

芸術における必然と偶然

桑原 俊介

序

哲学における必然と偶然の問題は、とりわけアリストテレスの『形而上学』以降、西洋哲学における極めて重要なトピスを形成してきた。この問題は、基本的には、論理学における様相論として主題化される。だがこの問題は、論理学に留まらず、存在論や認識論など、哲学の中でも極めて核心的な問題に深く関わる問題でもある。このような哲学における位置づけは、現代においても基本的に変化がない。

とはいえ、必然と偶然の問題は、確かに哲学の中心的な問題を形成してきたにもかかわらず、芸術哲学や美学においては、それほど明確に主題化されてこなかったように思われる。むしろ後段でも確認する通り、アリストテレスが『詩学』において、悲劇の筋の構成を「必然性」概念によって規定して以来、芸術における必然と偶然の問題は、連綿と継承され続けている。だがこのような問いは、『詩学』に代表される芸術の制作論、つまり芸術の実践に関わる領域において主題化されることがほとんどであり、芸術あるいは芸術作品の存在そのものの様態ないし条件を問う芸術の存在論的アプローチにおいては主題的に徹底して問われることは少なかったと思われる。むしろ、例えばニコライ・ハルトマンや、藤田一美の一連の著作・論考においては、芸術存在の必然や偶然の問題が哲学的・原理的に議論される⁽¹⁾。とはいえ、これらの著作においても、この問いが議論の主題として中心的に論じられるわけではない。また、例えばケーラーの『文学における偶然、可能的なもの、必然⁽²⁾』（1973）等に見られるように、芸術の中でも、とりわけ文学に関しては、偶然性の問題が主題的に議論されてきた。だがそこでの議論は、あくまでも文学という特定の分野に関わる必然と偶然の問題であり、それをそのまま芸術一般に適用することは許されない。とはいえ、近年にいたって、例

えば『偶然の芸術』⁽³⁾ (1999) といった論文集が編まれ、芸術における必然や偶然の問題が議論され始めている。だが、この論集でもやはり議論の中心にあるのは文学であり⁽⁴⁾、また、そこでの中心的な課題は「偶然」であり「必然」が主題になる割合は極めて小さい。

そこで本稿では、文学といった特定の芸術ジャンルではなく、芸術一般の存在論に関わる必然と偶然の問題を哲学的・原理的・分析的問うことを試みる。むろんかかる問いは極めて広範かつ深遠に及ぶものであり、その全体を論じ尽くすことは不可能である。そこで本稿では、概説的にはなるが、芸術の存在に関わる必然と偶然の問題を、幾つかの論点に絞って、哲学的に問い返すことを試みる。

議論の展開をあらかじめ概説しておくならば、まず第一節として、必然と偶然の問題が、芸術の制作論といった実践的場面において歴史的にどのような問題になってきたのかを概観する。それを通じて伝統的な芸術制作が作品の必然化として試みられた一方で、20世紀初頭以降、偶然性を芸術作品に積極的に取り込む動きが出てきたという歴史的事実を確認する⁽⁵⁾。その上で、第二節として、とりわけ九鬼周造の『偶然性の問題』⁽⁶⁾ (1939) の概念図式を手がかりとして、第一節で確認した芸術の実践における必然と偶然のあり方を哲学的に分析する。さらにそこでは、一ノ瀬直樹や高山守といった哲学における必然と偶然に関わる最新の理論に即して⁽⁷⁾、必然と偶然そのものの成立条件を懐疑的に問い直す。そしてベンヤミンの「アウラの喪失」という主張に着目し、20世紀初頭における偶然性を許容する芸術作品の成立に関わるメディア論的な条件を問う。そして最終に結として、芸術作品の存在の必然化と芸術家自身の存在の必然化という、芸術制作にともなう必然化の二重性の問題を、リルケの言葉を手がかりに考察する⁽⁸⁾。

1、芸術の〈実践〉における必然と偶然

1、1、必然化としての芸術理論：有機体モデル

古代ギリシアにおいて芸術における必然と偶然の問題が主眼的に議論された最も重要な例としてアリストテレスの『詩学』が挙げられる。その検討に

先立ち、必然と偶然に関するアリストテレスの一般的な定義を確認しておく。

アリストテレスは、『形而上学』や『分析論後書』において、「必然的 (ananke)」を、「それ以外ではありえないこと (to mê endechomenon allôs echein⁽⁹⁾, Das Nicht-anders-sein-können)」(Aristoteles [Met] 1015a34, 1026b29, [Anal. Post.] 74b6)、「偶然的 (symbebêkos)」を、「それ以外でもありうること (Das Anders-sein-können)」と定義する⁽¹⁰⁾。「必然」とは、ある事柄が必ずそうであること、あるいは、そうでないことがありえないこと、「偶然」とは、ある事柄がそうでないことがありうることを意味する。必然と偶然は、他である可能性の認否として、他者の問題 (ないし無の問題) と可能性の問題に関わる。

では、アリストテレスは、かかる必然や偶然を、詩学にどのように適用するのか。彼は悲劇の筋に関して次のように述べる。

悲劇とは、完結した全体としての行為の描写 (mimêsis teleias kai holês praxeôs) であり、その行為は一定の大きさを持つ。(…) ここでの全体とは、始めと中間と終わりを持つもののことである。「始め」とは、それ自身は必然的に (ex anankês) 他のももの後にくるとは限らないが、その後には自然に他のもものが存在したり生じたりする (phyô einai ê ginesthai) ところのものである。逆に「終わり」とは、それ自身は他のももの必然的な帰結として、あるいは多くの場合そうなるという意味で、他のももの後に自然に現れるが、その後には他のもものが何も起きないところのものである。また「中間」とは、それ自身が他のももの後にあり、それ自身の後にも他のもものが自然に存在するところのものである。([Poet.] 1450b23-31)

アリストテレスによれば、悲劇とは、個別的な「出来事」を継起的に結合することで、「完結した全体としての行為」を「描写」するものであるが、そこでの出来事は、必然 (ないし蓋然⁽¹¹⁾) 的連関に即して結合されねばならない。そして悲劇の「始まり」は、それに先立つ何らかの出来事の必然的な帰結であってはならず、「終わり」もまた、それに続く何らかの出来事を必然的に帰結するものであってはならない。悲劇の筋とは、外部に依存しない全体

的な統一性を有し、その統一性は、悲劇を構成する個々の出来事相互の必然的な連関によってもたらされねばならない。では、ここでの〈部分と全体との必然的連関〉は、より踏み込んで言えば、何を意味するのか。

〔悲劇の〕筋もまた、行為の描写である限り、統一的な (eis) 行為、ひとつの全体的な (holos) 行為を描写せねばならない。つまり、出来事の諸部分を組み立てるにあつては、そのどれ一つを他の場所に移したり取り去ったりしても、たちまちにしてその全体が動揺し、ばらばらに解体してしまうような緊密な構成を物語に与えなければならない。あつてもなくても大した違いのないものは、全体の部分 (morion tou holou) ではないからである。(…) 詩人の仕事とは、ありそうな仕方で (kata to eikos)、あるいは必然的な仕方で (kata to anagkaion) 起こりうることを語ることである。(1451a30-8)

必然的に結合された悲劇の筋とは、その場面のどれかひとつを変更したり削除したりすれば、たちまちにしてその筋の全体が意味を変えてしまう、あるいは、その全体が崩壊してしまうような緊密に連関し合う筋のことを意味する。そこでは、部分の変更が全体の変更を意味し、全体の変更が部分の変更を意味する。アリストテレスは、このような部分と全体との緊密な連関を、「生命体 (zôon)」の比喩で語るが (1450b34-1451a6)、アリストテレスにとって悲劇の筋の必然性とは、このように、単にその個々の部分の関係性における必然性のみならず、それらの部分相互の連関を通じて達成される全体としての筋の必然性をも意味する⁽¹²⁾。

このような、有機体をモデルとする内的必然性および全体としての必然性を芸術に求める考え方は、アリストテレス以降も、ジャンルを問わず、様々な芸術理論に適用・継承されてゆく。例えば20世紀初頭にも幾つかの典型的な事例がある。例えば、彫刻を論じるリルケの『ロダン論』⁽¹³⁾ (1902/07) には次のようにある。

ロダンの作品には、手〔の彫刻〕が含まれていた。自立的で、小さな手が。肉体のどこにも属さないが、生き生きとしている手が。(…) 手もす

でにひとつの複雑な有機体 (ein komplizierter Organismus) なのであり、デルタ地帯である。そこには、遙か太古に由来する生命が流れ込み、それらが行為という巨大な渦の内に充溢する。(…) またロダンにとって人間の肉体も、(内的であれ外的であれ) ひとつの共通の行為がそのすべての四肢と力とを傾注的に支え合う限りにおいてのみ、ひとつの全体になる。同様に、別々の肉体の部分も、それらが内的必然性 (innere Notwendigkeit) によって相互に結合し合う限りにおいて、ひとつの有機体 (ein Organismus) に組み込まれる。相手の肩や腿に置かれた手は、もはや、完全に元の肉体に属している訳ではない。むしろそこから、さらにはそれが触れたり掴んだりしている対象から、新しい〈もの〉が、名も持たず、誰にも属さない〈ひとつのもの (ein Ding)〉が生まれてくる。いまや、このような、自身の明確な境界をもつ〈ひとつのもの〉が問題なのである。

(Rilke [R] S.164 f.)

