

## プラスチックの木でなにが悪いのか？

——〈美的〉と〈倫理的〉をめぐって——

西村清和

### 1 自然保護の「根拠」

一九七二年二月八日、ロスアンゼルス郡当局は、ジェファーソン大通りの中央分離帯に並べられたコンクリートのプラントに九百本以上のプラスチックでできた樹木を設置することを決定した(1)。当時の『シカゴ・トリビューン』の記事は、この決定の背後には、ロスアンゼルスのスモッグによって汚染された環境のもとでは自然の植物を維持することが困難であり、死んで朽ちた木を見るよりはプラスチックの木の方がまだしも魅力的だという認識があったのだろうと伝えている(2)。マーク・サゴフによれば、おなじく一九七〇年代にある政策集団が、森林庁はセコイア国立公園の木を伐採して木材として供給し、空いた土地に大豆を植え、また伐採されたジャイアント・セコイアの代わりにプラスチック製のレプリカを作って、それをデイズニールンドの近くに「植林」するべきだという提案をしたという。サゴフによれば、この提案も一方的な環境破壊ではなくむしろエコロジーの観点からもなされているのだという。プラスチックの木は殺虫剤を必要とせず、雨風による浸食にも耐える。森林とくらべて大豆畑のほうがより多くの酸素とプロテインを供給するし、またより効率よく土に帰る。デイズニールンドの近くにレプリカが「植林」されることで、より多くのひとが人工とはいえ実物そっくりのジャイアント・

セコイアの森を手軽にたのしむことができ、これによって原始林はひとがいらなくなることでいっそう守られる。その上われわれは木材を手にいれることができる、というのである<sup>(3)</sup>。

人工のレブリカが自然物や自然環境にとってかわるという動きは、われわれが思っている以上に身近におきており、また受けいれられている。東京ドームやプールサイドやベランダの人工芝はなじみのものであるし、ドイツニーランドのようなテーマパークでは、人工の岩山や河川やジャングルであふれている。一見して本物と見まごうほど精巧な造花は、ショッピングモールやオフィスや各家庭にまでさりげなくはいりこんで繁殖している。こうした現象は、エコロジーの観点にせよ、都市景観の美化や日常生活の審美化という観点にせよ、自然のレブリカに一定の利点を認め受けいれる立場が事実としてあることを示している。はたしてわれわれは「プラスチックの木でなにが悪いのか」という問いにどう答えることができるだろうか。

マーティン・クリーガーは、「それを悪いと見なすべきことはほとんどない」という。そもそも「自然環境」をどのようなものと考えているかは、「それを定義する特定の文化や社会」<sup>(4)</sup>にかかっている。「野生 (wildness)」という観念にしても、都市生活のひろがりとともに生じた近代のロマン主義的な態度が、それまで人間にとって脅威であった未開地を「孤高の、神秘的な、稀少な野生」へと変容させたのである。そうした態度や嗜好を変化させる要因はさまざまであるが、たとえば旅行会社の宣伝広告やポスター、絵はがきなどはその強力な手だてである。そうだとすれば、プラスチックの木についてもおなじことがいえるはずだ、とクリーガーはいう。プラスチックの木がはじめて登場したとき、それが人びとをぎょっとさせたとしても、それは人びとがまだそのようなものに慣れていなかったからである。作品の贋作がオリジナルとおなじ経験を提供するならば、「それでもわれわれがオリジナルを要求するのは、スノップ」<sup>(5)</sup>でしかないように、原理的にはプラスチックによる木の完全なレブリカを拒絶するいわれはない。要は、広報活動をつうじてひとに、プラスチックの木に対する美的態度を抵抗なくとらせ、「低コストで手にはいる環境」をのぞむように導くことが必要だというのである。

ローレンス・トライブは、クリーガーのこうした「人間中心的な観点」を批判しつつ、もしもプラスチックの木をじっさいに人びとがのぞむようになったとしても、それはやはり悪いことではないかと問う。トライブによれば「人間性は自然の一部であり、自然秩序は人間性を構成する部分」<sup>(6)</sup>であり、そのかぎりではわれわれは「巨大な渓谷や蜘蛛の巣」、また「動植物の生命や美しい」「自然」対象に対する畏怖や尊敬、義務の念をもつという<sup>(7)</sup>。トライブはそこに、自然に「感情移入しこれと同一化する人間の能力」を見るが、さらにこの主張を七十年代にさかんになるアニマル・ライト<sup>(8)</sup>や、さらには「機能としては苦痛に類比的な電氣的反応や化学的反応を見せる」植物や、「渓谷やカテドラルのような生命をもたない事物」<sup>(9)</sup>にも法的権利を認めようとする主張につなげている。それゆえ、たとえ完全なレプリカでもプラスチックの木が悪いのは、われわれ人間が自然の秩序に負わせた「傷をかくすために自然の代理物を用いて、これによってわれわれの美的およびエコロジ的な感受性を麻痺させる (anesthetizing) こと」<sup>(10)</sup>、自然存在としてのわれわれがその本性からもっている「自然に対する倫理的な衝動」にそむくからだ、というのである。

自然との一体を説くトライブのこの主張も、マーク・サゴフによれば、われわれの本性に宿る「人間性」にもとづく以上、それは依然として人間中心である。またトライブが人間と同様に動物、植物、渓谷、カテドラルに対しても、それらに固有の関心と平等な権利を認めるべきだと主張するとき、それは結局それぞれの立場からの功利主義に帰着するが、しかし相互に対立するそれらの関心を人間中心的にならないように調整することは不可能である。自然物の権利を主張するトライブの家の芝を自然は気にかけないし、かれはホースで水をまかざるをえないが、これはすでに自然環境を人間中心の人工の環境へと加工する第一歩である。木はおたがい空気や水や光をうばいあうことで他の木を枯らすだろうし、その点では計画的に植林されたほうが多くの木にとってはより幸福である。それゆえトライブの立場は、「自然環境を保護するいかなる原理的説明もわれわれはもたない」<sup>(10)</sup>という逆説におちいらざるをえない。

適切な教育によって人工の森に対する美的な「要求や満足をも創りだすことができる」とするクリーガーの主張に対して

もサゴフは、そもそも「美」とそれがもたらす快楽に訴えることは、われわれ人間の側からする「本質的に功利主義的」な要求や満足であるから、それは環境を保護する理由にはならないと批判する。サゴフにとって自然環境が問題になるのは、自然に対する人間のかかわり以外ではない。その上でサゴフがめざすのは、人間の立場に立っての「自然環境の非功利主義的擁護」であり、それはかつてのアメリカのピューリタニズムに見られたようなものである。そこで問題になるのは、自然のたんなる美とその快楽ではなく、自然の風景や動物の行動に見いだされる「自由、雄大、無垢、平安、愛、勇氣、決意、強さ、憤り、忍耐」といった「徳の象徴」であり、あるいは「崇高さ、完全さ、知性、力」といった「神の属性」である。

ここでサゴフは、「美」という語をもっぱら対象の「形式的」な質に限定した上で、これとはことなつた自然の「象徴的地位」<sup>(1)</sup>を、自然環境がもつ「美的」で「表現的」な質と呼ぶ。われわれの多くが自然の「美」と感じているものは、じつさいにはたんなる「形式的な美」と区別されたその「美的―表現的」な質としての「尊敬、崇敬、恩恵」に対する感情である。さらにサゴフはここに、グッドマン流の「表現≡隱喩的例示」の概念とそれにもとづく認識論を引きこむ。自然である芸術であれ、それが表現し例示している美的質は現実世界の質を隱喩的・象徴的に認識するためのサンプルを提供するといふのである。もし鹿ののびやかな動きが自由を象徴的に表現しているならば、鹿は現実世界にある「自由のサンプルとして用いられる。それは〈自由〉の意味を教える助けとなり」、われわれはその経験を自分自身の行動の、あるいは自分が帰属する民族や文化のありかたの「理想として用いる」ことができる。それゆえサゴフによれば、「われわれは自然環境が表現している質を尊敬するかぎり、自然環境を保護する義務をもつ」<sup>(2)</sup>が、プラスチックの木はそのような質をもたず、これを自然の木に代えることは、そのような質にかんして「われわれがもっている最善の事例をうしなうことになる」から、それは悪いのである。

たしかにわれわれがなにを自然と考え、その野生や稀少さを貴重なものと考えるかどうかは、われわれが帰属する文化や社会のコンテクストにかかわる。わたしはそのことを、すでに「ネイチャーワールド」ということばで呼んでおいた<sup>(3)</sup>。

そうである以上、自然美や自然環境の保護について語るとき、それはサゴフのいうように、どうあってもわれわれの種である人間という立場に立つほかはない。しかし、グッドマンの「表現」と「例示」の理論に依拠するサゴフの主張では、自然の対象や環境は、その形式的な美と区別された「美的―表現的」な質のゆえに保護されるべきだというのではなく、それら美的な質が文化や民族、世界の質を象徴的に指示するその認識論的機能のゆえに保護すべきものとされることになる。またサゴフが「美的―表現的」な質として列挙するものには、崇高や力、完全さとはもかく、忍耐、愛、知性、正義、憤り、敵意、決意というように、じっさいにはむしろ宗教や道徳にかかわる質、したがって非美的な質が多くふくまれている。

「プラスチックの木でなにが悪いのか」というとき、当然のことながらそこでは、美的な面と同時に倫理的な面が問題にされている。クリーガー、トライブ、サゴフの三者のいずれにおいても、その論点はことなるにしても、やはり要点は〈美的〉なもの（倫理的）なものとの相関にあるのだが、しかもこれらふたつの概念をめぐるあいまいさも見受けられる。それゆえわれわれとしては、はたして自然の木の完全なレプリカは本物の木と美的におなじものとして経験されるのか、広告や学習をつうじてわれわれは人工の木をも本物とおなじように経験できるようになるのかという、プラスチックの木にかんする美的な問題と、本物の自然に代えてプラスチックの木を植えることの倫理的な問題とはっきりと区別した上で、両者の関係を論じることしよう。

## 2 プラスチックの木の美的質

クリーガーの美的学習の主張を支えているのは、いわゆる「美的態度論」である。教育によるのであれ、時代の趣向の変化によるのであれ、対象を美的に見るわれわれの態度の変化に応じて、原理的にはどのようなものでも、ゴミや腐敗物、さらには交通事故や殺人現場や戦争の写真でさえ美的対象になりうるというのが、この立場である。美的態度論の問題性につ

