

非知覚的美的特性の問題 非知覚的藝術作品をめぐる J. シェリーの議論に対する批判的考察

松崎 俊之*

The Problem of Non-Perceptual Aesthetic Properties A Critical Consideration on J. Shelley's Argument about Non-Perceptual Art

Toshiyuki MATSUZAKI*

0 はじめに

本稿の課題は、アメリカの哲学者ジェームス・シェリーがその論考「非知覚的藝術の問題」(2004)においてその存在を主張する「非知覚的美的特性 (non-perceptual aesthetic properties)」を取り上げ、この特性をめぐるシェリーの議論に対する批判的検討をととして、その実態がいかなるものであるかを明らかにすることにある。

ここで、非知覚的美的特性に対する私の問題関心が因って来るその淵源について簡単に触れておこなうならば、以下ようになる。

私は、松崎 [2013] において、美的特性に関する階層構造理論の大枠のもとで、知覚的特性と美的特性とがいかなる関係にあるかという点をめぐって考察をおこない、両特性の関係について、狭義での知覚的特性（認知的特性）と一次的美的特性とは一種の融合相にあり、両者は広義での知覚的特性という同一の特性のもつ二つのアスペクトとして位置づけられるという理解を示した（詳しくは本稿 4.1 を参照されたい）。

一方、シェリーの言う非知覚的美的特性はその名が示すとおり、知覚的特性から切り離された美的特性を意味するが、仮にそうした特性が存在するとしたならば、その存在自体が両特性に関する私の理解に対する明白な反証となる。したがって、いやくも両特性に関する私の理解を（少なくともその基本線において）保持しようとするならば、非知覚的美的特性は、その存在を何としても否定し去れなければならないものとなる。

非知覚的美的特性をめぐる以下に繰り広げられる考察は、こうした問題背景を背負ったものであることを、まずは指摘しておきたい。

1 非知覚的美的特性をめぐるシェリーの議論

まず本章では、シェリーがその論考「非知覚的藝術の問題」において展開する非知覚的美的特性をめぐる議論を取り上げ、その基本構制を確認しておくことにしたい。

1.1 「非知覚的藝術の問題」とその三つの解決

シェリーは、その論考「非知覚的藝術の問題」の「序論」において、以下の三つの命題掲げる (Shelly [2003]:364)。

(R) 藝術作品は、それを藝術作品として鑑賞するにあたって関与する (relevant) 美的特性 (aesthetic properties) を必然的に有する。

(S) 美的特性は、少なくとも部分的には、五感によって知覚される特性に必然的に依存する。

(X) 藝術作品として鑑賞されるために、五感によって知覚される必要のない藝術作品が存在する。

これら三つの命題は、互いに独立したものと見なすならば、それぞれが妥当であるが、これらを結び合わせるとき不整合が生ずることになる⁽¹⁾。これら三つの命題の間に認められるこうした不整合を、シェリーは、「非知覚的藝術の問題 (the problem of non-perceptual art)」と名づける (Shelly [2003]:364)。

さてこの「非知覚的藝術の問題」を解決する方途としては以下に示した三つのものが挙げられる (Shelly [2003]:364-5)。

(1) 第一の解決：(R) と (S) を肯定し、(X) を否定する。

(2) 第二の解決：(S) と (X) を肯定し、(R) を否定する。

(3) 第三の解決：(R) と (X) を肯定し、(S) を

*石巻専修大学人間学部人間文化学科

否定する。

これら三種の解決法が存在するという事は、これを別の角度から捉えるならば、先の三つの命題のなかから選んだ任意の二つの命題の結合はいずれも不整合を生じないということを含意する⁽²⁾。

それぞれの解決法についてさらに詳しく見てゆくならば、以下ようになる。

(1)第一の解決

シェリーによれば、この「第一の解決」の提唱者としては、クレメント・グリーンバーク (Greenberg [1986]:292-303) とモンロー・ビアズリー (Beardsley [2004]) の二人が挙げられるが、この「第一の解決」を取るかぎりにおいて、彼らは非美的藝術の可能性を認めないことになる。なぜなら、彼らが肯定する (R) という命題はそれ自体が非美的藝術作品の存在を否定するものだからである。

(2)第二の解決

シェリーによれば、この「第二の解決」の提唱者としては、アーサー・ダントー (Danto [1981], [1986], [1997])、ティモシー・ビンクリー (Binkley [1970])、ノエル・キャロル (Carroll [1986]) の三人が挙げられるが、この「第二の解決」を選択する場合にかぎり、非美的藝術の可能性が認められることになる。なぜなら、(R) という命題を否定するということは、美的特性をもたない藝術作品の存在を認めるということに他ならないからである。

(3)第三の解決

この「第三の解決」は、「第一の解決」と同様、(R) という命題を肯定するものであり、そのかぎりにおいて「第一の解決」と同様、非美的藝術の可能性を認めないことになるが、しかし、シェリーも指摘するように、このことによって二つの解決の間の差異が見過ごされてはならない。1.3 に見るように、両者の間には歴然たる差異が存在するからである。この「第三の解決」はこれまでほとんど支持されてこなかったが、シェリーによれば、ダントー (Danto [1981], [1986]) のうちに部分的にその示唆が認められる。「非知覚的藝術の問題」の解決に向けてシェリーが採用する方途こそ、まさにこの「第三の解決」に他ならない (Shelly [2003]:365)。

1.2 「第一の解決」から「第二の解決」へ

シェリーの議論は、まず「第一の解決」から「第二の解決」に進む理由を考察し、ついで「第二の解決」から「第三の解決」に進む理由を示すという理路に沿って展開されるが (Shelly [2003]:366)、本節では、その前段、すなわち「第一の解決」から「第二の解決」へと向かう必然性をめぐるシェリーの議論を検討することにする。

1.1 に見たように、「第一の解決」の提唱者は命題 (X)、すなわち「藝術作品として鑑賞されるために、五感によって知覚される必要のない藝術作品が存在する」という命題を否定するのだが、その否定は以下に示した二つの方式のうちのいずれかを採る (Shelly [2003]:366)。

(1)非知覚的藝術作品と言われているものが藝術作品であることを否定する。

(2)非知覚的藝術作品と言われているものが非知覚的であることを否定する。

第一の方式は、非知覚的藝術作品と言われているものを藝術作品として認めない立場であるのに対し、第二の方式は、非知覚的藝術作品と言われているものも実際には知覚的であると主張するものである。

ビアズリーによる否定 (Beardsley [2004]:60) は第一の方式を採る (Shelly [2003]:366)。この点は、要するにそれが非知覚的であることを理由に、デュシャンの《fountain》(1917) に藝術の身分を与えることをビアズリーが拒否していることから見て取れるが、こうしたビアズリーの態度に対してシェリーは以下のような批判的論評を加える。

レディーメードや他の非知覚的作品が藝術作品であることを承認する慣行 (practice) を考慮するならば、それらの作品が藝術作品であることを拒否するビアズリーの振舞いは、記述的 (descriptive) であるというよりもむしろ立法 (legislative) である。すなわち、「藝術作品」のあらたな意味を確立しようと望んでいるのは、明らかに他ならぬ彼なのである。それゆえ、レディーメードはつまるところ藝術作品ではないということを証明する責務は彼に課せら

れることになるが、少なくとも疑義を差し挟む余地のない仕方、彼がその責務を果たしたようには決して見えない。(Shelly [2003]:367)

すなわち、《fountain》に代表されるような非知覚的作品が藝術と認められるか否かが争点となる場合、そうした非知覚的作品を藝術と認めることが今日一般的な慣例となっている以上、その論証責任はむしろ非知覚的作品を藝術と認めない立場を採る側に帰されなければならないことになるが、ピアズリーはその責任を十分に果たしていないとシェリーは論難するのである。こうしてシェリーは、ピアズリーに代表される、命題(X)を否定するにあたって第一の方式を採る立場を斥ける。

一方、命題(X)を否定するにあたって第二の方式を採る論者にジョージ・ディッキーがいる(Shelly [2003]:368)。すなわちディッキーは、非知覚的藝術作品としてデュシャンの《fountain》を取り上げ、このレディーメードを藝術作品として鑑賞するとはまさにその知覚的特性を鑑賞することに他ならないと主張するのである。ディッキーは、この点に関して以下のように述べている。

どうして《fountain》が具える諸々のありふれた性質—その白く光る表面、周りにある対象の像を反射するときに明らかとなるその奥行き〔立体感?〕、その卵形をした魅力的なかたち—は鑑賞されえないというのだろうか。それ〔《fountain》〕は、多くのひとがためらうことなくそれを鑑賞していると口にする、ブランクーシやムーアの作品が具えている諸性質と類似の諸性質を具えているのである。

(Dickie [1974]:42)⁽³⁾

シェリーによれば、少なくとも藝術作品は本質的に知覚的であるというテーゼを保持するためにディッキーが提示する類の解釈は、他の非知覚的と言われている藝術作品にその解釈を広げようとするや否や、その限界が明らかとなる。すなわち、ディッキー流の解釈を、たとえばデュシャンの《L.H.O.O.Q.》(1919)に適用するのはきわめ

て困難であろうし(Shelly [2003]:368)⁽⁴⁾、ましてや、ラウシェンバーグの《消されたデ・クーニングの素描》(1953)に関して言えば、ディッキーの方針を維持することはもはや絶望的であるとさえ言える(Shelly [2003]:369)⁽⁵⁾。

以上の点からも明らかなように、非知覚的藝術作品と言われているものが非知覚的であることを否定するためにディッキーの採用するアプローチには理論的限界が認められ、結局のところ非知覚的藝術作品と言われているものが実は知覚的であることを証明しようとするディッキーの試みは失敗に終わる。

こうして「第一の解決」は斥けられ、「非知覚的藝術の問題」は「第二の解決」に向かうことになる。

1.3 「第二の解決」から「第三の解決」へ

「第二の解決」の提唱者は、「藝術作品は、それを藝術作品として鑑賞するにあたって重要となる美的特性を必然的に有する」という命題(R)を否定するのだが、このことは、シェリーも指摘するように、非美的藝術が存在するという前提、すなわち、それが有する美的特性のいかなる知覚にもその鑑賞が依存しない藝術が存在するという前提からの必然的な帰結である(Shelly [2003]:369)。

しかしながらここで、当然のことながら「第二の解決」の提唱者に対してひとつの疑義が呈されることになる。すなわちそれは、仮に非美的藝術の鑑賞が美的特性の知覚に依存しないとすれば、その鑑賞はいったい何に依存するのか、という疑義である(Shelly [2003]:369)。この疑義に対して「第二の解決」の提唱者が直接答えることはないが、しかし彼らは非美的藝術作品の鑑賞が依存するところのものとして、知覚的藝術作品において標準的美的特性に対応するところのものを挙げる傾向にある。たとえば、ダントーは《fountain》に対して「大胆さ(daring)」、「厚かましさ(impudence)」、「不遜さ(irreverence)」、「機知(wit)」、「小賢しさ(cleverness)」を(Danto [1981]:93-4)、またビンクリーは、デュシャンの非知覚的作品全般に対して、「機知」と「ユーモア」を帰属させている

(Binkley [1970]:276)。

シェリーは、これらの特性が作品の鑑賞に果たす役割に照らして、これらは紛れもなく美的特性であると見なす (Shelly [2003]:370)。すなわちシェリーは、非知覚的藝術作品においても、知覚的藝術作品と同様、それを藝術作品として鑑賞するにあたっては美的特性が必須の契機をなすと考えるのであるが、このことは取りも直さず、「藝術作品は、それを藝術作品として鑑賞するにあたって重要となる美的特性を必然的に有する」という命題 (R) を肯定することを意味する。

しかしながらたんにそれだけにとどまらず、シェリーのこうした理解は同時に、「藝術作品として鑑賞されるために、五感によって知覚される必要のない藝術作品が存在する」という命題 (X) の肯定を意味するとともに、「美的特性は、少なくとも部分的には、五感によって知覚される特性に必然的に依存する」という命題 (S) の否定を意味する。というのも、ここでシェリーが問題としている藝術とは、あくまで非知覚的藝術、すなわち「藝術作品として鑑賞されるために五感によって知覚される必要のない藝術作品」に他ならず、また、ここで問題となっている美的特性は、それが非知覚的藝術に帰属されるものであるかぎりにおいて、知覚的特性には依存しないものと考えられるからである。

こうしてシェリーは、非知覚的藝術作品においてもそれを藝術作品として鑑賞するにあたっては美的特性が必須の契機をなすことを見なすことで、先の「非知覚的藝術の問題」に対して「第三の解決」を選択することになる。あらためて言うまでもなく、「非知覚的藝術の問題」に対して「第三の解決」を選択するということは、取りも直さず、非知覚的美的特性の存在を認めるということの意味する。

シェリーは、この非知覚的美的特性について、ピアズリーとは異なり知覚に関してより広い理解を示すシブリーの立場にもとづき、それは推論にもとづくものではなく、直接的にわれわれの「心を打つ (strike)」ものであると考える (Shelly [2003]:372)。こうしてシェリーによれば、デュシャンの《fountain》や《L.H.O.O.Q.》が示す「大胆さ」や「厚かましき」や「機知」は、《トレ

ヴィの泉》や《モナ・リザ》のもつ「優美さ」や「優雅さ」、あるいはその「美しさ」に劣らず美的 (aesthetic) であり、ラウシェンバークの《消されたデ・クーニングの素描》はデ・クーニングの素描に劣らず美的であるということになる (Shelly [2003]:373)。すなわちシェリーはここで、美的特性それ自体は知覚的であるが、美的特性が依存する基盤特性は知覚的であるとはかぎらず、非知覚的特性 (広義での知的・概念的特性) もまた美的特性にとってその基盤特性になりうると主張しているのである。

あらためて言うまでもなく、知覚的特性ではなく非知覚的特性を基盤としてそれに依存する美的特性こそまさに非知覚的美的特性に他ならない。

2 シェリーの議論に対する批判的考察

1 では、「非知覚的藝術の問題」をめぐる展開されるシェリーの議論を順に追うことで、非知覚的美的特性に関するシェリーの基本的理解を確認してきたのであるが、本章ではそこでの議論を踏まえながらもさらに一步踏み込んで、非知覚的美的特性をめぐるシェリーの議論について批判的考察をおこなうことにする。

2.1 シブリーの理論に対するシェリーの理解が孕む問題性

前章 1.3 にも触れたように、シェリーは、「美的特性が依存する特性は必然的に知覚可能である」とするピアズリーの理解と「美的特性は必然的に知覚可能である」とするシブリーの理解とを対置したうえで、自らは美的特性に関する後者の理解に依拠して、非知覚的美的特性の存在を主張するのであるが、本節ではこうしたシェリーの議論にとってひとつの重要な基盤をなしているシブリーの美的特性理論についてあらためて検討を加えることにしたい。