リルケによれば、ロダンの彫刻においては、すべての部分が生命で満たされ、それらが複雑に連関してひとつの有機体を形成している。かかる部分と全体との有機的連関が、リルケの言う彫刻の「内的必然性」であり、彼によれば、そこから生まれる彫刻の全体は、通常の事物の全体とは必ずしも一致せず (S.163)、通常の事物とは異なる新しい境界を有するひとつの自立的な「もの (Ding)」、「新しいもの (neues Ding)」に他ならない。リルケによれば、彫刻の全体を規定するのは部分の有機的連関であり、部分の有機的連関を規定するのは彫刻の全体なのである。「芸術家に相応しい能力とは、多くの〈もの〉からひとつの〈もの〉を、ひとつの〈もの〉の最も小さな部分からでもひとつの〈世界 (ein Welt)〉を作ることができることである」(S.163f.)。

そして、例えばマラルメも、詩の制作を、言葉と言葉との必然的な結びつきとして規定する。

言葉の一語一語が、偶然 (hasard) を征服し、あたりに散らばった、この上なく小さな裂け目にまでびたりと整列した時、それまで無価値であった〔紙面の〕空白が、確かなもの、不朽のものとして立ち現れてくる。(Mallarmé [1896] p.218)

マラルメによれば、詩作とは、言葉の一語一語を、それらが動かし難く有機的に結合され、確かなものとして存在するようになるまで、徹底して厳選してゆくことを意味する。そのようにして完成された詩は、その一語たりとも、動かすこと、変更することが許されない⁽¹⁴⁾。このことは、例えば俳句に典型的に見られる。完成した俳句の一語でも変更すれば、その全体は別物と化すであろう。マラルメはこのような言葉の必然的な結合を追求するために、人間の恣意の排除を求める。彼はその手段として、人間の言葉を、「言語そのものが有する本質的なリズム」に委ねること、つまり言語それ自体が有する論理に従わせることを求める。「詩とは、人間の言語をその本質的なリズム (rythme essential) に引き戻すことによって、存在の諸相に秘められた神秘的な意味を表現することである」(Mallarmé [1995] p.572)。

例えば以上の実例に見られるように、アリストテレスの『詩学』以降、部分の有機的連関とそれが作り出す有機的全体の創出という形での芸術作品への必然性の要請は、芸術のジャンルを問わず、多くの論者、芸術家によって、20世紀初頭にまで連綿と継承されてゆく。

1、2、偶然を許容する芸術理論

だがその一方で、19世紀末から20世紀の初頭にかけて、偶然性を芸術制作に許容する芸術実践が現れるようになる。例えばマラルメは、前述の通り、必然的な詩を追求しながらも、最終的には、人間の営為から完全に偶然性を排除することは不可能であるという結論に至る。彼によれば芸術作品に対しては一定の偶然性を許容せざるをえない。曰く、「骰子の一擲は、決して偶然を排除することがない (Un coup de dès jamais n'abolira le hasard)」(『骰子の一擲』(1897)の副題)⁽¹⁵⁾。

とはいえ、このマラルメのように、芸術における偶然性を“消極的に”許容するのではなく、むしろそれを“積極的に”芸術制作に組み込む芸術制作が、20世紀の初頭以降、とりわけシュールレアリスムを中心として試みられるようになる。その典型は、アンドレ・ブルトンの「甘美な死骸 (Le cadavre exquis)」と呼ばれる詩の制作法に見られる。彼によれば、「甘美な

死骸」とは、「複数の人にひとこと言わせる、あるいは一枚のデッサンを描かせることを通じて行われる、折り畳まれた紙の遊びのこと。ひとりひとは、自分の前の参加者によって言われたこと、描かれたことを知ることができない」(Breton [1938] 《Cadavre exquis》)。この試みは、複数の人物による詩(ないし絵画)の共作であるが、そこに参加するそれぞれの人は、自身が担当する個所以外のことは何も知らない。参加者は、自身の前に(後に)何が言われたのか(描かれたのか)を知らされることなく言葉を選び、図像を描く。そのためそこには、言葉や図像の偶然の出会いが生じ、ブルトンはそこに、新しい詩の表現の可能性を見いだす。また、シュールレアリストによる「自動筆記」も、偶然性を作品に取り込む試みのひとつであると言える。

さらに、例えばマルセル・デュシャンは、1 m のヒモを 1 m の高さから落下させ、そのヒモが地面に偶然描いた軌跡をそのままワニスで固定し、それを、通常の時空間とは異なる時空間を測定するための「長さの単位の新しい形態」と呼ぶ。デュシャンはそれを「保存された偶然 (hasard en conserve)」と呼び、それを用いて《3つの停止原基 (Trois Stoppages-Etalon)》(1914)という一連の作品を制作する⁽¹⁶⁾。彼によれば、「偶然という発想 (L'idée du hasard) が私を見事に貫いた。その意図は、手を忘れること (oublier la main) にあった。(…) 論理的な現実 (la réalité logique) に対抗する手段として、純粋な偶然 (Le hasard pur) に興味を惹かれたのだ」(Duchamp [1977] p. 78)。

例えばこのデュシャンの言葉からもわかる通り、芸術に偶然を組み込む手法は、「論理的な現実」つまり芸術制作における必然性による拘束を打破し、新たな創造の可能性を拓くことをひとつの目的とするものである。有名などころでは、ジャクソン・ポロックのアクション・ペインティングや、ジョン・ケージによるチャンス・オペレーションと呼ばれる一連の音楽作品も、このような意味で偶然を利用した芸術作品の典型だといえる。また近年では、例えば川俣正による「ワーク・イン・プログレス」といった、芸術作品の制作過程を一般の人々に開放し、それにより芸術作品に偶然の契機を呼び込む、ワークショップやプロジェクトに基づく作品制作の試みも行われている⁽¹⁷⁾。また、例えば日本の連歌や書道、陶芸といったジャンルにも偶然の契機が深く関与している。

それ以外にも、偶然を利用した作品制作は無数に存在するが⁽¹⁸⁾、それでは、このような芸術への偶然の関わり、あるいはそれ以前の、伝統的な必然性の追求としての芸術制作の試みは、哲学的にはどのように分析ないし解析されるのか。

2、芸術における必然と偶然に関する哲学的・原理的分析

2、1、九鬼周造の『偶然性の問題』における必然と偶然の3分類

例えば九鬼周造は、『偶然性の問題』⁽¹⁹⁾ (1939) において、古代ギリシア以来の伝統的な西洋哲学における必然と偶然に関する議論を総括しつつ、そこでの必然と偶然の規定は、総じて三つの様態に分類されうるとする。九鬼によれば、必然と偶然は、それぞれ、論理学における判断の三分類に即して、「定言的必然(偶然)」、「仮說的必然(偶然)」、「離接的必然(偶然)」に分類されうる(九鬼[1939]一六～二一)。

簡潔にその内容を確認する。第一の「定言的必然(偶然)」は、論理学の「定言的判断」に基づき、「概念と徴表との関係」に関わる(一八)。つまりそこでは、ある概念とそこに包摂される徴表(特徴)との関係性が問題となる。具体的に、「必然的徴表」(本質的徴表)とは、「それを否定する場合に〔それを包摂する〕概念そのものも否定される」ような徴表のことであり、その反対が「偶然的徴表」と呼ばれる(二三)。例えば三角形の概念にとって、それが三つの線に囲まれた面であるということは必然的徴表だが、三角形の角のひとつが直角であるか、鋭角であるか、鈍角であるかは、三角形という概念にとって偶然的徴表とされる(二四)。

