

芸術作品の存在論における曖昧なタイプ説の批判的検討

西條玲奈

はじめに

演劇や音楽のように、芸術ジャンルの中には同一作品が複数の異なる仕方で上演されることがある。シェイクスピアが17世紀初頭に執筆した悲劇『マクベス』を例にしよう。オーソン・ウェルズが1948年に制作したアメリカ映画の『マクベス』では、マクベス夫人がダンカン王にとどめを刺す。蜷川幸雄が1980年に舞台にかけた『NINAGAWA マクベス』は、日本語の脚本を用いて、舞台装置も衣装も、中世のスコットランドから安土桃山時代の日本のものに変更される。上演の特徴が大いに異なるにも関わらず、それらが同じ作品のものであることを観客は理解する。同じ作品の違う上演とわかるからこそ、その演出や演奏に対して、斬新である、古典的であるといった評価や比較が可能になるのだ。

一つの作品が同時に複数の上演をもちうる、という特徴は反復可能性と呼ばれる。これは通常の個体にはない特徴である。人間の個体であるソクラテスや私が執筆に利用しているラップトップコンピュータは、同時に複数の分離した場所に存在しえない。特定の時点に特定の場所のみに位置するという特徴は、反復可能性に対して局所性と呼ばれる。反復可能性という特徴を有する芸術作品の存在論的身分を分析する議論では、大きくタイプ説と唯名論という二つの立場がある⁽¹⁾。タイプ説とは、作品と上演の関係をタイプ・トークン関係で分析する立場であり(cf. Currie, 1989; Dodd, 2000, 2002, 2004, 2007; Kivy, 1993; Levinson, 1980; Wolterstorff, 1975)、唯名論は作品を反復可能な対象とみなさない立場の総称である。唯名論の代表的立場では、作品は個々の上演のあつまりだと考えられる(cf. Goodman, 1976; Caplan & Matheson, 2006)。本稿では、芸術作品のタイプ説の中でもとりわけ有力なジュリアン・ドッドの曖昧なタイプ説が、タイプ説の欠陥を補う代わりに本来備えていた利点を失うことを明らかにする。

1. タイプ説の利点

反復可能な芸術作品のタイプ説とは、作品と上演の関係をタイプとトークンで分析する立場である。存在論的な意味でのタイプとトークンの区別とは、一般的な種とその事例の区別といえる。たとえば人間という種がタイプであればプラトンやアリストテレスといった個体はそのトークンといわれる。このときタイプとしては1つの存在者しかいないが、

トークンとしては2つの存在者がいることになる。このように、タイプとトークンの存在論的身分の違いは、一つのタイプに対してそのトークンは複数存在しうる、という点にある。加えて、しばしばタイプは抽象的存在者であるのに対してトークンは時空的位置をもつ具体物とみなされる。反復可能な芸術作品のタイプ説とは、作者が制作する音楽や演劇の作品は抽象的タイプだと主張する立場である。

タイプ説による分析の利点として、芸術作品に関わる以下の4つの現象を容易に説明できることがあげられる。(1) 作品の反復可能性。(2) 異なる上演の質的類似性。演奏家や演出家が違っても同じ作品の上演であれば互いに共通の要素をもつ。(3) 作品と上演の存在依存の関係。作品が存在しなければその上演はありえないが、どのような上演が存在するかにかかわらず作品は存在する。つまり作品は上演より存在論的に優位である。(4) 芸術ジャンルの自然な分類。絵画や彫刻、建築のように制作されたものと上演が区別されない芸術ジャンルと反復可能な芸術ジャンルを区別できる。上演される種類の芸術作品のもつこれらの特徴はタイプ説を動機づけるものといえよう。

何よりタイプ説では、(1) 作品の反復可能性をタイプの反復可能性から分析できる。たとえば“Words, words, words.”というハムレットの台詞は、1つの語タイプと3つの語トークンからなる。繰り返しになるが、タイプは複数のトークンをもちうるという特徴をもつ。これは語が反復可能なものであることを意味する。反復可能性は、演劇や音楽に備わる特徴だった。そうだとすれば、作品はタイプ、その上演はトークンであるとみなすのは自然なことだ。オーソン・ウェルズが主演と監督を務めた『マクベス』も、蜷川幸雄が日本風の衣装と舞台装置で演出した『NINAGAWA マクベス』も同じ作品『マクベス』タイプの異なる上演トークンである。words が、青のインクの肉筆で記されても、野太い声の男性が発話しても同じ words タイプのトークンであるように、上演それぞれに異なる点があっても、同じタイプであるための性質を備えていれば同じ作品に帰属する。

