

ベルクソンの『笑い』における 芸術観についての一考察

牧 博之

はじめに

最近読んだ谷川渥氏の著書『美学の逆説』¹中に『ベルクソン美学の構造』という論文があった。ベルクソンは美学については一冊の著述も公にしていなかったがその関心がかかりのものであったことは周知の事実である。谷川氏はベルクソンの著作から〈ベルクソン美学〉を構築するという企てを立てたのであった。彼によればT.E.ヒュームの『ベルクソンの芸術理論』²以降、あまたの〈ベルクソン美学〉探求の試みを見てきているが、レイモン・バイエの『アンリ・ベルクソンの美学』³をほとんど唯一の例外として、方法的に納得のいくものではなかったと言わしめている。すなわち、芸術家あるいは芸術に関しての直接的言及を採り上げ、これを解釈するというやり方がほとんどで、ドレスデンがその論文の題にした『ベルクソンの美学的諸観念』⁴というように観念のモザイクとなってしまっていたというのである。⁵これに対し谷川氏は、ベルクソニズム全体の内在批判を経ない論考はベルクソン美学を名乗るにふさわしくないとして、かの論文を進めた。

ところで、谷川氏はイマージュを視点、手がかりにベルクソン美学の一つの**表現論**として捉えることを試みたのであった。ベルクソン哲学の根底に、言語を最たるものとする象徴 (symbole) への通訳不可能性がある。実際、彼の著述に生の運動・持続を歪曲してしまう概念・言語への不信感を表していないものはない。谷川氏はベルクソンの言う象徴の第一の特徴をジャンケレヴィッチが指摘したような直接に対しての間接である面に着目した。現前の再現前を担うものとしてである。さらに、もう一つの手段としてベルクソンが称揚したイマージュ (image)、媒介的イマージュの利点を彼は示した。これについての分析は私の以前の研究の中心となったものであり、多くをすでに示したのでここでは省略するが、要するに、少し乱暴な要約になってしまうが、谷川氏も指摘したようにその動的性格ゆえわれわれに直観の方向を示すのにふさわしい手段であるということであろう。ベルクソンはもともと表現手段の違いから哲学者と芸術家という名前の違いが生じるのであり、両者の出発点は同じ直観であることを随所で語っていた。芸術とは形で示

された形而上学であり、形而上学は芸術の反省に他ならないという言葉が思い起こされる。ベルクソンにとって芸術と哲学は同じ起源を持つものなのである。したがって彼の哲学が後の美学者たちの根底にあったのも、今回機会があってこれを書くにあたり幾冊かの美学関係の著述を参考にしたが、多少の差はあれベルクソンについて触れていないものはなかったのも理解できることである。

われわれは今回の考察で、ベルクソンの著述の中では多少変わったテーマについて論じた『笑い』の中の記述を中心にベルクソンの芸術観を示してみたいと考える。先にも言ったことであるが、彼は生涯美学そのものについては公にしなかったが、多くの文献からもわかるように、ベルクソン自身もし時間が許すなら次には芸術について書くだろう事を表明していた。彼の著作中に、芸術についての言及の断片をかなり多く見つけることができる。事実、ベルクソン美学についての論文も先ほど挙げたバイエをはじめ多くの人々によって書かれている。谷川氏は断片集としてのものを批判されているが、以前われわれが「ベルクソンの哲学観」で示したように、哲学は一人の人によって一挙になされるものではなく、実証的事実の集積による漸進的なものでなければならず、さらに一つではなく、いくつかの媒介的イマージュがその動的性格によって、直観の方向をより正確に示すように、この論文が一つのイマージュの役割を果たすものとして書き残すのである。

美学に関して門外漢の私はまず美学そのものの理解から始めねばならない。専門の方々には常識とおもえることも私にはまったく新しく、デカルト流に言えば「驚異」 (admiration) の事実であり、誤解、見当違いもあろうかと思うがお許しいただきたい。また、本来なら美学の中心的研究課題である「美」と「芸術」についてそれぞれ一章ずつ当てるところであるが、個人的理由により今回は「美」に関する部分だけを掲載したことをお許しいただきたい。それは本来本稿2.2において示されるべき事柄である。したがって本稿は未完成であり、さらに補われることになるであろうことをここに示す。

1 美学について

美学の概念については木幡順三氏の『美と芸術の論理』⁶、ドニ・ユイスマン著『美学』⁷（日本語訳）が手元にあったのでこれを参考にした。諸説が存在するなかこれらの著述だけに依存するのは適当でないであろうが、概観をつかむ段階ではそれも許されるであろうと考えたからである。

「美学はある日、哲学者の観察と欲求から生まれた。」とポール・ヴァレリーは言った。美学は精神生活に不可欠なヴェントのいう「規範学」の三本柱の一つで、倫理学が行動の規則、論理学が知識の規則であるのに対応して芸術の規則、善と真の原理に対応して美の原理、行為と思惟の法則に対応して趣味の法則を扱う。以上の三つ、芸術の規則、美の原理、趣味の法則が美学の対象といえる。しかし、今日的には「芸術に関するあらゆる哲学的考察」をさす。美学の対象は芸術に関するすべての事柄に及ぶのである。そこで非常に外観的ではあるが、美学の体系、歴史をまとめてみた。

1.1 美学の体系

美学の対象の中心は「美」と「芸術」であることは反論の余地がないところであろう。そこでこれら対象を哲学的方法で研究するか、あるいは科学的方法で研究するかによって以下の四類型に分けられる。（表1参照）¹⁰

表1

	哲学的方法	科学的方法
美	美の哲学 (哲学的美学)	美の科学 (科学的美学)
芸術	芸術の哲学 (芸術哲学)	芸術の科学 (芸術学)

このうち哲学的方法、とりわけ現象学的方法をもちいた「美の哲学」「芸術の哲学」が中心的位置を占める。科学的美学は、本来科学が「事実判断」を下すものであるから「この作品は美しい」などという「価値判断」は引き出せない。それはその方法が唯一成功したかと思われるテオドル・リップス（Theodor Lipps, 1851-1914）らの「感情移入美学」でさえも最終的には哲学的方向に向かったのを見てもわかると指摘された。しかし芸術学（芸術の科学）は少し様相が異なり以下のように分類される。（表2参照）¹¹ その中には芸術史までをも含む。「美

とは何か」「芸術とは何か」といった根本問題を保留した科学としての歴史的芸術学も、やはり美学との連携が必要となることは免れない。

表2

美学（最広義）		
美学（広義）		
美学（狭義）	芸術学（広義）	
	体系的芸術学	歴史的芸術学
美学 (芸術哲学)	美術学	美術史
	音楽学	音楽史
	文芸学	文芸史
	演劇学	演劇史
	映画楽	映画史
	舞踊学	舞踊史
・	・	
・	・	
・	・	
哲学的方法	科学的方法	

1.2 美学の歴史

美学の歴史をドニ・ユイスマンの『美学』をテキストに辿ることにする。それはソクラテスからモンテーニュまでの「独断の時代」、カントからポストカントまでの「批判の時代」、そして今の「実証の時代」の三段階に分けられる。

1.2.1 独断の時代

プラトン（427-347）

詩、演劇、彫刻、建築が最高の原理によりよく適う芸術で、音楽は政治あるいは道徳に従属すると考えられていた。美は実生活の次元では絶対捕らえられない。この世界を超えたところにある。その美を感じ取るには事物の原型にあずからなければならず、従って芸術の本質は永遠なる模範の範例の中にあり、偉大なる芸術家と呼ばれる人々はその美自体にもっとも近づいた人々であり、彼らの筆致、素描、音楽の形式的完全さ、それは数学的なものではなく感性的なものであるが、それゆえに賞賛されるべき人々たちである。したがって芸術家は自分自身の趣味の助けを借りつつ、また決して模範の探求からそれることなく、もっとも年を経た天才たちを模倣しなけ

ればならない。それが美にいたるもっとも確実な方法である。すべては想起、思い起こすことが本質である。すなわち進歩は退廃であったのだ。美は超越的純粹形式なのである。¹²

アリストテレス (384-322)

美とは最良の様相のもとに考察された世界の、構造的な秩序である。芸術は自然の模倣であると定義したとされるがこれは不正確である。芸術は自然の上もしくは下にある。ありのままの自然の中には決してない。芸術の特性は自然を非自然化することであり、人間を引き下げること、あるいは引き上げることにある。悲劇と喜劇はまさにその例である。美は人間の精神に内在する一つの典型である。芸術とは真の理性に導かれた、ある種の産出能力である。新しい諸形式の創作が本質である。¹³ プラトンが主体である人間を超えたすなわち超越的原理に美の根拠を置いていたのに対し、アリストテレスはそれを人間の精神に内在する典型として捉えていたのだ。ここにルネサンス人文主義、ベーコンの人文主義の萌芽が見られる。¹⁴

1.2.2 批判の時代

ライプニッツ (カントの思想の先駆者) (1646-1716)

ヴィクトル・バッシュは『カント美学に関する批判的試論』¹⁵で、ライプニッツの予定調和説から「普遍的調和は我々から事物へ、そして事物から我々へと拡がっているのである。」¹⁶と言った。精神は美的行為の中に存在する普遍的調和のおかげで、神の作品にも似たものを、小規模にはあれ、生み出すことができるのであり、したがって、美は主体の感覚的世界における論理の内在性の中に存在することになる。彼の弟子であるアンドレ神父がフランス語で最初の本来的の意味における美学の著作を書き、バウムガルテンは美学の名付け親である。¹⁷

バーク (イギリス感覚主義) (1729-1797)

もう一人カントに深い影響を及ぼした人物がイギリス感覚主義者のバークである。彼の『崇高と美の観念の起源に関する哲学的考察』¹⁸は、「趣味が美の誤りなき判事である。」という点に尽きる。美は社会的本能に由来し、崇高は自己保存本能に由来すると主張した。彼にとって趣味とは感受性 (感覚と想像力=類似性の能力) と判断力 (=差異の能力) によって構成された複合観念で、判断力は注意力や推論の習慣によって改善されうると主張した。彼らは人間中心主義を唱えたのであり、美は美それ

自体ではなく、人間の趣味に関わるものとされたのである。これがカントにつながっていくことになる。¹⁹

カント (1724-1804)

『判断力批判』は美学への入門書である。これは趣味に対する新しい理論を示した。趣味は単に感情の判断であるだけでなく、判断の感情言い換えれば普遍的必然的感情なのであることを示したのだ。感受性と判断力が「想像力と悟性との調和的遊動」という概念となり、カント美学の出発点となる。カントは美しいか否かの判断を『純粹理性批判』で示した判断の四つの契機にしたがって分析した。

質の契機から見た場合、趣味は、ある対象ないしある表象の様態を、快不快の感情に結び付けて完全に没関心的な仕方、すなわち直感的に、識別する能力であり、かかる満足の対象が美と呼ばれるのである。

