

「三すくみ」の美学，あるいは趣味・経済・批評

——美術史家の立場から

森 雅 彦

カントのゆらぎ：スラッシュ

芸術の世界は趣味の価値判断の世界でもある。ヴァザーリにせよ，ドルチェ，あるいはペッロリにせよ，彼らの批評テキストはミケランジェロ，ティツィアーノの，あるいはカラッチの至高性を語ることで，何ものかであろうとする。

むろん，こうした価値の審級は超越者によって語られる真理の声ではないし，誰もそんなことを期待してはいない。芸術は「純粹」な感覚与件だけでは構成されていないとすれば¹，「作品 x は優れている」，「作品 y は美しい」といった，いわゆる芸術判断や趣味判断は人間的な，あまりに人間的な，生ける経験に他ならない。現実の芸術の世界でなされる決断は生々しくゆれ動くし，また価値判断とは単なる純粹観念以上のものであるしかない。

「純粹」な趣味判断の理論家はカントだと一般に記憶されている。しかしここではかにも興味深いのは，カントの場合も，単に「純粹」とのみは言い難い思考のゆくえに他ならない。『判断力批判』は，美の学（Wissenschaft des Schönen）や美しい学（schöne Wissenschaft）——いわゆる「美学」に関する有名な言葉を記している。

美の学は存在しない、存在するのはただ美の批判であり、また美しい学は存在せず、存在するのはただ美しい技術〔美術〕だけである。というのも、美の学に関して言えば、この学にあってあるものは美と見なされるべきか否かは、学的に、すなわち証明証拠によって決定されるべきであらう。それゆえ美についての判断は、学に属するとすれば、趣味判断ではないことになろう。また美しい学に関して言えば、そのようなものとして学として美しくなければならぬ学など、まったくありえないことである²。

趣味判断、価値判断を抜きにした芸術はありえない、そしていかなるものであれ、「存在するのはただ美の批判」、美術というリアルな事象マテリアルのみに他ならない。その通りと言うべきであらう。

そうであるなら、美術史家にとって、価値とは何かと問われたら、わたしは価値とは芸術に要請される「媒介」パラメーターのひとつ、すなわち芸術の存在的-存在論的な条件だと応えることに、そう躊躇しない。差し当たって言えば、美術史家の営為は、こうした不可避の「媒介」の歴史的、社会的な分析であって（たとえば、絶対の「傑作」といった発想自体、近代性の所産であらう³）、その価値観の普遍性の「証明」ではない。むしろ、一個の美術史家に過ぎないわたしの関心もまた多くはそうである。

とはいえ美術史という補助線もまたときに「批評」という営為を内包することを、わたしたちも知っている。「芸術作品の議論にあって、記述と批評はけっして完全には分離しえない」（E. H. ゴンブリッチ）という意味から言えば、美術史テキストの「中立性」もまた往々にして一の虚像にすぎない。

むしろ、テキストは歴史的、社会的に精緻に読解しうる。しかしテキスト自体は必ずしも中立なものではない。また一見それを隠蔽しているなら、美術史家はテキストの中に、それを見いだすべきであるし、少なくとも、そう

読んでこそ意味であろう。

とはいえ，こうした考えはとうぜんすぎることだから，それについてこれ以上詮索しようとは思わない。しかし逆に，ここであえて眼をつぶったこと，すなわち趣味判断や価値判断を支える基底の「形式」は何を含意するかということについて，わたし自身あまり思考をめぐらしたことはないから，ここではあえて，そうしたことについて考えてみたく思うのである。

そこで，まずはひとつの手掛かりとして，あえて有名なテキスト——美術史ではないにしても——から始めてみよう。

「新潮」11月号誌上で平林初之助氏が科学的批評というものに就いて甚だ悲観した懐疑を述べられた。私はこれを読んだ時，何んの興味も感じなかった。……「作品の評価の最終の決定者は主観だということだ。こんな状態はのぞましくはない。だが仕方がない」。この平林氏の文章は以上の言葉で終わっていた。十年一日の文芸批評家等のふやけ切った吐息であった。平林氏の一文が何故に私を少しも動かさなかったかと言えば，氏の文章に対する理論的な駁論は私には次の一口で足りたからだ。批評家達が吐息をついたにしろつかなかったにしろ，今日まで批評が綿々としてうち続いて来た事実は如何とも為し難い。では何故つづいたか。批評に科学性があったからだ。ある批評家が少なくとも一人の読者を持ち得た事情は批評の一般科学性を孕む，と。これは馬鹿々々しい駁論である。私には馬鹿々々しい抗議をする興味がなかっただけの事である⁴。

小林秀雄の発言である。断るまでもなく，ここで小林はプロレタリア文学の，疑似科学主義の有象無象に対して毒づいている⁵。むろん，小林の真意は，芸術の趣味判断，価値判断は徹底して主観，有り体に言えば唯我論にも

似た独断の共感にしかないと言いたいのであって、「ある批評家が少なくとも一人の読者を持ち得た事情は批評の一般科学性を孕む」とはその逆説、つまりは読者に読まれ共感されているという事態こそ一般科学性（＝普遍性）がある所以なのだという反語でもあるだろう。わたしはそれに別段、異和を覚えるものではない。しかしまた、彼はこうも言いたいように見える。芸術は享受者によるそうした評価や差異を微分化する歴史を持ち、こうした「伝統」によってこそ成り立つのだ、と。

しかしここで考えてみたいこと——それは、あえてこの種の「論理」は、實際上、何を含意しているかである。小林は美学嫌いの文学者であるから、そんな問題を問うたりはしないし、そこから帰結するであろう議論の前提を回避し、迂回している。この搦め手はおおいに賢明に思える。坂口安吾の「教祖の文学」に倣えば、彼はおそらく無意識裡に「定石を打っている」。

しかしながら、「定石を打つ」気持ちのないわたしは、ここであえて、もう少しこだわるしかない。というのも、小林の言うことを反語と受け取らず、それをあえて文字通りに、つまるところ愚直に、それゆえ馬鹿正直に受け取れば、こうしたロゴスはまったくの論理矛盾に陥るに相違ないからである。そのうえまた、美術史家は誰もこんな「自明の理」について、あえてそれ以上詮索しようと思ったりしないから、このことをもっと敷衍してみることに、多少の意味はあるだろうと考えぬでもない次第なのだ。

趣味判断の序数化：〈evaluator〉について

そこで小林の反語を、いましかじかの作品は愛好され、それはテキストの内在力によって多数に共感（＝共有）されるのだ、と言い換えてみよう。この「擬似命題」と小林の断言は、むろん等価な言明ではない。しかし芸術判断という事象に、相応に適った解釈であることは了解されるだろう。再びカントから出発してみる⁶。

あるものは美しいのか否かを区別するために、われわれは表象を悟性によって認識のために客観に関係づけるのではなく、構想力（おそらく悟性と結びついた）によって主観と主観の快ないし不快の感情とに関係づける⁷。

『判断力批判』の冒頭は、趣味判断をこう規定する。しかし、これは実に微妙な言葉である。それを完璧な定義だなどとは思えないし、むしろ、それはおそらく密かに、人間性に関するはるかに生々しい「経験」を前提にしている。それゆえ逆に、自然主義的誤謬を説くくだんの観念論者なら、「美は美」なのであって、趣味判断はなぜ「快」という別のもの、欲望のような異数の宿木に逢着しなければならないのかと、研ぎ澄ました観念遊戯の匕首をちらつかせることも、しごく容易な業だということになる。

むしろこうした非難は、非難の常として相応の理を持つ。『判断力批判』でカント美学の行ったことは、趣味判断の批判であり、その前景化である。それは判断を特権化することではない。そうではなく、まずは認識や人倫を括弧に入れること（最後にはそれを踏み外すとしても）、換言すればそこに「スラッシュ」の楔を打ち込むことだ。そうすることで、判断の世界はやがて能動の世界に置換され、合目的性の名の下に回復されるだろう。

しかしながら、その当の判断力について、少なくとも冒頭のカントは、必ずしも一直線でない。趣味判断は「おそらく悟性と結びついた (vielleicht mit dem Verstande verbunden)」構想力を媒介にして、認識のごときものを胚胎させながら（させるようでありながら）、快・不快の感情は対象の認識にあずかるわけではなく、主観の関係性のうちにある。あたかも認識のような、しかしてその後すぐさまカント自身明言するように、断じて認識判断たりえない（「趣味判断は、認識判断ではなく、それゆえ論理的ではなく、〈ästhetisch〉〔直観的／感性的／美感的〕である」⁸）、いわば「かのように

