

写真を通して物を見ること

——K・L・ウォルトンの透明性テーゼをめぐって——

清 塚 邦 彦

(哲 学)

1

本稿ではK・L・ウォルトンが一連の論文¹で擁護してきた論点に検討を加える。手製の絵とは違い、写真は現実を見る道具だというのが問題の論点である。ウォルトンはこの点を、写真は「透明な絵」だが、手製の絵は透明ではないという言い方で表現する（以下、「透明性テーゼ」と呼ぶ）。このテーゼは、写真がその機械的な出自のゆえに手製の絵にはない迫真性を持つという素朴な通念を最も洗練された形で代弁したものとして知られる。と同時に、その種の通念に反発を抱く人々から見れば、透明性テーゼは真先に批判されるべき標的でもある。以下本稿では、このテーゼに向けられてきた一連の異論の批判的検討を通じて、このテーゼが依然として有力な仮説であることを確認し、また、残された課題の明確化を図ることにしたい。

とはいえ、本論に入る前に、問題のテーゼの趣旨について予備的な理解を確保するのが先決である。そのためには、あらかじめ二三の用語²と、いくつかの関連事実について、簡単に解説を加えておく必要がある。

まず、以下において「写真」という言葉は、機材の準備や撮影から始まる一連の工程を経て得られた最終的な画像媒体を指すものとする。それは通常の写真の場合なら一枚一枚のプリント（印画紙）であり、テレビニュースの場合ならば点滅中のブラウン管の表面であり、劇場映画の場合ならば、映写機が発した光を反射しているスクリーンである。この限定には二重の含みがある。一つは、一連の工程や、そこで用いられている技術ではなく、われわれが目にする最終産物だけを「写真」と呼ぶということである。もう一つは、そのような技術を用いた工程の所産でないもの（要するに、被写体を前にした撮影の結果でないもの）は「写真」とは呼ばない、ということである。暗室内で印画紙に丹念に点状の光を当てることで点描画風のいわば暗室画を作ることも可能だが、以下ではそのような事例を「写真」とは呼ばない。付け加えておけば、私はその種の事例を「写真」と呼ぶ語法に何か本質的な欠陥があると言うつもりはない。ただ、確認しておきたいのは、それらが、透明性テーゼにお

いて「透明」とされる事例ではないことである。

次に「絵画」という言葉について。以下ではいわゆる「抽象絵画」については態度を保留した上で、具象的な事物の像を呈する手製の“painting”や“drawing”等の総称として「絵画」という言い方をする。この意味での絵画には写真を参考に制作されるものもあるし、写真に手で彩色を施すことで作られるものもある。そのため、修正入りの「写真」と呼ぶべきか、写真を素材とした「絵画」と呼ぶべきかが微妙な中間事例もある。とはいえ、その種の事例については後程改めて考えることとし、当面は、多くの場合に両者の区別が直観的に明瞭であることを考察の前提とする。

言うまでもなく、以上の意味での「写真」と「絵画」には顕著な共通点がある。つまり、仮に一枚の人物写真と一枚の肖像絵画とを考えると、どちらに眼を向ける時にも、われわれはそこに一定の人物の姿を見る。絵画も写真もたんに平面上の色彩の配置にすぎないが、それらをひたすら平面上の色彩の配置として見るには特殊な努力が必要である。通常われわれは、絵画や写真が平面上の色彩の配置にすぎないことを承知しながら、同時にそこにある非平面的な事物の姿を見ないではいられない。以下ではこの共通点を、写真と絵画はどちらも「絵 (picture)」である、という言い方で表現する。

もちろん、見る側に予備知識がなければ、絵画や写真のもとに見える人物はどこの誰とも特定できない。それはただ、一定の顔立ちや表情を持ち、一定の服装をまとい一定の姿勢をした見知らぬ人の姿であるにとどまる。絵画の場合でも写真の場合でも、その見知らぬ人がある特定人物と同定するには、作品の制作・伝承の経緯に関わる背景的事実を知っている必要がある。このことは、裏を返せば、背景的事実についての理解が変動すれば、絵画や写真の内容に関する解釈もそれに応じて変動するということでもある³。こうした形での背景的事実への依存性を、絵画と写真の第二の共通点に数え上げることができる。

しかし、この第二の共通点は、両者の大きな相違とも密接に関連している。それは、絵画や写真を特定の対象と関係づける上で重要なのは特にどのような事実かという問題と関わるものである。ある写真が例えばゴッホの顔写真であるためには、被写体がゴッホ本人であったことが不可欠の条件である。被写体が別人ならば、われわれがその写真のもとに見える人物はゴッホではない。他方、ある絵画がゴッホの肖像画であることは、それがゴッホその人をモデルに制作されたことを含意しない。別人をモデルに制作されたり、伝聞知識を踏まえた想像に基づいて制作された絵画であっても、制作者の意図やその後の伝承経緯を踏まえて、ゴッホの肖像画として遇されることがある。

このような違いに応じて、ゴッホの姿を「見る」という言い方は、字面の上では写真の場合と絵画の場合とで共通に成り立つものの、意味はそれぞれの場合で異なると考えられる。その違いが際立つのは、同じ人物の肖像画と写真とを並べて見比べる場合である。例えば展

覧会でゴッホの自画像の脇にゴッホの顔写真が展示してあるとしよう。そのような場合、われわれは自分が見比べているものが絵画と写真であることを十分承知していながら、我知らず、絵画とその対象であるゴッホその人を比較しているつもりになる。そのような事情は、問題の絵画がスーパーリアリズムの手法で制作されていても変わらないと思われる。その場合でも、われわれが何より注意を引かれるのは、画家が高度なリアリズムを達成するために画布上にどんな工夫を凝らしたかといった点である。写真を見る時、われわれは自分の見ているものが平らな印画紙であることを承知しているのに、視線は印画紙を透過して被写体に到達するかのように考える。われわれは写真を通してゴッホその人を見ているのだ、と言いたくなる。他方、絵画に向けられた視線にはそのような透過性がない。絵画はあくまでも画家の信念や願望や意図の反映である。われわれは画家の信念・願望・意図についての知識や推測を踏まえて、絵のもとに見える人物の姿をゴッホと関連づける。そのことをわれわれは「ゴッホの姿を見る」と言い表すが、その実質は文字通りの意味での視知覚というより、むしろ、絵画のもとに浮かび上がる人物を見ることを、あたかもゴッホを見ることであるかのように思い描くという想像の働きだと考えられる。

問題の肖像画と写真が展覧会でなく画集のあるページに並べて印刷してある時には事情がさらに複雑になる。絵画とその対象とを比較しているかのような印象はこの場合でも依然強力だが、それを訂正して、自分が比較しているのはあくまで絵画と写真だと考える時には、こんどは、比較されているのが実は写真と写真であることが見落とされている。比較されているのは絵画の写真複製と、その絵画に描かれた人物の写真とであるのに、写真に向けられた視線は印画紙を透過して被写体に届くと感じられるため、われわれはあたかも絵画とそこに描かれた当の人物とを比較しているかのように感じる。

このような感じ方が時に被写体に関する大きな誤解につながることは言うまでもない。さまざまに脚色された写真を見てそれを実像だと考えるならば、見る側は被写体について間違った認識を持つ結果になる。また、故意の脚色がなくとも、画集に載っている写真複製を見て当の絵画作品のすべてが分かったかのように考えるのは大きな間違いである。

しかしまた、写真に向けられた視線の持つ透過性をたんに見る側の不注意の所産とみなすことも、やはり正しくないと思われる。絵画の実物と写真複製の違いを十分に承知し、複製の出来・不出来にうるさい人の場合でも、写真複製を見た上で行われるコメントの多くは当の複製にではなく複製された絵画に関わっている。われわれの視線は、見る人の注意・不注意に関わりなく、印刷面を透過して実物に届いているようにみえる。

冒頭に挙げた透明性テーゼは、こうした漠然とした印象に明確な形を与える試みとして位置づけることができる。ウォルトンによれば、写真のもとに浮かび上がる事物の姿を見ることは、同時に、過去に起こった現実の出来事を文字通りの意味で「見る」ことでもある。そ

れが、「写真は透明である」（Walton[1984]p.251）という比喩的な主張の実質である。他方、絵画のもとに浮かび上がる事物の姿を見ることは、たとえわれわれがその姿を実在した事物の現実の行跡と関連づけたとしても、その過去の出来事を文字通りの意味において「見る」ことではない。そこで起こっているのは、絵画のもとに浮かび上がる事物の姿を見ることを、あたかも過去に現実起こった出来事を見ることであるかのように想像する、という想像の働きにすぎない。それゆえ、「絵画は透明ではない」（*ibid.*, p.253）。

ウォルトンはこの対比を際立たせるために、写真を通して過去の出来事を見ることを、鏡や眼鏡や望遠鏡・顕微鏡の類を用いて現実を見ることと類比する。ウォルトンの言い方では、写真は、鏡や眼鏡その他と同様な「視覚の補助」（*ibid.*, p.251）の役割を演ずる点で、絵画とは根本的に異なる性格を持つ。ウォルトンにとって、写真が絵画にはない迫真性を持つという通念の実質は、写真が「視覚の補助」として機能するという事実にある。

以下で行いたいのは、この主張に対する一連の批判に検討を加えることで、透明性テーゼのより正確な内実と論拠を明確化し、また残された課題を明確化する作業である。

あらかじめ考察の手順を整理しておこう。まず第二節では、透明性テーゼに対して予想される（あるいは実際に行われた）異論のなかで、明らかな誤解に基づくもの、またそうではなくとも、少なくとも致命的とは見なしがたいいくつかの議論を取り上げ、ウォルトンの立場に沿って簡単な批判的コメントを加える。それらのコメントは透明性テーゼの積極的な論拠とは見なしがたいが、しかし、その趣旨をより正確に把握する助けにはなるはずである。次いで第三節では、ウォルトンが自らのテーゼの積極的な論拠として提示している論点の確認を行い、第四、第五節ではそれに対する従来の代表的な批判の検討を行う。最後の第六節は、透明性テーゼをめぐる論議に残された課題の確認である。

2

反論1：虚構の媒体としての写真 写真はしばしば虚構の媒体になる。現に、われわれが映画館で見る実写映画の多くは虚構作品であり、そこに登場するのは架空の人物たちを取り巻く一連の架空の出来事である。こうした事実は、写真が現実を見る道具だとする立場からは説明しにくいのではないか（cf. Walton[1984]p.253f.）。

回答 透明性テーゼは写真が虚構の媒体として機能することを何ら否定するものではない。主張されているのは、写真を見ることが、明らかに虚構的な写真の場合でも、常に同時に、過去に現実起こった出来事を文字通りの意味において「見る」ことだということである（*ibid.*, p.254）。例えば映画『風と共に去りぬ』（1939年）を観る時、われわれはスクリーン上にレット・バトラーやスカーレット・オハラといった登場人物やそれを取り巻く一連の出来事を見

