

記憶と創造

——ヘンリー・ジェイムズの後世に及ぼす意味——

渡 辺 久 義

Leon Edel と Gordon N. Ray によってたくみに編集された往復書簡集のおかげで、ヘンリー・ジェイムズと H・G・ウェルズとの間に、その出会い、友情の発展、そして最後の気まずい喧嘩別れ、という面白いきさつがあったことはよく知られている。二人の感情がもつれていくさまを外からのぞき見るという全く興味本位の読み方をしてもこれは面白い読み物であるが、いわば文学の永遠の問題のドラマといったものをわれわれはここに見出すことができるのであって、これは往復書簡集として稀有なものの一つであろう。今、この二人の間に起った現実のドラマの方は、この書物 (Henry James and H.G. Wells, *A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction, and their Quarrel*, Rupert Hart-Davis, 1959) を読むのが一番手っとりはやいのであるから、そちらへ委せることとして、ここでわれわれのかかわろうとするのは、もう一つのドラマ、この全く異質の二人の作家を通じて起った文学・芸術についての理念の衝突である。

この二人の立場、その争点は明白なものである。ウェルズにとって文学・芸術の目的はその外にあって、それに奉仕しなければならないのであり、ジェイムズにとっては、文学・芸術はそれ自体が目的なのである。芸術とは何かをめぐるこの考え方の対立は、ただ図式としてなら誰でも先刻承知のものであって、蒸し返すのさえ退屈

な問題であるかも知れない。しかし本当にこの問題の重みを知っている人は少ないのであって、おそらくこれは永遠の問題なのである。プラトンのことなど誰でも知っていて、またどんなに浅薄に理解しようと別に咎められないが、しかし本当にプラトンを知っている人は少ないようなものである。

一九一五年（ジェイムズ死の前年）H・G・ウェルズのジェイムズを揶揄する文章がある雑誌に発表されたとき、これを読んだジェイムズはいかにも大家らしい穏やかな文面の手紙をウェルズのもとに送った。ウェルズは恐縮してすぐに弁解がましい手紙を書いた。その手紙の一節である。

△親愛なるジェイムズ様、

あなたに対する私の無礼にもかかわらず、あのような親切で卒直な手紙をいただいたので、ご返事を書くのもたいへんきまりが悪いのです。……もちろん私たちの間には、人生と文学に対する生得の身についた態度において、真の非常に根本的な違いがあるのです。あなたにとって文学は絵画のように目的であり、私にとって文学は建築のように手段であって、それは有用性をもっているのです。……私は芸術家と呼ばれるよりはジャーナリストと呼ばれる方がましなのです。要はその一点につきまます。そしてあなたほどの好敵手をはかに考えられなかったのです。………▽

ジェイムズはこれに対してまた返事を書いた。反論しようとか、自分の立場を固守して決してゆずらぬとかいうのではなかった。相手との喧嘩違いによってあらわれてきた問題の木目を更にはっきり洗い出そうとしたのである。そういう気持がこの手紙の中に明瞭にあらわれている。ジェイムズは返事を書かずにいられたかったのである。何よりもまず気になるのは、ウェルズのよく考えない言葉づかい、そしてその背後にある未分化・不分明な精神であった。絵画と建築についての乱暴な区別についてもそうであった。

「……建築が美的な意味において『有用』であるといい得るならば、その全く同じ意味において他のいかなる芸術も有用であるのだということが出来ます。そして文学という芸術が人生についての文学的報告と無関係であるところか、またできる限り面白くしなければならないということと無関係であるところか、文学ほどそういったことがらに強力にかかわるものを他に求めることはできないと私は思っています。芸術こそが人生をなすのであり、興味をなすのであり、重要さをなすのです。われわれがそういったものを考え、当てはめてみることでできるようになります。」(It is art that *makes* life, makes interest, makes importance, for our consideration and application of these things) そしてこの過程の力と美を生ぜしめるための、他に代りうるどんなものをも私は知らないのです。……………」

