

絵画作品はいつタイプになりうるか

松本大輝

序

本稿で扱うのは芸術作品の存在論、とりわけ絵画作品の存在論的地位をめぐる議論である。絵画作品は物理的対象なのかそれとも抽象的対象なのか。それはなぜなのか。もし後者であるとしたら、それはどのような抽象的対象なのか。これらの問いに結論を出すことを目指す議論である。

絵画作品についてこのように問うことは一見ナンセンスに見える。というのも、絵画や彫刻といったいわゆる「一点もの」の芸術については、美術館などで我々が目にするあの物理的対象そのものが作品であることに、何ら疑わしい点はないように思われるからだ。それに対して、音楽作品（とりわけクラシック音楽のそれ）は目に見える対象ではないし、仮に演奏そのものは耳で聞けるとしても、その都度の演奏と音楽作品そのものが数的に同一だと考えることは直感に反する。また、楽譜そのものが作品であるというのも収まりが悪い考えである。そのような事情を反映してか、これまで「芸術作品の存在論」の名の下で特に盛んに議論されてきたのは「音楽作品の存在論 (musical ontology)」であった。ここでは、音楽作品はタイプの存在なのか、もしそうであるなら一体どのようなタイプなのか、といったことが中心的な論点となってきた。他方、そ

他の芸術ジャンル、とりわけ絵画作品については、そのような存在論的な関心が多く集まってはこなかったと言ってよいだろう。

このような状況を見直すべき一つの事情として、近年、芸術作品の存在論についての方法論的問題に関心を向ける議論が現われてきている、ということがある。そこで問われるのは「そもそも何を基準に作品の存在論的地位を決定するのか」というメタレベルでの問いである¹⁾。この問いは、扱う対象を芸術作品に絞っているという点で、「存在論的探究の正当な手続きはどのようなものであるべきか」といったいわゆるメタ存在論での問いほどに一般的ではない。それでも、芸術作品をめぐるそのような問いへの答えが妥当であるためには、音楽作品のみならず、他の芸術カテゴリーについても十分に説得的な存在論的帰結をもたらすものでなければならぬはずである。ここに、絵画作品の存在論を再考する余地がある。仮に最終的結論がなお常識的なものにとどまるとしても、それが正確にどのような根拠に基づいて主張しうるものなのかを精査することは、芸術作品の存在論にとって必要な作業であろう。

本稿はこのような関心の下、音楽作品に比してあまり論争的となつてこなかった絵画作品の存在論的地位に焦点を当てたい。考察の手がかりとするのは、絵画作品の存在論を主題的に論じた数少ない論文のひとつである倉田剛の論文、およびそこで引用・検討されるピーター・フレデリック・ストローソンの議論である。

とは言え、本稿は絵画作品の存在論的身分について断定的な結論を出すものではない。本稿で目指すのは、倉田とストローソンの議論とそれへの批判、可能な再反論を検討することを通じて、絵画作品の存在論に含まれる論点を洗い出してゆくことである。本稿での議論を通じ、存在論的身分が直感的に明らかである絵画作品であるからこそ、芸術実践と作品の存在論的身分との関係をどのように考えるべきか、という芸術作品の存在論固有の問題圏が浮き彫りになる、ということが理解されるであろう。

本稿は以下のように進む。まず第一節で倉田の議論の概要を紹介する。続く二つの節では、倉田の議論が持つ理論的な問

題点と解釈的な問題点とをそれぞれ順に扱う。第二節では、倉田が「タイプ化」という概念を導入して提案する議論が二つの点から批判可能であることを示し、代替する立場を提案する。第三節では、倉田のストロソン解釈としての問題点を指摘し、代替する解釈を提案する。それらの提案の結果として、複製を根拠として絵画作品のタイプ性を主張する三つの立場（複製現実主義、技術現実主義、技術可能主義）が導き出され、ストロソンはその中の技術可能主義に位置づけられる。第四節ではストロソンへ可能な批判を二つ取り上げ、それへの応答を検討する。

1 倉田の議論の概要

倉田の論文「芸術作品の存在論 分析形而上学の立場から」は、現代存在論の観点から、芸術作品の存在論が持つねらい、音楽存在論、タイプの特徴、絵画作品の存在論、芸術存在論のメタ理論的考察までをも手際よく扱った論考である。我々の目下の関心から言えば、絵画作品の存在論地位を真正面から論じ、明確な結論を出しているという点で貴重な論考でもあり、またその議論は示唆的でもある。本稿では、この論文を手がかりとして絵画作品の存在論について考えていきたい。そこで、まず本節ではこの論文での倉田の議論を必要な範囲でまとめておこう。

1. 1 倉田の目標

最初に、倉田の議論のねらいと、方針を確認しておこう。倉田がこの論文で関心を寄せるのは、絵画作品も含めた芸術作品一般の存在論的地位である。倉田は芸術作品の存在論が探究すべき「根本課題」として「芸術作品はいかなる存在のカテゴリに属するのか」という問いを提起し、それについて「芸術作品は抽象的対象、とりわけタイプというカテゴリーに属する」という明確な結論を打ち出す⁽²⁾。この結論が「理論的にも実践的にも正当化できる」ということを示すが、この

論文における倉田の狙いである⁽³⁾。

倉田はマリア・ライヒャーに倣い「タイプとしての作品の他に、非タイプとしての作品が存在するという仮定には適切な根拠がない」という主張を「統一テーゼ」と呼ぶ⁽⁴⁾。統一テーゼの支持者は「あらゆる芸術作品はタイプである」という見解を支持することとなる。また、倉田はグレゴリー・カリーの言葉を引きつつ、このような見解を「一元論的見解」と呼び、そうではなくタイプとしての作品の他に物理的対象としての作品が存在するという見解を「二元論的見解」と呼ぶ⁽⁵⁾。倉田がこの論文で試みるのは、二元論的見解を排する議論を提出し一元論的見解を主張することで、統一テーゼを擁護すること、と言い換えることができるだろう。

とは言え、タイプであると考えるのがもっともらしいとされてきたカテゴリーの作品についても、それが本当にタイプと言えるのかを確認する作業は必要である。よって、統一テーゼを擁護するために倉田が踏むステップは、大きく分けて次の二つである。まず第一ステップとして、タイプであると考えることが妥当に思われる芸術作品の代表として音楽作品を取り出し、それがタイプであるということを擁護する。⁽⁶⁾（ここでの議論に基づいて、文学作品、「上演型」の作品（オペラ作品、バレエ作品、演劇作品など）、版画作品、写真作品については、それを音楽作品と同様にタイプとして考えることに妥当性が認められる。本稿ではこの部分は割愛したい⁽⁶⁾。）次に第二ステップとして、それでもなおタイプであると考えにくい絵画作品に着目し、絵画作品が実はタイプであると考えるためのアイディアを提出する⁽⁷⁾。これにより二元論的見解が排され、統一テーゼが擁護されることになる。以下、これらのステップを順に見る。

1. 2 音楽作品のタイプ性

倉田はどのように音楽作品のタイプ性を擁護するのか。倉田は「音楽作品を特別な種類の抽象的対象、すなわちタイプとして位置づける議論」として以下のものを提示している⁽⁸⁾。その中で倉田が指摘する音楽作品の特徴は、非空間性、反復

可能性、例化可能性、对象的性格の四つである。手短に見ていこう。

まず倉田は音楽作品が個々の演奏そのものと同一ではなく、個々の演奏を通じて同一のものに留まるものであると指摘する。そこから倉田は音楽作品について非空間性と反復可能性という二つの特徴を引き出す。音楽作品は同時に複数の場所で行奏されうるという意味において特定の空間的位置を占めるものではない。この非空間性から、音楽作品は空間的位置を持たない抽象的対象であるとされる⁽⁹⁾。また、音楽作品は複数の演奏によって反復して演奏されうるという反復可能性を持つ。ここから音楽作品は普遍者であることが導かれる。

さらに倉田は性質や関係といった普遍者と同様に音楽作品が例化されうると考える。倉田は「フランス製である」や「より高い」という性質や関係を例に挙げつつ、「厳密に同一の性質や関係が複数の対象(や対象のペア)によって例化される」とと同様、「これまでの議論から、音楽作品もまた複数の演奏によって例化されうる普遍者であると考えられることはごく自然なことであろう」と指摘する⁽¹⁰⁾。

最後に、倉田は音楽作品が对象的性格を持つと述べる。「对象的性格を持つ」とは、ここでは「補完を必要としない」存在者であることだとされる。倉田がここで引き合いに出すのはゴットロープ・フレーゲの存在論的アイデアであるが、倉田の記述はかなり簡潔なものとなっているため、少々補いつつ説明したい。フレーゲの存在論は「完全な表現」と「不完全な表現」という彼の言語分析と密接な関係にある⁽¹¹⁾。まず、フレーゲが完全な表現とみなすのは固有名である⁽¹²⁾。対して、「() は白い」や「() は () の弟子である」のように空所への補完を経て完全な表現になる場合、それは不完全な表現とみなされる。具体例で見よう。例えば人間や国には「シーザー」や「ドイツ」のような固有名が与えられる。それゆえ、人間や国は完全な表現で表される。他方、例えば性質や関係には先に見た「() は白い」や「() は () の弟子である」のような空所を伴う不完全な表現が与えられる。それゆえ、性質や関係は不完全な表現で表される。

ここで、フレーゲの特徴的な点は、表現の側の不完全さを、それによって表される存在者の側の不完全さと対応つけたこ

とだ。それゆえフレーゲは、不完全な表現で表されるものについて、それを「補完を必要とする」ものであると称した⁽¹³⁾。上の例で言えば、人間や国は補完を必要としないものであるのに対して、性質は補完を必要とするものである。フレーゲは補完を必要としない存在者を「対象」と呼び、補完を必要とする存在者を「関数」と呼ぶ。倉田が「対象の性格を持つ」と言うときに意図しているのは、このフレーゲ的な意味で「対象」であるということである。よって、人間や国は対象の性格を有するのに対して、性質や関係はそうではないということになる。

さて、対象の性格をこのように踏まえたとき、音楽作品についてはどうだろうか。もちろん音楽作品には例えば「ピアノ・ソナタ第二十九番」のような固有名という完全な表現が与えられる。それゆえ、フレーゲのアイディアに沿って考えれば、音楽作品は対象である。このようにして、倉田は音楽作品が対象の性格を持つと結論する。これは音楽作品を性質や関係と、他の普遍者から区別する特徴ともなる。

他方、倉田はタイプを「対象の性格を有する普遍者」として規定する。それゆえ、前の議論より音楽作品がタイプであると結論づけられることになる。

以上が、倉田が提起する「音楽作品を特別な種類の抽象的对象、すなわちタイプとして位置づける議論」である。本稿では、これらの論拠に基づいて音楽作品をタイプとして認める議論が正しいものであると前提したい。その上でいよいよ、絵画作品はタイプであるのか、という問題を考えるステップに移ってこよう。

1. 3 倉田によるストローソン解釈

絵画作品のタイプ性を擁護するにあたって、倉田が着目するのはストローソンによる同様の主張である。ストローソンはその名著『個体』において、簡単にはあるが、絵画作品や彫刻作品がタイプであるという考えを明記している。それは倉田が引用する次の二つの箇所においてである。

「タイプ」と呼ばれるものは、しばしば語と文に限定されるとはいえ、拡張されてしかるべきである。私は例えば、音楽作品や文学作品、あえて言えば或る意味で絵画作品や彫刻作品といった芸術作品、および製品、例えば一九五七年式キャデラックといった自動車の車種を念頭に置いている。その個別的な実例は多く存在するが、それ自体は非個別者であるもの。そしてより一般的には、そこから或るデザインにしたがって実例が作られ、あるいは製造されるもの。そのうちのいくつかは、われわれが固有名だと強く呼びたくなるようなものの担い手であるもの（例えば、ユニオン・ジャックといった旗）である。（14）

ここでの「絵画作品や彫刻作品」という箇所につけられた脚注において、ストローソンは次のようにも述べている。

絵画と彫刻作品についてのこうした言及は馬鹿げているように思われるかもしれない。それらは個別者ではないのか。しかしこれは表層的な論点である。画商が売買するものは個別者である。しかし、これらの個別者を芸術作品と同一視するのは、もっぱら複製技術の経験上の欠陥のためである。もし仮にこれらの欠陥が解消されるならば、オリジナルの絵画には、詩のオリジナル原稿への関心程度のものしかむけられなくなるに違いない。異なる人々が同時点の異なる場所であつた同じ絵画を見ることができであろう。それはちょうど異なる人々が同じ場所で何度もあつた同じ四重奏曲を聞くことができるのと同じである。（15）

