

# R・ウォルハイムの画像表象論

清塚 邦彦

(人間科学・思想文化学分野担当)

## 1 まえおき

R・ウォルハイムは、M・ビアズリーやN・グッドマンらと並んで、分析哲学の手法を用いて美学の問題と取り組むいわゆる分析美学の初期における代表者の一人として知られる。本稿では、分析美学の論客たちが共通の論題として取り組んできたテーマの一つである画像表象 (pictorial representation) の本性の問題について、ウォルハイムの理論に焦点を絞って検討を行いたい。

画像表象とは、大雑把に言えば絵のことだが、紙や布に線描や彩色を施した平面的なものばかりでなく、レリーフや彫刻のような立体的なものにも関わり、さらに静止画像ばかりではなく動画像ともつながる広がりを持っている。とはいえ、さしあたり本稿では、その典型事例にあたる平面的な絵画を念頭に置いて考察を進めることとなる<sup>1</sup>。

画像表象の本性を巡って、英語圏の哲学では、美術史家ゴンブリッチの著書『芸術と幻影』(1960年)を呼び水として、哲学の視点からする論議が交わされ、現在に至るまで一つの問題圏を形成している。その中で、ウォルハイムの議論は、ゴンブリッチやグッドマンのそれと並んで、この問題をめぐる議論の全体的な枠組みを決める役割を果たしてきた。その検討は、単に哲学的な回顧の

<sup>1</sup> 「画像表象」という訳語についても一言断り書きが必要かもしれない。分析美学における画像論をめぐる我が国における議論の文脈では、“representation”は時に「代表」、また時に「再現」とも訳される。菅野盾樹氏によるグッドマンの翻訳では前者が、グッドマン『芸術の言語』とウォルハイム『芸術とその対象』の訳書においては後者が用いられている。筆者自身、以前の論文では「絵画的な描写」という訳語を用いたこともある(清塚(2002))。「代表」では意味が限定されすぎること、「再現」では「再」の含意が効きすぎること、“depiction”の通例の訳語(描写)との区別、等の配慮から、本稿では「画像表象」を採用した。

関心によるものではなく、現在に続く論争状況への視野を明確化することにもつながる。

ウォルハイムの画像表象論は、ゴンブリッチ前掲書への書評(1961年)を皮切りに、没年(2003年)に至るまで、40年余りにわたって展開され、その間、一貫した論点に加えて変動も見られる。以下では、ウォルハイム理論の展開を大まかに三つの段階に分けて述べていく。第2節～第3節では、『芸術とその対象』初版(1968年)ならびに論文集『芸術と心について』(1974年)所収の諸論文に準拠しながら、ウォルハイムの初期画像表象論の骨格と問題点を確認する<sup>2</sup>。第4節では、『芸術とその対象』第2版(1980年)に代表される時期において、初期の問題点がどこまで、どのように解消されたかを明らかにし、あわせて今後の課題を確認する。第5節は、その課題の帰趨について、1980年代の半ば以後の著作を手がかりに見きわめる。第6節は、そこまでの主立った議論の筋道からは漏れるいくつかの重要論点についての補足である。

## 2 「表象的な視覚」

ウォルハイムがその画像表象論において一貫して維持しているのは、絵による描写の働きを、それを理解する知覚経験と相関的に理解しようとする姿勢である。絵が何かの絵であるということの意味を理解するには、その絵のもとにその何かを見るという知覚経験の意味をまずは理解する必要がある——。こうした考え方を取る点で、ウォルハイムは、当時グッドマンが代表していた記号論

<sup>2</sup> 「初期」という言い方はウォルハイムの思想全体における初期ということではなく、彼の画像表象論の初期という意味に解していただきたい。

的な見解（後述）と対立し、大まかに「知覚説（perceptualism）」と呼ばれる陣営に属する<sup>3</sup>。そして、ウォルハイム版の知覚説の中心をなすのが、「表象的な視覚（representational seeing）」の概念である。

