

# 國學院大學学術情報リポジトリ

## 芸術と感情

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 西村, 清和, Nishimura, Kiyokazu メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.57529/00000295">https://doi.org/10.57529/00000295</a>

# 芸術と感情

## 一、美的快

伝統的な美学にあつて感情は、その立論の中核に位置する。たとえばカントの美的趣味判断はその根柢を主観的な「快感感情 (das Gefühl der Lust)」におくし、ロマン主義以後芸術作品は感情を表現し、作品は美的感情のうちに経験されると主張される。だがここにいう快感感情や美的感情がどのような経験を名指しているのかはかならずしもあきらかではない。

カントによれば、ある対象の感覚をひとまとまりのかたちを

## 西村清和

もつ表象像としてとらえる構想力と、このかたちのうちに一定の秩序を把握する悟性とが協働して、これをたとえば「多様の統一」として受けとるときに、このふたつの認識能力のあいだにはある種の「調和」が生じており、そしてこの調和はわれわれの心に快感感情をもたらすが、このときわれわれはこの快感感情をもたらしただの対象を「美」と判定するという。こうしてカント以後の近代美学においては、対象の美醜を判定する美的価値判断は美的な快・不快の感情を根柢にする、あるいは快・不快の感情がともなうという主張が一般に受けいれられてきた。現代においても、たとえばジェス・プリンツは「ある行為を道

徳的に良いということは、その行為に対するある感情を表現している」とするイギリス十八世紀のモリスの主張は的を射ているとした上で、道徳的評価と美的評価とは重要な点でことなるが、いずれも「ある種の情動的 (affective) 基礎をもつ」という点で共通しているといい、さらには「すべての種類の価値づけには感情がふくまれる」という。脳科学の神経イメージングは、美しい絵を見ることが脳の感情とむすびついた特定の部位の神経反応と相関的であるという結論を引きだしているし、また心理学や脳科学的所見では、スリルを好む性格のひとは再現芸術を好み、かれが絵を描くときには多くの色彩を使用し、あるいは「ホット」な色を好むとか、神経質なひとは高確率で抽象絵画やポップアートを好む、協調的なひとはポップアートを好まないといった結果が報告されており、そしてこれらは「感情はわれわれの美的選好を方向づけるのにある役割を演じている」という事実を示している。それゆえプリントは、こうした「自然化された美学 (naturalized aesthetics)」<sup>1)</sup>つまりは美学にかんするある種の自然主義にもとづいて、「美的鑑賞をしているあいだ感情が生起し、それは美的選好に影響をあたえ、芸術を鑑賞するのに必要でさえあるだろう」と結論する。

プリントによれば、作品の美的価値の査定は、われわれの「長

期記憶のうちに図式可能なかたちで貯蔵されたあるルール——もしある作品Wが特徴Fをもつならば、そのかぎりで作品WはNの度合いで良い (good) ——にしたがうが、ここにいう「特徴F」とは、作品において知覚される「構成にバランスがとれている、オリジナルである、熟練の技である」といった記述的な事実であり、これを「良い」とか「美しい」というように美的に価値づけることは、そうした特徴に対してわれわれがもつ傾向にある「肯定的感情」に依存している。なるほど肯定的感情自体はたんに主観的で相対的なものであるから、自分が美しいと感じる作品がそれ自体で「内在的によい」と主張するには、自分が肯定的感情を感じるというだけでは十分ではなく、その理由となる論拠を提示する必要がある。プリントによれば、われわれが長期記憶の内に貯蔵しているルールはたいのばあい無意識のうちに作動する「暗黙の美的ルール」であって、肯定的感情をもつ理由を問われてはじめてわれわれは、その作品のなご自分の美的評価をみちびいたのかをはっきり「こぼで言い表そうとこころみる」。こうしてわたしは、自分が肯定的な感情をもつたのはその作品の「バランスのとれた構成」に対してであることを、その部分を指さして示すことで「他者がわたしの評価を共有するように説得しよう」とこころみる<sup>2)</sup>」

のだ、というのである。

最新の脳科学や心理学の成果にもとづく「自然化された美学」の企てとしてのプリンツの立論はしかし、予想に反して、おどろくほどカントの議論そのままである。カントにとつても快感情それ自体はたんに主観的な原理だが、それはわれわれの構想力と悟性のあいだの、われわれにとつては無意識に作動する調和にもとづいている。そのかぎりでわれわれは、自分の主観的な快感情が同時に他者にも共有されるはずだとする「主観的普遍性」の要求をもつのであり、それゆえ「なが美であるか」について、論証による真偽にかかわる「論争 (Disputieren)」ではないにしても、快感情という自分の主観的原理を他者も共有するべく説得するために、他者との「争論 (Streiten)」をこころみる、というのである。プリンツの「美的ルール」は、すくなくともその理論上の身分からいえば、カントの「調和」に対応するし、ひとは自分の主観的な肯定的感情は他者と共有されるべき感情として、論拠をあげて正当化するべく試みなければならぬ。だがそうだとすると困ったことに、カントが直面した「趣味のアンチノミー」、そしてヒュームが「法外なパラドクス」<sup>(4)</sup>と呼んだ事態にプリンツも直面せざるをえない。というのもプリンツの「美的ルール」は、まずはわれわれ個々人

の「長期記憶」に貯蔵されたルール、したがってあくまでも主観的なルールにすぎず、それゆえ自分のルールにしたがう主観的な肯定感情を盾に、それとはことなる他者のルールにもとづく感情の是非を論じることはナンセンスだからである。美的評価は各自の美的ルールにしたがう肯定的感情にもとづく主張するかぎり、カント同様プリンツも、伝統的な格言「趣味については論争できない (たで食う虫も好き好き、*de gustibus non disputandum*)」を認めざるをえない。カントはこのアンチノミーを回避するために、結局はわれわれ人間に生来の素質としての「共通感覚」をもちださざるをえないのだが、プリンツの「美的ルール」もやはり人間に共通のものとするほかはない。だがこれによってプリンツは、美的評価の根拠は肯定的な感情であるという主張を撤回せざるをえなくなる。というのわたしは、自分が肯定的感情をもつ「バランスのとれた構成」という特徴を指さして、友人にもそれに対しておなじ感情をもつべく促すとき、その時点で友人は自分の美的ルールにしたがってそうした感情をもてないでいるから、わたしの忠告をまじめに受けとめて、あらためてすでに自分がその作品に下した否定的評価を見なおす必要がある。だがこのときかれができることは、わたしがことばで指摘した理由を理解して指摘された

