

絵画的な描写について——哲学的分析

清 塚 邦 彦

(哲 学)

1. 絵画的描写の概念

人物画であれ、風景画であれ、静物画であれ、ふつうに何かの「絵」と称される事物を見るとき、われわれの知覚経験にはつねにある種の二面性が伴う。一つの意味では、現実においてわれわれの眼前に存在し、われわれが「見」ているのは、様々な彩色や線描を施された一枚の平面的事物にすぎない。しかし第二に、われわれはその平面的な物体のもとに、一定の特徴を持つ人物なりある土地の風景なり、身近な食器や果物や花、等々の様々な事物をも「見」ないではいられない。平面的な物体が何かの「絵」として認識されるのも、そこに平面的ではないはずの多様な事物の姿が見られるかぎりにおいてである。以下において「絵画的な描写」(pictorial representation) という表題の下で問題にしたいのは、平面的な物体としての絵画が、このように必ずしも平面的ではない事物を提示する働きである。

ここに総括的に「必ずしも平面的ではない事物」と呼んだものの内訳がきわめて多様であることは言うまでもない。一つには、絵の中に見出される事物が、絵の制作経緯について何も知らない鑑賞者にとってさえ、様々に記述されうるという事実がある。たとえば、ある絵の中に人物の姿を見るという場合、それはたんに「人物」であるにとどまらず、「女性」であり、「年老いた」「小太りの女性」であり、「白いエプロンを纏った」「前屈みになった」「不機嫌そうな表情の女性」等々でもある。このように多様に記述される内容はどれも、少なくとも暫定的には、絵の描写内容に算入されてしかるべきだろう。第二に、描写内容のこのような多様性は、問題の絵についての知識が増大するにつれてさらに増幅する。例えば、問題の絵は、実はある物語に登場する架空の人物を描いた絵なのかもしれない。あるいは、そうではなしに、実在の人物を描写した肖像画であることが判明するかもしれない。さらに、それは特定の人物というより、むしろある時代のある階層の人々に共通の特徴を描き出した絵だという見方が成り立つ場合もある。またいずれの場合であれ、もしも問題の絵がある実在の人物をモデルとして制作されたことが確認されれば、その絵はモデルとなった当の人物を描いた絵であるというふうにも言える。

描写概念のこのような広がりや念頭に置いた上で、さしあたり本稿では、いちばん基礎的な事例として、われわれが特別の予備知識もないままに絵を見て、そこに人物なり風景なり

日常の小道具類なり室内の情景なりを見る、という事例に考察を集中させることにしたい。絵の制作・伝承の経緯を知らない人間でも最低限把握しうる描写内容、それが本稿の考察対象である。この種の事例においては、われわれが絵の中に見る事物は、「人間」「男性」「しかじかの身なりの男性」「しかじかの体型の男性」といった一般的な記述は受け付けるが、しかし、「シャーロック・ホームズ」とか「ナポレオン」とか「19世紀フランスの貧農」とかであるといった記述はおそらく受け付けない。絵の中の人物がホームズなりナポレオンなり19世紀フランスの貧農なりであるといった点は、絵の制作経緯についての知識がなければ正確な特定が困難だからである。また、絵のモデルが誰であるかといった知識も、そうした制作経緯についての知識の一部である。この種の知識を捨象した場合、われわれが絵の中に見るのは、どこの誰とも言えないある不特定の人物の姿である⁽¹⁾。

このような限定が一面ではたいへん不自然であることはあらかじめ認めておかなければならない。厳密に言えば、絵の制作経緯の知識がなければ、そもそも絵の中の事物を「人間」と呼ぶことすらできないとも言えるからである。たとえば、絵の中に人間が見えるように思われるような場合であっても、制作者の意図や時代背景等の制作経緯を調べる中で、描かれているのは実はギリシャの神々の一人であることが判明するといったこともありうる。そうした場合、その絵が「人間」を描いているというのは間違いである。

とはいえ、制作経緯の知識を踏まえて後ほど訂正される可能性は認めるとしても、何が描かれているかについての暫定的な判断ならば、何の予備知識もない鑑賞者にもできるだろう。そして、私の考えでは、絵を見て、そこに描写されている事物を暫定的にであれ認識できる能力こそが、絵の描写内容についてのより洗練された理解へと至る最初の入り口である。そのような暫定的理解があるからこそ、さらに進んで、問題の絵が架空の人物を描いているのか実在人物の肖像画なのか、それともある一群の人々の共通特徴を描いているのか、といった詮索ができるのであり、また、モデルの詮索が可能になるのでもある。以下において主題にしたいのは、この入り口の段階での描写内容の理解である。それは、完全な理解ではないまでも、どのような事例を分析するさいにも無視できない、絵画的な描写に関する初歩的な理解に相当するものである⁽²⁾。

以下では、そのような初歩的な理解に即しつつ、絵が何かを描写するとはどういうことなのか、あるいは絵の中に何かを見るときはどういう経験なのかについて分析を進めていく。とはいえ、問われている問題についての予備的な把握をより確かなものとしておくために、この問題に関する哲学的な論議においてつねに中心的な争点となってきた、われわれが絵の中に見る事物の存在性格について、若干説明を補っておこう。

言うまでもなく、絵の中の事物は、現実存在する事物とは大きな違いがある。それは一つには、絵の中の事物が、現実存在する事物の場合のような多様な相互交渉を受け付けな

いことによる。われわれは絵の中の人物と会話を交わすことはできないし、絵の中の森の小道を散策したり、絵の中の食器を日用品として使うことはできない。絵の中の事物は、ただひたすら見られるだけの事物だ。また、そのことと関連して、絵の中の事物には、その細部の規定に関して現実の事物には見られない不完全性がある。たとえば、現実の人物を見る場合ならば、たとえその人物が遠方において、細部がよく見えなくとも、その人のいる場所にまでわれわれの側が歩み寄って、細部を確認するという可能性が原理的にはつねに開かれている。他方、絵の中の人物の場合には、絵を見ても確認できないような細部は、もはや埋める手立てがない。人間の輪郭だけをなぞった簡単な線描画のような極端な場合、それはおそらく人間だとは言えても、男性なのか女性なのか、年齢はどれくらいなのか、どんな表情をしているのかといった点は決定が困難である。絵の中の事物は、見られるだけの事物であるだけでなく、さらに、他の角度、他の場所から見られる可能性を受け付けられないような、ただ絵の中に見られるだけの事物でもある。

以下では、こうした絵の中の事物のことを、「像」と呼ぶことにしよう。それは、絵を見る人が存在する限りで存在する事物だという点では主観的な性格を持つが、しかし、けっして、一人一人の鑑賞者の心の中だけに存在するものではなく、あくまでも絵のもとに見られる事物であり、その絵に目を向ける人ならば誰もがそこに見ることができる事物であるという意味では、客観性を備えている⁽³⁾。

このように通常の事物とは大きく異なる性格を持った事物（像）が、なおかつ絵の中に存在し、しかもわれわれがそれを現に絵の中に「見る」というのはどういうことなのか。それが、以下において追究したい基本的な問題である。

このような問いかけに対する対応は、あらかじめ大まかに特徴付ければ、方向性の点で二通りに分かれる。

一つは、現実の事物も、絵の中の事物も、現実になれわれが見る対象であるという点での共通性を重視して、絵の中の事物を、現実の事物に準ずる存在として遇する態度である。たとえば、神社に生馬の代りに絵馬を奉納するといった風習が成り立ちうるのは、絵に描かれた馬が現実の馬に準ずる存在として受け止められているからだだろう。また、絵を対象とした偶像崇拜の事例を考えるならば、絵の中の像は、現実の事物に準ずるところか、それに勝る位置付けを与えられているとさえ言える。こうした事例は古い風習に属するが、その名残りはわれわれの身近にも容易に見出すことができる。ここでは、ほんの一例として、絵画的な描写にまつわる一つの言語習慣に触れておこう。すでに本稿でも部分的には行っているように、われわれは、絵の中の事物を記述するときに、あたかも現実の事物を記述しているかのような語り口をする。たとえばミレーの『落ち穂拾い』を見て、「三人の女性が広い畑の中で前屈みになって何かを拾っている」とか、「遠方には藁を積んだ荷車が見える」「右前方には

何軒かの建物が見える」と言う場合のようにである。このような言い方をするとき、われわれは、それに見合う生身の人間や荷車や建物が眼前に存在するわけではないことを十分に承知している。しかし、われわれはそのことをもってこれらの発言を偽と見なすより、むしろ、同じ絵の描写内容に関する他の多くの発言との対比においてこれらの発言を真と見なす。つまりこの種の発言に関しては、現実を記述する場合とは異なるが、それに準ずるような真偽の区別が成り立つものと考えられている。このような評価は、絵の中の事物にも相応の存在を認める考え方と連動しているようにみえる。

しかし、もちろん、像に対するわれわれの接し方には、それとは逆に、現実の事物と像の落差に力点がおかれる側面もある。ありもしないものを「絵空事」と呼び、実際の役に立たないものを「絵に描いた餅」と呼ぶ類の慣用語法は、こうした落差の意識の表われだ。そして、ここで確認しておきたいのは、絵画的描写に関する従来の哲学的な論議の中では、現実の事物と像の間の落差を強調する（あるいはそれを当然視する）見方がつねに主流を占めてきたことである。現代における議論の中でも、代表的な描写論として引き合いに出される理論の多くは——あらかじめやや抽象的な言い方で一括するならば——多分に「消去主義的」⁽⁴⁾な性格を持った一連の「還元的」な説明である。具体的には、

幻視説 (illusion theory)⁽⁵⁾：

絵が何か（たとえば人間）を描写しているとは、その絵が見る人の側に、あたかも人間を見ているかのような思い違いを引き起こすということだ。

類似説 (resemblance theory)⁽⁶⁾：

絵が何か（たとえば人間）を描写しているとは、その絵が人間に類似しているということだ。

規約説 (convention theory)⁽⁷⁾：

絵が何か（たとえば人間）を描写しているとは、その絵が、一定の慣習的な規約に従って、人間を表示しているということだ（ちょうど、「人間」という言葉が、日本語の慣習的な規約に従って、人間を表示するように）。

これらの説明を「還元的」と呼ぶのは、それが、像や像の知覚といった概念を、それとは別の一連の概念と置き換えようとする志向を持つためである。もちろん、そのような志向そのものは、特に非難に値するものではない。それは、ある概念の定義を与えようとする企て全般に共通の性格だと見てよい。とはいえ、問題なのは、これらの説明が、単に概念間の相互関係を明確化するだけにとどまらず、素朴な理解においては事実と見なされているものを、事実ならざるものとして「消去」しようとする性格を色濃く持っていることである。そして、

消去されている事実というのは、ほかでもない、絵の中の事物（像）なるものが存在するという事実であり、また、絵の中に像を見るという特異な知覚経験が存在する、という事実である。

例えば、幻視説からすれば、われわれが絵の中にたとえば人間を見ているつもりでいるときに起こっているのは、実際にはただ、そこに人間がいるという判断の錯誤である。そのような判断の錯誤を説明するには、ある客観的な像の存在や、それを「見る」という特異な知覚経験の存在は、必ずしも、考える必要がない。実際には何ものも「見」られているわけではなく、たんにわれわれが思い違いをしているというだけだ。また、類似説が正しければ、われわれが絵の中に何かを見ることは、正確には、われわれが、その絵と、他の何らかの事物の間の類似性に気付くということに他ならない。この場合、絵も、それと類似する他の事物も、さらには両者の間の類似性も、ごく普通の意味において知覚可能な対象だと考えられている。この説明では、像というような特殊な存在者も、像を「見る」という特異な知覚も、消去されている。規約説の場合も同様である。この説からすれば、われわれが絵の中に人間を見ているつもりであるときに起こっているのは、われわれが絵を平面的な物体として見た上で、慣習的な規約に従って、それが他のどのような事物を表示するかを解釈するというプロセスに他ならない。そして、その種のプロセスは言語理解の場合と変わらないのである。

