



# 美はどこへ行ったのか？：神経美学の批判的系譜学： （〈特集〉脳／美学－脳科学への感性学的アプローチ）

門林, 岳史

---

(Citation)

美学芸術学論集, 8:52-61

(Issue Date)

2012-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCDOI)

<https://doi.org/10.24546/81003947>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81003947>



# 美はどこへ行ったのか？ —— 神経美学の批判的系譜学

門林岳史

美はどこにいったのか。

本稿は、神経美学および神経美術史という近年提唱されている言説を批判的に検討し、それらの言説において「美」をめぐる議論の枠組みがどのように構築されているかを明らかにすることを目的としている。それにあたっては、上記の破廉恥なばかりに場違いに響く問いを立てることから議論を始めたい。後に見るようにこの問題の立て方にはなにか根本的な錯誤がある。けれども、この錯誤を試金石として、「美」をめぐる言説の現状を探ってみたいのである。

最初に本稿全体の見取り図を提示しておこう。前半では、現在議論されているいわゆる神経美学及び神経美術史の言説を代表している論者を紹介し、彼らが提唱しようとしている実証主義的な議論の枠組みのなかで「美」の観念が占める位置を確認する。後半では、そこから時代を遡って100年ほど前に起こっていた「美」をめぐる実証主義的な言説を振り返り、そこから得られる教訓に照らして、人文研究の立場から現在「美」について語る方策をめぐってささやかな問題提起をしてみたい。

## 1. 神経科学者としての芸術家 —— セミール・ゼキ

セミール・ゼキは、神経科学の立場から美術作品の解釈に取り組んだ著作『脳は美をいかに感じるか —— ピカソやモネが見た世界』（原著1999年）において、きわめて興味深いかたちで美術の「機能」を定義している。ゼキは、脳の視覚野のなかに運動の知覚や色の知覚など特定の機能を担った部位を特定していく研究の方向性に先鞭をつけた神経科学者である。本書は、実証科学者の立場から提起されている神経美学の言説のなかで、これまでのところおそらく唯一、一冊の著作として包括的に書かれている研究であり、かつ、人文研究者の立場から見て意味のあるかたちで提起されているのもおそらくこの本だけと言ってよい。

ゼキによる美術の機能の定義とは、「視覚世界の性質をよりよく表現すること」というものである。この定義は一見当たり前のものにも思えるのだが、注意が必要なのは、「視覚世界」なるものが客観的に存在するわけではないということである。というのも、人間が見ている視覚世界は人間の視覚脳と構造上関係しているからである。初歩的な段階で考えても、人間の眼が知覚する光のスペクトラムは一定範囲内に限られており、その範囲を超えた紫外線や赤外線を人間は見していない。それだけではなく、ゼキをはじめとする神経科学者たちが明らかにしてきたように、人間の脳は、網膜から与えられた刺激を、色やかたち、運動など、特定の視覚的情報に分節して処理している。したがって、「視覚世界」はそれ自体として世界の側に与えられているのではなく、人間の脳が見ている限りでの「世界」なのである<sup>1</sup>。かくして、ゼキの考えでは、「視覚世界の性質をよりよく表現すること」という命題は「視覚脳の性質をよりよく表現すること」という命題

1 ここでは「脳が見ている」といった素朴な表現に対して、心脳問題をめぐる哲学的な議論において提起されている難題には立ち入らない。

に置き換えられる。きわめて特徴的な一節を引用しておこう。ゼキは以下のように美術の機能を定義している。

物体、表面、顔、状況などの普遍かつ永続的、本質的かつ恒久的な特徴を表現し、キャンバス上に表現された特定の物体、表面、顔、状況についての知識を与えるだけではなく、そこからその他の多くのものに一般化できる知識、すなわち広い範囲に及ぶカテゴリーの物体や顔についての知識を与えること<sup>2</sup>

こうした美術の定義からゼキが導き出す結論とは、芸術家はそうとは知らないままに神経科学者である、というものである。すなわち、芸術家の仕事とは、視覚世界の普遍的な特徴を的確に表現することであり、その点においては視覚世界の特徴を抽出する脳の機能を研究している神経科学者と変わらない、というのである。ゼキはそのような観点に立って、いくつかの美術作品や、芸術家の残した手記などを参照しながら、彼／彼女たちがいかに視覚世界の、したがって視覚脳の性質をキャンバス上によりよく表現しているかを読解していく。

