

ネルソン・グッドマンの贗作論：
『芸術の言語』第3章の分析

清 塚 邦 彦

(山形大学人文学部)

山形大学紀要（人文科学）第18巻第1号別刷

平成26年（2014）2月

ネルソン・グッドマンの贋作論： 『芸術の言語』第3章の分析

清 塚 邦 彦

(山形大学人文学部)

1

現代における美学研究の中で、贋作 (forgery) をめぐる考察は、決して安定した一部門とは言えないまでも、何やら気になる一角を構成している。そこに参画してきた多彩な論者の問題関心は様々だが、さしあたり本稿で贋作論を取り上げる狙いは、そもそも作品とはどのような対象なのかという存在論的な関心にある。そのような関心に沿った贋作論の古典として、以下では、ネルソン・グッドマンが『芸術の言語』の第3章「芸術と真正さ」において行った議論を取り上げることとしたい。

グッドマンの議論は大きく二つの部分に分かれる。前半部 (第3章1～2節) では、贋作とオリジナルの作品とがよく似ていて、ただ目を向けるだけでは識別できないという状況設定に即して、歴史的由来の違いに関する知識が作品の美的な評価にどう影響するかが検討される。それは、経験の美的な性格に関するグッドマンの特徴付けの第一歩にあたるものであり、後に芸術作品の存在性格を考えるさいの基本枠組みとなるものでもある。後半部 (3～4節) では、二つの対象を知覚的に識別できないという状況が、ある芸術の場合には贋作の事例に該当し、別の芸術の場合には該当しないという観察から出発して、自筆的 (autographic) な芸術と他筆的 (allographic) な芸術という有名な分類が提案され、その論拠の検討が行われる。それはやがて、独自の作品存在論に展開する。本稿では、前半部・後半部それぞれの論旨をまずはグッドマンの論述にそって丁寧に確認した上で、その問題点の確認をつうじて全般的な問題の構図を明らかにしたい。

あらかじめ本稿の構成を略示する。本稿は6つの節に分かれる。第1節での前置きの後、第2～5節が本論となる。内容の区分に応じて、『芸術の言語』第3章の前半部を検討した第2～3節を第I部とし、その後半部を検討した第4～5節を第II部とする。第6節は全体のまとめである。

第I部 『芸術の言語』 第3章前半部の検討

2 設問

第3章の前半部では、主に絵画の場合を念頭に置いた上で、贋作とオリジナルとの知覚的な識別不可能性に端を発する問題が呈示される。冒頭の段落での設問はこうである。

人を欺く贋作とオリジナルの作品の間に美的な違いがあるのはなぜだろうか¹。

この設問がやや唐突な印象を与えるとすれば、それは先立つ問いにすでに「然り」の答えが与えられていることが前提されているためだと思われる。先立つ問いとはもちろん、「贋作とオリジナルの作品の間にはそもそも美的な違いがあるのか」である。そして、グッドマンが第二段落で敷衍しているのは、むしろこの先立つ問いの方である。

いま、我々の前に、左手にはレンブラントのオリジナルの絵画『ルクレッティア』、右手にはその最高級の模造品があるでしょう。我々は、充実した歴史記録から、左手の絵画がオリジナルであることを知っている。また、エックス線写真や顕微鏡検査や化学分析から、右手の絵画が最近の贋作であることを知っている。二枚の絵の間には多くの違い——例えば作者、存続期間、物理・化学的な特性、市場価値——があるが、我々は二枚の間にどんな違いも見ることができない。そして、眠っている間に二枚の絵が移動させられてしまえば、我々は、それらにただ目を向けるだけでは、どちらがどちらであるか見分けられない。ここで我々は、二枚の絵の間に何か美的な違い（aesthetic difference）がありうるのかという問いを突きつけられることになる。……²。

設問の趣旨はおおむね明瞭だが、念のため、主だった関連要因を抽出しておこう。

最初に仮定されているのは、問題の二枚の絵の間に、一方がオリジナルで他方が贋作だという来歴の違いがあることが知られている、という点である。そして、重ねて仮定されているのは、これらの来歴の違いが、歴史記録の知識や器具を用いた検査等の所産だということであり、裏を返せば、二枚の絵にただ目を向けるだけでは何の違いも認められないという知覚的な識別不可能性である。その上で、問われているのは、その二枚の絵の間に、何か「美的な相違」がありうるのかどうかである。以上を整理すると、当面の問題状況を形作ってい

¹ LA, p.99.

² LA, pp.99-100

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

る主要因として次の三つを挙げることができる。

- 1 二枚の絵の一方がオリジナルで他方が贋作であるという知識
- 2 二枚の絵に「ただ目を向けるだけ」で得られる知識
- 3 二枚の絵の間の「美的な相違」

設問の由来は、1と2の間の落差にある。1のような知識があるにもかかわらず、2のレベルでは二枚の絵の間にいかなる違いも見いだせない場合に、はたして二枚の間に「美的な違い」があると言えるのかどうか。以下、第3章前半部の課題となるのは、この問いに対する肯定的な回答の理由説明である。しかし、その内容の紹介は次の節に譲り、本節では、上記三つの関連要因について、またそれらが織りなす問題状況について、若干の注釈を加えておきたい。

2.1 オリジナルの作品と贋作の違い

まずは贋作の概念について二、三の予備的な注意が必要である。

第一点は、グッドマンの場合の贋作の基本的な語義に関わる。先のレンブラントの『ルクレツィア』の例が典型的に示しているように、グッドマンが最初の設問の際に念頭に置いている贋作事例は、細部に至るまでオリジナルと見分けがつかない複製という形での贋作である。しかし、グッドマンもたびたび触れているファン・メーヘレンによるフェルメール贋作の事例³は、この意味での贋作ではない。ファン・メーヘレンの贋作には、複製元に当たるオリジナルは存在しない。彼はむしろ、フェルメールの画風を模した作品を自らの創意において作り、それをフェルメール作であると詐称したのである。

レヴィンソン⁴は、混乱を避けるための用語的区別として、個体の複製という形での贋作を「実物参照的な贋作 (referential forgery)」と呼び、有名画家のスタイルだけを借用した新作をその有名画家の作品と称する類の事例は、「創意に富んだ贋作 (inventive forgery)」と呼んで区別している。グッドマンの議論において直接念頭に置かれているのは終始、実物参照的な贋作である。がしかし、ファン・メーヘレンへの言及が示すように、創意に富んだ贋作の事例が考察から排除されているわけでもない。

第二点は、グッドマンの設問が、はたしてどこまで贋作の概念を本質的に含んでいるのかが曖昧だという事情に関わる。先ほど引用した冒頭での設問では、一方にオリジナルの作

³ Cf. LA, p.111.

⁴ Levinson (1990), p.103.

品、他方にその「欺瞞的な贋作」が配された状況が設定されていた。しかし、グッドマンが言及している事例は必ずしもすべてがこの種の「欺瞞的」な意図を伴うわけではない。例えばグッドマンは、「レンブラントによるラストマンの複製(copy)」という事例に触れている⁵。ラストマンというのはレンブラントの若いころの師匠に当たるが、その師匠の作品の複製ということでグッドマンが正確にどのような事例を念頭に置いているのかについては、二重の意味で曖昧さが残る。

一つは、この場合の「複製」にどの程度まで「人を欺く (deceptive)」意図が伴うと考えられているかである。弟子の手になる複製画を対外的に師匠の作品と偽って販売する場合ならば、欺瞞的な意図を伴う「贋作」と言えそうだが、弟子が作る複製はそのようなものばかりとは限らない。師匠が考案した図柄や絵肌の制作パターンを保存・伝達する目的で複製を制作することもあるだろうし、画家の修練の一環として模写を行なうこともあるだろう。これらの場合、元の作品の「複製」ではあっても、「贋作」という言い方は当てはまらない。だが、重要なのは、そのような場合でも、グッドマンの設問の趣旨には大きな変化は生じないように見えることである。つまり、ただ目を向けるだけでは違いが分からない二枚の絵の間に、ただ目を向けただけでは分からない性質の点での違い——オリジナルの作品か、それとも、そうではない贋作・複製・模写等かの違い——に応じて、美的な違いが生じるということがありうるのかどうか、と。

もう一つの曖昧さは、同じ事例で、オリジナルの作品とレンブラントによる「複製」の間に許容される隔たりがどの程度に見積もられているのかに関わる。弟子が師匠の絵を複製するという場合、師匠の絵を文字通り引き写した模写作品の制作が考えられている場合もあるだろうが、場合によっては、師匠の作品をお手本として、その図柄や筆遣いを部分的に借用しながらも、全体としては明らかに異なる絵が考えられている場合もありうる。先ほどの「贋作」の二義に沿って言えば、実物参照的な複製だけでなく、創意に富む複製も考えられる、ということである。グッドマンはこのへんの事情について詳しくを語っていないが、重要なのは、先の設問と似通った問いかけが、この種のより緩い意味での複製事例に関しても場合によっては成り立ちうると思われることである。その場合に問題になるのは、二枚の絵が、細部に至るまで知覚的に識別できないことなく、むしろ、細部に関する多くの違いは見分けられるけれども、そこに体现されている作風の点では、見分けがつかないという状況である。そうした状況は、師弟の間でのお手本・模作の事例に加えて、同じ流派に属する画家たちの絵を例にしても作り出すことができる。例えば、ある時期のピカソとブラックの絵は、素人目には、細かい点での色や形の違いを見分けることはできても、どちらがどちらの

⁵ LA, p.109.

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

手になる絵であるかが分からないという意味では識別不可能であるように思われる。しかし、そうした「ただ目を向けるだけ」では分からない作者の違いが、はたして二枚の絵に「美的な違い」をもたらすのかどうか。あるいは、同じピカソの例で言えば、展覧会でピカソの作品を見た人が「子供の絵とどこが違うのか分からない」とつぶやく時に問われているのも実質的には同じ問題だと考えられる。

もちろん、グッドマンの議論が、実物参照的で欺瞞的な贋作に即した設問から出発し、終始その種の事例に定位しているという事実は動かない。しかし、同時に彼の議論が、厳密にはそこから逸脱する事例との関連を明に暗に示唆している、という点にも留意しておく必要がある。

2.2 「ただ目を向けるだけ (merely looking)」で知られる事柄

次の注意点は、これまでの説明でも無造作に用いてきた、絵にただ目を向けるだけで分かる事柄、という概念の実質についてである。センスデータ論の是非をめぐる論議から容易に類推されるように、「ただ目を向けるだけ」と言っても、目を向ける人の習慣や素養に応じて、そこに見て取れる事柄の範囲は変動することが予想される。ここでは、グッドマン自身がこの問題について行っている二通りの補足説明を確認しておきたい。

(1) 第一は、我々がふつうに「絵にただ目を向けるだけ」と称している知覚の事例が、実際には様々な予備知識や補助装置の使用を前提しているという点である。分かりやすい例として、グッドマンは眼鏡を常用している人の場合に触れている。もしも補助器具の使用を一切認めないのならば、多くの人が絵を見る時に用いている近視や遠視用の眼鏡を用いた知覚は、「ただ目を向けるだけ」による知覚の資格を奪われることになる。それは厳しすぎる制限のように思われるが、しかし、悩ましいことに、いったん眼鏡の使用が認められてしまうと、では虫眼鏡や顕微鏡の使用はどうかのかが気になりだす。

同じような問題は照明についても生じる。眼鏡を要しない丈夫な目の持ち主でも、暗闇の中では絵が見えないし、明るすぎる照明のもとでも見づらいただろう。ではどのような照明環境のもとで見ればよいのか。室内で絵を見る場合ならば、おそらく一定の照明器具が用いられることになるが、その場合に、白熱灯や蛍光灯といった様々な照明器具のどれが許されてどれが許されないか。また、どの照明器具の場合でも、どれくらいの強さ、角度、色の光が適当と見なされるのか。

グッドマンの指摘するように、これらの疑問に関して多くの人が思い浮かべるのは、次のような応答である。

これらの事例はどれも次のように言うことでカバーできるかもしれない。つまり、「ただ目を向ける」とは、一般に物に目を向ける時にふつうに用いられる以外のいかなる道具も用いることなく絵に目を向けることである、と⁶。

続けてグッドマンは、「普通に用いられる以外の」道具をあえて要求するような特殊なジャンルの作品を例に挙げてさらに難詰する。例えば「ある種の細密装飾画やアッシリアの円筒型封蝋」⁷の類である。こうした事例を許容しつつ、なおかつ過度に許容的にならないような基準はどのようなものなのか。

