

芸術的錯誤の諸相

——ジェラルド・レヴィンソンの芸術定義論を手掛かりに

三 浦 俊 彦

1 歴史主義的定義の本質

代表的な芸術定義として流布しているもののうち、ジェラルド・レヴィンソンの提案(1976)は「歴史主義的定義」と呼ばれるが、その公式化は、歴史主義的とはとうてい言えない条件に依存している。その条件は、「歴史主義性」にこだわりさえしなければ、レヴィンソンの定義の長所とも言えるものである。いわゆる歴史主義的定義の内容ではなく論理形式を一般化することで、芸術の境界事例を統一的に理解するための枠組みが得られそうだからである。

まず、レヴィンソンによる「歴史主義的定義」の最終形態を記しておこう。

Xはtにおいて芸術作品である \equiv Xはtにおいて次のことが真であるような対象である。Xに適切な所有権を持つ人または人々が、〈芸術作品としての扱い〉すなわち〈t以前の「芸術作品」に属する対象が正しく(あるいは標準的に)扱われる(扱われた)仕方での扱われ方〉をXが受けることを真面目に意図する(意図した)⁽¹⁾。

ここで、「芸術作品としての扱いを意図する」という概念が多義的であることにレヴィンソンは着目する。大まかに次の三つの意味が区別できるというのである。

- ・ 特定の・芸術意識的 specific art-conscious 意図… 過去の特定の芸術作品が正しく扱われた仕方を意図する
- ・ 非特定の・芸術意識的 nonspecific art-conscious 意図… 特定の扱われ方を心に抱かずに、何であれ過去の芸術作品が正しく扱われた仕方、という形で意図する
- ・ 芸術無意識的 art-unconscious 意図… 内在的属性によって特徴づけられる特定の仕方を意図しており、その仕方は実際に過去のある芸術作品が正しく扱われていたような仕方なのだが、その事実を知らぬまま意図している

「芸術作品としての扱いを意図する」という概念の上記三つの解釈のうち第一・第二のものと第三のものをレヴィンソンは区別して、前者を「指示的に不透明な解釈」、後者を「透明な解釈」と呼ぶ(1979, p.11)。あるいはそれぞれ芸術制作の方式または意図が「関係的」「内在的」であると呼ぶ(1989, p.40)⁽³⁾。芸術概念が意図の主観性に反映されたうえで扱い方に帰属されるという解釈が「不透明な解釈」、意図された前芸術的な扱い方が主観的な芸術概念を通さずとも芸術的扱い方と機能的に一致するという解釈が「透明な解釈」だと理解すればわかりやすいだろう。

さて、前の時代の芸術作品が扱われるべき正しい仕方というものを念頭に置いて、それと同様の扱い方を意図する、というのには確かに「歴史的」な態度である。したがって、その態度に依拠する芸術定義、つまり芸術意識的な意図(不透明な解釈)による定義は、「歴史主義的定義」というラベルにふさわしい。対して、三番目の意図、すなわち透明な解釈による意図はどうだろうか。

第三の透明な意図は、「芸術」という概念を含んでいない。心に抱かれた扱い方が、内在的性質においてたまたま過去の

芸術作品の扱われ方に一致した、というような意図生成だからである。この第三の透明な意図を容認することによって、レヴィンソンは制度主義的定義と袂を分かつてきた。制度主義的定義は、芸術概念による慣習負荷的な（ディッキーの場合）あるいは理論負荷的な（ダントーの場合）本質を芸術作品に与えるため、芸術概念が理解されていない場所で作られた対象は、芸術として認定されにくい。アウトサイダーアートや、文明社会から孤立した個人による制作物を芸術と認定したい人にとっては、芸術概念を含まない「透明な意図」が芸術認定に関することはきわめて望ましく感じられるのである。

ただし、この透明な意図は、内在的であって関係的ではない。つまり、歴史的関係を志向していない。レヴィンソンは透明な意図をもって創作する人について次のように述べている。「そのような人は、自分でも知らぬまま、その時点で確立されていた美的扱い（美的注目）の目録の中にたまたま含まれているような扱い方を自らの制作物が受けるよう意図したならば、芸術を作ったと見なされうる。そうした場合、先行する芸術史との間に要請される繋がりがあることになる。ただしその繋がりには本人が意識せぬまま、実際には自分で作り出した繋がりなのである」（1979, p.11）

これは強弁といふべきだろう。扱い方の内在的特徴がたまたま同じでありさえすれば、芸術史との間に要請される（つまり歴史的な）繋がりがある、というのは「芸術史」「歴史」という概念の歪曲である。歴史的連続性のためには、因果関係、あるいは少なくとも接触関係がなければならぬ。密林奥地の部族をひとり抜け出して石を綺麗に並べ悦に入っている人、というレヴィンソンの出した事例は、確かに「透明な意図」を持ち出せば芸術制作と認められる。しかしその透明な意図は、アートワールドの歴史とは物理的繋がりを持たない意図であり、レヴィンソン自身が認めているように、単に「美的扱い」を志した意図である。すなわち非歴史的・非因果的・類似的・内包的・内在的繋がりには依拠しているのだ。論文執筆当時に人気のあった制度主義的定義に対抗して芸術制度と無縁な芸術を認めようとするあまり、レヴィンソンは古き美的定義へとこっそり回帰したのである（3）。

レヴィンソンの芸術定義は、折衷主義的定義と呼べるだろう。「不透明な意図」による定義の部分は、アートワールドあ

るいは芸術概念との因果的繋がりに依拠した制度主義的定義に相当し、「透明な解釈」による定義の部分は美的定義に相当する。レヴィンソンはこのいずれの意図による制作も芸術作品の制作であると認めるので、彼の定義は制度主義的定義と美的定義から成る選言的定義であり、芸術の外延を最も広く取る「寛容な定義」だと言える。

2 意図の分類

以上に見たように、レヴィンソンの定義は統一的内容を持っていない。しかし、論理的に統一された形式で体系化することはできる。そして、制度主義的定義と美的定義という、代表的かつ対照的な芸術定義をともしに取り込んでいるがゆえに、レヴィンソンの定式化を統一的記法で書き下ろすことができれば、芸術認定の論理にとって有意義な展望が得られるはずである。

レヴィンソンは、「歴史主義的定義」における三種の意図を、「特定・不特定」の軸と「芸術意識・芸術無意識」の軸によって区分していた。「特定・不特定」は特定の機能的扱い方を思い描いているかどうかに関わり、「芸術意識・芸術無意識」は芸術概念を明示的に抱いているかどうかに関わる。換言すれば、前者は美的扱いを意識しているかどうかに関わり、後者は芸術制度に関与しているかどうかに関わる。

しかし、この二軸分類だけでは、芸術的意図の分析として粗すぎると言わざるをえない。実際の芸術制作、とくに境界事例となる制作において働く意図は、レヴィンソンの提示した三種類だけで済むとは思えないからである。芸術制作の現場に対応できる実践的定義を目指すには、二軸分類を体系化して、いっそう細かい区別ができる分類法を整備せねばならないだろう。

そこで、レヴィンソンが提示した「透明・不透明」という論理構造を明示化するのに適した記法に訴えることにしたい。

「芸術として正しく扱われる」という意図の内容が「芸術」「扱い方」という主要一成分を含むのに応じて、「芸術として正しい」あるいは「正しい芸術性である」という属性述語Aと、「 \sim の仕方です」が正しく扱われる」という関係述語Tを用意する。「正しい」「正しく」は余剰述語なので、AとTの両者に分配しておく。そして、xを「扱い方」（または「扱われ方」という抽象物を論議領域とする変項とし、制作者をa、制作物をbで表わそう⁽⁴⁾。

これで記号化の準備が調った。前節で見た三つの意図を表記してみよう。整理しやすいよう順序を入れ替えて、三つの中で作用範囲が中間的である第一の意図を二番目に記す。

①非特定の・芸術意識的・意図… 特定の扱われ方を必ずしも心に抱かずに、何であれ過去の芸術作品が正しく扱われた仕方、という形で意図する

IaEx (Ax & Txb)

