

香りと味わいの美学——風景の美学のために

西村 清和

1 風景「感覚」の発見

自然の美的鑑賞というとき、鑑賞されるべき対象とはまずは人工と対比された自然の事物（トンボやバラといった種と、月、富士山、あの山、この木といった個物ないし個物の集合としてのこの森やあの山脈）であり、あるいは日の出や虹、風や雨といった自然現象である。しかしとくに「風景」というとき、それは山際に虹が架かり、草原をわたる風がほのかに花の香りを伝えるというように、さまざまな自然物や自然現象からなるひとつの場所、そこに立つわれわれが一目で見わたせるかぎりのひとつの全体としての環境であるだろう。

もっとも風景といっても、古今東西をつうじていつもひとつがこれを美的に鑑賞してきたかどうかはうたがわしい。もともとの古高ドイツ語の「landscape」は、一定の歴史的、政治的、経済的まとまりをもった土地 (Land) に住む人びとにとって共通の領域や環境を意味し、それゆえ地誌的ないし地理学上の概念であった。また一三三六年四月二六日にヴェントゥー山 (Mont Ventoux) に登り、山頂からの眺望を楽しんで、「最初、ただならぬさわやかな大気、ひろびろと打ちひらけた眺望に感動し、私は茫然として立ちつくしました」⁽¹⁾と書簡にしたためたペトラルカ以前には、西洋中世の人びとは「山に關心がなかった」⁽²⁾と、ケネス・クラークはいう。かれらにとって愛すべきはパラダイス、つまりそのペルシャ語のとも

との意味通りに暗い森や危険な山野に対して「壁をめぐらした囲い」⁽³⁾として、色とりどりの花が咲き果樹が茂り、羊が飼われている「閉ざされし庭」である。かれらが自然を描くときでも、それは「花の絨毯、小さな森、幻想的な岩山、様式化された立木」など、「自然の珍貴な断片を集めてひとつの装飾的な全体に組み入れる」やり方であり、それが変わるのは、ルネサンスにおける「新しい空間理念の発見と新しい光の知覚の発見」⁽⁴⁾によってだという。もっともゴンブリッチによれば、アルベルティにおいてもなお、「われわれは美しい地方の絵や、港、漁獲、狩猟、遊泳、花や緑に被われた田野での遊びの絵を眺めると、気が晴ればれとする」⁽⁵⁾ いうように、まだ「純粹な」風景画という概念からはほど遠い人間の活動が強調されている」⁽⁶⁾。十六世紀の画家たちが描く風景にしても、それはなお「眺め (view)」なのではなくて、主として個別的な特徴の集積」であったが、しかしやがてかれらは「大気や距離のイリュージョンが得られるような効果」を獲得していき、結果として「アルプスの景色 (scenery) の発見」というあらたな経験が生じたという。それゆえゴンブリッチは、「一般的には、「世界の発見」が風景画の発展の基礎にある動機だと主張されるが、われわれはこの定式をひっくり返して、風景画が風景「感覚 (feeling)」に先立っていたのだと主張したい誘惑にかられる」⁽⁷⁾という。じっさい英語圏に「landscape」という語がはいってきたのは、十七世紀初め、すでに画家の専門用語である「風景画」としてである⁽⁸⁾。

たしかに今日、われわれが理解しているような意味での「風景」や風景「感覚」は、西洋における十六世紀以降の風景画の展開ともなって成立した、とりわけて近代という時代に制約された概念だというべきである。十八世紀のピクチャレスク美学とそれにもとづくピクチャレスク・ツアーもその伝統に立つものだろう。自然を芸術作品や風景画としてみるこうした立場を自然の美的鑑賞の「芸術モデル」と呼び、とくに風景を風景画としてみる立場を「風景画モデル」と呼ぶアラン・カールソンは、それは結局のところ、がんらいわれわれがそのなかで生きている自然環境をもっぱら視覚的に再現された二次元の「光景や眺め (a scene or view)」に還元してしまうと批判し、これに代えて自然の美的鑑賞の「環境モデル」を提唱する。われわれにとって自然とは、視覚のみならず諸感覚の全領域において経験される環境であり、それゆえその美的鑑

賞には目や耳のみならず「嗅覚や触覚、味覚、さらには暖かさや冷たさ、気圧や湿度でさえ」⁽⁹⁾ 関与的でありうる。

アーノルド・バーリアントにとっても美的に鑑賞された「自然」とは、われわれがそこにふくまれ「そのプロセス全体の一部である」ような「経験された自然、生きられた自然」としての環境である。そこからかれは、カント以来の美的観照における「無関心性」の美学に対して、「関与の美学 (aesthetics of engagement)」を提唱する。われわれは環境にみずからの身体によって踏み込みそのなかを歩くのであり、それゆえ芸術経験にあってはひとつかふたつの感覚が支配しているのに対して、環境に対する美的関与は「われわれの感覚能力の全範囲を活性化する」⁽¹⁰⁾。

「物質的環境と人間との情緒的なつながり」を「トポフィリア」という造語によっていいあらわした現象学的地理学者イー・フリー・トゥアンも、自然の美的経験をつきのように記述する。

大人は、もし自然を多様なかたちで楽しもうとするなら、子供のような柔軟さと気兼ねのなさを学ばなければならない。その人は、古い服を着る必要がある。そうすれば自由に、小川の脇の干し草の上で大の字になり、いろいろな身体的感覚の混じり合い (a meld of physical sensations) の中に浸ることができるのだ。干し草や馬糞の匂い、大地の温かさ、その硬かったり柔らかかったりする輪郭、そよ風に和らぐ太陽の暖かさ、ふくらはぎを登ってくるくすぐったい蟻、顔の上をすぎる葉蔭の戯れるような動き、小石や玉石の上を流れる水の音、せみの声や遠くの車の音など……。このような環境は、語調や美に関するすべての堅苦しい規則 (formal rules) を打ち壊し、秩序 (order) の代わりに混乱をもたらしかもしれない。けれどもそこでは、すべてが満ち足りたものとなっているかもしれないのだ。⁽¹¹⁾ (原語の挿入は、引用者による)

そもそも近代美学においては、彫刻に関与する触覚はまだしも、香りや味覚にかんしては、身体的感覚にともなう快楽はあつ

ても、美的な快はありえないというのが基本了解である。もしもそうだとすれば、風景についてのわれわれの経験はかならずしも「美的」ではないということになる。一方で、風景についての美的経験が上に述べたように諸感覚の全領域にわたるのだとすれば、そこにいう「美的」とは、近代美学が芸術作品をモデルとして、視覚と聴覚といういわゆる「上級」感覚に特権的に認める「美的」な質とはことなって、香りや味わいや肌触りといった、古来「低級」とされた感覚をもふくむ概念でなければならぬ。しかし風景の美的経験が、トゥアンがあげる「身体的感覚の混じり合い」のような秩序のない混乱の経験だとすれば、はたしてこれを「美的」と呼ぶことができるだろうか。味覚や嗅覚をもふくむ「身体的感覚」には、美的な秩序はあり得ないのか。いずれにせよ自然や風景の美を論じることは、近代美学がその出発からかかえこんだ「美的」感性的」という、今日でもなおあいまいなままにとどまる概念をめぐる難問に、これまでとはべつアプローチから挑むことである。