量の契機から見た場合、美は「概念なしに」「必然的な満足の対象」として表象される。趣味は快の感情と判断を有する。普通の認識ではア・プリオリな感性からまとまった像を作る想像力、想像力から概念を適用する悟性へと受け渡されていくのだが、美的感情とは、想像力の自由な遊動による悟性と想像力の調和の中にある。その状態が快を引き起こす。

関係の契機から見た場合、普通、快を引き起こすものは何か合目的である。趣味判断においてその合目的とは主観的な合目的性、もしくは合目的性の形式であるとされた。したがって、数学的調和などの合目的性をもつ人体の美や建築の美などは不純であり、幾何学模様のような自由美が純粹な美と言うことになる。

様態すなわち対象が与える満足の様態の契機から見た場合、美は必然的に満足を与えるが、それは主観的必然性であり、客観的な根拠によるものではないとし、その条件付けに共通感覚を想定している。

芸術的諸理念を創造する精神は、それ自体まったく、悟性と想像力の独自の配合のうちに成り立っている。これらの調和がカントの美的理念をすべて説明するのである。それが意図しない合目的性の状態をつくりだし、この状態が実現されたとき美の感情が生ずるのである。この調和は表象の経験的内容から独立しているばかりでなく、個人的なあらゆる偶然性からも独立しているのであるから、美の感情はア・プリオリに存在し、かつそのようなものとして、美的判断の普遍的、必然的妥当性を基礎づけるのである。芸術は、カントにとって、「対象を意

識的に創造することであって、それは、その対象を見る人に、それが自然と同じように、意図せずに作られたかのような印象を引き起こす」ものである。²⁰

シラー（ポスト・カント派）（1759-1805）

後述する観念論美学の大家ヘーゲルに「(最初に) あえて第三批判を追い越したと言う偉大な功績は彼のものである」と言わしめたシラーは、『人間の美的教育に関する書簡』を著し、芸術は遊戯活動、遊びであり、美の領域とは精神と自然、素材と形式の和解の場である。「真に美しい芸術形式においては、内容は何ものでもありえない、形式がすべてである。形式を介してのみ、全体として人間に働きかけるのであって、内容を介した場合には、人間から切り離された諸能力にしか働きかけないのである。偉大なる芸術家の真の秘密とは、形式によって自然（素材）を消し去ることにあるのである。」と言った。²¹

ヘーゲル（1770-1831）

彼の『美学』三巻は議論の余地なくヨーロッパでもっとも賞賛された美学である。美は理念の感性的顕現であり、芸術の内容は理念、芸術の形式とは感性的かつ想像的形態である。芸術は理念と感性的形式との関係である。芸術の理念性がそこでは強調され、それゆえに自然美の軽視、芸術美の重視と言う西洋美学の傾向、美学とは芸術哲学であるという傾向が彼から生まれたと言える。

ところで、ヘーゲルの美術体系について少し示すと、その第一段階、理念と感性的形式の両者の均衡が平衡に至らないときそれは象徴的と呼ばれる。両者が有限かつ限定的様相で、具体的生きた統一に達したときそれは古典的と呼ばれる。理念の無限性が直観の無限性においてしか、また固有の運動性、絶えずあらゆる具体的な形式に攻撃をしかけては破壊する運動性においてしか現実化できなくなったとき、それは浪漫的と呼ばれる。それぞれに、オリエント、ギリシア、近代という時代が対応し、建築、彫刻、絵画と音楽と詩が対応する。しかし、芸術はその形式のゆえに真理の、特定の領域および一定の程度しか示しえない。この要約でさえ鮮やかな分類であり、その哲学の壮大さが感じられる。

しかし、彼のこの知的な分析によって彼は逆に芸術の死を宣言せざるをえなくなる。芸術と宗教は人間精神の辿る三段階の重要な二段階であるが、決して精神のもっとも高い形式に到達できないのである。芸術はその形式のゆえに狭い内容に限られるからであり、芸術作品の要素の中に開示できるものは真理の感性的なものの中に移

すことが可能なもの、ある特定の領域および一定の程度だけでしかないからである。それに対し哲学は、思惟と省察は学知において絶対精神に達することが可能である。近代精神はすべての面で精神の、人類の生涯における過渡的、歴史的、断片的な段階である芸術と宗教を追い抜いたことを宣言した。²²

1.2.3 実証の時代

実証主義美学

科学と同じ厳密な方法をもちいることを主張する美学である。その先鋒に当たるのはテーヌ（Hypolyte Taine 1828-1893）である。彼は美術学校で行った有名な講義『芸術哲学』1865を通じて、なぜ、偉大な作品は、3つの力すなわち「環境」「時代」「種族」の結果なのかを証明するつもりであった。「環境」の分析によって文芸批評を深く掘り下げることができた。しかし、その美学はまだ完成していない。彼の先駆たる人にヴィクトル・クーザン（Victor Cousin 1792-1867）がおり、実験的美学が説かれていた。彼は「物理学者あるいは科学者のように、複合体を分析し、単純な諸要素に還元しようとした。」²³

ところでこの実験的美学と言う名称の名付け親はグスタフ・テオドル・フェヒナー（Gustav Theodor Fechner 1801-1887）である。上から演繹する旧来の形而上学的美学に対し、帰納的な「下からの美学」という用語を最初に提唱した。それは物理学と同じように主要原理を発見する為に帰納的方法を常に慎重に用いようとするものである。適当な方法（選択、構成、充填などの方法）を用いて、「増大の美的臨界値」「多様の統一」「無矛盾性」「明瞭性」「連想」「対照」などの原理を発見しようとする。そのもっとも有名な実験は黄金分割の科学的妥当性を決定する実験であった。現代の検査、照査、統計という方法を既に採り入れたものだった。この実験的美学は完全に失敗に終わる。

しかし、ソシュール（Ferdinand de Saussure 1857-1913）以降の言語学の進展が実証的傾向を拡大した。この代表がベネデット・クローチェ（Benedetto Croce 1866-1952）で、美学は「一般言語学」、「表現の学」であり、「科学的精神のある段階においては、科学としての言語学が美学の一つになるべきこと、しかも実際あますところなく一つとなるべきこと」を証明しようとした。ロラン・バルト（Roland Barthes 1915-1985）等の記

号学的アプローチはここに始まり、形而上学的独断論から分析的方法へという傾向は強化された。²⁴

観念論的美学

芸術における創造、観照、解釈といった諸現象を理解するために、科学よりも哲学に向かった傾向を言う。それは主体の超越性を肯定したものである。直感に頼り、本質を探究すること、反省的方法、人文諸科学のどれに頼ることなく意味作用を把握することなどがその特徴である。ポール・スーリオ (Paul Souriau 1852-1926) の『合理的美』、エドガー・ポー (Edgar Allan Poe 1809-1849) の『詩の原理』『構成の哲学』。プルースト (Marcel Proust 1871-1922) は彼らの影響を受けたといわれる。

この分類にベルクソンはあって、ベルクソンについて『美学』の著者は次のようにまとめている。われわれは後にベルクソンについて述べるのでここではこの一言を示すにとどめたい。「もし仮に実在がわれわれの意識を捉えにきて、われわれが諸事物およびわれわれ自身との直接的交渉関係に入ることができるとするならば、芸術は無用であろう。—あるいはむしろわれわれはみな、芸術家ということになるだろう。」²⁵。多くの人が言うように、ベルクソンの著作は世界を美的に認識しようとする意志であった。『美学』の著者ユイスマンはベルクソンが芸術家の創造的活動について考慮していないと指摘する。だからといって、彼の見事な美的な哲学は少しもその輝きを鈍くすることはないのである。

哲学的美学の中で傑出しているのはエチエンヌ・スーリオ (Etienne Souriau 1892-1979) である。彼は『感情的抽象』で思惟の諸形式が芸術に重要な意味を持つとした。芸術のもつ「もの制作的」な性格を明らかにした。さらに美学と哲学の関係について「芸術と哲学は両方とも、その存在がそれ自体によって正当化されるような存在物を定立しようとする点で共通している」と両者の独立性を主張する。

さて、哲学的美学が大きく革新したのは現象学によるといえる。ミケル・デュフレンヌ (Mikel Dufrenne 1910-) は『美的経験の現象学』において、あらゆる作品は、「作品のなかの美的対象を見いだしかつ現実化するような知覚」を必要とすることを明らかにした。重要なことは意味を明らみに出すことであって、その時々意見や気分にとらわれることではない。現象学的には「作品がわれわれの内にあるのでは決してなく、われわれが

作品の内にある。」²⁶ と言う。

批判的美学

プラトンに始まり、ヘーゲル、コントに至る合理性があらゆる超越的なものを排除し、その支配が全面的である近代、全体主義が全世界に高度産業化社会の成立とともに定着した。現実に対応したイデオロギーは芸術を商売の道具にし、矮小化し、統合しようとした。芸術の否定的、ユートピア的側面をこの批判的美学は救い出そうとする。この美学は存在するものの批判としての芸術を対象とし、近代性を弾劾する。

ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin 1892-1940) は、芸術的文物がもっていた特異性、常識や商品世界から隔たっていることの標である芸術作品の 아우ラ (威光) が、交換価値、芸術の市場、原作の大衆向け複製によって破壊されたことを証明する。しかし、それは確かに現代の自由主義社会、管理社会に抑圧される個人主義の諸価値を保持しようとするが、同時に芸術に関するある種の観念論的言説の抑圧的かつ欺瞞的側面を暴き立ててしまったという。

しかし、その中であって、T. W. アドルノ (Theodor Wiesengrund Adorno 1903-1969) は『美学理論』1973あるいは『美学理論の周辺』1973で還元できない個としての個人および芸術作品を、東側の官僚主義的全体主義および西側の商業主義的全体主義の台頭に抵抗して守るということを主眼としていたと、ユイスマンは言う。アドルノにとって現世界とは個人、特性、主体性を抹殺する世界であり、芸術作品もその内容たる批判的部分、歴史、闘争、矛盾が良識的な「芸術に関する言説」に覆われそれは「みせかけ」「イリュージョン」にすぎぬとされる。しかし、いくつかの作品 (カフカ、ベケット、シェーンベルグら) はその不協和的特性でこれに抵抗するのである。それは別の存在の可能性を示すのである。²⁷

絶対自由美学

批判的美学が「拒否」を保とうとしたのに対し、絶対自由美学は「肯定」的である。内在する無限の可能性を発動させる「欲望」を解放することによって、主観性の障害を乗り越えさせる。これは現代美学の有力な一傾向である。

たとえば、ミケル・デュフレンヌはつねに生成へと溢れ出る実在として「自然」という概念、人間がそれと交

渉をもつための「原始的知覚」という概念から、欲望に関して、また、自由な創造性に関して肯定的な美学を著す。美学の非局在化が諸分野間の境界を取り除き美学を活気付け生活を美化する。決して形式の学問たる「芸術理論」すなわち「美学」ではないかもしれないが、それは新しい芸術の場を提供したりしているのは現実である。

