

加藤周一著作集



11

加藤周一著作集

藝術の精神史的考察

I

11 加藤周一著作集

藝術の精神史的考察 I

加藤周一 編集

平凡社

加藤周一著作集11 (全15巻)

藝術の精神史的考察 I

一九七九年八月二〇日 初版第一刷発行

著者 加藤周一 かとうしゅういち

装幀 池田満寿夫

発行者 下中邦彦

発行所 株式会社 平凡社

〒一〇二 東京都千代田区四番町四

電話 〇三(二六五)〇四五

振替 東京八二九六三九

印刷 明和印刷株式会社

製本 和田製本工業株式会社

定価 一八〇〇円

© 加藤周一 1979 Printed in Japan.

製本不良本はお取替え致しますので小社サービス課までお送り下さい(送料小社負担)。

目

次

I

藝術と現代

5

紅色娘子軍、ゴダールおよび仏像

43

超リアリズムまたは現実の多義性

63

藝術家と社会

72

藝術家の個性

104

感覚教育

128

複製と実物

132

II

創造力のゆくえ

139

現代の藝術的創造

157

III

芝居についての芝居 207

野村万蔵の藝 220

慾望という名でない電車 229

真夏の夜の夢がさめる時 234

日本と西ヨーロッパとの間 239

演劇のルネサンス 252

ジャン・ジロドゥー小論 290

カルル・クラウス 299

フェデリコ・ガルシア・ロルカについて

誰が星の空を見たか 320

IV

小倉朗または音楽の現代

339

音楽の思想

361

現代オペラの問題

367

火刑台上のジャンヌ・ダルク

380

ベネデッティ・リミケランジェリを聞く

397

V

映画の問題

403

映画における古典主義の誕生

407

「宿命」と呼ばれた映画

426

あとがき

439

加藤周一著作集 11

藝術の精神史的考察 I

I

藝術と現代

1

ここで「現代」とは、第一次世界大戦後、ことに第二次世界大戦後の時期を漠然とさす。「藝術」とは、便宜上、詩歌・音楽・造形美術・映画・演劇などをいう。散文の文学は含めない。現代藝術の大部分は、科学技術の高度に発達した社会でつくられ、そこで評価され、大衆教育の課程に組み込まれている。また現代藝術の含む問題の多くは、発達した科学技術によって特徴づけられる社会のいくつかの面と、密接にかかわっている。ヨーロッパと北アメリカを含めて——日本についてはのちに述べる——高度に技術的な社会の特徴のなかで、藝術とのかかわりの深いのは、次のような点である。

たとえばいくさを指導するのは、もはや英雄的な指導者ではなくて、主として官僚機構である。かつてモスクワの火災を眺める馬上のナポレオンは、絵画的であった。しかしペンタゴンの執務

室でヴェトナム戦争を指導するマクナマラ McNamara は、絵画的ではないだろう。ヴェトナム戦争の中心はマクナマラの人格ではなくて、彼が代表していた非人格的な機構であり、その機構が生み出した情性だからである。組織は絵にも描けず、写真にも撮れない。ヴェトナム戦争の視覚化が成功したのは、戦争の主体とはかかわりのない、焼け出された裸の子供の泣き叫ぶ顔を、従軍写真家が撮ったときであった。またたとえば、ヘンリー・フォード一世 Henry Ford I の成功物語は、芝居になりえたかもしれないし、映画になりえたかもしれない。しかしGM（ゼネラル・モーターズ）という芝居や映画には主人公がないだろう。その力、その影響、その活動の本体は、人格ではなく、多くの人間の組織の構造だろうからである。その一人を描くことはできない。しかしその一人は、たとえ社長であっても、今日のアメリカ社会を動かす人物ではない。戦争から物価や風俗まで、社会に大きな影響を及ぼす主体は、高度に発達した技術社会では、必然的に、非人格的な組織であるように見える。まさに科学技術の進歩そのものが、多数の人間の集団的事業となったように。「ダイナマイト」を爆発させたのは、ノーベル Nobel であった。核を爆発させたのは、「マンハッタン計画」に参加したすべての科学者と技術者であった。