この点については、グッドマンは問題の所在を確認するにとどめ、明確な境界線の提案までは行っていない。どのような境界設定も、相異なる要求への対応を適度に取り混ぜた雑種的性格を免れないと思われるが、いずれにしろどこかで手を打たねばならないというのがグッドマンの想定である。

(2) グッドマンが指摘しているもう一つの問題点は、「ただ目を向けるだけ」で見える事柄の範囲を限定する時に、誰の視点を考慮に入れるか、という点と関わる。

当面の問いは、二枚の絵の間に、ただ目を向けるだけでは誰も違いを見いだせない場合を想定した上で、その場合に当の二枚の間に「美的な違い」があるのかどうかを問題にしている。しかし、では、二枚の絵の間にただ目を向けるだけでは誰も違いを見いだせないという点は、どのようにして確認されるのか。少なくとも明らかなのは、その点が、二枚の絵にただ目を向けるだけでは、確認できないことである。例えば、私が見分けられない事柄を、他のもっと目の肥えた専門家は容易に見分けられるかもしれない。逆にまた、私が見分けられる事柄を、他の人々は見分けられないかもしれない。しかし、そうした事情は、ただ絵に目を向けるだけで知られる事柄ではない。

こうした面倒な事情を回避するため、グッドマンは、特定の視点を特権化したり、すべての視点を展望した総合的視点を想定する代わりに、任意の時点における任意の視点到準拠することを提案する。そこで、最終的な設問はこんな形になる。

しかるべき時刻 t において、 x が二枚の絵を、ただ見るだけでは区別できない場合、 t 時の x にとって二枚の絵の間に美的な違いはあるのか。換言すれば、 x が t 時において絵にただ目を向けても見分けられない事柄が、 t 時における x にとって二枚の絵の美的な違いを構成することはありうるのか⁸。

⁶ LA, p.101.

⁷ *Ibid.*

⁸ LA, p.102.

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

ここで「 x が t 時において絵にただ目を向けても見分けられない事柄」とは、もちろん、贋作とオリジナル作品の区別を含む来歴の違いのことである。いまや設問は、そのような違いがはたして t 時における x にとっての美的な違いにつながるのかどうかである。

2.3 「美的なもの」という概念について

「美的な違い (aesthetic difference)」という言い回しについて、『芸術の言語』第3章には踏み込んだ説明はないが、そこでの議論を正確に理解するには、「美的なもの」に関するグッドマンの理論的枠組に、簡単に触れておく必要がある。

第3章でははっきり述べられているのは、「美的な違い」という言い方が、オリジナルな作品とその贋作の間での一方的な価値の序列を前提していないという否定的な断り書きである。もちろん、最初に挙げられたレンブラントの『ルクレツィア』とその贋作の事例については、オリジナルの作品がより高い美的価値を持つと考えるのが自然かもしれない。しかし、そのレンブラントが師匠のラストマンの作品をお手本に描いた絵を考える場合には、むしろ複製画がより高い美的価値を持つと見るほうが自然かもしれない。さらに、

オリジナルの絵画よりも気合いのこもったコピーの方が見がいがあるかもしれない。また損傷したオリジナルはかつての美点をほとんど失っているかもしれない……⁹。

このように、オリジナルとその贋作ないし複製の間の「美的な違い」という言い方は、決して価値の点でのオリジナルの優越性を意味するものではない。

とはいえ、その点は確認した上で、美的な違いという言い方が、あくまで作品の作品としての身分や価値の評価と関わる言い方であるという点は、やはり強調しておかねばならない。以下ではこの点について、『芸術の言語』の第6章や、その後の著作における関連議論に即して若干説明を補っておきたい。

『芸術の言語』で言えば、「美的」という形容の意味を直接問題にしているのは、第6章第5節「美的なものの兆候」である。ある経験が「美的」と言えるためにはどのような条件が必要か、というのがそこでの設問である。グッドマンによれば、この問いに答える鍵は、問題の経験に付随する記号作用のあり方にある。とりわけグッドマンが注目するのは、(ここでは詳しい説明を省いて見出しだけを並べることになるが¹⁰) 統語論的な稠密性、意味論的な稠密性、相対的な統語論的充満、例示という四つの特徴である。各項目についての詳しい解説は本稿の目的にはそぐわないから、ここでは本人が別の所で述べている要約を引用して

⁹ LA, p.119.

¹⁰ より詳しくは清塚(2004)を参照。

おこう。

(1) 統語論的な稠密性 (syntactic density)。すなわち、ある点でのきわめて小さな差異が記号と記号の差を構成すること。例えば、デジタル表示の電子器具に対比される、目盛のない水銀温度計の場合。(2) 意味論的な稠密性 (semantic density)。すなわち、ある点でのきわめて小さな差異によって互いに区別された事物に、そのための記号が提供されること。目盛りのない温度計もそうだが、それに加えて日常の日本語もこの例となる(ただし後者は統語論的に稠密ではない)。(3) 相対的の充満 (relative repleteness)。すなわち記号の比較的多くの側面が有意味であること。例えば北斎が単線で描いた山の素描では、形や線や太さなどあらゆる要素が意味を持つ。これとは対照的に、これと同じ線は、ことによると毎日の平均株価の図表になりうるが、その際に重要なのは底辺からの線の高さだけである。(4) 例示 (exemplification)。すなわち、記号が、外延を指示するかしないかにかかわらず、自らが……所有する性質の見本になるという形での記号作用を行なう¹¹。

グッドマンは、これら四つの特徴が、決して問題の経験が美的な経験であるための「明快な基準」に当たるものではないことを断っている¹²。また、これらのどれ一つをとっても、美的な経験のための必要条件や十分条件という言い方は当てはまらないともいう¹³。グッドマンが好むのはむしろ、美的経験の「兆候 (symptom, 症状)」という言い方である。咳や熱や鼻水やくしゃみや体の怠さ等々が風邪の兆候であるのと同様に、先ほどの四つの特徴は、美的な経験の兆候だというわけである。グッドマンがこうした言い方を好むのは、それが文脈的な可変性を示唆することと関連している。美的な経験の四つの兆候は、風邪の兆候が時の推移の中で変動するのと同様に、状況次第で変動しうるのである。

さて、我々の経験が美的な性格を持つとはどういうことかに関する以上の説明は、後の論文「いつ芸術なのか」(『世界制作の方法』に所収) の中では、ほぼそのままの形で、ある対象が芸術であるとはどういうことかに関する説明として再登場する。つまり、美的な兆候の理論は、経験の性格付けという文脈から、その経験をもたらす作品の性格付けという文脈へ

¹¹ WW, pp.67-68.

¹² LA, p.252.

¹³ *Ibid.* LAでは、四つの特徴が「個別には美的経験の必要条件でも十分条件でもないとしても、それらは連言的には十分条件で、選言的には必要条件かもしれない」(p.254) と言われている。つまり、四つの特徴のすべてを持つ経験は美的経験だという意味で、それらは連言的な十分条件であり、ある経験が美的性格を持つと言えるためにはこれら四つの特徴の少なくとも一つが必要だという意味で、選言的な必要条件かもしれないということである。しかし、結局その示唆は撤回されている (MM, p.135)。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

と移植されるわけである。違いはといえば、先の四つの特徴に加えて、次の特徴が補足されていることだけである。

(5) 多重で複合された指示。すなわち、記号が幾つもの、統合され相互に作用しあう指示機能を遂行すること¹⁴。

この特徴を含めた五つの特徴は、いまや、あるものが芸術作品の身分を持つことを示す兆候として捉え直される。この新しい文脈において、先ほど触れた兆候の変動性という特徴は、芸術作品という概念に波及する。例えば、道端の石は、道端にある限りは特に際立った記号作用を示さないが、それがオブジェとして美術館に展示される時には様々な記号作用を果たす。それが前衛「芸術」とみなされうるのはまさにそうした記号作用のためである。逆にまた、壁にかけて鑑賞されている時には高度な記号作用の担い手となるレンブラントの絵も、「割れた窓を塞いだり覆いとして使われたりする場合には」一連の記号作用を失い、「芸術作品の機能を止めるかもしれない」¹⁵。

この関連でもう一つ次の点にも触れておかねばならない。すなわち、グッドマンにおいては、あるものが芸術作品としての身分を持つことは、それが優れた芸術作品であることとは別問題だという点である。「いつ芸術なのか」という問いが問題にしているのは、あるものが芸術作品であるかどうかであり、優れた芸術作品であるかどうかではない。

しかし、では作品が優れた芸術作品となるのはどのような場合なのか。あるいは、経験の美的な性格という『芸術の言語』での言い方に即して言い直すならば、経験が単に美的な性格を持つだけでなく、優れた美的な性格を持つ（高い美的価値を持つ）のはどのような場合なのか。この問いへのグッドマンの回答のキーワードは「認知機能」であり、「美的優秀性を認知的優秀性的一种と見なす」¹⁶というのが基本姿勢である。おおまかなイメージをつかむには、展覧会を見終えて美術館を出た時に周囲の風景が以前とは異なる見え方をするといった体験を考えてみるのがはやい¹⁷。これは、グッドマンに言わせれば、我々が展覧会の絵を通じて物の見方を教えられた結果である。絵は、科学理論と同様に、物の見方を教える。そして、様々な科学理論が教える物の見方の間に優劣があるのと同様に、様々な絵が教える物の見方の間にも優劣がありうる。作品の美的な価値の問題とは、こうした認知機能の面での優劣の問題に他ならない、というのがグッドマンの基本的立場である。そして、先ほどの兆候の理

¹⁴ WW, p.68.

¹⁵ WW, p.67.

¹⁶ LA, p.259.

¹⁷ グッドマンは特に抽象絵画の効果としてこの種の経験に触れている。Cf. WW, p.105; MM, pp.179-180.

論と関連付けて言えば、作品（あるいはその経験）が美的に優れているとは、そこに介在している多様な記号作用がそれぞれに認知目的を実現していることなのである¹⁸。

美的なものをめぐる以上の議論は本稿では大方が背景に属するが、美的な経験の理論は、目立たぬ形ながら、第3章前半部の議論を理解する上でも重要な役割を果たす。それについては後ほど触れるとして、当面は次の点に留意されたい。すなわち、贋作とオリジナルの作品の間の「美的な違い」を問うことは、それらの作品の持つ芸術作品としての身分や価値を問うことだ、ということである。

2.4 説明の背景（ティングル＝イマージョン説）

グッドマンの設問を構成している三つの要因についての注釈は以上である。最後に、それらの要因が織りなす問題状況をグッドマンがどう捉えていたかについて、もう一件だけ前置きを述べておきたい。

知覚的には見分けの付かないオリジナルの作品と贋作（あるいは複製その他）の間に、それでもなお美的な違いがありうるのかという問いに対する対応は、基本的にはイエスカノーかのどちらかに分かれる。すでに触れたように、グッドマンの立場はイエスであり、その理由の明確化が第3章前半部の課題である。しかし、グッドマンは同時に、大方の見方がそれとは異なる方向を示しているとの認識も漏らしている。彼は、本節の冒頭で引用した設問にすぐに続けて、こう述べている。

そして、質問者の口調はしばしば、答えが明らかな「否」であり、この場合の違いはどれも美的には重要でないことを仄めかしている¹⁹。

こうした状況認識の背景説明の一部として、グッドマンは、やや戯けた口調で、「ティングル＝イマージョン説」なる見解に触れている。それは、こんなふうの説明されている。

この説によれば、芸術作品に接する時の正しいふるまいは、あらゆる予備的な知識と経験を捨て（なぜならそれらは作品享受の直接性を損なうから）、作品と完全に一体化し、結果として生じる感触の余韻の強さと持続性によって、作品の美的潜在力を測ることなのだという。この理論は見たところ不合理であり、美学のいかなる重要問題を扱う上でも無益である。しかし、それは我々の常識的なナンセンスの一部となっている²⁰。

¹⁸ Cf. LA第6章

¹⁹ LA, p.100.

²⁰ LA, p.112.

