

博士論文

京都大学大学院経済学研究科 現代経済学専攻

芸術のもつ公共性を保持育成するための政策について：

ケインズの理論と実践より

よしもと えつこ
持元 江津子

学籍番号 0460-12-0431

2004年3月31日

目 次

序	1
第1章 序論：芸術のもつ公共性、ケインズの時代	3
第2章 ケインズの芸術論	15
第3章 芸術支援に関する新興富裕層への期待：ジェントルマン階層を軸として	24
第4章 芸術の媒介機構としてのアーツ・カウンシル	33
第5章 芸術支援の義務：ムーアより	44
第6章 バークの美学の影響：「fit、fitness」概念の起源	55
終 章 まとめと我が国への応用の可能性	65
注	68
参考文献	77

序

我が国に於ける文化経済学の文脈では、その導入者であり名実共に第一人者である池上を中心とする一つの学派と呼ぶべきグループによって、美術評論家にして経済学者でもあったジョン・ラスキン（1819-1900）と詩人で美術工芸家であり社会運動家でもあったウィリアム・モリス（1834-96）の系譜に於ける「生活の芸術化」という実践理念が強調されてきた¹⁾。筆者はその発展的な延長上にジョン・メイナード・ケインズ（1883-1946）を位置づけたい。というのも、英国アーツ・カウンシル及びその前身のCEMA（Committee for the Encouragement of Music and Arts 音楽及び芸術奨励委員会）を通じてケインズの部下の1人であったエリック・ホワイトが、1972年11月10日、イングランド南東部カンタベリー市にあるケント大学にて開催された第1回ケインズセミナーに於いて、「ケインズ — アーツ・カウンシルの創設者 *Keynes — Architect of the Arts Council*」と題する講演の中で、ケインズがアーツ・カウンシルの創設者として「生活の芸術の文明化 (the civilising arts of life)」の隆盛を英国にもたらし、「生活の芸術の文明化」の中にこそ、ケインズの芸術に対する働き即ち諸活動の「金字塔 (a monument)」が見いだされると指摘しているからである²⁾。ラスキンとモリスの「生活の芸術化」という伝統の上に、ケインズは、芸術のもつ「公共性」に注目し、財政支出を引出しながら、その「公共性」を損なわず、むしろ保持する形での芸術の持続的な供給を、諸政策に基づく活動と民間活動の両面から図ると共に、より洗練された芸術を生活に取り込んで社会改良につなげようとする「生活の芸術の文明化」を推し進めたのである。

尤も、ケインズがアーツ・カウンシルの創設に関わったことは、我が国の文化経済学の文脈に於いても注目されてきた。しかしながら、アーツ・カウンシルがケインズの生涯後半生に渡る芸術支援活動を貫く信念及び理論の帰結の1つであるということについてと、そういった信念及び理論の概要及び形成過程については、これまで十分には明らかにされてこなかった。例えば、先行研究としての池上・山田編（1993, pp.269-271）や倉林（1995）によるものが挙げられるが、本論文第4章冒頭部分で指摘するように、それらの扱いは不十分なものであった。詳細は第4章を参照されたい。

アーツ・カウンシルに至るまでのケインズの芸術支援活動を貫く信念や理論形成に関して、国外の研究者に目を向けると、挑戦的とも言える学説史的研究を行っている Mini（1991）や O'Donnell（1989, 1992, 1994, 1995, 1997, 1998, 1999）、或いは、ケインズの伝記を書いた人々、即ち、モグリッジ（1992）、ヘッション（1984）、スキデルスキー（1983, 1992, 2000）といった人々が、折に触れ言及している。とはいえ、Mini の議論はやや拡散的であり、また、O'Donnell は、一次文献のみに基づく研究に絞っているため、示唆的ではあるが、まとまった一本の理論を提示するには至っていない。これらとは別に、近年、Goodwin（1999）とその直弟子の Anna Upchurch（2004 刊行予定）が、文化経済学の範疇で、ケインズを含むブルームズベリー・グループの信念及び理論として研究成果を報告するようになり、それらから筆者は新しい知識を得、大きなインスピレーションも受け取っている。しかし、芸術のもつ「公共性」へのケインズの注目に関する検討が先行諸研究において不十分な今、グループ内唯一の経済学者であるケインズを改めて論じることは、文化経済学の

文脈に於いて必要であり有益であると考えられる。

ところで、一貫してケインズの哲学及び政治思想を探究し続けている O'Donnell は、既出版であれ未出版であれケインズ自身によって著された一次文献によって証拠づけられる範囲内で論点を決めるべきだと、彼のある著作の末節で訴えている³⁾。その一方で、マーク・ブローグは、二次文献の一種である伝記の活用について、伝記が個人の経歴を扱うものである故、経済思想に関する重要なデータを含んでいるとして、研究上の問題が純粋に技術的ではなく、思想面や理論の起源・成立・伝播・支配的地位の獲得という過程への、純粋に個人的な要素の影響について論じる場合であるならば、その活用は否定できないと認めている⁴⁾。本論文に於ける筆者の立場を明らかにすると、より豊かなケインズ像を求め、且つ、そもそもケインズがまとめた著作を残さなかった分野を射程にしているため、O'Donnell の知見を折に触れ引用・参照しながらも、ブローグに従い、二次文献も大いに活用していく。また、メディア論や歴史社会学等々の成果も考察のヒントや背景の説明のために活用する。とはいえ、最終的な結論に至るまで、可能な限り一次文献に即するよう注意を払い努力をしてきたつもりである。

本論文では、タイトルの通り、芸術のもつ「公共性」について考察した上で、その保持育成を計るために、ケインズが芸術支援に関してどのような理念を持ち、どのような政策理論を形成して実践に移していったのかを解明する。第1章を序論と位置付け、芸術のもつ「公共性」について、ケインズの生きた時代に焦点を当てて整理・考察し、多義的な「公共性」のイメージを統一するために、ハーバーマスの定義した「公共圏」概念の導入を図る。第2章に於いて、芸術のもつ「公共性」及び「公共圏」との関連性を取り入れながら、ケインズの芸術論の推察と構築を試み、第3章では、英国固有と思われるジェントルマン文化の流れに注目して、ケインズが芸術支援者としてジェントルマン階層を軸とする新興富裕層に期待を寄せ、啓発・啓蒙活動に取り組んでいたことを解明する。第4章でケインズが創設者としてかかわったアーツ・カウンシルの意義について、第5章では、ケインズが芸術支援を義務と捉えた哲学的根拠に関して論じる。第6章は、第2章で論じたケインズの美学概念「fit、fitness」の起源をバーク美学に求めて展開される。そして、終章に於いて議論を総括し、我が国の芸術を取り巻く環境への応用を探る前準備として行った実証的研究の成果を端的に示す。

第1章 序論：芸術のもつ公共性、ケインズの時代

本章は、芸術のもつ公共性について、ケインズの生きた時代に焦点を当て、整理・考察するものであり、文化経済学会研究大会での発表論文を加筆修正した拙稿「ケインズ芸術論形成の背景にあるもの：芸術のもつ公共性について」¹⁾を大幅に書き改めたものである。

第1節 「公共性」という語がもつ意味と、芸術のもつ「公共性」

まず、「公共性 (publicness)」は、以下に見るように、幅広く曖昧な概念である。公共政策論や公共経済学の文脈に於いて、「公共性」は「公共財 (public goods)」と同義であるかのように語られやすい。しかし、もう少し厳密に考えるならば、次のようになる。公共事業・公共サービスのもつ「公共性」というものは、宮本憲一によると、その事業やサービスが、生産や生活の一般的条件であり、すべての国民に平等に安易に利用されるべきであり、国民の誰の基本的な人権をも侵害せず、そういった事業・サービスの実施にあたっては、住民の同意を得る民主的な手続きが必要である、といった内容になる(宮本, 1990, p.19)²⁾。更に、わが国で「公共性」と言えば、概して公権力としての色合いが強かったものと考えられる。とはいえ、1960年代以降、公害や都市問題などの社会問題が大きくなるにつれて、住民運動や裁判を通して、税負担者の側から、市民主体の「公共性」を主張する声が上がることになった(pp.15-18)。また、わが国での今般の選挙に於いて、度々、無党派層が勝利を得ていることも、同様の傾向を示すものと考えてよいだろう。

また、花田(1996)の議論によると、日本語圏に於ける「公共性」という語の与えるイメージについて、「公的または公共的任務および役割、公的または公共的性格、公的または公共的責任、公共の利益」(1996, p.25)といった概念に近いものである³⁾。この線に沿って芸術のもつ「公共性」を捉えようとする、せいぜい芸術は「公的または公共的性格」をもっているかもしれない、という当て推量にも似た憶測にとどまりそうで、筆者が本章で目指したい理論的な展開を曖昧にしそうである。

更に、齋藤が意欲的な著作『公共性 publicness』(2000)に於いて、アレントとハーバーマスの「公共性」をめぐる諸論を批判的に継承するという目標を掲げながら⁴⁾、「公共性」という語の示す諸側面について、次のような分類を行っている。すなわち、(1)権力と結びついた上からの「公共性」という側面、(2)(誰でも参加できる)平等な空間としての「公共性」という側面、(3)(誰もが知っている・有している)共通性としての「公共性」の側面、という3つである。

これら3つの側面の内、1つでも示していれば、そこには「公共性」があるものとみなせるし、実態としての「公共性」は、それぞれの側面が別々に現れている状態であったり、あるいは、2つまたは3つの側面が混じり合っている状態であったり、種々の様相を呈するものと考えられる。

例えば、我が国に於ける皇太子ご成婚の華麗にして厳かな儀式や煌びやかなパレードについて考えてみよう。長年継承され、西洋の文化も取り入れた、伝統にして正統な儀式そのものがまさに芸術であり、儀式の場に居合わせた人々を始め、とりわけ花嫁である皇太子妃の美しい衣装や装身具、パレードに用いられる磨き抜かれた馬車、一糸乱れぬパレードそのものの集団としての美しさ等々、一連

の行事が全て芸術的な雰囲気には溢れている。そして、例え式典の場に列席できないその他大勢の国民であろうと、体の具合が悪かったり遠方過ぎたりしてパレードの通過する沿道に立てない者であろうと、その日は特別な祝日にして休日と臨時に定められていることもあり、テレビの生中継によって、事細かに主役達の表情まで逐一眺めることが出来る。海外に住む邦人や外国人ですら、いくらかの条件さえ満たせば、芸術的な催しとも言える、その一連の行事を、中継なりビデオなり映像を通してとはいえ、観覧・鑑賞することができるのである。

ここには、少なくとも誰でも観覧・鑑賞に参加できるという意味で、上述の(2) 平等な空間としての「公共性」という側面が十分に観察できるだろう。現代では皇室にこれといった権力が認められておらず、皇室の行事や財政に政府が大きく関与してはいるものの、その行事を観覧・鑑賞しない自由も多くの人々に認められているため、(1) 権力と結び付いた上からの「公共性」という側面は希薄であり、それは国家の主催する国民的行事であるという意味に於いて僅かに観察されるにすぎない。そして、日本国民に限れば皇室の存在を知らない人はほとんどいない上に、皇太子ご成婚の行事が行われるとなれば、その日が特別な祝日と俄に定められるわけであるから、否が応でも、その行事がいつ行われるのかについて、大勢の人が知ることとなる。故に、皇太子ご成婚の行事が行われることやその日取りについて、誰もが知っている状況となり、この芸術的な国家的行事という事例の持つ(3) 共通性としての「公共性」側面は、相当に大きいと言えるだろう。

上記の例からも分かるように、齋藤の3側面という「公共性」の捉え方は、実態を説明するためにはかなり有益なものであると言えよう。しかしながら、概念と定義を今少しはつきりさせるために、次節に於いて、ハーバーマスの提唱した「公共圏」概念を取り入れることとする。

第2節 「公共性」を持つものとしての芸術の役割：「公共圏」概念の導入

1. 「公共圏」について⁵⁾

「公共圏 (Öffentlichkeit, public sphere)」⁶⁾ は、ユルゲン・ハーバーマスが1962年、『公共性の構造転換』に於いて展開した概念であり、議論や討議への人々の参加によって成り立つ、写真を撮ることもできなければ地図によっても示され得ない理念的な社会空間を表している。この概念は、歴史学や哲学、社会学などの広範囲な文献に対するハーバーマスの丹念な研究から編み出された。ハーバーマスは、この著作を通して、彼自身が第2版(1990年)即ち新版のための序言に於いて述べているように、「公共圏」の中でもとりわけ「市民的公共圏 (bürgerliche Öffentlichkeit, bourgeois public sphere)」の理念型の追究を第一の目標としている(原書 p.12 [邦訳 p.1])。そして、彼によると、「市民的公共圏」は、18世紀及び19世紀初期の英仏独で発展したものである。その諸特徴と構造転換後の「公共圏」の様相について、ハーバーマスの著作に於ける見解に沿って、以下に示したい。⁷⁾

まず、「市民的公共圏」は、新聞や雑誌などのメディアを通じて伝達される情報をもとに、文化や政治、道徳、娯楽などについて、参加者が対等に議論し討議する理念的な場である。その場に於いて、参加者は、教養人として対等であり、社会的地位や経済的従属関係に左右されずに討論する。そのために、「市民的公共圏」の参加者は、自分自身の中だけで考えるのではなく、他人達と共同で考え、お互いに自己の考えを伝え合うようにして考えている。

次に、ハーバーマスのこの書物に於ける「市民的」な市民がどんな人々であるのかについて述べる。まず、新聞や雑誌、書物を入手できるだけの経済的条件に恵まれていて、更にそれを読みこなし論議できる素養と能力を有し且つ行使する人々が市民、いわゆるブルジョアジーであり、彼らには教養がある。彼らは、仕事に自らの知性を使う人々であり、法律家、官吏、医師、牧師、将校、教授、教師、学者といった大学教育を受けた人々や、貿易商、銀行家、出版業者、製造業者などの実業家達である。ここで一点、注意しておきたいのだが、近代国家としての英国について論じるとき、国家を動かす原動力として重要な階層に関して、ブルジョワジーよりも、出版業者の位置付けは微妙なもの、生産活動に直結する製造業者を長らく排除してきたジェントルマン階層の方に、重きを置くべきかも知れない。この点は、後の第3章に於いて詳述する。また、手工業者や小売商は、教養面でも実業面でも不足があって市民から外され、いわゆる賃金労働者も含まれない。賃金労働者は、財産を持たず、高度に知的な能力および技術も持たない故、自己の生活の糧を得るのに、他人の生活の必要性に合わせて労働力を売る他ないという意味で他人に依存しており、自律できていないとして市民に数え入れられない。⁸⁾そして、資本主義下で市場経済が発達するにつれて、市場に於ける自動調整によって得られる利益を損ないかねない公権力による統制を監査する者として、公権力の反対側にいることを自覚して、政治的な問題についても意見を戦わす人々である。

となると、このような市民の参加する「公共圏」は、参加者達が討議することによって、例えば自分たちの利益を守るために必要な法律を考え出し、その制定を公権力に求め実行させようという意味で、政治的機能を持っていると言える。ハーバーマスは、政治的機能を持つ「公共圏」への入場基準は、教養 (Bildung) と財産 (Besitz) であると定義している (p.157 [p.116])。

しかしながら、ハーバーマスの観察によると、19世紀以降、イギリスのチャーチスト運動⁹⁾や大陸の二月革命¹⁰⁾以来、大衆向けに書かれ普及しつつあった新聞やプロパガンダによって、それまで市民に数え入れられなかった教養と財産の不足している人々が、市場の自動調整による恩恵を被っていないと自覚し、その是正を国家による統制に求め、市民階級と対立しながら「公共圏」に参加しつつ、自分たちの欲求を訴えるようになる。そして、「公共圏」は利害競争の場となり、そこに於ける討論から生じた合理的合意に基づいた法律の成立が困難になり、法律は対立する利害を巡る妥協の産物となる。(p.211 [pp.174-5])

このような「公共圏」の転換ともいえるべき変化の背景には、ハーバーマスによると、文化が市場で取引されるようになったことがある。例えば、文学作品が安価なポケット版ないしペーパーバックの小型本として大量に売り捌かれることによって読書が普及したが、次第に、より商品に適する文学が作られるようにもなった。つまり、読みこなすのに大した素養を必要とせず、読んだことによって感化されることも少なく、何冊も読んだからといって、人間的な成長をもたらすことも期待できないような、容易に読めて気楽な文学が普及していったのである¹¹⁾。この読書普及の例に象徴されるように、文化の市場での取引が増大するにつれて、文化の質が商品に適するように変化し、文化の定型化と低廉化が進んで大衆文化となり、文化の受容に必要な習練もその積み重ねも不必要となって、文化に親しむ人々の教養のレベルが低くなっていった。新聞に関しても、19世紀以降、大衆紙が普及するようになるが、消費を維持するために、論議をする必要のない安直な記事を中心に据え、道徳的な話題や政治ニュース、政治論説を除外するようになった。大衆紙は、「政治的公共圏 (politische Öffentlichkeit)」への大衆の参加を推進した一方で、その参加に必要な教養水準を著しく低下させ、つまり「公共圏」への入場条件を著しく切り下げ、結果的に「公共圏」の政治的性格を失わせてしまった。従って、「公共圏」に参加する人々は、政治的であるよりも、文化消費的な人々が主導的になる。

すなわち、「公共圏」の参加者は、文化的に論議する人々に取って代わって、より多数だが、文化を消費するに過ぎない人々で占められるようになったのである。(pp.254-9 [pp.222-5])

更にハーバーマスは、20世紀に入って、ラジオ放送やテレビ放送などのマスメディアが「公共圏」にもたらした影響について指摘する。テレビなどのマスメディアは、印刷した文字に対して読者が持たざるを得ない距離感を消滅させ、放送内容を視聴者に距離感なく浸透させて分かった気にさせ、自分の考えを語り反論する機会を視聴者から奪い、参加者が論議する「公共圏」の成立を不可能にした。マスメディアを通じて視聴者達に届けられた放送内容が、視聴者達に共有され共感している気にならせるため、マスメディアの作り出す世界は、見せかけの「公共圏」である。マスメディアによって普及された「文化」は、統合ないし融合の文化であり、広告の要素を吸収したことからスーパースローガンとしても働き、必要に応じて現体制の宣伝目的のためにも容易に使われる。すなわち、「公共圏」は経済的にも政治的にも広告の機能を持つようになる。(pp.260-1, 267 [pp.226-7, p.231])

しかも、マスメディアが広範囲に渡る巨大な影響力を持っているために、元来は市場に於いて自動調整されていた私的利害を、マスメディアを通すことによって、例えば国民全体の利害を代表しているが如く、人々および公権力に見せつけることが可能になった。マスメディアの巨大な影響力によって「公共圏」が拡張されたが、その一方で、マスメディアが商品としての要素を含んでいるために、営利的宣伝に利用されることで、「公共圏」は私的利害の影響を受けやすくなった。それ故、イギリスやフランス、ドイツは、マスメディアの公共的な活用を維持すべく、ラジオ放送やテレビ放送のようなメディアを、公営もしくは半官半民の組織で経営したのである。(pp.282-4 [pp.255-7])

さらに、19世紀後半以降、広告出版物が普及して「公共圏」に侵入するようになり、マスメディアは消費者教育としての大衆娯楽を媒介する。採算を取るという経済的な理由からそうなったわけだが、やがて大企業を弁護するための「広報活動 (public relations)」、いわゆるPR活動がマスメディアを通じて実践されるようになる。20世紀半ば頃から、この活動が「公共圏」を支配し始めた。私的な民間の立場からの広告は消費者に向けて発信されるものであるが、「広報活動」であれば、公益に関心を持つ者という立場を装った送り手から、受け手である人々に意見を持たせ世論を形成させるように働きかけながら、商業的な意図を見せないようにする。このようにして、「公共圏」が私的利害に基づく宣伝に利用される程度が高まり、「公共圏」は組織された私的利害間の競争の場に組み込まれるようになった。(285-291 [pp.258-262])

とはいえ、「広報活動」の狙いは、「市民的公共圏」に於けるような論議を人々に喚起することではなく、むしろ論議の生じることを避けながら、人々に自己に対するよい評判を植え付けて、自己の立場を強化し「威信 (Prestige)」を獲得することにある。そのような「威信」を展開する場として、「公共圏」は、必要に応じてその場その場で手間暇掛けて創り出されなければならなくなっている。そして、「広報活動」は、大企業が自社製品を最高と思わせて消費者に購入を決意させるだけでなく、政治的圧力としても用いられる。何らかの人事や案件について、同調的な気分が蔓延するように演出し、必要なら国民投票的な拍手喝采へと導くことができるからである。このような「広報活動」の広がりによって、「公共圏」の政治的な機能は大きく変化した。(pp.299-300 [pp.268-270])

以上、本節は、ハーバーマスの『公共性の構造転換』(1962, 1990)に沿って、本章の展開に必要な「公共圏」概念の諸特徴の紹介に終始した。ここで述べてきた「市民的公共圏」と転換後の「公共圏」の諸特徴は、後の章で述べるように、芸術に公共的な影響力を観察して芸術を社会改良手段として活用しようとするケインズの芸術論・芸術政策論の解明に、密接に関連していると判断される。ま

た、ハーバーマスの「公共圏」概念を存分に検討し噛み砕いて見せた花田の試みる「公共圏」概念の定義付けの中には、「(公共圏の) 存在によって社会的共同性の編制は可能になる」(1996, p.77) という表現が含まれている。この表現に基づく、ケインズは、芸術とその周辺を新聞・雑誌やラジオ放送などの媒体に乗せて、ジェントルマン階層を軸とする新興富裕階層に芸術支援を促す形で刺激を与えながら(本論文第3章参照)、社会を構成する人々により社会を作ろうという共通認識を生じさせるべく芸術の活用を提唱し、芸術が創り出しうる「公共圏」を梃子に、よい社会を作るきっかけにしようとしたと言えそうなのである。

2. 「公共圏」に於ける芸術の役割

本節の1から分かるように、ハーバーマスの云う「市民的公共圏」の時代には、その圏内に於いて様々なテーマが対等に討議されており、道徳もその例外ではなかった。そして、その道徳は、20世紀の哲学者であり小説家でもあるアイリス・マードックによれば、芸術と密接に関連しているのである。マードックは、その関連について、『善の至高性』(1979 [邦訳書 1992]) に於いて哲学者の立場から次のように論じている。

(a) 「道徳の本質が洞察されうる場」としての芸術

マードック (1979 [1992]) によると、芸術は、「気晴らし (diversion)」ではなく、「枝葉末節の問題 (side-issue)」でもなく、「人間活動の中でもっとも教育的なもの (the most educational of all human activities)」であり、「道徳の本質が洞察されうる場 (a place in which the nature of morality can be seen)」である (pp.87-88 [p.137])。これが、マードックにとっての芸術の役割である。彼女は、芸術が遊戯的活動で無用の「それ自身のためのもの for its own sake」であるという考え方に強く反対し (p.41 [pp.62-63])、例えば偉大な画家は、「自分が望むもの I like it」ではなく「そこにあるもの There it is」を描くが、そうするためには「訓練 (discipline)」が必要で、芸術は道徳に近いものと主張する。というのも、偉大な芸術家や道徳的に優れている人は、自然や助けを必要とする人を注視するために、自己の存在を抜きにして、そうするからである (p.59 [p.92])。つまり、芸術家も、芸術を鑑賞する側も、現実をしっかりと見据えるためには「利己主義 (selfishness)」を抑制する必要がある、それが道徳的な自己訓練にもなるというわけだ (pp.64-65 [pp.100-101])。従って、偉大な芸術だけが、人々に、「受難と罪に注意を集中させることができ」、「もっとも基本的な洞察の場 (the place of its most fundamental insight)」にもなるのだ (pp.72-73 [pp.113-114])。

芸術は、「卓越したものがそれ自体として存在しているという純粋な喜び (a pure delight in the independent existence of what is excellent)」を我々に与え、「利己的な妄想 (selfish obsession)」に完全に対立するものであり、「善き芸術」は、常々あまりに利己的で臆病な我々が認識できないもの、つまり、「微細で絶対的に偶然的な世界の詳細」を明らかにして、しかも「統一性や形式」でもって分かりやすく示すものであり、すなわち、「芸術は個々人の利己的で妄想的な限界を超越し、芸術を鑑賞する者の感受性 (sensitivity) を拡大させることができる」のである (pp.85-87 [pp.133-136])。人が、「自己を忘れ去る能力、現実的である能力、ただしく知覚する能力の価値 (value in our ability to forget self, to be realistic, to perceive justly)」を発見するようになるのは、「知的な訓練においてや (in intellectual disciplines)、芸術や自然を享受する中で (in the enjoyment of art and

nature)」あり (p.90 [p.141])、人間の成長に果たす芸術の役割は、やはり大きいと考えざるを得ないであろう。おそらく、芸術を通して利己的な妄想の排除を人々が学んでいくなれば、人間社会における争いが可能な限り減少させられることになるだろう。

従って、芸術は少なくとも人間を成長させるのであるから、教養を高めることは間違いない。少なくとも「市民的公共圏」の入場条件の片方を得るのに、芸術と真剣に向き合うことは大いにプラスとなる。あるいは、芸術によって、「公共圏」の参加者の教養が高まれば、入場条件の著しい切り下げによって今や市民的でなくなった「公共圏」に、道徳的な話題を呼び戻せるかもしれない。また、別の見方をすると、大勢の人が同じ芸術作品を鑑賞して意見を言い合うようになれば、例え、それがマスメディアによる感化と同調的なムードに支配されていようとも、ますますもって芸術は道徳を真面目に語りうる「公共圏」を創り出したり拡大させたりするのに役立つだろう。

(b) 共同体を豊かにする芸術と芸術家の卓越性

哲学者のマッキンタイアの著した『美徳なき時代』(1981, 1984 [1993])によると、古代から人々は「卓越性 (excellence)」を尊んできたが (p.122 [p.150])、18世紀には、例えば肖像画の分野において、「人間の顔と身体を描くことに (少なくとも2種類の) 内的な善が達成され」た。第1の善は作品のもつ卓越性であり、画家の仕事ぶりでの卓越性と肖像画自体のもつ卓越性の両方が含まれる。第2の善について、自分の芸術作品に卓越性を獲得しようとすることは、進歩を続け、諸問題に創造的に答えようとする試みに参加することであり、芸術活動において「卓越性を追求する中で (within the pursuit of excellence)」、芸術家は、自分がそのために生き抜くことから、そういう「人生のもつ善さ」を発見する (pp.189-190 [pp.232-233])。そして、「内的な諸善 (internal goods)」は、「卓越しようとする競争の結果 (the outcome competition to excel)」であるにもかかわらず¹²⁾、「それらの達成がその実践に参加する共同体全体にとっての善」となる。例えば「ターナーの絵画」における業績は、「関係する共同体の全体 (the whole relevant community) を豊かにした」わけである (pp.190-191 [p.234])。

日本の建築家・著述家である今井兼次も、その著書の中で (1958, 1994, pp.3-20)、例え無名の芸術家であっても、個性の発揚を心がけ、芸術活動に努めることで、共同社会に「貴重な悦び」を与えている事実が多くあると述べている (p.4)。さらに、芸術家が、永遠の美を信じて、そういう美を創造する過程において、内面的な苦悩と積極的に闘いながら、謙虚な努力を重ねた結果として創造された芸術は、必ず時間を越えて、人々の「共感」を得ることになるだろう、と主張している (pp.18-19)。思うに、そのような「貴重な悦び」と「共感」は、それらを有する共同体を、やはり豊かにすると考えられる。

哲学者マリタンがまた、その著書『芸術家の責任』(1960 [1984]) に於いて、「芸術の超越的な目的は美」であるとしながらも (p.12)、「芸術は、人の身体と心にしみとおっている人間共同体・精神的伝統・歴史のすべてに基本的に依存する」(pp.57-58) ことを認めている。

よって、優れた卓越性をもつ絵画等の芸術作品もしくはその作者である芸術家は、人々に「共感」を呼び起こすものであり、そして、共同体を豊かにし共同体が共有するものであるという点で、共同体に深く関わっている。芸術と「公共圏」との関わりを考えると、それが「市民的」であった時代には、「公共圏」の参加者達は議論しながら「共感」を確認しえたであろうし、芸術が「共感」を呼び起こし、共同体を豊かにするが故に、例えばある共同体の構成員の人々の精神的伝統などに訴えるよう

に芸術を上手く「広報活動」に組み込んだなら、「公共圏」を創出したり拡大したりすることを通して、その共同体に、「広報活動」の送り手が意図するような何らかの影響を及ぼすことが可能であろう。

3. 「公共圏」と社会

本節の2より、芸術は、人々に道徳の本質を洞察させ、人々の教養を高め、人々を感化し得、人々に「共感」を持たせ得、人々に卓越した芸術を共有する喜びを与え得ることから、人々に対話や共同したいと思わせるきっかけを与えるため、「公共圏」を創出したり拡大させたりする潜在性を持つことが明らかになった。

また、ハーバーマス（1962, 1990）によると、そもそも「市民的公共圏」の時代には、人々に討議できるテーマや資料を情報として与えてきたメディアが、民間の領域にあって国家権力の反対の側に位置していたことから、「公共圏」もまた国家権力の反対の側、即ち民間の領域に位置していたという。しかしながら、マスメディアが発達し、その影響力が公共的に大きくなるにつれて、その影響力の大きさ故、マスメディアの経営が半官半民によって行われ、そのことを通じて「公共圏」が民間の領域にとどまることは難しくなった。その一方で、元来は市場における競争の自動調整にゆだねられていた私的利害に基づいた宣伝に「公共圏」が利用される度合いが増したことから、「公共圏」は民間と国家権力の両方にまたがる曖昧な領域に位置するようになった。

そこで、ここでは、芸術を取り巻く社会（共同体）に焦点をあてながら、社会と「公共圏」との間に、どのような必然性が生じてきたのかについて考察する。

高橋順一によると、「制度化された公的領域としての国家や行政機構と自律化する私的領域という二つの極の間において私的なものと公的なものを媒介する中間的境界域としての公共圏が市民社会における社会統合の軸として機能しているということ、そして、この中間的な公共圏の社会構成上の意味を根拠づけているのが公共性の概念だということである」¹³⁾。

この背景は次のように考えられるであろう。マッキンタイアが述べたように、近代社会において、「個人の自由を唱道すると自己規定した者たち」と、「官僚的な組織をとおして入手しうる財に関してその計画や規制を唱道すると自己規定した者たち」の両方で一致している論点は、我々に「開かれている社会生活の様式にはただ二つの選択肢があるだけ」で、「その一つは、個人の自由で恣意的な選択が至高権をもつような様式であり、もう一つは、官僚制がまさにこの個人の自由で恣意的な選択を制限しうるために至高権をもつような様式」である。そして、「どちらの生活方式も長期的には耐えられないもの」である。つまり、「官僚制と個人主義が対立関係にあると同時に協力関係にもあるような社会」が徐々に作り上げられてきたわけである¹⁴⁾。

官僚制と個人主義が協力して社会を成り立たせるためには、社会における諸問題を解決するために、官僚制を担おうとする者と個人主義を標榜する者の両方が対等に参加でき、最終的に互いに納得しうる場が必要であろう。そのような場が、社会の中に、或いは、一つの国家をはみ出していたとしても、組み込まれていることが望ましい。「公共圏」は、そのような場として機能する可能性を持つであろう。とはいえ、マスメディアの発達した社会に於いては、官僚制の側と個人主義の側のいずれかが、「広報活動」を通じて「公共圏」を演出しなければ、そのような場を設けることは困難かもしれない。一方が他方に協力の要請をあからさまに押しつけてはならない。あくまで両者が、対等な立場で諸問題の解決に至ったという気持ちを共有する結果を得なければ、また新たな問題が生じるであろう。

しかしながら、「公共圏」の巧妙な演出によって、官僚制側の圧倒的な優勢の隠されているような事例が、歴史の中に少なからず含まれている。ファシズムやナチズム、ソヴィエトといった全体主義がそれである。そこでは、「公共圏」の演出に芸術が盛んに利用されていた。次節では、これらの事例について、今少し詳細に検討する。また、これらの全体主義体制のやり方は、ケインズの知るところでもあった。

第3節 体制による芸術利用

本節では、まず、全体主義が明確な形を取る少し前の段階の歴史的事実である、ロシア・アヴァンギャルド芸術の辿った道について考察し、その後、全体主義と芸術とのかかわりを論じる。

1. ロシア・アヴァンギャルド芸術の顛末

1917年、ロシア革命が起こったとき、かの地では文字を知らない人々がまだまだ多く、ラジオもなかった。従って、革命政府は、まさに直ちに自らの官僚制を浸透させるべく、辺境の地まで素早く新体制の始動を知らせようと、大衆に向けての扇動・^{アギート}・^{プロパガンダ}宣伝のために、視覚に訴える芸術を盛んに活用した。ポスターや色鮮やかにデザインされた扇動列車や扇動船が運行され、映画や演劇もその線に沿って新作が活発に発表された。1921年、内戦も終わり世の中が落ち着いてくると、機能的で斬新な建築物や日用品、ファッションなどがデザインされるようになる。芸術家の側が、新体制の到来と定着が自らの芸術活動に巡ってきたすばらしいチャンスであると信じて疑わなかった時代でもあった。しかし、1930年代、レーニンの後を襲ったスターリン政権のもとでは、それまで新体制に多大な協力をしてきたロシア・アヴァンギャルド芸術と芸術家たちが弾圧されるようになり、例え銃殺を免れなくても、亡命するか、惨めな境遇に甘んじるほかなくなった。つまり、ソヴィエト政権が軌道に乗った時点で、体制側から見つめてみれば、その後も新しい芸術的な試みが続けられて、大衆、特に労働者層が扇動・宣伝されては困る、芸術はもうお役ご免だ、という事態になっていたわけである。¹⁵⁾

ロシア・アヴァンギャルド芸術では、概して、文字を知らない人にも解るデザインが目指されており、それが体制と結びついて、ロシア全土に新体制を浸透させるための宣伝活動に利用されたという意味で、まさに芸術が新体制に拍手喝采を送る「公共圏」の造成に利用されたと言ってよいだろう。さらに、参加者の入場条件が、文字を知らない層まで切り下げられているため、「公共圏」の著しい拡大、または、著しく広範な「公共圏」が新設されたと言ってもよい。また、その「公共圏」が国家権力の側の「広報活動」によって創り出された点にも注目すべきであろう。そして、ロシア・アヴァンギャルド芸術は、その役目を果たしたときに、体制すなわち官僚側によって消滅させられ、要するに使い捨てされたのである。

とはいえ、この時のロシア・アヴァンギャルド芸術家らは既に権力中枢に入り込みすぎている。それにもかかわらず、芸術家は、本来どこかに自由を求める個人主義文化を保持している。その上、ロシア・アヴァンギャルド芸術家らは、過去になったものを直ちに破壊し尽くしてでも、大衆の嗜好を新しい現実とともに創り出そう、という体制（現行の官僚制）を転覆しかねない理論をもっていた。それ故、これらの芸術家たちが弾圧されなければ、またしてもロシアの地が内乱状態に陥る危険性は、十分予想されたのである。¹⁶⁾

2. 全体主義の場合

全体主義と言え、まず、イタリアのムッソリーニとドイツのヒトラーが思い浮かび、いずれも戦意高揚や共同体における一体感を深めるために芸術を利用したと言える。つまり、ここでも芸術が、全体主義体制に対する拍手喝采を人々に喚起するような「公共圏」の創出に利用されたといつてよい。結果的に、前者には相対的に寛容という言葉があてはまり、後者は多分にその反対であると考えられる。特にイタリアの芸術家たちは、ムッソリーニに対して、したたかに擦り寄り政治面で同調するものの、実際の芸術活動においては、必ずしも戦意高揚に効果的とは言えない、かなり私的な感覚を盛り込んだ作品を、国家支出に頼って制作することができた。その上、彼らは、ムッソリーニ失脚後、社会によって制裁されることも少なかったのである。従って、「公共圏」創出に対する芸術利用の度合いについて、イタリアのファシズム政権下における芸術は、相対的に観てやや小さめであったと言えよう。これはやはり、イタリアにおける市民社会と手を組んだルネッサンスという偉大な芸術興隆の歴史のなせる技かもしれない。¹⁷⁾

他方、ドイツでは、芸術が思想やイデオロギーによって、はるかに厳しく制約されていた。焚書による図書館の統制や、新しい芸術作品に対する厳しい検閲、反動的と思われる芸術家に対する弾圧と処刑といった事件に象徴されている。尤も、不遇であったり、まだ若かったりした芸術家ならば、ここでもまた、新体制を自らが活躍するチャンスを与えてくれるものと捉えていたには違いない¹⁸⁾。また、ヒトラー政権が倒れた後、全体主義のために熱心に働いた芸術家たちの多くは、厳しい指弾を受け、社会から制裁を受けたのである。ナチズム下の芸術は、ファシズム下におけるそれに比べると、はるかにロシア・アヴァンギャルドに近い状況にあり、全体主義体制そのものの「公共圏」創出に利用し尽くされ、ナチズム政権が倒れてその役目を終えたとき、大きな反動を受けて創り出された新しい「公共圏」に批判的に晒されながら、再起不能なまでに粉砕されたのである。

