

J.S.G. Boggsについて

——紙幣と文学の比較研究のために——

秋 元 孝 文

紙幣と文学は似ている。¹⁾

両者はともに物質的な価値を（ほとんど）持たず、紙とその上に印刷された記号だけによって成り立つにも関わらず、何らかの価値があるものと固く信じられている。では、その両者の価値を担保するものは何か？紙幣はかつて金によってその価値を担保されていたが、米ドルの金本位制は1971年に終了し、今では変動為替相場制が敷かれ、紙幣の価値を担保する物質的価値物はなくなった。我々は「特定の紙片を価値あるものということにしよう」という社会的な約束によって紙幣の価値を信じているのであって、紙幣の中に本質的な価値が備わっているわけではない。一方の文学作品の価値はどこにあるか。Terry Eagletonが言うように「文学は昆虫が存在するのと同じ意味で存在するのではない」。²⁾ 物質としてよりむしろ現象として存在するのである。そしてその価値（つまりどの作品に文学的に価値があり、どの作品がそうではないかという判断）は時の移り変わりとともに常に流動し、文壇や学界といった権威が文学を認定するのであって、作品それじたいの中には本質的な「文学的価値」はない。にもかかわらず我々は紙幣に価値があり、文学に価値があることを（めったに）疑わない。しかし一度その価値を疑ってみれば、両者はともに我々の共同幻想によって支えられていることに気づく。

アメリカは西洋世界で初めて公共の行政政府によって紙幣が発行されて流通した場所であるが、アメリカ初期の紙幣の発行にBenjamin Franklinが関わっていたことは興味深い。彼はその有名な『自伝』にも記しているように植民地での紙幣を作成し、独立戦争前夜には大陸通貨の発行にも尽力している。³⁾ この事実は我々に紙幣と文学の意外なる親和性の一つの根拠を与えてくれる。アメリカ文学の父はアメリカ紙幣の父でもあった、と。Franklinが双方に関与でき

たのは彼がprinterだったからであり、文学と紙幣はともに印刷というテクノロジーによって可能になったメディアである。⁴⁾ こういった両者の親和性を鑑みれば、紙幣制度の変遷と文学制度の変遷にはなにかしらパラレルな関係が見出されるのではないかと、という推測が成り立つ。アメリカの紙幣制度は、大陸通貨の時代、free banking era、National Bank Noteの時代、そして金本位制とbimetallismをめぐる議論、変動為替制への移行、と何度か大きな変革を経て現在に至っている。ならばその変化と文学作品における傾向の変化の間にはなんらかの共通点が見出されるのではないだろうか。

紙幣と文学の比較研究、その前段階として両者の橋渡しとなると考えられるあるアート置いてみたい。そのアートの題材は「紙幣」である。文学は広義の「芸術」の一端に属するので、紙幣を題材にしたアートを考察することは文学と紙幣の関係を考える上でも有意義であろう。アーティストの名はJ.S.G. Boggs。本論は紙幣と文学の比較研究への助走として、紙幣を扱うアーティストBoggsの考察を通して紙幣と文学の特性に見られる共通性に迫ろうという試みである。

J.S.G. Boggs (1955-) は紙幣を題材にしたアーティストである。彼は滞在先の国⁵⁾ で使われている紙幣の原寸大のコピーを精巧な技術をもって手書きでコピーする。⁶⁾ しかし作品はそれだけでは完成しない。Boggsはその紙幣を実際に「使う」。正確には紙幣として使うのではない。彼が描いた紙幣と同額の価値を持つ芸術作品として受け取ることを要求するのだ。たとえばレストランで87ドルの食事をした場合、ウェイターに対して100ドル札のBoggs紙幣を取り出し、そしてすぐさま本物の100ドル札も取り出してこう言うのである。「私はアーティストで、この絵を描いた。何時間もかかったし、きっとこれにはなにがしかの価値があると思う。勝手に値段をつけようと思うのだけれど、その値段はたまたまこの作品の額面と同じ100ドルだ。ということは、もしこれを我々の食事代としてきみが受け取るなら、13ドルのお釣りを私に返してくれなきゃならない。つまり、きみはこの芸術作品がこちらの普通の100ドル札より価値があるかないか決断しなければならないわけだ。どちらを選ぶかはきみの自由だ」。⁷⁾ もちろんすべての人が受け取るわけではない。大抵は当惑する。

しかし、受け取ろうが受け取るまいが、この取引を持ちかけられた側はそれまで自明と思っていた現実にはじめて疑念を向けることになる。紙幣とは何か？ お金とは何か？ どうして一枚の紙切れに価値があるのか？

我々は普段紙幣をまじまじと眺めることをしない。物質的価値をもたない紙幣が貨幣として流通しうるのは、「それを貨幣ということにしよう」という共同体の同意があってこそだが、我々はその考えを所与のものと思っているためにその正当性を疑うこともなければ、紙幣じたいに注目することも無い。ある意味紙幣という物質的無価値物が貨幣として成立するのは我々の“suspension of disbelief”によるものなのである。ところがBoggs紙幣は、そのモデルとの極端なまでの物質的類似と、しかしながら一方は価値を固定され一方はそうではないという事実を突きつけることによって、我々に紙幣じたいを“close reading”することを要求する。我々は本物の紙幣に目を凝らし、Boggs紙幣と見比べることであろう。そして紙幣というのが本来は記号に満ちたテキストであるということに気づく。それと同時に我々は別の疑問も抱く。アートとは何か？ アートの価値とは何なのか？