特徴に注目することにつきる。だがそうしたからといって、かれの美的ルールにはこの「バランスのとれた構成」を肯定的に感じるルールはふくまれていないから、そのままではかれはいつまでたつても、プリンツが考えるように「それを肯定的に感じるにいたる」<sup>5)</sup>ことはない。そのときかれがとるべき態度はおそらく、自分のルールとはことなる美的ルールというものがあり、それにしたがえばこの特徴は美的に評価すべき理由があると理解すること、そしてわたしの美的評価を信頼して、いつか自分もわたしのようこの作品を肯定的に感じることができるとように経験を積んでみることである。そうだとすれば、作品

の美的評価の根拠には、自分の主観的な肯定的感情のみならず、自分の感情にはいってこない別の理由もあるといわざるをえない。いや、わたしが肯定的感情をもてない美的価値に対して、そのうちのあるものについてはかれが、また別のものについては彼女がというように、すべての美的価値についてだれかがかならず肯定的な感情をもっているはずだというならば、原理上われわれはすべての美的価値を肯定的感情によって判定できるある人間、ヒュームのいう一切の個人的偏見や限界から自由になった「人間一般」(a man in general)を想定せざるをえなくなる。そのときプリンツの美的ルールも、カントやヒュー

ムにおけるのと同様に、人間的本性に共通のルールであり、したがって友人がある価値を感じることでできないのは、かれがその偏見のゆえにほんらいあるべき人間ではないという、その欠陥のゆえだということになる。

プリンツはまた、「悲しみや恐怖、憤りやおぞましさのような、否定的感情」を喚起する作品にもよい作品があるとしても、だからといって鑑賞評価は「ある非感情的な基礎をもたねばならない」<sup>7)</sup>ということにはならないという。ひとつの作品が「肯定的と否定的の両方の感情を喚起する」ことはできるし、ある種の現代アートのようにひとに「おぞましさ」を喚起するばあいでも、ひとはそのコンセプトに魅了されて肯定的評価を下すこともある。このようにひとつの作品が相互に葛藤する感情を喚起するとき、そのうちの「どれがその作品の評価としての資格をもつのか」という問いに対してプリンツは、それら否定的な感情は「肯定的な値 (valence) をもつ他の感情」によって強度において凌駕され、全体としてのその作品の美的評価は、肯定的な感情の量的優位によってなされるというのである。だがこの主張のものちに見るように、いわゆる「悲劇の快」のパラドクスに対する十八世紀的な解決策とほとんど変わらない。

なるほどプリンツはカントのように、美的鑑賞の根底にある

肯定的感情をただちに快感とすることには慎重である。「ある芸術作品を鑑賞することは、それを快として楽しむ (taking pleasure in it) ことである」とすれば、美的鑑賞の根底にある肯定的な感情とは、「心地よい (pleasurable)」という意味での「よい感じ (good feelings)」、したがって他の感情とならば特殊な感情のひとつとしての快樂といってもよさそうである。しかしいま見たように「ある種の芸術作品は抑圧的であったり、恐るべきであったり、困惑させるものであったりする」から、そうした作品に対する肯定的感情はかならずしも「心地よい」を意味しないとして、最終的にはそれを驚きの感情の一種としての「美的驚嘆 (wonder) ないし「驚異 (marvel)」だとする。だがギルバート・ライルなら、「驚き」は心の「動揺 (agitations)」ではあっても感情そのものではないというだろう。作品のコンセプトに魅了されて「これは独創的では素晴らしいと感じる」というとしても、ここにいう「感じる」は、たとえば「わたしは、それはまちがっていると感じる」というときの「感じる」がそうであるように、かならずしも「感覚や感情 (feelings and emotions) を指示しているわけではない」。

ストローソンも、美的判断と快樂とのかわりには懐疑的である。かれは一般論として、われわれが日常生活においておこ

なう「配管工事として、それは上出来だ」「議論として、それは良い」のような評価においては、たいていの場合「あるものについての好意的な査定と、そのものを楽しむこと (enjoyment) とのあいだになら特別な関係は存在しない」という。それゆえ美的評価も当の対象を楽しむ、快樂と呼ばれるなにかとくべつな感情経験にもとづくわけではない。しかしストローソンは一方で、「ある種の賞賛には、つねにそうだというわけではないにせよ、あるものを好意的に査定することとそれを楽しむこととのあいだにきわめて緊密な結びつきがある」のも事実だとして、われわれが「美的評価と美的楽しみと呼ぶケースがこれにあたる」という。それでもストローソンは、他の楽しみと區別される「端的な (par excellence) 美的楽しみ」といいうる、なにかとくべつな経験があるとは考えない。これについてはライルも、<sup>(11)</sup> テニスを楽しむことは「テニスをすること」と、その結果「ある (心地よい) 感じをもつこと」のふたつからなるふるまいではないし、その「心地よい感じ」は絵を楽しむときの「心地よい感じ」と共通の、それゆえ快と名指されるような特定の感情経験というわけでもないという。たしかに、壁紙をはったり配管工事をしたりする作業で、たとえば親方が弟子をほめてその手際やできばえのよさを評価するとき、それがときに賞賛

にいたるとしても、親方がそれを楽しむことはふつうにはないだろう。それゆえわれわれとしては、美的判断ないし美的評価はある種の快つまり「楽しみ」をとめないやすいというの事は実だとしても、とくべつに「美的快」と呼ばれるような感情の一種があるわけではないし、また美的評価それ自体が、なんであれ「快樂」と呼ばれるような経験に根拠づけられているわけでもない、ひとまずいっておくのが妥当と思われる。

