

痙攣する美しさ

——「アートの哲学と社会学」とりあえずの結び——

水谷史男

はじめに

- 1 ホンモノ original とニセモノ copy の問題
- 2 カントの趣味判断 … 「美学」への批判
- 3 二十世紀の「前衛アート」のやってきたこと
- 4 いまわれわれはどういう時代に生きているのか？
おわりに

はじめに

これをいま読んでいただくかたにはまことに僭越ながら、わたしがこの一連の考察を始めた、最初の「序論」（拙稿『モダン・アート』の社会学・序説「二〇一九年」¹）で提示した三つの立場があったことを、改めて思い出していたきたいのです。そこでは第一に、まずアート作品が実現する美、「美しき快感」には誰しをも納得させ

痙攣する美しさ

る絶対的な規範がある、という立場が一番目でした。美術における図像の黄金分割の秩序や音楽における調性や和声の秩序といった、完璧な美、幾何学的とも言ってしまうような整然とした美が、理想の美しさだという立場です。時代や国によって美しさに違いがあるとは思えない。これは、遡れば古代ギリシャのアリストテレスが「詩学」で説いた理論的な哲学が、その後も長く西欧思想のなかでひとつの理想的規範になったことはよく知られています。近代になり、十八世紀の啓蒙思想や十九世紀のモーツァルトやベートーヴェンのクラシック派や新古典主義美術なども、その延長上にある理性と合理主義の潮流を引き継いでアート界のオーソドックスを形成しました。これは、十九世紀の実証主義や経験主義なども包含しながら、世俗的には二十世紀の人類の信仰ともいえる科学技術万能思想にまでつながっていきます。

これに対して、第二の潮流として登場したのが、人間の内面のエモーショナルな情動を前面に出す、アートは国家公認の普遍的な美を忠実に描けばいいのではなく、ユニークな作家個人の切れば血の出る叫びを作品に表現することこそ、誰にもできない孤高のアートなのだ！という立場でした。その動きが表に出てきたのは、十九世紀半ばの西欧でした。一口で言って「ロマン派」と呼ばれた文化運動は、ヨーロッパ中を革命と戦争の殺戮と混乱に陥れた皇帝ナポレオンが、あっけなく没落退場した後、しらけた状況に生きるしかない若い世代の、行き場のない未来に何ができるのか？という問いに、いつせいで出てきた音楽、美術、文芸、演劇、建築、彫刻、工芸、を担ったアーティストたちの気分が「ロマン派」に結集したのだと思います。この潮流は、二十世紀になると、より過激化した形で「前衛」アヴァンギャルドの挑戦として、「個性の爆発」という自己主張を強めることでアートの不断の革新を追求します。しかしやがて二十世紀現代アートは、途中まではこうした実験的な試みが注目を

集めながら、たとえば美術でいえばピカソやマティスを前衛美術の巨匠としてまつり上げたものの、やれることは全部やってしまった飽和に達します。全体としては、何でもありの消耗に陥って、あとはデジタル・コンピュータ・テクノロジに走ってみたいり、身体や感性のリアルに帰ってみたいりして二十一世紀にいたっているのが現状です。

そして、わたしが第三の立場として提起していたのは、ある意味では相対化した、ある時代、ある場所ではここでなぜか支配的な感性の共通感覚、なぜかみんなが似たような作品に注目し、それを話題にするという現象です。このコンテンツポラリーという同時代感覚の共有に、マジョリティが一種の「快感」を抱いているような状況は、じつは時代を問わずどこでも確実に存在していました。しかし、二十世紀の終わりに先端アートがたどり着いたのは、アーティスト個人の他人と違うユニークネスを競うのではなく、その表現は多かれ少なかれ作者が生きていた時代と社会の核心を鋭く反映していると同時に、優れた作品にはなんらかの革新的契機を含んでいる、そういうものこそ求められているという認識ではなかったでしょうか。

わたしたちは誰もが、ある特定の場所、ある時代のなかで生きていて、その制約を逃れることはできません。若い人が日本を捨ててアメリカにチャンスを求めようと決意して渡航するとか、現在に飽き足らず心機一転田舎へ行って人生をやり直すとかいう試みはできるかもしれませんが、でも、そう考えること自体が、ある空間的・時間的な共通感覚、何を理想と考え、何を失敗と考えるかのコンテンツポラリーな価値観に囚われているともいえます。そのきっかけを示唆するのが、往々にしてアートである可能性はじゅうぶんあると思います。

改めていうまでもなく、十九世紀まではアート作品に触れるには、わざわざ美術館や劇場や演奏会に出かけなければ、それを鑑賞するのは難しかった。ところが、二十世紀のテクノロジ発展は、写真と映画で画像を自由

に再現し、生演奏でなくとも音楽をレコードで再生できるようになりました。一部の上流階級や富裕層の楽しみであったアートが、誰でも簡単に手に入るものになったのです。アートの大衆化と商品化は、別の新たな問題ももたらしましたが、少なくとも二十世紀の初めから膨大な文化情報を市場に流し込み、アートを産業化したことは確かです。公教育のなかに美術や音楽を子どもに教える科目を設けて、アートの普及を図ったことも効果がありました。マス・メディアと芸能産業の浸透も、これを巨大な規模に拡張しました。

現在、世界中の子どもたちが、映画を見、小説を読み、マンガに惹かれ、あるいは音楽に励まされ、たまたま出会った絵画や彫刻、ダンスに感動することが可能になってきたとすれば、そうした経験が退屈で平凡でやりきれない自分の日常を切り裂く刺激になることも、当然ありうるし、心ある政治家や企業家はそこに注目し、なにができるか考えることが、文化の価値であることに気がつくべきです。

本稿では、わたしがこの「アートの社会学」をどういう形で、とりあえずの区切りにたどり着くか、まずはアートについて私が考える二つのアンチノミー（二律背反^②）に目を向けてみようと思います。

1 ホノノ original ユニホノ copy の問題

まずここで考えてみたいのは、経済活動や政治活動や軍事活動とははっきり区別されるアートという人間のいなみでは、それが具体的な単独の「作品」として人々の前に提示され、それを見たり感じたりする感性の経験が、第一に直接的な重要性をもっているということなのです。経済活動や政治活動でも、ある特定の企業家や政治家が成

し遂げた業績について、それがその人物の「作品」と呼ぶことがあります(例えば「ホンダ」は本田宗一郎の作った作品だ、など)、それは比喩的な評言にすぎません。アートの場合は、ある「作品」は協力者や助手の力も加わっているとしても、その作家が自らの手で作りあげ完成させたものであり、またそうでなければ価値がないと考えられています。音楽の演奏はオーケストラのように多人数で鳴らす場合もありますし、演劇や舞踊などの場合は、個人だけで作品になるわけではありませんが、近代のアート作品では、それを作った個人の名をもつ作家、作曲家や劇作家や映画監督や振付師の「作品」として人々に提示され、記録されるのが普通です。企業家や政治家の仕事とは違って、アート作品にはその作家ならではの個性・独自性が宿っていると考えるからです。

たとえば、ゴッホやセザンヌの絵画、ゴッダールやジョン・フォードやヒッチコックの映画、ドビュッシーやサティやビートルズの音楽、シェイクスピアやチェーホフの芝居、手塚治虫や宮崎駿のマンガ・アニメ、コルヴィジェやガウディの建築を語るとき、それが具体的に大きなコストを払わずとも鑑賞可能なものとして現存するという事実があります。注目すべきは、それにもとづいて、われわれはそれがある個人によって作り出された「作品(群)」であり、凡百の他の作家たちの作ったものから屹立した個性・独自性、あるいは単一性 *Einheit* をもった傑作と前提して、論議することを当然と考えています。でも、どうしてそういうことが可能なのでしょう。