私たちの関心は、このように非常に独特なかたちで提示される美術の理解において、「美」という観念はどこに位置づけられているのか、というものである。ゼキは、少なくともこの著作の段階では、そもそも「美」とはなにかという問いそのものに直接的な答えを与えていない<sup>3</sup>。すなわち、彼は「美」というカテゴリーそのものに対応する脳の部位を同定しようとしているわけではなく、もう少し特定された視覚的現象に関して、美術と視覚脳の構造の間に一定程度の相関関係を見つけていく——この作家のこういう傾向の作品群は、視覚脳のこういう機能をうまく表現している、というように——ことが、この著作でゼキがなしている作業なのである。

美術作品の特徴に視覚脳の一定の機能との相関関係を発見していくという操作において潜在的に成し遂げられていることは、おそらく美術を語るにあたって「美」なしですますことができる、ということである。この著作以後の展開を鑑みるとゼキ自身は「美」という観念を完全に手放してしまっているわけではないようだが、この著作の立場を押し進めた結果、美術の機能を視覚脳の機能によって十全に説明することが可能だとすれば、そこには「美」という超越的な観念が入り込む余地はないように思われるのである。

## 2. 神経科学者としての美術史家 — ジョン・オナイアンズ

次に、神経美術史を検討するにあたって、ジョン・オナイアンズにその立場を代表させたい。オナイアンズはエルンスト・ゴンブリッチの弟子にあたる美術史家であり『神経美術史——アリストテレス、プリニウスからバクサンドール、ゼキまで』（2007年）と題された著作を発表している。ゼキの著作が今のところ唯一の実証科学者の立場からの神経美学の書だとすれば、本書

2 セミール・ゼキ『脳は美をいかに感じるか——ピカソやモネが見た世界』河内十郎監訳、日本経済新聞社、2002年、37頁

3 第6回神戸大学芸術研究会「脳／美学——脳科学のイメージ（論）」（2011年11月19日、神戸大学）における井上研氏のご教示によれば、ゼキは『脳は美をいかに感じるか』以降、美の感情と直接相関する脳の部位を特定する研究に取り組み始めている。今後、動向を注視していきたい。以下の共同研究を参照。Hideki Kawabata and Semir Zeki, "Neural Correlates of Beauty," *Journal of Neurophysiology* 91 (2004): 1699-1705; Tomohiro Ishizu and Semir Zeki, "Toward a Brain-based Theory of Beauty," *PLoS ONE* 6 (2011): e21852.

は今のところ唯一の美術史家を書いた神経美術史の著作である。本書でオナイアンズは、ゼキの神経美学の考えに対する大きな傾倒を示し、次のように述べている。

私たちが最後に取り上げる著述家セミール・ゼキは、しばしば芸術家は知ることなしに神経科学者であると主張した。この本は、芸術をめぐる書き手に対して同様の主張をする。<sup>4</sup>

すなわち、美術史家は知ることなしに神経科学者である、というのである。実際、本書の構成は、アリストテレスに始まりゼキに終わる 25 名の論者を取り上げ、彼らの叙述が潜在的には神経美術史の方向へと向かっていくことを論証しようとするものである。つまり、ゼキが最新版の神経美術史家であった、というわけだが、ゼキの直前の章ではマイケル・バクサンドール、さらに一つ前の章でゴンブリッチ、さらに遡るとアロイス・リーグル、ハインリヒ・ヴェルフリンなども取り上げられる本書における「神経美術史家」のリストにはカント、マルクス、フロイトなども含まれ、必ずしも全員が狭義の美術史家というわけではない。とはいえ、今までに美術史について有意味な発言をしてきた偉大な先人たちは、潜在的には神経美術史家であった、というのが本書におけるオナイアンズの見立てなのである。