このようにBoggsの芸術活動はBoggs紙幣というテキストの作成だけでなく、そのモデルとなった「紙幣」が持つ「取引（transaction）」という社会的営為さえも作品に取り込む。しかし、彼の作品はこの時点でもまだ完成せず、「価値」をめぐるさらなる交換を生み出す。Boggsは自分の作品を「取引」した24時間以上のちにコレクターに連絡を取り、合意に至れば「取引」の際に受け取ったレシートとお釣りを「売る」。⁸⁾ たえば前述のレストランの食事であれば、レシートとお釣りの値段は500ドル程度になるという。レシートからいくばくかの情報は手に入るが、さらなる情報を得なければコレクターはBoggsにさらに支払う必要がある。こうしてお釣りとレシートを手に入れたコレクターはウェイトーを探し当て、取引を試みる。ところがこの時点までにBoggs紙幣を所有し、その価値に思いをめぐらしたウェイトーは、それを買い取りたいという人物の出現によってさらにその価値を確信する。100ドルとして受け取ったBoggs紙幣を決して100ドルでは手放さないのである。こうして両者の間に交渉がもたれ（Boggs紙幣の持ち主がコレクターの買い取り希望額でも売る意志がない場合には、コレクターのほうがレシートとお釣りを売ることを提案する

こともある)、Boggs紙幣はこの「取引」を経てお釣りとレシートとセットになる。たとえばその紙幣の買い取りに500ドルかかったとしよう。それでもこの完成された作品はひとつのフレームに入れられた途端、2000ドルから3000ドルの作品としてさらに「取引」されるようになるのである。アートとはいえもともとはただの紙とインクであった物質的にはほぼ無価値なものが、「取引」を繰り返すことによってどんどんと価値を高めていくのだ。本物の紙幣は交換によって流通するが、価値が高まることはない。しかしアートに紙幣の特性である「取引」という要素を組み込んだ途端、その価値はバブルのように何倍にも膨れ上がるのである。そこで我々はまた価値をめぐる不思議にめぐり合うことになる。紙幣とは何か？なぜ価値があるのか？アートの価値とは何か？そしてそもそもの「価値」とは何なのか？

まずは貨幣について考えなければならない。貨幣の起源に関しては交換経済の不自由さを解消するために発明されたという説明が一般的である。肉を所有するAと布を所有するBとの間に交換が成立するには、天文学的に確率の低い「欲望の二重の一致」が必要である。ここに毛皮を持ったCがいて、Aの肉を欲し、毛皮と交換し、そしてたまたまBが毛皮を欲する場合にはAはBの布を手に入れることができるが、それでもこのように各人の所有物と欲求が合致する確率は高くない。物々交換には限界がある。そこですべてのものと交換可能でその価値を体現しうるものとして貨幣が発明された、というのが一般的に説明される貨幣の起源である。

しかし、「何が貨幣になるか？」という問題に関してはさらなる考察が必要である。たとえばアメリカの歴史を見ても、インディアンの使用したwampum（貝殻）、インディアン・コーン、タバコ、毛皮など、紙以前にも様々な物質が貨幣として使われてきた。⁹⁾ またコインは、紙幣以前から貨幣として使われてきた歴史をもち、現在でも広く使用されている。一方我々の関心の対象である紙幣は、人類史上最初に使われたのは中国であり、西洋世界が紙幣の存在を知ったのは13世紀にマルコ・ポーロによってその様子が伝えられた時であった。現在のアメリカ合衆国にあたる地で最初に紙幣が発行されたのは1690年のマサチューセッツ湾植民地（Massachusetts Bay Colony）でのこと。その後他の植民地もこれに倣い、また独立戦争前夜の1775年には大陸通貨（Continen-

tal Currency) が紙幣で発行される。これは独立戦争に従軍する兵士たちの戦費を賄うために発行されたのであるが、それが「紙幣」という形を取ったのは、新機軸というよりも地金が圧倒的に不足しているなかでの苦肉の策であった。もちろん本国イギリスは植民地が勝手に貨幣を作ることを認めず、多くの偽札を流入させることによって大陸通貨の価値を下落させ、これに対抗する。¹⁰⁾ 結果、アメリカ合衆国は独立は果たすものの大陸通貨は甚大なインフレに見舞われ、最悪の時期には実質価値は1000分の1にまで暴落し、“Not Worth a Continental (三文の値打ちもない)” という言い方ができたほどである。¹¹⁾ この手痛い経験から、合衆国政府は独立と同時に紙幣の発行を停止し、南北戦争開戦までの約100年間、政府の手によって紙幣が発行されることはなかった。¹²⁾

このようにアメリカでの貨幣の変遷をたどってみると、紙幣以前にも様々な貨幣が存在し、そして紙幣が誕生したのちも価値の安定を見るまでには長い時間を要しており、貨幣が「紙幣」である必然性というのはあまりなかったといえよう。共同体の同意のもとで貨幣であることを認めれば、なにものでも貨幣になり得た。それこそ貝殻でもコーンでもよかったのである。

この「なにが貨幣となるか」という問題の起源に関しては、「貨幣商品説」と「貨幣法制説」の二つの説がある。前者は「貨幣とはそれ自体が価値を持つ商品をその起源とし、ひとびとのあいだの交換活動のなかから自然発生的に一般的な等価物あるいは一般的な交換手段へと転化した」という考えであり、後者は「貨幣とはそれ自体が商品としての価値を持つ必要はなく、共同体の申し合わせや皇帝や君主の勅令や市民の社会契約や国家の立法にその起源をもとめることができる」という主張である。¹³⁾ 両者の間にはいまだ決着はついていないのだが、岩井克人はそのいずれをも否定してみせ、この起源を探る営みを、合理的な歴史によって空白を実体で埋めようとする「神話」を作る作業だと喝破している。

それでは起源は別として、貨幣はそれじたい価値物であるべきかどうかという問題に目を向けよう。現在多くの国家で流通している紙幣には物質的価値はほとんどない。電子マネーなどヴァーチャルな空間で取引される貨幣はモノでさえない。これに関しては貨幣を人間同士の社会的ネットワークの中での機能として位置付けたゲオルク・ジンメルの論が参考になろう。ジンメルの『貨幣

の哲学』は難解で知られる大著であるが、そのなかでジンメルは、貨幣には価値はないと考えている。¹⁴⁾ より正確に言えば「貨幣自体に本質的に備わった価値はない」のである。

