

2017年10月8日（日） 第68回美学会全国大会（於 國學院大学）

【研究発表3】〈分科会A〉美学（自然・環境）

青田 麻未（東京大学）

mamiaota@gmail.com

それ自体のために鑑賞する？——対象と無関心性

序

本発表は、1960年代後半から現在に至るまでの英米系環境美学を、〈環境に対する批評のメカニズムを説明するための理論を構築する試み〉として解釈したうえで、この方向を深化する研究の一部分をなすものである。とりわけ本発表が取り組むのは、〈環境における批評対象はいかにして確定されるのか〉という問いである。批評対象とはこのとき、われわれの美的判断の帰属先を意味する。この問いは、これまでの環境美学研究において十分検討されてきたとは言い難いが、その背景には以下のような経緯があると言えるだろう。

環境美学の先駆的な論文とされる「現代の美学と自然美の無視」（1966年）において、ロナルド・ヘプバーン Ronald Hepburn は、芸術作品と自然の違いのひとつとして後者には「フレームがない frameless」という特徴を挙げている¹。たとえば、絵画には額縁、音楽には演奏会の慣習、劇場には舞台と客席の区別がある。これらはすべてヘプバーンによって「フレーム」と呼ばれ、何を批評するべきなのかを確定する機能を持つ。これに対して、自然にはそのようにあらかじめ与えられたフレームがない。すなわち、自然においては何が、あるいはどこまでが批評対象であるか、あらかじめ定められていないように思われるのだ。とはいえわれわれは、自然のすべてを一度に見て取ることができないのだから、何らかの仕方で批評対象を定めることになる²。われわれにとって、自然／環境の場合に何が鑑賞対象となっているかは自明の事柄ではなく、むしろ鑑賞対象を自ら設定し続けること

¹ Hepburn, p. 523.

² 次の引用にみられるように、ヘプバーン自身の記述のうちには、かれが自然にはフレームがないと言いながらも一方でわれわれがフレームを設定しているということを肯定する要素がある。

「ある芸術-対象のフレームを越えて存在しているものはなんでも、ふつうはその対象にとって重要な美的経験の部分にはなりえない。偶然の汽笛は、弦楽四重奏へと統合されることはできない。その汽笛はただ、四重奏の鑑賞を妨げるのみである。しかしフレームがないときには、そして自然がわれわれの美的対象であるときには、われわれの注意のもとの境界を乗り越えてきた音や視覚的侵入は、その侵入をわれわれの経験全体のうちに統合するようにと、その侵入に対して余地を与えるように経験を修正するようにと、われわれに迫ることができるのだ。

Whatever lies beyond the frame of an art-object cannot normally become part of the aesthetic experience relevant to it. A chance train-whistle cannot be integrated into the music of a string quartet; it merely interferes with its appreciation. But where there is no frame, and where nature is our aesthetic object, a sound or a visible intrusion from beyond the original boundaries of our attention can challenge us to integrate it in our overall experience, to modify that experience so as to make room for it. (Ibid., pp. 523-524.)」

そのものが自然／環境の美的鑑賞の要をなしてさえいるのである。そして、この点にこそ環境の美的経験について語る困難さがあると言える。われわれは、批評対象——美的注意を向ける対象——を選び取るために、フレームを設定する必要があるのだ³。すなわちフレームとは、「美的注意を向ける対象を選択する装置」である（本発表では以下、フレームをこの意味で用いる）。

しかし、その後の環境美学の展開のなかでフレームをめぐる議論が正面を切って論じられることはまれであった。その背景には、環境美学の成立において対象 object を〈それ自体のために for its own sake〉あるいは〈それ自体の観点に基づいて on its own terms〉鑑賞せよ、という要請が強く機能したことがあるだろう。この要請を支持する理由は論者ごとに少しずつ違っているものの、形式主義への批判、すなわち単に視覚的によい環境に対してのみ肯定的な美的判断を下す態度への批判意識がここに表れている。形式主義の規範のもとでは美的鑑賞の対象足りえないものでも、「それ自体」が要請する規範に照らすことで美的に鑑賞するに値するものになる——この主張が、環境美学そのものを根底において支えている。なぜならば環境美学の興りとは、たんに美学の主題として忘れ去られていた自然・環境を美学の主題とした、というだけではなく、だれもが即座に「美しい」と思うわけではない自然の持つ美的な価値に目を向けるよう促した点に求められるからである⁴。そのため、〈それ自体のために〉はまさに環境美学という分野そのものの成立にとって大きな意味を持った⁵。

とはいえ、ヘプバーンのフレーム論がすでに示唆していたように、環境において〈それ自体のために〉鑑賞されるべき「対象」とは何かは自明なことではない。一株の紫陽花や、一軒の洋館を眺めるのではなく、環境というあいまいなものを批評の対象とするとき、かくもかんたんに〈対象それ自体のために〉とすることができるのだろうか——本発

³ ロナルド・ムーアの次の記述も参照。「自然のうちに（なじみのある意味での）フレームがないという明白な事実は、自然に接近するひとの知性がフレームのようなものなしで行うことができるということを含意しない。The obvious fact that there are no frames (in the familiar sense) in nature doesn't imply that human intelligence approaching nature doesn't inevitably do something like framing.」(Moore, p. 109.)