(als ob)」の奇妙にねじれたテクスチャ——カント美学の含蓄の一端は思うに、カテゴリー表との照応を意識してなされた、質・量・目的・様相をめぐる「一切の関心なしに (ohne alles Interesse)……」,「概念なしに (ohne Begriff)……」,「目的の表象なしに (ohne Vorstellung eines Zwecks)……」,「確然的でない (nicht apodiktisch)」必然性といった、排中律と否定律の微妙な意味論的技法、ないしはそれらの網の目のうえに立つ美の分析論などと同様、常にこうした声の複数性に身を晒す模倣戦術のうちにある。

わたしはむしろ、こうした言明の孕む奇妙さにあえてこだわってみたい。考え抜かれた思考だったに相違ない (たとえば、構想力を媒介にして、あえて「悟性」にスリップさせて「主観と主観の快ないし不快の感情」と結節させたことすら、まことに巧妙な人間観察だと考えざるをえない)、カントの強靱な「^{リアリズム}二枚腰」に、あえて驚嘆してみたく思うのだ。

とはいえ残念ながら、わたしのような美術史家はそれをうまく表現しえない。その一因は趣味判断を「快ないし不快の感情 (Gefühl der Lust oder Unlust)」という主観のリアリティ、心理のダイナミクスと結節させているからかもしれないし、J. デリダはその『エコノミメーシス』で、『判断力批判』における報酬賃金に関するふたつのささいな、バレルゴン風の言及に注意を喚起して、巧妙にホモ・エコノミクスならざるカントの芸術観を照射したものの⁹、デリダの関心とは逆に、「快ないし不快の感情」からさらに下降して、経済学者なら、「表象=もの」の場合、「主観と主観の快ないし不快の感情とに関係づける」その関係とは、主観の限界効用の参照点と見るだろうという、欲望のエコノ／エステティックに似た感慨に襲われるからかもしれない。

むしろ、こう言えば、わたしたちの内なる声は趣味判断と主観の効用判断は異なると囁く。とうぜんであろう。彼の考えていたのは、「純粹」な趣味判断、前述した言葉で言えば、世界に「スラッシュ」を打ち込む行為なのだから。カント美学の教科書概説風に言えば、前者の関係は無関心に、後者は

関心に根ざすと釘をさすだろうことは自明であるし、そもそも後者は「快適なもの (das Angenehme)」, 各人の「傾向性 (Neigung)」に根ざすものにすぎない。両者の間にぼっかりとあいた虚空の溝は、超え難く深いのだ。

両者は「架空」と「現実」ほどにも乖離している。それはわたしにはまったく正当に思われるし、テキスト解釈としてとうぜんすぎることなので、そのこと自体は何度も強調せねばならない。しかしまた、一切の関心なしに快いものとは、内実なきこと、存在するともしないとも不定の、経験不可能なることとほとんど紙一重の空無にも似たものかもしれない以上、なおかつ両者の形式上の微妙な類縁は架空と現実を往還するわたしたちに多少の示唆を与えないわけではないし——実際、カントを近代商品社会の発生を自覚していた哲学者としてあえて「誤読」する (=読み直す) ことも、そう愚劣なはずはなかろう¹⁰——誤解を恐れずに言えば、カントのようなテキストは、現実に「もの」 (=作品) を扱う美術史家の架空の想像力を覚醒するためにある、と思わぬでもない。むしろ、わたしの趣旨は、こうした一見「自明」なる事象をあえて位置ずらしすること、その「ずれ」を触媒にすることで、芸術判断の世界を考えてみることにあるわけなのだ。

そこでもう少し形式化して換言すれば——欲動を対象とする経済学者のイロハに倣って (ただし後で述べるように、わたしはそうした世界解釈は芸術では成り立たないと言うはずである)——「ある作品 x は作品 y よりもよい」とは、「価値判断者」すなわち <evaluator> にとって、x は y よりも選好されるということであるとしてみる。すると、先述した「擬似命題」とは、こうした選好は「多数」に支持される (=読まれる) ほど、よい作品、価値ある作品だ、と主張しているということになる。そしてもしそうであるなら、価値ある作品は究極において——何らかの力学によって——多数という「社会」の手で有意味に決定できる可能性を物語ることになるだろう。

しかしながら、そうしたことは、論理上は断じてありえない。実に、「疑

似命題」と言った所以はまさに、文字通りの「疑似」命題だからである。さし当たって、こんなことを想定してみよう。

いま任意の n 個の作品の集合 $W \{a, b, c, \dots, n\}$ を考える。 a, b, c, \dots, n は実際に《モナリザ》, 《ドーニのマドンナ》, 《小椅子のマドンナ》といった作品だと思えばよい。そしてその任意の作品対 x, y を「比較」し、どちらをよい作品と見なすかについて判断するという、芸術の価値空間を想像してみる。これは美術史家ならずとも、意識的、無意識的にわたしたちのよくやっていることである。

ここで、作品 x, y について、 x を y より価値評価することを、 $x > y$ で表すことにする¹¹。さらにまた、 x と y への評価は同等、すなわち無差別であることを $x = y$ で表示する。こうした定式に従えば、 y を x より評価することは、 $y > x$ で表される。またここで、 $x > y$ あるいは $x = y$ の場合を $x \geq y$ で表示すると約束しておくことにしよう¹²。

すると、わたしたちにとって、まずもってこう条件付けてみることは、一見しごく自明に「見える」。作品をめぐる個々人の価値判断は、「確信」に関する若干の形式条件を有する、と。すなわち、芸術における〈evaluator〉の世界とは、各々の作品判断について、以下の①、②をなしうる世界全体のことである。

- ① 完全性の条件： $x > y, x = y, y > x$ のいずれかひとつ、しかもただひとつの関係は必ず成立する。
- ② 推移性の条件：任意の作品 x, y, z に関し、 $x \geq y, y \geq z$ なら、 $x \geq z$ である。

これは一見しごく「自明」に見える。しかしそれはそう「見える」だけである。自明だとは「事実」ということではないし、むしろ「真理」だという

ことでもない。それはあくまでも、形式上の要請でしかない。

まず①の含意は、〈evaluator〉は任意の2作品を「比較」し、自己の選好評価について「価値判断」しないことはありえないということ、換言すれば、意思決定しうるという要請をしていることに他ならない。

他方②は①と独立した、それとはまったく異なる要請である。その含意は、〈evaluator〉は選択対象を序数化、すなわち順序化しうるということの意味する¹³。またそうであれば、〈evaluator〉は彼／彼女にとっての、最良の作品または最悪の作品を決定できる。とはいえ、わたしたちの考えている価値の集合世界は数学のそれではないから、この推移性の要請する含意は、以下のようなことを想起すれば、いっそうはっきりする。

α. わたしは《モナリザ》と《ドーニのマドンナ》では《モナリザ》を選好する。すなわち、《モナリザ》 \succeq 《ドーニのマドンナ》。

β. わたしは《ドーニのマドンナ》と《小椅子のマドンナ》では《ドーニのマドンナ》を選好する。すなわち、《ドーニのマドンナ》 \succeq 《小椅子のマドンナ》。

しかしながらこうした判断から、すぐさま、こうは決定しえない。

γ. わたしは《モナリザ》と《小椅子のマドンナ》では《モナリザ》を選好する。すなわち、《モナリザ》 \succeq 《小椅子のマドンナ》。

この最後の決定は、何らロジカルなものでない。《モナリザ》と《小椅子のマドンナ》という、他とは独立した事象として存在する任意の対作品の選好価値判断の場合、「わたしは《モナリザ》と《小椅子マドンナ》では《小椅子のマドンナ》を選好する」可能性も皆無でないからである。誤解を恐れ

ずにいえば、芸術の価値空間は、この意味で徹底して散乱する世界なのである¹⁴。

したがって、①、②は「事実」でも「真実」でもない。ここで想定した〈evaluator〉は、それゆえ一個の抽象人なので、以下の議論は、こうした〈evaluator〉についてのそれであると強く念押ししておかねばならない。

とはいえ、そこにそれほど極端な不都合を生じるわけではなく、芸術判断の世界にあって、①、②の要求を負荷することに、経験上、相応の合理性のあることは付加しておくにやぶさかでない。というのも、それは第一に価値判断しうるという能力を、そして第二に個々の判断基準は個人によって異なる以上、個人は選択対象についてその順序を判断しうるという、芸術をめぐる人間性に関するごく弱い「仮定」——換言すれば、ひとはn個の作品について、それらを「序数化」しうる能力を有する——を設けておくという意味だからである。