いては、すでに別の機会に論じておいた<sup>(14)</sup>。七十年代にみずからも美的態度論に大きく傾きながらも、ビアズリーは六十年代アメリカの、政治集会や暴動をロックやフォークソングの集会と同列におくヒッピーや、ソングが「内容」に対する「様式」<sup>スタイル</sup>の勝利、「道徳」に対する「美学」の勝利、悲劇に対するアイロニーの勝利の具体化<sup>(15)</sup>と規定する「キャンプの感受性 (camp sensibility)」に、「すべてを審美化する」近代の「美的教育のジレンマ」<sup>(16)</sup>を認めている。もっともアレック・カールソンのように、もしも道路にゴミが散らばったり、廃棄された自動車部品やタイヤのがらくたが積み上げられたりしている見苦しい環境に対してさえ、われわれの美的態度や感受性を変化させることができるものならば、それをがまんして生活するよりはむしろこれらを美的対象とする「キャンプの感受性を受けいれるほうが、より合理的」<sup>(17)</sup>ではないかと反問してみることはできるだろう。じっさいにも、通常はゴミやがらくたと見なされるものを素材として用いるジャンク・アートやファウンド・アートなどは存在するではないか。もちろんサゴフなら、このような美的態度論を認めようとはしないだろう。そしてカールソン自身の立場も、サゴフに近いものである。

カールソンは「美的」という語の意味を「美的に快い (aesthetically pleasing)」とした上で、もしもプラスチックの木がよくできたレプリカならば、「それは本物の木ときわめてよく似た物理的外見と形式とをもつだろう」し、結果として「本物とおなじように美的に快いものであるかも知れない」<sup>(18)</sup>ことは認める。その一方でかれは、自然の木とプラスチックのレプリカのことなりに応じた美的な質のちがいに言及する。サゴフが形式の「美」と「美的」表現的「象徴的」な質として区別したものを、カールソンはジョン・ホスパースにならって、〈美的〉という語の「うすい意味 (thin sense)」と「厚い意味 (thick sense)」のちがいをだとする。「うすい意味」とは、対象の物理的表層や形式の外見をいうが、これに対して「厚い意味」とは、たんに物理的な外見のみならず、その対象が表現するある種の質や価値をもふくんでいる。そのときこの対象は「生の価値 (life-values)」<sup>(19)</sup>を表現していると、ホスパースはいう。年代を経た家を見ると、われわれはその窓のデザインや木肌の色合いを美的にたのしむが、それがすべてではない。われわれはまたその家がしっかりと落ち着いた

たたずまいの印象をあたえ、モダンな家とくらべてすみずみまで手が行き届いた職人技を見せている点で、これを美的に味わう。スポーツカーはそのボディラインや色のみならず、それがスピードや技術の精巧さを表現しているまさにその点で、これを美的にたのしむ。デヴィッド・ブラルもこうした質を、たんなる「感覚的な美的表層の価値」とは区別して「表現の美」<sup>(20)</sup>と呼ぶが、星の輝く夜や山に抱かれた湖のような自然を観照するばあいでもわれわれは、それをたんに目をたのしませる色やかたちやポリウームの配列としてのみ見るのではなく、「記憶や経験から引きだされたさまざまな光景や感情がひとつに溶けあった連想」<sup>(21)</sup>ともども、人生におけるさまざまな質を表現するものとしてこれを見るのだという。これを受けてカールソンは、道ばたに散乱するゴミやがらくたは、生のいとなみにおける「浪費や無視、軽率さ」といった否定的な質を表現しているとする。それゆえかれは、精巧なプラスチックの木は、道ばたのゴミとくらべれば、その外見や形式において本物の木と同様にこれを美的にたのしむことができるかもしれないが、しかしその「厚い意味」、つまりそれが表現している生の価値にかかわる質は本物の木とはことなっているのでひとを「狼狽させ」、これを「美的に受けいれがたいと思わせる」<sup>(22)</sup>だろうという。カールソンは、これらプラスチックの木が「表現しているであろうものを正確に記述するのは困難である」と認めつつ、それはたとえば人工の技術の「精巧さ」と同時に、本物の自然の「断念」の思いが入り交じったものだろうという。

サゴフにとっての「美的＝表現的」な質がそうであったように、カールソンが生の価値を表現する「美的」な質としてあげる具体的な事例を見れば、「しっとりや落ち着いたたたずまい」、「スピードや技術の精巧さ」はともかく、「生のいとなみにおける浪費や無視、軽率さ」、「狼狽」、「断念」、「利用、関心、敏感さ」などは、むしろ実践的・倫理的な、したがって非美的な質というべきである<sup>(23)</sup>。また両者ともに、この、それ自体あいまいな表現的な「美的」質とはべつに、もっぱら対象の外面の形式にかかわる「美」あるいは「うすい意味の美的質」を想定していることも問題である。たとえばカールソンは、われわれはときに「芸術に対してとるアプローチと同様のアプローチを自然に対してもとる」ことで、「たとえたまた

まのことであるとしても、自然の形式や色を単純にたのしみ、enjoy、あるいはそれを知覚することをたのしむことができる」<sup>(24)</sup>という。その一方でサゴフもカールソンも、美的質の根底にそれが表現する現実世界のありかたや生の価値を置く以上、かれらはいずれもカント的な「無関心性」の美学とはことなっていて、美的な質にとって当の対象の「なんであるか」ということ、その対象が帰属すべき正しいクラスやカテゴリーが重要であることを認めている。そうだとすれば、作品であれ自然であれ、たとえたまたまでもわれわれは、当のもの〈である〉にかかわりなく、もっぱらその形や線や色や構成を美的に経験することなどほんとうにできるだろうか。セザンヌの絵を前にして、そこに描かれているリンゴやナブキンや山や木のモチーフを無視して、これを一種の抽象画のように見るとしても、われわれはなおそれを、カンヴァスに置かれた絵の具〈である〉ものの集積がもたらす美的な質において受けとめるだろう。空の青がどれほどイヴ・クラインのカンヴァスの青と似ているとしても、空の青をたんなる色として美的にたのしむためには、われわれは頭のなかでどれほどの抽象を重ねなければならぬだろうか。極彩のみごとな模様になれわれが見るのも、模様〈である〉ものの美的質だろうし、それが図鑑にあった毒虫の羽の一部を拡大した写真だと気づくと、それに対するわれわれのがわの美的反応には大きなちがいが生じるだろう。これら絵画や模様の形や線や色や構成を純粹に形式的なパターンとして記述するとしても、このいわゆる「形式主義的」な記述のほとんどは、じっさいには絵画や模様〈である〉ものの美的質の経験に導かれて、それが特定の美的反応をもたらすその理由についての「非美的」な記述の側面というべきである。

そうだとすれば、対象の〈である〉にかかわる「表現的な質」や「厚い意味」の美的質と原理的にことなるものとして、純粹に形式的な「美」や「うすい意味」の美的質を立てる理由はないことになる<sup>(25)</sup>。それゆえわれわれとしてはむしろ、シブリーの〈非美的〉と〈美的〉の区別にとどまるべきだと考える。サゴフやカールソンが現実世界や生の価値と美的な質のあいだに見る「表現」ないし「象徴」の関係にしても、シブリーの非美的と美的のあいだの「依存」関係と本質的なちがいはない。それゆえにまた、プラスチックの木が完全なレプリカだとしても、これをすくなくとも見かけは本物の自然の木



とおなじ「美」や「美的質」において経験することができると想定する理由もない。われわれとしては、そもそもプラスチックの木は、それがプラスチックの木（である）かぎり、その美的質はその形式的な面から見ても自然の木とはまるでちがっており、それがひとを「ぎよっと」させ「狼狽」させると主張しよう。すでに別の機会<sup>26</sup>に論じておいた完全な造花のばあいと同様に、ここでもその美的質を支える非美的な物理的質という点ですでにそれは、自然の花には似ても似つかない。自然の花を「生き生きしている（生氣がある）」というとき、それは字義通りに非美的質を記述しているともいえそうだが、造花については、それは比喩的に（「まるで生氣があるようだ」）美的質を記述しているというべきである。それゆえ美的態度の教育によって、これを自然の木とおなじように美的にたのしむことができるわけではないし、そもそもキャンブはこれをまさに人工の木としたのしもうとする態度である。

自然の木を断念してプラスチックの木に代えることは、それがけっして自然の木の美的経験の代わりになることはないから、たんに自然に対する義務や自然の断念という倫理上の問題としてではなく、まずは美的に「まちがい」であり「悪い」のである。その上であらためてわれわれは、カールソンのいうように、ゴミやがらくたやプラスチックの木が浪費や無視や軽率さや断念といった生の価値にかかわる否定的な質を表現しているとすれば、それゆえにこれらは倫理的にも悪いのではないか、人工の木をまさに人工（である）ものとしたのしもうとするキャンブのような美的態度は倫理的に悪いのではないかと問わなければならない。そしてこの問いに答えるためには、そもそもこれらの対象に対するわれわれの経験において、〈美的〉と〈倫理的〉とはどのような関係に立つのかを見きわめる必要がある。

### 3 「不道德主義」論争

芸術と道徳、美的なものと同倫理的なものをめぐっては、プラトン以来の論争のながい伝統がある。だがここ二十年ほどのあ

いだ、アングロ・サクソンの美学においてにわかに再燃した論争は、それ以前のとはいささか趣を異にしている。というのも、ダニエル・ジェイコブソンが一九九七年に論文「不道徳な芸術礼賛」<sup>(27)</sup>を發表して以来、一般に「不道徳主義」(immoralism)と呼ばれる立場をめぐってホットな論争が展開されるようになったからである。

作品の倫理性というとき、そこにはおおむね四つのこととなった意味がある、とロバート・ステッカーはいう。(1)「作品生産のモード」の倫理性とは、たとえばのちに見るレニ・リーフエンシュタールの『意志の勝利』はヒトラー・ナチをパトロンとして撮られたという点で倫理上問題があるというばあいである。(2)作品が「結果としてもたらす影響」の倫理性とは、一般社会においてもっともしばしば作品の倫理性が問われるケースで、性的、暴力的シーンが過剰な作品の青少年にあたえる影響といったものである<sup>(28)</sup>。(3)作品(作者)が「是認(endorse)」している特定の道徳や信念や態度の倫理性とは、たとえば『意志の勝利』やサド『ジュリエット』が賛美しているナチズムやサディズムの倫理性である。(4)作品内部で果たされる、倫理問題にかんする「探求の質」とは、とくにフィクションの物語において、登場人物たちの倫理的な信念や態度や行動の描き方にかかわるもので、これは作品それ自身の倫理性というよりは、描かれる人物の造形にかかわるものである。このように区別した上で、いまわれわれが作品の質それ自体における〈美的〉と〈倫理的〉の関係を問うとき、主として問題になるのは(3)の倫理性である。じっさいにも、近年の不道徳主義をめぐる論争の中心にあるのは、この問題である。