絵画作品がタイプであると思われる原因としてストローソンが着目するのは、複製技術の実際上の拙さである。もしそのような技術上の欠陥がなければ、我々は絵画作品について、現在のような空間的な制約を受けずに鑑賞が可能である。それは音楽作品が演奏の時間的な一回性に制約されないのと同様である。この事実によって絵画作品がタイプであるという

ことは支持されるとストローソンは考えているようである。

この箇所での主張をどう解釈すべきかは後に改めて取り上げるが、まずは倉田自身の解釈をまとめておこう。倉田はここでストローソンの記述には混乱が含まれていると指摘する。それは「ストローソンは複製関係と例化関係を混同している」というものだ。倉田は次のように述べる。

ストローソンはこれを音楽作品の事例と重ね合わせるが、ここには明らかな混乱が見られる。なぜかと言えば、絵画の場合には複製関係が問題となるのに対し、同一の四重奏曲が反復して聴かれうるという事例においては、われわれがすでに検討した〈タイプ／トークン〉(作品／演奏)という例化関係(実現関係)が問題になるからである。⁽¹⁶⁾

ここで指摘されている混乱がどのようなものであるかを見る前に、そもそも複製関係と例化関係を混同してはならない理由について、倉田がどのように考えているかを確認しておこう。倉田は複製関係が「個別的な対象のあいだで成立する」関係であるのに対し、例化関係は「抽象的对象(タイプ)とその個別的な現れ(トークン)とのあいだに成立する」関係であると指摘する⁽¹⁷⁾。常識的に考えて、複製は個別的な対象(オリジナルの絵画や演奏)を元に別の個別的な対象(コピー)を作り出すこと、と考えるよいだろう。それに対して例化関係は、例えば色性質の例化関係で言えば、青性という抽象的な性質と実際に青い個別的な対象との間で成立するとされる関係である。このように、複製関係と例化関係との間には、それが成立する対象の存在論的なカテゴリーという点で違いがある。この違いから、倉田は「例化関係と複製関係は安易に混同されるべきではない」と主張する⁽¹⁸⁾。複製関係と例化関係についてのこの観察は正しいと考えてよいだろう。

では、倉田がストローソンに見出す「混乱」とはどのようなものか。倉田が着目するのは、複製関係ではオリジナルの経験と複製の経験と間に、後者についてのみ「コピーを見ている(または聞いている)にすぎない」と指摘することが意味を

なす、という違いがあることだ。例えばオリジナルの『モナ・リザ』を見る場合とその複製とを見る場合とでは、後者の場合について「『モナ・リザ』のコピーを見たにすぎない」と指摘することは理解できるが、前者の場合はそのようなことはない。音楽作品の場合はどうか。ラヴェルの《弦楽四重奏曲へ長調》の演奏を聞いたとき、その演奏について「《弦楽四重奏曲へ長調》のコピーを聞いたにすぎない」と言うのはおかしいように思われる。それは音楽作品と個々の演奏との間に成り立つ関係が、前者がオリジナルで後者がその複製であるような複製関係ではなく、前者がタイプで後者がそのトークンであるような例化関係であるからだ、と倉田は考える。倉田は次のように述べる。

常識的に捉えれば、複製関係においては、いくら精巧な複製技術が開発されたとしても〈オリジナル／コピー〉という区別はのこるように思われる。それに対し、例化関係が問題になる際には、われわれは音楽作品がオリジナルで、その個々の演奏がコピーだとは考えないであろう。¹⁹

複製技術の水準にかかわらず、オリジナルの絵画と複製との間にはどこまでも複製関係が成立する。他方、音楽作品と個々の演奏との例化関係は、決して複製関係にはならない。この違いを見過ごし、例化関係と複製関係を同一視した（倉田の言い方では「重ね合わせた」）点にストローソンの誤りがある、というのが倉田の診断である。

ただし倉田は、音楽においても複製関係が問題になる場合があるとも指摘している。それは音楽作品とその演奏との間の関係ではなく、演奏とその録音の再生との間の関係が問題になる場面である。倉田は次のように述べる。

むしろ音楽作品においてそうした〈オリジナル／コピー〉の区別が問題となるのは、或る演奏とその録音に関してである。あなたがベルリン・フィルのコンサートに行き、マーラーの《交響曲第五番》の演奏を聴いたにもかかわらず、

「あなたは作品のコピーを聴いたにすぎない」と難癖をつけられることはないだろう。だが、あなたがそのコンサートの録音をCDの再生等を通じて聴いたのであれば、あなたは「本物」ではなく、そのコピー（複製物）を体験したという指摘は妥当である。⁽²⁰⁾

演奏と録音の再生との間の複製関係は以下でも言及されるので、音楽作品と演奏との間の例化関係と区別して理解してもらいたい。

さて、以上が倉田によるストローソン解釈である。まとめておくと、倉田はストローソンが次のような議論をしているのと理解しているようである。

1. 絵画作品は複製されうる。
2. 複製関係は例化関係と同じである。
3. よって、絵画作品は例化されうる。
4. もし絵画作品が例化されうるならば、絵画作品はタイプである⁽²¹⁾。
5. よって絵画作品はタイプである。

このうち、2が複製関係と例化関係の混同に相当する。よって、倉田は2の誤りを指摘することでストローソンの議論を批判している、と言えるだろう。このストローソン解釈の問題点は後に確認するとして、まずは倉田がストローソンに対してどのような代替案を提出するのを見よう。

1. 4 「タイプ化」の導入による解決

結論から述べれば、倉田が提案するのは、「タイプ化」という概念を導入することによって複製関係を一種の例化関係として見ることである。これがどのように導かれるのかを見ていこう。

まず倉田は（ストローソンが犯したとする）複製関係と例化関係との混同には「相応の理由」があり、この混同から「例化関係と複製関係との密接な関係」が示唆されるとする⁽²⁾。倉田が着目するのは複製関係と例化関係との間にある、ある種の共通性である。

われわれは複製を通じて繰り返し同一の演奏や同一の絵画にアクセスすることができる。われわれがジョー・ヘンダーソンのCDを聞くとき、再生される音出来事はその都度異なる。「…」だがそうした個々の音出来事を通して、われわれは同じ演奏に接しているという確信をもつ。同様に、われわれはインターネット上の画像を通して、あるいは画集の写真複製を通して、あるいは精巧なレプリカを通して、同一の絵画作品「…」に親しむことができる。これはまさに「タイプが個々のトークンを貫いて同一に留まる」という現象と同型ではないのか。複製関係と例化関係が二つのまったく異なる関係であると結論できないのはこのためである。⁽³⁾

つまり、演奏の複製や絵画の複製を通して我々は、それぞれ何か同一のものにアクセスしている。それは「個々のトークンと、それを貫く同一のタイプ」という構造と同型である。それゆえ、複製関係は例化関係と無関係ではない、と倉田は言う。整理しておこう。複製関係が個別的対象と個別的対象との間の関係であるのに対して、例化関係は抽象的対象と個別的対象との間の関係であった。それゆえ、複製関係と例化関係を混同することは戒められたのである。しかし他方、複製関係と例化関係との間には「複数の個別的対象を貫いて同一のままに留まるものがある」という点での共通性が今や見出された。

果たして、複製関係と例化関係とはどのような関係にあると考えるべきなのか。

ここで、倉田は大胆にも「複製関係はある種の特別な例化関係である」という主張へとコマを進める。つまり、複製関係は例化関係と同一ではないがその一種である、と考えるのである。そこで鍵となるのは倉田が提案する「タイプ化」という概念だ。この概念について倉田は次のように説明する。

個々の演奏はまずもってトークンとして生じるのであるが、それらが複製の対象となる際に「タイプ化」されると考えるのである。こうして複製関係は例化関係の一種であると捉えることが可能になる。つまり、個々の複製物（CD等を通じて再生される音出来事）は、「タイプ化されたトークン」を例化するトークンだと解される。⁽²⁴⁾

作品Aを例化する特定のトークン（Aの演奏1）は、複製されるにあたり、タイプとしての地位を獲得する。（「抽象化される」と言ってもよい。）このタイプ化の手続きを経て、タイプとしての演奏が個々の複製物によって例化されている。この特別な例化関係が「複製関係」と呼ばれる。⁽²⁵⁾

先のベルリン・フィルの例で考えてみよう。ベルリン・フィルによる《交響曲第五番》の演奏とその録音の再生との間に成り立つのは、前者がオリジナルで後者がコピーであるような複製関係である。だが、ベルリン・フィルによるこの演奏は、録音による複製がなされるときに「タイプ化（あるいは抽象化）」され、タイプとしての地位を獲得する⁽²⁶⁾。それにより「タイプ化された（ベルリン・フィルによる）演奏」をその録音の再生が例化する、ということになる。

倉田は同様の議論を絵画作品にも適用する。すなわち、絵画作品もその複製が作られることでタイプとしての地位を獲得する、と考えるのである。「絵画のタイプ化」についてのこの規定は以下のようにまとめることができるだろう。

ある絵画がタイプ化するのには、複製が作られることを通じて、その絵画がタイプとしての地位を獲得するとき、かつそのときに限る。

その上で、倉田はストローソンの「混同」を次のように回収する。

この「タイプ化」という概念を導入することにより、ストローソンの「混同」を整合的に説明することが可能になる。ストローソンが絵画の複製について語るとき、そこでは個別者（物理的対象）としての絵画ではなく、「タイプ化された絵画」が問題となっており、それが複製物によって例化されると考えるのはまったく正当なことなのである。^⑦

ストローソンは、オリジナルの絵画と個々の複製との間にある複製関係を例化関係と混同したが、実は例化されているのは「タイプ化された絵画」なのだ、というのが倉田の主張である。この倉田の主張は、先にまとめたストローソンの議論を、2の書き換えを通して、次のように直したものと見ることができよう。

1. 絵画作品は複製されうる。
2. 複製関係は例化関係の一種である。
3. よって、絵画作品は例化されうる。
4. もし絵画作品が例化されうるならば、絵画作品はタイプである。
5. よって絵画作品はタイプである。

倉田の理解では、ストローソンは複製関係と例化関係を混同した。しかし、複製関係と例化関係は明らかに同一ではない。倉田はこれに対して、「タイプ化」概念を導入することで複製関係を例化関係の一種とみなすことを提案した。倉田の議論はこのようにまとめることができるだろう。

このような「タイプ化」概念の導入のメリットは何か。倉田は「絵画作品がまずもって物理的対象として現れる」という直感を保持できるという点を挙げている⁽²⁸⁾。なぜ「絵画作品がまずもって物理的対象として現れる」のかという点について倉田は立ち入った説明をしていないが、おそらくそこには「複製を作るためには、まずオリジナルが存在しなければならぬ」という複製についての常識的な前提があると見るべきであろう。この前提が認められる限り、倉田が言う「タイプ化」を通じて作品がタイプとしての性格を持ったためには、まず複製の対象となる個別者が存在することになる。

以上が「絵画作品はタイプである」という主張について倉田が与える説明である。しかしこの説明には問題点がいくつか存在する。それを次節で検討したい。

2 「タイプ化」概念の検討

私の考えでは倉田の議論は大きく分けて二つの方向で問題を抱えている。第一に、倉田の提案する解決は望ましくない帰結を持つように思われる。言い換えれば、倉田の議論にはそれ自体として理論的な問題がある。第二に、倉田はストローソンの議論を「明らかな混乱と検討に値する洞察が同居している」ものとして提示するが、私には、倉田によるストローソン解釈それ自体にある種の混乱が寓居しているように見える⁽²⁹⁾。言い換えれば、倉田の議論にはストローソンのテクストへの解釈的な問題がある。以下、本節では前者を、次節では後者を検討する。

倉田の議論が抱える理論的な問題を、本節では大きく二つに分けて論じたい。一つは「複製関係が例化関係の一種である」

と考えることから生じる問題であり、もう一つは「タイプ化」が「複製がなされたとき」に起こると考えることから生じる問題である。ここではそれぞれを順に検討しつつ、統一テーゼの擁護に向けて倉田がとりうる代替案を提示したい。