こうした〈evaluator〉は、たとえば、xはyより優れている、同等である、劣っていると「信じる」、またxはyよりも優れているし、yはzよりも優れている、したがってxはzよりも、よりよいととうぜんのことのように「信じる」だろうという意味において「確信犯」である。

また急いで付け加えておけば、わたしたちの〈evaluator〉は推移性の価値判断能力をも兼ねた評価者なのだから、作品の集合Wは最低限3点以上でなければならないことは断るまでもないであろう。

すると、先述の擬似命題は、〈evaluator〉の「多数」に支持される（＝読まれる）ほど、よい作品、価値ある作品だ、と主張しているということになる。すなわち、芸術の価値は——何らかの力で——こうした〈evaluator〉の多数の判断で決められる、換言すれば社会的、合理的に判断しうる可能性を持つと言っている命題のことなのだ。

三すくみ状況と価値収斂の形而上学

しかしながら再度,繰り返すなら,こうした「疑似命題」は形式論理上はまったく無意味である。実際,それを不可能たらしめる事例を挙げることはしごく容易だろう。

$$A : x > y > z$$

$$B : y > x > z$$

この場合, A, B の2人は z をもっとも劣った作品と価値づけている。しかし x と y については,対立しているので,この「社会」ではどちらを優れていると断言することは不可能になる。

しかしさらに踏み込んで,ジンメル流に3者以上によってはじめて成り立つ社会を考え(2者と違って3者になると,判断に多数派-少数派という勢力関係を生じる)¹⁵,これ以後,〈evaluator〉はA, B, Cの3者からなると想定してみよう。その上で,彼らは, x , y , z の3作品について,以下のような価値判断をしているとしてみる¹⁶。

$$A : x > y > z$$

$$B : y > z > x$$

$$C : z > x > y$$

ここで3者のうち2者は $x > y$, $y > z$ と判断している。したがって,何らかの合理性を持った規範,たとえば単純多数決のようなルールに従えば¹⁷——こうした想定は,必ずしも空理空論でない,たとえば芸術政策のような事態にあって,ひとは何らかのかたちで優劣を決定せざるを得ないことは常

に問題となることを想像すればよいし，また最後に触れるように，実はこうしたルールの数は論理的には膨大にありうる—— x は z よりも，よりよい作品のはずである。しかしすぐに分かるように，これは成立しえない。同様の規範によれば，3者のうち2者は z を x よりよいとしているのだから， z こそ x よりよい作品なのだ。こうしたジレンマのうちに投げ出される所以は，むしろ三すくみ状況にあるからであって，こうした事象こそ，メタフォリカルには，安定的というよりも不均衡的ですからある芸術判断を映し出したもっとも単純な構造であるとも思われるだろう。

しかしながら，ここであえて留意したいのは，こうした単純な事象からあえて「距離」を取ることによって見えてくる問題に他ならない。上記の事例の場合，各々の〈evaluator〉は完全性の条件を満たした判断をしている¹⁸。にもかかわらず，ここで単純多数決ルールは適用できない。これを世界の総体にまで敷衍し拡大したら，現実には奇妙なことになるしかない。

事実，3人の〈evaluator〉たちによって構成される $\{A, B, C\}$ という世界全体にあって，②の推移性—— $x > y$, $y > x$ の数は2者，1者であって，それを数えて比較することは他の場合も常に可能だから，全体性の条件は満たしている——は，明らかに成立していない。繰り返すまでもなく，多数によって決められた X, Y, Z について（多数によって決定された作品 x ……を，以後は新たに「大文字」を用いて X ……のように記述する）， $X > Y$, $Y > Z$ ならば $X > Z$ も， $Z > X$ も同等に単純多数決による2者によって支持されているため， $X > Z$ かつ $Z > X$ という相反する結果を帰結するからだ¹⁹。簡単にいえば，この場合，単純多数決という規範は「原理上」推移性を満たさないのだから，このため「内部矛盾」のジレンマを抱え，多数決による決定を不可能な状態に陥らせてしまうのである。

このことの含意は，しごく単純である。三すくみ状況にある芸術判断において，合意を期待しようとするなら，単純多数決は成り立ちがたいこと，仮

にまた単純多数決 (= 多数に評価されている) で決めるなら, その際には多少とも, 世界全体に何らかの制約「条件」, 形而上学を想定せねばならなくなるということだ。そして私見では, おそらく, 「伝統」とはこうしたルールの秩序を期待する, 人間性をめぐるメタフィジックスの隠喩なのである。

実際, 芸術判断における伝統主義の立場とは, 歴史的にこうした秩序は形成されるはずだという, ある意味で奇妙に目的論的進化論に似ていなくもない与件である。というよりも, いっそう明快な喩法を用いれば, ハイエクアンの「自生的秩序」にも似た当為命題のごときものなので, それは長期的, マクロ的には, x, y, z, \dots という n 個の作品について, $x \geq y, y \geq z$ なら, $x \geq z, \dots$ であるという価値序列 V に収斂し完結するだろう——ひとはこうした需給調整の市場の「見えざる手」にも似た, 価値の「見えざる手」の演じるプロセスを「伝統」と呼んできたわけだ——そして新たな作品 w の創造とともに, V は w をその内部に含む新しい価値序列の形成へと変容し, それもやがては新たな V' において収斂, 完結する, こうして芸術は V, V', V'', \dots という伝統と価値の組み換えを続けるだろうという, 無限の自生秩序論なのだ²⁰。

こうした「見えざる手」の永久運動^{フイグーション}を芸術の真実と見なし, それで解決するのであれば, 実質上, 価値判断の問題なるものは存在せず, 消滅するも同然なので, そこでは「伝統」はあたかも個人の趣味と社会の趣味を調整するはずだという仮説の下になされる, 一見そう見える姿とは裏腹の合理性の神学と化すことになる。したがってそれを信仰するかどうかもまた, 論理の地平というよりは, 無意識の期待の形而上学に開かれたコンセプトに——ただしこうした形式構造とは別に, 価値は価値あるものとの何らかの交流なくして, 具体的に立ち現れることはない, すなわち「伝統」を解釈の再解釈行為として捉える地平融合の立場に立つ限り, 芸術という事態の一面は突いている——他ならないということになる。

とまれ,ここまでの議論で,わたしたちは単純なことしか述べていない。それは,「個」の選好に基づく限り,それを集計する芸術のルール,あるいは普遍の規則などロジカルには存在し難いのであって,いっさいの集計論理はルールというよりも「形而上学的」なものなのだということを示唆しているにすぎないからである。換言すれば,個人の選好を尊重することと,社会的,集団的に意志決定しうるような,合理的規則は容易に両立しえない,と暗示していると言ってもよい²¹。

判断：量 = 基数の論理

しかし,これですべてではない。さらにこう考えてみよう。わたしは何らかの与件を要請しなければ,芸術判断の集合世界のルールは困難だと記した。このことは逆に言えば,個々人の内部判断について,まったく別様の「前提」を認めるなら,そうした考え方もあり得なくはないことを意味している。

思うに,そのひとつは主観(=個人)の選好について,「量」による判断を認めるということ,あるいは量という名の基数原理を認めることに他ならない。たとえば,ごく単純な三すくみの選好について,各人は,全体で5の量の価値判断をし,それらを選択対象である作品に割りふるのだと仮定してみる。

$$A : x \quad (4) \geq y \quad (1) \geq z \quad (0)$$

$$B : y \quad (3) \geq z \quad (1) \geq x \quad (1)$$

$$C : z \quad (2) \geq x \quad (2) \geq y \quad (1)$$

この場合,「量」から判断すれば, X (7), Y (5), Z (3) であって, $X \geq Y \geq Z$ と決定することは不可能でないと分かる²²。

またこうした基数による決定基準は、規範としての完全性や推移性を満たしている。量という基数によって決定する以上、社会集団の総量として決定される X , Y , Z は、①任意の対について、 $X > Y$, $X = Y$, $Y > X$ のいずれかであるし、② $X \geq Y$, $Y \geq Z$ ならば $X \geq Z$ であるに相違ない以上、三すくみ状況は崩壊するからである。

こうした想定は、芸術のような世界にあって、必ずしも空想でない。断るまでもなく、コンクールのような世界は、そうした価値の基数化という前提を暗黙のうちに認めている。またこうした「量」による仮説化は多様にありうる。たとえば、個々の作品について、判断者の数を増減するというやり方や、一位に3、二位に2、三位に1を付す、あるいは各々5点満点で評定するといった方法もあることは容易に思い至るだろう。

