

「芸術」の用法分類の比較

ワイツ、スクラファニ、ディッキーの相違と類似点

巢守 美羽

1. はじめに

本稿は、「芸術」における用法の分類を取り上げる。「芸術」における用法の分類の議論とは、「芸術」という表現には対象の記述のための使用や称賛を行うための使用など異なる使用方法が存在するため、これらを区別して芸術概念を語る必要があるという議論である。語の使用方法の分類の議論では、それぞれの論者がより自らの芸術概念の理解に合うように提示してきたいくつかの異なる分類方法が提示されている。本論では、「芸術」の用法の分類がどのような主張のもとに提示されてきたのかを確認しながら、各論者の分類方法の相違点や類似点を検討する。まず、一連の議論の流れに従い、モリス・ワイツ、リチャード・スクラファニ、ジョージ・ディッキーの三人の論者を取り上げ、各論者が主張する用法の分類がどのような分類方法であり、それぞれどのような主張を行っていたのかを分析する。次にそれぞれの用法の分類の比較を基に、それらがどのように関連するのか、類似点や相違点を明らかにする。最終的に本論ではディッキーの評価的意味と分類的意味、派生的意味の三分類が他論者の用法の総括として機能していることを示す。

2. モリス・ワイツ

ワイツによる代表的な論文「美学における理論の役割¹」は、ウィトゲンシュタインによる家族的類似性の理論を「芸術」および「悲劇」、「彫刻」と言った芸術に関する概念に適用しようとするものである。彼は、「芸術」という概念の運用と、その概念を正しく適用するための条件の関係を明らかにするために、家族的類似性を基にした開かれた概念という考え方を支持する。ある概念が「開かれた概念 (open concept)」であるのは、その概念の適用条件が改訂可能 (emendable) で訂正可能 (corrigible) であるときを言う。概念の適用条件が改訂可能で訂正可能であるとは、当の概念を拡張したり新たな概念を作ったりして、新たな事例やそれが持つ新しい性質を扱えるようにすると我々が決定する必要があると想像又は保証されうることを言う。反対に必要な十分な条件を述べるのが可能であるならば、その概念は閉じた概念である。

¹ Weitz, 1956.

ワイツの主張によると、閉じた概念は経験記述的な概念や規範的な概念に関して、その概念の使用の幅を恣意的に閉じたものにしない限りありえない。これは、後に書かれた著作の中でも一貫して主張されている²。ただし彼は、「悲劇」と「ギリシア悲劇」を挙げ、前者が開かれた概念であるのに対し、後者はある事例に共通する性質について真なる説明を与えることが可能なクラス（現存するギリシア悲劇に共通する諸性質を列挙することは可能である）として、定義可能な閉じた概念もあることも取り上げている。したがって、ワイツはあらゆる概念が開かれたものであると主張しているわけではないということには留意しておきたい。彼が主張するのは、「芸術」とその下位概念（「小説」、「悲劇」、「オペラ」など）が開かれた概念であるということである。この理由は彼曰く、「芸術が持つまさに拡張的で冒険的な性格が、その絶え間ない変化と新たな創造が、何らかの定義的性質の集合を保証することを論理的に不可能にしているということである³」。「ギリシア悲劇」のように絶え間ない変化や新たな創造を許容しない一部の概念を除いて、芸術やその下位概念を閉じたものにするのは、このような芸術の性格を捉え損なうことになる。

さて、用法の分類を巡る議論に戻ろう。ワイツは、この論文中で概念の用法の分類について二つに分けることが出来ると言及している。彼は「芸術」という概念を実際に使うとき、記述的な用法と評価的な用法があり、そのどちらも珍しいものではないと述べる。彼曰く、これまでの美学理論では、批評家はある事例のクラス（そのクラスのメンバー全てに共通する性質について真なる説明を与えることが出来るようなクラス）を選びだし、その選びだされた閉じたクラスについての説明を、開かれたクラス全体の定義や理論として解釈してきた。例えば、アリストテレスによる「ギリシア悲劇」の定義が「悲劇」の定義とされてきたようにである。これは、以下で説明する通り、ある対象が閉じられた特定のクラスのメンバーかどうかを「見分けるための基準（criteria of recognition）」を、そのクラスのメンバーを「評価する基準（criteria of evaluation）」に代えてしまっていることになる。そこでワイツは、見分けるための基準と、評価するための基準を分ける必要があると主張する。

まず記述的な用法においては、記述的な発話を正しくおこなうための条件がある。それは、ワイツ曰く「見分けるための基準」である。これは類似性条件の束、つまり諸性質の集合である。そして、事物を芸術作品として記述する際に、全ての性質が現われている必要はないが、それらのほとんどが現われているようなものである。ワイツによる諸性質の例は「人の技量や創意工夫、想像力によって作られたある種の人工物である⁴」「感覚に訴える公共的な媒体（石、木、音等）の内に識別可能な特定の諸要素や諸関係を具体化している⁵」などである。またこのような見分けるための基準は、アリストテレスの「ギリシア悲劇」の定義的基準（例えば、カ

² Weitz, 1977.

³ Weitz, 1956, p. 32 (邦訳 p. 189) .

⁴ *Ibid*, p. 34 (邦訳 p. 193) .

⁵ *Ibid*, p. 34 (邦訳 p. 193) .