近年の論争でほんとうに問われるべきはなにかを見定めるために、まずは論争の全体を概観することにしよう。

(1)形式主義——形式主義には、さらに系として美的な自律主義と芸術至上主義がある。現代の自律主義者<sup>(29)</sup>は、ある種の作品が不道徳でありうること、またその作品を不道徳にしている特徴がその作品の価値を減ずるかもしれないことは認めるが、しかし作品の不道徳な面それ自体が作品の美的な価値の大小を左右することは認めないという、いわゆる「穏健な自律主義(moderate autonomism)」<sup>(30)</sup>を主張する。

(2)道徳主義——現代の道徳主義は、かならずしもプラトン流のラディカルな道徳主義の立場をとるわけではない。ペリス・

ゴートは自分の立場を「倫理主義 (ethicism)」とするが、それは「もしもある作品が倫理的に非難すべき態度を表明している (manifest) ならば、それはその分だけ、美的に欠陥があることになるし、作品が倫理的に推奨すべき態度を表明しているならば、それはその分だけ、美的な称賛に値する」<sup>(31)</sup> (傍点引用者) と主張する。じっさい、反ユダヤ主義の面をもつワーグナーの『ニーベルンゲン』のように、倫理的に汚点をもちながらも偉大な作品も存在するし、ハリエット・ストウの『アンクル・トムの小屋』のように、あからさまに提示されている倫理的態度は賞賛すべきだがつまらない作品もある。

ノエル・キャロルはこの主張をさらによわめて、「芸術作品内部の倫理的汚点はときに、当の芸術作品の美的欠陥を構成し、あるいはそれに対する責めを負う」<sup>(32)</sup> (傍点引用者) と主張し、これを「穏健な道徳主義」と呼ぶ。たとえフィクションであれ人間世界を描くものである以上、物語を理解するためにも「読者の道徳的な力——道徳的判断力と道徳的感情——を活性化すること」が必要となる。そうだとすれば、作品はそれがわれわれの「道徳的理解を深めるか転倒させるかに応じて査定される」し、「ある種の芸術作品は、それが道徳教育に対してなす貢献によって評価されることになるだろう」。もちろん『罪と罰』を読んでひとがはじめて殺人は悪であることを学ぶというのではなく、むしろ『罪と罰』のストーリーを理解するためにも、あらかじめ殺人は悪であることをひとが知っていなければならぬが、それでも作品は「すでに形成されている道徳的感情や教義を活性化する」<sup>(33)</sup> のだ、というのである。

(3) 不道徳主義——ダニエル・ジェイコブソンのいう不道徳主義とは、「ある種の芸術はたんにその不道徳さのゆえによりよい芸術であるというだけでなく、物語や演劇芸術がある重要な倫理的機能に役立つのは、まさにそれが不道徳さを潜在させているからだ」<sup>(34)</sup> という主張である。この命題は、ふたつの部分からなる。前半は、われわれは「きわめて危険なことなのだが、感情移入しやすい」ものであり、また『マクベス』<sup>(35)</sup> がそうであるように、フィクションは「しばしば、邪悪な人物ですら共感の光のうちに描くことに成功」して、道徳的に健全なひとでさえ邪悪な人物を共感をもって「想像することに対して抵抗」できないという点で他の作品「より力強い」作品となることがあると主張する。命題の後半は、フィクシヨ

ンは「われわれの道徳的理解を深めるための機会をあたえる」という道徳主義とも共通する前提に立つが、しかし道徳主義がこれらもっぱら「道徳的に適切な」作品によってのみ可能だと考えるのに対して、不道徳主義は、現実の多様な価値観からなる社会にあってひとは、たとえそれが不道徳なものであるとしても他人が世界を見ているのとおり「想像して見る」とは必要で、この倫理的「価値の認識論」<sup>(36)</sup>という点に不道徳な作品が果たす倫理的機能があると主張する。マシュー・キーランのいう「認識的不道徳主義 (cognitive immoralism)」<sup>(37)</sup>も、ほぼこれと重なる立場である。たとえばマーティン・スコセッシ監督の映画『グッドフェローズ (Goodfellas)』(1990)は、マフィアの一員である一人称の語り手ヘンリー・ヒルとその仲間間の成功と破滅、忠誠と裏切りの物語であり、ヘンリーをはじめとする主人公たちはまぎれもなく不道徳であるにもかかわらず、映画はかれらを独得の友情やウィットをもち、悲劇的な破滅の主人公として魅力的に描いていて、その意味で不道徳な価値観を「是認」している。それゆえ観客は、かれらに対する「共感や感情移入」をつうじて、かれらの価値観や態度をみずからに引きうけ、「想像的に経験する」ように誘惑されると感じるが、それが可能なのは「その作品の芸術的手腕」による。なるほど観客がそのように反応するためには、「自分のじっさいの道徳的判断を宙つりにする」<sup>(38)</sup>必要があるが、だからといってそれは不道徳な価値観を是認することを意味しない。不道徳な作品は、共感や感情移入をつうじて、不道徳な価値観を「美的に理解可能」にし認識させるという点で「芸術として価値がある」というのである。

これらの議論が混乱しているように見える理由のひとつは、そこで使われている用語のあいまいさにある。もうひとつの理由は、ここで問題になっているのは主としてフィクションのジャンルであり、それゆえもともとフィクションにまつわる伝来の美学上の難問、つまり仮象論や「疑似感情」や「感情移入」ないし「同一化」や「悲劇の快」のパラドックスといった難問が根底に横たわっているからである。それゆえこの論争の要点を見定めるためには、われわれはまずこれら混乱の原因をあらかじめ除去する必要がある。

(a) 〈美的〉価値と〈芸術的〉価値

いずれの立場も、作品の「内容」にかかわる倫理的価値に、作品の「形式」やそれがもつ一貫性や秩序といった美的価値を対置して、その両者の関係を問う。これに対してステッカーは、そもそも芸術作品の価値というとき、それはさまざまな価値の複合体であり、いわゆる美的価値は他の倫理的、認識的、芸術史的価値等とならんで作品の価値の一部でしかないとした上で、これら諸価値のあいだの「相互作用 (interaction)」の結果として「作品全体にかかわる芸術的価値」がきまるとする。それゆえステッカーによれば、不道德主義の主張は正確には「ある作品の道徳的欠陥はその「美的価値ではなく」芸術的価値の度合いを高めることがある」<sup>(39)</sup>というべきである。だがステッカーのこの主張も、正しいものとはいえない。すでに前節で見たように、対象の〈である〉にかかわる「表現的な質」や「厚い意味」の美的質と区別して、純粹に形式的な「美」や「うすい意味」の美的質を立てる必要はなかったし、そもそも作品の美的質ないし価値は、それがアート〈である〉ことや小説〈である〉ことに応じて規定されるべきものであって、倫理的、認識的価値とならんで独自の一領域をなすようなものではなかった。じっさい道徳主義者にせよ不道德主義者にせよ、かれらが作品の「芸術的価値」ということばを使うとき、そこで問題になっているのは、まずはその内容もふくめての作品に対する「美的な反応」や「美的な快」である。

(b) 「是認」と「再現描写」

作品が悪人とそのゆがんだ信念や行動を描写し、再現し、「提示 (exhibiting)」することはなんら問題ではなく、むしろ不可欠な要素である。マクベスやラスコーリニコフやヘンリーは、そうした人物のひとりである。作品の不道德性というところで問題になるのは、作品(作者)自体が、そうした人物の信念や価値観や態度を「推奨し」、「是認し」、「表明し」、これによって実生活ではこれを不道德とする読者にも「是認するようにしむける」<sup>(40)</sup>ばあいである。

混乱は、作品が特定の信念や価値観や態度を「描写し」、「再現する」ことは、はたしてそうした倫理的問題についての知

識や理解や洞察を讀者にあたえ、あるいは深める認識論的な「探求」なのかという点と、また作品（作者）が不道徳な信念や価値観や態度を「推奨」し「是認」し「表明」することで、われわれ讀者にもこれを是認するようにしむけるとは、じつさいにはどのような事態をいうのかという点にある。たしかに登場人物がときに他の人物との議論において自分の信念を主張したり、地の文がコメンタリーやアイロニーのかたちで人物の行動や態度に一定の倫理的評価を下すことはしばしばある。だがこれら作品を構成する命題や文が、はたして現実世界にかんする認識や倫理にかかわる主張かどうかについては、すでにわたしは別の機会に論じておいた<sup>4)</sup>。いまその概略をごくかんたんに述べることで、この問題を手早く片づけることにしよう。

絵画や小説は現実世界を「再現描写」というとき、ビアズリーによれば、これはふたつの意味をもつが、それはしばしば混同されている。ひとつはモチーフとなる事物やできごとのカンヴァス上の絵の具による「描写 (depiction)」であり、あるいはページに印刷されたことばによる「叙述 (narratio)」や「記述 (描写、descriptio)」であり、いずれにせよそれは、実在するにせよしないにせよ、特定の「モチーフ」の美的造形である。一方でひとは、そこに描かれた山が富士山であり、『吾輩は猫である』に登場する美学者のモデルは大塚保治であるというように語りもする。そのときひとは、これら描写や叙述が現実世界に対してとる論理的指示関係、ビアズリーが「肖像 (portraying)」と呼ぶ関係を問題にしている。ひとはたしかに、図鑑の図を現実の昆虫への指示に「用いる」し、歴史家は「洛中洛外図」を当時の生活振りについての歴史資料として「用いる」ことはある。だがこれは絵画作品それ自身が現実に対して立つ論理的・認識論的關係ではないし、作品的美的経験の実質でもない。伝統的に「仮象」という概念が「現実」への指示関係の一種態、たとえば「指示のふり」をさすかぎり、富士山の絵を富士山の仮象といっはならず、それは端的に富士山をモチーフとする絵画的描写であり「視覚デザイン」なのである。小説のなかの人物が主張する命題や地の文のコメンタリーにしても、おおむねそう主張する人物やできごとの性格づけに寄与するのであって、それ自身が現実世界への指示に立つ主張命題ではないし、ましてやサールがいうよ