美術史上もっとも名高い事例を想起するなら、前近代フランスの美術理論家ロジェ・ド・ピールの『絵画原理講義』（1708年）に収録された「画家の勘定書（La Balance des peintres）」は——18世紀にはきわめて高く評価された試行でもあった²³——まさに「わたしは他のひとびとをわたしの気持ちの方に引き寄せるといよりは、自身の気晴らしのために、こうしたことを行った」²⁴と断りつつも、AのアルバーニからZのズッカロまでの58人の画家をめぐる、「構図」「素描」「色彩」「表現」の各々に20点、総計80点の評定をしていたのである²⁵。

ディッキーの「比較」の基数判断

アメリカの美学者 G. ディッキーは『芸術を評価する』の中で——論者はそう意識していないものの——こうした「量」、すなわち基数にもとづく議論を試みている。

わたしたちは〈evaluator〉に完全性の条件を認めておいた。それは作品対を「比較」しうるという要請で、それ以上の負荷を意識して意味させたわ

けでない。それに対して、ディッキーの議論は、芸術作品を「比較」するのは実際には何を指示するのかわかなくて、品質をあえて基数に類比してみるロジェ・ド・ピールのような発想の原理を（ド・ピールの名誉のために、急いで付け加えておけば、彼自身は当代のもっとも秀でた美意識家のひとりだった）露骨に提示しているという意味で、ここで簡単に触れてみるのも悪くない²⁶。ただし、わたしは説明を多少分かりやすく変えてはいる。

ディッキーによれば、ひとは美術作品に直面したとき、作品のある部分——すべてではない——についての価値ある「特性」を認めようとする。たとえば x , y という作品対は、 A , B , C ……という価値特性を有するとする。そして x はそうした価値特性に対して、 y より大きかったら「比較」は可能であるし、 x は y よりもよいということになるとする。

x ($A3$, $B2$, $C2$)

y ($A2$, $B1$, $C1$)

この場合、 x は y よりもよいわけだ。さらに以下のような場合なら、 A , B , C の各々の特性どおしは「比較」できても、 z , w という作品どおしの「比較」はできないということになる。

z ($A3$, $B2$, $C1$)

w ($A1$, $B2$, $C3$)

またこういう比較も可能だ、とディッキーは考える。 w を実際の作品として、それを z と比較することはできない。しかし他の何か或る「現実」の作品あるいは「架空」の作品、たとえば、($A2$, $B2$, $C3$) のような、よりよい作品と「比較」することはできる、と。さらに w を基準にして、こん

な行列を得たとする。

$$\begin{aligned} & (3, 3, 3) \\ & (3, 2, 3) - (2, 3, 3) \\ & (2, 2, 3) - (1, 3, 3) \\ w & (1, 2, 3) \\ & (1, 2, 2) - (1, 1, 3) \\ & (1, 2, 1) - (1, 1, 2) \\ & (1, 1, 1) \end{aligned}$$

現実にはもっと多様な組み合わせを有するもの——たとえば、2行目は(3, 2, 3), (2, 3, 3), (3, 3, 2)となろう——しかしこれは〈evaluator〉の内部におけるひとつの擬似モデルの提示にすぎないから、その必要はないし、いわんとする意図は了解される。ディッキーによれば、傍線の評定どおしは「比較」しえない、しかし、wはそれより下に記された作品よりよいことになる。

特性の数は3を超えたら、ずいぶん変わったものになりはじめる。また実際の価値判断は、はるかに複雑な行列に沿っている。彼の挙げる一例では、

$$\begin{array}{r} \begin{array}{ccc} A & B & C \\ & 4 & 3 \\ w & (5 & 3 & 2) \\ & 4 & 2 & 1 \\ & 3 & 1 \\ & 2 \\ & 1 \end{array} \end{array}$$

これは〈evaluator〉の内部で、Aについては5、Bについては4、Cについては3で判断している場合の、ひとつの特殊ケースである。〈evaluator〉は、こうした複雑化した世界の中で、「現実」ないしは「架空」の作品との意識的・無意識的な「比較」によって価値判断している。

(3, 3, 3)	
(3, 2, 3) - (2, 3, 3)	3
(2, 2, 3) - (1, 3, 3)	2 3
w (1, 2, 3)	(1, 2, 3)
(1, 2, 2) - (1, 1, 3)	1 2
(1, 2, 1) - (1, 1, 2)	1
(1, 1, 1)	

たとえば、〈evaluator〉にとって、こうした最小限の比較行列であった場合、作品wは、行列の中間にあって、それは普通の作品だということになるろうし、マリックスの頂点に位置する作品は卓越した、また頂点ではないにしても上にある作品はよい、下にある作品は貧弱、底辺に位置する作品は悪い作品だということになる。ディッキーの真意は、以下の発言にもっともよく伺われる。

むろん、批評家たちは論評を行なう際に、実際に公式の比較行列を構築などしないし、或る作品の比較行列のどこにくるかに応じて、作品の特殊な評価を決定するというわけでもない。しかしながら批評家たちはほとんど常に、作品の価値ある特性について語る、また非公式のうちに、特性を共有する他の作品と比べるのであって、特別な価値評価に関わる際、わたしの思うに、彼らのなしえている唯一のことは、彼らの語って

いる作品は、彼らとして漠然と、しかし必ずしも不正確にはなく心に思い描いている比較行列の、どこにくるかを評価しているということである²⁷。

彼はとうぜん、まったく新たな、オリジナルな特性によって比較行列は変わることを認める。彼の意図は、芸術判断を論理分析した場合、〈evaluator〉の価値評価とは彼の内部で摸として思い描かれる、しかし相応に理のある比較行列での位置付けであるしかなく、たとえば M. ビアズレーの「美的体験」といった価値のアクシス²⁸——ディッキーの議論は他の諸理論に対する反論としてなされている——ではありえないということであろう。

しかし芸術の「比較」判断とは、ほんとうにこういう内面世界であろうかという疑問は誰しにも残るし、これほど明快な営為に模写されうるとは必ずしも思えない。実際、彼に対する批判はさまざまになされているから、ここでわたし自身の印象については、あえて差し控えるにやぶさかでない。わたしは美学者の検討には距離を置くしかないし、美術史家の経験の範囲内でのみ若干のコメントを述べるしかないからである。

まずもって、仮にディッキーの論理を認め、A, B, C といった特性の比較判断は可能だとしても（美術史家の多数は概して、一応賛成すると思われる）、しかしそれらの特性相互は比較不可能（non-comparable）であって、その各々を快樂計算や幸福計算のように「総和」計算することは要素主義の誤謬に陥るしかないであろう。それを想像上の論理ということは可能ながら、想像はしょせん空想でもある。前節で述べたように、芸術作品の基數化原理は価値の順位決定には、いとも容易な原理である。それは選好について「量」による比較考量は可能だという「前提」（＝加算性の原理）を、あえて設定するからであって、むろんこれは普遍的なものでも経験的なものでもなく、外部からひとつの新たな原理を導入しているからに過ぎない。逆に言

えば, こうしたことを忌避したいのなら, 「趣味判断」の無差別曲線でも想定するしかあるまい。すなわち特性 A, B, C について, $w(A, B, C) = w'(A', B', C') = w''(A'', B'', C'')$ となるような, w, w', w'' を「仮構」してみることである。

しかし, こうしたこともまたナンセンスである。何よりも, 趣味判断の世界において, 無差別曲線の前提に潜む限界効用逓減の原理のような^{フィクション}仮説を提示しうるかどうかは, おおいに危うい。

α	β	γ (絵画)	δ	ε
5	4	3	2	1
4	3	2	1	
3	2	1		
2	1			
1				

$\alpha, \beta, \gamma, \delta, \varepsilon$ は「もの」で, なかんずく γ は美術品(絵画)である。横行はその1単位分の彼にとっての重要度で, たとえば絵画は, 1行では3の重要度を持つ。しかし縦は同じ「もの」を1単位だけ増やした場合の与える「快」の減少を表している。 α の重要度は「もの」を追加されるほどに, 5, 4, 3, 2, 1と逓減する。つまり α の相対的な重要度は減少する。ここに絵画は彼にとって3の価値を持つとする。すると彼は, α が2単位分増えれば(縦に移行すれば), やがては絵画 γ と等しいところに達する。 β の場合なら1単位増えれば同じことになり, さらに増えれば絵画 γ の方が価値を持つことになる。

