

絵画における感情の表現について ：哲学的な分析

清 塚 邦 彦

1 序 論

本稿で問題にする、絵画における「表現 (expression)」,あるいは「感情の表現」ということの意味については、残念ながら、素朴な常識のレベルでの堅固な先行了解を、単純には期待しにくい¹。たしかに、「感情 (emotion, feeling, …)」という言い方には、漠然とし、また多分に錯綜しているとはいえ、一定の先行了解を想定できるが、「表現」は多分に理論的な用語であって、それがどのような議論の文脈で用いられてきたかという背景の知識なしには、意味を特定しがたい。もちろん、このことは、本稿の主題が常識的な通念と無関係だということではない。言いたいのはむしろ、「表現」という言葉に頼るだけでは、本稿の主題と常識的な通念とのあいだのつながりを示せないということである。両者のつながりを確保するために本稿で依拠するのは、この概念をめぐる主に現代の分析美学の研究の中で行なわれてきた一連の議論である²。あいにく、その一連の議論の中でも、表現とは何かについての共通理解に関して、手頃な定義に類するものは容易に見あたらない。とはいえ、実際に行なわれてきた議論の全般的な形を振り返るならば、最小限の予備説明として、「表現」とは「描写・再現 (representation, or depiction)」³の対語だ、とひとまずは言うことができる。

では描写・再現とは何か。それは大まかに言えば、絵が、人物や風景や静物といった、目で見て確認することのできる事物の姿を画面上に再現する働きのことである。それは、是非は別として、通例、事物の目に見える姿を画面上に模写、複製、コピーすることだと考えられてきた⁴。しかし、絵は、単に事物の目に見える姿を再現するだけでなく、さらに、さまざまな感情や雰囲

1 この点については Wollheim [1993], p.154 にも類似の指摘がある。

2 ここで想定しているのは次のような一連の著作である (以下はあくまで見本であって網羅的なリストではない)。Beardsley [1981], Gombrich [1960], Goodman [1976], Kivy [1984] [1989], Scruton [1974], Wollheim [1980], etc. あるいは、分析美学に関する最近の入門書やハンドブックの類において (pictorial) representation や expression という概念がどんな扱いを受けているか、という点に注意を促してもよい。Cf. Carroll [1999], ch.1, ch.2; Davies [2006], ch.6, ch.7; Eldridge [2003], ch.2, ch.4; Gaut and Lopes [2005], ch.30, ch.34; Levinson [2003], ch.10, ch.11; Manns [1998], ch.2, ch.4.

3 「描写・再現」という訳語について。本稿では、representation を訳す際に、「描写」または「再現」の二通りの訳語を用いる。ただし、一方だけでは原語の広い意味合いをとらえきれることが多いため、多くの文脈では、見苦しいのは承知の上で、「描写・再現」あるいは「再現・描写」というふうな、二つの訳語を連ねた書き方を用いることとする。

4 そのような考え方については別の機会に総括的な批判を試みたことがある (Cf. 清塚 [1999b], [2002])。

気や気分、さらには思想や理念といった、目に見えない事柄をも表していると考えられる。この点は典型的な具体例を考えた方が早いだろう。たとえばピカソの『ゲルニカ』でも、ゴッホの一連の自画像でも、ムンクの『叫び』でもよい。これらの作品は、たんに一定の事物や人物や風景を描き出しているだけでなく、一定の感情や思想といったものを、作品の内容として担っていると考えられる。作品がそのような非可視的な内容を担う働き、それが、ひとまずは、「表現」の意味するところだと言える。絵がさまざまな事物の目に見える姿を表す働きを解明するのが描写ないし再現の理論の課題だとすれば、絵がさまざまな事物の目に見える姿を表すことに加えて、さらに、目には見えないさまざまな感情や雰囲気や気分を表す働きを解明するのが、表現の理論の課題である。

言うまでもなく、こうした理論的な区分が適切かどうかについては、十分に異論の余地もある。また、上に漠然と感情や雰囲気や気分や思想といった言い方で括ったような、「表現」されるものの範囲についても、さまざまな解釈の余地がある。とはいえ、多様な見解の可能性も視野に入れた上で、さしあたりは感情の「表現」ということに焦点をおいて、従来「表現」の問題として検討されてきた現象と取り組むこと、それが本稿の課題である。

あらかじめ考察の道筋を確認しておこう。まず第二節では、表現をめぐる論議の状況について視野の広い見取り図を提示しているゴンブリッチの小論を取り上げ、その概略を確認することで、上に多分に抽象的な形で導入した「表現」概念の輪郭と背景をより鮮明にしておきたい。続く第三節では、ゴンブリッチが用いている基本概念のそれぞれについて私なりの視点から若干の注釈を施すことで、表現概念についての暫定的な特徴付けを与える。その暫定的な特徴付けを踏まえた上で、第四節では、表現の概念が分析美学においてどのような扱いを受けてきたかについてごく簡略な説明を行ない、またその代表例の一つとしてネルソン・グッドマンの理論の紹介と検討を行なう。第五節では、多くの点でグッドマン理論とは対照的な性格を持ったもう一つの影響力のある理論として、リチャード・ウォルハイムの理論を取り上げ、その検討を通じて、残された今後の課題を確認することとしたい。

2 予備的な区別：ゴンブリッチの小論を手がかりに

この節と次の節では、ゴンブリッチの論文「芸術的表現に関する四つの理論」⁵の紹介と論評を通じて、表現の問題がそもそもどのような問題なのかについての理解をより確かなものとしておきたい。あらかじめ断っておかねばならないが、この論文を取り上げるのはけっして、それがゴンブリッチの表現論を代表する著作だからではない⁶。本節で注目したいのは、この論

5 Gombrich [1996] pp.141-155.

6 表現に関するゴンブリッチに独自の論点については、『芸術と幻影』(Gombrich [1960])の第11章、あるいは『樺馬考』所収の論文「表現と伝達」(Gombrich [1963])をご覧ください。

文が、芸術的な表現というテーマが持っている概念的および思想史的な拡がりについて、多分に図式的ながらも啓発的な見取り図を提供してくれる点である。ゴンブリッチの議論は、必ずしも絵画に限定されたものではなく、芸術作品全般を問題としている。また、表現概念と関連する事例としてゴンブリッチが引き合いに出すのは、芸術作品の例ばかりではなく、日常生活の中での多様な形での感情表現の例も含まれている。われわれとしては、主として絵画を念頭に置きながらも、それを取り巻く文脈について見通しを得る手がかりとして、ゴンブリッチの議論を見ていくこととしたい。

ゴンブリッチはまず、従来の芸術論の中で（芸術的な）表現という概念と関連づけられてきた、芸術作品の持つ三つの機能を指摘し、そのそれぞれに「徴候」「信号」「象徴」という名称を割り当てている。これらの三つの名称を一組にした分類法はあまり馴染みのないものだが、ここでは、名称そのものよりもむしろ、ゴンブリッチがこれらの名称と関連づけている行為あるいは記号機能のほうに力点を置いて議論の概要を確認しておこう。

第一に、「徴候 (symptom)」ということでゴンブリッチが問題としているのは、ある内面的な心理状態の表出あるいは伝達 (communication) とでも呼ぶべき事態である。それは、当の状態を持つ人が能動的に行なう行為 (表す、伝える) という性格を帯びることもあれば、当人は無自覚のうちに心理状態がふるまいや顔つきに表れて (伝わって) しまうこともある。どちらの場合であれ、われわれが人に一定の心理状態を帰属させるときに、その証拠となるようなふるまいや顔つきといったものが「徴候」にあたる。

第二の「信号 (signal)」ということでゴンブリッチが問題にしているのは、作品を見る受け手の内面に一定の感情が「喚起」される (arousal)、という事態である。この場合にも、喚起は、作者が意図的に行なう行為という性格を持つ場合もあれば、当人は無自覚のまま、そのふるまいや顔つきや作品が自ずと人に一定の感情を喚起してしまうという場合もある。しかし、いずれにしろ感情の喚起ということが起こるときに、その働きの生起を促している振るまいや顔つきや作品が、「信号」である。

第三の「象徴 (symbol)」と関連づけられているのは、感情の「描写・再現 (representation)」という事態である。といっても分かりにくいのが、ゴンブリッチが挙げている例で言えば、内面的な感情の徴候とでも呼ぶべきものを豊富に湛えたふるまいや顔つきを舞台上で再現する演技は、それらのふるまいや顔つきを再現することで、そこに表出されている一連の感情をも再現していると言える。あるいはまた、そのような発言や顔つきを画布の上に再現する画家もまた、それらの発言や顔つきを再現することで、そこに表出された感情をも再現していると言える。このような働きをはたしている限りでの舞台上の演技や画布が、「象徴」である。

以上がゴンブリッチの挙げる三つの記号作用だが、彼によれば、これらは、単に表現の三つの側面 (ないし要素) であるにとどまらない。芸術的な表現についての西洋の思想的伝統は、こ

これらの内のどの側面ないし要素を重要視する理論が支配的であるかに応じて、三つの時期に分かれるというのがゴンブリッチの診断である。

なかでも、歴史的に最も早い段階で注目を集めたのは、ゴンブリッチによれば、受け手に一定の感情を喚起する働きである。その最も素朴な、分かりやすい例としてゴンブリッチが挙げるのが、子守歌であり、また呪文のたぐいである。子守歌を歌う母親にとって、それを歌うことの何よりの眼目は、子どもが眠気を起こして、眠ることである。呪文を唱えることのも、それが人の内面に及ぼす影響力にある。ゴンブリッチは、「喚起」を眼目とする歌や言葉が、薬剤や魔術ともども、多くの宗教儀礼において重用されてきたことに注目して、表現の本質を喚起に求める考え方を「魔術的・医術的な理論 magico-medical theory」と呼んでいる。いささか仰々しい呼び名だが、ゴンブリッチがその典型例として引用しているのは、われわれにもおなじみのプラトンやアリストテレスの議論である。例えばプラトンは、『国家』篇の第三巻で、理想国家における教育の在り方を論ずる中で、音楽が人々の感情に及ぼす影響を論じている(398C~)。そこでは、音楽が言葉と調べとリズムという三つの要素からなると分析された上で、そのそれぞれに関して、どのようなものが望ましく、また望ましくないかが検討される。たとえば調べに関しては、悲しみや嘆きをおびた調べや、柔弱な調べ・酒宴用の調べは排除され、逆に戦士やその他の勇敢な人々の声や語勢に似た調べが推奨される。また、それに応じて、音楽様式や楽器に関しても、排除されるべきものと推奨されるべきものが区別されることになる。

芸術作品が受け手に及ぼす影響については、アリストテレスの『詩学』の中にも関連する議論がある。なかでも、有名な「カタルシス」をめぐる考察は、基本的には受け手のうちに喚起される心理状態を問題にするものである点で、ゴンブリッチによれば、先の「魔術的・医術的理論」の一例ということになる⁷。

ゴンブリッチは、受け手に一定の感情を喚起する点を重視する表現論が今日に至るまでさまざまな形で継承されていることを強調しているが、同時にまた、表現をめぐる議論の形が、ルネサンス以後、大きく変化したことも指摘している。そのような変化をもたらした一つの要因は、ルネサンス期の批評家や画家たちのあいだで、表現の本質を、喚起よりもむしろ再現・描写という点に求める考え方が台頭してきたことにある。そのような考え方が、絵画論の場合にどんな形を取るかということの典型例として、ゴンブリッチはレオナルド・ダ・ヴィンチの場合を取り上げている。

ダ・ヴィンチは、その手記の中で、優れた画家は人とその心と、二つを描かなければならないと述べ、続けて、二番目の、心を描くことの難しさを述べている⁸。ダ・ヴィンチによれば、

7 ゴンブリッチはさらに、古代のギリシア・ローマにおける演劇や弁論において観客の感情喚起が非常に重視していたことにふれているほか、能における笛の音が——あるいはまた日本庭園が——独特の気分を醸し出すこと、しかもそのことが能や庭園の芸術性にとって不可欠のものであることにも言及している。Cf. Gombrich [1996], p.144.