るが、それは同時に、俳優たちが現実に行った演技を見ることでもある。というより、われわれが文字通りの意味で「見る」のは俳優の演技なのだが、われわれは同時に、それが架空の登場人物の行為を見ることであるかのように想像する。俳優の演技を論評しうるのも、こうした二重性が成り立つ限りにおいてである。そうした事情は、架空の物語に取材した絵画の場合にも、そのような絵画をもとに作られたアニメ映画の場合にも成り立たない。

同様の事情は実話に基づいて制作された映画についても成り立つ。例えば映画『虎の尾を踏む男達』(1945年)を観る時、われわれはスクリーン上に義経や弁慶を取り巻く一連の出来事を見るが、しかし、それらの出来事を文字通りの意味で「見」ているわけではない。われわれが文字通りの意味で「見」ているのは俳優たちが行った演技なのだが、われわれは同時に、それが義経や弁慶が行った行為を見ることであるかのように想像しているのである。こうした二重性は、歴史的な事実に取材した絵画の場合にも、そのような絵画をもとに作られたアニメ映画の場合にも成り立たない。

以上が基本的な回答だが、ウォルトンはさらに踏み込んで、絵画や虚構的な写真に特徴的な《見ているかのような想像》が、見かけ上は何ら虚構的でない日常の家族写真の類にまで深く浸透していることを指摘する(*ibid.*, p.254)。例えば亡くなった親族の写真を見る時、われわれは「ごらんよ、おじいさんが笑っている」などと言う。しかし、亡くなった祖父がいま眼前で笑っているというのは事実ではないし、それをわれわれがいま見ているというのも事実ではない。われわれはたんに、祖父がいま眼前で笑っているのを見ているかのように想像しているだけだ。だが、それでも、かつて祖父がカメラの前で笑っていた様子をわれわれがいま見ているという事実は動かない。祖父がいま笑っている様子をいまわれわれが見ているというのは事実ではないが、しかし、祖父がかつて笑っていた様子をいまわれわれが見ているというのは事実である。そして、後者の「見る」は、例えば望遠鏡を使って遠い星の遠い昔の姿を見るという場合の「見る」と類縁的である⁴。

反論2：写真の見え方と実物の見え方の違い 白黒写真では直接に対象を見るときに感知される多彩な色が消去される。カラー写真でも、印画紙上の多彩な色は直接に事物を見るときに感知される色とは異なる。さらに、直接に事物を見るときには日向も日陰も細部に至るまでよく見えるのに、それを写真撮影すると、日向に露出を合わせれば日陰が真黒になって細部を識別できなくなり、逆に日陰に露出を合わせれば、日向が真白になって細部を識別できなくなる。等々。要するに、写真を見ることで得られる視覚経験は、われわれが撮影現場に居合わせたならば得られたであろう視覚経験とは異なる⁵。それゆえ、直接に事物を見る経験とその事物の写真を見る経験の間に単純な類比は成り立たない。

回答 これは正しくまた重要な指摘だが、透明性テーゼへの批判に直結するものではない。

それが批判につながるとする見方は、視覚の補助ということについての誤解に由来する。ある事物を直接に見る経験は、その事物の写真を見る経験と異なるだけでなく、その事物を眼鏡（あるいは顕微鏡や望遠鏡）を用いて見る経験とも異なる。しかし、だからといって、われわれは眼鏡や顕微鏡や望遠鏡を用いて見ることが真正な視知覚でないとは考えない。補助器具を用いて物を見る経験が、直接に見るときの経験と異なることは、補助器具の難点ではなく、むしろ、そこに補助器具の存在意義がある。見え方に違いがなければ、わざわざ補助器具を使う意味がない。そして、その点は写真の場合も同様だと考えられる。写真は直接に事物を見るときには気づかれない細部にわれわれの注意を促す⁶。高速で運動している物体の姿は、肉眼では正確に捉えられないが、写真を用いれば克明に観察することができる⁷。競馬や陸上競技で写真判定が物を言うのも、それが肉眼では得られない見え方を与えてくれるためである。

反論3：写りの悪い写真 一口に写真と言っても、すべての事例で被写体がよく写っているわけではない。焦点の外れたピンボケ写真もあれば、露出条件が不適正なため全体が白っぽく、あるいは暗くなったり、極端な場合、一面が真白（真黒）な写真もある。そのような写真が被写体の現実の姿を見る道具だとは考えにくい（cf. Martin[1986]pp.797-798）。

回答 これは写真に特有の事情ではない。ウォルトンの説明では、この種の写真を見ることで得られる視覚経験は、視覚器官に障害のある人が持つ視覚経験と類比的である（cf. Walton [1986]pp.802-803；Currie[1995]p.57）。

いま、瞳孔から取り込まれる光の量をうまく調節できない人を考えてみよう。ある患者は、瞳孔を狭めて光を遮る働きに障害があるため、日向に出ると眩しくて目が眩む。別の患者は、瞳孔が開かないため、日向に出ても暗闇の中にいるように感じる。さらに、水晶体が除去された患者は、取り込まれた光が焦点を結ばないため均質なグレーの写真を見ているかのような印象を持つかもしれない。そこまでいなくても、近視の人は眼鏡やコンタクトレンズの助けがなければ周囲の事物について判明な像を得ることができない。

われわれは通常の視知覚がこのような障害を被りうることを熟知しているが、そのことが通常の視知覚一般を真正な視知覚でないと考えらるべき理由になるとは考えていない。それと同様に、写真を用いた視知覚が上記のような障害を被りうることは、写真を用いた視知覚一般が真正な視知覚でないとするべき理由にはならない。

ついでに言えば、写りの悪い写真の例は、透明性テーゼが、写真の正確さの主張とは独立であることを示す好例でもある。時として写真は、歪んだ鏡に写った事物を見る場合や、霧を通して遠くの山を見る場合のように、歪んだあるいは朧な像しか与えないことがある。しかし、そのような場合でもわれわれが事物を見ていることに変わりはない⁸。

反論4：制作者の意図 写真の制作時には、撮影・現像・焼き付けといった各段階ごとに、さまざまな形で制作者の選択が行われる。例えばレンズやフィルターやフィルムの選択、焦点や露出条件の選択、構図の選択、照明の強さや角度の選択、現像液の選択、印画紙の選択、等々である。これらの選択はどれも制作者が被写体について持っている信念その他の態度、またその都度の制作目的等と密接に連動している。だから、これらの選択の結果として得られる写真は制作者の信念や意図を色濃く反映したものとならざるを得ないし、場合によってはそのために被写体に関する誤解が生じることもある。卑近な例で言えば、俳優の写真は焦点をぼかすことで醜い皺を隠していることがある。風情のある温泉旅館の写真は周囲の殺風景な街並を四角い枠の外に隠しているかもしれない。あるいは、ナチスの党大会の様態を入念な選択と編集によって記録した宣伝映画のように、一定の政治的立場を色濃く反映した映画も存在する。それゆえ、われわれが写真のもとに見る事物の姿は、事物のありのままの姿ではなく、あくまでも、撮影者がわれわれに見せようと意図した姿だというべきである。写真は、絵画と同様に、作者の意図の反映である。それゆえ、写真を通して物を見るという言い方を額面通りに受け取るわけにはいかない⁹。

回答 写真の制作が多くの点で制作者の意図を反映しているのは事実だが、そのことは写真を通して物を見ることの真正さを損なうものではない。周囲の景観を四角い枠の外に隠した温泉旅館の写真を見るとき、たしかにわれわれは被写体の周囲の様子について誤解を持つが、しかし、だから温泉旅館を見ていないとは言えない。ナチスの宣伝映画にしても、それが多くの点で観客に誤解を抱かせることは間違いないが、それでもなお、われわれはそこにヒトラーが現実に行った演説の様子を見る (cf. Walton[1984]pp.261-262)。

さらに付け加えておかなければならないのは、写真を介さない視知覚もまた、多くの点で他人の意図の影響を受けうることである。例えば、化粧や衣装や照明の工夫は意図的に相手の視線を一定の方向へと誘導する。もっと手荒な例としては、相手の目に煙を吹き付けたり、視覚に影響を及ぼす薬剤を投与したりといった事例もある。また、ある場所を指差したり、一定の地点に焦点を合わせた望遠鏡を相手に手渡すことも、相手の視線を意図する方向へと誘導する行為である。より洗練された例として、ツアー旅行における観光ガイドの役割や、遺跡の説明会における解説者の役割を考えてもよい。われわれはガイドや解説者の説明に従って様々な事物を見、かつ、様々な事物を無視する。さらに、見た事物に関しても、説明に従ってその特定の側面に着目し、他の側面から注意を逸らす。その結果、われわれは観光地や遺跡について大きく歪んだ理解を得ることもありうるが、だからといって、われわれが当の観光地や遺跡を見ていないことにはならない¹⁰。

以上の点を踏まえれば、制作者の意図の介在が直ちに透明性テーゼへの反対論拠になると考えるのは早計である。しかし、事情を複雑にするのは、先に挙げた一連の選択の可能性に

加えて、さらに合成や修正等の操作が写真に加わる場合があるという事実である。

反論5：修正や合成その他 写真はさまざまな形で修正・合成等の操作を被りうる。お見合い写真は被写体の面影をとどめないほどに修正されている場合がある。犯罪者の捜索に利用されるモンタージュ写真は、犯人の顔写真と称しながら、被写体は当の犯人ではなく、別の何人もの人間の写真を合成することで作られている。さらに、合成や修正を重ねれば、ジョージ・ブッシュとオサマ・ビンラディンが親しげに肩を組んでいる「写真」を作ったり、実在しない恐竜の「写真」を作ることもできる。等々。こうした一連の事実は、写真が、絵画と同様、制作者の意図の所産であり、決して世界のありのままの姿を示すものではないことを示している¹¹。

回答 合成や修正といった撮影後の操作が施された写真でも、多くの場合には、視覚の補助としての機能は多かれ少なかれ残されている。

例えば、複数の人物の顔写真から作られたモンタージュ写真を見ることは、全体として特定の一人物を見ることだとは言えないが、しかし、複数の人物の顔の諸部分を見ることだとは言える。つまり、Aさんの目とBさんの鼻とCさんの口等々をである。誤解のないように付け加えれば、この答弁は決して、モンタージュ写真の存在意義がそうした複数の人物の顔部分を見ることにあると主張するものではない。モンタージュ写真の存在意義は、見る側が、その写真全体を見ることを、あたかも特定の一人物（例えば3億円強奪犯人）を見ることであるかのように想像し、そのような想像を手がかりに真犯人の逮捕を実現することにある。しかし、ここで言いたいのは、そのような想像が行われている時でも、われわれが文字通りの意味で「見」ているのは複数の人間の顔部分だということである。

ネガの一部に修正が加わっている時でも、他の部分に関しては視覚の補助の働きは残っている。この種の写真を見ることは、喩えて言えば、汚れや模様や色のついたガラス越しに外の風景を見ることに似ている。また、写真全体の明度を上げ下げしたり色調を変えたりする類の操作は、全体に一樣に色や曇りが入ったガラスを通して物を見る場合や、多様な照明のもとで物を見る場合と類比的である。

