HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	反復可能な芸術作品の存在論とまばらなメレオロジー唯名論
Author(s)	西條, 玲奈
Citation	北海道大学. 博士(文学) 甲第11589号
Issue Date	2014-12-25
DOI	10.14943/doctoral.k11589
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/57745
Type	theses (doctoral)
File Information	Reina_Saijo.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

平成 25 年度
学位論文

反復可能な芸術作品の存在論と
まばらなメレオロジー唯名論

北海道大学大学院文学研究科思想文化学専攻
05075003
西條玲奈

要約

本稿の主張は、演劇や音楽のような芸術作品は具体物である、というものである。こうしたジャンルの芸術作品は、同じ作品が複数の出現をもちうるため、反復可能であると呼ばれる。反復可能性を説明するために、芸術作品の存在論では、作品を普遍者として、出現をその事例として分析することがある。普遍者とは抽象的でその事例となるものに一定の特徴を付与する存在者とされている。これを芸術作品の普遍者説と呼ぶ。対して、作品とはその個々の出現の集まりであるとみなし、作品そのものに相当する普遍者の存在を否定する立場がある。こうした立場は唯名論と呼ばれる。本稿は、唯名論的立場が普遍者説に劣らず、むしろ理論的に優れていることを示そうとするものである。

そのために、芸術作品の唯名論の利点を示した上で、これまで指摘されてきた困難を克服する。唯名論の利点は、具体的存在者のみを措定すればよいという単純さと、特定の作品の出現であるために十分な条件は何であるのか、その曖昧さを柔軟に適切にとらえられるところにある。一方、唯名論の困難とは、複数の非常識な帰結を含意することである。(1)同じ作品の出現同士の質的類似性を説明できない。(2)同じ作品の出現が同じような効果をもたらすことを説明できない。(3)作品の存在が出現の存在に依存してしまう。(4)上演されないような出現の存在しない作品の存在を否定する。(5)作品全体が鑑賞できなくなる。(6)作品の反事実的可能性を拒否してしまう。これらのうち(1)から(5)までは普遍者説ならば比較的用意に回避できるものである。そして既存の唯名論では(3)から(6)までは対応できても、(1)と(2)を説明することができない。

こうした難点を克服するため、本稿ではまばらさ(sparseness)という概念を導入する。任意の事物の集まりの中でも、１つの芸術作品の出現の集まりに相当するものをまばらな集まりとして区別するのである。こうした集まりは、演劇を例として述べると、特定の作品を上演しようとするパフォーマーの(I)制作意図が存在し、その上演が適切な(II)因果的源泉をもつという２つの条件を満たす上演から構成される。 その結果として、普遍者を導入しなくとも、互いに質的に類似し、同じ因果的役割を担う上演の集まりを区別できるのである。この区別を導入することで、(1)と(2)の問題に対応し、唯名論の利点を確保しつつ、普遍者説と同様に芸術作品にまつわる現象を位置づけられる芸術作品の存在論を提案する。

目次

反復可能な芸術作品の存在論とまばらなメレオロジー唯名論

要約 (i)

目次 (iii)

序論 (1)

第 1 章　芸術作品の普遍者説を批判的に検討する（7）

1.1 導入―問題設定と本稿の立場（7）

1.2 普遍者説を支持する動機（8）

1.3 普遍者説への批判を検討する―創造のパズル（13）

1.4 普遍者説への批判を提示する―作品帰属の曖昧さ（18）

1.5 ニコラス・ウォルターストーフの規範種説（21）

1.6 ジュリアン・ドッドの曖昧なタイプ説(23)

1.7 結論（25）

第 2 章　普遍者を導入することで生じる困難 (27)

2.1 なぜ普遍者の存在を論じるのか (27)

2.2 問題背景としての普遍論争 (28)

2.3 第三の人間論法 (30)

2.4 第三の人間論法への反論を検討する (31)

2.5 理論的複雑さ (36)

2.6 結論 (38)

第 3 章　既存の芸術作品の唯名論を検討する（39）

3.1 唯名論を支持する動機（39）

3.2 ガイ・ロアボウの歴史的個体説（45）

3.3 カプランとマシソンの延続する融合体説（53）

3.4 結論（61）

第 4 章　まばらなメレオロジー唯名論（65）

4.1 メレオロジー唯名論の定式化（65）

4.2 まばらなメレオロジー融合体の部分であるための条件(76)

4.3 ラッセルの問題を回避する（89）

4.4 質的類似性と因果的効力を存在論の中に位置づける(91)

4.5 存在論的依存の問題を克服する（93）

4.6 結論（97）

第 5 章　まばらなメレオロジー唯名論への批判に応じる（99）

5.1 鑑賞の不可能性（99）

5.2 時間的部分の本性に関する原理への違反（101）

5.3 反事実的可能性の排除（103）

5.4 因果性に基づくまばらな融合体への批判（108）

5.5 結論（109）

参考文献 (111)

序論

演劇を例として本稿の主張を一言で表せば、演劇の上演を観ているとき、観客が鑑賞しているのは舞台の上の役者や舞台装置の動きといった出来事であり、そこには上演を通じて体得される抽象的な作品そのものなど存在しない、というものである。演劇や音楽は1つの作品に対して複数の上演や演奏がありうるため、分析美学における芸術作品の存在論の話題の中では、作品を複数の事例をもちうる抽象的存在者として理解することがしばしばある。そしてこの特徴のゆえに、1つの具体物と作品が同一視され、経年変化を被る絵画や彫刻といった芸術ジャンルとは演劇や音楽の作品は区別されるとも語られる。

本稿では、具体物として芸術作品をとらえたときに、不整合が生じないか、芸術作品に対する非常識な含意がありはしないかを検討する。われわれが芸術作品の本性として暗黙裡に前提していることがらを明示し、不整合があるとしたらどのように元々の作品概念の理解を整理すべきなのか、いわば、その処方箋を提案するのである。われわれが既に手にしている芸術作品の理解に新たな情報を付け加えることはない、という意味で本稿の試みは基本的に記述的な存在論[1]の提示を目指すものである。そこに存する意義については本序論の最後で述べることとし、まずは具体例を通じて本稿の主題を提示しておきたい。なお、本稿では全編を通じて具体例として主に演劇を採用しているが、これは上演を実現するために演出家や俳優が存在する必要があること、観客の反応と上演の成功や失敗が結びつけ

[1] 記述的(descriptive)存在論とは、「世界についてのわれわれは実際どのように考えるのかその構造を記述する」(Strawson, 1964, 9)ことで満足する存在論である。これに対して、われわれの考え方に変更を迫るような存在論は「改訂的(revisionary)」ないし「規範的(normative)」と呼ばれる。しかし、x についての存在論が徹頭徹尾記述的であることも、改訂的であることもどちらもあまりないように思われる。われわれが予め抱いている x に関する常識的な思考の中には、互いに噛み合わないものもあるだろうし、x についての常識とかけ離れた主張のみから構成される理論の場合、それを x の理論とあえて名乗る理由はないように思える。本稿では、あくまで常識的と思われる芸術作品の理解から出発して存在論を構築する方針を採用した。もっとも芸術の歴史を振り返れば、芸術家はむしろ既存の作品や、時には芸術概念について批判的な姿勢で挑み、その概念が意味する内容に改訂を迫ってきたと言うこともできるだろう。たとえば、19 世紀の西ヨーロッパでは、自然の対象を正確に再現する写実主義の画風が主流であったが、20 世紀初頭になると事物の再現よりもむしろ作者の情緒の表出に重きをおく、カンディンスキーやエゴン・シーレなどの表現主義の画家が登場した。あるいは、マルセル・デュシャンのレディメイドの場合、芸術作品の概念そのものを問う彼のパフォーマンスが評価されていると言ってもよいであろう。しかし芸術についての理論を構築する哲学者が、制作の場面と無関係なまま「芸術作品とはこのような存在者であるべき」と主張するのはきわめて慎重を要することである。それは、仮に科学哲学者が、自然科学の実践と無関係なまま、恣意的に科学のあり方を改訂しようとしても無意味であることと同じだろう。そのため、本稿では既存の芸術理解を明確にするという考察の方針を採用する。

られることを理解しやすいためである。しかし演劇はあくまで具体例に過ぎず、必要な変更を加えれば、本稿の主張は、反復可能な芸術ジャンル一般に適用可能なものである。

それでは具体例を示そう。『マクベス』は 12 世紀のスコットランドを舞台に、王位簒奪の野心と運命に翻弄されるマクベスの栄枯盛衰を描いた悲劇である。ウィリアム・シェイクスピアによって 17 世紀初頭に執筆され、イングランドのグローブ座で初演がおこなわれたとされる。それ以来『マクベス』はさまざまな演出によって舞台にかけられている。演出はシェイクスピアの脚本に忠実なものばかりとは限らない。たとえば、英国放送協会（BBC）が 2010 年に制作し、ルパート・グールドが監督を務めたテレビドラマ『マクベス』は、舞台を 20 世紀の共産圏に置き換え、マクベスに予言を与える 3 人の魔女を看護師として登場させている。ただしパトリック・ステュワート演じるマクベスの台詞はシェイクスピアの英語をそのまま踏襲している。また変更されるのは舞台道具や衣装に限らない。英語から他の言語に翻訳され、上演されることも珍しくはない。たとえば、1980 年日本の蜷川幸雄の演出によって上演された『NINAGWA マクベス』は、舞台を日本の安土桃山時代に設定し、俳優にはみな和装をさせ、バーナムの森を桜吹雪によって表現した[2]。もちろん脚本はシェイクスピアを日本語に翻訳したものが使用されている。この 2 つの『マクベス』は舞台道具、背景、使用言語にいたるまで著しく異なっている。それにもかかわらず、両者は同じ『マクベス』の上演とみなされる[3]。

本稿の主題は、演劇をはじめとする反復可能な芸術作品が、どのような種類の存在者を要請するのか明らかにすることである[4]。反復可能な芸術には、音楽、写真、文学、映画などが含まれる。これらの芸術ジャンルがもつ特徴として、1 つの作品が複数の上演、演奏、

---

[2] 『NINAGAWA マクベス』の上演を記述する際には加藤(2010)を、その評価については末松(2004)を参考にした。

[3] 言語が違うなら、もはやそれはシェイクスピアの『マクベス』ではないという考えもあるかもしれない。ことによると、同じ英語でも、アメリカ英語のアクセントで上演されたらもはや『マクベス』ではないという意見すらあるかもしれない。ただし、ここでの目的は、当該作品の上演であるための厳密な条件を述べることではない。さしあたり、『NINAGAWA マクベス』が『マクベス』の上演として受容されていると認められれば十分である(cf. Frank, 1993)。なおシェイクスピアを英語以外で上演することは決して非英語圏の中にとどまるものではない。英国においても同様の試みは行われている。2012 年のロンドンオリンピックにあわせて開催されたグローブ・トゥ・グローブ演劇祭はその好例である。ここでは、37 のシェイクスピア作品を 37 カ国のそれぞれの劇団が全て異なる言語を採用し、2 時間の制限時間の中で上演するというルールが設けられた。使用言語の中には音声言語ではない英国の手話も含まれている。このような事例は、『マクベス』という演劇の上演に共通する特徴が非常に曖昧であることを示しているように思われる。

[4] 芸術作品の存在論的身分を論じた文献を調査するにあたり、ステッカー(2013)第 6 章「芸術作品は、いかなる種類の対象なのか」および Livingston(2013)を参考にした。

プリント、冊子や朗読をもちうることがあげられる。鑑賞者が直接知覚する、作品の具体的なあらわれのことを出現(occurrence)と呼ぼう。個々の出現は作品と同一ではないように思われる。作品と出現の関係は一対一ではなく一対多になりうるからである。反復可能な芸術作品の存在論的身分が問われる理由は、1 つでありながら複数の事例をもつという特徴をもつためだと言ってもよいだろう。人間の個体やラップトップコンピュータ、コーヒーカップといった通常の個体は、同時に複数の場所に存在することはありえない。対して、たとえば『マクベス』が同時刻にロンドンと東京で異なる劇団によって上演されることは可能である。さらに注目すべきことに、ロンドンの観客と東京の観客とでは、知覚の対象となる出現がそれぞれ異なるにもかかわらず、観客はみな同じ作品を鑑賞していると考えられている[5]。同じ作品を鑑賞していればこそ、出現の場所の違いに関わらず、観客たちは１つの作品について感想を述べることも批評をすることもできるのである。反復可能性という特徴をもつ芸術作品を、どのような存在者ととらえるべきなのか。その本性は通常の個体とは異なるものに思われる。

本稿で擁護する立場は反復可能な芸術作品についての唯名論である。ここでいう唯名論とは、芸術作品が個々の出現の集まりをはじめとする具体的対象だとみなす立場である[6]。出現はどれも特定の時空的位置をもつので、抽象的ではなく具体的であると言える。また「集まり」もここでは抽象的なクラスや集合を意味するのではない。出現の集まりとは、個々の出現を部分とするメレオロジー融合体[7]だと考えるのである。この立場をまばらなメ

---

[5] 同じ作品という場合、演劇や音楽の場合には少なくとも 2 つの意味がある。1 つは、同じ作品が複数の異なる演出や演奏で上演される場合、もう 1 つは、特定の演出や演奏が同じ作品と言われる場合である。こうした違いは上演する人々の裁量が作品の成立に大きく関わることに由来する。ここでの「同じ作品」とは、異なる劇団による異なる演出であるにも関わらず同じ作品の出現とみなされる、という意味である。なお、上演される芸術作品の特徴を確認するためには Davies(2009)を参照した。

[6] 芸術作品についての典型的な唯名論は、たとえば Goodman (1976, 131, f.3)に見ることができる。ここでグッドマンは、言語と類比的に、音楽や絵画といった芸術ジャンルにそれぞれ固有の文字(character)や表記法(notation)があると考える。このときグッドマンはある表記法の文字の事例である複数ものは、互いに「正しいコピー」であるための十分条件を構成していると述べる。さらに、文字と事例の区別をタイプとトークンの区別でもって説明する。タイプ概念を認める点だけを考慮するなら、グッドマンは唯名論よりも実在論に近い立場だと思われるかもしれない。しかし、この脚注でグッドマンはさらに次のように述べる。「タイプを完全に退けた方がよいと私は思うし、いわゆる同じ　タイプの複数のトークンは、互いのレプリカとして扱われる方がよいだろう(*ibid.*)」。こうしたグッドマンの立場は、同じタイプに属することは、個体の類似性の観点から分析するものだとみなせそうである。

[7] メレオロジーとは部分と全体や関連する概念について、現代論理学の手法によって形式化した理論である。煩雑さを避けるため、本稿では標準的な体系として理解される古典外延メレオロジーのみを考慮する(cf. Simons, 1987)。古典外延メレオロジーは、ポーランドの論理学者レシ

レオロジー唯名論と呼ぶことにしたい。厳密にいえば、「まばらなメレオロジー融合体に基づく唯名論」と呼ぶのが適切だが、これは長過ぎるので「まばらなメレオロジー唯名論」という略称を用いる。本稿の目的は、反復可能な芸術作品についてのメレオロジー唯名論を擁護することである。

まばらなメレオロジー唯名論に従えば、反復可能な芸術作品は時空的位置をもつ具体的対象と理解される。だが芸術作品について反省すると、あたかも個別の出現から離れて存在する抽象的な作品そのものがあるかのように思われることがある。たとえば、「『マクベス』は 12 世紀のスコットランドを舞台にしている」、「ソフォクレスの『アンティゴネー』はどの時代の観客にも感動をもたらす」、といった作品の特徴を述べる時である。こうした特徴は個別の上演について述べられたものであるというより、作品『マクベス』や作品『アンティゴネー』に備わるものに思われる。しかし、唯名論では、このような発言をするために、『マクベス』という作品名が出現とは異なる存在者を表す必要はないと考える。むしろ、これらが存在論的にコミットしているのは独立した作品ではなく、戯曲の制作行為やその上演およびその集まりのみであると理解するのである。こうしたまばらなメレオロジー唯名論の内実について詳細は第 3 章以下で論じるとして、ここで確認したいのは、唯名論が出現から独立の作品『マクベス』という対象の存在を要請しないという点である。

ニェフスキが作ったメレオロジーおよび Leonard & Goodman (1940)における個体計算の理論として知られる。こうした体系では、部分関係が原始概念とされ、そこからそれ以外の重なり合い(overlap) や分離(disjoint)といった関係が定義される。ここでは後の議論のために、重なり合いの定義のみ確認しておく。x と y が重なり合う=df. x の部分でありかつ y の部分であるような z が存在する。つまり、共通部分をもつということである。x と y が重なり合うことを Oxy と書き、x が y の部分であることを Pxy と書くとすると、次のように定式化できる。

$Oxy =_{df.} \exists z(Pzx \wedge Pzy)$

さらに、原始概念である部分関係には以下の 5 つ特徴が成立するとみなされる。

(S1) Pxx. (反射性)
x は x の部分である。

(S2) $(Pxy \wedge Pyz) \rightarrow Pxz$. (推移性)
x が y の部分であり、かつ y が z の部分であるならば、x は z の部分である。

(S3) $(Pxy \wedge Pyx) \rightarrow x=y$. (反対称性)
x が y の部分でありかつ、y が x の部分ならば、x と y は同一である。

(S4) $\neg Pyx \rightarrow \exists z(Pzy \wedge \neg Ozx)$. (強補足性)
yがxの部分でないならば、zがyの部分でありかつxと重なり合わないようなzが存在する。

(S5) $\exists wFw \rightarrow \exists x \forall y\, (Oyx \Leftrightarrow \exists z\, (Fz \wedge Oyz))$. (一般和の原理)
任意の述語 F について、F を満たす w が存在するときは、任意のy について、y が x と重なり合うことと、F を満たしかつ y と重なり合う z が存在することが等値となるような xが存在する。

(S1)から(S3)までは半順序関係となる条件として知られるものである。一般和の原理は、任意の対象からなる和あるいは融合体が存在することを意味する。

その一方で、反復可能な芸術作品について実在論を支持する意見も根強い。実在論とは、芸術作品を、普遍者という、個々の出現とは異なる種類の存在者として措定する立場である。この場合、『マクベス』という作品は、どのような上演がおこなわれるかにかかわらず、存在することになる。実在論の立場は、芸術作品のいくつかの側面を説明するとき非常に有利に見える。同時に複数の場所に存在しうるという反復可能性は、まさに芸術作品が通常の個体とは別種の存在者であることの証左のように思われるからである。また、作品とその出現の依存関係も実在論に有利な証拠となりそうである。通常、出現の存在は作品の存在に依存するが、その逆は成り立たないと考えられる。これも、普遍者は事例なしでも存在しうるが、普遍者なしには事例は事例でありえないことと類比的である。事実、たとえ一度ばかりロイヤルシェイクスピアシアターで『マクベス』が休演になっていたとしても、『マクベス』という作品のあり方に影響があるとは言いがたいだろう。

本稿では、まばらなメレオロジー唯名論が芸術作品についての普遍者実在論と同等の説明能力を有することを示すために、まばらな融合体とそれ以外の融合体を区別する。まばらな融合体とは、おおまかに言えば、当該作品の出現の集まりに相当する融合体のことである。この区別を設けることで、同じ作品の異なる出現がなぜ類似した特徴をもち、同じような因果的役割を果たしうるかが明確になる。これにより、唯名論が、実在論の難点を回避しつつその利点も引き継ぐことが可能であることを示す。

最後に、一体こうして演劇作品が抽象的であることを否定し、具体的対象としてとらえる理論は何のためになるのか説明する必要があるだろう。本稿を通読したとしても、作品の鑑賞をより豊かなものにする手法を学ぶこともできなければ、新しい演出の示唆になる要素もない。作品の美的なよしあしを判断し、そこに潜む新たな一面を照らす仕事を批評と呼んでよければ、本稿で展開する議論は批評にいたるものではなく、哲学の枠組みにおさまるものにすぎない[8]。

ここで個人的な動機を述べることが許されるなら、私は、批評家、とりわけ演劇や文学を扱う人々に届くことを期待して本稿を執筆した。批評の手法は多様であり、作品が生み出され、受容されてきた歴史的文脈を探ることを目指すものもあれば、できるかぎりテキ

[8] 哲学的主張がそのまま批評となる希有な事例も皆無ではない。アリストテレスが『詩学』の中で展開した悲劇の分析は、ソフォクレスの『オイディプス王』がなぜ優れているかを論じる批評であると同時に、それがそのまま優れた悲劇作品を生み出すための作劇法にもなっており、かつ、演劇作品の表現するものについての存在論をも提供している。

ストのみに情報を制限し、その修辞的な特徴や解釈を生み出すものもある[9]。いずれにしても、批評家の仕事は、個人が作品を受容する経験を多様なものにし、作り手に創造の動機を与え、作品の存続を助けるものであることに変わりない。芸術活動における批評の重要性は、ファッションやビデオゲームといった、批評活動の黎明期[10]にあるジャンルがどのような芸術的地位にあるかを考慮すれば、ある程度察せられるように思う。ただし、私が抱く期待は、本稿で提示する概念が直接批評の道具となることというよりも、もし批評家の人々が批評の対象について反省をせまられ、範囲を特定しようとしたとき[11]、その手がかりとしてこの論考が役に立つのではないか、というものである。『マクベス』の全く異なる演出による上演を、なぜ同じ作品に属するものとみなせるのか、個々の上演を離れて作品そのものが存在するのか、といった問いが彼らの関心を引き起こすならば、本稿にも一定の意義があると言えるだろう。

私が本稿で提案しているのは、演劇作品が存在するとは上演が成立することである、という考えである。上演が成立するためには、舞台の上の役者が特定の身振りをするだけでなく、脚本の執筆、演出のスケッチ、衣装や装置の準備、そして観客による鑑賞も必要である。作品は歴史上のどこかの時点で一度制作されたならばその後も無条件に存在し続けるようなものとは考えない。誰も上演せず、鑑賞されず、記録にも残らず、記憶からも忘れられたなら、もはやその作品は存在しないし、これらを離れて抽象的な作品それ自体が存在するとも考えない。作品が存在し続けるためには、それが上演され続けている必要があるのである。

---

9 Culler(1997)とイーグルトン(1985)における文学理論の紹介と批判を参照した。

10 服飾研究そのものは 19 世紀から存在するが、社会学的関心に基づいた研究が主流であり、批評という活動が注目されたのは比較的最近のように思える。現在発刊中の国際的な批評誌として *Fashion Theory* (http://www.ingentaconnect.com/content/bloomsbury/jdbc)や *VESTOJ* (http ://www.vestoj.com)、日本語の批評誌として蘆田裕史・水野大二郎両氏が編集する『vanitas』(http:// fashionista-mag. blogspot.jp) を挙げることができる。歴史上、比較的新しいジャンルといえるコンピュータゲームを専門に論じる国際誌として、2001 年からオープンアクセスジャーナルとして発行が続いている *Game Studies* (http: //gamestudies.org)がある。もっとも、服飾には社会的身分を示唆する機能や、毎年モードが提示されるというジャンル固有の特徴がある。ゲームもまた、一般に、特定の規則を伴う遊戯という側面も備えている。これらについての批評を、単なる芸術ジャンルの批評と同様に理解するのは一面的である点にも留意したい。

11 たとえば大浦(2013)では、複数の文学研究者がフィクションついて、言語哲学、歴史学、心理学、法学、人類学を含む多様なアプローチに訴えた考察をおこなっている。ここには本稿でも採用した、いわゆる分析美学で用いられる言葉遣いや文献を参照したものも含まれる。少なくとも、哲学者だけではなく文学者もまた、文学に関連する概念を検討することに関心を抱くことがあると言ってよいだろう。

第 1 章　芸術作品の普遍者説を批判的に検討する
1.1 導入——問題設定と本稿の立場
1.2 普遍者説を支持する動機
1.3 普遍者説への批判を検討する——創造のパズル
1.4 普遍者説への批判を提示する——作品帰属の曖昧さ
1.5 ニコラス・ウォルターストーフの規範種説
1.6 ジュリアン・ドッドの曖昧なタイプ説
1.7 結論

【第 1 章の主張】反復可能な芸術作品の存在論的身分をめぐる論争は、大きく普遍者説と唯名論の 2 つの立場に分けられる。本章の目的は、両者のうち普遍者説を批判的に検討することである。普遍者説には、芸術作品の反復可能性や、個々の出現に対して作品が存在論的に先立つことを説明しやすいという利点がある。その一方で、ある上演が特定の作品の出現とみなせるかどうかが曖昧な場合をどのように扱うかが問題となる。本章では、普遍者説を支持するニコラス・ウォルターストーフとジュリアン・ドッドの見解を検討し、普遍者説の問題点を明らかにする。

第 1 章 芸術作品の普遍者説を批判的に検討する[1]

1.1 導入——問題設定と本稿の立場

本章の目的は、反復可能な芸術作品を普遍者と同一視する立場を批判することである。反復可能な芸術とは、1 つの作品が複数の事例をもちうる芸術ジャンルのことであり、演劇、音楽、写真などがその典型と言える。本章で批判的に検討する普遍者実在論は、反復可能な芸術作品を普遍者[2]と同一視する立場である。普遍者とは、同時に複数の場所に存在しうるという反復可能性を特徴とする存在者である。その事例となるものは、もっぱら個体のカテゴリーに属する。たとえば、紀元前 5 世紀のアテナイにいるソクラテスも、21 世

[1] 本章の議論のうちジュリアン・ドッドに対する批判の内容は『哲学論叢』第 41 号に掲載された西條(2014)で公刊した。

[2] 実在論に与する論者は、普遍者よりもむしろタイプや種と芸術作品を同一視することが多い(cf. Dodd,2000, Levinson, 1980, Wolterstorff,1975)。作品と出現の関係を、タイプとトークンの例として考えるとはどのようなことだろうか。タイプ・トークン関係の事例として、しばしばとりあげられるのは言語表現である。たとえば、'Rose is a rose is a rose'というガートルード・スタインが 1922 年に出版した詩集『地理と戯曲』におさめられている「聖なるエミリー」の一行には、タイプとしては 3 つの語、トークンとしては 7 つの語が含まれている。本稿であえて「普遍者」という表現を用いるのは、問題の焦点が言語ではなく事物のあり方に定められていることを明確にするためである。また、彼らの議論を検討する上で、タイプや種を普遍者で置き換えることで決定的な違いが生じる論点はないと思われる。実際、たとえば、ウォルターストーフは、芸術作品を自然種になぞらえて論じる際に、人間という種と個々の人間の関係やグリズリーという種と個々のグリズリーの関係を取り上げているが、人間やグリズリーという種は、通常、まさに普遍者として理解されるものである。

紀のバチカンにいる教皇フランシスコも、同じく、人間性という普遍者の事例である。ただし、このときの普遍者と事例の関係を、アメリカ合衆国とそれを構成するアラスカ州やハワイ州と同じように理解してはならない。アラスカ州やハワイ州はそれぞれアメリカ合衆国の部分であるから、ある意味で、各州に合衆国が部分的に現れていると言うことは可能であるが、各州に合衆国全体が現れているわけではない。それに対して、人間普遍者は、ソクラテスやフランシスコといった 1 つ 1 つの事例にその全体が現れている。普遍者は分散して存在する諸部分の集まりではないのである。また、普遍者と事例の関係は一対多であり、芸術作品とその出現の関係と同じである。この点で普遍者説は芸術作品の存在論として自然な立場と言える。

しかし、芸術作品の普遍者説に対しては、いくつか批判もある。そしてその批判の中には、普遍者説にとって致命的ではないにもかかわらず、よく言及されるものもある。本章の目的は、芸術作品の普遍者説をできるだけ公正に検討し、批判することにある。そしてその検討を経たとしても、普遍者説には問題点が依然として残ることを示す。

本章の構成は以下の通りである。まず、普遍者説を動機づける点を 4 つ述べた上で、これまで提示されてきた批判を検討する。ここで検討する批判は、創造のパズルと呼ばれてきたものと、出現の作品帰属の曖昧さの問題である。創造のパズルとは、普遍者説に従うと、作者による作品の創造を否定する、という受け入れがたい帰結を導くというものである。このパズルは、普遍者説に好意的であれ批判的であれ、重要な問題とみなされてきた。しかし本稿では、これが、実のところ普遍者説にとって致命的な批判ではないという見解を支持する。むしろ本稿では普遍者説への批判として、作品帰属の曖昧さという問題を深刻なものとして提示する。この困難を定式化した上で、普遍者説がとりうる応答として、ニコラス・ウォルターストーフの規範種説およびジュリアン・ドッドの曖昧なタイプ説を検討する。規範種説は応答として不十分であり、曖昧なタイプ説は本来普遍者説を動機づけていた点を手放す結果になってしまうことを示す。

1.2　普遍者説を支持する動機

本節では、反復可能な芸術作品の普遍者説を動機づける要因を 4 つ取り上げる。普遍者説を批判するのが本章の目的ではあるが、その前にその利点を確認しておきたい。事実、普遍者説は芸術作品に関する様々な理解を容易に説明できる側面をもち、その支持者も多い(cf. Dodd, 2000, 2002, 2004, 2007, Kivy, 1993, Levinson, 1980, Wolterstorff, 1975)。ここで言う芸術作品についての理解とは、 (1)作品の反復可能性と出現の質的類似性、 (2)作品のもつ因果的効力の類似、(3)作品と出現の存在論的依存関係、(4)上演されない作品の存在の 4 つである[3]。

[3] このうち(1)質的類似性と(2)因果的効力の類似という項目は Armstrong(1978b)における普遍者の特徴に由来する。アームストロングは性質の普遍者説について、個体の類似性を普遍者によって説明し(cf. *ibid.*, 96)、また「性質は個体に一定の因果的力を付与する」(*ibid.*, 11)と述べ

(1) 作品の反復可能性と出現の質的類似性　演劇や音楽、写真といった芸術ジャンルの作品は複数の出現をもちうる反復可能性を特徴としてもつ。普遍者と作品を同一視する理由のひとつは、普遍者が作品同様、反復可能性を特徴とする存在者だということである。

作品の反復可能性を説明するには、性質を普遍者とみなす立場との類比に訴えることが理解の助けとなるだろう。人間や白さ、正義といった性質は複数のものに帰属されうる。たとえば、ソクラテスとアルキビアデスは共に人間である。普遍者説に従えば、両者が人間なのはどちらも同一の人間普遍者の事例となるからである。何かが何かの事例となることは、例化関係が成立すると言われることもある。普遍者説の特徴は、ソクラテスとアルキビアデスのもつ人間性という性質が数的にも質的にも同一の存在者である、という点にある。同様に、19 世紀のコヴェント・ガーデンのロイヤル・オペラ・ハウスで上演されたエドマンド・キーン[4]主演の『マクベス』も、20 世紀にオーソン・ウェルズが主演と監督を務めた映画作品『マクベス』も、どちらも同一の『マクベス』という普遍者の事例と言えるように思われる。作品『マクベス』は同じ作品でありながら、異なる出現を許容するのである。

反復可能性という特徴は、演劇以上に、写真や映画といった、いわゆる複製技術を用いるジャンルではより明確に見出せるだろう。古典的な演劇や音楽の場合、演出家や演奏者によって生じる差異に注目が集まることも少なくない。その一方、写真作品の場合、複数のどのプリントを目にしたとしても同一の作品を鑑賞しているように思われる。たとえばアウグスト・ザンダーの作品「舞踏会へ向かう三人の農夫」[5]を東京国立近代美術館で鑑賞しても、あるいは書店でリチャード・パワーズの小説『舞踏会へ向かう三人の農夫』[6]の表紙に使われているものを見ても、そこに現れるのは同じ作品である。写真作品の個々の出現は、同一作品が反復可能である現象の典型例となるように思われる。

普遍者説の利点は、写真を典型とするように、出現同士の質的類似性を説明できるところにある。同じ普遍者の事例になることは、その事例同士に特定の側面で質的類似性をもたらす。このことは、人間性や円形といった性質を共有する個体が互い質的類似性をもつこと同様である。とりわけ、芸術作品の存在論の文脈における普遍者の扱いを考慮すると、出現のあいだに質的類似性がもたらされる理由は明白である。普遍者とは、その事例である。

---

[4] エドマンド・キーン(Edmund Kean, 1787-1833)はイギリスの俳優。当代のもっとも優れた俳優として名高い。

[5] ドイツの写真家アウグスト・ザンダー (August Sander, 1876-1964) の写真集『20 世紀の人々』*Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929)に収録されている作品。正装した若い農夫の姿が撮影されている。

[6] リチャード・パワーズ(Richard Powers, 1957-)はアメリカの作家。ボストンでプログラマーとして働いていたが、展覧会でザンダーの「若い農夫」を鑑賞したことをきっかけに職を辞して『舞踏会へ向かう三人の農夫』*Three Farmers on Their Way to a Dance* (1985)を執筆したと言われている。この小説は、題名から察せられる通りザンダーの作品が物語の端緒となる。

るための条件を課すものと理解されるからである。ここではひとまず、作品を普遍者とみなした場合に、その出現とのあいだに成立しそうな関係を次のように定式化する。

【作品と出現の関係】作品 W はその出現すべてと共有する特徴 F をもつ ⇔ W の出現でありかつ F を欠くことはありえない。

普遍者説の論者が作品と出現の関係をどのようにとらえるかは様々だが、これについては次節で改めて詳細を確認する。ここで強調したいのは、普遍者の事例であるためには一定の条件を満たさなければならないがゆえに、その事例同士には質的類似性関係が成り立つということである。日本の展覧会で展示されたプリントとパワーズの小説の表紙が同じザンダーの作品なのは、両者が「舞踏会へ向かう三人の農夫」であるための条件を共に満たしているからである。このように、作品の反復可能性を説明することで、出現のあいだの類似性関係を容易に説明できることは、普遍者説の利点の 1 つと言える。

(2)作品のもつ因果的効力の類似　加えて、普遍者と作品を同一視すれば、作品が類似した因果的効力をもつことも説明できる。作品と個別の出現を区別したくなる理由のひとつは、同じ作品の出現であればどれであれ、一定の同じ印象を鑑賞者に与える点にある。このこともまた、写真を典型とする複製技術を用いるジャンルの作品の場合、容易に理解される。ザンダーの「若い農夫たち」のどのプリントを目にしたとしても、三人の若者がみな一様に帽子をかぶり、ステッキを手にし、襟のついたシャツとジャケットを着て正装している図像を鑑賞者は目にするだろう。この同一の印象が作品のもつ因果的効力の典型例である。もちろん、作品に対する好みや美的判断は分かれるだろう。しかし、そもそも同じものについて意見の相違が可能になるには、その判断の対象となる同じ何かがなければならない。そしてその「同じ何か」に相当するものが、特定の図像という視覚経験を構成する要素である。確かに視覚経験そのものは経験の主体によって異なるが、そこには共有される何かがあると考えられるのである。好悪を表明する、または芸術作品としての価値を判断し、その結果が異なるためには、共有されるなんらかの情報が必要であるように思われる。この共有される要素を引き起こすものを、作品の因果的効力と呼ぶことができるだろう。

同一作品が同じ因果的効力をもつことは演劇作品でも変わらない。たとえば、ソフォクレスの悲劇『オイディプス王』の上演であれば、それまで謎とされてきたことの解明が、テーバイを救おうとしたオイディプスの意図とは正反対の結末をもたらすことで、観客に「あわれみか、おそれか、そのどちらかを引き起こす」[7]効果をもたらす。この効果は、も

[7] アリストテレス『詩学』1452a30-1452b（松本仁助・岡道男訳, 1997 年, 岩波文庫, 48）。アリストテレスは悲劇の筋の組み立て方の特徴として、登場人物が意図と反対のことを行う「逆転」と、それまで知られていなかったことが判明する「認知」の出来事が同時に生じることを挙げる。その具体例として引き合いに出されるのがソフォクレスの『オイディプス王』である。

ともと古代ギリシャ語を使わない上演であれ、コロス[8]を 1 人の俳優の演技に代替させた上演であれ、変わることはないだろう。同じ作品が同じ印象を引き起こすという特徴は、その作品について感想や評価が分かれることと両立可能である。たとえば、イプセンの『人形の家』について、否定的評価と好意的評価がわかれたとしよう。母親が夫や子どもを捨てる様子を肯定的に描いており家族の絆を軽視している、という意見もあれば、家父長制の抑圧に抵抗し自立する女性像を提示しているとみなす声もありうる。この意見の対立は、一方でアリストファネスの『女の平和』に下品であるという判断を下し、他方でエウリピデスの『メディア』に親が子を殺す場面が道徳的に好ましくないという判断をそれぞれ下すこととは異なる。2 つの意見が同じ作品に関するものであるためには、同一の何かがなければならないように思われる。作品は、その出現がどのようなものであれ、鑑賞者に与える類似した因果的効力をもつからである。このことは、個々の出現とは別に、作品そのものが存在すると措定する動機となりうるだろう。

(3)作品と出現の存在論的依存関係　さらに、反復可能な芸術作品を普遍者とみなす場合、ある上演が特定の作品の出現であるためには、そもそも作品が存在しなければならないことも容易に理解できる。出現は作品なしには存在し得ない。上演や特定の作品に属すると言えるためには、その作品に相当する何かが存在しているように思われる。加えて、作品は、仮に特定の出現をもたなかったとしても、作品そのものが失われることはなさそうである。もっとも、特定の出現がその後の上演のありかたに強く影響することはありうる。もし 20 世紀中葉にジャン＝ルイ・バロー[9]が演出を手がけなければ、今日ラシーヌの『フェードル』[10]で主演の俳優が裸体で詩句を読み上げることが一般的になることもなかったかもしれない。しかし、仮に彼の演出による『フェードル』の出現が存在しなかったとしても、17 世紀のフランス古典演劇を代表するこの悲劇作品は依然として存在する。要するに、出現は作品に存在論的に依存するが、作品は出現に依存しない[11]。両者の依存関係は