うな「指示のふり」などではありえない。それは端的に、小説の「叙述」や「描写」であり、虚構の物語世界の美的造形なのである。

それゆえ作品が提示する描写や再現は、ステッカーのいうように、現実世界についての知識や理解や洞察を読者にあたえる認識論的な「探求」<sup>(42)</sup>ではなく、そのような探求にもとづいた人物や行動の美的造形である。キャラクターもいうとおり、ひとは『罪と罰』を読んで始めて殺人が悪いことであると学ぶわけではなく、むしろだれが悪人でだれが善人なのか、それは殺人と贖罪の物語なのか、愛の物語なのかを理解するためにも、読者は自分が現実の人生で探求し身につけた信念体系を「宙づりにする」どころか、作品の「理解のための信念—条件 (the belief-conditions of understanding)」<sup>(43)</sup>として「動員すること」<sup>(44)</sup>が必要である。たしかに作品(作者)と読者のあいだの「信念の不一致」はときに起きる。信念の不一致が解きたい難問に見えるのは、小説のテキストを、直接にせよ間接にせよ現実を指示する命題と考え、それゆえ小説の読書を認識論的な対話と考え、信念の一致・不一致を、対話における「同意・不同意 (agree/disagree)」<sup>(45)</sup>と考えることによる。<sup>(45)</sup>じっさいには、作品(作者)がわたしの同意できない信念や価値観や態度を推奨し、是認し、表明していると思われるばかりでも、それが一定の許容範囲にあるかぎり、わたしはこれを大目に見、あるいは無視して、読みつづけることができ、たのしむことができるだろうし、そして多くの作品はその範囲に落ちつくのである。信念の不一致が許容範囲をこえるばあいには、わたしはむしろ小説を閉じて読書をつづけることを断念するだろう。古典主義演劇理論にいう「真実らしさ (vraisemblance)」や「礼節 (bienséance, decorum)」や「詩的正義 (poetic justice)」の規則は、知識と倫理にかんする許容範囲にかかわるものである。

(c) 「感情移入」と「共感」

小説をたのしむとは、どういう経験か。アヴァンギャルドはともかく、伝統的な小説にかんじていえば、それは仕掛けも

のとしてのフィクションのストラテジーを駆使してそれが読者に割り当てられる美的反応であり、小説に特有の美的感興である。

小説の感興の中心にあるのは読者の「同意・不同意」や「是認・否認」ではなく、たとえ自分の信念とことなり、あるいは反するばあいでも、読者が登場人物によせる「共感・反感」である。小説や映画のフィクションの関心事は、人物がマクベスやラスコーリニコフやヘンリーのような人物であっても、かれらに対して読者を寄りそわせる共感のストラテジーにある。

だが道徳主義、不道徳主義を問わず、論争における混乱は、登場人物への共感を感情移入つまり同一化ととらえ、その人物の価値観や態度をみずから引きうけ「想像的に経験すること」と考える点にある。共感とは登場人物と一体化してその苦痛や悲しみや喜びを経験することではないし、メルロ＝ポンティが、わたしの友人「ポールは妻をうしなったので苦しんでいる……のだが、わたしのほうはポールが苦しんでいるから苦しむ……のであって、両方の状況は重なりあわない」<sup>(46)</sup>というように、そもそも他者の苦痛や悲しみをともしることなど不可能である。それゆえ読者もつ共感とは、けっしてケンダル・ウォルトンやジェイコブソンのいうような「<sup>(47)</sup>この恐怖 (make-believe fear)」<sup>(47)</sup>や「疑似感情 (quasi-emotions)」<sup>(48)</sup>、つまりデュボスの「人工の情念」<sup>(49)</sup>やE・V・ハルトマンの「仮象感情」<sup>(50)</sup>といった謎めいたものではなく、作品がほかならぬ「読者」に割り当てた現実の美的反応である。

じっさいにこの論争に關与する論者が不道徳な作品としてあげているもの多くは、不道徳な信念や価値観や態度を推奨し是認し表明することで、われわれ読者にもこれを是認するようにしむけるようなものではない。ヒュームは『イーリアス』に対してさえ、「当の詩人が生きた時代の風習 (manners) を斟酌すれば、かれを寛恕することはあるにしても、それでもわたしはその作品を味わいたのしむ (relish) ことはけっしてできない」<sup>(51)</sup>といい、キーランもこれを不道徳な作品にいれるが、じっさいには『イーリアス』の戦士の徳や共同体への自己犠牲を説く信念体系が現代のわれわれの美的経験の障害になることはない。マクベスはたしかに悪人であり、リチャード三世はなおさらの極悪人だけれども、シェイクスピアは悪人の主人公に対する観客の共感を喚起することで、アリストテレスの知らなかった悪漢の悲劇に成功しているのだが、そうだと



しても、すでに見たように共感は是認ではなく、シェイクスピアは詩的正義の礼節をわきまえているのである<sup>(52)</sup>。『グッドフェローズ』では、マクベスがもつような特別な美点はなく、リチャードのように同情すべき事情もないヘンリーの不徳な言動に対して観客は、かならずしもキーランのいうように共感したり哀れんだり賞賛したりするわけではない。しかしスコセッシ監督は、すくなくともヘンリーを敵役にしないように配慮しつつ、物語の全体に一定の距離をとったノン・フィクションの味わいをもたせようとしているように思われる。たしかにサドの『ジュリエット』は、ゴートがいうように「たんに悪を描写するのみならず、その悪に対する是認を表明している」<sup>(53)</sup>。『ジュリエット』がだれにとっても不道德で、それゆえ美的にたのしめないかどうかはわたしにはわからない。ゴートのいうように、ある部分だけをとりだして、もっぱらその描写の「文学的巧み」を味わうことはできるかもしれないし、キーランのいう「芸術的ダイエット」<sup>(54)</sup>としてこれを読み、サディストであるとはどういうことかを頭である程度理解することはできるかもしれない。だがすくなくともわたしには、不道德主義がいうように、想像的にこれを自分のものとして受けいれることでサディストへ〈である〉ことを経験したり、登場人物に美的に共感することはできない。

じっさいに不道德な作品としてひとをとまどわせるのは、上にあげた事例とはことなっていて、現実によくのひとが美的に賞賛する一方で、道徳的に邪悪であると断罪されているような作品である。それはちょうど、人種差別や性差別にもとづく、いわゆる「不快なジョーク (offensive joke)」に対するとまどいとパラレルである<sup>(55)</sup>。そして、そのような作品の例としてしばしばとりあげられるのは、レニ・リーフエンシュタールがヒトラーの依頼を受けて撮った、一九三四年のニュルンベルクでのナチの党大会のドキュメンタリー映画『意志の勝利』である。

#### 4 美的フレーミングの倫理性

ジェイコブソンは、たとえばホロコーストの生き残りのようなひとには『意志の勝利』は「おぞましき (disgust) しか引きおこさない」のはやむをえないとしながらも、この作品が美的価値をもたないと主張することは、美的判断としては「まったくばかっている」<sup>(56)</sup>という。キャロルは、この映画が当時のドイツ人にヒトラーへの共感をかき立てたとしても、ナチではない良識あるひとならこれによって感動させられることを拒否するだろうし、そのかぎりでのこの映画は芸術として失敗していると主張する。さらにかかれは、「これが美的に成功したフィルムとは信じられない。いくつかのシークエンスは一般に認められているようにすばらしいが、それ以外は、あまりにも冗長でくりかえしのシーンが多すぎる。パレードや演説は執拗で気が遠くなるほどである。その道徳的立場はおくとしても、そのフィルムは美的にやり損なっている。それはむらがあり、これ以上ないほど退屈である」<sup>(57)</sup>という。これに対してディッキーは、『意志の勝利』はけっして「編集がうまくない映画」ではなく「そのデザインは一貫している」<sup>(58)</sup>として、その美的価値は認めるが、ステッカーと同様、芸術作品は「美的、非美的、人格的、表現的質や、再現的、道徳的な特性など」<sup>(59)</sup>さまざまな集合的要素からなる批評の対象であり、それゆえこの映画が現にもつ美的質それ自体は道徳的欠陥ではないが、その「不道徳な観点は芸術的欠陥だ」<sup>(60)</sup>という。

メアリー・デヴローによれば、リーフェンシュタールは従来の退屈なニュース映画の手法をきらって、劇映画のために開発されていた「移動撮影の方法」を採用し、構成にかんしても、じっさいのできごとの順序をほとんど無視してモニタージュすることで、フィルムに「リズム構造をつくりだす」ことにとめた。そのためにはしばしばリハーサルが行われ、あるいは後日撮り直しがおこなわれた。この「様式的・形式的革新」とならんで重要なのは「リーフェンシュタールの、伝統的な物語の手法——テーマと性格づけ、象徴表現の使用、視点の操作——を操る熟練した技」<sup>(61)</sup>であり、これが構成上のテクニクと結びつけられることで、この映画はヒトラーをヒーローとする国家社会主義という「大きな物語」の「芸術的ビジョ

ン」をつくりだしている、というのである。

「美と悪との結託」という点で扱いのじつにやっかいなこのフィルムに対して、デヴロー自身は、この映画が提示している芸術的ビジョンつまり美的造形のもつ「美を鑑賞することは……国家社会主義の信条や理想を魅力的なものとなすこととはおなじではない」し、たとえ作品がその美をつうじてひとを「ファシズムの誘惑」へとみちびく意図をもっており「道徳的に危険である」としても、そこにはなお一步のへだたりがあるという。それでもこの作品は「ヒトラーや国家社会主義の性格をあやまって再現描写しており、悪であるものを美しくかつ善いものとして提示しているがゆえに、そのビジョンは汚れている」のであり、それゆえこれをすばらしい芸術作品であるということに対しては、われわれはこれを「保留し」、あるいは「躊躇すべきであるとわたしは思う」<sup>(62)</sup>という。きわめて率直に吐露されたデヴローのこの逃れがたいアンビヴァレンツと逡巡こそ、不道徳主義をめぐる論争の根底にある〈美的〉と〈倫理的〉をめぐるの、だれにも共通する困惑と混乱であり、問題の核心である。

これまでに述べてきたわれわれの立場からすれば、『意志の勝利』が「芸術的ビジョン」をきわめて美しく提示しているとしてデヴローがいうとき、われわれなら、そこで問題になっているのは映画というジャンルの画面の造形上の「熟練した技」におけるとりわけ「様式的・形式的」特性の革新性や卓越性であり、それはつまり、この映画作品の「美的」特性を支えている形式や様式上の「非美的」特性の革新性や卓越性だというだろう。それゆえいわゆる形式主義はもちろん、道徳主義も不道徳主義も一致して『意志の勝利』がもつと認める「美的」価値とは、ちょうどサド『ジュリエット』の文章表現の一部を作品全体から抽出し抽象するように、ナチの突撃隊や親衛隊の一系列れぬ軍隊行進を多角的にとらえた場面だけを抽出して<sup>(63)</sup>、その部分の修辭的な美的効果を記述するか、そうでなければこの作品がまずはフィルムとしてもっているカメラ・ワークや移動撮影などテクニカルな面での「非美的」特性をいいたてているのであって、それがだれにとってもおなじ「美的」価値を結果するとはいえないのである。ウォルトンが、ヒトラーの乗った飛行機が雲を抜けて飛ぶ冒頭のショットのも