むしろこれは限界効用低減の原理草創期のもっとも素朴な説明図式である²⁹。しかしこうしたことは, 現実の芸術判断では成立しない。その含意は

たとえば、「絵画は貴重な水よりなぜ貴重（＝^{ハイ・プライス}高価）になることもあるのか」のたぶんには即物的な説明とはなりえても、しかし誰しも分かるように——たとえば、 α , β , γ , δ , ε すべて絵画作品からなるという場合を想像せよ——その当の美術品そのものの価値（いわゆる固有価値³⁰）の説明とはなりえない。

第二に、ディッキーの立場は品質判断の擬似客観主義である。ここでの客観主義とは芸術作品の内部に、特性として何らかの無時間性の実体を想定し、そこから価値評定することの謂である。なるほどわたしたち現場の美術史家も、これに近いことを実践しているかに「見える」。

たとえば、優れた美術史家であるJ. ローゼンバーグは、『傑作の条件』の第6章において、いわゆる形式主義美学に近い立場で、こうした問題の最適の題材と目される素描を取り上げて、その「質」を検討している。フォーマリズムの分析は、もっとも主観的にして価値的な問題を露呈することは、美術史家なら経験上、誰でも知るところだとはいえ——また品質は作品に「客観的」に看守されるのか、「主観的」に感得されるのかは、容易に答え難いにしても——彼の評定それ自体は、実のところわたしたち美術史家にほとんど違和感を覚えさせる類のものではない。とまれ、実際には、ローゼンバーグは類似した形態の作品について「比較」を試みているのである。彼はこう述べる——「わたしたち自身の（質をめぐる）判定基準の確立に取りかかることにしよう。この仕事の手続きについては、すでに結論に達している。偉大な巨匠たちの手になる作品と、その巨匠の画風に追随したり、あるいは類似の方法で仕事をした小画家たちの作品とを比較することは、そのよい方法となるであろう」³¹。このように、彼の「質」とは何かをめぐる議論は、巨匠とその追随者という歴史的、視覚的、様式的にある種の共通する作品群を前提になされている。というのも作品の特性は、当の様式自体と不可分なもので、はじめから特性を実体として想定することは、おおいに疑わし

いからだ。実際、ド・ピールの「画家の勘定書」の評定の場合も、美術史家に有効な所以は、絵画の関連述語として相応に安定した前近代の芸術世界の中で差延化されたものだからなので、逆に言えば、同じ色彩という品質判断の場合でも、ミケランジェロとラファエッロの色彩を比較する際に有する価値判断の有意味性と、ミケランジェロとハード・エッジ絵画の色彩を比較する価値判断の担う意味は、まったく異ならざるを得ないのである。

第三に、仮に客観主義を是認したとしても、ディッキーの議論において、比較行列を構築しえない観者は、そこからおのずと排撃されてしまうことになる。価値評定は意識的、無意識的な比較行列によってなされるしかないなら、おそらく大多数派(実際の美術作品をほとんど享受した経験のない)は、感覚の刺激-反応以上の趣味判断をなすことはほとんどなく、またなしえないであろう。これは芸術の選良主義といった次元とは関わりなく、そうであるしかない。

しかしながら、むしろこの第三の事態に至って、おそらく、わたしたちはいっそう微妙な問題に直面している。それは「好き-嫌い」という判断と、芸術としての価値評価という判断の、類同・差異という問題に他ならない。それらは確かに重層する、しかし異なってもいるからだ。

わたしたちの想定した〈evaluator〉は選好する、また選好しうる「主体」である。彼は「好き-嫌い」を言明し、どちらをよいとするかを判断するし、またそれらを序数化しうる。それは価値判断の一種であることに疑問の余地はない。むしろわたしは意識してそうしたのである。なぜなら、それは〈evaluator〉の最低条件、いわばミニマム戦略だからだ。

好き-嫌い

快い-不快である

美しい-美しくない

新しい(斬新である)-古い(時代遅れである)

優れている-劣っている

よい-悪い

有益である-無益である

……………

しかしながら、こうした無数の価値のマトリックスの中で、芸術における価値判断は、単純に一元化された事実の論理を語ろうとしているわけではない。それは「優れた-劣った」という価値判断を内包するのみならず、他の諸価値をも往々にして引き入れるからである。なるほど、ロジカルに言えば、F「好き-嫌い」、G「優れた-劣った」とするなら、F、Gは重層しながらも異なる価値判断であろう。しかしわたしたちの芸術世界は、残念ながらそんな便利な論理のアイテム小道具だけではできていない。「わたしはPを嫌う、しかし優れたものだと判断する」といった芸術判断は、古来少しも不思議でない。

たとえば、ベッローリは「絵画の破壊者」(ブッサン)と評されたカラヴァッジョの優秀さ、ファルマコンにも似た独創性を認めるに、まったくやぶさかでない、しかし彼は完璧にそれを好まないのだ。「カラヴァッジョは、ある薬草は有益な薬にも、またひじょうに有害な毒にもなるのと同じように、ある点では絵画に貢献したとしても、しかしやはりおおいに有害な人物なのであって、絵画のあらゆる栄誉とよき伝統を混乱に陥らせたのである」³²。

わたしたちの想定した〈evaluator〉も、「好き-嫌い」、「優れた-劣った」といった判断をなしうる。しかしこれらは交錯しつつ、微妙に違っている。それゆえ、「わたしはPを好む、しかしそれは(ひとびとは)優れていない(と思うだろう)」といった判断も、「わたしはPを美しいと判断する、しかしそれはわたしの気にいらぬ」、「わたしはPを嫌う、しかしそれは(ひ

とにとって)有益である」……といった矛盾律のごときパラドクシカルな判断も現実の世界では、おおいにありうるのである。芸術理論家は、美術史家にとって過去の芸術テキストの考察、なかんずく趣味や画家をめぐる評価史の考察におおいに有意義な、こうした言表を嫌いがちで、排除したがるかもしれない。しかし現実には、いかにディッキー流の分析を敢行しても、このうち芸術判断の世界はどこまで、非芸術判断はどこから始まるかを、簡単には決定などしえない。芸術の価値判断とは、常に生きられてある形式でしかないからだ。

おそらく、「純粹」な趣味判断の理論家であるカント、鋭敏な人間観察家であった彼自身——『判断力批判』を愛好したゲーテ(目的論的判断力にいっそう関心を持ったとされる)は、彼を「いたずらっぽくイロニーをもてあそんでいる」としたうえで、「彼は認識能力を狭く制限しようとしているように見える反面、みずから設けた限界の彼方を、流し目を使って示唆している」と、いかにも文学者らしい直観で評した³³——内心ではこうしたことをよく知っていたであろう。それゆえにこそカントは、「表象を……主観と主観の快ないし不快の感情とに関係づける」という微妙な迂回戦術を敢行しつつ、爾後の美の分析論の論理を円滑に遂行すべく、多様な派生物を「主観と主観の快ないし不快の感情」という簡潔な欲望の一言表によって、無限遠点のうちにすべてを封印してしまっているのだ、わたしはそうした姿勢にあえてカント美学の巧妙な姿勢を想起しやるのである。

しかしわたしの読み替えは、さらにもうひとつのことをも考えさせないわけではない。そこで、原点に帰って、三すくみの美学にゆらぎを与える、別の事例を想起してみよう。

「批評」あるいはゆらぎの關

わたしたちの思考実験した三すくみの世界において、A、B、Cの三人そ

れぞれは, 各々 x, y, z を 6 通りに選好しうる³⁴。したがって, $\{A, B, C\}$ の世界全体では, $6 \times 6 \times 6 = 216$ 通りの選好の可能性を有している(ちなみに, 本稿では議論の便宜上, 一貫して単純多数決に限定しているとはいえ, A, B, C 各々の表明する評価に対して, この $\{A, B, C\}$ の世界全体で決定する価値判断は, 無差別性を無視すれば, $J = \{x > y > z, x > z > y, y > x > z, y > z > x, z > x > y, z > y > x\}$ という 6 通りの判断中のいずれかでなければならないから, 判断を表現するルールの関数は $J \times J \times J$ の直積集合で表現されつつ, J のいずれかの値の写像となる——それゆえ可能な価値判断の社会構成関数は, ロジカルには 6^{216} という, 現実には無限大とも言うべき膨大な数になる)。とはいえ, 現実には純粋な三すくみ状態は, そうした 216通りのうちのごくわずかの場合, 正確に言えば 6 通りにすぎない³⁵。これを驚愕と取るかどうかは, 個別判断に委ねるとしても, しかし純粋に三すくみになるのはむしろ例外ではある。そうした純粋ならざる事例のひとつを挙げるなら,

