

物質の批評可能性

——チエーザレ・ブランデイの『修復の理論』——

金田千秋

【第一章】 修復の哲学

〔第一節〕 経験から学問へ

- (1) そもそも修復の「学問」は可能なのか
- (2) 修復と批評とテキスト理論

〔第二節〕 包摂行為としての批評

- (1) ヴェントゥーリが継承したもの
 - (a) 「諸要素(Elements)」
 - (b) クローチエの二律背反
- (2) ヴェントゥーリの創見
 - (a) 包摂の理論(個別を普遍に落とし込む)
 - (b) 歴史的なものの非歴史性
 - (c) カントの「第三者」
 - (d) クローチエへのオマージュ

構造篇

【第二章】 修復 —— 原理と反原理 ——

〔序に代えて(原理と反原理)〕

〔第一節〕 ブランデイの哲学的文章作法

(a) 難解ということ

(b) ブラックボックス

(c) 明視と擬態

〔第二節〕 『修復の理論』第一章の構成

(a) 反原理の言説

(b) 第一章後半の「素材論」

(c) 第一章前半という擬態

(i) 段落4・5の「素材」について

(ii) 段落8の「素材」について

〔第三節〕 『修復の理論』第一章の冒頭箇所への注意

【第三章】 修復の審級

〔第一節〕 論述の転換点

〔分析1〕 審級

〔分析2〕 感受される物

〔分析3〕 感受する意識体の存在

〔補論1〕 意識の諸契機

〔補論2〕 完結編か予告編か(段落10の問題)

【第四章】 修復の実践哲学へ

〔序に代えて〕

〔第一節〕 二つの文脈と二つの文脈

(a) 複数の文脈

(b) 二つのダイヤグラム

〔第二節〕 修復の実践哲学へ

(a) カントの範型論

- 「カントの議論の第一段階」
- 「カントの議論の第二段階」
- 「カントの議論の第三段階」
- (b) 修復理論における範疇論への移行
- (c) 修復的嘘に関する注意事項 (修復における虚偽一般)

内容篇

- 【第五章】修復虚偽論 (間隔をめぐる)
 - 「序に代えて *momento* とはなにか」
 - (a) 第一の時をめぐる錯誤 (カテゴリーミスステイク)
 - (b) 第二の時をめぐる錯誤 (偽修復と非修復)
 - (i) 間隔
 - (ii) 物質の変化とその意識化
 - (iii) 再制作という論点
 - (iv) 価値概念としての再制作
 - (v) 再制作の低位区分
 - (vi) 可視的と非可視的
 - (vii) 復元は嘘である (物質への背信行為)
- 【第六章】修復虚偽論 (歴史をめぐる その一)
 - 【第一節】原理と反原理のテキスト理論
 - (a) 「現前化 (*attualizzarsi*)」とは何か
 - (b) 修復という名の「現前化」
 - (c) 現前化とテキスト (収集と推敲)

- (d) *scavo* (発掘行為／露骨行為)
- (e) 作品の「内部」のアポリア
- 【第二節】ブランディ読解のための仮説 (三元論という一元論)
- 【第三節】ブランディとフッサール I (メタ言説)
 - (a) ブランディと現象学
 - (b) フッサールにおける「生活世界」
 - (c) フッサールの地平概念
- 【第四節】ブランディとフッサール II (明証の言説)
 - (a) 取り戻すこと
 - (b) 原的なもの (*originär*)
 - (c) フッサールと美の接点
 - (d) 片腕の男

- 【第七章】修復虚偽論 (歴史をめぐる その二)
 - 【第一節】複数という問題圏 I (修復は修復を批評する)
 - (a) 「最新の介入措置 (*intervento ultimo*)」
 - (b) 「方法的な時 (*momento metodologico*)」とは何か
 - (c) 修復の正当化の手続きとしての「批評」
 - (d) 歴史の可能性
 - 【第二節】複数という問題圏 II (部分への複数化／潜在的統一)
 - (a) ブランディの「束」概念 (ネオプラトニズム)
 - (b) 芸術作品の「潜在的統一」へ
 - (c) 三つの綜合性
 1. 露骨行為 (*scavo*) が開示する綜合性
 2. 束 (*siilinge*) が開示する綜合性
 3. 「潜在的統一」の再建 (*ristabilimento*)

〔第三節〕表側(recto)と裏側(verso)の現象学

- (a) 現象と素材
- (b) 「像という素材」と「仲介する素材」と「基体という素材」
- (c) 裏側と表側

〔第四節〕修復における歴史的判断

- (a) 修復判断は歴史的である
- (b) 映じているそのままに
- (c) 修復判断の構成要因？

〔第五節〕修復家という「動体視力」

- (a) カントと「複数」の問題
- (b) 「露若行為」という経験的手法
- (c) フッサールと「複数」の問題 I
- (d) フッサールと「複数」の問題 II
- (e) 見本・原像・模像(先構成)

〔結び〕束(sillogé)とイメージ

【第一章】修復の哲学

【第一節】経験から学問へ

経験はそのままでは学問ではありません。経験は学問に脱皮しなければなりません。幾何学を例にとれば、すでに古代バビロニアと古代エジプトは空間計量に関して豊富な知識を有していましたが、彼らの知識が学問として確立されるためには、ギリシアにおける数学者エウクレイデスの出現と、彼による『原論』の編纂という画期的な出来事を要したのです。基礎づけられ体系化されることによって初めて、空間に関する雑多な知の集積は、学問の名にふさわしい精緻な構造体に変容するのです。

「経験から学問へ」という行程を辿ったことにおいて、芸術作品の「修復」（イタリア語で *restauro*、英語で *restoration*、ドイツ語で *Restaurierung*）も例外ではありません。実際この分野においても、経験に拝跪する次元から、経験を凌駕する次元への登高の事実が認められるからです。例えば、本論文で取り上げるイタリヤの修復家チエーザレ・ブランディ（1906-1988）の著作、『修復の理論（*Teoria del restauro*）』（初版1963、使用したのは *Piccola Biblioteca Einaudi* 版、2000.）にしても、それを、二十世紀初頭までに蓄積された修復分野の経験知が、二十世紀半ばに至って確固たる学問知への変成を遂げたことを証する、一個の歴史資料として読むこともあながち不当ではないのです。

しかしこれではまた新しい学問の本質的性格を語ったことにはなりません。やがて示すように、ブランディは芸術修復の学問化に多大の貢献をなしましたが、その過程で彼は具体的にどのような学問を構想していたのでしょうか。ブランディが優秀な修復家であり高名な美術史家でもあったという事実は、この場合さほど参考にはなりません。そのことはとくに、『修復の理論』の核心をなす冒頭の数章に当てはまります。すなわち、第二章「修復の概念」、第三章「芸術作品の素材」、第三章「芸術作品の潜在的統一」、第四章「芸術作品および修復との関連での時間」

の四つの章は、その思想内容から推して、到底、美術史学や修復技法論の枠に収まるものではないからです。

管見のかぎりでは、ブランディは芸術修復に「哲学的基礎づけ」を施そうと企図しています。それは単に、著作の第三章で古代ギリシアの哲学者プロティノスを導きの星としたり、カント哲学の理論的枠組みを自らの立論の要石に用いたり、一世代上の哲学者であるフッサールやハイデッガーの哲学的想念を散りばめてみたり、などの個別の手続きだけを言うものではありません。そうではなく、私が主張するのは、ブランディを駆り立てたのが本質的には哲学的な発問であり、しかもそれは究極的には「素材（*material*）」に関する哲学的発問であつたろうという事実です。その意味で、私はブランディの著作の表題は『修復の哲学』、『修復の実践哲学』、そして条件付きながら『修復の唯物論哲学』でもあり得たろうにとすら思うのです。

しかしそうだとすれば、哲学的に軽装備でブランディの修復理論に踏み込むのは勧められたことではありません。修復は見かけによらず哲学的に重量級の話題であつて、作業は地雷原を往くような重装備と蛇のような警戒心を要するからです。本稿のモットーは「危険物につき取扱注意」とでもしておきましょう。

ブランディが現代の芸術修復思想の主流を形成した人物であること、『修復の理論』が彼の修復思想のもつともまとまった表現であることは言うまでもありません。さて『修復の理論』について日本はまだ初期受容段階にあると言えそうです。しかしもしその段階で不幸にしてこの書物が正しく読まれていないとしたら、もしブランディの真意が正しく理解されていないとしたら、そのことがわが国の修復理論と修復実践に悪しき影響を及ぼすことが強く懸念されます。その場合日本は文化財理論において、世界に対して二、三十年ほど遅れをとるのではないかとさえ、私は危惧するものです。『修復の理論』を機械に見立てれば、その仕様書（文言）は正しく理解されなければならず、その部品（諸概念）は正しく組み立てられなければならない。本稿はそうした危機的な状況認識に基づいて執筆された

ものです。

元来、私は「言葉」とその「意味」の関係に、また「言葉と言葉の論理的関係」に強い関心を抱く人間であり、私の研究スタイルもそこから来ています。本稿においても、以前からそうしてきたように、私はブランディたちのテキストを掲げたいので、さまざまな角度からそれに論理分析を施し、そうするなかでテキストに内在する問題点をえぐり出す、という方法を採用することをあらかじめお断りしておきます。というのも、テキストから隔絶したところに哲学的営為があり得るとは、私には到底思えないからです。

(1) そもそも修復の「学問」は可能なのか

「芸術修復の学問は可能なのか、それとも不可能なのか」。以下の議論の基礎固めを兼ねて、芸術修復に対して向けられるこの根源的な疑問にまず取り組みましょう。

芸術作品の修復は、学問の対象となり得るのでしょうか。具体的に言えば、「分析」や「総合」や「証明」や「演繹」などの論理的手続きは、果たしてこの分野において有効性を持つのでしょうか。「法則」や「原理」や「原則」などによる理論構築は、それなしでは到達できない新たな学問的実質を本当にもたらすのでしょうか。いやそうではなく、多くの人々が内心そう疑うように、修復はむしろ学問の域に達することのできないもの、学問としての資質に欠けるもの、いやそもそも学問である必要さえないものではないのか。「分析」、「総合」、「証明」、「演繹」、「法則」、「原理」、「原則」などの麗々しい装飾は、学問性の銜い、学問性の粉飾ではないのか。修復の哲学に至っては痴人の戯言として聞き捨てるべきではないのか。

「芸術修復の学問」はさておき、周知のように「芸術の学問」は確実に存在しています。芸術、芸術家、芸術作品、芸術観賞、芸術的社会制度などが哲学的・美学的考察の対象とされてきたことは歴史的事実であり、これらの考察が学問的に

一定の成果をあげてきたことに異論の余地はありません。

しかし芸術修復は事情を異にします。修復関係の文献を探索すれば分かるように、この分野の技法書や解説書はけっして少なくないのに、なぜか修復理論書の棚は閑散としているし、修復関係の「哲学書」にいたっては、具体的に書名を挙げることもさまままならぬ状況なのです。

修復と学問の疎遠な関係は、いったい何に起因するのでしょうか。その原因の一つとして、「芸術作品の修復は経験的知識の蓄積でまかなえる」という通念の蔓延を挙げることができます。そしてこの通念の裏には、「芸術作品の修復は本質的に易しい」というもう一つの通念が潜んでいます。

修復は「修理・修繕」を連想させます。さて修理・修繕・修復の例として、人はたとえば、ガタついていまにも落ちそうな棚をドライバーとネジで壁に固定したり(日曜大工)、圧縮比の下がった自動車エンジンの整備を業者に発注したり(機械の修繕)、痛んだ掛け軸の直しをその道の専門家に依頼してみたり(文化財修復)、といった場面を想起するでしょう。しかしこれらに共通しているのは「二次的」という意識です。

棚であろうがエンジンであろうが、修理される物品はもともと一定の物理法則にしたがってその機能を果たしています。また、いま発生している不具合も、それはそれでやはり一定の物理法則に従って生起しています。他方、修理に使われるドライバーやシンダー用研磨工具もまた、それぞれ特定の物理法則の支配に服している筈です。したがって修理が正しく行われるということは、第一に不具合に陥った修理対象がもともと従っていた法則、第二にいま当の不具合を引き起こしているそれとは別の物理法則、そして第三に修理の過程において工具などが新たに持ち込む物理法則、これら三種類の物理法則が、件の対象の使用目的に照らして正しく関係づけられることを意味しています。

さて棚の修理が「易しく」見える理由はこうです。最初に、それを壁に固定し

ている一群の物理法則があります。その棚がさまざまな要因によって落下しそうになると日曜大工の出番となりますが、ここでは「きちんと固定すること」ではなく、妥協的に「とりあえず落ちないこと」が要請されます。しかし「きちんと固定する」に比べて「とりあえず落ちないようにする」は、はるかに大きな作業誤差を容認するに違いありません。そして容認される誤差が大きいということは、本来なら、物理法則の正確な知識と、正しく身体化された技能とで対処すべき案件が、不十分な知識と、貧しい経験と、未熟な身体技能で処理されることを意味します。日曜大工が易しいのは、それが要求水準の切り下げ、ハードルの引き下げ、つまり妥協を含むからです。

自動車エンジンの修繕が易しく見える理由はこうです。(この場合、「易しく見える」とは、素人の私にとってそう見えるという意味ではなく、自動車関係の業界人の眼にそれが比較的易しく見えているだろう、という意味です。)日曜大工と違って、自動車の修繕に求められるのは単に「動けばいい」ということではありません。なぜなら自動車の場合、安易な妥協は事故に直結するからです。自動車エンジンの修繕を易しく見せているのは、むしろエンジンを支配している物理法則があらかじめ知られている点にあります。その物理法則は既知なのだから(そうでなければエンジンは製造できなかった筈です)、修繕する者は「設計図」や「業務取扱説明書」などを閲読して既知の法則を再確認し、それをただ模倣的に再現すればよいのです。そのことが、エンジン修理を新規のエンジン開発よりも易しく見せているのです。

日曜大工は、「出来栄えが良くななくても、機能さえ回復できればよい」という妥協のおかげで、容易です。機械の修繕は、「知識は要るが、新知識は要らない」という条件の緩さゆえに、容易です。

では文化財修復の場合はどうでしょうか。ここにも「易しく見える」ための複数の要因が存在します。まず日曜大工で見たハードルの引き下げ(妥協)はここ

でも起きています。立派な計画を立ててはみたが、やがて情報不足、資金不足、物理的困難、社会的軋轢のために、「まあこの辺で手を打ちましょうか」という妥協に至るのは、文化財修復ではさして珍しい光景ではありません。そして妥協さえすれば、たとえ結果は本意に終わらうとも、修復それ自体は確実に容易化するのです。

他方、文化財修復の「易しさ」には、自動車エンジンの修繕の易しさに通ずる部分もあります。言うまでもなく、「芸術作品の修復」には専門知識と専門技術が必要です。しかし修復家が依拠する知識と技術は、芸術家がかつて「作品制作」に際して使用した知識や技術と少なからず一致しています。加えて、ほとんど自明のことですが、修復はかならず制作が終了してから、事後的に行われるものです。そこで人は当然のようにこう結論するので、修復は制作の模倣である、と。

技術の世界は、機械の「製作」を中心領域と見做し、機械の「修繕」を模倣領域と見做します。同様に芸術の世界は、芸術「創造」を中心領域と見做し、芸術「修復」を模倣領域と見做すのです。「所詮は模倣だ」という意識が、芸術修復を易しく見せています。

高い専門性が求められる文化財修復に対してさえ、「専門的と言ったって、要は経験と熟練でしょう?」というたぐいの感想を口にする者が絶えません。この感想の裏には、「芸術修復は易しい、なぜなら芸術修復は芸術創造の模倣だから」という論理が蠢いているのです。

しかしどこに、「模倣者」の便宜を図って「学問」を創出してやろうという物好きがいるのでしょうか。そんな人間はどこにもいないのです。

はじめに指摘したように、いまも芸術修復に対して学問的裏付けを求めない知的習慣が根強く残存しています。芸術修復の哲学的理論はまだまだに等閑に付され、修復家(模倣者?)の社会的評価も低迷の域を脱しません。しかしこうした当節の一連の状況は、いずれも「修復は模倣だ」という社会的意識に起因すると見て大過ないと私は思うのです。

(2)修復と批評とテキスト理論

修復行為が制作行為の模倣に過ぎないのなら、修復に特化した学問など端から必要ありません。なぜなら、修復の学を求める人には、代わりに「芸術の学」を与えておけば済むからです。芸術修復固有の学問の必要性が意識されるのは、芸術修復行為が芸術創作行為の模倣でない¹と認識されたときに限ります。

では、どんな意味で芸術修復は芸術創作の模倣でない¹と言えるのか。しかしこの点についてはもうすこし後で扱うことにしましょう。ここで扱うのはすこし別の問題です。

仮に芸術修復に固有の学問の必要性が認められたとしましょう。そのとき、その学問はどうやって具体的に創出されるのでしょうか。それまで経験的知識の集積でしかなかった芸術修復は、いったいどんなやり方であらたに「学問」に変貌することができるのでしょうか。「批評の助けによって」と私は答えます。

チエーザレ・ブランディの『修復の理論』のドイツ語訳（『Theorie der Restaurierung』ウルスラ シェドラー＝ザウプとデルテ ヤコブス編訳、Baden-Württemberg, 2006.）に付された訳者前書きを参考にして、修復と哲学の間の疎遠な関係が批評の助けのもとで克服されていった経緯を、必要な範囲で素描しておきます。

訳者の一人、シェドラー＝ザウプ（Ursula Schädler＝Saub）は、同訳書の前書きに寄せた一文、「チエーザレ・ブランディの修復の理論——その歴史的意義と今日性——」のなかで、イタリアに限定してではありませんが、芸術作品の修復における「前学問的」から「学問的」への推移を次のように概観しています。貴重な情報提供なので踏み込んで紹介します。

彼女によれば、一九三〇年代のイタリアでは、芸術作品の修復作業はまだ手仕事色の強い（handwerklich）行為と見做されていたようです。修復家ジョバンニ・セッコ・ズアーレ（Giovanni Secco Suardo）の版を重ねた手引書『修復家技

法（L'arte del restauratore）』（初版 1866）の影響が依然として根強く、あらゆる修復現場でこの書物が実践的に使用されていたようです。しかしそこに盛られた内容は、基本的には修復の伝統的処方の域を出るものではありませんでした。

だがその三〇年代に変化が起ります。シェドラー＝ザウプは美術史家にして美術批評家であるジュリオ・カルロ・アルガン（Giulio Carlo Argan, 1909-1992）を引き合いに出し、「芸術作品の修復行為の現状に疑問を抱いたアルガン（ブランディの友人にして共鳴者）は（中略）、一九三八年のある論考で、修復行為についての認識を現代的な仕方でこう定式化している」と前置きしたうえで、アルガンのその「一九三八年の論考」から次の箇所を引用するのです。

〔引用① ドイツ語訳『修復の理論』21頁（訳者序文より）〕

「今日、次の点は衆目の一致するところである。芸術作品の修復行為は一個の厳密に学問的な活動（eine streng wissenschaftliche Tätigkeit）である。正確に表現すると、修復は文献学的（philologisch）な営みであって、それは芸術作品のオリジナルのテキスト（Text）を再発見し、それを正しく位置づけることを目指している。この場合、もろもろの変更、加筆、追加が除去され、テキストに対して明確かつ歴史的に正当な読みがもたらされなければならない。」

アルガンがここで表明しているのは、芸術作品の修復をいわゆる「テキスト理論」の翼下に置く着想です。私は後ほど修復のテキスト理論に関して若干のことを述べますが、次のことは現時点で確認可能です。文献学は、その一個別分野として、オリジナルから逸脱したと疑わしい文学的対象を、社会的歴史的背景や他の文学的対象などへの目配りの中で、オリジナルに復帰させる方法論を含み、文献学はそのような学としての歴史と実績を有しています。アルガンは、文献学のこの方法を二次元と三次元の造形芸術の修復に転用することが可能であり、のみならずその作業はすでに着手されたと語っているのです。

ただ注意すべきは、彼が「文献学との類推で芸術論を構築する」と言ったのではなく（そのような芸術論の試みなら、たとえば芸術を修辞学との類推で語るルネサンス以来の知的伝統がすでに存在します）、むしろ「文献学との類推で修復論を構築する」と言った点が新しいと言わなければなりません。シエドラー・ザウプはアルガンからの引用をこう続けます。（なお冒頭の「この原則の結果」とは芸術作品の修復行為を学問的活動と見做すという原則の結果」という意味です。）

〔引用②〕 ドイツ語訳『修復の理論』21頁（訳者序文より）

「この原則の結果、かつてはおおむね芸術家(Kunstler)に委ねられていた修復活動は、いまや専門的な技術者(Techniker)の仕事に転じたのである。学者の指導と管理の下に置かれた技術者の仕事としての修復の登場。こうした経緯で、一般的な意味で芸術的・技能だったものが、歴史と技術に厳密に準拠する専門的能力(eine streng historisch und technisch ausgerichtete Fachkompetenz)に置き換わった次第である。」

一つ前の引用箇所が「修復論は文献学を手本とする」という階層関係の性格を帯びていたのに対して、この引用部分は明らかに「修復論は歴史学および科学技術と連携を結ぶ」という水平関係の性格を帯びています。縦と横の関係を指定することにより、アルガンは諸学のなかに修復理論を位置づける座標系を模索しているようです。

しかし芸術的・技能から一個の専門能力へ移行することで、修復が「芸術性」を失うかといえば、けっしてそうではありません。アルガンはこう続けます。

〔引用③〕 ドイツ語訳『修復の理論』21頁（訳者序文より）

「しかし修復を歴史と技術に準拠する専門的能力に帰着させると言いつつ、まるで修復が単なる保存処理技術に矮小化されたように聞こえかねないが、断じてそうではない。そんなことで、修復家に授けられた精神的で知的な活動が機械的作業に転落する筈が

ない。修復に課せられた上の制限は、ただ、修復家の活動を芸術創造の領域から芸術批評(Kunstkritik)の領域に移動させるのである。」

アルガンによれば、修復家にも芸術精神はあります。ただ彼が修復家に認めたのは、創造の精神性ではなく「批評(Kritik)の精神性」だったのです。アルガンのこの発言は、修復家が一九世紀までは芸術家集団に所属していたのに対し、二〇世紀半ばのヨーロッパでは、「修復家は芸術批評家の集団に帰属すべし」という社会的共通認識が勃興しつつあった経緯を伝えています。

しかしここで、シエドラー・ザウプが提供するもう一つの情報、チェーザレ・ブランディに関する情報に注目しなければなりません。彼女はブランディの修復理論を、その初期著作を根拠として、まさに先程のアルガンの「修復批評理論の延長上に置くのです。シエドラー・ザウプはこう言います。

〔引用④〕 ドイツ語訳『修復の理論』22頁（訳者序文より）

「芸術に関するブランディの最初の対話篇、『カルミナ 絵画について (Carmina della pittura)』(1945)のなかで、ブランディは芸術批評の意義と課題をこう説明している。彼によれば、批評は、ある芸術作品の形式的な(Formale)――つまり芸術固有の――品質を認識し(Erkennen)、将来に伝える(Vermitteln)能力である。だがこのことは理論的分析の形で行われるだけではない。」

そう前振りしたうえで、シエドラー・ザウプは同じ対話篇(1945)から今度はブランディ自身の言葉を引用します。ブランディは一九四五年にこう述べているのですが、そのなかの「修復行為は芸術批評である」というくだりに注意してください。

〔引用⑤〕 ブランディ『カルミナ 絵画について』(1945)（ドイツ語訳『修復の理論』

訳者序文22頁より孫引き)」

「芸術作品の解釈や称揚だけが批評なのではない。芸術作品の素材的存立を保持し、未来のためにそれを維持し、しかも改竄と加筆なしにそれをやり遂げるものもその措置もまた、芸術批評の課題の解決に貢献している。すなわち修復行為は芸術批評である。それは、美術館における芸術作品の展示方法や照明方法ですら、芸術批評であるのと軌を一にする。また、美術館展示では絵画作品や彫刻作品は背景の手前で文化的関心の強い公衆の眼に曝され、背景の手前で未来へと仲介されるものだが、その背景作りも一個の芸術批評であるのと軌を一にする。」

ブランディはこう言っているのです。一般的には「芸術作品の解釈や称揚」が批評と呼ばれている。そしてこの行為の前提をなすのは、「ある芸術作品の形式的な(formal)——つまり芸術固有の——品質を認識し、将来に伝える能力」(引用④)である。しかし、この能力は理論的に働くだけでなく、実践的にも働く、ブランディはそう指摘しているのです。すなわち、「芸術作品の素材的存立を保持し、未来のためにそれを維持し、しかも改竄と加筆なしにそれをやり遂げるものもその措置」すなわち「修復」もまた、「芸術批評のさまざまな課題を解くことができ」(引用④)のだ。だから修復行為は芸術批評なのだ、と。

そこでシェドラーザウプはこう結論します。

「引用⑥ ドイツ語訳『修復の理論』22頁(訳者序文より)」

「アルガンはすでに一九三八年の時点で、修復(Restaurierung)を芸術批評(Kunstkritik)と同列に扱う立場を鮮明にしていたが、ブランディに至ってこの方針が無制限に容認されたと言つてよい。ブランディの修復理論への出発点はまさにここにあったのである。」

シェドラーザウプの言葉「ブランディの修復理論への出発点はまさにここに

あったのである」が、「ブランディの修復理論への出発点は、まさに芸術修復を芸術批評の一環と見做すことにあったのだ」の意味であることは言うまでもありません。

さてブランディが修復理論を構想するに当たって批評をモデルとしたことを証拠立てるのは、一九四五年の『カルミナ』だけではありません。なによりも一九六三年の『修復の理論』自体がそのことを証言しているのであって、同書第七章「芸術作品と空間」冒頭の「テクスト理論」に関する記述がそれです。もちろん引用に値します。

「引用⑦ 『修復の理論』第七章段落一」

「修復とは、芸術作品を芸術作品として認知する人間の意識の内部で起こる、芸術作品の現前化(aktualisierungs)の働きである。だが人がこの現前化を瞬間(moment)に閉じ込められた閃光のようなものと思いなすなら、それは二重に間違っている。なぜなら、この閃光的な認知が占める持続は、この認知を包む歴史的時間とは違って、細分には馴染まないからである(芸術作品の閃光も、たしかに意識がそこに自らを置く歴史的時間のなかに含まれはするのだが)。」

総じてブランディの文章は難解であり、この箇所も御多聞に漏れません。それを難解にしている原因は、彼が「二重に間違っている」と言っておきながら、その二重の間違いの説明を落としたことにあります。

それはこういうことです。まず「修復とは、芸術作品を芸術作品として認知する人間の意識の内部で起こる、芸術作品の現前化の働きである。だが人がこの現前化を、瞬間(moment)に閉じ込められた閃光のように思いなすなら、それは二重に間違っている。なぜなら」まではよろしい。しかし「二重に」と言っておきながら、彼はその「二重」の内容を示しません。本当は、「二重に間違っている」の次に、「現前化はそもそも利他的ではなく、持続であり」という一節が入ってこそ、

文章は次の「この閃光的な認知が占める〔歴史的〕持続は、この認知を包む歴史的時間とは違って、細分には馴染まないからである（芸術作品の閃光も、たしかに意識がそこに自らを置く歴史的時間のなかに含まれはするだろうが）」に滑らかに繋がるのです。ブランディは「このことを頻繁に行います。」

右の観点からブランディの文章を「補正」したものをここに示してみよう。

《修復とは、芸術作品を芸術作品として認知する人間の意識の内部で起こる、芸術作品の現前化の働きである。だが人がこの現前化を瞬間(Attimo)に閉じ込められた閃光のようなものと思ひなすなら、それは二重に間違っている。なぜなら〔現前化はそもそも瞬間的ではなく（これが第一の間違い）、持続であり、しかも〕閃光的な認知が占めるこの持続は、この認知を包む歴史的時間とは違って、細分には馴染まない（これが第二の間違い）からである。（ただし芸術作品の閃光もたしかに意識がそこに自らを置く歴史的時間のなかに含まれはするのだが）》

「現前化」についての詳しい説明はここでは避けます。この概念は本稿の末尾に至つてようやく全貌が明らかになる体のもだからです。ここでは、「劣化した芸術作品が当初の芸術作品として意識の対象になる意識プロセス」程度の説明に止めておきましょう。

我々の主たる関心はブランディの「テキスト理論」にあります。ブランディは、このプロセス（閃光的認知）が決して瞬間的ではない、修復のプロセスは時間幅（持続）を持つと言っているように見えます。ではその瞬間的でない時間の中で、つまり幅を持つ時間の中で、いったい何が進行するのでしょうか。ブランディはこう続けるのです。

〔引用⑧〕『修復の理論』第七章段落一 続き

「つまり、芸術作品が意識の内部で完全に現実化されるには、何光年とは言わないまでも、何年かはかかるものである。その何年かをかけて諸要素を収集し、像の意味論的価値を表現し、像独自の形成を表現できるところまで、これらの諸要素を練り上げること。修復が芸術作品の現前化であるとは、このような収集 (coacervo) と推敲 (elaborazione) がそこに関わっていることを謂う。だがそうだとすると、そこには次の二つの位相の区別を設けざるを得ない。すなわち第一の位相は、真正なテキストの再構成 (ricostruzione del testo autentico) の位相であり、第二の位相は、テキストとしての芸術作品を合成する素材の側に施される操作の位相である。」

非常に重要な文章と言わなければなりません。その要点はこうまとめることができます。

第一に、ブランディは「芸術作品」を基本的に「テキスト (testo)」として位置づけている。

第二に、彼は修復の最終到達点として、「芸術作品の真正なテキスト」を想定している。修復によつて真正なテキストが再構成されねばならないと。

第三に、この真正なテキストの回復は、ちょうど文字テキストがそうであるように、「芸術作品を合成する素材の側に施される操作」と連携するし、また連携せざるを得ない。

そして第四に（つまり最後に）、そもそも修復は瞬間的ではなく、「収集」と「推敲」を含む持続的な過程である、と。

ところで、芸術作品の修復においてもっとも基本的な事実は「劣化」です。「まず芸術作品が劣化する。その劣化した芸術作品が修復される。」これが修復理論の基軸です。

しかし先の引用⑧（続き）の末尾でブランディも述べているように、実はテキストには、「テキスト」自体と、テキストとしての芸術作品を「合成する素材」の二面が備わっています。

そうだとすると、あの修復の基軸、すなわち「まず芸術作品が劣化する。その劣化した芸術作品が修復される」という流れは、話を後者の側面（素材面、物理面）に限れば、「まず素材としての芸術作品が物理的に劣化する。その物理的に劣化した芸術作品が物理的に修復される」となる道理です。その意味で、芸術作品の物理的修復はまさにテキストへの物理的介入なのです。

しかしその「テキストの物理面」は「テキスト自体」と分離できない、とブランディは指摘します。

〔引用⑨〕『修復の理論』第七章段落一 続きの二

「ただこれら二つの位相が区別できるからといって、そこに明確な時間順序があるわけではない。なぜなら、芸術作品の素材への操作は、真正なテキストの再構成と能動的な協働関係を結ばなければならないし、またそれは十分に可能だからである。芸術作品には、何かが付けられたり、無駄な物が加えられたり、偽装されたり、意図的か否かは別として加筆が行われているものである。しかしそれはその下に埋もれているものを発見する手掛かりにもなる。」

「テキスト自体」と「それを合成する素材」の間に微妙な関係があることは想像に難くありません。しかし、いまここでこれ以上テキスト論の細部に深入りするのはいましめましょう。私はただ、「ブランディの修復理論がテキスト理論の傘下にあった」という事実を確認しておきたただけなのです。

シエドラーはザウプに戻ります。彼女はこう主張していました。二〇世紀前半のヨーロッパにおいて、それまで手仕事扱いされていた修復が、あらたに「学問」として社会的に認知される状況が生まれたが、「手仕事」から「学問」に移動するに当たって、修復は「批評」という協力者を必要としたということ、それが彼女の描いた歴史的構図です。私は、アルガンとブランディを念頭においてシエドラー

はザウプが描いたこの構図を、本稿で仮説として採用します。

さて、修復が手仕事から学問に変化するに当たって、「批評」がその手引きをしたとすれば、まさに「批評」こそが、修復を分析するための最良の視座を提供する当のものであることは容易に推測できます。その意味で、我々の考察を方向づけそれを賦活するのは、他でもない次の二つの問いです。

（問い）修復が学問に移行するに当たって、批評の果たした役割の機序はどのようなものだったのか（批評が果たした役割）。

（問い）学問への移行に当たって批評の助けを借りたという過去の経緯は、いま、修復の学問にどのような痕跡として刻み込まれているのか（批評が刻んだ痕跡）。

〔第二節〕 包摂行為としての批評

イレーネ・ボウナーツィア Irene Bounazia は『ジュリオ・カルロ・アルガン(Giulio Carlo Argan)』(1999)という著作のなかで、アルガンの批評概念の出処をイタリアの高名な美術史家リオネッロ・ヴェントゥーリ(Lionello Venturi, 1885-1961)に求めています。

彼女は、アルガンはヴェントゥーリの批評理論を発展させたと主張するのです。

他方、シエドラー・ザウプは、ブランデーの修復理論はそのアルガンの批評理論を継承し発展させたものだ」と主張していました(前節)。

そうするとここに一つの系譜が浮かび上がります。二十世紀イタリアにおける「ヴェントゥーリ→アルガン→ブランデー」という批評概念の流れが浮かび上がります。

この歴史的な流れのなかで、理論的にもっとも重要なのはヴェントゥーリです。彼の批評概念については、『美術批評史 (History of Art Criticism)』(英語版一九三六年。内容改訂を経て、フランス語版一九三八年、イタリア語版一九四五年、日本語版一九七一年)が委曲を尽くしますが、とくに注目すべきは、ヴェントゥーリが「批評こそが美術史学を基礎づけた当のものである」と主張した事実です。彼の『美術批評史』は美術史学を批評の歴史として再構成し、そうすることによって、美術史学を批評概念で基礎づけようとする試みに他なりません。

しかしそうだとすると、二〇世紀前半において批評は、一つでなく、二つの仕事に関わっていたことにならないでしょうか。というのも、一方で、ヴェントゥーリでそうであったように、批評は美術史学の基礎づけに携わっていたのですが(前段)、他方、シエドラー・ザウプにしたがって前節で確認したように、その批評は同時に修復の学問化にもいそしんでいたからです。

批評は「美術史学の学問的基礎づけ」と「修復理論の学問的基礎づけ」の両方を務めていたように見えます。批評は併行して二人の子供(美術史学と修復理論)

の乳母を兼務していたように見えるのです。

ところでこの「兼務」を類推に利用できないでしょうか。最初にヴェントゥーリに即して、「批評」が「学問」(美術史学)を基礎づけた経緯を確認し、それと「類推によって」、こんどは同じ「批評」が「修復」を基礎づけた経緯を明らかにすることはできないでしょうか。

しかし、共通点があつてこそ類推は成り立つものです。「批評と学問(美術史学)の関係」と「批評と修復理論の関係」の間に共通点があつてこそ、前者から後者への類推が成り立つのです。では二つの関係の間にどんな共通点があるのでしょうか。

しかし言うまでもないことですが、前者、「批評による美術史学の基礎づけ」を精査する以外に、この共通点を明るみに出す術はありません。

(1) ヴェントゥーリが継承したもの

(a) 「諸要素(Elements)」

ヴェントゥーリは『美術批評史』のなかで「批評家」の眼差しを次のように描写しています。全訳するといささか冗長になるので、大意を掲げることをお認め下さい。

〔引用(大意) ⑩ 『美術批評史』辻茂訳、みすず書房の15ページより〕

「批評家が聖母子像を分析するとき、彼は多様な諸要素(Elements)に眼を向けざるを得ない。像は現世を超越した金地の上に描かれているのか、それとも他の色の上に描かれているのか。聖堂のような閉じた空間に置かれているのか、それとも野外に置かれているのか。像は背景から離れているのか、背景に接しているのか。空間に閉じ込められているのか、開放的な空間に置かれているのか。さらに、人間の眼は像の輪郭、像の内部構造、像における光と陰のいずれに誘導されるのか。そもそも上記の一連の要素は互いに等位なのだろうか、それとも一が他より上位だったりするのだろうか。

か。姿勢が暗示するのは静か動か。勝っているのは彫塑性か明暗性か。背景の描き方は抽象的か写実的か。そしてそもそも聖母子において優美なのは神性なのか母性なのか。》

批評家が対象に眼を凝らす目的は、これらの諸要素（背景の色、室内／室外、背景との離接、閉鎖空間／開放空間、指向対象、階層性の有無、静止／運動、彫塑性／明暗性、抽象／写実、神性／母性など）を発見し、弁別し、組み合わせ、そのうえで、これらの諸要素を使って対象を分析し、説明し、理解し、評価するためです。ヴェントウーリはこれら諸要素を、「空間的図式（感性的なもの）」の群と、「内容を指不する象徴（知性的なもの）」の群に二分しています。

この「諸要素」の正体は何でしょうか。まず注意すべきは、ヴェントウーリ自身も指摘するように、これら諸要素が歴史的な性格を帯びていることです。実際、諸要素が意識されるとき、そこにはすでに「選択」が起動しており、しかもその選択は作家と批評家の双方に見て取れます。作家はある図式を使うが別の図式は使わない。その図式を使うにしても、ある目的で、ある仕方を使うが、別の目的、別の仕方では使わない等々。ヴェントウーリは歴史的な条件に拘束された作家の選択を「趣味(gusto)」と呼びます。

作家だけではありません。聖母子像の分析に従事する批評家もまた、作家と同じ状況に置かれています。批評家は好みの図式には注意を惹かれますが、関心のない図式には眼もくれません。注意を向けた図式のある仕方の意味づけはしてもそれ以外の仕方では意味づけられることには興味を示さない等々。図式の解釈であれ、象徴の理解であれ、批評家のあらゆる行為は趣味（つまり主観性）の干渉から自由ではあり得ないのです。

そのようなことが作家と批評家に起る理由は、ヴェントウーリによればこうです。作家および批評家の想像力は虚空の中で動くのではなく、「歴史的に具体的な世界」の中で動いている。誰も白紙状態から出発することはできず、かならず「環

境が提供する伝統」から出発している。加えて画家は、窓から外を眺めてそこから直接に線や形や色を発明した訳ではなく、むしろ「師匠や友人たちや過去の作品」から学び、それに彼自身の選択を施す云々。

つまり逆説的に響きますが、作家と批評家の主観性は彼らの主観に起源を持っていません。彼らの主観の起源は歴史の中にしかないのです。その意味である一連の「諸要素」は紛れもなく歴史的諸要素なのです。

(b) クローチエの二律背反

ところで作家および批評家の「趣味」は、芸術作品を説明することができるでしょうか。「作品自体」は、「歴史的であることを免れない趣味」によって完全に解き明かされるのでしょうか。これが議論の発端です。

上に列挙したヴェントウーリの「諸要素」は、実はベネデット・クローチエ(Benedetto Croce, 1866-1952)に由来するものです。ヴェントウーリは『美術批評史』のなかで、クローチエの一九〇六年の論文「芸術批評の二律背反(Le Antinomie della Critica d'arte)」(Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana, Bibliopolis)を立ち入って吟味していますが、「諸要素」概念に関してヴェントウーリはクローチエの強い影響下にあります。(ただし後述のように両者の差異にも注意が要りますが。)

そこで再び問いましょう。「作品自体」は、歴史的であることを免れない作家および批評家の「趣味」によって完全に解き明かされるのか。

この問題の発見者クローチエは、上述の一九〇六年の論考のなかで、それを力動的な二律背反(アンチノミー)に仕立てて提出しています。実際、彼は「定立(testi)」と「反定立(antitesi)」というカント用語を明示的に使っています。

クローチエの弁証論(Dialektik)の出発点を構成するのは、次の一対の矛盾命題です。

【定立(fest)】「芸術作品は、その作品がそこから生まれた諸要素(lement)にまで還元しなければ、理解も判断もできない」

【反定立(antifest)】「芸術作品は、それ自身による以外は、理解も判断もできない」

クローチエによれば定立はこう申し立てています。芸術作品は、作品がそこから生まれた諸要素にまで還元することなしには、理解し判断されることはないだろう。なぜならそのような諸要素への還元が許されない場合、芸術作品は、それが属する歴史的複合体から遊離した何かになってしまい、真の意味を失うだろうから、と。

だがクローチエによれば、この定立に反定立がこう反駁します。芸術作品は、それ自体による以外には理解も判断もできない。なぜなら、作品の個々の諸要素は芸術家でない人々の魂にも働きかけるものだから。そうではなく、芸術家こそが、新しい形を、つまり新しい内容を発見したのであり、芸術家が発見したその新しい内容こそが、その芸術作品の魂なのだ、と。

一九〇六年の論文になかでクローチエはカント的精神を發揮しています。すなわち、学問(美術史学)のなかに宿痾としての「二律背反(Antinomie)」を発見し、そのうえで、コロンプスの卵よろしく、まさにこの二律背反のただ中に当の学問を救済する契機を見ようとしているのです。それは、宿痾のなかに救済の可能性を読み取る精神、暗闇のなかに光源を探り当てる精神、すなわち当時のクローチエにおけるカント的精神です。彼はこう言います。

〔引用⑩〕

「芸術作品はたしかにそれ自体で価値をもつ。しかしこの価値自体は、単一でなく抽象的でもなく、算術的単位でもない。芸術作品はむしろ複合的で具体的に生命をもち、

諸部分で組み立てられた全体なのである。芸術作品を理解するとは、諸部分における全体を、全体における諸部分を理解することに他ならない。」

これは、クローチエによる二律背反の解決のなかでカント的性格がもつとも濃厚な部分でしょう。すなわち、彼は定立と反定立の矛盾を、生命概念を仄めかしながら、「諸部分において全体を、全体において諸部分を理解する行為」なるものを想定することで乗り越えようとするのです。この解決は、第三者の導入によつて二律の背反を解消する、しかも二律をともに救いながら背反だけを解消するというカント的戦略にきわめて忠実です。

たとえば、「諸部分における全体、全体における諸部分」のくだりがいささかヘーゲル風に響くにしても。

(2) ヴェントウーリの創見

クローチエの二律背反は芸術作品とその学の存立を脅かさないではありません。ちよつど、カントが『純粹理性批判』(1781)で示したように、定立(Mesias)：「世界は時間において始まりを有し、空間に関しても限界の内に囲まれている」と、反定立(Antimesias)：「世界は始めを持たず、空間においても限界を有しない」の二律背反が、人間の世界認識の可能性を根源的に脅かしたように。

さてこれが肝心なのですが、ヴェントウーリはクローチエに盲従してはいません。たしかに彼は、議論の根底にひとつの矛盾を置く点において、また矛盾を形成する二項の一方を「諸要素」に求める点において、師のクローチエに依拠してはいます。しかしそれにも拘らず、彼は「諸要素」の扱いにおいてクローチエの思考圏から離脱しているように見えます。そして私はこの離脱に強い関心を持つのです。

(a) 包摂の理論 (個別を普遍に落とし込む)

ヴェントウーリの『美術批評史』のなかの次の文章は精読を要求します。とりあえず引用しますが、非常に難解です。

〔引用⑩〕 『美術批評史』辻茂訳、みすず書房、21ページ]

「批評的美術史は、個々の芸術家のイメージーションが、芸術の普遍のなかで完全化するときに経過したあらゆる条件についての彼の判断を材料とする。その条件とは、クローチェの二律背反が語っている諸部分すなわち芸術作品の歴史的諸要素である。これらの条件を認識することなしには、芸術の歴史は不可能である。これらの条件は図式または象徴と言ひ表すことができる。普遍から通常の推移として、個々の芸術作品への接近として、芸術の概念から派生しているとき、それは図式であるし、直観による判断だったり、概念に一致するために直観から出発しているとき、それは象徴である。図式と象徴は抽象であつて、普遍的なものでも、個別的なものでもない。それらは普遍的概念と個別的芸術作品を仲立ちするものである。」

さてさて、文章がこんなに難解では、文章の内容分析に先立つて、文章の「構造分析」を行つておかなければ、どうにも手の施しようがありません。内容を正しく理解するために、(ア)などの記号で全体を区分けたものをここに添付することを認めてください。(四角の枠や傍線などについてはすぐ後で説明します。)

(右の引用箇所を金田による分解)

《(ア)批評的美術史は、個々の芸術家のイメージーションが、芸術の普遍のなかで完全化するときに経過したあらゆる条件についての彼の判断を材料とする。

(イ)その条件とは、クローチェの二律背反が語っている諸部分すなわち芸術作品の歴史的諸要素である。これらの条件を認識することなしには、芸術の歴史は不可能である。これらの条件は図式または象徴と言ひ表すことができる。

(ウ)普遍から通常の推移として、個々の芸術作品への接近として、芸術の概念か

ら派生しているとき、それは図式であるし、

(エ)直観による判断だったり、概念に一致するために直観から出発しているとき、それは象徴である。

(オ)図式と象徴は抽象であつて、普遍的なものでも、個別的なものでもない。それらは普遍的概念と個別的芸術作品を仲立ちするものである。》

これで少しは見通しがよくなったのではないでしょうか。私は(ア)から(オ)のように、一つの文章を複数の文章に書き分けることを「分解」と呼び、傍線や四角などによる強調の付加を「補正」と呼びます。(ここにはありませんが、「」による語句や文章の追加も「補正」に含めます。)

さて「諸部分」とは何でしょうか。「図式と象徴」と言い換えられていることから推して、それが先の聖母子像を凝視する批評家が見出した「諸要素」と同じであることは間違いありません。しかしそれが「何」であるのかを、またヴェントウーリは説明していません。あの聖母子像の前に立つ批評家がこの像に読み取ったとされる一連の「要素」は、一体どんな働きをするのでしょうか。その働きについて右の引用箇所は何を告げているのでしょうか。

引用した箇所は、いまから示すように、ヴェントウーリの批評概念が「包摂行為」として構想されたこと、あの諸要素が包摂という「論理的な営み」に組み込まれたものであること、したがって彼の諸要素が純然たる歴史的所産に尽きない「論理的な何か」であったことを告知しています。

判断の構造に対して敏感でありたいものです。まず(ア)の「個々の芸術家のイメージーション」のくだりは、「個々の(singolo)」という字句が示すとおり、論理的には「個別」に相当します。他方、「芸術の普遍(universale)」は「ある芸術作品の統一」のことですが、それは論理的には文字どおり「普遍」に相当します。

私は、ヴェントウーリから引用した右のくだりが、「個別と普遍」の二極によって

論理的に構築されていることを重視します。(以上が四角で囲った部分の説明)。

問題はこの「普遍」とこの「個別」の関係です。現実的に見れば、「個々の芸術家のイメージーション」という「部分」は、「芸術作品の統一」という「全体」へと、「完成(化)」されている、とされます。物理的には、あるいは形而上学的にはそのようなでしょう。

しかし論理的に見れば、この事態は別様の理解を要求します。すなわち、「個々の芸術家のイメージーション」という「個別」が、「芸術作品の統一」という「普遍」へと、「包摂」されるのです。もとよりヴェントウーリは包摂という言葉を使っていますが、しかし末尾の文章(才)は、彼の念頭にあったのが紛れもなく「包摂の概念」であったことを決定的に証拠立てています。すなわち

〔引用⑬〕

「図式と象徴は抽象であって、普遍的なものでも、個別的なものでもない。それらは普遍的概念と個別的芸術作品を仲立ちするもの (mediation) である。」

くどいようですが判断の構造に敏感でありたいものです。「仲立ちするもの (mediation)」という言葉が意味深長です。

「個別」つまり個々の作家のイメージーションを芸術の「普遍」に一致させるのに、批評家はどうしても媒介を必要とする。批評家は「個別」と「普遍」を一致させなければならないのですが、当の「個別」と当の「普遍」だけではそれができないのです。

そもそも人間には、本質的に性格を異にする二つの表象を直接的に一致させるという芸当ができません。人間に可能なのは、ただかたかた媒介者を立てること、そしてその媒介者が一方で個別に、他方で普遍に一致し、その限りで「普遍と個別は一致する」と判断することだけなのです。

直前の引用の意味するところは、聖母子像を見つめる批評家が見出した二連の

諸要素、つまり「図式と象徴(背景の色、室内/室外、背景との離接、閉鎖空間/開放空間、指向対象、階層性の有無、静止/運動、彫塑性/明暗性、抽象/写真、神性/母性など)」が、まさに、前段の意味での「個別」と「普遍」の媒介者(仲立ちするもの)だということです。その意味で、これらの諸要素は、一方ではすでに見たように歴史的存在でありつつも、他方では歴史的な「論理的存在」なのです。

(b) 歴史的なものの非歴史性

ちなみにこういう事実があります。ヴェントウーリも言うように、確かに私(作者・批評家)は自らの歴史的に規定された趣味に即して要素を選択します。しかし「こと」「判断」に関する限り、選択した要素に基づいて私が行う「判断」は、他人(他の主観)も理解し得る判断です。(この場合、理解とは賛同を意味せず、そこに合理性を認めるといふ程の意味にとつて頂きたい。「賛否は別として、あなたがそう判断することはよく理解できます」と)。

さてこのような合理性の空間において、例の諸要素(背景の色、室内性、室外性、背景との離接、閉鎖空間、開放空間、指向対象、階層性、静止、運動、彫塑性、明暗性、抽象性、写真性、神性、母性など)は、どれをとつてもある作者固有ではなく、ある批評家固有でもありません。なぜなら、他の歴史性を背負った他の作者や批評家も、それを「理解」するからです(歴史的諸要素の没歴史性の部分)。

しかし、「没歴史的」側面があるからと言って、これら諸要素を「作品」と同じレベルでの「普遍」と看做すこともできません。なぜなら、これら諸要素はその作品固有(その普遍固有)とも言えないからです。なぜなら、いま掲げたすべての要素は、どれをとつても、「絶対に他の作品のなかに見出せない」とまでは言い切れないからです。どの要素も特権的にその作品に(その普遍に)属している訳ではないのです(諸要素の非普遍性の部分)。

まさにその意味でこれら諸要素はある中間性を帯びています。あの批評家が聖母子像に見た一連の諸要素（背景の色、室内／室外、背景との離接、閉鎖空間／開放空間、指向対象、階層性の有無、静止／運動、彫塑性／明暗性、抽象／写実、神性／母性など）には、「歴史的性格に還元できない没歴史的部分」と、「論理的普遍的性格に還元できない歴史的部分」の両方が備わっているのです。

ヴェントゥーリによれば、美術史学は芸術作品に関わる判断の歴史の学他に他なりません。しかし、この判断の総体が美術史「学」として総括されることの理由を、歴史そのものに求めることができるでしょうか。この判断の総体が一つの「学」として成立することの理由を、果たして歴史そのものに求めることができるでしょうか。そうではなく、むしろ判断の構造それ自体のなかに、とりわけ包摂という論理的作用それ自体のなかに、美術史的判断の非歴史的契機が存在するのではないか。美術史的判断の非歴史的な生い立ちこそが、美術「史」学を美術史「学」にしているのではないか。

(c) カントの「第三者」

「個別と普遍の媒介者」と聞いて、カントの「図式論(Schematismus)」を連想しなかった人は、それ相応の非難を免れないでしょう。というのも、カントの図式論こそ個別と普遍の「仲立ち」理論の濫觴だからです。『純粹理性批判』(1781)の「判断力の超越論的理論」の第一章「純粹悟性の図式性」の冒頭は、おそらく個別と普遍の媒介に関する哲学史上もつとも有名な叙述です。カントはこう切り出すのです。

〔引用⑭〕

「ある対象を一つの概念の下に包摂する(Subsumtion)場合、つねにその対象の表象と概念は同種のものでなければならぬ。すなわち概念は、その下に包摂される対象の表象するものを含んでいなければならない。」

「皿」や「犬」のような経験的概念では、この同種性をめぐってとくに困難は発生しません。犬の概念のなかには犬の直観が、皿の概念のなかには皿の直観が組み込まれているからです。しかし経験の可能性の条件に関わる特異な概念、すなわち純粹悟性概念ではそのようなことが起らない。そこでカントは次のように問い、次のように答えるのです。

（問い）「純粹悟性概念は、経験的直観と全く種類を異にしており、どのような直観のなかにもそれを見出すことができない。では、経験的直観を純粹悟性概念の下に包摂することが、どうして可能なのだろうか。カテゴリーを現象に適用することがどうして可能なのだろうか。」

（答え）「明らかに、一方ではカテゴリーと同種性を持ち、他方では現象と同種性を持ち、しかも現象へのカテゴリーの適用を可能にするような第三の何か(Das Dritte)がなければならぬ。媒介作用をなす (Kernmittelnde)この表象は純粹でなければならず、また、一方で知性的で他方では感性的でなければならぬ。それが超越論的図式(transzendentaler Schematismus)なのである。」

カントの「超越論的図式」は、現象という個別とカテゴリーという普遍の間の媒介項です。媒介項であるという意味において、それは一方で「個別」に似ており、他方では「普遍」に似ています。

しかしそうだとすれば、我々がヴェントゥーリについて次のように主張することを妨げるものではありません。ヴェントゥーリの批評理論は一個の包摂理論であると。

なぜなら彼は、「個々の芸術家のイメージーション」という第一者すなわち個別

と「作品統一」という第二者すなわち普遍」の中間に、「諸要素」という名の第三者を置き、第一者と第二者を「仲介」し両者の一致を司る働き、すなわち「包摂」の働きを、まさにこの第三者に委ねているからです。

これで私は本節の目的をほぼ達成しました。そもそも、ヴェントウーリが『美術批評史』で企てたのは、「批評」概念によって「美術史学」を基礎づけることでした。ところが彼は、①美術史的判断を批評(的判断)と見做し、そうすることによって、②美術史的判断の中に包摂(仲立ち)の契機を見つけ出し、③さらにこの「仲立ち」自体の歴史性によって美術史的判断の歴史性を説明したのでした。(私がここで実際に確認し得たのは①と②だけでしたが。)ヴェントウーリの批評理論の中核は「包摂」によって占められているのです。

批評という乳母は、美術史学を「包摂理論」として育て上げようとしたのです。しかし批評には、美術史学だけではなく、修復理論に対しても乳母として振舞った形跡が認められました(第一節、シエドラー＝ザウプ)。そうだとすれば、まさに類推によって、「批評」はブランディ以降の修復理論を一個の「包摂理論」として育て上げた、という解釈の可能性がここに浮上することでしょう。

しかしまさにこの可能性の確認が本節における私の目的だったのでから、先に述べたように、本節での私の目的はその限りでは達成されたと考えることができるのです。

(d) クローチェへのオマージュ

言い残したことがあります。ヴェントウーリの『美術批評史』には、引用②として引いた箇所よりも前に、それに酷似する、やはり包摂を論じるとおぼしい次のくだりがあります。これら二つの引用箇所の正しい識別は、ヴェントウーリ批評理論の理解の試金石かもしれません。

