

プラグマティズム美学の一考察

磯 博

従来、幾度かアメリカ哲学は日本に紹介されてきた。殊に最近に於ては、バース、ジェームス、デューキが代表する所謂プラグマティズムの研究が盛になり、漸くその正当な評価が与えられるようになりつつある。しかも尙、プラグマティズムの思想は我々の常識であり、学問たり得ないとする考え方が現在多いのである。従つて、バースもジェームスも殆ど解れるところのなかつた美と芸術についてのデューキの劃期的労作「経験としての芸術」(Art as Experience)が、一九三四年に公にされてから最近に至るまで、殆ど顧られなかつたことは仕方のないことであつたかも知れないが、我々は、従来の立場にこだわることなく、自ら健全な常識の立場を標榜するプラグマティズムの基盤の上に立つて、あくまで芸術をして自由に語らしめようとするデューキの芸術論について考察し、その考え方の中心を捉え、何等かの新しい方向を求めようと試みたい。もつとも、プラグマティズムの思想の全てを解釈し、且つ、デューキの芸術論全体について検討することの困難を告白せねばならない。ここでは、プラグマティズムの思想の中心点を概観し、次にデューキのプラグマティズムの美学が、芸術作品の美的構造をどのような方向にとらえようとするかを、検討を加えながら眺めて行きたい。

プラグマティズムという名称は、我国では実用主義という訳語をもつのであるが、これは、まさしく、哲学の歴史において全く新しい分野を切り開いたものである。しかし、それは、何等古典哲学との関連なしに、自然発生的にアメリカにおいて誕生したものではない。バースからジェームスを通りデューキへと発展したこのプラグマティズムは、その源において、カントやヘーゲルの古典哲学、或は、イギリスの経験論と何等かのつながりをもつのである。そしてその間に様々の問題を内に蔵しながら、遂にはヨーロッパ的哲学伝統からの距離を増大し、一つの新傾向としての性格を示して発展し続けてきたのである。デューキはバースから直接に教を受け、又、その影響と同じ位、或はそれ以上にジェームスの思想

の影響を受けている。しかし、ここでは、バースの考え方を大まかにみることから直ちにデューキへと入りたい。

バースの関心は、学の進歩に寄与し得る方法と論理の探究にあった。バース以前、アメリカにおいては、哲学はプロテスタント神学の附属物視されたが、バースは、恰もデカルトが十七世紀ヨーロッパ哲学を中世的煩瑣主義から解放した如く、アメリカ哲学を、プロテスタント的、カント的、ヘーゲルの煩瑣主義から脱却させた。しかし、バースによってはじめて哲学的方法として使用せられたブラグマティズムなる語は、カントの先天的な道德の法則に関する言葉「ブラクティツシュ」と技術の経験的法則に関する言葉「ブラグマティツシュ」の区別に影響されて生まれたものである。バースの論文で、デューキに強い示唆を与えたものの一つに「如何にして我々の観念を明晰にすべきか」(How to make our ideas clear; 1878)がある。その要点は次のような複雑な文章で言い表わされている。すなわち、「実践的に重要な意味を有つと想定されるところの、どのような結果をその概念が齎らすか、そのことを考えてみよ。そうすれば我々は我々の概念が有つべき対象を考えたことになる。その時、かかる結果に関する我々の観念が、その対象に関する我々の観念の全部である。」^④と。この言葉によって、常に社会集団の一般的行動を念頭におき、人間社会のどの人でも参加出来る経験、並びに皆の見ることの出来るその結果だけが言葉の意味として認められる資格をもつという意味のことを汲みとり得るであろう。そして、我々はここに、行為第一主義の論理的ブラグマティズムの誕生を認めることが出来るであろう。しかしデューキに影響を及ぼしたのはバース、ジェームスだけでなく、ヘーゲル、コント、そしてチャールス・ダーヴィンの思想が加わる。デューキはビュリタンに特有な霊肉の二元対立の悩みを、ヘーゲルの客観精神の思想に接することによって解放された。しかし、彼がヘーゲルの客観精神論から強く影響を受けたのには、彼の心中に、単に霊肉の対立の問題以上に、広く社会への関心があったからであろう。そして更にこのことは、社会生活と科学、或は道德と科学の關係についてコントから深い暗示を受けたようである。^⑤そこにダーヴィンの進化論、従つてまた、生命と環境との關係の思想が入り込んで来るようになったのである。以上全く大ざっぱな見方ではあるが、デューキの思想の方向の大略は推察出来る。

