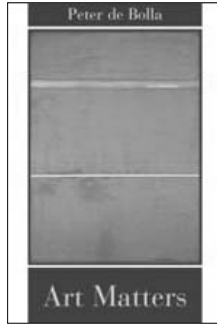


ピーター・デュボラ著『アート・マターズ』

Peter de Bolla, *Art Matters* (Harvard University Press, 2001)

桑島 秀樹



ピーター・デュボラといえば、一八世紀イギリス美術史の分野で活躍する気鋭の学者。一九八九年の『サブライム・ディスコース』(*The Sublime Discourse: Readings in History, Aesthetics, and the Subject*)で、おもに文学畑

の「崇高」をめぐる言説を詳細に分析して以来、とても気になる存在だ。彼によるこうした手堅い崇高研究は、A・アッシュフイーールドとの共同編集で実現した、一九九六年の『ザ・サブライム』(*The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*)に結実したとこつてよい。この書は、啓蒙期イギリスの崇高論を中心に原典資料がぎゅっと詰まった簡便なアンソロジーだ。こうしたイギリス美学に関する彼の研究は、近年ではさらに視野がひろげられ、絵画・風景・建築の関係を論じた視覚文化論(二〇〇三年)、「趣味の共和国」と国家意識を論じた美的政治学(二〇〇五年)にまでおよんでいる。

さて、今回とりあげる『アート・マターズ』——「芸術(の体験)とは何か」とでも訳そうか——は、こんなブックシユなイギリス美学の専門家が、自分の芸術体験を具体的にふりかえった異色の著作である。具体的にいくつかの作品が扱われるが、ジャンルも作者もさまざま。そして、なんといつてもまず驚かされるのは、最初の例として出てくるのが、近年ロンドンのアートシーンを賑わわせた、マーク・クイン(Marc Quinn, 1964)の現代彫刻《セルフ》で、それを眼にしたときの感情分析からはじまること。しかし、よく考えてみれば、一九八八年にハロルド・ブルーム論で鮮烈にデビューしたこの著者は、一九五七年生まれ、いまだ五〇歳まえのケンブリッジの研究者。柔軟かつ精力的に筆をふるう知力も体力もまだまだあるはずだ。

それでは、本書の構成に即して、デュボラによる作品分析を見ていきたい。各章のタイトルは、以下の通り。一、「序論 美的体験 (aesthetic experience)」二、「晴朗 (serenity) バーネット・ニューマン《英雄にして崇高なる人》」、三、「清澄 (clarity) グレン・グールド《ゴルドンベルク変奏曲(一九八一年)》」、四、「冷静沈着 (equanimity) ワーズワース《私たちは七人よ》」、五、「はかな (fragility) 驚異の建築」。なお、すこし先回りして指摘しておけば、この著作を通じて問題となるのは、真にすぐれた芸術をまえにしたときの「沈黙」すなわち「ことばにできない美的体験」の重要さである。デュボラ自身は明言しないが、これは、啓蒙主義美学の術語でいえば、「いわく言い難いもの (le je-ne-

sais-quoi)となる。さしずめ、本書はその現代的探求の試みといえようか。

序論は、デュボラのいう「美的体験」をめぐって、ロンドンの現代美術ギャラリー(The Saatchi Gallery)での鑑賞経験に即して語られる。それは、マーク・クインが一九九一年(一九九六年に再鑄造)に制作した、自分の血液九パイント(体内血液総量に相当)をもちいたマイナス六度の凍結頭部像《セルフ(Self)》(材質:血液、歯科治療用石膏、ステンレス台座、透明合成樹脂ケース、冷凍保存装置)の印象に基づく(なお、クインは一九九九年以降、切断手術体験者のポートレート像の制作でも有名)。すこし現代イギリスのアートシーンに詳しい人なら、クインの仕事が、一九八八年にダミアン・ハースト(Damian Hirst, 1965-)がキュレイトした「フリース」展にはじまる「若きイギリス・アーティストたち(the YBAs)」の動向、すなわち、動物の「生体」などをもちいたショックキングで「不気味な」彫刻群に属するものであることは自明であろう。だから、序論以降、本論で展開されるのが、ニューマン、グールドのバツハであることをずっと見て、デュボラが一八世紀イギリスの「崇高」(the sublime)概念を、現代芸術に直結したのだと察しをつけるのも無理からぬこと。しかしながら、この予測は必ずしも当たっていない。デュボラは、本書のなかでは、まったく「崇高」には言及していないのだ。むしろ彼がここでこだわるのは、ある種の芸術作品をまえにしたときの「驚き」(wonder)ないしは「失語状態」(mutism)のほうである。