②特定の・芸術意識的・意図… 過去の特定の芸術作品が正しく扱われた仕方を意図する

ExIa (Ax & Txb)

③芸術無意識的・意図… 内在的属性によって特徴づけられる特定の仕方を意図しており、その仕方は実際に過去のある芸術作品が正しく扱われていたような仕方なのだが、その事実を必ずしも知らずに意図している

Ex (Ax & Ia (Txb))

レヴィンソンの自然言語での定式化では、①については「非特定の」つまり「特定の扱われ方を心に抱かずに」③については「無意識的」つまり「その事実を知らぬまま」といった述べ方がされている。しかしレヴィンソンはべつに、意図や知

識の欠落が必要だと考えているわけではない。レヴィンソンが当該意図（あるいは知識）の欠落を明言したのは、①③それぞれの意図の事例に特有の場合を析出するためにすぎない。

①③に特有の場合を明示したければ、以下のように書けばよい。

① $\exists a \exists x (Ax \& Txb) \& \sim \exists x \exists a (Txb)$ (5)

③ $\exists x (Ax \& \exists a (Txb) \& \sim \exists a (Ax))$

最後の連言肢がなくても、芸術定義の妥当性が損なわれはしない。むしろ当該意図の介入によって芸術としての適格性が増すだけのことである。したがって、実質的には①③を表わす場合でも、論理構造の比較の便宜のため①③の表記が便利だ。逆に言えば、①③のように書かれた場合も、それぞれに特有の状況、すなわち①③の状況を思い浮かべるのが議論の都合上便利である。すなわち、特定の・芸術意識的な特性が明記されない場合は、それが欠落している状況（つまり非特定の・芸術無意識的な意図）を典例例として想定することしよう。

さて、①②③を見比べると、基本的な形式は共通であり、「aは意図する」という意図演算子の作用範囲のみが異なっていることがわかる。①はaの意図が $\exists x (Ax \& Txb)$ 全体にかかるので、特定のxは意図される必要がない。②では、aの意図は $Ax \& Txb$ にかかり、xの存在は意図の外で客観的に成立しているので、予在する特定の扱い方がaによって意図されていることになる。ただしそのxの値はあくまでaの意図が向けられた対象であって、 $Ax \& Txb$ に代入されたとき客観的に真となるとは限らない。

③では、aの意図は「 $\exists a$ だけにかかる。したがってaは、特定の扱われ方を念頭に置いてさえいれればよい。ここでは、その扱われ方は実際に芸術としての扱われ方である。なぜなら、①②と違って③では、 $\exists x$ が意図の外にあるからだ。芸術

という観念が a に抱かれていない可能性がある代わりに、意図された扱い方が実際に芸術としての扱い方であることは保証されているのである。

さて、このように記号化してみると、レヴィンソンの定式化が網羅的でないことがはっきりする。E の作用範囲は、①②③の三種類だけではない。機械的に組み替えただけでも、他に多くのパターンが考えられるだろう。

まず、③の双対として、E の中に「x」のみが入るかわりに Ax のみが入るパターンが容易に思い浮かぶ。

④ E x (Ia) (Ax) & Txb)

a は、実際に b が受けるべき正しい扱い方が、芸術作品としての正しい扱い方であると思っっている。ただし a は、b がその扱いを受けることは必ずしも意図していない。

④は、制作物に対して特定の意図を持たずに制作者自ら芸術と認めるようなものができた場合を指す。芸術外の実用目的で（あるいは何の目的もなく無意識に）木や石を組み合わせた結果、制作者本人の芸術観に合致した造形が出来ていたのが後に判明したような場合だ。純粋な日記や書簡が文学作品となる多くの例も④に該当する。

a が意識した x について、「Ax&Txbです」と a が告げられたとしよう。a の反応は、③では「芸術ってこういうものことなんですね」（あるいは、「そういう芸術観はおかしいですよ」）、④では「そういえばこれって芸術ですね」（あるいは、「b のそういう見方はおかしいですよ」となるだろう。

次に、③と④の意図の部分だけ結び付けると、次のパターンが得られる。

⑤ E x (Ia) (Ax) & Ia (Txb)

a はある芸術としての扱い方（芸術作品の正しい扱い方）と、b が扱われるある仕方とを意図する。ただしその両者が同じものであるかどうかについては必ずしも意図されていない。

⑤は、②とほとんど同じことを述べているが、②よりも弱い。②ではaは「bが芸術として扱われること」を統一的に意図していたが、⑤では、aの個別の意図を組み合わせると、客観的事実として（aの意図においてではなく）②と同じことの実現を意図したことになる、といった状況である。散漫なまたは分裂的な心理状態での制作が該当するだろう。

さて、③④を強めたものとしては、四つのパターンが考えられる。Ax、Txbといふ二つの成分について、主観的成立を保証するパターン二つと、客観的成立を保証するパターン二つである。

- ⑥ $\exists x (Ax \& Ia (Ax \& Txb))$
- ⑦ $\exists x (Txb \& Ia (Ax \& Txb))$
- ⑧ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax))$
- ⑨ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Txb))$

⑥⑦⑧はAx&Txbの主観的成立を保証し、⑧⑨はAx&Txbの客観的成立を保証する。

日常言語で言い直せばこうなるだろう。まず⑥と⑦。

- ⑥——ある芸術としての扱われ方について、aはそれがbの芸術としての扱われ方であることを意図する
- ⑦——bのある扱われ方について、aはそれがbの芸術としての扱われ方であることを意図する

⑥と⑦は、違う意図なのだろうか？ 内在的には違わないが、客観的妥当性が異なりうる。⑥では、〈aが意図したそのbの芸術としての扱われ方が実はbの正しい扱われ方でないこと〉が可能であり、⑦では、〈aがbについて意図したその扱われ方が実は芸術として正しい扱われ方ではないこと〉が可能なのである。

この違いはきわめて重要であり、後に芸術以外の分野の事例とも比較しながら確認することにした。次に、⑧と⑨の違いを日常言語で確認しよう。

⑧——bの芸術としての扱われ方について、aはそれが芸術としての扱われ方であることを意図する

⑨——bの芸術としての扱われ方について、aはそれがbの扱われ方であることを意図する

⑥と⑦の違いを〈客観的事実の不成立可能性↓主観的意図の不成立可能性〉へと読み替えれば、⑧と⑨の違いが得られる。⑧では、〈bのその芸術としての扱われ方を実はaがbについて認識していなかったこと〉が可能であり、⑨では、〈bのその芸術としての扱われ方を実はaが芸術としての扱われ方だと認識していなかったこと〉が可能なのである。

この違いもきわめて重要であり、後に事例研究に用いることにする。

芸術制作の意図の満たされ方については、さらに強めたバージョンが自然に思いつかれるだろう。⑥と⑦の積極的主張を共に満たしたバージョンと、⑧と⑨の積極的主張を共に満たしたバージョンである。その二つは、実は同じものであり、次の⑩に相当する。

⑩ $Ex (Ax \& Txb \& Ia (Ax \& Txb))$

bのある芸術としての扱われ方について、aはそれがbの芸術としての扱われ方であることを意図する

⑩は、⑥と⑦がそれぞれ有していた穴（客観的欠損）を埋めたものとなっている。〈bが芸術としての扱われ方をされること〉は主観的に（意図の中で）だけでなく客観的にも（意図の外でも）満たされている。⑩では、aのbに関する意図が、全面的に満たされている。

また、⑧と⑨がそれぞれ有していた穴（主観的欠損）を埋めたものにもなっている。〈bが芸術としての扱われ方をされること〉は客観的に（意図の外で）だけでなく主観的にも（意図の中でも）満たされている。⑩では、bに関する客観的事実が、aによって全面的に意図されている。