それでは、そのことはなにを意味しているのか。もちろん、ゼキはさておき、ゴンブリッチやヴェルフリンなどが潜在的に神経美術史家であったという主張は理解しやすい。つまり、その当時最先端の生理学や心理学ないし心についての実証科学的知識を参照しながら、それを絵画の理解に応用したという点で、彼らは潜在的に神経美術史家であった。彼らが今生きていたら、最新の神経科学の知見を援用したはずだから、彼らは神経美術史の方向に向かっていた、というように理解できるのである。けれども、たとえばジョン・ラスキンが神経美術史家である、という主張を同じように理解するのは難しい。そのことを考えるにあたって、オナイアンズがバクサンドールをどのように取り上げているかを参照することが役に立つ。

マイケル・バクサンドールはよく知られた著作『ルネサンス絵画の社会史』（原著 1972 年）において、「時代の眼」という概念を提起した。オナイアンズによるこの概念の解釈を、近年神経系の議論に関心を寄せているもう一人の美術史家ホイットニー・デイヴィスによる解釈と対比してみたい。この二人は非常に対照的なバクサンドールの解釈を提示しており、両者を対比させることで、オナイアンズの神経美術史の構想がより明らかになることが期待されるのだ。

『ルネサンス絵画の社会史』第二章「時代の眼」冒頭は次のように始まっている。

物体を見るとき、人間の目には光のパターンが映し出される。光は瞳を通して目のなかに入り、レンズによって収束し、ついで眼球の後方にあるスクリーンつまり網膜に達する。この網膜上には神経繊維が張りめぐらされており、細胞を通して光を膨大な数をもつ感受器官である円錐体へと伝える。この円錐体は光と色とに反応し、その情報を脳に伝達するのである。<sup>5</sup>

4 John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven: Yale UP, 2007: 13.

5 マイケル・バクサンドール『ルネサンス社会の絵画史』篠塚二三男他訳、平凡社、1989年、58頁。なお、第二章のタイトルは日本語訳では「クアトロチェントの眼」と改変されている。

すなわち、彼はまず、人間である限り同じ構造を備えており、文化や経験に依存しないような、つまり、いわゆるハードワイヤードな眼の仕組みを確認する。ところが、網膜が捉えた情報が脳に入ってきた段階で事情は変わってくる、というのである。引用は段落を変えて次のように続く。

人間の視覚的な知覚方法が、一人ひとり異なってくるのはこの段階からである。脳は円錐体から受け取った光と色についての生のままの情報を解読しなければならない。その際、脳にもともと備わっている能力と、経験によって発達していく能力とが用いられるのである。<sup>6</sup>

かくして人間の視覚のあり方には経験に依存している次元があり、文化によって相対的な経験が「時代の眼」を構築している、というように議論は進んでいく。日本語タイトルにもあるとおり、本書は文化社会的に絵画を読解する著作と一般的には理解されており、実際、素直に読めばそのように了解できる内容をともなっている。けれども、オナイアンズはこの引用を引き合いに出して、バクサンドールは一見したところ文化社会史に向かっているように見えるけれども、実はゴンブリッチの教えをオナイアンズとともに受け継いでいて、人間の身体の構造に内在するような眼差しのあり方に実は関心を持っていたのだ、と主張する。すなわち、バクサンドールの読解が脳から先の方向へと実証科学の知見を援用していかないのは時代的な制約ゆえであり、彼も潜在的には神経美術史家であった、という結論を引き出すのである<sup>7</sup>。

それに対してホイットニー・デイヴィスは、同じく「時代の眼」概念を参照し、ゴンブリッチの心理学や生理学へと向かう傾向をむしろバクサンドールは抑圧することで、文化社会学へと向かっていったと解釈する<sup>8</sup>。この二人は同じく神経系の言説に関心を寄せながら、バクサンドールの解釈をめぐるのは正反対の見解を提示しているのである。このことはなにを意味しているのか。