デューキの関心は先づ社会に向けられている。そして第二には、行動的に把握された人間、環境に働きかけ、且つ、働きかけられる有機的組織である人間、すなわち、歴史的持続としての経験に生きる人間に向けられている。第三に、彼の関心は深く衝動と結ばれ、そこから発動した創造的知性に向けられている。かくの如く、デューキの思想は、日常生の立

場に立ったダイナミックなものである。

さて、デュースは芸術に対して具体的には如何なる態度をとるのか。その根本態度は、その著「経験としての芸術」の最初に掲げられた次の言葉によって実に簡潔に示されていると思うのである。すなわち、「芸術品が経験の中に起源をもち、そしてその中に作用するという、この二条件から遊離すると、芸術の周囲に障壁がめぐらされ、それによって、美学が扱う作品の一般的意義は殆ど不明瞭なものとなるのである。芸術は隔離した領域、すなわち、他のあらゆる形の人間の努力、忍従、業績の内容や目的と芸術との間のこの結合が断たれている領域に移されるのである。芸術哲学の著述を試みる者が、先づせねばならぬ仕事は、洗練、強化された形の経験である芸術品と、一般に経験をなすものと認められている日常の事件、能動・受動との間に連繫をとりもどすことである。山の頂は何物にも支えられずに泛んでいるのではなく、また地球上にただ安置されているでもない。それは地球そのものである。地球が際立って発動したものである。この事実を様々な関連から明かすことが地理学者、地質学者の任務であるが、芸術を哲学的に探究しようとする理論家も、これと同じ努めを果さねばならぬ。」^⑧

かくしてデュースは、現行の多くの諸学説のとり態度、すなわち、芸術を既成の枠の中に閉じ込め、具体的に経験する事物と芸術との結合を切断して、芸術を精神化しようとする芸術観から出発する態度を廢し、芸術と経験―日常経験―との結びつきを示し、芸術の創造も享受も全て人生の経験の一つであり、その完成された形であることを明らかにしようとしたのである。

ここで、美的経験ということの問題にしてみたい。美的経験は、現にそれをもちつつある人にとっては疑いの余地なきものである。ところが、この美的経験そのものの構造に眼を向けず、美的経験を離れた、対象化されたる視られる物や視る者の中に芸術美の本質が求められるということが多かった。美的経験外より芸術美の原理を求めようとするこのような他律美学の立場は、独断的に實在性を与えられた物質や精神の世界に美的経験を投射して眺めようとするのであり、ここに、美的原理の根柢は極めて薄弱なものとなってくるのである。我々は、美の原理を、芸術活動―創造と鑑賞という―そ

のものの中に見出すべきであらう。しかしながら、芸術美は、多様な個別的な作品の中に美的経験として求めねばならないものである。従って芸術美の原理を探究せんとするには、このような美的経験の個性性、具体性を概念的にとらえようとすると態度は排さねばならず、かといって、ただ作品に近づくことのみを事として近視眼的となることをも警戒せねばならない。美的経験の行われるところはあくまで芸術活動の場においてであり、従ってデューキが美的経験をいかなるものと考えるかを探ることこそ問題の核心に触れ得ることであらう。