タルシスを生むことなど)のように、定義的基準(必要条件、十分条件)ではないが、これまでの芸術理論において定義的基準の役目を果たしてきたものである。

次に評価的な用法とは、文字通り評価、称賛を行うための発話である。評価的な用法においても、評価的な発話を正しく行うための条件がある。これをワイツは「評価の基準」と呼ぶ。この基準は、芸術が持つものとして好まれている特定の性質ないし特性である。ワイツによると、典型的には、その対象の持つ要素が「うまい具合に調和していること」などが挙げられる。ただしワイツはこの評価の基準を評価的な用法から分けなければならないと留保している。まず、「これは芸術である」という発話が評価的な用法である時、「うまい具合に調和している」など評価の基準たる性質が提示されているわけではない。評価の基準という特定の性質の記述と、評価的な用法の「芸術」は分けられるものである。次に、評価的な用法での「これは芸術である」という発話は、「Xはうまい具合に調和している」ことを根拠に発話されていることを含意しない。この発話は、称賛の働きを持っているが、なぜそれが芸術と言われるのかという理由を主張する働きは持っていないのである。したがって、「これは芸術である」という発話はいくまで評価し、称賛することを主張するものであって、評価の基準となる性質の記述を述べるものでもなければ、評価の基準を根拠として提示するものでもない⁶。評価の基準は評価的な用法と同一視されるものではないのである。だがこれらは緊密に関係してはいる。というのも、「これは芸術である」という発話を評価として使用している際に、評価の基準が見分けるための基準に転換されるということが良く起こってしまうからだ。その転換は、芸術が持つものとして好まれている特定の性質(評価の基準)を持つかどうかで、所与の対象を芸術と呼ぶかどうかを決めるといった仕方で行われる。本来は評価的な用法が評価の基準を直接示すことはないはずが、評価の基準たる特定の好ましい性質が見分けるための基準のように扱われることで、芸術の評価的な発話によって直接示されるものであると思われてきたのである。

ワイツ曰く、これまでの美学理論のいくつか(彼が挙げている例によるとベルの意義ある形式説など)は、記述的な用法と評価的な用法を混同してきた。これまでの美学理論が行ってきたのは、記述的な用法で提示されるような芸術構成的な定義をすることではなく、実際は芸術における評価の基準についての論争であった。そして彼は、そのように芸術における卓越性や評価のための特定の基準に注目させようと推奨しているということが、これらの理論の重要な機能であると主張する。理論自体の機能が実在的定義ではなく評価的定義であったと捉え直すのである。

ワイツの主張をまとめよう。彼は芸術とその下位概念は開かれた概念であると主張する中で、これまでそれらを閉じた概念として扱い特定の特徴を取り上げてきた美学理論は、記述的な用法の説明と評価的な用法の説明とを混同してきたと断ずる。記述的な用法は、芸術とその下位概念が開かれた概念であるという考えを支持するワイツによると、見分けるための基準と呼ば

⁶ 評価的な用法には評価の理由と特徴の記述が含まれているわけではないというこの主張は、訳者である松永による解釈を参照。

れる諸性質の集まりを条件として行われる発話である。これらの基準は芸術作品にすべて必ず現れるわけではないが、ほとんどの芸術作品に現れている。一方評価的な用法は、評価の基準と呼ばれる、芸術が持つものとして好まれている特定の性質の集まりを条件として行われる発話である。ただし、語の評価的用法と評価の基準は同一視されるものではない。対象を賞賛することを表明する評価的用法は、評価の基準という評価に値する理由を直接主張するような語ではないからだ。これまでの美学理論が行っていたのは定義を行うための見分けるための基準についての論争ではなく、評価の基準についての論争であった。このように理論の役割を再確認することで、開かれた概念というワイツの主張下でも、従来の論争が無意味になることはないのである。

3. リチャード・スクラファニ

次に、リチャード・スクラファニによる概念の用法分類を確認しよう。それは、ワイツの開かれた概念を批判するために出された論文中に示される。ワイツによると、「彫刻」は「芸術」と同様に開かれた概念であったが、スクラファニはこの主張に必要条件が現にあることを提示することで反論しようとする。それは、「人工物であること」という条件である。論文中で彼は、「芸術」、そしてその下位分類である「彫刻」、「芸術作品」という語には主要な用法 (primary uses) と寄生的な用法 (parasitic uses) という二つの使用方法があり、主要な用法は「人工物である」という必要条件を持つと主張する。

彼の各用法の端的な説明は以下である。

したがって、ここで「彫刻」という用語が用いられている二つの意味を区別できる。つまり、(1) 人工物に適用される用語としての用法、そして (2) 非人工物または自然物に適用される用法。自然物への適用は人工物への適用に依存するため、後者〔人工物への適用〕が用語の主要な用法であり、前者〔自然物への適用〕はこれに寄生していると提案する。端的に言えば、もし「彫刻」という用語が主に人工物に適用されないならば、流木片のようなものには全く適用されないだろう(あるいは適用されたとしても、彫刻は現在我々が持つ概念とは異なるものとなる)⁷。(Sclafani, 1970, p. 108)

スクラファニは、人工物への使用である主要な用法と、非人工物への使用である寄生的用法という新たな分類を設定することで、自然物 (スクラファニ曰く、人工物の相互排他的概念) に適用される「彫刻」という語の使用と人工物への使用は異なることを示す。そして、「彫刻」の自然物への使用は人工物への使用に依存するのであり、人工物ありきであると主張する。スクラファニによると、このような寄生ないし依存は、人工物である、「彫刻」という語を適用

