

國學院大學学術情報リポジトリ

「根本悪に直面する芸術」のアポリア

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	https://doi.org/10.57529/00000761

「根本悪に直面する芸術」のアポリア

西村清和

1 「根本悪に直面する芸術」

一九九七年の夏にフランスのアルルで報道写真家クリスチャン・コジヨルをディレクターとして開かれた写真フェスティバルでは、『S-21』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波尔・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・ルージュに属する一六歳の少年ニエム・エン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。これを見たひとびとの困惑は、ちょうどこの時期にMoMAがこれらの写真のうち二三枚を購入し、『S-21』からの写真——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。マイケル・キメルマンはMoMAのショウについて、「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なのだが、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」と困惑しつつ、このセンセーショナルな写真は、これを「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、どう答えてよいかわからないと告白する。アルルの写真フェスティバルについて報じた『ル・モンド』はミシェル・ゲランの記事を載せているが、かれは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⁽²⁾」という一方で、これらの写真は「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。

自身アルルで『S21』の展示を見たティエリー・ド・デュヴは、「根源悪に直面する芸術」(2008)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⁽³⁾」と告白している。かれは、これらの写真を最初に見たときは「安っぽい感情移入や善意の良心」を感じたが、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、しかもそうした拒絶や否

認は「不可能であって、それというのもこ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」と主張するが、これに対してもド・デュヴは、「倫理的なものと美的なものをそんなにつごうよく区別してみてももちたえることはできない」と批判する。

これらの写真を芸術と呼び、これを撮ったニエム・エンを芸術家と呼ぶのは、芸術家を「美的領域における人間性のスポークスマンである」とする伝統的な芸術のヒューマニズムからすれば「汚らしい (obscene)⁽⁴⁾」ことにちがいない。ド・デュヴ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く、むしろ「アウシュヴィッツのあとで詩を書くことは野蛮だ」というアドルノのアポリアに陥ることなく、伝統的なヒューマニズム理論に代わるべき「芸術と美術館にとつてのあたらしい正当化」の理論を要請する。だがそれがどのような芸術理論や美学となるのかは、ド・デュヴにとつてもなお審かではなく、かれはただ、『S21』の写真を見るものにふさわしい態度とは、「写真に写っているひとびとがこれらの人間性を回復する」ことを可能にするような態度だと示

唆するのみである。はたしてわれわれが、これらの写真をド・デュヴ自身が要請するような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だろうか。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」や美的判断でもあるしかたで是認するものであるだろう。だがド・デュヴ自身懷疑的であつたように、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」がもちこたえるとは思えない。

2 不道德主義論争

芸術と道徳、美的なものと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。だがここ二〇年ほどのあいだ、アングロ・サクソンの美学においてにわかには再燃した論争は、それ以前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「不道德な芸術礼賛」を発表して以来、一般に「不道德主義 (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。道徳主義のラディカルなたちは、「作品の唯一、美的な価値とは、その倫理的価値である」と主張するプラトン流のものであるが、これに対しては、ほんらい芸術にとって外的な道徳的価値や認識的価値は、その美的ないし芸術的な価値に関与的ではないとする形式主義と、それゆえに「芸術のための芸術」を標榜する芸術至上主義が対立する。もともと現代の形式主義者は、作品の不道德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が、それでもある種の作品が不道德でありうることは、またその作品を不道德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という、いわゆる「穏健な自律主義 (moderate autonomism)⁽⁵⁾」を主張する。現代の道徳主義にしてもラディカルなプラトン主義とはことなつて、たとえばベリス・ガウトのように、「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⁽⁶⁾」と主張する。

これに対してジェイコブソンの不道德主義は、「ある種の芸術はたんにその不道德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、まさにそれが不道德さを潜在させているからだ^⑦」と主張する。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だが、感情移入しやすい」のであり、しかも『マクベス』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」するため、そうした作品は、道徳的に健全なひとでも当の邪悪な人物を共感をもって「想像することに対して抵抗」できなくさせるといふ点で、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、フィクションは「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ちつつも、道徳主義がこれはもっぱら「道徳的に適切な」作品つまり悪人を共感をもって描かない作品によってのみ可能だと考えるのに対して、不道德主義は、現実の多様な価値観からなる社会にあってひとは、たとえそれが邪悪な人物の不道德なものであるとしても、他人が世界を見るその見かたを自分も「想像して見る」ことは必要で、この倫理的「価値の認識論」という点に不道德な作品が果たす倫理的機能があると主張する。

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。道徳主義と不道德主義、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。これに対してロバート・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^⑧」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。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、倫理的価値、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いし、そうした美的価値と区別された「芸術的価値」といわれるようなとくべつなものがあるわけでもない。デュシャンの《泉》(1917) という作品のアートとしての価値とは、ふつう便器と呼ばれている物をアートの作品〈である〉と受けとめる者が経

