

デューイにおける美的経験の再構成

—公共性の基礎としての芸術—

学校教育開発学コース 上野正道

A Study of John Dewey's Reconstruction of the Aesthetic Experience: Art Embedded in the Publicness

Masamichi UENO

This paper clarifies John Dewey's reconstruction of the aesthetic experience in light of recent studies that interpret his theory of art as being related to social and cultural issues. By focusing on *Art as Experience* (1934) and his other works in the 1920s and the 1930s, the following three points are indicated. First, he developed his concept of art through his inquiry into the common experience shared by mankind. By criticizing art that is spiritualized out of any connection with the world of daily life, he insists that the experience of art is public and communicating since it has the potential to create community. Second, Dewey was critical of the nationalism and the expansion of the market mentality in the 19th century that had deprived art of the actual sense of community and helped to separate people's experiences. In contrast, his theory of art reflected the public participation of the mass culture in the 20th century. Third, it is of great help to see Dewey's friendship with Albert C. Barnes. Barnes established the school that idealized Dewey's concepts of democracy and art education, though they faced many difficulties of putting their ideals into practice. It follows from these that Dewey attempted to construct a publicness founded on the aesthetic experience of the community.

目次

はじめに

I. 芸術論の展開

II. 芸術と経験

A. 芸術表現と経験

B. 経験のメディアとコミュニケーション

III. 芸術の公共性

A. 芸術の公共的次元

B. 民主主義と芸術教育の推進

おわりに

はじめに

1920年代以降、デューイ(John Dewey, 1859-1952)は教育を「公共的なもの(the public)」にする課題に取り組んで学校の改革に着手した。彼は、権利や自由の概念を社会的に定着させる意図から、「民主主義的なコミュニティ」の形成に従事して、公教育を再生する方略を探索した¹⁾。しかし、これらの主題を論じた「公

衆とその問題』(1927年)や『新旧個人主義』(1930年)の中で、彼はコミュニティを芸術が構成すると主張し、しばしば美的な領域に言及している²⁾。この問いを芸術の側から深化させて探究したのが、1934年に出版された『経験としての芸術』である³⁾。この著作は、1931年にハーバード大学で行われたウィリアム・ジェームズ(William James)記念の10回の連続講義をもとに執筆されたものである。デューイがそれを自らも親交が深く多数の芸術作品を集めていたバーンズ(Albert C. Barnes)に捧げていることは注目される。

デューイの芸術論を彼の公共性の議論と重ね合わせてみると、以下の二点で興味深い。第一は、芸術を社会や文化、教育の実践的な領域との関連で探究していることである。彼は、芸術を政治や社会の外側に措定して本質化することをしていない。むしろそれは、都市化や産業化、大衆文化の成立といった社会の変容をそれ自体内包して展開するものとされている。第二に、互いの経験の障壁を超えてそれを共有するという、コミュニケーションの観点から芸術を捉えていることである。デューイは、具体的な経験世界から切断して芸

術を把握する伝統が、制作者と鑑賞者、生産者と受容者、芸術家と聴衆といった二項対立を生み出し、それが社会を分断する危険を指摘した。それに対し、芸術をコミュニティの経験と結びつけて理解したところに彼の特徴がある。

デューイの死後、多くの学問領域で科学主義が席卷する中、彼の後継者たちはデューイ哲学の科学性を強調する必要に迫られ、彼の芸術論やその独自性についてはあまり焦点を当てなかった⁴⁾。それに対して、1980年代以降のプラグマティズム・ルネサンスの動きを受けて、デューイの美学を再評価したのがアレクサンダー(Thomas M. Alexander)である。アレクサンダーは、デューイの思想基盤に美的な次元が一貫して存在したことを捉え、それを「経験の形而上学(metaphysics of experience)」として基礎づけた⁵⁾。彼の解釈では、芸術が「世界の中に埋め込まれた意味と価値の可能性」を実現し⁶⁾、これを充実させる「創造的探究」が「民主主義的なコミュニティ」を形成すると言う⁷⁾。アレクサンダーの研究は、デューイの遺産を美学的な視野から見る貴重な貢献を果たしたが、一方で、それを大衆文化や市場の発達など、当時の社会的文脈に置いて捉える視点が弱く、また芸術を教育と結びつけた彼の具体的な活動の事実についても明らかにしていない。

また、ジャクソン(Philip W. Jackson)は、デューイの芸術論が現代の教育に示唆する意義を考察している。彼は、デューイが芸術を日常経験と結びつけて理解した点に着目し、芸術をカリキュラムに取り入れるのは「経験世界の意味を拡げ能力を拡大する」ことによって「より豊かで完全な生き方を教えてくれる」からだとして主張する⁸⁾。しかし、ジャクソンにおいても、デューイの芸術論を1890年代に彼が実践したシカゴ実験学校での「仕事」の概念から分析しているため⁹⁾、1930年前後の芸術と社会をめぐる状況が捉えられていない。

本稿は、1920年代から30年代のデューイが思索した芸術と教育の問題を、この時期の政治的、社会的連関の中で解釈し、美的経験という視点から「公共的なもの」を築く試みをした彼の探究の独自性を明らかにする。まず最初に、当時の芸術論の展開の中でデューイの位置を探り、経験を基礎にした彼の芸術論の特徴を考察し、それが公共性の概念形成に及ぼした意味を、デューイやバーンズの実践的な観点から検討する。

