

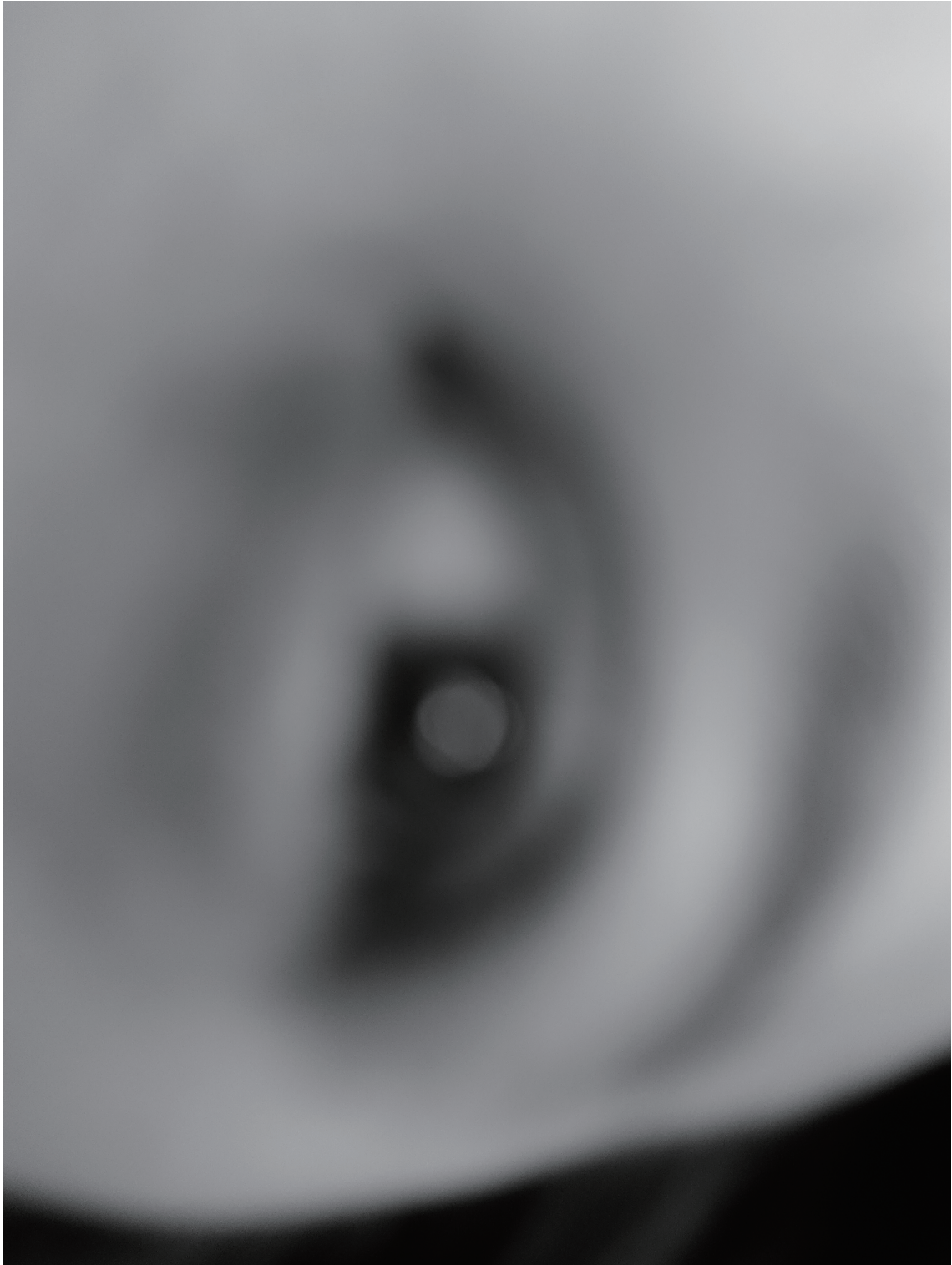
私は、あなたがそれに何を見るのかに関心がないのです。

写真学科
圓井義典

I am uninterested in what will you see on it.