シブリーの美的特性理論に関して最初に確認しておかなければならないのは、確かに美的特性の知覚的特性への依存関係が「必然的」である (すなわち、「すべての美的特性は知覚的特性に依存する」) とまでの強い主張はおこなってはいないものの、シブリーもまた美的特性が知覚的特性に依存しうること認めていたという点である。

シェリーが典拠としているシブリーの論考「美的なもの」と非美的なもの」において、シブリーは「美的性質は、それが実在するために非美的性質に依存する」(Sibley [2001]:35) という基本理解を示したうえで、つぎのように述べる。

絵画における線や色彩、音楽におけるひとつの音、詩におけるひとつの語の何らかの比較的わずかな変化によって、その美的性格が失われてしまうか、あるいは著しく変容してしまうかもしれないということは、つねに考えられる。

(Sibley [2001]:35)

「絵画における線や色彩、音楽におけるひとつの音」は、それが目に見えるもの、耳に聞こえるものであるかぎりにおいて、それらは紛れもなく知覚的特性に数えられるものと言えるが、だとすれば、この一節でシブリーは、美的特性が依存する非美的特性のうちに知覚的特性を含めて考えていたことが明らかとなる。すなわち、すべての美的特性とまでは言えないものの、少なくとも美的特性のうちの一部は知覚的特性に依存するというのがシブリー本来の理解であると考えられるのである⁽⁶⁾。したがって、美的特性と知覚的特性との関係に関するシブリーの理解をピアズリーの理解と真っ向から対立させるシェリーの捉え方は必ずしも妥当なものではないと見なされることになる。

つぎに問題としなければならないのは、知覚にもとづく美的判断と伝聞や推論にもとづく美的帰属との両者に関する理解のうちに認められるシブリーとシェリーとの間の異同である。

シブリーは、シェリーもその論考において引用している (Shelley [2003]:372) 箇所、以下のように述べている。

それゆえわたしは、この意味で「美的判断 (aesthetic judgement)」という用語を一貫して使用する。美的知覚 (aesthetic perception)⁽⁷⁾ が問題とならない場合には、「美的性質の帰属 (attribution of aesthetic quality)」、「美的言明 (aesthetic statement)」といった他の表現を使用する。色盲の人がその色を見ることがなくあるものが緑であると推論したり、冗談を

自分自身で見聞きすることなく、他の人々が笑っていることを理由に、あることが可笑しいと言ったりするかもしれないが、それとちょうど同じように、自分自身でそう判断することなく、ある人は均衡 (balance) や派手さ (gaudiness) をある絵画に帰属するかもしれないし、それは色が薄すぎる (too pale) と言うかもしれない。(Sibley [2001]:35)

この一節においてシブリーは、美的知覚をとおして対象の美的特性について判断を下す「美的判断」と、美的知覚を介さず他者からの伝聞や規則にもとづく推論をとおして対象にある美的特性を帰属させる「美的性質の帰属」、あるいはそうした伝聞や推論をとおして対象がある美的特性を具えることを主張する「美的言明」とを明確に区別している。

前者の「美的判断」についてシブリーは、先の一節に先立つ箇所で、つぎのように述べている。

重要なのは、見たり (see)、聴いたり (hear)、感じたり (feel) することなのである。実際、たとえば、或る種の規則にしたがうことで、美的知覚なしに美的判断を下しようと想定することは、美的判断を誤解することなのである。

(Sibley [2001]:34)

すなわちシブリーはこの一節で、対象を知覚することなく推論にもとづいて美的判断を下すことは不可能であると主張するのである。

シェリーは、シブリーによる「美的判断」と「美的性質の帰属」もしくは「美的言明」との区別の要諦が美的特性を知覚することと美的特性を推論することとの相違にあることを認めたいうえで、あえて「このことは美的特性の現前 (presence) を推論することはできないことを意味するわけではない」(Shelley [2003]:372) と断ずる。そして以下のように続ける。

色盲の人がその色を見ることがなくあるものが緑であると推論したり、ある人が冗談を自分自身で見聞きすることなく、あることが可笑しいと推論したりするかもしれないのと同じように、

ひょっとしたらわれわれは、そうであると聴くことなしに、その音楽が清澄 (serene) であると推論することもありうるかもしれない。しかしそうしたすべてのケースにおいて、われわれが推論したであろうところのものは、本質的に知覚的な特性の現前 (the presence of essentially perceptual property) なのである。美的特性がその現前によってわれわれの心を打たないとしたならば、美的特性はわれわれがそれを推論する現前をもたないであろう。

(Shelley [2003]:372)

シェリーはここで、美的特性の現前を推論することは可能であり、その現前こそまさにわれわれの心を打つものに他ならないと主張する (美的特性の現前を推論することが可能であるとするならば、それを対象に帰属させることで美的判断を下すことができることになる)⁽⁸⁾。

以上のことから明らかなように、美的特性に関するシェリーの理解は、その大枠においてはシブリーのそれに依拠するものでありながら、決定的な点においてシブリーに背馳するものと言える。それでは、美的特性に関してシブリーとシェリーのいずれの理解がより妥当なものと言えるのだろうか。つきに上げなければならないのはまさにこの問題である。

2.2 「美的特性はわれわれの心を打つ」

前節の最後に掲げた問題に取り組むにあたって、ここではまずシェリーからの引用にあった「心を打つ (strike)」というメタフォリカルな表現を取り上げ、それが何を意味するのかを明らかにすることでその端緒としたい。

前節で引用した一節において、シェリーは「美的特性がその現前によってわれわれの心を打たない (did not strike us) としたならば、美的特性はわれわれがそれを推論する現前をもたないであろう」(Shelley [2003]:372) と述べるのであるが、ここでとくに注目したいのは、この発言を背後から支える暗黙の前提となっている「美的特性はわれわれの心を打つ (aesthetic properties strike us)」という理解である。

一般に、あるものが「われわれの心を打つ」と

は、それがわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こすということを意味するものと解されるが、だとすれば、この「あるもの」がわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こす原因になるものと見なされる。

この一般的理解のもとに先に挙げた「美的特性はわれわれの心を打つ」という一文を捉え返すならば、それは「美的特性がわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こす」ということを意味することとなり、そのとき美的特性がわれわれのうちに心的 (感性的) 反応を引き起こす原因になるものと見なされる。

確かに、たとえばレオナルドの《モナ・リザ》のような知覚的藝術作品の場合は、作品のもつ「優雅さ」のような美的特性が原因となってそれがわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こすと見なす理解は、(少なくとも前反省的な段階にあっては) とくに違和感なく受け入れられるであろう。しかし、それが非知覚的藝術作品であったとすればどうだろうか。

一見、たとえばデュシャンの《fountain》のような非知覚的藝術作品の場合も、知覚的藝術作品の場合と同様、それがもつ「大胆さ」のような美的特性が原因となって、それがわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こすと解することも可能であるように思われるかもしれない。

しかしながら、知覚的藝術作品と非知覚的藝術作品における美的特性の感受様態に注目することで事態をあらためて捉え返してみるならば、知覚的藝術作品の場合とは異なり、非知覚的藝術作品の場合は「作品のもつ美的特性が原因となってそれがわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こす」という理解はミスリーディングなものであることが明らかとなる。

この点について説明を加えるならば以下になる。知覚的藝術作品にあっては、美的特性の感受はその作品を知覚する (すなわち見たり聴いたりする) ことで可能となるが、それとは異なり、非知覚的藝術作品の場合は、その作品を知覚することなく美的特性を感受することになる。したがってわれわれは、たとえば《fountain》を見る (see) ことなくその「大胆さ」を「感じる

(feel)」ことができるのである。

しかしながらそのとき、「大胆さ」という美的特性は、少なくとも知覚対象としての《fountain》が具える特性ではないことになる。それでは何が「大胆さ」という美的特性を具えるのであろうか。

「大胆さ」という美的特性を具えるものとして最初に挙げられるものに、思念の対象 (object of thought) としての《fountain》がある。

しかしながら、思念の対象としての《fountain》が「大胆さ」という美的特性を帯びるとする理解には、以下に挙げるようないくつかの問題点が指摘される。

(1) 思念の対象一般について言うならば、思念の対象には実在するものばかりではなく、実在しないものも含まれ、それが実在しない場合、思念の対象に美的特性を帰属させるとするならば、その美的特性は非実在の対象のもつ特性ということになってしまう。

(2) この問題を回避するため、思念の対象を実在する対象に限定したとしても、また別の問題が控えている。すなわち本来思念の対象に帰属されるのは、厳密に言うならば、感覚質 (クオリア) をその本質的成分とする美的特性それ自体ではなく、感覚質 (クオリア) を欠いた美的概念であるという問題である。

(3) 百歩譲って思念の対象に帰属しうるのは美的特性ではなくあくまで美的概念であるという点は不問に付し、仮に思念の対象に美的特性を帰属させることが可能であるとするならば、思念の対象は美的特性を具えることになるが、しかしながらだからといって、思念の対象のもとで美的特性が現前することにはならない。なぜならば、対象のもとでの美的特性の現前はあくまでその対象の知覚をとおしてはじめて可能となるものであるのに対し、思念の対象は本質的に知覚不可能だからである。

思念の対象に帰属された美的特性がその思念の対象のもとで現前することが原理上ありえないとするならば、非知覚的藝術作品のもとで美的特性が現前するとされるとき、その美的特性は何らかの対象が原因となって引き起こされた心的 (感性的) 反応のもつ質的成分としての特性であると見

なさざるをえないことになる (すなわち、「大胆さ」という美的特性は、取りも直さず、心的 (感性的) 反応それ自体のもつ質的成分としての特性に他ならないのであり、その際「大胆さ」という語は、その心的 (感性的) 反応それ自体のもつ質的成分としての特性を指し示す特性語と見なされるのである)⁽⁹⁾。

「大胆さ」という美的特性が心的 (感性的) 反応それ自体のもつ質的成分としての特性であるとするならば、《fountain》のような非知覚的藝術作品にあっては「作品のもつ美的特性が原因となってそれがわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こす」という理解は成り立たないことになる。

われわれは先に「美的特性はわれわれの心を打つ」という理解を捉え返すことで「美的特性はわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こす」という命題を導出したのであるが、この「美的特性はわれわれのうちに何らかの心的 (感性的) 反応を引き起こす」という命題が、知覚的藝術作品ならばいざしらず、少なくとも非知覚的藝術作品に関しては非妥当なものであるかぎりにおいて、シェリーが自己の主張の前提とする「美的特性はわれわれの心を打つ」という理解もまた非知覚的藝術作品に関しては非妥当なものと断ぜられることになる。

2.3 感性的反応を引き起こす原因としての信念

さて、たとえば「大胆さ」のような美的特性が非知覚的藝術作品の具える特性ではなく、われわれのうちに引き起こされた心的 (感性的) 反応それ自体の具える質的成分としての特性に他ならないとするならば、そうした心的 (感性的) 反応を引き起こす原因となるのは、《fountain》のもつ美的特性ではないということになるが、それでは何がその原因となるのであろうか。つぎに問わなければならないのは、まさにこの問題である。

結論から述べるならば、非知覚的藝術作品において心的 (感性的) 反応を引き起こす原因となるのは、その非知覚的藝術作品に関して何らかの事態が成立しているという信念 (belief) であると考えられる⁽¹⁰⁾。

この点を《fountain》に即して敷衍するならば、

《fountain》において心的（感性的）反応を引き起こす原因となるのは、《fountain》に関して何らかの事態、たとえば「《fountain》は大胆さをもつ」という事態が成立しているとの信念であるということになる（2.2では、《fountain》を思念の対象と捉えることで、「大胆さ」という特性を心的（感性的）反応それ自体のもつ質的成分としての特性と見なしたのであるが、「《fountain》は大胆さをもつ」という信念が心的（感性的）反応を引き起こす原因になると考えるならば、「大胆さ」という特性は、あくまで信念の対象である「《fountain》は大胆さをもつ」という命題の述語をなすものであって、「《fountain》は大胆さをもつ」という信念によって引き起こされた心的（感性的）反応それ自体のもつ質的成分としての特性ではないということになる）⁽¹¹⁾。

非知覚的藝術作品において感性的反応を引き起こす原因となるのは、その作品に関してある事態が成立しているとの信念であるというこうした理解についてさらに若干の補足説明を加えておくと、以下ようになる。

(1)非知覚的藝術作品に関してある事態が成立しているという信念（《fountain》の例で言えば、「《fountain》は大胆さをもつ」という信念）は、必ずしも当該対象の知覚を必要とせず、他者からの伝聞に依拠することで直接的に、あるいは他者からの伝聞もしくはそれ以外のなんらかの情報をもとにそこからの推論をとおして間接的に形成される。

(2)非知覚的藝術作品に関してある事態が成立しているという信念をある人が抱いたからといって、必ずしもその信念がその人の「心を打つ」、すなわちその人のうちに何らかの心的（感性的）反応を引き起こすとはかぎらない。たとえば「《fountain》は大胆さをもつ」という信念を抱いたからといって、何ら感興も覚えないということも十分ありうるのである。

(3)あるいは、その信念が彼の「心を打つ」としても、その心的（感性的）反応の内実は、たとえば、《fountain》のもつ「大胆さ」に対する「賛嘆」でもあれば、「胸のすくような爽快感」でもあろうし、はたまた「いまいましき」であるかもしれない⁽¹²⁾。こうした事態は、信念が一階の命

題構造をもつとするならば、信念によって引き起こされた心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性は信念との関係においていわば二階の述語をなし、信念の命題成分（一階の述語）である特性と二階の述語としての心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性とは本来別個のものであり、両者は必ずしも一致しないということに起因するものと考えられる。

(4)非知覚的藝術作品に関する誤った信念、たとえば「《fountain》は優雅である」のようにその特性が現実の事態に合致しないような信念や「《fountain version 2014》は大胆である」のようにその対象が実在しないような信念も、正しい信念と同様、その信念を抱く人物のうちに何らかの心的（感性的）反応を引き起こす可能性がある。

(5)上では、非知覚的藝術作品に即して、当該作品に関する信念は何らかの心的（感性的）反応を引き起こす原因となりうることを見てきたのであるが、同様の機制は、知覚的藝術作品にも当てはまる。たとえば、知覚的藝術作品としての《モナ・リザ》に関して「《モナ・リザ》は優雅さをもつ」という信念は、それを知覚することなく、他者からの伝聞に依拠することで直接的に形成されることもあれば、あるいは他者からの伝聞もしくはそれ以外のなんらかの情報をもとにそこからの推論をとおして形成されることもあり、また、そうして形成された信念はそれを抱く人に何らかの心的（感性的）反応を引き起こす可能性をもつのである。