さて、②の劣化バージョンとして⑤があったように、⑩の劣化バージョンとして次のものが考えられる。

⑪ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax)) \& Ia (Txb)$

bのある芸術としての扱われ方について、aはそれがbの扱われ方であることを意図し、芸術としての扱われ方であることを意図する

⑪は芸術制作としてほとんど⑩に匹敵する完全性を備えているが、②と⑤の關係に類する程度に、⑩よりも劣っている。aはbについて特定の扱われ方を意図し、また、芸術的扱われ方も意図しており、それらはたまたまbの芸術的扱われ方である同一者として収斂しているのだが、aはそのような収斂を理解しているとは限らない。つまり、bの客観的あり方に合致した二つの意図を持っているながら、それらが必ずしも「bの芸術的扱われ方」という主観的統一に達していない状態である。

つまるところ、⑪は次のような場合を許容している。

⑩ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax) \& Ia (Txb)) \& \sim Ia (\exists x (Ax \& Txb))$
あるが

⑪ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax) \& Ia (Txb)) \& \sim \exists x (Ia (Ax \& Txb))$
のみならず、⑩は次のような極端な状況をも許容する。

⑫ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax) \& Ia (Txb)) \& Ia (\sim \exists x (Ax \& Txb))$

実際には〈bの芸術的扱われ方〉である特定のものをaを、aは〈ある芸術的な扱われ方〉〈それとは別のbの扱われ方〉という別個のものとして思い描いている、という状況だ。⑩においては②に相当する $\exists x Ia (Ax \& Txb)$ が成立しているため、① $Ia (\exists x (Ax \& Txb))$ も満たされ、aは〈ある芸術的な扱われ方〉が〈bの扱われ方〉であることを意図できている。その点で、⑩よりも特定された意図が具現しているのである。

さて、⑩以外のパターンは、どれも芸術制作の意図としては不完全だが、レヴィンソンの芸術定義に従うなら、どれも「芸術作品の制作」に十分である。⁶⁾ ⑩のような完全な意図実現がなされる必要はない。①～⑩3のどれによっても、「芸術作品」を成立させることができるのである。

3 歴史主義的定義から汎用定義へ

レヴィンソンの「歴史主義的定義」は、制度主義的定義への反発を前面に出そうとするあまり芸術概念を内包しない「透明な意図」を認めざるをえなくなった。その結果、「歴史主義的」という特徴づけにそぐわない「美的内在的要因」に依拠

する芸術定義となった。そうであるならば、「歴史」的要素を取り繕う必要はもはやないだろう。つまり、非歴史的要因にも開かれた、一般的な定式化へと書き換える動機が生まれる。そこで、レヴィンソン流定式化の論理構造を保ちながら、先ほどの述語定項AとTの意味をより一般化した定式化を考えることにしよう。

以下の定式化で、変項xは「扱われ方」を論議領域とする代わりに「性質」を論議領域とする。述語Aは、性質の属性、つまり任意の高階性質とする。関係語Tは「bは属性xを持つ」とする⁽⁷⁾。このような一般化により、制度主義的定義や美的定義、その他の任意の芸術定義のもとで適用できる形式的一般理論が調うだろう。まずはAを端的に「芸術性である」あるいは「芸術的である」としてモデル化しよう⁽⁸⁾。

- ① $\exists x (Ax \& Txb)$
「bは何らかの芸術性を持つ」ことをaが意図する⁽⁹⁾
- ② $\exists x \exists a (Ax \& Txb)$
「これはbの芸術性だ」とaが意図する属性が、ある
- ③ $\exists x (Ax \& \exists a (Txb))$
「bはこれを持つ」とaが意図する芸術性が、ある
- ④ $\exists x (\exists a (Ax) \& Txb)$
「これは芸術性だ」とaが意図するある属性を、bは持つ
- ⑤ $\exists x (\exists a (Ax) \& \exists a (Txb))$
「これは芸術性だ」とaが意図し、「bはこれを持つ」とaが意図する属性が、ある
- ⑥ $\exists x (Ax \& \exists a (Ax \& Txb))$

ある芸術性について、aはそれがbの芸術性であることを意図する

⑦ $\exists x (Tx \& Ia (Ax \& Txb))$

bが持つある属性について、aはそれがbの芸術性であることを意図する

⑧ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax))$

bの芸術性について、aはそれが芸術性であることを意図する

⑨ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Tbx))$

bの芸術性について、aはそれがbが持つ属性であることを意図する

⑩ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax \& Txb))$

bが持つある芸術性について、aはそれがbの芸術性であることを意図する

⑪ $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax) \& Ia (Txb))$

bが持つある芸術性について、aはそれが芸術性であることを意図し、bが持つことを意図する

レヴィンソンに倣って、これらの意図のどれもが「芸術制作」を実現するのに十分である、と認めてもよい。しかしそうする必要はない。述語AとTをレヴィンソンによる特定解釈に限定せず、さまざまな芸術観に応じた解釈へ一般化するなら、「完全な芸術制作」に対応する⑩以外のいずれかについて、「芸術制作を達成できるとは認めがたい」と判定する余地があるだろう。そこで、⑩以外の諸パターンに対応する具体例を検証して、「芸術制作と意図の関係」を再考してみることは有意義だと思われる。

しかしここでは、最も重要な応用可能性を秘めていると思われる⑥と⑦の相違と、⑧と⑨の相違、この二件に関わる事例研究に考察を絞りたい。芸術制作の意図として申し分のない⑩を基準としたとき、⑪は差異が微妙すぎて、芸術学より先に

心理学か認識論に委ねるべきだろう⁽⁵⁾。⑩に次いで⑩からの逸脱度が小さく、認識論的微妙さに迷い込まぬ程度に明確な芸術的興味を誘うのが、⑥⑦⑧⑨なのである。

⑥と⑦は、同程度に⑩からの離脱を生じているように思われる。⑥と⑦はそれぞれ、次の二つの場合を許容するからである（ $\sim Ax \& \sim Txb$ で興味深い場合は①②⑤でカバーされうるので除外する）。

⑥-1 $\exists x (Ax \& \sim Txb \& Ia (Ax \& Txb))$

⑦-1 $\exists x (\sim Ax \& Txb \& Ia (Ax \& Txb))$

三つの連言肢のうち互いに異なる一つが不成立となりうるのが⑥⑦なので、形式的には、⑥と⑦の逸脱度は同程度である。しかし、芸術制作の意図 $Ia (Ax \& Txb)$ が満たされるための条件として、 Ax と Txb とが全く同程度に重要という事はないだろう。 Ax の方が重要であれば、それを意図しながら実現しそこねうる⑦の方が逸脱度が大きく、 Txb の方が重要であれば、それを意図しながら実現しそこねうる⑥の方が逸脱度が大きいことになる。形式的には同等の位置を占める Ax と Txb について、内容的にいずれの方が芸術制作の意図実現にとって重要なのか、考えなければならぬ。

⑧と⑨についても事情は似ている。⑧と⑨は一見、同程度に⑩からの離脱を生じているように思われる。ともに、三つの連言肢のうち最後の一つの不成立を許容するからである。

$\exists x (Ax \& Txb \& \sim Ia (Ax \& Txb))$

これは、次の二つの場合に分けられることができる（ $\sim Ia (Ax) \& \sim Ia (Txb)$ で興味深い場合は①でカバーされうるので除外

す⑧)。

⑧ 1 $\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax) \& \sim Ia (Txb))$

⑨ 1 $\exists x (Ax \& Txb \& \sim Ia (Ax) \& Ia (Txb))$

こうしてみると、形式的には、⑧と⑨の逸脱度は同程度である。しかし、芸術制作の意図の成分として、 $Ia (Ax)$ と $Ia (Txb)$ とが全く同程度に重要ということはないだろう。 $Ia (Ax)$ の方が重要であれば、それが成立しそこねうる⑨の方が逸脱度が大きく、 $Ia (Txb)$ の方が重要であれば、それが成立しそこねうる⑧の方が逸脱度が大きいことになる。形式的には同等の位置を占める $Ia (Ax)$ と $Ia (Txb)$ について、内容的にいずれの方が芸術制作の意図にとって重要なのか、考えなければならぬ。