1. 芸術論の展開

デューイが『経験としての芸術』を出版した後、彼の芸術論に対する反応はすぐに見られた。例えば、イギリスの美術評論家のリード(Herbert Read)は、デューイが「美学と教育の結合」を主題に論じた点を絶賛している¹⁰⁾。また、ペパー(Stephen Pepper)は、デューイの芸術論を積極的に評価しながらも、そこに「観念論」と「プラグマティズム」という相容れない側面が混在することを指摘している¹¹⁾。

なかでも、20世紀前半のイタリアを代表する思想家で美学者のクロッチェ(Benedett Croce)とデューイとの論争は注目に値する¹²⁾。ヘーゲル的観念論者のクロッチェは、ペパーの論点を参照してデューイ批判に着手する。彼によると、プラグマティズムは「葛藤の理論」であり「すべての解決は新しい問題の始まり」であるにもかかわらず、『経験としての芸術』は「絶対的調和」を目指した「観念論」の性格を持っていると言う。この批判に対して、デューイが「観念論者ではなくプラグマティストである」としか答えないことに不満を抱いたクロッチェは、両者の関連づけを明確に提示しないその美学を、「根拠がない」と強く退けている¹³⁾。一方のデューイは、ファシズムに対して勇敢に闘ったクロッチェに敬意を表していたが¹⁴⁾、「真に実在するのは精神のみ」だと説明する特定の「観念論」に彼が固執している点を指摘したのである¹⁵⁾。こうして、二人の議論は一致を見ることなく終わりを告げている。

ペパーとクロッチェによる批判を「ペパー—クロッチェ定説(the Pepper-Croce thesis)」と名付けて反論したアレクサンダーは、デューイの「自然主義的形而上学」を綿密に検討し、形而上学的な視野から彼の美学を積極的に擁護する¹⁶⁾。しかし、デューイの熱心な支持者であったペパーは、デューイの芸術論を「文脈主義的(contextualistic)」に捉える試みをする点で、クロッチェとは異なるプラグマティズムの可能性を見ていた¹⁷⁾。この点に関して、形而上学的な側面を捨ててプラグマティズムの再評価を促したローティの問題提起は重要である。ローティは、通常、形而上学的に把握されてきたデューイの『経験と自然』(1925年)¹⁸⁾を、経験に関する「歴史的—社会学的な研究」として捉え直し、『経験の形而上学』から文化的発展の研究へと転回させる視角で、デューイを再読する必要性を提唱している¹⁹⁾。デューイの芸術論の課題は、経験をめぐる文化と社会への問いとして浮上してきたのである。

実際、1930年代以降の世界状況に目を向けるならば、芸術は新しい思想課題となって立ち現れていた。例えば、ベンヤミン(Walter Benjamin)が『複製技術時代の芸術作品』を著し、ファシズムを題材に美と政治の連関を主題にしたのが1935年から36年にかけてであり²⁰⁾、アドルノ(Theodor Adorno)が亡命先のアメリカ合衆国で「芸術」と「文化産業(culture industry)」との関係について論じたのが40年代半ばである²¹⁾。また、アドルノを始めユダヤ人亡命者たちとラザースフェルド(Paul F. Lazarsfeld)らのグループがメディアと大衆文化の研究に従事したのが同じく30年代後半から40年代にかけてと²²⁾、芸術を同時代の政治的、社会的文脈から捉えてその機能と批判力に着目する研究が活発に行われた。19世紀以降のアメリカにおけるメディア論と文化の変容を歴史的に探究したツイトロム(Daniel J. Czitrom)は、コミュニケーションとメディアについて論じたデューイの先駆性を、これら一連の動向の中に位置づけて評価している²³⁾。

当時、デューイとこれらの論者との間で、クローチェとデューイに見られるような直接的な論争や交流が交わされたわけではない。にもかかわらず、デューイと彼らの間には芸術を論じる角度において共通性が存在していた。だが、このことは、それぞれが同じ内容を主張していたことを意味しない。アドルノがアメリカの「文化産業」の中に見たものは、商品化された芸術の無批判性と無反省性であり、彼はその画一性に全体主義の萌芽を見てペシミスティックな診断を下した。ここで、アドルノが「大衆文化(mass culture)」ではなく、「文化産業」という言葉を用いたのは象徴的だ。彼は、労働者が操作、管理される客体と化しているという認識から、大衆が文化の主体を担っているかのような表現を拒絶したのである²⁴⁾。一方、ベンヤミンは、複製技術の普及が芸術の「アウラ」と「<いま—ここ>的性質」の凋落をもたらしたものの、これが、儀式や礼拝価値を根拠とする「真正」な芸術に代わって、「ある別の実践、すなわち政治」へと芸術を解放した点を描出する。ベンヤミンは、当時のファシズムの「政治の耽美主義化」に対し徹底して抵抗し、観客大衆がこの解放に関与する「芸術の政治化」によって時代を切り抜けていくという、大衆への希望的な観測を導き出したのである²⁵⁾。

では、デューイの場合はどうか。先取りして言うと、デューイは芸術がコミュニティを基盤とした公共性を構成する側面に注目していた。彼は、「大衆」という表現を必ずしも前面に用いていない。しかし、同様の問

いは、『公衆とその問題』の中で展開された「公衆」という表現でさらに積極的に言い表されている。なかでも彼は、「公衆の消滅(eclipse of the public)」に対して「明晰な公衆(articulate public)」を対置して論じ、それが「コミュニケーションの芸術(art of communication)」によって形作られると主張する²⁶⁾。さらにデューイは、「公衆」の蘇生を「公教育」の課題とみなして追究した。『民主主義と教育行政』(1937年)の中で「公教育は、本質的には公衆の教育である」²⁷⁾と述べ、また『公衆とその問題』では教育を「学校教育という意味だけでなく、コミュニティが成員に性向と信念を形成するあらゆる方法と関連するもの」²⁸⁾だと定義する。芸術は、コミュニティの教育と関わり、「公共的なもの」を樹立する重要な要因として捉えられていた。