2.4 美的特性の現前を推論することは可能か

以上の議論を踏まえて、ここであらためて2.1に挙げた問い、すなわち美的特性に関してシブリーとシェリーのいずれの理解がより妥当なものと言えるのか、より具体的に述べるならば、美的特性の現前を推論することは可能か否かという問いを取り上げ、それに対して一定の解答を与えることにしたい。

2.1にも示したように、以下の一節においてシェリーは、美的特性の現前を推論することは可能であり、その現前こそまさにわれわれの心をつつものに他ならないと主張する。

色盲の人がその色を見ることがなくあるものが緑であると推論したり、ある人が冗談を自分自身で見聞きすることなく、あることが可笑しいと推論したりするかもしれないのと同じように、ひょっとしたらわれわれは、そうであると聴くことなしに、その音楽が清澄（serene）であると推論することもありうるかもしれない。しかしそうしたすべてのケースにおいて、われわれが推論したであろうところのものは、本質的に知覚的な特性の現前（the presence of essentially perceptual property）なのである。美的特性がその現前によってわれわれの心を打たないとしたならば、美的特性はわれわれがそれを推論する現前をもたないであろう。

(Shelley [2003]:372)

このシェリーの発言の是非を論ずるに先立って、まずはこれに関連して、先の 2.2 および 2.3 における考察にもとづき、以下の点をあらためて確認しておく必要がある。

- (1)非知覚的藝術作品だけではなく、シェリーが例として挙げる音楽のような知覚的藝術作品に関しても、当該作品に関して何らかの事態が成立していることを推論することは可能である。
- (2)シェリーが挙げる音楽の例に即して言えば、ここで推論されるのは「清澄さ」という特性それ自体ではなく、あくまで「ある楽曲 X は清澄である」という事態であり、その結果得られるのはそうした事態が成立しているという信念である。
- (3)それが知覚的か非知覚的であるかを問わず、およそ藝術作品に関する信念はそれを抱いた人に何らかの心的（感性的）反応を引き起こしうる。
- (4)シェリーの言う非知覚的美的特性の実態は、藝術作品に関する信念によって引き起こされた心的（感性的）反応それ自体が具える質的成分としての特性に他ならない。
- (5)シェリーの言う非知覚的美的特性の実態をなす、藝術作品に関する信念がそれを抱いた人に引き起こしうる心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性は、信念が一階の命題構造をもつのに対し、信念との関係においていわば二階の述語をなすことから、両者は本来別個のものと見なされる。

以上の点にもとづき、あらためてシェリーの主張を検討するならば以下になる。

たとえば音楽のような知覚的藝術作品にあっては、直接的な知覚（「聴くこと」）をとおしてそれが見える美的特性、すなわち知覚的美的特性（たとえばある楽曲のもつ「清澄さ」）を感受しうるのであるが、しかしながらたんにそれだけにとどまらず、ある楽曲 X を自身が直接的に知覚する（聴く）ことなく、他者から得た情報等をもとに、「楽曲 X は清澄である」という事態を推論し、それによってそうした事態が成立しているとの信念を形成することも可能となる。

こうして生み出された「楽曲 X は清澄である」という信念は、それを抱いた人に何らかの心的（感性的）反応を引き起こしうるが、こうした心的（感性的）反応の具える質的成分としての特性こそシェリーの言う非知覚的美的特性に他ならない。

「楽曲 X は清澄である」という信念によって引き起こされた心的（感性的）反応の具える質的成分としての特性、すなわちシェリーの言う非知覚的美的特性と「ある楽曲 X は清澄である」という信念における「清澄さ」という美的特性とは、その命題構造における階層上の位置づけからして、本来別個のものであり、仮に同一の形容語によって両者を指し示すことが可能であったとしても、その実態はまったく異なるものであると言える。

「楽曲 X は清澄である」という事態を推論することをとおして現前しうるのは、「ある楽曲 X は清澄である」という信念の命題成分をなす美的特性としての「清澄さ」でもなければ、ましてや知覚的美的特性としての「清澄さ」でもなく、あくまでシェリーの言う非知覚的美的特性、すなわち「楽曲 X は清澄である」という信念によって引き起こされた心的（感性的）反応の具える質的成分としての特性に他ならない。

要するに、推論をとおして形成された「楽曲 X は清澄である」という信念は、その担い手に何らかの心的（感性的）反応、たとえばそれを作曲した作曲家に対する讃嘆の念やその楽曲を実際に聴いてみたいという欲求を引き起こしうるとはいえ、そうした信念を抱いたからといってその当人

がその楽曲のもつ「清澄さ」に聴き惚れるわけではない。それはちょうど、あるジョークを自分自身で見聞きすることなく、他の人々が大笑いしている様子から推論することで「このジョークは可笑しい」という信念を形成したとしても、それによってその当人が大笑いできるわけではないのと同じである。

以上のことから、シェリーがその現前を問題とするとするところの美的特性が「知覚的美的特性」であるとするならば（このことは先の引用において、推論をとおして可能となる美的特性の現前をシェリーが「本質的に知覚的な特性の現前」と呼んでいることから明らかである）、知覚的美的特性の現前を推論することが可能であるとするシェリーの理解は明らかに間違っていると断ぜられ、この点に関してはやはりシブリーの理解が妥当であると結論づけられることになる。

2.5 非知覚的美的特性の対象領域

それではシェリーの考える非知覚的美的特性はいかなる対象領域をもつのであろうか、別の角度から述べれば、いかなる対象が非美的知覚的特性を具えるのであろうか。ここでは、いささか視点を変えて、この問題をめぐって考察をおこなうことにしたい。

先には、非知覚的美的特性の実態は、藝術作品についての信念によって引き起こされた心的（感性的）反応のもつ特性に他ならないと述べたのであるが、あらためて考えてみるならば、信念の対象をとくに藝術作品に限定する特段の理由はないことから、先の理解を一般化するならば、非知覚的美的特性の実態は、何らかの信念によって引き起こされた心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性であるということになる。

何らかの信念によって引き起こされた心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性が非知覚的美的特性であるとするならば、少なくとも直接的には非知覚的美的特性の対象はその心的（感性的）反応それ自体であると解されるかもしれないが、非知覚的美的特性はあくまで心的（感性的）反応を構成する質的成分と捉えるのがむしろ妥当であると考えられることから、やはり非知覚的美的特性の対象はそうした心的（感性的）反応を引

き起こす原因となった信念であると解すべきであろう。

このように理解するならば、非知覚的美的特性の対象は信念一般であるということになるが（別言するならば、非知覚的美的特性は、信念もしくはその内容である命題のもつ特性であるということになる）、そのとき非知覚的美的特性のもつ（可能的）対象領域は非常に広大なものと見なされることになる。

しかし、美的特性は何も非知覚的美的特性に過ぎられるわけではなく、無論知覚的美的特性もそこに含まれることから、美的特性一般を考えるならば、その（可能的）対象領域はまして広大なものとなり、われわれの信念および知覚対象のすべてがその対象の候補となりうることになる。

もとよりこのように美的特性を最広義で理解すること自体が必ずしも問題であるというわけではなく、そうした理解が何らかの存在論的（もしくは形而上学的）立場、あるいは認識論的立場のもとで首尾一貫したかたちで主張されているとするならば、それはそれで充分傾聴に値するものと言える⁽¹³⁾。

しかしながら、少なくとも藝術経験に特権的な地位を与えるようなタイプの美的経験理論にとって、こうした最広義での美的特性がはたして有効な説明概念たりうるかという点に関しては疑問が残る（明言は避けているものの、シェリーがこうしたタイプの美的経験理論を「少なくとも暗黙の」前提にしていることは「非知覚的藝術の問題」というその論考のタイトルからして明らかである）。

一般に美的経験理論が美的経験理論として有効に機能するためには、美的経験を他の様々な経験から区別することでその特異性を際立たせるための何らかの概念装置が必要となろうが、やはりそのためにも最広義での美的特性は何らかの仕方限定されなければならないことであろう⁽¹⁴⁾。

2.6 非知覚的美的特性は美的特性であると言えるか

シェリーの考える非知覚的美的特性をめぐる以上の議論を踏まえて、本節では、非知覚的美的特性の身分、具体的には、それが真に美的特性と見

なされうるものであるか否かという点について考察をおこなうことにしたい。

まずは、これまでの議論をとおして得られた非知覚的美的特性に関する数々の知見を列挙してみれば、以下ようになる（各項の末尾には、それについて言及をおこなった本稿第2章の節番号を示す）。

- (1)非知覚的美的特性の実態は、何らかの信念によって引き起こされた心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性に他ならない。(2.3, 2.5)
- (2)何らかの信念を抱いたからといって、必ずしもそのことによってその当人のうちに心的（感性的）反応が引き起こされるとはかぎらない。すなわち、その信念が何らかの心的（感性的）反応も引き起こさない場合もありうるのである。(2.3)
- (3)信念が一階の命題構造をもつとするならば、信念によって引き起こされた心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性は信念との関係においていわば二階の述語をなし、信念の命題成分（一階の述語）である特性と二階の述語としての心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性とは本来別個のものであり、両者は必ずしも一致しない。(2.3)
- (4)非知覚的藝術作品に関する誤った信念、すなわちその特性が現実の事態に合致しないような信念やその対象が実在しないような信念であっても、正しい信念と同様、その信念を抱く人物のうちに何らかの心的（感性的）反応を引き起こす可能性がある。(2.3)
- (5)それが知覚的か非知覚的であるかを問わず、およそ藝術作品に関する信念はそれを抱いた人に何らかの心的（感性的）反応を引き起こしうするため、非知覚的藝術作品のみならず、知覚的藝術作品もまた非知覚的美的特性との関係をもつことになる。(2.4)
- (6)したがって、知覚的藝術作品は知覚的美的特性と非知覚的美的特性との両者に関係づけられることになる（前者に関しては直接的な仕方、また後者に関しては間接的な仕方）。(2.4)
- (7)しかしながら、それが同一の知覚的藝術作品と関係づけられうるものであったとしても、知覚的美的特性と非知覚的美的特性は本来まったく異なった別個の特性であると言える。(2.4)

(8)その現前を推論することが可能な美的特性（精確に言えば、推論をとおして得られた当該藝術作品に関する信念によって引き起こされる心的〔感性的〕反応のもつ質的成分としての特性）は、あくまで非知覚的美的特性であって知覚的美的特性ではない。(2.4)

(9)非知覚的美的特性のもつ（可能的）対象領域は非常に広大なものであると言え、われわれの信念一般がその対象となりうる。(2.5)

上の9つの項目から、非知覚的美的特性の身分を考えるにあたってとくに重要と思われる以下の三つの論点が導き出される（各項末尾の括弧内に示した番号は上の9つの項目のうちそれぞれに対応するものを示す）。

- (1)非知覚的美的特性は、何らかの信念によって引き起こされた心的（感性的）反応のもつ質的成分としての特性に他ならず（1）、場合によっては対象が実在しなかったとしても、非知覚的美的特性はその信念に帰属されうる（4）ことから明らかなように、非知覚的美的特性は、実在する対象にのみ関連づけられる特性ではなく、そのかぎりにおいて実在世界との確固たる連関を欠くものと見なされる。
 - (2)知覚的藝術作品にかぎらず、知覚対象一般は知覚的美的特性と非知覚的美的特性との両者に関連づけられうることになるが（5, 6）、知覚的美的特性が一階の述語をなすのに対し、非知覚的美的特性は二階の述語をなすものであるため（3）、両者は本来まったく異なった別個の特性であると言える（7）。
 - (3)非知覚的美的特性のもつ（可能的）対象領域は非常に広大なものであると言え（9）、われわれの信念一般がその対象となりうるが、2.5でも指摘したように、こうした広大な対象領域を具える非知覚的美的特性がはたして美的経験に関する有効な説明概念となりうるという点に関しては、大いに疑問が残る。
- 以上の点をまとめるならば、非知覚的美的特性と知覚的美的特性とは命題構造上の位置づけを異にする本来まったく別個の特性であって、非知覚的美的特性は、知覚的美的特性とは異なり実在世界との確固たる連関を欠くとともに、美的経験に関する説明概念としての有効性にも疑問が残ると

いうことになる。

このことを踏まえるならば、非知覚的美的特性は、知覚的美的特性に並ぶものとして、知覚的美的特性とともに広義での美的特性を形作るものと見なすことはできないと結論づけられることになる。すなわち、真に美的特性と呼ばれるものは唯一知覚的美的特性のみであって、非知覚的美的特性はその名称とは裏腹にその実態は非美的特性に他ならないと考えられるのである⁽¹⁵⁾。

3 藝術的特性

シェリーは、「非知覚的藝術の問題」に関する「第二の解決」の提唱者が非知覚的藝術作品に帰属させる諸特性を挙げたうえで、知覚的藝術作品における美的特性との類比において、それらの特性について以下のように述べる。

モーツァルトの交響曲第 39 番の緩徐楽章のもつ優雅さ (elegance) や優美さ (grace) を知覚しそこねたとするならば、それはその十全な鑑賞に失敗したことを意味するが、それと同様に、《fountain》の「大胆さ」や「ウィット」を知覚しそこねたとするならば、それはその十全な鑑賞に失敗したことを意味する。

(Shelly [2003]:370)

《fountain》のもつ「大胆さ」や「ウィット」といった特性はあくまで非知覚的特性であることから、それらを「知覚する (perceive)」という理解はミスリーディングなものとしてこれを斥けなければならないが、その点を別にすれば、この一節でシェリーが言わんとしていることはけだしそのとおりであろう。すなわち、非知覚的藝術作品のもつある種の特性（たとえばデュシャンの《fountain》のもつ「大胆さ」といった特性）を捉えそこなうとするならば、その作品を十全な仕方では鑑賞したことにはならないのである。

しかしながら前章 2.6 でおこなったように、われわれは非知覚的美的特性の実態が非美的特性に他ならないことを理由にその存在自体を否定するのであるから、その把握が非知覚的藝術作品の鑑賞にとって不可欠のものとなる特性をシェリーのように非知覚的美的特性と見なすことはできない

ことになる。

それではこの特性はいかに捉えるべきなのだろうか。結論から述べるならば、われわれはこれを藝術的特性の一種として捉えることにする。本章では、こうした基本的問題構制のもとに、藝術的特性とはいかなるものであり、またそれはいかなる特徴をもつものであるかという点をめぐって考察を繰り広げることにしたい。