そもそも、タイプとトークンの関係はどのようなものか。タイプのもつ性質 $P_1 \dots P_n$ は何かがそのトークンであるための必要十分条件である(Wolheim, 1968, pp. 64-65)。具体的に $P_1 \dots P_n$ に相当する性質が何であるかは芸術ジャンルに応じて異なるだろう。例えば、古典的な音楽作品であれば作曲家が制作した抽象的な音構造と同一視されるかもしれない。また同じく古典的な演劇作品であれば、劇作家の執筆した脚本に描写された出来事の連なりが相当するかもしれない。タイプのもつ性質が何であろうとも、ある上演が何らかの作品に帰属するのは、当該作品のもつ性質をその上演がもつからである。この意味で、タイプのもつ性質はそのトークンとなるための規範である (Wolterstorff, 1975, p. 129)。もし、演奏のミスや台詞の言い間違いなどによって、タイプのもつ性質を満たさなければ、それは当

該作品のトークンとしては失敗ないし不正確なのである。この意味で、反復可能な芸術作品は規範タイプとして理解される。

さらに、タイプ説では、(2) 異なる上演がその差異にも関わらず、互いに質的に類似することも説明できる。これは、反復可能性のもう一つの側面と言ってもよいだろう。タイプとそのトークンが性質を共有するならば、トークン同士もまた共通するものがあるはずである。すなわち、タイプのもつ性質 P を任意の異なる 2 つのトークン x と y がもつならば、トークン x とトークン y は共に P を共有するという点で類似する。どの演出家が舞台にかけたものであれ、観客は『マクベス』の上演を目にして、この悲劇が、スコットランドの将軍マクベスの野心と王位篡奪、そして没落を描いたものであることを理解し、運命に翻弄される姿に心打たれるかもしれない。これは、演出に差異があっても、『マクベス』として同定できる物語としての構造があり、それゆえ、観客に一定の効果を引き起こすことができるからである。もし互いに類似したところがなければ、異なる複数の上演が、同じ作品に帰属することは観客に理解されないだろう。このように、タイプ説は同じ作品の異なる上演が互いに質的に類似することを容易に分析できるのである。

加えて、(3) 作品と上演の存在依存関係についてもタイプ説は妥当な説明を提供する。ここで A が B に存在依存するとは、 B なしに A は存在しえないということである。この意味で、トークンはタイプの存在に依存するが、逆は成り立たない。たとえば、“words” という語を、私が反復可能な語タイプの事例として使わなかったとしても、words タイプの存在には影響しない。タイプが存在することと、どのようなトークンが実際に存在するか、という問題は無関係なのである。

タイプとトークンの存在依存関係とのアナロジーは作品と上演のあいだにも成り立つ。たとえば、ロイヤルシェイクスピアカンパニーの来日が中止され、『ヘンリー四世』の上演がなくなったとしても、『ヘンリー四世』という作品が消滅することはないだろう。また、たとえトークンが一つも存在しないとしてもタイプは存在する。エウリピデスが執筆したとされる失われたシーシュポスの悲劇は、今や上演されることはない。しかし『シーシュポス』タイプが存在する限り、エウリピデスがこの作品を制作したという事実は揺るがないのである。このように、上演は作品に依存するが、作品が上演に依存しないことは、タイプとトークンの関係と類比的である。したがって、タイプ説では、作品をタイプとみなすことで、上演よりも作品が存在論的に優位であることを容易に分析できるという利点をもつ。

最後に挙げるタイプ説の利点は、(4) 芸術ジャンルの自然な分類が可能となる、というものだ。これが可能になるのは、タイプが抽象的対象であることに由来する。芸術ジャン

