

ジェラルール・ジュネット 『『芸術の作品』序説』

和 泉 涼 一 (訳)

解題 以下はフランスの文学理論家ジェラルール・ジュネット (Gérard Genette) の大著『芸術の作品』(*L'Œuvre de l'art*, Editions du Seuil) の「序説」である。ギリシャの古典文学からボルヘスやバースに至る西洋文学の全体に目を配りつつ次々と文学研究の新しい分野を切り拓いてきたジュネットは、まぎれもなく二十世紀後半を代表する碩学のひとりと目されるであろう。彼の主要な関心は「文学的な対象がもつ《単独性》についての一般理論を作り出すこと」とされる(ジョン・レヒテ『現代思想の50人』, 1999年, 青土社)。高度な文学作品はつねにそれ自身の例証でしかありえないというのがあらゆる文学理論の要諦であるが、他方、理論というものは必然的に普遍化を目指すものであって、これまでジュネットが文彩論、物語論、テキスト論、詩的言語論などの領域において提示してきた理論モデルは、常にそうした絶対的一回性をめぐる先鋭的な、しかしひどく慎ましい議論であったように思われる。その後、文学性と虚構の問題を文体やジャンルの概念から論じた『フィクションとディクション』(*Fiction et Diction*, Editions du Seuil, 1991)を経て、ジュネットの関心はついに文学の領域を越えて芸術一般へと向かうことになる。こうしてジュネットの美学もしくは芸術論の時代が始まるのである。1994年に刊行された『内在性と超越性』(*Immanence et transcendance*, Editions du Seuil) では、文学を始めとするさまざまな芸術の存在論的境位が論じられる。ここではあらゆる芸術が内在性と超越性という観点から大別され、それぞれが詳細な吟味に掛けられるのだが、その問題意識を簡潔に表現するなら、本書の英訳書がいうように、「芸術はいかに存在し、いかに働くか」ということに尽きる。「自筆的/他筆的」(*autographique/allographique*)というネルソン・グッドマンの概念が縦横に利用されていることが本書の特徴のひとつであるが、かねてより大陸的な理論志向と英米的なプラグマチズムとの融合を目指していたジュネットのある種の達成がここにみられると言ってよいだろう。そして、1997年に刊行された『美的関係』(*Relation esthétique*, Editions du Seuil) では、ヒュームやカントからピアズリー、ダンテ、グッドマンらを通して芸術作品の美的評価という古典的な問題系が再検討に付される。かくして芸術の存在と機能と評価という三つの主要な領域がこのように探査され、上記二つの著述は『芸術の作品』という総題をもつことになるのである。以下に訳出するのは「序説」であるが、全体の邦訳は今後二年以内に刊行する予定である。

※

本書は、芸術の作品の境位および機能についての、二巻からなる予定の研究の第一巻である。本書第一巻が扱うのは、芸術作品の存在の様態、というか、さまざまな様態である。第二巻では、一般的には美的関係が、特殊的には芸術の作品に対するわれわれの関係が扱

われることになるだろう。こういう順序を選んだ私なりの理由について、少し説明しておこう。この順序は恣意的なものでも、また絶対的に不可避なものでもない。私はまた、芸術的なものは美的なものひとつの分野であるという主張についても検討する。この主張は、しばしば等閑視されているこれらふたつの領域の区別と同様、普遍的に容認されているわけではないのだ。

ふつうは哲学者とか、少なくともたとえば絵画のような、自然に芸術的とみなされがちな実践——じっさい、たとえ暗黙の裡にであっても絵画こそはまさに《芸術》そのものと見なされることが多く、『芸術史』という場合の《芸術》が意味するところは誰もが知るとおりだ——における専門家がもっぱら扱うべきとされるひとつあるいは二つの領域に、たんなる文学研究の専門家が、事前の(十分な)ことわりもなしに探究の手を拡げるのをみて、おそらく読者は驚かれることだろう。なかば違法ともいえるこの活動に私が手を染めるにつけて、私が提出しうる正当化の根拠としては、すでに述べたとおりの、そして好都合にも単純な、以下の確信である。すなわち、文学もまた芸術であり(芸術でもあり)、それゆえ詩学は芸術理論の、ゆえにまた当然のこととして美学の、ひとつの領域にほかならないという確信だ。目下の私の不法侵入は、だから、(論理的に)次のレベルへの拡大、というか上昇にほかならず、視野を広げることによって問題をより明確に見渡したい、あるいはよりの確に理解したいという欲望に動機づけられているのである。文学がひとつの芸術であるならば、文学はどんな種類の芸術なのか、他の芸術はどんな種類なのか、そして、芸術とは一般に何であるのかを発見することによって——ひとことで言うなら最近類 *genus proximum* にもう少し注目することによって——、文学についてより深く知ることができるのではないか。こうした拡大の動きに原理的に際限のないことは私も十分に承知している。というのも、芸術自体がひとつの人間の実践であるというふうに言っても差し支えはあるまいが、そうだとすると、今度は芸術とはどんな種類の実践なのか、他の芸術はどんな種類なのか、等々を論じなければならなくなるからだ。たとえペーターの原理によってわれわれ各人が軽率にも管轄の水準を踏み越えてしまうことになったとしても、少なくとも時間の不足のせいで、われわれとしてはこの危険な登り坂に踏みとどまることにならざるをえまい。

たぶん、このあたりで、『芸術の作品』という本研究の表題について説明しておかねばなるまい。この表題の曖昧さは意図的なものである。なぜならこの表題は、さまざまな作品のたんなる存在と、それらの作品の作用、言い換えるならある意味においてそれらの作品の固有の仕事 (*ouvrage*) とを同時に(あるいはむしろ相継いで)カバーする必要があるからだ。芸術の作品 (*l'œuvre de l'art*) とはだから、当面は芸術作品 (*l'œuvre d'art*) を意味する。その後、もっと野心的に、それはこの作品の作品——それが芸術自体の作品であることは明白だ——を意味するのである。芸術の (*de l'art*) というふうに単数におかれている理由を述べるに当たって、私はまだ敷衍することしかできない。つまりこういうことだ。私のみるところ、芸術を複数形 (*les arts*) においてしまうと、それは本質的定義のお墨付きをもった実践のリストを含蓄してしまうのである。たとえそのリストを「開かれた」ものにしようとしても、ましてや「美術 (*beaux-arts*) の体系」という伝統的概念を拒絶しようとしても、そのリストは程度に差はあれ規範的なものになってしまう。本質

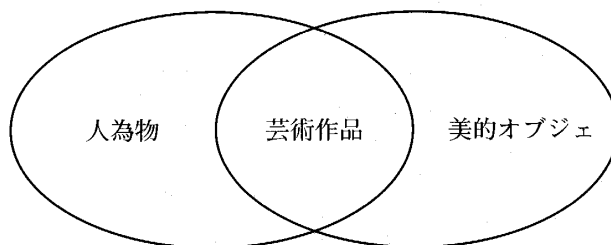
的定義とはつまり、特殊かつジャンルの特徴を刻印されたある一定数の（有限または無限の）芸術があり、それらの芸術は、他のもろもろの人間の活動から自己および現在もしくは将来のみずからの全体を切り離してしまい、かくしてある活動は芸術だが他のそれは芸術ではない、などと決定することを可能にしてしまう定義である。ちょうどゲームに対するウィトゲンシュタインがそうであったように、芸術 *les arts* のなかに、しかじかの「家族的類似」による以外に定義しがたい星雲しか見まいとする懐疑主義¹⁾ から私がいかに遠ざかっていると感じているにせよ、私もまた他の人々とともに、次のように考える。すなわち、ちょうど他の人々がゲーム自体に与える²⁾ のと同じく芸術に適用しうる共通の定義とは、機能的なタイプのものであって、ここでいう機能は、あらゆる種類の実践もしくは生産物を備給することが、あるいは見捨てることのできるものである。逆説的であろうがなかろうが、私のみるところ、芸術的なもの *l'artistique* は、その一般的な作用により、「諸芸術 *les arts*」のひとつひとつよりも確実に定義することができる——このことはちょうど今日、それがどういう芸術に帰属するのかを言うことができないまま、かつそんなことはさして気にもせず、あるオブジェもしくは行為が「芸術の」オブジェもしくは行為である（あるいはそうあろうとしている）と、ある程度の確信をもって知られている多くのケースにおいてみられるのと同様なのである。詩学者たちもその水準において昔からこのことは承知している。いくつかの「文学ジャンル」は、文学一般よりも同定するのがしばしば困難なことがある。あるテキストが小説であるのかどうかは私にはよく分からないが、そのテキストが文学であることを私は疑ったりはしない（個についての疑念が種についてのどんな疑念も生じさせないこういう状況は、じつのところきわめて有りふれている。この動物が犬であることを知るために、私はその品種まで知る必要はないし、そもそも品種などは客観的にみてきわめて曖昧なことがある）。芸術やジャンルの複数性にこだわることは、それゆえ、いずれも人為的な分類上の凍結と概念上の混乱を、同時に惹き起こしかねないのである。そして、芸術の単一性についてのクローチェのテーマは、この点についてはむしろ開放的である。なぜなら、クローチェのテーマ³⁾ は、ウィトゲンシュタインが奇妙にも要求したように⁴⁾ たしかに「可視的」ではないにせよ、関係的な基準——これは必ずしもクローチェの基準ではないのだろうが——に対し、諸芸術ではなく、しかじかの実践もしくはオブジェの芸術的な特性を定義する配慮を委ねているからだ。おそらくそれは、とりわけてヤーコブソンのあの有名な定式、すなわち詩学の目的は「文学ではなく文学性なのである」⁵⁾ という定式の意味なのであろう。これと相和するように思われるのが、ネルソン・グッドマンの、これに劣らず有名な定式であらう——芸術とは何か？、ではなく、いつ芸術は存在するのか？⁶⁾。だから、諸芸術 *les arts* ではなくて芸術 *l'art*（あれやこれやには芸術 *(de l'art)* が存在する、などという言い方におけるむしろ控えめな意味での、大文字ではない「芸術」）なのであり、結局は、芸術ではなくて芸術性 *artisticité* なのである。