ジンメルは『貨幣の哲学』第2章でこの問題を扱っている。何かを計測する道具はそれじたいに計測されるモノの特性がなければならない。たとえば長さを測るものは長さを持っていないといけないし、重さを量るものは重さを持っていないといけない。この例に倣うなら価値を計る貨幣は価値を備えていなければならないことになる。しかしジンメルはこの一般化をすぐに放棄する。たとえば温度を計るために熱いものは必要ない。さらには、突風が木の枝を折った場合と人間の手がおなじ枝を折った場合、突風と人間の手にはなんの共通性もないにも関わらず、その影響を受けた客体である木の枝によって両者は計測・比較可能になる。つまり共通しない二つのものを計測するためには第三者が必要であり、その第三者は計測されるモノの特質を備えている必要はないのである。だから貨幣は価値を備えている必要はない、とジンメルは結論付ける。そして商品と貨幣は同じ特質を共有するものではないため、貨幣は商品の価値を計測するのではなく、すべての貨幣量とすべての商品量という客体の割合を通じて、商品の価値を定める。そして貨幣の歴史を振り返ることで、「物質的貨幣 (substance money)」から「機能的貨幣 (function money)」への変貌を読み取る。¹⁵⁾

ジンメルが振り返る貨幣の歴史において、最初の貨幣とはそれを使用する人々にとって、交換機能とは独立して、価値が高いとされる商品であった。この点においてジンメルは「貨幣商品説」に立っていると見えよう。その価値物が貨幣として認められると、その交換価値はそのネットワークに属するすべての商品交換の価値基準になる。ジンメルはこのような貨幣を「物質的貨幣」と呼んだ。たとえばこのような状況下で貝殻が貨幣になったとすると、貝殻は貨幣であるから交換されるのではなく、貝殻であるから交換されるのである。だからある社会において価値があると思われるものはいかなるものでも貨幣になりえた。それが進化し、「貝殻だから」という物質的価値に拠らず「貨幣であるから」という理由で交換されるようになったものが「機能的貨幣」である。価値物であるから交換可能であった貨幣が、貨幣であるから交換可能である、

という純粋な機能性へと変貌していくのだ。

我々が考える文学と紙幣の共通性に関してここで与えられる一つの要素は、紙幣（貨幣）は本質的価値物ではなく機能的価値を持つものであり、ゆえにそれは価値の表象にすぎず、別の言い方をすればフィクショナルな存在である、ということであろう。紙幣は虚構の価値なのである。物質的な価値ではなくその機能に立脚しているという点で、それじたいが虚構なのだ。英語では小説をnovelと言うよりfictionと呼ぶことのほうが多いが、紙幣のフィクション性が明らかになった今、同時代に存在した二つのフィクションになんらかの共通点や相互関係が見られるだろうことは想像に難くない。そこで紙幣と文学の共通点として、次の段階では両者のテキスト性、ということに目を向けてみたい。だが、そのためにはもうしばらくジンメルの価値論とBoggs作品を見なければならぬ。

ジンメルの理論によれば貨幣は物質的価値を備えた貨幣から、物質的価値をどんどん減らすことによって進化してきた。その進化の比較的最近の形態である「紙幣」に物質的価値がほとんどないことには、それが「機能的貨幣」であることがよく見て取れる。それと同時にジンメルの貨幣論の根本にある構造主義的な見方は、我々にさらに根本的な問題への解答を与えてくれる。それは、「では、価値とは何か？」という問題である。前掲のようにジンメルによれば「貨幣自体に本質的に備わった価値はない」。ならば、貨幣はいかなる理由で価値をもって流通しているのか？

ジンメルは貨幣だけでなく「価値」全般についても考察している。そしてMilaによれば「新カント派の価値に関する教義へのジンメルの見直しの中でも最も中心的で革命的なものはいかなる超越的な価値も存在しないというテーゼである」（147 傍点部原文イタリック）。ジンメルによれば価値とは価値を評価する主体と評価される客体の間に距離が存在することによってはじめて発生するものである。そして価値は価値評価される客体の中に本質的に備わっているのではない。価値は客体物の中に存在するのではなく、主体の心理的過程によって客体に投げかけられるものなのである。モノじたいではなく、それを欲する主体の欲望があってこそはじめてそこに価値は発生する。こうして価値のありかは、「モノ」から「モノと人との関係性」に移される。そして関係性に移

されるゆえに価値とは絶対的なものではなく相対的なものとなり、一定不変ではなく社会的関係性のネットワークの網の目に置かれてはじめて確定し、そしてその移り変わりとともに変動していくものとして捉えなおされる。¹⁶⁾ こうして見直してみれば物質的価値をもたない紙幣に価値が存在することも説明可能である。紙幣とは「物質的貨幣」より「機能的貨幣」の要素が強いが、それに対する主体は紙幣の「機能」に欲望を抱くのであり、それゆえにそこに価値が生じるのである。

ここで、Boggs紙幣の「価値」がその物質的価値とは無関係に、度重なる「取引」によってバブル式に高まっていったことを思い出してみよう。紙幣の精巧な手書きのコピーとはいえ、最初はただの紙切れだったものが、まずはウェイターの欲望によって100ドルという価値を与えられる。次にそれを買い取りにきたコレクターの欲望によって500ドルという価値が与えられる。最後にフレームにレシートとお釣りとともに収められたとき、その作品を欲するであろうと仮定された未来の購入者の欲望によって、2000ドルという価値が付与される。このあいだにBoggs紙幣じたいの物質的価値はいささかも増えていない。しかしそこに投影される欲望がどんどん高まっていつているのである。ジンメルも言うように貨幣は人の手から人の手へと流通してこそはじめて貨幣であり、物質として存在しているだけでは貨幣ではない。¹⁷⁾ Boggs紙幣はまず、貨幣の似姿をとるということによって、ほかのいかなる商品よりも流通が速いという貨幣の特性を取り込みつつも、貨幣がその価値を縛られているはずの交換の社会的ネットワークに新たな「商品」として参入するということをやってのけた。両者の特質が共存するからこそ、Boggs紙幣はほかの商品より圧倒的にすばやく価値を高めていくことが可能なのである。

モノの価値がモノじたいに本質的に宿るのではなく、それを所有したいという主体の欲望との関係性に発生する、というジンメルの考えはすべての商品に関して言えることである。我々が議論の対象としている文学もアートも、商品としては、主体の所有したいという欲求によって価値を生ずる。ただ、そこからさらに踏み込んで「文学的価値」「芸術的価値」という、ときとして貨幣には計れない数値化不可能な価値について考えるとき、同じような考えがたとえば受容理論のような批評理論にも存在することに気づく。テキストの意味・価