ルの中には、音楽や演劇だけではなく、他にも絵画、彫刻、建築などがあり、絵画や彫刻作品の場合、しばしば制作された具体物が作品そのものである。具体物は局所的であり、反復可能性をもたない。たとえばマネの《オランピア》が同時に複数の場所に存在することはないだろう。たとえその複製画が制作されたとしても、それは《オランピア》ではなく、《オランピアの複製》とでも呼べる別の作品である。芸術には、こうした唯一性を特徴とするジャンルと、反復可能性を特徴するジャンルとがある。前者の種類の芸術に属する作品はただ一つの具体物である。タイプ説であれば、後者のジャンルの作品は抽象的タイプであり、唯一性の芸術とは存在者の種類において区別できる。タイプ説はこうした芸術ジャンルの分類に存在論的基礎を与えられるのである。

以上で指摘したタイプ説の利点をまとめると、(1) 作品の反復可能性、(2) 同じ作品の異なる上演がもつ質的類似性、(3) 作品と上演の存依存関係、(4) 芸術作品の分類を分析できることである。作品を抽象的なタイプと同一視する方針を採用する動機は、複数あるといっ

2. タイプ説の欠点(1)創造のパズルとその克服

しかしながら、タイプ説にはいくつかの困難が指摘されている。本稿もまたタイプ説の批判を目的とするが、既存のタイプ説への批判が、必ずしも的を射たものとは考えない。そこで本節では、タイプ説の困難とされるもののうち、(5) 制作行為が不可能になるという創造のパズルを、次節では (6) 作品が別様の可能性をもちえないという様相的柔軟さの問題を検討する⁽²⁾。本節では、まず (5) 創造のパズルがタイプ説にとって決定的な批判ではないことを示す。その上で、次節では、ジュリアン・ドットが (6) 様相的柔軟さを説明すべく提示した解決策が、実はタイプ説の利点を損ねていることを指摘する。

(5) 創造のパズルとは、タイプ説の含意する主張は、作品が作者によって生み出されるという事実と両立不可能になってしまう、というものである⁽³⁾。これはタイプを抽象的対象とみなす点に由来する。抽象的なものは時空的位置をもたず、因果関係をもたず、人が影響を及ぼすことはできない。そうだとすれば抽象的なものを、新たに人が創り出すことはできない。しかし、シェイクスピアが戯曲を執筆しグローブ座で上演されるまで『マクベス』は存在していなかったはずである。したがって、作品が作者によって創造されるものならば、作品は抽象的タイプではない。パズルの内容はこうしたものである。

このパズルの議論を次のように整理できる。

- (7) 人は反復可能な芸術作品を創造することができる。
- (8) 反復可能な芸術作品はタイプである。
- (9) タイプは抽象的である。
- (10) 人は抽象的なものを創造することができない。
- (11) 人は反復可能な芸術作品を創造することができない。(8、9、10 より)

(7) と (11) を同時に主張すると、人は反復可能な芸術作品を創造することができ、かつ創造できないという矛盾に陥る。矛盾を回避するには議論のステップのうち、タイプ説の主張そのものである (8) を除く、(7)、(9)、(10) のいずれかを否定すればよい。(10) 抽象的対象を人が作り出せないのは、抽象性という概念の定義上妥当に思える。抽象物とは時空的に位置しないものである。作者が物理的世界に位置する以上、抽象物にどのようにアクセスし、それを創造するかを説明するのは困難がつきまとう。それでは (9) を否定しタイプを具体的対象とする選択は可能だろうか⁽⁴⁾。しかし、反復可能性という特徴を、具体物に帰属させることは奇妙さが伴う。というのも、時空的位置をもち因果的影響の網の目に組み込まれた対象は、一般に、同時に複数の場所に存在しえないからである。そのため、本稿では (7) を否定し、反復可能な芸術作品は創造不可能であるという主張を擁護したジュリアン・ドッドの路線を踏襲する。