3.1 藝術的特性に関する基本的理解

まずは議論の端緒として、本節では藝術的特性に関する基本的な理解を押さえておくことにしたい。

本稿においては「藝術的特性 (artistic properties)」を、ある対象を藝術作品として鑑賞するにあたって直接・間接に関与する／関与しうる (relevant)、それが現に具えているかまたは可能的に具えうる諸特性という「弱い意味」で捉える⁽¹⁶⁾。したがって、ある対象が藝術的特性に数えられる何らかの特性をもつことは、それが藝術作品であるための必要条件でもなければ十分条件でもないということになる。すなわち、そうした特性をもたないからといって、そのことによってその対象が藝術ではないということにはならず (別言すれば、そうした特性をもたない藝術も存在しうる)、また、そうした特性をもつからといって、そのことによってその対象が藝術であるということにはならない (別言すれば、藝術以外にもそうした特性をもちうるものが存在しうる) のである⁽¹⁷⁾。

3.2 藝術的特性の体系分類

前節に示した本稿における藝術的特性に関する基本的理解を踏まえ、本節では藝術的特性の体系分類を試みることにしたい。

藝術的特性の体系分類を試みるにあたって最初に確認しておかなければならないのは、藝術的特性は、知覚的な特性と非知覚的な特性とに大きく二分されるという点であるが、本稿では前者を「知覚的藝術的特性 (perceptual artistic properties)」と、また後者を「非知覚的藝術的特性 (non-perceptual artistic properties)」と名づけることにする。

ついで確認しておかなければならないのは、藝術的特性と美的特性との関係であるが、両者の関係を捉えるにあたっては、その前提要件として知覚的特性と美的特性との関係を押さえておく必要がある。知覚的特性と美的特性との関係について考察するにあたって、まずはその糸口としてここでは、シェリーもその大枠においてそれに依拠しているシブリーの議論を取り上げることにしたい。

2.1 でも言及した「美的なもの」と「非美的なもの」において、シブリーはつぎのように述べている（因みに、シェリーもその論考において同じ箇所を引用している。Shelley [2003]:371）。

一般的に言うならば、美学はある種の知覚 (a kind of perception) を取り扱うということを経験的に指摘しておくことは重要である。人々は、作品の優雅さ (grace) や統一性 (unity) を見 (see) なければならないのであり、音楽のうちにも悲しさ (plaintiveness) や熱狂 (frenzy) を聴 (hear) かなければならないのであり、配色のけげげげしさ (gaudiness) に注目 (notice) しなければならないのであり、小説の力強さ (power) やその気分 (mood)、あるいはその調子の不確かさ (uncertainty of tone) を感じ (feel) なければならないのである。(Sibley [2001b]:34)

シブリーがこの一節に挙げる「優雅さ」や「統一性」、あるいは「もの悲しさ」や「熱狂」といったものは、紛れもなく美的特性に数えられるものと見なされるが、シブリーはそうした美的特性が見たり聴いたりされる対象、すなわち知覚の対象であると考えた。このことから推断するならば、シブリーは美的特性を知覚的特性として捉えていた、あるいは「美学はある種の知覚を取り扱う」という一句に注目するならば、美的特性を知覚的特性の一種として捉えていたことが明らかとなる（シブリーに依拠することでシェリーもまた美的特性を知覚的特性の一種として捉えていたことは、彼が「美的特性は本質的に知覚的である」、より精確に言えば、「美的特性自体は必然的に知覚可能である」と考えていたことから見て取れ

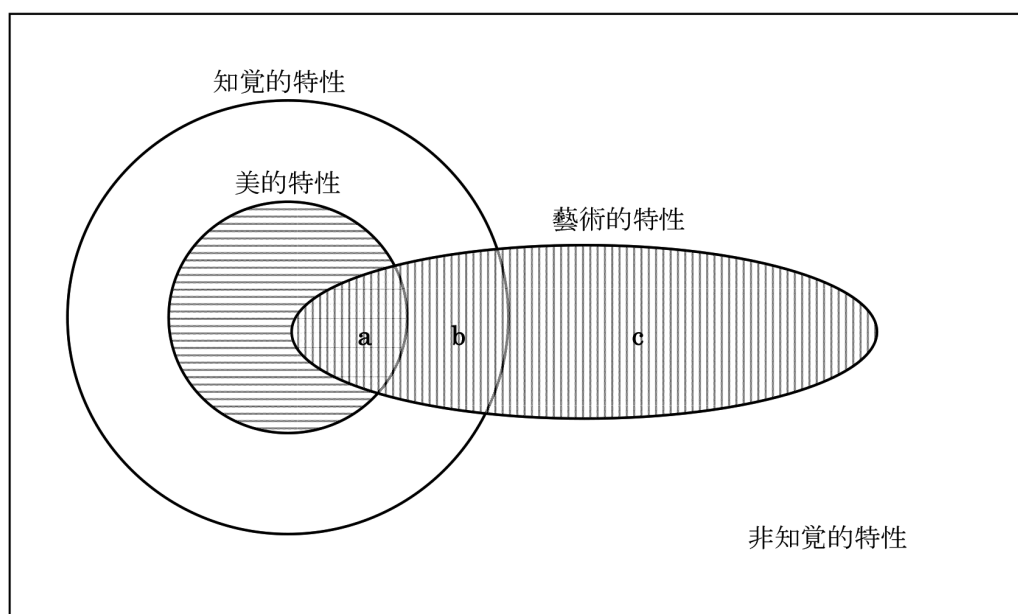
る [Shelley [2003]:371]）。

一方でシブリーは、2.1 でも確認したように、美的特性が依存する非美的特性のうちに知覚的特性が包摂されるものとするのであるが (Sibley [2001b]:35)、このことから推すならば、知覚的特性の一部は非美的特性であるということになる。

以上の点をまとめるならば、知覚的特性と美的特性との関係について、美的特性は知覚的特性のもとに包摂されるものとしてその一部をなすものと考えられる。

上に見てきた知覚的特性と美的特性との関係に関するシブリー—シェリーの理解の枠組みのもとで、藝術的特性と美的特性との関係についてあらためて考えてみるならば、非知覚的藝術的特性とともに藝術的特性一般を形作る知覚的藝術的特性の一部が、美的特性であるということになる（裏を返せば、知覚的藝術的特性の残りの部分は、非美的特性であるということになる）。ここでは、美的特性としてある藝術的特性を「美的藝術的特性 (aesthetic artistic properties)」と、また知覚的特性ではあるが美的特性ではない藝術的特性を「非美的知覚的藝術的特性 (non-aesthetic perceptual artistic properties)」と名づけることにする。

以上の議論を最終的に総括することで藝術的特性の体系分類を示すならば、藝術的特性は、大きく「知覚的藝術的特性」と「非知覚的藝術的特性」とに二分され、前者はさらに「美的藝術的特性」と「非美的知覚的藝術的特性」とに下位区分されることになる⁽¹⁸⁾。藝術的特性に関するこの体系分類をいわゆる「ベン図」（厳密に言うならばオイラーのダイアグラム）を用いて示したものが以下の図である。



藝術的特性の体系分類

a+b=知覚的藝術的特性
a=美的藝術的特性
b=非美的知覚的藝術的特性
c=非知覚的藝術的特性

3.3 非知覚的藝術的特性の諸特徴

本章の冒頭に述べたように、われわれは、非知覚的藝術作品のもつある種の特性、たとえば《fountain》のもつ「大胆さ」のような特性を、シェリーのように非知覚的美的特性と捉えるのではなく、これをある種の藝術的特性と捉えるのであるが、3.2 に示した藝術的特性の体系分類をもとに、ここで問題となっている特性をさらに特定化するならば、それは非知覚的藝術的特性であるということになる。

本節では、この非知覚的藝術的特性について、それがいかなる諸特徴を具えるものであるかを検討することで、その理解を深めることを目指すが、こうした方向で考察を繰り広げるにあたってひとつの導きとなるのは、2 における議論全体を総括するかたちで 2.6 に示した非知覚的美的特性に関する諸々の所見である。というのも、最終的にはここで問題となる非知覚的藝術作品のもつ特性を非知覚的美的特性と捉えるシェリー的な理解は斥けるものの、この特性のもつ諸特徴を剔抉するその問題設定それ自体は、それを非知覚的藝術

的特性と捉える際にも相応の有効性をもつと考えられるからである。

こうして 2.6 に示した非知覚的美的特性に関する諸々の所見をひとつの導きとして、非知覚的藝術的特性の具える諸特徴を析出してそれを箇条書きに示したものが、以下のものである。

- (1) 非知覚的藝術作品のみが非知覚的藝術的特性を具えるのではなく、知覚的藝術作品もまた非知覚的藝術的特性を具える。
- (2) 非知覚的藝術的特性が当該藝術作品に帰属されることで、「藝術 a は非知覚的藝術的特性 P をもつ」という命題が構成されるが、この命題が信念の内容となる。
- (3) 「藝術 a は非知覚的藝術的特性 P をもつ」という信念は、他者からの伝聞から直接的に形成されることもあれば、他者からの伝聞をもとに推論をとおして形成されることもある。
- (4) 信念一般がそうであるように、「藝術 a は非知覚的藝術的特性 P をもつ」という信念もまた誤ったものである可能性がある。そうしたケースとしては、①実際には藝術 a は非知覚的藝術的

特性 P をもたない場合と②藝術 a が実在しない場合との二つが考えられる。

(5)「藝術 a は非知覚的藝術的特性 P をもつ」という信念は、それを抱いた者に何らかの心的（感性的）反応を引き起こす可能性をもつ。

上に列举した非知覚的藝術的特性のもつ諸特徴のうち、以下ではとくに(3)の点について若干の補足説明を加えておくことにしたい。

まず他者からの伝聞による「藝術 a は非知覚的藝術的特性 P をもつ」という信念の形成についてであるが、他者からの伝聞によるこうした信念の形成は非知覚的藝術作品においてばかりではなく、知覚的藝術作品においても問題となりうる点はとくに銘記しておく必要がある。他者から聞き及んだその伝聞内容としては、「藝術作品 a は非知覚的藝術的特性 P をもつ」という定式で表わされるものばかりではなく、「藝術作品 a は R という理由から非知覚的藝術的特性 P をもつ」という定式で表される、さらにその理由（根拠）が付加されたかたちのものである。

ついで、「藝術 a は非知覚的藝術的特性 P をもつ」という信念が他者からの伝聞をもとに推論をとおして形成されるケースについてであるが、ここではデュシャンの《fountain》を例に、信念形成のメカニズムを解明することにしたい。

まず議論にあたっての一種の作業前提として、ここでは《fountain》の非知覚的藝術としてのあり方をいわば純化させるために、ある人物が本作を知覚する（すなわち「見る」）ことなく、他者から本作について（必要最小限の）説明を受けている状況を想定して議論を進めることにする（あらためて言うまでもなく、こうした想定のもとでは、本作は一種のコンセプチュアルアートとして捉えられることになる）。

さて本作について他者から聞き及んだ情報としては、たとえば「デュシャンは、何の変哲もない工場制大量生産品である男性用小便器を選び出し、それを上からの水道管をはめ込む穴が正面を向くように倒して台座の上に展示した」といった類のものが想定される。《fountain》に関して他者からこうした情報が与えられるとき、それを受け取った当人は、「大胆さ」をもつものに対する定義的理解を大前提としたうえで、他者から与えら

れた《fountain》に関する情報、藝術（史）に関するさまざまな背景知識、大量生産品および便器に対する通念等を小前提とすることで、「《fountain》は大胆さをもつ」という結論を導き出すことになり、それが《fountain》に関する当人のひとつの信念を形作ることとなる（こうした推論は瞬時のうちにおこなわれこともありうる、いやむしろそれが常態であるとも言えるが、そうした場合、当事者本人は自分が推論をおこなっているという自覚をもたず、与えられた情報が直接的に結論にあたるものを含意していると思えず傾向にある）。

こうした推論過程をより具体的に捉えるためのモデルとして、以下に簡略化した推論例をひとつ挙げておくことにする。

【大前提】一般の流布している通念と大きく異なり、場合によってはそのことが批判の対象になりうる恐れのある行為を敢えておこなうことで成立した対象は「大胆さ」をもつ⁽¹⁹⁾。

【小前提 1：伝聞情報】《fountain》は何の変哲もない工場制大量生産品である男性用小便器を倒して台座の上に展示（しよう）することで成立した対象である。

【小前提 2】何の変哲もない工場制大量生産品である男性用小便器を倒して台座の上に展示（しよう）することで成立した対象は、（藝術に関して）一般の流布している通念と大きく異なり、場合によってはそのことが批判の対象になる恐れのある行為を敢えておこなうことで成立した対象である。

【中間結論】《fountain》は（藝術に関して）一般の流布している通念と大きく異なり、場合によってはそのことが批判の対象になる恐れのある行為を敢えておこなうことで成立した対象である（【小前提 1】と【小前提 2】から）。

【結論】《fountain》は「大胆さ」をもつ（【大前提】と【中間結論】から）⁽²⁰⁾。

4 階層構造理論にもとづく藝術的特性の捉え返し

前章では、シェリーの言う非知覚的美的特性をまずは藝術的特性として捉え返したうえで、シブリーの美的特性理論に依拠するかたちで藝術的特

性の体系分類を試み、その枠組みのもとでこの藝術的特性をさらに特定化することで、それを非知覚的藝術的特性として位置づけた。

一方で、「はじめに」でも触れた美的特性に関する階層構造理論は、シブリーとはまた別の問題構制のもとに美的特性理論を構想したものと言える。それではこの階層構造理論との関連において藝術的特性はいかに体系分類され、また非知覚的藝術的特性はその体系分類の枠組みにおいていかに位置づけられるのであろうか。本章では、これらの問題をめぐって考察を繰り広げることにしたい。

4.1 階層構造理論の基本テーゼ

階層構造理論との関連において藝術的特性をあらたに体系分類し、その枠組みのもとで非知覚的藝術的特性の位置づけを考えるに先立ち、まず本節では階層構造理論の基本構制をあらためて示しておくことにしたい。

松崎 [2010] にもとづくならば、階層構造理論の基本構制は以下の一連のテーゼにまとめられる。

- (1)一次的美的特性 (the first-order aesthetic properties) は対象のもつ物理的特性 (physical properties) を基盤として、そこから直接的に創発する (emerge)⁽²¹⁾。
- (2)一次的美的特性は知覚的特性 (perceptual properties) と不可分の一如体としてある。
- (3)一次的美的特性が当該参照枠 (藝術のカテゴリー、自然のカテゴリー等) のもとに位置づけられることによって、一次的美的特性を基盤として二階の美的特性が成立する。
- (4)二階の美的特性が当該参照枠のもとに位置づけられることによって、二階の美的特性を基盤として三階の美的特性が成立する。藝術のケースで考えるならば、他の作品と、直接・間接に何らかの関係性をもつ作品において、こうした三階の美的特性が問題となりうる。具体的に言うならば、広義での「引用」、「パロディ」、「パステージュ」、「コラージュ (パピエ・コレ)」、「モンタージュ」等にもとづく作品である。
- (5)以下同様の仕方では、一階上の美的特性が成立することになる。ただし、これはあくまで原理的な