---

8 コロスは古代ギリシャ演劇を構成する合唱隊である。登場人物だけでは語られることがない、劇の背景説明や解説をする役割を担う。

9 ジャン＝ルイ・バロー（Jean-Louis Barrault, 1910-1994)。20 世紀のフランスを代表する演劇人。フランス最古の国立劇団コメディ・フランセーズ在籍中に、ポール・クローデルの『繻子の靴』およびラシーヌの『フェードル』の演出を手がけて名声を確立している。

10 ラシーヌ(Jean Racin,1639-1699)の、そしてフランス古典演劇の代表作の 1 つとされる韻文悲劇。1677 年初演。アフロディテの呪いによって義理の息子に恋をする呪いをかけられた人間の女性パイドラーを主人公とする。ラシーヌは『フェードル』を執筆するにあたり、同じ題材を扱ったエウリピデスの『ヒッポリュトス』やセネカの『パエドラ』を参照し、強く影響を受けたとされる。ラシーヌの『フェードル』は、ギリシャやローマの古典を 17 世紀フランス向けに翻案したものであるとも言える。

11 本稿では存在論的依存の理解について Lowe(2010)を参考とし、次のような定式化に則ることにする。すなわち、x が y に存在論的に依存するのは、必然的に、x が存在するならば、y が存在する。ただし、存在論的依存関係は、対象のあいだだけではなく、対象と性質のあいだにも成立すると考えられることがある。たとえば、ソクラテスが自分自身であるのは人間という性

非対称的なのである。

なぜこのような存在論的依存関係を説明する場合、作品を普遍者とみなすことが有効なのか。その理由は、普遍者が抽象的対象であるかぎり[12]、普遍者とその事例のあいだに、同じように非対称な存在論的依存関係が成立するからである。

正義という普遍者を例に挙げよう。個別の正しい行為の中は、法律を遵守することや、人権に照らして不正な法律を改訂することなどが含まれるかもしれない。しかし、たとえ誰一人正義にかなう行為をしなかったとしても、法律の遵守が正しい行為であることにはかわりない。正義が何であるかは人がどのような行為をするかに依存しないのである。対して、個別の行為が正しいかどうかは正義そのものに適うかどうかで決定される。行為の正しさを決めるには、その基準となる正義がなければならない。このように、何かが正しい行為であるためには、正義の普遍者が存在しなければならないように思われる。正義が普遍者であるのなら、正しい行為が存在する以上、そこには必然的に普遍者も存在するのである。普遍者とその事例の関係は、作品とその出現のものと同様に、非対称な存在論的依存関係にある。したがって、作品と出現の関係を普遍者とその事例の関係として理解することには、存在論的依存関係を説明しやすいという利点があると言える。

(4)上演されない作品の存在　最後に、普遍者と作品を同一視する動機として指摘したいのが、上演されない作品の存在である。この特徴は普遍者が事例に対して存在論的に優先することから理解可能である。そもそも出現なしの作品が存在するように思われるのはどのような場合だろうか。1 つは、上演の準備がすべて整っていたにも関わらず、何らかの事情で中止になったケースである。このとき、上演されなかったからといって、作品も存在

質をもつがゆえである、といった関係である。しかし本稿で踏襲した定式化では、「x は y に存在論的に依存する」を「y は x にとって本質的性質である」に書き換えることはできない。Fine(1994)で指摘されているように、必然的な性質が本質的性質とは限らない場合があるからである。ファインの挙げる事例は単元集合の成員である、というものである。たとえば、必然的に、個体ソクラテスが存在するなら、ソクラテスは単元集合{ソクラテス}に属するけれども、だからといってこの単元集合の成員であることはソクラテスにとって本質的とは言いがたい。しかし、ここでは作品は出現にとっての本質的性質であると主張することが目的ではない。したがって、存在論的依存を、一方の存在が他方の存在を厳密含意するという関係で解釈することに問題はないだろう。

[12] 普遍者の存在を肯定する論者でも、普遍者を抽象的ととらえるか具体的とみなすかで見解がわかれる。ただし、ここでは、何かが具体的であるとはそれが時空的位置をもつということであり、そうでない場合は抽象的なものであるとみなすことにしたい。抽象的普遍者を支持する論者にはバートランド・ラッセルがいる(cf. Russell, 1911, chap.9)。白さや正義といった普遍者は、変化を被ることはないため、感覚世界に位置するものではないと考えられている。他方でArmstrong(1978a, 1978b)のように、普遍者は具体的対象でありその事例なしには存在し得ないとみなす論者もいる。具体的普遍者を認める場合、「光速より速い」といった事例をもたない性質は存在しないことになる。そのため、普遍者が事例よりも存在論的に優先することにはならない。それでは、なぜ普遍者を具体的とみなす立場が魅力的なのかと言えば、普遍者をわれわれがどのように知るのか、その方法をその他の物理的対象と同様に扱えるからである。

しないとは言いにくい。すでに、演劇を構成する劇団員の行動の手順が指示されているからである。このような場合に出現をもたない作品が存在すると主張するならば、これは、作品が普遍者の一種であるという立場を動機づけるように思える。

その他、現実には未完の作品が、あるいは完成していたかもしれないという可能性を考慮するときも、出現をもたない作品の存在を措定しているように思われる。たとえば、ゲーテがモーツアルトのオペラに触発されて執筆を試みた『魔笛第二部』は断片を残したまま中断された。しかし状況が違えばこの原稿は完成していたかもしれない。こうした可能性を考慮するとき念頭におかれているのは、具体的な事物を伴わない、抽象的な作品であるように思われる。作品を抽象的普遍者とみなすならば、未完の作品について語るとき、何について語っているのか明確に説明できる。事例を持たない作品の存在論的身分を説明する場合、作品を普遍者の一種とみなすことが有効であると言えるだろう。

ここでは普遍者説を動機づける芸術作品についての理解を 4 点指摘した。すなわち、(1)芸術作品が反復可能であり、かつ複数の出現は互いに質的に類似すること（反復可能性と質的類似性）、(2)出現の差異に関わらず同一の効果を引き起こすこと（因果的効力の類似）、(3)出現が特定の作品のものであるためには作品が存在しなければならないこと（出現の作品への存在論的依存）、(4)実際には上演されなかった、あるいは未完の作品の可能性があること（出現をもたない作品）の 4 点である。反復可能な芸術作品の普遍者説は、その存在論的含意を説明するための有望な理論であることが示されたと言ってよい。

1.3　普遍者説への批判を検討する——創造のパズル

本節では、普遍者説の批判を行う前に、これまでその問題点と考えられてきた創造のパズルについて考察する。創造のパズルとは、芸術作品の普遍者説に従うと、作品が作者によって創造される事実が否定される、というものである[13]。しかしこのパズルは普遍者説にとって脅威とならない。どんな理論であれ不当な批判によって退けられるべきではない。普遍者説にとって深刻な結果をもたらす批判を提示する前に、創造のパズルが批判として不十分な理由を明らかにする。

創造のパズル　普遍者説への批判として提示された創造のパズルの構成は次の通りである。

[13] 創造のパズルを普遍者説にとって重大な批判として受け止めた代表的な論者はジェラルド・レヴィンソンである。彼は音楽作品が作曲家によって初めて存在するようになることを説明するため、作品を音構造、演奏手段、時点、作曲者の四つ組構造として定義する。この定義は以下の音楽作品に関する直観を守るために提案されている。(i)作品は作曲行為より前に存在しない、(ii)同じ音構造をもったとしても別の時点の別の作曲者によって作曲された場合は別の作品である、(iii)演奏手段は作品にとって本質的である(cf. Levinson, 1980)。これらの直観を肯定するべきか改訂するべきか、見解が分かれるところだろう。とはいえ芸術作品の存在論を作るとき考慮すべき論点を指摘した重要な考察である。

(i)　芸術作品は作者によって創造されうる。

(ii)　芸術作品は普遍者である。

(iii)　芸術作品は抽象的対象である。((ii)より)

(iv)　抽象的対象を人が創造することはできない。

(v)　芸術作品は作者によって創造されえない。 ((iii),(iv)より)

このとき(i)と(v)が矛盾する。これが創造のパズルである。

普遍者説が創造のパズルに対抗するためには、(i)、(iii)、(iv)のいずれかを否定すればよい[14]。それぞれの解決策を、制作の発見説、具体的普遍者説、創造可能な抽象物説と呼ぼう。この中で見込みがある選択はどれだろうか。(i)を否定する選択は、芸術作品が創造されないと主張することになる。この主張は一見して信じがたいかもしれないが、作品を制作するとはむしろ発見であるとし、結論の受け入れがたさを緩和させることが試みられている。そのためこの方針を制作行為の発見説と名付けることにする。(iii)を否定する選択は、普遍者が抽象的ではなく具体的対象であると主張することを意味する。時空的位置をもつ具体的対象ならば、椅子や机を制作するように、普遍者を制作することもできるように思われる。この方針を具体的普遍者説と呼ぼう。最後に(iv)を否定する場合、抽象的対象を人が作ることが実は可能なのだと認める立場になる。もしその通りなら、抽象的対象である普遍者を、したがって作品を人が生み出すことには何の不思議もなくなる。

パズルに応じるための選択肢　本節では以上の三つの選択肢のうち、(i)制作の発見説をもっとも有望な解決策であることを示す。(ii)具体的普遍者説も有望な解決策かもしれないが、欠点も無視することは難しく、(i)より優れた解決策とは言いがたい。(iii)創造可能な抽象物説はもっとも受け入れがたい方針とみなし、選択肢から除外する。なぜなら、一般に抽象的対象とは、時空内に存在せず、したがって特定の時点と場所に存在し始めるものではないと考えられているからである。そうだとすれば、抽象的対象は創造という行為と相容れ

[14] 創造のパズルに普遍者説が対処する解決策はこれらの選択肢に限られない。Cameron(2008)では、このパズルは芸術作品が存在することを前提としているが、その前提は誤りだと主張することで問題を解消しようとする。キャメロンの想定する世界に存在するのは、最も基礎的な対象だけであり、より複雑な対象は全てその基礎的対象から構成される。たとえば、机としてあるようにみえる木製の物体は、素粒子の粗い集まりである。存在しているといえるのは、特定の配列をした素粒子であって、机という存在者があるのではない。キャメロンの理論の特徴は、それにも関わらず「ベートーヴェンの第九がある」といった日常的言明が真であることは確保されると主張する点にある。なぜ真になるかといえば、その言明の＜真にするもの＞(truthmaker)である基礎的存在者に基礎付けられているからである。ただし、彼は、基礎的存在者と音楽作品に相当する存在者の関係がどのようなものであり、言明の真理性をどのように基礎付けているのか、といったことについては言及しない。その点で、言明の真理性の確保についての説明は不十分であるように思われるが、創造のパズルに対する本文中で言及した解決策とは別種のものを提示していることには違いない。彼のメタ存在論上の立場に即した音楽作品の存在論的身分については Cameron(2010)に詳細が述べられている。

ないように見える。創造とは何かを誕生させることであり、何かが誕生するとは、特定の時点に存在し始めるということである。抽象的対象は誕生したり消滅したりするものでない以上、創造という概念とは両立しないのではないだろうか。創造可能な抽象物を主張することは、抽象という概念を別のものに変えることを意味してしまう。芸術作品の創造可能性を確保するために、抽象という概念を改訂しなければならないとしたら、その代償は非常に大きいと言えるだろう。概念の用法はできるだけ安定していることが望ましいからである。少なくとも、創造のパズルを回避するために、より小さな代償ですむ方法が他にあるならば、その方針が採用されるべきであると言える。したがって、本節では具体的普遍者説の難点を確認した上で、制作の発見説が創造のパズルに対処できることを確認する。

解決策の候補(1)具体的普遍者説とその難点　最初に検討する解決策の候補は、具体的普遍者説である。具体的普遍者説が創造のパズルを解決できるのは、何かが具体的対象であればそれは創造可能だというのはもっともに思われるからである。作品を普遍者と同一視しても、もしそれがこの時空内に存在する具体的対象ならば、紙にインクで文字を書き付ける、鉛筆でスケッチを描くことと同じような仕方で、何かを創造することが可能だからである。また作品が普遍者であることには変わりないため、1.2 節で普遍者説を採用する動機として提示したうち、少なくとも次の 2 点を維持することができる。同時に異なる場所に存在しうるという反復可能性と出現同士の質的類似性が成立するという点と、異なる出現が類似した因果的効力を作品が与えているという 2 点である。そうだとすれば、具体的普遍者説は真剣に考慮に値する立場とみなしてよいだろう。

しかし、それと同時に、具体的普遍者説によって創造のパズルを解決する場合、抽象的普遍者説のもつ利点のいくつかを手放さなくてはならない。その利点とは、1.2 節で挙げた(3)事例が作品に対して存在論的に依存すること、および(4)上演されない作品の存在を容易に理解できることである。具体的普遍者説を採用するとこれら 2 つの利点が失われてしまうのは、この立場において、普遍者は事例を離れて存在しえない以上、その事例となるものがなければ普遍者もまた存在しないからである。

このように、具体的普遍者説では普遍者が事例なしに存在しえないので、その存在論的優越性は限定的なものになる[15]。具体的普遍者の場合、事例が存在するときには必ず普遍者も存在するが、普遍者が存在するときには必ずその事例が少なくとも 1 つ存在しなければならないのである。普遍者を抽象的とみなす場合、事例の存在が普遍者の存在に依存しても、普遍者の存在は事例に依存せず、両者の依存関係は非対称である。対して、具体的普遍者は、事例と普遍者の存在論的依存関係が互いに成立しており、依存関係の対称性が

[15] 具体的普遍者であっても、事例の数に依存しないという点では、事例に対して存在論的に優位であるといえる。事例が少なくとも 1 つありさえすれば、普遍者は存在できる。たいして、事例は普遍者なしには存在できない。存在論的優越性が制限されるというのは、以上の意味においてである。

成り立つ。それゆえ、普遍者説を動機づける(3)出現の作品に対する依存関係が、作品は出現に依存しないという非対称な依存関係を説明できない。そのため、作品が具体的普遍者だとすれば、(4)出現をもたず上演されない作品の存在も認めることができない。出現のないところに具体的普遍者は存在できないからである。

以上を踏まえると、具体的普遍者説は創造のパズルを回避する代償として、抽象的普遍者説のもつ優れた点を失ってしまう立場だと言える。もちろん、このことは具体的普遍者の存在の整合性を揺るがすものではない。しかし、もし普遍者を抽象的であると主張しても創造のパズルを解消する道が残されているとしたならば、具体的普遍者説を積極的に採用する動機の強さは減じてしまうだろう。そして次で検討する通り、抽象的普遍者を認めたまま、作品の創造可能性を否定する方針は、それほど直観を裏切るものではないのである。したがって、作品の創造可能性を否定したとしても人が作品を実際に創造していることを整合的に主張できるならば、普遍者を具体的とみなして創造のパズルを回避する選択肢は最善ではないと結論してよいだろう。

解決策の候補(2)制作の発見説　それでは、創造のパズルを回避するための第 2 の候補である制作の発見説を検討する。制作の発見説は、芸術作品が創造不可能だという一見受け入れがたい主張を認めてしまう。しかしその反直観的な印象は見かけのものに過ぎないとして、制作の発見説を擁護したのがジュリアン・ドッドである(cf. Dodd, 2000)。ここでは主に彼のパズルの解決方針に則り、制作の発見説が優れた解決策であることを示したい。

制作の発見説は、創造のパズルが掲げた前提のうち、(1)芸術作品が作者によって創造されうることを否定してその解消を目指す方針である。この解決策を採用すれば、反復可能な芸術作品の普遍者説は、作品が抽象的な普遍者であり、したがって生成消滅もしなければ知覚の対象にもならないことを一切放棄しなくてよい。とはいえ、芸術作品は創造されないと宣言して創造のパズルを解消するという方針は、あまりにも強引に見える。作品が創造されないとしたら、作者の制作する時点までその作品を鑑賞することはできない、という事実をどのように理解すればよいのだろうか。作者が制作するその時点まで作品は存在せず、制作行為の後に存在するようになった、と考えるのが自然な理解に思われる。

このような疑問に対して、発見説では、作者による制作行為とは新たに何かを存在させることではなく、抽象的普遍者を発見することであると応答する。芸術家は、台本を執筆し、配役を指示し、舞台道具をあつらえることはできるけれども、それらは作品を無から創造することではない。彼らが制作行為を通じておこなうことは、証明を通じて特定の定理を証明することや、実験により自然法則を立証することのように、作品に相当する普遍者を提示することなのである。それはたとえば、ガリレオの斜塔の実験によって、抵抗の大きさを無視できるとき、重さの異なる物体が同時に落下することを、トマス・ヤングが二重スリット実験によって光が波のようにふるまうことを立証したのと同様である。存在しなかった作品が存在するようになるのは、それまでわれわれに知られなかった普遍者が、

芸術家の制作行為によって知られるようになったからなのである。

しかしながら、科学者が科学的事実を発見するように、芸術家が芸術作品を発見すると考えるのは、後者の創造性を十全に説明していないように思えるかもしれない。イマヌエル・カントによれば、自然科学者と芸術家は次のように対比される。ニュートンの発見した運動方程式は、その他の凡庸な人々によっても学習を通じて導かれるだろう。一方、どれだけ詩の作法を学習しても、誰もがホメロスの産み出すような詩句をつむぐことができるようになるとは思えない（cf. カント, 1965, 47 節)。もしも創造が単なる発見に過ぎないとしたら、その手続きさえ学習すれば、誰もがそのような作品を制作できることになるように思われる。だが芸術家の創造性とは、特定の個人の資質に依存するものであり、誰もが模倣可能であるものとは異なるのではないだろうか。

科学者と芸術家の創造性が対照的である、という主張は議論の余地があるかもしれないが､制作の発見説にとって創造性が理解しがたい特徴に見えてしまうことには変わりない。だが、発見説を採用することが、芸術家に創造性を認めないことになってしまう、と考える必要はない。発見説において芸術家の創造性とは、多くの人が到達できないような着想を得て、考えを展開する営みと類比的に理解される。音楽作品の作曲を「一種の創造的発見」(Dodd, 2000, 432)とみなした上で、ジュリアン・ドッドは、次のように述べる。

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

創造性が芸術家固有の能力を発揮することだとすれば、まさに発見のプロセスの中にその独自性を見いだすことができる、というのがドッドの理解と言えるだろう。加えて作品を創り出すのではなく、発見するという考えは、音楽だけでなく先に挙げた演劇の場合にも当てはまる。制作行為のプロセスは、戯曲の執筆や演出の指示などより複雑なものになるが、それはすでにある可能な語の配列や人のふるまいなどの組み合わせのうち、特に人々が演劇として受容できるものを見つけ出す作業なのである。ドッドは、このプロセスを、創造的な思考と類比的にとらえるのである。

発見説に対する反論として、作品は制作行為の前に存在しないという事実をどのように説明するのか、という疑問がありうるだろう[16]。抽象的な対象は特定の時点で存在し始めるものではないが、作品は特定の時点で作られたものである。この違いを制作の発見説の枠組みでどのように理解できるだろうか。制作行為が普遍者の発見だとするならば、作品が制作された時点とは、それを発見した時点にほかならない。演劇であれ音楽であれ、新

[16] Levison(1980)による。本章注 13 も参照のこと。

たな作品が創造されるということは、われわれの文化的営みの中に、鑑賞可能な対象が新たにもたらされる、ということである。こうした事態を説明するために、無から作品が創造される、という主張に関与する必要はない。制作の発見説に従うなら、制作行為の前に作品が存在しないということは、芸術家が発見するまで、その作品の存在は人々に知られていない、ということを意味するのである。

さらに、発見説に則ったとしても、芸術家がその他の人たちにはない技術や才能を備えていることも理解可能である。一見すると、発見説とは芸術家が創造的であることと相容れないように思える。というのも、たとえばソファの下に 10 円硬貨が落ちていることを発見するのは、たまたまその場所を探したかどうかであって、本人の能力とは無関係に見えるからである。しかし、同じ発見という行為であっても、発見の対象が自然法則の場合、それを発見するには実験や観察が必要であり、様々な専門的な知識や判断能力、根気強さといった特徴を備えなければならないだろう。同じように、演劇や音楽の作品を制作することは、誰にでもできる発見ではないのである。

以上より、制作の発見説には、芸術家の創造性や制作行為について、直観的な違和感を払拭する方針が残されていると言ってよいだろう。そうだとすれば、これは芸術作品が抽象的な普遍者ならばそれを創造することはできなくなる、という創造のパズルに対する応答として十分資格をもつ。しかもこの場合、反復可能な芸術作品を抽象的普遍者とみなすことで得られる利点をそのまま保存することができる。こうした点を考慮するなら、創造のパズルは、反復可能な芸術作品を普遍者ととらえる見解に対して、決定的な批判ではないと結論してよいだろう。

本節では、反復可能な芸術作品の普遍者説に対してなされる創造のパズルがなぜ批判として不十分であるかを確認した。制作行為を、新たに何を存在させることではなく、何かを発見する行為として解釈しなおす制作の発見説は反直観的な帰結を和らげつつ、パズルを回避できるものだからである。本稿の立場は普遍者説に批判的だが、創造のパズルは普遍者説にとって回避できない困難ではないと考える。

1.4　普遍者説への批判を提示する——作品帰属の曖昧さ

しかしながら、普遍者説が反復可能な芸術作品の存在論として、何の困難もない立場であるとは言いがたい。1.2 節では反復可能な芸術作品の普遍者説を動機づける理由を確認し、1.3 節では、創造のパズルという批判に応じる方針を確認した。だが、このことは普遍者説が完全無欠の理論であることを意味しない。普遍者説への批判として、本節が深刻に受け止めるのは、作品帰属の曖昧さの問題である。

作品帰属の曖昧さとは、ある上演が特定の作品に帰属する基準が何であるか曖昧だということである[17]。この曖昧さがどのようなものなのかを、普遍者説であれ、本稿が支持す

[17]普遍者説に対する作品帰属の曖昧さによる批判は、見かけこそ異なるが、Rohrbaugh(2003)に

る唯名論であれ、明確に示す必要がある。実を言えば、作品帰属の曖昧さという批判もまた普遍者説の不整合を示すものではない。しかし、普遍者説はこの問題に応じられないか、あるいは普遍者説の利点であった特徴を手放す結果になってしまう。そうだとすれば、芸術作品を普遍者とみなすことは、作品の存在論的身分の理解として必ずしも最善のものとは言えないだろう。

作品帰属が曖昧だとは具体的にどのようなことだろうか。本章の冒頭で言及した二つの『マクベス』の上演を思い起こしてほしい。ひとつは舞台を 12 世紀のスコットランドから 20 世紀の共産圏に変更したルパート・グールド監督の『マクベス』、もうひとつは安土桃山時代の日本を舞台に台詞も日本語に翻訳したものを採用した蜷川幸雄の演出による『NINAGAWA マクベス』である。これらは著しく異なる上演であることはすでに述べた通りである。これらが同じ作品に帰属する根拠は何だろうか。どのような条件を満たせばその上演は『マクベス』になるのか。音楽の場合も似たような問題が生じる。同一作品の演奏であっても、たとえばチェンバロ向けに書かれたスコアをピアノで演奏した場合は、同じ作品の演奏と言えるだろうか。

加えて、作品帰属の曖昧さを示す具体的な場面として、上演には失敗がありうることも指摘してよいだろう。役者がせりふを間違える、奏者が音程を外す、といったように、脚本や譜面通りの上演ではない出現が存在する。しかしそれが、当該作品の上演の失敗であって、全く別の作品の演奏の事例ではない事実をどのように普遍者説は説明できるのか。たとえば、その作品の適切な演奏の出現ではない、という点では、文化祭でビートルズの《ヘイジュード》を演奏しようとして最後に音程を外してしまった中学生のアマチュアバンドの演奏と、ウィーン交響曲楽団によるニューイヤーコンサートでの《ラデツキー行進曲》の演奏は同じである。前者と後者は共に《ヘイジュード》の適切な出現ではない。しかし、その意味するところは同じではない。アマチュアバンドの演奏は、たとえ失敗であっても、あくまで作品《ヘイジュード》の出現のように思われるからである。

このように、個々の上演がどの作品の出現であるのかを一意に説明することには困難が伴う。本節では、普遍者説への批判である作品帰属の曖昧さの問題を定式化する。続く 1.5 節では、普遍者説による応答の候補としてニコラス・ウォルターストーフによる規範種説を、1.6 節ではジュリアン・ドッドによる曖昧なタイプ説を紹介しその妥当性を検討する。本稿では、規範種説は作品帰属の曖昧さの問題には部分的にしか対処できず、曖昧なタイプ説は、非常に有力な理論ではあるが、本来普遍者説を動機づけていた直観をいくつか手

おいて提示された以下の批判と同様の点を指摘したものと言ってよい。ロアボウは、芸術作品には、時間とともに変化すること、および別様であり得た可能性をもつという特徴があると考える。普遍者と作品を同一視する限り、時間的な柔軟性と様相的な柔軟性を説明することはできない。このような柔軟性は、作品が性質を変化させることを意味するからである。というのも、普遍者の同一性を決定する特徴を失う、または異質な特徴を獲得した場合、それはもはや同じ普遍者とは言えないからである。ただし作品帰属の曖昧さという批判は、様相概念に訴えることなく問題点を指摘しているがゆえに、より単純なものだと言ってよいだろう。

放す結果をもたらすことを示す。これら通じて、普遍者説が反復可能な芸術作品の存在論として必ずしも望ましいものではないことを明らかにする。

作品帰属の曖昧さの問題　はじめに作品帰属の曖昧さの問題を定式化するために、1.2 節で述べた作品と出現の関係を改めて確認しよう。

【作品と出現の関係】作品Wはその出現すべてと共有する特徴Fをもつ ⇔ Wの出現でありかつFを欠くことはありえない。

このことは、何かが特定の作品の出現であるためには、一定の条件を満たさなければならないことを意味する。これを踏まえて、普遍者説が対応をせまられる作品帰属の曖昧さの問題を定式化することにしよう。

(1) 反復可能な芸術作品は普遍者である。
(2) 任意の普遍者Uについて、Uの事例となるために必要な特徴Cを、任意のUの事例xは共有する。
(3) 上演Pが作品Wに属するならば、PはWの出現pであるために必要な特徴Cwを満たす。
(4) PがCwを満たさなければ、 PはWに属さない。
(5) Cwを満たさないが、Wに属する上演P'がある。

(4)と(5)の主張は矛盾する。これが作品帰属の曖昧さの問題である。

議論のステップ(5)について補足しよう。一見すると、作品の出現となるための条件を満たさないのにその作品に属することがあるとは思えないかもしれないが、実は必ずしもそうとは言えない。2 つ具体例をあげよう。(i) 1 つは失敗した上演である。台詞の間違いや、ミスタッチなどがあったとしても、その上演が何の上演であるのか変わることは通常ないように思われる。(ii)もう 1 つは、個々の上演の間の差異が大きく、作品の出現であるための条件を明示的に特定しにくい場合である。これは古典的な演劇作品とその演出の歴史的または個人による違いを思い起こせば理解できるだろう。作品を普遍者とみなすならば、ステップ(2)で述べる通り、その事例となるための一定の特徴があるはずである。一連の行動、音の構造、言葉の列などがその特徴に相当する。しかし、古典的演劇作品の中には、作品の出現同士が全て共有する一般的な特徴が不明なものがある。現代では、しばしば、シェイクスピアの作品を、彼の執筆した脚本そのままではなく上演時間に合わせて省略する。劇団が自由にエピソードの順序を再構成するケースも少なくない。使用言語に限定しても、同じシェイクスピアの『恋の骨折り損』が、英語の手話を用いて上演されることもある。このように、作者が作品の出現となるべき条件を特定したにも関わらず、それを遵守しない上演がその作品の出現とされることがあるのである。

矛盾を回避するため、作品帰属の曖昧さの問題に対して、反復可能な芸術作品の普遍者説がとりうる対策は少なくとも 2 つある。1 つは、(3)を否定することであり、もう 1 つは(5)を否定することである。作品を規範種(norm-kind)とみなすニコラス・ウォルターストーフの見解は、(3)を否定する立場として解釈できる(cf. Wolterstorff, 1975)。彼の規範種説では、作品とは上演がその出現として適切かどうかを決める基準とされ、失敗した上演も特定の作品に属することには変わりはないことになる。対して、作品を曖昧なタイプとみなすジュリアン・ドッドの見解は、前提(5)を否定する立場だと言えるだろう(cf. Dodd, 2004)。曖昧なタイプ説では、普遍者のもつ特徴が、その事例であるための必要十分条件ではあるものの、条件そのものは曖昧だとされる。本稿では、ウォルターストーフの規範種説もドッドによる曖昧なタイプ説も、いずれも作品帰属の曖昧さの問題にまつわる不整合から普遍者説を救うことができると判断する。ただし、規範種説では普遍者の存在を導入する意義を十分説明できず、曖昧なタイプ説では、普遍者説による説明上の利点のうち、(i)反復可能性と質的類似性および(ii)作品の因果的効力を容易に理解できる点を手放さなくてはならない。以下では、1.5 節で規範種説、1.6 節で曖昧なタイプ説それぞれに基づいた場合に、作品帰属の曖昧さの問題をどのように対処可能であるかを検討する。

なお、種、タイプ、普遍者は本来いずれも異なる概念である。しかし、ここで重要なのは、いずれも反復可能性を特徴とする存在者だということである。そのため、本稿ではすべて同様の存在者として扱い、基本的に「普遍者」という表記を用いる。

1.5 ニコラス・ウォルターストーフの規範種説

作品帰属の曖昧さの問題に対する規範種に訴える方針は、作品 W のもつ特徴を有していなければその出現とは認められない、という理解を否定することで矛盾を回避するものとみなせる。先に結論を述べるなら、規範種説は作品帰属の曖昧さについて十分な説明を与えることができないため、問題に対する応答として適切であるとは言いがたい。

まず、規範種説に従うと、なぜ作品帰属の曖昧さの問題を回避できるのだろうか。ニコラス・ウォルターストーフによれば、芸術作品は規範種であるがゆえに、その出現には不適切な形のものと適切な形のものがある[18]。作品を規範種としてとらえるということは、

[18] cf. Wolterstorff, (1975, 127-129)。彼自身による規範種の定義は次のようなものである。「種 K が、適切な形の事例をもつことが可能であり、かつ不適切な形の事例をもつことも可能である場合、K は規範種と呼ばれる」(*ibid.*, 129)。普遍者でもタイプでもなく種(kind)という言葉が使われるのは、ウォルターストーフが芸術作品を自然種と類比的にとらえているからであろう。彼は、芸術作品と自然種の類似性を指摘し、どちらも規範種の事例として挙げている。ウォルターストーフは自然種とその不適切な形の事例として、グリズリーという種とその中でも発声できないグリズリーの個体を挙げる。議論のために、うなり声を挙げることがグリズリーという種の特徴だとしよう。何らかの障害で生まれつきうなり声を発せられない個体は、グリズリーの不適切な形の事例だという。しかし自然種の場合、不適切な形であってもその個体がグリズリーではないとは言いがたい。交配によって新たなグリズリーの個体を生み出せるからである。同様に芸術作品の場合でも、不適切な出現もまた依然としてその作品に属する出現とみな

作品 W のもつ特徴が、その事例として適切かどうかを決定する基準とみなされるということである。この基準は、たとえば音楽であれば特定の音の連なりとして理解されるもしれないし、演劇であれば特定の出来事の系列であるとみなされるかもしれない。演劇を事例に考えた場合、ある上演が作品 W のもつ特徴をもつならば、それは W の適切な出現となるし、特徴を欠いていれば、不適切な出現である。作品が規範種であるとは、その作品の適切な出現であるために必要な条件を作品が提示しているということである。ここで重要なのは、たとえ作品 W の特徴を全て備えなかったとしても、その上演は依然として W の出現であることに変わりないという点である。たとえば、マクベス役の俳優がせりふを間違えたとしても、その上演は、不適切ではあっても作品『マクベス』の出現とされる。規範種説では、上演が作品に相当する普遍者の特徴を備えるかどうかによっては、その作品の出現になるかどうかは決定されないのである。

しかしながら規範種説では、作品帰属の曖昧さを解消できたとしても、何が適切な作品の出現であるかという曖昧さを解消することができない。先ほど、上演がどの作品に帰属するかが曖昧なケースとして(i)失敗した上演と(ii)そもそも出現であるための条件を特定しがたい作品を挙げた。規範種説にとっても曖昧さの問題は(ii)のようなケースで現れる。具体例を挙げよう。特定の作品の出現であるための上演が曖昧であることは、特に演劇作品において顕著である。冒頭で挙げたように、ルパート・グールド監督の『マクベス』が魔女を看護師に変えても、蜷川幸雄演出の『NINAGAWA マクベス』が英語の脚本を日本語に変えても、やはり『マクベス』の適切な出現であるように思われる。しかし、そうだとすれば、そのときどのような規範に従うがゆえに、これらの上演は『マクベス』の出現として適切なのだろうか。どちらの上演もシェイクスピアが戯曲として執筆した適切な出現であるための基準を満たしていない。もちろん、演劇作品は総合芸術であり、その作者は脚本家のみならず、演出家や俳優も含まれているだろう。しかし、脚本家が作者の一人であることも間違いない。その意味で、シェイクスピアの戯曲は、やはり『マクベス』の上演であれば従うべき規範的形態の一部を担うと考えられる。作品を規範種としてとらえる限り、戯曲内に書かれた指定に従わない上演は、規範から逸脱したものであり、それゆ

される。たとえば、マクベスの著名なトゥモロー・スピーチの場面で、誤って'Tomorrow, tomorrow, tomorrow'（第 5 幕第 5 場）を言い忘れてしまった場合でもその上演は依然として『マクベス』の出現であることに変わりない。そのため、ウォルターストーフは音楽作品を事例に、不適切な演奏も作品 W の演奏であることを考慮して、次のような作品理解を提示する。「音楽作品 W は、その種の事例が、W の演奏がその現れになる音の連なりの集合のメンバーになるものの現れとなる種と同一である。(*ibid.*, 130)」この理解は音楽作品を音の連なりとみなすものだと言える。しかしここの見方では、ある上演が、不適切な形の『マクベス』であって不適切な形の『曾根崎心中』でないことを上演のもつ特徴から説明することはできない。そのため、特定の作品の出現であるためには、特定の作品の上演となるためにパフォーマーは必要な知識を有しなければならないとされる。これをウォルターストーフは音楽を事例に、「音楽作品 W はその事例が W の演奏であるような種である(*ibid.*, 131)」と定式化する。ただし、彼は音の連なりとしての作品と、演奏としての作品という 2 つの理解のどちらか一方を選ぶだけの十分な根拠がないという理由で、両方に言及しながら論じている(cf. *ibid.*, 135)。

えいずれも不適切な出現と判断しなければならないように思われる。ところが、実際には、グールドの『マクベス』も『NINAGAWA マクベス』も不適切な出現とはみなされない。このことは、作品に相当する普遍者の特徴が、その適切な出現であるかどうかの基準になる、という規範種説の主張と整合的ではないだろう。

ここでウォルターストーフは作品と同一視される普遍者について、2 通りの理解を示していた点を想起しておこう。これを使って問題に対処することができる。彼は音楽作品を事例に、一方で作品を音の連なりと同一視し、他方ではその事例となる演奏と同一視する。そしていずれが作品理解として決定的であるかを明言しない。作品 W の適切な出現が何であるかを問題としている時、作品 W は、その演奏とみなされるものを事例とするような規範種とされる(cf. Wolterstorff, 1975, 131)。この時、W の演奏になるためには、演奏者が W の事例となるのに必要な知識を有しており、かつその知識に即して W を演奏しようと意図し、しかもそれにある程度成功する必要がある(cf. *ibid*., 133)。この見方を(i)だけでなく(ii)に拡張するならば、『NINAGAWA マクベス』が『マクベス』の適切な出現として認められるのは、演出家や役者が『マクベス』であるために必要な知識をもち、『マクベス』を上演しようと意図するからだと言えるだろう。

ウォルターストーフが適切な上演の基準をパフォーマーの知識や意図に帰すのはもっともであるように思える。また、音楽作品の場合、作品が音の系列とみなされうることも、演奏とみなされうることも、直ちに否定されるべきことではない。むしろ、本稿でも、芸術作品は多義的な概念であり、場合によって何を意味するか異なると考える。しかしそのために作品を普遍者という存在者とみなす必要があるかどうかは議論の余地がある。本稿では第 4 章で、ウォルターストーフの規範種説が説明したことがらを全て普遍者なしで提示する。これが成功していれば、規範種説を採用する理由はなくなることだろう。

1.6 ジュリアン・ドッドの曖昧なタイプ説

規範種説が複数の作品理解を並行させたままであるのに対して、ジュリアン・ドッドが提唱した曖昧なタイプ説はより明快な作品理解を提示する。むしろドッドは、音楽作品の場合、作品は抽象的な音の連なりにほかならないと考える。そのため規範種説よりも単純さの点で優れているのだが、曖昧なタイプ説を支持する場合、普遍者説への動機づけとなるいくつかの直観的説明を断念することになるため[19]、いかなる難点もない立場とは言いがたいのである。

曖昧なタイプ説の方針は、議論のステップ(5)を否定する。その出現であるための条件を満たさないが、当該の作品の出現になる上演があることを否定するのである。これは一見

[19] ただし、曖昧なタイプ説を支持するドッドはそもそもこのような直観的説明を普遍者説の利点として積極的に主張してはいない。しかし芸術作品の普遍者説に与する以上、その利点を保持できているかどうかは問われてしかるべきである。したがって本章での批判も的外れではないだろう。

すると、作品帰属に曖昧さの余地を残さない選択に思えるが、曖昧なタイプ説では、作品が特定の性質をもつかどうかは決定されないものとされるのである。ドッドは音楽作品を念頭に、同じ譜面を参考に異なるテンポや異なる音程で演奏したとしても、それらは同じ作品に属するものだと言う。このように、反復可能な芸術作品は曖昧なタイプとみなされる[20]。作品であるタイプそのものは決まったテンポをもたないが、同一の作品の個々の出現には 60BPM の演奏もあれば、61BPM の演奏もある。人間という種そのものは特定の身長を持たないが、個々の人間はそれぞれ 140cm であったり 200cm であったりするのと同様である。