2. 1 複製関係は例化関係の一種ではない

まず取り上げる問題は「複製関係が例化関係の一種である」という発想に基づくことにより、倉田による「タイプ化」の規定が望ましくない帰結を持つということである。だがそもそも「タイプ化される」あるいは「抽象化される」に関する倉田の規定には曖昧な部分がある。そこで、ここでは可能な二つの解釈を取り上げつつ、それぞれが持つ難点を指摘することを通して、この問題を取り出すことにしたい。

「タイプ化（ないし「抽象化」）」によってもたらされる結果として倉田の念頭にあるのは、何らかの対象が「タイプとしての地位を獲得する」ことであった。「タイプとしての地位を獲得する」という文言は「タイプとしての性質を持つようになる」と言い換えて差し支えないだろう。ここで、このような結果を念頭に置くときに、「 F である a が G 化する（あるいは、 G 化される）」という言い回しで意味されるのは、「 a が、 F であり続けつつも、同時に G という性質を獲得する」ということか、「かつて F あった a が、もはや F ではなくなつて、 G という性質を獲得する」ということのどちらかであると思われる⁽³⁰⁾。前者の例としては「郵便局が民営化する」、後者の例としては「液体が気化する」といった言い回しが挙げられるだろう。

前者の意味で「 G 化」した場合、その結果として生じる対象は「 F であり、かつ G である」ものとなるはずである。倉田の言い方に従えば、タイプ化されるのは「まずもってトークンとして生じる」個別的对象（個々の演奏やオリジナルの絵画など）であった⁽³¹⁾。これらの演奏や絵画が時空間的位置を持つ具体的対象であることは明らかだ。それゆえ、それが「タイプ化（ないし抽象化）」された帰結として生まれる対象は、具体的対象であり、かつ抽象的对象である。しかし、あるものが同時に具体的でもあり抽象的でもあるということは不可能であろう。というのも、倉田自身も認めるように、抽象的対

象は少なくとも空間的位置か時間的位置のどちらかを欠くからである⁽³²⁾。そのため、この意味での「タイプ化」の解釈はうまくいかない。

では、後者の意味ではどうだろうか。この意味で「G化」した場合、その結果として生じる対象は「かつてFであったが、もはやFではなくGである」ものとなるはずである。ここで再び、「タイプ化」の対象となる演奏やオリジナルの絵画が具体的対象であることを思い出そう。つまり、この意味で演奏やオリジナルの絵画が「タイプ化」される場合、かつて具体的対象であったが、もはや具体的対象ではなく抽象的对象になることとなる。だが、これらが複製されることによって具体的対象ではなくなるといふことはない。例えば、『モナ・リザ』のどれだけ精巧な写真複製が作られても、ルーブルにあるオリジナルの『モナ・リザ』が空間的な位置を失うわけではない。そのため、この意味での解釈もうまくいかない。

ここでの混乱の原因は、複製関係を例化関係の一種と考えたことにある。この考えでは、被複製項が被例化項となりうるような操作が必要となり、それゆえ被複製項が「タイプ化(ないし抽象化)される」という発想がもたらされる。それゆえ、「タイプ化」の対象(Fであるa)が、「タイプ化」の過程を経ることで、抽象的性格を持つと規定されることになる。その結果、具体的対象であるオリジナルの絵画に(具体的性格を保持した形か、そうではない形かのどちらかで)抽象的对象としての性質を付与することになる。このようにして、上記の不整合に陥る。

では、倉田にはどのような対処が可能であろうか。私は「タイプ化」の規定を次のように修正することを提案したい。修正された「タイプ化」とは、演奏やオリジナルの絵画が複製されることを通して、演奏やオリジナルの絵画とは数的に異なるタイプの対象が生まれ、その対象がその絵画作品そのものであるとみなされるようになる、という一連の事態のことである⁽³³⁾。「タイプ化」の後も、オリジナルの絵画は具体的かつ個別的な対象であり続ける。複製関係はこのオリジナルの絵画とその複製との間で成立する関係だ。対して「タイプ化」の後には、その過程で生成した抽象的对象が絵画作品であると同定される。例化関係はこの抽象的对象と個々の絵画(ここにオリジナルもその複製も含まれる)との間で成立する関係であ

このように「タイプ化」概念を再規定すれば、先ほどの困難は解消される。まず、倉田は「複製関係は例化関係の一種である」と考えたが、このアイディアは上の意味での「タイプ化」概念では放棄される。ここでは複製関係の成立は例化関係を生じさせるためのきっかけではあるが、例化関係の一種として包含されるわけではない。これにより、例化関係と複製関係の違い（これは倉田が強調しその混同を戒めたものである）は保存される。そのため、明らかに具体的であり続けるはずの対象が具体的でなくなったり、あるいは具体的なまま被例化項となったりすると考える必要はないので、理論の存在論的観点における整合性が確保される。

先に見た通り、倉田は「タイプ化」概念導入のメリットとして「絵画作品がまずもって物理的对象として現れる」という直感を保持できることを挙げるが、修正された「タイプ化」においてもこの直感は保持されている。たしかに、ルールにある『モナ・リザ』はタイプとしての地位を認められず、「タイプ化」の過程の後も物理的对象に留まる。しかしそれが精巧に複製されるといふまさにその過程を通して、初めてタイプの対象が生じ、『モナ・リザ』という作品がタイプとしての性質を獲得する。その意味でオリジナルの絵画は、それを通じて鑑賞されていた絵画作品がタイプとしての地位を獲得するための重要なファクターである。ただしそれは「複製によって例化関係が生じる」ということであって、「複製関係が例化関係の一種である」ということではない。この点を取り違えないことが重要だ。

倉田の議論とこの修正案における発想の違いは、オリジナルの絵画についてその存在論的地位の変容を認めるといふ形で規定するか、それとも異なる存在論的地位を持つ数的に異なる対象の生成を認めるといふ形で規定するか、という点に求められるだろう。それゆえ、以下では議論の便宜のため、倉田の元々の規定による「タイプ化」を「変容的タイプ化」、ここで示した修正案でのそれを「生成的タイプ化」と呼び分けることにする。

しかし、このような修正を経た「生成的タイプ化」の議論にはなおも別の点から問題が生じる。次に、それを検討したい。

2. 2 複製の有無は偶然的である

「タイプ化」についても一つ問題となるのは「複製の対象となる際に」タイプとなるという規定である。倉田のアイデアに従えば、音楽の演奏と同様、ある絵画作品がタイプとしての地位を獲得するのは、実際にその複製が作られるときである。この発想は上の「生成的タイプ化」においても引き継がれている。だがここに問題がある。それは、ある絵画が複製されるかどうかは偶然的な事柄である、ということだ。ある時点において、そこに存在する全てのオリジナルの絵画が複製されていたとしよう。このとき「タイプ化」の規定に従えば、存在する絵画作品全てについて、それがタイプであるとみなせる。問題は、ここでさらに新たなオリジナルの絵画が描かれた場合である。このとき、この新たな絵画が複製を持たない瞬間というのが存在するように思われる。(ひょっとしたらその絵画は永遠に複製されないかもしれない。) よってこの時点においては、タイプだとみなせない絵画作品が存在することになってしまう。

絵画作品の存在論的地位にこのような動搖を認めることは、倉田にとって望ましいことではないはずだ。というのも、先に述べた通り、倉田が擁護を図るのは「全ての芸術作品はタイプである」というテーゼであり、そのため絵画作品一般についても、そのタイプ性を擁護しなければならないからである⁽³⁵⁾。そのため、新たにオリジナルの絵画が描かれるたびにタイプではない絵画作品が生まれるような立場では不十分である。倉田はこの問題にどのように対処しうるであろうか。

ここで提案する方針は、「実際に複製される」という「タイプ化」の条件を、「複製が可能である」へと緩めることである。これは言い換えれば、次の二つの主張のうち、これまで採用してきた前者に代えて後者を採用するという方針である。

複製現実主義 ある絵画作品について、そのオリジナルの複製が実際に存在するならば、その絵画作品はタイプである。

複製可能主義 ある絵画作品について、そのオリジナルの複製が可能ならば、その絵画作品はタイプである。

これにより、実際にオリジナルの複製が存在しない絵画作品についても、それが「タイプ化」されると主張することが

可能になる⁽³⁶⁾。

だが問題は「複製が可能である」という語でどのような可能性を考慮するかということだ。「可能性」という概念は有名な哲学的厄介のひとつである⁽³⁷⁾。例えば、地球外の高度知的生命体が密かに未複製の絵画の複製し、自分たちの星に持ち帰っていくこともあり得る。あるいは神のような存在が気まぐれにその絵画を元にそっくりなレプリカを作ることすら不可能ではないだろう。このような複製可能性は常に開かれている。しかし、これらの可能性をもって絵画作品はタイプであると認めることには、あまり説得力が感じられないだろう。もっと適切な複製可能性概念を探す必要がある。

私がここで検討したいのは、何らかの複製技術の下で精巧な複製が可能になっている、という（比較的穏当な）状況である。これを本稿では「技術的に可能」と呼ぶことにしたい。この技術的可能性に着目する方針は、複製可能主義の中でも以下の考えを採用する方針であると言える。

技術的複製可能主義 ある絵画作品について、そのオリジナルの複製が技術的に可能ならば、その絵画作品はタイプである。

この方針は倉田自身の発想の延長上で得られるものである。これを確認しておこう。そもそも倉田はなぜ「絵画作品がタイプである」と主張する上で、複製という存在に目を向けたのだろうか。それは1・4でも見た通り、複製関係と例化関係に一定の構造的な同型性が見て取れるからであった。音楽作品の例化関係の場合、複数の演奏を通して何度も同一の四重奏曲を聞くことができる。同様に、複製関係の場合であっても「複製を通じて同一の演奏や同一の絵画にアクセスすることができる」と倉田は述べる⁽³⁸⁾。『モナ・リザ』の写真複製や精巧なレプリカを通じて、『モナ・リザ』という同一の絵画作品に親しむことができるということ、これが複製関係を例化関係の一種であると考える方向へと倉田を導いた。ただし、そこから「複製関係は例化関係の一種である」という主張に進むと先に見たような不整合に陥る。

だが、倉田のこの観察を別の方向で活かすことはできるように思われる。そもそもなぜ、複数の演奏がある同一の音楽作

品を例化していると我々はみなすのだろうか。それは、それらの演奏が当該の音楽作品を聞くという点については何ら違いをもたらさないからであると思われる。もちろん音楽演奏である以上、演奏としての巧拙はあるだろうが、およそ《交響曲第五番》の演奏と呼べるだけの特徴を備えている限り、ベルリン・フィルの演奏であっても他の楽団の演奏であっても《交響曲第五番》を聞いた」とは言えるはずだ。ここから、音楽作品のタイプ性を支えているのは「どの演奏であっても、その作品を聞く経験を成立させるといふ点に関して違いはない」という事実である、ということが示唆される。別の言い方をすれば、音楽作品の鑑賞（演奏の鑑賞ではない）という実践において要求される十分な機能を複数の演奏が果たしうるといふことが、音楽作品のタイプ性を支えている事実である、ということだ。

このような見方は、他の例化関係についても可能であると思われる。例えば、ストローソンも言及していた一九五七年式キャデラックについて考えてみよう。一九五七年式キャデラックがタイプであることを支えているのは何か。それは、その生産工場で作られた複数の車が、自動車として同様の機能を果たしうるといふ事実であると思われる。工場で作られた個々のキャデラックは、デザイン、エンジンやブレーキの構造、排気システムなどの点や、それによって実現される乗り心地や燃費といった点で十分に類似しているだろう。もちろん、ある程度の個性差は生まれるだろうが、それらは一定の幅に抑えられている。このことにより我々は、別々の車個体を通じて、一九五七年式キャデラックという同じ車種に乗ることができるのである。

ここで得られたアイデアをまとめておこう。あるものがタイプであることを支えている事実は、一定の実践において期待されている機能を複数の対象が果たしうるといふ事実である。このように考えてみたらどうであろうか。

注意が必要なのは、あるもののタイプ性がこのように支持されるとき、実例が実際に複数存在している必要はないということだ。「果たしうる」という規定が意図しているのはこの事実である。仮に、ある楽団による《交響曲第五番》の演奏を聴きそびれても、それをもって「二度と《交響曲第五番》を聞くことができない」とは考えないだろう。もちろん「その演

