

平成27年9月／28年4月入学

慶應義塾大学大学院入学試験問題

法務研究科

小論文試験

- 注 意
1. 指示があるまで開かないこと。
 2. この冊子は、問題用紙・メモ用紙を含めて16頁ある。試験開始後ただちに落丁、乱丁等の有無を確認し、異常がある場合にはただちに監督者に申し出ること。16頁はメモ用紙である。
 3. 受験番号（2箇所）と氏名は、解答用紙（表）上のそれぞれ指定された箇所に必ず記入すること。
 4. 解答用紙の※を記した空欄内には何も書いてはいけない。
 5. 答えは横書きとし、解答用紙（表）の左上から、小問ごとに順次、1マスに1字ずつ書き進めること。
 6. 答えは、黒インクの万年筆またはボールペンで書くこと。下書きの必要があれば、メモ用紙を利用し、解答用紙を下書きに用いてはならない。
 7. 注意に従わずに書かれた答え、乱雑に書かれた答え、解答者の特定が可能な答えはこれを無効とすることがある。

問 題

- (1) 課題文 A の筆者および課題文 B の筆者は、それぞれ、「芸術」とはどのようなものと考えているかについて簡潔に述べなさい (800字以内)。
- (2) 問題 (1) であなたが述べたことを踏まえ、あなたが見聞した事物または経験したことがある事象のうちから具体例を挙げて、あなたにとって芸術とは何かを述べなさい (1200字以内)。

【課題文A】

ふつう、絵をほめるばあい、まず、「うまいもんですな」とか、「きれいだわ」とか、「気持ちがいい、なんてたのしいんだろう」とか言ったりします。ところで、新しい絵にたいしては、どうですか。これにも、いろいろあって、モダニズムのところでお話ししたように、わからないけれどもきれいだ、とか、なにかわからないが気持ちがいい、というような絵もありますが、そのほかに、どう見てもきれいだと思えないし、うまいとも考えられない、まして、こちなどみじんもよくはない。つまり絵として、ひっかかりようがない。今までの鑑賞法では、どうにもかなわないという絵がかなりあるでしょう。いったい、こんなものに、どこに価値があるのか、とお考えになることがあると思います。

ところが、このように、今までそれなしには「すぐれた芸術」とはいえないとされていた絶対の条件がなにひとつなくて、しかも見るものを圧倒し去り、世界観を根底からくつがえしてしまい、以後、そのひとの生活自体を変えてしまうというほどの力をもったもの、——私はこれこそ、ほんとうの芸術だと思うのです。

では、ほんとうの芸術は、なぜこちよくないのでしょうか。さきほどからお話ししているように、すぐれた芸術には、飛躍的な創造があります。時代の常識にさからって、まったく独自のものを、そこに生み出しているわけです。そういうものは、かならず見るひとに一種の緊張を強要します。

なぜかと言いますと、見るひとは自分のもちあわせの教養、つまり絵にたいする既成の

知識だけでは、どうしてもそれを理解し判断することができないからです。そこには、なんとなくおびやかされるような、不安な気分さえあります。

たとえば、富士山の絵とか、きれいな裸体画、静物画などならば、見なれている——つまり、今までそういうものを、なんども見て知っているから、すうっとそのまま、その世界にひたることができます。なにも努力しないですむ、はなはだ気分がよいわけです。ところが、創造的な芸術には、けっしてそういう安心感がありません。

すぐれた芸術家は、はげしい意志と決意をもって、既成の常識を否定し、時代を新しく創造していきます。それは、芸術家がいままでの自分自身をも切りすて、のり越えて、おそろしい未知の世界に、おのれを賭けていった成果なのです。そういう作品を鑑賞するばあいは、こちらも作者と同じように、とどまっていなくて駆け出さなければなりません。だが、芸術家のほうは、すでにずっとさきに行ってしまうているわけです。追っかけていかなければならない。どうして、こういうものを描いたんだろう——どうして、こうなったんだろうということを、心と頭、全身で真剣に考え、その距離をうずめていかなければならないのです。