ドッドは曖昧なタイプもまたタイプである以上、その事例が満たすべき必要十分条件になる特徴があると考える。ただしこの必要十分条件そのものが曖昧なのである。たとえば、作曲家が譜面を書き記すという作曲行為で指定される一定の音構造はそもそも曖昧だといえる。そこには A の音が 440Hz か 441Hz なのかという違いは書き込まれていない。そればかりでなく、同じ作品が実際とは別の仕方で楽譜に記されていた可能性もある。作曲家が後からスコアを改訂することがありうるからである。同一の作品の記述方法も、また演奏方法も、このようにそもそも曖昧だと考えられるのである。

以上をふまえて曖昧なタイプ説による作品帰属の曖昧さの問題への応答を確認しよう。曖昧なタイプ説では、作品に相当する普遍者のもつ特徴が、その作品の出現となるための必要十分条件となる。しかも、この条件を満たさなければ、当該作品の出現ではない。これは、作品帰属の曖昧さの論証のうち、ステップ(5)を否定することになる。しかしながら、この必要十分条件は曖昧な性質によって特徴づけられている。そのため出現のあいだに差異があったとしても、同じ作品に帰属される余地を残しているのである。

さらに具体例に即して曖昧なタイプ説がどのような説明を与えるか示そう。同一作品に帰属するかどうか決定することが困難な事例として、(i)失敗した上演と(ii) 出現であるための必要十分条件を特定しがたい作品をとりあげた。(i)の具体例として、台詞の間違い、演奏のミスタッチなどが挙げられる。曖昧なタイプ説では、失敗した上演であっても、その作品の出現とみなす選択が残されている。失敗した上演の中にはあまりに拙劣な上演であるがゆえにもはや何の作品であるか判明しないケースもあるだろう。これは程度問題である。どのような特徴を備えれば当該作品の出現であるかどうかが決定しないのだから、どの程度の失敗であればその作品と認められるかもまた決定しない。(ii)の場合はどうだろうか。『マクベス』の英語の上演と日本語の上演、12 世紀を舞台にした上演と 20 世紀を舞台にした上演、それぞれが『マクベス』に属するのは、どちらの場合も、普遍者『マクベ

[20] 音楽作品が永続的タイプであり、創造よりは発見の対象だとする見解は Dodd(2000)において展開される。ここでは、抽象的対象として音楽作品をとらえると作者によって創造されえないことを深刻に受け止めるジェラルド・レヴィンソンを批判的に検討することで議論が展開する。本稿でも 1.3 節において発見説がそれほど反直観的でないという彼の主張を検討した。曖昧なタイプというアイディアは Dodd(2004)で提示されたものである。

ス』が要求する曖昧な条件を満たすからである。つまり、『マクベス』という作品そのものの本性は、曖昧なのである。このように曖昧なタイプ説は、作品帰属の曖昧さの問題に十分応答できるものである。

しかし芸術作品を曖昧な対象とみなすことは、普遍者説にとっての利点を保存しているとは言いがたい。1.2 節では、普遍者説への動機づけとして、普遍者を例化することにより共有の本性を個々の出現がもつがゆえに、その出現同士の質的類似性を説明できると述べた。本節で理解したように、作品が曖昧なのは、作品普遍者の要求する条件そのものが曖昧さをもつがゆえであるとみなしてよければ、作品の存在は、個々の出現が質的に類似する、あるいは同じ因果的効力をもつ根拠として十分とは言いにくくなる。その理由は、まさにこの曖昧さのゆえに、同じ作品の出現とみなされるもののあいだに、大きな差異があることが許容されるからである。

ここで、色のような曖昧で度合いのある性質とのアナロジーが理解の助けになるだろう。たとえば緑という性質の事例には、非常にくすんで黄味がかったものもあれば、鮮やかで限りなく青色に近いものもある。前者は後者よりも、別の黄色の事物とより類似しているだろう。色の場合、一般に a と b が同じ色であるからといって、両者が質的に類似するとは限らない[21]。同様に、作品が曖昧なタイプであれば、同じ作品 W の異なる出現 x と y がどの程度類似するか定かではなくなるように思われる。

普遍者説の魅力は、「種」や「タイプ」など、反復可能性を特徴とする存在者を新たに導入することで、この類似性を容易に説明できることにあった。しかし、曖昧なタイプ説は、普遍者説の抱える困難を退けられる代わりに、普遍者説の利点のうち、作品の出現同士の質的類似性を説明できるという利点が弱まると言えるだろう。

本節では、反復可能な芸術作品の普遍者説に対して、作品帰属の曖昧さの問題を批判として取り上げた。作品帰属の曖昧さとは、ある上演が特定の作品に帰属するかどうか決定されないことである。普遍者説はこの曖昧さを説明することができないか、たとえ可能だとしても普遍者説がもともと有していた利点が弱められる。曖昧さを説明できないことは普遍者説が不整合であることを意味するわけではない。そのため普遍者説にとって作品帰属の曖昧さの問題は決定的な困難ではない。しかし、普遍者説を採用する動機をくじく場面として明記されるべきだろう。

1.7 結論

第 1 章では、反復可能な芸術作品がコミットする存在者を説明する立場として普遍者説を批判的に検討した。普遍者説には、作品の出現同士の質的類似性や同じ因果的効力をもつこと、また、作品の存在が出現の存在に依存しないことを説明しやすいという利点があ

---

[21] 性質の普遍者実在論者であるアームストロングが「色をもつ」や「赤である」ことを性質のリストから除外する(cf. Armstrong, 1978b, 117)のは、このように、同じ述語によって表現される個体同士が類似するとも限らなければ、同じ因果的効力をもつとも限らないからである。

る。その一方で、普遍者説には批判も投げかけられてきた。本章では、普遍者説が作者による作品の創造を否定するという創造のパズルは批判として決定的ではないと論じた。その上で本章では、普遍者説は個々の上演が特定の作品に属するかどうかが曖昧であることを説明する際に難点があることを示した。この批判は普遍者説の不整合を示すわけではないが、少なくとも、本稿が支持する芸術作品の唯名論を対抗理論として検討する理由には十分なものだろう。

第 2 章　普遍者を導入することで生じる困難
2.1 なぜ普遍者の存在を論じるのか
2.2 問題背景としての普遍論争
2.3 第三の人間論法
2.4 第三の人間論法への反論を検討する
2.5 理論的複雑さ
2.6 結論

【第 2 章の主張】芸術作品を普遍者の一種とみなすのは、存在論の中に普遍者を導入することに他ならない。しかし、普遍者の存在を認めることで生じてしまう困難がある。もしも普遍者の存在に固有の困難が伴うならば、普遍者を導入せず反復可能な芸術作品を適切に位置づけられる理論を提供する方が望ましいだろう。本章では、このことが芸術作品の唯名論を採用する動機につながることを示す。

第２章　普遍者を導入することで生じる困難

2.1 なぜ普遍者の存在を論じるのか

本章の目的は、普遍者の存在を認めることで生じる困難や問題を明らかにすることである。第 1 章で論じた芸術作品の普遍者説の問題点は、芸術作品にかかわる現象を説明する場面に関するものであった。これに加えて、普遍者説には、普遍者という存在者にコミットすること自体による困難がある。特に芸術作品の普遍者説は、抽象的な普遍者の存在を認めることが多い[1]。本章では、抽象的な普遍者を認めることで生じる理論上の困難を 2 点

[1] 第 1 章で言及した芸術作品の普遍者説の論者の中でもジュリアン・ドッド(cf. Dodd, 2000, 424)とジェラルド・レヴィンソン(cf. Levinson, 1980, 5)は作品を抽象的タイプと同一視する。同じくタイプ説の立場であるニコラス・ウォルターストーフは反復可能な作品が抽象的対象であると明言はしない。しかしタイプや種や普遍者が抽象的であるという考えがありうるなら、本稿での批判は有意義なものだろう。もっとも、レヴィンソンやドッドの場合も、抽象的であること内実は明示されてない。そのため、本稿で理解する抽象性の理解と彼らの見解が食い違う場合は、この批判は的を射たものにはならないだろう。特にドッドは、自身が提案する音楽作品のプラトニズムにおいて作品が抽象的であると言うとき、それは物理的世界とは異なるプラトン的天界の存在者を意味するのではなく、作品の存在論的身分はフレーゲ・ダメット的な意味での命題に等しいと筆者とのメールでのやりとりの中で明かしている。とはいえ、ダメット的命題と普遍者を同じ身分におくことが、もっともらしいかどうかは議論の余地がある。一般に命題は個別的で事例となるものをもたないが、普遍者は反復可能で複数の事例をもちうるという点で違いがあるからである。このように、命題の存在論的身分がどのようなものかを明確にするのは困難であるが、本稿の批判の一部はドッドの理論に影響を及ぼさないかもしれない。し

指摘する。1 つは、いわゆる第三の人間論法[2]が導く無限後退の問題、もう 1 つは理論上の存在論的および認識論的複雑さである。

抽象的普遍者の存在をめぐる問題は芸術作品の理論に特有のものではない。だがそのゆえか、芸術作品の存在論を論じる場合、普遍者の抱える困難を顧みず、その存在を措定しているように見受けられることがある。本章のもう一つの目的は、芸術作品の存在論を論じる文脈において、あらためて普遍者を導入することの含意を明らかにすることである。

また、本稿全体における第 2 章の意義は、第 1 章に加えて、普遍者説にとって不利な証拠を示すことにある。もしも普遍者説による芸術作品についての理解が、普遍者なしでも提供できるとしたら、普遍者をあえて導入する理由はなくなる。しかし、普遍者説と唯名論が説明能力においてただ同等であるだけならば、どちらを選択してもかまわないだろう。そこで、本章では芸術作品の唯名論を支持する間接的な動機として、普遍者という存在者そのものが抱える困難を指摘するのである。

2.2 問題背景としての普遍論争[3]

普遍者を導入することの含意を明らかにするため、本章では、主に 20 世紀以降の普遍論争を通じて提示されてきた論点を参照する[4]。この論争が、普遍者の存在論的身分やその含

かし、抽象的なものは時空的位置を持たない対象であるという理解は、あくまで標準的なものと言える(cf. Loux, 2006, 48)ため、本稿ではこの理解に即して議論を進める。

[2] 「第三の人間論法」という名は、アリストテレスがプラトンの『パルメニデス』*Par.* 132 a-b における議論に言及する際用いたものに由来する。ただし、本稿で検討する第三の人間論法は、McLeod and Rubenstein (2005)に基づいて再定式化されたものである。本稿はプラトンやアリストテレスのテキスト解釈に立ち入ることはしない。本稿では、あくまで抽象的普遍者を導入する際生じる困難を表す議論として、第三の人間論法を扱う。

[3] 通常「普遍論争」は中世を通じて行われた普遍の実在性をめぐる論争を指すために使われるものである。本来の普遍論争と現代の普遍論争の関わりを述べることは本稿の議論の範囲を超えるばかりか、私の力量では到底およばないものである。中世における普遍論争の主題については、山内(2008, 79-82)や永嶋(2013, 152)が現代的観点からも理解しやすい形で論点を整理している。

[4] 本稿では現代的な普遍論争の契機を、バートランド・ラッセルの『哲学入門』*The Problems of Philosophy*(1912)ととらえる。この著作の第 9 章でラッセルは個体についての知識とは別に、普遍についての知識があると明言する。対して、近い時期で普遍者の存在に否定的な論者にはフランク・ラムジーがいる。彼は 1925 年の論文「普遍」において、普遍者の存在の是非を、述定に関連する問題と考える。つまり、文の述語に相当する存在者が要請されるかどうかという問題とみなす。しかし文法的に主語にも述語にもなる語があることを指摘し、主語と述語の区分から個体と普遍者という存在者の種類を区別する根拠はないと結論する。このように普遍者は、認識や言語との関連で論じられていた。他方で、ネルソン・グッドマンと W.V.クワインは、論理的要請よりも、直観的な理解を基盤に据えて、普遍者のような抽象的存在を否定し、具体的事物への還元を試みる(cf. Goodman and Quine, 1947)。そして普遍論争を存在者の種類をめぐる

意について多くの考察を重ねているからである。普遍論争の主題は 2 つに区別することができる。1 つは異なる対象のあいだに質的類似性が成立する事態にかかわる。質的類似性が成立するとは異なる対象が同じ性質を共有することであるが、これを分析するために、新たな存在者が必要かどうかという問題である。この質的類似性の問題に加え、もう 1 つ、普遍論争において主題となるのが、存在論的カテゴリーの問題である。

質的類似性と存在論的カテゴリーという 2 つの主題について、それぞれ詳細にその内実を検討するために、まずは普遍論争において競合している 2 つの立場である実在論と唯名論の違いを明確にしよう。実在論であれ、唯名論であれ、同じ性質を共有することとして、複数の個体のあいだに成立する質的類似性を理解する点は共通している。たとえば目の前にある熟れたリンゴとアンリ・マティスの《赤のハーモニー》は共に赤い。両者のあいだのこの質的類似性を、赤さという性質が共有されていることから理解するのである。異なる対象の質的類似性を説明する問題は、複数の事物に同一の性質が共有されることから、多の上の一(one over many)問題とも呼ばれる。

実在論と唯名論の違いが生じるのは、性質をどのような存在者ととらえるかにおいてである。「同じ赤さ」というときの「同じ」を数的な同一性だと理解した場合、性質は、異なる複数の個体に同時に存在しうる存在者であることになるだろう。そして、まさに性質を、反復可能な単独の存在者、すなわち普遍者としてとらえる立場が実在論である。普遍者実在論において、個体が同じ性質を共有するのは、同一の普遍者の事例となるからである。そうだとすれば、リンゴの赤さと《赤のハーモニー》の赤さは同一の赤さ普遍者の異なる事例として理解される。

これに対して、普遍者を持ち出さずに個体のあいだの質的類似性を説明する立場が唯名論である。唯名論にはいくつかのバリエーションが存在するが、個体と区別された普遍者を導入しない点では一致する。個体同士の質的類似性を分析するために反復可能な存在者

論争として明示的に問題提起したのは D.M.アームストロングであろう。1978 年に出版された二巻本『普遍者と科学的実在論』*Universals and Scientific Realism* (1978b, chap.13-14)では、述語の外延であることと性質であることが別のものであると論じられている。アームストロング同様、普遍者を具体的な存在と前提した上で、自然種をメレオロジー的に複雑な普遍者であると主張する Hawley and Bird (2011)のような立場もある。彼らの場合、普遍者の存在を前提する動機は、帰納推論を行う際の強力な根拠になるというものである。また、Gilmore(2003)では、空間的位置関係についての新たな解釈を用いて、具体的普遍者が時空内に同時に複数の場所に存在し、事例となる個体と同一の場所に同時に存在する、という特徴をもつことに不整合はないという議論が提案されている。しかし、アームストロングのように具体的普遍者の存在を主張する立場は、どちらかといえば批判の対象になることが多い。

を認めるという方針を唯名論は採用しないのである。いわば、唯名論においては、異なる個体の類似性はそれ以上分析されない原始的な事実であり、それを基礎付ける根拠をもとめるべきではない、と考えられているとも言える。

普遍論争における実在論と唯名論の対立は、このような質的類似性の扱い方の違いとしてとらえられるだけでなく、存在論的カテゴリーをめぐる立場の違いとしても理解できる。後者の違いとして理解した場合、問われている問題は個体と性質が別の種類の存在者として区別されるべきかどうかである。実在論では、性質の反復可能性を根拠に、性質を個体とは異なる存在論的カテゴリーであると考えられる。先に挙げたように、個体は同時に複数の場所に存在し得ないが、赤さ普遍者は同時に複数の場所に存在しうるからである。普遍者実在論は個体と性質という 2 つの異なる存在論的カテゴリーを要請する立場と言えるだろう。これに対して、性質を固有の存在論的カテゴリーとみなさず、必要とされるカテゴリーは個体のみだと主張する立場が唯名論である。

以上のような問題背景を踏まえ、普遍者を導入することでどのような困難が生じるかを次節以降で詳述する。

2.3 第三の人間論法

第三の人間論法は、抽象的普遍者という存在者の特徴そのものの中に困難があることを示そうとする論証である。この論証は、普遍者によって個体が特定の性質をもつことを説明しようとしたにも関わらず、その説明が無限後退に陥ってしまうことを示す。本節では、この第三の人間論法を、マクラウドとルーベンスタインによる再構成に依拠し、次のように定式化する(cf. McLeod and Rubenstein., 2005)。

【第三の人間論法】[5]

(1) a が性質 P をもつのは、普遍者 P の事例となることに由来する。

(2)上の(1)が成立するならば、普遍者 P 自身が性質 P をもつ。（自己述定）

(3)普遍者 P は自分自身の事例とならない。（非同一性）

(4)普遍者 P が性質 P をもつならば、その根拠となる別の普遍者 P’が存在し、かつ P’

[5] 前提(2)の自己述定および前提(3)の非同一性は、プラトンが形相の特徴として認めたものであると解釈されている（cf. Rickless, 2011）。もちろん、プラトンが認めたからといって、これらの前提を現代の普遍者実在論者が擁護する理由にはならない。これらの前提を普遍者実在論に帰属させることの正当性については本文で後述する。

はPをもつ。(2, 3 より)

(5) P'がPをもつならば、その根拠となる別の普遍者P''が存在し、かつP''はPをもつ。(3, 4 より)

以下同様。

この無限後退は普遍者の存在が問題であることを示している。なぜなら、個体が性質をもつことを普遍者によって分析しようとしたにも関わらず、普遍者の特徴を考慮するといつまでもその分析が完了しないからである。完了しないということは、結局のところ、その分析は失敗だと解釈してよいだろう。

マクラウドとルーベンスタインによる第三の人間論法の定式化についていくつか補足しよう。前提(1)が述べているのは、たとえば、人間の普遍者が、プラトンやアリストテレスといった個体に人間という性質を帰属する根拠になるということである。普遍者の事例となるがゆえに、個体が特定の性質をもつと説明されるのである。そして無限後退を導くために重要な役割を果たすのが、(2)自己述定の前提と(3)非同一性の前提である。この2つの前提を認める場合、普遍者自身が個体に付与するものと同じ性質をもち、かつ、普遍者が自分自身の事例にならないことになる。しかし、普遍者説では、性質の帰属は普遍者を例化することである。そうだとすれば、普遍者Pが性質Pをもつならば、当該の普遍者とは別に、それが例化すべき新たな普遍者P'が要請される。同じように、普遍者P'のもつ性質Pを説明しようとすれば、さらに新たな普遍者P''が必要となる。このように、個体が特定の性質をもつことを普遍者の例化によって分析しようとしても、いくつかの前提のゆえに、その分析は無限後退に陥り、終わることがないのである。

2.4 第三の人間論法への反論を検討する

しかしながら、第三の人間論法に対する反論が考えられないだろうか。とりわけ、論証の中で登場する(2)自己述定の前提、もしくは(3)非同一性の前提を否定する選択が普遍者の支持者には残されているように見える。そこで本節では、普遍者説がこれらの前提を拒絶して第三の人間論法を回避しようとすると、別の困難が生じることを示す。こうした反論の失敗を検討することで、抽象的普遍者を導入することの問題点を明らかにしよう。

(2)自己述定の前提を否定する

(2)自己述定の前提は、たとえば、人間普遍者は人間である、という主張である[6]。一見するとこの前提は非常に奇妙に思われるかもしれない。たとえば、人間の個体には右手と左手があるけれども、時空内に存在しない人間普遍者に右手や左手があるという事態は理解しがたいのではないだろうか。時空的位置をもたないものに、右や左という空間の中の位置関係が成立するとは考えにくい。自己述定の前提を要請するのは正当なことではないように思われる。

しかし自己述定の前提は普遍者説に説得力を与えるために必要なものである。その理由は、普遍者には個体に特定の性質を帰属する根拠になるという役割が与えられているからである。このような役割が課されている以上、個体がその普遍者の事例となることで、なぜ一定の本性を有するかを説明する必要があるだろう。ただ人間普遍者という存在者を導入しただけで、プラトンやアリストテレスが人間であることの根拠になるならば、特定の性質が特定の個体に帰属することに何ら分析を与えないからである。

個体への性質帰属という役割を果たすため、普遍者にはどのような特徴がそなわるべきだろうか。たとえば、普遍者と個体のあいだには、何らかの質的類似性があると考えられるかもしれない。そして、何かが何かに類似する場合は、それは必ず何らかの点で類似しているはずである。たとえば、アリストテレスと人間普遍者がどのような点で類似するかといえば、人間であるという点であろう。これは人間以外の、赤さや正しさといった普遍者についてもあてはまる。そのため、普遍者 P は、性質帰属を説明するものと理解される

---

[6] 自己述定の前提に対する反例がすぐに思いつくように見えるかもしれない。たとえば、P に相当する述語が「物理的対象である」や「普遍者でない」といったものの場合である。ここでは普遍者が抽象的だと考えられているので、普遍者 P が物理的対象であることもなければ、普遍者でないこともありえない。しかしこれらの述語は共に個体の多くにあてはまる。ここで注意したいのは、任意の述語に対応する普遍者が存在するという主張は、普遍者実在論でもただちに認められないということである。たとえば、「物理的対象」という述語が示すのは、普遍者というよりも、対象の分類とも考えられる。対象の分類とは、個体がどのような性質をもつか、というよりも、特定の個体の集まりを指定することである。したがって、「馬のブケパロスは物理的対象である」という文は、物理的対象という普遍者をブケパロスが例化するのではなく、ブケパロスが物理的対象という分類に属することを意味すると言える。また「普遍者でない」という否定をともなう述定が性質を表しているという主張も議論を呼ぶものである。たとえば普遍者実在論を支持しつつも、Armstrong (1978b, 23-27)では否定的性質の存在が退けられている。もちろん、こうした指摘は、「物理的対象である」や「非普遍者である」という普遍者が存在するという主張を全面的に論駁するものではない。しかし、任意の述定が普遍者を表すという主張が慎重に考慮されるべきであることには変わらないだろう。少なくとも、「物理的対象である」や「非普遍者である」という述語の表すものが、対応する性質であるという以外の選択肢があることを排除する理由はない。そして普遍者の自己述定に対する反例になりそうな述定の場合、それが性質を帰属するものとして認められるかどうか、やはり検討の余地があるように思われるのである。

限り、自分自身もまたPであると言わざるをえないように思われる。したがって(2)自己述定の前提はただちに却下されるべきとは言えない。

ただし、個体への性質帰属を説明するために、普遍者実在論は、(2)自己述定の前提を必ず受け入れなければならない、ということはない。普遍者とその事例のあいだに何らかの類似性が成り立つこと以外の仕方で、個体の性質帰属を、普遍者から説明できればよいのである。しかし、人間普遍者がなぜアリストテレスに人間であるという性質を帰属させるかを、両者の質的類似性に訴えず、どのように理解できるだろうか。普遍者が抽象的である以上、個体に対して因果的に作用することはないのだから、少なくとも因果関係に訴えて類似性を扱うことはできない。もし、自己述定の前提(2)を否定するならば、その代わりとなる説明を、普遍者の擁護者は用意しなければならないだろう。さもなければ、普遍者は、個体への性質帰属を説明するためには余剰の存在者でしかないだろう。いみじくもデイヴィッド・ルイスが「誰も『アームストロング(Armstrong)』と呼ばれただけで豪腕になりはしない」(cf. Lewis, 1983b, 366)と述べたように、普遍者がある、と宣言しさえすれば、個体に性質を帰属させる役割を果たす存在者が現に存在することになるわけではないからである。

要するに、普遍者の存在を主張し、かつ自己述定の前提(2)を否定するならば、普遍者によって個体が特定の性質をもつということを、個体と普遍者の類似性に訴えることなく説明しなければならない。この説明をおこなわないとすれば、個体の性質帰属を説明する、という普遍者の仕事は何ら果たされていないことになろう。

(3)非同一性の前提を否定する

前提(2)を否定する以外にも、抽象的普遍者の擁護者が第三の人間論法を回避する選択肢は残されている。議論に登場する前提(3)非同一性を否定するという方針である。(3)非同一性の前提とは、普遍者は自分自身の事例ではない、というものだった。この前提を否定することは、普遍者が自分自身の事例であると認めることを意味するだろう。

しかし、(3)非同一性の前提を否定することは、普遍者が抽象的であることと両立しない。普遍者が自分自身の事例になるとすれば、たとえば、人間普遍者は人間の事例でもあることになろう。しかし、人間の事例は、たとえばアリストテレスやプラトンのように、時空的位置をもち、因果的影響を被る物理的対象である。もし人間普遍者が人間の事例だとすれば、人間の事例でありながら、抽象的なものがあることになる。人間普遍者が人間の事

例であるということは、人間の個体が抽象的でありうることを認めることに等しい。同様のことは人間に限らず、金、水やポリエステルといった物質や、赤や白といった色などの物理的性質一般にあてはまる。

もちろん性質は物理的対象がもつものだけに限られない。球体や正三角形のような幾何学的性質の場合、抽象的対象であるところの普遍者がその事例であってもさほど抵抗がないかもしれない。しかし、だからといって、物理的対象のもつ性質の事例の中に、抽象的対象が認められることの不可解さを無視することは難しい。普遍者が自分自身の事例でないという(3)非同一性の前提は、普遍者が抽象的であり、その事例となるものが通常具体的である場合、やはりもっともであるように思われる[7]。

以上で提示した説明を踏まえれば、第三の人間論法は、抽象的普遍者の存在を主張する立場にとって脅威になると言えるだろう。もしこの論法に応じることができなければ、普遍者説は、無限後退に陥る。この無限後退が問題であるのは、先に述べた通り、事物の質的類似性を説明するために普遍者を導入したにもかかわらず、その普遍者と具体例の類似性を基礎付けようとするとさらに別の普遍者が必要となり、いつまでも説明が完結しなくなってしまう点である。いつまでも終わりのない説明は、事実の説明として機能しているとは言いがたい。それゆえ、第三の人間論法は抽象的普遍者の実在を認める立場にとって深刻な反論なのである。

例化関係を原始概念とみなす

最後に、もう 1 つ異なる反論の方針を検討しよう。これまでは、第三の人間論法における定式化の中の明示的前提を否定する反論の方針を検討した。これ対して、ここで取り上

---

[7] 普遍者が抽象的で事例が具体的な場合に非同一性の前提がもっともらしいのならば、普遍者を具体的だと考えた場合はどうなるだろうか。実際、第三の人論法に対して、マクラウドとルーベンスタインは、具体的な事例に内属する普遍者を措定する立場からの応答を紹介している。「強い実在論は、個体の赤さを説明するために、独立して存在する形相に依拠しない。そのため独立した存在、すなわち赤の形相がそれ自体赤である理由を説明する必要はないのである。事実、強い実在論によれば、各々のリンゴに現存する普遍者はそれ自体が赤く、この普遍者の赤さはりんご同士が同じように赤いことを説明するのである。(McLeod and Rubenstein., 2005, 2-b, (Strong realism).)」強い実在論とは、個体なしには普遍者が存在しないと考える普遍者実在論のことである。この立場は、普遍者が個体の中においてのみ存在するならば、普遍者が赤であることを説明するのに、別の普遍者を認める必要はないと主張するものとして理解できそうである。これは第三の人間論法のうち、「普遍者は自分自身の事例とならない」という前提(3)を否定することに相当するだろう。これは具体的普遍者が自分自身で、自らのもつ赤さという性質を説明できるとされるためである。こうした説明が十分に説得的なものであるかは議論の余地があるかもしれないが、本稿で問題とするのは抽象的普遍者であるから立ち入らない。

げる反論は、第三の人間論法では例化関係が分析できることを暗に想定しているが、この想定は無効だというものである。ここで問題になる例化関係とは、もちろん、個体が普遍者の事例になることである。この反論は、例化関係を原始的で分析の必要がないものとみなし、第三の人間論法が普遍者実在論の脅威ではないと主張するのである(cf. Armstrong, 1980, 54)。第三の人間論法は、どこで例化関係の分析可能性を前提にしているのだろうか。第三の人間論法では、個体 a が普遍者 P の事例になることは、普遍者 P が性質 P をもつことによって分析されるという前提が含まれている。しかし、例化関係をさらに分析する必要は必ずしもない。普遍者実在論とはむしろ例化関係を、それ以上分析されない原始的なものとして引き受ける立場だと言える。言い換えれば、なぜある個体に特定の性質を普遍者が付与することができるかを、さらに分析する必要はないと考える。そうだとすれば、第三の人間論法のうち、「普遍者 P は性質 P をもつ」という前提(2)を認める必要はない。したがって、普遍者実在論は、例化関係を原始的とみなすことで、第三の人間論法から免れられるように思われる。

しかし、例化関係を原始的とみなす選択は、普遍者実在論にとって魅力的なものだとは言いがたい。確かに、(2)自己述定の前提を例化関係の分析として理解できる以上、そもそも例化関係を分析しなければこの前提を受け入れる必要はないので、無限後退を回避することができる。だが、普遍者を導入しながら例化関係を原始的とみなすことは、個体のあいだの質的類似性について実質的な説明を与えないことであるように思われる。そもそも、普遍論争の論点は、複数の異なる個体が同じ性質をもつがゆえに質的に類似することをどのように理解できるのか、というものだった。普遍者実在論は、その事例となるものに共通の本性を与える存在者として普遍者を措定し、質的類似性を分析する立場である。もし個体と普遍者の関係を原始的とみなし、それ以上の分析を与えないとすれば、プラトンやアリストテレスのような人間の個体に加えて、人間普遍者という存在者を増やしさえすれば、彼らが共に人間であることを分析できると主張することと変わりない。このように「普遍者がなぜ質的類似性の根拠となるかは不明だが、とにかくこれを導入しさえすれば分析したことになる」と言うだけでは、質的類似性の分析として不十分ではないだろうか。以上を考慮する限り、例化関係を原始的とみなすことで、第三の人間論法から免れることができるとしても、そのような普遍者実在論は質的類似性を分析するという仕事を十分に果たしていないように思われる。そうだとすれば、原始的な例化関係に訴える方針は、普遍者実在論にとってあまり魅力的なものではないと言ってよいだろう。

2.5 理論的複雑さ

普遍者の存在を認めると、認識論においても存在論においてもその理論を複雑にするという負荷が生じる。通常、何についての理論であれ、単純な理論の方が好ましいとされている。単純さが理論の美徳であるならば、複雑さをもたらす普遍者を導入するには相応の理由がなければならない。以下では、普遍者の導入による、認識論的複雑さと存在論的複雑さをそれぞれ順に確認しておくことにしたい。

認識論上の複雑さ

認識論上の理論的な複雑さの問題とは、普遍者の存在を認めると、普遍者についての知識をどのように獲得するかを新たに説明する必要が生じることである。個体についての知識を習得する方法ならば説明可能に思われるが、普遍者という特殊な存在者についてどのように知識が得られるかは必ずしも明確ではない。

事実、個体についての知識の場合、当該対象との因果的つながりによって説明可能である。因果的つながりとは、対象についての知識が、それを知覚する場面にまで遡られることである。知覚の中には、顕微鏡や望遠鏡などの道具を用いて観察された経験も含めることができるだろう。加えて、自分自身が当該対象を直接知覚したことがなくとも、適切な因果的つながりさえあれば、それについて知識をもつことがある。たとえば「サンパウロには日本人街がある」ということを知るのにサンパウロに訪れた経験がなくともかまわない。このように、個体やその集まりについての知識は、因果的つながりによって獲得されると説明できるのである。

これに対して、前章で言及した芸術作品の普遍者説は、普遍者を抽象的対象とみなすため因果的つながりによって普遍者に関する知識を獲得するとは説明できない。なぜなら、抽象的対象は時空内に位置するものではないため、われわれに近接作用も遠隔作用も及ぼすことは不可能だからである。

ただし、注意してほしいのは、普遍者への認知的アクセスを説明する負荷が生じることは、普遍者についての知識が獲得不可能であることをただちに意味するわけではない。本稿の立場は一貫して普遍者の存在にコミットしないものである。ただし、一見すると、われわれは、「赤は青よりも橙に似ている」といった普遍者についての知識を現に手にしているように思われることがある。しかしながら、もし普遍者についての知識が本当に成立す

るのだとすれば、時空のうちに位置を持たない普遍者についてどのような認知的アクセスが成立するかを説明しなければならないだろう。認識論的複雑さが生じるという問題の要点は、普遍者の導入が知識の獲得方法についてより複雑な説明を要求することに存するのである。

存在論上の複雑さ

認識論的複雑さに加えて、普遍者の導入によって生じる複雑さには存在論的なものもある。この場合の複雑さとは、存在者の種類が増えることである。むろん必要であれば存在者の種類を増やすことに問題はない。このとき批判の論点になりうるのは、普遍者の導入が本当に必要かどうかという点と、普遍者が奇妙な特徴をもつ存在だという点である。

普遍者の必要性に対する批判は、存在論的倹約やオッカムの剃刀と呼ばれる原理に基づく。存在論的倹約とは、以下のように定式化できる理論選択の原理である。

> 【存在論的倹約】ほかの点が同様であるなら、理論 T1 が x の存在を前提し、かつ T2 が x の存在を前提しない場合 T1 は T2 より優越する[8]。

ほかの点が同様であるという条件があることで、存在論的倹約は妥当な原理であるように思われる。「ほかの点が同様である」ことがどのようなことか複数の解釈が可能である。とはいえ、2 つの理論を比べたとき、特定の存在者を導入することをのぞいて、両者が同じ現象について同等の説明を与えられる場合、その存在者を採用しない理論がより優れている、と言い換えてさしつかえないだろう。現象の説明のために措定してもしなくても影響しない存在者を余剰なものとして退けよ、という原理としてここでは理解する。

存在論的倹約の原理を、普遍者についての実在論と唯名論の比較に適用すると、唯名論が優れるのは、二つの理論の差異が普遍者を認めるか否かに過ぎない場合であることになる。そうだとすれば、普遍者についての実在論よりも唯名論が優れていると主張するためには、実在論にできることはすべて唯名論でもできることを示さなくてはならない。

本稿全体の主題は、反復可能な芸術作品が普遍者として存在するという見解に対して、存在するのは個々の上演のみであるという立場を支持することである。存在論的倹約の原理に基づいて、芸術作品の普遍者説に対して唯名論が優れていると結論するためには、普

[8] この存在論的倹約の定義は Baker(2010)を参照した。

遍者説によって説明可能なことを、唯名論が遜色なく説明できることを示せばよい。このためには、唯名論を定式化し、それが第 1 章で提示した普遍者説の動機付けをそのまま確保できることを示した上で、唯名論に対する批判から擁護することが必要である。次章以下でこれらの仕事をおこなう。この試みが成功すれば、存在論的倹約の原理にしたがって唯名論がより優れた理論だと言えるだろう。

2.6 結論

本章では、普遍者の存在を認めることで生じる困難として、第三の人間論法の導く問題と理論的複雑さの問題の 2 点を指摘した。第三の人間論法は、個体が性質をもつことを、普遍者によって説明しようとすると、無限後退に陥ってしまい、説明が終わらないことを示すものであった。理論的複雑さの問題とは、同じことができるなら単純な理論の方が複雑な理論よりも望ましいという考えに基づく批判であった。普遍者を導入することで、抽象的対象についての知識を得る方法を説明しなければならないという認識論的複雑さが生じる。さらに、余剰の存在者を排除すべきであるという存在論的倹約の原理に基づけば、説明能力が唯名論より上回るのでない限り普遍者を導入する動機は乏しいと言える。次章以降では、存在論的倹約の原理に則った場合、唯名論がより優れた理論であることを示すために、芸術作品について唯名論が普遍者説と同等の説明能力をもつことを明らかにすることを目指す。

第 3 章　既存の芸術作品の唯名論を検討する
3.1 唯名論を支持する動機
3.2 ガイ・ロアボウの歴史的個体説
3.3 カプランとマシソンの延続する融合体説
3.4 結論

【第 3 章の主張】反復可能な芸術作品の唯名論とは、作品をその出現と同一視する立場である。本章では、はじめにこうした唯名論の立場を採用する動機を提示し、次いでこれまで提唱されてきた唯名論の理論として、ガイ・ロアボウの歴史的個体説とカプランとマシソンの融合体説を評価する。このときの評価の基準は、普遍者説が解明するとされている作品の特徴をどれほどよく位置づけることができるどうかである。しかし普遍者説と比較した時、歴史的個体説と融合体説は、いずれも同程度に優れているとは言えない。そのため、本章では、唯名論の立場を維持しつつも、普遍者説に劣る側面を克服するにはどのような問題に対処しなければならないかを明らかにする。

第 3 章 既存の芸術作品の唯名論を検討する

第 2 章で取り上げた第三の人間論法が示すように、普遍者の存在を導入するがゆえに生じてしまう困難が存在する。普遍者説はそれらの困難に応じる必要があるだけでなく、たとえそれらに対処する道があったとしても、存在論的倹約の原理に則れば、普遍者を導入せず芸術作品の特徴を同程度によくとらえられる理論がある場合、そちらを選択する方が望ましい。そこで、本章では、普遍者の存在を導入しない芸術作品の存在論として提唱されたロアボウの歴史的個体説とカプランとマシソンの融合体説を検討する。結論を先に述べるなら、これらの理論はいずれも、普遍者を導入する必要がないため、第三の人間論法のような、普遍者の存在に由来する困難を避けることができるものの、普遍者説と同程度に作品の特徴をとらえるには至らない。これらの理論の検討を通じて、本章では唯名論の改善すべき点を明らかにする。