そして、われわれふつうの大衆的アート鑑賞者は、そういう「優れた作品」を鑑賞することが、日常生活世界で日々思い悩んでセコセコ暮らしている自分の見ている現実から、全然別の「夢のような美しさ」や「いやなことを忘れて没入できる世界」を垣間見るチャンスになる、かもしれないと期待する。このような素朴な心理も、どうしていまこの社会のなかでかなり大きな意味をもっているのでしょうか。これは考える価値があると、わたし

は思うのです。

そこで、手がかりとしてドイツの哲学者カントが設定した思考形式「批判 *Kritik*」のやり方を借りて二つのアンチノミーを立ててみようと思います。

美術にせよ音楽にせよ、演劇にせよ建築にせよ、その制作にあたって素材、手法、意図はさまざまあるとしても、ひとつの完成された「作品」として人々に提示されるとき、その価値は何によって評価され、鑑賞に値するものとして記憶され記録されるのでしょうか。ここで考えられる第一のアンチノミーは次のようなものです。

正命題…最高の美しさを表現したアート作品は誰もが感動する普遍性をもっている

反命題…最高の美しさを表現したアート作品は誰にも理解できない孤立性をもっている

世界で評価の定着した「偉大な作品」を作ったアーティストがいて、その作品は誰が見ても感動することができるような普遍性 *Allgemeinheit* をもっている、という命題を証明するいろいろな「美学的」証拠はあるでしょうが、結局それは権勢のある批評家を含む世間の多数の評価だから、というところに帰着します。でも考えてみれば、世間の大多数が「これは凄い！偉大な作品だ」ということで、いつも付和雷同する大衆もそうなんだ、と思ってしまう誘導効果の中にあるわけで、それを絶対の普遍性とみなすことは、時代が移り変わっても不動かどうかと考えれば、歴史的にはかなり怪しくなるわけです。

では、反命題の措定する「真の美」は、どうでしょうか。逆にそこには、そのような無知と輕薄な判断力しか

ない大衆にはどうせ解らない、崇高な美の創作者だけが本物の美を作れるのだという、特別な才能をもつエリート主義と世俗的権威に排除されたひねくれ心理が潜みます。ならばそれは論理的に「真の美」を決める基準とは何か、という問題になってくるわけです。人間にとって真善美という三つの価値がそれぞれ異なった課題を提起するということは、カントが周到に整理した理論として十八世紀の理性の優位を掲げた啓蒙主義の、最後の結論のように提示されました。

カントが最も意識した思想的課題は、十八世紀西欧に登場した近代科学というものが、眼前で起きている不可解な現象をそれがなんであるかをなんらかの概念・カテゴリーを使って、合理的論理的に追求する方法であることとの意義とその限界でした。啓蒙主義は、ある出来事がなぜこういう形で起こったのか、その原因と影響している要因は何か、それを冷静に議論する態度を許される恵まれた知識階層のあいだにこういう知的習慣を普及させました。この近代科学の優雅な知的活動は、初めはあくまで余裕ある人々の趣味の世界でした。ですが、科学が発見した知的真理が技術と結びついてさまざまな変革を導き、現実の社会を動かすようになってくるのが、十八世紀でした。それはなかば必然的に、なにか仕事をして報酬としてお金を稼ぐという経済活動や、自分のもっている人間関係の網の中で要求される利害、インタレストに従って効果的な行動を取るといふ広い意味の政治的活動も、一定の社会が用意している枠組、それをとりあえず近代的社会システムと呼んでおくと、その枠組のなかで、それを考慮して目的を確定し結果を予測して、行われる社会的行為になるといえるわけです。

カントはまず、近代科学という特殊な理性の使い方が、どういう認識の方法なのか、そこで解明される真理はどのような性格のものかを、「純粹理性批判」という形で突き詰めました。次に、科学とは別の人間相互の道徳・

善悪の問題に取り組み「実践理性批判」を書きました。そこまでは理性 Vernunft の問題なのですが、もうひとつ気になる問題が出てきたのです。

それは、アートという活動が科学的真理の探究や、道徳・善悪の規範を議論することとは別の、美という価値の探求だということです。絵画や音楽や演劇や舞踊、文芸や工芸といったアートの活動は、本質的に一種の余剰、とくに十八世紀には上流階級に属する特権的な人々の娯楽、気晴らしに奉仕するものだったのですが、それが再現可能な記録として残されたかどうか、その後も再現可能なものだったが、ここでは重要になります。それは十九世紀半ばにはロマン主義という一種の反動、合理主義的啓蒙主義的モダニズムへの情情的反撥の潮流に乗じた血気盛んな若者を席卷した「気分」でした。その表現の本身は、沸騰した情熱恋愛や政治運動への熱狂のよくな過激行為への没入。でも、その先にあるのは公序良俗を逸脱した罰としての破滅です。

しかし、十九世紀後半の植民地支配からの富に支えられた西欧社会の経済的發展は、市場で売買されるアート作品として、王宮貴族の娯楽の場を脱して、誰もがお金を払えば市民劇場やコンサートホールで自由に鑑賞できる社会を実現しました。このような文化鑑賞の世俗化は、少なくとも西欧に限ってみれば市民社会のなかに構造化されてきました。そこで、それまではあまり問題になっていなかったアートの新たな課題が登場します。それを私なりの第二のアンチノミーとして提示すれば、次のようなものになります。

正命題…最高の美しさを表現した作品はかけがえない（取り替えられない）唯一性をもつ

反命題…最高の美しさを表現した作品は一度できあがればいくらでも複製（再生）できる

たとえば、イタリア・ルネサンスの巨匠、レオナルド・ダ・ヴィンチが描いたという「モナリザ」は、パリのルーブル美術館に展示され、世界にひとつだけある「名画」だ、という評価は疑いなく定着した常識です。それは人間が画布の上に絵具で描いた「作品」として、特別な価値をもっています。もし同じような絵があるとしたら、それは偽物、嘘だと言われます。世界の名画といわれる絵にはしばしば贋作が描かれる。その鑑定も専門家が判定する世界です。音楽でもある作曲家が書いた曲を自分が作ったとって発表したら盗作だと訴えられます。でも、絵画や音楽に限らず、アート作品のオリジナルな唯一性 *Einzigkeit* という問題は、物理学的なレヴェルは別として、絵画にしろ音楽にしろ、技術的にいくらでもコピーは簡単にできることは、やってみれば誰だって解ります。それは、個人の人権保証や現代的な著作権保護という法的な歯止めがあるけれど、アートがこの社会にどういう形で参与できるかを実践する、确实でささやかな試みになります。

ところが、モナリザは一人の女性の上半身の姿が描かれた絵で、それを描いたとされるレオナルドという人が、いかなる境遇と矛盾を生きていたかは、いちおう別の問題です。正命題「世界にただ一つしかない作品の唯一性」をなぜ重視するのか、といえは、誰もやっていなかったことを最初にやった、という事実の証拠としての価値を高く評価するからです。モナリザ以前にモナリザはなかった！モナリザ以後に、いくらでもモナリザはできる。一度それが描かれてしまえば、模倣も複製もできるのです。しかしホンモノはただ一つしかない。