さらに、スターリン体制下のソヴィエトも全体主義であったと言えよう。既述のように、ロシア・アヴァンギャルドは、スターリンによって葬り去られた。芸術は本来、消費と交換が存在するいわゆる「芸術における価値のヒエラルキーや、美術館という制度、芸術市場、芸術と非芸術の区別」（グロイス、1988 [2000]、訳書 p.8）があつてこそ、新しさが創出される。しかし、スターリンによって、「芸術は現実と同一視」され、「単一の芸術プロジェクト」が推進され、創造するということがほぼ不可能になった。「ソヴィエトの生活全体がスターリンと党を作者とする唯一の芸術作品として了解」（p.8）されたため、すなわち、「国家規模の芸術作品としてのソヴィエト体制」が新しい故に、通常に理解される芸術上の新しさは必要なかったのである。

スターリン美学によれば、必要な芸術は進歩的芸術であり、芸術作品の「社会主義的内容」に重きがおかれた。実際、彼は、過去の遺産、つまりアヴァンギャルドが否定したブルジョワ文化の遺産、世界文化全体の遺産から、「プロレタリアのためになるもの」（p.75）、「被抑圧階級の利害を反映する進歩的な芸術」（p.90）、「民衆を愛し、反動勢力の陰謀に苦しみ、輝かしい未来のために努め、真のリアリズム芸術を創造した」（p.94）と判断される芸術家の手になる作品を選び取った。シラーやゲーテはこれに値する。ギリシャの古典美もイタリア・ルネッサンスも 19 世紀ロシアのリアリズム絵画も進歩芸術であり、その作家たちは、「民衆芸術家」とみなされた（p.91）。逆に、「滅びゆく階級のイデオロギーを反動的、反民衆的に表現する者」（p.94）、つまり「搾取階級のイデオロギーを反映す

る反動的な芸術」(p.90)を提供した者は抹消された。スターリン美学では、進歩的芸術の作者としてみた古典作家たちも歴史を越えて、全面的に新しいと解釈されたのである(p.95)。

従って、スターリン体制下の芸術は、体制そのものが芸術作品であったことから、個々人を体制という芸術作品における固定された構成要素とする。ここでも体制側から民衆に向かって、操作され偏った芸術が盛んに送りつけられ、スターリン体制に拍手喝采するための民衆を束ねた「公共圏」が意図的に作り出されていることが分かる。そして、「公共圏」そのものが体制と一体化しているため、感情もその表現も含めて、全てが国家権力の統制下にある。ここでの芸術は、全体主義と一体化した「公共圏」を創出するという最も極端な形で利用されていると言えよう。

ところで、ナチ芸術やスターリン美学に基づく芸術の登場に関して、注意すべき点がある。

まず、ナチ芸術においては、ナチズムを受け入れる前のドイツには、民族崇拜や強力なとしての英雄待望、有機的全体の一部になりたいという個人の切望を内に含むドイツ・ロマン主義の伝統を汲む文学や映画、音楽が、大衆に流布していた。1926年に発表されたハンス・グリムの『土地なき民』や、1920年代から流行した英雄伝説のない専制君主的な映画、自ら政治活動にかかわったワーグナーの1845年以降作曲の一連のオペラが、よくあてはまり、これらはまた、大衆に非常にアピールする芸術でもあった。つまり、ドイツでは、予め、芸術を「広報活動」に利用したならば、送り手の意図を極めて効率よく受け手に浸透させやすい土壌があったのである。従って、ドイツ人大衆の芸術を好む傾向は、美点であると同時に危険でもあった。大衆にアピールする芸術は、大衆の好み、すなわち、ここでは民族崇拜や英雄待望、有機的全体への切望に迎合するものであり、その結果、狂信的で例えば反ユダヤ主義のような非寛容なナショナリズムを大衆が要求し始め、いとも容易に芸術がその宣伝手段にされてしまったのである。つまり、芸術が、ドイツ人が選民としての民族意識を持ち、英雄的な指導者を待望し、有機的全体として緊密に統合された国家をいっそう強く望む動機となりえたわけである。従って、グリムの文学やワーグナーのオペラなどが、ナチズムを受け入れる素地を作るのに一役買い、しかも、間違いなくナチ芸術として繰り返し利用されたのである。特にワーグナーのオペラと政治論文が、ヒトラーの模範となったことは今ではよく知られている。大衆芸術が主流となったナチ直前のドイツでは、既に、できつつあった民族崇拜と英雄待望、有機的全体への切望を共通項とする「公共圏」に、宣伝したい側によって都合のよい芸術が注入されることにより、その「公共圏」を拡大させたに過ぎなかったのだ。¹⁹⁾

一方、スターリン体制移行期のソヴィエトでも、ロシア・アヴァンギャルドによって、若干共通する状況が創り出されていた。ロシア・アヴァンギャルドは、それ以前の芸術をすべて一掃する意図を持ち、その瞬間には、社会主義革命を守る「偉大な衛兵伍長」、つまりスターリンの号令が必要だと考えていたのである(グロイス, 1988 [2000], p.59)。強力な指導者を芸術自体が求め、その主張を指導層にも大衆にも吹き込んでいたわけだ。即ち、既にできつつあった「公共圏」を体制側が強化し拡大させたに過ぎなかったのである。そして、皮肉なことに、上述したように、革命の成功を大いに助けたはずのロシア・アヴァンギャルドは、スターリンによって一掃されてしまった。革新を続けようとするロシア・アヴァンギャルド芸術は、体制側が一気に作り替えた「公共圏」によって反動的という烙印を押されたのである。

第4節 序論のまとめ

前節より、如何に芸術が体制側に都合のよい「公共圏」創出及び拡大に利用されてきたかが明らかになった。芸術はまた、文字を知らない層に属する人々に対しても強くアピールする力を持つ故に、「公共圏」への入場条件を著しく切り下げ、「公共圏」を拡大する非常に有効な手段となりうることも分かった。第2節の3で紹介した言葉を思い出してみよう。「この中間的な公共圏の社会構成上の意味を根拠づけているのが公共性の概念だということである」。見方を変えれば、芸術が「公共性」を有するが故に、「公共圏」を創出したり拡大したりする手段となり得、芸術は体制ないし国家権力に利用されるという危うさを孕むのである。

そして、ドイツの例に見るように、大衆芸術の勃興が際立つときというのは、大衆の好みが狭く集約され、大衆が同じものを求めるようになり、大衆が全体主義を受け入れやすい危険性が大きくなっているときである。そこで、例えば非寛容で過度に国民を統制しようという意図を持つ新政党が、勢力拡大のために、自分たちに同調しやすい新しい芸術的な試みを保護し、その芸術を通して「公共圏」を拡大し、自分たちに拍手喝采を送るよう大衆を扇動して自分たちの意図を浸透させるような危険を生じさせないためには、どのようなことが為されるべきなのであろうか？

かつて、ケインズの親友ロジャー・フライは、「芸術家と社会との契約」の必要性を訴えた (Fry, 1920)。フライによると、芸術は常に国家の宣伝・広告という目的から国家による略奪行為を被る危険にさらされており、芸術家はその危険から保護されるためには、彼らが可能な限り政治問題に無関心でいられるような「社会との契約」の成り立っていることが有効だからである。従って、その社会で承認されている社会神話のようなものに同意するという「社会との契約」を結んだ芸術家らは、大衆の感受性を害しないように芸術活動を行い、同時に大衆からの支持を確保する。

つまり、フライの考えによれば、社会を転覆させたり極端な拡大志向を持ったりする新勢力による「公共圏」創出および拡大の戦略に芸術が乗らないためには、芸術家に政治的な意図の込められた「公共圏」に対して中立でいられるような立場または条件を用意すべきだということになる。社会を過度に刺激するような運動に芸術家が加わりたくなるような誘惑に駆られないためには、芸術家はその社会に於いて、過大な不満を持たずに芸術活動に専念しながら生計を成り立たせていなければならないだろう。

また、芸術家らに、フライの唱えるような契約をほぼ自動的に結ばせていくような機構があれば、非常に都合がよいかも知れない。第4章で詳述するが、ケインズの始動させたアーツ・カウンシルは、そのような機構の一例かも知れないのである。²⁰⁾ ケインズは、芸術家が権力を意識せずに芸術を生産し得、その作品に誰もがアクセスできるような芸術の供給を、アーツ・カウンシルの運営等を通じて暗に目指していたのだと言えるかも知れない。概ね政治的に中立なアーツ・カウンシルによって濾過された芸術家たちの活動は、大衆にとっても政治的に中立であるとして受け止められよう。

そして、芸術を社会改良手段になりうるものと理解していたケインズは (CWK28, [1930], p.307)、マードックの言う、人間の利己主義抑制のための訓練に役立つ「道徳の本質が洞察されうる場」としての芸術の役割を、少なくとも部分的には認めていたと言えるし、ケインズの「芸術と国家」 (CWK28, [1936], pp.341-349) から察するに、マッキンタイアの「芸術家の卓越性が共同体を豊かにする」事態につながる芸術の役割について、時代は違えても、ケインズが大いに賛同を示すであろうことは疑い得ない。

さらに、ケインズは常に多様性を尊び、アーツ・カウンシルもまた、芸術の多様性を守る役割を担う機構として出発したものである²¹⁾。ケインズは、「芸術と国家」以降から第2次世界大戦までの間

に、大衆によるナチズム承認の例に見られるような、多様性に欠ける可能性を孕む大衆芸術の跋扈する社会の危険性を、遠巻きに学びとっていたと思われる。

いずれにせよ、芸術が危険な「公共圏」の創出および拡大に利用されることを避けるためには、マッキンタイアの文脈を借りて考えると、官僚制と個人主義とに引き裂かれた我々の社会に於いて、芸術が政治的に中立とみなされる習慣になっていることは望ましく、また、我々にとっても、芸術家にとっても、国家にとっても安全であろう。アーツ・カウンシルが最良の方法であったかどうかを断言できないにしても、それが無いよりもある方が、おそらく芸術のもつ「公共性」をめぐる観点から、そして、芸術と「公共圏」との関連性から、官僚制と個人主義が同居する社会に安全と安心をもたらすものであったと言えよう。

序論に於ける補遺

最後に、芸術は、もともと伝統や慣習・因襲に抵抗したり、反体制的であったり、反「公共性」をもつものではないか、という考え方について付言しておこう。例えば、後期印象派がそれまでにない新しい芸術様式として 19 世紀後期にフランスで始まったとき、そして、それが 20 世紀初めイギリスに導入されたとき、後期印象派の芸術は、「公共性」に反するもの、もっと平たく言えば、「公序良俗」に反するものとして、アカデミズムからも大衆からも激しく非難され、ジャーナリズムからさえ多数派による非難の言葉が浴びせられた。そもそも新しい芸術様式が誕生する時期というのは、そのときの主流である芸術様式が十分に浸透して既に新鮮味を失っていて、大衆もまた、それに慣れきっているような時期である。ある意味、既存の「公共圏」が何か道徳的な縛りに絡め取られていて、柔軟性を失っている状態とも言える。若い芸術家にとっては、新しい試みが認められなかったり、許されなかったりする、倦怠的で不遇に感じられる時期である。

ところが、そのような倦怠と不遇が大衆にも広がりつつあり、たまたま新体制が生まれようとする機運と重なっているような場合であれば、ロシア・アヴァンギャルドの例に見るように、新しい芸術様式は、新体制と共に歩もうとする。なぜなら、芸術家にとって新体制の誕生は自らの芸術を実験し高め普及させるチャンスであるし、新体制側も、新しい芸術様式を取り込むことで、自分たちの理念に、大衆の共感と呼び大衆を説得する視覚的ないし理論的要素を持たせ、「広報活動」が容易になるからだ。そして、そうやって新体制に取り込まれた新しい芸術様式は、その芸術様式自らと、その芸術様式を保護育成する新体制とを、擁護する「公共圏」を創出拡大しながら、自らも成長するのである。このときその芸術様式は、「公共性」に反するものから、「公共性」を獲得した「公共性」を体現するものへと移行するのである。

第2章 ケインズの芸術論

本章は、ケインズの芸術論および芸術政策論を推察した既刊の拙稿「ケインズの芸術論と芸術のもつ公共性について」¹⁾について、第1章で導入した「公共圏」概念の導入との関連性を加味し、加筆修正したものである。尚、本章で紹介・導入する若きケインズの提案した「fit, fitness」概念について、その起源を第6章に於いて論じる。また、本章に於いて芸術論という語を使用するとき、それは政策論を含むものとする。

第1節 ケインズの芸術論の展開

J.M.ケインズは、イギリスに於いて、政府介入をほとんど受けない独立した国家機関で、ある種の非営利団体と解釈しうるアーツ・カウンシルの始動に大きく貢献したことで知られている。彼はまた、多数の記事や論文を通して、社会に芸術が必要であると折に触れて主張した。筆者は、そこにケインズ独自の芸術政策論ないし芸術経済論が存するものとして疑わない。本章では、その基盤であり前提となるケインズの“芸術論”に迫る。それは、美学的な側面だけでなく、芸術がもつ「公共性」に対するケインズの信念・信頼を含んでいる。もっとも、ケインズ自身は、“芸術論”として分類できるまとまった著作を残していない。従って、この課題については、ケインズ以降の世代である我々が、ケインズの残した哲学的論考と実践を通じて推測し探ることになる。

そこで、まず、ケインズの“芸術論”の展開における時代区分を試みる。

第1期は、1904年から1912年までで、この間、ケインズは、「美 (beauty)」をめぐる哲学的な考察を行い、主としてアポスルズ (使徒会) の会合で発表した‘美に関する哲学的考察の時代’と言える。詳細は次節に譲る。

第2期は、その後から第1次世界大戦 (1914-1918) を含む1920年代までで、‘交流と実践の時代’であった²⁾。この時代、ケインズは、芸術家を含むブルームズベリーと呼ばれる交流グループを形成しながら³⁾、仲間たちの影響を強く受け、伝記などが示すように、絵画や壁画で装飾された部屋で生活することを習慣にしてゆき、バレエなどの実演芸術に親しみ、芸術の有力な需要者・消費者から芸術サポーターへと、芸術との実質的な関わりを深めていった。この頃のケインズの主たる関心は、個人生活における芸術消費と、さらに、友人の画家たちの実例によって知らされた芸術家の生計費を得る困難さとに、向けられていった。そして、画家にして美術評論家のロジャー・フライら、やはりブルームズベリーの友人たちに影響されながら、ケインズは、1920年代以降、絵画関係の団体やバレエ団体のために、パンフレットやカタログの序文、雑誌の宣伝記事などを書く中で、芸術家個人の生計費確保の必要性と、人々の芸術消費による協力とを、訴えていくことになり、それは次の時代まで継続された (CWK28, pp.295-328)。しかし、ケインズは、この時期に芸術に関するまとまった論考を残していない模様である。とはいえ、主に1920年代に記された覚え書きによると、『新社会

主義序説 (Prolegomena to a New Socialism)』から『資本主義の検討 (An Examination of Capitalism)』へ主題ないし書名を移行させながら、かなり大部の書物を著す計画が伺え、その中で、「pleasure」や「public utilities」、「Ideal Society」といった項目について論じようとした形跡がある⁴⁾。その中で美学や芸術に関する考察を含む予定があったかもしれない。

そして、第3期は1930年代以降の「芸術政策論への時代」であった。ケインズは、いっそう活発に芸術支援を実践しながら、1936年に「芸術と国家 *Art and State*」、1945年、「アーツ・カウンシル：その方針と可能性 *The Arts Council: Its Policy and Hopes*」といった著述をB.B.C.放送とその系列誌『*The Listener*』を通じて公表し⁵⁾、芸術のもつ「公共性」を明確に打ち出して、芸術への公的支援の必要性を強く主張した。

本章では、第2期の後半と第3期について、第3節と第4節で扱う。

第2節 初期におけるケインズの美に関する哲学的考察

ケインズは、ブルームズベリーの仲間であるクライヴ・ベルとリットン・ストレイチーや、実弟ジェフリーが述べたように、生得の美的感覚も、子供時代にしつけられる審美的素養も欠いていた⁶⁾。そんな彼の転機は、大学生時代にアポスルズの一員として⁷⁾、1903年初版の『倫理学原理』の著者G.E.ムーアと直に接触した影響で、自ら美に関して哲学的な考察を始めたことである。

このケインズの美学について、1994年と1995年にRod O'Donnellが画期的な研究成果を発表し、「ケインズの美学は、まともな注意を受けてこなかった分野である。そのテーマは彼の思想のいくつかの側面の基礎をなすものであり、彼の政策姿勢に関連がある」と述べた⁸⁾。これによると、ケインズの美学に関する初期の論文はアポスルズ向けに6編あり、1904年4月の初めての美学的考察「*Beauty*」、1905年7月から9月に記された「倫理学雑考 *Miscellanea Ethica*」、1905年8月から10月に書かれ、朗読されたのは1912年の「美論 *A Theory of Beauty*」⁹⁾、1906年2月の「メロドラマを書きませんか? *Shall We Write Melodramas?*」、1908年11月の「ヘンリー王か、ルパート王子か? *Prince Henry or Prince Rupert?*」、1909年2月の「科学と芸術 *Science and Art*」であった。ただし、論文といってもO'Donnellが指摘しているように、アポスルズでの討論のきっかけづくりのために朗読されるもので、論文としての精度は高くない¹⁰⁾。しかし、ケインズに潜在すると考えられる“芸術論”を探るためには、「ヘンリー王か、ルパート王子か?」を除く5編の検討が重要である。¹¹⁾

まず、1904年の「美」によると、少数の絵画はそれ自体が美しいが、ほとんどの場合、それ自体が美しいのではなく、それを見つめる人の心に「美しい心象」を生じさせる「手段」として善く、「美の实在」は見る人の「想像」の中にあるだけである。

翌年の「倫理学雑考」でケインズは、人の「*mental state*」を「*quality*」の問題として捕らえ、「善い感情を呼び起こさせるのに (to inspire a good feeling)」、「*fit*」するものは何でもそれ自体「善い (*good*)」とし、ある「もの (*objects*)」が、それに直面した人に「善い心の状態 (*a good state of mind*)」を潜在的に含む「気持ち (*sensation*)」を生じさせる場合、その「もの」に形容詞「*fit*」を付けた。そして、その名詞形を「*fitness*」と表記した。ケインズは、人に「善い心の状態 (*good states of mind*)」を呼び起こす可能性の非常に高い性質を表す「*fit*」や「*fitness*」という新概念を導入したのである。

このケインズの主張に即して考えると、芸術作品それ自体が美しくない場合でも、それが、結果的に「善い心の状態」を生じさせるのに「fit」している、つまり、「fitness」という性質を持つならば、それを鑑賞した人が「善い心の状態」を得るので、「善い心の状態」を生じさせる可能性をもつ芸術作品が無限に広がる。

次に、「美論」で再び「fit」と「fitness」が議論される。ケインズは、「当然善い心の状態を引き起こすはずのもの (the objects ・ which ought to lead to good states of mind)」を「fit」と呼び、「善い心の状態という性質を有するもの (the object of a good state of mind)」であり得るどんなものにもでも形容詞「fit」をあてはめる、などと繰り返し「fit」を定義する。「美論」によると、「美」の価値は、美しい「もの」の単なる存在の中ではなく、知覚ある人間の「感情」の中にあるとし、「美しいと感じる感情」は、美しい「もの」によってではなく、「心の中の直観的な理解」によって呼び起こされる。そして、O'Donnell の解釈に従うと、「fitness の集合」は、「善い心の状態」を呼び起こしうるものの集まりであるから、非常に多様な「もの」と経験を含んで際限なく広がり、美しいものは、「fitness の範囲内の部分集合」である (O'Donnell, 1994, 1995)。

そして、ケインズは「美論」の終盤で、肉体的にも精神的にも抽象的にも存在し得る「fitness」を4つのカテゴリーに分けた。「純粋な美 (pure beauty)」、「好奇心の美 (beuty of interest)」、音楽の美しさが好例の「連続的な配列の美 (beauty of consecutive arrangement)」、「悲劇的な美 (tragic beauty)」である。2つ目の「好奇心の美」は、幾分奇異だが、好奇心は「善い心の状態」を獲得する機会を増やし、ケインズのその後の多彩な活動によって正当化されるであろう。そして、最後にケインズは、自分の感覚に合う、好みのタイプの「fit するもの (善い心の状態を呼び起こしうるもの)」を狭めすぎたり、「無限に多様で人の心に訴えるような、fit して美しいもの」に、「試験と基準 (tests and criteria)」を乱用してはいけないと警告した。これは、常々ケインズが多様性を重んじていたことと呼応し、後に「アーツ・カウンシル: その方針と可能性」で再び表に現れた考えである。「善い心の状態」をもたらす性質を表す「fit」や「fitness」の概念が、ケインズの内面に生涯ずっと保たれていた証左であろう。¹³⁾

さらに、ケインズは、芸術家や芸術の消費者、芸術など「fit するもの」の供給を考察し始めた。これは、第4節で扱う芸術の「公共性」の問題に関係する。

ケインズは「美」の中で、「芸術家の腕は疑う余地もなく、暗示する能力にある」と述べ、1909年の「科学と芸術」では、芸術家と科学者、実業家の3つに職業分類して、芸術家を最高に評価した。芸術家は他の職業に就く誰よりも、ずっと多くの時間を固有価値の高い創作活動に割いているからである。芸術家の次に科学者が位置し、固有価値の低い骨折り仕事が大半の実業家は、ずっと離れた後方にある。この価値観は、『人物評伝』¹⁴⁾にかいま見え¹⁵⁾、ケインズの心中で終生変わらなかったと見てよい。その上、彼は、この論文の最後で科学者以上に芸術家になりたいと記した。¹⁶⁾

芸術の消費者ないし需要者について、1906年の「メロドラマを書きませんか？」によると、ケインズは、演劇におけるメロドラマ (現代劇) を「すばらしい芸術的全体」と呼んで賛辞を送り、「使い走りの少年」や「バーのウエイトレス」の楽しみのために弁護するとした。おそらくケインズは、イギリスの当時の娯楽施設として、上層中産階級以上が支持する劇場ではなく、下層中産階級と上層 (熟練) 労働者階級を主たる顧客にして、1870年代から盛んにメロドラマを上演していたミュージック・ホールを前提していたことだろう¹⁷⁾。少なくともこの時点で、ケインズは、芸術の消費者としての大衆と、彼らへの芸術供給の必要性を確かに意識している。

もっとも、19世紀後半から、ケインズが属するような上層中産階級の人々によって、社会改良運

動の一環として下層中産階級以下の人々の「余暇」の健全化を図って、例えば大量飲酒による弊害やフリーガンらの非行、若い未婚女性の不用意な妊娠等の悪癖を除去するために、いろいろな活動が行われるようになり、芸術もまた「余暇」の健全化の手段として活用されていた。例えば、前述のミュージック・ホールでは、若い女性に未婚のままの妊娠を暗に戒める歌が演奏されるなど(井野瀬, 1990, p.322)、大衆に向けて、芸術を活用した社会改良志向の「広報活動」が既に行われており、健全な余暇を過ごすことに拍手喝采が送られるような「公共圏」の演出もしくは創出の片鱗が見られるとあってよいだろう。従って、例えケインズが一般の人々に対する道徳的な意識を明示的ないし積極的に持たなかったにせよ、このような時代の雰囲気念頭に、彼がメロドラマを擁護した可能性は否定できない。

尚、ここでは中産階級という語を使用しているが、次章以降、用語遣いに若干の変更を加える。

第3節 ケインズがイメージする芸術：ロジャー・フライの影響

ところで、ケインズの芸術に対するイメージは、ムーアの影響下での彼自身の観察のみから育まれたのではない。容易に想像されるように、ブルームズベリーの仲間たちの刺激を考慮すべきで、とりわけ、イギリス近代絵画の父と呼ばれたロジャー・フライ(1866-1934)に注意を向けるべきである¹⁸⁾。なぜフライか?それは、両人が非常に懇意であったからというだけでなく、第1にフライ自身が美術市場について有益な論理体系を示したし、第2に社会における芸術の位置や政府の適切な役割に関して、政策立案者に助言を提供したからである¹⁹⁾。そして、第3の理由に、ケインズがフライと懇意になった頃を境に、美学に関する独自の考察をおおよそ止めてしまったことを挙げたい。ケインズ自身が多忙になった上に、その方面でフライに反論したいことが大してなかったからではないかと思われるためである。

このフライについて、近年、Goodwin²⁰⁾が具体的に彼の著述を取り上げ、フライとケインズ相互間の影響を論じた上で、さまざまな論点を経済学の言葉に翻訳する貴重な研究を発表した。過去には、1991年にMiniが哲学的・心理学的な視点からフライとケインズ、ムーアの分析上の共通点を論じているが、例外的な書物として省みられることが少なかったようである(Mini, 1991)。以下の議論で、ケインズの“芸術論”における論点を際立たせるために、フライの言説を適宜借用する。

さて、芸術の生産者たる芸術家はどんな人たちであろうか?既述のケインズによる「科学と芸術」より、芸術家の活動の中心は想像力を発揮する創作にあるので、芸術家は「fitするもの」に触れる機会が他の職業活動におけるよりも多く、「善い心の状態」を得やすい。1912年にフライがまた、「芸術と社会主義 *Art and Socialism*」の中で、芸術家は「人間らしい」生活を営むと述べ、1919年にケインズの論文とほぼ同名の論文「芸術と科学 *Art and Science*」で、芸術家と科学者には共通点があると分析した。すなわち、科学者は、「分析したり特定化したりしようとする好奇心によって動機づけられ」、「可能な限り幅広く一般化することを目的」とし、芸術家もまた、好奇心から現存するあらゆる可能な形を熟考し、次にすべての形を減らして、互いに形を比較しうる美学的に理解できる原理を見つけようとする。

もっとも芸術家と科学者の類似性・同一性は、例えば17世紀のイギリスにおいて、ごく当たり前であり、特に1666年のロンドン大火の後、都市再建のために任命された委員4名の貴族や科学者たちがそうであった。いっそう科学的な発展を遂げつつあった住居等の建設や、広場・道路の整備には、

外観を美しくする従来からの芸術的な要素と、安全性や快適性という科学的な要素とが結合する時代に入っていたからである。²¹⁾

そして、ケインズが認めるように、芸術家は経済的に無謀になったりどん欲になったりする²²⁾。フライもまた、ケインズよりずっと先んじて「芸術と社会主義」の中で、芸術家は「強欲でけちん坊」で、お金を払ってくれる人のためではなく「自分のために仕事」をするので、「命ぜられては働けず」、商人にはそれが分からないから「たびたび口論になる」と述べた。はるか後に、ケインズがまた、「芸術家の仕事はあらゆる面で」、「個人的で自由で無規律で、組織化に馴染まず、制御されない」と述べ²³⁾、フライの見解と共通している。

しかしながら、両者の間でやや距離感のある論点もある。これは、著名な評論家で美術史家でありながら芸術家を自認していたフライと、芸術家ではないケインズという両者の立場の違いを反映しており、歴史的にみて芸術が人間社会の中でどんな位置を占めてきたのか、芸術の進歩に継続性はあるのかという問題に関連する。ケインズは、1936年に著した「ウィリアム・スタンリー・ジェヴォンズ」²⁴⁾の中で、1878年のジェヴォンズの著作²⁵⁾を、「善い音楽を一般の消費向けに提供することが公共の幸福のための義務である」と要約して以来²⁶⁾、芸術の繁栄は人類に善い影響を与え、芸術が人や社会に絶対に必要であると、自明の理のように前提し続けた。もともと、芸術は「善い心の状態」をもたらすから必要なのだという見解が、ケインズの内面に保持されていたのだが、それは明確な形で表に現れて来なかった。そしてケインズは、芸術における「新しい成果は、思いがけないところで予期しない形で、伝統的な芸術と現代芸術がもっとも素晴らしい形で接触する全体的な機会があるときに、わき起こるであろう」²⁷⁾と概略し、芸術の進歩の継続性に関してかなり楽観的である。これに比べると、フライはずっと悲観的で、本物の芸術家が阻害されやすく、芸術の進歩はきわめて断続的であると解説している。この芸術家が阻害される状況について、ケインズがどれほど関心を持っていたのか定かでない。

フライは、1926年、「芸術と商業 *Art and Commerce*」の冒頭で、生命は科学なしには一生を終えられない一方で、芸術なしでやっていけるはずにもかかわらず、歴史のどの段階でも人が芸術なしに存在し続けたことはなかった、と述べた。彼の見解に従うと、この芸術は「広義の芸術」を表し、そのごくわずかな部分が「狭義の芸術」で、真の芸術である²⁸⁾。「狭義の芸術」による本物の「芸術作品」は、「広義の芸術作品」を全集合とする中で、審美的な感情を呼び起こす性質を表現するものからなる部分集合である。その部分集合は、純粹芸術や、未開社会におけるもっと素朴な芸術、あるいはずっと工芸的な分野と共通集合を持つ。さらに、ポスターのような大衆芸術的な分野とも、共通集合の生じる可能性があるとする²⁹⁾。しかしながら、人は、自分が属する階級や社会を、きらびやかな服装や壮麗な建造物などで他人に思い出させ、宣伝・広告のために「広義の芸術作品」を必要とする。それは必ずしも本物の「芸術作品」ではなく、そうでないことの方が多い。フライによると、人は本物の「芸術作品」抜きの「広義の芸術作品」で十分生活でき、それが大量生産される文明も過去に幾度も登場した。文明化された生活は概して「芸術作品」抜きの傾向にある。そこにたまたま「芸術作品」を創作する芸術家が現れると、彼は、既に組織化された、「芸術作品」を除く「広義の芸術作品」の生産者らから、排除されるかもしれない。芸術家は、それまでに作り上げられてきた調和した社会・生活を乱す者とみなされるのだ³⁰⁾。社会は、本物の芸術家が伝染・増殖して社会が混乱するのを避けるために、過去の「芸術作品」を古典として扱い、それを巧みに教育に取り入れさえする。調和した社会には「芸術作品」抜きの「広義の芸術作品」のみが必要だからだ。

しかし、ケインズがこれらのフライの観察をどう理解したのかは不明である。例えばケインズは、

「クリソルド」³¹⁾で、純粋な芸術家や古典的芸術を極めた人々にとって、彼がそれを著した1927年における「現代」をよい時代でないと嘆いているが³²⁾、純粋な芸術家を定義せず、古典的芸術を極めた人々がすべて本物の芸術家であるのかどうかについても、彼なりの意見・注釈を与えていない。

33)

では、芸術がその時代にイギリス社会で占めた位置について、ケインズとフライはどう認識したのだろうか？実は、ここには類似と相違が混在している。

まず、ケインズは、1920年代以降、芸術団体のカタログやパンフレット、雑誌に寄せた文章の中で、芸術家個人の生計費確保の難しさを訴えた(CWK28, pp.295-372)。そして、先述したように、その時代が芸術家にとってよい時代ではないと判断した。1936年には、「芸術と国家」(CWK28, pp.341-349)において、18世紀以降、国家が財政均衡を至上命題としたために、芸術的な国民的遺産や国家行事としてのセレモニーやショーへの財政支出が廃れて、優れた芸能人や芸術家が搾取され、彼らの才能が破壊されようとしていると指摘した。要するに、ケインズは、その時代の芸術を取り巻く環境・社会がよい状況にない、と考えていたのだ。

他方、フライの「芸術と社会主義」によると、それを著した1912年頃のイギリスにおける「芸術」は言語に絶する二流であり、「芸術」は、単に社会的地位の印という価値で制作・販売・購入されていた。フライは当然、ケインズと同様、芸術を取り巻く環境をよくないと判断している。しかし、フライは、その直接の原因を国家の均衡財政基準に求めている。彼はその問題が、19世紀には既に国家を支配する階層が、鑑賞力と美的感覚を備えた貴族階級から、それらの欠ける金権政治家に移行していたことに起因するという見解を示している。

今一度、芸術の進歩の継続性について見極めよう。フライの「広義の芸術」を前提すると、芸術は、社会に必要で必然的なものであり続けると考えられ、ケインズ的な見解と矛盾しない。しかし、フライの「狭義の芸術」を想定すると、芸術の進歩の継続性はきわめて不安定で、「狭義の芸術」による「芸術作品」が社会にとって必ずしも必要でなく、排除される可能性すらあるのに、ケインズはこの点であいまいである。フライが、「芸術作品」抜きの「広義の芸術作品」の時代の方が合計してはるかに長いと観察し、歴史の繰り返しに注目して悲観的な調子であるのに比べて、ケインズの芸術の維持・発展についての展望が楽観的であるのは、芸術と社会との関わりに関する両者の認識の差から来るものであろう³⁴⁾。

とはいえ、両者のイメージする芸術を巡る考察には、本節でみてきたように、無視しえない共通点が多々ある³⁵⁾。その認識の差の原因は、両者の立場の差異にある。すなわち、自らが芸術家であり、「狭義の芸術」を絶対的に求めるフライと、自らは純粋芸術を嗜好しながらも、「狭義の芸術」とそれ以外というフライの厳密な区別をあまり意識せず、それよりも、「善い心の状態」に満ちた、芸術を含む望ましい状況³⁶⁾の達成という倫理的な最終目標を最重要視した経済学者ないし経済政策論者としてのケインズとの差異に起因するだろう。³⁷⁾

第4節 芸術の「公共性」について

さて、ケインズは1936年の「芸術と国家」で、諸芸術の「公共性」を次のように序列化した。彼によると、「最も公共的な芸術 (the most public of the arts)」つまり最も「公共性」の強い芸術は建築である。次に音楽、続いて様々な劇場芸術、そして建築の補助的な部分を除いた造形や絵画的な手工業、最後にもっと私的で個人的な性質を持つ詩と文学が位置する³⁸⁾。「公共圏」との関連性で留

意しておきたいのだが、印刷された文字によって伝達される文芸的な芸術が最下位で、視覚や聴覚に訴えるジャンルの方が公共的であるというケインズの判断は、構造転換後の「広報活動」によって創出されたり拡大されたりする「公共圏」の存在を反映しているものと思われる。特に、最もたくさんの人の目に触れやすく、しかも無意識のうちに見られることも多かろう建築物の「公共性」を最も強いとしている点に、入場条件を切り下げてでも参加者の多い「公共圏」を創り出そうとする時代をケインズが生きていたことが現れているものと考えられる。

ケインズは、その著作「芸術と国家」の中で、芸術を適切に用いて、住居や公園、娯楽施設などを整備・供給し、美しく快適な主要都市をめざす再開発と景観の総合的な美化を主張した。さらに、ケインズは、財政支出を發動してでも、歴史的遺産を護り、セレモニー等の芸術を復活ないし継続させるべきと主張した。それらが実現すれば、それらを楽しむ人々の効用が増し、その人々の厚生・幸福が増大すると言えよう。また、既に1930年にケインズは、一般大衆が芸術を「楽しむことを学ばせさえすれば、それは立派な社会改良になる」と語っていた³⁹⁾。芸術を梃子に健全な社会を建設しようという考えは、芸術を「広報手段」として健全な参加者からなる健全な「公共圏」を創出・拡大しようとしているかのようであろう。つまり、芸術はイギリス社会を改良する可能性を秘め、言い換えると、物質生活と精神生活双方の文明化を芸術の活用を通して進めることによって社会が改良され得、それ故、芸術は多分に「公共性」をもつと、ケインズが早くから認めていたと理解されるのである。⁴⁰⁾ その上、「公共圏」概念に関して言えば、国家行事やセレモニーへの芸術の応用の復活を待望するケインズは、国民として誇りを持って国家に対して連帯したり団結したりするムードの演出を通して、愛国的な「公共圏」の創出を幾らか望んでいたと言えよう。

これに対し、フライは、「公共性」に関する芸術の序列を明確にしていないようである。とはいえ、例えば彼は、1928年公表の「エデンの園 *The Garden of Eden*」の中で、イギリスでは公園ですら、人々に楽しみを与える意味で十分に機能せず、ドイツに遅れをとり、もしも、その意味で公園を活用できれば、過度の飲酒癖の男性が、家族と共に過ごすようになって適度な飲酒を楽しむだろうし、恋人たちのありふれた所作が不道德だという理由で逮捕されることもなくなり、犯罪者も減るだろうと述べた。ここでフライは、公園のもつ「公共性」の強さを認め、公園が適度に緩い規律で健全な娯楽に活用し易くなれば、利用者が楽しく過ごせるだけでなく、社会改良につながると言っている。おそらく公園整備に伴う造園や記念碑の建造等を含む建築は、フライにとってもやはり「公共性」の強い芸術であったろう。

また、ケインズが芸術の供給と消費を奨励した理由の1つは、1936年の「芸術と国家」で主張したように、それが国民の誇りになり、社会の富の豊かさを示すからであったのだが、この観点はフライの言う芸術の宣伝・広告の効果と部分的に共通する。国家のすばらしさを宣伝・広告する効果が大きい芸術には、「公共圏」の創出・形成・拡大に寄与する、ある種の「公共性」を認めうるであろう。こうしてみると、芸術の「公共性」についても、フライのさまざまな観察が、ケインズに影響を及ぼしていることが分かる。

ところでまた、非常に重要な論点でフライがケインズに先んじている。それは、一般の労働者にも「余暇時代」が到来すれば、芸術が繁栄するかもしれない、という予見である。確かに19世紀後半以降イギリスでは徐々に労働時間が短縮する傾向にあった(井野瀬, 1994, p.156)。フライの「芸術と社会主義」より、このまま国家が成長してゆけば、労働時間が減り、人々が自由に自分の「余暇」を使えるようになる。労働者の徹底的な組織化が進む中で、彼らに無意味な労働を嫌悪する新しい感覚が生じ、やがて、日用品や日常的な装飾品を製造する彼らは、生産過程に関する決定に参加するこ