先にみた如く、デューキの根本的な態度は、「芸術作品が経験の中に起源をもつ」というところにある。ここでデューキの言う「経験」とは日常経験のことである。美というものが上から天下ってきたものでないことは、今更このようにデューキの言葉をまつまでもないが、「日常経験の中に起源をもつ」という彼の言葉を、決してイギリス経験論者の、所謂感情的経験と美的経験を混同するような立場と考えてはならない。経験とは、デューキによれば、雑多な過去の行為と経過の中に堆積せられる受動的、消極的な諸成果を意味するに過ぎぬようなものではない。従来の経験論の立場は、自然を経験の外部において考えてきたのであり、経験は自然を模写し、感覚し、反省すると解されてきた。経験の内容としての概念が自然を構成し、経験の偶然性、可変性の故に不変確実なもの認識を超越経験的世界に求めようとしたのである。このような経験の意義はデューキによって全く「改造」されたのである。先に、デューキの思想に影響を与えた一人としてダーヴィンの名を挙げたのであるが、事実、デューキの哲学には、進化論の思想、生物学的諸概念が著しく混入している。ダーヴィンの出発点は直接経験の世界であり、その進化論の仮説は、我々がそれを直接経験の世界で試し得るが故に我々の経験とダーヴィンの経験とが連絡的發展におかれるのである。勿論、現在の我々は、ダーヴィン説を参照するまでもなく、生物が環境へ順応、適合せねばならぬことは明白な事実と考えるのであるが、この環境との交渉こそは、全く能動的なものである。デューキの考える新しい経験とは、このような生物の暗示する能動的経験から出発するのである。

デューキによれば、経験は第一に行動である。行動と受動的密接な関係が経験を構成するのである。更に彼がその著「哲学の改造」(Reconstruction in philosophy; 1920)において、「経験が経験的なものでなくなつて実験的なものになった時、何か根本的に重大なものが起つてゐるということを描きねばならない。……我々は単に過去に繰り返し、或は我々に変化を与える偶然を待つ必要はない。よりよい経験を作るために、過去の経験をを用いるのである。」^⑥と述べる

時、更に「確實性の探究」(The quest for certainty; 1929)の中で「直接経験上のものは諸関係と諸連続の中に経験せられる自然的対象であり、その関係並びに連続は、ゆたかなまとまりをもって個別的形態の中に総括されている。」^⑥と述べる時、デューキの言う新しい経験とは、シェリングの同一に擬すべき形而上的香氣を放つジュームスの直接経験とは異なり、全く日常的な経験そのものである。

日常経験、直接経験をこのようにとらえたデューキは、芸術の「精神化に代り得る概念」^⑦として「日常経験の中に存する諸性質を芸術が理想化する」という概念」^⑧を考えたのであった。今尙しばらく「経験としての芸術」に述べたデューキの論を追って行こう。

すなわち、直接経験、日常経験においては、人間は絶えず外界との離反、葛藤、相剋を覚えつつ外界と相互作用をなしているのであり、凡そ経験は、様々な事件と系列を経てそれぞれの完成に向う進行と停止を含んだ素材から成っているとデューキは考えたのであり、そして、それらの環境との離反、葛藤を認識することを知性の働きであるとしている。その知性が環境との融合へと道具的に作用することによって経験は一つの経験となるのである。かくして、自己と環境との間の融和の喪失と融合の回復という律動を意識する時、すなわち、生物が外界と秩序立った関係をなす時、この関係は美的満足に似た円満具足の萌芽を内に宿しているのであり、経験がそれ自身完全なるものたるためには美の刻印を帯びるものであり、従って、思索的経験において結論を出すということは運動の完成を意味するものであるが故に、一つの思索的経験はそれ自身美的性質を有することを指摘している。^⑨このことは勿論、実践的経験にも言い得ることである。従って、デューキによるならば、如何なる経験も美的経験たり得るものを萌芽的に内に蔵しているのであるが、結局、知的経験も実践的経験も、際立って知的又は実践的経験たり得ても、決して歴然たる美的経験ではないとデューキは逃がっている。そのことの弁解として、知的経験においては結論はそれだけで価値があり、単独にとり出され得るし、そのまま直ちに前提となつて次の経験に入り込むが、芸術の場合は、知的経験の場合の結論の如きものはなく、終末は、諸々の部分の完成として意味があるのであり、終末だけが別個に存在するのではない、というようなことを述べている。そして、結局、心を誘って他処へ逸らすものである興奮や、抵抗、緊張を、包含的、完成的終局に向う運動に変えることが美的経験であると考えたのであった。^⑩