8 Da Vinci [1952], p.176. Cf. Gombrich [1996], p.145.

その難しさは、「心は身振りや動きといった外面的な記号によってしか再現できない」⁹という事情によるものである。そこから、ダ・ヴィンチは、「身体や顔の筋肉の動きの内に感情の徴候を見てとる訓練」¹⁰を推奨し、さらに、その徴候を画布の上に再現する技術の重要性を説いている。こうしたレオナルドの論述からうかがえるのは、表現の問題を、目に見える事物の姿形を描写・再現するという問題と類比的に捉える考え方である。感情を表現するとは、感情の徴候を再現・描写することだ、という考え方である。

シェイクスピアの『ハムレット』の中で主人公が口にする「自然の鏡」という有名な文句も、ゴンブリッチによれば、これと類縁的な表現観の表れである。これはハムレットが、劇中劇を演じる俳優に向かって自説を述べる場面に出てくる。その基本的な考え方は、人々の表情に富んだふるまいや顔つきを確実に、しかし誇張することなくありのままに再現することが俳優の演技のあるべき姿だというものである。木下順二訳で引用すると、

「……なににしてもやり過ぎというのは演技の目的から外れたもので、目指すところは昔も今も、いわば自然に対して鏡をかかげる、正しいものはその通り、醜いものはそのように、時勢のありさまや本質の姿かたちを写しだすことであつたしまたあるというわけだ。そこでこのやり過ぎというやつは、力及ばずのほうも同じだが、大向うは大喜びとくるだろうが眼の利く人はやり切れないし、こういう人の意見が、役者の値打をきめる点で、ほかのお客を全部合わせたのより圧倒的に強いのだ。……」¹¹。

ゴンブリッチによれば、表現の本質をこのように表情に富んだ身振りの忠実な再現に求める理論が支配力をふるったのは、十八世紀の前半期までである。その後、芸術的な表現の理論には再び転機が訪れる。それは、表現の本質を内面の表出あるいは伝達、とりわけ芸術家本人の内面の表出・伝達を重視する考え方の台頭によるものである。これについては、ゴンブリッチがその典型的な表れとして引用している一連の芸術家たちの言葉をまずは並べてみよう¹²。

「絵画とは、私にとって、感情の同義語である」(コンスタブル、1821年5月14日付け書簡)。

「絵画は、芸術家の心と鑑賞者の心とのあいだに架けられた橋に他ならない」(ドラクロワ、1857年1月25日付け日記)。

「私が絵画に求めるのは、人間であつて絵画ではない」(ゾラ、*Mon Salon* の1866年5月4

9 Gombrich [1996], p.145.

10 *Ibid.*

11 シェイクスピア (木下順二訳)『ハムレット』第三幕第二場 (講談社、世界文学全集7『シェイクスピアI』1974年、61頁)。

12 以下はいずれも Gombrich [1996], pp.148-148 からの引用である。

日の記事)。

「心より発し、願わくはまた心へと至る」(ベートーベンが『荘厳ミサ曲 (*Missa Solemnis*)』の楽譜に書き記したとされる言葉)。

これらの多様な言い回しの共通の背景となっているのは、芸術の本質を表現に求め、かつまた、表現の本質を芸術家自身の内面の表出・伝達に求める考え方である。それはよく「ロマン主義 (Romanticism)」や「表現主義 (Expressionism)」という言葉と結びつけられる。ゴンブリッチは、そのより最近における例として、ドイツ表現主義やアメリカの抽象表現主義 (いわゆるアクションペインティング) などをあげているが、そのような美術運動を挙げるまでもなく、類似の発想は今日のわれわれの芸術観および芸術家観のなかに、非常に根深く残されていると言える。それをあえて私なりに要約すれば、こんな風になるだろうか。つまり、芸術家を、並の人間にはない鋭敏な洞察力あるいは直観や想像の能力を持つ存在 (またその反面、誰もがもっている常識には欠けたところのある、いわば紙一重の人) として捉え、その鋭敏で独特な能力によって把握された内面的なイメージに目に見える (あるいは耳で聞いたり手で触れたりできる) 形を与えたものが、芸術作品だ、と。ゴンブリッチは、このように芸術を芸術家の自己表出とみなす立場に対しては批判的なコメント¹³を付している。とはいえ、後述するように、ゴンブリッチ自身の見解でも、感情の表出・伝達は芸術的表現の重要な一要素とみなされている。

三つの表現論にまつわる簡単な歴史物語は以上の通りだが、ゴンブリッチはそれをひとつひとつ述べた後に、二つの提案を行なっている。

一つは、これら三通りの表現論を、競合理論とみなすのではなく、相補的な理論とみなすべきことである。この提案の背景にあるのは、喚起・再現・表出という三つの側面が、われわれの表現理解の中で密接に関連しあっているという観察である。例えば、一定の感情を喚起するという場合、単に薬剤や呪文によって行なうのではなく、作品の提示によって行なうという場合には、われわれが行なうことは事実上、自分がその当の感情を抱いたときに呈する徴候に当たるものを提示したり、人が提示しているそのような徴候を再現したりする。こうした場合、問題の作品は、表出・再現・喚起のすべての側面を同時に兼ね備えたものとなる。

ゴンブリッチのもう一つの提案は、表現媒体それ自体がはたす能動的な役割を指摘するもの

13 「ルネサンスの最も有名な芸術家の一人、チェリーニは、自伝を残している。それは暴力的で冒険的で野放図な抑えがたい人柄の見事な記述になっている。しかし、彼の手になる上品で洗練された作品、例えばフロレンスの『ペルセウス』やウィーンの塩入れ細工から、こうした人柄を推測できる人がいるだろうか。あるいは、シェイクスピアやバッハの人柄についてはわれわれはどれほどのことを真に知っているのだろうか。どこかで彼らにあっては、彼らだとわかるのだろうか。偉大な作品を、一定の瞬間にある芸術家を捉えた特定の気分の流露だと考えてみても、あまり有益ではない。この理論の批評家がよく指摘してきたように、この理論からすれば、交響曲を書く作曲家は、アダージョの部分を書く際には憂鬱な気分が生じるのを待たねばならず、スケルツォの部分を書く際には、陽気な気分になるのを待たねばならない。芸術がそんな単純なものであるはずはなからう」(Gombrich [1996], p.150)。

である。ゴンブリッチの診断では、従来の表現理論は、人が一定の感情を抱くという事態を起点とみなした上で、それが徴候を通して表出され、その徴候を再現することで感情が描写され、さらにその描写を介して他人の内面に感情が喚起される、という序列が想定されていた。しかし、ゴンブリッチは、それとは逆方向の経路もあることを強調する。つまり、表現媒体そのものが一定の性格を持つことがきっかけとなって、感情が喚起あるいは認識され、そこから作品の創作が促されるというように。

以上の二つの提案は、どちらも大筋では了承しうるものである。とりわけ、第二の、表現媒体そのものの持つ積極的な役割については、後ほどゴッドマンやウォルハイムの理論を検討する中で、より踏み込んだ形で検討する予定である。しかし、そのための準備として、ゴンブリッチが挙げた表現の三つの側面のそれぞれについて、私なりの視点から若干の確認を行っておきたい。というのも、どの側面についても、その意味合いについてはさらに多様な解釈の余地が残されていると思われるからである。次の節では、それぞれの持つ意味合いについて一定の限定を施すことで、より踏み込んだ表現論のための地ならしをしていきたい。

3 ゴンブリッチへの注釈

本節では、ゴンブリッチが指摘した三つの記号作用のそれぞれに簡単な注釈を添えることで、表現をめぐる問題の構図の明確化を図ることとしたい。便宜上、注釈の順序は、喚起、表出・伝達、再現・描写の順とする。

3-1 感情の喚起について

まず感情の喚起ということについて二つの点を確認しておかなければならない。

第一は、「喚起」の主語をどこに求めるかである。主語を作者とみなすならば、感情の喚起とは、作者が行なう行為として捉えられ、他方、主語を作品とみなすならば、感情の喚起は作品が担う記号作用の一種ということになる。もちろん、この二つは、多くの場合には、重なり合っている。つまり、一定の感情を喚起するような作品を提示することで、作者が、受け手に一定の感情を喚起する、という具合に。しかし、概念的には、両者は必ずしも重複しない。作品を経由することなく、言葉のやりとりや、薬剤の投与といった他のさまざまな形でも、人を一定の心理状態に導くことは可能である。そのような場合、感情を喚起するという「行為」は行なわれているが、感情喚起という「記号作用」を担う作品はそこには関与していない。

いうまでもなく、絵画による感情の表現ということが問題になるのは、感情の「喚起」があくまで絵画を媒介として行なわれるような場合である。こうした形での感情の「喚起」（行為としての）が可能であるためには、それを媒介する絵画はどのような記号作用を担っていないければ

ならないのか。また、絵画のそのような記号作用を媒介とする形でしか成り立ち得ないような感情の表現があるとしたら、それはどのようなものか。本稿の主たる検討課題となるのはこうした問いかけである。

