The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	芸術の力とメタファー
Author(s)	山口, 和子
Citation	メタフュシカ. 2004, 35(2), p. 23-31
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/5090
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

芸術の力とメタファー

山口和子

ウィトゲンシュタインが『哲学探究』で提示した Sehen als の概念は[1]、彼の意図とは無関係に、芸術のメタファー的構造を認めようとする研究者達に多くの影響を与えている。ウォルハイムは「表現にふさわしい見方」として Seeing in を提案しているが[2]、ダントーの Seeing as 解釈の持つ作品変容のダイナミズムにははるかに及ばない。ダントーに認められる、メタファー概念とシンボル概念との間の揺れ、作品による例証の不適切さ、新しい装いの中から時折顔を覗かせる着古された芸術概念等にもかかわらず、彼の芸術のレトリック的な力への考察は、今もなおある説得力を持っている。本論では、ダントーのメタファー概念を中心にして芸術経験の構造を考えてみたい。以下に今回のメタファー論の前提を示す。

１）本論はメタファーを人間の意識および世界経験の構成原理とするレイコフ、ジョンソンの立場に従う。彼らによれば、「メタファーが純粋に言語的な問題であるという考えは、現実とはもっぱら物理的な世界であるかのように、現実の人間的なアスペクトを無視している」[3]。彼らの基本的な考えを纏めるなら、我々がそれに従って考えたり、行為したりする日常的なコンセプトの体系はメタファー的に構成され、規定されており、メタファーは我々の日常に浸透し、我々の社会的、認識的な世界にとり、いわば「中心的な感覚器官」の役割を果たしており、人間の意識世界が基本的にメタファー的であるゆえに、言語におけるメタファーが可能となる。巧みな言語的メタファーの人をゆるがす力は、我々の意識の根源的なメタファー性によって基礎づけられているのではなかろうか。意識のメタファー的な構成は、彼らによれば、方向付けのメタファー、存在論的メタファー、擬人化、換

---

1 Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, Schriften I, S. 503ff.

2 Wollheim, R., *Objekte der Kunst*, Frankfurt am Main, 1982, S. 192ff.

3 Lakoff, G. / Johnson, M., *Metaphors we live by*, Chicago, 1980, S. 146. 以下、MW と略記し、ページ数を本文中に記す。

喩等からなるが、特に、起き、寝、歩く人間の身体的な感覚経験（上下、内外、前後等）が sittlich な意味へと転移する（幸福は上で不幸は下、善は上で悪は下）説明は、人類の意識の展開にメタファーがいかに重要な働きを持っていたかを考えさせる。

２）従来の視覚的芸術におけるメタファー論は、ダントーの場合もそうであるが、言語的メタファーの視覚的表現のみを考えている。逆に、Seeing as はたんに視覚的メタファーのみならず、言語的な意識をも含めた、メタファー的意識そのものの構造を示していると考えられないか。こうした考えにヒントを与えたのはヘスターの論文である[4]。

３）メタファーの基礎に類似性(Ähnlichkeit)の認識を置き、アリストテレス以来の類似性の認識と同一的、論理的認識の基本的な相違に基づきつつ、我々の芸術経験の意味を再考する。（なお、本論は西村清和「視覚的隠喩は可能か」（『美学』212 号、2003 年、1－114 頁）から多くの教示を受けている。）

１　ダントーにおけるメタファー概念

『ブリロ・ボックスを越えて』（以下、『ブリロ・ボックス』と略す）における「危険な芸術」の章の末尾近くでダントーは次のように言う。「芸術の力はレトリックの効果による力であり、レトリックは態度や信念の変容を意図しているゆえに、芸術の力はけっして無垢ではあり得ず常にリアルである、なぜなら心がリアルなのだから」[5]。この「危険な芸術」の章は、近代において確立され、現代も多かれ少なかれ受け継いでいる芸術の自由および芸術の純粋性あるいは自律性の欺瞞を揶揄した章であるが、この言葉に、なぜ、ダントーがシンボルではなくメタファー概念に拘ったのかその理由を推測することができよう。しかし、ダントーのシンボル概念とメタファー概念との関係は明確ではない。おなじ『ブリロ・ボックス』の中でも「メタファーと認識」の章ではシンボルをエンブレムと同じ意味に捉え、リンゴとニューヨークとの関係のように、両者をつなぐ意味がもはや不明になったメタファーをシンボルだと言い、他方で「象徴的表現と自己」では、習慣や性質の自然な現れである Manifestation と、意図を介在させたシンボル表現の表裏一体の関係を主張し（たとえば、乱雑な部屋は一方では彼女の性格の現れでもあり得るし、他方では、彼女の女性の社会的な位置に対する反発の象徴的表現でもあり得る）、ティツィアンの涎を流し、しわだらけの泣き叫ぶ乳幼児（幼児の Manifestation）として描かれたキリストを、神的な存在の受肉の苦しみの象徴的表現と言う。また、「象徴的表現と自己」のなかで象徴概念との関係から説明されたボルタンスキーの作品は、『出会いと反省』のボルタンスキー論[6]では、メタファーとして説明されている。まず、ダントーにおけるこの両者の関係を明らか