ただし、修正の範囲や程度が大きくなるほど、写真を通して被写体を見るのが困難になることは認めなければならない。デジタルカメラで撮影したカラー画像は「透明」だが、それを二値化によって白黒画像に変換し、更に輪郭線抽出を行い、各顔部品に相当する部分に変形を施す等の処理を重ねていくと、ある段階で、もはや「透明」とは言えない画像にたどり着く。そして、「透明性」がどの段階で決定的に失われるかは見極めが困難である。

合成の場合でも、単純な切り張りではなく、コンピュータ上での複雑な変形を伴うケースでは判断の難しい中間形態が多数考えられる。例えばJ・F・ケネディとB・クリントンの顔

写真を両端とした一連の中間顔を見ることは、ケネディやクリントンあるいは両者を見ることだと言えるのか。クリントンの顔写真をわずかにケネディに近づけた程度の顔画像ならば、それを通してクリントンを見ても言えそうだが、二人の顔のちょうど中間に位置する画像を見ることは、おそらくどちらの顔を見ることもみなしがたい（多数の顔写真を元に作成される平均顔を見ることも；特定の被写体の顔を見ることとは言えない）。ウォルトンはこの種の事例には触れていないが、これらは写真というより、写真の関連技術で作成された絵画とみる方がウォルトンの立場に適うだろう（cf. Walton[1984]p.267）。しかし、特定の被写体を見ていることが明らかな事例と、むしろ絵画と見なすのが適切な事例の間の境界線は明らかではない。

とはいえ、境界線が不明瞭であることは、それだけでは、透明性テーゼの致命的欠陥とは言えない。示されたことは、たかだか、「透明性」が程度の差を許容することである（cf. Walton [1986]p.806）。このことは、ウォルトンの理解では、知覚の概念自体がその周辺部に関して曖昧さを抱えていることと連動している。この点については次節以下で行うより原理的な考察の中で改めて取り上げることになる。

反論6：承前 制作過程を知らずに写真そのものを見るだけでは、それが修正や合成の所産かどうかを識別できないし、また、識別できたとしても、どの部分にどのような操作が加わっているかを写真そのものから正確に読み取ることはできない。例えば、先の平均顔やモニタージュ写真をそれとは知らずに見る人は、それをある特定の一人物を被写体とした写真と取り違える。仮にモニタージュ写真だと分かっても、写真を見るだけでは、どこが誰の顔でどこからが別人の顔を識別できない。また、修正に気づいても、どの部分にどのような修正が入っているか（逆に言えば、どの部分に関しては被写体を見ていると言えるか）を正確には特定できない。それを正確に特定するには、写真の生成過程についてかなり詳細な知識が必要になる。こうしたことが意味しているのは、写真を通して被写体を見ることが、知覚というより、雑多な背景的事実を踏まえた推論の所産だということではないか。われわれが写真のもとに見るのは、絵画の場合と同様、ある不特定な対象の姿であるにとどまる。われわれは、背景的事実を踏まえた推論によって、印画紙上の不特定な対象の姿を見ることがあたかも特定人物の現実の姿を見ることであるかのように想像しているだけではないか¹²。

回答 この反論の前提となっているのは、背景的事実の介在が知覚の真正さを損なうという想定である。しかし、その想定は成り立たない。

ウォルトンはこの点を明らかにするために、直接に事物を見ること自体が、実は無数の背景的事実を前提している点を指摘する。直接に事物を見たと言えるためには、例えば目に異常がないこと、夢を見ているのでないこと、鏡像を見ているのでないこと、特殊な薬剤の影

響を受けていないこと、邪悪な神経生理学者に脳神経系を操作されていないこと等々の無数の条件が成り立っていないからならぬ。それらの条件が満たされなければ、たとえある事物を見ているかのような印象が生じていても、われわれは現実にはその事物を見ていない。さらに言えば、これらの条件の成否は、事物に眼を向ければ即座に確認しうるとは限らず、多くの場合、われわれはこれらの条件の成立をたんに推定しているだけである。しかし、そうであっても、推定が当たっている限り、われわれは現に事物を見ていると言える。それと同様に、写真を通して事物を見ることは多くの背景的事実を前提するが、前提された事実が成り立つ限り、問題の事物の知覚は成立する¹³。

この回答を具体例に即してさらに敷衍しておこう。例えば、電車の車窓から遠くに人影らしきものが見えたが、それが本当に人間なのか人形なのか絵看板なのか確信が持てない場合を考えよう。このような場合、われわれはふつう、特殊な錯覚に襲われている証拠がないかぎり、自分は人間なり人形なり絵看板なりに類する事物をたしかに見たのだと考える。もちろん、自分の見たものが何であるかを正確に特定するには、視線の向かう先にあったものが何であるかを調べる必要がある。そのような調査は、対象が可動的な事物である時にはかなり面倒な仕事になりうる。しかし、調査の結果、問題の日時・地点に人間がいたことが確認されれば、われわれは、自分が見たのは人間だったのだと考える。このことが示しているのは、通常の視知覚が無数の背景的事実を前提するという事情が、場合によって、自分が何を見ているかについての自己認識の妨げになることはあっても、自分が特定の対象を見ているという事実そのものを損なうものではないことである。目下の例に即して敷衍すれば、私は車窓から遠くにいる人間を見たとき、関連事実を即座には確認できなかったために、自分が人間を見ていることに確信が持てなかった。だが、後の調査が明らかにしたように、私はたしかに人間を見ていた。それゆえ、通常の視知覚は、多くの背景的事実を前提しているものの、やはり真正な視知覚である。

合成写真その他についても事情はこれと同様である。例えばモンタージュ写真を見るとき、われわれはその制作経緯を即座には了解できないため、自分が誰の顔のどの部分を見ているのかを知ることができない。しかし、それでも、私は特定の人物たちの特定の顔部分を見ている。それが誰の顔のどの部分であるかは制作経緯を調査することで事後的に分かる事柄だとしてもである。

反論7：時間差 事物を直接に見るときでも、鏡や眼鏡や顕微鏡を介して見るときでも、われわれが見るのは当の経験とほぼ同時に生起している出来事である。だが、写真が見る道具だとすれば、われわれは見る経験といかなる意味でも同時的ではない過去の出来事を見ることが出来る理屈になる。しかし、それは不自然ではないのか。

回答 過去を見ることは何ら不自然ではない。肉眼で夜空の星を見るとき、われわれが見ているのは遠い過去におけるその星の姿であり、ことによれば、もはや存在しない星の姿である (cf. Walton[1984]p.252)。

しかし、この素気ない回答に対してはさらに次のような反論が可能である。

反論8：承前 事物が発射（反射）する光が目には到達するには多かれ少なかれ時間がかかるという意味では、われわれが見るのは常に過去の出来事である。だが、われわれに見えるのはその都度過去のある一時点における出来事であって、任意の時点の出来事をいつでもどこでも見るわけにはいかない。他方、もしも写真を通して見ることが真正な視知覚ならば、われわれには過去のある時点における出来事がいつでもどこでも見えることになる。それは不自然ではないか (cf. Warburton[1988]pp.70,72)。

回答 この反論が暗に前提しているのは、《ある事物を見ることは、その事物が発した光が見る人の目に届くことと不可分だ》という想定である。しかし、その想定にどのような根拠があるのか。通常の視知覚の場合でも、光はたかだか網膜に届くだけであり、そこから先は複雑な電気信号に変換されて最終的に視覚経験が成立する。こうした別の信号系への変換がもっと早い段階で行われていけない理由はどこにあるのか。目下の反論はその肝心な点に触れていない (cf. Walton[1986]p.806)。

反論9：ある種の空間情報の欠如 何かを文字通りの意味において「見る」ことには、見る人と見られる対象の相対的な位置関係の把握が含まれている。つまり、何かを見たと言えるためには、対象が自分との関係においてどの方向のどの程度の距離にあるかが把握されていなければならない。鏡や眼鏡や望遠鏡や顕微鏡を介して見る経験が本物の知覚と見なされるのは、それらの経験に、見る人と見られる対象の相対的な位置関係の把握が伴っているからである。ところが写真を通して物を見る経験にはこの相対的な位置関係の把握が伴っていない。それゆえ、それは文字通りの意味での知覚ではなく、絵画を見る場合と同様に、「あたかも見ているかのように想像すること」の一例だと考えるのが自然である¹⁴。

回答 ある事物を見ていながら、その事物と自分との位置関係が分からないという事態は、何ら珍しいものではない。例えばチャップリンのある映画で、チャップリン扮する主人公は追手に追われて鏡の間に逃げ込む。主人公を追って部屋に入った追手は、主人公の姿を鏡越しにも直接にも見るのだが、主人公の居場所を特定できず、誤って鏡につかみ掛かったりする。このシーンのポイントは、見えているのに居場所が分からない点にある。これは映画の話だが、同様の事例が現実起こっていけない理由は見当たらない。それゆえ、対象との相対的な位置関係が分からない場合でも、その対象の知覚は成り立つと考えるのが自然である。

さらに言えば、実は写真でも、撮影の場所や日時に関わる適当な情報を補えば、見る人と被写体の位置関係に関する情報を与えることができる¹⁵。その点では、事情は他の補助器具の場合と同様である。鏡を通して物を見るときにも、鏡像を見るだけでは、自分と対象の位置関係は分からない。それを知るには、鏡の位置や向きに関わる知識が必要である。望遠鏡の場合も、倍率の調整法等についての知識がなければ、対象が自分からどれくらいの距離にあるかが分からない。さらに、チャップリンの例が示すように、直接に見ているときでさえ、関連事実を誤認すれば対象との位置関係は不明瞭になる。それゆえ、写真を通して見ることだけが他の視知覚と断絶しているという主張は成り立たない。

以上、この節では九つの反論を取り上げて回答を述べてきた。私は以上の回答が反論への決定的論駁になっていると主張するつもりはないが、しかし、九つの反論が透明性テーゼへの致命的な批判とは程遠いことは明らかになったものとする。しかし、透明性テーゼが間違いだすべき強力な理由がいまのところ見当たらないとしても、それを受け入れるべき積極的な理由もまた、まだ示されてはいない。次に問題にしたいのはその点である。

3

ウォルトンは論文「透明な絵」の中で、透明性テーゼの積極的な裏付けとして二種類の考察を提示している。一つは、彼が「滑り坂論法」¹⁶と呼ぶ類の考察であり、もう一つは、写真と被写体の間の因果関係と関わる考察である。