⁷ 亀甲括弧内は引用者による挿入、丸括弧内は原著。

される主要な対象への類似によって成り立っている。例えば、我々は「彫刻」という語を流木のような自然物に用いる場合、ジャコメッティの『立つ女性』や高村光雲の『老猿』といった彫刻の範疇の典型的な構成要素の一つまたは複数と比較している。つまり、流木に対する「彫刻」という語の使用は、その流木の持つ性質が、彫刻作品の典型例に通常結びつけられる性質のいくつかと十分に類似していることによって成立している。彼によると、彫刻の典型的な構成員は人工物であるため、その流木はあたかも人工物かのように見られたり考えられたりすることで「彫刻」という語が適用される。このように典型例への依存は類似によって説明され、人工物への使用法ありきであるため、そのような類似による用法は寄生的とされる。

スクラファニは、人工物でないものは必ず寄生的用法で芸術と言われ、主要な用法で芸術と言われることはないとはっきり述べている。スクラファニがデューイを引用し、その主張を明確にしている箇所がある。それは、ある彫刻がある民族の産物であると思われていたが、実際は偶然による自然の産物であると発覚した時、それは即座に芸術作品ではなくなり自然の珍品となるという例である⁸。ここからわかるように、主要な用法は「人工物である」という必要条件を持つのであり、人工物は必ず主要な用法で芸術と言われ、寄生的な用法で芸術と言われることはない。

逆に、人工物でないもの（つまり、スクラファニ曰く自然物）は必ず寄生的用法で芸術と言われ、主要な用法で芸術と言われることはない。スクラファニの主張は、自然物への「彫刻」の使用が人工物かのように見ることが前提となるというものであった。彼は続けて、人工物について「この『対象を人工物であるかのように見る』という特徴は、当然ながら自然物に特有のものだ。人工物に対してはこのようなことは行わない⁹」と述べている。この引用によれば、人工物であることは、自然物において使用される用法、つまり寄生的用法で発話されている可能性を排除する要件である。彼にとって、人工物でないものが芸術作品であることはありえないため、人工物でないものに対し、主要な用法で芸術ということはない。さらに、彼は対象を人工物かのように見ることは自然物でしかありえないため、人工物であるものが寄生的な用法で芸術といわれることもないと考えている。人工物であることは彫刻の必要条件であり、さらに寄生的用法で発話されている可能性を排除する要件である。このように明確に人工物かどうかで「芸術」の用法は異なるのであり、混同してはならない。

スクラファニは他に、「芸術」、「芸術作品」、「彫刻」などの表現の特徴も記述している。それは、これらの語の意味が変化するという特徴と、これらの語がしばしば評価的に用いられるという特徴である。彼は、主要な用法と寄生的用法を定義する前の予備的考察としてこれらの二つの特徴を取り上げる。まず、語の意味が変化するという特徴は、語の使い方が、芸術における新たな展開や手法を反映して変化するというものである。彼は、ポロックの作品を論じる際の「絵画」とラファエロについて論じる際の「絵画」は同じ意味で使用されるわけではな

⁸ Dewey, 1934.

⁹ Sclafani, 1970, p. 107.

いし、ムーアとミケランジェロの「彫刻」もそれぞれ異なると述べる。これらは類似点を持つものの、相違点があまりに大きい。したがって、芸術が新たな展開や手法を生み出すようなものであるために、その変化と同時に語の用法も変化、多様化していると分析するのである。この特徴は芸術作品の動向に連動するものであるため、今後自然物と思われるような対象が芸術作品とされる可能性を否定しないことになる。ただしこれは、現状彼が挙げている例から見ると、典型例である芸術作品、つまり人工物の記述において提示された特徴であることには注意しておきたい。

次に、語がしばしば評価的に用いられるという特徴は文字通り、対象が望ましい性質を備えている際の称賛のことを言う。スクラファニも、この評価的側面は人工物の記述か、自然物の記述かを問わず暗黙に含まれていることを認める。だが、このことは人工物と自然物の「彫刻」が同じ意味で使われていると示すことにはならない。前述したように、自然物への「彫刻」の使用は、典型例である人工物の「彫刻」の使用に似ており、依存しているという違いがあるからである。

以上からわかるように、スクラファニによる「芸術」とその下位概念の使い方は、人工物であるかそうでないかを基に主要な用法と寄生的な用法に分けられる。そしてそれは人工物に対する主要な用法を基に成り立つという意味で、人工物でないものに対する用法は寄生している。さらにこの区分は「芸術」とその下位概念を示す語彙の特徴である意味の変化や評価的側面を含むものではない。あくまで人工物かどうかという条件により用法が寄生的になるか否かが異なるという主張である。

4. ジョージ・ディッキー

更にジョージ・ディッキーによって概念の用法の分類が提示された¹⁰。これは前期と後期に分かれ、どちらもワイツの論文への批判として論じられている。前期はワイツと同じく評価的用法と記述的用法の二つに分類するのに対し、後期はスクラファニの論文を基に派生的用法を追加し、三つに分類している。

まず前期に出したワイツへの批判は、「芸術」の記述的用法においていくつかの条件を検討することで、開かれた概念を退けようとするものである。ディッキーはスクラファニと同様に「人工物性」が芸術の必要条件であると考え。また、さらにモーリス・マンデルバウムによる非顕示的な関係的特性の概念を受け¹¹、作者が作品を鑑賞の対象候補として扱うなど、「誰かが『この対象に芸術作品という地位を付与する』』と言った対象である¹²」という社会的特性による

¹⁰ Dickie, 1969.

¹¹ Mandelbaum, 1965.

¹² Dickie, 1969, p. 256.

