

美的経験の終わり (end)

リチャード・シュスターマン

秋庭 史典訳

I

経験とは、人が自分の過ちに与える名前のことである。こう皮肉つたのは、オスカー・ワイルドだった。すると、美的経験とは、近代美学の犯した大きな過ちの中核を指すのだろうか？ 長い間美学的概念のなかで最も本質的なものであり、芸術の領域を含むばかりかそれを越えたと考えられてきたにもかかわらず、美的経験はこの半世紀のあいだ絶えず批判され、その批判は増える一方なのである。その価値どころかその存在までもが疑わしいものとされているのだ。かつては生き生きとしていたこの概念がどうしてその魅力を失ったのか？ それはまだ何らかの価値を提供するのか？ 「美的経験の終わり (end)」という両義的なこの論文のタイトルは、

わたしが二つの意図 (goal) をもつことを暗示している。一つは美的経験の終焉 (demise) を合理的に説明すること、もう一つは美的経験の目的 (purpose) を捉え直してこれを回復すべく論証することである。

この概念に対する大陸での批判を簡単に記しておかねばならないが、わたしがとくに焦点を絞りたいのは、美的経験が徐々に力を失っていった二〇世紀のアングロアメリカ哲学である。これは、美的経験の失墜がはなはだ著しかったのがアングロアメリカ哲学においてであったという理由によるだけでなく、わたしが美学に関する著述をジョン・デューイ、モンロー・ビアズリー、ネルソン・グッドマン、アーサー・ダントーといったアングロアメリカ哲学の伝統のなかで行なっているという理由による。デューイが美的経験を祭り上げて

彼の芸術哲学の中核としたのに対し、ダントーは事実上この概念を避け、その「美的な快楽は、忌避さるべき危険である」と(デュシャンにならって)警告している⁽¹⁾。後述するが、デューイからダントーに至る美的経験の衰退は、この概念のさまざまな形式および理論的機能についての深い混迷を反映したものである。と同時にこの衰退は、今世紀の芸術的アヴァンギャルドによる反美学的攻撃が次第に彼らの心を占めるようになったことをも反映しており、経験に基づく文化から情報による文化へと移行するにつれてわれわれの基礎的感受性に大きな変化があったことを示しており、それ自体症候的な出来事なのである。

美的経験という概念の衰退を正しく理解するためにまず思い起こされねばならないのは、それが盛時にもついていた重要性である。美学という名称ができる前、近代以前の美学においても、さまざまな仕方、美的経験が大きな役割を果たすものと考えていた人たちがいた(プラトン、アリストテレス、トマスにおける美の経験の説明、アルベルティ、グラヴィー

ナにおける「魂の弛緩 (lentezza)」や「熱狂 (delirio)」の概念⁽²⁾。しかしながら、その支配が確立されたのが、「美学」ということが公式に認められた近代においてであることに間違いはないだろう。近代の科学と哲学とが、さまざまな属性(たとえば美)を世界の客観的特質であるとする古典古代や中世やルネサンスの信仰を破壊してしまったあとを承

け、近代の美学は、主観的経験へと向きを変えることで、そうした属性を説明し基礎づけたのである。概して哲学は、美的なもの、主観的経験によるものとしてきただけでなく、主観的経験と同じものとしてきたが、このことは、実在論的客観主義者の批判的仕事の結果としていたような主観的解や基準が求められているときでさえ変わらない。たとえばヒュームは、趣味の基準についての論証のなかで、「美は事物それ自体のなかにある質ではない。それはただ事物を眺める心のなかに存在するだけである」と言っている(もちろん、もっと信すべき権威ある心もあるのだけれど)。カントははつきりと、「快・不快についての」主観的経験を、美的判断の「決定的根拠」としている⁽³⁾。さらに、美的経験という観念は、美から区別されるけれども趣味や芸術とは非常に密接な関わりをもつようなさまざまな質に対する包括的な概念、たとえば崇高やピクチャレスクといった概念を供与するのに役立つべきだ。

一九世紀や二〇世紀のはじめには、美的経験はまだそれなりの重みを与えられていた。それは、強い影響力をもっていた生の哲学が、機械論的決定論の脅威(科学のみならず産業化によってもたらされた惨禍も含める)と戦おうとする際に、総じて経験を祭り上げたことによる。そこでは、認識論的基礎概念としての原子論的感覚に、経験が取って代わっている。経験が生き生きと感じられる生命に関連している

ありえないのである。

このことは、ヴァルター・ベンヤミンが、現象学によって特権化された、直接的意味での体験(Erfahrung)を批判する際の中心的テーマである。現代生活の断片化や衝撃、生産ライン労働者の機械的反复、マス・メディアによってでたらめに並べられた情報やむきだしの扇情、こうしたものを経たあとは、事物の直接的体験が意味ある一貫した全体を形成することはもはやなく、むしろそれは混乱した断片、統合されない多様な感覚であり、意味深く経験されるものと言うより単純に通過されるものでしかない。ベンヤミンがその代わり擁護するのは、(Erfahrungとしての)経験の概念である。これは一貫した伝達可能な知恵の媒介された時間的な累積を必要とするものだが、ベンヤミンは現代社会のなかでいままおこれが達成されるかどうかについては疑問としている(6)。同様に、近代化とテクノロジーとが、他と区別される芸術の超越的自律性と美的経験との同一視をむしろ論じている。このような、芸術の自律性と同一視された経験はかつてベンヤミンが「アウラ」と呼んだものであった。アウラとは、芸術作品の独自性や日常生活からの距離に由来する礼拝的質である。しかし、写真のような機械的複製モードの出現にともなう、芸術を他から区別するアウラは失われ、美的経験は日常的大衆文化の世界へ、さらには政治の世界にまで広がっていくようになる。美的経験がハイ・アートの領域を定義

験の意義に訴えてみても、人間存在が自己理解の連続性と統一を要求するのを阻止することはできないのである(7)。作品を単に直接性の経験とすることは、作品から、コミュニケーションの伝統のなかで持続してきた全体性と積み上げられてきた意味とを奪うことであり、「美的経験の統一を経験の多様へと」(TM 85) 分解し、世界に対する芸術の関係と芸術の真理要求とを無視することになる。

とはいえ、こうした直接的で差別化された美的意識の批判は、美学にとって経験が中心的重要性をもつことを拒絶するものではない。実際、ガダマーは、こうした批判が企てられているのは、芸術の経験を正当に評価するためである、と主張している。芸術の経験が純粋な現在の直接性を越えるほかにないような理解を含んでいるとするのは、そのための手段なのである(TM 89, 90)。典型的分析美学で芸術をその対象と同一視するのは違って、ガダマーは、「芸術作品の真の存在は、それを経験する人を変化させる経験となることにあり」と主張している。この経験は「それを経験する人の主観的経験なのではなく、作品それ自身なのである」(TM 92)。あるゲームがそのゲームのプレイヤーをプレイさせるのと同じく、作品は、作品を理解しようとする人に、その構造規則を遵守させるのである。経験の統一と不変性に対するガダマーの信仰を否定しはするが、脱構築もおおよそ同じ立場を採っている。現前ならびに学科として固持された種々の境界

し限定するために使われることはもはやできないのである。アドルノと異なり、ベンヤミンはこのアウラ喪失と差別化とを潜在的には解放的と見ていた(ファシスト政治の美学におけるその壊滅的結果を激しく非難しているけれども)。しかし、こうした批判は、美的経験が引き続き重要であることを否定してはいない。ただ、これを意味の純粋な直接性として、生活の他の部分から孤立したものとして、ロマン主義的に概念化することだけは否定される。