験するその内実であり、それは便器にはなくて《泉》にはある「あらたな思考」やその「芸術史的」位置に支えられた、この作品に独自の美的価値として経験されるものである。

作品が悪人とそのゆがんだ信念や行動を描写し再現することはなら問題ではなく、むしろ不可欠な要素である。マクベスは、そうした人物のひとりである。作品の不道德性ということで問題になるのは、作品ないし作者自身が、そうした人物の信念や価値観や態度を推奨し、是認し、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、はたして作品ないし作者がこれをわれわれ読者にも是認するようにしむけることなのか、またそうした作品の美的な経験とは、そうした倫理的問題についての知識や理解や洞察を読者にあたえ、あるいは深める認識論的な「探求」なのかという点にある。たしかに登場人物、たとえばアンナ・カレーニナが「恋を知るには、やはり、一度はまちがいを犯して、悔い改めるにかぎりますわ」というベッチィ公爵夫人との議論において、「そうね……もし頭の数だけ人の考えも違うというんでしたら、人の心の数だけ、愛情の種類も違うのじゃないかしら」（木村浩訳）と自分の信念を主張したり、あるいは地の

文（一般には作者の主張と考えられている）が「オブロンスキーは、主義主張をみずから選んだことはなかった。主義主張のほうに彼に向ってやって来るのだった」というように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登場人物や作者の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。^⑨ 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「再現描写する（represent）」というとき、モンロー・ピアズリーによれば、この語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（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、山の風景や登場人物といった特定のモチーフの美的造形であり、視覚デザインである。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、これら描写や記

述が現実世界に対してとる論理的指示関係、ビーズリーが「肖像 (portraying)」¹⁰と呼ぶ関係を問題にしている。ひとはたしかに、図鑑の絵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、作品の美的経験の実質でもない。小説のなかの人物が主張する命題や地の文のコメント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、ましてやジョン・サールがいうような「指示のふり」¹¹などではありえない。小説の人物たちが議論するとき、かれらはかれらが住む一九世紀のペテルブルクの社交界や、*5*が想定する二〇一〇年の宇宙旅行について主張し議論しているのであって、われわれの住む現実の世界についてではない。それゆえ作品が提示する描写や再現は、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」ではなく、作者による、実人生についてのそのような探求にもとづいた虚構世界の人物や行動の美的造形である。たしかにわたしの信念と、作品ないし作者やそれが想定している読者が依拠している信念との不一致という問題はときに起こる。グレアム・デ

リーンの『情事の終わり』を読むとき、わたしはその底に流れるカトリックの信条や奇跡というコンセプトに違和感を覚えつつも、これをたのしむ。だがそれはウェイン・ブースのいうように、「作者のものと一致しなければならない信念を持つ自己」¹²のふりをして読むことを意味しない。信念の不一致が解きがたい難問に見えるのは、小説のテクストを、直接にせよ間接にせよ現実を指示する主張命題と考え、それゆえ小説の読書を認識論的な探求と対話と考え、信念の「一致・不一致」を、対話における「同意・不同意」と考えることによる。じつさいには、作品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ていると思われるばあいでも、それがそれとはことなるわたしの信念条件に照らしても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、そこに描写され造形された登場人物たちの考えや感情や行動に同意はしないまでも、かれらに共感し、かれらの運命に同情を寄せることで、これをたのしむことができる。そして多くの作品は、この許容範囲内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、わたしは小説を閉じて読書をつづけることを断念するだろう。

フィクションをたのしむとは、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していえば、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、あるいは信念に反することがあっても、その登場人物に読者がよせる「共感・反感」である。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。だが共感は登場人物と一体化してその苦痛や悲しみや喜びをハルトマンのいう「仮象感情」やジェイコブソンのいう「疑似感情」として経験することではないし、そもそも他者の恐怖や苦痛や悲しみをともにすることなど不可能である。実際に読者が経験するのは擬似的な感情といった謎めいたものではなく、たとえ虚構の人物であっても、かれらに対する読者の側からの共感や反感として、作品が意図して読者に割り当てた現実の美的反応である。フィクションにはマクベスのような、まぎれもない悪人である人物がしばしば共感の対象である主人公として登場するが、それが可能なのは、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、かれら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、それがなお読者の許容範囲をこえないかぎり、読者がかれらに共感しつつ物語をたのしむことができるように作品が操作する、共感のストラテジーの卓拔さゆえである。

じつさいにこの論争に関与する論者が不道徳な作品としてあげているものの多くは、不道徳な信念や価値観や態度を推奨し是認することで、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。マクベスはたしかに悪人であり、リチャードⅢ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とは是認ではなく、シェイクスピアは詩的正義の礼節をわきまえている。