とになるであろうからだ。国家が、官僚的な社会主義以外の方法で「余暇の組織化 (an organisation for leisure)」を行えば、そこから芸術が成長し、優れたアマチュアの芸術家が増えて、創造的な芸術の才能に最も秀でた人々の活躍する機会が生じるだろう、というのがその頃のフライの展望であった。

つまり、既に 1912 年、フライは「余暇時代」の到来を予見し、「余暇」を芸術活動に充てる大衆の中から、純粋な芸術に従事する人々が出現するだろうと希望的に観測している。共通点の見出せる見解をケインズが発表するのは 1930 年の「我が孫たちの経済的可能性」⁴¹⁾ と 1945 年の「アーツ・カウンシル：その方針と可能性」においてであり、かなり後のことであった。フライが来る「余暇時代」に芸術の繁栄を確保するために条件として提示した国家による「余暇の組織化」は、ケインズが中心的役割を担って整備されたアーツ・カウンシルによって実現されたという見方が可能である。ただし、フライが「余暇の組織化」によって素人から本物の芸術家が半ば自生的に生まれることを期待したのに対し、ケインズは、「余暇」の生じた人々が主として芸術の消費者になると考え、芸術の生産面と消費面の両方を区別しながら組織化することを目指したので、「余暇の組織化」を巡って、その内容と目標に多少の変更があったとは言える。いずれにせよ、「余暇の組織化」は芸術を興隆させる可能性を拡大し、余暇の過ごし方に於ける人々の共通性や共有の度合いを高め得、恐らく「公共圏」の形成・拡大に寄与するだろう。

とはいうものの、アーツ・カウンシルは、財政支出を受けながら個人的な芸術活動を支援する側面を持っていたので、その意味からも、ケインズにとって、個人的な活動を主体とする芸術のもつ「公共性」が、「芸術と国家」発表時の 1936 年頃に比べて拡大したと解釈してよいだろう。⁴²⁾

第5節 まとめ

本章のまとめとして、ケインズの“芸術論”として重要と思われる論点を挙げておく。

第1に、ケインズは、「善い心の状態」を呼び起こしうる性質を表す「fit」と「fitness」という独自の概念を導入して、芸術作品など、ある「もの」が、それ自体で必ずしも美しい必要はなく、それが「善い心の状態」をもたらすならば、美学的に十分「fitするもの」であるとした。この「fit」と「fitness」の概念は、以後、ケインズの内面に生涯保持されていたと考えられる。これらの概念の起源については第6章で再び取り上げる。

第2に、芸術は、「善い心の状態」をもたらす「fitするもの」の部分集合であり、「善い心の状態」が得られるという効用を持ち、あらゆる人間と人間を取り巻く社会に、是非必要なものである。また、芸術は、適切に用いれば、「善い心の状態」の得られる人々を増大させうるので、社会改良手段になる。従って、芸術を繁栄させることは、個人及び社会全体の幸福を増大させることになり、個人及び社会にとって有用・有益でさえある。

第3に、芸術活動は、人間の想像力を発揮して創作活動に専心するもので「fitness」を多く含み、科学や実業におけるよりも固有価値が高く、人間にとって最高の職業活動である。また、芸術家は、一般に実業的な実務面に適性を欠いているため、誰かが支援しないと、自らの創作活動の成果を発表して販売する機会をなかなか得られず、生活が成り立ちにくい。しかしながら、第2の論点のために、芸術家は保護・育成される必要がある。

第4に、結局のところ、あらゆる芸術は「公共性」を有する。第2の論点がある、その理由である。

以上4つが本考察におけるケインズの“芸術論”の重要な諸論点である。

また、「公共圏」概念との関連性について述べると、第2と第3の論点を根拠として、芸術の効果的

な活用によって、即ち、物質面でも精神面でも豊かさを享受できるように、生活の文明化の手段として芸術を活用することによって、社会改良への方向性を持つ「公共圏」を創出したり拡大したりすることは明らかである。

尚、本章で取りこぼした、ケインズの“芸術論”、及びケインズが考える芸術のもつ「公共性」に関連する事項を挙げておこう。

第1に、ケインズは、G.E.ムーアが提唱した「人間らしい情愛 (personal affection) と美を解する楽しみ (aesthetic enjoyment)」を目標とする「公的義務または私的義務」の遂行は正しい (Moore, 1903, pp.188-189)、という考えを何らかの形で継承している。

第2に、既述のフライの国家による「余暇の組織化」というアイデアから、ケインズの「アーツ・カウンシル」への結びつきに関して、もっと深い議論が可能である。

第3に、芸術によって、芸術の消費者・享受者に「善い心の状態」が引き起こされる、とケインズが考えているということは、芸術の消費者・享受者の効用を高めるという芸術の特質を、彼が暗黙の内に認めているということである。ケインズは、そこに芸術のもつ「公共性」を観察したものと考えられる。また、そのような芸術のもつ「公共性」を実現する、すなわち持続的に発展させるために、芸術と芸術の供給を誰が支援すべきであるのか、それは、政府なのか、NPOなのか、ブルジョワジー或いはジェントルマン階層に値する人々なのか、といった現代の文化経済学における1つの文脈に関して、ケインズの先駆性が見出されるかもしれない。

ケインズの理論と実践をベースに、これらの論点を加味すれば、なぜ芸術を供給すべきなのか、という疑問に対するケインズ的な解答と、芸術のもつ「公共性」を保つための政策について論じることが可能になろう。以下、これら3点について、主として、第1点を第5章、第4章で第2点、第3点を第3章で論じる。

第3章 芸術支援に関する新興富裕層への期待：

ジェントルマン階層を軸として

本章は、2000年6月9日に開催された文化経済学会研究大会にて報告した拙稿「ロジャー・フライの貢献：ラスキン-モリスとケインズをつなぐ橋」に若干の修正を加えた「芸術支援に関する中産階級への期待：ラスキン、フライ、ケインズ」¹⁾をベースに、歴史的に新興富裕層を取り込んでいったイギリス固有のものと思われるジェントルマン階層に焦点を当てた議論を加えて、大幅に書き改めたものである。

第1節 ジェントルマン階層と新興富裕層

1. ジェントルマン階層について

まず最初に、第1章序論に於いて僅かに触れたジェントルマン階層について解説を試みる。近代国家としての、さらには帝国としてのイギリスの発展は、ここ数十年の間にケイン&ホブキンズ(1993)や、日本の川北ら(1983, 1987, 2000)が指摘し主張してきたように、ジェントルマン階層と呼ばれる人々の政治の世界及びサービスまたは金融を中心とする経済界に於ける活躍に大いに負っていると考えられる²⁾。それ故、その階層を構成しているジェントルマンは、どういう人々であるのかについて確認しておかねばならない。本章注2で示した諸文献の示すジェントルマンは、概ね以下のような人々である。

ジェントルマンはジェントルマンとしての資質を備えていなければならず、彼らはまず、個人的栄達を義務とし、名誉を得るに値すべく努める行動規範を持つ。彼らは指導的な仕事や行政上の上級の仕事に就くなどし、また、狩猟などのスポーツを十分に楽しめるだけの余暇が保証される社会的地位に就いていなければならない。生産活動に直接携わることは世俗的で卑しく、ジェントルマンが就くべき仕事ではない。このような資質を獲得し、ジェントルマンらしい仕事に就くために、彼らは長い教育課程を経なければならない。更に、ジェントルマンは、他のジェントルマンとの交友関係を維持するに足るだけのゆとりある生活を送らなければならない。そのような生活は概ね華美にして派手であり、その社会的地位を誇示するに足る贅沢な消費を伴う。従って、ジェントルマンは、ジェントルマンに相応しい余暇の過ごし方や社交などを続けるために、かなりの収入を必要とする。

そのような収入を保証されている者の代表は、土地所有を梃子に莫大な不労所得を得ている地主エリートである。彼らは貴族またはジェントリ³⁾から成り、譲渡不可能な資産である土地の所有とその世襲制により、生まれながらの威信を持つ。そして、その威信と土地から得られる莫大な収入によって、他の人々には真似の出来ない行動の自由を享受している。

次に、司法界とイギリス国教会の上級職と陸海軍の将校など伝統的なサービスにかかわる職業が、世俗的な仕事から遠く隔たっている故に、ジェントルマンに相応しい仕事と認められる。そのような

職業は政治的影響力を持つ故、上流の仕事として独占することが出来、高給が保証される。故に、このような職業に就く人々は、ほぼジェントルマンに匹敵するものと認められた。また、彼らを地主エリートと区別すべく疑似ジェントルマン (semi-gentleman) と呼ぶこともある。早くも 17 世紀頃には、疑似ジェントルマンの存在が認められていたと考えられる。

さらに、ロンドンのシティに於ける銀行家やその他の金融業者が獲得した富は、生産過程との関係が間接的であるため、土地などの財産継承による富に近いものと見なされ、そのような職業において成功した人々もジェントルマンと見なされるようになっていった。彼らは、地主エリート達の資産を管理し、国債を引き受けるなどして、政治的影響力をも持つに至った。貿易や海運業などに携わる大商人もまた同様に、生産過程に直接結びつかないサービス部門に属しているが故に、そして、この商業こそが金融及びサービス部門の富を生む重要な源泉であることから、ジェントルマンとみなされた。とはいえ、厳密には、銀行家であれ、金融業者であれ、大商人であれ、彼らは土地所有に根ざさないという意味で、疑似ジェントルマンと呼ばれることもある。

そして、19 世紀中葉以降、帝国主義の浸透と共に、ジェントルマンと見なされる人々の中で、疑似ジェントルマンの占める割合は急増していった。指導的な立場を担う人物を植民地やその候補地などに派遣していく過程は、植民地などへのジェントルマン文化の輸出とも言うべき現象であり、その進展に伴って、疑似ジェントルマンの絶対数も激増していった。植民地で蓄えた利益で、本国に所領を持つに至り、名実共にジェントルマンとなる者も現れた。また、同じ頃、そのようなジェントルマン乃至ジェントルマン候補者の養成はパブリックスクールが担うようになり、パブリックスクールが次々と新設され、卒業生の多くがオックスブリッジや士官学校に進学した。彼らの多くは、卒業後、国家を背負う意識を強く持つ疑似ジェントルマンの仲間入りを果たし、相対的に高給取りとなって、豊かな生活を享受するようになる。

尚、ここでは、日本の川北やケイン&ホプキンズらにならい、序論で紹介したハーバーマスの捉える市民層とは異なる観点から、イギリス社会に於けるブルジョワジーをジェントルマンから峻別する考え方に沿う。ブルジョワジーは製造業に従事する者達であり、生産活動に直接かかわる故に、ジェントルマンに相応しくない仕事に就いていると考えられている。尤も、ブルジョワジーは大なり小なりジェントルマン予備軍を生み出す層としての一面を持っていたことは否定できない。また、ジェントルマン予備軍を生み出す層として、ブルジョワジーだけでなく、活字に親しみ都市文化を享受する中級のホワイトカラーなど、都市中間層も将来性ある層と考えてよさそうである。そして、都市中間層というのは、19 世紀以降、フライやケインズに幾ばくかの同調を呼び起こした社会改革者たちを生んだ層でもある。

2. ラスキン、フライ、ケインズと新興富裕層

次に、ラスキン、フライ、ケインズと言った3者の属する階級ないし階層について、手短かに振り返っておく。ラスキンは貿易商の息子であったし、フライの父は著名な法律家で、フライの少年時代に Sir の称号を得ている。ケインズの父はケンブリッジ大学の教授であったし、母方の先祖がまた聖職者である。従って、彼らは3者ともジェントルマン (少なくとも疑似ジェントルマン) の息子としてジェントルマン家庭に育った。ラスキンは 1930 年代というその時代に相応しい小規模校を経てオックスフォード大学へ、フライとケインズはパブリック・スクールからケンブリッジ大学に進学した。卒業後は、3者とも生産現場に関係のない知的職業に就いている。故に彼らは3者ともジェントルマ

ン階層に位置する。とりわけ、フライは、35歳頃まで父の仕送りで生活しながら妻子も持つようになっていたので、いわゆる有閑階級そのものに属していたと考えられる。

また、ここでいう新興富裕層は、中産階級の上層部に属する成功したブルジョワジーたちと、新たに知的職業に就くなどして上層中流階級や上流階級に上昇した者たちをさす。上層中流階級と上流階級は、基本的にジェントルマン階層からなる。ジェントルマン階層は、根っからの上流階級である父祖伝来の土地を持つ貴族及びジェントリから成る正真正銘のジェントルマン層と、後から貴族の称号を得たり所領を買い取ったりして成り上がった新興上流階級グループ、前2者以外の土地に根ざさないいわゆる疑似ジェントルマンたちのグループとにまたがり広がっている。よって、新興富裕層とは、新興上流階級グループと疑似ジェントルマン達のグループから成ると見てよいだろう。

次節以下、ラスキン、ケインズ、フライの3者が、いかにして新興富裕層から芸術支援を引き出そうと試みたのか、という本章の本題を論じる。

第2節 ケインズとラスキンの接点：フライとラスキンについて

Hession が 1984 年に著したケインズの伝記 (1984) には、ケインズがジョン・ラスキン (1819-1900) の「継承者」である、というジョージ・ライランズ (1902-99) の言葉が紹介されている⁴⁾。ライランズは、ケインズのよき教え子でよき後輩ならびによき理解者で、演劇に造詣深く、ケンブリッジ・アーツ・シアターなど劇場芸術に関連するケインズの諸活動のよき協力者であった。また、ラスキンは、『芸術経済論』(1857)の著者であり、文化経済学の文脈に於いて、決して無視することの出来ない、その分野の実質的な始祖に値する人物である。ケインズとラスキンの間で、芸術支援の方法に関する最大の共通点の一つは、芸術の消費者(需要者)として、まず新興富裕層に期待し、その階級の人々を啓発・誘導するために、経済学的な論法・考え方をを用いた点である。

しかしながら、ケインズとラスキンとの間には、確たる接点が伝えられていない。確かに、ケインズは、イートン校の卒業記念に校長先生から、ラスキンの『フォルス・クラヴィゲラ』を受け取っているのだから、ラスキンについて何も知らないわけではない (Keynes, Milo, 1975[1978], p.35[p.52])。それでも尚、ケインズがラスキンをしっかり読んだとか、ラスキンのアイデアについて鋭く切り込んで言及したという形跡を見つけるのが難しいのである。結局のところ、両者に於ける直接的な接点を見出すことは、現時点では困難なようだ。⁵⁾

とはいえ、ケインズの芸術支援の大先輩に、ブルームズベリー・グループに於ける親友の1人である画家にして美術評論家・美術史家、ロジャー・フライ (1866-1934) が存在する⁶⁾。フライもまた、盛んに芸術支援と普及のために、新興富裕層が主たる支援者となることを目標に、ジャーナリズムや展覧会の企画などを通して、その階級の人々を刺激し続けた。勿論、彼が経済学的な論法をしばしば活用していることは、彼の数々の著作に於いて明らかである。その上、フライは間違いなくラスキンの影響を受けている。というのも、フライには次に述べるような経緯があるからだ。信仰の篤い両親のもとで成長したフライは、少年時代に友人である無神論的なマックタガート (1866-1925) に勧められて、ロセッティ (1828-1882) の絵画を知り、ラスキンを愛読している。これは、ほぼフライの芸術初体験である。大学時代のフライは、すっかりラスキンに傾倒していたようであるし、モリス (1834-1896) の弟子である詩人で評論家の社会主義思想家エドワード・カーペンター (1844-1929) の教えを受け、後に建築家になった友人アッシュビー (1863-1943) と旅に出ては古建築物のデッサンに精を出していた。若い頃のフライには、ラスキンの継承者になりたがっていた一面が確かにある。

芸術と労働と生活の一体化にひどく憧れていた、ととらえて良さそうである。⁷⁾

だが、後年のフライは、概ねラスキンの美学に反発し、その美学が人々に中世趣味を植え付け、生存中の作家の芸術作品よりも‘古色’崇拝的な美術品優先の購入活動を奨励してしまった点を批判している (Fry, 1912a)。フライは、芸術にのめり込めばのめり込むほど、ラスキンに反発を感じ、ラスキンから離れていった。フライがもっとも好み、もっとも尊重した芸術作品は、一般に芸術作品と呼ばれているものの中で、審美的な感情を呼び起こすような性質を表現する「本物の芸術作品」である。それは、純粹芸術と共通集合をもち、また、未開社会に於けるもっとも素朴な芸術と、あるいはずっと工芸的な分野、そして、ポスターのような大衆芸術的な分野とも、共通集合をもつ。⁸⁾

その一方で、芸術に高い道徳性を優先的に求めたラスキンは、結局のところ、懐古的な趣味を富裕層に広めるのに役立ってしまい、本来、彼が実際に生きている若い芸術家が浮かばれることを目指していたにもかかわらず、時代が新しくなったとき、新しい表現に挑戦する生存中の若い芸術家が無視される結果になってしまった。この点をフライは厳しく論難したのである (Fry, 1912a)。そうはいうものの、フライを芸術へ導いた最初のきっかけは、ラスキンの著作であったことは確かである。

ブルームズベリーの申し子ともいふべき美術史家のQ.ベル⁹⁾ (1910-97) も、その著書『ラスキン』(1963[1989])の中で、ラスキンとフライがだぶって見える、と述べている。実際に、両者の共通点は多い。例えば、信仰の篤い両親のもとで、多大な期待を背負って厳しく育てられたこと。家庭生活に於いて、妻をめぐって不幸にあったこと。科学者の目を持ちながら、芸術への関心を大きくしたこと。実際に絵画を勉強したこと。美術評論で活躍し、文明について物申し、英国人の美術に関する趣味に大きな影響を及ぼしたことなどが挙げられ、ここで、とりわけ重要な点は、芸術活動を一種の経済的な労働として認め、生存して活動中の若い芸術家 (特に美術家、とりわけ画家) を擁護したことである。

そこで、以下では、ラスキン、フライ、ケインズの3者が、新興富裕層の人々を芸術支援者に仕立てるべく啓発・誘導するために、どのような経済学的論法を用いたかについて、考察してゆくこととする。尚、本章は、ラスキンが資本主義体制下の芸術を巡る諸状況についての観察に基づいて著した『芸術経済論』(1857)をガイドに、フライとケインズの著述を吟味しながら進めてゆく。

第3節 正しい芸術品購入法の勧め

まず、ラスキン、フライ、ケインズの3者が、新興富裕層への期待を語るために持ち出した経済学的論法の最も顕著な例は、芸術作品、特に絵画の価格騰貴をあてにした、芸術品購入法の勧めである。

ラスキンは、『芸術経済論』に於いて、次のように述べている。すぐ飽きるような安物の木版画よりも、少々価格が高くても、ずっと飽きの来ない木版画を購入する方がお金を有効に使ったことになるが、原画を買うならば、さらに資金を要しても、それは、描いた人の天才ぶりがもっとよく発揮されているので、割安である、つまり、相対的に見て、最上品がもっとも安いのだ。すなわち、ここでラスキンは、売りに出された生存中の画家による木版画を例に、もっともお買い得なのは、原画であるから、原画を買おうと呼びかけている (Ruskin, 1857, pp.39-41[pp.43-44])¹⁰⁾。

なるほど、ケインズもまた、美術展のカタログなどで、若い画家の描いた絵画を購入しよう、投資しよう、と呼びかけている。例えば「(絵画の買い手には、)若くておそらくあまり知られていない画家の作品に‘投資として’かなりの金額を払うことが・・・必要だ」(1921, CWK28, p.296)と述べている。ならば、ケインズは、優れた芸術作品を早期に発見して投資するからには、その作品の価

格が将来高騰することが期待できなくてはならない、と考えていた筈である。

フライは、ケインズに先んじて、絵画を投資の対象として、実際に投機を行っていた。フライは、1906年から1910年まで、アメリカのピアポント・モルガンの招きでニューヨークのメトロポリタン美術館で学芸員や美術品購入責任者として働いていた経験を持ち、その間、将来性のある絵画を見極めようと研究しながら、小規模ながら絵画投機を行っていた。ケインズが投機として絵画を購入し始めたのは、フライの触発によるもので、おそらく1910年代に入ってからであろう (Mini, 1991, p.93)。フライはまた、無計画なパトロンを批判して、彼らに、絵画購入は投資であるということ、つまり、絵画を投機の対象として考えて購入することを推奨している (1926a)。

では、なぜ、優れた芸術作品の価格が始め安くて、後から高くなるのだろうか？これについて、フライは、芸術の問題には、後の世代の判断が正しいという共通認識があるとする。実際に、生前には売れなかったレンブラントの絵が、フライの時代には10万ポンドもするし、ゴッホも似たようなものだとしてフライは指摘する。すなわち、後の世代の評価（ないし評価額）によって、その芸術作品の値打ちが明らかになる、というわけである。

一方で、実に下手くそで救いようなく悪趣味かつ大衆向けの芸術は、ほとんどすぐに、市場価値を失うことになる、とフライは述べた。ラスキンもまた、あわてて作った作品はすぐに滅びる、と『芸術経済論』(pp.38-39[p.42])の中で述べている。

さらに、フライはラスキンよりも鋭い観察眼で切り込んでゆく。絵画が装飾に用いられるとき、例えば、金持ちの邸宅に似合う感じのよさを勘案すると、審美的な高品質と、この感じのよさとの間に、妥協点がある、というのだ。ヴァンダイクの絵の方が、それより高価なレンブラントの絵よりも、邸宅の装飾に合う。三文絵描きの大衆向けの絵画でも、この感じのよさのために、いったん、クリステイーズで一定の相場を獲得したら、五、六十年もちこたえることがあり得る。‘すぐ’滅びるといっても、フライの観察によれば、かなり長い‘すぐ’のようだ (Fry, 1926b)。

また、その妥協点は、第1章第4節でも述べた、フライの言う「社会契約」にもつながる論点であろう。フライの「ボルシェビキの芸術」(1920)によると、ボルシェビキは、芸術をプロパガンダに利用したり大衆を喜ばせたりするものであり、人間の精神の自由な表現とは関係ないものと見なしている。自由な国家でも事情は余り変わらない。19世紀から20世紀の間、純粋な芸術家は結構大勢いたが、資本主義体制のもとで、彼らは、芸術的に洗練されたごく少数の人々の支出に頼るほかなかった。どんなに分配の平等が成り立っている社会主義国家や共産主義国家であっても、芸術は、社会のニーズとある程度妥協しなければ生き残れないし、民主主義国家に於いても事情は似たようなもので、実際に、芸術の大半は、社会といくらか妥協している。芸術の歴史を振り返ると、芸術家はいつの時代でもずっと、社会と契約を結んできたようだ。そうしないと社会に受け入れられることが困難であるのだ。

尤も、ラスキンも、『芸術経済論』に於いて、画家の生涯を通じての能力の大部分は、一般社会の要求する題材の種類いかににかかっており、社会が平生なじもうと思う思想の種類いかににかかっている (p.30[pp.35-36])、と説明している。これは、フライの言う妥協点や「社会契約」と類似する見解であろう。とはいえ、フライは、そういった事柄が芸術作品の価格に反映されているという事情を、明確に指摘している点で際立っている。¹¹⁾

つまるところ、ある芸術作品の価格は、それが本当に優れた作品であるならば、多少年数はかかっても、必ず上昇するはずであるから、芸術作品を買うならば、現在生きている人の作品を、売りに出されたばかりの安い間に買いなさい、と新興富裕層に勧めた点で、ラスキンとフライ、ケインズの3

者は見事に一致している。これぞ、芸術品の正しい購入方法である。とはいえ、ラスキンだけは、投資の対象として絵画購入を、とは明言していない。ただ、そうすることが割安な買い物で、長持ちして、おそらく所有者の効用が高くなり、若い芸術家に対しては、少しでも売れたという喜びと、ぎりぎりの生計費をもたらすことになるから、そうすべきである、というところにラスキンの主眼があるのであって、ラスキンの場合、価格が高騰したときにも、国富が増大する点は認めても、売り払えば金銭的に儲かるということは、むしろ敢えて指摘したくなかったものと思われる。¹²⁾

第4節 なぜ新興富裕層なのか

ラスキンは、『芸術経済論』の中で、中くらいの収入のある人がみな1枚くらいよい絵を持っていて当然である、としている (p.38[p.41])。つまり、新興富裕層に属する人々ならば、例えその層に於いて若干収入が低めの層にあっても、優れた芸術作品の1つくらいは所有するのが望ましい、というわけである。フライもケインズも、芸術の消費者あるいは需要者として、まず始めに新興富裕層に望みを託したわけだから、この論点も3者共通であろう。

では、なぜ、3者とも新興富裕層に、芸術の需要を期待したのであるのか？

新興富裕層が台頭する前のイギリスは、貴族社会で、貴族階級が優勢であったと考えられる。貴族階級は、芸術を需要して消費し、そのパトロンになることが、自分たちの任務であると心得ていた (海保, 1999)。しかし、イギリスが工業社会に変貌する中で、伝統をもち芸術の消費に長けた貴族の勢力が衰えて行き、その一方で、次第に力を蓄えていった疑似ジェントルマンのグループと、やや遅れてジェントルマン予備軍を生み出すようになったブルジョワ層、即ち、鉱工業や商業、鉄道など実業で力を付けてきたグループとが、新興富裕層として消費を牽引するようになったのである。フライも指摘していたことだが (1912a)、イギリス社会に於いて、19世紀には、支配階級としてジェントルマン階層を軸とする新興富裕層がすっかり取って代わったものと思われる。お金を持った新興富裕層は、衣食住を充実させると、子弟をパブリック・スクールから大学へ、とりわけオックスブリッジへと進ませて高度な教育を受けさせ、さらに貴族的な風格を身に付けようと努力するようになる。彼ら新興富裕層は、お金を持っているし、株式を買い占めることもできるが、高貴な生まれではないという引け目を感じている。しかし、1代や2代で伝統ある貴族の風格は身に付かない。せめて外観を整えたいと、彼らは邸宅を飾る芸術品に目を向けるが、何が価値あるもので、何がそうでないのかを、見極める能力がない。

そこを突いたのが、19世紀中葉のラスキンであり、20世紀初頭のフライであった。そして、ケインズはフライのよき協力者であった。これら3者が、新しい芸術の支援者として、新興富裕層に白羽を充てた理由は、その階級の人々がお金をもっているということ、彼らが貴族的な風格を身に付けたいと願っていること、そして、彼らの知識水準と知識欲が著しく高まっていることなのである。

既に株式市場に参加して、投資・投機になじんでいたり、その計画をもっていたりするブルジョワ層を含む新興富裕層の人々に、優れた芸術作品ならば長期的には必ず高騰することをもって、例の3者がその購入を勧めたことは、前節で示した。

ラスキンは、『芸術経済論』の中で、馬車の外側を美しく見せ、家の外装を磨き、家具を磨き、金銭をかけるのは人に見せるためだけであり、自分の所有物にかかる金銭の大部分は誇りツヤのためであると観察した (p.79[p.73])。そして、金銭に余裕があるならば、家の門口をもっと立派にし、車道を広くし、客間をもっと華麗にすることを考え、そうすることが、芸術を保護して発達させることになる

説いた (p.78[p.73])。また、周りの人が困窮しておらず、不当な搾取を伴わず、虚栄と慈善を混同しない限りに於いて、虚栄がいけないとは言わないし、時には利己的であって構わず、そうすることで、例えば人々が優雅な衣装を身につけることになれば、美しい服装がまた優れた芸術を生み出すことにつながる、と述べた (pp.49-55[pp.50-54])。

虚栄心から芸術作品が買われることについては、フライもよく観察しており、「芸術と社会主義」(1912a) や「社会主義に於ける芸術」(1916a)、「芸術と商業」(1926c) に於いて、芸術が宣伝・広告、見せびらかしに用いられ、威信^{プレステージ}を得るため活用されている、と指摘し続けている。フライによると、芸術は社会的地位の印であり、芸術は世界に通用する「象徴的通貨」であり、金権的な新興上流階級¹³⁾の人々は、競ってこの「象徴的通貨」を蓄積するのである (1912a)。

しかし、実際には、ラスキンの時代でも、フライの時代でも、必ずしも優れた芸術だけが買われているとは言えない状況にあった。ラスキンも (pp.96-98[pp.86-87])、フライも (1912b)、現実の社会に於いて、インチキで俗悪な大衆に媚びる二流以下の芸術がはびこっており、そういうものへの支出は浪費であり、優れた芸術の普及や発展を阻害していることに警告を発し、新興富裕層は一流の優れた芸術にお金を使い、優れた芸術への需要を高めるべきであると唱道した。¹⁴⁾

ラスキンは、『芸術経済論』に於いて、人々を左右できる芸術知識を力強くするとともに、純潔にしようとするほど重要なものはないと述べて (p.30[p.35])、美術評論活動に従事した。フライもまた、主として新興富裕層の人々の審美眼を訓練しようと、さまざまな展覧会や展示即売会を企画運営し、評論や講演を精力的にこなした。勿論、ケインズも十分フライに迎合し、協力を惜しまなかったと判断される。¹⁵⁾

そうした新興富裕層の審美眼育成を目標とする戦略的な活動に於いて、20世紀のフライは、19世紀のラスキンよりも数歩進んでいた。フライは、新興富裕層の人々の知性面に於けるプライドをくすぐりながら、彼らの審美眼を洗練させようと企てたのである。例えば、フライの観察によると、自分がゴッホやセザンヌをイギリスに紹介したときに非難ごうごうだった紳士たちも、10年もたてば、それらを買おうと必死になり、彼らが本物の芸術作品がどういうものであるのかを本当に理解しているかどうかは別にして、評論を読んだり講演を聴いたりして学んだ結果、芸術作品の審美的な高品質に敏感になったと言えるし、その背景には、彼らの紳士気取りの俗物主義 *snobbism* や、流行に乗り遅れまいという意識があるにしても、市場は純粋に審美的な高品質によって支配されるようになったのである (1926b)。

それでも、芸術作品の価格が必ずしも適正に決まらない可能性や現実には、ラスキンもフライも常に不安を感じていたようである。

ラスキンの説明によると、多くの場合、絵画の価格は、その国の富裕階級が絵画を持ちたいと思う度合いを示している。いったん、富裕階級が、特定画家の絵画を持つことで「人格」が高められるものと夢想するようになると、その作品は直ちに天上知らずの価格になって、数年間はそれが続くようになる。そうした価格で買うことは、価格相応の価値を得ることではなく、単に虚栄の競争に於いて勝ったにすぎない。そういう価格を付けるということは、虚栄を買うだけでなく、他人の虚栄心を刺激し、文字通り誇示欲の育成のために支出することであり、芸術作品の正当な価格以上に支払うということである。これは海鳥の糞に投資するようなもので、誇示欲を増大させているに過ぎない。(pp.103-104[pp.91-92])

フライもまた、既に示したように、見せびらかしのために、感じのよい装飾に適した芸術を求める金持ちや、流行に乗り遅れたくない紳士気取りの俗物屋 *snobbist* を例に挙げ、芸術作品によっては、

それが二流であっても、不適切な高値がかなり続く現実を観察している（1926b）。

その上、フライは、「文化と俗物主義」（1926d）の中で、過去の審美的な経験が常に我々の心の中で定型化されがちで、宗教的な態度を我々に引き起こす傾向にあるために、それが評論の最大の困難である、という評論の難しさとその効果のジレンマにも言及している。実際のところ、フライは、フライの時代に、生存中の芸術家の作品の真価がなかなか認められなかったことの一因として、かつてラスキンが推奨した中世の美への回帰を挙げている（1912a）。ラスキンの美学的な影響が強すぎたために、『芸術経済論』の先見の明ぶりに敬意を表しながらも、それ以降50年たっても、人々の‘古色’崇拝が改まらない、とフライは憤ったのであった。

いずれにせよ、ケインズは、フライが関係したり創設したりした組織のためによく働き、ポケットマネーを出し、宣伝活動に加わり、フライにもっとも協力した同僚同然の経済学者であったと言えよう。

第5節 なぜ芸術支援を奨励するのか？ そして、リーダーとしての新興富裕層への期待

完全な国民経済には、生活していくための必需品と、「名誉のためと美のため」のもの、両方が不可欠であり、いずれを欠いても、いずれかに偏っても不完全な経済になる（p.8[p.20]）。これは、ラスキンの見解である。この国民経済の理想状態は、ケインズが「芸術と国家」（1936, CWK28, pp.341-349）に於いて展開した考えと大まかに見て同じである。ケインズは其中で、国家が芸術に支出すべき根拠を説明するために、下層階級の人々まで衣食住が足りた上で、芸術が繁栄する美しい国に住む国民は、それを誇りにし、彼らの連帯感を強めると主張しており、ラスキンによる、友愛と同胞感についての提唱と共通している（pp.14-16[pp.24-25]）。¹⁶⁾

この点は、フライの介在なくして、ラスキンとケインズとではほぼ一致した認識であると思われる。この点に関しては、フライよりも、むしろジェヴォンズやG.E.ムーアのケインズへの影響の方が重要ではないかと考える。ケインズは、ジェヴォンズから、芸術が社会改良手段になりうるということ、ムーアから、芸術からもたらされる善い心理状態という幸福感・充足感を、学び取って独自の拡張を行ったと言えよう。¹⁷⁾

とはいえ、ラスキンもフライもケインズも、非常に芸術を愛しており、芸術を普及させたいと願い、芸術の発展のために、優れた芸術が多くの人々に理解され、かつ優れた芸術を生み出す可能性を秘めた若者たちが、見出され、育成され、彼らが芸術活動に従事しながら生計費が得られるような、仕組みを求めて活動したことは確かである。¹⁸⁾

さて、ラスキンは、主要都市に試験的訓練学校（型通りの芸術教育の規則で縛られない学校）を設けて、若者が適している分野を見出し（p.21-24[pp.29-31]）、画家たちのために自由で規律ある教育を実施するために、国民によって資金を投ずるべきであると主張した（p.30[p.35]）。フライはまた、学校ではなくデザイン研究所を設立して、工業に関係する応用デザインに於ける生得の才能を育成することが、国家の広大な富の源泉になるであろうし、国家の仕事として、その方面へのいっそう多額の支出を正当化し、そして、芸術研究員のような専門家¹⁹⁾も国家が育成すべきであると述べた（1924）。すなわち、ラスキンもフライも、芸術に才能を持つ若者の発見と育成のために、教育研究機関の設立を通じた国家支出のさらなる導入を求めたのである。

そしてまた、ラスキンとケインズは、装飾や景観の美化につながるような公共事業への芸術家の雇用を提唱した²⁰⁾。

結局のところ、方法に差はあるものの、3者とも、芸術家のための国家支出がもっと必要である、と主張したわけである。これは、芸術をめぐって、国家がいくらか権力を持ち、多少なりとも介入すべきである、という考え方につながる。そして、国家予算を組もうというときに、そういう場でのリーダー層に新興富裕層がよりいっそう食い込みつつあった時代にあつて、こういった類の国家支出の正当性を認めて推進できる人材として、やはり新興富裕層に期待がかからざるを得なかったのではなかろうか。

このようにみえてくると、ラスキンもフライもケインズも、芸術の普及と発展のためには、国家支出を通じての芸術支援であれ、民間ベースの芸術支援活動であれ、それをリードするにふさわしいのは新興富裕層であると、主張していたことが分かる。確かにラスキンはこう述べた。愚者は、賢者につぶされるためではなく、賢者が彼らの面倒を見るように作られており、賢者は、賢明な弱者を支援し、指導するために力を与えられている。優越性と富を手中にしている新興富裕層以上の人々は、国家の権力と努力の水先案内人であり、それらを善に用いるのか、それとも、悪に用いるのかを委託されている。国家事業として、満足できるものを達成できるかどうかは、努力次第である。
(pp.108-110[pp.125-128])

フライもケインズも基本的に同じ考えであると思われ、特にケインズはそうであると考えられる(拙稿, 2000a)。もっとも、こういう態度は、何もこれら3者に限ったことではなく、新興富裕層からオックスブリッジに進み、指導的で国家を背負っていると自覚するジェントルマンたる俊才たちに共通していたであろう。ただ、それを芸術にも強力に応用しようとした点で、彼ら3者は共通し、ラスキンとケインズを代表例として挙げるとき、そのすき間を埋めるのが、ロジャー・フライである、という結論を筆者は導けるものと考えている。

第6節 反省と今後の展望

本章では、芸術支援に関する新興富裕層への期待、という論点に的を絞ってまとめたが、議論の不十分さを重々自覚している。詳細に見つめると、必ずしも、フライがラスキンとケインズの橋渡し役になっているのかどうか、明確にできていない部分もある。また、ラスキンについて、彼の生涯前半に於いて著された『芸術経済論』のみから考察しているため、本章は、ラスキンが最終的に到達した理論に基づいた議論になっていない。この点は、社会主義運動と芸術運動とを結びつけることに精力を傾けたウィリアム・モリスの理論と実践を重視する、我が国に於ける文化経済学の文脈上の主流にあるラスキン観・ラスキンの解釈からはずれているかもしれない。