2 「感性的」と「美的」

一九五七年の著書『美学』におけるビアズリーの美的対象や美的経験についての議論は、だれもが美的対象と呼ぶことに同意できるものとしての芸術作品、なかでもかれが「視覚デザイン (visual design)」と定義する絵画をモデルとして、必要な修正をほどこすことで音楽や文学にも敷衍するというかたちをとっている。ビアズリーは「aesthetical」という造語のもともとの両義性を払拭すべく、「美的対象をこれ以外の知覚対象からいかにして区別できるか」と問い、まずはかれのいう「現象的領野 (phenomenal field)」にある対象についての知覚のレベル、つまりその対象が生じた原因やそれがおよぼす効果とは別に、対象をそれとして「感知しあるいは意識している (aware of)」知覚のレベルを設定する。一枚の絵は物理的対象としてはカンヴァスと絵の具の集積からなるが、「現象的な意味での絵画」としては、われわれはそこに「赤さ、色の

暖かさ、かたち (shape) や、さらには「その絵のもつ快活さ、そこに描かれた個々のかたちが生みだすリズムの秩序、色と色のあいだのするどいコントラスト」⁽¹²⁾ といった知覚上の「質」を見いだす。その上でビズリーは、これら現象的な領野にある知覚対象一般からとくに美的と呼ばれる対象を、その対象自身が所有する知覚上の特性、つまりは美的特性によって区別しようとする。ある対象が美的対象と呼ばれるためのもっとも一般的な特性は、たとえばその対象が「その内部に異質性 (heterogeneity) を、しかもそれをひとつの全体として知覚することをゆるす十分な秩序 (order) を保ったままもつ」⁽¹³⁾ ことである。「でたらめな走り書きや袋から床にばらまかれた食料品」には「秩序が欠けている」からデザインではなく、美的対象ではない。「ただ白だけのシートや紙」は異質性をもたないから、デザインではない。ビズリーのこの立場からすれば、「すんだ青い空、フレンチ・ホルンがひびかせるただひとつの音、香水の一滴」⁽¹⁴⁾ は、それだけでは美的対象を構成しないことになる。

ある対象を、それが所有しているとりわけ「美的」と呼びうる特性によって他の対象と区別しようとするビズリーのようなアプローチは、ある意味で古典的なものであるが、近代美学が十八世紀に美の客観的規範から個々人の主観的な能力としての趣味へと軸足を移したあとでも、たとえばカントにも見られる「多様の統一」の観念のように、この伝統が完全に意義をうしなったというわけではない。一方で、趣味論では特定の対象が主観内部に「快」のような美的と呼ばれる「反応を誘発する (triggers)」と考えるのに対して、ジョージ・ディッキーが指摘するように、カント以後の近代美学が展開した「美的態度論 (aesthetic-attitude theory)」は逆に、「知覚ないし意識のあるモードは、対象がそうしたモードとは独立に所有する美的特性を了解し鑑賞するための必要條件である、あるいは知覚や意識のあるモードが (その対象がなんであれ) その対象にある美的特性を負わせる」と主張し、「通常の知覚」と区別されたとくべつに「美的な知覚」のモードを想定する。もちろん、美的態度を構成する要件のひとつは無関心性である。重要なのは、この理論にしがえば「どのような対象も、美的知覚がそれにむけられさえすれば、それは美的対象となることができる」⁽¹⁵⁾ という点である。そしてそこからこの理

論は、もうひとつ別の主張を引きよせる。

たとえばハロルド・オズボーンも、原理上「どのようなものにも——ソーセージに対してさえ」⁽¹⁶⁾ 美的態度をとることは可能だとするが、オズボーンによれば、これはなお美的経験の必要条件にすぎない。経験が美的となるためには、さらさらわれわれの注意が、対象がただ物理的、生理的に目や耳にもたらすという意味で「感官にかかわる (sensual)」快や不快ではなく、対象を知覚する経験そのものの「感覚上の (sensual)」内実ないし本性にむかわねばならない。そのとき美的知覚は日常的、実践的な知覚のばあいとくらべて、知覚経験そのものの本性についてのより増幅され、拡張され、強化され、高められた「感知 (awareness)」にいたるが、これによってたんなる快・不快とはことなつた別の種類の快、つまり「感知それ自体の強化 (enrichment) にともなう」美的な快が生じる、というのである。この立場からすれば、単一の色や音、一滴の香水のような個々の感覚だけでは美的対象とはならないとするピアズリーとはちがって、単一の感覚も、それが純化され強化された感知をもたらすかぎりで美的でありうる。じっさいオズボーンは、ピアノがひびかせる個々の音についてわれわれは良いとか悪いとかいうが、それが良いのは、「鳥の歌や遠くの鐘の音」のようにたんに目や耳に快いというだけではなく、そのピアノの音の質がその感覚上の本性そのものに対して注意をむけるようにわれわれを誘い、この集中によって高められた感知のよるこびをあたえるからだ⁽¹⁷⁾ という。ヴァーヅル・オールドリッチも「知覚の美的モードにおける事物の経験と、非美的特性記述を根拠づける知覚モードにおける事物の経験」を区別するが、実用的認識にかかわる「通常の境域をこえて高められた」美的知覚のもとでは、単一の色や音に対してもその「強度ないし価値」に注目することになり、このようないわば「〈印象派的な〉見かた」⁽¹⁸⁾ をとることによって、われわれはこれを美的に経験するのだという。

だが対象を美的に知覚する意識の特定の態度を想定したり、その意識の注意の純粹さや強度によって美的な質を特定しようとするこれらの立場は、マゴーリスが批判するように「完全な循環にはまってしまふ」⁽¹⁹⁾ だろう。また、どのような質もこれに意識を集中するだけで美的な質に変容し、それゆえすべてが、ソーセージですら美的対象になると主張しても、道

路にまき散らされたゴミや腐敗物のようなものに対して、ふつうひとはこれを美的に集中して見るなどは考えない。なるほど交通事故や殺人現場や戦争の写真に対して、ときにひとはそこに構図や色調に対する美的関心を寄せることがある。ウォーホルには交通事故の写真を転写した作品《緑色の惨事十回》があるし、ポル・ポト派によって虐殺された人々の写真はニューヨーク近代美術館に収納され展示された。だがこうした写真を美的に見ることは是非について、二〇〇七年の夏、トルコ・アンカラでの国際美学会議で問いかけたド・デュージュの態度もまた自然なものである。ビアズリーは一九七〇年の論文「美的視点」ではむしろ美的態度論に大きく傾斜する考えを示しており、「それ自体として美的な視点から考慮することがまがいであるようななもの——どのような対象もできごと——存在しない」というのだが、その一方で、現代における「すべてを審美化する——可能であるかぎりいたるところで美的視点をとるといふ——やり方」によって「突如として、美的満足のあたらしい領野の全体が拓ける。つまりないもの、偶発的なもの、どうでもよいもの、俗悪なものや低俗なもの、これらすべてはあたらしい興奮となる」といい、そこに芸術をモデルとし、環境の美化をもふくめてすべてを美的に見る近代の「美的教育のジレンマ」⁽²⁰⁾を見ている。

最近目につく「日常性の美学」の主張にはたしかに、こうした「審美化」のラディカルな傾向を見てとることができる。たとえばジョゼフ・クッファーにとっても、伝統的な意味での「芸術」が美的経験の範型であるが、美的経験自体は芸術にかぎらず、日常生活のさまざまな領域に認められる。バスケットボールのゲームは、試合展開のリズムの変化や思いがけない恩寵、劇的緊張、そしてさいごに決定的なかたちで訪れる解決といった「ひとつの美的全体」として鑑賞される。家庭や学校や職場で家族や仕事仲間、生徒同士がおたがいに協力しあって調和した共同体をきずくとき、美的対象における部分と全体の調和との類比から、そこには美的な関係がある⁽²¹⁾というのである。デイビッド・ノーヴィッツは、ひとが仕事をうまくこなしたり、あるいは毎日をよく生きるためにも一定のスキルが、つまりはアートが必要であり、また「芸術 (Fine art)」の創造性は、同様に毎日を生きるための実践的なスキル、アート⁽²²⁾にも見いだされるという。それゆえノーヴィツ

