

# 芸術作品の定義

北 野 雅 弘

## The Definition of Artwork

Masahiro KITANO

群馬県立女子大学紀要 第39号 別刷

2018年2月

Reprinted from

BULLETIN OF GUNMA PREFECTURAL WOMEN'S UNIVERSITY No. 39

FEBRUARY 2018

JAPAN



# 芸術作品の定義

北 野 雅 弘

The Definition of Artwork

Masahiro KITANO

## 序：芸術の定義

本稿では、芸術作品の記述的定義を試みる。本稿で芸術作品の定義とは「何かが芸術作品であるための必要十分条件の記述」に他ならず、それ以上の含意はない。つまり「芸術作品とは～である」という命題の形を必ずしもとることは目指さない。また、本稿の定義は、再帰的にならないことを目指す。選言項は定義の中に組み込まれるが、過度の選言肢の増大は、定義の経験的価値を低めることに留意する。

従来のいくつかの芸術定義の試みを振り返った後、私たちはそれを利用して自らの定義を行うが、その定義は取り敢えずは次の形を取るだろう。

ある対象  $O$  が芸術作品であるのは、以下の条件をすべて満たす場合であり、かつその場合に限る。

- (1)  $O$  は一種の人工物である。
- (2)  $O$  にたいして解釈学的経験  $H$  を有する人  $p$  が存在する
- (3)  $H$  を他の公衆にも拡張可能な意義ある経験として承認している、一定の権威と規模を持つ一つないし複数のアートワールド  $AW$  が存在する

この規定は、作品に内在する性質によってではなく、作品を鑑賞する鑑賞者の経験によって芸術作品を定義しようとするものである。鑑賞者の経験を定義に持ち込むことは、鑑賞者の多様性の問題を引き起こすが、私たちの定義は、特定の鑑賞経験  $H$  を持つ観賞者  $p$  の存在と、鑑賞経験を権威化するアートワールド  $AW$  の存在という二つの存在命題によって、この問題を回避する。もう一つの問題は「解釈学的経験」という概念が未定義であることだが、これは後に論じる。

私たちの定義のもう一つの問題は、時間的契機にかかわる。ある芸術作品が倉庫にしまい込まれ、それについて解釈学的経験を持つ人がいなくなったとき、それは芸術作品なのか。連言項(2)を満たさないため、最初の定義ではそれは芸術作品ではなくなる。これは反直観的だ。定義は時間契機を考慮したものに修正する必要がある。修正した定義の試みは次のようなものだ。

時点  $t$  においてある対象  $O$  が芸術作品であるのは、 $O$  が  $t$  において以下の条件すべてを満たす場合であり、かつその場合に限る。

- (1)  $O$  は一種の人工物である。
- (2)  $O$  にたいして解釈学的経験  $H$  を有する人  $p$  が存在するか、あるいは  $t$  以前に存在していた。
- (3)  $H$  を他の公衆にも拡張可能な意義ある経験として承認しているか、あるいは承認してい

たという真であってその後修正されていない記録を持つ、一定の権威と規模を持つ一つないし複数のアートワールドAWが存在する。

本稿で、私たちはこの芸術定義を正当化する試みを行うが、その際、従来の芸術定義の試みのいくつかを振り返ることが、この定義の導出にとって有意義だろう

## 1 定義の不可能性

Morris Weitz (1956) は20世紀の代表的な芸術理論五つを俎上にのせ、芸術の定義について、芸術は「ゲーム」などと同様、オープンな概念であり、個々の芸術作品を結びつけているのは家族的類似性であって、必要十分条件の記述という意味での定義は不可能だと主張した。芸術定義は敬称的であり、例えば芸術とは線と色の意義ある形式であると述べることで、理論家は芸術についての記述を行っているのではなくある芸術傾向を称揚しているのであり、それは芸術についてのある見方を鑑賞者に促すという機能を持つ行為なのだ。

家族的類似性の議論は曖昧であり、家族的類似性の存在は他の規定根拠の不在を含意しない。彼の議論は芸術定義の全面的な不可能性を証明してはいないが、少なくとも作品の知覚的に提示された (exhibited) 性質によって芸術を定義することができないことを示しているとみなされた。芸術概念を構成する多くの作品に見出される類似性が家族的類似性のみだとしたら、どの提示的性質も芸術を定義しない。常に新しい提示的性質を持つ作品が出現しうるからである。しかし非提示的な何らかの性質が家族的類似性によって結びついたこれらすべての作品に共有されているという可能性は残される。

芸術を定義するこの性質は少なくとも何らかの関係的性質を含むと考えるべきかもしれない。Maurice Mandelbaum は、Weitz を批判する論文の中で、この点は譲歩する。「全ての芸術に共通の特徴があるのならそれは何らかの特定の直接の提示的特徴にあらねばならない、とは想定できない。……そうした特徴は関係的属性であって、直接指さして、「これを私が芸術作品と呼ぶのはこの特定の特徴のせいだ」などと言えるような特徴ではないかもしれない。必要な関係的属性は、特定の芸術対象が誰かによって何らかの現実ないし可能な鑑賞者 (audience) のために創造されたとして考えるときに初めて理解されるのかもしれない」(1965: 222) と。

Arthur Danto の64年の論文「アートワールド」は、直接には芸術の定義の探求ではない。しかし、その「識別不可能性」の議論、つまり、芸術作品と知覚的に識別不可能な現実的対象が存在しうるだけではなく、知覚的に識別不可能な二つの芸術作品の内容が全く異なることもあり得るといふ議論は、芸術が「目には見分けられないもの」を区別することで初めて認識できる、という主張を導き、これもまた、芸術について、対象の知覚的性質が必要十分条件になるという経験主義的定義の可能性を否定する議論である。Danto は次のように言う。