奏」を二度と聞くことはできないかもしれないが、《交響曲第五番》それ自体は別の楽団による別の演奏の機会でも聞くことができるかもしれないからだ。この可能性が信じられている限り、たとえ一度しか演奏されていない作品であっても、我々はその一度の演奏それ自体がその音楽作品であるとは考えず、音楽作品はタイプであるとみなすだろう⁽³⁹⁾。では、この可能性への信念を支えているのは何であろうか。それは《交響曲第五番》を演奏する技術が存在している、という事実であるように思われる。つまり、十分な技術を持った演奏者たちの存在や、あるいはそのような演奏者を育成する教育制度の存在があり、またそれらの存在を知っているからこそ、我々は《交響曲第五番》がこれから先もまた演奏されうると信じているのではないだろうか⁽⁴⁰⁾。また同様に、まだ一度も演奏されていない音楽作品であっても、演奏が十分に指示された楽譜さえあればそこに音楽作品の存在を認めることができるのは、そのような演奏技術を備えた演奏者の存在への信念があるからだと思われる⁽⁴¹⁾。

ここから次の考えが示唆される。あるもののタイプ性を支えているのは、当該の機能を果たす事例が複数存在しうることを保証する技術が存在し、かつその存在を我々が信じていることである。

さて、絵画作品についても同様に考えることはできないだろうか。つまり、複製が十分に精巧であり、絵画作品の鑑賞という実践において要求される十分な機能を、オリジナルの絵画のみならず複製までもが同様に果たしうるのであれば、絵画作品がタイプ性を備えていると考えることはできないだろうか。ここで、絵画作品の鑑賞という実践において要求される機能とは、平たく言ってしまえば「ある仕方で見ても楽しむことができる」ということであると思われる。それゆえ、オリジナルの絵画と同じ仕方で見ても楽しめるような複製を作る技術が存在し、かつその技術の存在が世間に十分に周知されているのであれば、そのとき絵画作品がタイプであると考えることに、何ら不自然な点はないように思われる。実際、絵画の複製技術を開発するという試みが目指していること（の少なくとも一つ）は、オリジナルの絵画と比べても遜色なく鑑賞に堪えるような複製を作ることはなからうか。

このような発想を踏まえるならば、絵画作品のタイプ性について次のような主張が導かれるであろう。

技術的複製可能主義 ある絵画作品について、そのオリジナルを複製する技術が実際に存在するならば（つまり、そのオリジナルの複製が技術的に可能であれば）、その絵画作品はタイプである。

リジナルの複製が技術的に可能であれば、その絵画作品はタイプである。既に見たように、この立場では、ある絵画作品がタイプであるためにそのオリジナルの複製が実際に存在する必要はない。必要なのは、その複製を作る技術が存在することである。この点において、この立場が主張することは先の「変容的タイプ化」や「生成的タイプ化」と異なっている。作品のタイプ性を主張するにあたって、その複製が技術的に可能であるということに訴えるのか、それともその複製が実際に存在するというように訴えるのか。個別の絵画作品のタイプ性を主張するにあたり、さしあたって次の二つの立場が区別されることになる。

複製現実主義 ある絵画作品について、そのオリジナルの複製が実際に存在するならば、その絵画作品はタイプである。

技術的複製可能主義 ある絵画作品について、そのオリジナルの複製が技術的に可能ならば、その絵画作品はタイプである。

ここで、複製技術が十分な適用範囲を持っており、絵画一般に用いることができる技術であることが保証されれば、複製可能主義の主張を絵画作品一般へと拡張することが認められる⁽⁴³⁾。実際、写真複製のような技術はそのような適用範囲を持っていると考えるとよいだろう⁽⁴⁴⁾。それゆえ、芸術作品の統一テーゼを主張したい論者にとっては、複製現実主義よりも複製可能主義の方が、そのモチベーションにより適うと言える。

ただしこの点は技術的複製可能主義の欠点にもなりうる。上の技術的複製可能主義から直ちに引き出せるのは「もしそのような技術が存在するならば、そこでは絵画作品はタイプと言える」という主張までである。ここからさらに「現に絵画作品はタイプである」と主張するには、現在の我々が手にしている複製技術が基準を満たしていることを示さねばならない。

この基準は、任意の絵画作品についてそのオリジナルと同じ仕方で鑑賞できる複製を生み出すことを保証する技術であるか、というものになるだろう。そのような技術が実際に存在していると言えない限り、技術的複製可能主義に基づいて絵画作品一般のタイプ性を擁護することはできない。

ここで新たに問題となっているのは、複製技術そのものの偶然性である。複製技術さえ存在すれば絵画作品のタイプ性を擁護できるとしても、そのような複製技術が実際に存在するか否かは偶然的な事柄である。それゆえ、我々の持っている複製技術についての経験的な事実を調査する必要がある。芸術作品や絵画作品といった概念そのものが、歴史的に発展してきたある種の制度の中で確立したということを考慮するならば、絵画作品の存在論的地位について、このような経験的な事実の調査が必要であることは奇妙なことではないだろう。しかし、複製可能主義に基づいて、絵画作品がタイプであることをもっとストレートに主張することはできないであろうか。

私の考えでは、この一步を踏み出したのがストローソンである。次節において、このことを示したい。

3 技術可能主義者、ストローソン

本節で目標とするのは、ストローソンに複製可能主義、とりわけ技術的複製可能主義ではないそれを帰することである。それにあたって、まずは倉田のストローソン解釈とは違う形でストローソンを整合的に読む方法を示したい。

3.1 ストローソンを解釈し直す

先に1.3で見た通り、倉田はストローソンが複製関係と例化関係を混同したと主張する。ここで問いたいののは、ストローソンがそのような混同をしていたと解釈することに必然性はあるのか、ということだ。倉田が解釈の根拠にしていると

思われる箇所を再び引用しておこう。テキストの解釈が問題となるので原文も付す。

もし仮にこれらの「複製技術の経路上の」欠陥が解消されるならば、オリジナルの絵画には、詩のオリジナル原稿への関心程度のものしかむけられなくなるに違いない。異なる人々が同時点の異なる場所でまったく同じ絵画を見ることができよう。それはちょうど異なる人々が同じ場所で何度もまったく同じ四重奏曲を聞くことができるのと同じである。(4)

Were it not for these deficiencies, the original of a painting would have only the interest which belongs to the original manuscript of a poem. Different people could look at exactly the same painting in different places at the same time, just as different people can listen to exactly the same quartet at different times in the same place. (45)

とりわけて問題となるのは最後の一文、すなわち「それはちょうど同じである」の箇所である。倉田は次のように述べている。

もしこうした技術的な問題（＝複製技術上の欠陥）さえ解決されるならば、われわれは同一の絵画を同時点の異なる場所で鑑賞することができるという。ストローソンはこれを音楽作品の事例と重ね合わせるが、ここには明らかな混乱が見られる。(46)

たしかに上の引用において、ストローソンは「ちょうど……同じように (just as)」と述べることで、絵画と音楽との間にお

ける何らかの共通性を主張している。そしてそれが「絵画作品はタイプである」という主張を支持するものであるとも考えているようだ。

問題は、ストローソンの「重ね合わせ」を倉田とは別の仕方方で理解した方が整合的なのではないか、ということである。ストローソンは「絵画作品がタイプである」という結論を裏付けるために、音楽作品（ここでは四重奏曲）との類比を持ち出している。それは「まったく同じ四重奏曲」を異なる時点で聞くことができるのと同様に、「まったく同じ絵画」を異なる場所で見ることができるといふ類比関係である。しかし、この類比によって当の「絵画作品はタイプである」という結論を得るのであるならば、「まったく同じ絵画 (the same painting)」ということの意味されているのが「絵画作品」であると考えるのが妥当であろう。

ここで、「まったく同じ絵画」を「オリジナルの絵画」そのものであると解釈すると、倉田のような理解となる。この読みでは、オリジナルの絵画とその複製との間の関係が、四重奏曲とその演奏との間の関係と類比的である、とストローソンが考えていることになる。そのため「複製はオリジナルの例化である」という判断をストローソンに帰すことになる。よって、ストローソンは複製関係を例化関係と混同している、という診断が下る。

だが、この解釈をとらずにストローソンを整合的に読むことは可能だ。物理的対象としてのオリジナルの絵画とは別に、タイプとしての絵画作品がある、という描像をストローソンに帰すればよい。この描像において、例化関係はタイプとしての絵画作品それ自体と、オリジナルや複製を含めた個々の物理的対象としての絵画との間に成り立つ関係である。それとは別に、オリジナルの絵画とその複製との間に複製関係が成り立っていても構わない。このように考えることで、例化関係と複製関係を区別したまま絵画作品のタイプ性を主張しているものとしてストローソンを理解することができるだろう。

3. 2 ストローションに技術可能主義を帰属する

とは言え、ストローションが音楽作品との類比を持ち出すことで自身の議論に説得力を持たせようとしていることは変わらない。上の描像をストローションに帰するとき求められるのは、ストローションが見て取っていた類比が、どのような根拠に基づくものなのかを推定することである。このことを通して、ストローションが実質的にどのような立場をとっていたのかが見定められることとなる。

ここで引き合いに出したいのが、先に技術的複製可能主義を検討した際に見た類比である。そこでは、複数の対象が一定の機能を果たしうるということが例化関係の根拠とみなされ、そのような複数の対象を生み出しうる技術の存在が作品のタイプ性を支える事実である、とされた。先の引用から明らかな通り、ストローションは複製技術が発達した際に複製が果たすであろう役割を念頭に置いて、絵画作品のタイプ性を主張している。よって、ストローションに一種の複製可能主義、とりわけ複製技術に基づいたそれを帰属することができるよう思われる⁽⁴⁷⁾。

だが、ストローションに前節で検討した技術的複製可能主義を帰属することはおそらくできない。まず、ストローションは現状の（あるいは、少なくとも同時代の）複製技術が十分な水準だと考えてはいない。このことは、絵画作品がオリジナルの絵画と同一視されがちである原因が「複製技術の経験上の欠陥」にあるとする彼の言葉からも明らかだ。他方、ストローションが結論として主張しているのは「絵画作品は現にタイプである」ということである。このこともまた、絵画作品をオリジナルの絵画と同一視する議論に対して「表層的な議論である」と言い切る彼の言葉から明らかだ。さて、もしストローションが技術的複製可能主義をとった上でこの主張をするのであれば、前節で見た通り、複製技術が十分な水準に達していることを示さなければならない。このことは、ストローションが複製技術の水準が不十分と考えていることと矛盾する。よって、ストローションに技術的複製可能主義を帰属することは、ストローションをできるだけ整合的に解釈する限りは、できない。

ではストローションがとりうる立場はどのようなものであろうか。問題は、複製技術が実際には一定の水準に達していない

にも関わらず、現に絵画作品がタイプであると主張できる根拠をどこに求めるか、ということである。

ここで再び、技術的複製可能主義が依拠していたタイプ性の根拠を思い出そう。ここでは、複数の対象が実践において同等の機能を果たすことを保証するような技術の存在が、作品のタイプ性を支える事実として注目されていた。しかし、複数の対象があり得ることを保証するために、実際に複製技術が存在している必要はあるのであろうか、と問う余地はある。例えば、音楽作品の場合、どんなに練習を重ねても人間には決して弾くことができないような超絶技巧のピアノ譜が作られたときに、それを演奏する技術が存在しないことを根拠に「これは音楽作品ではない」と主張することはできるだろうか。これは議論が分かれうるところだろう。もちろんそのように主張する者はいうるだろうし、それが一概に不合理とも言い切れない。演奏が不可能である以上、それはピアノ曲として致命的な欠陥を抱えており「ピアノ曲とは認められない」と否定的な主張をすることには一理ある。だが他方、実際に人間に演奏することが不可能であっても、機械であれば演奏できるかもしれない。あるいは機械にすら不可能であっても、神のような存在であれば演奏が可能かもしれない。その楽譜が指定している音の並びが少なくとも理念的には存在している以上、それに従ってピアノを演奏することも原理的には可能であるはずである。それゆえ、その楽譜が作られることによって一つのピアノ曲が生み出されたと肯定的に考えることにも一定の妥当性があるように思われる。