じつさいに不道徳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つて、現実によく多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・リーフェ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党大会の

ドキュメンタリー映画『意志の勝利』である。

3 不快なジョーク

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¹⁴⁾ (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主張することは、美的判断としては「まったくばかげている¹⁵⁾」という。これに対してノエル・キャロルは、「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つ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。その道德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¹⁶⁾」という。しかしメアリー・デヴローによれば、リーフエンシユ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、じつさいのできごとの順序をほとんど無視して、昼と夜のシーンの交互切りかえや、厳肅さが歓喜へと変化し、あるいはシー

クエンスからシークエンスへの移動のペースに変化が生じるようにモン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」ことにつとめた。この「様式的・形式的革新」とならんで重要なのは「リーフエンシユタールの、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¹⁷⁾」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であり救世主とする国家社会主義という「大きな物語」を「ドイツの民族的神話がもつ生命と自然諸元素についての英雄的な考えかた」に結びつける「芸術的ビジョン」をつくりだしているという。

「美と悪との結託」という点で扱いのじつにやつ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」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」という。き

わめて率直に吐露されたデヴローのこの逃れたいアンビヴァレンスと逡巡こそ、不道德主義をめぐる論争の根底にある〈美的〉と〈倫理的〉をめぐる、だれにも共通する困惑と混乱であり、問題の核心である。

デヴローが、『意志の勝利』が切りひらいたドキュメンタリーというジャンルの造形上の「様式的・形式的革新」に言及するとき、これによって指摘されているのはより正確には、この映画作品の様式的「美的」質というよりは、むしろそれを支えている形式にかかわる感覚的「非美的」特徴の革新性や卓越性だといふべきである。批評家が「この花瓶が優美なのは、そのなめらかな輪郭線によっている」というとき、かれはその花瓶が優美であると美的に感受したその理由を、その花瓶がもつ「なめらかな輪郭線」というそれ自体は非美的な感覚特徴によって説明しているが、だからといって「花瓶がなめらかな輪郭線をもっていれば、それはかならず優美である」といおうとしているわけではない。フランク・シブリーがいうように、ある対象の美的質はそれをもつ非美的感覚特徴に「依存している (depend upon)⁽¹⁸⁾」が、その依存関係は特定の原理や因果性といった論理的に十分なやり方で「条件的に決定される (condition-governed)」わけではない。シブリーのこの美的質と非美的特

徴との区別に対してジョゼフ・マゴリスは、フーガ形式に注目しそれとして聴取するためにも、ひとはたんに形式的で非美的な知識のみならず、この形式をそれとして聞きわけらるる種美的な「鋭敏さや感受性⁽¹⁹⁾」を要求するから、シブリーのいうほど非美的と美的とはつきり分けられるものではないと批判する。なるほどじっさいには、移動撮影やフーガといったあたらしい技術や形式が考案され、あるいはこれが教授されるときには、それらがもたらすであろう美的効果を想定し確認しつつなされるだろうし、そのかぎりで形式的特徴と美的質とは緊密に関連しているのは事実である。そうだとしなくてもなお、映画専門学校のカメラ・ワークの授業で移動撮影について、まずはその純粹に技術的な側面について学び、音楽大学の楽理の授業でフーガについて、その純粹に形式上の定義について学ぶことはできるし、他方でじっさいにこれらの技法や形式は、それを用いてつくられるべき個々の作品のそのつどこととなった美的コンテクストに応じて、それらがもたらす美的な質はけっして一様ではないはずで、それゆえこれら技法や形式がもつ特徴はそれ自体ですでにひとつの特定の美的質をもつのだと主張するのは、形式主義のあやまりである。

いわゆる形式主義はもちろん、道德主義も不道德主義も一致

して『意志の勝利』がもつと認める美的価値とは、たとえばナチの突撃隊や親衛隊の糸乱れぬ軍隊行進を多角的にとらえた場面の構成であるが、一九九三年のドキュメンタリー映画『レニ(レイ・ミュラー監督)のインタビュー』では、リーフェンシュタール自身も自分に対する批判に対して、この場面の政治的なメッセージとは関係のないもっぱら美的な構成を強調し、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反論している。だがこうした主張は、ナチの統率された軍隊行進が画面の幾何学的な構成とその多彩な変化を見せる場面だけを抽出して、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形式的「非美的」特徴をいいたてているのであって、それがいつでも、そしてだれにとつてもおなじ「美的」効果を結果するとはいえない。ケンダル・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、その映画の道德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キ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、そのフィルムのメッセージについてあま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徴を記述し、それが条件の下では、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いあてている。その上でしかしウォルトンも、「ナチ党とそれが信奉する価値をたたえる」この映画の道德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」²⁰⁾というのである。

