

歴史のマニエリスム

—A・C・ダントーの歴史哲学から村上隆の歴史技術へ—

古川裕朗

(受付 2010年5月31日)

はじめに

2008年の米 TIME 誌（5月1日号）は、毎年恒例となった特集、「世界で最も影響力がある100人」に日本の現代美術家、村上隆（1962-）を選出した。このことを、村上本人が代表を務める「有限会社カイカイキキ」は、自社のホームページの「活動レポート」のコーナーで次のように報告している。「アメリカで最も大きなニュースマガジンである TIME 誌の「The Most Influential People In The World 100」（世界で最も影響力がある100人）の特集で、村上隆が選ばれました。ダライ・ラマ氏やブッシュ大統領など錚々たるメンバーが並ぶ中、アーティスト&エンターテイナー部門で選ばれた唯一のファインアーティストです。」¹⁾。この活動レポートが意味しているのは、将来において歴史上の重要人物として記録される可能性のある政治家たちと芸術家村上隆とが同等の位地にあり、そして、彼が現代におけるナンバー1の美術家に他ならないということである。つまり、村上は自社のホームページにおいて芸術家村上隆の歴史的な意義を暗に宣言している。求道者風の伝統的な芸術家像からするなら、このように自身のメディア出演を吹聴する芸術家には違和感を覚える人も少なくないにちがいない。しかしながら、村上はメディアに頻繁に登場することを厭わない。むしろ彼はこれまで好んでメディアに露出し、しかもそれをホームページ上で逐一報告するという戦略をとってきた。これによってメディア露出の効果を増幅させるというわけである。また村上はこれまでの華麗なる数々の受賞歴をホームページ上で詳細に披露している。こうした記録は、もし後々になって芸術史家が村上の歴史を物語ろうとするのであれば、きっと有効な史料として役立つにちがいない。

一方において村上は、言わば自ら芸術史家の一人となって、村上本人の作品あるいは自身がキュレーションする芸術家の作品の歴史的な意義付けを行う。例えば、村上自らがキュレーションした『リトルボーイ』展では、日本のサブカルチャーが原爆投下という出来事と関連づけられ、歴史的に語られる。

1) <http://www.kaikaikiki.co.jp/news/list/time/>。なおこの年、日本人で選ばれたのは、京都大学の山中伸弥教授と村上の二人だけである。

村上によれば、原爆投下以降の日本は、「資本主義の名の下、アメリカの傀儡政権が完全完成した後に来た平板な形骸としての国家」であるという。そこは「居心地が良く、ハッピーでおしゃれ」な空間であり、「正義」と「気持ちいい」が「同義語」となり得る世界である。そのような空間で生まれ育った日本人は本質的に成熟することができなかった。言わば日本人は、原子爆弾の呼称であった「[Little Boy]=「ちっちゃな子供」そのまま」であるというわけである。未成熟な日本人はやがて漫画やアニメなどを通じ、「かわいい」「へたれ」「ゆるい」という言葉によって形容される数多くのキャラクターを生み出した。村上によれば、それらは例えば、浮世絵などに典型的に見られる西洋的な遠近法を排した平面的な日本人独特の造形感覚の系譜にあるものとして位置づけられる。したがって、これらのキャラクターたちは「元よりあった日本人の画像感覚、美意識が、戦後、変形加速して、今ある形に固着した」ものに他ならない。こうして村上は、日本文化の平面性と、平板化した日本社会や日本人のメンタリティを指して「スーパーフラット (SuperFlat)」と呼ぶ。そして、スーパーフラットな「日本は世界の未来かもしれない」と「未来を予見」するのである。²⁾

ここに示した村上の歴史観の中では、現在の日本のサブカルチャーと原爆投下という出来事がスーパーフラットをキーワードとして結びつけられている。村上は、言わばスーパーフラットという巨大な歴史のテコを作り出し、一方の端には戦後に出現したライトなサブカルチャーの数々を並べ立て、そしてもう一方の端には原爆投下という極めてヘヴィーな出来事をのせることによって、一連のサブカルチャーの諸現象を芸術史の表舞台へと浮上させる。そして、村上の作品もそのテコの最先端に位置づけられることで、スーパーフラットという終局へと向かう芸術史の流れの中に自身の歴史的な意義を獲得するのである。もちろんこうした手法、論法には様々な反論が寄せられるに違いない。村上は、原爆投下という出来事の末流にあるものとしてアニメや漫画などのサブカルチャーの意義付けを目論むわけであるが、そうであるなら、そうした価値あるサブカルチャーを生んだ源として逆に原爆投下を意義付けることもできなくてはならない。しかし、原爆投下とサブカルチャーとが釣り合うという構図に違和感はないか？ いったいどれだけのサブカルチャーを積み上げれば歴史のテコによって原爆投下という出来事を浮揚させることができるのか？ あるいはそもそも原爆投下という出来事は非歴史的な出来事であって、歴史的な意義付けというものを拒むのではないか？ またあるいは、原爆投下が世界に比類のない日本独特のサブカルチャーを生み出したというのなら、これは「ヒロシマ・ナガサキ以後、詩を書くことの野蛮さは正当化された」という論理にもつながるであろう。とはいえ、冒頭の米 TIME 誌における記事において確認したように、村上がこうした戦略によって現在のところ一定の社会的な成功を収めていると

2) 『リトルボーイ 爆発する日本のサブカルチャー・アート』村上隆・編著、ジャパン・ソサエティー／イェール大学出版、2005年、100-1頁。

いうことも否定できない。

さて本稿が試みるのは、こうした歴史主義に根ざした村上隆の芸術制作観を芸術思想史の一連の流れの中に位置づけることである。主な考察の対象は、芸術制作のための指南書といった趣のある『芸術起業論』³⁾ (2006) である。その際、本稿ではとりわけ芸術終焉論を含めたダントー (A. C. Danto: 1924-) ⁴⁾ の歴史哲学との対比において議論が進められることになる。村上のような未来志向の芸術史観を芸術思想史の中で位置づけるのであれば、当然のことながらそこに芸術終焉論との緊張関係が生じるのを避けて通ることはできない。したがって、村上隆の主張がダントーの歴史哲学といかに共鳴し、反発するのか、ダントーの議論に対する村上の応答はいかなるものであるか、これを明らかにしていくことが本稿の課題である。

1. ダントーのヘーゲル「芸術終焉論」解釈

ダントーが「芸術の終焉」といった事態を考察する際、その理論的基盤の多くはヘーゲルの芸術終焉論に依拠している。それゆえ、ダントーがヘーゲルの芸術終焉論をいかに理解しているかを確認することがまず必要となる。

ダントーのヘーゲル解釈によれば、「歴史の終焉がやって来るのは、精神 (Spirit) が自身の精神としての自己同一性の自覚に到達するとき、言わば、精神が自身に固有の本性に対する無知ゆえに自己から疎外された状態にあるのではなく、自己を通じて自己へと一体化するときである」[PDA15]。このような精神による自己同一性の自覚、自己による自己への一体化は、「絶対的な知の到来 (the advent of Absolute Knowledge)」と同義でもあって、「知が絶対的になるのは、知とその客観との間のズレがなくなるとき、あるいは知がそれ自身の客観であり、したがって、主観と客観が同時的であるときである」[PDA113]。だから、歴史の終焉とは、知それ自身をも含めて「もはや知の外側に存在するものが何もなく、認識直観の光を通さないものは何もない」[ibid.] といった究極的事態であると理解してもよい。こうした精神による絶対知の獲得が歴史の終焉を意味することからも分かるように、ヘーゲルにとつての「歴史」とは、裏を返せば、絶対知獲得という究極的目標を無限遠点に設定し、それを

3) 村上隆『芸術起業論』幻冬舎、2006年。引用の際は直接本文の中に頁数を記す。

4) 引用文献として使用した A. C. ダントー (Arthur C. Danto) の著作、そして翻訳の際に参照した日本語訳は次の通りである。なお引用頁については、以下の略号を用いて直接本文の中に示した。

[PDA]: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

[AEA]: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997.