創作者とほとんど同じ緊張感、覚悟をもって、逆にこちらも、向こうをのり越えていくという気持ちでぶつからないかぎり、ほんとうの芸術は理解できないものです。つまり、見るほうでも創造する心組みでぶつかっていくのです。

今まで、まるで想像もできなかった世界に、身を投じる緊張感は、すぐれた芸術に積極的にふれたばあいに、かならずおこる気分です。それは確かに、けっしてここちよいというものではない。まして作品に追いついていけないばあいには、正直に言って、疑惑と苦痛感を覚えるものです。

すぐれた絵の前で、悲壮な顔をして見ている人がよくありますが、「アイツ、ブッてやがる」などと、バカにしてはいけません。髪をかきむしったり、ため息をしたり、森の中でライオンかなにかに出っくわしたときのように、すごい目で、前のほうをにらんでいる、苦痛そのものの表情は、そういう緊張感からきているのです。

ところで、いったんそれがつかめ、自分自身のものにすることができると、急に命がぐっと力づよく飛躍します。そこにこそ、大きな喜びがあるのですが、しかしまた、それすら

も苦痛に似た、それと背中あわせのよろこび、つまり歓喜です。うんうん、と言って、息もつけないような、心をふるいたたせ、心身に武者ぶるいみたいなものを感じさせる前進的な充実感なのです。だから、いずれにしても、たんにここちよいとか、「ああ、いいわね」とかいうような、無責任な感動ではないのです。

さて、このような激しさをもった芸術、わかる、わからないということをこえて、いやおうなしに、ぐんぐん迫って、こちらを圧倒してくるようなものは、いやったらしい。

例をあげましょう。たとえば、ピカソの絵の多くは、正直に言って、ただ楽しいというものではないでしょう。むしろ、一種の不快感、いやったらしさを感じさせるにちがいありません。それは、彼こそ今日のすぐれたアヴァンギャルドだからです。

私が先年、パリに行ったとき、ちょうど「立体派」の回顧展をやっていました。今世紀のはじめ、新しい絵画の口火を切ったこの芸術運動は、久しいあいだ、「でたらめだ」とか、「絵ではない」などとののしられ、狂気の代名詞にさえ使われていました。ところが、半世紀たった今日では、すでに世界絵画の古典として頭を下げられるようになったのです。たいへんな評判で、会場は押すな押すなの騒ぎでした。

ピカソの大傑作、1907年作の『アヴィニヨンの娘たち』が出品されていました。青年ピカソが、当時パリの優美でデリケートな爛熟しきった雰囲気の中かで、大胆不敵にも、グロテスクな黒人原始芸術の手法をそのまま取り入れて作った作品で、立体派運動への第一歩となったものです。画面の左右の形式が不均衡にずらしてあり、形態、色彩は猛烈な不協和音を発しています。これが、ものすごい迫力で、会場全体を威圧しているのです。ニューヨークの近代美術館からはこんできたもので、私もはじめてナマにふれたのですが、ズーンと全身にひびいて、骨の髄までくい入ってくるセンセーションは、なまめかしいまででいやったらしい。その偉大さ、はげしさにおいて、おそらく最高傑作『ゲルニカ』と対比していい作品であり、今世紀前半の絵画の最高峰の一つだと思います。(中略)

「いやったらしさ」の意味について、もう一つお話ししましょう。このヨーロッパ旅行の帰りみち、私はエジプトのカイロに立ちよりました。博物館に行きましたが、神秘をひめた数しれぬ古代の石像の中に、ひととき燦然と光りかがやくツタンカーメン（紀元前14世紀のエジプト王）の寝棺がかざられてありました。