⁴ ここで言う「形式主義」とはいわゆるピクチャレスクな風景（現代風に言えばみやげもののポストカードになるような風景）を賞賛する態度のことを指している。形式主義に対抗して、環境を批評する際の規範を打ち出そうと試みた初期の論文として Carlson [1977]がある。環境美学の祖としてロナルド・ヘプバーン Ronald Hepburn の名が挙げられることがあるが (Hepburn [1966])、しかしヘプバーンには見た目の良くない自然を美的に肯定的なものとして見直そうというような傾向は見られない。それゆえ、もしも環境美学が見た目のよくない自然に対する見解の変化を促すものとして始まったと考えるならば、同分野の興りはカールソンが著述活動を開始する 1970 年代後半ということになるだろう。

⁵ サイトウユリコもまたそれ自体の観点から on its own terms 対象を鑑賞する必要性を説くが、彼女はこの方針が対象という他者の持つ物語 story を認め、これに共感するという点で道徳的によいものであるからだという主張をしている(Saito [1998b], p. 142.)。Saito [1998a]が端的に「見た目のよくない自然の美学 The Aesthetics of Unscenic Nature」と命名されていることから推測されるように、サイトウもまた形式主義の規範に対抗するのだが、その主な理由が道徳的なものであるということになる。

表の背景にある問題意識はこのようなものである。本発表は以下、次のような構成を取る。第1節では、〈それ自体のために〉を重視するアレン・カールソン Allen Carlson の立場を「フレーム内在主義」と名付け、かれの議論が批評対象とフレームの関係を十分考察していないことを指摘する。第2節ではアーノルド・バーリアント Arnold Berleant の議論を参照し、「フレーム外在主義」へ至る道を探る。第3節では、われわれ主体の環境内部での諸活動に注目することで、各活動がもたらすフレームと、それによって批評対象には何が組み込まれるようになるのかを明らかにする。

なお、本発表ではこのフレーム構築について、美的注意を向ける空間的・時間的対象の選択がどのように行われるのかを論じるにとどめる。そうしたフレームを構築したうえで、実際にどのような美的性質を批評対象に見出すのかを特定するのは別の機会に譲りたい。⁶

1. カールソンの「フレーム内在主義」とその限界

本節では、アレン・カールソンを事例として、フレーム内在主義——フレームは環境のうちに潜在的に存在している——の立場を検討する。カールソンは〈環境の適切な美的鑑賞には常識的／科学的知識が必要である〉と主張するが、この「適切な美的鑑賞」という表現によって、たんに環境に対して適切な美的性質を帰属させるという以上のことが意味されている。すなわち、環境のうちに適切なフレームを発見するという含意されていると解釈できるのだ。

この知識と理解[対象についての知識＝常識的／科学的知識]はわれわれの環境に対するフレーミングを案内する。たとえば、小さな野生の花をただ見逃してしまう要因となるかもしれない、不適切に大きなフレームをわれわれに避けさせるといったように。…同様に、現代農業の環境のように、人間が変革した環境においても、知識、たとえば単一の作物にささげられた広大な農地を耕すことの機能的効用についての知識は、美的に関与的である。そのような知識はわれわれのフレーム、感覚、さらには態度をも拡張し、調整するようにわれわれを鼓舞するのだ。結果としてわれわれは、そのような農耕の諸

⁶ それゆえ本発表の議論の射程は、西村清和が言う「美的フレーミング」の一手手前であるということになる。西村は、美的フレーミングによって「対象の概念やカテゴリーや機能の認定に基づいて感覚される非美的特徴のなかから、時代や文化がこれら特定の概念やカテゴリーに応じて「美的」と伝承してきた特定の秩序にしたがって、ある種の非美的な特質を選択し組織化することでこれを「美的」に経験する、一連の社会的なふるまいないしディスコースの実践」（西村、65 ページ）を強調する。美的フレーミングは「作品や椅子やファッションなど、それぞれのものの〈である〉に応じたそれぞれに特有の美的質を規定する」（同、379 ページ注36）と説明されているが、本発表で議論したいのはそもそも環境については〈である〉とは言えないのではないか、ということである。それゆえ本発表の議論はいわば西村の美的フレーミングの一つ手前の段階、美的性質が帰属される対象はそもそもどのように決められるのか、という問題を扱うものである。

実践によって不可避となる、広大で、画一的な風景をより鑑賞できるように適応するのである。

This knowledge and understanding guides our framing of the environment so that, for example, we avoid imposing inappropriately large frames, which may cause us simply to overlook miniature wild flowers... Similarly, in appreciating human-altered environments such as those of modern agriculture, knowledge about, for example, the functional utility of cultivating huge fields devoted to single crops is aesthetically relevant. Such knowledge encourages us to enlarge and adjust our frames, our senses, and even our attitudes. As a result we may more appreciatively accommodate the vast uniform landscapes that are the inevitable result of such farming practices.⁷

カールソンは環境における批評対象のステータスについて、多くを論じていない。というのも、かれにとっては対象 *object* を〈それ自体のために *for its own sake*〉あるいは〈それ自体の観点に基づいて *on its own terms*〉経験しなければならないという、初期の環境美学を支えたスローガンが大きな重要性を持つからである。かれにとって、環境の批評における対象とはまず目の前に存在している環境であり、ヘプバーンのように自らフレームを構成することを積極的に認める立場は、美的鑑賞に主観性を持ち込むためにむしろ否定的すべきものである⁸。常識的／科学的知識は、われわれが環境のうちに内在する正しいフレームを発見することを助ける。

このように、環境はわれわれに先立って潜在的に「正しい」フレームを持っていると考えるカールソンの立場は、美的鑑賞の主体よりもむしろ鑑賞の対象を重視するアプローチをかれが意図的に採っていることに起因する⁹。カールソンは、ジェローム・ストルニッツ *Jerome Stolnitz* による美的態度の規定——覚知のいかなる対象についても、それ自体のみのために、無関心的で共感のある注意を向け、それを観想すること¹⁰——を引く。カール

⁷ *Ibid.*, xix-xx.