ある対象を美的経験の対象とするのは、もっぱら個人の主観にゆだねられた美的態度ではなく、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起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る。そのような美的な社会的実践をわたしは「美的フレーミング」と呼ぶが、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ことなるばあいには、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、三〇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、美的に経験されたのである。

この映画に対する現代のわれわれのとまどいは、あたかも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。エリザベス・アンダーソンは、「あるひとが人種差別のジョークで笑うとき、当人は自分が笑ったことにきまりの悪さを感じるかもしれない。そのきまり悪さは、自分がおもしろがるということがそのジョークに対する適切な反応ではないという判断を反映している。そのジョークは真に善いジョークあるいはおもしろいジョークではなかったのである。それは笑いに値しなかったのだ²¹」という。こうした立場は、「ジョークが善い」と判断する倫理的是認と「ジョークがおもしろい」という判断とをひとつに合体させる点で、ガウトの道徳主義と似た議論と見えなくもない。これに対してジェイコブソンは、人種差別や性差別にも

とづく不快なジョークを笑うことは、その場の礼儀作法としてぶしつけで倫理的に問題かもしれない、それゆえつい笑ってしまったひとはきまりの悪さを感じ自責の念に駆られるかもしれないが、だからといってこのジョークが特定の理由によって「おもしろい」ものであるという事実は否定できず、したがってこれを「笑う」という感情的反応には十分な理由があり、その意味で「正当な」ものだと主張する。しかも「そのジョークにおいてひとを不快にするまさにその部分が、そのおもしろさを作している²²」のであり、それゆえ「不快なジョークはけっしておもしろくはない」という道徳主義はまちがいだというのである。

だがジェイコブソンのこの分析も、そのジョークのジョークとしての形式的技巧の「非美的」な特徴を、ただちに「おもしろい」と感じる反応と結びつけ混同するという、すでに見た形式主義と同種のあやまりを犯している。結局のところ、不快なジョークはこれを人種差別や性差別を意図して口にするもの、あるいはこうした差別の状況をとくに意識しないものにとつては「おもしろい」ジョークとして機能するが、これによって攻撃され嘲笑されている当事者にとつては、これを口にして笑っているひとたちにとってそれが「おもしろいジョーク」であり、しかも「ひとを不快にするまさにその部分」がそのおもしろさ

をなしていることを理解しているからこそ、それは悪質で攻撃的で「不快なジョーク」である。⁽²³⁾これと同様に、ある小説それ自体はだれにとっても〈美的〉にすぐれた作品だが、その信念がわたしの許容範囲をこえるので、わたしはこれをすぐれた芸術作品として賞賛することを〈倫理的〉に保留するというのは正しい方ではない。そうではなく、わたしにとってその作品は倫理的許容範囲をこえるために、そもそも美的対象とはなりえないというべきである。〈美的〉と〈倫理的〉の関係として問われているのは、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イミングを意識的、無意識的に支えている個人ないし共同体の信念条件にかかわる倫理性なのである。

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・ソントグにとって、リーフェンシュタールに対する評価の帰趨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「さいきんの数年にあらゆるところで出版されたものなかでまぎれもなく最も魅惑的な写真集」と認めつつ、しかもその出版を「自由な社会において追放された人物の復権」と批判的にとらえるソントグは、そこに

六〇年代以降アメリカに広がりつつあった一種の審美主義、事柄を真面目に受けとることに背をむけて、すべてを審美化する「キャンプの感受性」を見ている。

「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、趣味判断そのものは無実であるというわけでもないだろう。・・・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」⁽²⁴⁾。

ソントグによれば、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。リーフェンシュタールの作品がもっていた力は、そこに見られる「ある種ロマン主義的な理想」——「生活を芸術する理想、美の崇拜、勇気のフェティシズム、共同体によせる忘我の感情による疎外感の消滅、知性の拒否、人類という家族」——がもつその「ファシズム美学」にある。

4 恐怖のスキヤンダル

問われているのは、それぞれの共同体がある対象——アートの作品であるか否かを問わず——を美的に享受するべきかどうかにかかわる社会的ディスクリールとしての美的フレーミングそれ自体の倫理性である。ロラン・バルトは「シヨッキンダな写真」というエッセーのなかで、ゲアテマラでの共産党員処刑の写真にかんするジュヌヴィエーヴ・セローのつぎのような発言に言及している。

「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」⁽²⁵⁾。

セローがここに、見るものを圧倒する「自らの明白さの上に閉じている」写真を認めるとき、それはおそらくバルトのいう「たんなる外示」⁽²⁶⁾としての写真「映像の自然らしさ」(le naturel de l'image)、「外傷的な映像のレベル」⁽²⁶⁾をいうのだろう。そのと