これらの説明では、物理的には平面的であるはずの絵のもとに、平面的ならざる事物を「見る」ことなどありえないという想定が、あたかも当然のごとくに前提されている。しかし、はたしてそれは絵画的な描写の問題への取り組み方として健全なのかどうか。それは絵画的な描写の働きが成り立つ基盤そのものを掘り崩すのに等しいのではないか。

以下において私が擁護したいのは、絵の中に像を見るという独自の知覚経験を、「消去」するのでなしに、否定しがたい事実として尊重する方向での説明である。より正確には、その方向での説明がおおよそどのような形を取るかを確認することが本稿の狙いである。そのための準備作業として、以下の第2—第4節では、上述の三つの説明案のそれぞれについて基本的な問題点を指摘し、ややネガティブな形で、絵画的な描写の理論が満たすべき条件を炙り出す。続く第5節以後は、それを踏まえたより積極的な提案の素描である。

あらかじめ断っておかなければならないが、私は決して、上記の三つの説明案が、いかなる解釈の下でも成り立ちえないと言うつもりはない。むしろ、私の考えでは、どの説明案も、解釈のし方によっては貴重な洞察を含んでいる。以下で示したいのは、三つの説明案が、最も素直な解釈の下では成り立たないということ、そしてまた、そこに含まれる洞察を活かすには別の枠組みの中で捉え直す必要があることである。

まずは、幻視説から見ていこう。

2. 幻視説

偉大な画家についての逸話の中にはしばしば、その手になる作品がいかに人の目を欺いたかを力説する類のものがある。たとえば、プリニウスは、ゼウクシスとパラシオスのあいだで行われたとされる絵の競作に触れて次のような記述を残している。

「ゼウクシスはブドウの絵を描いて、それをたいへん巧みに表現したので、鳥どもが舞台の建物の〔絵の掛けてある〕ところまで飛んできた。一方パラシオスは、たいへん写實的にカーテンを描いたので、鳥どもの評決でいい気になっていたゼウクシスは、さあカーテンを引いて絵を見せよと要求した。そして自分の誤りに気がついたとき、……自分は鳥どもを瞞したが、パラシオスは画家である自分を瞞したと言いながら、賞を譲った、という」⁽⁸⁾。

あるいは、ヴァザーリにはジョットにまつわる次のようなエピソードの紹介がある。

「ジョットはまだ少年でチマブーエの家にいたころ、チマブーエが描いた人物の鼻先に本物そっくりの蠅を描いたことがあった。チマブーエは外出から帰ってきて仕事を続けようと思い、蠅を追おうとして一度ならず手で払ったが、蠅が逃げない。それではじめて蠅が実物ではないことに気がついたという」⁽⁹⁾。

これらの逸話に共通のポイントは、何かを描いた絵が、その何かと取り違えられるくだりであり、また、そのことが画家への賞賛の理由として位置づけられていることである。これらの逸話から伺われるのは、何かの像を提示するということの理想的な形態を、見る側が絵と実物を取り違えることに求める考え方である。

この種の考え方が今日でもなお優れた絵についての通俗的な見方に浸透していることはまちがいない。周知のように、美術史上には、幻視を生み出すことを狙いとした「騙し絵」なる特殊なジャンルが存在したし、現在もその様々なヴァリエーションは存在している。とはいえ、はたして幻視の概念が、絵画の描写機能全般を説明するさいの拠り所として有効に機能するかどうかという点は、幻視の概念と絵の概念が通俗的な理解の中で極めて密接に結びついていることとは別に、慎重に検討する必要がある。

さしあたりここで確認しておきたいのは、幻視の概念が、見る側の判断の錯誤を含意する通常の解釈の下では、絵の描写機能を解明する拠り所にはなり得ないことである⁽¹⁰⁾。

最初に、先に引用した事例に出てくるような判断の錯誤が、ほとんどの絵に関してはそもそも生じない、という当たり前の事実を指摘しておかなければならない。美術館で絵を見たり、画集を繙いたりするとき、われわれは絵が平面的な事物であることを十分すぎるほどに承知しているのであって、それを実物と取り違えるようなことはまず考えられない。にもか

かわらず、それらは描写機能を持った絵として認識されている。

さらに言えば、たとえ、絵を実物と見まちがえる類の判断の誤りが犯される場合であっても、われわれが判断を誤るという事実そのものは、問題の絵がわれわれに何らかの像を提示するという事実とは同一視しがたいばかりか、むしろそれとは背反する性格を持つ。

絵が引き起こす判断の誤りは、いずれは解消される一過性のものであるのが通例である。先のゼウクシスとパラシオスの事例でも、ゼウクシスは、カーテンを開けるように求めたときにはたしかに判断を誤っているが、次の瞬間にはそれが誤りであることに気付き、それを絵として認識する。ゼウクシスは、判断の錯誤に囚われているあいだは、自分が絵を見ていることを知らず、まさにカーテンを見ているのだと思っている。それが絵の中のカーテンの像だという認識は、判断の錯誤が解消した段階ではじめて成立する。それゆえ、幻視は、像を見ることの本質をなすどころか、それとは相容れない。絵の中に像を見ることはその絵が平面体だという認識と共存しているが、幻を見ることはそのような認識とは両立しないからである。幻を見る人にはそもそも自分が絵を見ているという自覚がない。

幻と像の性格の違いは、絵画経験をもっと別の種類の幻視体験と比較してみるとより明確になるだろう。それは、問題の対象が、一過性の幻を提示しながら、恒常的な像は提示しないような事例である。たとえば、夜道で枯れススキを見て一瞬お化けが出たと思うが、我に返って冷静にあたりを見回せば、お化けなどどこにもいないといった場合がある。冷静な目で見れば、そこには枯れススキが風になびいているだけで、それはお化けのようには見えない。そのような場合、当人はたしかにお化けの「幻」を見たとは言えるだろうが、しかし恒常的にお化けの「像」を提示する対象は存在していない。

あるいは、この関連でよく引用される『マクベス』の短剣の挿話を考えてみてもよい⁽¹¹⁾。マクベスは、主君ダンカンの殺害を決意する場面で、中空に浮かぶ短剣の幻を見る。マクベスはそれを掴もうとするが、手は空を掴むだけだ。この場合、冷静な目で見れば、恒常的に短剣の「像」を提示するような対象はそこには存在していない。この場合にも、「幻」は見られているが、絵画的な「像」は存在しない。

われわれの通常の絵画経験は、これとは逆のケースに当たる。美術館に展示された絵を見るとき、われわれはそれらの絵があくまでも絵であって、展示室の壁に掛けられた平面的な対象であることを明瞭に認識している。そこにはいかなる判断の錯誤も介在していない。にもかかわらず、それらの平面的対象は、一定の像を恒常的に提示している。われわれはそれらが平面的対象にすぎないことを熟知していながら、なおかつ、そこに様々な事物の像を見ずにはいられない。

このような考察を踏まえるならば、判断の誤りを内包する意味での「幻を見ること」は、われわれの絵画経験全般にとっては、周辺的な意義しか持たないと言うべきである。重要な

のはむしろ、冷静な現実認識のかたわらで常に生起し続けている像の知覚である。それゆえ、幻視説は、額面通りの形では受け入れがたい。

もちろん、同じ考察を踏まえて、「幻視説」の修正を提案することも可能である。上の考察では、幻視説で言われる「幻 (Illusion)」なるものが、見る側の判断の錯誤を含意するものと想定していた。それが「幻」という言葉のいちばん自然な解釈だと考えたからである。しかし、「幻」という言葉には、必ずしも判断の錯誤を含意しない別の意味もあると考える余地はあるだろう。そして、その後者の意味での幻を見ることこそが像の知覚に他ならないと考える形での幻視説に対しては、上述の批判はそのままの形では当てはまらない。

ただし、このような修正を啓発的なものとするには、「判断の錯誤を伴わない意味での幻」が正確に何を意味するかについて、さらに分析を進める必要がある。その点については後ほど改めて検討を加えよう。さしあたり確認しておきたいのは、さらなる分析が加えられない限り目下の修正案にはほとんど説明力がないことである。ここに「判断の錯誤を伴わない意味での幻」と呼んだものは、結局のところ、「像」という言葉の単純な言い換えの域をほとんど出ていない。付け加わっているものと言え、絵の描写機能を考えるときに問題となる像の知覚には判断の錯誤は関与していないという認識だけだ。だが、それは、直截な形での幻視説はまちがいだということに他ならないのである。

3. 類似説

絵と実物の類似性という観念は、先の幻視と同様、われわれの素朴な絵画理解のうちに深く根を張っている。絵が実物に似ているかどうかという点は、世間一般の常識のレベルでは、今日でもなお、絵の上手下手を評価する有力な尺度の一つだ。しかし、先と同様、それが絵画的な描写の働き全般の核心をなすものであるかどうかとなると、事情は異なる。じっさい、絵の概念と類似性の概念のあいだに常識的なレベルでは密接なつながりが想定されているのに比して、哲学的な理論としての類似説は、支持される場合よりも、むしろ批判の標的とされることの方が多い。

類似説に対する批判はしばしば、絵と何らかの事物の間の類似性が、絵がその事物を描写していると言えるための十分条件にはなっていないことを指摘する形で行われる。

たとえば、美術館で見た絵に出てくる人物がたまたま自分の友人にそっくりだったとしても、そのことだけで、その絵が自分の友人を描いた絵になるわけではない。あるいはまた、互いによく似た二人の兄弟がいたとしても、そのことをもって、それぞれが他方を描いているというふうに言うことはできない⁽¹²⁾。

この点を論理学の知見を踏まえて明確化したものが、類似性の関係と描写関係の間の論理

的な性格の違いを指摘した N・グッドマンの議論⁽¹³⁾である。類似性の場合ならば、もしも二つの対象 A と B に関して、「A は B に似ている」という言明が成り立つならば、順序を入れ替えた「B は A に似ている」という言明もまた必然的に成り立つ。論理学の用語で言えば、類似性の関係は「対称的」である。他方、描写関係の場合には、「A は B を描写している」が成り立つとき、原則として「B は A を描写している」は成り立たない。つまり、描写関係は「非対称的」である。また、どのような事物の場合であっても、その事物と最大限に類似しているのはその事物自身であるから、任意の対象について「A は A に似ている」が成り立つのに対し、「A は A を描写している」は原則として偽である。論理学の用語で言えば、類似性の関係は「反射的」だが、描写関係は「非反射的」である。

以上の考察は、類似性が描写の十分条件だとする強い形での類似説にとっては致命的な批判である。しかし、そのことをもって類似説を立ち去るのは性急である。ほとんどの場合、類似説の支持者が考えているのはそれほど強い主張ではなく、むしろ、類似性が、描写の十分条件ではないまでも、必要条件ではあり、描写の概念は類似性の概念に更に何かを付け加えることで解明される、というより穏やかな立場だと思われるからである。そして、このより穏健な立場の是非に関しては、上述の批判は何ごととも明らかにしていない。