---

[4] Hester, M.B., Metaphor and Aspect Seeing, *Journal of Aesthetics and art Criticism* 25 (1966), S. 205ff.
この論文では文学におけるメタファーに seeing as が適用されている。

[5] Danto, A., *Beyond the Brillo Box*, New York, 1992, S. 194f. 以下、BB と略記し、本文中に頁数を記す。

[6] Ders., *Encounter and Reflection*, New York, 1986, S. 258ff.

にしたい。

i）シンボルとメタファー

『ブリロ・ボックスス』ではシンボル概念はヘーゲルにおける芸術の規定を用いて、「感性的あるいは質料的に具体化された理念」、「受肉された理念」と規定され、その原因をただ外的に示すにすぎない記号（ため息と悲しみ、傷と傷跡、雲と雨）や Manifestation から区別される(BB, 62ff.)。「シンボルはその意味を含み、シンボルの内容に対する関係は内的であり、シンボルは内容に現前を与え・・・内容を現在化する」と説明される。このシンボル概念は太古の祭祀や聖人達のイコンや遺物、皇帝の肖像における「内在的 representation」の概念を受け継いでおり、ダントーによれば、「像における直接的な現前のあのかなり古い表象は今日まで保持され」、「像の力」を形成している。もちろん、魔術的な再現への信仰が消え去り、そのあと求められた「類似性」もまた現前させる力ではなくなった現在、写真や写真を手段とする作品は別として、シンボルのメッセージを現前させる力は、ダントーによれば、ある文化的共同体のなかで自明のコードに基づく。彼は豆の焼き方までをも含めて「象徴的表現は、文化のあらゆるアイテムがいかに意味によって浸透されているかを具体的に示している」と述べる。特定の文化的共同体のなかで、ボルタンスキーのビスケット缶や子供服を積み重ねた作品は、『失われた時を求めて』のなかで、紅茶に浸されたマドレーヌの味と香りが、主人公に様々な思い出を呼び起こしたように、見るものの想起を呼び起こし、なにかを語りかける。ダントーはボルタンスキーの言葉を次のように引用している。「ビスケット缶はフランスでは多くの子供時代の思い出が結びついた対象である」。「課題は、見るものが同時に感傷的に充電された対象として認識する形式的な作品を作ることである。誰もが彼自身の物語を作品の中に持ち込むのだ」。この章では、シンボルの representation の力、鑑賞者に対する喚起力は作り手の側から捉えられている。一見この representation の概念は伝統的なそれの焼き直しに見えるが、周知のように、ダントーにおいては象徴的表現は生活のなかでの象徴的表現（例えば豆をこがして不快を表現する、あるいは部屋を乱雑にして女性が社会的に強いられている役割に対して反抗するといった）とアフリカのマスクや神像そして芸術における象徴的表現は連続的なものとみなされているだけでなく、作家の自己という概念も１８、９世紀の天才的な自己ではなく、「内面化された共同体」と呼ばれている点である。当然のことながら、作品が現前させる、より正確に言うなら、見るもののうちに触発する意味は日常の水平的な次元に連れ戻されている。

もう一つのボルタンスキー論、マン・レイの写真 Moving Sculpture の説明から始まり、デュシャンのレディーメード以降の芸術の歴史の中でボルタンスキーを位置づけたエッセイでは、ボルタンスキーの作品は、匿名的、日常的な存在「それ自身のメタファー」、self-metaphorical とも呼ばれるが、ジョイスの『フィネガンズウェイク』の洗濯女にとり、ベッドシーツのシミが生のさまざまな出来事のメタファーであるように、死んでいったユダヤ人達のメモリアルとしての写真や衣服であることをこえて、歴史には決して名を残す