デューイのこの試みがアメリカで生まれたことは象徴的である。というのは、ヨーロッパの「純粹芸術」の優位が揺るぎなく語られる傾向のあった状況下で、アメリカ文化の積極的な意味と可能性を追究した一つの価値転換の契機であったことを示唆しているからである。「美学におけるプラグマティスト的企て」を主張して「ポピュラー芸術」の存在を擁護するシュスターマン(Richard Shusterman)は、「ヨーロッパからの政治的かつ経済的独立」を戦う「新世界」が「貴族主義的ヨーロッパの輸入品」である「高級芸術」に抵抗した歴史的背景を考慮した上で、デューイの「芸術の美術館的概念」や「文化の美容院」という言葉を借用し、そのような内容を支える「美学イデオロギー」を批判している。シュスターマンによれば、「高級芸術」を理解できない人たちというのは「相対的な問題」であり、「社会的に決定される」にもかかわらず、それが「本質的な愚劣の印し」として「投射」されて「社会を分断」するイデオロギー性について指摘する。そして、芸術の概念をそこから「開く」ために、芸術を「文化的実践」とみなす近年の動向を超えて、デューイに倣いそれを「経験」として再定義する必要性を提起している²⁹⁾。

II. 芸術と経験

デューイにおいて芸術は「日常経験」と結びついて理解されている。彼は、芸術を「純粹芸術」といった枠組みの中に閉じ込めて解釈する近代社会に見られる基本的前提を批判した。そして、芸術を「経験」から定義することによって、その概念を文化的、社会的に開いて成熟させ、「公共的なもの」を構築しようと思図した。

A. 芸術表現と経験

デューイは、美的経験について、その発端となる「衝動性」から考察を始めている。彼によると、経験は「衝動性として始まる」と言う。しかし、そこでは「表現」は未だ混沌としていて形を持たない。デューイは「感情と衝動の直接的発散」と「表現」とを区別する。すなわち、前者が「追い払い捨て去る」のに対して、後者は「踏みとどまり、発展して進展し、完成まで作り上げる」ことを特徴している。彼はまた、表現活動とは「先行する経験の価値を取り入れて明確化し秩序づけられる」ものだと捉えている。この主張は、「内部で完成」した感情が「表面に表れて外部と触れ合う」ことによって表現が生じるのではなく、感情や表現はもともと「何らかの客観的事物に対するもの」であり、「そこから生じ、それに関するもの」であるという彼の経験哲学を基盤にしている³⁰⁾。

この点に関してアレクサンダーは、西洋の芸術概念の変遷を検討し、芸術を「ミメシス(模倣・再現)」と解釈するギリシア以来の伝統が、「人間の内面の発露」を促すロマン主義的な「表現」へと強調点が移行したことを指摘する。その上で、アレクサンダーはデューイのいう「表現」を後者とは区別している。すなわち、「精神(Spirit)」を「存在の真の源泉」とみなし、「人間の実際的な必要物」や「政治経済の事柄」に先立つ「道徳的なもの」を重視するロマン主義芸術と、有機体と世界との「自然的な相互作用(natural interaction)」、社会の他の成員との「文化的な相互作用(cultural interaction)」を芸術表現の基礎に据えるデューイとの対照として、この相違が描き出されている³¹⁾。

デューイは、芸術を「具体的な経験の事物」から切断して「精神化する(spiritualize)」学説が、精神と世界との二元論的な分離を前提にしており、「芸術を既存の枠の仕切りに押し込めてきた」と批判する。そして、それに対抗するのは「作品の卑俗化」や「低劣な物象化」ではなく、「日常経験の中にある性質を芸術が理想化する」ことであると言う³²⁾。彼は、経験を「個人とものや他者との間で相互作用が行われる」もの、「個人が世界の中で生きている」ことを示すものだと捉えている³³⁾。ここでいう「相互作用」とは、固定された静的な「力の結合」ではない。それは「自己」と「環境」との間に継続的、蓄積的に行われ、両者の間に「融和の喪失と融合の回復のリズム」を促し、「渦巻き流動する変化の中に安定と秩序」を確立するものである。それは「古い経験」と「新しい経験」を統合して「再創造(re-creation)」を呼び起こし、「完全な経験(consummatory experience)」

へと高めていく動的な過程なのである。

デューイは、具体的に幼児の表現活動を例に出して説明する。幼児は成長するに従い、自分が泣いたり笑ったりすることが周囲の人々にどのような反応を呼び起こすかを知るようになる。幼児は、個々の行為がそれぞれ別々の結果を招くことを覚え、自分の行為の意味を知り始める。自分が泣くことによって周囲の人の注意を引くことを知ると、今度は自発的にわざと泣くこともありうる。幼児は自分の行為が引き起こすであろう結果を考慮して、自らの行為を制御するようになる。行為から生じた結果は、次の行為の意味となって融合され、これらの経験を媒介にして表現がなされる、と彼は言う³⁴⁾。

デューイは、さらに次のように述べている。

「経験の表現は、コミュニケーションを作用させる機能と結果を持つ。これは、外部の偶然によるのではなく、人が他者と共有する本性に由来している。表現は、人間を相互に分離する障壁を壊した根底にあるのである。……芸術は、それが持つ公共世界の共有された性質によって、最も普遍的で完全なコミュニケーションの形態である」³⁵⁾。