仮の定義

こうした事態の必然的な不都合というのは（また後で触れる）、次の巻（『美の関係』）でなければ吟味されないさまざまなデータについて、本書の目的をなす定義を宙づりにし

てしまう、ということだ。したがってその定義、すなわち、芸術作品は意図的な美的オブジェである、あるいは同じことだが、芸術作品は美的機能を有する人為物（もしくは人間の生産物）であるという定義は、ここでは仮定的もしくは暫定的なものとなる。この二つの定式は等価だ。なぜなら意図的オブジェというのは人為的なものでしかありえないからだが、これには以下二つの例外がある。第一は、たまたま自然のオブジェに備給される神の意図についての神学的仮説であって、これについては触れずにおこう。第二はウズラの卵や蜘蛛の巣といった動物界の生産物にたまたま備給される美的意図についての神人同形論的仮説である⁷⁾。上記二つの定式は、次の理由によっても等価である。つまり、美的オブジェの意味するところは「美的効果を生み出す状況にあるオブジェ」であり、機能の意味するところは「意図的効果」である、ということだ。機能のない人為物は存在しないのだから（人間は機能的意図のないものは何も生産しないのだから）、人為物と機能の共存は余計だと判断されるかもしれない。しかし人為物の機能は必ずしも美的なものとは限らないし、しばしば排他的に美的であるわけでもない。しかも、人為物は数あるその機能のなかで、常に美的機能をもつわけではないのだ。反対に、（意図的に）美的な機能をもたない人為物（たとえば鉄床）は、非意図的な美的効果を生み出しうる——言い換えるなら、たとえば一輪の花のような自然のオブジェとほとんど同じ資格を有する、（単なる）美的オブジェとして受容されうる。それゆえ、段階的包括関係において、三段階の美的オブジェが存在するのである。ひとつは美的オブジェ一般であり、第二はたまたま美的効果を有する人為物である。そして第三は美的な意図的効果もしくは機能を有する人為物で、これが本来の意味での芸術作品ということになる。

第二の定式——美的機能を有する人為物——の方が、第一の定式よりも便利である。なぜならこちらの定式の方が二つの相異なる対象を精神にはっきりと提示してくれるからだ。すなわち、人為物という概念と美的機能という概念だ。これら二つの研究対象は、以下二つの設問形式で提示しうる。第一はこうだ——「この人為物は何からなるのか」。第二はこうである——「この美的機能は何からなるのか」。たとえ見かけのうえでは人為物が主語で美的機能が述語のように思われても、これら二つの設問の順序を論理的に規定するのは何もない。実のところ、芸術作品は人為物の特殊事例ではないのと同様、美的オブジェの特殊事例でもないのだ。これら二つの範疇は、どちらが論理的優位にあるということではなく、交差集合の関係にある。



かりにこれら二つの設問をそれぞれ特殊研究の対象とするなら、第一は芸術作品の存在論（とりあえずの命名である）となるだろうし、第二は（もちろん）美学ということにな

るだろう。そして、まずは美学の方から手を付けることを妨げるものは何もないし、カントやその他の人々がそうしたように、それを避けていけないことさえないのである。

しかし私には、第一の存在論から始める理由がある。ただし、その理由はむしろ修辭的もしくは語用論的次元のもので、こういうことだ。すなわち、美的機能というのは芸術作品の（主要な）最終目標であって、作品は完全な手段としてその目的に仕えている、そしてこういう従属関係は重要性の段階的变化を指示し、ゆえにまた吟味におけるある進行を暗示しているのである⁸⁾。したがって、本書第一巻の目的は単なる前置きとみなすことができる。しかし、いわゆる好意目当ての懐柔 *captatio benevolentiae* は慎むことにして、事態は幸いにももう少し複雑であることをわれわれは知るだろう。

それゆえわれわれの第一の設問は、教室の用語を使うなら、芸術作品の「存在論的」⁹⁾ 境位についての問い、ということになる。もっと単純な言い方をすれば、芸術作品——あるいはむしろ複数の芸術作品——の「存在（諸）様態」¹⁰⁾ についての問い、ということだ。この問いは、少なくともそのさまざまなアスペクトのひとつから、現代哲学が十分に論じてきた問いである。もちろん私はその点に配慮を怠ることはないが、しかし私としてはまず、方法と原則についての二つの選択を示しておかねばならない。それによって、最近の伝統が多くの微妙な差を残しながらも例証する立場と私のそれとの違いがはっきりするはずである。

制限された「存在論」

まず、あるオブジェの芸術的もしくは非芸術的な性格を「存在論的」特徴とすることで、芸術の理論をまるごと存在論の土俵にもちこむのは、あまり望ましいことのように思えない。私のみるところ、それはアーサー・ダントの立場で、彼は物理的に区別しがたい二つのオブジェ——ひとつは芸術作品（たとえばデュシャンの『ワインラック』）で、もうひとつは非芸術作品（BHVの地下売場に置いてある「同一の」ワインラック）——の相違を、そのように規定している¹¹⁾。こういう対立の前提事項、とりわけレディ・メイド自体を「芸術作品」とする規定¹²⁾、およびそういう規定から生ずるもろもろの理論的帰結についての議論は、後回しにしよう。私としてはただ、少なくとも当面は、可能な限りもっとも厳密なやり方で、「存在様態」を定義する、あるいは同じことだが、機能的と私がみなすもの（「それは何の役に立つのか」、「それはどのように働くのか」）を可能な限り「存在論」の領域から排除するという私の配慮を示しておきたいだけなのである。

あるひとつの事実がこの区別に明らかに対立する。すなわち、人為物はすべて意図的なオブジェなのだから、たとえ一時的にであれそれらの機能を定義から外したのでは、人為物の定義など不可能だ、という事実である。それが何の役に立つのかを言わずに、金槌が何であるのかを言うことはできない。金槌は釘を打ち込むためのものなのである。こういう反論にはこう返答することができるだろう。すなわち、金槌を、（たとえば）木製の柄をもった金属の塊、というふうに非機能的に定義する（あるいは少なくとも記述する）ことは、まったく不可能なわけではない、という返答だ。数千年の後、考古学者が金槌を発掘してその機能が分からないとしたら、さだめしそのように記述することであろう。またこういう返答もできるだろう。つまり、たまたま——それどころか常時——金槌を文鎮代

わりに（または文鎮を金槌代わりに）使うことを妨げるものは何もないし、そうしたからといって、それらの物理的存在や知覚しうる外観には何の変化もないのである。たとえ「本質的に」機能的なオブジェ（道具）であれ、機能はそれゆえ、いつも潜在的には可変的であり、他方、その物理的存在はほとんど不変である（このほとんどということについては、いずれもっと詳しく論ずる）。そしてこの指摘はおそらく、芸術作品にはいよいよもって当てはまるのである。なぜなら芸術作品は、存在様態を変えることなく、状況に応じて実用的機能を変えることができるし（パルテノン神殿はもはや聖域ではない）、もしくは美的な機能を変えることができるからだ（『オランピア』はもはや挑発的ではない）。ダントが引き合いに出した一組もしくは一連の区別しがたいオブジェは、現実のものであれ想像上のものであれ、ある意味において（あるいはこういう観点からすれば）、そのために拵えられた余分の経験なのである。たったひとつの工業的オブジェでも、それがレディ・メイドとして出世する前と後では同じ機能をもつわけではない。ただのワインラックが——私としてはダントのようにやすやすと「芸術作品」と呼びたくはないが——、明白に、かつどう考えようとも、「名品 *pièce de musée*」と称すべき何かになるのである。けれども私の知る限りその物理的存在には、それだからといってさほどの影響はない。ジャストロウの有名なデッサンにしても、これをウサギとして「見る」ことをやめてアヒルとして「見る」ようになっても、その物理的存在が変わるわけでないのと同様に¹³⁾。