この概念の基盤となっているのは、絵を見る経験を、物体としての絵がもつ平面的な形状を見る経験と、そこには存在しないはずの主題対象を見る経験とが共存するような経験として捉える考え方である。例えば西洋風の風景画なり人物画なりを見る人は、眼前の板や画布の表面に施された線描や彩色に目を凝らすと同時に、そこに一定の風景なり人物なりを見てもいる。論文「対象を描くことについて」では、こうした二重性が、素描の中の線と、それによって描き出された事物の縁との対比という形で取り上げられている。曰く、「素描の中の輪郭線（contour）それ自体は縁（edge）ではないが、私たちが素描を表象として見る時には、その輪郭線が縁に見えるのだ」<sup>4</sup>。つまり、素描を「線と筆致の形状として」見るときには線が見えるが、「表象として」見る時には縁が見えるというわけである。ウォルハイムにとって、画像表象とは何かを問うことは、この「あるものを表象として見る（to see something as a representation）とはいかなることなのか」<sup>5</sup>を問うことに行き着く。『芸術とその対象』では、それが「表象的な視覚」の名の下で問われるのである。

表象的な視覚について議論を行う際に、ウォルハイムはよく抽象表現主義の画家ハンス・ホフマンの逸話に触れている<sup>6</sup>。それによれば、ホフマンは、入門したての弟子に、「白い画布の上に黒い

マークを付けるように求めてから、次いで、黒が白の上に乗っている様子を観察するよう求めるならわしだった」<sup>7</sup>とされている。この逸話のポイントは、「上に」（あるいは「後ろに」「同じ高さに）」という空間関係の意味にある。ホフマンの問いかけの趣旨は、決して、黒い絵の具が白い画布の上に乗っているという物理的な空間関係ではなかった。それがどのような関係であるかを際立たせるために、ウォルハイムは事例に若干の手直しを行っている。

その点を明確にするためにこの例に少し手を加えて、若い画家が求められたのは白い画布に青い点載せてから、青が白の後ろにある様子を観察することだと仮定しよう。元々の例において「上に」が担っていた意味、それから新しい例において「後ろに」が担っている意味は、あるものを表象として見るという概念の（あるいは、あるものが表象的な性質を持つという概念の）初歩的な形態を与えてくれる<sup>8</sup>。

言い換えれば、この場合の「上に」「後ろに」という空間関係の表現は二重の意味を帯びているのであり、一方では現実の物理的空間の中での関係、もう一方では、絵のもとに見いだされる非現実的空間の中での関係を意味している。論文「対象を描くことについて」ではその点が次のように整理されている。

ここには、「上」、「同じ高さ」、「後ろ」ということを測る二つの異なる次元がある。一方は物理的な次元、他方は絵画的な次元と呼ぶべきものである。絵の具が画布の上にあるのは最初の次元に沿ってであり、黒が白の上にある（少なくとも、ホフマンの弟子たちが求めに応じて画布を観察した時にはそうであ

<sup>3</sup> Lopes (1996), p. 11. Wollheim (1987)では、ここでの「知覚説」に相当する見解が「絵画が表象するものを、表象が適切な予備知識と感受性を持った鑑賞者に引き起こす種類の視覚経験に基づける見解」として括られている (p. 77)。さらに、Gaiger (2008), p. 2.では「知覚主義 (perceptualist theory)」, Kulvicki (2014)では「経験説 (Experience View)」と呼ばれる (p. 5)。

<sup>4</sup> Wollheim (1974a), p. 22.

<sup>5</sup> Wollheim (1974a), pp. 22-23.

<sup>6</sup> Wollheim (1980), p. 15 [邦訳18頁]; Wollheim (1974a), pp. 26-27.

<sup>7</sup> Wollheim (1980), p. 15 [邦訳18頁] .

<sup>8</sup> Wollheim (1980), p. 15 [邦訳18頁] .

る)のは第二の次元に沿ってである<sup>9</sup>。

絵の知覚は、「物理的な次元」に沿って言えば、線描や彩色を施された平らな表面を見ることだが、同時に、「絵画的な次元」に沿って言えば、現実にはそこに存在しない多様な事物がある奥行きを伴って配されている姿を見ることでもある。上の例では、そうした諸事物の最も切り詰められた場合として、黒と白の抽象形態からなる空間が考えられているわけだが、もちろん、その延長線上には多様な具象絵画が想定されている。

……あるものを表象として見ることは、私たちが黒絵具を画布に施す時に、白の上や同じ高さや下に黒を見る仕方と、本質的に結びついており、その最高度の形態においても、その仕方の単なる洗練ないし拡張形態に過ぎない<sup>10</sup>。