Department of Photography
MARUI Yoshinori









解説の代替としてのエッセイ： 私たちはプラトンに反論できるのか？ — ダントーとランシエールを補助線にして

私たちが生きていく上で、写真表現を含む芸術活動は、はたして本当に必要なものなのでしょうか。

この問いに向き合う前に、まずは今日の芸術活動の状況を眺めてみたいと思います。たとえば、結局芸術とはいくらでも解釈可能なつねに開かれた概念、いい換えれば、けっして一つの結論にまとめることのできないきわめてあいまいなものにすぎず、それを土台にした芸術活動そのものもまた、単にこれまでに培われてきた制度上で営まれる個々の活動の総体にすぎないのではないかという考え方は、今日の美術界においてはきわめて一般的なものの一つです。

ここにいうまでもないことですが、それは今から半世紀以上も前に発表された論文、モリス・ワイツの「美学における理論の役割」（1956年）を発端とし、アーサー・ダントーの「アート・ワールド」（1964年）を経て、さらにジョージ・ディッキーの「芸術とは何か」（1974年）で決定的なものとなって広まったと見なされています。そして、上に述べた考え方がもはや自明なものといえるほどに一般化するとともに¹⁾、芸術活動に「美」というものが結びつけられること、いい換えれば、美が芸術活動の基準となることは加速度的に限定的なものとなってきたともいえますし、ダントーやディッキー自身によって、そして彼らの主張に呼応したさまざまな人々によってますます拡大解釈されて、芸術活動そのものが「誰でもピカソ」ならぬ「何でもアート」の様相を示しているようにも見受けられます。

その反面、何でもアート²⁾なる状況が自明なものとなることによって、美学や芸術学を専攻したとはかぎらない、さまざまな企画者もしくは編集者、それに「アーティスト」（作家）も芸術活動に参加でき、彼らの意図に合わせて自由に何かを「アート」と呼ぶこともできるようになりましたし、単に事物としての芸術作品だけではなく、個々の芸術活動そのものが、企画者の意図に合わせてどのようにでも組み合わせ可能な便利な素材になっていることも確かです。

もちろん、このような状況を否定的にとらえることも可能ですが、その一方で、これこそ今日の（といってもすでに半世紀が経っているわけですが）社会における新しい芸術活動のあり方だといっても良いのだと思います。

ヘーゲルとダントーの歴史観

かつて、ヘーゲルは神（絶対精神）を象徴するものと

して芸術活動が生まれ、神と人間との結びつきについての象徴化と形式化の段階をさまざまにへて、その理想的な結びつきの時代（「美しい芸術」の時代）はすでに過ぎ去り、今は理想に対する芸術の不足を知ることをとおして高みへと上りつつある時代（「ロマン的芸術」の時代）であり、やがては芸術をも必要とせず、概念によって神を知る時（すなわち、神は私たちとは別に存在するものではなく、私たち一人ひとりに内在するものであることを知る時）が来るはずだと宣言しました。そのヘーゲルを引き継ぐ者であることを自認するダントーは、「アート・ワールド」以来の一連の考察の末、「アートの終焉」（1984年）において、ヘーゲルの宣言以後も生き延びた芸術活動は、神との直接的なかわりを目的とすることに代えて、自らが自律的であることによって高みを目指すという目的をもってきたが、今日においてはもはやそのような目的を持つ意義も失われてしまったのであり、むしろ作者やパトロンたちのさまざまな個別の目的のため、あるいは目的がなかったとしても、とにかく彼らの好きなように、望むままに自由に活動できるようになったと宣言したのです。確かに、このようなダントーの芸術終焉論（芸術活動の目的とは何かという問いに対する一つの考え方／答えが衰退して、次のより新しい考え方／答えへ発展していくという単線的な進歩史観が終焉したという主張）にしたがった「何でもアート」なる状況は、今日の状況にピタリと一致しているように思います³⁾。

ところで、彼のとらえた芸術活動の変遷は、次のようにいい換えることもできるのではないのでしょうか。すなわち、おおむね18世紀から19世紀までのヨーロッパにおいては、美という概念（神と美とのかわり方）そのものを問うことをとおして、世界をより善いものにしようという意図があったのに対して、それ以降は次第に美という概念そのものから、たとえば、（美術の範疇でいえば）クールベはどのように表現したのかとか、セザンヌはどのように表現したのかというように、個々の表現されたもののそのものや、絵画とは何か、彫刻とは何かという個々の表現媒体そのものを問うこと、それらをひとくくりにすれば、視覚的に分析できる「表現そのもの」を問うことへと問いの対象をかえてきたし、20世紀半ば（とりわけ1960年代）以降は、今度は次第に表現そのものを問うことから、たとえば戦争とは何か、性差とは何かといった、政治的あるいは倫理的な問いをも含めて、もはや「表現そのもの」とひとくくりにできるものですらなく、問いの対象は何でもよく、とにかくそれぞれの関心にしたがって芸術活動をつうじて何らかの新しい問いを生み出すこと、あるいは何らかの既存の判断の仕方を一旦停止させることによって、世界をより善いも