3.1 唯名論を支持する動機

そもそも芸術作品の唯名論とは、作品が普遍者のように個別の上演と異なる種類の存在者ではない、とみなす立場である。以下で検討するように、唯名論にはいくつかのバリエ

ーションが存在するものの、芸術作品の特徴をとらえるために普遍者を導入しないという点では一致する。演劇や音楽では 1 つの作品に様々な上演や演奏がありうる反復可能性という特徴があるため、作品を普遍者と同一視する論者が少なくないことは第 1 章で触れた通りである。ある意味で普遍者説は自然な選択と言える以上、唯名論をあえて採用する動機をあらためて示す必要があるだろう。そこで、まずは唯名論を採用する動機として、理論的単純さと作品帰属の曖昧さの 2 つを取り上げる。

理論的単純さ

芸術作品の唯名論の動機づけの 1 つは理論的単純さである。第 2 章では、普遍者を導入することで理論上の複雑さが生じることを指摘した。複雑さの原因である普遍者を除去すれば、理論的に単純であるという利点を得られるのは当然と言えるだろう。第 2 章で述べた論点を、ここでは簡単に振り返ることにしたい。

理論的単純さには認識論的単純さと存在論的単純さの 2 つがあった。認識論的単純さとは、作品についての知識を得るプロセスの説明が複雑にならなくてすむことであり、他方、存在論的単純さとは、措定する存在者の種類が少なくてすむことである。この 2 つの単純さは互いに関連しており、存在論的に単純な理論は認識論的にも単純である。なぜなら存在者の種類が違えば、それに応じて、それらの知覚や認識も異なる仕方で説明されねばならないからである。たとえば、物理的対象と抽象的対象という 2 種類の存在者を認めるならば、それぞれについて異なる認識論的アクセスが用意されていなければならないのである[1]。

芸術作品が問題になる場合は、特に、抽象的対象を想定しない唯名論は魅力的なものになる。これはただ単に抽象的対象を認識するプロセスが、具体的な事物を対象とするよりも理解困難であるだけでなく、芸術作品を鑑賞するには作品の知覚経験が不可欠であるように思われるからである。たとえば『マクベス』について、その舞台を観たことがなかったとしても、伝聞を通じて、17 世紀初頭のイングランドで初演されたことや、冒頭で 3 人の魔女が登場する、といった作品についての知識をもつことができる。しかし、どれだけ作品についての知識をもち、それらに基づいて批評家同様に作品を評価する発言ができたとしても、実際に舞台にかけられた上演を知覚しなければ、作品を鑑賞したとはみなされ

[1] 作品が抽象的だとすれば、それをどのように知覚しうるかを解明しなくてはならない。この問題点について普遍者説の立場を中心に議論を整理した論考には田邉(2012)がある。

ない。作品を抽象的普遍者ではなく時空的位置をもち、因果的に作用する具体的対象とみなすことの利点は、作品の鑑賞とは、それを知覚することであるという理解と一致する点にある。もしも、作品が普遍者だとすれば、作品を鑑賞しているというためには抽象的対象を鑑賞してなければならないことになる。だが、普遍者は身振りや音声と同じように知覚の対象になるのか、知覚の対象になるとしたら、それは具体的事物とはどのように区別できるかといった問題が生じてしまうのである。認識論的に単純な唯名論を採用する動機は、このように、芸術作品が知覚されるものであるという鑑賞の理解に適合するところにあると言える。

ただし、ここで主張したいのは、普遍者が知覚不可能だということではない。普遍者説の支持者は、普遍者についての知識がどのように獲得されるかを解明しようとするだろうし、それは成功するかもしれない。しかし、重要なのは、彼らが普遍者についての知識の獲得方法を説明できたとしても、そもそも普遍者を導入しなければ、そのような知識獲得のプロセスについて説明する必要はない、という点である。認識論的単純さは、普遍者説よりも唯名論を採用する動機を与える特徴だと言ってよいだろう。

認識論的に単純なだけではなく、芸術作品の唯名論は普遍者説と比べて存在論的にもより単純な理論である。唯名論は普遍者を導入しないため、措定する存在者の種類が少なくとも 1 つ倹約できるからである。第 2 章で述べたように、存在者の種類が少ないことが理論上の美点とされるのは、存在論的倹約の原理に基づいている。存在論的倹約の原理とは、2 つの理論が、いずれも説明すべきことがらをすべて同じように扱えるのならば、導入する存在者の種類が少ない方がより好ましい、という理論選択の基準であった。もしも、芸術作品にまつわる現象をとらえる場合、唯名論が普遍者説同様にそれらをとらえられるならば、措定する存在者の数が少ない分、存在論的に単純だという利点をもつことになるのである。

そのため、存在論的単純さの観点から見て問題となるのは、唯名論と普遍者説が同じ程度に芸術作品にまつわる現象をとらえられるかどうかである。措定する存在者の種類が少ない理論がより好ましいと結論するためには、比較する理論が同じように現象をとらえられる必要があるからである。普遍者説と同様に芸術作品の特徴をとらえられると判断するための基準として、第 1 章で指摘した普遍者説のもつ 4 つの利点をあらためて確認しよう。以下の 4 点を唯名論も同様に適切にとらえることができるなら、理論上の単純さという美点から、普遍者説より優れた理論だと言えるのである。

【普遍者説への動機付けとなる芸術作品の特徴】

(1) [作品の反復可能性と出現の質的類似性] 同一作品は複数の演奏や上演といった出現をもちうるが、その出現同士は互いに質的に類似する。

(2) [作品のもつ因果的効力の類似性] 同一作品の出現であれば、同様の効果を観客にひきおこす。

(3) [作品と出現の存在論的依存関係] 出現の存在は作品の存在に依存する。すなわち、作品がなければその出現は存在しえない。

(4) [上演されない作品の存在] 出現をもたない作品がありうる。

芸術作品の普遍者説の強みは、反復可能な芸術作品そのものがもつこれらの特徴を容易に解明できる点にある。これは普遍者が個々の事例に、共有の本性をもたらし、事例を離れて存在しうる存在者だからである。唯名論を採用するのが望ましいと言えるためには、普遍者を導入することなく以上の 4 点を存在論の中に位置づける必要があるのである。

作品の同一性基準の曖昧さ

理論的単純さに加えて、唯名論を採用する動機となるのが作品帰属の曖昧さである。反復可能な芸術作品は複数の出現を持ちうる。しかしどのような上演であれば、その作品の出現となるか、その基準は曖昧である。冒頭で挙げた例のように、蜷川幸雄が日本語で演出した「戦国時代風」『NINAGAWA マクベス』と、ルパート・グールドが演出し 20 世紀の共産圏を舞台に置き換えた現代的『マクベス』は、見かけの上での同質性はほとんど見当たらない。一方、日本の黒澤明の映画作品『蜘蛛巣城』はシェイクスピアの戯曲『マクベス』を翻案した作品でありながら、この作品の上演は常に『マクベス』の上演とみなされるとは限らない。蜷川幸雄とルパート・グールドの演出した上演がどちらも『マクベス』に帰属し、かつ黒澤明の映画作品が『マクベス』に帰属しないことを解明する明確な基準は何だろうか。特定の作品の出現であるための条件をもつべき質的特徴の観点から一意に定めることは困難である。作品の出現であるために上演がどのような質的特徴をそなえるべきなのか、それ自体が曖昧なのである。『マクベス』の作者[2]であるシェイクスピアが書い

[2] シェイクスピアを「『マクベス』の作者」と呼ぶことはある意味では正しく、またある意味では不適切である。『マクベス』を執筆した人物であるという意味で、シェイクスピアは確かにこ

た戯曲すら、演劇作品の必要十分条件を提供するとは言いがたい。その台詞が省略されてもなお『マクベス』とみなされる上演は数多くあるし、英語を離れて多様な言語に翻訳されてもやはり『マクベス』の上演である場合さえあるからである。

作品帰属の曖昧さが唯名論への動機づけとなるのはなぜか。それは、普遍者説のように、作品の出現であるための基準を与える存在者を導入しないからである。唯名論は、同じ作品の上演であることを保証する存在者を否定する。これが魅力であることを理解するには、普遍者説にとって作品帰属の曖昧さが困難になる経緯を確認するのがよいだろう。

芸術作品の普遍者説には、上演が特定の作品の出現であるための条件が確定されるにもかかわらず、作品に帰属するために満たすべき条件が曖昧であることを理解しがたいという困難がある。普遍者説においてさまざまな上演が特定の作品のものであるためには、作品がもつ特徴を共有する必要がある。作品のもつ性質はその出現であるための条件であった。通常、この性質は特定されたものであり、曖昧とはみなされない。この基準を曖昧だと考えるドッドのような立場は、出現同士の質的類似性を容易に解明できるという普遍者説の利点を失うことになってしまう。もっとも、普遍者説の中にも、ウォルターストーフの規範種説のように、ある上演が特定の作品に帰属することを決定するような条件が一意に定まるとみなさない立場があった。しかし、規範種説において、作品に相当する普遍者の持つ特徴は、適切な事例であるための条件とされているため、適切な事例の基準の曖昧さに対処できないという問題があった。なぜ『NINAGAWA マクベス』が『マクベス』の不適切な事例とみなされないのか、あるいは黒澤の『蜘蛛巣城』がそもそも『マクベス』の事例ですらないとみなされるのか不明である。そのため、こうした曖昧さを解明することが普遍者説にとって問題であると言えるのである。

ただし注意したいのは、唯名論の立場でも、どのような性質を備えた上演であれば特定の作品の出現となるのか、その規準が曖昧である現象を解明する必要があることには変わりないということである[3]。しかし、この曖昧さを解明しようとしたとき、唯名論を採用す

の作品の作者である。戯曲のみでも文学作品として鑑賞することができるからである。しかし、一般に、演劇は戯曲だけでは成り立たないし、言語表現は演劇に不可欠ですらない。『マクベス』を演劇作品としてとらえた場合、俳優の動作や発声、舞台装置や衣装、音響や照明、およびそれらを指示する演出家の存在などがあってはじめて成立するものである。『マクベス』を演劇作品と考えるなら、シェイクスピアは共同作者の 1 人であると考えるのがよいだろう。

[3] どのような上演であれば、当該作品の出現と認められるのか。これを決定する方法としてジェラルド・レヴィンソンが提案する 2 つの候補が参考になるだろう。彼によれば、意図による説明と因果的つながりによる説明の 2 つがある(cf. Levinson, 1980, 26-27)。意図による説明によれば、上演 P が作品 W の出現となるのは、P の演奏者 x が W を演奏しようと意図しており、かつ

るなら、普遍者とその事例の関係がどのようなものであるかを明らかにする必要はない。言ってみれば、普遍者を導入すると、普遍者とその事例の関係が問題となるため、作品帰属の曖昧さをとらえるとき、解明すべきことが増えてしまう。作品帰属の曖昧さを扱うならば、普遍者のような存在者はただ余剰なものであるにすぎない。そのため、作品帰属の曖昧さは唯名論を支持する動機を与えるものだと言えるだろう。

唯名論の評価基準

ここまでで芸術作品の唯名論が望ましい立場であるのは、理論的単純さという理論選択の原則を遵守し、作品帰属の曖昧さという芸術作品に関わる現象を位置づける場合であることを確認した。これを踏まえて、本章では、これまで提案されてきた唯名論として、ガイ・ロアボウの歴史的個体説とカプランとマシソンの融合体説という 2 つの理論を評価する。評価の基準は、唯名論を動機づけるこれら 2 つの点を確保できているか、加えて普遍者説の動機づけとなった(1)から(4)までの 4 つの特徴をすべてとらえることできるかどうか、という点である。すなわち、以下の 6 点をすべて適切にとらえることができるならば、その理論は普遍者説よりも芸術作品の存在論として優れていると言えるだろう。

(1) [作品の反復可能性と出現の質的類似性] 同一作品は複数の演奏や上演といった出現

一定の正確さを備えた場合である。これは演奏が作品に属するかどうかは演者の意図に由来するという説明である。このとき演者 x は単独とは限らず、集団の場合もありうる。加えて、「一定の正確さ」という但し書きがあるのは、演奏者が意図してさえいれば当該作品の演奏とただちに認められるとは限らないからである。レヴィンソンは音楽作品を事例に挙げているが、演劇についてもこのことは同様にあてはまる。先に挙げた例のように、シェイクスピアの執筆した戯曲『マクベス』に着想を得たとしても、黒澤明の映画作品『蜘蛛巣城』は『マクベス』の上演とは通常みなされない。どの程度の省略や編集なら『マクベス』の上演として認められるのか、あるいは言語を翻訳しても許容されるのかといった判断は、究極的には文化を受容する社会の慣習に依存することになるかもしれない。しかし、演者が意図さえすればただちに当該作品の上演と認められるとは言えないことだけは確かである。作品帰属の説明についてもう 1 つの候補であった因果的つながりによる説明によれば、上演 P が作品 W の出現となるのは、上演 P が適切な因果的つながりによって作品 W の制作行為にまで遡ることができる場合である。適切な因果的つながりとは、たとえば、その上演が当該作品の脚本や楽譜を参照しているか、参照されている脚本は、作者が制作したものに遡ることができるか、といったものである。因果的説明の場合も、意図による説明同様に、ただ、因果的に作者の制作にたどりつきさえすればよいのではない。その上演が、当該作品の出現であるかどうかは、演者だけではなく観客や批評家からなる文化集団によって認められる必要があるだろう。本稿第 4 章で提案する作品帰属の条件もレヴィンソンのものと類似している。ただし、本稿ではレヴィンソンがあまり考慮しない観客や批評家といった受容者の存在を考慮した上で出現がどの作品に帰属するかが決まると考える。

をもちうる。かつ、その出現同士は互いに質的に類似する。

(2) [作品のもつ因果的効力の類似性] 同一作品の出現であれば、同様の効果を観客にひきおこす。

(3) [作品と出現の存在論的依存関係] 出現の存在は作品の存在に依存する。すなわち、作品がなければその出現は存在し得ない。

(4) [上演されない作品] 出現をもたない作品がありうる。

(I) 理論として普遍者説よりも単純であること。認識論的単純さと存在論的単純さを満たす。

(II) 作品の出現であるための条件が曖昧であることをとらえられること。

この 6 点を判断基準とした場合、結果的に、ロアボウの歴史的個体説も、カプランとマシソンの融合体説も、普遍者説を動機づける(1)から(4)までの現象をとらえられないことが判明する。しかし、だからといってこれらの理論に目を向けることが無意味になるわけではない。そもそも本稿が提案するまばらなメレオロジー唯名論は、先ほど提示した 6 点全てを解明できるように、融合体説を改良したものだからである。また歴史的個体説は、唯名論であれ普遍者説であれ、応答すべき批判を指摘した点で重要なものである。以下、本章では先行する芸術作品の唯名論を評価し、克服すべき難点を明らかにしたい。

3.2 ガイ・ロアボウの歴史的個体説

非物理的な歴史的個体としての芸術作品

ガイ・ロアボウは芸術作品を普遍者ではなく、歴史を通じて持続する個体だと主張する[4]。しかも、成長し老化する人間の個体、火のついたロウソクなどと同様、生成消滅し、時間を通じてその性質が変化するものだと考える。ただし、人間やロウソウが時空的位置をもち様々な出来事の因果関係の網の目に巻き込まれるのに対して、芸術作品は非物理的対象とされる。非物理的対象でありながら、芸術作品は、作者の制作行為や、その具体的出現の存在なしではありえないという[5]。彼が念頭においている芸術ジャンルは写真である。写

[4] 「芸術作品を歴史の中にあって持続する対象、ひとつの形態をしているにすぎない対象として考えるべきだろう」(Rohrbaugh, 2003, 178)。

[5] 「写真とは非物理的な歴史的個体であり、これは物理的（ときに心理的な）個体の因果的に結ばれた系列に存在論的に依存する関係をもつ連続体である」(Rohrbaugh, 2003,198)。ここでは写真に限定されているが、ロアボウ自身は絵画のような反復可能ではない芸術ジャンルにも、同

真は作品とその出現の関係を、普遍者と事例のそれで解明したくなる好例だろう。例として彼はアルフレッド・スティーグリッツの《三等船室》を挙げる。スティーグリッツの写真作品のどのプリントであっても鑑賞者は同じ《三等船室》を観ていると思うはずである。だがロアボウは、写真作品が普遍者のように複数の場所に同時に存在しうるものであることを否定する。作品はあくまで個体であり、反復可能性を特徴としてもつものではないと考えるのである。

ロアボウの提示する芸術作品の歴史的個体説には奇妙な点がある。なぜなら、彼によれば、芸術作品は非物理的であり、かつ生成消滅し変化するという点では物理的な個体とされるからである。「非物理的である」を、具体的ではない、すなわち時空的位置を持たないという意味で理解するなら、そうした対象が時間の中に存在することはできないように思われる。非物理的であることと、時間的であることは、一見して概念上の矛盾が生じているのではないか。

しかし、Rohrbaugh(2003)ではこうした見かけの矛盾を解消するため、芸術作品には物理的事物の存在に依存するという特徴を与えられている。作品そのものが非物理的だとしても、作品が存在するためには、制作する行為や写真のプリント、音楽作品の演奏や演劇の上演ならびにその記録が存在しなければならない。もしネガやプリントが存在しなくなってしまえば、その段階で作品は消滅したことになるからである。一見すると、抽象的な作品《三等客船》と、その存在の根拠となる複数のプリントがあることをどちらも認めるため、歴史的個体説は具体的普遍者説の一種であるように思われる。作品の存在が具体的な出現の存在に依存するという点では確かに両者は共通する。しかしロアボウの立場は、作品に反復可能性、すなわち異なる時空的位置に存在しうるという特徴を決して認めない。この点で、普遍者説とは明確に異なる。芸術作品は非物理的であってもあくまで個体である、とみなす点が歴史的個体説の特徴だと言える　。

そもそも、ロアボウが芸術作品を普遍者とみなすことを拒絶する理由は、普遍者は無時間的な存在者であり、かつ様相的にも時間的にも柔軟ではないものと考えるからである。それに対して、芸術作品は時間的であり、様相的にも時間的にも柔軟な対象と彼は考えている。ロアボウは芸術作品についてのこの直観に見合うような作品の存在論を構築するために、非物理的な歴史的個体という説を提案する。彼の考える芸術作品にあてはまる 3 つ

様に適用できると主張する(cf. *ibid.,* 178)。そのため、ここではロアボウの歴史的個体説を芸術作品一般の存在論として扱う。

の特徴は次の通りである。

【様相的柔軟性】任意の作品 x は、実際とは別様のあり方で存在しうる[6]。

【時間的柔軟性】任意の作品 x は、時間を通じてその性質を変化させうる[7]。

【時間性】任意の作品 x が存在するのは、その具体化である物理的事物が存在する限りにおいてである[8]。

それぞれの具体例をあげよう。作品が様相的に柔軟であるなら、作品は可能的性質も備えることになる。たとえば、スティーグリッツが《三等船室》を撮影したときに、実際よりも焦点距離の短いレンズを使用していたら、より深い被写界深度[9]をもつ作品になっていただろう。同様に、シェイクスピアが『マクベス』のバンクォーを悪辣な人物として描いた可能性もあるかもしれない[10]。すなわち、作品は実際とは違う可能的性質をもつのである。しかしロアボウによれば、普遍者は様相的に柔軟ではあり得ない[11]。なぜなら、普遍者のもつ特徴はその事例となるための必要十分条件であり、もし、実際にもつ性質 P の代わりに別の性質 Q をもつとしたら、もはや同じ普遍者ではありえないからである。同様に、ロアボウは芸術作品がその出現の集合でもないと考える。集合はその要素によって定義される

---

[6] 「対象が様相的に柔軟であるのは、それらが実際とは異なる質を持ち得た場合かつその場合にかぎる。」(*ibid*., 181)

[7] 「対象が時間的に柔軟であるのは、それが原理的に時間を通じて性質を変化させることができるときかつそのときにかぎる。」（*ibid*.,186）

[8] 「私が示唆しているのは、[絵画と画材の]構成関係も[写真とネガやプリントの]具現関係もどちらも存在論的依存という共通した種類の関係だということである。より広い視点から見れば、絵画も写真も、同じように存在論的に依存するという仕方で時間内に存在するのである。」(*ibid*., 192)

[9] 被写界深度とは、写真の中でピントが合い、はっきりした像が結ばれる範囲のことである。被写界深度の深い写真ほど、ピントの合った範囲が大きく、浅い写真ほどその範囲は小さい。たとえば、近景の人物、中景の花壇、後景の建物がすべてはっきり映し出された写真と、人物を際立たせるために背景がピンぼけになった写真を比べた場合、前者は後者よりも被写界深度が深い。

[10] シェイクスピアの『マクベス』におけるバンクォーはマクベスの友人であるスコットランドの武将である。冒頭で魔女に「その子孫が王になる」と予言され、物語ではダンカンを暗殺して王位を獲たマクベスを殺害する役割を担う。バンクォーが潔白な人物として描かれているのは、『マクベス』が執筆された当時の為政者ジェームズ一世の祖先だからではないかと言われている。

[11] 様相的柔軟性を欠くという同じ理由により、ロアボウは芸術作品をその出現の集合と同一視する立場も拒絶する。様相的柔軟性を説明できないという批判は、同じく、本稿が支持するまばらなメレオロジー的唯名論にもあてはまるように思われることだろう。この批判に対する応答は、第 5 章で扱う。

ものである以上、もし異なる要素から構成されていれば、それは別の集合だからである。芸術作品は様相的に柔軟だが、普遍者はそうではない。これが普遍者説を否定するロアボウの根拠である[12]。

芸術作品が時間的に柔軟であるとは、時間とともに性質が変化することである。たとえば絵画作品の場合、画材が色あせる、部分的に破損するといった変化が生じる。しかし、とりわけ写真の場合、個々のプリントやネガが変質したとしても、作品そのものは変化を被らないように思われる。演劇や音楽も同様だろう。多様な上演のあいだに多くの差異がありうるとしても、作品そのものは同一のまま変わらないように思われる。これらの差異は個々の出現の差異に由来するのではないだろうか。しかしロアボウはこのような直観を擁護する必要がないものとして否定する。このような考えは芸術作品が時間的だという考えに支えられている。彼にとって何かが時間的であるとは、それが存在するためにはその物理的基盤が必要である、ということである。作品そのものは非物理的だが、存在するためには、ネガやプリントといった物理的な事物が必要になる。ただし、これらの物理的基盤そのものは作品ではない。何がその作品の物理的基盤になるかは、歴史を通じて変わりうる。同一のプリントでも、経年変化は免れないし、新たに現像されたものがあれば、それは以前のプリントとは違った特徴をもつのである。

繰り返すと、歴史的個体説が芸術作品を普遍者と同一視しないのは、芸術作品であれば備えている様相的および時間的柔軟性や、その前提となる時間性という特徴が普遍者には認められないからである。作品が普遍者でないとすれば、何に分類されるのか。理論の名前が示す通り、それは個体である。その点で、芸術作品はプラトンやアリストテレスのような人間と変わらない。時間を通じて変化しながら持続する単一の存在者である点も同様である[13]。異なるのは、作品は物理的基盤なしには存在しえないがそれ自体は非物理的対象

---

[12] Dodd(2004)で提案された芸術作品の曖昧なタイプ説はロアボウの要請した作品の様相的および時間的柔軟性を解明できるものである。作品の出現となるものにある程度の差異が許容されるなら、スティーグリッツが実際よりも深い被写界深度で作品を撮影して《三等船室》*とした場合でも、彼は実際に撮影された《三等船室》と同じ普遍者を発見していることになるだろう。

[13] 本文中に明言されてはいないものの、歴史的個体説は持続の理論のうち耐続説に分類することができるだろう。耐続説はものの持続を次のように定義する立場である。対象 x が持続するのは、x が存在する各時点にその全体が現存するときかつそのときに限る。耐続説の含意で重要なのは、時点 t における x と t'における x が数的に同一だという点である。歴史的個体説が耐続説に属するとみなせる理由は 2 つある。1 つは、芸術作品が出現の集合であることを否定する点であり、もう 1 つは、作品が変化を被る主体だと考えられている点である。後者の理解できるのは、普遍者が無時間的な存在で変化の主体になりえないことを理由に芸術作品の普遍者説が否定されるからである (cf. *ibid*. 196)。歴史的個体説が、持続の理論に対して中立的ではなく、

だという点である。

こうした時間的および様相的柔軟性を、本稿の言葉遣いで表現するなら、作品帰属の曖昧さの問題ということができる。作品 W が様相的に柔軟な対象ならば、実際には備えていない性質 P をもち得たかもしれない。作品帰属の曖昧さとは、作品 W の出現 x がこのような性質 P をもつとしても、作品 W に帰属しうるということである。このように、作品が可能的性質 P をもちうるかという問題は、P をもつ場合もその出現が作品に帰属するかという問題と類似している。すなわち、特定の出現がもたない性質 P をもつ別の出現が、同じ作品 W に属するかどうかという問題である。

歴史的個体説の評価

それでは前節で挙げた 6 つの評価基準に即した場合、歴史的個体説はどのように評価されるだろうか。この 6 つの評価基準は、芸術作品の理論が解明すべき現象として指摘したものだった。これらのうち、(1)作品の反復可能性と質的類似性、(2)作品の因果的効力、(3)作品と出現の存在論的依存関係、(4)上演されない作品の存在という 4 点は普遍者説にとって容易にとらえることができるものだった。それに加えて、唯名論の利点となるのが 、普遍者説に比べて(I)理論的に単純であること、および、(II)作品帰属の条件の曖昧さを単純にとらえられることだった。

あらかじめ結論を述べるなら、歴史的個体説がただちに満たすと判断できる要件は、 (II)のみである。それゆえ、普遍者説に固有の説得力があることを考慮する限り、歴史的個体説が普遍者説に優越すると結論するのは難しい。それでも歴史的個体説を採用するとしたら、この立場が解明できる現象に重きをおく理由が必要となるだろう。ロアボウの動機と普遍者説の利点を比較する前に、なぜこうした結論が導かれるかを述べることにしよう。

まず、(I)で挙げた理論的単純さについては、歴史的個体説は非物理的対象の存在を認めるために、存在論的単純さの点で普遍者説より優れているとは言えない。抽象的対象の知覚が問題となる以上、認識論的にも普遍者説同様に複雑と言えるだろう。ただし、歴史的個体説では、どのように人が作品を知覚することができるか、ある程度解明していると言ってよい。歴史的個体説では、作品が存在するためにその物理的な基盤が必要とされた。少なくとも、作品の物理的基盤は、時空的位置をもち、自然法則の影響を被る通常の個体と変わらない。そうだとすれば、作品を知覚し、認識し、それについて知識を得るために

特定の理論に与するという事実は確認されてよいだろう。

は、物理的対象同様に観察による因果的手段を用いることができる。歴史的個体説は、抽象的対象を導入しているがゆえに、単純さの点では劣るが、作品への認知的アクセスがどのようなものであるかを解明するものであるとは言えるだろう。

(II)作品帰属の曖昧さについて言えば、歴史的個体説は唯名論の利点を確保できる。これは、抽象的対象を認めても、普遍者の存在にコミットしないからである。普遍者の存在を認めなければ、普遍者と事例の関係の本性がどのようなものであるかという問題に、煩わされる必要がない。そのため(II) 作品帰属の曖昧さという現象をとらえる際、普遍者説より困難は少なくてすむのである。

もちろん、歴史的個体説を採用した場合でも、どのような基準を満たせば当該作品の出現にふさわしいかを論じる問題が残されていることには変わりない。この立場では、作品の物理的基盤となるものが必要だが、どのような特徴を備えた事物ならば作品の基盤として十分適するかを決める必要がある。ロアボウの言葉遣いに合わせて、作品帰属の曖昧さを特定の作品の物理的基盤になりうる基準の曖昧さと言い換えてもよいだろう。

歴史的個体説が、(1)から(4)までの、普遍者説であれば容易に扱える現象をとらえられない理由は何であろうか。(1)反復可能性と質的類似性について言えば、普遍者と異なり、歴史的だが非物理的な個体としての作品は、反復可能性をもたないからである。普遍者説であれば、同一作品が複数の出現をもちうるのは同一の普遍者が共通の本性を与えるからだと言えるが、歴史的個体説における芸術作品は、異なる性質をもつ物理的事物によって具体化される非物理的対象である。この非物理的対象である作品はその個々の出現に共通の本性を与える普遍者のような存在者としては措定されていない。そのため、反復可能性や出現同士の質的類似性をとらえることが困難なのである。

また、同じ作品の異なる出現が(2)同じ因果的効力をもつことについても、普遍者説のようにとらえることはできない。普遍者説であれば、普遍者の事例となっていることを根拠にそれぞれの出現が同じ印象を観客に引き起こすと言える。しかし、普遍者のように事例に質的類似性を与える存在者を措定しないとすれば、こうした現象を扱うことは難しい。そのため、同一作品の異なる出現であっても同じ因果的効果を引き起こすという直観(2)を解明する上で歴史的個体説が優れているとは言えないのである。

さらに、(3)出現が作品に存在論的に依存するという存在論的優位性、および(4)上演されない作品があることを扱う場合にも、歴史的個体説に基づいて十分な解明を与えることは難しい。なぜなら、歴史的個体説は、作品が存在するためには物理的基盤、写真であれば

ネガやプリントの存在が必要だからである。演劇作品の場合、実際の上演のみならず、脚本や記録映像が物理的基盤に相当するかもしれない。歴史的個体説において、作品は物理的事物なしでは存在できない非物理的対象である。こうした主張は、出現がない場合でも作品は存在するという理解とは正反対のものであろう。普遍者と事例の関係がこの存在論的依存を解明するのに有効なのは、普遍者がその事例なしでも存在しうるからである。したがって、(3)を保持しようとすれば、歴史的個体説は普遍者説より優れるとは言いがたい。

(4)上演されない作品の存在を解明する場合も同様である。普遍者は事例がなくとも存在するため、作品を普遍者とみなす場合、出現をもたない作品が存在することは可能である。しかし歴史的個体説では、作品がその出現に対して存在論的に優越するという根拠となる存在者を措定しない。したがって(4)の理解とも一見して不整合に思われるのである。

このように、歴史的個体説は普遍者説の動機づけとなる 4 つの利点をどれも確保できず、唯名論の利点のうち作品帰属の曖昧さを存在論に位置づけられるのみである。これら 6 つの観点から評価した場合、歴史的個体説を普遍者説よりも魅力のある理論であると結論することは難しいだろう。

歴史的個体説の問題点

加えて、歴史的個体説には固有の問題点がある。その問題とは、ロアボウの指摘した柔軟性が芸術作品に本当に当てはまるのか、というものである(cf. Dodd, 2004, 343-345)。歴史的個体説はこの柔軟性をすべて確保するために提唱された理論である。すなわち、作品が実際とは異なる性質を持ちうるという様相的柔軟性、作品が時間とともに性質変化するという時間的柔軟性、そして作品が特定の時間から存在し始め、また決まった時間に存在しなくなるという時間性という 3 つの柔軟性である。しかしこれら 3 つの現象は全て芸術作品が持つべきものかどうかは確かではない。これを柔軟性の妥当性の問題と呼ぼう。

様相的柔軟性は一見するともっともらしい特徴である。《三等船室》は実際よりも広角のレンズを用いて撮影されていたかもしれないし、シューベルトの未完成交響曲群は彼がもっと健康状態に恵まれていたら違った形で残っていたかもしれない。しかし、芸術作品には様相的柔軟性がないと主張することも可能である。とりわけ、様相的柔軟性を認めなければ、どの程度の可能的性質ならば同一作品に帰属するかという基準を考慮しなくてすむ点では、このような選択も決して魅力がないわけではない。たとえば、スティーグリッツの《三等船室》が、ニューヨークの港の実際の撮影位置よりも 1 メートル北にずれていた

可能性は考慮できる。しかし、そもそも船に乗り込む人々の姿ではなく、アルプス山脈を被写体にしたのであれば、もはやその作品を《三等船室》と呼ぶことはないだろう。実際の撮影状況と多少の違いがあっても、同一作品であることには変わりないと考えられる一方で、あまりにも状況が違えば、それはもはや同じ名前で呼ばれる作品とは異なるものに思われる。そのため、実際の状況と少しでも異なっていれば、もはやそれは別の作品だと考えることもできる。ここで確認したいのは、様相的柔軟性が芸術作品に関わる現象としてもっともらしいかどうかにも議論の余地があるということである。そして議論の余地がある以上、その直観を守ることは理論にとってただちに利点だと判断することはできない。

時間的柔軟性と時間性という特徴は、様相的柔軟性同様に、芸術作品に帰属させることが適当な特徴であるかどうか、議論の余地があるように思われる。時間的柔軟性も時間性も、どちらも芸術作品が時空内に位置するがゆえに対象に帰属される特徴だと言ってよいだろう。時空内に位置するからこそ、作品は時間の経過とともに性質変化を被るし、生成消滅すると言える。しかし、ジュリアン・ドッドのように、芸術作品について、制作の発見説を採用する立場にとって、作品は時間の中に存在せず、生成消滅も変化もしない。したがって時間的に柔軟でもなければ時間性も持たない。発見説とは、芸術作品が作者によって創造されるのではなく、作者によって発見されるものだと考える立場だった。これが不整合でも反直観的でもないことは第 1 章で示した通りである。もちろん、作品が抽象的存在者かどうかという問題は検討されるべきであるが、芸術作品が一般に、経年変化を被り生成消滅するものであることを理由に、歴史的個体説をより優れた理論であると判断するのは難しい。少なくとも、普遍者説の擁護者は、芸術作品に時間的柔軟性と時間性という特徴を帰属する前提に異議を唱えることができるだろう。

もっとも、本稿の立場は、ロアボウ同様に、作品が時空内に位置しており、それゆえ、それぞれの時点で異なる上演や演奏をもつという意味で、同一作品は経年変化するし、上演が存在しなければ作品も存在しなくなるという意味で、生成消滅することも認めるものである。しかしながら、作品が存在することを時空内に位置する場合に限る理由は歴史的個体説と異なる。歴史的個体説が作品を時空内に存在するものとみなすのは、それが芸術作品に備わるべき特徴だからである。一方、本稿で芸術作品が時空内に位置する存在者とみなすのは、理論上の単純さを確保するためである。作品を非物理的対象とみなすよりも、物理的対象として扱えるならば、その理論は存在論的にも認識論的にもより単純なものですむ。ここで前提としているのは単純な理論ほど好ましいという原理であって、芸術作品

が特定の特徴をもつという主張ではない。芸術作品にロアボウの指摘する時間的柔軟性や時間性という特徴を、本稿でも認めるのは、理論的単純さの観点によるのである。

以上を踏まえると、歴史的個体説の動機となっていた 3 つの特徴、様相的柔軟性、時間的柔軟性、時間性を前提とすべきかどうかは議論の余地があると言えるだろう。加えて、歴史的個体説は、芸術作品を時間的であるとしながらも、作品自体は非物理的対象とみなす。この点で、本稿で提案するまばらなメレオロジー唯名論が物理的対象のみを認めることに比べて、理論上の単純さが損なわれる。これは歴史的個体説の評価を下げることになるだろう。次章で導入する唯名論のための改善策は歴史的個体説にも適用できるものである。しかし、理論的単純さにおいて、メレオロジー唯名論よりも歴史的個体説が優れるとは言えないならば、この理論は選択肢から除外してよいだろう。

3.3 カプランとマシソンの延続する融合体説

出現のメレオロジー的融合体としての芸術作品

歴史的個体説に次いで検討する唯名論はカプランとマシソンの融合体説である。本稿が提案するまばらなメレオロジー唯名論は、基本的にこの融合体説を踏襲し、改良を加えたものである。融合体説では、芸術作品はその具体的出現のメレオロジー的融合体とみなされる。メレオロジーやそれに固有の融合体という概念についての説明は後ほど行うことにして、融合体説の魅力は作品を具体的な対象とみなせることにある。普遍者説にせよ、歴史的個体説にせよ、芸術作品が非物理的であり抽象的な対象とみなされる点は同様だった。作品を抽象的対象とした場合の問題としてカプランとマシソンが指摘するのは、作品をどのように知覚するかが不明だというものである[14]。彼らは音楽作品について、当然それらは聴くことができるものでなければならないと主張する。もし作品が抽象的であればどのようにして聴覚によって作品が検出可能となるか不明であろう。作品の演奏は楽器や音声によって生じた空気の物理的な振動であるがゆえに知覚の対象になるとしても、そうした演奏から区別される抽象的作品をどのように聴くことができるのだろうか。こうした認識論上の問題を解消するには、作品が物理的対象だと考えればよい。時空内に位置する対象であれば、因果的結びつきによって作品は鑑賞者の目や耳に届くからである。彼らが融合体

[14] 「もし音楽作品が抽象的対象で因果関係に入り込めないのなら、どのようにして音楽作品を指示し、何らかの知識を得られるのだろうか。さらに問題なのは、どのようにして音楽的経験が音楽作品についての経験になりうるのだろうか。」(Caplan and Matheson, 2006, 60)

説を支持する動機は、こうした認識論的なものである。

それでは、融合体説の「融合体」とはどのような概念なのか。簡単に説明するなら、融合体とは、さまざまな事物を寄せ集めたもののことである。たとえば自動車はボディ、タイヤやエンジンなどの部分からなる集まりである。直観的に言えば、融合体とは自分自身よりも小さい部分から構成される全体のことである[15]。

芸術作品の場合、作品は具体的な出現の集まりである。カプランとマシソンが例として挙げるように、ヴォーン・ウィリアムズの作曲した《トマス・タリスの主題による幻想曲》は、その演奏を部分とする融合体である。しかしこれは、《タリス幻想曲》という名前で指示される対象がただ 1 つであることを含意しない。作品概念とは多様なものである。作品名であらゆる出現すべてを指示する場合もあれば、特定の出現の集まりのみを指示する場合もあるだろう。たとえば、「『マクベス』は様々に解釈され、上演されてきた」という言い方は前者に相当する。また「今日の『マクベス』の出来はひどかった」という場合の『マクベス』では特定の上演が考えられているだろう。あるいは、演劇作品の戯曲や音楽作品のスコアが作品名のもとに意味されることもある。融合体説では、作品とはこうした様々な具体的対象の融合体であって、それらとは別の単一の抽象的対象など存在しないと考えるのである。