ガダマーは美的経験を痛烈に批判したが、その批判は同じく直接性と差別化という二つの特徴をターゲットとしている。この二つの特徴は実際には概念的に関連しあっている。作品が、制作され受容される社会的歴史的世界から根本的に差別化されることによって、言い換えれば、作品を純粋に直接的な美的喜びの対象として取り扱うことによって、美的意識は作品の意味を直接経験されるものと還元する。しかし、ガダマーが論ずるには、この態度は芸術の意味だけでなく、芸術がわれわれの生と世界に与える絶え間ない衝撃をも正当に論じてはいない。「芸術の神々は、純粋な美的意識に自己を捧げる没時間的現前なのではなく、自己を歴史的に実現する人間精神の集成的成果なのである。(中略)われわれは世界のなかで芸術作品に出会うのだから(中略)、直接性に訴えるのではなく人間の歴史的現実性にふさわしい態度を、美や芸術に対して採ることが必要である。直接性、時の天才、経

を脱構築が批判するとき、それは美的経験の直接性と根本的差別化とに挑んでいるけれども、美的経験の重要性や楽しませる力まで捨ててしまうことはしない。

さて、こうした大陸の批判の二つの主要な論難を、われわれはどのように理解すればよいのだろうか？ 美的経験は、純粋に自律的なフライングの受容と同一視されるほど狭隘な不変の概念とみなされることはできない。理由は、そうした受容が不毛であるからというだけでなく、美的経験はフライングを越えるに越えて(たとえば自然にまで)広がるものであるから。それだけではない、美的経験はわれわれの経験に対する許容力に作用する非芸術的世界の変化によって条件づけられているから。第二の攻撃、美的経験はその十分な意味に至るためには単なる現象学的直接性以上のものを必要とする、これも同じく確かなことである。直接的反応は往々にして貧しくて間違いを犯すもの、だから普通解釈が必要とされるのは、われわれの経験の質を高めるためである。それだけではない、先入観や知覚の習慣は、解釈に先行する前提も含めて、さまざまな適応の形成にとって不可欠なのである(これらの適応は、経験されるときには直接的なものとして経験される)。解釈(the interpretive)についてのこうした主張は、グッドマン/ダントーによる美的経験批判の要点でもある。だから、ガダマーが「美的経験は解釈学に吸収されねばならない」(TM 146)としきりに言うとき、彼が

表明しているのは、まさしく優れて分析的な方向なのだ。しかしながら、美的経験は現象学的直接性ならびに生き生きとした感情より以上のものを含まねばならないという要求、これは、そうした直接的感情が美的経験にとって重要ではないということを含んではいない。

分析哲学における美的経験の衰退は、ある部分、こうしたさまざまな命題の混淆と、それにとまなう価値低下作用の結果である。が、この衰退はまた別の混乱に、すなわちデューイからダントーに至るアングロアメリカ哲学におけるこの概念の役割の変化から生じる混乱に由来している。特にこの混乱は、こうした変化が十分に認められていないことから生じているのだ。単一の意味をもつ概念とみられた場合には、美的経験はほとんど絶望的に混乱しており、役に立つものとして修理することはできないようにもみえる。したがってまずやらねばならない仕事は、さまざまなコントラストをなす概念化を明確にすることなのである。

III

こうしたさまざまな概念化は、三つの軸からみた場合、きわめてはつきりと位置づけられる。三つの軸はそれぞれコントラストをなす二極をもつが、これらの二極は、既述した美的経験の特徴四つすべてをまるごと捕えるものである。第一に、美的経験は本来尊称的であるのかそれとも記述的に中立

なものか？ 第二に、美的経験は、確固として現象学的であるのかそれとも単純に意味論的であるのか？ 第三に、この概念の第一の理論的機能は変形的で、美的なもの領域を拡大することを目指しているのか、そうではなくて境界区分的な (demarcational)、つまり美的なものを現状のまま定義し、限界づけ、説明するものなのか？

わたしの考えでは、デューイ以来、美的経験についてのアングロアメリカの理論が、前者から後者へと動き続け、その結果美的経験の概念はその力と関心とを徐々に失っていった。言い換えれば、デューイの本質的に価値的で現象学的で変形的な美的経験の概念が、次第に純粹に記述的で意味論的な概念によって取って代わられたのである。この意味論的な概念は、他の人間的領域からの芸術と美学との確かな境界づけを説明し補強することを主な目的としている。こうした変化は、この概念を疑わしいものにする緊張を産み出す。そればかりではない、美的経験が原理的にこの定義義務を履行することができないように見える場合には、ダントーが結論しているように、概念全体が放棄され、この機能を果たすと約束するもの、すなわち解釈に取って代わられねばならない。そうだとすると美的経験がほかの目的のためなら実り多いものかもしれない、このことは簡単に（わたしが思うには間違つて）無視される。こうした語り方や論証の方向を実証するために、デューイ、ピアズリー、グッドマン、ダントーの諸説を吟味

しなければならない。デューイから始めよう。

デューイが美的経験を優位なものとして用いるときには、それ以外の生から芸術を区別することではなく、「通常の生命過程と美的経験との連続性を発見する」ことを目指していた。芸術と生活とは、両者の偉大なる統合により向上する①。

デューイの目的は、彼が言う「博物館的芸術概念」の息苦しい束縛を打破することだったのである。博物館的芸術概念は、美的なものを実生活から区画し、それを普通の男女のもつ生き生きした関心から遠く離れた領域へと追い遣る。この「秘教的なフライングアート観」は、博物館や私設のコレクションに隔離された芸術の対象の聖別化から力を得ている。それゆえデューイは、慣習的ドグマによって身元調査されてのち芸術として物象化される物理的対象を越えるダイナミックな美的経験を特権化することを主張したのである。デューイにとって芸術の本質ならびに価値は、人工物それ自体にあるのではなく、人工物が創られ知覚されるダイナミックで発展的な経験的活動のなかにあるのだ。だから彼は、かつて創られ

「人間の経験ぬきに」存在する物理的「芸術産物」と、「産物を経験するところの現勢的芸術作品」とを区別した (AE, 9, 167; 329)。こうした美的経験の優位は、芸術を対象の物象化から自由にするのみならず、伝統的フライングアートの領域への限定からも解放する。と言うのも美的経験は、たとえば

自然観賞 (appreciation) の際のように、はつきりとフライングアートの限界を越えていくからである②。

デューイは、美的経験が科学や哲学の研究においても、スポーツや高級料理においても同じように起こり、こうした実践のもつ魅力に多大に寄与しようと主張している。たしかに美的経験は、事実上どんな行動領域においても達成されうるなぜならあらゆる経験は、一貫して意味に満ちたものであるためには、美的な統一や発展の萌芽が必要とされるからである。芸術を美的経験から再考することでデューイが望んだのは、われわれが芸術の領域を拡大し民主化して、芸術を現実世界へと十分に統合することであった。多様な生活芸術の追求によりすばらしく向上するであろう現実世界へと。

そうした潜在的な広がりがあるといっても、それは美的経験が日常的経験から区別されないことを意味しているわけではない。しかしながら、その区別は本質的に量的なものである。デューイが言うには、ルーティン化した経験の単調な流れから、他とは違うと記憶されるべき、報い多き全体として美的経験は屹立している。単なる経験ではなく「ひとつの経験」として。なぜなら、美的経験においてわれわれは、「まさに生きている」感じがするから、そしてわれわれは、すべての人間能力（感覚的、情動的、認識的）がこの報い多き統合された全体を形成するために働くという、能動的で満足ゆく関わりあいを通して、満たされていると感じるからである。