作品の「存在様態」がここで還元されてゆくのは、まさにこの機能外の恒常数なのである。あるいは「存在様態」ではなく、その諸様態がそれらの作品の「存在論的境位」を構成する存在、と言ってもよい。むしろ私としては、どうしても形容詞を付けるとしたら、存在論的 *ontologique* ではなく、(存在)論理的 (*onto*) *logique* という形容詞にしたい。というのも、これらの様態の違いは、強い、あるいは重い意味での存在論的よりは論理的な次元のもので、この括弧付けはそういう重い意味を軽くする狙いがある。私はまた、物理的 *physique*、という言い方をやめて、機能外の *extrafonctionnel*、という言い方をするようにした。なぜなら、物理的、という形容詞は、金槌やワインラックや、あるいはデッサンにも相応しいかもしれないが、その存在がまさに物理的ではない詩篇や交響曲のようなタイプのオブジェにはもはや当てはまらないからだ。この違いについてはもちろん後で触れるが、これはまさしく作品の「存在様態」の問いの核心に位置するのである。

第二の選択はこのように厳密に定義された存在様態に関わる。そして私のみるところ、これは二つのアスペクトに分割した方がよい。作品の——おそらくあらゆるオブジェの——様態は、二つの相異なる仕方で検討することができる。ひとつは、「この作品は何から出来ているのか」というお粗末な問いに答えるものだ。たとえば『ミロのヴィーナス』は、昔からルーヴル美術館で実際に目にするがままの形をした白い大理石の塊で出来ている（当面はこの彫刻の再現的機能については触れずに、それ以上にもそれ以下にも言うことはできるだろう）。最良の条件下では、この作品の直接的で完全で真正な知覚は、いまの場合物理的なこのオブジェとの対面においてしか生じえない。私は「最良の条件下で」と言った。なぜなら、あらゆる種類の数多の要因がこの知覚を妨害しうるからで、そのなかでも、プルーストの有名なページ¹⁴⁾をもとに「ベルマ効果」と名付けうるもっとも高貴な、そしてこの作品の芸術的存在にもっとも正当に結びついた要因は、こう定義されるだ

ろう（たしかにプルーstens的な表現ではないが）——「傑作とみなされる作品と向き合うことの、動転するような感覚から生み出されたトラウマ的無感動」。『ミロのヴィーナス』という作品の他のあらゆる（間接的な）顕現に関して、この大理石の塊は明らかに同じものであり、この意味においてそれはその塊に「存している」のである。

けれども、……に存するとは、この場合、どんな残余もニュアンスもなく「あらゆる点で……と同一であり、かつ相互に還元しうる」という意味に解してはならない。これまでしばしば示してきたように、述語のなかには、物理的オブジェには当てはまるが作品には当てはまらないものもある——そして（とりわけ）その逆の場合も。たとえばカルポアの『ダンス』は軽やかと形容しうるが、その彫刻が出来ている石の塊はそうではない。それゆえ、人間が肉体に具現されるように、作品も「物理的に具現される」(*physically embodied*¹⁵⁾) という言い方を好む人々もいる。しかしこの言い回しはいくつかの厄介な形而上的仮説をも伝達していて、とりわけそれは音楽と文学の作品にはまったく当てはまらないのである。音楽や文学の作品は非物理的なオブジェから出来ていて、したがってそれらが「具現される」としたら、それはそれらの観念的オブジェの物理的顕現のなか以外にありえない。『パルムの僧院』は（ほぼ）ひとつのテキストに「存して」いて、もしそう言いたければ、そのテキストを印刷した書物に「具現される」のである。

こういう論理的反論から生じるのが、少なくとも別の存在様態を分離し、これに言及する必要性である。ラ・ベルマの「現実の」公演に失望して帰宅したマルセルが、その公演を頭のなかで再構成し、「直か」の感動では捉えられなかったその芸術的価値を少しずつ、事後に、そして程度に差はあれ真剣に発見してゆくとき、マルセルはまさに、この作品の別な顕現の様態に向き合っているのだと言える。このときその作品とは、記憶と、回顧的分析と、順応的な願望的思考 *wishful thinking* との混合体なのである。今日ならば、マルセルは、映画もしくは視聴覚的記録によってそういう機会もしくは刺激を得ることができるだろう。あまりにも鋭敏な愛好家は、『ミロのヴィーナス』や『デルフトの眺望』の良質の複製を「ゆったりとくつろいで」見ることができる。複製はたしかにオリジナルの「代用」にはならないが、しかしときとして愛好家は、オリジナルとの差し向かいからは決して得られなかったかもしれない観察を、複製から得るかもしれないのである。

したがって、作品は排他的かつ全面的にオブジェに存するというふうには、強い意味において言うことができない。いま述べたように、その理由は、作品の働きは距離を置いて間接的にでも、良し悪しは別としてその他無数の仕方で作用しうるということだけではない。それはまた、作品はひとつのオブジェではなく、同一かつ互換的とみなされるいくつものオブジェに存するからでもある。たとえば、シャルダンの『食前の祈り』、フロベールの『聖アントワヌの誘惑』や、『ペトルーシュカ』のいくつかのヴァージョンがそうだ。なおその他にもいくつかの理由があるが、それらについてはその都度みてゆくことにしよう。とりあえずこのように先回りしておけば、次のことを示唆するのに十分だろう。すなわち、作品は、オブジェに「存する」という事実を唯一の存在もしくは顕現の様態としているわけではない、ということだ。作品にはそれとは異なる少なくとももうひとつの存在様態があって、それはそのような「固定性 *consistance*」を超越する *transcender* ことである。その理由はたとえば、それらの作品がいくつものオブジェに具現されているとい

うことだったり、それらの受容はそのオブジェ（またはそれらのオブジェ）の現前をはるかに越えて広がりうるし、ある意味ではその（それらの）消滅からも生きのびうる、ということだったりする。オブジェの消滅を越えて生きのびうる、とはたとえば、フィリベール・ドロルムのチュイルリ宮やフェイディアスの『アテナ・パルテノス』に対するわれわれの美的関係は、それらのものが破壊されてしまった今日でも、完全にゼロというわけではないということだ。

この第二の存在様態は、*transcendance* という名称で後回しにしよう¹⁶⁾。これと対称的に、第一の存在様態は*immanence* と名づけておく。こういう名称を付けたからといって、作品は何ものにも存しない、などと仄めかしているわけではない。むしろ、作品の存在は内在性および超越性からなるのだと言っているのである。私のみるところ、これら二つの存在様態はかなり広い範囲で混同されており、多くの難問、不一致、そして時には理論的袋小路が、両者を混同することから生じている。それゆえ私としては、ここで逆の態度と行動をとることにしよう。つまり、第一部の目的である内在性の研究と、第二部の目的となる超越性の研究とを、可能な限りきっぱりと分離するのだ。こういう選択にともなう不都合——どんな選択にも不都合は付きものだ——とは、第一段階で提案する一覧表が窮屈に、それどころか単純すぎるように思えるかもしれない、ということだ。もちろんその一覧表は部分的かつ暫定的なもので、第二部での一覧表によって補完され訂正されることになる。それまで読者各位にはご辛抱を願いたい。

二つの体制

芸術作品の内在性の様態（暫定的用語だ）は、それゆえ、これまでのところ、存在様態それ自体として無条件に研究されてきた。私はこの場で、そういう研究の沿革を辿ってみせるつもりはないし、そういうことについて完全な知識が私にあるわけでもない。私としてはむしろ、個々の（とりわけ用語上および方法上の）微妙な違いを越えて、今日まで達成されたと思われることがらの総括を試みよう。それは本質的な部分である種の一致をみせているのである。まことに好戦的なこれらの手合いの意見が（無意識的に）一致しているにしても、これは実のところ奇跡などではない。むしろ、ことがらの明証性によってそうした一致は必然的に導き出されたのであって、そこには理論的工夫を凝らす余地などほとんど残されていないと私は思う。