ただし、芸術作品をその具体的な出現からなる融合体ととらえる時、カプランとマシソンは、歴史的個体説同様、芸術作品は持続すると考えている。一般に、ものが持続するとは複数の時点に存在することである。ただし、歴史的個体説とは異なり特定の持続の理論を前提する。彼らの考える持続は延続説と呼ばれるものである[16]。延続説では、事物 x が持

---

[15]融合体の定義は序論注 7 で言及した一般和の原理を参照のこと。

[16] 持続についての形而上学的理論においては、延続説(perdurantism)と耐続説(enduratism)という競合する 2 つの理論がある。いずれの立場も、何かが持続するとは、その事物が複数の時点に存在することであるとみなす点においては一致する。異なるのは、事物の持続の仕方についての理解である。耐続説においては、x が持続することは、x が存在する各時点に x の全体が現れている(wholly present)ことを意味する。あえて、「存在する各時点に x の全体が現れる」と明言するのは、延続説がこれを否定するからである。それは、同一者不可識別の原理と時間を通じた変化が両立不可能であるという、いわゆる変化のパズルの問題があるからである(cf. Hinchliff, 1996)。たとえば、時点 t1 において緑色であるバナナが、t2 においては黄色であるとしよう。ただし t1 は t2 よりも時間的に先行する。このことは次の 3 つの言明を含意するように思われる。(1)t 1 におけるバナナは緑である。(2) t2 におけるバナナは黄色である。(3) t1 におけるバナナは t2 におけるバナナと同一である。しかしこれらの言明は、(4)同一者不可識別の原理、すなわち x と y が同一ならば、x のもつ全ての性質を y がもち、y のもつ全ての性質を x がもつ、ということと両立しない。なぜなら、もし(3)が正しければ、t1 におけるバナナと t2 におけるバナナは全ての性質を共有するはずだからである。しかしながら、t1 のバナナは色が緑で、

続するとは延続する(perdure)ことであり、x が存在する各時点に時間的部分をもつこととして理解される。この持続の理論は、タイムスケジュールや歴史の年表のように人の生涯を思い浮かべると理解しやすい。たとえば、ベンジャミン・ブリテンは 1913 年 11 月 22 日に誕生し、1976 年 12 月 4 日に没している。ブリテンはこの期間持続するといってよい。ブリテンが時間的部分をもつとは、たとえば、1930 年から 34 年のあいだにロンドンの王立音楽大学で過ごした学生時代があり、1939 年から 1942 年までの米国滞在期間などがあるようなものである。いずれの期間も彼の時間的部分である。ものが延続するとは、このように、それが存在する各時点においてその時間的部分が存在することを意味するのである。

融合体説では、人や事物の持続と類比的に芸術作品も延続する対象としてとらえられている。芸術作品と人や事物を比較したとき多少の違いがあるとすれば、人や事物の場合、その対象が一度存在し始めれば、存在しなくなる時点までどの時点にも存在していると思われるが、芸術作品の場合、作品の出現が常に存在するとも限らないし、離れた場所に同時に複数の出現が生じることもあるという点である。芸術作品を延続する持続物であると

---

t2 のバナナは黄色であるという点で異なる。同一者不可識別の原理が正しければ、t1 のバナナと t2 のバナナは同一ではなく異なる対象だということになる。あるいは、性質変化を経て同じバナナが持続すると主張するなら、同一者不可識別の原理を却下することが必要となるというわけである。延続説は性質変化と不可識別者同一の原理を両立させるために、「t1 におけるバナナ」と「t2 におけるバナナ」が異なる対象だと考える。すなわち、各時点に存在するのは同一の事物の異なる時間的部分である、とみなす。t1 の緑色のバナナと t2 の黄色のバナナは数的に異なる対象なのだが、時間的広がりをもつ同一のバナナの部分を構成する。耐続説が、持続物の存在する各時点にその全体が現れるという仕方で持続を理解するのは、各時点の持続物が数的に同一であることを明示するためである。これはきわめて常識的な考えである一方、延続説と比較したとき、変化のパズルを解決するのは困難だと言える。しかし耐続説の立場を採用しても、「t1 において緑である」と「t2 において黄色である」という時点と性質との関係は、両立不可能ではない、とパズルに応じる方針もあるのではないか。矛盾するのは同時点に緑かつ黄色であることであって、異なる時点にそれぞれ緑や黄色であることは、何の問題もないと考えるわけである。しかし、Lewis(1986, 202-204)によれば、この方針は内在的性質であるはずのものを時点との関係とみなすという好ましくない帰結を導く。内在的性質とは、対象が他のものの存在に依存せず所有する性質のことで、形や質量などが典型とされる。これに対して、親であるという関係は子どもの存在がなければ成り立たないため、内在的性質とはみなされない。ルイスの指摘は、それだけでは何が欠陥であるのか分かりにくいし、色のような性質の場合、知覚する主体と対象の両方があって始めて事物に帰属できる性質であるから、そもそも内在的性質ではないとも考えられる。むしろ問題なのは、時点との関係に訴えて性質のパズルを回避する方法が、色であれ形であれ、性質を時点によって異なる性質として扱わなければならない点にあるように思われる。たとえば、昨日の緑と今日の緑は、異なる時点と関係をもつがゆえに別の性質ということになる。性質は恒常的なものだと考えられているとするなら、これはやはり奇妙な帰結と言えるだろう。耐続説の支持者は、その利点をむしろ、位置関係と存在することの概念上の区別が容易であるがゆえに、個体と出来事を異なる存在論的カテゴリーとして区別できる点(cf. Fine, 2006)や、人が死によって害を被ることを解明できる点(cf. 鈴木, 2011)など、他の点に求めることが多い。もっとも、個体と出来事を統一的に扱う存在論的枠組みであることを延続説の利点と考えることもできる(cf. 中山, 2004)。

みなすことは、作品とは、時空的にそれぞれ位置をもつ時間的部分から構成される融合体だということになる。このとき時間的部分に相当するのは、その作品の出現という物理的対象である。融合体説において、芸術作品は物理的な対象の集まりにほかならないのである。

このように融合体説は、非物理的な作品の存在を措定しないため、作品を抽象的対象とみなす歴史的個体説よりも、存在論的にも認識論的にも単純な理論である。ただし、融合体説にはいくつか問題もあるため、本稿では、融合体説に対する批判を、唯名論に対する批判として第 5 章でまとめて応答することにしたい。ここで批判の内容をあらかじめ述べるなら、融合体説固有の問題として指摘されるものには、鑑賞の不可能性という問題、および、反事実的可能性の排除という問題がある。鑑賞の不可能性の問題とは、1 つの上演を鑑賞しても作品全体を鑑賞したことにならないという問題である。反事実的可能性の排除とは、融合体はその部分によって定義されるため、作品が別様のあり方をもつ可能性を否定してしまうというものである。これらの問題の解決は 5 章に譲ることにして、本節では融合体説を、先に挙げた 6 つの観点から評価する。

融合体説の評価

融合体説では、唯名論の利点として提示された(I)理論的に単純であること、および、(II)作品帰属の条件の曖昧さをとらえられることの 2 点を問題なく確保できるが、歴史的個体説同様、普遍者説にとって利点となる(1)作品の反復可能性と質的類似性、(2)作品の因果的効力、(3)作品と出現の存在論的依存関係、(4)上演されない作品の存在、という 4 つのいずれの現象も解明することは困難である。この評価の理由を以下で説明したい。

まず、芸術作品の唯名論の利点として挙げた(I)理論的単純さと(II)作品帰属の条件の曖昧さについて融合体説では以下のように言うことができる。

はじめに(I)理論的単純さについて述べよう。融合体説は、普遍者説や歴史的個体説よりも理論的に単純である。融合体説は作品をその出現のメレオロジー的融合体とみなすのだから、存在するのは実際の上演や演奏といった具体的なものだけである。存在論的に単純であるとは措定する存在者の種類が少ないということである。融合体説が他の理論よりも単純なのは、その存在を要請する対象は物理的対象のみだからである。普遍者説のように、個体とは別の存在論的カテゴリーに属する普遍者の存在も措定しないし、歴史的個体説のように非物理的な抽象的個体も措定しない。したがって、これまで提示された理論の中で

融合体説は存在論的にもっとも単純である。

融合体説が認識論的単純さにおいて優れるのは、作品が物理的出現の融合体なので、それを知覚し、経験し、知識を得る過程は因果的つながりによって解明可能だからである。そのため、作品の知覚を、時空内に位置し、自然法則の影響を受ける具体的事物を知覚する場合と原理的には同様に解明できるはずである。作品が非物理的存在者である場合、それは音声、身体の動き、塗料によって構成される物質ではないから、直接知覚されることはありえない。しかし、芸術作品の鑑賞とは、視覚や聴覚をはじめとする知覚によって成立する経験のことであると思われる。鑑賞を通じて作品を知るわれわれの活動を考慮したとき、物理的対象と同じように、因果的つながりによってその知覚経験や知識を解明する方針は、単純さにおいて優れるばかりでなく、自然なものでもある。そのため、融合体説は認識論的単純さにおいて優れた理論と言える。

次いで、 (II)作品帰属の条件の曖昧さを解明するために融合体説が有利である根拠も、歴史的個体説同様、普遍者の存在を措定しないことによる。普遍者を導入しないため、その事例との関係がどのようなものか考慮しなくてよいのである。もし作品を普遍者ととらえるならば、作品のもつ特徴は、その出現、あるいは正しい出現となることの条件ということになる。たとえば、「α」がギリシャ文字のアルファの事例であるためには、特定の構造的特徴を備えていなければならない。このときインクの色や線の太さなどは文字の構造にかかわりがないため考慮から外してかまわない。しかしもしもその記号が交点をもたないとしたら、それはアルファではないだろう。

演劇作品の場合には、構造的特徴において異なる複数の上演が存在しうる。たとえば、脚本の台詞が削除される、別の言語に翻訳される、プロットが変更される、異なる舞台装置が使われる上演がありうる。音楽作品でも、音程、強弱やテンポといった作品の特徴が演奏者の裁量によって、あるいは同じ演奏者であっても演奏ごとに変化する。当該作品の出現であるために上演が備えるべき特徴は曖昧なものである。作品と出現の関係を普遍者と事例の関係としてとらえる場合、この曖昧さをどのように扱うかが問題となる。普遍者の特徴はその事例にとっての条件であり、この条件は通常曖昧とは考えられていないからである[17]。

普遍者の存在を認めない融合体説にとっては、作品と出現の関係の曖昧さを解明する必

[17] 第１章で取り上げたジュリアン・ドッドの曖昧なタイプ説は、この点で他の普遍者説とは異なる。

要はない。そもそも融合体説では、作品を出現の集まりとは区別される抽象的対象とはみなさないからである。抽象的作品が存在しなければ、その出現であるために上演の満たすべき条件が、抽象的作品によって定められることもない。したがって、そもそも出現が作品に帰属するための基準が曖昧であることに何ら不整合はない。融合体説の利点は、作品への帰属条件が曖昧であることを容易に理解できる点である。

ただし、作品帰属の条件が曖昧であれば、任意の上演が任意の作品に帰属することを認めざるをえなくなるのではないか、という疑問が生じる。たとえば、ある劇団がロスタンの人気作『シラノ・ド・ベルジュラック』[18]を演目に申し込んだにも関わらず、実際にはサミュエル・ベケットの不条理演劇『ゴドーを待ちながら』[19]を上演したとしよう。おそらく観客はこの上演を『シラノ』だとは認めないだろう。しかし、特定の作品の出現であるための基準が曖昧であれば、この上演を『シラノ』であると認めない根拠はどこにもないように思われるのである。

どんな芸術作品の存在論を採用しようとも、どのような上演内容であればその作品の名前を名乗ることができるかどうかは重要な問題である。しかしカプランとマシソンの融合体説では、具体的に上演が特定の作品の出現となる条件は提示されていない。この条件を提示することは、唯名論が芸術作品の存在論として考慮に値するものであるために必要であろう。本稿では第 4 章で、作品の出現の集まりに相当する融合体を取り出すための条件を提案する。ただし、その条件を提示するために、普遍者の存在を認める必要はないという点を強調しておきたい。特定の作品の出現であるための制約を設けるのは、普遍者の存在だけではないのである。

それではカプランとマシソンの融合体説は普遍者説と比較しても優れた理論と呼べるだろうか。先述した通り、融合体説は普遍者説であれば容易にとらえられる芸術作品の 4 つの特徴を、そのままではいずれも適切に扱うことができない。この 4 つの特徴とは、(1)作品の反復可能性と質的類似性、(2)作品の因果的効力、(3)作品と出現の存在論的依存関係、

---

[18] エドモン・ロスタン (Edmond Rostand, 1868-1918)が執筆した韻文戯曲で 1897 年に初演された。主人公のモデルは小説『月世界旅行記』の作者として知られる 17 世紀のフランスの著述家シラノ・ド・ベルジュラックである。

[19] アイルランド出身の劇作家サミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-1989)の代表作の１つとされる不条理劇。ウラディミールとエストラゴンの２人がゴドーと呼ばれる人物をひたすら待ち続ける。初演は 1953 年、フランスのバビロン座。ベケットの死後、作品の上演権はベケット財団が保有しており、ト書きの指示にしたがわない上演を厳しく制限することで有名である。

(4)上演されない作品の存在である。融合体説がこれらをとらえられないと思われる理由は、歴史的個体説同様、個々の上演や演奏のような具体的事物から独立に存在する作品を認めないからである。

この点をもう少し詳しく確認しよう。同一作品が同時に複数の出現をもちうるという特徴は、たとえば人間普遍者が教皇フランシスコやダライ・ラマ 14 世といった個々の事例をもつことと類比的である。たとえ、使用言語や舞台装置が異なるとしても、通常、同じ『マクベス』の上演であれば、劇のプロットやその台詞が表現するものに共通点がある。上記の(1)共通する質的な類似性があるからこそ、異なる上演であっても観客は同じ作品に属すると判断できる。これは、フランシスコとダライ・ラマ 14 世はさまざまな相違点をもちながらも、同じ人間という種の異なる個体だと理解されるのと同様である。ところが、融合体説は普遍者の存在を認めないため、このような作品同士の類似性をさらに解明するため普遍者に訴えることができない。

出現同士の質的類似性に加えて、上記の(2)作品がもつ因果的効力の類似性も普遍者説であれば普遍者をその根拠にできるが、融合体説ではこれも困難である。作品がもつ因果的効力の類似性とは、どのような出現であっても作品それ自身に備わる特徴のゆえに、たとえば観客に与えられる印象が似通ったものになるということである。これは、観客がそれぞれ作品の好みや評価を語ることを可能にするものである。たとえば、冒頭で言及したグールドの演出による現代的な『マクベス』でも蜷川による日本の時代劇風の『NINAGAWA マクベス』でも、観客は『マクベス』が予言に翻弄される人間の姿を描いた悲劇であると知ることができる。普遍者が個々の上演に一定の本性を与えるのだとすれば、上演から得られる作品の印象の類似性を普遍者に求めることができるだろう。しかし普遍者の存在を融合体説は拒絶する。融合体説は、普遍者に訴えることなく、さまざまな上演によって得られる印象に基づいて、なぜ同じ作品について語ることができるのか解明しなければならないのである。

また、(3)作品と出現の存在論的依存関係と(4)上演されない作品の存在を解明することも融合体説にとって困難となる(cf. Dodd, 2007, 150)。その理由は、作品と出現の存在論的依存関係が、融合体説では普遍者説とは反対だからである。融合体説では、作品の存在が個々の出現の存在に依存する。つまり、作品が現在あるような仕方で存在するには、様々な出現が全て存在しなければならない。融合体説では、作品は個々の出現のメレオロジー融合体である。たとえば『マクベス』であれば、17 世紀初頭から現在あるいは未来にわたって

存在する様々な上演の総和である。融合体はそれを構成する部分によって特徴付けられる。もしも部分が異なれば、その融合体はもはや同じものではありえない。したがって、『マクベス』という作品の存在は、出現の存在なしにはありえない。しかしながら、一見する限りこの結論は奇妙なものである。むしろ、作品が存在するからこそ、その出現に相当する上演が可能になるように思われる。もしも作品が出現に依存するならば、作者は作品を制作することができないだろう。戯曲や楽譜を執筆した時点では、その作品の出現は存在しえないからである。融合体説では作品と出現の依存関係が逆転してしまう。(3)作品と出現の存在論的依存関係が融合体説にもたらす困難とは、この依存関係の逆転だと言える。

(4)上演されない作品の存在を存在論に位置づける場合に生じる困難も、融合体説が作品と出現の融合体を同一視することに由来する。融合体説では、もし出現がなければ作品は存在しない。しかし現実には、執筆されたかもしれない戯曲や、作曲されたかもしれない楽曲が考えられるし、実際には舞台にかけられたことのない上演の草案もあるかもしれない。上演されなければ作品が存在しないのなら、戯曲や譜面があったとしても、作品が存在することにはならない。(4)上演されない作品が存在することもまた、融合体説にとって解明困難な現象の一つである。

このように、融合体説には有利な点もあるものの、改善すべき点も多い。融合体説は唯名論の利点である(I)理論的単純さを満たし、(II)作品帰属の曖昧さを理解する上で、歴史的個体説よりも優れている。他方、普遍者説を動機づける芸術作品に関わる 4 つの特徴を理解するにはいずれも困難を伴う。作品がもつ(1)反復可能性とその出現同士の質的類似性および(2)因果的効力を解明することが困難なのは、いずれのケースも根拠として要請される存在者を措定しないゆえである。作品が普遍者であれば、これは出現に共有の本性を与えるものであるから、その出現が互いに類似するし、いずれも一定の共通する効果をもたらすことになる。また(3)作品と出現の存在論的依存関係と(4)上演されない作品を扱う際に問題が生じる原因は、融合体説では、作品が出現の集まりに依存する点にある。常識的な考えは、むしろ、作品があるからこそ、その上演や演奏が可能になるというものだろう。

融合体説固有の問題

最後に、融合体説固有の問題として指摘されるものを挙げよう。その問題とは、鑑賞の不可能性と反事実的可能性の排除の 2 つである。鑑賞の不可能性とは、融合体説では、一度上演を通して鑑賞しても、作品全体を鑑賞したことにならず、常識的理解に反するとい

うものである(cf. Dodd, 2004, 354)。また、反事実的可能性の排除とは、作品が実際とは違った形でありえた可能性を認めないというものである。これはロアボウが様相的柔軟性と呼び、芸術作品に備わるべき特徴として挙げたものである。

鑑賞の不可能性という問題は、作品が出現からなる融合体であることに基づく批判である。たとえば、『マクベス』の上演には、17 世紀初頭のロンドンで行われたものもあれば 21 世紀の東京で行われたものもある。融合体説にしたがうと、21 世紀の東京で『マクベス』の上演を鑑賞した観客は、たとえその上演を始めから終わりまで観ていたとしても、作品全体を鑑賞していないことになってしまう。なぜなら、この上演は、同一の『マクベス』融合体の部分でしかないからである。しかし、最初から最後までひとつの上演を観ていたにもかかわらず、作品の全体を鑑賞したことにならないのは、実に奇妙である。これは出現の集まりを作品とみなすことの奇妙さを示しているのではないだろうか。鑑賞の不可能性という問題は、融合体説が常識に反する含意を伴う点を問題視するものだと言える。

反事実的可能性を排除するという問題は、くりかえしになるが、融合体説において作品が出現によって定義されるという点に基づいている。『マクベス』は実際よりも長い台詞を含んでいたかもしれないし、『カラマーゾフの兄弟』は最後まで書き上げられていたかもしれない。しかし、融合体説において、作品とはその出現の融合体と同一視される。『マクベス』なら現実に上演される作品の出現の集まりが作品である。それゆえ、もし実際より長い台詞を含んだ上演が『マクベス』の出現になるとしたら、それはもはや現実の『マクベス』とは別のものである。作品を構成する出現が異なっているためである。したがって、融合体説では、作品が実際とは異なるあり方をすることはありえない。しかし、この帰結もまた常識に反する。シェイクスピアが『マクベス』に台詞を一文書き加えていたとしても、この劇が『マクベス』であることには変わりないし、ドストエフスキーが『カラマーゾフの兄弟』を完結させていたらと想像することは、やはり『カラマーゾフ』という作品の別の可能性を想像していることではないだろうか、というのがこの批判の内容である。

3.4 結論

本章の締めくくりとして、既存の唯名論が抱える問題を確認しよう。本章では第一に唯名論を支持する動機を述べた。その動機とは、理論上単純であり、しかも作品帰属の曖昧さをとらえられることである。とりわけ抽象的対象の存在を導入しない融合体説は、理論上の単純さにおいて、同じ唯名論でも歴史的個体説より優れている。また本章では、普遍

者説と比較したときの既存の唯名論の不十分さも示した。唯名論の課題となるのは、何よりもまず、普遍者説にとって動機づけとなる芸術作品の 4 つの特徴を解明することである。これをあらためて確認すると、次の通りである。

(1)【作品の反復可能性と質的類似性】演劇、音楽、写真といった芸術作品は、一つの作品に対して複数の出現をもちうる。出現とは上演、演奏、プリントなどに相当し、これらは互いに質的に類似する。

(2)【作品の因果的効力の類似性】一つの作品のどの出現も鑑賞者に、一定の同じような印象を与える。

(3)【作品と出現の存在論的依存関係】作品が存在しなければ、その出現も存在し得ない。

(4)【上演されない作品の存在】出現をもたない作品が存在しうる。

融合体説の場合、(3)作品と出現の存在論的依存関係が、こうした常識的理解とは反対になることも問題となるだろう。『マクベス』という作品がその上演の総和であるとしたら、『マクベス』がどのようなものであるかはどのような上演が行われるかに依存する。これはテーブルがどのようなものであるかは、天板や脚といった部分がどのようなものであり、どのように配置するかに依存するのと同様である。融合体説では、出現が作品に依存するのではなく作品が出現に依存することになってしまうのである。これは作品と出現の存在論的依存の逆転問題と呼べるだろう。

これらに加えて、融合体説には固有の難点があることも指摘されている。その難点とは、(5)鑑賞の不可能性および、(6)反事実的可能性の排除であった。鑑賞の不可能性とは、作品が出現の集まり全体と同一視されることに基づく。そのため 1 つの演奏だけを聴いてもその作品全体を聴いたことにならない。しかし演奏全体を聴いていないという結論は常識に著しく反するように思われる。また、反事実的可能性の排除は、しばしば融合体説の難点として批判されてきたものである。

しかし、これらのうち、(3)から(6)までは融合体説そのものに手を加えることなく応答可能である。さらに、雑多なものからなる融合体と、芸術作品の出現かなるまばらな(sparse)融合体を区別することで、(1)と(2)の問題にも対処できるようになる。本稿が唯名論の立場に新たなものを加えるとすれば、まばらな融合体をそれ以外の融合体から区別することによって、出現同士の質的類似性やその因果的効力を解明する点にある。次章以降では、第 4

章でまばらなメレオロジー唯名論の定式化とその利点を、第 5 章では批判への応答を示すことにしたい。

第 4 章　まばらなメレオロジー唯名論

4.1 メレオロジー唯名論の定式化

4.2 まばらなメレオロジー融合体の部分であるための条件

4.3 ラッセルの問題を回避する

4.4 質的類似性と因果的効力を存在論の中にづける

4.5 存在論的依存の問題を克服する

4.6 結論

【第 4 章の主張】本章の目的は、第 3 章で指摘した難点に対処できる唯名論を構築することである。本稿が採用する立場は、融合体説に、まばらな融合体とそれ以外の融合体という区別を加え、改良したまばらなメレオロジー唯名論である。ある作品のまばらな融合体とは、一言でいえば、出現を部分とする融合体に相当する。このような概念を導入するのは、任意の対象の集まりが融合体を構成するため、雑多な対象の集まりを含む豊富な融合体から、芸術作品に相当するものを区別する必要があるからである。芸術作品に相当するまばらな融合体の部分となるための条件は、(I)制作意図と(II)因果的源泉の共有という 2 点である。これらの条件を満たすことで、まばらな融合体の部分同士は互いに質的に類似し、同じ因果的役割をもつという特徴が与えられる。まばらさという概念を導入することで、唯名論の利点を保持したまま、同時に普遍者説の利点をもつ理論を構築することができるのである。

4.1 メレオロジー唯名論の定式化

なぜ融合体説を改良するのか

本稿で提案する芸術作品のまばらなメレオロジー唯名論は、前章で言及した融合体説を改良したものである。しかし前章での検討によれば、既存の唯名論である、歴史的個体説と融合体説はどちらも困難を抱えていた。歴史的個体説ではなく、融合体説の改良を目指す理由はどこにあるのだろうか。

融合体説と歴史的個体説の違いとして強調したいのは、後者が作品を非物理的な対象とみなす(cf. Rohrbaugh, 2003, 198)のに対して、前者は具体的なものだと主張する(cf. Caplan and Matheson, 2006, 60)点である。歴史的個体説では、アルフレッド・スティーグリッツの写真作品《三等船室》やジェーン・オースティンの小説『高慢と偏見』は、歴史の中に

存在するが作品そのものは非物理的とされる。作品の存在は、写真であれば、ネガやプリントといった様々な種類の物理的基盤に依存する。これらの物理的基盤は時間の中にあり、生成消滅する具体的なものである。作品の物理的基盤は多様であるが、作品そのものは 1 つだと考えられている。それゆえ、歴史的個体説において作品は非物理的なのである。一方、融合体説では、作品とは個々の上演や演奏の集まりにほかならない。個々の出現の他に抽象的な作品そのものが存在するのではないのである。

作品が物理的かどうかという違いが重要なのは、理論的単純さの点で差を生じさせるからである。芸術作品が物理的であるならば、存在論的にも認識論的にも、より単純な芸術作品の理論を構築することができる。時空的位置をもち、因果的連関をもつ人間の個体や机と同様に、芸術作品を物理的対象とみなせるならば、抽象的対象という別種の存在者を理論に加える必要がない。そのうえ、芸術作品が物理的対象であればわれわれの知覚や認識の対象となることも、ほかの具体的個体と同じように理解可能である。この点で、歴史的個体説よりも融合体説は理論的単純さの点で優れている立場と言えるだろう。これが本稿で歴史的個体説ではなく融合体説を採用する理由である。

メレオロジー唯名論の定式化

本稿で提案するメレオロジー唯名論の立場とは、芸術作品をその出現のメレオロジー融合体と同一視する立場である。言い換えれば、作品とは個々の出現の集まりであるという立場である。第 3 章で見たように、Caplan and Matheson(2006)の定式化は、作品が持続するという観点に基づいてなされたものだった。第 3 章で述べた通り、持続に関する形而上学的理論は複数存在するのだが、彼らは延続説という立場を採用する。作品が延続するとは、すなわち時間的部分をそれが存在する各時点にもつということだった。ここでは、あらためて作品の同一性を次のように定式化しよう。

【融合体としての作品】作品 W は出現 x1…xn を部分とする融合体 Fu である。

【出現の作品への帰属】出現 x が作品 W に帰属する ⇔ 出現 x は W 融合体 Fu の部分である。

これに加えて、本稿では融合体説の主張の一部である、作品の持続についての延続説も同じく採用する。つまり、作品は歴史上様々な時点に存在しうる出現の集まりと考えるの

である。『マクベス』のような演劇作品を例にとるならば、様々な時点で作品の上演が行われると考えるのは妥当に思われるからである。17 世紀にロンドンのグローブ座で行われた初演も、2012 年のグローブ・トゥ・グローブ演劇祭で行われたポーランド語の上演も等しく『マクベス』の部分である。複数の時点に部分をもつという意味で、『マクベス』は時間を通じて持続する対象である。そしてその持続の仕方は、カプランとマシソンが指摘したように、時間的部分をもつことによる。時間的部分とは、文字通り事物の時間に広がる部分のことである。たとえば、私は、右足や左手という空間的部分をもつように、時間的にも、誕生時や幼年期といった部分をもつといえるだろう。

あらためて、カプランとマシソンの議論を踏まえ、延続説における持続の定義とそこに登場する時間的部分の定義を以下に示す。

【芸術作品の延続説】作品 W が持続するとは、作品 W が存在する全ての時点においてそれぞれ異なる時間的部分をもつことである[1]。

【芸術作品の時間的部分】作品 W の時点 t における瞬間的時間的部分とは、(i)t にのみ存在し、かつ(ii)t における W の部分であり、かつ(iii)t における W の部分であるすべての部分と t において重なり合う(overlap[2])ものである[3]。

時間的部分の定式化で注意したい点がある。(iii)時点 t における W の時間的部分とは、t における W の部分となるすべてである、ということである。特定の時点のすべての部分は、空間的に連続しているとは限らない。言い換えれば、作品 W の時点 t の時間的部分は、空間的に分離した 2 つの場所にまたがって存在することもありうる。たとえば、1984 年の時点 t にロンドンとシドニーで同時に《タリス幻想曲》が演奏された場合、t における《タ

---

[1] 延続説および時間的部分の定義は Caplan and Matheson (2006, 60)を参照した。彼らが依拠する時間的部分の定義は Sider(2001, 59-60)で提示されたものである。

[2] x と y が重なり合うとは、x と y が部分を共有するということである。メレオロジーの用語やその公理については序論注 7 も参照のこと。

[3] 後に詳細を述べるが、作品 W の t における時間的部分 t は t における W の出現と同一ではない。ここでは時間的部分を瞬間的なものとして定義しているが、音楽や演劇の上演をおこなうためには、一定の時間間隔が必要である。一定期間を要する上演が作品の出現であるならば、出現もまたその瞬間的時間的部分から構成される融合体である。同一作品の時間的部分を構成する 2 つの異なる出現が、当該時点に複数存在しうるし、それぞれ異なる時間的部分をもつこともあるのである。

リス幻想曲》の時間的部分はロンドンの演奏とシドニーの演奏という、2 つの出現から構成される。すなわち 1 つの出現が、その時点の時間的部分全てだとは限らない[4]。加えて、部分関係は推移的だとみなされている。すなわち、x が y の部分であり、かつ y が z の部分ならば、x は z の部分でもある。したがって、t におけるロンドンでの演奏も、歴史を通じて様々な場所で演奏される《タリス幻想曲》全体の時間的部分である。ただし、t において出現は複数存在しうるので、当該時点の時間的部分全体と、1 つの出現を同一視できるとは限らないのである。出現とは、時間的部分の中でも作品の上演や演奏とみなせるもののことである。出現と時間的部分の違いは、音楽や演劇、あるいは朗誦のような上演をともなう芸術ジャンルのみならず、文学作品や写真にもあてはまる。基本的に黙読による鑑賞が想定される種類の小説作品であれば、その冊子や電子端末に映し出される文字情報、写真であれば個々のプリントが出現に相当する。作品 W、たとえば『高慢と偏見』が時点 t に書店の本棚に 1 冊置かれているとしても、その冊子だけが『高慢と偏見』の時点 t の出現とは限らないし、t の時間的部分全体とも限らないのである。

しかしながら、延続説の持続理解には、持続を空間的な位置関係と類比的にとらえるため、不可解な点があると思われるかもしれない。Baker(2009, 11-12)によれば、人について延続説を採用した場合、奇妙な帰結が導かれてしまうと言う。たとえば、2006 年にリンという女性がベルリン旅行の計画を立て、2007 年に計画通り旅行したとしよう。延続説に従うならば、2006 年のリンと 2007 年のリンは異なる対象である。したがって 2006 年の時点のリンは、2007 年にはそもそも存在しておらず、旅行することもできない。旅行を楽しむのは、別の存在者である 2007 年のリンだからである。延続説に従うならば、2006 年のリンは旅行ができないため、それを残念に思うはずだろう。しかし、現実には、2006 年の時点で「来年旅行しているのは今の私ではなく未来の私でしかない」と考え、落胆することは考えにくい。

こうした批判に延続説が応じるためには、2006 年のリンは 2007 年のリンに対して他の対象との間には成立しない、何らかの特別な関係がある、と説明する必要があるだろう[5]。この特別な関係は、心的連続性かもしれないし、身体的な連続性かもしれないし、あるい

---

[4] 融合体説に対しては、空間的に分離した時間的部分は奇妙な存在者であり受け入れがたいという批判がある(cf. Dodd, 2004, 354)。 だが仮にこうした時間的部分が奇妙だとしても、融合体説が不整合であることを示すものではない。加えて空間的に分離した時間的部分は、飛び地をもつ国家の存在があることを思えば、必ずしも奇妙とは限らないように思われる。

[5] ここで言及する「特別な関係」については、本章注 10 も参照のこと。

はそれ以外の何かかもしれない。こうした関係が何であるかは、持続物が人であるか、ものであるか、あるいは本稿で扱うように芸術作品であるかに応じて変化しうる。時間的部分の間に特別な関係が成立するケースを認めることは、本稿のように芸術作品の持続について延続説を採用する際、不整合でもなければ、理論の単純さを損なうものでもない[6]。通常芸術作品の出現は、人のように期待や後悔といった態度を帰属させられる対象ではないからである。また、音楽作品や演劇作品の場合、異なる時点に異なる人によって上演された出現は、異なる評価の対象になりうるため、むしろ区別されなければならない。もちろん、異なる出現が、同一作品に帰属すると言えるための条件は問題となりうる。だが、この問題は、延続説を採用するかどうかにかかわりなく問題として成立するので、延続説を退ける理由とはならないだろう。

人の持続についての延続説とのアナロジー

時間的部分と出現の区別は、もともと、人の持続が問題となる場合に提案された、時間的部分と段階の区別に基づいている。通常、人は同時に複数の場所に存在することはないと考えられるので、ある人の特定の時点における時間的部分と一つの人物段階は、外延において一致するように思われる。時間的部分と段階という概念の区別が注目されたのは、1 人の人が特殊な状況下で 2 人の人物に分裂した場合に、人の通時的同一性をどのようにとらえられるかを議論する文脈においてである。

人がアメーバのように分裂するというようなことは、現実にまず起こりえないにもかかわらず、なぜ、このような特殊な事態が考察の対象となったのだろうか。これは人の通時的同一性の根拠が、しばしば心的状態の連続性に求められることに関わる。たとえば、P 氏の脳の左半球を L 氏、右半球を R 氏に移植し、かつ脳はそれぞれ活動を続けているとする。このとき、P 氏は(i) L 氏か R 氏のどちらか一方の身体で生き続けるのか、(ii)移植した時点ですでに存在しないのか、あるいは(iii)L 氏と R 氏双方の身体で生き続けるのか。一見してこれらの選択肢のうち、どれかを積極的に採用する理由を提示することは困難である。(i)の選択は穏健に思えるが、L 氏と R 氏のどちらが P 氏なのかを決める要因となる

[6] ただし、Baker(2009)が指摘した問題は延続説を採用する立場にとって不利な要素になりうる。延続説のもとでは、確かに、時間的部分の間に成立する関係から未来への期待を説明できるとは言える。しかし、そもそも延続説を採用しなければ、2006 年のリンと 2007 年のリンが同一人物であることを、わざわざ説明する必要も生じない。この点において、第 3 章注 16 で言及した耐続説は、延続説よりも優位にあると言える。

決め手があるとは言いがたい。(ii)を選択した場合、脳が活動し心的状態が連続しているという想定に反して、当人が存在しないと主張することになるが、これは奇妙である。(iii)を選ぶことは、同一性関係が推移的であることと矛盾してしまう。もしも(a) P 氏 と L 氏が同一かつ(b) P 氏と R 氏が同一であれば、同一性関係の推移性より(c)L 氏と R 氏も同一となる。しかし分裂後の L 氏と R 氏は別の人物のはずである。つまり L 氏と R 氏は同一かつ同一ではないことになる。この矛盾を避けるなら、(a)と(b)をどちらも主張することはできない。以上のように、分裂のケースに対して、(i)から(iii)のどの選択をもってしても、十分な応答ができるとは思われない。そのため、分裂のケースを根拠に、そもそも人が時間を通じて持続することに同一性は無関係であるとみなす見解もある（cf. Parfit, 1971)。

こうした分裂のケースでも、心的連続性が人の持続に関わることを認めつつ、しかもその数的同一性も放棄しない立場としてデイヴィッド・ルイスによって提案されたのが、持続について延続説を採用することである(cf. Lewis, 1983a, 53) [7]。先に言及したように、延続説において、事物が持続するとは、それが存在する各時点に時間的部分をもつことである。そのため、人は、存在する各時点の瞬間的な時間切片の集まりである。この切片が段階と呼ばれる。延続説のもとでは、人が分裂を経て持続すると言うことは、人段階のあいだに、心的連続性のような何らかの関係が成立することだとみなされる。つまり、このとき問題になるのは、各段階の間の関係である。それに対して、人が持続を通じて同一だと言われるとき問題になるのは、瞬間的段階ではなく、それら段階を時間的部分として構成される時空的連続体である。分裂のケースでは、数的に 1 つであるのは、P 氏から L 氏と R 氏に枝分かれした時空的連続体 C だとみなされる。P 氏の段階も L 氏の段階も同一の時空的連続体 C の部分であるという点で、同一だと言えるのである。他方、P 氏が分裂した時点 t 以後 L 氏、あるいは R 氏のいずれか一方と同一であるという場合、それは時点 t 以前の段階と t 後の段階の間に心的連続性のような持続の条件になる関係が成立するということである。

人の持続についての延続説を、芸術作品の存在論の文脈で類比的にとらえるならば、作品の歴史と同一性にかかわる主張として理解できる。『マクベス』は多様な演出による多くの出現をもつ。これらの出現が複数あるにも関わらず、『マクベス』は同一の作品であると言われる場合、それは個々の出現から構成される『マクベス』融合体が 1 つ存在するとい