確認しておくべき第二の点は、「喚起」という行為あるいは記号作用の特色を、より正確に、どう理解するかという点に関わる。「喚起」という言葉を額面通りに受け入れるならば、感情を喚起するとは、受け手がその感情をみずから抱くことを促すという意味に取れる。そして、たしかに、たとえばムンクの『叫び』を見て、受け手が、ある独特な不安感に襲われて恐れおののくという場合もありえないわけではない。しかし、それがこの絵の通常の受け取られ方だと考えるとすれば、あまりに現実離れしている。一般的に言えば、ある感情を表現していると目される絵を見る人が、みずからその感情を抱くのでなければならぬという要求は、あまりに強すぎる¹⁴。

しかし、だからといって、絵が一定の感情を表現するという点を、受け手の反応の問題から完全に切り離してしまうのも、それはそれで行き過ぎである。ふたたび先のムンクの『叫び』を考えてみよう。おそらく、この絵を見る人のほとんどは、そこに表現されているある独特の不安を、みずからの切実な感情として抱くことはないだろう。だとしても、この絵を見る人の多くは、ここで漠然と「ある独特の」と形容している不安が具体的にどのような不安なのかを、絵を前にしてまざまざと理解するに違いない。そのような理解は、『叫び』という作品を（とりわけ、その表現内容を）理解することの、本質的な一部をなすものだと思われる。この場合の理解は、問題の感情をみずから抱くこととは異なるが、しかしまた、『叫び』には人や橋や山が描かれているといった狭い意味での描写内容の理解にとどまるものでもなく、やはり一定の感情的な内容に関わっている。ムンクの『叫び』を見る人は、単にそこに何が描かれているかを理解するだけでなく、その描き出された状況の持つ雰囲気や、その場にいる人たちが抱いている感情を、いってみれば、みずから味わっているかのように想像することを求められているのである。それは、それらの雰囲気や感情を本当にみずからの問題として引き受けることとは異なるが、かといって、完全にそれを傍観的に見ることも異なる。作品の表現内容を理解するというこのうちには、感情や気分や雰囲気のこうした想像的な享受とでも呼ぶべき作業が含まれている。

（もちろん、その作業を心地よいと感じるか不快に感じるか、あるいはそもそも従事するに値しないと感じるかは、作品と受け手の相性次第である。ムンクの『叫び』を見て「つきあいきれない」と感じる人は、おそらく、この作品が促している感情の想像的な享受の作業にみずから従事することに、嫌悪を感じているのである。）

14 この点は、喚起説へのおきまりの異論である。

3-2 感情の伝達・表出について

感情の「喚起」に関する以上の二つの断り書きは、必要な修正を施せば、感情の「表出・伝達」についても当てはまる。

第一に、感情の「表出」についても、先の喚起の場合と同様、人を主語とした行為のレベルと、それを媒介している記号作用のレベルとを区別しなければならない。前者は、人が、自分が実際に抱いたり、抱いていると想像しているような感情を、人に告知するという伝達行為の一種であり、他方、後者は、絵が一定の感情の表れとなるという記号作用である。いうまでもなく、人が行なう伝達行為としての表出は、絵を制作する以外にもいろいろな形を取る場合が考えられる。しかし、もちろん、絵画による感情の表現ということが問題になるのは、その表出が、あくまで絵画を媒介とする形で行なわれる場合であり、また、そのような形でしか行なわれ得ないような場合である。

第二に、表出・伝達に関しても、先に「喚起」に関して注記したのと同様に、その意味合いをここでは広く取っておきたい。それは狭い意味では、作者みずからが抱いている感情を、作品を媒体として人に伝えること、を意味する。実際、表出を重視する表現論のはしりとしてゴンブリッチが位置づけているロマン主義と称される芸術運動においては、何より芸術家本人の抱く感情や思想の表出が重視されたとされる。そして、たしかに、芸術家のなかには、自分自身が現に抱いている（あるいは抱いたことのある）感情を出発点として、それを表出するのにふさわしいさまざまな表現媒体を探し求めるといった作業に従事している向きもあるに違いない。しかし、絵画による感情の表現ということが問題となるすべての場合に、問題となっている感情が作者自身が現に抱いている（あるいは抱いたことのある）感情だと考えるのは、現実離れしている。

とはいえ、この場合にも、先の喚起の場合と同じように、表現の問題を作者の内面の問題から完全に切り離すのは、それはそれで行き過ぎだと思われる。われわれが、受け手の立場からある絵画作品を見て、その描写内容や表現内容について「なるほど、わかった」という感触を持つ際に起こっていることは、けっして単に、われわれがそこに描かれている情景や表現されている感情・雰囲気について一定の想像をめぐらせるということにはつきないと思われる。そこにはさらに、そのような想像が、作者自身が思い描いた情景や感情・雰囲気と一致しているという想定が伴っていると思われる。そのような想定なしには、「わかった」という理解は成り立ち得ないと思われるからである。

もちろん、美術史家ならぬわれわれ素人が、絵を前にして「わかった」と思う場合、そこで想定されている作者の態度は、史実を踏まえた詳細なものではない場合がほとんどだろう。そうしたさいにわれわれが立てていると思われるのは、事実上は、次のような想定、すなわち、作者はわれわれと同様に、絵を見て一定の情景を眼前に見ているかのように想像し、かつ、その場

の雰囲気やその場に居合わせている人が抱くであろう感情を、みずから味わっているかのよう
に想像したのに違いない、という想定である。このような想定ならば、詳細な歴史的な知識が
なくとも、絵が現に一定の形状をしているという知識だけを踏まえて、十分に立てられうるだ
ろう。

以上の二点は「喚起」の場合と平行な論点だが、このうち第一の点については、さらに若
干の補足が必要かもしれない。先の喚起の場合と比べると、表出の場合には、行為と記号作用
の区別という論点は、やや分かりにくい部分が残るかもしれないからである。さきほど、絵が
一定の感情の表れとなるという記号作用、という言い方をしたが、この場合に、表れという言
い方は何を意味するのかが、問題視されうるからである。表出（あるいは、表れ）という言い方
は、当然ながら、何か内側にあるものを外に出す、あるいは、内側にあるものが外に自ずと現れ
出る、といった含意を持つ。だが、こうしたことは、人が主語となっている行為と解するならば
自然だが、物（無生物）を主語とした記号作用として理解するのは難しい。そもそも、物には何
面などないのではないか。

とはいえ、この点については、後ほど改めて考えることとしよう。

3-3 感情の「描写」について

これについても、形式上は先の「喚起」や「表出」の場合と同様に、「行為」／「記号作用」
の多義性を指摘することができる。つまり、描写するという動詞は、人を主語としてある行為
を表すこともあれば、その振舞や作品を主語としてある記号作用を表すこともある、と。しか
し、行為としての性格を考えた場合、「描写」という行為は、先の「喚起」や「表出」とは大き
く異なる点がある。先の喚起や表出の場合とは違って、「描写」の場合には、行為としての描写
が記号作用としての描写を抜きにして成立することは考えにくいからである。「描写」と呼ばれ
るような行為は、何かの描写とみなされうるような作品（あるいは、作品とは言えないま
でも、何らかの対象）を制作することなしには、成り立たないと考えられる。その点で、「描写」
という行為は、「喚起」や「表出」の場合以上に、記号作用への依存度が高い行為だと言える。

ところで、冒頭でも述べたように、一般に絵による描写ということの典型と考えられてきた
のは、目で見て確認できるような姿かたちの絵画的な再現である。他方、一般には、直接には目
で見て確認することのできない感情その他の内面的な状態は、描写の対象というより、表現の
対象として区別されてきた。しかし、先にレオナルドの議論の紹介の形で触れたように、ゴン
ブリッチがあえて感情の「再現・描写 (representation)」ということを持ち出すのは、絵画を
はじめ、各種の芸術作品における感情の表現が、多くの場合に、感情の徴候の再現・描写とい
う形を取ってきたためである。平たくいえば、怒りを絵画的に表現する一つの方法は、画面上

に怒った顔を再現・描写することだ、というふうに。

とはいえ、絵による感情の表現には、その他にもいろいろな形態がありうるという点も、確認しておかねばならない。

この点は、具体例を考えた方がはやいだろう。ふたたび、ムンクの油彩画『叫び』を考えてみよう。この絵の中央部で、両手をほおに当てて叫んでいるように見える人物は、一定の不安の徴候とでも呼ぶべき特徴を備えている。だからこの絵は、不安の徴候を描き出すことで、不安を描き出しているという言い方が、たしかに成り立つ。しかし、その背景に曲線状の筆致で描かれている背後の風景はどうだろうか。この部分は、不安がっている人が示すような徴候を特に描き出してはいない。ではその部分は不安の表現とは無関係なのか。そうは言えないだろう。この部分についても、さらに別の意味で、不安の表現あるいは描写ということが言えそうに思われる。それは、第一には、見る人に不安感をそそるような風景描写であるという意味で、不安を描写している。また、それは、第二には、不安な心理状態に置かれた人に周囲の風景がどんな見え方をするかを描き出しているという意味において、不安を描写している。さらに、第三には、曲線状の筆致そのものが、制作者であるムンク自身の不安の徴候（徴候の再現ではなく、徴候そのもの）だ、という見方もありうるかもしれない。おそらくこの第三の解釈は、芸術作品の解釈としてはあまりに素朴だと思われるが、しかし、それほど素朴ではない解釈として、次のようにいうことはできるだろう。つまり、不安の徴候とも取れるような筆致を画面上にあえて残しておくことは、不安感を喚起するような光景、あるいは不安な心理状態と見合った見え方をするような光景を作り出す上で、一定の効果をもたらしているのだ、と。それは、いわば、目で見て感じ取るべき不安を作り出すための一つ的手段として機能しているのである。また最後に、当然ながら、以上の多様な意味での感情表現に貢献する要素として、画面上の絵の具の布置や筆致から生じる材質感が、画面の諸部分や全体の持つ感情的な効果にもさまざまな影響を及ぼすという点も、付記しておかなければならない。

以上のような多様な働きを、絵による感情の「表現」として一括することが、かなりの荒技であることは、認めておかなければならない。しかし、そのような多様性を認める一方で、これら一連の働きが、全体として、ある共通の特徴を持っているという点も、やはり強調しておく必要がある。とりわけ重要と思われる事項を、ここでは先のゴンブリッチの議論とも対応する形で、三点に整理しておきたい。

(1) 上に「表現」と総称した一連の働きに共通しているのは、それらの働きの結果として、当の絵が、陽気や憂鬱あるいは不安といった心的な語彙を用いてこそ適切に特徴づけうるような性質を持つに至るという点である。もちろんそれは、これらの陳腐な言葉がその都度絵の持つ表現機能のすべてを言い尽くしているというわけではない。むしろ、これらの言葉は単なる見出