まず、「滑り坂論法」と呼ばれるのは次のような議論である。もしもわれわれが鏡や眼鏡といった馴染みの補助器具を用いた事例を真正な視知覚として認めるならば、われわれはさらに、より手の込んだ他の補助器具を用いた事例をも真正な視知覚として認めないわけには行かなくなる。だが、同じ論法を繰り返せば、あたかも滑り坂を転げ落ちるように、ますます手の込んだ補助器具を用いた事例が次々と真正な視知覚として認められる結果になり、最終的には、写真を通して物を見ることを真正な視知覚と見なす地点にたどり着く。だが、鏡や眼鏡を用いた事例は現に真正な視知覚として受け入れられているのだから、「滑り坂」を下る最初の一步はすでに踏み出されている。それゆえ、写真を通して物を見ることは真正な視知覚だと考えるのが自然である——（Walton[1984]p.252）。

しかし、批判者が指摘するように¹⁷、この種の考察は透明性テーゼの中心的な論拠とはみなしがたい。そもそも、鏡や眼鏡から写真に至る坂は本当に滑りやすいのか。また、仮に滑りやすいとして、滑り坂が写真の所で終わると考えるべき理由があるのか（絵画も視覚の補助とは言えないか）。こうした疑問に対して滑り坂の喩は何の答も与えてくれない¹⁸。

透明性テーゼにより原理的な裏付けを与えるには、事物を直接に見る経験・補助器具を用いて見る経験・その事物の写真を見る経験の三者に共通し、その事物の絵画を見る経験にはないような、ある特性を特定する必要がある。しかし、それはどのような特性なのか。

この点について従来多くの人が共有してきたのは、被写体と写真の間の因果関係が答を与えてくれるという予想である。写真はカメラをはじめとする機械装置によって作り出されるが、他方、絵画は人間の信念や意図の所産だ。だから、機械装置に媒介された因果関係こそが写真と絵画を分かち識別特徴になるのではないか——。

このような予想は、間違いではないものの、上述したままの形では説得力を持ちにくい。絵画の場合でも、画家がモデルとした事物の在り方は出来上がる絵の見え方に影響を及ぼすことがある。それゆえモデルとなる事物と絵画の間には因果関係が成り立ちうる。また、絵画の制作はさまざまな道具類を用いて行われ、場合によっては写真を参考に絵画が制作されることもあるから、絵画制作は写真の場合に劣らず機械装置に媒介されたものでありうる。それゆえ、写真の特質を明確化するには、機械装置に媒介された因果関係を指摘するだけでなく、写真と被写体の間の因果関係が、絵画とそのモデルとなる事物の間の因果関係とどう違うのかを、より正確に特定する必要がある。

ウォルトンがこの目的のために持ち出すのは、写真と被写体の間の「反事実的な依存関係」という概念である。それは、次のような反事実的条件文が表現する依存関係を指す¹⁹。

「もしも撮影現場が別様であったならば、出来上がる写真（ひいてはそれによって生じる視覚経験）も別様のものとなっていただろう」。

写真の場合にこの種の依存関係が成り立つことは異論の余地がない。前節で触れた合成・修正等の操作が加わっている場合でも、それが被写体の知覚を困難にするほどでないかぎり、被写体への反事実的な依存関係は成り立っている。また、これと同種の依存関係は、事物を直接に見たり補助器具を用いて見る場合にも成り立つ。いま私が手にしているのはリンゴだが、リンゴでなくオレンジを手にしていたならば私の経験も異なるものとなっていただろう。また、いまプレパレートの上に載っているのはカエデの葉だが、もしもカエデでなくツバキの葉が載っていたならば、顕微鏡を覗く人が得る経験もそれに応じて異なるものとなっていたはずだ。それゆえ、見られる対象と見る経験との間の反事実的な依存関係は、事物を直接に見たり補助器具や写真を通して見る経験に共通の特性である。

では手製の絵画はどうか。明らかに、ある種の絵画の場合には、これらと類似した依存関係が成り立つ。つまり、画家がモデルとなる事物の見え方を忠実に記録することを意図して絵画を制作する場合ならば、対象の在り方と出来上がる絵画（並びにその見え方）の間には、《前者が別様だったならば後者も別様となっていただろう》という反事実的な依存関係が成り立つ。しかし、このような言い方自体がすでに明らかにしているように、絵画の場合、反

事実的な依存関係が成り立つには、画家の信念や意図について一定の想定が成り立つ必要がある。絵画の内容が描かれた事物に反事実に依存するのは、画家が当の事物を忠実に描こうという意図を持ち、しかもその事物に関する画家の信念が正しい（画家の観察が正確である）場合に限られる。画家が当の事物について間違った信念を持っていたり、事物の在り方に囚われない描き方を意図していれば、その時点で絵画と事物の反事実的な依存関係は破綻する。

それゆえ、絵画が反事実に依存するのは、モデルとなる事物の在り方に対してというより、直接には、画家の信念や願望や意図その他の志向的な態度に対してである。絵画は、画家の志向的な態度が一定の条件を満たす場合に限って、事物に対する反事実的な依存を示す。以下ではこの種の依存関係を「志向的な反事実的な依存関係」、またはたんに「志向的な依存関係」と呼ぶ。

他方、写真の場合の反事実的な依存関係は、撮影者の意図や信念に関する想定には何ら依存しない。撮影者の意図や信念がいかようであっても、写真に写るのは被写体の現実の姿である。たとえ撮影者が、自分が恐竜に遭遇したと信じ、その恐竜を撮影したつもりでも、現実に恐竜が存在しなければ、写真に恐竜が写ることはない。このように制作者の志向的態度を媒介項とはしない反事実的な依存関係のことを、以下では「自然的な反事実的な依存関係」、またはたんに「自然的な依存関係」と呼ぶ²⁰。

以上を整理すれば、次のようになる。つまり、直接に見るか補助器具や写真を通して見るかを問わず、ともかくある事物を見るという知覚が文字通りの意味において成り立っているすべての事例に共通しているのは、見る経験が問題の事物に対して自然的な依存関係を持つことであり、しかも、そのような自然的依存関係は、問題の事物の絵画を見る場合には成り立たない。これが、ウォルトンの第二の、そして中心的な論点である。

ちなみに、ウォルトンはこの論点の傍証として、次のややSFめいた思考実験に触れている（cf. Walton[1984]p.265）。いま、ある神経外科医が、患者の水晶体を取り出し、代りに、ふつうに物を見る場合と同じような刺激を人為的に網膜に与える入力装置を取り付けたとしよう。外科医がその装置に適切な信号を入力すれば、患者は実際に外界を見ている人と同じような経験を持つが、外科医の入力する信号が不適切ならば、患者は現実には存在しない光景を見ているかのような経験を持つ。ところで、いま、外科医は誠実であり、その入力する信号は常に適切であるため、患者は実際に外界を見ている人と同じような経験を持つとしよう。はたしてその場合に、患者は外界を見ていると言えるのか。ウォルトンによれば否である。この患者の経験は、仮に外界の出来事に見合うものであっても、あくまで外科医が自分の信念に基づいて入力した信号の所産である。そして、外科医は、その気になれば、現実の外界の出来事とは対応しない信号を入力することもできる。この場合、患者が何を見たつも

りになるかは、外科医が何を信じ、患者を何を見つつもりさせようと意図したかに依存している。事情は絵画の場合と似ている。絵画がモデルとなる事物に対して示す反事実的な依存関係が画家の信念や意図に媒介されているように、この患者の持つ経験が外界の事物に対して持つ反事実的な依存関係は外科医の信念や意図に媒介されている。それは志向的な依存関係である。

次に、水晶体を取り出し、その働きを代行する人工的なレンズを移植することで視力を回復した患者を考えてみよう。この場合、たしかにレンズの開発や移植には人為が関与しているが、しかし、いったん移植が成功すれば、以後のこの患者の経験が外界の出来事に対して持つ反事実的な依存関係は、もはや移植医の信念や意図には媒介されない。それは、写真と被写体の関係と同様な、自然的な依存関係である。それゆえ、ウォルトンによれば、この患者は先の患者とは違い、文字通りの意味において外界を「見る」と言える。

さて、透明性テーゼをめぐる従来の論議の中では、以上のようなウォルトンの主張に対して、第2節で触れたものを除けば、大別して二種類の異論が提示されてきた²¹。

第一の異論は、絵画の場合に成り立つ反事実的な依存関係が、はたして本当に志向的なか（つまり画家の信念や意図に依存しているのか）を問題にするものである。例えばドミニック・ロペスは、絵画の場合の依存関係が《志向的》ではなく、写真の場合と同様に《自然的》であることを主張し、そこから、手製の絵画もまた「透明」だという結論を引き出す。ロペスの議論では、ウォルトンの意味での「透明性」の問題は、平面的なキャンヴァスの表面を見ることが同時にある奥行きを持った空間を見ることがでもあるという絵全般に共通の性格の問題と同一視される（cf. Lopes[1996]chap.9）。

第二の異論は、《自然的な依存関係》という条件を満たしていながら真正な視知覚とは見なしがたい事例の提示に基づくものである。例えばグレゴリー・カリーは、そのような事例の存在を理由に、写真が被写体に対して自然的に依存することの指摘が、写真が被写体を「見る」道具であるという主張の裏付けとして不十分であることを主張する（cf. Currie[1995]chap. 2；Martin[1986]）。

私の考えでは、これら二通りの異論はどちらも透明性テーゼに対する致命的な批判と見なしうるものではない。続く二つの節ではその点をやや立ち入って見ていくことにしたい。

4

この節では、やや複雑な用語体系を駆使して展開されるロペスの議論の中から、当面の問題と深いつながりを持つ二つの論点を取り上げておきたい。

第一の論点は、《絵画のもとに事物の姿を見るとき知覚内容は、その事物を直接に見ると

きの知覚内容と同様、「非概念的」だ」というものである（Lopes[1996]pp.184-187）。われわれはどちらの場合も、ある事物が多様な性質を呈しているありさまを見るが、そのような内容を持つ知覚が成り立つためには、知覚者がその内容を構成する一群の性質について概念を持っている必要はない、とロペスは言う。それが、絵画や実物の知覚内容が「非概念的」という主張の意味である²²。ロペスはこの点を具体例によって敷衍する。印象的な二三の例を挙げると、

「……顔認識が顔部品相互の距離の比といった性質への知覚的感受性に依存していることは証拠によって明らかにされているが、しかし、知覚者はこれらの性質について概念を持っている必要はないし、通常は持っていない」（Lopes[1996]p.141）

「……色の連続的なスペクトルの全体を見る能力は、見られたすべての色や光の波長についての概念の所有を必要とはしない」（*ibid.*, p.185）。

「……絵の図柄を経験するためには、画家も鑑賞者も、図柄に関わる性質のすべてに関して（あるいは一部に関してさえ）概念を持っている必要はない。一方の図形が1000辺形で他方の図形が998辺形であることを概念的に把握していなくても、そのような二つの図形を描いたり識別したりすることはできるだろう」（*ibid.*,pp.185-186）

最後の引用が示すように、ロペスの考えでは、第一の論点は絵画を制作する画家にも当てはまる。画家は絵のモデルとなる事物が多様な性質を呈しているありさまを見、それを踏まえてキャンヴァス上に事物が多様な性質を呈しているありさまを描き出すが、モデルとなる事物を見るときにも、キャンヴァス上に描き出された事物を見るときにも、画家は、（その事物の種類や大まかな色・形についてならば概念を持っているとしても）事物の見え方を決める色彩上・形体上の微妙な性質については概念を持っている必要はないし、また、通常は持っていない――。