4 解釈的錯誤と理論的錯誤

⑥ 1と⑦ 1、⑧ 1と⑨ 1というそれぞれのペアは、芸術的地位の多義性をモデル化するのにとれほど役立つだろうか⁽¹¹⁾。芸術と非芸術の境界事例として最も多く引き合いに出されるデュシヤンの『泉』で試してみよう⁽¹²⁾。

まずは⑥ 1と⑦ 1の読みを『泉』に施してみる。デュシヤンは主観的に『泉』の芸術性を意図していたものの、意図を達成する方法や環境に外在的不都合があったため、『泉』の芸術性が実現されなかった、と理解されるべきパターンである。

⑥ 1は、デュシヤンが「便器の芸術性」を意図し、意図された性質は客観的にも芸術性である場合だ。既製品の便器がそのままで芸術であることはありえないので、その芸術性とは、「レディメイドによる高階の芸術性」だろう。しかし、当の

便器はそのレディメイド芸術性を持ちそこなっている。その理由は、提出方法があまりに政治的すぎた、囹圄捜査か悪戯しか見えないやり口だった、便器という選択が俗悪すぎた、サインがレディメイド性を曖昧化してしまった、等々、さまざまなのが考えられる。要するに、デュシヤンの狙いは的確だったが、その狙いをうまく実現することができなかったのである。

⑦1はどうだろうか。デュシヤンは「便器の芸術性」を意図し、意図されたその性質は客観的にも便器が持つ性質である場合だ。その便器は白く、すべすべして丸みと光沢を帯びているので、実際に便器が持つその性質こそが、デュシヤンが意図した性質だろう。しかしその性質は、デュシヤンの意図に反して、芸術性を持つてはいない。同規格の既製品便器はどれもその同じ性質を持つが、芸術ではないからである。よって、デュシヤンは、芸術性の本性について認識を誤っていた。「白くすべすべして丸く光沢がある」というのは、芸術であることを保証せず、当の便器が同規格の他の便器を超え出ることにはなかった。デュシヤンは知覚芸術としての「ファウンドアート」を狙ったわけだが、美質を持った一品制作モノならともかく、平凡な大量生産品でそれを狙ったところに無理があった。レディメイド化が必ずしもファウンドアートを成り立たせるわけではなかったのである。

⑥1と⑦1は対照的である。⑥1では、デュシヤンはレディメイドの美学、すなわち高階の芸術性の創出可能性という〈理論〉において正しかったが、その実現法（低階性質の選択または着目）を誤った。換言すると、自分の作品の〈解釈〉を誤ったのである。⑦1では、デュシヤンは自分の作品の持つ低階性質を正しく認識し〈解釈〉を正しく行なっていたが、そこに高階レベルで芸術性が宿るものと誤解していた。芸術性の〈理論〉を理解しそこねていたのである。

理論は一般性に関わり、解釈は個別作品の認識に関わるので、デュシヤンは⑥1では個別解釈の錯誤に陥り、⑦1では一般認識の錯誤に囚われていた、と見なされることになる。

次に、⑧1と⑨1の読みを『泉』に施してみよう。今度は、客観的に『泉』は芸術性を有している。しかしそれを実現し

た意図に内在的欠陥があるために、産物である『泉』にもケチが付く。

⑧1では、デュシャンは「レディメイドの芸術性」をよく理解し、意図していた。『泉』に先立って自分のアトリエに自転車の車輪やシャベルを置いていたのもそのためだった。しかし彼は『泉』の展示がレディメイド展示であるなどと意図してはいなかった。端的に、アンデパンダン展の運営委員会が「自由な出品」を約束通り保証するかどうかを試すための、政治活動の一環として便器を送ったのである。したがって、『泉』の芸術的成立は制作者の意図においては不完全だった。しかし、客観的にレディメイド展示と見なすことが可能であり、デュシャンのレディメイド観（レディメイドは芸術でありうる）にも合致したことから、なし崩し的に「現代アートの代表例」として通用するようになってしまった。

⑨1では、デュシャンは、運営委員会を試練にさらし、芸術制度にショックを与えるために、「芸術でないもの」をあえて出品することを意図した。便器の持つ様々な属性はきちんと理解しながら、それら（レディメイドという属性も含め）が芸術性を実現するなどとは思っておらず、スキャンダルの成立を目指してわざと便器を提出した。しかし皮肉なことに、そのゲリラ的やり口は、制度主義的芸術が自らの中の芸術性のバリエーションを豊饒化するにはうってつけの素材だった。デュシャンの思惑に反して、制度の中に『泉』は無難に取り込まれ、芸術的規範として利用されてしまった。非芸術・反芸術による必殺の挑戦であったのに、アートワールドのしたたかな消化吸収力、同化作用によって首尾よく典型的芸術にされてしまったのである⁽¹³⁾。

⑧1と⑨1は対照的である。⑧1も⑨1も、デュシャンの意図を超えた達成が『泉』において結実したが、それは、デュシャンの意図の二つの側面がそれぞれ侵犯されることよってだった。⑧1では、レディメイド性をデュシャンはあの便器には意図していなかったのに、あの便器がレディメイドとして、したがって芸術として見なされるようになった。あの便器の芸術的潜在性を過小評価したデュシャンの〈解釈の未熟〉だった。他方⑨1では、デュシャンは便器提出のレディメイド性を意図しながらも、〈理論の未熟〉ゆえに、レディメイド性が芸術性を帯びることを意図しそこねた。デュシャンのかわ

りにアートワールドが、レディメイド性が芸術性を帯びていることを発見してしまったのである。これは、便器の持つ知覚的性質ではなく便器提出のレディメイド性に対して「ファウンドアート」が創出された例と言える¹³⁾。

このように、⑥―⑦―⑧―⑨の定式化に応じて、『泉』の持つ芸術的意義、あるいは芸術的カテゴリをさまざまに理解することができる。

『泉』と呼ばれるあの便器の、芸術としての公認の地位がいまだ不確定であること、そして、そもそもデュシャンの意図がどこにあったのかが正確にわかっていないこと、この二点により、『泉』という事例は、「意図の失敗」(⑥―⑦)の事例と見ることもできれば「意図の不全」(⑧―⑨)の事例と見ることもできる。その両義性において、芸術史上異例に「豊かな」境界事例と言えるだろう。『泉』のような単純な事例がなぜ芸術史に燦然と輝く代表作になったのかという秘密は、境界事例としてのこうした論理的複雑さを史上初めて具体化したところにある、と言えそうである。

解釈―理論の軸と失敗―不全の両軸に沿って整理しておこう。『泉』は、解釈的意図の失敗(⑥―⑦)、理論的意図の失敗(⑦―⑧)、解釈的意図の不全(⑧―⑨)、理論的意図の不全(⑨―⑩)という四種の構造的逸脱性が互いに拮抗しているところに、「傑作」たるゆえんが認められるのである。

通常の芸術的逸脱事例(境界事例)は、当該作品の重要な属性について、今見た『泉』のような興味深い拮抗を示さない。とりわけ「意図の失敗」か「意図の不全」かについて、その一方のレベルでしかもともらしい解釈ができない。たとえば、レヴィンソンが自らの歴史主義的定義への可能な反例として検討した、フランツ・カフカの場合を考えてみよう。カフカは友人マックス・ブロートに遺言して、原稿をすべて焼き捨てるように指示した。その中には、未公刊の『審判』『城』『アメリカ』などの原稿が含まれる(カフカの死の時点ではどれも無題)。ブロートがカフカの遺志に背いて独断で原稿を公刊し、それらが流通して、今日、典型的な芸術的文学作品として読まれているわけである。