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

ここにはいくつかの考え方の芽が共存しているように思われる。

一つは「反認知主義」とでも呼ぶべき発想である。それは、作品に接する態度に関して、虚心に作品と向き合うことを是とし、予備知識や先行経験は作品理解のための障害物として捉えるものである。実際にそのような見解を提示した例として思い浮かぶのは、クライブ・ベルの次のような発言である。

形の意義を感じ取る能力がある人には、彼を感動させる形態が前日にパリで作られたか、五千年前にバビロンで作られたかに、何の違いがあるだろうか²¹。

これは、別の側面に力点をおくならば、作品の理解や評価にとって重要なのは、予備知識や先行経験にはとらわれない、作品の純粋な現れ——目に見える形そのもの——だとする立場というふうに言い換えることもできる。この側面に即して呼び名を考えるならば、美的なものに関する「現象主義」あるいは「フォーマリズム」ということになる。

さらに第三の特色は、作品評価の基準として、作品と向き合う経験から得られる作品や作者に関する認識の代わりに、むしろ非認知的な、あるいは感覚的・情動的な反応（「結果として生じる感触の余韻の強さと持続性」）が重視されている点である。この特色については、先の「反認知主義」に加えて、美的な価値に関する「情動主義」という呼び名がふさわしいかもしれない。

グッドマンはこうした一連の論点のどれにも否定的であり、その論拠をたどる作業はグッドマン理解にとって大変重要である。とはいえ、当面の主題である第3章前半部の議論の焦点となるのは、「現象主義」ないし「フォーマリズム」との対立である²²。

3 「美的な違い」の理由

3.1 説明の概要

ただ目を向けるだけでは見分けられないオリジナルと贋作の間に美的な違いがあるのはなぜか。その説明のためにグッドマンがまず確認するのは、絵に目を向けることで知られる事柄の範囲が、見る人の習慣や素養に応じて変動するという事実である。彼の例で言えば、多くのアメリカ人を見たことがない中国人には、アメリカ人の顔はどれも似たり寄ったりに見える。また、一卵性の双子は、家族にはすぐに見分けがついても、縁遠い人には見分けがつかない。こうした事情を、グッドマンは次のように一般化している。

²¹ Bell (1958), p.34.

²² なお、認知主義（やそれを踏まえた情動主義批判）の立場は、『芸術の言語』の全巻を通じての貴重をなす立場であるが、それが最も明確な形で弁護されるのは第6章「芸術と理解」においてである。

人々や事物に、それらの間の目に見えない相違点を知りつつ注意深く目を向けるならば、ただ目を向けるだけでそれらを（また他の人物や事物を）見分ける能力が増大する²³。

この指摘を踏まえて、次のステップは、知覚的な識別可能性の範囲が変動するという事実が、識別不可能な絵の間の「美的な違い」とどのようなつながりを持つかの解明である。この点に関するグッドマンの論点は三項目に整理されている。

最初の論点は次のように定式化されている。

……二枚の間に大きな違いがあるという情報、つまり一方がオリジナルで他方が贋作だという情報は、私が将来も識別できるようにならないだろうという結論を導くようないかなる推論とも、対立する。そして、いまは識別できない違いを私がやがて知覚的に識別できるようになるかもしれないという事実は、いまの私にとって重要な美的な違いをなす²⁴。

ここでの論点は二つのステップに分かれている。第一段階は、二枚の絵の間の真贋の相違が、二枚の絵が将来、知覚的に識別される可能性を含意することの指摘であり、第二段階は、その含意関係の存在が、二枚の絵の間の美的な相違を構成することの指摘である。第一段階で指摘されている含意関係の正確な意味については後ほど改めて考えるとして、ここでは、第二段階に疑問を呈しておこう。すなわち、将来的な識別可能性の含意が、どのような意味で「いまの私にとって」の美的な違いにつながるのか、と。グッドマンの第二、第三の論点は、この問いに対する補足説明と見ることができる。どちらの論点も大枠は共通している。つまり、たとえいま現在は二枚の絵を見分けられなくても、真贋の違いの知識は、二枚の絵に関する現在の知覚経験の性格に影響を及ぼす、という点である。

二番目の論点が注目するのは、真贋の違いが、現在の知覚経験に、将来的な識別に向けての「訓練」という性格を与えることである。

左手の絵がオリジナルで他方が贋作だという情報を踏まえて二枚の絵に目を向けることは、後ほどただ目を向けるだけでどちらがどちらであるかを見分ける能力を、育むかもしれない。……二枚の絵の間の実際の相違がいまの私にとっての二枚の絵の美的な違いを構成するのは、二枚の相違に関する私の知識が、それらの絵（また他の絵）の違いを識別できるように自分の知覚を訓練する上で現在の視覚（present looking）が果たす役

²³ LA, p.103.

²⁴ LA, p.104. 傍点は原著のイタリック体を示す。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

割に、影響を及ぼすからである²⁵。

第三の論点は、現在の知覚経験が「訓練」の性格を帯びるということの具体的実質をなすような、一連の目の向け方の変化を主題している。

……この〔真贋の違いの〕知識に導かれて私は、たとえ見分けはつかなくても、いま二枚の絵に異なる目の向け方をする。それは……いま実施されるべき検査の種類や、想像の中で行われるべき比較対照、留意すべき関連事項をある程度まで示唆してくれる。こうして、先の知識は、私の現在の視覚において用いられる事項や側面を私の過去の経験から選び出す案内役になる。それゆえ、後にだけではなくまさにいま、二枚の絵の間の知覚されない相違は、それらに関する私の視覚経験にとって重要な考察なのである²⁶。

知覚経験に生じるこうした一連の変化、またそれを通じて知覚経験全体が将来的な識別に向けての「訓練」の性格を帯びること、それが、グッドマンが考える「美的な違い」のとりあえずの実質である。

最後にグッドマン自身の要約を引用しておこう。

私がいま二枚の絵をただそこに目を向けるだけでは区別できなくても、左手の絵がオリジナルで右手の絵が贋作だという事実は、いまの私にとって美的な違いを構成する。なぜなら、この事実の知識は、(1) 二枚の間に私が識別できるようになりうる違いがあるかもしれないことの証拠となり、また、(2) 現在の視覚に、そうした知覚的識別のための訓練という役割を与え、(3) その結果として、二枚の絵に目を向ける現在の私の経験を調整・修正すべきことを要求するからである²⁷。

以上がグッドマンの回答の概要である。その論旨は一応明瞭だが、しかし、それが美的なものに関してどのような展望を提示しているのかは、まだ十分明確とは言えないだろう。以下では、グッドマンの立場を、対照的な二つの見解と対比することでもう少し明確化してみたい。二つの見解とは、先ほども触れた現象主義と、歴史主義である。

²⁵ LA, p.104.

²⁶ LA, pp.104-105.

²⁷ LA, p.105.

3.2 グッドマンと現象主義

現象主義の基本形としてここで想定しているのは、スローガン風に言えば、「知覚的な相違がないところに美的な相違はありえない」²⁸という発想である。そのような発想の一つの具体化として、この「知覚的な相違」を、いま現在我々が知覚的に識別できる事柄に即して理解するような立場が考えられる（それを仮に単純な現象主義と呼ぼう）。グッドマンが単純な現象主義を退けていることは、彼の設問それ自体から明らかである。この形の現象主義を取るならば、見分けの付かない二枚の絵の間に「美的な違い」があるというグッドマンの設定が意味をなさないからである。しかし、先ほど確認したように、我々が知覚的に識別しうる事柄の範囲は、「目に見えない相違点」についての知識の影響で様々に変動することが考えられる。そのことを踏まえるならば、将来的に識別できる事柄に立脚した、より柔軟な形の現象主義を想定することができる。すなわち、いま現在知覚的に識別できない二枚の絵の間であっても、将来的に両者を見分けることができるならば、その限りで美的な違いを認めるという立場である。このように、我々が知覚的に識別できる事柄の範囲が、背景的な知識や技能の影響で変動するという先ほどの事実を踏まえて、現象主義を手直したものを、修正版の現象主義と呼んでおこう。はたしてグッドマンは、この修正版の現象主義に対してどのような関係を持つのだろうか。

一部の論者は、グッドマンにまさにそうした修正版の現象主義の立場を帰している。例えば、ダントーの診断では、グッドマンは、知覚的に識別できない二枚の絵の間に美的な違いがありうるかどうかという問いに答えるにあたって、

奇妙にも問いの条件の一つ、つまり識別不可能性の条件を退けている。そして、見受けるところ彼の見解では、識別不可能性は単に一過性のものであり、早晚、違いが表面化するといふのである²⁹。

もう少し先の所では、「グッドマンは、美的な違いは知覚的な違いである³⁰と無造作に仮定していたに違いない」³⁰、とダントーは述べている。これは、グッドマンに修正版現象主義の立場を帰する発言であると同時に、暗に、みずからはそれと一線を画する旨の態度表明でもある。

この態度表明の背景にある、美的なものに関するダントーの考え方については、後ほど改

²⁸ この言い回しはLA, p.108に出てくるものを借用した。

²⁹ Danto (1981), p.42.

³⁰ *Ibid.*, p.43

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

めて触れる。まずは、グッドマンに修正版の現象主義を帰する解釈³¹の是非を考えておかなければならない。結論から言えば、その解釈は間違っている。

まず次の点に注意しておこう。つまり、知覚的には識別できない真贋二枚の絵の間の「美的な違い」を、もしも現象主義に沿う形で説明したいのならば、真贋の違いの事実と、将来的な識別可能性の間に想定される含意関係は、前者が後者の十分条件をなすような厳格なものでなければならない。いまは見分けられなくても、真贋の違いが分かっている以上、将来的には間違いなく見分けられるようになるはずだ、——そんなふうに確信できて初めて、現象主義者は、二枚の絵の間に「美的な違い」を認めることができるのである。ところが、グッドマンは、二枚の絵の間に真贋の違いがあるという事実が、将来的に二枚の絵の知覚的識別が行われるための十分条件だとは考えていない。真贋の違いと知覚的識別の間に彼が想定している含意関係は、もっと緩やかなものである。

念のため、先ほど引用した説明文を再度引用しておこう。

……二枚の間に大きな違いがあるという情報、つまり一方がオリジナルで他方が贋作だという情報は、私が将来も識別できるようにならないだろうという結論を導くようないかなる推論とも、対立する。そして、いまは識別できない違いを私がやがて知覚的に識別できるようになるかもしれないという事実は、いまの私にとって重要な美的な違いをなす……。

ここでは、《真贋の違いがあるから、識別可能なはずだ》という言い方の代わりに、《識別できないとは断定できない》という婉曲な言い方が用いられている。また、その言い換えの際にも、「知覚的に識別できるようになる」ではなく、「知覚的に識別できるようになるかもしれない(may)」のだと言われる。そして、そのような弱い含意であっても、美的な違いを成立させるには十分だとされているのである。

こうした婉曲な言葉の選択が偶然でないことを明確に確認したのが、先にも引用した要約部分の直後の次の箇所である。

³¹ 同様の解釈はMorton & Foster (1991) にも見られる。彼らはグッドマンに「(1) 知覚的な相違を伴わない美的な相違はありえない」とする立場を帰した上で、グッドマンが「(2) オリジナルの芸術作品とその欺瞞的贋作の間にはいかなる知覚的違いもない」との命題を退けたのだとしている (Morton and Foster (1991), p.156)。その上で、彼らは、グッドマンが、真贋の違いの知識が将来的な識別可能性を厳格な意味において含意するという点を立証できていないとして批判している。しかし、後ほど述べるように、グッドマンは、そのような厳格な含意関係の存在を否定しているのであり、彼らの批判は誤解に基づく。実際には、グッドマンは(1)を否定して(2)を維持しているのである。

ここにおいて、私が二枚の絵の間の違いを実際にいつか知覚する、あるいは知覚できるということは、重要ではない。私の現在の視覚経験の本性や用途に影響を及ぼすのは、私がこうした知覚的識別に到達できるという事実ないし保証ではなく、到達できるかもしれないという証拠である。そして、その証拠を与えるのは、問題の絵の間に事実相違があるという知識である。……³²

ここで、「知覚的識別が私の到達範囲にあるという事実ないし保証」と、「到達できるかもしれないという証拠」とがどう違うのかは、さほど明瞭ではない。しかし、後者がより弱い条件だと考えられていることは、明白である。そして、より弱いということの実質は、次の点に求める他はないと思われる。つまり、前者は、私がいずれ実際に知覚的な識別を行う（あるいはその気になれば行える状態に到達する）という主張に加担するものであるのに対して、後者は、私が実際には二枚の絵を識別しないままに終わる場合もありうることを許容する、という点である。

さて、こうした違いに応じて、識別不可能な二枚の絵の「美的な違い」という主張の意味も、修正版の現象主義者の場合とグッドマンの場合とでは異なる。

修正版の現象主義の立場からすれば、知覚的に見分けのつかない二枚の絵の間に「美的な違い」があると言えるのは、二枚の絵の将来的な識別可能性が担保されている限りにおいてである。だが、将来的な識別可能性が担保されていると見込むべき理由として与えられているのは、二枚の絵の間に実際に真贋の違いがあるという事実だけである。それゆえ、現象主義者からすれば、二枚の絵の間に美的な違いがあると考えべき理由はひとえに、「真贋の違いは将来的な識別可能性を含意する」という条件関係が、厳格な意味において成り立つことにある。もしも将来的な識別可能性が疑問視されるならば、美的な違いの主張も連動して撤回されねばならない。

しかし、見てきたようにグッドマンは、真贋の違いが将来的な識別可能性の十分条件になるとは考えていない。二枚の絵が、将来的にも識別されないままに留まる可能性は許容されている。断言されているのはただ、将来的に二枚の絵が識別されないままにとどまることを、現時点で結論することはできないという点だけである³³。そして、この点が確保されているかぎり、二枚の絵の間には、いま現在の私にとつて美的な相違がある、というのがグッドマンの立場である。たとえ私が現在（またことによれば将来も）二枚の絵を見分けられなくても、一方がオリジナルで他方が贋作であることが知られている限り、少なくとも、その二枚の絵に対する私の目の向け方は異なる。そして、「絵の美的性質の中には、絵にただ目を向

³² LA, pp.105-106.