オリジナルとコピーというテーマは、反命題に含まれている「一度できた美は繰り返し複製される」という「近代」のもつ価値の基準になります。最初にこれを描いた作家の名前と業績は、後世に語り継がれます。個人の創造的行為の結晶としてのアート作品が、世界にたったひとつしかない故に決定的な希少性をもって存在するとい

うことは、逆にいえば、火事で燃えてしまった金閣寺や、ミロのヴィーナスの腕のように「完全な美」がこの世にきつと存在するはずだという、アート愛好家のはかない幻想に貴重な文化財という物理的根拠を与え、さらにそれを公開鑑賞することで金銭的利益を享受するという、文化の商品化という政治が蔓延します。それは、世俗化し大衆化していくことで、美しさの真価をどこまでもつまらないものにしてしまう邪念に磨り潰されてしまったのが、二十世紀という規模拡大への欲望に満ちた暴力的な時代の趨勢だといえるかもしれません。

2 カントの趣味判断 … 「美学」への批判

ここで私がカントを出した理由は、先にあげた真善美という三つの価値がそれぞれ独立したものとして顕われるということ、近代哲学の基礎に置く「批判」を提示した人であり、とくに「判断力批判」という書物がアトとは何かを考える理論として現在まで、大きな影響を与えたと思うからです。⁽³⁾今さらカントか、と思われるかもしれませんが、別に大げさな学術的な見得を張りたいからではなく、日本語の「藝術」という言葉をあえて使いたくないというわたしの矜持だと言っておきます。

でも、ここで問題にするのは、はじめにも出したように「西欧近代」の普遍性の追求、モデルニテの社会への持続的な影響です。今はロシア領の飛地になっているカリニングラード、当時は東プロイセンのケーニヒスベルクで長い生涯を生きて死んだ哲学者カントは、十八世紀の終わりに「純粹理性批判」「実践理性批判」「判断力批判」という三つの批判書を書いて、近代哲学にコペルニクスの転換をもたらしました。人間の理性に闇を開く

希望を見た啓蒙思想の核にある「純粹理性」のもたらす悟性は、近代科学という方法で真理を追究し、人類史に大きな達成をもたらしました。その後飛躍的に発展したサイエンス、科学は技術と結びついて現代の宇宙船や核兵器にまでつながります。

「純粹理性批判」で、カントは科学が解明する真理は、人間が感性で時空間に見出した直観を、悟性 *Verstand* によって整理統合しカテゴリーという名付けで概念として捉えることを示し、それは人間がもつ理性のひとつの能力ではあるが、世界をすべてこれで解明できるわけではないと説きました。そして世界の真の姿（「物自体」 *Ding an sich* と呼んだことは有名です）は理論上は想定できても人間による認識は不可能なものとなりました。

純粹理性には人間が現実につけて動いている他者との関係、人間にとって生きる上でなかに正しいのか、善悪という道徳的問題には悟性は答えることはできないのです。善悪は数学の正解を求めるような問題とはちがう。そこで「実践理性批判」という次なる批判書が書かれました。これは社会生活における道徳の問題であり、実際に善悪が争われるときには政治的力学の駆け引きという生々しい威力や暴力がからむ問題です。それは時には、人の生命を奪い戦争を引き起こす。カントがこれを書いていたとき、まさにフランスで大革命が起き、啓蒙の理想、理性の勝利だったはずの革命が、現実には血なまぐさい権力闘争の醜い結末に至り、ナポレオンというやがてヨーロッパ中を戦乱と殺戮に陥れる人物の登場に場面が変わる局面で、カントはこの世を去ったのです。

ですが、カントは現在進行形のフランス革命を人類の進歩のあるべき一段階と評価したと同時に、もうひとつ第三の批判書「判断力批判」を書きました。第一の「純粹理性批判」で論理的合理性に特化した科学的真理の限界をつき、第二の「実践理性批判」で人間が対立し抗争する政治という剥き出しの力学のなかにいかに理性的で

ありうるかを問うた考察を深めた先に、第三の課題として設定されたのは、人間の理性の冴え「頭腦のよさ」ではなく、別次元の能力である「美への感性」をどう位置づけるかという問題でした。それを追求したのが「判断力批判」でした。

これをカントが書いたのは、当時のドイツの思想界で先行していたC・ヴォルフの合理主義哲学とそこに登場したA・G・バウムガルテンの「美学」*Ästhetica*⁽¹⁾という眼新しい提案でした。カントは、これが自分の批判哲学にとって、決定的に重要な問題だと察知し、「美しいとはなんなのか？」を本格的に考えていくことになったのです。人間がアート作品によって美を経験する、その美的経験がもつ特徴は、快「*Liebe*」(ポジティブな美的経験、これはネガティブな不快「*Unlust*」と表裏一体になっているのですが)と呼ばれます。ただ、理性に重点を置くバウムガルテンでは、アートがもたらす快は、理性より劣るものと考えられました。これは古代ギリシャのアリストテレス『詩学』以来の、アートは自然の模倣にすぎないという芸術論の系譜を引く考え方です。

そこでカントは、「判断力批判」で美的判断(あるいは趣味判断)には四つの本質的な特徴があると考えました。その四つの特徴によって、それと混同されがちなその他の判断から、はっきりと区別されるということです。

第一に、美的判断は主観的なものだという点。つまり美的判断は、純粹理性のように対象にある規則や概念を適用することによってではなく、快の反応を感じることに根ざしている。第二に、美的判断は「普遍妥当性 *Allgemeinheit*」を要求する。つまり、美的判断のうちには、他の者もこれと同様の判断・反応をするべきだという要求が含まれている、というのです。第三に、その判断は関心に基づいていない (*Uninteressiertheit*) (これはしばしば、判断の無関心性ともいわれます)。つまり、そこでの反応は、判断される対象を通じて私

や他の誰かが得ることが出来る利得・利害から、独立しているということ。物質的な利益にも、認識的な利益にも、道徳的な利益にも、美的判断は関与しない、というわけです。そしてさらに言えば、美的な快は、その対象が実在するかどうかからも独立しているときまでいのです。

これを具体例で考えてみると、「モナリザ」を目の前で見た人は、そこに幾何学的な構図の配置とか色彩の調合とかのカテゴリーを頭の中に持ち込まなくても、一瞬で快なる体験をするだろうというのが第一の主観的判断ということとです。美を感じ取る能力は誰にでも（ただし主観的に）備わっている。そして次に、その判断は確かに絵を見る者個人の心に起こるという意味で主観的だけれども、同時にそこに並んで見ている他の人にも、同じような感動をもたらすに違いないという普遍性の要請が第二の特徴です。しかし、第三の「美的判断の無関心性」はどうなるのでしょうか。

たとえばルーブルでモナリザを見ている人は、快（眼の快樂）を味わっているだけで、他のどんな利益とも無縁です。絵を見るという行為（アート作品に触れる経験）は、金銭的報酬とか名誉や心理的満足感とか、まして食欲や健康などとは関係がありません。でも、その対象が実在するかどうかも関係しない、とはどう考えたいのでしょうか。これはちょっと厄介ですが、アート作品がそこで表現しているものは、最終的にモノであつてモノではない、ということだろうと私は考えます。モナリザは絵具で描かれた平らな一枚の絵として物理的に存在しています（それゆえに盗まれたり焼かれて消失する可能性もある）が、それが他ならぬ「モナリザ」であることとの価値は、モノであることにはありません。仮に不幸にも火事で焼けてしまつても、「モナリザ」の記憶は残り、複製で再生するでしょう。それもモノだからできることです。