しかしながら反復可能な芸術作品が創造不可能であるという主張は、全く事実に反するように思える。何かを創造するとは、これまで存在しなかったものを新たに生み出すことである。タイプが抽象的なら、それを創造することは不可能になる。しかし、これは、この戦略が創造性を完全に放棄することを意味しない。「作者 a が作品 b を制作する」ことは、「a が b を発見する」ことだと考えられるからだ。つまり、創造を発見の一種ととらえるのである。作品が創造されるのではなく発見されたとすれば、作曲家や劇作家、演出家が作品を制作する行為は、定理を証明する数学者や、自然の中に成立する事柄を発見する自然科学者のそれと類似したものとして理解できる。

科学的事実を発見するように芸術作品を発見すると考えるのは、作者の創造性を十全に説明していないように映るかもしれない。イマヌエル・カントは自然科学者と芸術家を次のように対比する。ニュートンの発見した運動方程式は、学習によってニュートン以外の人物でも導くことができるが、学習によってホメロスの生み出すような詩句をつむぐことは困難ではないか(カント, 1965, 47 節)。もしも創造が単なる発見に過ぎないとしたら、その手続きさえ学習すれば、誰もがそのような作品を制作できることになる。そうだとすれば、その作者が創造的という性質をもつとはいいにくいように思える。

創造を発見と一種とみなすと創造性が失われるという批判に対して、ドッドは、発見もまた創造的でありうると反論する。

創造的思考とは多くの人にはつかみ取れない命題を把握し、理解できない命題間のつながりを見いだすことである。同じことはおそらく音楽の領域における創造性にも当てはまる。作曲家が創造的なのは、作品を存在させるからではなく、作品を編み出す際に想像力を発揮する必要があるからなのだ。(Dodd, 2000, p. 428)

何かを発見する場合にも、誰にでも容易にできる発見と、そうではないものがある。街の中心にある市役所を見つけることは誰もができるかもしれないが、美的価値を伴う音の連なりや言葉の列を見つけ出すことは容易とはいえない。困難な発見の作業は技術や才覚が必要かもしれない、誰もが修得できるとは限らない。芸術作品の制作を創造的発見ととらえれば、作者の創造性を説明できるように思われる。すなわち、タイプ説において、創造とは、発見のことにほかならず、困難な発見において作者の創造性は発揮されるのである。

3. タイプ説の欠点(2) 様相的柔軟さの問題とその応答

創造のパズルに加えて、もしも作品がタイプならば、作品が実際と異なっていた可能性を排除してしまうという批判がある⁽⁵⁾。Rohrbaugh(2003, p. 178)に倣い、何かが実際とは異なる可能的性質をもつことを当該の事物が様相的に柔軟であるといおう。たとえば、アリストテレスは実際とは異なり女性だったかもしれない。このときアリストテレスは、女性でありうるという可能的性質をもつ。同様に芸術作品も可能的性質をもつ。たとえば、『マクベス』のバンクォーは悪辣な人物として描かれていたかもしれないし、シューベルトの《未完成交響曲》は第4章まで作曲されていたかもしれない。一般に、芸術作品は実際と異なる性質を持ちうる。

しかし、タイプ説は作品が様相的に柔軟であることを許容できない。タイプは実際とは違う性質をもちえないからである。1 節で述べたように、タイプのもつ性質はそのトークンであるための必要十分条件である。いわば、どのような性質をもつかでタイプは定義される。たとえば、腕時計タイプには、時間の経過を知らせる、腕に巻き付けられるという性質がある。この特徴を欠いたものは、もはや腕時計とは呼ばれない。一般に、タイプ T が F という性質をもつなら、そのトークンは F を欠くことはありえない。そのため作品をタイプと同一視する以上、作品もまた実際と違う性質をもちえない。これは作品が可能的性質をもつことの拒絶を意味する。このようにタイプ説は作品が可能的性質をもつことと

両立不可能なのである。

タイプ説が様相的柔軟さの問題に対処する方法は複数ある。一つは、作品が様相的柔軟さをもたない、と主張することだ。もし少しでも別のあり方をしていれば、それはもはや別の作品だと考えるのである。『マクベス』ではバンクォーが悪辣に描かれていたかもしれない」という可能性を述べることは確かに自然である。しかし、このような語り方はむしろ厳密には間違いだと考えることもできる。このとき言及しているのは『マクベス』という現実の作品ではなく、『マクベス』とよく似た別の作品『マクベス*』にすぎない。そもそも反事実的な可能的性質を作品に認めるときは、どのような可能的性質ならば作品に帰属できるか、その基準を判断しなくてはならない。たとえば全文が『ゴドーを待ちながら』のフランス語であるような可能的性質を『マクベス』に帰属させることは馬鹿げている。そうだとすれば、様相的柔軟さを認めない方針も、ただちに却下されるべきではない。