値はテキストの中に本質的にあるのではなく、鑑賞者との関係性において発生するという考えは、ジンメルが定義する「価値」のありかと類似している。だが、そのまえにコンセプチュアル・アートの始祖として、Boggsがその系譜につながるであろうアーティスト、Marcel Duchampについて考えてみたい。¹⁸⁾

既製品の小便器に“R. Mutt”のサインと年号を入れただけの、デュシャンのもっとも有名なレディメイド作品 *Fountain* (1917) が美術史上の重大な事件として残っているのはなぜか？デュシャン自身は、偽名で出品したこの作品が、5ドル払えば誰でも作品を出品できるはずのアンデパンダン展に出品拒否されたとき「マッット氏が『泉』を自分の手で作ったかどうかは重要ではない。彼はそれを選んだのである。日常生活のありふれたモノを取り上げ、新しい名前と視点のもとに、その実用的意味が消えてしまうよう置いたのだ。つまり、そのモノに関する新しい考えを作り出したのである」と言っている。¹⁹⁾デュシャンの革新性は、我々が通常想起するアートに必要な不可欠なもの、たとえばアーティストの才能と技術によって作られたなにかしらの「美」のようなもの、を真っ向から否定してみせたところにあった。レディメイドは作者の「才能」や「技術」、作品の「美」を否定した。並みの人間より抜きん出た才能や技術を持つ者が、その能力を発揮して日常生活で目にするものとはかけ離れた「美」を作成する、という我々の常識的な芸術観を覆したのだ。『泉』はレディメイドゆえに作者の才能や技術に立脚していない。また便器はそれじたい取り立てて美しいものでもない。にもかかわらず、それはアートである。デュシャンによれば、それが新たな場所に置かれ、新たな視点と思考を生み出したからだ。

また、デュシャン自身の言葉に拠らずに、『泉』がアートたるゆえんを考えるならば、①それが「美術館」というコンテキストに（実際には出品を断られたため展覧会には置かれなかったが、論争を呼ぶことによってすくなくとも「美術界」というコンテキストには）置かれることによって、②鑑賞者の内部に起こる解釈行為によって、アートになると言えるだろう。ダダイストHans Richterの1965年の発言によれば「50年前、美術ギャラリーとは「神の話す場所」であった。そこに展示された作品たちは伝統、歴史、そして一般的に受け入れられた価値観によって神聖化され、人間経験の宝庫、そして何世代にもわたって指標となるような価値の基準として成立していた」という。²⁰⁾つまりギャラ

リーや美術館じたいが価値の基準であったことになる。そして、デュシャンがやってみせたことは、美術館や評論家が権威として存在しているがために、逆にそこに置かれるモノがそこにあることだけを根拠としてアートになってしまうという現象である。これは本来物質的価値物であった貨幣が、貨幣であることによって機能的価値物に変貌していった様子に似ている。「貝殻だから価値がある」から「貨幣だから価値がある」への移行と同じように「美しいからアートである」から「アートが置かれる場所にあるからアートである」へと移行したのである。

さらに付け足すならば、我々が判断する文学的価値というものも同様ではないだろうか。学界や文壇は、同じ小説という形態をとる作品の中でいずれが「文学的価値」を持っているかの判定基準として機能してきたが、逆にいうなら、学界や文壇が「文学的価値がある」と承認してしまえば、どんなものでも「文学」になってしまう。その判断は実は非常に恣意的なものとなりかねない。アートも文学も、紙幣と同じようにそれじたいに本質的な芸術的・文学的価値をもつわけではないのだ。

また②の解釈行為によってアートになる、という考えに関しては、これは Roland Barthesが「作者の死」の概念で、文学作品の意味を作者の「意図」から解放し、読者が作り上げるものとしたことを想起させる。²¹⁾ テクストの意味はテキストの内部に作者の意図として埋め込まれているわけではない。読者によって作られるものだ。さらには、この解釈行為によってアートになる、という考えは、バルトの「作者の死」の概念を起点として発展した Wolfgang Iser, Hans-Robert Jaussらの受容理論にもつながる。文学作品はそこに存在するだけでは意味を持たない。作品の意味とは読者の読む行為によって作られるものである。イーザーはこう書いている。「作品は読者による具体化をまって、初めてその生命をもつがゆえに、テキスト以上のものであり、具体化は読者の主観に全く束縛されないことはないが、その主観性はテキストが与える条件を枠として働いている。つまり、テキストと読者が収斂する場所に、文学作品が位置している。(中略)文学作品は、読書過程においてのみその独自の姿を示す、ということになる」。²²⁾

ここで紙幣と文学の共通性という本稿の主題に戻って考えるならば、紙幣も

文学もともにそれじたいでは価値・意味をもたず、我々の「読む行為」によってはじめて意味を持つ「テキスト」であるということができよう。文学に関してはIserらの受容理論が明らかにしてきたとおりであるが、紙幣は本当に「テキスト」なのか？ 紙幣はたいてい読まれない。我々は10ドル札を渡したり受け取ったりするときにいちいちそのお札を読んだりはしない。しかしそれは我々が紙幣の信憑性に疑いをもっていないからである。たとえば中東の国に行つてアラビア語で書かれた紙幣を手にしたとき、それを読み得ない我々は、たやすく偽札をつかまされ、金を巻き上げられるであろう。読む能力がないとそういうことが起こりかねない。アメリカが独立する以前、各州が独自に紙幣を発行していた頃からすでに偽札は存在していた。しかし当時の偽札はお世辞にも精度が高かったとは言えず、英語の話されない国で製造された偽札では“Justice”が“Instice”になっていたり“Two Crowns”が“Two Crowes”になっていたりとお粗末なスペルミスが多数あった。²³⁾ にもかかわらずこういった偽札の多くは本物として流通していた。偽札であることを見抜けなかったのは、当時の人々のliteracyが低かったためである。我々は紙幣の価値を自明視しているあまり、めったにそれを読もうとしないが、本来紙幣は読まれることによってはじめて価値を現前させる。紙幣は本来物質的にはただの紙なのだから、それが物質性を越えて貨幣になるためには表面に一定の字句・模様が書きこまなければならない、それを読めない者はその価値を発生させることができないのである。この点から紙幣が単なる物質ではなく、読まれるべきテキストである、ということは明らかである。