さて、カントがあげる美的判断の第四の特徴にいきましょう。

第四に、その反応（もしくは判断）は、たんに私の感覚（感性）を必要とするだけでなく、私の想像力 *Einbildungskraft*（構想力）や知性 *Intellekt* も必要とするということになります。モナリザの例でいえば、その絵の価値を判断するには、ただ見れば直観的にわかるのではなく、そこに描かれているものが、なんなのか、一人の女性が座って微笑んでいるということは誰だつてわかりますが、この微笑の意味を考えたとたん、謎が湧いてくる。この表情はどこから来るのか？ 後ろの遠い風景はどうして食い違って見えるのか？ そもそもこれは誰なのか？ それを考えるには想像力と知性（悟性）が必要だ、というわけです。このことはまた後で、考えます。

カントは、この最後の特徴を、対象に反応する中で行われる構想力と悟性の自由な戯れ (*Gedankenspiel der Einbildungskraft und Verstand*) という表現で言い表しています。⁽⁵⁾

これらの特徴によって、美的判断は、たんに人が感じる気持ちが良い、楽しいといった快適さ (*das Angenehme*) の判断とは区別されるとカントはいいます。というのも、快適さの判断は、美的判断と同じく主観的なものであるとはいえ、普遍妥当性を要求したりはしないし、無関心でもないし、感覚の快を超越していません。また、美的判断は認識判断からも区別される。認識判断は、普遍的同意を要求するという点では美的判断と似ていますが、対象に対する主観的反応に根ざしているわけではないのです。このへんも少々わかりにくいので、たとえば教会でバッハの合唱音楽を聴いている聴衆の場合を考えてみましょう。そこでは、たんにいい気分になる快適さだけではなく、その音楽からさらに別のもの、宗教的な教義や救いへの願望を触発されることもあるかもしれません。でも、そういう反応が誰にでも起こるわけではなくて、むしろ

ろ余計な連想や願望に流れてしまつたら、音楽を聴くという経験が美しさとは別のものになつてしまふ。あくまでそこで聴こえる音楽に感覚を集中させ、その経験に浸ることで一貫したある崇高さに到達するならば、これは美的判断だといえるのです。感性的な快からより高次な美的判断に達するには、人がもつ構想力と悟性の戯れの域に行く必要がある。

ただそこにはひとつ矛盾が含まれています。美的経験が主観的であつ普遍性をもつとカントはいふけれども、主観的な判断は他者と共有できるのであるのだろうか？一つの音楽、一つの絵を見て、私を感じたように別の誰かも同じように感じるとは限りません。他者は別の感想を抱くということとはよくあるでしょう。むしろ音楽にしろ絵画にしろ人の好みはいろいろ違つて、洋楽ロックの好きな人とJポップしか聴かない人、絵を描くのが好きな人と美術なんか興味のない人との間に、会話は成り立ちにくいでしょう。それでも何を美しいかと感じることに普遍性があるといえるのでしょうか。この問題にたいするカントの答えはこういうものです。

カントは、主観的な普遍性というこの主張は、適切な条件下では他の者たちも快を感じるだろう、という形で正当化される。ある種の対象は、認識能力をもつ者がその「形式 (Form)」に注意を払い、そこに一貫性がないかと探し求めるならば、構想力や悟性を刺激し、自由な戯れの快をもたらしうる、と。つまり美的判断が、他の概念的判断と同じく、単なる客観的で事実に基づく判断とは違つて、アート作品を前にしたら、自分も他の者たちも同様の快を感じるべきだ、という規範的な判断をもつてくるのですが、これはさすがに納得しにくいですね。

美的経験を主観的な経験とみなすとき、厄介な問題がもう一つあります。主観的判断とは、アート作品を見て自分が感じた反応にその本質があるような判断、カントがいう美的判断の場合は、快の反応。これを認識判断と

は対照的だということです。対象をある概念や理論をあてはめて説明する認識判断はあくまで客観性を尊重する以上、カントは、主観的判断と認識判断とが相互に排他的だとしばしば示唆しています。ですが実際にわれわれがやっているアート作品の鑑賞には、純粋な美的判断からではなく、外から持ち込まれた概念や理論が入り混じっていないでしょうか。

いまの大規模な美術展の会場では、展示作品の携帯音声解説が用意されていて、この作品はこういう特徴があった画家はこういう意図で描いたのだ、と説明してくれます。そういうガイドに沿って絵を見る経験は、主観的な美的判断だといえるでしょうか。またそれはやめるべきでしょうか。少なくとも、あるアート作品を鑑賞する際に、なんの予備知識も説明もなしに、ただ見つめれば感動が湧いてくるなどとは思えません。アート作品を味わうとは、実際には私たちはすでに用意された様式に関するカテゴリー枠組に従って認識しているのです。

もうひとつ、カントの美的経験についての理論で気になるのは、それがポジティブな快をもたらずものだけに焦点を当てていることです。でも、アート作品のなかには、美的であっても不快な感覚を秘めたネガティブな表現もあります。美の反対概念は醜さ、醜悪なものもアートは排除するとは限らないことは、たとえば演劇や映画や文学のなかには、恐ろしくおぞましい悪を描く作品がたくさんあることからわかります。それも美という価値にとつては、大きな意味があるとはカントは考えていないようです。カント以後の十九世紀から出てくるロマン派の表現には、この醜悪さを美に転嫁することができると考えた作品が登場します。そして、アリストテレス以来のアートの枠にあった詩と悲劇こそ美の結晶だという考えに、果敢に反撃したニーチェは、醜悪なものなかに逆説的な美を見いだすという主張を展開します。それはいささか近代の合理的理性偏重への憎悪と反動の怨

念がこもっているように私は思いますが、カントの醜悪を見ようとする正義への完璧な批判にはなっていないと思うわけです。

再度美学の理念について、アリストテレスを確認しておきましょう。

見るものに崇高な感動を与えるアートとは、どのようなものか。それは、欧米の美学、芸術理論の中では、繰り返し論じられてきたものであり、さらに古代ギリシャのアリストテレス『詩学』（これは詩が最高の芸術だとするのですが、韻文としての詩が人々の前で公開されるのは劇場であり、そこで上演される悲劇を主題としたものです）に由来する精神です。

『詩学』の言葉を引用しておけば、

悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現（ミメーシス）であり、快い効果をもたらす言葉を使用し、しかも作品の部分部分によってそれぞれの媒体を別々に用い、叙述によってではなく、行為する人物たちによっておこなわれ、あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するものである。ここで快い効果をもたらす言葉とは、リズムと音曲をもった言葉のことを、またそれぞれの媒体を別々に用いるというのは、作品のある部分は韻律のみによって、他の部分はこれに反し歌曲によって仕上げることを意味する。（『詩学』第六章⁶）

今に伝わるギリシャ悲劇の構成要素は、韻律に支配される言葉、そして背後で謳われるコロスの合唱、詩と音

楽と演技が一体化したひとつのミメーシスが見る者に与えるカタルシスこそ、最上のアートの実現だ、というものです。西洋中世のキリスト教世界では、いったんこのようなアート讚美は影をひそめたようにみえますが、聖書物語を下敷きにイエスの受難劇という形で復活し、それが感性と理性という哲学的な二項対立に持ち込まれて、十八世紀の美学に応用されました。近代のヨーロッパの哲学における理性の優越は、自然科学と啓蒙主義に至って市民権を得ますが、それは感性を抑圧するということでもあり、パウムガルトンの美学やカントの「判断力批判」の意図の中には、理性の優位を前提にその限界と感性の復権という試みが含まれていたとみることが可能です。それが次の十九世紀の「ロマン派」を力づけることになります。