彼は、芸術をコミュニケーションの様式と考えていた。というのも、それは人と人との間にある「障壁」を超えて、経験を共有し「公共的なもの」を樹立する働きを持つからである。『経験と自然』では、「あらゆる事柄のうちコミュニケーションは最も驚異である」とした上で、「公正で利害関心のない思考、吟味され検証され関係づけられた意味の論議は、一つの洗練された芸術である」と述べている。そして、「文学」、「詩」、「歌」、「ドラマ」などを「状況の中で共有」し、それに関わった人間自体が変容していく「コミュニケーション」の形態に、芸術の可能性を見ていた³⁶⁾。芸術は、「経験を基礎とした「文化」や「コミュニティ」との対話から構成されるのである。

B. 経験のメディアとコミュニケーション

デューイは、芸術をコミュニケーションから捉えることで、人々の経験世界の「障壁」を超える可能性を探究した。しかし、コミュニケーションが「芸術家の目的」ではないと彼は言う。それは「作品の結果」だと捉えている。彼によれば、芸術作品が「普遍的」とされるには、それが「個々人の新たな経験の中で絶えず具体化して蘇る」ことが必要である。「トルストイの作品」や「有名な楽曲」であったとしても、それが「個人の経験の中で生き」、「美的に経験されて再創造される」こ

とが重要なのである³⁷⁾。芸術の「受容」とは、作品を単に固定化された完成品として受け入れることではない。つまり、作品が過去に持っていたのと同じの意味と経験を現在の人に喚起するのではないのである。芸術は、受容者の「客観的完成に向かって進展する一連の反応的活動」、「再構成の活動」、「新鮮で澁刺とした意識」、「運動的要素」を伴い³⁸⁾、表現された経験が「今生きている人と過去に生きた人の両方の経験を、現に今あるかのようにさせる」ことによって、「コミュニケーション」になり「公共的なもの」になる、と彼は主張する³⁹⁾。

芸術を経験から捉えることは、その概念を社会に開き、多様な人たちが集い芸術に関わることを意味している。デューイは、特にメディアの存在に注目し、メディアが「公衆」の対話を活性化して、コミュニティの形成を実現することを期待した。芸術はそれぞれ「メディア」を持つが故に、「あるコミュニケーションの様式に適合する」と彼は言う。そして、「メディアとしてのメディアに敏感でいる」ことが「芸術的創造と審美的鑑賞の真髄にある」と主張する。ここで、レコードが例に取り上げられている。レコードは「芸術的効果の運び手でありそれ以上のものではない」。しかし、レコードから生じる音楽は「運び手であると同時にそれ以上のもの」である。すなわち、それは「運ばれるものと一体になる運搬者で、伝達されるものと合体する」のである。デューイは、メディアを「芸術家と鑑賞者の間の仲介者」とみなし、互いの経験世界を文字通り「媒介するもの」と捉えていた。この「媒介」によって、美的経験は「完全な経験」へと発展するのである⁴⁰⁾。

これに関連してデューイは興味深い考察をしている。彼は、「芸術的 (artistic)」と「審美的 (esthetic)」の伝統的な区別について触れている。彼は、「芸術的」が「制作活動」に関係するのに対し、「審美的」は「認識と享受の活動」に関係してきたと述べた上で、英語にはこの「二つの働きをともに表す言葉がないのは不幸である」と指摘する⁴¹⁾。すなわち、芸術の「制作」と「鑑賞」との間の経験が「分断」されていることを嘆いたのである。芸術をコミュニケーションとメディアの連関で捉えた背景には、このような経験の「分断」に対する批判が存在していた。制作者と鑑賞者、生産者と享受者との対立を自明視する伝統に代えて、デューイは両者を「媒介する」新しいコミュニティを、人々の日常経験に即して構成しようとしたのである⁴²⁾。そこで、彼はコミュニケーションの参加という視点を持ち出して、芸術を次のように捉える。

「あらゆる芸術は表現するから、コミュニケートす

る。芸術は、以前に聞き得なかったものの意味や、ただ外面的な行為に移すのみで聞き流してしまうような意味を、はっきりと、またしみじみと感じさせる。……コミュニケーションは参加させる過程であり、従来、孤立し単独であったものを共有させる作用である」⁴³⁾。

さらに、『公衆とその問題』の中で次のように言う。

「芸術の解放は、社会的探究の解放と同じく、公共的な問題の適切な見解を創出する前提条件である。意見や判断といった人間の意識的生活は、しばしば表面的で些細な水準で進行する。しかし、人間の生活はより深い水準に達することができる。芸術の機能は、常に因習的な型どおりの意識の殻を突き破ることであった」⁴⁴⁾。

デューイは、芸術が経験をより深く経験させ、普段慣れ親しんだ事柄をさらに深い水準で意識化させてくれると考えていた。この次元で、多様な人たちの経験の共有が促され、コミュニケーションへの参加が可能になる。美的経験は、他者やものや文化との触れ合いを構成し経験を深めていく過程で、それまでの固定された関係を打ち破り、新たにコミュニティを形成する働きを持っている。このように、デューイは芸術を従来の概念から開くことによって、多様な「公衆」の参加という視点を導き、彼らの経験世界に基礎を置く公共的な空間を建設しようとしたのである。

III. 芸術の公共性

A. 芸術の公共的次元

デューイの芸術論は、19世紀から20世紀にかけての急激な社会変化に直面する中で生まれた。メディアや産業文明、大衆文化の登場は、人間が芸術と関わる様式をその内部から変容させた。彼によれば、かつて「経験とともに、また経験においてあった」芸術は、近代の社会変化に伴って、経験世界から分断され、元来の文化やコミュニティ、社会的連関から遊離して孤立化していったと主張している⁴⁵⁾。デューイは、こうした状況の中から芸術の公共性を築く試みを展開した。この過程を、次の四つの次元で捉えることができる。