## 二、美的感情

作品の良し悪しをめぐる美的評価は、その作品をわれわれが楽しむかどうかとは別の事柄だとしても、作品はある種の感情を美的に「表現」し、われわれもまたそこに表現された感情的質に対してあるしかたで美的に反応するとすれば、われわれのその美的反応の内実が「美的感情」であり、そしてこの美的感情にもとづいて、作品がもつ当の感情的な美的質をわれわれは美しいとか優美とか、崇高やグロテスク、繊細、情熱的、ダイナミックなどのいわゆる美的カテゴリーないし美的概念を用いて名指すのではないか。

作者の内面の作品へのロマン主義的な「自己表現」にかんし

ては、作品制作時の作者の心の状態がどのようなものであったかは伝記的、心理学的な問題ではあっても美学的な問題ではないので、いまはおく。美学的な問題としての「感情の表現」ということで問われているのは、あくまでも作品の内に表現され認められる、その作品に固有の感情的質である。たとえばT・S・エリオットが「芸術という形式において感情を表現する唯一の方法は、それに対する客観的な対応物を見いだすことである。いいかえれば、当の特定の感情の定式 (formula) となるべき対象のワンセット、ある情況、一連の出来事を見いだすことである。……あなたがたは、眠りながら徘徊するマクベス夫人の心の状態は技巧に満ちたやりかたで、想像された感覚印象を積み重ねること、あなた方に伝達されて (communicated) いたのを見いださだろう」というとき、ここにいう感情の表現はもちろん、作者であるシェイクスピアの内面感情の『マクベス』という作品内部への表現をいうのではなく、登場人物であるマクベス夫人の心の状態に対応する「特定の感情の定式」となるべき、特定の感情的質を帯びた情況やできごとの描写や造形であり、それによるマクベス夫人の感じているものの観客への伝達である。ここにいう「伝達」が具体的になにを意味するかは、引用したテキストからはかならずしもあきらかではない

が、たとえば観客がそこに造形された感情的質や美的質を理解して、これを「悲しい」とか「陰鬱だ」とか名指すことだとすれば、そのとき当の観客はそう呼ばれる感情的質をたんに理解するのみならず、みずからもこれについてなにかとくべつな美的感情を経験しているというべきだろうか。

さきに見たプリンツの「美的ルール」は、作品の記述的特徴の知覚とこれに対する価値づけという「ふたつのステージ」<sup>(13)</sup> かならなるが、これはフランク・シプリーの美的概念論における、美的対象の感覚的で「非美的特徴 (non-aesthetic features)」——なめらか、細かい、赤い——と「美的質 (aesthetic qualities)」——優美、繊細、情熱的——の区別によく似た議論に見える。だが決定的にちがうのは、シプリーにとつても美的質は非美的で感覚的な「特徴F」にあるしかたで「依存している」にしても、プリンツのあげるルールが想定しているように、「特徴F」によつて論理的に十分なやりかたで「条件的に決定される (condition-governed)」<sup>(14)</sup> ものではないという点である。シプリーにとつて、ある「特徴F」に対するわれわれの美的反応は、一方ではわれわれにとつてある種自然な反応にもとづくが、同時に幼児期から親や先生が、たとえば目の前の黄色くちいさなタンポポの花を指さして「かわいいね」「きれい

だね」と教えることで、自分が帰属する言語共同体においてタンポポに対して美的という点でどのように反応すべきかを会得する社会的学習の結果でもある。子どもたちはこうした学習と訓練をつうじて、かれらの美的反応や趣味を洗練させていくのであつて、この点で美的用語の習得は他のボキャブラリーの習得とことならない。そうだとすれば、「犬」という語がひとによつては親しみを喚起したり恐怖を喚起することがあるとしても、だからといつて「犬」という語の習得や使用にはかならず親しみといった肯定的な感情や恐怖といった否定的な感情がともなうわけではないのと同様に、なめらかであるとか細かい、赤いといった非美的特徴に対してはもちろん、これに対するわれわれの美的反応を名指す優美であるとか繊細である、情熱的であるといった美的用語の習得や使用に対しても、かならずある種の肯定的な感情がともなう必要はないといわざるをえない。じつさいわれわれが子どもに「このタンポポは小さくて黄色くてきれいだね」と話しかけると、「小さくて黄色い」という非美的特徴記述に対してのみならず「きれい」という美的用語の使用においても、自分がなにかあるとくべつな肯定的感情をつねにもっているとはかぎらないし、これははじめて耳にする子どもにしてもタンポポに対してなんらかの反応感情をもつて



いるとはいいがたいが、それでも「きれい」という用語の使用法は身につけるだろう。ストローションが、バロック、古典的、ゴシックといった様式概念それ自体はそうした様式をもつ個別作品の「良し悪し」についての美的評価をふくまないし、また美的評価のための「十分な基礎を供給する」ものではないというとき、ストローションはここでは様式にかかわる感覚的・形式的に記述可能な特徴を念頭においている。だがわれわれが様式について語るとき、しばしばバロックのらせん状にうねる動きの形式特徴のみならず、その動きがもつある表現的な質を、たとえばダイナミックだとか劇的だとか大仰だといった美的用語によって名指したり、あるいはダイナミックな「感じ」がするといったりもするが、だからといってわれわれはその質や「感じ」に対応した特定の感情を感じている必要はない。

ネルソン・グッドマンも「様式的性質には感情的であるものもあるが、そうではないものもある」という。またわれわれが「この絵は悲しい」とか「この曲は憂鬱だ」というとしても、そこで名指されている「悲しい」とか「憂鬱だ」といった感情ないし気分をわれわれが感じているわけではない。じつさいグッドマンもいうように、悲しげなひとの顔を見て、そのひとが悲しんでいることを理解し、そのひとに哀れみを感じるから