そもそも何かを芸術として見るためには目が見分けられない何かが必要だ。芸術理論の空気 (atmosphere) と、芸術史の知識が、つまりアートワールドが。(1964: 580)

芸術作品を芸術作品でないものから区別する基準が、知覚対象としての作品それ自体の性質に無いとすれば、それはどこに見出されるのか。この問いは分析美学を活気づけ、芸術定義は分析美学のもっとも活発な問題の一つになった。その代表的な傾向に、作品の「機能」つまり鑑賞者との関係的性質を定義に持ち込む機能主義、作者の意図内容を芸術にとって決定的に重要な要素の一つと

みなす意図主義 (intentionalism)、芸術作品が芸術として受け入れられる社会的プロセスを重視する手続き主義 (制度論) がある。これらは必ずしも排他的ではなく、様々な仕方でも組み合わせられてきた。我々が本発表で提示するのはある種の手続き主義的な制度論的定義であるが、その前に、意図主義と機能主義の可能性と問題点を検証しなければならない。芸術が意図と機能によって十分に定義可能ならば手続きに頼る必要はないからである。

## 2 機能主義と意図主義

芸術が何らかの提示的、ないし知覚的な性質を持つ人工物として定義できないとすれば、最も有望な候補は、芸術の行うことがら、その機能による定義になるだろう。何かが芸術作品であるのはそれが何らかの機能を果たす場合かつその場合に限るという定義である。実際、多くの芸術定義の試みは、芸術全体を包括するものであれその一部のジャンルについてのものであれ、機能を定義の構成要素のうちに含んでいる。代表的な機能主義的定義として、Monroe Beardsley の美的機能による定義を取り上げよう。Beardsley は芸術作品をまずは次のように定義する (B1)。

B1 : 芸術作品は、顕著な美的性格を持つ経験を提供するための意図的な条件の配列として有効に定義できる。(1979 : 729)

B1 に代表される美的機能による芸術定義については、さまざまな批判がなされてきた。Robert Stecker (1997) は「美的経験」が芸術の必要条件も十分条件も満足しないと考える。多くの人工物は、「美的経験」という言葉をどのように理解するにせよ、芸術であることなく美的経験を提供すると考えられるだろう。それらは美的経験だけを目的としているわけではないにせよ、美的な満足はその目的の一つである。また、多くの芸術作品が、美的経験だけを目的としているわけではなく、美的経験は、例えば小説の理解にとって最終的な目的でもない。また、ダダイズム以降の視覚芸術に美的な関心が存在しないものがあると論じることは比較的容易である。

たしかに、レディメイドについて、芸術地位を与えることでそれを美的に見るように鑑賞者を促すことを目的としていたと論じることは可能かもしれない。しかし、その場合、美的経験は対象が芸術作品であることを可能にする性質であるよりも、芸術作品であることによって成立する経験だ。Stephen Davies が指摘するように、「作品の美的機能はそれが芸術地位を与えられていることに影響される。つまり、美的性質は、対象が芸術として例化されるか非芸術として例化されるかというカテゴリーわけに依存する (1991 : 66)。」他方、機能主義は、対象が芸術作品とみなされるかどうかと独立に美的機能を果たすことを前提とする。

美的機能は二つの問題を持つ。第一に「美的経験」の概念の曖昧さ。この問題については既に多くの議論があるのでここでは触れないが、第二の問題は、美的経験の主体と芸術作品との関係にある。機能主義では機能は作品の傾向性 (disposition) として理解される。芸術作品は「鑑賞者」にある経験を引き起こす傾向性を持つものなのである。しかし、「水溶性」のような傾向性とは異なり、芸術作品の傾向性は、それが実現するための条件が十分に記述されていない。Beardsley の定義は「誰が」美的な経験をするのかに触れない。George Schlesinger のように「芸術作品とは標準的な条件の下でその知覚者に美的経験を提供する人工物である (1979 : 173)」と改訂しても事態は改善されない。ある特定の作品から「美的経験」を得るにはその作品を取り巻く「理論の空気」への親しみが必要だ。ルネサンス絵画とルチアーノ・ペリオの美的経験に必要な「空気」は異なる。「標準的な条件」が物理的なそれだけではなく、知覚者の身体的・精神的条件、さらには理論的な

レベル、作品が前提とする芸術理論への知悉をも前提とするとすれば、「標準的な条件の下での知覚者」には、その作品に美的経験を感じることが出来るような鑑賞者という以上の意味を与えられないのではないか。機能主義はその作品が機能するための鑑賞者の側の条件を曖昧にすることによって、定義に内在する循環性を隠蔽している。

1982年には、意図主義と結びつけることで、Beardsleyは純粋な機能主義のこの困難を回避しようとしている。かれの別の定義（B2）を見よう。

B2：芸術作品とは顕著な美的性格を持つ経験を提供することが出来るように意図された配列（arrangement）であるか、あるいは（付随的に）典型的にこうした能力を持つことを意図された配列のクラスないしタイプに属している配列である（1982：299）。

作品はもはや直接「美的経験を提供」できる必要はない。作者がその意図を持つか、あるいは典型的にその意図を持つとされるジャンル（絵画、彫刻など）に帰属していることが、「配列」が芸術対象であるための必要十分条件になる。意図の条件を「美的機能」に限定するという点ではまだ機能主義の側面は残されているが、しかし鑑賞者の標準的な条件をめぐる上の反論は比較的容易に逃れている。