アート作品が感性に訴える力をもつには、現前しているという経験に注目することで、現在 (Present) を判断の中心に置くということです。美学の理論はある意味でこれを欠いていたといえます。対象が現前していることを経験することは知覚の基盤です。私がそこにいなければ、私は知覚することはできないし、対象のほうも、それが私の前に現前しているという、まさにそのあり方において知覚されているのです。理性による認識判断とは質的に異なるものです。

カントが言う美的判断は結局事後的なものであって、現在の経験を次の瞬間にすでに忘却し、別のものに置き換える。「この花は赤い」とか「彼女は美しい」と言うとき、その判断の中に私の現在の感性は消えていく。ですが、このような判断は世界を眺めるわれわれの習慣的な態度になつていて、知覚一般の基盤としての現在をもう一度始めから確認しなければならないのです。そのためには、われわれの日常的な態度を根本的に転換する必要があります、立ち止まって熟考しなければいけなくなります。無意識のうちにすでにあらゆる通常の知覚の

下塗りとなつていゝような何かを意識し、そこにいることで固有の存在を感知すること、モノの現在をモノが放つ雰囲気として感知することが必要になります。これはのちにE・フッサールが現象学として打ち立てた方法的態度につながつていくと考えると、二十世紀の文化的課題を先導していました。

理性への批判と感性の復権というモチーフは、その後のニーチェ、フロイト、フーコーなどの試みを見れば、地下水脈のように二十世紀に受け継がれたといつてもいいでしょう。

もうひとつ、古典的美学の中心的テーマであった美 (Schönheit) と崇高 (Erhabenheit) ですが、何に美と崇高さを感じるのかは、じつは人によつて違います。美としてカントがあげるのは、花、鳥の羽や甲殻類の紋様、昆虫、鳥、馬の形姿、そしてもちろん人間の形姿プロポーションといったモノの「形式Form」です。形が優先して色彩や響きは考慮の外です。崇高なものとしては、例えば、崖壁、山脈、山塊、山脈のクレバス、火山や海、つまり自然です。そうしたモノを美や崇高として感覚で判断するというわけですが、実際の花や山を見て美や崇高を感じるのと、花や山の絵を見て感じるのではどちらがすぐれた経験になるのでしょうか。カントには「形式」が問題なので、実景だろうが絵画だろうが美しい形式が感じられればよいのかもしれませんが。美しいとされるのは、その形式によつて人間の認識能力に調和的な共演をもたらすきっかけを与えてくれるもの、だとするとこうしたアプローチの方法は、かなり狭いといつてもいい。「形式」にまず美や崇高が宿るのなら、暖炉の火、さらさら流れる小川といった自然の推移も美学からは考慮されなくなります。

そして、たとえばアルプスの山の姿が美的判断の対象になったのは、十九世紀の風景画家たちがそれを主題に描いた絵がきっかけで、それ以前は高い山は恐ろしい魔物が住むところで、畏敬の念を抱いても美しいものとは

思われていなかったという研究もあります⁽²⁾。だとすれば、なにが美しいのかは自然を眺めれば誰もが感じるわけではなく、美的判断を可能にする感受性は後天的に学ぶものであって、アートを通じて美的判断能力を養っている必要があるわけです。

さらにいえば、美と崇高さ以外にはアートが人間に与える価値は見当たらないのでしょうか。

例えば、「ホロフェルネスの首を斬るユディット」という絵があります。十六世紀の画家、クラナッハの作品（二五三〇年）とカラバッジョの作品（二五九八〜九九九年）が有名ですが、これはどう見ても美と崇高以外の強い恐怖の感情を呼び起こす絵です。あるいはシェイクスピアの「マクベス」や「リチャード三世」という作品から観客が受けるのは美でもなければ崇高でもない、醜い悪の悲劇です。音楽でいえば、ストラヴィンスキーの「春の祭典」は、聴く者に通常の快や感動とは別の不穏な音の暴力で衝撃を与えます。だからといって、これらはアートではないとはいえません。いやむしろ、歴史に残る優れたアート作品だと評価は決まっています。

「判断力批判」でカントが追求したい主観的趣味判断の向かうところは、「美」と「崇高」をアートが示すことで人を正義と道徳に導くという、望ましい効果を期待している。つまり、「美」を語ることで「善」につなげようという戦略が秘められていると考えても、そう外れてはいないと思います。しかし、真善美は独立した価値であって、真偽、善悪と並んで醜醜という判断は、ほかの真理の探究や正義の追求とは、基本的に別の問題なのです。悪を働く人間が格別美しいこともありうるし、科学的真理が目を背けたような醜い現実である（不愉快な真実！）ということも、いくらでもあるわけです。それを認めることはカントには不愉快だったとしても。

経験的認識の一部としての美学や、美的判断の理論としての美学において失われていたものとは、現在

(Präsens)、「つまりそこに現前していることの経験だと考えることもできます。判断が問題であるとき、対象の現在には必要ではなく、判断者自身の現在や判断対象の現在はいずれにしても中心問題になりません。これに対して、知覚の場合は、対象が現前していることを経験することは知覚の基盤です。私がそこにいなければ、私は知覚することはできないし、対象のほうも、それが私の前に現前しているという、まさにそのあり方において知覚されるからです。

判断が知覚の上に立てられるとき、現在の経験はむしろ判断の基盤でもあり、判断へと向かいつつ、自我はいつもすでに現在から遠ざかっていく、ということが起きます。

以上、カントの「判断力批判」が問う美学論の一端をみてきましたが、人間がやっている活動のうちアートという実利にも政治にも結びつきそうもない、柔な文化活動について、じつはかなり重要な問題を秘めていると十八世紀の最後にカントは考えていたわけです。それを振り返って、アートを認識と道徳、自然と自由を媒介するものとして位置づけるものと読み直すことが、二十一世紀の現在に生きる私たちにやはり必要ではないかと思うわけです。判断力とカントが呼んだアートの感性と悟性を媒介する構想力の意味は、純粹理性のような概念から出発する認識ではなくて、潜在的に概念的思考を実現しているのだと考えてみます。アートは、カントに従えば、真理の認識や道徳が達成すべきことを感性の直感で実現する行為だということになります。このような哲学上のアートの位置付けは、十九世紀に盛んになるロマン主義に、重要なヒントを与えました。

整然とした秩序を理想として合理性を美につなげる新古典主義者に対抗して、血気盛んなロマン主義のアーティストたちは、本来の「知」の発揮される場はアートにあり、科学や道徳はそこから派生するものにすぎない

と価値の逆転を図りました。これはカントからすればひどい誤解ともいえるでしょうが、哲学はバウムガルテン↓カントの線でできあがった美学に寄り添って、十九世紀後半の西欧文化の状況を眺めれば、ブルジョア市民社会の繁栄を謳歌するオペラとバレエ、自然主義文学、東欧リアリズム演劇、ロマン派音楽のエスニックな変奏という形で多様化していきました。これに彫刻や建築を加えれば、広い意味の感性の発露がロマンティッシュな運動を繰り広げたのが十九世紀西欧の近代アートだといっても、さほど間違いだとは言われなかつと思います。