あるいは、やはりタイプ説を主張しながら、作品の様相的柔軟さを認める方針をとることもできる。たとえばジュリアン・ドッドは曖昧なタイプというアイディアに訴えてこれを成し遂げようとする(Dodd, 2004, pp. 349-350)。ただし、ここでは曖昧なタイプ説による応答を検討する前に、様相概念に訴えない同種の困難を提示する。それにより、曖昧なタイプという概念が困難を解決するのになぜ必要とされるかを明確にする。その困難とは作品帰属の曖昧さの問題である。

4. タイプ説の欠点(3) 作品帰属の曖昧さの問題とドッドの解決策

様相的柔軟さの問題は、作品が別様の可能性をもたないと認める余地も残されていた。そこで、様相概念に訴えず、タイプ説支持者に曖昧なタイプを要請する問題として、作品帰属の曖昧さという問題を新たに提示したい。作品帰属の曖昧さの問題に対応しようとすると、タイプ説は、本来備えていた利点 (2) 上演同士の質的類似性の説明を損なうことになってしまう。何らかの困難に対応しようとして他の利点を失うとすれば、それはタイプ説にとって看過できない問題だといえるだろう。

作品帰属の曖昧さとは、ある上演が特定の作品の上演であるために満たすべき条件は曖昧だということである。1 節ではタイプがもつ一群の性質 $P_1...P_n$ はそのトークンであるための必要十分条件だと述べた。作品の帰属が曖昧であれば、ある上演が特定の作品のトークンであるための必要十分条件である性質が一意に定まらないことを意味する。

たとえば、シェイクスピアの執筆した『マクベス』の原稿が『マクベス』タイプを表現しており、そのトークンはその執筆原稿に記されたことと適合しなければならないとしよう。しかし、実際にはシェイクスピアのテキストから様々な点で逸脱した上演が『マクベ

ス』の名の下で上演されている。たとえばオーソン・ウェルズの映画作品『マクベス』は、シェイクスピアの原作にプロット上の変更を加える。ウェルズは聖職者のキャラクターを新たに登場させ、マクベス夫人がダンカン王にとどめを刺す。また蜷川幸雄は、中世のスコットランドが舞台のこの作品を安土桃山時代の日本に変更し、シェイクスピアの英語を全て日本語で舞台にかける。ウェルズと蜷川の『マクベス』を比べただけでも、進行する出来事、登場する人物、使用言語、舞台装置や衣装がどれも異なるにも関わらず、その上演は同じ『マクベス』に帰属しているのだ。これはトークンが満たすべき性質 $P_1...P_n$ が一意に定まるものではないことを示している。

タイプ説にとって作品帰属の曖昧さの問題は次のような構造をもつ議論である。

(12) x は作品タイプ T のトークンである。

(13) 任意の上演 x がタイプ T のトークンならば、 T のもつ性質 $P_1...P_n$ を x はもつ。

(14) x は $P_1...P_n$ のうち少なくとも一つを欠く、または別の性質 Q をもつことがある。

(15) x は作品タイプ T のトークンではない。

蜷川の舞台は英語の詩句がもつ言語的構造を一切もたないし、ウェルズの映画には原作に登場しない新たなキャラクターが存在する。そうだとすれば『マクベス』のトークンとみなされるはずのこれらの上演は、タイプとトークンの関係を考慮すると、どちらも『マクベス』ではないことになる。

作品タイプを規範種とみなすニコラス・ウォルターストーフの立場が、曖昧さの問題を解消するのに役立つように見えるかもしれない(Wolterstorff, 1975, p. 127)。彼によれば、作品とは上演についての規範である。上演がタイプの性質を全て共有していれば適切な事例、そうでなければ不適切な事例となる。しかし作品を規範種と理解しても、曖昧さの問題を解消できるとは言いがたい。この基準にしたがえば、ウェルズや蜷川の上演は、どちらも『マクベス』の不適切な事例に相当する不適切な上演トークンになってしまう。だが、彼らの『マクベス』の上演は、通常、役者が台詞を言い間違える場合とは異なり、不適切な上演とはみなされていない。どちらの上演も、作品の不適切な事例と理解するより、演出家による作品の新たな解釈の実践とみなす方がふさわしいように思える。