藝術のつくり手の環境も都市であり、藝術の受け手の環境もまた都市である。もちろん藝術家は都会から逃げ出すことができるだろう。しかしそのことも、彼の伝達の相手方が都会的環境のなかに住んでいるという条件を変えない。工業的発展、都市人口の増大、現代藝術の環境の非自然化という現象相互の間には、密接な関係がある。したがってたとえば、抒情詩や油絵の主要な

題材が、もはやドイツのロマン派の森や小川ではありえないし、印象派の野原や郊外の広々とした空ではありえないだろう。題材だけではない、そもそも藝術家の感性そのものに、環境の都市化は著しい影響を及ぼす。たとえば『魔笛』の時代と『ヴォツェック』の時代。その間に、管弦楽の音は、小鳥の歌と「自然」から遠ざかり、痙攣的になり、刺戟的になり、鋭く金属的になった。そこには、芝生の感触と、駐車場の「コンクリート」の感触との違いに似た違いがある。

技術の進歩は、写真複製や音の再生装置を洗練したばかりでなく、新しい表現手段をつくり出し、大衆伝達的手段を発達させた。再生、表現、伝達することのできる情報の量は、飛躍的に増大したし、また増大しつつある。ことにたとえば、写真資料と録音テープは、藝術家が利用することのできる藝術についての知識を、時間的にも、空間的にも著しく拡大した。ミケランジェロ Michelangelo が知っていたのは、おそらく、中世キリスト教彫刻とドナテロ Donatello とギリシアの彫像（ローマ時代の複製）にすぎない。今日の彫刻家ならば、だれでも、その百倍を知っている。メソポタミア・古代エジプト・エトリュスクの彫刻、中国の明器、コンゴの仮面、メキシコの粘土像……。同様のことは、音楽家についてもいえる。「バロック音楽」の作曲家たちが知らなかった「ジャズ」のリズムやインドの旋律や日本の能の音楽を、オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen と「ポートルズ」の時代の作曲家は、知らざるをえない。情報の範囲は、いまや、古今東西にわたり、文字どおり地球的な規模に拡大される。それは単純に量的な変化ではない。すべての藝術家が、みずからの属する文化とは異質の文化がつくり出した藝術作品に、絶えず接

している状況は、現代の技術社会だけが生み出したものである。かつてのいかなる時代の、いかなる地域の藝術家も経験しなかったものである。したがって現代藝術の特徴の一つは、個々の藝術家が、可能な多くの様式のなかから、彼自身の様式を選択しなければならぬという事実と深くかわらざるをえないだろう。あるいは、彫刻家が彫刻的言語を、作曲家が音楽的文法を、みずから選ぶ「自由」こそが、この時代を特徴づけている、ということもできる。ミケランジェロやモーツァルト Mozart に、そういう「自由」はなかった。他方、名画や管弦楽団は世界一周旅行を続け、複製は、雑誌の挿絵や「チョコレート」の箱の装飾となり、「録音テープ」や「レコード」は山間僻地にまでも到る。アメリカの田舎町では、だれかが居間でバレストリーナを聞き、日本の村では、村人が雑貨屋の壁に貼ったゴッホの複製を見るだろう。今日の大衆は、フランスの教会の合唱隊を実際に聞き、大都会の美術館を初めて訪れるときに、故郷の居間や雑貨屋を想い出すに違いない。もし音楽会場で、あるいは展覧会場で、初めて作品に接する新鮮な印象を、聴衆ないし観客に与えようと望むならば、現代の藝術家は、何か奇抜な思いつきに訴えるほかない。