これは、まっくらなピラミッドの中にひめ隠されていたものですから、数千年たった今でも新鮮に、まったく当時のままの姿をたもって、まるで、きのう作られたもののように、金色にキラキラしています。それに、ドギつい極彩色の模様がびっしりつけられているのですが、ハッとして思わずあとにさがるほど、はげしくて、すさまじい美観なのです。暑気をさえぎるために、厚い壁をめぐるした博物館の中で、それをじいっと見すえていると、鬼気せまる思いがします。とうてい、「ああ、きれいね」といって、楽しんでみるような代物ではない。

その夜、新聞記者がインタビューに来ました。「カイロの印象はどうか、博物館に行ったそうだが」などと感想を聞くので、「エジプト芸術は、世界のあらゆる芸術のなかで、もっともすばらしいものの一つだ。それは、その“いやったらしさ”においてだ」と答えたら、さすがに、あきれかえった様子でした。

そこで、私一流の芸術論を一くさりやったあとで、「ゴッホだって、数十年まえは、まったくいやったらしい激しさがあったのに、もう今日では、きわめてほほえましく、優美なものになってしまっている。ブリューゲルだってそうだ。ところでエジプト芸術は四千年たった今日、なおゾツとするほど、いやったらしい。そこがエジプト芸術の比類のない偉大さだ」。ようやく納得したらしく、そんなほめかたをされたのは、はじめてだと、ひどくよろこんだふうで帰りましたが、翌朝の新聞にでかでかと、「日本のアヴァンギャルド画家、オカモト、エジプト芸術にたいし新説を吐く」という見出しで、センセーショナルな記事がのっていました。

ゴッホなどは、一つのよい例です。彼の悲劇的な生涯のことを、あなたはたぶん、ご存じだと思います。ゴッホは今でこそたいへんな天才だと思われていますが、その存命ちゅうは、さっぱり一般から認められず、一枚も絵は売れないし、周囲のあまりにも冷たい無理解さに絶望して、ついに自殺してしまいました。芸術作品にたいして、どこよりも寛大なフランスで、はなもひっかけられなかったなどというのは、よほどのことです。これは、ゴッホの絵が、その当時の人たちにとって、まことに不愉快な、いやったらしいものだったからに、ほかなりません。なまなましい原色は嘔吐をもよおすほどだし、ひん曲がった形、乱暴なタッチは見るにたえない、けっして美しいとは思えなかったからなのです。彼

の芸術を理解しなかったのは、一般市民ばかりではありませんでした。そのころ、同じように社会の無理解とたたかっていた革命的な芸術家、印象派の人たちさえ、あまりまじめにとりあわなかったようです。セザンヌが、「こいつはまったく狂人の絵だ」と相手にしなかったという話があります。

私をはじめゴッホの作品にふれたのは、小学校にはいるか、はいらないくらいの時分です。両親とも芸術家だったので、そのころ、フランスの新しい画集が輸入されると、さっそく、それが書棚にかざられたり、色刷りの複製が額ぶちの中に入れられたりしました。おさない私にとって、ゴッホは驚異でした。まずだいいち、あの狂気のように噴出する原色。樹木が炎のようにゆらめき、渦を巻く不吉な天空には、二つの太陽がかがやいている。今日では、ゴッホの影響もあって、樹木など曲もなくすなおに立っているよりも、かえって、あんなふうによじれているほうが、なんとなく絵らしく見えますが、当時は、あれにはまったく、肝をつぶしたものです。今日、ピカソの横顔に目の二つある絵をバケものみただなんてきらっている人もいますが、当時、ゴッホのひまわりや糸杉は、それにもまして、ぶきみで奇妙なものでした。

正直に言って私自身、つよく惹きつけられながらも、楽しいという気分ではありませんでした。ところが今日では、ゴッホはちっともいやったらしさを感じさせません。むしろ、ひじょうに優美で心地よく、ほほえましい感じさえあります。これは、たしかに時代がゴッホをのり越えて前進してしまったからなのです。