きこの写真は過度に造りあ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「字義通りのスキヤンダル」となる。このような「映像をスキヤ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「恐怖のスキヤンダル」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こうした写真は、「感情の浄化」⁽²⁷⁾にかかわる美的なカテゴリーとしての「悲劇的」なものとして享受されるべきものではない。

それではゲルハルト・リヒターのドイツ赤軍派（バーダー＝マインホフ・グルッペ）のメンバーの獄中死を連作で描いた《一九七七年一〇月一八日》(1989)は、どうだろうか。この作品が発表された当時、それはドイツ国内に衝撃ととまどいをあたえたが、それというのも作品は、新聞や雑誌などメディアに流布する過激なテロリストの生前の写真と死体の写真という、当時のドイツ国民のトラウマにふれる一種「恐怖のスキヤンダル」の映像を、芸術すなわち美的なアルスの対象としてとりあげたからである。一九九五年六月にはMoMAがこれを購入したが、アメリカでも、ヒルトン・クレマーは「MoMA、ドイツ人テロリストの殉教に手を貸す」という記事で、

MoMAはバーター＝マインホフ・ギャングの「殉教を記念・顕彰する」リヒターの連作を購入することで、かれらの「伝説にこれ以上ないほどふさわしいエピソードを提供」したと非難している。しかしマイケル・ブレンソンは、連作ではテロリストたちが「超越や救済を思わせるようなかたちであつかわれているわけではない」としてリヒターを擁護しつつ、「ここにはたしかに美があるが、しかし非情なアイロニーもある。それは厳しいものではあるが、かろうじて慰撫もするようなたぐいのものである」⁽²⁹⁾という。バーター・シュジェルダールは、「ヨーロッパのなんにんかの知識人は、リヒターがこの悪名高い不快な事件・・・をたんなる審美主義の精神のもとで利用しているとしてこれを非難した。しかしわたしは、リヒターは政治的暴力に直面した際の美的なものの苦悩を表現したのだというのが、より正確ないいかただと考える」⁽³⁰⁾と擁護する一方で、「リヒターに特有のトーン——抗しがたい審美主義と動じることのない道徳主義、窃視者の炎とビューリタンの氷とが正面衝突することから結果する、その抑鬱の密度——は、相対的には傾向として、想像力の快楽というものに心を悩ませることはないアメリカの観者たちをすら当惑させるかもしれない」といい、「実存を経験し価値づけるとくべつなモードとしての美的なものは、遅か

れ早かれホラーを約束する原罪であるのだろうか」と問うている。これら連作をめぐる議論の焦点は、シュジェルダールが「抗しがたい審美主義と動じることのない道徳主義・・・とが正面衝突する」ことから生じる「美的なものの苦悩」と呼んだものにまつわる問いであり、とまどいであり、そしてこれは《SW》をまねにしたド・デュープのとまどいとも重なるものである。問われているのは、対象がなんであれ、それを「さげがたく魅惑的に見せてしまう絵画」という美的なアルスの倫理性であり、「美的にはまったく受けつけられないような」画題を選択する画家の道徳的責任である。

リヒターにとつても写真映像は、そのインデックス性において「ほとんど自然」⁽³¹⁾である。これに対して絵画とは、写真が写しとるほとんど自然の、それゆえ非人間的で客観的な現実に対して、どうあつても主観的でしかありえないひとりの人間がかかるための形式であり、リヒターにとつてそれは、映像という「ほとんど自然」の現実を、いったんは報道写真を忠実に描き写した上で、細部を消去しぼかすことで「バラバラに解体するための技法」としての「拭きとりによるぼかし(Verwischung)」によるフォトペインティングである。これによって写真が見せている愚劣で悲惨な「自然＝現実」の細部の多くが破壊される

が、それは「すべてを均等にするため、すべてをひとしく重要であると同時にひとしく重要でないものにするためである」。

その結果生じる絵は、「もはや特定の状況について報告するものではない。その描写「された情況」が、不条理でばかばかしいものとなる」⁽³³⁾。ナチ黨員として自慢氣にカメラの前に立つ現実のルディ叔父さんという「このちっぽけな将校の写真を、もう一度描き写す」ことをつうじて、リヒターの《ルディ叔父さん》(1965)は「ことがらにより多くの普遍性を調達する」、つまりは特定の個人やできごとではなく、われわれ人間の「自然」本性」に共通の現実にかかわるものを見えるものにする。