しかしながら、このような筆者の拙い考察の過程に於いて、以下のような考えが浮かんできた。ラスキンは、『芸術経済論』(1857)の中で、芸術作品の不当な釣り上げを防ぐために、ギルドの再建を提唱しているが(pp.115-121[pp.100-105])、フライは、ギルドの影響力が、製造業に於ける技術革新をいくらか阻止して、利益をもたらすとはいうものの、最終的に、大衆が喜ぶような芸術のもっとも悪い特徴すべてを定型化する組織と化し、全体として共同体に破滅をもたらすであろうと述べている(1912a)。ギルドを否定したフライのさまざまな考察や実践的な試みを経て、結局、一見したところ、ギルドとは何の関係もないように見えるが、ギルドより規律が緩く、媒介的な役割に徹した組織として、ケインズが創設に精力を傾けたアーツ・カウンシルの成立に至った、と言える(拙稿, 2001)。こうしてみると、ケインズのアーツ・カウンシルの起源は、ラスキンのギルド再建の提唱にあると主張できるかもしれない。次章に於いて、アーツ・カウンシルの意義を論じる。

第4章 芸術の媒介機構としてのアーツ・カウンシル

本章は、拙稿「芸術の媒介機構としてのアーツ・カウンシルの意義」¹⁾を、その趣旨を変えずに本論文の文脈に沿わせるべくほんの僅か書き改めたものである。

第1節 はじめに

イギリスにおける「アーツ・カウンシル」の成立過程と政治的背景、及びケインズとその過程との関わりについて、文化経済学の文脈において、既に倉林が「ケインズとアーツ・カウンシル」(1995)で詳細に検討している。それは新鮮な情報を与えるものであったし、筆者に異議はない。また、的場(池上・山田編, 1993, pp.269-271)が、「アーツ・カウンシル」を、ケインズが「自由放任の終焉 *The End of Laissez-Faire*」(1926, CWK9, pp.272-294)で提示した「半自治組織 (semi-autonomous bodies)」の具体化の一例であると示唆しており、筆者は共感を覚える。とはいえ、それは「アーツ・カウンシル」そのものの経済社会における位置づけを中心とする議論ではなかった。倉林(1995)も的場(1993)も、「アーツ・カウンシル」が財政支出を引き出すのに成功した芸術支援組織であることに注目している。勿論、アーツ・カウンシルの内部者でありケインズの部下でもあったエリック・ホワイトが、後年、ケインズの「国家助成金を巡る賢明で成功裏の支持に感謝する」と述べるほど(1974, p.32)、財政支出の獲得は高く評価されてきている。ケインズ自身も、アーツ・カウンシル創設時に「ついに国家財政が、生活を文明化する芸術の支援と奨励を、義務の一部として承認するようになった」と、1945年の放送談話「アーツ・カウンシル：その方針と可能性 *The Arts Council: Its Policy and Hopes*」の中で喜びの声を伝えた²⁾。

前述の先行研究を念頭に、「アーツ・カウンシル」が、財政支出を受け、芸術の最終的な供給者である芸術の生産者すなわち芸術家と、芸術の消費者・享受者とを媒介する機構であることに思い及ぶと、芸術の媒介機構としての「アーツ・カウンシル」について、さらなる議論の余地に気付く。筆者が既に別のところで述べたように、ケインズは、芸術のもつ「公共性」に着眼した独自の芸術論を潜在的に有し、芸術が「公共性」を持ち、社会改良手段として活用可能であるからこそ、彼は、多忙を極めながらも芸術の供給に情熱を注いだのだと推測し得る(本論文第2章及び拙稿, 2000b)。当然、「アーツ・カウンシル」は芸術の供給を円滑にする役割を担っていた。

従って、本章では、なぜ「アーツ・カウンシル」のような財政支出を伴う機構の必要性をケインズが考え実行するに至ったのかを解明し、この機構が経済社会において、どのような芸術の媒介機構であったのかを確認する。そうすることが、今日まで問われ続けている、芸術を誰が支援すべきであるのかという問題に、何らかのヒントを与えるかもしれないからである。

第2節 “民間の努力”による芸術支援の限界

なぜ「アーツ・カウンシル」のような媒介機構が必要になったのであろうか?ケインズは、「アー

ツ・カウンシル」の始動以前に、「民間の努力」による芸術支援の試みを複数手がけている。例えば、バレエ芸術を支援対象とするカマーゴ協会のように円満に発展・解消したものもあれば、演劇など舞台芸術を主な対象にして設立され、今なお稼働しているケンブリッジ・アーツ・シアターのような例もある。いずれも、ケインズが資金だけでなく意見も挟みやすい環境にあり、彼が中心になって中央集権的に事を進めやすかった。しかも、バレエや演劇といったジャンルの芸術では、個人的というよりも集団で総合的に作品を作り上げることが多いため、組織作りに関わる芸術家らは、相対的に、集団をまとめる監督・マネージャーの存在に慣れていていると言ってよい³⁾。

しかし、多様にある諸芸術の中でも、美術のように、本来個人的な芸術活動に根ざしたジャンルはどうであろうか？以下、この方面での芸術支援活動について、ケインズのブルームズベリー・グループの仲間であり芸術支援の先輩であるロジャー・フライ（1866-1934）がまず行って失敗し、続いてケインズが手がけて、やはり挫折したそれぞれのチャレンジを検討し、そこで得られた教訓を導き出す⁴⁾。

1. フライのチャレンジと教訓

Q.ベルによると、事の発端は、フライが1912年にブルームズベリーの仲間の若い画家を、画商に会わせようと自宅に招待したにもかかわらず、この画家が交通費を払えず、そこに行けなかったという出来事にある⁵⁾。この時フライは、若い芸術家が生計費を稼ぐにも事欠き、大事な商機さえ逃しかねない現実に直面した⁶⁾。

フライは同年、「芸術と社会主義 *Art and Socialism*」(Fry, 1912a) を著し、芸術家が社会主義的な革命を当てにせず、資本主義と協調しながらサバイバルする方策を模索した。彼はその著作の中で、例えばイタリア盛期ルネッサンス以前の15世紀におけるフィレンツェの芸術家達が行ったような応用芸術の活用を示唆した。すなわち、建築と結びついた装飾芸術及び日用品や実用に耐えるインテリアなど「広義の芸術作品」に類する販売しやすいものを、緩い結束の共同体で生産・販売し、生計費を稼ぐことであった⁷⁾。同時に彼は、単なる「社会的地位 (social status)」の象徴に成り下がっていたイギリスにおける芸術を、「純粋な芸術家の空想的な創作力 (creative power) を奨励して組織化」し、「急進的で意味のある (rational and purposeful)」「応用芸術の実践」を長く行い続けるならば、やがて社会が、その社会にふさわしい真の芸術と芸術家を選ぶだろうという展望を暗示していた (Fry, 1912a)。そして、フライは、多様な絵画的表現の追求を起点とする芸術家集団として、日用品やインテリア、婦人服の生産・販売にとどまらない、個人住宅や公共施設の室内装飾、演劇などの舞台装飾を請け負う有限会社オメガ工場の設立・運営という形で実践した⁸⁾。フライは、資金調達の際、オメガ工場の運営趣旨に賛同する人へのみに、失敗を覚悟で出資してもらうように配慮した⁹⁾。

注意しておきたいのは、工芸品の中に確実に芸術的なものが含まれてきたという経験的事実から (Fry, 1912a)、この頃にはまだ明言されていないものの、「広義の芸術作品」の中に「本物の芸術作品」が含まれ、「広義の芸術作品」の中から「本物の芸術作品」が生じ得ると、既にフライが期待していたことが伺われ、オメガ工場に組織化された芸術家が従事する活動は、「空想的な創作力を奨励」して、新しい芸術の創造へ向かう「急進的で意味のある」活動であるべきであったことだ¹⁰⁾。

この時点のフライは (Fry, 1912a)、まだごく少数派の芸術の本当の後援者の層、つまり、知的職

業に従事する、あまり裕福でない者で、若く有望な芸術家の作品に投機する人々からなる層だけでなく、前章で論じた通り、美術評論活動や展覧会等を活用する芸術作品の普及と審美眼の育成を目指す“民間の努力”を受けて、やがて美的感覚に目覚めるとされる新興の富裕層を顧客として期待していた (Fry, 1912b) ¹¹⁾。

フライは、有限会社オメガ工房を 1913 年に設立し、若く有望な芸術家を匿名のデザイナーとして非常勤で雇い、最低限の生計費を保証する週給 30 シリングの支払いを目的とした¹²⁾。このビジネスのもう 1 つの目的は、工房の顧客が、芸術家の個人名に惑わされずに、商品の審美的な高品質だけを頼りに品物を購入することであった (Collins, 1984, p.39)。つまり、工房の顧客が将来、工房のメンバーが工房の外で行う芸術活動から生み出す芸術作品の顧客に育つことを目指していたわけである。従って、オメガ工房が供給した商品は、ベッドやタンス、ランプシェードといったインテリアとしても使用可能な創作物ないし芸術作品と呼ぶべきものを多く含んでいた¹³⁾。工房での活動は、芸術家らにとって、匿名とはいうものの匿名だからこそ芸術家として様々な試みが可能であり、芸術家らが自身の美的感覚から生じる表現の欲求に外観を与える手段を拓けるのに役立った。工房が若い芸術家らに受注済みないし売れる見込みを伴う創作の場を直接提供していたことが伺える。オメガ工房では、芸術家らが工房で働く時間を週 3 日半までとし、残りの時間で芸術家らが自由に各自の創作に励めばよい。

しかし、発足の数ヶ月後には、人事面で深刻なトラブルが生じている。匿名の工房デザイナーとしての創作活動と、各自の芸術活動とを分けるというフライの意図は、一応各メンバーに納得されていた筈だった。しかし、工房が正式に受注した装飾関係のあるプロジェクトについて、特定のメンバーの名前をプロジェクト関係者が推薦したかもしれないという情報を得た当該メンバーが、そのプロジェクトで主導的な役割を担えるものと期待したが、そうならず、工房から割り当てられた仕事にも不満を抱き、それがトラブルの主たる原因の 1 つになった¹⁴⁾。この事件の影響で、当該メンバーを含む 5 名の人材が流出し、彼らは直ちにオメガ工房と同種の工房を創業した¹⁵⁾。第 1 次世界大戦を前にして、ジェントルマン文化に支えられた英国帝国主義の頂点であり衰退に向かう直前の時代にあつて¹⁶⁾、ジェントルマンとして指導的立場を自認するフライに対して、ジェントルマン教育を必ずしも受けてこなかった他の多くのメンバーによる反発が生じていたという構図も見え隠れしていたかも知れない。

オメガ工房は、一定の上得意客を掴んだものの、宣伝不足の上に (Spalding, 1980, pp.189-91)、デパートや他の商会から類似商品や廉価版が出回るようになって競争が激しくなり、さらに、第 1 次世界大戦の影響で、優良顧客の勢いが失われて新規開拓もままならず、工房の人員も兵役に採られ、財務運営のまずさもあつて、結局、1919 年に閉鎖された¹⁷⁾。

ここで得られた教訓は、芸術家ばかりの集団での企業経営は難しいということと、‘財務の専門家の必要性’である¹⁸⁾。感情で行動することが多く、自らの才能を信じる芸術家同士の共同作業・組織運営はいかにも難しく、芸術家にしては実務に詳しかったフライも、組織的なビジネスでは非力だった¹⁹⁾。フライは、オメガ工房で取締役ディレクターを兼ねる芸術家として働いたのだが、そのような兼務者が、従業員である他の芸術家全員を全く公平に扱うことは困難であり (Spalding, 1980, p.187)、芸術家が取締役として、事務管理等すべての実務を統括することも難しいことが明らかになった。フライは“民間の努力”によって、真に審美的な感覚の普及と、芸術家の生計費の確保とを両立させようと

試みたのだが、第1次世界大戦という不運も加わって、オメガ工房は失敗に帰した。興味深いことに、ケインズは、この直後の1920年代以降、絵画関係の団体への支援に次々と乗り出したのである。

2. ケインズのチャレンジと教訓

では、ケインズの方はどうであったのか？フライのチャレンジが失敗に終わって後、ケインズは、1925年にロンドン芸術家協会の創設に参加した²⁰⁾。メンバーには、フライらケインズの旧友だけでなく、もっと若手の芸術家も含まれた。彼は、「芸術家でない者が財務管理を助ける形」で、やはり“民間の努力”による、若い芸術家の芸術活動の真価を理解しうる新しい美的感覚の普及と、作品の販売を通じた芸術家の生計費の確保とを目指すチャレンジに乗り出した。これらの目標は、前述のオメガ工房の場合と一致する。具体的には、ロンドン芸術家協会は芸術家の協同組合で、メンバーの合同展を行うとともに、芸術家単独の展覧会や販売の代理人として機能することで、芸術家がお金の心配をせずに創作活動に打ち込めるように、彼らの収入の保証を目標にした。メンバーである芸術家らは、この協会から間接的に創作の場を与えられたわけだ。ケインズは、他の3人の実業家と協力して、メンバーに1人あたり年間150ポンドの収入を保証することにした。芸術家らは、売上高からの総収益の30%を手数料として協会に納め、売上高からの個人的な収入が150ポンドを下回れば協会から補てんを受け、150ポンドを上回れば、それは芸術家本人のものになるという仕組みだった²¹⁾。

しかし、この協会においても、オメガ工房の場合と同様にたびたび衝突が起こった。例えば、ケインズが協会のメンバーである若い画家の財政基盤強化を提案した際、ケインズと先輩格の芸術家らとの間で激しい争いが生じた。稼ぎにならない若手の画家を、先輩格の画家が稼いで支える仕組みに、後者がうんざりしてしまったからである。ケインズのような非芸術家が口を挟んだことも災いしたであろう。個々の芸術家に相互扶助的な共同体意識を持たせることは難しかったと言える。それでも、ロンドン芸術家協会の活動成果として、1929年までに700の作品、総額22,000ポンドが売れた。しかし同年、この協会の展覧会の準備の際に、絵を吊す場所をめぐって、ケインズはまたしても芸術家らと争う結果になってしまった。1930年にも協会を拡大するか否かという問題で争いが生じた。そして、1929年からの世界大恐慌という不運と相まって、活動の継続がますます困難になり、1933年にロンドン芸術家協会は幕を閉じ、最後の展覧会が翌年に行われた。‘財務管理の専門家’が存在しても協会は解散に至り、この試みは挫折した²²⁾。

ロンドン芸術家協会は、イギリス美術界における伝統にそぐわない新しいタイプの美術（後期印象派）を支援し、しかも、本来個人的な活動部分の多い画家たちの協同組合であった²³⁾。このような集合体の組織運営はどうにも困難で、この失敗から、非芸術家による監督・マネージャーの存在に適応しがたい、例えば絵画的表現を追求するような芸術ジャンルが、ケインズに刻み込まれたと言ってよい。ケインズは、個人的な芸術活動に対する“民間の努力”による組織的な支援の限界に気づかされた。芸術家は個々に、自らの美的感覚を基準にした調和や微妙なバランスを大切に考えるので、絵画を展示するにも、その順序や高さ、間隔といった問題について、非芸術家にとって些細なことも、芸術家にとっては重大問題である。ケインズと芸術家らの間でたびたび生じた争いの原因のいくらかはそこにあった。たび重なる争いの経験から、ケインズはそのことに気付かざるを得なかったであろう。よって、芸術のことは芸術家に任すしかなく（Skidelsky, 1992, p.244）、この教訓は後に「アーツ・カウンシル」で活かされることになった²⁴⁾。

第3節 新しい財政支出への期待

かくして、フライに続いてケインズも、真の美的感覚の普及に伴う芸術作品の購買層拡大と芸術家の生計費確保の問題を、“民間の努力”で解決するチャレンジに失敗した。フライの芸術家集団による「企業経営」、非芸術家が介在するケインズの「協同組合」、いずれの組織形態も成功しなかった。

ところで、フライは、1924年に、芸術に対する国家の財政支出について正面から論じる「芸術と国家 *Art and the State*」を発表した。ここには、後にケインズが書いた同名の論文「芸術と国家 *Art and the State*」(1936, CWK28, pp.341-349)におけるような、ユートピア的な希望的観測はほとんどない。フライによると、国家は、もともと芸術を国家活動の領域外にある民間の問題と見なしてきたが、実際には、美術館の維持や芸術指導、公共事業への芸術家の雇用に大金を投じている。フライは、この財政支出が果たして適正に効率よくなされているかどうかを考慮すべき問題であるとした。彼は、芸術指導について結論していないが、公共事業への芸術家の雇用に対しては概して悲観的である。雇用される芸術家の選定が、イギリスではロイヤル・アカデミーなど専門的権威者のグループにゆだねられているため、不適切とフライには映るからである。美術館の所蔵品については、美術館ごとにテーマを絞って、それに沿った作品の購入を進め、陳列もその線に沿うべきであり、そのためには、何らかの形で、国家で一本化した効率のよい所蔵品購入のための政策が必要であると主張している。但し、権威者による政府介入的な偏りを生じさせる政策は避けなければならないので、その政策立案・遂行のための専門的な職業に就く人々として、‘芸術研究者’とでも呼ぶべき人材の国家による育成と雇用が必要であるとする²⁵⁾。それから、フライは、オメガ工房での経験から、美術学校よりも、むしろ工業と深く結びついた‘デザイン研究所’を、国家が設立すべきであると提案し、これに対する財政支出の必要性を主張した²⁶⁾。

結局のところ、ここでフライは、いくつかの芸術に関する事業に対する財政支出の必要性を唱えているものの、かつてフライ自身が示した、国家による「余暇の組織化」と(Fry, 1912a)、財政支出とを大きく結び付けるようなアイデアを提示していない(本論文第2章及び拙稿, 2000b)。とはいえ、美術館に関する政策の一本化という提案は、その結び付きの一端を成すものとして注目してよい。

また、フライは、1916年の「社会主義における芸術 *Art in a Socialism*」において、怠惰で無益に活動していると見られながらも社会と妥協しない本物の芸術家にとって、私的なパトロンを見つけやすい点で、社会主義体制よりも資本主義体制の方が都合がよいとした²⁷⁾。さらに、公的な支援を受けるべき本物の芸術家の選択を、官僚や芸術専門の権威者にはゆだねず、私的なパトロンの気まぐれに似た、偶然に任せる‘抽選’を提案した²⁸⁾。ただし、彼は、もっと適正な自動的で機械的なテストが可能になれば、そちらに席を譲りたいとする。

こういったことから、Goodwin (1998, p.46; 1999, p.172) が示唆するように、フライは、芸術を公的に支援する何らかの媒介機構の必要性を感じていたと思われる²⁹⁾。そして、ケインズこそが、この媒介機構を構築すべく、フライの「余暇の組織化」と財政支出との結合を、「アーツ・カウンシル」を通じて実践に移したと言える。

ところで、フライの提唱した「余暇の組織化」のアイデア(Fry, 1912a)やオメガ工房の試みは、主として芸術の生産者側に立脚するものであったが、ケインズの「芸術と国家」(1936, CWK28)におけるアイデアや「アーツ・カウンシル」は、どちらかと言えば芸術の需要者ないし消費者側に立

ち、芸術のもつ「公共性」を基礎に置いて、需要者ないし消費者の拡大のために様々な努力を払うものであった（本論文第2章及び拙稿，2000b）。ロンドン芸術家協会は、両者の間のどこかに位置するものと考えられる。年月の経過に伴うそのような重点の推移の背景には、どのようなことがあったのだろうか³⁰⁾。

20世紀に入って、大量破壊と大量殺戮を導いた戦闘機の開発や航空写真の発達、戦艦の高度化、多彩な毒ガス使用と塹壕戦及び爆撃と機銃掃射の多用を伴って、第1次世界大戦（1914-1918）を挟む数々の戦争体験が、芸術家にそれまでにないインスピレーションや題材を与えたことや、1909年から1929年まで活動を続けたディアギレフのバレエ・リュスの場合のように、1917年のロシア大革命などの影響で亡命した芸術家の欧米での活動に拍車がかかったことなどを含む様々な要因によって、芸術上の試みに多様な方向の進展がもたらされた。また、バレエ・リュスなどの事例から、真に芸術としての価値を持つ総合芸術が、大衆性を持つエンターテインメントと結合しうることが再確認された。アメリカ合衆国のように、旧ソ連と伍するための国策として、1925年頃からオーケストラやバレエ等に大がかりな援助を始める事例も出てきた。同国はまた、大恐慌克服を目指して1933年に実施されたニューディール政策において、多くの芸術家を雇用し、芸術家も労働者と同様に社会の一員であることを、芸術家自身に認識させる機会をもたらしした。また、1930年代は、新たな戦争への懸念から多くの芸術家がアメリカ合衆国に亡命したため、芸術の中心地がパリからニューヨークに移行しつつある時期でもあった。それから、ケインズも後に振り返って指摘したことだが、1920年代から30年代にかけてのラジオの急速な普及は、人々の好み *taste* を刺激して引き上げ（1943, CWK28, p.361）、シンフォニーなどの音楽を好んで聴く人々を増やしたと考えられる³¹⁾。そして、例えばイギリスでは、世界大恐慌離脱を賭けた低金利政策の下で1932年から37年にかけて住宅建築ブームが続き（川北，1998, p.354）、ケインズの1936年の「芸術と国家」における都市計画的なアイデアは（本論文第2章及び拙稿，2000b）、この事実を反映していたものと考えられる。さらに、1937年に描かれた、無差別爆撃を伴う戦争の恐怖を瞬時に伝えるピカソの《ゲルニカ》に象徴されるように、芸術家が、芸術的な表現を通じて、Lambert が言うところの‘公共的意味’を含んだ‘公共的言語’を発することによって、坂崎の言う‘時間と空間をこえた普遍的記号’でもって、大衆にメッセージを送ることが可能であると気付き始めるようになった³²⁾。従って、個人的な芸術活動のもつ「公共性」が否が応でも高まったと言えよう。とはいえ、芸術がこのような‘公共的言語’の可能性を持つが故に、ヒトラーが芸術を戦意高揚に利用し得たかもしれなかった。これに類する芸術の悪用を避けるためにも、やはり、政府介入を避け、芸術のことは芸術家に任せるような仕組みが社会に必要なものではなかろうか。

いずれにせよ、ケインズは、ロンドン芸術家協会での経験から、‘芸術のことは芸術家に任せる’という教訓を身をもって知ったと考えられる。そして、彼は、芸術作品の購買層拡大と芸術家の生計費確保の問題を、限界のある“民間の努力”のみに頼らずに解決する方法を模索し、ついに、もっと多岐に渡る芸術ジャンルを1つの機関で、各々の自主的な芸術活動を損なわず、かつ総合的に支援する方法にたどり着いた。ケインズは、民間組織であった CEMA（音楽及び芸術奨励委員会）の委員長に就任したチャンスを活かして、それを、財政支出を受けながら政府介入を最小に抑えた半独立的な国家機関に改組して、1946年に「アーツ・カウンシル」を創設した³³⁾。その活動は、かなりうまく機能し始めたようだが、第2次世界大戦の影響で個人主義が弱まっていた点を、割り引いて評価すべきかもしれない（Mini, 1991, p.102）³⁴⁾。

第4節 「アーツ・カウンシル」：

芸術に関する財・サービスの流れに介在する媒介機構として

さて、ケインズは、1945年に行った放送談話「アーツ・カウンシル：その方針と可能性」の中で、「アーツ・カウンシル」の目的を3回に分けて言及した。まず、「アーツ・カウンシル」は「学校の先生」ではなく、「みんなが楽しむことがアーツ・カウンシルの第1の目的になる」（CWK28, p.369）。次に、戦時中に「新しく喚起され、幅広く行き渡った（芸術に対する）欲求を満足させること」である（CWK28, p.369）。第3に、「うまく組織化された社会生活が実現していた過去の偉大な時代に時折存在したような連合組織において、芸術家と一般大衆が互いに支え合って生活できるようにするという目標のために、心を育て、意見を培い、刺激を提供する環境を創造することである」（CWK28, p.372）。

これらの言及より、ケインズは、芸術の生産者である芸術家とその消費者・享受者である一般大衆とが、相互依存しながら共に満足して生活することを目指したと理解される。「アーツ・カウンシル」は、このような相互依存の円滑な進捗を直接の目的とし、芸術の生産者と消費者をつなぐ媒介機構となるように期待されていた。

では、この「アーツ・カウンシル」は何ものであるのか？それは、一言で言えば、資金の流れにししば介在する金融機関に幾らか似た、芸術にかかる財・サービスの流れに介在する媒介機構である。

ケインズによると、芸術家は「彼のやりたいようにさせることが必要で、同時に社会と彼自身の君主（芸術）に身をささげる人を必要とする」³⁵⁾。ロンドン芸術家協会では、ケインズが「身をささげる人」を担おうとして挫折した。芸術家は、やりたいようにしながら「経済的な安寧と十分な収入」を必要とするが、「彼を助けるのは容易でない」³⁶⁾。ロンドン芸術家協会の失敗から明らかのように、芸術家に相互扶助的な助け合いを求めることは難しく、芸術家でない者が芸術家を説得するのにもまた困難で、民間の組織における個人の奉仕に頼る芸術支援活動には限界がある³⁷⁾。もっと公共の厚生を目指す大きな組織がそれを行うべきで、ならば、個人の善意に頼る不安定な寄付金のみで資金調達するには無理があろう。ケインズは、1936年の「芸術と国家」において、建築のように「公共性」の強い芸術に関しては、「組織化された共同体のみが供給しうる機構や規模、経費を必要とする」（CWK28, p.346）と主張していた。しかし、ケインズに潜在する芸術論においては、次第に、あらゆる芸術が社会の改良手段となり得、「公共性」を有することが認められるに至ったと思われる（本論文第2章及び拙稿, 2000b）。故に、あらゆる芸術が「組織化された共同体のみが供給しうる機構や規模、経費」を必要とし、財政支出を受けるに値する。

CEMAの改組について、ケインズは、1943年の「戦時下の芸術 *The Arts in War-time*」³⁸⁾で、「文明と歓喜の一要素たる芸術のために、具体的な機構」を示唆し、「もしも国家の援助を得て、そういう機構を構築できるならば、残りは大衆と芸術家がするだろう」、「女神達ミューズが埃まみれの巣窟から現れて、供給と需要は彼女らの従者になるだろう」（CWK28, p.361）と語った（Moggridge, 1992, pp.696-705）。その機構は「アーツ・カウンシル」として具体化された。次章で改めて論じたいが、筆者には、「女神達」がその機構で献身的に働くと思われる人々とその献身ぶりの象徴であるように思われる。

そして、「アーツ・カウンシル」は、的場（1993）が示唆したように、ケインズが「自由放任の

終焉」で展望した「半自治組織」の一例と考えられる。それが、「理想的な規模」で、「個人と現代国家の中間のどこかに」あり、「公共善」と議会制民主主義に従って、「国家の枠内」で「成長」して「認知」されるならば、「進歩」に値する（1926, CWK9, pp.288-289）。すなわち、「アーツ・カウンシル」が「半自治組織」ならば、芸術家らは、個人的な芸術活動を保証する民主的で緩やかな管理のもとで、「アーツ・カウンシル」と共に成長できる。そして、芸術家らは、生産した芸術を「アーツ・カウンシル」を通じて供給し、余暇を享受する芸術の消費者を楽しませることで彼らに「善い心の状態」をもたらす（本論文第2章及び拙稿, 2000b）、「公共善」の増大と社会の進歩に貢献できる。つまるところ、「アーツ・カウンシル」は、財政支出を受けたケインズの「半自治組織」と、フライが「芸術と社会主義」（1912a）で提示した国家による「余暇の組織化」というアイデアを、結合する機構であった³⁹⁾。

従って、あらゆる芸術が「公共性」を有するというケインズに潜在する芸術論からすると（本論文第2章及び拙稿, 2000b）、「公共性」を有する芸術の生産・供給と消費の増大が国民の幸福の増大に利する故、この円滑な供給を目指して国家の財源を使うことに不思議はない。芸術家と芸術を真に解する人々との自治的な運営主体である「アーツ・カウンシル」が、「公共性」を有する芸術を媒介する機構であるならば、この機構への財政支出は適切であろう。そして、「アーツ・カウンシル」の働きによって、芸術の最終的な供給者である芸術家にチャンスが与えられ、消費者は多様な芸術の円滑な供給を受ける筈である。「アーツ・カウンシル」は、芸術に関する財・サービスの流れからみると、芸術の生産者すなわち芸術の最終的な供給者たる芸術家と、芸術の享受者すなわち芸術の需要者をつなぐ媒介機構であり、また、資金の流れからすると、芸術の最終的な消費者兼支援者たる国民及びその代理人としての国家財政と、支援対象である芸術家をつなぐ媒介機構でもある。故に、円滑な媒介機能が「アーツ・カウンシル」の主たる任務であり、国民の幸福の増大を目指す多分に公共的な活動であるため、それは営利組織でない方がよい。そして、「アーツ・カウンシル」という媒介機構の働きによって、多様な芸術の保持育成が達成され、それに経済的な豊かさが加わって、社会の文明化が十分に進められて、初めて「善い心の状態」をもたらす「望ましい状況」が達成される。それゆえ、「アーツ・カウンシル」は「望ましい状況」を達成する必要条件の1つでもある。

すなわち、芸術などの健全で高品質な娯楽が提供され、一般大衆が芸術を消費し、芸術の繁栄する「望ましい状況」の達成のためなら、「民間の努力」のみで上手くいかないならば、国家の力を借りてでも、つまり、「アーツ・カウンシル」という非営利的な媒介機構を設立して財政支出を引き出してでも、そのための政策を実践する、というのがケインズの採用した方法であった。そこに至るプロセスは、国家による「余暇の組織化」に始まるフライのアイデアと実践の影響を受けてきた。また、財政支出を引き出すことで、「アーツ・カウンシル」は国家のお墨付きを得、それに伴う高い信用と威厳でもって、芸術の生産者と消費者の両方に認知され得た。勿論、財政支出の財源は国民の支払う税金であり、「望ましい状況」の達成に向けて便益を受けつつある国民が費用を分担するわけであり、費用分担の始まる（費用分担に気付く）時点と、大衆の芸術消費が充分に進んで、彼らが「善い心の状態」に達して喜びと満足を得る時点とのタイム・ラグが社会の許容範囲であれば、特段に困難な財政上の問題はない。（このタイム・ラグの短縮化のために、その時代におけるもっとも新鮮で活力あふれる審美的な試みを広く知らせようと、評論や展覧会などの「民間の努力」が続けられる。）そして、財政支出の対象を非営利組織とすることで、元来、芸術が陥りがちな経済的非効率性という難点

を最小限に食い止め得た。

ここで芸術の経済的非効率性というのは、まず、芸術への投資に見合う収益が短期間で得られることは滅多にないという経験的事実があって、さらに、単年度での収支完結を原則とする財政において、もし芸術に財政支出を発動したならば、経済効果が薄く、むしろ金銭的には赤字になるのが常であるため、特に財政均衡を至上命題とする場合、芸術への財政支出が歓迎されないことを指している。財政支出の対象を非営利組織にするならば、少なくとも目に見える公共財の増大を目標にする必要がなく、支出額についても、芸術家や芸術的なプロジェクトに直接出資する場合に比べれば、芸術家自身の自助努力を促すことにもつながり、はるかに低い水準に抑えやすいのである。従って、非営利組織の活用でもって、ケインズは、1936年の「芸術と国家」での嘆きのもととなった、国家の財政均衡命題に由来する芸術への財政支出の困難を、かなり首尾よく解決したと考えられる。

第5節 まとめと展望：「コミットメント」をめぐって

さて、オメガ工房とロンドン芸術家協会、「アーツ・カウンシル」という3つの組織を貫いているのは、‘芸術の生産者と消費者が出合う機会の増加を促すことで芸術を支援しようとする非営利的な組織’であろうとしたことだ。もっともオメガ工房は有限会社であり、利益が得られるならば、躊躇なく受け取っていたであろう。とはいえ、設立の際に、損を覚悟でその目的に賛同する人の出資を募り、芸術家の生計費保証と顧客の審美眼育成がビジネスの主目的であったことを思い起こすべきである。そして、これらのオメガ工房の主目的はロンドン芸術家協会の場合と共通していた。以下、P.F. ドラッカーの提唱による非営利組織像に基づいて (Drucker, 1990)、3組織を比較検討する。それは、現代社会において効率的且つ効果的な実践力を持つために、‘使命’を不可欠とし、マネジメントの必要性を重んずる。従って、3組織の活動内容よりも、むしろ各組織の持つべき‘使命第一’に活動しようという「コミットメント」が、いっそう重要な論点になろう。

Spalding (1980, p.195) は、オメガ工房の失敗の原因に触れて「direction」と「professional commitment」の欠如を指摘し、Woolf (1972[1940], p.216) は、フライがもう少しがんばるか、「right manager」を見つけていれば、オメガ工房を継続できたかもしれないと述べた。つまり、オメガ工房には、「指針」と、個々のメンバーが組織の中で求められる専門の持ち場で、‘やらなければならないこと’に徹して献身的に働こうとする責任感や使命感といった「コミットメント」と、活動を効率的に遂行するための統括的なマネジメント担当者である「マネージャー」の、すべてが欠けていた。

オメガ工房では、上述のビジネスの主目的が当面の「指針」であったが、本章第2節の1で述べたように、芸術家の「空想的な創作力を奨励」する活動で、新しい芸術の創造へ向かう「急進的で意味のある」活動を、緩い結束の下で遂行することが大目標であり、それこそが最終的な「指針」であった。これに基づくならば、匿名で行う事業であったことから、工房内での活動に関しては、どのメンバーも個人的名声を求めべきでなく、個人的名声の要求につながるような不満も持つべきではなかった。しかし、この最終的な「指針」は、5メンバーが去った事件から明らかなように、全メンバーに浸透していたとは言えなかった。次に、その「指針」を遂行するための「コミットメント」も、フライと一部のメンバーを除くと不十分であった。全メンバーが「コミットメント」を持っていたな

らば、工房発足後のわずか数ヶ月で既述のようなトラブルが深刻化するという事態は避けられたであろう。そして、マネジメント専業の担当者も、フライが兼ねようとしたものの、マネジメントに専心することは不可能であった。芸術家自身がマネジメントを全面的に請け負うことは、なし得る事ではなかったと言える。

ロンドン芸術家協会も、多くの似通った欠点を持っていたと考えられる。ここでの当面の「指針」は、オメガ工房と同様、芸術家の生計費保証と顧客の審美眼育成であった。しかし、Skidelsky (1992, p.244) の指摘からすれば⁴⁰⁾、財務管理者の専門家を置いたために、芸術家の生計費保証は財務管理者が、顧客の審美眼育成の方は芸術家が担うという役割分担意識が、少なくとも芸術家側に生じてしまったのではあるまいか。一見合理的に見えるが、生計費の保証について、先輩格の芸術家の活動による収益が若手の収入を支える仕組みであったことからすると、芸術家もまた、芸術家であるメンバー全員の生計費保証という「指針」に対して「コミットメント」を持つことが前提であったと理解される。そして、ケインズと芸術家らの間でたびたび生じた争いの幾つかは、展覧会における芸術的な効果をめぐる問題に関するものであり、顧客の審美眼育成という「指針」の延長線にあった。ケインズのような非芸術家が、顧客の審美眼育成に関わる「指針」に直接的な「コミットメント」を持つことには問題があり、それは非芸術家のなすべき事ではなかったわけである。ロンドン芸術家協会には、これらの「指針」と「コミットメント」をめぐる混乱を避けて事業を全体的に統括するマネジメントに従事する人物もいなければ、そのようなポストも設けられなかった。ケインズは、財務管理者の必要性に気付いたが、財務にとどまらない事業全体を見渡すマネジメント担当者を置くには至らなかったのである。

翻って、「アーツ・カウンシル」では、憲章によって「指針」が明確にされ、そこで働く人々は、ケインズが予言したと思われる献身的な女神達になること (CWK28, p.361)、すなわち、強い使命感に基づいて「指針」通りに事業を遂行する「コミットメント」を果たすことを求められた。そして、芸術のことは芸術家に任せられるように、「アーツ・カウンシル」は、組織全体で芸術の生産者と消費者とを効率よく媒介するマネジメント事業に特化して、これを請け負った。これらの点から、「アーツ・カウンシル」は、財政支出を受けたケインズの「半自治組織」であったのみならず、P.F.ドラッカーが提唱する、使命第一に活動しようという「コミットメント」を組織全体に行き渡らせた上で、なすべき且つなし得る事業に絞って組織的に効率よく行動する、現代的な非営利組織 (Drucker, 1990) への道を歩み出した先駆的な機構の1つでもあったと言えよう。つまり、「アーツ・カウンシル」は、非営利組織が芸術の間接的な供給者の在り方の1つであることを、実証しようとした一大実験に他ならなかった。

今日、筆者から見ると、この一大実験は大成功でも大失敗でもなかったと言えるだろう。しかし、大成功と大失敗の間のどこに位置するのかについては、この実験がその後に与えた影響と、その位置がどんな意味を持つのかを考慮するならば、さらなる研究と検討が必要である。

しかしながら、次のような一例を示すことは出来る。筆者の居住地域には、1997年にオープンした彦根市文化プラザという、多目的の大ホールと音楽会向けの小ホールを有する文化施設があり、ここでの音楽会に関する事業の運営は主として財団法人である彦根市文化体育振興事業団(文体振)が担当している。開館を機に、年に3公演程度、地元出身や在住または功労のある演奏家に、演奏家側の自主申請に基づいて、市の負担で演奏会のチャンスを与えている。文体振の担当者は、演奏家の履歴や熱意、企画能力を吟味しながら面接を重ね、演奏会のチャンスを与えるかどうかを決定した後、