アートが自由にいろんな実験をくり返しながら、世界に打って出る作品を作るには、ある程度安定した豊かな社会がなければできません。二十世紀の初めの時点では、それはパリやロンドンやミラノといった西欧の大都市でした。アートに憧れて自分の身体で表現を追求したいという若者が、そこに集まってきて、創造的な表現を試みる、という運動が活性化したのは、二つの世界戦争、第一次と第二次の世界大戦の微妙な時代でした。そして、そこに大きな影を投じていたのは、ロシア革命で出現した社会主義国家ソ連と、人民を搾取する国家は革命で変えることが可能なのだという共産主義イデオロギーの、強力な脅威と、これに生理的に反発し対抗する西欧に代わるアメリカの資本主義に乗った、一見陽気な大衆的文化の華やかさでした。

美しさを求めるアートと、人間関係にこだわる政治は、ほんらい次元の異なる問題なのに、二十世紀半ばの現実では、人の生死を左右する緊張した問題になっていました。そしてこの冷戦構造は世界を二分して対峙するかに見えたのに、世紀末に向かってあれよあれよという間に、東欧社会主義圏、そしてソ連の崩壊という形で終焉を迎えました。そのような社会的変動は、当然アートにも大きな影響を与えたといえますが、いまは美学とアートの理論的考察にしぼって考えましょう。

3 二十世紀の「前衛アート」のやってきたこと

先にも見たように、アート作品のオリジナルとコピーという問題は、二十世紀前半のヴァルター・ベンヤミンが「複製技術時代の芸術」（一九三六年）で語った「アウラの凋落」という指摘にみられるように、新しい表現としての映画・映像によるドラマの登場に対して、まずは否定的な視線で危惧と、これを克服するための文化的自由と解放の展望を考えたわけです。彼は二十世紀のテクノロジーがもたらす新たなアートが複製芸術、つまりコピーが蔓延しアート作品から「アウラ（オーラ）」が失われることを問題にしました。カントなどの美学が尊重する価値には、美しさだけでなく崇高さ（つまりアウラ）というものが必ずあげられていました。

アートでは、現実存在する形象を無視しても抽象化した概念、あるテクニカル・チームで、基本が設計されれば、いくらでもコピーし複製できるパターンの模倣が、現実だと考えました。二十世紀に登場したその代表は、自動車や映画です。自動車は同じ性能、同じデザインのものが人々を魅了して大量に製造され販売される。映画は何度でも機材さえあればくり返し上映できる。だからこんなものは、アートではないと思われました。でも、自動車に乗って今までは体験できなかった周囲の風景が高速で移り変わるなかに身を置く体験は、ほんとにアートではないといえるでしょうか。スクリーン上に映し出される映画の虚構の物語が、生身の俳優が演じる演劇とどこが違うでしょうか。

そこで二十世紀に明らかになったルネサンス以来の西洋近代アートのアポリアとして、私が提示したいのは、

次の三つの論点です。

- (1) アート作品の唯一性、オリジナリティという価値の崩壊
- (2) アート作品の売買可能な商品としての市場価値の全面化
- (3) 高級アートと大衆アートへの文化システムの二重構造化

(1) は、先にも述べた十九世紀までの伝統的な固定観念をつき崩す、複製可能で大量流通するアート作品のあり方で、たとえば便器を作品だと言って展覧会に出したM・デュシャンや、有名人の顔を並べて色だけを変化させるA・ウォーホルやJ・ジョーンズなどのポップ・アートがやったことは、この複製コピーを逆手に取った逆説的表現だったことはよく知られています。

(2) については、市場において販売される商品と同じく、アート作品にも値段がついて売られるという形で、アートの価値が決まるような状況の全面化のことです。それが良いか悪いかという議論はともかく、美術品だけでなく音楽も演劇もダンスも、その作品や鑑賞に値段がつくのは当たり前となったのは事実です。とくに有名な絵画が買われるのは、アートの美の鑑賞というより投資や富裕層の資産保有の手段になっているのが実態です。

(3) は、二十一世紀にも問われる問題です。上流貴族階級の娯楽としてのハイ・アートと、人民大衆の慰安としてのロウ・アートに文化的二重構造があるという見方は、古代からずっとあったわけですが、西欧で十九世紀にブルジョア市民社会が広がったときに、前世紀の特権的王侯貴族が没落しつつ、ハイ・アートがより広範な

中流市民層の愉しみとして広がりました。そして、二十世紀に進行したことは、ハイ・アートの世俗化とロウ・アートの肥大化したマス・メディアを通じた再編です。

しかし、それと同時に、もうひとつ考えておくべき問題は、二十世紀にさまざまな形で登場し消えていったアート作品は、結局何をやるうとしたのか、何ができたのかという、かなり包括的で答えの難しい問題です。一つはアートが政治とどう関わっていくかという、ある意味実践的な課題です。また、それとは逆に、アートが人を精神的危機から救えるかという課題があります。前者のアートと政治に関するヒントとして、まず「ゲルニカ」を取り上げてみましょう。

ピカソが一九三七年に描いた「ゲルニカ」は35cm × 770cmという大きな絵で、今はマドリッドの王妃ソフィア芸術センターにあり、わたしもそこで見ています。スペイン出身でパリで画家になったピカソが、スペイン内乱の祖国を危ぶみ、パリ万国博覧会のスペイン館のために共和国政府の依頼で制作した絵です。北部スペインのバスク地方の古都ゲルニカを、左翼のスペイン政府に敵対するフランコを支援するナチ・ドイツ空軍が無差別爆撃をし、その一般市民を多数殺害したことに、触発されて描かれたといえます。黒、白、灰色のモノクロ画面に、馬、牛、母と子、のたうち回る人間の叫び、灯りを掲げる腕などが切り抜きコラージュのように挿められています。

これはピカソが実際にゲルニカに行つて見た光景ではなく、あくまで造形的イメージを組み合わせた創作です。でもこの絵は見る者に、強く戦争の殺戮の悲惨を訴えてきます。美学的な美しさや崇高さよりも、その主題の鮮烈さで見る者を圧倒します。しかも、これはスペインで合法的選挙で成立した政府を元軍人のフランコが反乱で

倒そうという内乱で起こったことです。ピカソはそれまでスペインの政治には関心がなく、パリでキュビズム前衛絵画を描いていたのですが、この事件を機に反フランコ、反ナチの態度を鮮明にします。

アートは政治とは別の活動で、むしろ特定の政治勢力の宣伝、プロパガンダに関わることは不純で汚れた行為だと考えられます。かつてのソ連のような全体主義国家で、国家の意に沿わないアーティストが弾圧されたり、国家の宣伝に動員されたりしたのを見れば、アーティストの政治参加はしないほうがよい、という意見も納得されます。しかし、「ゲルニカ」が政治の道具としてではなく、人々にアートとして圧倒的な訴求力をもっていることは、何よりも見ればわかります。これはピカソが、画家としてとびぬけた表現力をもっていたということだけでなく、暴力による無垢な人々の殺害という事実への、感性による怒りに根ざす創作だということがわかります。

いまウクライナやパレスチナ・ガザで起きている戦争も、多くの人が（ロシア兵士も含め）無残にも命を落としているということを、「ゲルニカ」のようなアート表現でできるだろうか、と私は考えます。そこがカントのいう構想力と悟性の戯れ、でも複雑骨折のような癡癡する美しさにアートが何かができる可能性ではないかと、私は思ったりするのです。でも、「ゲルニカ」のような場合は、むしろその後の第二次世界大戦が邪悪なファシズムとの戦いで、勝利した側につながる大きな物語に合致するように語られることで、一種の良心的ヒューマニズムに回収されてしまう結果になったことも確かです。