第二の「仮說的必然(偶然)」は、論理学の「仮言的判断」に基づき、「理由と帰結との関係」に関わる(一八)。つまりそれは、個別的な事象と別の事象との出会いのあり方、つまり「理由」「因果」「目的」という両者の関係性に関わる(五四)。そこで問題となるのは、「一の系列と他の系列との邂逅」(二七六)である。そして、両者の間に「理由」「因果」「目的」のいずれかの関係が見いだされる場合、その関係は、仮說的必然と呼ばれ、それが見いだされない場合、仮說的偶然と呼ばれる。

第三の「離接的必然(偶然)」は、論理学の「選言的判断」に基づき、「全体と部分との関係」に関わる(一八)。それはつまり、ある概念が、いかなる現実的な様態として現れるのかに関わる。例えば、概念としての三角形は、現実的な様態としては、必ず、直角三角形、鋭角三角形、鈍角三角形のいずれかとして現れる。また水(H₂O)は、現実的な様態としては、液体、固体、気体のいずれかとして現れる(一六三以下)。液体、固体、気体のいずれの様態も、ある普遍物が個別的に現象する際に必ずそうでなければならないような様態ではなく、それぞれの様態は〈可能的なもの〉つまり「可能的離接肢」(二七六)として互いに離接しつつも排除し合う⁽²⁰⁾。このような〈可能的様態〉が複数存在する場合、全体と部分(概念と様態)との関係は「離接的偶然」と呼ばれ、かかる〈可能的な様態〉がひとつしか存在しない場合、その関係は「離接的必然」と呼ばれる。

九鬼によれば、必然と偶然に関わる西洋哲学の伝統的規定は、ヘーゲルのものであれ、カントのものであれ、この3種の様態に総括されうる。そして九鬼によれば、この3種の様態は、最終的には、ただひとつの意味に還元されうる。

これらすべて〔偶然の三つの意味〕を原本的に規定している偶然性の根源的意味は、一者としての必然性に対する他者の措定ということである。必然性とは同一性すなわち一者の様相にほかならない。偶然性は一者と他者の二元性のあるところに初めて存するのである。アリストテレスが偶然とは「自己としてではなく、他のものとして」(ouch hêi auto all' hêi heteron) 存在する〔存在しうる〕(…) といっているのも全くそのためである。(二七七)

このように、九鬼も、アリストテレス同様、「必然」を「同一性すなわち一者の様相」として、「偶然」を、そのような同一性ないし一者の様相を否定するような「他者」の存在の肯定として規定する。つまりそこでは、他となる可能性を持たず、それ以外ではありえないという意味での同一性ないし一者の様相を持つものが「必然」とされ、一方で、他となる可能性を有し、それ以外でもありうるという意味で同一性ないし一者の様相を否定するものが

「偶然」とされる。九鬼もこのようにして、必然と偶然の問題を、アリストテレス同様、同一性の問題と、可能性の問題⁽²¹⁾に即して規定する。必然とは、自己とは異なる〈可能的なもの〉を否定するもの、偶然とはそれを許容するものに他ならない⁽²²⁾。

では、かかる九鬼の概念装置を用いるならば、前節で確認した、芸術における必然と偶然はどのように分析されうるのか。

2、2、芸術と仮說的必然（偶然）

第一節の冒頭で確認した『詩学』におけるアリストテレスの悲劇の筋の規定における必然性は、基本的には、九鬼の言う第二の必然、つまり「仮說的必然」に相当するといえる。なぜなら、九鬼によれば、仮說的必然とは、ある事象と別の事象との間での「理由」「因果」「目的」に関わる関係性に見られる必然性であるが、アリストテレスが『詩学』において言及した必然性も、悲劇を構成する出来事の間でのそのような意味での必然的な関係性に他ならないからである (Aristoteles [Poet.] 1450b23-31)。アリストテレスによれば、悲劇に含まれる出来事は、「それに先立つ出来事から必然的な仕方で (ex anankês) あるいはありそうな仕方で (kata to eikos) 起こる結果でなければならない。なぜなら、ある出来事が別の出来事のゆえに (dia) 起こるか、ある出来事が別の出来事の後で (meta) 起こるかには大きな違いがあるからである」(1452a18-21)。また、リルケがロダンの彫刻に見いだした必然性も、同様に、基本的には、九鬼の言う第二の「仮說的必然」に相当すると言える。というのも、リルケのもとでは、彫刻の部分相互の、さらには部分と全体との、有機的な連関が求められたが——むしろそれらは悲劇の筋のように時間的に継起するものではないにしても——そこでは、彫刻の各部分の有機的な相互連関という、複数の契機の間での、具体的には彫刻の「面」の間での必然的な出会いが問題となったからである。「ロダンが自身の隔絶した道を進めば進むほど、偶然 (Zufall) はよりいっそう影を潜め、ひとつの法則が別の法則へと彼を導いていった。最終的に彼の探究が行き着いたのは、彫刻の面 (Oberfläche) であった。(…) この瞬間、ロダンは自身の芸術の根源的要素を、いわばその世界の細胞 (Zelle) を発見した。それ

は面であった。この、多様な大きさを持ち、多様に強調され、正確に規定された面から、すべてが作られねばならなかった」(Rilke [R] S.149 f.)。彫刻を構成する多様な「面」から「偶然」を排除し、それらすべての間に、彫刻を構成する「細胞」としての有機的な連関を与えること。リルケによれば、これが、ロダンを導いていった「法則」に他ならない。このような、部分相互の有機的連関の追求としての必然性は、詩において言葉と言葉との必然的な結合を志向したマラルメにもさしあたりは当てはまるといってよい。

一方で、20世紀初頭以降の偶然性を志向ないし許容する芸術に関して言えば、例えば、ブルトンの「甘美な死骸」に見られる偶然性も、詩における言葉と言葉との、あるいは絵画における図像と図像との組み合わせという意味で、あるいは、前節で紹介したそれ以外の芸術家の試みも、作品ないし作品制作のプロセスにおける多種多様な要素の偶然的な「邂逅」という意味で、さしあたりは、九鬼の言う「仮説的偶然」に相当するものだといえる(Vgl. 「手術台の上でのミシンとこうもり傘との出会い」(ロートレモアン))。

このように、第一節で概観した芸術実践に関わる必然と偶然は、基本的には、九鬼の第二の「仮説的必然(偶然)」に相当するものであるといえる。だがここでは、かかる第二の必然(偶然)以外にも、第三の「離接的必然(偶然)」の契機に注目してみたい。なぜなら、この問いを通じてこそ、芸術における必然と偶然に見られる独自の側面が明らかになり、さらにはそれを通じて芸術における必然と偶然の問題が、その根幹にある、同一性ないし可能性の問題との関係で、よりいっそう際立った形で明確化されうると考えられるからである。

2、3、芸術と離接的必然(偶然)

前述の通り、九鬼の「離接的必然(偶然)」において問題となるのは、ある概念(全体)と、それが現実において採る様態(部分)との関係性であった。例えば、三角形という概念が実際に紙片に描かれる際には、直角三角形か、鋭角三角形か、鈍角三角形か、いずれかの様態において現れるが、そのいずれの様態も〈可能的なもの〉つまり「可能的離接肢」として偶然であり、たとえ紙片に描かれた三角形がどれか特定の三角形の様態を採ったとしても、

それは別の可能的な様態でもありえたという意味で、「偶然的様態」と呼ばれた。そしてその逆、つまりある概念がある特定の様態以外は採りえない場合、それは「必然的様態」と呼ばれた（九鬼 [1936] 一六三以下）。

この構造を、芸術作品に当てはめるならばどうなるか。例えば、アリストテレスの『詩学』によれば、悲劇とは、「完結した全体としての行為の描写」であった（Aristoteles [Poe.] 1451a30-8）。ただし、悲劇において描かれる行為とは、実際に生じた出来事ではない。アリストテレスによれば、「歴史家はすでに起こったことを語る」が、「詩人の仕事は、(…) 起こりうること（*hoia an genoito*）を、すなわち、ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方で起こる可能性のあることを語る」（1451a36-1451b5）。このように、詩人の仕事は〈可能的なもの〉に関わる。では、ここでの〈可能的なもの〉とは何か。アリストテレスによれば、「詩作はむしろ普遍的なことを語る。（…）ここでの“普遍的”とは、どのような人物にとっては、どのような事柄を語ったり行ったりするのがありそうなことであるか、必然的なことであるかということを意味する」（1451b5, 8-10）。アリストテレスによれば、悲劇における〈可能的なもの〉とは、ある特定の人物類型が、ある特定の条件の下で、蓋然的ないし必然的に行いうる全体的なひとつの行為に他ならない。