[7] 持続について耐続説を採用しつつ、心的連続性と人の数的同一性を分裂のケースで同時に主張する試みとして Merricks(1997)がある。

うことである。人の時空的連続体がその人物の生涯に相当するように、『マクベス』融合体はその上演史に相当するとみなすことができるのである。

段階説とのアナロジーとその利点

段階説とは、同一の固有名の指示対象の割当が文脈に応じて変化するという意味論的なものとしてセオドア・サイダーが提唱した立場である(cf. Sider, 1996, 437)。段階説に対して、固有名の指示対象が常に同一の時空的連続体であるとみなす立場はワーム説と呼ばれる。事物の持続について、あくまで延続説を採用する点では、段階説もワーム説も一致する。そのため、先に言及した分裂のケースで存在するのは、時点 t までは P 氏と一致し、t の時点で L 氏と R 氏に分裂する時空ワームである。

段階説が提唱された背景には、ルイスによる分裂のケースの対応から、少なくとも 2 つの奇妙な帰結が生じるという問題点がある。1 つは関連性の問題、もう 1 つは一致の問題[8]と呼ぶことができる。関連性の問題を理解するために、L 氏と R 氏に分裂する時点 t における P 氏の段階に注目したい。時点 t より後の時点 t'において、L 氏は拷問による責め苦に遭い、R 氏はリゾートビーチで昼寝をしているとしよう。ルイスに従うなら、時点 t の P 氏の段階、および t'における L 氏や R 氏の段階は全て、同一の時空的連続体 C に属するという点で同一である。さらに、次の原理は常識に照らして正しいように思われる。

> (PR) x と y が同一の人であるならば、x は y の身に起こることに関わりをもち、かつ y は x の身に起こることに関わりをもつ。

(PR)にしたがえば、L＝P である以上、L 氏の拷問が P 氏の身にとっても関わりがあることになろう。しかしながら、この原理が正しいとすると、時点 t'の R 氏は自分の身に生じないことであるにもかかわらず、L 氏と同じ時空的連続体 C の部分であるがゆえに、L 氏

---

[8] 一致の問題には様々なバリエーションが存在する。その中でも問題設定がもっとも単純かつ理解しやすいのは、Gibbard(1975)で提示された彫像と土塊のパズルである。時点 t1 の彫像を時点 t2 でつぶしてしまったとする。時点 t2 では彫像はもはや存在しないが、その素材である土塊は存在し続けている。もし彫像と土塊が同一のものならば、一方が存在するのに他方が存在しないということはない。しかし実際には、t2 において彫像は存在しないが、土塊は存在するので、両者は別の対象である。したがって、時点 t1 においては、彫像と土塊という 2 つの異なる対象が同一の場所を占めることになる。しかし、一般に、複数の異なる対象が同時に同じ場所に存在することはありえない。

の拷問に怯えなければならないという帰結が導かれる。これは、自分とは別の人物の身に起きると思われる出来事について懸念しなければならないことを意味する。関連性の問題とはこうした奇妙な帰結が導かれてしまうことである。

一致の問題として指摘されるものも、分裂する時点 t における P 氏の段階に関わる。先述した状況において、時点 t における P 氏は、時点 t'という未来に対して拷問を回避したいという欲求と、ビーチで昼寝をしたいという欲求をいずれももつことになる。もし異なる人物の欲求を単一の人物段階が同時に抱くことが可能なら、時点 t の P 氏の段階が位置する時空的位置には、L 氏と R 氏という 2 人の異なる人物が存在することになる。しかし、2 つの異なる事物が同時に同じ場所を占めることはありえない。これがもう 1 つの奇妙な帰結である。延続説による解決策から生じる奇妙な帰結とは、別の人物に自分同様の関心をもたねばならないという点、および複数の異なる事物が同一の場所を占めるという点である。

サイダーの診断によれば、関連性の問題や一致の問題が生じる原因は固有名の指示対象についてワーム説を採用することに由来する。ワーム説とは、同一の固有名の指示対象はどの時点においても同一の時空的連続体である、という立場である。分裂のケースでワーム説を採用すると、次の 2 つの言明に現れる固有名は全て同一の指示対象をもつことになる。

(S1) P 氏は時点 t'において L 氏になるだろう。

(S2) P 氏は時点 t'において R 氏になるだろう。[9]

---

[9] 段階説に従えば、(S1)「P 氏は時点 t'において L 氏になるだろう」の意味するところは、時点 t 以前における、少なくとも 1 つの P 段階が、時点 t 以後において分裂し、時点 t'で拷問をうけている L 段階と、心理的連続性のような同一性の基準となる何らかの関係をもつ、ということである。同様に、(S2)「P 氏は時点 t'において R 氏になるだろう」の意味するところは、時点 t 以前における、少なくとも 1 つの P 段階が、時点 t'において昼寝をしている R 段階と、同一性の基準となる何らかの関係をもつ、ということである。この同一性の基準となる関係を、自己関係と呼ぶことにしよう。自己関係の本性が、心的連続性であるか身体の連続性であるか、あるいはそれ以外のものであるかはここではオープンにしておく。段階説を提唱したサイダー自身は、自己関係を、デイビット・ルイスの対応者理論(cf. Lewis, 1968)のアナロジーで分析する。対応者理論は、「可能である」「必然である」といった様相を含む言明を分析する理論の 1 つである。たとえば、可能的に世界 w の個体 x が P であるのは、世界 w'における x の対応者 x'が P であり、かつ w と w'は同一ではない場合かつその場合にかぎる。ソクラテスが告発されない可能性もあった、ということは、この世界とは別の世界 w においてソクラテスの対応者が存在し、その対応者が告発されていないこととして理解されるのである。このときソクラテスが可能的に告発されないのは、告発されないという特徴をもつ少なくとも 1 つの存在者が

３つの固有名「P 氏」「L 氏」および「R 氏」の指示対象とは枝分かれした時空ワームである。関連性の問題が生じるのは、P 氏と L 氏、および P 氏と R 氏が数的に同一の時空的連続体 C に属するということ、および一般に、x と y が同一ならば、x は y に起こることがらに関わりがある、という原理(PR)が、成立するからであった。段階説に従えば、先の言明に現れる「P 氏」「L 氏」および「R 氏」という固有名が指す対象は全て異なる。(S1)および(S2)に現れる「P 氏」の指す対象は時点 t 以前における、何らかの P 段階である。(S1)の「L 氏」という名前は、t'において拷問を受けている L 段階を指し、(S2)の「R 氏」はビーチで昼寝をしている R 段階を指すのである。すなわち、t における P 段階≠t'における L 段階≠t'における R 段階であるから、(PR)の前件が成立しない。したがって、t'において拷問を受けることになっている L 氏は、R 氏がビーチで昼寝をしているからといって、t'でのバカンスを楽しみにしているという帰結は回避できる。このように段階説にしたがうならば関連性の問題を解消できると言える。

一致の問題も、段階説を採用すれば回避することができる。段階説にしたがうならば、そもそも時点 t に L 氏と R 氏という複数の異なる存在者が同じ場所に位置することにはならない。そこに存在するのは、P 段階ただ１つのみである。時点 t に存在するのが P 段階だけであることと、この P 段階にとって時点 t'の R 段階および L 段階のどちらも考慮すべき自分の未来の存在者でありうることは問題なく両立する。それゆえ、時点 t の P 氏が、時点 t'のバカンスを楽しみにしておりかつ同時点に生じる拷問に怯えるという態度をどちらももったとしても、そこには何の不整合もないのである。もちろん、時点 t の P 氏の意識に現れているのは、バカンスへの期待か拷問への恐怖かのいずれか一方かもしれない。

ソクラテスと対応者関係をもつからである。どのような対象のあいだに対応者関係が成立するかは、類似性によって決定される。ただし、類似性関係は、どのような側面に着目するかに応じて、任意のものの間で成立する。したがって、対応者関係は文脈に応じて任意のものの間で成立するのである。極端な事例を挙げるなら、ルイスによれば、しかるべき文脈さえ提示されれば、ソクラテスに正三角形であるという可能性も帰属する(cf. Lewis, 1986, 251-252)。対応者関係が様相についての理論であるとすれば、段階説はこれを時間様相に置き換えた理論である。時点 t は世界 w に、個体は段階に、対応者関係は自己関係に、それぞれ対応する。なお、どのような様相的性質でも事物に帰属される文脈がありうるという理解は、支配的なものではない。たとえば、対照的な立場として、Kripke(1980)で提示された源泉に基づく本質主義がある。クリプキは、人にとっての特定の精子と卵子のように、事物が存在するための源泉は当該事物にとって本質的であり、それに反する様相的性質は帰属されないと考える(cf. Kripke 1980, 110-112)。クリプキの主張がもっともであるかどうかについては議論の余地があるものの、帰属される様相的性質の範囲が制約されるべきだという見解は検討に値するだろう。

しかし、態度とは、常に意識に現れていなければその人に帰属できない、ということはない。このように、段階説にしたがうならば、一致の問題も回避することができるのである。

最後に、ワーム説と段階説の違いを人の通時的同一性の捉え方の側面から述べるなら、時間を通じて事物が同じであることを、数的同一性としてとらえるかどうかの違いだと言えるだろう。ワーム説の場合、異なる時点を通じて人が持続することは、数的に同一の時空的連続体に属することであるが、段階説の場合、異なる時点の異なる段階の間に自己関係が成立することだからである。ワーム説における時空的連続体の同一性は推移的だが、段階説における自己関係の場合、常に推移性がなりたつとは限らない。本稿では、関連性の問題と一致の問題を回避できるという点で、段階説をより優れた理論とみなし、芸術作品の場合にもこれを適用する。

段階説を芸術作品に適用する

芸術作品の存在論においては、延続説と段階説の組み合わせを採用することで、芸術作品に関わる多様な現象を整合的に位置づけることが可能になる。人の持続のケースの段階という概念は、芸術作品の場合は出現と類比的である。ただし、段階は瞬間的であるのに対し、出現は時間的な広がりをもちうる点が異なる。1984 年の特定の期間 T に演奏された《タリス幻想曲》の時間的部分は、ロンドンとシドニーという空間的に分離した２つの《タリス幻想曲》出現から構成される。ロンドンでの出現を L、シドニーでの出現を S とするなら、出現 L も出現 S も、それぞれ複数の異なる演奏段階から構成されるのである。どのような基準で１つの出現や段階を他から区別するとしても、重要なのは、時間的部分、出現、段階を区別できる点である[10]。時間的部分は出現から、出現は段階から構成されるものである。

段階説の発想を芸術作品に適用することは、融合体説に対してなされた批判の中でも、(5)鑑賞の不可能性と(6)反事実的可能性の排除の問題に応じる際、重要な役割を果たす。詳細は次章で論じるが、作品の出現と同一視されるのは時間的部分ではなく段階の集まりである。そのために、まずは段階説が固有名の指示対象に関わる意味論的理論であることを確認しよう。

---

[10] ここでは何をもって１つの出現や段階とみなすかを論じることはしない。それは時空的連続性かもしれないし、因果的つながりかもしれないし、他の何かかもしれない。しかし、本文中に述べるように、ここで強調したいのは、１つの時間的部分が複数の段階から構成されうるということである。

段階説では、固有名の指示対象が人の段階だったように、作品名を含む言明は、その出現を構成する段階の存在から説明される。本稿では、作品を出現の融合体とみなすのであった。ただし作品名によって指示される融合体は、常にその作品の全ての上演から構成される必要はない。たとえば、「今日の『マクベス』はいまひとつだった」という場合の『マクベス』は、特定の時点に行われた 1 つの出現のみが融合体を構成すると考えられるし、「今回の『マクベス』は評判がよい」というときは、同じ劇団によって行われた複数の上演を部分とする融合体を指すこともできる。また、「『マクベス』は 400 年にわたり人気を保っている」という場合の『マクベス』は、これまで上演されてきたあらゆる『マクベス』の出現を指すだろう。あるいは、「『マクベス』はオペラや小説、漫画にもなっている」と言う時、『マクベス』の名前のもとで創り出された様々なジャンルの芸術作品[11]を指すはずである。「シェイクスピアは 17 世紀初頭に『マクベス』を執筆したと推測される」と言う時ならば、『マクベス』は彼の執筆原稿を意味するだろう[12]。『マクベス』や《タリス幻想曲》という名前によって意味される対象は文脈に応じて変わりうる。このように『マクベス』という名前のもとで指示される対象は一様ではない。段階説を芸術作品に適用することは、文脈に応じて、同じ作品名が指示する対象が変わることを許容することである。

段階説が作品名の指示対象の多様性を認める理論であるなら、作品がもつ特定の時点における時間的部分と出現の違いも明確になるだろう。『マクベス』の出現に対応するのはその出現が成立するのに必要なすべての時点に存在する複数の『マクベス』段階の集まりである。「今日の『マクベス』の上演はいまひとつだった」というとき、発話されたその日に行われる全ての『マクベス』の出現の集まりが指示されるとは限らない。発話された日に行われる全ての『マクベス』の上演はその時点の時間的部分であるが、複数の上演が同じ日に行われた場合には、個々の『マクベス』の出現は『マクベス』融合体の時間的部分の部分なのである。

最後に、段階説を芸術作品に適用した場合、作品の一義性を手放し、文脈主義に与する

---

[11] ここで言う「作品」とは、オペラの上演、小説や漫画が印刷された冊子からなる集まりのことである。

[12] 作者が制作した原稿や譜面などは、作品の出現ではない。この点で、作品をその出現の集まりとみなすメレオロジー唯名論の定義とは異なる作品概念を認めることになる。しかしこのことはメレオロジー唯名論の欠陥を示すものではない。むしろ作品という概念が多義的であることが判明したのだと考えることができる。このとき、多義的な作品概念を同じ名前のもとに結びつける根拠として普遍者という存在者を導入することも可能かもしれない。だが本稿の採用する道は、同じ名前のもとに様々な対象が意味されるという多義性をそのまま受け入れる道である。

ことになる点に触れておきたい[13]。もしワーム説を採用するならば、常に、個々の出現や、その出現を構成する複数の段階を部分とするワーム A の同一性として、作品の数的同一性は確保できる。これは人の持続のケースで、時空的連続体によってその人の数的同一性が確保されたことと同様である。それに対して、段階説では、『マクベス』という作品名が指示する対象は、常に歴史を通じたすべての出現の集まり A とは限らない。作品名が指示するのは、その文脈に応じた様々な作品の出現やその集まり、場合によっては制作行為やその結果うまれた脚本や楽譜のこともある。このことは、単一の作品『マクベス』なるものは存在しないことを意味する。作品の一義性を手放すとはこのような意味である。そして先に述べたように、芸術作品の名前が指す対象は、文脈に応じて、特定の出現、あらゆる出現の集まり、あるいは作者の制作行為などに変化するため、芸術作品の段階説は、作品名の指示対象が文脈依存的だとみなすという点で芸術作品の文脈主義と呼ぶことができる。

しかしながら、さまざまな上演が同じ『マクベス』や《タリス幻想曲》という名前のもとで行われるためには、何らかの基準があるように思われる。このような基準が必要とされる理由として、演出家や役者、演奏者、批評家は、同一の作品に対して様々な上演や評価をおこなっているのだという強い実感があることを指摘できるだろう。もし作品の指す対象が文脈に応じて変化し、作品の同一性を保証するものがないとすれば、われわれは何に基づいて、同じ作品を上演し、それについて論じることになるのか不明である。次節では、こうした疑問に応じるため、作品名に相当する融合体となるための条件を、まばらな(sparse)メレオロジー融合体という概念を導入することで示す。

4.2 まばらなメレオロジー融合体の部分であるための条件

制作意図と因果的源泉の条件

標準的なメレオロジーの体系では、任意の対象について融合体が存在する。本稿ではあらかじめ議論の範囲を芸術作品の出現に関連する対象に限定しているが、本来融合体の部分となる個体の種類に制約はない。人や机の個体の集まりにもその融合体が存在する。このように多数ある融合体から、１つの芸術作品に帰属する出現の集まりに相当する融合体を選び出すためには、融合体を構成する諸部分がその作品の出現であると言えるための条件を明らかにする必要があるだろう。そのために本稿の提案するまばらなメレオロジー唯

[13] この点で、本稿の唯名論は、歴史を通じて同一である抽象的対象を作品とみなすロアボウの立場と対照的だと言える。ロアボウの立場について詳細は本稿第 3 章を参照。

名論では、融合体説にまばらさと豊富さ(abundance[14])という概念を導入する。本章でこれまで述べてきた唯名論の特徴は融合体説の書き換えを超えるものではなく、第 3 章で指摘した唯名論の問題を解決することはできない。この融合体説に、まばらさと豊富さの区別を導入することで、普遍者説を動機づける理由のうち(1)反復可能性と出現の質的類似性、および(2)因果的効力の類似性という 2 点を適切にとらえられるようになる。まばらな融合体が芸術作品であるための条件とは、簡単に言うと、その任意の部分が(I)制作意図および(II)因果的源泉の一致という条件を備えることである。このようなまばらな融合体を豊富な融合体から区別する目的は、芸術作品の存在論的身分をより明確にするためである。

まずは、まばらな融合体と豊富な融合体の違いを直観的に把握できる例をそれぞれ挙げよう。融合体は任意の対象から構成されるので、人間全ての個体からなる集まりも、一定の速度で針が進むように計画的に部分が組み立てられた時計も、中生代のアンモナイトとパルテノン神殿とビッグベンからなる雑多な集まりも、部分から構成される融合体であることは変わらない。任意の事物を部分としてもつものは、すべて融合体である。豊富な融合体とは、任意の部分からなる任意の融合体のことである。豊富な融合体には、中生代のアンモナイトとパルテノン神殿とビッグベンといった、特に何の関連性もない対象を部分とする融合体も含まれる。任意の融合体は数多く存在するため豊富であると言われる。

それに対して、たとえば 1980 年に蜷川幸雄の演出により行われた『NINAGAWA マクベス』と 2010 年に BBC によりテレビ放映された現代版『マクベス』をそれぞれ部分とする融合体はまばらな融合体に相当する。まばらな融合体は、部分同士に質的な類似性があ

---

[14] まばらさ（自然性）と豊富さという区別はデイヴィッド・ルイスが性質のクラス説に導入したものである(cf. Lewis, 1983b, 346-347, 1986, 59-60)。性質のクラス説とは、人間である、赤いといった個体に帰属する性質を、その事例となる個体をメンバーとするクラスと同一視する立場である。クラス説では任意のクラスが性質に相当する。したがって、人間の個体全てからなるクラスも、ソクラテスとエッフェル塔と札幌時計台からなるクラスも、どちらも性質である。任意の性質すなわち任意の述語の外延となるクラスをルイスは豊富なクラスと呼ぶ。人間の個体全てからなるクラスのように、いわゆる典型的な性質に相当するものも、雑多な事物の寄せ集めに思われるクラスも、どちらも含まれるクラスの集まりのことである。その中でも、人間の個体からなるクラスのように、メンバーが互いに質的に類似したものをまばらなクラスと呼んで区別する。通常性質として連想されるものはまばらなクラスに相当する。クラスがまばらであるかどうかは、他の何かによって基礎付けられるようなことがらではなく、原始的な区別とされている。本稿で導入するまばらな融合体は、このルイスのアイディアを援用したものである。ただしルイスのまばらさの概念とは相違点もある。ルイスのまばらな性質は物理学が発見する「世界のもっとも基礎的な存在者」であるとも想定されている(cf. Lewis, 1984, 228)。まばらな性質の具体例として、クォークや質量が挙がるのもそのためである。しかし演劇や音楽作品の出現に相当するものが世界のもっとも基礎的な構成要素であるとは考えがたい。そのため本稿では、基礎的存在者という役割をまばらさの概念から除外している。

り、かつそれらが同様の因果的効力をもつような融合体でありうる。芸術作品に相当するまばらな融合体は、言い換えれば、豊富な融合体のうちにわずかながら含まれる、「同じ作品」に属すると言えるような出現の集まりのことである。

それでは、様々な出現が同じ作品に属すると言えるためにはどのような条件が必要だろうか。本稿では、その条件として、(I)上演者の意図と(II)因果的源泉の共有という 2 つの条件を提案する[15]。

第一に、意図の条件が満たされる場合とは、作品 W の出現の制作者が、W の出現を生み出すことを意図している場合である。ある上演が『マクベス』の出現であるためには、その演出家をはじめ上演にかかわる人々が『マクベス』を舞台にかけようと意図する必要がある。あるいは出版社によって企画、編集、印刷された冊子の集まりが『高慢と偏見』の出現であるためには、一連の制作行為に関わった人々の『高慢と偏見』を出版しようという意図が必要である[16]。たとえば、コンピュータのキーボードの上を猫が歩き回った結果、偶然、読み上げソフトの入力欄に『マクベス』の全台詞と同等の文字列が打ち込まれ、最後に実行キーが踏みつけられたために、人工音声によってそれらが朗読されたとしよう。このとき生じた一群の音の連なりは『マクベス』の出現とみなされるだろうか。そうとは言えない。おそらく、通常の場合、われわれはこの音の連なりを『マクベス』の出現として評価し、既存の演出や演技と比べ、演劇賞の受賞候補とすることはないだろう[17]。偶然、当該作品の出現が備えるにふさわしい構造的特徴をもつものがあったからといって、直ちに作品の出現であることにはならないのである。

---

[15] この 2 つの条件は、単称思考の対象が定まる条件として山田(2011)において提示されたものを参考にしている。

[16] ただし、演劇作品の舞台での上演も、文学作品の出版も、制作にかかわる人々は複数存在する点に注意が必要である。これらの場合、集団の意図がどのように決定されるか問題になるからである。たとえば、制作に携わる人の中に、1 人だけ、今回上演にかけられるのは『マクベス』ではなく別の作品だと勘違いしていた人物がいたとしても、その集団全体が『マクベス』を上演しようとしたことに変わりはないように思われる。集団の意思決定の基準を考察すること自体は重要であるものの、本稿では、その本性がどのようなものであるかには立ち入らない。

[17] もっとも、まさに意図せずして行われた『マクベス』の上演として猫と読み上げソフトが演劇賞を受賞する事態はありうるかもしれない。しかしその受賞は、そこで生じた音の連なりが演技や演出として評価された結果ではないように思われる。このとき評価者は、これらの音の連なりを演劇として評価することで、何を演劇の上演とみなすかについて一定の主張をする、という芸術的判断を表明している。このとき問題なのは、猫や読み上げソフトというよりも、音の連なりに賞を与えるということそのものではないだろうか。これは、デュシャンの『泉』の価値が、しばしば、そこで提示された男性用便器そのものではなく、本来美術展にふさわしくないとされるものを展示する行為を通じて、芸術概念について批判的見解を示した点に認められることと類似するだろう。

また、制作意図が必要となることは、これまで事例として取り上げた『NINAGAWA マクベス』が『マクベス』の出現とみなされることからも理解できるだろう。この上演は、英語ではなく全て日本語で行われ、舞台装置も中世スコットランドから日本の戦国時代のものに置き換えられている。『NINAGAWA マクベス』はこれらの点でシェイクスピアの執筆した『マクベス』とは大きく異なる。それにもかかわらずこの上演が『マクベス』であるのは、演出家の蜷川幸雄や舞台に関わる人々が『マクベス』を上演しようという意図をもっていたからだろう。舞台が 20 世紀のソビエト連邦になろうと、ポーランド語が用いられようと依然として『マクベス』の上演でありうるのは、そこに制作者の『マクベス』を上演しようとする意図があるからである。

以上より、まばらな融合体の部分となる出現であるには、以下の(I)制作意図の条件を満たす必要があると言える。ただしこの条件は芸術ジャンルに応じて異なる定式化をもつことになる。演劇や音楽のような反復可能な芸術作品の場合は次のようになる[18]。

【制作意図の条件】上演者(performer)P の行為 a が作品 W の出現であるためには、a が W の出現であることを P により意図されている必要がある[19]。

ただし、上演者が作品 W の出現を意図したからといって、それが観客にも W の出現として理解されるとは限らないし、その内容がどのようなものであっても W の出現になると

[18] 印刷物として読まれる文学作品や、写真などにも適切な変更を加えることで同じ条件を適用できる。文字で書かれた文学作品の場合、上演者 P に相当するのは、冊子として出版する人々であり、a に相当するのは出版するという行為である。場合によっては作者が P の役割を果たすこともあるだろう。写真の場合、行為 a をおこなう上演者 P とは現像や印刷をおこなう人物に相当する。こちらも写真の作者が P の立場を兼ねることもあるだろう。作者による作品の創造から、他の鑑賞者に伝達されるまでに必要なプロセスを考慮すれば、上演を必要とする種類の芸術ジャンル以外にも、この条件を適用できるだろう。

[19] 制作意図が条件として必要だからといって、このことは鑑賞者が作り手の意図に沿って上演を理解すべきであることを意味しない。後に指摘するように、ただ上演者が『シラノ』を上演しようと意図するだけで、観客がその通りに受け止めるとは限らない。そのため、上演が W の出現であるためには、制作意図の他に、受け手が W であることを十分理にかなった仕方で認めるための条件が必要である。また作り手が特定の作品を上演する意図をもつことは、バルト(1979, 81-83)で批判されるような、上演者は「作者」が作品に込めたメッセージを伝達し、鑑賞者はそれを解読するものだという芸術理解とも無関係である。ここで取り出したい条件とは、特定の上演が特定の作品名を名乗ったとしても、「期待していた演目ではない」とクレームがつきチケットの返金騒ぎも起きない程度のことが成り立つための条件である。そのため、制作意図の条件とは、鑑賞者が作品を経験し、味わい、評価する実践に何らかの制約を課すこともなければ指針を示すこともない。

も言いがたい。たとえば、『ゴドーを待ちながら』の戯曲に即して演じられた上演を、演出家が「これは『シラノ・ド・ベルジュラック』の上演だ」と主張したとする。このとき観客がその舞台を『シラノ』として認める状況は考えがたい。観客には『シラノ』の出現として判断すべきもっともな根拠がないからである。作品 W の出現であるためには、その上演行為が、どのような特徴を備えるべきかを考慮しなければならないだろう[20]。意図のみで上演や印刷物が特定の作品を名乗れるわけではないのである。

もっとも、華麗な韻文による愛の語らいや派手な剣戟シーンを盛り込んだ娯楽作『シラノ』の名のもとに、多くの観客を退屈させかねない不条理劇『ゴドーを待ちながら』を上演することは一種の実験的な試みとして、善し悪しはともあれ評価の対象になるかもしれない。しかし、このとき評価の対象となるのは、『シラノ』の出現としての上演ではなく、むしろ『シラノ』の出現に相当しない上演をあえてその名前の下に行う行為であろう。こうした評価の方法がありうるからといって、『ゴドーを待ちながら』の内容をもった『シラノ』の出現であることの保証にはならないように思われる。

このような状況は一見すると普遍者説にとって有利に働く。なぜなら、作品に相当する抽象的普遍者さえ認めてしまえば、それがさまざまな上演や印刷物やあるいは写真のプリントが特定の作品に帰属するかどうかの基準になりうるからである。普遍者説においては、作品普遍者 W の備える特徴をもつならば、個別の上演は問題なく W の出現と認められるし、その特徴を持ち損ねるならば、W の出現とは認められない。

しかしながらその判断は性急である。普遍者の存在を導入しなくとも、上演が特定の作品の出現であるために、(II)当該の上演は作品の源泉に因果的に由来するとその上演の受け手がみなすことは十分理にかなっている、という条件を課すことができる。この条件で、意図次第で任意の上演が任意の作品の出現になる、という事態を避けられる。

作品の源泉に相当するものは、一般に、作者の制作行為と言えるだろう。弦楽合奏曲の《タリス幻想曲》の場合は、ヴォーン・ウィリアムズによる譜面の執筆が源泉にあたるだろうし、悲劇作品の『マクベス』の場合はシェイクスピアによる脚本の執筆行為がそれに

[20]上演者の意図のみで作品の帰属が決定するとは考えにくい具体例をあげよう。たとえば、映画『レイジング・ブル』の続編として原作者や前作の監督が同意のもとで予定されていた作品が、訴訟によりタイトルが変更され、続編という身分を失ったケースがある。もっとも、裁判に負けた時点で、制作側の「続編である」という意図も変化している可能性がある。ただし、重要なのは、映画の制作者の意図のみが、作品への帰属を決定するのではなさそうである、ということである。『レイジング・ブル』とその続編の騒動は森功次氏の指摘により事例として取り上げた。

相当するだろう。上演の源泉が作品の源泉と一致するとは、《タリス幻想曲》の場合、行われた演奏で参照された譜面が、歴史的経緯をさかのぼってウィリアムズの執筆した譜面を因果的源泉としているということである。『ゴドーを待ちながら』の脚本を参照して『シラノ』の上演だという演出家の主張が認められないとしたら、その理由は、当該の上演が『シラノ・ド・ベルジュラック』の因果的源泉と一致するとみなす理由が観客には存在しないからである。

以上を踏まえ、制作意図に加えて、出現が芸術作品に相当するまばらな融合体の部分であるための条件として、以下の因果的源泉を加えることができるだろう。

【因果的源泉の条件】上演者 P の行為 a が作品 W の出現であるためには、a が作品 W の源泉に因果的に由来する必要がある[21]。

上演が作品の源泉に因果的に由来するために、上演者は作品の源泉に相当する作者の制作行為を直接見知っている必要はない。たとえば、『NINAGAWA マクベス』で採用された日本語の脚本は、シェイクスピアの自筆原稿に文字列としては全く似ていない。それでもこの上演の因果的源泉はシェイクスピアの執筆行為にあると言える。それは日本語に翻訳された脚本が、その他の条件が同じだったとしてもシェイクスピアの執筆行為がなければ存在しえないものだからである。『NINAGAWA マクベス』の上演はシェイクスピアの執筆行為に依存するのである。

作品の源泉と同じ源泉をもつことが当該作品の出現であるための条件だとすれば、全く同じ内容のものであっても、源泉が異なれば異なる作品の出現となる。内容が全く同じだが異なる作品と呼びうる事例になりそうな判断の難しい事例としては、17 世紀に執筆されたセルバンテスの小説『ドン・キホーテ』と、H.L.ボルヘスの小説に登場する 20 世紀のピエール・メナールによる『ドン・キホーテ』[22]を挙げることができる。両作品は一言一句同じ言葉で構成されている。しかし、作品の源泉である執筆行為の担い手が異なるため、セルバンテスの『ドン・キホーテ』が印刷された冊子と、ピエール・メナールが執筆した

[21] 制作意図の条件の場合同様、この定式化は上演者が明示的に存在する演劇や音楽を念頭においたものである。文学や写真の場合の P や a に相当するものについては、本章注 18 を参照のこと。

[22] J.L.ボルヘス（Jorge Luis Broges, 1899-1986)の短編小説「『ドン・キホーテ』の著者、ピエール・メナール」は、20 世紀のメナールがセルバンテスとして『ドン・キホーテ』を執筆するという内容の作品である。

ことになっている架空の『ドン・キホーテ』の冊子では因果的源泉が異なるとみなすならば、これらは別の作品に属することになる。しかしボルヘスはおそらく、セルバンテスの作品を踏まえて執筆しているので、間接的にはセルバンテスの執筆行為に因果的に依存していると言える[23]。より明瞭な例としては、たまたまそっくりな容姿をもつ2人の人物が、別々に写真を撮影されて、見かけの上で区別できない写真が2枚できあがったケースを考えることができる。

しかしながら、作品の源泉が常に1つに定まるとは限らない。シェイクスピアの『ハムレット』の中でも、もっとも知られている第3幕第1場でのハムレットの独白の場面を例にとろう。多くの人が知るこの場面は、「生きるべきか、死ぬべきか」という台詞をもって始まり、独白からやがてオフィーリアとの対話に移り変わった後、最後、彼女に向かって「行くんだ、尼寺へ」という言葉で締めくくられるものだろう。しかし、ごく初期の『ハムレット』のテキストとして現存しているものが3種類ある。1つは1603年に出版された四折版Q1と呼ばれるものであるが、このテキストは現在よく知られているものとも、他の2つのテキストとも違いが大きい。もう1つは1604年あるいは1605年に出版されたQ2と呼ばれる四折版であり、最後の1つがシェイクスピアの死後7年を経て1923年に出版された全集ファーストフォリオF1である。これらのうち、F1とQ2は互いによく似ているとされる[24]。年代順ではQ1がもっとも古く、F1が新しい。全てがシェイクスピアの真正な執筆行為の結果印刷されたものとされるが、それでは『ハムレット』の因果的源泉とはどの版を執筆したときのシェイクスピアの制作行為だろうか。もし最も古いテキストを因果的源泉としない限り『ハムレット』の上演と認められないとしたら、これまで『ハムレット』とみなされていた舞台の多くがその名を名乗る資格を失ってしまう。

しかし、『ハムレット』の出現として認められる上演の因果的源泉となる執筆行為が一意に定まっていなければ、因果的源泉の条件が成立しないことにはならない。このことは、固有名の指示について因果説を展開したガレス・エヴァンスの理論(cf. Evans, 1973)と類

---

[23] 清塚(2009)では、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』は語用論的な違いに基づいて異なる作品として理解すべきだと主張される。両者は統語論的には区別のつかない記号列だが、それを解釈するときに異なる文脈に位置づけられざるを得ないため別の作品であるとみなされる。たとえば、メナールの『ドン・キホーテ』は擬古文調のスペイン語であるのに対して、セルバンテスの『ドン・キホーテ』は17世紀のごく普通のスペイン語であるという文体の違いが指摘されている(cf. 清塚, 2009, 33-34)。

[24] 『ハムレット』のテキスト成立についてはMurphy(2010)を、日本語訳は河合祥一郎の翻訳によるシェイクスピア(2003)を参照した。また本稿の議論で、このような本文批評に言及することができたのは、北村紗衣氏の指摘に負うところが大きい。

比的に理解することができる。エヴァンスの固有名の理論は、クリプキが見取り図を提示した指示の因果説を修正したものである。クリプキは、固有名「α」が対象 x を指示するのは、その名の使用を遡ると、x に「α」と名付ける命名儀式へと至る因果的連鎖がある場合だと考えた(cf. Kripke, 1980, 91)。しかし、固有名の指示対象は一定とは限らない。たとえば「マダガスカル」という地名は、元来アフリカ本土の一地域を指していたが、マルコ・ポーロが誤解したために今ではアフリカのインド洋に浮かぶ特定の島を指すのに用いられている。現在の「マダガスカル」の用法の多くは 13 世紀の用法と因果的につながりがあるために、クリプキの因果説に従うならばアフリカ本土の地域を指し続けることになるが、実際にはインド洋の島を指すことに成功している。エヴァンスによれば、固有名 N の使用者が N をもって対象 x を指示するには、話し手たちによって N に結びつけられている情報の優位な源泉となるものがなければならない。「マダガスカル」の例に即すなら、西洋においてこの名前に人々が結びつけている情報は、ある一定時期から、アフリカ大陸の特定の一部に因果的に由来する情報よりもインド洋に浮かぶ特定の島に因果的に由来する情報の方が多くなり、島の方が固有名「マダガスカル」に結びつけられる情報の優位な源泉となったはずである。このように、固有名 N がどの対象を指示するかは、その名前の使用者がどのような情報の共同体に属し、そこで何が優位な因果的源泉となっているかに依存すると言える。

『ハムレット』にはシェイクスピアによる複数のテキストが存在するという事例も、この優位な因果的源泉という概念を導入することで説明が可能である。『ハムレット』の場合は、上演がその出現であるための因果的源泉となりうる制作行為が複数存在する事例だといえるだろう。多くの場合はシェイクスピアによる F1 の執筆行為が上演にとっての優位な源泉になるだろうが、演出家があえて Q1 を参照して舞台にかけた場合は、シェイクスピアによる Q1 の執筆行為が優位な源泉となるだろう。上演をおこなう人々のおかれた状況に応じて、『ハムレット』の出現であるための優位な源泉が何に決定されるかは異なる。そうだとすれば、『ハムレット』の出現であるための因果的源泉が最も古い Q1 に限定される必要はない。このように、芸術作品に相当するまばらな融合体の部分であるために提示した因果的源泉の条件は、たとえ作品の因果的源泉が複数存在する場合でも適用可能だと言えるだろう。

さらに起源が不明な作品の場合であっても、優位な源泉という概念に訴える場合、その作品の出現であるには当該上演が作品の源泉に因果的に由来するという条件は受け入れや

すいものになるだろう。たとえば、カムイユカラと総称されるアイヌ語の文学作品は、文字による記録なしに語り部によって朗誦され続けてきた口承文学である。ここには、明示的に脚本の執筆行為に相当するものも、安定したテキストや節やリズムもないだろう。しかし、現在の朗誦もカムイユカラの特定の作品の出現でありうるはずである。それは、その朗誦が因果的に時間的に先行する語り部の朗誦を源泉とするからである。優位な源泉は、先代の語り部の朗誦であるかもしれないが、間接的にはさらに遡ることが可能である。ただ、究極的な最初の源泉というものが特定できないだけである。因果的源泉が複数存在する場合同様、因果的源泉が特定できない場合も、芸術作品に相当するまばらな融合体の部分であるために提示した因果的源泉の条件は、やはり有効なものだと言える。

ただし、制作意図と因果的源泉の条件のみで、豊富な融合体の中から芸術作品に相当するものを過不足なく選び出せるわけではない。この２つの条件は工業製品のような他の人工物に相当する融合体についても当てはまるからである。しかし本稿はあくまで存在論に主題を限定している。何が芸術なのかという議論は、鑑賞の経験についての認識論的議論や芸術をめぐる歴史、慣習、制度についての議論をも考慮する必要がある[25]。存在論的観点のみで議論を進めることは不適当であるし、芸術の定義について総合的に論じることは本稿の問題設定をはるかに超えたものである。本節で提示した２つの条件は、少なくとも、芸術作品について暗黙に前提された理解を明示化するために有用だとは言えるだろう。

まばらな融合体の特徴

以上で、制作意図の条件と因果的源泉の条件を満たすとき、その上演は作品 W の出現とみなせることを提案した。まばらな融合体をその他の融合体から区別したのは、同じ作品

