

ヘルダーリンとパラタクシス（並列技法）

山崎輝美（小田原短期大学）

本発表は、ヘルダーリン（Johann Christian Friedrich Hölderlin, 1770~1843）がチュービンゲン神学校の教養課程を修了するときに書いたマギスター論文「ソロモンの《箴言》とヘシオドス《仕事と日々》の類似」の中で「パラレリズム」（並列技法）に触れていることや、この時期に、ヘルダーリンの友人のノイファーやマーゲナウのマギスター論文がロウスとヘルダーの影響を受けて書かれていることなどから、パラレリズムとヘルダーリンについての考察を試みるものである。ヘルダーリンの詩作の特徴である並列技法については、ベンヤミンをはじめ言及する者は少なくない。アドルノは彼の『パラタクシス』の中で、「言語は、主観に至るさまざまな糸を切断することによって、自分からは、—ヘルダーリンはおそらく芸術によってそれを予感した最初の人物である—もはや語るこののできない主観のために語るのである」とヘルダーリンを高く評価し、さらに並列技法についても様々な解釈による論述を展開している。しかし、ロウスについては触れられていない。そこで本発表は、20歳の時のヘルダーリンのマギスター論文を参照し、並列技法とヘルダーリンについて考察を試みるものである。

18世紀半ば、当時ヘルダーをはじめ、パラレリズムに興味を持った人々は、パラレリズムの中に芸術（当時は、詩を中心とした文学）の根源的な要素を見出した、または見出そうとしたのは明らかである。メニングハウスによれば、ロウスは（Robertus Lowth）1752年に、ヘブライの詩句がパラレリズム、あるいは先行する意味の変換であるような詩句のシンメトリーを好むものであることを証明したが、しかし同時代の人々のヘブライのパラレリズムに対する批判は、どのようなことでも二度言わなければならない者は、一度では半分には伝わらない、ということを示しているにすぎないといった程度のものであったと述べている。さらに、ヘルダーは2度繰り返される目的は、内容を保持させるためであると考え、さらに自然界にあるパラレリズムを見出し、2度繰り返すといった行為を普遍化し、芸術の根源的な特性の一部としてとらえようとしたという。またヤコブソンもヘルダー同様に、2度繰り返す意味目的から、自然の中にパラレリズムを見出し、文学芸術作品にその構造を当てはめようとしたのである。しかし結果的にヘルダーはパラレリズム概念を均衡と調和へ向かう人間学的、あるいは存在論中に基礎づけをしたが、ヤコブソンは、それを受け入れるに至らなかったのである。結果的にヘルダーもヤコブソンも、パラレリズムを芸術理論、とりわけ文学性における構造主義論に落とし込めることができなかったのであると、メニングハウスは『無限の二重化』で述べている。

本発表では、ロウスやヘルダーからの影響といった点も踏まえ、ヘルダーリンのマギスター論文から、ヘルダーリンとパラレリズムについて述べようとする。

ローレンス・ウィナーの「意図の宣言」
——ジョセフ・コーススとの比較より——

大澤慶久（東京藝術大学）

アメリカのコンセプチュアル・アートの芸術家として広く知られているローレンス・ウィナー（Lawrence Weiner 1942-）は、1960年代初頭から現在に至るまで長きに渡り制作活動を行なっている。彼は1960年代中頃まで、カリフォルニアの土地にクレーターを形成する活動を始めとして、「プロペラ」絵画のシリーズ、「取り去り」絵画のシリーズを制作した後、1968年には言語に比重を置くような長文タイトル作品—たとえば《One Pint Gloss White Lacquer Poured Directly upon the Floor and Allowed to Dry》—に取り組んだ。この1960年代後半という時期はアメリカにおいてコンセプチュアル・アートが興隆し、ソル・ルウィットの「コンセプチュアル・アートについてのパラグラフ」（1967年）やジョセフ・コーススの「哲学以後の芸術」（1969年）といった著名なマニフェストが矢継ぎ早に表明された時である。作品の制作に先立つ芸術家のコンセプトこそ重要であるということ、また作品はその実現であり芸術家によるその実際の作業や美的な事柄は無用のものであるということが、それらに通底する基本的スタンスである。

ウィナーも同時期にそうした態度表明を行ったうちの一人である。彼は、1969年のセス・ジューゲローブによる展覧会「1969年1月5-31日」のカタログにおいて、それ以降の彼の作品展示に伴うことになった「意図の宣言」を提示した。そこでウィナーは次のように記している。「1. 芸術家は作品を構築するかもしれない 2. 作品は製作されてもかまわない 3. 作品は作らなくてもよい それぞれは芸術家の意図と等しく、また一致しているが、条件についての決定は、受容の際に受け手に委ねられる」。これは、ややもすれば、コーススの主張のような、芸術家の意図の重要性を述べているものとして捉えられるかもしれない。また、ここでの芸術家の意図の一致に関するウィナーの見解「作品は誤って実現されることはない」（『アヴァランチ』1972年春号）から、芸術家の意図と実現される作品は必ず一致していると彼自身考えていると捉えることもできるだろう。とはいえ、「意図の宣言」はたとえ芸術家の意図の権限を保持しようとしているとしても、芸術家の主要な役割を受け手に譲渡したものであり、コーススあるいはルウィットの表明とは似て非なるものである。

本発表では、ウィナーの「意図の宣言」の特異性について、主にコーススの考えと対照させながら考察することにした。それによって本発表は次のように主張する。コーススが芸術作品を芸術家による「分析命題」とし、芸術家が自身の作品を芸術の文脈に組み込むべく自ら命題を定立すると考えるのに対し、ウィナーはあくまで受け手が作品を自らの方法で作る芸術の文脈に組み入れると考える。またウィナーにおいては、芸術家が作品の意味を定立しそれを受け手に課すことは「美的ファシズム」となる。こうした強い主張を背景として、「意図の宣言」には芸術作品に対する彼の基本的スタンスとその特異性が窺えるのである。