のにしようという意思にもとづいた活動であったといえると思います。

以上のようにいい換えることで、これまでの芸術活動の変遷を、どのような範囲内で主題を設定してきたか(どのような範囲内で問いを立ててきたか)ということの変遷と見ることができますし、それは、その時その時の社会的状況や、社会一般の価値観の置かれ方にしがった関心のあり方の変遷を見ることともいうことができるでしょう。

プラトンへの反論は可能なのか？

ここに本エッセイの冒頭の問いがくり返えされます。私たちが生きていく上で、写真表現を含む芸術活動は、はたして本当に必要なものなのでしょうか。

その時その時の社会的事情にしがって、さまざまな関心のあり方で主題を見出すにしても、そして今日においては、とにかくそれぞれの関心にしがって活動するにしても、いったい芸術活動のどのような点が社会において有益なののでしょうか。

この問いは、たとえば次のように問いなおすことも可能でしょう。芸術活動が新たな問いを生み出すきっかけになるものであるとして、はたしてそれはどのような仕組みによって問いを生み出すのであり、それがどうして社会において有益であるといえるのかと問うことです。ことばや数式であれば、新たな問いも、それへの答えも、ともに論理的に実証しつつ社会に対して提示もできるでしょうが、芸術活動の場合、たとえ感性に直接訴えかけて、問いや答えを一目瞭然に示せるとうそぶいたとしても、それは単に鑑賞者のうちにそういう印象もしくは想像物が与えられるように操作をしているにすぎないのではないのか。もしそうだとするならば、それはあらかじめ論理的に問いや答えが与えられているものを単に再現もしくは模倣したものにすぎないか、何の論理的根拠もない単なる思いつき、あるいはまやかしや流言飛語を鑑賞者に語るようなもののかのどちらかということになるでしょう。前者であれば、芸術活動そのものによっては何ら新しい問いや答えが生み出されてはいないのでし、後者であれば、それは社会において有益どころか、時には有害なものですらあることでしょう。あるいは、芸術活動とはそのような単なる印象操作のための装置ではないのだとするならば、では、感性に直接訴えることによって示した問いや答えのようなものに対して、どのようにして論理的根拠を与えることができるのかと問うことになるのかもしれませんが⁴⁾。

さらに別の問いの立て方もできるのかもしれませんが。すなわち、このますます複雑化しているかのように見なさ

れる社会にとって(つまり、これまで以上に論理的単純化が許されないと思われる社会にとって)、芸術活動はどのような点で、あるいはどのようにすれば、ことばや数式をあつかうことと同じくらいに有益に機能するものたりえるのでしょうか。

かつてプラトンは、このような問いへの彼なりの答えとして、詩人や絵描きとは、語句や色彩による見かけ上の印象操作によって人々の目を真理からそらせて惑わすものですらあるために、社会から追放すべき存在であるとまで主張しました。ジャック・ランシエールは、芸術活動の社会的機能としての可能性を認めながらも、芸術活動をとおして鑑賞者が強く印象に残る光景を目の当たりにしたとしても、それが必ずしも世界をより良く理解することにつながるとは限らないし、あるいはその光景の意味を知的に理解したとしても、それが必ずしも行動の決断につながるとは限らないといえます。むしろ、作者や鑑賞者が芸術活動をとおして政治的であろうとするために、芸術活動と政治活動との境界があやふやにされてしまうことによって、政治的な実践や行為が強い印象を与える芸術活動そのもののように見なされたり、何も見るべきところのないはずのものが、まるで芸術的に見る価値のあるもののように見なされたりしうる危うさに対して、私たちが十分に自覚的であることを求めます⁵⁾。では、彼らの主張に対して、私たちは十分に説得力をもって反論できる何かを持ち合わせているのでしょうか。結局のところ、芸術活動そのものが社会にとって有益であるということは、今日においてさえ、必ずしも自明なことではないのであり、それは日々疑いをもって問い続けるべき対象なのではないでしょうか⁶⁾。