しかし、(痕跡を残さぬよう焼き捨てることが意図された制作物)というものは、かりに芸術作品だとしてもまさに境界

事例と言うべきだろう。カフカのいくつかの小説の発生源である意図に、芸術の本質から外れた不完全性がみられるため、その存在そのものの芸術的地位が疑われるのである¹⁵⁾。カフカの小説の芸術的達成について疑問視する人はまずいないので、カフカの小説はもっぱら「意図の不全」(⑧①⑨①)の事例として考えられることになる¹⁶⁾。

⑧①では、カフカは芸術的文学作品の意図を抱きつつ執筆したが、意図した低階属性(修辭的、意味的、構成的……)が自らの執筆物で達成できたとは信じなかった¹⁷⁾。失敗作を書いてしまったと自覚していたり、あるいは当面の執筆物は意図実現のための準備稿にとどまると考えていたりしたなら、⑧①はありそうなシナリオだ。⑨①では、カフカは特定の属性を持つ作品を意図通りに仕上げるのだが、意図通り実現された低階属性が芸術性に相当するとは信じなかった(あるいはおそらく、相当しないと信じた)。心理療法のための訓練や、自己観察のためのメモとして執筆していたなら、⑨①はありそうなシナリオだ。文学作品が意図されていなかったなら、自らの死後は人目に触れぬよう焼却を希望するのも自然だからだ。

⑧①の場合、カフカは自らの作品の属性について、すなわち意味や完成度について誤解していたことになる。カフカ自身の「失敗作」という誤った解釈をプロットが訂正して、しかるべく公刊したのは正しいことだったのだ。⑨①の場合は、カフカは自らの作品の属性および意味について誤解してはいなかった。すると、カフカ自身の「公表すべからざるもの」というカテゴリー認識をプロットが無視して、公刊してしまったのは間違っていたことだった。あるいはあれらがあくまで公の芸術作品だとするなら、カフカ作ではなく、プロット作でなければならない。

⑧①では、プロットはカフカの自作に対する意味論的意図に背いたのであり、⑨①では、プロットはカフカの自作に対する範疇的意図に背いた。作者の意味論的意図には鑑賞者を束縛する権威はなく、対して範疇的意図は鑑賞者の態度を方向付ける正統的な根拠だとすれば(レヴィンソン、1996)、⑧①ではプロットは正しく、⑨①ではプロットは間違っていた(あるいは自ら創作者と成り代わった)ことになる。前者ではカフカの小説は典型的な芸術的小説作品と認められ、後者ではカフカの小説は芸術作品だとしても非典型的な、作者を更新したファウンドアートとなるのである¹⁸⁾。

カフカの例を反転すれば、ありふれた失敗作や駄作の事例になる。制作者本人は十全な意図を持ちながら、「x_aまたはx_bのいずれかにおいて失敗する場合だ。前者は、⑥1に相当し、自作への個別的誤解の事例となる。後者は⑦1に相当し、一般的芸術概念の認識不足の事例となる。⑥1では、たまたま現事例について作者は錯覚していたが、調子のいいときには意図の実現に成功し、傑作を生み出すことも期待できる。したがって「失敗作」の定義として使える。⑦1では、そもそも何が芸術的かをめぐる意図そのものに欠陥があるために、作者は調子がいい時に成功するとは限らない。むしろ、調子のいい時には的外れな意図を忠実に実行できる見込みが増え、作品の質が下がることが予想される。「駄作者」というわけだ。

このように、⑥1よりも⑦1の方が誤りの根が深い。同様に、⑧1より⑨1の方が誤りの度が大きい。⑧1ではカフカは過度の自信喪失に囚われていただけであり、プロットはカフカの作品の価値を（カフカ自身とは逆に）過大評価しただけである。対して⑨1では、カフカは本来文学作品と見なすべき自作の諸属性について、非常識な別の見方をしてしまっており、プロットはプロットで、誤った意図なりにいったん規定された以上は尊重されねばならないはずのカフカの範疇的意図を無視し、遺稿管理人の分際を越えて自らファウンドアーティスト化してしまったことになる。

個別作品の「解釈」を支えるのが一般的な意味と価値に関する「理論」であることを考えると、客観的にであれ主観的にであれ、「x_bにおける個別の錯誤よりも、x_aにおける一般的錯誤の方が深い錯誤であるのは当然である」¹⁹。この二種の錯誤は、より一般的な背景に位置つけたとき、きわめて有用な対概念であることが確認されるだろう。

5 事実の錯誤と規範の錯誤

「x_aは作品bが事実として性質xを持つことを表わし、x_bはその性質xが性質Aを持つと認定されることを表わす。最もわかりやすいのは、xが一階の非美的（物理的）性質、Aが第二階の性質（解釈的・評価的性質）という場合だが、xが

すでに解釈的・評価的性質であっても、xを意味付けする相対的な高階性質にAが該当すればかまわない。いずれにしても⑥1と⑦1の違い、⑧1と⑨1の違いは、ともに、「事実の錯誤と規範の錯誤」と読み替えることができる⁽²⁰⁾。いかなる「規範」もその正当性でなく流通性の側面においては「端的な事実」に他ならないため、ここで「事実」「規範」という語は、相対的な概念として理解されねばならない。

「規範性」が明瞭に現われる倫理との関わりは芸術においても頻繁に取り沙汰されてきたが、最近の例をとりあげて、本稿で提案した一般図式の有効射程を見定めておこう。

二〇一七年大晦日の日本テレビ系バラエティ番組『絶対に笑ってはいけないアメリカンポリス24時』（ダウンタウンのガキの使いやあらへんで!）の『大晦日年越しSP!』として放送された特別番組で、浜田雅功が『ビバリーヒルズ・コップ』のエディ・マーフィに扮し、黒塗りメイク（ブラックフェイス）をして登場した。その演出に対して、「黒人差別だからやめる」という苦情が寄せられた（主として話題になったのはバイエ・マクニールのツイッター投稿「#日本でブラックフェイスやめて」）。

これに対しては、「差別意識がないからかまわない」「差別意識がなくてもいけない」「差別意識がないからこそいけない」等々、さまざまなコメントがマスコミ、ネットに流通した。それらの判断が実際に意味している事柄を、⑥1⑦1⑧1⑨1の定式化で確認するとどうなるか。

⑥1⑦1は意図が完全に客観的事実が不完全な例なので、「差別」という出来事が欠けているにもかかわらず成立していると認定する、すなわち「差別的であると（誤って）批判する」という錯誤を表わすのに適している。aを番組批判者と解釈するのがよい⁽²¹⁾。

⑧1⑨1は意図が不完全で客観的事実が完全な例なので、「差別」という出来事が成立しているにもかかわらず否定あるいは看過する、すなわち「差別的であると（誤って）気づかない」という錯誤を表わすのに適している。aを番組制作者と

解釈するのがよい。

すでにカフカの例で見てきた解釈と同型なので、今や簡単に書き下すことができる。

⑥ 1 $\text{Px} (\text{Ax} \& \sim \text{Txb} \& \text{Ia} (\text{Ax} \& \text{Txb}))$

ある差別的な属性について、それがbの差別的属性であるとaは批判する。ただしbはその属性を持っていない。たとえば、浜田の扮装が人種差別的なミンストレルシヨの「黒塗り」であると批判されたが、欧米の「黒塗り」の意味を日本文化の産物にあてはめることはできない。浜田の扮装はむしろ黒人へのリスペクトであって、欧米の嘲笑的な「黒塗り」ではなく、人種差別的でない——といった場合だ。

⑦ 1 $\text{Px} (\sim \text{Ax} \& \text{Txb} \& \text{Ia} (\text{Ax} \& \text{Txb}))$

bが持つある属性について、それが差別的な属性であるとaは批判する。ただしそれは差別的でない。浜田の扮装が欧米の「黒塗り」に該当するというのは本当なのだが、あのような模倣は自然な表現手法であって、黒塗りそれ自体が差別的であることはありえない——といった場合だ。