このように愛されるようになったゴッホは、もはや、われわれに今日の問題を投げかけてはいません。その生涯は、今なお残酷にわれわれの心をうち、芸術家の共感を呼びさますものがありますが、作品はすでに今日の問題ではないのです。現在のわれわれに、暴力的にはたらきかけてくればこそ、いやったらしい。だからこそ強烈に惹きつけられもし、また、同時に反発したり嫌悪したりするのです。しかし時代がたって、その裂け目がうずめられてしまうと、あれほどいやったらしかったものが反対にほほえましくなってしまう。真に現実に生きている芸術だけが、いやったらしい。はじめに言った、「芸術は、いやたらしくなければいけない」というのは、このような意味なのです。

では、いったい「楽しい、心をあたためる芸術というのではないのか」という疑問がおこ

るでしょう。そういうものもあります。たとえば、ゴッホが楽しくなったからといって、芸術でなくなったというわけではありません。だが、また逆の言い方をすれば、楽しくみられるようになったからよくなり、芸術になったのでは、もちろんないのです（そのために、芸術と思われるようになり、猫も杓子も、ゴッホ、ゴッホと祭りあげるようになったことは確かですが）。ゴッホがかつてあたえた苦痛、いやったらしさというものこそ、現代芸術に強烈な影響をあたえたのであって、それがたいせつな^{ポイント}問題点、カンドコロなのです。ゴッホの価値は、そこにあると考えなければなりません。（中略）

つぎに、「真の芸術は、きれいであってはならない」ということに移りましょう。

きれいさということは、芸術の本質とは無関係だからです。「ああ、きれいね」といわれるような絵が、絵そのものの価値ではなく、たいてい、中のモデルによって関心をひいていること、あるいはたんに心持のよいモダニズムにすぎないことは、すでにお話ししました。「きれい」ということはつまり、ちょうど女の顔がきれいだとか、着物の模様がきれいだとかいうように、ただそれだけの単純な形式美をさしています。それは、二度三度と見ているうちに、きれいでなくなる。たんにきれいなものというのは、かならず慣れてしまうものであり、見あきるものです。

それは、きれいさというものは、自分の精神で発見するものではなく、その時代の典型、約束ごとによってきめられた型だからです。ハリウッド型の美人というものがはやってくると、日本の女の子まで、みんなハリウッド型になってしまう。「あの女^{ひと}鼻ペチャでボーツとした顔してるけど、天平時代（710-794年）に生まれてれば、きっとたいへんな美人だったわよ」ということにもなるのです。きれいなファッションといっても、ほんとうにその衣装の形や色が美しいのではなくて、こういうのがきれいだという、そのときの約束にはまったものだから、きれいに見えるのです。つまり、きれいさというのは本質ではなく、なにかに付随してあるもの、型だけであるものです。

ところが、注意していただきたいことがあります。私がなぜ「きれい」と言っていて、とかくそれと同じような意味に混同して使われている「美しい」という言葉を使わないのかという点です。それは、「きれいさ」と「美しさ」とは本質的にちがったもので、ばあいによっては、あきらかに反対に意味づけられることさえあるからです。「美しさ」は、たと

えば気持のよくない、きたないものにでも使える言葉です。みにくいものの美しさというものがある。グロテスクなもの、恐ろしいもの、不快なもの、いやったらしいものに、ぞっとする美しさというものがあります。美しいということは、厳密に言って、きれい、きたないという分類にはならない、もっと深い意味をふくんでいるわけです。だから、はっきり分けたいと、**「きれい」**という言葉を使ったのです。

あなたは、つぎのような経験をされたことはないでしょうか。たとえば、きれいな女のひとに会っても、ただきれいだなと思うだけで、さして気にとめないことが多いのに、いっばう、きれいだとも思わないのになにか惹きつけられる人がいます。そして、その人がすばらしい女性だったら、つきあっているうちに、内のほうから美しさがかがやいてくるような感じで、ついには、ほんとうにきれいであるような気さえする。そんな人は、美しいのです。ところで、きれいな女のひとのほうは、かえって、つきあっていけばいるほどなんでもなくなって、すっかり魅力を失ってくる。きれいにさえ見えなくなってくるのです。このように、美しさ、きれいさというのは、質的にちがったものです。