「芸術」の条件を提示した¹³。この二つの特性を必要十分条件として扱うことで、彼はその後の美学理論で隆盛する芸術の制度説の基礎を主張する。この主張によると、浜辺に落ちている流木は、拾い上げて家に持ち帰り壁にかけるとや展覧会に出展することで、鑑賞対象としての地位を付与され人工物としての性質を獲得し芸術となる。

ディッキーは、評価的用法と記述的用法に分けることについてはワイツに同意するが、その適用には誤解があると主張する。つまり、ワイツは「この流木は素敵な彫刻作品だ。」という発話を記述的用法と捉えているのに対し、ディッキーはこの言明は評価的用法であると判断する。彼は、「芸術」を定義できるかという問題には、「芸術作品」の記述的用法を特定することが論点となると主張する。ここでいう定義とは、彼が人工物であることという条件を取り上げて答えていることから、内包、つまりその語で示される諸対象が共通して持つ性質とは何かを特定する試みであると考えられる。彼曰くこの記述的用法は人工物であることが条件となるがゆえに、「この流木は素敵な彫刻作品だ。」という言明は記述的用法ではない。ただし前述したように、流木は、拾い上げて持ち帰られ、鑑賞対象の候補としての地位を付与されるといったいくつかの条件をみたすことで、デュシャンのレディメイドと同様に芸術になりうる。

当該論文の主張が分かったところで、この論文自体に問題点が生じていることを指摘しておかなければならない。それは、この論文の目的が「芸術」の記述的意味の定義であるがゆえに、ディッキーはある言明がなぜ評価的用法であるのか、またその用法とはどのようなものなのかについて述べているわけではないという点である。彼が主張しているのは、人工物であり、かつ鑑賞の候補としての地位を付与されている場合にはその言明は記述的用法であること、そして評価的用法であれば人工物だけでなく、人工物でないものにも適用可能であることである。ディッキーは記述的用法と評価的用法が相互に排他的であるとは言及しないため、ある言明が同時にどちらの用法でも使用されている可能性もある。しかしある言明が評価的用法で発されていると言えるのはなぜなのか、また評価的用法がどのようなものであるのかについては言及していない。

ディッキーの後年の概念の用法の分類について確認しよう¹⁴。彼はスクラファニに同意し、範例的な何らかの芸術作品と似ているか、範例となる芸術作品のいくつかと諸性質を共有するような対象への用法として、二次的な意味として派生的意味を採用する。したがって、彼の最終的な用法の分類は分類的意味、派生的意味、評価的意味の三種である。

彼が派生的意味を提示することによって行う、ワイツの反定義主義への反論は以下のようなものである。

彼が考える「芸術」の有意義な使用に対する唯一の制約は、非常に弱い要件であり、芸術

¹³ 二つ目の条件について、後期の著作では「誰かが」という部分が「ある制度の代表として行為すること」という条件に変化している (Dickie, 1976)。

¹⁴ Dickie, 1976.

として指される対象が既に確立された芸術の対象に似ていることだ。この前提は、表現「芸術」の使用が非常に多様であるため、芸術の概念が開かれたものであることを保証する。この仮定の帰結の一つは、通常比喩的とみなされる「芸術」のすべての使用が文字通りの使用となることだ。なぜなら、「芸術」という表現を、既に確立された芸術作品に似ている対象を指す際に使用すると、その対象が芸術作品となるからだ。(Dickie, 1980, p. 56)

ディッキーによると、ワイツの開かれた概念による説明は、すでに芸術と認められている対象に別の対象が似ているという家族的類似性の理論を展開したものであるために難点がある。それは、ある対象が文字通りの意味では芸術ではないにもかかわらず、実際は芸術ではないが比喩として芸術と呼ぶことが不可能になるという点である。つまり、ワイツの説明では、「芸術」という表現が使用されればその対象は自ずと芸術概念の外延に含まれることになってしまうと、ディッキーは反論する。ディッキー自身は明確に述べていないが、彼はここで比喩的な使い方として、おそらく派生的意味を念頭に置いている。この論文の数年前に三つの分類を提示する論文が発表されており、同様にワイツへの批判として取り上げているからである。ディッキーの主張に従えば、「芸術」という表現にはその概念に当てはまる対象への使用と、その概念には当てはまらない比喩としての使用、つまり派生的意味がある。したがってワイツの開かれた概念による説明は比喩による使用法を勘定に入れていないため、「芸術」に当てはまらないというのが批判の全容である。

彼の見解では、「芸術作品」という表現は頻繁に評価的意味を持ち、派生的意味はそれよりもいくらか少なく、分類的意思は日常では稀である。それは、分類的意思で発話することが必要ないほど、ある対象が芸術作品であるかどうかという分類は自明なものであるという理由からである。ディッキー曰く、この三つの分類では、流木は主に派生的意味であり、範例と共有する性質が話者により価値があるとみなされた場合には評価的意味となる。また、「このレンブラントは芸術作品だ」という表現は評価的意味と分類的意思も有している。その理由は、「このレンブラント」という表現が指示対象を分類的意思において芸術作品だと伝え、「芸術作品だ」という表現が主に評価的意味においてのみ理解可能だからである。これらの例から、ディッキーが前期に示した論文の難点である、ある表現がなぜ評価的用法なのか、そして評価的用法とはどのようなものなのかという点にいくらか答えようとしていることがわかる。まず、評価的用法がいつ使われているか、なぜその言明が評価的用法と言えるのかに注視していないのは、「芸術作品」という語の用法のほとんどが評価的用法であるからだろう。むしろ、論文の趣旨からして、特例である分類的用法を記述することを重視していると考えられる。さらに、評価的用法がどのようなものであるのかに関して、評価的用法とは、その語の指示対象が持つ性質を話者が価値があると主張するための発話であると一定の説明を設けている。最終的に、分類的意思とは、対象がその表現で示される外延に含まれることを言うために使われる用法であり、外延が共通して持ち、それ以外のものは持たないような性質（つまり内包）による条件を