ツにとって、「芸術的価値」と「美的価値」とは同義で取り替え可能である。あるいはヴォルフガング・ヴェルシュがいうように、こうした世界の審美化の果てにわれわれは、「芸術的なものと美的なものあいだの関係の逆転」を見ることになるのだろうか。以前は「芸術のコンセプトが美的なもののコンセプトの中核を提供するとされていた。いまや芸術は美的なものだけにひとつの領域にすぎないものと考えられている」。芸術とは「美的なものを強化する一活動 (an intensification of the aesthetic)」であり、そうであれば、スポーツが娯楽化して、観客に美的よろこびをあたえるためにそのパフォーマンスの美的な要素がますます注目されるようになった現代では、まさにそれゆえに「スポーツは・・・芸術と述語づけられる領域にいれられてもよいだろう」⁽²³⁾ といっているのである。

美的なものを日常生活の全領域に拡張し、「伝統的な芸術」と「生きるアート」との本質的な区別をとりはらおうとするこうした主張の多くは、その根底にジョン・デューイの美的経験論とのつながりをもっている。デューイにとっても「アート」とはまずは「アルス」一般を意味する。一連の行為や制作のプロセスが混乱と緊張から釣合と調和へとむかい、「秩序づけられ組織立てられた動き」によって「ひとつの完成 (a consumption)」⁽²⁴⁾ にたつするとき、技術制作や労働、野球やチェス、談話や食事、政治活動や科学など、それぞれに独自の質と自足性をそなえた「ひとつの経験」となるが、ここにデューイは「芸術的 (artistic) 構造」を認め、これを「美的」と呼ぶ。ここで「芸術的」とは、ひとつの経験のとくに行為や制作の「活動」にかんして、また「美的」とはその経験の「知覚と享受」にかんじていわれるのだが、それゆえ「芸術的かつ美的質は通常の経験のすべてに潜在する」。そしてわれわれがとくに「美しい芸術 (fine arts)」と呼ぶものは、通常の経験すべてに潜在する美的質について、これを「はつきり」と美的なものとして (*distinctly aesthetic*) 「生き生きと意識させる力」をもつものである。だがわれわれとしては、「アート＝アルス」ということですので「術」を本質的にひとつのものと考えたり、美的態度をとることでのようなものも美的対象になると考えたりすることで安易に世界の審美化に与するような立場をはなれて、あらためて非美的な感覚経験の次元と美的経験の次元のちがいと、両者の相互関係を問うことにしよう。

3 美的フレーミング

いま素描したいいくつかの議論は、近代美学が美的対象や美的経験、美的態度について論じる際の典型を例示しており、それぞれの主張を個別にとりあげてみれば、じっさいの経験のある側面をとらえていることも事実である。たとえばピアズリーによる美的特性の規定——枠づけられ境界づけられた現象的領野の一区画内部に、これをひとつの全体として知覚すること——をゆるす十分な秩序があること——は、抽象的ではあっても一般に妥当するひとつの条件だとはいえるだろう。だが「美的なもの」をめぐるこれらの理論に共通するあやまりは、「感覺的なもの」と区別してとくに「美的」と呼ばれるある種の独自の質ないし対象が、「現象的」にであれ「潜在的」にであれ、どこかに存在しており、これに注目する視点に立つかぎりこれを見いだせると考える点、またこうして見いだされた美的な質を数えあげること、「美的なもの」を画定できると考える点にある。これに対して、フランク・シブリーは美的な質を対象にそれとして潜在するものとは考えず、美的な質の経験は対象に属する非美的な質に対するわれわれの側の特定の「反応」であり、そのかぎりではそれは非美的な質に「依存している」⁽²⁵⁾ という、きわめて説得的な理論を展開した。だが、ルノワールの描くピンクに輝くふくよかな女性を見て「優美で豊穡だ」というとき、非美的質と美的経験をむすびつけている依存関係とはどのようなものかについて、シブリーは結局のところ、非美的で感覺的な質に対するわれわれの美的反応やこれを記述する美的概念は社会的・文化的な共有材であり、社会的に学ばれ伝承されるというのみで、それ以上この依存関係について説明しない。また、一方で対象の非美的な質の感覚と、他方でこれに対するわれわれの側の美的な反応としての美的な質とは、いずれもわれわれの経験の事実として前提されている。だがいまわれわれが知りたいのは、まさにこの依存関係がどのような種類のものか、五感による非美的特質の弁別とはべつに、そもそも「美的」な反応がどうして生じるのである。

この問いを、もっとも単純なかたちにパラフレーズしてみれば、それはたとえばつぎのようになるだろう——「青一色の

パネルとイヴ・クラインの《青のモノクローム (IKB 75)》(一九六〇年)とは、「どうちがうか」。クライン自身が名づけた「インターナショナル・クライン・ブルー (IKB)」という色を知らないひとに、イヴ・クラインの絵の前につれていって指をさすことで、色見本としてはすこし大きいけれども、この絵を「IKB」という独特の青の色見本として見ることもできるだろう。そのときわれわれは、この絵のたんに非美的で感覺的な質を経験している。だがこれを現代アートの作品として見て、美的に「これはエレガントだ」とか「深遠だ」とかいうとき、いったいそこにどのような事態が生じたのか。非美的な質の感覺の次元と美的な質の経験の次元とのあいだにはある種の依存関係が存在するにしても、はたして前者から後者への変容を可能にしたものはないか。

周知のようにカントにとつては、草原の緑のようなたんなる色、またヴァイオリンの音のようなたんなる楽音など、大多数のひとが「それ自体美である」というものも「たんに快適な感覺 (bloß angenehme Empfindungen)」⁽²⁶⁾にすぎない。これらの色や音はただ、それが「どの色、なんの音か」にかかわりなく「多様の統一」という形式的規定」におかれ、一定の「構成の美」をなすかぎりで「美に数えられることができる」⁽²⁷⁾。美的対象としての視覚デザインには統一や秩序のみならず異質性がなければならないとするピアズリーも、すでに見たように「すんだ青い空やフレンチ・ホルンがひびかせる単一の音、あるいは香水の一滴」をそれだけで美的対象とは認めず、たとえばマレーヴィチの《白地に白》(一九一八年頃)のような絵にしても、タイトルにいう白の四辺形はかすかな輪郭とほんのすこし明るい色調によって地の白から区別されており、これによってそれは美的対象になるという⁽²⁸⁾。これに対してオズボーンは、美的態度による感覺内容それ自体への集中によって、個々の色や音と同様、個々の香りについても美的経験は可能だとするが、しかしその一方でかれが、個々の音はさらに「進行しつつある音楽作品全体の構造へとわれわれの注意を促す」⁽²⁹⁾といい、あるいは個々の色の美的経験の例として新印象派の分割描法や隣接する色面のエッジに生じる一種のイリュージョン効果を問題にするハード・エッジ、抽象表現主義における構造化された色彩のコンポジションなどをあげるとき、その立場はあいまいなものとなる。だがもちろん

ピアノズリーはまちがっており、オズボーンは自分の主張をもっと徹底するべきなのである。たしかにロスコの絵には色のグラデーションがあるが、われわれはイヴ・クラインの単色のパネルもまた絵であることを知っている。