このように、作品帰属の曖昧さの問題は、タイプがトークンに厳格な条件を課すがゆえに、さまざまな上演の差異を説明しがたいという批判としてタイプ説に降りかかる。演劇や音楽作品の上演ごとの違いをどのように許容するかがタイプ説の課題といえるだろう。

この批判は、先に挙げた様相的柔軟さの問題と類似した点がある。どちらも、タイプが

トークンに課する条件が厳格すぎて、実際の芸術作品のあり方に適合しないという指摘だからである。しかし、様相的柔軟さの問題に対しては、たとえば、芸術作品は別のあり方をもちえないのだから柔軟でなくともかまわない、と応じることもできる。ロアボウの様相的柔軟さによる批判と違い、作品帰属の曖昧さの問題は、様相概念に訴えることなくタイプ説の問題を明らかにできる点で批判としてより単純さの点で勝るのである。

5. 曖昧なタイプ説による応答とその問題点

ジュリアン・ドッドの提唱する曖昧なタイプ説を援用すれば、論証のステップ (14) x は $P_1 \dots P_n$ のうち少なくとも一つを欠く、または別の性質 Q をもつことがある、を否定することで、作品帰属の曖昧さの問題を解決できる。つまり、一見タイプの性質と一致しないように見える上演も、その条件を満たすと主張するのだ。ここで利用可能なアイディアが、曖昧なタイプである(Dodd, 2004, pp. 349-350)。ドッドもまたタイプのもつ性質は、そのトークンが満たすべき必要十分条件だと考える。ただしタイプには曖昧なものもそうでないものがある。曖昧でないタイプとはたとえば α という文字である。 α トークンは大きさや字体が異なっても、その構造的性質は曖昧ではないからだ。対して、曖昧なタイプとは、タイプのもつ構造的性質、すなわちそのタイプであるための必要十分条件が曖昧なものである。つまり、作品タイプ T のもつ性質 $P_1 \dots P_n$ は確定したものではなく、曖昧だと考えるのである。

たとえば、演劇作品の場合、台詞をどの程度の速さで読み上げるのか、ト書きに何も書き込まれていない場合役者はどのような身振りをするのか、といったものだ。先に挙げたウェルズや蜷川の上演を例にすると、書かれていない出来事が付け加わる、使用言語が変更されるといった、作品を構成する決定的性質に変更がある。ドッドの曖昧なタイプ説では、こうした、作品の構造的性質に関する変更があったとしても、トークンが十分に類似していれば、同じタイプに属するはずだと考える。

ドッドは音楽作品を例に、「実際の楽譜とその反事実的な楽譜がどちらも同じ作品の楽譜とみなせるかどうか決める場合、個別の事例がどれだけ正確に作られたかに左右される」(Dodd, 2004, p. 350)と述べる。作品が制作される場面で、実際と多少違った楽譜が執筆されていたとしても、たとえばベートーヴェンが《テンペスト》を作曲したことは変わらない。同じように、二つの演奏がそれぞれ違った仕方で譜面に一致しなかったとしても、十分に類似する限り、同じ作品の演奏とみなされる。同じ作品の上演とみなされるために、どの程度の類似性が求められるかはまた別の問題だ。曖昧なタイプ説の要点は、たとえタイプのもつ性質がそのトークンであるための必要十分条件だとしても、条件そのものが曖昧