しかし、それでは類似性は描写の必要条件なのか。この点をめぐる事情はやや錯綜している。従来議論の中には、この点について二通りの有力な批判論がある。そして、私見によれば、その一つは妥当な批判だが、もう一つは、貴重な洞察を含むとはいえ、類似説批判としてはやや的を外している。まずは、後者の論点から見ていくことにしよう。

この場合、類似性が描写の必要条件でさえないという点は、絵と事物の間にはしかるべき類似性がそもそも成り立たない、という形で論じられることになる。たとえば、グッドマンは、次のように述べている。

「コンスタブルのマールボロ城の絵は、マールボロ城よりも、他の絵の方によく似ている。だが、それはマールボロ城を描写しているのであって、他の絵を（最もよく似た模写をすら）描写しているのではない」⁽¹⁴⁾。

グッドマンがここで依拠しているのは、絵は表面上に様々な線や色片が配置された平面的な物体にすぎないのだから、絵の知覚は平面上の多様な線や色片の配列の知覚に他ならないはずだという想定である。絵の知覚がそのようなものだとすれば、奥行きを持った広がりの中にある立体的な城が、素材も色も形も違う平面体としての絵に対して顕著な類似性を持つとは考えにくい、というのがここでのグッドマンの論点である。もちろん、グッドマンは、両者の間に類似性がまったくないとまでは言っていない。その気になれば、類似性はいくらでも探すことができる。たとえば、どちらも物体である、どちらも地球上にある、どちらも人間によって制作された、等々。しかし、そのような類似性は、描写の重要な必要条件と見な

しうる類のものではないだろう。にもかからわず、問題の絵は城を描写している。それゆえ、描写の本質は類似性とは別のところに求めなければならない——。

この主張の趣旨をより鮮明に把握するには、点描画を至近距離から見る場合を考えてみるのが好適だろう。そのような場合、われわれはもはや絵の中に像を見ることはできないが、それでも、絵画の表面の特徴を見ることはでき、適当な補助器具を使えば、その絵の表面上の色点の配列を正確に記述することもできる。しかし、その記述の中には、色点の位置関係（あるいは各部分の微妙な凹凸や材質）が述べられているだけで、絵が描写している事物は登場しない。グッドマンの考えでは、われわれが絵を見るときに、厳密な意味において「見て」いる内容とは、そのような内容なのである。グッドマンはその種の内容を、絵画の持つ「絵画的な性質 (pictorial property)」と呼び、次のように特徴付けている。

「絵画的性質は次のような回帰的特定によっておおむね限定できるだろう。絵の基本的な特徴づけは、どの色が絵の表面のどの場所にあるかを述べる。それ以外の形での絵の特徴づけは、実質的に、これらの基本的な特徴づけを選言、連言、量化等で連結するものだ。こうして、絵の特徴づけは、幾つかの場所にある色を名指したり、或る場所にある色が一定の範囲に及ぶことを述べたり、二つの場所にある色が補色であることを述べたり、等々を行うものとなろう。要するに、絵の特徴づけは、絵のどの場所にどんな色があるかをおおむね完全に、またおおむね特定の述べるものだ。そして、絵の特徴づけによって絵に正しく帰された性質が、その絵の絵画的性質である」⁽¹⁵⁾。

要するに、絵画の表面上の色の配置が「絵画的性質」の実質である。絵画を知覚するときの知覚内容が厳密にはこのようなものだとすれば、そこには、他の絵画との顕著な類似性は見出されても、実物とのあいだに顕著な類似性は見出されないと言わざるを得ない⁽¹⁶⁾。

この種の議論が、一面では啓発的でありながら、どこかしっくりとこない印象を残すのは、そこでは、冒頭でも触れたような、絵画経験のもつ二面性が、故意に無視されているためである。つまり、絵画の知覚が、たんに、平面上の線や色彩の配列の知覚としてのみ捉えられ、それに付随して様々な事物（像）が見られるという側面が故意に捨象されているのである。絵画の知覚の内容がこのように限定的に捉えられている限り、絵と実物の間に適切な類似性が成り立たないというのは当然の帰結である。そして、類似性は絵画的な描写の必要条件ではないという結論がそこから出てくる。

とはいえ、この結論が強制力を持つのは、グッドマンが前提しているような、絵画の知覚内容に関する限定的な見方が正しい、という補足的な論点を受け入れられている場合にかぎられる。そのような論点がなければ、グッドマンの議論は、絵画の知覚から、考慮に入れるべき側面を不当に捨象しているだけだという批判を免れない。しかし、それでは、この補足的な論点はどのようにして確立されるのか。

このような問いに対して、グッドマンは直接には答を提示していない。それは彼の場合に、絵画の知覚の内容に関する上述の限定的な見方がほとんど自明と見なされているためである。あえてグッドマンの枠組みの内部に答を探るとすれば、それは、絵画の描写機能を言葉の場合の「表示」機能と類比的に捉えようとする「規約説」の立場に求めることができる。とはいえ、そのような立場の内実と是非については次の節で改めて取り上げることになろう。さしあたりここで確認しておきたいのは、素朴な絵画経験に照らした場合に、絵をもっぱら平面上の色彩の配置として見るというような見方が、あるとしても極めて例外的な事例に属することだ。

たしかに、われわれはふだん絵を見るときに、自分が見ているものが平面的な物体であることを十分に承知している。しかし、われわれは、その平面的な物体を見るときに、常に同時に、ある奥行きを持つ広がりを見ている。絵を見るときのわれわれの視線は、その平面上の色の配置を特定することに向けられているのではなく、たとえば風景画の場合ならば、木立の様子、道がどこからどこへ進んでいるか、道端の農夫は何をしているのか、といった描写内容に向けられている。

もちろん、ある種の場合には、絵画の表面上の物理的な性状に注意を向けるという絵の見方もありうる。たとえば、絵画制作に興味がある人はよく、絵を見るときに、その絵の様々な効果の源を確認するために、絵に顔を近づけて、使われている絵の具の正確な色調を確かめたり、筆致や表面の微妙な凹凸に目を凝らしたりする。そして、その種の調査に熱中しているあいだは、たしかに、一時的に像の意識が薄れていることもありうる。しかし、そのような場面での知覚内容こそが絵画の本来の知覚内容だと考えるのは、例外と常態を取り違えることだ。そのような確認作業は、絵のもとに像を見る前に行われるのではなく、すでに像を見た後でしか行われぬ。すでに像を「見て」いるからこそ、その源泉がどうなっているのかに関心の的になりうるのだ。まだ像が確認されていない段階で、絵画の表面的な形状に注意を凝らし、その上で、一定の慣習的な規約についての知識を踏まえて描写内容を割り出す、などという作業を行う人がいるとは考えにくい。こうした素朴な理解を尊重する限り、絵を見ることから、像を見るという側面を捨象することは、そもそも絵という概念の成立基盤自体を否定するのに等しいように思われる。ある対象の知覚に否応なく像の知覚が付随するときに、われわれは「絵」という言い方をするのである。

しかし、そのことを素直に認めれば、絵と実物の類似という言い方は、何ら間違いではなく、むしろ、多くの絵について成り立つ明白な事実の一つとして受け入れることができる。われわれは現に多くの場合に、たとえば絵の中の像が生身の人間と似ているかどうかを話題にするし、肖像画の依頼主からすれば、その種の類似性は極めて重要な考察事項でありうる。逆にまた、ファッション雑誌の図版を見習って自分の身なりを整える場合ならば、自分の姿

が図版の中のモデルの姿に似ているかどうか重大な関心事になる。

とはいえ、ここからが第二の批判になるが、この種の常識的な意味での類似性は、描写機能の解明が問題となる文脈では、何の役割も演ずることができない。というのも、この常識的な意味での絵と実物の類似性は、絵が一定の像を提示するという事実を、説明することなく前提しているからである。実物と類似するのは絵の中の「像」なのだ。そして、もしもそのような「像」を捨象して、絵を単なる線や色の配置として見る場合を考えるならば、絵と実物の間に顕著な類似性は見出されない。この点に関してはグッドマンの指摘は正確である。絵と実物の間に類似性が成り立つのは、平面体としての絵の中に平面体ならざる多様な事物（像）が同時に見られている場合に限られる。しかし、それではわれわれが絵の中に平面的ならざる事物を見るという事実はどうのように説明されるのか。説明が求められていたのはまさにその点だ。ところが、その点はもはや類似性によっては説明できない。類似性は絵がすでに像として見られていて初めて成り立つからである⁽¹⁷⁾。

ちなみに、類似説に対するこのような批判を踏まえて、ジョン・ハイマン⁽¹⁸⁾は、絵の「内的な主題」と「外的な主題」とを区別している。これまでの論述に照らせば、内的な主題とは、われわれが絵の中に見る事物（像）であり、外的な主題とは、それと比較される実物に当たる。絵と実物が類似するというのは、内的な主題と外的な主題が類似することだ。その種の類似性に基づく限り、そもそもなぜ絵が内的主題を持ちうるかを説明できないのは当然のことである。

4. 規約説

これまでに見てきた幻視説と類似説はいずれも素朴な絵画理解の延長線上に構想されたものだが、次に取り上げる「規約説」は、より理論的な性格の考察に動機付けられている。とはいえ、この説も、素朴な絵画理解の中にその根を持たないわけではない。敢えて言えば、この説の背景にあるのは、描画様式が、時代・地域によって大きな多様性を示し、場合によって、別の時代・別の地域の人々には理解が困難になることがありうる、という認識である。このような事情は、言語の多様性と似た面を持つように見える。言語もまた、時代・地域によって大きな違いを持ち、異なる言語を話す人のあいだではしばしば相互理解の齟齬が生じるからである。そこから、絵画的な描写の概念を、言語的な表示の場合と同様に、一定の慣習的な規約に基づくものとして捉えようとする立場が生じてくる。

このような立場を徹底した形で提唱した数少ない典拠としてしばしば引用されるのは、N・グッドマンの著作『芸術の言語』（以下、LA と略記）⁽¹⁹⁾である。グッドマンはこの本の第一章で、彼が理解する形での類似説に対する徹底した批判を展開し、対案として、絵画の描写

機能を言葉の「表示」機能と類比的に捉える立場を提唱した。それがここに言う「規約説」である。

グッドマンが標的としている形での類似説は、次のようなパスカルの絵画批判に即して考えるのがいちばん分かりやすい。

「絵画とは、なんとむなしなものだろう。原物には感心しないのに、それに似ていると
いって感心されるとは」⁽²⁰⁾。

この種の批判はプラトン以来お馴染みのものだが、それが成り立つには二三の前提が必要だと思われる。第一には、絵画の制作は実物との類似性という固定的な尺度に従った複製の制作にすぎないという前提。また第二には、事物の在り方は、絵に描かれる以前にすでに確定していて、絵はそこに本質的には何ももの付け加えないという前提である。このような前提に立つ限り、たしかに絵の制作が創造性を発揮しうる余地はないようにみえる⁽²¹⁾。

すでに前節でも紹介したように、グッドマンはこの第一の前提を受け入れない。絵と実物のあいだには、描写の尺度となりうるような類似性は存在しない。それゆえ、絵の制作は、類似性という固定的な尺度に従属した複製制作ではありえない。逆に、グッドマンは、絵の制作を、新たな物の見方を作り出す創造的な活動だと考える。物の見え方が絵における物の描かれ方の尺度になるのではなく、物の描かれ方が、物を見るときに尺度になるというのである。この関連で、グッドマンは、美術館を出た後で周囲の事物の見え方が以前とは変わっていることに気付くといった体験に言及している⁽²²⁾。