理論的活動と芸術的活動の違いが極めて小さいものであり、思索が芸術の一分野だとする現代理論において、芸術について思索することの意味はもはやそれを伝達するものと思われている芸術すなわち文学の中にさえもはや見つけ出されえない。『アンチ・オイディプス』のなかで、ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze 1925-1995) とフェリックス・ガタリ (Félix Guattari 1930-1992) は言った。「それ(意味)はスタイル、あるいはむしろスタイルの不在、非統辞性、非文法性であり、この時言語はそれが語るものによってではなく、さらにそれに意味を与えるものによってでもなく、それを流出させ、拡散させ、破裂させるもの、すなわち欲望によって定義されるのである。なぜなら、文学はまったく分裂病のようなものだからである。つまりそれは目的ではなく過程であり、表出ではなく産出なのである。」また、両者の『ミル・プラトー』1972において創造性の今日の状態が証言されている。歴史の加速化、生産諸力の激増、記号の氾濫によって「意味」にはもはや時代がなく、「時代」にはもはや意味がないのである。²⁸

以上を考えると、われわれが後に語ろうとしていることは芸術の哲学における実証の時代、観念論的美学に属するということになる。これほど多くの美学が存在することに驚きを感じるのであるが、哲学にはもちろん、その他すべての学問にもさまざまな見解があることを思い起こせば当然かもしれない。しかし、その学が対象としているものは美学の場合比較的限定されるであろう。それは冒頭にも言ったように「美」と「芸術」であるといえる。そこで、今度はこの「美」についてと「芸術」についてと更に内容を制限してこれまでの学説を要約してみたい。

2 美学の対象

美学の研究対象は何ととっても「美」の問題と「芸術」の問題である。今度はこれを要約する。

2.1 「美」

2.1.1 美的現象

対象とそれを見る人間との間に快の感情を起こさせる関係で、感性的現象のうちにあつて、狭く限定されているが、感性に精神が関わる深い現象だと定義される。²⁹ 美学は美を単なる客体の性質として片づけたり、逆に単なる主観の反応として捉えたりしない。主観・客観の相関関係の内に美を捉えようとするものである。個別的かつ具体的な感性現象の内に美が成立する。あくまで感性的地平のうちに具体的に現象し、われわれはそれが現象するたびに、それに気づき、それと遭遇するのである。感性的現象は美的現象の必要条件である。感性学なくして美学はない。しかし、すべての感性的現象が美的現象になるわけではない。美的現象は感性的現象に制限を加えてこそ成り立つことは次の例で分かる。

量的制限

美しい音楽もそれを聴く環境で印象が変化する。アリストテレスは言う。美の主要な形式は秩序と比例と被限定性である。被限定性とは対象の大きさが全体として限られているということである。限定された大きさをもつものが快適に知覚され我々の心を喜ばせる。美とはこのような知覚を我々に導くものである。

質的制限

触覚、味覚、臭覚が生み出す快、すなわち感覚器官上に局在化するものと、視覚、聴覚のように意識もしくは精神という解剖学的には実在しないものに生じる快とは区別すべきで、後者は前者よりはるかに長く持続する。

要するに、美しいと感じる美的現象にはまず対象(感性的現象)がなくはならない。しかもその現象は量的制限を負う。快はこの時点にある。さらにこれに質的な制限、精神の内面的な条件が加わるとそれは美へと向かうことができる。

2.1.2 美の語義

一般的に美を自然美と芸術美に分類する美学は多い。美がある対象に触発され精神に快をもたらし現象を美的現象とする定義に異議を唱える人はいないからであり、美の担い手が一方では自然物であり、他方では人為的作品(芸術作品)であるからである。したがって美学は自然美と芸術美を扱うことになる。

自然美と芸術美、両者に共通する美とは何であるのか。これこそが一番の重要課題である。美の概念についてま

とめてみる。美の概念は人間が自然の中に見出す自然美と人間が自発的に創造する芸術美にまず分裂対立させられる。自然美は精神の絶対的受容による美で、芸術美は精神の積極的発動を示している。西洋では美学の対象は芸術美中心、すなわち芸術哲学中心となった。後者の最たるものがシェリングでありヘーゲルであった。さらにはこれら自然美と芸術美とは別に技術美をも近代では考えることもある。現代においては芸術美が技術美に接近する形となっている。(図1参照)³⁰

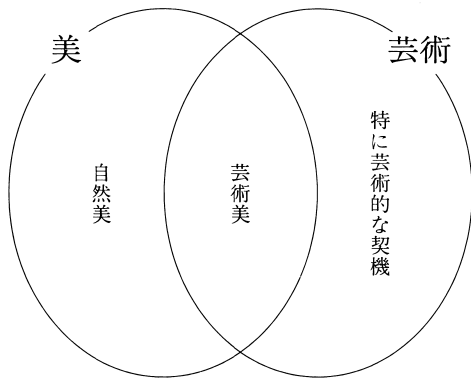


図1

ところで、美の通念は時代の世相に連れて変化する。小幡氏は日本語の例を挙げて示した。すなわち、「うつくし」という語は、万葉の時代＝肉親として押さえがたい愛情が相手に注ぎかけられたときの感情表出。平安時代(枕草子)＝小さな対象にかけられた一種の愛情でより一般的となる。「かわいらしい」にあたる。鎌倉時代以降＝「美しい」「綺麗な」の意味が強まる。総じて見ると感覚的な美を中心にして、その周辺にそれを一对象的にか、主観的反応においてか一変容して得られる諸種の品質がつれあっていて、日常の用法では強いて理屈をつけて細かく区別せずに、これらの諸品質をすべて一括して「美しい」と呼んでいる。

西洋の例、アリストテレス『ニコマコス倫理学』では「美は徳の目標である」また、美は「あらゆる徳に共通している」とある。美的なものと同倫理的なものが未分化な状態であり、これがこの時代の特徴である。美が純粹な形で分離されていないこともある例であろう。³¹

これらの例示の後、木幡氏は最後に美の概念を次の五つにまとめる。

- 1) 美はしばしば価値一般の積極性を代表する。あるいは少なくとも未分化状態の価値性、漠然とした価値全体性を意味することができる。
- 2) 美は多くの場合客観的・感覚的な品質の純粹性を意味する。
- 3) 美は主体が自己を棄てて対象にひた向かい、対象に帰依し、自己を対象に投入するところに生じる。
- 4) 美は客体の威信や立派さに打たれた主体が、客体からある程度の距離をとり、その隔たりを自覚するところに生じる。
- 5) 美は非日常的、超日常的なものとのふれあいの証のように感じられる。

さらにもう一つ美の定義について示しておこう。社会学者で民俗学者のロジェ・カイヨワの『自然と美学』³²からの引用である。それは自然物を多く例として取り上げた興味ある合理的な展開の著作である。

もし風景であれ絵であれ、樹木あるいは寺院であれ、同じ物に人間がつねにそしていたところで感嘆するのであればなんら困難はないだろう。しかしそんなことはない、美の観念は趣味によって、すなわち地理的位置により、時代により、さらに個人によっても変化するようである。もろもろの美学は習慣に、教育に由来する。相矛盾するといわれるほどまでに多様に異なっている。各文化が人間に、人間が自然的と信じるような、**歴史もしくは流派(学校)に起因する、秘められた傾向**を抜け目なく提出する。感覚世界が知覚されるのはただもっぱら共同映像幕一見方に作用を及ぼして密かなより好みを示唆するエクラン(共同映像幕)を貫いてにほかならず、これらの好みは原則として互いに相容れないものである。³³

しかし、それらの地域や時代の違いを超えて同じように評せられるものもあるのはいかなる理由からであるのか。**普遍的な共通の支え**といわれるものを認めなければならない。それこそ自然そのものである。人間をも含めた自然を起源とするものはすべて美しいと評価され、美として感じられるとカイヨワは言う。世界を司る物理的・生物学的法則が美を分泌するのであり、美は諸法則の目にみえる仮象以外の何者でもない。³⁴人間に調和的に見えるものは世界と人間を同時に支配する諸法則を示すもの、人間にふさわしくまた人間を満足させるものであると。この意味において美は創意発明(invention)で

はなく、時間のかかる発見 (découverte) である。

しかし、この意味は自然がすべて美しいということではない。もし仮に自然においてすべてが美しいなら、人間は美を識別しないであろう。それは醜いものは何もないということである。³⁵ 醜いとされるのは習慣によるかあるいは人間が人為的に何かを付け加えるからである。コウモリ、ヘビなどが醜悪もしくは嫌悪すべきものと見えるのは迷信によって恐怖すべきものとされているからである。彼らの外観よりも神話のほうが問題である。³⁶ ここにも教育的あるいは教訓的配慮のようなものが入っているのではないだろうか。人間が無関心なものは数々あるが、すべては自然の中では自然に美しい。しかし目に見えない、あるいは無関心である。しかし、自然に釣り合いを取り入れるなどして、隠れているものを明示しようとする。人間の発意が加えられそこに芸術が始まる。³⁷

美の語義あるいは定義について二人の学者の意見を示したが、美の定義に関する限り二つの側面を考えなければならぬということがいえる。一つは趣味に関する側面、あるいは価値という言葉で言い表せる地域や民族、時代とともに変化する部分とかかわる側面である。趣味は個人的であり、美はある面でおそらくこれは価値の面に関してでありわれわれは後にこれについて述べるであろう—社会的、教育的であるという点である。もう一つの側面は小幡氏の言う未分化状態の価値性をもって関わる主体と客体、精神と対象の関係、カイヨワのいう人間を含めた自然のもつ調和的關係、価値判断が介入する以前の主客関係に関する側面である。これは狭義の美と広義の美ということができよう。(図2参照)³⁸

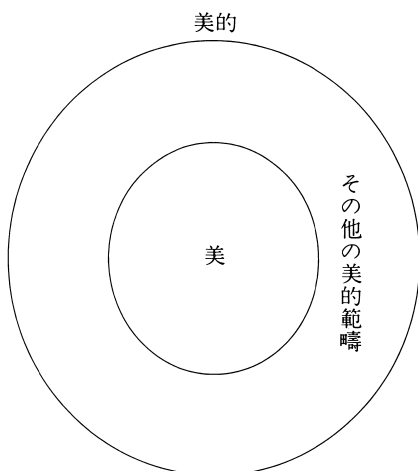


図2

狭義の美

心に少しのわだかまりや葛藤もひきおこさないで獲得され、快という心的状態をうながすもので、調和という哲学的原理—調和という概念はカント、ライプニッツ、プラトンにまでその起源をさかのぼる必要がある概念である—によってその快感の由来を保証されているものと小幡氏は言う。³⁹

広義の美

狭義の美に対し、複雑な内面的・構造的屈折ないしは歪曲の後調和を回復するようなものを広義の美、図中のその他の美的範疇に入れる。崇高、悲壯、滑稽、ユーモア、さらに優美、特性美、醜を含ませることもある。⁴⁰