A : $x > y > z$

B : $y > x > z$

C : $z > x > y$

この場合, 2 者は $x > y$, 1 者のみ $y > x$ とし, 以下同様に 2 者は $x > z$, 1 者のみ $z > x$, 2 者は $y > z$, 1 者のみ $z > y$ としている。それゆえ, ここでも単純多数決による合意に従って, 2 者の選好に適った $x > y, x > z, y > z$ の意義を十分に考慮するなら, $x > y > z$ をより相応しい選好判断——あるいはセカンド・ベストの選択——とすることは, $\{A, B, C\}$ の世界全体において一定の合理性を持つと言える, あるいはそう「見える」だろう³⁶。

ならば, この場合, こうした合意はなぜ可能に「見える」のだろう。少な

くともそのひとつの理由は明らかだと言うしかない。 $x > y$, $x > z$, $y > z$ といったように、3者の間である種の判断について弱い「同型性」を有しているからだ。この場合は、 x は最悪でないといったことについて——いわゆる単峰性その他の「価値制限」——3者とも同意しているのである（この場合には、多数派による $X > Y$, $Y > Z$ ならば $X > Z$ という緩やかな準推移性も成立している）。こうした「同型性」あるいは「傾向性」を持たなかったら、個の趣味判断についていかなる普遍も成立せず、合意不可能の状態に陥ってしまうのである。

カントは、「判断者は、美しいものについてあたかも美が対象の性状であるかのように語り、またこの判断が論理的である（客観についての諸概念によって客観の対象となる）かのように語る得る。たとえこの判断はたんに〈ästhetisch〉〔直観的／感性的／美感的〕であるにすぎず、たんに主観に対する対象の表象の関係を含まにすぎないとしても、そうなのだ。というのも、この判断の妥当性はあらゆるひとにも前提されうるという点で、なお論理的判断と類似性をもつからである。しかしこの普遍性もまた、諸概念から生じることはできない。……したがって趣味判断では、あらゆる関心から分離されているという意識とともに、この判断にはあらゆるひとに対する妥当性の要求が結びついていなければならない、しかも諸客観に置かれる普遍性は欠けている。すなわち、趣味判断には主観的普遍妥当性に対する要求が結びついていなければならない」と³⁷、論理判断でないにもかかわらず論理判断であるかのように語ろうとする美への^{おもいこみ}幻想——わたしはあえて芸術幻想をも含めたい——を凝視しつつ、その欲望を支える主観的普遍妥当性に対する要求を強調した。彼によれば、その含意の基底にあるのは他のすべてのひとたちの賛同に期待するという「普遍的賛同」なるひとつの「理念」に他ならないので、究極には「共通感覚（Gemeinsinn/sensus communis）」という前提の下にあって、主観的必然性は客観的必然性と見なされるのだ、と。

私見では、こうした高名な超絶技巧の飛躍の論理は³⁸、ここでわたしたちの思考実験している趣味の「同型性」と一見パラレルなものを有するようにも「見える」。なぜなら、それは、趣味判断は「諸客観に置かれる普遍性は欠けている」、すなわち客観に依存するような普遍性を持つものではないものの、「普遍的賛同」なる要求の合意を認めるとするなら、それはどのような場合に可能、不可能であるのかをめぐる、もっとも素朴な思考実験でもあったからである。

われわれがあるものを美しいと言明するすべての判断のうちで、われわれはひとに異なる意見を持つことを許さない、それにもかかわらず、われわれの判断は、諸概念に基づくのではなく、われわれの感情にだけ基づいている。それゆえわれわれは、この感情を個人的感情としてではなく、共通の感情として根底に置くのである。ところで、このことのために、この共通感覚は経験に基礎づけられることはできない。というのも、この共通感覚は、ある当為〔べき〕を含む判断にそうした権限を与えようとするからである。すなわち、この共通感覚は、あらゆるひとびとがわれわれの判断と合致するであろうと言うのではなく、あらゆるひとびとがわれわれの判断と合致すべきである、と言うのである。それゆえ、共通感覚はたんなる理想的規範である。わたしは、ここでは、わたしの趣味判断をこの共通感覚の判断の一つの実例として指示するのであり、この共通感覚ゆえにわたしは、わたしの趣味判断に範例的妥当性を付与するのである。……この原理は、ただ主観的ではあるが、それにもかかわらず主観的＝普遍的（あらゆるひとに必然的な理念）と想定されており、さまざまに異なる判断者の間の一致に関して言えば、その原理のもとに正しく包摂したことが確実でありさえすれば、客観的原理と同様に普遍的賛同を要求しうるであろうからである。

共通感覚というこの未規定な規範は、われわれによって現実に前提されている。われわれが趣味判断をあえて下すという僭越は、このことを証明している³⁹。

そこで、わたしは事態をこのように想定する。カント美学の試行は「共通感覚」という人間性に関する、それ自体予定調和の記号素として機能しうる、絵空事のような、しかし何であるとも確定し難い「未規定な規範 (unbestimmte Norm)」をあえて持ち込んでいるという意味できわめて美しく——断るまでもなく、彼は直観的／感性的／美感的な判断力の弁証論を展開した第1部第2編において、趣味判断の基底根拠を「人間性の超感性的基底 (übersinnliche Substrat der Menschheit)」に求め、§59で「道徳性の象徴」としての美にスライドさせるとともに、最後の§60「趣味の方法論について」に「趣味は、根本において、道徳的理念の感性化の……判定能力である」⁴⁰と記して、「スラッシュ」を越境する人倫性との共約可能性を認めた——またそれゆえにこそまずは、キリスト教共同体の慣習と優美の模倣、芸術文化の社交性 (Geselligkeit) を強調した18世紀という「趣味の時代」にふさわしい主観主義美学であったように映る。

しかるに、わたしの言う「同型性」の構造とは、芸術世界の内部には、これまたそれを錯乱させる原理すらありうる、そうしたことの隠喩としてなので、芸術判断を殊とする「批評」作用の一端とは、実にこうしたゆらぎの非対象性を与える、世界の対称性の自発的破れにも似た営みなのだ。言い換えれば、批評とはあえて三すくみ状況を散乱させてしまうこと、そうしたまったく私的な営みによって、何ともパラドキシカルなことに、逆にある種の「同型性」を生み出してしまいう営為にも類比しうるものに他ならない⁴¹。しかしそれは予定調和による合意とは相反し、逆立したものですらある。彼／彼女の批評テキストは実に、共同的ではない振る舞いによって、ときにかえ

って、最後にはループのように反転して他者の言説を変容させ、対象性の世界を解体させてしまうかもしれないのだ、と。

ならば無根拠の根拠にも似た、カント流の「べき」の要請はどこからやって来るのだろうか。ひとつは芸術という名の歴史性である⁴²。むしろ、それは変わらないものではない。もうひとつは、その歴史の現在性と「わたし」との関係からである。その意味でこそ、批評とは美術史テキストを横断する外部の当為の「声」である。ほんとうは、芸術におけるこうしたテキスト内の奇妙な「他者」の声への接近——しかも、到達不可能なものとしての他者——を、古来ひとは「批評」という名の普遍性と言ってきたのかもしれないし、少なくともそう思っていけないという論拠を、美学者ならざる素朴な美術史家の経験は、いまなおうまく想像しえないと言わなければならないのである。

〈付記〉

美術史にとって真に有意義な批評家とは、「好き-嫌い」の言表者以上に、たとえばイタリア美術史ならロベルト・ロンギやフェデリコ・ゼーリに象徴される、眼に見えるもの、映ずるものの批評によって芸術世界を組み替える批評精神の所有者であろうと、わたしは思っている。本年たまたまボローニャ市立考古博物館で「フェデリコ・ゼーリ、イメージの裏側——芸術品と写真」(Federico Zeri, Dietro L'immagine: Opere d' arte e fotografia) というこの高名な批評家=美術史家の現場を呈示した展覧会を見て、その観をいっそう強くしたけれども、こうした現代の芸術批評の有り様については具体的に論じなければ始まらないので、本稿ではこうしたわたしの考えには一切触れていない。