³³ この点はLA, pp.106-107でさらに敷衍されている。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

けるだけで見いだされるものに加えて、絵にどんな仕方でも目を向けるべきかを決定するものも含まれている³⁴、とグッドマンは考えるわけである。

3.3 グッドマンと歴史主義

こうしたグッドマンの立場の趣旨をより際立たせるため、もう一つの比較対象として、先ほど触れたダントーの議論にもう少し踏み込んでおこう。というのも、ダントーは、知覚的に見分けの付かない二枚の絵の間に美的な違いがありうることを主張する点ではグッドマンと共通しながら、その理由付けに関してグッドマンとは好対照をなすからである。

まずは、ダントーが想定している識別不可能事例として、『常識的なものの変容』（1981年）に出てくる三本の（どれも仮想上の）ネクタイを考えてみよう³⁵。一本目のネクタイはピカソの作品である。それは、「古いネクタイを一本見つけて明るい青一色で塗った」ものであり、「絵の具はなめらかにかつ注意深く塗られ、筆遣いの跡は全くない」とされる。もう一本は、美術史など何も知らない子供が、父親のネクタイをただもっときれいにしようと考えて青一色で塗ったものである。三本目は、贋作者が制作したピカソ作品（先ほどの青ネクタイ）の（実物参照的）贋作である。

ダントーの想定では、これらのネクタイは、知覚的には互いに識別できないにもかかわらず、互いに大きな美的違いがある。ピカソのネクタイは芸術作品であり、それと同時期（1950年代）の美術史の状況を見れば、抽象表現主義者の荒々しい筆致に対する拒絶のメッセージを帯びている。しかし、子供のネクタイにはそのような意味はない。そもそもそれは芸術作品ではない。

こうした違いはどこに由来するのか。ダントーが力説するのは、それが知覚可能な性質にはないことである。三本のネクタイに目を凝らしてどれほど繊細な違いを見出したとしても、それらは美的な違いとは関係がない。

これら三つの対象の間の興味深い相違が、いささかなりとも知覚的な相違と関わりを持つと考えることは、三つの対象の持つ芸術的な意義をほとんど滑稽なまでに分類し損なうことである³⁶。

重要なのはむしろ、三本が、美術史的な（それ自体は目に見えない）背景と関わりを持つかどうかであり、また、持つとして、どのような関わりを持つかである。ピカソのネクタイ

³⁴ LA, pp.111-112

³⁵ Cf. Danto (1981), pp.39-40.

³⁶ *Ibid.*, p.44.

とその贋作は、どちらも美術史の中にその位置をあてがわれる点で、子供の塗ったネクタイとは異なる。また、ピカソとその贋作は、あてがわれる美術史上の場所が本物であるか偽物であるかの点で異なる。そして、こうした歴史的な位置づけは、作品それ自体を構成する性質の一部をなしている。ダントーの言い方では、「作品はある程度はその……歴史上の位置及びそれらの作者との関係によって構成される」のであり、「それらの要因を作品から分離できないのは、それらがいわば作品の本質に浸透しているからなのである」³⁷。

ダントーがこうした議論を展開するきっかけ・動機となったのは、デュシャンに端を発するコンセプチュアルな作品群である。例えば『泉』の場合、署名や設置の向きを別とすれば、通常家屋の設備としての便器との間に大きな違いはない。また、両者の間に知覚的な違いを探し、それが見つかったとしても、それが何か「美的な違い」につながるとは思われない。にもかかわらず、『泉』には通常の便器にはない性質がある。それは「大胆であり、厚かましく、非礼であり、機知に富み、気が利いている」³⁸。こうした違いは、『泉』の本体を凝視することで分かるのではなく、それを一定の美術史的な文脈に位置づける結果として理解される、というのがダントーの見解である。

さて、ダントー理論の着想を象徴的に例示するのがデュシャンの『泉』と便器の対比だとすれば、グッドマン理論の着想を象徴する例としては、先にも触れた北斎の富士を挙げるのが適当である³⁹。ことによれば、富士を描いた北斎のある版画の輪郭線は、例えば心電図に登場する線と、見分けがつかないかもしれない。しかしその場合でも、一方が北斎の版画で他方が心電図だという知識は、それぞれの線の見られ方に大きな違いをもたらす。心電図の線の場合ならば、注目されるのは線とグラフの縦軸・横軸との位置関係だけである。その位置関係に照らして情報が読み取られれば、さらに心電図に目を向け続けるべき理由は何もない。他方、北斎の版画の場合には、描線の太さや色や長さ等々の無数の特徴に注意が注がれ、さらには紙の質、紙の色との微妙な対比など、注意が注がれる着眼点は無数に存在する。こうした事情は、グッドマンが美的経験の（また芸術作品の）兆候の一つに挙げた「統語論的な相対的充満」に該当する。さらに、このような見られ方の相違に応じて、北斎の版画は、端正さ、律動、力強さといった様々な表現的特性を呈するだろう。これらは、同じく美的経験の兆候とされる「例示」に該当する。注意すべきなのは、これらの兆候が、ダントーの場合のような歴史的な背景の知識によって直接にもたらされているのではなく、あくまで、絵に

³⁷ Danto (1981), pp.35-36. [傍点は原著のイタリック体を示す。] もっと先の方では、「あるものをそもそも芸術として見るためには、最低限次のもの、つまり芸術理論の雰囲気と、美術史の知識が必要である」(ibid., p.135) と言われる。

³⁸ Ibid., pp.93-94.

³⁹ 北斎の例はLA.p.229ならびにWW, p.68に出てくる。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

目を向ける我々の目の向け方と連動している点である。歴史的な背景の知識は、グッドマンの場合、絵に対する我々の目の向け方に影響をおよぼす限りで美的な違いをもたらすのである。

図式的に整理すれば、ダントーは、将来的な見分けの可能性には重きを置かず、美術史や芸術理論の背景知識それ自体を作品の構成要素として位置づけるが、他方のグッドマンは、実際に識別が行われるかどうかは別としながらも、あくまで将来的な識別可能性の考慮から生じる目の向け方の相違が「美的な違い」をもたらすことを力説するのである。いうまでもなく、美的な違いの由来に関するこうした見解の相違は、背景にある芸術観の違いと連動している。ダントーの場合には、識別不可能事例を考える際に何より念頭にあるのは先ほどのデュシャンを嚆矢とする概念的な作品群なのに対して、グッドマンが例に挙げるのはより古典的な作品群である。とはいえ、この背景的な芸術観の点での二人の見解の是非については、ここでは断定的な評価は保留する。そのためには、本稿では触れていないさらに幾つかの議論の文脈について、準備が必要だからである。当面は、グッドマンの論点を正確に見極めたことをもって本稿前半部の課題はひとまず完了としたい。

第Ⅱ部 『芸術の言語』第3章後半部の分析

4 贋作不可能性と作品分類

4.1 贋作できるものとできないもの

第3章の前半部で問題にされたのは、知覚的に識別できない二枚の絵の間に、それでもなお美的な違いがありうるかどうかという点だった。他方、後半部の主題となるのは、知覚的に識別できない二つの対象が、ある芸術の場合には本物と偽物として区別され、別の芸術の場合には共に同一作品の本物として扱われるという対照性の指摘と、その理由説明である。この対照性は、まずは絵画と音楽を例に、次のような主張の形で提示される。

絵画とは違い、音楽においては有名な作品の贋作が存在しない⁴⁰。

これはあまり分かりやすい論点ではない。というのも、グッドマンもすぐに認めているように、「レンブラント作と詐称されてきた絵画があるように、ハイドン作と詐称されてきた曲もある」⁴¹からである。「ハイドン作と詐称されてきた曲」とは、まさにハイドンの贋作に他な

⁴⁰ LA, p.112.

⁴¹ *Ibid.*

らないのではないか。さらに言えば、グッドマンは、曲の贋作とは異なるが、「ハイドンの手書き楽譜の贋作」というものもありうることや、有名な演奏家による演奏の贋作もありうることをはっきり認めている⁴²。とすれば、あえて「贋作が存在しない」ことを強調する眼目はどこにあるのか。

この辺の事情を明確化するには、先に触れた実物参照的な贋作と創意に富む贋作の区別を再確認しておく必要がある。グッドマンが「ハイドン作と詐称された曲」という言い方で念頭に置いていると思われるのは創意に富む贋作、つまり有名な芸術家の様式を模倣した新しい作品を創作した上で、それをその有名な芸術家の作品と詐称する類の贋作である。それは、一定の作家（あるいは時代、地域）の作品群に特有の様式を模した、しかし特定のどの作品の複製でもないような贋作、と言い換えてもよい。絵画の場合で言えば、ファン・メーヘレンの贋作はそのようなものだった。そして、先の「ハイドン作と詐称された曲」も、その一例に当たるものと思われる。それはつまり、ハイドンの曲が呈している様式的な特徴を共有した楽曲を自ら創作した上で、それをハイドン作と詐称する類の事例である。グッドマンは、音楽の場合にもこの意味での贋作ならば存在することを、すなおに認めているように見受けられる。

しかし、では音楽の場合の実物参照的な贋作にあたるのは、どんな事例だろうか。第3章前半部での状況設定とパラレルに考えるならば、まず思い浮かぶのは、我々が見分けのつかない二枚の絵に目を向ける代わりに、聴いても識別できない二つの演奏に耳を傾けるような場合である。絵画の場合ならば、こうした状況で、一方がオリジナルで他方が贋作・複製・模倣だという区別が成り立つが、はたして音楽の場合はどうなのか。こうした問いに否と答えたのが、当面のグッドマンの論点だと思われる。つまり、音楽の場合には、互いに知覚的に識別できない二つの事例は、どちらも同じ曲の真正な事例とみなされるのであって、贋作や複製という概念はあてはまらないのだと。

とはいえ、音楽を問題にする際には、グッドマンは、絵の場合のような厳しい知覚的識別不可能性の条件までは要求していない、という点にも注意しておこう。グッドマンが問題にするのは、聴いても識別できない二つの演奏ではなく、むしろ「すべての正しい演奏 (all correct performances)」(LA, p.113) であり、言い換えれば、「楽譜と一致した (in accordance with the score)」(LA, p.113.fn.9) 演奏である。

……すべての正しい演奏は作品の等しく真正な事例である。対照的に、レンブラント絵画の最も正確なコピーでさえもが、単に模倣や贋作であって、作品の事例ではない⁴³。

⁴² Cf. LA, p.113.fn.9.

⁴³ LA, p.112.