⑥ 1では、批判者aの差別観は正しいが、b論になっていない、とされる。aはブラックフェイスの差別性を正しく理解しながら、異なる文化的文脈への差別性読み込みに失敗した、というわけである。

⑦ 1では、批判者aはたしかにb論を行なえているが、間違った差別観を抱いている、とされる。aはブラックフェイスの意味そのものを誤解しており、もとの文化的文脈からの差別性読み取りに失敗した、というわけである。

⑧ 1 $\text{Px} (\text{Ax} \& \text{Txb} \& \text{Ia} (\text{Ax}) \& \sim \text{Ia} (\text{Txb}))$

bの持つ差別性について、aはそれが差別性であると理解している。ただしbの属性とは思っていない。ミンストレルシヨの「黒塗り」が人種差別の歴史を形成している事実は知っていたが、エディ・マーフィという人気スター個人の真似がそれ

に該当するとは思わなかった——といった場合である。

⑨ I $\exists x (Ax \& Txb \& \sim Ia (Ax) \& Ia (Txb))$

b の持つ差別性について、a はそれが b が持つ属性であると理解している。ただし差別だとは思っていない。エディ・マーフィを真似た扮装がミンストレルショーの「黒塗り」に該当することはわかっていたが、それが人種差別にあたることは知らなかった——といった場合である。

⑧ I では、制作者 a 自身が b を作っておきながら、b 観が甘かった、とされる。a は、〈倫理的内容に関して不注意〉だった、と。換言すれば、b は「失敗作」とされる。

⑨ I では、制作者は自分の制作物 b については正しく認識できているが、差別観が甘かった、とされる。〈倫理的内容に関する無自覚〉だった、と。換言すれば、b は「駄作」とされる⁽²²⁾。

⑥ I と ⑧ I は、ともに理念については正しい認識を持っていながら、個別の事実について考え違いをしている。健全な規範意識を持った理論家が解釈者としては無能、という事例だ。それぞれ「ドン・キホーテ的告発」「ドン・キホーテ的制作」と呼んでおこう。

⑦ I と ⑨ I は、ともに個別の事実とは正しく認識しながら、一般的認識に欠陥や偏向、歪曲がある。有能な解釈者が誤った規範に染まっている、という事例だ。「ヒトラー・スターリン的告発」「ヒトラー・スターリン的制作」と呼べるかもしれない。

ちなみに、デュシヤンの例と同じく⑥ I と ⑦ I も a を制作者と解釈し、四類型のすべてを制作者の「差別の罪」について統一的に比較することも（強引だが）できないわけではない。制作行為としては、⑥ I は「差別しそこなった」〈未遂犯〉、⑦ I は「差別しているつもりになっていた」〈幻覚犯〉、⑧ I は「差別してしまった」〈過失犯〉、⑨ I は Ia ($\sim Ax$) の場合「差別のほすがないと信じた」〈確信犯〉、 $\sim Ia (\sim Ax)$ の場合は「差別とは知らなかった」〈錯誤犯〉にそれぞれ相当する⁽²³⁾。

二〇一八年一月六日、すでにブラックフェイスへの批判が声高になっていたときに放送された『絶対に笑ってはいけないアメリカンポリス24時 完全版SP』では、問題の一連のシーンが削除されずにすべて再放送された。このことは、制作側の「我々は差別していない」というメッセージ表明と言えるだろう⁽²⁴⁾。しかし「差別でない」という主張には、少なくとも二つ意味があることが⑥①⑦①から見てとれる。どちらの主張をしているのかは、完全版放送という行動で示すことはできず、言論でしかアピールできない。

対して、批判者側の言葉に一番多く含まれていた文言は「差別意識なくともやめて」「差別だと自覚しないと、将来にわたって繰り返される」(朝日新聞、一月十九日)といったものだった。「差別意識がない」には少なくとも二種類あることが⑧①⑨①から見てとれる。どちらの主張をしているのかは、「差別意識なくともダメ」という大まかな告発で伝えることはできず、詳細な表現で語るべき事柄なのである。

6 錯誤の論理学に向けて

ここまでやってきたような簡単な論理的形式化の利点は、デュシヤンの『泉』について第4節で見たように、芸術的価値についての仮説検定の手掛かりを作れることである。すなわち、「論理構造においてどれほど多様な錯誤例(逸脱例)として解釈できるかに応じて疑似芸術事例の潜在的芸術的価値が決まる」といった仮説を立てることができることである。大同小異に見えるコンセプトチュアルアート群の惰性的奔流の中から、傑作と凡作を暫定的に選り分ける試案として「意図的形式的分類」は役に立つだろう。

最後に、Axを「差別的である」から一般的解釈「芸術的である」に戻して、議論の細部の回収作業を施しておきたい。第3節でわれわれは、AxとTxbとがともにBの作用範囲に入るか、別々に入るかという⑩と⑪の微妙な「認識論的」相違

が、芸術学的探究にとつては時期尚早であるかのように仄めかした。しかし、⑧①⑨①の形式を見ればわかるように、意図の様相の少し細かい区分に分け入るや否や、 Ax 、 Txb に対する \exists の作用範囲の相違は重要な芸術論的相違を創発させることがわかる。そこで自然な形式的バリエーションとして、 \exists の作用範囲と否定演算子の作用範囲の入れ替え⁽⁸⁾を考え、それによってさらに微妙な芸術学的錯誤が表現されうることを確認したい。

客観的事実における Ax または Txb の欠如、意図あるいは認識における Ax または Txb の欠如が、芸術制作の逸脱事例をもたらずのだった。欠如の原因としては、 Txb では低階性質に関する「事実の錯誤」、 Ax では低階性質と高階性質をつなぐ(あるいは高階性質そのものに関する)「規範の錯誤」だった。それぞれの中にまた典型的な下位区分が認められることは予想される。まず事実の錯誤から考えよう。事実の錯誤は Txb の部分の錯誤だが、否定演算子のかかり方によって、次の二つに区分される。すなわち、

$$\exists x (Ax \& Txb \& Ia \sim (Ax \& Txb))$$

$$\exists x (Ax \& Txb \& \sim Ia (Ax \& Txb))$$

Ax についての錯誤はないものとする⁽⁹⁾、第一式において否定演算子は Txb だけにかかる。また、二つの式を互いに背反的に解するなら、第二式において $Ia \sim Txb$ は成り立たないことになる。すなわち、⑧①を細分化した2つのバリエーションが得られる。

$$\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax \& \sim Txb))$$

$$\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax) \& \sim Ia (Txb) \& \sim Ia (\sim Txb))$$

この二つの式の意味を考えると、「 $\neg xq$ 」を否定的に意識している場合が第一式、「 xq 」について肯定も否定もしていない（何も考えていない）場合が第二式であることがわかる。単純な知覚の誤り（正しい知覚経験の解釈の誤りも含む）と、知覚の仕方の誤り（不適切なフレーミングあるいはカテゴリの採用）に相当するだろう。

たとえば、ある絵の理解にとって重要な「赤い点」について、それを緑色の点と見誤っている場合が「知覚の誤り」であり、その赤い点が有意義な視覚的要素として選ばれそこねている場合が「フレーミングの誤り」である。前者については、有意義性質の成立を不成立と誤認する場合と、不成立を成立と誤認する場合（⑥-1の系統）とがあるので、それらをいちおう分けて書くと⁽²⁶⁾、