たしかに調律師がピアノの一言一音に耳をかたむけると、その音の純粹さを追求するかれの集中がどれほどとぎすまされていても、かれが耳にしているのはその音の感覚の純粹さだろうし、色見本の青を単独に感覚するとき、わたしはこれをシックだとかエレガントだということはないだろう。だが、色や音を単独で経験することは、生理学の実験室ではともかく日常生活では例外的であり、われわれが色見本を見るのは、ふつうはこれから仕立てようとしているスーツの色としてであり、CDがひびかせるホロピッツのピアノの最初の一言に耳をすませるのは、これにつづいてひびくはずの別の音への期待のうちにある。そのときわれわれには、カール・サーストンがいうように、これら単一の感覚にも「暗黙の関係」⁽³⁰⁾が意識されているとすべきだろう。これから仕立てようとしているのがスーツであり、そしてファッション界が設定するスーツというコンセプトに応じた一定の美的質の規準に照らして、わたしはこの青が別の色調や別の彩度の紺よりはいつそうシックでエレガントだというのであり、最初に耳にはいつてきたホロピッツの音を、日本ではなく西洋の古典音楽界が設定するピアノ曲という一定の枠におけるショパンの音として聴くことで、それはポリニーの音よりも厳しくかつ華麗なのである。それゆえオズボーンがたんに感覚的な快しかもたらさないと考える「鳥の歌や遠くの鐘の音」にしても、われわれがたんなる音ではなく、「鳥の歌」に耳を傾け「鐘の音」にしばし聴きいるかぎり、それはすでに「朗らか」で「のびやか」な歌として、また教会の鐘なら「高らか」に「荘厳な」、しかし梵鐘なら「しみじみ」と「侘び寂びた」音として受けとめる美的鑑賞である。

青一色のパネルがおかれているとき、これをわれわれは、それ以上になんら意味をもたない空虚なパネルと見て無視するかもしれない。だがこれをイヴ・クラインの《青のモノクローム (KBTS)》⁽³¹⁾として見るとき、それはアートの作品であり、批評家がこれを「空虚だ」というとしても、それはダントーがいうように、「字義通りに空虚」⁽³²⁾つまりは非美的に空虚

だというのはことになって、美的に空虚なのである。イヴ・クラインによれば、それは次元をもたず非物質的で、それゆえ絶対的である。もちろん青という単一の非美的な質が、ただ美的態度ないし美的視点をとるだけで美的質へと「変容する」などということはなく、見た目の感覚ではまったく区別のつかないふたつのもののうち一方をアートの作品とするのはアートワールド（アート界）である。重要なのは、ある対象がすでに所有し潜在させる特定の美的な質によって、その対象がアートの作品になるというのではなく、逆にそれが「アートである」ことによって、それに固有の美的な質が経験されるということである。なるほど便器にしても、「そのつやのある白くなめらかな陶器の表面、それが鏡のようにまわりのものを映しだすときに見せる深み、その卵形のみごとなたち」⁽³²⁾といった美的質をもつが、しかしこれは便器のカタログを見せられたときに、そのなかのあるモデルにわれわれが感じるものである。ディッキーのように、これをデュシヤンの《泉》の美的質として記述するのはまちがっている。じっさいこの作品は、ダントーのいうように「大胆不敵で厚かましく、無礼だが、しかし機知に富み抜け目がない」⁽³³⁾といった、便器にはまったく欠けているアートとしてのそれに固有の美的質をもっている。《泉》と呼ばれる対象において、便器と共通の感覚的で非美的な質とはべつに、しかしこれに依拠するかたちで現出する美的な質は、その対象をアートの作品つまりアートワールドの存在として認定することで設定される一定の条件づけられた枠に応じて経験される。ここにあるのはたんなる美的視点や美的態度の主観による随意の切り替えと、これに応じた対象に潜在する美的質の発見や顕在化というのではなく、対象についての非美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に組織立て構造化する社会的、文化的、慣習的なふるまいである⁽³⁴⁾。われわれはこれをいま、「美的フレーミング」と名づけよう。

ポール・ジフは、「すべてのものが意味をもつわけではないが、なんであれ意味をあたえられることはできる」というのおなじように、「眺められる (viewed) ことのできるものはなんでも、美的注意にとってふさわしい対象である」と主張する。道路にまき散らされたゴミでも、美的注意のもとで、たとえば「物理学の基本的なファクターであるエントロピーの

顕示」⁽³⁵⁾と見られることができるだろうし、じっさいにもジャンク・アートは存在する。しかしそのジフにしても、そのためにはひとと自分の能力の限界内で、自分が見る当の「ものにとってふさわしい一定の枠とそれをとりまく諸条件を創出する (create an appropriate frame and envioning conditions)」必要があるという。この点でジフは、すでに見た美的態度論とは一線を画している。かれがいう「一定の枠」とは、たとえば「アート」のような「コンセプト」、あるいはこれを可能にしている「アートワールド」であるだろう。このコンセプトによって枠づけられた境界内部で、対象の非美的知覚を美的に組織立てる諸条件についても、あえて例示してみれば、たとえばこれまでに見た論者たちがほぼ一致して美的な質のもっとも一般的な要件としてあげるもの、つまり対象において感覺された色やかたちや音相互の秩序や関係、一貫性や全体性をいいたてることはできるかもしれない。ただここでも注意しなければならないのは、ビズリーのように、あるパネルの内部に、これを面や線や形や色からなる「ひとつの全体として知覚することをゆるす十分な秩序」があるとき、そのパネルはたとえば絵画と呼ばれるような美的対象なのだ、といっているのではないということである。そもそもここでいわれている「美的な」秩序や関係、一貫性や全体性が、それぞれどのような秩序、どのような関係なのか、それがどうなれば一貫性や全体性として把握されるのかは、対象に即して知覚されるそれ自体非美的な属性から、特定の原理やルールや因果性といった論理的に十分なやり方で「条件づけられて (condition-governed)」⁽³⁶⁾ いるわけではないし、それゆえ一般的なかたちで定義可能なものではなかった。そうではなく、それが絵画であるとき、それはアートワールドが絵画として認定するパネルに「特有の」枠づけとその境界内部における秩序や関係をもつことで、それは絵画に特有の美的質において経験される対象となるのである。美的フレーミングのもとで、さまざまな非美的質が一定の秩序にしたがって組織立てられるとき、当然のことながらそこには選択が生じる。コンサートホールにひびくせきばらひはふつうノイズとして無視されるが、特定の枠づけのもとでこうしたノイズに焦点をあてることで、これを音楽として組織立て、これによってノイズを「美的に」経験させようとするジョン・ケージの作品もある。もちろんこうした美的フレーミングにおいて現出する美的秩序に気づくためには、

ひとはこのふるまいを学び、ジャンルや技法、時代や様式についてのある程度の知識にもとづく「位相化 (aspection)」⁽³⁷⁾を身につけなければならない。批評家はこうした知識の専門家として、特定の美的フレーミングをそのつど直示的に示すことで、他のひとに特定の美的質に気づくようにながすのである⁽³⁸⁾。

もちろん美的フレーミングは、アートワールドに属する作品にかぎらない。職人は道具としての機能に応じた椅子の脚や背もたれが見せる実用的な線やかたちや面の非美的質のいくつかを、その社会、その時代の感性に応じた美的フレーミングのモードに応じて選択し、これをたとえばバロックやロココの典雅で優美な美的質へと、あるいはアールデコやバウハウスの硬質でシンプルな美的質へと組織立てる。それゆえ椅子のような実用的な対象にかんする美的フレーミングのふるまいにおいて問題なのは、そのコンセプトや機能とは無関係に、もっぱら視覚デザインとしてこれを見る美的無関心性ではなく、シブリーがいうように、対象の機能や構造についての日常的で実践的な関心に応じた特定の「美的関心」⁽³⁹⁾を組織立てることである。ひとはエンジンが「魅力的な音」を立て「速く走るように見える」自動車を好むという事実について、アームソンがこれをかれのいう「美学の機能説 (the functional view of aesthetics)」⁽⁴⁰⁾によって説明するとき、かれもおなじ事態をいいあてている。エンジンの軽快な動きやスピード自体は自動車の機能の点で「非美的に望ましい質」であるが、一方でこれを「所有しているように見える」ことは自動車の美的な質に寄与するということである。