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

つまり、音楽の場合には、同じ曲の楽譜に一致した、その限りで正しい演奏であるかぎり、互いにどれほど違いがあっても作品の対等な事例の身分を持つのに対して、絵画の方は、互いにどんなに類似していても、オリジナルの作品と複製の間に越えがたい隔りがある。こうした対照性をどう理解したらいいか、というのが先ほどの問題提起のより正確な形である。

グッドマンは、演奏と同様の考察をそのまま楽譜にも当てはめている。

楽譜のコピーの精度は様々でありうるが、すべての正確なコピーは、……楽譜の等しく本物の事例である⁴⁴。

「正確なコピー」という言い方の正確な意味は後ほどの説明に委ねられ、ここでは直観的な理解に委ねられている。しかし、その内容をどう敷衍するにしろ、互いに多くの相違点を持つコピーがどれも問題の楽譜の対等な事例として扱われるという点は、先ほどの演奏の場合と同様であり、また絵画の場合と対照的である。

もちろん、楽譜でなく、楽譜の特定の事例に定位するならば、その事例を模した贋作ということが十分に考えられる。先に触れたハイドンの手稿の贋作がそれに当たる。しかし、その種の事例は、楽譜の一事例であるハイドンの手稿との関係においては贋作だが、それでもハイドンの本物の楽譜である。同じ事情は演奏の贋作にも当てはまる。

演奏の贋作とは、例えば、一定の音楽家によるものと詐称された演奏である。しかし、それらも、楽譜と一致していれば、依然として作品の真正な事例である⁴⁵。

つまり、この場合の贋作も、事例の贋作であって、作品の贋作ではない。

4.2 自筆的作品（芸術）と他筆的作品（芸術）

以上の考察が正しければ、贋作をめぐる事情は、絵画の場合と音楽の場合とで、大きく異なることになる。その違いをより一般的な形で表現するためにグッドマンが導入したのが、「自筆的 (autographic)」と「他筆的 (allographic)」という概念対である。導入の際の暫定的な説明では、自筆的な作品とは、「オリジナルと贋作の違いが意味をなす」ような作品であり、別の観点から言い直せば、「作品の最も正確な複製でさえもが真正とは見なされない」ような作品である⁴⁶。他方、これらの規定に合わない作品が「他筆的」である。これまでに挙げ

⁴⁴ LA, pp.112-113.

⁴⁵ LA, p.113.fn.9.

⁴⁶ *Ibid.*

た例で言えば、例えばレンブラントの『ルクレツィア』は自筆的であり、他方、ハイドンの『ロンドン交響曲』は他筆的である。また、そこからの言葉の転用として、グッドマンは、それぞれの作品が属する芸術に関しても同じ形容句を当てはめる。つまり、絵画は自筆的であり、音楽は他筆的だというふうに⁴⁷。

グッドマンの贋作論の後半部分は、こうした区分が何に由来するのかを主題としている。絵画が自筆的であり、音楽が他筆的だとして、では二つの芸術の間にはなぜこのような違いがあるのか。

とはいえ、この問いへの回答を提示するに先立ち、グッドマンは、さらに別種の芸術についての考察を交えることで、自筆的／他筆的の区別を他の区別から際立たせている。

まずは文学（グレイの『悲歌』）である。先の音楽の場合には、音楽制作の最終産物は個々の演奏だが、作曲家の仕事は記譜が済んだところで終わり、その先は演奏家に委ねられるというふうに、最終産物に至る過程が少なくとも二段階に分かれている。その意味で、音楽は二段階的（あるいは多段階的）な芸術である。他方、文学の場合には、作家が詩を口ずさんだり原稿に書き記したりすれば、その発話や原稿自体が制作活動の最終産物であり、詩の本物の事例である。こうした事情は、油絵の場合に、画家が筆を施したキャンバスが制作活動の最終産物とみなされるのと同様である。それゆえ、詩も、油絵も、一段階的な芸術である⁴⁸。しかし、詩は、一段階的である点では油絵と共通だが、油絵とは違い、他筆的である。というのも、詩人の自筆原稿は、その完成が詩の完成を告げるという点で歴史的には特別な存在だが、詩の本物の事例という点では、印刷製本された他の無数のコピーと対等の一事例であり、何も特別な本物性は持たないからである。

作品制作の段階区分が自筆的／他筆的の区別とは重ならないことを示すもう一つの考察として、グッドマンは、版画にも触れている。版画は、絵であるという点では油絵と同じだが、後者の場合よりも作業工程がより明確に段階分けされる。エッチングの場合、下絵を作り、彫るところまでは版画家が行なっても、刷る作業は別人に委ねるのがふつうである。それゆえ、版画は二段階的芸術である。（浮世絵版画の場合ならば、絵師と彫師と摺師とが区別されるだろうから、三段階芸術ということになる。）このように作業工程が複数段階に分かれる点では、版画は音楽と親和的である。しかし、音楽は他筆的であり、その互いに区別の付かない演奏の間にオリジナルと贋作・複製の区別はつかないのに対して、版画の場合には、そのような区別が問題になる。所定の版板から所定の方法で刷られた版画ならば、色合いその他の刷りの状態にばらつきがあっても、どれも対等な本物と見なされるが、他方、見かけ上は

⁴⁷ LA, p.113.

⁴⁸ LA, p.114. なお、グッドマンは、各種の芸術を段階分けする際の基準を明確には述べていないが、今回はその点には踏み込まない。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

それらと区別がつかない写真複製は、所定の版板に由来していないがゆえに、同じ作品のオリジナルの事例とは見なされない。それゆえ、音楽は、二段階的であり、かつ他筆的なのに対して、版画は、二段階的（あるいは多段階的）であっても、自筆的である。それゆえ、芸術が一段階的か多段階的かの違いは、それが自筆的か他筆的かの区別と単純には重ならない⁴⁹。

ところで、版画の事例はまた、同一作品の事例の数が自筆的／他筆的の区別とは独立だという事情を示す例としても重要である。版画は、一枚一枚の刷られた版画がどれも対等なオリジナルである。その点では、版画は音楽に似ている。というのも、音楽の場合にも、すべての演奏が対等なオリジナルであり、またすべての楽譜コピーが対等なオリジナルだからである。版画は、自筆的でありながら、音楽と同様に「多数的」な芸術である。それゆえ、「自筆的な芸術と他筆的な芸術の境界線は、単一的な芸術と多数的な芸術の境界線とは一致しない」⁵⁰。

（ただし、グッドマンは、単一性と自筆性の間には、先の一段階性と自筆性の間には見られないつながりがあることも認めている。それは、自筆的な芸術は、単一的芸術であるとは限らないが、しかし、「その一番最初の段階に関しては、単一的である」⁵¹というものである。例えば版画の場合、刷られた絵は多数だが、その元になる版板は単一的であり、かつ自筆的である。また、版画と同じくグッドマンが自筆的芸術と見なす鑄造彫刻も、同じ原型から作られる像の数で言えば多数的だが、原型は単一的である。）

こうして、自筆的／他筆的の区別は、一段階的／他段階的の区別や、単一的／多数的の区別とは、単純には重ならない。しかし、ではこの区別の由来はどこにあるのか。グッドマンの言い方では、なぜ私は、音楽作品や文学作品については贋作を作ることができず、また、レンブラントの絵画についてはオリジナルを作ることができないのか。節を改めて、この点についてのグッドマンの説明の概要を見ることにしよう。

4.3 産出の歴史と表記法

自筆的芸術と他筆的芸術の区別がどこに由来するかを説明するため、グッドマンは、それぞれの芸術における作品のあり方の違いに注目する。レンブラントの絵画について言えば、私とそのオリジナルを作れないのは、私がどんな複製を作っても、得られる作品はレンブラントのオリジナルの作品が満たすべき条件を満たしえないからである。逆にまた、私がハイドンの『ロンドン交響曲』やグレイの『悲歌』の（複製という形での）贋作を作れないのは、

⁴⁹ 「一段階的芸術は必ずしも自筆的ではなく、自筆的芸術は必ずしも一段階的ではない」(LA, p.114)。

⁵⁰ LA, p.115.

⁵¹ *Ibid.*

私がどんな複製を作っても、それらがオリジナルの条件を満たしてしまうからである。当然ながら、問われるべきなのは、それぞれの芸術におけるオリジナルの条件である。

それを明らかにする鍵としてグッドマンが注目するのは、「表記法 (notation)」⁵²である。それは文学の場合には文字の綴り方 (spelling) を指す。

いま、ある文学作品に関して、様々な手稿と多くの版が存在するとしよう。字体や活字のサイズやタイプの違い、またインクの色や紙の種類や頁の数やレイアウト、保存状態の違いは、重要ではない。重要なのはただ、綴りが同じであること (sameness of spelling) とでも呼ぶべき事情である。綴りが同じとは、文字やスペースや句読点の配列が正確に対応することである。……綴りを確かめること、そして正しく綴ることが、作品の事例を同定したり、新しい事例を作り出したりするために必要なすべてである⁵³。

ここで重要なのは、一定の記号配列 (綴り) を特定することで、何が作品にとって不可欠な性質であり、何がなくてもよい可変的な性質であるか (グッドマンの言い方では、それぞれ「構成的な性質」と「偶然的な性質」⁵⁴) が、明確に区別されることである。構成的な性質を特定する記号配列が共有されている限り、作家の手稿も印刷本も、どれもが同じ作品の正しい事例、つまり対等な本物である。手稿は、それが作られることで作品が作られたという点では特別な事例だが、作品の本物の事例である点に関しては他の印刷本と変わるところはない。

これと似た事情は音楽の楽譜の場合にも成り立つ。この場合の表記法にあたるのは五線上に音符その他の記号を記す記譜法である。自筆原稿によって特定された記号配列は当の楽譜の構成的性質を確定し、それを共有するすべての手稿や印刷コピーは対等の本物事例の資格を持つ。

楽譜によって特定される記号配列はまた、演奏の正しさを理解する鍵でもある。グッドマンの考えでは、演奏の正しさを決めるのは楽譜への適合であり、「楽譜によって指定された性質」⁵⁵が、演奏にとっての構成的性質である。つまりそれらの性質すべてを所有している演奏が、すなわち問題の作品の正しい演奏なのである。「演奏は、その解釈上の忠実さや独自の美点は何であれ、ある作品の構成的性質すべてを持つか、それとも持たないかのどちらかであ

⁵² 表記法についての詳しい説明はLA第4章の課題になる。当面の文脈で重要なのは、表記法とは何かの正確な定義ではなく、むしろ、後述のように、綴り方や記譜法がその具体例にあたることであり、またそれらによって、作品の構成的性質と偶然的な性質とが明確に区別されるという事情である。

⁵³ LA, pp.115-116. 傍点は原著のイタリック体を示す。

⁵⁴ LA, p.116.

⁵⁵ LA, p.117. 傍点は原著のイタリック体を示す。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

り、このテストを通るか否かに応じて、厳密にその作品の演奏であるか、ないかのどちらかとなる。演奏の産出に関するいかなる歴史的情報もその結果に影響することはできない⁵⁶。

これに対して、絵画には、文字や音符に相当するような基本記号（アルファベット）が存在しない。したがってまた、絵画作品の同一性を、そのようなアルファベットの配列パターンとして捉えることもできない。絵画の場合には、例えばキャンバスの上に見て取ることでできる様々な性質のうちで、どれが作品にとって構成的な性質で、どれが偶然的な性質であるかを、区別できないのである。そこで結局、

……目の前の『ルクレツィア』が本物であることを確認する唯一の方法は、それがレンブラントの手になる現実の対象だという歴史的事実を確立することである。したがって、芸術家の手の産物の物理的同定、したがってまた特定の作品の贋作の構想が、絵画においては、文学においては持たない意義を持つ⁵⁷。

このような基本的相違を際立たせる例として、グッドマンは、音楽と版画とを対比している。音楽と版画はどちらも二段階的芸術だが、音楽はどちらの段階（楽譜、演奏）でも他筆的なのに対して、版画はどちらの段階（版板、刷られた絵）でも自筆的であるという点で好対照をなしている。版板が自筆的なのは、その真正さが、版画家による彫りの行為とのつながりによって規定されているためである。版板のどれほど精巧な複製も、元々の制作行為によるものではない限りで、オリジナルの身分を持たない。また、刷られた絵が自筆的なのも、その真正さが、たんに見かけ上の類似関係ではなく、刷りの行為との歴史的繋がりによって規定されるためである。

以上の考察を踏まえれば、前節で紹介した自筆的／他筆的の区別に関して、より踏み込んだ特徴付けが可能になる。前節でのとりあえずの特徴付けでは、ある作品が自筆的であるとは、オリジナルと贋作の区別が意味をなすような作品であり、また、どんなに精巧な複製でさえもが真正とは見なされない作品のことだった。そして、他筆的作品は、たんにこれらの規定に合わない作品として、否定的に規定されていた。他方、いましがたの考察を加味して言えば、自筆的な作品とは、その同一性が「産出の歴史」⁵⁸によって規定されている作品のことであり、他方、他筆的な作品とは、作品にとって不可欠な構成的性質が、綴り方や記譜法などの「表記法」によって、偶然的性質から明確に区別されている作品のことである。自筆

⁵⁶ LA, pp.117-118. ここから、一つでもミスタッチのある演奏は問題の曲の本物の事例ではない、という悪名高い帰結が出てくる。とはいえ、今回はこの帰結の是非には踏み込まない。Cf. LA, p.186f.