ゴッホは美しい。しかし、きれいではありません。ピカソは美しい。しかし、けっしてきれいではないのです。

さて、つぎに「どうして、うまくあつてはいけないか」ということですが、この問題は次の章で突っこんで説明しますから、ここでは、ちょっと、ひとことだけふれておきましょう。

昔の話によく、名人が虎を描いたら、あまりほんものみたいに描けてしまって、夜な夜な、絵から飛びだしてきて、あぶなくてしょうがない。そこで綱をかきこんでしばったら、やっと抜けださなくなったなどという言いつたえがあります。

先日、私は京都で円山応挙（1733-95）の鯉の絵を見ましたが、これはやはり同じような曰くつきで、鯉の上から綱が精密に描いてあります。毎夜、庭の池におよぎ出すので、逃げられては困るからとあとから綱をかき入れたのだそうです。この鯉は今日から見ると、けっしてほんものと見まごうほどの写実にはなっていないのですが、しかしそのころの形式化された日本画のなかでは、応挙のような、いくらか西洋画の影響を受けた写実がおそろしく真に迫って見えたのでしょう。当時の人に天然色の動物写真など見せたら、どんな

におどろき、心をさわがせたことでしょうか。

あるいは、この網があまりにもきれいに、こころよく調和して描いてあるところを見ると、これはユーモラスな趣向だったのかもしれませんが、いずれにしてもそれが世間に伝えられると、もはや洒落ではなくなって、かえって芸術の問題をゆがめてしまうことになるのです。私のおさないころには、学校の先生たちがきわめてまじめに、こういう類の話教材にしていたものです。せっかくの話だから、おもしろ半分に聞いていましたが、子ども心にもバカバカしかった。

生きているようだとか、いかにもほんものがそこにあるように描いてあるということで感心するというのは、じっさいには芸術の本質とは関係のないことなのです。

古今の名画傑作が数多く集められているパリのルーヴル博物館あたりに行って、見わたすと、ただちにピンとくる厳粛な事実なのですが、いつの時代でも、ほんとうにすぐれたものは、けっして「うまい」という作品ではありません。むしろ、技術的には巧みさが見えない、破れたところのあるような作品のほうが、ジカに、純粹に心を打ってくるものを持っています。美術史をつらぬいて残されているものも、けっきょく、そういう作品です。

ところで、おどろくほど巧みで完璧な作品は、ぎっしりと並べたてであるのに、どうも印象が薄いのです。名前をしらべても聞いたことがないような作家ばかりです。その時代には偉い大家だったのですが、時代がすぎると、しだいに忘れ去られて、美術史からはオミットされてしまった人たちです。反対に不遇だった真の芸術家が時代をこえて、しだいにあらわれてきて、つねに新鮮に美術史をあらためています。

つまり、絵というものはやはり、うまいからいいというわけのものではないのですが、それを変に見当ちがいして、いわゆる職人的巧みさとか器用さなどというものが絵の価値、芸術の精神的 content みたいに、ごっちゃにされ、すりかえられている面が多いのです。

〔出典〕岡本太郎「今日の芸術」(光文社・1999年) 98頁から114頁(なお、原文の一部を省略し、縦書きの原文を横書きに変えている。)

【課題文B】

現代の極めて優れたルネサンス美術史の研究者であるブルース・コールは、ルネサンス美術に関して、次のように述べています。

「ルネサンスの芸術家が運営していた工房の外観は、他に多く存在していた職人たちの工房のそれとまったく異なるところがなかった。また、この総称的な『芸術家』という用語もほとんど用いられることはなく、画家は画家、彫刻家は彫刻家と呼ばれていた。芸術家は特定の職業に従事する者と見なされていただけで、今日のように想像力と靈感を持った特別な人種とは考えられていなかった。」