A 知覚の誤り……錯覚

⑧ 1-1 b への過小評価・xの失認

$\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax \& \sim Txb))$

⑥ 1-1 b への過大評価・xの幻覚

$\exists x (Ax \& \sim Txb \& Ia (Ax \& Txb))$

B フレーミングの誤り……スコトーマ（心理的盲点）

⑧ 1-2 b への不注意（xの関連性を看過）

$\exists x (Ax \& Txb \& Ia (Ax) \& \sim Ia (Txb) \& \sim Ia (\sim Txb))$

事実の錯誤のこの区分に対応するものを規範の錯誤について構成するならば、前節で⑨-1について一瞥した「確信犯」と

「錯誤犯」の相違が得られる。すなわち、次の二つのパターンが見出されるだろう。「どの規範が正しく適用される規範であるかについて誤った場合（正しい規範を承知しながらいかなる規範も適用しなかった場合も含む）」と、「正しい規範を適用する能力がない場合」。この二つは、「違法性の錯誤」について定めた刑法第三十八条第三項の下位区分「当てはめの錯誤」と「法の不知」にそれぞれ対応する。ここではそれぞれ「価値観の歪み」「規範意識の欠如」と呼んでおこう。前者については、芸術性という規範を失認した場合と、不当に付与した場合（⑦-1の系統）とがあるので、それらを分けて書くと⁽²⁷⁾、

C 価値観の歪み……

⑨ 1-1 x への（派生的に b への）芸術的冷感

$\exists x (Ax \ \& \ Txb \ \& \ Ia \ (\sim Ax \ \& \ Txb))$

⑦ 1-1 x への（派生的に b への）芸術的幻想

$\exists x (\sim Ax \ \& \ Txb \ \& \ Ia \ (Ax \ \& \ Txb))$

D 規範意識の欠如……

⑨ 1-2 A への無知

$\exists x (Ax \ \& \ Txb \ \& \ \sim Ia \ (Ax) \ \& \ \sim Ia \ (\sim Ax) \ \& \ Ia \ (Txb))$

Cは、芸術性とか差別性とかいった高階の規範的カテゴリーの存在を知っていながら、眼前の作品が持つ低階性質を当該カテゴリーに関係づけそこねたとき、すなわち価値観が正常でない場合に相当する。Dは、芸術とか差別とかいった規範をそもそも持たないがゆえに、眼前の作品が持つ低階性質を当該カテゴリーに関係づけようがないとき、すなわちレヴィンソンがし

ばしば想定したような〈文化的制度から断絶した人々〉や知的障害者、子どもなどのアウトサイダーアーティストの場合に相当する。

歴史主義的定義が非歴史的要因に頼らねばならなかったという事実、すなわち〈美的定義の自然蘇生の兆し〉に導かれて、規範・制度と自然・美との相補関係を整理することにより、弁別が必ずしも容易でない芸術的錯誤の諸変異形について体系的見取り図粗描を試みた。この試みは体系化の必然として、記号論的操作を先行させて日常言語および直感で追いかけるという方法を要した。芸術学的構文論から芸術学的意味論を生成するこの作業は、美学における記号的形式化の効用を示す実演であったとも言えるだろう⁽²⁸⁾。

参考文献

- Dutton, Denis, 2006, "A Naturalist Definition of Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64. pp. 367-377.
- Beardsley, Monroe C. 1983 "An Aesthetic Definition of Art" *What is Art?* ed., by Hugh Curtler, Haven, pp. 15-29 (1983)
- Levinson, Jerrold 1979 "Defining Art Historically" *Music, Art, and Metaphysics, 2nd edition*, Oxford UP, 2011. pp.3-25
- Levinson, Jerrold 1989 "Refining Art Historically" *Music, Art, and Metaphysics, 2nd edition*, Oxford UP, 2011. pp.37-59
- レヴィンソン、ジェラルド 1996 「文学における意図と解釈」西村清和編・監訳 『分析美学基本論文集』(勁草書房 2015) pp.244-98
- 三浦俊彦 1987 「事実の錯誤と法律の錯誤——二つの大審院判例から脱構築論争へ」『比較文学・文化論集』n.5, pp.46-61.
- 三浦俊彦 2002 「たぬき・むじな事件」¹⁾「むやちび・もま事件」『論理パズル』(二見書房 改訂版 2016) pp.223-6.

三浦俊彦 2017 「芸術の統一理論に向けた「再帰的定義」の可能性——C. L. スティーブンスンのモデルから」『美学芸術学研究』第35号、p.207-22.

シュスターマン、リチャード 1992 『ポジュラー芸術の美学』（勁草書房、1999）

Stevenson, C. L. 1950 "Interpretation and Evaluation in Aesthetics" M. Weitz ed., *Problems in Aesthetics* (Macmillan, 1970) pp.877-913.

註

(1) これは、Levinson, 1979, p.15 の定義を Levinson, 1989, pp.38-9 の表現により修正したものである。なお、この定義とは時間的に逆向きの定義は Levinson, 1979, p.19 参照。これらの定義を含む「再帰的定義」の一般的論理形式については、三浦、2017 参照。

(2) Levinson, 1989 では、第二・第三の意図だけが参照され、第一の意図は省略されている。第一の意図は、特定性と芸術意識に関して中間にあるので、議論の単純化のために両極端の第二・第三の意図のみを論じたということだろう。第一の意図が中間にあることについては、すぐ後で、意図演算子の作用範囲によって明示する。

(3) 「美的扱い」を「美的関心を満足させる力」に置き換えれば、Bardsley, 1983 の美的定義にほぼ一致する。

(4) 一般化を徹底するには、制作者・制作物も変項で表示して全称量化すべきだが、煩雑を避けて定項で表わす。なお、「正しい（正しく）」に対応する部分は共通了解として以後しばしば省略する。

(5) a が b のために意図したいかなる扱い方も存在しないというのは奇妙に思われるかもしれないが、①に特有の状況では「芸術だ」という制作意識だけが抱かれており、実用品など具体的な扱われ方が「正しい扱われ方」として意図さ

れてはいないはずなので、この定式化が妥当する。a が芸術として見当はずれの特定の扱い方を志している場合は、すぐ後で⑦として定式化する。

(6) レヴィンソン 1979 の文面に厳密に沿うなら、④と⑧は、芸術制作の十分条件ではない。ただしレヴィンソンの他の記述を総合すると、彼は④⑧で芸術制作に十分だと考えている可能性が高い。注19参照。

(7) x を「扱われ方」から「性質」に変えることにより、前節とは違って本節の論理学は二階述語論理ということになるが、操作の便宜のため、個物bと属性xとを同階層の関係項として扱う。単純化に要する任務をすべてTに任せ、Aとxの階層さえ区別できていれば、形式的にも意味論的にも支障は生じない。

(8) Aを「絵画である」「演劇である」のような芸術の下位概念や、特定の解釈述語、評価述語、さらには芸術作品の固有名を属性化したものなどに置き換えることができる。このことは、三浦2017で試みた企画——芸術の定義論、解釈論、存在論を統一的に理論化する企画——の成立可能性を示す。

(9) 意図がxについて完全に非特定の（不透明）であるパターンは①だけである。たとえ非特定のあれAxとTxbで同一のxが想定されることが芸術制作の必要条件であるため、 $\text{Ia}(\exists x(Ax) \& \exists x(Txb)) \wedge \text{Ia} \exists x(Ax) \wedge \text{Ia} \exists x(Txb)$ のような①より弱いパターンは考察から除外する。同じ理由で、透明な意図についても $\exists x(\text{Ia}(Ax)) \& \exists x(\text{Ia}(Txb))$ のようなパターンを除外する。つまり考察対象としてふさわしいのは、次の二件を満たしたパターンである。1. TxbとAxの両者が共通の量化作用域に入る。2. $\exists x$ かIaのいずれかが主演算子となる。

(10) 「芸術哲学」と「認識論」それぞれの考察対象の詳細度については、Stevenson, 1950 が方法論的分業を提案している。なお、すぐ後で見る⑧1と⑨1は形式上⑩の派生形として考えるのがわかりやすい。また、前節末尾の⑩1〜⑩3に
関する考察も参照。⑩と⑪の差異が芸術学的に有意義と目される事例に、本稿末尾で触れる。