つ「映画的なあるいは形式上の〈美〉」は、その映画の道徳的腐敗とはまったく独立しているだろう。そのショットは、それがまったく異論の余地のないコンテクストに嵌めこまれたとすれば、すくなくらず美しいだろうし、そのフィルムメッセージについて余りよく知らない観客ならば、それを美的に鑑賞するのになんら困難を感じないだろう」というとき、それはこのショットのテクニカルで非美的な形式的特性を記述し、それがある条件の下では、天から降臨する救世主の美的・象徴的イメージとして美的に経験されうることを正しくいあてている。その上でかれも、「ナチ党とそれが信奉する価値をたたえる」この映画の道徳的あやまりとそれに対するわれわれの嫌悪は、われわれがその美をたのしむことの妨げになり、そのかぎりではそれは「美的欠陥に数えあげられねばならない」<sup>(64)</sup>というのである。

ある対象を美的経験の対象とするのは、主観のがわの美的態度ではないし、どんなものでも美的対象になりうるとするキャンプの審美主義は、美的態度である以前にひとつの生活信条であり、倫理的な選択である。別の機会に論じたように<sup>(65)</sup>、対象を美的対象とするのは、対象についての非美的・形式的知覚を一定のコンセプトにもとづいた特定の「条件枠」の下で美的な反応を引きおこすべく組織立て構造化する社会的、文化的、慣習的なディスクールの実践であり、これをわたしは「美的フレーミング」と呼んでおいた。アートの理論と歴史からなるアートワールドも、アートとしてなにをめざして作るか、またこれに対してどう反応するべきかを規定する美的フレーミングのディスクールの一領域であり、これによってアートの特有の美的質の経験が可能となる。そしてとりわけ現実の人間生活に似た虚構の人物の言動やできごとを描くフィクションのジャンルにおいて、それを美的に造形するための条件枠としての美的フレーミングには、当然のことながら、同時代の作者と読者のあいだに多くのばあい共有された実践的・倫理的信念条件がふくまれる。作者が特異な価値観の持ち主であったり、時代や文化が大きく異なるばあいには、その小説を美的に経験できるかどうかは、読者の信念条件の許容範囲にかかっている。

『意志の勝利』は、三十年代ドイツの政治経済的に過酷な社会状況にあって、多くの民衆がナチの信条を共有し、その信

念体系に支えられた美的フレーミングにおいて、他に抜きんでたみごとな作品と評価され、美的に経験された。これがヴェネチアやパリで賞を得たのも、当時ヨーロッパはまだナチを、それほど真面目に考えておらず、ヨーロッパ的信念条件の許容範囲にあったからかもしれない。なぜ当時のドイツ国民がそれに共感し熱狂し感動したかは、現在のわれわれにもある程度理解できる。だが「不快なジョーク」があるものにとつてはなぜおもしろいのかを理解しつつも、嘲笑されている当人はもちろん、そうでないものにとつてもこれは不快であるように、一部のネオ・ナチはのぞいて、現代のわれわれは、デヴローやウォルトンもいうように、この映画を美的対象とするべきではないし、じっさいにもこれを美的にたのしむことはできないだろう。こんにちのわれわれの眼から見れば、そこに描かれているヒトラーをはじめとする党幹部の演説や身ぶり、軍事パレードは、テレビで見る現代の北朝鮮のそれと同様、いかにも大時代で大きさを滑稽でながながと退屈であり、これに熱狂する民衆も哀れで滑稽であり、どう見たところで、この映画がかつてのドイツ国民の目に映ったように美的にみごとな作品として経験されることはないだろう。〈美的〉と〈倫理的〉の関係として問われていたのは、作品それ自体が所有している、一方で美的な面と、他方で倫理的な面ということとなった価値のあいだの相互作用をどう考えるべきかという問題ではなく、そもそもある対象を美的に造形し、美的に経験することを可能にする社会的実践としての美的フレーミングの信念条件にかかわる倫理性なのである。

## 5 環境倫理と美学

自身はニューヨーク生まれであるがユダヤ人のひとりでもあるスーザン・ソntagにとって、このことは切実な問題である。一九七三年に出版されたリーフェンシュタールの写真集『最後のヌバ』(The Last of the Nuba)に対して、これを「自由な社会において追放された人物の復権」ととらえるソntagは、そこに六十年代以降アメリカに広がりつつあった一種の

審美主義の風潮を見ている。ソングタグによれば、なぜ自分がリーフェンシュタールに感動するかを説明するとき、ひとは「不誠実である」。なぜならそれが美的価値のフィルタールのもとでかくしている不快な政治的イデオロギーを見て見ぬふりをするからである。そうした歴史的パースペクティブをもつことなしに、これをただ美的に見ようとする目利きの態度によってひとは、「あらゆる種類の破壊的感情——それが含意しているものを真面目に受けとることをひとが拒絶しているもの——のためのプロバガンダを奇妙なことにうかうかと受けいれてしまう」が、その背後には、現代に蔓延するより広範美的態度、つまり事柄を真面目に受けとることに背をむけることで「足かせをはずされたキャンプの感受性」が横たわっているというのである。

「ファシスト流の美的なテーマを喚起する芸術は、いまやポピュラーであり、多くのひとにとってそれはおそらくキャンプの一バリエーション以上ではない。ファシズムはただ一時の流行なのかもしれない、そしてこの流行が趣味の制御できないほどの混乱をともなっていることは、かえってわれわれには救いとなるだろう。だからといって、この趣味判断そのものが無垢であるわけではないように思える。……趣味とはコンテキストであり、そしてコンテキストは変化したのである」<sup>(96)</sup>。

比較的最近おこったつぎのような事例もまた、コンテキストの変化にともなう趣味の変化、あるいはキャンプの一バリエーションなのだろうか。フランスのアルルでは毎夏に写真フェスティバルが開かれるが、一九九七年の夏に報道写真家クリスチャン・コジヨル (Christian Caujolle) をディレクターとして開かれたフェスティバルでは、『S21』と題された展示が物議を醸した。というのもそこには、一九七〇年代カンボジアでポル・ポト派によって虐殺された犠牲者たちが、生前にトゥール・スレン収容所で、クメール・ルージュに属する十六歳の少年ニェム・エン (Nhem En) をチーフとする写真チームによって撮られた百枚の半身像の顔写真が展示されていたからである<sup>(97)</sup>。これを見たひとびとの困惑は、ちょうどこの時期にMoMA (ニューヨーク近代美術館) がこれらの写真のうち二二枚を購入し、『Photographs from S-21: 1975-1979』という

タイトルのもと、一般に公開していたこともあって、いっそう増幅されることとなった。一九九七年六月二〇日の『ニューヨーク・タイムズ』に掲載されたMoMAのショウウについての論評で、マイケル・キメルマンはみずからも困惑しつつ、「これらの写真についてどう語るべきか、わたしにはほとんどわからない。それらを見るのはきわめて苦痛のだが、しかもそれらはきわめて魅惑的なのである。そしてこのパラドックスこそ、ホラーの本質をなしている」<sup>(68)</sup>と記している。かれは、写真が背負う事実を観客に十分理解させるためにMoMAはもっとくわしい説明をつけるべきだといいつつ、「美術館にはたんに勉強するためにだけでなく、感動するためにいくのだということとは重々承知している」ともいい、ひとりではカメラを見つめ、もうひとり目は目隠しされたふたりの男がおたがいに手錠でつながれている写真について、ここで盲目のオイディプスとアンティゴネーを想起すること、つまりはこれに対して悲劇的感動をもつことは的はずれだろうかと問う。その一方でかれは、これらの写真は、一九三〇年代の大恐慌のさなかにアメリカ政府の農業安定局(FERA)によって派遣されたウォーカー・エヴァンズやドロシア・ラングといった写真家が、南部の農業労働者の貧困や搾取の過酷さと同時に、かれらの人間としての尊厳をもとらえようとした写真とはちがうともいう。結局のところ、「このセンセーショナルな写真が美術館のなかで果たすこととはなんなのか」、それは「これらの写真を撮った殺人者たちが芸術家であることを含意しているのか。大量虐殺はアートでありうるのか」との問いに対して、キメルマン自身はどう答えてよいかわからないと告白するのである。

一九九七年六月三〇日付の雑誌『ニュース・ウィーク』のジェリー・アドラーとロン・モローによる記事も、MoMAのショウウをとりあげ、そこに展示された写真は「クメール・ルージュによる偶然のアート (accidental art) である」<sup>(69)</sup>とついている。アルルの写真フェスティバルについて報じた一九九七年七月六日付『ル・モンド』はミシェル・ゲランの記事を載せているが、かれもまたMoMAのような美術館がこれらの写真をコレクションに加えたことで、「それらは〈アート〉としての身分を獲得した」<sup>(70)</sup>という。ゲランは、このように「作者の動機と、かれの手になるイメージがその後こうむる運命とのあいだにはっきりとした断裂がありうる」ということは「写真の特殊性」なのであり、まさにそれゆえに、もともと収容所の管

理者にとってのドキュメントとして撮られた写真が「窃視症と病的気質の色合いを帯びた美的判断を呼びこむ」というリスクもあるとして、そこに「アルカイーヴやルポルターージュとアートのあいだのジャンルの混乱」という現代的状況を見ている。

自身アルドで『S21』の展示を見たティエリー・ド・デュージュは、「根源悪に直面する芸術」という論文のなかで、「わたしの人生のなかで、美的判断がこれほどひとの肩に重くのしかかることがありうるのだということを感じたことはこれまでになかった。また、美的判断を下す際に自分が道徳的責任を負っているのだとこれほどよく感じたこともなかった」<sup>(7)</sup>と告白している。これらの写真を見たときのかれのとまどいは、ほとんど意識せず自動的に、これにリチャード・アヴェドンの写真を想起させるもの、「ある種のヒューマニスト的な痛切さ」を見てしまう点にある。かれは、これらの写真を最初に見たときの反応は「安っぽい感情移入や善意の良心」だったが、やがてこれらの写真が撮られた状況を知るにおよんで、こうした感傷に対して不快感を覚えるようになったといい、自分が感じたそのような「道徳的責任感には、これらの写真がもたらす美的感情の拒絶や否認がふくまれていた」というのだが、しかもそれを否認することは「不可能であって、それともうのもうした美的感情は無意識のものであったからである」ともいうのである。ディレクターであるコジヨルは、この展示に対する自分の「態度は倫理的かつ政治的なものであって、美的なものではまったくなかった」<sup>(8)</sup>と主張するが、これに対してもド・デュージュは、「倫理的なものと美的なものをそんなに区別しようよく区別してみても、これを主張しつづけることはできない」と批判する。それが芸術の殿堂である美術館における展示ならばなおさら、「おそらくは意志に反して、〈アート〉という語が」これを見る観客の心に浮かぶだろうし、じっさいにMoMAの展示のタイトルが注意深くアートや作品という語をさけて写真という中性的な語を採用しているとしても、それが美術館であるかぎり、ここではやはり「ハイ・アートのトレードマークである形式上の関心」が支配していることを否定はできない、というのである。