基に判断される。

この後年のディッキーの論法を受けて、芸術の概念において分類の意味と評価の意味を分けること自体を批判する論者もいる。ベン・ティルマンやセバスチャン・ガードナーらがそうである¹⁵。彼らによると芸術概念は評価的であることが必要不可欠であり、分類の意味と称して評価的側面を排除した定義は不十分である。このような批判に対し、ディッキーは彼の仕事がワイツの区別に由来していること、芸術作品が持つ「美的な性質は評価の対象となる芸術の一側面に過ぎない¹⁶」と述べたうえで、自らの制度的定義と、ティルマンやガードナーが支持するであろう仮想的な定義を設定し、自らの制度的定義の優位性を示すことで擁護する。最終的な彼の制度的定義の改訂版は「分類の意味での芸術作品とはアートワールドの公衆に提示されるために作られた、評価可能な種類の人工物である¹⁷」というものであり、これは評価の程度を保証しない形で評価可能性を取り込むことが出来ているため、二者の批判には当たらないと主張している。この最終的な結論に当たり、彼が以前示した分類の意味、評価の意味、派生的意味の区別は混在していることが許容され、厳格なものではなくなった。だがなお、定義において分類的側面と評価的側面は分離はしていなくても区別は可能であり、ディッキー自身は制度的定義において記述的あるいは分類的な側面を探究してきたのだと主張することで、芸術概念の分類的側面と評価的側面という分類を維持しようとしている。本論でも、分類の意味が評価的な条件によって規定される可能性があることを踏まえ、分類の意味において評価的側面は排除されるものではないとしたうえで、語の使い方を分析するための作業仮説として三つの分類を採用する。

5. 三者の比較

三者の主張を確認することで、新たな懸念が生じる。一つ目の懸念点は、ディッキーが用法 (use) と意味 (sense) という語を相互に交換可能な語として使用している点である。この議論の中でワイツは用法と発話 (utterance)、スクラファニは一貫して用法という語を使用するのに対し、ディッキーは随所で意味という語に置き換えている。このような語の言い換えにより、3者が論じている領域が異なる可能性がないのか、検討する必要がある。二つ目は、三者がそれぞれ論じる用法の分類が、まったく重なり合っていないのではないかという懸念である。ワイツは「記述的な用法」と「評価的な用法」、スクラファニは「主要な用法」と「寄生的な用法」、後期ディッキーは「分類的な意味」と「評価的な意味」、「派生的な意味」とそれぞれ使用する語が異なっており、彼らが論じていた分類方法がそもそも噛み合っておらず、すべて異なる分類について述べていたのではないか。これは先述した一つ目の懸念点にも関わる。

¹⁵ ディッキーによる引用部は Tilghman (1999)、Gardner (1996) を参照。

¹⁶ Dickie, 2001, p. 107.

¹⁷ Dickie, 2001, p. 107.

更に最後の懸念点は「芸術」概念の用法について語る際に、下位概念である「芸術作品」や「彫刻」についての発話を取り上げるのは適切かという点である。これは批判の対象となったワイツから起こる問題である。下位概念と「芸術」概念を論じる試みは、ワイツ、スクラファニ、ディッキーそれぞれ異なる根拠によって支えられている。その根拠を確認し、それが適切かどうか検証する必要があるだろう。

まず、一つ目の懸念点、「用法」と「意味」という語を交換可能な語として使用することで、ディッキーは他の論者が行ったような「用法」の問題を扱えていないのではないか、という点について検討していこう。ディッキーは、用法 (usage) について、以下のように述べる。

これらの用法（非哲学者の「芸術」、「芸術作品」の使い方）は二つの異なる概念を示唆していると言うが、問題は用法によって決着がつくわけではない。なぜなら、言葉の異なる文脈や状況、特定の用語が使われうる時の話す方法によって、その用語はほぼ何でも意味しうるからだ。だから、言葉が実際に持つ安定した意味、あるいは複数の安定した意味を説明するには、用法に加えて何かが必要だ¹⁸。（Dickie, 2001, pp. 101–102）

この記述は、非哲学者の表現における「芸術」や「芸術作品」の用法が、彼らが関心を寄せる絵画や詩、演劇などを指す日常的な概念と、それらの日常的な作品の中から少数の価値の高い作品群を選別するためのものに分かれている概念に分かれていることを示すという文脈で現れる。ディッキーは言葉の使い方をたどるだけでは言葉が実際に持つ安定した意味を示すには不十分であると主張する。彼は「用法」よりも「意味」という言葉を広く使っており、探究するのは「意味」の方であると述べている。彼にとっての「意味」とは、我々が参与する生活の中での文化的な様式や実践によって生み出され、微調整され、安定化されるようなものであり、一時的な言葉の使い方のようなものではない。例えば芸術においては、かつて「art」という言葉が単に人工物の生産を指していたとしても、「絵画」や「彫刻」などの実践の発展と「art」という言葉の独占によって、現代の芸術という概念の内容が形作られ、意味が形成され対象のクラスが狭められてきた。このように実践によって数々の意味が生み出され、調整され、安定化させられる。ディッキーは、言葉の異なる文脈や状況、特定の用語が使われるときの話す方法だけを取り上げたいのではなく、実践によって安定化された複数の意味を捉えようとしているのである。