こういう共通の立場は、いささか幻のような、優劣つけがたい二つの教説との対立においていよいよ明確になる¹⁷⁾。第一の教説、といっても特に誰かに帰すべきものでもないのだが、第一の教説によれば、あらゆる芸術作品は全面的に物理的もしくは物質的オブジェに存する。この教説の主たる欠点は、アクロバチックな歪曲なしでは文学や音楽といったタイプの芸術に適用できない、ということだろう。文学や音楽の場合、その生産物は非物質的であるからだ——その意味や理由については後でみることになる。第二の教説は、やや単純化すれば、クローチェやコリングウッドのような「観念論的」美学者に帰せられてしかるべきもので、それによれば、第一の教説とは反対に、造形芸術を含めたあらゆる作品はその作り手の精神にしか完全には存在しない。かつてレオナルドはこれを精神の事物 *cosa mentale* と言ったが、寺院から書物にいたる作品を顕現する物質的オブジェ

は、大雑把な具現であり近似的な痕跡にすぎないのである。この第二の理論の難点は、少なくとも、作品の運命を芸術家のはかない存在に結びつけるということ、そして、相互主観的なコミュニケーションのあらゆる真の能力を作品に認めないということだ。そしてこれら二つの教説はいずれも、二つのタイプの作品に同じ内在性の様態を与えるという明白な間違いにおいて一致するのである。ここでいう二つのタイプとは、ひとつは芸術家の手から生まれてその物理的単一性において代替不可能な造形的オブジェであり、もうひとつはあらゆる正確な記述もしくは演奏が、芸術的にはそのオリジナルな原稿と同じく再現的な生起である文学もしくは音楽のテキストであって、これらのタイプは（存在）論理的に相異なっているのである。

共通の見解はそれゆえ、以上二つの相対立する過度の一元論の中間に身を持ち、芸術作品の領域を二つのタイプに分割する二元論的立場を採用する。第一のタイプは、私のいわゆる内在性のオブジェが物理的オブジェ（たとえば絵画や彫刻）である作品のタイプである。第二のタイプは、観念的内在性のオブジェをもつ作品のタイプで、とりわけ文学と音楽がそうだ。こういう分割はすでにスーリオに見受けられる。彼は、「芸術作品の存在論的分析」のために、「物理的存在」、「現象的存在」、「レイックな存在」、そして「超越的存在」に分割された「存在様態の複数性の原理」を提出する。われわれの（存在）論理的な境位の問題にもっともよく一致するのは、「物理的」存在である。これは、次の根本的区別をもたらす——「いくつかの芸術は、唯一にして決定的な肉体をその作品に与える。たとえば彫刻、絵画、記念建造物がそうだ。また、複数的であると同時に暫定的な芸術もある。音楽や文学の作品がそうだ。（こういうタイプの作品は——G・G）いくつもの交換用の肉体をもっている」¹⁸⁾。

同じく二元論的なりチャード・ウォルハイムの立場は、明示的に述べられるというよりは、彼が上記二つの一元論的理論を斥けているということ、およびパース流の型 *type* と生起 *occurrence (token)* という区別を音楽と文学に適用しているそのやり方によって推論されうるものである。つまり、たとえばテキストとは、一冊一冊の書物もしくは朗読がその生起であるところのひとつの型（タイプ）であって、絵画の唯一の作品には類例のない（存在）論理的な特殊事例なのである¹⁹⁾。ニコラ・ワルターストーフは、型（彼としては種類 *kind* と呼びたいようだ）とその生起に分割されたこの二段式の境位を、版画や鋳型彫刻の *artworks* にまで拡張している²⁰⁾。彼にとって生起というのは、ロダンの『考える人』のような *object-works* にとっては *objects*（物質的オブジェ）であり、音楽のそのような *occurrence-works* にとっては *occurrence* なのである——文学は、朗読によって *occurrence-work* の境位を、書字的同一物〔書物〕によって *object-work* の境位を、同時に保持している。*artworks* の領域はそれゆえ、多数の生産物を有する芸術の領域であって、それがワルターストーフのあらゆる関心を惹くのである——彼としては、同一物をたったひとつしかもたない種類 *kind* と形容される造形芸術の単一の作品にまで拡張したいという一元論的誘惑がないわけではない。というのも造形芸術の唯一性というのは、おそらくは一時的な技術上の制限によるものにすぎないからだ。複製技術が完璧なコピーを提供するようになる日、『モナリザ』も『ミロのヴィーナス』も、『考える人』や『パルムの僧院』のような多数の *artworks* となることだろう。いずれわれわれは、このさんざんに議論さ

れてきた問題を検討することになるだろう——同じくまた、『考える人』や、デューラーの『メランコリア』のような版画の多数性は、文学や音楽の作品の多数性と同一次元のものなのかどうか、という問いにも向き合うことになるだろう。

ジョゼフ・マーゴリスの多岐にわたる豊かな貢献は、私のみるところ、これとは反方向の屈折を特徴としている²¹⁾。つまり、マーゴリスは、もろもろの作品の全体を、唯一のオブジェをもつ造形的生産物の境位へと引き寄せするのである。たとえば彼は、作者が生産したオリジナルな書物 (*prime instance*) によって文学作品を定義しており、その後続く書物は一連のコピーにすぎない。あるいはまた、グッドマンの二分法 (これについてはすぐ後で詳しくみる) に反対して彼はこう述べている——「あらゆる芸術作品はある程度まで自筆的である」²²⁾。最後にマーゴリスは、つくる *faire* と創造する *créer* についてジャック・グリックマンが提案した区別を批判している——グリックマンによれば、「個々のオブジェはつくられ、型 (タイプ) は創造される」のであり、芸術はつくることではなく創造することにある²³⁾。ただの主婦は (これはグリックマンの例ではない) オゼイユ風味の鮭のエスカロップをつくるのだが、芸術的料理人であるトロワグロは、この料理のレシピという型 (タイプ) を創造したのだ (と私は思う)。明らかに、そして観念論的屈折のあらゆる信奉者に共通する横滑りにもとづいて、グリックマンは創造を発明と同一視している気配があり、このことは議論しなければならない²⁴⁾。しかしマーゴリスの反論というのは、これとは次元が異なるのである。つまりマーゴリスによれば、そのレシピが規定する料理を制作する *exécuter* ことなしにはレシピを創造することはできないのだから、つくと創造するの区別は有効ではない、というのだ。確かに料理における大抵の創造はそうにして生み出されるのだろう。けれども、着想と制作とのそうした関係が不可避のものではないというのは、私には明白だと思われる。ある創造的料理人があるレシピを着想し、その制作を見習いコックにまかせる、あるいはもっと都合の良い季節にみずから延期するということはある。そしてそういう [着想と制作の] 分離が、彼の創造的行為を無効にすることは決してないだろう。料理の創造と文学もしくは音楽の作品制作との困難な対比は、とりあえずこれくらいにしておこう (言葉や音符の配置を頭のなかで実施することなしに、詩やメロディを「頭のなかで」つくことはできないのであって、その作品に対する関係は、レシピの料理作品に対する関係と同次元ではない)。しかし、私にとって少なくとも確かな (そして明白な) ことに思われるのは、建築家は、自分が設計した建造物を創造したとするために、自分で設計図通りにその建造物をつくってみせる必要はないし、劇作家は、舞台の演技を創造したとするために、自分のト書きを実施してみせる必要はない、ということだ。したがって以上二つか三つの事例をみると、マーゴリスには、いくつかの観念的作品の境位を、物理的内在性をもつ作品のそれに引き寄せようとする傾向がある。こういう屈折はつまるところ、マーゴリスにおいては、作品が「具現される」オブジェとくらべて作品の「出現 *emergence*」に力点が置かれることで、償われている。だが、何も償うことなどない方が、おそらく簡単であろう。

かかる通念 *doxa* のもっともバランスのとれた、もっとも適切に配分された、そして同時に、もっとも洗練されていてもっとも議論の対象となったヴァージョンは、私の意見ではネルソン・グッドマンのそれである²⁵⁾。しかしこの哲学者は、唯名論者の沽券に関わると