チャンスを獲得した演奏家と、演奏会の形式や内容について時間をかけて話し合うという仕組みである。予算の範囲内ではあるが、出来る限り演奏家側の希望が通るように配慮され、チケット販売については、多くの場合、演奏家側が申し出た上で販売に協力しているが、売れ残った際の責任は市側にある。つまり、文体振は、演奏家（芸術の生産者）と顧客（芸術の消費者）とを媒介する役割を果たし、同時に、最終的な支援者である市民とその代理人としての市と、支援対象者である演奏家とを媒介して、演奏会（芸術）のことは演奏家（芸術家）に任せている。また、文体振は「官」である市の下請け的な側面が大きいものの、概ね非営利的な組織である。従って、非常に矮小化された形ではあるが、芸術の媒介機構に徹する「コミットメント」を持つという「アーツ・カウンシル」の役割の一部が、ここに知らず知らずの内に継承されていると思われる。このような事例が日本の片田舎にも見られることから、「アーツ・カウンシル」は、芸術の媒介機能に特化するという「コミットメント」の遂行が芸術支援に有効であることを実証したと言えるし、その点で、今後の NPO や独立行政組織の在り方に対しても、重要な資産を与えるものであったと言えよう。

最後に、筆者は前章で‘望ましい状況’という言葉を使用した。これは、1903年に刊行された G.E. ムーアの『倫理学原理』に刺激されたケインズの、アポスルズ向けの論文「有機的統一体の原理について *On the Principle of Organic Unity*」における考察をもとにしている。この詳細と周辺から、ケインズの描いたユートピアと、その達成に関するケインズの義務とについて、検討を進めることが可能であろう。この論点については、次章に於いて扱う。

第5章 芸術支援の義務 ムーアより

本章は、「芸術支援の義務：G.E.ムーアからケインズへ」と題する拙稿¹⁾に、本論文に取り込むに当たっての形式的な修正を加えたものである。

第1節 はじめに

ケインズが芸術支援を積極的に行った直接の動機は、主として、彼にとって身近な芸術家らに生計費を確保する権利を認めた点と、社会改良手段として役立つなど芸術に「公共性」があることを観察した点に求められる（拙稿, 2000.9）。しかし、ケインズは、倫理的な観点からも、芸術支援を自らの負うべき「義務」として捉えていたと考えられる。彼は、1938年の「若き日の信条 *My Early Beliefs*」において、「人生における主たる目的(one's prime objects in life)」の中に「美的体験の創造と享受(the creation and enjoyment of aesthetic experience)」を挙げており、これは、おおよそ美的体験の供給と消費（需要）と言い換えられる（1938[1949], CWK10, pp.436-437）。この人生の目的は、ケインズの哲学の師である G.E.ムーアから受け継いだものであり、ケインズは、美的体験をもたらす自然と芸術、とりわけ後者に関して、その供給と消費について「義務」を負ったものと考えられる。

そして、このケインズの負った「義務」それ自体もまた、G.E.ムーアに由来する。ムーアは『倫理学原理 *Principia Ethica*』（1903）において、「人間らしい情愛（personal affection）と美を解する楽しみ（aesthetic enjoyment）」として要約されうる、「ある意識している状態（certain states of consciousness）」が「もっとも価値ある事柄（the most valuable things）」であり、誰であっても、これらの事柄を目標にして「公的義務または私的義務（public or private duty）を遂行することは正しい」という主張を行った（Moore, 1903, pp.188-189）²⁾。しかし、ムーアの定義する「義務」は、次節および第5、6節で扱うように、そのスケールが大きいとは言えない。ムーアに触発されたケインズがアポスルズ向けに書いた初期の論文「利己主義 *Egoism*」（1906）や「有機的統一体の原理について *On the Principle of Organic Unity*」（1910）を検討するならば、彼が、万人のための「義務」として、自らの活動対象を専門領域である経済から芸術支援にも広げて、よりたくさんの「善い心の状態」（拙稿, 2000.9）を人々にもたらす「望ましい状況」の達成へ、即ちよりよい社会の建設へ向かっていったことが明らかになる。このケインズによる、ムーアの「義務」の修正・拡張的継承の経緯を明らかにすることが、本章の目的である。

第2節 「義務」と「利己主義」

ケインズが負った芸術支援の「義務」が、ムーアの提唱する「人間らしい情愛と美を解する楽しみ」に対する「公的私的義務」を修正し拡張して継承したものであることを論証するためには、まず、ムーアの「義務」に関する議論を振り返らねばならない。

ムーアは、『倫理学原理』において、「義務 (duty)」について、「選ぶる他のいかなる行動よりも、全人類 (the Universe) にいっそうたくさん善 (more good) をもたらすことになりそうな行動として、定義されうるにすぎない」(1903, p.148) とする³⁾。そして、「義務」は、「善に至る手段 (means to good) として定義されなければならない」(p.168)。「義務」は、「道徳的感情を伴う行動」であり、「われわれがしばしば回避したい誘惑にかられる行動」であって、「そのもっとも明らかな影響が、行為者よりも他の人々のほうに及ぶ行動」である (p.169)。そして、「これは私の義務であるのか」と問うことは、「その行動が、全体として、可能なかぎり最善の結果を生み出すかどうか」を問うことであるとする (p.169)。

しかし、ムーアによれば、道徳感情を伴う行動が、例えば「ある民族の存続」を助けている場合でも、そのことをわざわざ考えに入れる理由はなく (p.168)、その上、「義務」は、「回避したい誘惑が存在する行動であるため、賞賛したり、制裁によって強制したりすることがいっそう有効となる行動」であるとする (p.170)。そうすると、ケインズが後年に行った国家規模の芸術支援活動は、回避しても制裁を受ける心配がなく、ムーアの文脈における「義務」にぴったり当てはまるとは言えないかもしれない。しかし、後述するように、ケインズによる芸術支援活動は、個人的なものにせよ、国家規模のものにせよ、彼にとって果たさずにいられない「義務」であったと考えられる。このように、ムーアの「義務」とケインズの「義務」には、不一致の可能性があり、第5、6節において、改めて多方面から論じることとする。

ところで、この時代に至るまでの「利己主義」の変遷について、現代の哲学者マッキンタイアは次のように解説する⁴⁾。17・18世紀の間に、人間は生まれつき自分自身の欲望を満たそうとする、危険なほど利己的なものであると考えられるようになり、そのために、人間が共有できるような「善」は失われた。「利他主義」の考え方が「利己主義」と対置されるようになり、「利他主義」の完全な実践は不可能であるにもかかわらず、「利他主義」が社会に不可欠であると考えられるようになった。そして、破壊的な無秩序状態を避けるために、欲望を制限する意味で「利他主義」的な行動を取り、そうすることから喜びを得て、それが自らの幸福につながると考えるような、すなわち、「利他主義」を取り込んだ、より知性的な「利己主義」が必要とされるようになった。

このような、より知性的・理性的な「利己主義」が矛盾を含んでいると、ムーアは『倫理学原理』において述べ、「利他主義」を取り入れない「利己主義」こそが優れているという見解を示した (1903, pp.96-104)。(1) 善いもの (a good) で、その個人がより好むものを選ぶほうが、その個人自身が評価できるのだから、正しいであろう。(2) 「いっそう広範囲にわたる善行 (beneficence) を企てるよりも、むしろ、自分自身に影響する善いもの (goods) であって、しかも個人的に強い関心を持っている善いものを目ざすほうが、一般的には正しいであろう」。(3) 選択が自由な場合には、「『現在』と呼びうるほど近い将来に確保できる善いもの (goods) のほうが、もっと遠い未来に獲得できるかもしれないが、獲得できる確実さのほうはかたに少ない善いものよりも、一般的には選ばれるべきである」。以上3つの原理をムーアは示した。そして、これらの原理に基づく「利己主義」が、「善」に至る手段としていっそう優れていると、ムーアは主張した (pp.166-167)。

その上で、ムーアは、「一般に道徳原則 (moral rule) は、無条件に善いもの (positive goods) に至る直接的な手段ではなく、無条件に善いものが存在するのに必要なものに至る手段である」とした (1903, p.167)。そして、ムーアから見れば、このような道徳原則は、社会のある一定の条件においてのみ「義務」となるのである (Moore, 1903, p.181)。従って、ムーアにとって「義務」となりうる一般に遵守されるべき道徳原則は、ごく少数のものに限られると解釈される (Regan, 1986,

pp.228-240)。こうして、ムーアの「義務」の範囲は次第に狭められてくる。

芸術は少なくとも「美を解する楽しみ」をもたらすため、「無条件に善いもの」が存在するのに必要なもののひとつであり、芸術支援活動はそれに至る手段のひとつである。しかし、芸術に社会改良手段としての役割を当てはめることが社会全体に認知されているのでない限り、芸術支援活動は、一般にいう「道德原則」に当てはまりがたいであろう。しかも、ムーアの「利己主義」に基づく「善」に至る手段の選び方は、個人にとっての「善」を優先するものである。従って、この「利己主義」を取り込んだムーアの「義務」を考えると、「義務」として行うべき行動は、個人の生活に関わる狭い範囲に限られやすいのである⁵⁾。そもそもムーアが「義務」となる遵守すべき原則として示している事柄は、窃盗の禁止を含む、所有権の尊重のために必要な原則と、殺人の禁止を含む、人を尊重するのに必然的な原則、さらに「勤勉 (industry)」や「中庸 (temperance)」、「約束を護ること (the keeping of promises)」といった、諸善の達成に至るまでの手段であり、その数は少ない⁶⁾。この文脈からすれば、芸術支援活動が例え個人的な範囲に限られたとしても、ムーアの「義務」に含まれるかどうかは、おそらくその社会が求める条件次第ということになるだろう。後に長期的な視野に立って国家全体の安定した豊かさを求め、芸術に関しても同様の態度をとって、個人的にとどまらない国家的な芸術支援を行うことになるケインズが、ムーアの『倫理学原理』における「義務」の意味内容に、幾ばくかの反発を感じたとしてもおかしくない⁷⁾。ケインズは、芸術支援活動が一般にいう「道德原則」に当てはまると人々に認められているという保証がなくても、その活動を個人的にも国家的にも実践に移したのである。

ケインズは、ムーアの『倫理学原理』に触発されて著した「利己主義 *Egoism*」(1906年)において、自らの「義務」に言及している。自らが悪くなって地獄へ行こうとも、「概して全員に共通する善 (general good)」を増大させ、善を為すつもりであると述べ、「義務 (obligation)」が「善を為すこと (to do good)」か、それとも「善であること (to be good)」なのかをためらいながらも、「善と悪の知識 (knowledge of good and evil)」でもって人類を護るために進んで悪魔のような行動をとる人物に対する共感を表明した⁸⁾。ケインズは、悪魔 (devil) の手に陥ることに躊躇を感じながらも、「私は万人の善きサタン (good fiend) であり、万人のために最善を尽くしたいと思っている」と述べたのである⁹⁾。とはいえ、ケインズは、「万人の共有する善 (universal good)」のために、個人にとっての「善」に結びつきうる快楽を犠牲にできるが、最大の犠牲を払うことはありえず、結局は、「万人の共有する善」を天国にある理想とし、地上すなわち現実においては、「個人の善 (private good)」が一番重要であると苦しげに認めた。これが若きケインズの「利己主義」であるが、他人のためにいくらかの犠牲が払えると認めているので、ムーアの「利己主義」とは異なり、ケインズは自らの「利己主義」に「利他主義」を一部取り込んだと言えよう。

ケインズは、これによって、多少の迷いはあるものの、ムーアの「利己主義」の上に立った「義務」よりも、大胆でスケールの大きい「義務」の遂行と、「万人の共有する善」の増大に役立ちたいと宣言したわけである。振り返ると、ムーアの「義務」の基準は、既述の論点から理解されるように、「全人類」にもたらされる「善」の量をかかげながらも、その実は、ムーアの「利己主義」に基づいて、自分自身という個人に確実にもたらされる見込みのある「善」の量を基礎においている¹⁰⁾。これに対して、ケインズは、「個人の善」を地上の生活における最重要事項としながらも、「利他主義」を取り入れたために、「万人のために最善を尽くしたい」、すなわち「万人」を対象として最大量の善をもたらすよう行動することを、「義務」として自らに課そうとしたのである。この「義務」を遂行すべく、後のケインズは、ときに自らを酷使し、ときに他人と衝突しながら、国家規模の芸術支援

活動を含めて、著述や大学教育、政策立案、国際機関設立等の諸活動に励んだのである。

第3節 「望ましい」ということ

前節で見たように、ケインズは、「万人の共有する善」を至上命令として「義務」を遂行することは困難であり、「個人の善」の追求を第一としながらも、幾らかの犠牲は払えると述べた。それならば、幾らかの犠牲を払いながら到達できそうな、「万人の共有する善」にもっとも近い「望ましい (desirable)」何かがありそうである。

ムーアは、『倫理学原理』(1903)において、「望ましい (desirable)」は「欲求されうる (able to be desired)」を意味せず、「望ましいもの (the desirable)」が、「欲求されるべきもの、あるいは、欲求されるに値するもの (what ought to be desired or deserves to be desired)」を意味するとした (p.67)。

この「望ましい」という言葉へのこだわりをケインズが見せたのは、やはりアポスルズのために書いた「有機的統一体の原理について *On the Principle of Organic Unity*」(1910)においてであった¹¹⁾。

ケインズはここで、「望ましい」という言葉が「善い (good)」とともに、「義務」に直結する語である「べき (ought)」で表示される事柄につながっていくことを示している。つまり、望ましくて善い何かに向かってどうすべきであるのかを、示すことができるというのである。したがって、ケインズは、「我々の行為は、少なくともその行為自身が望ましいから、その望ましい行為を目指すべきで、同様に、善い心の状態それ自体のために、その状態を目指すべきである」と述べた。そして、「望ましい」けれども「心の状態 (states of mind)」にはあてはまらないものを、「状況 (states of affairs)」と呼び、「状況」にあてはまるものとして、「美や調和、正義、悲劇、徳、両立性 (consistency)、真理」を示した。これらは、O'Donnell が指摘したように (O'Donnell, 1994 & 1998)、望まれる価値をもつ「望ましい状況」に含まれるはずのものであると考えられる¹²⁾。逆に、これらの反対語で表されるものを含む「状況」は「望ましくない」であろう。この議論に、上述のムーアの見解を加えると、「美や調和、正義、悲劇、徳、両立性、真理」は、「望ましい状況」に含まれるように「欲求されるべきもの」であると言える。そして、ケインズ自身はここで述べていないが、「美」に注目すれば、「美」を伴うはずの芸術が普及した「状況」は、「望ましい状況」の一側面になりうるだろうし、「美」を体現する芸術の普及や発展が「欲求されるに値するもの」のひとつになりうるだろう。

また、ケインズは、「望ましい状況」について、最終的な判断を下す際には、「心の状態」と「状況」の両方を考慮しなければならないとした。その上で、「美や調和、正義、悲劇、徳、両立性、真理」がそれ自体のために望ましいだけでなく、これらが習慣的に作り上げられた「膨大な数の倫理的判断」に関与しており、これらに対して、「承認または不承認という我々の感情が本能的に関係している」と説明した。つまり、ケインズは、本能にいくばくかの判断をゆだねようとしたわけである。

こういったことから、行為は「望ましい状況」を目標にすべきであり、同時に「善い心の状態」を目指すべきだ、ということになる。芸術が「美」を有し、筆者が別のところで述べたように、「善い心の状態」を呼び起こしうる性質をも有するため (本論文第2章参照)、積極的な芸術支援活動を通して芸術の供給に励むことは、「望ましい状況」を目指す手段としての活動のひとつである。さらにケインズは、「状況」そのものが有機的全体であって、「有機的統一体の原理」に基づくと主張したので、芸術支援活動を伴う芸術供給の促進は、経済に直接働きかけるなどのその他の諸活動と合わせ

って、社会に「善い心の状態」をもたらすことになる。従って、ケインズの活発な芸術支援活動の根拠は、社会全体を満たす‘望ましい状況’の達成と、その社会の全構成員にもたらされる「善い心の状態」の充実に求められ、長期的な展望を含みうる国家規模の芸術支援活動は、個人的な芸術支援活動とともに、ケインズの「義務」となりうる。しかしながら、それは、個人の「善」を優先して、近い将来における確実な「善」の達成量に「義務」の判断基準を置くムーアの考え方にぴったり合致するものとは言えないであろう（前節および第5、6節参照）。

第4節 ‘望ましい状況’の具体的イメージ

ケインズの理想かつ目標であると思われる‘望ましい状況’へ向かう社会改良計画が、もっとも説得力をもって表現されているのは、「我が孫たちの経済的可能性について *Economic Possibilities for our Grandchildren*」 ([1930] CWK9, pp.321-332) においてであろう (Skidelsky, 1992, p.234)。そこでは、資本主義がどのようにして善い生活を営むための条件を徐々に発展させていくのかが示された (前掲書, p.236)。それは、英知に満ちた企業家の奮闘によって富がもたらされ、人々の労働条件がよくなるために、やがて大衆にも十分な余暇が生じるというものであった。そして、余暇に不慣れな人々が、その余暇をどう過ごすべきであるのかについて、ケインズは、芸術との接触を想定したと考えられるのである (拙稿, 2000.9)。

この計画の延長線上では、ケインズの「芸術と国家 *Art and the State*」 ([1936] CWK28, pp.341-349) で概観されたように、都市とその近郊が美しい景観を保ち、人々は衛生的で十分な広さの快適な住宅に住み、『一般理論』 ([1936] CWK7) に沿う経済政策が保証するであろう完全雇用によって、誰もが満足できる生計費を稼げ、十分に「余暇」を楽しむこともできる。「芸術と国家」で推奨されたように、国家による芸術活用例であるセレモニーやショーが適宜行われ、それによって人々は一体感を確認し、昂揚する気分を味わうであろう。

そして、「アーツ・カウンシル: その方針と可能性 *The Arts Council: Its Policy and Hopes*」 ([1945] CWK28, pp.367-372) などに示されているように、‘望ましい状況’は文明化された社会として実現されるはずであり、ロンドンのような芸術の中心地があつて、また、地方においても芸術の拠点があつて、人々は皆、芸術の消費者となり、彼らはその国のどこにいても、思いだせばすぐにコンサート・ホールや劇場、美術館に出かけることができ、そうやって楽しむことが習慣になっている。そこでは、一般の大衆が芸術家とともに、芸術に親しみ、楽しむことを学ぶことが当たり前になっている ([1930] CWK28, p.307)。アーツ・カウンシルのような芸術の媒介機構もうまく機能している。芸術の生産者である芸術家は、実際に芸術作品を購入する人々の増加によって潤い、芸術作品の価格は相対的にずっと低くなっているだろう ([1930] CWK28, pp.305-306)。人は皆、芸術に触れることで「美を解する楽しみ」を得ることと、家族や他人との交流から「人間らしい情愛」という喜びを得ることによって「善い心の状態」にある。そうになると、人々は、もはや貨幣の蓄蔵によって富を増やしたいという欲望を持たなくなるので、貨幣は単なる交換手段になる (O'Donnell, [1989]1991)。このような「状況」は、社会主義でも単なる非資本主義でもない (Skidelsky, 1992, p.236)。そして、このような「状況」は、「欲求されるに値するもの」であり、望まれる価値のある‘望ましい状況’であると言えよう。しかも、ケインズがめざしたと考えられる、このような‘望ましい状況’そのものである社会の建設は、世界中でそれが実現する時代の到来という条件を満たすならば、「万人の共有する善」に至る手段でもあるのだ。そして、芸術の豊かさを保証する環境は、

前節における望まれるべき「美」を巡る議論より、「望ましい状況」に不可欠なのである。

第5節 芸術支援の義務

前節でも述べたように、ケインズの理想であり目標である「望ましい状況」には、芸術を巡る豊かな環境が一要素として含まれている。かつてケインズは、『人物評伝』において、善い音楽の大衆への供給が、ジェヴォンズの「義務」であったと述べた¹³。そして、「アーツ・カウンシル：その方針と可能性」において、芸術の支援と供給が国家財政の「義務」となるに至ったと伝えた（1945, CWK28, p.368）。それは、国家財政にその「義務」を負わせるために働く「義務」を、ケインズ自らが負った結果とも言える。

ケインズが「義務」を論じたきっかけは、ムーアの『倫理学原理』にある。ムーアは、そこで、本論文第1節でも述べたように、もっとも価値のある「人間らしい情愛と美を解する楽しみ」を目標に行動することが人間の遂行すべき正しい「公的私的義務」である、と主張した（Moore, 1903, pp.188-189）。従って、少なくとも「美を解する楽しみ」を直接豊富に提供するはずの芸術を支援するケインズの活動は、ムーアの『倫理学原理』（1903）に根ざす「義務」の遂行に近いものであった。そして、芸術は、「人間らしい情愛」を生じさせたり深めたりする機会をもたらす得、その目標に間接的に働きかけるものである。

しかしながら、本論文第2, 3節でも扱ったように、ムーアの「義務」が個人の「善」を優先し、確実な「善」の達成量の最大化を追求するものであるため、少なくとも長期的な展望を伴わざるを得ない国家規模の芸術支援活動は、公的であれ私的であれムーアの「義務」そのものには含まれがたい。ムーアは、何をもちて公的義務と私的義務を区別するのか、『倫理学原理』において曖昧であるが、おそらく、第2節で述べた論点より、所有権の尊重のために必要な原則と人を尊重するのに必然的な原則の遵守のように、法律的な罰則規定と結びつきやすい「義務」が、公秩序を維持することで安定した社会に寄与するという意味で、公的な「義務」であり、「勤勉」や「中庸」、「約束を護ること」といった、回避しても法律に基づく刑罰のような制裁を受ける心配のない、あるいは、あっても比較的少ない「義務」が私的な「義務」に当たるであろう。ムーアにとっては、「利他主義」を伴わない「利己主義」に基づくために、自分自身の「善」が、まず確実に優先すべき目標であり、その達成のための手段となる行動を、その個人本人が選んで実行するのが「義務」の遂行であるから、公的義務であれ私的義務であれ、義務遂行の主体も、それによって「善」がもたらされる対象も、同一の個人である事例が、一般に最優先されるのである。従って、このような見解に、国家（政府）や民間といった主体の概念は、ほとんど無関係である。個人的な芸術支援活動もまた、公的であれ私的であれ、ムーアの「義務」となるためには、何らかの社会の条件が整っていなければならないであろう。

他方、ケインズにとっての「義務」に関して、何をもちて公的義務と私的義務を区別するのかを明瞭にすることは困難である。もっともわかりやすく解釈するならば、誰かが果たした「義務」の影響が社会全体に及びやすいものが公的義務であり、その影響が家族やごく親しい人々に及ぶものが私的義務であろう。従って、国家規模の芸術支援活動は、ケインズにとって公的義務の一つであろう。民間による芸術支援活動は、規模が小さければ私的義務であろう。しかし、民間による芸術支援活動でも、規模が大きくなると、公的か私的かの判別は困難になる。民間が主体であれば何でも私的義務であるとは断定しがたいであろう。従って、民間の中で最も小さな単位による個人が義務遂行の主体である場合、その活動が与える影響の及ぶ範囲が社会全体に広がるのであれば、私的義務と呼ぶより

も、公的義務と呼ぶ方がふさわしいであろう。これに対し、国家（政府）による芸術支援活動は、規模の大小に関わらず、公的義務ととらえるのが自然であろう。結局のところ、こういった公的私的義務を巡っては、「公」と「私」に関する定義の一本化が難しく、分類上の混乱と困難は避けがたいであろう¹⁴⁾。

とはいえ、ケインズは、個人の「善」を優先し、且つ、目標とすべき達成される「善」の最大量の基準も個人に限定されがちな、ムーアのスケールの小さな「義務」から、義務を遂行しようとする個人が自らの「善」の減少や増大の機会を逸するような犠牲を払いながら、「善」が直接「万人」にもたらされる「万人の共有する善」を目標とする幅広い「義務」へ、「義務」の修正と拡張を行ったのである¹⁵⁾。このことは、何が公的義務で何が私的義務であるのかに関係なく、主張されうるであろう。

故に、芸術支援活動が国家規模で行われるとき、それは、ムーアが想定したよりも、ずっと多くの「人間らしい情愛と美を解する楽しみ」を提供し、ケインズにとっての「公的私的義務」の遂行に値する。それは、より多くの人々に、よりたくさんの「善い心の状態」をもたらし、より「望ましい状況」を達成するための手段のひとつでもある。勿論、より「望ましい状況」に至るための手段には、芸術支援活動だけでなく、すべての国民の生計費の確保と完全雇用の実現をめざすような政策の立案・実行のように、純粋に経済に関わる活動も含まれる。ケインズは、「善い心の状態」に満ちた「望ましい状況」を目指す何らかの手段を実行するために、自らの快楽に浸れる機会と時間を減らす犠牲を払ったであろうが、それは社会全体の「善」を増すための活動であるから、ケインズの公的な「義務」であったと言えよう。さらに、公的な「義務」を果たしたと彼を感じるたびに、彼自身に「善い心の状態」がもたらされ、彼自身の「善」が増す。しかし、その「善」の増加は、義務遂行を決心する時点ではいささか不確実なものである故、それは、ムーアの『倫理学原理』における「義務」に似てはいるが、ムーアのいう「義務」そのものではない。とはいえ、ケインズ自身の「善」が増すのだから、それは、ケインズの私的な「義務」であったとも言えよう。このように、国家規模の「善」の増大を目指す活動としての公的な「義務」は、ムーアの『倫理学原理』における「義務」にぴったりとは当てはまらないにも関わらず、そのような「義務」の遂行がケインズ自身の「善」をも増大させているため、ムーアの『倫理学原理』における「義務」にいくらか似通っていてもいいのだ。それゆえ、ケインズは、確かにムーアの「義務」を修正・拡張的に発展させたと言えよう。

また、芸術支援活動が、主体（例えばケインズ自身）も対象（例えばケインズの友人）も個人的に行われるとき、やはり、主体・対象ともに「善い心の状態」がもたらされ、「善」が増すわけであり、そのような芸術支援活動の実施は、その主体にとって少なくとも私的な「義務」の遂行に当てはまる。この「義務」は、対象に関わる「善」の増大を考慮するならば、義務遂行の主体自身の「善」の増大を最優先するムーアの『倫理学原理』における「義務」よりも、大きな「善」を事前に考慮して確実にもたらそうとしていることになる。この点からも、やはり、ケインズは、ムーアの「義務」を修正・拡張的に発展させたのだと言えよう。従って、芸術支援活動は、個人的な規模であれ、国家規模であれ、ケインズにとって「公的私的義務」の低からぬ地位を占めていたであろう。

第6節 「義務」概念の発展

これまでの議論より、ケインズの「義務」が、ムーアの文脈における「義務」の修正・拡張的継承に相当するととらえられる一方で、「義務」の意味内容の発展過程において生じた両者の差異は看過

しがたい。本節では、ケインズの「義務」とムーアの「義務」の差異が示す「義務」概念の発展に焦点を当てて考察する。

ムーアが『倫理学原理』を発表した 1903 年頃のイギリスでは、19 世紀後半から続いていたアーツ&クラフツ運動が終わりつつあり、19 世紀末に装飾芸術として開花したアール・ヌーヴォーもその延長にあった。しかし、それらの芸術運動の成果は、生活に優れたデザインの家具調度を持ち込むという価値観となって、多少なりともゆとりの生じた人々の生活に根を降ろしていた。19 世紀から続く古建築保存運動に象徴される好古趣味も浸透していた。加えて、フランスなどで起こりつつあった新しい芸術運動の影響はまだ小さかったこともあって、イギリスにおける芸術事情は比較的安定、または、新味の薄さという意味で沈滞していたと考えられる¹⁶⁾。

この時期、ケインズはアポスルズの若手メンバーとして、師でもあるムーアらと親密に議論を続けていたのだが、彼らは「美」や芸術家の仕事については論じていたものの、芸術家の生活ぶりには考えが及んでいなかったらしい(17)。アポスルズ全体に芸術支援という発想もほとんどなかったと思われる。ムーアとほぼ同時代に生きたアポスルズのメンバーで、後に芸術の熱心な支援者・擁護者として知られるようになった人物は、主にロジャー・フライとエドワード・マーシュの 2 人である。前者はムーアより 7 歳年長であったにもかかわらず、1903 年頃、自らが画家、兼、美術評論家として、やっと生活が成り立つかどうかという状態で、芸術支援どころではなかった¹⁸⁾。後者はムーアより 1 歳年上で、無論、ムーアと個人的に親しく、官吏として出世した冷静で健全な態度をとる人物であったが、控えめな性質でもあり、芸術に関しては高級かつ玄人すぎたために、他のアポスルズのメンバーと対等に議論することが必ずしもできなかったようである¹⁹⁾。従って、ムーアの『倫理学原理』に、芸術支援活動と「義務」との結びつきを直接示唆する考察が見いだされなくとも、不自然なことではない。

イギリス芸術界に新風を吹き込んだ主たる芸術活動には、1910 年と 1912 年の 2 度にわたるロジャー・フライの企画・運営による後期印象派展と、1911 年以降、第 1 次世界大戦の間を除いて 1929 年まで、毎年ロンドンで興業を行ったディアギレフ・バレエ・リュスの活動が含まれるであろう²⁰⁾。この後、フライは、若く有望な芸術家の生活苦と、彼らの生計費を保証する支援を行う必要性に気づいて、支援の実践に乗り出したのである(拙稿, 2001.3)。そして、ほぼ同時期に、ケインズが芸術支援を視野に入れるようになったものと思われる(拙稿, 2000.9)。ケインズが、芸術支援活動を自らの「義務」と自覚しているがごとく、その活動に従事するようになったのは、おそらく 1920 年代からであろう(拙稿, 2000.9)。さらに、1930 年代に入って、芸術支援活動に国家を巻き込む中で、その「義務」はますますケインズの中で膨らんでいったものと考えられる。

こういったことから、芸術支援活動を、ムーアが「義務」として意識していなかったこととは対照的に、ケインズの方では、それが次第に「義務」となって膨らんでいったのである。「義務」概念の発展途上において生じたこのような差異には、ムーアとケインズの各々に関して、芸術を巡る時代と、彼ら自身の周囲の環境による影響が少なからずあったと言えよう。また、ムーアが、『倫理学原理』の版を重ねていく中で、基本的な考えは変わらないとして、ついに終生その内容に変更を加えなかったことは事実である²¹⁾。

ところで、ムーアが『倫理学原理』を発表した 1903 年には、1901 年に崩御したヴィクトリア女王の在位期間(1837-1901)を主に指すヴィクトリア時代の、様々な精神的遺産がまだまだ効力を残していたと考えられる。Altick によると、その主たるものの一つが功利主義的精神である(1973,

pp.114-145)。Altickの解釈より、功利主義的精神は、合理的な科学的思考を過度に推奨するため、想像力と感性の欠如を助長する傾向をもつのだが、これに対して、ムーアもケインズも反発したであろう。なぜなら、両者とも、人生における「人間らしい情愛と美を解する楽しみ」を重要視しており、それを得るためには、豊かな想像力と感性が必要であるからだ。次に、功利主義的精神と結びついた「最大多数の最大幸福」の指標である「幸福計算」における単純な算術的総和に関して、ムーアもケインズも反対したであろう。なぜなら、両者はともに「有機的統一体の原理」を信頼し、その原理を通じて、算術的総和を超える最大量の社会の「善」の達成を目指せると考えていたからだ²²⁾。そして、やはりAltickによると、ヴィクトリア時代のイギリスでは、功利主義的精神によって官僚的な行政の集中化が進められた。ケインズは、この集中化に関して、ほとんどそのまま継承していると言えよう。芸術支援活動の一環であるアーツ・カウンシルも、国家権力のできるだけ及ばない独立した国家機関を目指したものとはいえ、それが無い場合に比べれば、官僚的な行政の集中化を芸術の世界に持ち込んだものとして見る事ができる。しかし、ムーアの『倫理学原理』は、この点について沈黙している。

この沈黙には次のような背景があろう。マッキンタイアの『美徳なき時代 *After Virtue*』によれば²³⁾、近代になって、古代や中世におけるような、社会として一本化される社会的文脈が失われて、諸個人に共同体の成員としての役割を与えることが困難になり、諸個人の生きるべき一貫した人生のあり方が不明瞭になった。社会的文脈と一貫した人生を喪失した近代社会においては、個々の「責務と義務」に関する明確さが失われている。近代社会は、諸個人が自由で恣意的な選択を標榜し、他方で、これを制限するための官僚制的組織が権力を持つようになった社会である。このような社会では、権利に訴える個人の主張や、官僚制的組織による功利性や効率性に訴える主張、なんらかの伝統的な正義の概念に基づく主張の3種類の主張がぶつかり合って、道徳上の共認不可能性が生じる。それゆえ、共同体すなわち社会の全成員が共有できる「善」を実現するために、必要な個々人の「義務」が何であるのかについて、人々の合意が求められるにも関わらず、そのような合意が近代以降の社会では不可能になってしまった。近代以降、同一社会に生きる人々が想定する「義務」であっても、それら「義務」の意味内容が、社会全体としての一貫性を失ってきたのである。

従って、ケインズとムーアのように親密な師弟関係にある者同士においても、「義務」の内容に不一致が生じることは、決して不自然ではない。ムーアは、一大学人、一学者として、少なくとも官僚に比べれば、自由で恣意的な個人として、ものごとを考える立場に生涯あり続けたといえる。このムーアの立場は、官僚制的組織の反対の極にあり、ムーアが「義務」を考える際に、官僚的な行政の集中化に無関心であることは、いかにもありそうなことである。その上、子供時代に熱狂的であった神への信仰を棄てたムーアにとって、必要かつ信頼できたものは「完全な友情」しかなかった²⁴⁾。それゆえ、ムーアは、個人の「善」を最優先して「人間らしい情愛」を求めたのだ。ムーアを含め、彼の兄弟姉妹たちは、子供のないお金持ちの親族のおかげで、両親亡き後も生計費を稼ぐことなく、自分の好きな道を選ぶことができた(Moore, 1942)²⁵⁾。ムーアの長兄は詩人で木版画家であったし、ムーアの長男もまた詩人であったため(Moore, 1942)、ムーアが「美を解する楽しみ」を好んだのも極々自然の成り行きであろう。結局、ムーアの育った環境やムーアのその後の人生から、ムーアの「義務」概念は、個人的発想に基づくものとなり、個人の「善」の最大化と個人的な生活の充実を目指すのに必要な範囲にとどまった。ムーア自身の「義務」への思い入れの程度も、自由な個人という立場にふさわしく、かなり軽かったことであろう。

これに対して、ケインズは歳を重ねるにつれて官僚制の側に立つことが増えたために、国家すなわ

ち社会全体を見渡す立場から発想する習慣を得たものと思われ、国家規模の効率的な芸術支援活動に関心を向けることになった。それゆえ、その実現の「義務」を、ケインズ自身が負わざるにはいられなくなったと考えられる。そして、ほぼ官僚と同義の立場で働く場の多いケインズにとって、国家に対する責任の自覚は、国家を代表するほどに重くなっていったであろう。ケインズの人生は、ケインズ自身に、ムーアのように個人生活の充足で満ち足りることを許さなかったと言える。ケインズは、社会全体を見渡す官僚的な立場から、ムーアより受け継いだ「人間らしい情愛と美を解する楽しみ」の獲得を基礎におく充実した個人的な生活を、まずは全国民に広めたいと切望したのである。第4節における議論から理解されるように、おそらくそれが「万人の共有する善」につながる故に、ケインズは、できることならそれを「全人類」に広げたいという理想を持っていたであろう。従って、このケインズの官僚的発想に基づく「義務」への思い入れと、ムーアの個人的発想に基づく「義務」への思い入れとの間には、自ずと差異が生じよう。前者の方が、国家および社会に対する責任感が大きくなりがちであるから、前者の「義務」への思い入れが後者に比べてはるかに強くならざるを得ない。この両者における「義務」への思い入れの強さを巡る差異は、そのまま、ムーアの個人の「善」に関わる「義務」概念から、ケインズの、個人の「善」を構成分子としながらも国家規模の「善」に関わる「義務」概念への発展を反映するものと言えよう。そして、この発展がまた、『倫理学原理』において、芸術支援活動を「義務」として特に考慮しなかったムーアから、それを「義務」として積極的に負ったケインズへの、芸術支援の「義務」を巡る「義務」概念の発展を示唆するのである。

第7節 まとめ

本章では、ケインズが、自らの芸術支援活動を、どのように自己の「義務」の遂行として捉えてきたのかについて推論してきた。それは、ムーアに由来する「人間らしい情愛と美を解する楽しみ」のための「公的私的義務」を、「万人の共有する善」である‘望ましい状況’に至るための「義務」へと発展的に修正・拡張する中で、芸術支援活動を、その修正・拡張された「義務」の遂行に不可欠な一手段として位置づける、というものであった。そして、官僚的立場にあることの多いケインズは、前節でも述べたように、ムーアが示唆した個人の「善」の最大化と不可分な個人的な生活の充実を、全国民に広げようとし、その実現のための「義務」を負ったのである。芸術支援活動は、個人的に行うものであれ、国家的に行うものであれ、その影響の及ぶ範囲が身近な人々であれ、全国民規模であれ、すべてが‘望ましい状況’に至るための手段となりうるものであり、芸術支援活動の実践は、その形態によらず、ケインズにとって負わねばならぬ「義務」であったのだ。