これらの写真を「芸術」と呼び、これを撮ったニーム・エンを「芸術家」と呼ぶのは、芸術家はわれわれ人類のすべての



ために語りかけるもの、人類の「普遍的な代表」であることを是認されたものとして、「美的領域における人間性のスポークスマンである」とする芸術のヒューマニズムからすれば、「汚らわしい (obscene)」<sup>(6)</sup> ことにちがいない。ド・デュージュはかならずしも、こうした伝統的な芸術のヒューマニズム理論を支持するわけではないのだが、だからといって、そもそも「芸術家が厚かましくも人間性の名の下に語りかけることなどない」として、伝統的なヒューマニズム理論を否定する「芸術の反美学的理論」に与するわけではない。かれはまた、カールハインツ・シュトックハウゼンの「9/11は芸術作品だ」ということばに見られるような立場、「トラウマの再現描写、アブジェクトの美学、おぞましさ (tugst) の称揚、スナッフ・ムーヴィーの魅惑、大惨事やテロリズムの審美化」といった「いわゆる非—芸術 (non-art) の作品」に対して、それは「芸術の限界を探索しそれを踏みこえる」とか「人間として受けいれ可能なものの範囲をこえた芸術というものについて考えさせる」といった評価をよせる立場に対しても、これを批判する。その上でド・デュージュは、「アウシュヴィッツのあとで詩など書くことは野蛮」<sup>(7)</sup> だというアドルノのアポリアに陥ることなく、伝統的な芸術のヒューマニズム理論に代わるべき「芸術と美術館にとってのあたらしい正当化」の理論、あるしかたで「芸術家が人間性の名の下に発言することを正当に要求する」ことをゆるすような理論を要請する。あるべき理論において「人間性」とは、「悪趣味で洗練されないひと、芸術に敵対するひと、野蛮人、犯罪者」、さらにはニュルンベルク裁判以来使われるようになった三つのカテゴリーの犯罪者——「戦争犯罪、大量虐殺、人間性に対する犯罪」——の責めを負うものをもふくむ概念でなければならない。その上で、やはり芸術はこの意味での「人間性の集団的な財」でなければならないし、芸術家はこの人間性の「美的領域における代表者」でなければならない、というのである。

それがどのような芸術理論や美学となるのかは、ド・デュージュにとってもなお審らかではないが、『S-21』の写真は、そうしたあたらしい芸術理論にとっての決定的なテストケースである。なぜなら、芸術作品が普遍的な発話をなすのは、作品を見るものが「それによって個人的に語りかけられているという感情 (feeling)」をつうじてであり、また「そのような感

情はその作品がわたしに語りかけるのとおなじように、わたしのほうでも作品に対して語りかける能力があり、意志があることに依拠している」のだが、『S21』の写真では、撮影者はけっしてそのモデルに語りかけることはなかったがゆえに、なおさらモデルに語りかけるといふ責任がこの写真を見るものに転移されるべきだからである。こうしてド・デュージュは、『S21』の写真を見るものにふさわしい態度として、「これらの写真に二人称で洗礼名をあたえるべく、これを芸術の名前で呼ぶこと——『あなたは芸術だ』——、また「ニーム・エンが手に入れることができなかった芸術家という役割をみずから担うこと」をあげるのだが、これによって「写真に写っているひとびとはかれらの人間性を回復する」<sup>(75)</sup>ことになるというのである。

だが、果たしてどうだろうか。コジヨルが展示はまずは倫理的かつ政治的なものであるといい、MoMAのキュレーターがそれはまずは芸術「作品」ではなく歴史的な「写真」の展示だと主張するとしても、写真フェスティバルや美術館に展示されたこれらの写真が、意識せず自動的に美的判断を呼びこみ、他の芸術写真や収蔵作品との比較で「芸術」と見なされるだろうということは、コジヨルやキュレーターもおそらく予想していたにちがいない。そしてこれを伝統的な意味で「美的」に判断し「芸術」と呼ぶことは、ド・デュージュのいうとおり「汚らわしい」こと以外のなものでもない。またこれをトラウマやアブジェクトやテロリズムにかかわる「非―芸術」のカテゴリに入れてその審美化をはかるのも、ディシプリンとしての「アルス (ars)」ではなく、倒錯以外のなものでもないだろう。もちろんこれらの写真の撮影者であるニーム・エンは芸術家ではないし、おそらくレニ・リーフェンシュタールのようにそれを意図したわけでもない。そうだとすると、これらの写真を見るわれわれが、これを拡張された「人間性」の概念にもとづく芸術のあらたなヒューマニズム理論の枠内に置きいれて、これに「芸術」という洗礼名を付与することは、果たして可能だろうか。

ド・デュージュを支えているのは、この「芸術」は拡張された意味における人間性の名の下で、これを見るものに、しかも美的な領域において語りかけるものだという主張だが、二人称的な語りかけの関係それ自体は、ウォーカー・エヴァンズや

ドロシア・ラングの報道写真のばあいでも生じることで、そのことでこれらの写真をとりわけアートと呼びいわれないし、そこに介在する「美的な領域」ということで想定されているのも、写真によって個人的に語りかけられているという「感情」でしかない以上、これもとりわけて「美的」な感情とはいえない。じっさい、ド・デュージュがこれらの写真を見て最初に感じたという「安っぽい感情移入や善意の良心」にしても、それらはなるほど感傷であるとしてもとくに美的というものではなく、むしろ倫理的・道徳的な反応というべきである。それでもなおわれわれが——「芸術家の役割をみずから担う」というのはともかくとして——これらの写真をド・デュージュ自身にとってもなお不明ながらも要請されているようなあらたなアート理論の枠組み、つまりはあらたなアートワールドに置きいれて、これに「アート」という洗礼名を付与し、これを美的に鑑賞するという可能性はあるかもしれない。それがどのようなものであれ、そのようなアート理論はおそらく、これらの写真が要請する倫理的・道徳的要求にも応えつつ、同時にひとがこれらの写真にいやおうなく自動的に感じてしまう「形式上の関心」や美的判断や「偶然のアート」といった反応もあるしかたで是認するものであるだろう。だがド・デュージュ自身懐疑的であったように、われわれにしても、こうした〈倫理的〉と〈美的〉のあいだの「つごうのよい区別」がもちこたええるとは思えない。

結局のところ、問題の核心は「アルカイイヴやルポルタージュとアートのあいだのジャンルの混乱」という現代的状況にある。そこで問われているのは、もしもそういうものがあるとして、これらの写真をすらアートとし美的対象とするような美的フレーミングそのものの倫理的妥当性である。そしてこれに対して、これまでの議論をふまえていまわれわれとして答えることができるのであれば、それは、アウシュビッツやトウル・スレンの収容所で撮られた写真をアートの美的フレーミングに嵌めこんで、これを美的に経験してはならないということ、それゆえこれをMoMAに展示してはならないし、たとえ廃墟ブームであっても、原爆ドームを美しいと見てはならないということである。ロラン・バルトは「ショックングな写真」というエッセーのなかで、ジュヌヴィエーヴ・セローの、『パリ・マッチ』誌に載ったグアテマラでの共産党員処刑の写

真についての発言に言及しているが、セローがそこで問うているのも、この写真を見つめるものの〈美的〉とはことなつた  
ありかたである。

「いったいこれは偶然の一致の奇跡なのか、それともカメラマンの悪魔的な腕前のよさなのか……？この写真は非の打ち所がない。……この写真はそれ自体としては悲劇的なものではない。それは、自らの明白さの上に閉じているからだ。それが初めて悲劇的なものになるのは、わたしが、つまり同じ時代に生きているわたしがそれを見つめる瞬間からである。その写真とわたしとのあいだにひとつの関係が生まれる瞬間。その写真がたった一撃によって、ただの明白さではあるが、しかし見るものを圧倒する明白さによって、わたし自身の判断を、わたしの自由を根拠づける瞬間」。(76)

バルトはこれを受けて、「その写真はそれ自体としてはいささかも怖ろしいものではなく、恐怖が生まれてくる原因は、自由な状態の真っ只中にいながらわれわれが見つめているということなのである」(77)といい、そのときの写真はたんなる過度に造り上げられ意味づけられ、もはや「いかなる歴史も有していない」スペクタクルではなく「字義通りのスキャンダル」となるという。ここで「字義通り」とは、バルトのいう「たんなる外示」<sup>「外傷的な映像のレベル」</sup>(78)をいうのだろう。このような「映像をスキャンダラスの状態において深く受けとめること」は、これを見るものを「恐怖のスクヤンダル」に、つまりはこの恐怖を引きおこした自分と同時代の歴史情況へとみちびいていき、見るものに「暴力的な問いかけを強いる」。それゆえバルトにとつても、ここで要請されているのはブレヒト的な「批評的なカタルシスの問題であり……感情の浄化の問題ではない」(79)のである。

もちろん美的フレイミングの倫理性はアートワールドのみならず、さまざまな〈である〉にかかわっている。マルシア・イートンは、ゴートの「倫理主義」とは逆に、「ときに芸術上の成功や失敗は道徳上の成功や失敗を結果するし、そして事