自然物にしろ芸術作品にしろ美は、ある物ある事態の完全性もしくは価値が、端的な形で直感的もしくは直観的に、快や感嘆の念をもって把握された場合の、その完全性をいう。その完全性は論理的に示され論理的に納得されるのではなく、直接かつ一挙に知覚され、それは感嘆の念もしくは快感によって示される。⁴¹ ここにおいて佐々木氏が言う「端的な完全性」とはカントを意識したもので、「そのものの概念に規定されない完全性」を意味する。

この完全性として対象の中に比例（黄金比）などを回顧的に導入したりするが、近世の美学ではこの完全性を主観の側に引き戻す。この代表がカントであり、その考えは『判断力批判』について既に示した通りである。さらに、ヘーゲルやシラーが芸術作品を念頭に置いたものではあるが『理念の感覚的顕現』や『現象における自由』と言うとき、彼らはこの中間に位置するのだと言える。ところで、近世近代の美学が中心的に扱うのはまぎれもなく芸術の哲学である。

3 ベルクソンの『笑い』における「おかしさ」「美」及び「芸術」概念

この『笑い』という本は彼がその序文（第23版1924年の序文）にも示したように『パリ評論』誌1899年2月1日、同15日、3月1日号に発表した「笑い」（あるいはむしろもっぱらおかしさによって呼び起こされた笑い）についての三つの論文をまとめたものである。われわれはまずこの論文を要約し、その中にちりばめられたベルク

ソンの芸術観を浮かび上がらせたいのである。1899年『パリ評論』に発表され1900年出版されたこの本は、ベルクソンの四つの主要著書『時間と自由』1888『物質と記憶』1896と『創造的進化』1907の間に出された本である。あと『道徳と宗教の二つの源泉』1932がある。彼の著述の中であって異質な感じを受ける著述の内の一つである。これまで意識の連続性から、時間と空間について、さらに物質と意識との関係を綿密な分析で証明してきたベルクソンがなぜこの『笑い』を書いたのか。この究明も一つの大きなテーマとなるであろう。しかし、われわれは冒頭にも書いたように彼の芸術観を捉えるテキストとしてこの書を取り上げる。

3.1 「おかしき」—『笑い』の要約—

『滑稽』からくるおかしき扱っているこの本は以下の構成である。

表題：笑い—おかしきの意味についての試論—

- ・序言
- ・第一章 おかしき一般について—形のおかしきと運動のおかしき。おかしきの発展力
- ・第二章 状況のおかしきと、ことばのおかしき
- ・第三章 性格のおかしき
- ・第二十三版の付記—おかしきの諸定義とこの書で用いられている方法について

ベルクソンはおかしきをある定義の中に押し込めようとすることは決して目指していない。これについては最後の付記の中でも明言している。定義というものには一般に幅が広すぎるといっているのである。⁴³実際、ベルクソンは多くのところで「定義」の曖昧さを示している。イメージから言語、言語から概念へと移っていくにつれその内容はますます希薄になっていくことを彼は既に十分示した。この方法に対し彼は**おかしきが作られる過程**を究明したという。

3.1.1 第一章 おかしき一般について—形のおかしきと運動のおかしき。おかしきの伝播力

3.1.1.1 おかしき一般について

- ・本当に人間的であるものを除いては、おかしきはない。⁴⁴

ある人ではなく、ある物がおかしい場合でも、ここでは帽子の例を挙げてあるが、それは帽子という形である人が与えた形にあらわされる、人間の気まぐれが笑いの

対象なのである。動物あるいは生命のない物体が笑いを誘ったとしても、それは人間との類似、人間がそこに刻みつけたしるし、もしくは人間がそれを使用する仕方によってである。⁴⁵

- ・笑いに伴う無感情さ (insensibilité)⁴⁶

笑いには感動以上の大敵はないと言って、笑いにおけるメカニズムの特徴を挙げている。純粹に知性だけしか使わない人々の社会があったら、人々は泣くということはないだろうが、依然として笑うことはするはずである。逆に常に感動に動かされる人々は決して笑わないのである。おかしきは純粹知性に呼びかける。この純粹知性は他の知性と接触を保っていないとてはならない。⁴⁷笑いが起こるのは閉じたグループの中である。そこでは相互に理解している底意、暗黙の同意がある。これこそ社会であり、笑いは社会の中でのみ見られる現象である。

- ・機械的ぎこちなさ (raideur de mécanique)⁴⁸、放心 (distract)⁴⁹、無意識 (inconscient)⁵⁰

身体的には行動の機械的ぎこちなさ、精神的には柔軟性に欠けた感覚と知性、すなわち放心（それは現実からの不在ではあるがある特定の現実に存在している状況）、たとえばドン・キホーテの熱狂、など無意識な自動的なものを思い起こさせるとき、滑稽である。滑稽な者は無意識の程度に比例しておかしい。⁵¹社会は現況への注意力、緊張と弾力を要求している。ぎこちなさは社会からずれていることを示すしるしだから、その無意識な自動的なものを社会は懸念する。笑いはその懸念を表す**社会的身振り**⁵²である。笑いはぎこちなさに対する罰である。⁵³

3.1.1.2 形のおかしき

- ・まともな格好をした人間が真似しようと思えば真似られる不格好さは、すべて滑稽になりうる。⁵⁴

物質が外面から魂の生を鈍くし、その運動を凝結させ、ついにその優美さ、滑らかな運動を損なうことに成功したとき、物質は身体から滑稽な効果を獲得する。おかしきは醜さ (laideur) であるよりもむしろぎこちなさ (raideur) である。⁵⁵

3.1.1.3 運動のおかしき

- ・人間の身体の態度、身振りおよび運動は、この身体が単なる機械を連想させる度合いとまったく同じ程度に笑いを誘う。⁵⁶

人の身振りは、もしそれが人の生きている生に対応し

ているなら、本来真似できないものである。生きるとは刻々変化することだから同じものは二度とないからである。身振りがわれわれの人格と疎遠なものは真似が可能である。それは物質の抵抗によって身体にとりいった自動的なものの部分を取り出すことに他ならない。真似が笑わせるのはこの自動運動による。この自動運動がいつそう機械的に単純になるほどさらにおかしくなる。道化役者の手法である。

ベルクソンはここでパスカルが『パンセ』の中で提出した謎を解いてみせた。おもしろい分析であるので紹介したい。「二つの似た顔が、一つ一つでは特に笑いを誘わないのに、いっしょにするとその類似によって笑わせる。」のはなぜか。あまりに良く似た二つの顔は、同じ鑄型で取った二つの写しなど工業的生産を思い浮かばせる。生を機械の方向に曲げることがここでの笑いの真の原因である。この人数を増やし、いずれも良く似て、同時に同じ態度をとり、同じような身振りをしながら、往来し、踊るできるだけ多くの人々を登場させたら、笑いはさらに強くなるであろう。すべてが機械となって凝固するからである。⁵⁷

3.1.1.4 おかしさの発展力

生きたものの上にかぶせた機械的なもの。⁵⁸これこそ想像力がさまざまな方向へ向かう中心的イマージュである。そこから以下の三つの定式に発展する。

- ・機械的なものと生きたものが互いにはまり合っている映像。変装する人間は滑稽である。変装したと思われる人間もまた滑稽である。たんに人間の変装のみならず、社会の変装も、そして自然の変装さえも、あらゆる変装はすべて滑稽になってくる。⁵⁹

人間の変装とは仮装会を、自然の変装とは半分毛を刈ってある犬や木に選挙ポスターをいっぱい貼ってある森を、社会の変装とはこわばってできあがってしまったもの、たとえば儀式のようなものである。この仮装を明るみに出すものそれは理性ではなく想像力である。儀式は習慣が結び付けている対象と切り離してみれば、その質量を無視して形相だけを見れば滑稽となる。

- ・精神的なものが問題となっているときに、一人の人間の肉体にわれわれの注意を呼ぶいっさいのできごとは滑稽である。⁶⁰

演説の最中のもっとも感動的な場面でのくしゃみをする講演者を笑うのは、弔辞の句「故人は徳高く、また、

まるまる太っておられました」のおかしさはまさにこれである。われわれの注意が、突然、魂から身体へと引き戻されたことによると説明される。身体が気になりだすとおかしさが忍び込んでくるので、悲劇詩人はその点に注意を払っている。したがって悲劇の主人公は飲みもせず、食べもせず、暖もとらない、できるだけ腰掛けないようにする。

- ・われわれは一人の人間が一個のものである印象を与えるときに笑う。⁶¹

「生きたものの上にかぶせられた機械的なもの」をさらに一般化して法則化したものである。それは毛布の上にひっくり返されて、空中にただゴムまりのように放り上げられる人間であり、大砲の弾になって空間を飛んでいく男爵であったりする。

3.1.2 第二章 状況のおかしさと、ことばのおかしさ

3.1.2.1 状況のおかしさ

生命あるという錯覚と、機械で仕組まれているというはっきりとした感覚とを、互いに入り組んだ状態で与えるような行為なりできごとなりを配置したものは、すべて滑稽である。⁶²この発展を子供の遊びのイマージュの中で取り上げた。それらが以下の三例となる。

- ・びっくり箱 (Le diable à ressort)⁶³

双方の強情の張り合いを意味する。出るたびに打たれる警部の例が示されているが、何度も何度も繰り返される緊張と弛緩をあらわす行動が滑稽さを呼ぶ。これは繰り返しの技法といえる。⁶⁴

言葉の滑稽な繰り返しのなかには、一般に二つの項が対峙している。バネノごとくはねかえる抑圧された一つの感情と、この感情をまた抑圧することによってうち興じるもう一つの観念である。⁶⁵ベルクソンはこの繰り返しの技巧をモリエールのさまざまな喜劇の中の数多くの場面を取り上げその例としている。⁶⁶

- ・操り人形 (Le pantin a ficelles)⁶⁷

生の本質的なものを保持しているのに、別の面から見ると他人が掌中でもてあそんでいる単なるおもちゃに過ぎないように見える場合の滑稽さである。

- ・雪だるま (La boule de neige)⁶⁸

雪だるま的に、場面が変わるにつれて状況をだんだん繰り返しのつかないように変えていく技法がある。ここには原因と結果の不均衡があるが、われわれはこの不均

衡の背後にある機械的なしくみを笑っているのである。人間が生のない運動、自動的なものをこわばった仕方で見せる側面におかしさがあるのである。

ところで、機械的組合せの本質は、**逆にひっくり返すことができる**⁶⁹ということであり、この可逆性こそ以下の技法の本質である。

繰り返し

常に変化する生的なものに対し、何度も現れる一つの状況の繰り返しによって得られる滑稽さがある。たとえば、ある日久しく会わなかった友人に出会い、その日のうちに何度も出会うと、しかも繰り返される場面が複雑であればあるほどますます滑稽となるという技法である。