これがジェイムズのこの手紙の結びの文句であり、ジェイムズからウェルズあての手紙は、これが最後のものがある。二人の文通が、いやがうえにもドラマに似てくるのは、それがジェイムズのこの最も重要な、最も意味深い文句を、最後通牒のようにして終っているからである。もっともウェルズの方はこのあともう一度手紙を書いている。それはどういうものか断片が残っているだけらしく、エデル、レイ編の書簡集にも脚注に引用してあるだけである。しかしそれによると、ウェルズには、この原文を付した問題の最後の言葉がどうにもこうにも理解できなかったらしいことがわかる。だが今この時点においてわれわれには、ウェルズを理解できなかったことの「意味」がよく理解できるのである。

ウェルズの目に映っていたジェイムズの像は、きわめて高踏的な、いわゆる芸術至上主義者のそれだった。そのジェイムズが、まるでウェルズの逆手をとるように「芸術の用」を力説したのであり、しかもそれは力説されるあまりに、「有用」を通り越して It is art that makes life というところまで行ってしまったのである。ウ

エルズが面喰ったのは無理もない。

この二人の論争、ついに噛み合うことなく奥歯に物のはさまったまま決裂したこの論争は、匙の投げられる瞬間においてすべてが明らかにしたといってもよい。もしこの論争が、いわゆる「芸術のための芸術」と「人生のための芸術」との論争であつたなら、両者はうまく噛み合つたはずである。なぜなら、それらはきれいな対立概念だから。しかし対立はもっと別のところにあつたのである。ジェイムズにおいて「芸術のための芸術」と「人生のための芸術」という対立は、すでに存在しなかつた。彼の生涯にわたつて目指したものが、そのような対立を乗り越えることだつたといつてもよいのである。

ジェイムズの小説論、芸術論が終始、「人生」と「芸術」という言葉を軸にして展開されることは、私が以前に指摘したことであるが、そのいわば終着点が *It is art that makes life* という言葉であつた。(この *make* は「なす」と訳しても「作る」と訳してもよいと思う。) だから、よく引用される「人生はすべて混乱、混合であり、芸術はすべて識別、選択である」という言葉は、ウェルズならそう解したのである。単なる芸術至上主義者の言ととるべきではない。彼は「人生」を軽蔑しているのではない。彼には、現にあるがままのこの「人生」が、本物の充実した人生に見えないだけなのである。現実感の稀薄な、頼りにならないものなのである。これは軽蔑とは違う。存在の根拠はどこか別のところになければならない。どこにか？ それは「芸術」をおいてほかにない。

「芸術こそが人生をなすのだ」という言葉の意味はそういうことである。芸術こそがこの人生をその無意味さから救い出す手だてなのである。これが同じ「人生のために役立つ」といっても、ウェルズとは次元の違う話であることは明らかであろう。ウェルズにとって「人生」は、それ自体確固としてひとり立ちしており、ひとつの

ゆるぎない存在権をもったものであって、それは疑ってみることさえできなかった。ジェイムズにとつては、そうではなく、現実には「芸術」という支えがなければひとり立ちできないのである。それはレオポルド・ブルームの一日が「オデュッセイア」という支えなしにはひとり立ちできないのと同じことであつた。これを芸術家の使命感だとすれば、それはもはや「人生の教師」といった使命感とは全く別のものであることは確かであろう。

ジェイムズにとつて、芸術の使命とは眞の現実を発見することにはかならなかつた。もっともウェルズも同じことを言つたに違ひない。しかしジェイムズとウェルズは、違ふ意味で同じことをいうのだということとは、今、明らかになつたであらう。ウェルズの場合、「眞の現実の発見」は、外の世界の探索によつて実現されうるものである。「客観的」な現実世界に眞理はひそんでゐるはずだからである。だから彼は「私は芸術家と呼ばれるよりはジャーナリストと呼ばれた方がよい」という。ジェイムズの場合はそうではない。それがいかにジャーナリストの眞理から遠いものであるか——、それを次の引用によつて示すことができると私は思う。