このことと関連して、第二に、グッドマンは、事物の在り方が絵画の制作に先立ってすでに確定しているという見方にも異論を唱える。グッドマンの考えでは、事物の在り方は、言語活動や絵画制作を通じて提示される多様な「物の見方」を通じてはじめて確定する。人間の活動とは独立に、事物がそれ自体において一定の在り方をしているという想定は成り立たない。グッドマンはその点を、「自然とは芸術と言説の所産だ」⁽²³⁾と言い表している。

絵画のこのような創造性をより詳細にパラフレーズするためにグッドマンが用いるのが、絵と言葉の類比である。グッドマンは、記号体系の構築や、それを用いた事物の分類が人為の所産だという事実、そしてまた、それが人為によっていかようにも変動しうるという事実、に、絵画の創造性を説明する拠り所を求めるのである。

以上のようなグッドマンの議論は、幻視説や類似説をベースにした伝統的な絵画観に対する徹底した批判として、多くの興味深い着想を含んでいる。しかし、言語的な表示の働きと類比される絵画の場合の「表示 (=描写)」とは正確にはどのようなものなのかという点になると、グッドマンの説明は非常に断片的であり、不明な点が多い⁽²⁴⁾。そもそも、言葉と絵に共通の包括的な記号作用とされる「表示 (denotation)」についてさえ、グッドマンは一般的な特徴づけを行っていない⁽²⁵⁾。

以下では、「表示」概念の解釈については態度を保留したまま、絵と言葉の類比が具体的にどのようなことを含意し、またどのような論拠を持つのか、という点をグッドマンの議論に即して整理した上で、その批判的な検討を行うことにしたい。

まずは、基本的な類比がどうなっているかを確認しておこう。

言葉の場合ならば、その意味内容を捨象した上で、言葉そのものを一定の視覚的形態・音声の形態として知覚することが容易にできる。そして、そのような視聴覚的な形態としての言葉そのものは、無意味な語形にすぎない。言葉が意味を持つのは、それが一定の慣習的な規約（具体的には、文法書と辞書に盛り込まれた統語論的・意味論的な規則）に支配された言語体系と関係づけられる限りにおいてである。当然のことながら、同じ視覚的・聴覚的な形態であっても、関係づけられる言語体系が異なれば、異なる意味を持つことになる。そして、原理的には、ある視覚的・聴覚的な形態の持ちうる意味には、制限がない⁽²⁶⁾。

グッドマンはそれとパラレルな事態を絵の場合にも想定する。すでに前節でも触れたように、厳密な意味での絵の知覚は、グッドマンの理解では、平面上の線や点や色片の配列の知覚にすぎない。その平面的な配列自体は、言葉そのものと同様、無意味である。絵が何かを描写するのは、それが一定の規約に支配された「描写体系」⁽²⁷⁾と関係づけられる限りにおいてである。したがって、同じ絵であっても、関係づけられる体系が変われば、描写内容も変わる。そこで、グッドマンは言語の場合と類比的に、次のように主張する。

「ほとんどすべての絵が、ほとんどどんなものをも描写しうる。つまり、絵と対象があれば、通常は、その絵がその対象を描写することになるような描写体系、対応づけの平面が存在する」⁽²⁸⁾。

しかし、絵の中に像を見ることにに関して、本当にこれほどの自由度がありうるのだろうか。たとえば、『モナリザ』のもとにカエルの像を（たんに連想するというのでなしに）「見る」ことができるのだろうか。率直に言って、そのようなことがありうるようには思われない。

このような疑念を払拭するためにグッドマンが引き合いに出すのは、運動の相対性との類比である⁽²⁹⁾。物体の運動状態は、どのような座標系に依拠するかに応じて多様に記述され、しかも、それらの記述は、どれもが等しく正しいものでありうる。地球を規準にしてみれば静止しているものも、月を規準にして見れば動いているというふうに。しかし、われわれは普段の生活では、地球を規準にした記述を自然な記述と見なし、それを特権視している。それは実は一定の座標軸に相対的な記述にすぎないのに、われわれはその相対性を忘れて、あたかも例えば富士山が何か絶対的な意味で静止しているかのように考えてしまう。あるいは、「Aは、地球との関係において、静止している」と言う代りに、準拠枠への言及を省いて「Aは静止している」と言う。このような事情を、グッドマンは、「自己中心的な省略(egocentric ellipsis)」⁽³⁰⁾と呼ぶ。つまり、われわれのあいだでは地表の固定点に準拠した運動記述が標準

化しているために、運動の記述に際して、それが一定の座標系の内部での記述にすぎないことがしばしば省略（それどころか看過）され、端的に運動や静止が語られる、というわけである。

グッドマンによれば、描写内容の特定についてもこれと同じようなことが言える。『モナリザ』が女性の絵だという解釈（女性説）と、それがカエルの絵だという解釈（カエル説）は、どちらも、異なる描写体系に準拠した正しい解釈でありうる。にもかかわらず、われわれが女性説を自然と見なし、カエル説を不自然（それどころか、根本的な誤解）と見なすのは、たんに、われわれのあいだで、女性説をみちびくような描写体系が標準化しているからである。そのために、われわれは、『モナリザ』は、しかじかの描写体系においては、女性を描いている」と言うべきところを、端的に『モナリザ』は女性を描いている」と言い、それが一定の体系と相対的な解釈にすぎないことに無自覚になる。それどころか、それが解釈であることにさえ無自覚になり、絵のもとに端的に女性の姿を見ているように感じる⁽³¹⁾。しかし、どのような体系が標準と見なされるかは、体系そのものに備わる性質の問題ではなく、たんに「習慣」の問題だ、とグッドマンは考える。彼の言い方では、「忠実な、迫真的な、写実的な描写体系とは、たんに、慣習化した描写体系のことだ」⁽³²⁾。したがって、原理的には、『モナリザ』をカエルの絵として解釈させるような体系が標準的となることもありうる。そして、仮に、その馴染みのない描写体系が標準的と見なされるようになったとすれば、そのときわれわれは『モナリザ』のもとにカエルの姿を見るように感じるはずだ。少なくとも、グッドマンの考えに即せばそういうことになる。

以上の考察が正しければ、絵画の描写内容の理解と、言葉の表示内容の理解の類比は、さらに次のように続けることができる。

言語の場合であっても、使い慣れた言葉を知覚するときには、われわれは語形の認識から解読を経て表示内容を理解するに至るプロセスを事細かに自覚することはない。言葉を一目見れば直ちにその表示内容が理解される。しかし、そのことはけっして解読作業が介在していないことを意味しない。現に、見慣れない単語の場合ならば、まず語形を確認し、その語形にかかわる慣習的な規約を、辞書を調べるなり人に聞くなりして確かめるという手順をわれわれは踏む。絵の場合もそれと同様だ、とグッドマンは考える。われわれがふだん絵を見るときに自分が行っている解読作業を自覚しないのは、その絵がわれわれの慣れ親しんだ描写様式で制作され、その様式で描かれた絵の見方をわれわれがすでに十分に体得しているがためだ。そのような場合、実際に見えているのは絵画の平面的な形状だけであるにもかかわらず、ほとんど無自覚のうちに、その描写内容を解読し、その描写内容を「見て」いるつもりになる。しかし、厳密な意味で「見」られているのは平面上の線や点の配置だけであり、描写内容は、線や点の配置を一定の規約に照らして解読した結果だ。そのことが分かりにく

ければ、馴染みのない描写様式で制作された絵を見る場合を考えてみればよい。そのような場合には、絵の解読法がわからないために、われわれに見えるのは絵の平面的な形状だけであり、しかるべき規約を教えられない限り、描写内容は理解できない。その傍証として、グッドマンは民族学に由来する次のような所見を引証している。

「複数の民族学者が報告しているところによれば、家や人や身近な風景を写した鮮明な写真を、写真術をまったく知らない文化の人々に見せると、彼らは、紙の上のいろいろな濃淡のグレーの無意味な配列を解釈しようと努力する中で、絵を可能な限り多様な角度で手に取ったり、空白の裏面を見るためにひっくりかえしてみたりするという。それというのも、もっとも明瞭な写真でさえもが、カメラが見たものの一つの解釈にすぎないからである」⁽³³⁾。

以上、グッドマンの考え方をやや詳しく敷衍してきたが、次にその批判的な検討に移ろう。以下では、基本的な異論を大きく二つの部分に分けて述べていくことにしたい。

(1) 最初に、いちばん基本的な問題点として指摘しなければならないのは、グッドマンが、言語体系を支配している慣習的な規約と類比される絵の場合の慣習的な規約の内実について、何も具体的な説明を与えていない点である⁽³⁴⁾。言語体系の場合ならば、問題となる規約は、文法書や辞書が特定しようとしている一連の規則として、具体的にその内実を理解することができる。しかし、絵画の場合、それに相当する規約とは何なのか。

考えられる候補としては、二つのものがある。一つは、絵の場合の慣習的な規約を、画家が訓練によって習得するような、平面上に一定の像を浮かび上がらせるための技法（いわば、画材の処理法）である。この種の技法のことを、かりに「技術的な規約」と呼ぶことにしよう。もう一つは、美術史家が研究対象とするような図像学的な知識である。その種の知識は、大まかに言えば、われわれが絵の中に何らかの像を見出したときに、それが正確には何の像なのか、その素振りは何を意味しているのか、またそれは何を象徴しているのかといった点を特定する助けとなるような、時代・地域に相対的な慣習的な規約の体系である。この種の規約のことを仮に「図像学的な規約」と呼ぶことにしよう⁽³⁵⁾。

グッドマンは、彼の考える絵画の規約がどちらに当たるのかについて、いかなる言質も与えていない。とはいえ、どちらの解釈を取る場合でも、言語的な規約と絵画的な規約のあいだには、グッドマンが想定した形での類比は成り立たない。

言語の場合ならば、発言の意味を決める意味論的・統語論的な規則は、話し手が準拠する規則であると同時に、聞き手の側の理解が準拠する規則でもある。問題の言語の話し手や聞き手がどこまで明確に規則を自覚しているかは問題であるにしろ、ともかく、この種の規則が想定されるのは、発言と理解が共通に準拠しているはずの規約としてである。われわれは

その規約に馴染むことで、発言能力と同時に理解の能力をも身に付ける。

他方、描写体系を支配する規約は——もしもそれを「技術的な規約」の意味に取るならば——基本的には制作者が身につけるべき技法であって、グッドマンが想定しているような「解釈の規則」⁽³⁶⁾になり得るものではない。そもそも、ほとんどの鑑賞者はそれを知らない。もちろん、鑑賞者も、画家の技法をよく知れば、絵についての理解が深まるというふうには言えるだろう。しかし、その技法を自ら身につけ、自分でも同様の絵を制作できるようになってはじめて絵の描写内容が理解できると考えるのは事実と反する。たいていの鑑賞者は、画家がどのようにして絵を制作するのかについて、詳しいことは何も知らないにもかかわらず、絵の中に多様な像を見ることができる。それゆえ、絵の中に像を見る経験は、この意味での規約の知識から派生するものとは見なしがたい。