この構造に、九鬼の離接的必然（偶然）を適用するならば、悲劇においてその「概念」に当たるものは、ひとつの人物類型であり、その「様態」に当たるものは、実際に悲劇として描き出されたひとつの行為ということになる。ひとつの人物類型とは、むしろ無数の行為をなしうるものである。ゆえに個々の悲劇とはかかる人物類型が行いうる〈可能的な行為〉のひとつであり、個々の悲劇とは、その意味で、離接的に偶然であると言える。むしろ前述の通り、アリストテレスは悲劇の筋に必然性を求めたが、それは出来事の連関における「仮説的必然」に過ぎず、悲劇の筋とは、離接的には、偶然的なものに他ならない。

では、リルケにおいてはどうか。例えばロダンの《カレーの市民》は、リルケ自身も認める通り、1347年にカレー市で実際に起きた6人の市民の犠牲という事件を「題材」とする⁽²³⁾（Rilke [R] S.188）。その意味で言えば、《カレーの市民》とは、この事件の再現ということになる。事実、リルケも

《カレーの市民》を、ロダンによる「歴史的な題材や人物を自身の芸術の中で蘇らせようとする」試みのひとつと見なしている (ebd.)。このような観点の下で、《カレーの市民》に関わる必然と偶然の問題を、九鬼の「離接的必然(偶然)」に即して考えるならば、ここで「概念」に当たるものは、1347年に起きた歴史的事件であり、その「様態」に当たるものは、ロダンが作成した《カレーの市民》ということになろう。後者は、歴史上の事件を、その一場面として具体化する〈可能的な様態〉のひとつとして、離接的に偶然と言えるからである。しかしながら、リルケはロダンの彫刻にそのような構造を認めない。

だがロダンにとって題材はそれで十分であった。ロダンはただちに、この物語の中には、何か偉大なもの (etwas Großes)、時間も名前も知らない何か (etwas, was von Zeit und Namen nicht wusste)、何ものにも依存せぬ何か (etwas Unabhängiges)、単純な何か (etwas Einfaches) が生じた瞬間が存在したことを感じ取った。彼はすべての注意を離別の瞬間に向けた。彼は見た。いかにしてこれらの男たちが歩みを始めたのかを。彼は感じた。彼らが生きた人生のすべてが、再び彼らのもとに現れたのを。そして彼らひとりひとりが、いかにして自らの過去を背負い、古い都市に別れを告げることを決意し、そこに立っているのかを。(…)

だが、ロダンはもはやそれぞれの人物 (Gestalt) を見ることはなかった。すると、ロダンの記憶の中に幾つもの形姿 (Gebärde) がこみ上げてきた。別離の形姿、拒絶の形姿、破滅の形姿が。形姿に形姿が続いた。ロダンはそれらを集めた。そしてそれらすべてに形を与えた。(…)そしてロダンは、そのすべてを受け入れ、そこから6体の彫像を作り出した。ロダンはその6人を裸で、それぞれをそれぞれに対して、彼らの凍える肉体が語る限りにおいて作り上げた。等身大よりも大きく、彼らの決心の自然な大きさに合わせて。(S.189 f.)

リルケによれば、ロダンの《カレーの市民》とは、歴史上実在した6人の人物をそのまま再現するものではない。その彫刻は、歴史上の事件や人物を題材としながらも、「時間も名前も知らない何か」、「何ものにも依存しない何

か」と化している。リルケによれば、ロダンは《カレーの市民》という彫刻によって、まったく新しい存在者を新たに「創造 (schaffen)」したのである (S.190 f.)。だが、《カレーの市民》が歴史上の事件や人物の具現化ではないとすれば、例えばそれは、引用にもある「離別の形姿、拒絶の形姿、破壊の形姿」といった抽象的な概念を具体的な形姿として現実化するものなのか。だがリルケはそれも否定する。

ひとは、やろうと思えば、ロダンの作品のほとんどに何らかの思想 (Gedanke) を与え、それを思想によって説明し包みこむことができる。単純に見ること (das einfache Schauen) とは、ある人々にとっては、美に向かう不慣れで困難な道である。このような人々には、意味 (Bedeutung) を經由する別の道がある。だがそれは迂回路 (Umweg) である。(…) 一方、ロダンのもとでの題材は、決して、動物が木に繋がれるようにして、〈芸術というもの (ein Kunst-Ding)〉に結ばれてはいない。むしろ題材は、そのような〈もの〉のどこか近くにあり、むしろその〈もの〉によって生かされている (von ihm leben) (…。)。確かに題材を参照すれば、多くのことが経験できるであろう。だが、題材から出発することなしに〈もの〉を理解したなら、よりいっそう独自に、何ものにも邪魔されることなく、しかもより多くを経験していたことであろう。最初の着想が何らかの題材から得られたものであったとしても (…) ロダンのいったん着手すると、仕事の間に、題材的なものは、よりいっそう即物的なもの (Sachliches)、名もなきもの (Namenloses) となっていく。それは手の言葉 (die Sprache der Hände) に翻訳され、ロダンの全身全霊を捧げた制作の試みを通じて、完全に彫刻の完成にのみ関わる新しい意味のすべて (alle einen neuen, ganz auf die plastische Erfüllung bezüglichen Sinn) が獲得されていった。(S.175 f.)

リルケによれば、ロダンの彫刻とは、何らかの題材や思想を具現化したものではない。確かにロダンの彫刻にも題材や思想が関わるが、そこでは、題材や思想によって彫刻が存在するのではなく、彫刻によって題材や思想が存在する。しかも、彫刻が開示する「意味」とは、「完全に彫刻の完成のみに関

わる新しい意味」、つまり、彫刻の外部にある題材や思想ではなく、ある特定の彫刻だけが開示することができる固有の意味に他ならない。つまりそれは、その彫刻が開示するものとして以外は同定されえないものであり、それが「名もなきもの」と呼ばれるのはそのためである。一体の彫刻が開示する「意味」とは、その特定の彫刻を措いて他には成立しえない。それは厳密な意味で、彫刻に「固有の (eigen) 世界」(S.193) なのである。リルケの言葉に即して言えば、それはつまり、一体の彫刻が「完全に自己自身にのみ関わること」を意味する。

ひとつの彫刻の動きがどれほど大きなものであろうと (…)、その動きは彫刻のもとに回帰 (zu ihm zurückkehren) するのでなければならない。その大きな円環、つまり、芸術というひとつのもの (ein Kunst-Ding) がその日々を送る孤独の円環 (Kreis der Einsamkeit) は、自己を閉ざす (sich schließen) のでなければならない。これが、過去の彫刻に書かれることなく生き続けた法則である。ロダンはそれを知っていた。ものの (Ding) を特徴づけるもの。それは、このような〈完全に自己自身にのみ関わること (Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein)〉であり、これが彫刻に静けさ (Ruhe) を与える。(S.158 f.)。

ロダンの彫刻は、他者によって外部から意味づけられずとも、あるいは、自己固有の世界の意味をその外部に依存することなく、自立的に、自己固有の世界を開示しつつ、自己固有の生を生きる。そしてこのような意味での彫刻の自立性が、リルケの言う、「どこにも偶然の余地のない」こと、つまり彫刻の存在の必然性に他ならない (S.193)。

〔《カレーの市民》においては〕すべてが明晰で規定されていた。どこにも偶然 (Zufall) の余地はなかった。すべてのロダンの群像がそうであるように、この彫刻も、自らを閉ざしていた (sich schließen)。それはひとつの固有の世界 (eine eigene Welt) であり、ひとつの生命 (ein Leben) によって満たされたひとつの全体 (ein Ganzes) であった。この生命は循環 (kreisen) し、決してその外部に流出して失われてしま

う (*sich ausströmend verlieren*) ことはなかった。(S.193)

ロダンの彫刻は、自己のすべてを自ら規定し、他によって規定される偶然の余地を残すことなく、自己を閉ざして存在している。それは、それ以外でもありうるものとして、他者によって任意に意味規定されうる余地や可能性を持たず、そのような他者による意味規定を必要とせずとも、すでに自己自身を完全に「明晰」に「規定」し尽くして、それ以外ではありえない仕方存在している。むしろ、彫刻自身による自己規定は、外在的な意味や思想に基づくものではない。彫刻とは、それだけが開示することができ、それ自体としてのみ意味を有する「固有の世界」をそれ自身のもとにおいてのみ切り開くのである。

このような、リルケが描き出すロダンの彫刻の存在構造に鑑みるならば、ここではすでに、アリストテレスに見られたような「離接的偶然」が入り込む余地はないと言える。アリストテレスが規定する個々の悲劇とは、ひとつの人物類型を「概念」とし、その下で〈可能な様態〉の中のひとつとして具現化されたものに他ならない。