可能性を示唆するに過ぎず、何らかの美的対象において実際にそうした高次の美的特性が成立するというをただちに意味するものではない。

(6)以上の説明からも明らかなように、二階以降の美的特性は、いずれも基本的に同型の成立機序にもとづくものと言えるため、これらをひとまとめにして「高階美的特性 (the higher-order aesthetic properties)」と呼び、それによってこれらを一次的美的特性と対比的に捉えることにする。

(7)このようにすべての美的特性は、一次的美的特性とそれを基盤として成立する高階美的特性とに大きく二分されることになる。

(8)一次的美的特性も含め、それぞれの階層にある美的特性は、それより一階上の美的特性が成立することによって、否定的に廃棄され、あるいはその一階上の美的特性のうちに解消されてしまうのではなく、それはそれとして独自の仕方では保持されることになる。

上記(2)のテーゼからも明らかなように、松崎 [2010] では、一次的美的特性と知覚的特性との関係についてまだ暫定的な理解を示すにとどまっていたのであるが、両特性の関係について、松崎 [2013] ではさらに一歩踏み込んだかたちでこれを主題的に取り上げ、廣松渉の表情理論をひとつの手掛かりとして、両特性の関係をあらたに捉え直す試みを示した。

ここであらためて松崎 [2013] をとおして得られた両特性の関係に関する理解を箇条書きに示すならば、それは以下ようになる。

(1)基本命題：広義での知覚は、狭義での知覚としての認知と美的感受の融合態としてある

①基本命題からの帰結 I

(a)広義での知覚との関係について言えば、美的感受はこの広義での知覚のもとに包摂される。

(b)狭義での知覚、すなわち認知との関係について言えば、美的感受は認知と融合相にある。

②基本命題からの帰結 II

(a)広義での知覚的特性との関係について言えば、一次的美的特性はこの広義での知覚的特性のもとに包摂される。

(b)狭義での知覚的特性、すなわち認知的特性との関係について言えば、一次的美的特性は認知的特

性と融合相にある。

(2)同一特性二アスペクト条件（松崎 [2013]:112）にもとづく知覚的特性と一次的美的特性との関係に関する理解

①広義での知覚的特性と一次的美的特性との関係

広義での知覚的特性は広義での知覚的特性全体のアスペクトとしてあるのに対し（これはある意味自明の理であるが）、一次的美的特性はこの広義での知覚的特性のもつ部分的アスペクトとしてある。

②狭義での知覚的特性（認知的特性）と一次的美的特性との関係

狭義での知覚的特性（認知的特性）と一次的美的特性は、広義での知覚的特性という同一の特性のもつ二つのアスペクトとしてある。

4.2 階層構造理論にもとづく藝術的特性の発生論的体系分類

ここでは、前節に示した美的特性に関する階層構造理論の基本構制、とりわけ階層構造理論のもとの一次的美的特性と知覚的特性との関係に関する理解を踏まえ、シブリーの美的特性理論に依拠する藝術的特性に関する体系分類とはまた別の、あらたな体系分類を提示することにしたい。

まずは手始めに、3.2 に示した藝術的特性に関する体系分類を取り上げ、そこに挙げられていた各藝術的特性を階層構造理論のもとであらたに捉え返してみるならば、以下ようになる（ここでは、ひとつの便宜的措置として、美的特性としてはまずは一次的美的特性にのみ焦点を絞ることにする）。

藝術的特性は、大きく「知覚的藝術的特性」と「非知覚的藝術的特性」とに二分され、前者はさらに「美的藝術的特性」と「非美的知覚的藝術的特性」とに下位区分されることになるが（ここまでは3.2における分類と同じである）、前者の「美的藝術的特性」は、広義での知覚的特性のもつ一方のアスペクトである一次的美的特性に焦点を合わせた藝術的特性と解されるのに対し、後者の「非美的知覚的藝術的特性」は、広義での知覚的特性のもつもう一方のアスペクトである狭義での知覚的特性（＝認知的特性）に焦点を合わせた藝術的特性と解される。他方で「非知覚的藝術的

特性」は、広義での知覚的特性との関わりをもたない藝術的特性と解される（3.2の図を参照されたい）⁽²²⁾。

さて、階層構造理論の枠組みのもとで藝術的特性を捉える際に、とくに指摘しておかなければならないのは、美的特性と同様、藝術的特性もまた階層構造を具える、すなわち低階の藝術的特性からひとつ上の階の藝術的特性が成立するという点である⁽²³⁾。

この点を踏まえたうえで、その成立メカニズムに即して藝術的特性一般の発生論的体系分類を試みるならば、以下ようになる⁽²⁴⁾。

(1)直接的な藝術的特性

①直接的な美的藝術的特性（一次的美的特性＝藝術的特性）

②直接的な非美的知覚的藝術的特性（非美的知覚的特性＝藝術的特性）

③直接的な非知覚的藝術的特性（非知覚的特性＝藝術的特性）

(2)他の特性から直接的に発現もしくは創発する藝術的特性

①一次的美的特性から直接的に創発する美的藝術的特性

②一次的美的特性から直接的に創発する非美的知覚的藝術的特性

③一次的美的特性から直接的に発現する非知覚的藝術的特性

④非美的知覚的特性から直接的に創発する美的藝術的特性

⑤非美的知覚的特性から直接的に創発する非美的知覚的藝術的特性

⑥非美的知覚的特性から直接的に発現する非知覚的藝術的特性

(3)（認知的）スキーマ⁽²⁵⁾のもとで他の特性から直接的に発現する藝術的特性

①一次的美的特性が（認知的）スキーマのもとに置かれることで、そこから直接的に発現する美的藝術的特性

②一次的美的特性が（認知的）スキーマのもとに置かれることで、そこから直接的に発現する非美的知覚的藝術的特性

③非美的知覚的特性が（認知的）スキーマのもとに置かれることで、そこから直接的に発現する美

的藝術的特性

④非美的知覚的特性が（認知的）スキーマのもとに置かれることで、そこから直接的に発現する非美的知覚的藝術的特性

(4)他の特性から知的推論をとおして導出される藝術的特性

①一次的美的特性から知的推論をとおして導出される美的藝術的特性（知的推論をとおしての美的特性の変容）

②一次的美的特性から知的推論をとおして導出される非美的知覚的藝術的特性

③一次的美的特性から知的推論をとおして導出される非知覚的藝術的特性

④非美的知覚的特性から知的推論をとおして導出される美的藝術的特性

⑤非美的知覚的特性から知的推論をとおして導出される非美的知覚的藝術的特性

⑥非美的知覚的特性から知的推論をとおして導出される非知覚的藝術的特性

⑦非知覚的特性から知的推論（分析）をとおして導出される非知覚的藝術的特性

(5)知的概念枠のもとで他の特性から発現する美的藝術的特性

①一次的美的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する美的藝術的特性（知的概念枠のもとでの美的特性の変容）

②一次的美的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する非美的知覚的藝術的特性

③一次的美的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する非知覚的藝術的特性

④非美的知覚的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する美的藝術的特性

⑤非美的知覚的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する非美的知覚的藝術的特性

⑥非美的知覚的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する非知覚的藝術的特性

⑦非知覚的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する非知覚的藝術的特性⁽²⁶⁾

上に示した藝術的特性一般の発生論的体系的分類に関して若干の補足説明をおこなっておくならば、以下ようになる。

(1)(2)から(5)に分類された種々の藝術的特性は、(1)の「直接的な藝術的特性」との関係において、二階の藝術的特性と捉えることができる。

(2)上の体系分類に挙げられている各種藝術的特性は二階までのものであるが、もとより藝術的特性が二階までのものに限定されるわけではなく、少なくとも原理的には、ここに示したのと同様の機制にもとづき三階以上の藝術的特性が成立する。

(3)たとえば「直接的な藝術的特性」という場合の「直接的」とは、ここでは知的推論や知的概念枠のもとでの意味付与や解釈などの知的操作を一切介さないことを意味する。したがってそれは、知的推論や知的概念枠に関連づけられるものと対照をなす。

(4)しかしながら、両者の相違はあくまで相対的なものに過ぎない点は注意を要する。すなわち、知的推論や知的概念枠のもとでの意味付与も、それが反復的に遂行されることで、いわば慣習化されるとき、知的推論や知的概念枠のもとでの意味付与は潜在化・自動化され、それらは「直接的」なものと見なされることになるのである。

(5)知的推論は単一の過程で終結するものばかりではなく、場合によっては、複数の推論過程が複合される場合もある。

(6)ここに言う「推論 (inference)」には、いわゆる「演繹推論 (deductive inference)」、「帰納推論 (inductive inference)」、「類推 (analogical inference)」の三者、およびそこまで厳密ではないものの、それらに類した推論方式、さらにはそうした各種推論方式の結合された複合的推論方式が含まれる。

(7)作品のもつある特性を意味づけ／解釈するための意味論的コンテクストとしての知的概念枠の設定は、仮説演繹法 (hypothetico-deductive method)⁽²⁷⁾における仮説の設定と類比的な関係にある。別言するならば、知的概念枠の設定は、それをパースの言うアブダクションの論理⁽²⁸⁾にしたがうものとして捉えることも可能である。

(8)知的推論と知的概念枠のもとでの意味付与／解釈は、個々におこなわれるとはかぎらず、場合によっては両者がさまざまなかたちで複合される。

(9)ある特性を意味づけ／解釈するために設定され

る意味論のコンテキストとしての知的概念枠は、つねにひとつにかぎられるわけではなく、場合によっては、同一の特性に対して複数の知的概念枠が設定されることで、多様な意味づけ／解釈が可能となる。そしてこのことによって作品の多義性が生ずることになる。

4.3 非知覚的藝術的特性の成立メカニズム

前節では、その成立メカニズムの観点から藝術的特性一般の発生論的体系分類を試みたのであるが、ここではそのなかからとくに非知覚的藝術的特性に的を絞って、その成立メカニズムについてより具体的に見ておくことにしたい（なお各項目の末尾の括弧内に 4.2 に挙げた藝術的特性一般の発生論的体系分類における項目番号を記すことで、両者の対応関係を示した）。

(1)直接的な非知覚的藝術的特性（非知覚的特性＝藝術的特性）（(1)③）

ここには、直接的に知覚することが不可能な作品の制作年代や作者、あるいは制作過程や技法等に関する各種情報のような、作品の起源（origin）に関する諸特性が含まれる。

(2)一次的美的特性から直接的に発現する非知覚的藝術的特性（(2)③）

たとえば、作品のもつ美的効果からその作者の藝術家としての力量が窺い知ることのできる場合、その力量がこうした特性のひとつに数えられる。なお、ここでは一種の無意識的推論がおこなわれているものと考えられる。

(3)非美的知覚的特性から直接的に発現する非知覚的藝術的特性（(2)⑥）

たとえば、筆跡や彫跡等の知覚可能な制作過程の痕跡からその作者の技量が窺い知れる場合、その技量がこうした特性のひとつに数えられる。ここでもまた一種の無意識的推論がおこなわれているものと考えられる。

(4)一次的美的特性から知的推論をとおして導出される非知覚的藝術的特性（(4)③）

たとえば歴史画において、ある歴史上の人物がある特定の一次的美的特性を帯びた仕方描かれている場合、そうした表現から推し量られる作者の意図（思想的内容）がこうした特性のひとつに数えられる。

(5)非美的知覚的特性から知的推論をとおして導出される非知覚的藝術的特性（(4)⑥）

たとえば、ある絵画作品の細部を観察することで確認される技法上の革新がこうした特性のひとつに数えられる。あらためて言うまでもなく、絵画における技法上の革新を確認するには、美術史（さらに特定化するならば絵画技法史）上の知識を前提として、そこからの推論が必要とされる。

(6)非知覚的特性から知的推論（分析）をとおして導出される非知覚的藝術的特性（(4)⑦）

たとえば、その制作年から、その作品が藝術史上革新的な意義を有するものであることを推論する場合、あるいはある楽曲の分析をとおして、それがトータル・セリエリズムにもとづく作品であることを解明する場合、作品のもつ藝術史上の意義や構成原理がこうした特性に数えられる。

(7)一次的美的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する非知覚的藝術的特性（(5)③）

たとえば、それ自体が美的な印象を与える、画面上に配された形象を言語記号（文字）として捉えることで、そこから言語的（概念的）意味を読み取る場合、そうした言語的（概念的）意味がこうした特性のひとつに数えられる。

(8)非美的知覚的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する非知覚的藝術的特性（(5)⑥）

たとえば、その作品のタイトルをヒントに画面上に描かれた形象の指示対象（意味）を推定する場合、その指示対象（意味）がこうした特性のひとつに数えられる。あらためて言うまでもなく、ここではそのタイトルが知的概念枠の機能を担うことになる。

(9)非知覚的特性が知的概念枠のもとに置かれることで、そこから発現する非知覚的藝術的特性（(5)⑦）

たとえば、インスタレーションに関する指示書に示された作品の基本コンセプトをある種の理論的枠組みのもとで捉え返すことにより、その作品のもつ思想的内容を読み取る場合、その思想的内容がこうした特性のひとつに数えられる。

以上非知覚的藝術的特性の成立メカニズムにつ

いて見てきたのであるが、それでは3において非知覚的藝術的特性の例として取り上げた、デュシャンの《fountain》のもつ「大胆さ」という特性に関して言うならば、それは上に挙げた(1)から(9)のいずれに該当するのだろうか。本章を終えるにあたって、この点について確認しておくことにしたい。

《fountain》のもつ「大胆さ」という特性は、本作を実際に目にしている場合と、3.3で想定したように、本作を自らは目にすることなく、他者から本作についての情報を得ている場合とでは、自ずからその位置づけを異にすることになる。前者の場合には、《fountain》のもつ「大胆さ」は「(5)非美的知覚的特性から知的推論をとおして導出される非知覚的藝術的特性」ということになろうし、後者の場合は、「(6)非知覚的特性から知的推論をとおして導出される非知覚的藝術的特性」ということになろう。

5 結び：「非知覚的藝術の問題」を解決する試み

以上われわれは、シュリーがその論考「非知覚的藝術の問題」において提示する非知覚的美的特性をめぐって考察を繰り返してきたのであるが、本稿を締めくくりにあたって、あらためてシュリーの言う「非知覚的藝術の問題」を取り上げ、本稿におけるこれまでの議論をもとにその解決を試みることにしたい。