ここでも先ほどと同様に、「引用」とその「分解と補正」を併置します。

「引用⑤ 『美術批評史』辻茂訳、みすず書房、16ページ」

「では批評家がこの図式や象徴は、何によってこの聖母子像のなかで正当化されるのだろうか。芸術の普遍的概念が自ら図式や象徴を正当化するのではない。図式や象徴は、芸術作品の諸要素についての批評家自身の感じ方、さらにこれら諸要素について芸術家自身が持っていた感じ方、および両者の関係という点から作品の内部で正当化されるのである。批評家は、ある図式には共感を抱き、他の図式には反感を抱くであろう。」(中略)

「しかし徐々に、優れている点、劣っている点、光、陰が、批評家のイメージネーションの中で調和を見出す。そして調和が見出されたとき、彼は、その絵が芸術作品であることを認識し、批評的判断は完成する。しかしそれ以前の過程にとどまる限り、彼は趣味の世界のなかにまだ閉じ込められているのである。」

(右の引用箇所の金田による分解と補正)

《(ア)では批評家がこの図式や象徴は、何によってこの聖母子像のなかで正当化されるのだろうか。

(イ) 芸術の普遍的概念が自ら図式や象徴を正当化するのではない。図式や象徴は、芸術作品の諸要素についての批評家自身の感じ方、さらにこれら諸要素について芸術家自身が持っていた感じ方、および両者の関係という点から作品の内部で正当化されるのである。

(ウ) 批評家は、ある図式には共感を抱き、他の図式には反感を抱くであろう。

しかし徐々に、優れている点、劣っている点、光、陰が、批評家のイメージネーションの中で調和を見出す。そして調和が見出されたとき、彼は、その絵が芸術作品であることを認識し、批評的判断は完成する。しかしそれ以前の過程にとどまる限り、彼は趣味の世界のなかにまだ閉じ込められているのである。》

引用②と引用⑤の違いがお分かりでしょうか。ヴェントゥーリはこの引用⑤でいったい何を言っているのでしょうか。

引用⑤を見てこう主張する人がいるかもしれません。一方に「芸術の普遍的概念」（つまり普遍）があり、他方に「図式や象徴」（つまり個別！）があるとヴェントゥーリは考えていて、この個別がこの普遍に包摂されることを指して、彼は「作品の中の、図式や象徴の」正当化と呼んでいるのだ、と。ところが同じ引用⑤には、「図式や象徴は、芸術作品の諸要素についての批評家自身の感じ方さらにこれら諸要素について芸術家自身が持っていた感じ方、および両者の関係という点から「作品の内部で」正当化される」とあるから、正当化という名の「包摂」を司る媒介項は、まさに批評家の感じ方、共感、反感に置かれているのだ、と。

しかしこれは誤読です。もちろん、「感じ方、共感、反感」を媒介項として立てるのがいけないというわけではありません。そのような主観的変数の介入は起こりうることであって、それを非とするのは当たりません。

間違いは「図式や象徴」の位置づけにあります。先の引用④では「図式と象徴」は媒介項（第三項）として語られていたではありませんか。その舌の根も乾かぬうちに、今度はそれに「個別（第一項）」の役割を押し付けるのはいくらなんでも無理というものです。そもそもヴェントゥーリの包摂理論の構図はこうでした（左図）。

普遍（作品統一）↑ 媒介項（図式と象徴）↑ 個別（作家のイメージーション）

ヴェントゥーリは判断の「分析的契機(momento analitico)」という言い方をし、それをこう説明しています。「批評家が図式や象徴に携わっている限り、判断はまだ終わっていない。彼はまた作品の再構成過程にあると言わなければならな

い。すなわち彼は批評の分析的契機の内にいる。」だがこの分析的契機に当たるのはこの図の下半分（媒介項と個別）でしょう。批評家がまずしなければならないのは、その作品の要素分析なのです。

だが「分析的契機」は総合的契機に移行しなければなりません。ヴェントゥーリはこの過程を、引用⑤のなかで「正当化(ustificare)」の概念を使って説明するのですが、この「正当化」は、普遍への個別の包摂ではなく（つまり右のダイアグラムの「↑と↑」ではなく、その後半、すなわち上の方の「↑」だけを言っています。ヴェントゥーリの言う「正当化」とは、「普遍」に照らして「個別」を正当化するという意味ではなく、「普遍」に照らして「媒介項」を正当化するの謂いであり、それは引用②とは別の話題なのです。

ヴェントゥーリがここでわざわざ「普遍と媒介項（諸要素）」の関係に触れたのは、クローチエの二律背反を意識してのことかもしれません。実際、クローチエは例の二律背反を、作品の「諸要素」の意義を絶対視する定立と、作品の「統一（普遍）」の意義を絶対視する反定立の対立として描き出していました。クローチエのこの対立に対応するのは、ヴェントゥーリでは包摂理論の「後半」なのです。

さて、今の議論と直接の関連はありませんが、気になるので一言触れます。かつてみずす書房から出たヴェントゥーリの *Storia della Critica d'arte* (1945, 1948) の日本語訳『美術批評史』(辻茂訳, 1971) を見る、*momento analitico* が「分析的瞬間」と翻訳されていますが、これで本当に正しいのでしょうか。ヴェントゥーリの議論にはとくに時間的な要素が含まれてはいないように見えるので、私はそれをここでは「分析的契機」と訳しておきました。（ブランドイが使う *momento* という言葉については後で触れます。）

議論を閉じるに当たり、聖母子像を凝視するあの批評家に別れの言葉を贈ります。

「右の議論から分かるとおり、君が聖母子像に見て取った要素、たとえば背景色とか、開放空間とか、静止性とか、明暗性とか、写実性とか、神性とかといったものもろの要素は、実は、個別（作家のイメージーション）を普遍（芸術作品）に包摂するための、カントの意味での図式だったのさ。それは個別を普遍に落とし込むための〈包摂装置〉なんだよ、と。」

構造篇

【第二章】 修復 —— 原理と反原理 ——

「芸術作品」と聞けば、誰しも無意識のうちに「完備した芸術作品」のことを思い浮かべます。ヴェントウーリを扱った前章第二節でも、私は当然のように「完備した芸術作品」を念頭において論を進めたのであって、一度たりともそれ以外の芸術作品に言及してはいません。

しかし修復を扱う本稿第二章以降では、「芸術作品」という言葉は意味の拡張を免れません。私はこの言葉を、「完備した芸術作品」だけではなく、「完備しない芸術作品」も含めて使用します。その理由は修復の一般通念からとりあえず明らかであつて、そもそも修復とは、完備していない芸術作品、すなわち破損し、汚損し、変形し、変質し、断片化し、経年変化した芸術作品を、ふたたびその完備した状態に復帰させる作業を謂うからです。

話を本来の流れに戻しましょう。前章第二節の冒頭で指摘したように、二十世紀前半、「批評」は一方で「美術史学」を基礎づけながら、他方では「修復理論」を基礎づけるという二面的な挙動を示していました。そこでまず私は、批評概念による美術史学の基礎づけ過程を精査したうえで（ヴェントウーリ）、類推によつて、今度は「批評概念による修復理論の基礎づけ過程」を解明すると約束したのでした（前章第二節冒頭）。

さてそのヴェントウーリが『美術批評史』で試みたのは、「批評概念による美術史学の基礎づけ」であり、その核心を私は彼の「包摂の理論」なかに見ています

（前章第二節）。もちろん私が扱えたのは美術史学の全体には程遠く、単にこの学を構成する「判断」の次元を垣間見たに過ぎませんが、しかしそれは致命的な欠陥ではありません。なぜなら、ヴェントウーリの批評概念による美術史学の基礎づけと、ブランディ以降の修復理論の基礎づけの共通点を、私は判断の中核としての「包摂構造」そのものに見るからです。

本稿第二章以降における私の課題は、ブランディの一九六三年の著作『修復の理論』の内部に、ヴェントウーリ型の「包摂の理論」を発見することです。すなわち、ブランディの修復理論のなかに、「個別と普遍と媒介項からなるマトリックス（母型）」の存在を確認することが私の課題なのです。

〔序に代えて（原理と反原理）〕

本論に入る前に、あらかじめ確認しておくべき重要な事項があります。ブランドイの『修復の理論』第一章の段落七には、看過できない命題が含まれています。そこには、「芸術の原理と修復の原理は同一である」と読める文言が書きこまれているのですが、私の先の発言に照らしてこれはまずいのではないのでしょうか。まず『修復の理論』第一章段落七の関係箇所を挙げます。

〔引用① 『修復の理論』第一章段落七冒頭〕

「芸術作品に対する人の振る舞いが、芸術作品を芸術作品として認知すること (riconoscimento)、およびそこから派生するその芸術的価値の判定と緊密に結びついているように、修復的操作という性質もまた、芸術作品を芸術作品として認知することを基準として決定される。」

(この引用箇所の金田による分解と補正)

《(ア) 芸術作品に対する人の振る舞いが、(芸術作品を芸術作品として認知すること (riconoscimento, recognition, Erkennen))、およびそこから派生するその芸術的価値の判定と緊密に結びついているように(anche)

(イ) 修復的操作という性質もまた、芸術作品を芸術作品として認知することを基準として決定される。》

まず、引用文に二度にわたって登場する表現、「芸術作品を芸術作品として認知すること (riconoscimento del opera d' arte come opera d' arte)」という表現は、『修復の理論』でいわば「原理」の役割を果たす重要な概念です。ただ、それが原理であること、またその原理の内容を説明することは、ここではまだ無理なので、詳しい説明は後述に委ねます。いまはむしろ、この表現の最重要出現箇所を確認

することが大事です。それは『修復の理論』第一章の段落二であり、この文章が持つ理論的重要性に鑑み、私はその全体を引用します。(このでも「分解」を添付し、「分解」にはブランドイが書き落とした箇所を補正的に追加します。読者にとって最大の障害となる「芸術作品として認知する」という表現は四角で囲みます。)

〔引用② 『修復の理論』第一章段落二〕

「そうだとすると、次のことは明白である。すなわち、芸術作品という名前を持つ人間の行為の生産物が芸術作品なのは、それが意識において芸術作品として認知されるからだ、と。この認知作用は二つの意味合いで独特の認知作用である。すなわち、一方で、この認知作用は、繰り返し、つねに新たに、各個人によって行われなければならないが、他方、それぞれの個人にそれをしてもらう以外に、この認知作用の進行はあり得ないということである。この認知作用によって芸術作品と見做される人間活動の生産物もまた、我々の眼の前に明瞭に存在している。だから、もし仮に、人間の意識がそれを芸術作品として認知せず、その認知作用において他のすべての生産物との連関から切り離すことをしないなら、当然のように、芸術作品という生産物もまた、人間が制作した生産物のなかに、一般的な形で埋没していたことだろう。このことが紛れもなく、芸術作品の特異性である。すなわち、芸術作品において重要なものは、芸術作品の本質や、それが生成される創造過程ではない。そうではなく、世界に到来し、世界の一部となり、なによりも個人の世界の一部分となるからこそ、人は芸術作品と向き合うのである。この特異性は人が採る哲学的前提には左右されない。むしろ、この特異性はこうした前提と独立に説明されなければならない、それは芸術を人間の精神性 (spiritualità) の生産物と位置づけてこそ可能なのである。」

(この引用箇所の金田による分解と補正)

《(ア) そうだとすると、次のことは直ちに明白である。すなわち、芸術作品という名前を持つ人間行為の生産物が芸術作品なのは、それが意識において芸術作品と

して認知されるからだ」と。

(イ) この認知作用は二つの意味合いで独特の認知作用である。すなわち、一方で、「生産物を芸術作品として認知する」この認知作用は、繰り返し、つねに新たに、各個人によって行われなければならないが、他方、それぞれの個人にそれをしてもらおう以外に、「生産物を芸術作品として認知する」この認知作用の進行はあり得ないということである。

(ウ) 「ところで」この認知作用によつて「芸術作品」と見做される人間活動の生産物もまた、「芸術作品以外の対象と同じく」我々の眼の前に明瞭に存在している。だから、もし仮に、人間の意識がそれを芸術作品として認知せず、その認知作用において他のすべての生産物との連関から切り離すことをしないなら、当然のように、芸術作品という生産物もまた、人間が制作した「もろもろの」生産物のなかに、一般的な形で埋没していたことだろう。

(エ) この「芸術作品として認知されるという」ことが、紛れもなく、芸術作品の特異性である。すなわち、芸術作品において重要なのは、芸術作品の本質や、それが生成される創造過程ではない。そうではなく、世界に到来し、世界の一部となり、なによりも個人の世界の一部となるからこそ、人は芸術作品と向き合うのである。この特異性は人が採る哲学的前提に左右されない。むしろ、この特異性はこうした「哲学的」前提と独立に説明されなければならない。それは芸術を人間の精神性(spirituality)の生産物と位置づけてこそ可能なのである。》

まず、(引用②ではなく)冒頭の引用①の前半(すなわち段落七の冒頭の前半)をご覧下さい。その、「芸術作品に対する人の振る舞い」は、「芸術作品を芸術作品として認知すること」およびそこから派生するその芸術的価値の判定と緊密に結びついている」という文言は、ブランディにおいて、「芸術作品を芸術作品として認知すること」が芸術の原理であることを意味しています。

しかし引用①の後半はどうなっているでしょうか。「修復的操作という性質が、

「芸術作品を芸術作品として認知すること」を基準として決定されるという発言は、ブランディにおいて、「芸術作品を芸術作品として認知すること」が修復の原理でもあることを意味しています。

そうだとすると、引用①でブランディは事実上、「芸術の原理と修復の原理は同一である」と発言していることになりました。

しかしブランディのこの発言は、本稿『物質の批評可能性』の理論的前提を根底から切り崩すことにならないでしょうか。なぜなら、私は本稿第一章第一節の(2)の冒頭で、「修復固有の学問の必要性が意識されるのは、修復行為が創作行為の模倣でないと認識されるときに限る」と言い切ったからです。私は正確にはこう言っています。

「修復行為が制作行為の模倣に過ぎないのなら、修復に特化した学問など端から必要ありません。なぜなら、修復の学を求める人には、代わりに「芸術の学」を与えておけば済むからです。芸術修復固有の学問の必要性が意識されるのは、芸術修復行為が芸術創作行為の模倣でないと認識されたときに限ります」と。

私のこの発言は、「修復固有の学問が成立するのは、修復の原理と芸術の原理が異なるときだけだ」という内容を含んでいます。ところが段落七でブランディは明確に、「芸術の原理と修復の原理は同一である」と言っているではありませんか(ようにのくだり)。しかし、「修復と芸術の原理は異なる」という私の前提のもとで、「修復と芸術の原理は同一である」という前提に立つブランディの理論を議論するのは筋の通らない話です。私はどこかで錯誤を犯したのでしょうか。

この混乱の原因は「素材(material)」の存在にあります。芸術創造の理論であるうと、芸術鑑賞の理論であろうと、一般に芸術理論は「素材」の問題を表立って扱わないか、扱っても副次的な扱いにとどめるのが通例です。

しかしそもそも素材を話題にしない修復理論など、あり得るものでしょうか。

芸術理論が不可視とする（もしくは隠蔽、抑圧、削除する）素材の存在こそが、修復理論をして芸術論と異なる学問ならしめている当のものではないでしょうか。

たしかに『修復の理論』第一章段落七冒頭のあの文言は（引用①）、芸術理論と修復理論の共原理性（原理の共有）を宣言しています。しかしそれにも拘らず、ブランドイの芸術修復理論の特徴は、素材という契機にも一種の「原理性」を認める点にあるのです。すなわち、ブランドイの『修復の理論』は、素材という、「裏の」、「第二の」、「反対の」原理を内蔵する理論なのであって、その第二章「芸術作品の素材」と第三章「芸術作品の潜在的統一」はまさにこの「裏」の主題に捧げられている、と言っても過言ではありません。

これから先の論述において、私は前述の段落二（引用②）が提示する公然たる「原理」と対比的に、素材の側の非公然の原理を「反原理」と呼ぶことがあることを、ここであらかじめお断りしておきます。

このあたりの事情を、後の議論を先取りしつつ（証明抜きで）説明すれば、次のように要約できるかもしれません。

修復の理論は不可避免的に「三元論」である。それは、「認知という原理」と「素材」という「反原理」から成る「三元論」であり、まさにその意味で芸術理論と修復理論は原理を異にしているのだ、と。

〔第一節〕ブランディの哲学的文章作法

『修復の理論』のなかで理論的にもっとも重要度の高い、すでに引用済みのあの第一章段落二（引用②）の分析で、考察を開始しましょう。一見したところ、段落三はブランディの「哲学的道具箱」といった外観を呈しており、読者はブランディの本格的考察への期待に胸を膨らませる、といった塩梅です。実際、この段落三はブランディの哲学的方法（あるいは哲学的文章作法）の特徴をよく表しています。

(a) 難解ということ

それにしても『修復の理論』は読みにくい文章です。超難解と言っても過言ではありません。しかし一口に「難解」と言っても、「深遠で難解」と「不出来で難解」くらいは区別した方がよいかも知れません。

ブランディから後者の例（不出来で難解）を挙げます。それは彼の哲学的方法に関わっています。

私の知る限りでは、ブランディは複数の哲学者から強い影響を受けています。まずイマヌエル・カントとゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリッヒ・ヘーゲルの影響は歴然としています。また後述するように、やや意外かもしれませんが、「素材問題」との関連で古代ギリシアの哲学者プロティノスは外すことができません。また十九世紀末から二十世紀前半については、エドムント・フッサール、マルティン・ハイデッガー、ジャンポール・サルトル、メルロー・ポンティ、そしてベネデット・クローチエが、ブランディの読書圏に含まれていたことが確認されています。なお彼は七十年代以降、いわゆる「記号論 (Semiotica)」に傾斜したと伝えられています。『修復の理論』の執筆時期から外れるので、本稿はこちらの方面の文献は扱いません。

哲学への関与がブランディの文体を難解にしている、などという単純な話ではありません。一般に哲学的能力は、哲学的直観と哲学的思考と哲学的表現の三能

力によって構成される、と考えることができます。しかし、私がいま最後に置いたことが端無くも物語っているように、とかく「表現」は「直観」や「思考」に比べて副次的と見做されがちです。ところが表現は、自らの哲学的主張に正当性を担保するという大切な作業です。分かりやすく言えば、哲学的表現は、自分が哲学的に正しいことを語っているということを、相手（読者）にどうやって納得させるかという問題に、実は深く関わっています。表現とは「説得の技法」のことなのです。

だがブランディの文体を難解にしているのは、彼の説得の技法ではなく、説得の無技法（説得の技法を欠いていること）でもありません。その文章を読みづらくしているのは、哲学的な説得技法を採用したにも拘らず、彼がそのこと、つまり技法使用の事実と、使用された技法の内容を読者に告知することを怠った点にあります。ある箇所に取り組む読者は、使われている哲学的技法さえ分かれば、いま自分が読んでいる部分が全体の中で担っている理論的役割を推定することができますが、その告知がなければそれを推定できません。この点、ブランディははなはだ不親切です。そして彼の文章表現は、「不親切」ゆえに読者をはなはだしく困惑させるという意味で、哲学的に「不出来」かつ結果的に「難解」なのです。

この場合、なんらかの補助線が与えられなければ、読者がテキストの迷路のなかで迷子になる可能性は非常に高いと思われます。しかしブランディは補助線を示しません。私は実は、ここに補助線の役割を果たすべき哲学者は、エドムント・フッサール (Edmund Husserl) であると踏んでおり、その意味で、いまから私の行なう「段落三」の分析もフッサールの哲学的思考に影響されていることを否定しません。しかしそうは言っても、なにしろブランディ自身がここで彼の名前を引かないのですから、私もいまはフッサールへの言及を躊躇せざるを得ないのです。私

が公然とフッサールに言及するのは、本稿も第六章に入ってからのことです。

(b) ブラックボックス

段落三に取り組みましょう。私は「序に代えて」のなかで長きを厭わず段落三を全面引用しましたが、その第一の理由はもちろん、この段落三が『修復の理論』きつての重要箇所だという点にありました。

しかし長い引用にはもう一つ理由があつて、それは、この箇所が『修復の理論』の特異な論述構造が自らを露呈しているからです。後の議論を先取りして言えば、段落三は（不親切だけではなく）ある構造的な理由のためにも難解なのであり、したがつてその難解さを丁寧に分析することによって、逆に段落三の、そして『修復の理論』全体の論述構造が露となるのです。ちなみに構造的困難とは、「芸術作品として認知する(riconoscimento del opera d' arte come opera d' arte)」という表現に起因する構造的困難です。

段落三にはこういうくだりがあります。「人が人間行為の生産物に芸術作品という名前を与えるのは、人がそれを芸術作品として認知するからである」。まあ分かるような、分からぬような、論旨の汲みにくい文章ですが、もし仮にそれを、「芸術作品という」命名は、(芸術作品という)認知を前提とする」という意味に取つてよければ、それは少なくとも理解不能ではありません。ちょうど、ある動物を「イヌ」と呼ぶのは、それを「イヌ」として認知するからである、という文章が理解不能でないように。

さらに『修復の理論』のすこし先にはこんな文章もあります(段落六)。「この点が明らかになった以上、そこから次の指導命題が出てきて不思議ではない。すなわち、修復的な手続きも含めて、芸術作品に対する一切の行いは、芸術作品が芸術作品として認知されているか否か、という点に左右される」と。「この文章もまたけつして理解不能ではありません。ちょうど、イヌを可愛がる行為は、それをイヌとして認知するか否かによって左右される、という文章が理解不能でないように。

しかしブランディがこんな益体もない議論に時間を費やしているとは思えません

ん。それどころか、ブランディの論調から推して、「芸術作品として認知する」ところが、彼の修復理論の根幹、すなわち「原理」をなすらしいことは容易に見当がつくのです。

ところが、「芸術作品として認知する」に出てくる肝心の「芸術作品」なるものが、一向に説明されないのはどうしたことでしょうか。『修復の理論』のどこを見ても、「芸術作品」の説明は見えてきません。しかしそうだとすると、「芸術作品として認知する」という表現の説明も見えない道理です。結局、『修復の理論』では原理の内容と形式が明示されない。

これもブランディの「不親切」でしょうか。しかし不親切であろうがなかろうが、原理的概念を説明抜きで使用されては、読者はたまったものではありません。(私を含めて)ブランディのかなり多くの読者が彼の議論をフォローできず、一度は読書の継続を断念したことがあるのではないのでしょうか。

ブランディのやり方に腹を立てて、『修復の理論』の読書を中断するのもひとつの選択です。しかしそれをこらえて読書を継続しようとする誠実な読者に対し、私は一つの「提案」を示したい。

提案はこうです。たしかに、「芸術作品として認知する」という件の表現の意味は説明されないかもしれませんが。しかし、たとえ説明されないにせよ、この表現を使つて修復のさまざまな契機が定義され説明され、またさまざまな理論的局面がそれによって描写されるのなら、そのときその表現はブラックボックスとして機能してはいないでしょうか。ブラックボックスとは、ある資料によれば(Wikipedia)、「電子回路などで、入力とそれに対応する出力のみが明らかで、内部の過程が明らかでない、または明らかにしなくとも構わない装置」とあります。この概念を哲学的テキストに転用してブラックボックスを、「ある概念または言葉であつて、自らの内実(意味)を隠しつつ、しかし他を巧みに説明し、またそうすることによって理論全体の構造を明るみに出し、さらにその結果として、当の

概念または言葉の内実（意味）を最終的に浮き彫りにする、そのような理論的装置」として理解するのなら、ブランディはまさに「芸術作品として認知する」をブラックボックスとする形で彼の修復理論を仕立てた、と考えることができるのではないでしょうか。

またそのように考えてこそ、「芸術作品として認知する」の内実（意味）が説明されないということ、しかし、説明されないにも拘らず、この概念を使ってブランディが最終的には修復理論の構築に成功すること、この二つの事柄が整目的に理解できるのではないのでしょうか。未知のものを未知のまま駆使することで、他の未知のものが既知となり、そのことを通じて、最初の未知のものが既知となっていく、という循環。

ブラックボックスを使って文章を（したがって考察自体を）循環的に構成するこのやり方を、私は「ブランディの第一の文章作法」と呼びます。

ちなみに、『修復の理論』においてブランディは「二つの文章作法」を駆使しています。それらを説明することがこの第二章の目的でもあるのですが、それをあらかじめ明示しておけば理解の負担も軽減されましょう。すなわち

「第一の文章作法」 ブランディは「ブラックボックス」を使って文章を構成している。

「第二の文章作法」 執筆に当たって筆者ブランディは読者の「無知」を擬態している。

これら二つの「文章作法」を操りながら、ブランディは、原理の視点からの言説のなかに、「反原理（素材）」の視点からの言説を混入させ、論の進行とともに後者の比重を増加させていくのです。私は、ブランディの文章の難解さの原因が、曲芸的とも言うべきこの文章作法にあると睨んでいます。（でもいったい誰が、曲芸拔きの普通の文体で、「物質」についてなど語り得まじょうか？）

(c) 明視と擬態

私はいまから段落三（引用②）の内容について語ります。いや正確に表現しましょう。私はいまから段落三の内容について二通りの仕方です。すなわち、一方では、まだ『修復の理論』の段落一・二・三しか読んでない人間として語り、他方では、すでに『修復の理論』の末尾まで読み終えた読者として語るのです。

唐突ですが、段落三（引用②）の要旨を「箇条書き」にすることができるといいます。実を言うと、それを箇条書きにするのはさほど難しくありません。そして奇妙に響くかもしれませんが、ブランディの段落三の文章を箇条書きにするのが易しいのは、ブランディの文章そのものが箇条書き的に書かれているからです。（ア）から（エ）までの主要部分を抜き書きすれば、段落三の要旨はすぐにごうまどめることができます。

（ア）芸術作品という名を持つ人間行為の生産物が芸術作品なのは、それが意識において芸術作品として認知されるからである。

（イ）芸術作品を芸術作品として認知する作用を担うのは個人である。

（ウ）芸術作品は、存在者として見れば、けっして特異な存在者ではない。

（エ）この認知によって世界に到来し、この認知によって世界の一部となり、なによりもこの認知によって個人の世界の一部となるからこそ、人は芸術作品と向き合う。（すなわち、芸術作品において重要なのは、芸術作品の本質や、それが生成される創造過程ではない。）

電文体では分かりにくいという声もありそうなので、それを「こなれた」形式

に書き換えてみましょう。多少の努力を払えば、ブランドイが「芸術作品として認知する」という形で示した修復の原理は、次のようにまとめることができます。

《「芸術作品として認知する」とは、個々の主観が、人間のある生産物を、意識において、繰り返して、つねに新たに、まさに芸術作品として、人間の他の生産物から切り離す、その操作を言う。この操作によって、芸術作品は世界に到来し、世界の一部となり、個人の世界の一部分となる》と。

しかしこれは定義の名に値しません。なぜなら、「芸術作品（として認知する）」の説明のなかに、「まさに芸術作品として」という形で「芸術作品」が入り込んでいるからです。このトートロジー性が「芸術作品として認知する」という原理のブラックボックス性と連動していることは、想像に難くありません。

さて本論はここからです。私は「文章」としての段落三に対してこういう疑問を持ちます。ブランドイはあの四つの項目（アイウエ）の各々、その繋がり、ならびにその全体を、果たして証明しているだろうか。証明が過大な要求だというのなら、説明でも構いません。ブランドイはそれを説明しているでしょうか。

いいえ、ブランドイは上記の四つの言明のどれをとっても、証明はおろか、説明さえしていません。彼は「言いつばなし」なのです。『修復の理論』のなかで彼は電文のように喋り続けるのです。しかし宗教者の説教ならいざしらず、『修復の理論』というのですから、理論家ブランドイはすべての命題について「理由」を示すべきではないでしょうか。たとえば、(ア)「芸術作品という名を持つ人間行為の生産物が芸術作品なのは、それが意識において芸術作品として認知されるからである」と発言するのはよいとして、彼は断定するのではなく、その次に来る文を「何故なら」で始めなければ本当はおかしいのです。

しかし敢えてブランドイを弁護するなら、次のように言うことができます。事の本質は、ブランドイがそのとき立っている「地点」(二)では『修復の理論』第

一章段落三が、ある特定のことは言えるが、別のあることは言えない地点だということにあります。換言すれば、彼が立っている「地点」は、四つの「個々の」命題は明視できても、その四つの命題の「根拠」と命題相互の「関係」までは明視できないような地点だ、ということにあります。発言はできても、証明や説明ができないのはそのためだ、ということ。

一般に、ブランドイを含めて哲学者が文章を書くとき、哲学者は文章を（公的には）前から後ろに向けて書きます。またそれに同調するようにして、哲学者は読者に対してそれを前から後ろに向けて読むことを（公的には）要請しています。しかし実をいえば、哲学者は、最初の部分を執筆するときさえ、すでに最後の結論を（圧倒的に）知っているものです。それを実感したければ、推理小説作者の真犯人に関する圧倒的な知識と、途中まで読み進んだ読者が犯人について持っている乏しい知識を比べてみればよろしい。ところが読者に対するマナーとして、そして読者に対する公正さとして、哲学者は、通例、その箇所を読んでいる読者の情報量に応じてしか、その場所では文章を綴らないものなのです。

しかしそれは、哲学者が「重の視点を持つことを意味します。哲学者は一方では、どの地点にしようが、結論とそれといたるまでの論理的経路の全体を、つねにすでに明視しています。しかし（少なくとも良心的な）哲学者は、書く存在として、読者がいまその地点で知らされている知識の枠のなかでしか、読者に向けてその箇所でものを書くことをしません。哲学者は読者の有限の明視を擬態するのです。

ブランドイは段落三の段階でも、いや実はそれ以外のどの地点でも、おそらく著作の全体を明視しています。しかし彼が(二)（第一章段落三）で自らに書くことを許したのは、論理的関係のあいまいなあの四つの個別命題だけだったので。この場所でブランドイは読者の有限の明視を真似ている。私の「ブランドイの第二の文章作法」という言い方はこの擬態を指しています。

〔第二節〕『修復の理論』第一章の構成

ブランディは『修復の理論』のすべての地点において、この書物の理論的な最終到達地点をあらかじめ熟知しています。他方、彼は個別の箇所においては読者と無知を共有するような身ぶりを取ります。すなわち筆者は読者の無知を擬態するのです。

さて議論が進むべき進路について「無知を擬態する」にも拘らず、ブランディが特定の方向に執筆を推進することができるのは何故でしょうか。それはもちろん彼がすでに全体を明視しているからです。すなわち彼は読者が知らない何かを知っていて、それが彼のペンを牽引するのです。ではブランディはあらかじめ、「何」を具体的に知っているのでしょうか。

(a) 反原理の言説

そもそも『修復の理論』第一章「修復の概念」を正しく理解するには、それを「前半」と「後半」に二分分割することが必要不可欠です。この場合、「前半」とは「冒頭から段落八まで」のことであり、「後半」とは、「段落八から最後の段落二十三まで」のことです。念のために表示します。

「第一章前半」↓「冒頭から段落八まで」

「第一章後半」↓「段落九から最後の段落二十三まで」

二分分割の理由として挙げることができるのは、前半には「素材」という言葉が姿を見せないのに、後半にはそれが頻出するという現象面での事実と、もう一つ、後半では前半と違って「素材」概念が顕在的かつ支配的に振舞っているという内容上の事実を挙げることができます。(なお、前半の段落八には「素材もかの原理によって左右される」という文言がありますが、これは素材に対する「原理」の圧倒的権能の説明なので、「原理」側の説明と解します。)

(b) 第一章後半の「素材論」

第一章の後半では、「素材」という言葉が顕在的に使用されています。それに対して第一章の前半では、「素材」の概念は(たとえ概念として機能していても)まだ読者の眼から隠されています。その存在は顕在的ではなく陰伏的であり、言説の表層に姿を見せていません。(前半の口調が「二面的」に響くとしたら、それはこの陰伏性が作用しているのかもしれない。)

そこで私は、まず第一章の「後半」を話題にし、それを手引きとしながら第一章の前半を解説する、という方針を取ります。そうする理由は、「顕在的なもの」は「陰伏的なもの」を明らかにするのに使えるが、その逆は難しいという論理的な事情によります。もう一つ、ブランディが「後半」を書き上げてから「前半」を書いただろうというクロノロジカルな理由を持ち出すことも不可能ではありませんが、この理由には推測の域を出ないという欠点があります。

暫時、第一章後半の「素材論」を話題にしましょう。「素材(material)」という言葉の第一章における出現状況は以下の通りです(同時にそれは第一章での「素材」のすべての出現箇所です。)(文中の「素材」に傍線を付すことをお許し下さい。

①『修復の理論』第一章段落九から。「たとえ芸術作品に使用価値が見いだされても(建築など)、この使用価値は独立に評価してはならず、飽くまでも芸術作品の素材的実体との関わりにおいて、また二つの原則的審級との繋がりにおいて理解すべきなのである。」

②『修復の理論』第二章段落十から。「すなわち、修復とは、芸術作品を芸術作品として認知するという方法的な時(momento)を、芸術作品の素材的特性と芸術作品の美的・歴史的の二極性のなかに持ち込むこと、しかも未来への芸術作品の仲介という観点の下で持ち込むことである」と。(momentoという言葉については第五章で、「方法

的な時」については第六章で考察します。）

③『修復の理論』第一章段落十二から。「この修復の実践の場合、明らかに、芸術作品の素材的実体が優先的地位を占める。なぜなら、像が形態をとるのは素材を通じてであるし、未来への像の仲介を保証し、そうすることによって人間の意識一般による像の知覚を保証するのも、この素材だからである。」

④『修復の理論』第一章段落十四から。「保存的命法はひたすら、像を可視的ならしめる素材的実体に関心づけられている。」

⑤『修復の理論』第一章段落十六から。「ここから第一公理が導かれる。すなわち、修復されるのは芸術作品の素材のみである。」

⑥『修復の理論』第一章段落十七から。「しかし、像の伝承をつかさどる素材的媒体というものは、付属品として像に従属するのではなく、それ自体が像の一部である。」

しかし第二章の後半と前半の差は、「素材」という話題が登場するかしないかの差だけではありません。段落九を境として論調が変わることが本質的です。端的に言えば、段落九を境として、後半では論の重心が原理から「素材」の方に移動している。すなわち後半では「反原理」の発言力が「原理」の発言力を上回るのです。

もちろんそうであればこそ、第一章の「前半」でブランディが「原理」の優位を、したがって「反原理」の劣位を、強調したことはかえって意義深いと言えましよう。

実際、前半における原理のこの「優位」が素材への優位を含むことは、段落8

(前半に属す)の言葉、「芸術作品を存立せしめる素材(materia)に眼差しを向けさせ、さらに、意識に取り込まれるに当たって芸術作品がとる二極性に眼差しを向けさせるのも、この認知作用である」から明らかです。すなわち「原理」こそが「素材」を可視的にするという意味で、「原理」は「素材(反原理)」に優位するのです。

さらにブランディがいわゆる唯物論者でないこと、少なくとも物質のみに権限を与える偏狭な唯物論者でなかったことは、段落三の「精神性(spiritualita)」という言葉を含むく dari からも確認できます。すなわち、「世界に到来し、世界の一部となり、なによりも個人の世界の一部となるからこそ、人は芸術作品と向き合うという」この特異性は、人がどんな哲学的前提を採るかに左右されない。むしろ、この特異性はこうした「哲学的」前提と独立に説明されなければならぬのであって、それは芸術を人間の精神性(spiritualita)の生産物と位置づけてこそ可能なのである」と、このく dari に限れば、ブランディは純粋な精神主義者にさえ見えません。

しかしそれにも拘らず、いやそうであればこそ、第一章後半であらわになる「すべてが原理に回収されるのではない」という事実は、やはり刮目に値します。実際、さきほど第一章「後半」から抜書きした六つの文章を見ると、「素材」は原理に服従するどころか、原理と拮抗するかの如き挙動を見せているではありませんか。

すなわち、①では「素材」の視点は「使用価値」の視点よりも上位に置かれ、②では「素材」に原理を制限する役割が割り振られ、③では「芸術作品の素材的実体」の優先性が高らかに謳われ、④では「像の可視性」が素材に依存することが確認され、⑤ではなんと、素材が修復操作を一身に引き受ける当のものであることが宣告され、最後の⑥で、素材は「像の伝承」という、我々と「未来の人間」を結びつける大役を果たすというのです。

ここは熟慮を要する地点です。ブランドイの哲学的修復理論では、たしかに「原理（認知）」に圧倒的な支配権が与えられてはいるのですが、それにも拘らず、修復において素材すなわち物質は裏の支配者として振舞っている。これはきわめてパラドキシカルな事態です。支配者がいるのに、別のところに別の有力者がいて、それが、公的には支配者の支配に服しているかのように装いつつ、実際には第一の支配者の統治を制限し、それを代行させるのです。この「まつろわぬ」第二の支配者の名が「素材」なのです。

(c) 第一章前半という擬態

すでに指摘したように、『修復の理論』の全体は哲学的には三元論的に構成されています。なぜなら、それは「認知という原理」と「素材という反原理」とによって構築されているからです。

さて先ほど見たように、「反原理」である「素材」は第一章後半では公然とその権力を行使しているように見えます。もちろんそれは「原理」の管理下にはあるのですが、それでも「反原理」の働きは読者にとって可視的ではありません。

ところが第一章前半は厄介です。実は前半にも「素材」は登場しているのですが、その挙動が非公然であるために、この反原理が文章を牽引する能力は不可視にとどまるのです。要するにこういうことです。

第一に、第二章前半には「素材（反原理）」が実は登場している。

第二に、ここでは素材は飽くまでも「原理（認知）」の圧倒的な権限に服す者として描き出される。そのため、

第三に、第二章がどの方向を目指してその論理を展開しているのか、その方向性がそこでは不透明になっている（なぜなら議論を牽引するのは実はその不透明な素材なのだから。）

いまからその不透明な事情を多少とも明らかにしましょう。そのために必要な作業は、第一章前半（とくに段落の四、五、八）において、ブランドイが素材（反原理）を認知（原理）という支配者の支配に服すものとして描き出している事実を確認すればよい筈です。（この分析によって、なぜこんなところにジョン・デューイや、潜在性というかたちでアリストテレスが事実上、顔を出すのか、その理由も知られるのです。）

(i) 段落四・五の「素材」について

『修復の理論』第一章の段落四と段落五には、唐突と言うべきか、プラグマテイズムとそこで中心的な役割を果たしたアメリカの哲学者ジョン・デューイ (John Dewey, 1859-1952) が登場します。

引用③ 『修復の理論』第一章段落四

「この場合、観念論的立場から立論することは適切ではない。だがそれと逆の立場、つまりプラグマテイズムの立場を採ろうとも、芸術作品にとって決定的なあのことすなわち芸術作品は芸術作品として認知されなければならないということに、変わりはない。」

引用④ 『修復の理論』第一章段落五

『デューイを引き合いにだすことができる。彼は芸術の性格を次のように明確に指摘している。『芸術作品が個人の経験を通じて生きている場合、その古さや状態とは独立に、芸術作品は現前し、けっして潜在的にとどまらぬ仕方である。一つの芸術作品であり得ている。芸術作品は、時間の破壊行為に曝されつつも、歳月の経過に抗って、羊皮紙、大理石、画布の一部分という仕方である。芸術作品としての同一性を温存する。だが、芸術作品は、美的経験のたびに、芸術作品として繰り返し創造されるのである。』この再

創造すなわち認知作用を欠くかぎり、芸術作品はただ潜在的に芸術作品であるにとどまる。そのとき、この芸術作品は、素材的に存立しているかぎりにおいて、実在している」としか言えない。実際、デューイも言うように、その場合、芸術作品は一片の羊皮紙、大理石、画布なのだから。」

それにしても、何故ここでデューイなのでしょう。右の材料だけでこの問いに答えるのは困難ですが、推測が許されるなら、ブランディをフッサールの現象学に傾倒させていた何かが、ここでは彼をプラグマティズムに引き寄せていたと考えるはどうでしょうか。

ブランディは「個々の主観」に重要な役割(後述、『修復の理論』第一章段落三)を認めましたが、彼がそれをデューイの言う「個人の経験」の中にも見た公算は高いでしょう。すなわち、私が先ほど『修復の理論』第一章段落三を要約した文章を持ち出せば、ブランディがそれとデューイの「経験」を同一視していた可能性は高い。

すなわち、ブランディは個々の主観にこういう役割を認めていました。《「芸術作品として認知する」とは、個々の主観が、人間のある生産物を、意識において、繰り返し、つねに新たに、まさに芸術作品として、人間の他の生産物から切り離す、その操作を言う。この操作によって、芸術作品は世界に到来し、世界の一部となり、個人の世界の一部となる》と。(六十年代のイタリアの哲学者の眼に、フッサールの現象学とデューイのプラグマティズムが近いものと映っていたというのは、決して奇矯な説ではありません。)

もう一つ、こういうこともあります。ブランディがここで、のちに重要な役割を果たす「潜在的統一(unita potenziala)」という概念を準備しているという解釈が可能です。次のように区切りを付けメリハリを与えて補正してやれば、表情が乏しく意味の採りにくいブランディの文章も(引用④)『修復の理論』第一章段落五)、少しは解りやすくなるかもしれません。(四角はブランディの「原理(認

知)」を指し、傍線は「素材」を指します。)

(引用④)『修復の理論』第一章段落五の金田による分解と補正)

《(ア)デューイを引き合いにだすことができる。彼は芸術の性格を次のように明確に指摘している。

(イ)『芸術作品が個人の経験(esperienza)を通じて生きている場合、その古さや状態とは独立に、芸術作品は現前し、けっして潜在的にとどまらぬ仕方で(non solo potenzialmente)一個の芸術作品であり得ている。芸術作品は、時間の破壊行為に曝されつつも、歳月の経過に抗って、羊皮紙、大理石、画布の一部分という仕方で、芸術作品としての同一性を温存する。だが、芸術作品は、**美的経験のたびに、芸術作品として繰り返し創造されるのである。**』

(ウ)この再創造つまり認知(ricreazione o riconoscimento)を欠くかぎり、芸術作品はただ潜在的に(solo potenzialmente)芸術作品であるにとどまる。そのとき「この芸術作品は、素材的に存立しているかぎりにおいて、実在している(non esiste che in quanto sussista)」としか言えない。実際、デューイも言うように、その場合、芸術作品は一片の羊皮紙、大理石、画布なのだから。》

まず先の段落四(引用③)は新しい情報を含んでいません。なぜなら、段落4の次のくだり、すなわち「観念論的立場からスタートすることは適切でない。だがそれと逆の立場、プラグマティズムの立場を採ろうとも、芸術作品にとって決定的なこと、すなわち芸術作品は芸術作品として認知されなければならないというところに、変わりはない」というくだりは、先行する段落3後半の反復に過ぎないからです。すなわち、それは「世界に到来し、世界の一部となり、なによりも個人の世界の一部となるからこそ、人は芸術作品と向き合うのである。この特殊性は人がどんな哲学的前提を採るかに依存しない。むしろ、この特殊性はこうした「哲学的」前提と独立に説明されなければならない(以下略)」(引用②の「分解

と補正」の(E)と等価です。

むしろブランディが段落4を書いた真の目的は、「プラグマティズム」の哲学者デューイの名前を持ち出すことにあるように見えます。ではなぜ「デューイ」なのか。それは、ブランディがデューイの使った《potential》という言葉を必要としたからではないでしょうか。

正確に言えば、ブランディは、「潜在的にとどまらぬ仕方で(non solo potenzialmente)」と「ただ潜在的に(solo potenzialmente)」の区別を必要としたのです。

問題はこうです。『修復の理論』第一章段落五でデューイを介して「潜在的」という言葉を導入することによって、ブランディにとって新たに何が可能になったのでしょうか。少なくとも言えることは、この「潜在的」という言葉の使用によって、ブランディは自らの修復理論を哲学史の伝統に、具体的にはアリストテレス形而上学の系列に組み入れたのです。アリストテレスの「可能態・潜勢態」(デュナミス)については、次の哲学事典の記述が分かりやすいのではないのでしょうか。(『岩波哲学思想事典』、解りやすくするためにここでも段落を細分します。)

〔引用⑤〕

「アリストテレスによれば、「形相」(エイドス)は個物を離れてあるのではない。「形相」は個物の形相であり、個物の「形態」(モルフエー)である。形相として限定されない限り個物は存在しえない、この意味で個物は現実態(エネルゲイア)であると言われる。」

「それでは現実に形相をとる以前に個物はどのようなものであるのか。無からは何も生じないのであるからそれは無ではない。また形相を取っていないのであるからそれは個物ではない。」

「それは一定の形相を取り、一定の個物たり得るものであるから、その意味で「可能

態(潜勢態)」(デュナミス)と言われる。それは一定の形態をとり得る素材、すなわち「質料」(ヒュレー)であったと言っべきである。たとえば質料としての木材が一定の形相を取って家屋となるのである。」

「こうして個物は「形相」と「質料」とに分析され、個物はこの両者から合成されたものであると考えられる。」

哲学事典のこの記事を横目で睨みながら、デューイの発言(引用⑤のイ)をアリストテレスに引き寄せて書き直すとこうなります。アリストテレスを扱うときの通例として、話はいささか込み入ります。(アリストテレスの文章にはA、デューイの文章にはDと付します)。

《芸術作品が「一個の芸術作品であり得ている(D)」とすれば、それは、その芸術作品が「けつして潜在的にとどまらぬ仕方で(D)」存在しているからである。ではそれを「けつして潜在的にとどまらぬ仕方で」存在させているのは何か。すなわちそれに「現実態(エネルゲイア)」(A)を付与しているのは何か。

それはある「形相(エイドス)」(A)でなければならぬ。しかしこの形相がものに宿るのは、「美的経験のたびに、芸術作品として繰り返し創造される」(D)ことによる。あるいは「デューイにとっては同じことだが、「芸術作品が個人の経験を通じて生きている」(D)ことによる。》

デューイの言葉はきちんとアリストテレスの言葉に乗り移るのです。しかしデューイをアリストテレスに合一させただけではなく、ブランディは自らをもアリストテレスに合体させます。すなわち「ブランディをBで表せば」

《この再創造すなわち認知を欠いては》(B)、つまり「形相を欠いては」(A)、芸術作品は「ただ潜在的に」(B)芸術作品であるにとどまる。

そのとき、「この芸術作品は、素材的に存立しているがゆえに、実在している」(B) としか言えない、と。》

アリストテレスに従うかぎり、人は、「現実態」を話題にしたとたんに、かならずその対極すなわち「可能態(潜勢態)」にも誘導されないではないのです。しかしこのことは、ブランディにとつてはむしろ好都合だったでしょう。表向きは「原理」に推進力を認めつつも、裏では素材に言説を「牽引」させるといふ彼の戦略にとつて、「潜在的」という形而上学的概念は好都合だった筈です。なぜなら、現実態「以前に」あつて現実態を取り「得る」潜勢態という思想は、芸術作品として「認知」される「以前に」あつて、芸術作品の現実態をとり「得る」素材という思想を語るのにうつつつけの概念だからです。

この「潜在的」という形而上学の言葉は、『修復の理論』第三章で「芸術作品の潜在的統一」の理論として、重要な働きをすることになります。しかしこの第一章前半では、それはまだ「潜勢的なもの」という日陰の役割に甘んじているのです。

(ii) 段落八の「素材」について

ブランディは『修復の理論』第一章段落八で、「原理(認知)」の支配力の射程距離を見極めようとしているように見えます。それはこう言い換えてもよいでしょう。「原理」の権能の及ぶ範囲を拡張する方向で進行してきた彼の叙述は、段落八でその限界に達する、と。

実際、ブランディはまず「芸術作品」という領域の内部で原理の権能を確認し(段落六)、さらに(七)ここでは扱わなかったのですが)この領域と「外部領域(工業製品)」の国境線付近について原理の実効性を確保したうえで(段落七後半)、最後に、原理の威光がかるうじて及ぶ最果ての地に駒を進めるのです。その最果ての地が、芸術作品に属しながら、芸術性からもっとも遠い領域、すなわち「素

材(materia)」の領土なのです。

ブランディは原理と素材(反原理)の邂逅を描写しています。しかもその場合、素材との邂逅それ自体を、ふたたび「原理(認知)」の管理下に置こうとしていることが特徴的です(最後の文章)。

引用⑥ 『修復の理論』第一章段落八

「こうして我々は、修復と芸術作品の間に不可分の結合が存在することを理解するが、それは芸術作品が修復を制約するからであつて、修復が芸術作品を制約するからではない。すでに見たように、芸術作品として認知されることが、芸術作品にとつて根本的な意義を有するのであり、芸術作品として認知されることが、世界への芸術作品の再到来に他ならない。それゆえ、修復と芸術作品の結合は、第一義的には、認知の所作に基礎を有するのである。この結合はさらなる展開を見せるが、それでも、結合の一連の前提や制約もまた、認知の所作の内部から供給される。芸術作品を存立せしめる素材に眼差しを向けさせ、さらに、意識に取り込まれるに当たつて芸術作品がとる二極性に眼差しを向けさせるのも、この認知作用である。」

私はブランディの文章を難解にしている要因をすでにいくつか挙げてきましたが、新たに、デカルト以来、哲学の十字架とも言われてきた意識と物質の不可解な関係をそれに付け加えることができるかもしれません。

少し前に述べたように、修復理論は必然的に三元論でしかありえません。その理由は、現実問題として、物質を無視できる修復理論などあり得ないからです。修復理論は原理を持ちますが、この原理は原理にまつるわぬ素材を抱え込んだ原理であり、その意味で事情はいたつて複雑なのです。

この引用⑥で、ブランディは一見、「原理(認知)」の栄光をたたえることに汲々としているように見えます。息苦しい原文よりも、次に掲げる「分解と補正」の方がはるかに解りやすいでしょう。傍線部分がすべて「原理」の勝利宣言のよう

に見えることに注意してください。四角は「原理」です。

〔引用⑥『修復の理論』第一章段落八の金田による分解と補正〕

「こうして我々は、修復と芸術作品の間に不可分の結合が存在することを理解するが、それは芸術作品が修復を制約するからであって、修復が芸術作品を制約するからではない。

すでに見たように、**芸術作品として認知されること**が、芸術作品にとつて根本的な意義を有するのであり、芸術作品として認知されることが、世界への芸術作品の再到来に他ならない。それゆえ、修復と芸術作品の結合は、第一義的には、**認知の所作**に基礎を有するのである。

この結合はさらなる展開を見せるが、それでも、「展開された」結合の一連の前提や制約もまた、「認知の外部からではなく、件の」認知の所作の内部から供給される。芸術作品を存立せしめる素材に眼差しを向けさせ、さらに、意識に取り込まれるに当たつて芸術作品がとる二極性に眼差しを向けさせるのも、この認知作用である。」

ブランディの理論が「中心」を持つことは明白です。実際、彼は自らの理論を、その中心に位置する「原理（芸術作品として認知する）」に関係づけることに熱心であり、段落一から段落七において、彼はまさにそのことにエネルギーの大半を投入しているのです。右の「分解と補正」の始めの二つの段落もその例に漏れません。

しかし右の「分解と補正」の最後の段落はどうでしょうか。そこにはたしかに、あの原理（認知）が「芸術作品を存立せしめる素材に眼差しを向けさせ」とあります。それはこの箇所を、原理が素材さえも支配下に収めた場面として、つまり素材に対する原理の勝利の場面として読むことを促しているように見えます。

しかし「素材問題」は一筋縄ではいきません。なぜなら、少しさきの非常に短

い『修復の理論』第一章段落十六では、原理に対する「素材の独立性」が謳われるように見えるからです。すなわちブランディは段落十六で驚くべき命題、「ここから第一公理が導かれる。すなわち、修復されるのは芸術作品の素材のみである」『修復の理論』第一章段落十六を口にするからです。そうです。修復されるのは芸術作品の素材だけなのです。

ブランディの議論が、「素材」の方に、つまり「反原理」の方に突き進んでいることは明らかでしょう。想像をたくましくすれば、修復は光の世界ではあるが、それは闇を抱え込んだ光の世界だ、というようなことでしょうか。修復の理論という光は、「素材」理論という闇を抱え込んだ光なのです。

ところが人間は不自由なもので、光つまり原理の側から一方的に世界を描写することには長けていても、闇の淵から語りかける物質の言葉を聞き取り、それを人間の言葉に置き換えることには長けていないようです。修復理論を整然たる論理として展開することが困難なのは、まさにそのためでしょうか。

ブランディの吃音的なまでの文体は、「精神原理で物質原理の挙動を描き出そうとする」、つまり「光を当てることで闇の姿を見ようとする」、そんな修復理論の根源的逆理を物語っているのではないのでしょうか。

【第三節】『修復の理論』第一章の冒頭箇所への注意

『修復の理論』第一章の段落二を長々と分析しておきながら、私とその直前の箇所 すなわち『修復の理論』第一章の冒頭部分を等閑に付してきたことを不審に思われる向きもあるかもしれません。しかし同章の段落一と段落二の考察をここまで遅延させた理由は、そのミスリーディングな性格（誤解を誘発するような性格）を警戒したからほかなりません。

ではどこがミスリーディングなのでしょう。これら二つの段落においては、「見平凡な言説」がブランディの「特異な問題設定」を見えにくくしているのです。段落一と段落二を掲げます。

【引用⑦】『修復の理論』第一章段落一

「一般に修復(restaurant)とは、人間の活動の所産(prodotto dell'attività umana)を能力的に(in efficienza)蘇らせる各種の介入措置(intervento)をいう。修復に対する広く流布したこの理解は、厳密には修復の前概念的思考モデルと呼ぶのが相応しいのだが、修復に対するこの理解の核をなしているのは、修復は人間の活動の所産に向けられる介入措置だという点である。それ以外の生物学的あるいは物理学的領域での介入措置は、広く流布した修復のこの理解では排除されている。」

【引用⑧】『修復の理論』第一章段落一続き

「こうした修復の前概念的な理解を超えて修復の概念に到達しようとするなら、その概念形成に当たって留意すべきは、修復と呼ばれる特異な介入措置を施される人間の活動の所産に認められる一つの差異である。人は「一方で」工業的に生産された所産の修復を語り、「他方で」芸術作品の修復を語る。しかし前者で話題になっている修復は、実は、機能性(funzionalità)の補充もしくは機能性の回復のことである。後者が前者から区別されるのは、工業的な生産物(prodotto)の場合と性格を異にする手続き(operazioni)が芸術作品の修復で遂行されているから、という理由だけからではない。