ここでは後者の肯定的な見解をとることにしよう。このとき、音楽作品のタイプ性を支える事実は、実際にそれを演奏する技術が存在することではなく、そのような技術が存在しうることである、となるだろう。そうであれば、絵画作品のタイプ性についても同様の見方をするので、複製可能主義には技術的複製可能主義とは異なるもう一つのオプションが開かれる。それはつまり、絵画作品のタイプ性について「精巧な複製技術が実際に存在している」ということを条件とするのではなく、「精巧な複製技術が存在しうる」ということを条件とするオプションである。このオプションでは次のように主張される。「モナ・リザ」を精巧に複製する技術が実際には存在していなくとも、そのような技術が存在しうることは十分に納

得できる。その技術によって作られた複製であれば、オリジナルと同様の仕方で鑑賞することができるはずである。このことは『モナ・リザ』の鑑賞が、必ずしもこのオリジナルの絵画に依らなくてもよいということである。よって、絵画作品はオリジナルの絵画そのものではなくタイプである、と。

私はストローソンがこのオプションをとっていると解釈したい。この解釈では、ストローソンが現状の（あるいは同時代の）複製技術の未熟さを考慮に入れつつも、なぜ絵画作品が現にタイプであると主張したのかが明らかになる。ストローソンが音楽作品と絵画作品との間に見ていた類比は、複製関係と例化関係の「重ね合わせ」ではない。また、それは鑑賞において一定の機能を果たしうるものを複数生み出せる技術が存在することでもない。ストローソンが見ていた類比は、そのような技術が存在することが可能である、ということである。これを根拠にストローソンは絵画作品のタイプ性を主張した、というのが本稿において私が提示したい解釈である。

ここまで見たように、複製可能主義には二つのバージョンが認められる。一つは絵画作品のタイプ性を「複製技術が実際に存在すること」に求め、もう一つは「複製技術が可能であること」に求める。これらの違いは、タイプ性の条件として要求する複製技術の様相にあると言ってよいだろう。そこで、それぞれの立場を「技術現実主義」「技術可能主義」と呼んで、以下のように定式化しておきたい。

技術現実主義 ある絵画作品について、そのオリジナルを複製する技術が実際に存在するならば、その絵画作品はタイプである。

技術可能主義 ある絵画作品について、そのオリジナルを複製する技術が可能ならば、その絵画作品はタイプである。

前者はこれまで「技術的複製可能主義」と呼んできた立場である。もしこの呼び方に對比させるならば、後者はさしずめ「原理的複製可能主義」と呼ぶことができるかもしれない。だが「原理的に可能」という語は曖昧であり、あまり積極的に用い

ることがためらわれる。よって本稿では以下、基本的に「技術現実主義」「技術可能主義」の名称を採用することにした。この区別に従って言い直せば、ストローソンは技術可能主義者である、というのが本稿での解釈である。ただし、技術現実主義者が絵画作品のタイプ性を主張する場面では、常に技術可能主義者もまた絵画作品のタイプ性を主張するであろうということには、注意が必要である。なぜなら実際に複製技術が存在する状況では、そのような複製技術が存在することが可能でもあるはずだからだ。これは両者が、精巧な複製が鑑賞においてオリジナルと同様の機能を果たしうるということが絵画作品のタイプ性を十分に支持する、と考える点で共通していることに起因している。それゆえ、この点について異論を唱える立場は、技術可能主義のみならず、複製可能主義一般に対する批判となる。このような観点での批判は次節において扱う。

次節の議論に移る前に、ここまでの議論をまとめておこう。これまで本稿には、絵画作品のタイプ性を主張する立場が三つ登場した。それらを区別する分岐点は二つある。まず、複製が実際に存在しなければならないと考えるのか、それとも複製が可能でありさえすればいいと考えるのか、で分岐する。前者に属するのが複製現実主義であり、後者に属するのが複製可能主義だ。次に複製可能主義は、複製技術が実際に存在しなければならないと考えるのか、それとも複製技術が可能でありさえすればいいと考えるのか、で分岐する。前者に属するのが技術現実主義であり、後者に属するのが技術可能主義である⁴⁸。図式的には以下の通りである。

1. 複製現実主義
2. 複製可能主義
 - a. 技術現実主義（≡技術的複製可能主義）
 - b. 技術可能主義（≡原理的複製可能主義）

それぞれが芸術作品の統一テーゼとどのような関係にあるかも確認しておこう。既に見たように、複製現実主義は芸術の

統一テーゼを擁護するには弱い。複製技術が仮に存在するとしても、そこから複製がなされるという保証はないからだ。技術現実主義は、芸術の統一テーゼの擁護に向けて一歩前身する。しかし、十分な複製技術が実際に存在するということを示さない限り、現実に絵画作品がタイプであることは擁護されない。対して、技術可能主義は芸術の統一テーゼに最も近い位置にいる。この立場では複製技術が実際に存在せずとも絵画作品がタイプであると主張できるからだ。(技術可能主義に残される課題は、絵画作品以外の芸術カテゴリについてもそのタイプ性が主張できることを示すことである。)

以上、本節では倉田とは別の仕方ですトローソンをより整合的に解釈できることを示し、その結果としてストローソンに技術可能主義を帰属した。技術可能主義は、複製や複製技術が実際に存在せずとも絵画作品がタイプであることを主張する。だが、この主張の強さゆえにと言うべきか、技術可能主義にはいくつかの批判が考えられる。次節ではそれらの批判を検討することにした。

4 技術可能主義への批判と応答

本節では、ストローソンの立場、すなわち技術可能主義に対する二つの批判を検討する。一つは先にも言及した、複製可能主義一般に向けられる批判である。対して、もう一つは技術可能主義のみ向けられるものである。それらの批判と可能な再反論を検討することで、ストローソンの議論が芸術作品の存在論に提起する論点を示したい。

4.1 批判1…オリジナルへの関心の保存からの反論

複製可能主義一般に提起される批判はこうだ。たしかに、もし複製が十分に精巧ならば我々はオリジナルの絵画を直接

鑑賞することに、これまでのような重要性を感じなくなるかもしれない。しかし、その状況において絵画作品がオリジナルの絵画そのものではないということは、直ちに帰結するのだろうか。

この批判者は次のような可能性を提示する。知覚でも検査機器でもオリジナルとの違いを検出できない精巧な複製を作ることが可能となったとしよう。その技術は十分に確立されたものであり、かつ、完成品の品質検査も信頼できるレベルで行われている。そして今、目の前に、この技術で作られた『モナ・リザ』の複製がある。この状況において、その複製を見ることで満足する人は少なくないかもしれない。これは一見、複製可能主義を支持するように思われる。しかし、その満足感の根拠は『モナ・リザ』という作品を見たということそのものではなく、オリジナルの『モナ・リザ』がどのようなものかを知ることができた、という点にある可能性はある。その場合、やはり我々はオリジナルの『モナ・リザ』そのものに特別の関心を寄せており、精巧な複製で満足するのはそれがオリジナルについての事実を教えてくれるからにすぎない。それゆえ、精巧な複製が可能になっても、オリジナルへの関心が他の複製芸術における自筆原稿やマスターへのそれと同等になるとは限らない、と批判者は言う⁽⁴⁹⁾。

この批判に対して、ストローソンは次のように反論しうるだろう。たしかに絵画に対して批判者が言うような態度をとることはできるかもしれない。しかし、それは鑑賞の態度ではない、あるいは少なくとも正しい鑑賞の態度ではない。そのような状況でもなおオリジナルの絵画そのものに関心を持ち続けるのは、作者個人に対する特別な関心があったり、オリジナルの絵画そのものに対する個人的な思い入れがあったりするがゆえのことである。鑑賞者として絵画と向き合う際には、その絵画が持っている知覚的な質や、そのような質をもつ対象を生み出した作者の技量（あるいはそれを可能にした背景）、などを評価するべきである、というわけである⁽⁵⁰⁾。

あるいはもう少し寛容な対応でもストローソンには十分である。たしかに鑑賞概念は一枚岩ではなく、複数の正しい鑑賞態度を認めうる。だが、鑑賞態度が異なれば関心の焦点がまったく異なるかというところではない。批判者が提起した鑑賞

においても、例えば作品が持つ知覚的性質が観者に提供する視覚的快がどれほどのものか、といったことは考慮の対象となるはずである。批判者たちはそれに加えて、オリジナルへの別の関心も抱いているだけだ。『モナ・リザ』における微笑み、『雪中の狩人』における近景と遠景の対比、『カルタゴ帝国の衰退』の光の色彩、これらを一顧だにしないのは絵画を絵画作品として見る鑑賞態度と呼べるであろうか。これらの関心はどのような鑑賞態度であっても、最低限払われるべきものである。鑑賞態度の核を構成するこれらの関心の焦点であることが、ある対象が絵画作品であるための必要条件を構成する。ストローソンはこのように主張しうる。

この主張は先の反論とは異なり、他の（より「オリジナル原理主義」的な）鑑賞態度の可能性を認めつつ、絵画作品のタイプ性を擁護することができる。しかし、特定の関心のあり方が絵画鑑賞において特権的な地位を占めるという発想は、基本的に先のものと共通である。

批判者はそれが特権的な関心であることに疑義を呈するだろう。まず、あらゆる鑑賞態度に共通する関心があるということは、いくつかの例についてある程度正しくとも、自明ではない。また、そのような関心があったとしても、まさしくその関心こそが作品の存在論的身分を決定するという主張は、正しい鑑賞態度を複数認めた以上、擁護が必要である。

ここでストローソンには、これらの疑義に真正面から答えるか、あるいは存在論的な主張そのものを弱めるか、という二つの選択が開かれている。ここでは後者の選択をするとどうなるか、見ておこう。

後者を選んだストローソンは次のように提案する。なるほど適切な全ての鑑賞の核となる関心は存在しないか、あるいはそこに存在論的地位を決定する上での特権性を認めることは難しいかもしれない。では、適切な鑑賞態度に作品概念を相対化した上で、ゴールを次のような主張に書き換えることにしよう。

その下では絵画作品がタイプであるような鑑賞態度が存在する。

絵画作品はタイプであるか。正解は一つではない。(あるいは一つとは言い切れない。)それは想定する鑑賞概念に依存する、というわけである。

もちろん、これはいくらか大胆な主張であるし、このように主張を弱めることはストローソンの洞察そのものが持っている(存在論的な)魅力を半減してしまうかもしれない。また、鑑賞態度ごとに作品概念を相対化することにつながるものがあり、それは議論をより複雑にするものである以上、一定程度の説明を要する解釈である⁵⁾。だが他方、「絵画を見る」ということでストローソンが念頭に置いていた鑑賞態度が何であるか、さらにはその言葉で我々が何を念頭に置くかということについて、共通理解を素朴に前提できない以上、その点について慎重な解釈をとる余地はある。

また、このように絵画作品の存在論的身分を鑑賞概念に相対化したからと言って、絵画作品はタイプである(または、あるいは)というテーゼから哲学的・美学的意義が失われるわけではない。むしろ、そのような相対化は絵画作品をオリジナルの絵画と同一視してきた立場にも同じく再考を迫る。絵画は「一点もの」の芸術であり、それゆえ絵画作品はオリジナルの絵画そのものである、と多くの人がみなしてきた。だが、精巧な複製の登場によって、絵画作品をタイプと考えることが妥当であるような鑑賞態度が明るみになるかもしれない。そのような鑑賞態度の存在を指摘することで「絵画作品」オリジナルの絵画」という比較的強固に維持されてきた図式に反例を示すことは、存在論的にも美学的にも意義があることだろう。

ここまで、複製可能主義一般への批判とそれへの可能な反論を見てきた。既に明らかな通り、後半での議論は芸術作品の存在論についてのメタ的な考察に踏み込んでいる。それは、鑑賞の概念と作品の存在論的地位との間にあるべき関係をめぐる考察である。この結論が定まらないことには、どれだけ芸術実践を詳しく調べてもそこからどのような存在論的帰結は決定できない。他方、そのようなメタ的な議論が実際の鑑賞実践から独立に裁定できると考えるのも楽観的にすぎるだろう。つまりるところ、どのような基準から存在論的地位を判断すべきかという議論と、その基準によって実際にどのような存在論