B2では、顕著な美的意図を持たない対象が芸術作品であるためには、作品が「典型的にこうした能力を持つことを意図された配列のクラスないしタイプ」、つまり確立した芸術ジャンルに属さねばならない。このことは正当だろうか。顕著な美的な意図を持たない作品が芸術作品になり得ることは、現代の芸術観の基本的前提である。B2の第二の選言肢はその前提を反映したものだ。

芸術種（art kind）を確立するのはその個別的事例の多くが（とりわけ）美的経験を獲得可能にするという意図を持って作られたということだ。……一旦芸術種が社会的に確立すると、芸術ラベルは、新しい事例に、それらが個別に美的ソースであることを意図しているかどうかとは無関係に、たやすく便利に拡張可能である（1982：306）。

しかし、美的な意図か確立した芸術種への帰属かという選言は不十分だ。Aが何らかの非美的な意図で作られた絵画であるとしよう。絵画という芸術種は確立されており、それゆえAには芸術ラベルが与えられ、さらに、Aと同一の、非美的な意図を持つ絵画は一定の伝統になったとしよう。同じ意図が、芸術種として確立されない配列のクラス（ジャンル）でなされたとき、Aとの意図の共通性の故に、それは芸術とみなされるべきではないか。しかしBeardsleyの議論ではそれは芸術にはならない。芸術種を確立するのは美的意図だけだからである。

この点を考慮するならば、Jerrold Levinson)の、美的機能以外の意図による芸術定義がB2より説得力だ。

L：Xが時間tにおいて芸術であることは次のように定義される。

Xは次のことが真であるような対象だ。つまりtにおいてある単数ないし複数の、Xへの適切な所有権を持つ人物が、一時的ではなくXを「芸術作品としてのみなし（regard-as-a-work-of-art）」、tに先立つ「芸術作品」の外延のうちにある対象が正しく（あるいは標準的に）みなされていたのと同じ何らかの（一つないし複数の）仕方でのみなしのために意図する（あるいは意図した）ということが真であるような対象である（1989：8-9）。

Lは所有権（バンクシーなどのグラフィティ作家は自分の作品への所有権を持っているのか）や最初の芸術の問題（芸術作品が先行する芸術作品と同じ「みなし」によって定義されるのなら、最初の芸術作品は存在しなくなり、それゆえ芸術作品は存在しなくなる）など、いくつかの弱点を持っているが、対象を芸術にする意図を「美的機能」への意図に還元せず、歴史的に説明しようとしている点ではB2よりも芸術のあり方に近づいている。Lでは、意図は作品についての伝統的な「みなし」と同じ「みなし」を獲得することにあり、その限りにおいて、新しい対象は（確立した芸術種への所属を前提とすることなく）芸術作品である。

しかし意図主義は、意図が美的機能であっても歴史的視線（みなし）であっても、対象からその意図内容をいかに確定するのかという認識上の問題を芸術定義に持ち込む。Beardsleyは、「作品の性質から合理的に美的な意図を推論できる（2004：59）」と主張する。確かに、我々は通常芸術であると判断したときに何らかの意図内容をそこに付与するだろう。しかしその推論は「合理的」とは限らない。Beardsleyは、美的機能の意図なしに美的機能が実現することはあり得ないと思えるが、それは問題のない想定ではない。例えば、ホメロスの叙事詩が、仮に、口承のなかで徐々に発展して行った短い物語群の集合であり、それをまとめ上げた吟唱詩人たちの意図が顕著な美的経験の喚起ではなく実践的な百科全書的知識の集成にあったとしよう。そのことは、結果としての作品が顕著な美的性質を持つ可能性を否定しない。

意図主義の第二の問題は意図内容の実現の失敗に関わる。B2でもLでも、意図内容の実現に失敗した場合も、対象が芸術であるという事態には何ら変化がない。意図が美的経験の喚起にさえあれば、フェイクから稚拙な子供の絵まですべてが芸術である。実際、Beardsleyは自分の芸術概念がきわめて広いと認めている。しかし、美的経験の喚起、あるいは「何らかのみなしのもとで見られること」が芸術の本質であるとするれば、意図と意図の実現の両方が定義のなかに入るべきではないか。すべての意図が失敗の可能性を同等に持つわけではないが、「美的経験の喚起」や「先行する芸術作品が正しくみなされていたのと同じみなしの獲得」はきわめて失敗しやすい意図内容だろう。

第三の問題は、Beardsleyの言葉を借りるなら「一旦芸術作品ならば常に芸術作品である（2004：61）」という点にあるだろう。このことはそれ自体として問題とは言えない。それは一つの立場の表明である。しかし、芸術の歴史は、多くの、既に芸術作品でなくなってしまったものや後になって芸術作品になったものを含むだろう。Beardsleyは価値に関して中立的にすぎはしないか。むしろ、「評価なくして同定なし」というZemach（1986）の言葉にこの点に関しては同意したい。何か芸術作品として同定されるには、それに対する評価の事実が存在しなければならない。さらに、芸術作品の価値が創作者にとってではなく鑑賞者にとっての価値であるとするれば、作品の価値は歴史の中で変化しうる。芸術作品であるための最低価値を下回る場合もあるだろう。価値を考慮する芸術定義は、それゆえ、基準をたとえどこに置こうとも、対象が歴史の中で芸術作品でなくなる可能性を容認すべきものであらねばならない。

意図主義への批判は、対象が芸術作品であるために、何らかの意図の結果生まれたものであるという事実が不可欠であることを否定するものではない。我々がランド・アートのスタイルの中にある種の「自然主義」、つまり人の手の入らない状態の模倣を含めているとしよう。さて、我々がそうしたランド・アートとして称賛しているある場所が実際にそれが発見されたときまで人間が入ったことのない場所であり、それが自然の産物であることが何らかの独立の証拠によって分かったならば、我々はその芸術作品認定を撤回するだろう。ファウンド・アートも、それを一定の場所に展示する意図的行為を含む。それは「置かれる」前には芸術作品ではなかった。「意図なしには芸術作品はありえない（Zangwill 1999：315）」のである。