ひっくり返し

たとえば、ある状況におかれた何人かの人物が、ある日その立場を逆転させられる場合であり、例えば判事に説教する被告、両親に訓戒を与える子供などの技法である。

系列の交錯

一つの状況は、これが絶対的に独立した二系列のできごとと同時に属し、それが同時に二つのまったく異なった意味に解釈されるようにすること。⁷⁰取り違えはこの技法の一つである。何かを隠さなければならない登場人物たちが、互いにつじつまを合わせながら別の状況にある場合などがその例であるが、この手法は非常に多くのヴァリエーションを持っている。

ところで、生あるものと機械仕掛けのものとの本質的な違いはそれでは何かというと、生はわれわれに時間におけるある進展として、空間におけるある複雑化として現れるという点である。その特徴は絶えず前進し変化し不可逆的であり、それは一つの閉じた体系で完全に個別である。この逆が機械的であり、それは**繰り返し、ひっくり返し**⁷¹、**系列の交錯**を特徴とするものである。この三者を巧みに使うことで笑いが、性格喜劇とは異なる状況喜劇が作られるが、両者は隣り合っているといえる。それにしてもこれらの技法の目的は同じである。すなわち生の**機械化**⁷²である。

3.1.2.2 ことばのおかしさ

言語が表現するおかしさと言語が創造するおかしさを区別する必要があるとベルクソンは言う。前者は他国語へ観念連合等に注意すれば翻訳可能であるが、後者は一般に翻訳不可能であるという特徴がある。後者では滑稽になるのが言語そのものであるからである。

・不合理な観念を慣用句の型の中に挿入すれば、滑稽な言葉がえられる。⁷³

ぎこちないもの、でき合いのもの、つまりは機械的なものを言語に当てるとそれは紋切り型の文句である。しかし、それだけでは充分ではなく、さらに、その句が自動的に口に出されたということをわれわれが少しもためらわずに認めるような特徴を、その中に持っていなければならぬし、明白な不合理さを含む必要がある。

“Ce sabre est le plus beau jour de ma vie.” 「この剣はわが生涯のもっとも晴れた日である」という表現はフランス語の中においてだけ滑稽なのである。というのは、<le plus beau jour de ma vie> 「わが生涯のもっとも晴れた日」という表現はフランス語においては聞きなれた表現だからである。これが他の言語に翻訳されるとただの不合理な表現となってしまう。不合理さが滑稽さを生んでいるのではないのであることがわかる。

・一つの表現が比喩的に用いられていたときに、これを字義どおりに理解するふりをすれば、滑稽な効果が得られる。あるいはまた、われわれの注意がある隠喩の物質面に集中されるや否や、表現された観念は滑稽となる。⁷⁴

これは、「精神的なものが問題となっているときに、一人の人間の肉体にわれわれの注意を呼びよせたいのできごととは滑稽である。」(本稿3.1.1.4参照)を言葉に適用した場合もまた滑稽を呼ぶ定式となるということである。言葉の文字どおりの意味を肉体的な意味に、言葉の比喩的な意味を精神的な意味とおきかえるだけで良い。「あらゆる芸術は兄弟である」という表現は良く聞かれるためあまりこの表現の中にある関係に気を取られない。しかし、「兄弟」を「従兄弟」に換えられたときには、「従兄弟」という言葉があまり比喩的には使われない言葉であるがゆえに、少し滑稽となる。極限まで進んで「あらゆる芸術は姉妹」(フランス語では名詞に性別があるので男性名詞である芸術と女性名詞である姉妹はこのようには使うことができない)である、となると笑いを誘う効果は絶大となる。

・命題の滑稽化の変形。⁷⁵ 「できごとの系列」において定式化された「繰り返し」「ひっくり返し」「交錯」という手法が言葉の中でも同様に適用できる。

一連のできごとを取り上げ、それらを新しい環境で違った調子で繰り返す、ある一つの意味は残しておいて、それらのできごとの順を逆にする、それらのできごとが

互いに干渉しあうように交錯させる、これが喜劇であった。思惟は生的であり絶えず変化している。その表象である言葉がひっくり返っても意味があり、別々の観念を順不同に表し、しかもそれらに入れ換えがあったらそれは滑稽足りうる。

ひっくり返しの例として、アパートの上下の借家人が「なぜ僕のテラスにパイプの吸い殻を棄てるのですか？」という問いに対し、「なぜ僕のパイプの下に君のテラスを出しておくのです。」という例が示されている。

観念体系の交錯の例とは、単なる同音異義語による語呂あわせ (calembour) ではない。言葉のしゃれ (jeu de mots) であり、その時にはふたつの観念は同じ語に重なっており、語の意味の多様さを利用している。心を打つ詩的なものは言葉 (思惟) と自然の生の二つの形として内に似たものを持っているのに対し、言葉のしゃれは、言葉の使命を忘れ、事物に身を合わせるべきを、事物を自分に合わせようとする言葉のでたらめさを感じさせる。それは言葉の一瞬の放心状態を示しており、それゆえおかしいのである。

・ある観念の自然な表現を、ある異なった調子に移すことによって、滑稽な効果が得られる。⁷⁶

繰り返しとは、新しい事情におかれた同じ人物の間において、ないしは同じ状況にある新しい人間間において、一つの場面が再生されるよう配置することである。そこには移調がある。例として、ベルクソンは主人たちの会話をそっくりそのまま召し使いたちにさせる場合を挙げている。同じ場面をまったく異なった文体で表現することで、すなわち言語の調子の違いでおかしさを出すのだ。「空は黒から赤い色に移り始めた。ゆであがっていくイセエビのように」のように。この移調が大ききあるいは価値に関係づけられるときさまざまなニュアンスを生み、誇張になり、他方は「お前はお前の階級の役人にしては盗みがひどすぎるぞ」というふまじめな考えをまじめに表現するようなおかしさが生まれる。反語もユーモアもこの移調のニュアンスである。

言葉のおかしさは状況のおかしさに密接に付きまっており、状況のおかしさは性格のおかしさの中に消失する。ここにわれわれがいつもその魅力にうっとりするベルクソンのイマージュを挙げたい。

言語が笑いを誘う効果に達するのは、もっぱら言語が人間の精神の形にできる限り正確に合わせて作られた人間の作品であるからだ。われわれはその中に何かわれわ

れの生によって生きているものを感じ取る。そしてもしその言語の生が完全無欠で少しもこわばったところがないなら、そしてもし言語がまったく統一された、いくつかの独立した有機体に分割できない一個の有機体であるなら、まったく静かな水面のように調和よく溶け合い一つになった生命を持った魂がおかしさから逃れ去るようになり、言語そのものもおかしさから逃れ去るであろう。しかし、水面に枯れ葉を浮かべていないような池がないように、魂を他の魂に対してこわばらせながら、自分自身に対してもこわばらせる働きをする習慣を宿していない魂はない。だから、**出来合いのもの**を取り除き、人が単なる物に対し行うようなひっくり返しや移調などの機械的操作に耐えるような、十分柔軟で、生き生きしていて、部分のそれぞれに完璧に注意を払っているような言語は存在しないのである。柔軟なもの、絶えず変化するもの、生きたものとは反対のぎこちないもの、出来合いのもの、機械的なもの、また注意に対しての気をそらすこと、さらに自由な行動とは反対の自動的なもの、これらが笑いが強調し、矯正しようとするものである。⁷⁷

3.1.3 第三章 性格のおかしさ

3.1.3.1 性格のおかしさ

われわれ人間は魂から魂へ広がっていく感情、歓喜、悲哀、驚愕、哀れみなど感情を持っている。すべては生の本質的なものと関わっている。他人の人柄がわれわれを感動させるのをやめるとき、そこからだけ喜劇が始まりうる。それは**社会生活に対するこわばり**と呼べるものである。他人と接触しようとせず自分の道を自動的にたどる人は滑稽である。笑いはこの人物の放心を矯正しようと夢から引き戻そうとそこにある。社会にあって人は常に周りに注意し、周囲にあわせなければならず、自分勝手になってはいけないのである。笑いはこんな身勝手な人への多少屈辱的な社会的いやがらせである。⁷⁸

したがって、おかしさは芸術にも生活にも属さない。実生活で人がわれわれを笑わせることはわれわれが高みの見物的立場にない限りありえない。彼らがわれわれに、おかしさを喜劇を提供してくれるから彼らはおかしいのである。劇場で喜劇を見ているときでさえ笑いの快楽は純粋な快楽、利害関係を離れた快楽ではないとベルクソンは言う。社会という底意がある。ドラマ (drame) は偉大でより深刻になればなるほど現実に手を加える必要がある。すなわち現実をより加工するのに対し、喜劇は高

級になるほどより現実に近づいていく。滑稽さは劇中と現実中で差はないのである。滑稽な性格の要因を軽微の欠陥に関連付ける理論がある。軽微と重大の区別はどこにあるのか。ある欠陥はそれが軽微だからわれわれを笑わせるのではなく、笑わせるから軽微とみなされるのである。

問題は社会の規定にかなっているかどうかということであるとベルクソンは言う。⁷⁹柔軟な悪習は、頑固な美德より滑稽化することが困難である。社会にとっていかがわしいものは**ぎこちなさ**なのだ。そこでおかしさはしばしば、ある社会の習俗、観念、すなわち偏見に関係あるということが説明される。われわれを笑わせるものはその**非道徳性**であるというよりはその**非社会性**であるといえる。

この非社会性を持った欠陥が一方では滑稽となり一方では深刻化する。滑稽であるためには無感動でなければならぬと以前指摘されたが、これを喜劇作家がいかに二つの巧妙によって行っているかが示される。

・その第一の巧妙さとは、人物に与えられた感情を人物の魂の中で孤立させることである。

ドラマの俳優は全体で振動すること、行為することで観客を振動させる。喜劇では、ある感情が次々に他の精神状態に浸透しないようにすることが必要である。そこに**ぎこちなさ**を配して、その**ぎこちなさ**が孤立させたい感情と他の感情と交感を妨げ、共感させなくさせるのである。

・第二の巧妙さとは、**われわれの注意を行為に集中する代わりに、喜劇はこれをむしろ身振りに向け**⁸¹、という技法である。

逆にドラマでは精神状態を行動の方向に向ければ良いことになる。身振りと行動は、前者がつい思わずしてしまうもので、自動的なものであるのに対し、後者は意図的意識的なものをいう。後者は全人格によって与えられ、前者は人格の孤立した一部が、全人格の知らないうちに、あるいは少なくとも全人格から離れて与えられる。行動は感情と正確に比例している。感情から行動へは徐々に移りうるし、われわれの共感ないしは反感はこの線に沿って滑り込んでいき次第に関心が高まっていく。これがドラマの方向である。これに対し、喜劇の身振りは、劇の中へと動きつつあった感受性を目覚めさせ、事態を深刻に受け取ることを妨げる。したがって行動はドラマでは大変重要な部分であるが、喜劇では付属的なものであ

る。⁸²

したがって、滑稽であるか否かは人物の性格の良い悪いは問題ではないのであり、その社会性が問題なのである。それが非社会的なら滑稽になりうるということである。実は事件の重大性も重要ではない。観客が感動しないようにしてあれば喜劇になるのだ。登場人物の**非社会的 (insociabilité)**と観客の**無感動 (insensibilité)**⁸³これらが必要条件である。