この論点を評価するさいに重要なポイントとなるのは、キーワードである「概念を持つ」という言い回しが、正確には何を意味するかという点である。この点についてロペスが与えている説明は、脚注に見られる次の一節に尽きている。

「aやFの概念を持っているということが意味しているのは、「aはFだ」という思考が真であるとはどういうことかを知っているということだ……」（*ibid.*, p.105, fn.14.）。

ここでの「a」と「F」はそれぞれ一定の個体とその所有する性質を指す²³。そして、この定義の趣旨は、それらの個体や性質について「概念を持っている」ことを、それらを構成要素とする一定の命題的内容の真理条件を知っていることと、同等視する点にある。ある一定の内容が真であるとはどういうことかを知っている人は、その内容を構成する個体や性質について概念を持っている、ということである²⁴。

次に、ロペスの第二の論点は、《信念を抱くためには概念が不可欠だ》というものである（Lopes

[1996]p.187:「概念なしには信念はない」)。ロペスは特に論拠を述べていないが、この論点は最前に引用した「概念を持つこと」の定義からの帰結と見ることができる。信念を持つとは、ある一定の内容を真であると見なす態度を取ることである。そして、そのような態度を取れるためには、当然、その一定の内容が真であるとはどういうことであるかを知っていなければならない。だが、それを知っている人は、最前の定義からすれば、その一定の内容を構成している諸要素について「概念を持っている」。それゆえ、信念を抱くことは、その内容を構成する諸要素について概念を持っていることと、不可分である。

ロペスは詳論していないが、同様の考察が願望や意図等の他の志向的態度に関しても成り立つことは明らかである。ある一定の内容の事柄を願望したり意図したりすることは、その内容の事柄が真になることを望んだり意図することに他ならないからである。

ロペスは以上の二つの論点からの帰結として、絵画とそのモデルとなる事物の間の反事実的な依存関係は志向的ではない（つまり、画家の信念とは独立である）と主張する。絵画を制作する画家が依拠しているのは、モデルとなる事物の知覚であり、また制作中の絵画の知覚だが、第一の論点からすれば、どちらの知覚もその内容を概念的に把握する能力を前提していない。さらに、第二の論点からすれば、概念的に把握されていない内容は信念や願望や意図の内容となることはできない。それゆえ、絵画の制作は画家の信念や願望や意図に基づくものではない。絵画は、画家の非概念的な知覚には依存しているが、しかし、その内容についての概念的な把握を前提する信念や願望や意図には依存していない。

ロペスはここから、絵画とその対象との間の依存関係が《自然的》であることを結論し、それを論拠に、絵画がウォルトンの意味で「透明」であることを主張する。

以上がロペスの異論の概略だが、次に、その批判的な吟味に話を進めよう。

まず確認しておきたいのは、仮にロペスの二つの論点が良いとしても、そこから手製の絵画全般の「透明性」を導き出す推論には大きな飛躍があることである。もっぱら空想に基づいて制作された絵画は特定のいかなる事物に対しても反事実的な依存関係を持たない²⁵。また、モデルに即して制作された絵画でも、制作者がモデルとなる対象をよく観察しなかったり、それを忠実に描こうとする意図がなければ、出来上がる絵がモデルに対して反事実的に依存することはない。絵画とそのモデルとなる事物の間に——志向的であれ自然的であれ——反事実的な依存関係が成り立つのは、自分の目の前にあるものを忠実に描こうという意図に基づいて制作された絵画の場合に限られる。

しかし、それでは、画家がモデルとなる対象についての正確な観察を踏まえ、かつそれを忠実に描き出そうという意図に基づいて制作された絵画だけに限定すれば、ロペスの議論は成り立つのかどうか。つまり、それらの絵画の場合に見られる対象への反事実的な依存関係は、画家の信念と独立だと言えるのか。

結論から言えば、この点についても答えは否である。その理由は、煎じ詰めれば、ロペスの第一の論点が事実と反することにある。より丁寧に言えば、事物を直接に見たりその絵画を見たりするときの知覚内容が「非概念的」だ——つまり、その内容を把握し経験するにはその内容を構成する諸性質について概念を持つ必要はない——というロペスの主張は、「概念を持つこと」に関する先述のロペスの定義に従うかぎり、成り立たない。

この点を明らかにするには、まず次の事実に着目するのが好適だろう。それは、絵画の見え方がその制作現場を特定する手懸りになりうるという事実である。例えば、われわれは風景画やその写真複製を携えて現地に出向き、現地の光景が絵画に描かれた通りの見え方をする地点を探索することがある。その際、おおよそどの地域に出向けばいいかを教えてくれるのは表題その他の背景情報だが、その地域の特にどの地点が制作現場かを特定する決め手になるのは、絵画の見え方である。われわれは絵画を見ることで、そこに描かれた事物がそこに描かれた通りの性質を呈している状況とはどのような状況なのかを知る。そして、現地を探索する中でそれと一致する状況に出会えば、そこが制作現場だと考える。

この種の事例が示しているのは、われわれが、絵画の内容が現に成り立つ（真である）とはどういうことであるかを知っているということである。そのような知識がなければ、絵画の内容に見合う制作現場の特定などできない。だが、そうだとすれば、われわれは、先述のロペスの定義に従えば、絵画の内容を構成する諸要素について「概念を持っている」。

やや特殊な事例を挙げたが、事物の知覚や絵画の知覚の内容がこの意味において「概念的」に把握されていることは、事物の姿を忠実に描き出そうとする絵画の制作が可能であるための前提条件だと言わなければならない。絵画を制作中の画家は、眼前のモデルと絵の見え方を踏まえて、さらなる変更を望んで加筆を意図したり、これでよしと信じて筆をおいたりする。このような振舞いは、モデルや絵の中の事物が一定の性質を呈していることについて、画家が明確な信念を持っていると考えなければ理解が困難である。画家はそれらの性質を言葉で表現できなくとも、それらを識別することはできるし、また実物の場合と絵の場合でそれらの性質がどのように一致し、また異なるかを見分けることができる。そして、絵の中の事物がそのような性質を持つという信念がなければ、これでよしと信じて満足したり、さらに修正を望んで加筆を意図したりする画家の動機が理解できない。だが、画家がそのような信念を持っているとすれば、先のロペスの定義からして、画家は絵や実物の知覚内容を構成する諸性質について「概念を持っている」。そして、絵の内容について信念がなければ絵画の制作が進行しない以上、絵の内容がこの意味において概念的に把握されていることは、事物に忠実な絵画制作の不可欠の条件である。それゆえ、絵の内容は「概念的」でなければならない。よって、ロペスの第一の論点は成り立たない。

誤解されてはならないが、絵画の内容がこの意味において「概念的」であることは、その

内容を的確に言い表す言葉をわれわれが持っていることと、同じことではない。実際、われわれはそのような言葉を持っていないのがふつうである。しかし、先述のロペスの定義には、そのような言葉の所有は織り込まれていない。

もちろん、そのような言葉の所有を「概念を持つこと」の定義に織り込めば、その新たな定義の下では、絵画の内容は「非概念的」だと言える²⁶。しかし、そのような形で第一の論点を救うと、こんどは第二の論点——非概念的な内容については信念・願望・意図等の志向的態度が成り立たない——が犠牲になる。上述したように、われわれはこの意味での「非概念的」内容に関してならば、現にさまざまな信念や願望や意図を持っているからである。そして、絵画の制作がこれらの志向的態度に基づき、モデルに対する絵画の反事実的な依存関係がこれらの志向的態度を不可欠の媒介項としていることは明らかである。

それゆえ、絵画と対象の間の反事実的依存関係が「志向的」ではなく「自然的」だとするロペスの主張は成り立たない。したがってまた、絵画もまた「透明」だというロペスの主張は、絵画全般についても、その一定の部分集合についても、受け入れがたい。

5

次に第二の部類の批判に考察を進めよう。すでに述べたように、この部類の批判はおおむね一連の反例の提示からなっている。それらは、実物に対して《自然的な依存関係》を持っているにも拘らず真正な視知覚とは見なしがたい事例である。だが、実はその種の「反例」の一つはすでにウォルトン自身が指摘しており、それに応じた理論の修正も行われている。そこで、以下では、まずウォルトン自身が指摘した反例と、それに応じた理論の修正について解説した上で、批判者たちの挙げる一連の事例が修正された理論に照らしてどのように位置づけられるかを見ていくことにしたい。

まず、ウォルトン自身が挙げた反例は、「ある光景が発する光に反応し、その光景の絵ではなく正確な言語的記述を生み出すような機械」(Walton[1984]p.270)の想定に基づくものである。仮にそのような機械が存在するなら、そこから出力される言語的記述は、機械が走査した光景に対して反事実的に依存するはずであり、しかも、その依存関係は問題の光景に面した人間の信念や意図には媒介されていない。にもかかわらず、ウォルトンも認めるように、「この機械が生み出す印刷紙はもちろん透明ではない。そこに眼を向けても機械が言葉に翻訳した当の光景が見えるわけではない」(ibid.斜体は原文に従う)。それゆえ、対象への自然的な依存関係が成り立っても、知覚が成立するのに十分ではない。しかし、それでは、知覚が成立するための十分条件を得るには、自然的な依存関係にさらにどのような条件を付け加えればよいのか。それがウォルトンの新たな探求課題である。

この課題をめぐるウォルトンの考察は、視覚ばかりでなく、他の知覚様態をも含めたより一般的な性格を持っている。ウォルトンが挙げる例はほとんどが視覚に関連しているから、以下でも主に視覚の場合を中心に議論を追っていくが、提出される論点は知覚全般を射程に入れているという点にはあらかじめ注意が必要である。

ところで、視覚の場合に即して言えば、新たな条件に求められている任務はおおよそ次のように言い表すことができる。つまり、写真と絵画の違いを際立たせるものが先述の《自然的な依存関係》だったとすれば、写真と絵画が共有し、かつ言語的な記述には見られない特色を際立たせるのは、どのような条件なのか、というふうな。

この点に関するもっとも正統的な見解は、言語表現と対比した場合の写真や絵画の特色を、対象との類似性に求める考え方である。ウォルトンの理論は、類似性の概念を持ち出す点では、大枠においてその伝統を引き継いでいる。しかし、ウォルトンに特徴的なのは、単純に写真や絵画と実物との間に類似性を想定するのではなく、それとは異なる二種類の類似性に依拠する点である。

第一の類似性は、写真や絵画を見ることと実物を見ることとの間の類似性（いわば、第二階の類似性）である²⁷。ウォルトンはその実質を際立たせるために、われわれが犯しがちな知覚的な混同の性格に注意を促す。