といって、みずから悲しみを感じることはないように、その絵を見てわれわれがどんな感情をかき立てられるにせよ、それが「そこに表現されている感情であることはまれである」<sup>(17)</sup>。また「主題はもたないが、形式や感じ (feelings) をあらわす」<sup>(18)</sup> 抽象絵画や音楽、舞踊の作品がもつ様式的性質は、感情を表現することはないが、それに特有の感じをもつ。あるタイプの抽象表現主義を「ホットな抽象」というとき、「ホットな」という語は作品がもつある美的な感じを名指す用語である。「わたしは悲しみを感じている (feel sadness)」とか「わたしは苦痛を感じている (feel pain)」というとき、ここでの動詞「感じる」の目的語はライルのいうように「同族目的語 (cognate accusatives)」<sup>(19)</sup> であって、「わたしは夢を見た (I dreamt a dream)」とどうのと同様、動詞と目的語はいずれもわたしのひとつの状態についての「ふたつの表現」にすぎないが、「わたしはこの絵を悲しいと感じる」というとき、先述の「わたしは、それはまちがっていると感じる」というばあいと同様に、ここでの「感じる」という語はわたしがもつ感情・感じを指示しているわけではない。

なるほど、ひとがやがて長じるにおよんで、タンポポやこうした類いのものに対するさまざまな個人的・主観的なかわり

をもつなかで、かれに特有の感情的反応が付着し、それがかれのある種の性向をかたちづくることもあるだろう。だが美的概念や美的カテゴリーは、問題になつてゐる対象の質を名指すものであつて、そのときにわたしがなにを感じてゐるか、どのような感情をもつてゐるかをいたてるものではない。それゆえわれわれとしては、これらの美的概念ないし美的カテゴリーは、かならずしもわれわれの主観的な感情を根拠にしてゐるわけではないし、またそうした主観的感情がつねにともなうわけではないといわざるをえない。

### 三、フィクションと感情移入

T・S・エリオットのいう、作品内部に描写され表現された感情の観客への「伝達」が、マクベス夫人の心の状態を観客自身がともに経験することを意味するとすれば、それはいわゆる感情移入や同一化である。たとえばロナルド・ド・スーズも、われわれが芸術を必要とするすくなくともひとつの要因は、死や復讐や苦痛に満ちた情況が引きおこす感情を、しかし現実としてではなく「経験したいと思う欲求にある」<sup>(20)</sup>といい、ライルも、われわれは自分がある苦境にあることをただ想像すること

で「自分のうちに、真正のそして痛切な感情を引きおこすことができる」<sup>(21)</sup>が、そうした「苦悩や憤りは見せかけの (feigned) ものである」という。じつさいにも小説や映画の批評には現在でもしばしば、読者や観客が主人公に容易に感情移入できるとかできないといった表現が使われているし、また悲劇の主人公とともに読者や観客が涙を流し、アクション映画を見てハラハラドキドキして手に汗にぎることも、ホラー映画を見て「きゃー」とか「怖い」とか叫んだりすることも、ごくふつうの経験ではある。だが、もしもフィクションの経験が感情移入や同一化だとすれば、われわれはプラトン以来哲学者たちを大いに悩ませてきた、そして現代においても論争が絶えない、伝統的には「悲劇の快」と呼ばれる解きがたいアポリアに踏み込むことになる。「オイディプス王」の悲劇を見る観客が、アリストテレスがいうように「恐れ」を感じ、あるいは『ハムレット』の観客がハムレットの苦悩や悲しみをともにするというのが事実だとすれば、現実の自分の人生にはできるかぎり避けたいと思うそうした不快の経験を、なぜまた観客はお金まで払つてわざわざ見たいと思ひ、あるいは主人公とともに涙まで流しておきながら、これを貴重な快楽として楽しむことができるのか。

「悲劇の快」をめぐる哲学者たちの諸説のなかでもひとつの典型をなすのは、十八世紀フランスのデュボス(一七一九)の主張である。事物の模写は、その事物が現実にはひきおこす情念の模写をも、われわれによびおこさなければならぬ。「人工の情念」<sup>(22)</sup>、たとえば人工の苦痛はほんものの情念と質的には同種の苦痛であるが、強度においてはそれほどふかくも真剣でもなく弱いものである。一方で、こうしてかき立てられた情念の興奮自体は、それがたとえ苦痛のようなものであっても、人間にとつて退屈を紛らわせてくれる現実の快であり、これが人工の苦痛の弱い不快を強度において凌駕するものである。ここには、十八世紀ドイツのメンデルズゾーン(一七七一)<sup>(23)</sup>が快と不快の「混合感情(die vermischten Empfindungen)」と呼んだ事態が認められるが、これが十九世紀のE・フォン・ハルトマンになると、観客は主人公と同一化した「仮象自我」<sup>(24)</sup>として、主人公が感じる苦悩と同種の人工の「仮象感情」を経験する一方で、現実にはわたしであることをやめない観客の「実在自我」は、仮象感情の不快を凌駕するその作品全体の美に対する実在の快感情をもつのだという。またこれによつて生じるある種の意識の二重構造を、コンラート・ランゲは「意識的な自己欺瞞」<sup>(25)</sup>という。

すくなくとも英語圏で、このアポリアに対する説明としても成功していると評価されているケンダル・ウォルトンの一九七八年の論文「フィクションを怖がる」<sup>(26)</sup>がとりあげるのは、たとえばつぎのような、ごくふつうに我々のだれもが経験する事態である——「チャールズは、恐ろしい緑のスライムが登場するホラー映画を見ている。：スライムはスピードを上げながら、こんどはまっすぐ観客の方に向かってくる。チャールズは金切り声を上げながら、必死になつてぎゅっと椅子をつかむ。そのあと、まだ震えながらチャールズは次のように告白する。僕はあのスライムが「怖かったよ(verrückt)」と<sup>(27)</sup>。チャールズがホラー映画を見るのは、もちろんそれが面白いからである。にもかかわらず、かれは一方でそれを怖いと感じている。チャールズが「怖い」というとき、かれの筋肉は緊張し、ぎゅっと椅子をつかむ。鼓動が早まり、アドレナリンが噴出する。それゆえチャールズが感じているこのような「生理学的／心理的状态」は、症状としては「純然たる恐怖の症状」といつてよいが、にもかかわらずそれはやはり現実の恐怖ではない。というのも、現実の「恐怖には自分が危険な状況にいるという信念がともなつていなければならない」<sup>(28)</sup>が、チャールズは自分が危険な状況にいるとは信じていないからである。それゆえウォルト