芸術活動の根源？—世界そのものの交信の経験

では、どのようにして芸術活動のもつ危うさについて考えれば良いのでしょうか。そこで私は、どのような考え方、あるいはどのような主題にもとづいた芸術活動であれ、その活動の根源には、活動の表面にあらわれてくる内容とは別種の大地としての場、人知を超えた「世界そのもの」との交信の経験が控えているのではないかということを仮定してみるところからはじめてみました。

なぜならば、芸術活動の歴史とは、必ずしもヘーゲルが解釈するほどに単線的に進歩するものではなく、何本もの木が同時に芽吹き、一本は強く大きく、一本は弱く小さく生長して衰退し、そうしてまた別の木々が生長する、そのような森の歴史にたとえられる複線的なものであったとしても、もしくはダントーのとらえるように、もはやこれ以上に芸術活動が進歩する可能性はなく、今や完全に何でもありの状況に置かれているとしても、い

ずれにせよ個々の芸術活動を生み出す場はすべて大地という場なのであって、それがなければ、どれか一本の木が生長するどころか、一本の木すら芽吹くこともないはずなのですから。

つまり、その時その時の社会的事情にしたがって、さまざまな関心のあり方で主題を見出すにしても、ダントーのいい方を借りれば、芸術活動は「意味を制作すること」であり、その背後には「ただ事物を見るのではなく、(……)時に意味を取り違えるとしてもなお、見るものの中に意味を見出そうとする人間の性向のすべてを前提としている」⁷⁾ある社会的に共有されることとなった場が隠されているはずなのです。そして、この「見るものの中に意味を見出そうとする人間の性向」を前提とした場へ一旦私たちの関心を向けてみると、これまでに語られてきた芸術活動の変遷とは、単に芸術活動の表層の変化といえるものかもしれませんし、私たちはそのような代償を払ったおかげで、むしろこの根源的な場を見出すことができるようになったのです。

ただし、人知を超えた「世界そのもの」との交信の経験が控えているといっても、それはある芸術作品を介せば万人が実感できる、そのような再現＝表象可能な経験ではありませんし、本来的に芸術作品そのものがもつ機能でもありません。さらにつけ加えるのであれば、世界そのものとの交信という経験には、どのような特殊な事物も必要なく（ここであえて強調するならば、本来は芸術作品である必要すらまったくなく）、また、どのような特殊な技術も能力も必要とされず（ようするに、何かを制作するにしても、何かを鑑賞するにしても、いずれにせよ天才的である必要などまったくなく）、ただ単に人間であれば誰しもがもつ「見るものの中に意味を見出そうとする」能力さえあれば良いのです。

もちろん、私たち万人がもつこの交信能力を忘れてしまわないようにするための、それを象徴するモニュメンタルな活動としての芸術活動や、その能力が万人にあることを強調するための偶像としての芸術家（作家）は、これから先もしばらくは必要かもしれません。ちょうどそれは、私たちには運動能力があることを象徴するモニュメンタルな活動としてのスポーツと、そのような能力が人間にそなわっていることを強調する偶像としてのスポーツ選手に対応するものでしょう⁸⁾。しかし、いつてしまえば、作品そのものも、芸術家（作家）そのものも、本来は世界を変えうる力などきわめて限定的にしか持ちえないものでしょうし、これから先もきっとそれは変わらないととらえるところからはじめるべきものだと思います。

芸術活動をさしあたりの足がかりとして感じていることを実感できる、この世界そのものとの交信という経験は、ちょうどカントのいう「構想力と悟性の調和」、もしくはそれらの「自由な遊び」の時であり、またホワイトヘッドのいう主体的指向による「命題的感受」の時であるのかもしれませんが⁹⁾。そして、近年であれば、グレアム・ハーマンがホワイトヘッドを下敷きにして主張するところの、五感によって知覚可能となった「感覚的オブジェクト」の裏側に潜む、超感性的な、しかしオブジェクト（対象）の本来的な姿である「実在的オブジェクト」にそなわった、「実在的性質」を感じることに同じようなものなのではないかとも思います¹⁰⁾。くり返しになりますが、それは特殊な選ばれた人だけに与えられた力ではありませんし、ホワイトヘッドやハーマンはもっと大胆に、それは私たち人間にかぎらず、犬も猿も松の木も、それにビー玉や月のような無生物にいたるまで、ありとあらゆる存在が、あまねくこの力によって世界とかわっているのだととらえます（もちろん犬やビー玉が、この能力によって人間と同じように「見るものの中に意味を見出そうとする」わけではありません。この能力は認識論ではなく、存在論にかかわるのです）。そしてこの経験が彼らの主張と一致するものであるとしたら、それはきっとランシエールが先に紹介した主張の根拠として、芸術と政治とは、単に社会において派生した二つの異なった形式にすぎず、その根は同じもののだととらえ方とも重なり合うものであることでしょう¹¹⁾。