リヒターのいう「普遍性」が、われわれ人間にかんする「軽薄な愚劣さ」である以上、それは伝統的な絵画がもついでいた古典的ヒューマニズムのいう精神、理性、同情、博愛の「普遍的人間性」ではない。むしろそれは、われわれ個々人がごく日常的に共通してもつ「普通さ」(das 'Normale')あるいは「平凡さ」(Banalität)である。こゝでリヒターは、ハンナ・アーレントがユダヤ人殲滅を指揮したナチス親衛隊中佐のアイヒマンについて述べたという「悪の平凡さ」(“banality of evil”)⁽³⁴⁾ということばを想起している。だがこの平凡な残酷さというスキャンダルに不安と恐怖を覚えるとき、「だれの心のなかにも

あの残酷さがひそんでいる」と認識することで、ひとは「よりよいリアリティーについての観念」表象 (Vorstellungen) をつくりだすことができるようになり、これによってこの認識を「のりこえて生き延びていく」ことが可能となる。そしてリヒターは、この生きのびるための戦略を「希望」と呼ぶ。かれの作品は、こうした悲惨さに対する告発や警告や批判ではない。

リヒターは、そういう否定や批判という課題のすべてに先立って「わたしが関心をもつのはもっぱら芸術がはたす美的な成果だ」⁽³⁵⁾というのだが、しかもこの「美的な成果」をリヒターは「喪」哀悼 (Trauer) と名指す。それは悲劇による「感情の浄化」のカタルシスがもたらす人間的普遍性への哀れみや共感、そしてその崇高さへの賞賛や感動とはことなつて、人間の普通さに対する哀悼である。たしかに哀悼には、ひとつの感情、たとえば悲哀や悲嘆といった感情がまとわりついている。しかし「喪」哀悼」とは、死者のためというよりは、死とそれにいたる現実の生の不条理という「直視してしまうと生きる意欲を失わせてしまいかねないような、リアルなありさま」に対して、生きのこったものが、死者を断念し、現実の不条理とともに「生きることが可能になる」ためにもつ感情であり、そのためにはたとえ葬礼といった形式が不可欠なのである。

5 美的なアルスの限界

この断念をより耐えやすくする一般的な手だてとして、涙という生理的な慰めや、祈りという宗教的な慰め、そしてレクイエムやそれを莊嚴する献花、香のような美的な浄化の慰めがあるが、リヒターにとってそれは絵を描くことである。リヒターの「喪」哀悼」の作業にあっては、画家はいったんは死体と血だまりと首に刻まれたローブの痕跡といった、耐えがたく醜い、それゆえ美的に享受することのできない「自然」現実」そのものの細部を、精神分析のセラピーのように、できるだけ克明に原寸大で描きうつした上で、その特定の現実を再現描写する層を拭きとり細部をぼかすという独自のアルスによって、これを観者のだれにも通底する普通の平凡な悲惨さのフォルムへといわば濾過しなす。それは悲劇的浄化による高揚感をもたらすことはないが、それでもこれによって対象は「より静かに」なる。こうしてひとは、「死というもののまっつき厳肅さ」の観照のうちに、これをみずからの「普通性」と通底するものとして、なんとか制御し享受することが可能となる。それをあえていえば美的な哀悼といえようが、その美的質はリヒター自身が

述べているように、「人工的な陽気さ、菌を食いしばって、強迫をともなう陽気さ (Fröhlichkeit)」⁽³⁵⁾といったたぐいのものである。リヒターにとって絵を描くこと、そしてその美的なアルスとは、たとえリアルな現実をごまかす子どもじみたなぐさめや希望だとしても、この現実とともに生きのびるための一方式であり、ひとつのディシプリンである。それは伝統的な美しい芸術の「美(完全性)」をもたないが、それでもやはり「なまのリアル」に接する美的質の境界に挑むアートであり、そのかぎりではリヒターの絵画は、とりわけて現代アートなのである。とはいえ、どのような対象、どのようなできごとでも絵になるといわけではない。一九八九年のリヒターとの対談でヤン・トルン＝ブリツカーは、リヒターが集めた写真のいわば保管庫である《アトラス》に、ユダヤ人強制収容所の犠牲者の写真とボルノグラフィーとがならべて配置されているのを見たときに自分が感じた分裂した印象について、「わたしにはそれがゆるされないことだと思われた。ショックを受けた」⁽³⁶⁾という。その上でかれはリヒターに、「描いてはならないことがあるかもしれないと感じたことは、まったくなかったのですか」とたずねているが、これに対してリヒターは、「いいえ。そのように感じたことは一度もありません」と答えている。アドルノに反し