美的経験は、それが何か特殊な要素を独特の仕方と備えていることでも、何か特殊な次元に独特の仕方と焦点を絞ることでもなく、日常的経験がもつすべての要素を吸収し発展させて一貫した全体へとより味わい深く統合することによって、他の経験から差別化されるのである。この全体こそ「満足ゆく情動的質」を与え、知覚がそれ自身のために評価 (appreciate) されるほどにまで知覚の限界を広げるものなのである (AE42, 45, 63) [1]。そうした評価の本質的部分は、美的経験の直接的、現象学的感情であり、その統一や情緒作用や価値についての感覚は、他の別の時間や目的のために引き延ばされるのではなく、「じかに満たされる」のである。

デューイの美的経験の変形的、現象学的、価値的推進力は、いまや明らかであろう。そのような概念が研究における芸術的潜在可能性や美的満足の認知を起こさせるのに役立つことは、それまでは美的でないと考えられていた。デューイの美的経験の概念がさらに有益なのは、フライングアートにおいてさえ、直接に満足させる経験の方が蓄積された学者的な批評よりも優先的価値をもつことを思い出させるという点である。またこうした現象学的な直接性や情緒作用の強調は、美的経験の意味論的次元を閉め出すものではない。「意味は質 (qualia) や情緒作用と並び立たないわけではない。」

災いしたのは、デューイが変形的喚起に留まらないで、美的経験を芸術の理論的定義として提案してしまったことだ。

芸術と美的なものを他の実践からはっきりと区別することだった。これは、美的経験の変形的使用を断念することを意味する。その代わりにこの概念を、芸術作品を他から区別するものやその価値を構成するものを定義するのに役立てるのである。「ピアズリーはこれを「芸術的な良さの説得力ある分析」において論じている。APV 79]

ピアズリーのストラテジーは、芸術作品に「他の事物がでないことをなすうる、あるいはそれを完全にまた十分になすうる」(A526) という特別な機能があるとすれば、芸術が他から区別される機能をもつひとつのクラスとして定義されること、このことの論証である。この機能として要求されるのが美的経験である。彼は、芸術の一般的価値と特別な作品のもつ特異的価値との両方を、美的経験の基本的価値ならびに本質的快とを通じて説明する。よりよい作品とは、ピアズリーにとって、「非常に強力な美的経験」(A531) を生産する能力をもつ作品のことなのである。つまりピアズリーは、価値的、情緒作用的、現象学的といった美的経験の諸特徴を保持したままなのである。彼が言うに、美的経験は、「本質的に楽しめる」「いくらかの強度をもった」経験である。ここでは「注意」と「人の心の一連の状態」とが現象学的領野に集められ導かれており、それは、満足のゆく一貫性あるいは「全体性」の「感情」や「活発に活動する心の構築的諸力の感覚」を産み出すような仕方で行なわれてくる (A527)。

ふつうの哲学的基準によれば、この定義は絶望的に不十分であり、現在われわれの間で流通している芸術概念を代表することはできない。多くの芸術、特に出来のよくない芸術は、デューイ的な美的経験を産み出すことはできない一方で、デューイの美的経験が芸術制度の限界外で生じることもしばしばであるからだ。そればかりではない、(ひとつの歴史的に規定された概念としての) 芸術の概念は、いくぶん形を変えられることも可能だが、それは、美的経験と外延を同じくするほど全体的な仕方と確実に定義されることはできない。落日の経験がどれほど力強くまたどんなに普遍的でも、われわれはそれを芸術として分類し直そうとはしないのである。芸術が事実として何であるかを定義すると同時に芸術を何かまったく違ったものに変形する、この二つのことのために美的経験という一つ概念を用いたことで、デューイはかなりの混乱を産み出している。分析哲学者たちが、美的経験についてのデューイの考えすべてを、ひどい混乱として概して却けるのは、そのためなのである。

重要な例外は、モンロー・ピアズリーだった。彼はこの概念を芸術についての彼の分析哲学の核として再構築している。彼の芸術についての分析哲学は、ほとんどの分析美学と同じように、差別化の企てと関わっている。デューイが、他の人生に芸術を統合することを要求したのと違って、その目的は、

APV287-9)。彼はさらにこの経験を定義づける特徴描写をかなりの細部にわたって明らかにしている [13]。

慎重な吟味ののち、分析美学は主に三つの理由からピアズリーの理論を拒絶した。ひとつの理由は、ピアズリー理論の現象学的妥当性についての懐疑である。ジョージ・デッキーはこの批判を擁護する人のなかでは影響力の強い人だが、彼は二つの原理的論証を提示する [14]。ピアズリーは誤って美的経験を統一されているとか一貫しているとか記述したに違いない、というのが一つである。なぜなら、そう記述することは単純にカテゴリー・ミステイクであるからだ。「経験」ということばがそのような記述を担いうる実在物を指示しているかのように扱い、それが何も実在的なものを指示しない空虚なことばでしかないことに気付いていないのである。美的経験について語ることは、知覚され経験されるものとしての美的対象について語ることから見れば回り道であり存在論的インフレを招く方法でしかない。ピアズリーによる「経験の統一」の要求は、芸術作品の現象学的統一の経験の記述から見れば誤ったやり方でしかないのである。一貫性とか全体性とかいう属性をもつことができるのは、芸術作品だけなのである。作品に由来する特別な主観的作用はこうした属性ではない。それらを獲得することを目的とする全体的な美的経験などというものは、言語によって構築された形而上学的まぼろしではないのである。第二にディッキーが論じるのは、

誤って美的経験と同一視されるものでさえ、つねにピアズリーが主張するような情緒を動かす内容をもっているわけではない、ということである。この批判は、美的経験をつねに快い統一された経験であるとする伝統的主張にまで広げられて向けられる。

こうした二つの論証は、どう理解されるべきか？ 第一の論証に対して、われわれは次のように答えることができる。すなわち、経験的心理学者は、(美的経験も含む)さまざまな経験を受け入れ、それらを(統一、強度などのような)述語を用いて記述することの妥当性を受け入れている、と。これらの述語は一般に認められているところによれば、そのような経験の対象を記述するのに非常によく用いられるものなのである¹⁵⁾。もちろん人は、こうした返答を論駁することも可能である。この返答を混乱した民族心理学として却けたら、かつて心の哲学 (philosophy of the mind) で流行した向きを採用して、意識や一人称経験の役割を却けることもできる。わたしは(美的理由も含めた)多くの理由から、こうした向きには抵抗が必要だと考えるが、わたしの考えを明らかにするにはあまりに長大な脱線が必要なのでやめておく¹⁶⁾。ピアズリーが、情緒作用、統一、快といったものを現象学的に根拠づけていること、この根拠づけが実は正しくない、という議論は、ピアズリーの理論についての第二の主要な批判とともに考察される。すなわち、美的経験(を産み出す

価することなどできないであろう。

ここから、三番目の大きな困難が生じる。すなわち、ピアズリーによる美的経験の理論は、われわれの価値判断を説明するのには不十分だということである。この経験が定義上楽しめる、あるいは肯定的なものであるなら、それはどうしても(醜怪、憎悪などの)否定的な美的判断を説明することはできない。こうした評決は、たんに肯定的美的経験が欠けているということだけでは説明されないものである。しかしながら、否定的判断は美学の領域にとって中心的であり、この領域を定義しようとするいかなる概念も、よい芸術と同じく悪い芸術を説明することができなければならないのである¹⁸⁾。