「言語的な記述から情報を得るときには、house は horse や hearse と混同されやすく、cat は cot と、madam は madman と、さらに intellectuality は ineffectuality と混同されやすい。他方、直接に事物を見たりその絵を介して見る時には、住居はむしろ納屋や薪小屋と、また猫は子犬と混同されやすい」（Walton[1984]p.270）。

換言すれば、ある事物を見る時に生じやすい混同のパターンは、その事物を絵の中に見る時に起こりやすい混同のパターンと類似しているが、しかし、その事物の言語的記述を見るときに混同のパターンとは類似していない、ということである。

[聴覚の場合で言えば、ある音声（例えばヒットラーの肉声）を聴くときに生じやすい混同は、それを録音したテープや、それを演技によって再現する俳優の声を聴くときに生じやすい混同とはパターンが一致するが、しかし、元の音声の特徴を言語的に記述した報告を聴く時に生じやすい混同とはパターンが一致しない、ということになる。]

言うまでもなく、ここに言うパターンの一致や不一致には様々な程度の差がある。白黒写真や木炭画では対象の色が捨象されるため、それらを通して事物を見るときには、直接に事物を見るさいに生じやすい色の混同にぴったり見合うような混同は生じない。また、赤と黒が共に黒く写るようなフィルムで撮影された写真を見るときには、被写体を直接に見るときには混同されにくい色が混同される結果にもなる。とはいえ、多少の食い違いは見られるものの、全体としてみれば、事物を直接に見る経験と、絵画や写真を通して事物を見る経験とで

は、知覚的な混同のパターンが大幅に一致する。

そのことを確認した上で、ウォルトンは第二に、知覚者が犯しがちな混同と、知覚される事物どうしの類似関係のあいだに、緊密な対応関係が成り立つことを主張する(Walton[1984] p.271; [1990]p.309f.)。この主張は、一面では、自明な事実の確認である。具体例で言えば、われわれが小犬と猫を知覚的に混同しやすいのは、小犬と猫が現に似ているからである。また、小犬の絵と猫の絵を混同しやすいのは、小犬の絵と猫の絵が似ているからである。さらに、「小犬」という語と「猫」という語を混同しにくいのは、二つの語形が似ていないからである。

しかし、ウォルトンはこの第二の論点に、自明な事実の確認にとどまらず、次のような規範的な主張の含みを持たせる。すなわち、ある事物のことを知るプロセスが「知覚」の名に値するのは、そのプロセスにおいて生じやすい混同のパターンが、問題の事物の側で成り立つ類似関係と対応している場合に限られる、という主張である。ウォルトンによれば、

「私の考えでは、[事物相互の]類似関係と、知覚的な混同可能性とのあいだの対応関係は、知覚概念の本質的要素である。ある識別過程が知覚的とみなされるのは、その識別過程の構造がこのように世界の構造と類比的である場合にかぎられる」(Walton[1984]p.271.[]内は筆者の補足)。

ウォルトンがこの点を強調するのは、このような対応関係の有無こそが、《絵画や写真を通してある事物のことを知ること》と、《言語的な記述を通してある事物のことを知ること》とを分かつ基本的な相違点だと考えるためである。もちろん、どちらの場合にも、われわれが絵画や写真や言語的記述を見ているという意味では、確かに知覚が成り立っている。しかし、問題は、絵画や写真や記述を**通**してある事物のことを知ることが、その事物の「知覚」と言えるかどうかである。この点に関して、一方の絵画・写真と、他方の言語的な記述のあいだには根本的な違いがある。絵画や写真を見るときに犯されがちな知覚的混同は、そのモデルや被写体を直接に見るときに犯されがちな混同とパターンが一致し、さらに後者は、モデルや被写体自体のあいだの類似関係と対応している。それゆえ、絵画や写真を通して事物を知るとは知覚の一形態と見なされてよい。他方、言語的な記述を見るさいに犯されがちな知覚的混同は、問題の事物を直接に見るときに生じがちな混同とはパターンが一致せず、従ってまた、当の事物相互の類似関係とは対応していない。それゆえ、言語的な記述を通して知る知り方は「知覚」の名に相応しくない。

この点を加味すれば、知覚の成立条件は次のようになる。

ある事物を知覚していると言えるためには、(i)その際の経験が当の事物に対して自然的に依存していることが必要であり、また、(ii)その経験において生じやすい混同のパ

タンが当の事物の側で成り立つ類似関係に対応していることが必要である。そして、この二つの条件を合せたものが、知覚が成立するための十分条件を構成する²⁸。

この修正された条件に照らせば、ある事物の絵画を見る経験は、(ii)は満たすが(i)を満たさないがゆえに、問題の事物の知覚ではなく、また、ある光景に関する先の「自動記述装置」の出力を読み取る経験は、(i)は満たすが(ii)を満たさないがゆえに、やはり問題の光景の知覚ではない(cf. Walton[1984]p.273)。そして、ある事物の写真を見る経験は、両方の条件を満たすがゆえに、その事物の知覚と見なしうる。ウォルトンにとって、透明性テーゼの最終的な拠り所は、知覚概念に関する上記の分析なのである。

さて、以上がウォルトン理論の最終形態だが、批判者たちが力説するのは、この修正された理論においてもなお排除できない厄介な事例が存在することである。挙げられた事例は多数にのぼるが、ここでは典型として三つの事例に考察を絞ろう。

(a) 温度計の水銀柱の長さの変化は、温度の変化に対して自然的に依存している。また、体感で温度を知る時に10°Cと30°Cは識別しやすいが30°Cと31°Cは識別しにくいと対応して、温度計の水銀柱の長さを見るときにも、10°Cを表示する長さと30°Cを表示する長さの違いは見分けやすいが、30°Cと31°Cを表示する長さは見分けにくい。それゆえ、水銀柱の長さの識別の容易さ・困難さは、温度の側の類似関係と対応している。しかし、それでは、われわれは水銀柱の長さを見るとき、温度を見ていると言えるのか²⁹。

(b) 恐竜の足跡の化石の持つ性状は特定の恐竜の足が持っていた性状に対して自然的に依存している。また、足跡どうしの知覚的な識別の容易さ・困難さは、その元になった恐竜の足どうしの識別の容易さ・困難さと対応していると考えられる。それゆえ、恐竜の足の化石は実物(足)の側で成り立つ類似関係を反映している。しかし、はたして、われわれは恐竜の足の化石を見ることで太古の恐竜の足を見ていると言えるのか³⁰。

(c) いま、二つの時計(時計Aと時計B)が機械的に連結され、その針がいつも同期して動くとしよう。その場合、時計Bの針の動きは時計Aの針の動きに対して自然的に依存している。また、針の位置に関する知覚的混同の発生傾向はどちらの時計を見るときも同様だから、時計Bは実物(時計A)の側で成り立つ類似関係を反映していると言える。だが、それでは、私は時計Bを見ることで時計Aを見ると言えるのか³¹。

これらの事例はどれも《自然的な依存関係》の条件と《実在する類似関係との対応》という条件を共に満たしているように見える。にもかかわらず——批判者たちによれば——これらの事例においてわれわれが温度や恐竜の足や時計Aを「見る」のだとは考えにくい。それゆ

え、ウォルトンの分析は知覚のための十分条件を示し得ていない。したがってまた、写真がウォルトンの二条件を満たしているとしても、そこから、写真を通して物を見る事例が真正な知覚の事例だという帰結を導くことはできない——。

このような反論に対するウォルトンの応答は、二つの論点に整理することができる。

第一に、ウォルトンは、《自然的な依存関係》を要求する先の条件 (i) が、経験の多様な側面にわたって十分豊富に成立すべきことを主張する³² (別の言い方をすれば、先の (i) は、「その経験の非常に多くの側面に関して」という限定句を補って読まれるべきだ、ということである)。例えば眼前の事物を見る時、われわれの知覚経験は非常に多くの点に関して、眼前の事物の在り方に反事実的に依存している。つまり、もしも眼前の事物が別様であったならば、われわれの現在の知覚経験もまた、色や形や表面の形状に関わる非常に多くの点に関して、別様になっていたと考えられる。各種の補助器具や写真を通して事物を見る時にも、程度の差はあれ、これに類する豊富な自然的依存関係が成り立つ。他方、事例 (a) に出てくる温度計を見る経験が温度に対して自然的な依存関係を持つのは、水銀柱の長さという一点に関してだけである。また、事例 (c) の時計 B を見る経験は、針の移動に関しては時計 A に自然的に依存しているが、その他の点では時計 A への依存関係は成り立たない。これらの事例において「温度を見る」とか「時計 A を見る」という言い方が不自然なのは、成り立っている自然的依存関係が、知覚を成り立たせるにはあまりに貧弱であることに由来する。

しかし、事例 (b) は事情が異なる。恐竜の足跡の化石を見ることで得られる知覚経験は、非常に多くの点で、その足跡を作った太古の恐竜の足に反事実的に依存している。つまり、もしも太古の恐竜の足が別様であったならば、足跡の化石を見る経験は、足跡の複雑な形や大きさや表面の模様等の非常に多くの点で、別様であっただろうと考えられる。それゆえ、ウォルトンは、足跡の化石を見るのが恐竜の足を見ることでもあるという帰結を受け入れる³³。

これと似たことは、若干の脚色を加えれば、(c) の時計 B についても言える。もしも針の動きだけでなく、時計の見え方に関わる他の多くの側面についても、時計 B が時計 A に反事実的に (かつ自然的に) 依存することが確認されれば、それが確認された限りで、われわれは時計 B を見ることで時計 A を見るのだと言える。もちろん、写真や足跡の場合とは違い、ここで仮想した複雑な依存関係を成り立たせるメカニズムの委細について、われわれには確たる知識がない。だから、おそらくわれわれは、時計 B を見ても、自分が同時に時計 A を見ていることに気づかない。しかし二つの時計の性質を連動させるメカニズムが周知のものとなれば、われわれはどのような時計を見る時にも、それが他のどの時計と連動しているかについて鋭敏になるだろう。それはまったくの空想に属するが、原理的にはありうる事柄で

ある。そのような空想が実現したという仮定の下でならば、時計Bを見ることは時計Aを見ることでありうる（cf. Walton[1997]p.75,n47.）。

以上を要約すれば、先の（a）～（c）に類する事例は、十分に豊富な《自然的な依存関係》が成り立っていないがゆえにウォルトン理論への反例とは見なしがたいか、さもなければ、真正な知覚と見なしうるがゆえに何ら反例ではない、というのがウォルトンの基本的な応答である。（この二つの場合分けした応答は、中間に位置する多くのボーダーライン事例の存在を許容している。）