しであって、それぞれの絵が表現している内容は、まさにその絵の持つ形状によって特定されるようなある独特な不安なり、ある独特な陽気さだという方が正確である。とはいえ、いずれにしる絵が心的な語彙によって特徴づけられるような性質を獲得すること、それが、表現機能の一つの重要な特色である。以下では、これらの心的な語彙によって特定される性質のことを、「表現的な性質 expressive properties」と呼んでおくこととしたい¹⁵。

(2) 第二は、絵が、上記のような表現的性質を帯びることで、絵を見る側が従事する一定の想像の拠り所となるという点である。絵を見る側は、絵を見ることで、そこには現実には存在していないはずの一定の情景を見ているかのような想像に導かれるが、そればかりでなく、その情景が湛えている雰囲気のみずから味わったり、その情景の中の人々が抱くであろう気分のみずから味わったりしているかのようにも想像する。そのような想像は、けっして恣意的なものではなく、あくまで、絵の見え方を拠り所として行なわれる。このように、絵の見え方を拠り所としつつ、それに導かれた想像に従事することは、絵の表現内容を理解するということの、本質的な部分をなすものである。そして、この、絵の表現内容を理解することに他ならないような想像活動の拠り所として機能すること、それが第二の特徴である。

(3) ところで、先に指摘したように、受け手は、作品に即した想像を行なうときに、その想像を単に恣意的な想像とは考えず、当の作品にふさわしい、いわば「正しい」想像だと考えている。そして、そのような「正しさ」の判断が行なわれるときには、受け手の行なう想像には、暗黙裏に、それが作者の期待や予想に見合う想像だという推定が伴っている。ではその推定は何によって裏付けられているのか。それは、当の想像の拠り所となる、作品の形状そのものである。そして、その場合の作品の形状が、なにより、作品の「表現的な性質」を実質としていることは、いうまでもない。そこで、第三点として確認しておきたいのは、先に「表現」として括った一連の働きは、単に受け手の想像を促すだけでなく、さらに、作者に関する一定の推定に裏付けを与える、という点である。

以上に挙げた三点は、いずれも、絵による感情の表現という働きを構成している不可欠の要素であり、そのそれぞれをより正確にどのように理解するかという点は、表現の働き全体をどう捉えるかということと、密接に連動している。その作業にさらに踏み込むための手がかりとして、次の節では、以上の三つの側面が分析美学における議論の流れの中でどのような扱いを受けてきたかについて、簡略なスケッチを試みておきたい。

15 これは A.Tormey の定義にしたがう用語法である。Tormey [1971], p.128.「擬人的な性質 anthropomorphic properties」と呼ばれる場合もある。

4 分析美学

分析美学における従来の論議を振り返るとき、きわだった特色として目に付くのは、絵による感情の「表現」と関連する以上の三つの機能ないし特徴のうち、なにより第一の点（つまり、絵が、単に物理的な性質を持つにとどまらず、感情を表す言葉を用いて特徴付けられるような性質を持つという点）に論議が集中してきたことである。他方、作者や受け手との関係に関わる第二、第三の点は、あまり重視されない傾向が見られる¹⁶。というより、作品そのものの持つ表現的な性質を問題にすることと、作品と作者・受け手との関係（とりわけ、作者との関係）を問題にすることは、対立的に捉えられることが多かった。たとえば、ある絵がたとえば憂鬱な絵であるというのは、その絵が一定の表現的な性質を持っているということであり、その絵の作者が憂鬱を感じたということとは論理的に独立である、というふうに。あるいは、より一般的に言えば、芸術的な表現ということで問題にされるべきなのは、作品そのものの持つ表現的な性質であって、作者の内面の表出ではない、というふうに¹⁷。

アラン・トーメイは、その著『表現の概念』（1971年）¹⁸の中で、こうした事情を名詞 *expression*（もしくは動詞 *express*）と形容詞 *expressive* という英語の言い回しに即して明確化しようとして試みている。たとえば、「彼女は悲しげな顔をしている」という文を考えてみよう。この文が言い表しているのがどんな事態かについては、二通りの解釈がありうる。一つは、「彼女」と呼ばれる人の顔つきが、内面にある感情の表れ（徴候）になっている、という解釈であり、もう一つは、「彼女」が悲しんでいないことは明白だが、にもかかわらず、その人の顔立ちは「悲しげ」と呼ぶに相応しい形状を備えている、という解釈である。トーメイの言い方では、前者の解釈が成り立つ事例では、彼女の顔つきは悲しみの表現である（*is an expression of sadness, or expresses sadness*）だと言えるが、後者の解釈が成り立つ事例は、「*expression*」の事例ではなく、たんに「*is expressive of sadness*」と言われるべきだ、ということになる。先ほどから使っている「表現的な性質」という言い回しは、元来はこのような区別の文脈で導入されたものである。

こうした区別との関連でよく引き合いに出されるのが、「セント・バーナード犬は悲しげな顔をしている」という例文である。この場合には、*expression of sadness* という言い方は成り立たず、*expressive of sadness* という言い方だけが成り立つ¹⁹。この場合、「悲しげな顔をしている」という言い回しは、セント・バーナード犬の内面を問題にしているというより、むしろその顔の一定の形状を特徴づけている。その特徴付けは、人間の内面に言及する場合と同じ

16 Beardsley [1981], Bousma [1950], Tormey [1971], Kivy [1989] ほか。

17 Hospers [1955], Beardsley [1981], Tormey [1971].

18 Tormey [1971]. この本は、Sircello [1972] とならんで、分析哲学のスタイルで表現の問題を本格的に論じた最初期のモノグラフである。

19 Kivy [1989]; Davies [1994].

言葉を用いて行なわれているという点では表出と密接なつながりを持つが、しかし、いまの場合には直接には犬の内面は問題としないで、ただその外面的な形状を問題にしているのである。

トーマスは、こうした区別を芸術作品の場合にも適用する。トーマスの考えでは、芸術作品は、作者の心理状態や思想と関連づけて、その表れとして受け止める場合には expression ということになるが、作品それ自体が担っている感情的・思想的内容を問題にするときには、expression よりむしろ expressiveness が重要なのだという。そして、芸術作品による感情の表現ということを考える際の基軸を、作者の内面から作品そのものの表現的性質へと移行させることが、トーマスの著作全体を通じた議論の基調である。

このように、作者との関係を敬遠して、むしろ作品そのものの形状を重視する見方がもてはやされたことは、二〇世紀の前半期まで（あるいは、現在でも）、芸術の本質を表現に求め、かつ表現の本質を、芸術家が内面で抱いたり感じ取ったりする思想や感情の表出ということに求めるロマン主義的な考え方が、圧倒的な影響力をふるってきたことへの、反動とみることができる。多くの理論家が懸念したのは、この種のロマン主義的な考え方が、作品そのものの在り方を軽視し、芸術家の内面ばかりを重視する結果になりかねないという点である。作品を軽視し、芸術家の内面ばかりを重視する態度は、芸術作品を理解し評価する上で不健全なのではないか。結局のところ、芸術家の内面といっても、芸術作品を理解し評価する上で重要なのは、あくまで作品を通して捉えうる限りでの内面なのではないか。だとすれば、作品がそれ自体として持っている性質をまずは正確に捉えることが重要ではないか。こうした発想から、少なからぬ理論家は、作品と作者のかかわりという次元からは極力目をそらして、むしろ作品そのものに備わる性質に注目した。その結果として注目を集めたのが、表現的性質である。では、絵が表現的性質を持つとはどういうことか。これが、分析哲学者たちの関心の的となった。

こうした事情は、一面では、残念な結果を招いた。表現的性質への専心は、弊害として、作品と作者の関係や、作品と受け手の関係への関心をそぐ結果を招いたとも考えられるからである。もちろん、ロマン主義批判の中でしばしば指摘されてきたように、作者や受け手との関係を過度に重大視することは、結果的に、作品そのものの存在意義をあいまいにしかねない²⁰。また、先にも指摘したとおり、一定の感情を喚起することを、文字通り、受け手に問題の感情を抱かせることと解するのは事実と反する。とはいえ、同じく先に指摘したように、受け手の理解をまったく考慮しない表現論は適切なものではありえない。

しかし、その点を確認した上で、同時に断っておかなければならないが、私はけっして、表現的性質に注目すること自体がまちがいだと言いたいのではない。作品が表現的性質を持つという事実は、究明を要する興味深い事実である。そして、分析美学における一連の議論は、そこ

20 この点については、例えば先の脚注 13 で触れたゴンブリッチの批判を参照。

にあえて注目してみせたというそのこと自体をもって、興味深い哲学的な問題提起を行なっている、とも言えるのである。おそらく常識のレベルでは、絵をはじめとするさまざまな事物が表現的な性質を持つという点は、わざわざ問題にするまでもない当たり前の事実である。たしかに、多くの事物が表現的性質を持つ。しかし、この当たり前の事実、見ようによって、どこか逆説めいて見える。切りつめて言えば、《内面を持たないはずの事物に、なぜ、内面を言い表すための言葉が当てはまるのか》というのが、多くの論者の抱いた疑問である。この疑問は、絵画を初めとする芸術作品の記号作用を理解する上でも、またより広く、心的なものとの物理的なもののかかりについての伝統的な問題へのスタンスを明確化する上でも、たいへん重要な疑問である。分析美学における一連の表現論には、この疑問をあらためて提起した点で、大きな意義があった。そして、この点での貢献がとりわけ大きかったと思われるのは、数ある理論の中でも最も巧妙で、また大胆な、ネルソン・グッドマンの理論である。

ここでは、グッドマンの表現論を三つの論点に即して要約しておきたい。第一は、絵が表現的な性質を持つという事実に対する解明項を、その絵に心的な語彙が当てはまるということ自体に求めるものである。具体例で言えば、たとえば絵が陽気さや憂鬱さを表現するのは、その絵に「この絵は陽気だ」「憂鬱な絵だ」といった発言が妥当する限りにおいてである、というふうに²¹。この論点がどこか逆説的に響くのは、それが表現的な性質に関する通念を逆転させるものだからである。われわれはふつう、こんな風に考える。つまり、《絵に心的な語彙が当てはまるのは、絵が表現的な性質を持つからである。だが、では絵が表現的な性質を持つのはなぜなのか？》と。（じっさい、ここまでの論述の中でも、そんな書き方をしてきた。）ところが、グッドマンは、芸術作品に心的な言葉が当てはまるのが、表現の必要条件なのだと言い直る。そして、ではなぜ絵に心的な言葉が当てはまるのかという問いに対しては、りんごになぜ「りんご」という言葉が当てはまるのかと問うのと同様、答えるに値しないという態度を取る。グッドマンにとっては、絵がなぜ感情的性質を持ちうるかについては、隠れた答を探すまでもなく、すでに眼前に答があることにある²²。

しかし、もちろん、上のりんごの例はやはり強引にすぎる、と直ちに言われるだろう。もしも心的な語彙が、りんごに「りんご」が当てはまるのと同じ意味で絵に当てはまるのだとすれば、その絵は文字通りの意味で心を持つことになりそうである。たとえば、憂鬱な絵は憂鬱な心理状態に置かれ、陽気な絵は陽気な心理状態に置かれていることになるはずである。しかし、そんなことはありえない。そこでグッドマンが付け加える第二の論点は、絵に心的な言葉が当て

21 Goodman [1976], Chap.2.

22 グッドマンは、この論点を次のようなややシニカルな言い方で表明している。「述語は、それが隠喩的に適合する対象になぜ適合するかという問題は、述語が、それが字義的に適合する対象になぜ適合するかという問題とほぼ同じものである。どちらの問題に関してもあまりいい答えがないとすれば、おそらくそれは、問題自体が本当の問題ではないからである。いずれにしろ、《事物はなぜ、それが字義的にであれ隠喩的にであれ所有する性質を所有するのか——事物はなぜ現にある通りのものなのか——》ということについての一般的説明は、宇宙論者におまかせする」(Goodman [1976], Chap.2, sec.7, p.78).