まず二人の共通点を確認しておきたい。両者とも、神経美術史に関心を寄せる一方で世界美術史にも関心を寄せており、神経美術史と世界美術史は補完的な関係にあると主張している。世界美術史とは、西洋の美術に限らないあらゆる文化・社会・時代の美術を取り上げられるような文化相対主義の観点に立った美術史であるとひとまず理解しておいてよいだろう。それでは、この二つの言説が補完的な関係にあるとはどういうことか。オナイアンズの考えはこうである。様々な文化が様々なしかたで視覚的な表象を生み出すとき、その視覚的表象は、生活習慣も含んだ文化のあり方と密接な関連を持っている。その際、そうした文化的様式は記憶や習慣として脳の神経系にも後天的にコード化されており、それが芸術家の生み出す視覚的表象に影響をもたらす、というのである<sup>9</sup>。いわばブラックボックスとしての神経系が生活習慣と視覚的表象を結びつけているという、一見したところ非常に危うくも思われる着想である。

それに対してデイヴィスは、神経美術史と世界美術史の補完的な関係を別のかたちで提示している。まず第一に確認しておく必要があるのは、ヴィジュアル・スタディーズとヴィジュアル・カルチャーという曖昧に混同されることが多い二つの研究領域をデイヴィスは峻別しているという

6 バクサンドール『ルネサンス社会の絵画史』58頁。

7 Onians, *Neuroarthistory* 178-188.

8 下記を参照。Whitney Davis, "Neurovisuality," *Non-site 2* (2011): <http://nonsite.org/issues/issue-2/neurovisuality>.

9 下記を参照。John Onians, "Neuroarthistory: Making More Sense of Art," *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Kitty Zijlmans and Wilfreid van Damme, ed., Amsterdam: Valiz, 2008: 265-286.

ことである。彼によれば、ヴィジュアル・カルチャーとはその語のとおり、視覚的表象の文化的側面を研究する領域であり、その方向性を押し進めていけば世界美術史に向かう。他方で彼は、ヴィジュアル・スタディーズに対して、文化に依存しない視覚的現象を研究する領域という独特の定義を与える。そして、そうした研究を支えるのが神経美術史、あるいはむしろ彼の言葉では神経視覚性 (neurovisuality) ということになる。つまり、デイヴィスが構想するヴィジュアル・スタディーズとは、実証科学によって明らかになる視覚の理解に基礎づけられた研究領域なのである。そのようにデイヴィスの考えでは、神経美術史と世界美術史は、それぞれ文化に依存しない領域と文化に依存する領域にはっきりと峻別され、そのことで補完的関係を結んでいるのである<sup>10</sup>。

そのように考えるとバクサンドールの解釈をめぐるオナイアンズとデイヴィスの食い違いは理解しやすい。デイヴィスの考えに従うなら、生理学や心理学の知見を援用したゴンブリッチの美術史研究は、潜在的にはヴィジュアル・スタディーズに向かい、さらに神経美術史に向かうものであった。それに対してバクサンドールは、その方向を抑圧して反対のヴィジュアル・カルチャーの方向へと向かった(世界美術史までは向かっていないにせよ)。そのようなかたちでゴンブリッチとバクサンドールをちょうど両極に分岐させるような対比をし、けれども、その二つは補完的な関係にある、とデイヴィスは考えたのである。

それに対して、オナイアンズはデイヴィスが峻別した二つの方向性を完全に重ね合わせたと理解することができる。すなわち、オナイアンズは、様々な文化に依存する視覚的表象を研究する世界美術史の領域も、今後神経科学が発達していくともなあって、実証科学の見地から明らかになっていく余地があるはずだという仮説に基づいて、世界美術史と神経美術史を重ね合わせたのである。そういう着想にもとづけば、例えばジョン・ラスキンを神経美術史家のうちに数え上げるオナイアンズの考えも理解しやすい。すなわち、ラスキンがJ・M・W・ターナーの絵画作品と彼の生まれ育ったイギリスの丸みを帯びた山岳風景との関係を指摘するとき、そういうことを言うラスキンは神経美術史家であったとオナイアンズは主張するのである<sup>11</sup>。結局のところ、オナイアンズは生活習慣や生まれ育った環境が芸術家の表象スタイルに影響を与えているにすぎないように見えるが、彼の考え方では、それを突き詰めていくと神経美術史に向かうということになるのである。