⁵⁷ LA, p.116.

⁵⁸ LA, p.122.

的な作品が贋作可能なのは、その同一性を決める「産出の歴史」が、絵にただ目を向けるだけで分かる事柄には属していないという事情による。他方、他筆的作品が贋作不可能なのは、その同一性が構成的性質によって定義されているために、それらの性質を持つものはどれも本物と認定されてしまうことによる。

5 音楽や文学は他筆的なのか

見てきたように、グッドマンの贋作論の後半部分は、自筆的／他筆的の区分を軸とした作品存在論を実質としている。次の検討課題は、はたしてそれが適切な存在論の提案になっているかどうかである。以下ではこの点をめぐる論議の中から、紙幅の都合から、最も注目を集めてきた一つの争点に焦点を絞りたい。それは、グッドマンが他筆的な芸術の代表例としている音楽や文学が、はたしてグッドマンが言う意味において他筆的なのかという点である。少なからぬ批判者は、この問いに否定的な立場であり、グッドマンの意味での他筆的芸術はそもそも存在しないとする方向で論陣を張ってきた。以下では、論議の構図を確認した上で、限定つきながらもグッドマンを弁護する。

5.1 テキストと作品の区別

ある作品が（あるいはその属する芸術が）他筆的であるとは、グッドマンの最終的な規定からすれば、一定の記号列によって、作品に不可欠な構成的な性質と、偶然的な性質とが区別されていることを意味する。そして、他筆的芸術に関して贋作が不可能なのは、一連の構成的性質を持つ限り、すべてのものは作品の本物の事例として認定されてしまうことによる。他方、構成的性質と偶然的な性質が一定の記号列によって区別されていない場合には、作品の真正さの基準となるのはその「産出の歴史」だけであり、所定の「産出の歴史」を持たないものは、見かけの上でどれほど本物と似ていても、本物の資格を持ち得ない。はたして、文学や音楽の作品は、こうした意味で他筆的だと言えるだろうか。

この問いを検討する中で論議的となってきたのは、楽譜や語列によって特定される構造的特徴の点では共通している一連の対象・出来事が、異なる歴史的文脈と関連付けられることで、それぞれ異なる作品として区別されるような事例に関する考察である。その種の代表例を提示したものとして知られるのが、ボルヘスの小品『『ドン・キホーテ』の著者ピエール・メナール』である⁵⁹。それは、『ドン・キホーテ』に心酔したフランスの現代作家が、同作品の一部と（文字列としては）区別の付かない本を独自に書く（書き写すのではなく）、と

⁵⁹ ボルヘス（1993）。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

いう物語である。とはいえ、同じ記号列からなる本を、元の本を引き写すのではなしに、新たに書く（いわば「再創造する」）というのが具体的にどういう意味なのかはやや謎めいているから、ここでは、より単純な類例として、G・カーリーの考案による事例も添えておこう。

ジェーン・オースティンは1803年、ゴシック小説のパロディとして『ノーサンガー・アベイ』を書いた。いま、これまで知られていなかったアン・ラドクリフの手稿が屋根裏部屋から発見されたとしよう。それは『ノーサンガー・アベイ』と題され、一字一句、オースティンの本と符合する。そして、我々は（証拠は問わないでいただきたい）、それが事実偶然の一致だと結論するとしよう。二つの作品（仮に二つとして）の時間差はほんの10年であるから、両者の時間的隔たりの間に、両作品を構成する言葉の慣用が変わるような言語的变化はないものと仮定できるだろう。その場合、意味論的にも統語論的にも、二つの間には逐語的な対応が成り立つ。⁶⁰

アン・ラドクリフというのは、オースティンよりも一世代前の作家であり、いわゆるゴシック小説の作風で知られる。オースティンの『アベイ』はそのパロディの面を持つことが知られているが、ここで架空の設定として空想されているのは、オースティンが実際に書いた作品に先立って、それと記号列としては区別がつかない原稿を、オースティンの作品で皮肉られていたゴシック小説の作家ラドクリフが書いていた、という状況である。ここで問題となるのは、次の点である。つまり、この場合に、書き記されているのは、同じ単語の同じ配列なのだから、二人が制作した文学作品は同一である（同じ小説）であると考えべきなのか、それとも、語列としては同じだが、オースティンの本とラドクリフの原稿はやはり別個の作品として区別すべきなのか。

実はグッドマン自身、これと似た事例を挙げている。

一卵性双生児が、長年寄り添うようにして暮らした後、ニューイングランドにある別々の、しかし同じような収容施設に送られてある夏を過ごした。後に二人は、それぞれの経験について手短な報告文を書くよう求められた。双子は別々の人々、別々の場所、別々の出来事について報告したにもかかわらず、二人の報告文は厳密に同一の語の連鎖からなっていることが判明した⁶¹。

⁶⁰ Currie (2004), p.13.

⁶¹ RP, p.60.

この場合に問題になるのは、双子のそれぞれが書いた報告文が、同一の報告文なのか、それとも、語列としては同一でも、異なる二つの報告文なのかである。

こうした一連の事例が提起する問題を整理する上で多用されるのが、「テキスト」と「作品」という一対の用語である。一方の「テキスト」は、一定の言語に属する単語その他の言語記号の一定の配列を実質とする⁶²。この観点から見れば、例えばセルバンテスの本とメナールの本は同一である。しかし、多くの論者がその同一のテキストをあえて別々の「作品」として区別してきたのは、それが文脈に応じて大きく異なる性質を呈するように見えるという事情があるためである。ボルヘスの小品の語り手は、そうした違いに印象的な形で注意を喚起している。その語り手によれば、セルバンテスの『ドン・キホーテ』とメナールのそれは文体も内容も異なるのだという。文体が違うのは、同じスペイン語の文章でも、セルバンテスの時代の文章として読めば平明なスペイン語であるものが、現代文学の文章として読む時には擬古的な文章として受け止められるという違いによる。また、作品世界を理解するさいに準拠される歴史的背景が異なるのに応じて、同じ文章であっても、セルバンテスの本とメナールの本は異なる内容を帰される。例えば、セルバンテスの本が描き出しているのは「故国の貧しい地方的現実」だが、メナールの本が描いているのはむしろ「カルメンの国」であり、それが「レパントとロベの世紀」にどうであったかである。もちろん、どちらも同じ時代の同じ地域だが、セルバンテスはカルメンのことなど知らないし、フランス人メナールにはそこは「故国」ではないわけである⁶³。

ダントーは、こうしたボルヘスの語り手に触れて、「芸術の存在論へのボルヘスの貢献は非常に大きい」⁶⁴と述べ、その要点を、「作品はある程度はその文学史上の位置およびそれらの作者との関係によって構成される」⁶⁵と言い表している。平たく言えば、作品とは単なるテキストではなく、テキストとその解釈が準拠する歴史的な文脈とを一緒にしたものである。

このようにテキストと作品を区別する考え方は、カーリー、レヴィンソン、ラマルク等多くの人々に支持されてきた。例えばカーリーは、先ほどのオースティン／ラドクリフの事例に即して、同一のテキストが、異なる作者と執筆状況に関連付けられることで、異なる内容を帯びるという事情を力説している。カーリーによれば、問題のテキストは、オースティンの執筆

⁶² 「テキスト」の細かい定義の点では論者の間に微妙な違いもある。例えば、カーリーはそれを「同じ統語論的・意味論的性質」に基づいて定義している（Currie(2004),p.10）のに対して、グッドマンはそれを「もっぱら言語の統語論に属する問題」（RP,p.58）と解しているというふうには。しかし、そこから派生する問題は本稿の議論には大きく影響しないので、以下では単に、テキストとは一定の単語の一定の配列と解しておく。

⁶³ ボルヘス（1993）；Danto（1981）,ch.2.

⁶⁴ Danto（1981）, p.36.

⁶⁵ *Ibid.*, pp.35-36.

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

行為に照らして読まれる時には、一時代前に流行したゴシック小説を暗に指示し、それを皮肉る内容を持つと見なされるが、アン・ラドクリフの原稿として読まれる時には、同じ内容を読み取ることはできない⁶⁶。

さらに、レヴィンソンは、音楽の場合の類例として、次のような（仮想上の）事例を挙げている。

ブラームスの初期作品であるピアノソナタ作品2（1852年）がリストの影響を強く受けていることは、明敏な聴き手ならば聴きとることができる。しかし、それと同じ音響構造でありながら、ベートーベンが書いた作品は、リストの影響を受けているという性質を決して持ちえないだろう。そして、その作品は、ブラームスの作品にはない予言的な質を持つことだろう⁶⁷。

レヴィンソンはさらに幾つもの仮想事例を並べているが、基本的な着想は同じである。要点は、彼の言い方では、「構造的に同一である曲の間であっても、音楽史的文脈が異なれば、常に何らかの美的・芸術的な相違が見出される」⁶⁸という事情である。

テキストと作品の区別を導く以上の一連の考察は、論証構造としてはいわゆるライプニッツの法則（同一であるものは同じ性質を持つ）に依拠している。この法則の対偶命題からすれば、性質が異なるものは同一ではない。ところで、例えばセルバンテス作品とメナール作品は性質が異なる。それゆえ両者は同一ではない。ところがこの場合にテキスト（音楽の場合ならば、音響構造）は同一である。それゆえ、セルバンテス作品とメナール作品は、それらが共有するテキストと、同一ではない。

5.2 テキストと作品の同一性

さて、テキストと作品の区別を説く論者の解説が長くなったが、他方のグッドマンは、エルギンとの連名論文の中で、その区別を否定し、テキスト＝作品とする立場を弁護している⁶⁹。グッドマンの説明は、先の一連の事例を、同一テキストについて複数の解釈が競合する事例として捉えるものであり、そうした解釈の多様性の実質を、多義性の現象の一種と見なすものである。彼は単語「cape」を「一つの短テキスト（a single short text）」⁷⁰と呼び、そ

⁶⁶ Currie (2004), pp.13-14.

⁶⁷ Levinson (1990), pp.70-71. 傍点は原著のイタリック体を示す。

⁶⁸ *Ibid.*, p.71.

⁶⁹ RP, Ch.3.

⁷⁰ RP, p.58.

れが発話ごとに異なる意味を持つという事情に、当面の問題を解く鍵を求めている。つまり、「cape」がある発話の際には一定の形態の陸地を、別の発話の際には外套の一種を指示するのと同じように、『ドン・キホーテ』のテキストは、セルバンテスが発話する時には「故国の貧しい地方的現実」を描いた物語を、しかしメナールの発話においては「レパントとロペの世紀」における「カルメンの国」を描いた物語を表すというのである。

グッドマンは、こうした立場の正しさを示す一つの傍証として、偉大な作品と低俗な作品の違いについての通念がうまく説明できるという指摘を行っている。通念というのは、偉大な文学作品は多様な解釈を許容するが、低俗な作品はほとんど解釈の幅がない、というものである。グッドマンに言わせれば、同じテキストに施される多様な解釈をそれぞれ別個の作品として区別するならば、「複数の解釈を持つ単一の作品と、多数の作品との区別がつかなくなる。つまり、『ユリシーズ』とアガサ・クリスティーの区別がつかなくなる」⁷¹、というのである。他方、テキスト＝作品とする立場では、解釈の多様性という事態をすんなりと反映できるというわけである。

ところで、作品をテキストと同一視した場合に処遇に困るのは、作者の割り振りである。先ほど上げた一連の事例において、問題のテキスト＝作品の作者は一体誰であることになるのか。この点についてのグッドマンの原則的見解は、「テキストの最初のインスクリプションを生産した個人に作者の資格を認める」⁷²というものである。この原則からすれば、メナールが書いたのはセルバンテスの作品であり、その新しい解釈を示唆したのにすぎない。また、オースティン／ラドクリフの事例で言えば、オースティンは『ノーサンガー・アベイ』の作者ではないことになる。対応に苦慮するのは、グッドマンの双子の事例のように、同一のテキストが別人によって同時に産出される場合だが、これについては、グッドマンは、「科学上の同時発見」⁷³と類比的な事例として説明している。

いま一つ、作者の問題との関連で気がかりなのは、一定の語系列や音響構造が、人間の手にはよらずに、偶然の結果として実現されるような事例である。グッドマンはそうした事例として、猿がランダムにタイプを打った結果として『ドン・キホーテ』と合致するテキストが作り出されるという事例を挙げている。仮にその偶然がセルバンテスによる執筆以前に起こったとすると、『ドン・キホーテ』の作者は実は猿だったことになるのだろうか。やや意外ながら、グッドマンの回答は「然り」である。グッドマンによれば、これは「ある作品にその作者が理解できない正確な解釈が施されることは異常でも何でもない」⁷⁴という事情の極限

⁷¹ RP, p.61.