⁸ たとえば次も参照のこと。「対象の導きに従い、対象に案内されるということは、「客観的に」案内されるということである。この意味での客観的なものの意味は、もっとも基礎的なものである。この意味での客観的なものは、対象とその性質に関係し、主体とその性質に関係するという意味での主観的なものに対立する。この意味で客観的に鑑賞するということは、対象をそうであるところのものとして、あるいはそのために鑑賞することと、対象が持つ諸性質の観点から、あるいはそのために鑑賞することを意味する。これは、主体——鑑賞者——とそのひとが持つ諸性質を対象に対して何らかの仕方で押し付けること、あるいはより一般的に言って、対象以外の何かを対象に押し付けることの反対である。」

It is that to follow the lead of the object and be guided by it is to be “object-ively” guided. This sense of objective is the most basic: it concerns the object and its properties and is opposed to the subjective in the sense of concerning the subject and its properties. Appreciating objectively in this sense is appreciating the object as and for what it is and as and for having the properties it has. It is in opposition to appreciating subjectively in which the subject——the appreciator——and its properties are in some way imposed on the object, or, more generally, something other than the object is imposed on it. (Carlson [2000], p. 106.)

⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰ *Stolnitz*, p. 35.

ソンによれば、そこでは「無関心性」という概念はむしろミスリーディングなのであって、ストルニッツの規定において重要なのはむしろ「対象に向けられているという鑑賞の本質 the object-oriented nature of appreciation」である¹¹。〈それ自体のために〉共感的な注意に向けられるべき対象は、主体の意識から離れてすでに世界のうちに存在している。このようなカールソンの考えは、かれが原生自然の保護論と親和性の高い美学理論を構築することから環境美学を出発させたことと無関係ではないだろう。

以上のことから、ヘプバーンがフレームの有無によって芸術と自然を区別したのに対して、カールソンにとってはもはやこの区別は成立していないことが分かる。まるで、芸術作品を鑑賞するためのフレームがわれわれの鑑賞に先立って決められているのと同様に、環境のうちにはすでにフレームが内在しているのである¹²。それゆえカールソンにとって、フレームについて積極的な規定を与え、その生成について議論を展開する必要はない¹³。英米系の環境美学はカールソンの議論に対する賛否両論が巻き起こったことによって活気づいた分野と言えるが、かれに賛成するにせよ反対するにせよ、多くの論者によって対象〈それ自体のために〉鑑賞するという要請そのものは支持されてきた¹⁴。しかしまさ

¹¹ Carlson [2000], p. 115.

¹² だが、カールソンが「発見している」というフレームも、実際には主体が構成しているものであるとすることができるかもしれない。というのも、フレームは常識的／科学的知識によって発見されているのだが、この種の知識で以て環境のうちに美的性質を見出すということ自体が、ある種のコンテクストのうちに位置づけられうる行為だからである。具体的に言えば、カールソンは科学的知識を用いて環境のうちに美を見出す「理想的鑑賞者」としてジョン・ミューア John Muir やアルド・レオポルド Aldo Leopold といったネイチャー・ライティングの著者たちを挙げるが、これらの人物に対する注目は1970年代以降環境をめぐる人文学の諸分野で並行して高まっていた。そしてネイチャー・ライティングが文学の一ジャンルであり、ミューアやレオポルドの記述が純粋に科学的な記録ではない以上、かれらの見方に基づくフレームもまた、主体の作用によって構成されているのである。詳しくは青田[2016]参照のこと。

¹³ かれのフレームの規定は「環境を時間と空間において制限する limit it [environment] in time and space」(Ibid., xix.) といった程度のものであり、「美的注意を向ける対象を決める装置」という本発表におけるフレームの規定ともずれがある。

¹⁴ 本発表では時間の都合上註で言及することとどめることとするが、ストルニッツの無関心性概念に言及することで、環境美学における批評対象について十全な説明に至っていないのは、カールソン率いる認知モデルを批判する非認知モデル論者のひとり、エミリー・ブレイディ Emily Brady も同じである。彼女は自身の美的経験論を、統合美学 integrated aesthetics と名付けている。彼女は無関心性を基礎として環境の美的経験について説明することを課題としている。とはいえ彼女の言う無関心性は、たしかに私利私欲を離れるものではあるが、しかし鑑賞者の個人的な事情を完全に離れる態度を指すわけではない。「われわれは個々の観点から対象へとせまるし、もし望むのならば、欲望や願望は別にして、われわれ自身と対象とを関連づける...we approach the object from a concrete standpoint and, if we choose, relate the object to ourselves but apart from wants and desire.」(Brady [2003], pp. 9-10.) のであり、それゆえ彼女は自身の言う無関心性を、望むのであれば美的関心 aesthetic interest と呼ぶことができるとも言うのである。ブレイディもまたストルニッツの無関心性の規定に依拠しているが、カールソンがストルニッツから「対象に共感する」という点のみを切り出したのに対して、ブレイディにおいては主体と対象とが関連づけられることが積極的に認められている。彼女がこのように主体の役割を強調するのは、カールソンが知識を基盤とするフレームの妥当性のみを強調したのに対し、ブレイディは複数のフレームが妥当性持ちうると主張しようとしているからである (Ibid., pp. 209-210.)。個々の立場にあるひとびとは、それぞれの「フレームワーク」で以て、ある環境のうちに何を見て取るのかを決定して