ンはこれを「準恐怖 (quasi-fear)」と呼ぶ。

「チャールズは怖がっているが、怖がっていない」というパラドックスを解くべく、ウォルトンは「虚構的命題」という概念を提出する。たとえば「リリバッド人」と呼ばれる小人たちの国が存在する」という命題は『ガリバー旅行記』の世界においては真であるという意味で、その命題は「虚構的真理」である。虚構的命題は芸術作品のみならず、ごっこ遊び、夢、想像にも見られる。子どもたちのままごとで泥の塊を指差して「パイがある」というとき、これは「ごっこ遊びにおいて真」の命題であり、その意味で「ごっこ的真理 (make-believe truths)」である。ここからウォルトンは、ホラー映画を見ているチャールズを、例えば父親が怪物になって突進し、これにさげすがら逃げ回る怪物ごっこの子どもと同様に考えることを提案する。チャールズは、「自分は緑のスライムによって殺されそうになっている」ということを「ごっこ上で」信じており、そのかぎりでの虚構的命題はチャールズにとってごっこ的真理である。ここでウォルトンは、「ごっこ的」「ごっこ上で」をthat節内部の命題Pに対する「虚構オペレーター」とすること、チャールズは命題Pが現実には真ではないことをはっきりと認識しつつも、この命題Pをごっこ上で主張しているという。「ス

ライムが迫っている」という命題を現実ではないと認識しつつ、これをごっこ上で信じ主張するとは、「ある主張をするふりをしている」ことである。チャールズは、スクリーンの映像を小道具として用いつつ、「かれ自身が一人の登場人物であるような個人的なごっこ遊び」をしているのだ、ということになる。

さてこう見てくると、一九七八年に発表されたウォルトンの理論がかくもひろく受け入れられた理由は、それが当時英語圏の分析哲学でホットトピックとなりひろく受けいられていたある理論、すなわち信念や様相の不透明さにかんして、これを「内包的オペレータ」を用いて論理的にあつかおうとする命題的態度論や様相論理と、それをモデルとした感情の命題的態度論を、あらたにフィクションと想像にかんする命題とその経験とに適用して見せたという点にあつたといえるかもしれない。

だが、その議論の道具立ての新奇さとはかく、その主張の内実を経験に照らしてつぶさに検証してみれば、基本的なところでは十八世紀のデュボスの「人工の情念」説や「混合感情」説とくらべて、さしたる新味があるとは思えない。そもそも「スライムに追いかけられている」という「ごっこ」命題を「想像的に信じる」ことなど、「信じる」という語を字義通りに理解するかぎり、すでにわれわれが別の機会に論じておいた「信

念の義務論<sup>35)</sup>」からしてもありえない。

ウォルトンを批判する少数派の哲学者のなかでも、もつとも的確な批判を展開したといつてよいステイブン・デイヴィスは、ウォルトンがいうように、チャールズが自身ひとりの登場人物として劇中のスライムとごっこ遊びをくりひろげるのだとすれば、それはテレビゲームのような「相互行為的なフィクション」のふるまいであつて、小説や映画における読者や観客の経験とは異なると批判した上で、チャールズが「怖かった」というとき、かれは「自分の反応に誤つたラベルを貼つてしまつている」のだという。かれがホラー映画でじっさいに経験しているのは、より正確には「恐怖ではなく、ホラーやサスペンス、シヨック、あるいはギョツとする刺激 (sawte)<sup>36)</sup>」だということである。ウォルトン自身も、「わたしはごつこの恐怖という、チャールズが経験するある特別な種類の恐怖がある、といおうとしてゐるわけではない。かれが実際に経験するもの、つまり準恐怖の感じは、恐怖の感じではない」というのだが、チャールズがじっさいに経験している「準恐怖の感じ」とは、たんに身体的・生理学的状態としてではなく、それ以上に心理的・感情的反応としてなんなのかは謎のままである。

ウォルトンは一九九九年に発表した論文「洞窟探検、シミュ

レーション、そしてスライム」では、近年、心の哲学や認知科学においてさかんに議論されるようになった「心的シミュレーション」は「感情移入という古い概念と関係して」いるが、それは「わたしのごっこ理論とおどろくほどびつたりと適合している<sup>37)</sup>」という。すでに見たように、ウォルトンのいう準恐怖とはまずは「チャールズの息づかいや、心拍数や、血圧や、脳をふくむ諸器官に配分される血流や、電気皮膚反応や、瞳孔の拡張や、髪の毛の逆立ち」や、それにもなう「身ぶるい、汗ばんだ掌、冷や汗、そしてこれらにもなう諸感覚」のような状態をいい、たしかにホラー映画を見るときひとはこのような身体的な「情動 (affect)」を感じるの事は実だろう。しかしこの感覚はデイヴィスがいうように、それ自体はシヨックや緊張時に「自動的に生じる生理学的な変化」というべきものであつて、それは恐怖にかぎらず、喜びや驚き、怒りや嫌悪、悲しみといった感情的情動にもともなうものである。だがフィクションに対して読者や観客がもつのは、感情移入やシミュレーションによる「準恐怖」のような仮象感情ではなく、目の前でくりひろげられるストーリー展開を理解しつつフィクションを追うことで得られる、われわれの側の「反応感情 (reactive emotions)」である以上、それはたんなる自動的な「情動的な

射以上のもの<sup>②1</sup>である。リチャード・モランは想像を、想像されたできごとや経験をみずから「経験していると想像する」と、つまりはある種の疑似経験とする考えかたを批判して、一般に想像とは反事実的推論の一流儀だというが、これにしたがえば、「いまあるひとがスライムに追いかけられているとせよ」と仮定するとき、かれがどれほど怖い思いをしているかを想像的に推察することはできるが、だからといって「わたしが怖がる」ということを結果するわけではない。それゆえモランも、読者や観客が経験するのはフィクションの登場人物やできごとに対する反応感情であつて、準恐怖のようなものは存在しないとして、ウォルトンを批判する<sup>②2</sup>。