第一は、「芸術と日常生活との遊離」が生じた歴史的要因としての近代のナショナリズムとインペリアルリズムの存在である。デューイは、芸術作品を神殿や公共の場、あるいはコミュニティの生活から切り離し、ある特定の場所に移してそこに納めておく美術館や画廊の存在を、ナショナリズムの成立と結びつけて考察している。彼によれば、西洋の美術館の多くは、「ナシ

ナリズムとインペリアリズムの勃興の記念物」であり、あらゆる「首都」に飾られた「絵画や彫刻」は、「自国の過去の芸術の偉大さを示す」とともに、「その国が他国を征服して得た戦利品を誇示するのにも役立った」と言う。その代表的な例として、ルーブル美術館に所蔵されたナポレオンの戦利品が取り上げられている⁴⁶⁾。

第二に、この遊離は資本主義の勃興に伴う市場の力学によってさらに助長されていくことである。これは、芸術作品は「市場の中で売買され」、「世界市場の非人間性」の中に組み入れられることによって、それが生み出された「本来的な条件」や「親密な社会的連関」を失うというデューイの指摘で見て取ることができる。「芸術の標本」、「趣味の標識」、「特殊な文化の保証書」という「新たな地位を獲得」した作品を、新興階級は「株券や証券」を買うのと同じように、自らの「優れた地位と教養を世間に誇示する耽美な贅沢品」として買い集めたのだ、と彼は言う。デューイの見解では、作品が「日常経験」から切り離されることによって、芸術家は「世間」から離れ、自らの「自己表現 (self-expression)」の世界に没頭することになったが、それによって芸術の「孤高な秘教的性質」は増し、市場の匿名性に価値がつけられ、普遍化されるに至ったのである⁴⁷⁾。

第三は、機械化とテクノロジー化による産業社会の出現との関連という次元である。デューイは、晩年、ダニエル・ベル (Daniel Bell) の小論「人間の機械への適合」(1947年)に書評を書き、「機械を人間に適合させる」のではなく、「人間を機械に適合させる」産業社会の効率性を批判したベルの主張を⁴⁸⁾、「エポック・メイキングなもの」と高く評価している⁴⁹⁾。デューイは、『新旧個人主義』の中でも、大量生産や大量消費の工程によって、労働者が「自分が作っているもの」や「自分がしていることの意味」を見失い、「人間の魂の『非人間化』」、「生命の量化」が進行するとともに「一致と画一性」が理想とされ、「差異と特殊性」が排除されて、美的な「質」の価値が奪われることを批判している⁵⁰⁾。彼の芸術論は、産業社会における労働との関連でも重要な意味を持っていたのである。

社会の変容と矛盾に対するデューイの批判は厳しいものであった。彼は、市場や産業社会の興隆によって、制作者と受容者、芸術家と聴衆、見るものと見られるものといった二項対立が発生するのを批判的に捉え、それがコミュニティを解体し「公共的なもの」を衰退させる危険を指摘していた。しかし、彼は必ずしも現実の変化のネガティブな面ばかりを見ていたわけではな

い。これは第四の次元と関わるものである。すなわち、メディアや市場を基礎とした大衆文化の成立についてであり、それに伴う人々のコミュニケーション様式の変容に関してである。デューイが美学に関心を寄せた1920年代から30年代というのは、映画やラジオ、新聞などのメディアが発達し、それらが「宗教・民族・共同体などを単位とする下位文化を破砕して、消費文化を基盤に持つ大衆文化の形成を促した」時代であった⁵¹⁾。彼の芸術論もそうした社会情勢を反映しているものであった。

カルチュラル・スタディーズの研究に携わるグロスバーク (Lawrence Grossberg) は、アメリカのメディア研究とカルチュラル・スタディーズの歴史について論じた箇所では、その起源にマクルーハン (Marshall McLuhan) とともにデューイを挙げている。グロスバークによれば、デューイの思想的核心に「コミュニティ」と「コミュニケーション」の問題が置かれており、カルチュラル・スタディーズの起源もこの「典型的な大衆社会論の考え方」にあると言う⁵²⁾。このように、デューイが芸術をメディアとコミュニケーションとの関連で捉え、美的経験をコミュニティの形成と結びつけて探究した基底には、芸術を社会的、文化的に深く根付かせようとする彼の公共性への模索が存在していた。彼は、多様な「公衆」が積極的に文化の担い手となり、互いの経験世界を交歓し合う公共的な空間を構築しようとして意図していたと言えよう。

B. 民主主義と芸術教育の推進

デューイの芸術論の実践的試みとして、彼とバーンズ財団 (The Barnes Foundation) との関わりは示唆に富む。バーンズは、20世紀初頭にアージロールと呼ばれる安全度の高い消毒薬の合成に成功して巨大な富を獲得し、1922年に財団を設立した。この成功をもとに、彼は当時まだ社会的にそれほど価値を認められていなかった印象派や後期印象派の絵画を数多く収集した。『経験としての芸術』の中でしばしば引き合いに出されるルノワールやセザンヌ、マティスといった作品の多くはバーンズ財団に所蔵されたものであり、デューイは財団との関わりを通して自分の芸術哲学を深めていった。デューイは、その著作の「序文」で、自らの芸術論がバーンズとの永年の交流と彼の教育活動の中から生まれたと感謝の意を述べるほど、バーンズとの親交は深かった⁵³⁾。特に、バーンズが、芸術作品の収集だけでなく、学校を開き、デューイの民主主義の哲学を理想にして芸術教育の実践に携わっていた事実は重要で