はまる場合の言葉の適用は「隠喩的」だ、というものである。「憂鬱」や「陽気」と呼ばれる絵は、文字通りの意味で憂鬱や陽気なのではなく、単にそのような心理状態に準えられているだけだ、と。しかし、同時にグッドマンが力説するのは、こうした隠喩的適用が、依然として真なる適用だという点である。グッドマンは、通例の字義を真実、隠喩を虚偽と対応づけたがる一部の通念には断固と反対して、絵を陽気や憂鬱と呼ぶ隠喩がれっきとした真実であることを擁護するのである²³。

では、絵が一定の感情を表現することは、絵がその感情を隠喩的な意味で所有すること、と同等視できるだろうか。しかし、グッドマンは、こうした説明ではまだ何かがたりないと考える。通常理解では、絵が何かを表すというのは、記号作用である。しかし、絵が一定の性質を所有するというのは、それ自体では、いかなる記号作用でもない。とすれば、表現機能の説明は、そこにいかなる記号作用が関与しているかを明示しなければならない。そして、そのためにグッドマンが引き合いに出すのが、「例示 (exemplification)」という概念である。グッドマンがその典型とみなすのは、仕立屋の見本帳に貼ってある布きれの働きである。布きれはさまざまな性質を持つが、しかし、特にその一部の性質——一定の材質や図柄——に関して、そのサンプルとして機能する。この、ある一群のものを代表する見本になるという機能が、例示である。そして、グッドマンによれば、絵画的な表現もまた例示にほかならない。そこで、第三の論点はこうなる。すなわち、絵が一定の性質を表現していると言えるのは、絵が、その性質を隠喩的な意味において所有し、かつ、その性質を例示するという場合だ、と²⁴。これがグッドマンの表現論の中心的な論点である。

先に述べたように、以上のグッドマンの議論は、絵の表現性の問題に多くの注目を集める上で大きく貢献した。しかし、もちろん、そのことは、グッドマン理論が正しいという評価と同じことではない。

ここでは、例示の概念が表現概念の分析に相応しいかどうかという最も基本的な問題には立ち入らないこととしたい。それについては別の機会に立ち入った検討を行なったことがあるからである²⁵。その他の残された多くの問題の中から、以下では、グッドマン理論の大きな特色と関連する一つの点に焦点を置くこととしたい。それは、先ほど触れた説明の順序の逆転が、はたして成功しているのかどうかという点である。この点については、やはり懐疑的なコメントを付さざるを得ない。もちろん、私は、絵が表現的な性質を持つことと、絵に心的な語彙が当てはまることのあいだに、密接なつながりがあることを、否定するつもりはない。しかし、両者を単純に同等視できるのかどうか。この点には、控えめに言っても大きな疑問が残る。その疑問に具体的な形を与えるため、二つの関連事実を指摘しておこう。

23 Goodman [1976], Chap.2,sec.5.

24 *Ibid.*, sec.9.

25 Cf. 清塚 [1999a].

一つは、絵の表現内容と、絵に当てはまる心的な語彙のあいだに、大きな食い違いがありうることである。この点は、アンソニー・サヴィレの次の発言に的確に要約されている。

「キリストの磔刑を描いたレンブラントのエッチングは絶望 (despair) を表現しているが、そのエッチングが絶望的 (despairing) だとは言にくいし、切羽詰っている (desperate) とはなおのこと言いにくい。また、現代の理論によれば、バロックの舞曲は熱と熱心さ (heat and eagerness) を表現しているのだとされるが、その踊りが熱く熱心である (hot and eager) のかどうかは疑わしい」²⁶。

もちろん、サヴィレも断っているように、こうした不一致は全面的なものではない。サヴィレが挙げている例で言えば、たとえば、嵐を描いたライスダールの絵は、陰鬱 (gloom) を表現し、かつ、「陰鬱だ (gloomy)」と呼ばれるに相応しい、というふうに²⁷。とはいえ、このような対応関係が全ての事例を覆い尽くすわけではない以上、やはりグッドマン理論は、表現概念をどこかで捉え損なっていると云わざるをえないように思われる。

ことによるとこうした指摘は、グッドマン理論に共鳴する人から見れば、致命的な欠陥をつくものではなく、自然言語の気まぐれにつけこむ揚げ足取りのように映るかもしれない。しかし、百歩譲って、絵の表現内容と、絵に当てはまる心的な語彙とが原則的に一致することを仮に受けいれたとしても、依然としてもう一つ、大きな問題が残っている。それは、絵の表現内容と、絵に当てはまる心的な語彙のあいだに、内容の特定性の点で、非常に大きな落差、不釣り合いがあるという問題である。

この点も、具体例で考えたほうが早い。たとえば、絵が不安を表現していると言うことと、絵に「不安」という言葉が当てはまることは、密接に関連する。しかし、絵が表現している不安の内容は、けっしてたんに、「不安」という一語で尽くされるものではない。たとえば、われわれがムンクの『叫び』を前にして見てとる感情は、大まかには「不安」と呼べるとしても、より正確には、ある特有の不安とでも呼ぶべきものである。そして、ではそれはどのような不安かと問い直されれば、思いつく限りでいろいろな限定句を挙げるとしても、おそらく最終的には、われわれは当の絵に言及して、「それはムンクの『叫び』が表しているような不安だ」というふうに、作品そのものへの言及を限定句に織り込まなければ特定できない。こうした場合にわれわれが行っているのは、ありきたりの言い方をすれば、作品そのものに語らせること、である。もっと正確に言い直せば、われわれは作品の表現内容を特定するために、作品そのものの見え方に注意を促しているのである。こうした場合、われわれは言葉で作品の表現内容を直接に特定することができないために、その表現内容の担い手である当の絵を直示しているわけで

26 Savile [1971], p.13.

27 Cf. *ibid.*

ある。このことが示しているのは、絵が一定の感情を表現しているということ、その感情に見合う言葉がその絵に当てはまること、単純には同等視できないことである。「その感情に見合う言葉」に相応しい十分な特定性をもった言葉は、一般には存在しないからである。

もちろん、この点についても留保条件がある。というのも、言語的な規定が、絵の表現内容の理解に対して積極的な貢献をまったく行なわないと断定するのは、それはそれで行き過ぎだからである。古来、作品に関する批評が作品の理解に大きな影響を及ぼしてきたことを考えるならば、表現内容の理解ということに関しても、余人にはできない卓抜な批評が、一般の人々による理解内容を豊かで多彩なものにする可能性も認めるべきだろう。すべての批評がではないとしても、少なくとも的を射たとみなされるような批評は、言葉を通じて絵の新しい見方を人々に示唆し、その結果、人々が絵の表現内容として受け取る内容にも変化が生じる。その限りでは、言葉は絵の表現機能に貢献し、それをより豊かで深みのあるものへと洗練すると言える²⁸。

とはいえ、さまざまな批評によって絵のさまざまな見方が提示され、それに応じて絵の表現内容についてのさまざまな解釈の可能性が切り開かれることは認めるとしても、そのような可能性の幅にはやはり一定の制約があることは強調しておくべきである。一つの絵について可能な批評はたしかに多様でありうるが、それらが当の絵についての的を射た批評であるためには、それらはやはり、当の絵を見るという知覚経験と釣り合うものでなければならない。けっして、批評しだいで、どのような絵にも、随意の内容を持たせうというわけにはいかない。適切な批評とは、作品そのものの知覚によって裏付けられうるような、いわば目で見て確認できる批評である。そして、グッドマン理論に対してどうしても不満に思わざるをえないのは、この「目で見て確認」ということの重みに、十分な配慮がなされていないという点である。

グッドマン理論へのこうした不満を解消しつつ、絵の表現機能を理論的理解を深めるための手がかりとして、次に、グッドマン理論とは対照的なリチャード・ウォルハイムの理論に目を向けておこう。

5 ウォルハイムの理論

この節では、ウォルハイムの絵画論、特に絵の表現機能についての分析を簡単に紹介すると共に、その問題点について簡単に考察を行うことで、表現の理論に残された今後の検討課題を確認しておくこととしたい。

ウォルハイムの絵画論²⁹の特色としてまず確認しておかなければならないのは、先のグッド

28 こうした事情をとらえて、グッドマンは、「言語の形成的な力 (the formative force of language)」と言い、それによって絵の表現内容が「構成」されるという言い方をしている (Goodman [1976], Chap.2, sec.9, p.88)。

29 ウォルハイムの絵画論は次の一連の著作で展開されている。R.Wollheim [1980], [1974], [1987], [1993]。

マンとは対照的に、絵の働きを、絵を見る知覚経験の持つ独特の性格の分析を通じて明らかにしようとする姿勢である。この点は、絵が一定の事物を再現・描写するという働きの場合にも、絵が一定の感情を表現するという働きの場合も同様である。前者の場合については、ウォルハイムが力説するのは、絵を見る経験が独特の二面性 (two-foldness) を持つことである。つまり、絵を見る経験は、(通常の具象画を念頭に置くならば)、一面では線描や彩色を施された物理的な平面を見ることだが、同時にまた、たとえば一定の風貌の人の姿を見ることでもある。しかも絵画経験においては、この二つの「見る」ことが同一の経験の二つの側面として不可分離的に融合している。このような二面性を持った知覚経験を、ウォルハイムは「～の中に見ること (seeing-in)」と呼び、それこそが絵による描写の働きを支える基盤であることを力説している。