⁷² RP, p.63.

⁷³ RP, p.64.

⁷⁴ RP, p.63.

事例なのである。

以上がグッドマンの答弁の概略である。節を改めて、その評価について考えてみたい。

5.3 批判と弁護

検討すべき問題点は数多いが、以下では、本稿の設問にとって最も基本的と思われる点を、箇条書き風にたどっていくことにしたい。

(1) まず確認しておきたいのは、一群の事例を多義性に帰着させるグッドマン流の説明が、一部の事例については一定の説得力を持つことである。それはとりわけセルバンテス／メナールの事例に関してである。これには二つの要因が関連していると思われる。第一は、問題のテキストのセルバンテスによる発話とメナールによる発話の間に大きな時間的隔たりがあるため、二つの発話の間には、テキストを取り巻く言語環境に大きな変化が予想されることである。二人の発話したものがその語形に照らして同じ単語の同じ配列として認定されたとしても、それぞれの単語の持つ意味はそれぞれの発話の場合で同じではありえない。ボルヘスの語り手が指摘していた文体の変化はこの点と関連するだろう。同じ語列の発話でも、セルバンテスの場合には平明な発言であるものが、メナールの場合にはいかにも古風で気取った発言とならざるを得ない。(日本語の場合の類例として、こんな場合を考えたらどうだろうか。よく時代劇に出てくる昔の日本人は相手に「おぬし…」と呼びかける。その種の表現が時代考証に耐えるものなら、実際、昔の日本人はそういう言葉遣いをしていたのだろう。しかし、現代人が似た文脈で「おぬし」と言ったらどうだろうか。それでも意味は通じるかもしれないが、決して通常の呼びかけではなく、非常に古風な、戯けた言い方、あるいは方言の一種と取られることだろう。)セルバンテス／メナールの事例には明らかにこうした時代的意味変化が関与しており、その限りで、多義性に依拠するグッドマンの説明は少なくとも部分的には当たっている。

もう一つの関連事情は、『ドン・キホーテ』と同じ語列をみずからの作品として制作するメナールの行為が、ボルヘスの小品では十分明確には特徴づけられていないことである。そのため、メナールの発話の事例に関しては、それをどのような仕方で歴史的な文脈に位置づけたらいいかが不明瞭である。そもそも、この発話はどのような行為なのか。メナールは決して『ドン・キホーテ』を書き写したのではないとされるが、しかし、『ドン・キホーテ』の文面は熟知している。しかも、メナールは、たんに『ドン・キホーテ』のような優れた作品を作ろうとしたのではなく、まさに『ドン・キホーテ』を書こうとしたのだとされる。しかし、自分が熟知している作品を、まさにその通りに新たに創り出すとはどういうことなのか。新たに創り出すと言っても、創り出される内容はすでに最初からよく分かっているのだとすれ

ば、結局メナールの行為は、何らかの意味での複製と言わざるを得ないのではないか（たとえそれが単なる書き写しではないとしても）。そう思われる限りで、問題のテキストがあくまでセルバンテスを作者とする作品であって、メナールの作品ではない、というグッドマンの診断には説得力がある⁷⁵。

グッドマンの「双子」の事例については、双子のそれぞれが報告文の執筆を求められるという状況には何も特異な想定はないから、セルバンテス／メナール事例のように、一方の作者性が不明瞭になることはない。しかし、人称代名詞の指示対象が発話者をはじめとする発話状況の要因に応じて変動するという周知の事実を広い意味での多義性の一種と考えるならば、双子の事例についても、多義性に基づく説明は一応の説得力を持つ。

(2) しかし、第二の点として、グッドマンの説明は、これらと別種の事例については、あまり説得力を持たないことも、確認しておかねばならない。別種の事例とはつまり、(i) 問題の二つの発話の間に大きな多義性が認められず、また、(ii) メナールの物語に出てくる「再創造」のような、テキストと発話行為の関係付けに関する謎めいた設定が不要であるような事例を指す。本稿で見てきた具体的で言えば、オースティン／ラドクリフの事例、そしてブラームス／ベートーベンの事例である。

音楽を素材にしたブラームス／ベートーベンの事例では、そもそも言葉が素材となっていないため、「多義性」は問題外である。また、二人の作曲活動の結果、偶然の一致として同型的な楽譜が記されるという設定には、たんに実現確率が低いという以上の特異な仮定は含まれていない。それゆえ、この事例を別々の作者に関係づけることに原理的な障害はないと思われる。

言葉を素材としたオースティン／ラドクリフの事例でも、同じテキストの問題の二つの発話の間の時間差は10年と見積もられているから、多少の意味論的変動はあるにしろ、二つの発話の間に大きな多義性が見出されるとは考えにくい。それゆえ、二人の発話の意味の違いは、用いられた語の意味変化としては説明できない。むしろこう考えるべきだろう。つまりこの場合、用いられたテキストとそれを構成する語の意味はほぼ同じだが、それが異なる人物による異なる制作行為の所産であることで、一方では怪奇的な舞台設定を多用したゴシック小説として解釈され、他方ではゴシック小説を多くの点で皮肉ったパロディの性格を持つ物語として解釈されるのだと。こうした説明は、二通りの解釈が問題になっているという点

⁷⁵ メナールの本はセルバンテスの本の模倣、反復、複製にしかなくないとする方向での議論として Wreen(1990)が参考になる。Janaway(1992)は、二冊の本の間には「正確な因果的伝播」が成り立っていないことを理由にレーンに反論している。しかし、ではなぜメナールがセルバンテスと一致するテキストを産出できたかを、ボルヘスが十分に特徴付け得ていないという問題点に、ジャナウェイは触れていない。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

自体はグッドマンの説明と一致するが、それぞれの解釈を媒介しているのは、それが異なる作者による制作行為の所産だという理解である点で、グッドマンの説明とは齟齬をきたす。そして、あえてグッドマンの説明に沿って考えようとする、ラドクリフが自分自身の作風について、それを前時代の作風として皮肉するという、自家撞着的で時代錯誤的な解釈とならざるを得ない。

あるいはここで次のように抗弁されるかもしれない。つまり、この事例で起こっているのは、同一のテキストが、オースティンと関連付けて解釈されれば皮肉の意味を持つが、ラドクリフと関連付けて解釈されればそれとは異なる意味を持つという、多義性の一種に他ならないのだと。しかし、「オースティンと（あるいはラドクリフと）関連付けて解釈されれば」というのは、どういう意味なのか。すなわち言い換えれば、それは、「オースティンの（あるいはラドクリフの）作品と解する場合には」というのと異ならないように思われる。しかしそうすると、目下の抗弁は同一のテキストが異なる作者の手になる別作品であることを暗に認めていることになる。

さらに言えば、オースティン／ラドクリフ事例において、二人が独立に同じテキストを執筆するという設定は、実現確率が低いという意味で不自然であることは確かだが、そこには、すでに熟知しているまさにそのテキストを新たに創造するというメナールの場合のような謎はない。単に珍しい偶然であるだけである。それゆえ、問題のテキストがラドクリフの作品であると同時にオースティンの作品でもあると考えることに、原理的な障害はない。

(3) 作品と解釈の関係については、グッドマンの説明のもう一つの問題点にも触れておかなばならない。それは、グッドマンが、テキストと作品とを区別する考え方を、テキストに関する多様な解釈の一つ一つをそれぞれ別個の作品と見なす立場と捉えている点である（先ほどの『ユリシーズ』とアガサ・クリスティーの対比）。しかし、テキストと作品を区別する論者は、多様な解釈を直ちに作品と同一視しているわけではない。むしろ、あるテキストを例えばオースティン作品として解釈する場合、テキストや歴史的な文脈のどの部分をどのように重視するかに応じて、多様な解釈が成立しうると考えるのが穏当だろう。とすれば、あるテキストをオースティン作品とラドクリフ作品とに区別して受け止めることは、それぞれについて一意的な解釈が成り立つという想定とは独立である。

(4) 以上の考察を踏まえた場合、グッドマンの答弁は、問題事例に関する一般的な説明としてはあまり旗色が良くないと言える。ということはつまり、文学作品や音楽作品の場合にも、作品にとって構成的な性質と偶然的な性質の違いは、楽譜やテキストのレベルで完全に特定されているわけではないということである。作品はまた、作者の活動をはじめとする

創造の歴史的文脈との関わりを、不可欠の要素として含んでいる。その限りでは、文学や音楽の作品も、自筆的な側面を持つ、という結論になる。

しかし、それでは、文学作品や音楽作品の場合にも、絵画の場合と同じような意味での贋作がありうることになるのだろうか。絵画の場合には、仮に二枚の絵の間で見分けがつかなくても、その「産出の歴史」に応じて、一方は例えばレンブラント作品、他方は贋作者の制作物というふうな、個別的な事例がどの作品に所属するかが確定しているものと考えられている。そうであるからこそ、それを裏切る贋作の行為が可能なのである。では、音楽作品の楽譜や演奏の個々の事例や、文学作品の原稿や冊子コピーの個々の事例に関しても、作品の「産出の歴史」に応じて、どの事例がどの作品に所属するかが確定していると考えられるのだろうか（つまり、ラドクリフの原稿はラドクリフ作品の事例であり、世上に出回っているそれと同型的な冊子のほうはオースティン作品の事例であるというふうな）。そして、そうした所属関係が確定しているがゆえに、それを偽る贋作もありうると思われるのだろうか。

この点について、ありうるとする方向での応答を最も明確に述べているのは、レヴィンソンである。レヴィンソンが例として想定しているのは、ある人（ホワイト氏としよう）がある文字列からなる詩を制作し、別の人（ブラック氏としよう）がそれと独立に、同じ文字列からなる詩を制作したという状況であり、また音楽の場合で言えば、Y氏とZ氏が、それぞれ独立に、同じ音響構造の異なるワルツを作曲したという状況である。こうした場合に、

もしも私が故意にホワイト氏の詩のコピーをあたかもブラック氏の（同じ語からなる）詩のコピーとして提示するならば、贋作が生じたのである。もしも私が故意に、Z作のワルツの演奏（Zの楽譜に添い、Zを念頭においた）を提示しながら、それをY作の（同じ楽譜の）ワルツの演奏であるかのように装うならば、それもまた贋作である⁷⁶。

先ほどの例で言えば、例えばメナールの本のコピーを、あたかもセルバンテスの本のコピーであるかのように装ったり、ブラームス作品の演奏をあたかもベートーベン作品の演奏であるかのように装ったりすること、ということになるだろう。

しかし、はたしてこのような事例は成立するのだろうか。ここでとりわけ気になるのは、小説や詩、また音楽の楽譜の、原稿や印刷本という形でのトークンである。いま、ホワイト氏の詩を印刷した小冊子と、ブラック氏の詩を印刷した小冊子があったとして、前者の一冊をW、後者の一冊をBと呼ぼう。この場合に、もしもWとBが、それぞれ「本来は」ホイ

⁷⁶ Levinson (1990), p.102.