我々は、B2において「確立した芸術種」への帰属が芸術定義のある選言肢を支え、Lにおいて、芸術作品が「一定の正しい（ないし標準的な）みなし」を前提としていることを見た。彼らの観察は、芸術作品の同定において何らかの社会的な枠組みが大きな役割を果たしていることを示している。提示的性質も意図も機能も、それら（及びその組み合わせ）だけでは芸術定義にとって不十分だとすれば、我々が次に取り上げるべきは、そうした社会的枠組みに芸術作品の本質を見出す試みである。

### 3 制度論的芸術定義

制度論の提唱者 George Dickie は芸術を次のように定義する。

D：分類的な意味での芸術作品とは、(1)人工物で、(2)その諸側面のある集合が、一定の社会的制度（アートワールド）を代表して行動する何らかの一人ないし複数の人物によって、それに鑑賞候補の地位を授与したものである。(1974：34)

芸術作品はアートワールドを前提とする。アートワールドは社会的制度であり、人はそれに帰属することで、自らのつくり出したものに鑑賞候補地位を授与しうる。その地位授与がなされたものが芸術作品である。ウォーホールはアートワールドのメンバーであったために、『プリロ・ボックス』を人々が鑑賞するものとして提案する、つまり鑑賞候補地位を授与することが出来た。芸術作品とは、そのように提案されたもののことである。その時ウォーホールは芸術家として、「アートワールドを代表して」行動している。彼は勿論、芸術作品以外にも様々な人工物を作り、例えば小切手に署名するかもしれない。その時彼は別の社会制度を代表して行動している。そしてその小切手は芸術作品よりも価値を持つかも知れないが、芸術作品ではない。

Dickieのこの主張はDantoの「アートワールド」論文に触発されているが、Dantoの「アートワールド」は本来こうした社会制度を意味していない。

私が実際に意味していたのは芸術作品からなる世界であって、存在論的に複合した対象の、しばしば相互指示的な（あるいは後に用いられるようになる言葉を使えばインターテクスチュア）自らを豊かにするコミュニティである。(1993：203)

「アートワールド」論文で語られているのは芸術経験の理論負荷的性格（理論の空気）であり、芸術作品において客観化された精神的内容の存在である<sup>(1)</sup>。他方、社会制度的な存在としてのアートワールドが芸術活動を成立させているとの主張がDickieの制度論の要点である。

Dickieの定義は、「アートワールド」および「地位授与」という二つの言葉によって、『一九八四』的な検閲と評価のシステムを想定・承認しているものと理解され、大きな論争を引き起こしたが、Dickie自身は、自らの定義をそのようには理解していない。彼の定義は、「芸術地位の授与」についてではなく「鑑賞候補」地位の授与について語り、また、「アートワールドを代表して行動する人物」とは基本的には作者を意味し、作者がアートワールドを代表するためには彼が芸術家であることで充分なのである。この定義は、作者が鑑賞者に対して鑑賞候補として差し出したもの、鑑賞されることを意図して制作したものを芸術とする、意図主義の側面を残す。だからこそ、Dickieは私秘的芸術の擁護者になる。



多くの芸術作品はその創造者以外の誰にも決して見られていないが、それでも芸術作品なのだ。問題の地位は、一人の人間が人工物を鑑賞候補として扱うことによって獲得される。勿論、個人のグループがその地位を授与することを妨げるものは何もない。しかし、それは通常一人の人間、人工物を創造する芸術家によって授与されるのである。(1971: 103)

Dickie の定義は芸術地位の授与とその権威の問題を直接には含まない。アートワールドの権威は芸術家がアートワールドを代表することの承認のうちに間接的に存在するに留まる。しかし、制度論の「強い」ヴァージョンがあり、そこでは、対象への芸術地位授与とその権威の基盤としてのアートワールドは不可欠である。その代表的な擁護者の Stephen Davies は次のように言う。

何かが芸術作品であるのは特定の地位を持つことによる。この地位はアートワールドのメンバー、通常は芸術家によって授与され、彼は、その権威が付与されるアートワールドの内部で自分が占めている役割の故に当該の地位を授与する権威を持つ。(1991: 218)

Davies は概念における要点と手続きを峻別する。ある概念が成立するときには、自然種などを除き、多くの場合、それはその概念が果たしている機能によって定義しうるだろう。機能はその概念の要点である。例えば毒は人間（や他の生物）への作用によって定義される。しかし、その概念が成立した後には、その概念を他の概念から区別する基準がもはや当初の要点から、ある社会的な手続きに変化することがしばしばあることを Davies は強調する。例えば、食べ物の要点は可食性であることだが、食べ物と残飯を分けるとき、その基準は可食性ではなくある手続きなのだ。同じものが、入れる容器によって残飯であり、あるいは持ち帰りの食べ物でありうる。アートワールドもまた、同様に、手続きを決定するシステムである。「アートワールドは非公式的な制度で、役割によって構造化されている。それは歴史を持ち、社会的実践から（非制度的に）成長し、時間を通じて発展し続けた。それが生じた実践は、我々が芸術の要点ないし機能として認識しているものに関わっていた実践だ。最初、アートワールドはこの実践に直接奉仕していたが、時間と共に制度は、その結果時にはその機能に直接従うことなく、あるいは時にはその機能に対立しつつ作用し続けるようになる、そうした仕方に変化した (219)。」たとえば「騎士」も手続きによって決定される概念である。騎士道に反した騎士も騎士であることに変わりはないのだ。