さて、本稿の主題は直接には表現であって、再現・描写は本題からは外れるから、以上の二面性や「～の中に見ること」に関するウォルハイムの議論の是非については、ここでは立ち入らない³⁰。確認しておく必要があるのはただ、絵の表現機能が問題となるときには、こうした二面性を備えた「～の中に見ること」の経験に、さらにもう一つの次元が付け加わるという点である。すなわち、絵が一定の感情を表現するためには、われわれが絵を見て、その中に一定の人物や事物や風景等を見るところだけでなく、さらに、その視覚経験に一定の感情が伴っている必要がある、ということである。

この一定の感情が伴うということに関してウォルハイムが強調するのは、それがけっして、絵の中に何かを見るという経験と独立し、そこからの結果として生じるもう一つの経験なのではないという点である。絵を見るのがきっかけとなって人がある愉快な(あるいは不愉快な)出来事を思い出し、愉快に(あるいは不愉快に)なるという場合、そのことをもって当の愉快さや不愉快さを絵の表現内容と見なすのは強引に過ぎるだろう。絵の表現内容とみなされるべき感情は、絵の中に何かを見るという経験ともっと密接に融合した、統一的な経験の一要素をなしているような感情でなければならないと考えられる。このような複合的な知覚経験を、ウォルハイムは「表現的な知覚 (expressive perception)」と呼ぶ。そして、ウォルハイム理論では、絵が感情を表現することを可能にしているのは、その絵を対象とした表現的な知覚にほかならない。

もちろん、このように言うだけでは、まだ表現とは何かについて実質的なことは何も述べられていない。正確なところ、表現的な知覚とは、何なのか。知覚に感情が伴うといっても、その伴い方はどのようなものなのか。また、知覚経験に感情が伴うことが、どのようなしかたで、知覚対象である絵の側の性質と関連を持つのか。こうした一連の関連しあった疑問に答える手が

30 これについては別の機会にやや詳しく論じたことがある。Cf. 清塚 [2002]。

かりとしてウォルハイムが引き合いに出すのが、「照応 (correspondence)」の概念である³¹。事物の見え方を、われわれ自身の心理状態に見合う (correspond) ものとして知覚すること、それが表現的知覚だ、というのがウォルハイムの説明である。

しかし、では事物の見え方がわれわれの心理状態に見合うとはどういうことなのか。こうした疑問に答えるに当たって、ウォルハイムはまず「照応」現象の二つの典型的な事例に注意を促している。

一つは、感情が風景に彩りを添える、というたぐいの事例である。「われわれが突然の成功を味わったり、愛情関係のもつれや破綻に苦しんだりしているときには、世界全体が、つまり世界そのものとそのすべての細部が、当の感情から促される光の下で姿を現す。世界は、きらめき、まばゆく見えたり、また寒々しくよそよそしい場所に見えたりする。しかもその理由は、世界の在り方ではなく、われわれの在り方にある」(Wollheim [1987], p.81)。

もう一つの種類の事例は、逆に、風景のほうがわれわれを一定の感情や気分へと誘うたぐいのものである。この点についても、同じくウォルハイム自身の言葉を借りよう。「われわれはたとえば田舎の道を一人でドライブしている。そこは海からさほど遠くない。角を曲がると突然、険しい岩場が海にせり出しているのが見える。水面近くを水鳥が飛び、一軒の小屋が見えるのが唯一の人間の気配である。……[こうした場合]、二つの風景のあいだの違いに見合う微妙な色合いを帯びた孤独感や絶望感がわれわれに忍び寄る」(ibid.)。

これらの事例のどちらにおいても、風景が一定の見え方をすることと、われわれが一定の感情や気分を味わうことは、最初の時点では単独で成立しているが、ある段階から後になると、両者は、単に同時並行的に起こっているだけでなく、互いに同調し合い、不可分の形で融合した一つの複合的な経験を形成するように思われる。それが、ウォルハイムの言う「照応」の意味である。

こうした事例はだれもが身に覚えのある身近な例であり、その限りでは、照応現象が何であるかは、すでにわれわれのだれにとっても明らかである。しかし、そのことを指摘するだけでは、先ほど提起した、この場合の「見合う」とはどういうことなのか、という疑問は、解消されない。風景や事物がわれわれの側の感情や気分と見合う見え方をするという場合に、風景や事物の側がもっている、われわれの感情や気分と見合うような性質とは、正確にはどのような性質なのか。それは、われわれの側の一定の感情や気分に見合うものとして、一定の心的な語彙を用いて特定されるという意味では、単なる物理的な性質ではなく、心的な性格を帯びた性質だと言わなければならない。しかし、もちろん、風景や事物がそのような性質を持つとみなすことは、風景や事物が心を持つとみなすこととは、やはり異なる。しかし、それでは、われわれ

31 この概念は神秘家スウェーデンボルグに由来するものとして、またボードレールがその詩の中で繰り返し援用しているものとしても知られ、その文脈では「万物照応」などとも訳される。Cf. Wollheim [1987], p.82; see also Wollheim [1993].

が一定の感情や気分を表す語彙を用いて風景や事物に帰する性質——それらの感情や気分に見合う性質——とは、どのような性質なのか。

この問いに答えるさいにウォルハイムが依拠するのは、「投影 (projection)」という心の働きについての考察である。といっても、ウォルハイムはけっして、投影現象全般について踏み込んだ分析を行っているわけではない。彼はただ、当面の文脈での投影の意味を明確化するための最小限の説明として、投影の二つの形態を区別するにとどめている。それらは、ウォルハイムの呼び方では、「単純な」投影と「複雑な」投影とである。単純な投影というのは、一定の感情を持っている人が、その感情を別の人に投影する、という働きである。その例として、ウォルハイムは、強い悲しみにうちひしがれている人が、目に映る他の人もまた自分と同じような感情を抱いているかのように考えるような場合を挙げている。他方、複雑な投影とは、一定の感情を抱いている人が、その感情を風景全体に投影する場合である。いわば、風景全体が、感情によって彩られるという事例である。言うまでもなく、この後者の事例は、先に照応現象とは何かを説明する際に持ち出したのと同質の事例である。そして、この種の事例において働いている「複雑な投影」こそが照応現象の源泉にあたる、というのがウォルハイムの見解である。

ウォルハイム自身が認めているように、われわれはけっして、照応のすべての事例において、みずからが行う投影を自覚しているわけではない。先に照応現象を説明する際に援用したもう一種類の事例、つまり風景の見え方が発端となって一定の感情や気分が生じるような事例の場合、照応関係は、われわれが行う投影の所産というより、むしろ風景そのものの持つ形状からの端的な帰結だと言いたくなる。とはいえ、ウォルハイムによれば、投影現象のすべての事例は、何らかの形で、過去に行われた投影に由来している (ウォルハイムは、照応の現象は、過去に行われた投影を intimate している、という言い方をしている)。こうして、要約的に言えば、ウォルハイム理論では、照応現象の起源は投影にある。

ここであらためて、先に提起した問いに立ち返ろう。それは、次のような問いだった。すなわち、一方におけるわれわれの感情や気分と、他方における風景や事物の見え方の間に照応が成り立っている場合に、そのような照応を成り立たせている風景や事物の側の性質は、どのような性質なのか。こうした問いに対して、いまやウォルハイムは、次のように答えることができる。つまり、それは、風景や事物が、われわれが行う投影の結果として持つに至る性質である、というふうに。この種の性質のことを、ウォルハイムは、「投影的性質 (projective properties)」と呼んでいる。

事物のもとにこのような投影的な性質を見ることが、それが——話をこの節の冒頭に戻せば——「表現的な知覚」の実質である。そして、絵による感情の表現を可能にしているのは、ウォルハイムによれば、この表現的知覚という独自の知覚作用である。自然界の事物や風景を見るときだけでなく、絵に描かれた風景や事物等を見るときにも、われわれはそのもとに投影的な

性質を見る。そのことが、絵による感情表現の基盤である。とはいえ、自然界の事物のもとに投影的性質を見る場合と、絵の中の事物のもとに投影的性質を見る場合とでは、一つの大きな違いがある、とウォルハイムは言う。それは、そこにどのような投影的性質を見るのが正しいかを定める正しさの尺度が、存在しているかどうかの違いである。自然界の事物のもとに投影的性質を見るときには、そこにどのような投影的性質を見るかは人によっても場合によってもさまざまであり、どんな投影的性質を見るべきかについて一律な規範は存在しない。しかし、絵の場合には、そのような規範が存在する。そして、それは（広い意味での）作者の意図だ、というのがウォルハイムの見解である。この点については、本人の言葉を引用しておこう。

「論理的にみても歴史的にみても、表現的な知覚は表現に先立つ。そして、表現が登場してくるとき、その到来を告げるのは、表現的な知覚にいまや正しさや間違いの尺度が課されているという事情である。この尺度は、描写・再現に課される尺度と同様、画家が何を意図し、何を達成したかということに由来する。われわれが佇んで田園風景の一面に目を向けるとき、その風景を見る唯一正しい表現的な知覚の仕方が存在するわけではない。たとえば、たまたま誰もと同じような仕方でもその風景を見るとしてもである。しかし、風景画を見るときには、……その見方には正しいものと間違っただけのものがあり、しかも、どの場合にも、絵が正しい仕方で見られているならば、画家が[作品という形で]実現した意図と一致するような経験が得られる」³²。

論旨は十分に明瞭だと思われるが、「意図」という問題含みの用語について、最小限の補足として二点に触れておこう。第一に、ここで問題になっている「意図」は、画家が創作に先立って頭の中に抱く心的イメージのような、いわば事前に思い描かれた意図のようなものではなく、具体的な作品という形で実現され、作品に即して内容が特定されるような意図——ウォルハイムの言い方では「実現された意図 (fulfilled intention)」——である。第二に、ここでの「意図」は、欲求や信念や感情や思考といった一連の心の働きの一つというより、それらすべてを包括する広い意味に解されている。画家が絵を描く動機となり、かつその内容ができあがった当の作品によって特定されるような一連の欲求や信念や感情や思考等々、それがここで問題にされている「意図」の実質である³³。絵が一定の表現内容を担うことができるのは、絵がわれわれによる表現的な知覚の対象となり、かつ、それが作者の意図と関連づけて解釈されることによってだ、——要約すればそれが、ウォルハイム理論の骨子である。

さて、やや説明が長くなったが、以上が、絵画による感情の表現ということに関するウォルハイムの理論の概略である。あえてウォルハイム理論の紹介に紙幅を割いたのは、それが、先