でもいうのか、型と生起との、ましてや物理的オブジェと観念的オブジェとの対立のような「プラトンの」概念はいっさい用いない。それゆえ、彼にあっては、割り振りの基準は純粋に経験的なもので、以下のような具合である。すなわち、絵画のような芸術にあっては、偽作（贋物 *fake*、模造品 *forgery*）、言い換えるなら正確なコピーを（あるいは何から何までそっくりの複製を）オリジナルな作品として提示する²⁶⁾ 行為は、現実的な実践であって、一般には実入りもよく、ときとして非難されたり取り締まりの対象になったりする。なぜなら、それは意味のある行為だからだ。そして、文学や音楽のような芸術では、こういう実践はおこなわれない。なぜなら、テキストや楽譜の正確なコピー²⁷⁾はそのテキストや楽譜の新しい冊子にすぎず、文学的もしくは音楽的観点からすれば、オリジナルと同じ価値しかもたないからだ。文学や音楽においてこの種の行為がおこなわれうるとすれば、そしてある時代に実際におこなわれたのだが²⁸⁾、それは、「海賊版」の制作である。つまり、著者およびその契約上の版元の正当な権利を侵害した版、それゆえ商業上違法な版の制作だ。しかしそれらの海賊版の書物が正確であれば、つまりオリジナルと一字一句まで同じであるならば (*sameness of spelling*)、オリジナルのテキスト的価値を共有していることになる。言い換えると、いくつかの芸術においては真正の概念に意味があり、それは作品の生産の歴史によって定義される。そして他の芸術においては、真正の概念にはどんな意味もなく、あらゆる正確なコピーはことごとく、その作品の有効な同一物 *exemplaire* を構成するのである。グッドマンは、第一の種類の芸術を自筆的 *autographique* と、第二の種類の芸術を他筆的 *allographique* と命名しているが、この命名はまったく恣意的というわけではない²⁹⁾。このように命名することによってグッドマンとしては、彼にとってはあまりにも形而上的な特徴づけに頼らずに済むのである。しかしいざれみるように、この区別は現実には、物質的作品を観念的作品に対立させる区別、もっと正確に言うなら（私にとって）、物理的内在性を有する作品（物質的オブジェもしくは知覚しうる出来事）を観念的内在性を有する作品、言い換えるならいくつもの正確な生起に共通する型からなる作品に対立させる区別と一致するのである。

これら二つの体制³⁰⁾の詳細に踏み込むことはせずに、私としては、この根本的区別は他の二つのより二次的な区別について予断をもたせるものではないことを、言っておかねばならない。ひとつは、絵画や切り出し彫刻のようにそれぞれの作品が唯一のオブジェである芸術と、それぞれの作品が多数のオブジェである——またはありうる——芸術とを対比させる区別だ。後者の芸術での「多数のオブジェ」というのは、あるテキストの冊子のように同一とみなされる一連のオブジェ、もしくは鑄造彫刻のように等価とみなされる一連のオブジェのことを言う（これら二種類の多数性はまったく異なっていて、グッドマンも無視しているわけではないが、その区別はここでの彼の論点にとって関与的ではない³¹⁾）。第二の区別では、絵画や文学のように唯一の位相しかもたない芸術（画家や作家によって生み出されたオブジェは最終的なものであり、作品を定義する）と、版画や音楽のように二つの（場合によってはそれ以上の）位相をもつ芸術とが対比される。版画の原板や作曲家の楽譜は、ひとつの段階をあらわすにすぎず、本人もしくは他の人物による刷りもしくは演奏を待たねばならないのである。この最後の二つの事例が完全に同一の境位にあるのかどうか、私には確信がもてない。これについては他筆的体制を論ずるさいにまた

触れることにしよう。しかし少なくともグッドマンにとっては、これら三つの区別は互いに独立したものであり、相互につながっているわけではないが交差しあうものなのである。

最後の注意。(とりわけて)音楽と文学が他筆的芸術だとしても、テキストや楽譜を書いたり印刷したり演奏したりする行為の方は、自筆的芸術に属している³²⁾。一般には多数であるその生産物は物理的オブジェであって、そこから贋作というものへ繋がりがうるのである。『ラモーの甥』にせよ『田園交響曲』にせよ、その正確な冊子を新たに制作することなしに「贋作」をつくることはできない。しかし、それらの作品の原稿や、しかじかの版や演奏の贋作をつくることは可能なのである。つまり、原稿や版や演奏の忠実なイミテーションを、本物の原稿や版や演奏として通用させる(あるいはそう誤解させる)ことは可能なのである——ちょうど、絵画や彫刻で贋作をつくったり、作者を間違えさせたりするように。そしてそれは、グッドマンが同じ理由から言うように、それ自体他筆的な作品を制作する実践の、自筆的な性格なのである。

だが、「美術の大系」の通常のリストが画定するようなしかじかの「芸術」が、自筆的であるとか他筆的であるというふうにあっさり述べることは、グッドマンの理論にせよ彼の理論が記述しようとする現実³³⁾にせよ、いずれをも不当に単純化することに等しい。すでにわれわれもみた通り、完全に自筆的な芸術とされる(少なくとも当面は)「彫刻」も、原理的に唯一のオブジェをもつ切り出し彫刻なのか、それとも潜在的に多数のオブジェをもつ鑄造彫刻なのか、そのいずれかによって、はっきりと相異なる二つのタイプに下位分割されるのである。グッドマン自身によれば³³⁾、建築は、それが職人的なやり方で唯一にして増加しえないオブジェ——グッドマンの挙げる例はタージ・マハル廟だ(私ならほかの例にするが)——を生産するとき、自筆的体制としてあらわれる。他方、設計図と呼ばれる作業図面通りに生産するとき、その設計図による制作は楽譜や文学テキストの制作と同じく(そして同じ理由で)多数的であり、建築は他筆的体制としてあらわれる。ここでの多数的というのは、同一かつ互換的とみなされる『考える人』のさまざまな鑄造体が多数的である、という意味でそうなのではない。そうではなくて、それらの書物や演奏が多様であっても、それが周知のように本質、すなわちテキストや楽譜や設計図が規定するものを侵害しないとみなされる、という意味で多数的なのである。音楽自体も、二つの体制を例証しうる(ただし同じ作品内ではない)。楽譜によって記譜された楽曲の場合は他筆的で、複雑な即興曲の場合は自筆的である。なぜなら即興曲の場合、声の響きのように記譜できない(あるいは記譜しにくい)要素が、一般には旋律や和声構造のような記譜しうる要素と入り混じっているからだ。口承文学の多くのアスペクトも、少なくとも部分的には、そして同じような理由から、自筆的体制に属している。それゆえ、これら二つの体制の境界線は、しばしばそれが(存在)論理的に相異なる二つの実践に分割し、その統一性の——統一性があるとして——原理が別な次元のものである「芸術」の中央に移るのである。この経験的な、そして状況に応じて多くの変動にさらされる論点について、グッドマンの仮説は歴史的タイプに属する³⁴⁾。すなわち、あらゆる芸術はその起源において自筆的であったが、可能な場合に表記体系を採用する——その表記体系のなかでもっとも還元不可能なのは明らかに絵画だ——ことによって、徐々に、そして不均等にそこから「解放」

されたのである。この問題についてはまた後で検討するが、二義的にみえるこの問題の理論的賭金は、実際にはじつに大きいのである。

われわれは知らず知らずのうちに、区別の経験的基準（真正という概念が関与的か否か）から、別の基準に移ってしまった。この新たな基準はまったく同じように経験的なものであるが、グッドマンはこれを第一の基準の「理由」もしくは説明として提示している³⁵⁾。すなわち、他筆的实践は、表記法の程度に差はあれ厳密な体系——言語や音楽の記譜や建築設計図——の使用によって特徴づけられる。これらの表記法の機能の仕方が相互にどのように（大きく）違っていようと、表記法の存在は、制作の義務的（とみなされる）特性と選択的（とみなされる）特性との分割のしるしであると同時に道具であって、唯一義務的な特徴によってのみ作品を定義するのである——たとえば音楽が明らかにそうであるように、選択的な特徴がきわめて数多く、おそらくは文字通りに無数であったとしてもそうなのだ。しかし、文学においては、制作の自由度はこれより小さくはない。たとえば、オリジナルの原稿によって記されたそのままの小説テキストは、音読にせよ黙読にせよどんな読みのスピードも規定しないし、印刷上のどんな選択も規定しない。そして、そこから観察もしくは想像しうる、そしてテキストのありのまま——言い換えるならその *sameness of spelling* ——をいささかも侵害しない制作上のヴァリエーションは、同じように無数なのである。周知の通り、詩的テキストは一般に、もっと緊密に織りなされた一連の規定（たとえばページのレイアウト）によって区別されるが、しかしすべてを規定することは決してできないし、またそう望むわけでもない。