ことのない普通の人々の生と死、喜びと悲しみ、そしてそれらの意味のメタファーと解釈される。ここでは視点は解釈者の側、見るものの方に置かれ、ボルタンスキーの次の言葉が最後に引用されている。「私にとって魅力的な瞬間は、見るものがアートコネクションを記録しない瞬間である」。

ところで、視覚的メタファー論のオルドリッチの参照するバーフィールドによれば[7]、メタファーは直喩とシンボルの中間にあり、直喩は構成要素 A と B の比較を示し、シンボルでは構成要素（この場合は言語の例が考えられているが）A と B がまったく一つになっているが、メタファーの場合は同一性の形式に変えられている。ダントーにおけるメタファー概念とシンボル概念との相違もバーフィールドの考えを適用することが出来よう。内容と形式との区別はかなり古めかしい感がするが、あるコンセプトの具体化と一応作品を規定するなら、観賞者の側からみるなら、同一性はかなりの程度揺らぐであろう。また、カントのシンボル概念に関しても、反省の形式の類似に基づいている点から、メタファーとの関係が指摘されており[8]、メタファーとシンボルの間には構造的な交差を考えることが出来る。この両概念においてダントーが強調するのは作品の見るものを巻き込む力である。次にもうすこし詳しく、ダントーのメタファー概念に進む。

ii）ダントーにおけるメタファー

ダントーが視覚的メタファーの可能性のみならず、芸術作品の構造としてメタファーを考えるとき、そのメタファー概念の中心に置かれるのは、一般にいわれる異質なものの結合でも、文法的、意味論的な逸脱でもなく、これまでにも見てきたように、受け手の対象に対する態度や感情を変えるレトリック的な機能である。ダントーはこの「心を動かす」メタファーの働きを小規模の悲劇経験におけるカタルシスにも準えている(BB, 78)。芸術表現をメタファーとみなす彼の理論的な前提は、芸術と言語が現実の外にあり、かつ現実を表象するという、現実に対して言語と同様な距離を持ち、「同種の存在論」に属し、「その主要課題の一つは、世界を表象するというよりもむしろ、まさに世界をある仕方で表象し、世界をある特定の態度と特別な視野で見るように誘う点にある」ということである[9]。ダントーはそのレトリック的な力を、ウォーホル賞賛者としては不似合いに熱っぽく次のようにも語っている。「個としての我々に興味を抱かせ、我々のうちに愛や憎しみ、魅惑や嫌悪を呼び起こすものは、性格や人格の特性である。・・・我々にとり芸術において重要であるものは、我々に互いに重要であるものと同じ種類である。それはあたかも芸術作品が作家の外化であるかのようであり、作品を評価することが、世界を作家の感受性を通してみることと同じ意味であるかのようである」(TC, 160)。

いうまでもなく、ダントーにおいて、芸術作品とただのものとの区別は、目が捉えるこ

---

7 Aldrich, V.C., Visuelle Metapher, in : *Theorie der Metapher*, hg. von H. Haverkamp, Darmstadt, 1996, S. 142ff.

8 Blumenberg, H., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main, 1999, S. 11.
Campe, R., Vor Augen Stellen, in: *Dekonstruction and Criticism*, London, 1979, S. 211.

9 *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, 1981, S. 167.　以下 TC と略記し頁数を記す。

との出来る作品の外的な特徴によってではない。ダントーの空想美術館には、デュシャンの便器やウォーホルのブリロ・ボックスに並んで、赤いペンキを塗っただけのドア、なにも塗られていない使い古されたベッド、新種の彫刻や文学、また音楽とも評されうる電話帳、ベッドシーツとタイトルの付けられた、ただのベッドシーツ等々の架空の作品が並ぶ。これらの表面上ただのものと全く変わらない作品も、ダントーにとり、セザンヌの妻のポートレートやレンブラントの「バテシバとしてのヘンドリケ」と同様に、作家のものの見方や、愛憎を表現していることになる。その謎を解く鍵はまさに、アートワールドのコンベンションであると同時に作品の基本的なメタファー構造でもある、提示された何かをアートとしてみるという「命令」あるいは「要求」にある(TC, 208, BB, 83)。