そして、Boggsの作品はこの紙幣のテキスト性という問題についての強力な示唆となる。図1はBoggsによって書かれた手書きの100ドル札である。²⁴⁾ ホンモノの100ドル紙幣と同寸ではあるが、表面しか描かれていないため偽造を目的としたのでないのは明白である。前述のようにBoggsはこの「作品」を「取引」する。その際Boggs紙幣とホンモノの100ドル紙幣を提示された我々はおそらく二枚の紙片を凝視し見比べるであろう。そしてその違いを探すに違いない。ふだんはあまり読まれない紙幣が“close reading”される瞬間である。

一見したところこのBoggs紙幣はホンモノのFederal Reserve Noteと同じBenjamin Franklinの肖像を載せ、寸分違わぬコピーのように見えるが、よく



図1

よく見てみると細かなところが異なっている。たとえば肖像の左側にあるFederal Reserve District Sealは紙幣を発行したFederal Reserve Bankの所在地²⁵⁾が記されているはずなのだが、この紙幣は“Federal Observe Bank of Bohemia”の発行になっている。もちろんそんな銀行はない。その上の文言は本来“THIS NOTE IS A LEGAL TENDER（以下同じ）”となっているはずが、“EQUAL TENDER”となっている。「法定通貨」ではなく「同等通貨」である。ほかに右側のWashington, D.C.がWashington, A.C., seriesはserous(希薄な、水っぽい)になり、そして発行を認可した人物を示すSecretary of TreasuryのサインはBoggs自身のサインになっているのである。Boggs紙幣の楽しみは、こういった違いを「読む」ことにあり、これはまぎれもなく読んでではじめて意味が発生するテキストである。

あるいは、図2はどうであろう。一方はホンモノの10ドル札の裏面、他方はBoggsが1993年に“Project Pittsburgh”と名づけ、結果的にはシークレット・サービスによって阻止されたプロジェクトのために作成された紙幣である。Boggsはこのプロジェクトで1ドルから1万ドルまでの紙幣で計100万ドルを作成し、その裏面には5つの楕円を描き、「取引」の度に受け取り手が拇印を押すような仕組みを準備していた。無から500万ドル相当の「取引」を作り出そうとしていたのだ。Boggsはその意図を「この紙幣たちがシステム全体を転覆し、国中の貨幣の信頼性じたいに疑問突きつけるようにしたい。だって貨幣システムはいったい何に基づいている？何もない。単なる信仰だ」と語っている。²⁶⁾



図2-a



図2-b

この2枚の紙幣はまったく似ていない。枠組みこそ同じであるが、中央にデザインされた建物は別のものである。建物の角度さえ異なっており、そこにホンモノをコピーしようという意図はない。しかしどちらが本物か見分けるのはおそらくアメリカに住んで日常的にこの紙幣を手に入れている人にとっても至難の業であろう。両者は全く異なったものを描いているにもかかわらず、似ているのだ。建物という題材とそれが描かれている画風が似ているのである。そして我々は10ドル紙幣の裏面がなにを描いたものだったか、おそらくは思い出せない。ホンモノとそうではないものの区別ができない。区別するためにはホンモノを見て図柄を記憶しているというliteracyが必要なのである。この点からも紙幣が本来は読まれるべきテキストであるということはわかる。ちなみに答えは下がホンモノの10ドル紙幣で、U.S.Treasury Buildingがデザインされている。一方上はBoggs紙幣で、中央の建物はU.S.Supreme Courtである。シーク

レット・サービスに作品を差し押さえられたり、実際に通貨偽造罪で訴えられた経験があるBoggsならではの皮肉である。²⁷⁾

さて、ここでまたBoggs紙幣と本物の100ドル紙幣について考えてみたいのだが、両者を比較したときに、それらがともに「読むこと」を要求する「テキスト」である、という点はこれまで述べてきたとおりだが、ここでさらにもうひとつの疑問が湧く。それは真贋の問題、オリジナルとコピーの問題である。もちろんBoggs紙幣は本物の100ドル札をモデルとしているという点においてコピーであるが、しかし芸術作品としてはホンモノである。一方の本物の紙幣は偽札ではないという点においてホンモノだが、出回っている紙幣はすべてコピーだという見方もできる。

たとえば紙幣をアート作品として考えてみてはどうか？ Walter Benjaminは、テクノロジー（とくに写真と映画の技術）の発展によって、芸術のあり方に決定的な変化が生じていることを論じた「複製技術時代の芸術作品」（1936）において、「芸術作品を技術的に複製する方法のうちで、古代ギリシア人の知っていた方法は二つだけだった。鑄造と刻印とである。ブロンズ像とテラコッタが、また硬貨が、かれらが大量に生産しえた芸術作品であって、そのほかにはなかった」と記している。²⁸⁾ ベンヤミンが硬貨を芸術作品と分類している事実注目したい。硬貨も紙幣と同じく大量にコピーを作られて流通してこそ意味を持つ貨幣であるが、ベンヤミンはそこに複製芸術の先駆けを見ている。

同様にBoggsも、紙幣の「芸術性」に惹かれたということを随所で語っている。紙幣には必ずデザインがあり、多くは人物の肖像を載せている。それを作成している人はまぎれもなくアーティストであろう。ドル紙幣はBureau of Engraving and Printingにおいて印刷されているが、その方法はintaglio printingであり、当然原版をengraveする職人がいる。Boggsを主人公としたドキュメンタリー映画『マネーマン』にはBoggsがこの原版を彫っているアーティストを訪ねていく場面がある。Boggsは彼に聞く。自分のことをアーティストだと思えるか？と。もちろん彼の答えは「イエス」だ。ということは、彼らは大量の複製を前提とした「芸術作品」を作成しているわけで、オリジナルは決して存在しないことになる。Boggsの言葉を借りるなら、世界最大の「通し番号付き限定版の」芸術作品というわけである。