#### 四、共感のストラテジー

フィクションの経験にとつて重要なのは、このときの現実のわたしは読者であり観客であるということ、したがつて殺人現場の目撃者であつたり上司や権力から不当に扱われたりする情況に現にあるのではなく、「フィクションを楽しむ」という美的な存在情況に「現にある」という事実である。「フィクション」という語を、たとえば「歴史もフィクションだ」とか「科学に

おけるフィクション」とか、「このニュースはフェイクでフィクションだ」というように、一般的に「虚構」すなわち「虚偽」の意味で使うのではなく、小説のような伝統的なフィクション作品に限定してつかうかぎり、作者はまずは読者を楽しませるべく要請されているのであり、作品とは徹頭徹尾読者や観客を楽しませるための狡知に長けた人工の「仕掛けもの」、いわば美的な「快樂装置」というべきである。この点でもデイヴィスは、正しい認識を示している。かれによれば「ホラー映画というものは、ひんばんにショックやギョツとする刺激といつたて」おり、映画制作者はショックやギョツとする刺激といつた「自動的な生理学的変化」を喚起する予想外のイメージや音響のシークエンスをコントロールすることで、観客に緊張に満ちた期待や宙ぶりのサスペンス、スリルといった「不安定な状態」を作り出すのであり、そしてこれは「映画制作者がチャールズの本能的な (instinct) 反応を操作するために用いるテクニク」<sup>②3</sup>である。モランも、ウォルトンがゴッホの《星月夜 (Starry Night)》に見られる粗いブラッシュ・ストロークは、鑑賞者が描かれた「虚構世界に没入する」ことでごっこ遊びの「ゲームに關与するのを邪魔する」<sup>②4</sup>というのを批判して、作品とは「人化物という身分」をもつものであり、その眼目は、演劇におけ

る「音楽(歌をふくむ)や照明、比喩的なことは、ストーリー展開のテンポ、時間の圧縮、そして感情的な強調や情調を提供する他のさまざまな効果」のような、観客を感情的にまきこむためには効果的だが、ウォルトンのいう「なんらかの虚構的真理の構築」にはいかなる役割も果たさない「顕著な諸特徴を入念に作り上げること」<sup>(35)</sup>にあるという。

物語のなかで次々と不幸や絶望、戦慄すべき殺人や恐るべきモンスターの場面が展開するとしても、読者や観客がその場面に對して不安や絶望、戦慄や恐怖を感じるわけではない。グッドマンは、ある場面が恐るべき状況であることを理解するためにも、観客の側の恐怖の経験が必要だ<sup>(36)</sup>というが、想像的推論によつて場面の状況を理解することは、その場面の恐怖の疑似経験をすることではない。作品が悲劇と銘打ち、ホラーと銘打っているとしても、読者や観客がそれでお金を払つて本を買って劇場にはいるのは、それが読者や観客に、フィクションのドラマトゥルギーや共感のストラテジーを駆使して、美的な快楽を約束しているからである。「この映画はあなたを止めどなく泣かせます」とか「思い切り怖がってください」といった宣伝文句は、このことを証している。そしてこれは、だれもが知っているごく当たり前の事実である。それにもかかわらず「悲劇の

快」をめぐる議論がこんにちに至るまで混乱を極めている理由のひとつは、哲学者や美学者たちにしても、かれらが小説を読んでいるときはまんまと作者の術中にはまっているのに、生来まじめにすぎるために、そもそもフィクションというものは奸計に満ちた「仕掛けもの」だという事実をしばしば忘れるからである。

観客であるという美的存在状況においてわたしが経験するのは、正確には、いま発端がひらかれた物語の暗示によつてかきたてられたわくわくするような焦燥と、舞台上に登場した主人公の行く末に対するおさえきれない気づかいや関心の興奮とすべきである。やがてつきつきとあかるみにさらされる、まがまがしいたくらみとこれに對する憎悪、復讐とがもつれあうさまざまな人物たちの葛藤に立ち会うわたしは、そのつどの期待や予感、宙づりのサスペンスやスリル、予想外の発見のおどろき、急転の緊迫と大詰めの圧倒的な高揚感という、全体的な劇的経験をもつ。そして観客はこれらを楽しんでいるという意味で、これらはいずれも快楽なのである。深い闇のなかから舞台上に姿をあらわした前国王の亡霊に對して、ホレイシヨは、そしてハムレットは、この物の怪に慄きつつ、いまだにわかには定めない凶事への不安と恐れと疑念とに身をさらす。だが平土間

の観客としてのわたしがおなじように不安や恐怖を感じているというならば、それはチャールズズの「準恐怖」と同様に、記述をまちがえている。カイヨワがジェットコースターの経験を「心地よいパニック」<sup>(34)</sup>と呼ぶのも、悲劇の経験を快と不快の「混合感情」とする伝統的な混乱を共有するからである。ジェット・コースターの乗客がいかにかわがりパニックにおちいつているように見えようととも、実情はちがうということは、かれらが「きやー」とか「わい」とかさげびながらも、おたがいに笑いあったりはしゃぎあったりすることからも容易に知れる。そしてジェットコースターの設計者と同様、悲劇やホラーの作者は観客や乗客に快楽を約束する以上、かれらは原則として、一瞬たりとも観客や乗客に不快を感じさせはならないというべきである。ジェットコースターを拷問機械と感じるひとももちろんいて、そのひとは最初からこれに乗ろうとはしない。しかしジェットコースターの設計者は、たとえば宇宙飛行士の訓練に用いられるような、乗客の多くにとつてそれが字義通りの苦痛や恐怖をあたえる拷問機械となる一歩手前で、これまでになかったような目新しいスリルやサスペンスをあたえることができるように腐心する。ホラー映画の監督が、多くの観客が気持ち悪がるだろうと知りつつ、あえて限度をこえたおぞましい

ショットを挿入するということもときにはあるだろう。だがこれも、ストーリー全体の尋常ならざる劇性を高める効果を狙つてある種の薬味を効かすという美的戦略のひとつというのが本当である。