ダントーによれば、ロランによるセザンヌ夫人のポートレートのダイアグラムをそのまま引用したリキテンシュタインの「セザンヌ夫人の肖像」は、ロランのダイアグラムについて知り、ダイアグラムの現代的な含意を受け入れ、その含意によって作品を満たそうとする観賞者の関与によって、その目の前で変容する(TC, 172)。その変容は、ブリューゲルの「イカロスの失墜のある風景」において、そのなかの小さな白い斑点がイカロスだと気づくと同時に、牧歌的な田園風景は悲劇の舞台へと瞬時に変容し、「出来事」として経験されるのと同様である。「このような仕方で、芸術作品は変容的な表象 (transfigulative representation) として構成される。・・・このことは芸術作品が表象であるなら、芸術作品に一般に当てはまる」。さらにダントーは付け加える。「作品を理解するとは、そこにあるメタファーを捉えることである」（下線筆者）。しかしメタファー的変容は、言うまでもなく、観賞者の関与なしには成立し得ない。リバインの再撮影も「繰り返し」の意味を知る観賞者によって形而上学的変容を遂げ、ブリロ・ボックススは「アートとしてのブリロ・ボックスス」の要請に従うものに対して、アイロニカルな身振りで芸術の舞台裏を明かし始める。この意味において「芸術の本質は解釈であり、解釈なしには芸術は単純に消え去る」[10]。しかし同時にダントーにとり、作品は決して空虚ではない(TC, 53)。ダントーは作品の構造をメタファーと認めることにより、観賞者を関与へと誘う力を、作品自身に、そしてその目に見えざるものに認めることとなる。なぜなら、なにかが作品として見られるとき、いかなるものもアウラなしに、客観的に見られることはない。まさにウィトゲンシュタインによって、Seeing as が純粋な知覚ではなく、半分思惟で半分知覚であり、意志に服していると特徴づけられたように、作品のメタファー構造は、作品と作家をとりまく批評や理論、アートワールドの雰囲気なしに芸術を見ることを不可能にするからである。それゆえに芸術としての便器は、問いかけとして、あるいは挑発として、観賞者を変容のプロセスに巻き込む力をはらむ。この意味において作品は空虚ではあり得ない。芸術メタファー論はダントーにとり、制度論批判をも含んでいる。

---

[10] TC, 125. ダントーは「解釈なしには芸術作品は何ものでもない」(ebd., S. 135)とも言うが、ダントーにおける解釈と作品との関係は、カントにおける感情と美的対象との関係に等しい。

２　メタファーと認識

言語的メタファーと視覚的メタファーに共通する構造を再び言葉にするなら seeing as と言いうるであろう（言語的メタファーの場合、seeing は文字通りの意味ではないが、メタファーを可能ならしめる、picture thinking の特徴をも示している）。しかしながら、まさにその seeing as に、両者の相違が認められる。言語においては二つの項は明確に言葉に表される。しかし絵画や写真、インスタレーション等の視覚的芸術の場合はどうであろうか。ダントーが視覚的メタファーの例として好んで、すでにタイトルに as 構造が明確に示されているポートレートを選んだことからも明らかなように、そしてまたオルドリッチが『モナリザ』とボナールの『黄色い肩掛けの女』のまえで、素材と対象、両者の融合としての作品の内容の区別をなしえなかったことからも明らかなように、ある内容 A を B として represent するとき、我々には A とＢの区別は与えられていない。作品の主題 A がどのように再現されているかはまさに解釈のプロセスのなかで推測されるしかない。

Seeing as を作品の構造とみなすとは、なにかある主題がある特定の仕方で表象され、描かれる対象が特定の視点のもとで変容せしめられているという作品の有り様を示していると考えるべきであり、言語的なメタファーをそのまま当てはめることはできない。この点においてオルドリッチはもちろん、ダントーも「メタファー的絵画」と「あるメタファーの絵画」とを区別しながらも誤っている(TC, 171)。たしかに、「ジュリエットは太陽だ」というメタファーも、チャールズ・フィリポンによるカリカチュア「梨としてのルイス・フィリップ」も、ダントーの言うように、主語の理解は述語（目に見えている梨の形）によって規定され、述語のある際だった特徴（ダントーはそれを本質と呼ぶが）のもとで主語を捉えるよう命令され、様々な他の特徴は特定の特徴へと還元され、強調される。そしてその際の主語のイメージの述語のイメージへの強調的還元を可能にするのは、ダントーによれば、ある文化的共同体では自明のものとなっているプロトタイプな意味である。