芸術家と職人は、古典時代において、区別はなかったのです。今日の、いわゆる「芸術家」がもっている、他の誰にも出来ない個性的で独創的なものを生み出す創造的想像力をもった、自由で自己表現的な靈感に満ちあふれた、特別な天才、というイメージは、（正に、そのような芸術家中の芸術家である天才と、今日、人々が考えている）レオナルド・ダ・ヴィンチにも、ミケランジェロにも、ラファエッロにも、ボッティチェリにも、当時の人は、誰も抱いてはいなかったのです。これは、当時の人々が、芸術に関して無理解であったからでは全くありません。（このように考えることは、19世紀以降の近代的芸術観を、ルネサンス時代に押しつける時代錯誤であり、完全な誤謬です。）当時の人々だけではなく、レオナルド・ダ・ヴィンチも、ミケランジェロも、ラファエッロも、ボッティチェリも、全員、自分を、他の誰にも出来ない個性的で独創的なものを生み出す創造的想像力をもった、自由で自己表現的な靈感に満ちあふれた、特別な天才であるなどとは、全く考えていなかったのです。これは、謙遜ではありません。レオナルド・ダ・ヴィンチも、ミケランジェロも、ラファエッロも、ボッティチェリも、全員、自分の作り出す作品を、「自己表現」の産物とは全く考えていなかったのであり、「オリジナリティ」のある産物とも全く考えていなかったのであり、「創造的想像力」の産物とも全く考えていなかったのであり、「唯一性」をもった産物とも全く考えていなかったのであり、「自律性」をもった産

物とも全く考えていなかったのです。(中略)

コールはまた、個人性・模倣・独創性に関して、次のように述べています。

「芸術制作をめぐるわれわれの考えは、その大半が最近の産物である。今日、画廊で現代絵画を鑑賞する時、それは最初から最後まで芸術家個人の精神と手によって作られた作品であるとわれわれは考える。この考え方は広く認められているので、時として、われわれは誤って過去の芸術にもそれを当てはめることがある。ルネサンスの絵画においてはその反対がまさに真実なのであって、そこでは工房の複数の職人たちが共同で一つの祭壇画の制作に当たったのである。絵画について真実であることは、素材やタイプを異にする他の芸術のほとんどすべてにも当てはまる。(……)

模写、即ち、模倣による学習の強調は、われわれの目には意外なこととして映る。つまるところわれわれには、独創性こそが芸術の不可欠の条件だという認識が染み込んでいるのである。単に模倣するだけの芸術は、非独創的で取るに足りないものというわけだ。しかしこの考えは、その当初から20世紀にいたるまでの西洋の芸術的訓練における基本的な前提と真っ向から矛盾しているのである。

芸術の中へ向かう芸術、即ち、模倣による様式の獲得は、ごく最近までほとんどすべての芸術家たちが技術習得のために用いていた方法であった。(……) 石膏像の研究、教会や後の時代には美術館への訪問による他の芸術家の作品の模写、装飾写本の研究、これらがあらゆる西洋芸術家たちの経験の一部をなしている。模写することは正当な、また理にかなった行為であった。こうして芸術家は学び、そして過去の作品という豊かな源泉と常に接触を保ってきたのである。(……)

手本の石膏像が破壊され、あるいは倉庫にしまい込まれてしまった今日、ほとんどの芸術家サークルでは、他の芸術家の作品を模写することに人は眉をひそめ、それを独創性を欠く退行的な行為と見なしている。賞賛されるのは形態とアイデアの独創性、即ち、前衛的産物なのだ。しかし、前衛という認識自体、あるいは独創性をもてはやしそれ自体価値あるものだとする考えは、ルネサンスの芸術家にとっては何の意味も持たなかったに違いない。彼は脈々たる芸術的伝統の一部を背負っていることを自覚し、社会の中にはっきり