初期のウォルハイムは、こうして導入された表象的な視覚の概念を、ウィトゲンシュタインの『哲学探究』に出てくる「として見る」の概念<sup>11</sup>と重ね合わせている。両概念の関係は、先のホフマンの事例に即せば次のように敷衍することができる。つまり、ホフマンの弟子は、白い画布の上に載った黒絵具を見ていながら、そのありさまを、同時に、白い抽象形態の上に黒い点状の抽象形態が載っていること「として」見ているのだ、と。ウォルハイムは、「ホフマンの弟子が求められた類の視覚（それを「表象的な視覚」と呼ぼう）」<sup>12</sup>と述べている。

ところで、ウォルハイムは、画像表象の本性を解く鍵が表象的な視覚の事実にあることを力説する一方で、その種の事実が画像表象の事例以外にも広く蔓延していることを指摘している。空の雲

が羊の群に見えたり、ロールシャッハテストの試験紙の模様がいろいろな事物の姿に見えたりといった事例はいずれも表象的な視覚の具体例に当たる。この関連で、ウォルハイムは、絵の初心者へのレオナルドの有名な助言に触れている。染みや小石が混入してできた壁の模様を見ながら、そこに様々な風景や人々の群像を見る能力を養うことが画家の修業に有益であることを説いた有名なくだりである。ウォルハイムによれば、「そのような視覚は、わずかなりとも変化を施された（differentiated）表面を持ったどのような物理的対象の視覚とも外延が等しいと言っても過言ではない」<sup>13</sup>。

しかし、では、こうした多様な事例群の中から、厳密な意味での絵（画像表象）とは何かを限定する規定は何なのか。初期のウォルハイムは、この点にはあまり踏み込んだ関心を寄せていない<sup>14</sup>。後年の著作では、この問題との関連で、作者の意図の概念が重要な役割を演ずることになるのだが、それについては追って説明することとしたい。

以上、本節では、ウォルハイムの初期画像論の最も中心的な論点について確認してきた。それを踏まえ、次の節では、これらの論点が分析美学におけるウォルハイムの位置づけとどのように関連してくるかを見ておくこととしたい。

### 3 ウォルハイムの位置

以上に見てきたウォルハイムの画像表象論は、大まかに「知覚説」と呼ばれる見解の一種に当たる。その点で、ウォルハイムは、グッドマンに代表される記号論的な理論とは対立している。と同時に、「知覚説」の内部にもおいても、ウォルハイムは少なくとも二つの立場と対立していた。一つは、画像表象を主題対象との類似性によって説明しようとするいわゆる「類似説（resemblance theory）」であり、もう一つは、それをあたかも

<sup>9</sup> Wollheim (1974a), p. 27.

<sup>10</sup> Wollheim (1974a), p. 27.

<sup>11</sup> ウィトゲンシュタイン『哲学探究』第2部xiを参照。

<sup>12</sup> Wollheim (1980), p. 16 [邦訳19頁] .

<sup>13</sup> Wollheim (1980), p. 16 [邦訳19頁] .

<sup>14</sup> Cf. Wollheim (1980), p. 18f. [邦訳22-24頁]

主題対象が眼前に存在するかのように誤認する幻影として説明しようとするゴンブリッチ流の「幻影説 (illusion theory)」である。以下、本節では、ウォルハイム画像論の初期に属する著作に準拠しつつ、その理論的考察の骨格をこれら三つの批判的論点に即して確認しておきたい。

### 3-1 記号説あるいは慣習説への批判

表象を見る経験の実質をどう捉えるかについて、ウォルハイムによる積極的な特徴づけは、晩年に至るまで、微妙な揺れ動きを示している。しかし、この点についての一つの否定的な形での特徴づけ（何でないかに関わる規定）については、ウォルハイムの姿勢は当初から一貫している。要約的に言えば、表象を見る経験は、平面的な形状を見たうえで、その形状を一定の慣習的規約に照らして解読するような作業ではない、ということである。

表象の知覚をこの種の解読作業と解する見解のことを、後年のウォルハイムは「記号論的(semiotic)」な見解と呼んでいる<sup>15</sup>。それは、晩年の論文での規定では、「表象を、画像表面（その諸部分）と世界内の事物を結びつける規則や慣習の体系に基づける」<sup>16</sup>ことを共通特性とした諸理論をさす。初期の論文において、「画像表象を一種のコードまたは慣習の問題と解する見解」<sup>17</sup>と特徴づけられているものも、基本的にそれと重なる。