それが論理的秩序や技術的秩序といったものとなつて、とりわけ「美的」秩序と呼ばれるのは、端的にいえば、それに対してわれわれが「美的」反応によって応えるからである。このようないいかたは、「美的」ということばの意味を規定するのに「美的」ということばを用いるひとつの循環に聞こえるかもしれない。だが別の機会に論じたように、これは論理的で無意味な循環ではなく、ある特定の美的フレーミングを共有する「美的共同体における構造論的循環」⁽⁴¹⁾である。

「アート」ということばのある時代、ある文化における使用規則は、アートの歴史とアートの理論からなるアートワールドによってあたえられ、これによってアートの美的質が創出され経験されるが、ここにあるのもアートワールドにおける構造

論的循環である。アートの理論と歴史からなるアートワールドとは、アートとしてなにをめぐして創るか、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であり、これによってアートにはアートに特有の美的質の経験があるといわれることができる。「美的」という概念も、それ自体としてはその意味内包は空虚であり論理的に定義できるようなものではなく、それはただ、ひとがある時代、ある文化において「美的」ということばを使用するさいの一般的な規則を名指すものである。道具の技術や伝統にも、自動車や刀剣に割り当てられた論理的、技術的な機能や秩序とかかわりつつも、自動車のスピード感や優美さ、これを所有するものの威厳や高貴さ、また刀剣の鋭利さや冷徹さといった、これらのものに対するわれわれの側の、論理的、技術的な反応とはことなつた特殊な反応を規定する「美的」フレーミングがある。そしてまた自然に対しても、これもすでに別の機会に論じたように、自然物や自然の風景を、アートの作品や風景画とはことなつた「自然」として受けとめるための「常識的・科学的知識」に支えられた「ネイチャーワールド」というコンセプトがあり、そしてこのネイチャーワールドに属するものに対して、特定の時代や文化がふさわしいと考える「美的」な反応を規定するフレーミングがある。「美的」ということばの使用規則は、ある特定の反応に対して「たんなる非美的感覚に還元できないことば」をあてる当の社会・伝統・学習によってあたえられる。そもそも、それぞれの社会において「美的」と名指されるような特有の反応が存在するのも、対象に即して知覚される非美的質を、その社会が伝統的に「美的」と名指してきた反応を現出させるようなやかたで秩序立て組織立てる、したがって論理的にはこの経験にさきだつふるまいとしての特定のフレーミングが共有されているからである。美的共同体における構造論的循環とは、このような事態である。それゆえ具体的に「美的」の意味がなんなのかは、そのつどの社会がアートや道具や自然といったそのつどの領域に対して設定する一定のフレーミングのもとで現出する、しかも非美的感覚に還元できないことばで記述される経験の内実を、個別に記述するしかない。

それゆえわれわれのいう「美的フレーミング」は、デュイイのいうような、日常生活のすべてにわたって、なんであれ一

連の経験が「秩序と組織化」による内的統合を達成して「ひとつの経験」として際だつことをいうのではないし、ひとつの経験が「経験全体の流れのなかでほかの経験から境界づけられ (demarcated)」（42）さえすれば、すべてが「芸術的構造」をもち、すべてが「美的」に享受されると主張するわけでもない。椅子や便器や自動車やファッションなど対象のコンセプトやカテゴリーに応じて、また時代や文化に応じて美的フレイミングのモードはことなるし、「芸術的」質というもの、とりわけ西洋近代以降のアートワールドに固有の美的フレイミングの境界内部で組織立てられ、そのかぎりて享受されるものである。それゆえデュイイやノーヴィッツのように、「芸術的価値（質）」と「美的価値（質）」は同義だということのもまちがっている。「美的フレイミング」はまた、シブリーののように、一方で個々の感覚レベルの非美的次元を、他方で一定の社会に伝承された美的反応の次元を「事実」として前提した上で、両者のあいだにある種の依存関係があるということを指摘するだけで満足するものでもない⁽⁴³⁾。「美的フレイミング」の概念が強調しているのは、それが椅子であれ自動車であれアートであれ、対象の概念やカテゴリーや機能の認定にもとづいて感覚される非美的な特質のなから、時代や文化がこれら特定概念やカテゴリーに応じて「美的」と伝承してきた特定の秩序にしたがって、ある種の非美的な特質を選択し組織化することとこれを「美的」に経験する、一連の社会的ふるまいないしディスクールの実践である。それゆえアートやベッドや自動車を横断して、美的であるかぎりある共通の質がそこにあると想定することもまちがっている。あるのはアートの美的質であり、ベッドの美的質であり、自動車の美的質である。そのかぎりて、歴史的に伝承され共有されたさまざまなフレイミングのもとでのさまざまな美的質が、アートのみならず、われわれの日常生活に遍在するのである。美的フレイミングと美的循環、そして美的遍在とは、いずれもこの社会的ふるまいないしディスクールの構造特性なのである。

4 香りと味わいの美学

絵画に代表される視覚デザインにおける美的質を範型として、これを聴覚デザインにまで敷衍することで成り立っていた従来の美的経験論では、風景の美的鑑賞に不可欠と思われる香りや味わいや肌触りといった感覚について論じることはできなかった。いまわれわれが提唱した「美的フレーミング」論においては、味覚や嗅覚や触覚における美的質はどのようなことができるだろうか。

従来味覚や嗅覚は自己保存の本能にもとづき、その機能においてもっぱら実用本位の低級感覚であるために、色や音のよりに距離を置いた (detached) 美的鑑賞の対象とはならないといわれてきた。ロジャー・スクリュートンは、われわれがものを味わうとき、その対象は食べられることで消費されなくなってしまいが、これによって対象に対する美的な注意を維持することはできないという⁽⁴⁴⁾。香りや味に対するひとの好みは千差万別で、文字通りに「味覚≡趣味については議論できない」という主張もある。だがこうした主張は説得的なものではない。じっさい楽音や花火にしてもすぐに消えてしまいうし、視覚や聴覚にもとづく美の基準にしてもけっして一様ではなくさまざまな議論があることを、われわれは知っている。

より説得的なのはヒアズリーのように、味覚や嗅覚は色や楽音における色相やピッチのような分節構造をもたないために、「われわれはすくなくともこれまでのところ、嗅覚や味覚を一連の階梯において配列することはできないし、それゆえそれらからより大きな作品をつくりだすための構成的な原理を練り上げることもできない」という主張である。なるほどディナーには風味や食感やかたちや色合いという点でさまざまな食材がアレンジされている。だがこれら食材に反応する「感官の (sensory) 領野のうちには、バランス、クライマックス、展開、あるいはパターンをとまなう美的対象を構成するのに十分な秩序があるようには見えない。このことが・・・味覚の交響楽や香りのソナタが存在しないことを説明するように思われる」⁽⁴⁵⁾ というのである。シドニー・ジंकも、味や香りには相互に関係づけられることのない、それぞれ単独に経験される