では、描写体系を支配する規約を「図像学的な規約」と解する場合はどうか。この種の規約は、時代・地域に相対的な習慣に由来するものである点では、グッドマンの議論の主旨に適っている。また、それは、絵の制作者だけが独占的に知るものではなく、制作者と鑑賞者が多かれ少なかれ共有し、絵の意味を理解するときに「解釈の規則」として機能する規約であるという点でも、グッドマンの議論に好都合である。とはいえ、この場合の不都合は、この種の「図像学的な規約」が、絵の中に像を見る能力を前提するものであって、それを説明するものではないことである。図像学的な規約の基本的な役割は、絵の中に一定の像が見えたときに、その像の持つ意味をより明確に限定する助けとなることである。それゆえ、この種の規約を踏まえて行われる絵の解釈は、描写内容を全面的に決定するものではなく、むしろ、すでに初歩的な形では把握されている描写内容を、より正確に特定する作業に相当する。だから、この種の規約を持ち出しても、絵のもとにそもそも何らかの像が見られるという基本的な事実の説明にはつながらない⁽³⁷⁾。したがってまた、絵のもとに像を見るという経験は、少なくともその最も素朴な形態に関しては、グッドマンが言うような、描写体系と相対的な解読作業を無自覚のうちにいう「自己中心的な省略」の所産なのではなく、むしろ、図像学的な規約によって描写内容をより正確に特定して行く作業の出発点・前提となる端的な事実だと言わなければならない。

(2) 以上のような考察は、グッドマンが引用している民族学者の報告についても、グッドマンの解釈とは大きく異なる解釈を示唆する。

たしかに、見慣れないスタイルの絵を見ると、その描写内容の理解がすんなりとはいかない場合はありうる⁽³⁸⁾。見慣れたつもりの西洋絵画であっても、その図像学的な内容は素人には分からない。しかし、この種の分からなさは、平面上にいかなる像も見出せない根本的な無理解ではない。グッドマンが引用した箇所では、写真をいろいろな角度から見たり裏側を見たりといった動作が挙げられているが、それらの動作が、印画紙の上にいかなる像も知

覚できないことに由来すると考えるべき明確な理由は示されていない。それらはたんに新種の「絵」の物珍しさに発する行動だとも考えられる⁽³⁹⁾。異文化に属する絵が分かりにくいとしても、そこにいかなる像も見出せない（絵であるかどうかさえ分からない）といった事態は、そう簡単には想定できない。また、そのような事態を招く絵は、絵としての身分が安定しない周辺的な事例だとも考えられる。

しかし、そうすると、馴染みのないスタイルで制作された絵の事例は、絵画理解と言語理解の類縁性を示唆するよりも、むしろ対照性を際立たせる結果になる。言語の場合ならば、未習得の言語に属する語や文の意味について、われわれはまったく何も知ることができない。また、たとえ問題の言語に属する語や文の二三のサンプルの意味を教えてもらっても、その他の語や文の意味については、ほとんど類推がきかない。ところが、絵の場合には、どんなに馴染みのないスタイルの絵であっても、そこにまったく何ものの像を見出せないという事例は想定しにくい。また、難解なスタイルの絵であっても、そのスタイルの絵の二三のサンプルが何を描写しているかを教えてもらえば、同じスタイルの他の絵が何を描いているかについても、描かれているのがわれわれの熟知した種類の事物である限り、言語の場合よりも類推が働きやすい⁽⁴⁰⁾。

このような考察が漠然とした形で示唆している事柄をより明確に把握するには、次のような問いを立ててみればよい。すなわち、われわれが馴染みのない絵を見て、そのもとに何ものの像も見出せないという場合に、われわれをその根本的な無理解の状態から解放してくれるものは何なのか、と。

これまでの考察からすれば、それは、絵にまつわる慣習的な規約の知識ではありえない。すでに論じたように、画家が身につける描画の技法という意味での「技術的な規約」は、原則として画家の独占物であって、絵を見る側が描写内容を特定する手がかりとなるものではない。また、美術史家が研究対象とする類の「図像学的な規約」は、われわれがすでに絵のもとに見ている像を出発点としながら、それをより正確に特定する助けとなる類の規約である。それを引き合いに出しても、そもそも出発点となる像が見えていない人に像を見せてやることはできない。しかし、それでは、絵の描写内容についての根本的な無理解はどのようにして癒されるのか。

答は、実際のレベルでは単純明快である。たとえば、馬の絵に目を向けているのにそこに何ものの像も見出せない人がいれば、われわれはふつう、絵の表面上のしかるべき場所を指差して「これは馬だ」と言ってやる。あるいはさらに、「これが頭で、これが胴体で、これが足で、等々」と言ってやる。教えられた側は、そのような助言を頼りに改めて絵の表面に目を凝らして、馬や、その頭や胴体や足、等々の像が浮かび上がってくるのを待つ。そのような像は、いずれ浮かび上がってくるかもしれないし、こないかもしれない。

この場合に、教わる側の人間には何が起きているのか。また、「これは馬だ」等の言語的教示はどのような役割を演じているのか。おそらくグッドマンの立場からすれば、この種の教示は、一定の平面的形状と馬とを対応づける規約を教えるものだということになる。しかし、先に挙げた技術的規約や図像学的な規約はどちらもその種の規約に該当するものではない。そして、それとは別に、平面と馬を対応づけるような規約が存在すると考えるべき理由をグッドマンは示していない。それどころか、すべての馬の絵に（しかも馬の絵だけに）共通する一定の平面的形状を特定することが原理的に可能なかどうか疑わしいし、また、それぞれの種類の事物ごとにあらかじめこの種の詳細な規約を習得しなければその事物の絵を制作・理解できないと考えるのは現実離れしている⁽⁴¹⁾。

私の考えでは、この場合に教わる側の人間に起きているのは、いかなる規約の習得でもなく、むしろ、目を馴らす訓練に類する過程だ。それは、たとえば暗いところからいきなり明るい場所に出たときのように、物が見えてくるのをしばらく待つという類の身体的な調整の問題である。その種の調整は、「これは馬だ」といった言語的な教示によってより円滑に行われるとは言えるが、どんなに言葉で教えても、調整がうまく行かない場合もある。逆にまた、何も言わなくても絵に目を向けるだけですんなりと調整が済むこともある。この場合の言語的教示は、敢えて言えば、鳴き声ばかり聞こえて所在の知れないセミの居場所を「ほらあそこだ」と言って指差してやるような事例に似ている。その種の言葉や指差しがなくとも、多くの場合、辛抱強く、鳴き声のする辺りに目を凝らしていれば、いずれはセミの姿が浮かび上がってくる。言葉と指差しはその調整期間を短縮するのである。

それゆえ、絵の場合には、まずその平面的性状を確認した上で、しかるべき規約に照らして表示（＝描写）内容を割り出すといったプロセスは想定しがたい。絵のもとに像を（一定の描写内容を）見るときに起きているのは、（場合によって調整期間を必要とするような）種々雑多な環境のもとで事物を知覚的に認識する、というわれわれの生来の知覚的認識活動の自然な延長である。目の調整によって平面上に何らかの事物の姿が浮かび上がってくるかどうか、それは規約の問題であるよりは、自然的な視覚能力の問題だ。絵画の多様性は、言語の多様性よりもむしろ、われわれの知覚環境の多様性に比されるべきである。

以上の考察は、絵画的な描写の働きを、慣習的な規約に支配された「表示」として捉えるグッドマン流の見解が成り立たないことを示すと同時に、それに代わる描写論の方向性をも示唆する。それはつまり、絵のもとに像を見るという経験を、われわれの自然な知覚的認知の能力に基礎を持つ「消去」不可能な事実として受け入れるような描写論である。

次節以後は、そのような描写論の輪郭を明確化する試みである。

5. 認知説

すでに述べたように、私が追究したいのは、平面的な物体としての絵のもとに像を見るという特異な知覚経験の存在を、「消去」するのではなく、尊重すべき事実として遇する理論である。絵画の描写機能をめぐる近年の論議の中にはそのような方向性を示唆する一連の議論が見出される。それは、「絵画知覚に関する認知説(cognitive theory of pictorial perception)」あるいは「描写に関するネオ自然主義(neo-naturalist theory of representation)」と呼ばれる動向である⁽⁴²⁾。その基本的な特徴は、絵のもとに像を見るという知覚経験の由来を、人間の意識下で生じる自然的な認知過程に求める点である。

あらかじめ一言断っておくと、こうした動向は、それ自体としては、従来の諸説に代わるもう一つの理論の提案というより、むしろ、従来の諸説に見られる「消去主義的」な側面に対するアンチテーゼとして位置づける方が正確である。「認知説」を取る人々は、絵の中の像の知覚が、人間の意識下で生じる認知過程だけによって完全に説明されると考えているわけではない。像の知覚を正しく理解するにはその種の認知過程の存在を無視すべきではないが、しかし、その種の認知過程を考慮に入れた上で、絵画における像の知覚をどのように説明するかについては、「認知説」に共鳴する人々のあいだでも、大きく見方が分かれる。ある論者は、「認知説」の考え方に沿う形で、従来の諸説の意味を捉え直す（いわば、その「消去主義的」な性格を払拭する）という方向での理論構築を試み⁽⁴³⁾、別の論者は、従来の諸説とは異なる方向での説明を模索する⁽⁴⁴⁾。

以下では、そうした多様な見解の共通項に当たる部分について、特定の論者の文言には限定せずに、私なりの言葉で解説を加えることにしたい。

まずは、いったん絵を離れて、われわれが自然の事物のもとに何か別の事物を見るといった事例を考えてみよう。たとえば、岩壁の模様が人の顔に見えたり、空の雲が動物の姿に見えたりといった事例である。このような物の見え方の中には、特に人から指摘されなくても誰もが気付くような鮮明なものから、「あの雲はヒツジのように見える」というふうになんか言われなければ気付かれない臆げなものまで、多様なものが含まれる。また、ロールシャッハ・テストの場合のように（あるいはレオナルドが『手記』で若い画家たちに推奨している訓練⁽⁴⁵⁾のように）、半ば能動的にその種の見え方が探し求められるような場合もある。そのような場合でも、最終的に得られる物の見え方がある程度の客観性を持つ限りで、つまり、「これはしかじかの事物のように見える」という発言に（すべてではないまでも）少なからぬ人々が賛同し、以後、問題の事物を見るときに他の人々も同様の見え方を体験できるかぎり、そこには一定の「像」が存在していると言っていいだろう。それはいわば「自然的な像」で

ある。

では、われわれが自然的な像を知覚するということが、つまりある事物が別の事物のように見えるという経験が多くの人々のあいだで共有されるという事実は、どのようにして可能になるのか。この場合の物の見え方がけっして恣意的に変更可能なものではない点を考慮に入れば、見え方の一致の根底には、生物としての人間に共通の知覚的な認知のメカニズムが介在しているものと考えるのが自然である。

たとえば、岩壁の模様が人の顔に見えるという経験、しかもたんに人の顔が連想されるというだけでなく、そこに人の顔を見ないではいられないというような鮮明な像が知覚されるような経験が成り立っている場合に、われわれのうちでは何が起こっているのか。もちろんその細部は認知科学の研究に委ねるべきだろうが、最小限の特徴づけとして、次のように言うことはできる。つまり、この種の経験が成り立つときには、岩壁を知覚するときに発動する認知能力に加えて、人の顔を知覚するときに発動するような認知能力が発動しているのだ、というふうに。もちろん、「人の顔を知覚するときに発動するような認知能力」の正確な内訳の特定は認知科学に委ねざるをえない。しかし、或る事物がどうしても人の顔のように見えてしまうという経験を持つとき、そのような見え方の不可避性は、やはりわれわれの内部で生じている何らかの認知過程に由来すると考えるのが自然だ。われわれは、認知研究の委細は知らなくとも、「いま私のうちでは、私が人の顔を見るときに起こるのと同じような認知過程が起こっている」と言っている状態に置かれている⁽⁴⁶⁾。言うまでもなく、その認知過程は、われわれの意識下で（デネットの言い方を借りれば「サブパーソナルな」⁽⁴⁷⁾レベルで）起こる事柄であって、顕在的な意識のレベルで起こるものではない。ことによれば、この種の認知能力の発動の仕方は、習慣や訓練によって変動しうるのかもしれない。しかし、われわれはその発動を随意に設定・変更することはできず、原則的には、その結果を意識できるだけだ。結果というのはつまり、岩壁であるはずの事物が、そうと分かっていながら、人の顔のように見えてしまう、ということである。