実のところ、ケインズの師ムーアは、『倫理学原理』において、「美」を重んじる故、「醜い(ugly)」世界よりも「美しい (beautiful)」世界の存在のほうが善いと考えるのが合理的であるとし、もし美より善いものがまったく獲得できないならば、「その世界をできるだけ美しくすることが、われわれの明白な義務 (positive duty) になる」と認めていた(1903, pp.83-85)。とはいえ、本論文第2, 5節でも示したように、「利他主義」を伴わない「利己主義」に信頼を置くムーアは、世界よりも個人の「善」のための「義務」を、より優先的に考えていた。この点がケインズの反発を招いたであろうことは、上で議論した通りである。しかしながら、筆者が別のところで扱ったように(拙稿, 2000.9)、「美しい」を、ケインズの主張に従って、「善い心の状態」をもたらすはずの「fit, fitness」の概念に置き換えるならば、「その世界をできるだけ fit させ、fitness を増大させることが、われわれの明白な義務になる」と言い換えられるのである。したがって、ケインズによる「義務」の概念は、

ケインズの芸術論のキー概念である「fit, fitness」を通じて、ムーアの「義務」を発展的に修正し拡張したものであったと言えよう。

そうはいうものの、ケインズが「利己主義 *Egoism*」で述べた、「万人の共有する善」への「義務」と、実際面でのケインズの態度との間に生じたずれに関して、Toye が人口論の立場から痛烈に批判している。Toye は、「もし万人への義務が、他者と自分の両方のための法則として普遍的に望まれうるとは限らないならば、そういう義務は全くあり得ない」と断言する (Toye, 2000, p.156)。Toye の議論を、前述の「望ましい状況」に照らし合わせて考えると、イギリスなど先進国の文明を守りながらそれを発展させることは「望ましい状況」の少なくとも維持にあたる。しかし、それを脅かすかもしれない何物かに関して、先進国においては寛容でありながら、開発途上国などに対しては厳しく制限を加えるような政策を支持する、というのがケインズの基本的な態度であった。「望ましい状況」の維持等を脅かすものは、Toye によれば、開発途上国で急増する下層民であり、彼らの人口成長が先進国の「望ましい状況」を脅かすことになるので、彼らの人口成長を助長すると思われる政策に関して、ケインズは反対を表明していたということである (Toye, 2000, pp156-158)。ここに「万人の共有する善」は見いだされない。

それでも、長い年月を経て、開発途上国がなくなるような時代がきたならば、それは途方もない夢のような前提ではあるが、そういう時代を想定すれば、第3, 4節で展開した「望ましい状況」は万人に適用されうるものであり、芸術支援活動が「万人の共有する善」に至るための「義務」のひとつになりうると考えることが、かろうじてできよう。実際問題として、そのような地球規模の理想的「状況」を達成する「義務」について、その遂行の困難さに対する責めを、ケインズただ一人に負わせることは、あまり的を得ているとは言えないであろう。ケインズが「義務」として実践に移した国家規模の影響を及ぼしうる芸術支援活動は、それが個人の為すものであれ、国家ないし政治主体の行うものであれ、または、公的であろうと私的であろうと、文化経済学の文脈において、われわれの時代、われわれの社会のあるべき姿に、ひとつの金字塔を与えるものであろう。

第6章 バークの美学の影響 「fit、fitness」概念の起源

本章は、2003年6月28-29日に行われた文化経済学会（日本）浜松大会に於いて、筆者が「ケインズ「fit、fitness」概念の起源」というタイトルのもとで研究報告を行った論文を、加筆修正したものである。

第1節 はじめに

本論文第2章に於いて論じた J.M.ケインズ（1883-1946）独自の美学概念である「fit、fitness」は、ケインズが未出版論文「美論 *A Theory of Beauty*」¹⁾ やアイデアの覚書「倫理学雑考 *Miscellanea Ethica*」²⁾ に於いて、導入を提唱しているものである。それらの概念は、心に向けている対象となっているもの、即ち観照の対象となっているものそれ自体が美しくない場合も含めて、「人間らしい人間同士の交流を楽しむことと美しいものに触れる喜び（personal affection and aesthetic enjoyment）」から得られるような、善い心の状態を引き起こしうる性質ないし特質を表す。これらの「fit、fitness」概念は、ケインズが、彼の哲学の恩師 G.E.ムーア（1873-1958）の『倫理学原理 *Principia Ethica*』（1903）における美学概念「beautiful、beauty」を拡張したものであり、そして、ケインズの芸術支援活動の生涯のバックボーンになっていたであろうことを、筆者は拙稿（2000.1）や前章に於いて示唆した。

ムーアのケインズへの倫理的な影響の偉大さは、今や周知の事実であるといつてよいであろう。例えば、ケインズについて3巻に及ぶ最も長文の伝記を著した Skidelsky によると、「ケインズは、政治体制に関する学問が、ムーアの倫理目標達成への間接的な手段であることを、明らかにしている（The science of government, Keynes makes clear, in not a direct, but an indirect, means to the attainment of Moore's ethical ends）」（1992, p.61）。ムーアの倫理目標は、共同体の各々の構成員が日常的に「人間らしい人間同士の交流を楽しむことと美しいものに触れる喜び（personal affection and aesthetic enjoyment）」を得られる状態であり、これに賛同したケインズが、然るべき政策によって、その状態を社会全体に広げることを目指し、それを自らの義務にしたと言えよう³⁾。従って、「fit、fitness」概念の意味内容の起源は、ムーアにある。しかし、その語を選ぶに至ったきっかけは何であったのだろうか？

筆者を「fit、fitness」概念に導いたのは O'Donnell の「ケインズの美学 *Keynes on Aesthetics*」（1995）であったが、そこで、彼は、この「fitness」の語が、哲学に長じた18世紀の英国の政治家 エドモンド・バーク（1729-97）の『崇高と美の観念の起原 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*』（1757、1759）からの借用ではないかという疑問を、ケインズのアイデアの覚書「倫理学雑考 *Miscellanea Ethica*」（July-Sept. 1905）について論じる部分でごく控えめに示している。しかしながら、O'Donnell は、その疑問に対する答えの提示、即ち、論証を試みていない。それは、O'Donnell 自身が、以下で述べる Skidelsky の見解に対する批判を交えながら、ケインズへの影響者として、ムーアこそ大きな位置を占め、バークは副次的にすぎず、基

礎をなすほどの影響を及ぼしていないと判断しているからかもしれない(1997)。

とはいえ、Skidelsky は、ムーアを「ケインズの倫理学の英雄 (Keynes's ethical hero)」、バークが「政治学の英雄 (his political hero)」であると称し、明快に二分し並置しながら、両者の影響がケインズの生涯の間、釣り合っていたとして、バークのケインズに対する影響の大きさを語っている(1983, pp.154-157)。この Skidelsky の態度は、3 巻に及ぶケインズの伝記(1983; 1992; 2000)を貫いているものと思われる。確かに、ケインズが大学生時代の 1904 年夏から秋にかけて、University Members Prize に投稿するために著し、勝利を得た未出版論文のタイプ打ち原稿「エドモンド・バークの政治学説 *The Political Doctrines of Edmund Burke*」⁴⁾の第VI章を中心として参照すれば、前述のムーアの倫理目標を達成すべき「政治体制 (government)」のあるべき姿について、ケインズは、幾らかバークから学んだと思われることは確からしい。

しかしながら、本章における筆者の目的は、ムーアとバークの影響の大きさについて、意見を表明することではない。それは、バークもまた、ケインズ自身と、筆者の提唱するケインズの芸術論に対して、倫理的な、とりわけ美学に関わる何らかの影響を与えていたのだと主張するための準備を行うことにある。その際、有益な示唆を与えてくれたのは、ハーバーマス哲学の研究者として知られる S.K.White による『エドモンド・バーク：近代性、政治学、美学 *Edmund Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*』(1994)であった。Skidelsky のムーアとバークのケインズへの影響に関する役割分担、即ち、二分法は、筆者には厳格すぎるように思われる。以下、ケインズの未出版論文やバークの『崇高と美』、S.K.White の上述の著書など、適宜言及しながら、語としての「fit, fitness」の起源を明らかにしてゆく。まず、次節に於いては、美学という狭い範囲にとらわれず、バークがケインズにもたらした大まかな影響について述べる。

第2節 バークの政治学がケインズにもたらした影響：美学にとらわれない視点より

ケインズは、例えば Skidelsky の伝記が示すとおり、自らに対するバークの影響をかなり意識していたと考えられる⁵⁾。その証左として、ケインズの残した未出版論文「エドモンド・バークの政治学説 *The Political Doctrines of Edmund Burke*」や『自由放任の終焉 *The End of Laissez-Faire*』(1926)に於けるバークに関する記述(CWKIX, p.288 [邦訳 pp.344-345])が挙げられる。この点について邦人が論じたものとして、齋藤の「J.M.ケインズの政治哲学：バークとケインズ」(1997)がある。⁶⁾

齋藤は、Fitzgibbons の『ケインズのビジョン：新しい政治経済学 *Keynes's Vision: A New Political Economy*』(1988)に於ける議論を最大の道案内としているように思われるのだが、その齋藤によると、「バークのケインズへの影響は、政治学のロジックとエリート主義」(p.236)の2点である。齋藤の議論を多少なりとも平たく解釈するならば、第1点の政治学のロジックというのは、善の達成という倫理的な目標が普遍的にあつて、政治はその目的を追求する手段にすぎず、政治的観点から見た善の達成とは、一国の国民全体の幸福が増大していることである。第2点について、知性的に優越しているが無私の少数のエリートに政治権力を集中させて、彼らが政治的政策的な意思決定を行えば、国家運営も国際秩序も上手くいく筈だ、という考え方がエリート主義である。

Fitzgibbons は、上述の第1点について丁寧に論じている(1988, pp.53-63)。但し、政治目標そのものは、バークとケインズとで不一致が見られる。バークの最終的な政治目標が「人民の平和と安楽と幸福」(O'Donnell, 1989)であるのに対して、ケインズは、本章の冒頭で示したように、ムーア

から継承した倫理目標「人間らしい人間同士の交流を楽しむことと美しいものに触れる喜び」の社会全体への普及と最大化である。

第2点に関しては、ケインズは、国家と自由との釣り合いに関する見解の詳細についてバークと袂を分かたが、そういう釣り合いが存在するという原理そのものは受け入れたとされている (Fitzgibbons, 1988, p.166)。この論点は、ケインズの『自由放任の終焉』で述べられているバークの引用を含む議論に関係があり (CWKIX, pp.288-289 [pp.344-346]), O'Donnell (1989) の指摘する「公共と民間の領域の境界線をどこに引くか、という問題」に関わる。この問題について、「バークは、自身の見解が常に (政府) 不介入の方に傾いていたにもかかわらず、彼には確固たる境界線を見出すことができないと分かった。そして、ケインズによる境界線がはるかに大きな政府活動を許したと同時に、彼は、この基本的問題に対する実践的な解答を決定するのに絶えず余念がなかった」(O'Donnell, 1989)。従って、市民及び民間部門の自由と国家及び公共部門との兼ね合いを、その時々で人間の英知によって計ろうとするケインズの自由に関する見解を、Fitzgibbons は「Keynes's elitist liberalism」と呼んでいるものと考えられる (1988, p.166)。

「エドモンド・バークの政治学説」第VI章に於けるケインズ自身の読み取ったバークの政府観は、人民は政府を監督する能力と権利を持つてはいても、それらは世論を通じて発揮され、人民の大半は無知であるから、それらを権力として人民が行使することを許してはならず、政府は人民の力量を完全に越えていなければならず、そして、卑屈な依存関係に縛られず、情報手段を持ち、政治についての議論が可能で大人の年齢に達している人々を、自然に生じた全人口の代表とし、彼らによって選ばれた少数の議員による寡頭政治こそが望ましい、というものである。⁷⁾ これを政府に関するバークのエリート主義と呼んでも差し支えは無かろう。とはいえ、このバークの政府観に対して、ケインズはバークの明晰な洞察力を認めながらも、かなりの反発を感じていたようである。つまり、「エドモンド・バークの政治学説」に於けるケインズの文面は、バークの政治学があまり民主主義的でなく、一般大衆を含む人々の諸権利に対しても無思慮であることに、むしろ批判的であるように感じられるのだ。

しかしながら、第VII章や結びの第X章に於いて、ケインズは、上で述べたような自然に生じた全人口の代表に位置するブルジョア的な市民の自由を尊重するバークの考え方を、好意的に論じているように見える。更に、バークのフランス革命論に言及した「エドモンド・バークの政治学説」第IX章を中心に読むと、バークが否定した人民の権利をある程度認め、且つ、その獲得を促進する革新的な運動そのものに、ケインズは反対しないが、フランス革命のような急進的で荒っぽい暴力的なやり方では、結局、ナポレオン及びヨーロッパに於ける専制的な反動を喚起することになり、そのことを予言した点でバークに見るべきものがあつた、というケインズの主張が読み取れる。この論点は、O'Donnell も指摘するものである (1989)。その上、ケインズはこの未出版論文の最後の部分で、「政治家は、もし大きく困難な如何なる目標に対しても、英知を用いたいと願うのであれば、バーク学派に於ける英知を学ばねばならないが、リーダーシップの本質的要素については、どこか他のところで探し求めなければならない。」と結んでいる。以上より、ケインズは、バークの政府観のすべてを肯定するわけではないが、エリート主義については継承したと判断される所以であろう。

ところで、バークの純粋に政治学らしい部分に関するケインズへの影響に関しては、これ以上立ち入らないこととする。バークのケインズへの影響は、本来、実生活及び政治学の背景に潜む美学的な観点を交え、ケインズの美学的な著述も視野に入れた上で、もっと幅広く考察されるべきものと思われる。次節以降、本章の主たるテーマである、美学的な部分について述べていく。特に、続く第3、4節に於いて、バークが『崇高と美』(1757、1759)で展開した、美学概念を表す一用語「fitness」

を、若きケインズが、継承するのではなく一旦否定した上で、バークに反発しながら借用したのではないかとされる点を論証する。

第3節 バークの「美」とケインズの「美」

ケインズは、明らかにバークの「美」概念について否定的であり、その判断規準を退けている。まず、ケインズは、自らの未出版論文「美論 *A Theory of Beauty*」(Aug-Oct, 1905[1912])に於いて、バークにとっての「美 (beauty)」は「善い外観 (a good complexion)」であると、一括する。続けてケインズは、バークが「趣味で政治学を決定し、議論によって芸術を解決し」、「美しいもの (the beautiful) の定義に着手した」と述べ、バークの『崇高と美の観念の起原』より、「第3編 18 要約 RECAPITULATION」(Burke, 1757, 1759, p.107[p.129])の部分を引用する。バークにとって単に知覚される性質 (sensible qualities) としての美の特質は、「容積の小さいこと」「滑らかであること」「部分部分が多様な方向性を持っていること」「そういう部分が角張らず互いに融合していること」「造りが繊細で力強さが外見に現れていないこと」「澄んで明るい色彩を持っているが、強くなく、けばけばしくないこと」「もし眩いばかりの色彩であっても、他の色彩とともに眩さが分散され多彩であること」の7つである。⁸⁾

加えて、ケインズは、このバークの書物の「47 番目の命題に対して、共通の形容語句を拒絶する (we refuse a common epithet to the forty seventh proposition)」と述べる。これは、第1編から数えて丁度47番目にあたる「第3編6 適合性は美の原因ではない FITNESS not the cause of BEAUTY」(pp.95-97 [pp.114-116])を指すものと思われるが、注意すべきことに、ケインズはこの部分に於ける語句を全く引用していない。「適合性 (fitness)」という語も例外でない。バークがここでいう「適合性」は、スペルこそ「fitness」であるが、合目的な手段がもたらす効用や生物学的な意味での「fitness」であり、筆者が本論文第2章に於いて主張したケインズの美学概念「fit」及び「fitness」の后者と同じ名詞ながら、全く異なる意味を有する。それ故、ケインズが「美論」(1905)の読者及び聞き手に、自己の主張する「fit, fitness」概念と、バークの「適合性」概念とを混同させないように意図して、バークからの直接引用を避けたのであろう。詳細は次節に於いて論じる。

そして、ケインズは、一般に、「美の価値 (the value of beauty) は、知覚のある存在そのものの人間に諸感情 (the feelings) を生じさせ得、その諸感情の中のみ存在する」と主張し、「我々にとって醜い、或いは平凡な物体によって、この上なく魅力的な美を見通す力 (vision of the most exquisite beauty) を誘発されるような人々が、存在するだろう」と述べる。

更に、ケインズは、「美論」(1905)に於いて、バークに対して挑戦するかのように、「趣味 (taste)」について5つの原理を要約する。それによると、同じものを見た人が必ずしも同じように見ているわけではなく、このことは審美的な判断 (aesthetic judgments) にも当てはまり、「美しい (beautiful)」という概念は、正確な定義を受け付けず、別個の人々が必ずしも同じ意味でその語を使っているわけではなく、審美的な判断というのは、感覚が心に与えたデータ全体 (the whole of the data supplied by the senses to the mind) を反映せず、意識的且つ自発的か、本能的且つ非自発的のいずれかによって (どちらかといえば後者の方が多いとケインズは指摘する) 選択されたデータから行われている。また、ケインズはそれらの要約の中で、個々の芸術作品の持つ最高の美しさを感じ取るように鑑賞するためには、芸術に精通していることと知性が必要であることを指摘している。

これらのケインズの言葉から、客観的に誰が見ても美しい対象 (objects : 見ることによって心に何

かを感じさせる対象)を越えたところに、ケインズが審美的な判断即ち美を巡る知覚作用の多様性を認めていることが分かる。このケインズの見解は、人間が知覚する美に関して客観的に測定可能なほど外観にこだわりを見せるバークと対立する。ケインズは、おそらく、バークが審美的な判断について、感覚が心に与えたデータ全体を反映するものとして前提していると、捉えていたのだろう。つまり、バークが、どちらかといえば知性・訓練に因らず、誰でも知覚しうる程度の美のみを対象にしていると思われるのに対して、ケインズは、客観的な外観 (objective appearance) の存在そのものを、倫理学上妥当性を持たないとして退け、更に、もっと複雑な心の動きに注目して、データの正しい選択によって審美的判断を行える能力でもって最良最高の審美的な趣味を持つ人々と、そうでない人々との区別によって、美の多様性、即ち、美の感じられ方の多様性を説明しようとしたのである。

第4節 バークの「fitness」とケインズの「fit, fitness」

まず、ケインズの批判の対象となったバークの「適合性 (fitness)」概念についてだが、バークによると、豚の鼻や目、頭の形が、鼻で土を掘り起こす機能に適合していることを例に、「適合性」は「決まった目的に対して手段がぴったり合っている」ことを示す概念だとしている (Burke, 1757, 1759, p.95[p.114])。バークはまた、そのような「適合性」を持っているからと言って、豚が極めて美しい動物だとは言えないことを例に挙げ、「適合性」が美を生み出す原因にならないと主張した (p.95[p.114])。そして、飛ぶことに適合しないが、非常に美しい鳥である孔雀を例に、鳥であれば飛ぶ機能を持ち、飛んでいる鳥の姿こそ美しいという見解に反駁して、飛ぶことに「適合性」を持たなくても美しい鳥の存在を指摘する (p.96[p.115])。

他方で、ケインズの「fit, fitness」は、筆者が本論文第2章に於いて論じたとおり、ケインズが未出版論文「美論 A Theory of Beauty」 (Aug-Oct, 1905[1912]) 及び覚え書き「倫理学雑考 *Miscellanea Ethica*」 (July-Sept, 1905) に於いて議論したものであり、上に述べたバークの「適合性」とは全く別物の美学概念である。例えば、ケインズは「美論」(1905)に於いて、「fitness」が適用される例として、友人の心を思い浮かべて、それに対して我々が何らかの見解を持ち、その見解が我々の感覚から得られたデータによって正当化されるならば、その瞬間に「我々の心の状態 (our state of mind)」が「卓越性 (excellence)」を有することになることを例に挙げている。

「美論」(1905)に於いて展開されている「fit, fitness」概念について端的に述べると、以下のようになろう。「善い (good)」という述語は「人間の心の状態 (the mental states of conscious being)」にのみ適用できると仮定する。fitする「対象 (object)」とは、「観照 (contemplation)」することから、きっと「善い心の状態 (a state of mind which is good)」を生じさせるに決まっている対象のことである。直接善い感情を呼び起こすような対象は、fitする性質を持っている (those objects which directly inspire good feelings are fit)。fitする性質を持つ諸対象 (fit objects) の中で、美しいもの (the beautiful) が、大きく且つ重要な集合を形成する。「fit」という概念は、「美 (beauty)」を一般化する概念である (the idea of 'fit' is, as it were, a generalised idea of 'beauty')。そして、fitする性質ないし fitしている状態を「fitness」と呼ぶ。

また、ケインズはアイデアの覚え書き「倫理学雑考 *Miscellanea Ethica*」(1905)に於いて、「語 fitness は、厳密に、美的感覚を呼び起こす対象で、頭の中に思い浮かべている観念的な対象に常に適用されるべきであり、これらに対応して現実にそこにあるもの、つまり、客観的に見て実在する対象 (外物) に適用されるべきでない (strictly the term fitness ought always to be applied to the mental

objects which call up aesthetic feelings, and not to the external objects to which these mental objects correspond)」と断言している。

以上より、ケインズの「fit, fitness」概念がバークの「適合性 (fitness)」概念とは全く別個のものであることは明らかである。バークの示した美の特質についての7つの要約という、いわば美についての客観的で標準的な尺度を設定する見解からもかけ離れている。従って、ケインズは、バークの「適合性 (fitness)」の中身を棄却し、バークの美の標準・規準のような考え方も否定したと言えよう。ケインズの「fitness」を「適合性」と訳出すべきではなかろう。⁹⁾しかし、ケインズが、バークを非難しながら、バークの用いた「fitness」の語を明白には引用せず、自ら打ち立てた新しい概念「fit, fitness」の提唱を同一論文「美論」に於いて行ったことから、ケインズは、バーク批判を通して、美に関して自らが理想とする新概念を表す語として「fitness」を選ぶに到ったものと考えられる。即ち、ケインズは、バークの『崇高と美の観念の起原』(1757, 1759)に於ける美学上の「適合性 (fitness)」概念を批判・拒絶した上で、その語「fitness」を借用して、ムーアの「beauty」概念を拡張することで自らが編み出した新しい意味を吹き込み、善い心の状態を引き起こしうる性質ないし特質を表すケインズ独自の「fit, fitness」概念を導き出したことが類推できる。少なくともバークの「fitness」が、ムーアの『倫理学原理』と共に、ケインズに新概念導入のきっかけとヒントを与えたとは言えるだろう。

第5節 まとめ

第3, 4節に於いて、筆者は、O'Donnell が置き去りにした論点の論証を行うことによって、ケインズの主張する概念を表す「fit, fitness」という語の起源を明らかにする、という本章の目標を達成した。O'Donnell が、語「fitness」の起源について興味深い思いつきに言及しながらも、探求・論証を行わなかった理由は定かではない。O'Donnell が提示した、語「fitness」がバークの『崇高と美の観念の起原』からの借用ではないかという疑問に答える類推を可能にさせるケインズの記述は、筆者が上述してきた通り、「倫理学雑考」よりも「美論」に於いてこそ、顕れていると考えるのが自然であろう。

また、ケインズは、「fit, fitness」概念の導入によって、ムーアよりも幅広い美的概念を表そうとしたのだが(拙稿 2000.1)、バークもまた、その時代に、『崇高と美』に於いて、美の規準を、バーク以前のいわゆる古典主義のそれから改めようとしていた。古典主義では、バークが否定した数学的な計算に基づく「均斉」や、「適合性」といったより客観的な美の規準が、当然であった¹⁰⁾。しかし、バークは『崇高と美』第3編 1-9項に於いて、そういった客観的な美の規準を退けている。バークの美の規準は、ケインズのそれに比べれば測定可能で外観にとらわれているように見えるが、感覚や情念 passions に美の源泉を求めようとした点でバークの議論は新しかった。更にバークは、美を感じることによって喚起された快の観念から引き起こされた愛などの情念の導きによって、人々は他人との社交 society へ向かうようになると論じた。言い換えれば、快の観念を生じさせ、愛などの情念を引き起こして人々を社交へ向かわせるものが、バークのいう美の起原なのである¹¹⁾。このバークの考え方は、イギリス美学の新しい伝統となって、ムーアの「人間らしい人間同士の交流を楽しむことと美しいものに触れる喜び (personal affection and aesthetic enjoyment)」にたどり着いていると考えることも出来そうである。

また、岸本(1989)によれば、バークの時代より以前の17世紀中頃から、「趣味」という言葉は、

「自然美ないし芸術美に対する鑑賞能力として捉え」、「美的主観を意味する」ものとして広く用いられていたというし、特に 18 世紀イギリスの美学的伝統の中では、「美とは何かを問う前に、美を味わいそれを吟味する能力としての趣味が議論の対象とされ」、イギリスの美学は「趣味論から出発していった」(p.158)。ケインズもその伝統を無視しなかったものと思われる。

そして、付言するならば、バークの美の規準は、確かにケインズに比べれば外観に依存し、ある程度、客観的であり、感覚を通じて機械的に作用するイメージを与えるものであったけれども、趣味に関していえば、バークもまた、『崇高と美』序論「趣味について」¹²⁾で展開しているように、想像力と知性によって、趣味のよしあしが決まると考えていた。バークによると、想像力には万人に共通した原理が働くが¹³⁾、知性次第で受ける刺激の程度に差が生じるので、受ける刺激をより強く感じられるように、つまり、より鋭敏な感受性を身に付けるために、知識を増やし、目に映る対象について注意深く感じようとする習練を積むことによって、即ち、知性を磨くことによって、人々の趣味の改良は可能であると考えていたのである。ある意味で、ケインズもまた、これを拡大して継承していると言えなくもなさそうである。

補論：バークが生涯持ち続けた美学とそのケインズへの影響

本補論は、本章第 1 節に於いて示した、ムーアがケインズの倫理学の英雄であり、政治学のそれはバークであったという、Skidelsky の厳格な二分法に対する筆者の疑問の根拠を、より明確に述べることに費やされる。確かに、若きケインズは、1904 年に著した懸賞論文「エドマンド・バークの政治学説」第 X 章に於いて、バークが念頭に引き続き政治哲学の概要を追跡する際には、「バークの私生活の具体的なイメージが浮かんでくるような出来事は、背景に収まらなければならない」とし、「崇高 (the Sublime)」と「美 (the Beautiful)」もその例外ではなかった。ケインズ自身は、この懸賞論文の冒頭に於いて、それを著すに当たり、J.C.Nimmo によって 1899 年に出版された 12 巻から成るバーク全集を読み、他にも様々な関連文献を具体的に挙げて参照したと述べている。しかし、ケインズは、結局のところ、その論文における考察の対象から、『崇高と美』をほぼ外してしまった。そして、続く 1905 年になって、ケインズはバークの『崇高と美』を意識した「美論 *A Theory of Beauty*」やアイデアの覚書「倫理学雑考 *Miscellanea Ethica*」を書き残している。これらの未出版原稿に於いて、ケインズは、一見したところバークの美学を厳しく批判し退けている。しかしながら、批判するからには、ケインズはバークの『崇高と美』を相当丹念に読んだ筈である。

以下、バークの『崇高と美』の持つ意味について、より理解を深めるために、第 1 節で紹介した、S.K.White 『エドマンド・バーク：近代性、政治学、美学 *Edmund Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*』(1994) の議論を本補論の趣旨に関連する事項を中心に内容を紹介する。

S.K.White (1994) によると、『崇高と美』に著されているようなバークの美学概念は、彼の政治家としての経歴の始まりを機に、捨て去られたのではなく、むしろ、バークの基本的な知性の構造の一部として、彼の政治的見地に結びつき、彼の生涯を貫いていたという。そして、バークの美学概念と深く結びつく感情として、恐怖の念が強調される。但し、この著者が指摘してい

るように、我々の思い浮かべる美学 *aesthetics* が、バークの時代にはまだ英語で現れていなかったことに、注意しておくべきだろう。また、1780年6月のゴードン暴動¹⁴⁾をきっかけに、政治上の民主主義的な改革が、「流行している暴力的で激しい精神 (*spirit*)」を焚き付け、国会の独立性を徐々に衰えさせ、それゆえ国王の影響力の拡張を促進させるであろうという見通しを、バークは強めたものと思われる。その後、10年以上たって、フランス革命や、イギリスのジャコバン派の危険性の急速な高まりについて、バークは、それらの根がゴードン暴動の「精神 (*spirit*)」にあると考えた。その精神を S.K.White は「政治的近代性 (*political modernity*)」と呼んでいる。これはバークの用語ではないが、バークは、この精神の起源を確認した1793年の著作の中で、フランスに於けるその精神の全統合体を、「道徳と政策の近代制度」として言及もしている。(前掲書、第1章)

バークは、美が快楽を引き起こし、「愛」や「慈愛と思いやり」を喚起するのに対して、崇高を苦痛の側においたが、崇高体験にはある種の快楽があり、「驚愕」や「畏敬、崇敬、尊敬」といった強い感情を伴いやすい「歓喜 (*delight*)」という語を充てた。そして、バークは、崇高の支配原理は恐怖 *terror* であるという立場をとった。S.K.White の解説によると、フランス革命では、革命党員たちが、共和国ローマの英雄になった気分で、意識的に伝統的な崇高のイメージを自分たちに重ね合わせた。ならば、暴力に訴える革命を通して、多大な恐怖を周囲にまき散らして、驚愕させ、畏敬の念や尊敬する気持ちを起こさせるのに成功した革命分子たちは、崇高のイメージを獲得して歓喜に酔い、人民もまた、畏敬の念や尊敬する気持ちを向ける対象に出会って感激し、歓喜を経験する、という図が成立するだろう。このような図を成立させる源泉を、S.K.White は、「審美的な情緒がもたらす原動力 (*aesthetic-affective dynamic*)」と名付けている。(前掲書、第2章)

「審美的な情緒がもたらす原動力」によって突き動かされた結果、勝利を得たフランス革命に於ける革命党員たちは、人民の自由を謳っていたにもかかわらず、自分たちの自由を妨げるものを消滅させるために、人々の恐怖心をあおるギロチンによる死刑の横行を伴う恐怖時代¹⁵⁾をもたらした。人民に誤った崇高体験を浸透させ、フランスは、結局のところ、反動として、人民を恐怖時代の恐怖政治から救う救済者として崇高のイメージをまとうナポレオンの台頭を許し、専制政治へ移行する。(前掲書、第3-4章)

バークが大学生時代に学んだ崇高は、ロンギノス¹⁶⁾のとなえる理想的な政治家が備えるべき「演説と著述に於けるある種の精神の高貴さで顕著な卓越性」に関連していた。根本的に崇高は、「精神の偉大さの共鳴 (*the resonance of greatness of mind*)」と結びついていて、そのような偉大さや高貴さを構成するものは、少なくとも崇高に関して限界の問題に懸命に取り組む人間の持つ、一つの鋭敏な意識 (*sensibility*) である。この懸命な取り組みは、一方で、「人間の理論化と洞察の鋭さを推進する力」、即ち、普通の状態の「限界を越える」熱情に結びつき、他方で、無限性に関するこの感情は、人間の有限性を自覚せざるを得ないという緊張状態を伴い、「厳しい運命 (*hard destiny*)」や「人間の営み (*human project*)」を待ち受ける宿命 (*fate*)」を熟考する時に形成される。(前掲書、第2章)

1790年、フランス革命政権がフランスの各地で催した革命と革命の英雄をたたえる祭典により、凡そ19世紀以降の概念である崇高の「人間化」を先取りする形で、バークは崇高の意味が根本的に変わりつつあることに気付いた。崇高体験の対象が、人間の主観性についての偉業に関連しており、例えば、自分の観衆にしきりに衝撃を与えようと意図する20世紀前半に活躍したアヴァンギャルド芸術家のような人々が格好の事例となる。「人間化された」崇高は、ロンギノスの主張した人間性の有限性を自覚して葛藤することを通して得られるのではなく、畏れを知らぬ人間の無限さを表象するようになる。フランスに於ける革命の祭典は、革命の英雄を讃える荘厳な葬儀のような、演劇的な演出を伴う巨大な公的な見世物であり、人間化された崇高をフランス中に浸透させる媒介物であった。革命の美学は、ゆがめられ人間化された誤った崇高体験により、制約されない人間という観念を人々に植え付け、人民を革命へと駆り立てる。(前掲書、第4章)

バークの美学概念に基づく考察・記述は、S.K.Whiteによれば、『崇高と美』以来、『フランス革命についての省察』などに於いて、バークの生涯を通じて、繰り返し現れている。晩年のバークは、革命の美学ないし政治的近代性に対抗すべくフランス侵攻のための反革命的な軍隊の必要性や、賃上げを要求してストライキを起こした水兵らに「畏敬の念を起こさせて従順にさせる」ための強圧的な司令官の派遣さえも訴えたが、それは、バークの同時代人の非難の的となり得た。(前掲書、第4章)

以上が筆者によるS.K.Whiteの議論の解釈並びに紹介である。

無論、S.K.Whiteの見解に示されているようなバークの美学概念が、そのままケインズに直接の影響を及ぼしたとは言い難い。しかし、『平和の経済的帰結 *The Economic Consequences of the Peace*』(CWKII, 1919)で示したケインズの怒りは、ヒトラーに英雄を演じさせやすくする土壌を形成する「審美的な情緒がもたらす原動力」を生み出す元となった強圧的な連合軍の賠償取り決めに対するものと解釈できるし、『ロシア管見 *A Short View of Russia*』(1925年)のトロツキーに関する記述や、「芸術と国家 *Art and State*」(1936年)でケインズが展開した議論に於いて、ケインズが示した、共産主義と芸術との関連、連帯感への一種の羨望は(CWKIX, p.255[pp.301-2]; CWKXXVIII, pp.341-349)、「審美的な情緒がもたらす原動力」に対するある種の肯定と受け取れる。勿論、後者のケインズの肯定的な反応は、バークによって忌み嫌われたであろう。神の摂理を重んじるバークにとって、人間は有限な存在であった。¹⁷⁾ケインズは、『ロシア管見』に於いて、それを著すきっかけとなったロシア旅行の間、何かしら熱気を感じたと伝えているし、恐らくその旅行中、実際に都市にあふれるロシア・アヴァンギャルド芸術を目にしたことであろう。その芸術は、S.K.Whiteが解釈するところの人間の無限さを謳歌するアヴァンギャルド芸術のひとつである。ケインズの反応は、バークが生きていたならば期待したであろうものに反している。それでも尚、「審美的な情緒がもたらす原動力 *aesthetic-affective dynamic*」を援助する芸術に対する、これらのケインズの鋭敏な反応は、若い頃にバークの著作に触れた経験から、幾らか触発されているかもしれない。ケインズは、自由と国家の釣り合いだけでなく、芸術と国家の釣り合いについても考察したと言える¹⁸⁾。後者は、「*fitness*」概念の定義づけに際してバークの美学を批判したときから始まったかもしれない。例えバークの美学が、ケインズの美学のある種の反面教師であったとしても、バークの美学に触れていなければ、ケインズの「*fitness*」概念が生まれていなかったかもしれないことを考えれば、バークの美学

はやはり、ケインズを刺激し、ケインズに影響を及ぼし続けと言っているのではないだろうか。

上記より、Skidelsky の厳格な二分法に対する筆者の疑問の根拠が、幾分明らかになった。さらに、パークは、学生時代の 1748 年に出版した『改革者 *the Reformer*』という文芸雑誌に於いて演劇論を展開し、道徳と強い関係にある趣味に関して、よい演劇によって、まずは上流社会の人々の趣味を洗練させてよいものに改革することを通じて道徳的な向上を図り、ひいては社会をよくしたいという主張を繰り返し行っていた（岸本, 1989, pp.72-84）。ケインズがアポスルズ向けに書いた「メロドラマを書きませんか? *Shall We Write Melodramas?*」は、例の懸賞論文や「美論」「倫理学雑考」より後の 1906 年のことであり、パークに幾らか触発された行動かもしれない。岸本 (1989) の言葉を借りれば、パークの基本的な考え方は、「優れた趣味を持つことによって人は己を修養し、精神を高めることによって社会を道徳的に向上させていく」というものであった (p.163)。即ち、よい趣味を持った人々は、美しい対象から愛や慈しみをいう感情を引き起こされ、そのような感情から他人との社交を求めるようになり、パークの最終的な政治目標である「人民の平和と安楽と幸福」を目指して、よりよい社会を建設しようとするだろう、ということである。後のケインズは、筆者も指摘してきたように、芸術を社会改良手段として活用することを提唱していた。ケインズがこの考え方に至るのに、ケインズの同時代人であるロジャー・フライらブルームズベリーの仲間たちの影響は必ずや大きかったと考えられるが¹⁹⁾、その仲間たちの影響を受け吸収するケインズ側の素地に、パークの影響が先行していたのではないかと、ということも想定されるのである。