であれば、上演トークンの差異を許容できることにある。したがって、任意の上演 x がタイプ T のトークンならば、 T のもつ性質 $P_1 \dots P_n$ を x は欠くこともなければ、他の性質 Q をもつこともない。 $P_1 \dots P_n$ はいずれも確定したものではなく曖昧だからである。タイプの性質がそもそも曖昧なら、上演が特定の作品に帰属する条件もまた曖昧である。このように、曖昧なタイプ説は、論証の (14) タイプとトークンの性質の不一致を否定することで、作品帰属の曖昧さの問題を解消できる。前節で扱った様相的柔軟さをタイプ説で扱えるのも同様の理由による。反事実的な性質を作品がもちうることは、タイプがもつ性質を欠くことではない。そもそもタイプのもつ性質は曖昧なので、その曖昧さの度合いの中に、反事実的性質も含まれている。それは緑色のトークンには、青みがかった色もあれば、黄味の強いものもあるのと同様なのである。

しかしながら、曖昧なタイプ説は、作品帰属の曖昧さの問題を回避することで、タイプ説に本来備わる利点を損なうことになる。損なわれる利点とは (2) 異なる上演同士の質的類似性の説明である。同じタイプに属する事例は、同じ性質を共有する。 α という文字のトークンが、どのような大きさや色だとしても同じ α であるのは特定の形状 P を持つからである。

もしタイプのもつ性質が曖昧なものだとしたら、トークン同士の質的類似性を説明することはできない。たとえば、色は度合いを許容する曖昧な性質の典型である。緑タイプのトークンには、明るく鮮やかで青みがかったものもあれば、くすんで黄味の強いものもある。前者の色をもつものは、後者よりも、他の青のトークンに類似するかもしれない。曖昧な性質の場合、どちらも単にどちらも緑であるというだけで、互いに質的に類似するとは限らない。

演劇の事例をあげよう。たとえば、『オセロー』タイプには、主人公は肌の黒い男性という性質がある。『オセロー』トークンの中には、文字通り肌の黒い男性が演じたもの、白人男性が演じたもの、色黒の肌を化粧で再現したもの、あるいは色白の女性が主演を務めたものもある。これらの上演は、主人公の外見、およびそこから観客に与える印象に違いが生じる。「主人公は肌の黒い男性」という性質が曖昧であり、これらの上演全てにあてはまるとしよう。このとき、上演トークンのあいだには主演の役者の性別や肌の色といった特徴を共有しない。これは、同じタイプのトークンであることを根拠に、上演同士が類似するという説明に失敗した場合だといえよう。

このように、各上演が互いの差異にも関わらず、同じタイプのトークンであるがゆえに共通の性質をもつのだとしたら、曖昧なタイプの導入は、その裏付けを手放すことになりかねない。つまり、曖昧なタイプ説を採用することは、トークン間の質的類似性を説明す

るタイプ説の利点を損なうことになるのである。この指摘が正しければ、曖昧なタイプ説は困難を解決する代わりに、その利点を失うことになり、タイプ説の改善案としてはあまり魅力的ではない。それゆえ、曖昧なタイプ説は、必ずしも、反復可能な芸術作品の存在論的身分を分析するのに優れた理論ではないだろう。

おわりに

本稿では、反復可能な芸術作品をタイプとして分析する立場が、困難を解決しようとして本来の利点を損なうおそれがあることを指摘した。タイプのもつ性質はそのトークンにとって必要十分条件である。しかし、実際には、同じ作品トークンは、様々な差異をもち、ときに作者の指示を無視し、改変することすらある。この差異を説明するためには、タイプの性質が曖昧であればよい。性質の曖昧さの範囲として許容される限りにおいて、曖昧なタイプ説は複数の作品トークンのあいだに差異を認めることができる。しかし、一度タイプの性質が曖昧であることを認めてしまうと、同じ作品のトークンが互いに類似することを説明するというタイプ説に備わった利点を損なわれる。曖昧な性質を共有する複数の事物が互いに質的に類似するとは限らないからである。それゆえ、反復可能な芸術作品の理論として曖昧なタイプ説は、困難を解決するための代価を支払う以上、曖昧さを許容しないタイプ説よりも優れた立場ではないのである。