にこの要請によって、環境美学における「対象」概念の見直しは十分に行われてこなかった。そこで以下では、〈それ自体のために〉という要請から距離を取り、「フレーム内在主義」に対して「フレーム外在主義」の立場を立ててみることで、環境美学における批評対象とはいったいいかなるものでありうるのかを掘り下げて考えたい。

2. フレーム外在主義への入り口——アーノルド・バーリアント

本節では、アーノルド・バーリアントの「参与の美学 the aesthetics of engagement」をフレーム構築について考察するための導きとすることを試みる。この作業を通じて、フレーム外在主義——批評対象を決定するフレームは、環境のうちにはなく、われわれの関与によって都度構築される——の立場に輪郭が与えられる。

バーリアントの参与の美学は、主体と客体の二分法を否定することで、鑑賞者が環境のうちに没入することを環境の美的経験と呼ぶものであると説明される¹⁵。カールソンはバーリアントの立場について、もし美的経験において主体と対象の境界がなくなってしまうのであれば、結果として美的判断は極めて主観的で、共有されえないものになってしまうと批判する¹⁶。だが本発表がこれまでの議論で示したように、環境における批評対象のステータスがいまだあいまいなままである以上、バーリアントの言う「参与」の内実について再考することはひとつの筋道を与えてくれる可能性があるだろう¹⁷。

かれの「参与の美学」の根幹にあるのは、無関心性に対する否定的な態度である。かれは無関心性を、「とりわけ実践的な目的に関与しない、ある対象のそれ自体のための知覚を意味し、対象を自由に、気を散らす事柄なしに観想するために、対象をその周囲から分離することを要求する態度...an attitude denoting the perception of an object for its own sake without regard further purposes, especially practical ones, and requiring the separation of the object from its surroundings in order that it may be contemplated feely and with no distracting consideration.¹⁸」だ

いる。物理的には同じ山にあって、しかしそれぞれの鑑賞者が抱える背景に準じて山の見方が変わると彼女は言うが、この「フレームワーク」は本発表の言うフレーム概念に重なる意味合いを持つと言えるだろう。このようにフレームの複数性を認めるのであれば、同じ環境を前にして異なる批評対象を立ち上げることが可能であるということだ。しかしブレイディの枠組みにおいては、主体 subject が対象 object に対して個々の観点から迫った結果立ち現れる批評対象がいかなるものであるかについては、それ以上議論されない。ここで議論が立ち止まることから、対象を〈それ自体のために〉鑑賞するという要請の下で環境という批評対象について考えることのひとつの限界が示されている。

¹⁵ Carlson [2009], p. 13.

¹⁶ 「経験の主体がある対象についての美的経験に「深く没入して」いて、同化していて、そしてまさしく完全に「浸って」いるとしたら、美的鑑賞や美的判断が主体と主体のあいだで激しく変動することがどうやって避けられようか、わたしにはわからない。Given that the subject of the experience is 'intimately absorbed' in, 'assimilated' by, and indeed totally 'immersed' in the aesthetic experience of the object, I do not see how the conclusion that aesthetic appreciation and aesthetic judgment can fluctuate wildly from subject to subject can be avoided.」(Carlson [2007b], p. 234.)

¹⁷ バーリアントにとっても、環境を「批評する」という営みは重要視されている (Cf. Berleant [1997], pp. 22-24.)

¹⁸ Berleant [1991], p. 12.

と定義する。ある「対象」を「それ自体のために」知覚する態度が無関心性であり、これは対象と主体を明確に切り離すものである。バリエーションによれば、環境のみならず芸術についても、このような無関心性によって特徴づけられるような態度はすでに説明能力を有していない¹⁹。そこでバリエーションは、われわれが芸術を鑑賞する「状況 situation」について考え、その際に作用している4つの要素を挙げる。4つの要素とは、「芸術対象」、「芸術家」、「鑑賞者」、「パフォーマンス」である。パフォーマンスについてバリエーションは、音楽や演劇のようなパフォーマンスを基本とする芸術形式でなくとも、「活動的な知覚を通じて絵画、映画あるいは詩が持つ美的潜在能力を引き出すにあたって、鑑賞者は鑑賞の過程が持つ力学のなかで同じ役割を果たす...the appreciator performs the same function in the dynamic of the appreciative process, realizing the aesthetic potential of the painting, the film, or the poem through active perception.²⁰」のだと説明している。鑑賞者の活動的な知覚こそが事物から美的なものを引き出すというバリエーションの考えが明確に表れているという点で、この「パフォーマンス」の要素は特に注目すべきだろう。