むろん、ここでのデュボラの思索を深く精査すれば、たしかにある種「崇高なもの」への傾きをはらんでいるとみることもできる。けれども、本書では、マーク・クイン作品に認められる「残虐性」や「死体性」の発する不気味でシニールな雰囲気、そのまま単純に「崇高」の名の下に評価されているわけではない。——だからこそ、一九九〇年代半ばの日本で、「たくさんの生きた金魚をそのまま調理用ミキサーに入れて攪拌する」というショックキングな連続カラー写真を公表して一時期ネット上で話題となった(なんと、偶然にも書評者とまったく同姓同名の!)現代写真家(一九六四年、大阪生まれ)の活動は、パフォーマンスとして(むしろ倫理的な観点から疑義が呈されるレヴェルの)「二番煎じ」に過ぎない。むろん、断じて軽率に「崇高」の名をもって美的評価をくだしてよいかどうかは疑わしいもの。このことは、ここでぜひとも注意を喚起しておきたい。

話をもどそう。いずれにせよ、本書でのデュボラは、ある種の芸術作品との「特殊な邂逅」(specific encounter)によってもたらされる「美的」(aesthetic)ないし「情緒的」(affective)な体験の具体相を真摯に見つめている。ギャラリーにおいて、《セルフ》が著者その人に語るのは、「見るな。むしろ内省せよ」ということば。はじめて《セルフ》をまえにしたときの「何か」(something)——「ひりひりとした感覚」「背筋をおそうゾクゾクした興奮」「いやおうなしの身体の痙攣」(二頁)が、そこにあるだけだ。この体験は、「はつきりなことばではない」と「(inarticulacy)だからこそ価値がある(四頁)。

では、こうした「いわく言い難い」美的体験を、デュボラはどう語ってくれるのか。彼のお気に入りと思われる作品群の享受体験が、まさに本書の本論をなしている。

フランスの哲学者リオタールが言及して以来、現代芸術では揺るぎなき理論的支柱をえたアメリカ抽象表現主義の画家バーネット・ニューマンへの言及が本論のはじめ。一九四八年の《ワンメントI》——キャンバス一面が赤茶色に塗られ、一本の「ジップ」線が引かれている——にはじまるワンメント絵画の試みは、横七メートル強、縦二メートル弱の大画面を真紅一色で塗りこめ、細い数本のジップ線が引かれた《英雄にして崇高な人 (Vir Heroicus Sublimis)》(一九五〇—五一年、ニューヨーク近代美術館蔵)で頂点に達する。まさしくリオタールは、「いまだ(何か事態が)生起しない」未規定的な不安を、この前衛絵画の表象原理と見なし、ニューマンの仕事に「崇高」の名のもとに評価した。結果、リオタールは、カントよりもむしろ、E・バークに認められる「恐怖の美学」としての「崇高」のほうに注目して独自の崇高論を展開することになった。しかし、本書のデュボラが、このニューマンの大作をまさに強く感じたのは、自分が善きものと一体となるような、「穏やかで、落ち着いた、平静な」(calm, composed, tranquil)空間的ひろがりであった(五三頁)。さらにデュボラは、ニューマンのこの作品をマーク・ロスコの《赤のうえの黒 (Black over Reds)》(一九五七年、ボルチモア美術館蔵)と比較して、ニューマン作品のもつ特質を「晴朗な」(serenity)、ロスコ作品のそれを「鳴り響く」(sonority)

と規定し(五四—五五頁)、ニューマン作品をまえにしたときに感じられる固有の洗練された雰囲気のをいつそう高く評価する。ここでのデュボラの評価は、「不安」に根ざしたりリオタールの崇高概念からは、美的享受体験として完全に袂を分かっているわけだ。

つぎの章は、カナダの多彩な音楽理論家・ピアニストであったグレン・グールド論。こんどは「聴く」体験が、いかなる「身体的な現前」(the somatic presentation)をとまなうのが問題となる(五六頁)。デュボラがとりわけ注目するのは、グールドにみられたスタジオ録音主義。グールドは、コンサートホールでの演奏を嫌い、最高の音響技術空間たるスタジオでのレコーディングこそ本来の「音楽」制作の場だとした。だから、一九五五年にバッハの《ゴルドデンベルク変奏曲》の軽妙な演奏でさつそうと登場した彼が、一九八一年にはデジタル録音の粋を尽くした再録音(この録音を最後に引退)をおこない即刻引退したという、まさにその事態へと著者の眼は向けられている。グールドによるこのバッハの再録音こそ、デュボラが「清澄さ」(clarity)——時に「明快さ・明瞭さ・見通しのよさ」と一致した感じをとまなう——という語をもつて称賛する音楽体験の核心である。デュボラによれば、同じグールドによるハイドンのソナタの印象は「鮮烈」(vividness)、また、彼によるモーツァルトのソナタのそれは「透明」(transparency)となる(八八頁)。つまり、それぞれまったく違う体験なのだ。デュボラいわく、《ゴルドデンベルク》の第一録音は、バッハの対位法をもちいた作曲と、グール