だが、リルケが描き出すロダンの彫刻とは、ある人物類型といった概念的なものを具現化するひとつの様態ではなく、まさにその様態としてのみ存在可能な自己「固有の世界」を切り開くものである。そこでは、アリストテレスの場合のように、概念が様態に存在論的に先行することはなく、様態が概念に存在論的に先行する、ないし両者が同時に存在する。その意味で言えば、ロダンの彫刻においては、概念と、その様態としての〈可能的なもの〉という二項構造そのものが成立しえないとも言える。たとえそのような区別・構造を適用したとしても、そこでの概念と様態とは相即不離であり、一方が他方を欠いて成立することはありえない。

ロダンの彫刻は、このように、〈可能的な様態〉を複数持つことがないという意味で、離接的に必然的な存在であると言える。ロダンの《カレーの市民》とは、ロダンの《カレーの市民》としてのみ、そしてそれが切り開く固有の世界としてのみ、存在しうるものであり、それ以外の可能な様態を持たない、離接的に必然的なものなのである。

では、一方の、偶然を許容する芸術作品に「離接的必然（偶然）」はどのように関わるのか。例えばブルトンの「甘美な死骸」は、そこで選択される言葉のいずれもが、それ以外でもありえたという意味で、離接的に偶然であると言えることは論を俟たない。だが、この「離接的偶然」において「概念」に当たるものは何かと問うならば、問題はそれほど容易ではないことが明らかとなる。

例えば、「甘美な死骸」の結果として得られた、「甘美な死骸は美しいワインを飲む」という詩は、そこに何らかの意味作用が生じうるという意味で、何らかの作品世界（意味世界）を構成する。そしてこの世界が、まさしくこの詩によってのみ開示可能な世界であるとすれば、この詩は、それ以外の詩形ではその意味世界を開示しえないという意味で、離接的に必然ということになる。

このように、「甘美な死骸」により生まれた詩は、その言葉の選択・組み合わせという点では紛れもなく離接的に〈偶然〉でありながらも、それが切り開く世界との関係で言えば、離接的に〈必然〉であるという帰結をもたらす。ではこの矛盾はいかにして解決されうるか。

ここでは「離接的必然（偶然）」における「概念」に、二つのレベルがあることに注意することが必要である。つまり先ほどのように、「概念」を、個々の詩が有する作品世界と見なせば、個々の詩は離接的〈必然〉ということになる。だが、「概念」を、「甘美な死骸」という名前で総称されるブルトンの詩作の実験そのものと見なせば、そこから生まれる詩はすべて、離接的に〈偶然〉ということになる。なぜなら「甘美な死骸」の試みから生まれるすべての詩が、その試みが具現化された可能な様態のひとつと見なされうからである。

このような二重性は、それ以外の偶然を許容する芸術制作の試みにも基本的には認められうる。例えばデュシャンの《3つの停止原基》とは、1 mの高さから1 mの糸を落としてそれが地面に描き出す軌跡を固定し、それを、時空間を測定するための新たな定規にするという試みであったが、その結果として実際に得られた3本の軌跡は、この〈試み〉それ自体に即して見れば、別の軌跡でもありえたという意味で、離接的に〈偶然〉であるが、そこから生じた糸の軌跡が新しい定規として適用される独自の時空間の固有性という

点では——軌跡が別であれば別様の時空間が成立したという意味で——離接的に〈必然〉であるといえる。それ以外にも、例えばジョン・ケージの《4分33秒》という作品も、4分33秒という時間そのものは、彼の試みにとってそれ以外でもありえた（例えば7時間35分04秒でもありえた）という意味で離接的〈偶然〉であるが、4分33秒という沈黙の時間が切り開く世界としては——それがもし7時間35分04秒であったならばそこには別の意味世界が成立したと考えられるという点で——離接的に〈必然〉であるといえる。

このように、偶然を許容する芸術も、そこでの偶然をどのように捉えるかによって、異なる様相を呈する。

2、4、必然と偶然への懷疑

とはいえ、ここであらためて、ではそもそも個別的な芸術作品に関して、それが（定言的であれ、仮說的であれ、離接的であれ）必然であるか偶然であるかと問うならば、その実証的な判断は極めて困難なものであることを認めざるをえない。

むしろこれまでの議論の通り、必然とは「それ以外ではありえないこと」、偶然とは「それ以外でもありうること」と一般的に規定されうる。だが、実際に個別的な悲劇の展開を目の前にして、あるいは一体の彫刻を前にして、この作品は（定言的、仮說的、離接的に）必然か偶然かと問われるならば、その判断を裏づける客観的な基準ないし根拠を示すことは極めて困難であることを認めざるをえない。

例えば、ソフォクレスの『オイディプス王』の展開が、アリストテレスの言うように仮說的に必然であるか否かを、われわれはいかにして判断することができるのか。あるいは、ロダンの《カレーの市民》が切り開く固有の世界が、それ以外の形では開示されえない世界であること、つまりそれが離接的必然であることを、われわれはどのようにして判断すればよいのか。確かに、ブルトンによる「甘美な死骸」の試みにおいて、その試みそのものを「概念」と見なせば、そこから無数の作品が生まれうるという意味で、そこでの詩はすべて離接的偶然だと、論理的に判断されうる。だが、とりわけ必

然に関しては、それが本当にそれ以外の様態ではありえなかったのか、あるいはそれが本当にそれ以外の展開ではありえなかったのかを、厳密に、客観的な基準に即して判断することは極めて困難であると認めざるをえない。むしろ、芸術においては、程度の差こそあれ、すべてが偶然なのではないかと考えたくもなってくる。

むろん、リルケはそれを、かたくなに拒絶し、ロダンの彫刻には必然性があると主張するであろう。だが、《カレーの市民》から立ち上がる作品世界は、それを見る人によって多様でありうるし、同じ鑑賞者でも、見るたびに異なる世界が立ち現れうる可能性は否定されえない。むろん、リルケはまさに、このようなロダンの彫刻の〈解釈への依存性〉を否定していたのだが、そのような否定そのものを必然化する根拠はどこにもないと言わざるをえない。

ただし、注意すべきは、このような必然と偶然の判断(とりわけ必然の判断)の困難さは、決して芸術に関わる必然と偶然に対してのみ当てはまることではないという点である。むしろ、近年の哲学においては、必然性の客観的な存在が一般的に懐疑に曝されている。そこでは、仮説的必然の代表格ともいえる物理的な因果性に対してすら、必然性は成立しえないのではないか、少なくともそれは理論負荷的にのみ主張されうるものなのではないかというコンセンサスが生まれつつある。

例えば、一ノ瀬正樹や高山守は、『原因と結果の迷宮』、『原因と理由の迷宮』、『因果論の超克』と題された近年の書物の中で⁽²⁴⁾、ライブニッツ、ヒューム、ラッセル、ヴィトゲンシュタイン、デイヴィッドソンなどの議論を援用しつつ、因果論における必然とは「偽装」である、あるいは少なくとも「理論負荷的」とであると結論づける(一ノ瀬[2001] 八七、一九一、高山[2010] 一〇七以下等)。例えば、高山は、「原因」と「理由」とを明確に区別し、前者は後者の一部に過ぎないとする。高山によれば、因果論における「原因」とは「結果についての説明的再構成」のことであり、それは単なる「理由づけ」の言説のひとつに過ぎない(高山[2010] 一三四)。つまり「原因」と「結果」との必然的な関係とは、因果論という理由づけの理論に依存してのみ存立しうる理論負荷的なものに過ぎず、かかる理論なくして「原因」も「結果」も、さらにはそれらの必然的な繋がりも存在しえない。つまり理論を離れたところに「原因」も「結果」も存在しない⁽²⁵⁾。一ノ瀬は

さらに問いを進め、そのような「理由」を再構成するための理論そのものの必然性を問うが、それも最終的には、論理的に無限後退するという結論に至る(一ノ瀬[2001]序章)。

彼らの詳細な議論をここで再構成することはできないが、このように現代の哲学においては、もはや客観的な必然や偶然の存在が素朴に信じられてはいない。むしろそこではそれらの「理論負荷性」が前提とされる⁽²⁶⁾。必然と偶然とは、原因と結果という因果論ではなく、理由と結果という理論にのみ適用可能なカテゴリーであり、ゆえにそれを因果論に適用することは「カテゴリー・ミステイク」なのである。