それだけではなく、たとえば、組み立てラインで作られる小さな製品を始めとして、すべての工業的に製作された生産物でそうなのだが、修復の目的は、ひとえに生産物の機能性を元に戻すことに置かれている。その意味で、工業生産物の修復の介入措置は、機能性の復帰というこの目的に、そしてそれだけに照準されているのである。」

【引用⑨】『修復の理論』第一章段落二

「もちろん芸術作品でも機能的目的に奉仕することはある。たとえば建築作品がそうだし、一般にいわれる応用芸術の対象もそうであろう。しかし、芸術作品を語るとき、次のことだけは銘記しておかなければならない。すなわち「芸術作品の」機能性の回復はたしかに修復的介入の一部ではあるけれども、畢竟、それは二次的で副次的な要素に過ぎず、決して優越的な要素ではないということ。「芸術作品にとって」機能性の回復は、芸術作品がまさに芸術作品である限りにおいて顧慮されるような根本的要素ではないのである。」

いかつい口調は別として、内容的には一見分かりやすい議論です。どこかで見たような気がしないでもありません。ブランディはカント美学のおさらいでもしているのでしょうか。

まず引用⑦は「修復(restaurant)」を「人間の活動の所産を能力的に蘇らせる介入措置」として提示しています。ブランディはこの認識を「修復の前概念的思考モデル」と呼ぶのですが、それは日常性の地平においてつねにすでに施されている修復理解にほかなりません。ブランディは、修復が日常的に「人間の活動の所産を能力的に蘇らせる介入措置」と看做されているという事実性を、立論の踏み台として召還したと言えましょう。

さてブランディはこう書いています。すなわち、「修復に対するこの理解の核をなしているのは、修復は人間の活動の所産(prodotto)に向けられる介入措置だ」という点である」と。しかしこのさりげない言葉にブランディを理解するための有

効な鍵が隠されています。この言葉は、ブランディの『修復の理論』の主題あるいは標的が、「芸術作品」である以上に、「所産・生産物(Prodotto)」であることを物語っているのです。

しかし「芸術作品」は「所産」の一種ではないか。この区別に拘泥するのは要らざる煩瑣主義ではないか。私はそう思いません。「生産物(Prodotto)」は「生産すること(Prodere)」を前提します。しかし「神の世界創造」はいざ知らず、一般に「生産する」すなわち「作る」とは、「まだ無いもの」を「既にあるもの」から作るの謂いです。すなわち「作る」には、そして「所産」には、「素材(Materia)」が必然的に付随するのです。「所産」という言葉が使用されていることは、「素材」という視点の導入と無関係ではありません。

しかし切れ目なく続く引用⑧は、この「所産」に込められたブランディの視点を覆い隠す役割を果たしているようです。彼はここである(前概念的でなく)概念的な、つまり学問的な区別を導入しようとしています。「工業生産物」も「人間の活動の所産」であり、芸術作品も同じく「人間の活動の所産」ではあるが、両者の間には見逃せない区別があるとブランディは言うのです。前者の修復は「機能性(Funzionalità)の回復」だが、後者(芸術作品)はそうではないと。

この議論には見覚えがあります。それは十八世紀の哲学者カントが『判断力批判』で展開したあの議論を——つまり(芸術以外の)技術の所産は客観的合目的性(使用目的つまり機能性)によつて規定されているが、芸術という特異な技術の所産だけは客観的ならぬ主観的な合目的性(快感)によつて規定されているというあの議論を——『修復の理論』の教養ある読者に想起させないではないのです。

引用⑨の建築の例はこのカント連想を補強するでしょう。一方では芸術作品だが他方では工業生産物である建築という名の応用芸術の場合、芸術である限りにおいてそれを修復するというのなら、建築の機能性を修復するだけでは足りないというこの議論は、間違いではないにせよ、額面通りにそれを受け取るなら、「い

まさら」そんなことを言つてどうする、とブランディに苦情の一つも言いたくないのです。

しかしブランディの議論が「所産」に向けて照準されているという先ほどの考察を踏まえれば、今のカントもどきのブランディの議論もまた、むしろ「素材」の思考圏に属し、「素材」の概念とどこかで協和していると言えるのではないのでしょうか。

芸術作品と工業生産物は、いずれも「人間の活動の所産」です。したがつて芸術作品と工業生産物は、ともに「素材」の思考圏に属しています。さてブランディに限らず、一般に工業生産物の「劣化(故障)」や「修復(修繕)」を語るとき、「素材」の視点を参照することはごく当たり前のことです。

たしかに『修復の理論』第一章の段落一と段落二が、工業生産物に「機能性」を対応させ、芸術作品には「機能性でない能力性」を対応させ、両者を截然と区別するというカント風の物語を含むことは事実ですが、その話に眼を奪われて、芸術の物語が「素材」の視点と連動していることまで見落としてはならないのです。

ブランディによれば、工業生産物と類比的に、「所産としての芸術作品もまた、「能力性」と「その喪失」と「その回復」という行程を、「素材」の引力に抗いつつしかしそれと歩調を合わせながら進むに違いありません(ただこの能力性は機能性ではないのですが)。この行程をブランディがどう描いたのか。それを明らかにすることがまさに、ここから先の数章における私の課題です。

芸術を語るとき、「素材」の意識を抑圧することが我々の習性となっている現状を見れば、『修復の理論』の冒頭をただカント的に読み流すことの危険性は、いくら強調しても強調し過ぎることはありませんまい。

しかし問題はこれだけではありません。いま述べた事柄は「人間」に跳ね返ってきます。なぜなら芸術作品を「観念」だけではなく「所産」や「生産物」とい

うフィルターを通して眺めることは、作者でもなく観者でもない第三の人格を要求するからです。一般に芸術の観者が芸術作品を「生産物」として観賞することは稀です。一部のプロを別にすれば、芸術の観者は「生産物」ではなく、「芸術作品」と対面することを選ぶのです。

作者と同様です。工芸作家では事情がすこし別かもしれませんが、芸術作品の作者にとつて、その活動のテロス（目標）は、芸術作品を仕上げることであり、「生産物」を仕上げることはありません。生産物という言葉には、「作者と観者」という連携関係に収まりきれない何か、そこから逸脱した何かの存在が感じ取れるのではないでしょうか。これは芸術家一般を工芸家に引き寄せようとか、作品の観者を工芸品の愛好家になぞらえようとしているわけではありません。私が主張しているのは、この「作者と観者」をつなぎ止めている伝統的な絆を切断し、横断し、斜行する、芸術をめぐる人間の「第三の立ち位置」のことなのです。（このような人間のあり方については、第三章第一節で扱います。）

【第三章】 修復の審級

〔第一節〕 論述の転換点

ここでは『修復の理論』第一章の「段落九」と「段落十」を分析します。これら二つの段落は、ブランディが『修復の理論』第一章で推進する議論の転換点をなしており、その正しい理解なくしては、第一章後半の理解は望むべくもありません。

まず段落九の全体を、冒頭、中央、末尾に三分して引用します（分解補正は必要なさそうです）。そのあとで同段落の分析に着手します。

〔引用①〕 『修復の理論』第一章段落九冒頭

「芸術作品が人間活動の所産である以上、芸術作品はいわば二重の審級(stanza)にさらされている。一つは美的審級(stanza estetica)であり、それは作品を芸術作品たらしめる純粋に芸術的なものに基礎を置いている。第二は歴史的審級(stanza storica)であって、人間の活動の所産が特定の時間と特定の場所において生じ、また、特定の時間と特定の場所においていま現存するという、以上二つの理由ゆえに、人間活動の所産としての芸術作品は歴史的審級に立たされるのである。」

〔引用②〕 『修復の理論』第一章段落九中央

「使用価値をこれに付け加えるには及ばない。そもそも使用価値とは、芸術作品以外の人間活動の所産が必要とする唯一の審級だからである。たとえ芸術作品に使用価値が見いだされても(建築など)、この使用価値は独立に評価してはならず、飽くまでも芸術作品の素材的実体との関わりにおいて、また二つの原則的審級との繋がりにおいて理解すべきものである。」

〔引用③〕 『修復の理論』第一章段落九末尾

「芸術作品を画定する審級はこれら二つの審級であり、またそうであるが故に、芸術作品の感受(creazione)を人間意識の内部で可能にするのもこれら二つの審級である。」(同)

〔分析1 審級〕

ブランディは、芸術作品がいわば二重の審級(stanza)にさらされている、と言います。しかし審級とは何でしょうか。ブランディのこの術語について、研究者の間に共通認識があるとは聞き及んでいません。しかし辞書を引けば、またカント哲学研究者たちの用語法を思い浮かべれば、それが裁判における審理に関わる言葉であろうことはおおよそ見当がつきます。では裁判とはなにかといえば、刑事と民事の違いはあるにせよ、ある人間(人格)が別の人間(人格)をある事案をめぐって訴えており、裁判所がそれを取り上げて、一定の判決(判断)を出す法的過程です。

裁判所は判断します。しかしその判断は、訴えが却下される場合を別にすれば、つねに「あれかこれか」という問いに対する決定の形をとるものです。すなわち、「犯罪の事実はあったのか、なかったのか」「原告・被告・証人の証言は、真実なのか、虚偽なのか」「被告人にアリバイはあるのか、ないのか」「被告人は処罰に値するのか、値しないのか」「処罰に値するとすれば、それは如何ほどの処罰であるべきか、また如何ほどの処罰であらざるべきか」等々。

法廷において、被告はいわば複数の「あれかこれか」の線の交点に立たされていく、それぞれの「あれかこれか」に次々と決定が下されたその最後の段階で、被告に対して判決という名の最終的な「あれかこれか(有罪か無罪か)」が下される。ここでは裁判をおおむねそのようなものとして理解しておきましょう。

さて右の引用①と③は、ブランディが(少なくともここでは)芸術作品を原告ではなく、被告として位置づけていたことを物語っています。なぜなら彼は、「芸術作品が人間活動の所産である以上、芸術作品はいわば二重の審級にさらされて

いる」と明言しているからです。被告席に立つのは芸術作品なのです。

しかしそうだとすれば、前々段の議論からして、そのとき芸術作品はある種の「あれかこれか」の線の交点に立たされているに違いありません。それはどんな「あれかこれか」なのでしょう。そしてそこで下される判決はどんな「あれかこれか」なのでしょう。

いまさらと言われそうですが、ブランディの著作が『修復の理論』だったことを思い起こしましょう。当然、この書で扱われる芸術作品は、原則的には「完備してない芸術作品」、すなわち破壊、汚損、劣化などを被った芸術作品でなければなりません。しかしその芸術作品が、原告（被害者）というならなさらず、いかなる咎あつて被告席に立つ羽目に陥ったのでしょうか。私が思いつく説明はただ一つです。

さまざまな事情によって完備でなくなってしまった芸術作品は、やがて修復を受け、それを踏まえる形で、「自分はこれこれの修復措置を受けたので、すでに完備の状態に復帰している」と申し立てるに違いありません。それが認められてこそ、作品は作品として社会復帰できるといえるのです。だが誰かが、「その完備性は疑わしい」と疑惑の声を上げたらどうなるのでしょうか。この疑いを晴らすために、芸術作品はその完備性を牽証しなければなりません。非完備の嫌疑に対して、芸術作品はみずからの完備性を牽証しなければならない。

しかし芸術作品は究極的になゆえに裁かれねばならないのでしょうか。「非完備」の故でしょうか。おそらくそうではありません。なぜなら劣化していることは、作品の不幸ではあつても、その罪過ではないからです。この問題に対する答えは、すぐあとで扱う第一章の「段落十一から段落十六まで」のなかに記されています。芸術作品は劣化ゆえにはなく、「嘘」ゆえに裁かれるのです。だがそれを説明するためにはまだ若干の準備が要るようです。

総括。《修復を経た芸術作品は、法廷において自らの正当性を牽証する。》

〔分析2 感受される物〕

芸術作品は脆弱な存在であり、傷むことはその避けがたい宿命です。芸術作品は破損し、汚損し、変形し、変質し、断片化し、経年変化する。これらをまとめ「劣化」と称するのが現代社会の習い事です。

ところで芸術作品の劣化現象にはある教育的効果が備わっています。なぜなら劣化したとき芸術作品は三重化するからです。第一はオリジナルの状態での芸術作品。第二は劣化した状態での同じ芸術作品。第三は修復を受けた状態でのやはり同じ芸術作品。これらは、同じ芸術作品の三態です。劣化を通じて、芸術作品はこれらの三態にスペクトル分解されるのです。

法廷に立つ芸術作品は、言うまでもなく第二の姿で、つまり修復を受けた姿で、そこに立っています。ところが法廷において作品は、「お前はオリジナルの状態と違うのではないか」という嫌疑を掛けられています。このことは、その芸術作品が裁判長あるいは陪審員の眼に、いわば二重写しの状態で見えていることを意味します。すなわち裁判長たちは、「お前は本当の姿なのか、それとも偽りの姿なのか」という「あれかこれか」を通して、作品を見ているのです。（裁判長はオリジナルを知らないかもしれませんが、少なくともオリジナルがあることは知っているでしょう。）

だがそれだけではありません。法廷内にこの作品の過去の経緯に明るい証人がいれば、この証人の眼にこの芸術作品は三重写しの状態で見えている筈です。なぜなら、その証人の眼には、裁判長と陪審員が見るあの二重の映像に加えて、それがまさに劣化していたときの、そして修復によっていまは失われてしまった、あの中途の痛ましい姿が刻み込まれているからです。

なお、この中途の姿での芸術作品は「壊れた」芸術作品、そして「壊れている」ことによって「その内部をいわば人目に曝している」芸術作品であり、人がそこから当該の作品について大量の情報を読み取ることができるとは言うまでもありません。

ません。「教育的」とはそれを指しての言葉です。

以上の分析の結果はこうです。劣化は一重だった芸術作品を三重の芸術作品に変換する。ただし三つなのは断面に過ぎず、三つの作品が存在するのではない。存在するのは飽くまでも一つの作品である、と。

総括。《挙証のために出廷するのは、単体としての三重の芸術作品である。》

〔分析3 感受する意識体の存在〕

段落九の末尾は、芸術作品の「感受(cecezione)」にも言及しています。すなわち、「芸術作品を画定する審級はこれら二つの審級であり、またそうであるが故に、芸術作品の感受(cecezione)を人間意識の内部で可能にするのもこれら二つの審級である。」(既出 引用③)

そもそも芸術作品を芸術作品たらしめるのは人間です。しかしその人間は言うまでもなく(物体でなく)意識体です。まず、制作によって物体を芸術作品にする意識体は、一般に「作者」と呼ばれます。また、与えられた物体を受容によって芸術作品にする意識体は、一般に「観者」と呼ばれます。

しかしブランディが『修復の理論』の第一章で描き出している意識体は、作者でもなければ観者でもありません。なぜなら、作者も観者も「三重の芸術作品」などに関心を向けはしないからです。創作と劣化と修復の全域に関心を向けるこの風変わりな意識体は、いったいどんな意識構造を持っているのでしょうか。

既に見たように、段落九の冒頭には「美的審級」と「歴史的審級」という一対の概念が顔を見せています(引用①参照)。審級に「美的」と「歴史的」の二種類があるということは、とりあえず、法廷が芸術作品に対して性格を異にする二つの挙証を義務づけていると解することができるでしょう。

だがしかし、これが重要なのですが、ブランディはこれら二つの審級(二つの挙証の場)を、「人間の意識」と「人間が行なう感受」にも関係づけている。すなわち、「芸術作品を画定する審級はこれら二つの審級であり、またそうであるが故に、芸術作品の感受を人間意識の内部で可能にするのもこれら二つの審級である。」(既出 引用③)

この箇所は、ブランディが修復固有の「意識体」の存在を要請している、と解すべきです。ちょうど、「完備な芸術作品」が作者または観者という固有の意識体を予想するように、「修復を経た芸術作品」も固有の意識体を予想する、と彼は言うのです。すなわち、ブランディがここで美的審級と歴史的審級の両方に結びつけている「感受」は、作者または観者という意識体が関知せぬ要求であるから、ブランディはここで新たに第三の意識体の存在を要請している、と受け取るのが正しいのです。

作者の感受でなく、観者の感受でもない、「第三の感受」が存在する。それは「修復的感受」と呼ぶことができるかも知れません。繰り返します。ある意識体がいる、それが劣化と修復を経た芸術作品を感受している。具体的に言えば、ある人間がいて、それが劣化と修復を経た芸術作品を観ている。

そこで登場する設問はこうです。

《創造と劣化と修復を経た三重の芸術作品は、それを見詰める、作者でもない観者でもない、しかし独特の感受能力を持つ、第三の意識体によって、どのように、またどのようなものとして、感受されるのだろうか。》

〔補論一 意識の諸契機〕

すでに前章で指摘したとおり、ブランディは『修復の理論』第一章の「後半」では、「前半」とは打って変わって、「素材」に明示的に言及します。

だが、第一章後半で言及が開始される契機が、実は「素材」以外にもう一つ（もう一種類）存在します。人間の意識の諸契機がそれであり、これら意識様態の出現状況は以下のとおりです。それは三つの群に分類可能であり、その登場箇所を添えて以下に示しておきます。

(i) 表象に関わるもの

「感受(recezione)」(段落九)、

「像(imagine)」(段落十四、十五、十七)、

「現前(presente)」(段落十九、二十)。

(ii) 主観性に関わるもの

「未来の人間における」意識」(段落十二)、

「普遍的意識(coscienza universale)」(段落十三)、

(iii) 実践に関わるもの

「強導(ispiri)」(段落十一)、

「命法(imperativo)」(段落十二)

しかしここには第二の顕著な事実があります。それを個別に確認するスペースはないですが、ブランディは「一連の意識の諸契機を、かならず「原理(認知)」および「反原理(素材)」との関係で主題化するのです。

ブランディは自らの修復理論を一定の「文章作法」に則って構築していました。すなわち彼は一方で、「芸術作品を芸術作品として認知する」というブラックボックスを、議論を推進する力を持つ「原理」として設定し、他方では、あの原理にまつらわぬ反原理「素材」を、議論を論点先取的に牽引する契機として設定していたのでした。そして、まさかのような言説装置のなから、右の一連の意識様

態が導出されているように見えるのです。

それはこういう事です。ブランディの論述では、「芸術作品として認知する」という表現(ブラックボックス)は、修復に関与する人間の意識の中に登場するさまざまな意識「形式」をわたり歩くように見えます。具体的に言えば、この「認知」すなわち「原理」は、ある箇所では「感覚」のように振る舞い、ある箇所では「直観」のように振る舞い、ある箇所では「知覚」のように振る舞い、ある箇所では「認識」のように振る舞うのです。

だがブランディの修復理論の言説は、一方で原理によって推進されつつも、他方では「素材」という反原理」によって牽引されていた。そして「感覚、直観、知覚、認識」などの諸契機も、一方では前段で述べたように、原理が言説を推進する中で主題化されるのだが、しかし同時に、「感覚、直観、知覚、認識」などの諸契機は、「素材」という反原理が言説を牽引する力線の上にも乗っているのです。ブランディが「価値、像、感受」といった人間の「意識」のさまざまな状態に言及するとき、彼がかならず「素材」にも論及するのはそのためなのです。

〔補論一 完結編か予告編か(段落十の問題)〕

我々の前進を阻むのは段落十という落とし穴です(強調はブランディ)。

〔引用④ 『修復の理論』第一章段落十〕

「すでに見たように」修復は芸術作品を芸術作品として認知する作用と直接的に関係しているのだから、その概念はこう定義することもできる。すなわち、修復とは、芸術作品を認知する方法的なモメント(mento me todologico)を、芸術作品の素材的特性と芸術作品の美的・歴史的の「極性」とで制限すること、しかも未来への芸術作品の仲介という観点の下でそれを行うことである」と。

段落十は誤読を誘発する恐れの高い、高度に危険な文章です。この凝縮された文章は、すでに段落十以前に登場したさまざまな主題がオールスターで登場したかのようであり、しかも語り口が妙に断定的なので、大方の読者はこの段落を「すでに語られた内容から論理的帰結」として受け止めることでしよう。しかしそれは致命的な誤りです。

これが帰結であろう筈がありません。たしかに、「芸術作品の美的・歴史的の二極性」はすでに言及されています（段落九）。しかし、「芸術作品を〔芸術作品として〕認知する方法的なモメント」と言う文言は初出です。

いったい「方法的なモメント (methodological)」とは何のことでしょうか。この表現は同じこの第一章の段落二十二に登場しますが、そこにも説明らしい説明はなく、読者をその意味に頭を悩ますことになるのです。「方法的モメント」についてのまとまった考察、そしてまた、そもそもこの momento にどんな訳語を当てるべきかの吟味は、それぞれ本稿の第六章と第五章で行いましょう。

しかしさらに不可解なのは、「芸術作品の素材的特性」、「未来への芸術作品の仲介という観点」のくだりです。素材についてはデューイとの絡みで一度話題に上がりはしましたが（段落五）、分析としては極めて不十分でした。「未来への芸術作品の仲介という観点」にいたっては、我々にとってこれが初対面ではないでしょうか。しかし初対面の内容が、既知の論点からの「帰結」であり得ましょうか。先入観を捨てましょう。段落十は、その外見が示唆するような、すでに語られた事柄からの「論理的帰結」ではなく、やがて導き出される結論の「予告」と見るのが正しいのです。ブランディはある方向を指さしながら、読者に向かって、「私はいまからこの結論に向けて論をすすめます」と言っているのです。おそらく理論的「帰結」として段落十は理解不能であり、分らないと悩むのがむしろ正しい反応です。

段落十は、第一章後半でブランディの思考が辿る進路の「予告」として読むべ

きです。その進路に登場する一連の話題の「目次」として読むべきです。（予告を帰結と取り違えることは読みの整合性を破壊し、『修復の理論』の理解に深刻な影響を及ぼすでしょう。どうやらブランディはそういう危険な文書を書く人であるようです。）

余談になりますが、『修復の理論』にはもう一つ「目次」が存在します。それは『修復の理論』第一章の末尾、段落二十三です。この段落もまた、そこまでの考察の帰結ではなくて、やがて導かれる筈の内容を予告する文言なのです。短い段落二十三はこうです（これも強調はブランディ）。

引用⑥ 『修復の理論』第一章段落二十三

「したがって修復の第一の原理 (principio) は次のように定式化できる。修復が目指すべきは、芸術作品の潜在的統一 (unita potenziale) を可能なかぎり回復する (ristabilimento) こと、ただし芸術的虚偽にも歴史的虚偽にも陥らず、芸術作品が蔵するさまざまな時間痕跡を消去することもなく、それを遂行すること。」

この文章を読んで、「こもつとも」と頷ける人がいるでしょうか。段落一から段落二十二までの考察の「帰結」として、この文章を理解できる人がいるでしょうか。そんな人はいないのです。

なぜなら、第一章「修復の概念」について言えば、まさにこの段落二十三が「芸術作品の潜在的統一」という概念の初登場だからです。読者はこの言葉の意味をまだ教えられていません。この未見の重要な概念は、初対面なのに旧知の間柄のように我々に対して振る舞っています。しかし初対面の言葉にそのような拳動が許されるのは、この段落が「予告」である場合に限るのです。未知の言葉が親しげに語りかけてよいのは、「目次」に限られるのです。

〔序に代えて〕

この第四章、とくにその第一節は無味乾燥に見えるかも知れません。

すでに本稿第三章「補論二」で示したように、ブランドイの『修復の理論』第一章段落十は、さながら目次のように、同書の「第一章後半」の内容を予告しています（第三章の引用④を参照）。

そこで、同箇所ですら予告された一連の話題から、「芸術作品を〔芸術作品として〕認知するという方法的な時」という原理を別格扱いすれば、残る論点は三つです。その論点の内容と、それが扱われる『修復の理論』第一章内の場所の対応関係はこうです。

- (1) 「未来への芸術作品の仲介」（段落十一から段落十二）
- (2) 「芸術作品の素材的特性」（段落十七）
- (3) 「芸術作品の美的・歴史的の二極性」（段落十八から段落二十三）

なお段落九と段落十の分析は一応終わったと見て、今後、「段落十一から段落二十三まで」をあらためて「第一章後半」と名づけましょう。

さてその『修復の理論』第一章「後半」はたしかに統一ある考察を形成してはいますが、しかしその構成は複雑かつ問題的であって、煩わしいことですが、テキストの内容分析に先立ってテキストの「状態」分析にかなりの紙幅を費やさねばなりません。

「後半」が統一ある議論をなしているといま私は言いましたが、しかしよく見れば、さらにその前半、すなわち(1)の「段落十一から段落十六」が議論の中枢をなしています（この事実はいまだ未証明とはいえ）。

実際、極端に短い段落十六の、「(二)」から第一公理が導かれる。すなわち、修復

されるのは芸術作品の素材のみである」という決然たる口調は、「導かれる(sichariasee)」という言い回しと相まって、それが先行する五つの段落からの「帰結」である(二)を、つよく印象づけるのです（これもいまだ印象にとどまるとはいえ）。

この場合、残余の箇所、つまり(2)「段落十七」と(3)「段落十八から段落二十三」は、(1)を補佐する立場にあると、とりあえずこれも未証明で言っておきます。

「段落十一から段落十六まで」は、非常に微妙なバランスで一つの立論をかるうじて（やじろべえ的に）支えるといった趣を持ち、省略は論理的に不可能なので、六つの段落すべてを引用せざるを得ません。「やじろべえ」の全容は以下のとおりです。

〔引用①〕 『修復の理論』第一章段落十一

「芸術作品のこの基本構造は、各個人の意識において感受される。この内的なあり方からは、当然、修復の実践を教導する(sich)諸原理が派生する。」

〔引用②〕 『修復の理論』第一章段落十二

「この場合、明らかに、芸術作品の素材的実体が優先的地位(preedenza)を占める。なぜなら、像が形態をとるのは素材を通じてであるし、未来への像の仲介を保証し、そうすることによって人間の意識による像の感受を保証するのも、この素材だからである。芸術作品が芸術作品として認知される局面に限れば、芸術的アスペクトが絶対的な優位を占める。認知することは、当然のことだが、芸術作品のあの発見の可能性を未来のために担保することを見越してのことである。だがこうした局面では、まさに芸術作品の素材的実体が優位に立たざるを得ないのである。」

〔引用③〕 『修復の理論』第一章段落十三

「芸術作品を認知することは、その都度、各個人の意識の内部で、そして各個人の意識に対して、進行せざるを得ない。しかしそれにも拘らず、まさにその時 (momento) も、認知は普遍的意識 (coscienza universale) の一部である。この無媒介の天啓 (rivelazione immediata) を授かった個人には、直ちに「保存的命法 (imperativo della conservazione)」が布告される。ちょうど「道徳的命法がそうであるように、定言的 (categorico) なる保存的命法が発せられる。」(段落末尾省略)

【引用④】 『修復の理論』第一章段落十四

「たしかに、保存的命法は個々の芸術作品の複合的構造に対して、まったく一般的な発言しかしない。とはいえ、保存的命法はひたすら、像を可視的ならしめる素材的実体に関心づけられている。素材的実体の維持を可能な限り長期的に保証しようと思っ
なら、そこには可能な限りの精励と探求が投入されねばならない。」

【引用⑤】 『修復の理論』第一章段落十五

「いずれにせよ、芸術作品に対するどんな介入であれ、それが許容されかつ必要とされるのは、その介入が最大限の学問的支持基盤に立ってなされることに限る。堅固にして二つとない存在を、素材的な仕方、しかも像として成し遂げるのが芸術作品であるが、その芸術作品は上述のような措置だけを受け入れる、いや、芸術作品はそもそもそのような措置だけを要求するのである。」

【引用⑥】 『修復の理論』第一章段落十六

「(一)から第一公理 (primo assioma) が導かれる (si chiarisce)。すなわち、修復されるのは芸術作品の素材のみである。」(強調はブランデー)

これら六つの段落を読んで読者はどのような印象を持たれるでしょうか。正直なところ、私はこれを「異様な」文章だと思います。のみならず、本稿を執筆す

る過程で理解を深めれば深めるほど、異様という私の印象は募るばかりです。

たしかに雰囲気は伝わって来るし、内容には共感を覚えるときさえ言うてよろしい。ここに登場する二連の話題、「修復者の個人的判断」、「修復における命法」、「未来の人間への芸術作品の伝達」、「物質的素材」といった話題は、おそらく現代の大多数の修復関係者が共鳴する思想であって、少なくとも私はほとんど違和感を感じません。その字面を見るだけでも、ブランデーが現代の芸術修復思想の鼻祖とされることも、おおいに納得できる箇所です。

しかし、です。私は思うのですが、主流思想になつていくがゆえに、かえって見落とされる部分もありはしないでしょうか。違和感がないゆえに、つまり彼の思想が我々の血肉となつていくがゆえに、かえって、ブランデーが言っているのに我々が聴き逃している部分がありはしないでしょうか。

また右の引用箇所を読むとき、我々は現代の修復理論に関する知識をそこに無意識的に投影し、当然の結果として、自分になじみ深い思想をそこに見出して、それで自分はブランデーが理解できたことと悦に入ることではないでしょうか。

たとえば、多少とも勘のよい人なら、段落十一から段落十六を読み、現代の修復理論の定説をそれに織りまぜて、次のようなもってもらい感想を口にすることとはさして難しいことではありません。

「解釈の例」 「芸術作品を修復するとき、修復の実践を修復者の個人的判断で行つてはならない。修復には命令とも言うべき原則があるからだ。しかしこの原則は、未来の人間への芸術作品の伝達を至上課題としているし、未来への伝達のもつとも確実な媒体は物質的素材なのだから、修復は何はともあれ素材に対して行われると考えなければならない」のような。

この解釈は間違つてはいません。いやそれどころか、それは現代の修復理論では常識ないしは定説の地位を占めています。それはそれでよろしい。私が知りたいたいの、この常識ないしは定説の(歴史的ならぬ)論理的起源です。ブランデー

が、どの概念から、どんな推論で、どんな手続で右の「常識」を導き出したのか、私はそれが知りたいのです。

ところでブランドイは恐るべき悪文家であつて、そのイタリヤ語を機械的に日本語に置き換えてもまず意味は通りません。先の引用①から引用⑥までも悪文家の名に恥じめ代物で、どう料理したものか苦慮するばかりです。

一般に文章とは単なる単語の羅列ではなく、思考の運動の忠実な表現であるべきだと思いますが、ブランドイの場合、それがかならずしもそうなっていない。想念のつながりは見えにくく、言葉の使用もニュアンスに乏しく、文章のどこに強調点があるのか分かりにくいことが稀ではありません。要するにメリハリと表情に乏しいために、どんなに頑張つて解読しても不完全感が拭えないのです。

ここで私はイマヌエル・カント(1724-1804)を想起します。彼の文章も無表情ないしはメリハリに欠けるといふ印象を与える体のものであつて、強調の置き方一つで全く別の文意にとれることも稀ではありません。後世の研究者はいまだにその解読に難儀しており、カントの著作にはまず「ドイツ語訳」が必要だ、という意見まで出る始末です。

そうした事情もあつて、すでに何回かしたように、ここでも「分解と補正」に頼らざるを得ません(補正とは、テレビ画面の色調が何らかの理由で不全であるとき、色を補正して見やすくする、あの補正です。)議論に必要な範囲で、そして読み手の負担軽減を考えて、引用①②③だけですが、傍線と四角を付し、語句を補充したものを「補正」として添付します。これで多少とも文章に表情とメリハリと流れが生まれるなら、そして多少とも血の通った解釈ができるなら幸いです。記号の意味については後述します(次の第一節(a))。

(引用①の金田による補正)

《修復を待つ》 芸術作品のこの基本構造は、各個人の意識において感受される。

この内的なあり方からは、当然、「各個人のする」修復の実践を教導する(spiriti)

諸原理が派生する。》

(引用②の金田による補正)

《この「修復の実践の」場合、明らかに、芸術作品の素材的実体が優先的地位(Brechenza)を占める。なぜなら、像が形態をとるのは素材を通じてであるし、未来への像の仲介を保証し、そうすることによって人間の意識による像の感受を保証するのも、この素材だからである。芸術作品が芸術作品として認知される局面に限れば、芸術的アスペクトが絶対的な優位を占める。「しかし、芸術作品を芸術作品として」認知することは、当然のことだが、芸術作品のあの発見「再創造」の可能性を未来のために担保することを見越してのことである。だがこうした「未来への担保を視野に含める」局面では、まさに芸術作品の素材的実体が優位に立たざるを得ないのである。》

(引用③の金田による補正)

《芸術作品を「芸術作品として」認知することは、その都度(in quel momento)、各個人の意識の内部で、そして各個人の意識に対して、進行せざるを得ない。しかしそれにも拘らず、まさにその時(momento)も、「件の」認知は普遍的意識(coscienza universale)の一部である。この「自分の意識の内部で起きること(意味で)直接的な天啓を授かつた個人には、直ちに「保存的命法(imperativo della conservazione)」が布告される。ちょうど「道德的命法」がそうであるように、定言的(categorico)なる保存的命法が発せられる。》

〔第一節〕二つの文脈と二つの文脈

構造的に考えましょう。まず私には、段落十一から段落十六に至るブランドイの推論過程を合理的に理解することが困難に見えます。その「困難」そのものをまず説明しましょう。

(a) 複数の文脈

引用①すなわち段落十一は、非常に短い文章であるにも拘らず、二つの哲学的要素を含んでいます。一つは、段落の前半、すなわち〔補正〕では、傍線を付した箇所であって、ここでは修復者の意識の「個人性」が強調されています。すなわち、「芸術作品のこの基本構造は、各個人の意識において感受される」と。修復は個人的で経験的な営みだということです。

他方、この段落十一の後半（四角で囲った部分）はそれとは逆の性質を持つもの、すなわち「修復の実践を教導する」(to teach)諸原理」を掲げています。原理と以上、そして教導という以上、それは単に経験的でない何か、普遍的な何かに触れている筈です。

したがって、段落十一の前半と後半は、「経験的」と「非経験的」という仕方、哲学的権限の根拠を異にしています。

さて一つ飛んで引用③すなわち段落十三を、ご覧ください。この段落が、先の段落十一と同様に、「個人的なもの」と「普遍的なもの」、すなわち「経験的なもの」と「非経験的なもの」に論及していること、しかも段落十一とそっくり同じ順序でそれに論及していることを見逃してはなりません。

いまからそれを確認します。まず段落十三の傍線を付した箇所を見ましょう。そこには、「芸術作品を〔芸術作品として〕認知することは、その都度、各個人の意識の内部で、そして各個人の意識に対して、進行せざるを得ない」とあります。しかし「その都度 (in quel momento)」という表現は、修復者の意識の個人的で

経験的な側面に触れたものと見做すことができます。

では段落十三の後半（補正の四角の部分）はどうでしょうか。それは明らかに「経験的ならざるもの」、「普遍的なもの」に触れています。なぜなら、そこにはカントの実践哲学の「定言的な命法」が姿を表しているからです。すなわちこのくだりは、修復における非経験的原理に言及しています。

したがって段落十三の前半と後半は、「経験的」と「非経験的」という仕方、哲学的権限の根拠を異にします。

ところが既に見たように、段落十一の前半と後半も、「経験的」と「非経験的」という仕方、哲学的権限の根拠を異にしていました。これを前段の結論と組み合わせると、次のように総括する事ができるでしょう。すなわち、

段落十一全体と段落十三全体は構造的に対応している。(注意してください。私は段落十一と段落十三が同じ「内容」だとは言ってはいません。そこに形式的な対応関係が認められるとだけ言っているのです。)

しかしこれが全てではありません。この箇所(段落十一から段落十六)にはもう一つの哲学的文脈が含まれています。段落十二、段落十四、段落十五という、「素材」についての哲学的命題がそれです。

そうすると、ここには哲学的性格を異にする文脈が、全部で三つ含まれていることとなります。すなわち、第一の哲学的文脈（経験的のもの）、第二の哲学的文脈（非経験的のもの）、そして第三の哲学的文脈（素材）。

しかし前者二つは、カントの「定言的な命法」に関わるゆえにいわば「観念論的性格」を持ち、それに対して、最後の文脈は素材に関わるゆえにいわば唯物論的性格を持っています。

そこで、この結論することができます。この箇所(段落十一から段落十六)は、

「観念論的」と「唯物論的」という二つの哲学的立場を大枠とし、前者はさらに「経験的」と「非経験的」の二項で構成されている、と。

さてこのような論理的設定の下で、ブランドイはいったい「何から何を」推論しているのでしょうか。

特徴的なのは、ブランドイが非常に強い推論を行っていることです。すなわち、「ここから第一公理が導かれる。すなわち、修復されるのは芸術作品の素材のみである」という強い推論が最終的になされている。しかしこの推論の根拠は、字面上は、「素材の優位性」、すなわち「像が形態をとるのは素材を通じてであるし、未来への像の仲介を保証し、そうすることによって人間の意識による像の感受を保証するのも、この素材である」(引用②) という程度のことには過ぎません。

「過ぎません」は言い過ぎでしょうか。ではブランドイの言う「優先的」とは何に対する優先なのでしょう。もちろん素材が「未来への像の仲介を保証」することはよく分かりますが、それだけが「優先的(precedenza)」と言われてしまうと、今度は、この優先性が、段落十二のカントの「定言的な命法」に認めざるを得ないであろう観念論的な「優先性(無条件性)」と、どう調整されるのかが気になります。素材が「未来への像の仲介を保証」するという理由(前段の素材の優先性)だけで、観念論と唯物論という大きな対立を飛び越えて、論を展開できるものでしょうか。

しかしブランドイはそれについてほとんど何も説明しません。私が「異様な文章」と言ったのはそのことを指しています。

(b) 二つのダイアグラム

先の六つの引用に対する前項(a)の解釈は、左記のようにダイアグラム化することができます。

唯物論的な路線 「十二」↓「十四」↓「十五」
観念論的な路線 「十一」↓「十三」

私にはこのダイアグラムが論理的に破綻しているように見えます。しかし、ブランドイに対して好意的な解釈を立てる可能性がないわけではありません。その手立ては引用①(段落十一)の解釈を変更することです。そのなかに登場する二つの地味で目立たない言葉、すなわち、「基本構造」と「修復実践」という言葉により「大きな」意味を付与することに、それは関わっています。引用①段落十一の「補正」はこうでした。

(引用①の金田による補正)

「修復を待つ」芸術作品のこの基本構造は、各個人の意識において感受される。この内的なあり方からは、当然、「各個人のする」修復の実践を教導する(S.E.H.)諸原理が派生する。」

私は前項(a)で、段落十一と段落十三が構造的に対応すると書きました。しかしこの解釈には再考の余地があります。私の先の解釈は、公然と、カントの「定言的な命法」に言及する段落十三は言わずもがな、ブランドイが段落十一もまた観念論的性格を持つ命題として提示している、としていました。しかしそう考えるかぎり、唯物論的な命題を含む段落十二と段落十四の行き場がなくなるのです。

それを避けるにはどうするか。最初の段落十一を、「観念論的と唯物論的の両方を包含する文章として読むほかありません。すなわち、段落十一に登場する、「芸術作品の内的なあり方」、「各個人の意識」、「感受」、「修復の実践」、「強制的に働く諸原理」を、すべて、修復の「観念論的な側面」だけではなく、「唯物論的な側面」にも関わる契機として読むほかはないのです。

その時浮上する段落十一から段落十六までの議論のダイアグラムはこうです。

構築する。

2.ただし原理と反原理、認知と素材の間には、それを架橋する要素が原則的には存在しない。(ただし、読者に未通告のそれを架橋する手掛かりを、筆者であるブランドイはあらかじめ知っているので、彼がそれに「牽引」されて、自らの議論を展開することができる、という事情はある。)

3.段落十三が「原理」の視点から書かれているのに対して、段落十二と段落十四は「反原理(素材)」の視点から書かれている。つまりブランドイの論述は二重の視点を所有する。

4.段落十六のブランドイの言葉、つまり「ここから第一公理が導かれる。すなわち、修復されるのは芸術作品の素材のみである」という文章のなかの「ここから(donde)」という一語が指すのは、「段落十一から段落十五まで」からという意味であるというのはそのとおりだが、正確には、「段落十一」および「段落十三」(Aルート)からと「段落十二、十四、十五」(Bルート)から、という具合に分けて考えるのが正しい。

とはいえ、「修復は素材に照準される」と申し立てる「段落十六」に身を置けば、素材に直接的かつ明示的に論及する(唯物論的な)「段落十二、段落十四、段落十五」が議論の本流に見えてくるのはやむを得ないことかもしれません。

では「観念論的な」段落十三は何もしないのでしょうか。そんなことはありません。

〔第二節〕修復の実践哲学へ

「原理」の側からのアプローチについては、段落十一と段落十三にその核心部分を書きこまれています。私はいまから、この第二節において、ブランデイが「原理」の視点から展開した修復の理論、すなわち「アルト（観念論的なルート）」を考察します。

(a) カントの範疇論

本章第二節の(a)で存在を確認した、次元を異にする二つの哲学的文脈、すなわち「経験的」と「非経験的」という二つの哲学的文脈に戻りましょう。これら二つの文脈は、観念論的な問題設定の中で互いに関係しているのでしょうか。

この問題を解く鍵は二つあって、一つは、段落十一の後半の、「教導する」(spiritu)ドイツ語訳では「verbindlich」諸原理」のくだりであり、他の一つは、段落十三後半の「保存的命法」(imperativo della conservazione, ドイツ語訳では「konservatorische Imperativ」)および「定言的」(categorico, ドイツ語訳では「kategorisch」なる「保存的命法」)という言葉です。

ちなみに、「定言的」や「命法」など二連の用語がカントの『実践理性批判」(Kritik der praktischen Vernunft)』(1788)、すなわち「第二批判」に由来することは、哲学史の常識に属しています。

私は、ブランデイの修復理論の中核をなす『修復の理論』第一章後半が、(条件つきながら)カントの実践哲学をモデルとして解説できる、と考えます。この場合、論点はひとえに「嘘」に掛かっています。

この方向で考えることを支持する幾つかの事実を挙げることができます。第一に、前々段で確認した、ブランデイとカントの用語上の一致がそうです。第二に、ブランデイが「修復の実践」(attuazione pratica)」という字句を書き込んで

ことも、私の主張を支持します(引用①)。第二に、ブランデイが『修復の理論』の中で、数回にわたって修復における「虚偽」(嘘)を問題にしている事実を挙げることが出来ます。関係箇所はすぐあとで引用しますが、「嘘」がすぐれて実践哲学的な話題であることは多言を要しません。

さて、カントの実践哲学における「経験的」と「非経験的」の関係を知るためには、『実践理性批判』の第一部「純粹実践理性批判の原理論」、第一篇「純粹実践理性の分析論」、第二章(Zweites Hauptstück)、その「純粹実践的判断力の類型」(Von der Typik der reinen praktischen Urteilskräfte)を参照するに如くはありませぬ。

すなわち私はより限定的にこう主張します。チェーザレ・ブランデイの修復の実践哲学は、(条件つきながら)カントの「実践的判断力の範疇論」というモデルで解釈することができる、と。

必要な範囲でカントの所論をパラフレーズしておきましょう。(なお、カントの文章の見かけ上の難解さに欺かれてはなりません。カントが熱弁を振るって擁護するのは、「嘘」を見分けるための、誰もが知っている、人間的な、ある「賢い手続き」のことだからです。)

「カントの議論の第一段階」

1. 純粹理論理性が遭遇したあの困難を思い出しましょう。その判断力は、一方ではカテゴリーという非経験的なものに、他方では経験的直観という経験的なものに対面していました。しかし、認識が成立するためには、前者(非経験的なもの)と後者(経験的なもの)を比定し、前者に後者が包摂可能か否かを判定しなければなりません。しかし「非経験的なもの」と「経験的なもの」の比較は背理かつ

不可能と見えるので、純粹理性は必然的に窮地に陥るのですが、両方の性格を兼備する「図式」を考へること、カントはこの難局を乗り越へることができたのでした。

2.だが実践理性では事情が異なります。たしかに実践理性は、「意志」をその対象に関してア prioriに規定することはできません。しかし「行為」は感性において具体化するものですから、「行為」が規則に従うか従わないかを判定するのは、理性ではなく判断力、すなわち実践的判断力です。(この判断力によつてはじめて、一般的に言われたことが具体的に行為に適用されるのです。)

3.さて実践的判断力によつて何が「非経験的」な所与なのでしょう。純粹理性の実践的規則は、実践的なものとしての対象の存在に関係し、さらに、純粹理性の実践的規則としての行為の存在に関して必然性を伴っています。だから実践理性の「規則(自由の法則)」が、実践的判断力によつての「非経験的な所与」なのです。

これに対して、可能な行為に現れてくる個々の事例はただ「経験的なもの」であり、それはすべて経験と自然に属しています(自然の法則)。

それゆへ実践理性は、理論理性のあの困難を反復せざるを得ません。なぜなら、感覚界の中で自由の法則が適用できるような事例はないし、感覚界において道徳的善の理念が適用できる事例に出会うこともないからです。

ここでも「非経験的なもの」と「経験的なもの」の懸隔は超えられないのです。4.ところが実践理性の方が理論理性よりも深刻な立場に置かれています。なぜなら、道徳的に善なるものは、「非経験的」を飛び越えて、さらにむしろ超感性的だからです。ところが超感性的なものに対応するものは、感性的直観のなかを探しても見つからない。だから実践的判断力には図式がない。

「カントの議論の第二段階」

1.たとえば、「自分の利益のために嘘をついてよい」という個人的原則は、この世

界では実行可能です(胸に手を当てて考えてみましょう)。それは自然界の法則にさえ従つて(例えば欲望の論理などによつて)実現しており、純粹理論理性は(心理学という形で)その可能性の条件さえ洞察します。

だから、実践的判断力が、感性界において可能な行為を、純粹な実践的法則に包摂する場合、感性界における「出来事」としての行為の可能性が問題なのではありません。嘘も、出来事としては、充分に真実だからです。

2.では、嘘は、実践的判断力によつて、何ゆへに「不可能」なのでしょう。中心的な問題はこうです。実現させざる嘘というもの乗り越えられないものがあるとしたら、それはいったい何か。いったい嘘は「何」を乗り越えられないのか。カントを祖述すればこうです。

嘘が乗り越えられないものとは、「法則に従うある特定の場合の図式」ではなくて、「法則それ自身の図式である」。何故でしょうか。

3.自由の法則には、いかなる直観も対応しないし、いかなる図式も与えられません(この法則は超感性的なのだから)。結局、道徳律は自らを自然界の対象に適用するための媒介として、(感性に属す構想力ではなく、「悟性」という認識能力)しか持たない。(これが常識の教えであることは、すぐ後で分かります。)

実践的判断力では、「図式」ではなく「法則性」が、「非経験的なもの」と「経験的なもの」の媒介をします。この悟性は、理性の理念に、「自然律の形式」を与えるのです(これをカントは道徳律の「類型(Typus)」と呼ぶ)。

「カントの議論の第三段階」

1.分かりますくしましょう。実践的判断力の規則はこうです。「君の目論む行為が、君自身がその一部であるような「自然の法則」に従つて起こるとすれば、君はその行為を君の意志によつて可能なものと見ることができかどうかを、自分に問うてみたまえ。」それはどういふことでしょうか。

2.カントはこう言っています。たとえば、誰もが、「自分の利益のために嘘をつ

いてよい」とか、「自分の利益になるなら自分を欺いてもよい」とか、「他人が困るのを冷淡に見ていてよい」と考えるとしましよう。だがそのとき君は、このよ
うな「自然の法則」によって到来する秩序「世界」のなかにいることを、自らの
意志で承認はしないだろう、と。それは生きるに値する世界でしょうか。いやそ
もそもそれは「世界」の名に値するでしょうか。そうは思えません。

すなわち、「個別的原則」が普遍的な「自然の法則」になると考えることがで
きるかできないか、それが（そして図式がないので、それだけが）道徳的判定の
基準なのです。

3. しかしこれはまさに「常識」が日夜実行していることです。常識はいつでも自
然律を手もとに持っている、とカントは言います。例えば「自分は嘘をついても
かまわない」とか「自分は人を殺す権利がある」と申し立てる人間に対し、常識
は「皆がそう考えたらどうなりますか」と反問します。（あなたはそう言うけれ
ど、皆がそうしたら、世の中、成り立たないじゃありませんか」という世俗的な、
しかし賢い物言い。「嘘をついてよい」がすべての人間によって肯定されたら、
つまり、もしそれが「自然の法則」として立てられたら、道徳云々以前に、人間
社会それ自体が存立しないのです。しかし理性的な人間はそれを望まないから、
まさにそのことが「嘘をついてもよい」が実践的に真でないことを証明している、
というのがカントの論法です。

カントは常識の声に耳を傾け、その声を哲学的に洗練しているのです。

b) 修復理論における範型論への移行

さて本当にカントの実践哲学は芸術作品の修復理論に应用できるのでしょうか。
「保存的命法」を口にして以上、ブランディが少なくともこの応用に対して
意欲的であったことは確実です。

ではブランディはこの試みに成功したのでしょうか。カントは、「嘘が（実践哲
学的な意味で）不可能であること」を、「嘘が自然法則化できないこと」から演繹

しましたが、ブランディはカントのこの論法を、自らの「修復における嘘」の理
論のいったいどの箇所に、どのような仕方で組み込んでいるのでしょうか。

ブランディの修復の法廷は「修復の嘘」をめぐる進行します。『修復の理論』
のとくに第四章、第五章、第八章は、この嘘をめぐる議論に終始している観があ
りますが、その詳細については本稿の第五章と第六章で詳しく報告するつもりで
す。

もう一度問います。本当にカントの実践哲学は芸術作品の修復理論に应用でき
るのでしょうか。私は「できる」と答えます。実際、ブランディは「修復におけ
る嘘」について、三つの異なる水準で語っているように見えます。

第一は、修復的嘘のいわば「形態論」であり、さまざまな嘘の分類がその話題
を構成しています。

第二は、修復的嘘の「回避論」とも言うべき論であって、嘘が発生しそうな状
況でそれを防止する方策を語り、あるいはすでに嘘が発生している状況でその嘘
を排除するのに必要な手続きを扱います。

第三は、そもそも修復的嘘がなにゆえに悪であるのか、そして修復的嘘がなに
ゆえに（仮言的／条件的ではなく）定言的／無条件的に排除されなければなら
ないのかを、つまり修復的嘘の「不可能論」を語っています。ブランディの修復
理論がカントの実践哲学ともっとも強く共鳴するのは、おそらくこの第三の局面
においてです。

この第三の局面を少し立ち入って説明しましょう。ブランディは修復について
「強導的」な「保存的命法」を認めています（段落十一と段落十三）。しかし「強
導的」とは「強制的」の謂いであり、「強制的」とは「必然的」の謂であり、そし
て「必然的」なものかならず「普遍的」です。

さて「個別の修復行為」が妥当なのは、それが「普遍的な保存的命法」に包摂

されるときであり、非妥当なのは、それに包摂されるときです。

しかし妥当と非妥当は、個別と普遍が比較できてこそはじめて決定可能です。では、修復の理論において、「この『個別』とこの『普遍』を比較可能にするのは、いったいどんな『媒介項』なのでしょうか。」

もし修復行為が自然認識の一環なら（つまり修復の判断力が理論的判断力なら）、個別（直観）と普遍（概念）は両者の性格を併せもつ「図式」によって媒介されたことでしょう（カントが第一批判でしたように）。しかし修復は行為であり、行為は概念でもなければ直観でもないのだから、図式は、つまり「普遍的な保存的命法への、個別的修復行為の、包摂を司る図式」は存在しません。図式が存在しないという点で、修復理論は実践哲学と同じ境遇に置かれているのです。

さてカントは実践的判断力についてこう言っています。「実践的判断力は図式を持たないが、範型なら持つ」と。そこでもし、ブランドイの『修復の理論』がカントの実践哲学をモデルとして構築されていると解することが許されるなら、ブランドイの言う修復（修復実践）は、カントの意味での「範型」の発想に、すなわち「自然律という一般形式に図式の代役をさせる」という発想に立っていると予想することができます。

さてカントは、「自分は嘘をついても構わない」という個人的原則を普遍的道德法則に照らして「非妥当」と判定するに当たって、いったんその個人的原則「自分は嘘をついても構わない」を法則化するという手続きをとり、まさにこの法則が法則として破綻すること（理性が拒否すること）をもって、「元の個人的原則が非妥当であること」の論拠としたのです。

この場合重要なことは、「自分は嘘をついても構わない」という個人的原則の非妥当性が、仮言的ではなく、定言的に言われたことです。それはこういう事です。もしも、「自分は嘘をついても構わない」という個人的原則が法則化された場合、「すべての人が嘘をついても構わない」というような世界が到来することでしょう。しかしすべての人が嘘をつく以上、おそらくその世界では「真」と「偽」の区別

それ自体が意味をなしません。理性はそのことを理性そのものの危機として認識するでしょう。

しかし、理性が、理性それ自体の根幹を崩しかねないこの個人的原則「自分は嘘をついても構わない」を、非妥当とするに当たって、その理性は、ある条件下でそれを非妥当とした訳ではなく、ある偶然的状況次第で妥当になり得るという仕方で非妥当を宣告したのでもありません（すなわち「仮言的」でない）。

理性が件の個人的原則を非妥当とした理由は、理性がいわば自らの死と崩壊を望まないからであり、それ以外にいかなる理由もないのです。だからこそ、この非妥当性は無条件的、無前提的に、決定されたのであり、だからそれは「定言的」に表明されたのです。

そこで修復です。修復においても、理性は自らの死を望まないでしょう。従って理性は修復においても「嘘」を根源的な仕方で拒否します。

しかしそれはどんな「嘘」なのでしょう。同じ問いを厳密に表現すればこうです。

「修復の分野における個人的原則であって、その普遍法則化が理性の死と崩壊を引き起こすというただそれだけの理由で、無条件的、無前提的に、その（非妥当性）が確定される、そのような個人的原則はどのようなものか」。しかしこの問題は次章で扱います。

(c) 修復的嘘に関する注意事項（修復における虚偽一般）
『修復の理論』のなかで、ブランドイは二度にわたって修復における「虚偽（Falsch）」に言及しています（強調はブランドイ）。

引用⑦ 『修復の理論』第一章段落二二三

「したがって修復の第二の原理(principio)は次のように定式化できる。修復が目指すべきは、芸術作品の潜在的統一(unita potenziale)を可能なかぎり再建すること(riabilitamento)・ただし芸術的虚偽(falso artistico)にも歴史的虚偽(falso storico)にも陥らず、芸術作品が蔵するさまのまな時間痕跡を掻き消すこともなくそれを遂行すること。」