感覚であり、さまざまな食材を使ったサラダや料理の場合でも、これらを口にいれるときにひとが味わうのはそれらの食材が混ざってできるひとつの味だという⁽⁴⁶⁾。シェフによって個々の料理の「調和のとれた構成」が意図されたフルコースのディナーにしても、たしかにそこには前菜からメインを経てデザートにいたる一連の味覚のヴァリエティーはあるにしても、それら個々の味覚がひとつの有機的全体を構成するための内的秩序があるわけではなく、それゆえこうした楽しみは美的なものではない。バラの花の甘美な香りは、その花の「美的経験を増進する」といえるのではないか。これに対してもジンは、香りとはたしかに花を鑑賞する際の快楽を増進し、対象の魅力を高めるけれども、バラの香りがなくなってもその花の「視覚的構成」が変わることはないし、バラとスミレの香りがいれかわっても、バラとスミレそれぞれの美的な価値は変わらないという。プルーストの紅茶に浸されたマドレーヌは、その香りや味わいが、それと緊密に結びついていた過去の記憶、ときに美的な経験の記憶をまざまざと呼びおこすではないか。だが、マドレーヌを口にふくんだその一瞬に忘れていた甘美な記憶がまざまざとよみがえったとしても、その香りや味わいは過去の経験と連想でつながっているために、過去の経験に属する「美的本質をふくんでいるように見える」だけで、じっさいにはそれらは甘美な追憶の「経験の先触れや象徴」にすぎない。いったん追憶に没入するや、香りや味は消えさり、意識にのこるのは、呼び覚まされた記憶内部の美的な「視覚イメージ」⁽⁴⁷⁾ だというのである。

ビアズリーやジンのような、美的特質の契機に秩序や関係を要請する立場からすれば、味覚や嗅覚どころか、すでに見たように単一の色や単一の楽音にすら美的特質を認めることはできない。これに対してオズボーンのような美的態度論からすれば、味覚や嗅覚、また触覚も美的経験となりうる。キャンディーをなめることはひとつの感覚的快である。だがその味わいの「感覚の本性の感知」に注意を集中するとき、たんなる快・不快とはことなつた別の種類の快が、つまりは「感知それ自体の強化にともなう」美的な快が生じる。一九三〇年代にイギリスのエクセターに、目の不自由なひとのための「香りの庭園」がつくられたが、オズボーンによれば、そこでかれらは植物の香りや感触に対する洗練された感受性をつうじて、

通常よりははるかに高められた感知による美的経験をするという⁽⁴⁸⁾。エミリー・ブラディも、われわれがアイスクリームを味わうとき、われわれは他と比較しつつこのヴァニラ・アイスは絹のようになめらかで芳醇だというふう⁽⁴⁹⁾にその味わいを「反省し」、そのようにしてその美的「観照に没頭する」⁽⁴⁹⁾という。アームソンはジंकとは正反対に、われわれがバラの花を美的に評価するのは花の色やかたちのみならず、それがどのような香りをしているかにもよるといふ。なににせよ「感覚によって識別できる(sensible)質」が、なにかそれ以外の実用的な理由なしにわれわれを喜ばせたり嫌悪させたりするかぎり、それは美的だというのである。それゆえかれは、「ワインの鑑定家や美食家にも美的満足」⁽⁵⁰⁾を認めてもよいという。

じっさいには、料理やワインや香水についての専門家たちの批評には隠喩が多用され、もったいぶった、ときには滑稽なほど大げさな表現が見られたりもして、はたしてその批評の規準が存在するかどうかについて疑問をだかせる。ワインについて、「これは生き生きと若やいで、春のような味わいだ」などというのは、まだ比較的穏やかなものである。シブリーが紹介しているつぎのような評——「ボルドーの一九八二年と一九八三年のヴィンテージものは、ふたりの兄弟のようである。最初のほうは社交的で、ハンサム、チャーミングで、いつも学校では主席で……輝かしいキャリアはきままっている。つぎは無口だが性格は魅力的で、大学ではすくなくとも二番手は約束されている」⁽⁵¹⁾——にいたってはほとんどばかげている。だが、こうしたスノッブなワイン談義に大まじめに興じるひとを揶揄するスクリュートンにしても、ポロミーニの礼拝堂について「ここにわれわれは、エレガントな多彩さが同時に一種気取りのない単純さとしてあらわれている、創見に満ちかつ柔軟なインテリアと……その内部を満たす静謐で重々しい質との完璧な結婚を見る」⁽⁵²⁾と語るとき、シブリーが批判するように、スクリュートンのこの美的談義もスノッブなワイン談義とさほど変わらない。シブリー自身は生前未発表の草稿「味覚、嗅覚と美学」で、味覚や嗅覚を美的に「観照するのに、論理的に見てどのような障害も存在しない」⁽⁵³⁾といい、たとえとるに足らない「最小限の美的価値」しかもたないとしても、だからといってこれらをたんに生理的な「感官にかかわるもの(the sensuous)」として、「美的なもの」から排除する理由は見あたらないと主張する。だがシブリーの美的な質

と非美的な質の区別、あるいは美的な「趣味や感受性」と「感覚的知覚」の区別を知っているわれわれとしては、ここではたとえ困惑してしまう。かれが「草稿」で、味覚と嗅覚にかんする記述の用語として、たとえば「純粹、すっきり、新鮮、優しい、夏のような、チャームング、優雅、まろやか」や「單純、淡泊、貧しい、バランスを欠いた、押しつけがましい」⁽⁵⁴⁾をあげるとき、ここには美的と非美的の区別があるように思われるにもかかわらず、かれはここではこのちがいにまったく言及しない。味覚や嗅覚をすべ^て、たんに感覚的なものとする^{こと}で、これらを美的な領域から排除しようとする従来の理論に対抗するに急で、シブリーはここでは逆に、味覚や嗅覚はすべ^て、たとえ「最小限」のもものではあっても「美的な」質をもつと主張することで、自分の理論にも矛盾する結果となっている。

はたして、シブリーがあげるような用語で、ワインや料理の味わいや香りの微妙なちがいを記述するソムリエや美食家の「テイステイング」は、ふつうの人の通常の感覚とはことな^{った}美的な趣味といえるのか。美食家がさまざまな素材やスパイスからなる料理の複雑な風味を味わい分けるとしても、それは訓練された舌によって構成要素をい^いあ^てる非美的な経験ではないか。「このワインは生き生きと若やいで、春のようだ」といつてみたところで、これもまた口^にふ^くんで感知されたひとつの独自の感覚的な質の記述なのではないか。香水瓶を嗅いで「さわやかな」とか「デリシャスな」香りがするといったとしても、これは非美的な質やその強度を比喩的に記述している^{ので}あって、トム・レディのように⁽⁵⁵⁾、それだけで美的だとはいえないのではないか。

すでに見たように、あざやかな青の色見本を一心に見つめ、ドビュッシーのピアノ曲のなかの特定の^一音のみをくりかえし聴くとしても、調律師の鋭利な耳にそうであったように、それはい^{ぜん}として特定の^色や音についての非美的な感覚にとどまる。それゆえ味覚や嗅覚にか^ぎらず、視覚や聴覚にしても、個々の感覚にか^ぎって^いえ^ば、それ自体は非美的な「原料」とい^うべきであり、そうだとすれば逆に味覚や嗅覚にしても、それがある美的フレイミングの境界内部の一定の秩序へと組織立てられるとき、それらは美的経験の対象となる^{とい}え^そうである。なるほど味覚や嗅覚は、色や楽音における色相