[PA]: *Philosophizing Art*, Berkeley / Los Angeles / London 1999.

[AW]: *The Artworld* (1964), *Aesthetics Critical Concepts in Philosophy II*, London and New York 2005.

[NK]: *Narration and Knowledge*, New York 2007. (アーサー・C・ダント『物語としての歴史——歴史の分析哲学——』河本英夫訳、国文社、1989年)

目指して精神が自己展開する際のその道程, 「一種の認識上の進歩」[PDA107] に他ならない。そしてまた, 「歴史的次元における世界とは, 意識の意識自身に対する弁証法的な顕現 (revelation)」[PDA15] それ自体を意味することになる。

では精神の自己意識は, 世界において具体的にどのような形で顕現するのか? それは最終的には, 精神が自らをも認識の対象とする「哲学」の段階へと進歩することにおいてであるが, 私たちの議論にとって重要なのは, 精神が哲学の段階へと移行するためには, まずその前に第一段階目として精神は「芸術」という形で顕現しなくてはならず, 積極的に芸術の助けを必要とするという点である。ここにヘーゲル流の芸術終焉論が生じる。「哲学を可能にすること, これが芸術の歴史的使命 (mission) であるが, その後, 芸術は大いなる世界的 (cosmo-historical) 発展において歴史的使命を持つことはないだろう」[PDA16]。すなわち, 芸術は歴史の進歩における一定の役割を果たすことで, 歴史の表舞台から姿を消す。ただしこのことは, 芸術それ自体が世界から消滅することを意味するのではない。このことをダントーは, イタリアのキリスト教理論家フロリスのヨアキム (Joachim of Flores: 1132?-1202) の神学理論を例に挙げて次のように説明している。

ヨアキムによれば, 「父なる神の時代は, 神の子キリストの誕生とともに終焉し, そして神の子キリストの時代は聖霊の時代とともに終焉した」。しかし, 現にユダヤ人はその後も存続しているように, 「父なる神の時代に歴史的な達成を成就させた人々が絶滅したり, その生活様式が神の子キリストの時代に突然消えてしまったりする」ということはない。「彼らは歴史的使命の時期が過ぎ去った後も存在するかもしれない」のであって, ただ「歴史の舞台における彼らの時代が終わってしまった」にすぎないのである。だから, 「彼らの生活様式は予期しない形で発展するかもしれないが, それでも, もはや彼らの歴史は, 歴史自身の歴史 (the history of History itself) とは一致しないであろう」[PDA84]

重要なのは, ここに二種類の歴史観が登場してきていることである。すなわち, ア・プリアオリな次元において必然・合理的に自己展開するものとして想定される, 無限なる歴史, つまりここでは大文字の頭文字で表記されているところの歴史それ自体の歴史と, そこから脱落した結果, 偶然的な個々人の恣意によってア・ポステリオリに決定されていく有限な歴史, との二つである。したがって, 芸術の終焉とは, 必ずしも芸術作品それ自体の消滅を意味するのではなく, 歴史それ自体の歴史と芸術の歴史とが「異なった方向へと進まざるをえない」といった事態であり, 「芸術は私 [=ダントー] が歴史以後の流行 (post-historical fashion) と呼ぶところのものの中で存続し続けるかもしれないが, その存在は歴史的意義を少しも持たない」のである [ibid.]。

2. ダントーにおける芸術の哲学化としての芸術史の終焉

以上のようなヘーゲルの芸術終焉論を、ダントーは自身の芸術終焉論のための構造モデルとして受け入れている。とはいえ、両者の芸術終焉論が必ずしも全面的には一致していないことに注意する必要がある。ヘーゲルにとっての芸術は、たしかに絶対精神が最終的に顕現するための一つの段階ではあるが、そこでの芸術の役割は絶対者を直接的あるいは間接的に感性化することによって⁵⁾、精神が思弁的に精神自身へと帰還する哲学的段階へ至るための踏み台にすぎない。だからヘーゲルにとって芸術の終焉とは、精神が絶対精神へと回帰する際に芸術という形ではもはや不十分であることが自覚され、加藤尚武の言葉を使えば、言わば芸術にとっての外的な目的のために芸術が「使い棄て」⁶⁾にされたことを意味する。他方、ダントー流の芸術終焉論の特徴は、「芸術の本性と歴史との間における内的連関」[PDA107]を認め、芸術史が大いなる歴史を「反復 (recapitulate)」[PDA207]するところにある。ダントーにおいては、芸術史それ自体も、精神の大いなる歴史それ自体のごとく、「自身の歴史を内面化」[PDA16]しつつ、「自己意識の到来」「自己知の到来」[PDA107]、つまり「芸術とは何であるかについての知」[ibid.]の到来を目指す存在であると理解される。そして、ヘーゲルにおいては、「精神の探求目標や運命の最高点が折しも哲学である」[PDA110]ように、ダントーにおいては芸術も、自身の歴史を自己意識化することで、最終的に「哲学へと変わることになる」[PDA16]。こうして「芸術はそれ自身の哲学の到来とともに終焉する」[PDA107]。したがって、ダントーにおける芸術の終焉とは、芸術それ自体の目的が完遂され、自律的な芸術史の展開が一定の区切りをつけたことを意味し、事実上は芸術が哲学になることを意味する。

このようなダントーの信念を支えるものを、彼は20世紀の一連の芸術現象、例えばマルセル・デュシャンの《泉》(1917)やアンディ・ウォーホルの《ブリロ・ボックス》(1964)の内に見出す。周知のように《泉》とは、既成の男性用小便器に偽りの署名をし、それを作品として展示しようとした試みである。また《ブリロ・ボックス》とは、ブリロという洗剤を含んだ鉄綿製のタワシを入れておくための商用段ボール箱をベニヤ板で再現したものである。ダントーにとってデュシャンやウォーホルのこうした試みは、芸術の終焉を確信する上で、二重の意味で重要である。第一にこれらは、芸術それ自身の定義に関わる問いを提起する「問いかける物体 (question-object)」[PDA15]である。すなわち、彼らの作品は芸術作品とし

5) Vgl. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13*, Frankfurt am Main 1986. S. 23f.

6) D. ヘンリッヒ/O. ペゲラー他『続・ヘーゲル読本』加藤尚武/座小田豊編訳、法政大学出版局、1997年、319頁。

での「認証基準を揺さぶることによって」[PA73]、「芸術とは何か」「ある物が正確に言って芸術作品のようなものではないときに、それが芸術作品であるのはなぜか」[PDA15]、「それを芸術にしているものとは何か」[AW22]といった問いを提起する。このことはダントーによれば、「芸術がすでにはっきりとした形で哲学になっているということを含意する」[PDA16]。さらにまたデュシャンの試みは芸術史に関する問いも提起している。すなわち、「芸術とは何か」という問いを提起する試みは原理的に過去にもあり得たはずであるが、このような問いの提起は「あなたが選択するならどんなときでも」[PDA15] 可能であったのかという、芸術の歴史に対する芸術自身による反省をも促すことになる。ダントーによれば、「そうした問いが唯一歴史的に可能になるのは、実際にそうした問いが提起されるとき」であり、「芸術とは何か、がもはや誰にとっても明らかではなく、一方でそうした問いに対するどんな過去の解答も役に立たないということが明らかなきとき」である [ibid.]。すなわち、芸術が自ら自己定義に関する哲学的問いを提示したのは、芸術史としてのしかるべき時、つまり芸術に自己意識の到来する時期がきたからに他ならない。したがって、デュシャンやウォーホルの試みは、芸術が哲学へと変化したこと、あるいは芸術が哲学的な問いと一体化したこと、芸術の終焉が間近であることをダントーに確信させるものとなる。