〔引用⑧ 『修復の理論』第一章段落五末尾〕

「ある人が、かつて古代の記念物用に素材が切り出された石切り場の特定に成功し、その記念物を(修復 *restauro* ではなく)再制作(*riacimento*)するにはそこからまた素材を切り出すのが当然だ、と主張したとせよ。だがその人が、それが同じ素材だと申し立てることができるかという点、それはできない。素材は実はまったく別の素材である。それは現在進行する人間の行為に起因する相対価値を持たされているからである。それが属するのは現代であり、遠い過去の時代ではない。たとえ素材の化学組成が同じでも、やはりそれは異なっており、両者の同一視は歴史的虚偽と美的虚偽(falso storico ed estetico)を引き起こしかねない。」

ここで右の引用文の内容に深入りしようと言っているではありません。ブランドイが念頭におく「嘘」または「虚偽」が「美的(芸術的)虚偽」と「歴史的虚偽」の二つであることが確認したかったのです。ちなみに、これら二つの「嘘」を、彼が『修復の理論』の第一章の段落九で提示した二重の審級、すなわち「美的審級」と「歴史的審級」に対応させるのはごく自然な解釈でしょう(本稿第三章引用①参照)。

したがって次のような明快な対応関係を想定して差し支えありません。すなわち、「美的審級」では「美的虚偽」が暴かれ、「歴史的審級」では「歴史的虚偽」が暴かれる。

すでに本稿第三章で見たように、法廷で被告席に立つのは、制作・劣化・修復を経た一個の芸術作品です。この作品にかけられた嫌疑は、修復の妥当性であり、被告たる芸術作品は、美的要件と歴史的要件をめぐって修復の妥当性を挙証しなければなりません。

ちなみに、法廷を埋めるのは、作者(第一の意識体)や観者(第二の意識体)ではなく、芸術作品の修復に関心を寄せる第三の意識体です。この意識体は固有の感受能力を持っています。すなわち作者の感受能力でもなく、観者の感受能力でもない、「第三の感受能力」を持っています。劣化と修復を経た芸術作品のする、自らを「完備」なりとする申し立てに耳を傾けているのは、このような意識体たちであることをここで再確認しておきます。

ところでこの意識体には、眼前の被告を、すなわち「個別の修復(の結果)」を裁くための掟、すなわち「保存的命法」が与えられています。しかし先ほど述べた理由で、「保存的命法」を適用するに当たって判断力は「図式」を使用することができず、使うことができるのは「範型(自然律の形式)」にとどまるということ、その(こと)も(こと)で再度確認しておきます。

内容篇

【第五章】修復虚偽論（間隔をめぐる）

〔序に代えて momento とはなにか〕

ブランディは『修復の理論』の第四章および第五章を、修復をめぐる「虚偽」の考察に当てています。さてブランディの修復虚偽論を理解するためには、彼の「時間(tempo)」概念の正確な理解が欠かせません。なぜなら修復の虚偽はまさに時間に関わる虚偽として認識されているからです。

しかしブランディの時間理論を正確に読み取るためには、さらに彼が使う momento という言葉の正しい理解が欠かせません。修復の虚偽の時間論的分析は、まさに momento の視点から行われるからです。この言葉の正確な理解は『修復の理論』研究の命運を左右する、と言っても過言ではありません。

ブランディは『修復の理論』第四章の最初の部分で、修復において枢要な役割を果たす二つの「時間(tempo)」を導入しています。とりあえずその導入箇所を引用してみましよう（同書第四章段落二）。

その前に一言注意します。この「時間」は、美学が伝統的に設けてきた時間芸術と空間芸術の分類のそれではありません。なぜならブランディも言うように、「時間と空間はすべての芸術作品の形式的条件をなすものであり、形式が作り出す律動の中で、時間と空間は緊密に融合している」からです（『修復の理論』第四章段落二）。すべての芸術は律動の仕方です。時間に含んでいる、その意味ですべての芸術は時間芸術である、と彼は言うのです。

しかし修復で問題になるのはもちろんこの意味での時間ではなく、今から見る

ようにまったく別のものです。

引用文中の「現象学的」という表現は第六章で扱うのでいまは触れません。また moment の語義は未決定なので原語で表記します（強調はブランディ）。

〔引用① 』修復の理論』第四章段落二〕

「人は芸術作品において、律動形式以外の仕方でも時間(tempo)に出会う。それは形式の観点ではなく、現象学的な(phenomenologico)観点でのそれ、つまり芸術作品にまつわる(三)の momento としての時間である。その第一は創造的行為の持続(durata)。第二は創造的行為の終結(fine)と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される momento の、間隔(intervallo)。そして第三は、意識において芸術作品の閃光的認知(fulgurazione)が起る瞬間(attimo)である。」

分かりやすくするために、「三つの momento」を書き下しておきましょう。全部で四回、momento が姿を見せています。

1. 「芸術作品の創造的行為の持続」という momento。
2. 「芸術作品の創造的行為の終結と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される momento の、間隔」という momento。
3. 「意識において芸術作品の閃光的認知が起る瞬間(attimo)」という momento。

さてブランディが採用した右の順序は、時間的順序ではあっても論理順序ではありません。なぜなら論理的に見れば、「間隔」とは、一方の端と他方の端の、その間隔のことだからです。順序を論理的順序に置き換えると、2と3が交換されてこうなります。

1. 「芸術作品の創造的行為の持続」という momento。

2. 「意識において芸術作品の閃光的認知が起る瞬間(attingo)」という momento。

3. 「芸術作品の創造的行為の終結と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される momento の「間隔」という momento。

結局、momento 概念は次のように整理できます。創造行為の持続の終わり(第一の momento) と、意識において芸術作品が閃光的に現前化される瞬間(第二の momento) の「その間隔(第二の momento)」。

問題は momento の意味です。イタリア語の辞書を開けば、この単語には、「瞬間」およびそれに付随するさまざまな時間関係の意味が当てられているか、そうでなければ、主に哲学的な文脈で使われる「契機」という意味が当てられているか、そのいずれかであることが確認できます。(物理学の「運動モーメント」は除外してよいでしょう。もちろんこの言葉がアカデミックに汎用される現代の状況は、ガリレオ・ガリレイが物理学の研究過程でこの言葉を多用したことによって準備されたのですが、それは私たちがこの言葉をガリレオ的な意味でいまでも使用していることを意味しません。)

ヨーロッパ諸言語においても併用の事情は同じであって、このイタリア語の名詞と語源を共有する言葉(英語なら moment、ドイツ語なら Moment、フランス語なら moment) は、いずれもイタリア語の momento 同様、「瞬間」と「契機」という二つの意味で併用されるのです。(ただし私の所有する「クラウン仏和辞典」第6版(三省堂、2005)は、「瞬間」と「契機」のほかに、「時、時期、期間」という意味を挙げ、わざわざ「必ずしも短くない」と書き添えています。)

どう momento は「瞬間」なのでしょいか、それとも「契機」なのでしょいか。

ヨーロッパ諸言語への翻訳なら、この名詞に、momento と語源を共有する言葉 (moment, Moment, moment) をそれぞれ機械的にあてがうことでいちおう翻訳の努めは果たせる道理です。しかし系統を異にする日本語の場合、翻訳に当たっては、「瞬間」と「契機」のいずれの意味であるかをあらかじめ解釈をとおして決定しておかないことには、訳文すら書けないという事情があります。(なおドイツ語では、単数であるかぎり、名詞の性で二つの意味が区別されるので、その点に限れば日本語と事情は同じです。)

ちなみに「契機」についてはこういう事情が付度できます。momento を「契機」の意味で使用する慣行は、おそらくカント(1724 - 1804)が『判断力批判』の第一書(Erstes Buch)において、美の判断の量・質・関係・様相を「趣味判断の四契機(Momente)」と呼んだことに淵源すると思われまふ。この用語法が、Alfredo Gargiulo による『判断力批判』のイタリア語訳(2007)以来、イタリア思想界の共有財産になっていたことは事実です。

しかし私は、ブランデーの momento の意味は、「瞬間」でなく「契機」でもなく、「時」が正しいと考えます。

まず引用①には attimo という言葉が登場しますが、これは「瞬間」という意味しか持ちません(「刹那」という訳もあり得ますが、意味は変わらない)。しかし、「瞬間」を意味する attimo という言葉が登場する文章の中で、紛らわしくも同じく「瞬間」を意味する momento という別の言葉を併用すること、しかも前者を「端」に、後者を(端と端の)「間隔」に、いわば次元を異にする形で適用するというのは、不自然なことではあります。しかし相手はブランデーですから、表現として紛らわしいとか不自然というだけでは、momento が「瞬間」である可能性は排除できないかもしれません。

「瞬間」という訳語を不適切とするより強い理由は、引用①の中に明確に見ることが出来ます。すなわち、「第二は創造的行為の終結(finis)と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される momento の、間隔(intervallo)である」と。最初の「第二は」という表現は、「第二の momento は」の意味ですから、これをしも「瞬間」と解するならば、我々は「ブランディは間隔(intervallo)を瞬間と呼ぶことがある」という、いささか無理筋の命題を飲まざるを得ないでしょう。しかしそこから導かれる諸命題は、たとえ深遠そうに見えても、やはりナンセンスというものです。間隔は瞬間ではありません。ですから、「間隔」まで包含するブランディの momento という言葉を、「瞬間」という狭い訳語に押し込めるのは不適切なのです。ではブランディの momento は「契機」なのでしょうか。この可能性もあり得ません。その証拠は『修復の理論』第五章段落十九に見ることが出来ます。

この箇所でブランディは、「付加(argumenta)」の保存・除去と、「再制作(trifacimento)」の保存・除去を厳密に区別しようと努力しているのですが、そのなかに momento(複数 momenti)が登場するのです。重要なのは次の引用②の最後から二つ目の文章です。(ちなみに、「再制作」は映画のリメイク(travak)をイメージすると分かりやすいでしょう。)

〔引用②〕『修復の理論』第五章段落十九)

「しかし、再制作は付加と同じではない。付加物は完全化する。特に建築では、付加は本来の課題とは違うにせよ、ある課題に取り組んでいる。付加によって、人は模倣するのではなく、発展させ補完するのである。これに対して再制作は、作品をあらたに形成しようとし、本源的な創造的プロセスがたどった発展をなぞるかたちで(三) maniera analoga)、その創造的プロセスに手をつけようとする。それはある仕方です。新旧を融合させ、そうすることで新と旧の区別を解消する。だから再制作とは、二つの momenti を隔っていた時間の間隔(intervallo)の廃棄、あるいはその最小化である。付加と再制作は徹底的に相容れない。」

ブランディの momento が「契機」でないことは、最後から二つ目の言葉「だから再制作とは、二つの momenti を隔っていた時間差の廃棄、あるいはすくなくともその極小化である」から読み取れます。

まず「時間の間隔(intervallo di tempo)」とは、引用①に関係させて解釈すれば、先の3の「芸術作品の創造的行為の終結と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される momento の間の、時間の間隔」という momento に相当します。

ところが、ブランディは「再制作を扱う文脈の中とはいえ、「芸術作品の創造的行為の終結」と、「我々の意識に対して芸術作品が現前化される momento」を、引用②の中では「二つの momento を隔っていた時間の間隔(intervallo di tempo che distacca i due momenti)」と呼んでいるのです。しかし時間の間隔によって隔てられる(distacca)二つのものは、それ自体時間的なものでなければなりません。「時間の間隔」は或る時間と別の時間の間にあるのであって、「契機」と「契機」の間に「時間の間隔」はあり得ないのです。

もちろん次のように言い繕うことは可能です。「契機A」が時間限定 a をもち、「契機B」も時間限定 b を持ち、二つの契機の時間間隔とはその二つの時間限定の時間差なのだ、と言いつ張ることは決して不可能ではありません。しかしそれは右のイタリア語の句 intervallo di tempo che distacca i due momenti の解釈としては不自然の度が過ぎます。momento (momenti) はやはり時間的な何かであり、論理的な何かではありません。

そこで思い浮かぶのが、フランス語辞書の指摘するあの「時(必ずしも短くない)」という語義です。

私は先ほど、瞬間である筈のない「間隔(intervallo)」にブランディが momento という言葉を使っていたという理由で、「瞬間」は momento の訳としては狭すぎるかと判断し、それを訳語として却下したのですが、もしも momento が「時(必ずしも短くない)」という意味で使用されるのであれば、あの「狭すぎる」という難点

はクリアーされたことになります。

そこで私は、ブランディの *momento* には「時」という訳語を当てます。そうする理由は、それが他の訳に比べてマシだという点にあり、もしそれで不都合が生じるなら、その時また対応すればよいという考え方です。

「時」の最大の特徴は、長さの限定が付されていない点にあります。それは「瞬間」と「間隔」を併せ含むのです。(そこに「永遠」まで含まれるかどうかは、私には決めかねます。あとで出す引用④には「永遠の現在」という表現があり、それとも「時」と解することができますが、「永遠の現在」は純然たる「永遠」と同じなのでしょうか。それは私には分かりません。)

ただ表記上、漢字一字の「時」ではいかにも頼りなく、地の文に埋没しかねないので、ゴシックで「時」と表示することをお認め下さい。

そうすると先ほど書き下した三つの *momento* はこう表示されましょう。(当初のブランディの時間的順序に戻したことに注意してください。)

1. 「芸術作品の創造的行為の持続」という時。

2. 「芸術作品の創造的行為の終結と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される時の、間隔」という時。

3. 「意識において芸術作品の閃光的認知が起る瞬間(*attimo*)」という時。

さてこれら三つの時が、私が本稿第三章第一節分析2で示した芸術作品の「三態」にほぼ相似することは見やすいでしょう。私はそこではこう言ったのです。「ところで芸術作品の劣化現象にはある教育的効果が備わっています。なぜなら劣化したとき芸術作品は三重化するからです。第一はオリジナルの状態での芸術作品、第二は劣化した状態での同じ芸術作品、第三は修復を受けた状態でのやは

り同じ芸術作品。これらは、同じ芸術作品の、「三態です」と。若干のニュアンスの違いこそあれ、また部分的に順番の違いはあれ、全体の時間構成はおおむね対応していると考えます。

劣化と修復を経た芸術作品は、これら三重の姿(創造における姿、劣化過程での姿、いま眼のまえにある姿)で法廷に立ち、裁く側の意識体は、芸術作品をこれら「三つの時」に照らして審理するのです。

ただ次のことだけはこの場所で言い添えておかねばなりません。ブランディが引用①で表明している時間概念は、マルチン・ハイデッガー(Martin Heidegger: 1889-1976)の時間概念とりわけ『存在と時間(Sein und Zeit)』(1927)の時間概念に間違いなく依存しています。ブランディの使う「瞬間(*attimo*)」や「閃光(*fulgurazione*)」など概念にしても、その祖型を『存在と時間』の中に見つけることはさして難しいことではありません。そしてブランディがそのハイデッガーを介してエドムント・フッサール(Edmund Husserl: 1859-1938)に繋がり、また意外かもしれないませんが、彼がフランスの哲学者ジャック・デリダ(Jacques Derrida: 1930-2004)に(ある範囲で)共感を表明していることも、見過ごせない事実です。

ただ、そのような思想的影響関係は次の第六章に委ね、この第五章では修復の嘘をめぐるブランディの所説の再構成に(実はそれだけでも難事なのですが)、全力を傾注します。

(a) 第一の時をめぐる錯誤(カテゴリーミステイク)

さて、法廷において修復の「嘘」に眼を光らせる意識体は、芸術作品の三つの時のそれぞれに「嘘」を発見しようとしています。つまり修復には三種の嘘があり得るのです。現実世界の裁判制度をなぞるがごとく、ブランディは、修復に関する訴訟についても、係争の内容によってそれを審理する法廷に区別を設けます。ブランディは『修復の理論』のなかに三つの法廷を開くのです。

いまから私は、『修復の理論』の第四章、第五章、さらに第八章に即して、これらの嘘をめぐる審理過程を追って概観します。

なおブランディは『修復の理論』のなかで、歴史的観点から修復が犯し得る過ちを、「混同」「取り違い」「同一視」「論過」「誤謬推論(的)」等と表現しますが、私はこれらを「錯誤」と総称します。

ブランディは錯誤の基本形式を「混同」あるいは「取り違い」の中に見ていきます。本章冒頭の引用①を受けて彼はこう続けるのです。

〔引用③〕 『修復の理論』第四章段落四

「芸術作品を観想する人間によって、芸術作品における歴史的時間(Tempo storico)のこれら三つの意味が、絶えず意識され、見通されているわけではない。それどころか、人は概してこれらを混同したり、あるいは②、芸術作品の(一般的意味での)歴史的時間の時間的意味と、形であるがゆえに芸術作品が表現する無時間的時間(Tempo extratemporale)を取り違えるのである。」

最初の三行、とくに「人は概してこれら三つの意味」を混同しがちである」とブランディが言うとき、彼が念頭に置いているのは本章冒頭の引用①、第二、第三の時の相互の混同のことです。なぜならその直前で、「芸術作品における歴史的時間のこれら三つの意味が、絶えず意識され、見通されているわけではない」

と言っているからです。(この混同自体は「再制作」問題に関わるので次節で扱うことにします。)

さてそのすぐあとで、「芸術作品の(一般的意味での)歴史的時間の時間的意味と、形であるがゆえに芸術作品が表現する無時間的時間とを、取り違える」と言うとき、彼が念頭に置くのはあの「三つの時の相互の取り違い」ではありません。そうではなく、彼が思い浮かべているのは、「件の三つの時のどれかと、他のなにかの取り違い」です。

ブランディが引用③(第四章段落四)の後半で語っているのが「件の三つの時のどれかと、他のなにか、の取り違い」であることは、他の箇所からも知られます。より正確に言えば、この「取り違い」は、ブランディが次の引用④『修復の理論』第四章段落六より)の後半で語る、「歴史的時間に組み込まれてはいても、作品の無時間的な現前に他ならぬあの瞬間」と「歴史的時間の混同と同じものです。それは「無時間的なもの」と「歴史的なもの(時間的なもの)」の混同なのです。同箇所を引用します

〔引用④〕 『修復の理論』第四章段落六

「たったいま創造された作品であれ、数百年前に創造された作品であれ、意識のなかで芸術作品が実際に現前化されるとき、その作品に唯一許される現実性、すなわち永遠の現在(eterno presente)であることこそ本質的である。作品をそれとは違う何かに与るものとして理解する人は、芸術作品に「刺激」としての奉仕を強要している。」(中略)「それは、芸術作品が感受の瞬間(attimo)に輝きはじめるだけでは満足しない、という(こと)である。歴史的時間(tempo storico)に組み込まれてはいても、作品の無時間的な現前(presente extratemporale)に他ならぬあの瞬間(attimo)に満足しない、という(こと)である。」

ブランディにとっては、この差異が、つまり「作品の無時間的現前」と「作品

「歴史的時間」の差異が、錯誤（嘘）の第一の母体を提供します。なお、ブランディが前者（無時間性）を支持し、後者（歴史的時間）に対して否定的であることは贅言を要しません。

思想的には、「作品の無時間的現前」という言説は、クローチエの芸術観を彷彿とさせます（クローチエの芸術観ならびに修復観については本稿では触れませんが）しかし彷彿とさせると言っても関係は複雑です。両者は、たしかにその芸術作品観に関しては相似、いや場合によっては酷似さえするのですが（例えば永遠性の強調、こと「修復観」に関しては到底相容れるものではありません。なぜならクローチエは芸術作品の（物質的）修復をほぼ全面否定するからです。ただそうすると、クローチエとブランディの間で、「修復観」において相容れず「芸術観」において酷似することが何故可能なのかという問題が生じますが、本稿の枠内でこの問題に深入りすることは困難なので、問題の指摘にとどめましょう。

ところで『修復の理論』第四章段落五には「趣味」についての記載があり、しかもそれが「作品の歴史的時間」と結びつけられています。今から引用するくだりは、本稿第一章で分析したヴェントウーリの一連の所説を連想させないでしょうか。

〔引用⑤〕 『修復の理論』第四章段落五後半

「この粗略な思い込みには創作プロセスにおける二つの基本的な時（*die momenti basilari*）の混同が含まれている。第一の時は、客観の象徴的な個別化に通じている。芸術家は、主観的な選択によって、彼が時代と共有する趣味、不安、理論、イデオロギー、情熱、陰謀をその中に持ち込んだり、持ち込まなかったりする。それは芸術家が決めることである。しかし、芸術家が客体の形成に（密かに、ただひとり、聖別されて）携わったとき、客体を生み出すために結集した外的状況は姿を消しているか、

残ったとしても、せいぜい琥珀に封じ込められた虫のようなものであるに過ぎない。人が、芸術家が生きた時間を作品のなかに再認しようがすまいが、そのことで作品の価値は寸毫も揺るがないのである。」

引用⑤でブランディは「二つの基本時の混同」に警鐘を鳴らしています。「二つの（基本）時」とは、「芸術家が産み出した客体（芸術作品そのもの）」と「芸術家が、主観的な選択によって、時代と共有する趣味、不安、理論、イデオロギー、情熱、陰謀をその中に持ち込んだ、その限りでの芸術作品」のことですが、これら二つは、本章冒頭の引用①の「二つの時」のなかの二つの時ではありません。たしかに前者はあの「二つの時」に属しますが、後者は（一般的意味での）歴史的時間に過ぎないからです。

ここでブランディはクローチエに始まり、ヴェントウーリで二応の決着を見た例の「アンチノミー」に思いを致していたのではないのでしょうか。本稿第一章でのヴェントウーリに関する考察に立ち返れば、ブランディの挙げた「第一の時」（前段がヴェントウーリの言う「作品」であり、またブランディの「第二の時」（前段がヴェントウーリの言う「趣味（*gusto*）」であることは明らかでしょう。ブランディはここで、ヴェントウーリ（とクローチエ）に立ち戻って、「作品」と「趣味」の峻別を促し、彼らと声を揃えて「趣味は作品を説明しない」と主張しているのです。

ところでヴェントウーリは美術史的判断の核に当たるものを、「趣味（個別）」の「芸術作品（普遍）」への包摂作用に求めていました。その場合、彼のいう「諸要素」がまさに包摂の媒介項であったこと（第一章で詳述）、また彼がこの諸要素自体の歴史の変容に美術史の基礎を置いたこと（これはあまり詳しく触れませんでした）を思い出しましょう。

そこでブランディです。ブランディにとって「美術史」とは何だったのでしょいか。彼もヴェントウーリ同様、包摂作用にその基礎を求めたのでしょうか。断

定のための材料に欠けるので、そうともそうでないとも言いかねるのですが、すくなくともブランディがヴェントゥーリとそっくり同じ美術史観を持つてはいなかったことだけは、確信をもって言うことができます。

私がそう主張する理由はまたまた「素材(material)」です。実際ブランディは、ヴェントゥーリとは違い、またクローチエとはもつと違って、芸術の原理の中に「素材」と「物質」の両方を含めているからです。彼は、修復の場面に限るにせよ、芸術を「原理」だけではなく、かならずそれにまつるわぬ「反原理」との関係において見る人物であり、そのことが「美術史」に対する見解に跳ね返らないでいたとは到底思えないのです。

もちろん彼はこう言っています(強調はブランディ)。

【引用⑥】『修復の理論』第四章段落七

「美術史とは、芸術的形成の時間的系列(Successione temporale)のなかにあるといえ、時間における無時間的な時とそれが刻むリズム(momento extratemporale del tempo che si chiude nel ritmo)に眼を向ける歴史のことである。これに対して趣味の歴史は、自己完結した不変の芸術作品のある流れとしてひとまとめにする、時間的
時間(tempo temporale)の歴史なのである。」

「時間における無時間的な時と、それが刻むリズム」とは難解な表現です。芸術作品自体は時間の中にあります。「時間における」とはそういう意味でしょう。しかし作品は「終結・間隔・閃光」という例のリズムを生きており(引用①)、そのリズム自体は時間的ではなく無時間的である、と言っているのです。(強調しておきますが、momento は「瞬間」ではありません。)

右の引用⑥(段落七)のブランディの「無時間的な時」がヴェントゥーリ由来である可能性も一概に否定はできません。ヴェントゥーリは、「批評」概念の助けを借りつつ、「歴史的なるものの非歴史性」という観点を立てることによって、フツ

サールのある著作の表題を借りることが許されるなら、「厳密な学としての美術史学」のごときものを構想したと言えるでしょう。そして彼の「無時間性」には觀念論美学の体臭が濃厚であり、ブランディがそれを受け継いでいる可能性もまた濃厚です。

しかし、です。繰り返しになりますが、ブランディの学問体系にはヴェントゥーリにはない、「素材」という要素が含まれていました。

そこでもし、この「素材」が、単に個別化、個体化、歴史化の要因にとどまるのではなく、むしろ「普遍化」あるいは(ブランディの推奨する言葉で言えば)「永遠化」の要因としたら、どうでしょうか？

そのとき、「普遍」とか「無時間」という観念を共有するからといって、ただちにブランディとヴェントゥーリを同一視することは許されない筈です。私がいま言おうとして(巧く言えないで喘いで)いるのは、少し気取った表現をすれば、「移ろい行く素材ゆえの逆説的永遠性」といった考え方であり、私は第七章でそれに触れる積もりです。

ちなみに、いまから掲げるブランディの言葉は、次の項目、「第二節 第二の時をめぐる錯誤(偽修復と非修復)」に属す文言であり、この第一節での引用には馴染まないのですが、「物質の移ろい」に触れた貴重な言葉として、ここに引用する値打ちがあります(飽くまでも引用にとどめますが)。

【引用⑦】『修復の理論』第四章段落七

「芸術作品の完成と、意識へのその再受容の間に経過した時間を斟酌する必要がないという考え方は、この考え方がそれらしく見えるのは見かけのことである。なぜなら、この考え方は、像が意識に到達するのになくはならぬ物質性(materialité)を考慮してないからである。微小な物質性は、見た目には消えたように見えても、実はずっとあり続けている。」

最後の、「像が意識に到達するのになくはならぬ物質性」と、「微少な物質性は、見た目には消えたように見えても、実はずっとあり続けている」というくだりを、つよく網膜に焼き付けておいて頂きたいと思えます。

閑話休題。本筋の「修復の嘘」の話に戻りましょう。右の一連の引用箇所は直接「修復」には関わってはいません。なぜならこの第一節で話題にした「永遠的時間と歴史的時間の混同」は、修復に限らず、芸術に関するあらゆる局面で起きる一般的錯誤だからです。

それは一般論です。問題は、修復家がこの「混同」に陥ったとき、具体的にはどんなことが起きるのかという点です。

私はこう考えます。修復に際して、修復家は、「本来の作品」のイメージを指針として、修復行為を押し進めるものです。しかしこの「本来の作品」は、ブランディにとつては、彼が「その作品に唯一許される現実性」、「永遠の現在」、「作品の無時間的な現前」などと呼んだものにほかなりません。

そこでもし修復家がそれを「趣味(歴史的時間)」と取り違えていたとすれば(この混同がこの第一節の話題でした)、その分だけ、修復の結果は本来の「作品」からの逸脱や偏向を余儀なくされることでしょう。

「第一の時」をめぐる「修復の嘘」があるとするれば、それはこの逸脱と偏向の意味での「嘘」以外には考えられません。

(b) 第二の時をめぐる錯誤(偽修復と非修復)

前節で扱ったのは、一般的に存在する「嘘」がたまたま修復家で起こるケースです。しかしこの第二節以後では、修復にのみ存在する「嘘」、修復固有の「嘘」を扱います。

修復にまつわる本質的な時は三つありました(引用①参照)。一番目の時に限定して嘘を組上に載せるのは『修復の理論』第四章の段落九です。

引用⑧ 『修復の理論』第四章段落九

「しかしすでに見たように、時間は第二の時(momento)にも結びついている。それは、創造活動の終了、形成生起の終了と、芸術形成が観者の現在の意識のなかに突如として輝き出す時(momento)の、その間隔(intervallo)の間にある。」

一方に芸術作品が成立した過去の時があり、他方に、芸術作品が観者の眼前に立ち現れる現在の時があります。作品はこれら二つの時のあいだずっとあり続ける、つまり連続的かつ持続的にあり続けるのですが、この「あいだ」という時にも嘘は住み着くのです。

(i) 間隔

ブランディの最初の作業はある特定の異論の排除です。

引用⑨ 『修復の理論』第四章段落十

「芸術作品が一定不変で、他の芸術作品に変わらないなら、作品を美的対象として観想するに当たって、この時間幅を考慮する必要はない、という説にも一理ある。」

次のような論も不可能ではない、と彼は切り出します。「作品というものが永久に不変なら、創造的活動の完了と、観者の意識への芸術作品の到来の間の時間間隔を、作品のリアリティーに算入する必要はない」という論がそれです。しかしブランディはこの議論を拒絶するのです。

そもそも「芸術作品が一定不変」とはどういう状況でしょうか。まず絵画や彫刻などの美術品および建築が一定不変であるとは到底信じられません。絵画などは、出来上がった時点から変質が開始すると言われ、多くの作家はむしろそのことを織り込んで制作するとさえ言われます。では文学作品や音楽作品ならどうかというところに当然議論は発展し、ブランディも音楽作品については楽器の歴史

的变化、文学作品については字句の発音の歴史的变化などを挙げて、「一定不変」という認識を否定します。これはそれなりに興味深い話題ですが、本稿の範囲を超えるのでこれ以上の深追いはやめましょう。

むしろ問題の本質はこうです。中間の時間幅ないしは間隔、つまり「創造的活動の完了と、観者の意識への芸術作品の到来、の間の間隔」を、美的対象としての芸術作品のリアリティーに算入するのが正しいのか、それともそれを算入しない方が正しいのか。ブランディは断固として「算入すべし」と主張します。

(ii) 物質の変化とその意識化

ブランディは「芸術作品が時間間隔を通じて変化しない」という可能性を排除し、むしろ「芸術作品は時間間隔を通じて変化する」と主張するのですが、問題は彼がそう主張する根拠です。ブランディは物質変化の理由をとりあえず唯物論的に表明します。

本章の引用⑦(『修復の理論』第四章段落十)を再度参照してください。

命題、「微小な物質性は、見た目には消えたように見えても、実はずっとあり続けている(ずっと働き続けている)」は唯物論的な命題であり、かつ唯物論的命題として高度の信憑性を持っています。

しかし、修復は飽くまでも芸術作品の修復であり、「芸術作品」はかならず「意識」という相関項を持つのですから、この唯物論的命題も「意識」と関係づけられなければなりません。

では「ずっとあり続ける(ずっと働き続ける)物質性」と「意識」の関係はどのようなものでしょうか。しかし物質と精神を架橋する便利な橋があるとは到底思えません。観念論から見れば、物質とその属性は、純然たる与件であり、裸の事実であり、手の届かぬ外部だからです。つまり「物質」の形態と「意識」の内

容を理論的に接続することはできない。

この件に関してブランディは、「理論的」ならざる「二通りの努力を試みています。ある場面では、彼は「物質」の形態と意識の内容の関係を、字義通りにではなく、隠喩的に理解しようとするのです。しかし彼にはこれとは異なるもう一つの手法があつて、それは、「現象学的(と彼が信じる)」方法ですが、それはずっと先の第六章で説明します。

ブランディは前者、つまり隠喩的な物言いによってこう主張します。彼によれば、絵画や彫刻は言うに及ばず、詩歌においてさえ、時間は「作品のリアリティーを上滑りする(scivolare)」(第四章段落十)ことはなく、むしろ時間は「作品に沿って(per)経過してゆく(passare)」(第四章段落十二)と主張するのです。

ただし時間の経過それ自体は認識できません。認識できるのは経過の「記号のみ、すなわち経過の「痕跡(Traccia)」のみです。それは絵画や大理石に限らず、詩においても同様です。すなわちブランディはこう言うのです。「時間は、(こゝ)「詩」でも、絵画の色や大理石の色調に対してするように、自らを刻み込み(incidere)ながら、作品に沿って経過していく」(第四章段落十二)と。

この「痕跡」概念を使えば、一応、ブランディは物質形態と意識内容とを関係づけるのに不自由しないのです。飽くまでも比喩の範囲でのことですが。

(iii) 再制作という論点

さて次に我々の関心が向かうのは、「第二の時」つまり「間隔」をめぐる錯誤(嘘)です。ブランディがこのタイプの嘘の典型と看做すのは「再制作(trifacimento)」ですが、この再制作は、それに酷似する(悪名高い)「復元(tripristino)」に対してどんな立ち位置にあるのでしょうか。

引用⑩ 『修復の理論』第四章段落十九

「馬鹿げた話だが、(芸術作品の完成)と現時点の間の時間の遠さ(Lasso di tempo)

に修復を施そうという人もいないではない。それは実際に行われたこともあり、名前だつてある。復元(Ripristino)がこの修復の名前である。復元は時間のその遠さを廃棄(abolire)しようとするのである。」(Casoは馬などを捕える投げ縄の由。)

ブランディが「復元」と「再制作」の間に区別を設けていたことは、その語り口から窺い知ることできます。しかしその区別を明確に述べるのはなかなか手強い課題であつて、それはブランディの「復元」の説明が少ないためです。この課題はすこしだけ先送りしましょう。

再制作(Rifacimento)に関するブランディの理論的批判の詳細を知るためには、『修復の理論』第五章「歴史的審級の意味での修復」、とりわけその「付加物(aggiunta)」の理論に眼を遣らねばなりません。なぜならブランディは「再制作」を「付加物」と対比させながら扱うからです。

過去の芸術作品に「付加物」の形跡を認めた場合と、過去の芸術作品に「再制作」の形跡を認めた場合では、修復家はその形跡に対して同じ態度を採ることができるでしょうか。ブランディは同じ態度は採れないと主張します。

〔引用⑩〕 『修復の理論』第五章段落十九〕

「再制作の保存も付加物の保存と同じ考え方でやれる、と言う論者もいるだろう。なぜなら、再制作も人間が介入措置(Intervento)をとったことの証拠であり、それは特定の歴史的な時(momento della storia)に属しているのだから、と。」

「付加についての嘘」は第三の時(第六章)に属しているので、それをここで詳しく扱うことはできないのですが、しかしブランディが「付加物」と対比しながら「再制作の保存」を批判する以上、対比項である「付加物」に触れないわけにもいきません。『修復の理論』第五章段落十五の、「付加物」についてのブラン

ディの考察の概略はこうです。

歴史的観点をとるかぎり、「芸術作品への付加物は保存すべきか、除去すべきか」という問題については、原則的には「保存すべし」と答へざるを得ません。なぜなら、歴史的観点から見れば、芸術作品への付加物は人間の行為に関する歴史的証言ではあるからです。つまり付加物とは、ある芸術作品に対して、ある時点において、ある人々が、何かを付加した行為の、現存する歴史的証拠なのです。この意味では、付加物といえども本来の意味での芸術作品と異なるものではなく、芸術作品が歴史的証言能力ゆえに保存への権利を持つというのなら、それへの付加物も保存への同等の権利を有していると考えべきなのです。

前段では「付加物の保存」を問題にしましたが、では「付加物の除去」はどう考えるべきでしょうか。それは許されるのか、それとも許されないのか。

まず保存と除去は非対称です。除去は記録を破壊する可能性があり、しかもその破壊自体が記録されない可能性もあります。除去は実際に存在した歴史的な時間推移の否定もしくは破壊を引き起こす可能性を孕むのです。

もちろん当該の付加物がそれ自体、歴史的な錯誤であつた可能性もないとは言いませんが、保存する限り、未来における訂正の可能性は断たれていません。しかし除去する限り、未来における訂正の可能性は根源的に消滅します。保存と除去が非対称とはそういう意味です。

これとよく似ているのが近頃かまびすしい「死刑廃止論」ではないでしょうか。重大犯罪の容疑者が、科学の進歩などによって(たとえばDNA技術の進歩によって)、冤罪であつたことがあとから発覚する事例を仄聞しますが、その犯罪者を「終身刑」などに処した場合、当人が生存している以上、困難とはいへその利益回復と名誉回復の望みがなくはないのに対して、一度「死刑」に処してしまうと、あとから冤罪が明らかになつても、当人を救済する術はもはや存在しません。その意味で「終身刑」と「死刑」は、罰の軽重の差を超えて、そもそも構造的に非対称であり、その意味でそれは「保存と除去」の關係に相似するのです。

したがって歴史的眼差しからすると、付加物の保存は無制限に正当だが、除去はいちいち正当化を必要とする。これが（いささか駆け足気味とはいえ）ブランドイの「付加物」理論の概略です。

そこで本来の話題である「再制作(rifacimento)」に戻りましょう。右に述べた理由でブランドイは引用①の論者に与しません。むしろブランドイは、「付加されたもの」の保存・除去と、「再制作されたもの」の保存・除去に、次のような仕方で厳格な区別を設けるのです。

本章の引用②（『修復の理論』第五章段落十九）を再度参照してください。

この引用②におけるブランドイの発言の内容は、次のように整理することができますでしょう。

第一に、付加の行為は再制作とちがって、「足らざるところを」完全化する。付加は模倣ではなく発展である。（裏を返せば、再制作は模倣である。引用②の *in maniera analoga* という表現に注意。）

第二に、再制作は作品をあらたに形成しようとする。本源的な創造的プロセスがたどった発展をなぞり、その創造的プロセスに手をつけようとする。

第三に、再制作はある仕方での新と旧の融合、そしてそれによる新と旧の区別の解消である。すなわち、生成の終了と再制作の時を隔っていた時間の間隔の廃棄、あるいはその極小化である。

右の三つの文章のうち、第一文と第二文は、付加の「創造性」と再制作の「模倣性」を言っています。ただし後者は、「創造的プロセスの模倣」であって、それ以外の模倣ではありません。

(iv) 価値概念としての再制作

想定されているのは次のような状況です。修復家の眼前に芸術作品がある。この作品は「過去において行われた再制作」の形跡をとどめているのだが、修復家はこの再制作部分を保存すべきか、それとも除去すべきか。

当然、この再制作を担当した修復家が過去に存在していた筈です。この修復家の眼前にあった芸術作品は、ひどく劣化していて修復もままならないか、あるいは何らかの事情があつて、保存や修復では済まない状況だったのかも知れません。そこでその修復家か周辺の誰かが「作品を新たに形成しよう（再制作しよう）」と提案し、それが実行されたのです。

ところで（こ）まで私は *rifacimento* を「再制作 (*remake*)」と訳してきましたが、はたしてそれは適切な訳語なのでしょう。単に、*ri* が *re* に、*fare* が *make* に対応するからというだけでは、おそろく理解は得られません。

しかし語形から推して、この *rifacimento* が「作り直す」という意味であること自体にはとくに問題はなさそうです。問題は「作り直す」というとき、ブランドイが具体的にどのような作業を考えていたかという点です。

いま私の手元に F・G・Hubert 著の [Antichita Pubblica Romane] というイタリア語の本があるのですが（読めない本を引き合いに出すのは気が引けるものです）、古代ローマの都市制度に関するこの本の中表紙には、「最初、一八七二年に W・Kopp が著した同名の書物が、F・G・Hubert によつて一九〇二年に *rifacimento* された」旨の記載があります。つまり、飽くまでも推定ですが、刊行から三十年を経て絶版となり、内容が古くなつて新しい学問水準にも対応できず、文体や装丁も時代遅れになった本があるが、復刊希望の声も高いから、この際、若手の研究者に「書き直してもらおう（作り直してもらおう）」というので、この書物が出たものと推察されます。つまり *rifacimento* とは、「基本の部分は変えずに、飽くまでも手直しにとどめ、ただ時代状況に適合させながら、そして人々の好尚に投ずるように、作り直すこと」をいうのではないのでしょうか。

そうだとすると、映画の世界がこの言葉 (*remake*) を好むのも納得がいきます。こ

の分野ではもともと優れた情報源である「ウィッキペディア」の「リメイク」の項によれば、「リメイクが行われる理由」には、「先行作品が作られた頃とは映像技術的な違いがあり、作り直すことで新たなヴィジュアルなどが期待できるケース」や、「定評のある作品をベースにすることで、ある程度のヒットを期待するとケース」が上がっています(2011年10月8日現在)。

技術革新を遂行し、同時に時代の好みに合うように芸術作品を作り替えることが、映画などの remake (rifacimento) なのです。

しかしそうだとすれば、映画などの rifacimento と芸術作品の「復元 (ripristino)」および「複製 (copia)」を区別することは難しくありません。なぜなら後者の目的はなんといっても「前の芸術作品に似せる」ことが眼目であるのに対し、前者では、たしかに似ることは似るでしょうが (in maniera analoga)、「似せる」 ためにリメイクが行われるのではなく、「前に似てはいるが、前よりずっと良くなっている」ことがむしろ大事なのです。

たとえば、ケセラセラの歌で有名なアルフレッド・ヒッチコック監督の『知りすぎた男』(1955)は、同監督の戦前の『暗殺者の家』(1934)のリメイクであり、ウィリアム・フリードキン監督の『十二人の怒れる男/評決の行方』(1957)は、ヘンリー・フォンダ主演のシドニー・ルメット監督『十二人の怒れる男』(1957)のリメイクであり、ジョン・ギラーミン監督の『キングコング』(1976)は、ヒッチコックも愛したというメリアン・クーパー監督の『キングコング』(1933)のリメイクです。

原理的に復元は論理概念です。なぜなら復元は、「どうだ、俺は前によく似て

いるだろう」と誇るのですが、「似る」は同一性という論理概念の亜種だからです。しかし映画におけるリメイクはむしろ価値概念です。なぜなら映画や本のリメイクは、「どうだ、俺は前より(今の基準で)出来がいいだろう」と誇るからです。(もちろんリメイクが前作より不出来なことは稀ではありません。たとえば一

九七六年の『キングコング』がそうであるように。)

しかしブランドイの言う再制作は、果たして「前より出来がいいだろう」といつているのでしょうか。引用②の「本源的な創造的プロセスがたどった発展をなぞるかたちで (in maniera analoga)」のくんだりには、ブランドイが念頭に置く再制作の本質が模倣性にあることを物語っていないでしょうか。もしそうであるなら、彼の言う再制作は価値概念ではなく、論理概念でなければなりません。なぜなら「模倣」とは主観的な同一性の追求の謂ですが、同一性はまぎれもない論理概念だからです。

(v) 再制作の下位区分

しかしここまで私の議論は、まだ若干の不明確さを残します。前項で私はあ

たかも「復元」と「再制作」が別のものであるかのように喋りましたが、ブランドイはこうも言うのです。三つの引用を順にA、B、Cとします。

- まず「復元」についての実質的発言は一回だけです(引用⑩を再掲)。ここからしばらくデリケートな議論が続きます。
- A 「引用⑩再掲 『修復の理論』第四章段落十九」
「馬鹿げた話だが、〈芸術作品の完成〉と現時点の間の時間の遠さ (l'asso di tempo) に修復を施そうという人もいないではない。それは実際に行われたこともあり、名前だつてある。復元 (ripristino) がこの修復の名前である。復元は時間のその遠さを廃棄 (abolire) しようとするのである。」

引用を追加します。この箇所では「再制作」に下位区分を施します。

B 「引用⑫ 『修復の理論』第六章段落十二」

「再制作 (rifacimento) は——それは悪名高い復元 (ripristino) のこととあれば、あ

るいは①新規改作(nuovo adattamento)のこともあるのだが——時間をさかのぼって行なうことはできない。」

引用Bは再制作を「復元」と「新規の改作」に下位区分しています。再制作には「復元」と「新規改作」があるのです。(つまり「復元」は「再制作」の一種なのです。)

ここで引用をさらに追加しましょう。それは、「再制作(trifacimento)」にあらたな下位区分を導入し、しかもそれを「嘘」という論点に接続する重要な文章です。ちなみに下位区分とは、時間間隔の廃棄が「告知されるか、あるいは②告知されないか」という区分のことです(ここにも「あるいは②」が登場することに注意してください)。

まず、「告知」問題に触れる『修復の理論』第五章段落二十を忠実に引用し(引用⑩、Cと呼ぶ)さらに、例によって、この段落二十の「分解と補正」を、すなわち、文章内部での話題の推移とニュアンスの変動に応じて、段落全体を小段落に分けたものを示します。引用中の強調(ここでは傍線)はブランディのもので、内容はきわめて難解、かつきわめて繊細です。

C 「引用⑩ 『修復の理論』第五章段落二十」

「再制作にはかならず、ある時間の遠め(casso)の廃棄(abolire)の請求が、眼に見えるように、あるいは③眼に見えないように、含まれている。再制作の時点(caso)において、最新の介入措置がその芸術作品が成立した当の時点(tempo)に同一化(assimilare)しようとしているのが前者である。これに対して、最新の介入措置が、再制作に先行する時間をも、隈なく(completamento)再制作の現在(attualità)に溶かし込む(trifondere)のが後者である。したがって歴史的審級から見れば、対立する相容れない二つのケースがあることになる。前者の場合、最新の介入措置があつた時点で日付を書き換えている(retrouatarare)のだから、それは歴史的虚偽であり、断じて許され

ない。後者の場合、再制作は、それ以前から存在する作品を併合(sassorbire)、それを余すところなく内に移し込もう(trasfondere)としている。ただそれは修復の枠から外れている。もちろんそれは、少なくとも歴史的にはまったく正当であり、現在における人間の行為の真正な証人であり、文句のつけようのない歴史的資料ではあるのだが。」

メリハリの乏しい、抑揚を欠いた、無愛想なこの文体は、容易にその文意を確定させてくれません。内容に即して分解し、併せてメリハリをつけ、論理的筋道を明らかにし、ニュアンスを際立たせてこそ、ブランディの思考の肉声を聴きとることができるといふものです。

(引用⑩の箇所を金田による分解と補正)

《ア》再制作にはかならず、ある時間経過の廃棄(abolire)の請求(pretesa)が、眼に見えるように(esplícita)あるいは④眼に見えないように(implicita)、含まれている。

(イ)最新の介入措置(つまり修復家の眼前にあるもつとも新しい過去の再制作)が、あたかも芸術作品が成立したその時点からとられていたかのように見えるのが、前者(つまり廃棄が可視的なケース)である。

(ウ)これに対して、最新の介入措置(つまり修復家の眼前にあるもつとも新しい過去の再制作)が、《再制作に先行する時間》をも《再制作の現在》に完全に溶かし込もうとするのが、後者(つまり廃棄が不可視的なケース)である。

(エ)したがって、歴史的審級から見れば、対立する相容れない二つのケースがあることになる。

(オ)最新の介入措置が、芸術作品の成立時に自らの日付を書き換える前者の場合、それは歴史的虚偽であり、断じて許されない。

(カ)後者は、それ以前から存在する作品を併合し、それを余すところなく内に

移し込もうとしている。(ただしそれは修復の枠から外れている。たしかにそれは、少なくとも歴史的にはまったく正当であり、現在における人間の行為の真正な証人であり、文句のつけようのない歴史的資料ではあるのだが、でもそれは修復の枠から外れている。》

新しい論点が導入されていることに注意しましょう。ブランディは「時間の遠さの廃棄(abolire)」が、「眼に見えているか」あるいは①「眼に見えていないか」という差異を口にしていきます。

ちなみに、私はこの「あるいは①」という言葉は、(v)の引用Bの「あるいは①」に対応していると見ます。

つまり再制作の「復元」と「新規改作」(引用⑫)の対は、「眼に見える(explicita)廃棄」と、「眼に見えない(implicita)廃棄」の対に対応すると見ます。

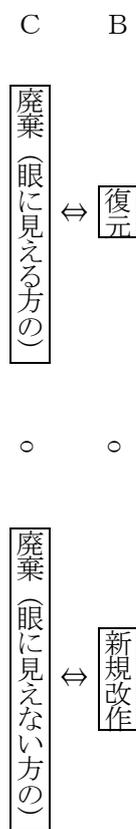
それはどういうことでしょうか。繰り返しになりますが、状況はこうです。まず、かつて芸術作品がありました。それはひどく劣化して修復もままならぬか、あるいは事情があつて、保存や修復ではなく「再制作」せざるを得なかったとしましょう。そのときの介入措置(この場合は再制作)が、いま修復家の眼前に置かれ、審査されているのです。

さて言うまでもなく「再制作」とは「新たに作り直す(remake)」ことではありませんが、ではそのとき「前の作品」はどうなったのでしょうか。「眼に見える(explicita)廃棄」と、「眼に見えない(implicita)廃棄」という区別は、再制作が行われたとき、そしてそれにもなつて「遠さの廃棄」が行われた時、それまで存在した「前の作品」が受ける処遇に関わっているのです。この観点から、本項(v)の内容を見なおしてみましょう。ブランディは結局、引用のAとBとCで次の三つのことを述べています。

第一に、「復元」は「廃棄」である(A引用⑩)

第二に、「再制作」には「復元」あるいは「新規改作」の二種がある(B引用⑫)。
第三に、「廃棄」は「眼に見える(explicita)」か、あるいは「眼に見えない(implicita)」か、そのいずれかである(C引用⑬)。

私は第二文と第三文を重視し、同時にこれら二つの「あるいは①」に対応関係を認めます。対応関係を(未証明で)図示したのが左の図です。(Aについては後で説明します。)



復元では「前の作品」の廃棄が可視的だが、新規改作ではそれは不可視である。私はそう解釈するのです。いまからこの解釈を正当化しましょう。

(皆さん、議論について来れますか? ここからは少し分かりやすくなります。)

(vi)可視的と非可視的

復元であれ、新規改作であれ、一般に再制作においては、「時と時の遠さ」がひどく廃棄(abolire)されます。実際ブランディも言うとおり、「再制作にはかならず、ある時間の遠さ(Casso)の廃棄(abolire)の請求が、眼に見えるように、あるいは①眼に見えないように、含まれている」からです(引用⑬)『修復の理論』第五章段落二七)。では何が再制作を「復元」と「新規改作」に分かつのでしょうか。私は両者の差異は「元の作品の処遇」にあると考えます。

ブランディは、「時と時の遠さ」の「廃棄」は「明示的(explicita)」あるいは「非明示的(implicita)」であるとします。では「廃棄が明示的」とはどういう「

となのか。(厳密にはブランドイは、「廃棄の請求が明示的・非明示的」と表現をするのですが、短縮しても不都合ないと考えます。)

非明示の方が分かりやすいかも知れませんが、廃棄が非明示的とは、廃棄の事実が人に告げられないこと、つまり廃棄が密かに(こっそり)行われることを意味します。

私はこれが新規改作(nuovo adattamento)に対応すると思うのです。芸術作品が新規改作されたとき、人は「時と時の遠さ」の廃棄が行われること(行われたこと)それ自体に気がつかない。そして気がついたときには、眼前に(妙に新しい)芸術作品がそびえ立っていると言う寸法です。

そのとき、「元の作品」はどうなっているでしょうか。それもまた「時と時の遠さ」と一緒に廃棄されています。なぜなら、「時と時の隔たり」が廃棄の事実さえ告知されずに廃棄されるのだから、その隔たりを形づくる一端である「元の作品の存在」も告知なしに廃棄されるのです。

新規改作においては、元の作品は「闇から闇に」葬られたのです。それは、いまその存在が忘却されているだけではなく、かつてそれが存在したことさえ忘却されているのです。

これに対して、復元(ripristino)では「時と時の遠さ」の廃棄が明示的に行われます。すなわち廃棄はされても、その廃棄の事実は人々に告知されるのです。いやむしろ逆に「こう言うべきかも知れませんが、そもそも「復元(ripristino)」というとき、そこにはかならず、「以前何かがあった」という意識だけは点灯しているのです。なぜなら「以前何かがあった」という意識抜きでは、それは「復元(ripristino)」でもなければ「元(pristino)」でもあり得ないからです。人々は廃棄の事実を知っておればこそ、それを「復元」として意識するのです。

たしかに、何かが廃棄されたという事実が(告知によって)意識されたからと

いって、「廃棄されたのが何であるのか(どうであるのか)」まで意識されるわけではありません。しかしそれでも、告知が行われていれば、「何か」が廃棄されたこと、「廃棄された何かがある」という意識は弱いながらも生き延びるでしょう。

「遠さ」が廃棄される以上、元の作品は言わずもがな、時間を掛けて作品に沈殿した時間の痕跡(パティナ)もまた、一切合切廃棄されるのですが、それでも「何かがあった」という意識は残るし、その結果として、「復元がその何かに照準されている」という淡い意識は残るのです。

それは、雨の降る日に、それが何であるかは分からないが、ふと何かを電車のなかに置き忘れてきたような気がするところがありますが、それに似てはいないでしょうか。電車のなかから、何かに「俺(傘)を忘れてるぞ」と呼びかけられているような。復元でも、それと似た形で、何か、たとえば「元の芸術作品」の影のようなものが、人々に向かって「君たちは私を忘れてるよ」と、虚ろな声でつぶやいている、といったところでしょうか。

状況を図示しておきました。「廃棄」が意識され、人々にとって廃棄の事実が可視的である状況をⅠとし、逆にそれが意識されず、したがって「廃棄」自体が不可視である状況をⅡとしました。

時間経過の廃棄が可視的

元の芸術作品

再制作されたもの(復元)

〔時間経過〕

Ⅱ

元の芸術作品

再制作されたもの(新規改作)

時間経過の廃棄が非可視的

(vii) 復元は嘘である(物質への背信行為)

まず「引用⑬の箇所(金田による分解と補正)」から、(イ)を見てください。この文章が復元についての説明であることはすでに述べました。したがってこの文章はこう読めます。「復元という介入措置では、その措置があたかも芸術作品が成立したその時点からとられていたかのように見える」と。(ちなみにこの場合、時間経過の廃棄は可視的です。)

次に(ウ)を見てください。この文章が新規改作についての説明であることもすでに述べました。当然、この文章はこう読めます。「これに対して、新規改作という介入措置は、新規改作に先行する時間」を(新規改作の現時点)に完全に溶かし込もうとしている」と。(ちなみにこの場合、時間経過の廃棄は非可視的です。)

非常に難解な文章ですが、ブランディはそのいずれもが「嘘だ」というのです。しかしそれはどんな「嘘」なのでしょう。しかし難解とは言え、難しいのは右の傍線箇所だけであり、それさえうまく読み解ければ、問題はおのずから氷解するに違いありません。

「復元」についてはとりあえずこう言えます。復元では、まず根源的創造過程を真似て、何かが模倣的に作られる。次にそれは、(ブランディの文章に忠実に言えば)「その措置があたかも芸術作品が成立したその時点からとられていたかのように見える」と。しかしこれを見え方の問題として読み替えれば、「複製された物が、芸術作品が成立したその時点に置かれた」と読むことができます。複製が、「成立時点でのその芸術作品」のあったところに、その代わりに、置かれるのです。