ところで、規定されたものと規定されないもの³⁶⁾との区別、ということは関与的なもの（作品の定義にとって）と偶然的ないし非関与的なものとの区別は、他筆的な作品は、その表記法が含む特徴の全体によって網羅的かつ排他的に定義され、同定されることを示している。この特徴の全体（もっと一般的な用法のためのグッドマンの特有語法を私はここで放棄する——グッドマンもおそらくは拒むだろう）は、伝統的に、オブジェの特殊の同一性、もしくは質的同一性と呼ばれているもの（スコラ哲学では通性原理 *quiddité*）を構成する。特殊、であって個々の、ではない。なぜなら、そのオブジェは、それらの特徴のひとつひとつを……同じくその特徴を提示するあらゆるオブジェと共有しており（交響曲『ジュピター』は交響曲という特徴をあらゆる交響曲と共有しており、ハ長調という特徴をあらゆるハ長調の楽曲と共有している、などなど）、それらの特徴の有限の全体を……たまたま同じ特徴の全体を提示するあらゆるオブジェと共有しているからである。もちろん、交響曲『ジュピター』だけがその完全な特殊の同一性を定義するすべての特徴を提示するという可能性は大いにあり、たまたま同じようにそれらの特徴を提示する別の楽譜は、ごく単純に同じ楽譜なのである。たとえ問題とされる特徴のなかに「モーツァルトによって作曲された」という特徴が含まれるとしても、私は同じ作品とは言わない。というのも、かりにモーツァルトが、人生の相異なる二つの時期に、そうとは望まぬまま（そして記憶を頼りにでも書き写したわけでもなく）同じ楽譜を二度にわたってつくったとすれば、同じ楽譜のこれら二度の生起は、いくつかの点で、相異なる二つの作品とみなされるだろう——ちょうど、セルバンテスの『ドン・キホーテ』とピエール・メナールの『ドン・キホーテ』が、たとえ操作的な（そして楽譜的ではない）特徴によってセルバンテス

ではなくピエール・メナールの『ドン・キホーテ』が提示するのは「無意志的想起」にすぎなくとも、そうであるように。これらの問題はいずれ検討することになるだろう。グッドマンにとってはどうやら意味のない問題かもしれないが、私やその他数名の人間にとってこれはすこぶる重大な問題なのである。

それゆえ私は「同じ作品」とはいわず、「同じ楽譜」もしくは「同じ楽譜の別の同一物」という³⁷⁾。その生産状況や、それが提示されるさいの物理的特性がどのようなものであれ、それが観念的楽譜によって定義される特殊的同一性のすべての特徴を提示してさえいけば、それでよいのである。そして（それだからこそ）、それはこの観念的楽譜の同一物なのである。それとは反対に、同じ楽譜の（あるいはもちろん同じテキストの）、のみならず同じ版の二つの同一物は、それらのデジタル的な、もしくは個別的な同一性（もしくは個性原理 *haecceité*）の観点から、必然的に相異なるものである。この個性原理によって、テーブル上の左側の同一物は左側にあり、右側の同一物は右側にあるということになって、もし誰かが注意深くみている私の前でそれらを入れ替えたとすれば、左側の同一物が右側に移された、云々と私はいうことができるし、注意不足で私にそれがいえないとしたらその問いは少なくともひとつの意味をもつことになる。どんな場合でも二つの同一物が同時に同じ場所に存在しえないのは、この個性原理によるのだ³⁸⁾。特殊的同一性とは区別されるデジタル的同一性を有するということが、それゆえ、物理的オブジェの特性なのであって、空間 (*res extensa*) に位置を占めるという事実こそ、もろもろの特徴のひとつなのである。デジタル的同一性の欠如、つまり、特殊的同一性のあらゆる関与的特徴の共有が絶対的同一性をもたらすという事実は、反対に、観念的オブジェの事象である。そして、同じ特殊的同一性を提示する二つのテキストないし楽譜は、ごく単純に同じテキストないし同じ楽譜であって、空間内のどんな位置の違いも（とりわけて）両者を区別することはできない——物理的オブジェであるそれらの同一物とは異なり、観念的オブジェであるテキストや楽譜は空間内にはないのだから。

同じことを繰り返すようだが、こうした事情の帰結として、物理的オブジェ（絵画、寺院、書物、譜面）は、デジタル的同一性を変えなくとも特殊的同一性を部分的に変更しうる。書物や譜面は燃えたりするし、寺院は崩れ落ちることもあって、そこから生じる燃え滓や瓦礫の山が、ほかならぬその書物、ほかならぬその寺院、等々の成り果てた姿であり、その残滓なのである。そして、これとは反対に、観念的オブジェ（テキスト、楽譜）は、特殊的同一性をほんのわずかにでも変化させることはありえないという帰結が出てくる。つまり、変化があったとすれば、それは別の観念的オブジェ、別のテキストや別の楽譜になったということなのだ。こういう対比的な言い方にはこれ以上深入りしないようにして、こう言っておこう。すなわち、自筆的内在性のオブジェは変化が可能であり、他筆的内在性のオブジェは、強い意味で変質することなしには、言い換えるなら他のオブジェになることなしには、変化しえないのだ、と。『最後の晩餐』の壁画は、徐々に消え去りつつあるとしてもなお『最後の晩餐』という壁画であり続けるし、いつの日か、もうまったく見分けがつかなくなっても、なおそれは『最後の晩餐』なのである。これに対し、一八六二年版（『ル・ブルヴァール』および『パリ年鑑』）に収録された『瞑想』の「鎮まれ、わが苦悩よ……」というテキストは、一八六一年の原稿およびその他の版の「鎮まれ、わ

が《苦悩》よ……』というテキストとは別のテキスト（同じ作品の）なのである。したがって、物質的内在性のオブジェは、たとえそれらが単一の *singulier*、それどころか唯一の *unique* のものであっても³⁹⁾、古びていくことによってそのデジタル的同一性を変化させずに特殊の同一性を絶えず変化させているのだから、常に通時的には少なくとも複数的なのである。反対に、観念的内在性のオブジェは、デジタル的同一性を変化させずには特殊の同一性を変化させえないのだから、絶対的に唯一のものである。その代わり、観念的内在性のオブジェは、無数の制作ないし顕現 *manifestation*⁴⁰⁾ を受けるというまさに特殊きわまりない意味において、多数的 *multiple* なのである。

したがって私のみるところでは、(観念的な)他筆的オブジェは、その特殊の同一性によって余すところなく定義され(なぜなら特殊の同一性と区別されるデジタル的同一性をもたないのだから)、(物質的な)他筆的オブジェは、絶えず特殊の同一性が変化していてもその「同一性」の感覚がなくなることはないのだから、そのデジタル的同一性によって、あるいはグッドマンの言うように「生産の歴史」⁴¹⁾によって本質的に定義される。私がプリエートと袂をわかつのは、この第二の命題である。プリエートは常に、オリジナル通りの特殊の同一性の所有を、真正性の必要条件としているようなのだ。このことは多分、プリエートが議論の対象とすることを選んだ例の性質によるのだろう。たとえばレジスタンスのあるグループが使用した特異なポータブルライターの ERIKA 1930 は、きちんと探すとすればポータブルライターの ERIKA 1930 のシリーズのなか以外にはありえない。それと同じく、ジュネーヴ図書館の失われた『資本論』の書物は、『わが闘争』の一連の書物のなか(語の強い意味で)でしかほとんど同定できない。しかし、すでにみたとおり、物質的オブジェは、デジタル的同一性を変化させなくとも多くの変化を受け入れることができた。そしてもし、探索されている ERIKA の例が、やむをえずレミントンのキーボードとアンダーウッドのキャリッジから無理矢理に組み立てられたとしたら、特殊の同一性による事前選択は、必要以上に選択的に探索を導くことによって、ERIKA の探索を迷わせてしまう懸念が大いにあるだろう⁴²⁾。

自筆的作品についてもことは同様である。ルーヴルの『モナリザ』は1903年にアルセーヌ・ルパンがすりかえた精巧なコピーにすぎないことを、確かな筋から聞かされるとしよう。そこで怪盗紳士の隠れ家にして個人美術館であるエトルタの洞窟でついに発見されるのが、煙で燻されてしみだらけの、半ばはネズミに齧られ、そして不吉にも口髭で飾られた絵——要するに『モナリザ』の特殊の同一性の特徴はもはやほとんど呈していないオブジェなのだ。しかし正確な歴史的詳細——たとえばレオナルドの指紋——は、『モナリザ』のデジタル的同一性を疑いの余地なく証明しているのである。ここでもまた、特殊の同一性の要求が探索の悪しき手引きであったろうことは明白だ——もしも『モナリザ』が灰と化していて、たまたま水晶の壺にでも納められていたらなおさらのことだ。私のみるところ、もっと一般的には、プリエートは、部分的には正当化される「コレクション主義」ないしは本物のフェチシズムに対する問いのなかで、物質的作品の境位を観念的作品の境位にあまりにも近づけすぎたのである。プリエートの主張によれば、物質的作品も観念的作品もその「発明」の特殊の同一性によって余すところなく定義されるのであり、彼は物理的真正性のなかに、美的関係をもたない、純粹に商業的および/または感情的な価値をみ