それでは、こうした神経美術史の着想において、「美」という観念はどのように位置づけられるだろうか。ここで、「美術史」という日本語は「美」という漢字を含んでいるものの、art historyという領域は、本来「美」というカテゴリーを扱わずにすませられる学問であつてもよいはずであることを思い起こしておきたい。オナイアンズとデイヴィスが、これから美術史の言説が向かうべき方向として、神経美術史とともに世界美術史を重視していることは象徴的である。世界美術史の着想には、多分に西洋中心的な「美」の規範に対する反省から、文化相対主義的あらゆる視覚表象を中立的に扱おうとする企図がある。他方で神経美術史は、(少なくともデイヴィスの着想にしたがえば)文化に依存しない脳神経系の構造を出発点とすることで、世界美術史とは逆の方向へと西洋中心主義を乗り越えようとする。したがって、彼らは一方では神経美術史に

10 下記の講演でのデイヴィスの見解に基づいて整理した。Whitney Davis, "Why Visual Studies Needs a New Art History," Stone Summer Theory Institute (Art Institute of Chicago, July 21, 2011).

11 John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven: Yale UP, 2007: 91-92.

訴え、他方で世界美術史に訴えることで、普遍性を装いながらも西洋の伝統に由来する「美」の規範なしですませることを、潜在的に、あるいはかなり自意識的に意図している、と要約することができるのである。

### 3. G・Th・フェヒナーの実験美学

以上、近年の神経美学ないし神経美術史の言説において、実証科学への訴えのもと、「美」という観念が不問とされていく潜在的なロジックを確認してきた。ところで「美」をめぐる学問的言説は、近年になってはじめて実証科学的な知識と交錯したわけではない。19世紀から20世紀初頭にかけて実証科学の一翼として飛躍的に発展した生理学と心理学は、その当時の美学および美術史に、大きな言説の組み替えをせまっていたのである。とりわけロベルト・フィッシャーが提唱した感情移入説がテオドール・リップス『美学』（1898年）における定式化以降大きな影響力をふるい、美学的言説を心理学の術語で書き換えていった過程は、「美」という観念の現状を批判的に検討するにあたって重要な参照点となるはずである。また、美学の心理学主義化とも言うべきそうした流れとも関連を持ちながら、ハインリヒ・ヴェルフリンやアロイス・リーグルなどの世紀転換期の美術史家たちが、美術史の言語を形式化していった過程も見逃すことができない<sup>12</sup>。ここでは、「美」という観念と実証主義がいかに向き合ったか、一世紀ほど前の顛末を振り返るにあたって、「実験美学」という新たな研究領域を提唱したグスタフ・テオドール・フェヒナーを参照したい。

フェヒナーは19世紀後半に活躍した心理学者・哲学者であり、フェヒナー・ヴェーバーの法則を発見し、実験心理学の基本的な方法を確認した人物として、心理学史に名を残している。フェヒナー・ヴェーバーの法則とは、刺激と感覚のあいだに対数的な関係があることを定式化した法則であるが、フェヒナーはこの法則を発見すると同時に、このように刺激と感覚の関係を定量的に研究するための実験方法を考案した。こうした研究の成果をフェヒナーは『精神物理学綱要』（1860年）と題された大部の著作で発表したのだが、そこで彼が提唱した精神物理学という研究領域は、実験心理学の一分野としていまでも名を残している。フェヒナーは、そのように心理学が実証科学として哲学から徐々に分岐していく過程に貢献した一方で、独自の世界観にもとづいた思弁的な著作も数多く残している<sup>13</sup>。とりわけ1870年代頃には、彼は集中的に美学の問題に関心を寄せており、みずから提唱した「実験美学」の着想を『美学入門』（1878年）という著作にまとめている。

それではフェヒナーが構想した実験美学とはどのようなものか。フェヒナー自身の言葉を用いれば、実験美学は「上からの美学 (Aesthetik von Oben)」に対する「下からの美学 (Aesthetik von Unten)」として特徴づけられる。すなわち、「美」という超越的ないし超越論的な理念をあ