この種の理論に対し、初期のウォルハイムは、印象的な事例考察に基づく批判を提示していた。ウォルハイムの戦略は、記号論的な見方が当てはまり、かつ誰の目にも画像表象の事例とはみなしがたいと思われるような事例に私たちの注意を促すものである。そのために選ばれたのが、事物の色を描くときに、その補色を用いるという約束事に従って制作された作品という事例である。

……私たちは色を補色に置き換えた風景画

——そこではすべての対象が木も川も岩も本当の色の補色で描かれる——を想像することができよう。あるいは、もっと根本的な風景の再構築も想像できるのではないだろうか。例えば、風景をまず多様な諸部分へと断片化してから、それらの断片を、風景の見えかたは度外視したまま、一定の公式に従って全面再配置するようなものである。どちらの事例でも、目下の見解 [= 記号論的な見解] では、この種の絵を表象として分類することを思いとどまらせるものは何もないように思われる。しかし、通常、私たちは、それが[表象]本来の在り方だと認めるはずはない。なぜなら、これらの場合、私たちは、素描からその描写内容とされるものへとたどり着くために、もっぱら推論に、あるいは「導出」の結果による外はないからである。前者の中に後者を見ることはもはや問題外となる。今や私たちは絵に目を向けているのではなくパズルを解いているのである<sup>18</sup>。

最初に挙げられた補色絵画の例で言えば、ここでの議論のポイントは、補色関係その他の慣習的な約束事を持ち出すことなく、赤は赤で、緑は緑で表すような画像表象の体系こそが自然であり、手の込んだ約束事を持ち出すような体系は画像表象の体系として不自然だ、という前提にある。そして、それは、一応の説得力を持った前提だとも思われる。しかし、それは決して弁護不要の前提とはいかない。

この点については、シアアの指摘<sup>19</sup>が参考になる。第一に、「色彩逆転が色に関して絵の解釈を難しくする」という点は認めるとしても、「同様に、色彩語彙の逆転もまた、色記述を理解困難にすることが予想される。とすれば、逆転が引き起こす困難は、言語の場合にも共通であって、画像表象に固有のものではないと考えられる。

<sup>15</sup> Wollheim (1987) , p. 76.

<sup>16</sup> Wollheim (2001) , p. 14.

<sup>17</sup> Wollheim (1974a) , p. 24.

<sup>18</sup> Wollheim (1974a) , p. 24-25. [ ] 内は筆者の補足。

<sup>19</sup> Schier (1986) , pp. 39-42.

第二に、赤で赤、緑で緑を表すことが自然に見えるのは、ことによれば、そのような手法が本質的に自然だからではなく、単に、それが慣習化しているからにすぎないかもしれない。シアアの言い方では、「かりにあなたの出発点となる絵画的枠組みの中では赤が緑を表すことが知られ、しかもそれが長い伝統になっているとするなら、赤が赤、緑が緑を表すような例外的な絵は、通常の（逆転色の）絵よりも解釈が困難になるだろう」<sup>20</sup>。

シアアが急いで付け加えているように、この第二の論点は、あくまでも仮定の話である。シアアは、「逆転色の体系は端的に不自然なのに対して正常色の体系は自然だ」というウォルハイムの見解自体は、是認している。しかし、この違いについては、慣れや定着度に注目するような、ウォルハイムとは別様な説明もありうる、というのが上の第二の指摘である。そのような別案を排除するためには、自然な画像表象体系とはどのようなものなのか（シアアの言い方では、「正常色のアイコンを色に関してアイコン的ならしめ、逆転色の対応物を色に関して非アイコン的ならしめるものは、正確には何なのか」<sup>21</sup>）について、さらに考察を深める必要がある。補色体系を持ち出すウォルハイムの議論は、この根本的な問いかけの趣旨をより鮮明にするものではあるが、それに答えるものにはなっていない、というのがシアアの診断である。

この点をめぐるウォルハイムの議論の進展については後ほど6-1で触れる。

### 3-2 類似説批判

類似説と言ってもその形態は何通りかのものがありうるが、初期のウォルハイムが焦点を置いているのは、絵がある対象の描写であることの実質を、その絵とその対象との間の類似関係に求めるような見解である。その種の見解について、ウォルハイムは、『芸術とその対象』の初版（1968年）