るのである。

これら二つの同一性の基準の独立性と対称をなすのはもちろん、観念的内在性のオブジェがその物理的顕現の「生産の歴史」に無関心である、ということだ。私としてはグッドマンのようにこんなふうに言うつもりはない。つまり、例外的に敏捷で幸運なサルのだイピストが、偶然にも、『パルムの僧院』のテキストと完全に同一のテキストを書いたとすると、そのサルは、スタンダードと同じ作品をつくったことになるだろう、と。それというのも文学作品は、そのテキスト以外の多くのものがその定義に加わる（言語活動の）行為であるからで、この論点はわれわれを、内在性と超越性の区別に連れ戻す。私が確かに言いたいのはこうだ。つまり、そのサルが生産したのは同じテキストなのだ、と。同じテキストとは言い換えるなら同じ内在性のオブジェであって、それは、観念的であるがゆえにその特殊的同一性——いまの場合はテキスト的同一性——によって余すところなく定義されるのである。

以上で私は、自筆的/他筆的というグッドマン流の対と、個別の⁴³⁾物質的オブジェと観念的オブジェ——あるいは生起（もしくは同一物）をもつタイプ——の古典的対立とが、外延的に等価である（内包の違いは別としよう）ことを証明できたように思う。同じく、内在性と超越性という二つの存在様態の区別を、それ以上にではないとしても少なくとも納得できる程度には説明できたと思う。私としては、たとえ今後もこういう区別の理由に行き当たらねばならないとしても、第二の存在様態の研究はやはり後回しにしよう。それゆえ私はまず、内在性という特殊化された語のもとに、通常、特殊化なしで、「存在様態」もしくは「存在論的境位」とみなされるものは何か、ということ考察する。物質的と観念的との対立は内在性にしか関わらないのだから、そして、その対立はしばしば、その他のあらゆる点で同質的な芸術実践を分割するのだから、私は、透明な換喩的横滑りは別として、自筆的または他筆的な芸術とか作品という言い方はあまりしないようにして、これらの述語はそれらの作品の内在性のオブジェにとっておこう。つまり、たとえば自筆的芸術の意味するところは、もはやわれわれにとっては、「その作品が自筆的内在性のオブジェ、あるいは物質的オブジェをもつ芸術」でしかなくなるのである。そして、もっとも関与的な範疇は、実のところわれわれにとっては、しばしば多くの伝統的な芸術的分割を有する横断的な範疇、自筆的もしくは他筆的な内在性の体制のそれとなるだろう。

しかしこれら二つの体制を相継いで研究し始める前に、両者の区別は現実的には理論的にそうであるほど截然とはしていないことを、指摘もしくは想起させておきたい。われわれはとりわけ、混合的事例を扱うことになるだろう。たとえば、テキストの観念性と筆記の物質性を組み合わせたカリグラムがそうだ。あるいは中間的な事例も扱うだろう。たとえば、多数のオブジェを有する自筆的芸術がそうだ。もしくは曖昧な事例も出てくることだろう。たとえば、それぞれ単一の上演のデジタル的同一性においては自筆的で、同じシリーズのあらゆる審級に共通する特殊的同一性においては他筆的である、あのパフォーマンス芸術がそうだ——これに加えて多様な原因による進化もあって、それによってひとつの芸術が、そしてときにはひとつの作品が、ある境位から別の境位へと移行するのである。たとえば破壊された建造物や、説明文しか残されていない黒焦げの絵画がそうで、これら

はそれぞれ超越的に、観念的作品となるのである。それというのも、超越性は、すでにご理解いただいたように、それ自体が観念性の一形式であるからだ。たとえばパウサニ阿斯が残した説明文⁴⁴⁾をもとにして、百人の画家がそれぞれ別々に、他の絵画ともどもアテナイのポイキレーを飾っていたポリグノートの絵画『マラトンの戦い』の復元にとりかかったと仮定しよう。説明文というのは所詮は説明文にすぎないのだから——言い換えるなら必然的に近似的な（この場合は簡略な）ものにすぎないのだから——、復元された百の絵画はいずれもその説明文に忠実で、しかしいずれも互いに似ていない、そしておそらくはいずれもオリジナルには似ても似つかぬものとなるだろう。けれどもそれらの絵画はすべて、パウサニ阿斯が説明したとおりの『マラトンの戦い』であって、『マラトンの戦い』はパウサニ阿斯のおかげで、そして歴史の災厄のなかで、他筆的作品となるのだ⁴⁵⁾。

すでにお気づきのように、以下の引用はデイドロからの一ページである。われわれのテーマにとって実に重要なので、私としてはこれを全文掲載すべきだと思う。だから、本書には、すくなくとも一ページはフランス語が書かれていることになる。

ひとりのスペイン人だったかイタリア人だったか、愛人の肖像画が欲しくてたまらないのだが、彼女をどの画家にも見せられない。そこで彼は、愛人についてもっとも広範かつ正確な説明を文章にしようと思いついた。彼はまず愛人の頭部全体の正しい寸法をとることから始めた。次は額、目、鼻、口、顎、首のサイズを測った。さらにそれらの各部位をもう一度測り直し、その説明が、自分が目にしている愛人の真の像を画家の精神に刻み込むためには何一つ遠慮はしなかった。彼は、色も形も、愛人の特徴については何も忘れなかった。自分の説明文を愛人の顔と比べれば比べるほど、それが似ていると彼は思った。とくに彼は、自分の説明に詳細を詰め込めば詰め込むほど、画家の自由は狭まるはずだと思った。絵筆が捉えねばならないと彼が考えたものは何ひとつ忘れなかった。これで説明文は完成したと思ったとき、彼はその写しを百部つくって百人の画家に送りつけ、そこに書かれてあることを正確に画布のうえにつくり出すよう命じたのである。画家たちは仕事をし、しばらくすると、恋する男は百枚の肖像画を受け取った。それらはすべて彼の説明文に正確に似ており、かつそのいずれもが互いに似てはいなかった——彼の愛人にも⁴⁶⁾。

註

- 1) ウィトゲンシュタインの『哲学研究』(1953, p.147 sq)を拠り所とするこの否定的態度を支持したのは、とりわけジフ(1953)、ウァイツ(1956)、それにケニック(1958)であった。なかでもウァイツの論文はもっとも力強く、かつもっとも筋道の通ったものである。こうした否定的態度にはっきりと反対したのはマンデルbaum(1965)、ディッキー(1969, 1971, 1973)、ステファニ(1971)、それにマーゴリス(1978)で、暗黙裡に反対したのが、芸術(作品)という概念の積極的定義を仮定しようとするすべての人々であった。たとえばディッキーやダント(「制度的」もしくは社会=歴史的な——これら二つのヴァージョンの強烈な違いがどうであれ——定義)、あるいはグッドマン(1968 et 1977)がそうだ(「美の徴候」と言われる象徴化の諸様態による機能的定義)。この論争を構成する諸文献は容易にアクセスできるので、ここではそれらについて云々するのは差し控えておこう。最後に名を挙げた人々(およびその他大勢の人々)と同じく、私が事実上支持するのは明らかに、「ウィトゲンシュタイン流の」批判によって落胆しなかった人々、そして運動の可能性を歩き