まずは「非知覚的藝術の問題」をあらためて確認しておくならば、それは、以下に示す三つの命題を互いに独立したものと見なすならば、それぞれが妥当であるが、これらを結び合わせるとき不整合が生ずるという問題であった。

(R) 藝術作品は、それを藝術作品として鑑賞するにあたって関与する美的特性を必然的に有する。

(S) 美的特性は、少なくとも部分的には、五感によって知覚される特性に必然的に依存する。

(X) 藝術作品として鑑賞されるために、五感によって知覚される必要のない藝術作品が存在する。

1.3に見たように、シュリーは非知覚的美的特性の存在を認めることで、命題(R)と(X)を

肯定し命題(S)を否定する「第三の解決」を採用することになる。

一方われわれは、3に示したように、シュリーの言う非知覚的美的特性を藝術的特性として捉え返すのであるが、この点を踏まえるならば、命題(R)は以下に示す命題(R*)に置き換えられることになる。

(R*) 藝術作品は、それを藝術作品として鑑賞するにあたって関与する藝術的特性 (artistic properties) を必然的に有する。

(R*)、(S)、(X) という三つの命題の結合からは不整合が生じず⁽²⁹⁾、ここに「非知覚的藝術の問題」は解決を見ることになる。

さて、それでは「非知覚的藝術の問題」に関するこうした解決法は何を意味するのであろうか。以下ではその主たる含意点を箇条書きにまとめておくことにする。

(1)われわれの示した解決法の要点は、あらためて言うまでもなく、(R)を(R*)に変更する点に存するわけであるが、こうした変更は、見方によっては、(R)の否定とも取れることから、われわれの解決法を、(S)と(X)を肯定し(R)を否定する「第二の解決」の一変種として捉えることも可能となる。

(2)註(29)に指摘したように、(R*)、(S)、(X)という三つの命題のパラフレーズである(R*1)、(S1)、(X1)をさらに論理記号化した(R*2)、(S2)、(X2)という三つの論理式の連言から導き出された $\neg(Aa \wedge \neg Ra) \wedge \neg(Qa \wedge \neg Pa) \wedge (Aa \wedge \neg Pa)$ という式を真とする真理値割り当ては[Aa:真, Pa:偽, Qa:偽, Ra:真]にかぎられるのであるが、このことを具体的に捉え返すならば、「知覚的特性と美的特性をもたず、藝術的特性のみを有する藝術作品が存在する」場合にかぎり、(R*)、(S)、(X)からなる連言は無矛盾となり、「非知覚的藝術の問題」は解消されるということになる。ここから、われわれの示した解決法の要点は、藝術的特性を知覚的特性および美的特性から独立した別個の特性として捉える理解に存するということが明らかとなる。

(3)(これはある意味、(2)の含意点を別の角度から捉え返したものとも言えるのであるが) 3.2でも指摘したように、藝術的特性には、非知覚的藝術

的特性ばかりではなく、非美的知覚的藝術的特性と美的藝術的特性も含まれるのであるが、仮に命題 (R*) に言う藝術的特性が非美的知覚的藝術的特性もしくは美的藝術的特性であるとするならば、いずれの場合も命題 (X) との間に矛盾を引き起こすことになるため⁽³⁰⁾、「非知覚的藝術の問題」の解決は失敗に終わることになる。このことが意味するのは、ここに言う藝術的特性は一義的に非知覚的藝術的特性を指し示すということである（これは、3.3 に確認したように、シェリーの言う非知覚的美的特性の実態が非知覚的藝術的特性にあるという点からの当然の帰結であるとも言える）。

以上「非知覚的藝術の問題」に関してわれわれが提示した解決法が含意するところのものについて見てきたのであるが、そのうちとくに(2)と(3)の含意点に留意するならば、ここであらためて浮上してくるのは、藝術的特性としては非知覚的藝術的特性のみが問題となる「強い意味での」非知覚的藝術⁽³¹⁾の問題、すなわちその鑑賞に知覚が一切関与しないような藝術作品がはたして存在する（しうる）のかという問題であると言える⁽³²⁾。この問題に関しては、私に課せられた今後の課題として、その考察は別稿に譲ることにしたい。

注

(1) (R), (S), (X) という三つの命題を結合することで不整合が生ずることの証明を示すならば、以下のようになる。

まず、それぞれの命題のエッセンスを取り出す仕方で、各命題をパラフレーズするならば、以下の命題が得られる。

(R1) すべての藝術作品は美的特性を有する。

(S1) すべての美的特性は知覚的特性に依存する。

(X1) 知覚を必要としない藝術作品（非知覚的藝術作品）が存在する。

ついでそれぞれの命題を論理記号化する (A, P, Q はそれぞれ「藝術作品である」、「知覚的特性をもつ」 [=「知覚可能である」]、「美的特性をもつ」という述語を表わす)。

(R2) $\forall x(Ax \rightarrow Qx)$

(S2) $\forall x(Qx \rightarrow Px)$

(X2) $\exists x(Ax \wedge \neg Px)$

(R2), (S2), (X2) という三つの命題の結合から不整合が生ずるとは、これら三つの論理式からなる集合 $\{\forall x(Ax \rightarrow Qx), \forall x(Qx \rightarrow Px), \exists x(Ax \wedge \neg Px)\}$ が矛盾するということに他ならない。

この集合が矛盾しているか否かは、この集合に含まれる論理式をすべて真とする首尾一貫した真理値割り当てが存在するか否かにかかっている。すなわち、そうした真理値割り当てが存在すればこの集合は矛盾していない（つまり充足可能）ということになるし、そうした真理値が存在しないとすれば、この集合は矛盾していることになる。

以上のことから、(R2), (S2), (X2) という三つの命題の結合から不整合が生ずることを証明するとは、これら三つの論理式からなる集合が矛盾することを証明することに他ならず、具体的には、この集合に含まれる論理式をすべて真とする首尾一貫した真理値割り当てが存在しないことを証明するということになる。

以下がその証明である。

①まず三つの命題 $\forall x(Ax \rightarrow Qx)$, $\forall x(Qx \rightarrow Px)$, $\exists x(Ax \wedge \neg Px)$ が真であると仮定する。

② $\exists x(Ax \wedge \neg Px)$ を充たす個体定項を a とすれば、 $Aa \wedge \neg Pa$ が得られる。

③他方、 $\forall x(Ax \rightarrow Qx)$ が真であれば、そこに個体定項 a を代入した $Aa \rightarrow Qa$ も真となる。

④同様に、 $\forall x(Qx \rightarrow Px)$ が真であれば、そこに個体定項 a を代入した $Qa \rightarrow Pa$ も真となる。

⑤②から明らかのように、 $\exists x(Ax \wedge \neg Px)$ が真であるとは、 $Aa \wedge \neg Pa$ が真であるということを意味するが、 $Aa \wedge \neg Pa$ が真であるためには、 Aa と $\neg Pa$ がともに真でなければならない。

⑥一方、 $Aa \rightarrow Qa$ が真であるためには、 $\neg Aa$ と Qa のいずれかが真でなければならない。

⑦そこでまず $\neg Aa$ が真であるとしよう。しかし、⑤により、 $\neg Aa$ は偽でなければならない。したがって、この方向では、与式が両方とも真となる真理値割り当ては存在しないことになる。

⑧したがって残る方向は Qa が真であるとするものである。

⑨ところで、④に述べたように、 $Qa \rightarrow Pa$ は真であるが、 $Qa \rightarrow Pa$ が真であるためには、 $\neg Qa$ と Pa とのいずれかが真でなければならない。

⑩そこでまず $\neg Qa$ が真であるとしよう。しかし、⑧により、 $\neg Qa$ は偽でなければならない。したがって、この方向では、与式が両方とも真となる真理値割り当ては存在しないことになる。

⑪したがって残る方向は Pa が真であるとするものである。しかし、⑤により、 Pa は偽でなければならない。したがってこの方向でも与式をすべて真とする真理値割り当ては存在しないことになる。

⑫以上のことから、 $\forall x(Ax \rightarrow Qx)$, $\forall x(Qx \rightarrow Px)$, $\exists x(Ax \wedge \neg Px)$ という三つの論理式をすべて真とする首尾一貫した真理値割り当てが存在しないことが明らかとなったが、このことはこれら三つの論理式からなる集合が矛盾するということを意味する。

こうして、これら $(R2)$, $(S2)$, $(X2)$ という三つの論理式からなる集合が矛盾することが証明され、それによってこれら三つの命題の結合から不整合を生ずることが明らかとなる。

(2) (R) , (S) , (X) という三つの命題のなかから選んだ任意の二つの命題の結合はいずれも不整合を生じないことの証明を示すならば、以下ようになる。

ここでもまた註 (1) と同様、 (R) , (S) , (X) という三つの命題のパラフレーズである $(R1)$, $(S1)$, $(X1)$ をさらに論理記号化した $(R2)$, $(S2)$, $(X2)$ を使用する。

I $(R2)$ と $(S2)$ の結合

$(R2)$ と $(S2)$ の結合から不整合が生じないということは、以下の①の論理式が真であることを可能とする真理値割り当てが存在することを意味する。

$$\textcircled{1} \forall x(Ax \rightarrow Qx) \wedge \forall x(Qx \rightarrow Px)$$

①を構成する第一の連言肢②はつぎの③と同値である。

$$\textcircled{2} \forall x(Ax \rightarrow Qx)$$

$$\textcircled{3} \neg \exists x(Ax \wedge \neg Qx)$$

③を充たす個体定項を a とすることで、つぎの④の式が得られる。

$$\textcircled{4} \neg(Aa \wedge \neg Qa)$$

一方、①を構成する第二の連言肢⑤はつぎの⑥と同値である。

$$\textcircled{5} \forall x(Qx \rightarrow Px)$$

$$\textcircled{6} \neg \exists x(Qx \wedge \neg Px)$$

⑥を充たす個体定項を a とすることで、つぎの⑦の式が得られる。

$$\textcircled{7} \neg(Qa \wedge \neg Pa)$$

以上から、 $\forall x(Ax \rightarrow Qx) \wedge \forall x(Qx \rightarrow Px)$ が真であることを可能とする真理値割り当てとは要するに、④と⑦の連言からなるつぎの⑧の式が真であることを可能とする真理値割り当てに他ならないということになる。

$$\textcircled{8} \neg(Aa \wedge \neg Qa) \wedge \neg(Qa \wedge \neg Pa)$$

結論だけを述べれば、⑧が真であることを可能とする

真理値割り当てとして以下の四つのものが挙げられる（このことは真理表を用いるならばただちに明らかとなる）。

$$[Aa : \text{真}, Pa : \text{真}, Qa : \text{真}]$$

$$[Aa : \text{偽}, Pa : \text{真}, Qa : \text{真}]$$

$$[Aa : \text{偽}, Pa : \text{真}, Qa : \text{偽}]$$

$$[Aa : \text{偽}, Pa : \text{偽}, Qa : \text{偽}]$$

以上から、 $(R2)$ と $(S2)$ の結合からは不整合が生じないことが明らかとなる。

II $(R2)$ と $(X2)$ の結合

$(R2)$ と $(X2)$ の結合から不整合が生じないということは、以下の①の論理式が真であることを可能とする真理値割り当てが存在することを意味する。

$$\textcircled{1} \forall x(Ax \rightarrow Qx) \wedge \exists x(Ax \wedge \neg Px)$$

①を構成する第一の連言肢②はつぎの③と同値である。

$$\textcircled{2} \forall x(Ax \rightarrow Qx)$$

$$\textcircled{3} \neg \exists x(Ax \wedge \neg Qx)$$

③を充たす個体定項を a とすることで、つぎの④の式が得られる。

$$\textcircled{4} \neg(Aa \wedge \neg Qa)$$

一方、①を構成する第二の連言肢⑤を充たす個体定項を a とすることで、つぎの⑥の式が得られる。

$$\textcircled{5} \exists x(Ax \wedge \neg Px)$$

$$\textcircled{6} Aa \wedge \neg Pa$$

以上から、 $\forall x(Ax \rightarrow Qx) \wedge \exists x(Ax \wedge \neg Px)$ が真であることを可能とする真理値割り当てとは要するに、④と⑥の連言からなるつぎの⑦の式が真であることを可能とする真理値割り当てに他ならないということになる。

$$\textcircled{7} \neg(Aa \wedge \neg Qa) \wedge (Aa \wedge \neg Pa)$$

結論だけを述べれば、⑦が真であることを可能とする真理値割り当てとして以下のものが挙げられる（このことは真理表を用いるならばただちに明らかとなる）。

$$[Aa : \text{真}, Pa : \text{偽}, Qa : \text{真}]$$

以上から、 $(R2)$ と $(X2)$ の結合からは不整合が生じないことが明らかとなる。

III $(S2)$ と $(X2)$ の結合

$(S2)$ と $(X2)$ の結合から不整合が生じないということは、以下の①の論理式が真であることを可能とする真理値割り当てが存在することを意味する。

$$\textcircled{1} \forall x(Qx \rightarrow Px) \wedge \exists x(Ax \wedge \neg Px)$$

①を構成する第一の連言肢②はつぎの③と同値である。

$$\textcircled{2} \forall x(Qx \rightarrow Px)$$

$$\textcircled{3} \neg \exists x(Qx \wedge \neg Px)$$

③を充たす個体定項を a とすることで、つぎの④の式が得られる。

$$\textcircled{4} \neg(Qa \wedge \neg Pa)$$

一方、①を構成する第二の連言肢⑤を充たす個体定項を a とすることで、つぎの⑥の式が得られる。

$$\textcircled{5} \exists x(Ax \wedge \neg Px)$$

$$\textcircled{6} Aa \wedge \neg Pa$$

以上から、 $\forall x(Qx \rightarrow Px) \wedge \exists x(Ax \wedge \neg Px)$ が真であることを可能とする真理値割り当てとは要するに、④と⑥の連言からなるつぎの⑦の式が真であることを可能とする真理値割り当てに他ならないということになる。

$$\textcircled{7} \neg(Qa \wedge \neg Pa) \wedge (Aa \wedge \neg Pa)$$

結論だけを述べれば、⑦が真であることを可能とする真理値割り当てとしては、以下のものが挙げられる（このことは真理表を用いるならばただちに明らかとなる）。

[Aa : 真, Pa : 偽, Qa : 偽]

以上から、(S2) と (X2) の結合からは不整合が生じないことが明らかとなる。

(3) コステッロは、デュシャンの《fountain》を、(文字通りの意味で知覚されえないのではなく) その藝術としての鑑賞がその知覚可能な諸特徴によっては汲みつくされない「弱い意味での非知覚的藝術 (weak non-perceptual art)」に位置づけ、本作のもつ歴史的背景も勘案しつつ、その知覚的特徴が本作を藝術としての鑑賞にあたって関与的であることを指摘している (Costello [2013]:279-83)。

(4) それが鉛筆で口髭と顎髭を書き加えられたレオナルドの《モナ・リザ》の粗末な白黒複製とその枠外に記された“L.H.O.O.Q.”という文字列からなるものであるかぎりにおいて、デュシャンの《L.H.O.O.Q.》もまた一定の知覚的特性（すなわち、その視覚像が具える知覚的特性）をもつことになるが、しかしながら、そうした知覚的特性によるだけでは本作の充全な鑑賞が成立しえないことは、絮言を要せずとも明らかであろう。

(5) そのタイトルが示しているように《消されたデ・クーニングの素描》は、クレヨン、インク、鉛筆、木炭で描かれたデ・クーニングの素描をラウシェンバークがさまざまな消しゴムを用いて約二か月かけて消したものであり、それ自体は消し残しの跡がうっすらと染みとなって残ったたんなる一枚の紙に過ぎず、したがってそれが有する知覚的特性の内実はきわめて慎まじやかなものと言えるが、こうしたきわめて限定的な内実しかもたない知覚的特性を覚知したからといって本作を鑑賞したことにはならないことはあらためて言うまでもなからう。cf. Roberts [2013]。

(6) もとより「詩におけるひとつの語」をただちに知覚的特性と認めることはできないが、その意味的成分ではなく、音的成分に注目するならば、それを（間接的）知覚的特性として捉えることも不可能ではない。

(7) 「美的知覚 (aesthetic perception)」とは、それを文字通りの意味で取るならば、美的特性を知覚する能力であるということになるが、それが「知覚」と呼ばれていることを勘案するならば、美的知覚は知覚一般の下位種として、そのもとに包摂されると見なすことも可能となる。そして美的知覚をそのように理解するならば、それとパラレルに、その対象となる美的特性は知覚的特性の一種としてそのもとに包摂されると解することも可能となろう。cf. Sibley [2001]:34.