▲一般的にいつてこれまで私は、あまりにも直接的な印象のもとで、ある場所について書くのに困難を感じてきた。そのような印象は離れて見ることを妨げ、遠近法のための空間と時間を許さないで。心像は、私にとつてたいいの場合、もしその映像が、映像にふさわしく、鮮明でもあり静かでもあるためには、ぼんやりしていなければならなかつた。動揺する映像というものには、芸術的にいつて恐怖を覚えるものだと思ふ。………▼『アメリカ人』への序文

これがジェイムズの方法のほとんど核心をなすものであることは、私の今までに書いた論文の論旨の核心でもあるので、これのさまざまに言いかえられた文章を引用したり、他の角度からこれを照らし見ることの煩は今避けることにする。ジェイムズの方法は要するに、直接性を避けて距離をおく、いわばあらゆる意味での間接の方法

なのである。「人生の胚種」(germ of life)が小説家のところへ吹き込んでくる、すると小説家はその種を育てるべくあとは目のように内に閉じこもるのだ、とジェイムズはいう。ウェルズの観点からみた場合これは逃避にみえるだろう。「現実」を避けて自分だけの勝手な世界へ逃げ込むのだと思えるだろう。しかしジェイムズもやはり「現実」を求めているのである。この点においてジェイムズはプルーストと同じことを言ってもよかった。「現実とは記憶の中でしか形成されない。」(La réalité ne se forme que dans la mémoire.)

この問題に関連して、私は最近ハーバート・リードの興味深い文章を読んだ。*Poetry and Experience* (1967)という論文集の中のこのタイトルの論文である。リードは、ワーズワスの有名な詩の定義“emotion recollected in tranquillity”を詩の生成過程の結局最終的な根本原理であるという。以後のあらゆる詩論は結局この説の確認である。そこで彼は自分自身の体験について語る。一九三六年、イエイツの手によって *The Oxford Book of Modern Verse* が編さんされたとき、いわゆる「戦争詩」の扱いについて問題が起った。イエイツはオウエンやサースンの直接の戦争経験をうたった詩を斥け、リードの「静寂の中で想い起された」戦争の感情に基いた詩を選んだのであった。数十年をへだてた今、このことを考えてみると、やはりイエイツの鑑定は正しかったのである。公平のために、リードはイエイツに選ばれた詩ではなく、彼の別のこれは戦争の直接的な衝撃のもとに書かれた詩の一つを引用して、これにはやはり価値を認めることができないうっている。「詩というものは生き生きとしていなければならない、言葉はイメージにふさわしく、そのイメージは具体的なもの、自然の事物そのものでなければならない。それならなぜ、時間あるいは経過が詩的創造の過程において重要性をもつのか？」

この逆説はそのままジェイムズのものでもある。映像が鮮明であるためには、その元である実体が遠くへ押しやられ、かすんでいなければならない。ここでジェイムズの有名な「小説の家」の比喻を思い出してもいいだろう

う。「小説の家」に隣接した庭がある。この庭が「人生」の庭である。小説家はこの家に住んでいて、この庭で起ることを観察していなければならない。しかし彼は決してこの庭に下り立つてはならない。高い窓から窓枠の後ろにいて観察しなければならない。……これがその主旨である。ここにも逆説が見出される。「庭」の出来事を観察するためには、庭へ出ていった方が有利なはずであって、なぜわざわざ高い窓から、しかも身を乗り出さずに観察するというのか？

先程のハーバート・リードの問いに対する自らの答えはこうなっている。行きがかり上引用してみる。

△答えは、われわれが、無窮とか普遍とかいう名を与えているところの、ある現象に求めることができると思われる。無窮とは時間の相であり、普遍とは空間の相である。無窮なるものは、始めも終りもたず、しかも無時間ではないところの時間である。普遍なるものは、始めも終りもたず、しかも存在をもつところの場所あるいは延長である。これはたしかにワーズワスの信念であり、それはまたイエイツの信念でもあったと考えてよいと思うのだが、どうやら詩というものの特質は、なんらかのやり方で、これら時間と場所についての、漠然とした、しかしそれなしには済まされない概念と結びついていらいのである。