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

ト氏とブラック氏の詩のトークンであると言えるのならば、その本来的な所属関係を隠蔽して、本来はブラック氏の詩の事例であるBを、ホワイト氏の詩の事例であるかのように詐称する贋作が成立するはずである。しかし、ラマルクによれば、テキストに違いのない作品の場合、その個々のトークンが本来どちらの作品に所属するかは、そもそも問題にできない。ホワイト氏の詩を読みたい人の手元にBがあれば、その人はBのページを開いて、印刷されている文字列を、ホワイト氏を作者として想定しつつ、その制作経緯を踏まえて読むことができる。それは立派にホワイト氏の詩を読むことだ、とラマルクは考える。彼によれば、あるテキストのトークンをどの作品の所属と見なすかは「(読者による) 決定」次第の「恣意的」な事柄であり、「事例化されたテキスト・トークンの由来は……決してその読まれ方の決定要因にはならない」のである⁷⁷。同様の考察が音楽の楽譜に関しても当てはまることは、改めて解説するまでもないだろう。

以上のように考えると、テキストと作品をめぐる問題状況は、先ほど描いた構図よりももう少し複雑である。つまり、「作品はテキストと同一であるか」という当初の問いへの答えの選択は、「ではテキストの個々の事例は、その所属作品が確定しているのか」という問いへの答えを一意的には確定しないのである。レヴィンソンとラマルクは、最初の問いには共に「否」と答えるが、後者の問いには、レヴィンソンは「然り」(だからこそ贋作が成り立つ)と答え、ラマルクは「否」と答えるわけである。

(5) では我々としてはどう答えるのか。結論から言えば、「然り」でもあり「否」でもあるというのが本稿の立場である。

先ほどラマルクの論点として紹介したように、文学作品の原稿や印刷トークン、また音楽作品の楽譜トークンを考える限り、それぞれのトークンそれ自体は、同型的な複数の作品のどれとも関連付けが可能であり、トークンの元来の産出目的を離れて、例えばブラック氏の名を冠した詩集を手にとりホワイト氏の詩を読むことができる。これらのトークンについては、それがどの作品のトークンであるかという本来的な帰属はきまっておらず、受け手の決定に委ねられているのだと思われる。この点について、我々は音楽や文学作品の贋作不可能性を主張するラマルクに同意する。

しかし、同じ論点を文学・音楽作品のすべてのトークンに一般化できるかどうかは疑わしい。問題は、音楽作品の演奏、また文学作品の朗読である。例えば、Yのワルツを演奏する場合、たしかに、用いる楽譜はZのワルツの楽譜であってもいいかもしれない。しかし、そ

⁷⁷ Lamarque (2010), pp.86-87. 実はこの点にはレヴィンソンも半分気づいていた。「ある詩の贋作は真正なコピーと同様に美的な鑑賞に役立ち、同じことが音楽作品の真正な演奏とその贋作についても言える……」(Levinson (1990), p.104)。

うした楽譜を間に合わせに使用しつつ、あくまで作者としてYを念頭に置き、Yの作品に関する解釈を踏まえて行われる演奏は、別の演奏家が、Zを念頭に置き、Zの作品に関する解釈を踏まえて行われる演奏とは、決して互換的ではないと思われる。前者の演奏は、Yとその作品を念頭に置いて行われた行為であるという来歴からして、本来的にYの演奏であり、後者の演奏は、同様の理由から、本来的にZの演奏だと思われる。それらを別々の作品の演奏に見立てて聴くことはもちろん可能である。しかし、それは、それぞれの演奏の本来のあり方とは反する変則的な聞き方だと言わなければならない。演奏の場合には、その来歴によって本来的な帰属先が定まるのである。同様の考察はほぼそのまま文学作品の朗読にも当てはまる。

こうした事情に応じて、音楽や文学の作品についても、限定的ながら、(レヴィンソンが想定したとおり) 贋作に類する事例——ある作品ないし非作品を、別の作品として詐称する事例——がありうることになる。この場合の贋作の実質は、楽譜や本のコピーの本来的な所属を偽るのではなく(なぜならそれらには本来的な所属がないのだから)、むしろ、演奏や朗読の本来的な所属を偽ることである。例えば、オースティンの作品をその内容に見合う皮肉で滑稽めかした口調で朗読していながら、それがアン・ラドクリフの作品の朗読であると偽ったり、その逆の場合である⁷⁸。こうした偽りは、すでにオースティンやラドクリフの作品を熟知している人には通用しないが、逆に、そうでない人には二人の作品に関する非常に大きな誤解をもたらすはずである。その場合に「贋作」という言い方がピッタリ当てはまるかどうかには異論もあろう。しかし、例えば絵画の贋作の場合に、実際には単に複製制作の腕前の産物にすぎないものを、独創的なレンブラント作品と誤解させるという形で、作品の美的な性質についての根本的な誤解が引き起こされているのと同じように、いまの場合にも、実質的にはオースティン作品を提示していながら、その皮肉な内容の作品をアン・ラドクリフの作品として誤解させる形で、作品の美的な性質に関する根本的な誤解が引き起こされていることは間違いない。

事情を整理するなら、音楽や文学の作品については、演奏や朗読といった実演行為を偽装

⁷⁸ ラマルクは、Zの作品をYの作品として詐称するためには、Zの作品のZの作品らしい特徴を払拭して、Yと見分けがつかないような形で提示する必要があるとしている(Lamarque(2010),p.84)。しかし、そのような条件が必要である理由は示されていない。ラマルクが参考にしているJanaway(1999)は、(目下の例に即して大まかに言い換えると、)Zの作品とYの作品の違いを際立たせるような演奏をすれば、前者を後者と偽る行為が成功せず、それを成功させるために違いを極力抑えるならば、今度は二つの作品の違いが解消されてしまう、と論じている(pp.66-69)。しかし、この議論の前半部は成り立たない。Yの作品に無知な受け手に対しては、それとは大きく異なるZの作品を提示して、それをYの作品だと申し立てても、すなおに了承される公算が高い。ラマルクとジャナウェイの議論に共通の想定として、音楽や文学の贋作を考える際にも、絵画の贋作を考えた場合と同様に、互いに区別の付かない二つの事例に即して考えるべきだ、という思い込みがある。グッドマンはそのようには想定していない(本稿4.1を参照)。

ネルソン・グッドマンの贋作論：
『芸術の言語』第3章の分析

的に入れ換える形での贋作はありうるけれども、楽譜やテキストのトークンを偽装的に入れ換える形での贋作はありえないという結論になる。他筆性に関するグッドマンの洞察は、かろうじてこの最後の不可能性の主張において維持されるのである。

6 まとめ

本稿では、ネルソン・グッドマンが『芸術の言語』第3章において展開した贋作をめぐる考察について検討を行った。彼の考察は前半部と後半部に分かれる。

前半部の焦点は、知覚的に識別できないオリジナルの絵画と贋作の間に美的な違いがありうる理由である。グッドマンは、真贋の違いが、将来的な識別可能性をある緩い意味において含意するという事実、美的な違いの理由を求めた。彼によれば、将来的な識別可能性の含意は、いま現在は二枚の絵を見分けられない人の知覚経験にも違いをもたらし、それが二枚の絵の美的な違いを構成するのである。本稿では、こうしたグッドマンの立場が、ダント一流の歴史主義とは異なると同時に、美的な違いは知覚可能な違いであるはずだ、という現象主義的な発想とも微妙に一線を画するものであることを確認した。

後半部の焦点は、自筆的と他筆的という作品分類である。この区分は最初、(実物参照的な)贋作がありうるか、ありえないかの区別として導入された。絵画や彫刻は贋作可能だが、文学や音楽は贋作不可能である。次いで、この区分の理由が、作品にとっての構成的な性質と偶然的な性質とが、一定の記号配列を指定する形で区別されているかどうかの違いに由来することが主張された。そうした区別が成り立たず、作品の同一性が作品の来歴によって決定される作品は自筆的であり、逆に、そうした区別が成り立つ文学や音楽の作品は他筆的とされる。この区分の是非をめぐる論議における一つの重要な争点として、本稿では、『同じテキストや楽譜が相異なる「産出の歴史」と関連付けられることで相異なる作品として区別される』という論点に焦点を絞り、検討を行った。この論点は真摯に受け止めるべきであり、したがって、文学や音楽の作品は、その同一性が「産出の歴史」に依存するという意味で自筆的だというのが本稿の立場である。しかし同時に、(朗読や演奏でなく)テキストや楽譜という形でのトークンに注目する限り、トークンを複製する形での贋作は不可能であり、その点では、文学の音楽には、グッドマンが当初考えた意味での他筆性が依然として認められるのである。

しかし、本稿の第4節の最初のほうでも述べたように、他筆的芸術に関するグッドマンの考察は最初からそのような限定には従っていない。また、グッドマンの贋作論が必ずしも欺瞞の行為だけを扱うものではないこと (cf. 本稿2.1) にも注意すべきである。

文献

- Bell, Clive. 1958. *Art*, Capricorn Books: New York
- Currie, Gregory. 2004. *Arts and Minds*, Oxford University Press.
- Danto, Arthur. 1981. *The Transfigurations of the Commonplace*, Harvard University Press.
- Goodman, Nelson. 1976. *Languages of Art*, 2nd ed., Hackett. [LAと略記]
- . 1978. *Ways of Worldmaking*, Hackett. [WWと略記]（菅野盾樹・中村雅之訳『世界制作の方法』みすず書房、1987年）
- . 1984. *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press. [MMと略記]
- Goodman, Nelson and Elgin, Catherine Z. 1988. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Routledge. [RPと略記]（菅野盾樹訳『記号作用』みすず書房、2001年）
- Janaway, Christopher. 1992. “Borges and Danto: A Reply to Wreen”, *British Journal of Aesthetics* 32, 72-76.
- . 1999. “What a Musical Forgery Isn’t”, *British Journal of Aesthetics* 39, 62-71.
- Lamarque, Peter. 2010. *Work and Object*, Oxford University Press.
- Levinson, Jerrold. 1990. *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press.
- Morton Luis H. and Foster, Thomas R. 1991 “Goodman, Forgery, and the Aesthetic”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, pp.155-159.
- Wreen, Michael. 1990. “Once is not Enough”, *British Journal of Aesthetics* 30, 149-158.
- 清塚邦彦. 2004. 「ネルソン・グッドマンの記号論（2）」、『山形大学人文学部研究年報』第四号、37-56頁。
- 清塚邦彦. 2009. 『フィクションの哲学』勁草書房。
- ボルヘス、J.L.（鼓直訳）1993. 『伝奇集』岩波書店。

〔謝辞〕本研究はJSPS科研費2452000501, 2452013503の助成を受けたものです。

Nelson Goodman on Artistic Forgery : A Critical Commentary on *Languages of Art*, Chap.3

KIYOZUKA, Kunihiko

This paper examines the arguments concerning artistic forgery which Nelson Goodman presented in chapter 3 of his *Languages of Art* (2nd ed.,1976).

His arguments are divided into two parts. The first part(sections 1-2) seeks to elucidate the reason why there is any aesthetic difference between a deceptive forgery and an original artwork even when there are no perceptible difference between the two. Goodman first points out that the information of the difference of history between the two pictures implies the possibility of their perceptual discrimination in the future. The implication of this possibility, he argues, changes the way we look at the pictures, though we cannot perceive their difference now. And Goodman claims that 'the aesthetic properties of a picture include not only those found by looking at it but also those that determine how it is to be looked at.' Therefore the information of the difference of history of the two pictures constitutes aesthetic difference between them.

These views of Goodman have often been regarded as resulting in a version of aesthetic phenomenalism (or formalism) but I argue that such an interpretation is not correct. I also point out that there is an important difference between Goodman's theory and the aesthetic historicism like Danto.

The second part(sections3-4) introduces a classification of artworks into the 'autographic' and the 'allographic' and investigates its ontological ground. The classification has been regarded to be problematic by many scholars, because it is regarded to be problematic whether there are allographic artworks at all. The focus of discussion has been the cases where there is only one text which, however, could be counted as two works when related to different authors and different acts of creation. Goodman tried to explain these cases as instances of textual ambiguity, but my estimation is that his explanation fails. Works of literature (and music) must be distinguished from their texts (or pure sound structures) and their ontological difference cannot be explained merely as a result from semantic ambiguity. I also argue, however, that, focusing the consideration at the level of tokens, the ontological character of the printed or written tokens of works of literature and music are fundamentally different from the tokens of autographic works like prints and cast sculptures. Works of literature and music cannot be forged by making copies of their printed or written tokens. In this respect at least, Goodman's concept of allographic art applies to literature and music.