紙幣は複製技術によって可能になったメディアであり、アートとしてみるなら本物の紙幣はすべてコピーであることを宿命づけられている。Boggsはイギリスで通貨偽造の罪で訴えられたときに、裁判の場で自分の紙幣と本物の紙幣を取り出し、「こちらの本物の紙幣はコピーだが、私の作品のほうはオリジナルだ！」と主張したという。²⁹⁾ Boggs紙幣がオリジナルであることはまたもうひとつの事実によっても裏付けられよう。シカゴでは彼の作品の贋作を作成する者が現れ、さらにその贋作専門のコレクターまでいるというのである。³⁰⁾ 贋作がつけられるとき、贋作される側はオリジナルである。

紙幣の似姿をとったBoggs紙幣があくまでアートとしてはオリジナルであるということ。この事実が我々に突きつけるものは、逆にホンモノの紙幣はすべてコピーである、という事実である。紙幣とは複製されたアートなのだ。ここでもう一度ベンヤミンを思い起こしてみることは決して無駄ではあるまい。ベンヤミンは複製技術の到来によって芸術作品から、「それが存在する場所に、一回限り存在する」という「今、ここにある」という特性、その聖なる一回性が消失すると論じ、その聖なる一回性を「アウラ」と名づけた。してみると、最初から複製されることじたいを本質として備えている紙幣は、あらかじめアウラを失った芸術作品、ということが出来る。そして、我々のもうひとつの関心対象である文学はどうか。最初から印刷技術によって複製されることを前提とした書物には、同様にアウラは存在しえない。ベンヤミン自身は、むしろ複製技術があるからこそ存在しえたこの文学という形態に関しては、簡単に触れるのみでそっけない。「印刷技術によって、文字もまた複製可能となった。文字の複製技術である印刷が文学にどんな大きな変化を呼びましたかはいうまでもあるまい。しかしその変化は、この論述で世界史的な尺度をもって考察される現象（総体）のうちでは、たしかに重要なものではあるが、たんに〈ひとつ〉の特殊な例にすぎない」と語るだけである。³¹⁾ ベンヤミンは写真と映画への関心のあまり文学という芸術における複製技術の影響を「特殊な例」で片付けてしまっているが、しかしむしろこれは非常に「大きな」特殊な例であり、我々はここにこそ注目するべきなのではないだろうか。

実は書物というのはアウラの消失という点から見れば、非常に奇妙な存在である。ベンヤミンは映画を主題にアウラの消失について論じるとき、それをア

ウラを伴った舞台俳優の演技と対照させている。「なぜならアウラは、人間が、今、ここに在ることと切り離せない。アウラの複製などはない。舞台上のマクベスを包むアウラは、生きた公衆の目には、マクベスを演ずる俳優を包むアウラと、不可分のものなのだ」。(163) それを観客ではなく機械の前に置かれ、分断化され、編集されるときアウラは消失する。あるいは音楽の演奏にアウラはあるが、それがレコードとして録音され複製されたものにはアウラは消失している。しかし映画にしろレコードにしろ、いずれもが実際の人間の演奏や演技というアウラをともなった活動を起源に持っている。それに対して書物にはそういった起源がない。複製前のアウラを持ったオリジナルが存在しないのである。

もちろん観客を前提として行われるパフォーマンスと、そうではない書物では性格が異なるのは当然である。しかし、同じくパフォーマンスではない絵画にはアウラが存在するのに対して、書物にはそれがない。ピカソには「ホンモノ」と「ニセモノ」が存在するが『緋文字』には「ホンモノ」と「ニセモノ」はない。すべてのコピーが「ホンモノ」であるし、と同時にそれらは文字通りすべて「コピー」でもある。書物の複製前の起源としては、たとえば作家の自筆原稿が考えられるが、ならばそこにはアウラが存在するのであろうか？³²⁾ おそらく答えはイエスであろう。ホンモノのピカソの油絵と作家の自筆原稿に「聖なる一回性」が見られる点は共通している。両者にはコピーにはない何かが存在すると思われる。しかし絵画と書物が絶対に異なるのは、書物の原稿はあくまで原稿であり、それじたいが鑑賞(読書)の対象になるものではない、ということだ。原稿は複製されることを前提に存在し、そのアウラを伴ったオリジナルは本来鑑賞されるべきではない。あるいはサインが入った初版本に価値を求める人もいる。しかし、それは希少性に基づいた商品的価値であって、書物じたいのauthenticityを持ったオリジナルというわけではない。

複製技術は芸術作品からアウラを奪った。しかし写真や映画以前にあらかじめアウラを失われていた芸術が、文学であり紙幣であった。こうした共通性を認識していたのか、「複製技術時代」に先立つ1928年に出版された『一方通行路』の「税務相談」でベンヤミンは紙幣についてこう書いている。「紙幣の記述的解析が必要だ。そのような書物の無限の風刺力に匹敵するのはその客観性のみ

である。というのもこれらの書類のなかほど資本主義がしかつめらしい真面目さを愚直にもあらわにする場所はないのだから」。³³⁾ ここでベンヤミンは紙幣を「書物」と呼んで両者を同列におき、その「記述的解釈」が必要だと言っている。これはつまり紙幣を（書物と同様に）テキストとして分析する必要がある、ということであろう。ベンヤミンのなかでも紙幣がテキストとして認識されていたことがわかる。

ベンヤミンの「複製技術時代」はそれじたいがそこかしこに矛盾をはらむテキストであり、たとえばアウラの消滅はそれじたい悪いことなのかよいことなのかさえあいまいである。³⁴⁾ ただ、ここで我々が考えるべきことは、ベンヤミンが注目している映画や写真以前に紙幣や書物のアウラは失われていた、あるいは最初からなかったということだ。ベンヤミンが複製技術によってアウラが消失する、という論を立てたのは、実際にそれが消失したからである。Eva Geulenが言うように、authenticityやauthorityは複製の出現によってはじめて現れた概念であり、同様に「アウラ」も「その消失」というかたちでしか出現しえない。³⁵⁾ なくなってはじめて「存在した」ことが認識されるのがアウラなのである。ならば書物や紙幣にはじめからアウラがなかったとすれば、その消失も起こりえない。