- ながら証明すると主張する人々である。
- 2) たとえば以下を参照のこと——Caillois 1958. これは、ウィトゲンシュタインのアポリアに対するこの分野での最良の有効な反論である。
 - 3) とりわけクローチェである。かつてシューマンは、実のところあまりにも生硬なある定式についてこう述べた——「ひとつの芸術の美はあらゆる芸術の美である。それぞれの芸術の素材だけが異なるのだ」(ハンスリックによる引用——1854, p.168)。異なるのは、少なくとも私のいわゆる技術なのである。
 - 4) 「考えるんじゃない、見るのです！」(Loc. cit.)
 - 5) 《La nouvelle poésie russe》(1999), in 1973, p.15.
 - 6) Goodman 1977. すでに私は、少なくとも暗示的に、これら二つの命題を比較したことがある(Genette 1991, p.12-15)。いずれこの問題には、どうしても、もう一度触れざるをえないだろう。
 - 7) これはとりわけ、J・O・アームソンの定義である(Urmson 1957, p.87)——「思うに、芸術作品は、なによりもまず美的評価を目指す (*primarily intended for aesthetic consideration*) 人為物とみなされるのが、もっとも有効である」。
 - 8) グッドマン自身、「いつ芸術は存在するか？」(1977)において、境位に対して機能の方が切迫度と関与性の点で優位であると主張することになるが、それでも彼は、美の「徴候」の研究を『芸術の言語』(一九六八年)の最終章にまで延期しているのである。
 - 9) 現代の分析哲学におけるこの形容詞の(予想外の)使用が見受けられるのは、とりわけ、マーゴリスのアントロジーの第三部(一九八七年)である。私はもっと後の方で、この厄介な形容詞についての私の留保を正当化するつもりだが、少なくとも私としてはこれを改めることを提案しておく。
 - 10) いずれみるように、これはスーリオの用いた表現である(1947)。
 - 11) たとえば以下を参照のこと——Danto 1981, p.32-33, 86-87, 223.
 - 12) 第九章を参照のこと。ただしここで次のことを述べておこう——すなわち、私の意図は、レディ・メイドに関するこの形容に異議を唱えることではなく、それ自体のうちに、そしてありのままのものととして展示されたオブジェにこの形容を適用することに反対なのである。
 - 13) 後出 267 ページを参照のこと。
 - 14) Proust 1918, p.437 sq.
 - 15) Voir Margolis 1980. この定式が最初にあらわれたのは、私の知る限り、次の論文のタイトルである——《Works of Art as physically embodied and culturally emergent Entities》, 1974.
 - 16) 他所でもここでも、私としてはこの用語に「宗教的」な共示を与えてはいないし、哲学的な(たとえばカント的な)共示すら与えていない。私はこの用語をその語源的な(ラテン語の)意味で使っていて、すぐれて世俗的なものなのである。つまり、超越する *transcender*, とは限界を越え境界をはみ出ることなのだ。いずれみるように、超越性の作品とは、その河床からはみ出た川にやや似ており、良くも悪しくも、結果的により強力で作動するのである。
 - 17) とりわけウォルハイムにおいてそうである(1968)。
 - 18) Souriau 1947, p.48. 「現象的」存在は七つの「感知しうる特質」に関わっている。すなわち、線、容積、色、光、動き、分節された音声、および音楽的音声の七つの芸術が区別されるのである。「レイックな」存在は、文学や絵画のような「再現的」芸術を、音楽や建築のような単に「提示的な」芸術から区別する。「超越的」存在は、どうも私にはよく分からない。「美術の大系」は、現象的パラメーターとレイックなパラメーターを交差させることから決定される十四の実践を、円形のタブローに再編している(p.97)。つまり、「美術の大系」はここでわれわれが関心をもっている「物理的」区別を考慮に入れてはいないのだ。しかし、物理的基準にもとづいてそれら十四の芸術を配分するのは難しいことではなかろう——ただし、スーリオ自身も絵画のような芸術を再現的实践と提示的实践(抽象画)に分割しなければならないように、いずれみるとおり、二つのタイプの「肉体」を提示するいくつかの芸術は、分割しなければならないかもしれない。
 - 19) Wollheim 1968, sp. §1-39.
 - 20) Wolterstorff 1980.
 - 21) Margolis 1974, 1978, 1980.
 - 22) Goodman 1978, p.69.
 - 23) Glickman 1976, p.168-185.
 - 24) いずれプリエートにおいて(1988)こうした同一化について議論しよう。
 - 25) Voir Goodman 1968, chap. 3, 4 et 5.

- 26) グッドマンは、ヴァン・メーゲレンの事例にきわめて関与的な数ページを割いているものの、このように定義された贋作（単一の作品の不正なコピー）と、模倣ないしパスティシュによる偽作を混同してはならない。後者の場合は、「オリジナルの」、あるいは少なくとも新しい作品を、他の芸術家の流儀で生産する（不正もしくは正当に）ことにあるからだ——ヴァン・メーゲレンがフェルメールの流儀でやったのがこれである。パスティシュはあらゆる芸術で実践されており、どんな場合でも内在性の二つの体制を区別する役には立ちえない。
- 27) 私はここで、正確な *correcte* なコピーという言い方をしている、忠実な *fidèle* という言い方はしていない。この形容の違いは問題の根本に関わっていて、後で触れることになる。
- 28) これを証言するのが、たとえば「ベルギーの偽物」についてのバルザックの正当な訴えである。
- 29) これらの用語は今日一般的に使われるようになり、かつそれらの存在論的簡素さによって好まれているが、そのもともとのモチーフというのは、明らかに、唯一の「自筆の」原稿の境位であって、これに対立するのが、反対に「他筆の」と命名された多数の同一物の境位なのである。ここでは共通の語幹 *graph-* よりも、あらゆる芸術にとって関与的な自 / 他 *auto-/allo-* の対立の方が重要である。
- 30) これ以後、私としては、自筆 / 他筆の区別に当たって、これら二種類の機能がある任意の作品について互いに排他的である限りにおいて、様態 *mode* という語よりも、この体制 *régime* という語を使うようにしよう。互いに排他的というのは、つまり作品とは同時に自筆的かつ他筆的ではありえないからで、ちょうど国家というものが同時に共和制かつ君主制でありえないのと同じなのである。もちろん混合的ないし中間的な実践は存在し、そのいくつかについては間もなく触れることになる。反対に、様態 *mode* という語によって、両立可能で補完的なタイプの機能を指示することにしよう。たとえば、内在性と超越性、あるいは共存しうるさまざまな種類の超越性のように。
- 31) Goodman 1968, p. 146–149.
- 32) *Ibid.*, p. 151–163.
- 33) *Ibid.*, p. 256–259.
- 34) *Ibid.*, p. 154–156.
- 35) *Ibid.*, p. 149.
- 36) 私は、規定されうるものと規定されえないものとの間の、とは言わない。というのも、規定可能性にはアプリアリな限界はほとんど存在しないからだ。ベケットのように、演出と役者の演技についての直接性を他の劇作家よりもはるかに推し進めた劇作家たちがいて、原理的には、作曲家が、楽器の製造会社や製造番号にいたるまで指示することを妨げるものは何もないし、作家も印刷上のオプションや紙質を決めることができる、等々。だが、事実は——これは単に事実の問題なのだから——だれもすべてを規定しようとは思わない、ということだ。
- 37) 楽譜 *partition* という語は明らかに厄介である。なぜならそれによって指示されるのは、その観念性における作品の表記であったり、その観念的楽譜の物理的な——そして定義上単一の——同一物であったりするからだ。私はここでは第一の意味でこの語を使っている。
- 38) 二つのタイプの同一性の（古典的な）区別については、とりわけ以下を参照のこと——Strawson 1959, p. 35–37. この区別が芸術作品の同定にとって関与的であることについては、以下を参照のこと——Prieto 1988.
- 39) 単一の *singulier* と唯一の *unique* との重要な区別について、フランス語はあまり助けにならない。*unique* はたしかに……—義的であるにしても、*singulier* はそうではない。なぜなら、しばしば唯一のオブジェを指示するために使われる（『モナリザ』は *singulier* な [比類のない] 作品だ）この形容詞は、デジタル的同一性において考察されたどんなオブジェにも適用されうるからだ。たとえその他無数のオブジェから区別できない大量生産のオブジェであってもそうなのだ——「この『パルムの僧院』の初版本の *singulier* な（しかし *unique* ではない——G. G.）同一物を、バルザックは入手した」。『考える人』の鑄造体は *unique* ではないが *singulier* である。これ以後私は、*unique* という語はレプリカをもたないオブジェに用いることにし、*singulier* はその配分的な意味で用いることにしよう。
- 40) 私は顕現 *manifestation* という語を、制作 *exécution* という語よりも、大きな外延と軽い内包をもつ用語として使おう。たとえば、音楽のテキストは演奏によっても、記譜によっても顕現しうるし、文学のテキストは、朗読によっても、書き込みによっても顕現しうるのである。
- 41) プリエートはこれら二つの概念同士の絆を、あるオブジェのデジタル的同一性の確立のなかで、知覚の連続性の役割を、あるいはそういうものがないのであれば、それを証明する証明書もしくは

系図 *pedigrees* の役割を強調することによって、的確に示している。

- 42) 念のために、ERIKAのすべての部品を換えるのは控えておく。そんなことをしたら、この機械は新しいジャノのナイフになってしまって、そのナイフは純粹に關係的な定義によってむしろ觀念的なオブジェなのである——ちょうど、ソシユールでおなじみの、パリ＝ジュネーヴ間の急行列車のように。もし ERIKA の全部品が、事後に交換されたのだとしたら、そのデジタル的同一性はおそらく、徐々に取り替えられてゴミ捨て場に捨てられたあらゆる部品を通じて四散することだろう。
- 43) この形容詞が含意する重要な特殊化については、いずれ都合のよいときに触れるつもりである。
- 44) Pausanias: *Description de la Grèce*, livre 1, chap. 25, 《Du Pœcile et de ses peintures》.
- 45) この想像上の例は少なくとも、実際にあった作品に關係している。反対に、『イーリアス』に出てくるアキレウスの楯のような想像上の作品については、われわれはいくつもの競合する、そして当然ながら似ていない「復元」をもっている。こういう逆転には何ら逆説的なところはない。消失した作品はあまりにも敬意を促してくるので、進んでそれらを復元するリスクは冒す気にならないのである——私がこの美しい原則に傷をつけるような、明白な例外を忘れていたのでなければ。
- 46) Article 《Encyclopédie》 de l'Encyclopédie.