的帰結が得られるかという議論との間を、互いに往復する必要があると思われる。

さて、芸術作品の存在論に対するそのようなメタな議論という観点からは、ストローソンの議論へはもう一つ別の批判がなされうる。次にこれを検討したい。

4. 2 批判2…作品概念の可変性からの反論

次に検討する批判は、複製可能主義の中でも特に技術可能主義へと向けられるものである。技術可能主義は、可能的にであれ複製技術が存在しうるということから、絵画作品が現にタイプであるということを主張する立場であった。それゆえ技術可能主義には、その可能的状況からの推論に疑いを差し挟む余地がある。たしかに、もし精巧な複製が技術的に可能になれば、我々の絵画についての実践はオリジナルの絵画に囚われないものになるかもしれない。そのような状況では、絵画作品はタイプとしての地位を認めうる。だがそこから、現状において絵画作品がタイプである、ということは引き出せないのではない。というのも、現状の我々の絵画実践はそのようなものになっていないからだ。

この批判はある前提を置いている。それは、絵画作品（および芸術作品）がどのような存在論的カテゴリに属すのかは、その作品概念をめぐる現状の実践によって決定される、という前提である。この前提の下では、現状とは大きく異なるような可能的状況において展開されるであろう実践に基づいて、現に我々が使用している作品概念を論じる際には、（それを禁じるとまではいかなくとも）慎重な議論が求められることになる。

芸術作品の存在論についてこの前提に相当する見解を明示している代表的な論者としては、デイヴィッド・デイヴィスが挙げられる。彼が芸術作品の存在論についての「実践的制約 (pragmatic constraint)」と呼び、強調するのは、芸術作品の存在論についての次のような方法論的原理である⁽⁵²⁾。

芸術作品は、我々の反省的な批評・鑑賞実践において「作品」と呼ばれるもの対して、それに帰属するのが正しいような種類の性質を担える存在者でなければならない。つまり、そのような「作品」がその実践において個別化される（あるいは、されるであろう）仕方では個別化され、また、その実践において「作品」に帰属されるのがもっともらしい様相的性質を持つような、そういう存在者でなければならない。⁵³

やや込み入った規定であるが、デイヴィスの基本的なアイディアはシンプルである。我々が芸術や芸術作品について哲学的な関心を寄せるのは、批評実践に我々を悩ませるような特徴があったり、鑑賞実践において作品が我々を魅了したりするからに他ならない。「芸術作品」という観念はまさしく、そのような諸実践において一定の役割を果たし、とりわけ特別な注意を払われる対象である、ということに根差している。そのような実践を抜きにした芸術作品概念は空虚だ。それゆえ、芸術作品に関する哲学的考察は「我々の現実の芸術実践を批判的に反省することから始める外ない」⁵⁴。これは芸術作品の存在論にあっても同様である。それゆえ、我々の実践についての考察に基づいて芸術作品の存在論的地位を議論するのが正当である。逆に、いくら理論的な美徳を備えていても、それらの実践から乖離した存在論は芸術作品の存在論として不適切である。このように芸術作品の存在論の適格性について、芸術実践の優位を説くのがデイヴィスの実践的制約である。

ただし、すぐに付け加えなければならないのは、デイヴィスが求めるのは現実の芸術実践そのものに存在論が従うことではない、ということである。デイヴィスが「反省」という語を用いる意図はここにある。芸術の鑑賞や批評の実践そのものは入り組んでおり、互いに整合的であるという保証はない。我々の実践では、ときには単一の批評家や芸術家の中においてさえ、矛盾する見解がしばしば見られる。よって、芸術作品の存在論が拠って立つことができるような基盤を提供できるかは疑わしく、芸術作品の存在論が我々の鑑賞実践に暗に陽に含まれる規範全てに応答するよう求めることはできないだろう。そこでデイヴィスは、批評実践が目指している目標や芸術作品によって提供される価値などを考慮しつつ実践を理性的に反

省することで、それらの実践を統括する諸規範を理論的に再構成することを求める。そのように再構成された規範に対して、芸術作品の存在論が整合することを要求するのがデイヴィスの実践的制約の概念である。これを指し、デイヴィスは実践的制約が「芸術の存在論に芸術の認識論への責任を負わせる」ものであるとも表現している⁽⁵⁾。

まとめると、デイヴィスが実践的制約で芸術作品の存在論に求めるのは、その存在論的な立場が我々の芸術実践を反省することで得られる見解と矛盾しないものであるということだ。私の考えでは、デイヴィスのこの主張は基本的に正しい。それゆえ、この立場から提起されうる技術可能主義への批判もまた、真剣に検討するに値するものと考ええる。

では、実践的制約はストローソンの技術可能主義にどのような問題を提起するだろうか。デイヴィスが主張する実践優位の発想では、芸術実践がどのようなものであるかの探究が、存在論的な結論を支持する上で最も重要な要素であるはずだ。芸術作品がどのような存在者であるかの判断はまさしく、その実践において「芸術作品」という語がどのように使われ、どのような性質を帰属される対象を指すと考えられているかということの反省に基づく。このことは、芸術実践自体が異なれば芸術作品の存在論的地位も異なったものでありうる、ということを含意する。そのため、現状の芸術実践とは異なる実践が想定できるとしても、そこから直ちに得られるのは、その実践の下における存在論的な地位についての帰結であって、そこから我々の現状の作品概念について推論することはできないのではないか。言い換えれば、ストローソンの技術可能主義は、芸術作品の存在論を展開する上で変えてはいけないパラメータに手を付けてしまっているのではないか、という批判である。

ストローソンからは次のような反論が可能だろう。たしかに精巧な複製の登場によって我々の絵画実践は変化するように見えるが、それは表面的な変化にすぎない。なぜなら、そこで鑑賞されている要素だけで、我々が現在行っている鑑賞もまた事足りるからである。複製は我々の鑑賞に対し、何も足すこともなければ、何も引くこともない。鑑賞実践が複製の登場によって劇的に変化した状況を想定することはたしかに可能ではあるが、そのような想定が必然的であるわけではない。複

製技術が発達しつつも鑑賞実践の本質は変わっていない、というのがストローソンが想定している状況である。つまり、絵画において我々が見て取るものについての実践およびその規範は変わっておらず、その実践を保存したままに我々の関心はタイプに向きうるのである。よって、現状の我々の鑑賞実践もそのようなものであるから、現状我々が作品として関心を抱いているのもまた、本当はタイプなのだ、というわけだ。

実践的制約が芸術実践そのものではなく、それへの反省に存在論を基づかせるものであったことを想起すると、このような反論の余地がより明らかになるかもしれない。デイヴィスの議論に従えば、芸術の存在論にたどり着くまでには三つの層があるとと言える。それは、(1) 芸術実践それ自体、(2) 芸術実践への反省に基づいた芸術の認識論、(3) 芸術作品の存在論、である。ここでは、これらを順に下から配置した図式で考えてみよう。デイヴィスが芸術作品の存在論に反映されるべきとしたのは、下層の芸術実践ではなく、中層の芸術の認識論である。それゆえ、芸術実践における変化のうち、芸術作品の存在論に響くのは、芸術の実践を支配する規範に変化を伴っているような、中層での違いをもたらすものだけである。

この反論の余地があることから明らかな通り、実践的制約が直ちにストローソンへの批判を生むわけではない。そのような批判が妥当となるのは、高度な複製技術が登場すると我々の絵画作品をめぐる実践の規範が変化することは避けられない、ということが示されたときである。このことを示すには、我々の絵画実践や芸術実践一般が持つ様相的性質を考慮する必要がある。管見の限り、デイヴィスは芸術作品が持つ様相的性質については言及しているものの、芸術の鑑賞実践そのものが持つ様相的性質について実践的制約の立場からどのような問題が生じるかを明示的には述べていない。そのため、下層における実践の変化が中層における判断にどのように影響するのかについては、作品の様相的性質の処理と照らしつつ、詳細な考察へ進むことになるだろう。このように、絵画作品のタイプ性をめぐるストローソンの議論は、芸術作品の存在論における方法的な関心においても、新たな論点を提供する。

本稿ではこの論点についてさらに詳細な考察に進む余裕は無いので、以下、簡単な見通しだけを示しておきたい。技術可

能主義とそれに対する実践的制約からの批判との間には、次の論点が横たわっている。精巧な複製技術が存在する状況において、我々がオリジナルだけでなく複製をも通じて絵画作品を鑑賞するようになった場合、それは絵画鑑賞についての規範の変更を伴ったものなのか、それともそうでないのか。この点に結論を出すためには、複製の登場によって鑑賞実践そのものが何か本質的な変化を被ることになるか否かについて、より詳細に考える必要がある。例えば、精巧な複製が登場することによって鑑賞実践が変化するのは具体的にどのようなプロセスやメカニズムを通してなのか。あるいは、そのような変化を支える信念は現在の我々にも共通したものとと言えるのか、などである。さらにその過程で、絵画鑑賞についてその実践の本質が何にあるのかという根本的な考察が必要となるだろう。また、考慮すべき芸術実践の中には鑑賞実践のほかにも、批評実践や創作実践が含まれるであろうから、それらの実践についても同様の検討が求められる。(そして、鑑賞実践の変化と創作実践の変化は連動する部分が大いなので、それらを完全に独立して考察することはできないだろう。³⁶)

このように、ストローソンの技術可能主義とそれへの実践的制約からの批判は、芸術作品の存在論についての方法的な議論を経由しつつ、芸術実践についてのより詳細な検討へと我々を導くことになる。

本節ではストローソンの議論を整理した後、ストローソンに対してなされうる二つの批判と可能な応答を概観した。断っておくと、ここでの批判はどちらも最終的には絵画鑑賞実践について反省を求めることに帰着しており、その意味では美学的な観点からの批判(おそらくは、その一部)である。それゆえ、別の角度から、とりわけ存在論内部からの批判も十分にありうる。それでも既に明らかな通り、ストローソンが示した断片的な議論は豊富な論点へとつながる水脈である。本稿ではそこから技術可能主義をすくい上げて吟味し、鑑賞態度の多様性や実践的制約といった他の水系とのつながりを指摘した。

結

ここまで、絵画作品の存在論を展開した倉田の議論に着目し、その検討を通ず形でストローソンの議論に対する別の解釈の可能性を提示するとともに、それに対する批判の可能性を提示してきた。最後にまとめておこう。本稿は倉田の「タイプ化」による議論をめぐる理論的な問題点とストローソンのテクストへの解釈的な問題点を指摘した。前者の問題点の検討を通して、(1)「タイプ化」概念の規定を「生成的タイプ化」へと修正する必要があること、(2)複製現実主義と複製可能主義を区別しつつ、芸術作品の統一テーゼの擁護にとつて望ましいのが複製可能主義の方であることを示した。次に後者の問題点の検討を通して、(3)ストローソンを倉田とは異なった仕方により整合的に解釈できること、(4)ストローソンの議論はとりわけ複製可能主義の中でも技術可能主義として解釈されうることを示した。最後にストローソンへの可能な批判とそれへの再反論を検討し、以下を示した。まず、(5)オリジナルへの関心を保存する鑑賞態度の存在を指摘する立場からなされる批判に対しては、どのような絵画鑑賞にも不可欠な最低限の関心が存在すると主張する方針と、作品概念を鑑賞態度に相対化する方針、この二つが可能である。次に、(6)「実践的制約」の観点からなされる作品概念の変性からの批判に対しては、そのような作品概念の変化が必然的ではないという観点から応答が可能である。ここでは、精巧な複製を通じた創作・鑑賞実践の登場が絵画実践の規範の変化を伴うのか否か、という芸術実践の様相的性質めぐる論点が鍵となる。

冒頭でも触れた通り、本稿は「絵画作品はタイプなのか」という問題に断定的な結論を出すものではなく、それゆえ「あらゆる芸術作品はタイプなのか」ということにも回答していない。むしろ本稿での議論からこの問題について示唆されることは、絵画作品に限ってさえ、我々の創作実践や鑑賞実践として認めうるもの多様性は、そのような断定的な結論を許すものか疑わしい、ということである。もし作品が我々の創作実践と鑑賞実践における評価の対象であるということをその本質とし、それらの実践における振る舞いによって個別化されるべきものであるならば、それらの実践の多様性（ないし複数

性)は作品概念の多様性(ないし複数性)を許容するものとなる。最終節で見たストロソンに対する二つの批判とその応答は、そのような実践における多様性と絶えず接する関係にあったと言えるだろう。