やピッチのように、その感覚それ自体に内在する明確な分節構造をもたないというのも事実であり、それゆえピアズリーがいうように、これら個々の感覚を「一連の階梯において配列する」ことで「味覚の交響樂や香りのソナタ」のような美的対象を構成することはできないというのも、おそらくほんとうだろう。だが、味覚や嗅覚に色相やピッチにもとづく交響曲やソナタの美的な質がないからといって、味覚や嗅覚にはいかなる美的経験もないというのは、自分がすでに交響曲やソナタからなる特定のアートワールドの美的フレーミングを選択し前提していることに気づかないことからくる錯誤である。

味覚や嗅覚にかかわる美的フレーミングというものは、たしかにある。バラの花の香りや潮風の味わいは、ジंकがいうようにたんに花や海辺の「視覚的構成」の美的な快を増進する非美的付随物というのではなく、むしろアームソンのいうように、それがまさに「バラ」の花や「海辺」の美的鑑賞であるかぎり、そのために不可欠の美的契機である。もしもバラとスマイレの香りがいれかわったとすれば、バラとスマイレを美的に鑑賞するわれわれの経験は、これまでとはまったく違ったものになるだろう。ブルーストの紅茶に浸されたマドレーヌにしても、そのとき漂う香りや味わいは過去の甘美な記憶を呼びおこす「先触れや象徴」であるにしても、そこで経験されるのは記憶にのこる「視覚イメージ」というわけではなく、むしろ呼びさまされた過去の経験それ自身が、かつてのある午後の、紅茶とマドレーヌの香りや風味につつまれ満ちたりたお茶会の美的な経験なのである。テーブルにはみごとな食器や美しい花がレイアウトされ、ときに音楽が奏でられ、人びとは華麗なドレスに身をつつみ、優美な香水を漂わせるとき、この見た目にも壮麗な晚餐にあって、ディナーから漂う香りが興ざめで味わいも平板だとすれば、この晚餐は美的な社交として失敗だったといわなければならないだろう。ヨゼフ・ボイスの作品に充満するラード特有の油っぽくけっして快適とはいえない臭いも、作品の美的質にとって不可欠の要素であるし、クリスチャン・スケリンとモルテン・スクリヴェリンによるインスタレーション《バビロン》(一九九七年、ヘルシンキ・キアズマ美術館)³⁶では、それぞれことなった香水がはいった二九の陶器のポットがながいテーブルに並べられている。そしてもちろんわれわれとしても茶道や香道を、日本の伝統における香りや味わいにかんする美的フレーミングのふるまい

としてあげることができらるだろう。

それでは、自然はどうだろうか。トゥアンがいうように、風景のただなかに立ってこれを美的に経験するとき、われわれは自分のまわりの環境に充滿するすべてのもの、干し草や馬糞の匂い、吸いこんだそよ風の味わい、暖かさやくすぐったさの感触、水の音、せみの声、車の音など身体的感覚の秩序のない「混じり合い」を感じするのだろうか。あるいは逆に、デヴィッド・プラルのように「もしもわれわれが芸術作品の内部に嗅覚や味覚や生命感情やノイズさえも配置するモードを知らないとしても、自然は……松のざわめき、山の空気の香り、山の水の味わいやその肌にしみこむ冷たさを、山のなかできらめく陽射しや岩や森のかたちや色合いと結合することをためらわない」(57)というべきだろうか。

シプリーは、味覚や嗅覚には分節構造が欠けているから美的対象とはなりえないとする主張に対して、「一般に美的関心を、そして壮麗ささえもつと考えられている多くの自然現象——日の出、嵐、空と雲の広がり、風景、山脈——」にしても「はっきりした境界をもたないし、またなんら明確な組織化、秩序、構造、あるいは異質さを宿したパターンをもってはいない」(58)と反論する。たしかに自然現象それ自体は、視覚や聴覚のみならず味覚や嗅覚や触覚をふくめたすべての感覚の無秩序な「混じり合い」ではない。この無秩序な現象の総体に秩序を導入するのは、自然ではなくわれわれである。自然をまさに自然として鑑賞するためには、カールソンのいうように、われわれはそれがまずは道具でも作品でもないこと、したがって自然であることを知っていなければならない。このコンセプトのもとで自然環境のただなかに立つとき、だからといって環境のすべてがかならずしも美的であるとはかぎらないから、われわれはその環境のなかの「美的に有意味な」部分ないし位相に焦点を当てておくことをも知っていなければならない。こうして、自分をとりまく自然環境のただなかに立ってこれを風景として経験するとき、われわれはこの「風景」というコンセプトにもとづいた美的フレーミングのもとで、干し草や馬糞の匂い、吸いこんだそよ風の味わい、暖かさやくすぐったさの感触、せみの声など、全領域にわたる感覚を一定の秩序に組織立て、こうしてこれを「美的」な風景として味わうのである。この意味では、「風景」とはそもそも、われわれが

自然のそれ自体は地理的な一区画である環境に対する枠として創出する、時代的、文化的に制約されたひとつの「美的カテゴリー」⁽⁵⁹⁾というべきかもしれない。自然環境の美的鑑賞とは、この環境をひとつの「風景」として枠づけ経験することなのである。

註

- (1) ペトラルカ『ルネサンス書簡集』、近藤恒一編訳、岩波文庫、一九八九年、七〇ページ。
- (2) ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳、岩崎美術社、一九六七年、二二ページ。
- (3) 同上、一二ページ。
- (4) 同上、二六ページ。
- (5) アルベルティ『建築十書』、一四八六年。エルンスト・H・ゴンブリッチ『規範と形式』岡田温司・小野千依訳、中央公論美術出版、一九九九年、二八九ページ参照。
- (6) ゴンブリッチ、同上、二八九ページ。
- (7) 同上、三〇一ページ（原語は引用者による挿入）。
- (8) *The Oxford English Dictionary*, 2nd Edition, Oxford: Clarendon Press, 1989, Vol. VIII, p.628.
- (9) Allen Carlson, *The Aesthetics of Environment*, Temple U. P., 1992, p. 48.
- (10) Arnold Berlant, *The Aesthetics of Environment*, Temple U. P., 1992, p. 28. もっともかれは、風景写真には「風景モデル」を認めるが、ホッペマやロイスタール、コロノ、コンスタブルらの風景画では、それらがクロース・アップで見られるならば「観者とその風景の空間や諸特徴のただなかにみちびき、客体化されたパノラマの代わりに、ひとは絵画の空間の内部に入りこみ、そのシーンを楽しむことができる。観者はもはや観察者ではなく、その風景に対する能動的な関与者として、ヤコブ・ファン・ロイスタールの《歩道橋のある風景》のなかの小道に沿って歩むことができる。……絵画は風景から環境への変質 (transmutation) のための訓練を提供することができる」(p. 6) という。これはいかにも、「自然の鑑賞と芸術の鑑賞とは本質的におなじもの」(p. 12) とするバリエーションらしい立場である。