3. ダントーにおける芸術概念の疲弊としての芸術史の終焉

以上のように私たちは、芸術が哲学化することによって終焉する事態が、ヘーゲルにおける精神の大いなる歴史の終焉の議論を反復しているその様を確認してきた。だが、両歴史はそれが達成したものに関しては、やはり大きく異なると言わねばならない。ヘーゲル的な精神における自己意識の獲得は、ダントーが「教養小説」つまり「自己啓発小説」の「クライマックス」において主人公が「自己による自己認識」に達することと類比的に語っているように [PDA110]、本来的に豊かな成果を獲得するはずのものである。しかしながら、ダントーにおける芸術史の終焉は、必ずしもそうした充実したものをもたらしたとは言えない。

20世紀には様々な芸術運動が生起しては消滅していった。ダントーによれば、「そうした時期の創造性は作品を作ることよりも時代を作ること」にあり、芸術の責務は事実上歴史的な責務であった」[PDA108] という。そこでは、「成功が、人々に受け入れられるような革新的な考え方 (innovation) を生み出すことの中に存する」[PDA109]。そうした芸術概念の刷新において重要な役割を果たすのは「アートワールド (artworld)」という考え方である。ダントーは、革新的な芸術作品が「芸術理論の雰囲気 (atmosphere)」[AW22] を喚起し、またこうした作品が出現したのはしかるべき時期を迎えたからであるという自覚を伴って「芸術の歴史についての知識」[ibid.] が反省される時、そこにはある種の哲学的な言説空間が開

かれると考える。彼はこの言説空間を「現実 (real)」の世界に対置して「アートワールド」と呼ぶ。ウォーホルの《ブリロ・ボックス》が芸術であり、現実のブリロボックスから区別されるのは、ダントーが引用したヘーゲルの言葉を用いるなら⁷⁾、ウォーホルの作品によって「誘発」[PDA114]された「芸術理論」と芸術の「歴史」がそれを「アートワールドへと引き入れ、現実の物体へと降格するのを防ぐ」[AW23]からである。このように哲学的な問いと一体化した芸術は、自らを定義付ける哲学的な言説空間としてのアートワールドをその都度、更新させる。そして、すでに哲学的な自己反省の段階に入っている芸術は、さらにそうした既存のアートワールドを揺さぶるような問いを提起し、新たな芸術理論の刷新が求められることになる。その結果、哲学的反省と一体化した芸術が明晰な自己規定を獲得することもなく、「あたかも芸術はどんな特別な概念も満足させることのないような概念的な何かである」[PDA110]といった不可解な解釈状況が生まれる。やがて芸術は「一種の文化的なエントロピー」[PDA84]を増大させ、「芸術の概念は内的に疲弊し」[ibid.]、「私たちを驚かせ続ける歴史的な可能性はもはやなくなり、その意味で芸術の時代は内的に消滅する」[PDA85]。もちろんアートワールドを支える諸制度も恒久的なものではない。「ギャラリー、コレクター、展覧会、ジャーナリズムなど、歴史に基づき、よって新しいものに着目するアートワールドの諸制度は少しずつ先細りするのである」[PDA115]。

では芸術の終焉した後をダントーはどのように考えているのだろうか？ この点に関してダントーは、ヘーゲル流の芸術終焉論と同じく、芸術が終焉した後もいっさいの芸術作品が全て消滅するわけではないと主張する。「芸術の制作者は、私 [=ダントー] が好んで芸術の歴史以後的時代と呼ぶものの中で生き続け、作品を生み出すであろうが、それらは私たちが長い間期待してきた歴史的な重要性や意味を欠く」[PDA111]。ただしダントーはヘーゲルよりもさらに踏み込んだ発言をしていることにも注意しなくてはならない。「多元主義 (pluralism) の時代が私たちに迫っている。あなたが何をなすかはもはや問題ではない、というのが多元主義の意味するところである。ある方向とまたある方向とが等しく良いものであるのなら、もはや方向の概念を適用することはできない」[PDA114-5]。そして、このことは「物語が終っても、登場人物は生き続け、その後もずっと幸せに暮らすが、ただ彼らの行為は物語以後的な無意味さの中でなされる行為である」[PDA112] といった事態に等しいのである。このようにダントーは終焉以後の芸術世界を多元主義という言葉によって特徴付ける。そこは、様々な芸術現象が併存し、かつての芸術運動のように「それぞれが自身の競争相手を消滅させようとする」[AEA47] ことのない気ままで幸福な世界である。こうしてダントーの芸術終焉論では、しばしば指摘されるように、悲壮感の伴わない楽観的な側面と⁸⁾、芸術が存

7) Vgl. Hegel, ibid, S. 26.

8) 金悠美『美学と現代美術の距離 ——アメリカにおけるその乖離と接近をめぐる——』東信堂、↗

在意義を持たないというニヒリスティックな側面とが同時に語られる⁹⁾。では以上のようなニヒリスティックでオブティミスティックなダントー流の芸術終焉論に対して村上隆の議論はどのような形で接続し得るのであるだろうか？

4. 芸術の制作環境に関する村上隆の現状認識

村上の議論がダントーの芸術終焉論に対していかに応答するかを検討するためには、まず村上が現代の芸術状況をどのように自覚しているのかについて、その大枠を確認しておく必要がある。

村上によれば、欧米で活動しようとする芸術の制作者であれば必ずふまえておかななくてはならない「確固たる不文律」[24]が存在するという。まず「自分自身のアイデンティティを発見して、制作の動機付けにする」[88]こと、次にそれに基づいて「欧米美術史および自国の美術史の中でどのあたりの芸術が自分の作品と相対化させられるのかをプレゼンテーションすること」[同頁]、最終的には「作品を通して世界美術史での文脈を作ること」[35]である。そして、しばしば村上が自身の芸術制作行為をスポーツに喩えたり [cf. 25, 28, 36, 169, 213, 217]、「謎解きゲーム」[120]に喩えたりして説明しているように、芸術制作上の不文律とは芸術制作という一種のスポーツ競技ないしゲームにおけるルールのようなものである。それゆえ、「そのルールに沿わない作品は「評価の対象外」となり、芸術とは受けとめられ」[24]ない。それでは世界美術史での文脈を作るとはいったい何を意味するのか？村上ではデュシャンの《泉》を引き合いに出しながら、「認められたのは、観念や概念の部分」であり、「これこそが価値の源泉」であるという [35]。それは、例えば、「新しいゲームの提案があるか」「欧米美術史の新解釈があるか」「確信犯的ルール破りはあるか」[109]など、芸術に対して「革命」[76-8]を起こし、「その作品から歴史が展開する」[79]、そのような概念のことである。つまり、「欧米美術史のルールを壊し、なおかつ再構築するに足る追加ルールを構築できている」[80]こと、これが世界美術史における文脈作成の意味に他ならない。そして、こうした文脈を客観的に読み解き芸術の創造を促すのが批評家の役割である。「芸術家の提出した謎に対して、美術批評家がある種の客観性を与え」、これによって「芸術家は、延々とくりかえし謎を提出できる」[52]。したがって、欧米を中心とする現代の芸術状況においては、例えば、「曖昧な「色がきれい……」的な感動」[35]は求められていない、というのが芸術の実践者である村上の現状認識である。

さて以上のような村上の議論の中には、ダントーの議論と符合するものをいくつも見出す

↘ 2004年、144頁。

9) 小田部胤久『西洋美術史』東京大学出版会、2009年、241頁。

ことができるに違いない。例えば、村上もダントーも20世紀以降の芸術の価値は「概念」にあると考えている。また村上における「革命」の概念は、ダントーの言うところの「革新的な考え」に基づいた進歩主義的な芸術史理解と通じるものがある。さらに芸術の文脈を読み解き、芸術創造を促す役割を批評家に負わせていることは、ダントーのアートワールドの考え方とほぼ一致すると言ってよい。しかしながら、村上とダントーの間にはこのようにいくつもの類似点が散見されるとはいえ、芸術の世界に対する両者の根本的な現状認識については大きく異なると言わねばならない。すなわち、ダントーの語る芸術史の終焉以後の状況と村上の現状認識との間には大きなズレが存在するのである。ここでは村上の認識をダントーとの対照によって特徴付け、それを以下の3点に整理したい。

