して語っていることをもう少し引用したい。「もし読者が彼自身のよりよい状態にあれば、言葉のかなたに総合的なある形式を投影させるであろう。そしてその形式の中では各句はもはや部分的な機能つまり「テーマ」「主題」「意味」などではないであろう。」(Sartre : op. cit. P. 94) という状態が、サルトルにおける鑑賞者の状況である。サルトルはさらに次のようにも言っている。「われわれは先へ進むためには、作家が他のあらゆる芸術家と同様に、読者にある感動を与えることを目的としているということを知らなければならぬ。その感動を人は美的快とよんでいる。私はより解りやすく美的喜びと名付けたい。この感動があらわれるのは、作品が完成したという記号である。そこで前述の考察の続きで検討したいと思う。結局のところ創造者は、彼が創造する間はその喜びは感じない。観察者つまりわれわれのこのような場合には、読者の美意識と一致するしかないものである。しかしそれは構造が互に他を条件づけており、分離できないような複雑な感情となっている。超越的絶対的な目的は、目的—手段および手段—目的という実用的な流れを一瞬の間とめるようなもので、そういう目的の認識と、その美的喜びは一致し、また呼びかけや価値の認識とも一致する。そして私がこの価値についてもつ位置意識 (la conscience positionnelle) は、必然的に私の自由の非位置意識 (la conscience non positionnelle) を伴うが、それは自由がそれ自身において自己を示すのは、超越的な要求だからということである。自由それ自身による自由の認識は喜びである。しかしこの非命題的意識の構造は、意識の他の構造を含んでいる。つまり読書は創造であるから、私の自由は単に純粹な自律性としてはあらわれないで、創造的活動としてもあらわれ、即ち固有の法則を自己に与えるだけでなく、対象を構成するものとして自己を認める。この水準で固有の美的現象つまり創造された対象が創造した人に対象として与えられるような創造があらわれる。創造者が自分が創造する対象を享受するのは特殊な場合である。読まれる作品の位置意識に適用される享受という用語は、われわれが美的喜びの本質的な構造の存在をみとめているということになる。」(Sartre : op. cit. P. 107~108) このようにして、読書が読者によって完成し、制作が鑑賞に連続する構造が明瞭になった。サルトルはさらにこれらの問題を、芸術史の上に適用して考察をおこなっている。興味をひかれる問題も多いが、省略し、稿を改めたい。ここでは絵画の鑑賞に関する問題を、サルトルの実存的な立場を中心に、カントやハイデッガーの考方にも触れて検討したにとどめるものである。

絵画鑑賞の実存的性格について