32 Wollheim [1987], pp.85-86.

33 Cf. Wollheim [1987], p.18f.

に第三節でも触れたような、作者の心的な態度、受け手の心的な態度、さらに作品そのものの在り方、という表現と関連する三つの要因に目配りを聴かせたバランスの取れた理論になっているからである。とはいえ、ウォルハイム理論が多くの点でいまだ素描の域を超えず、さまざまな補足を必要としていることも、明らかである。もはやその点を詳細に論ずる余裕はなくなったが、以下では、最も重要と思われる一つの点に焦点を絞って問題点の指摘を行うことで、今後の理論的な展開の見通しを確認しておくこととしたい。

焦点に置きたい一つの点とは、「投影」の概念である。

見てきたように、投影の概念は、ウォルハイムの表現論の鍵概念の一つであり、照応という、表現ということを理解する上でもっとも基本的な事実に対する解明項の役割を担っている。しかし、はたして投影の概念は、この重責に堪えるのだろうか。

問題の所在をはっきりさせるため、まず次のような問いを立ててみよう。すなわち、投影の概念を持ち出すことは、絵の表現機能についての説明を、過度に主観化する結果になりはしないか、と。一方において、絵による感情の表現ということが問題となるときには、暗黙の前提として、表現される感情は、絵に変化がない限りは、だれが見る場合であってもおおむね同じだと考えられている。受け止め方に個人差があることは認めるとしても、同じ絵の表現内容が人ごとに異なるというふうには、ふつうは考えられていない。しかし、他方、世間一般の通念として、人々が——自然界のであれ、絵の中のであれ——さまざまな風景や事物に触れて抱く感情や気分は、人ごとに多様であり、見ている風景や事物が同じであっても、けっして一様のものとはならない。同じ人が同じ風景や事物を見るときでも、その時々で人の抱く感情や気分はさまざまである。しかし、投影の起点となるのが、このように個人差が大きく、個人の内部でも折に触れて流動するようなその時々感情や気分なのだとすると、そこからの投影によって、相対的に恒常的とみなされている絵画の表現内容を説明することが、はたしてできるのかどうか。投影の起点が、人ごと、その時ごとに変動しているのだとすれば、絵に帰される表現内容もまた、絵を見る人ごと、見るときごとに変動するという理屈になるのではないだろうか。しかし、それは、絵の表現内容に関する通念には反するのではないか。

これはだれもがまず思いつく素朴な疑問である。ウォルハイムもそれは見越しており、一定の補足的な論点を付け加えている。それは、投影の発達段階に関わるものである。ウォルハイムによれば、投影には、未熟な「原始的」段階と、「成熟」した段階がある。未熟な段階では、投影はきまぐれである。それは対象を選ばず、一定の感情が生じる度ごとにそれをその都度の外部に投影する形で行われる。この場合、投影前の風景や事物の見え方と、そこに投影される感情や気分の中に、規則的な関連性はない。しかし、ウォルハイムによれば、「投影が成熟すると、投影的な性質は、投影先の特徴と何らかの依存関係を持つようになる」(Wollheim [1987], p.83) のだという。ただし、世界のどのような部分にどのような感情を投影するのがふさわしい

かは、瞬時に明らかになる事柄ではなく、試行錯誤の末にようやく分かるものだ、とウォルハイムは付け加える。そのような試行錯誤、さらには個人的な生活スタイルや当人を取り巻く文化的環境、といった多くの要因が重なり合った末に、最終的にある安定した投影パターンが確立される。そして、このように投影パターンがしだいに安定していった最終結果として成立するのが、表現的な知覚だ、というのがウォルハイムの説明である³⁴。

この補足説明のポイントは、一方における、それ自体としては流動的な投影と、他方における、相対的に安定性のある表現内容とを橋渡しするために、投影される感情と、投影先の事物の持つある恒常的な特徴とを、関連づける点である。そして、両者の間に安定した関連性が確立されて初めて、安定した内容をもった表現的な知覚が、さらには表現が成り立つ、というのがここでの論旨である。とはいえ、ここでウォルハイムは、あるジレンマに陥っているようにみえる。その点の確認のため、ややくどくなるが、ここまでの考察の流れを簡単に振り返ってみよう。

絵の表現機能を明らかにするためにウォルハイムがまず着目したのは、表現的な知覚という独自の知覚作用だった。ついで、表現的な知覚は、知覚者の内面の状態と、知覚される風景な事物の在り方との間に、照応 (correspondence) が成り立つことの知覚、として説明された。そしてさらに、そのような照応を成り立たせる事物の側の特殊な在り方が、われわれの行う投影の結果として事物が投影的な性質を帯びること、として説明された。逆向きに言い直せば、投影の結果として事物が投影的な性質を帯び、その結果として、事物の在り方とわれわれの内面の状態との間に照応関係が生じ、その照応関係を知覚することが表現的な知覚だ、というのがここまでの話の流れである。しかし、はたして投影という概念が、以上の分析の中でそこに負わされている役割を本当に担いうるのかどうか、というのが先に提起した疑問だった。こうした疑問に対して、ウォルハイムは、成熟した投影は事物の側の一定の在り方と対応関係を持ち、そのゆえに、気まぐれではなくある安定性を持つのだ、という論点を付け加えた。しかし、ここで想定されている対応関係とは、何なのか。もしもそれが、投影からの結果として成り立つとされていた照応と同じものならば、照応は投影の所産だという基本的な論点が事実上撤回されたことになる。そして、ウォルハイムがその論点の撤回を意図していないことは、明らかである。しかし、逆に、もしもそれが照応とは別のものであるのだとしたら、それが何であるのかについてさらに説明が求められることになる。さらに言えば、投影よりもむしろ、それを裏付ける対応関係——ウォルハイムはそれを「親和性 (affinity)」とも呼んでいる——の方が、表現概念に対する最終的な解明項としてより重要だということにもなる。しかし、では投影よりもっと基本的な、内面と外面との間の対応関係とは、より正確にはどんな関係なのか。別の言い方をすれば、投影が、それにふさわしい在り方をしている事物に対して行われるという場合

34 *Ibid.*, pp.83-84.

に、その「ふさわしさ」の実質をなしているのは、事物の側のどのような性質なのか。

こうした事情について、ウォルハイムの回答はあまり歯切れのよいものではない。少し長くなるが、この点に関するウォルハイムのおそらく最後の言葉を、次に引用しておこう。

私はまだ、心理状態と、その投影先となる自然の諸部分との間の親和性 (affinity) については、詳しいことは何も述べていない。そのことは、これまでの説明の空隙 (lacuna) のように思われるかもしれない。しかし、これ以上に何を望むというのか。もしも、望まれているものが、ある特定の感情の投影先となるために、自然が正確にどのような見え方をしていなければならないかということであるならば、その要求は満たされないままとならざるを得ない。なぜなら、自然のある側面がある一定の感情の投影に適しているということの理由を述べるさいには、単なる親和性を投影的性質へと高めるかのような言い方が避けがたいが、じっさいには、親和性は —— 少なくとも私の考えでは —— 投影的性質の基盤にすぎないからである。

照応の現象が、投影と投影的性質によって与えられる枠組みにうまく収まるという点については、以上によって十分な説明が与えられたものと、私は期待している。考え方は、手短かに言えば、こうである。自然のある部分が、ある心理現象と照応するとみなされる場合、その理由は、その部分が、その状態に見合うものとして知覚されうること、あるいはそれが、われわれがそこに問題の状態を投影してよい（あるいは投影してしかるべき）部分であることにある。それがこのような仕方では知覚されうることは、二つの要因（それらの要因は、それぞれ独立にも、こうした結果をもたらしうる）からの結果である。すなわち、自然における親和性と、内的状態を投影するわれわれの能力とである（Wollheim [1993], p.154）。

ここでは、心の状態と事物の状態との間の照応の起源として、投影に加えて、「自然における親和性」の重要性が指摘されているが、では親和性とは何かという点については、《それは投影的性質と同じものではなく、その自然的な基盤にあたる何かだ》という点の確認が行われているにとどまり、積極的な特徴付けは何も行われていない。というより、ここでは、その点の積極的な特徴付けは不可能であることが確認されているようにさえ見える。もしも、「自然における親和性」なるものを、心的な状態と照応し、心的な語彙を適用するのにふさわしいような事物の状態、というふうの特徴づけてしまえば、「親和性」を投影的な性質と同一視してしまう結果になる。かといって、それを、心的な状態とは照応しない純然たる物理的な状態として特徴づけるならば、こんどは、それが心的な状態の投影先としてふさわしいという点の理由がはっきりしなくなってしまう。ウォルハイムがこうしたジレンマからの出口をどこに求めようとしてい

たのかは、はっきりしない。その点は、先の引用の中でウォルハイム自身が危惧しているように、彼の理論の「空隙」だと言わざるを得ないように思われる。

この「空隙」を埋めるにはどうしたらいいのか。最後にその点について、簡単に見通しのみを確認しておこう。

投影を促すものが何であるかについての記述が、ウォルハイムの場合のように、異様に困難な仕事のように思われてしまう背景にあるのは、心的なものと物的なものに関する二元論的な考え方である。「二元論」という言い方が抽象的すぎるなら、それを当面の脈絡に即して次のようにパラフレーズしてもよい。

われわれが五官の働きを通じて観察することのできる事物の外形はあくまで物理的な現象であって、そこに心的な働きを言い表す語彙が当てはまることは、文字通りの意味ではありえない。それにもかかわらず、そこに心的な語彙が当てはまるとすれば、そこには、心の状態を外界に投影する、という心の側の積極的な働きが関与しているはずだ。われわれが観察する事物の外形が、いかなる投影とも独立に、それ自体としてある心的な語彙の適用を保証するようなことは、ありえない。

こうした枠組みの中で表現の問題を考える限り、ウォルハイムのように、「投影」の概念に表現を理解する鍵を求めることは、極めて自然だと言える。しかしまた、こうした枠組みの内部で考えている限り、さきほどウォルハイムの場合に即して指摘したように、投影がなぜランダムでなく、投影先の自然的事物の在り方に促された安定したパターンを獲得するのかについて、説得的な説明を与えるのは困難である。事物の一定の特徴に対して一定の心的な状態を投影することが適切なのは、素朴に考えれば、その特徴がそのような投影にふさわしい心的な性格を帯びているからだ、と思われる。しかし、上の二元論の枠組みからすれば、物的な事物の特徴が心的な性格を帯びるとすれば、それは投影の結果でなければならない。とすれば、当の投影の適切さを説明するために、投影先の事物がすでに心的な性格を帯びていることを前提するわけにはいかない。