プラトンは、かつてであれば詩人は「神的な力」によって動かされている神聖なる存在とギリシア社会全体によって見なされていたかもしれないが、今ではそのような社会通念は失効しているにもかかわらず、未だにその力能を信じて疑わないホメロスを英雄視する人々や、彼の目から見れば単なる職人にすぎない、吟誦詩人や絵描きたちをはじめとする芸術家たちのうぬぼれを非難しました（このプラトンほど過激ではないにせよ、つねに疑いの目をもって作家と作家を利用しようとする人々を見るランシエールの姿は重なり合います）。しかし、もし仮に、ここでいう世界そのものとの交信の力こそが、実は古代ギリシア人たちが神的な力と見なしていた、詩人たちが絵描きを動かすものでもあった本来的な力だったのだとすれば、プラトンの批判は、神的な力そのものと、社会内で交通可能とすることを目的とした、その象徴たるカタチ（たとえば、詩や神像）を生み出す技術とを混同することに向けられるべきであって、たとえ当時のギリシア社会一般の価値観の変化、すなわちロゴス中心主義への変化によって、神的な力の存在が人々の目には色あせたもののよう映ってしまったとしても、そ

の力そのものは、当然、実際はかつてと変わらず存在していたということになります。

万人に開かれた批判性？

実はこのことは、かつてのプラトンへの反論としてだけではなく、今日の「何でもアート」の状況にもあてはまることでしょう。もし、芸術活動の根源にあるものが、私が仮定したような世界そのものとの交信の経験であるのだとしたら、それは芸術活動という形式にしたがって何らかのカタチを与えるものでありつつも、カタチそのものの属性としては内在しないものであるし、それをカタチにする技術の良し悪しとも直接的には何ら関係がないのです。つまりそれは、あくまでも人間の性向として、鑑賞者それぞれが見るものの中に意味を見出そうとする「ここ・今」とかわり合いのあることであって、より高次の社会的経験と知識によってカタチを与えられた芸術活動もしくは芸術作品そのものを観察して、内的に外的にさまざまな概念や形式にもとづいて、芸術作品そのものや個々の作者の関心のありかを分析的に探ってみても、そのような公共化された関心の網の目からはすり抜けてしまう経験だということです。

いい換えれば、従来であれば、芸術活動とは作者-作品-鑑賞者という三者間の関係によって成り立っているということが前提としてあり、それによって作者の意図は作品をつうじて鑑賞者にそのまま伝わるか、もしくは少なくとも読み取り可能なものになると考えられてきたし、そのことをつうじて作者の意思と鑑賞者の意思とが交通可能になることによって、世界がより善い方向に進んでいくはずだと一般的には考えられてきたわけです。しかし実際は、当たり前のことではありますが、作者とは、自らの作品を目の当たりにして、単にその時その時の社会的状況や個別の関心にしたがって、それに価値判断を下す鑑賞者の最初のひとりといえますし、第三者がつくった作品を目の当たりにしている鑑賞者がその場で想像している「作者」とは、結局のところ作品を鑑賞することによって鑑賞者自身のうちに与えられた想像物にすぎません。ようするに、作品-作者、作品-鑑賞者はどちらも作品-鑑賞者という二者間の関係に包摂されるものであり、作者と他の鑑賞者との間には立場上の区別はないということです。つまり、これまであたかも自明とされてきた芸術活動における作者-作品-鑑賞者という三者間の関係は、世界そのものとの交信という根源的な経験が万人に与えられていることを前提にして、社会的に副次的に成立してきたものにすぎないのであり、ここにランシエールの指摘する感性的政治（感性的なものの分割＝共有）がかかわるはずなのです¹²⁾。