そのとき、新しいものに差し替えられた以上、「成立時点でのその芸術作品は、そこに何かがあったという亡霊的な意識だけを残して、すべて廃棄(忘却)されます」。

新規改作についてもとりあえずこう言えます。新規改作では、あらたに何かを作られたうえで、新規改作以前に存在していた(痛んだ)芸術作品が有していた「その作品のすべての過去」が、その新規改作された作品の時間性(すなわち現在性)に吸収される。つまり「その作品のすべての過去」は現在という一点に押し込められるのです。そのとき「その作品のすべての過去」は当然廃棄されます。

依然として難解ですが、ここで効いてくるのが引用⑦の「唯物論的命題」です。ブランディはこう言いました。引用を繰り返します(必要なのは傍線部分です。)

「芸術作品が一定不変であり、他の芸術作品に変わらないなら、芸術作品を美的対象として観想するとき、この時間幅を考慮する必要はない、という説にも一理ある」が(引用⑨ 段落十)、しかし実は、「芸術作品の完成と、意識へのその再受容の間に経過した時間を斟酌する必要がない」という考え方、この考え方がそれらしく見えるのは見かけのことである。なぜなら、(中略)微小な物質性は、見た目には消えたように見えても、実はずっとあり続けている」からと(引用⑦ 段落十続き)。

これを使って「嘘」の正体を暴くことができます。

復元の場合、まず「何か」が模倣的に作られたうえで、それが「芸術作品が成立したその時点」のうえに置かれるのですが、そのとき当然、「芸術作品が成立したその時点」のうえにあるとされるものと、現時点における「復元」は、内容的に完全に一致する筈です。なぜなら復元とは、後者を前者の場所にそのままの姿で置き換える行為だからです。

しかしそのとき、両者の間には「変化」が認められない道理です。なぜなら同じ二つの物の間に変化を認めるのは背理だからです。

ところが両者の間には、「時間」が横たわっています。たしかに「成立時の芸術作品」の内容（つまり記憶）は廃棄（つまり忘却）されたし、「時間の遠さ」もまた廃棄されましたが、前項で述べたように、「元の所に何かがあった」というかすかな意識は健在であり、したがって「間に横たわる時間」という意識もそれなりに健全だからです。

しかしそうだとすると、復元では「時間が経過したのに、変化が起きていない」ということ認めざるを得ないでしょう。しかしこれは引用⑦に違反します、つまりこの命題は、「時間が経過するとかならず物質は変化する」という唯物論の大原則に矛盾するのです。この矛盾から逃れることはおそらく誰にもできません。

これで王手です。時間は明らかに経過しているのに、時間が経過していないと言っているのは、「嘘」です。そしてそこから出てくるのが、(オ)のブランディの命題なのです。「最新の介入措置が、芸術作品の成立時に自らの目付を書き換える前者の場合、それは歴史的虚偽(falso storico)であり、断じて許されない。」と。

次に新規改作の場合はどうか。こちらは比較的容易です。ここでもまず「何か」が模倣的に作られます。ところが新規改作の場合、作られたものが、復元のとまのように、「芸術作品が成立したその時点」のうえに置かれるのではなく、ありません。

そうではなくて、新規改作以前に存在していた(痛んだ)芸術作品が有していたその作品のすべての過去が、その新規改作された作品の時間性(すなわち現在性)に吸収される、とブランディは言うのです。つまり「その作品のすべての過去」が現在という一点に押し込められます。この場合、過去は完全消滅するでしょう。

私はブランディの猛烈に難解な文章をこう解釈します。すなわち彼の、「最新の介入措置(新規改作)が(再制作に先行する時間)をも(再制作の現在)に完全に溶かし込む」だとか、新規改作が「それ以前から存在する作品を併合し、それ

を余すところなく内に移し込もうとする」などの主張を、「過去の完全消滅」の意味に解釈します。

しかしここから先、新規改作は復元と事情を異にします。そもそも作品が「再制作(ri-facimento)」を必要としたのは、その作品が劣化していたからではなかったでしょうか。しかし新規改作の場合、元の作品は(復元と違って)影も残さず消滅するというのに、新規改作を担当するその修復家は、いったい自分は「何を」修復したと主張するのでしょうか。

新規改作者は修復をしていません。修復はいつでも「何か」の修復なのに、この改作者にはその「何か」が最終局面で欠けているからです。したがって新規改作者は「嘘」をついています。彼は、修復していないのに、修復しているという嘘をついているのです。

そもそも新規改作を「修復」と呼ぶ理由がないのです。復元では、すり替えられたとはいえ、まだ「成立時の作品」はありましたが、新規改作ではもはや「成立時の作品」を見つけないことができないのです。

結論です。「成立時の作品」を意識しないで行われる「修復」など、修復の定義に照らしてあきらかな背理です。それは歴史的対象ではあっても、修復ではない、そこでブランディは言うのです。新規改作は、「修復の枠から外れている。もちろんそれは、少なくとも歴史的にはまったく正当であり、現在における人間の行為の真正な証人であり、文句のつけようのない歴史的資料ではあるのだが」と(引用⑬末尾)。議論の成果を図示しておきましょう。

時間経過の廃棄が可視

芸術作品の捏造

I 本来の芸術作品

——— その再制作されたもの (復元)

偽修復

[時間経過]

非修復

II 本来の芸術作品

………

その再制作されたもの (新規改作)

時間経過の廃棄が不可視

芸術作品の消失

前者(復元)は形式的には修復ですが内容的には修復でなく、後者(新規改作)は形式的にも内容的にも修復ではありません。復元は「偽修復」であり、新規改作は「非修復」なのです。

(なお私は再制作における「嘘」を右のように描き出しましたが、それはそれ以外の嘘が再制作に含まれない、という意味ではありません。なぜかと言えば、嘘はその本性ゆえに連鎖反応を誘発するので、一つ嘘があれば、その周辺には数えきれない程の嘘が蝟集していると考えるべきだからです。)

第三の時をめぐる「嘘」については、章を改めて考察します。

【第六章】 修復虚偽論（歴史をめぐる その一）

フアンゾーリ「フランスの思想家、ジャック・デリダに興味をお持ちですか。」

ブランディ「ハイデッガーだけでなく、デリダにも興味を持っています。彼はハイデッガーの亜流の一人で、独立した思想家ではありません。しかしその立場、発言には無視できないものがあります。とくに彼の「差延(Differenza)」の理論がね。その意味で私は自分がデリダに近い(vicino)と感じています。もちろん飽くまでもハイデッガーを踏まえてのことはですがね。」(1985. www.riflessioni.it/conversazioni | fasoli/cesare_brandi.htm)

本章で『修復の理論』に対する私の哲学的分析は最終段階に入ります。(右のエピグラフの趣旨は本章後半で明らかにするでしょう。)

と同時に、本稿の(二)までの議論の流れを踏まえれば、本章の課題はブランディの「三番目の時をめぐる修復の嘘の理論」の全容解明でもあります(本稿第五章第一節冒頭)。ところがこの点をめぐるブランディの所説を整合的に理解しようとする、予想をはるかに超えて多数の困難が我々のまえに立ちちはだかります。その困難の要因はいくつか挙げることができますが、私の見るところ、その最大の要因はブランディが自らの修復理論の内部に、性格を異にする複数の「哲学的方法」を混在させたこと、しかもそこに明確な統一像を与えなかったことに求めることができるでしょう。

管見するところ、ブランディが導入した三つの哲学的方法はこうです。(考察に具体的に利用するとは限りませんが、参考として書名を掲げておきます。)

① エトムント・フッサールの『現象学(Phänomenologie)』。ブランディが利用したと推定できるテキストの一つは、死後に刊行された一九五四年の『ヨーロッパ諸の危機と超越論的現象学』(Der Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentalen Phänomenologie) 通称『危機』書です。他の一つは、最晩年の著作『経験と判断』(Erfahrung und Urteil, 1938) 以下。

② マルチン・ハイデッガーの『基礎的存在論(Fundamentalontologie)』。ブランディが使用したテキストはおそらく、一九二七年の『存在と時間(Sein und Zeit)』です。

③ ジャック・デリダの『差延(differance)の哲学』。ブランディが利用したと推定できるテキストは、前掲フッサールの『危機』書に付された彼の草稿『志向歴史的問題としての幾何学の起源についての問い』(Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intentionalhistorisches Problem, 1936) 通称『幾何学の起源』へのデリダによるフランス語訳(1962)に付された、デリダ自身による長大な『序説(Introduction)』です。

しかし課題の考察に取りかかる前に、遅ればせながら、この場所で『修復の理論』(1963)という書物の成立の経緯を瞥見しておきましょう。シエドラー・ザウプは同書のドイツ語訳の序文に次のように記しています。

【引用①】

「チエーザレ・ブランディは、四十年代後半から五十年代前半にかけて、ローマ大学で修復理論の講義をする機会を持ったが、そこから生まれたのがこの『修復の理論』である。その四回にわたる講義が「後に刊行された本書の」修復理論の中核をなす」とは、ブランディ自身も証言している。講義内容は、こうであった。

「修復の理論的基礎」、

「芸術作品の潜在的統一の再建」、

「歴史的審級の意味での芸術作品の修復」、

「美的芸術的審級の意味での芸術作品の修復」

ブランディは『修復の理論』のプロトタイプをなすこれら四つの章に、あとから次の四つの章を追加している。

「芸術作品の素材」

「芸術作品と修復における時間」

「芸術作品と空間」

「予防的修復」

これら八つの章が、一九六三年の『修復の理論』初版の主要部分をなすのである。

シエドラー・ザウプのこの報告から何が分かるでしょうか。最初の講義「修復の理論的基礎」は、一九六三年刊行の『修復の理論』の第二章「修復の概念」に対応し、刊行に当たつての改変は軽微であるとシエドラー・ザウプは報告しています。

同様に、二つ目の講義「芸術作品の潜在的統一の再建」は、『修復の理論』の第三章「芸術作品の潜在的統一」に一致すると彼女は書いています。要するにシエドラー・ザウプは、『修復の理論』のこれら二つの章(第一章と第三章)は内容的には四十年代後半に完成し発表されたと推定するのです。それが軽微な改変を経て一九六三年に刊行された、と。

三つ目と四つ目の講義、すなわち「歴史的審級の意味での芸術作品の修復」、および「美的芸術的審級の意味での芸術作品の修復」について、シエドラー・ザウ

プはとくに詳細な報告を与えていませんが、表題から推してそれぞれ、『修復の理論』の第五章「歴史的審級から見た修復」、その第六章「美的審級から見た修復」に対応すると推察されます。

さらに一九六三年の刊行に当たつて追加された四編の論考については、最初の「芸術作品の素材」が『修復の理論』の第二章に対応し、以下、「芸術作品と修復における時間」が第四章、「芸術作品と空間」が第七章、最後の「予防的修復」が第八章にそれぞれ対応しています。これら追加分の執筆年代について筆者は詳しい情報を持ち合わせませんが、ローマ大学での講義終了から『修復の理論』刊行までの八、九年の間に執筆されたと思われるのが常識的かと考えます。

なお『修復の理論』にはこれ以外にも重要な論文が収められています。同書には「補遺(Appendice)」として七篇の論文が添えられており、とくに一番目の「欠損箇所処置のための理論的注解(Postilla teorica al trattamento delle lacune)」は注目に値する論考です。なぜなら、その中にはエトムント・フツサールの「現象学」に対するブランディのやや立ち入った発言が書き込まれていて、そこから彼の修復理論を哲学的に再構成する手掛かりを読み取ることのできるからです。

しかしまだ我々は考察のスタートを切ることはできません。互いに性格を異にする哲学的方法のあの三つ組み(フツサール・ハイデッガー・デリダ)を、ブランディのテキストに対応させるには、ブランディのテキスト側にもながしかの「目印」をつけておくことが必要だからです。

ところで、本稿の第一章から第五章に掛けて繰り返して登場した通奏低音がありました。「原理と反原理の二元対立」がそれであつて、私はこの二元対立のなかに、あの三つ組みを適用する手掛かりが隠されていると睨んでいます。ブランディの哲学的手続きの具体的な吟味に踏み込むのは、この手掛かりを確定してからのことです。

〔第一節〕原理と反原理のテキスト理論

ブランディの「テキスト理論」を考察の端緒としましょう。

(a) 「現前化(aktualizzarsi)」とは何か

私はすでに本稿の第一章で、ブランディの『修復の理論』がテキスト理論を含むという事実を、同書の第七章「芸術作品と歪間」の冒頭を使って確認しました。重要なので再引用といきたいところですが、ブランディのテキストに混乱が見られるので、それに対する私の「補正」の自己引用で資料に代えます。そこに登場する「現前化」という表現に注目して下さい。なぜならこの言葉こそ、ブランディの時間論的修復理論の核心をなす概念だからです。

〔引用②〕(本稿第一章引用⑦ 『修復の理論』第七章段落一の金田の「補正」)

「修復とは、芸術作品を芸術作品として認知する人間の意識の内部で起こる、芸術作品の現前化(aktualizzarsi)の働きである。だが人がこの現前化を瞬間(atime)に閉じ込められた閃光のようなものと思わずなら、それは二重に間違っている。なぜなら現前化はそもそも瞬間的ではなく、持続であり、しかも閃光的な認知が占めるこの持続は、この認知を包む歴史的時間とは違って、細分には馴染まないからである。ただし、たしかに芸術作品の閃光も、意識がそこに自らを置く歴史的時間のなかに含まれるのだが。」

ブランディは「現前化(aktualizzarsi)」という言葉にどんな意味を込めているのでしょうか。エトムント・フッサールはその『危機』書の第四十六節「普遍的相関のアプリオリ」の段落二において、紛らわしい言葉遣いですが、「現前作用(Gegenwärtigung)」と「現前化作用(Vergegenwärtigung)」をこう区別しています。まず知覚(Wahrnehmung)について彼は、こう言います。

〔引用③〕『危機』書 第四十六節

「われわれは、知覚をそれだけで抽象的に考察するならば、その志向的能作として現前作用(Präsentation, Gegenwärtigung)を見出す。すなわち、客体はそこにあるものとして、つまり、そこに本源的に現前している(im Präsenz)ものとして自己を与える。」

知覚とは、抽象的に見るかぎり、客体が自らを現在において与える働きのことであり、フッサールはこの働きを「現前作用(Gegenwärtigung)」と呼ぶのです。この説明自体はとくに問題を含みません。

問題はむしろ、抽象的にでなく具体的に考えるとき、知覚が過去と未来に結びついているという事実が浮上する点にあります。引用③の直前はこうです。

〔引用④〕『危機』書 第四十六節

「なるほど、知覚は単に現在にのみ関係している。しかしこの現在は、自己の背後には限りない過去をもち、自己の前には開かれた未来をもっているということが、あらかじめ意味として含まれているのである。」

「現在」は、「過去」「および」「未来」に関係している。では「現在」と「過去・未来」はどう結びついているのでしょうか。まずひとつこの事実があります。

〔引用⑤〕『危機』書 第四十六節

「過去のものの本源的な意識の仕方としての想起の志向的分析が必要であるということ、さらにまた、記憶の中には注目すべき仕方である(知覚した)ということが含まれているのだから、このような想起の分析は原理的には知覚の分析を前提にするということが、ただちに見てとられる。」

未来の想起や過去の記憶の分析は、それらが知覚に根ざすかぎりにおいて、合理的には知覚の分析を前提するだろう、と。想起も記憶も、もとを糺せば知覚なのだから、想起と記憶の分析は知覚の分析を前提するだろう、と。フッサールは「こゝでそう言っているのです。」

しかしこの引用⑤の議論は、次の引用⑥で反転されます。先ほどのように、過去が「流れ去った直観」として、また未来が「やがて来る直観」として、直観（現在の側から説明されるだけではなく、フッサールは逆に、現在の直観それ自体のなかに、過去志向と未来志向がひそんでいる、と主張するのです。現在の直観が過去志向と未来志向によって説明されなければならない、と。彼はこう言います（引用のなかの重要箇所を傍線を引く）。

「引用⑥ 『危機』書 第四十六節」

「しかし、ひろがりをもち持続している対象の現在としての現在のうちには、一連のなお意識されているもの、流れ去ったもの、いかなる仕方でもはや直観的でないもの、すなわち一連の過去志向があり、また他の方向には一連の未来志向がひそんでいる。しかしそれは、直観的な〈想起〉という普通の意味の記憶とはちがって、対象統覚と世界統覚に、いわば公然と参加している現象ではない。こうして一般に、現前化作用(Vergegenwärtigung)のままさまの様相が、こゝでわれわれの問題にしている普遍的な主題設定の中にはいつてくるのである。」

その論旨はこうです。直観（現在）それ自体のなかに過去志向と未来志向が持ち込まれている。フッサールはまさにこの「持ち込み」を指して、（現前作用ではなく）「現前化作用(Vergegenwärtigung)」と呼ぶのです。

過去志向と未来志向はそれぞれある直観（現前作用）を基礎にしてはいるのですが（引用⑤）、それとは別の話として、そもそも直観（現在）のなかに過去志向と未来志向が持ち込まれている。その持ち込みは、もはや現在でない過去とまだ

現在でない未来を、「現在化」しているのです。この持ち込みこそ、フッサールが「現前化(Vergegenwärtigung)」と名づけた作用に他なりません。（やや通俗的に表現すれば、「現在」のなかに「過去」と「未来」がとけ込んでいる、とても言いましようか。）

ところで同書の第二十八節「カントの暗黙の前提、すなわち自明的に妥当している生活環境」の段落五で、フッサールは「現前化」をさらにこう説明しています。フッサールは、直観（現在）に過去志向と未来志向が持ち込まれるとき、その過去性と未来性は溶解せず消滅もせず、温存されるということです。（これも通俗的にいえばこうです。「現在」のなかにとけ込みはしても、「過去」は「過去性」を、「未来」は「未来性」を保持すると。）すなわち

「引用⑦ 『危機』書 第二十八節」

「知覚は直観の根本様相であり、それは根源的本源性、すなわち自己現前という様相においてものを呈示する。それとやらんで我々は、直観の別の様相をもっている。すなわち、この（それ自体がそこに）自己現前しているというこの変様という性格を、それ自身のうちに意識的に持つているような直観の様相である。それは、現前することの変様としての現前化作用（「再認のおよび想像的表象」である。たとえばそのものがそこにあるのではなくて、そのものがそこにあつたとか、未来的なもの、すなわちそのものがそこに存在するであろう、というような時間様相を意識させる。現前化的直観は、それらに固有なある変容を加えながら対象的なものが知覚的に現れる多様な現れのすべてを〈反復する〉のである。」

過去志向と未来志向が現在に持ち込まれる。そのとき、現在のなかで過去は「そうであったこと」、未来は「そうであるだろう」という時間様相を失わない。過去と未来は、直観（現在）のまっただ中でその時間様相を「反復」する、と。これがフッサールのいう「現前化」なのです。（なお『危機』書の訳本は次のものを使

用。『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』（細谷恒夫、木田元訳、1974年、中央公論社。）

さて私は、ブランディの *attualizzarsi* (引用②) という言葉を、彼がフッサールの *Vergegenwärtigung* に与えた訳語であると理解します。たしかにブランディが利用できた『危機』書の1961年刊行のイタリア語訳を見ると(*La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Traduzione di Enrico Filippini. 1961.*)、ドイツ語 *Gegenwärtigung* (これは *presentazione* が当てられ、またドイツ語 *Vergegenwärtigung* (これは *presentificazione* が当てられていて、そこに *attualizzarsi* という言葉は見当たらないのですが、フッサールの時間理論とブランディの時間理論の基本構成の高度の類似性を斟酌すると、ブランディがフッサールの *Vergegenwärtigung* に *attualizzarsi* を当てた) という判断には、十分な合理性があると考えます。

(b) 修復という名の「現前化」

ブランディの掲げる「現前化(*attualizzarsi*)」という作用は、「客体が自らを現在において与える働きとしての直観のなかに、同じ客体への過去志向と未来志向が持ち込まれる作用」です。現在の直観の中に、過去または未来の直観が、その過去性あるいは未来性という様相を温存したまま、持ち込まれる、その過程が(現前していないものの)「現前化」なのです。そしてこの現前化作用を、ブランディは「修復」の理論の中に持ち込もうとしている。

その証拠は引用②の冒頭です。実際、「現前化」の右の意味を踏まえれば、このくだりはこう書き換えることができる筈です。元の文と書き換え後の文を対比してみましよう。この書き換えは重要です。

〔引用②の冒頭〕

《修復とは、芸術作品を芸術作品として認知する人間の意識の内部で起こる、芸術作品の現前化(*attualizzarsi*)の働きである。》

〔引用②の冒頭の書き換え〕

《修復とは、芸術作品を芸術作品として認知する人間の意識の内部で起こる、芸術作品の直観への、同じ作品への過去志向と未来志向の持ち込みである。》

ブランディが「現前化」という言葉に与えた役割の大きさが予想できます。繰返します。彼は「修復」をこう認識するのです。

芸術作品の現在の直観に、同じ作品への「過去志向」と「未来志向」とが、その過去性と未来性を失うことなく、持ち込まれる出来事。修復はそのような出来事の一つである、と。

(c) 現前化とテキスト(収集と推敲)

さてブランディは(引用②)、この現前化を一方では閃光的認知と呼ぶものの、他方で、それは決して瞬間的ではない、修復のプロセスは時間幅(持続)を持つのだと言い、併せてこの時間幅は細分に馴染まないとも言っています。しかし現前化の手続きはなぜ「細分」できないのでしょうか。

ふつう私たちは、単に「分割できること」を「細分に馴染む」とは表現しませんが、「細分に馴染む」には、それが「単純分割である」ことが、つまり「たとえ分割されても、そこからこの分割以上の派生的分割が起らない」ことが、したがって「いったん分割されたものが、ふたたび元のかたちに合成できる」ことが、原理的に含意されています(キユウリの細切りを考えてはいかがでしょうか。)したがって、修復のプロセスの時間幅が細分に馴染まないというあの言い方は、「この時間幅をいったん分解してしまうと、その各々の分割項(たとえば a、b、c)

はもとの時間幅に復帰しない」の謂いであると考えることができます。

しかし修復の時間幅についてこのような分割・再構成があり得ないことは、先ほどの現前化の説明からほぼ明らかです。なぜなら、修復は過去および未来の現前化（現在化）であり、その意味で、（例えば）過去は直観（現在）の構成要素でさえあります。ところがその過去もかつては直観であつたろうし、したがってそこには別の過去志向と未来志向がすでに持ち込まれていた筈です。しかし現在と過去がこのように幾重にも「入れ子状態」になっている以上、たとえばネットワークを複数の真珠の粒の単純結合と看做すことができる（細分することができる）という意味合いでは、修復という収集・推敲過程を「諸瞬間の単純結合」としてイメージすることは不可能なのです。

では次に、その瞬間的でない時間の中で、つまり幅を持つ時間の中で、何がどのように進行するのかという疑問が生じます。つまりブランディは、いま見たように、作品の現前化は、作品の過去性と未来性が作品の現在のなかに時間をかけて幾重にも取り込まれる行為だと言っているのですが、ではその時間のなかで基本的に何がどのように進行するのでしょうか。どうやらそこで進行するのは「読み」に類する何かのようです。彼はこう続けます。

〔引用⑧（本稿第一章引用⑧）『修復の理論』第七章段落一 続きの再引用〕

「芸術作品が意識の内部で完全に現実化 (realizzarsi) されるには、何光年とは言わな
いまでも、何年かはかかるものである。その何年かをかけて諸要素を収集し、像の意
味論的価値を表現し、像独自の形成を表現できるところまで、これらの諸要素を練り
上げる。修復が芸術作品の現前化であるとは、このような収集 (coacervo) と推
敲 (elaborazione) がそこに関わっていることを謂う。だがそうだとすると、そこに
次の二つの位相の区別を設けざるを得ない。すなわち第一の位相は、真正なテキスト
の再構成 (ricostruzione del testo autentico) の位相であり、第二の位相は、テク
ストとしての芸術作品を合成する素材の側に施される操作の位相である。」

この文章には二つの興味深い内容が含まれています。その第一は、「現実化 (realizzarsi)」が「現前化 (attualizzarsi)」の言い換えであることが示唆されている点です。

第二は、「修復が芸術作品の現前化であるとは、このような収集 (coacervo) と推敲 (elaborazione) がそこに関わっていることを謂う」のくだりです。ここでは、現前化するなわち「客体が自らを現在において与える働きとしての直観のなかに、過去志向と未来志向を持ち込む作用」が、「収集と推敲」と読み替えられていることが重要です。まさにこの箇所において、ブランディの時間論と彼のテキスト論が接合している、と言っても過言ではないでしょう。

念のために引用⑧の内容を（本稿第一章の繰り返しになりますが）まとめておきます。

第一に、ブランディは「芸術作品」を基本的に「テキスト (Testo)」として位置づけている。

第二に、彼は修復の最終到達点として、「芸術作品の真正なテキスト」を想定している。修復によって真正なテキストが再構成されねばならないと。

第三に、この真正なテキストの回復は、ちょうど文字テキストがそうであるように、「芸術作品を合成する素材の側に施される操作」と連携するし、またせざるを得ない。

第四に（つまり最後に）、そもそも修復は、瞬間的ではなく、「収集」と「推敲」を含む持続的な過程である、と。

ところで引用⑧はさらに二つの意味深い内容を含んでいます。引用⑧末尾がそれであつて、それは「テキスト」と「素材」の「協同関係」に関わっています。

そもそも本稿第一章で私が『修復の理論』の第七章を取り上げたのは、ブランディのこの書物がテキスト理論を内蔵しているという事実を確認するためでした。

しかしブランディの筆は、あたかも何かに引き寄せられるように、「素材」に向かいます。すなわち（引用⑧末尾）、「だがそうだとすると、そこに次の二つの位相の区別を設けざるを得ない。すなわち第一の位相は、真正なテキストの再構成（ristituzione del testo autentico）の位相であり、第二の位相は、テキストとしての芸術作品を合成する素材の側に施される操作の位相である」と。

ここではまず、第一の重要な内容として、二つの位相が「協働関係」にあるという事実を押さえておきましょう。後でこの協働関係は重要な役割を果たす筈です（次の箇所も本稿第一章での引用の再引用）。

〔引用⑨（本稿第一章引用⑨ 『修復の理論』第七章段落一 続きの二）〕

「ただこれら二つの位相が区別できるからといって、そこに明確な時間順序があるわけではない。なぜなら、芸術作品の素材への操作は、真正なテキストの再構成と能動的な協働関係を結ばなければならないし、またそれは充分に可能だからである。芸術作品には、何かが付けられたり、無駄な物が加えられたり、偽装されたり、意図的か否かは別として加筆が行われているものである。しかしそれはその下に埋もれているものを発見する手掛かりにもなる。」

(d) scavo（発掘行為／露呈行為）

さてもう一つ興味深くしかも非常に重要なことがあつて、私はいまからそれを話題にします。本稿第一章では引用しなかったのですが、ブランディは右の引用箇所のすぐあとで、「素材」に関してきわめて重要な発言をしているのです。

さきほど確認したように、ブランディは芸術作品をテキストと見做したうえで、修復行為を「収集と推敲」になぞらえていました（引用⑧ 本稿第一部第二節引用⑨）。いまから引用するのはその続きの部分です。「露呈行為（scavo）」という言葉に注意してください。繰り返しますが、この引用箇所は本稿では初出です。

〔引用⑩ 『修復の理論』第七章段落一 続きの三〕

「……しかしそれはその下に埋もれているものを発見する手掛かりにもなる。ここでは次のことに注意すべきである。露呈行為（scavo）は、歴史的研究の一段階としては、修復措置にとつて不可欠な段階の地位を占めている。しかしだからといって、その露呈行為を独立したものと考えたり、それで修復に代えることができるなどと考えるのは愚かなことである。露呈行為が修復の上にあるのではない。露呈行為とは、後からなされた加筆によつて芸術作品を見失つた意識が、自ら芸術作品の現前化を推進する段階での主導的な段階を謂うのである。露呈行為はむしろ修復行為の発端なのであつて、修復を二次的あるいは派生的な位相に貶めることは許されない。このような構えで露呈行為を行なうことは、歴史的研究と美的研究の名に値しない浅慮な行為であつて、その社会的精神的責任は重大である。なぜなら、浅い層によつて隠されているものは、すでに確立された状態によつて崩壊から高度に守られているのであつて、露呈行為がその状態を暴力的に解体したとき見えてくるものは、その全容には遠く及ばないからである。」

この引用文で当面の議論に必要なのはその第二文からです。それにも拘らず私が先行する箇所を付けたのは、そのすぐあとに登場する scavo というイタリア語の意味に注意を促したいからです。そもそも scavo は「発掘する」という意味を持ち、一般的には考古学の文脈で使用される言葉です。しかしこの言葉は、「こゝでは比喩的に使用されているのであつて、けつして考古学が話題になつてい

てはありませぬ」。

ブランディも書いているように、「芸術作品には、何かが付けられたり、無駄な物が加えられたり、偽装されたり、意図的か否かは別として加筆が行われていた

りする」ものですが、その付加や偽装や加筆を一つ一つ暴いていく行為を、こゝでは「scavo」と形容しているのです。それはちょうど、埋蔵されていた物品を発掘するとき、考古学者が、少しずつ土を掘り起こし、泥をすくい出し、汚れを洗

い落とし、食い込んだ小石や、貫入する植物の根や、こびりついた虫の死骸などを丁寧に取り除くように、ちようどそのように、修復家は、眼前の芸術作品から少しずつ、「付け加えられたもの」や「偽装されたもの」や「加筆された部分」を除去し、本来の作品に近づこうとしている、ということです。

scavo は、ここでは、作品自体を覆い隠している「付加、偽装、加筆あるいは先行修復の痕跡」などの薄皮を一枚一枚剥がし、それまで隠されていた本来の作品を露にする作業を（比喩的に）謂う言葉なのです。この理解に立つて、さきほど私は scavo を「露呈行為」と訳したのでした。

さて、この露呈行為(scavo)がさきほど引用⑦で見た「収集(concervio)と推敲(laborazione)」という行為に直結することは多言を要さないでしょう。なぜなら、一枚一枚「付け加えられたもの」や「偽装されたもの」や「加筆された部分」を取り除く行為は、まさに当の芸術作品の本来のあり方に関する情報を「収集」することを可能にし、またその情報を真正な作品に向けて「推敲」するための条件を整える手続きだからです。

しかしこの露呈行為は、いま述べたように、テクスト論的な所作と連携するだけではなく、「現在の直観に、過去志向を持ち込む現前化」という時間論的操作の一環でもあります。なぜならこの場合、「収集」は「過去の収集」、すなわち「過去の現在化」であり、「推敲」はその収集された「過去」を「現在」の文脈へと最適化する手続きだからです。

念のために引用⑨に「分解と補正」を施しておきましょう。

(この引用箇所は金田による分解と補正)

(ア) 露呈行為とは、後からなされた加筆によって芸術作品を見失った意識が、自ら芸術作品の現前化を推進するある段階を謂う。

(イ) 露呈行為(scavo)は、歴史的研究の一段階としては、修復措置にとつて不可

欠な段階である。しかし露呈行為で修復に代えることはできない。

(ウ) 露呈行為はむしろ修復行為の開始である。

(エ) 浅い層によって隠されているものは、すでに確立された状態によって崩壊から高度に守られているのであって、露呈行為がその状態を暴力的に解体したとき見えてくるものは、その全容には遠く及ばない。

(e) 作品の「内部」のアポリア

先ほど私は、「露呈行為」を「芸術作品から付加、偽装、加筆あるいは先行修復の痕跡などの薄皮を一枚一枚剥がすこと」と表現しました。この露呈行為が修復にとつて不可欠であり(イ)、それが修復の発端である(ウ)というくたりはそのまま受け止めます。また露呈行為が「芸術作品を見失った意識が、それを再び現前せしめる手続きの一環である」(ア)というのも諒としましょう。

しかし(エ)は難しい。原文はこうです。Perché è indubbio che quanto si trova sotterrato è maggiormente protetto dalla prosecuzione di condizioni ormai stabilizzate che dalla rottura violenta di queste condizioni che lo scavo produce.

その意味はおおよそ以下のとおりであろうと考えます。考古学者が埋蔵文化財に對してするように、修復家は「芸術作品から付加、偽装、加筆あるいは先行修復の痕跡などの薄皮を一枚一枚剥がす行為」、すなわち露呈行為に従事します。そして当然、この行為は芸術作品の浅い層から深い層に向かつて進行するに違いありません。

しかし同時に、この行為は破壊(rottura)に似っており、「暴力的(violenta)」でもあります。修復家によるこの暴力的な破壊が、芸術作品の浅い層から深い層に浸透するに依じて、修復家はそれまでは見えなかった作品の内部を徐々に見るだろうし、それまでは知らなかった作品の内的構成をあらたに知ることにはなるでしょう。

しかしそうだとすると、(エ)のくだりは単に「難しい」のではありません。それは(A)(イ)(ウ)と理論的性格を異にするのです。それはこういうことです。

(エ)のくだりは、「露呈行為」が明るみに出す情報は、「修復」に必要な全情報に一致するどころか、それには及ばない、と言っているのです。すなわち、「露呈行為」がその状態を暴力的に解体したとき見えてくるものは、その全容には遠く及ばない」のです。この場合「その全容」とは、「浅い層」の向こうにある深い層を、その「崩壊から高度に護っている」、ある「確立された状態」の全容のことです。

それはこう理解することができます。芸術作品を崩壊から護っている仕掛けは、芸術作品の外側から内側に向かって進行する破壊的分解によつては、どこまで行つても完全には透視できない。

この興味深い事実はさまざまに表現できます。すなわち、修復家は当の芸術作品を修復しようと奮闘しますが、その際、修復家がこの露呈行為とおして得た情報は、修復に必要な全情報には届かないということなのです。

ここには非対称性があります。芸術作品を作品として安定的に存続させている力(または機構)を外側からの暴力的分解によつて知ろうとする修復家に対して、この機構は自らを完全に晒すことをしないのです。しかしこのことは、「一方に含まれないものが他方に含まれているから」としか考えようがありません。一般に、建設し樹立し温存する機構には、破壊によつては窺い知ることのできない何かがある潜んでいるのです。しかしこの「何か」は類としては「素材」の側に属しているのではないのでしょうか。それは、人間の意識に対して不透明であり続け、あらゆる意識的収集や意識的推敲をもすり抜け、意識のすべての思いなしを裏切る、あの「物質」に内在するのではないのでしょうか。

しかし scavo をめぐるブランデーの考察は、これとは別の仕方でも処理することもできます。それは論理的な処理です。

「Aはxである」という判断において、主語Aに述語xがすでに含まれているとき、カントはその判断を「分析的(analytisch)」と表記しました。たとえば、「兄

は弟より年上だ」とか、中世の神学者において「神は単一である」という判断がそうであったように。

これに対してカントは、周知のように、「Aはxである」という判断において、述語xが主語Aに含まれていないとき、その判断を「総合的(synthetisch)」と表記しました。カントによれば、数学的判断、科学的判断、道徳的判断、美の判断はいずれも総合的であり、カントはこれらの判断の総合性の確証に生涯を捧げたと言つても過言ではありません。

さて先ほどの「芸術作品を崩壊から護っている仕掛けは、芸術作品の外側から内側に向かって進行する破壊的分解によつては、完全には透視できない」という命題は、「修復判断の総合性」を語っていると解することができます。

修復判断が総合的であることの確認は、ブランデーの scavo 理論を踏まえれば、さほど難しくありません。まず、「露呈行為」という破壊行為に曝されたある芸術作品を「主語」にとりましょう。次に、ブランデーの言うとおり、「芸術作品を崩壊から護っている仕掛けについては、芸術作品の外側から内側に向かって進行する破壊的分解によつては、完全には透視できない」ことを認めることにしましょう。しかしそれを前向きに(！)読み替えれば、「破壊の成果に回収されない何かがあつて、それに訴えれば、芸術作品を崩壊から護っている仕掛けを透視できる」という命題が導かれます。しかしこの命題は、作品の全容の透視ができると前提する人の眼には(修復家はおそらくそれに賭けるでしょう)、「芸術作品は修復可能だ」という命題の妥当性のみならず、その「総合性」までを証示するように見える筈です。なぜならそのとき、「芸術作品は(主語)、芸術作品の破壊の成果に回収されない何かに訴えることによつて、修復可能だ(述語)」と、その命題は陳述しているからです。

【結語 修復理論の特異な「二元性」】

いま私たちは、ブランデーの修復理論が「原理」と「反原理(素材)」の二極に

よって構成される光景に立ち会っています。

実際ブランディは、先ほど見たように、『修復の理論』の第七章段落一で、芸術作品の修復をテキストの修復と見立てるかぎりにおいて、修復が一方では「認知」という認識原理に依存することを示し、他方では修復が「素材」という(反)原理に依存することを示したのでした。すなわち

(原理性) 引用②の「修復とは、芸術作品を芸術作品として認知する人間の意識の内部で起こる、芸術作品の現前化の働きである」というくぐりは、修復が「認知」という現前化」の原理によって駆動されていることを押さえる文章です。しかし他方

(反原理性) 引用⑩の末尾の *scavo* に関わるくぐり、すなわち「なぜなら、浅い層によって隠されているものは、すでに確立された状態によって崩壊から高度に守られているのであって、露呈行為がその状態を暴力的に解体したとき見えてくるものは、その全容には遠く及ばないからである。」というくぐりは、芸術作品の統一性(ここでは「すでに確立された状態」)が、あの「認知」とそれによって駆動される露呈行為ではカバーしきれないことを、したがって「素材原理が認知原理から独立していること」を物語っているのです。それは素材が意識に対して不羈であることを物語っているのです。

そこで私は一応、こう結論することができそうです。

劣化した芸術作品に施される修復行為とは、「露呈行為を通して行われる収集と推敲」という意識作用」と、「それからたえず身を隠す素材の脱意識的で予想困難な挙動」という「三元」、すなわち意識論的な契機と唯物論的な契機の「三元」からなる合成体である、と。

さて省みれば、私は本稿においてブランディの「三元論」に再三にわたって言

及してきました。まず本稿第二章の末尾で、私はブランディの修復の言説が、「原理と反原理(素材)」の二元論的性格を帯びていることを指摘して、こう発言しました。「ブランディの議論が、「素材」の方に、つまり「反原理」の方に突き進んでいることは明らかでしょう。想像をたくましくすれば、修復は光の世界ではあるが、それは闇を抱え込んだ光の世界だ、というようなことでしょうか。修復の理論という光は、「素材」理論という闇を抱え込んでいる訳です」と。

しかし注意が要ります。私はたしかにブランディの中に「三元論」の影を認めはしましたが、実はこの三元論には特異な性格が備わっています。前段の私自身からの引用文に「闇を抱えた光」という表現のあることに注意してください。私がブランディに見た三元論は「闇を抱えた光」という三元論であって、「闇と光の三元論」ではないのです。

闇と光の三元論ではありません。前々段の文章の四角に入れた「と」は、実は等位の接続を表現してはいません。なぜなら、「素材」はあくまでも「反」原理なのであって、それはたしかに原理にまつるわぬ存在ではあるものの、形式的には「原理」を受け入れているからです。裏返して言えば、反原理は原理を受け入れつつ、しかしその原理に抗うのです。反原理は原理が定めた枠の中でその原理に反抗します。そしてさらに裏返して言えば、反原理は原理に反抗するくせに、原理の支配を容認するのです。この複雑な「政治状況」を考えれば、両者を権限において同格に扱うことは到底許されません。

むしろこう言わなければなりません。「素材原理」は「収集と遂行」という意識作用」という原理の下にあつてさえ、その原理への不服従を貫くのだ、と。

ブランディは素材についての議論を、あくまでも「芸術作品の現前化(actualization)」というフッサールの時間理論の大枠の内部で行っているのです。そして逆に、ブランディは「素材(反原理)」の関するすべての議論を、「現在の直観への、過去志向と未来志向の持ち込み」というフッサールの理論枠のなかで行うのです。

でもこのことにも証明が必要なことは言うまでもありません。

〔第二節〕ブランディ読解のための仮説（二元論と一元論）

しかし私たちはすでに本稿第四章で、「原理」と「反原理」の関係に別の仕方でお出っけています（本稿第四章冒頭で私が「無味乾燥に見えるかも知れない」と言った、あの第一節です）。

『修復の理論』第一章の後半を解釈するに当たって、私はその段落十一から段落十六を互いによいように関係づければ整目的な議論が成立するかという困難な問題に取り組みざるを得なかったのですが、そのとき私は一見自然に見える

唯物論的な路線

「12」↓「14」↓「15」

観念論的な路線

「11」↓「13」

というダイアグラムを捨て、別のそれを採用したのでした。様々な議論はありましたが、それをここで繰り返すことはしません。ただ私がすでにここで、「原理と反原理の二極性」が単純な等位の二極性でないことに出合っていることに注意してください。原理の言説と反原理の言説の他に、更に別の言説契機が姿を見せていることに注意してください。僭越ですが、私自身の文章を引用します。

〔引用⑩（本稿第四章第一節（b）より）〕

「唯物論的な命題を含む段落十二と段落十四の行き場がなくなる困難を避けるにはどうするか。最初の段落十一を、観念論的と唯物論的の両方を包含する文章として読むほかありません。すなわち、段落十一に登場する、「芸術作品の内的なあり方」、「各個人の意識」、「感受」、「修復の実践」、「強制的に働く諸原理」を、すべて、修復の「観念論的な側面」だけではなく、「唯物論的な側面」にも関わる契機として読むほかはないのです。

その時浮上する段落十一から段落十六までの議論のダイアグラムはこうです。

（B）唯物論的路線「十二」「十四」「十五」
共通原理「十一」
（A）観念論的路線「十三」
「十六」

ブランディが哲学的に整目的な仕方です。自らの議論を展開していると信じるかぎり、「二連の」（「芸術作品の」基本構造）、「各個人の意識」、「感受」、「修復の実践」、「教導」、そして「諸原理」は、すべて、両方の哲学的文脈に、すなわち「観念論的（つまりカント的）文脈」と「唯物論的文脈」の両方を視野に収めていると見なければなりません。「教導」というくだりを見ると、段落十一を観念論にのみ関係づけたくなりませんが、それは正しくないということです。「唯物論的意識」、「唯物論的感受」、「唯物論的実践」、「唯物論的教導」もあるということです。」

最後の段落に注意してください。たしかにここでは、一方に「原理」の言説が、他方では「反原理」の言説が、連鎖として染め上げられています。ダイアグラムで「観念論的な路線」と呼ばれたのが「原理」の系列であり、「唯物論的な路線」と呼ばれたのが「反原理」の系列です。

しかし、このダイアグラムの成立を可能にしている第二の要素があることが大事です。「共通の原理」と記した段落十一と段落十六がそれであって、それは「原理と反原理」の両方に適用可能なのです。「意識」、「感受」、「実践」、「教導」などの言辞は、「観念論」と「唯物論」の両方にまたがる言辞なのです。

ブランディの『修復の理論』は、「原理（認知）の言説」と「反原理（素材）の言説」だけではなく、両者を統括する「メタの言説」も含むのです。

しかしこの関係は既知のある関係に似ています。ブランディの中に「二元論」の存在を指摘したとき、私はこの二元論の特異な性格に注意を促しました。私は

それを、「闇と光の二元論」ではなく「闇を抱えた光という二元論」になぞらえたのでした。それは今の文脈では次のことを意味します。『修復の理論』は「原理認知」の言説」と「反原理（素材）の言説」を含むが、前者すなわち「原理の言説」が両者を統括する「メタの言説」の地位を占めていると。

そこで、以上の回顧的考察を踏まえ、私はこう結論します（2が本旨です。）

ブランディの『修復の理論』は、「原理の言説」と「反原理の言説」だけではなく、両者を統括する「メタの言説」をも含んでいる。そして事実上、「原理の言説」は同時に「メタの言説」である。このメタ言説は（まづろわぬ）「反原理（素材）の言説」を抱え込んでいる。

さてここからは予告です。私は次のような仮説を採ろうと思います。すなわち、フッサールとデリダの哲学的方法は、おおむねブランディの「原理の言説」Ⅱ「メタの言説」、および「反原理の言説」にそれぞれ対応するであろうと。すなわち、

① ブランディの「メタ言説」Ⅱ「原理の言説」はフッサールの現象学をモデルとし

② ブランディの「反原理の言説」は、デリダの差延の哲学をモデルとする。

以上が本稿冒頭で私の言った「ブランディのテキストの側の目印」です。（ただ私は、ハイデッガーはフッサールの言説圏にあり、そのブランディにおける比重は比較的小さいと見ています。）

なおブランディとこれら三種類の哲学的方法の関わりについては次の点に注意すべきです。一般に二人の哲学者に思想的影響関係が認められるとき、その影響の品質は影響の「忠実度」と「非忠実度」の両面から計られねばなりません。前

者は、受け取るべきものを「忠実に（つまり間違わないで）」受け取った度合いを謂い、後者は、受け取るべきものを受け取りはしたが、そこから単に模倣的ではなく「生産的に」逸脱した度合いを言います。良き影響は「生産的な忠実さ」と「生産的な非忠実さ」の兼ね合いで決まる、と私は思います。

最初にブランディとフッサールの関係を扱いました。

〔第三節〕ブランディとフッサール I (メタ言説)

(a) ブランディと現象学

本章第一節の(c)で、私はブランディの「現前化(aktualizzarsi)」あるいは「現実化(realizzarsi)」を「直観への、過去志向と未来志向の持ち込み」と規定し、さらにブランディが修復的介入をテクスト論的に説明するのに使った「収集と推敲」という契機が、この現前化理論の下で理解可能であることを示唆しました。そこで私はまず、現前化概念に立つブランディの議論が、彼の修復理論の「メタ理論的な部分」を構成していることを示さねばなりません。つまり私は、ブランディがフッサールから借りた時間論が、ブランディの原理言説と反原理言説を、「ともども」可能にしていると言っているのです(メタ性)。

もちろん、前節ですでに確認しておいた、ブランディがフッサールの「現前化(aktualizzarsi)」の概念の基礎のうえに自らの理論を立てているという事実が、それ自体すでに、フッサールの現象学がブランディの修復理論のためのメタ理論をなしていることの有力な証拠となっています。ですから私がいまから行う議論は、あくまでも、ブランディがフッサール現象学と結びついているという事実を、より具体的に確認するためのものです。

フッサールとブランディをさらに深く照合する必要があります。照合の鍵はフッサールの「地平(Horizont)」の概念です。

すでに見たように、ブランディは『修復の理論』の第四章で、一つの芸術作品をめぐる「三つの時(momento)」が識別可能であると主張していました『修復の理論』第四章段落二および本稿第五章引用①を参照。その「三つの時」の詳細はこうでした。

1. 「創造的行為の持続」という時

2. 「創造的行為の終結と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される時の、その間隔」という時

3. 「意識において芸術作品の閃光(的認知)が起こる瞬間」という時

一番目と二番目の時をめぐる発生する「嘘」については、すでに前章でその説明が終わっています。したがって残るは三番目、「意識において芸術作品の閃光(的認知)が起こる瞬間(momento)」をめぐる「嘘」を話題にすることです。第三の嘘の分析とともに、ブランディの修復虚偽論の吟味はその原理的な部分について完結のはこびとなる筈です。

ただこの第二の嘘は、他の二つとは比較にならないほど複雑な様相を呈し、それに関わる要素もはなはだ多岐にわたるので、一覽のように複雑な仕掛けを組み合わせながら考察を展開している次第です。

ところで、回数はいくつかありますが、ブランディは『修復の理論』の理論的難所とも言うべき地点で、それを口にした者に重い哲学的責任を負わせるであろう、例の「現象学的(Fenomenologico)」という言葉を複数回にわたって書き込んでいます。

私に見落としがなければ、この言葉の用例は三ヶ所であり、うち一つはつい先ほど、本節の冒頭で触れたあの「三つの時」を導入する例の箇所です。念のため引用しておきましょう。三つの時は現象学的に発見されるのです。

〔引用②〕『修復の理論』第四章段落二

「人は芸術作品において、律動形式以外の仕方でも時間(tempo)に出会う。それは形式の観点ではなく、現象学的な(Fenomenologico)観点でのそれ、つまり芸術作品にまつわる三つの時としての時間である。その第一は創造的行為の持続(durata)。第二は創造的行為の終結(fine)と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される時の、間隔(intervallo)。そして第三は、意識において芸術作品の閃光的認知(fulgurazione)が

起(瞬間(attimo)である。]

しかしブランディの場合、「現象学的」方法は、時間のように非物質的なものに関わるだけではありません。実際、現象学的方法は「素材(materia)」という物質的なもの、したがって反原理的なものにも適用されているのであって、この言葉のもう一つの用例がそれを物語っています。素材と結びつくことがブランディ現象学の大きな特徴なのです。すなわち

〔引用⑬〕 『修復の理論』第二章段落一末尾

「修復との関係でまず問うべきは、素材とは本来的には何か」という問題である。というのは、修復措置の時間(Tempo)と場所(Luogo)を同時に具体化(riappresentare)するのは、まさに素材だからである。それは、我々が現象学的視点(vista fenomenologica)から出発し、それ以外の視点から出発しないことを意味する。このとき素材は(像(imagine))の現象(epifania)に奉仕する(servire)ものとして立ち現れる。そもそも美(Bello)とは現象学的に(in via fenomenologica)しか限定できないものなのだ(スコーラ学者が美に与えた(眼を楽しませるもの(quod visum placet))という定義を見よ)、右の素材の定義はそれに就ったものである。」

現象学的に問うてこそはじめて「素材」とは何かということが明らかになる。とブランディは言うのです。(ここは、反原理的性格を持つ「素材」が、原理である「現前化」に恭順の意を表明している箇所だ、と言うべきかも知れません。なぜならここで「素材」は、少なくとも表向き、「現象学」の支配下に置かれることを受け入れているからです。しかも、「現象学的方法」は「意識」だけではなく「素材」をも射程に収めているのですから、ブランディにおいてフッサールの現象学が「メタ」の方法の地位を占めていることもまた明らかです。)

さて私は、フッサールのテキストの中に、「物質についての現象学的考察」と呼

べるものがあるという事実を、寡聞にして知りません。なぜなら彼は一貫して「超越論的主観性」の側に立ち続け、その意味では古風とも言える観念論哲学者だったからです。その観念論哲学が特異な仕方でも自壊作用を起こしている経緯こそ、より若い二十世紀の哲学者たちが逆説的な関心を寄せ、そこから生産的な哲学的議論を立ち上げていった経緯はよく知られているところです。

しかしそうだとすれば、これら二つの引用(⑫と⑬)は、それぞれ、ブランディのフッサールに対する「忠実度」と「非忠実度」の顕著な実例と看做すことができそうです。なぜなら「時間の地平構造」(私は引用⑫をそう理解します)はフッサール現象学の地平概念をかなり忠実になぞるものであり、他方、「物質の現象学」という構想はフッサール現象学からはなはだしく逸脱していると一言わざるを得ないからです。(それが生産的な逸脱であるか否かは後述に委ねます。私はブランディに見て取れるこの動向、現象学を「物質」概念へずらす動向を、あとでジヤック・デリダを念頭において吟味するつもりです。)

閑話休題。ブランディには、もう一カ所「現象学的」という言葉を使う重要な箇所があります。それは、フッサール晩年の「生活世界(Lbenswelt)」の概念に言及した『修復の理論』の「補遺(Apendice)の2」の次のくだりです。(補遺の2)の論文名は「欠損箇所処置のための理論的注解(Postilla teorica al trattamento delle lacune)」です。本論文は一九六一年九月、ニューヨークの美術史学会で口頭発表したものを活字に起こした由。強調はブランディです。)

〔引用⑭〕 『修復の理論』補遺の2 段落五

「このように問題設定した以上、次のことは明らかである。すなわち、私は芸術作品も現象学的考察(trattamento fenomenologico)に委ねようとしている」と、つまり私が芸術作品もある独特の「エポケー」に委ねようとしていること。つまりフッサールの言葉を借りれば、私は芸術作品をもつばら生活世界(mondo della vita)におけ

る経験の客体と見做すのである。そのとき私は、芸術作品を通常の客体的なかに含めることをしていない。またそのとき私は芸術作品の本質を考究しているのではない。そうではなくて、芸術作品は我々の知覚(perzeption)の領域に到達し、またそうすることによって我々の経験(esperienza)の領域に到達するのだが、私は芸術作品をまさにその局面で理解したのである。芸術作品をこのように枠づけることによって、芸術作品の本質とは何かと言う問い方では抜け落ちてしまう諸相をすくいとることができ。芸術作品の素材的特性、その保存状態、さらに美術館での展示に至るまでの、芸術作品の諸相をすくいとることができるのである。」

この引用⑭(補遺の2、段落五)は、ブランディが自らの哲学的方法に言及した貴重な文章です。そのなかで彼はフッサールの「生活世界(Lebenswelt)」に触れています。この概念が晩年のフッサールの思想基盤をなしていることを思えば、引用⑭もまた個別の話題に極限されたものではなく、むしろブランディの現象学的方法の「根幹」の表明と解するべきでしょう。

引用⑯のあの「三つの時」の問題提起であれ、引用⑰の「素材」の問題提起であれ、いずれもこの引用⑭の基本的な哲学的枠組み(メタ言説)の「中で」こそ浮上し得るものなのです。その引用⑭に注意を集中しましょう。

(b)フッサールにおける「生活世界」

『修復の理論』(1963)の刊行に先んずること二年、すなわち一九六一年、「補遺の2」は発表されています。そのなかでブランディがフッサールの「生活世界」に言及していることは先ほど確認しましたが、ではブランディはいったいどこからこのフッサールの概念を知ったのでしょうか。「生活世界」に関するまとまった理論的叙述を含み、かつブランディにとってアクセス可能であったという条件で絞り込めば、どう考えても、フッサールの『危機』書、正確には『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』(Der Krisis der europäischen Wissenschaften und die

transzendental-Phänomenologie)以外に典拠は考えられません。フッサールの一九三五年のウィーン文化連盟における講演、翌一九三六年の雑誌『フィロソフィア』への掲載、さらに原稿が過酷な戦時の状況をかろうじて生き延びたなどの経過を経て、「生活世界」の理論を収めたフッサールのこの長大な論考は、オイゲン・フィンクスの編纂によって、『フッセリアーナ』のVIとして一九五四年には世に出ているのです。

ではフッサールの「生活世界」の概念は、ブランディの修復理論にどのように反映されているでしょうか。私はブランディの修復理論のなかに、フッサールの「地平(Horizont)」理論の影を見ます。

フッサールは一方ではカント擁護者であり、他方ではカント批判者です。まずフッサールは、カントが合理主義に対して、その合理主義が「純粹数学やその他の純粹アプリアリを、(中略)無条件にすべての理性者に妥当するあらゆる客観的認識の手段として用いるような精密自然科学がいかにして可能なかということ」を問わなかった」と告発する点で、カントを評価します。彼は、カントがいわゆる合理主義を告発した点で、カントを高く評価するのです。