念のために付け加えれば、われわれが実際に認識するのは岩壁であって人の顔ではない。しかし、単純に岩壁が認識されるだけの事例とは違って、いまの場合には、同時に、意識下で、人の顔を知覚するさいに発動する知覚的な認知の能力が発動されている。そのために、われわれは問題の対象が岩壁であることを認識した後にも、依然として、それが人の顔に見えるという経験を持たざるをえないのである。

ところで、もしもこの種の認知能力の発動が、たんに一個人に（あるいは一時的に）起こるというだけならば、そこから生じる経験は単なる錯覚、あるいは視覚障害の産物と見なされてしかるべきだろう。しかし、像の知覚は、風変わりな個体だけに生じるものではなく、ほとんどすべての人々に共通に生じる。とすれば、ある事物を見るときに、別の事物を見る

ときに発動するような知覚的な認知能力が発動するという事態は、人間にとって例外ではなく常態なのだと考えざるをえない⁽⁴⁸⁾。

こうした事態が常態だというのは、次のことを意味している。つまり、上の例で言えば、たしかに問題の岩壁を人の顔と同一視するのは事実の誤認に当たるが、しかし、その岩壁のもとに人の顔を見ないではいられないという知覚経験を持つことは、人間にとってはまったくノーマルな状態であり、むしろ、そのような知覚経験をまったく持てない状態のほうが異常だということである。その限りで、像の知覚は意識下の認知過程に「裏付け」を持つという言い方が許される。

以上の考察は主に自然的な像にかかわるものだが、絵画の場合にもそれとパラレルな説明が成り立つことは明らかだろう。そして、そのような考察はさらに、先に検討した三つの説明案に関して、興味深い含意を持っている。

第一に、意識下の認知過程を持ち出す上記の説明は、幻視説を検討した最後のところで問題として残しておいた、「判断の錯誤を伴わない意味での幻」とは何かという点について、一つの有力な説明を与えてくれる。先の岩壁の事例では、われわれが意識しうるレベルにおいてはいかなる判断の錯誤も生じていないが、にもかかわらず、意識下の認知過程の結果として、岩壁がどうしても人の顔に見えてしまう。あるいは、平面的な物体であるはずの絵が、人なり風景なり静物なりに見えてしまう。それを「幻を見ること」と呼ぶならば、その場合の幻は判断の錯誤を伴わない意味での幻である。

第二に、認知説は、描写概念と類似性概念の関連についても、新たな意味付けを可能にする⁽⁴⁹⁾。すでに論じたように、類似性ということで絵と実物の類似性を考える限り、類似説は維持しがたい。しかし、前段落に述べた意味での「幻」が絵画の知覚には必ず付随するという事実を踏まえれば、絵画の知覚には、別の意味での類似性が不可欠の要素として含まれていると考えられる。それは、意識下で発動される認知能力のあいだの類似性である。岩壁が人の顔に見えるときには、岩壁が認識されるときに発動する知覚的認知の能力に加えて、人の顔が認識されるときに発動されるのと同じような知覚的認知の能力が発動している。認知能力のこのような類似性は、像の知覚が成り立つための一つの重要な必要条件と見なしうる（ただし、後述するように、それは十分条件ではない）。

第三に、認知説の考え方は、規約説を検討したさいに問題となった多様な「描写様式」（より正確には、前節で述べた意味での「技術的な規約」）の身分について、新たな視点を提供してくれる。グッドマンは、画家が駆使する多様な描写様式を、人為に由来する慣習的な規約と見なし、それが一定の時代・地域に相対的であること、そしていかようにも変動しうる恣意性を持つものと想定していた。しかし、認知説からすれば、描写様式の多様性には、われわれの認知メカニズムに由来する一定の制限があるものと考えざるをえない。たしかに、す

すべての描写様式は、人間が考案したものである限りでは「人為」の所産であり、また、それが定着するかどうかは「慣習」の問題だ。しかし、描写様式が人為的、慣習的であることは、(グッドマンに反して)それがまったく恣意的であることを直ちには含意しない。そこには、人間の認知メカニズムに由来する一定の制限がある。ある事物のもとに別の事物の像を見ることができるためには、その事物を知覚するときに、別の事物を見るときに発動する知覚的な認知の能力が発動することが必要だ。そのような認知能力の発動を引き起こさないような描写様式は、そもそも描写様式の資格を持ち得ない。そして、だからこそ、新しい描写様式の考案はしばしば「発見」の性格を持つものでもある⁽⁵⁰⁾。

以上のように、認知説の立場は、絵の描写機能を考える上で多くの貴重な示唆を与えてくれる。しかし、最後にあらためて確認しておかなければならないが、認知説は、この節の冒頭でも述べたように、それだけでは、絵の描写機能(あるいは絵のもとに像を見るという経験)の分析として十分なものではない。絵画経験の基礎には意識下での一定の認知過程があるとしても、その種の認知過程がすなわち像の知覚なのだと言うことは出来ない。意識下での一定の認知能力の発動の結果、われわれは、ある事物を知覚するときに、同時にそれが別の事物のように見えるという経験を持つ。そこまでは認知説で説明できる。しかし、それが別の事物「のように見える」という事実は、いまだ、それが別の事物を「描写している」ことを直ちには含意しない。

しかし、それでは、後者の含意はどこから来るのだろうか。この問いに答えるには、絵ではない事物が提示する「自然的な像」と、絵が提示するいわば「絵画的な像」の共通性と相違について、より正確な特徴づけを行う必要がある。

6. 「正しさの尺度」

これまでの論述では、「像」という言い方をするときに、最低限の条件として、問題となる物の「見え方」がある程度の客観性を持つものと想定してきた。それは、「自然的な像」の場合も、「絵画的な像」の場合も、同様である。どちらの像を見るときでも、見られる像は、たんに見る個人の心の中だけにあるのではなく、あくまでも物理的な世界の中に存在する物体のもとに見られる。それらは、当の物体に目を向けさえすれば誰もがそこに見ることができるという意味で客観的である。とはいえ、(さしあたりやや単純化して言えば、)自然的な像と絵画的な像のあいだには、像としての身分の安定度とでも言うべき観点から見て、重要な違いがある。そのことを明確化するために、以下では、自然的な像を提示する事物と、絵画的な像を提示する事物(絵)に、同じような多義性が成り立ちうることを指摘した上で、その解消のされ方が両者の場合でどう違うかを確認しておこう。

たとえば岩壁は——あるいはロールシャッハテスト用のインクの染みは——どんなに鮮明に人の顔の像を提示している場合でも、同時に別の事物の像を提示することがありうる。それは、見ようによっては人の顔に見えるが、見ようによっては別の事物にも見えることがある。また、それが人の顔に見える場合に限定しても、その顔は、男性の顔のようにも女性の顔のようにも見える、といった多義性が成り立ちうる。

同じような多義性は絵の場合にも生じる。すでに触れた反転図形はその好例である。また、それほどすっきりとした形ではないにしろ、同じような多義性は美術館に展示してある類の絵画作品にもいろいろな形で見るができるし（「この風景画の中の岩を描いた部分は、そこだけ見るとライオンのように見える」等々）、そのような多義性を故意に活用した作品の例として、エッシャーの版画なりアルチンボルドの技巧的な油彩画なりを挙げることもできるだろう。さらに、絵の中に人の姿が見られている場合に考察を限定しても、その絵の中の人、女性のようにも男性のようにも（若者のようにも老人のようにも）見えるといった多義性が成り立ちうる。

自然的な像と絵画的な像の違いが生じてくるのは、このような多義性がどのようにして解消されるのか（あるいは、されないのか）を考える段階においてである。岩壁のような自然の事物が見ようによって人の顔にも別の事物にも見えるという場合、「そもそもこの岩壁は何の像を提示しているのか」という問いに対して、原則的には、正解が存在しない。というより、この場合には、そもそも問いかけ自体が明確な意味を持たないようにみえる。敢えて言えば、岩壁は岩壁として見るのが正しいのであって、それ以外の見え方に関しては、どれが正しくどれが間違いかは問題にならない。言えるのはただ、その岩壁は人の顔のようにも見えれば、別の事物にも見えるということだけだ（あるいは、男性の顔のようにも見えれば女性の顔のようにも見えるということだけだ）。

他方、絵画的な像の場合には、その種の問いに対して、原則として、正解が存在している。より控え目に言えば、多くの場合、「この絵は何の像を提示しているのか」という問いに対しては、正解があるものと想定されている。たとえば、ある絵の中に見える動物が牛のようにも馬のようにも見えるという場合、われわれはふつう、たんにどちらにも見えるという答には満足せず、本当のところはどちらの絵なのかを問題にする。そして、多くの場合、そのような問題には正解が存在するものと考えられている。

もちろん、正解は常に一通りとは限らない。本稿の冒頭でも述べたように、絵の描写内容は多様な記述を受け入れる。また、エッシャーやアルチンボルドのようにこの種の多義性を故意に活用する画家の作品の場合ならば、正解の範囲はさらに拡がる。しかし、正解が多様でありうることは、正解と誤解の区別がないということではない。重要なのは、絵画的な像の場合には、「その絵は本当のところは何を描写しているのか」という問いが意味を持ち、回

答可能だ（少なくともそう見なされている）という事実である。

以上のような違いは、R・ウォルハイムの用語を借りて、次のように要約することができる。つまり、自然的な像を提示する事物の場合には、原則として、その事物の描写内容をどのように記述するのが正しいかを定める「正しさの尺度（standard of correctness）」⁽⁵¹⁾が存在していないのに対し、絵の場合には、その描写内容をどのように記述するのが正しいかを定める「正しさの尺度」が原則として（あるいは多くの場合に）存在するものと想定されている、というふうに。

このような違いは、像について語るときにわれわれの普段の語り方にも反映されている。本稿の第一節でも触れたように、われわれは絵が提示する像について語るときには、現実の事物について語るときと同じように、「これは人だ」とか、「この人は背が高い」「帽子をかぶっている」等々の言い方をする。しかし、かりにこれらの記述が当てはまりそうな自然的事物（たとえば岩）がたまたま存在したとしても、その岩を記述するときには、ふつうはもっと控え目な「これは人のように見える」「背の高い人のように見える」「帽子をかぶっているように見える」といった言い方をする。特殊な文脈を想定しない限り、自然の岩について「これは人だ」と言うのは奇妙だ。逆にまた、人を描いた絵を指して「これは人のように見える」というのもやはり奇妙である。このような対照性は、正しさの尺度が存在していない事物には多様な「見え方」があるだけであって、描写内容は存在しないということと連動しているようにみえる。

しかし、それでは絵の描写内容を決定する「正しさの尺度」とは、具体的にはどのようなものなのか。私の考えでは、絵の描写機能の解明が最終的に明らかにしなければならないのは、その問題である。それ自体としては多義的である絵を見たときに、われわれが「あれは男性の顔だ」という答を正解と見なし、「あれは女性の顔だ」を間違いだと断ずるとき、そこで準拠されている「正しさの尺度」はどのようなものなのか。