芸術活動の社会的な有益さを考えるためのヒントもまた、ここに生まれます。芸術活動を構成する第一の機能であり動機となるものは、作者がいかにしてことばや数式と同じ論理的思考によって作品を構築し、それをつうじて鑑賞者に個別の新たな問いや答えを与えたり、ある特定の既存の価値判断が一旦停止になる経験を与えたりしうるか、ということではまったくないということです。繰り返しになりますが、それは鑑賞者それぞれが見るものの中に意味を見出そうとする根源的経験が社会化されることによって生まれた副次的な機能にすぎないのであり、この機能の生起する仕組みそのものを疑わないことこそ、芸術活動による印象操作を鵜呑みにしてしまう事態、すなわちプラトンが芸術を追放すべしと結論づけた事態を増大させる一因でもあるのです。むしろこのような芸術の社会的な〈悪い〉機能を抑制するために重要なこと、それは、作者たるある一人の鑑賞者が、その論理的思考によってある作品を解釈（判断）しているにもかかわらず、別の鑑賞者には別の解釈（判断）がありうるということをいかにして作品によって強調しうるかということではないでしょうか。

たとえばランシエールは、あらゆる芸術活動は「イメージの倫理的体制」と「再現＝表象的体制」、そして「美学＝感性論的体制」の三つの歴史性をもったものに区分けできると見なします¹³⁾。そのうち彼が政治的に期待するものが「美学＝感性論的体制」であり、その重要な原理がまさにこの一点にあります。つまり彼は、「〔芸術活動の〕諸実践は他の実践に対して『例外』となっているのではない。それらは、これら〔人間〕の活動の諸々の分割＝共有を表象し、提示しなおし、再構成するのである」¹⁴⁾ といいますが、それは、芸術家や批評家が未知な者たちよりも一歩先を行って、その者たちに新しい知を与えることが芸術活動の本来の機能であり、価値である、ということの意味するものではありません。むしろそのような再提示と再構成の仕方は、「イメージの倫理的体制」もしくは「再現＝表象的体制」の範疇に属して既存のさまざまな社会的な分割＝共有の仕方をなぞるものであるゆえに、それらを強化することはありません。それらを本質的に変革することにはつながらないと彼は指摘します。そうではなく、「美学＝感性論的体制」に属する芸術活動もしくは芸術作品によって、鑑賞者自らが実践しているさまざまな社会的な分割＝共有の仕方が混乱し、そのことによって再帰的に自らの実践している分割＝共有の仕方が鑑賞者のうちに表象される。そして、それと同時に、この社会的な分割＝共有の根源に位置する「各々が各々のやり方で自分の感じ取るも

のを翻訳〔解釈〕し、それを特異な知的冒険に結びつける、誰もが持っている能力」¹⁵⁾、すなわち、ダントーのいう「見るものの中に意味を見出そうとする」、万人に平等に与えられた知の能力に立ち返って、これまで無反省であった自らの実践を反省し、それをとおして新たな分割＝共有の仕方を鑑賞者自らが見出していくこと、これこそが芸術の〈政治的〉機能であると考えるのです。

誤解のないようにいっておきますと、芸術活動をつうじて出会うこの世界そのものとの交信の経験は、単に作品から与えられる経験だけにとどまるものではないばかりか、ランシエールのこのような政治的な実践の契機にとどまるものすらありません（ランシエールはそれを矮小化しているのではなく、あくまでもその政治的可能性の側面を強調しているということです）。そうではなく、私たちはこの経験をあらためて確認することを契機にして、帰納的に（つまり間違いも十分に含みうるわけですが）、目の前の事物すべてをまた十全に汲み尽くせないのではないかという疑問をもつことができるはずです（そのことによって、ランシエールのいうように、鑑賞者のうちにある既存の価値が一旦停止させられることにもなりますし、新たな問いや答えを見出すきっかけにもなります）。いい換えれば、芸術活動をつうじて、さまざまなことばや数式を生み出す根拠となり、また、それらによって実証されることだけを根拠にして、あたかも客観的であるかのように見なされうる（すなわち、そこには社会的な感性的なものの分割＝共有の帰結としてのトートロジーが混じっている可能性が大にある）経験や実践の場たる現実世界を相対化する視座が生まれることによって、万人が自らの論理的能力を相対化し、かつ批判的にまなざすことを可能にする、そのような芸術活動のもつ思弁性こそが重要なものかもしれないということです。