しかし、この意味での地位授与の主体は作者ではない。地位授与が Dickie の言うように「鑑賞候補地位 (status of candidate for appreciation) の授与」であるならば、それが基本的に作者によってなされるのはいわば当然だ。作者は、描くことによってその対象に、たとえそれが実際に鑑賞のために展示されなかったとしても、「鑑賞候補」の地位を授与する。しかし芸術地位の授与は別問題である。Dickie の記述する手続きによって鑑賞候補地位を与えられた人工物が、芸術作品であると受け入れられない事態は不可能ではない。対象はアートワールドの鑑賞者 (Artworld audience) にとって原理的にアクセス可能なものであり、その評価にさらされ、その結果地位授与が生じる。芸術作品地位が評価事実を含むものであるとすれば、地位授与者は原理的に作者ではあり得ない。プリミティブなものが芸術作品とみなされたときにその対象に芸術地位を与えるのはそれを芸術作品とみなした社会におけるアートワールドであり、『非現実の王国』に芸術地位を与えたアートワールドには、それを発見し紹介したネイサン・ラーナーは属していても作者ヘンリー・ダーガーは属していない。授与者として作者を中心に考えるのは、後に述べる芸術地位授与の検閲的側面を軽視することになるだろう。

#### 4 鑑賞者の芸術経験による芸術定義

われわれが提案する芸術定義はまずは次のようなものであった (K 1)。

K 1 : ある対象  $O$  が芸術作品であるのは、以下の条件をすべて満たす場合であり、かつその場合に限る。

- (1)  $O$  は一種の人工物である。
- (2)  $O$  にたいして解釈学的経験  $H$  を有する人  $p$  が存在する
- (3)  $H$  を他の公衆にも拡張可能な意義ある経験として承認している、一定の権威と規模を持つアートワールド  $AW$  が存在する。

K 1 の連言項(1)「一種の人工物」という規定は Dickie (1984 : 80) に由来する。それは絵画や彫刻など特定の物的な例化を持つ対象、文学など特定の物的な例化が特権化されない対象、さらにコンセプチュアル・アートやパフォーマンスなど物的な例化を持たない対象も含めた、人間の意図的行動の結果としての対象を包括的に指示する。我々はこの言葉で、Beardsley (1979) の「意図的な条件の配列 (intentional arrangement of conditions)」を意味している<sup>(2)</sup>。連言項(2)は関係による定義であるが、対象の機能つまり関係的で傾向的な性質の形をとっていない。対象が標準的な条件の下で任意ないし理想的ないし標準的な鑑賞者に何らかの経験を引き起こすとは規定しない。対象に対して、あるいは対象との関係でそうした経験を持つ鑑賞者が存在するという事実だけを語っている。その経験は対象から合理的に導き出されたとは限らない。それは非常に緩やかな条件である。連言項(3)も存在命題であるが、ここで存在するかどうかを問われるのは「一定の権威と規模を持つアートワールド」であり、その数は特定の社会の中では有限であって、原理的に確認可能だ。

Dickie は後に、「アートワールド」を「アートワールドシステムの全体」として、「アートワールドシステム」を「作者が芸術作品をアートワールドの公衆に知らせるためのシステム」として、創作者の側から定義したが (Dickie 1984 : 81-82)、我々の言う「アートワールド」は芸術鑑賞のための制度であり、過去や異文化のものを含めた広い対象に芸術地位を授与する。Danto が制度論的アートワールドの構成メンバーとして例示した「批評家、キュレーター、芸術家、コレクター、ディーラーなど (1993 : 204)」に加えて、芸術の歴史に関わる人々がこのアートワールドの主要な構成メンバーになるだろう。

K 1 の要点は対象への芸術地位授与を、「解釈学的経験」として理解された鑑賞者の芸術経験の承認の形で行う点にある。アートワールドの機能は、一人ないし複数の鑑賞者の芸術経験が、他の公衆にとっても拡張可能な意義ある経験であることの承認にある。それは、たとえ「芸術経験」について、「解釈学的経験」という限定を課すのではなく、Schlesinger のように定義や記述を諦め、例証的な事例との「本質的類似 (1979 : 172)」としてしか語らないとしても有意味だ。それは、一般的な機能主義や制度論の議論に比べて、(1)「作者を中心とした地位授与」を前提しないため、過去の対象、異文化の対象への芸術地位の授与が例外的事例として扱われることがなく、(2)芸術的機能(美的機能)が作用する対象についての原理的不確定性も、(3)対象が芸術的機能のゆえに芸術地位を与えられるのではなく芸術地位の授与のゆえに芸術的機能を果たす場合があり得るという事態も、K 1 を脅かさないからである。対象の持つ性質ではなく観賞のあり方によって芸術作品の定義を行うという点で、K 1 は  $L$  と問題意識を共有する。ただし、観賞行為は「解釈学的経験」へと還元されている。K 1 は一見したところこの点に大きな問題があるように見える。

「芸術経験」を「解釈学的経験」と理解することの正当化の前に、K 1 の持つ時間的問題を解決

しなければならない。「解釈学的経験」の故にアートワールドによって芸術地位を授与された対象に対して、その地位授与が失効するような場合を考えてみよう。例えば、Brillo Boxのうち100点以上は、1987年のウォーホールの死後、展示用に作成されたコピーだと分かったとしよう。先ほどの定義では、これらは、その後のアートワールドの態度の変化がどうであれ、芸術作品であり続けることになる。これは反直観的だ。上記定義には時間の契機を導入しなければならない。