凡そ芸術活動においては、視る者と視られる物、聴く者と聴かれる物とが同時に成立しているものであり、視る者、聴く者は人間で、視られる物、聴かれる物は、例えば物理的な色彩であり、音響である。しかし、芸術活動においては、人間はもはや日常的な生における人間ではなく、芸術美を経験しつつある特殊なあり方における人間であり、色彩も音響も、もはや物理的対象ではなく、視られつつある色、聴かれつつある音である。それが同時的な成立によって一つの具体的現実的な場を設定するのである。従って、デューキが、美的経験を、自己と外界との相互作用の場においてダイナミックにとらえようとすることには異存はないのであるが、美的経験の場と直接経験の場とが全く同じであることには賛成出来ない。このデューキの誤謬は、彼の言う美的経験が、あまりにも生物学的、機械的な形にとらえられた直接経験と結びつくところにあると思うのである。デューキは、人間が社会的動物であることを重々知っており、それ故にこそ人間の環境が単に物理的であるばかりでなく、文化的、社会的であること、人間の活動が文化的に限定されていることをあらゆる機会に強調しながら、その直接経験のとらえ方は、全く生物学的法則に従っての面からだけであることが、彼のプラグマティックな思想において閑却されている第一の根本的事実である。

デューキの文章は非常にまわりくどく、あらゆる方向に手をつけるので、全体を論理的に明快に把握することが困難であるが、とにかく、以上のように美的経験のアウトラインを考えたデューキは、先述の「精神化」に代り得る「理想化」ということを一体どのように考えて行くのであろうか。デューキは、このことを「The organization of the energies」という章において明らかにしようとしている。すなわち、「物のエネルギーと経験そのものから生じるエネルギーとが、容易にはないが、巧みに作用し合うように物が構成される時、そしてエネルギー相互の親和と対立とが同時に働いて一個の実体を築きあげ、この実体が蓄積的に、それ程着々とはないが確実に成長発展して、衝動性と緊張とを充足し完成する時、——実にこの時こそ芸術が生じるのである。」^⑩と述べている。かくしてデューキは、外界との相互作用において、自己と対象との間に緊張関係をみるのであり、この緊張はエネルギーを蓄積し、このエネルギーが発散し膨張するまでこれを保持するのであり、このエネルギーの転換の瞬間において相反する力の相互作用が明確になり、認識し得るものとなると考えた。そしてこの力を結合して組織化するのが先に述べた律動である。しかしデューキは、芸術活動において

は、この律動を一つの結論へもって行って一つの知的経験を完成することではなく、律動は美的経験における形式的条件であり、その律動が、我々の経験そのものの中で律動となる所に芸術作品が生まれるのであり、たとえそれ自身芸術たり得るような外的事物の中に律動が具象化された場合でも、それが我々の経験そのものの中で律動とならぬ限り美とは言えないと考えるのである。そして、このような内的関係での律動を認識し、調和、たかまり、しづけさ、安らぎといった方向へ融合進展させ質的統一体をなす所に芸術活動の本質をみようとするのである。⑥鑑賞者の場合においても芸術に接することが同様にエネルギーの消費であるということは、「再創造の活動なくしては物が芸術品として認識されることはない」^⑦と述べられていることからわかるのである。