第一に、村上の意識にとって現代の社会は、ダントーの主張するような様々な芸術が共存する幸福なる多元主義的状况にはない。村上にとって現代は「アートの競争時代」[180]である。村上は、芸術制作が芸術史理解を踏まえた一定のルールに基づかざるをえないと主張するが、このことは、芸術を取り巻く環境が、ダントーの言うような個々の方向性の価値がそれぞれにおいて優劣を決め難く等価であるような状況にはない、ということ述べているに等しい。そして、芸術制作が一元的ルールの中に置かれるなら、そこに多様な芸術の幸福な共存が生じることはなく、芸術家は必然的に熾烈な「芸術の世界の戦い」[94]に巻き込まれることになる。「芸術作品制作は他の芸術家との競争」[51]であって、「欧米の美術の世界にエントリーすることは、現在をアートのなもので自由気ままに楽しむこととはかけ離れている」[80]のである。

このように芸術の世界が「競争社会」[31]であるのなら、そこには必然的に「勝者と敗者」[30]が生まれる。この競争に勝つとはアートワールドによって評価され「作品が歴史に残る」[184]こと、そして作品の価値の永遠性は決して保証されてはおらず、「賞味期限」[186f.]が存在するので、できるだけ長く歴史に残ることを意味する。また負けるとは、例えば「権威のある批評家その他から叩かれてズタズタにされ」[109]歴史の舞台に上らないこと、あるいはその価値の「賞味期限」が切れることを意味する。よって第二に、作品の勝敗に大きく関与するアートワールドの諸制度は、ダントーの言うように衰退することはなく、むしろ「大きな権威」[110]を持った存在となったと言わねばならない。それゆえ、芸術家は作品の制作と同時に、作品の外側を取り巻くアートワールドそれ自体に対して直接働きかけること、あるいは芸術家自身がアートワールドにおける住人の一人として自覚的に発言することも重要となる。だからこそ村上は、自分の作品を言葉で説明するにあたって、「自分の原稿の翻訳をしてもらう人の選択をととてもセンシティブ」に行う[39]、あるいはまた、様々なメディアに登場することによって「自分や作品を見られる頻度を増やす」[41]ことに気を配るのである。こうして、本来は芸術作品の外側のアートワールドに対して直接働きかけているにも

かかわらず、芸術作品が「操作できる範囲の外」さえも、まるで作品が演出している」[43]かのようにしむけられる。それゆえ村上は、「芸術」の原語となる「アート (art) = 技術」の元来の意味を十分に意識しつつ、アートワールドへの働きかけ、ないしはアートワールドからの働きかけを「時代の気分を誘発する機会をなるべくたくさん刺激する技術」[42]と呼んで、芸術家が行うべき一連の芸術制作活動の一環と見なすのである。

三つ目の特徴としては、前の二つの相違点を総括することになるが、歴史に対する両者の態度、振舞いの違いを指摘することができる。芸術の理論家であるダントーは、芸術と哲学の一体化でもって芸術の終焉を宣告した。しかし、芸術の実践者である村上にとって作品制作の目指すべきゴールは作品が歴史に残ることであり、そもそも村上にはダントーに見られるような芸術史の「終焉」に対する自覚は見られない。こうした両者の違いは、根本的に歴史をどのように考えるかといった点に帰着すると考えられる。ただし、このことを掘り下げるためには、節を改めてダントーの芸術終焉論を支える彼の歴史哲学を検討しておく必要があるだろう。

5. 未来を歴史的に語ること

周知のようにダントーは『歴史の分析哲学』の中で、マルクスやヘーゲルに代表されるそれまでの一般的な歴史哲学を「実体論的歴史哲学」と呼んで批判し、それに対置させる形で新たに「分析的歴史哲学」を提唱した。本稿の議論にとって重要なのは、ダントーが「実体論的歴史哲学」のいかなる点を問題視しているかである。ダントーはこのように述べる。「ある出来事の意義 (significance) を、その語の歴史的 (historical) な意味 (sense) において問うことは、物語 (story) の文脈の中でのみ答えることのできるような事柄を問うことに等しい。同じひとつの出来事は、それがいかなる物語の中に位置づけられるかによって、あるいは別の言い方をすれば、その後が生じる様々な一連の出来事のうち、いかなる出来事と関係付けられるかによって、それぞれ異なった意義を有するであろう」[NK11]。このことを、例えば、ダントーがイエーツの詩に依拠して提示した文、「ゼウスがアガメムノンの死を生む (engender)」[NK151] に即して検討してみたい。生じた出来事を物語の時系列に沿って素描するのであれば、まずゼウスがレダを陵辱し、ヘレネが生まれ、やがてヘレネが略奪されることによってトロイア戦争が生じる。そして、ギリシア軍の総大将として出兵したアガメムノンは、航海のために娘のイフィゲネイアを犠牲に捧げるが、最終的にはそのことを恨みに思った妻クリュタイムネストラとその不倫相手のアイギストスとの共謀によってギリシアへの帰還後、殺されることになる。この場合、ゼウスの行為をアガメムノンの死と因果的に関係づけて不吉なイメージを帯びさせることもできるが、一方でヘレネの夫でありアガメ

ムノンの弟でもあるメネラオスが手に入れたエリュシオンの楽園での幸福と結びつけることも原理的には可能であったはずである。つまり、ゼウスの行為は、それをどの出来事へと結びつけるかによって重要性の意味が違ってくる。このことは実際の歴史についても同じことが言える。「ペトラルカがヴァントゥー山に登ったことは、それといっしょになってルネサンスを生み出す一連の出来事の中でのみ意義を有するのであり、そしておそらく、そのような文脈における意義が唯一のものではない」[NK13]。ペトラルカの登山はルネサンスを開示したとも言われるが、例えば、哲学史家であるヨアヒム・リッターにとっては近代的な風景体験の先駆であるとも見なされる¹⁰⁾。

以上のように物語であれ歴史であれ、いずれにしても注意しなくてはならないのは、ある出来事が文脈の中で意義付けられるためには、関連付けられる出来事がすでに生じた後でなくてはならないということである。すなわち、ゼウスの行為がアガメムノンの死という不吉なものとして解釈されるためには、アガメムノンの死が起こってからでなくてはならず、またペトラルカのヴァントゥー登山が近代の風景体験と関連付けられるためには、19世紀以降における風景画の本格的な隆盛という出来事が生じた後でなくてはならない。ダントーが強調するのは、「私たちが出来事の歴史を叙述するのは、そうした出来事が起こった後であるという周知の事実」[NK14]である。ところが、歴史哲学者はこうした前提を守っていない。ダントーによれば、時間を異にして生じた二つの出来事に関して、「先の出来事は後に生じた出来事との関係において意義を獲得するはずであるが、歴史哲学者は、後の出来事が生じる前にその先の出来事の意義を探ろうとする」[NK11]。ヘーゲルの場合であれば、精神による自己探求の完成という物語が無限の未来に向けて想定され、「歴史において生じたそれぞれの事柄は、この物語との関連において意義を持ったり持たなかったりする」[NK14]。ダントーが問題視するのは、このようにまだ出現してはいない未来の出来事との関係を前提にしてそれぞれの出来事の意義を語ることで、本来は未来の歴史家にしかできないような視点から歴史を語ることである。彼によれば、実体論的な歴史哲学者は、過去の一連の出来事に何らかのパターンを見出し、それを「未来へと投射」[NK15]するという本来は歴史に馴染まない科学の手法を実体論的歴史哲学は用いているというのである。

さて、このことを踏まえてダントーと村上の芸術史に対する振舞いの対比という議論に戻ろう。ダントーの歴史哲学を検討することによって、私たちは両者の対比を論ずるための視点を得ることができた。それは、未来を歴史的に語るか否かである。

ではまずダントーの芸術史観を、こうしたダントーの歴史哲学一般にあてはめることによって特徴付けてみよう。ダントーにとって芸術史とは、必然的に自己展開する芸術の哲学的自

10) Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Subjektivität Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main 1974, S. 143f.