二十世紀の前衛アートの試みのなかで、比較的政治との関係で成功したと思えるのは、女性アーティストによる戦闘的なフェミニズム・アートでしょう。たとえば、ジョージア・オキーフ（一八八七―一九八六）の「花芯」

シリーズや、ニキ・ド・サンファル（一九三〇～二〇〇二）の「射撃絵画」や「ナナ」シリーズなどが、美術作品による女性の自己主張や新たな生き方を提示する表現になっていたことは、大きな意味をもった成果でした。アートは、対立する政治勢力のどこかに加担するのではなく、どのような政治的主張であってもそのなかに普遍的な自由と人権の叫びを聞き取るものであるかどうか、支配権力におもねる表現になってしまわないか、が肝心な分かれ目になるでしょう。

次に、不幸にして絶望の淵にいる孤独な人間にとって、アートはその作品によって救いを提供できるのだろうか、という問題を考えてみようと思います。かつて人々のこの世に生きる辛い苦難、悩みを聞いて救いを与える役割は、伝統的な宗教でした。しかし、少子高齢化が加速される二十一世紀にはもう過去の延長で心の救いを信じるには、現代社会はあまりに近代化され合理化され、それについて行かない人々のさまよいが、これまでの地域社会や趣味のサークルなどでは解答をえられなくなっていることは、誰でも実感するのではないのでしょうか。この状況に現代アートに何か、できることはあるのでしょうか。

4 いまわれわれはどういう時代に生きているのか？

再び古代ギリシャの哲学に立ち返って考えてみると、プラトンはアートという営みを、現実の単なる模倣として位置づけ、人間にとってそれは世界の理性的な認識をむしろ妨げるものだと考えました。これに対して、アリストテレスはアートを擁護する立場をとりましたが、その論拠は、アートもまた理性に似て現実を本質的に模倣

するものであるゆえに、意味があるといっただけでした。アリストテレスの『詩学』は、アート（詩と演劇を中心に）についてさまざまな示唆的な言及が書かれています。人間にとって結局それは二流の理性、あるいは理性に似た感性の地位しか与えられていません。また、中世のキリスト教文明では、神の表象をめぐって「偶像破壊派」と「偶像擁護派」という論争の渦中に巻き込まれましたが、この論争も感性と理性の二項対立の枠の中でアートを道具的に評価する争いでした。

さらに十八世紀初頭の理性主義の哲学者たちは、そのなかから近代美学を生み出しながら、相変わらずこの二元論を疑うことはありませんでした。史上はじめて「美学」という名の本を書いたバウムガルテンは、アートをはっきりと二流の理性、あるいは感性のなかでいくらか高級な能力の営みという考えを踏襲しました。では、人間の知的活動で一流の地位を占めるのはなにかといえば、カントのいう「純粹理性」が確実な世界認識を解明する高尚な学問の世界、極小の原子から極大の宇宙まで、時間と空間を見渡してそこに貫通する真理を探究するの一流の理性の働きであり、人間が真実を真似て作り出すアートなどは、しょせんまがいものにすぎない、という抜きがたいアイディアは、一貫して西洋の知的世界に定着していたのです。したがって、アートはいかに本物の真実に近づくか、対象の真の姿に似ているほどよいというリアリズムに支配されるのです。

キリスト教神学の権威を薄めていった近代の常識は、芸術至上主義者もその反対者も含めて、この二元論のヴァリエーションの上に立っていました。アートは理性よりは感性の側にある活動と考え、とくに十九世紀に芸術至上主義という理性に対する感性の居直りが「ロマン主義」という形で自己主張を始めました。理性は普遍的なものであって社会の日常生活を支配しているけれど、感性は個性的なものであって、俗なる日常生活に叛逆する拠

り所になると信じる。そこに、一種の精神の高揚、シュトルム・ウント・ドランクを想定し、非日常の昂奮、たとえば恋愛の激情こそ生命の燃焼としてアートの最高の表象になると考えたのです。これを本気でやっつけば、その先に待っているのは、酩酊、混乱、破滅でしょう。でも、たとえば十九世紀末のイタリア・オペラが描き出すのは、このような常軌を逸した破滅的な恋愛と狂気の悲劇への執着です。それは舞台上の虚構である限り、いくらでも有閑階級の娯楽として消費されるものでしかないでしょう。つまりそんなものを本気でやろうとする愚か者はいなくて、あくまで感性の戯れはアートという劇場の中の架空世界に置いて楽しむものになるのです。

二十世紀になって、もつと無機的な産業と競争の大衆社会が広がった時、アートが向き合わなければならなかった世界は、とりあえずアーティストという個人の「自己の内面」になります。絵画にしる音楽にしる、小説にしる劇作にしる舞踊にしる、なにを表現するかといえば、既成の物語やイデオロギーの張りぼてではなく、作家自身の抱える内面の自己表現・自己表出だけが、アートの真実らしさを保証することになります。それはきわめて孤独な作業になるけれど、孤独な独白を連ねることで同様の孤独にあえぐ誰かと、心でつながることができると期待できるわけです。

このような精神のありようは、十九世紀の人間とはかなり違ったものだろうと思えます。いや、二十世紀の半ばと比べても、だいぶ違っているだろうということは、その時代に作られたアート作品をみればよくわかるだろうと思います。たとえば、日本であれば一九三〇〜四〇年代に大きな戦争をして苛酷な戦争体験を多くの人がするという事実があり、それをアートがどう表現したか、多くの作品をみることで多角的な分析ができるはずですが、

戦争を描いたアート作品は、文学や演劇を始め美術や音楽にもたくさんありますが、俯瞰的な歴史記述や学問

的な記録と違うところは、個人の「自己の内面」から戦争の私的な体験を描くというアートのもつ特性を生かすことにあります。しかも、それを多くの人の眼に触れる形で公開することで、その内容について繰り返し議論し確認することができます。例えば、戦争の直接体験者の書いた小説、吉田満の「戦艦大和ノ最期」や、大岡昇平の「俘虜記」などは、戦争がどういうものであったかをいやでも具体的に描き出します。あるいは、丸木位里・俊の「原爆の図」や藤田嗣治の「戦争画」などは美術から戦争を考える手がかりになります。それは単純な戦争批判や恣意的な戦争賛美からは距離を置いたアートならではの表現です。アートが現実の模倣や再現ではなく、独自の価値をもった作品でありうる証拠ですし、たんなる「美」と「崇高」を超えたなにかを見る者に訴えかけてきます。

人間は時間とともに記憶は薄れ、多くのことを忘れてしまいますが、アートの機能は過去の出来事についてその作品を通じて、ある時代、ある人々の記憶を印象的に思い出す手がかりになるという役割を果たします。もちろんそれは、作家によってひとつのまとまった作品として構築された作りものであって、「物自体」ではありませんが、そのような形で残されていないければ、われわれはそれがあつたことすら知らないで終わってしまいます。さらに、その戦争があつた時代から二十一世紀の現在は大きく異なる社会になっているわけで、今を生きている人々が、何を考えどうやって生きたいと思っているのかも、見ればわかるといふほど単純ではありません。そして、われわれが使える時間にももちろん限りがあるわけで、アートの鑑賞についても音楽も美術も演劇も文学も、まんべんなく眼を配るなどということはできるわけがないのです。しかし、それでもここでこれからのアートがどうなっていくのかを最後に少し考えてみたいと思います。