実、美的なものと道徳的なものとはしばしば分離できない<sup>(80)</sup>と主張し、このように道徳的なものと分離できない美的なものがあったを「美的義務 (aesthetic obligations)」ということばでいいあらわそうとしている。美術館の火事に際して「フェルメールと美術館の守衛と犬」のいずれを優先して救出すべきかが問題になるばあいや、システイーナ礼拝堂の修復に際して、キリストの性器にあとから描き加えられた葉を残すかどうかが問題になるばあいに問われているのは、そのような倫理的価値と分離できない意味での「美的義務」ではないかというのである。さらに彼女は、歴史や伝記、新聞の死亡記事やフィクションにおける物語にかんして、そこには「他者を尊敬する」という倫理から導かれるものとしての、「そのひとにふさわしいよいストーリーを語るべきだ」という美的義務があるという。しかしその一方で、リーフェンシュタールの『意志の勝利』やさいきんの映画『ヒトラー最後の12日間 (Der Untergang)』(2004)などは、ヒトラーという悪人をもかれの視点から美的にみごとに描いており、結果として観客がヒトラーと同化するといった「リスクがある」ことをも認める。それゆえ彼女は、自分が高める「美的義務」の候補例はすべて、「結局は倫理的義務に帰するということを確認ざるをえないのかもしれない<sup>(81)</sup>」というのである。だがわれわれの立場からすれば、イートンが「美的義務」を唱えつつ、〈倫理的〉なものとは分離できない〈美的〉なものというアポリアに逡巡している、まさにそこで問われているものこそ、社会的ディスクールとしての美的フレーミングそのものの倫理性である。プラスチックでできたピンクのフラミンゴがたくさんおかれた個人の庭に対して、イートンは、ひとは「美的にそうあるべきではない」といいたくなるが、これは「個々人の趣味を尊重する」というわれわれの倫理観と矛盾するように思える<sup>(82)</sup>ので、厳密には美的「義務」というよりは、せいぜい美的「推奨 (recommendation)」とすべきだという。われわれならば、これは個人の空間であるかぎり個人の「悪趣味」の問題だが、公共空間であれば美的フレーミングの倫理性にかかわるというだろう。最近おこった漫画家棟岡かずおの紅白のストライプに塗られた「まことちゃん」の家騒動は、ちょうどこのふたつの問題が交錯する事例といえるだろう。

ここまでくれば、一見かけはなれているように見えるにしても、「プラスチックの木でなにが悪いのか」という当初のわ

れわれの問いが、リーフェンシュタールの映画やニーム・エンの写真のなにか悪いのかという問いと問題の核心においてつながっていることは容易に理解できるだろう。プラスチックの木が「美的」に悪いことについては、すでに見たように、プラスチックの木はたとえそれが完全なレプリカであるとしても、自然の木とおなじ美的経験をあたえることはないから、すくなくとも自然の木から得られる美的経験をのぞんでいるひとにはそれはのぞましくないというのが、われわれの主張であった。しかもなお問われていたのは、たしかに自然の木とはおなじでないにしてもそれに独自の美的質をもつプラスチックの木に対して、教育をつうじてこれをあらたな環境として受けいれ美的にたのしむ態度をやしなうことで、自然の木に代えようとするロスアンゼルス郡当局のふるまいは「倫理的にも悪い」のか、そしてそのばあいの〈美的〉と〈倫理的〉とはどのような関係に立つのかという問題である。

カールソンにしても、道路に散らばるゴミやプラスチックの木に対してどのような態度をとるべきかという問題はたんに美的な問題ではなく、「われわれの道徳的価値と美的感受性とのある種の結合にもとづく道徳的―美的」<sup>(82)</sup>な問題だということ。キャンブ的感受性が道ばたのゴミやプラスチックの木を美的にたのしむとすれば、それはそれらが表現している浪費や無視や断念といった質をもたらした価値観や態度を「じっさいに是認するわけではないとしても、すくなくとも大目に見ることを要求する」が、これは「道徳的に受けいれがたい」というのも、まったく正しい判断である。だがここからかれが、自然を美的に鑑賞することは「環境やエコロジー的な関心といった事柄について倫理的に健全な判断をもつ最良の機会」となり、それゆえ「われわれの自然に対する美的鑑賞が、自然にかなするわれわれの倫理的な見かたを規定するのに役立つ」<sup>(83)</sup>という主張をひきだすとき、「われわれは自然環境が表現している『美的』質を尊敬するかぎり、自然環境を保護する義務をもつ」としたサゴフの主張がそうであったように、そこで想定されている〈美的〉と〈倫理的〉の関係は、順序が逆なのである。この点ではロルストンの、しばしばひとは「グランド・キャニオンは美しい」という事実からただちに「だからそれを保護しなければならない」と考えるが、このような「美的な倫理 (the aesthetic ethic)」は人間が自然を楽しむ

むという「人間の関心の満足に調律されている」<sup>(84)</sup>以上、自然にかかわる「より深い現実性 (deeper actualities)」を見の  
している」ために、実践上はともかく、原理的、認識論的には有効性をもちえないとする主張は正當なものである。

われわれが自然と呼ぶのはけっして原生の自然や自然自体などではなく、人工との混合であり、それゆえわれわれがその  
なかで生活する自然風景や都市景観のみならず日常生活のすべてを審美化しようとする現代文明の「美的教育のジレンマ」  
という状況にあって、われわれに問われているのは「自然に対する美的鑑賞が、自然にかんする倫理的な見かたを規定する」  
ことではなく、むしろ逆に、そもそも自然をどう見るべきか、都市景観や生活環境をどのように美化するべきかにかかわる  
美的フレーミングそれ自体の倫理性なのである。かつてのように人権がそれほど尊重されなかった時代ならば、美術館の火  
事をアートワールドとその美的フレーミングにとっての危機と判断して、守衛よりはフェルメールの救出を優先するやもし  
れず、アニマル・ライトが認められる社会ならば、アートワールドの美的フレーミングよりは犬の救出の倫理性を優先する  
かもしれない。同様に、「厚い意味」における「美的―表現的」質にかかわる趣味のコンテクストが変化して、キャンブ的  
感受性にもとづく美的フレーミングをも倫理的に容認するようなことになれば、その社会はむしろコストがかからず、ある  
面ではエコロジ的にも有利で、かつ独自の意味でも「美しい」ディズニール的な環境を選択するかもしれない。だが  
そうでないかぎり、ロスアンゼルス郡当局のふるまいは、まずは人工物ではなく自然物からなる環境を自分たちの生活環境  
の美化の支えとすべきであるという美的フレーミングの倫理性に照らして非難されるべきであり、そしてそのようなネイ  
チャーワールドにおいてプラスチックの木はけっして自然の木とおなじ美的経験をあたえないから、自然の木をプラステッ  
クの木に代えることは、自然の木があたえる美的経験を永遠にうしなうことになるといふ点で、それは美的にも非難され  
べきなのである。

- (1) Cf. Laurence H. Tribe, *Ways Not To Think About Plastic Trees: New Foundations for Environmental Law*, in: *The Yale Law Journal*, vol. 83, No. 7, 1974, p. 1315; *L. A. Times*, Feb. 8, 1972, § 2, at 6, col. 2. それには引き続きだれかの手でプラスチックの鳥がつけ加えられたところ ( *L. A. Times*, Mar. 14, 1972 ) 。 このやりかたは、それらの木の多くは匿名の「文化破壊者 (vandal) 」の手で、つわね、当局はそれ以上の植樹を中止した ( *L. A. Times*, Feb. 22, 1972 ) 。
- (2) *Chicago Tribune*, Feb. 22, 1972, § 1, at 18, col. 2.
- (3) Mark Sagoff, *On Preserving the Natural Environment*, in: *The Yale Law Journal*, vol. 84, No. 2, 1974, p. 206.
- (4) Martin H. Krieger, *What's Wrong with Plastic Trees?*, in: *Science*, American Association for the Advancement of Science, vol. 179, No. 4072, 1973, p. 448.
- (5) *Ibid.*, p. 450.
- (6) Tribe, *op. cit.* p. 1340.
- (7) エルベスつねを「進化する環境倫理 (an evolving environmental ethic) 」 ( p. 1346 ) と呼ぶ。
- (8) Cf. Christopher Stone, *Should Trees Have Standing? — Toward Legal Rights For Natural Objects*, in: *Southern California Law Review*, Vol. 45, No. 2, 1972, p. 450-501.
- (9) Tribe, *op. cit.* p. 1345. トライブは、現在の法体系でも「個々の人間とはちがう存在——教会、組合、法人、労働組合、家族、そしてその他には動物や木——を認めてきた」 ( p. 1341F ) という。アラン・トーマシイはペンサムやこれにもとづくピーター・シンガーらの主張にならって、芸術作品にも「それが「ある種の利害関心（一般的な福利、善悪や破壊からの自由、虐待や不正の忌避、自己の目的追求の自由など）」 ( Alan Tomney, *Aesthetic Rights*, in: *JAC*, vol. XXXII, No. 2, 1973, p. 163F ) をもつ以上、こうした利害関心を尊重するという義務を要求する権利があるとする。しかしこうした主張はその論拠を、トーマシイ自身認めるように、芸術作品を「ユニークな個別性」をもった「擬似—人格 (quasi-persons) 」としてあつかってきた伝統、したがってたんなる「アナロジー」にもとめるほかはない。
- (10) Sagoff, *op. cit.*, p. 221. サゴフも、美的質が非美的質に依存する (dependent on) ことは認める。だがサゴフはシブリーを誤解して、シブリーが想定しているのは因果連関にもとづく依存関係であること批判している ( p. 254 ) 。



- (11) *Ibid.*, p. 248.
- (12) *Ibid.*, p. 265.
- (13) 拙稿「自然の美的鑑賞」、『美学芸術学研究』26、東大美学芸術学研究室、二〇〇七年。
- (14) 拙稿「香りと味わいの美学——風景の美学のために」、『美学芸術学研究』27、東大美学芸術学研究室、二〇〇八年。
- (15) スーザン・ソントグ『反解釈』高橋康也他訳、竹内書店新社、一九七一年、三二八ページ。ソントグの「キャンプ」にはキッチュや悪趣味、感傷主義など、いずれも大衆文化の特性であるものが区別なく混交されており、その意味はかならずしも明確ではない。ただ本論とのかわりて注目すべきは、それが現実(道徳)の内容にコミットしない「ディタッチメントの経験」であり、そのかぎりて現代における「審美主義」の一例だということ、それが「必ず人工という要素を多く含んで」いて「大抵は都会的」であり、それゆえ「自然界のものはけっしてキャンプ的ではありえない」こと、そして「キャンプ趣味は、複製に対する嫌悪感を超越する」という点である。
- (16) M. Bardsley, *The Aesthetic Point of View*, ed. by M. J. Wren & D. M. Callen, Cornell U. P., 1982, p. 31.
- (17) Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment*, Routledge, 2000, p. 140.
- (18) *Ibid.*, p. 147.
- (19) John Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, The Univ. of North Carolina Press, 1946, p. 13.
- (20) David W. Prall, *Aesthetic Judgment*, Thomas Y. Crowell Company, 1929, p. 12f.
- (21) *Ibid.*, p. 12f.
- (22) Carlson, *op. cit.*, p. 147.
- (23) これらにおける質の実例が混乱しているように見えるのは、現実世界や生の価値といった、それ自体は生活や倫理や宗教にかかわる非美的な質を美的に「表現している」その質を名指す適切な用語を見つるのが困難だという事実によって。
- (24) Carlson, *op. cit.*, p. 67.
- (25) サゴフが純粹に形式的な「美」と呼び、カールソンが「うすい意味」での美的質と呼ぶとき、これもまたある対象に帰属する特定の非美的質、とりわけその対象の輪郭や面の肌理やかたちや色にかかわる非美的質に依存する特定の美的質というべきである。たしかにそのような美的質をひとしぼしぼ「美」ということばで呼びならわしてきた。しかし近代の美的カテゴリー論が教えらるどおり、このような意味での「美」もまた、崇高や優美といった他の美的質とならぶ一種の美的カテゴリーにすぎない。もち