二つの結論が、これらすべての批判から浮かび上がる。美的経験が芸術の全領域を境界づけることを事とするつもりなら、美的経験の本質的に価値的な内容は捨てられねばならない。それだけではない、主観性や直接的感情について懐疑的であるなら、見出だされねばならないのは、一人称の現象学に中心の置かれた美的経験の概念ではなく、非主観的な意味の説明に中心の置かれた美的経験の概念なのである。この二つの結論こそ、ネルソン・グッドマンによる美的経験の理論がもつ新たな意味論的方向を決定づけるものである。境界区分的定義、すなわち「対象と経験のうち美的なもの」と美的でないものを一般的に区別しようとすること¹⁹⁾ (LA 243)。

力)は、芸術作品や美的対象をそれと認め個別的に扱うことにはまったく役立たない、という批判である。ここに示されているのは、そのような定義があまりに広すぎ、またあまりに狭すぎるといって、標準的なストラテジーである。たとえば、ピアズリーの言う美的経験の基準だと、セクシュアルな経験も誤って芸術に含まれてしまう。これはデュレイなら喜んで受け入れるだろうが、確かな分類を説明するというピアズリーの分析の目的に反する結論であろう¹⁷⁾。たいていの批判は、彼の定義があまりに狭すぎることに集中している。彼の定義によれば、統一や情緒に作用する楽しい経験を産み出すことのできない非常に多くの芸術作品が、誤って除外されてしまうのである。良い作品でもそうした経験を産まない、あるいは産もうとさえしないことに議論の余地があるかもしれないが、出来の悪い芸術作品に関しての方が明らかに問題としては厳しいものがある。ピアズリーの言う美的経験の概念が本質的に尊称的で定義的である以上、出来の悪い作品を美的対象あるいは芸術として便宜をはかることはできないのである。しかしながら、はっきりしているように、こうした出来の悪い作品こそ、われわれ分析哲学者が分類しなければならないと考えているものなのである。芸術と美的なものとの概念は、悪い例を許容するだけの力がなければならぬ。芸術作品であることは、良い芸術作品であることを必ずしも包含してはいない。でなければ、芸術作品を否定的に評

これをピアズリーと共有してはいるが、グッドマンはそうした区別が「美的価値についてのあらゆる考察から独立している」のでなければならないと主張する。悪い芸術が存在するということは、「美的であることは(中略)美的に悪いものであることを除外しない」ということを意味しているのである (LA 244 255)。また美的経験は、心の状態、直接的感情意味といったものの現象学的説明に依らずに定義されねばならない。と言うのもグッドマンは、志向の本質を拒絶し、あらゆる意味を指示作用 (reference) の多様性という観点から説明するからである。これは彼がシンボルの再現以前の、あるいはそこから離れた直接的所与という考えそのものを棄却しているのとまったく同じである。また、美的経験は、その奇妙な情動的性格によって他から区別されるのではない。「芸術作品には、ほとんどあるいはまったく情動的内容をもたないものもある」からである。情動が現に在る場合でさえ、その役割は、グッドマンが言うには、「ある作品がどんな属性をもち表出しているのかを」それに対する「感受性のモード」を与えることで「識別する」という認知的役割でしかない (LA 248, 250, 251)。しかしそのような情動の認知的作用は(デュレイも飽くことなくしきりと言っていたように)、科学にもある。グッドマンの結論は、情動は美的定数ではないがその種の認知は美的定数である、というものである。彼はそれゆえ、美的経験を「あるシンボルの特性が優勢になる

ことで「科学や他の領域から」区別される認知的経験」と定義している (LA 262) (57)。

グッドマンはこうした特徴を「美的なものの徴候 (symp-
tom)」と呼び、このうち五つを個別的には次のように説明
している。

- (1) 統辞論的緻密さ (syntactic density) : ある点にお
ける最も微細な違いでさえ、シンボル間の違いを構成する場
合、たとえば電子的デジタル表示の機器と対照をなす滑ら
かな水銀体温計。
- (2) 意味論的緻密さ (semantic density) : シンボルが、
ある点における最も微細な違いによってすら区別される事
物に与えられる場合。(滑らかな体温計のみならず通常の
英語も。ただしそれは統辞論的緻密さではない。)
- (3) 相対的十分さ (relative repleteness) : 一つのシンボ
ルの比較的多くのアスペクトが意味をもつ場合、たとえば
北斎の描いた一本の直線による山のドローイングでは、輪
郭、線、厚みその他すべての特徴が考慮に入れられている。
同じ線でありながら、毎日の株式市場の平均値を示すグラ
フではベース上の線の高さだけが問題になると、対照を
なしている。
- (4) 例示化 (exemplification) : ひとつのシンボルが、そ

三つの問題がきわだった中心をなしているように思われる。
第一は、根本的な美的差別化の前提である。この前提は、美
的経験の概念の機能は芸術の区画された区別の説明であるとい
う前提を、その帰結としてもっている。グッドマンの理論
は、ピアズリーの理論と同様、他のあらゆる領域から芸術を
はつきりと定義づけるという目的、(彼のことはで言え)「
[他のあらゆる経験から美的経験を区別する方法] (LA251)
の探求という目的に、つきまとわれている。だから、芸術と
科学との大いなる親近性を強調しようと熱心であるにもか
かわらず、グッドマンは自分が科学的経験から美的経験を明確
に際立たせるひとつの定義を無理矢理求めさせられているよ
うな気がしている。シンボルの症候がこの定義に達するよう
願う一方で、彼はそれらが必要かつ十分な条件を与えて満足
な仕事をするのができないのでは、と至当にも心配してい
るのである。

しかしそうした心配が起ころのは、美的経験の概念が芸術
と外延を同じくすべきであるという前提、言い換えると、か
の美的経験は、科学や他の標準的な非芸術的探求においては
生じない代わりに、どんなに出来の悪い芸術にでもすべての
芸術に対して適用されねばならない、という前提に立つとき
だけである。この前提に反論する証拠は余りあるほどある。
けれどグッドマンはそれを無視せざるをえない。方法論的に
は美的経験によって芸術を境界づける企てに執着しているけ

れが文字通りあるいは隠喩的に所有している属性の一サン
プルとして奉仕することによってシンボル化を行なう場合。
このシンボルが外示作用を行なうかどうかは関係ない。

最後に、(5) 多様で複合的な指示作用 (multiple and
complex reference) : 一つのシンボルがいくつかの統合
された相互に作用する指示機能を演ずる場合 (WW 67-
68)。

もしある対象の「機能がこれらすべての徴候を示す」なら、
とグッドマンは次のように主張する。「その対象は芸術作品
である可能性が非常に高い。もしそれがほとんど何の徴候も
示さないなら、芸術である可能性は低い」(OMM199)。こ
れらの徴候は、われわれのもつ芸術概念を定義するのに選言
的に必要で連言的に十分な条件であるには物足りないかもしれ
ないけれども、グッドマンはこの概念の日常的使用があまり
に「漠然としてとりとめがない」ために明晰な定義を
許さないとして非難し、リフォームを要求するのである
(WW69)。したがってグッドマンの挙げるこれらの症候は、
いつかは定義の明晰化を達成するであろう「定義の探求」の
なかで、暫定的に提出されているのである。

グッドマンの美的経験の理論に対する批判は、こうした暫
定的な徴候に集中されるよりも、もつと根底にあつてそれら
の提案を生み出すことになる前提へと向けられるべきである。