と位置づけられ、しかも親方の様式を真似ることを重視する工房教育によって育てられていた。このような芸術家は、他人の作品を公然と模倣しそこから学び取ることは、むしろ正当なことだと考えていたであろう。」

まさにコールも指摘しているように、「芸術家」の「個性」の「自己表現」によって「創造」される「オリジナリティ」のあるものとしての芸術作品を考える、近代の芸術観を、過去の時代の芸術作品に当てはめることは、誤謬なのです。そもそもの始まりから現代に至るまで、芸術は、圧倒的な芸術の歴史の厚みの中で育まれてきたものであり、芸術家は、「過去の作品という豊かな源泉」に学び、「過去の作品という豊かな源泉」から、自らの作品の栄養を吸収してきたのです。「独創性」などというものは、その圧倒的に豊かな芸術の歴史に背を向けた一部の近代主観主義者たちによって、祭り上げられたものに過ぎないので。

過去の時代の芸術作品は、そのような近代的イデオロギーでは、全く把握することが出来ないものなのであり、その理由は、過去の時代の芸術作品が、近代主観主義とは全く別の原理によって制作されていたからなのです。

それでは、その、2000年以上の長きに亘って芸術作品を生み出し続けた、近代主観主義とは全く別の原理とは、いかなる原理なのでしょう。 (中略)

それは、アリストテレスの喝破したミーメシスという原理です。(中略)

「ミーメシス」というギリシア語は、一般的には「まね」「模倣」などという日本語に訳されている言葉です。これは、一般的なギリシア語の訳としては、それで構わない面もあるのですが、しかし、美学芸術理論の術語の訳としては、極めてまずい訳です。なぜなら、「まね」「模倣」という言葉は、現代において特に、一般においても、マイナスなイメージをもっているのですが、とりわけ芸術においては、今日、全く価値の低い言葉に過ぎないからです。今日の一般の常識としては、芸術というものは、「まね」「模倣」とは全く反対の意味としての「創造」と思われているからです。ここには二つの注意すべき点が存在しています。一つは、「創造」という概念の歴史に関してであり、もう一つは、「ミーメシス」の概念そのものに関わっています。

実は、今述べたような、「まね」「模倣」とは全く反対の意味としての「創造」という概念は、上述のように、それほど古いものではありません。これは、19世紀以降の近代主観主義的立場の美学によって考え出された、新参者の——そして今日においてはもはや通俗的になってしまった——概念に過ぎないのです。それまでは、芸術創造とは、かなりな程度まで——本格的な意味において——「模倣」であったのです。例えば、広く知られていることですが、シェイクスピアは、相当程度まで既に他の劇作家によって考えられていた劇の筋や、割合と多くの人に知られていた歴史的伝説等を自由に取り入れて自分の作品を創造していました。彼は、他人の考えた筋や既に伝えられている物語等を模倣することによって、自分の作品を創造したのです。勿論、その模倣は、シェイクスピアでなければ出来ないような素晴らしい換骨奪胎に基づくものでした。それゆえに出来上がった作品は、傑作となったのです。しかし、それでもシェイクスピアは、多くの作品において、少なくとも題材の点で、更にはその他のいくつかの点でも、確かに模倣したのであり、模倣によって創造したのです。そして、そのように模倣によって創造することによって、彼でなければ作れなかった傑作を生み出したのでした。(中略)