註

- (1) 芸術作品の存在論的身分をめぐる論争を概観する上でStecker(2010, 第6章)およびLivingston(2013)を参照した。
- (2) その他にも、タイプ説にとって重大な問題として、認知的アクセスの困難さがある。もし作品がタイプであり、したがって抽象の対象ならば、概念上知覚の対象にはなりえない。時空的位置ももたず具体物と因果関係ももたないことが抽象の対象の定義だからである。しかし芸術作品を鑑賞することによって、視覚や聴覚に訴えられた知覚経験は不可欠のものに思われる。このとき観客が抽象的な作品を鑑賞するのだとしたら、それはどのようにアクセスされているのか。この認知的アクセスの経路を示すことがタイプ説には問題となる。この問題については田邊(2012)が詳しい。
- (3) タイプ説を支持するジェラルド・レヴィンソンはこのパズルを重く受け止め、作者の創造性を確保するために、作品をタイプではなく、作者とタイプの制作時点の三項関係だと考える(Levinson, 1980, p. 20)。この三項関係が成立するまでは、作品が存在しないため、作者によって作品が新たな存在者として世界にもたらされたと言うことができる。
- (4) タイプを具体物と主張する立場にとってもっとも参考になるのは性質の普遍者実在論を提唱したデイヴィッド・アームストロングである(Armstrong, 1978)。彼が論じたのは芸術作品ではなく人間や白さといった性質である。性質は反復可能性をもつ普遍者であり、個体に決まった本性を付与し、自然法則を構成する。普遍者はプラトンの宇宙ではなくわれわれが存在する時空内にある具体物だ。したがって科学による経験的発見の対象になる。普遍者とタイプという概念上の違いこそあれ、アームストロングの戦略は芸術作品のタイプ説にとっても示唆的である。
- (5) Rohrbaugh(2003, p. 183)による。ロアバウは様相的柔軟さのみならず、芸術作品は時間的でありかつ時間的柔軟さも備えていると主張し、これがタイプ説への批判につながると論じている。時間的であるとは生

成消滅する、すなわち存在し始める時点と存在しなくなる時点をもつということであり、時間的に柔軟であるとは、時間を通じて内在的变化を被るということである。もしもこうした現象が芸術作品にあてはまるならば、タイプを抽象的と論じる立場は説明の必要が生じるだろう。しかしながら、時間の柔軟性についてははたして芸術作品について成立するのか議論の余地がある。また時間的であることは、タイプ説の立場でも、作者により発見された時が生成の時点であり、一切の作品トークンが成立しえない状況になったときに消滅の時点だといえるだろう。そのため、ロアボウの議論にタイプ説が抗する余地は残されているように思える。

文献

- カント (1965).『判断力批判 (カント全集 8)』, 原祐訳, 理想社.
- 田邊健太郎 (2012).「ジュリアン・ドッドの音楽作品の存在論を再検討する——聴取可能性の問題を中心に」, 『Core ethics: コア・エシックス』, 第8号, 267-278 頁
- Armstrong, D. M. (1978). *Universals and Scientific Realism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Caplan, B. & Matheson, C. (2006). 'Defending Musical Perdurantism', *The British Journal of Aesthetics*, 46 (1), 59-69.
- Currie, G. (1989). *An Ontology of Art*, London: Macmillan.
- Dodd, J. (2000). 'Musical Works as Eternal Types', *The British Journal of Aesthetics*, 40 (4), 424-440.
- (2002). 'Defending Musical Platonism', *The British Journal of Aesthetics*, 42 (4), 380-402.
- (2004). 'Types, Continuants, and the Ontology of Music', *The British Journal of Aesthetics*, 44 (4), 342-360.
- (2007). *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd edition, Hackett Publishing.
- Kivy, P. (1993). *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, J. (1980). 'What a Musical Work Is', *The Journal of Philosophy*, 77 (1), 5-28.
- Livingston, P. (2013). 'History of the Ontology of Art', E.Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2013 edition. Retrieved September 1, 2014, from <http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/art-ontology-history/>
- Rohrbaugh, G. (2003). 'Artworks as Historical Individuals', *European Journal of Philosophy*, 11 (2), 177-205.
- Stecker, R. (2010). *Aesthetics and Philosophy of Art: An Introduction*, 2nd edition, Lanham: Rowman & Littlefield Publisher, Inc. (2013, 森功次訳『分析美学入門』, 勁草書房.)
- Wollheim, R. (1968). *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolterstorff, N. (1975). 'Toward an Ontology of Art Works', *Noûs*, 9 (2), 115-142.