ともあれ、このような、現代哲学が論証する必然と偶然の「理論負荷性」に依拠するならば、芸術作品の必然と偶然に関してもさらに一步、問いを進めることができる。

例えば、悲劇の筋の必然性に関していえば、ある人は、その展開に必然性を見いだすが、別の人はそれを必然だと思わないというケースは十分に想定されうる。むしろその際、各人がその十分な根拠を挙げてその必然性の有無を論証することもできる。だが、現代哲学に見られるように、そこで引証される根拠それ自体の必然性にまで問いを進めるならば、それを裏づける根拠に関しては、論理的に無限後退せざるをえない。

むしろ、芸術の実際的な場面に即して考えるならば、そこで問題となるのは、このような普遍的で客観的な必然性ではなく、人々の信念に定位した、つまり人々がそう信じている限りでの必然性であると言えるのではないか。つまり芸術における必然と偶然も、哲学における必然と偶然が理論負荷的であったように、それぞれの観客が抱く理論に、つまり彼らの信念に負荷的であると言えるのではないか。つまり芸術においては、厳密な意味での普遍的で客観的な必然性が要請される訳ではなく、観客の〈納得〉の次元において、それが必然に〈見える〉だけで十分なのではないだろうか。そこで問題となるのは、悲劇に描かれた出来事の「真理 (veritas, Wahrheit)」ではなく、その「真実らしさ (verisimilitudo, Wahrscheinlichkeit)」に他ならないのではないか。

そもそも芸術作品というものは、基本的には虚構(フィクション)であり、

現実において生じた出来事をそのまま記述するものではない。その意味で、虚構に対してその普遍的な真理や必然性を問うことそれ自体がそもそも誤りであるともいえる。だが、ひとは、実際に生じていない出来事に関しても、“ある出来事が生起したと仮定するならば、それに続いてある別の出来事が生じることは必然か否か”という仮定の問題に関しても、実際的には、真偽判断を下すことができる。

ともあれ、このような虚構における真偽判断という哲学的なトポスに入り込まずとも、そもそもわれわれは、芸術の鑑賞において、つまり例えば悲劇を鑑賞する際、そこで起こる出来事の展開が必然であるか否かを厳密に反省的に判断しているであろうか。むしろ、悲劇の展開があまりに荒唐無稽であれば、ひとはその展開を必然だとは認めないであろう。だがひとは、アリストテレスも認める通り、悲劇の展開の必然性を厳密なレベルで判断するというよりも、「それが起こることが自然である (phyô einai ê ginesthai)」ないし「ありそうな仕方 (kata to eikos)」起こるという、蓋然性のレベルで判断しているのが実情であろう。問題なのは、出来事が厳密な意味で必然であるか否かではなく、観客がそれをどのように受け止めるのかに他ならない。前述の通り、因果論が、最終的には「理論負荷的」であるように、芸術における必然と偶然の判断も、最終的には観客自身の理論に、つまり、観客自身がどのようなものを必然だと感じ、どのようなものを偶然だと感じるのかという個々人の主観的な理論に依存する。そのような意味において、芸術において主として問題となるのは、客観的な〈必然性〉ないし〈真理〉ではなく、主観的な〈蓋然性〉ないし〈真実らしさ〉に他ならない。

このことは、例えばリルケがロダンの彫刻に関して述べた必然性に関しても同様である。ロダンの彫刻を前にして、ひとは、それが必然的存在であるか否かを、つまりそこに、それ以外ではありえない作品世界が存在するか否かを、いわば直感的に判断するのであり、むしろそこに一定の知的な判断が含まれるにしても、それを厳密な論理を通じて、反省的に判断している訳ではない。むしろ場合によっては、そのような哲学的反省は、彫刻の鑑賞を妨げることもありえよう。また、悲劇の展開の必然性を、悲劇を鑑賞した後に事後的に吟味することもできる。だが少なくとも、悲劇を鑑賞している間は、悲劇の展開の必然性は、客観的な〈真理〉ではなく、観客の主観のレベルで

確保される〈真実らしさ〉に定位されれば十分である。むしろ、厳密な必然性を追求し、悲劇の展開において厳格な真理を求めたがために——例えばいたずらに筋が複雑になり過ぎて観客の理解が追いつかないといった仕方で一かえって筋の展開の真実性を失ってしまうケースすらある。例えば、ジャン・シャプランも次のように述べている。

叙事時や悲劇に観客が入り込むには、《真実 (Vrai)》よりも、《真実らしさ (Vrai-semblable)》の方が有効である。なぜなら (…) 真実は、時にあまりに奇妙で信じ難く、そのため観客がそれに納得し、それに導かれて純粋な喜びを味わうことができなくなることがあるからである。そのような真実よりも、観客にいつさいの抵抗を感じさせることのない真実らしさの方が、観客を容易に導くことができる。(Chapelain [1637] p.364-5)

「現実が小説よりも奇なり」という諺にもある通り、人は、奇なる現実よりも、奇でない小説の方に、むしろリアリティを感じるものである。つまり、観客の納得の次元においては、真実よりも真実らしさの方がその効果において有効である場合が多い。そもそも前述の通り、真実そのものが、あるいは必然性そのものが理論負荷的であり、その意味でそれは、人々の「真実らしさ」という信念においてのみ確保されうるものに他ならない。ならば、たとえ悲劇において厳密に必然的な展開を極限まで追求したとしても、その必然性もまた、結局は、特定の理論に負荷的であるという意味で、普遍的で客観的な必然性とは認められえない。むしろ芸術作品の必然性とは、最終的には〈必然らしさ〉として、人々の信念の次元において理論負荷的にしか確保されえないものなのである。

2、5、芸術の必然と偶然とメディア

では、そもそもなぜ、20世紀の初頭を境として、突如として、歴史的に類を見ない、偶然を積極的に活用する芸術制作の試みが現れたのか。むしろ

んそれを厳密に実証することはできないが、それが20世紀初頭に起こった出来事であるという事実注目するならば、それが、ベンヤミンの言う、芸術作品の「アウラの喪失 (Verfall der Aura)」に関わる現象なのではないかと仮説的に考えてみることもできる。

周知の通り『複製技術時代の芸術作品』においてベンヤミンは、19世紀前半の写真の発明により、芸術作品を見る人々の「知覚」に変化が起きたとする。つまりそれ以前の「人間の手による複製」が、「技術的な複製」に変化したことで、芸術作品の複製の大量生産が可能になり、人々の間に広く複製が流通することで、芸術作品を見る人々の眼差しのあり方に変化が現れたとする。彼によれば、それにより、芸術作品の「真正さ (Echtheit)」、「一回性 (Einmaligkeit)」、「いまここの性質 (das Hier und Jetzt)」が失われた。つまり、複製の「量」における変化が、芸術を見る人々の知覚の「質」の変化を引き起こしたのである (Benjamin [2012] S.54-66)。そしてこのような「アウラの喪失」と呼ばれる事態が顕在化した20世紀初頭とは、まさしく偶然を許容する芸術作品が現れ始めた時代と一致する。芸術作品のアウラの喪失は、芸術作品の必然性の喪失と密接に関わる問題であると考えられるのである。

例えばリルケによれば、ロダンの彫刻は、それ以外ではありえない必然性をもって、自己固有の世界を開示し、自立的に存在している。その世界は閉じられており、われわれ自身がそれを意味づけることはできない。鑑賞者が彫刻の世界を任意に解釈すること、任意に意味づけることは厳しく拒絶されている。彫刻は、われわれがそれにいかに関与しようとも、それ以外にはありえない仕方、自己固有の世界を開示する。このような、自立的で自己同一的な彫刻のあり方を、リルケはロダンの彫刻の必然性と呼ぶ。

だが、一方で、例えば、ダ・ヴィンチの《モナリザ》に、このようなリルケの言う意味での必然性が見られるだろうか。いまや《モナリザ》の複製は大量に生産され、世界の隅々にまで行き渡っている。それは単に、美術展のカタログや美術史の教科書における複製に限られたものではない。その複製は、絵はがきや切手として、さらには映画やポスターとして、芸術家によるパロディーとして、広告の素材として、様々な形態を採りながら、芸術の領域に限らず、あらゆる場面に、生活の隅々にまで溢れ返っている。そのよう