ある。バーンズは、コロンビア大学でのデューイの授業にも出席し、そこで民主主義と教育について学んでいる⁵⁴⁾。

財団設立の当初の意図は、「教育と芸術の推進」に置かれていた。実際、フィラデルフィア近郊のメリオンに設立された画廊や学校には、バーンズの意向に従い、「俗物的な」特権階級よりも普通の人々の参加を迎え入れていた。というのも、バーンズは、20年代の「新しい黒人運動」やアフロ・アメリカンの文化と芸術の擁護にも携わった人種的平等の提唱者であったからである。バーンズはまた、芸術における東洋と西洋、実験的なものと古典的なものとの融合をはかるのにも積極的であった。デューイは、財団が設立した学校の最初の校長に任命されている。芸術鑑賞の教育を中心に実践がなされたこの教室では、デューイとバーンズがカリキュラムの作成にあたり、生徒たちは芸術の歴史や理論、方法などを学習した。1925年3月19日の財団を前にした講演で、デューイは芸術が「何か遠くて離れたもの」や「少数の人に限られたもの」であってはならず、「あらゆる生命活動に意味と完成への究極的な触れ合いを与える」べきだと述べている⁵⁵⁾。

1930年代には、フィラデルフィアにおいて芸術の推進をはかるために、「芸術と教育の友」というサークル活動を持ち、デューイはその名誉会長として、またバーンズは会長として、幾つかの出版物も発行している。バーンズは、1940年に80歳を迎えたデューイに敬意を表して、「美学の方法」(1940年)というエッセイを贈り、デューイが「美的教育」によって芸術を「日常経験」や「科学」にまで結びつけた点を高く評価した⁵⁶⁾。また、同じ年、バーンズ夫人(Laura L. Barnes)も財団の森林学校を設立して、植物や園芸、デザインなどの教授を開始している。

だが、バーンズは、このように「民主主義」と「経験」を強く主張する一方で、次第に作品の公開を拒むようになり、自らの意図を閉ざしていく。そのため、デューイの高弟のフック(Sidney Hook)はバーンズに対しひどく軽蔑を示し⁵⁷⁾、ダント(Arthur Danto)も「極端に退屈な男」だと酷評している⁵⁸⁾。それらはバーンズが自ら主張した哲学とは対照的な彼の日常の姿を見て表現した言葉であった。もともと偏狭な一面があり疑い深く怒りっぽかった彼は、社交界から嫌われ、支配階級と対立し、美術界の主流と戦い、「社会的な悪評」を浴びていた⁵⁹⁾。バーンズのこの欠点をデューイは理解しており、二人の友情もバーンズの死に至るまで継続し、デューイは彼を支持し続けたと言われている⁶⁰⁾。この

ように、バーンズとデューイの一連の試みを見ると、芸術の公共性を準備し擁護し、それを文化と社会の中で成熟させるという、民主主義の実現の困難性が見て取れるのである。

おわりに

本稿は、クローチェとペパーによる批判を踏まえた上で、1920年代から30年代のデューイが探究した芸術論の独自性を検討してきた。彼は、経験の再構築を通して、芸術を「公共的なもの」にする課題を展開した。なかでも、精神と世界との分離を前提にする認識論的传统を批判し、制作と鑑賞、生産と享受、見るものと見られるものといった対立が生じることの危機を指摘した。彼は、それが芸術を公共的な空間から後退させると考えたのである。それに対して、個人とものや他者や文化との「相互作用」を基礎に据えることで、人々の経験世界を基盤にしたコミュニティの形成を実現しようとした。そこでは、芸術は「制作であると同時に開かれた受容」であり、「統制された構築であると同時に心奪われる没入」でもあり、双方の経験を「同じ二重の過程のなかでリンクさせる」のである⁶¹⁾。経験の分断を批判しその共有を支持したデューイの意図は、このように個人とコミュニティを相即的に捉えようとする点にあったと言える。

デューイは、芸術を社会や文化との連関で論じた。だが、それはベンヤミンがファシズムの中に見て批判した「政治生活の耽美主義化」といった内容を指すのではない。デューイは、芸術をナショナリズムや市場主義の中に回収し「イベント化」することを拒絶していた。また、『新旧個人主義』の中で展開された産業主義への批判は、アドルノの文化産業論の根底にある「画一性」への批判と軌を一にしている。デューイが芸術をコミュニケーションの観点から構想した基盤には、そのような社会情勢に対抗して芸術の公共性を擁護する民主主義と教育の思想が存在していた⁶²⁾。

しかし、この試みの困難さは、デューイとバーンズとの実践的な関わりの中に鮮明に現れていた。バーンズやデューイの娘のジェーン(Jane M. Dewey)も指摘していたとされるように⁶³⁾、デューイは芸術作品や美術の知識に関して必ずしも造詣が深かったとは言えない。この事実が、デューイの美学の社会的影響力を「短命」⁶⁴⁾なものに終わらせる結果へと導いたようにも思われる。しかし、それは彼の芸術論の重要性を貶めるものではない。デューイは、バーンズとの対話や実

践を重ねることによって、そこから豊富な経験と着想を得ていった。これによって彼は、芸術のもつ意味と可能性を深く理解し洞察するに至った。彼が芸術を教育や文化といった具体的な実践の観点から探究した理由も、これに由来している。