[25] ステッカー(2013, 第 5 章)を参照する限り、芸術作品の定義に関しては、美的な感情を引き起こす再現や表現の技術という、カント以来の人間の認知能力に訴える定義から、芸術史的文脈との関係を強調するアーサー・ダントーや、制度として定義するジョージ・ディッキーまで多様なアプローチが提案されている。私自身がもっとも共感する立場は美的機能説であり、とりわけ芸術作品を「美的関心を伴う人工物」とみなす Zangwill(2001)の着想は適切な変更を加えることで芸術作品の定義として十分有効になりうるのではないか、と考える。ステッカーは、この定義では、ドーナツ箱や天井扇風機の羽が、たとえレディ・メイド作品として提出されていない時も、芸術作品として認められることになってしまうと批判する。しかし、レディ・メイド作品において美的関心を引き起こすのは、特定の文脈にドーナツ箱を提示するという作者の行為であって、ドーナツ箱そのものではないように思われる。レディ・メイド作品は、美的機能説への反例というよりも、芸術作品となる存在者の種類が、個物だけではなく、人の行為という出来事をも含むことを示しているように思う。舞踏や演奏といったパフォーマンスもまたおそらく芸術作品として認められるとすれば、美的関心を伴う行為を芸術作品と呼ぶことは不自然ではないのではないだろうか。

の出現のあいだには(1)質的類似性が成立し、 (2)同じ因果的役割をもつという特徴が与えられるからであった。(1)と(2)は、普遍者説であれば容易に理解できることだが、前章で言及した唯名論では、ただちにその理論の中に位置づけられるものではなかった。まばらなメレオロジー唯名論の特徴は、まばらな融合体を導入することで、芸術作品についての(1)および(2)の現象を位置づけることにある。これらについては本章 4 節で詳細を論じる。

因果的源泉が同一であるならば、その出現が互いに類似することは自然に思えるが、どの側面において類似するかは多様でありうる。演劇作品の出来事の順序が同じである場合もあれば、台詞によって質的類似性が明確になる場合もあるだろう。そのため、たとえば、オーソン・ウェルズの『マクベス』も、蜷川幸雄の『NINAGAWA マクベス』もどちらも『マクベス』というまばらな融合体の部分になりうる。因果的効果についても同様のことがいえる。同じ因果的源泉をもつ上演ならば、そのどれを鑑賞したとしても、作品は一定の因果的効果を引き起こす。たとえば、『オイディプス王』は観客に畏怖の感情を、《死と乙女》は悲哀の印象を引き起こす傾向をもつかもしれない[26]。出現同士の質的類似性や同様の因果的効力に影響する条件は、このように主に因果的源泉の一致である。制作意図の条件が必要なのは、その上演が作品の出現として認められるかどうかを決定するためである[27]。全くの勘違いから、《A》を上演したつもりで実際には《B》を演奏した場合、演奏者 P は《A》の上演に失敗したと言うことができるだろう[28]。

---

[26] もちろん『オイディプス王』を鑑賞して心浮き立つ印象をもつ人が一切存在しないとは言えない。一般に、上演に対する印象や反応は一様ではないように思われる。しかし、作品の因果的役割を認めることは、こうした多様性を否定することではない。ここでは、畏怖や悲哀の心的印象を引き起こすという因果的効果を傾向性として理解する。傾向性は、水溶性や脆弱さといった「P ならば Q」という形式で表現される条件付きの性質である。したがって、傾向性が例外を許容する限りにおいて、作品によって与えられる印象の差異も許容される。なお、ここで述べている印象が、上演に対する好みや善し悪しの判断ではない点にあらためて注意してほしい。何かについて判断を表明するには、判断の対象が何であるかを把握する必要がある。判断をするとき、作品によって引き起こされた印象がその根拠となる。

[27] 意図が重要な役割を果たすことは、ウィトゲンシュタイン(1996, 69)で指摘される肖像画が成立するには意図が必要であることと類比的に考えると理解しやすい。「何がこの絵をスミス氏の肖像画としているのか。スミス氏との類似であろうか。違う。肖像画であることの規準は類似ではない。なぜならば下手な肖像画もあればうまい肖像画もあるからである。(...)肖像画を肖像画たらしめているのは意図である」(*ibid.* ウィトゲンシュタインの講義, 1930 年ミケルマス学期講義 B III)。特定のモデルを描こうという意図が肖像画を成立させるという指摘と類比的に、特定の作品を上演／演奏しようという意図が演劇や音楽の出現を成立させるとみなせるだろう。

[28] このとき聴衆は P が《B》を見事に演奏したと判断するかもしれない。演奏者本人の意図しないところで、その演奏が《B》として受け入れられ、固有の鑑賞の経験を成立させうることは十分ありうる。しかしこのことは、P が《A》の演奏に失敗したことと両立可能である。P は《A》の演奏に失敗したが、聴衆は《B》の演奏としてそれを経験しているのである。もしこ

作品の鑑賞や判断をする観点に立てば、芸術作品に相当するまばらな融合体は、その作品を名乗る資格を備えた出現からなるものだと言える。たとえば演劇であれば、その上演を観客が鑑賞したとき、自然に『マクベス』の上演や《タリス幻想曲》の演奏だと判断できるような上演や演奏がそれぞれのまばらな融合体の部分である。このことは、「正統な」上演を定める基準がひとの判断と独立に存在すると主張するものではない。また、上演の芸術的価値の優劣に関する基準を措定するものでもない。存在するのは個々の上演のみである。そしてその上演の中には、特定の作品の出現として自然に認められるものと、判断を迷わせる問題をもつものがどちらもある。ここには優れた芸術的価値に関していかなる含意もない。重要なのは、その作品の出現としてふさわしい上演と、およそその作品を名乗るのは不適切な上演を区別することである。そして、その区別の根拠となるのは、上演のあり方である。つまり、その上演がどのような動作や発声によって構成されるかにかかっている。まばらな融合体は、われわれの判断や意図のみで決定されるものではない。というよりも、「この上演はもはや『リア王』とは呼べない」、「この上演は『フェードル』に新しい解釈をもたらした」といった判断は、その上演がまばらな融合体の部分になるかどうかを表したものだと考えられる。

要するに、芸術作品に相当するまばらな融合体を構成する出現のあいだには次の 2 つの特徴が与えられると言える。

(i) [質的類似性] 任意の出現 x と y について、x と y が、ともに作品 W のまばらな融合体の部分であるならば、x と y は何らかの点で質的に類似する。

(ii) [因果的効力の類似性] 任意の出現 x と y について、x と y が、ともに作品 W のまばらな融合体の部分であるならば、x と y は同様な因果的役割をもつ。

(ii)について説明を付け加えるなら、同じ因果的役割を担うとは同様の結果を引き起こし、同様の原因から引き起こされるということである。たとえば、ビリヤードのボール a が衝突することでボール b が動くという結果がもたらされる。ボールの移動という結果を引き起こすのは、別のボールとの衝突という出来事である。このとき衝突するボールが a であ

の演奏につけられる名前が《A》か《B》のいずれか一方でなければならないとしたら、どちらが適当であるか、一般的な判断基準を述べることは困難であり、個別事例に則して考える必要があるだろう。

ってもcであっても同じ結果が引き起こされる場合、ボールaとボールcは同じ因果的役割を担うのである。

上記の特徴をもつまばらな融合体を認めることは、極めて多様な種類の融合体が存在する中でも、何らかの点で互いに類似し、同じ因果的効力をもつ出現の集まりを区別することである。ただし、これは普遍者を認めることと同じではない。存在者として要請されるのは、上演や演奏などの物理的対象だけだからである。

もっとも、まばらな融合体を認めることは、その部分となる出現同士に何らかの差異があることを否定するものではない。出現同士は互いに異なる特徴をもちうる。たとえば現在『マクベス』を上演しようとしても、17世紀の英国とは事情が異なる。マクベス夫人を女性の役者が演じ、照明や音響装置が用いられることもある[29]。ときには英語以外の言語に翻訳された脚本が使われ、台詞が大幅にカットされもする。それでも多くの上演は、マクベスによるダンカン王殺害の計画と予言の回避、そして破滅にいたるという物語の筋において類似する。もちろん筋そのものに大胆な改変が行われるケースもあるだろう。しかしその場合、どの程度の変更であれば『マクベス』の名のもとに上演される作品として適しているかは議論の余地があってよい。そして共通の性質をもつがゆえに、言語や演じられる俳優の違いを超えて同じ作品の上演が観客に一定の効果を引き起こすとも言えるだろう。要するに、同じ作品の上演ごとに差異と共通点があるという事態についていえば、同じ作品を名乗って行われる上演に差異があることは、それらが1つのまばらな融合体を構成することを何ら妨げるものではないのである。

さらにまばらな融合体は、メディアミックスのようにジャンルをまたいだ出現の集まりにも適用できる。たとえば『マクベス』そのものは演劇作品であるが、ヴェルディが作曲したオペラ『マクベス』やシュトラウスの交響詩『マクベス』も加わって、それらが「『マクベス』もの」として1つのジャンルを形成するような場合である。ジャンル『マクベス』を構成するのは、演劇やオペラの上演であることも可能だ。場合によっては、黒澤明の映画『蜘蛛巣城』や、ニコライ・レイコフの小説『ムツェンスク郡のマクベス夫人』およびこれに基づくショスタコーヴィチのオペラといった翻案なども、『マクベス』を形成する部分に入るかもしれない。それぞれヴェルディやシュトラウス、レイコフの制作行為にとっ

[29] シェイクスピアが活躍したエリザベス朝のイングランドでは、女性は舞台で役者をすることを禁じられていた。女性役は変声期を迎える前の若い男性によって演じられることがもっぱらであった。

て、シェイクスピアの執筆行為はそれなしには存在しえないものとして位置づけられるからである。しかし、『マクベス』ものであるために、その制作行為がシェイクスピアの執筆行為にどの程度依存していればよいかは一意に定めがたい。たとえば、フォークナーの小説『響きと怒り』が、そのタイトルにマクベスの台詞からの引用が用いられているとしても、『マクベス』ものの出現とみなされることはないように思われる[30]。この作品は 20 世紀初頭のアメリカ南部において特権階級であった白人一家の没落を複数の語り手の観点から描いたものであり、『マクベス』の翻案とみなせる要素はあまりない、と読者や批評家は判断するように思われる。『響きと怒り』が『マクベス』の翻案とみなされる可能性が一切ないとは言えないが、何が『マクベス』のメディアミックスとみなされるかは、ここでは重要ではない。重要なのは、演劇作品『マクベス』と同一視される融合体がまばらな融合体であるように、『マクベス』ものにも、いろいろなジャンルにまたがる出現からなるまばらな融合体が存在する、ということである。

上演がまばらな融合体の部分を構成するかどうかは、それが当該作品の典型的な上演であるかどうかという区別とみなしてかまわない。ただし、典型的であるとは、同じ作品の保守的な上演と挑戦的な上演のうち、後者が常にまばらな融合体の部分から除外されることを含意しない。冒頭に挙げた『NINAGAWA マクベス』も、1980 年代当初は斬新な演出にうつったかもしれないが、2010 年代の現在にあっては必ずしもそうではないだろう。まばらな融合体を構成する典型的な上演に実質的内容を与えるなら、芸術作品を制作し、鑑賞し、批評する文化共同体の合意や慣習によって当該作品の名前を名乗ることが認められるような上演のことだと言えるだろう。このように考えれば、まばらな融合体に相当する上演の範囲は曖昧である。ある作品の上演としてどのようなものであれば許容され、拒絶されるか一意に定まらないからである。とはいえ、これはまばらな融合体の部分となるかどうかが、恣意的に決められると主張するものではない。作品の出現となるために先に上げた制作意図の条件と因果的源泉の条件の２つを満たす必要があるからである。

---

[30] 『響きと怒り』*The Sound and the Furry* という題名は、『マクベス』の第 5 幕第 5 場におけるマクベスの次の独白に由来するとされる。” Life's but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more. It is a tale told by an idiot, full of *sound and fury* signifying nothing.”（「人生は歩きまわる影法師。哀れな役者だ。大げさに見栄を切っても出場が終われば消えてしまう。白痴のしゃべる物語、わめきたてる響きと怒りはすさまじいが、意味は何もありはしない。」小田島雄志による『NINAGAWA マクベス』で採用された翻訳）。

4.3 ラッセルの問題を回避する

本節ではまばらなメレオロジー唯名論が、どのように唯名論の困難を解消するかを述べることにしよう。まばらな融合体を導入する主な理由の一つは、それ以外の唯名論にとって深刻なラッセルの問題を回避すること、および普遍者説を動機づけていた芸術作品に関連する常識的理解を存在論の中に適切に位置づけることである。

ここで論じるラッセルの問題とは、性質の唯名論への攻撃として繰り返し論じられてきたものである。バートランド・ラッセルによる批判を確認する前に、批判の対象となる立場の範囲を確認しよう。

ラッセルの問題によって攻撃されるのは、類似性に訴えて異なる個体が同じ性質を共有することを説明しようとする唯名論である。唯名論には様々なバリエーションがあるものの、「複数の個体が同じ性質を共有する」と記述される事態を個体同士の類似性として理解するものが多い[31]。ラッセルの批判は、このタイプの唯名論全般にあてはまる。

それでは、ラッセルが提起した問題の内容を検討しよう。これは、異なる個体による性質の共有を類似性関係で分析するがゆえに生じる問題である。

> 白さや三角性などの普遍を避けようとすれば、白い個物や一つの三角形を選んでおいて、「白いもの（あるいは三角形）とは、これと正しく類似しているもののことだ」と言わなければならない。しかしそうすると、[確かに白さという普遍は認めずに済むが]類似性という普遍が必要にならざるをえない。なぜなら白い個物はたくさんあるので、白い個物のペアもいくつもあるわけだが、[類似性で白さという一つの概念を定義しようとすれば]まさしく同じ類似性がすべてのペアにおいて成立していなければならない。しかし、複数の事例において同一であるというこのことこそ、まさに普遍の特徴だからである。「各ペアの間に成立している類似性は、それぞれ異なる」と言ったとし

[31] 類似性に訴えて個体同士の性質の共有を理解する唯名論の中には、個体が性質 P をもつことを、P の典型例に類似するがゆえであると考える類似性唯名論(cf. Rodriguez-Pereyra, 2002)はもちろん、その他性質を個体の集まりとみなすクラス唯名論や、性質をソクラテスや MacBook Air といった個体の抽象的構成部分とみなすトロープ唯名論(cf. Campbell, 1997, Williams, 1953)も含まれうる。クラス唯名論では、個体 a と b が共に性質 P をもつのは、a も b も P クラスのメンバーである場合かつその場合に限る。このとき、a と b が同じ P をもつと言えるのは、P クラスのメンバーが互いに類似するからだと分析される。すなわち、メンバーの類似性によって、性質の共有を説明するのである。トロープ唯名論では、個体 a と b が共に性質 P をもつのは、a の P トロープと b の P トロープが互いに類似する場合かつその場合に限る。この場合も、トロープ同士の類似性によって性質の共有が分析される。

ても無益である。なぜなら、この場合でも、それら異なる類似性は互いに類似していなければならず、結局は普遍としての類似性を認めなければならないからだ。それゆえ類似性という関係は、正真正銘、普遍でなければならないのである。そしてこの普遍を認めざるをえないのであれば、難解でもっともらしくない理論を発明してまで、白さや三角形性のような普遍を認めずに済ますことには、もはや何の価値も見出せなくなる。(Russell, 1912, chap.9, [邦訳, ラッセル(2005), 119-120])

このラッセルの批判には２つのステップがある。(1)任意の２つのものが類似する場合、類似性普遍者の存在が要請される。(2)類似性普遍者の存在を認めるならば、それ以外の普遍者を拒否するメリットはない。これらのうち、(2)が(1)から導出できるかどうかは疑問である。類似性という普遍者を認めることと、それ以外の性質の普遍者を否定することは両立するように思われるからである。しかし、たとえ(1)から(2)の導出を拒絶できたとしても、(1)が問題になる限り、普遍者の存在を理論の中に導入しないという唯名論の単純さは侵害されてしまう。そうだとすれば、唯名論のとるべき道は、ラッセルの批判のうち(1)を否定することであろう[32]。

あらためてラッセルの批判におけるステップ(1)の要点を取り出すならば唯名論が類似性に訴えて性質の共有を説明する限り、類似性という普遍者を導入しなければならない、という点である。唯名論が普遍者の存在を否定する立場である限り、類似性関係という普遍者の存在を措定する必要があるとすれば、本来の主張と矛盾する、という批判である。

ラッセルの批判を性質の唯名論ではなく、反復可能な芸術作品の唯名論への批判として読みかえるなら次のようになろう。複数の上演が同じ作品のものであることを説明するために類似性に訴えるとすれば、類似性という普遍者を導入しなければならない。上演 a と b が、また c と d がそれぞれ互いに類似するがゆえに共に同じ作品 W に属するとすれば、類似性という関係は、<a,b>という対と<c,d>という対の、複数の事例をもちうるものであ

[32] 類似性唯名論を支持するロドリゲス＝ペレイラは、類似性関係は普遍者ではなく個体であると主張する。その根拠は「a と b が類似する」という文を<真にするもの>(truthmaker)が個体であるという点に存する(cf. Rodriguez-Pereyra, 2002, 121)。彼の主張は類似性関係を普遍者などで分析する方針を拒絶し、そうした事態を説明するには個体さえあれば十分だとする立場である。個体の類似性関係の分析を拒む点で、まばらなメレオロジー唯名論は彼の意見と似ているかもしれない。だが、<真にするもの>にとして何が存在することが必要となるかは、本稿の主題とは異なるため、直接的な関係は明確ではないし、まばらなメレオロジー唯名論では、類似性を結果とみなす点で彼の立場と異なる。

る。これは普遍者の特性そのものであり、類似性は普遍者である、という批判である。

類似性が普遍者だとしても、芸術作品の存在論の文脈では、作品が普遍者と同定されない以上問題ないように思える。しかし、第２章でのべたように、唯名論の利点の一つが存在論的単純さにあるとしたら、普遍者の存在を許容することはできる限り避けられる方がのぞましい。すなわち、可能な限り、措定する存在者の種類は少なくするのが、単純さの観点から好ましいのである。

類似性が普遍者であること否定するために、まばらなメレオロジー唯名論がとる方針は、ある上演が特定の作品の出現であることを、類似性によって分析しないというものである[33]。前節で提案したように、複数の出現が同じまばらな融合体の部分になるには、制作意図と因果的源泉の条件を満たすことが必要である。同じ作品に属することを説明するために類似性に訴える必要はない。これらの条件を満たす場合、出現の多くは質的に類似するが、それは因果的源泉を共有することで予期される結果に過ぎない。繰り返すと、まばらなメレオロジー唯名論がラッセルの問題を回避する上で重要なのは、異なる上演が同じ作品に属するという事態を、出現同士の類似性に訴えて分析するのではなく、同じ作品に属するために必要な条件を満たすことによると考える点である。他の立場の唯名論が分析に窮する場面を切り抜けられるがゆえに、本稿の唯名論はより優れた立場と言えるだろう。

4.4 質的類似性と因果的効力を存在論の中に位置づける

ラッセルの問題を回避できるという利点に加え、まばらな融合体を導入すれば、普遍者説を動機づけていていた(1)反復可能性と質的類似性、(2)因果的効力の類似性という２点を存在論に適切に位置づけることができる。加えて、段階説を採用することにより、同じく(3)作品と出現の存在論的依存関係、および(4)上演されない作品の存在を理解することも可能になる。

(1)反復可能性と質的類似性と(2)因果的効力の類似性の説明をまばらなメレオロジー唯名論はどのようにおこなうのか。普遍者説がこれらの現象を説明する時、普遍者に担わせた役割を、まばらな融合体で代替させればよいのである。普遍者説のもとでは、次の三つが成り立つ。

---

[33] この方針は性質のクラス唯名論においてデイヴィッド・ルイスが提案した自然的性質を含むクラス唯名論の構想を踏襲したものである(cf. Lewis, 1983)。ルイスは多の上の一問題に対し、メンバーが互いに質的に類似するクラスを自然的性質として区別する。この場合、メンバーのあいだの類似性は現に成立する事実であり、それ以上の分析の対象とはならない。

【反復可能性】x と y は共に作品 W の出現でありかつ x と y は異なる上演である。

【質的類似性】x と y は何らかの点で質的に類似する。

【因果的効力の類似性】x と y は共に何らかの同じ因果的役割を担う。

普遍者説とは、そもそも、上演 x と y は共に普遍者 W の異なる事例と考える立場である。反復可能性という現象を普遍者が容易に説明できるのは、普遍者が反復可能な存在者として措定されているためである。普遍者はその複数の事例それぞれに、共有する本性を付与する存在者であり、蜷川幸雄の演出した舞台もオーソン・ウェルズの映画の上演も普遍者『マクベス』の事例だからである。出現同士の質的類似性の説明も、普遍者が共通の本性を出現に付与することから説明される。たとえば、マーク・ロスコの『No.14』も、秋に色づいたモミジの葉も共に赤という性質をもつのは両者が同一の赤さ普遍者の事例だからである。ロスコの『No.14』とモミジの葉は同一の性質を共有するのだから、その点で類似する。作品が普遍者である以上、その普遍者がもつ特徴を事例はすべて共有する。そのため、同じ普遍者の異なる事例は互いに質的に類似する。また、普遍者の特徴に由来するこの質的類似性のゆえに、その出現はみな類似した因果的効力を共有する。

まばらなメレオロジー唯名論は、この普遍者の役割を、まばらな融合体で代替させる。すなわち以下の通りである。

【まばらなメレオロジー唯名論】上演 x と y は共にまばらな融合体 Fu の異なる部分である。

【反復可能性】x と y は共に Fu の部分でありかつ x と y は異なる上演である。

【質的類似性】x と y は何らかの点で質的に類似する。

【因果的効力の類似性】x と y は共に何らかの同じ因果的役割を担う。

普遍者説とまばらなメレオロジー唯名論では、作品の反復可能性という特徴や、その出現同士には質的類似性が成立するという事態の扱いが異なる。まばらなメレオロジー唯名論において芸術作品は反復可能な単一の対象ではない。存在するのは、あくまで、その作品に相当するまばらな融合体である。まばらな融合体の部分であるための条件として、制作意図と因果的源泉という条件を挙げたが、これらを満たす出現は、互いに質的に類似する。

質的に類似するがゆえに、まばらな融合体の部分に相当する出現が同時に複数存在していると、反復可能性を備えた存在者があるかのように思えるのである。同じ作品の上演が同じような因果的効力を担うのも、芸術作品に相当するまばらな融合体の出現が因果的源泉を共有するからである。因果的源泉に相当する制作行為には、脚本や譜面の執筆、その後参照されるパフォーマンスなどが含まれている。同じものを参照してなされた上演であれば、そこに共有される性質があるからこそ、同じ効果をもたらすのである。

普遍者説との重要な違いは、メレオロジー唯名論ではある意味で反復可能性を拒絶するという点である。普遍者説にとって作品が反復可能であるとは、数的に同一の作品が複数の場所に同時に存在しうるというものである。普遍者説では、作品の同一性を普遍者の同一性が支えている。同一の普遍者の事例であることによって、反復可能性が分析されるからである。これに対してメレオロジー唯名論は、様々な上演に同一の存在者が現れているとは考えない。言い換えれば、作品の数的同一性を支える、上演とは別の存在者は存在しない、とみなす立場である。したがって、音楽や演劇作品を鑑賞しているとき、その対象となるのは知覚している当の上演以外には何もないのである。

質的類似性や同様の因果的効力という現象に関しても、普遍者説とメレオロジー唯名論では、扱いが異なる。普遍者説は、芸術作品に関するこれらの現象を分析する存在者として普遍者を導入する。それに対して、メレオロジー唯名論は、同一作品の出現同士が質的に類似することや、同じ因果的役割をもつことを、他の存在者によって分析することをしない。なぜなら、これらは、因果的源泉を共有する結果であり、芸術作品に相当するまばらな融合体であるための条件によるものであり、他の何かによって類似性や因果的効力が分析されるわけではないからである。

こうした違いがあるとしても、まばらなメレオロジー唯名論は、(1)反復可能性と質的類似性、(2)因果的効力の類似性を適切に位置づける点では普遍者説と同等であると言える。しかも、これらを理論に位置づけるために、普遍者説のように具体的対象とは別種の存在者を増やす必要はない。これはまばらなメレオロジー唯名論が普遍者の利点を備えつつも、その困難を回避できることを意味するだろう。

4.5 存在論的依存の問題を克服する

さらに、メレオロジー唯名論では、段階説をふまえることで、(3)出現の作品に対する存在論的依存や(4)上演されない作品の存在もとらえることができる。

これらの特徴の内容を確認しよう。ある上演が特定の作品の出現であるためには、作品がかならず存在しなければならない。しかし、作品が存在するために特定の上演がおこなわれる必要は全くない。出現の存在は作品の存在に依存するが、その逆は成立しない。もし作品が出現に依存するとすれば、作者は作品を制作することができないだろう。作者が戯曲や演出の方針を決定した時点では、また作品が上演されていないからである。上演されない作品が存在しうるのもこの依存関係に由来する。作品の存在が出現の存在に依存しないならば、出現がない、すなわち実際に上演されることのない作品が存在しうる。また上演されない作品があるということは、上演されない時でも作品は存在し続けることにもなる。これは妥当な考えに思われる。実際、今日世界中のどこでも『マクベス』が上演されなければ、『マクベス』という作品が存在しなくなるとは考えがたいだろう。

しかし、まばらなメレオロジー唯名論は出現の作品に対する存在論的依存を説明できないばかりか、むしろ作品が個々の出現の存在に依存するという正反対の結論を導くように見えてしまう。この立場では、作品とはその出現を部分とする融合体である。融合体は部分によって定義される。すなわち、作品がどのようなものであるかは、どのような上演が行われたかによって決まる。もしも、この理解が正しいなら、作品の存在は出現の存在に依存することになる。なぜなら、もし実際に行われた上演が中止されていたら、もはや同じ融合体を構成することはできなくなるし、異なる部分から構成されていれば、もはやそれは別の融合体だからである。そして異なる融合体は異なる作品となる。したがって、『マクベス』や《タリス幻想曲》といった作品をその出現と融合体と同一視することは、作品がどのようなものであるかが、どのような上演がおこなわれるかによって決定されることを意味する。そのため、メレオロジー唯名論では、作品がその出現の存在に依存することになる。この結論が常識に反するように見えるという判断は完全に正当なものに思われる。

しかし、メレオロジー唯名論におけるこの依存関係の逆転は、常識的見解と調和するかたちで理解可能である。ただし、これを説明するためには、作品の概念は多義的だと考えなくてはならない。ある意味では、個々の出現は作品の存在に依存するし、また別の意味では、むしろ作品は出現の存在に依存する。作品という概念には、少なくとも２つの異なる意味があるのである。

メレオロジー唯名論において、出現が作品に存在論的に依存することは次のように説明できる。作品には２つの意味があり、「出現が作品の存在に依存する」というとき意味されるのは作者の制作行為や制作物である。これは作品を上演の融合体とみなす場合と異なる。

制作行為も制作物も出現ではない。たとえば、蜷川幸雄による『NINAGAWA マクベス』の上演は、シェイクスピアによる戯曲の執筆行為や文字が記された原稿がなければ存在しえない。この場合出現に相当するのは蜷川の演出による上演であり、シェイクスピアの自筆原稿は演劇作品『マクベス』の出現ではない。制作行為や制作物の存在は、その後どのような演出によって上演されるのか、音楽であれば誰にどのように演奏されるのか、文学であればどのようなデザインのどのような媒体で広がるかに依存しない。したがって、作品がその制作行為を意味する場合には、出現が作品の存在に依存するが、その逆は成立しない。メレオロジー唯名論では、作品が出現の融合体とみなされる場合と、その作品の起源に相当する制作行為とみなされる場合で、2 つの異なる意味をもつのである。

同様に、作品がその成立の起源を意味すると考えれば、上演されない作品の存在も部分的に理解可能である。「部分的に」と限定がつくのは、上演されない作品には、実際には制作されていないが制作されることがありえた作品と、制作されたものの今では上演されない作品の２つがあるからだ。たとえば、ゲーテが執筆したかもしれない《魔笛》の続編は前者に属する。実際のところモーツァルトのオペラ《魔笛》の続編を構想した記録はあるとされるが、ゲーテは作品を完成させていない。彼の手による《魔笛》の続編は可能的な作品である。対して、後者のタイプの上演されない作品の例を挙げるなら、アイスキュロスが執筆したアキレスを題材にしたとされる散逸した戯曲がある。この作品は現在では上演されることはない。もし作品が出現の融合体ならば、現在ではその出現が存在しない以上、アイスキュロスによる『アキレス』は存在しないことになる。しかしアイスキュロスが作品を創造したことに変わりはないし、一度制作されたならば作品は存在し続けるように思われる。もし、今後彼のテキストが発見されたならば、われわれの目に触れずにいた期間もやはり作品は存在していたと言えるだろう。どちらの場合も、作品が出現の存在に依存しないことを示すケースに思われる。本節で説明する上演されない作品とは、後者の種類のものである。前者の可能的作品は次章で詳細を論じる。

「作品 W は作者 A によって制作されたが上演される前に破棄された」と言うとき、作品 W はその出現を意味するのではない。W が意味するのはその制作行為や制作物である。このような意味で作品を理解すれば、上演されない作品が存在することを、抽象的な芸術作品の存在を措定することなく理解できる。上演されない作品があるとは、制作行為はあったけれどもその出現をともなわない状態のことである。たとえば、作曲された譜面のデータはあるが演奏されることなくハードディスクにとどまり続ける音楽作品や、演出の方

針は決まったものの上演されないままお蔵入りになった演劇作品があるようなものである。

同様にメレオロジー唯名論では、一度創造された作品は、その上演がとともなわないときでも存在しうることを理解できる。それは作品が作者の制作物を指す場合である。この意味で理解するなら、上演や演奏といった出現をともなわなくとも、楽譜や戯曲の原稿が存在する限り、当該作品は存在することになる。出現の融合体としての作品はどの時点にもその部分をもつわけではない。つまり、いつの時点でも出現があるとはかぎらない。上演されない時点ではその作品は存在しないという主張は確かに奇妙である。だが、「作品 W は作者によって時点 t に制作されたが時点 t‘では上演されない」と言うとき、時点 t’「上演されない」と述定される「作品 W」とは W の出現のことではないのである。したがって、作品が存続するとは、常に出現が存在するのではなく、作者によって制作されたものが存在し続けることだと言える。

以上から言えるのは、メレオロジー唯名論では、一度創造された作品が消滅しうるということである。これは普遍者説と明確に異なる点である。これまで作品名がその出現の融合体を指す場合と、制作行為や制作物を指す場合があることを確認した。そうだとすれば、仮に、出現も作者による制作物も存在しない場合、その作品は存在するとは言えないだろう。もちろん特定の時点における制作行為という事実は消失しない。これは 2003 年にイラク戦争が勃発したことと同様に歴史的事実である。しかし、たとえば戯曲が記された文書が散逸し、上演も行われない時、その戯曲にもとづいた演劇作品は存在しない。アイスキュロスが執筆したといわれるアキレスの演劇は、かつて制作されたがもはや消滅した作品なのである。

しかしながら、一度制作された作品は、破壊されることがない、と理解されることがある[34]。この直観が正しければ、メレオロジー唯名論はさらに非常識な結論を含意することになるだろう。しかし、作品の上演のみならず、作品にアクセスする一切の方法がうしなわれた後でもその存在を主張するのは奇妙ではないだろうか。その作品についての記録や記憶、作品を上演する契機となる楽譜や戯曲の記録などの全てが失われた状態である。「作品は破壊されない」と思いたくなる理由を、文字通り作品が永久に存在することに求める

[34] たとえば Dodd(2000), Kivy(1993, chap.2)が擁護する音楽作品の普遍者説は、作品が抽象的で破壊されないものだと主張する。ただし、このことは必ずしも芸術作品に関わる常識と調和するとみなされるわけではない。たとえば Rossberg(2013)は、普遍者説では作品が創造や破壊の対象とならないことを問題とみなす。その上で作品は抽象的だが創造され破壊されうることを両立させるための考察がおこなわれている。

必要はない。この主張には「作品が上演されない場合でも」「記憶にとどまる限りは」といった条件が隠されているように思う。この理解が正しければ、上演されなくとも作品が存在する、ということは、作者による制作物が存在するためそれを上演する方法が確保されているという事実に基づく。また、記憶にとどまる限り作品が存在する、ということは、かつて当該作品の上演が存在したという過去の事実についての証拠があることとして理解できる。作品が破壊されない、と主張するとき意味されていることがらは、実際のところ、メレオロジー唯名論の立場でも認めることができるのである。

さらに付け加えるなら、作品を出現の融合体としてとらえたとしても、芸術作品に関連する現象に関する常識と調和は確保できる。『マクベス』という演劇がどのようなものであるかは、まさしくどのような上演がおこなわれるかで決定される。シェイクスピアが執筆した原稿は文学作品ではあっても演劇ではない。演劇や音楽は上演され、演奏されて初めてその作品が成立する。知覚できない演劇や音楽というのは奇妙だからである。出現の融合体ととらえることは、作品が複数の時点に存在しうることを認めるものでもある。作品がどのようなものであるかを決定するのは、歴史を通じて演出家や演奏家がその作品をどのように解釈し、上演するかにかかっている。作品がさまざまな出現の融合体であることは、作品を作り上げるのはその上演であることを意味するのである。

4.6 結論

芸術作品のまばらなメレオロジー唯名論は、普遍者説と同等の事柄を理論の中に位置づけることに成功し、かつ固有の利点ももつと言える。第 3 章で述べたように、唯名論には理論的単純さと、上演がどの作品に帰属するかが曖昧であることを説明しやすいという利点がある。しかし普遍者説よりも唯名論が優れた理論であることを示すには、普遍者説がとらえられることがらをすべてとらえるのでなければならない。なぜなら、存在論的に単純であることが唯名論を選ぶ理由になるためには、普遍者説と唯名論の説明能力が少なくとも等しくなければならないからである。

唯名論が普遍者説と同様の説明能力をもつと言えるために、取り込むべき 4 つの作品理解は次の通りであった。

(1)作品は反復可能性であり出現同士は質的に類似する。

(2)同じ作品の出現は同じ因果的役割をもつ。

(3)出現は作品に存在論的に依存する。

(4)上演されない作品が存在する。

本章では、これらすべてを、まばらなメレオロジー唯名論が適切に位置づけられることを示した。まばらなメレオロジー唯名論は、前章で検討した融合体説にまばらな融合体とそれ以外の融合体の区別を導入し、改良したものである。もとの融合体説であっても、本稿で応じた仕方で(3)と(4)を位置づけることは可能である。しかし、とりわけ強調したいのは、(1)や(2)をとらえるためには、本章で導入したまばらな融合体という概念が有効だ、ということである。

本稿の基本的な立場は、演劇や音楽のように上演される芸術作品は具体的対象である、というものである。そのため、普遍者説はもとより、芸術作品を抽象的とみなす歴史的個体説の枠組みも候補から外すことにした。時空的に位置する執筆原稿、楽譜、舞台でおこなわれる上演を離れて作品は存在しないだろう。この考えに基づいて、本章では作品をその出現を部分とする融合体ととらえる融合体説の改善を試みた。作品に相当するまばらなメレオロジー融合田の部分となるための条件を提案することで、唯名論の難点を克服しつつ、演劇をはじめとする反復可能な芸術作品にまつわる諸現象を適切に存在論に位置づける理論を提出することを試みたと言ってよいだろう。

第 5 章　まばらなメレオロジー唯名論への批判に応じる
5.1 鑑賞の不可能性
5.2 時間的部分の本性に関する原理への違反
5.3 反事実的可能性の排除
5.4 因果性に基づくまばらな融合体への批判
5.5 結論

【第 5 章の主張】本章の目的はまばらなメレオロジー唯名論を批判から擁護することである。ここで応答を試みる批判は 4 つある。(1)メレオロジー唯名論では鑑賞が不可能になるという批判。これは、作品がその出現を部分とする融合体ならば、あらゆる出現を鑑賞しなければ作品を鑑賞したことにならない、というものである。(2)時間的部分に関する原理に違反するがゆえにメレオロジー唯名論は擁護できないという批判。融合体の時間的部分は全て同じ存在論的カテゴリーに属するという原理に反しているという指摘である。(3)作品が反事実的可能性をもつことを否定するという批判。作品が実際とは違ったかたちで存在した可能性を排除してしまうというものである。(4)まばらな融合体に訴えて作品のもつ因果的効力を説明しても不十分であるという批判。何かの部分になることで、特定の結果を引き起こす力を対象がもつとは考えがたいというものである。本章では、これらの批判に応答して、まばらなメレオロジー唯名論が擁護可能な立場であることを示す。

第 5 章　まばらなメレオロジー唯名論への批判に応じる

5.1 鑑賞の不可能性

最初の批判は、メレオロジー唯名論では、作品の鑑賞が不可能になるという非常識な帰結が生じると指摘するものである(cf. Dodd, 2004, 353, Dodd, 2007, 156-160)。メレオロジー唯名論では、作品がさまざまな上演を部分として構成された融合体とみなされるがゆえに、通常われわれが見聞きする一回の上演は作品の一部分にすぎないことになる。そうだとすれば、たとえ一回の上演を最初から最後まで鑑賞したとしても、作品全体を鑑賞したことにはならないだろう。だがこの結論はあまりに常識からかけ離れている。このような非常識な含意をもつことは、メレオロジー唯名論の欠点だと言えるのではないか。これが鑑賞の不可能性に基づく批判である。

理論が常識に反する含意を持つ場合、応答する方針は少なくとも２つある[1]。(1)非常識な結論を受け入れる。常識が常に正しいと考えるのは性急というものである。時に常識は互いに矛盾する内容を含むことすらある。常識との不一致は、整合的な理論がもつ含意を否定する根拠としては不十分だと解釈するのである。(2)常識に反するように見えるだけで実際はそうではないことを示す。理論には必ず説明すべき現象があり、その現象についての常識と齟齬が生じるならば、その帰結は重く受け取られるべきである。哲学的理論は無矛盾であれば何を主張しても許されるというわけではない。したがって、一見常識と食い違うように見える結論は、別の説明方法でその齟齬を解消するよう努めることが望ましいという方針である。