実は第三の条件があるのだが、それはこれまでずっと明らかにしてきたことで、これら二つの中に含まれている自動的なものである。**ぎこちなさ**、自動的なもの、放心、非社会性、すべてこれらは互いに浸透しあい、そしてこれらすべてによって性格のおかしさが作られる。要するに、感性に働きかけ、われわれを感動させるにいたるものを除くならば、残りは滑稽になりうるということである。

・ところで、喜劇の要素となる物すべてを含む滑稽な性格とは、**虚栄心 (vanité)**⁸⁴である

それは、長持ちするためには根深い必要があり、喜劇的であるためには表面的でなければならず、おかしさは無意識的なものだからそれが見えてはならず、みんなに笑いを引き起こすためには、他の人すべてには見えていなければならず、それが平然と現れるためには自分に対してまったく寛容で、他人が容赦なくこれを懲らしめるためには、他人に対して迷惑なもの、笑うことが無駄にならないためには、すぐ矯正できるもの、笑いがすぐ活動できるためには、新しい形ですぐ再生されうるもの、社会にとっては耐えられないものだが、社会から切り離せず、そしてできる限りさまざまな形を取りうるためには、あらゆる悪徳に、あるいはいくつかの美德にさえ加えることができるものでなければならぬ。これらすべてを兼ね備えたものが**虚栄心**である。そして謙虚さとはこの虚栄心に対する反省に他ならない。他人の錯覚を見て自分がそうならないようにする慎重さで、矯正と修正からなる獲得された徳であるといえる。この虚栄心の特効薬が笑いであり、本質的に笑いを誘う欠陥は**虚栄心**なのであると結論する。大きな門の下を身をかがめて通ろうとする小さい男。一人は背が高く、一人はちっちゃくて、腕を組んで重々しく歩いている二人連れ、しかも、近くからよく見ると、二人連れの小さい方は、大きい方に伸び上がろうと努力しているように見えるのがわかる時、それは滑稽である。ちょうどら・フォンテー

ヌの牛ほどに大きくなろうとした蛙のように。⁸⁵

それにしても笑いは何よりも矯正である。屈辱を与えるためにあり、それはその対象となる人物につらい印象を与える必要がある。社会は、笑いによって、人が社会に対して振る舞った自由行為の復讐をする。笑いは共感と善良の刻印を持っていては、その目的を達することはない。⁸⁶笑いはある意味で絶対的に正しいというものではない。笑いは善良であるはずがない。笑いは屈辱を与え脅かすのをその機能としているから。

社会はそれが完成していくにつれて、その成員からしだいに大きくなる適応の柔軟さを獲得し、その根底においてますます均衡をうる傾向にあること、社会はその表面からこのように大きな集団につきものなさまざまな混乱をだんだんに、追い払っていること、そして笑いはこれらの波立ちの形を強調することによって有用な機能を果たしているように思われた。⁸⁷笑いは社会生活の外面に、表面的な反抗のあることを指摘し矯正するのである。社会のために。

3.2 「美」あるいは「芸術」

この『笑い』はおかしさが作られる過程を説明することがベルクソンの意図であったことはすでに示した。しかしその途中で芸術あるいは美に関する言及が多数見られる。われわれはこれらを示すことでベルクソンの芸術観のモザイクの一つを示そうと思う。

3.2.1 喜劇、ドラマ、芸術

「本論2.1.2美の語義」において示したように、広義の美のなかに、崇高、悲壯、滑稽、ユーモア、さらに優美、特性美、醜を含ませることもあるという。この滑稽さ、おかしさを問題にしてベルクソンはわれわれが先にまとめたように一冊の本にした。この著述にあったわれわれに笑いを誘う喜劇と、逆に深い悲しみをもたらす悲劇、ドラマのその手法、意図するところの違いについてわれわれは十分知りえたのではないかと思う。

高級喜劇の目的は、性格つまり一般的類型 (type) を描き出すことである。ドラマが捜し求め、白日にさらそうとするものはこの逆で、それは生活のため、あるいはしばしばわれわれの利害関係のため、覆い隠されていた内奥の実在である。⁸⁸ドラマは社会の要請によって、それは人類の利益のためでもあるのだが、形成されてきた固まった感情、覆い隠された感情を、時々噴火させるのである。それは、生の喜びをわれわれに与えてくれる。⁸⁹社

会と理性がわれわれのためにつくりあげた平穏な生活のもとにある何かをドラマは揺り動かしてくる。それは幸い爆発はしない。しかし、それによってわれわれは内的緊張を感じる。ドラマは自然に代わって社会に復讐しているのだ。⁹⁰それは社会を弱めたり、自然を強めたりしながら、同じ目的、人間の人格の悲劇的な要素とも呼ぶうる自己の覆い隠された一部を明るみに出すことを目指す。りっぱなドラマにおいて関心を引いたのは、他人に起きた事柄ではなく、現実になりうる可能性のあった、しかし幸いにも現実にならなかった渾然一体となった事物の世界である。それはある一つの魂の展開であり、さまざまな感情とできごとの生きた入り組んだ織物であり、一度現れもう二度と再現されることのない何かである。したがってそれは個性化された感情である。この点でそれらの感情は芸術に属する。⁹¹こう言ってベルクソンは芸術の個性化の傾向を表明した。芸術は個別的である。

これに対し、喜劇の目的はまったく別である。一般性が作品そのものの中にある。それは類似に気を留め、典型を示すことを目指している。他の芸術と対照をなしている。それはあらゆる芸術の中で一般的なものを指す唯一のものである。ドラマの題目はしたがって「ハムレット」など個人名になるのに対し、喜劇のそれは「守銭奴」など類となることも理解できる。悲劇の主人公はグループを作らないが、喜劇では同様な人物を集める。そこで多くの喜劇は題名に複数形を取ることになる。

悲劇と喜劇の異なる違いはその観察法にある。⁹²悲劇においてそれは詩的想像力によって持ち得たかもしれない人格を、詩人の内的生の絶えず遭遇する分岐点にもどり、可能的方向の最後までたどっていくことである。シェークスピアはマクベスでもハムレットでもオセロでもなかったが、なり得たかもしれないのである。詩的想像力は断片を集め何かを再構成するのではない。詩人はみずからを掘り下げ、自然が彼のうちに残したかすかな跡ないしは単なる計画状のものを取り上げ作品にするほど強烈な内的観察の努力をする人である。

これに対し、喜劇が生まれる観察法とは、外面的な観察である。観察は他人に対し行われ、そのため一般性という性格を持つことになる。物理学者が行うような操作を喜劇作家は行うのであって、それは与えられた事実を帰納的に処理し抽象化と一般化を行うのである。⁹³

笑われる側は何か放心に似たもの、その人間と一体にならず離れた状態であるものによってのみおかしいので

あり、そのためそれは人格からは浮いたものであるゆえに外部から観察され、また矯正されうる。そして笑いの目的はこの矯正であるから、一度にできるだけ多くの人に達するほうが有効的である。だから喜劇的観察はより一般的、すなわち共通的なものを目指す。それは特異なものの中に、再現可能な特異なもの、したがって、個人の人格と結びついていないもの、共通な特異なものを選ぶ。たしかに人に気に入ってもらおうという目的、人に快を与えるということを目指すという意味では芸術に属するが、その一般性と矯正あるいは教育するという奥底、意識的意図がある点で他の芸術とは切り離される⁹⁴。この意味で芸術と生活の中間的位置なのである。

ドラマが求めていったのはより深い現実である。この点でこの芸術は他の芸術と同じ目的を持っていたのだ。これに対し、おかしさは生活と芸術の間を揺れ動いている⁹⁵。あるいは自然と芸術の間にある技巧の地域⁹⁶におかしさはあるとベルクソンは言うのである。さらに、反対のものとは対比させて定義するなら、おかしさは美に対比させるより優美に対比させるべきであると言う。おかしさは醜さ laideur であるよりもぎこちなさ raideur である⁹⁷と言う。先に優美も広義の美の中に入れる場合があると言ったときの優美 grace とは、ベルクソンが言う優美とは何を意味するのか。

一般にそれはルネッサンス以降、「いわく言いがたい魅力」として扱われ、18世紀初頭にポープ⁹⁸が優美を「技術を超えた幸運」で「心情に直接訴えかける力」として規定したが、美との対比に関して有名なのは画家ホガースの書いた画論であり、美の線としての直線に対して、蛇行線が優美の線と呼ばれた。近代において優美が動物や人間の運動の美と見られることが多かったのは彼の影響と考えられる⁹⁹とある。

これに対しベルクソンは優美を「われわれの想像力は物質に作用する、柔軟な流動する魂を認め、物質の中に移行するその非物質性が優美と呼ばれる。」¹⁰⁰と定義した。彼にとって優美とは非物質性、すなわち彼にとっての実在である運動なのである。優美を体験するとは物質の中にある運動に共感することであるといえるのだ。そこで運動の停止がぎこちなさであり、そこに滑稽さが生まれることが先に示されたのではなかったか。

4 ベルクソンの芸術観

われわれは『笑い』という著作の中で悲喜劇と芸術との関係についての言及を取り上げた。今度は芸術一般、彫刻、絵画、建築、デザインなど造形美術に始まり、詩、文学など文字で表現された芸術、さらに音楽、演劇、舞踏、映画など運動や映像によりあらわされた芸術へと進む。

・芸術はことさら作り出される美、人間が意図的に創造し世界に付け加える美、人間がわざわざ自分自身の手段によって制作する外的作品である。¹⁰¹

例えばこのように定義される芸術の目的は美を人為的にあらわす行為となる。すべて芸術は人為的にわれわれに美、あるいは美的経験を与える行為である。

4.1 快楽 (plaisir) と歓喜 (joie)

美的経験を端的に示す感情は快である。すなわち芸術作品はそれがわれわれに示されることでわれわれに快の感情をカントが示したように直感的に得させるものである。では、快の感情とは何か。それは生活の安定とか安楽を示す快楽ではなく歓喜であるとベルクソンは言った。快楽とは生が自己を保持するとき感じる感情である。それに対し生を創造するとき歓喜にひたる。歓喜はいつでも生命の成功を、生命が地位を固め、勝利を得たことを告げる。生きる喜びとは創造の喜びに他ならない。¹⁰² たしかにここでベルクソンの言う歓喜は「生命」と言って芸術家や学者が得る発見あるいは発明の場合の歓喜をも乗り越えたさらに大きなものをさしている。しかし、われわれが目すべきは、快楽は生活に関係するあるいは生物という形で制約を受けた人間の生存についての満足感であるのに対し、歓喜は生命そのものの満足感であるという点である。ベルクソンはこの『笑い』の考察後、人間は生命と物質の闘いの成果であることを『創造的進化』において著し、人間は知性的生物として、膜翅類は本能的生物としてある意味において生命の目的を達したことを主張した。両者がそこに社会を形成すること、社会が生命にとって必然、有用であることを示した。さらにその後、『道徳と宗教の二つの源泉』において「社会と宗教」についての大著を残して、現実の社会と生命がめざす社会、現実の宗教と生命がめざす宗教についてを記した。