このような問いかけにどう答えるかについては本稿では態度を保留せざるをえない。態度を決定するには、もはや十分な紙幅を割く余裕のない多くの関連議論の検討が必要だからである。ここでは、描写概念をめぐる近年の論議の中で提案されている二通りの考え方に簡単に論評を加えることで、目下の問題がさらにどのような問題群と関わりを持つのかについて、一応の見取り図を提示しておくことにしたい。

一つの考え方は、問題を提起したウォルハイム自身の提案によるものである。手短かに言えば、絵画の描写内容を決定する「正しさの尺度」となるのは制作者の意図だ、というのがその骨子である。これはある意味では常識に適った理論である。たとえば、ある絵の中に見える動物が馬にも牛にも見える、という先ほどの事例を考えてみよう。この種の事例において、本当のところはどちらが描かれているかを特定しようとするとき、われわれがまず行うのは

作者の意図の詮索である。作者が身近なところにいれば直接に問いただせばいいし、そうでなければ、入手可能な資料を通して制作経緯を調べればよい。もちろん、そこから得られる正解は多様でありうる。作者が馬の絵を制作しようと意図していたのならば、絵の中の動物は馬だというのが正解であり、それが牛のようにも見えるという事実は、絵の描写内容には属さない偶然の一致⁽⁵²⁾だという結論になる。逆に、作者が牛の絵を制作しようと意図していたのならば、それとは逆の結論が得られる。また、どちらでもなく、作者が制作したのはたんに四つ足の動物の絵だという可能性もある（その場合には、問題の動物は馬とも牛とも断定できないというのが正解となろう）。さらにはまた、馬の絵にも牛の絵にも見えるような絵を制作したかった、というのが真相かもしれない（その場合には、問題の絵の中の動物は馬だとも言えるし牛だとも言える、ということになる）。

とはいえ、周知のように、このように作者の意図に準拠して作品の内容を決定しようとする考え方はいくつかの難問が控えている。一つには、作者が遠隔地なり遠い過去なりに位置しているために、直接に本人に問いただして意図を確認することが困難あるいは不可能であるようなときに、この種の考え方がどこまでうまく行くのか。もう一つには、様々な方法で確認された作者の意図が、大方の鑑賞者が作品から受ける印象と大きく食い違うような場合に、どこまで作者の意図を優先できるのか。また、共同制作の所産であるような作品の場合に、作者の意図はどのように決定されるのか、といったより細かい部分にかかわる問題もある。さらには、作者の意図よりもカメラの機械的メカニズムの方が大きな役割を演ずるように思われる写真画像の場合に、描写内容が作者の意図で決まるという見方はどこまで説得力を持ちうるのか⁽⁵³⁾。

これらは、作者の意図の存在は一応認めた上で、その性格や役割にかかわる類の問題点だが、それとは別に、そもそも作者が存在しないような事例が提起するより微妙な性質の問題もある。それは、ある種の場合に、自然的な像にも「正しさの尺度」に相当するものが備わっているように思われることと関連する問題である。

たとえば、ある地方の或る岩壁は人の顔のように見えるとしよう。しかも、それだけでなく、周辺住民のあいだにその岩壁の表面を人の顔に見立てる習慣が広まり、その人の来歴に関する伝説が語り伝えられている（ことによればさらに定期的な儀式さえ存在している）といった場合を考えてみよう。そのような場合、岩壁の表面上に何を見るのが正しいかについて、少なくとも周辺住民のあいだでは、はっきりとした正解が存在している。それは、たんに人の顔「のように見える」だけでなく、少なくとも周辺地域の住民の視点から見れば、端的に、人の顔「であり」、それどころか、いろいろな謂れのある人の顔「である」。しかし、その岩壁の表面は誰の作為によるものでもなく、自然現象の結果にすぎない。この場合、たしかに「正しさの尺度」は存在しているが、作者の意図は存在していない。

この種の事例が「描写」の一例かどうかについては議論の余地があろう。しかし、この種の事例を真摯に受け止めようとする、作者の意図に準拠して「正しさの尺度」を理解しようとするウォルハイム流の見解は、そのままの形では維持できない。この種の事例については、作者の側の要因ではなく、むしろ受け手の側の要因に着目した分析の方が有効である。そのような方向での見方を代表するのが、ゴンブリッチによって示唆され⁽⁵⁴⁾、K・L・ウォルトンによって洗練された⁽⁵⁵⁾、「ごっこ遊び」の理論である。

この理論の基本的な発想は、絵画経験の基本性格を、絵を見る人が、その表面が多様な事物に見えるという心理学的な事実を踏まえて、その絵をその多様な事物に見立てるごっこ遊び (games of make-believe) を行うという事実を求めるものである。ウォルトンの言い方に近づけて言えば、絵が一定の描写内容を獲得するのは、絵を見る人々のあいだに、その絵を「小道具 (props)」とした「視覚的なごっこ遊び」(いわば、見立てごっこ) が成立することによる。もちろん、絵をどのような事物(群)に見立て、それらの事物をめぐるどのような出来事や物語を想定するかについては、大きな個人差がありうる。しかし、多様なごっこ遊びの出発点となる絵の見え方には、先に触れた「認知説」が指摘するように、人間の自然な認知能力に根差する程度の客観性が成り立つ。そのことを考えれば、結果として得られる多様なごっこ遊びの世界には、相違部分とは別に共通部分もあるものと予想される。そして、絵の描写内容とは、それを小道具とした多様なごっこ遊びによって紡ぎ出される多様な虚構世界の共通部分に相当するような内容だ、というのがウォルトンの考え方である。

言うまでもなく、これはあくまでも概略であり、細部を煮詰めていく段階になれば、予想される多くの疑問に答えるために更に細かい概念装置が必要になる。たとえば、絵を小道具にした多様なごっこ遊びの世界のあいだに存在するとされる共通部分は、はたして当の絵の描写内容と同一視するのに相応しいものかと言えるのかどうか。あるいはまた、そもそも「ごっこ遊び」なる概念、あるいはそれと密接に関連づけられる「虚構」の概念はどのような形で解明されるのか、等々。とはいえ、残念ながらここではもはやそれらの派生問題に立ち入る余裕はない。

7. むすび

本稿では、絵の描写機能についての「消去主義的」な諸理論への批判から始めて、それに代わる理論の輪郭を明確化する作業を行ってきた。本稿において擁護した考え方は、一つには、平面的な物体である絵が、必ずしも平面的ではない多様な事物のように見えるという事実を、人間の自然な認知メカニズムに由来する事実として位置づける「認知説」を受け入れるものである。しかし、そのような自然的な事実だけでは、いまだ絵画的な像の十分な特徴

づけにはならない。絵を見たときに、たんに「これはしかじかの事物のように見える」と言えるだけでなく、さらに「これはしかじかの事物だ」あるいは「この絵はしかじかの事物を描写している」といった記述が成り立つには、絵の描写内容をどのように記述するのが正しいかを定める「正しさの尺度」を考慮に入れなければならない。本稿では、その「正しさの尺度」なるものの実質を見極める手がかりとして、ウォルハイムの見解とウォルトンの見解を取り上げ、その概略を紹介したが、それらの見解の是非についての立ち入った検討は今後の課題として残されている。とはいえ、絵の描写機能を解明する作業が最終的にどのような問題群に行き着くのかという点については、以上の論述によって一応の見通しを示し得たように思われるのである。

[註]

- (1) 描かれた事物が絵を見る人の熟知した対象であれば、絵を見ただけで、それが誰の(何の)絵であるかを推測できることもある。しかし、制作経緯についての知識なしに、絵の見え方だけに依拠するかぎり、その種の推測は確たる裏付けを持ち得ない。
- (2) ここに言う「初歩的な理解」は、パノフスキーの有名な三段階の区分に従えば、「第一段階的・自然的意味」の把握にほぼ相当する。Cf. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1982 (originally published in 1955), pp.26ff. (中森・内藤・清水訳『視覚芸術の意味』岩崎美術社, 1971, 37頁以下。)
- (3) 本稿で問題にするのはこの種の客観的な像であって、各人の心の中の心的な像ではない。両者の相互関係については、菅野盾樹『恣意性の神話』(勁草書房, 1999) 第4章を参照。
- (4) 「消去主義 (eliminativism)」という用語は、心の哲学における立場の名称を転用したものである。それは心の哲学では、心の状態を表す日常的な語彙の適用の妥当性を疑問視し、それが将来的には脳神経系についての生理学的な記述に置き換えられることを予見する立場を意味している (cf. P.M.Churchland, *Matter and Consciousness*, 2nd ed., MIT Press, 1988) が、本稿ではより一般的に、あるレベルでの記述の妥当性を否定し、それを別のレベルでの記述と置き換えようとする考え方を指すものとして理解する。
- (5) 幻視説の典拠としてしばしば引用されるのは E.H.Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press, 1972 (originally published in 1961) (瀬戸慶久訳『芸術と幻影』岩崎美術社, 1979年) である。とはいえ、ゴンブリッチは幻視説について明確な定式化を行ってはいないし、そもそも彼の立場が幻視説に当たるかどうかについても見方は分かれる。
- (6) 現代における標準的形態として、M.Beardsley, *Aesthetics*, 2nd ed., Indianapolis, 1980.
- (7) Cf. Nelson Goodman, *Languages of Art*, 2nd ed., Indianapolis, 1976. ただし「規約説」という言い方はグッドマンによるものではない。
- (8) プリニウス『プリニウスの博物誌』第35巻36 (中野定雄ほか訳, 雄山閣, 1986年, 第三巻, 1421頁)。なお、[] 内は筆者の補足。

- (9) ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』(白水社, 1982年), 43頁。
- (10) 類似の論点を提示した例として, Cf. N.Goodman, *op.cit.*, pp.34-35.; R.Wollheim, “Reflections on *Art and Illusion*”, in his *On Art and the Mind*, Harvard U.P., 1974, pp.261-289; F.Schier, *Deeper into Pictures*, Cambridge U.P., 1986, ch.1, sec.2; ch.9, sec.3.
- (11) シェークスピア『マクベス』第二幕第一場。
- (12) Cf. K.L.Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard U.P., 1990, p.298.
- (13) Goodman, *Languages of Art*, p.4.
- (14) Goodman, *Languages of Art*, p.5.
- (15) Goodman, *Languages of Art*, p.42.
- (16) 同じ点を, シアーは次のように要約している。「[絵画] Sが[対象] Oのアイコンであると言えるようななどのような観点に関しても, SがOに類似しているとすべき証拠は存在しないようにみえる」(Schier, *Deeper into Pictures*, p. 181, cf. p.179)。
- (17) 実質的に同じ論点を述べた例として, cf. R.Wollheim, *Art and Its Objects*, 2nd ed., Cambridge U.P., 1980, p.18. ; J.Hyman, “Language and Pictorial Art”, in D.Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, 1992, pp.261-268, esp.p.262f. ; D.Lopes, *Understanding Pictures*, Oxford U.P., 1996, ch.1.
- (18) J.Hyman, *op.cit.*, p.263.
- (19) N.Goodman, *Languages of Art*, 2nd ed., Indianapolis, 1976. (=LA)
- (20) パスカル『パンセ』134節(ブランシュヴィック版), 前田陽一訳, 中央公論社, 1978。
- (21) この種の描写観はまた, 画家が創造性を発揮しうるのは, その絵が忠実な描写から逸脱する限りにおいてだ, といった倒錯した絵画論の源泉でもある。
- (22) Cf. N.Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, 1978, p.105 [菅野・中村訳『世界制作の方法』みすず書房, 1987年, 178頁]; *On Mind and Other Matters*, Harvard U.P., 1984, pp.179-180.
- (23) LA, p.33. また p.32: 「……対象そのものは既製のものではなく, 世界の受け止め方からの結果だ。絵画の制作はふつう, 描かれるものの制作に携わることである」。
- (24) 本稿の注27を参照。
- (25) モンロー・ピアズリーは『芸術の言語』についての論評の中で, 「表示」はグッドマンの著作においては「原始的」な無定義語なのだと述べている (M.Beardsley, “*Languages of Art and Art Criticism*”, *Erkenntnis*, vol.12 (1978), no.1, pp.119-128., esp. p.97)。
- (26) LA, p.5: 「ほとんどどんなものでも, ほとんどどんなものをも表し (stand for) うる」。
- (27) 本稿ではグッドマンの表記法の理論の細部には立ち入らないが, 「記号体系」あるいは「描写体系」といった言い方と関連する用語法をここで簡単に確認しておこう。

