

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第2回

規則と習熟とのキアスム—藝術の終焉を語るまえに 稲賀繁美

「奇跡にも似た靈感の訪れとともに芸術家の体内に懐胎され、横溢する輝かしい才能によって永遠の生命を付与され、さらに選ばれた読者や鑑賞者によって無償の贈物として受容される純粋な創造物」(石井洋二郎 後出『芸術の規則』訳者後書き 282 頁)。ともすれば、我々が「一般に芸術作品」に抱くこうした観念—それは、とりわけ 18 世紀後半から世紀末に至る西欧において成立した概念だった。「芸術家」とは「芸術作品」を「創造」する主体であり、ここでは「独創性」の発揮が重視され、作品は作品として自律し、自己完結的であるという、その純粋な形式においてに評価される。これを仮に「近代的芸術概念」と定義するならば、こうした「芸術」観念は、「今日」もはや自明どころではなく、そんな芸術幻想そのものが、すでに終焉している—との議論そのものが、ポストモダンの終焉とともに、そして『ポスト・アート論』(室井尚)の後では、時代遅れとなっている(併載となった倉林靖氏の連載第 16 回冒頭参照)。とともに、そうした芸術および芸術幻想に代わる装置が、なお現在の社会で見いだされていない(ないし既にいかようにも見いだしがたい)のも、認めるほかないだろう。

そこで、ハビトゥス[習熟態、もちまえ]に戻る。観念の歴史を振り返る立場からすれば、習熟としての habitus によっては統御できない知的生産活動に「芸術」の名が授けられるという、17 世紀中頃の状況に、小田部胤久は「近代」の芸術観への離陸を探った。このように、脱ハビトゥス化に芸術の「近代」を見る視点からは、逆に例えば最近物故した社会学者、ピエール・ブルデュー(1930-2001)の『芸術の規則』(原著 1992、邦訳 1996 完結)が、どのような前提に立ち、いかなる常識と闘っていたのかも、くっきりとした輪郭で炙り出されてくる。

ブルデューの著作のひとつの鍵言葉となった habitus は、実はアーヴィン・パノフスキーの『ゴシック建築とスコラ学』をブルデューが仏訳する過程で目つけたものだった。その長大な後書きのなかで、ブルデューはハビトゥスに、行動に関する一種の「生成文法」(チョムスキー)に似たものを見いだす。つまり、意識的ないかなるプログラム—とりわけ外部から押し付けられたもの—によっても、その実現された結果を完全には予見することはできないが、しかし事後的に検証してみれば、それらの実現された結果を潜在的には含み込んでいるような、そうした行動の規範が、ゴシック建築の技術的問題解決の展開を司っている。作業のさなかでは予見しがたく、いかなる図式にも還元できないのに、結果的 a posteriori には、文法の規則に整合していることが見えてくる。ないし、成された作品 (opus operatum) においてのみ、そこではじめてその姿を表すような制作法 (modus operandi)。それは習慣のなかに堆積されながら、習慣を越えた解決への導きとなる潜在性を含んだ二重の仕組みだ、というわけだ。『芸術の規則』においてブルデューは当時を回顧し、自分はそこに、参与する主体の意識が現実を変貌させてゆく、といった主体主義、目的論と、その反対に、参与した主体の意識には捕らえられない無意識が社会変貌を司るとして、行為者を構造の単なる担い手 (Träger) へと還元しかねない構造主義との両者を、弁証法的に乗り越える第三の可能性

を見たのだ、と主張する(『芸術の規則』石井洋二郎訳、藤原書店第2分冊13頁)。ただし、チョムスキーのようにこうした生成作用を普遍的理性に結び付けることはせず、ブルデューはあくまでもそれを、行為者によって獲得された所有物、「持ち前」habitusとして理解する。

このように、ブルデューは一方で、ハビトゥスを単なる受動的な持ち前、身につけた技能あるいは型として固定的に捉える伝統に異を唱え、行為者による積極的・能動的な成型行為の母胎ともなる二重性を孕んだ契機と再定義した。「ある社会的軌道と[文学などの]〈場〉の内部でのある位置から生まれるがゆえに、その位置を多かれ少なかれ好都合な機会として現実化しようとする性向」からなる、いわば受動性と能動性を表裏に合わせ持つ機構がブルデューの言う habitus となる(第2分冊65頁)。これはスコラ学における habitus 概念の逸脱的刷新だ。だが彼はその一方で、これと呼応するように、芸術を規則(r*gle)=束縛からは自由な「芸術家」による独創的な創造行為と見なす、「近代主義的」芸術観をも糾弾する。