な環境にあって、人は《モナリザ》を、そのような大量の複製が存在しなかった時代と同じ視線によって眺めることができるだろうか。ひとは、ルーヴルにあるただひとつの《モナリザ》を、それそのものとして、その一回限りの経験として、見ることができるであろうか。ひとは《モナリザ》を、まずは、自身の身の回りを覆い尽くしている複製を通じて知り、複製を通じて形成された《モナリザ》のイメージをすでに有しており、もはやひとは、ルーヴルの《モナリザ》を見て、それに即してその複製を見るのではなく、むしろそれまで自分が見てきた大量の複製から形成された《モナリザ》のイメージに即して、ルーヴルの《モナリザ》を見る。現代の人々にとって、ルーヴルでの《モナリザ》体験とは、その場限りでの「一回的なもの」ではなく、無限に繰り返されてきた複製による《モナリザ》体験のなかの単なるひとつに過ぎない。現代人は、ルーヴルにおいて、多種多様に変奏可能な《モナリザ》のイメージのひとつを、つまり《モナリザ》という「概念」のひとつの可能的な「様態」を、そこで反復的に再確認するだけである。リルケは、ロダンの彫刻のもとでは、彫刻が題材によって生きるのではなく、題材が彫刻によって生きるとしたが、いまや、ルーヴルの《モナリザ》によって複製の《モナリザ》が存在するのではなく、複製の《モナリザ》によって、ルーヴルの《モナリザ》が存在するという逆転現象が起きているのではないか。

むしろそれを安易に一般化することはできない。だが、パロディーや広告の素材として様々に変奏・変形された大量の《モナリザ》の複製を日常生活のあらゆる場面において目にして育ってきたわれわれにとって、《モナリザ》とはまさしくその複製から構成されたイメージに他ならず、ルーヴルの《モナリザ》も、いまやまさにそのイメージのひとつと化している。むしろ、ルーヴルの《モナリザ》が、複製によってはもたらされえない固有の体験をもたらす可能性があることは事実である。だが、それもまた、イメージとしての《モナリザ》が、際立った形で具現化した“リアルな”様態のひとつに回収されてしまう。そこでは、ルーヴルの《モナリザ》と、Tシャツにプリントされた《モナリザ》とが、構造的・形式的に、存在の同じレベルにおいて経験されている⁽²⁷⁾。

現代の《モナリザ》は、その一回的性質、いまここの性質を失い、無限に反復可能なものとしてその「アウラ」を喪失した。このような芸術作品の一

回的性質、いまここの性質とは、まさしくリルケがロダンの彫刻に見いだした必然性と構造的に極めて類似している。ロダンの彫刻の（離接的）必然性とは、それがそのもとでしか開示しえない固有の世界を持つことであり、それがそれ以外の様態においてはそのような世界を開示しえないことを意味していた。かかるロダンの彫刻の必然的なあり方は、まさしくベンヤミンの言う「アウラ」と構造的に極めて類似している。その意味で、いわば、20世紀の初頭に、芸術作品は「アウラ」を喪失すると同時に、その必然性をも喪失したと考えられるのである。

もはや《モナリザ》は、それだけが、そこでのみ開示しうる固有世界をもって、いかなる意味にも回収されることなく自立的に存在するという芸術作品の離接的必然性を失い、様々な媒体に、様々な形で流通する大量の複製から構成された《モナリザ》というイメージの、可能的なひとつの様態に過ぎないものと化した。このような《モナリザ》の離接的に偶然的なあり方は、リルケが《モナリザ》に見いだした必然的なあり方と鋭い対照をなす。

彫刻は、何も外に求めてはならず、何も外に期待してはならなかった。それは、自らの外に存在するものに関わってはならず、自身の内にないものを見てはならなかった。その環境は、その内部にあるのでなければならなかった。《モナリザ》に近寄り難さ（Unnahbarkeit）を与えたのは、彫刻家としてのレオナルドであった。彼は《モナリザ》に、このような内部に向かう運動と、誰にも出会うことのない眼差しを与えたのであった。（Rilke [R] S.159）

誰とも視線を交わらせることなく、自らの外部に何かが存在することなどいっさい考えたこともなく、ただひたすら自己固有の世界を、自己固有の生を自立的に営み続ける《モナリザ》の、〈それ以外ではありえない〉ものとしての必然的なあり方。そしてその一方で、見る人すべてに微笑みかけ、大量の複製によって多種多様に変奏されて日常生活の隅々にまで浸潤してゆく現代の《モナリザ》の、〈それ以外でもありうる〉ものとしての偶然的なあり方。この二つの《モナリザ》の差異を特徴づけるのは、芸術作品の「アウラの喪失」であり、同時にその「必然性の喪失」でもある。

結

以上、極めて粗い議論ではあったが、芸術における必然と偶然のあり方の一面を概説的にではあれ説明することができたのではないか。芸術作品にはとりわけ、九鬼の言う第二の「仮說的必然(偶然)」と第三の「離接的必然(偶然)」が関わり、とりわけ後者の図式によって、芸術作品における必然と偶然の構造の一面を浮き上がらせることができたと考えられる。また、必然と偶然の理論負荷性といった現代哲学の成果によって、芸術における必然と偶然も、実際上は、それを見る人々の主観的なものに定位されれば十分であること、そこでは、真実ではなく、真実らしさが問題となること、さらにはベンヤミンの議論を援用することで、20世紀の初頭に、偶然を許容する芸術作品が登場してきた背景に、芸術作品における「アウラの喪失」があったという仮説を検討することができた。むしろこれらの議論は仮說的であり、さらに厳密な検証を必要とするものである。だがこの論考を通じて、その大きな問題の枠組みを際立たせることができたのではないかと考えている。

最後に、論考を閉じるにあたり、リルケがロダンの彫刻の必然性をことさらに強調した背景に、彼自身の実存的な関心があったことを指摘しておきたい。必然と偶然が理論負荷的であることは本論で述べた通りだが、リルケがロダンの彫刻に見いだした必然性も、彼自身の実存的関心という“理論”による負荷がかかっていた。リルケは、自分の詩がよくできているかどうか訊ねてきた若き詩人に対して次のように答える。

あなたは私に、ご自身の詩がよいかどうかお尋ねになる。(…)だが誰ひとりとしてあなたに助言を与える人も、あなたを助けてくれる人もいません。誰ひとりとしていないのです。(…)方法はただひとつだけです。ご自身の内に向かうのです。ご自身に書くことを命ずる根拠を問い訊ねるのです。(…)夜の静寂の中で、自分は書かねばならないのか自らに問い訊ねるのです。深みにある答えに向けて、ご自身を掘り進めてゆく

のです。そして、その答えが、肯定的なものであったなら、そして、「私は書かねばならない」という、力強く、端的な答えに出会ったのなら、ご自身の生命のすべてを、この必然性にしがって打ち立てるのです。芸術作品は、必然 (Notwendigkeit) から生まれる時、よいのです。

(Rilke [Br] S.11 ff.)

最後の言葉に見られる「必然」とは、詩人自身の必然であり、詩そのものの必然でもある。リルケにとって、ひとりの人間とは、無数の可能的なものに開かれた存在であり、その意味で離接的に偶然的な存在に他ならない。だが、リルケによれば、人間はそのような偶然性に曝されているながらも、そのいずれかを選択せねばならず、そこに、自身の存在の必然性を問い訊ねてゆく存在である。そして自らが選り取った存在の必然性が肯定されたとき、つまり、詩人としての自らの存在の必然性が肯定されたとき、そのとき初めて、詩人が生み出す詩もまた必然的に存在するものと化す。リルケにとって、詩の必然性とは、詩人としての存在の必然性にかかっている。

注

- (1) Hartmann [1953] (Bes. § 23. Auch [1938])、藤田 [1991]、[1995]。
- (2) Köhler [1973]。
- (3) Gendolla & Kamphusmann [1999]。
- (4) この論集で文学以外の芸術における偶然の問題に触れているのは、「音楽」を扱う Schulze [1999] と「造形芸術」を扱う Reck [1999] のみである。
- (5) このような20世紀初頭における転回に関しては、Gendolla & Kamphusmann [1999E] S.7などを参照のこと。そこではとりわけ文学における転回が指摘される。そこでは、その先駆者として、トリスタン・ツェラ、ジャン (ハンス)・アルプ、マラルメによる詩が、さらに文学以外では、マルセル・デュシャンが挙げられる (S.7 ff.)。
- (6) 九鬼 [1939]。
- (7) 一ノ瀬 [2001]、[2006]、高山 [2010]。
- (8) 拙論 [2006]。