科学技術がつくり出した新しい表現手段は、たとえば建築における金属・ガラス・プラスチック材料などであり、音楽における電子音楽の装置や電氣的な音合成装置などである。そのために建築材料の可塑性は劃期的に大きくなり（石造に比べてはもちろん、木造に比べても）、音素材の範囲は拡大されて、可聴音域の全体にわたるようになった。工業技術は、絵画には劃期的な新

しい材料を与えていない。しかし画家たちは——彫刻家たちはなおさらだが——今日までに存在し、利用されなかった、ありとあらゆるものを利用することで、表現の手段を拡大しようとしてきた。石炭の麻袋から歯ブラシまで、ブリキやガラスから合成樹脂まで。詩人の材料は、日常の言語であるほかはない。そのほかの新しい材料を取り入れることは不可能なので、一部の詩人は、古い材料を破壊することが、彼らの仕事だ、と考えたようである。

高速輪転機と映画に始り、テレビにおいて頂点に達したところの大衆伝達手段は、大衆的な学校教育の普及と並んで、いわゆる「大衆社会」を生み出した。一方には少数の藝術愛好家のための藝術があり、他方には大衆のための藝術があつて、前者が革新的であり（いわゆる「前衛藝術」、後者が保守的である（たとえば全盛期のハリウッド映画）という傾向は、今日なお著しい。そのことは、なによりも、社会主義国の藝術によく現れている。ソ連邦の藝術家が、大衆の好んで受け入れるような作品をつくることを求められたとき、彼らの作品の様式は、革新的ではなく、保守的になった（たとえばセザンヌ Cézanne 以前の絵画、シェーンベルク Schönberg 以前の音楽、少くとも最近まではグロピウス Gropius 以前の建築の様式）。それはソ連邦の大衆が保守的なことを意味するのではなく、一般に大衆が保守的なことを意味するだろう。たとえば最近のアメリカで大衆的に最も成功した画家の一人、アンドリュース・ワイエス Andrew Wyeth の様式はセザンヌ以前であり、大衆的な人気のある「ミュージカル」の、ことに抒情的な詠唱の部分は、ヨハン・シュトラウス Johann Strauss の時代の「オペレッタ」の様式をほとんどそのまま踏襲してい

る。モスクワの「バレエ」の振付けに、新しい要素がほとんどなく、ニューヨークのそれに、しばしば獨創性が豊かなのは、「ボリショイ・バレエ」が大衆性を目指し、「ニューヨーク・シティ・バレエ」が同市の人口の一〇〇分の一だけを対象として意識していることと、無関係ではあるまい。しかしある時間を借りて、大衆藝術が少数者の藝術に影響し、少数者のための前衛藝術が大衆化する、ということは常にあった。ジャズは、ストラヴィンスキー Stravinsky に影響し、逆にヨーロッパの前衛藝術として出発した超現実主義は、北アメリカの商業美術を通じて大衆化した。このような過程が成立するために必要な時間は、今日の大衆社会の条件のもとでは、いよいよ短くなりつつあるように思われる。

技術文明に特徴的な価値の体系は、世俗的である。その内容を消費面から見れば、物質的な「快適さ」であろう。可能な最小限度の努力で得られる「快適さ」が理想とされる。たとえば、ボタンを押し、「つまみ」を廻しさえすれば、番組が出るテレビの機械は、その理想に近い。椅子から立って「つまみ」を廻す努力も省き、遠隔操作で番組を変えることができれば、なおさら理想的であろう。病人用でないテレビの機械がそういう方向に「進歩」することと、番組そのものが、知力または想像力にかける負担の最小限度で、楽しみを与えるように（つまりどんな馬鹿にもわかるように）工夫されることとの間には、明らかに平行関係がある。このような価値が、藝術家にとって容易に受け入れがたいのは、当然だといわなければならない。藝術家が求めるのは、「快適さ」ではなくて、表現だからであり——自己表現は快適であるとはかぎらない——また努力の