だが、そのような多様性を考慮に入れても芸術作品の存在論という試みそのものが意味を失うわけではないということには注意したい。もし多元的な作品概念に見るべきものがないと考えるならば、それはあまりにも芸術の「統一テーゼ」ないし「一元論的見解」を求める形而上学的な関心に囚われすぎであろう。最終的に結論する「n元論的見解」の「n」に代入される数が何であれ、芸術作品の存在論が経るべき有意義な作業というものが存在する。それは個々の領域ないしジャンルにおける作品概念がよって立つ創作実践や鑑賞実践をよりよく記述し、そこにおける存在論的な含意をすくい取るという作業である。むしろそのような作業を経ることによってこそ、我々は日々の創作実践や批評実践(あるいはそこから派生する訴訟など)において作品概念をめぐって生じる不整合を整理し直し、それをよく理解できるようにする。非明示的な仕方でも営まれる実践を明示化するという作業が重要であることは、芸術作品の存在論にあっても例外ではない。

5 附論：複製可能主義の形式化と技術可能主義の三つのバージョン

以上から明らかな通り、絵画作品のタイプ性をめぐる複製主義には二つの様相的観点が絡んでいる。つまり「複製技術が可能である」という様相と「複製技術を使って」複製が可能である」という様相の二つである。この附論では、様相を扱う現代哲学の標準的な流儀の一つである可能世界概念を用いて、複製主義を形式的に区別した後、とりわけ技術可能主義が三つのバージョンを持ちうることを指摘したい。

ここでは「可能世界」を、存在する複製技術やそれを用いて作られる複製に関する「可能な状況」として考えたい。日常的な用語法の感覚から言っても、新たな複製技術が開発されたり、その技術を用いて実際に新たな複製が作られたりするこ

とによって、複製やその技術をめぐる「状況」は、ある「状況」から別の「状況」へと移り変わる、とみなせるだろう。このような状況の変化を、ここではある可能世界から別の可能世界への到達可能性関係として考えることにする。

上の二つの様相をそれぞれ可能世界間の到達可能性関係と考えるのであれば、一つは「存在する複製を変えないまま、複製技術の水準を上げて到達できる」という関係、もう一つは「複製技術の水準を変えないまま、その複製技術を用いて複製することで到達できる」という関係と考えられるだろう。前者の到達可能性を w_1 、後者を w_2 と指標付けることにしよう。

ここで、複製現実主義、技術現実主義、技術可能主義の三つの立場は、以下のようなケースにおいて形式的に区別できる。可能世界の集合 W 、到達可能性関係 R_1 、 R_2 について以下が成り立っているとするとする。

$$W = \{w_1, w_2, w_3\}$$

$$R_1 = \{\langle w_1, w_2 \rangle\}$$

$$R_2 = \{\langle w_2, w_3 \rangle\}$$

意図されているのは、 w_3 の複製水準を上げることによって w_3 の状況に到達し、 w_3 における複製技術を実際に適用して複製を得ることで w_3 の状況に到達する、というものである。

ここで、あるオリジナルの絵画トークン a が各世界に存在し（あるいは適切な対応者が各世界に存在し）、 w_1 と w_2 とはある複製技術 μ を有し、 w_3 のみがそれを ν に用いて作られた精巧な複製 $\mu(\nu)$ を有しているとすると、この状況で、 a をオリジナルとする絵画作品 μ がタイプである世界をどの範囲で考えるかで三者は区別される。複製現実主義は w_3 でのみ μ がタイプであるとするのに対し、技術現実主義は w_1 と w_2 において、技術可能主義は w_1 と w_2 と w_3 の全てにおいて、 μ がタイプであると考えられる。

加えて、複製技術の進展について単なる水準の変化だけでなく、具体的にどの複製技術がどの絵画を複製するようになる

のかを考慮に入れるのであれば、可能世界ごとに相対化された複製技術の個体領域を用意した上で、複製技術上への量化を明示する必要が出てくるだろう。モデルがやや煩雑になるが、実際そのような考慮が必要な場面は存在する。以下、その一例を示したい。

技術可能主義の主張は、技術現実主義と同様、複製技術の汎用性が十分に確保されていれば絵画作品一般へと拡張される。だが、より厳密に言えば、絵画作品一般についての複製可能主義には少なくとも次の二つのバージョンが考えられる。一つは単一の複製技術の下であらゆる絵画が複製可能であるような可能性から絵画作品のタイプ性を導くバージョン、もう一つは各々の絵画作品にそれを精巧に複製する技術が存在するということから絵画作品のタイプ性を導くバージョンである。前者ではかなり汎用性の高い複製技術によって一挙に絵画の複製が可能となる状況が想定されている。対して後者では、絵画ごとに異なる複製技術が適用されるような状況も許容される。

これらの違いは、各可能世界ごとの複製技術上への量化を認めることで、次のように表現できる。ここで便宜上、オリジナルの絵画の個体領域は可能世界間で共通であり、複製技術の個体領域は可能世界ごとに相対化されているとする。ただし $R_{2,ww'}$ である任意の w と w' については、 w の複製技術の個体領域と w' のそれは一致するものとする。○をオリジナルの絵画上の変項、 ι を複製技術上の変項とし、 Dxy が「 x が y によって複製されている」を意味する二項述語だとする。また、可能性オペレータ $\langle \iota \rangle$ と $\langle \delta \rangle$ は、先の二つの到達可能性関係によってそれぞれ以下のように充足条件が定義されているものとする。

$$M, w \models_{\iota} \langle \iota \rangle \phi \Leftrightarrow R_{1,ww'} \text{ である何らかの } w' \text{ にお } \iota \text{ して } M, w' \models_{\iota} \phi$$

$$M, w \models_{\delta} \langle \delta \rangle \phi \Leftrightarrow R_{2,ww'} \text{ である何らかの } w' \text{ にお } \delta \text{ して } M, w' \models_{\delta} \phi$$

ここで M は適切に定義されたモデルを、 ι は自由変項への個体の割り当てを、 δ は整式をそれぞれ指す。「 $\langle \iota \rangle \langle \delta \rangle Dxy$ 」の意

図された読みは「 x が y によって複製可能であるような複製技術が可能である」となる。

具体例で確認しておこう。例えば、 w_2 と w_3 に『モナ・リザ』を複製する技術 x が存在し、 x にだけその技術を用いて作られた複製が存在しているとしよう。また、 $R_{w_1w_2}$ かつ $R_{w_2w_3}$ とし、 o はオリジナルの『モナ・リザ』を表すとする。このようなモデルの下では、 w_3 では DoI が、 w_2 では $\langle \delta \rangle DoI$ が、 w_1 では $\langle \tau \rangle \langle \delta \rangle DoI$ がそれぞれ充足されている。(つまり、 w_3 は『モナ・リザ』の複製が実際に存在している状況 x であり、 w_2 は『モナ・リザ』の複製が技術的に可能である状況 x であり、 w_1 は『モナ・リザ』を複製する技術が可能である状況 x である。)このとき、それぞれのバージョンが絵画作品一般のタイプ性を主張するために要求するのは以下の条件である。

技術可能主義 ver.1 $\langle \tau \rangle \forall o \exists \langle \delta \rangle DoI$ (ある複製技術の下であらゆるオリジナルの絵画が複製可能でありうる。)

技術可能主義 ver.2 $\langle \tau \rangle \forall o \exists \langle \delta \rangle DoI$ (それぞれのオリジナルの絵画に、それを複製可能な技術が存在しうる。)

明らかな通り、 $ver.1$ の要求が満たされている状況は常に $ver.2$ の要求も満たすが、逆は成り立たない。

さらにこれらに加えて、全てのオリジナルの絵画が同じ複製技術状況下で複製可能でなくともよい、と認めるバージョンも可能だ。このバージョンは、次を絵画作品のタイプ性の条件として要求するものとして得ることができる。

技術可能主義 ver.3 $\forall o \langle \tau \rangle \exists \langle \delta \rangle DoI$ (何らかの複製技術によって複製可能であるような状況が、どのオリジナルの

絵画にも存在しうる。)

オリジナルの絵画の個体領域が同じであると想定している今の状況では、 $ver.2$ の要求を満たす状況は常に $ver.3$ の要求も満たすが、逆は成り立たない。それゆえこれら三つのバージョンは、絵画作品のタイプ性を主張する上で複製技術に要求するハードルが高い順に並んでいる。

$ver.3$ ほどに要求を弱めることがもっともらしい場面として、複製技術 x と y が同じ状況では実現不可能であり、かつ、それぞれにそれを用いなければ複製ができないような絵画 o と o' が存在する(多分に人工的な)場面を考えてみたい。例

えば、 α は二〇八九年十一月九日のベルリンの最高気温が摂氏十度以上であれば実現可能であるが、 β は十度未満である場合に実現可能である、としよう。ある状況において、同日のベルリンの平均気温が、摂氏十度以上かつそれ未満であるということはないだろう。このとき、 α と β とが同じ状況において複製可能であることはない。よって、 ver_2 の下では技術可能主義は絵画作品一般のタイプ性を主張できない。だが、 ver_3 の下ではこの状況でもなお、 α と β がそれぞれ別の状況において複製可能であることを理由として、絵画作品のタイプ性を主張するであろう。

もちろん、これはかなり人工的な例である。これに類することは実際には生じないと楽観視するのであれば ver_3 のような要求を考えるモチベーションは弱まるであろう。しかし、複製技術を実現する条件同士がコンフリクトを起こさないということは、必ずしも自明ではない。とりわけ、問題とする複製技術の範囲を人類が開発可能なものみに絞る立場をとる場合は、このような現実的な制約を勘案する必要があるだろう。 ver_3 の存在を考慮しておくことは、技術可能主義の射程を探る上で必ずしも意味のないことではない。

参考文献

- 1 David Davies. *Art as Performance*. Blackwell Publishing, 2004.
- 2 David Davies. The Primacy of Practice in the Ontology of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 67, No. 2, pp. 159-171, 2009.
- 3 Michael Dummett. *Frege — Philosophy of Language*. Harvard University Press, 2nd edition, 1981.
- 4 ゴットロップ・フレীগ (野本和幸訳) 「意義と意味詳論」黒田亘・野本和幸(編)、フレীগ著作集四、勁草書房、一九九九年「二八九二—九五五年」。

- 5 Berys Gaut. Film. In Jerrold Levinson, editor, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, pp. 627-643. Oxford University Press, 2003.
- 6 Berys Gaut. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge University Press, 2010.
- 7 飯田隆『言語哲学大全Ⅰ』勁草書房、一九八七年。
- 8 Takashi Iida. On the Concept of a Token Generator. *Annals of the Japan Association for Philosophy of Science*, Vol. 21, pp. 37-55, 2013.
- 9 Andrew Kania. The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and its Implications. *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 48, No. 4, pp. 426-444, 2008.
- 10 Andrew Kania. Realism. In Paisley Livingston and Carl Plantinga, editors, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, pp. 237-248. Routledge, 2009.
- 11 Andrew Kania. The Philosophy of Music, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (fall 2017 edition). URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>>, 2017.
- 12 清塚邦彦「写真を通して物を見ること：K・L・ウォルトンの透明性テーゼをめぐる」山形大学紀要、人文科学、十五卷二号、一九一五〇頁、二〇〇三年。
- 13 倉田剛「芸術作品の存在論 分析的形而上学の立場から」西日本哲学会（編）『哲学の挑戦』一六七―二〇九頁、春風社、二〇一二年。
- 14 倉田剛『現代存在論講義Ⅰ』新曜社、二〇一七年。
- 15 Paisley Livingston. History of the Ontology of Art, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (summer 2016 edition). URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-ontology-history/>>, 2016.
- 16 西村清和『現代アートの哲学』産業図書、一九九五年。

17 Peter F. Strawson, *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*. London: Methuen, 1959.

18 Kendall Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2, pp. 246-277, 1984.

註

- (1) アンドリュウ・カニアは音楽作品の存在論におけるそのような傾向を、自身も含め複数の論者を挙げつつ指摘している (Kania 2017, § 2.1.2.2)。
- (2) 倉田 2012, pp. 168-169.
- (3) 倉田が「実践的」な正当化として意図しているのは、当該論文の p. 158以降で展開される著作権法についての議論である。本稿はこの部分を扱わず、倉田の「理論的」な正当化のみに焦点を当てる。
- (4) 倉田 2012, p. 189.
- (5) 倉田 2012, p. 189.
- (6) 詳しくは、倉田 2012, p. 190 参照。
- (7) 正確にはここに彫刻作品も含まれるが、倉田は絵画作品と同様のアイデアで彫刻作品もタイプだと主張できると考えているようだ。
- (8) 倉田 2012, p. 170.
- (9) 「抽象的対象」という概念について、本稿は倉田と同様に「あるものが抽象的対象であるのは、それが空間的に位置を持たないか、あるいは時間的に位置を持たないとき、かつそのときに限る」という規定を採用する (倉田 2012, p. 171 n. 1)。

(10) 明示的には書かれてはいないが、倉田はおそらく音楽作品が反復可能であることからこの例化可能性を導き出している。このことは、反復可能性が例化可能性を前提するという、倉田の別のテキストにおける記述から示唆される(倉田 2017, pp. 107-108 参照)。

(11) 「完全／不完全 (gesättigt/ungesättigt, complete/incomplete)」はしばしば「飽和／不飽和」とも訳される。また、この区別自体は存在論的な議論と独立になされう。この点については飯田 1987 の p. 62 を参照。

(12) ただし、フレーゲの言う意味での「固有名」が我々の直感よりも広範なものを指すことには注意を要する。彼は複合的な固有名の存在も認め、文さえも固有名とみなした。それゆえ、文の意味 (Bedeutung) である真理値は対象であると考えた。(この点については簡潔な説明と批判については Dummett 1981 の pp. 180-186 を参照。)

(13) フレーゲ 1999, p. 104.