このような「用法」と「意味」の分類が言語学的に正確かどうかはともかく、彼がこの二つを意識して使い分け、特に「意味」について探求しようとしていることは確かである。そのため、ワイツやスクラファニのように「用法」の分析であることを意識し、用語の置き換えをほとんど行わない論者よりも、「意味」という語の広範な内容について論じているという相違が生まれている可能性はある。ただし、ディッキー自身も、本文において複数の事例を提示する

¹⁸ 括弧内は引用者による補足。

際、その発話が行われる文脈や状況を描写しており、それらを含めた意味について論じているため、彼が「意味」という語を使用したとしても、議論自体は他の論者と同じく語用論の範疇であると考えられる。したがって、ワイツやスクラファニと同様、意味論ではなく語用論の領域¹⁹での議論になっているとして、彼らの議論が連続していると言うことが可能であろう。またもし「意味」の語が「用法」よりも広い意味で使用されているとすれば、「用法」についての議論であるワイツやスクラファニへの批判としては機能すると言えよう。

次に、二つ目の懸念点、三者の概念の用法分類が一致していないのではないかという点について検討しよう。ワイツの「記述的な用法」に対し、スクラファニの「主要な用法」やディッキーの「分類的意味」は、それぞれ同じ分類であることが前提として議論が進められており、どの言明へ適用するか、またその用法がどのような条件を持つのが争点とされてきた。さらに、ワイツの「評価的用法」に対するディッキーの「評価的意味」、スクラファニの「寄生的な用法」に対するディッキーの「派生的意味」も、同じものとして提示され議論がなされている。しかし、各分類は対立項となる用法も異なる。三人の論者は、全く異なる分類について言及していたのだろうか。懸念を解消するために、それぞれの論者が互いの用法、意味について言及している部分を基にこれらの分類が一致していることを確認する。まず、「記述的な用法」「主要な用法」「分類的意味」を比較しよう。スクラファニの主張は人工物であることが芸術作品の必要条件であり、人工物に適用した際の「芸術」が「主要な用法」であることを示すことであった。この主張は、ビアズリー、ポール・ジフ、ワイツらによる人工物であることが芸術作品にとって必要な条件であるかについての論争を基になされたものである。必要条件によって「芸術」概念の運用条件を提示するスクラファニの反論は、終始、ワイツの主張を念頭に置いていることは確かである。ワイツの、「見分けるための基準」が過去の芸術理論において定義的基準の役目を果たしてきたという説明からも、人工物であるという必要条件を提示するスクラファニの「主要な用法」は、その一つであると解釈できる。したがって、彼らの「記述的な用法」と「主要な用法」はその内容が開かれた概念か必要条件による実在的定義かといった違いはあるものの、同様に芸術とその下位概念を記述するためのものであるという点からも、同じ用法について語っていると言えるだろう。さらにディッキーによる「分類的意味」も、スクラファニと同様に人工物であることを必要条件として提示する。彼は、その条件に加えて鑑賞の候補になるといった条件も提示するため、スクラファニよりも厳密な定義をしている。ディッキーは、「分類的意味」とはある対象が芸術作品であるかどうかを記述するためのものと称している。このような規定は、ワイツが「記述的な用法」を何かを記述するためのものと捉えていたことと一致する。したがって、このような定義も前述のスクラファニと同様に、ワイツにしてみれば「記述的な用法」における「見分けるための基準」の一つであると解するこ

¹⁹ ここでは「意味論」と「語用論」を発話が行われる文脈や状況を考慮するか否かという要素で分類しているが、現代言語学においてこれらをこの要素だけで分類することは困難である。例えば認知意味論では人間の認知能力の分析という言語外の情報を用いて議論を行う。

とが出来る。これで、「記述的な用法」「主要な用法」「分類的な意味」において、三者が同じ分類について論じようとしていることがわかった。

では次に、ワイツの「評価的用法」とディッキーの「評価的意味」が一致するか確認しよう。ディッキーの「評価的意味」は、ワイツによる「評価的用法」と「分類的用法」の分類を正しく区別していると述べていることから、ワイツによる「評価的用法」を念頭に置いていることは確かである。ただし、ワイツとディッキーは、特定の好ましい性質を持つという基準についての考えが異なる。ワイツの「評価的用法」が、「これは芸術作品である」という発話が何かを評価することになる際の用法を意味しており、特定の好ましい性質である「評価の基準」と同一視されるものではないという主張であったのに対し、ディッキーは以下のように述べる。

そのような文（唯一評価的意味だけが機能している文）が使用されるほとんどの場合において、「芸術作品」という語はただ、その語が指示しているものが価値ある何らかの性質を持っているということを意味するに過ぎないだろう²⁰。（Dickie, 1979, p. 461 邦訳 p. 41）

ディッキーによる「評価的意味」は、特定の好ましい性質を持つということを示すものである。これは、ワイツが「評価的用法」と評価の理由を分ける立場であったのに対し、ディッキーは特定の具体的な理由を述べているわけではないとはいえ、評価の理由たる好ましい性質を示唆するものだと考えているようだ。この記述から見れば、ディッキーはワイツの言う「評価の基準」と「評価的用法」を同一視している。とはいえ、両者が「評価的用法」と「評価的意味」を、「記述的な用法」と「分類的意味」という同じ分類を対立軸とする、称賛するための使用法であると規定していることは変わりなく、こちらも同じ分類に当たると考えて問題はないだろう。