K 2：時点  $t$  においてある対象  $O$  が芸術作品であるのは、 $O$  が  $t$  において以下の条件すべてを満たす場合であり、かつその場合に限る。

- (1)  $O$  は一種の人工物である。
- (2)  $O$  にたいして(a)解釈学的経験  $H$  を有する人  $p$  が存在するか、あるいは(b)  $t$  以前に存在していた。
- (3)  $H$  を他の公衆にも拡張可能な意義ある経験として(a)承認しているか、あるいは(b)承認していたという真であってその後修正されていない記録を持つ、一定の権威と規模を持つアートワールド  $AW$  が存在する<sup>(3)</sup>。

K 2において、芸術地位を授与された対象はそれが撤回されるまで芸術作品である。このことは、芸術についての本質主義的見解とは矛盾する。しかし、芸術地位授与が価値に関わる行為である以上、たとえ対象の知覚的性質は不変でも、その価値は我々がそれをどのように分類するののかによって、あるいはその作者や成立に関する知識の有無によって変化するだろう。それは状況によっては芸術作品の持つべき最低価値を下回るかもしれない。我々は作者や成立についての新しい知識によって、作品を新しい観点から見直し、再構成するからだ。『巨人』の内容もまたその価値もゴヤが作者でなければ変化するし、『エマオの晩餐』の価値はそれがフェルメールではなくファン・メーヘレンの作品であると分かった時に大きく変化した。前者の場合には芸術地位を失うことにはならないだろうが、後者は今なお美術館に展示されているとは言え、もはや芸術作品としての「鑑賞候補」ではない。

『エマオの晩餐』からの芸術地位の剥奪はあるいは厳しすぎるかもしれないが、作品の評価がアートワールドの態度や認識によって変化するのであれば、当然、時間が経ってから芸術地位を授与されるもの（プリミティブアート）もあれば、先ほどの最低価値の議論が示すように、芸術地位を剥奪されるものもあるべきだ<sup>(4)</sup>。むしろ、正当化が必要なのは「一旦芸術作品なら、永遠に芸術作品だ」という主張の方である。

もちろん、境界設定の問題は他のすべての芸術定義と同様K 2にも存在する。しかし我々の場合、問題は、アートワールドの規模と権威にのみ関わる。アートワールドの規模と権威は必ずしも比例しないし、一つの文化圏に複数のアートワールドを想定することは容易だろう。この意味では、Dickieによるアートワールドとアートワールドシステムの区別が適切である。

K 2はまた純粋に私密的な対象が芸術になることを否定する。Nick Zangwill (1999)はこの否定が反直観的だと考える。その限りにおいて、我々の定義は反直観的だ。Zangwillはカフカや副葬品をその反例として挙げるが、彼自身も認める通り、カフカは作者の意図において私密的であったに過ぎない。未発見の副葬品については、我々の定義からは、それが発見されたら芸術になるかも知れない、というものだ。私密的な領域は芸術定義から除外し、公共的な対象にのみ芸術の理論を限定することに、実際上の困難は存在しないだろう。

## 5 解釈学的経験

K 2 は芸術作品を定義する連言項を構成する芸術経験を「解釈学的経験」だと考えた。

ここで我々は Danto の芸術定義から出発することにした。Danto 自身は1980年代までの自らの芸術の議論を定義の形では論じていないが、Carroll (1993) による彼の議論の定義化を受け入れているので、それを手がかりにしたい (DC)。

DC : ある  $X$  が芸術作品であるのは次の場合かつ次の場合に限る。

- (a)  $X$  は主題を持つ (何かについてである (about something))。
- (b) その主題について  $X$  はある視点を投影する。
- (c) そのために修辭的・隱喩的省略を用いる。
- (d) その省略は、解釈を持つ、ないし要求する。
- (e) 作品とその解釈は芸術史的コンテクストに依存する。(Carroll 1993 : 100)

DC は、関与性 (aboutness) を持ち、自らが関与している対象についての態度や視点を、修辭的手段を用いて投影し、鑑賞者の解釈行為を呼び起こすことが、芸術にとっての必要十分条件であるとみなしている<sup>(5)</sup>。

芸術作品の解釈において特徴的な事態は解の不在である。芸術作品をその識別不可能な現実対象から区別しているのは解釈要求であり、芸術作品は芸術作品である限り解釈要求を行うと Danto は考える。解釈は芸術史的コンテクストに依存しているため、新しい解釈は古い解釈を前提とし、しかもなお対象に解釈余地があると考えねばならない。解釈は対象との対話の継続であり、対象はそれまでの解釈と理論を通じて常に新しいことを語り始める。解釈の余地が尽きてしまったものはもはや芸術作品ではなく現実のものになるだろう。この議論は、文学史を「挑発」と呼んだヤウスの受容理論的美学とも、また芸術作品の未完結性、対話性を重視するバフチンの議論とも問題意識を共有するものである。