アートにおいて複製技術がもたらすのはアウラの消失であるが、authenticなものとのreproductionのあいだにはアウラの消失に伴って大きな違いが生まれる。それは貨幣的価値の違いである。ピカソのホンモノと複製は見た目が同じであってもその価格は天と地ほども違う。しかし逆にこれらふたつをテキストとして読んだときに、受容の仕方が明らかに違う、ということはあまり考えられない。絵画の構図を考え色彩を捉え、そこにながしかの解釈行為をするとき、我々は必ずしもオリジナルに向き合うわけではない。むしろ複製を相手にすることの方が多い。ホンモノを前にしたときその「アウラ」に圧倒されることはあっても、解釈し分析されるテキストとしてはホンモノと複製の間に違いは生まれ得ない。テキストじたいの読まれかたはコピーであろうとも変わらないのだ。にもかかわらず、両者の価格に大きな格差が生じるのは、そこに巨大な「アウラの貨幣価値」が上乘せされているからだと言えよう。

逆に考えるならば、書物はそれがいかにすぐれた傑作であろうとも、駄作で

あろうとも、価格は変わらない。『罪と罰』がほかのある小説と比して1000倍の価値があろうとも（しかし、その価値はいかにして計測できるのか？）決して1000倍の価格にはならない。絵画であればピカソとモジリアーニは価格が違う。作品の美的価値と市場価値はイコールではないが、すくなくとも優れたものほど需要が高いとするならば、その差は価格の差となって現れる。文学においてそれが起こらないのは、それがすべてコピーであり、巨大な貨幣価値を上乘せする「アウラ」がないからである。よく考えてみるとこういった商品は数少ない。通常は美しい陶器は下手な陶器より価格が高くてしかるべきである。しかし優れた小説はいかに優れようと一定の価格を越えることはない。

同じことは紙幣も言えよう。（価値のモノサシである以上当然なのではあるが）紙幣は一枚一枚すべてが等価である。デザインの優劣に関わらず、押された額面どおりの貨幣価値しか持ちえない。50ドル札は1ドル札の50倍の価値を持つが、物質的に50倍の価値があるわけでも芸術的に50倍の価値があるからでもない。それが可能なのは、紙幣がすべて、「アウラ」をもたない複製だからなのだ。

以上見てきたように、J.S.G.Boggsを媒介とすることで、文学と紙幣のあいだには多数の共通性が存在することがわかったと思う。両者はともに「フィクション」であるということ、両者はともに読まれるべき「テキスト」であること、そして両者はともにアウラを持ち得ない「複製」であること。これらを手がかりにアメリカにおける紙幣制度の変遷と文学の変化に共通する要素を抽出してみるのが、これからの課題である。紙幣を書物として読むとき、そこに我々は通常想起しないような意味を生み出すことが出来るのではないか。同じ時代に存在した紙幣（制度）と文学はともにフィクションとして同じリアリティを反映し、同じイデオロギーを内包しているのではないか。そしてそこにアメリカ文学研究の新たな可能性が見つけられるかもしれない。

註

本研究は平成17年—19年度の文部科学省科学研究費若手研究（B）の交付を受けている。

- 1) ここでいう「文学」とは口承文学を含まない、紙媒体に印刷された文学作品に限定する。

- 2) Eagleton, *Literary Theory* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1996), 14.
- 3) Franklinと大陸通貨、そしてそのデザインと解釈をめぐる逸話に関しては拙論「ウィリアム・バロウズは地域通貨の夢を見るか？」(港道隆編著『心と身体の世界化』[人文書院, 2006], 40-67)を参照。
- 4) Franklinの墓碑銘には“Benjamin Franklin, printer”と刻まれている。
- 5) アメリカ, イギリス, ドイツ, フランス, アイルランド, ベルギー, スイス, イタリアなどで当地の紙幣をモデルとした作品を作ってきた。
- 6) Boggsの作品はモデルとなる紙幣と同寸ではあるが, 彼が描くのは片面だけであり, 偽札としての使用が目的でないことは明らかである。また, すべてを手書きで描くのではなく, そのオリジナルをフォトコピーしたものも使用する。
- 7) Boggsの活動の詳細に関してはLawrence Weschler, *Boggs: A Comedy of Values* (Chicago: U of Chicago P, 1999) 及びPhilip Haas監督の映画『マネーマン』(1992)が詳しい。そのほかBoggsに関する資料としては, 前掲書のもととなったWeschlerのエッセイ“Onward and Upward with the Arts” (Iは*New Yorker* 18 Jan. 1988: 33-56; IIは 同25 Jan. 1988: 88-98.) ; “Money Changes Everything,” *New Yorker* 18 Jan. 1993:38-41; “A Contest of Values,” *New Yorker* 10 May 1999:52-55.およびRobin Campbell, “Illegal Tender?” *ARTnews* Oct. 1999: 66; David Lanchner, “The Art of Making Money,” *ARTnews* Nov. 1987: 14-16; Carlo McCormick, “J.S.G.Boggs,” *Artforum* 3 Dec. 1987: 137; “Currency Cops Prevail in Boggs Art Suit,” *Art in America* Feb. 1994: 25; “Is Making Money a Crime?” *ARTnews* Mar. 1993: 36; Stephanie Cash, “No Protection for Bogus Bucks,” *Art in America* Nov. 1996: 29; Steven S. Woo, “Even as Art, Boggs’ Bills Have No Currency with the Secret Service,” *Chicago Tribune* 25 Feb. 1998:1-3; DorisAtineos, “Forbidden Art,” *Forbes* 15 July: 340-343などを参照。
- 8) Boggsが自分の作品に課したルールのひとつが, コレクターへ連絡するまでに24時間以上の時間を置く, というものである。これは作品を受け取った者に, そこで起こったことについて考える十分な時間を与えるためである。その他に, 描いた作品を直接売ることとはしない, 作品は額面どおりに「使用 (spend)」して, お釣りとレシートをもらう, などのルールがある。
- 9) 現在もドルがbuckと呼ばれるのはこの事実を端を発し, いまだに100ドル札上のFranklinの首には毛皮が巻かれている。
- 10) 大陸通貨の偽札をめぐる英米間の経済戦争に関してはLynn Glaser, *Counterfeiting in America* (Philadelphia: Clarkson N. Potter,1968); Jason Goodwin, *Greenback* (New York: Henry Holt, 2003)を参照。
- 11) David Standish, *The Art of Money* (San Francisco: Chronicle, 2000), 120.
- 12) 政府が紙幣発行をやめたからといってこの時期に紙幣が存在しなかったわけではない。政府による紙幣発行が中止されると, その後はfree bank eraと呼ばれる, 銀行がbanknoteを自由に発行できる時代がやってくる。1859年にはアメリカ全土で1365の銀行が存在し, それらが発行している紙幣の種類は総計9916にもものばり, かつ5400種類の偽札が流通していたという (Standish, 124)。のちに南北戦争の開戦に伴ってNational Bank Note, いわゆるGreenbackが発行され, 再び紙幣発行は政府の手に戻る。当初これらの紙幣を担保していたのは金 (gold) であった。政府は金の貯蔵量に応じて紙幣を発行していたのだ。19世紀末にはこの金本位制とそこに銀も認めようとしたbimetallismをめぐる政治的論争が起きる。結局勝ったのは金本位制を唱導した共和党のMcKinleyであったが, いずれにせよ紙幣の価値は貴金属という価値物によって