しかし他方でフッサールはカント批判者です。なぜなら、そのように合理主義を告発したにも関わらず、カントはある問いを閑却していたのではないかと、フッサールはカントを批判するのです。すなわちフッサールは、「カントがその哲学的研究をなすにあたって自分が不問の前提に足場をおいていること」に思い及んでいなかった点で、カントを批判するのです。

引用⑮ 『危機』書 第二十八節

「いうまでもなく、カントの問題設定においては、哲学的研究をしている当のわたしも含めた、われわれすべてが意識的に生存している日常的な生活環境が、あらかじめ存在するものとして前提されているし、同様に、この世界における文化的事実として

の諸科学もまた、その科学者たちや諸理論も含めて前提にされている。」

「ここで、それを「問うてない」とフッサールがカントを告発しているのは、「日常的な生活環境があらかじめ存在するものとして前提されている」という事実、すなわちいわゆる「自明性(Selbstverständlichkeit)」の問題のことです。

〔引用⑯〕 『危機』書 第二十八節

「世界が存在しているということ、しかもつねにあらかじめ存在しているということ、或る意見、経験的なものであれ、あるいはその他のものであれならかの意見の訂正はすべて、既に存在している世界を前提にしているということ、換言すれば、そのつど疑いもなく存在するものとして妥当しているものの地平、世界が存在しているということとは、あらゆる学的思索やあらゆる哲学的問題提起に先んずる自明性に属している。客観的学問もまた、この前学問的生活から由来した、恒常的にあらかじめ存在する世界を基盤としてのみ、問いを立てている。学問もあらゆる実践と同じく、世界の存在を前提にしているのである。」

科学的であろうが哲学的であろうが、あらゆる学的思索は「既に存在している世界」とその「自明性」を前提にしているとフッサールは言うのです。カントはその学的思索のアプリオリな条件を明らかにしたか、その前提となる「世界」とその「自明性」については問わなかったではないか、と。

ところがフッサールは「自明性」それ自体が、固有の精神的過程を前提すると主張するのです。すなわち自明性は主観によってアプリオリに（したがって普遍性として）構成されるのだ、と。それが生活世界です。

〔引用⑰〕 『危機』書 第二十九節

「われわれが、カントと哲学的思索をともにしながら、彼の端緒から出発して彼の途を前進するのではなく、上述した自明性に立ち返ってそれに問いを向け、さらにわれわれがその自明性を「前提」として自覚し、それが特有の、普遍的で理論的な関心を向けるに値すると認めるやいなや、新しい次元のますます新しい無限の現象が我々の前に開かれる。(中略) ここで無限と言ったのは、そのように一貫して入り込んでみれば、この意味の展開において到達はされるが、さしあたっては生活世界(Lebenswelt)うちに自明的に(selbstverständlich)存在するものとして与えられている現象そのものが、すでに意味と妥当性の含蓄を秘めており、それを解明してみれば更に新しい現象に行きつく、ということが明らかになるからである。これらの現象は、徹頭徹尾純粹に主観的な現象ではあるが、いわば感覚的所与の精神物理的経過という意味での単なる事実ではなく、それ自体において本質必然的に意味形態を構成するという機能を行う精神的過程なのである。」

ここでフッサールが「生活世界」を「自明性」に関係づけていることは、ブランドイもまた彼なりの仕方、「生活世界」の概念を仲立ちとして「修復における自明性の問題」に眼を向けていたことを示唆するでしょう。

(c)フッサールの地平概念

ではこの「自明性を構成する主観性」はどのようなアプリオリに従っているのでしょうか。「生活世界のものや対象の与えられ方の様相について問いかけるとき、われわれは注目すべき指示作用の領域に入り込む」(『危機』書四十六節、段落一)と振ったうえで、フッサールはこう続けます。

〔引用⑱〕 『危機』書 第四十六節

「しかし反省してみると、ここに、はるかに広範で普遍的なアプリオリの構成要素であるところの本質的相関関係が存していることを知って驚く。しかも、どんなに注

目すべきものの「含蓄(Implikationen)」がそこに示されていることだろうか。しかもそれらは、全く直接に、記述的に指示され得るものなのである。(中略) 直接には私は現存する事物を意識しているのだが、やはり他方では、瞬間から瞬間へと移りながら、「・・・の呈示」という体験をしている。(中略) その都度の事物の知覚のうちには、現実化してはいないが、やはりともにはたらいっている現れ方と妥当の総合からなる全体的な「地平(Horizont)」が含蓄されているのである。」

ここでフッサールが語っているのは、人がある「もの(例えばテーブル)」を知覚するなかで、一つ一つの表象、たとえばその前面の表象、斜めからの表象、側面からの表象等々を通過するとき、それぞれの表象はけっして分離的に現れるのではなく、すべてが「ある同じもの(テーブル)の呈示」として現れてくる現象を言っています。こうしたことが起るのは、個々の表象に他の表象への「本質的相関関係」が組み込まれているから、あるいは原理的に同じことですが、個々の表象には他の表象への「指示作用(Aufweisung)」が組み込まれているからです。そしてそうであればこそ、諸表象は「ある同じもの呈示」として現れてくるというのです。

フッサールによれば、この相関関係は広範にしてアプリアリである一方で、いま前段で現にしたように「記述的に指示され得るもの」でもありません。このような「現実化してはいないが、やはりともにはたらいっている現れ方と妥当の総合」を称して、フッサールは「地平(Horizont)」と名づけたのです。

しかし「地平」は一つではありません。フッサールが、彼の現象学においてもっとも重要な役割を果たす時間地平に触れるのは、『危機』書の四十九節の段落の二です。

引用⑩ 『危機』書 第四十九節段落二

「世界は空間的時間的世界であり、生活世界としてその固有の存在意味には、(単に論

理的、数学的ではない「生き生きとした」空間時間性が帰属している。知覚の世界へ身を向けることによっては、世界に関してたんに現在という時間様相が手渡されるのだが、この時間様相そのものが、その地平(Horizont)として過去および未来という時間様相を指示している(verweisen)のである。」

右の文中の、「知覚の世界へ身を向けることによっては、世界に関してたんに現在という時間様相が手渡されるだけだが」というくだりは、先ほど見た引用⑩の「諸表象がある同じもの呈示」として現れる事実を念頭におきつつも、しかしそれがせいぜい「現在」の知覚の内部に潜む「地平」を暴くに過ぎない、とフッサールは言っているように見えます。

それに対して傍線部、「この時間様相そのものが、その地平(Horizont)として過去および未来という時間様相を指示している(verweisen)」というくだりで、フッサールはあらゆる意識現象がそれに服する「過去、現在、未来」という地平性を語っているのです。そして私は疑わないのですが、ブランディはまず間違いなくこの箇所を読んでいる。

この「過去、現在、未来」という相関関係もまた、引用⑩の表現を転用すれば、「広範にしてアプリアリである」一方で「記述的に指示され得るもの」であり、「現実化してはいないが、やはりともにはたらいっている現れ方と妥当の総合」なのです。これがフッサールの「時間地平(Zeithorizont)」です。

ブランディのあの「三つの時」がフッサールのこの時間地平の概念に強く影響されていることは、多言を要しません。ブランディが呈示した、芸術作品をめぐ(る過去に向かう)「三つの時(momento)」はこうでした。以前と順序を逆転して、「現在」から眺めればこうです。

1. 「意識において芸術作品の閃光(的認知)が起る瞬間」という時

2. 「創造的行為の終結と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される時の、

その間隔」という時

3. 「創造的行為の持続」という時

意識はこういう時間地平を持っている(それはアプリオリでもありません)。そして、このアプリオリで普遍的で自明的な時間地平の内部で、あの「現前化」は遂行されるのです。この自明な時間地平の内部で、あの「直観への、過去志向と未来志向の持ち込み」は遂行されるのです。あの「収集と推敲」は成し遂げられるのです。

しかし、ブランディのこの時間地平概念は、フッサールの時間地平概念に対して、どのように「忠実」であり、どのように「非忠実」なのでしょうか。これは難しい問題です。外見上の類似について疑問の余地はありません。しかし劣化という自然的介入と修復という人為的介入を経た芸術作品に直面するときに、人の意識の中で起きている時間的操作が、フッサールの一般的な時間地平理論からのどのような偏位を呈するのか(あるいは偏位を呈さざるを得ないのか)を読み取るためには、残念ながらブランディの説明の言葉はあまりにも少ないのです。

ただ非常に興味深いのは、フッサールには見当たらないのにブランディが持つ「地平」概念の方です。ここではテキストの呈示のみ行い、その分析は次の第七章で行いましょう。

〔引用⑳〕 『修復の理論』第二章段落一末尾

「修復との関係でまず問うべきは、素材とは本来的には何か」という問題である。と
いうのは、修復措置の時間(Tempo)と場所(Luogo)を同時に具体化(Rappresentare)するのは、まさに素材だからである。それは、我々が現象学的視点(vista fenomenologica)から出発し、それ以外の視点から出発しないことを意味する。このとき素材は「像(imagine)の現象(epifania)に奉仕する(servire)もの」として立ち現れる。そも

そも美(bello)とは現象学的に(in via fenomeno logica)しか限定できないものなのだ
が(スコラ学者が美に与えた「眼を楽しませるもの」(quod visum placeat)という定
義を見よ)、右の素材の定義はそれに倣ったものなのである。」

〔第四節〕ブランディとフッサール II (明証の言説)

「不易流行」という有名な言葉があります。しかしそれは松尾芭蕉だけの真理ではありません。ブランディにも、「流れ行くもの」と「流れ行かぬもの」の微妙な均衡に視線を送った形跡が認められるのです。

彼は『修復の理論』の第一章でこう書いています。

〔引用⑲〕『修復の理論』第一章段落一十

「一方に芸術作品が創造された時点があり、他方に歴史的現在があり、後者は絶え間なく未来に先送りされていく。さて両者の中間の時間幅には多数の歴史的現在の位相が織り込まれていて、これらの歴史的現在たちも、それはそれで、そのつど同じ仕方
で過去へと送り込まれてきたのである。だが芸術作品のなかには、その過ぎ去ったこと
との痕跡(traccia)がとどまり続ける。」

「痕跡」は後の考察に委ねるとして、ここでは芸術作品をめぐる「流れる時間」あるいは「時間の流れ」がある修辭性をともなって描き出されていることに注意しましょう。これがブランディにおける「流行」の部分です。

しかし「流行」を語るからといって、ブランディを「無常」の美学者と捉えるなら、それは甚だしい誤りです。なぜなら彼は例のフアゾーリのインタビューにおいて、これと正反対の内容を口にしてしているからです。

〔引用⑳〕 www.reflessioni.it/conversazioni_fasoli/cesare_brandi.htm

フアゾーリ 「ブランディ教授。あなたの方法論の根本的要請は何でしょうか。」

ブランディ 「その質問に答えるのは容易ではありません。なぜなら、それに答えるにはここでは説明しきれない諸原理を引き合いに出さざるを得ないからです。私の場合、根本的な要請は、芸術作品を、人格がそうであるように、ある絶対的なもの、取り替え不可能で反復不可能なものとして理解することだからです。人格も芸術作品

も、統一性(unificata)という点では、同じ条件に従っているのです。理論的な視点から言えば、私は芸術作品を、昔なら「精神(geist)」と呼ばれたものの表現と看做しています。そう呼ぶべきではないともかく、とにかく物質の逆ということ。観念論哲學の用語法に訴えることなく、(とは言っても、それは私のいまの立場ではありません。観念論から出発しましたが、のちに構成主義に移ったので、次のことを認識する必要があります。すなわち芸術作品は、絶対的なもの、とりわけ物理的な用語に還元できないものの、人間によるある要求として位置づけられるということ。たとえ私がつねに、最低限の物質性が芸術作品において絶対に不可欠だという見解をとつていようとも、です。

おそらく、永遠的な何かがそこになければならない。だって、気高い声を聞き取れないのなら、なにもかも、声の元素つまり物理的要素が、これまた外見だけでできた文字のなかに含まれている、という程度の話になってしまっじやないですか。」

ここに見られるのは、あからさまに作品の「同一性」を謳う、すぐれて精神主義的で観念主義的な芸術観です。それは「流行するもの」として芸術作品を見る立場とは鮮やかな対比をなしています。

さて一見相容れないこれら二つの引用文に、ブランディの二面性が垣間見えます。実際、一方でブランディはフッサールの影響の下に、意識を本質的に「時間的なもの」、そしてその意味で本質的に「流動するもの」と看做しつつ、他方で彼は、あくまでも「芸術作品の統一性」に固執するのです。

彼の美学は、芸術作品について、一方ではその「可変性」を不動の前提として、他方では芸術作品の「同一性(不変性)」を説いてやまない美学なのです。それは一方で「多」を認め、同時に「一」を高く掲げる美学なのです。

問題は、一見自己矛盾的なこの理論を、どうすれば整合的に解釈できるのか、という点にあります。

ブランディの右の発言(引用⑳)を目にした人は、まず百パーセント、彼を哲

学と芸術における「精神主義者」と解し、そのイメージを寸毫も疑わないでしょう。たしかに、ブランディの、「芸術作品は、絶対的なもの、とりわけ物理的な擁護に還元できないものの、人間による、ある要求として位置づけられる」という言葉、あるいは「たとえ私がつねに、最低限の物質性が芸術作品において絶対に不可欠だという見解をとつていようと」という言葉は、そのような「精神主義者チエーザレ・ブランディ」のイメージを強化するばかりです。

しかし、このあからさまな精神主義的傾向と、『修復の理論』第一章の「修復されるのは芸術作品の素材だけである」(段落十六)という唯物論風の発言は、私には矛盾するように見えてなりません。二つの洞察はブランディの中で、いったいどのように調整されているのでしょうか。

まず思い浮かぶ一つの解決は、ブランディが「物理的側面にも拘らず、芸術作品は(劣化の局面においてさえ)統一性を保つ」と考えたことと受け止めることです。そのとき、ブランディは芸術作品の観念的同一性を主張する「観念論(idealismo)」に急接近するに違いありません。しかし彼が繰り返しとる観念論に対する冷淡な態度ゆえに、私はこの解釈を採るのは躊躇せざるを得ません。

しかしもう一つの解決法があります。それは先のそれとは似て非なる解決法です。すなわち、「芸術作品の場合、まさに物理的状況のまっただ中に、その芸術作品が(物理的劣化において)精神的統一性を保つ拠り所がある」とする立場がそれです。私が今から行うのは、ブランディの修復理論のなかに、この第二の解釈方式が内蔵されていることを確認する作業です。

ただ、本章第一節の「結語」で指摘したように、ブランディの言説は、「原理の言説」と「反原理の言説」の二極で構成されており、しかも厄介なことに「反原理の言説」は「原理の言説」に表向き服属するかたちになっています。(そのとき「原理の言説」は反原理も傘下に収める「メタの言説」として機能することは既に述べました。)

そこで先の解決法の考察も、「メタの言説」の内部と、「反原理の言説」に分けて実施せざるを得ません。前者ではまたフッサー(と限定的にハイデッカー)が、後者ではデリダが登場する筈です。

(a) 取り戻すこと

修復は何かを「取り戻す」ことに本質的に関わっています。実際、ブランディは先の引用⑧のなかで、修復の課題を「真正なテキストの再構成」と表現していましたが、それはいまから見るように「失われたテキストを取り戻す」行為に他なりません。

修復はいったん「失った」ものを、考えられるありとあらゆる手段を尽くして「再び所有すること」に本質的に関わっています。ブランディがこれらの契機、すなわち「喪失」と「取り戻し」の契機に(ほんの一回とはいえ)触れたのは、すでに引用した『修復の理論』第七章段落一でのことです。

「引用⑧ 『修復の理論』第七章段落一」

「露骨行為とは、後からなされた加筆によって芸術作品を見失った(sottirata)意識が、自ら芸術作品の現前化を推進する段階での主導的な段階を謂うのである。」

まず「加筆行為」は人為的とは限らず、自然的な劣化もそう呼ばれることに注意がいります。本来的な芸術作品(そういうものがあると仮定して)を非本来化する働きはすべて「加筆的」であり、私たちはこうした加筆行為によって「芸術作品」を見失うのです。

しかし見失ったものは取り戻さなければならない。今の引用⑧のなかでこの取り戻しを表すのが、「現前化(riattualizzarsi)」という言葉です。すなわち、あくまでも現在の直観を前提としつつ、その中にその作品に対する過去志向と未来志向を、それが含む過去性と未来性を温存しつつ、持ち込む現前化の営みによっ

て、修復家（そして一般人々）はその芸術作品を取り戻すのです。

しかし「取り戻す」という言い方は、明らかに、芸術作品をその同一性の相において観る立場を暗示します。その何かが「自己同一的なもの」として表象されていないことは、そもそも「何かを取り戻す」という言い方が成り立ちません。

しかしそんなことが本当に可能なのでしょうか。いったい見失ったものをどうやって取り戻すのでしょうか。すべては流動しているというのに。そしてその流動はここでは「劣化」という名の激烈な流動であるというのに。

この問題を解決するためには、どんな理論的な道具立てが必要なのでしょうか。はたしてフッサールはその道具立てを与えているのでしょうか。

ブランディがこの「取り戻し」過程をどのように哲学的に分析していたのか、それを見極めるのは容易な作業ではありません。なぜならこの過程は、ブランディ自身も迷懐するように、はなはだ「弁証法的」だからです。

〔引用④〕 『修復の理論』第一章段落 二十一

「これら二つ、つまり美的と歴史的の審級を媒介すること、そしてこの媒介作用を、芸術作品を芸術作品として認知する方法的な時に関係づけること、このことに修復の弁証法 (dialektika) は存する。」

弁証法的とはどういうことでしょうか。それは要するに、二つ（あるいはそれ以上の）契機を、直接的にはなく「ジグザグ」と結びつけることを意味すると考えて差し支えないと思います。あえて幼稚な表現、「ジグザク」という幼稚な表現を使いましたが、それは見かけこそ幼稚だが、実はそれほど間違ったことを言っている訳ではありません。「美的」と「歴史的」の審級はジグザグ結びつけなければならず、二つの審級も「方法的な時」とジグザグと結びつけなければならぬい……。

しかしそうだとすれば、私たちの目下の問題設定に引き寄せて考えるとき、「原

理（認知）」と「反原理（素材）」の言説もまたジグザグとしか結びつかない筈です。そしてそのことがブランディの文章をはなはだ難解なものにしているのではないのでしょうか。

問題は、この難問に直面してブランディがどんな哲学的な道具を使用したのかという点です。とりあえずフッサールが提供できたであろう哲学的方法を精査してみましよう。（少し裏声でしゃべります。私はいま、「まさに物理的側面のただ中に、芸術作品が（物理的劣化その他の局面において）精神的統一性を保つ拠り所がある」とする立場を模索しています。ブランディに付き従いながら、「多」の中に「一」を確保する手続きを、しかも「多にも拘らず」ではなく、「多の真ただ中に一を確保する手法」を私は模索しているのです。それも観念と素材の二つの次元において。）

(b) 原的なもの (original)

フッサールの孫弟子に当たるクラウス・ヘルト (Klaus Held) は、世評高い現象学入門書、『二十世紀の扉を開いた哲学 フッサール現象学入門』（浜渦辰二訳、九州大学出版会、1985）のなかで、「原的な (original) 現れるもの」という概念に触れています。この概念がブランディの修復哲学を理解するうえで有力な援軍となるかどうか、それによってブランディにたいするフッサールの貢献度が測れると思われるので、この話題に立ち入ってみましよう。

「一つ」の経験が「一つ」の芸術作品に対応するわけではありません。一つの芸術作品については、複数の（おそらく莫大な数の複数の）経験が生起します。一人の人間は反復的に経験をを行います。そして複数、いや無数の人間が同じことを行います。一つの芸術作品をめぐる、無数の人間によって無数の経験が反復的に行われるのです。

しかしこれら無数の経験は、なにゆえにある「一つ」の芸術作品の経験なのでしょう。

ブランディの場合、個々の経験の「個別性」が強調されています。本稿第二章において、私はブランディの原理をこう「総括」しておきました。

《芸術作品として認知する》とは、個々の主観が、人間のある生産物を、意識において、繰り返して、つねに新たに、まさに芸術作品として、人間の他の生産物から切り離す、その操作を言う。この操作によって、芸術作品は世界に到来し、世界の一部となり、個人の世界の一部となる。》と。

しかし、「個々の主観」の「この操作」は、決して個別性に自閉することはできません。それは私という個別性、また私のそのたびの操作の個別性に閉じるものではありません。なぜなら、それは「世界に到来し、世界の一部」となるからです。世界性が普遍性を欠く筈はないのです。

そうだとすれば、この個別的な操作それ自体に、普遍性が備わっているという論を展開せざるを得ないでしょう。その論法は次に掲げるヘルトの論法によく似ています。ブランディの哲学的発想をイメージするのに有効と思われるので、引用しておきます。

〔引用⑤〕『二十世紀の扉を開いた哲学』十二頁

「私が一つの事象について語ることができるのは、それを、事象に近づいていけば直観的にありありと体験する可能性が根本的に表現可能である、ということを前提しているからにはかならない。」(中略)「それゆえ、私が経験・体験・思考において出会うすべてのものが、かつて原的に (originär) 私の経験・体験・思考の圏内に現れた状況、あるいはそれがいつか原的な仕方で見れ得るような状況を指示している、ということを私は知っている。ある事象が私にどのような仕方で見出しようとも、何かが現出することはすべて私にとって、原的な仕方で見えられること(過去のその状況を遡って指示し、あるいは原的な仕方で見えられること(未来のその状況をあらかじめ

め指示し、究極的にはそこからその意味内容を受け取っているのである。]

フッサール哲学の基本的発想を語るヘルトのこの文章が、芸術作品と芸術経験にも妥当するとしたらどうでしょう。

繰り返します。一つの芸術作品が一つの経験に対応するのではない。ある芸術作品をめぐるのは複数の経験が存在しており、その経験はさらに増大し、多様化もする。しかし、どんなにその数が増大しようとも、その芸術作品の経験がまさに「その」作品の経験とされる所以は、その作品が「私の経験に原的な仕方で見られるという状況」がかつてあったことにあるのだと、ヘルトなら言うことでしょう。

ある原的な経験があり、この原的な経験を指示すればこそ、芸術作品の個々の芸術経験は、まさに「あの作品の」経験として意識されるのだ、彼ならそう言うことでしょう。この「指示」関係をさらに追跡してみましょう。

(c) フッサールと美の接点

現象学(Phänomenologie)の創始者として有名なオーストリアの哲学者エドムント・フッサール(Edmund Husserl, 1889-1938)が、一九〇六年から一九〇七年にかけて、同じオーストリアの詩人にして劇作家であるフーゴ・フォン・ホフマンスタール(Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929)と友好を温めたことは、すでにフェルディナント・フェルマン(Ferdinand Fellmann)の『現象学と表現主義』(1994, 原著1982)の翻訳、あるいは木田元の『マッハとニーチェ』(2002)などを通じて、わが国においては周知の事柄となっています。

しかし私がこの話題に触れるのは、先人の議論に何かを付け加えるためではなく、フッサールの美意識を分析したいからでもあります。むしろ、「哲学者」と「詩人」だけではなく、修復家もまた時代の空気を吸っていたという、当たり前前の事実をここで確認しておきたいからに過ぎません。

二人の交渉の発端はホーフマンスタールの「詩人と現代」という講演でした。木田元の『マッハとニーチェ』の二八二頁から引用します。

〔引用②〕『マッハとニーチェ』より〕

「ホーフマンスタールは「詩人と現代」という講演を一九〇六年の十二月に、ミュンヘン、フランクフルト、ゲッチンゲン、ベルリンの四箇所でおこなったが、おそらく十二月五日のゲッチンゲンでの講演を、そのころゲッチンゲン大学に在職していたフツサルが聴いている。そして、翌十二月六日にホーフマンスタールが、その返礼にフツサールの家を訪れたのである。そこでどんな会話がこなわれたかはつまびらかでないが、年が開けた一九〇七年一月二日付きで、今度はフツサルがホーフマンスタール宛に長文の手紙を書き、この講演への共感を綴っている。」

しかし誤解されては困るのですが、私はここでフツサル哲学に深入りするつもりはないし、ホーフマンスタールの芸術について語る気はさらさらないし（その力量が無い）、あるいはフツサルとホーフマンスタールの交流に事寄せて、二十世紀初頭のウイーンやゲッチンゲンの知的状況について蘊蓄を傾けるといふ意図も持っていません。

私がここで企てるのはただ二つ、ブランディがフツサルと根源的なレベルで発想を共有しているという事実の確認と、その共有されている発想がブランディの『修復の理論』のなかである役割を果たしている（らしい）という事実の確認の二つです。

ホーフマンスタール宛のフツサールの手紙(907)の要点はこうです。(なおこの書簡は六十年代に入って始めて刊行されたので、おそらくブランディは『修復の理論』の執筆時、その内容にはアクセスしていなかったでしょう。)

①「世界に対する詩的態度についてホーフマンスタールが述べたことが、単に芸術愛好者

である自分の関心を惹いただけではなく、哲学者であり現象学者である自分の関心を強く惹いた。」

②「それは、この詩的態度と現象学的還元によって哲学者が意識を純化していく作業とは共通したものが認められるからである。」

③「哲学のさまざまな根本問題の意味を明らかにし、その解決を探し求める長年の努力の末、自分は現象学的還元を手に入れた。この方法は、あらゆる客観に対して、自然的態度からは本質的に逸脱したある態度を取ることが要求するが、それは、ホーフマンスタールが、目の前にある客観や環境に対して取るように要求する純粋に美的な態度とよく似ている。」

④「純粋に美的な芸術的直観は、知性のあらゆる実在的態度やそうした態度を前提にする感情や意志の働きを厳密に遮断することをもとめるが、そこには実在性に関する一切の定立作用を停止する現象学的還元と通底するものがある。写真のような自然心理をもとめる芸術とはつきり区別され、一切の実在的態度を遮断する反自然主義的芸術における純粋に美的な直観にとつても、実在性に関するいつさいの断定を停止する現象学的直観にとつても、もはや現実性と可能性の区別は無効になり、すべてが単なる現象になる。そこには明らかに通底するものがある。客観的な現実認識にまつわるさまざまな謎の解明も、そこから出なおして初めて可能になるだろう。」

目下の私の課題は、クラウス・ヘルトの議論に頼りながら、ブランディの修復理論とフツサールの現象学の類縁関係を辿ることです。細部に踏み込んでこの課題を書き換えれば、それは、「ブランディが修復操作の根底に認知という操作を置いたこと」と、「現象学が個々の経験の根底に原的な(Original)経験を置くこと」の間に対応関係があるのかないのか、という問いかけでもあります。更に言えば、それは、フツサルが詩人に対して吐露した、「芸術的直観」と「現象学的還元」の類縁性というあの洞察を、ブランディについても確認できるか、という問いかけでもあります。

(d)片腕の男

これらの問いにはおおむね肯定的に答えることができます。ブランディは、『修復の理論』の第三章「芸術作品の潜在的統一」の段落七で、「一本腕の男の絵」についてこう書いています。「」による若干の補充をお認め下さい。

〔引用⑦〕『修復の理論』第三章段落七（強調はブランディ）

「しかし芸術作品が形あらしめる像(imagine)ではどうだろうか。像においても、経験世界は確かに現象するが、それは、認識機能は認識機能でも、飽くまでも像の形象機能としての認識機能に集約されて、現象する。有機的無破綻性の要請はそこでは失効しているのである。像においては、その像を通して現象する像が、まさに当の像なのであり、また像は、その像を通して現象する像以外の何ものでもない。〔現象学では〕現象学的還元(riduzione fenomenologica)は存在物を把握するのに貢献する〔だけ〕であるが、美学では、現象学的還元は像の本質を開示する本来的原則の地位を占めている。それゆえ、「たとえば」画中の人物の腕が一本しか見えないとき、その人物の像も一本の腕しか持っていない。しかしそのとき我々は、「その男は実際に腕を持たない、だから〔絵のなかの〕その男も片腕〔に描かれたの〕だ」などと思ったりしない。「描かれていて眼に見える腕」は、腕ではないのであって、それは像が張る形象的連関に参与すべく意味論的に機能する何かなのである。描かれていないもう一本の腕を想定する手続きは、芸術作品の鑑賞に所属してはいない。そうではなく、この手続きは、〔観賞とは〕逆向きの過程、すなわち芸術作品を生成せしめる方の過程に属している。それは、芸術作品は自然の客観の再現に復帰する、という意味である。この局面では、絵で再現された自然客観、今の場合それはある人間存在なのだが、その人間存在はもう一本の腕を持っていた筈なのである。」

一人の男を描いた絵があつて、そこには腕が一本しか見えていないとします。

それは「一本の腕だけが見えている男の絵」なのでしようか、それとも「一本腕の男の絵」なのでしようか。

世の中に一本腕の男は少なからず実在します。我々はその男を眺め、その姿を記憶にとどめ、その男を「一本腕の男」として概念的に認識します。そのとき私は「認識機能」を駆使している訳ですが、この概念的認識には、「人間」という上位概念が結びついていて、その限りでこの男は、「人間である以上、本来なら両腕が備わっているべきだが、何らかの理由で片腕しかない男」と認識されている筈です。「有機的無破綻性」とはそういうことです。

では絵画ではどうでしょう。絵は「有機的無破綻性」と無関係なのでしようか。「絵」は「男が持つ現実的な条件」といっさい無関係なのでしようか。

必ずしもそうではありません。まず「絵の制作」と「絵の観賞」を区別しましょう。絵を制作するとき、しかも「二人の男」の絵を制作するとき、実はこの「有機的無破綻性」が機能しています。「男」、つまり「人間」を描く以上、そこに描かれているものは、「本来なら両腕が備わっているべきだが、何らかの理由で片腕しかない男」でしかありえないのです。

引用⑦のラストがそれを語っています。「そうではなくてこの手続き〔もう一本の腕を想定する手続き〕は、〔観賞とは〕逆向きの過程、すなわち芸術作品を生成せしめる方の過程に属している。それは、芸術作品は自然の客観の再現に復帰する、という意味である。この局面では、絵で再現された自然客観、今の場合それはある人間存在なのだが、その人間存在はもう一本の腕を持っていた筈なのである。」

しかし制作ではなく、絵を観賞するときはどうでしょう。観賞においても、描かれている男は「一本腕の男」でしようか。ブランディはそうではないと言います。

観賞において、人は（物ではなく）「像」を見ます。たしかに芸術作品でも「経験世界は確かに現象する」のですが、「それは、認識機能は認識機能でも、飽くま

でも像の形象機能としての認識機能に集約されて、現象する」のです。像はたしかに「経験世界」の像ではあるのですが、認識機能は「形象機能」に限定されて機能しているのです。「現実性」は視野の外部におかれるのです。そこでは「その男が現実一本腕の男かどうか」という現実的関心は排除されています。

では観賞において、実際のところ「何」が見えているのでしょうか。ブランディはこう答えます。「像においては、その像を通して現象する像が、まさに当の像なのであり、また像は、その像を通して現象する像以外の何ものでもない。」要するにブランディはこう言っているのです。像を通して像が見えているのだと。

しかしまさにこの主張において、ブランディはフツサルに密着します。フツサルは、「自分は現象学的還元を手に入れた。この方法は、あらゆる客観に対して、自然的な態度からは本質的に逸脱したある態度を取ることを要求するが、それは、ホーフマンスタールが、目の前にある客観や環境に対して取るように要求する純粋に美的な態度とよく似ている」という趣旨の言葉を詩人に送りましたが(c)の③)、それがブランディの「現象学では」現象学的還元(riduzione fenomenologica)は存在物を把握するのに貢献する「だけ」であるが、美学では、現象学的還元は像の本質を開示する本来の原則の地位を占めている」という言葉に呼応することは多言を要しません。

そこで当初の設問に回答しておきましょう。「芸術的直観」と「現象学的還元」の類縁性という洞察を、ブランディに認めることができるか。もちろん答えは肯定的です。更に、「ブランディが修復操作の根底に認知という操作を置いたこと」と、「現象学が個々の経験の根底に原初的(originar)経験を置くこと」の間にもやはり対応関係があると考へてもさし支えないでしょう。

しかしだからどうだと言うのでしょうか。いま確認できたのは、フツサル、ホーフマンスタール、そしてブランディが「原初的な経験」という現象学的な発想を共有していたという事実です。しかし私は、ブランディがこの仲間に入れても

らえた、といって浮かれているわけではありません。

ブランディがフツサルやホーフマンスタールと認識を共有しているのは事実ですが、本稿の問題意識に照らして重要なのは、むしろブランディがほかの二人がしない仕方での「原初的な経験」を扱ったことではないでしょうか。

彼はこの「原初的な経験」を、なんと「修復(restauro)」という領域に適用して見せたのです。他の二人は修復にたいして何の関心も持っていません。

しかしここには一つの問題があります。

それは、この「原初的な経験への復帰」なるものが、具体的に、どんな手続きで遂行されるのかという点です。ブランディは修復家です。その修復家にとって芸術作品は「物質」でもある筈です。しかし物質は流動して止まないではないか。まして相手は、「劣化」という名の激しい流動に曝された芸術作品です。ブランディはこの「流動」から、いったいどうやって元の作品という「原初的な経験」をすくい取る積もりなのでしょう。

その場合、ブランディの独自性は一にかかって、かの「原初的な経験」を「素材(materia)」にも関係つけた点にあると言わなければなりません。なぜなら、素材への視点を欠く修復理論など原理的にあり得ない以上、修復理論を基礎づける「原初的な経験」は「素材」にも触れざるを得ないからです。この点では、むしろフツサルとブランディへブランディの(近さではなく)「遠さ」にこそ、我々は眼を向けるべきなのかも知れません。

しかし(これが第二の問題なのですが)、私たちはまたブランディの「原理」(反原理ではなく)の言説のすべてを明らかにしていない可能性があります。ブランディが「意識」(素材でなく)について語っている更なる要素が存在します。それは「歴史」という要素なのですが、私はそれへの入り口を「複数」という契機に見るのです。

【第七章】 修復虚偽論（歴史をめぐる その二）

〔第一節〕 複製という問題圏 I（修復は修復を批評する）

どうすれば劣化した芸術作品を「真正（authentic）」なるテキストに復帰させることができるのか。私はこの問題をめぐるブランドイの考察を、「複製」という観点から整理することができると考えます。

実を言うと本稿は「複製」という論点にすでに何回かアクセスしています。まず私は（本稿第三章第一節）、修復を終えた芸術作品が修復の法廷（審級）に立ち、自らの真正性を挙証する場面に言及しましたが、そのとき芸術作品がいわば三重化した姿で人々の眼に映っていることに注意を促しました。すなわち「オリジナルの姿」、「劣化した姿」、そして「修復を終えた姿」の三つの姿で、作品はその真正性の裁きを受けるのでした。しかし一つの作品が三重化されたということは、作品が複製という刻印を帯びたものと解することができます。

しかしそれを言うなら、ある芸術作品が「壊れる」こともまた作品の「複製化」ではないでしょうか。たとえば、一枚の絵皿が真二つに割れたとき、そのとき哲学的には何が起っているのでしょうか。一つの統一的な芸術作品が失われたことは言うまでもありません。しかし見方を変えてこう言うことができないでしょうか。二つに割れたことによって、芸術作品が「重化されたのだ」と。

不謹慎なことを言うかと叱られそうです。しかし、もし割れた片方がそれなりに当初の「全体」であり、またもう一つの片方もそれとは別の仕方で当初の「全体」であると考えることができるとすれば、右の提案は見かけほど不謹慎でないかもしれません。一つだったものが二つに割れることによって、一つのままでは遂に知り得なかった事情が露になったとすれば、この「一→二」という進展は喪失ではなくむしろ獲得ではないのか。「複製」は「単数」の知らない何かを教えているのではないのか。

しかし芸術作品のこの意味での複製化に立ち入るまえに、ここではさらに別の視点からの複製化を考えてみましょう。それは主観の複製「すなわち修復家たちという複製」のことです。

(a) 「最新の介入措置（Intervento ultimo）」

修復家が芸術作品の修復に取り組もうとしている場面を思い浮かべてください。このことはもちろん、その芸術作品が過去において一度も修復を受けたことがないこと、つまりそれが修復に対してヴァージン状態であることを意味しません。確かに一度も修復を受けたことがない芸術作品もあるでしょう。地中から発掘されたばかりの彫像の場合、今回の修復がその最初の修復に当たる筈です。しかし、そういう少数のケースは別として、圧倒的多数の芸術作品は制作以来数度にわたって修復を施されているのが通例であり、そうであればこそ、芸術作品は数百年、場合によっては数千年の長寿に恵まれるのです。

さて当然のことですが、芸術作品の側から見れば、おそらく「私（現代の修復家）」は、その芸術作品がかつて対面した複製の修復家のうちで、もともと後から生まれた修復家、すなわち「もともと若い修復家」である筈です。

さて修復に取りかかるとき、その「もともと若い修復家」は芸術作品のなかに「過去の修復家たちの手技の形跡」を認めないではられません。修復家は修復に際して作品に出会うだけでなく、その作品に関わった先行する修復家たちの手技にも出会うのです。

しかしたとえ過去において複製の修復家はその作品に介入措置を施したとしても、直接的に今の修復家の眼に触れ、またその修復家の眼をもっとも強く引きつけるのは、なんとと言っても直前の修復家の仕事ぶりです。なぜならそれ以前の修復家たちの手技は、この直前の修復家によって塗りつぶされている可能性が濃厚だからです。（もちろん、この塗りつぶしは全面的ではなく、その向こう側にもっと古い修復家の手技の跡が垣間見えはするのでしょうが。）

ところで『修復の理論』第五章段落一十は「復元」という名の偽修復を扱う文章でしたが、その中に「最新の介入措置 (intervento ultimo)」という表現があったことを「記憶のことと思います (本稿第五章の引用③をここに引用①として再掲)。その議論の詳細はいま必要ありませんが、「最新の介入措置」という表現は思い出す必要があります。

〔引用①〕『修復の理論』第五章段落一十

「再制作にはかならず、ある時間の遠さの廃棄の請求が、眼に見えるように、あるいは眼に見えないように、含まれている。再制作の時点において、最新の介入措置 (intervento ultimo) がその芸術作品が成立した当の時点に同一化しようとしているのが前者である。これに対して、最新の介入措置が、再制作に先行する時間をも、限なく再制作の現在に溶かし込むのが後者である。したがって歴史的審級から見れば、対立する相容れない二つのケースがあることになる。」

ブランディの修復理論は自己反省的であるにとどまらず、他者批判的でもあります。すなわち修復家は、「自分は芸術作品の修復に際してどのように振舞うべきか」を問うだけではなく、「過去の修復家である何某は修復に際して正しく振舞ったか」と問わないではいられないのです。すなわち、修復家は劣化した芸術作品に対峙するだけではなく、また自らの修復行為に反省的に対峙するだけではなく、「過去の修復家がおこなった介入操作」にも対峙するのです。(本稿の第五章で見たとように、ブランディは復元 (ripristino) という介入操作を偽修復として自らの修復において除去し、また新規改作 (nuovo adattamento) という介入措置を非修復として自らの修復において除去しましたが、それもまた「過去の修復家の介入操作への批判的判断」の一例と見做すことができます。)

ブランディの理解する「修復」とは、芸術作品だけではなく、それに施された「過去の修復」まで組上に載せる手続きです。ヴァージン状態の作品を扱うまれ

な場合は別として、一般に、修復は修復の批判です。

ここで「修復家」が二重化されていることは明白でしょう。しかしこの関係はさらに複数化に向けて開かれていないでしょうか。

ある作品をめぐる、修復家A(私)は先行する修復家Bを批判する。しかしその修復家Bは、同じ作品をめぐる、更に先行する修復家Cを批判した筈です。しかしそうだとすれば、修復家Aは「修復家Cを批判した修復家Bを批判」したことになる道理です。批判は累積するのです。

しかし「批判(批評)」という言葉を理由なく使用することは許されません。ブランディは「修復の批評性」を哲学的にどう基礎づけていたのでしょうか。

(b)「方法的な時(momento metodologico)」とは何か

ブランディは『修復の理論』のなかでいささか意味の取りにくい概念、「方法的な時(momento metodologico)」という概念を数度にわたって使用しています。私はこの概念を本稿第二章第二節(b)でいったん取り上げたものの、それ以来それをずっと放置するかたちになっていました。しかしこの謎めいた概念は、『修復の理論』第八章段落六にいたって、ようやくその全容を明らかにします。「方法的な時」が「批評」に関わっていることが、『修復の理論』第八章に至ってようやく明らかにされるのです。

「方法的な時」についての理論的にまとまった叙述は四カ所、すなわち『修復の理論』の「第一章段落十」、「第一章段落二十二」、「第八章段落三」、「第八章段落六」の四箇所に見られます。ここにそのすべてを掲げます(引用②と引用④に含まれる強調はブランディ自身によるものです。)

〔引用②〕『修復の理論』第一章段落十

「修復は芸術作品を芸術作品として認知する作用と直接的に関係しているのだから、

その概念はこう定義することができる。すなわち修復とは、芸術作品を認知する方法的な時を、芸術作品の未来への仲介という観点(vista)から捉え直す(r)av(costituire)、それも、芸術作品の素材的特性と芸術作品の美的・歴史的「極性」の下で、それを捉え直す(r)av(costituire)。」

【引用③】『修復の理論』第一章段落二二〇

「これら二つ、つまり美的と歴史的の審級を媒介すること、そしてこの媒介作用を、芸術作品を芸術作品として認知する方法的な時に関係づけること、このことに修復の弁証法(Dialektik)は存する。」

【引用④】『修復の理論』第八章段落三二

「私は、芸術作品を、その美的ならびに歴史的の二極性において、認知する方法的な時として、修復を定義した。さて方法的な時とはなにか。芸術作品を芸術作品として認知することは、個人の意識(coscienza individuale)のなかで直観的に進行するのだが、この認知は、芸術作品としての芸術作品に対する未来における態度のための基盤を提供する。その意味で、芸術作品を芸術作品として認知する個人の態度は、ただちに、普遍的意識(coscienza universale)の体現でもあるだろう。そのとき、芸術作品を保存し、未来に手渡すという課題は、この普遍的意識に委ねられるのである。」

【引用⑤】『修復の理論』第八章段落六〇

「私は、芸術作品を芸術作品として認知するという方法的な時として、修復を定義したが、この時は批評的プロセス(processo critico)である。この批評的プロセスを通じて修復は正当化されるのであり、またこのプロセスを欠いては、芸術作品の修復というあの措置は恣意(arbitrario)に陥り、正当化されない。修復は、いつさいの経験的なやり口、つまり純然たる実践的なやり口ときつぱりと手を切るがよい。修復をある歴史(storia)に統合しよってはなにか。修復的な措置を可能にする時について

の批判的で学問的な意識」としての歴史に統合しよってはなにか(Lo integriamo alla storia, come coscienza critica e scientifica del momento in cui l' intervento di restauro si produce.)」

始めの二つの引用と、最後の引用⑤は明らかに性格を異にしています。飛び抜けて重要なのは最後の引用⑤ですが、その分析に取りかかる前に他の二つの引用を整理しておきます。ここからはしばらく駆け足で進みます。

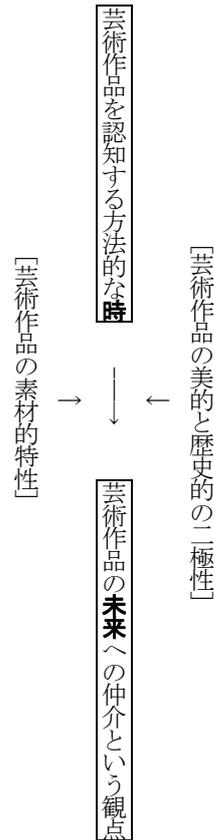
重複を削除し、内容を適切に組み合わせることによって、三つの引用文を簡明な文章に統合することが可能です。

まず引用④の第一文は引用③にほぼ同じです。それらはニュアンスの差はあれ、内容的にほぼ一致しています。しかしこれら二つの文章は、どちらも、引用②の、「修復とは、芸術作品を認知する方法的な時を、芸術作品の未来への仲介という観点(vista)から捉え直すこと、それも、芸術作品の素材的特性と芸術作品の美的・歴史的「極性」の下で、それを捉え直すことである」から、「芸術作品の未来への仲介という観点から捉え直すこと」を外したものにほかなりません。

このように重複部分を整理していくと、引用②③④は最終的にこう整理統合できます。箇条書きにしてみました。

1. 芸術作品を芸術作品として認知する個人の態度(方法的な時)は、**ただちに、普遍的意識の体現でもある**。そのとき、芸術作品を保存し、未来に手渡すという課題は、この普遍的意識に委ねられている。
2. 修復の弁証法は、「美的と歴史的の審級を媒介すること」、そして「この媒介作用を、芸術作品を芸術作品として認知する方法的な時に関係づけること」に存する。
3. 修復とは、**芸術作品を認知する方法的な時を、芸術作品の未来への仲介という観点(vista)から捉え直すこと**、しかも芸術作品の素材的特性と芸術作品の美的・歴史的「極性」の下で、それをすることである。

「方法的な時」がコントロールタワーの役割を果たしていることがお分かり頂けると思います。実際、「方法的な時」は、自らを「未来(1.と3.)」あるいは「普遍的意識(1.と3.)」に結びつけ、それと併行して「美的と歴史的の審級の媒介(2.と3.)」を促進するのです。これをダイアグラム化し、「未来」をゴシックにするようになります。



(c) 修復の正当化手続きとしての「批評」

しかし「方法的な時」に触れる箇所でもっとも重要なのは、「批評」に言及する最後の引用⑤です。そこではこう言われています。「修復は(後述のように)「批評的なプロセス」だが、この「批評的」「批判的」プロセスを通じて修復は正当化されるのであり、またこのプロセスを欠いては、芸術作品の修復というあの措置は恣意的(arbitrario)に陥り、正当化されない」と。なぜなら、芸術作品の認知は、「その都度、各個人の意識の内部で、そして各個人の意識に対して、進行せざるを得ない」(『修復の理論』第一章段落13)からだ。

しかしこのくんだり、つまり「批評的」「批判的」プロセスを欠いては、芸術作品の修復というあの措置は恣意的に陥り、正当化されない」というくよりは、裏を返せば、「ある修復が正しいこと、すなわちある修復に嘘がないことは、その修復の内部ではけっして証明できない」という意味に読めます。ちようど人が、自分が正直であることを自分では証明できないように、です。修復が「恣意」的とは

そういう意味です。

しかし同じこの文言はより積極的に受け止めることもできます。実際、「この批評の」プロセスを欠いては、芸術作品の修復というあの措置は恣意的(arbitrario)に陥り、正当化されない」というブランディの言葉は、もう一度裏を返せば「芸術作品の修復の措置については、正当化する(legittimita fondare)が原理的に可能であること」、また「その正当化の手続きが他でもない批評である」ということを意味しているのです。

おそらくこう言ってさし支えありません。ヴェントウーリに始まり、アルガンを経て、ブランディにおいておそらく最良の後継者を得たイタリアの「批評」概念の展開史は(本稿第一章第一節の(2.))、修復分野に限れば、『修復の理論』第八章段落六(引用⑤)において、現象学とテキスト理論という意匠のもとで、さらに新しい表現を達成したのだと。

(d) 歴史の可能性

話を複数化に戻しましょう。批評意識の監視のもとで、修復家は「二重化」され「三重化」され「多重化」されます。しかしそれだけではありません。ブランディによれば、修復家は「多重化」の果てに「歴史化」されるのです。

個人的意識の内部にとどまるかぎり、人は自らの個人的意識を正当化できません。それができるのは、個人的意識が自らの「外部」に出るときです。しかしそれはどんな外部でしょうか。本稿第四章の引用③(『修復の理論』第一章段落13)を再掲します。

「本稿第四章引用③再掲 『修復の理論』第一章段落13」

「芸術作品を認知することは、その都度、各個人の意識の内部で、そして各個人の意識に対して、進行せざるを得ない。しかしそれにも拘らず、まさにその時(memento)においても、認知は普遍的意識(coscienza universale)の一部である。この無媒介の

天啓(rivelazione immediata)を授かった個人には、直ちに「保存的命法(imperativo della conservazione)」が布告される。ちょうど道徳的命法がそうであるように、定言的(categorico)なる保存的命法が発せられる。」

私はこの「天啓(rivelazione)」という大仰な言葉を、神学的含蓄と無縁の言葉と看做します。なぜなら、ブランディがここで仰いでいるのは聖書ではなく、イマヌエル・カントだからです。

「各個人がその意識の中でする認知」が、どのようにして「普遍的意識」を呼び出すのかという問題は、カントが定言的命法の関係で提出した、「各個人が立てる個人的原則(たとえば「自分は嘘をついてよい」という個人的原則)」が、どのようにして「普遍的道徳法則」を呼び出すのかという問題と、その深度を共有しているに違いありません。しかしこの「いかに」を言い当てることは困難です。我々ができるのはせいぜい、ブランディがここでカントの実践哲学の論法をなぞっている、という事実の確認だけなのです。

ところで、「個人的意識」を発端にして「普遍的意識」が目覚めるこの場面は、ブランディが「方法的な時(momento metodologico)」という言葉に込めた意味に論及するのに相応しい場所です。それはデカルトの有名な「方法的懐疑(scepticisme methodologique)」を想起させないではいけません。

デカルトは絶対的な明証に到達するために一切の知を懐疑に付しましたが、それは一般的な世間的な懐疑と異なり、明証を意図的に志向し、かつ(これが大事なのですが)明証が確立された暁には廃棄されお払い箱になる、そのような懐疑でありました。

私は、ブランディがこの言葉をデカルトと同様の意味で使用していると考えます。なぜなら、ブランディの言う「芸術作品を芸術作品として認知する方法的な時(momento)」もまた、何かを意図的に志向し、かつ、それが(普遍的意識の助け

のもとで)到達された暁には廃棄される、そのような時だからです。

しかしここまでの議論にはまだ食い足りないものがあります。たしかに、「まず個別が与えられ、それが普遍を呼び出し、個別はこの普遍によって正当化される(包摂される)」というのはきれいな理論ではありません。しかしもしこの説明が、「個別は個別が生んだ普遍に含まれる」という程度のことしか言っていないとしたら、それは誰が考えても当たり前のこと、自明のことであり、それは修復判断に実効的な説明を与えないでしょう。

修復理論が抽象論理ではなく具体的な人間の学であろうとするのなら、修復理論はその最大の「難所」に取り組まなければなりません。その難所とは、ヴェントゥーリにとってそうであったように、またカントにとってもすでにそうであったように、ここでも「包摂の問題」つまり「個別と普遍の媒介の問題」にあります。実際、我々はいま、ヴェントゥーリが「芸術家の個別のイメージーション」という個別」と、「作品という普遍」のあいだに認めたのと同じ「媒介項」に、あらたにブランディのルートで接近しているのです。

しかしこの場合、大きな理論的意義を有するのは、『修復の理論』第八章段落六(すなわち先の引用⑤)、とくにその末尾です。

引用⑤再掲 『修復の理論』第八章段落六

「私は、芸術作品を芸術作品として認知するという方法的な時として、修復を定義したが、この時は批評的プロセス(processo critico)である。この批評的プロセスを通じて修復は正当化されるのであり、またこのプロセスを欠いては、芸術作品の修復というあの措置は恣意(arbitrario)に陥り、正当化されない。修復は、いっさいの経験的つまり純然たる実践的なやり口と、きつぱりと手を切るがよい。修復はある歴史(storia)に統合しようではないか。修復的な措置を可能にする時についての批判的で学問的な意識、としての歴史に統合しようではないか。」

この引用⑤(再掲)でブランディは、「芸術作品を芸術作品として認知するという方法的な時」が「批評的プロセス (processo critico)」であると述べたうえで、強い口調で文章をこう結んでいます。「修復は、いつさいの経験的つまり純然たる実践的なやり口と、きつぱりと手を切るがよい。修復をある歴史(storia)に統合しようではないか。修復的な措置を可能にする時についての批判的で学問的な意識、としての歴史に統合しようではないか」。

注意が必要です。この言葉は「修復は歴史のだ」と言っているではありません。それはむしろ、「修復をある歴史(storia)に統合しよう」と提案しているのです。

当然それは、まず「諸修復の統合的な歴史が可能である」という主張の意味に取れます。しかし「修復の歴史」がどんな「歴史」なのは、ここではまだ不明確であり、それはもう少し後にならないと語ることができません。

しかし、ブランディの考える修復家の判断は「修復家の多重化」と結びついているのですから、ここで言われる「歴史」が修復判断の最終的拠り所だというのなら、「歴史」はまさにこの多重性が極限化された境地で、すなわち多重性に極限操作が施された境地としてイメージせざるを得ません。

さて、ある劣化した芸術作品の修復に携わり、その修復行為をまさに終えた修復家は、その成果を世界に送り出すとき、どういう言葉を添えてそれを送り出すべきなのでしょうか。「これが真正なその芸術作品である」と、その修復家は言うべきでしょうが、厳密には「歴史に照らして、これが真正なその芸術作品である」と言う言い方をとらなければなりません。なぜなら、「歴史」という無限遠点との関係に置いてこそ、「この」修復済みの芸術作品の真正性は確実な意味を持つからです。なぜなら、たとえ修復家が普遍的意識を召還し、それに基づいて判断したと主張したところで、その召還自体が個人的になされるなら、召還の合法性も完璧ではあり得ないからです。

〔第二節〕「複数」という問題圏 II (部分への複数化／潜在的統一)

本稿の議論は終着点に近づきつつあります。修復家は劣化した芸術作品に対して修復的判断を下さなければなりません。修復的判断とは、本質的には、「この劣化した芸術作品にどのような介入措置を施すことが正しく、どのような介入措置を施さないことが正しいのか」を判定する行為のことです。

修復理論家ブランディの仕事は、この判断の構成要件を示すことであり、さらにこの判断の妥当性の条件を示すことです。そのためには「こまでに登場した修復のさまざまな契機が適切に関係づけられなければなりません」。

すでに本章の第一節で、私はブランディが『修復の理論』のなかで「修復家の複数化」を修復判断の構成要件の一つとして挙げていることを指摘しました。

しかし私がいまから『修復の理論』について確認するのは、ブランディが「芸術作品の素材的な複数化」を修復判断の構成要件として立てていたという第二の事実です。修復家だけではなく、単一の芸術作品も複数化するのです。すなわち私は、ブランディの「芸術作品の潜在的統一 (unita potenziale)」の理論をまさに「芸術作品の複数化」の理論として読み解きたいのです。

(a) ブランディの「束」概念 (ネオプラトニズム)