アリストテレスのいう、悲劇の観客が主人公の「不幸を身にひき較べて」<sup>(35)</sup>感じる「恐れ (phobos)」にしても、ここにいう「わが身にひき較べて」というのがいわゆる「ひとの身になる想像 (imagining myself in his shoes)」を意味するとしても、それがモランのいうような意味での想像的推察だとすれば、観客が感じているのは厳密にいつて主人公が感じている恐怖ではなく、そのような恐るべき情況に立つ人物に対するある種の「懸念」や「気づかい」というのが記述としてはより正確である。こうした気づかいや懸念はもちろん現実にも経験されるが、いずれにせよこれはそれ自体として快ではないが不快でもない。一方アリストテレスのいう「憐れみ (pitié)」はそのままこんにちの同情ないし共感といつてよいが、「弁論術」によれば、それにふさわしくないひとが「蒙る破壊的な、あるいは苦痛な、誰の目にも明かな禍」<sup>(36)</sup>に対して感じる「一種の苦痛」である。だがこの「哀れみ」も、はたして「苦痛」かどうかは議論の余地がある。デカルトがいうように、「苦しむものに対する同情



をもつことで、自分がなにか有徳の行いをしているように思える<sup>(40)</sup>という意味で同情や共感はある種の快であるとは思えないが、だからといってそれが不快で、したがって苦痛だという必要もないだろう。なるほど主人公ハムレットに共感を寄せる観客は、巨大な敵役クロードiasに対して、一般に憎悪や憤りと名指されるような反応感情をもつ。だがこれも、苦境にあるハムレットに対する共感にもとづいて、その苦境の原因となる巨悪に対する観客の側の敵対的な反応や態度や身構えにはちがいないが、それでも現実に自分を不当にあつかう権力や上司に對してわたしがもつ憎悪や憤りとは、その内実においてことなっている。自分が不当に扱われている状況にあるということ自体、すでにしてわたしには耐えがたい苦痛であり、この情況の拒絶と抵抗の身構えが、当事者であるわたしの苦痛をとまなう憎悪や憤りである。だがハムレットに対する同情や共感にもとづいて、観客がハムレットの側に立って敵対するクロードiasに対して感じる憎悪や憤りは反転して、ふたたびハムレットに対する同情や共感、気づかひや懸念をつよめ、これによつてハムレットの今後のなりゆきに対する観客の関心をつなぎとめ増幅するのであつて、クロードiasはそうした美的効果を担う敵役、憎まれ役という、いわば主人公への共感の増幅装置

として舞台上に登場する。ひとによつては不安定な宙づり状態に焦れてイライラが高じた結果、これを不快に感じることもあるかもしれない。それでもかれが観客に踏みとどまるのは、この懸念や期待の宙づりには、自分がフィクションを楽しむという美的存在情況に身を置いているかぎり、いずれかならず作者の手で、たとえば「詩的正義」や「勸善懲惡」といったフィクションの慣習にしたがつてしかるべき解決があたえられるであろうことが前提されており、読者や観客は安心して大団円へむけての宙づりのサスペンスやスリル、そのつどのホラーやショックを楽しむことができるからである。「カタルシス」を有意義な語として用いるのであれば、フィクションが仕掛けたこうした宙づりのサスペンスをさいごは狙い通りの美的感興の内に着させる、そのストラテジーと効果をこそ名指すべきである。

いわゆる「想像的抵抗」にまつわるパズルに見られる混乱にしても、想像を「想像的に経験すること」と考えるあやまつた前提に由来する。想像的抵抗の原型は、自分のとは相反する道徳的基準にもとづく「賞賛や批難、愛や憎しみといった心情 (sentiments)<sup>(41)</sup>」に対しては、想像的にでもこれに共鳴しみずからそのような心情をもつことはできないというヒュームに見ら

れる。たとえばタマール・ジェンドラーにとって想像力とは「たんなる仮説的推論ならば要求しないある種の関与を要求する」ものであつて、それゆえ殺人のような悪行を正当化するような想像は、自分がそれに関与すること、したがつてそれに荷担することを要求するから、われわれはそのような想像に抵抗するという。近年盛んになつた「不徳徳な芸術」論争<sup>(4)</sup>にしても、たとえば『マクベス』の評価をめぐる道徳主義と不道徳主義双方に共通して見られる混乱は、マクベスに共感することはかれのような極悪人の価値観や態度をみずからに引きうけ「想像的に経験すること」と考える点に起因する。ウォルトンも、現実にはありえないことがらを描く「サイエンス・フィクションはあつたのに、どうしてモラリティ・フィクションはないのか」と問い、道徳にかんしてはわれわれは、自分が是認しない道徳原理を正しいものと「想像的に信じる (imagine believing)」ことに抵抗するからだという。だがくりかえしていえば、知的にせよ倫理的にせよ、読者が現実の自分の信念とはことなる信念体系を、たとえ想像的にでも信じることを、したがつてこれを受け入れることなどそもそも不可能である。

『マクベス』は、アリストテレスの知らなかつた「悪漢の悲劇」である。マクベスのような悪人が悲劇の主人公として登場する

ことが可能なのは、自分の利益のために他人を殺害し暴力をふるうかれらの考えかたや行動が標準的な道徳観には抵触するとしても、かれがおかれているさまさまに個人的な情況や事情からして、それがなお観客の許容範囲をこえないかぎり、観客がかれに共感しつつ物語をたのしむことができるように作品を操作する、シェイクスピアの際だつた共感のストラテジーのゆえである。かれはたとえばダンカン暗殺に向かうときのマクベスの内面の恐怖や葛藤を独白によつて観客に知らせることで、マクベスのような極悪人でさえ、悪におびえる憐れむべきひとりの人間なのだと思わせ、マクベスに対する同情を喚起する。だからといつてこの劇に想像的に関与する観客が、マクベスの内面をシミュレーションや感情移入によつて共有したり、かれの悪徳と悪行に賛同し共犯となることなどありえない。

悲劇は「悲しい」と、ひとはいう。だが観客としてのわたしが自分の息子の死という情況に立ち、それを悲しむ情況にある、というのとおなじ意味で、ハムレットという一個人の死そのものを悲しむことはない。わたしは恋人に去られて悲しく、試験におちて悲しく、子どもをうしなつて悲しい。そしてまた、悲劇を見て悲しい。ほんとうのところ、これらをおなじ「悲しい」という粗雑な呼称でくくるには、ひとがおかれている個々の情