(8) シェリーはこの箇所では直接的には、「美的特性の現前」ではなく「知覚的特性の現前」が推論可能であると述べているのだが、彼が「知覚的特性の現前」としたのは、ここで問題となっている事例には音楽のもつ「清澄さ」という美的特性のみならず、色彩といった知覚的特性も含まれることに由来するものと考えられる（したがって、ここで言う「知覚的特性」は美的特性も含めた広義でのそれであると考えられる）。しかしながら、あらためて言うまでもなく、ここでの本来の論点は美的特性にあることから、その点を踏まえて（広義での）知覚的特性のうちとくに美的特性に焦点を絞った記述をおこなった次第である。

(9) 非知覚的藝術作品のもとで現前化する美的特性を、思念の対象と関連づけられる想像表象のもつ特性と見なす理解もありうるが、本稿ではこうした理解を採らない。というのも、想像表象はオッシューネシーの言う「知覚的想像 (perceptual imagining)」(O'Shaughnessy [2002]:339-78, cf. Trivedi [2011]:114-5) によって生み出される間接的な知覚対象であると考えられるが、間接的な知覚が直接的な知覚とともに広義での知覚のもとに含まれるとするならば、想像表象は広義での知覚対象ということになり、したがって、（少なくとも純粋な）非知覚的藝術作品を問題とするここでの論脈で想像表象の概念を導入するのは妥当ではないと考えられるからである。とはいえ、仮に想像表象の概念を導入する方向でシェリーの考える非知覚的美的特性について批判的考察を展開するとしたならば、シェリーの考える非知覚的美的特性が実は知覚的美的特性に他ならないということを明らかにすることで、非知覚的美的特性の概念を棄却することも可能となる（本稿以下で採られる戦略はこれとは異なり、非知覚的美的特性が美的特性であることを否定する方向で展開される）。

(10) 非知覚的藝術作品において心的（感性的）反応を引き起こす原因となるのは思念の対象としての当該作品であると考えられるかもしれないが、思念の対象はあくまで信念内容を指し示す命題の構成要素をなすにとどまるものであり、命題という文脈を離れてそれ自体で心的（感性的）反応を引き起こす原因となることはない。

(11) 信念の対象はあくまで事態（もしくはそうした事態を指し示す命題）であって、事態（もしくは命題）から切り離された単独の特性ではなく、特性は事態を構成する要素にとどまるという点とはとくに銘記しておく必要がある。

(12) ヘルメレンは Hermerén [1988] において、美的特性に関する類型学的分類を試みているのであるが、その分類によれば「大胆さ (daring)」は「行為特性 (behavior properties)」に分類されることになる (Hermerén [1988]:130. 因みに、ヘルメレンは「特性 (property)」ではなく、「性質 (quality)」という用語を用いているのであるが、両者は実質的に同義のものと見なされるため、ここでは本稿における用語法との整合性を図って、彼の言う「性質」をすべて「特性」に読み替えることにする)。あらためて言うまでもなく、「行為特性」は本義的には、人間の行為や振舞いに対して用いられるものであるが、それが藝術作品に用いられるとするならば、メタファー的（転義的）な使用法ということになる (Hermerén [1988]:130-1)。

「大胆さ」という「行為特性」に関するこのヘルメレンの理解にもとづくならば、「《fountain》は大胆さをもつ」という命題における「大胆さ」は、それが藝術作品に帰属されるものであるかぎりにおいて、メタファー的（転義的）な使用法ということになる。

しかしながら、事はそう単純には割り切れないように思われる。《fountain》のもつ「大胆さ」が人の心を打つとき、その内実として本文に挙げた「賛嘆」や「爽快さ」や「いまいましき」といったものは、《fountain》それ自体に対する感性的反応というよりは、むしろ何の変哲もない工場制大量生産品の一種である男性用小便器を台座の上に展示するというデュシャンの行為に対する感性的反応であるとも考えられるからである。仮にそうだとするならば、「《fountain》は大胆さをもつ」という命題は、「何の変哲もない工場制大量生産品の一種である男性用小便器に《fountain》というタイトルを付してそれを台座の上に展示するというデュシャンの行為は大胆さをもつ」という命題を簡略化した便宜的表現と解することもでき、そのとき「大胆さ」は、人間のある種の行為を形容する語として、その本義的用法にしたがうものと

見なされることになる（因みに、同じことは、ダントーが《fountain》に帰属させている「厚かましき (impudence)」、「不遜 (irreverence)」、「ウィット (wit)」、「賢さ (cleverness)」(Shelley [2003]:370) といった他の特性語についても言える)。

上記の点は、「《fountain》は大胆さをもつ」という命題における「大胆さ」の用法と、ある楽曲について「主題再現部末尾からコーダにいたる転調は大胆さをもつ」という命題における「大胆さ」の用法とを比較するならば絮言を要せずとも明らかとなろう。

(13) シェリーがこうした一貫した立場のもとに自らの美的特性理論を構築しているとは到底思えない。少なくともその論考のうちで、シェリーがこの点に関して言及することはない。私の見るところ、非知覚的美的特性の導入は、非知覚的藝術にも美的特性を認めるためにシェリーが取ったゲリマンダー的な措置以上のものではない。

(14) ステッカーの見解によれば、「ウィット」は例外として《fountain》のもつ「大胆さ」、「賢さ」、「厚かましき」、「不遜」といった特性は、美的対象のみならず非美的対象にも適用可能であり、そのかぎりにおいてこれらの特性を美的特性として限定的に捉えるシェリーの理解は支持しがたいものとなる (Stecker [2010]:235-6, 邦訳:ステッカー [2013]:378)。

(15) キャロルは Carroll [2010] において、シェリーと同様、非知覚的美的特性の存在を主張するのであるが、そのための論証として、彼は「形式からの論証 (the argument from form)」と「感覚からの論証 (the argument from sensation)」との二種のものを挙げる。

「感覚からの論証」に関して言うならば、それは基本的にシェリーの論証と同型のものと思なされることから、これについては本稿 2.2 から 2.4 の批判的考察が概ね適用されることになる。一方、「形式からの論証」は、キャロル独自のものであることから、以下ではこの論証について若干のコメント付しておくことにする。

非知覚的美的特性の存在に関するキャロルの「形式からの論証」の基本構制を示せば以下ようになる。

- ① (藝術作品のもつ) 形式的特性 (formal properties) は美的特性のもとに含まれる。
- ② (藝術作品のもつ) 形式的特性のすべてが知覚可能なわけではない (非知覚的な形式的特性も存在する)。
- ③ ゆえに、非知覚的な美的特性が存在する。

あらためて言うまでもなく、ここでの要点は「形式的特性」もしくは「形式」の理解にあるが、キャロルは「(藝術作品のもつ) 形式」についてつぎのように述べて

いる。

藝術作品のもつ藝術的形式 (artistic form) は、藝術作品の主眼点 (point) や趣意 (purport) を実現するために意図された選択の総体 (ensemble) である。

(Carroll [2010]:111, cf. Carroll [1999]:142-8)

確かに「形式」をこのように理解するならば、上記②の命題は成り立ち、それによって論証全体が妥当性を得ることになるが(無論、「形式」に関するこうした理解のもとでは①に関する妥当性があらためて問われなければならないことになるため、これはあくまでその点を擱くならばの話である)、少なくとも直観に照らすかぎり、「形式」に関するこうした理解が議論の余地なく受け入れられる妥当なものとは到底私には思えない。

キャロルの議論に関する詳しい検討は、本稿における本来の問題射程の外に位置することから、ここでは差し控え、それについてはまた別の機会に譲ることにしたい。

(16) アイスミンガーは、Iseminger [2004] において、藝術がもちうる特性のタイプとして以下のものを挙げている(ただし彼によれば、藝術がもちうる特性のタイプがこれらのものに尽きるわけではない) (Iseminger [2004]:18)。「物理的 (physical) 特性」、「表出的 (expressive) 特性」、「再現的 (representational) 特性」、「意味論的 (semantic) 特性」、「発生的 (genetic) 特性」、「原因的 (causal) 特性」、「藝術史的 (art-historical) 特性」、「様式的 (stylistic) 特性」、「ジャンルの (generic) 特性」、「イデオロギー的 (ideological) 特性」。アイスマンガーの挙げるこれらの特性タイプに含まれる諸特性は、われわれの理解する藝術的特性に数えられる(あるいは、少なくともその候補となりうる)ものと見なされる。

(17) あらためて言うまでもなく、ある藝術的特性(もしくはその集合)をもつことが、それが藝術作品であるための必要十分条件をなすとするならば、そうした藝術的特性(もしくはその集合)が藝術に関する厳密な定義を形作ることになる。ただし「藝術の定義」の問題は、本論考の問題射程の外に位置するため、この問題について主題的に取り上げることはしない。藝術の定義を与えようとするさまざまな試みについては、Davis [1991] と Carroll (ed.) [2000] を参照されたい。

(18) イートンは、Eaton [2004] において、美的対象と藝術の対象との四つの可能的関係性を挙げるのであるが(Eaton [2004]:63-4)、美的対象を、美的特性をもつ

対象の集合として、また藝術の対象を、藝術的特性をもつ対象の集合として理解するならば、彼女の挙げる四つの可能的関係性は美的特性と藝術的特性との四つの可能的関係性として捉え返すことが可能となる。この分類にしたがうならば、われわれが示した両特性の関係は、イートンの挙げる二番目の関係性、すなわち「藝術的对象のクラスと美的対象のクラスは同一ではないものの、両者は交わる」(Eaton [2004]:63) という関係性に関連づけられることになる。

(19) 註(12)にも指摘したように、本来「大胆さ」という行為的特性は人間の行為や振舞いに対して適用されるものであるが、この【大前提】においては、「大胆さ」という行為的特性がその行為の結果として生み出された産物に適用されることで、いわばメタファー的な拡張を被ることになる。

(20) ここに挙げた例では、その推論は具体的には「演繹推論 (deductive inference)」であるということになるが、他者からの伝聞をもとづく推論は、とくに「演繹推論」にかざられるわけではなく、そこには「演繹推論」、「帰納推論 (inductive inference)」、「類推 (analogical inference)」、およびそこまで厳密ではないもののそれらに類似した推論方式、さらにはそうした各種推論方式の結合からなる推論方式が含まれる。

(21) 一般に、あるもの A を基盤としてそこから B が生み出される際に、B のもつ特性が A のもつ諸特性に還元されることのない、それらとは異なったあらたな特性であるとき、B は A から創発する (emerge) と見なされることになる。cf. Beardsley [1981]:82-5. なお、「創発 (emergence)」概念について詳しくは、松本 [2001] および O'Connor and Wong [2012] を参照されたい。

(22) レヴィンソンは、Levinson [2011] において、「藝術内容」について以下のように述べている。

われわれは、藝術作品の「藝術内容 (art-content)」(あるいは、ときにたんに「内容」)を以下のすべてのものからなるものと理解する。すなわち、美的特性 (aesthetic properties) (典型的にはゲシュタルトのような、高階の知覚可能な特性)、藝術的特性 (artistic properties) (直接的には知覚できないものの、固有の仕方では他の藝術作品に関係する、鑑賞にあたって問題となる [relevant] 諸特性)、再現的特性 (representational properties)、意味特性 (meaning properties) である。(Levinson [2011]:182)

この一節から判断するならば、レヴィンソンの言う

「藝術内容 (art-content)」は、われわれの言う「藝術的特性」にほぼ対応するものと考えられる。ただし、以下の二つの点についてはとくに注意を要する。

①レヴィンソンの理解する美的特性は「典型的にはゲシュタルトのような、高階の知覚可能な特性」であることから、ここにはわれわれの言う「一次的美的特性」は含まれないことになる。別言するならば、レヴィンソンの言う美的特性は、われわれの言う「構造的高階美的特性」にあたるものと考えられるのである (cf. 松崎 [2013]:119, n.4)。

②それが「直接的には知覚できない」とされていることから明らかなように、レヴィンソンの言う「藝術的特性」はわれわれの言う「非知覚的藝術的特性」に対応するものであると考えられる。

因みに、レヴィンソンは、この「藝術的特性」について以下のように述べている。

藝術的特性は、以下の点で美的特性と異なる。すなわち、藝術的特性は、たんにその藝術作品の他の藝術作品に対する関係やそれを取り巻く藝術的背景に依存するのではなく—それらはたんにそうした文脈上の位置のもつ知覚可能な要点であるのではなく—内在的にそうした関係性に関わる事柄なのである。

(Levinson [2011]:182-3)