2018 年 10 月

圓井義典

註

- 1) ここで述べた考え方は、芸術の本性は制度であるとするディッキーの考え方にもとづいたものです。それに対して、ダントーは芸術活動を単なる制度とは見なさず、「何物かが一つのアート作品であるのは、それが一つの意味—何かについての—を持つ時であり、(……) アート作品とは受肉化された意味である」(ダントー『芸術とは何か』、163 頁)と閉じた概念としての芸術を主張して、ディッキーの考え方との差異を強調します。
- 2) ここでは、佐々木健一が『美学への招待』の中で語る、日本語であえてカタカナで「アート」という時には、美の範疇からはみ出しているかのような印象を与える芸術活動を指すのではないか、という意見にしがってみました。
- 3) しかしダントーは、この何でもアートなる状況は、単に万人が芸術活動にたずさわるができるようになったというこ

とにすぎないのであって、そこで生まれるすべての芸術活動が等しく優れたものではあるとは見なしません。むしろ彼は、何でもアートなる状況が生まれることによって、「芸術とは何か」ということを突き止めようとした際に、感覚経験ではなく哲学的に考えることが必要であるということに目が向けられるようになったといいます(ダントー『芸術の終焉のあと』、42-43 頁参照)。

- 4) もちろんこのような問いに対しては、今やさまざまな芸術活動をひとくくりにしては語りえないのであり、個別に論理的根拠を与えるべきであると答えることの方が、むしろ今日においてもおお一般的なお考え方なのかもしれません。
- 5) ランシエール『解放された観客』、63 頁-106 頁参照。
- 6) ダントーもまた、スチールたわし「ブリロ」の運搬用のダンボール箱とまるで区別のつかない、アンディ・ウォーホルの作品「ブリロ・ボックス」を度々持ち出して、1960 年代以降はもはや日用品か芸術作品かの見分けすらつかない時代になった、それゆえそこに見られるもののあいだの「差異を語りうるか否かの認識論的な問い」が要求される時代ではなく、「むしろそれらを異なるものにするのは何かという、哲学者がいうところの存在論的な問い、一つのアートの定義」が要求される時代に入ったと主張します(ダントー『芸術とは何か』、126 頁)。別のいい方をすれば、前者は「何物かがアートである (something is art) のか否かを知っていること」であって、それは知識の理論 (= 認識論) に属しているのに対して、後者は「アートである (being art)」とはどういうことかということであって、それは何かであるとはどういう意味かについての研究 (= 存在論) に属していると彼はいいます(ダントー、同書、15 頁)。もちろん、これは実際の日用品を芸術作品と見なすことを可能にする定義を問うことや、まるで芸術作品のように見えるものであっても、それらを芸術作品と判断しない場合がありうるのはなぜかという問いでもあるわけであり、ダントーにしたがうならば、芸術作品が社会において有益か否かはこの定義の上に判定されるべきもののはずです。
- 7) ダントー、同書、142 頁参照。
- 8) 佐々木は先の著書において、ヴォルフガング・ヴェルシュの論考「スポーツ—美学の視点から、さらには藝術として？」を紹介しつつ、芸術活動とスポーツとのかかわりについての興味深い考察をおこなっています。
- 9) カントのいう「構想力と悟性の調和」の状態とは、感性によって与えられた多様な感覚的知覚が構想力によって一つにとりまとめられ、その一なるものが、いまだ悟性によって特定の概念と結び結ばれていない多様な可能性をもったままの状態(可能態)を指します。それに対して、ホワイテッドの「命題的感受」とは、「物的感受」と「観念的感受」によって与えられた多様なものが「命題的感受」によって一つに取りまとめられた状態であり、その一なる可能態そのものが対比と価値づけによって特定の概念と結び結ばれると考えます。つまり、カントとホワイテッドでは、認識のプロセスのとらえ方に違いがあるものの、どちらも概念と結び結ぶ前の多様な可能性を秘めた、一なる状態があるということを想定しているという点では共通しているのです。
- 10) より正確にハーマンのいい方にしたがうならば、以下のように要約できます。すなわち、客体たるオブジェクトに主体たるオブジェクトは直接的にはアクセス(人間であれば知覚)できません。主体がアクセスできるのは、客体たるオブジェクトそのものではなく、主体たるオブジェクトが客体たるオブジェクトに魅惑されることによって主体のうちに生起する、第三のオブジェクトたる仮象をつうじてということになります。この第三のオブジェクトが「感覚的オブジェクト」と呼