バフチンにとって、「美的な出来事は、二人の参加者 [作者と主人公] があって初めて実現するのであり、二つの一致することのない意識が前提となる」(1999 : 143)。主人公は作者が内側から作り出すのではなく、「所与として」前もって見出すものであり「作者の創造行為に対してどのような自立性も持たない主人公を、作者は考え出すことができない」(357)。この外在性は、ただ登場人物を持つ物語作品にのみ存在する訳ではない。音楽や装飾、アラベスクなどの、「対象を持たない」芸術にも存在する。「あり得べき純粋な生の状態での、自分の内側からは完結されない意識、その頑強さを、私たちは音楽のうちに感じる」(360)。初期のバフチンは、作者が「外在性」によって主人公を完結させる、つまり固定した声をそこに付与すると考えていた。それはすなわち、解釈経験は無限ではないということだ。後にバフチンは、「作者が主人公を完結させる」という考えを反転し、この著作では「作者の危機」と捉えられていた「生の外にあって生を完結させるという作者の権能に、異議が唱えられる」(363) ことにこそ、芸術作品と、さらには人文科学の対象一般に特有の「対話性」を見出すようになった。外在性は完結に常に抗うのである。晩年のバフチンは芸術研究を含む人文科学の課題を次のようにまとめる。「自分の時間的、文化的外在性を利用すること。われわれ (作者とは無縁) のコンテクストに引き入れる。……ひとの言葉は自分=ひと (あるいはひと=自分) の言葉にならなければならない。距離 (外在性) と敬意。対象は対話的接触の中で主体 (もう一人の私) になる」(1988 : 302)。DC が作者による「視点の投影」と「修辭的・隱喩的省略」と呼んだ事態はバフチンにおいてはこのように理解されていた。

我々は、この、常に新しい解釈が要求され観賞者が自らの作品解釈を完結したものとみなさないという、芸術受容の独特のあり方を、「解釈学的経験」と呼ぶ。対象が「対話的接触の中で主体となる」とはそこに解釈学的循環が生じることを含意しているからだ。問題は、「解釈学的経験」が芸術に特徴的な経験のあり方だとしても、芸術を定義する条件の一つになるような芸術経験をそれに還元して良いかどうかである。芸術作品は美的に鑑賞することも、知識のために鑑賞することも可能だからだ。誰もが、常に、『泉』に解釈学的経験を持つわけではない。しかしこのことはK2と矛盾しない。K2が含意するのは、誰一人そういう経験を持たないような人工物を私たちは芸術作品とは認めないだろうということである。

他方、「解釈学的経験」を持つ観賞者の存在だけでは対象を芸術作品にするには不十分だ。私たちは非芸術作品にも『解釈学的経験』をしばしば持つ。例をとろう（設定はTBSのドラマ『ムー』（1977）から借用した<sup>(6)</sup>）。新富町の足袋の老舗「うさぎや」の次男拓郎は、酔っ払って公衆電話の看板を家に持ち帰った。彼はそれを部屋の壁に飾る。お手伝いの金田さんが、拓郎の留守に部屋に上がり込む。拓郎のファンでもある金田さんは、壁に飾られた看板をしげしげと鑑賞する。それはややキッチュで、私室という場所と「公衆」という文字の対比は少し挑発的でもある。金田さんはそこで何らかの解釈ゲームに巻き込まれる。この経験は知的で、ウォーホールの鑑賞経験と種において異なったものではないかもしれない。拓郎は部屋の壁に飾る行為によってそれに鑑賞候補地位を与えたが、そのことは公衆電話の看板を芸術作品にはしない。何か芸術作品であるにはその経験をその対象への正当な経験の一つであるとするアートワールドの存在が不可欠だ。そしてそのためにはアートワールドはStephen Daviesの主張するように、一定の「権威」を持ったものでなければならない。その権威は一定の規模の公衆に共有されるものでなければならない。

金田さんがアートワールドのメンバーでなかったことが看板から芸術作品の地位を奪っているわけではない。美学者が、子供の描いた絵とエジプト絵画のうちに、遠近法を前提としないイメージと背景の共通の関係を見出し、そして子供の絵を引用してそこに知覚像とイメージ構造の関係に関わる問題を見出したとしよう。子供の絵についての美学者の経験もまた解釈学的経験だ。しかし、彼がアートワールドの重要な構成メンバーであるとしても、ダーガーの場合とは異なり、この経験はその対象である子供の絵を芸術作品にはしない。アートワールドのメンバーの経験であっても対象を芸術作品にするにはアートワールドによる芸術地位授与が必要であり、地位授与はこの場合、観賞経験の承認という形でなされる。

もちろん、アートワールドは全体としては非公式の制度なので、地位授与はさまざまな形を取りうる。そのあり方は社会体制によっても異なるだろう。旧ソ連のように、状況によっては地下出版での流通もまたアートワールドによる地位授与であり得る。

## 6 作品価値

我々は既に、芸術作品は物的対象の提示的性質によって定義されないと考え、芸術価値に関する経験主義的議論を否定した。Kendal Walton (2004) は芸術経験に対する純粋な経験主義的見解に対し、異なったジャンルに我々がそれを帰属させることによって同じ作品の価値が劇的に変化しうることを示し、Levinson (1990) は、同じ作品が異なった成立史をもつことによって、たとえば一つの楽曲がブラームスによってではなく全く別の作家によって作られたことを我々が知った場合に、その価値が変化しうると考えた。音楽史上のカノンになっている作品の価値の一端は、その作家によって作られたという事実に依存しているのだと。これらの議論はその限りで説得的である。

しかし、作品価値を規定する歴史的要因を成立史に限定することはできない。例えば、ピカソが

「アヴィニョンの娘たち」の制作直後に存在しなくなった可能世界では、その後の美術史はかなり違ったものになってしまうだろう。そこでは、「アヴィニョン」はある時代の始まりではなく別の時代の結末に位置づけられるかもしれない。その時、「アヴィニョン」の作品価値は現在と同じであるだろうか？作品についての我々の評価は、その歴史的な位置づけと相関しており、そこには、作品の成立史だけではなく、作用史、つまり作品の与えた影響の歴史も関与している。その場合、作品の存在をどこに位置づければよいのか。Gregory Currie (1989) は、芸術をそのインスタンスが多数存在する一つのアクションタイプとして考える新しい存在論的な提案を行った。Currie 自身はその提案をその後発展させていないが、発想は David Davies (2004) によって引き継がれ、芸術パフォーマンス論として展開されることになる。その詳細の検討は今後の課題にせざるをえないが、「芸術家と作品受容者の必然的な結びつきを提供する理解 (245)」としてのアートワールドを媒体 (vehicle) に含むパフォーマンスとして芸術を捉える観点は、そのパフォーマンスの受取人としての鑑賞者の経験によって芸術を定義する我々の定義と一定の親和性を持つ。