そして、かれはこの理論的枠組みは、芸術鑑賞においてのみではなく、芸術以外のもの——自然を含む環境、製品など——にも応用可能であると主張している。では、環境において先の4要素はどのように記述されるだろうか。まず、「芸術対象」は「環境内の事物」によって取って代わられるだろう。次に「芸術家」は、自然においては事物を産出した自然の諸力であり、人工的な要素が強く加わる環境においてはたとえば都市計画家などのひとびとということになる。本発表において注目すべきは、残りの2つの要素である「鑑賞者」と「パフォーマンス」である。というのも、パフォーマーがいない状況においては鑑賞者がこの2つの任務を兼ねるのであり、そしてその際鑑賞者の「活動的な知覚」が対象の持つ「美的潜在能力」を引き出すのであるが、これは本発表で言うところのフレームの構築に値する²¹。「美的参与は鑑賞のプロセスにおける活動的な参加を伴う——ときには明白な物理的行動によって、しかしふつうは創造的な知覚的参加によって Aesthetic engagement involves

¹⁹ バリエーションによれば、たとえば美術においては19世紀における印象派の登場以来、作品は次第に確固たる対象 object とは形容しがたいものになっていったのであり、現代芸術はすでに渋滞の対象概念では捉えられないものとなっている (Berleant [1991], p. 20.)。

²⁰ Berleant [1997], p. 128.

²¹ バリエーション自身は「フレーム」という概念を無関心性と結びつけつつ、半ば否定的な反応を示しているが、かれの言うフレームと本発表でのフレームの規定は異なる。「芸術経験はまさしく際立ったものであり、そして無関心性の原則は芸術作品のまわりにある種のフレームをつけること、それによってそのほかの人間[に關係する]対象や活動から芸術作品を隔離し、実践的要求から解放された特別な領域のなかに置くことによって芸術経験の際立ちを高めようとする。このフレームはまずもって、いわば心理的なフレームである。また、平凡な経験のなかでそれが持っている通常の意味や使用方法とは関係なしに、芸術対象の諸性質に注意を向けるよう鑑賞者を導くようにギアを切り替える態度なのである。」

The experience of art is indeed distinctive, and the doctrine of disinterestedness attempted to promote this by putting a frame of sorts around art, thereby isolating it from the rest of human objects and activities and placing it in a special realm free from practical demands. This frame is primarily a psychological one, a shift attitude that leads the appreciator to attend to the qualities of the art object without concern for the usual meanings and use it may have in ordinary experience. (Berleant [1991], p. 25.)

active participation in the appreciative process, sometimes by overt physical action but always by creative perceptual involvement.²²」と言われるとき、そこでは主客二元論の解体というよりも、批評対象の決定はわれわれ主体の積極的な参与によって決定されるのであり、それによってフレームのうちにはいわばわれわれ自身も取り込まれることになるという事態が想定されていると考えられないだろうか²³。バーリアントは、「…環境の美学は、諸対象、人々、そして彼らの活動による全体の複合体の、ひとつの側面としてあらわれる...the aesthetics of environment emerges as a dimension of the entire complex of objects, people, and their activities.²⁴」と言うが、ここでかれの言う「活動」について掘り下げることで、参与の美学をフレーム構築という観点からさらに発展させる道を探ることとしたい。

3. フレームの構築——主体の活動という観点から

本節では実際に、主体の関与がどのようなフレームを構築するのか、すなわち批評対象のうちにはいかなるものを含みこむことになるのかを、主体の活動という観点から明らかにする。われわれは、環境のなかでさまざまな活動をする。このことは、いわゆる絵画作品や音楽作品の美的経験と、環境の美的経験をわける特徴であるとしばしば言われる²⁵。しかし、実際にわれわれの活動がどのように環境の美的経験に影響を及ぼすのかということについて、十分に検討されてきたとはいえない。本節の作業は、この不足を補うものである。

具体的な議論に進む前に、本節で言う「活動」のレベルを明確にしよう。われわれは環境において、「旅行をする」、「住む」、あるいは「都市計画をする」などの大きな意味での活動をすることができるが、本発表ではこれらのレベルについては扱わない。この種の活動のうちに含まれる、いわばより小さな活動の作用について考察することとしたい。とはいえ、本発表が取り上げようとする諸活動は、いまだいくつかの階層に分けられうるため、以下の議論はその点に留意しつつ進めていく。

はじめに思い浮かぶ環境内での活動として、環境のなかを歩き回ることが挙げられるだろう。われわれは日々、家からそのほかの場所まで歩く。さらに、われわれは歩く以外にも自転車、自動車、電車などさまざまな方法で**移動**をする。移動はこれまでもしばしば環境美学・日常美学の文脈で論じられているが、ここで改めてフレームという観点からこのトピックに光を当てることで、これまでの議論を整理することができるだろう²⁶。オッシ・ナッカリネン Ossi Naukkarinen は *Contemporary Aesthetics* 誌の「美学と移動 Aesthetics and Moving」特集の序文において、このトピックが持ちうる論点をいくつか挙げている²⁷。そこで考慮さ

²² Berleant [2013], unpagued.

²³ たしかに、バーリアントはこと環境について語る際、「環境は一つの連続した有機体である」「われわれはその一部である」といった点を強調するが、しかし本発表としてはかれの論のうちにある別の可能性を探るためあえて別の側面に注目している。

²⁴ Berleant [1997], p. 14.