ばれます（ハーマン「オブジェクトへの道」、113頁-118頁参照）。

- 11) ホワイトヘッドは、命題的感受による創発的な「把握」によって、はじめて主体／客体という二元的関係をはじめ、芸術につうじる象徴作用、誤謬や真理、政治につうじる倫理あるいは宗教等の三元的関係などの指示作用が生みだされると考えます（ホワイトヘッド『過程と実在』272頁-306頁参照）。
- 12) ランシエールは、何かしらの論理的な帰結によって「能動的」な作者と「受動的」な鑑賞者という区分けが成立しているのではなく、むしろそれは感性的なものの分割＝共有という感性的政治によってなされる習慣や思い込みのようなものだと見なします（ランシエール『解放された観客』、17頁参照）。
- 13) ランシエールのいう「イメージの倫理的体制」とは、たとえば「神」や「理想の共同体」といったイメージ（想像物）そのものがあらかじめ存在し、それによって芸術活動ないし作品の内容が同定されると同時に、内容の良し悪しが判定される仕方です。それに対して「再現＝表象的体制」とは、悲劇に代表されるように、行動する人間たちを再現＝表象する筋立てそのものが物語という形式をとって内容の前面に打ち出されて、それをもって内容の良し悪しが判定される仕方です。この場合はあらかじめ与えられるイメージそのものの価値によって判定されるわけではないため、たとえばジャンルの区分け、真実味、諸芸術間の区別と比較の基準など、内容の良し悪しを判定するために必要となるさまざまな条件が規定されることになります。ランシエールはさらにこの再現＝表象的体制に対立するものとして、「美学＝感性論的体制」と呼ぶものを措定します。それは、芸術の産物である事象が、感性的なもののある特別な体制、すなわち、それが通常なしているさまざまな連関ではとらえることのできない宙ぶらりの状態となったまま現前している状態か否かが判定される仕方です。この場合は内容の良し悪しは判定の基準とはならず、宙ぶらりの状態であると見なされることが重要です。そして彼はこれこそが「芸術のさまざまな同定の不変の核である」と主張します（ランシエール『感性的なもののパルタージュ』、20頁-26頁参照）。
- 14) ランシエール、同書、62頁。
- 15) ランシエール『解放された観客』、23頁。

参考文献

カント、イマヌエル『判断力批判（上・下）』篠田英雄訳、岩波文庫、1964年
ダントー、アーサー「アートワールド」西村清和訳、西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』、勁草書房、2015年、9頁-35頁
——『芸術の終焉のあと—現代芸術と歴史の境界』山田忠彰監訳、河合大介・原友昭・糸和沙訳、三元社、2017年
——『アートとは何か—芸術の存在論と目的論』佐藤一進訳、人文書院、2018年
ディッキー、ジョージ「芸術とは何か—制度的分析」今井晋訳、西村清和編・監訳『分析美学基本論文集』、勁草書房、2015年、16頁-62頁
ハイドガー、マルティン『芸術作品の根源』関口浩訳、平凡社、2002年
ハーマン、グレアム「代替因果について」岡本源太訳、『現代思想 2014年1月号』、96頁-115頁、2014年
——「オブジェクトへの道」飯盛元章訳、『現代思想 2018年1月号』、112頁-132頁、2018年
ブブナー、リュディガー『美的経験』竹田純郎監訳、菅原潤・齋藤直樹・大塚良貴訳、法政大学出版局、2009年
プラトン『国家（上・下）』藤沢令夫訳、岩波書店、1979年
小田部胤久『西洋美学史』、東京大学出版会、2009年
ヘーゲル『美学講義』寄川条路監訳、石川伊織・小川真人・瀧本

有香訳、法政大学出版局、2017年

佐々木健一『美学への招待』、中央公論新社、2004年

星野太「プリオー×ランシエール論争を読む」、筒井宏樹編『コンテンポラリー・アート・セオリー』、イオスアートブックス、2013年、36頁-70頁

ホワイトヘッド、アルフレッド『過程と実在 コスモロジーへの試論 1・2』平林康之訳、みすず書房、1981年-1983年

ランシエール、ジャック『感性的なもののパルタージュ 美学と政治』梶谷裕訳、法政大学出版局、2009年

——『イメージの運命』堀潤之訳、平凡社、2010年

——『無知な教師 知性の解放について』梶谷裕・堀谷子訳、法政大学出版局、2011年

——『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、2013年

Harman, Graham, Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human, *Naked Punch Issue 09*, (Summer/Fall 2007), *Naked Punch Review*, pp. 21-30

Weitz, Morris, The Role of Theory in Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No.1 (September 1956), The American Society for Aesthetics, pp. 27-35