## 結び

1929年に、ボガトゥイリヨフとヤコブソンは、「創造の特殊な形態としてのフォークロア」において、フォークロアというジャンルが、作者によるテキストの固定で完成するのではなく、それを受容する共同体の予防的検閲が作品創造の一部をなすという主張を行った。「ある共同体の構成員が何か個人的なものを創作したと仮定しよう。万一、個人によって造り出されたこの口誦の作品が何らかの理由でその共同体にとって受け入れられないものであり、その共同体の他の構成員がそれを自分のものにしないのなら、その作品は消滅を運命づけられている」(ヤコブソン 1985: 13)。「フォークロア作品の存在は、それを受容し認可するグループを前提とせねばならない。フォークロア研究の際には、基礎概念として、「共同体の前もっての検閲 (Präventivzensur der Gemeinschaft)」を常に考慮しておく必要がある」(15)。本稿はこの主張をフォークロアに限定すべきではないという提案である。フォークロアと異なりものとしての作品は完全に消滅はしないとしても、共同体 (但しこの場合はアートワールド) が受け入れる期間のみ、それは芸術作品なのである。

## 注

- (1) この点で Danto のアートワールドはカール・ポパーの「世界3」の一部になる。
- (2) 以下簡便のために「一種の」を取って語る。
- (3) K2 では連言項(2)と(3)はそれぞれ選言的に構成されているが、(2a) と (3b)、(2b) と (3a) の結びつきの可能性は本文では特に考察していない。しかし、その場合も特に問題はないと考える。
- (4) 芸術地位の剥奪の理由としては、本文で述べたような贋作であることの判明以外にも、対象の極端な破損もあるし、また、端的に、作品評価の極端な下落もあり得る。
- (5) 我々が DC を採らないのは、DC が十分条件になっていないからである。キルトのパターンに一定の芸術的伝統があるとしよう。ある新しいキルト Q がその伝統の一部を満たしていないとする。それはその時解釈を要求する。その解釈結果が、Q に秘められた暗号の解釈になったならば、解読された後も Q は芸術作品だと言えるだろうか。
- (6) ドラマの美術担当は横尾忠則であり、ドラマの世界の外ではこの看板が横尾の芸術作品であることは可能だ。

## 参考文献

- Beardsley, Monroe C. (1979). 'In Defense of Aesthetic Value,' *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 53, 723-749.
- Beardsley, Monroe C. (1982). *The Aesthetic Point of View*, Ithaca and London.
- Beardsley, Monroe C. (2004). 'An Aesthetic Definition of Art,' in *Lamarque and Olsen (2004)*, 55-62. 本論文はもともと *Curtler (1983)* に収録されていた。
- Carroll, Noël (1993). 'Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art' in *Rollins (1993)*, 79-106.
- Currie, Gregory (1989). *An Ontology of Art*, New York.
- Curtler Hugh (ed. 1983). *What is Art?*, New York.
- Danto, Arthur (1964). 'The Artworld,' *Journal of Philosophy* 61, 571-584.
- Danto, Arthur (1992). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York.
- Danto, Arthur (1993). 'Responses and Replies' in *Rollins (1993)*, 193-216.
- Davies, David (2004). *Art as Performance*, Malden, MA and Oxford.
- Davies, Stephen (1991). *Definitions of Art*, Ithaca and London.
- Dickie, George (1971). *Aesthetics: An Introduction*, Indianapolis.
- Dickie, George (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca and London.
- Dickie, George (1984). *The Art Circle*, New York.
- Lamarque, Peter and Olsen, Stein Haugom (2004). *Aesthetics and the Philosophy of Art, The Analytic Tradition: An Anthology*, Oxford.
- Levinson, Jerrold (1990). *Music, Art and Metaphysics, Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca and London.
- Mandelbaum, Maurice (1965). 'Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts,' *American Philosophical Quarterly* 2, 219-228.
- Rollins, Mark (1993). *Danto and His Critics*, Cambridge, MA and London.
- Schlesinger, George (1979). 'Aesthetic Experience and the Definition of Art,' *British Journal of Aesthetics*, 19, 167-176.
- Stecker, Robert (1997). *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park, PA.
- Walton, Kendall L. (2004). 'Categories of Art,' in *Lamarque and Olsen (2004)* 142-157. 本論文はもともと *Philosophical Review* 79 (1970) に収録されていた。
- Weitz, Morris (1956). 'The Role of Theory in Aesthetics,' *JAAC* 15, 27-35.
- Zangwill, Nick (1999). 'Art and Audience,' *JAAC* 57, 315-32.
- Zemach, Eddy M. (1986). 'No Identification without Evaluation,' *British Journal of Aesthetics* 26, 219-31.
- ミハイル・バフチン (1988) 「一九七〇-七一年の覚書」(新谷敬三郎訳)：『ミハイル・バフチン著作集 8』(新時代社) 279-319.
- ミハイル・バフチン (1999) 「美的活動における作者と主人公」(佐々木寛訳)：『ミハイル・バフチン全著作第一巻』(水声社) 87-368.
- ロマン・ヤコブソン (1985) 「創造の特殊な形態としてのフォークロア」(山本富啓訳)：『ロマン・ヤコブソン選集 3：詩学』(大修館) 12-26.