芸術作品が劣化した時、程度の差はあれ作品は破壊状態に置かれています。ちなみに私は「破壊」を、芸術作品がその芸術作品としての「統一」を失っていることと解します。この場合、破壊前の「元のその芸術作品」と、破壊後の「統一を失ったその芸術作品」を完全に一致させることは不可能です。なぜなら、完全に一致させることができるのなら、それは破壊されていなかったことになるからです。

しかし「元のその芸術作品」と、「統一を失ったその芸術作品」が一致しないとすることは、両者の間に「一致するところ」と「齟齬するところ」の差別が発生したことを意味するでしょう。そして齟齬する部分の比率が高ければ高いほど、

破壊の度合いも高いとされるのは当然のなりゆきです。

この場合、「一致するところ」はともかく、「齟齬するところ」が当初の芸術作品の「統一」であろう筈はありません。

ということは、破壊は、齟齬という仕方である特定の部位を意識の対象として際立たせる効果を持つ、ということなのです。このような部位を「部分」と呼びましよう。そこでこのような齟齬の確認手続きをあらゆる局面について実施すれば、破壊された芸術作品は、最終的には、「一致するところ」と「諸部分」の集合に置き換えられる道理です。

ところが「一致するところ」は、それはそれで、一つのものとしてカウントできませんから、それも一つの「部分」と看做せば、最終的に「破壊された芸術作品は諸部分から構築されている」という洞察が誕生することは論理の必然です。

しかし現実には、「破壊された芸術作品」と「元の芸術作品」は同じ芸術作品だという社会的信憑が根強いために、破壊された芸術作品を端緒として発生した「芸術作品は諸部分の総和である」という洞察が、破壊される前の「元の芸術作品」に転用される可能性はきわめて大です。

そして「そのとき、元の芸術作品も何らかの諸部分から構築されていた筈だ」という信憑が発生することでしょう。この意識の発生を押さえるのは至難の技です。

ところでブランディが素材の視点から修復判断の理論を組み立てるために設定した議論の出発点は、芸術作品の「全体と部分」の問題でした。まず『修復の理論』第二章から引用します。強調はブランディのものです。

〔引用⑥〕『修復の理論』第三章段落三

「私たちは芸術作品について統一ということと言わざるを得ないが、それは総和 (totale) によって得られる統一ではなく、全体 (intero) である限りでその芸術作品に

属す統一である。それはどういふことか。芸術作品が全体として把握されてないなら、その芸術作品は諸部分の総和として理解されている筈であり、そのとき作品は諸部分(parti)から形成されたものと見られている。人はそうやって美を幾何学的概念(concerto geometrico)と見做し、芸術作品を幾何学的概念と見做してきたのである。」

ブランディの思弁を構成する基本契機が、「統一」と「総和」と「全体」であることが分かります。しかも、彼が考える芸術作品は、「全体」である限りでその芸術作品に属す統一であつて、けつして、「総和」によつて得られる統一ではないことがここでは強調されています。

ただ一つ問題があります。芸術作品のこの「全体」主義、反「総和」主義は、芸術全般に妥当する命題として掲げられているのでしょうか、それとも修復理論の内部だけでそれが妥当すると主張されているのでしょうか。明らかにブランディは、この二つの間に障壁を設けていません。彼は、芸術作品が一般的に「全体」としての統一を持つことから、修復においても、そのことが原理として尊重されなければならないと推論しているようです。

さてここでブランディが喚問するブランディ側証人は、なんと古代ギリシアのネオプラトニズムの哲学者プロティノス(Plotinos, 205?/270)です。ブランディは自らの反「総和」主義を、プロティノスの『エネアデス』I-6の(1)「美について」を使つて証明しようとするのですが、招きされたプロティノスがブランディに輪をかけて難解な文章家なのは困ったことです。

〔引用⑦〕 『修復の理論』第二章段落三 続き二

「だがこうした思考方式には、すでにプロティノスが批判を加えている。芸術作品が諸部分から合成されていて、しかも各部分それ自体が一つ一つ芸術作品になつていくとする。この場合考えられる可能性は二つに一つである。すなわち、各部分は、個別

には、実は最初に仮定したように独立しておらず、部分に分たれていることの意義はただリズム的価値にとどまるか、それとも、これら諸部分は、一つの芸術作品に吸収されるに際して、ある連関に置かれたことによつて、それぞれの個別的価値は放棄しているか、これら二つに一つである。」

〔引用⑧〕 『修復の理論』第二章段落三 続き二

「さらにこういう可能性もある。芸術作品が諸部分から成る」といふ言い方は、なにも「統一」としての芸術作品のことを言っているのではなくて、ある束(bundle)、詞華集のことを言っているのだ。と。ただし、この場合、個別的芸術作品はある複合体(complexo)に後退する訳だが、この複合体が、個別的条件に応じて、それぞれの個々の自律的な作品となつて現れる、と考える立場である。しかし、芸術作品は、諸部分に特異な引力(attrazione)を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成されているかのように見えているのだとするこの立場は、既にそれ自体、芸術作品は個々の諸部分によつて構成されている」といふ見解を暗に廢棄する結果となつている。」

古代哲学者の思考習慣が馴染みにくい上に、それを祖述するブランディが省略に淫する傾向を示しているので、これらの文章はたいそう理解しにくいものとなつています。まず引用⑦に「分解と補正」を施しますが、少しは分かりやすくなつたでしょうか。

〔引用⑦の金田による分解と補正〕

《(ア)美を幾何学的概念とする立場、および芸術作品を幾何学的概念とする立場、これらいずれの思考方式に対しても、すでにプロティノスがこう批判を加えている。》

(イ) 芸術作品が諸部分から合成されていて、しかも各部分それ自体が一つ一つ

芸術作品になつていたとする(仮説I)。この場合考えられる可能性は二つに一つである。

(ウ) 第一はこうである。各部分は、個別には、実は当初仮定したように独立しておらず、つまり諸部分は厳密には「分離された」諸部分ではない。ただそれは部分に分かたれている「かのように見える」だけであつて、その場合、分かたれていることの意義は、「独立的ではない諸部分の間に単なる」リズム的価値を発生させることにある。

(エ) あるいは、第二には、これら諸部分が、一つの芸術作品に吸収されるに際して、「(ウ)と違つてそれぞれ独立的であり続けはするが、」ある連関に置かれたことによつて、それぞれの個別的「芸術的」価値を放棄している(つまり前とは別の部分になつている)場合がある。

(オ) いずれにせよ、芸術作品の美は、「当初のままでの部分の総和」としては説明されない。なぜなら、(ウ)ではそもそも「部分の総和ではないし」、(エ)では「部分の総和」だとしても、それは「当初のままでの部分の総和」ではないのだから。》

プロティノスは、「芸術作品の統一は諸部分の総和である」という主張を、自己矛盾に追い込むというやり方で、切り捨てているのです。それはこういう論理です。芸術作品が(美しい)諸部分の総和だとしても、その統一的艺术作品を作り上げる「部分」は、作り上げられた作品の「その」部分と実は同じでないし(エ)、あるいはそもそも、芸術作品が「部分」から出来ているということが間違ひである(ウ)。だからいずれにしてもあの主張は維持できない、と。

これが二千年前の思弁、古代人の思弁であり、思わず頭を抱えなくなる程難解です。では次の引用⑧はどうでしょう。それは古代人ではなく、おそらくは現代人の思弁です。実際、私はプロティノスの『エネアデス』の中に、このくだりの原文と呼べるものを、明確なかたちでは発見できなかったのです。それは到底プロ

ティノスの文章とは思えません。

とりあえずこれにも「分解と補正」を施しておきましょう。(なおそのなかの(イ)には、部分的にシェドラー・ザウプがドイツ語訳でとつた解釈が反映されています。)

「引用⑧の金田による分解と補正」

《(ア) さらに「こういふ」「思考方式を採る」可能性もある。《芸術作品が諸部分から成る》という言い方は、なにも「統一としての芸術作品」のことを言っているのではなくて、「諸部分の」ある束(sillogé、詞華集のことを言っているのだ、と。

(イ) ただしこの場合、個別的芸術作品はある複合体(complexus)に後退する訳だが、それは、その複合体が、個別的条件に忠じて、それぞれの個々の自律的な作品となつて現れる、と考える立場である。「つまりこの「束」がある文脈に編入される時、一つの芸術作品が、一つの特異性を持った一つの自律的芸術作品として登場するが、文脈が替われば、それはそれらを失うし、またその場合、新たに、別の芸術作品が、別の特異性を持った別の自律的芸術作品として登場する、と考える立場である。》

(ウ) 「しかし」芸術作品は、「その諸部分に束をなさしめるといふ仕方」で「諸部分」に特異な引力(attraction)を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成されているかのように見えるのだ、とするこの立場は、すでにそれ自体、「芸術作品は個々の諸部分によつて構成されている」という先の見解を暗に廃棄する結果となつている。》

先ほど私は、この引用⑧はプロティノスの文章ではなさそうだと申しました。そうすると帰属の可能性は二通り考えられるのであつて、そこでブランドイ本人が自らの思想を開陳しているのか、あるいは現代の芸術理論(例えば構造主義な

どの)をブランディが紹介しているのか、そのいずれかと考えざるを得ません。私は前者の立場を取りたいのですが、その説明はすこし先になってから行います。

ただそれがプロテイノスの文章でないとしても、私はそこに盛られている思想の「類似物」が『エネアデス』に発見できる可能性まで否定するものではありません。

「複合体(束)」と「個々の自律的作品」の関係を語る現代人の平静な言葉遣いは、次に掲げる「形相」と「美」の結びつきを歌いあげる古代人プロテイノスの熱狂と呼応しないでしょうか。普遍的形相が個別条件と結びつくことによつて、個々の芸術作品が誕生するという思想のパターン。もちろんここでプロテイノスの形而上学に深入りすることは不可能です。プロテイノスの文章を掲げ、それを通じて、プロテイノスの「形(eidos)」がブランディの「複合体」に類比することを示唆することとめましょう。

〔引用⑧〕『エネアデス』I-6(1)「美について」第二章

「それでは、ここにある美しいものと、かしこにある美しいもの間に、いかなる類似があるのだろうか。仮に類似があるとしても、実際、両者を似ているものとみなしても、かしこのものと、ここにあるものとが、ともに美しいのは、いかにしてなのか。このものが美しいのは、「形(eidos)」に「与る」と「(metoche)」によつてであると、我々は主張する。というのは、形を欠いてはいるが、「形態(morphe)、すなわち「形」を受容するように定められているものは、すべて、形成する力であるロゴスや「形」に与らぬかぎり醜いままであり、心的なる「形成力」とは無縁のままにとどまるからである。それは完全に醜いものである。しかし「形態」や「形成力」による支配を十分に受けていないものも、またすべて醜い。そして、そういう事態は質料が「形」による完全な形成を許さない為起こるのである。

したがって「形」というものは外から接近する。そして、多数の部分を含み、結合

によつてやがて一つの統一体になるはずのものに、「形」は結合的秩序を与え、多数の部分を受斂して統一的全体に至らしめる。つまり、部分を相互に合致させることによつて一つの統一体を作り出す。なぜなら「形」こそ、それ自身、一つの完全な統一体であり、形成され構成されるものは、多数の部分からなるものとしての限界こそあれ、可能なかぎり、「形」によつて一つの統一体とならなければならないからである。そこで、この形成されるべきものが結合的に統一されたとき、美はそのものの上に座をしめ、その部分にも全体にも美が付与されることになる。」

我々は二十一世紀の人間であり、とりあえず就くべきは古代人ではなく現代人の洞察でなければなりません。ブランディが引用⑧で紹介している芸術作品のイメージを再確認してから、次の考察に赴くことにします。

それは「詞華集・束・複合体・文脈・引力」などからなる芸術観でした。再確認します。すなわち

《ある現代の人は、個別的芸術作品を一つの複合体 (complex) と考える。彼は、その複合体が、個別的条件に応じて、それぞれの個々の自律的な作品となつて現れる、と考える。つまりこの「束」がある文脈に編入されるとき、一つの芸術作品が、一つの特異性を持った一つの自律的芸術作品として登場するが、文脈が替われば、それはそれらを失うし、その場合、新たに、別の芸術作品が、別の特異性を持った別の自律的芸術作品として登場する、と考える。》

その現代人は、芸術作品は「その諸部分に束をなさしめるという仕方」で「諸部分に特異な引力 (attraction) を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成されているかのように見えるのだ、とする立場を取っている。」

(b) 芸術作品の「潜在的統一」へ

前項(a)の冒頭で見たように、ブランディは「芸術作品の統一」は「その部分の

総和」ではなく、「全体である限りで芸術作品に属す統一」のなかにある、と強く主張します。

さて失われた「芸術作品の統一」を回復しようとする修復家、あるいは回復不可能なら、せめて「統一」のさらなる喪失に歯止めを掛けようとする修復家は、ブランディの右の主張からどんな実践の原則を引き出すでしょうか。

修復家は「劣化」した芸術作品の前に立っています。すなわちその作品は、本稿の第二章冒頭でも述べたように、「破損し、汚損し、変形し、変質し、断片化し、経年変化し」、そのため解体に瀕しているのです。ブランディの前半の言葉は、この劣化過程に抗って作品の「統一」のために立ち上がる修復家に対して、とりあえず、「修復家は芸術作品を諸部分の総和として保存するような真似をしてはならない」、とクギを刺しているように聴こえます。

とは言っても、修復家は具体的には何を指針として行動すればよいのでしょうか。「全体である限りでその芸術作品に属す統一」を護れという主張は分かりますが、具体的には修復家は何を拠り所としてその「統一」を回復すればよいというのでしょうか。

私はこう理解します。修復家が「全体である限りでその芸術作品に属す統一」を護るに当たって準備すべきものを、ブランディは芸術作品の潜在的統一（*unita potenzialita*）¹と「理想のかたち」²と表示した³。

その確認には若干の準備が要ります。ところで『修復の理論』第三章の段落十二は、この書物のなかでもっとも印象的な一節と言えるかも知れません。私はそれを美しいとさえ感じます。（強調はブランディ自身のものです。）

〔引用⑩〕 『修復の理論』第三章段落十二

「上の二つから第一の補題（*corollario*）が導かれる。芸術作品はそもそも諸部分から合成されていないのだから、芸術作品が物質的に分裂したあとも、その芸術作品の

断片（*frammento*）のそれぞれ（*ciascuno*）のなかに、その芸術作品が、しかも一個の全体（*tutto*）としてのその芸術作品が、潜在的に（*potenzialmente*）⁴ 存在しているに違いない。素材の解体を生き延びてなお、どの断片（*ogni frammento*）にも温存されている形式痕跡（*traccia formale*）に直に触れる介入提案だけが、この潜在性（*potenzialita*）を掘り起こすことができる。」

この文章は非常に繊細な内容を含んでいます。まずその内容を箇条書きにしてみましょう。

1. 芸術作品はそもそも諸部分から合成されていない（「プロテイノスの命題」）。

2. 芸術作品が物質的な仕方でも「諸断片につまり諸部分に」分裂したあとも、その芸術作品の断片のそれぞれのなかに、その芸術作品が、しかも一個の全体としてのその芸術作品が、潜在的に⁵ 存在している。

3. 素材の解体を生き延びてなお、どの断片にも温存されている形式痕跡に直に触れる介入提案だけが、この潜在性を掘り起こすことができる。

しかしここで『修復の理論』の読者を悩ませるのは、「断片のそれぞれ（*ciascuno*）」と「表現と」、「どの（*ogni*）断片にも」という表現です。一般に、「それぞれに」が存続している」という表現と、「どの断片にも」が温存されている」という表現には曖昧なものが含まれています。

それは、「第一の断片は全体としての作品を潜在的に含み、第二の断片もやはりそれはそれで全体としての（同じ）作品を潜在的に含む」（以下同様）と言っているのでしょうか。それとも、「個々の断片ではなく、それらが寄り集まって（つまり力を合わせて）、全体としての作品を潜在的に含んでいる」と言っているのでしょうか。

迷った挙句、私は最終的に前者の解釈を採ります。すなわち私は、ブランディ

が、「第一の断片xが全体としての作品を潜在的に含み、第二の断片yも、やはりそれはそれで、全体としての（同じ）作品を潜在的に含む」（以下同様）と主張している。理解します。なぜなら、classcanoという言葉は、通常、「あれはあれで、これはこれで」という風に、個別指示的に使われる言葉だと仄聞するからです。

「一つの断片は、それだけで、そしてそれなりの仕方、作品の全体」を潜在的に含んでいる」、私はブランディがああ引用箇所です。そう言っていると理解します。

(c) 三つの総合性

それにしても、「一つの断片は、作品の全体」を潜在的に含んでいる、そして同じことですが、「一つの断片は、作品の全体」を潜在的に含んでいる」というのは、普通に考えれば背理命題と言わざるを得ません。なぜならそれは、「部分」は全体を含む」という命題と等価だからです。もしこれが背理でないなら、「兄は弟よりも歳が下」という命題だって背理でなくなるというものです。

しかしそうだとすれば、ここにはある特殊な条件が介入していると考えざるを得ません。たとえば、「兄は弟よりも歳が下だ」は背理だとしても、「義理の兄は義理の弟よりも歳が下だ」は必ずしも背理ではありません。領域の選び方によって、背理命題が背理命題でなくなるのです。ならば、ある状況においては、「部分」は全体を含む」という命題も妥当性を持ち得るのではないのでしょうか。

ここで参考になるのがカントの「総合性」という概念です。カントの「総合性」についてはすでに説明済みです。「Aはxである」という判断において、述語xが主語Aに含まれているならその判断を「分析的判断」と呼び、述語xが主語Aに含まれていないなら、その判断を「総合的判断」と呼ぶのがカントの用語法でした。

ところで、私はすでにブランディの『修復の理論』のなかから、二種類の「総合性」を抽出しています。その三つをここで簡単にさらさらしておきましょう。

1. 「露呈行為(sarvo)」が開示する総合性

ブランディは、「芸術作品から付加、偽装、加筆あるいは先行修復の痕跡などの薄皮を一枚一枚剥がすこと」を「露呈(発掘, sarvo)」と比喩的に表現しました(第六章第一節の(d))。この暴力的で破壊的な行為が芸術作品の浅い層から深い層に向かって進行するとき、それまで知られていなかった作品の内的構成が徐々にあらわになるといふことです。

しかしブランディは、露呈行為が明るみに出す情報は、修復に必要な全情報に一致するどころかそれには及ばない、とも言っていました。すなわち、「露呈行為がその状態を暴力的に解体したとき見えてくるものは、その全容には遠く及ばない」と。この場合、「その全容」とは、「浅い層」の向こうにある深い層を、その「崩壊から高度に護っている」、ある「確立された状態」の全容のことでした。

そこで私はこう結論したのでした。芸術作品を崩壊から護っている仕掛けは、芸術作品の外側から内側に向かって進行する破壊的分解によって、どこまで行っても完全には透視できない、と。

しかしこのことは、「芸術作品を崩壊から護っている仕掛け」(x)は、「芸術作品の外側から内側に向かって進行する破壊的分解」(A)に含まれていないことを意味します。露呈行為によって立ち上がってくる「作品の内的な仕掛け」は、その「露呈行為が実際にあらわにできる部分」には含まれておらず、前者(x)は後者(A)に「総合」されている筈なのです。

2. 「束(silog)」が開示する総合性

私はつい先ほど、「現代人」による芸術作品概念と覚しい一節を紹介しました(引用⑧)。その要点はこうでした。

- ①その現代人は、個別的芸術作品を一つの複合体(complesso)と考える。
- ②その現代人は、その複合体が、個別的条件に応じて、それぞれの個々の自律的

作品となって現れる、と考える。それはこういうことである。「束」がある文脈に編入されるとき、一つの芸術作品が、一つの特異性を持った一つの自律的芸術作品として登場するが、文脈が替われば、それはそれを失い、その場合、新たに別の芸術作品が、別の特異性を持った別の自律的芸術作品として登場する、と考える。

③その現代人は、芸術作品は「その諸部分に束をなさしめるという仕方」で、諸部分に特異な引力(attraçione)を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成されているかのように見えるのだ、とする立場を取る。

この議論もまた(それが誰の見解であるかはしばらく措くとして)、芸術作品の(カントの意味での)「総合的性格」を指摘する文章として読むことが可能です。ただそれが二通りの(正確には二層の)総合性に触れていることを見落とすべきではありません。

一つの総合性はこうです。この現代人は、まず基本的に特定の複合体があつて、それが個別的条件に応じて、それぞれの個々の自律的作品となつて現れる、と考えています。しかしこのとき「芸術作品」とは「個々の芸術作品」のそれぞれを指すものではありません。そうではなく、基本をなす「束(複合体)」と、それに個別的條件が付加されて成立する複数の自律的芸術作品たち」の対が「芸術作品」なのです。さてこの「束」と「個々の自律的芸術作品」は次元を異にするでしょうが、個別的作品の視点から見れば、「束」は総合的な境位に立つこととなります。なぜなら、「束」は個別的芸術作品に含まれない何かを含むからです。

なぜでしょうか。たとえば個別的芸術作品Aは、いわばこの「束」という地下室によって、他の個別的芸術作品Bと繋がっている。だからこの地下室は「この木」の外部にあるのです。

しかしここにはもう一つの総合性が隠れています。芸術作品の中心に位置し、自立的な個々の芸術作品に対して産出的な機能を果たす「束(複合体)」は、「芸

術作品の諸部分に束をなさしめるという仕方」で、諸部分に特異な引力を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成されているかのように見える」とその現代人は言うのですが、この「引力」は個別的自律的芸術作品のいかなる物理的部分にも回収されないでしょうから、個別的作品の視点から見れば、「束(複合体)」はふたたび総合的な境位に立つこととなります。この「引力」は、個別的芸術作品に、いわば外部から到来するという意味で。

さて、「芸術作品の諸部分の幾何学的総和」(A)から見れば、「芸術作品が諸部分に特異な引力を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成された束のように見えること」(B)は、「総合的」な立ち位置を占めています。なぜなら、後者(B)は前者(A)に含まれない何かを、つまり「引力」を含むからです。

さて私は件の「現代人」はチェーザレ・ブランディ自身であると考えます。なぜなら、「引力」という言葉で作品の「統一」を説明するこのやり方、つまり「芸術作品は「その諸部分に束をなさしめるという仕方」で、諸部分に特異な引力(attraçione)を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成されているかのように見える、とする立場は、1.で「露骨行為」を分析したときに見たあの話題、「芸術作品を崩壊から護っている仕掛け」という話題と区別できないからです。「引力」が「仕掛け」に相当するのです。実際ブランディは、「芸術作品を崩壊から護っている仕掛け」は、「芸術作品の外側から内側に向かって進行する破壊的分解」に含まれていないと語りましたが、この「芸術作品を崩壊から護っている仕掛け」と「芸術作品の諸部分に束をなさしめるという仕方」で働いている引力」を区別することは困難です。私は引用⑧をチェーザレ・ブランディ自身の見解だと考えます。

3. 「潜在的統一の再建(ristabilimento)」

しかしブランディはもう一つの仕方で「総合性」を語っています。それは「芸術作品の潜在的統一」という表現に関わる「総合性」であって、それがまさに本章の中心課題を構成するのです。

劣化した芸術作品は真正な状態に復帰しなければなりません。その復帰を司るのが修復家という存在です。そこで問題になるのが、いったい何の復帰をもつて作品の復帰と看做すべきか、という論点です。何を取り戻したとき、修復家は作品を取り戻したと評価してもらえるのでしょうか。この点に関して、『修復の理論』の第一章段落二十三は次のように説いています。

〔本稿第四章引用⑦再掲 『修復の理論』第一章段落二十三〕

「したがって修復の第二の原理(principio)は次のように定式化できる。修復が目指すべきは、芸術作品の潜在的統一(unita potenziale)を可能なかぎり再建すること(Cristallimento)、ただし芸術的虚偽(falso artistico)にも歴史的虚偽(falso storico)にも陥らず、芸術作品が蔵するさまざまな時間痕跡を掻き消すこともなく、それを遂行すること。」(強調はブランディ)

ブランディの真意はこうでしょう。まず彼は芸術作品にいわば「核」のような部分があると考えているようです。芸術作品には「核」の部分があつて、しかもある芸術作品を取り戻すことはその「核」を取り戻すことに他ならないと考えてよい、そして芸術作品の「潜在的統一」がまさにその「核」に相当する当のものなのだ、と。

「芸術作品の核」といった見方は、右に掲げたブランディからの引用(本稿第四章引用⑦再掲)から直接的に読み取れる事柄であり、彼がそう考えていたことと自体については異論の余地はないと思います。むしろ問わねばならないのは、この「核」の部分、この「潜在的統一」が「修復の理論」のなかでどのように哲学的に説明されているのかという点です。

さて私はブランディが『修復の理論』でなかで、「潜在的統一」に二通りの仕方
で言及していると見ています。一つの言及は明示的であり、他の一つは陰伏的
です。

まず右の引用(本稿第四章引用⑦再掲)は芸術作品の潜在的統一について、明
確に名前を挙げて言及している訳ですから、それが明示的言及であることは言う
までもありません。しかし明示的な言及はそれだけではありません。『修復の理論』
第二章の段落四、段落五、そして段落九から段落十七がこの「潜在的統一」に明
示的に言及していると考えることができます。引用しておきます。

〔引用⑩ 『修復の理論』第三章段落四〕

「例として、現に諸部分の繋ぎ合わせて出来ている芸術作品を取り上げよう。この場
合、どの部分にも、それ自体では、素材の美、たとえば研磨の明澄性などが見て取れ
る以外には、特段の美的優秀性が認められないとする。絵画ならモザイク画の例を考
える。建築なら煉瓦や石材のような個々の構成要素を「部分として」考える。」

すこし空けてこう続きます。

〔引用⑪ 『修復の理論』第二章段落四続き〕

「残るのは、モザイク石「複数」であれ煉瓦「複数」であれ、芸術家が定めたそれら
「相互」の形式的結合から一度でも切り離されてしまえば、それは失効状態に追い込
まれるという事実である。そのとき、モザイク石や煉瓦は、芸術家がこれらモザイク
石や煉瓦をそれに向けて互いに引きあわせたその統一の痕跡を、もはや有意な仕方
で留めないという事実。それは辞書を読むのに似ている。辞書には、詩人が一つの詩
に組み上げていったのと同じ言葉たちが、この詩から切り離された形で見つかるが、
そこにあるのは一群の意味論的音声、いわばただの言葉たちに過ぎない。」

【引用⑬】 『修復の理論』第三章段落五】

「したがって、モザイクもさうだし、二つ二つの石材から作られた石塀もさうなのだ
が、それらは芸術作品を「総和(totale)」として認識すべきでないことを雄弁に物語
っている。芸術作品とはまさに「統一(intero)」を意味するものでなければならぬ。」

【引用⑭】 『修復の理論』第二章段落九から段落十七】

「したがって次のように言える。実在する現実の有機的機能的統一(unità
organico-funzionale)は知性の論理的機能(funzioni logiche)に服している。それに
対して、芸術作品の形象的統一(unità figurativa)が到来するのは、それが芸術作品
としての像の直観と「一体(in una)」のよきなのである。(段落 九)

我々が修復問題の核心に触れ、かつ実際の作業にも指針を与える、そんな二つの命
題(proporzioni)に出会うのは、まさに「この地点である。(段落十)

すでに見たように、芸術作品は特異な統一(unità)に与るものであり、それを諸部分
から合成されたものと見做すことは許されない。またこれですで見ないように、この
統一を現在の現実性の有機的機能的統一になぞらえることも許されない。そこから二
つの補題(corollari)が導かれる。(段落十一)

第一の補題はこうである。芸術作品はそもそも諸部分(parti)から合成されたもので
はないのだから、芸術作品が物理的に分裂したのちも、その芸術作品の断片
(frammenti)の「二つ二つ」なかには、芸術作品、それも一個の全体(tutto)として
の芸術作品が、潜在的な仕方では存在している(sussistere potenzialmente)筈である。
素材(material)の解体(disgregazione)を生き延びてなお個々の断片に温存されてい
る形式痕跡(traccia formale)に的確に結びつく介入措置だけが、この潜在的な特性を
掘り起すことが出来る。(段落十二)

上のことから第二の補題が導かれる。個々の芸術作品の《形式(forma)》こそ不可
分なものなのだから、素材的な分割が起きている状況では、人は、個々の諸断片に温
存された本源的な(originaria)潜在的統一を展開しようとして(sviluppare)努力する

(cercare)と「ついで」。またそのためには、諸断片において形式的に(formal)「素材的
分割を」生き延びてきたものを手掛かりとする(proporzionalmente)と「ついで」。(段
落十三)

以上二つの補題を拠り所として、我々は次の最終的帰結にたどり着くことが出来る。
すなわち、破壊された芸術作品、諸断片と成り果てた芸術作品に、類推(analogia)に
よって介入してはならない。なぜなら、原理上、類推ニヨル(ger analogiam)措置、類
推に基づく措置を採らうとすれば、芸術作品の直観的な統一(unità intuitiva)と、実
在的現実の把握に必要な芸術作品の論理的統一の同一視に陥るからである。しかしそ
れは受け入れられない。(段落十四)

さてそこから次の項目(coma)が出てくる。本来の(originario)統一を探り当て
(intracciare)しようとする介入操作は、諸断片の潜在的統一を展開する(sviluppare)
介入操作であるが、その展開は芸術作品を芸術作品たらしめる全体(tutto)に依拠して
いる。だからこの操作に際して利用してよいのは、諸断片それ自体に含まれる示唆
(suggerimento)を読み解く(svolgere)作業か、あるいは本来の状態に関する真正な
(autentico)証言から読み取れる示唆を読み解く作業だけなのである。(段落十五)

真の意味で修復行為の発動を画するのは上の「前段の」補題である。すなわち、こ
の補題とともに、二つの審級すなわち歴史的審級と美的審級が姿を現す。二つの審級
が互いに歩調を合わせることによって、芸術作品の潜在的統一を(歴史的な偽造行為
や美学への違法行為を避けながら)復旧するための力点(punto)が厳密に確定されるの
である。(段落十六)

かなり長く引用しましたが、それには十分な理由があります。引用を長くした
のは、このくだりから、芸術作品の潜在的統一が芸術作品の物理的破壊と対峙す
る関係に置かれているという事実を、実感として味わって頂きたかったからです。
統一と破壊は敵対関係なのです、(二)では、

そのことはたとえば引用⑭の「段落十二」から明らかであって、そこには、

書かれています。「芸術作品はそもそも諸部分(parts)から合成されたものではないのだから、芸術作品が物理的に分裂したのちも、その芸術作品の断片の「一つの」なかには、芸術作品、しかも一個の全体としての芸術作品が、潜在的な仕方 で 存 続 して いる 筈 である。」

この文章は、「芸術作品は、物理的分裂にも拘らず、その統一を維持することができる」と言っています。「拘らず」です。

さらにそれに続く、「素材の解体を生き延びてなお個々の断片に温存されている形式痕跡に的確に結びつく介入措置だけが、この潜在的な特性を掘り起こすことができる」というくだりにしても、それは、介入措置は、素材の解体にも拘らず、それが形式痕跡に的確に結びつくなら、この潜在的な特性を掘り起こすことができる、と言っています。

「破壊にも拘らず」そして「統一ゆえに」、修復は可能なのです、ここでは。

さてここにも「総合性」が認められます。なぜなら、素材の解体が芸術作品の劣化を引き起こす以上、そしてその修復の根拠が形式に求められる以上、具体的な修復は「素材と形式」の両面作戦を取らざるを得ませんが、引用④では、「形式」は「素材」の暴力の及ばぬ次元に存在し、また素材に立脚する修復家は素材には含まれない何か（形式）を補填できるがゆえに、修復かは己の作業を全うすることができると述べているのです。

形式を補わなければ修復家は何もできない、しかし形式さえ補えば修復家は修復ができるという意味で、修復家の判断は「総合的」なのです。

さて以上は芸術作品の「潜在的統一」が明示的に語られる場面ですが、『修復の理論』にはそれとは明示せず（つまり陰伏的に）この概念に言及する場面がある（ことを見落とすべきではありません。あの「露呈行為(acavo)」と「詞歌集(sillog)」に触れるくだりがまさにこれです。もう一度思い出しましょう。

1. ブランディは露呈行為が明るみに出す情報は、修復に必要な全情報に一致するどころかそれには及ばない、とも言っていました。すなわち、「露呈行為がその状態を暴力的に解体したとき見えてくるものは、その全容には遠く及ばない」。そして繰り返しますが、この場合「その全容」とは、「浅い層」の向こうにある深い層を、その「崩壊から高度に護っている」、ある「確立された状態」の全容のことでした。

したがってまずはこう言えます。芸術作品を崩壊から護っている仕掛けは、芸術作品の外側から内側に向かって進行する破壊的分解によっては、どこまで行っても完全には透視できない、と。

しかしこのことは裏を返せば、まさに露呈行為という「破壊」によって、「芸術作品を崩壊から護っている仕掛け」の存在が逆に可視的になったことを意味しています。「芸術作品を崩壊から護っている仕掛け」それ自体は知ることができません。しかし「物理的分裂ゆえに」、この仕掛けの「存在」と、修復の「可能性」は認識されるのです。

修復家がこの「仕掛け」を自らに修復行為の指針として立てたものが、あの「芸術作品の潜在的統一」ではないのでしょうか。この場合大事なことは、この潜在的統一がカントの意味で「認識不可能」だということです。すなわちこの統一は、概念を介して直観の中に描き出すことができません。なぜなら、もしそれが認識可能であるなら、「芸術作品を崩壊から護っている仕掛けは、芸術作品の外側から内側に向かって進行する破壊的分解によって」、透視が可能になってしまいますが、それはブランディの主張（本稿第六章引用⑩）に背くからです。

こうしてブランディの「芸術作品の潜在的統一」が、カントの意味での「理念」であることが確認されました。

2. この結論に次のことを補足しましょう。いま述べた「理念としての潜在的統一」は、scavo の 比 喩 が 使 わ れ て い る こ と か ら も 分 か る よ う に、芸術作品の物理

的な「外部／内部」の対比に対応するように設定されています。芸術作品の物理的な「外側」から、その物理的な「内側」に向かって露呈行為が進行するにつれて、潜在的統一は（理念として）地平の向こうから徐々に浮上してくるといったところでしょうか。

これに対して「束(sillogè)」の方は、潜在的統一のように「外から内」ではなく、「多から一」という動勢を持つているように見えます。まずいつも芸術作品の「統一性」について熱弁を振るうあのブランディが、ここでは、芸術作品を「複数」の相において見ていることが注目に値します。実際、ブランディはこう書いているではありませんか。「その複合体が、個別的条件に応じて、それぞれの個々の自律的作品となって現れる。」また「束がある文脈に編入されるとき、一つの芸術作品が、一つの特異性を持った一つの自律的芸術作品として登場するが、文脈が替われば、それはそれらを失うし、またその場合、新たに、別の芸術作品が、別の特異性を持った別の自律的芸術作品として登場する」と。

しかしこのような物言いは二通りに読むことができます。それは基本的には、「一つ」の束があつて、それが個別的条件をくぐることによって、「複数」の自律的作品が生まれると読むことができます。

しかしこの物語をひっくり返したらどうなるでしょうか。そのときそれは、「複数の自律的芸術作品から、各々の個別的条件を外すことによって、一つの「束(sillogè)」が、一つの枠組みが透視できる」と読み替えることもできる筈です。

ここににあるのは、「多→一」という方向性以外の何者でもありません。統一と破壊は協力関係なのです、ここでは。

そこでさらに、「複数の自律的芸術作品」のところを、「劣化して破壊された芸術作品の諸断片」で置き換えれば、我々は潜在的統一をめぐるあの命題を手に入れることになるでしょう。すなわち、「破壊された芸術作品のどの断片にも、芸術作品の全体が含まれている」という次の命題を。

引用⑩の部分の再掲 『修復の理論』第二章段落十二

「芸術作品が物質的に分裂したあとも、その芸術作品の断片(rammento)のそれぞれ(riasmio)のなかに、その芸術作品が、それも一個の全体(tutto)としてのその芸術作品が、潜在的に(potenziamente)存続しているに違いない。素材の解体を生き延びてなお、どの断片(ogni frammento)にも温存されている形式痕跡(traccia formale)に直に触れる介入提案だけが、この潜在性(potenziabilità)を掘り起こすことができる。」

ただしこの文章の分析は次節に委ねます。

〔第三節〕表側(recto)と裏側(verso)の現象学

すでに述べたように、ブランディの修復理論は「意識の理論」と「物質の理論」の二本立てです(たとえ、後者が前者に組み込まれているという事情があるにせよ)。そして三元論である以上、ブランディは先の「芸術作品の潜在的統一」に関する理論についても、その唯物論的ヴァージョンを呈示しなければなりません。

ブランディの「素材」についての考察としては、『修復の理論』第一章の段落十六と段落十七にその素描が、第二章「芸術作品の素材」にはその総説が、そして第三章「芸術作品の潜在的統一」には「潜在的統一」に特化した考察が繰り広げられています。

(a) 現象と素材

ブランディは第二章をこう切り出します。

〔引用⑮〕 『修復の理論』第一章段落一冒頭

「修復はもっぱら芸術作品の素材の修復である」という第一公理を立てた以上、素材の概念を芸術作品との関係でさらに深化させておくのは当然の流れである。たとえ、〈像を可視的にするには素材的媒体(material)が必要だが、その素材的媒体は飽くまでも手段であつて目的ではない〉という立場をとる者でさえ、素材が像との関係において取る相対価値の研究はないがしろにできない。観念論の美学(= Esthetica Idealistica)は総じてこうした研究を軽視してきたが、芸術作品の分析はいやでもこの問題に差し戻されるのである。ちなみに、ヘーゲルは芸術作品における素材に学問的定義を与えなかったが、その彼でも〈所与の外的な素材 には触れないで済まなかつたのである。〉

この第二章冒頭のくだりは、第一章の段落十六および段落十七と、第二章の素材論とを接続する役割を果たしています。ちなみに非常に短い第一章段落十六は

こうでした。

「ここから第一公理が導かれる。すなわち、修復されるのは芸術作品の素材のみである」(『修復の理論』第一章段落十六)。

ブランディはこの第二章の命題を第二章で証明してやろうと身構えているように見えます(第一章段落十六はまだ予告でしかありませんでしたから。なおドイツ観念論美学における素材問題は興味深い問題を含みますが、ここではそれには眼をつむつて、当面ブランディのテクストに集中せざるを得ません。)

ブランディは第二章段落一をこう続けます。とくに「現象学的」という言葉に注意してください。

〔引用⑯〕 『修復の理論』第二章段落一末尾

「修復との関係でまず問うべきは、〈素材とは本来的には何か〉という問題である。というのは、修復措置の時間(tempo)と場所(luogo)を同時に具体化(rappresentare)するのは、まさに素材だからである。それは、我々が現象学的視点(vista fenomenologica)から出発し、それ以外の視点から出発しないことを意味する。このとき素材は〈像(imagine)の現象(epifania)に奉仕する(servire)もの〉として立ち現れる。そもそも美(belle)とは現象学的にしか限定できないものだが(スカラー学者が美に与えた〈眼を築きませるもの(quad visum placet)〉)という定義を見よ、右の素材の定義はそれに倣つたものである。」

この「現象学的」がエドムント・フッサールのそれを指すことについて、疑問の余地はありません。しかしここでもブランディは哲学的説明を怠り、彼の「現象学的視点」がどんなものであり、またそれがフッサールのどの著作に由来するのかをきちんと報告しません。そうだとすれば、憶測に憶測を重ねる愚を避け、

ブランディの言葉に即して比較的安全な迂回路を進むのが賢明というものでしょう。

まずブランディは、「自分は現象学的視点(vista fenomenologica)から出発し、それ以外の視点から出発しない」と言い切っています。ではその現象学的視点から何が見えてくるかと言えば、「そのとき素材は像の現象に奉仕するものとして立ち現れる」と言います(私はこの命題をAと呼ぶ)。

ここで思い出すのは、本稿の第六章冒頭でブランディの「生活世界」を話題にしたことです。そのとき我々は、ブランディにとって「芸術作品を現象学的に考察すること」が、「芸術作品をエポケーに委ねる」や「芸術作品を生活世界における経験の客体と見做す」ことに等価であることを確認するとともに、次の二点にも注意を促しておきました。

1.ブランディは、芸術作品を通常の「客体性」のなかに含めることせず、芸術作品の「本質」を考究するという身振りも採らない。そうではなく

2.ブランディは芸術作品を、芸術作品が我々の知覚(percezione)の領域に到達し、またそうすることによって我々の経験(esperienza)の領域に到達する、まさにその局面で理解する(私はこの命題をBと呼ぶ)。

さて命題Aと命題Bはどこが違うのでしょうか。

A「自分は現象学的視点から出発し、それ以外の視点から出発しないが、そのとき素材は像の現象に奉仕するものとして立ち現れる」。

B「私(ブランディ)は現象学的立場から、芸術作品を、それが我々の知覚の領域に到達し、またそうすることによって我々の経験の領域に到達する局面で理解する」。

違いは微妙です。Bがただ「現象学的」ないしは「知覚的」であるのに対して、Aは「現象学的」であると同時に「唯物論的」だということは言えそうです。なぜなら、AはBと違って、「像」を「素材」の側からも語ろうとしているからです。さてこの「唯物論的な意味での現象」について、ブランディは一つのヒントを与えています。

〔引用⑩〕『修復の理論』第二章段落一中間

「芸術作品に關与する限りにおいて、素材はあるユニークな相貌論(isionomia)を展開する。素材はこの観点で定義されなければならない。」

ブランディは「相貌論(isionomia)」を提案しているように見えます。しかしブランディの提案する相貌論は、その創始者にして命名者たる十八世紀の人、ヨハン・カスパー・ラファアール(Johann Kaspar Lavater 1741-1801)の相貌論(Physiognomie)とは少なからず異なっています。

ブランディとラファアールの差異は二重です。まずラファアールの相貌論は「人相術」であって、ここでは、「外面的相貌」から「内面的精神」への推理が中心的な話題を占めています。それはあけすけに言えば通俗心理学としての人相術であり、性格判断でした。

しかしブランディはこの箇所での言葉を、そのような意味で使っているわけではありません。彼が関心を寄せるのは、ラファアールのように「外面から内面を」、「顔から性格を」を読み取るということではありません。

そもそもそれは「外から内へ」の方向性を持つものではありません。(この方向性の限界は、例の「露呈」に観する議論の中ですでに指摘されていた筈です。)ブランディの意識にあったのは、「外から内へ」ではなく、むしろ逆の方向、すなわち「物質という内部」によって「像という外部が決定される」という方向性、す

なわち「内から外へ」の方向性だったのです。

第二に、前段からも分かることですが、ラファエルにとって「内面」が「精神的内側」の意味であったのに対して、ブランディの考える「内面」は飽くまでも「物質の内側」であるという大きな違いがあります。

(b)「像という素材」と「仲介する素材」と「基体という素材」

さて先ほど述べたように、ブランディが『修復の理論』のなかで「素材」について本当の意味で理論的に語り始めるのは、次に掲げる『修復の理論』第一章の段落十七です。しかし、飽くまでも印象に過ぎませんが、この段落十七には、なんといか孤立感のようなものが漂うのです。せっかく新規の話題を導入しながらも、この段落十七はなぜか尻切れトンボに終わり、それ以後第一章は素材について(たとえ言及はしても)その本質論を展開しません。

とりあえず段落十七を引用してみましよう。(それにしても物質について語る文章のこの難解さは。)

〔引用⑧〕『修復の理論』第一章段落十七

「しかし、像と、像の仲介(Transmission)を司る素材的媒体の関係は、像と、像に付随し従属する何か、の関係ではない。素材的媒体は、それ自体、像と重なっている(Coextensive)。あちらに像があり、こちら素材がある、というのではない。だがそう言っても、素材は像だけに重なっている訳ではない。素材的媒体については、像の純然たる仲介を司る部分と、その部分を支える基体(supporto)の部分とを区別することが可能である。二つの部分は互に緊密に結合されていて、そうであればこそ像は存続することができる。建築がそれに相応しい基盤を持ち、絵画がそれに相応しい板や画布を持つのが、その例である。」

この文章を理解するにはたいそう苦労します。それもドイツ語やイタリア語を

読むとなると、苦労も倍加されるというものです。(「物質」は哲学にとって鬼門なのでしょうか?)

まず「像」とは芸術作品の芸術作品としての基幹成分であり、観賞され、伝達(仲介)される当のもの、ブランディの好む言葉で言えば「形式(Forma)」のことです。しかしその「像」は「素材的媒体」があればこそ、実在し、存続し、伝達されるのです。

さて右の引用箇所でブランディがまず問題にするのは、伝達される「像」と伝達を司る「素材的媒体」の関係です。修復家はこの論点を避けて通ることはできません。なぜなら、素材的(物質的)劣化によって後世への「形式」の伝達が危ぶまれるからこそ、修復家の出番となっているのですから。修復家にとっては、「像」と「素材」の関係こそその主戦場なのです。

難しいのは coextensive という言葉です。この言葉は辞書には載っていないようですが、似た言葉に coesistenza (共存) があり、esis のところを esten に置き換えたと思えば、それは「ともにあること(共存在)」ではなく、いわば「ともに拡がること(共外延?)」とでも理解するほかなさそうです。

こういうことでしょうか。「像」はたしかに「意味」であり、その限りにおいては非物質的なのですが、しかし「像」は同時に「形」であり、「形」である限りにおいては外延性を有しています。それを「外延性A」と呼びましよう。

ところがその「像」は「素材」つまり「物質」に「載る」ことによって始めて人の意識に届けられるのですが、この「載せる」方の物質も物質である以上、それはそれで別の「外延性B」を持っていると考えざるを得ません。

そして引用⑧の前半でブランディは、「載る外延性A」と「載せる外延性B」とが分かちがたく結びついていると言っているようです。私は引用⑧の第一文と第二文をそのようにしか読めません。すなわち、「しかし、像と、像の仲介(Transmission)を司る素材的媒体の関係は、像と、像に付随し従属する何かの関係ではない。素材的媒体は、それ自体、像と重なっている(Coextensive)。あちら

に像があり、こちら素材がある、というのではない」と。

像の延長性と、それを伝達可能にしている物質の延長性は、分離できない。これが引用⑱の第一の話題です。

しかし引用⑱の後半では論調が変わります。まず、「だがそうは言っても、素材は像だけに重なっている訳ではない」とはどういうことでしょうか。この「像に重なっている」素材は先ほどの「像の仲介(transmission)を司る素材的媒体(載せる外延性B)」のことでしょうし、それは像という載る外延性Aと不可分とされたのですが、ブランディは、この「像の仲介を司る素材的物体は像だけではなく、別の何かにも重なっている」と言っているようです。

結局、こういうことではないでしょうか。(a)まず、芸術作品では「像の純然たる仲介を司る素材部分」と「その土台の素材部分」が区別できる。しかし(b)芸術作品のこれら二つの部分はともに広く「素材」に属している。

そうするとこう言える筈です。「像の純然たる仲介を司る素材部分(外延性B)」は、「一方では「像」という素材」、つまりに外延性Aに重なり、他方ではそれを支える「基体」という素材」に外延的に重なっていると。(この最後の外延性はCとしておきましょう。)

(c) 裏側と表側

この(b)の議論を踏まえて、今度はいよいよ『修復の理論』第二章に眼を向けましょう。ブランディは「像(imagine)」に注意を集中します。

〔引用⑲ 第二章段落二〕

「素材が像の現象(epiphania)を可能にするという考え方は、像を見るうえで二重の視点が必要な理由を教えている。私は二つの視点にはすでに触れたが、ここでそれに構

造(structura)と(顔貌(aspetto))という呼び名を与えようと思う。」

「すでに触れた」とは、『修復の理論』第一章段落十七を指していると思われます(引用⑱を参照)。ここでは、「像の純然たる仲介を司る素材部分」が、一方では外延的に「像という素材」に重なり、他方ではそれを支える「基体という素材」に外延的に重なっていると語られていました。

この『修復の理論』第一章段落十七の構図が、ここ(第二章段落二)では「顔貌」と「構造」に言い換えられているのです。ダイアグラムにすれば対応が分かりやすくなるでしょう。すなわち

「顔貌(aspetto)」

↑

「像」という素材」と「像の純然たる仲介を司る素材部分」と「基体」という素材」

↑

「構造(structura)」

ところがブランディは右の素材連関にさらに新しい表現を与えます。(手を替えて品を替え説明を追加するのは、自らの説明への不完全感のなせる技だ、という意地悪な評言もあり得ましょう。あるいは「物質」はそれほど言語化が難しいとブランディを弁護すべきなのか。)

しかし彼の「メダルの表側と裏側」の比喩は秀逸です。(なお、引用⑳冒頭の「二つの基本的用語」とは「構造と顔貌」のことです。)

〔引用⑳ 第二章段落二前半〕

「二つの基本的用語を区別することで、素材が芸術作品で果たす役割の詳細が明確になる。さてその区別はメダルの裏(verso)と表(recto)の区別になぞらえる」ことができ

る(二つの基本用語の結合はメダルの裏と表より緊密なのだが)。明らかに、芸術作品において素材は二つの異なる機能を果たしている。なぜなら、素材は一方ではすぐれて「顔貌」であり、他方ではすぐれて「構造」だからである。これら二つの機能は、通常、互いに矛盾しない。

さてここまで議論を総合し、その成果を「表側・裏側」という言葉で表記すると、次の三つの命題を得ます。

(a) 芸術作品には、見える「表側」の部分と、見えない「裏側」の部分がある(引用⑱より)。

(b) 芸術作品の「表側」と「裏側」はいずれも「素材」に属している。(引用⑲より)。

(c) 芸術作品の「表側」を可視的にしているのは、不可視の「裏側」である。(引用⑳の「現象(epifania)」より)。

(なお「顔貌」という訳語はあまりに生硬なので、今後はブランディ推奨の「裏側」と「表側」という用語を使うことにします。)

さて、我々は右の三つの命題から、積み残しになっている本節の引用③のあの「現象学」に関する情報を引き出すことができるでしょうか。

スコラ学の美学は客観主義的美学でした。ブランディが肯定的に評価した(眼を楽しませるもの (quod visum placet)) とは、あの表現は、「楽しむ」と言う主観的な「時」の彼方に、「眼を楽しませる物(res)」の客観的存在を予想していません。すなわちブランディは、美を、「像」と「それを現象させる何か」の間の客観的關係として捉えようとしているのですが、その「何か」が素材として把握されている点に、ブランディの修復理論の大きな特色がある言えないでしょうか。

ところが彼によれば「像(芸術作品の表側)」と、「これを現象させる当の物(芸術作品の裏側)」は、いずれも素材(material)に属しています。したがって、ブランディの文言だけに依拠して解釈を立てるなら、我々はブランディの「現象学的」という形容が、まさに「素材である裏側が、素材である表側を可視的にする局面に眼を向ける態度」を意味すると考えざるを得ません。だから私はここまでの議論をこう要約します。

《ブランディの修復理論において、そして少なくともその唯物論的文脈において、「現象学的(phenomenologisch)」とは、素材の水準で、芸術作品の《裏側》が芸術作品の《表側》を可視的にする関係を、哲学的に洞見する手続きを謂う。》

しかしここには二つの微妙な論点があります。右の傍線部の内容については、一方では「現象学的」とされているのに、他方では、この連関が深く物質(素材)の機序に関わっているがゆえに、「唯物論的な性格を認めざるを得ないからです。ブランディの考える「現象学的方法」は、世界が意識に対して「現象する」機構を明るみに出すだけではなく、物質の裏側が(像という名の)物質の表側を「現象させる」唯物論的な機序も露にするというのですが、そんなことが哲学にとつて本当に可能なかどうか、実は私にはよく分かりません。

〔第四節〕修復における歴史的判断

私は本稿第六章の第四節で、「不易流行」という言葉を呈示し、ブランディの立論のなかに、「流行」を認めつつ、この物質的流行性すなわち破壊可能性にも拘らず、他方ではそこから失われた「精神的統一」を取り戻す手法が書き込まれていることを指摘しました。

しかしこの第七章では、私はブランディに則して、「物質的破壊可能性ゆえに〔物質的破壊可能性にも拘らず〕ではなくて」、芸術作品の潜在的統一が取り戻される状況を描き出そうと思います。

(a) 修復判断は歴史的である。

「修復をある歴史に統合しよう」というブランディの言葉が、我々の進むべき方向を示しています。正しく前進するために、ここで再び時間の基本構造に立ち返りましょう。次の言葉がブランディの時間に関するもつとも大局的な見解と言えるでしょう。

〔第六章引用②再掲〕『修復の理論』第一章段落二十一

「一方に芸術作品が創造された時点があり、他方に歴史的現在があり、後者は絶え間なく未来に先送りされていく。さて両者の中間の時間幅には多数の歴史的現在の位相が織り込まれていて、これらの歴史的現在たちも、それはそれで、そのつど同じ仕方で過去へと送り込まれてきたのである。だが芸術作品のなかには、その過ぎ去ったことの痕跡 (traccia) がつらまひ続ける。」

修復家は「今」を生きています。ある芸術作品が、まさにその修復家に対して「現前」しています。しかし過去において別の修復家によって修復されたことのあるこの芸術作品は、そのとき、その先行する修復家に対しても現前していた筈です。同じ芸術作品はそのつど各修復家に対して現前してきたのです。

さてもつとも若い修復家である「私」は、眼前の芸術作品の中に、先行する修復家の手わざとそれを可能にした彼の「解釈」を看取します。しかしこの「先行する修復家」は、彼は彼なりに、彼に先行する修復家の「解釈」をその作品の中に読み取っていたに違いありません。そして・・・以下同様。

もちろん実は「同様」ではありません。なぜなら私に先行する修復家の読みよりも、私のする読みの方が、その先行する直前の修復家の読みを含むだけ豊かであり、しかし同時に、後発の私はその分だけ、さらに遠い過去の修復家の手技についての知見という点ではより貧しいからです。

この事態は、右の引用の中にその根拠を捜せば、こう説明できます。「両者〔芸術作品が創造された時点と、歴史的現在〕の中間の時間幅には多数の歴史的現在の位相が織り込まれていて」のくだりは、作品制作から歴史的現在（私の今）までの間に、複数の修復家が存在するという事実と呼応している。また「これらの歴史的現在たちも、それはそれで、そのつど同じ仕方で過去へと送り込まれてきたのである」というくだりは、すべての修復家が、それぞれの段階で、先行する諸修復家たちの諸解釈の「解釈」を構築してきたという経緯に対応している、と理解することが可能でしょう。

そしてこれらの過程は、ブランディがフツサールの用語を借りて「現前化 (attualizzarsi)」と呼んだ、「現在への過去と未来の流れ込み」に当然属している筈です。