本稿は2008年度宮城学院女子大学特別研究助成〔課題：芸術における価値の問題〕の成果の一部です。

〈註〉

- 1 拙論「贋作の美学を漂って——目利きの錯誤,あるいはモダニズムについて」(『美学における感性・身体・共同体』, 東京大学美学芸術学研究室, 1996年, 82-96頁)
- 2 I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, in *Philosophische Bibliothek*, Bd. 507, Humburg, 2001, S. 189-190. (『カント全集 8』, 岩波書店, 1999年, 195-196頁)。ただし邦訳は適宜改めている。
- 3 たとえば, 芸術の時代の諸現象を分析した, H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, London, 2001を参照せよ。さらに論文集 AA. VV., *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre ?*, Paris, 2000も, 有益である。
- 4 小林秀雄「マルクスの悟達」(『小林秀雄全集』第二巻, 新潮社, 2000年, 11-12頁)。また「文芸批評の科学性に関する論争」をも参照せよ。
- 5 他方, 当代日本におけるマルクス派の芸術論で, 今日なお再読に値する喚起力を有する数少ないテキストは, 芸術大衆化論争の時期に純粹プロレタリア芸術論と揶揄されもした中野重治の『芸術に関する走り書きの覚え書』だと——一説に福本イズムの影響を指摘する見解もある——わたしには思われる。
- 6 『判断力批判』にあって, 美学論と, 天才論の構造を内包する芸術論のそれを混同しえないことは申すまでもない。しかし, わたしは『判断力批判』の正確なテキスト読解自体に関心を有するものではまったくないから, あえて意図して——美術史家に興味だという読み替えの限界内において——両者の(特に美の分析論の)論理を芸術にクロスないしはスリップさせて思考している。なお <ästhetisch> は多様な意味合いを有しており, 美学者でないわたしの手にあまることは自明なので, 本稿ではあえてそのままにしている。その詳細な検討については, 金田千秋『カント美学の根本概念』(中央公論美術出版, 2005年)を参照せよ。ちなみに論者は, 「カントの <ästhetisch> 概念の両義性」は読者の側のひとつの幻影にすぎないという仮説を提示する。
- 7 I. Kant, *op. cit.*, S. 47-48. (『カント全集 8』, 55頁)
- 8 *Ibid.*, S. 48. (『カント全集 8』, 55頁)
- 9 J. デリダ『エコノミーニクス』(湯浅博雄・小森謙一郎訳, 未来社, 2006年, 7-15頁)
- 10 柄谷行人「美学の効用」(『定本柄谷行人集 4』, 岩波書店, 2004年, 149-171)

頁)は、無関心性をはじめとするカントの美学概念を、関心(=利益)の括弧入れ、すなわち貨幣経済の括弧入れに通底すると見なす。断るまでもなく、『判断力批判』をカントの政治的判断力とする読解を敢行したのはH.アーレント『カント政治哲学の講義』(浜田義文監訳,法政大学出版局,1987年)であった。さらに美的なものとの政治的なものの関係をめぐるラジカルな検討については、宮崎祐助『判断と崇高——カント美学のポリティクス』(知泉書館,2009年)を参照せよ。

- 11 この場合、 $>$ は価値判断の操作因子であって、その結果 x を y より優位に置く判断をしたことを $x>y$ で表示すると解釈すれば、より芸術の実状に合っていると分かるはずである。
- 12 価値判断は絶対の確信なのだから、複数の作品の比較ではなく、1個の場合でもありうると反論されるかもしれない。しかしここでは、いわゆる反射性の条件($x \geq x$)も含めているものとする。さらにもうひとつ、無差別性について註記しておく。本稿では問題の複雑化を避けて、 $x=y$ をきわめて単純に同等の価値評価の意味とするものの、無差別性の含意は微妙であって、無差別性とは、 $\neg(x>y) \wedge \neg(y>x)$ と定義することもできるし、当の個人は x 、 y のいずれを上位とするか判断しえないという意味に解釈することもできる。そうであるなら、無差別性の場合も、後述する「 $x=y$ 、 $y=z$ なら、 $x=z$ である」という推移性は、ロジカルには成立しないので、 x と z について、 $x>z$ あるいは $z>x$ と価値判断することを必ずしも妨げないのである。
- 13 とうぜん、これは3つに限られない。たとえば、4つの作品について、 $a>b$ 、 $b>c$ 、 $c>d$ であれば、推移性を仮定する限り、 $a>b$ 、 $b>c$ から $a>c$ 、よって $a>b>c$ ……①、他方、 $c>d$ ……②。それゆえ①、②から $a>b>c>d$ と序数化され、これは一般に n 個にまで拡張される。3つの事例は(2つでは推移性の意味をなさない)、したがって一般性を持つものである。
- 14 究極には、マルセル・デュシャンのように(『デュシャンは語る』,岩佐鉄男・小林康夫訳,ちくま学芸文庫,1999年,212頁)、「芸術を発明したのは人間です。人間がいなければ芸術もないでしょう。人間が発明したものはすべて価値などありません。……それはただ趣味に対してあるだけです」というシニカルな価値判断すらあるだろう。
- 15 2者の世界と3者の世界は、根本から異なり、4者以上のそれは3者の形式類

型を変えることなく、量的に拡大されがちとなる。G. Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, in *Gesamtausgabe* Bd. II, Frankfurt am Main, 1992, S. 63-159. (『社会学——社会化の諸形式に関する研究(上)』, 居安正訳, 白水社, 1994年, 58-148頁)

- 16 厳密には、こう書くべきではある。

$$A : x > y > z$$

$$B : y >' z >' x$$

$$C : z >" x >" y$$

A, B, C 各々の選好に関する趣味判断の操作子は $>$, $>'$, $>"$ のように違っているはずだからである。初等集合論の語彙を用いて、これら3つの順序集合を $(A, >)$, $(B, >')$, $(C, >"$) と表すなら、それらはすべて同型 (=相似) であって、有限濃度の n -順序型に属するものであることは断るまでもない。このことは一般に言えることで、作品 a, b, c, \dots, n に対する、 P 人からなる芸術判断全体の世界とは、 $(A, >) \sim (B, >') \sim (C, >") \dots \sim (P, >'''')$ のような同型の順序集合で与えられるものことだと、本稿では一貫して考えている。しかし誤解を招くことのない限り、いちいちこうしたことは断らない。

- 17 単純多数決とは、任意の作品対 (a, b) について a を評価する個の数は b よりも多い場合、世界は a を b よりも評価すると判断する規則だと思えばよい。
- 18 A の場合について言えば、第一に、 A は $x > y, y > z, x > z$ (あるいは、 $y > x$ でない、 $z > y$ でない、 $z > x$ でない) といった完全性の判断を行っている。また第二に、 x は y よりも優れているし、 y は z よりも優れている、したがって x は z よりも、よりよいと当然のことのように「信じている」。A なる彼/彼女は確信犯的、A の内部で完結しているという意味では合理的ですらあって、その事情は B, C についても同様だと言ってよい。
- 19 三すくみを四すくみ、五すくみといったものにまで拡大することは容易であって、 $n \times n$ の平方行列を考えればよい。

A	1	2	3	⋯	⋯	⋯	n-1	n
B	2	3	4	⋯	⋯	⋯	n	1
C	3	4	5	⋯	⋯	n	1	2
	⋯	⋯	⋯	⋯	⋯	1	2	3

「三すくみ」の美学,あるいは趣味・経済・批評

…	…	…	…	…	…	3	4	
…	…	…	…	…	…	…	…	
…	…	…	…	…	…	…	…	
…	…	…	…	…	…	…	…	
	n-1	n	1	2	…	…	n-2	
N	n	1	2	3	…	…	n-2	n-1

ここでAの選好を, $1 \succ 2 \succ 3 \succ \dots \succ \dots \succ n-1 \succ n$ だとすれば, $1 \succ 2$, $2 \succ 3$,
 \dots , $n-1 \succ n$ は各々 (n-1) 人に支持されている。したがって, $1 \succ n$ は最大の
 選好対象となりそうながら, $n \succ 1$ もまた同様に (n-1) 人に支持されるた
 め, 矛盾することとなる。

20 F. ハイエクは一種の文化進化主義者でもあって, たとえば伝統のルールから
 逸脱した新たな実践を試みることで革新者としての役割を果たし, 新たな変
 体を生み出す諸個人の役割を強調する。これは芸術の論理に転用した場合,
 意外なほど, 「伝統と個人の才能」に代表される古典主義者 T. S. エリオット
 にも似た考えである。ちなみに, 芸術における革新とは, いわば芸術の価値
 増殖のようなもので, 資本主義が利潤なくして存在し得ないように, 芸術も
 また——とくに近代芸術の意識構造は——こうしたものを必要としてきた。J.
 A. シュンペーターの資本主義論よろしく, 芸術は絶え間なく創造的破壊なる
 ものを繰り返さなければならないという次第である。しかし資本主義に恐慌
 や景気循環は避け難いように, 芸術価値の運動形態は常に均衡や調和に向う
 と期待することに, 根拠があるわけではないだろう。