要するに、パークの『崇高と美』によって、ケインズは、彼独自の美学概念「*fit, fitness*」を考案・導入する契機を与えられ、パークの著述全体を通して、パークと内容は異なっても倫理的な政治目標の設定を必要とし、それを作り上げるに至るまで、パークからの影響を受け続けたのではないかと、と筆者はいいたいのである。思うに、パークは、岸本がその著書 (1989) に於いて繰り返し主張しているように、理性と感情の両方を扱える美学の分野に於ける諸考察を、政治経済を運営するための演説や著述を通して、実践的に応用することの有用性について、よく理解している人物であった。尤も、パークとしては理性よりも感情を信頼していたようである。ケインズもまた、そうであり、機会を捉えてはその応用に努めていたと言えそうである。これは、親しい人ばかりの個人的な集まりを至極楽しみ、生涯大学人として過ごしたムーアから学んだものではないだろう。実際のところ、ケインズは、イートン時代からパークに親しみ (Skidelsky, 1983, p.101)、大学時代には、パークをテーマに懸賞論文を書いて勝利を得させたのだから。

尚、文化経済学の文脈に於ける本章の本論及び補論の意義は、パークからケインズへの影響という観点を新しく採り入れて、我々が文化芸術の名の下に保持育成すべき対象の多様性と範囲の広さを、ケインズが「*fit, fitness*」という美学概念を提示することによって倫理的に示唆していると解釈できる点を、より深く詳細に明らかにしたことである。

今後の展望としては、ムーアの美学とパークの美学の影響の仕方の比較・検討を行えば、ケインズ芸術論を巡って、より深い洞察と理解が得られるかもしれないと思われる点が一つ、もう一つは、S. K. White のパーク論に於ける、圧倒的多数の人民を巻き込み一大変革ないし革命を勃発させかねない「審美的な情緒がもたらす原動力」が、審美的な情緒に容易に結びつきうる芸術が国民を動かし得る可能性を示唆する概念であり、そこに芸術と「公共性」ないし「公共圏」を結びつけて論じうる余地のある点である。

終章 まとめと我が国への応用の可能性

本論文では、表題の通りケインズの理論と実践を追うことによって、「公共圏」の概念規定を借用しながら、芸術の持つ「公共性」について検討し、その「公共性」を保持育成するのに有効な政策論を含めて、ケインズに潜在し続けた芸術論及び芸術政策論の展開と論証を試みた。以下に於いて、総まとめを示す。

ケインズによると、芸術は、「善い心の状態」を喚起する故に「善」を増大し、1人1人の「善」の増大が社会全体の「善」の増大をもたらし、「望ましい状況」を作り出す。また、芸術からもたらされるより細やかな感情の動きを意識するために、人間はより高い知性を獲得する必要がある、その意味でも、芸術は人を高めるきっかけとなり、「善い心の状態」へと導かれる可能性を増大させうる。

そして、「善」に満ち豊かで健全な社会を建設するために、社会の構成員がそういう社会を真剣に望みそれに向かって歩もうとする「公共圏」を創出・形成・拡大する手段として、芸術を適切に用いることが可能である。その意味で、「芸術」は「公共性」を有する。現実社会に於いても、芸術は住宅や景観を整え、そこに住んだり滞在したりしている人々に喜びを与え、芸術が国家行事などに取り入れられれば、国民に連帯感と誇りをもたらさう。故に、芸術はやはり「公共性」を有する。

住宅や公園の整備、景観の美化、芸術的な国家セレモニーの開催は、国家が担い、美術館や劇場などの建物は、国家と民間の両方が手がければよい。芸術的な部分に関しては芸術家を雇用する。

しかしながら、歴史にみるような体制による誤った芸術利用によって、全体主義思想などを醸成・拡大するような「公共圏」の創出・拡大を防ぐために、芸術家は政治的に中立的であるべきである。そのためには、半国家機関で財政支出を伴うが、政治・行政が口を出さず、芸術のことは芸術家に任せるアーツ・カウンシルのような機構が有効であろう。

芸術消費と芸術支援を引っ張っていくのは、指導的な立場に立つ能力があり、国家に役立つ国家を背負っているという意識を持って、富裕でもあるジェントルマン階層がふさわしい。特に、需要拡大に関しては、擬似ジェントルマンと、力をつけジェントルマン予備軍を生み出さうブルジョワジーからなる新興富裕層に期待をかけるのがよい。官僚として、あるいは民間人としての彼らの働きによって、「善い心の状態」をもたらす本物の善い芸術を普及させ持続させることが、講演や美術評論、展覧会、コンサート、映画や演劇等の劇場芸術の上演、国家行事、ラジオ放送など、各種催しやメディアを通してアピールされてゆくべきである。

芸術が「公共性」を持ち、豊かで健全な善い社会の建設に役立つ手段となりうる故に、芸術支援は、私的にも公的にもケインズのようなジェントルマン階層に位置する者にとって義務である。この点は、当然、ジェントルマン階層を軸とした新興富裕層全体に期待がかかる。以上である。

このようにみえてくると、ケインズは、芸術を梃子に、社会改良志向の「公共圏」の創出・拡大を通して、人々のジェントルマン化を推進しようとしていたかのようである。彼は、イギリスが名実共にジェントルマンの国となるのが、豊かで健全な善い社会に繋がるという信念をもっていたのかもしれない。

れない。本論文に於いて、ケインズのこのような理論ないし政策論が形成されるに当たっての主たる影響者は、ロジャー・フライ、G.E.ムーア、エドモンド・バークである。なるほど、バークも法律家の息子であり、自らは文筆業で名をなし政治家となったため、ジェントルマン階層にほとんど参入しているとみなせる。ケインズの想定する「望ましい状況」としての理想的な社会は、ジェントルマン社会としての要素を多く含むものであったろう。

ところで、ジェントルマン階層のない、相対的に平等志向の我が国においてどうだろうか？ケインズの芸術論及び芸術政策論は、我が国に適用できるだろうか？

筆者はこの問いに対する答えを探る前準備をかねて、協力者を得て¹⁾、クラシック音楽を中心に筆者の居住地域に於ける演奏活動市場について、幾らかの調査と分析を行った。得られた結果は、2002年6月14日の文化経済学会たざわこ大会での発表を経て、2003年1月に「個人演奏家の演奏活動価格の持つ諸特性についての試論：滋賀県を事例として」と題して論文にまとめている²⁾。ここでの論点は3つある。

(1) 演奏活動の供給者（演奏家）と需要者（演奏活動を依頼する自治体や民間組織など）の間には、複数の介在者が存在する。具体的には、主に、自治体の下部組織である文化体育振興事業団等の公的組織と NPO 相当組織、営利企業である音楽事務所の3者であり、事業ごとに、それらが単一または複数で介在している。

(2) 音楽事務所が介在することによって、需要者より演奏活動に支払われたお金が、供給者である演奏家に対する報酬と音楽事務所の取り分とに分轄され、演奏活動価格の情報伝達を巡ってブラックボックスが生じる。従って、演奏活動価格に関する情報が不正確に伝達される可能性が大きい。実際のデータより、需要側が認識する演奏活動価格は、供給側の認識する演奏活動価格を概ね上回っていることが推測された。

(3) 演奏活動価格には階層構造が観察され、少数からなる高価格帯と圧倒的大多数からなる低価格帯に分かれる。個人演奏家の持つプロフィールを基に、高価格帯に属する個人演奏家の諸特徴を因子分析によって探った結果、「留学歴と奨学金受領歴を有し、東京芸大卒かも知れず、音楽事務所に所属したり、入賞受賞歴を有していたりする可能性が高いが、TV レギュラー出演歴のない人」と「男性で、TV レギュラー出演歴さえあれば、他のプロフィール特徴を必ずしももたない人」の2種類の演奏家像が浮かび上がった。

これらの分析結果を踏まえて、筆者は次のような考えをもっている。論点(2)より、音楽事務所は、演奏活動価格をブラックボックスに閉じこめがちであるが、それでも尚、音楽事務所の存在には、演奏活動市場を活発にするメリットがある。何故なら、音楽事務所は専門知識や宣伝活動のノウハウを持ち、評判の確立した演奏家を広く知らせることに長けているため、演奏活動消費への人々の参入を容易にし、演奏家にとっても、音楽事務所が高価格帯に属する夢と希望を与えるものの1つだからである。

論点(1)と(2)より、演奏活動価格のブラックボックスをできる限り小さくするためには、やはり文化体育振興事業団や NPO のような非営利組織の活動が欠かせないが、音楽事務所にもメリットがある。故に、我が国に於いて複数の介在者が存在すること自体は、どれか単一しか存在しない場合に比べれば、優れているように思われる。個人演奏家にとっても、我が国の現状は売り込み先が複

数あることになり、既に我々はそれに慣れ親しみつつある状態にあると思われる。そこへ、イギリス型のアーツ・カウンシルのように、地方分権化を進めつつあるとはいえ、大規模な機構をいきなり導入することは難しそうである。規模が大きいと顔が見えにくく、猜疑心も呼び、結局は汚職に繋がるかもしれない。享受する事柄と権利について平等志向の日本と³⁾、ジェントルマン階層を歴史的に受容してきたイギリスの、国民性の違いによる思わぬ結果も生じるかもしれない。

論点(3)より、TVレギュラー出演歴の価格に対する影響の大きさには、演奏家の美貌度(個性の強さの度合いを含む)または親しみやすい外見が関係しているかもしれない。また、低価格帯に属する演奏家達は、比較すれば取り柄が少ないと言えるかもしれないが、若手の中には有望な新人もいるであろう。新人発掘のために、低価格帯の演奏家達を切り捨てることなく、彼らにも演奏活動のチャンスが少なからず得られることが必要であろう。

総論として、演奏活動市場を例にとっても、ケインズが実践的に示した芸術政策論を我が国にそのまま適用することは困難だろう。といて、演奏家を取り巻く環境について、現状が最良とも言い切れない。低価格帯の演奏家達に良質の演奏活動の場を制度的に与える動きも地域によってはありそうだが、先細りの感は否めない。国民性を考慮しながら、現状をいきなり破壊することのない、何らかの工夫が必要かもしれない。取り敢えずは、NPOの活動に幾ばくかの期待がかかるであろう。

以上は、結論ではない。調査の規模が小さく、データにも偏りがあり、他地域のことは全く考慮されておらず、上記が推論の前提の域を出ないことを付言しておく。

最後にもう一つ、筆者は、Goodwin(1998)と同様、フライのケインズに対する影響を重視する立場にあるが、フライの我が国に於ける扱いは、美術史や美学方面に於いて、かなりお粗末だった印象である。イギリスでは、フライはラスキンと並んで、イギリス美術史上の大人物とみなされているにもかかわらず、我が国では、大正時代と第2次世界大戦戦後に、美術評論家らの眼に僅かに止まったことがあったにすぎず、概ね、ブルームズベリー・グループの一員だからという理由で、坂本(1995)らヴァージニア・ウルフ研究者によって付随的に調査されるのが常であったようだ。最近になって、漸く川田(2000; 2002)や要(2001; 2002, 他)、加藤(2000)など、我が国の若手美学者による研究が進み始めたようである。詳細は、上記に述べた美学者らや筆者の既出論文等を参照されたい。

尚、本論文に於いて誤りがあれば、全て筆者の責任である。

注

序

- 1) 池上惇『生活の芸術化 ラスキン、モリスと現代』丸善ライブラリー093、1993年、後藤和子『芸術文化の公共政策』勁草書房1998年、佐々木雅幸『創造都市への挑戦：産業と文化の息づく街へ』岩波書店2001年など参照。
- 2) White, Eric W, "Keynes - Architect of the Arts Council", *Keynes: Aspects of the Man and His Work*, edited by D. E. Moggridge, Macmillan, 1974, pp.22-32.
- 3) O'Donnel, Rod, *Keynes's Socialism: Conception, Strategy and Espousal*, Macquarie Economics Research Papers No. 20/97, Dec. 1997.
- 4) Blaug, Mark, "Recent Biographies of Keynes'", *Journal of Economic Literature*, vol.32, 1994, pp.1204-1215.

第1章

- 1) 拙稿「ケインズ芸術論形成の背景にあるもの：芸術のもつ公共性について」『KUES Ph.D. Candidates' Monograph Series』No.200301010、京都大学経済学会、2003年1月参照。
- 2) 日本財政法学会編『財政の公共性』学陽書房1990、p.19参照。
- 3) 花田達朗『公共圏という名の社会空間-公共圏、メディア、市民社会』木鐸社1996年参照。
- 4) 齋藤純一『公共性』岩波書店2000参照。
- 5) 第2節の1は、拙稿「ケインズ芸術論形成の背景にあるもの」の原文ではなく、本章において「公共圏」概念を用いた議論を展開するために加筆したものである。参照テキストは、邦訳版としてユルゲン・ハーバーマス著（細谷貞雄・山田正行訳）『第2版 公共性の構造転換：市民社会の一カテゴリーについての探究』未来社1994年、原書では、Harbermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 891, Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1990である。また、語の理解の助けに英訳版の*The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, translated by Thomas Burger with the assistance of Frederick Laurence, First MIT Press paperback edition, 1991, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989である。
- 6) この語について、邦訳書『公共性の構造転換』に於いては、「1990年新版のための序言」（全48頁）における場合を除き、ほとんど「公共性」と訳出されている。「公共圏」は、花田（1996, 1999:花田達朗『メディアと公共圏のポリティクス』東京大学出版会1999年）の提唱する訳語である。
- 7) 本論文では、「公共圏」について、目的からはずれるほどの議論の複雑化を避けるために、花田の『公共圏という名の社会空間』（1996）「第一章 空間概念としてのÖffentlichkeit」（pp.23-54）に於けるような網羅的解説は行わない。
- 8) イギリスにおける賃金労働者について、18世紀後半から19世紀にかけて、産業革命が完成して行く中で、賃金労働者らが次第に階級をなし、また、そこに当てはまる人々が階級意識を持つようになっていった過程や背景などの分析は、以下の書物に詳しく展開されている。小売店主などの下層中産階級についてはジェフリー・クロシック編著、訳者代表島浩二『イギリス下層中産階級の社会史』法律文化社1990年（原書1977年）*The Lower Middle Class in Britain 1870-1914*, edited by Geoffrey Crossick. 労働者階級全般については、エドワード・P・トムスン著、市橋秀夫／芳賀健一訳『イングランド労働者階級の形成』青弓社2003年（原著1963, 1968, 1980）*The Making of the Working Class*, by Edward Palmer Thompson.
- 9) 人民憲章（People's Charter）（1838）の達成を目指す労働者の運動（1838-48）。
- 10) 1917年2月（新制暦3月）に起きたロシア革命の発端をなす革命のことであり、このとき帝政がくずれ、臨時政府が出現した。
- 11) 例えば、カナダ Harlequin 社刊の恋愛小説のペーパーバックシリーズHarlequin Romance「ハーレクインロマンス」を思い浮かべるのがよいだろう。例えば電車の中でも気軽に読める内容の廉価な本の類としてイエローバックを思い浮かべることもできるが、小型とは限らなかったようだ。
- 12) マッキンタイアによると、「外的な善external goods」の特徴は、競争の対象になることである。

- 1 3) 『岩波講座 世界歴史16 主権国家と啓蒙16-18世紀』岩波書店1999, p.248参照。
- 1 4) マッキンタイア, 1981, 1984 [1993], pp.34-35 [p.43]参照。
- 1 5) 本パラグラフの記述は、海野弘『ロシア・アヴァンギャルドのデザイン』新曜社2000参照。
- 1 6) 本パラグラフの議論は、ボリス・グロイス『全体芸術様式スターリン』現代思潮親社[1988]2000, pp.35-97参照。
- 1 7) 本パラグラフについては、田之倉稔『ファシストを演じた人びと』青土社1990参照。
- 1 8) クラカウアー『カリガリからヒトラーへ：ドイツ映画1918-33における集団心理の構造分析』みすず書房[1947]1970、および池田浩士『ファシズムと文学：ヒトラーを支えた作家たち』白水社1978参照。
- 1 9) 本パラグラフに関して、池田、前掲書、およびヴィーレック『ロマン派からヒトラーへ：ナチズムの源流』紀伊国屋書店[1941,1961]1973参照。
- 2 0) Goodwin, Craufurd D., *Art and Market: Roger Fry on Commerce in Art*, University of Michigan Press, 1998, p.48参照。
- 2 1) CWK28, [1945], pp.367-372、および拙稿2000.9参照。

第2章

- 1) 文化経済学会〈日本〉論文集『文化経済学』第2巻第2号所収、2000年9月、pp.97-106参照。
- 2) この時代を、戦争中心の1910年代と戦後の1920年代とに分割しようが、1910年代がケインズの“芸術論”考察の空白期間である証拠が得られておらず、1918年、ナショナルギャラリーのためにドガ・コレクションの競売に参加するに至ったケインズの、美術に対する鑑識眼の学習期間を軽んずることになるので、このような分割は避ける。Emberton, 1996参照。
- 3) ブルームズベリー・グループの成立と、グループ内でのケインズの位置について、各メンバーの著述の抜粋と解説の書、*The Bloomsbury Group*, (edited by Rosenbaum, 1975) が、参考になる。
- 4) O'Donnell (1992) 参照。筆者はそれらのケインズの計画について、この研究のみに負っている。
- 5) それぞれ *The Listener*, 26 August 1936, 12 July 1945 または CWK28, pp.341-349, 367-372 参照。
- 6) Bell, Clive, [1956], edited by Rosenbaum, S.P (1975), p.89 及び Keynes, Geoffrey, 1975, edited by Keynes, Milo (1975) p.27 参照。
- 7、8) 順に、アポスルズについて Deacon (1985) 参照。O'Donnell (1994, 1995) の初頁より引用、参照。
- 9) これを Skidelsky 『ケインズ』(1983) の邦訳書では「美の理論」と訳出している。
- 10) 特に「倫理学雑考」は、伊藤がアイデアの覚え書きと受け止めており(1999, p.69)、Skidelsky も、他と区別して、paper と呼んでいない(1983, p.148)。
- 11) 尚、本文中に示したケインズのアポスルズ向けの著述はすべて、1993年に Chadwyck-Healey 社が「The Keynes Papers: King's College, Cambridge」と題したマイクロフィルム資料に収めており、各資料を内容・目的別に分類して資料番号を付している。順に、「美 *Beauty*」(Reel 114, UA/19/3)、「倫理学雑考 *Miscellanea Ethica*」(Reel 114, UA/21)、「美論 *A Theory of Beauty*」(Reel 114, UA/23/2)、「メロドラマを書きませんか? *Shall We Write Melodramas?*」(Reel 114, UA/25)、「科学と芸術 *Science and Art*」(Reel 114, UA/32) である。Reel 114 はマイクロフィルム番号で、UA は University Affairs の略記で分類上の記号を表し、/19/3 といった数字は各資料の整理番号である。このマイクロフィルム資料は、わが国の複数の大学図書館に納本されている。1995年には同社から詳細な資料カタログが出版されており、研究者の利便性は著しく高まっている。
- 12) Skidelsky 『ケインズ』(1983)の邦訳書では「a good state of mind」ないし「good states of mind」を「善き精神状態」と訳出しているが、「精神」は「spirit」を連想させ、「心理」も検討したが「psychology」を思わせるため、「mind」を「心」と理解するのがもっとも適当と思われる。また、「good」を「善い」と訳すのは、ケインズが、ムーアの「善 good」や「善き goodness」の概念を念頭に置いて、それへの批判も含めて「fit」や「fitness」の導入を試みたと判断するからである。また、伊藤(1999, p.69)が、美学的な見解を一切含まず、認識の観点からケインズの初期のアポスルズ向けの哲学的考察を検討しており、「fit」に「適合」という訳語をあてているが、経済学の範疇では「adaptation」などとの混乱を防ぐために避けるのが無難であろう。尚、本論では「objects」を「もの」と訳すが、それは絵画のような具象的な物体だけでなく、「愛 love」や「美 beauty」など抽象的なものも含んでおり、哲学の用語に従うならば、知覚の「対象」や「客体」と訳すのが適切かもしれ

ない。

1 3) 「悲劇的な美」に関連して、ケインズは後に、浅はかな若気の至りだったかもしれないと反省の弁を述べている。CWK10, pp.449-450 [1938]参照。

1 4、1 5) 順に、CWK10、拙稿（1997）参照。

1 6) ケインズは、この論文中で、科学とは何か、芸術とは何か、両者はどう関係しているのか、という分析をほとんど行わず、職業活動の評価に終始しているため、Goodwin（1998, pp.54-55）がその表題を「科学者と芸術家 Scientists and Artists」と紹介している。

1 7) 井野瀬（1990）より、ケインズがメロドラマを擁護した頃、劇場は19世紀中葉以降リアリズム導入とともにメロドラマ色を払拭しつつあり（pp.217-220）、時のイギリス国王エドワード7世がミュージック・ホールの大ファンであった（pp.317-319）。

1 8) フライは、1910年と1912年の2度、後期印象派展を企画運営し、美術評論と美術の題材に関する英国人の美的感覚に大変革を引き起こし、イギリス美術史上その影響力はラスキンに匹敵する(Dictionary of National Biography 1931-1940, Oxford University Press, pp.298-301; Goodwin, 1998, p.51 など参照)。晩年は、ケンブリッジ大学のフェロー、続いて美術専門のスレード教授に就任し、フライとケインズの芸術及びその経済的な環境に関する見解には共通点が少なくなく、実際に2人は芸術や経済等々に関してしばしば議論しており(Goodwin, 1998, p.52)、相互間の影響は決して無視されるべきでない。

1 9、2 0) 順に、Goodwin（1998）"An Interpretation: Roger Fry and the Market for Art", pp.1-65, 2参照。

2 1) Rasmussen, [1934, English version 1937]1987, pp.104-118 参照。

2 2、2 3、2 4) 順に、CWK28, p.344[1936]参照、p.368[1945]より引用、CWK10, pp.109-160[1936]参照。

2 5) Jevons, 1878, "Amusement of the People"参照。

2 6、2 7) 順に、CWK10, pp.144、CWK28, p.369[1945]より引用。

2 8) 自然が形成した事物に対して、人が作ったものは「手工品 artifact」と呼ばれ、その「手工品」から生活必需品を除いたもの、つまり生活必需品とは異なる目的のために作られるものを、フライは「opifact」と名付けた。「opifact」はラテン語をもとに彼が創案した造語であり、「広義の芸術作品」である。

2 9) その前例もしくは好例としてロートレックやミュシャを挙げてよいのではなかろうか。

3 0) この観察は、2度の後期印象派展を機に自らの評判を落としたフライの経験に裏打ちされている。

3 1、3 2) 順に、*The Nation and Athenaeum*, 22 January 1927; CWK9, pp.315-320, 320 参照、

3 3) 東洋経済新報社の邦訳書では、「クリソルド」の最終パラグラフの「classical perfections」に「古典的完成」という訳語をあてているが、むしろ、「古典派と呼ばれる芸術を極めた人々」という意味ではないか。ケインズの文脈からは、イギリスの1927年頃が「純粋な芸術家にも古典的芸術を極めた人々にもよい時代ではなかった」と、思われるからだ。

3 4) この差はケインズ“芸術論”の貧弱さを暗示する。

3 5) フライとケインズのリアリズム導入に関して、Mini がその類似点をあげている（1991, pp.88,91）。また、フライの美術市場に関する理論と、ケインズの株式市場での投機の説明「長期間を経た投資の実際の結果が、初期期待に一致することは極めてまれである」（1936, CWK7, p.152）との類似、フライの「opifacts」を需要する紳士気取りの俗物たちと、ケインズが観察した、株式・債券市場における大多数の無知で大衆心理に支配される投機家との相似などが注目される（Goodwin, 1998, pp.52-54）。

3 6) ケインズは、1910年、アポスルズ向けに「有機的統一の原理について On the Principle of Organic Unity」([1910, Re-read 1921]1993, Reel 114, UA/35) を書いており、その中で、どんな「状況 states of affairs」が「望ましい desirable」か「望ましくない undesirable」のかを論じている。

3 7) 本文で述べた通り、ケインズは、フライのように「広義の芸術」と「狭義の芸術」を厳密に区別せず、芸術家が社会から排斥されやすい側面にもあまり関心を示していない。こういったケインズのやや浅い認識は、何か問題を含んでいるかもしれない。

3 8、3 9) 順に、CWK28, pp.345-346 参照、p.307 より引用。

4 0) 近年、グランプが、芸術への財政支出を勧めるケインズの「芸術と国家」での見解に対して、その論点や根拠のいくつかに証拠がないとして、概ね異議を唱えながらも、公的セレモニーのような行事に限り「公共財」

として扱える可能性があるとして、その‘公共性’の強さに同意した (Grampp, 1991, p.492 参照)。

4 1) CWK9, pp.321-332 [1930]参照。

4 2) アーツ・カウンシルに関して、後に様々な批判が噴出し、例えばケインズ自身が必ずしも「アーツ・カウンシル：」(1945)で掲げた理念どおりに実践していないなど議論の余地があるが、それらの論点は他の研究者の貢献に任せたい。例えば Blaug, Mark, ed., *The Economics of the Arts*, Martin Robertson, 1976、Heilbrun, James, "Keynes and the Economics of the Arts", *Journal of Cultural Economics*, December 1984, v. 8, iss. 2, pp.37-49、倉林義正「ケインズとアーツ・カウンシル」『文化経済学会論文集』第1号,1995、中山香織「芸術チャリティ確立への模索：英国演劇の経験」同上、第1巻第1号,1998、金武創「財政制度としての文化支援システム：英国の経験から」同上、第1巻第4号,1998 など参照。

第3章

1) 拙稿「芸術支援に関する中産階級への期待：ラスキン、フライ、ケインズ」『KUES Ph.D. Candidates' Monograph Series』No.200301012 京都大学経済学会、2003年1月参照。

2) Cain, P. J., and Hopkins A. G., *British Imperialism: Innovation and Expansion 1688-1914 and British Imperialism: Crisis and Deconstruction 1914-1990*, Longman Group UK Limited., 1993 (竹内幸夫・秋田茂訳『ジェントルマン資本主義の帝国Ⅰ 創生と膨張 1688-1914』と『ジェントルマン資本主義の帝国Ⅱ 危機と解体 1914-1990』名古屋大学出版会 1997年)、川北稔『工業化の歴史的的前提-帝国とジェントルマン-』岩波書店 1983年、山本正編『ジェントルマンであること-その変容とイギリス近代-』刀水書房 2000、村岡健次・鈴木利章・川北稔編『ジェントルマン・その周辺とイギリス近代』ミネルヴァ書房 1987年参照。

3) 近世を前提として、ジェントリとは貴族階級の下で自作農で小地主のヨーマンより上の階級で、紋章を帯びることを許され、概ね広大な所領を持つ大地主から成る。中流上層階級の構成員と考えると良い。

4) Hession, 1984, p.291, "George Rylands"からの引用部分参照。

5) ケインズとモリスとの関係も似たようなものであり、ケインズは、長文詩の長さを比較するレポートの中で、モリスの「地上の楽園」が4万行に至ると指摘したに過ぎず、その内容に直接立ち入って、何か得るものがあつたのかどうかは、今のところ不明である。Skidelsky, 1983[1988], p.84[p.134]、Harrod, 1951[1967], p.29[p.35]参照。

6) 筆者は、文化経済学の文脈に於いて、フライに注目している。筆者の知人で *History of Political Economy* の編集長、Duke 大学の Goodwin 教授は、1997年頃から、ブルームズベリー・グループに於ける経済学と諸芸術との強い結びつきについての研究成果を発表し始め、彼の著書(1999, p.2)に於いて、フライが、もしも自らの著作とアイデアを体系的にまとめさえしていたならば、文化経済学に対して重要な位置を占めるものを残していただろう、と指摘している。筆者も全く同感である。尚、筆者は、自らの研究上、Goodwin 教授その人との交流と彼の書物に、たいへん多くを負っている。

7) Spalding, 1980、Woolf, Virginia, 1940[1997]参照。

8) Fry, 1926c[1999]参照。

9) ケンティン・ベルは、ブルームズベリー・グループの中核的存在であるベル夫妻、即ち、クライヴ(1881-1954)とヴァネッサ(1879-1961)の次男である。

1 0) 括弧内に示した頁は、Routledge/Thoemmes Press を参照した際の際の頁番号であり、[]内は邦訳書のそれである。

1 1) ちなみに Goodwin は、1999年の著書の中で、この「社会契約」という論点について、フライとラスキンとを、特に結び付けていない。また、ケインズは、このような妥協点や「社会契約」といった論点について、どのような意見を持っていたのか、定かではない。おそらく芸術家でなく、芸術家になるための訓練も受けたことがないケインズは、ある程度、審美的な鑑識眼を磨いたにはちがいないが、ラスキンやフライほど厳密に考えていないものと思われる。

1 2) また、価値の高い優れた作品の定義は、ラスキンとフライとで異なり、例えばフライのロセッティ評を読むと、その印象がつかめる (Fry, 1916b)。さらに、美術品(絵画)のあるべき価格の決め方を示して、人々を説得しようとしたラスキンと、価格はそういうものだから、それに合わせて芸術の普及を考えていこう、としたフライとの姿勢の違いは、大きく感じられる。また、ケインズはフライに追随していたと考えられる (Goodwin, 1999, pp.1-63)。

13) 文盲ではない下級事務員など下位の中産階級に属する者を除いた、もっと高度な技能・知識でもって医師や弁護士、高級官吏等の専門職に就いたり、ひとかどの経営者であったりする上位の中産階級や、お金で貴族になった人をさすものと思われる。

14) フライの見解によると、芸術作品と威信との関係について、確かに、優れた芸術作品がいったん制作されると、時間の経過とともに威信という価値を持ち、その所有者に威信を与えるので、もったいぶった下手くその芸術家が、勘違いに基づく威信を提供するようになる。しかし、そういう芸術家が死ぬと、その正体は見破られ、彼の威信としての価値は直ちに消失する(1916a)。とはいうものの、フライは、一見俗悪な二流以下の芸術につながりかねない、例えば、大衆向けの芸術で安価なポスターのようなジャンルから、本物の芸術作品が生まれる可能性もある、という現実的な意見も述べている(1926c)。

15) Fry, 1926c, Keynes, CWK28, pp. 310-311, Goodwin, 1999, 拙稿, 2000a, 2000b, 2001 参照。

16) 当時のラスキンの語った「友愛」は父権的なものを含んでおり、法律や権力を作ることは平和のために必要であり、賢明な国民はこれに従わねばならないと主張している。これは、エドモンド・パーク(1729-97)の影響を受けた官僚主義的なケインズの一側面と一致し、イギリスに於ける国家観の伝統の上に立つ見解と思われる。

17) 本論文第2, 5章及び、拙稿, 2000a, 2000b, 2002 参照。

18) Ruskin, 1857, pp.24-26[pp. 31-32], Fry, 1924, Keynes, CWK28, pp.296-328, 拙稿, 2000a, 2000b, 2001 参照。

19) 今で言う学芸員を思い浮かべるのが適当であろう。

20) Ruskin, 1857, pp.24-26, 107-115[pp.31-32, 95-100], Keynes, 1936 参照。

第4章

1) 『文化経済学会論文集』第2巻第3号、2001年3月、pp.23-34、参照。

2) Keynes, *The Listener*, 12 July 1945; CWK28, pp.367-372 参照。「」内は p.368 より引用。

3) その背景として、衰退していたイギリス・バレエ界に、バレエ芸術を提供してきたロシア出身のディアギレフやアンナ・パヴローヴァ亡き後、1930年創立のカマーゴ協会は、イギリス・バレエ界建て直しの先駆けとして活動しやすかった。1933年頃に協会企画の自主公演を停止し、協会の資産等はプロのヴィック・ウエルズ・バレエ団に譲渡された。1936年にオープンしたアーツ・シアターは、大学の街で知識人の多く住むケンブリッジに不足していた健全で一流の娯楽施設を提供する企画で歓迎され、Arts Theatre Company は、1938年にケインズ自身が設けたケンブリッジ信託財団 University trustee に譲渡された。Harrod, 1951, pp.401-402, 473-477 及び Hession, 1984, pp.291-294; Higgins, [Keynes, M., ed.]1975, pp.272-279; Keynes, CWK28, pp.318-328; Moggridge, 1992, pp.578-579, 587-590; Skidelsky, 1992, pp.381-383, 510, 528-531, 536 参照。

4) ケインズの芸術に関する思想及び実践面におけるフライの影響について、筆者は、Goodwin の研究(1998, pp.1-65 and 1999)に同調する。注目すべきことに、Goodwin(1998)のブックカバー掲載の3評言の1つは、ケインズを最もよく知る経済学者の1人、D.E.Moggridge のもので、ヴェブレンとケインズを結び付ける画期的な研究として賞讃している。Goodwin がそこでヴェブレンとケインズの仲介者をロジャー・フライとしていることは明らかで、ケインズが直接ヴェブレンを読んだ証拠の見つかっていない現状でのこの Moggridge の賛辞は、ケインズへのフライの影響の大きさを Moggridge が認めている故と考えられる。尚、Goodwin は現在、ブルームズベリー・グループの経済に関する共通理解を Bloomsbury Economics として総括しつつある。

5) Bell, Q, 1972[1968], pp.44-46 参照。

6) Spalding によると、1911年にこれと共通点のある事件が起こったとされている(1980, p.174)。

7) フライは、1926年の「芸術と商業」の中で「広義の芸術作品」に「opifact」という造語をあてている。わが国の石井柏亭がこれを「術品」と訳出しており、読みを「オピファクト」と指定している。石井柏亭『美術の戦』寶雲舎, 1943, pp.176-187 参照。

8) フライは、19世紀後半に壁紙等の室内装飾に流行を作り出したウィリアム・モリスを意識していたようだ。フライのモリス評は、1912年12月11日付の Bernard Shaw 宛の資金調達に協力を呼びかける手紙や (Spalding, 1980, p.176 及び Fry, [1912c], Reed, ed., 1996, pp.196-197)、オメガ工房設立趣意書 (Fry, [1913], Reed, ed., 1996, pp.198-200) に端的に記されている。また、オメガ工房が置かれたフィッツロイ・

スクエア 33 番地は、ラファエル前派の芸術家達が過去に集ったところでもあった (Woolf, 1976[1940], p.190)。
9) フライはウィリアム・モリスほどの野心も、芸術と芸術家によって社会的な生産問題を解決する意図も持たなかった。上掲の Fry, [1912c], [1913]参照。

1 0) 本論文第 2 章及び拙稿, 2000b 及び Fry, 1912a and 1926 参照。

1 1) Goodwin (1998) は、“民間の努力”に相当する事項を「private policy」と表現している。また、「新興の富裕層」は、主として、19 世紀以降、工業化の担い手として経済的に成功し、ジェントルマンに同化しつつあった製造業者・産業資本家層を指すと思われる。川北, 1983 及び 1998、ケイン&ホプキンズ (1993) 参照。

1 2) 坂本 (1995, pp.144-5) の検討より、この金額は妥当だったらしい。

1 3) 次の文献を参照されたい。Collins, 1984 及び Green, Christopher, ed., *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*, Merrell Holberton, 1999; Richard Shone, *The Art of Bloomsbury*, Tate Gallery Publishing, 1999。

1 4) 事実関係の詳細は、Bell, Q and Chaplin, Stephan, [1964, 1965, 1966] Rosenbaum, ed., 1975, pp.331-352 及び Collins, 1984, pp.52-57; Spalding, 1980, pp.185-188 を参照。坂本 (1995, pp.145-146) は若干誤ってそう。

1 5) オメガ工房を去った 5 名のメンバーの内、4 メンバー (Lewis, Etchells, Hamilton, Wadsworth) を特定でき、あと 1 名は Etchells の妹と思われる。これらのメンバーは、オメガを去った直後に Lewis を中心にして類似の工房 the Rebel Art Centre を設立しているので、彼らが工房での創作活動に大変魅力と意欲を感じていたことが伺える。Bell, 1968 及び Collins, 1984 and 1999; Woolf, 1972[1940]参照。

1 6) ケイン&ホプキンズ 1993 参照。

1 7) Bell, Q., 1972 [1968], pp.44-48 及び Collins, 1984 and 1999; Goodwin, 1998; Rosenbaum, ed., 1975; Spalding, 1980, pp.174-227; Woolf, V. 1940; 坂本, 1995 参照。

1 8) モリス商会のような成功は希であり、そのモリスですら初期には多額の赤字を出すなどルーズな経営をしており、商会を改組に絡んで崩壊の危機に瀕したことがあった。Henderson, P., *William Morris: His Life, Work and Friends*, 1967 (川端康雄・志田均・永江敦訳『ウィリアム・モリス伝』晶文社, 1990) 及び Marsh, Jan, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839~1938*, 1986 (中山修一・小野康男・吉村健一訳『ウィリアム・モリスの妻と娘』晶文社, 1993) 参照。

1 9) フライは、メトロポリタン美術館の美術品購入部門のヨーロッパ担当の任に就いたり、美術専門誌を創刊した経験もあった。彼にはチョコレート製造業で大成功した先祖があり、そのような親族の遺産がなければ、彼はオメガ工房を興せなかったかもしれない。Woolf, V. 1940 及び Spalding, 1980 参照。

2 0) フライのオメガ工房に触発されて、ケインズがこの協会に参加したのではないか、という視点は Goodwin (1998, pp.58-59) の示唆による。