れども、彼は次のような美的経験の概念を認めることができ
ない。すなわちその価値的意味を楽しく高揚した、生き生き
とした、一貫して意味に満ちた経験として主張する一方でさ
まざまな分野を横断するような、そうした美的経験の概念を
認めることができないのだ。そうした概念は、デュイイにだ
けではなく、日常の言い回しにも存在するというのに。

グッドマンによる美的経験の定義の第二の問題は、それが
まさしく経験の概念——事物の意識的、現象学的感じ——を
完全に余分なものにするように思われることである。もし美
的なものが、感覚性 (sentience)、直接的感情、情緒作用に
何の本質的関係もなく、あるシンボル化モードの支配という
観点だけから定義されるなら、そもそも美的経験について語
ることの趣旨は何であろうか？ われわれは芸術と美学の意
味論的症候についてだけ語っていればよく、(グッドマンが
最近の議論でしばしばそうしているように)「経験」という
語と関係を断ちさえすればよい。しかし、かつて流行った意
識についての疑い以外に、美的経験の概念が質と情緒作用の
直接性をもったこの現象学的次元を省略しなければならぬ
理由があるのだろうか？ グッドマンの議論が(決して明確
にはしていないけれども)暗示しているのは、美的経験はその
シンボルの使用を通して本質的に意味に満ちており認識的で
あるという論証である。シンボルの使用は、情報の媒介と力
動的加工とを含意する。これは現象学的な感情や情緒作用が、

意味を説明できない受動性や直接性を含意しているのとは対照的である。だから、美的経験は本質的に現象学的、直接的、情緒作用的ではありえないのである。

しかし、こうした論証は非常に問題である。第一に、そうした前提すべてを認めたとしても、そこから出てくるのは、美的経験がこれらの現象学的特徴以上のものを要求するということだけであって、現象学的特徴が美的経験にとり中心的ではないということではないのである。第二に、われわれは現象学的意識が意味の直接性を含みうることを、たとえ意識のレヴェルにおける直接的な理解が無意識に媒介された加工あるいは過去の意識の媒介という背景に基づいているとしても意味の直接性を含みうることを、これを論証することで右の前提に反論できる。さらに、現象学的感情は、直接性以上のものを含んでいると論証することもできる。それは情緒作用が（心理学的かつ生理学的レヴェルで）受動性以上のものを含んでいるのとまったく同じである。最後に、もしグッドマンが、芸術作品の経験において常にあるとは限らないという理由で情緒作用は美的経験に中心的でないとするなら、それに応戦するには、美的経験とは芸術的に境界区分された概念としてしか理解されないとする仮定に反論してみればよい。そのためには、すべての（そして唯一の）芸術作品とのわれわれの出会いに、それがどんなにかすかなものであろうと必ずこの概念を当てはめてみることにた。

これがアーサー・ダントーによって使われたのは、知覚的属性だけでは（美的経験に内包される知覚的属性も含めて）芸術作品と非芸術とを区別するには不十分であること、つまりウォーホルのブリロボックスと非芸術的なだのブリロボックスとを区別するのに不十分であることを論証するためであった。われわれの経験は、とダントーは言う、「その反応が芸術作品に向けられているのかそれとも芸術作品と見分けがつかないけれども実在物にすぎないものに向けられているのかによって異なっているはずである」。が、「われわれは（中略）、芸術の定義を得るために「そうした違いに」訴えることはできない。われわれが単なる実在物と対照される芸術作品にふさわしいある種の美的反応を認めるためには「まず最初に」芸術の定義を必要とするから」（T94）である。この循環が定義の希望を完全に破滅させはしないとしても、美的経験にはさらなる問題がある、とダントーは記す。それは、伝統的には本質的に肯定的と定義されているのに、多くの芸術作品が、出来の悪い、といった否定的な反応を引き起こすことである（T92）。

美的経験が芸術を適切に境界づけることができない以上、ダントーは事実上それを無視し、それを別の概念の下に置く。ダントーが、定義という仕事をする（加えてグッドマンが擁護したのと同じ意味論的側面を強調して定義をする）にたると考える別の概念、それが、解釈（interpretation）である。

グッドマンによる美的経験の理論には、第三の問題群がある。彼の理論は、所期の役割である芸術領域を境界づけるには不適切なのである。この役割で使うためには、自分たちが取り扱っているのが芸術作品であるのかどうかを、あらかじめわれわれが知ることが必要であるからだ。グッドマンによれば、ある対象が芸術作品であるのは、対象のシンボル化機能が、シンボル化の徴候となる美的モードをはつきりと使用しているときだけである。しかし、対象がそのシンボル使用を露骨に表わすことはない。視覚的には同一の或る記号が、異なったシンボルシステムのなかでは異なって機能することがありうるからである。たとえば、グッドマンも記しているように、同じように引かれた線が、山を再現するに十分な芸術的特性である場合もあれば、たんにグラフ上で利益を表わすだけの不十分な特性である場合もあるのである。けれどもわれわれは、その対象が芸術作品であるのかそれともたんなるグラフであるのか知らないうちには、対象がどんなシンボル機能をもっているのかわからないのだ。だから、シンボル機能（とシンボル機能としての美的経験）は、ある対象の芸術としての地位を定義するための基礎たりえないのである。

言うまでもなく、この議論は、識別不可能なもの（indiscernible）から派生する議論の一ヴァリエーションである。

彼が言うには、「解釈なしにはいかなる正しい理解もない」、なぜなら「解釈こそ作品を構成するものである」からだ。「解釈は芸術作品とそれに対応する単なる実在物との関係を決定することにその存在意義がある」（T113；PD45）。かつて「解釈の支配のもとに」⁽²⁰⁾で論じたように、わたしはこうした主張には問題があると思う。それに、こうした主張を認めたとしても、それが美的経験という考えを無効にすることはないのである。美的経験は、現在われわれのもつ芸術概念を価値によらずに定義することができない。がそのことは、美的経験が美学のなかで何ら重要な役割を果たさないということとは必ずしも結びつかない。この役割が何であるかを特定する必要があるのはもちろんだが。

しかしながら、ダントーは、さらなる論証を提示する。美的経験の概念は、役に立たないばかりか「危険」である。なぜなら、美的なものという観念自体が、意味や真理にはなく「快」にとつてのみ相応しいものとみなされることにより、芸術を本質的につまらないものにしてしまうからである（PD xiv, 13）と。この論証は美的なものそれ自体をカント的形式主義のうち最も狭いものと誤って同等視しているだけではない。それはまた誤って、快と意味、感情と認識、楽しみと理解（understanding）とを分割することを提示しているのだ。両者は芸術において互いを構成する傾向にあるというのに。エリオットが述べたように、「詩を理解すること

とそれを楽しむことが同じことになるのには、ちゃんとした理由がある」⁽²¹⁾のだ。

われわれはこの点ならびに美的感情の中心性を、識別不可能なもの(indiscernible)に由来するダントーの議論を採用することで補強することができる。しかし、ここでそれを適用するのは、客観に対してではなく、主観に対してである。見たところまったく同一である二人の芸術観賞者がいて、彼らは目の前にあるたいそう力のこもった絵画や詩についてまったく同一の解釈を提供するものと想定しよう。ただし一方は、見たり解釈したりするものにスリルを覚える人間である。が他方は、サイボーグにすぎず、いかなる質(qualia)を経験することも、快を感じることもないため、まったく情動を欠いている。ただ機械的に、知覚されたアートワールドのデータを加工して解釈した結果を出力しているにすぎない。この場合そのサイボーグは、ある重要な意味において、目の前の作品を本当には理解していないことは間違いないと言つてよいだろう。たとえば彼が自分には感じることでできない感情が何かしら相応しいものであると認知しているときでさえ、彼はそうした芸術の核心を大づかみにすることはないのである。と言うのも、まさしくその核心こそ、芸術の質(qualia)や意味を感じ味わうことであり、作品の記号やアートワールドのコンテクストから解釈した出力結果を計算することではないからである。