12 以下を参照。Mark Jarzombek, *The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture, and History*, Cambridge: Cambridge UP, 2000; Mark Jarzombek, "De-scribing the Language of Looking: Wölfflin and the History of Aesthetic Experientialism," *Assemblage* 23 (1994): 28-69. こうした問題をめぐっては以前に口頭発表として考察したことがある(門林岳史「形式主義と批評言語の心理学化」、若手フォーラム「イメージ(論)の臨界」[4]——感性の翻訳と共有、京都大学、2009年3月)が、別の機会により詳細に論じたい。

13 門林岳史「G・Th・フェヒナーの精神物理学——哲学と心理学の間、精神と物質の間」『現代思想』28-5、2000年、42-66頁、および門林岳史「名の流通——〈フェヒナー〉について」『表象文化論研究』1、2003年、98-127頁を参照せよ。

あらかじめ措定し、そこから演繹していくような立場（「上からの美学」）に対して、あらかじめ超越的な理念を立てず、あくまで実証的な手続きに基づいて、「美」という観念に包摂される属性を帰納的に導出していくのが、実験美学ないし「下からの美学」の立場である。そうした経験主義的な観点から「美」についての学問を構築していくにあたって、方法論上の出発点として選びとられるのが「快と不快の感情」である。経験主義的な水準において「美」という観念ないし心理的な状態を記述しようとするとき、「美」という観念を最初から前提とできない以上、内観法に訴えざるをえない。すなわち、被験者が何を感じているか報告してもらって、それと刺激との対応関係を構築していこうとするのだが、そうすると、被験者が心地よく感じているか不快に感じているかが、そこから「美」なる観念が構築されていくための最低限の前提となるのである（ちなみに「快と不快の感情」という着想は、その後フロイトがフェヒナーから受け継いで展開していくことになる）<sup>14</sup>。

具体的な例を挙げておこう。例えばフェヒナーと同時代には黄金比率が美を表現しているという言説が流布したのだが、フェヒナーは「選択の方法 (Methode der Wahl)」、「生産の方法 (Methode der Herstellung)」、「使用の方法 (Methode der Verwendung)」と呼ばれる実験方法を用いて、黄金比率が「美」を表現しているかどうかを検証しようとした。すなわち、様々な比率の二辺を持つ四角形のなかから、どれが最も自分にとって心地よく感じられるかを被験者に選んでもらう（「選択の方法」）、あるいは一番気に入った比率の四角形を作ってもらう（「生産の方法」）、あるいはどれが一番使いたいと思うかを被験者に報告してもらい（「使用の方法」）、そうした実験結果から黄金比率が本当に「美しい」と感じられているのかを統計的に検証しようとしたのである<sup>15</sup>。

もうひとつの例を挙げよう。フェヒナーの同時代には、ホルバイン作の絵画「市長マイヤーの聖母子」をめぐる真贋論争があった。ホルバイン作とされている非常によく似た二枚の絵画がそれぞれドレスデンとダルムシュタットにあり、どちらが本物なのか、19世紀中頃より研究者たちのあいだで議論がなされていたのである。1871年にはドレスデンでその二つを並べて展示する展覧会が開かれ、それを機に真贋論争は再燃することになる。ドレスデンに受け継がれた絵画が本物であってほしいという市民の期待はかなわず、審査にあたった専門家たちは最終的にダルムシュタットの絵画が真作であるという結論をくだし、現在でもそれが通説となっている。そして、ドレスデンからほど近い都市ライプツィヒに住むフェヒナーもこの論争に加わっていたのである<sup>16</sup>。

フェヒナーは、この二つの絵画が同時に展示される機会を利用して、来館者に下記のようなアンケートを採るささやかな実験を企画した<sup>17</sup>。

- 1) 歴史的な関連を考慮せず、すべてひっくりめたときに、どちらの絵画が、
- 2) とりわけどちらのマドンナの頭部が、鑑賞者に優れて感銘深く価値の高い印象を与え、

14 Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Hildesheim: Georg Olms, 1978 (reprint. 3rd edition [1925]; originally published in 1876): 4-14.