こうした行き詰まりを打開するには、どうしたらいいのか。こうした設問に対して、答えの大きな方向性自体は、明らかである。つまり、そのためには、上記のような二元論の枠組みを取り払いさえすればよい。しかし、では二元論の枠組みを取り払うとは、具体的に何を意味するのか。この点についてここで直ちに詳細な議論を展開する余裕はないが、しかし、どんな道筋が念頭に置かれているかを具体的な事例の提示によって示唆することならばできる。具体的な事例とは、カッシーラーを初めとする論者が注目してきたいわゆる表情現象である。ここでは、身近な先達として、廣松渉の表情論から印象的な一節を引用しておきたい。

風景に眼を向けて見よう。われわれの日常如実の体験相においては、いま例えば、「裏山の松の樹はガッシリとしているが、大枝はノタウツている。崖にかけて淡竹がスクスクと伸びており、葉先はピンと張っている。……小川はサラサラと流れ、魚はスイスイと泳いでいる。雪がヒラヒラと舞い始め、やがてシズシズと降りしきる。松はコンモリと雪帽子を被り、いよいよドッシリと落付いて見える。一陣の風がサッと巻き起こり、雪がパッと散る。が、松はカタクナに立っている。竹はタワワに軋み、雀がピョンピョンと枝渡りすると、ドタドタと雪が零れる。夕陽がノンビリと傾き、月影がソッと忍び寄って来る。…」
環界的情景は表情性に満ち充ちている³⁵。

ここでカタカナ書きで記述されているような事物の在り方を考える上で重要なのは、それが、だれもが確認できる公共性を持った現象でありながら、同時に、純然たる物理現象というより、「表情」という呼び名がふさわしいような、どこか心的な性格を帯びた現象だという点である。しかし、心的な性格を帯びていると言っても、自然的な事物が呈するこれらさまざまな表情のひとつひとつは、けっして、人間の心の特定の状態と明確な対応関係を持つわけではない。である以上、自然的な事物のこれらの表情は、人間の心の状態を投影したもものとして、理解できない。むしろ、それは投影以前に、端的に、自然的な事物のもとに見出される。この種の表情現象は、心的な性格を帯びた現象でありながら、けっして内面的ではなく、また内面的なものとの投影とも解しえない。またそれは、だれにも目にも明らかであるという意味において、公共性を備えている。廣松は——そしてまた、それに先立つカッシーラー³⁶は——こうした現象との遭遇を、主客の二分化に先立つ原初的な経験として位置づけ、そこに、他我認識の問題を解決するための拠り所を求めている。そのような位置づけの是非についての詳論はここでは省くが、いずれにしても、表情現象が、二元論の枠組みではとらえにくい、しかもその存在を否定しがたい所与とみなされねばならないことは、明らかだと思われる。そして、本稿の文脈から見て特に重要なのは、表情現象への注目が、投影概念をめぐる先ほどの行き詰まりを打開する手がかりを示唆してくれるという点である。

投影がけっして人ごとに（またその時々で）ばらばらではなく、ある安定したパターンを持つ理由を説明するためには、投影される心理状態と、投影先の事物の在り方との間に、一定の対応関係を想定する必要があると思われる。そして、そのような想定は、投影先の当の事物が、投影に先立って、どこか心的な性格を帯びているという想定を、伴わざるをえないように思われる。しかし、そのような補足的な想定は、《物理的な事物が心的な性格を帯びるのは、あくまで、

35 廣松 [1996], p.462.

36 カッシーラー [1994], 第三卷第一部「表情機能と表情世界」。ちなみに、カッシーラーや廣松らの表情論を絵画の問題との関連で継承・発展させる近年における試みとして菅野 [1999], 特にその第三部は、たいへん刺激的であり、教えられるところが多い。とはいえ、それを本稿の議論と対質させる作業は、別の機会に譲らざるをえない。

投影の所産としてだ》という元々の前提には反する。その点で、ウォルハイム理論は行き詰まっているように見えた。しかし、表情現象についての考察は、この前提を取り下げて、状況を新しい目で見直すための出発点を提供してくれるように思われる。まず、事物が、いかなる投影にも先だって、どこか心的な性格を帯びていること（つまり一定の表情を呈していること）を端的な事実として認めよう。この場合、いかなる投影にも先だって、というのは、単に時間的に先行するというだけでなく、先にも簡単に触れたように、表情の実質的な内容に照らして、表情現象が、人間の内面的な状態の投影とはみなしがたい、という現象学的な考察によるものでもある。しかし表情現象は、心理状態と単純に対応するものではないが、しかし、その独特な心的性格のゆえに、人間の心理状態を外部の事物に投影することを促す、投影の自然的な基盤の役割は果たしてくれると思われる。ウォルハイムの言い方では、投影を安定させる「自然における親和性」の実質にあたるのが、表情現象だと考えられるのである。

こうした見通しがまだ多分に図式的であり、また推測的にとどまることは、認めなければならない。とはいえ、そこに必要な細部を補って肉付けを施す仕事は、また別の機会に譲らざるをえない。

[文 献 表]

- Beardsley, M., 1981, *Aesthetics* 2nd ed., Indianapolis. [本書の本文は 1958 年刊行の初版を引き継いでいる。]
- Bousma, O.K., 1950, "The Expression Theory of Art", in M.Black ed., *Philosophical Analysis: A Collection of Essays*, Prentice-Hall, pp.71-96.
- Carroll, Noel., 1999, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge.
- カッシーラー（木田元・村岡晋一訳）、1994、『シンボル形式の哲学（三）』岩波書店。
[原著は Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Symbolischen Formen*, Bd. III. *Phaenomenologie der Erkenntnis*, 1929.]
- Da Vinci, Leonardo., 1952, *The Notebooks of Leonardo Da Vinci* (The World's Classics), Selected and edited by Irna A. Richter, Oxford U.P.
- Davies, Stephen., 1994, *Musical Meaning and Expression*, Cornell U.P.
- Davies, Stephen., 2006, *The Philosophy of Art*, Blackwell.
- Eldridge, R.T., 2003, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge U.P.
- Gaut, Berys and Dominic M. Lopes (eds.), 2005, *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd ed., Routledge.
- Gombrich, E.H., 1963, "Expression and Communication", in his *Meditations on*

- Hobby Horses and Other Essays*, Phaidon Press. [二見史郎・横山勝彦・谷川渥
訳『棒馬考』勁草書房, 1994年]
- Gombrich, E.H., 1996, "Four Theories of Artistic Expression", in R.Woodfield ed.,
Gombrich on Art and Psychology, Manchester U.P., pp.141-155.
- Gombrich, E.H., 1960, *Art and Illusion*, Princeton U.P. [瀬戸慶久訳『芸術と幻影』岩
崎美術社, 1979年]
- Goodman, N., 1976, *The Languages of Art* 2nd ed., Indianapolis.
- 廣松渉, 1996, 『表情』, 『広松渉著作集 第四巻』(岩波書店)所収。[もとは単行本と
して1989年に弘文堂より刊行された。]
- Hospers, J., 1955, "The Concept of Expression", in *Proceedings of Aristotelian
Society*, 55, pp.313-344.
- Kivy, Peter., 1984, *Sound and Semblance*, Princeton U.P.
- Kivy, Peter., 1989, *Sound Sentiment*, Temple U.P. [初版は *The Corded Shell: Reflec-
tions on Musical Expression* の表題で1980年に刊行された。]
- 清塚邦彦. 1999a, 「ネルソン・グッドマンの記号論：例示の概念を中心に」『山形大学
紀要(人文科学)』第14巻, 第2号, 37-66頁
- 清塚邦彦, 1999b, 「像と模像」『東北哲学会年報』第15巻, 28-44頁
- 清塚邦彦. 2002, 「絵画的な描写について：哲学的分析」『山形大学紀要(人文科学)』
第15巻, 第1号, 41-74頁
- Levinson, Jerrold. (ed.), 2003, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford U.P.
- Manns, James W., 1998, *Aesthetics*, M.E.Sharpe
- Savile, Anthony., 1971, "Nelson Goodman's 'Languages of Art': A Study", *British
Journal of Aesthetics*, vol.11. no.1, pp.3-27.
- Scruton, R., 1974, *Art and Imagination*, Methuen.
- Scruton, R., 1983, *Aesthetic Understanding*, Methuen.
- シェイクスピア(木下順二訳), 1974, 『ハムレット』(世界文学全集7『シェイクスピ
アI』所収)講談社
- Sircello, Guy., 1972, *Mind and Art*, Princeton U.P.
- 菅野盾樹, 1999, 『恣意性の神話』勁草書房。
- Tormey, Alan., 1971, *The Concept of Expression*, Princeton U.P.
- Wollheim, R., 1974, *On Art and the Mind*, Harvard U.P.
- Wollheim, R., 1980, *Art and Its Objects*, 2nd ed., Cambridge U.P. [本書の本文は1968
年刊行の初版を引き継いでいる。]

Wollheim,R., 1987, *Painting as an Art*, Princeton U.P.

Wollheim, R., 1993, *The Mind and Its Depth*, Harvard U.P.

On Pictorial Expression of Emotions : A Philosophical Analysis

KIYOZUKA, Kunihiko

In the tradition of analytical aesthetics, the concept of 'expression' is one of the twin words which characterize semiotic functions of works of art, the other of the twin being 'representation'. While representation is usually characterized as copying of visible features of things, expression is usually conceived as signification of something invisible: emotions, feelings, thoughts, etc. This paper is an attempt to elucidate the concept of expression, concentrating on the cases of pictorial works of art.

After a short introduction to the main theme in section 1, in section 2, I take up E.H. Gombrich's survey of the research situation concerning the concept of expression. Gombrich's survey is valuable in that it stresses (in my view rightly) multiple aspects of the concept of expression. In some case, expression means arousal. In another case, it means communication. In still another case, it means representation. Gombrich urges that all these aspects are to be respected.

In section 3, I devote a series of supplementary discussions to each of the three aspects of expression in Gombrich's survey. These discussions, in my view, afford the raw data for the characterization of the concept of expression.

In section 4, after a brief survey of the theoretical situation concerning the concept of expression in analytical aesthetics, I take up Nelson Goodman's theory and pay especial attention to one of its difficulties: the neglect of perceptual experience.

Section 5 is an examination of Richard Wollheim's theory, which is in a sharp contrast to Goodman's because the latter denies, while the former affirms, the importance of experiential components of the concept of expression. In my view, Wollheim's theory is basically sound in standing on the experience's side. He is also right in carefully keeping the theoretical balance between three factors of expression: beholder's emotions (that are aroused), artist's emotions (that are communicated), and the features of the works of art themselves (its expressive qualities that represent). But I point out the

difficulties surrounding the key concept of his theory: the concept of “projection”. I argue that his theory of projection leads us to an impasse. I propose a way out from it, in the direction of Ernst Cassirer’s theory of expression in the third volume of his masterpiece, *Die Philosophie der Symbolischen Formen* (1927).