(b) 映じているそのままに

しかしもうひとつ、修復家のする判断を考えるうえで忘れることのできない要素が、ブランディによって呈示されています。ブランディは「こう言っています。すなわち修復家は芸術作品を、『それが私の意識に映じているそのままに』、次の者つまり未来の人に送り届けるものだ、と『修復の理論』補遺②。しかし「意識に映じているそのままにそのままに」とはどういう意味でしょうか。ブランディ

イはこう書いています。

〔引用①〕 『修復の理論』補遺2・段落七

「この問題の解明によって、欠損箇所のための理論的前提も明らかとなる。すなわち、我々の出発点はこうである。我々が関わるべき芸術作品は、我々の経験に組み込まれた芸術作品、我々の現在の歴史性(storicità presente)に組み込まれた芸術作品である。だから当然、芸術作品に問いかけるに当たっては、我々は、それがいま我々の意識に映じているそのまゝに(nella sua attuale presenza alla nostra coscienza)、問いかける矩をこえないこと。そのように問いかけるとき、我々は芸術作品の本質なるものがどこかにあり、さてそれはどんな本質かと問うている訳ではなく、むしろ、芸術作品を我々の現在の経験の客体(oggetto di questa nostra esperienza attuale)として扱おうとしているのである。」

「意識に映じているそのままに」とはどういう意味でしょうか。ブランディの仮想敵は一応知られています。「我々は芸術作品の本質なるものがどこかにあり、さてそれはどんな本質かと問うている訳ではなく」という言い方は、本質主義的な芸術概念がその仮想的であったことを告げていて、その意味でやや時代色を感じさせないでもありません。(ブランディはなにしろ「実存哲学」の洗礼を受けた世代に属すのです。「実存は本質に先行する」と言ったあの世代に。)

しかしながら、ブランディを利那主義者、ないしはヒューム主義者に分類するのは甚だしい誤りです。たしかに利那主義にも真理はありましよう。その方向でブランディの言葉を、「私がその芸術作品を受け取った、そのときの私自身のありようを改変なく未来に伝える」という解釈も可能ではありません。そのとき修復家は、自分がそれを受け取った仕方を、そのまま忠実に後世に伝えるのですから、彼は主観的には誠実と言えるのです。

しかしブランディはそれだけの思想家でしょうか。「意識に映じているそのまま

に」という言葉には、「客観的な」含意はないでしょうか。たとえば「それが私の許に届けられたその経緯を、贗造することなく、未来の人に送り届ける」という意味もまた、このブランディの言葉の中に読み取るべきではないでしょうか。未来の人と過去の人に結びつく時、人はもはや独我論的な意味で主観的であり得ない筈です。

たとえば「欠損箇所」の処理を語る次のくんだりには、「現在」のなかに「過去」と「未来」が組み込まれる仕方を垣間見せてくれます

〔引用②〕 『修復の理論』補遺2 段落八

「芸術作品に肉薄するに当たって、現象(phenomena)と看做したうえでそれに肉薄するというやり方、このやり方で我々は欠損箇所の問題にも取り組むことができる。すぐ解るように、像の欠損部を帰納や近似によって補う措置は、我々を拘束する芸術作品の理解を逸脱する措置である。なぜなら、我々は創造的芸術家ではないのだし、また、芸術家が今は失われた部分を作っていた時点で正当な仕方であり込むことを可能にする、そんな時間経過に身を置くこともできないからである。生世界に入ってきた芸術作品に対する態度は、芸術作品を、それが我々の意識に引き起こす、現実の現前(presenza attuale)において観ること以外ではない。芸術作品への我々の態度は、芸術作品を尊重(rispetto)すること以上には出ない。つまり、それを保存することとして我々のところまでたどり着いた存続分(integrità)だけを、その未来に置けるあり方を傷つけない仕方、尊重すること。」

たしかに、「生活世界に入ってきた芸術作品に対する態度は、芸術作品を、それが我々の意識に引き起こす、現実の現前(presenza attuale)において観ること以外ではない」という文章は、修復において一切を司るのがまさに「現在(現実の現前)」であることを意味しています。

しかし「芸術作品への我々の態度は、芸術作品を尊重(rispetto)すること以上

には出ない」、そして「それを保存すること、そして我々のところまでたどり着いた存続分(integrité)だけを、その未来に置くあり方を傷つけない仕方、尊重すること」というくだりは、よしんばすべてが「現実の現前」に囲い込まれてはいても、その現在自体が、(我々のところまでたどり着いた)過去と、(これから作品がたどり着くであろう)未来を、すでにうちに孕むことを物語っているのです。「尊重」の概念は時間的なのです。

「補遺(引用②)」の「芸術作品を、それが我々の意識に引き起こす、現実の現前(presenza attuale)において観ること」というあの言葉は、刹那主義でなくさらに深く深遠を装った「今、此処で」主義でもあり得ないのです。もう一つ、例を挙げましょう。

「引用③ 『修復の理論』補遺2 段落九冒頭

「このような理解に立ちつつ、我々は、芸術作品のどの部分についてもその真正性への疑念を引き起こさないために、類推的補完、模倣的補完は行わず、芸術作品で、我々のところに残り、我々に現前しているものの享受(il godimento di quell che resta e si presenta a noi dell' opera d' arte)に自らを制限するのである。」

たしかにここでは、修復家のとるべき正しい道が、「芸術作品で、我々のところに残り、我々に現前しているものの享受」に置かれてはいます。しかしだからと言って、ブランドイがヒューム主義的に判断の妥当性の根拠を感覚と習慣の蓄積に置いたなどと言える筈がありません。

ここで大切なのは「残る(resta)」という言葉、すぐれて時間論的なこの言葉です。「我々に現前しているもの」は、実は「我々のところに残ったもの」として「現前」しているのです。

(c) 修復判断の構成要因？

いまから取り上げる話題は、『修復の理論』の中でもっとも弱い議論かも知れませんが、

本稿第五章冒頭で私は、ブランドイが修復を考えるに際して「二つの時」を重視したことを確認しました。すなわち

1. 「芸術作品の創造的行為の持続」という momento。
2. 「芸術作品の創造的行為の終結と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される momento の、間隔」という momento。
3. 「意識において芸術作品の閃光的認知が起こる瞬間(attimo)」という momento。

我々の課題は、第二の時、すなわちあの「閃光的認知」についてどのような「嘘」があり得るのか。それがこの第六章が取り組むべき問題でした。

(i) その場合、当然問題になるのは「判断」です。なぜなら「嘘」は論理的に見ればかならず「偽」ですが、「偽」が可能なのは論理的には「判断」においてだけだからです。「偽」なるものに嵌まるのは、判断する者だけなのです。

ブランドイが表立って「判断」について語る場面は意外に多くありません。その貴重な一例は、『修復の理論』第四章段落十四、例の「芸術作品の三つの時」を語るくだりに含まれています。判断への論及は、時の二番目、すなわち「創造的行為の終結と、我々の意識に対して芸術作品が現前化される時の、その間隔という時」に関する文章に見ることができます。

「引用④ 『修復の理論』第四章段落十四」

「たとえ、中間に横たわる時間(tempo intercorso)の了解に比べて、芸術作品が意識に輝き出る天啓(illuminazione)の瞬間(attimo)の方に一日の長があるにしても、あの了解は、単なる歴史的な了解にとどまらず、むしろ、人が芸術作品についてする判断(giudizio)の欠けんからなる要素となる。」

とても分かりにくい文章です。本稿第五章で見たように、ブランディは「芸術作品が一定不変で、他の芸術作品に変わらないなら、作品を美的対象として観想するに当たって、時間幅を考慮する必要はない」という異論を、「芸術作品は時間間隔を通じて変化する」という唯物論的原理で一蹴しましたが、引用④はその文脈に登場する一節です。分解と補正を施すこととなります。

(一)の引用箇所を金田による分解と補正)

《(ア)一方に、芸術作品が意識に輝き出る天啓のごとき瞬間がある。

(イ)他方に「創造的活動の完了と、観者の意識への芸術作品の到来の」中間に横たわる時間への了解がある。

(ウ)たとえ、この了解に比べてあの瞬間に一日の長があろうとも、この了解は、単なる歴史的了解にとどまるのではなく、それはそれで、人が芸術作品についてする判断(judizio)の欠くべからざる要素となる。》

その大意はこうです。一方では「瞬間」を考え、他方ではこの瞬間と合い接する時間の「間隔」を考えてみよう。後者(間隔)はいわば歴史的であり、それは没歴史的である前者(瞬間)に劣るようにも見えるが、それでも、「間隔」は単なる歴史的情報にとどまることなく、芸術作品についての判断の「要素」になることができる。

右の議論の内容に立ち入るのは控えましょう。ここでは、ブランディの「間隔」という**時は修復判断の要素となる**という認識が確認できれば良いのです。

(ii)しかしこの機会に、すぐ後の段落十五を一瞥しておきましょう(すぐ後と言っても、ブランディは一行開けているのですが)。私にはこの文章が、修復における判断を構成する基本要素、すなわち「述語」について語っているように見

えます。

【引用⑤】『修復の理論』第四章段落十五

「そこで問題はこうである。このような研究はいつたい修復理論にどんな益をもたらすか。答えは明白である。次のことが本当に必要なものだ。すなわち、芸術作品を歴史的時間の内部に配置する仕方を決めるものも**時(moment)**を押さえること、それが必要だったのだ。そしてそのものも**時**を押さえてしまえば、修復という名のあれこれの措置について、どの**時**が必要か(necessario)、どの**時**がこの措置にとって正当(lectio)かを決めれば済むのである。」

修復家は修復家固有の仕方**で判断**します。なぜなら、判断しないでは、修復家は「介入措置」を**決断**することができないし、それを実行することもできないからです。したがって、芸術作品を(修復理論家の仕方**で**)規定するための述語が必要ですが、この述語は「**時たち(moment)**」によって形作られている。ブランディはそう言っているように見えます。

しかしブランディの文章はあまりにも抽象的で、その内容が修復をめぐる様々な事実的要素とどう関わるのか、これだけではどうにも判然としません。

ただ修復判断が歴史的判断として形作られる経緯に触れると思われる箇所がない訳ではありません。

次のくだり、「**芸術作品を歴史的時間の内部に配置する仕方**を決めるものも**時(moment)**を押さえること、それが必要だったのだ。そしてそのものも**時**を押さえてしまえば、「**あと**は」修復という名のあれこれの措置について、どの**時**が必要か(necessario)、どの**時**がこの措置にとって正当(lectio)かを決めれば済むのである」というくだりは、修復家の**する判断**が「**時**」という述語で彩られた「歴史的」判断であることを仄めかしているように見えるのです。

それにしても、議論としての熟成に大きな不満の残る箇所です。

修復における「錯誤」こそ、本節で我々が自らに課した課題でした。しかし判断しない者は錯誤しません。錯誤する、いや錯誤できるのは判断する者だけなのです。ところで判断とは、一般に「主語と述語を結びつける行為」のことです。そこでとりあえず主語に「芸術作品」を当てることにして、では修復判断はどんな述語を持つのだろうか、これは重要な論点の一つの筈です。

そこで我々としては、ブランディに修復判断についての深い考察を、そしてこの判断の述語に関する鋭利な時間論的洞察を期待したいところですが、ブランディのなかに、時間の内的な編成を「判断」の構造と結びつけて語る文言が発見できるかというと、この期待は裏切られます。

同じことですが、修復の法廷ではどんな「述語」が飛び交うのでしょうか。修復の法廷には修復の法廷に相応しい述語がある筈ですが、それはどんな述語なのでしょう。その言葉はどんな「時間」を、どんな「時」を含むのか。しかしブランディは、具体的な修復体験から例は引いても、哲学的にこれらの疑問に答えはくれません。

ただ一つだけ、ブランディの時間論的な様々なスケッチを徒勞に終わらせない手掛かりがあつて、引用②（再掲）の最後に出てくる「痕跡(traccia)」の概念がそれです。引用し直ちに次章に進みましょう。

〔第六章引用②再掲 『修復の理論』第一章段落二七〕

「一方に芸術作品が創造された時点があり、他方に歴史的現在があり、後者は絶え間なく未来に先送りされていく。さて両者の中間の時間幅には多数の歴史的現在の位相が織り込まれていて、これらの歴史的現在たちも、それはそれで、そのつど同じ仕方で過去へと送り込まれてきたのである。だが芸術作品のなかには、その過ぎ去ったことの痕跡(traccia)がいつまでも続けない。」

〔第五節〕修復家という「動体視力」

修復は「複数」と切っても切れない関係にあります。

ある芸術作品をめぐる「経験の集合」というものを考えることはできないでしょうか。素朴な例を挙げると、私が昨日ある芸術作品を観賞し、今日もまた同じ芸術作品を鑑賞した場合、この二度にわたる経験を一つの組つまり集合として考へることとくに差し障りはなさそうです。そしてこの手続きは明日もあさつても繰り返すことができるでしょうから、集合はどんどん大きくなっていく道理です。すなわちある芸術作品についての「 n 個の経験の集合」を考へることができ

る。しかしここで立ち止まって、この集合の生成過程を逆向きに眺めたら何が見えてくるでしょうか。複数の経験からなる集合は、同じ「一つの」芸術作品についての複数の経験だった筈です。したがってここに二つの課題を想定することができま

きます。一方はもちろん、一つの芸術作品についての「複数の経験から一つの集合をつくり続ける」という作業ですが、逆に、「複数の経験からなる集合から、一つの芸術作品を導き出す」という逆向きの課題もまた、課題として成立するに違

いありません。

それは要するに、「複数」が存在する状況で、この複数を貫く（一）をそこから読み取る」という課題です。ところで修復家は、この種の課題と日夜取り組んでいるのではないのでしょうか。それは要するにこういうことです。

修復家の前には、先行する修復家たちの介入措置を受けた劣化せる芸術作品が置かれています。しかし過去に修復家たちは複数存在したし、いまも複数存在するし、これからも複数存在するに違いありません。当然、修復家たちによる介入措置も複数存在し、介入措置の前提となる解釈もまた複数存在するのです。併せて、これらの介入措置が作品に残した物理的痕跡もまた複数形です。

さらにこれら一連の複数はすべて時間化されています。この点については前節末尾のブランディの言葉（第六章引用②の再掲）が示唆的です。そこには時間論的に性格を異にする三つの話題が詰め込まれていました。

第一の文節「一方に芸術作品が創造された時点があり」が語るのは、芸術作品がそこに産み落とされる現実世界ならびにそれを規制する世界時間です。創作された芸術作品は、一個の事物として、他の諸事物同様、この世界の中に「もの」として存在するのであり、その限りでいわばカレンダー的時間の支配に服しています。

しかし第二文節以下は性格を異にします。なぜならそれは「現前の歴史」、「表象の歴史」だからです。それはこういうことです。

まずある芸術作品が制作されます。それは先述のとおり世界内に置かれ、外的時間の支配を受けざるを得ません。さらに作品といえども物質である以上、この作品は劣化を開始する筈ですが、劣化が物質的現実世界の出来事であることは何人も否定しないでしょう。

しかしそれだけではない。芸術作品は「現前の歴史」を併せ持つのです。誕生と同時に、この芸術作品の前には次々と新しい「観者」が訪れます。実際もし技術的に可能なら、この作品に対面したすべての「観者」の「列」を書き上げることにさえ可能でありましょう。ところがこの「列」はものの列ではなく人の列であり、したがってそれは「表象の列」を伴っているのです。

そうすると二つの歴史があると言わざるを得ません。一方には、世界とその時間にしたがって芸術作品に降り掛かる無数の事象の歴史があり、他方には、原理的に無数の観者が紡ぎ出す「表象」の歴史、すなわち観者のする「現前作用と現前化作用」それ自体の歴史があるのです。

さてこれら二つの系列は没交渉ではありません。それらは引用末尾の「痕跡」という言葉で繋がれていると見ることもできます。なぜなら痕跡はあの二重の歴史の両方に関与しているからです。まず痕跡は広くは物質であり、より狭くは特

定の具体的な歴史的対象の歴史的構成要因であります(「痕跡の世界時間性」、他方では、人間という名の意識体がそのうえに「意味」を読み取る「記号」としての機能も痕跡は帯びているからです。そして各々の意識体とする「現前」と「現前化」という二重の操作を支えるのも、そしてまたある意識体から別の意識体への伝達を可能にするのも、まさにこの「記号性」を帯びた痕跡の役割なのです。

物質抜きでは伝達はあり得ません。各々の観者は、痕跡を利用しつつ作品を直観し(作品を現前させ)、痕跡を介して過去志向と未来志向をそこに持ち込み(それらを現前化させ)、そしてすべての観者は痕跡を介して互いに時間差を越えて媒介されるのです。

そうだとすれば、あの「複数」を「痕跡」の側から眺めることさえできるかもしれませぬ。「痕跡」はさまざまな仕方で「複数」を抱きかかえているとは言えないでしょうか。それは比較的堅固な物質として、広範な複数の観者および広範な複数の修復家との遭遇をこなすだけではありません。痕跡が複数の意識体をそのようにとりまとめればこそ、後の修復家は先行する修復家の手技を批評することもできるのです。痕跡はすべての複数を時間化しつつ、その複数を取りまとめるのです。

いや、忘れてはならないもう一つの大切な複数がありません。修復において「複数」は観者や修復家について言われるだけではありません。ブランドイの「芸術作品の潜在的統一」の理説を扱った箇所です(示唆しておいたように、「すべての複数」と言うのなら、例の、破壊による「断片化」という仕方で生起する芸術作品の「複数化」を無視できる道理はありません。)

そこで始めに戻りましょう。問題はこうでした。ちやうど「ある芸術作品についての二つの経験からなる集合」から「二つのある芸術作品」を読み取るように、あるいは一般に「ある芸術作品についてのn個の経験からなる集合」から「二つのある芸術作品」を読み取るように、「劣化したある芸術作品に取り憑いているありとあらゆる複数」のただ中から、どうやれば「ただ」一つの真正なある芸術作品

を読み取ることができるのか。すなわち、時間的に複数化し累積化して止まぬ流動体の中に、一個の不動の芸術作品をしかと認める「動体視力」はどんなあり方をしているのかという問題がそれです。修復家がこの課題に日夜取り組んでいるというのは言い過ぎでしょうか。私はそうは思いません。

繰り返します。問題はこうです。ある芸術作品をめぐって累積する経験の集合体は、物理的にも観念的にも増大し変転して止まぬ流動体であるにも拘らず、修復家はいかなる権利あつて、その流動体を「その」芸術作品の経験の集合体として一括りにできるのか。

要するに、修復家はこの流動体の中にどうやって不動の「二つ」の芸術作品を認めることができるのか。

(a) カントと「複数」の問題

イマヌエル・カントは『判断力批判』(1790)の第十七節「美の理想(Von Ideale der Schönheit)」の段落五で、ある印象的な議論を展開しています。まず同節の冒頭で、そもそも何が美しいのかを決める「美の客観的な規則」は存在しないこと、しかしそのための「主観的な規則」なら存在すると前置したうえで、カントはその「美の判定の主観的な規則」をアプリオリとアポステリオリの二つのレベルに分けて呈示するのですが、私がここで関心を寄せるのは、判断力のアプリオリな原理としての「美の理想(Gas Ideal der Schönheit)」の方ではなく、同節段落五の前半の約三分の二を費やして詳しく説かれる、アポステリオリな制約に立脚する「美の規格理念(Normalidee)」の方です。

私は本稿の主題である修復問題との絡みで、カントが「規格理念」を導出した仕方に強い理論的関心を寄せざるを得ません。(傍線での強調と「」による補充は金田による。)

〔引用②⑥〕 『判断力批判』第十七節段落五前半

A 「そのやり方は到底我々の知り得るところではないけれども、構想力とは、概念を表わす記号を機会あるごとに記憶に呼び起す(zurückrufen)ことのききもの、しかもたとえ長い時間が経過してからもそれを呼び起すことが出来るものである。しかしそれ以外に(これまたそのやり方は知り得ないのだが、様々な種類の数えきれぬ程の対象から、そしてそれが無理ならせめて同じ種類の数えきれぬ程の対象から、対象の形象と形態を作り直してみせる(reproduzieren)こと、構想力にはそんなこともできる)のである。実際そうなのであって、心情が比較を企てるとき、たとえ意識に浮上しないとしても、どう見ても現に、構想力は一つの形象を別の形象にいわば重ね合わせる(ein Bild gleichsam auf das andere fallen lassen)、同種のいくつかの形象の合計(Kongruenz)を通じてその平均(ein Mittelere)を発見するのであって、それが一般的な尺度としてすべての人に使われるのである。千人の成人男子を見た人がいるとしよう。比較(Vergleichung)しながら見積もって行くというやり方で、「成年男子」標準的体格を確定しようとするなら、私の見るところでは、「その人の」構想力は非常に多数の(千なら千の) 形象を重ね合わせる(aufeinander fallen lassen)ことになる。もし(こ)で光学的な言い回しを真似てよければ、もつとも多くの形象が重なっている空間、もつとも色濃く浮かび上がる点が描く輪郭、そこに、背の高さと横幅について、最大の体型と最小の体型の両方から同じだけ隔たった(平均的体格) というものが認められるのである。そしてこれこそ、美しい男性の持つ体型なのである。」

〔続き〕

B 「我々はこれと同じ結果を、千人すべてを測定した上で、背の高さ、横幅、太り具合をそれぞれ加算し、その合計を千で割るといふ(静力学的)なやり方で得ることもできよう。しかし構想力はそれと同じことを、このような姿勢を次から次へと把握するにつれて内官の器官に加わってくる(動力学的)効果、この効果を手掛かりにしてやってみせるのである。」

〔続き〕

C 「さてこの平均的な男性について、先と同様に平均的な頭部を見出し、この平均的頭部について平均的な鼻を見出し、ということを繰り返した結果得られるのが、比較が行われた国における、美しい男性についての規格理念(Normaliidee)を基礎づけるものなのである。だから、ことが右のように経験的制約(empirischen Bedingungen)に依存する以上、黒人と白人、あるいは支那人とヨーロッパ人は、形姿の美について異なる規格理念を持たざるを得ない。」

〔続き〕

D 「この規格理念は、「まず」経験から「現に判定の規則として使われている」様々な比例を見つけてきて、「次に」そこからこの規格理念を導いた、というものではない。その場合、規格理念は(限定的な規則)ということになってしまふ。「だから未限定的な規則、つまり理念ではないということにもなるだろう。」そうではなくて、「まず」規格理念があつて、そこで初めて「比例による」判定の諸規則が可能になっているのである。」

〔続き〕

E 「ある類に属す」個人たちについての直観が複数(verschieden)あつて、しかもそれらが一律に押さえきれない多様性を持つ場合に、これら個々の直観すべての間を漂う(schwebend)ある形象であつて、しかもこの類それ自体を代表できるような、そんな形象がある。あの規格理念がまさにこの形象であり、それはある特定の形象において完全に実現したことがあるとは思えない形象であつて、それは「むしろ」自然が自らのする当該の種の産出のために——原像として——その基礎に置いた形象なのである。」

カントは思考実験を行っているように見えます。私がある類(例えばある国民)

に属す千人の成人男性を見たとしましよう。そのとき何が起るかといえは、「構想力は非常に多数の形象を重ね合わせる」(A末尾)ので、最終的に「もつとも多くの形象が重なっている空間、もつとも色濃く浮かび上がる点が描く輪郭」(A末尾)が浮かび上がり、そこに我々はこの国民における男性の「平均的体格」を認めるだろう、とカントは言うのです。

これは現代風に言えば、ある国民の成人男性からたとえば任意に千人を選んで写真が撮り、その千枚の写真を重ね合わせて背後から強い光を当ててやれば、千人の中には太った男性も入れれば痩せた男性もいるだろうし、背の高い男性もいれば背の低い男性もいるでしょうが、それにも拘らず、もつとも色濃く浮かび上がる輪郭を繋いでやりさえすれば、そこには千人の男性を貫く一つの「平均的体格」が浮かび上がってくるだろう、という趣旨の話です。

カントは心情のこの機能を「構想力(Einbildungskraft)」に委ねています。すなわち、「様々な種類の数えきれぬ程の対象から、対象の形象と形態を作り直してみせること、構想力にはそんなこともできるのである」と(A中盤)。この場合、構想力は「重ね合わせ」の能力として説明されています。すなわち、構想力は「一つの形象を別の形象にいわば重ね合わせ、同種のいくつかの形象の合同を通じてその平均を発見する」能力を持つということです。

この議論の核心は、見られる男性の数が増加するとき、この平均的体格の像は「発散するどころか、むしろ「収斂」する点にあります。千人を五千人に、五千人を一万人にという具合に数を増やすにつれて、構想力の右の所作によって得られる平均的体格の像は、その明晰の度をますます高めるのです。

ところがこの手続きは明らかにアポステリオリであり経験的です。なぜなら、平均的体型は現実存在する個々の具体的男性から導かれたのだし、その千人の選抜の仕方は偶然的だし、そのとき投入された構想力の所作もたかだか「比較(Vergleichung)」であつて、それは計測器具で各人の身長や横幅を計り、その結

果を合算した数値を人数で除するという初等算術的な手続きと水準を共有するからです(B)。

構想力が介入することによって、すべての与件が経験的であるにも拘らず、数が十分に大きいときには(つまり「複数性」の度合いが十分大きいときは)、そこから導かれる結論は発散ではなく収斂の道を進むのです。そして「構想力」がここに登場することは、論点が「複数」にあることと強く結びついています。なぜなら、(A)の冒頭でカントが構想力に与えた説明、すなわち「構想力とは、概念を表わす記号を機会あることに記憶に(呼び起こす)ことのできるもの、しかもたとえ長い時間が経過してからもそれを(呼び起こす)ことができるものである」という文言は、「呼び起こす(aufrufen)」と言う表現で、事実上「複数」に言及しているからです。実際、re-produzierenは「数を増やす」行為でなくて何でしょうか。

しかもカントはここで注目すべき発言を行つていて(D)、この収斂の果てにくる極限としての「平均的体格」は、経験的データに完全に依存しているにも拘らず、それでもそれはある「理念性」を有するという発言がそれです。たとえば、かつては美の規則として崇められた黄金分割を始めとする一連の「比例法則」と、カントがああ思考実験で導いてみせた「平均的体格」においては、後者すなわち「平均的体型」の方がより根源的であつて、神性視されてきた比例法則は、むしろこの「平均的体型」という、人間の内官の動力学的から導かれた内的法則に下属するとされるのです。その根源性ゆえに、「平均的体型」は、経験的でありながら同時に「理念」であることを失わないのです。

さて、修復における「多 ↓」という意識の動きに心を寄せる我々としては、カントが『判断力批判』で呈示したあの収斂の事実に関心を向けざるを得ません。なぜなら、我々はそこに、たとえその出自は経験的であろうとも、「十分大きな複数」から、「経験に回収されない」が、収斂的に確定できるという可能性を学び取るができるからです。

繰り返します。たとえ経験的な「複数」であろうとも、それが十分な大きさに恵まれるのなら、意識はなにがしかの能力の助けによって、非経験的な「一」を収斂の方位という仕方で見える可能性があるということ。それが我々が『判断力批判』第十七節から学ぶべき教訓です。

(b) 「露呈行為」という経験的手法

カントが『判断力批判』で展開したこの興味深い議論に対応するものを、チェーザレ・ブランディのなかに見つけることが可能でしょうか。カントにとって「複数」とは「ある国における、千人なら千人の、成人男子の姿」のことでした。これらの姿を順次見るとき、構想力はその重なりが生む濃淡を手掛かりとして、その国における「平均的な」成人男子の姿を把握するのであり、それをカントはさまざまな美の判定における「正しき(Richtigheit)」の基準の説明に当てたのでした。

私はブランディの「露呈行為(savo)」の議論に、カントのこの思考実験に一脈通じるものを感じます。それはこういうことです。

ブランディこう書いていました(第六章引用⑩)。「露呈行為(savo)とは、後からなされた加筆によって芸術作品を見失った意識が、自ら芸術作品の現前化を推進する段階での主導的な段階を謂う」と。まず、私は savo という言葉を、「作品自体を覆い隠している付加、偽装、加筆あるいは先行修復の痕跡などの薄皮を一枚一枚剥がし、それまで隠されていた本来の作品を露にする作業を比喩的に言う言葉」と解しました。ブランディはこの第六章引用⑩においては、「失われた芸術作品の現前化(過去の流れ込み)」というブランディの時間論的修復理論の基幹をなす概念に、考古学的なイメージを比喩的に添えているのです。

しかしブランディはこの行為のなかにある「限界」を見ています。すなわち、「露呈行為はむしろ修復行為の発端なのであって、修復を二次的あるいは派生的な位相に貶めることは許されない」と。

この言葉は二重の意味に取ることができるでしょう。まず露呈行為は修復一般の「発端」です。修復は露呈行為からしか始まらないからです。

しかし修復の個々の局面においても、露呈行為は修復の発端です。修復がいま到達したその地点においてまた露呈行為が始まりますが、そのとき再び、その露呈行為によっては見通せない作品の「内部」があらたに触知されるからです。露呈行為はどこまで行っても「発端」であることをやめません。露呈行為は、どの局面に置いても汲み尽くすことのできない芸術作品の「内部」を残すのです。すなわち、「浅い層によって隠されているものは、すでに確立された状態によって崩壊から高度に守られているのであって、露呈行為がその状態を暴力的に解体したとき見えてくるものは、その全容には遠く及ばない」ということが、あらゆる局面で妥当するのです。

修復家が芸術作品から、自然的あるいは人為的介入を一枚一枚剥がしていくとき(この「剥がす」が比喩的表現であることを忘れないでください)、この作品に対する修復家の知見はもちろん増大の一途をたどります。しかしこの増大は個々の介入措置の吟味がそれ自体与える知覚の増大ではあっても、作品それ自体の「統一」についての知見の増大としては力不足です。修復家の手技が作品の秘密をいくらか暴こうとも、芸術作品を一個の統一体たらしめている「何か」は、修復家が一步踏み込むたびに、その一步背後にさらにその姿を隠すのであって、露呈行為をいくらか進めても、作品の全体像は自らを明らかにしない。もちろんこのことは作品の「豊かさ、深さ」を物語るものではありませんが、それと同時に、それは、修復家のする個々の露呈行為が、作品の本質から疎外された、ある経験的限界を持った所作であることも物語っているのです。

ところで露呈作用(savo)のなかに「複数」は居場所を持つでしょうか。もちろん持ちます。なぜならブランディも言うように、露呈行為は本質的に「暴力(fortuna)」であり「暴力的(violenta)」だからです(第六章引用⑩)。「露呈行為がその状態を暴力的に解体したとき見えてくるものは」のくだり。一般に暴力は

眼に見える仕方では対象を解体しないではありませんが、そもそも対象である劣化した芸術作品が多種多様な「複数をいささか不安定な仕方では抱え込んでいる以上、この暴力がそれまでは眠っていた「複数」を目覚めさせ、そこに激しいきしみと増殖を引き起こすことは想像に難くないところです。

(c) フッサルと「複数」の問題 I

ブランディがフッサルの現象学から多大の影響を受けていたことは、本稿のここまでの議論から疑い得ないところですが、ではフッサルの現象学はブランディに対して、「複数」の問題設定においても影響を与えているでしょうか。『イデーナー』(1913)の次のくだりはこの問題意識を掘り下げた手掛かりとなりそうです。『純粹現象学と現象学的哲学のための諸構想』第一巻「純粹現象学への全般的序論」、第一篇「本質と本質認識」より。テキストは渡部二郎訳、みすず書房、1979を使用。)

〔引用⑦〕

「幾何学者が黒板の上に図形を描くとき、彼はそれによって、事実に存在する黒板の上に、事実に現存する線を作り出してはいる。けれども、そのように物理的に何かを作り出す彼の動きも、またそこに作り出されたものを経験する彼の動きも、経験する働きのかぎりにおいては、彼の幾何学的な本質直観と本質思考に対しては、少しも基礎づけの役を果たしていない。(中略)幾何学者は現実ではなくて理念的可能性を研究し、現実態ではなく本質態を研究するのであるから、彼(幾何学者)にとつては、経験ではなく、むしろ本質直観が、究極的基礎づけの作用なのである。」

幾何学を基礎づけるのは、黒板の上の事実にある図形ではない。そうではなくて、幾何学的な本質直観と本質思考というものがあって、それが学としての幾何学を支えているのだ、というのがこの時期のフッサルの認識です。

ただフッサルの本領はむしろこの認識を様々な仕方では発展させる、その発展のさせ方にあるようです。まずいま指摘された関係を、フッサル自身がけつして一方的に捉えてはいないことが大切です。それは次のような事態に現れていきます。

周知のように、幾何学的経験は描かれた図形抜きでは成立しません。幾何学者は紙の上に、黒板の上に、土の上に、あるいは(複数の実例を挙げる事ができます)ですが、盲目の幾何学者なら)眼の奥に、問題の図形を描くのです。

大事なことは、「描かれた図形」と「本質直観としての図形」の間に、行ったり来たりの関係(往還関係・循環関係)があるという事実です。

たしかに線を線として見る本質直観があればこそ、紙や黒板の上の単なる経験的図形は線として見えています。しかし逆に、紙や黒板の上に線を引く経験的行為があればこそ、黒板の上の図形に助けられて「線を観る本質直観」もあるのです。

紙や黒板の上の線を線として基礎づけるのは今の引用が言うように幾何学的な本質直観なのですが、この本質を可視的にしているのは黒板の上の図形の方なのです。ここには往還関係があります。

ところで、すでに本稿第六章第四節(b)で見たように、クラウス・ヘルト(Kraus, H.)は『二十世紀の扉を開いた哲学 フッサル現象学入門』(1985)のなかで、「原的に現れるもの」という概念に触れていましたが、この概念を「複数」の視点から見直しておく必要もありそうです。先の引用箇所を再度ここに掲げます。

〔引用⑧〕

「私が一つの事象について語る事ができるのは、それを事象に近づいていけば直観的にありありと体験する可能性が根本的に実現可能である、ということこそを前提しているからにはかならない。(中略)それゆえ、私が経験・体験・思考において出会ったべ

てのものが、かつて原的に (Original) 私の経験・体験・思考の圏内に現れた状況あるいはそれがいつか原的な仕方で見え得るような状況を指示している、ということ私は知っている。ある事象が私にどのような仕方で見出ししようと、何かが見出すことはすべて私にとって、原的な仕方で見えられること(過去のその状況を遡って指示し、あるいは原的な仕方で見えられること(未来のその状況)をあらかじめ指示し、究極的にはそこからその意味内容を受け取っているのである。)

さてヘルトのこのフツサル理解が正しいとして、またそれを修復理論のなかに置いてよいとして、そしてさらにこの文章を「複数」という視点から見直すすると、こういうことが言えるのではないでしょうか。

増大してやまぬ「ある芸術作品をめぐる経験の集合」が、「これこれの特定の芸術作品の諸経験」と総称される理由は、次のことに求められることになります。すなわち、「私の経験に一つの芸術作品が原的な仕方で見えるという状況」があって、それを指示すればこそ、私のする個々の経験は「その芸術作品の経験」と呼ばれているのだ、と。原的な所与があり、それを指示すればこそ、現下の経験は「あの作品の」経験として妥当するのだ、と。

そうだとすると、問題はふたたび(複数の)「個別なもの」と(単一の)「本質的なもの」の関係に帰着しそうです。しかしいまヘルトに導かれて確認した「原的な所与」もまた、『イデーニ』に即して見た、「往還運動」のアポリアに差し戻されることになりそうです。実際、「本質」は「個別経験的なもの」を介してしか意識化されない以上、いくら我々が「原的な所与」を高唱しようとも、この「原的な所与」は依然として画餅であるという疑いを退けることはできないのです。

(d)フツサルと「複数」の問題 II

ここで私はエドムント・フツサールの最晩年の遺稿を弟子たちがまとめた書物、

『経験と判断(Erfahrung und Urteil)』(1938)を参照します。その刊行年から考えて、チエーザレ・ブランディがこの書物を眼にすることができたであろうことも申し添えます。『経験と判断』のテキストは、『経験と判断』長谷川宏訳、1999年、河出書房新社)です。)

前項(c)の未解決に終わった課題は、「現出」と「本質直観」の双方向的な往還作用をどう説明するか、とりわけ「芸術作品」についてそれを——「複数という視点」から——どう説明するか、という一点にかかっています。

注目に値するのは、『経験と判断』のなかで展開された「形相的変更(gerichtliche Variation)」の理論です。フツサルがそこで取り組んでいたのは、一般者つまり普遍を、経験から出発しつつ、しかし経験的でない仕方、つまり純粹な仕方、つまり導くという課題であり、「形相的変更」という方法はこの課題の解決に向けて晩年のフツサルによって考案されたものです。

しかし同書における「形相的変更」の議論は、ブランディの例の「芸術作品を芸術作品として認知する」という文言を解釈するうえで有力な補助線となると思われまます。すなわち私は、ブランディがこの議論に触発されて、「人はどのようにして、ある芸術作品についての(複数の)経験から出発して、経験的でない仕方(純粹な仕方)で、《ある芸術作品》という一般者に到達できるのか」という設問に解答としていると見るのです(そのことを証拠立てる資料は未発見とはいえず。

まずフツサルが「採らなかつたもの」に眼を向けましょう。彼が「採つたもの」を組上に載せるのはその後です。フツサルによれば、経験的には、一般者は次のようにして導かれます(『経験と判断』第八十六節)。

すなわち、「経験的一般性」とは、事実的な経験のうちに「同等な対象」や「類似の対象」が繰り返し与えられることによって獲得される一般者であって、いわ

ゆる抽象や帰納の結果として獲得される普遍がそれに相当します。この一般者は、一方でその根源である枚挙可能な現実的個物の範囲と関係しながら、他方では個物についてのさらなる経験を指示する地平と関係しながら、獲得されるのです。このとき、個物が「任意の数だけ」そして「無限に」与えられることが一般性を保証する訳ですが、個物の与えられ方自体は偶然性であるし、同等性や類似性も偶然性を免れないので、この一般性は経験的一般性であるにとどまらざるを得ません。

しかしこのような手続きは、(a)で見たあのカントの議論(目視による規格理念の生成)を彷彿とさせます。カントは『判断力批判』のなかで、ある国に属す非常に多くの成人男性の姿の視覚像から、内官の機能に依存するかたちで、男性一般の形姿が経験的に導き出される経緯を描き出しましたが、それは「多(任意の数、無数)の経験的表象から、飽くまでも経験的な仕方である」「(一般者)が導出されるプロセスであり、それはフッサールの前段の「一般者の経験的導出」と理論的に同型と言ってさし支えないのです。

さてフッサールのこの論法を「芸術作品」に使えばこうなるでしょう。

「ある芸術作品」という一般者は、経験的には次のようにして導かれる。すなわち「ある芸術作品」という経験的一般性は、事実的な経験のうち「同等な対象」や「類似の対象」が繰り返し与えられることよって獲得される一般者であって、いわゆる抽象や帰納の結果として獲得される普遍がそれに相当する。この一般者「ある芸術作品」は、一方でその根源である枚挙可能な現実的「芸術作品」の範囲と関係しつつ、他方では「ある芸術作品」についてのさらなる経験を指示する「地平」と関係しながら、獲得される。このとき、芸術作品が「任意の数だけ」そして「無限に」与えられることがたしかに一般者「ある芸術作品」の一般性を保証するが、個物(その芸術作品)の与えられ方自体は偶然性であり、同等性や類似性も偶然性を免れないので、「ある芸術作品」の一般性は「ここでは経験的

一般性にとどまるのだ」と。

(e)見本・原像・模像(先構成)

しかしフッサールが『経験と判断』で最終的に採ったのはこの道ではありませぬ。彼は「経験的な一般者の構成」には飽き足らないのです。彼が進んだのは、むしろ「一般者の純粋な構成」への行程です(『経験と判断』第三篇「一般的対象性の構成と一般判断の形式」、第二章「本質洞見の方法による純粋な一般性の獲得」)。

私はフッサールのこの構成過程を追跡し、その議論を抛り所として、「複数の具体的芸術経験から出発しつつ、しかしある芸術作品を「純粋な一般者」として構成する手続きを探ります。そのときフッサールが利用したキーワードは「見本(Beispiel)、原像(Woebild)、模像(Nachbild)」などでした。

〔引用②〕『経験と判断』第八十七節(a)

「それ〔純粋概念ないしは本質概念を獲得するために、偶然性の性格を取り除く行為〕は、経験のないしは空想的対象を任意の見本(Beispiel)にかえ、その見本に同時に指導的(原像(Woebild))の性格を持たせて、ひらかれた無限に多様な変項(Variant)の生産の出発点とする作用、つまり変更作用(Variation)に基礎をおいている。いいかえれば、我々はある事実(Gekunnt)を、純粋な空想的なかで変形(Umgestaltung)するための原像とみなすのである。そのさい、変形をつうじて次々と新しい類似の像が模像(Nachbild)ないし空想像として獲得されるが、それらは全体として具体的に原像に類似(Ahnlichkeit)している。こうして生産された自由勝手な変項のそれぞれは、変更作用の全過程そのものと同様、主観的には「任意の(Beliebig)」という体験様相をとってあらわれてくる。そのとき、この多様な変形をつらぬいて一つの統一体(Einheit)が存在すること、たとえばひとつの事物といった原像をそのように自由に変更するさいには、ひとつの不変項(Invariant)が必然的一般的な形式として維持されねばならず、

さもなければ、この事物が種の見本となるといったことはそもそも考えられないことが明らかとなる。それは自由な変更の行使のなかで、変項の差異とは無関係に、絶對的に同一の内容として、つまり、一切の変項を重ね合わせる(sich decken)不変の内容として、一般的本質として浮かび上がってくる。我々が眼を向けるこの本質は、任意という様相で行使され、どうにでも展開される変更作用に、それが同一の原像の変更作用である限り、その限界を設定する必然的な不変項である。この不変項は、その種類の対象が考えられるために必要不可欠なもの、つまり、対象がこの種類の対象として直觀的に空想されるうえで必要不可欠なものとして打ち立てられる。」

難解な文章ですが、ある個物を、ひとつの完結した個物としてではなく、むしろ一個の「原像」と看做すことが、フッサールのこの手法の要諦です。それは静的なものを動的なものとして見立てる技法と言つても的外れではありません。

この場合、「経験のないしは空想的対象を任意の見本(Empirie)にかえる」とは、個物を内に閉じた個物として見るのではなく、とりあえず「他の複数のものと関係を結び得るもの」に読み替えるの謂いであり、しかもこの場合、関係は「原像と模像」のそれです。「これはこれであると同時に、ある原本なのだ」という訳です。

関係が、「原像と模像」の関係として設定されていることは、次のくんだり、「その見本に同時に指導的(原像(Wortbild))の性格を持たせて、ひらかれた無限に多様な変項(Variant)の生産の出発点とする」のくんだりから明らかです。そのとき、ある個物は「無限に多様な変項を産出する作用の出発点」に成るのです。すなわち変更作用(Variation)の出発点に成るのです。

ところが、変更作用がもたらす「新しい類似の像」はすべて原像に似ているのですから(なぜなら模像は原像をごく僅かに変更したものたちだから)、そこに「二の多様な変形をつらぬいて」一つの統一体(Einheit)が存在すること」が明らかになる、と論を進みます。フッサールは「多様である」ことから「多様でない」もの

を導こうというのです。すなわち、「たとえばひとつの事物といった原像をそのように自由に変更するさいには、ひとつの不変項(Invariant)が必然的一般的な形式として維持されねばならず、さもなければ、この事物が種の見本となるといったことはそもそも考えられない」、とフッサールは論を進めるのです。

さてこの議論の根底にある発想は、カントが『判断力批判』第十七節で展開したあの「規格理念」の導出と構造的には同型です。どちらも「多数化すること」および「重ね合わせること(sich decken)」を通じて、「経験的でないもの(カントでは規格理念、フッサールでは純粹概念)が獲得されているからです。ではここでフッサールは何によって「規格理念」のカントから区別されるのでしょうか。フッサールの「重ね合わせ」は何によってカントの「重ね合わせ」から区別されるのでしょうか。この疑問に答えるのが次のくんだりです。

引用⑩ 『経験と判断』第八十七節(c)

「模像から模像へ(von Nachbild zu Nachbild)、似たものから似たものへ(von Ähnliches zu Ähnliches)とこの移行のなかで、任意の個物は登場に順序にしたがつて重層的に重なり合(überschneidende Deckung)、純粹に受動的に総合的統一(Deckung)へとまとめられる。そこで統一された個物のすべては、それぞれに変形されたものとしてあらわれ、ついで、同じ一般者を形相として個別化する任意の個物としてあらわれる。こうしたかさなりあいの進行のなかではじめて、同一物は合同なものとなり、いまや純粹にそれだけとりだして直觀されるようになる。いいかえれば、同一物は同一物として受動的にまとめられて構成されるもので、形相の洞視とは、そのようにまとめられて構成されたもの(vorkonstituieren)を能動的に直觀しつつ把握することにはかならない。事情はまさしく、悟性対象や、とくに一般性の対象のあらゆる構成の場合と同じである。」

フッサールの「重ね合わせ」をカントの「重ね合わせ」から区別する契機が、

ここに比較的分かりやすい形でその姿を現しています。

フッサールはこの「重ね合わせ」を、原初的な所与から出発して意識の高次対象を「構成」する概念化の手續きだとは言っていない。それは「構成」ではなくむしろ「先構成(vorkonstituieren)」であり、その先構成の所産は「認識」されるのではなく「直観」(引用末尾)されるのです。

『経験と判断』のこのくだりに、本稿第六章で吟味した『危機』書(1954)の「生活世界(Lebenswelt)」の理論が木霊していることは疑い得ないところです。

本稿第六章で見たように、フッサールはカント批判者でもありましたが、彼のカント批判は、カントが閑却したものにこそ向けられていました。彼が「カントはそれを問うてない」といつてカントを咎めたのは、他でもない、「日常的な生活環境があらかじめ存在するものとして前提されている」という事実、すなわち「自明性(Selbstverständlichkeit)」の事実に関してだったのです。

この世界を構成する意識を問うまえに、経験的世界に先行しそれを「先構成する(vorkonstituieren)」主観的作用をこそ問うべきだ、それがフッサールの主張であり、「生活世界」がこの主張への彼自身の解答だったのです。

フッサールはそこで「自明性」それ自体が固有の精神的過程を前提する、と主張していましたが、年代的に考えて、三十二歳のブランディが『経験と判断』(1938)のこの洞察を目にすることは十分に可能だと私は考えます。

それは、「先構成された同一物(一)が、すべての個物(多)の重なり合いの進行の中で、直観される」という洞察です。

しかし我々の課題はフッサールの現象学の吟味ではなく、修復理論家ブランディがそこから受けた影響の吟味に限定されています。

そして私は、自明性は主観によってアプリオリに(したがって普遍性として)先構成されるというこの理論の対応物を、ブランディのあの stillage の理説のなかに見ることができると考えるのです。

「結び」東(sillige)というイメージ

修復家は「複数」に直面しています。一つの作品は「オリジナルの状態・劣化の状態・修復後の状態」の三態で修復家の眼前に佇み、それに複数の修復家が複数の手を加え、修復家は複数の解釈と複数の表象を背負ってその修復に当たり、手わざと解釈と表象は累積し、しかも（むしろこれを最初に言うべきかもしれませんが）一つの芸術作品は物理的な仕方での破壊という名の複数化を遂げるのです。果たして修復家は、これらの「複数」のなかに「一つ」の芸術作品を見る動体視力を持つのでしょうか。

しかしチェーザレ・ブランディの哲学的能力はこのあたりでどうやらその限界に到達したようにも見えます。実際、ここから先、彼は問題を哲学的に制御することに困難を感じたのか、その論法はイメージに頼る論証に傾斜して行くのです。

美学上のいわゆる幾何学主義、すなわち「芸術作品の統一」をその部分の総和とする立場」を駆逐するに当たって、ブランディが古代哲学者プロティノスの言説を援用したことにはすでに言及しましたが（第七章第二節）、その議論の過程で彼が参照した、しかし内容的に考えてブランディ自身のものでしかあり得ない「silligeの美学」は注目に値します。この第七章の引用⑧を再度掲げます。

〔引用⑧〕『修復の理論』第三章段落三から（本章引用⑧に同じ）

「やらに」こういう可能性もある。〈芸術作品が諸部分から成る〉という言い方は、なにも統一としての芸術作品のことを言っているのではなくて、ある東(sillige)、詞華集のことを言っているのだ。ただし、この場合、個別的芸術作品はある複合体(complesso)に後退する訳だが、この複合体が、個別的条件に忠じて、それぞれの個々の自律的な作品となつて現れる、と考える立場である。しかし、芸術作品は、諸部分に特異な引力(attrazione)を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成されているかのように見えているのだとするこの立場は、既にそれ自体、芸術作

品は個々の諸部分によって構成されている」という見解を暗に廃棄する結果となつて
いる。）

私はブランディのこの silligeこそ、ブランディが修復における「テクストの真正性」を口にするとき、彼が念頭に置いていた当のものであると考えます。つまり、芸術作品の「潜在的統一」が修復によって回復されるとき、回復されるのはまさにこの sillige であると考えられます。このことの説明を以下に試みます。

1. 「多」の緩やかな結びつき

イタリア語の辞書によれば、sillige は「詞華集」を意味します。優れた、あるいは愛される複数の詩をひとまとめにして編纂されるのが sillige であつて、それは「アンソロジー」に類する言葉であろうかと推察します。

さて sillige の特徴は、言うまでもないことですが、「複数の詩」を含む点にあります。一つの詩から成る詞華集はなく、「詞華集」はかならず複数の詩を含むのです。

sillige にはもう一つの顕著な特徴があります。まずそこに含まれる複数の詩の選定に当たっては、当然、集められた詩の全体が芸術的に優れたまとまりを成していなければなりません。しかしそれはかならずしも特定の作家の詩を集めたとは限らず、特定の形式の詩を集めたとも限らず、また特定の内容の詩を集めたとも限りません。つまり sillige の場合、個々の詩は強い統一観点から集められている訳ではなく、そこにあるのはたかだか「緩やかな結びつき」なのです。諸部分が緩やかに結びつきながら、それでも諸部分の全体はある統一性を確保している、というのが詞華集なのです。「統一」や「結合」は不在なのに、それでもすべての詩が緩やかに「まとまっている」、それが詞華集です。

右の内容を表明しているのが、引用⑩のこのくだりです。「芸術作品が諸部分から成る」という言い方は、なにも統一としての芸術作品のことを言ってい

るのではなくて、ある束(silage)、詞華集のことを言っているのだ、と。ただし、この場合、個別的芸術作品はある複合体(complexo)に後退する訳だが、silageは、結合体ではないが、複合体ではあるのです。

その意味で、silageは「花束」に似ているかもしれませんが。花束の場合、たしかに複数の花があつて、それらを「とりまとめた」のが花束ではあるのですが、そこではすべての花々が一個の物体になるように結合されている訳ではありません。せいぜい全体をテープで緩くしばり、手で持てる状態にして、気が向けば形に変更を加えることもできるし、お望みとあらば、そのままの状態でなかの数本を他の花に差し替えることだってできるのです。

形状が変わっても(劣化)、構成要素がすぐ替えられても(修復、あるいは見る角度が変わるうとも)解釈・表象、花束は同じ花束であり続けることができるのです。

このイメージを活かして、私は引用ではsilageを「束と訳しておきました。しかしそうだとすれば、こう考えることはできないでしょうか。ブランディは、修復家が何を削除しようと、何を付加しようと、また修復家がどんな解釈を持ち込みどんな表象を溶かし込もうと、あるいは芸術作品が物理的に「破損し、汚損し、変形し、変質し、断片化し、経年変化」しようとも、その芸術作品が同じその芸術作品であり続けるあの現象を、花束がどんな処遇を受けようと——その結合の緩さゆえにかえって——同じ花束であり続ける現象になぞらえているのだと。

2. 「見かけの合成」と「見えない引力」という言説

ブランディは引用⑩の後半でこう書いています。

「芸術作品は、諸部分に特異な引力(Attrazione)を及ぼし、その結果として当の芸術作品が個々の部分から合成されているかのように見えているのだとするこの立場は・・・」

しかしこのあたりになると、ブランディの言説を哲学的に分析してどうこうという状況ではなくなります。なぜならブランディの言説は、そろそろ論証の域を脱して修辭の域に入ろうとしているからです。私はただブランディが抱いていた「イメージ」を追跡し得るのみです。

いまの引用箇所は、「単なる」修辭として読み流すこともできれば、「深い真意」を読み取る身ぶりも採ろうと思えば採れるところです。後者を試みましょう。

ポイントは「引力(Attrazione)」という比喻です。引力は「力一般」に属してはいますが、しかし現代物理学は「力」を厳密に定義できていないと仄聞します。最先端の物理学者も含めて、人は「力」とは何かという問いをひとまず先送りし、この前提された「力」概念のもとで、もっぱら個別の物理現象の解明に専念するのです。

「力」は物理学の暗黙の前提、すなわちフッサールの『危機』書の表現を借りれば、物理学に先行するある「自明性」に属しているのです。人々は、一般人であれ物理学者であれ、「力」とは何であるかを、知らないが、しかし知っています。誰一人、力が何であるかを論理的に説明できませんが、しかしそれでも「力」というものを誰もが知っているわけではありませんか？

「説明」はできないがそれでも「知っている」とは、それをフッサールの「構成(Konstitution)概念に引き寄せて考えると、人間は「力」を基礎的な与件から「構成」はできないが、それでも或る主観性の働きによってそれを「先構成(vorkonstituieren)」してはいて、人はそのようなものとして「力」を「直観する」のだ、という言い方が可能になります。

そこで、私は想像をたくましくするのですが、人間は「物体の内部」を実は知っていないのではないのでしょうか。たしかに個々の物体の内部を私は具体的には知りません。物体としての芸術作品の内部を私が見えないのは、物体としての地球の内部を私が見えないのと同様です。この場合「知らない」とは、「基礎概念によ

る論理的説明ができない」ことを意味します。

しかし論理的でない仕方なら、すなわち「直観 (Anschauung)」という仕方なら、一般の人も、そして修復家も、「物質の内部」についてまったく盲目だとは考えにくいのです。

修復家も（一般の人も）、実は「物体としての芸術作品の内部」を何らかの仕方ですら「あらかじめ」知っていて（直観して）、修復家はそれに向けて修復行為を方位づけているのではないか。ブランディの「引力」という比喻から私が読み取ることができ、またフッサーから学び得た筈の「先構成」という思想へのブランディ側の対応物として私が指差すことができるのは、いまのところそのようなものでしかありません。ブランディ自身の哲学的能力がおそらくそうであったように、私のブランディ解説能力もこのアポリアを前にして矢尽きるのです。

(未完)