15 Fechner, *Vorschule der Aesthetik* 184-202.

16 論争の経緯については加藤哲弘『「ホルバイン論争」と美術史学における解釈の問題』『人文論究』48巻1号、1998年、13-24頁が詳しい。

17 フェヒナーが論争に関心を寄せた経緯については以下が詳しい。Hans-Jürgen Arendt, *Gustav Theodor Fechner*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1999: 174-184.



その結果、鑑賞者はより長く、あるいは繰り返し観察し続けたいと思うか。<sup>18</sup>

すなわち、フェヒナーはみずからの実験美学の観点から、どちらの聖母子像が「美しい」かを判定しようとしたのだと言える。これは、真贋論争に決着をつけるための実験だとすればとても奇妙なものである。一般の観客から見てどちらが美しいと感じられるかは、どちらが本物のホルバインの作かという問題とはまったく別個の問題だからである。アンケート自体は、専門家による判定と同じくダルムシュタットの絵画が優勢という結果を得た。とはいえ、三ヶ月間の会期中の来館者 11842 名に対して回答数は 113 件と少なく、そのうちで質問に適切に答えていたのは 33 件のみであった。

この真贋論争を美術史上の事件としてみたとき、その大きな構図のなかでフェヒナーの介入は些末なものに映るかもしれない。けれども、それは「美」をめぐる言説に対して実証性の水準が介入する仕方において、きわめて興味深い事例を与えているように思われる。加藤哲宏によれば、この真贋論争は、美術史が芸術作品を眼差し、そこに当てはめる価値における大きな転換を象徴していた。すなわち、美術史の言説が、もはや美術作品の「美」について語るのではなく、美術作品における「真」、すなわちそのオリジナリティについて語るように転換していく大きな節目にこの真贋論争は位置しているのである<sup>19</sup>。こうした転換のさなかで、フェヒナーは、歴史的な実証性の水準における真偽、すなわち、その後支配的となる芸術作品の「真」をめぐる議論ではなく、芸術作品の「美」をめぐる議論に組みこんでいたことになる。しかしながら、フェヒナーはそのように時代遅れとなりつつあった「美」をめぐる議論に介入するにあたって、歴史学とは別の水準における実証性、すなわち経験科学的な実証性の水準に訴えたのである。

フェヒナーが「上からの美学」に対する「下からの美学」を構築しようとした背景には、その当時まだ支配的な力を保っていたロマン主義的な美学の理念があった。それは、シェリングやヘーゲル、あるいはフェヒナーが同名の著作をまとめたときに明らかに意識していたと思われる『美学入門』（1804 年）を書いたジャン・パウルが提唱したような美の理念であり、それらの美学理論においては、芸術作品には高貴な精神が表出しており、それこそが芸術の美であると理解される。そうした超越的な美の理念をフェヒナーは必ずしも捨て去ったわけではない。フェヒナーによる実験美学の構想とは、「美」という超越的な観念をあらかじめ措定することなしに、いわば裏側から、経験主義的な立場から「美」という理念へとにじり寄っていきこうとするものであった。

フェヒナーの実験美学は、その後ほとんど無視されて、受け継がれることはなかった。その背景には、フェヒナーが超越的な美の理念に対して実証性を打ち立てようとする際の非常にねじれた位置がある。加藤の議論に従えば、フェヒナーと同時代に、美術史の言説はみずからの実証性を確保するにあたって「美」という理念を捨て去って「真」という理念へと向かっていった。それに対してフェヒナーは「美」の理念を残したまま実証性へと向かったのである。ロマン主義的な自然哲学を受け継いだ思弁的な著作を書きながら、同時に実験心理学を基礎づける業績を残したフェヒナーは、19 世紀後半の大きな言説の転換期において、哲学と心理学のあいだのきわめ

18 Gustav Theodor Fechner, *Bericht über das auf der Dresdner Holbein-Ausstellung ausgelegte Album, Mit einigen persönlichen Nebenbemerkungen*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1872: 6.