たしかに人間は知性化し社会化することで生命と物質の調和を成し遂げた。しかし、人間は知性的になること

で、社会的になることで切り捨ててきた部分がある。それが直観であり、個体化あるいは個性化である。しかし、直観は芸術家と哲学者によって回復された。彼らは自然の奥に、事象の奥により深い現実を見るのである。彼らは直観から出発する。そして彼らは作品によってわれわれに話しかけることで、そこにあるのにわれわれの目に映らないもの、感じられないものをあらわにしてくれる。詩人とは現象液である。¹⁰³

「現実が感覚と意識とを直接に打つものだとすれば、われわれが事物およびわれわれ自身と、介在物なしに通ずる事ができるとすれば、芸術はようをなさないだろうと私は思う。むしろ、誰でも芸術家になれるといえるだろう。」「自然と人間、そうではない、われわれとわれわれの自身の意識の間にはヴェールがある。それは普通の人間には厚い壁のようであるが、芸術家や詩人にとっては軽くほとんど透明なヴェールである。」¹⁰⁴「外的事物の場合と同様に、内的感情もその奥底の微妙な部分は意識にまでは到達しないのである。もしそうなら、われわれはすべてみな小説家であり、詩人であり、音楽家になれるはずだ。たいていはそれらの外に現れる展開しか見ていないのだ。感情の個人的でない部分、言語がはっきり、きっぱり記述した面だけを見ている。類型だ。自分の個性にさえ目に留まらない。」¹⁰⁵と言って、われわれの間接的認識に対する、芸術家や哲学者の直接的認識を言い表している。

4.2 間接的認識

何よりもわれわれの認識を間接的にするものはわれわれの知覚と知性である。「われわれは事物そのものを見ているのだ。たいていの場合、われわれは事物に貼り付けてあるレッテルを読んでいるのだ。」¹⁰⁶と言って、われわれの知覚と知性の認識の特徴を示す。これらについては以前詳しく書いたのでここでは概略を示すにとどめる。知覚

ベルクソンが知覚について多くを語ったのは『物質と記憶』においてである。そこで展開された考えは「知覚は認識手段としては不十分である」ということだ。知覚はほとんど対象を眺めていないのである。そこで概念が、それによる推論がその不十分さを補うと哲学は考えてきた。知性によって、すなわち、そのもっとも優秀な作品である言語、概念によってである。

ところで、知覚は生命がその進化の途中で獲得した能

力である。それは事物から引き出すことのできる利益を示してくれるだけである。事物を分類しそれにレッテルを貼りつけることがその役割である。実在が運動であり、常に変化しないものはないというのがベルクソンの主張であることは周知のとおりである。しかし、刻々変わっていくものを相手に、予見不可能なものを相手に働きかけをすることは困難である。われわれの身体はイメージの総体の中の行動の中心であるから、この持続する実在を前にそれを行動のために停止させる必要があった。この役目をするのが知覚なのである。知覚するとは不動化することなのである。¹⁰⁷知覚は生命が生活のために作り出した行動のための能力なのだ。行動の中心であるわれわれは生活のためには、行動のためにはあまりまわりを見ない方がいいのである。知覚することは、諸対象の総体から、それらに働きかける私の身体の可能的作用を、浮き出させるところにあるわけだ。それで、知覚とは選択に他ならない。¹⁰⁸知覚は可能的行動であり、それは実在から何かを、行動に必要なものを減らす役割をする大切な能力である。繰返していうが、世界というイメージの総体にあって、知覚は身体という行動の中心が勢力の及ばないイメージを排し、私の身体と呼ぶイメージの欲求に関わりないものを排除し諸物体の輪郭を決めていくのだ。それは非常に実用的である。

さらに、事実はこの純粹知覚に記憶が加わる。失語症を研究することで記憶の局在説を否定した『物質と記憶』の主要テーマである記憶の問題がここにある。乱暴な要約をすれば脳は知覚と程度の違いこそあれ質の違いはないということであり、それは行動のための選択器官に過ぎないとする。純粹知覚と記憶が脳において結びついているのであり、知覚には記憶がすでに含まれている。この記憶によってわれわれは実際物を見ていることが多いことも指摘された。このようなわけで、身体を持って物質の中で生活しているわれわれは、物を見ているようで実は見ていないのである。ほとんどの場合それは実在から何かを取り去られた、記憶によって過去にあった同じようなもののレッテルを貼られた、すなわち、一般化された何かを見ているに過ぎないのである。

しかし、時々、幸運にも、彼らの感覚あるいは意識が生活にあまり密着していない人々が生まれた。¹⁰⁹自然が彼らの知覚能力を行動能力に結び付けるのを忘れたのである。彼らはしたがって自分たちのために見るのではなく、物そのもののために見るのである。彼らこそ芸術家であ

る。
知性

ベルクソンが知性について多くを語ったのは『創造的進化』においてである。そこで展開された考えは「知性」は物質の論理であるというものだ。物質性ととも発生した認識能力であるということである。有機的な道具を使用し、しかもそれを形成する能力である本能に対し、知性は無機的な道具を製作したり使用したりする能力である。その主な特徴は意識的に関係の認識に向かうことで、分析という外からの認識方法を取る。それは立場に相対的である。さらに知性は不動な物にふさわしい能力で、それは言語という発明によって更にその射程を拡張する。この意味で言語の果たした役割は非常に大きいのであるが、言語は実はますます事物の一般化を進め、概念というものを使用するにいたってますます内容空虚なものとなる。しかし、知性が悪だといっているのでは決してない。それは関係の学として対象を無限に広げることが可能であったから科学を大いに進歩させた。それは物質に働きかけ、物質を利用するにはおおいに役立つが、実在の認識手段としてはふさわしくないとだけだ。それは相対的な知しか与えないからである。

ところで、知性は物質を分析によって認識すると言っ
てその内容を捉えず相対的な関係知のみを手に入れるのであり、言語を使用することで思惟を表現すると言いながら、その時々
の映画の映像しかわれわれに示すことができないということが示された。テーマを芸術に絞れば言語の問題になるであろう。言語が一般化を目指しそれしか表現できないとするベルクソンの言語論は一見、書かれたもののむなしさをわれわれに与えようであるが、かえってそれが言語の利点ともなっていることを指摘しなければならない。ソシュールが示したように恣意的結合を持った有限数の、差異の関係しかない項の総体であるラングにおいては、一つの記号は次々とその表象対象を変えていくことが必要となる。言語はこの点である種の柔軟性を持っているのである。言語はそれが結びつく概念が一般的であるがゆえに一般をしか表現できないと思われがちであるが、エラン・ヴィタル、ほぐれていく糸巻きなどのイメージを用いる言語や、リズムを伴った言語などは、言語表現のもとにある思惟の方向を示すものだと言っている。それゆえにベルクソンを含め多くの人々が書く衝動に押されこれほど多くの作品を残しているのである。芸術家、哲学者はこの衝動をこそ伝

えれば良いのであり、その直観への方向を示せばそれで充分なのである。この時、言葉のリズムには思考のリズムを再生する以外の目的はない。¹¹⁰

知的操作、言語、知覚は、生成を思考するにせよ、生成を表現するにせよ、あるいは生成を知覚するにせよ、一種の内的映画の操作であるとベルクソンは言う。映画の一コマ一コマは静止したものであるがそれを次々替えていくことで動いているように見せる。実際の運動は装置の中にある。われわれの日常的認識のメカニズムはこの映画の性質のものである¹¹¹と言える。しかし、運動そのもの、実在するものを直接とらえることができるのであり、それは直観であるという結論にベルクソンは行き着く。

4.3 直接的認識＝直観からの定式

芸術家は、幸運にも、彼らの感覚あるいは意識が生活にあまり密着していない人々、自然が彼らの知覚能力を行動能力に結び付けるのを忘れた人々である。彼らは社会に、生活に、普通ほど、あるいはほとんど固執しない人々である。彼らはしたがって自分たちのために見るのではなく、物そのもののために見るのである。したがって、彼らは個性的、あるいは個別的となるであろう。直観は個性的である。

・**芸術は個人的 (individuel) である。**¹¹²

芸術はいつも**固人的なもの**を目指す。画家が画布の上に定着するものは、彼がある場所で、ある日、ある時間に、人が二度と見ることはない色で見たものである。詩人がうたうもの、それは彼のもの、彼だけのもので、もう二度と帰ってこないある精神状態である。¹¹³

・**芸術作品はそれぞれに特異 (singulier) である。**¹¹⁴

芸術は非形象的である。そこに現れてくるのは生の現実ではなくて人間によって見直された、矯正された現実である。もっとも写実的なものでさえそこには常に「自然に付け加えられた人間」が存在する。完全に写実となるには作者さえ存在できない。実際には歩けないような形を取りながらもまさに歩いているように見え(ロダンの『歩く人』、ありえないような形の前後脚を描きながらまさに疾走する馬(ジェリコーの『エプソン競馬』)が描かれている。この意味で世界の再創造、芸術作品は純然たる創造であるから特異である。

おわりに

ではこれらの個人的で特異な作品が一様に受け入れられるのはなぜだろうか。その作品のもつ価値がそこにある。天才の作品は、その作品が、今度は、われわれをわれわれ自身の方向へ率直に見るように仕向けようと努力する、その努力そのものを認めるからである。その率直さは伝わっていく。¹¹⁵

われわれは芸術家が見たものそのものは見ることができないが、彼がした努力、覆いを取り外そうとする努力がわれわれに彼らを真似ることを促す。それはある意味で一つの教訓の役割をする模範である。そしてその教訓の効果に作品の真理が測られる。真理は内に説得力、回心の力を持っており、その力が真理と認められる標なのである。

この彼らが見たもの感じたものを伝えようとする努力が芸術作品の意味であるとすれば、そして努力は作品に手を入れることであるとすれば、芸術の基準は変容の度合いになりうる。作品が世俗に近ければ近いほどそれだけ芸術作品から遠くなる。かくして極端まで推し進めれば抽象芸術は先行する諸芸術の到達点ということになる。

『自然と美学』の著者ロジェ・カイヨワが主張するのはまさにこのことである。「芸術は、人間が意図的に創造し世界に付け加える美である。…それは再現（描写）あるいは構成となり、知覚に一致するか抽象作用に同意するかの選択である。…それは変形と象徴によって補われる。構成の芸術の場合は抽象的な形象を組み合わせることで、ある秩序の展開で快感を与えようとする。自然の形体を純化し本質に還元し、最後には関係しか表現しなくなる。この抽象の絵画に唯一制限があるとすればそれは反復、シンメトリー、目立つ秩序を避けることである。それは唯一のものを描くか描くものを唯一にしなければならない。