(23) マクフィーが、McFee [2005] で強調する、藝術のもつ美的特性と非藝術のもつ美的特性との間の相違もまた、少なくともその基本線においては、藝術的特性のもつ階層構造的なものと捉え返すことが可能であると考えられる。

(24) ここに示す藝術的特性一般に関する発生論的体系分類のプロトタイプにあたるものを、私は「藝術的特性—美的特性から非知覚的特性へ」と題された研究発表 (東北芸術文化学会第 16 回大会、2010 年) において公表したのであるが、その構築にあたっての基本方針は、ケンドール・ウォルトンが Walton [2008] で呈示した基本的理論構制を批判的に継承するとともに、それを非美的知覚的藝術的特性、さらには非知覚的藝術的特性にまで拡張することで、藝術的特性の全容を捉えるための理論的枠組を設定することにあった。因みに、こうした理論的枠組の設定にあたってとりわけ重要な論点となったのは、①知的推論過程の導入と②知的概念枠の導入であった。

(25) われわれの認知過程において所与としての知覚刺激はそれとは別のものとして解釈 (意味づけ) されるこ

とになるが、そうした解釈／意味付与をおこなうにあたってその前提となる意味論的コンテキストの役割を担うものが認知科学で言う「(認知的) スキーマ ([cognitive] schema)」(もしくは「フレーム (frame)」) である。本稿の論脈においてこの「(認知的) スキーマ」を捉え返すならば、それは経験をとおして蓄積された構造化された知識の体系、もしくはそうした知識の体系にもとづく統合的イメージということになる (cf. ソルソ [1997]:87-91, 134-141, 274-88, ウィルソン、ケール [2012]:761-3, アイゼンク編 [1998]:227-9)。

(26) 今回は紙幅の制約もあることから、藝術的特性一般の発生論的体系の分類の項目を挙げるにとどめ、具体例にもとづくそれぞれの項目についての詳説は別稿に譲ることにする。

(27) 「仮説演繹法」の概要については、野家 [2004]:67-71 および伊勢田 [2003]:28-32 を参照されたい。

(28) 米盛 [2007] によれば、アブダクションは以下のように定式化される (米盛 [2007]:62, cf. 53-4)。

①驚くべき事実 C がある。

②しかし H ならば、C である。

③よって、H である。

(H は「驚くべき事実 C」を説明するために案出された「説明仮説」を指す)

ここでとくに注意を要するのは、アブダクションは「後件肯定の誤謬」を犯すものであるという点である (cf. 米盛 [2007]:63)。

(29) 註 (1) に示したのと同様の手順にしたがって、(R*)、(S)、(X) という三つの命題の結合からは不整合が生じないことの証明を示すならば、以下のようなる。

まず (R*) のエッセンスを取り出す仕方で、これをパラフレーズするならば、以下の命題が得られる。

(R*1) すべての藝術作品は藝術的特性を有する。

ついでこの (R*1) の命題を論理記号化するならば以下の (R*2) が得られる (R は「藝術的特性をもつ」という述語を表わす)。

(R*2) $\forall x(Ax \rightarrow Rx)$

「非知覚的藝術の問題」が解決されるということは、(R*2)、(S2)、(X2) という三つの論理式の連言である①が無矛盾である、すなわち、この論理式を真とする真理値割り当てが存在することを意味する。

① $\forall x(Ax \rightarrow Rx) \wedge \forall x(Qx \rightarrow Px) \wedge \exists x(Ax \wedge \neg Px)$

①を構成する第一の連言肢②はつぎの③と同値である。

② $\forall x(Ax \rightarrow Rx)$

③ $\neg \exists x(Ax \wedge \neg Rx)$

③を充たす個体定項を a とすることで、つぎの④の式が得られる。

④ $\neg(Aa \wedge \neg Ra)$

一方、①を構成する第二の連言肢⑤はつぎの⑥と同値である。

⑤ $\forall x(Qx \rightarrow Px)$

⑥ $\neg \exists x(Qx \wedge \neg Px)$

⑥を充たす個体定項を a とすることで、つぎの⑦の式が得られる。

⑦ $\neg(Qa \wedge \neg Pa)$

①を構成する第三の連言肢 $\exists x(Ax \wedge \neg Px)$ を充たす個体定項を a とすることで、つぎの⑧の式が得られる。

⑧ $Aa \wedge \neg Pa$

以上から、 $\forall x(Ax \rightarrow Rx) \wedge \forall x(Qx \rightarrow Px) \wedge \exists x(Ax \wedge \neg Px)$ を真とする真理値割り当てとは要するに、④、⑦、⑧の連言からなるつぎの⑨の式を真とする真理値割り当てに他ならないということになる。

⑨ $\neg(Aa \wedge \neg Ra) \wedge \neg(Qa \wedge \neg Pa) \wedge (Aa \wedge \neg Pa)$

結論だけを述べれば、⑨を真とする真理値割り当てとして以下のものがある（これが唯一のものである点は注目に値する）。

[Aa : 真, Pa : 偽, Qa : 偽, Ra : 真]

以上から、 $\forall x(Ax \rightarrow Rx) \wedge \forall x(Qx \rightarrow Px) \wedge \exists x(Ax \wedge \neg Px)$ は無矛盾であり、ここに「非知覚的藝術の問題」は解決を見た結論づけることができる。

(30) (R^*) に言う藝術的特性が非美的知覚的藝術的特性もしくは美的藝術的特性である場合、 (X) との間に矛盾を引き起こすことの証明を示すならば、以下のようになる。

I (R^*) に言う藝術的特性が非美的知覚的藝術的特性の場合

① $\forall x(Ax \rightarrow Rx) : (R^*2)$

非美的知覚的藝術的特性は知覚的特性のもとに包摂されることから (3.2 の図を参照のこと)、すべての対象についてそれが非美的知覚的藝術的特性をもつとするならば、その対象は知覚的特性をもつことになる。このことを論理記号化したものが②の式である。

② $\forall x(Rx \rightarrow Px)$

①と②から推移律により③の式が得られる。

③ $\forall x(Ax \rightarrow Px)$

③の式はつぎの④の式と同値である。

④ $\neg \exists x(Ax \wedge \neg Px)$

一方、命題 (X) のパラフレーズである $(X1)$ を論理記号化することで、つぎの⑤の式（すなわち $(X2)$ ）が

得られる。

⑤ $\exists x(Ax \wedge \neg Px) : (X2)$

④と⑤は矛盾するが、このことは、 (R^*) に言う藝術的特性が非美的知覚的藝術的特性である場合、 (X) との間に矛盾を引き起こすことを意味する。

II (R^*) に言う藝術的特性が美的藝術的特性の場合

① $\forall x(Ax \rightarrow Rx) : (R^*2)$

美的藝術的特性は美的特性のもとに包摂されることから (3.2 の図を参照のこと)、すべての対象についてそれが美的藝術的特性をもつとするならば、その対象は美的特性をもつことになる。このことを論理記号化したものが②の式である。

② $\forall x(Rx \rightarrow Qx)$

①と②から推移律により③の式が得られる。

③ $\forall x(Ax \rightarrow Qx)$

命題 (S) のパラフレーズである $(S1)$ を論理記号化することでつぎの④の式（すなわち $(S2)$ ）が得られる。

④ $\forall x(Qx \rightarrow Px) : (S2)$

③と④から推移律により⑤の式が得られる。

⑤ $\forall x(Ax \rightarrow Px)$

⑤の式は以下の⑥の式と同値である。

⑥ $\neg \exists x(Ax \wedge \neg Px)$

一方、命題 (X) のパラフレーズである $(X1)$ を論理記号化することで、つぎの⑦の式（すなわち $(X2)$ ）が得られる。

⑦ $\exists x(Ax \wedge \neg Px) : (X2)$

⑥と⑦は矛盾するが、このことは、 (R^*) に言う藝術的特性が美的藝術的特性である場合、 (X) との間に矛盾を引き起こすことを意味する。

(31) コステッロは、非知覚的藝術を、「文字通りの意味で知覚されえない」、換言するならば、知覚的特性を一切もたない「強い意味での非知覚的藝術 (strong non-perceptual art)」と、藝術としてのその鑑賞がその知覚可能な諸特徴によっては汲みつくされない「弱い意味での非知覚的藝術 (weak non-perceptual art)」とに二分する (Costello [2013]:279)。因みにコステッロは、シェリーが非知覚的藝術の例として挙げるデュシャンの《fountain》、《L.H.O.O.Q.》、ラウシェンバーグの《消されたデ・クーニングの素描》はいずれも「弱い意味での非知覚的藝術」に過ぎないとし (Costello [2013]:283)、「強い意味での非知覚的藝術」の典型的事例としてロバート・ベリーの《All the things I know of but of which I am not at the moment thinking: 1.36pm; June 15, 1969》を挙げる (Costello [2013]:284)。

(32) シェリーも指摘するように (Shelly [2003]:373)、

(捉え方によっては「強い意味での」) 非知覚的藝術の範例と位置づけられるのが文学作品なのであるが、だとすれば、非知覚的藝術の可能性をめぐる問いは、文学の可能性をめぐる問いに直結するものとなる。因みに、文学作品が真に非知覚的藝術と見なされるか否かという問題を考えるにあたって、註 (9) でも触れたオショーンシーの言う「知覚的想像 (perceptual imagining)」(すなわち現実には対象知覚はおこなわれていないにもかかわらず、想像力 [imagination] によって、想像上の知覚像を心のうちに描き出す作用。O'Shaughnessy [2002]:339-78) の概念は重要な鍵を握るものと言える。というのも、仮に文学作品の鑑賞に「知覚的想像」が関与する、すなわち、文学作品の鑑賞にとってこの「知覚的想像」が生み出す想像表象 (想像上の知覚像) が重要な役割を演ずるとするならば、想像表象が間接的な知覚対象であり、間接的な知覚が直接的な知覚とともに広義での知覚のもとに含まれるものであるかぎりにおいて、文学作品を非知覚的藝術としてではなく (間接的) 知覚的藝術として捉える可能性も開けることになるからである。

参考文献

- Beardsley, Monroe C. [1981]. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 2nd edn. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- [2004]. “An Aesthetic Definition of Art.” In: *What Is Art?* Edited by Hugh Curtler. New York: Heaven Publication. 1983, pp.15-29. Reissued in: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen. Oxford: Blackwell Publishing, pp.55-62.
- Binkley, Timothy [1970]. “Piece: Contra Aesthetics.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35: 265-77.
- Carroll, Noël [1986]. “Art and Interaction”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45: 57-68.
- [1999]. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- (ed.) [2000]. *Theories of Art Today*. Madison / London: The University of Wisconsin Press.
- [2010]. “Non-Perceptual Aesthetic Properties.” In: Chapter 6 of his *Art in Three Dimensions*. Oxford / New York: Oxford University Press, pp. 109-18.
- Costello, Diarmuid [2013]. “Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art.” *British Journal of Aesthetics* 53-3: 277-98.
- Danto, Arthur [1981]. *The Transfiguration of Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- [1986]. *Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- [1997]. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Davies, Stephen [1991]. *Definitions of Art*. Ithaca / London: Cornell University Press.
- Dickie [1974]. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Eaton, Marcia Muelder [2004]. “Art and the Aesthetic.” In: *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Edited by Peter Kivy. Oxford: Blackwell: 63-77.
- Greenberg, Clement [1986]. “Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties.” In: *The Collected Essays and Criticism*. Vol.4. Chicago: University of Chicago Press, pp.292-303.
- Hermerén, Gören [1988]. *The Nature of Aesthetic Qualities*. Lund: Lund University Press.
- Iseminger, Gary [2004]. *The Aesthetic Function of Art*. Ithaca / London: Cornell University Press.
- Levinson, Jerrold [2011]. “Artworks and the Future.” In: *Aesthetic Distinction*. Edited by T.Anderberg, T.Nilstun, and I.Persson. Lund: Lund University Press.1987, pp.56-84. Reissued in: Chapter 9 of his *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca / London: Cornell University Press, pp.179-214.
- McFee, Graham [2005]. “The Artistic and the Aesthetic.” *British Journal of Aesthetics* 45: 368-87.
- O'Connor, Timmony and Wong, Hong Yu [2012]. “Emergent Properties”. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2012 ed.). Edward N. Zalta (ed.), URL=<<http://plato.stanford.edu/entries/properties/emergent/>>.
- O'Shaughnessy, Brian [2002]. *Consciousness and the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Roberts, Sarah [2013]. “Erased de Kooning Drawing.” *Rauschenberg Research Project*. San Francisco Museum of Modern Art.
- Shelly, James [2003]. “The Problem of Non-Perceptual Art.” *British Journal of Aesthetics* 43-3: 363-78.

- Sibley, Frank [2001]. "Aesthetic and Non-aesthetic." *The Philosophical Review* 74 (1965). Reissued in: *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*. Edited by John Benson, Betty Redfern and Jeremy Roxbee Cox. Oxford / New York: Oxford University Press, pp.33-51.
- Stecker, Robert [2010]. *Aesthetics and Philosophy of Art: An Introduction*. 2nd edition. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Trivedi, Saam [2011]. "Music and Imagination." In: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania, London/New York: Routledge, pp.113-22.
- Walton, Kendall [2008]. "Categories of Art". *Philosophical Review* 79 (1970). Reissued in his *Marvellous Images: On Values and the Arts*. Oxford: Oxford University Press. pp. 195-219.
- アイゼンク、M.W.編 [1998]. 『認知心理学事典』野島久雄、重野純、半田智久訳（原著 1990 年）、新曜社。
- 伊勢田哲治 [2003]. 『疑似科学と科学の哲学』名古屋大学出版会。
- ウィルソン、ロバート R.、ケール、フランク C. [2012]. 『MIT 認知科学大事典』中島秀之監訳（原著 1999 年）、共立出版。
- ステッカー、ロバート [2013]. 『分析美学入門』森功次訳（原著 2010 年）、勁草書房。
- ソルソ、ロバート・L. [1997]. 『脳は絵をどのように理解するかー絵画の認知科学』鈴木光太郎、小林哲生訳（原著 1994 年）、新曜社。
- 野家啓一 [2004]. 『科学の哲学』放送大学教育振興会。
- 松崎俊之 [2010]. 「美的特性に関する階層構造理論」、『芸術文化』第 15 号、11-32 頁。
- [2013]. 「知覚的特性と美的特性との関係に関する一考察」、『石巻専修大学 研究紀要』第 24 号、105-25 頁。
- 松本俊吉 [2001]. 「「創発性」について」、『科学基礎論研究』28 巻 2 号、79-85 頁。
- 米盛裕二 [2007]. 『アブダクションー仮説と発見の論理』勁草書房。