19 加藤哲弘『「ホルバイン論争」と美術史学における解釈の問題』参照。

て曖昧な位置にいた。そうした彼の両義性は、実験美学の構想において、歴史的な実証性から逸脱した経験科学的実証性への訴えとして再演されているのである。

#### 4. 終わりに

今日、神経科学という実証性の水準が芸術をめぐる言説に導入され、神経美学ないし神経美術史という新たな言説を打ち立てようとしているとき、「美」はどこへ行ってしまうのか。フェヒナーの実験美学の事例から振り返って、いま一度この問題を一瞥しておきたい。フェヒナーの場合は、ロマン主義的な「美」についての言説がまだまだ確固たるものとしてあり、それに対して実証性という審級が導入されてきたという経緯があった。現在の美学、芸術学あるいは美術史において、そもそも「美」の観念が問われることはほとんどない。例えばハイデガーの芸術論を注釈するかたちでハイデガーにおける「美」の観念を論究する研究者はいても、そもそも「美」とはなにかという普遍的な問題に立ち返って、みずから超越的な美学理論を構築しようとする研究者は、現在の人文研究界に自分の場所をほとんど見出しえないであろう。「美」はそもそも問われなくなっている。芸術をめぐる言説においても、さらには芸術作品の制作の局面を顧みても——メディア・アートが典型的にそうであるように——、「美」という観念なしに芸術が生産され、語られるのが常態となっているように思われるのである。そうした現状のもと「美はどこへ行ったのか」と問うことにはどこか錯誤的な響きがともなう。美はすでにどこかに行ってしまったのである。

本稿ではゼキとオナイアングの言説を検討することで、神経科学という新たな実証性の水準に訴えることで、神経美学や神経美術史がそれぞれのかたちで「美」という観念なしで芸術について語る言説の枠組みを構築しつつあると議論した<sup>20</sup>。けれども、上のような状況を踏まえるとき、むしろ慎重に検討しなければならないのは、そのようにしてみずからの理論体系から「美」のカテゴリーを放逐するかたわらで、「美」の観念へのきわめて素朴な信仰が巧妙に回復させられる可能性である。実際、『脳は美をいかに感じるか』の端ばしで、ゼキは芸術美に対する信仰を告白するような表現をしている。

『神経美学』と題された近年の論集で、編者の二人は序文において神経美学という新しい研究領域の出自をフェヒナーの実験美学に由来するものと位置づけている<sup>21</sup>。いわば、神経美学はフェヒナーの「下からの美学」の精神を受け継ぐものであり、神経科学の発展によっていまやようやく経験主義的な立場から美学理論を構築する準備が整った、と言うのである。それでは、この新たな「下からの美学」が提起しようとしている「美」の理解とは、フェヒナーが美の理念を置き換えた「快と不快の感情」とは異なるものだろうか。今後の検証を待たなければいけない問いであるが、カントが美的感情を規定するにあたって決定的なかたちで否定したはずの快の感情が、「美学」の名のもとに再び回帰してくる可能性は大いにありうる。その一方で、人文研究者たちは、超越（論）的な「美」の理念をとっくの昔に手放してしまっていた。そんな皮肉な事態が到来しつつあるのだとすれば、人文研究者はそこにどのように介入できるだろうか。超越（論）的な理

20 ゼキにおける「美」の観念の位置をめぐるのは、下記の論考でも、認知考古学が提起しているイメージの問題との関連において言及した。門林岳史「イメージの二つの起源——認知考古学から出発して」『SITE ZERO/ZERO SITE』3、2010年、186-205頁。

21 Martin Skov and Oshin Vartanian, "Introduction," *Neuroaesthetics*, Martin Skov and Oshin Vartanian ed. Amityville: Baywood, 2009: 1-8. また、同論集所収の以下の論文も参照。Thomas Jacobsen, "Neuroaesthetics and the Psychology of Aesthetics," *Neuroaesthetics*: 27-42.

念に訴えることなしに、それでも「美」は「快」と異なると主張することが人文研究者の矜持だとすれば、残されているのは「美」の言説性に照準を合わせること、つまりはわれわれの通常業務に勤しむことだけのようにも思われるのである。

※本研究は文部科学省科学研究費補助金基盤研究（B）「西洋美術における「眼」と「眼差し」の総合的研究」（23320031）および若手研究（B）「ポストメディアの美学——感性論的メディア論の再構築に向けた基礎的研究」（60396835）の助成を受けたものである。

（関西大学：かどばやしたけし）