2 1, 2 2, 2 4) ロンドン芸術家協会の件で、芸術家側の考えでは、ケインズの役割はお金を完璧に支払うことで、芸術に関する方針は芸術家に任せておくべきであったと、Skidelsky (1992, p.244) が指摘している。Goodwin, 1998, pp.58-59 及び Harrod, 1951, p.402; Hession, 1984, p.228; Keynes, CWK28, pp.297-308; Moggridge, 1992, pp.404-405; Skidelsky, 1992, pp.243-244, 380, 527 参照。

2 3) 現代のイギリス国家の原型形成の契機となった百年戦争(1337-1453)後に注目すると、16~17 世紀のイギリス絵画界では、ホルバイン (1497/8-1543) やヴァン・ダイク (1599-1641) など外国人画家の活躍が目立ち、その間、イギリス最初の国産の巨匠として細密画家ニコラス・ヒリアード (1547-1619) が存在したが、18 世紀に団欒肖像画や風俗画で活躍し、小説的な表現効果を持つ連作絵画という新分野を切り開いて幅広い支持を集め、パトロンに依存しない画家になり得たウィリアム・ホガース (1697-1764) がイギリス絵画の父とされている。その後、肖像画家のレノルズ (1723-1792) やゲインズバラ (1727-1788) が 1768 年のロイヤル・アカデミー創設に貢献し、さらに、コンスタブル (1776-1837)、ターナー (1775-1851) といった風景画家の活動が海外からも注目された。そして、15 世紀以前のプリミティヴ絵画に触発され 15 世紀末のイタリア初期ルネッサンス絵画に学んだミレイ (1829-1896) やロセッティ (1828-1882) らによって 1848 年に始められたラファエル前派の芸術運動が知られ、1860 年代に台頭して 1870 年頃から流行した「唯美主義」の影響を受けたホイッスラー (1834-1903) や、ロセッティの弟子で後期ラファエル前派のバーン=ジョーンズ (1833-1898) の活躍が海外に刺激を与えた。フライが導入した後期印象派とそれ以前のイギリス絵画における

伝統との主たる違いは、前者が色や形などの造形的要素に主眼を置くのに対して、後者は肖像や物語性を主題とするのが主流であったことである。勿論、コンスタブルなど例外はある。尚、19世紀後半にウィリアム・モリス(1834-1896)が推進したアーツ・アンド・クラフツ運動は、絵画的表現に関連する事業・活動を含み、海外に多大な影響を及ぼした。Newall, Christopher, "Pre-Raphaelitism and English Victorian Painting" (図録『ラファエル前派展』, 2000 所収, 邦訳付き) 及び川北, 1998; 高橋裕子『イギリス美術』(岩波新書) 岩波書店 1998; 図録『テート・ギャラリー展』, 1998; 図録『*The Victorian Imagination* 英国ロマン派展』, 1998; 図録『英国アバディーン美術館所蔵イギリス・フランス近代名画展』, 2000 参照。

25) 第3章注18)に同じ。

26) オメガ工房は、デザイン通りに製作してくれる業者がなかなか見つからない困難にしばしば直面した。また、オメガ工房での活動は、若い芸術家に新しい創造的な表現手段の多様化を考えさせ、実践させる幾らか教育的な配慮を含んでいた(Collins, 1999)。

27) *Burlington Magazine*, April 1916, Goodwin, ed., 1998, pp.171-80 参照。

28) '抽選'のアイデアはケインズの蓋然性への信頼を彷彿させる。また、18世紀以降、イギリスでは投機を活用した住居関連の芸術救済が盛んに行われ、例えば、民間の芸術的な建築事業「アデルフィ」の場合、もともと地価が大変低かった土地に芸術的な建築物を建てて付加価値を付けたものの、その運用に行き詰まり、議会の認可を得て個々の家屋を商品にあてるくじを販売した。これは投機的な事業の変形で、財政支出を伴わずに議会(国家)がくじの認可を通して芸術を救った事例である。Rasmussen, *London: The Unique City*, M.I.T.Press, [1934, English version 1937] (兼田啓一訳『ロンドン物語: その都市と建築の歴史』中央公論美術出版, 1987) 訳書, pp.192-201 参照。

29) 「何らかの媒介機構」について、Goodwin は「some vehicle」という言葉で表現している(1998, p.46)。

30) 以下、次パラグラフについては、Buckle, Richard, *Diaghilev*, Weidenfeld & Nicolson, 1979 (鈴木晶訳『ディアギレフ: ロシア・バレエ団とその時代』上下2巻、リプロポート, 1983-1984) 及び Lambert, 1989[1981]; Taylor, A. J. P., *English History 1914-1945*, Oxford at the Clarendon Press, 1965 (都築忠七訳『イギリス現代史』みすず書房, 1968); 海野弘『四都市物語: ヨーロッパ・一九二〇年代』冬樹社, 1990 (初版 1979); 坂崎, 1969; 塩谷陽子『ニューヨーク: 芸術家と共存する街』(丸善ライブラリー) 丸善, 1998; 出口正之「ニューディール時代の文化政策の現代的意義」2003; 図録『ピカソ・愛と苦悩: 「ゲルニカ」への道展』, 1995; 図録『20世紀美術の冒険』, 1997; 図録『ディアギレフのバレエ・リュス展: 舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち』, 1998 参照。

31) 後になって、ラジオ普及のマイナス面も指摘されるようになった。例えば、イギリスにおける B.B.C. 放送は、古典的な音楽の知識を一般家庭に普及させた反面、耳の肥えた一般人が家庭内での演奏を放棄したために、家庭における生きた音楽を貧困にし、創造的な芸術をむしろ脆弱化させたかもしれない。Taylor, 1968[1965], (I) pp.210-212 参照。

32) Lambert, 1989[1981], pp.58-59 及び坂崎, 1969, pp.159-176 参照。

33) Glasgow, [Keynes, M., ed.]1975, pp.260-271 及び Harrod, 1951, pp.518-524; Hession, 1984, pp.359-360; Moggridge, 1992, pp.696-705 参照。

34) 今日、ケインズが敷いた「アーツ・カウンシル」の方針や原則に対して、一貫性がないなど批判がかなり強い。第2章注42) 参照。

35, 36) 共に Keynes, 1936, CWK28, pp.344 より引用。

37) これはフライの経験にも裏打ちされる。彼は報酬が低すぎて家族を養えないとして、奉仕的な名誉職のテート美術館館長職を辞退した後、米国のメトロポリタン美術館の学芸員の報酬がテートの何倍もある上に、美術評論等の自由な活動が保証されたので、1905年に渡米してこの職に就いた。Woolf, V., 1940 参照。

38) *The Times*, 11 May 1943; CWK28, pp.359-362 参照。

39) もう一段複雑な、フライの「芸術家と社会との契約」という概念を加えると、議論はいつそう精密になる。1917年のロシア革命直後のボルシェヴィキによる芸術の扱い方を解したフライによれば(Fry, 1920a)、芸術は常に国家の宣伝・広告目的に基づく国家による略奪行為を被る危険にさらされており、芸術家をその危険から保護するためには、芸術家が可能な限り政治問題に関心でいらられるような「社会との契約」が必要である。つまり、芸術家は、その契約によって、その社会で承認されている社会神話のようなものに同意し、一般大衆の感受性を害しないように芸術活動を続け、かつ、一般大衆の支持を確保する。この社会契約が円滑に機能するよ

うに、何らかの媒介機構が必要であろう。Goodwin, 1998, p.46 参照。

4 0) 本章注 2 1) 参照。

第5章

1) 『文化経済学論集』第3巻第1号(2002年3月) pp.67-77 所収。

2) 「personal affection」と「aesthetic enjoyment」について、『倫理学原理』やMacIntyreの『美德なき時代』の邦訳書では、それぞれ「人格的愛情」と「美的享受」と訳されているが、ここではできるだけ解りやすい表現を求めた。

3) 「Universe」はしばしば哲学において「宇宙」と訳出されており、伊藤『ケインズの哲学』(1999)においても同様であるが、経済学的な文脈においては、「全世界」や「全人類」という訳語をあてても差し支えないのではないと思われる。「universal」についても、「宇宙の」を避け、また、「普遍的な」も使わないこととし、「万人の共有する」と訳出する。

4) 以下、本パラグラフについて、MacIntyre, 1984, p.229 参照。

5) Regan, 1986, p.250 及び Skidelsky, 1983, p.157 参照。

6) Moore, 1903, pp.157-158 及び Regan, 1986, pp.230-235 参照。

7) この点をもっと深く議論するためには、エドモンド・パークのケインズへの影響を考慮すべきであり、次章に於いて扱う。

8) 「利己主義 *Egoism*」(Keynes, [1906]1993, Reel114, UA/26) 参照。また、MacIntyreによると、18・19世紀ごろに、'duty'(義務)と'obligation'(責務)がほとんど同義で置換可能になった(MacIntyre, 1984, p.233)。

9) 「サタン(fiend)」について、当該のマикро資料(前注参照)を調べるに、筆者や知人たちの目にはケインズがそう記したように見え、本文におけるように解釈しているが、Toyeはこれを「friend」と読んでおり(2000, p.138)、Skidelsky(1983, p.151)と伊藤(1999, p.71)も同様である。しかし、本当にそうだろうか?ケインズの文脈から察するに、部分的に悪事を働きながら万人を護るために働くサタンは、善いサタンであり、万人の味方であると筆者には思われ、今後、再検討すべき問題かも知れない。

1 0) おそらくムーアの文脈からすれば、社会における個々人の「善」の最大化が「有機的統一体の原理」を通して最大量の「善」を達成するということになるのであろう。

1 1) Keynes, [1910]1993, Reel114, UA/35 および Moore, 1903, 特に pp.27-33 参照。

1 2) ケインズは「有機的統一体の原理について」(1910)において、「望ましい状況」と直訳できる表現は用いていないので、本稿では「望ましい状況」と記述する。

1 3) [1936] CWK10, p.144 及び拙稿, 2000.9 参照。

1 4) 公共政策論の文脈において、例えば「公共財」の供給が誰かの「義務」であるならば、政府にその「義務」を負わせる場合、それは公的義務であり、民間ならば私的義務、「クラブ財」として供給するならば、公的私的の両方の性格を持つ「義務」となる。つまり、公的義務と私的義務の境界線は曖昧になるだろう。ただし、これは筆者の私見である。

1 5) この見解は、Skidelskyによっても支持されるであろう(Skidelsky, 1983, p.157)。

1 6) Graham-Dixon, 1999, pp.202-207、千足, 1999、高橋, 1998、山田, 1997、拙稿, 2000.9 参照。

1 7) Deacon, 1987, pp.108-113 及び Keynes, 1993 参照。

1 8) Spalding, 1980 および Woolf, 1940 参照。

1 9) Deacon, [1985]1987 および Spalding, 1980、Woolf, 1940 参照。

2 0) Buckle, 1983 および Graham-Dixon, 1999, pp.205-206、Spalding, 1980、Upstone, 1998, pp.209-210、Woolf, 1940 参照。

2 1) 『倫理学原理』1922年版以降の序文および邦訳書の「訳者あとがき」参照。ただし、ムーアは自叙伝(1942)の中で、自己の著作を比較して、『倫理学原理』(1903)よりも『倫理学 *Ethics*』(1912)の方がよくできていると思う、としている。

2 2) 本論文第2, 3節および注8, 9) 参照。

2 3) 本パラグラフについて、MacIntyre, 1984 参照。

2 4) Moore, 1942 及び Deacon, 1987, pp.94-95 参照。

25) 本文の通り、ムーアの身内の芸術家たちは、生計費の確保を心配せずに芸術活動にいそしんだようであるから、ムーアが芸術家たちの生計費保証という考えに及ばなかった可能性は高い。その一方で、生計費に事欠く芸術家たちと親しかったケインズが、完全雇用目標と相まって、芸術家全員の生計費の保証も考慮した上で、芸術支援の「義務」を想定したであろうという考えは、無論否定しがたい。しかし、本稿では、ムーアの『倫理学原理』における「善」概念と結びついた「義務」概念を起点に論じることを目指しているため、芸術家の生計費を巡る観点は、その目指すところのものから少々離れていると思われるので、扱わないことにした。

第6章

1) *Keynes Papers*, Aug-Oct. 1905 [1912年に短縮してアポスルズの例会にて朗読], *catalogue* 分類番号, UA/23/2 参照。

2) *Keynes Papers*, July-Sept. 1905, *catalogue* 分類番号, UA/21 参照。

3) 拙稿, 2000.1、2002.3 及び本論文第5章参照。

4) *catalogue* 分類番号, UA/20/3 参照。

5) Skidelsky, 1983, pp.154-157; 1992, pp.61-64; 2000, pp.28-29 参照。

6) 邦人によるバーク美学に関する研究としては、桑島論文 (1998; 2002) がある。

7) このケインズが理解するバークの見解はハーバーマスの「市民的公共圏」概念と合致している。但し、本論文第1, 3章で触れたように、バークの時代の英国に於いて、実際に政治的な力を持ち、議員に選出され得たのは、ハーバーマスの云う「市民」ではなく、ジェントルマン階層に属する人々であったことを思い起こすべきである。

8) 「 」内は直訳ではなく、筆者が若干短縮している。

9) 拙稿 2000.9 でも示唆したが、伊藤が、その著書に於いて (1999, p.69) が、ケインズの「倫理学雑考」に於ける「fit」に「適合」という訳語をあてているが、バークの方で「適合性」という訳語が定着しているために、不適切と思われる。

10) 例えばミケランジェロの均斉のとれた美しい彫像などを思い浮かべればよいのではないかな?

11) 以上、岸本, 1989 pp.164-168; 『崇高と美』の本文及び訳書に於ける「訳者解説」参照。

12) この部分は、バークによって、1759年の第2版で追加された。

13) 同じものに対して、どの人の五感も同じような方向に感じるということ、例えば蜂蜜は誰がなめても甘く、酢は誰でも酸っぱく感じるといったことをさす。

14) cf. ゴードン: Lord George, (1751-93): 英国の反カトリック運動家; ゴードン暴動 (Gordon Riots) の首謀者 (1780)。

15) フランス革命中、ジャコバン党 (Jacobins) の独裁政治が狂暴を極めた 1793年9月ごろから 1794年7月テルミドールのクーデターまでの時期のこと。この間に公式記録によれば 1万7000人がギロチンで処刑された。

16) 213?-273、古代ギリシアの新プラトン派の哲学者・修辞学者。

17) 財産の不平等であれ、階級別人口の偏りであれ、階級間の権利と権力配分であれ、それらは神の摂理ないし自然の摂理で有り、不可侵であるというバークの前提について、ケインズが「エドモンド・バークの政治学説」(1904)に於いて言及していたし、S.K.White (1994) や岸本 (1989) も然りである。

18) 拙稿 2000.1、2000.9 及び本論文第2章参照。

19) 注18)と同様。

終章

1) NPO法人ブラームスホール協会理事長、萩野美智子氏。

2) 「個人演奏家の演奏活動価格の持つ諸特性についての試論：滋賀県を事例として」『KUES Ph.D. Candidates' Monograph Series』No.200301013 京都大学経済学会、2003.1 参照。

3) 中川八洋 (2001) 参照。

参照文献

- Adler, Moshe, "Stardom and Talent", *American Economic Review*, March 1985, pp.208-212.
- Altick, Richard D., *Victorian People and Ideas*, W.W.Norton, 1973 (栗田・大嶋・田中訳『ヴィクトリア朝の人と思想』音羽書房鶴見書店 1998).
- Bell, Quentin, *Ruskin*, Chatto & Windus 1963 (出淵敬子訳, 1989, 『ラスキン』晶文社) .
- Bell, Quentin, *Bloomsbury*, Weidenfeld and Nicolson, 1968 (出淵敬子訳『ブルームズベリー・グループ』みすず書房, 1972) .
- Bell, Quentin, *Elders and Betters*, John Murray, 1995. (北條文緒訳『回想のブルームズベリー：すぐれた先輩たちの肖像』みすず書房, 1997) .
- Benhamou, Françoise, "The Opposition between Two Models of Labour Market Adjustment: The Case of Audiovisual and Performing Arts Activities in France and Great Britain over a Ten Year Period", *Journal of Cultural Economics*, 24: 2000, pp.301-319.
- Blaug, Mark, ed., *The Economics of the Arts*, Martin Robertson, 1976.
- Blaug, Mark, "Recent Biographies of Keynes", *Journal of Economic Literature*, vol.32, 1994, pp.1204-1215.
- Buckle, Richard, *Diaghilev*, Weidenfeld & Nicolson, 1979 (鈴木晶訳『ディアギレフ：ロシア・バレエ団とその時代』上・下, リプロポート, 1983) .
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an Introduction and Notes by Adam Phillips, Oxford University Press, 1990[first 1757, second 1759] (中野好之訳『崇高と美の觀念の起原』みすず書房, 1999[1973]) .
- Cain, P. J., and Hopkins A. G., *British Imperialism: Innovation and Expansion 1688-1914 and British Imperialism: Crisis and Deconstruction 1914-1990*, Longman Group UK Limited., 1993 (竹内幸夫・秋田茂訳『ジェントルマン資本主義の帝国Ⅰ 創生と膨張 1688-1914』と『ジェントルマン資本主義の帝国Ⅱ 危機と解体 1914-1990』名古屋大学出版会 1997)
- Collins, Judith, *The Omega Workshops*, The University of Chicago Press, 1984.
- Collins, Judith, "Roger Fry's Social Vision of Art", 1999 (Green, Christopher, ed., *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*, Merrell Holberton, 1999, pp.73-84) .
- Deacon, Richard, *The Cambridge Apostles*, Farrar Straus & Giroux, 1985 (橋口稔訳『ケンブリッジのエリートたち』晶文社, 1988) .
- Drucker, Peter F., *Managing the Non-Profit Organization: Practices and Principles*, HarperCollins Publishers, 1990 (上田惇生・田代正美訳『非営利組織の経営：原理と実践』ダイヤモンド社, 1991) .
- Emberton, Anne, "Keynes and the Degas Sale", *History Today*, Vol. 46, 1996.
- Fitzgibbons, Athol, *Keynes's Vision: A New Political Economy*, Oxford University Press, 1988.
- Fry, Roger Eliot, "Art and Socialism", *Socialism and the Great State: Essays in Construction*, Harper, 1912a (Fry, *Vision and Design*, Chatto & Windus, 1920, pp.36-51, Rosenbaum, ed., *A Bloomsbury Group Reader*, Basil Blackwell, 1993, pp.107-120 and Goodwin, ed., *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*, University of Michigan Press, 1998, pp.181-193) .
- Fry, Roger Eliot, 無題, The Reagent-Street Quadrant に於ける編集長への手紙, *The Times: Times Newspapers*, October 3, 1912b.
- Fry, Roger Eliot, "Art in a Socialism", *Burlington Magazine*, April, 1916a. (Goodwin, ed., *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*, 1998, pp.171-80)
- Fry, Roger Eliot, "Rossetti's Water Colours of 1857", *Burlington Magazine: for Connoisseurs*, (29), June, 1916b, pp.100-109.
- Fry, Roger Eliot, "Art and Science", *The Athenaeum*, 6 June 1919 (Fry, *Vision and Design*, 1920, pp.52-55 and Goodwin, ed., *Art and the Market*, 1998, pp.69-72) .
- Fry, Roger Eliot, "Bolshevik Art", *The Athenaeum*, 13 August 1920a.
- Fry, Roger Eliot, "Art and the State", *Nation*, February 23, March 1 and 22, 1924 (Fry, 1956 [初版

- 1926], *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, Doubleday & Company, pp.58-73) .
- Fry, Roger Eliot, "Indiscriminate Patrons", *The Times: Times Newspapers*, January 30, 1926a.
- Fry, Roger Eliot, "A Sale at Christie's", *The Nation and Athenaeum*, 14 August, 1926b.
- Fry, Roger Eliot, *Art and Commerce*, Hogarth Press, 1926c (Goodwin, ed., *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*, University of Michigan Press, 1998, pp.111-123) .
- Fry, Roger Eliot, "Culture and Snobbism", *Transformation: Critical and Speculative Essays on Art*, Chatto and Windus, 1926d.
- Fry, Roger Eliot, "the Garden of Eden", *The Nation and Athenaeum*, 30 June 1928.
- Goodwin, Craufurd D., *Art and the Market : Roger Fry on Commerce in Art*, University of Michigan Press, 1998.
- Goodwin, Craufurd D., "Economics of Art through Art Critics", *Economic Engagements with Art*, the 1999 supplement to *History of Political Economy*, edited by Neil De Marchi and Goodwin, Duke University Press, 1999, pp.157-184.
- Graham-Dixon, Andrew, *A History of British Art*, University of California Press, 1999.
- Grampp, William D., *Pricing the Priceless: Art, Artists and Economics*, Basic Books, 1989. (藤島泰輔訳『名画の経済学：美術市場を支配する経済原理』ダイヤモンド社,1991) .
- Jevons, W. Stanley, "Amusement of the People", *Contemporary Review* vol.33, 1878, pp.498-513.
- Harbermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 891, Suhrkamp Verlag Frankfurt, 1990 (細谷貞雄・山田正行訳『第2版 公共性の構造転換：市民社会の一カテゴリーについての探究』未来社 1994年、英訳版として、*The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, translated by Thomas Burger with the assistance of Frederick Laurence, First MIT Press paperback edition, 1991, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989) .
- Harrod, Roy F., *The Life of John Maynard Keynes*, Macmillan, 1951. (塩野谷九十九訳,改訂版『ケインズ伝』東洋経済新報社,1967) .
- Hession, Charles H., *John Maynard Keynes: A Personal Biography of the Man Who Revolutionized Capitalism and the Way We Live*, Macmillan, 1984.
- Heilbrun, James, "Keynes and the Economics of the Arts", *Journal of Cultural Economics*, December 1984, v. 8, iss. 2, pp.37-49.
- Keynes, J.M., *The Collected Writings of John Maynard Keynes* (CWK) vols.1-30, Macmillan, 1971-89.
- Keynes, J.M., *Keynes Papers*, King's College, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1993.
- A catalogue of the papers of John Maynard Keynes in King's College Library*, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1995.
- Keynes, Milo, ed., *Essays on John Maynard Keynes*, the Cambridge University Press, 1975. (佐伯彰一・早坂忠訳『ケインズ：人・学問・活動』東洋経済新報社1978) .
- Laing, Donald A., *Roger Fry: An Annotated Bibliography of the Published Writings*, Garland, 1979.
- Lambert, Rosemary, *The Twentieth Century*, Cambridge University Press, 1981 (高階秀爾訳『20世紀の美術』岩波書店, 1989) .
- MacIntyre, Alasdair, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Second Edition, University of Notre Dame Press, 1981, 1984 (篠崎榮訳『美德なき時代』みすず書房1993) .
- Mini, Piero V., *Keynes, Bloomsbury and The General Theory*, Macmillan, 1991.
- Moggridge, D.E., *Maynard Keynes: An economist's biography*, Routledge, 1992.
- Moore, G. E., *Principia Ethica*, Cambridge University Press, 1903. (深谷昭三訳『倫理学原理』(新版)三和書房,[初版 1973]1977) .
- Moore, *An Autobiography*, 1942. In: *The Philosophy of G. E. Moore*, edited by Schilpp, Paul Arthur,

Open Court, 1968.

Murdoch, Iris, *The Sovereignty of Good*, Routledge & Kegan Paul, [1970]1985 (菅豊彦・小林信行訳『善の至高性』九州大学出版会1992) .

O'Donnell, Rod, "Keynes's Political Philosophy", 1989. In: *Themes in Keynesian Criticism and Supplementary Modern Topics*, Vol.6 of Perspectives on the History of Economic Thought, edited by Barber, William J., the History of Economic Society by Edward Elgar, 1991.

O'Donnell, Rod, "The Unwritten Books and Papers of J.M.Keynes", *History of Political Economy*; 24(4),1992.

O'Donnell, Rod, *Keynes on Aesthetics*, Research Paper No.380. Sydney: School of Economic and Financial Studies, Macquarie University, 1994.

O'Donnell, Rod, "Keynes on Aesthetics", *History of Political Economy*; 27(0), Supplement, 1995.

O'Donnell, Rod, *Keynes's Socialism: Conception, Strategy and Espousal*, Macquarie Economics Research Papers No. 20/97, Dec. 1997.

O'Donnell, Rod, "Mixed Goods and Social Reform", *Cahiers D'économie Politique*;30-31, L'Harmattan,1998.

O'Gorman, Francis, *Ruskin*, Sutton Publishing, 1999.

Rasmussen, Steen Eiler, *London: The Unique City*, M.I.T.Press, [初版 1934, English version 1937]1982. (兼田啓一訳『ロンドン物語：その都市と建築の歴史』中央公論美術出版,1987) .

Reed, Christopher, ed., *A Roger Fry Reader*, University of Chicago Press, 1996.

Regan, Tom, *Bloomsbury's Prophet: G. E. Moore and the Development of His Moral Philosophy*, Temple University Press, 1986.

Rengers, Merijn and Plug, Erik, "Private or Public? : How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government", *Journal of Cultural Economics*, 25: 2001, pp.1-20.

Rosen, Sherwin, "The Economics of Superstars", the *American Economic Review*, December 1981, pp.845-858.

Rosenbaum, S.P., ed., *The Bloomsbury Group*, Croom Helm, 1975.

Rosenbaum, S.P., ed., ed., *A Bloomsbury Group Reader*, Basil Blackwell, 1993.

Ruskin, John, [1857]1880, 1994, *A Joy for Ever*, (1857, *The Political Economy of Art*) , *The Social and Economic Works of John Ruskin 6 Volumes*, Routledge/Thoemmes Press (宇井丑之助・宇井邦夫訳, 1998, 『芸術経済論：永遠の歓び』巖松堂出版) .

Skidelsky, Robert, *John Maynard Keynes: Hopes Betrayed, 1883-1920*, Vol.1, Penguin Books, 1994, first published in Great Britain by Macmillan London Limited 1983 (宮崎義一監訳, 『ジョン・メイナード・ケインズ：裏切られた期待 1883～1920年』東洋経済新報社, 1987-1992) .

Skidelsky, Robert, *John Maynard Keynes: The Economist as Saviour, 1920-1937*, Vol.2, Papermac, 1994, first published by Macmillan London Limited 1992.

Skidelsky, Robert, *John Maynard Keynes: Fighting for Freedom, 1937-1946*, Vol.3, Viking Penguin, 2001, first published by Macmillan London Limited 2000.

Spalding, Frances, *Roger Fry: Art and Life*, University of California Press, 1980.

Taylor, A.J.P., *English History 1914-1945*, Oxford at the Clarendon Press, 1965. (都築忠七訳『イギリス現代史』みすず書房,1968) .

Toye, John, *Keynes on Population*, Oxford University Press, 2000.

Upchurch, Anna, "John Maynard Keynes, the Bloomsbury Group, and the Origins of the Arts Council Movement", a shorter version will appear in the *International Journal of Cultural Policy* July 04 issue. (著者からの連絡による)

Upstone, Robert, *Treasures of British Art: Tate Gallery*, Abbeville Press, 1998.

White, Eric W, "Keynes - Architect of the Arts Council", *Keynes: Aspects of the Man and His Work*, edited by D. E. Moggridge, Macmillan, 1974, pp.22-32.

White, Stephen K., *Edmund Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*, Sage Publications, 1994.

Woolf, Virginia, *Roger Fry: A Biography*, Harcourt Brace Jovanovich, 1972, The Hogarth Press, 1940.
(宮田恭子訳『ロジャー・フライ伝』みすず書房, 1997) .

足利末男『社会統計学の基礎』晃洋書房 1982

芦田均『革命前夜のロシア』文藝春秋新社 1950

有馬昌宏「文化経済学に於ける実証研究の動向と課題」日本文化経済学会編『文化経済学会論文集』第3巻第1号、2002.3

アレント、ハンナ (志水速雄訳)『人間の条件』筑摩書房 (ちくま学芸文庫) [1958]1994

池上惇『生活の芸術化 ラスキン、モリスと現代』(丸善ライブラリー093) 丸善 1993

池田浩士『ファシズムと文学：ヒトラーを支えた作家たち』白水社 1978

石村貞夫『すぐ分かる多変量解析』東京図書 1992

伊藤邦武『ケインズの哲学』岩波書店 1999

井野瀬久美恵『大英帝国はミュージックホールから』朝日新聞社 1990

井野瀬久美恵 編『イギリス文化史入門』昭和堂 1994

今井兼次「芸術家の倫理」1958『作家論Ⅱ 芸術家の倫理』中央公論美術出版1994

内田治『すぐ分かるEXCELによる多変量解析』東京図書1996

海野弘『四都市物語：ヨーロッパ・一九二〇年代』冬樹社, 1990 (初版1979)

海野弘『ロシア・アヴァンギャルドのデザイン』新曜社 2000

海保眞男『イギリスの大貴族』平凡社《平凡社新書》1999

加藤明子「ロジャー・フライにおける expression 概念」『美学』第51巻3号 (203号) 2000.12.31、pp.1-12
要真理子「ロジャー・フライの美術批評 —ラッセル論理学との関係—」大阪大学大学院美学研究室編『美学研究』創刊号2001.1、pp.27-45

要真理子「ロジャー・フライにおける感性的リアリティーの追究」『美学』第53巻1号 (209号) 2002.6.30、pp.29-42

要真理子「ロジャー・フライの「デザイン」 —オメガ工房における試み—」『デザイン理論』第41号 2002、pp.5-18

要真理子「書評 アン・バンフィールド著『幻想のテーブル —ウルフ、フライ、ラッセルとモダニズムの認識論—』藤枝晃雄責任編集『芸術/批評』特集 芸術理論の諸相、東信堂 2003、pp.131-142

金武創「財政制度としての文化支援システム：英国の経験から」同上、第1巻第4号、1998

カーペンター、ハンフリー (森乾訳)『失われた世代、パリの日々：一九二〇年代の芸術家たち』平凡社 [1987]1995

川北稔『工業化の歴史的な前提—帝国とジェントルマン—』岩波書店1983

川北稔編『イギリス史』山川出版社 1998

川田都樹子「白樺派とブルームズベリー・グループ」『美術フォーラム 21』Vol.2 醍醐書房 2000.5.31、pp.105-109

川田都樹子「近代日本における R・フライ、C・ベルの需要をめぐって」大阪大学美学研究会編『神林恒道教授退官記念論集 美と芸術のシュンポシオン』頸草書房 2002、pp.56-64

岸本広司『パーク政治思想の形成』御茶の水書房, 1989

クラカウアー (丸尾定訳)『カリガリからヒトラーへ：ドイツ映画1918-33における集団心理の構造分析』みすず書房[1947]1970

倉林義正「ケインズとアーツ・カウンシル」『文化経済学会論文集』第1号、1995

グロイス、ボリス (亀山郁夫・古賀義顕訳)『全体芸術様式スターリン』現代思潮社[1988]2000

クロシク、ジェフリー編著 (訳者代表島浩二)『イギリス下層中産階級の社会史』法律文化社1990 (原書1977、*The Lower Middle Class in Britain 1870-1914*, edited by Geoffrey Crossick)

桑島秀樹「E・パーク美学成立に於ける「触覚」の位置」『美学』第48巻4号 (192号) 1998.3.31、pp.1-12

桑島秀樹「日本における E・パーク受容にみるバイアス —近代思想史形成のポリティクス—」大阪大学美学研究会編『神林恒道教授退官記念論集 美と芸術のシュンポシオン』頸草書房 2002、pp.94-104

小林章夫『パトロン：イギリス文化を支えた人々』同志社大学出版部 1990

- 後藤和子『芸術文化の公共政策』勁草書房 1998
- 齋藤純一『公共性』岩波書店 2000
- 齋藤隆子「J.M.ケインズの政治哲学：パークとケインズ」田中眞晴編著『自由主義経済思想の比較研究』名古屋大学出版会, 1997 所収, 第7章, pp.219-240
- 佐伯・松原『実践としての統計学』東京大学出版会2000
- 坂本公延『ブルームズベリーの群像：創造と愛の日々』研究社 1995
- 坂崎乙郎『反体制の芸術：限界状況と制作のあいだで』〈中公新書〉中央公論社 1969
- 佐々木雅幸『創造都市への挑戦：産業と文化の息づく街へ』岩波書店 2001
- 指昭博 編『祝祭がレジャーに変わるとき：英国余暇生活史』創知社 1993
- 塩谷陽子『ニューヨーク：芸術家と共存する街』〈丸善ライブラリー277〉丸善 1998
- 白砂堤津耶『例題で学ぶ 初歩からの計量経済学』日本評論社1998
- 千足伸行『新西洋美術史』西村書店1999
- 高階秀爾『芸術のパトロンたち』岩波書店1997
- 高橋裕子『イギリス美術』〈岩波新書〉岩波書店1998
- 高山宏『奇想天外・英文学講義 シェイクスピアから「ホームズ」へ』〈講談社選書メチエ200〉講談社2000
- 田之倉稔『ファシストを演じた人びと』青土社1990
- 出口正之「ニューディール時代の文化政策の現代的意義 -社会資本から文化資本充実の政策への転換-」『文化経済学会論文集』第3巻第4号2003.9
- 東京大学教養学部統計学教室編『人文・社会科学の統計学』東京大学出版会1994
- トムスン、エドワード・P (市橋秀夫／芳賀健一訳)『イングランド労働者階級の形成』青弓社2003 (原著1963, 1968, 1980, *The Making of the Working Class*, by Edward Palmer Thompson)
- 中川八洋『正統の憲法 パークの哲学』〈中公叢書〉中央公論新社2001
- 中山香織「芸術チャリティ確立への模索：英国演劇の経験」『文化経済学会論文集』第1巻第1号、1998
- 縄田和満『Excelによる回帰分析入門』朝倉書店1998
- 日本財政法学会編『財政の公共性』学陽書房1990
- パーク、エドモンド (中野好之訳)『フランス革命についての省察』上・下, 岩波文庫, 2000[原著1790]
- 花田達朗『公共圏という名の社会空間-公共圏、メディア、市民社会』木鐸社1996
- 花田達朗『メディアと公共圏のポリティクス』東京大学出版会1999
- プール、ダニエル(片岡信訳)『19世紀のロンドンはどんな匂いがしたのだろうか』青土社1997 (Pool, Daniel, 1993, *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew*)
- 的場信樹「ケインズ」(池上・山田『文化経済学を学ぶ人のために』世界思想社1993, pp.263-272)
- マリタン、ジャック (浜田ひろ子訳)『芸術家の責任』九州大学出版会[1960]1984
- 三土修平『初歩からの多変量統計』日本評論社1997
- 村岡健次・鈴木利章・川北稔編『ジェントルマン・その周辺とイギリス近代』ミネルヴァ書房1987
- 室・石村『Excelでやさしく学ぶ多変量解析』東京図書1999
- 山田眞實『デザインの国イギリス』創元社, 1997
- 山本拓『計量経済学』新世社1995
- 山本正編『ジェントルマンであること - その変容とイギリス近代 -』刀水書房2000
- 吉田健一『英国の文学』〈岩波文庫〉岩波書店1994
- H.R.ロットマン (天野恒雄訳)『セーヌ左岸；フランスの作家・芸術家および政治：人民戦線から冷戦まで』みすず書房1985 [1982 (仏語版1981)]
- ワーノック (保田清鑑訳)『二十世紀の倫理学』法律文化社1979 (Warnock, Mary, *Ethics Since 1900*, Oxford University Press, 1960)
- ヴィーレック (西城信訳)『ロマン派からヒトラーへ：ナチズムの源流』紀伊国屋書店[1941,1961]1973
- ヴェブレン (小原敬士訳)『有閑階級の理論』岩波文庫1961
- 『岩波講座 世界歴史16 主権国家と啓蒙16-18世紀』岩波書店1999
- 拙稿「ケインズと芸術政策 -もう一つのケインズ政策-」『岡崎女子短期大学研究紀要』第29号、1996.3、pp.33-43

拙稿「ケインズ芸術論についての試論」『岡崎女子短期大学研究紀要』第30号、1997.3、pp.45-54

拙稿「ケインズと芸術、ケインズと資本主義」『岡崎女子短期大学研究紀要』第31号、1998.3、35-46

拙稿「芸術に関する財政支出の正当性をめぐる一考察：公共財としての芸術、ケインズの芸術論を背景として」
未公表論文（大学院編入試験合格論文）2000a

拙稿「ケインズの芸術論と芸術のもつ公共性について」日本文化経済学会編『文化経済学会論文集』第2巻第2号（通算9号）2000b（2000.9）、pp.97-106

拙稿「芸術の媒介機構としてのアーツ・カウンシルの意義」『文化経済学会論文集』第2巻第3号 2001、pp.23-34

拙稿「芸術支援の義務：G.E.ムーアからケインズへ」『文化経済学会論文集』第3巻第1号 2002、pp.67-77

拙稿「ケインズ芸術論形成の背景にあるもの：芸術のもつ公共性について」『KUES Ph.D. Candidates' Monograph Series』 No.200301010、京都大学経済学会、2003.1

拙稿「芸術支援に関する中産階級への期待：ラスキン、フライ、ケインズ」『KUES Ph.D. Candidates' Monograph Series』 No.200301012 京都大学経済学会、2003.1

拙稿「個人演奏家の演奏活動価格の持つ諸特性についての試論：滋賀県を事例として」『KUES Ph.D. Candidates' Monograph Series』 No.200301013 京都大学経済学会、2003.1

その他、展覧会の図録を多数参照したが、割愛する。