²⁵ Cf. Carlson [2000], xvii.

²⁷ Naukkarinen [2005], unpagued.

れているのは主に自動車による移動であるが、「移動の速度」については、むしろ移動手段を越境して議論することが可能だろう。また東口豊も示すように、歩行と自動車それぞれの場合に得られる都市景観の違いは、速度によるところも大きい²⁸。

移動手段が持つ速度の違いに従って、批評対象は大きく分けて次の2つの点で異なりうる。第一に、環境のうちのどれだけの事物を構成要素とするのかという点である。われわれはある移動手段が提供する速度のうちで、われわれの知覚能力を用いて可能な限りのものを経験する。歩くときとドライブをするときでは、目に入るものの精度が違っているだろう。とはいえ歩くときのほうが、道端のものをつぶさに見聞き、味わうことができるため、より多くの事物を、よりこまかにフレームのうちに取り込むことができるというような単純な比較には限界がある。ドライブをするときには、むしろ広範な土地利用をみることによって、ある地域が持つ多様性（街並み、田畑、海など）を総合的にひとつのフレームのなかに取り込むことも言えるだろう。また、速度によるフレーム内部の事物の差異は、単純に取り込まれる事物の大きさや量に還元されるわけではない。われわれが行使する感覚の種類も、速度によって変わる。歩く場合には触覚や嗅覚といった低級感覚のはたらきが先鋭化するのに対して、車などの乗り物による移動においてはやはり視覚が優位に立つ²⁹。

次に、速度はわれわれが自分自身を経験する仕方をも左右する。ヘプバーンは、自然経験の特徴として、主体が自分自身を経験するという点を挙げているが、これが可能となるのは主体が自然のなかにいることによっている³⁰。このことは、自然から環境一般へと話を広げても当てはまるだろう³¹。たとえば歩くときとドライブするときでは、環境のなかでのじぶんの位置取りをどう感じるかが違っているのである。速度のちがいでによって、どのような規模の環境のなかの一部としてわれわれが自分を想定するのかが変化するのである。この感覚の違いは、われわれの大きさととの比較によって当該の環境を評価することに結実する。

目的のない散歩やツーリングなど、移動手段はときにそれ自体が目的化する³²。このような場合には移動という活動によって積極的にフレームが構築されていると言える。だがそうではなく、通勤など別の目的のために移動をする際にもわれわれはその経路を美的に経

²⁸ 東口、81-86 ページ。東口は、自動車の速度が持つ暴力性を強調するポール・ヴィリリオの議論に対して、都市において自動車が信号などで停止せざるを得ない状況を取り上げ、このとき「速度」が持つ暴力性が蹂躪され、力関係は転倒する」とし、このとき運転者と歩行者は互いが互いを見る主体になると述べている（東口、85 ページ）。この事態をかれは、「自動車のフロントガラスは運転者にとって映画のスクリーンであると同時に、歩行者にとっての写真のフレームとなる」と表現する（同上）。このように、異なる移動手段を行使する者どうしが互いを見やるということは非常に興味深い論点であり、東口の言う通りであれば都市経験の一部を形作っていると言えるだろう。

²⁹ Cf. Diaconu [2011], unpagd. ここで彼女は、都市のなかを歩く経験における触覚のはたらきについて分析している。

³⁰ Hepburn, p. 523.

³¹ もちろんヘプバーンは「自分自身を経験する」ということにある種超越論的な意味を含んでいるわけだが、ここではもう少し一般的なレベルでの経験に援用することを試みる。

³² たとえば散歩について津上、178-184 ページ。

験することが可能だろう。このときフレームは、主体が積極的に構築しているというよりも、われわれの活動に伴って不可避免的に設定されていることになる。これに対して、主体によるより能動的なフレーム構築となるのが、**表象を生み出す活動**であると言える。たとえば、風景写真を撮ることはその典型例として挙げられる。しかしたとえばカールソンは、この種の活動はしばしば否定的に捉えられてきた。それはかれのピクチャレスク批判に端的に表れる。ピクチャレスク的な鑑賞は、自然環境に対して絵画鑑賞の規範を押し付け、まるで風景画のように切り取ることでできる部分のみを批評対象とすると考えられたからである。ピクチャレスクに関して、ここでは2つの問題が生じている。ひとつめは、環境からひとつの「風景」を切り出すことによって、批評対象／主体が明確に分かたれてしまうことである。そしてもうひとつは、絵画の規範に則りながら、鑑賞者の想像力がはたらくことで、鑑賞対象の選択に対して恣意的な操作が入ってしまうことである³³。カールソンによれば、ピクチャレスクの伝統は現代のツーリズムに引き継がれている³⁴。旅行者はまるで風景画のように美しい、旅行ガイドブックが提案する風景をこぞって写真に収める。かれらはただ、もとはといえば絵画ないし視覚芸術の規範によって恣意的に操作され、構築された風景を、外側から眺めるだけの観察者である。

しかしわれわれはふつう、より能動的で、創造的な活動を通して表象を生み出すのではないだろうか。という行為は、ほんとうにそのような受動的な行為なのだろうか。たとえば津上英輔は、観光客に特徴的な「写真を撮る」という行為のなかにある種の想像力のはたらきを認めている³⁵。またトム・レディ Thomas Leddy は、日常美学の文脈において、芸術家は日常的な事物のうちに美的性質を見出すことに長けていると主張している³⁶。この主張の核心にあるのも、フレームの問題である。芸術家は能動的に、周囲の事物のなかから何に注目すべきなのか、そしてその注目の度合いを高めるためには何をすればよいのかを測っているのである。