て「アウシュヴィッツのあとでも叙情詩はある」というリヒターにとって「つくるべきではない絵」というものがあるわけではなく、ただ事実として、リヒター個人にとって「描くことができなかったテーマがあった」ということである。二〇代半ばにはじめて見て衝撃を受け、三〇代半ばに集めはじめたユダヤ人強制収容所やそこに積み重ねられたおびただしい死体の写真について、リヒターはこれを描いてみようとはしたが放棄せざるをえなかったと述懐している。一九六二年ごろに《ヒトラー》を描いたものの、のちにこれを破棄し、《アトラス》の配置のままに強制収容所の写真をボルノ写真とならべる展覧会も企画したが実現できなかった。二〇〇一年のロバート・ストアによるインタビューで、なぜできなかったのかと問われてリヒターは「わたしにはうまくいかなかった、といいましう。・・・強制収容所の写真とボルノ写真をどのように展示すべきか、道徳的にも形式的にもいかなる解答も見いだせなかったのです」と答え、その理由についてつぎのように説明している。

「個人的な限界というものがあり、また描いたところでまじがった受けとられ方をすることがあまりにもはっきり予見できるために、うまくいかないといった、時代の限界があるのです。しかしこれはまた、ことがらに正しい形式をあたえら

れないという個人的な不適合さでもあります。三年前、わたしはふたたび強制収容所の写真をとりあげようと思いました⁽³⁷⁾が、やはりだめでした。でもそれはわたしのせいなのです。リヒターにもなお、ヒトラーやアウシュヴィッツは描くことはできない。これをかはれは、道徳的にも形式的にもいかなる解答も見いだせなかったかれ個人の限界、あるいはかれが属する時代の限界だと説明しているが、それをわれわれのことはでいえば、アウシュヴィッツのあとでも詩（絵画）はありうるにしても、アウシュヴィッツそれ自体を美的に哀悼することを道徳的にも形式的にも許容するような美的フレーミングが、リヒターが生き、そしてわれわれも生きるこの社会にはなお不可能だという、時代的情況である。

ここで問われているのは、アウシュヴィッツ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、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、アウシュヴィッツやトウール・スレンの収容所で撮られた写真を既成のアートの美的フレーミングに嵌めこんで、これを美的な対象とし、これをMOMAに展示して美的に経験するようなことはあつてはならないということである。クシシュトフ・ヴォデイチコ《パブリッ

ク・プロジェクトジョン・イン・ヒロシマ》(1999) のように、原爆ドームを戦争の犠牲者の鎮魂と浄化と哀悼のシンボルとして用いることはできるかもしれない。だがドーム自体を、形式主義や自律主義が主張するように、それが置かれているほんらいのコンテクストから切りはなして、これをいま流行の美的な廃墟や風景として味わうことは、百年のちの時代ならともかく、こんにち現在のわれわれにとってはなおできないし、やるべきではないといわなければならない。ここで問題になっているのは、ある対象やできごとを美的に享受するためには、それにさきだつて、それを美的なものとする社会的実践としての美的フレーミングそれ自体の倫理性が問われなければならないという事態なのである。

二〇一四年、八二歳のリヒターは四枚の抽象画連作《ビルケナウ》を制作した。しかしかれは、この絵は美術市場にだして売ることではできないし売りたいくないとして、あらたに設立したゲルハルト・リヒター財団を介して他のおよそ一〇〇点の作品とともに、ベルリン国立博物館のナショナルギャラリーに永久貸与することにした。この絵もまたリヒターのフォトペインティングの手法によるが、しかもここではいったん描かれた画面の絵具をたんに拭きとりによってばかすのではなく、ヘラな

どによってはげしく擦り落としそぎ落とすことによって、見たところまったくの抽象絵画となっている。だがじつさいには、その四枚の絵それぞれの表層の下には、二〇〇八年になってかれがその存在を知った、アウシュヴィッツ・ビルケナウ強制収容所で死体処理に従事した特別労務班のユダヤ人によってひそかに撮影された四枚のブレた写真のイメージが描かれているのである。二〇二一年のベルリン・旧ナショナルギャラリーでの展示に際しては、一方の壁に四点の抽象絵画が、それとむきあつて反対側の壁に四枚の灰色の鏡が配置され、他のふたつの壁の両端にはそれぞれ一枚づつ、上述の四枚の白黒写真が額に入れて掛けられている。⁽³⁸⁾ この展示ギャラリーに立つ者はおそらく、陰鬱な灰色の鏡に映りこんだ《ビルケナウ》とおなじ空間に自分の姿も映りこんでいるのを目撃して、その絵画の深層にひそむブレた写真によって指示され、その絵画によって再現描写された愚劣で悲惨な情況が、ほかならぬみずからにも通底する「悪の平凡さ」の情況であることを痛切に経験することになるだろう。おそらくこれが、二〇〇一年にはなお認めざるをえなかった「ことさらに正しい形式をあたえられないという個人的不適格さ」をなんとか乗り越えようとしたリヒターなりの、現時点でのひとつの回答だったのだろう。