- (9) 定義中の「可能」を表す動詞は、『形而上学』では *endecomai* が、『分析論後書』では *duo* が使用される。『形而上学』において「必然」は3種に分類されるが、本文で挙げた「それ以外ではありえないこと」がそれらすべてに共通する意味だとされる (Aristotle [Met.] 1015a20 ff., bes. 36 f.)。
- (10) アリストテレスの偶然性に関しては、『形而上学』第五巻 第30節 (Aristoteles [Met] 1025a15 ff.) を参照のこと。偶然性に関しては後段で詳論するが、ここでは必然性(および蓋然性)の反対語として用いられていることから、端的に「それ以外でもありうること」と要約した。
- (11) 「蓋然性」の問題は、本文の後段でも確認する通り、芸術における必然と偶然の問題において極めて重要な問題となるが、この段では煩雑さを避けるために省略した。
- (12) もちろんその逆が偶然的な悲劇の筋であり、そこでは、悲劇の場面のどれかひとつを変更してもその全体の同一性は失われることがない。そこでは、主人公の行動や、主人公が遭遇する出来事をいくつか任意に変更しても、その大筋に変化はない。また、ある出来事が唐突に、何の連関もなく生じる悲劇も必然的なものではない。このような悲劇の筋は、今ある姿とは別でもありうるもの、つまり〈それ以外でもありうるもの〉として偶然的なものに他ならない。アリストテレスはこのような悲劇を批判し、悲劇の筋を必然的に構成することを要請する。
- (13) Rilke [1902/07].
- (14) ただし、マラルメが、このような「偶然の克服」が、現実的には不可能であること、それが単に観念の領域においてのみ実現されうるものに過ぎないことを主張することは後段で詳述する。
- (15) 彼の『イジチュール (Igitur)』も、人間による偶然性の支配の挫折を描く戯作であるといえる。
- (16) Gendolla & Kamphusmann [1999E] S. 8.
- (17) 例えば、典型例としては「東京インプログレス」(<http://www.interlocalization.net/tokyoainprogress/>)などを参照のこと。その宣言文には以下のようにある。「『東京インプログレス』はワークショップ、トーク、共同制作などの活動を通じて世界的なメトロポリス都市・東京を再考するプロジェクトです。多様な人々が集い、共に作業を行い、その場に時間と空間の経験が集約される中に、「東京」という都市の新しい可能性が見出され、展開されることを意図しています」。
- (18) 事例の一部は、Reck [1999] S.172-178などを参照のこと。

(19) 九鬼 [1939]。

(20) 「離接的偶然にあって偶然性の問題が可能性の問題に深く触れていることは明らかである。可能的離接肢の一つの指定が偶然であり、偶然であるがゆえに他の指定も可能である」(一六七) ないし「離接的偶然の核心的意味は「無いことの可能」ということ」(二七六) なのである。

(21) 可能性の問題。必然の対概念として可能が挙げられることもある。

(22) 九鬼の三様態に即して言えば、ある概念に対して、ある特定の徴表以外に〈可能的なもの(可能的な徴表)〉が存在しないとき、それは「定言的必然」と呼ばれ、ある事象とその「帰結」「結果」「目的」として、ある別の特定の事象以外に〈可能的なもの(可能的な帰結・結果・目的)〉が存在しないとき、それは「仮説的必然」と呼ばれ、最後に、ある特定の概念に対して、ある特定の様態以外に〈可能的なもの(可能的な様態)〉が存在しないとき、それが「離接的必然」と呼ばれる(むしろその逆が偶然である)。

(23) 「ロダン」は、歴史的な題材(Stoff)や人物(Gestalt)を自身の芸術の中で蘇らせようとする際には、常に、過ぎ去ったものを過ぎ去らないものへと高めるこのような力を示した。その最たるものがおそらく《カレーの市民》である。そこでの題材はフロワサールの年代記の中野数行に限定されている。そこに記されていたのは、いかにしてカレー市が英国王リチャード三世によって包囲されたのか、そして彼が、飢餓の不安に苛まれた都市に恩寵を施そうとせず、最終的に彼自身がいかにしてこの都市を明け渡したのか、つまり、カレー市の最も優れた6人の人物を「自らの意志で自由にできるように」[つまり犠牲として]その手に委ねることを要求したのかについてであった(Rilke [R] S. 188)。

(24) 一ノ瀬 [2001], [2006]、高山 [2010]。

(25) 高山の言い方に従えば、因果的關係とは、原因と結果という特定の理論(因果論)においてのみ必然と見なされるものに過ぎず、原因と結果そのものが、そのような理論とは別に存在していると考えてはならない。

(26) このことは、マラルメ自身の帰結でもあり、彼は『イジチュール』の中で、詩に限らず、一般的に、必然とは「観念の領域」においてのみ可能であり、「現実の世界」において偶然を完全に排除することは不可能であるとする。

(27) 東浩紀 [2001] 第二章。

文献

Aristoteles [Met]: Aristotelis Metaphysica. Oxonii: Clarendoniano 1957.

—— [Anal. Post.]: Aristotelis Analytica priora et posterior. Oxonii: Clarendoniano 1964.

—— [Poet.]: Aristotelis De Arte poetica liber. Oxonii: Clarendoniano 1965.

東浩紀 [2001]:『動物化するポストモダン——オタクから見た日本社会』講談社現代新書、
二〇〇一。

Balke, Friedrich [1999]: Den Zufall denken. Das Problem der Aleatorik in der zeitgenössischen
französischen Philosophie. In: Gendolla, Kamphusmann [1999]. S.34-47.

Benjamin, Walter [2012]: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.
In: B. Lindner (Hg.): Walter Benjamin Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe.
Bd. 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (Zweite Fassung).

Breton, André [1938]: Dictionnaire abrégé du Surréalisme. Paris: José Corti 1938.

Chapelain, Jean [1637]: Sentiments de l' Académie sur le Cid. In: A. Gasté (ed.): *La
Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d' après les originaux*. Paris:
Welter 1898 [1637], pp.355-417.

Duchamp, Marcel [1977]: Ingénieur du temps perdu: entretiens avec Pierre Cabanne. Paris:
P. Belfond 1977.

Gendolla, Peter, Kamphusmann, Thomas [1999]: *Ders. (Hg.): Die Künste des Zufalls*.
Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

—— [1999E]: Einleitung. In: *Ders. [1999]*. S.7-14.

Hartmann, Nicolai [1938]: Möglichkeit und Wirklichkeit. Berlin: De Gruyter 1938 (邦訳
『可能性と現実性』高橋敬視、山口書店、一九四三)

—— [1953]: Ästhetik. Berlin: De Gruyter 1953 (邦訳『美学』福田敬訳、作品者、二〇〇一)

藤田一美 [1991]:『芸術述語としての可能的存在における意味と美』『美の経験の意味と論
理あるいは記述と還元』昭和63年・平成元年・2年度科学研究費補助金(総合
研究A)研究成果報告書、一九九一、一五～三一頁。

—— [1995]:『藝術の存在論——世界述語論としての藝術存在』多賀出版、一九九五。

一ノ瀬正樹 [2001]:『原因と結果の迷宮』勁草書房、二〇〇一。

—— [2006]:『原因と理由の迷宮』(双書エニグマ)勁草書房、二〇〇六。

Köhler, Erich [1973]: Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. München:
Wilhelm Fink 1973.

シンポジウム「偶然性と必然性」(西山 阿部 桑原)

九鬼周造 [1939]:『偶然性の問題』岩波書店、二〇一二(初版 一九三九)

桑原俊介 [2006]:「彫刻制作に於ける現実化の二重性の問題——リルケの『ロダン論』における〈きまり〉の問題に即して」『第55回美学学会全国大会若手研究者フォーラム論文集』京都工芸繊維大学、二〇〇六、四三～五三頁。

Mallarmé, Stéphane [1896]: Le Mystère, dans les Lettres. In: La revue blanche. Tom XI. N° 78. 1896. pp. 214-218.

—— [1995]: Correspondance. Paris: Gallimard 1995.

Reck, Hans Ulrich [1999]: Aleatorik in der bildenden Kunst. In: Gendolla, Kamphusmann [1999]. S. 158-195.

Rilke, Rainer Maria [R]: Auguste Rodin. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. V. Frankfurt am Main: Insel 1998 [1902/07].

—— [Br]: F. X. Kappus (Hg.): Briefe an einen jungen Dichter. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993 [1903-1908].

Schulze, Holger [1999]: Das Modell der nichtintentionalen Werkgenese. Über Werkgenetatoren zwischen Cage und *Frontpage*. In: Gendolla, Kamphusmann [1999]. S. 94-121.

高山守 [2010]:『因果論の超克——自由の成立にむけて』東京大学出版会、二〇一〇。

Utz, Konrad [2001]: Die Notwendigkeit des Zufalls. Hegels spekulative Dialektik in der »Wissenschaft der Logik«. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2001.

Weiss, Helene [1967]: Kausalität und Zufall in der Philosophie des Aristoteles. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.