「我々の世界を作っているのはプロトタイプだ」。この言葉はメタファー論としては、メタファーの隠された意味を否定するデイヴィドソンの言葉と同様、非常に刺激的である[11]。しかし、こうした解釈が単純な形のカリカチュアや単純なメタファーならともかく、そのまま作品経験に当てはめうるであろうか。ボルタンスキーの写真や子供服、あるいは名前の記されたプレート、それらが何であるかはたしかに自明である。しかし、それらの日常的な対象がいかなるものに変容しているか、いかなるものとして見られようとしているかは、我々の解釈に依る。つまり、ここでは A を作品として、seeing A as B の B は与えられていない。しかし、ボルタンスキーの例は、我々に視覚的な芸術のメタファー理解にある示唆を与えている。積み上げられた菓子缶や子供服、そして家族のスナップ写真は、見る

[11] Davidson, D., Was Metaphern bedeuten (1978), in *Die paradoxe Metapher*, hg. von A. Haverkamp, Frankfurt am Main 1998, S. 49ff. またこのプロトタイプの概念は、カントの「共通感覚」のダントー的変容とも考えられよう。

ものの子供時代のさまざまな思い出を触発し、薄暗く、冷たい光とタイトルはその所有者達の死を体験させる。そうした経験は、私たちの子供時代の想起に、そしてさらには人間そのものにあるアスペクトを与えるであろう（ボルタンスキーにおいては、そのメトニミー的な働きは匿名的な存在のメタファーとしてさらに普遍化されている）。ウィトゲンシュタインを繰り返すと、Sehen als はアスペクトの形成であり、解釈を介在させたある種の視覚的な経験であり、アスペクトの概念は表象 (Vorstellung) に似ている。それはある種の知と経験と表象への意志、さらに「想像力の技術」の習得を前提とする。ウィトゲンシュタインに従うオルドリッチ、ヘスターともにアスペクトの prehension あるいは insight を美的知覚の本領とみなす。

彼らに従い、我々の作品経験にとりあるアスペクトを持つことあるいは作ることが重要な課題であるとして、そのアスペクト作りがどのようになされるか、ボルタンスキーの例で考えてみたい。まず重要なことは、我々の思い出や連想を触発する契機がある類似性 Ähnlichkeit に基づくこと、菓子缶が、そして子供服やスナップ写真がわたしのそれを想起させる類似性をもち、暗く、冷たい光は、死のイメージとのある類似性を持っている。ここまでは確かにプロトタイプが働いている。レイコフによれば、我々は新しいメタファーを、すでに自分の理解しているメタファーを介して理解あるいは推測する。「メタファーの第一の機能は、ある種の経験を他の種の経験から部分的に理解することを可能にすることである」(MW, 177)。しかし同時に新しいメタファーによって、呼び起こされた経験の特定のアスペクトに光が当てられると共に、その背後で類似した過去が戯れると同時に他のアスペクトが隠され、いわば私たちの経験は構成し直される。照らし出されたアスペクトのもとでは複数のあるいは無数の類似した経験が揺れ動いているとともに、新しい経験は過去の経験の想起や連想を介して推測され、意味付与される。その意味では今の経験と過去の経験が、相互に作用しあい、互いを変容させつつ、一つの新しいアスペクトを形成するとも言いうる。そしてそれは、作品と私との間に新しく作り出される類似性でもあろう。芸術経験においては作品と私が、メタファーの主語と述語のように交互に作用しあい、場合によっては反発しあい、結びつき、新しい類似性をまさに出来事として形成するのではなかろうか。そこではプロトタイプ、あるいはダントー的な共通感覚は相互作用のきっかけとして機能し、経験のなかでさまざまなニュアンスによって色づけされている。この新しい類似性（それは同時に作品によって呼び起こされた新しいイメージでもある）の形成に、ダントーの言う、我々の心を動かす作品のレトリック的な力が見られるのではなかろうか。ここではプロトタイプは静止的ではなく、新しいイメージ形成に対して動的な契機となっている。ダントーによれば、類似性は我々の世界を conceptualize しているプロトタイプと結びついており、メタファーは我々のイメージを強調したり、本質に還元したりすることは出来るが、知らないなにかを付け加えることはおそらく出来ない(BB, 86)。しかし、作品とは、これまで経験してきた様々な事柄を思い出させるだけでなく、その想起に新しいアスペクトを与えることにより私たちのまだ経験していないようなことをも内部から思