(11) 「芸術的地位」は未定義のまま用いるが、本稿では以下のように理解するのが適切である。〈芸術制作の意図〉によっ

- て得られた「芸術性」の獲得の場合）プラス「芸術性」の獲得が「芸術制作の意図」によってなされた場合）。
- (12) 周辺の境界事例を重視することが芸術定義論の王道であるかのような暗黙の前提に対しては、Dutton, 2006 が異議を唱えている。新たな芸術の定義を構築する場合には Dutton は正しいが、既成の芸術定義の妥当性を検証するさいには、主として境界事例を中心に参照せざるをえない。
- (13) シュスターマン、1992 は、これを「アヴァンギャルドの失敗」と見なし、芸術を日常生活の実践へ解放するには高級芸術自身の働きかけでは不十分だとしている (pp.58-61)。
- (14) ⑧1では、当の便器のレイメイド性が芸術性を帯びることはデュシャン自身が承知の既定事実であることに注意したが、デュシャンが見過していったレイメイド性を a 氏が認知したからといって、a 氏によるファウンドアートが出来たとするのは的外れである (デュシャンが実際作っていた芸術に a 氏が「気づいた」だけである)。なお⑧1⑨1で、レイメイド性といった手続き的性質ではなく、⑦1のように「白くすべすべして丸く光沢がある」という知覚的性質が問われていると見なすこともできる。しかし『泉』が持つ芸術性として現在一般に認められているのはその種の知覚的性質ではなくレイメイド性という手続き的性質なので、⑨1は⑦1とは別レベルでファウンドアートの化がなされたと見るべきだろう。
- (15) 歴史主義的定義、制度主義的定義、美的定義といったどの芸術定義に照らしても、「芸術作品」の定義から外れるように思われる。まず、レヴィンソンの歴史主義的定義に照らすと、芸術作品は「前の時代の芸術作品と同じ扱い」を意図される必要があるが、人の目に触れさせぬまま焼き捨てるというのは、芸術作品の扱いとしてふさわしくない。また、アートワールド内での鑑賞の候補とされなかった以上、制度主義的定義からしても芸術作品と認められない。さらに、「美的関心を満足させる意図」も否定されていることから、美的定義も満たしていない。
- (16) 「芸術でないものを作る意図」が失敗して芸術を作ってしまったと見るならば「意図の失敗」(⑥1⑦1)と見なせな

いことはない。「意図」の意味をそのように定めるならば、今度はカフカの事例は「意図の不全」(⑧①⑨①)と見なすことができなくなる。デュシヤンの場合は、「意図」の意味を「芸術を作る意図」と定めたまま、「意図の失敗」「意図の不全」の両義性が観察できたのだった。

(17) 「意図」は「欲望」と「信念」から成る。Beardsley, 1983. 111)では、カフカは一貫して欲望は抱きつつも、信念を持ち損ねたがゆえに、意図が成立しなかったという構図を想定している。もちろん、信念は抱き続けつつも、欲望がなかったため、「ただ出来てしまった産物」を拒みただけだった、という構図を想定してもよい。

(18) デュシヤンの⑨①の場合も一種のファウンドアートだったが、カフカと違ってデュシヤンは他界することなく便器のアート性を追認することができたため、デュシヤン作のレディメイド芸術となりうる。なお注14で見た事情と類比的に、⑧①のようなカフカの意味論的意図の不全(事実認識の誤り)を訂正した行為をもってプロット作のファウンドアートと認めるのは間違っている。

(19) このことが、注6で述べたことの根拠の一部になっている。Axの失認が芸術制作にとって瑕疵にならないとするレヴィンソンの立場では、Ixbの失認はなおさら問題にされないと考えられるからだ。

(20) この種の対比の中で最も活発に議論されてきたのは、刑法第三十八条の第二項「事実の錯誤」と第三項「違法性の錯誤」の区別である。その中で言語哲学的な関心を呼ぶ事例である「たぬき・むじな事件」「むささび・もま事件」については、三浦、1987, 2002参照。

(21) すぐ後で、aを番組制作者とした場合にも触れるが、やや不自然な状況設定となる。

(22) ⑧①⑨①をそれぞれ「失敗作」「駄作」と判定するには、倫理的価値が美的価値(芸術的価値)に正の相関をもって反映される、という前提が必要だろう。この前提は、ポピュラー芸術には当てはまりそうだが、高級芸術の場合には疑わしい。いずれにしても、特定のxに相対的に「失敗作」「駄作」という判定が得られるのであり、全体として当

該作品bが失敗作あるいは駄作であるかは、多くのxについて総合的に判定されるべき事柄である(多くの作品は「失敗作」性を示すxと「駄作」性を示すxとをともにも有すると考えられる)。

- (23) 〈錯誤犯〉という法律用語は無いようだが、⑧1の〈過失犯〉すなわち事実の錯誤を一方の極とするスペクトルの、規範の錯誤による他方の極と考えていたきたい。なお、同様のスペクトルは⑥1と⑦1の間にも形成され、〈未遂犯〉と〈幻覚犯〉にまたがる議論含みの法律用語として〈不能犯〉がある。たとえば偶然に急所を外したような純粋な未遂犯、凶器と取り違えて無害な道具を使ってしまった相対的不能犯、無害な道具が凶器になりうると誤信した絶対的不能犯、呪術で人を殺せると信じた迷信犯のような純粋な幻覚犯、というように、さまざまな不能犯が可罰性のスペクトルを形成する。

- (24) おそらく「確信犯」であった。対照的に「過失犯」性を認めたように見える例としては、二〇一五年のフジテレビ系『ミュージックフェア』がある。ラッツ&スターとももいろクローバーZが黒塗りメイクで出演する予定(三月七日)であったところ、放送前の署名運動を受けて当該部分が放送からカットされた。ただし、「人種差別という誤解を与えかねない」と判断した」という説明は、「誤解」という文言から、放送カットは危機管理上の対応にすぎず、『絶対に笑ってはいけないアメリカンポリス24時』の日本テレビと同じく「確信犯」であった可能性も高い。

- (25) 前節、⑨1における「確信犯」と「錯誤犯」の区別、あるいは第二節、⑩1⑩2と⑩3⑩4との違いとして、すでにその一部を観察した。

- (26) xの値の表現法によって、Tという述語を適宜「bは○○を持つ」「bは○○を持たない」と読むことができるので(たとえばxが「全面赤い」なら「xは「bは全面赤い」だが、xが「非赤の部分を持つ」のとき「xは「bは非赤の部分を持たない」と読めるので、「x」という肯定形だけでbへのいかなる属性の認知も否認も表わせる)、論理的な一般化としては、「知覚の誤り」の中の「失認」「幻覚」の区別は必要ない。

(27) x が芸術的な属性であるかどうか、x の値の記述法によって変わると考えるならば、前注で見たように「冷感」と「幻想」を分ける必要はない。すなわち、⑥ 1 と ⑧ 1 の区別、⑦ 1 と ⑨ 1 の区別は論理的に実在するが、⑥ 1-1 と ⑧ 1-1 と ⑨ 1-1 の区別は単に意味解釈上の非論理的区別である。

(28) 本稿では属性を二つの階層のみへ抽象化したのが、一般的には、n 個の階層を考えるべきである。「Ab」σ は芸術である」の完全形を $\Pi_{X1X} \Pi_{X2X} \dots \Pi_{Xn} (A_{X1} \& T_{X1X2} \dots \& T_{Xn-1Xn} \& I_a (A_{X1} \& T_{X1X2} \dots \& T_{Xnb}))$ として、Ia の作用範囲と否定辞の作用範囲との組み合わせにより、少なくとも $2^{2n-1} \sum_{i=1}^{2n-1} \Pi_{iC1}$ 通りの芸術的錯誤状況が区別できる。その中には、日常言語では区別しがたいにもかかわらず概念的に意義深い差異関係で結ばれたペアが多数存在するかもしれない。