デューイは、多様な「公衆」の参加によって、芸術の公共性を樹立する方途を探索した。彼は次のように言う。芸術は「コミュニケーションする観衆」を創り出す。それは「コミュニティの経験を限界づける深淵と障壁に充ちた世界の中で行われる人と人との間で遮るものがない完全なコミュニケーションのメディアである」と⁶⁵⁾。デューイは、芸術の基礎に人々の日常経験があることを捉え、芸術を文化と社会の中で成熟させようとした。彼は、互いの経験世界が交歓し合うコミュニティに「公共的なもの」の成立基盤を見たのである。このように、デューイの芸術論は、彼の民主主義論や公共性概念を捉える上で、重要な位置を占めていたことが理解できる。

(指導教官 金森修教授)

註

- 1) 上野正道「デューイにおける学校の公共性と民主主義—1920年代のリベラリズム批判を中心として—」『教育方法学研究』第27巻, 2001年, pp.1-10。
- 2) Dewey, John, *The Public and Its Problems*, *John Dewey: The Later Works*, vol. 2, ed. Boydston, Jo Ann, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988. *Individualism, Old and New*, *John Dewey: The Later Works*, vol. 5, ed. Boydston, Jo Ann, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- 3) Dewey, John, *Art as Experience*, New York: Capricorn Books, 1958.
- 4) この点を鋭く指摘したのは、デューイアンを自称してそのルネサンスを導いたリチャード・ローティ (Richard Rorty) である。ローティは、第二次世界大戦後、人口に膾炙した分析哲学の科学性を内在的に批判する中で、科学主義に還元し得ない「偶然性」や「会話」、「連帯」の持つ意義を探り、ポスト・モダニズムの視点からデューイを「審美的プラグマティスト」として再評価する先駆的存在となっている。ローティのプラグマティズムについては、Rorty, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989. と *Objectivity, Relativism, and Truth*, Cambridge University Press, 1991. を参照。
- 5) Alexander, Thomas M., *John Dewey's Theory of Art, Experience & Nature: The Horizon of Feeling*, Albany: State University of New York, 1987. "The Art of Life: Dewey's Aesthetics," *Reading Dewey*, ed. Hickman, L. A., Indiana University Press, 1998.
- 6) Alexander, Thomas M., *John Dewey's Theory of Art, Experience & Nature: The Horizon of Feeling*, op. cit., p.185.
- 7) Ibid., p. 273.
- 8) Jackson, Philip W., "If We Took Dewey's Aesthetics Seriously, How Would the Arts Be Taught?," *The New Scholarship on Dewey*, ed. Garrison, Jim, Kluwer Academic Publishers, 1995, p. 195.
- 9) Jackson, Philip W., *John Dewey and the Lessons of Art*, Yale University Press, 1998.
- 10) Read, Herbert, *Education Through Art*, London, Faber and Faber, 1943, p. 245.
- 11) Pepper, Stephen, "Some Questions on Dewey's Esthetics," *The Philosophy of John Dewey*, ed. Schilpp, Paul A., Chicago: Northwestern University Press, 1939, p. 389.
- 12) クローチェとデューイの論争は、クローチェが雑誌 *La Critica* の中で展開した批判をギルバート (Katherine Gilbert) が *The Journal of Aesthetics & Art Criticism* に英訳することを受けて行われた。
- 13) Croce, Benedett, "On the Aesthetics of Dewey," *The Journal of Aesthetics & Art Criticism* VI, 1948, p. 205.
- 14) Dewey, John, "A Comment on the Foregoing Criticism," *The Journal of Aesthetics & Art Criticism* VI, 1948, p. 207.
- 15) Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., p. 294.
- 16) Alexander, Thomas M., *John Dewey's Theory of Art, Experience & Nature: The Horizon of Feeling*, op. cit.
- 17) Pepper, Stephen, "The Development of Contextualistic Aesthetics," *Antioch Review* 28, 1968, pp. 169-185.
- 18) Dewey, John, *Experience and Nature*, *John Dewey: The Later Works*, vol. 1, ed. Boydston, Jo Ann, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988.
- 19) Rorty, Richard, "Dewey's Metaphysics," *New Studies in the Philosophy of John Dewey*, ed. Cahn, Steven M., University Press of New England, 1977, pp. 45-75.
- 20) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション I』浅井健二郎訳, 1995年。
- 21) アドルノ「ミニマ・モラリア」三光長治訳, 法政大学出版局, 1979年。ホルクハイマー, アドルノ『啓蒙の弁証法』徳永尙訳, 岩波書店, 1990年。
- 22) ラザースフェルド「社会調査史におけるひとつのエピソード」『亡命の現代史 4 社会科学者・心理学者』みすず書房, 1973年。
- 23) ツイトロムは、アメリカにおけるメディア論の端緒にクーリー, デューイ, パークを挙げ、デューイのジャーナリズム論と新聞論を検討して、コミュニケーション・メディアに着目したその歴史的意義を認めつつ、メディアの発達が民主主義を進展させると考えた彼のオプティズムの限界を指摘している。Czitrom, Daniel J., *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan*, University of North Carolina Press, 1982, pp. 91-121.
- 24) 阿部潔「公共圏とコミュニケーション—批判的研究の新たな地平」ミネルヴァ書房, 1998年, pp.49-50。
- 25) ベンヤミン前掲書, pp.594-629。
- 26) Dewey, John, *The Public and Its Problems*, op. cit., pp. 304-350.
- 27) Dewey, John, "Democracy and Educational Administration," *Philosophy of Education, Problems of Men*, Littlefield, Adams & Co, 1958, p. 69.
- 28) Dewey, John, *The Public and Its Problems*, op. cit., p. 360.