このような詩の理論と実践における態度に対抗して、芸術には無窮も普遍も無用であるばかりか（彼らはそれを形而上的観念であると非難する）、記憶も無用なのだと信ずる（彼らはこれをノスタルジアという）、リアリストなる一派が沢山いるのである。▽

これは先にもいった通り、おそらく「永遠の問題」である。この秘密を解きあかすには（後でふれる）メルロ・ポンティのような強力な精神が必要であろう。リードのいうところは全く正しいと思う。これが究極の説明で

あることは間違いない。しかしそこへの過程については、彼もこれを放棄している。詩が本当に生きてくるためには、なぜ時間や距離が必要なのか？ 時間が経過すれば、特殊はひとりで普遍に変わるのか？ われわれは時間の効用をみなよく知っている。きょうの事件をきょう説明するよりは、しばらく経ってからの方が説明し易い。「まだ氣持の整理がつかない」などという。今年起った事件は、あと数年ないし数十年たつてみなければ、歴史の中に位置づけることはできない。これはみな時間的パースペクティヴの効用である。まだ動揺し波立っているものの正体をつかむことはできないのである。そしてジェイムズが使ったのもこの比喻であつた。詩における、芸術的創造における時間の効用も、一つはそのようなものであるに違いない。しかしそれは芸術家にとって本質にかかわるものではない。

歴史家がある出来事の意味を見出し、歴史全体の中にそれを位置づけるために時間が必要だというとき、彼は特殊を普遍に変えるために時間を必要としているのではない。歴史家の場合、時間性は時間性の中で意味づけられ、整理されるにとどまるのであつて、時間が無時間にかかわつてくるというようなことはない。現実が非現実にふれてより一層深い現実となつてよみがえる、というようなことはない。まさにそれが芸術創造の秘密なのだ……。歴史家の場合、事件は遠のくにつれてその生々しさは薄れる一方であり、それに反比例して、前後周囲との関係は次第に読み易くなり、その意味は固定されてくるであらう。これに対して芸術家の場合は、時間の経過によって生々しさが薄れる一方だとはいえない。別の種類の生々しさを獲得して生きかえるからである。また、前後周囲の関連の中で把握するというようなことも、芸術家にとって本質的な意味をもつものではない。それは結局時間性の中で作業にすぎないからである。

人はここでエリオットの『四つの四重奏』を思ひうかべるであらう。

If all time is eternally present

All time is unredeemable. (*Burnt Norton*, II. 4-5)

「もしすべての時間が永遠に現存するならば、すべての時間は救い得ないものとなる。」時間が過去へ、忘却へと押しやられることなく、永遠になまの時間が存続するならば、時間はついに人間の手から奪われたままである。時間を救い出すためには、いったんこれを忘却のかたへ押してやり、永久に失なわれようとするきわどい瞬間を引き戻すという、一見矛盾したことをしなければならぬ。今、現存する時は、あるかも知れないが、救われてわれわれの手にあるのではない。イエイツが、現存する時の中にある戦争をうたった詩を斥けたのは、おそらくそのような理由からであり、プルーストの小説を成立させているのも、疑いなくそのようにして取り戻された時間である。

To be conscious is not to be in time

But only in time can the moment in the rose-garden,

The moment in the arbour where the rain beat,

The moment in the draughty church at smokefall

Be remembered; involved with past and future.

Only through time time is conquered.