エネルギーの組織化と律動において芸術的活動をみたデューキは、従来の一般的な空間芸術と時間芸術との分け方の誤りを指摘した。デューキによれば、絵画や建築を観る時にも、そこには時間的蓄積から生じた圧縮が感じられるのである、如何なる作品も瞬間的に認識されるものではない。そこにはエネルギーの発散、膨張に至るまでの緊張の蓄積があり、大半の知的活動において、思想上の前進は、意識の上で記憶が過去の世界に逆行することによってなされる如く、美的認識においても同様である。認識者である人間は、様々な経験を積んで現在に生きるものであり、従って過去から保持されたものは現在の認識の中に根づき、その根づいたものは圧縮され、かくて将来起こるべきことに向って心を推し進める。過去の認識の持続的系列によって圧縮されればされるほど現在の認識は豊になるのであると説明されている。^⑧

以上の如く、デューキは対象と人間の経験の中にエネルギーを含め、エネルギーを蓄積することから生ずる両者の緊張関係において芸術的活動を見た。あくまで対象と人間との緊張関係において芸術活動をとらえようとする態度は正しい。しかし、先づ尋ねたいことは、先のような、内的関係での律動を認識し、調和やしづけさといった方向へ進展させるというその力となるものは一体何であるのか。このことは、デューキは殆ど何処にも述べていない。デューキの哲学を考えねばなら、その方向へと進展し得るのは、恐らく知性が道具的に作用することによってであろう。まさにそのように考えねばならない筈である。ところが、デューキは、知的経験においても、実際の経験においても同様な関係を認めているのである。すなわち、知的活動においては、このエネルギーを組織化する律動一つの結論へもって行くのであり、芸術活動においては質的統一体へもたらすのである。しかも、両者とも知性が道具的に作用することによってであるなら、芸術

活動も知的活動も何等異なる所はなくなってしまうのである。この点に關しては、先に指摘した芸術的活動の場の把握の仕方のおやまりと、更に、エネルギーの問題に關連して考えようとした時間の問題の解釈の不備が原因していると考えられるのである。過去になした経験は、一つのエネルギーとして自己の内に蓄積されている。しかも有限なる人間存在におけるかかる時間的なるものとして、エネルギーも自己完結的有限なものであるが、この有限性を破って突出せんとするエネルギーの膨張、発散において、直接経験における場とは異った芸術的活動の新しい場が設定されるのである。知的活動における時間性は、デューキによれば、記憶が過去に遡行することであった。そしてすでに得られた結論を整理し、それを新しい仮説として使用し、実験的操作によって新しい結論を導き出そうとするのである。このことに矛盾はない。しかし、芸術活動においても同様であるとデューキが言うとき、我々は眼前の対象について、例えば、或る作品の作者の経歴調査からはじめたりしなければ芸術的活動の本質は求められないようなことになるのではなからうか。緊張關係がエネルギーを蓄積し、それが膨張、発散するに至るまでは、客観的には計量され得ざる時間であり、エネルギーのこのような動的狀態それ自体において時を作って行くのであり、これが美的経験における根源的時間であろう。しかも、過去になした経験がエネルギーとして蓄積されており、未來の無限に新しい場に向って膨張、発散するが故に広さの無限性というものが考えられ、かく考えてこそ、在來の時間芸術と空間芸術の区別の誤りが指摘出来るのである。そして、このように無限に可能な場を設定し得るということに眼を向けることによって、かえって、プラグマティズムの創造的知性の意味が開けてくるのではあるまいか。

更にデューキは、芸術活動の社会性について考えることから、芸術の美的構造を明らかにしようとする。すなわち、芸術における表現をコミュニケーションの問題と結びつけることによって社会性の問題を明らかにするのである。表現とは活動であると共に結果であるとし、感情や観念という内的素材が外的素材と互に有機的に相互作用し、明確な媒介に変えようとする活動を表現活動とみる。従って、作品には、芸術家の感情や観念が伝達されるであろうことは明らかである。このように表現を活動として考察したのち、^⑥デューキは、作品、表現するもの、すなわち、何事かを我々に物語るものとしての表現をとり上げたのであるが、表現がコミュニケーションの意を含むことは明白な事実であって、デューキの説