- 29) シュスターマン「ポピュラー芸術の美学—プラグマティズムの立場から」秋庭史典訳、勁草書房、1999年、pp. 16-153. より引用。
- 30) Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., pp. 58-67.
- 31) アレクサンダーは、ロマン主義芸術を支えた思想基盤に啓蒙的近代の認識論とその自己概念があったことを指摘し、ロマン主義を代表する論者としてシェリング、ショウペンハウアー、コールリッジを想定して論じている。Alexander, Thomas M., *John Dewey's Theory of Art, Experience & Nature: Horizon of Feeling*, op. cit., pp. 214-215.
- 32) Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., pp. 11-15.
- 33) Dewey, John, *Experience and Education, John Dewey: The Later Works*, vol. 13, ed. Boydston, Jo Ann, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991, p. 25.
- 34) Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., pp. 15-62.
- 35) Ibid., p. 270.
- 36) Dewey, John, *Experience and Nature*, op. cit., pp. 132-159.
- 37) Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., pp. 104-109.
- 38) Ibid., pp. 52-54.
- 39) Ibid., p. 270.
- 40) Ibid., pp. 106-109.
- 41) Ibid., p. 46.
- 42) この点に関するシュスターマンの考察は重要である。シュスターマンは、アリストテレス以来、芸術の実践が「制作モデル」、「生産のモデル」に支配されてきたことが、「モノの物象化」を導き「莫大な金が芸術作品というモノを手に入れて保護するのに費やされ」たこと、またこのモデルが「芸術家と聴衆」、「行動的制作者ないし著者と観照の受容者ないし読者」という「本質的な区別」を招いたことの限界を指摘している。そして、デューイが言うように芸術を経験と再定義することによって、それが「受け身で被ることと同時に生産すること」、「吸収することと同時に経験されたものを反応よく再構築すること」の両方を含むことが大切だと主張している。シュスターマンによれば、そこでは「経験する主体は形成すると同時に形成され」と言う。シュスターマン前掲書、pp.36-38。
- 43) Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., p. 244.
- 44) Dewey, John, *The Public and Its Problems*, op. cit., pp. 349-350.
- 45) Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., pp. 3-7.
- 46) Ibid., p. 8.
- 47) Ibid., pp. 8-10.
- 48) Bell, Daniel, "Adjusting Men to Machines: Social Scientists Explore the World of the Factory," *Commentary*, January 1947, pp. 87-88.
- 49) Dewey, John, "Comment on Bell and Polanyi," *John Dewey: The Later Works*, vol. 15, ed. Boydston, Jo Ann, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991, p. 361.
- 50) Dewey, John, *Individualism, Old and New*, op. cit., pp. 45-52.
- 51) 常松洋「1920年代と大衆文化」野村達朗編「アメリカ合衆国の歴史」ミネルヴァ書房、1998年、p.189。
- 52) グロスバーク「カルチュラル・スタディーズのアメリカへの導入 & イントロダクション」WNN スペシャル「知の解放」フォーラム、1997年10月16日～12月4日。
- 53) デューイは、次のように述べている。「私は、偉大な恩恵をバーンズ博士から受けた。……バーンズ氏との永年の会話は、その多くが氏が収集した比類ない絵画のコレクションを前にして行われ、私はそこから恩恵を受けてきた。これらの会話は、氏の著作とともに、美の哲学に関する私の思想を形成する上で主要な要因となっている。本書の中で重要なものがあるとすれば、それがバーンズ財団の偉大な教育事業のおかげであることは、幾ら言っても言い尽くせないほどである」。Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., viii.
- 54) デューイとバーンズの関係、バーンズ財団の詳細に関しては、財団が開設しているホームページ、及び以下を参照。Schack, William, *Art and Argyol: the Life and Career of Dr. Albert C. Barnes*, New York, Thomas Yoseloff, 1960. グリーンフェルド「悪魔と呼ばれたコレクター—バーンズ・コレクションをつくった男の肖像」藤野邦夫訳、小学館、1998年。
- 55) Dewey, John, "Dedication Address of the Barnes Foundation," *John Dewey: The Later Works*, vol. 2, ed. Boydston, Jo Ann, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988, p. 384.
- 56) Barnes, Albert C., "Method in Aesthetics," *The Philosopher of the Common Man: Essays in honor of John Dewey to celebrate his eightieth birthday*, ed. Putnam, New York, 1940, pp. 87-105. バーンズは、自らの最初の著作である「絵画の技法」(1925年)もデューイに献呈している。Barnes, Albert C., *The Art in Painting*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1925.
- 57) Hook, Sidney, *Pragmatism and the Tragic Sense of Life*, New York, Basic Books, 1974, p. 108.
- 58) Danto, Arthur, "Every Straw Was the Last," *New York Times Book Review*, November 22, 1987.
- 59) 藤野邦夫「訳者あとがき」グリーンフェルド前掲書、pp.381-385。
- 60) 同上書、pp.87-88。
- 61) シュスターマン前掲書、p.38。
- 62) アドルノやベンヤミンを始めとするフランクフルト学派もまた、教育学的な問題設定を論じていた。この点を叙述した研究としては以下を参照。今井康雄「ヴァルター・ベンヤミンの教育思想—メディアのなかの教育」世織書房、1998年。ラサーン「ドイツ教育思想の源流—教育哲学入門」平野智美、佐藤直之、上野正道訳、東信堂、2002年。
- 63) グリーンフェルド前掲書、pp.90-91。
- 64) シュスターマン前掲書、p. xiii。
- 65) Dewey, John, *Art as Experience*, op. cit., p. 105.