(*Burnt Norton*, II. 85-90)

「時間によってのみ時間は征服される。」時間性を脱却して無時間的な時間、本当に生きた時間を手に入れるためには、時間が必要なのである。先程来われわれのかかわっている芸術創造のあの逆説の秘密もここにあるといつてよいだろう。

歴史家にとっても芸術家にとっても、時間の効用は同じだともいえる。歴史家も芸術家も、時間を通じて世界の「意味」があらわれてくるのを待つという点で同じだからである。しかし歴史家にとってその「意味」は、言葉に表現し得る意味である。芸術家にとってはそれは言葉に表現し得ない意味である。歴史家は言葉を言葉に翻訳するが、芸術家は世界をシンボルによって翻訳しようとするのだ、ともいえる。詩人や小説家が時間や距離を必要とするのは、経験が象徴的な意味を帯びようになるまで待たなければならないからである。そして象徴は、時間の中にありながら無時間的なものであり、一定の場所にありながら遍在するものである。時間を経てわれわれの経験の中から象徴的なものが次第に浮き出てくるというこの芸術的過程は、おそらくその幾分かをわれわれは夢の中で経験することができる。目醒めて旺盛に理性を働かせて世界と渡り合っていたとき全く意識にのぼらなかったことが、夢の中において重要な意味を帯びてあらわれてくる。会話のあいまにふと見せたその人の思いがけぬ表情、部屋を出て行くときのその背中の形、ドア越しに聞こえたその声の抑揚、あるいはまた現実の経験と一見無関係の、夢判断を必要とするような難解な象徴。われわれは夢を見ているときは、みな象徴派の詩人になる。しかし夢の中の象徴主義は、いかに難解で深遠なものであらうと、おそらくはその個人的なコンテクストの中でしか意味をもたないだろう。

詩人や小説家の象徴は、いわば大文字の「人生」のコンテクストの中で意味をもつのだといえようか。それは一回限りのものでありながら、いつでもだれにもあったと感ぜられるものであり、今からあると思われるもの

である。そこに現出するのは「時間と無時間の交差するところ」(エリオット)である。きわめて特殊なものでありながら、生そのものの象徴のようにみえるものである。(今「感ぜられる」とか「のようにみえる」という言い方をことさら選んだのは、それが象徴というものの生命だからだ。私が象徴というとき、「象徴主義」という流派のことをいっているのではない。象徴はいわば象徴になりきったとき、象徴ではなくなる。そのとき、それは「どこに」とか「何が何の」とか問われ得るものとなり、結局はつきり言葉におきかえられるものとなって、象徴はその存在理由を失う。)

現実の経験が象徴あるいは比喩^{メタファー}に変質するという、この過程をへて、作品ははじめて生きはじめる。そのときはじめて作品が心臓をそなえ、身体をもつのである。そのときはじめて作品はひとつの存在権をもち、現実はそのこではなくてここにあるのだと主張しうるのである。ジェイムズの *Art makes Life* という命題が発せられるのは、この時点においてである。そのとき芸術作品は、身体で表現された生の意味あるいは秩序、といったものになる。

詩についてはそんなことがいえるかも知れない。しかし小説についてはどうだろう。小説は本来、詩とは違ったもの、もう少し低次のものを表現するものではないか、という疑問が提出されるかも知れない。そうかも知れない。もし小説をそういうふうに定義すれば、しかしそうではない小説が現実存在する以上、われわれはその高い所へ標準を置くのが至当であろう。小説は始めからしまいまで喋りつづける。だから小説はすべてを言葉によって伝達しようとしているようにみえる。しかし小説が本当に伝達するのは身体によってである。小説の思想は小説の身体である。イエイツの表現を借りれば、「ダンスとダンサーは区別できない」のである。その最も典型的なものはカフカの小説であろう。カフカの小説の中で使われているのは、本質的には言葉ではないので

ある。もちろんカフカはその典型であって、すべての小説がカフカの真似をしなければならないということはない。いわゆるメッセージはあってもよいし、小説家はメッセージのためにいくら金をかけてもかけすぎることではない。しかしたとえば、ドストエフスキやトーマス・マンのほとんど議論で出来上った小説を読んでわれわれの感ずるのは、その中心にある伝達、できないものである。すべての言葉、すべての伝達は、この伝達できないものために奉仕しているのだとわれわれは感ずる。作品に生命を与えるもの、作品を一つのものにするのは、この中心にある伝達できないものである。それはジェイムズにせよカフカにせよ、ディケンズにせよトーマス・マンにせよ、あるいはフォークナーにしても同じことである。