己探求の大いなる歴史であった。芸術は芸術自体の定義を揺るがすような芸術作品を自ら作り出し、またそれを再定義してくれるアートワールドという言説空間をも同時に生み出しながら、芸術史を自己反省的に組織化していく。だから、芸術史を主体的に作り出していくのは自己省察を行う芸術自身である。そこには芸術史に対する芸術家の反省という観点は浮上してきてはいない。ここでは次の点を強調しておく必要がある。ある芸術作品が革新的であるというのは、その後の芸術現象に照らしてみることによって初めて革新的であると意義づけられることができるという点、つまり芸術史とはアートワールドの解釈行為の結果として事後的・遡及的に語られなければならないという点である。芸術概念を刷新するなどの歴史的意義のある芸術作品が、その発表された当時には賛同を得ることができず、その作品が評価されるためには、それを解釈する芸術理論の登場と芸術史的理解の出現を待たねばならなかったというのはよくある事実である。デュシャンの《泉》が当時のアンデパンダン展においては展示を拒否され、《泉》の出現とその意義付けには時間差が生じざるを得なかったということは、ダントーも指摘している通りである [PA72]。

以上のようにダントーの歴史観一般について主張されていたことを、ここでは彼の芸術史においても確認した。芸術作品というのは、芸術とは何であるかを自己探求するというそれ自体の原理にしたがって自律的に出現するのであり、芸術史における主導権は芸術家ではなく、芸術自体にある。そして、アートワールドの発生や刷新は、新たな芸術作品の発生に付随して生じるものであるから、芸術理論による作品の理解と芸術史上の意義付けは後に来なければならない。それゆえ、歴史学と歴史哲学との関係を説明するためにダントーが自明のこととして述べた次の文章は、そこでのダントーの本来の趣旨とは一致しない形ではあるが、本稿にとっては極めて有意味なものとして響くことになる。「芸術家は自分達が芸術史家のために史料を提供しているとは思わない。たとえ、芸術家のなしたことが実際に史料となり、それを使って芸術史家が仕事をするということがたまたま真実であるとしても」[NK6]。すなわち、芸術それ自体や芸術家にとって芸術史家はたしかに重要な存在ではあるが、当然のことながら芸術史を物語ってもらうことは単なる結果であって、それ自体が目的ではないのである。

他方、芸術の実践者である村上の認識では、芸術史における文脈作りとはまずもって芸術家が取り組むべき課題であり、芸術家の側が主体的かつ意図的に作り出していくものに他ならない。つまり、ダントーとは逆に、芸術史家を含めたアートワールドの住人達のために史料を提供すること、これこそが芸術家の本分ということになる。そのためアートワールドによって語られるべき芸術の歴史も、あらかじめ芸術家が前もって「しかけ」[35]として自身の作品の中に織り込んでおくことが推奨される。村上は次のように述べる。「芸術家がいいものを作るための近道は、偶然の幸運をいかに自分の手の中に掴むかなのですが、これはた

ぶん待っていてもなかなか得ることはできません」[165]。だからこそ、芸術家はそのために芸術史を学習し、それを応用することが必要となる。芸術家は、言わば芸術の「文脈のひきだしを開けたり閉めたりすること」[158]、「作品制作のためのデータベースとして歴史を使う」[160]ことを求められるのである。無論、村上自身も認めているように、「空白状態の偶然から生みだされたもの」[104]が、「歴史をガラリと変える可能性もある」[105]。しかし、彼によれば、「自分では、少なくとも半分以上の作品はシナリオに沿ってややこしく作らないと評価を受けない」[104]と述べる。つまり、村上にとってシナリオとしての芸術史は後から作られるのではなく、作品の制作と同時に、あるいは作品の制作に先立って予め存在するものでなければならない。

さらに見逃してはならないのは、芸術家もアートワールドの中で発言する者の一人になり得るという事実である。したがって、作品に仕掛けとして織り込まれたそうした芸術史としてのシナリオを、芸術の制作者自らがアートワールドにおける発言者の一人として、積極的に取り出し、広げ、解釈してみせることも可能である。あるいはまた芸術家が自身の提示した芸術史解釈に沿うような作品を後から制作することも不可能ではないだろう。すなわち、過去の芸術史を研究することによって一定の芸術史のパターンを手に入れ、それを未来へと投射することによって特定の芸術史のシナリオを作品の発表に先んじて用意する。そして、その未来へと投射された芸術史に照らし合わせることによって自身の作品の歴史的な意義付けを作品の発表と同時に行うのである。例えば、〈平面性という日本人の昔からの美意識は原爆投下の結果、変形加速させられることで現在のスーパーフラットなキャラクター文化を出現させたが、そこにはやがて世界がたどり着くことになる未来の姿が潜んでおり、自身の作品は世界がそうした未来へと向かう上での重要な役割を担っている〉というように、である。そして、もちろんこのことがまさにダントーの禁じた未来を歴史的に語ること、つまり予言に相当するということを指摘するのは難しいことではない。このように村上が予め仕掛けたものによって再構成された物語、あるいは村上自身が語る芸術の未来は、ダントーの歴史の物語論からすれば根本的に歴史とは言えないのである。

6. 美的メタ・コミュニケーションとしての歴史技術

村上の語る〈未来への芸術史〉が本来的に歴史ではないとすれば、それは何であろうか。さしあたって、私たちはアリストテレスの次の言葉を思い出してもよい。「作家（詩人）の仕事は実際に起こった出来事を語るのではなく、起こるであろうような出来事を、すなわち、もっともな成行きまたは必然不可避の仕方で行き届く可能事を語ることだ。〈中略〉歴史家は実際に起こった出来事を語るのに対して、作家（詩人）は起こるであろうような

出来事を語る、〈中略〉創作が語るのはむしろ普遍的なことがらであり、他方、歴史が語るのは個別的なことがらだからである。』¹¹⁾。ここでは過去を語る歴史に対して可能的未来を語る詩作が対置されている。したがって、その限りにおいて、村上が芸術史を語ることはそれ自体が一つのポイエシスであると言うこともできるかもしれない。

だが、ここにはもう一つ個別と普遍という別の対立軸が存在することにも注意する必要がある。村上において芸術制作というのは「小さな個人のドラマ」[159]を「客観的に歴史化」[179]することに他ならず、一見このことは偶然的な個別性を必然的なものへと普遍化するアリストテレス的な詩作の概念と合致しているかに見える。しかし、彼によれば、「世界で唯一の自分を発見し、その核心を歴史と相対化させつつ、発表すること」、「強烈な独創」こそが芸術の世界におけるルールであるという [140]。つまり、アリストテレスと村上では普遍と個別の関係が対蹠的になっているのである。アリストテレスにおいては、個別を普遍へと昇華させていくことに主眼が置かれるのに対し、村上においては個別的なものを普遍的なもののルールに載せて送り出すことが眼目となる。ここでの個別的なものとは、単に偶然的なもの一般を指すのではなく、その芸術家固有の特性を意味する。そしてまた、ここでの普遍的なものとは歴史のことに他ならない。だから、具体的な作業というのは、まず芸術家個人の特性を芸術家個人のドラマとして煮詰め、ときには芸術家が所属する共同体の歴史ドラマを一つの回路として利用しながら、それを既存の芸術史の本流となる「西洋美術史の文脈に至るまでの入口」[79]へと送り出すことである。そして、文脈作りの成功とは、芸術家固有のドラマが芸術史の本流の内に「浸透」[35]したことで、すなわちその固有の価値が認められて、その居場所を確保したということの意味する。村上においては個別的なものが普遍的なものへと昇華させられることがあっても構わないが、それによって芸術家固有の特性が薄められることがあってはならない。したがって、村上における〈未来への芸術史〉はアリストテレス的なポイエシスとは言えないのである。