- (1) Michael Kimmelman, Poignant Faces of the Soon-to-Be-Dead, *The New York Times*, June 20, 1997, p. C. 1.
- (2) Michel Guerrin, La photographie documentaire surexposée, *Le Monde*, July 6, 1997, p. 10.
- (3) 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.
- (4) Ibid., p. 410.
- (5) James Anderson and Jeffrey Dean, Moderate Autonomism, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, No. 2, 1998.
- (6) Berys Gault, The Ethical Criticism of Art, in : Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge U. P., 1998, p. 182.
- (7) Daniel Jacobson, In Praise of Immoral Art, *Philosophical Topics*, Vol. 25, No. 1, 1997, p. 162.
- (8) Robert Stecker, Immoralism and the Anti-Theoretical View, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 48, No. 2, 2008, p. 146.
- (9) 拙著『フレイションの美学』勤草書房 一九九三年 第二・三章参照。
- (10) M. C. Beardsley, *Aesthetics*, New York, 1958, p. 267.
- (11) J. R. Searle, The Logical Status of Fictional Discourse, *New Literary History*, Vol. 6, 1975, p. 327.
- (12) ユーゲン・ノース『フレイションの修辭学』米本他訳、風の薔薇、一九九一年、一七九〜一八〇。
- (13) E. von Hartmann, *Aesthetik. Philosophie des Schönen*, Leipzig, 1887, S. 39.
- (14) Jacobson, op. cit., p. 192. (1) フレイションはケンダル・ウォルトンのこと「疑似恐怖 (quasifear)」を想定している (Kendall Walton, Fearing Fictions, *The Journal of Philosophy*, Vol. LXXV, No. 1, 1978)。
- (15) Ibid., p. 192.
- (16) Noel Carroll, Ethics and Aesthetics : Replies to Dickie, Stecker, and Livingston, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, No. 1, 2006, p. 83.
- (17) Mary Devereaux, Beauty and Evil : The Case of Leni Riefenstahl's Triumph of the Will, in : Jerrold Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, p. 231.
- (18) Frank Sibley, Aesthetic Concepts, *The Philosophical Review*, Vol. 68, No. 4, 1959, p. 424.
- (19) Joseph Margolis, *The Language of Art & Art Criticism*, Wayne State U. P., 1965, p. 112.
- (20) Kendall Walton, Morals in Fiction and Fictional Morality, in : *Margolis Images : On Values and the Arts*, Oxford U. P., 2008, p. 30.
- (21) Elizabeth Anderson, *Value in Ethics and Economics*, Harvard U. P., 1993, p. 2.
- (22) Jacobson, op. cit., p. 162.
- (23) 昨年、東京2020オリンピック開会式に関係するある人物が過去に口にした「ユダヤ人大量虐殺」にまつわるジョークに対して、アメリカのユダヤ人権団体が「なんびとも・・・ナチによる大量虐殺の犠牲者を茶化す権利はない」と非難したが、これは当然の反応であろうべきである。
- (24) Susan Sontag, Fascinating Fascism, in : *A Susan Sontag Reader*, introduction by Elizabeth Hardwick, Farrar, Straus, Giroux, 1982, p. 320f.
- (25) Geneviève Serreau, *Brecht, L'Arche éditeur*, coll., 1955, p. 8f. ロラン・バルト「シュニッケンガの写真」『ロラン・バルト著作集 3 現代社会の神話 1957』下澤和義訳、みすず書房、二〇〇五年、

一七七ページ。

たものである。

- (26) 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、二一ページ。
- (27) バルト「ショッキングな写真」、『一七六ページ』。
- (28) Hilton Kramer, MoMA Helps Martyrdom of German Terrorists, *The New York Observer*, July 3-10, 1995, p. 23.
- (29) Michael Brenson, A Concern with Painting the Unpaintable, *The New York Times*, March 25, 1990, Section 2, Page 35, Column 1.
- (30) Peter Schjeldahl, Death and the Painter, *Art in America*, 4, 1990, p. 249.
- (31) Gerhard Richter, *Text 1961 bis 2007*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Walter König, 2008, S. 233.
- (32) Ibid., S. 30.
- (33) Robert Storr, *Gerhard Richter, The Museum of Modern Art*, New York, 2003, p. 167.
- (34) *Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007*, S. 505.
- (35) Ibid., S. 499.
- (36) Ibid., S. 231.
- (37) Ibid., S. 416f.
- (38) 二〇二二年の東京国立近代美術館「ゲルハルト・リヒター展」では、四点の抽象絵画《ビルケナウ》にむきあって反対側の壁にその写真ヴァージョン四点が掛けられ、他のふたつの壁の一方に灰色の鏡が、これとむきあうもうひとつの壁に額に入れられた四枚の写真が掛けられている。

・本稿は拙著『プラスチックの木でなにが悪いのか』（勁草書房、二〇二一年）の第五章、六章をもとに、本誌の特集テーマにあわせて再構成し