ドの創造的な演奏——鍵盤をやさしくゆっくりしたタッチで撫でているのに軽快で力強い響きを奏でる——とが相俟って生まれたもの、とのこと。ここでは「驚異（グールド自身の言ならエクスタシー）の追求」（八六頁）が見出され、聴く者は「内なる耳」（the inward ear）の覚醒が引き起こされる、という。だから、デュボラによれば、最終的には「耳と身体」が自己自身へと適及し、音そのものが消え入るまで内的意識の集中が認められる（九四頁）ことになる。

このように、デュボラのいう「美的な」音楽体験とは、まさにグールドのピアノ演奏への心酔から説きおこされるものであった。ここでは、もはや一八世紀研究は背後に退き、感動を与える鑑賞体験そのものから「アート・マターズ」を考える芸術哲学的な思索法が前面にあらわれている。

つぎの例はどうだろうか。この本のなかでもっとも初期に構想が固められたというワーズワース論。もともと英文学畑のイギリス・ロマン派研究者として出発した彼の「古巣」ともいえる領域だ。本章で扱われているのは、ワーズワースの『抒情小曲集』所収の詩《私たちは七人よ（We Are Seven）》。著者はここで、文芸作品の読書体験と解釈という観点から「美的体験」を考察しようとい図したのである。デュボラは、詩に描写された「子ども」の世界理解を、「おとな」つまり世間一般の「正しい」理解とは別様な世界理解のあり方とみて、これを積極的に評価する。子どもの世界は（おとなからすれば）「不確かな」ものだが、まったく「かき乱されない」（unperturbed）安定感がある、というわけ。それを彼はこの

詩の本質とみて「冷静沈着さ」（equanimity）と価値づける（一二五頁）。この章は彼の古い経歴に根ざす研究と見なされるだけに、評者としては、こうした詩の分析法の素朴さにや不満が残る。ここでのデュボラの分析では、ワーズワース自身の経歴などにも触れられるが、詩の分析視角は、彼自身の詩に対する美的享受体験からのものとは言いがたい。むしろたんに文学的ロマン派研究によくあるクリシエの研究を踏襲し、先にみたクイン、ニューマン、グールドらの作品に接するときのような真摯な対峙の形跡がほとんど認めがたい。悪しき意味で「アカデミックな」態度が出すぎている。これも若き日の学的研鑽が裏目に出たということだろうか。まったくもって残念。

そろそろ本書の評言をまとめよう。やや不満の残るワーズワース論は別としても、本書にみられたデュボラの「さまざまなる美的出会い」（aesthetic encounters）（二〇〇頁）にまつわる叙述は、まったく興味深いものだったといつてよからう。最後の「驚異の建築」は、まよめの章であり、新たな芸術体験をめぐる詳細な論及はない。しかし総括的に、「美的なもの」の探究史はそのまま主観性（subjectivity）の展開をめぐる歴史なのだといふ、デュボラが一貫して抱いてきた想いが表明、確認されている（一三三頁）。だからこそ、本書での研究方針は、自分の芸術体験に認められる「さまざまな反応」（responses）を記述することだった（一三四頁）。この自己内部の「反応」を見つめることこそ、「驚き」への省察であり、「タウマトロロジー（驚きからの哲学）」としての芸術体験なの

だ(一四三頁)。

デュボラは最後に、もういちどクインの彫刻《セルフ》のまえに立ち返る。彼がこの作品との「美的邂逅」のうちに見出したのは、死すべき存在としての人間がもつ「尊厳」(dignity)だった。我々ひとりひとりが「孤独」(solitude)を受け容れるという生の自覚の重要性。つまりは、人間の生の「はかなさ」(fragility)こそ、美的体験の根幹のあるものだというわけ。「晴朗な(serenity)」「清澄な(clarity)」「冷静沈着な(equanimity)」「はかなさ(fragility)」を、絵画・音楽・文学・彫刻の美的体験から読みとった、デュボラのこの芸術哲学的な著作は、たんなる芸術批評以上に、現代の美学的課題を読み解く研究視座を(作品選択の好悪はあるにせよ)我々に提供してくれている。彼が一八世紀イギリス美学史の手堅い研究者として名を成していれば、なおさらのことだ。

(くわじま ひでき・美学／芸術学)