最後に、スクラファニの「寄生的な用法」と、ディッキーの「派生的意味」が一致するか確認する。スクラファニの「寄生的な用法」とは、人工物以外の対象において、人工物に類似する性質を持つことで使用される場合に成立する用法であった。ディッキーも同様に芸術の条件として人工物であることを含めており、「派生的な用法」が二次的なものであることもスクラファニに同意している。ただし、ディッキーは芸術の条件に人工物であること以外の条件も含んでいるため、人工物であっても「派生的用法」が適用される事例が存在する。たとえば彼によると「サリーのケーキは芸術作品である」という発話は評価的なものであることがほとんどだが、「派生的な意味」で使われることも想像可能だと言及している。おそらく、サリーのケーキの装飾がウェイン・ティーボアの『デザート皿』（1992-1994）と見た目がそっくりだったか、ゴードン・マッタ＝クラーク、キャロル・グッデン、ティナ・ジルアールによるレストラン『フード』（1971）のようにふるまわれて食べられるという点で類似しているのだろう（もっともこの場合ディッキーが示唆しているように分類的意味になる可能性もある）。どちらにせよ、

²⁰ 括弧内は引用者によるもの。

スクラファニの「寄生的な用法」とディッキーの「派生的意味」は適用される対象にずれがあることは間違いない。したがって、彼らの用法と意味は典型例との性質の類似による用法であり、主要な用法や分類の意味に依存しているという構造は同じであるが、条件が異なるため適用範囲が異なると比較することが出来る。

ここまでの検討からわかるように、各論者の分類は適用できる対象や条件の違いはあるものの、「これは芸術作品である」という発話を記述、称賛、類似という内容によって分ける枠組みとしては共通するものである。

最後に、三つ目の懸念点の検討に移ろう。まずディッキーが「一般化の議論 (generalization argument)」と呼ぶような概念の種類についての議論におけるワイツの主張を確認しよう。ワイツは「芸術」概念は開かれた概念であると断言し、その下位概念も同様に開かれた概念であると主張する。このようなワイツの主張のための論述において、「一般化の議論」は提示されている。これは、芸術の下位概念「小説」を例として、これが開かれた概念であることを示したのち、それは他の下位概念、さらに芸術概念にも適用できると言うものである。まず彼は、「小説」について、小説としてすでに認められている A, B, C, ..., N に新たな作品 N+1 が何らかの点で似ていないが他のいくつかの点で似ている場合に、N+1 が小説かどうかの決定がなされ、小説であった場合に、小説という概念が拡張されると述べる。A に適用されていた概念を B や C に適用するようになった際も同じことが行われている。したがって、なんらかの点で似ていないことは、当の概念を新たな作品に適用するかどうかや、その概念自体の拡張に関わらないのである。これは「小説」についての開かれた概念の説明である。ワイツは小説のこのような概念の拡張を、「以上の小説について真であることがらば、芸術の下位概念のすべて——『悲劇』、『喜劇』、『絵画』、『オペラ』等々——についても真だろうし、『芸術』それ自体についても真だろう。²¹」と他の議論についても適用できると述べている。これが、ディッキーが批判した無条件での「一般化の議論」である。ディッキーはこの議論を、一部の概念構造をその全ての下位概念に適用する妥当性はないし、下位概念が開かれた概念であってもそれらを束ねる芸術概念は閉じているかもしれないと批判する。

この議論で重要なのは、ワイツはそもそも、必要十分条件による閉じた概念は限定的なものであると説明している点である。彼が主張しているのは、我々が新たな事例がある概念に含め、その概念を拡張すると決めるのかどうか、といった決定を行う必要があると想像又は保証されるときに、その概念は開かれているということであった。これは、その概念に対する新しい事例があれば基本的に常に成り立つ条件である。新たな事例が発生しない概念とは、「ギリシア悲劇」のように時代が特定されていたり、論理学や数学における概念で、作り上げられ完全な定義をされる必要があったりする場合にのみ存在する。したがって、ワイツは「芸術」とその下位概念についてはそのような事例には当たらないとし、他の経験記述的な概念や規範的な概念と同様に開かれていると判断したに過ぎない。「小説」の事例はあくまで開かれた概念の説

²¹ Weitz, 1956, p. 32 (邦訳 p. 189) .

明をする際の例である。このようにワイツの主張を捉えるのであれば、ディッキーによる批判は、芸術が閉じられた概念であるならば新しい事例を受け入れる決定を下さないことになってしまうと反駁することができるだろう。

一方、スクラファニとディッキーによる、芸術の下位概念と芸術概念を論じるための論理はより単純である。ワイツの論文に反論するという目的のためには、芸術とその下位概念の内のどれかが開かれた概念ではないと示すだけで充分だからである。

またディッキーは芸術とその下位概念を同じ構造を持つとは論じない。彼は「芸術作品」は類概念であり、他の下位概念が開かれていてもなお、それは人工物であることによって閉じていると主張する。彼によると、「芸術」を定義できるかという問題では、当然「芸術作品」の記述的意味が論点となる。「芸術作品」は「芸術」の下位概念の一つではなく、それ以外の下位概念をまとめる類概念である。前述したように、彼にとって「芸術作品」は特定の人工物カテゴリーであり、人工物であるという必要条件を持つ。すなわち、悲劇や小説、彫刻は共通して持つ性質がないかもしれないとしても、それら下位概念を束ねる類概念である「芸術作品」は、人工物であるという共通の性質を持つと考えるのがディッキーの立場である。この主張通り、彼は芸術概念の議論の際に他の下位概念の構造については言及しない。