それは存在の神秘、生の不合理といってもよく、言葉でなく物体で表現され、物体としてわれわれを襲い、われわれに喰い込むのである。ちょうど、父親に投げつけられ、グレゴール・ザムザの背中につき刺さったままになつたりんごのように。「詩人のかかわるのは、そのさき意味はまだ存在するが言葉は役に立たなくなるという境界領域なのだ」とエリオットは言う。小説家は語る(tell)べからず、示す(show)べし、という小説の原則めいたものが今世紀において広まったのはやはりジェイムズからであるが、これもやはりその核心は、小説が究極において言葉を超えたものの方に向かうということから来たものであって、単なる美学や技術の問題ではないのである。ジェイムズの亜流が(いやすべて亜流というものが)成功しないのは、そういったことを皮相に受取るからであろう。またエリオットであるが、こういう面白いことをいっている。詩の意味などというものは、泥棒が入ろうとする家の番犬に投げてやるえさみたいなものだ。番犬がそれに氣をとられている間に泥棒は裏でちゃんと仕事をしている、と。しかし、こういうことを言うのは最高の意味、最高のメッセージをもった人に限るのである。番犬のえさに驚くほどの金をかける人のみがこんなことをいうのだ。ちょうど、感情からの脱却を唱え

る資格のあるのは、最高に豊かな感情をもった人に限る、とエリオットが但し書をつけたように。

私はここである「永遠の問題」にもう一度立ち帰らなくてはならない。それはあの創造の秘密に肉薄を試みることである。これはしかし私の手に余ることなのである。だが、いったい誰がこの問題に永久にけりをつけるであろうか。誰がよく言葉のない領域へ言葉の道をつけるであろうか。これこそは人間のこの世にある限り、芸術家によって、批評家によって問われつづける問題に違いない。この問題について最も明るい光を投げかけてくれるのは、今のところメルロ＝ポンティであると私には思える。特にそのセザンヌを中心とする絵画論、なかんずく『眼と精神』である。

ものになりきった詩、ものになりきった小説ということをわれわれはいつてきた。それは、形式になりきった思想、思想になりきった形式だともいえる。しかし、すぐれた詩や小説がそこに在ると感じさせるその力はどこからくるのだろうか。メルロ＝ポンティは『眼と精神』の中で、「詩のうちにはとても作り出されたとは思われず、まるでみずから形になったとしか思われぬような章句がある」というアポリネールの言葉を引用している。さしあたって今、私にそのような感じを起させるものは、たとえば『デイヴィッド・コパーフィールド』の最初の数章とか、フロストの *After Apple-Picking* のような詩である。これはたまたま両方とも「静寂の中で想い起された感情」にもとずいたものである。しかもその典型的なものであるといっている。

想い起されたもの、記憶の中にあるものは、もちろんジャーナリストの「現地報告」ではない。それは完全に主観性の溶液にひたされた経験である。そこには嘘もまじるかも知れない。「あったこと」も「あったかも知れないこと」もそこでは同等の権利をもって存在するであろう。それならなぜ、それがかえって現実のもののように存在し、読んだ者の心に外傷を残すのか。なぜ、生々しい戦争詩やジャーナリストの報告にではなく、かえっ

て主観性によって歪められた（と少なくともそう思われる）ものの方にリアリティがあるのか。「正確に」幾何学的に画かれたいわゆる trompe l'œil（だまし絵）よりも、少しデフォルメされた対象がリアリティをもつということとをわれわれは経験する。なぜ、主観性がみずからの主体性によって捉えたもののなかに、それが作られたという印象を与えず、「みずから形になった」と思われるのか。