再現芸術は論弁的芸術と呼ばれるべきである。イメージで物事事件に立ち返ろうとするからであり、ディスクールが語彙をもってするごとくであるから。イメージが意味作用をにない作者の独創はデフォルマションにあることになる。評価はそこにある。それを人は研究し賞賛することになる。したがってこのデフォルマションは際限なく増大することを免れなく、最後には判読可能のものであることを止めるにまで至る。…最初はディスクールにもタブローにも正確であること、すなはちそれ

らが出出するもしくは再現したいと思うものに正確に照応することが要求される。それから芸術は語ったり形象したりする仕方であり、けっして語られたり再生されたりするものの中にはないということがわかり、したがって直接的な正確さが主要な点ではないとみなされる。人が発見するものは芸術の諸方策であり、またその諸権利である。それ以来芸術の大胆さ自由さが認められた。かくて彼ら芸術家は意味を包み隠すことに専念する。彼らは直接的表出や忠実な再現から遠ざかる。ついには門外漢にはいっさいがまるで理解可能なものは何一つ言葉によって表出、表現されず、同一視しうるものは何一つキャンバス上に色や線によっては再現されないかのように行われる。この時こそ決定的な一歩が踏み越えられる、すなはち芸術家は困難な足取りを急にびたりと避け、結果あるいは少なくともその代わりになるきらきら光る即興を、一挙に提出するのである。¹¹⁶

ベルクソンにとってこの具体から抽象へ進む芸術の道は更に先の音楽へと向かう。音楽を芸術の究極の形態とする考えは多い。ベルクソンにとってもこの傾向はすでにある。具体的実在は持続である。それはまさに動きそのものである。彼が見た、現象のもとにあるものはやはりダイナミックなものである。ベルクソンは常にそのリズムを重要視している。

まだ検討の中で証明されなければならないことだが、一つの仮説として聞いていただきたい。われわれが目目を閉じこちよい音楽を聴くとき、われわれは我を忘れ、思わず音楽に合わせ身をゆすり、ついには眠気を感じるほどうっとりすることがしばしばある。このうっとりとした夢心地という感情、これはまさに夢の状態、現実の生活と多少とも切り離された状態ではないか。生命が世界とみずからを断ち切ろうとしているのである。それはわれわれを生命自身へ、われわれの自我へ引き戻そうとしているのだと考えられないであろうか。たしかに、とても疲れたとき、われわれはやはり眠くなる。しかし、実はこれも生活、世界への注意に疲れたのであり、それへの注意を断ち切ろうとしているのではないのだろうか。生命は世界との関係を絶ちきり休もうとしているのだ。生命は過去の長い間物質性にみずからを挿入するべく多くのことを行ってきた。時にはそれに対抗し、時にはそれに従順に従って、まるで電車が転轍機において自然にその向きを変えるように、みずからの方向を少しずつ変えていくように。逆に、心地よい音楽が何かわれわれに

危険を知らせるような音、例えば非常ベルの音などに変わったとき、われわれは思わず目を開けまわりを見渡す。この時は不安な感情をわれわれは持つであろう。われわれは世界とのつながりを取り戻す。われわれの生に関わることであるから。この思わず目を開けるという行為、ここに世界とのつながりの優先順位がある。ここちよさ、不安という感情の分析が今回の笑いとともに重要な役割を果たす。これこそ今後の課題となるかもしれない問題である。しかし、今はここでとどめよう。もし、この仮定が成り立てば理解は簡単である。音、聴覚は人間の感覚の中でも一番運動へつながりやすく、一番世界との関係が希薄であるから、これを刺激することが一番人間的条件を乗り越えやすいといえるからである。

話を元に戻そう。ベルクソンにとって芸術家は、柔軟な流動する魂を認め、物質の中に移行するその非物質性が優美と呼ばれそれるのであって、それを芸術家は見、それを伝えようと、いや彼にはその意図はないのかもしれない。自然による衝動によって、作品を創造する人々である。そして、作品はそのあらわすところによって意味があるのではなく、芸術家が見たものを、利用する抵抗する素材に対してした努力によって、われわれに社会への、行動への執着を取り除く努力を促し、われわれ自身が深い現実に触れ、真なる喜び、創造する喜び、すなわち歓喜にひたる努力を得る度合いに応じて評価される。芸術は社会との断絶であり、単純な自然への一つの復帰である。¹¹⁷

生命はある日物質の中に入り込みエラン・ヴィタルによって徐々に生物を進化させていった。進化の先には膜翅類があり、また人間があった。両者は社会を作った。前者は本能的となったが、後者は道具を作る知性を開花させ、余裕を持ち、物質という重荷、生活というしがらみから解放された直観をよみがえらせた。そこに哲学があり、芸術がある。生物は社会化したが、生命の本質は個性化であった。哲学は反省し、本来の生命的なものを知らせる。芸術は形、リズムを借りて、生命に帰還させる。両者は生命のエランがたどった道を逆進させることを、そのもとにある自らが自らを創造していくこと、すなわち自由という実在を目指すこと、あるいは目指させることを目的としている。人間の哲学・芸術は、知性を持ちえた人類の余裕の産物であり、余裕の哲学、余裕の芸術なのである。それは実用・有用ではないが、笑いが社会からの生命への罰であるのに対し、生命が人間に与

えた社会への抵抗である。

注

- ¹ 谷川渥『美学の逆説』勁草書房1993
- ² T. E. Hulme, Bergson's theory of art, in *Speculations*, edited by Herbert Read, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1924
- ³ Raymond Bayer, L'esthétique de Henri Bergson, dans *Essai sur la méthode en esthétique*, Flammarion, 1953
- ⁴ S. Dresden, Les idées esthétiques de Bergson, dans *les études bergsoniennes* 4, P.U.F., 1956
- ⁵ 『美学の逆説』 P141
- ⁶ 木幡順三、『美と芸術の論理』、勁草書房1989
- ⁷ ドニ・ユイスマン『美学』（文庫クセジュ）（吉岡健二郎、笹谷純雄共訳、白水社）
- ⁸ 1937年パリで開催された第2回国際美学・芸術学会開會演説での言葉。『美学』 P 7 参照
- ⁹ 『美学』 PP7-8
- ¹⁰ 『美と芸術の論理』 P18より
- ¹¹ 『美と芸術の論理』 P19より
- ¹² 『美学』 PP14-26
- ¹³ 『ニコマコス倫理学』 第6巻4章。
- ¹⁴ 『美学』 PP26-29
- ¹⁵ Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Vrin
- ¹⁶ *ibid.* P 7
- ¹⁷ 『美学』 PP34-36
- ¹⁸ Edmund. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756
- ¹⁹ 『美学』 PP36-37
- ²⁰ 『美学』 PP37-44
- ²¹ 『美学』 PP46-47
- ²² 『美学』 PP49-54
- ²³ Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, 1853 『美学』 P61
- ²⁴ 『美学』 PP60-64
- ²⁵ Henri Bergson, 『Le Rire』, Œuvres, éd. du centenaire, 1970, PUF, PP458-459
- ²⁶ 『美学』 PP65-70
- ²⁷ 『美学』 PP70-74

- 28 『美学』 PP75-78
- 29 『美と芸術の論理』 P 42
- 30 『美と芸術の論理』 P22より
- 31 『美と芸術の論理』 PP35-39
- 32 Roger Caillois, *Esthétique Généralisée*, Gallimard, 1962, 『自然と美学』、山口三夫訳、叢書・ユニベルシタス36、法政大学出版1990
- 33 『自然と美学』 PP39-40
- 34 『自然と美学』 PP41-42
- 35 『自然と美学』 P 48
- 36 『自然と美学』 P 49
- 37 『自然と美学』 PP53-54
- 38 『美と芸術の論理』 P 44より
- 39 『美と芸術の論理』 PP46-47
- 40 醜についてローゼンクランツによれば、それは美と滑稽の中間に位置する。その種類は「没形式性」「不正確性」「奇形性」に三分される。近代芸術のバロック、自然主義、実存主義などでは醜を好んでむかえ入れようともしている。美的範疇の分化の原動力となっているのが醜であるという考えからすれば、諸範疇は醜の諸形態であるともいえる。
- 41 佐々木健一、『美学辞典』、東京大学出版会、P 12
- 42 カントは「概念ぬき」であることから完全性と美を結び付けていない。
- 43 『Le Rire』、Œuvres, éd. du centenaire, 1970, PUF, P 484 (以下ページ数のみ示したものは、この『Œuvres』の参照ページである)
- 44 P 388
- 45 P 388
- 46 P 388
- 47 P 389
- 48 P 391
- 49 P 392
- 50 P 394
- 51 P 394
- 52 P 396
- 53 P 396
- 54 P 398
- 55 P 400
- 56 P 401
- 57 P 403
- 58 P 405
- 59 P 407
- 60 P 411
- 61 P 414
- 62 P 419
- 63 P 419
- 64 P 421
- 65 P 421
- 66 PP419-423
- 67 P 423
- 68 P 424
- 69 P 426
- 70 P 433
- 71 P 429
- 72 P 435
- 73 P 440
- 74 PP441-442
- 75 PP443-444
- 76 P 445
- 77 P 449
- 78 P 451
- 79 P 452-453
- 80 P 453
- 81 P 455
- 82 P 456
- 83 P 456
- 84 P 470
- 85 P 471
- 86 P 481
- 87 P 482
- 88 P 462
- 89 P 463
- 90 P 463
- 91 P 464
- 92 P 466
- 93 P 468
- 94 P 469
- 95 P 397
- 96 P 418
- 97 P 400
- 98 Alexander Popel688-1744 『批評論』 An Essay on Ctiticism, 1711
- 99 佐々木健一 『美学辞典』 東京大学出版会、P158

- ¹⁰⁰ P 400
¹⁰¹ 『自然と美学』 P 63
¹⁰² P 832, La conscience et la vie 『意識と生命』
¹⁰³ Henri Bergson, *Mélanges*, 1972, PUF, P 893
¹⁰⁴ PP458-459
¹⁰⁵ P 460
¹⁰⁶ P 460
¹⁰⁷ P 342
¹⁰⁸ P 360
¹⁰⁹ 『*Mélanges*』 P 896
¹¹⁰ P 850
¹¹¹ P 753
¹¹² P 464
¹¹³ P 464
¹¹⁴ 『美学』 P 84
¹¹⁵ P 465
¹¹⁶ 『自然と美学』 PP63-95
¹¹⁷ P 469

参考・引用文献

- Œuvres, Edition du Centenaire, PUF, 1970
Mélanges, P.U.F, 1972
ベルクソン全集 1-9 巻、白水社、1978
世界の名著53ベルクソン、中央公論社、1975
谷川 渥、美学の逆説、勁草書房、1993
小幡順三、美と芸術の論理、勁草書房、1989
佐々木健一、美学辞典、東京大学出版、1995
ドニ・ユイスマン、美学、吉岡 健二郎、笹谷 純雄訳、白水社：文庫クセジュ、1992
ロジェ・カイヨワ、自然と美学、山口 三夫訳、法政大学出版局：叢書ユニベルシタス1990