ウォルトンは、この基本的な応答が、一部の論者には不自然に響くであろうことを見越している。そこで持ち出されるのが、もう一つの補足的な論点である。それは、彼の透明性テーゼ（ひいてはその拠り所となる知覚論）の目的が、「見る」「聴く」等の日常語の用法分析ではなく、むしろわれわれの経験の在り方の分析にある、という論点である。ウォルトンが主張しているのは、突き詰めれば、《（豊富な）自然的依存関係》と《事物の側の類似関係との対応》という二つの条件によって確定される一群の経験が、「知覚」と呼ぶに相応しい経験の一つの自然な種（natural kind）を形成しているという点である³⁴。これらの一群の経験は、おおむね日常語の「見る」「聴く」等の知覚動詞が当てはまる事例と合致するが、しかし、合致は完全ではない。二条件を満たさない事例で知覚動詞が適用されることもあれば、二条件を見たす事例で知覚動詞が適用されないこともある。上に触れた「不自然」な印象はこのような不一致に起因する。しかし、ウォルトンに言わせれば、このような不一致は、ウォルトンの主張の誤りを示すものではなく、むしろ、日常語法がわれわれの経験の在り方を正しく反映していないことの表われにすぎない。透明性テーゼ（また、その裏付けとなる知覚概念の分析）は、ウォルトンの理解では、日常語法が示唆する常識的な知覚観を、経験の在り方に照らして部分的に改訂しようとするものなのである（cf. Walton[1986]p.805）。

それにしても、なぜ改訂が必要なのか。ウォルトンがその強力な動機として力説するのは、われわれが現に、先の二条件に適う一連の経験と、それ以外の経験の間に、非常に大きな隔たりを認めているという事実である。例えば、裁判の場で写真が手製の絵とは比較にならない証拠能力を示すのはなぜか。手製の絵よりも写真の方がプライバシーの侵害度が格段に高いのはなぜか。手製の絵と違って、写真が強請の恰好の材料になるのはなぜか。報道関係者が各種の事件の現場写真を切望するのはなぜか。裸の男女の写真と思われたものが実は等身大の彫刻の写真だと気づいたときにわれわれのショックが劇的に和らぐのはなぜか。ウォルトンの考えでは、これらの事例に見られる一連の対比は、写真を通して事物を見る経験が、その事物を直接に（あるいは補助器具を用いて）見る経験ともども、文字通りの意味での知覚の一形態であり、当の事物の絵画を見る場合のような《見ているかのような想像》とは異質だと考えることで、最も自然に説明される（Walton[1986]p.807；[1984]p.247）。こうした

事情は、ウォルトンにとって、透明性テーゼが「写真の経験のされ方、および写真がわれわれの文化において占める位置」(Walton[1986]p.808.n.5)を正しく反映していることを示す有力な証拠なのである。

以上がウォルトンの答弁である。おそらくウォルトンも認めるであろうが、彼が最後に持ち出す写真の証拠能力等の一連の傍証は、写真を「見る道具」と考える立場への強い動機付けを与えるものではあるが、しかし、異論の余地を残さない決定的な議論と言える性格のものではない。カーリーも指摘するように(Currie[1995]p.56)、たしかにわれわれは、写真を通して事物を見る経験と、その事物の絵画や彫刻を見る経験の間に大きな隔たりを感じるが、しかしまた、前者と、直接に事物を見る経験との間にも、大きな隔たりを感じる。そして、可能性としては、この二番目の隔たりを重視する方向で第一の隔たりについてウォルトンと異なる説明を与える道も残されている。

とはいえ、批判者の側が見落としていると思われるのは、問題が単にどこに境界線を引くかだけではないことである。むしろ、どこに境界線を引けば、その両側に関してそれぞれ一貫した説明が可能になるかが問題なのである。ウォルトンは、写真や足跡と、手製の絵や彫刻との間に境界線を求め、かつ、その両側が先述した知覚の二条件の成否によって区別されることを明らかにした。そして、この二条件に基づく境界設定は、日常語法と若干の軋轢は来すものの、われわれが現に受け入れている写真と絵画のコントラストを自然に説明してくれる。しかも、日常語法との軋轢にしても、批判者の側は、それが知覚の本性に関わる重大な誤解に通じることを示しているわけではない。むしろ、批判者の側は、多くの局所的な反論は行っているものの、どのような基準に照らしてどこに線を引くのが妥当であるかについて一貫した対案を示すことには成功していない。それゆえ、透明性テーゼの是非をめぐっては、当面の挙証責任は批判者の側にあると見るのが妥当である。したがって、透明性テーゼは、異論の余地を残しながらも、依然として有力な仮説であるというのが、本稿における基本的な評価である。

6

以上、透明性テーゼをめぐる論議を辿ってきたが、最後に、ウォルトン理論に内在する一つの小さな問題点を取り上げることで、残された検討課題について、従来の批判とはやや別の観点からコメントしておきたい。

取り上げたいのは、ウォルトンが「自然的な依存関係」と並べて知覚の本質的な要素に挙げている「事物の側の類似関係との対応」という論点の意味についてである。すでに述べたように、この論点は、自明な事実の確認という側面と、知覚の条件の挙示という二重の役割

を負っているが、ここで問題視したいのは、この論点によって確認される自明な事実とはどのような事実かである。それをどう考えるかに応じて、第二条件の受け止め方も変わってくると思われるからである

ウォルトンがこの論点を持ち出すのは、次の一節においてである。

「知覚者が犯しやすい混同は、事物そのものの間の類似関係に対応している。知覚的に混同されやすい事物は、実際にも何らかの点で互いに類似しており、混同されにくい他の事物との間でよりも類似性が大きい」（Walton[1984]p.271）。

一見、これは経験的な主張のように見える。つまり、一方に知覚的混同の事実があり、他方にそれと独立に成り立つ事物間の類似関係があり、かつ両者が事実上「対応」関係を持つ、というのがここでの論点であるように見える。しかし、知覚的な混同の事実とは独立に成り立つ事物の側の類似関係とは、何なのか。この問いは実は見かけほど簡単ではない。

第一に、絵画論の文脈で多くの論者が指摘してきたように³⁵、どんな二つの事物を取っても、両者の間に類似関係を成り立たせる何らかの尺度を想定できる（私は人間である点ではソクラテスと類似し、動物である点では隣家の飼い猫と類似し、いま私の書斎に存在する点で眼前の机と類似し、今日私が話題にした対象である点で数5に似ている、等々）。それゆえ、類似性の尺度を明示しない限り、二つの事物が類似するという主張には実質が伴わない。尺度の取り方次第では、あらゆるものが他のあらゆるものに類似している。

しかし、それでは、知覚的な混同の事実と対応する事物の側の類似関係とは、どのような尺度の下での類似関係なのか。ここでわれわれが直面する第二の問題は、事物の側だけに着目するかぎり、知覚的に混同されやすい一群の事物の間に明瞭な共通性を認めにくいことである。ウォルトンは猫と小犬が知覚的に混同されやすいと言うが、それらは他の小動物とも、またある種の自然的事物や、小動物の絵や彫刻とも知覚的に混同されやすい。これら多様な事物は共通の類や種に属するわけではなく、物理的な組成も様々である。敢えて共通点を探せば、それは知覚する側から見た場合の一定の色や形ということになる。しかし、それは正確にはどのような色と形なのか。この問いに対して一般的な回答を示すとすれば、それは知覚的な混同を起しやすいような色と形だ、と答える他はない（ウォルトン自身、ある箇所では、「われわれの識別能力に関する事実が類似関係を作り出す」（Walton[1984]p.272）と述べている）。このことが示唆しているのは、どのようにでも設定できる多様な類似関係の中から、知覚的な混同と「対応」すべき「事物の側の類似関係」を選出するものが、まさしく知覚的な混同の事実だということである。

この点の認識は、第二条件の受け止め方にも大きく影響する。ある事物の絵画や写真を見る経験が「事物の側の類似関係（real similarities）」に「対応」しているという主張は、文面上は経験と世界の同型性を主張しているように見えるし、ウォルトンもその点を強調して

いる。しかし、「事物の側の類似関係」が知覚的な混同の可能性と独立には特定できないことを考えれば、そこに強調を置くのは誤解を招く。主張されていることの実質は、むしろ、事物の絵画や写真を見る経験が、その事物を直接に見る経験と（知覚的な混同のパターンが一致するという意味において）同じ構造を持つということに他ならない。第二条件の要点は、経験と世界の同型性よりもむしろ、事物を直接に見る経験を範型とする一群の経験の間で成り立つ構造的な同型性にあるのである。

ところで、多様な経験の間で成り立つこの構造的な同型性の内実を明確化するさいにウォルトンが依拠するのは、すでに繰り返し述べたように、知覚的な混同のパターンの一致である。しかし、どのような混同がどのような場合に起こりやすく、また起こりにくいかにについてより明確な理解を得るには、経験的な認知研究から得られる知見を踏まえてより立ち入った分析を加える必要があるだろう。というのも、われわれが知覚的な混同を犯すさいに起こっている認知過程が正確にどのようなものであるかという点は、実は大部分、混同を犯す当人にははっきりと自覚されない意識下の出来事だと思われるからである。また、ウォルトンが「知覚」と呼ぶ一連の経験に共通の構造が、もっぱら混同のパターンだけによって特定されるのか、それとも、他にも重要な要因があるのかといった点は、ウォルトンの議論の中では明確な答が与えられていない検討課題である。さらに、視覚以外の知覚様態の場合に、視覚の場合と平行な説明がどこまで成り立つか、また異なる知覚様態相互の関係をどう考えるかといった問題もまた、大方は手付かずのままである。ウォルトンの提案と日常語法との軋轢から生じる「不自然」な印象にどの程度の重みを与えるかという問題も、これらの残された課題に取り組む中で、改めて考え直す必要があるだろう。

そのような検討作業を行った末に透明性テーゼがどのような相貌を呈することになるか、私にはまだ見極めがついていない。いずれにしろ、問題はもはや写真に固有の領域を越えて、知覚全般に及んでおり、その最終的な帰趨の見極めには本稿が用意したのとは別の道具立てが必要になることは間違いないように思われる。

[注]

- 1 Walton[1984];[1986];[1997].
- 2 用語法についての以下の限定はウォルトンの議論を日本語に翻案する上での規約であり、重なる部分はあれ、ウォルトン自身の用語法の紹介ではない。
- 3 Barrett[1997]pp.110-111は、ドアノーのある写真を例に取って、その解釈が撮影経緯についての情報の変動に応じて《パリのカフェでワインを飲む一組の男女の写真》《アルコール中毒者の写真》《売春の現場の写真》と大きく変わることを指摘している。絵画の解釈においても類似の変動が起こりうることは美術史学で