いがしろにするのなら(根本的な主張をする機会ではないが)、芸術、われわれの知る芸術は消滅するであろう。芸術を境界づける限界を示す必要十分な条件とは対照的に、芸術の背景をなす条件は、芸術概念の外延にはなくその核心に関わりがある。美的経験は、この核心を名指し位置を記すのに役に立たない概念ではないのである⁽²²⁾。

未来のサイボーグについてのわたしの寓話は、近年の美学と現代生活の実際の発展を映し出したものであるから、イメージしやすいと思う。ダントーは、彼の言う伝統的な「芸術の哲学における感覚主義(aestheticism)の強くて冷ややかな拘束」(PD33)を拒絶して、グッドマンその他大勢といっしょに美学の根本的感覚麻痺化(anaestheticization)とでも言えそうなものに参加する。感情経験(felt experience)は事実上無視されているか、芸術的シンボル化とその解釈についての三人称的意味理論に完全に服せしめられている。かつて芸術の意味と価値とを力強く具現していたものである美的経験は、いまや「解釈化されている(hermeneutered)」のである。

芸術の記号論的定義のために美的経験を捨てることは、意味理論に耽溺する言語学的哲学者の恣意的な好みにすぎない。グッドマンやダントーは、アートワールドにおける発展を敏感に反映していた。ダントーはこの発展を、芸術が自己の哲

この理由から、たとえばサイボーグの解釈した出力結果が人間のものよりはるかに正確でも、それでもなお芸術に対する人間の反応の方が、サイボーグの反応より優れていると言えるのである。サイボーグは絶対的に何も感じていない以上、芸術のすべてを本当に把握することはないからである。ではさらに、われわれがみなサイボーグに変えられたか彼らに抹殺されたかして美的経験が完全にわれわれの文明から消し去られたと想定してみよう。芸術は情性でかろうじて残っているかもしれないが、盛大にたくましく生き長らえ続ける可能性はあるのだろうか？もしそれが現象学的感情や快を豊かにする見込みがなければ、それを作ったり参加したりする目的がどこにあると言うのだろうか？

そのようなSF的シナリオでは芸術の未来が不確かになってしまふことは、逆に、芸術の概念にとって美的経験が中核をなしていることを示している。たしかにこの概念の正しい理解にとつて、美的経験は必要な条件でも十分な条件でもない。けれどもそれは、芸術にとつてかなり大きな背景をなしているときみなされる。別の言い方をすれば、多くの作品は、満足させ没入させる、一貫した意味に満ちた、情緒に作用する経験という意味での美的経験を生み出すのに失敗しているのである。作品の生産を通じて、そのような経験がなされることもすることもまったくなくなれば、芸術は決して存在しえなかつただろう⁽²³⁾。もし芸術作品が普遍的にこの関心をな

学になろうとするヘーゲルの探求と記述したが、この追求、すなわち芸術の理論としての芸術において、芸術がより頭で考えたコンセプトアルなものになるにつれてより多くの解釈を必要とするようになったというアートワールド内の発展を反映していたのである。グッドマンとダントーはまた、多くの現代芸術は楽しい情緒作用と一貫した意味をもつ力強い経験を喚起しないしましうともしないことをビズリーに対して主張することで、アートワールドの実情に反応していたのである。

現代芸術にとつてはそれが余計に悪い、と言う人もいるかもしれない。なぜなら、現代芸術はすっかり哲学に変わってしまっただけでなく、八〇年代の投機による財政的支持を失っており、いまや経験に基づく点も依るべき公衆もなくしてしまったからである。美的経験への深い欲求をもち続けている公衆は、美的経験が芸術的に時代遅れになるにつれて、この欲求を現代芸術の公式的領域以外のところで、ギャラリーの白い立方体の空間を越えたところで満たすことを学んだからである。それで、美的な関心はますますポピュラーアートの方に向けられるようになった。ポピュラーアートは快、情緒作用、意味に満ちた一貫性という経験に基づく目標を遠ざけることをまだ学んではいなかったからである。たとえばポピュラーアートが往々にしてそうした目標に達しえなかつたとしても、「アートワールドが公衆を失ったことを悼んで、

Komar と Melamid という優れたアーティストは「『ネイション』誌と一緒に」流行の美的趣味についての市場調査に乗り出した。この（おそらくはアイロニカルな）探索は、ポピュラー音楽と同じくらい広くパワフルに人々を参加させるような新しい彫刻芸術を展開させることを目的としている。ポーリングした統計から明らかとなった点は、芸術は一貫性を通して肯定的で情緒に作用する経験を与えるべしという要求である(24)。

もちろん、そのような経験の存在が、芸術の存在と必ずしもすぐに結びつくわけではない。だから、そうした経験が存在したとしても、それだけでポピュラーアートを真の芸術と認めることはできないのである。これは、そのような経験の存在だけで目の前の作品が良い芸術であるとする主張が正当とはみなされないのとまったく同じである。こうしたどんな場合でも、経験それ自身は何も語らない以上、批判的言説が必要とされる。美的経験は、今なおその感情価値 (felt value) を通じて、その経験を正当化するような言説を企てさせる力をもっている。このことは、美的経験の力が公衆をして美的経験が見出だされる芸術へと向かわせるのとまったく同じである。経験がこの力をもつならば、そのような経験はわれわれにそれを思い出させそれを使うようわれわれを仕向ける点で、価値があるのだ。

もし芸術が今際の際に、あつて (in extremis) 完了してし

片化と新聞の支離滅裂な感情主義とを通じてわれわれが深い経験や感情に対する能力をなくしつつあるという危惧を表明している。われわれは以来、はるかに広汎に及ぶ一連の情報革命を受けた。テレビジョンやファクシミリからインターネットやサイバースペース、ヴァーチャル・リアリティといったより新たなインタラクティブ・システムに至るまで。

この情報過多を前提とすれば、「情緒作用の減衰 (the waning of affect)」(フレドリック・ジェイムソンのことばにある)こそ、われわれのポストモダンの条件の最も重要な症候 (symptom) と診断される(26)。アカデミーをはるかに越えて増大しているのは、われわれが自らの情報テクノロジーによって完全に形を変えられているのでは、という懸念である。情報テクノロジーによってわれわれの経験に基づいた情緒作用的能力はすりへっている。どれほどすりへっているかと言うと、仕事や遊びですでにわれわれに最も親しみのある伴侶である機械的な情報プロセッサに同化する危険を冒してしまふほどに、である。こうした心配がサイボーグフィクションほどはつきりと表明されているところはない。人間を物理的にはまったく同型のサイボーグであるターミネーターやレプリカントから区別する唯一の方法は、感じることに対する人間の能力である。この感じる能力それ自身が未来生活の制御したい流動と摩滅によって、絶えず打ちのめされあやういものとされている。ブレード・ランナーの物語では、

まったために、それを支える進歩の物語から引き離され、ダントーの言う「ポストヒストリー」つまり何でもありの状態のなかであてもなく手探りしているのなら、そしてもし芸術の手探りが目的のないのも同然の孤独な状態で、民主主義文化におけるポピュラーな流行のテイストから切り離されているのなら、美的経験の概念は、呼び戻されるに値する。がそれは、形式的定義のためにではない。さまざまな価値と多くの人々に向かって芸術を再び方向づけるためである。このことによって回復されるのは、美的経験の生命力と目的的感覺である(25)。