それではこのとき、フレームという観点で重要なことは何か。バリエーションは、美的経験を形成する「状況」において、鑑賞者がパフォーマンスの要素を兼ねる事態を想定していた。表象の過程は、まさしくこの事態を体現している。というのも、このときひとは、どのような側面を強調するのかを探るために、環境を活動的に知覚する。たとえば写真撮影に際してありうるさまざまな構図を比較検討するためには津上の言うように想像力がはたらいているが³⁷、このときたんに出来上がりの写真間を比較するだけではなく、環境のなかのさまざま

³³ たとえば安西信一はイリュージョンイズムの解体にかかわるピクチャレスクの美学のひとつの特徴として、「...イリュージョンが客観的な現実ではなく、むしろ観者の精神によって能動的に作られたフィクションにすぎないという覚醒がなされる」という点を挙げており、このとき生じるイリュージョンはもはや「観者の慣習的・能動的な「視覚の技」によって生み出されるフィクションでしかない」としている（安西 [2000], p. 202.）。

³⁴ Carlson [2009], p. 17.

³⁵ 津上、164-165 ページ

³⁶ Cf. Leddy, p. 121.

³⁷ 津上、165 ページ

まな事物、また環境の持つさまざまなアスペクトにわれわれの注意が向けられているということになる。ある海岸で写真を撮影するとき、海とコントラストをなす山を入れるのか、それとも海に浮かぶ小舟を強調するのか——こういった思案を重ねるうちに、われわれは写真を超えて海岸の環境について何を批評対象とするのかを変化させるのである。これは先の移動のときのように、たんにフレーム内に取り込まれる事物の数が増えるということではない。それだけではなく、その環境の見方、すなわちアスペクトが重層的に重なり、批評対象を面的に厚みがあるものにするのである。

さて、以上で一回限りの移動や表象制作という活動に注目して、フレームの構成を見てきたが、表象制作について考えることでわれわれはアスペクトの重なりという側面にたどり着いた。ここで活動の段階を一つ上げて、活動を**反復**するということについて考えてみたい。通勤や、毎年決まった避暑地に訪れることなどが典型例として挙げられる。ある活動が反復されることによって、われわれの批評対象はどのように変化するのだろうか。この問いに答える際に注目すべきなのは、時間がもたらす効果である。

ブレイディは想像力のはたらきをいくつかに分類するなかで、増幅的想像力 *ampliative imagination* に言及している。

増幅的想像力は高められた創造的な力と、自然の事物に対する反応における特別な好奇心によって特徴づけられる。ここでは、想像力は知覚において与えられたものを増幅させ、事物に対するイメージのたんなる投影を抜け出ている。この活動はそれゆえより鋭敏で、事物のより深い想像的取り扱いに結びついている。

It is marked by heightened creative powers and a special curiosity in its response to natural objects. Here, imagination amplifies what is given in perception, thereby reaching beyond the mere projection of images on to objects. This activity is therefore more penetrative, resulting in a deeper imaginative treatment of the object.³⁸

増幅的想像力は、ある事物を前にしながら、その事物の知覚によって与えられた以上のものをわれわれにみせる。たとえば、海で小石を目の前にして、この小石を削り取った波や、小石の以前の姿を想像するが例として挙げられるとブレイディは言う。彼女があげるこの例についてさらに考えてみるならば、増幅的想像力は過去と現在の結合・比較によってフレームを組織することができる。実際ブレイディは、この想像力は自然物や環境の持つつかのまの性質 *temporal quality* に対して敏感であると述べている³⁹。移り変わっていく環境のすがたを楽しむことはわれわれにとってごく身近な経験であり、それを可能にしているのは想像力のはたらきなのである。

このときわれわれの想像力が増幅しているのは「知覚において与えられたもの」であるが、

³⁸ Brady [2003], p. 156.

³⁹ Ibid., p. 157.

これによって結果的に、フレームが現在のみならず過去をも包摂するかたちで拡張されていると言えないだろうか。そして、もちろん先のブレイディが挙げた例のように、波の浸食作用についての知識がこの種の拡張をもたらすこともある一方で、ある行動を反復することによってフレームの拡張が行われることもあるとわたしは考える。たとえば、わたしは大学へ行くとき、毎日上野公園の不忍池を通る。不忍池には初夏になると蓮の葉が生い茂り、夏が盛りを迎えるころにはあの大きな、桃色の花が咲く。この花が咲くとき、わたしは目の前の花のみならず、蓮の葉などひとつもない冬の不忍池、さらには桜並木が水面に反射する春の不忍池を想起し、この1年めぐったことに思いをはせる。このとき、わたしの不忍池の美的経験は、ただ目の前の蓮池を対象としているのではなく、過去のイメージもまた経験の対象となっている。もちろん、わたしはまるで始めて今日ここへ来たひとのように、目の前の蓮の花咲く不忍池のみに対して美的判断を下すこともできよう。しかし、不忍池の四季折々の姿をすべて含めてこれに対して美的判断を下すこと、すなわち批評対象とすることもできる。この後者の場合には、増幅的想像力がはたらいているのだ。