改めてカントの「判断力批判」を読んで注目されるのは、想像力 (Einbildungskraft 構想力) と悟性の戯れ・遊びという微妙な表現です。「純粹理性批判」の説くところでは、感性が感覚器官で受けとめた対象の印象を、空間と時間の見通しの中で、悟性が概念 (カテゴリー) を働かせて多様な直観をまとめることで、人間は事物を認識する、というわけです。そこに想像力は関与していませんので、期待を込めて読み込めば、想像力が悟性から自由になり、人間のすべての精神能力がいきいきと働き始めたとき、その解放の快さが私たちに美しさとして感じられるのだという。ここでカントのいう「想像力」とは、手垢のついた理性と感性という伝統図式に、もうひとつの精神能力が中間にあることを認め、それが独自の発展を示し得ることも認める、という具合に展開するわけです。

実際にアート作品を作りあげる過程で考えれば、二十世紀のうちほとんどの新潮流、目新しい流行を追いかけて形を捨て、色彩を捨て、理念を捨て、既成の技法を捨てて、あとはもう何をやらばいいかわからなくなつて、感性の痙攣のようなものをデジタル・テクノロジーで、自動機械のゴミのようなところまでいってしまった、とすると、二十一世紀も二十年を過ぎるあたりから、方法が変わってきたのかもしれない。そのひとつは、自由な想像力の羽ばたきとは、じつは伝統の再発掘にしかなくて、ラップは先が見えたからやっぱりR&Bか、新作舞台じゃお客がこないからやっぱりシェイクスピアやるかみたいな所へいく惧れはあるのです。

なにより心配なのは、将来のアートの担い手になる若い世代の動向です。アートを楽しみ味わうには、子どもの頃から良質のアートに触れているかどうかが決定的に重要なのは、いうまでもありません。公教育での音楽と美術の教育はあるものの、すぐれたアーティストが出てくるには、もっと裾野の広いアートの創造的土壌が必要

ですが、十年前と比べても日本のアート教育の状況は後退しているように見えます。

おわりに

「モダン・アート」の社会学というテーマで、二〇一九年から二〇二四年の本稿まで、私は六本の論文を書きしてきました。もともになったのは、明治学院大学で二〇一六年から続けてきた講義「文化社会論」および「社会学特講」でした。とくにコロナ禍でオンデマンド遠隔授業になってしまったことで、多くのアート作品の映像画面を作成編集したことで、かなり内容が補強されたことをよかつたと思っています。

全体としてわたしは、ルネサンス以降の西欧近代でさまざまに花開いたアートを、できるだけ横断的にとりあげて論じてきました。念のため、表題を並べてみると、

- 1 「モダン・アート」の社会学・序説
 - 2 「近代化」の中の表現行為 —— 「アートの坩堝」仮説について ——
 - 3 観客に見せるアートの威力と墮落 —— 「パターンの模倣↓更新」仮説 ——
 - 4 飾りと汚れを整除するアート —— 「付加と削除の相克」仮説 ——
 - 5 ことばのアートの商品化の先 —— 「文化市場の揺らぎ」仮説について ——
 - 6 癒撃する美しさ —— 「アートの哲学と社会学」とりあえずの結び —— (本稿)
- となっています。

今回でいちおう、このテーマでの考察は締めくくろうと思います。

美術・音楽・舞踊・演劇・工芸・建築・映画・マンガ・アニメそして詩と小説について、永い間社会調査という地味な野良仕事をやってきて、アートなど専門家でもない私がこんなものを書いてきて、いろいろ遺漏はありますし、欠陥もあるかとは思いますが、読んでいただいたかたには深く感謝いたします。ご意見・ご批判をいただければ幸いです。

参考文献

- 石川輝吉『カント 信じるための哲学』NHK Books 日本放送出版協会、二〇〇九年。
- 柄谷行人『トランスクリティークカントとマルクス』岩波書店、二〇一〇年。
- 山崎正和「人生にとって藝術とは何か ―近代の芸術論の発見したもの―」（『世界の名著 続15 近代の芸術論』）一九七四年。
- アーサー・C・ダンター『アートとは何か 芸術の存在論・目的論』佐藤一進訳、人文書院、二〇〇八年。
- ロバート・ステッカー『分析美学入門』森功次訳、勁草書房、二〇一三年。
- ゲルノート・ペーメ『感覚学としての美学』井村彰・小川真人・阿部美由起・増田勇一訳、勁草書房、二〇〇五年。
- インマニエル・カント『判断力批判』（上下二冊）篠田英雄訳、岩波文庫、一九六四年。
- アリストテレス『詩学』ホラーティウス『詩論』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、一九九七年。
- ハーバート・リード『近代絵画史』大岡信訳、紀伊國屋書店、一九六二年。
- ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』佐々木基一ほか訳、晶文社、一九九七年。
- ヴァーヂル・C・オルドリッチ『芸術の哲学』川野洋・徳丸吉彦訳、培風館、一九六八年。

痲痺する美しや

註

- (1)「水谷史男『モダン・アート』の社会学・序説」明治学院論叢、社会学・社会福祉学研究第一五一号、二〇一九年。
- (2)アンチノミーとは、カントが『純粹理性批判』で提示した、対立する二つの命題がどちらも証明できてしまい、どちらが正しいのか決着がつかない状態を指す。カントがあげた「宇宙は有限か、無限か」などの四つのアンチノミーが有名。
- (3)二十世紀の日本で「藝術」とか「芸術家」とかいふことは、キザで気取った高級カルチャーの専売用語だった。前衛「ゲイジツカ」を称する人間は、多分にかわしい風体で既成の權威に挑戦しているポーズをとることで名を売り、同時に下世話な大衆から揶揄嘲笑を浴びていた。
- (4) Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* 1750-58. 『美学』松尾大訳、講談社学術文庫。バウムガルテンは、感性・理性の二項図式から、芸術を二流の理性、あるいは感性の中でいくらか高級な能力と位置付けた。「美学」は感性的認識の学であり、美にも合理的秩序があるという探求になる。
- (5) Immanuel Kant "Kritik der Urteilskraft", 『判断力批判』篠田英雄訳、岩波文庫。第九節の記述ではこうなっている。「対象の表象、すなわちそれによってある対象が与えられるような表象から認識が成立するためには、この表象は直観における多様なものをまとめるところの構想力と、この多様なものの表象を概念によって統一するところの悟性とを必要とする。そして対象の表象、即ちそれによってある対象が与えられるような表象にあつては、自由な遊びを営んでいる認識能力のこのような状態こそ、すべての人が普遍的に関与し得るところのものである。」(上巻九六頁)
- (6) アリストテレス『詩学』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫。第六章「悲劇の定義と悲劇の構成要素について」三四頁。
- (7) 高階秀爾「ギーデオンの芸術論 現在から永遠へ」(高階「美の思索家たち」青土社一九九三) pp.306-307.「ギリシャの古典美術の発見者として名高いヴィンケルマンは、一七六〇年頃、アルプスを越えてイタリアに向かう時、ごつごつした花崗岩の山塊に恐れをなして、外を眺めようとはせず、馬車の窓のブラインドを下ろしてしまったという。十八世紀においては、まだ岩山を美として承認する感受性は生れていなかった。岩山、それも特に人のあまり訪れないような深山を美として讚美したのは、ロマン派の画家たちであった。それ以後、アルプスの自然は、人間にとって「美しいもの」となった。」つまり、美意識とは教育されるべきもの、となる。