況はそれぞれあまりにことなっており、したがってその感情経験の内実も、ほとんど似ていないにちがいない。ハムレットがわが身の受難に苦悶と悲痛のさげびをあげ、あるいは死にたえんとする場面で観客が涙するとしても、それは正確には苦悶や悲しみの涙ではない。それは、主人公であるハムレットの側に立ってかれに対する同情と共感を終幕までうしなうことのない観客が、無残な苦境に陥ってもかれがついに失うことのない誇りや気高き、健気さを目の当たりにして、これら悲愴とか崇高といった美的カテゴリーによって名指される美的質に反応して感じる、切々と胸にせまる感動の涙である。結局のところ「悲劇は悲しい」というのは、「この絵は悲しい」というのと同様に、当の作品がもつある種の美的効果や美的質を名指さないの言語習慣であり、それはその作品を美的に楽しむわれわれの経験や反応感情を名指すものではない。このあいまいな言語習慣を美的経験の実質と混同するところに、「悲劇の快」のパラドックスが由来したのである。

注

(一) Jesse Prinz, *Emotion and Aesthetic Value*, in: Elizabeth Schellekens

& Peter Goldie (eds.), *The Aesthetic Mind*, Oxford U. P., 2011, p. 71.

(2) *Ibid.*, p. 80.

(3) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Dritte Auflage, Berlin, 1799, S. 233. 「趣味のアンチノミー」については、拙著『現代アートの哲学』(産業図書、一九九五年)第八章参照。

(4) David Hume, *Of the Standard of Taste*, in: *The Philosophical Works*, Vol.3, *Essays Moral, Political, and Literary*, ed. by Th. H. Green and Th. H. Grose, Darmstadt, 1964, p. 269.

(5) Prinz, op. cit., p. 80.

(6) Hume, op. cit., p. 276.

(7) Prinz, op. cit., p. 78.

(8) Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (1949), The University of Chicago Press, 2002, p. 107.

(9) Warren Shibles, *Emotion: The Method of Philosophical Therapy*, The Language Press, 1974, p. 142. cf. Ryle, op. cit. p. 101.

(10) P. F. Strawson, *Aesthetic Appraisal and Works of Art*, in: *Freedom and Resentment and Other Essays*, Methuen & Co. Ltd., 1974, p. 180.

(11) Cf. Ryle, op. cit. p. 108. 「快樂」については、拙稿「美学≠感性学」における「快と感情」『美学芸術学研究 30』(東京大学美学芸術学研究会)、『二〇一二年』参照。

(12) T. S. Eliot, *Selected Essays* (1932), Faber and Faber Limited, 1976, p. 145.

(13) Prinz, op. cit., p. 75.

(14) Frank Sibley, *Aesthetic Concepts*, *The Philosophical Review*, Vol. 68, No. 4, 1959, p. 424. つれづれは拙著『プラスタックの木でなにが悪いのか』(勁草書房、二〇一一年)、『五〇〇五三スミジを参照』。

(15) Strawson, op. cit., p. 188.

- (16) Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978, p. 28.
- (17) Nelson Goodman, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, 1976, p. 47.
- (18) Goodman, *Ways of Worldmaking*, p. 12.
- (19) Ryle, op. cit., p. 101.
- (20) Ronald de Sousa, *The Rationality of Emotion*, The MIT Press, 1987, p. 321.
- (21) Ryle, op. cit., p. 107.
- (22) J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Septième éd., Paris, 1770, p. 26. 「悲劇の快」に、このことは拙著『フーテンシヨンの美学』(勁草書房、一九九三年)第四「五章参照」。
- (23) M. Mendelssohn, *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (1771), *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, Bd. 1, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1971, S. 394.
- (24) E. von Hartmann, *Aesthetik*, in: *Ausgewählte Werke*, Zweite Ausgabe, Bd. IV, Leipzig, 1887, S. 59.
- (25) K. Lange, *Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, Leipzig, 1895, S. 22.
- (26) Kendall Walton, *Fearing Fictions*, *Journal of Philosophy* 75 (1), 1978, p. 5. (「西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』」勁草書房、二〇一五年所収)
- (27) *Ibid.*, p. 18.
- (28) 拙稿「美的義務論——〈美的〉と〈倫理的〉をめぐって——」三田哲学会『哲学』第一三三集、二〇一四年、参照。
- (29) Stephen Davies, *Responding Emotionally to Fictions*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 67, No. 3, 2009, p. 279.
- (30) Kendall Walton, *Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction*, in: Mette Hjort and Sue Laver (eds.), *Emotion and the Arts*, Oxford U. P., 1997, p. 48.
- (31) Davies, op. cit., p. 279.
- (32) Richard Moran, *The Expression of Feeling in Imagination*, *The Philosophical Review*, Vol. 103, No. 1, 1994.
- (33) Davies, op. cit., p. 280.
- (34) Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard U. P., 1990, p. 277.
- (35) Moran, op. cit., p. 82.
- (36) Goodman, *The Languages of Art*, p. 250.
- (37) ロジェ・カイヨワ『遊びと人間』(清水幾太郎・霧生和夫訳、岩波書店、一九七〇年)「三三三ページ」。
- (38) 今道友信訳「詩学」1453a5『アリストテレス全集 17』(岩波書店、一九七二年)「四七ページ」。
- (39) 山本光雄訳「弁論術」385b14『アリストテレス全集 16』(岩波書店、一九六八年)「一三〇ページ」。
- (40) Descartes, *Oeuvres et lettres*, Bibliothèque de la pléiade, nrf. 1953, p.1212.
- (41) Hunne, op. cit., p. 283.
- (42) Tamar S. Gendler, *The Puzzle of Imaginative Resistance*, *The Journal of Philosophy*, Vol. 97, No. 2, 2000, p. 80.
- (43) 拙著『トラスチックの木びぢぢが悪くのか』第五巻参照。
- (44) Kendall Walton, *Marvelous Images*, Oxford U. P., 2008, p. 31.