21 断るまでもなく, こうした問題を一般化したのは, K. アローの「不可能性定
 理」である。この定理は, 社会的選択ルール R として, 完全性, 反射性, 推
 移性といういわゆる完全合理性の条件の他に, 以下のような条件を置き, そ
 うした R のありえないことを語る。

- α. 非限定性の要求: ひとびとの選好についてはいかなるものも許される。
- β. パレート基準: すべての個人において $x \succ y$ なら, 社会的選択 $x \succ y$ であ
 る。
- γ. 無関連な選択肢からの独立性: x, y 以外の選択肢に対する個人の選好順
 序の変化によって, x, y の社会的選択順序を変えることはない。
- δ. 非独裁者の条件: すべての異なるペア (x, y) について, ある個人 A は

「三すくみ」の美学,あるいは趣味・経済・批評

$x > y$ ならば, 社会的選択も $x > y$ となるような個人 A は存在しない。

- 22 むろん, 以下のような場合もありうる。たとえば 3 者は絶対自由主義の振る舞いによって, 各作品にまったく等量の価値判断を行えば,

$$A : x(3) \geq y(2) \geq z(0)$$

$$B : y(3) \geq z(2) \geq x(0)$$

$$C : z(3) \geq x(2) \geq y(0)$$

ここでは, X(5), Y(5), Z(5) となっているから, その選好を集团的あるいは社会的に決定することは困難に見える。ただし, これを $X=Y=Z$ であって, すべては同じ価値であると解釈すれば, 決定されたことになる。

- 23 逆に近代以降は, 概して悪名高いものと化している。Cfr. Th. Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven / London, 1985, p. 42.
- 24 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1989, p. 236.
- 25 *Ibid.*, pp. 239-241.
- 26 G. Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia, 1988, pp. 157-182. Idem, *Art and Value*, Massachusetts, 2001, pp. 74-91.
- 27 G. Dickie, *op. cit.*, pp. 180-181.
- 28 M. Beardley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, 1958. Idem, "In Defense of Aesthetic Value", in *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 1979, pp. 723-749.
- 29 尾近裕幸・橋本勉編『オーストリア学派の経済学：体系的序説』（日本経済評論社, 2003年）を参照せよ。
- 30 D. スロスビー『文化経済学入門』（中谷武雄・後藤和子訳, 日本経済新聞社, 2002年, 第2章「価値の理論」), さらに池上惇『文化と固有価値の経済学』（岩波書店, 2003年）などを参照せよ。ただし, いわゆる文化経済学の議論は, 美術史家の関心とほとんど重ならないので, 本質においては, わたしの興味の射程外にある。H. アビング『金と芸術』（山本和弘訳, グラムブックス, 2007年）は, 管見の限り, 美術史家にも有益な数少ない作品のひとつである。
- 31 J. Rosenberg, *On Quality in Art: Criteria of Excellence, Past and Present*, Princeton, N. J., 1967, Chap. 6. (『美術の見方——傑作の条件』, 山本正男監修, 講談社, 1983年, 153頁)
- 32 G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, (ed.) E. Borea, Tori-

- no, 1976, p. 231. さらにまた, 拙論「G. P. ベッローリの古典主義——古典主義者の『光と影』あるいは『ブッサン伝』の挿絵をめぐる」(『「古典主義」美術の理論的研究』, 『科学研究費基盤研究(B)(2)研究成果報告書』, 東北大学, 2004年, 97-119頁)
- 33 W. Goethe, *Anschauende Urteilskraft*, in *Goethes Werke*, Bd. XIII, Hamburg, 1955, S. 30-31. (「直観的判断力」, 『色彩論』所収, 木村直司訳, ちくま学芸文庫, 2001年, 16頁)。なお『判断力批判』の目的論的思考に, ゲーテとはやや違った意味で, 現代の哲学的・科学的の可能性の意義と限界を見定めようとする立場については, 佐藤康邦『カント「判断力批判」と現代』(岩波書店, 2005年)を参照せよ。
- 34 それを序数化する組み合わせは $\{x>y>z\}$, $\{x>z>y\}$, $\{y>x>z\}$, $\{y>z>x\}$, $\{z>x>y\}$, $\{z>y>x\}$ である。ただし無差別性の場合をも考慮すれば, 正確には13通りある。なぜなら, $\boxed{x} \boxed{a} \boxed{y} \boxed{b} \boxed{z}$ という文字列を考慮せよ。a, b に入るのはいずれか $>$ または $=$ であるから, $2 \times 2 = 4$ 通りの可能性を持つ。したがって, $\boxed{x} \boxed{a} \boxed{y} \boxed{b} \boxed{z}$ のような組は $6 \times 4 = 24$ 通りある。ここで $>$, $=$ の場合, その6組の x, y, z はすべて異なる。しかし $>$, $=$ の場合, さらに $=$, $>$ の場合は, $=$ のものを重複して数えている。また $=$, $=$ の場合, 6組はすべて同じである。ゆえに, $6 + 3 + 3 + 1 = 13$ 組となる。実際, それらの組は, $\{x>y>z\}$, $\{x>y=z\}$, $\{x=y>z\}$, $\{x=y=z\}$, $\{x>z>y\}$, $\{x=z>y\}$, $\{y>x>z\}$, $\{y>x=z\}$, $\{y>z>x\}$, $\{y=z>x\}$, $\{z>x>y\}$, $\{z>x=y\}$, $\{z>y>x\}$ 。
- 35 上記の6通りの組み合わせに対して, 各々ひとつの三すくみを有するから6通りあることになる。 $\{x>y>z, y>z>x, z>x>y\}$, $\{x>z>y, z>y>x, y>x>z\}$, $\{y>x>z, x>z>y, z>y>x\}$, $\{y>z>x, z>x>y, x>y>z\}$, $\{z>x>y, x>y>z, y>z>x\}$, $\{z>y>x, y>x>z, x>z>y\}$ 。
- 36 むろん, これもまた幾つもの「前提」を認めてはじめて成立する判断である。まずもって, 単純多数決による決定もまた, それ自体, 実は密かに別の「量」を持ち込んでいることに留意しなければならない。また以下のことにも注意しておく。仮に不満度度というものを考えるなら, この決定でAにまったく不満はありえない。他方, $y>x$ としたBは $x>y$ に不満であり, $z>x$, $z>y$ としたCは $x>z$, $y>z$ に不満であるから, 後者の不満度度のもっとも高いということになる。換言すれば, ここでA, B, Cは公平に扱われていないので

あって、ここでは (x, y), (y, z) (z, x) の各作品ペアについて、その選好をいかにしようと、その結果を3者においてすべて単純平等に扱う——文字通り、単純多数決という「量」で決定するという前提を設けているのである。それゆえ逆に、最高とされた作品だけで決めるという別の「前提」を設けるなり、最下位とされた作品を除外して、2作品の単純多数決で決めるといった別の「前提」を設けるなりすれば事情はまったく異なってくる。にもかかわらず、ここであえて単純多数決モデルをルールとしたのは、規則を設定しない限りいかなる決定も不可能なこと、また単純多数決は合意のもっとも素朴なモデルだと考えるからである。

- 37 I. Kant, *op. cit.*, S. 58–59. (『カント全集8』, 67頁)
- 38 カント・テキストの緻密な解釈ではまったくないし、いささか過剰にはしゃぎすぎではあるものの、美は「なんとなく分かる」というかたちでしか語りえないと知悉していたであろうカント自身による、徹底して巧妙なすり替えの論理として『判断力批判』を読解する、弘田陽介『近代の擬態／擬態の近代——カントというテキスト・身体・人間』(東京大学出版会, 2007年, 第5章)は、愉快的見方には相違ない。
- 39 I. Kant, *op. cit.*, S. 97–98. (『カント全集8』, 104–105頁)
- 40 *Ibid.*, S. 259. (『カント全集8』, 265頁)
- 41 むろん、この場合の「普遍性」も規則ではあり得ない。実際、前述した $x > y > z$ は、A, B, C の三者をすべて公平に満足させるわけではないという意味では、規則なのではない。
- 42 美術史家の感覚からすると、芸術という概念は、様々な芸術観とそれに従った作品解釈および歴史コンテクスト性によって形成されている。実際の作品はこうした事態と照応させることによって、現実の世界から離脱して、芸術世界に組み込まれるというべきであろう。