ここでブルデューが言外に批判の対象としているのは、いうまでもなくカントの『判断力批判』(1790)だろう。芸術的観想(theoria)は予め措定された目的(vorgesetzter Zweck)を遂行することではなく、したがってまた定められた規則(bestimmte Regel)に束縛されない行為を指す。これは、ヒュームによって「超然たる利害」(detached interest)とも言い換えられるが、こうした利害からの自由=脱利害性(d*sinteressement)こそが、純粋美学に特有の一物質的利害から超然たる態度を見せつける、いかにも知識人好みの、そしてプラトンのアカデメイアにまで遡る、学問的安逸 scholē—という極め付きの「利害」の符丁であり、ブルデューはその歴史的、そして社会的な生成を問題にしたのだった。「社会的判断力批判」という副題をもつ『デスタクシオン』(1979)は、利害を超越したように振る舞う趣味判断なるものが、そのいかにも「自律」したような振る舞いによっていかなる社会的利害を隠蔽してきたか—を露出させたわけだが、まさにその延長上に提起されたのが、ほかならぬ『芸術の規則』R*gle de l'art という、挑発的にして、冒瀆的な題名=命題だったことになる。

カントからブルデューまで。ここには不思議な揺れ返しを見て取ることもできるだろう。つまり十八世紀中葉以降の思索家たちによって、規則から自由な「芸術」観が形成されたのに対して、ポスト・モダンが喧伝され、失速した後に、二十世紀後半を代表するフランスの一社会学者は、今度は反対に、「芸術」が規則からけっして自由ではないことを、改めて言い募ったのだから。否、規則から自由であるという信仰 illusio によって支えられつつ、その信仰に奉仕したのが、近代的な「芸術」を取り巻く環境=磁場だった。こうした幻想の場の形成をつぶさに検討したのが小田部の『芸術の逆説』であり、その幻想を打破しつつ、その破れた地点に出現したのが、ブルデューの『芸術の規則』だった。とすれば、その両者のよじれ chiasm のあいだに閉じ込められたのが、「近代の芸術」なるものの正体だったことになる。

第三回

可能世界論 ライプニッツ 小説家と創造、大文字の文学

以下、漠然とした予定

天野知香書評(専門学術雑誌で断られた場合、すでに出来上がりあり四百字二十四枚)

歌田書評/ 田中純書評 / 追悼 千野香織 / 皮膚の想像力 日本語ドイツ語

カラヴァッシオ人文書院 / ピエール・ブルデュー追悼

日本における美術史学の成立と展開 (国立ではなくなった文化財研究所)

日文研 東アジアにおける考古学、美術史学、建築史学の成立

マッケンジー『大英帝国のオリエンタリズム』を読む

人文書院 『モダニズムの越境』

岡崎二郎 『ルネサンス 経験の条件』をいまさら『あいだ』で褒めることもないか。

* 編集部への注

横文字の外字が、シャープ書院からテキストファイルへの変換で消滅しています。

arts m*echanique の * は e には右上がりのアクセント

r*gle の * は e に右下がりのアクセント

sch*ne K*unste 最初の * は o にウムラウト 次の* は u にウムラウトです。

目下、年度末予算執行の接客業務で日夜なく、出来の悪い第一回ですみません。

「芸術」の誕生

あいだのすみっこ 不定期漫遊連載(予定)第1回

「芸術」とは何か。あるいは常識的に「芸術」とはどんなものと考えられているのだろうか。なにがしかの「才能」を持った「創作者」が、多かれ少なかれその「独創性」を発揮して作り上げ、社会から「作品」としての評価を獲得したもの、といったことだろうか。そして「芸術家」は社会階層としても、たんなる「技術者」や「職人」とは別格との自己認識あるいは社会的矜持を持った存在であるようだ。今日なお常識として通用しているこの「芸術」や「芸術家」なるものは、しかし、いったいつごろ、どこで、いかにして成立したのだろうか。小田部胤久『芸術の逆説—近代美学の成立』はそれを、18世紀の欧州における思想の展開のなかに読み解こうとする著作である—とこんな具合に説明すれば、またぞろ美術の現場とは無関係な、学者先生のご酔狂、という反応がかえってくるかも知れない。だが本書は、下手な推理小説など顔負けの、読むほどにスリリングな本。そしてまた、およそ今後の美術の行方を問おうとする読者には、とてもアクチュアルな本だ。ここまで高度な著作が日本語で読めるのだから、こんなありがたいことはない。「芸術家」や「芸術」愛好家として自分の立っている土台を問