は常識に属する事柄と見ていいだろう。

- 4 ウォルトンは、写真が現実を見る道具であることを力説する一方で、写真がつねに上記の《見ているかのような想像》の媒体になることを強調し、その点で、写真が表象 (representation) であることを否定する Scruton [1998] とは一線を画する。「写真は…透明であるだけでなく、表象 (描写, 絵) である」(Walton[1997]p. 68)。因みに、ウォルトンの場合の「表象」とは、絵に限らず、一定の虚構世界を作り出す「ごっこ遊び」の小道具として機能するような対象全般を意味する。詳しくは Walton[1990] を参照。
- 5 これは Snyder and Allen[1975] がカメラを眼になぞらえる見方への批判として提示した論点である (esp. pp.149, 151-152)。
- 6 西村[1997]pp.24-26にあるタルボットの写真についてのコメントを参照。
- 7 有名な所では、マイブリッジやマレイによる疾走する馬の写真。
- 8 Walton[1984]pp.258-259. ただし、鏡や写真が歪んだ像を与えるときでも、そのメカニズムを調べれば元の形を特定することができる。それが原理的には常に特定可能だという意味では、写真は絵画とは違って「必然的に正確」(ibid., pp.265, 266) だとも言える。
- 9 Cf. Snyder and Allen[1975]p.151.
- 10 ガイドや解説者の例は次の箇所を私なりに敷衍したものである。「私が何かを見るとき、私が自分の見るものについての他人の考えや解釈を意識しても不思議はない。あなたが私に何かを指さすなら、私はあなたがそれを指さすに値すると考えているのを知る。他人が私の視覚に影響を及ぼす時、私は見ることで、彼らが何を恐れ大切に、何に価値を置き何を嘆いているかを知る。『彼らの目で』物を見るという言い方も不適切ではないだろう。しかし私は自分でそれらの事物を見るのである」(Walton[1984]pp.261-262)。
- 11 この反論とそれに対する回答については Walton[1984] の第7節を参照。
- 12 この反論は次の箇所を私なりに敷衍したものである。「写真を信頼するにはたしかに一定の仮定が必要だ。カメラが一定種類のものであること、現像の際にインチキが行われていないこと等々である。これらの仮定に関しては写真家の言うことを鵜呑みにする他ないかもしれない。…そして、騙されている場合もありうる」(Walton[1984]p.263)。
- 13 Cf. Walton[1984]p.263 ; [1997]p.71. ちなみに、現象主義者ならば、この種の背景的事実の介在を理由に、写真を通して見る場合だけでなく、直接に見る場合でさえもが実は真正な知覚ではないと論ずるだろう。厳密な意味で見られているのは外界の事物ではなくセンスデータにすぎず、外界の知覚と称されているものは実はそこからの推論あるいは論理的構成なのだ、というふうに。この種の知覚観への古典的批判としては例えば Austin[1962] ; Quine[1960]chap.1 を参照。しかし、いずれにしろこうした知覚観は、直接の知覚と写真を通しての知覚の違いを際立たせる役には立たない。
- 14 Warburton[1988]pp.73-74 ; Currie[1995]pp.66-69. ; Carroll[1996]pp.61-63.
- 15 Walton[1997]pp.70-71. See also Currie[1995]p.66.
- 16 「滑り坂論法」という呼称自体はウォルトンの考案ではなく、生命倫理学等で多用される論法の一般的呼称である。具体的には、もしも脳死が人の死であることを認めれば、滑りやすい坂を転げ落ちるように、植物状態その他のより軽度の知的障害が死と同等視されるに至り、最終的にナチスドイツに象徴される破局に至る、とする類の論法を指す。
- 17 Currie[1995]pp.55-56. fn.7.

- 18 「滑り坂」の各段階についての詳細な検討は Warburton[1988]に見られる。
- 19 Cf. Walton[1984]第5節。因みに、「反事実的条件文 (counterfactual conditionals)」とは、前件が事実と反する仮定を述べている条件文を指す。英語では仮定法で表現されるため、「仮定法的条件文」と呼ばれることもある。この種の文が表す条件関係にもとづいて知覚の概念を解明する試みの先例は Lewis[1983]に見ることができる。
- 20 「志向的依存関係」「自然的依存関係」等の呼び名は Currie[1995]p.55に従った。Walton[1997]もこの呼称に従っている。
- 21 本文中で述べる二種類の批判とは別に、写真と被写体の間の反事実的な依存関係が「自然的」であることを疑問視する議論もある。例えば Currie[1995]p.62は、もしもマルブランシュが正しく、事物の側の変化とわれわれの知覚の変化の連動が神の意志によって媒介されるとすれば、直接に事物を見る場合も、補助器具や写真を通して事物を見る場合も、われわれの知覚経験と事物の間の依存関係は「志向的」だということになる、と論じている。しかし、この批判は真に受けるに当たらない。第一に、本文中で述べた分析は、現行の世界観が正しいことを前提している。それゆえ、もしもマルブランシュの世界観が正しければ、本文中で述べた分析やその前提となる世界観はたしかに間違っていることになる。しかし、その帰結を導くには、当然、マルブランシュの世界観が正しいことを論証しなければならない。それが行われぬ限り、カリーの指摘はトリッキーな反問にとどまる。第二に、仮にマルブランシュの世界観が正しいとしても、そこにおいて神に帰されている力は、実質的には、現行の世界観において自然に帰されているものと大差ないものである可能性がある。その場合には、神の意志の介在は、知覚と事物の間の反事実的な依存関係を「志向的」ならしめるものではないだろう。Cf. Walton[1997]p.75.n.47.
- 22 ロペスの定義によれば、「ある内容を把握・経験するときに、その内容において世界に帰されている性質に関して概念を持っていることが不可欠ならば、その内容は概念的である。それらの性質について概念を持っている必要がない場合には、内容は非概念的である」(Lopes[1996]p.185.斜体は原文に従う)。
- 23 詳しい説明はないが、記号論理学の記号法を踏まえればそう解するのが自然である。
- 24 この定義には二義性が残されている。はたして「*a*は*F*だ」という思考は、「*a*は*F*だ」という言語表現が実際に念頭に置かれていることを含意するのか、あるいはたんに、あえて言語的に表現すれば「*a*は*F*だ」となるような内容を持つ思考ということなのか。この点についてロペスは説明を与えていない。差し当たり本稿では後者の意味に解して話を進め、前者の意味に解した場合に生じる帰結に関しては後ほど改めて取り上げる。
- 25 もちろん、空想も過去の経験に影響されるという意味では、空想画は当事者が経験した過去の無数の事実と自然的に依存している。しかしそれは絵画が描き出している特定の事物に対する依存関係とは異なる。
- 26 先の注24を参照。
- 27 「事物の絵 (写真であれ絵画であれ) を見ることでその事物を調査することは、直接にその事物を見て調査することと非常によく似ており、しかも、その事物に関する記述を調べて調査することとは似ていない」(Walton[1984]p.270)。Cf. Walton[1990]p.309.
- 28 ここではウォルトンの論点を Currie[1995]p.63を参考に整理した。Walton[1984]は (i) と (ii) を合せたものが知覚の十分条件を構成するとまでは明言していないが、実質的にそのような立場が示唆されていることは間違いないと思われる。より慎重な定式化は Walton[1997]p.74,n.36に示唆されている (see also

- Walton[1986]p.804)。
- 29 Currie[1995]pp.63-64. ; Lopes[1996]p.189. 他にも、時計や声紋や地震計等、アナログな測定器はどれも類似した反例の素材になる。Cf. Martin[1986]p.797 ; Walton[1986].
- 30 Cf. Martin[1986]p.797 ; Walton[1986]p.805. 顔とデスマスクの関係もこの類例である。
- 31 Currie[1995]pp.65.
- 32 Walton[1986]p.804 ; [1997]p.75. n.47. ちなみに、同じ条件に関して Lewis[1983]p.283は若干異なる評価を下している。
- 33 Walton[1986]p.805. そこではデスマスクも足跡と同様の位置付けを与えられる。
- 34 普通に「自然種」と呼ばれるのは、「金」「クジラ」「ポプラ」等のように、そこに属する一連の事例が共有する自然的特性に根拠があると考えられるような分類項目を指し、「机」「椅子」のように人間の都合に合せた用途を根拠とした分類と対比される。クリプキヤやパトナム以後、自然種語の意味論は哲学上の大きな話題を呼んだが、ウォルトンの論点は必ずしもそうした動向とは連動していない。むしろ、一連の経験を「知覚」と呼ぶことが、(日常語法ではなく)それらの経験の本性 (nature) に適っている、というのがここでのウォルトンの論点だと考えられる。
- 35 Cf. Goodman[1976]. 類似の所見はすでにプラトンの対話篇『プロタゴラス』331D-E にも見られる。

[文献]

- Austin, John L., 1962, *Sense and Sensibilia*, Oxford: Clarendon Press. (丹治信春・守屋唱進訳『知覚の言語』勁草書房, 1984年)
- Barrett, Terry., 1997, "Photographs and Contexts", in D.Goldblatt and L.B.Brown eds., *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, pp.110-116. (excerpted from *The Journal of Aesthetic Education*, 19 (1985), 52-63.)
- Carroll, Noel., 1996, "Defining the Moving Image", in his *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press., pp.49-74.
- Currie, Gregory., 1995, *Image and Mind*, Cambridge University Press.
- Goodman, Nelson., 1976, *Languages of Art*, 2nd ed., Indianapolis: Hackett Publisher.
- Lewis, David., 1983, "Veridical Hallucination and Prosthetic Vision", in his *Collected Papers*, Vol. II, Oxford University Press, pp.273-285. (originally published in *Australasian Journal of Philosophy* 58 (1980), 113-121.)
- Lopes, Dominic., 1996, *Understanding Pictures*, Oxford: Clarendon Press.
- Martin, Edwin., 1986, "On Seeing Walton's Great-Grandfather", *Critical Inquiry* 12, 776-800.
- 西村清和, 1997, 『視線の物語・写真の哲学』, 東京: 講談社。
- Quine, W.V., 1960, *Word and Object*, Cambridge, Mass.: MIT Press. (大出晃・宮館恵訳『ことばと対象』勁草書房, 1984年)
- Scruton, Roger., 1998, *The Aesthetic Understanding*, 2nd ed., South Bend, Indian: St. Augustin's Press. (1st ed. was published in 1983.)

- Snyder, Joel and Neil Walsh Allen, 1975, "Photography, Vision, and Representation", *Critical Inquiry* 2, 145-169.
- Walton, Kendall L., 1984, "Transparent Pictures: The Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry* 11, 246-277.
- Walton, Kendall L., 1986, "Looking Again Through Photographs", *Critical Inquiry* 12, 801-808.
- Walton, Kendall L., 1990, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Walton, Kendall L., 1997, "On Pictures and Photographs: Objections Answered", in R. Allen and M. Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, pp.60-75.
- Warburton, Nigel., 1988, "Seeing Through 'Seeing Through Photographs'", *Ratio*, New Series 1, 64-74.

Seeing Things Through Photographs
——Considerations on K. L. Walton’s
Transparency Thesis——

Kunihiko KIYOZUKA

In a series of papers, Kendall L. Walton argued that photographs are like mirrors, glasses, telescopes and microscopes, in that they function as “aids to vision” and that, in this respect, they are sharply contrasted with hand-made pictures, such as drawings and paintings. Walton expressed this point by saying that photographs are “transparent pictures” while hand-made pictures are not. This I call “transparency thesis”. This is an elaborated form of a widely held opinion that photographs are intrinsically realistic because of their mechanical origin. In this paper, I examine objections raised against Walton’s thesis and argue that the thesis is still a promising hypothesis about the nature of photographs as well as the concept of perception in general.