を俟つまでもないことである。例えば、泣くことは悲しみの情緒の表出ではあっても表現ではないのである。彼は悲しみを告げ知らせているのではない。一方、俳優が、泣き悲しむ人を演ずる時、俳優は、泣き悲しむ人を表現しているのだから、彼自身が泣き悲しんでいるのではない。人間のみが他人と関係し得るが故に表現出来るのであり、表現は社会的行為なのであるということは我々にとって自明のことである。表現とコミュニケーションの問題に入ってデューキの論述は全く常識的な見解になったようである。しかも、デューキは、作品が語りかけるものの普遍性を何処に求めるべきかについて何等の解答も与えていない。この点については、先の、場とエネルギーの問題、時間の問題を更に深く研究することによって手懸りが求められるのではないかと考えるのであるが、今後の研究の問題として残しておく。

デューキは、自己のブラグマティックな立場から、ブラグマティズムの美学を果して確立し得たであろうか。残念ながら全面的にそれを肯定することは出来ない。デューキの関心の向かう処は、成程、「経験としての芸術」においても、社会の問題、行動的人間の問題、創造的知性の問題ではあったかもしれない。しかし、創造的な知性は殆ど道具的には操作されてはいないし、行動的人間の問題にしても、結局、樂觀主義的な人間把握しかなされず、そこに考えられる衝動としての生命は、単に人間が觀念的存在でないことを示しはするが、あまりにも生物学的な側からの姿である。人間存在の深い意味を考えるところから芸術的活動を考えて行くべきであろう。社会との問題にしても、唯々環境との相互作用を力説するのみで、それもややもすれば人間把握の弱さから、全く生物学的な環境説に陥入る危険をも有している。しかし乍ら、エネルギー組織の問題という新しい方向は、今後更に深く考えて行かねばならぬ問題を多く含むものであり、表現が伝達であるという問題は、先述の如く、全く常識的な説ではあるが、往々にして忘れられがちなことであり、殊に、作品の語りかけるものの普遍性を明らかにせねばならぬという問題もデューキによって提出されたことを思えば、決してブラグマティズムの美学を簡単に見過してはならない。

〔註〕

(1) 高坂正顕著「ブラグマティズム」P. 20

ブラグマティズム美学の一考察

- (2) 同 書 P. 35—P. 42
- (3) J. Dewey ; "Art as Experience" 1934. P. 3
- (4) J. Dewey ; "Reconstruction in philosophy" 1920.
仁田大三郎訳「哲学の改造」P. 66
- (5) J. Dewey ; "The quest for certainty" 1929.
植田清次訳「確実性の探究」P. 230
- (6) J. Dewey ; "Art as Experience" P. 11
- (7) J. Dewey ; Ibid., P. 11—P. 57
- (8) J. Dewey ; Ibid. P. 162
- (9) J. Dewey, Ibid. P. 162—P. 186
- (10) J. Dewey ; Ibid. P. 325
- (11) J. Dewey ; Ibid. P. 162—P. 186
- (12) J. Dewey ; Ibid. P. 186
- (13) J. Dewey ; Ibid. P. 162—P. 186
- (14) ここで、デューキのために一言弁護しておきたい。それは、デューキが、美的経験と言う時、所謂芸術的経験と同一視され、混同されているのではないかという疑問が時に出されることがあるのに対してである。デューキ自身は、美的 (esthetic) と芸術的 (artistic) という語に関しては、ほんの一節で、「芸術的という語は本来製作活動に関連し、美的という語は認識と享受の活動に関連するが故に二つの働きを一緒に表わす適切な言葉がないのは不幸である」(Ibid. P. 46) とのみ述べているだけであるが、本来、創造と鑑賞を一括して芸術的活動と称すべきであるし、創造はすでに鑑賞を予想し、鑑賞は創造へと連るものである。そして、この芸術的活動の中に芸術の美的構造を探ろうとする時、美的経験とは、所謂享受を意味する経験でもなく、又、所謂芸術的経験でもない。創造と鑑賞をつらぬく、もっと根源的な意味をもつものである。
- (15) J. Dewey ; Ibid. P. 58—P. 81. P. 270