- (11) イーファー・トゥアン『トポフィリア——人間と環境』、小野有五・阿部一共訳、せりか書房、一九九二年、一六六―六七ページ。
- (12) M. Beardsley, *Aesthetics*, Harcourt, Brace & World, Inc., 1957, p. 38. ビアズリーも、赤や四角と、より主観的な「快活さ」とは質的に異なっているように見えるだろう。しかしこれについて論じる第二章では、ビアズリーには美的と非美的の区別はなく、すべては現象的に客観的(客体的)な質であり、それら客体に即して知覚される質のあいだに秩序や異質性があるかぎり、それらは美的対象の質を構成するところの一つになる。
- (13) *Ibid.*, p. 63.
- (14) *Ibid.*, p. 88.
- (15) G. Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Theory*, Cornell U. P., 1974, p. 57.
- (16) Harold Osborne, Odours and Appreciation, in: BJA, vol. 17, No. 1, 1977, p. 38.
- (17) *Ibid.*, p. 41.
- (18) Virgil C. Aldrich, *Philosophy of Art*, Prentice-Hall, Inc., 1963, p. 22.
- (19) Joseph Margolis, *The Language of Art & Art Criticism*, Wayne State U. P., 1965, p. 28.
- (20) M. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, ed. by M. J. Wreen & D. M. Callen, Cornell U. P., 1982, p. 31.
- (21) Joseph H. Kupfer, *Experience as Art: Aesthetics in Everyday Life*, State University of New York Press, 1983, p. 3f.
- (22) David Novitz, *The Boundaries of Art: A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*, Cybereditions, 2001, p. 86.
- (23) Wolfgang Iser, Sport Viewed Aesthetically, and Even as Art?, in: Andrew Light, Jonathan M. Smith (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*, Columbia U. P., New York, 2005, p. 140.
- (24) John Dewey, *Art as Experience*, Minton, New York: Balch & Company 7th impression, 1934, p. 35.
- (25) Frank Sibley, Aesthetic Concepts, in: *The Philosophical Review*, vol. 68, No. 4, 1959, p. 424.
- (26) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Dritte Auflage, Berlin, 1799, S. 212.
- (27) *Ibid.*, S. 40.
- (28) Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, p. 89.
- (29) Osborne, op. cit., p. 41.
- (30) Carl Thurston, Is Our Pleasure in Single Colors Aesthetic?, in: *The Journal of Philosophy*, Vol. XL, No12, 1943, p. 321.

- (31) A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard U. P., 1981, p. 2.
- (32) George Dickie, op. cit., p. 42.
- (33) Danto, op. cit., p. 93f.
- (34) ポール・ジフは「比喩的に、そしてときに字義通りに、芸術作品は枠どられた対象である (framed objects)」(Paul Ziff, *Anything Viewed*, in: E. Saarinen and others (eds.), *Essays in Honour of JAAKKO HINTIKKA, on the Occasion of His fiftieth Birthday on January 12, 1979*, D. Reidel Publishing Company, 1979, p. 287) としたが、ついで比喩的にこのことは「これらの作品はギャラリーや美術館に掛けられ照明があつたれ、特定の環境や背景のもとで作品として鑑賞されることをいう。それはつまりアートワールドという枠である。字義通りというのは、たとえば絵画の額縁や彫刻の台座である。ピアズリーも、「視覚デザイン」は「あるしかたで境界づけられるいは枠取られて (bounded or framed)」、知覚されるために背景から際立たせられており、その結果その境界内部にあるものがひとつの限定された絵画平面を構成していなければならぬ」(*Aesthetics*, p. 88) としている。かれはまた、絵画平面を構成する要素として「かたち、サイズ、位置、色調ならし色の質 (shape, size, position, and tone, or color quality)」をあげながら、サイズや位置は絵画平面を区切る「枠ならし境界 (the frame, or boundaries)」(p. 90) に相対的にきまるのであり、またかたちや色にしても、この境界「内部の関係 (intrinsic relation)」において秩序立てられる。その結果は「これらかたちや色といった構成要素のたんなる加算ではなく、「なにかあたりしこれまでとはちがったものが、その結合から発生する」(p. 84) のであり、ピアズリーはこの事態を「創発的 (emergent)」(p. 83) と呼ぶ (ただしピアズリーには非美的と美的の区別はなく、すべては客体に即して知覚される属性である)。われわれのいう「美的フレーミング」は、こうしたアートワールドの枠の内部でそのつど特定される作品内部における個々の感覚的質の秩序だった組織化を意味としてふくむにしても、むしろこうした個々の具体的な組織化を可能にする社会的なふるまいなしディスプレイである。
- (35) Ziff, *Ibid.*, p. 291.
- (36) Sibley, op. cit., p. 424.
- (37) Paul Ziff, *Reasons in Art Criticism*, in: I. Schaffer (ed.), *Philosophy and Education*, Boston, 1958, p. 234.
- (38) マコーリスは、シブリーの非美的質と美的質の区別がかかえる問題点に言及して、たとえば一連の音の連なりが「フーガ」であることの認知はたんに非美的なものとはいえず、それはすでにして特定の感受性による美的な質の認知ではないかと問うている (Margolis, op. cit., p. 112f)。だがわれわれの立場からすれば、それは一連の音の連なりをひとつの規範的な音型として枠取る能

力としての美的フレーミングにかかわるふるまいである。

- (39) Sibley, op. cit., p. 449.
- (40) J. O. Urnson, What Makes a Situation Aesthetic?, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume, Vol. 31, 1957, p. 89.
- (41) 拙稿「自然の美的鑑賞」『美学芸術学研究 26』『東京大学美学芸術学研究室』二〇〇七年、一四七―一五〇ページ。
- (42) Dewey, op. cit., p. 35.
- (43) もっとフレーミングは「美的な質を弁別するある種の「自然な潜在能力 (natural potentialities)」(p. 84)や「自然な傾向性(natural tendency)」(p. 85)」「ある種の自然な応答、反応、能力 (a certain kinds of response, reaction, and ability)」(p. 86)を想定している。しかしこれがどういふものかは、これ以上あきらかにほされたい。しかし「美的フレーミング」を社会的ふるまいないしティスクールと考えるわれわれにとって、われわれが人間としてこころした自然な潜在能力をもつかどうかは、本質的な問題ではない。
- (44) Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton U. P., 1979, p. 114.
- (45) Beardsley, *Aesthetics*, p. 99.
- (46) Sidney Zink, Esthetic Appreciation and Its Distinction from Sense Pleasure, in: *The Journal of Philosophy*, vol. XXXIX, No. 26, 1942, p. 707.
- (47) Ibid., p. 710.
- (48) Osborne, op. cit., p. 41.
- (49) Emily Brady, Sniffing and Savoring: The Aesthetics of Smells and Tastes, in: *The Aesthetics of Everyday Life*, p. 183.
- (50) Urnson, op. cit., p. 76.
- (51) F. Sibley, Tastes, Smells, and Aesthetics, in: J. Benson, B. Redfern, J. R. Cox (eds.), *Approach to Aesthetics*, Clarendon Press, 2001, p. 238.
- (52) Scruton, op. cit., p. 120f.
- (53) Sibley, Tastes, Smells, and Aesthetics, p. 254.
- (54) Ibid., p. 247.
- (55) Tom Leddy, The Nature of Everyday Aesthetics, in: *The Aesthetics of Everyday Life*, p. 9.

- (56) Cf. Brady, op. cit., p. 180.
- (57) David W. Prall, *Aesthetic Judgment*, Thomas Y. Crowell Co., 1929, p. 67.
- (58) Sibley, *Tastes, Smells, and Aesthetics*, p. 227. しかしこれに「おそろくわれわれが、これら自然現象のなかに秩序等々を〈見だす〉(find)／＼〈もたす〉(import)／＼押しつけ(impose)／＼あるいは想像するのだ」(p. 227)ともいい、それゆえ「味覚や嗅覚の結合にかんしてどうしてそういえないことがあろうか」(p. 227)と主張する。
- (59) 「風景」を美的カテゴリーとする考えかたについては、たとえば T. J. Diffev, *Natural Beauty without Metaphysics*, in: Salim Kemal, Ivan Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge U. P., 1993, p. 60 を参照。同じで問題となるところの「美、崇高といった美的な質にかかわる伝統的な「美的カテゴリー」ではなく、美的対象ないし美的経験の枠組みにかかわるカテゴリーである。