グッドマンによれば, 「記号体系とは, 参照領域と対応づけられた記号枠からなる」(LA, p.143)。ここでの「参照領域」とは, 大まかに言えば, 記号体系が関わる対象の集合であり (cf. LA, p.72), また「記号枠」とは, 言語の場合のアルファベットに相当する基本記号 (character) の集合である (cf. LA, p.131)。「描写体系」(正確には描写的な記号体系)は, 絵の場合の記号体系に相当し, 言語の場合の「記述体系」と対比される。ただし, 絵画の場合に, 言語の場合のアルファベットや単語に相当するものが具体的には何なのか, また言語の場合の統語論的・意味論的規則に対応する絵画の場合の規則がどのような形になるかという点について, グッドマンは何

も明確なことは述べていない。とはいえ、いま問題にしている議論の文脈では、ふつうに「画風」とか絵の「スタイル」と呼ばれるものがそれぞれ独自の「描写体系」を形成しているものと想定されており、「描写体系」という言い方が「描写スタイル」と互換的に使用されている（*LA*, p.37 では、西洋風のいわゆる写実的な画風のことが“a particular style or system of representation”と呼ばれている）。

(28) *LA*, p.38. ちなみに、グッドマンはこの箇所脚注を付けてさらに次のように述べている。「それどころか、通常、そのような体系は数多く存在する。ある（馴染みのない）体系では或る対象の正確ながら迫真性が著しく劣る描写である絵が、別の（標準的な）体系では同じ対象の迫真的ながら非常に不正確な描写になることがある」（p.38. n.30.）。

(29) cf. *LA*, p.37.

(30) *LA*, p.37.

(31) グッドマンは標準的な色を使い標準的な遠近法に従って制作された絵と、補色を使い逆遠近法で制作された絵を比較する文脈で、次のように述べている。「前者の読解は実際には自動化された習慣による。問題の記号は習慣化の結果としてたいへん透明になっているために、われわれはいかなる努力も意識せず、別の解釈の可能性や、そもそも自分が解釈を行っているということを、意識しない」（*LA*, p.36）。

(32) *LA*, p.38. 同じページには、「絵の忠実さ・迫真性の程度は、当の〔描写〕体系がどれだけ標準的となっているかで決まる」という発言も見られる。

(33) Melville J.Herskovits, *Man and His Works* (New York, Alfred A.Knopf,1948), p.381. この箇所は *LA*, p.15, footnote 15 に引用されている。

(34) Cf. J.Hyman, *op.cit.*

(35) 「技術的な規約(technical convention)」、「図像学的な規約(iconographic convention)」という用語は、基本的な定義ともども、J・ハイマンに負う。J.Hyman, *op.cit.*, p.266.

(36) *LA*, p.36.

(37) 図像学的な規約が関与するのはパノフスキーが「第二段階的・慣習的内容」と呼ぶレベルにおいてである。それは「第一段階的・自然的内容」がすでに把握された段階ではじめて成り立つ。E.Panofsky, *op.cit.* [邦訳, 38頁以下。]

(38) ゴンブリッチはその種の興味深い実例としてマキノ・ヨシオなる日本人の回顧録を引用している。「透視画法については、いささか父にまつわる思い出があります。私が中学の図学の教材を買ったときに、その教科書の中に正しい透視画法で描いた四角な箱の図が出ていました。父がそれを見て『何だこれは。この箱は四角どころか、ひどくひん曲がって見えるよ』と申したのです。それから九年ほど経て、父が同じ教科書を見ていたときに、私を呼びこいたのです。『妙なことがあればあるものだ。覚えているだろうが、俺は以前この四角の箱の図がゆがんで見えると思っていたものだが、今見るとまったく正しいものに思えるのだよ。』（*Art and Illusion*, p.267 [邦訳, 364頁]）。これは見慣れない描写様式に接するさいの理解の障害の好例だが、それと同時に、その種の事例においても、絵が絵として認識され、その中の事物が正しく「箱」として認識されうることの好例でもある。

(39) 類似の指摘を行ったものとして、cf. N.Carroll, *Philosophy of Art*, Routledge, 1999, pp.42-49.; Steven Prince, “The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies,” in L.Braudy and M.Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*, 5th ed., Oxford U.P., 1999, pp.99-117. esp. pp.108-112. (originally published in *Film*

Quarterly, 47, 1993, pp.16-28.)

(40) この第二の点は、近年の議論の中で「転移 (transfer)」あるいは「自然な生成 (natural generativity)」として取り上げられる論点である。絵画の理解は「転移が可能」(ウォルハイム) あるいは「自然に生成される」(シアー) が、言語の理解にはそのような性質はない。Cf. R.Wollheim, *Painting as an Art*, p.77; F.Schier, *Deeper into Pictures*, p.43ff.

(41) あるいは、ここで求められている規約は、われわれが顕在的な意識のレベルで明言的に特定しうるものではなく、むしろ、われわれの意識下で働いている知覚的な認知過程に見出される一定の規則性に類するものだ、と言われるかもしれない。私はその種の規則性の存在を否定するつもりはない(むしろ、次節ではその種の何らかの規則性が存在するとする立場を擁護する)。とはいえ、その種の規則性は、言語規則と類比的な規約とは見なしがたい。その種の規則性は、習慣や訓練によってある程度の変化を蒙るとはいえ、言語規則のように随意に設定・変更されうる規約ではないからである。

(42) 「認知説」については F.Schier, *Deeper into Pictures*, ch.9, sec.3, 「ネオ自然主義」については N.Carroll, *Philosophy of Art*, pp.42-49 を参照。また、前掲の S.Prince, “The Discourse of Pictures” はこうした動向の映画理論への余波を示すものである。

(43) たとえば、Gregory Currie, *Image and Mind* (Cambridge U.P., 1995) は、類似説を復権させる方向での議論を展開している。

(44) たとえば、F.Schier, *Deeper into Pictures*; K.L.Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard U.P., 1990. また、ゴンブリッチやウォルハイムの議論もまた、基本的な性格の点では、この方向を先駆的に示唆した理論として位置づけることができる。

(45) 杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 (上)』岩波文庫, 213頁。

(46) この特徴づけは次を参考にした。G.Currie, *Image and Mind*, p.82.

(47) D.Dennett, *Content and Consciousness*, Routledge, 1969, pp.90-96.

(48) このような事態が常態であるのはなぜかという点には本稿では立ち入らない。とはいえ、その点についての説明はおそらく、動物や昆虫類に見られる擬態等についての考察をも織り込んだ上での、進化論的な説明になるものと予想される。

(49) Cf. K.L.Walton, *Mimesis as Make-Believe*, pp.302-304; F.Schier, *Deeper into Pictures*, ch.9; G.Currie, *Image and Mind*, ch.3.1.

(50) この場合の「発見」は、グッドマンが言うような「天動説から地動説への移動に類する」(LA, p.38) 大変動ではなく、むしろ、画家のレパートリーに、人間の認知メカニズムについての知恵に裏打ちされた新たな技巧を付け加える類の累積可能な発見である。——この点は、グッドマンとゴンブリッチのあいだで交わされた「透視画法」の身分をめぐる論争の評価と密接に関わってくる。本稿の論点は、透視画法を恣意的な規約と見なすグッドマンに対して、その心理的実在性を擁護するゴンブリッチの立場に沿うものである。

(51) Cf. R.Wollheim, “On Drawing an Objects”, in his *On Art and the Mind*, Harvard U.P., 1974, pp.3-31; *Art and Its Objects*, pp.205-226; *Painting as an Art*, ch.2; “Pictures and Language”, in his *Mind and Its Depth*, Harvard U.P., 1993, pp.185-192.

(52) それは、いわば、絵が提示する自然的な像である。

(53) こうした一連の問題に検討を加えるさいには、作品理解における作者の意図の役割に関する有力な否定的議

論——モンロー・ピアズリーに代表される“Intentional fallacy”の議論，またロラン・バルトのいわゆる「作者の死」の議論——についての検討が欠かせないが，それ以前にまた，「意図」の概念についての基礎的な分析が必要になる。ウォルハイムの分析については *Painting as an Art* の第1章を参照。

(54) E.H.Gombrich, “Meditations on a Hobby Horse” in his *Meditations on a Hobby Horse*, pp.1-12. [二見史郎ほか訳『棒馬考』勁草書房，1988年，8-34頁。]

(55) K.L.Walton, *Mimesis as Make-Believe*, ch.8.

Philosophical Analysis of the Concept of Pictorial Representation

KIYOZUKA, Kunihiro

This paper is a sketch for the philosophical theory of pictorial representation. After introducing the theme of pictorial representation, I shall divide my arguments into two parts. The first part (sec.2-4) contains a series of critiques against “eliminativist” theories of pictorial representation. By “eliminativism” I mean those theories which do not recognize the factuality of perception peculiar to pictures at face value. I criticize three theories in particular as specimens of eliminativism: Illusion theory, resemblance theory and convention theory (or semiotic theory).

In the second part (sec.5-6), I give an outline of an anti-eliminativist theory of pictorial representation. The theory insists on two points, each of which forms, respectively, a “natural” and an “artificial” aspect of the concept of pictorial representation.

The first point is that picture perception (perception of images in pictures) is grounded on the twofold operation of the natural abilities of perceptual recognition at a sub-personal level. When we see a picture of a horse, the fact of our looking at the picture triggers, at a sub-personal level, not only the perceptual ability to recognize a plain surface but also the perceptual ability to recognize a horse. As a result, we get a twofold visual experience: what we see is a plain surface of course, but in seeing it, we cannot but have an impression that it is as if we were looking at a horse. This kind of experience is not to be dismissed as mere illusion. It is a natural and normal product of our senses.

The second point is that in order that images in pictures get peculiarly representational character, they must be combined with what R.Wollheim called “standard of correctness”. When we see a natural object (say, a stump in the woods) that happens to look like a bear, we do not say that it “represents” a bear. It can only be said to “look like” a bear. But when we see a bear in a picture, we not only say it looks like a bear, but also say that it *is*, or “represents”, a bear. And, if someone says that it represents something else, we think that at least either of us must be wrong. Judgements about the representational content of a picture obeys a certain standard which dictates that some judgements are

correct and others not. Elucidation of the nature of such standards of correctness forms another essential part of the theory of pictorial representation.