芸術が美的経験からそっぽを向いたのは、ダントーやグツドマンの意味論による感覚麻痺の学 (意味論による麻酔学 .. semantic anaesthesia) と同然のあまのじゃくでわがままな行為である。彼らと同様、現代のアーティストたちはわれわれの生活世界の変化に、短絡的に反応している。その変化は、われわれが統一された経験に基づく文化から一層規格化された情報に基づく文化に移行するのにつれて起こった。このことは、断片化した複雑な情報の流れを際立たせるような芸術に結果している。こうした断片化と情報の流れは、集中的で固定された情緒作用のもつ美的経験の楽しい意味のために必要とされる一貫性を与えるにはあまりに無秩序なことが多い。すでに一九三〇年、ヴァルター・ベンヤミンは経験と情報とのあいだに強いコントラストをつけて、現代生活の断

これらの情緒作用的な、経験に基づいた能力を補強する決定的な装置さえ存在している (映画版にはない)。それは「エンパシー・ボックス (empathy box)」と言って、ヴァーチャル・リアリティによって同じようにプラグを突っ込まれた他者との感情移入的融合という力強い美的宗教的経験を生み出す装置である(27)。

美的経験がエンパシーボックスと同様の機能を果たし、かつて芸術のなかに求められた生き生きとした運動する共有された種類の経験へのわれわれの才能と傾向の両方を回復する。こう提示することはとてもレトロなことに見えるかもしれない。たぶん、情報の進化があまりにも先に進みすぎたからだろう。メトロポリタン美術館での美の夕べと、ウォールストリートのカオティックな取引場での生活を迎えるのとは、何の関係もないのである。おそらく、美的経験は (その概念の哲学的価値だけでなく)、ほぼその終点に達してしまつた。その喪失すべてを先んじて妨害することなど、どうして哲学にできたのだろうか? 美的経験は、それが経験されればされるほど強められ保存される。われわれがそのような経験に向けられることが多ければ多いほど、ますますそれは経験される。そして、われわれをそのような経験へと向ける良い方法は、美的経験の概念に大きく注目し、その重要性和豊かさを十二分に認識することである。芸術を定義したり批判的評

決を正当化したりするよりも、この概念は教導的なものである。すなわち、われわれに芸術やその他の生活のなかで何が求めるに値するものなのかを思い出させるのである。ヴァイトゲンシュタインは言った。「哲学者の仕事は、特定の目的のためのさまざまな想起の手掛かりを集めることにある」⁽⁸⁾。同じことが哲学的概念にも当てはまるなら、美的経験という哲学的概念も、使われなくなることはないはずである。

注

- (1) Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), 13. 以下、Dantoを参照するときは、PDと略記する。また、ヴァイトゲンシュタイン、ブエー、グロスマン、その他の著作を参照するときは、以下のような略号を使用する。Arthur Danto, *The Transfiguration of Common-place* (Cambridge: Harvard University Press, 1981)をTC。Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problem in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt Brace, 1958)をA。The Aesthetic Point of View (Ithaca: Cornell, 1982)をAPV。John Dewey, *Art as Experience* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987)をAE。Nelson Goodman, *Languages of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1968)をLA。Ways of Worldmaking (Indianapolis: Hackett, 1978)をWW。Of Mind and Other Matters (Cambridge: Harvard University Press, 1984)をOMM。
- (2) たとえば、ポーランドの著名な美学史家であるW. タタルキエヴィッチの次の書での説明を見よ。W. Tatarkiewicz, *The History of Six Aesthetic Concepts* (The Hague: Nijhoff, 1965), 310-338.

- いるのは、実はその真理の度合いなのである。つまり、人はあるものと自分自身とを、どれくらいまで知り、どのくらい認識しているのか、その度合いに向けられているのである。美的経験の喜びは「知 (Knowledge) の喜びなのである」(TM 101, 102)。
- (9) デューイはこのように、美的経験を芸術だけでなく経験一般の哲学にとっても中心的なものとみなしている。彼はそのゆえに主張する。「経験が何であるかを理解するために、美的経験へと哲学者は赴かねばならぬ」(AE11)。
 - (10) このことはわたしには自明と思われるのだが、これを否定する論証もある。実際あらゆる美的経験がそうであるように、自然美の観賞はわれわれのフライングの概念に完全に依存しそれに拘束されているとする主張によって否定するのである。この論証の批判とデューイの見解のもと十分な議論のためには次を参照。Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1992), ch. 1, 2.
 - (11) デューイが後に付け加えたように、「その経験は、あらゆる心

- (3) 次の二箇所を見よ。David Hume, "Of the Standard of Taste", in *Essays Moral, Political, and Literary* (Oxford: Oxford University Press, 1963), 234; and Immanuel Kant, *The Critique of Judgement* (Oxford: Oxford University Press, 1957), 41-2.
- (4) G. Dickie, "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience", *Journal of Philosophy*, 62 (1965), 129-36. 以下、Eddy Zemannを彼のドイツ語の書で「美的経験」としてのものを指し示す。Eddy Zemann, *Aesthetics* (Tel Aviv: Tel Aviv University Press, 1976), 42-53.
- (5) Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (London: Routledge, 1984), 474, 476; 以下、ATと略記。
- (6) 「体験 (Erfahrung)」は「経験 (Erfahrung)」を擁護してはいるが、ヴァイトゲンシュタイン派や実証主義者の経験としての観念や、あまりに偏狭な理性主義があり薄く、そのことについて批判している。ヴァイトゲンシュタインのわたしの簡単な説明は、彼の「経験」にある「物語作者 (Storyteller)」。「ホルムホルムのいくつかのモチーフ」(On Some Motifs in Baudelaire)。「複製技術の時代における芸術 (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)」と題している。Walter Benjamin, *Illuminations* (New York: Schocken, 1968). 以下、Walter Benjaminの著作は、その十の論文を議論する。次の書に示す。Richard Wollin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (New York: Columbia University Press, 1982)。またMartin Jay, "Experience Without a Subject: Walter Benjamin and the Novel", in *New Formations*, 20 (1993), 145-155. 以下、Jayを参照。
- (7) Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Crossroad, 1982), 86-87. 以下、TMと略記。
- (8) 美的経験の認識論的次元の強調については、ガダマーは次のように書いている。「芸術作品における人が経験しそれへと向けられて

- 理学的要素を日常的経験よりも多く含んでいることによって特徴づけられるのであって、それらの要素をあるひとつの反応に還元することにはつてはならぬ」(AE259)。
- (12) たとえそうできたとしても、デューイが芸術を美的経験として定義したことが問題なことに変わりはない。と言うのも、この経験はそれ自体としてはつくりと定義されることはなく、その直接性ゆえに、究極的に定義不能であると断定されているからである。彼は言う。「それは感じられるだけ、つまり直接的に経験されるだけ」(AE 196)なのである。経験としての芸術というデューイの定義の詳細な批判は、*Pragmatist Aesthetics*, ch. 1, 2を見よ。
 - (13) ピアズリーによる美的経験を定義する特性描写の正確なリストは、年を経ることにわずかながら変化している。が、彼のほとんどの説明は、わたしが述べた特徴にほぼ一致する主張である。Aesthetics 以外で彼が美的経験を詳細に論じているのは、"Aesthetic Experience Regained"と"Aesthetic Experience"と題する二つの論文で、APRに再録されている (77-92; 285-97)。