い直したい向きには、是非とも通読を、と願わずにはいられない。以下はその序章より。

「美術」という統括的上位概念―要するに枠組み―が明治日本に移入され、それに沿って殖産興業あるいは明治の輸出美術工芸が展開した経緯は、すでに北澤憲昭の『眼の神殿』(1989)が先駆的に明らかにした。この流れは制度史研究、あるいは美術を取り巻く社会学的研究という潮流に先鞭を付けた。それに対して本書は、そうした社会的条件は除外して、「芸術」なる枠組みが確立されるにあたっての、もっぱら理論的な条件を考察する。とかく美術史学という歴史学的手法と、美学という哲学的な方法とは、水と油のように反発しかねない。だが本来、その両者を重ね合わせに見て初めて、物事の輪郭も浮かび上がってくるはずだ。

そもその語源から言えば―学者の御託とはいわずに、しばらくのご辛抱を―、ギリシア語に起源をもつテクネーの、ラテン語での対応物がアルスだった。つまり今日では技術と芸術と呼び習わされているものに、かつては確固たる区別はなかった。技術一般をも意味した art のなかに機械的技術 arts m*chanique と美術 beaux-arts との区別を初めて持ち込んだ書物は、バトウーの『唯一の原理に還元された諸芸術』(1747)とされ、ドイツ語ではその直訳 sch*ne K*nte が定着して、今日言う諸美術となる。英語の fine arts にも同様の背景が想定できよう。だがここで、すぐにひとつの疑問が生まれる。従来スコラ以来の自由七科の伝統を引き継ぐ、自由学芸 liberal arts に対する mechanical arts という二分法は、この時期「美術」に当たる概念の成立とともに、再編を被ったのではないか?それはいかにして?

ここで問題となるのが、習熟態、持ち前などと訳される、ハビトウス habitus ではないか、と著者は問う。ギリシア語の hexis に対応する語彙で、所有を意味する動詞だが、ここでは文法的に「状態」を指す。「詩を生み出す habitus は詩作術 poesis である、というバウムガルトンの用例(1735)も、アリストテレス以来の「技術」観に裏打ちされている。この「古典的」といってよい技術観の否定を通じて成立するのが「近代的」芸術観―とそう見るのが、著者の基本的な姿勢となる。あるいは詩作術をもはや habitus に属する「技術」ではなく、それとは異質の「芸術」と捉える見方が、「近代的」芸術観なのだ、というべきか。著者は、この「否定」の契機として、ダランベールの『百科全書』序文(1751)を解釈する。ここでは自由学芸を含む技術が、人から人へと伝達することのできる「確固とした不動の規則」 r*gle に拠るのに対して、芸術は一種の「発見」 invention であり、その法則 lois は天分 g*nie の司るもの、と解釈される。かくして詩作は、もはや習熟つまり habitus の所有によってなしうる技術では統御できない部分を含む、という逸脱性を付与される。その逸脱性に積極的に意義を与えることが、創造の主体としての芸術家という、今日に至る「常識」の契機となる訳だ。

今日なお「われわれ」が素朴に前提としている「芸術」観は、「芸術家」にせよ、「獨創性」にせよ、自律した「作品」にせよ、いずれも十八世紀後半からの知の地殻変動によってはじめて浮上したものではなかったか。それらはたかだかここ二世紀半ほどの歴史しかもっていないのだ。こう言えば、直ちに次のような反論が来るだろう。冗談もいいかげんにして欲しい。芸術家に個人としての天才が認められ、そうした天才による創作活動が成立したのはイタリ

ア・ルネサンスにおいてである、というのは常識だ、と。だが今日なお支配的な、そうしたルネサンスに関する常識そのものも、実は十八世紀末にようやく成立する新たな知的パラダイム―「近代的な芸術観」―の成立期以降に、そうした「近代的」視点を過去に投影した結果生まれた、とんでもない誤解だった恐れも、否定できなくなる。そしてこれは最近のウォーヴァーグ学派の何人かのイタリア美術史研究者(例えばチャールズ・ホープ)から指摘され始めた事態にも対応する。先にも触れた「発明」にあたる *inventio*、*inventione* という言葉は、ルネサンス期の画法書にあつては、画面の構図配置を意味するのみで、けっして画家=画工個人の「天才」による創作などを意味していなかった、との説も唱えられ始めたからだ。