ここで「模倣」について、その意味を整理しておくことにしましょう。「模倣」には、実は、大きく分けて、二つの意味が歴史的に存在しています。一つは、フランス古典主義理論において「古代人の模倣」と言われるものであり、もう一つは、「自然の模倣」と言われるものです。前者は、具体的には、古典期の大芸術家の作品の模倣であり、後者は、一言で言えば、自然＝本質の模倣です。このように分類すれば、先のシェイクスピアの行った模倣の多くは、「古代人の模倣」の一種であることになります(シェイクスピアが、自然＝本質の模倣をしなかったというわけではありません。他人の考えた筋等を模倣することが、「古代人の模倣」の一種となる、ということは今指摘しているのです)。既に指摘したように、文学に限らず、あらゆる芸術において、このような先人の作品の模倣は、歴史的に極めて数多く成されてきているのであり、しかもそれは、二流、三流の才能に乏しい芸術家だけが行っているのでは全く無く(むしろそのような芸術家の行う模倣は、模倣として失敗し、それゆえ芸術として失敗していることが多いのです)、モーツァルトやピカソのような芸術の歴史に高らかにその名が鳴りひびいている大芸術家たちもまた、極めて

数多く行っているのです。近代的主観主義的な「天才」観では説明のつきにくいことが、芸術の歴史には数多く存在しているのです。

さてもう一つの模倣である、自然＝本質の模倣についてはどうでしょうか。実は、これこそ、古代ギリシア以来の芸術理論の根本をなしているものなのです。即ち、プラトンやアリストテレスをはじめとして、それ以降の中世の哲学者や神学者、ルネサンスの哲学者や芸術家、更には18世紀のディドロたちに至るまでのヨーロッパの哲学者・芸術家たちは、まさにこの意味での模倣の美学を打ち立てているのです。彼らは、芸術作品の創造を、自然・世界の本質の模倣であると述べているのです。

この点を明確にするために、そして、今日の「模倣」という言葉が普通にもってしまっている——悪い——ニュアンスを避けるためにも、ここで、プラトン以来の美学芸術理論における「ミーメシス」に、よりふさわしい概念規定を与えておきたいと思います。それは、結論的に言ってしまうと、「本質的なものの強化的な再提示・再現・再生」です。（このほかにも「存在再強化」などの言葉も考えてみるのが内容的にはできます。）（中略）

「ミーメシス」とは、実在論的な概念であり、反近代的・反主観主義的な概念なのであって、あくまでも、主観が構成するのではない、主観の前にあらかじめ存在している実在的な世界を、その実在的な世界の本質的なものを、「再び」、作品として、物としてこの世界の内に「出現させる」こと、そのようにして世界の本質的なものを「再び」強い形で「現わす」ことなのです。芸術とは、このようなプロセスによって創造されるものなのです。

反近代的・反主観主義的な美学の考えによるならば、芸術作品の創造とは、自然ないし世界の本質的なものを強化的に——その本質的存在性格を（夾雑物等を捨象したりすることによって）よりインパクトの強い形で——作品として再提示し再現し再生することなのです。芸術とは、世界再生の強化的なミーメシスに他ならないのです。

このように、ミーメシスとは、〈本質の強化的な再現・再生〉なのであり、芸術が、世界をミーメシスする、ということは、芸術が、世界の本質を強化的に再現し、再生させる、ということです。

そして、ここで「再現・再生」ということが語られているのは、芸術家がミーメシス

しようとする時、芸術家の前に、既に、世界はあらかじめ存在しており、その、あらかじめ存在している世界の本質を、作品のうちに再び表現するからです。即ち、あらかじめ、既に、存在しているものの表現であるがゆえに、「再現・再生」と言われているわけであって、この「再現・再生」は、行為自体としては、「表現」なのです。

従って、近代主観主義美学が、「自己表現」の美学であるのに対して、ミーメーシス美学は、「世界表現」の美学であると言ってよいのです。近代主観主義美学において、表現の対象が、芸術家の「自己」であるのに対して、ミーメーシス美学においては、表現の対象が、「世界」なのです。その「世界」が、芸術家の前に、あらかじめ存在しているがゆえに、そのあらかじめ存在している世界の表現が、「再現」になるのですが、その行為自体としては、「表現」なのです。

〔出典〕青山昌文「美学・芸術学研究」（放送大学教育振興会・2013）56頁から65頁（なお、原文の一部を省略している。）