このように、三者はそれぞれ芸術とその下位概念について言及しているが、これは明らかにしようとする芸術概念をどのようなものとして捉えているか、または論文の目的が異なることを由来とする相違がある。

6. 結論

本論では、「芸術」という言葉の用法分類について、議論の経緯と各論者の主張を確認してきた。

文中で取り上げたワイツ、スクラファニ、ディッキーは、それぞれ記述的用法と評価的用法、主要な用法と寄生的な用法、評価的意味と分類的意味、派生的意味に分けて論じている。ディッキーは、ワイツによって提示された記述的用法と評価的用法に同意しながら、スクラファニによる、ワイツの「芸術」の反定義主義の主張への反論として提示された寄生的な用法を取り入れた。ディッキーの主張するところでは、分類的意味は、ある対象が芸術作品であるかどうかを記述するという役割を持つ発話に当てはまるものであり、評価的意味は、対象を賞賛するための役割を持つ発話に当てはまるものであり、派生的意味は、典型例との性質の類似による用法であり、分類的意味に依存しているというものである。

さらに、三者の用法分類を比較し、三つの懸念点を解消することで、ディッキーの分類法がワイツとスクラファニの総括として機能していることを明らかにした。一つ目の懸念点は、ディッキーが用法 (use) と意味 (sense) という語を相互に交換可能な語とすることにより、他論者の論じる範囲からずれているのではないかというものである。これは、ディッキーが意味を

用法よりも広い意味で使用している可能性があるものの、他論者と同様に言語外の発話状況等を基に検討している点から同様に語用論の範疇である点、ディッキーの議論が他の論者よりも広い範囲を論じているのであれば、ワイツやスクラファニへの批判として機能するため有用である点からディッキーを擁護する。二つ目の懸念点は、三者がそれぞれ論じる用法の分類が、まったく重なり合っていないのではないかという懸念である。これは、各論者の用法の詳細を比較することで一致を確認した。まずワイツの「記述的な用法」、スクラファニの「主要な用法」、ディッキーの「分類的意味」は、後者二つは「見分けるための基準」の一つとして包含される。次にワイツの「評価的用法」とディッキーの「評価的意味」は特定の好ましい性質を持つことを示すための用法として一致が見られた。最後に、スクラファニの「寄生的な用法」とディッキーの「派生的意味」は、適用できる対象や条件の違いはあるものの類似による枠組みとして同様に機能している。三つ目の懸念点は、「芸術」概念の用法について語る際に、下位概念である「芸術作品」や「彫刻」についての発話を取り上げるのは適切かという点である。ワイツは、開かれた概念が新しい事例があれば基本的に常に成り立つことから、「芸術」とその下位概念は他の経験記述的な概念や規範的な概念と同様に開かれている、と構造の一途を根拠に芸術の下位概念を基に芸術概念を検討した。スクラファニは、ワイツの批判をするという目的上、「彫刻」の例を挙げただけである。ディッキーは芸術概念を類概念と捉えており、他の下位概念とは異なる構造を持つものであると捉える。そのため彼はワイツのような概念構造の一致を根拠とした議論は行わない。

「芸術」という言葉の用法分類について、網羅的に比較することで、美学の重要概念である「芸術」概念がこれまでの分析美学においてどのように理解されてきたのかを論じてきた。ただし、各議論の妥当性を明らかにするにあたり、未ださらなる検討が必要である。特に最後の懸念点については、各論者の議論の前提を確認することに終始することとなった。各論者の批判と反論の精査を今後の課題としたい。

参考文献

- Budd, Malcolm. (2006). The Characterization of aesthetic qualities by essential metaphors and quasi-metaphors. *British Journal of Aesthetics*, 46(2), 133–143.
- Dewey, John. (1934). *Art as Experience*. Putnam and Sons.
- Dickie, George. (1969). Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), 253–256.
- Dickie, George. (1976). What is art?: An Institutional Analysis. *Culture and art: an anthology*, 459–472. (ジョージ・ディッキー「藝術とは何か——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』 (pp. 36–62). 勁草書房.)
- Dickie, George. (1980). Review: The Opening Mind by Morris Weitz. *The Journal of Philosophy*, 77(1), 54–56.
- Dickie, George. (2001). *Art and Value*. Malden, Mass: Wiley-Blackwell.
- Gardner, Sebastian. (2007). Aesthetics. Nicholas Bunnin & Eric Tsui-James (eds.) *The Blackwell*

- Companion to Philosophy* (pp. 231–256). Wiley-Blackwell.
- Lopes, Melver Dominic. (2024). *Aesthetic Injustice*. Oxford University Press .
- Mandelbaum, Maurice. (1965). Family Resemblances and Generalization concerning the Arts. *American Philosophical Quarterly*, 2(3), 219–228.
- Sclafani, J. Richard. (1970). "Art" and Artifactuality. *The Southwestern Journal of Philosophy*, 1(3), 103–110.
- Tilghman, Ben. (1999). Review: A. Goldman's Aesthetic Value. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(1), 81–82.
- Weitz, Morris. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27–35. (モリス・ワイツ「美学における理論の役割」松永伸司訳。『フィルカル』1(2), pp. 176–198)
- Weitz, Morris. (1977). *The opening mind: a philosophical study of humanistic concepts*. Chicago: University of Chicago Press.