芸術の求める真理は、ジャーナリストの求める真理ではない。芸術の働きは存在の根ともいうべきものを求める働きなのである。そこでは、捉えるという働きと、あらわれてくるという現象とが一致するのである。能動と受動とが一致するといってもよい。「……つまり存在そのものにおける呼吸があるのだ。もはや何が見、何が見られているのか、何が描き、何が描かれているのかわからなくなるほど見分けにくい能動と受動とが存在のうちにはあるのである。」（『眼と精神』）「世界は、もはや画家の前に表象されてあるのではない。いわば八見えるもののVが焦点を得、自己に到来することによって、むしろ画家の方が物のあいだから生まれてくるのだ。」（『同書』）セザンヌは画布を前にして何時間でもじっと瞑想するように対象を見つめていた。彼の苦闘は、印象派が光に還元してしまったものを、再び捉えなおして「美術館の絵のように」堅固なものにしようとすることにあった。彼はあくまで自然に即して描いたのであった。しかし自然に即して描くということは、見たままを写しとることはなかった。主体性は彼の側にあった。彼の求めたのは、自然が自然として発現するためのその根拠、その源泉なのであった。

われわれの日常生活においては、物の本来の姿は隠されている。われわれの日常生活を支配しているのは、いわゆる常識であり、理性、論理、（仏教的に言えば）分別、そして結局のところ言葉である。しかしそれがこの世界を成立させている原理でないということも、われわれはうすうす気づいている。もしそういったものが原理

であれば、画家はユークリッド幾何学や光学さえ学べばよいことになる。結局、幾何学者や測量士さえあればよく、画家は無用のものになる。しかし画家は、ユークリッド幾何学がこの空間の故郷ではないということを知っている。彼らはむしろ、そういう幾何学を生ぜしめるような、原初の知覚形態、原初の世界のあらわれ方を求めるのである。もしわれわれの生が、論理や法則を根本原理として生起しているのなら、この世には有能なジャーナリスト、機械のように精巧なリアリストさえあればよいことになる。詩人や小説家はいらないのである。十九世紀の一部のリアリストはそうに考えたのであった。あるがままのものをなぞりさえすれば、真相に到ることができる、と。しかし真相はそこにはないということを芸術家は知っている。世界は深くわれわれの身体の中に喰い込んだものである、ということを彼らは知っている。『デイヴィッド・コパーフィールド』の最初の数章や、*After Apple-Picking* が、無意識という言葉なしには、そのもっている力を説明しにくいのはそのためである。

メルローポンティの「現象学」の立場も、まさにそのような生の原初の形へ立戻って考えようとする努力なのである。世界はわれわれと同じ生地で織られ、われわれは世界の中に埋め込まれている。この世の生起はわれわれと世界との「共犯関係」なのだという。われわれは世界をわれわれの生の形に切り取っているのだ、といってもいいだろう。ここに見られるのは、デカルト以来の物心二元論、われとそれに対する外なる世界、という二元論を乗り越えようとする努力である。彼の「現象学」の特徴は、錯覚の復権ともいうべきものであろう。錯覚ということがいわれ得るのは、われに対立する外なる世界がそれ自体で存立していると考えればこそである。しかし、それはそうではなくて、むしろその錯覚こそが、世界の発現する源、存在の母胎だということになる。

芸術というものの本来の働きも、この二元論の虚妄性に気づかせることである。芸術というものの核心にふれようとするとき、人はかならず詭弁家のような言辞を弄しなければならないのは、われわれの語彙がすでに、こ

の虚妄の二元論の上に成り立っているからである。いわく、主観のうちなる客観、物のあいだから生まれる画家、外なるものの内在、内なるものの外在、能動と受動の一致、形式と内容の一致……。メルローポンティはこのような言葉のために苦闘する。芸術家も苦闘する——が彼らの作り上げたものは、すでに言葉を超えた世界である。ジェイムズのいった *It is art that makes life* という言葉の内包しうる最も深い意味を今、われわれは明らかにし得たと考えてよいであろう。それは「現実」を怖れて逃避するエスケイピストの居直った言でもなければ、「人生」を軽蔑してひとり超然とする芸術至上主義者の言でもない。それは存在の根柢、生の故郷を、すべての偶然的なものとのよりどころを、芸術にこそ求めようとする、芸術家の唯一の、究極の存在理由を言いあらわした言葉なのである。(一九七一、九)