「唯一の自分」を「発表する」という行為をもっと適切に特徴付けるのは、おそらく村上自身が繰り返し用いている「コミュニケーション」という言葉であろう。それは「作品を作る人と見る人との「心の振幅」の取引」[34]であり、基本的には〈制作者—作品—受容者〉という図式に基づきたいわゆる「美的コミュニケーション」¹²⁾の図式に等しいと考えて構わ

11) 『世界の名著 8 アリストテレス』田中美知太郎責任編集，中央公論社，1972年，300頁。

12) ライヒャーの『哲学的美学入門』では、「芸術の美的コミュニケーション理論による定義」として次のような定式化と解説がなされている。「Xが芸術作品となるのは、まさにXが送り手（生産者）によって美的経験の媒体として企図されるときである。」「この定義の基本思想は次の通りである。芸術家の目的は、美的経験を仲介することである。この目的のために芸術家は対象物を制作するのだが、そうした対象物によって芸術家は、企図した美的経験を適当な受容者集団に向けて仲介することができるのである。」Maria E. Reicher, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 2005, S. 164f.

ない。ここで問題となるのは制作者の「核心」が必ずしも受容者の心に響くとは限らない点である。だから、「理解される窓口」[42]を増やすことによって、「見る人と、心が共振するところをノックして揺さぶる」[99]必要がある。その際、重要な役割を果たすのが、「サブタイトル（副題）」[97]や「端的に説明できる物語」[98]として語られる制作者固有の芸術史に他ならない。すなわち、芸術家に固有なものがそれだけでは直接、受容者と響き合わないのであれば、もっと受容者と共振しやすい、より普遍性を備えた歴史物語を同時に添えて、その共振を本来の核心部分にも広げてあげればよいというわけである。

このようなことを見ていくと、村上の語る〈未来への芸術史〉が、確かにダントー的な歴史ではないとすれば、村上がむしろこれを「西洋美術史での文脈を作成する技術」[42]と特徴付けたことはよく理解できる。これは一種の実践的な歴史技術であると言ってもよいであろう。であるとすれば、さらに私たちは問わなくてはならない。なぜそうした芸術史の物語が未来と関わるものでなくてはならないのか、そこには何らかの利点があるのか？

ここでダントーの歴史哲学に戻ることにしたい。そもそも未来について歴史的に語るものが不当であるのはなぜだろうか。この点に関してダントーは様々な形で詳細に述べており、このことの原理的な不当さを主に時間的順序の問題に焦点を合わせて論証していくことがダントーの分析的歴史哲学のそもそもの眼目ということになるだろう。しかしながら、本稿が関心を示すのはそうした論理関係上の問題ではない。むしろダントーが目立たない形で懸念を示している実践的・経験的な語用論上の問題が本稿の関心である。

ダントーによれば、実体論的歴史哲学は、過去だけではなく現在と未来も含めた「歴史全体」を対象にしようとするのだが、こうしたことは「歴史の神学的解釈と共通の構造的な特徴を持っていて、それは全くもって何かしら神の計画を確認しようとしているかのように思える」という[NK9]。それゆえ、実体論的歴史哲学の内実は、言わば私たちの運命に言及する「予言 (prophecy)」に他ならず、「予言者とは過去にのみふさわしいやり方で未来について語る者であり、未来を既成事実 (fait accompli) として扱った上で、その未来に照らして現在について語る者である」[ibid.]。そして、ダントーが註の中というあまり目立たないような形ではあるが、こうした「予言」の一例としてヒトラーの言葉を取り上げていることに注意しなくてはならない。「例えば、ヒトラーがそうである。彼は1940年代の始め「この戦争は勝利する (The war is won)」と言うのが口癖だった。彼は現在について、それを未来に照らしながら自信たっぷりに語るのだが、彼はどこから見てもそうした未来についての特別な見識を持っている風であった。彼が人々の心に対して際立った影響力を与えたのは、このことゆえに違いない」[NK397]。ダントーはここで予言の有するある種の実践的・政治的な魔力を指摘しているように思える。

ではこうした予言の力はいかなるものであろうか？ これに対して本稿は、残念ながら自

然現象の予知とは区別されるようなそうした歴史の本質といった観点から必要十分な解答を与えることはできない。しかし、このような問いに対して少なくとも必要条件の一つを提示することはできる。私たちは、例えば、天文学者が日食の日時を予測したとしても驚かない。しかし、歴史的な出来事が歴史の研究者によって予言されるなら、その内容が良かれ悪しかれ、私たちは言わば居心地の悪さを感じる。ダントーはこれを「根本的な概念が脅かされたときに訪れる不安」[NK173]と呼ぶ。これには個人的なものを含めて考えても構わないであろう。それは例えば、親や教師から「お前はろくな人間にならない」「君は大物になる」、このようなことを言われればきつと感じるであろう居心地の悪さと同じである。さらに本稿では、地震や火山の噴火などのような自然現象の予知の際に生じる不安もこの種の感覚に含めて考えたい。現在の科学ではまだ地震や噴火などを予知することはできない。少なくとも私たちはそうした自然現象の予知に完全な信頼を置いてはいない。だから、たとえ「来年は、大地震は起こらない」と述べたのが地震の専門家であったとしても、おそらく似たような居心地の悪さを感じるのではないか。前もって断っておくべきは、こうした不安が、歴史的出来事であるか、自然現象であるかの違いに起因しているのではないということである。

今ここで問題にしようとしているのは、発言内容の蓋然性と発言者への信頼性である。「この戦争は勝利する」あるいは「明日は日食である」という発言が、仮に神によって直接述べられたらどうなるであろうか。もしその発言者が絶対的な神であることが私たちにとって疑いの余地の無い場合、それはもはや予言ではなく神の意志ないし計画の表明である。だから、発言内容が実現されるのは確実であるため、その発言が予言特有の不穏さを帯びることはない。というのも、このときの発言が有するメッセージはいたって率直に伝達されているからである。では天文学者が「この戦争は負ける」と述べたらどうであろうか。おそらくこの場合も、それほど人々を不安にさせることはないだろう。戦争の行く末に関して人々は天文学者が特別の見識を持っているとは考えていない。その発言内容の信憑性には、始めから疑う余地が大いに残されているのである。もし発言のメッセージが自分の考えとは明らかに違うのであれば、受け手の側はそれを躊躇無く無視することができる。ところが、ヒトラーが「この戦争は勝利する」と述べた場合、人々はこの発言を全面的に受け入れることも、切り捨てることもできない。というのも人間であるヒトラーに未来を完全に予見する力があるとは思えないが、かといって政治家であるヒトラーに戦争の行く末を見定めるそれ相応の見識が備わっていたとしてもおかしくはないからである。だから、発言内容の実現の可能性ははまだ蓋然的である。そして、行き着く先は結局、ヒトラーへの信頼性ということになる。こうして新たなメッセージが生じる。すなわち、「私」の言うことを「信じる」のか、それとも「信じない」のかである。「この戦争は勝利する」という発言のメッセージは、その字義通りの意味にはとどまっていない。この発言では一人称と二人称との対峙が先鋭化させられ、そ

れは事実上、聴衆に対して、「私の言うことを信じるのか、信じないのか」「私についてくるのか、ついてこないのか」「私の味方になるのか、ならないのか」といったメタ・メッセージを含んだものとして伝えられている。