本書はそこまでの推論にはなお慎重だ。だが少なくとも十八世紀にあつても、「創造」とは質量因とは無関係に、無から *ex nihilo* から何物かを制作することであり(これはトマス・アキナスの定義だ)、それは定義からして創造主たる神にのみ可能な技の謂であつた。また独創性と訳される言葉 *originality* にしても、これは語源からして、根源、源泉を意味する *origo* (オリゴ酸の *origo* だ) から派生した形容詞の名詞化で、これまた事物の起源たる神が *original* であるのに対して、そこから派生 *derive* したものが、我々人類を含む被造物、という規定と骨がらみだ。こうした神に属する権能を冒瀆的にも人間の側に篡奪したところに、はじめて「芸術家」なる存在が、思想的に想定しうることは、もはや明らかだろう。詩人や画家に神に続く「第二の創造者」たる地位を与えるため、狂おしいまでの思索の秘術が巡らされる。それはいかなるものだったのか。その実態をより詳細に観察するのが、続く課題となる。

小田部胤久 『芸術の逆説―近代美学の成立』 東京大学出版会 2001年11月20日刊
小田部胤久 『芸術の逆説―近代美学の成立』 東京大学出版会 2001年11月20日刊

* 編集部への注

横文字の外字が、シヤープ書院からテキストファイルへの変換で消滅しています。

*arts m*echanique* の * は e には右上がりのアクセント

*r*gle* の * は e に右下がりのアクセント

*sch*ne K*unste* 最初の * は o にウムラウト 次ぎの* は u にウムラウトです。

目下、年度末予算執行の接客業務で日夜なく、出来の悪い第一回ですみません。

以下第二回草稿

いまだにその内部に存在するところの、「近代的」芸術観そのものが、の核をなす考え方だ。「芸術家」とは「芸術作品」を「創造」する主体であり、そこでは「独創性」が積極的な価値を持ち、作品は作品として自律し、自己完結的であるという、その形式においてに評価される。だが今日なお自明とされることの多いこうした観念は、脱ハビトゥス化に芸術の「近代」を

見る視点からは、逆に例えばピエール・ブルデューの『芸術の規則』がどのような前提に立ち、どのような常識と闘っていたのかを炙り出す。ブルデューは一方でハビトゥスを単なる受動的な持ち前、身につけた型としてではなく、行為者による積極的な成型行為の母胎ともなる二重性を孕んだ契機と再定義し、その一方で、芸術を「規則」=束縛からは自由な「芸術家」による独創的な創造行為と見なす、「近代主義的」な芸術観を糾弾する。ここには不思議な揺れ返しを見て取ることもできるだろう。つまり十八世紀の思索家たちによって、規則から自由な芸術観が形成されたのに対して、二十世紀末の社会学者が、今度は芸術が規則から自由ではないことを、改めて言い募った。とすれば、この両者のよじれ chiasm のあいだに閉じ込められたのが、「近代の芸術」だったらしいことになる。

可能世界論 ライプニッツ 小説家と創造、大文字の文学

以下、漠然とした予定

天野知香書評(専門学術雑誌で断られた場合、すでに出来上がりあり)

歌田書評

田中純書評

追悼 千野香織 (これは 本名でゆく)

皮膚の想像力 日本語ドイツ語

カラヴァッシオ人文書院

ピエール・ブルデュー追悼

日本における美術史学の成立と展開 (国立ではなくなった文化財研究所)

日文研 東アジアにおける考古学、美術史学、建築史学の成立

マッケンジー『大英帝国のオリエンタリズム』を読む

人文書院 『モダニズムの越境』

岡崎二郎 『ルネサンス 経験の条件』をいまさら『あいだ』で褒めることもないか。

福住編集長殿

きちんと目標のある連載ならよいのですが、出だしからして低調です。

読者から「もうやめろ」が来たらいつでもためますので、ご遠慮なく。

スキヤンダルからはいまのところ無縁な山のなかの修道院より 稲賀繁美

□