ろん西洋語における「美」という語にはより一般的な使用法もあり、それはワイトゲンシュタインのいうように「是認の感嘆詞」である。

- (26) 拙稿「自然の美的鑑賞」。
- (27) Daniel Jacobson, In Praise of Immoral Art, in: *Philosophical Topics*, Vol. 25, No. 1, 1997.
- (28) Robert Stecker, Immoralism and the Anti-Theoretical View, in: *BJA*, Vol. 48, No.2, 2008, p. 150. ステッカーは「れきやんじ」を多く社会にあたせる「ブタロー影響結果」と「個人にあたせる」「ラッロー影響結果」とにわけるとしている。
- (29) Peter Lamarque and Stein Olsen, *Truth, Fiction and Literature*, Oxford U. P. 1994.
- (30) James Anderson and Jeffrey Dean, Moderate Autonomism, in: *BJA*, Vol. 38, No. 2, 1998.
- (31) Berys Gaut, The Ethical Criticism of Art, in: Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge U. P., 1998, p. 182.
- (32) Noël Carroll, Ethics and Aesthetics: Replies to Dickie, Stecker, and Livingston, in: *BJA*, Vol. 46, No. 1, 2006, p. 82.
- (33) Noël Carroll, Moderate Moralism, in: *BJA*, Vol. 36, No. 3, 1996, p. 229.
- (34) Jacobson, op. cit., p. 162.
- (35) ただし、マクローブソンは「Ethical Criticism and the Vice of Moderation (in: Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, 2006, p. 354) では、『ブタリス』が不道德な作品とは見なさない。
- (36) Jacobson, In Praise of Immoral Art, p. 193.
- (37) Matthew Kieran, Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism, in: José Luis Bermudez and Sebastian Gardner (eds.), *Art and Morality*, Routledge, 2003, p. 58.
- (38) *Ibid.*, p. 68. キーランは「アリアリ」は「道徳的判断の宙づりはコールリッシのいう知的信念の宙づりと同じとならぬ」(p. 70f.) としている。
- (39) Stecker, op. cit., p. 146.
- (40) Kieran, op. cit., p. 60.
- (41) 拙著『フィクションの美学』勁草書房、一九九三年。
- (42) ステッカーは「作品が提供する『倫理的問題の探求』」(p. 150) はそれ自体「認識的価値」として、その作品の価値であることにについては、「道徳主義も不道徳主義も一致して認めている」としている。

- (43) M. Beardsley, *Aesthetics*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1957, p. 424.
- (44) *Ibid.*, p. 228.それはキャロルが考えるような「活性化」を意味しない。
- (45) キャロルも読書を対話と考えるために、物語作品に対する自分の「道徳的反応について、われわれは、これを人物や状況やそれを描写するテクストにかんして他の読者や聴衆や観客と議論し、共有し、比較する傾向がある」(Moderate Moralism, p. 228)ということは偶然ではないし、その際われわれはその作品について、当然のことながら「倫理的な語彙を用いて議論する」ではないか、というのがのである。
- (46) メルロー・ポンティ『知覚の現象学』の「竹内他訳、みすず書房、一九七四年、二二二〜二三ページ。
- (47) Kendall Walton, *Fearing Fictions*, in: *Journal of Philosophy*, Vol. 75, No. 1, 1978, p. 6.
- (48) Jacobson, In *Praise of Immoral Art*, p. 167.
- (49) デュボス『詩画論 Ⅰ』木幡瑞枝訳、玉川大学出版部、一九八五年、二八ページ。
- (50) E. von Hartmann, *Aesthetik—Philosophie des Schönen*, Leipzig, 1887, S. 39ff.
- (51) David Hume, *Of the Standard of Taste*, in: *The Philosophical Works*, ed. by Th. H. Green and Th. H. Grose, 4 vols., Rippint of the new edition London 1882, Aalen: Scientia, 1964, Vol. 3, p. 282.
- (52) ステッカーは正當にも『マクニス』や『リチャードⅢ』について、シェイクスピアの作品においてかれら悪人は是認されているのではなく「生き生きと再現描写されている」(p. 155)ののだとしている。ステッカーはまた、不道徳主義を「信すべき妥当な理由はなく」(p. 146)とし、またあらゆる作品をどこどこに見出すこともできないとする。
- (53) Gaut, *op. cit.*, p. 188.
- (54) Kieran, *op. cit.*, p. 73.
- (55) 「不快なシムーン」については、以下を参照。Elizabeth Anderson, *Value in Ethics and Economics*, Harvard U. P., 1993, p. 2f.; Jacobson, In *Praise of Immoral Art*, p. 162, 172, 176f.; Jacobson, *Ethical Criticism and the Vice of Moderation*, p. 353f.; Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion*, The MIT Press, 1987, p. 288ff.; Kendall Walton, *Morals in Fiction and Fictional Morality*, in: *Martinet's Values: On Values and the Arts*, Oxford U. P., 2008, p. 29.
- (56) Jacobson, In *Praise of Immoral Art*, p. 192.
- (57) Noël Carroll, *Ethics and Aesthetics*, p. 83. Cf. Noël Carroll, *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Direction in Research*,

- in: *Ethics*, Vol. 110, 2000, p. 380.
- (58) George Dickie, The Triumph in Triumph of the Will, in: *BJA*, Vol. 45, No. 2, 2005, p. 153. トートとヤダ、『意志の勝利』は「主題にかんして、ナチズムを積極的に賞賛することによって緊密に統合されている」(p. 190)と認めている。
- (59) George Dickie, *The Art Circle*, Haven, 1984, p. 105.
- (60) Dickie, The Triumph in Triumph of the Will, p. 156.
- (61) Mary Devereaux, Beauty and Evil: The Case of Leni Riefenstahl's Triumph of the Will, in: Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge U. P., 1998, p. 231.
- (62) そんな作品を「なぜ見るのか」という問いに対しては、デウローはいわば歴史上のケース・スタディとして、なぜあるときある民族においてファシズムがそれほど魅力的であったのかを理解するし、ひいては人間性のよりよい理解のためにと答えるが、これはもちろん作品の美的経験とはちがう経験であり、この点では、ジェイコブソンやキーランらの「認識的不道德主義」とはまったく正しい認識を示している。
- (63) ジョージ・レー・シユラー監督の映画『レニ』(1993)のインタビューでは、リーフェンシュタール自身「この場面の美的構成を強調し、またおなじようなものはソ連や北朝鮮のマスゲームにもあるではないかと批判に対して反論している」。
- (64) Walton, *Morals in Fiction and Fictional Morality*, p. 30.
- (65) 拙稿「香りと味わいの美学——風景の美学のため」。
- (66) Susan Sonntag, Fascinating Fascism, in: *A Susan Sonntag Reader*, introduction by Elizabeth Hardwick, Farrar, Straus, Giroux, 1982, p. 320f.
- (67) 「S-21」(トーチカ)の収容所がもとは高校であったとあの呼び名であり、現在それはシェンサイド博物館 (the Museum of Genocide) となっている。
- (68) Michael Kimmelman, Poignant Faces of the Soon-to-Be-Dead, in: *The New York Times*, June 20, 1997, p. C. 1.
- (69) Jerry Adler and Ron Moreau, The Devil's Due, in: *Newsweek*, vol. CXXIX, No. 26, June 30, 1997, p. 20.
- (70) Michel Guerrin, La photographie documentaire surexposée, in: *Le Monde*, July 6, 1997, p. 10.
- (71) Thierry de Duve, Art in the Face of Radical Evil, in: *Congress Book 1. XVIIIth International Congress of Aesthetics*, published by SANART, 2008, p. 418.

- (72) *Ibid.*, p. 416.
- (73) *Ibid.*, p. 410.
- (74) アドルノ『プリズム——文化批判と社会』、竹内豊治・山村直資・板倉敏之訳、法政大学出版社、一九七〇年、二六ページ。アドルノはのちに『否定弁証法』では、この主張は「誤りかもしれない」(木田元他訳、作品社、一九九六年、四四〇ページ)としてる。
- (75) de Duve, *op. cit.*, p. 419.
- (76) Geneviève Serreau, *Brecht, L'Arche éditeur*, coll. 1955, p. 8f. Cf. ロラン・バルト「ショックنگな写真」、『ロラン・バルト著作集 3 現代社会の神話 一九五七』下澤和義訳、みすず書房、二〇〇五年、一七七ページ。
- (77) バルト、前掲書、一七三ページ。
- (78) バルト「写真のメッセージ」、『第三の意味』、沢崎浩平訳、みすず書房、一九八四年、二二一ページ。
- (79) 同上、一七六ページ。
- (80) Macia M. Eaton, *Aesthetic Obligations*, in: *JAC*, Vol. 66, No. 1, 2008, p. 1.
- (81) *Ibid.*, p. 8.
- (82) Carlson, *op. cit.*, p. 146.
- (83) *Ibid.*, p. 67.
- (84) Holmes Rolston, III, *From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics*, in: Arnold Berlant (ed.), *Environment and the Arts*, Ashgate, 2002, p. 128. ただし、すでに別の機会に批判しておいたように(拙稿「自然の美的鑑賞」)、ロルストン自身はここから、人間の美的感性とはべつに、自然のエコシステムが見せる「かたち、構造、完全さ、秩序、能力、力強さ、耐久力、ダイナミックな動き、シンメトリー、多様性、統一性、自発性、相互依存性、ゲノムのなかに保護されコード化された生命、再生能力」(p. 132) などについて、「自然はそれ自身のより根本的な (elemental) 美的特質を客観的にもちあわせている」とい、こうした美的特質を把握する「拡張された美学」、「生態学的美学」が義務をふくむかぎり、環境倫理学は、それが十分に根拠づけられるためには、そのような美学を必要としていると主張することで、結局は「自然自体」やデイープ・エコロジーの形而上学、そして積極美学にいたるのである。