この 2 つの方針のうち(1)の方針を採用するならば、この批判はそもそも真剣に考慮するに値しないことになるのでこれ以上論じる必要はないだろう。以下では(2)の方針に則った場合でも、メレオロジー唯名論は批判に応じられることを示したい。

メレオロジー唯名論を採用しても、作品が鑑賞不可能になるという、およそ受け入れがたい帰結は生じないし、たとえば「『マクベス』全体を鑑賞した」という言い方が無意味になることもない。というのも、「『マクベス』全体を鑑賞した」と言われる場合、『マクベス』という名前が指す対象は、その観客が目にした上演のことだからである。作品全体を鑑賞したと言うとき、そこで意味されるのは、観客が特定の上演の全体を鑑賞したということである。もちろん、特定の上演を鑑賞しても、あらゆる『マクベス』の出現を部分とするまばらな融合体全体を鑑賞したことにはならない。しかし、このような融合体全体とは、『マクベス』の上演史全体に相当する。400 年以上上演されてきた『マクベス』の上演史全体を鑑賞した人間はもちろん存在しないだろう。したがってこの意味で『マクベス』全体を、通常の場合誰も鑑賞できなかったとしても、それはむしろ常識的内容しか意味していないのである。「『マクベス』全体を鑑賞した」と言う時、「全体」という語が特定の上演全体を意味する場合もあれば、歴史上の『マクベス』のあらゆる出現を意味する場合もあるのである。

だが、このような説明はさらに奇妙な帰結をメレオロジー唯名論にもたらすように思える。もし「『マクベス』全体を鑑賞した」という表現で、各々の上演を理解するのだとすれ

[1] この 2 つの他にも第 3 の選択肢として他の全ての対抗理論が同様の困難を抱えることを示すという方針も考えられる。こうすることで、その批判に応じられないことが当該理論固有の問題ではないことを明らかにできる。この方針はいくつかの対抗理論の中で、擁護したいものが特に劣るのではないと主張したい場合には有効だろう。

ば、鑑賞者は目にした上演によって異なる作品を目にしていることになるからである。これは奇妙である。というのも、誰が演出したものであろうと、われわれは同じ『マクベス』を鑑賞したと考えるからである。もちろん演出による相違点はある。そしてその相違ははなはだ大きなものかもしれない。だが、同じ作品を鑑賞しているのでなければ、他の演出と比べて、特定の演出を評価するという活動の余地はなくなってしまう。異なる演出家は同一作品の新たな演出を考案しているのであって、全く別の作品を作り出すのではないからである。鑑賞者の観点に立てば、それぞれ異なる上演を通じて観客は同じ作品を鑑賞しているのである。

メレオロジー唯名論はこのような鑑賞の経験を、それぞれがまばらな融合体の部分となる異なる部分を鑑賞したという事実から説明する。まばらな融合体の部分であるような出現は、制作意図と因果的源泉の条件を満たすがゆえに、互いに質的に類似する。しかし、上演が異なれば観客が目にするものも異なる。第 1 章冒頭であげた例のように、グールドの 20 世紀版『マクベス』と蜷川幸雄の戦国時代風『NINAGAWA マクベス』は全く異なる演出がなされている。メレオロジー唯名論では、こうした「異なる上演を通じて同じ作品を鑑賞する」と言うとき、それを文字通り数的に同一の対象を鑑賞するとはみなさない。これらの上演は出来事の展開や台詞が観客に与える印象において類似するが、それでもそれぞれの上演は『マクベス』というまばらな融合体を形成する別々の部分である。つまり、このとき「同じ作品を鑑賞する」によって意味されているのは、同一のまばらな融合体の部分になる異なる出現をそれぞれ鑑賞しているということなのである。

そもそもまばらなメレオロジー唯名論において、「作品全体」が何であるかは文脈に応じて決まることに第 4 章で言及した。もちろん作品が出現を部分とする融合体であることには変わらない。しかしその部分となる出現は、複数の場合もあれば 1 つだけの場合もある。また特定の時点に、空間的に分離した複数の出現が存在することもあるだろう。いわば、まばらなメレオロジー唯名論は作品がただ一つの存在者であることを否定する立場でもある。以上から、鑑賞の不可能性という批判に対してまばらなメレオロジー唯名論は応答できると言ってよいだろう。

5.2 時間的部分に関する原理への違反

次の批判は、まばらなメレオロジー唯名論が、時間的部分の本性に関する原理に違反するというものである(cf. Dodd, 2007, 161)。その原理とは、融合体の時間的部分は、すべて

存在論的に同じカテゴリーに属するというものである。たとえば、ソクラテスの一生涯に相当する融合体は、彼の生誕から死亡する時まで各時点に時間的部分をもつ。ソクラテスの生涯を構成する時間的部分、すなわち各時点におけるソクラテスはいずれも人間である。時間的に広がりのある融合体の各時間的部分が、異なる存在論的カテゴリーに属することはない。ここでの存在論的カテゴリーとは、何かが人間である、携帯電話であるといった種を意味すると言ってもかまわない。そしてこれは時間的部分にあてはまる原理とされる[2]。

> 【時間的部分のカテゴリーに関する原理】任意の x、y、z について、y と z が共に x の時間的部分ならば、y が C に属し、かつ z は C に属さないような存在論的カテゴリーC は存在しない[3]。

もしこの原理が正しければ、まばらなメレオロジー唯名論は誤りになってしまう。なぜなら、同じ作品が同時に異なる場所でそれぞれ演奏される場合と、１カ所でのみ演奏される場合があるからである。たとえば、《タリス幻想曲》が時点 t ではロンドンのみ演奏され、t'ではシドニーとロンドンで同時に演奏されたとしよう。時点 t の《タリス幻想曲》の時間的部分はロンドンにのみ位置する音楽作品の演奏である。しかし、t2 の時間的部分は、空間的な分離した２つの演奏の集まりからなる。この時間的部分は演奏というカテゴリーに属さない。なぜなら、一つの演奏が空間的に散在することは通常ありえないからである。したがって、《タリス幻想曲》の時間的部分は、演奏というカテゴリーに属するものと、属さないものがある。それゆえメレオロジー唯名論は時間的部分のカテゴリーに関する原理に違反しており、芸術作品の存在論として不適切だ、というわけである。

この批判に対しては、Caplan and Matheson(2008, 83-84)において提示された反論が適切な応答であるように思われる。メレオロジー唯名論が不適切な理論だと結論するためには、そもそも時間的部分のカテゴリーに関する原理が正しくなければならない。だが、こ

---

[2] Dodd(2004, 352)では、この定式化とはやや違った形の原理が、メレオロジー唯名論を批判するために登場する。すなわち、a の時間的部分が属する存在論的カテゴリーは a と同じでなければならない、という原理である。ドッドはこの原理を Lewis(1983a, 76)に由来すると述べる(Dodd, 2004, 352, f.14)が、これがルイスの哲学的理論で許容されるとは考えがたい。一方でルイスは無制限構成の原理も支持するからである(cf. Lewis, 1986, 211)。無制限構成とは、任意のものが融合体を構成するという原理である。融合体を構成するとき、同じ存在論的カテゴリーに属するものでなければならない、といった制限を課すことは、無制限構成と両立しがたいように思われる。

[3] Caplan and Matheson(2008, 83)の定式化による。

の原理の妥当性には議論の余地がある。むしろ、何かの時間的部分は全て同じ存在論的カテゴリーに属していなければならないという原理は多くを要請しすぎているのではないだろうか。芸術作品の上演同様に、空間的に分離した時間的部分を含む妥当な事例として、デモやストライキや戦争といった出来事が挙げられる。たとえば、仮に 2012 年にサウジアラビアで第二の騒乱が起こったとしよう。2012 年 3 月 1 日にリヤドでデモ行進が、2012 年 4 月 1 日にはメッカとマディーナで同時にデモ行進が行われたとする。この場合、第二の騒乱の 2012 年 3 月 1 日における時間的部分と、2012 年 4 月 1 日における時間的部分は属する存在論的カテゴリーが異なる。もし、《タリス幻想曲》の上演が属するカテゴリーと同様に考えてよければ、前者はデモ行進だが、空間的に分離した後者はデモ行進ではない。しかし、どちらの時間的部分も 2011 年サウジアラビア第二騒乱を構成することに問題があるようとは思えない。芸術作品がその上演の出来事の融合体だとすれば、それが存在する各時点にある時間的部分が空間的に分離していても、そこに不可解なところはないといえる。したがって、時間的部分に関する原理に違反するという批判は、そもそも、守る必要のない原理に基づいているがゆえに無効だと結論できる。

5.3 反事実的可能性の排除

第 3 の批判は、メレオロジー唯名論を採用すると作品が別様でありえた可能性が排除されるというものである(cf. Dodd, 2000, 424-425, Rohrbaugh, 2003, 181-186)。たとえば、私は実際よりももっと背が高かったかもしれないし、哲学を学ばなかった可能性もある。このように、個体が実際には持たない性質を持つ可能性があることを、反事実的可能性という。ドッドやロアボウは、芸術作品も同様に反事実的可能性をもつと主張する。たとえば『マクベス』のダンカン王が悪辣に描かれていた可能性や、『カラマーゾフの兄弟』が完結していた可能性があると考えるのである。このような大幅に異なる可能性が考慮される場合は、もはやそれは『マクベス』や『カラマーゾフ』ではないと考えたくなるかもしれない。より穏健な例を挙げるなら、『ハムレット』の第 3 幕第 1 場独白の出だしが “To be, or not to be”ではなく、”To be or not to be”であった可能性、つまりカンマが書かれなかった可能性は十分ありうるように思える。第 4 章第 1 節で因果的源泉の条件の適用範囲を述べるために、事例として言及した通り、『ハムレット』と呼べる単一のテキストがあるとは言いがたい事情を考慮するならば、なおさらカンマが 1 つ省略されていた可能性を排除するのは不自然であろう。しかしまばらなメレオロジー唯名論は、作品にこのような可能性

があることを一切否定する。作品が出現を部分とする融合体ならば、融合体を構成する部分が異なったとすると、もはやそれは同じ作品ではない。作品が別の性質をもったかもしれないという可能性は、作品融合体の部分が別のものであることを意味する。つまり、融合体は別の部分から構成されていたかもしれないのである。しかし、融合体はどのような部分で構成されるかで定義される。そうだとすれば、構成要素の異なる場合、それはもはや同じ作品だとはいえないのである。したがって、メレオロジー唯名論は、作品が別様のありかたをした可能性を排除することになる。もし別のあり方をしていたら、もはや同一の作品ではないからである。これを反事実的可能性の排除による批判と呼ぼう。

ただし、芸術作品が反事実的可能性をもつことは必ずしも自明ではない点に注意したい。たとえたった 1 つのカンマが欠けていただけだとしても、それは現実に成立しているテキストとは違う文字列で構成された作品であることには違いない。この場合でもそれはもはや別の作品であるとみなすことも可能だからである。こうした考え方を採用する場合、反事実的可能性を排除することは、まばらなメレオロジー唯名論にとって何ら欠陥にならない。芸術作品には反事実的可能性を帰属できないと考えるならば、先述の批判はそもそも批判ではないだろう。

しかし、ここでもう 1 つ検討しておきたい点がある。それは、もし反事実的可能性を帰属することが全く無意味でないとしたら、そのときまばらなメレオロジー唯名論は芸術作品の存在論として退けられねばならないのか、という点である。というのも、反事実的可能性の作品への帰属を認めたとしても、まばらなメレオロジー唯名論の枠組みの中に反事実的可能性を位置づける余地があるからである。以下では、反事実的可能性による批判が検討に値する批判であると仮定しても、まばらなメレオロジー唯名論がそれに応じられることを示す。

反事実的可能性を排除するという批判に対しては、すでに 2 通り応答方針が提示されている[4]。1 つは貫世界融合体を認める方針である。この方針によれば、作品と同一視される融合体は、現実世界の出現だけを部分とするのではない。別の世界の上演も同様に作品を

[4] 貫世界融合体による解決と対応者理論による解決は Caplan and Matheson(2006, 65-69)において提案されたものである。これら 2 つに加えて彼らは、古典メレオロジー以外の体系の中には、融合体を様相的に固定されないものとして定義するものもあることを指摘する。つまり、第三の選択肢として、様相的に柔軟な融合体概念を採用することが挙げられている。ただし本稿では、この選択肢を積極的にとりあげない。これは単純に、そうしたメレオロジーの体系を採用することがどれほどの哲学的含意をもつのかを詳しく論じることは本稿の主題からあまりに外れてしまうので、むしろ独立して論じられるべきだと考えられるからである。

構成するとみなせば、反事実的可能性を認めることができる。反事実的可能性とは、現実の事物はその性質をもたないが別の世界ではそれを持つような性質のことだからである。もう１つは、デイヴィッド・ルイスが考案した対応者理論を採用して可能性を分析することにより、実際にまばらなメレオロジー唯名論が反事実的可能性を排除しないと主張する。カプランとマシソンはこれらの応答の候補を挙げているが、本節では、特に後者の方針が唯名論のもつ利点に照らして好ましいことを付け加える。以下順に検討しておこう。

第一の方針は貫世界融合体を認めるというものである。貫世界融合体がどのようなものかを理解するために、具体例を用いることにしたい。ここでは例として、ジェーン・オースティンが、冒頭から三番目の語が a ではなく the である以外は全て現実の『高慢と偏見』と同じである作品を執筆した可能性を扱う[5]。メレオロジー唯名論の課題は、次の２つの言明を両立させることである。

(i) 『高慢と偏見』の冒頭から 3 番目の語は a である。

(ii) 『高慢と偏見』の冒頭から 3 番目の語が the でありうる。

ここで、反事実的状況で執筆された自筆原稿を『高慢と偏見*』と名付けよう。この『高慢と偏見*』は現実世界に存在するものではない。そこで『高慢と偏見*』が存在する場所を別の可能世界と呼ぼう。貫世界融合体を認めるとは、融合体を構成する部分が現実世界の出現だけではなく、別の可能世界のものもありうるということである。部分がどこの世界にあるかに関わらず融合体を構成することができるのである。このように考えれば、『高慢と偏見』の融合体に、現実世界とは別の世界 W'にある『高慢と偏見*』が部分として含まれる場合もありうるだろう。このように考えた場合、オースティンの『高慢と偏見』の冒頭から 3 番目の語が the であったかもしれない、という可能性をもつことは、別の世界にそのような特徴を備えた作品の出現が存在しており、かつ『高慢と偏見』の部分である、というものとして理解される。

貫世界融合体を認めることで、現実世界の『高慢と偏見』のありようとその反事実的可能性をいずれも認めることが可能になる。(i)が述べていることは、融合体『高慢と偏見』

[5] 『高慢と偏見』*Pride and Prejudice*(1891)の著名な冒頭は以下の通りである。"It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife." 「独り身の男が財産をもっているならきっと妻を探している、というのは広く認められた真理である。」

の現実世界に位置する部分では、冒頭から 3 番目の語が a であるということである。一方(ii)の内容は、融合体『高慢と偏見』の別の世界の部分には、冒頭から 3 番目の語が the であるものが含まれる、というものである。このようにして、反事実的可能性を作品がもつこととまばらなメレオロジー唯名論は両立可能である。

ただし「『高慢と偏見*』が別の可能世界に存在する」というとき、この世界と同じように別の世界があることを文字通り意味するとは限らない。もちろん、この世界とは時空的、因果的に独立した世界が実在するという立場もありうる。あるいは、可能世界とは、言語表現の集まりを比喩的に述べたものであって、何らかの存在者を想定するものではないという見解もあるだろう。本稿では、可能世界の本性がどのようなものであるかについて判断を保留し、中立的な立場を採用する。可能性の存在論的扱いと、現実世界の事物が可能的性質をもつことを説明する問題は区別できるからである。

第二の方針は、対応者理論に訴えて反事実的な可能性を分析するというものである。対応者理論とは、ものが可能的に P である、必然的に Q であるといった様相表現を含む文を分析するための理論である[6]。この理論に従えば、融合体がその具体的部分から定義されることと、反事実的可能性をそれが担うことを両立させられる。

この両立可能性を理解するために、対応者理論がどのように可能性を分析するのか確認しよう。現実世界の対象 a が性質 P をもちうることは、次のように定義される。

【対応者理論による可能性の分析】世界 W における対象 a が性質 P をもちうる。⇔ 少なくとも 1 つの世界 W'、少なくとも 1 つの対象 x について、x が W'に存在し、かつ x が a の対応者であり、かつ x が a ではなく、W が W'ではなく、x が P をもつ。

要するに、対応者理論では、実際には事物に帰属されない可能的性質を、現実世界とは別

[6] 対応者理論による様相言明の分析は Lewis(1968)によって提示されたものをここでは念頭においている。対応者理論の特徴は、様相演算子を用いずに様相言明を分析する点にある。対応者理論は一階述語論理に「世界である」や「対応者である」等のいくつか原始述語を加えた体系であり、議論領域にある存在者は具体的個体のみであるという特徴をもつ。対応者関係は文脈依存的なものであり、任意のものが任意のものの対応者になりうる。対応者理論の公理の中に、ルイスは、当初、対応者関係の反射性を加えており、自分は自分の対応者であることが成り立つとしていた。しかし、後年任意のもの同士のあいだに成立しうるという、より柔軟な関係として次のようにとらえなおしている。「ものが 2 つあったとき、文脈によって対応者になることもあれば対応者にならないこともある。あるいはその 2 つのものが対応者であるかどうかも確定していないかもしれない。(Lewis, 1986 , 254)」

の世界でその性質を所有する事物との対応者関係によって説明するのである。別の世界にある融合体『高慢と偏見』の対応者は、現実世界の『高慢と偏見』とは別の対象である。対応者関係は類似性によって決定される。その世界において現実世界の『高慢と偏見』にもっとも類似したものが対応者になる。類似性は任意のもののあいだに成立する関係であるから、どのような性質に重きがおかれるかによって対応者に相当する対象は決まるといえる。

対応者理論による可能性の分析でも、『高慢と偏見』の冒頭から 3 番目の語が a であることは現実世界において変わらず正しい。なぜなら、現実世界の『高慢と偏見』の出現や制作物に記された該当箇所の文字は a だからである。同様に、『高慢と偏見』の冒頭から３番目の語が the であった可能性があることも正しい。なぜなら、現実とは別の世界の制作物やその出現では、該当箇所の文字は the だからである。また対応者理論による応答の場合でも、可能世界の本性について特定の立場に与する必要はない。対応者理論はあくまで様相表現を含む文を分析するための理論であって、可能世界がどのような存在者であるかについて特定の主張を含むものではないからである[7]。 対応者理論と貫世界融合体の違いは、事物が世界をまたいで存在することを認めるか否かにある。対応者理論では、異なる世界の上演が同じ作品融合体の部分になることはない。反事実的可能性の排除という批判からメレオロジー唯名論を擁護するためには、貫世界融合体と対応者理論のどちらに訴えてもかまわない。ただし、どちらかといえば、対応者理論に訴える方が唯名論の有利な点を維持することができるように思う。これは、a が b の部分になるならば、b に対する a の時空的位置を指定できるという前提に基づく。たとえば、アラスカ州はアメリカ合衆国の最北の部分であるし、『ヘンリー六世』の執筆という出来事はシェイクスピア作品の中でも最も初期の部分である。もし、この世界とは時空的にも因果的にも独立した可能的対象が、現実世界の事物の部分になるとしたら、部分に関するこの前提は放棄しなくてはなら

[7] 対応者理論を提案したデイヴィッド・ルイスは同時に、可能世界の本性について様相実在論を主張する。様相実在論とは、可能世界が具体的な可能的個体の集まりであり、現実世界も他の世界も存在論的に同等であるとみなす立場である(cf. Lewis, 1986, 2)。これは、この世界の事物が実在するのと同じように他の可能世界の事物も存在しているということを意味する。一見して極端なこの主張は、抽象的なものと具体的なものの区別をなくし、時空的位置をもつ個体のみから様相概念を分析しようとした結果である。ただし、このことは、様相実在論と対応者理論が不可分のものであることを意味しない。前者は様相についての存在論的主張だが、後者は様相を含む文を分析するための理論だからである。可能世界の本性について判断を保留し、対応者理論による様相表現を含む文の分析のみを受け入れることもできる。したがって、様相実在論を採用したくない場合でも、反事実的可能性の排除への対応者理論による応答まで却下する必要はないのである。

ない。なぜなら別の世界はこの世界と時空を共有しておらず、それゆえ、一方の出現が他方の出現より北方にある、時間的に先行する等々ということは意味をなさないからである。

したがって、貫世界融合体を認めるにせよ、対応者理論に訴えるにせよ、反事実的可能性を排除するという批判に対して、まばらなメレオロジー唯名論が応答する道は残されていると結論してよいだろう。それゆえ、たとえ反事実的可能性を作品に帰属することが適切だとしても、まばらなメレオロジー唯名論を退ける理由にはならないのである。

5.4 因果性に基づくまばらな融合体への批判

最後に検討する批判は、まばらな融合体と作品の因果的効力の関係にかかわる。ある上演 a が特定の作品 W の出現であるがゆえに特定の因果的効果をもつ、ということが正しければ、作品がまばらな融合体であるというのは奇妙ではないか、という批判である[8]。たとえば、紀元前 5 世紀にアテナイでおこなわれた『オイディプス王』の上演が、観客に畏怖の感情を引き起こすというとき、その効果を引き起こしたのは、その場でおこなわれた特定の上演である。その上演が『オイディプス王』であるがゆえに、観客は恐れとおののきの感情を引き起こされるのである。しかし、もしまばらな融合体を構成する部分が同じ因果的役割を果たすのだとすれば、その上演は、まばらな融合体『オイディプス王』の部分であるがゆえに、特定の効果を引き起こすことになる。しかしこれは奇妙な帰結に思われる。というのも、紀元前 5 世紀のアテナイの観客に特定の効果を引き起こすためには、まばらな融合体『オイディプス王』全体が存在する必要が生じてしまうからである。しかし、紀元前 5 世紀のアテナイの人々にとって、時間的にも空間的にもはるかに距離がある出現すら部分として含む、まばらな融合体の全体は無関係ではないだろうか。まばらなメレオロジー唯名論に従うと、個別の上演が特定の因果的役割を果たすことを理解するのに、

[8]この批判は Armstrong(1980, 28-29)において提案された議論を芸術作品の存在論の文脈に置き換えたものである。アームスストロングが批判の対象とした立場は、性質を個体のクラスととらえる性質のクラス唯名論である。クラス唯名論の中でも、人間や白さといった通常性質と思われるすべての事物からなるクラスをまばらな性質もしくは自然的性質と呼び、区別するものである。もし性質が自然的クラスなら、４キログラムのボールが別の同じ重さのボールに衝突して動かしたという因果的効力を説明する際おかしな帰結がもたらされるという。クラス唯名論では、４キログラムという性質は全ての４キログラムの事物のクラスである。ボールが一定の距離を移動した原因の１つは、衝突したボールの重さが４キログラムという性質をもつことである。しかし、このときボールの移動に関わっているのは特定のボールのもつ重さ４キログラムという性質であって、他の４キログラムの物体は無関係ではないだろうか。特定の対象に関わる因果的効果を説明するのに、他の関連しない対象を持ち出さなければならないとしたら奇妙ではないか、という批判である。

当該の上演とは無関係の上演がなければならないことになるように思えるのである。

この因果性による批判に対してまばらなメレオロジー唯名論は、まばらな融合体の部分が同様の因果的役割をもつことは、あらゆる出現から構成されるまばらな融合体の存在に起因するのではない、と応じることができる。まばらなメレオロジー唯名論では、紀元前5 世紀にアテナイでおこなわれた『オイディプス王』の上演が観客に一定の効果をもたらすのは、『オイディプス王』融合体の一部だからではなく、特定の因果的源泉に由来するからである。芸術作品に相当するまばらな融合体の部分であるための条件として、第4章では、同じ源泉に因果的に由来することを条件とした。同じ作品の異なる出現が同様の因果的効力をもつのも、同じ因果的源泉に由来するからである。『オイディプス王』の上演全てに相当するまばらな融合体は、20 世紀にブロードウェイで上演された『オイディプス王』も含まれるだろう。この出現が仮に紀元前5 世紀にアテナイで行われた上演と同様の効果を観客に引き起こすとしたら、それは、同じ因果的源泉に由来するからである[9]。因果性による批判は、作品の異なる出現が同じ因果的効果をもたらすことを、融合体と全体部分関係をもつからではなく、同じ因果的源泉をもつからであると理解すれば、回避されるのである。

5.5 結論

本章では、まばらなメレオロジー唯名論に対する批判への応答を試みた。ここで応じた批判は次の 4 つであった。(1)作品が鑑賞不可能になるという常識に反する帰結を導くという批判。(2)時間的部分に関する原理に違反するという批判。(3)作品が反事実的可能性をもつことを排除してしまうという批判。(4)作品の因果的効果を十分に説明できないという批判。これらのうち批判(1)から(3)に対しては、批判者の指摘するような帰結は回避できることを示した。批判(4)に対しては、特定の上演がもつ因果的効力の由来を明らかにすることによって応答した。これにより、まばらなメレオロジー唯名論が、芸術作品に関する常識的見解を否定するという理由で除外されることはなくなるだろう。これで芸術作品を抽象

[9] もちろん 20 世紀にブロードウェイで上演された『オイディプス王』は古代ギリシャ語ではなく、英語が用いられており、用いられた楽器も紀元前5 世紀当時のものとは異なる。ソフォクレスの執筆した脚本を直接参照しているのではない、という点で、紀元前5 世紀にアテナイでの上演と 20 世紀のブロードウェイの上演は、因果的源泉において異なる。しかし、ブロードウェイの上演の因果的源泉に相当する英訳の脚本は、ソフォクレスの脚本を参照しているという因果的なつながりをもつ。そのため、間接的に紀元前5 世紀にアテナイでの上演と 20 世紀のブロードウェイの上演は同じ因果的源泉に由来すると言えるのである。

的対象として措定しなくとも、その理論を構築する余地が見いだされたと言える。

最後に、本稿で擁護してきた唯名論の精神がどのようなものであったかを確認したいと思う。それは抽象的存在者をいたずらに導入せず、知覚可能な具体的存在者の世界にとどまることである。この精神は、ネルソン・グッドマンとクワインが提案する唯名論と一致する。

> われわれは抽象的対象の存在を信じない。クラス、関係、性質といった抽象的対象が時空内に存在するとは誰も思わないが、われわれの「存在を信じない」とはそれ以上のことを意味している。それは、抽象的対象を一切放棄する、という意味である。(…)抽象的対象を放棄した後に残る世界は、物理的対象、出来事、感覚経験から構成されることになろうか。[何が構成要素となるかは]決断次第だがここで結論を焦る必要はない。(cf. Goodman and Quine, 1947, 105)。

もっとも、本稿の議論の範囲はあらゆる存在者を含むものではなく、演劇作品を中心とする芸術作品に限定されている。演劇作品が様々な種類の物理的対象であれば、作品についての知覚経験や美的価値をともなう認識も物理的対象についての知覚の理論によって理論化する道が開かれる。唯名論的な存在論の枠組みでは、芸術作品に対する知覚の哲学や認識論、心理学や認知科学からのアプローチを採用することができるだろう。そして序論で述べたように、批評の実践の場でその対象への反省をせまられた時、ここで提示した議論がその思索の一助となることを期待して本稿を締めくくることにしたい。

【参考文献】

Armstrong, D.M. (1978a). *Universals and Scientific Realism vol.1 Nominalism and Realism*. Cambridge University Press.

--------- (1978b). *Universals and Scientific Realism vol.2 A Theory of Universals*. Cambridge University Press.

--------- (1980). *Universals: An Opinionated Introduction.* Westview Press. (邦訳　デイヴィッド・M・アームストロング. (2013).『現代普遍論争入門』, 秋葉剛史訳, 春秋社.)

Baker, A. (2010). Simplicity, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/simplicity/>.

Baker, L. R. (2009). Identity across time: A defense of three-dimensionalism. *Unity and Time in Metaphysics*, 1, 1-14.

Caplan, B., & Matheson, C. (2006). Defending musical perdurantism. *The British Journal of Aesthetics*, *46* (1), 59-69.

--------- (2008). Defending 'defending musical perdurantism'. *The British Journal of Aesthetics*, *48* (1), 80-85.

Cameron, R. P. (2008). There are no things that are musical works. *The British Journal of Aesthetics*, *48* (3), 295-314.

--------- (2010). How to have a radically minimal ontology. *Philosophical studies*, *151*(2), 249-264.

Campbell, K. (1997). The metaphysic of abstract particulars. Originally published in *Midwest studies in philosophy*, (1981), *6* (1), 477-488.

Culler, J. (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Davies, D. (2009). Works and performances in the performing arts. *Philosophy Compass*, *4*(5), 744-755.

Dodd, J. (2000). Musical works as eternal types. *British Journal of Aesthetics*, *40*(4), 424-440.

--------- (2002). Defending musical platonism. *The British Journal of Aesthetics*, *42*(4), 380-402.

--------- (2004). Types, continuants, and the ontology of music. *The British Journal of Aesthetics*, *44*(4), 342-360.

--------- (2007). *Works of Music: An Essay in Ontology.* Oxford University Press.

Evans, G.(1973). The causal theory of names. *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, 49, 187-225.

Fine, K. (1994). Essence and modality. *Philosophical Perspectives*, 8, 1-16.

--------- (2006). In defense of three-dimensionalism. *The Journal of philosophy*, 699-714.

Frank, G.(1991). Ninagawa Macbeth by William Shakespeare; Yukio Ninagawa. *Theatre Journal*. 43(3). 397-399.

Gibbard, A. (1975). Contingent identity. *Journal of Philosophical Logic*, *4* (2), 187-221.

Gilmore, C. S. (2003). In defence of spatially related universals. *Australasian Journal of Philosophy*, *81*(3), 420-428.

Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing.

Goodman, N., & Quine, W. V. (1947). Steps toward a constructive nominalism. *The Journal of Symbolic Logic*, *12*(04), 105-122.

Hawley, K., & Bird, A. (2011). What are natural kinds? 1. *Philosophical Perspectives*, *25* (1), 205-221.

Hinchliff, M. (1996). The puzzle of change. *Nous*, 30, 119-136.

Hodva, Paul. (2009), What is classical mereology?. *Journal of Philosophical Logic* 38 (1):55 – 82.

Kivy, P. (1993). *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge University Press.

Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*. Harvard University Press. Originally published in 1972.

Lewis, D. K. (1968). Counterpart theory and quantified modal logic. *The Journal of Philosophy*, 113-126.

--------- (1983a). Survival and identity. in *Philosophical Papers* volume I. Oxford University Press. Ordinary published in Amelie Oksenberg Rorty (ed.), *The Identities of Persons*. University of California Press. 17-40 (1976).

--------- (1983b). New work for a theory of universals. *Australasian Journal of Philosophy*, *61*(4), 343-377.

--------- (1984). Putnam's paradox. *Australasian Journal of Philosophy*, *62*(3), 221-236.

--------- (1986). *On the Plurality of Worlds*. Blackwell.

Leonard, H. S., & Goodman, N. (1940). The calculus of individuals and its uses. *The Journal of Symbolic Logic*, 5 (2), 45-55.

Levinson, J. (1980). What a musical work is. *The Journal of Philosophy*, *77* (1), 5-28.

Livingston, P. (2013).'History of the ontology of art', T*he Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2013 edition. Edward N. Zalta (ed.), URL = http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/art-ontology-history/

Loux, M. J. (2006). *Metaphysics: A Contemporary Introduction*, Third Edition New York. Routledge Press.

Lowe, E.J. (2010). Ontological dependence. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. E.Zalta. (ed.). URL=< http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/dependence-ontological/ >

McLeod and Rubenstein. (2005). Universals, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. ISSN 2161-0002, http://www.iep.utm.edu/, 2014/01/07.

Murphy, A. (Ed.). (2010). *A Concise Companion to Shakespeare and the Text*. John Wiley & Sons.

Parfit, D. (1971). Personal identity. *The Philosophical Review*, 3-27.

Plato. (n.d.) *Parmenides*. in *Perseus Digital Library.* from http://www.perseus.tufts.edu/hopper/

Ramsey, F. P. (1925). Universals. *Mind*, *34*(136), 401-417. 2014/03/22.

Rickless, S. (2012). "Plato's *Parmenides*", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/plato-parmenides/>

Rodriguez-Pereyra, G. (2002). *Resemblance Nominalism: A solution to the problem of universals*. Oxford University Press.

Rohrbaugh, G. (2003). Artworks as historical individuals. *European journal of Philosophy*, *11* (2), 177-205.

Rossberg, M. (2013). Destroying artworks, in Uidhir, C. M. (Ed.). *Art and Abstract Objects*. Oxford University Press.

Russell, B. (1912). *The Problems of Philosophy*. In *Project Gutenberg*. From http://www.gutenberg.org/ebooks/5827. (邦訳　B.ラッセル. (2005).『哲学入門』. 高村夏輝訳, ちくま学芸文庫.)

Schaffer, J. (2004). Two Conceptions of Sparse Properties. *Pacific Philosophical Quarterly*, *85* (1), 92-102.

Sider, T. (1996). All the World's a Stage. *Australasian Journal of Philosophy*, *74* (3), 433-453.

--------- (2001). *Four-dimensionalism: An ontology of Persistence and Time*. Oxford: Oxford

University Press. (邦訳　セオドア・サイダー. (2007).『四次元主義の哲学』. 中山康雄監訳, 春秋社.)

Simons, P. M. (1987). *Parts: A Study in Ontology*, Oxford: Clarendon Press.

Strawson, P.F. (1964), *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics.* University Paperbacks. Originally published in 1959.

Williams, D. C. (1953). On the elements of being: I. *The Review of Metaphysics*, 3-18.

Wollheim, R. (1968). *Art and its Objects*. Cambridge University Press.

Wolterstorff, N. (1975). Toward an ontology of art works. *Noûs*, *9* (2), 115-142.

Zangwill, N. (2001). Aesthetic functionalism. *Aesthetic concepts: sibley and after.* Oxford University Press.

蘆田裕史, 水野大二郎編. (2013).『vanitas』. No. 002.　http:// fashionista-mag.blogspot.jp

アリストテレス. (1997).『詩学』. 松本仁助・岡道男訳, 岩波文庫.

イーグルトン, テリー. (1985)『文学とは何か』, 大橋洋一訳, 岩波書店.

ウィトゲンシュタイン.(1996). 『ウィトゲンシュタインの講義 I ケンブリッジ 1930-1932 年』. デズモンド・リー編, 山田友幸・千葉恵訳, 勁草書房.

大浦康介編. (2013). 『フィクション論への誘い：文学・歴史・遊び・人間』. 世界思想社.

加藤裕明. (2010). 「桜とマクベス:「NINAGAWA マクベス」 に見る越境文化性」. 『北海道大学大学院教育学研究院紀要』. 111, 1-22.

河合祥一郎, 小林章夫編.(2010).『シェイクスピア・ハンドブック』. 三省堂.

カント. (1965).『判断力批判 カント全集 8』, 原祐訳, 理想社.

清塚邦彦. (2009).『フィクションの哲学』. 勁草書房.

西條玲奈. (2014).「芸術作品の存在論におけるい曖昧なタイプ説の批判的検討」, 『哲学論叢』. 41, 59-70.

シェイクスピア. (2003). 『ハムレット』. 河合祥一郎訳, 角川文庫.

---------. (2009).『マクベス』. 河合祥一郎訳, 角川文庫.

末松美知子. (2004). 「海外における日本のシェイクスピア公演: 蜷川幸雄の例」. 『群馬大学社会情報学部研究論集』, *11*, 59-69.

鈴木生郎. (2011).「死の害の形而上学」. 『科学基礎論研究』, 39(1), 13-24.

ステッカー, ロバート. (2013). 『分析美学入門』. 森功次訳, 勁草書房.

田邉健太郎. (2012).「ジュリアン・ドッドの音楽作品の存在論を再検討する ： 聴取可能性

の問題を中心に」.『Core ethics : コア・エシックス』. 8(0) 267-278.
永嶋哲也. (2013).「中世普遍論争再訪― 中世唯名論者は何が存在しないと言っているか―」.
『哲学論文集』, 49, 149-165.
中山康雄. (2004). 「四次元メレオロジーと存在論」. 『科学基礎論研究』, 31(1-2), 9-15.
バルト, ロラン. (1979).「作者の死」.『物語の構造分析』. 花輪光訳, みすず書房, 79-90.
山内志郎. (2008).『普遍論争　近代の源流としての』. 平凡社ライブラリー.
山田友幸. (2011).「単称思考と志向性」. 『哲学雑誌』. 126 (798), 84-103.

【参考 URL】

Fashion Theory, http://www.ingentaconnect.com/content/bloomsbury/jdbc
Game Studies , http://gamestudies.org/
VESTOJ, http://www.vestoj.com

謝辞

本稿を執筆するに際し、多くの方から支援をいただきました。

まずは何より、言葉遣いから議論の展開にいたるまで辛抱強く本稿を検討し、ご指導して下さった山田友幸先生に感謝いたします。山田先生のたゆまぬ協力がなければこの論文が形になることは決してなかったでしょう。

同じく本稿を吟味し、適切なコメントを多数くださった北村清彦先生と千葉恵先生に感謝いたします。とりわけ北村先生のご指摘は本稿の足りない点を見事に浮き彫りにしたものであり、大いに参考となりました。

最後に、助言や助力をいただいた山口尚さん、小山虎さん、鈴木生郎さん、海田大輔さん、梶本尚敏さん、田邉健太郎さん、松永伸司さん、源河亨さん、森功次さん、北村紗衣さんに感謝いたします。みなさんとの交流のおかげで、多くの誤りを避け欠落を補うことができました。