理想社

実存思想論集X

詩と実存

加藤泰義、竹内整一、魚住孝吉、一柳やすか他執筆。

定価 2000 円

説得の論理学

新しいレトリック

ペレルマン/三輪正訳

定価 2500 円

声と現象

フッサール現象学における記号の問題への序論

J. デリダ/高橋九昭訳

定価 2300 円

烈々豪々人生学

対談 西部萬・加藤尚武

定価 1600 円

シャトーブリヤンとナポレオン

転んだ仏文学者の覚え書

瀧川好庸

定価 2000 円

近さ

ハイデッカーの思惟

E. ケッテリング/川原栄峰監訳

定価 2500 円

個体論序説

その形と振舞い

青木 茂

定価 2300 円

〒 171 東京都豊島区千早 4-38-11

☎ 03(3958)4304 FAX 03(3958)9153

(14) 彼の“Beardsley's Phantom Aesthetic Experience”²⁾ *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974)を参照。

(15) ユアズリー自身は「マスローの至高体験の調査を引いている (APV85)」。A. H. Maslow, *Toward a psychology of Being* (Princeton: Princeton University Press, 1962)を見よ。経験の観念の使用とその一貫性と強度から見た特性描写とは「現代の心理学にも見られるものである。たとえば、大きな影響のあった次の書を見よ。Daniel Stern, *The Interpersonal World of the Infant* (New York: Basic Books, 1985)。

(16) 意識の中心性を力強く擁護するためには次の書を見よ。John Searle, *The Rediscovery of the Mind* (Cambridge: MIT Press, 1992)。直接的経験は認識的に空虚である。また与えられたものという基礎づけ主義 (foundationalism) の神話への加担と必然的に結びつくという非難に対しては「たとえば次を見よ。Pragmatist Aesthetics, ch. 5。

(17) 次の論文を見よ。Joel Kupperman, “Art and Aesthetic Experience”, *British Journal of Aesthetics*, 15 (1975), ユアズリーの応答は次を見よ。APV 296。

(18) また、美的経験は本来あまりにつかみどころがなく言い表わせないもので、主観によって変わりやすく、大きさを測ることもできないために、特別の価値判断を正当化するための十分な根拠を与えることができないという問題がある。かくして、実際の批評的実践に関しては、ユアズリーは実際の作品の統一、複合体、強度を論証しなければならなかったのであって、作品の経験を論証するのではないことを認めている。しかしながら、前者の論証が後者に対する能力を推定させる。そして後者（すなわち経験）こそが実際に美的経験を構成する、というのが彼の意見である。

(19) これらの特性が現象学的意識には何の関わりもない以上、グッドマンによる美的経験の概念は、現象学的と言うよりむしろ意味論

的なものとして特徴づけられるべきである。デュレイやユアズリーと同様、グッドマンは美的経験の力動的な本性を主張する。けれども彼らがしたほどには作品に降伏するという受動的側面を強調することはしない。この考えは主観性と情緒作用をかなり強調することを必要とするかもしれない。しかし、そのような服従を考えていることは、実は「理解 (understanding)」と「ふいふ」とばによって仄めかされている。

(20) *Pragmatist Aesthetics*, ch. 5を見よ。

(21) T. S. Eliot, “The Frontiers of Poetry”, in *Of Poetry and Poets* (London: Faber, 1957), 115. エリオットは「このことが意味するのは、他の詩と比べて、その詩を正しい在り方と正しい方法で楽しむことである」と付け加えている。「このことは、人は悪い詩を、その悪さがわれわれのユーモアのセンスに訴えるようなものでなければ、楽しむべきではない、ということを含意することを付け加える必要はほとんどないだろう。」

(22) それだけでなく、美的経験の与える満足は、芸術の発生と持続力のみならず人間の生存をも説明するものであると主張する社会生物学者がかなり多くなっている。オクスフォードの解剖学者 J. Z. Young は「そうした経験が「生物学的機能のなかでも最も中心的なもの、すなわち生命はその連続性の最終的な保証であり価値あるものである」という主張をなしている」と言っている。J. Z. Young, *An Introduction to the Study of Man* (Oxford: Oxford University Press, 1971), 38。

芸術とその情緒作用的経験の進化論的価値に対するより最近の詳細な事例は Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (New York: Free Press, 1992)。また次の論文を見よ。Nathan Kogan, “Aesthetics and Its Origins: Some Psychological and Evolutionary Considerations”, *Social Research*, 61 (1994), 139-165。

(23) 悲しいことに、美的経験は芸術の外延を形式的に定義すること

ができない。にもかかわらずそれが芸術の核心と価値とを理解するのに不可欠であるという考えは、より詳細に、わたしの著書の次の部分で展開されている。Pragmatist Aesthetics, ch. 1 and 2。そこで

(その核心は繰り返して耐えるものだが) わたしは芸術の価値ある使用が美的経験の創出以上のものであることを強調している。またわたしは、Richard Wollheim が「次の論文のなかで」「適用の条件」とその背景をなす「適用可能性の前提」とを区別するという、いくぶん似たようなことをやっていることも記しておかねばならぬ。Danto's Gallery of Indiscernibles”, in Mark Rollins (ed.), *Danto and His Critics* (Oxford: Blackwell, 1993), 28-38。

(24) 次の論文を見よ。Painting by Numbers: The Search for a people's Art”, in *The Nation*, March 14, 1994, 334-348。特に質問 68 と 70 とは「われわれを幸せにする」芸術の一貫性と能力とに關係している。

(25) これらの価値は「高揚した肯定的情緒作用だけでなく、非概念的で感覚的なものの強い評価をも含んでいる。美的経験のありうべきもう一つの価値は、それがわれわれの位置を換える力をもつことで、次の利点に気付かせることに由来している。すなわち、われわれの支配と使用に完全に服従しているとみなされる単なるモノであ

る事物に自分自身を開き服従することにより生まれる利点である。もちろんこのことは芸術と同様自然の経験にもあてはまる。それは、デュレイが主張したように、われわれが被る者であると同時に動作主であり、作用を受けると同時に作用するという経験の変容的役割を保証するものである。ハイデッカーも同様の点を重視する。「あるものの経験をすることは (中略) このあるものがわれわれに不意に襲いかかり、われわれを打ちのめし、のしかかり、われわれを圧倒し変形させることを意味する。」Martin Heidegger, *On The Way to Language* (New York: Harper & Row, 1971), 57。

(26) Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Contradictions of late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 10-16。

(27) Philip K. Dick, *Blade Runner* (originally, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*), (Ballantine: New York, 1982)。

(28) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1956), para.127。

(リチャード・シュスターマン・テンブル大学)

(あきば ふみのり・京都大学)

大久保正雄著

定価二七〇〇円 巖書房刊

理性の微笑み

いつばいよる戦いの歴史とつこの哲学史

「人間は本当にギリシア以来進歩したのか」という疑問を根底に、理性とは、知性とは、という問いを、ギリシアの知性により解明する哲学史。豊富な図表で、平易に説いていく。

発売 理想社

〒171 東京都豊島区千早 4-38-11
TEL 03 (3958) 4304 FAX 03 (3958) 9153

理想

1995

No.656

特集 転換期の芸術の哲学

—三つの世紀末：

ロマン主義・世紀末・ポストモダン—

神林恒道

H・ペッツォルト／小田部胤久／三浦信一郎

G・ベーム★井面信行／大森淳史

上倉庸敬／R・シュスターマン★秋庭史典

小林信之／井上明彦／太田喬夫

哲学の広場 戸島貴代志

人間の同等性と文化間の、そして文化内部での多様性

E・ホーレンシュタイン 石原孝二訳

古典再読 桑田禮彰

理 想 社