(14) 倉田 2012, pp. 192-193; Strawson 1959, p. 231. 訳文は □ による補足も含めて倉田のものを引用した。なお、ストローソンの原文への省略が見られるが、本稿の議論の範囲では特に影響はない。

(15) 倉田 2012, p. 193; Strawson 1959, p. 231.

(16) 倉田 2012, p. 194.

(17) 倉田 2012, p. 195.

(18) 倉田 2012, p. 195.

(19) 倉田 2012, p. 194.

(20) 倉田 2012, p. 194.

(21) 先に見た通り、倉田は「対象的性格を有する普遍者」としてタイプを規定している。絵画作品が先の意味での対象的性格を有することは、絵画作品が「モナ・リザ」のような固有名で名指されることを考えれば明らかである。よって、

例化されうることが示されれば、絵画作品はタイプであることになる。

- (22) 倉田 2012, p. 195.
- (23) 倉田 2012, p. 196.
- (24) 倉田 2012, pp. 196-197.
- (25) 倉田 2012, p. 197.
- (26) ここで厳密には、(1)マイク等を通じて録音された時点で複製されたと考えるという立場と、(2)録音がCD等を通じて再生された時点で複製されたと考えるという立場の二つがありうるが、本稿の議論の限りではどちらを採用しても構わない。
- (27) 倉田 2012, p. 198.
- (28) なお、倉田は「個別者として現れる」という言い回しを用いているが、当該の文脈においてこの「個別者」を「物理的対象」と言い換えても差し支えない（倉田 2012, p. 198）。
- (29) 倉田 2012, p. 194.
- (30) これが「*F*であるものが*G*化する」（あるいは単に「*A*が*B*化する」という形式をとる日常的な言い回しについての網羅的な分析だと主張する意図もないし、本稿の議論の限りにおいてはその必要もない。ここでは「*G*という性質を獲得する」という結果を含蓄する場面に分析対象を絞っている。そういう含蓄を持たない意味での「*F*であるものが*G*化する」（ないし「*A*が*B*化する」という形式の表現については、本稿は何も主張しない。
- (31) 倉田 2012, p. 196.
- (32) 注9を参照。
- (33) 私はここで、抽象的対象が生成しうるものであるということ、つまり抽象的対象は生成の時間点を持ちうるということ

とを前提としている。ただし、抽象的対象が生成時点を持ちうるということを端的に主張するだけでは、議論として不十分であるのも事実であろう。必要なのは、問題の抽象的対象が生成される条件や過程を探究し、当該の種類の抽象的対象それぞれについてその存在条件を特定する方法を与えることである。言い換えれば、ある（生成されうる種類の）抽象的対象について「それがいつなら存在すると言え、いつなら存在しないと見えるのか」ということを明らかにする必要がある。私はそのような実質的な説明を与える議論としては、倉田自身も脚注で触れている、飯田隆の「トークン・ジェネレータ」概念を用いたものが有望であると考えている（倉田 2012, p. 175 n. 3; Iida 2013）。この点については別の機会に改めて議論したい。

(34) 注意。この規定では「タイプ化」以前に当該の絵画作品が存在しないということは含意されていない。「生成する抽象的対象が絵画作品であると同定される」という文言は、「タイプ化」以前に絵画作品として同定される存在があるということを排除していない。

(35) あるいは、芸術作品の統一テーゼまでも擁護するつもりがない論者であっても、絵画作品一般のタイプ性を主張したいのであれば、同様の問題に直面する。

(36) だが、ここから直ちに「現にあらゆる絵画作品はタイプである」という主張が出てくるわけではない。この点については、後に述べる。

(37) 実際、ペイズリー・リヴィングストーンは「 \sim 的に可能」という概念が芸術の存在論にどれほど多様なオプシオンをもたらすのかを指摘している。Livingston 2016 の § 4 を参照。

(38) 倉田 2012, p. 196.

(39) ここでは典型的なクラシック音楽作品の場合に話しを絞っている点に注意してほしい。キース・ジャレットの《ザ・ケルン・コンサート》のような即興性の高い音楽の場合、一回きりの演奏がそのまま作品とみなされるかもしれない。

(40) 実際には、ただ演奏者がいるだけではなく、その演奏技術の発揮を支える環境（楽譜、楽器、演奏会場など）の存在も必要とされるだろう。

(41) だが、演奏がまず不可能であり、作曲者も演奏されることを意図していないような音楽（例えばジョン・スタンプの《妖精のエアと死のワルツ》）の場合については、判断を保留したい。この場合、そもそもそれを音楽作品と認めるべきか微妙である。同様に微妙な境界事例としては、演奏を開始することはできるが終えることが原理的にできない場合（例えば、楽譜が無限の繰り返しを要求している場合）などがあるだろう。これについても、ここでは判断を保留する。

(42) もしある複製技術が絵画一般ではなくその一部（例えば油絵）にのみ適用可能な場合、この技術は絵画作品をタイプであるものとそうでないものとに分ける、ということになるだろう。ただし、技術的複製可能主義に基づいて絵画作品一般のタイプ性を主張するために、必ずしも単一の複製技術に訴える必要はない。複数の複製技術の適用範囲がトータルとして絵画作品一般を覆っている状況であれば、どの絵画作品についてもそのタイプ性を主張することができる。だが、精巧さという点において現在の写真技術が十分な水準に達しているのかについては疑問の余地があるだろう。本稿はこの点について判断を保留する。

(44) 倉田 2012, p. 193.

(45) Strawson 1959, p. 231.

(46) 倉田 2012, p. 194.

(47) このことは、複製技術が発達すればオリジナルの絵画には詩のオリジナル原稿と同程度の関心しか寄せられないであろう、とストロウソンが述べていることとも符合するよう思われる。詩の鑑賞において、詩のオリジナル原稿にさほど関心が寄せられないのは、他のコピーが鑑賞実践において同等の機能を果たしうるからであろう。そうでなければ

ば、我々はオリジナルの原稿を読むことに執着するはずである。もちろん、それらが同等の機能を果たしうることを保証する要因の一つには、オリジナルの原稿が一定の仕方で存在している（例えば、特定の文字列を持っている等）ことがあるだろう。その意味においてオリジナルの原稿はある種の特権性を持っている。しかし、それはオリジナルの原稿でないと詩を楽しめないという性質の特権性ではない。

(48) 技術可能主義にはさらに三つのバージョンが考えられる。詳しくは5の附論を参照。

(49) あるいは、写真を通して被写体を見るという経験についてケンダル・ウォルトンが提示した「写真の透明性」のアイディアに従えば、複製を通じてオリジナルを見ることができる、とまで主張できるかもしれない（Walton 1984）。ウォルトンは、写真を通して被写体を見ることは、望遠鏡やその他の器具を通してものを見るのと同様、被写体そのものを見る真正な視覚経験を提供する「透明な」メディアであると考えた。その透明性を支えているのは、ウォルトンの考えでは、写真技術が持っている「自然な反事実的依存性」と「事物間の類似関係との対応」という二つの特徴である。大雑把に言えば、被写体の特徴を撮る側の人間の信念とは独立に写し取り、かつ、被写体の側の見分けにくい部分をきちんと見分けにくいままに写し取る、といった特徴である。（詳細は清塚2003を参照。）発達した複製技術がこれらに相当する特徴を備えるということは十分に考えられる。それゆえ、複製を通してオリジナルの絵画を見るという経験が成立すると主張するオブションが、複製可能主義への批判者には開かれている。（ベリス・ゴートはアフリカの現存するゴリラの見た目や動きを全て模倣する精巧なロボットの例を挙げているが、これは我々の批判者が目下考えている複製のあり方に近い事例と言えるだろう（Gaut 2003, p. 637; Gaut 2010, p. 98）。ゴートはこれを写真の透明性を否定するための例として持ち出したが、カニアはそれらのロボットに透明性がないことは必ずしも明らかではないと指摘している（Kania 2009, p. 242）。私も基本的にカニアと同意見である。）

(50) 実際、この方針で複製による作品の鑑賞を認める論者に西村清和がいる。西村は次のように述べている。「どうあつ

でもオリジナルと面とむきあわないかぎり、その作品についてのほんとうの経験はできないという主張は、こんなに技術ではまだ完璧なコピーは不可能だという主張か、さもなければ一種のフェティシズムかのどちらかであろう」(西村 1995, p. 66)。なお、この箇所において西村は作品の存在論的な地位についての議論を展開しているわけではないので、それゆえ彼が絵画作品やその他の芸術作品をタイプとみなす立場をこのラインで擁護するのは不明である。ただ、この引用の後半部から推察するに、西村がもし絵画作品がタイプであるという主張に与するのであれば、おそらく技術現実主義に属すると思われる。というのも、技術可能主義であれば、今日の複製技術の未熟さは作品のタイプ性を否定する材料にならないからだ。

(51) とも言え、存在論の理論的単純さを優先するあまり、我々の芸術実践が持っている複雑さを単に無視することは避けなければならぬ。むしろ実践の複雑さゆえに理論の単純性が美德となる。実践に散在する一見異なる諸側面を、その数より少ないカテゴリに包摂する際に、そこでどのような共通性を取り出し、その共通性の指摘にどのようなポイントがあるのかを言葉を尽くして説明することは、理論家の義務であると同時に喜ばしい権利である。

(52) ただし、デイヴィスは多くの論者が実践的制約を暗黙のうちに受け入れていることを指摘している (Davies 2004, pp. 18-19)。その限りにおいて、本節における技術可能主義への批判は、決して特異な見解とは言えない。

(53) Davies 2004, p. 18.

(54) Davies 2004, p. 21.

(55) Davies 2009, p. 162.

(56) だが、芸術作品にまつわる全ての実践を等しく考慮に入れる必要がある、とまで結論できるかは議論の余地がある。

例えば、芸術作品の著作権をめぐる法的な係争が発生するのも、芸術作品にまつわる一つの実践ではある。そこににおける司法の判断やそれが典拠とする著作権法などの法は、我々の芸術実践において少なからぬ影響を持つ。また、

そのような公の場における（利害の絡む）言語的実践の方が、そこに含まれる存在論的含意がより明示的になるのも確かだろう。それゆえ、司法の判断はしばしば我々が日常の実践で見落としがちな規範を明示する働きをある程度有するとも言える。だが他方、司法の判断や法それ自体は常に、我々の芸術実践の実情に適合しているかどうかという観点からその正当性を判断される立場にもある。というのも、著作権をめぐる法的係争のシステムが存在する一義的な目的が、芸術をはじめとする創作活動やその結果として生まれる価値享受の安定化・維持にあるからだ。言い換えれば、その著作権をめぐる法的係争のシステムは創作活動のシステムに従属する（すなわち、後者のシステムにおいて目指されている価値の実現に奉仕する）サブシステムである。それゆえ、たしかに芸術作品の存在論において、法的係争の事例を我々の芸術実践における規範を反映したものとして扱うことに一定の意義がある（倉田 2012 の p. 198 以降において、倉田が絵画作品のタイプ性についての「実践からの正当化」として展開している議論にはこのような点での意義を認めうる）と言える一方、法的係争の実践を創作やその享受をめぐる実践と同等かそれ以上のものとして芸術作品の存在論で重視することには慎重であるべきだと私は考える。