同様の効果は、通勤などの日常的な行動のみではなく、祭りなどの特別な行動にもみられるだろう⁴⁰。毎年地域の祭りに参加するひとは、今年の祭りに参加しながら去年の祭りのことを想起するだろう。もし両者のあいだに特別な差異がなければ、そのひとは祭りの空間に親しみを感じるだろうし、また同じ土地で一年を過ごしたことに何かしらの感慨を覚えるかもしれない。こうした美的判断をすることに背景には、そもそもこのとき批評対象がたった今行われている祭りに対してのみではなく、去年の祭り、さらには祭りが行われる土地そのものが批評対象として含まれるからである。ここではひとびとの記憶がてこになって、増幅的想像力が働いているのである。

結びに代えて

本発表では、フレーム内在主義が〈それ自体のために〉という制約のために十分に考察することのできなかつた環境における批評対象の問題を、バリエーションを導きとしつつわれわれの活動によるフレーム構築という観点から考察した。本発表で十分取り扱えなかつたものとして、実際に環境に対して物理的な変更を加えるタイプの活動がある。たとえば街路に花を植えるというような些細な活動に始まり、それらが積み重なることで「まちづくり」が行われるだろう。発表者はこうした活動において、現在と未来の比較に基づくフレーム構

⁴⁰ 祭りはこれまで、日常美学の範疇において取り上げられる話題であった。とりわけ、日常美学とはどのような対象を扱う分野なのか、という問いに対して、ひとつの境界事例として機能するケースが挙げられる。すなわち、「日常」と銘打つ分野が、年に一度しか行われないような「非日常」の典型例であるような祭りを扱うことの適切さをめぐらる問題である (Cf. Naukarrinen [2013])。本稿は、「反復」という観点に注目することによって、ごく日常的な行動である通勤と祭りとの、批評対象として時間を含み込むものであるという共通点を見出すことができる。もちろん、通勤と祭りに対してわれわれは全く異なる美的判断を下すだろう。しかし、そこでこの美的経験が内実として日常的か、非日常的かという論点ではなく、何が批評対象なのかという論点を持ち込む本稿の議論は、日常美学の論争に別の角度から光を当てることができる。

築が重要な役割を果たしていると考え、これについては別の機会に考えることとした
い。

【参考文献】

- Aota, Mami. 2017. "A Theory of Aesthetic Experience in the Human Environment." *Proceedings of International Congress of Aesthetics 2016*. 607-611.
- Berleant, Arnold. 1991. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- . 1992. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- . 1997. *Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment*. Lawrence: University of Kansas Press.
- . 2005. *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*. Aldershot: Ashgate.
- . 2013. "What is Aesthetic Engagement?" *Contemporary Aesthetics* 11. Unpaged. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684> (最終閲覧 2017年10月7日)
- Brady, Emily. 2003. *Aesthetics of the Natural Environment*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Carlson, Allen. 1977. "On the Possibility of Quantifying Scenic Beauty." *Landscape Planning* 4: 131-172.
- . 2000. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. New York: Routledge.
- . 2007b. "Arnold Berleant's Environmental Aesthetics." *Ethics, Place and Environment* 10 (2): 217-225.
- . 2009. *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- Diaconu, Mădălina. "City Walks and Tactile Experience." *Contemporary Aesthetics Special Volume* 1. Unpaged. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=607> (最終閲覧 2017年10月7日)
- Hepburn, Ronald. 2004 [1966]. "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty." in Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen (eds.) *Aesthetics and the Philosophy of Art—The Analytic Tradition: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 521-534.
- Leddy, Thomas. 2012. *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough: Broadview Press.
- Moore, Ronald. 2008. *Natural Beauty: A Theory of Aesthetics beyond the Arts*. Peterborough: Broadview Press.
- Naukkarinen, Ossi. 2005. "Aesthetics and Mobility—A Short Introduction into a Moving Field." *Contemporary Aesthetics Special Volume* 1. Unpaged.

<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=350Politics> (最終閲覧 2017 年 10 月 7 日)

———. 2013. “What is ‘Everyday’ in Everyday Aesthetics?” in *Contemporary Aesthetics* 11. Unpaged. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=675> (最終閲覧 2017 年 10 月 7 日)

Saito, Yuriko. 1998a. “The Aesthetics of Unscenic Nature.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 (2): 101-111.

———. 1998b. “Appreciating Nature on its own Terms.” *Environmental Ethic* 20 (2): 135-149.

Stolnitz, Jerome. 1960. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton Press.

青田麻未「アレン・カールソンの自然鑑賞論における美的性質——カテゴリーのはたらきに注目して」、『美学』246号、89-100ページ、2015年

———. 「アレン・カールソンのリーディング・リスト——現代英米圏美学におけるネイチャー・ライティングの位置」、『文学と環境』19号、15-24ページ、2016年

安西信一『イギリス風景式庭園の美学（開かれた庭）のパラドックス』、東京大学出版会、2000年

津上英輔『あじわいの構造——感性化時代の美学』、春秋社、2010年

西村清和『プラスチックの木でなにが悪いのか 環境美学入門』、勁草書房、2011年

東口豊「都市景観の相対性理論——移動手段の多様化によるイメージの変容」、西村清和編『日常性の環境美学』、勁草書房、2012年、72-95ページ