い出させる働きを持つのではなかろうか。その意味において作品はわれわれに新しい経験を媒介するのではなかろうか。

３　類似性

レイコフにおいてもメタファーは経験的一致か類似性に基づく。しかし、その類似性は対象の客観的な特性に関わるのではない。「メタファーに重要な類似性は、我々が経験を介して知覚する類似性である。」客観的な特性とは異なるこの類似性は、「我々の表象を投影する交互作用的な類似性」とも呼ばれ、また「conceptual なメタファーの帰結として生じる」とも言われる(MW, 247)。さらにこうした類似性はレイコフの言葉によれば、「想像力の合理性(imaginative rationality)」(MW, 235)に基づき、芸術はまさにこの想像力の合理性によっている。しかし、レイコフはこの想像力にも、類似性にもそれ以上の明確な規定を与えていない。従来のメタファー論でも、メタファーの属する領域に、学的な論理性において消し去られて行く生活世界的な豊かさが認められてきたが、類似性の持つ認識論的な役割に関して明確な規定はなされていない。ニーチェ、ガダマーのメタファー論も基本的にその域を超えていない。『類似性の美学』の編者ゲラルト・フンクが若干説得力のある類似性の特徴を示しているので参照すると[12]、彼によれば、類似性は同一性と差異、現象と本質、主観と客観の二元論から自由であり、Gleichheit（等しさ）が特定の性質や観点における比較であるのに対して、むしろ全体的な比較に基づき、現象そのものの複雑さを対象とする。老年と枯れ枝のメタファーも、たしかに老年の個々の特徴ではなく、全体のあるアスペクトが簡潔に枯れ枝で表現されている。ここでは、ダントーの言う本質への還元よりもレイコフの言う、他の類似したアスペクトが背後で戯れ続けていると考えた方が正しいであろう。そしてその類似性は外的な類似ではなく、いわば想像力の捉える類似と言いうるであろう。そうした複雑なニュアンスを共振させる類似性の経験における意味を考えるために、もう一度作品を例にして考えてみたい。湾岸戦争の折りのレベッカホーンのインスタレーションで、彼女は３部屋を使い、一つの部屋にはいろいろなリズムでタイプを打つ４０台のタイプライターを天井からつるし、もう一つの部屋には床の上に置かれた動く板の上に４０００個のワイングラスをぎっしりと並べ、真ん中の部屋は空っぽにしておいた。彼女によれば、観客は真ん中のその空っぽの部屋で痙攣するような奇妙なリズムで動き始めたということである。その作品には「こおろぎのコーラス(Chor der Heuschrecken)」というタイトルが付けられている。湾岸戦争による不安やいらだちが音と形象と動きによってメタファー的に表現されている。そこにはまさに想像力の捉えた類似性がある。その類似に気づくためには、我々はおそらく自分の経験に耳を澄まさねばならない。自分のいらだちとワイングラスの軋み、割れる音やタイプライターの焦燥感をかきたてるリズムとの類似性、それに気づくことは単に音の新しい経験に留まらず、もっと感性の深みに耳を

[12] Funk, G. (Hg.), *Ästhetik des Ähnlichen*, Frankfurt am Main, 2000, S. 11ff.

澄ますことになろう。レイコフによれば「新しいメタファーは新しい理解の方法を示し、それゆえ新しい現実を作ることができる」。また、「芸術は我々が我々の経験をこの自然的な次元から構成する新たらしい可能性を与える」(MW, S. 269)。その自然的な次元は、メタファー産出の次元にかんしてよく言われるように、単に共感覚的な synästhetisch な層であるだけでなく、いわゆる思惟することそれ自身もまたそこから立ち上ってくるような感性の層であろう。ダントーはしばしば「日常生活の意味深さ」を語っているが、日常生活の深さは、たとえば紅茶に浸されたマドレーヌの香りのように、我々が普通は忘れ去っている様な意識の襞の奥底にも潜んでいよう。芸術経験はそうした襞に浸透しつつわれわれの経験を塗り替える可能性をもっている。そしてまさにそこに芸術のレトリック的な力があるのではないであろうか。

（付記、本論は 2004 年美学会全国大会での発表に加筆したものである。）

（やまぐちかずこ　岡山大学文学部教授）

［キーワード］
メタファー　　想起　　変容　　日常生活の深さ　　意識の襞