このようなメッセージからメタ・メッセージへの展開を理解するのに、山内志朗のコミュニケーションの概念は極めて有効である。

「コミュニケーションとは、伝達能力といったものではない。可能性の条件としてあり、伝達に先立って成立していなければならないが、実は、初めから与えられているとは限らないものなのだ。或る出来事の成立の条件が、出来事の後に、遅れてくるしかないものだ。だからこそ、人間は未来に対して背を向け、過去を見つめつつ、後ずさりしながら、未来に進んで行くしかないのだろう。たぶん、歴史記述にも当てはまることなのだろうが、コミュニケーションもまた、メッセージを伝えるために、前向きに進む行為ではなく、後ずさりしていく行為なのかもしれない。」¹³⁾

山内によれば、コミュニケーションが典型的に現れるのは名前を呼ぶ場合であり、もしくは「相づちや合いの手やうなずき」もそれに近いもので、それは端的に言えば、「コミュニケーションを求めるコミュニケーション」¹⁴⁾ であるという。こうしたコミュニケーションという伝達可能性の条件は、コミュニケーションの前に先立って存在しているはずなのであるが、そうした条件は、名前を呼んだり、相づちを打ったりなどの具体的なコミュニケーションの中でその都度、事後的に確認するしかない。これは歴史記述にも同じく言えることであり、この点において山内の議論はダントーと符合している。ダントーも歴史記述を過去の遡及的組織化であると考え、未来を根拠にした歴史記述を禁じていたのであった。したがって、ヒトラーの発言に見られるような予言的な歴史記述は、言わばコミュニケーションをいったん破棄し、その上で改めてコミュニケーションの可能性の条件を民衆に問うている、と理解してよいだろう。そこででのコミュニケーションの最初の内容は「戦争は勝利する」というものである。ところが、そのメッセージは未来を指示しているがために、その信憑性の度合いには幅がある。それゆえ「私を信じるのか、信じないのか」というメタ・メッセージへと移行するのだが、これによって、そのコミュニケーションの可能性の条件が実はゆらいでいたことが後になって初めて分かるのである。しかもその際のメタ・メッセージがコミュニケーションの確認そのものであることにも注意しておくことが必要であろう。予言における居心地の悪さの一つの原因は、おそらくこうしたコミュニケーションの可能性の条件がいったん空白になるということに由来しているに違いない、しかもこれがある種の実践的魔力を伴うとすれば、この種のコミュニケーションにおいては、一人称と二人称が鮮明な形で対峙するか

13) 山内志朗『天使の記号学』岩波書店、2001年、79頁。

14) 山内、前掲書、78頁。

らではないだろうか。

未来を歴史的に語る事が、必然的にこのようにしてコミュニケーションを揺さぶる、あるいはコミュニケーションを求めるのであれば、村上の語る〈未来への芸術史〉にも同様の事が生じているはずである。すなわち、村上は“スーパーフラットな日本は世界の未来かもしれない”と宣言することによって、「あなたは私を信じるのか、信じないのか」と大衆のひとりひとりに迫っているのである。メタ・コミュニケーションにおけるこうした一人称と二人称の対峙は、展覧会カタログ『リトルボーイ』に掲載されている村上自身によるエッセイの、その結びにおいて語られた詩の中で、より端的なコミュニケーションとして登場する。

拝啓 君は生きている。そして僕も生きている。

生きてきた軌跡よ弧を描いて、時空の軸をねじ曲げろ。そして未来に辿り着き、等価な意味を指し示せ。世界は見事に均質だ。それは次元を無視してねじ曲がり、いつしか胎動し始める。そしていつかまた統合し、我らの目の前にやってくる。¹⁵⁾

「拝啓」という呼びかけ、「君」と「僕」の対峙、そしてその後には村上の語る未来の歴史が連なる。こうしたコミュニケーションでは、コミュニケーションの可能性の条件そのものが求められているのであり、このことはこれまでの私たちの議論を補強するものとなるだろう¹⁶⁾。

このようにして村上は大衆のひとりひとりに対してコミュニケーションの可能性の条件を問うのであるが、彼がコミュニケーションを模索する相手は共時的な次元に限られず、歴史的な次元にもおよぶ。つまり、作品の歴史的な意義付けということも村上はコミュニケーションの問題として捉えているのである。村上が本来の美術作品の制作以上に、こうしたコミュニケーション技術に力を入れること背景には次のような葛藤が潜んでいるからに他ならない。「様々なしなかけを組みこんで、現在の人や社会とコミュニケーションするべきか。偶然に作っちゃったもので、未来の人や社会とコミュニケーションするべきか。」[105]。ここに現れているのは、作品は「リアルタイムでは正当な評価を受けられないかもしれない」[同頁]

15) 『リトルボーイ』、149頁。

16) 「かわいい」や「ゆるい」についても同じことが言える。これらは、対象の客観的な性状を表す言葉としてでも、あるいは発言者の主観的感情を言い表す言葉としてでもなく、むしろメタ・コミュニケーションの言葉として機能していると考えた方がよい。したがって、確かに「かわいい」と言明される対象については、ヴィトゲンシュタイン風の類縁性は見られるが、村上にとって本来的に対象は何でもよく、それらを「かわいい」「ゆるい」と言明することによって確認される共同体意識が重要であり、これらの言葉はそうした共同体幻想を作り上げる技術として仕組まれているのではないか。

という歴史へのペシミスティックな自覚であり、その結果として村上は様々な技巧を用いて即物主義的に前者のコミュニケーションを選択するのである。

芸術作品の出現と作品の評価との間に生じるこうした時間の溝を理解する場合も、コミュニケーションの概念は有効である。現実世界においてはアナログ的で身体的な位相も含めた形で推移していたコミュニケーションの層は、芸術の場合は、アートワールドそのものが抽象的な言説空間であるため、より純粋な観念の形で現れることになる。例えば、《泉》の展示の拒否とは、デュシャンとアンデパンダン展の人々との間のディスコミュニケーションを意味する。アンデパンダン展に展示できるのは芸術作品だけであるのだが、デュシャンが展示を試みた物体が伝えるメッセージは、ただ男性用小便器であるということではしかない。しかしながら、展示しようとした場所がギャラリーであること、あるいは展示しようとしたこと自体がメタ・コミュニケーションとなって、その物体が単なる便器ではないというメッセージを盛んに発する。やがてアートワールドの中では、それが理解されるためのコミュニケーションの可能性の条件が模索される。その結果、《泉》は単なる便器ではなく、「芸術作品」というメタ・メッセージが獲得される。その際、《泉》を単なる便器ではなく、「レディ・メイド」というジャンルに属す芸術作品であると理解するのを可能にしたのは、アートワールドにおいて醸成された「芸術理論の雰囲気」であり「芸術史」についての知識であった。つまり、これがコミュニケーション、コミュニケーションの可能性の条件に相当する。

このように、コミュニケーションが更新され、芸術とは認められなかったものが芸術であると認められるようになるためには一定の時間差が必要になる。しかし、歴史的には遅れて現象せざるを得ない芸術作品のコミュニケーションを、できるだけ前もって用意しておくこと、もう少し精確に言うなら、それが歴史的意義のある作品であるということを指示するようなメタ・コミュニケーションを予め用意しておいて、コミュニケーションを改めて模索する必要のない状況にしておくことも可能である。つまり作品が意義あるものとしてすぐに評価されるための文脈、すなわち〈未来への芸術史〉を予め芸術家が用意してしまうことである。この点に関してもやはり村上にとって芸術史とは、美的メタ・コミュニケーションのための技術なのである。

お わ り に

ダントーに対する村上隆の応答は、様々なかたちでの対立を引き起こした。村上にとってはダントーの言うような芸術史の終焉も競争の無い幸福な世界もアートワールドの終焉も、みな全く無縁である。とりわけ歴史に対するお互いの態度は強く反発し合うものであった。ダントーにとっての歴史は過去を理論的に組織化していくものでなくてはならず、村上にとつ

での歴史は未来を志向することによって実践的な力を生み出していくものであった。しかしながら、両者の対歴史態度はこのように対立的であるからこそ、まさに歴史的展開において接続し得る可能性を持っているようにも思える。