- 担保されていた。それが1971年には変動為替製に移行し、紙幣を担保するものは何もなくなった。
- 13) 岩井克人『貨幣論』（ちくま学芸文庫, 1998）87-88.
 - 14) Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, trans. Tom Bottomore and David Frisby (London: Routledge, 1978) ; 『貨幣の哲学』居安正訳（白水社, 1999）. そのほかジンメルの『貨幣の哲学』に関しては以下の資料を参照した。Natalia Cantó Milà, *A Sociological Theory of Value: Georg Simmel's Sociological Relationism* (New Brunswick, 2005) ; Gianfranco Poggi, *Money and the Modern Mind: Georg Simmel's Philosophy of Money* (Berkeley: U of California P, 1993) ; 菅野仁『ジンメル・つながりの哲学』（NHKブックス, 2003）；岩崎信彦・廳茂編『『貨幣の哲学』という作品』（世界思想社, 2006）.
 - 15) 正確を期するなら“substance money”, “function money” という表現じたいはジンメルの英訳版にも和訳版にも見られない。Mil a のなかで使われている用語である。(Mil a 180)
 - 16) 岩井によれば、このような「価値は関係性のなかにおいてのみあらわれる」という考えはマルクスにも見られるものであり、そしてその一般均衡理論がソーシャルに強い影響を与えたという。たしかに価値も言葉もそれ自体で独立して意味をなすものではなく、ほかのモノとの差異によってはじめて意味を持ち、関係性のネットワークの中ではじめて確定する。
 - 17) 英語のcurrencyが「貨幣」と「流通」の双方を表すことにもこの特性は表れている。
 - 18) ちなみにデュシャンも、紙幣ではないが、手書きの小切手で歯医者への支払いをしたことがある（Weschler 41）。Dalia JudvitzはBoggsからさかのぼるかたちで、この小切手を含むDuchampの作品に見られた貨幣との親和性を論じている。“Art and Economics: Duchamp's Postmodern Return,” *Criticism*. 35.2 (1993), *Academic OneFile*, online, Gale, 15 Aug. 2007.
 - 19) *Duchamp* (Taschen, 1995) 67. 傍点部分は原文大文字.
 - 20) Paul N. Humble “Anti-Art and the Concept of Art,” *A Companion to Art Theory*, ed. Paul Smith and Carolyn Wilde (Oxford: Blackwell, 2002) 247.
 - 21) Roland Barthes “The Death of the Author,” *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (NY: Hill and Wang, 1977) 142-8.
 - 22) ウォルフガング・イザー『行為としての読書』轡田収訳（岩波書店, 2005）34. Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978) 21. 引用箇所はドイツ語からの日本語訳版のものである。イザー自身の手による英語版はパラグラフの構成が若干異なっている。
 - 23) Graser 16.
 - 24) *Smart Money (Hard Currency)* (Tampa Museum of Art, 1999) cover.
 - 25) 現在はAtlanta, Boston, Chicago, Cleveland, Dallas, Kansas City, Minneapolis, New York, Philadelphia, Richmond, San Francisco, St. Louisの12箇所。
 - 26) Weschler, Boggs 128.
 - 27) Boggsは1986年、イギリス紙幣で作品を作成した際に逮捕されたがのちに放免され、1989年にオーストラリアで起訴された際には無罪となり2万ドルの賠償を得た。シークレット・サービスによって押収されたProject Pittsburghの作品は、Boggsの要請にも関わらずいまだ返還されていない。
 - 28) ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」野村修訳 多木浩二『ベンヤ

- ミン「複製技術時代の芸術作品」精読』（岩波現代文庫, 2000）133-203. 154.
- 29) Weschler “A Contest,” 52.
- 30) Weschler *Boggs* 139.
- 31) ベンヤミン 137.
- 32) Paul Auster, *Brooklyn Follies* (2006) には『緋文字』の「税関」部分の自筆原稿を偽造しようとするエピソードが出てくる。これを見ても、アウラを伴う原稿であれば偽造する価値があるが、すでにコピーである書物に偽造する価値がないことは明白である。
- 33) Walter Benjamin, *Selected Writings; volume 1 · 1913-1926*, eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge: Harvard UP, 1996) 481. 引用部分は拙訳。
- 34) たとえば三島憲一『ベンヤミン 破壊・収集・記憶』（講談社, 1998）を参照。
- 35) Eva Geulen “Under Construction: Walter Benjamin’s “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” *Benjamin’s Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, ed. Gerhard Richter (Stanford: Stanford UP, 2002) 121-141.