ダントーにおいてしばしば指摘されることがある。それは、ダントーが分析的な歴史哲学の立場からヘーゲルの実体論的な歴史哲学を批判的に捉えていたはずであるが、やがて奇異なことにヘーゲルの歴史哲学をモデルにして自身の芸術終焉論を展開するようになったという事実である。このことはダントーの「ヘーゲル主義への転回」として、その理由が様々に語られてきた¹⁷⁾。本稿の立場からこの問題について見解を述べるとすれば、少なくとも分析哲学者としてのダントーとヘーゲル主義者としてのダントーは矛盾してはいない。というのも、実体論的歴史哲学への批判の論点は、未だ生じていない未来の出来事を基準にして過去の出来事を意義付けてはならないという点にあったのだが、芸術終焉論を述べるにあたってダントーはこうしたタブーを犯していないからである。すなわち、芸術終焉論としてダントーが行ったのは芸術史の終焉を歴史的に宣告すること、つまりウォーホルの芸術とそれ以降の芸術との物語的な関連付けの拒否である。だから、このこと自体はダントー自身の分析的な歴史哲学における禁忌を犯しているとは言えないし、ダントーがウォーホル以降の芸術現象について奔放に語るのをかえって可能にしている要因なのかもしれない。

ダントーによる芸術終焉論は、彼の物語論的な立場をむしろ積極的に意識しているようにさえ思える。というのも彼の芸術終焉論は彼の芸術起源論と物語論的に抱き合わされ、一つにされているからである。ダントーによれば、「芸術の歴史は芸術の抑圧の歴史」[PDA4]に他ならず、この抑圧は多くの芸術哲学・美学がその始祖として参照するところのプラトン哲学において始まったという¹⁸⁾。ダントーのプラトン理解によれば、プラトンは芸術の「実践的—政治的」[PDA6]な力に危険を感じ、そのために芸術の力を現実の世界から隔離すべく、芸術を哲学によって模倣の模倣としての領域に縛り付け、そして「去勢」[PDA10]した。哲学システムとは、言わば芸術という「怪物を中に閉じこめておくための迷宮」であり、「芸術というのは哲学が発明された理由」であるともいう [PDA12]。だから、芸術と哲学との関係は言わば「身体に対する心の関係」のようなものであり、「芸術を哲学から分けること

17) 例えば、金悠美によれば、ダントーがヘーゲル主義へと転向したのは、モダニズムとポストモダニズムの「本質的な変化を説明するために芸術の歴史を終結させる必要」があり、そのためにはヘーゲルの議論が有効であったからだとされる。また一方で彼女は、ダントーにおいて「分析的な姿勢は完全に棄却された」わけではなく、ダントー自身の芸術終焉論も「一つの物語として綴られたもの」であり、「新たな物語が語られる可能性」も秘めているとも述べている。つまり、ヘーゲルに依拠したダントーの芸術終焉論は必ずしも全面的な「転回」とは言えない側面を持っている。これについては金悠美、前掲書、143頁を参照。

18) こうしたダントーの見解には反対する立場も存在する。例えば、小田部胤久は、芸術の歴史ないし美学の歴史は、芸術の復権の歴史であるという。これについては小田部、前掲書、11, 239頁を参照。

ができるかどうかは明白でない」[PDA5]。ここで主張されているのは、芸術の成立に対しては本質的に哲学が関与しているのであって、芸術はやがて本格的にその哲学的本性を表面化させ、哲学そのものとして自己知を追求するようになったというように、芸術史を一種の哲学プログラムとして理解する考え方である。

では、以上のことを踏まえたとき私たちには次のような推論が許されるだろうか。すなわち、「芸術とは何であるか」を理論的・哲学的に追求するプログラムは終了し、芸術は本来の実践的な本性を取り戻して、「芸術に何ができるか」という実践的技術としての芸術を実践的技術として追求する段階に入ったのかもしれない、と。そして、実践的技術としての芸術はまず歴史の技術という形で実践的・政治的に振舞い始めたのかもしれない、と。もちろんこのように村上隆において典型的に見られる現在の芸術現象や思想を次の芸術史段階の始まりであると解すれば、それは未来を歴史的に語るという過ちを犯すことになるだろう。だから、現在の芸術現象を歴史的に語ろうとするなら、それらが一段落したと思えるようになるまで待たなくてはならず、それまではただ見守るということだけにとどめなくてはならない。

したがって、村上の芸術制作観は過去へと結びつける必要がある。まずこれまで見てきたように村上の芸術制作手法は何重もの意味において歴史と関わっていた。歴史に残るために芸術史における文脈作りに取り組み、歴史を研究することによって過去の芸術家のパターンを学び、そしてなぜ芸術に関わるのかという点に関して自己や自己の所属する共同体の歴史を洗い出す。こうした一連の歴史の積み重なりをここでは「マニエリスム」という概念によって捉えたい。それは一つにおいてはマニエリスムが有していた当初の消極的意味と連関する。すなわち、村上はデュシャンやウォーホルなど過去の巨匠の模倣・反復を奨励するが、その意味において彼の対歴史態度はマニエリスティカルである。そして、もう一つはマニエリスムを固有の特性を持った一つの様式として認めるにいたった積極的意味と連関する。ここではG・ルネ・ホッケのマニエリスム概念を参考にしたい。

それは魅惑し衝撃をあたえる^{すべ}術を心得ており、且つ刺戟し内面の平衡を攪乱する^{すべ}術を知っている。内面の平衡を乱すこの反覆的傾向は効果の力学に通じている。この傾向はひとを退屈させることもありうる。あらゆるマニエリスム芸術の働きは^{あわい}衝撃と退屈の間にあるのである。あまりにもしばしばくり返される〈恫喝〉にあっては、煽情と退屈の間の差は——古典主義的崇高と滑稽との間におけるがごとく——僅か一步であるにすぎない。〈中略〉表現の効果甚大なつり上げ、もしくは極端に冷やかな還元、秘匿と極度の明快、謎化と喚起、暗号記号化と憤りを喚び起す〈啓示〉など。¹⁹⁾

19) G・ルネ・ホッケ『文学におけるマニエリスム——言語錬金術ならびに秘教的組み合わせ術——I』種村季弘訳、現代思潮社、1971年、4頁。

村上の歴史技術とは、例えば未来を志向することによって人々の心の「平衡を乱す」、あるいは様々な媒体に頻繁に登場することによって心の不均衡を日常化させ、かえって「退屈」をもたらす、あるいは特定の共同体における日常的な出来事を極めて非日常的な歴史的事件へと作為的に結びつけることによって日常的な出来事の「極端なつり上げ」をねらう、またその一方ですべてを「スーパーフラット」という合い言葉のもとに一つの枠組みへと「還元」する、あるいはまた「謎」めいた「暗号」のような作品に対して「明快」な芸術史解釈を付す、などである。このような意味において私たちは、村上の歴史技術をマニエリスティカルと形容することができる。

Summary

A Manneristical History

—From Danto's Philosophy of History to Murakami's Art of History—

Hiroaki Furukawa

T. Murakami's works of art and theory about the creation of art has recently received much public attention, while some philosophers still continue to advance their theories on the end of art. Among them, A. C. Danto is one of the most representative philosophers. This paper focuses on the conflict between Murakami's theory and Danto's philosophy of history, including his end-of-art thesis. Danto declares that the developmental history of art is over, a happy but insignificant art world will come into being, and that the institutions of the art world will eventually become obsolete. In contrast, Murakami believes that the sole purpose of an artist is the creation of works of art that will go down in history, and that the institutions of the art world play as important a role as ever. While Danto claims that the future which covers art should not be historically narrated, Murakami believes in doing so, as this appeals to people. From Murakami's perspective, history is not theoretical but practical. This paper calls his method of using history for his production of artwork manneristical.