の第13節で、次のように述べている。

……たしかに、時として私たちは、絵について「だがなんとAによく似ていることか」と叫ぶ。だがそのことは私の論証への反例ではない。なぜなら、いまの場合に類似性が帰されている「これ」をパラフレーズしてみると、「この形状（configuration）はAにそっくりだ」であるよりもむしろ、「この人はAにそっくりだ」といった形になるからである。換言すれば、類似性の帰属は表象の言語の内部にあるのであって、表象の言語を説明するものではない。…<sup>22</sup>

ここでウォルハイムは、私たちがよく、絵とその主題対象との類似に感嘆するという事実を率直に認めている。その限りでは、ウォルハイムは類似説に賛同しているように見える。しかし、そのうえで問題とされているのは、この場合の類似が正確なところ何と何との間の類似関係なのか、というややデリケートな問題である。もちろん、その背景にあるのは、先に第2節で見たような絵画経験の二重の性格である。つまり、それは平らな表面を見る経験であると同時に、そこに主題対象を見る経験でもある。前者の経験に即せば、絵とは物体の平らな表面をさす。それは、紙や布や板の表面に絵具や木炭その他の痕跡が施された一定の平面的な形状である。しかし、後者の経験に即せば、絵とは主題対象の表象である。そして、絵を表象として見ているときには、私たちに見えているのは、絵具や木炭を施された平らな表面ではなく、人や水差しや空や山河である。こうした区別の視点から先ほどの類似性を問い返すならば、当然問題となるのは、私たちが絵と主題対象の類似に感嘆するとき、主題対象と類似しているのはどちらの意味での絵なのかという点である。今しがたの引用箇所即していえば、主題対象と類似す

<sup>20</sup> Schier (1986), p. 40.

<sup>21</sup> Schier (1986), p. 41. 傍点は原著のイタリック体を示す。

<sup>22</sup> Wollheim (1980), p. 18 [邦訳21頁]. 傍点は原著のイタリック。

るのは、「形状」なのか、「人」なのか、というのが問いかけてあり、ウォルハイムの答えは、「人」、つまり表象としての絵だというものである。

しかし、そうすると、絵と主題対象の類似関係は、表象概念に対する説明項としては使えない。主題対象との類似が成り立つためには、絵は、すでに表象として（先の例では、人として）理解されていなければならない。つまり、類似は表象を説明するものではなく、むしろ表象を前提している。それが、「類似性の帰属は表象の言語の内部にあるのであって、表象の言語を説明するものではない」といういささか舌足らずな主張の実質だと考えられる。要するに、概念的には、表象が類似に先立つのである。

これに先立って起草されたと思われる論文「対象を描くことについて」でも、絵を形状として見ることと、絵を表象として見ることとを区別したうえで、類似が成り立つのは表象の水準においてであって、平面としての絵と主題の間にはむしろ類似性の欠如の方が目立つ旨の発言が繰り返されている。そこでの言い方では、

私たちが素描を、線と筆致からなる形状ではなく、表象として見ている限り、私たちが描くものと私たちが見るものとの間の不釣り合いは消滅する。あるいは、裏返して言えば、私たちが描く事物と私たちが見る事物とが似ていない、類似していないと言えるのは、私たちが素描を、平面的な形状とみなしている場合に限られる<sup>23</sup>。

以上のような類似説批判は晩年の論文<sup>24</sup>でも繰り返されており、ウォルハイムの変わらぬ信念だとみてよい。しかし、それが類似説批判として決定的かどうかについては、ウォルハイム自身、後の著作の中で、さらに若干の考察を残してもいる。その概要については6-2で改めて触れる機会が

ある<sup>25</sup>。

### 3-3 幻影説批判

初期のウォルハイム理論の三つ目の軸として、最後に、ゴンブリッチ流の幻影説との対立関係について取り上げたい。両者の対立軸を成すのは、たびたび触れてきた絵画知覚の二つの側面の間の関係を、どう理解するかという問いである。あらかじめ図式的に整理すれば、ゴンブリッチは、絵を平面的な形状として見ることと、表象として見ることの関係を、同時には共存できない反転関係として説明したのに対して、ウォルハイムは、むしろ、両者が同時に共存する点にこそ絵の知覚の特質があるのだと考えた、ということになる。

この点に関するゴンブリッチの議論はいくつかの印象的な事例考察からなっている。その一つはベラスケスの傑作《ラス・メニーナス》の例である。この作品の人物を描いた部分は荒い筆致が用いられており、近くから見ると「美しい筆致の集積」にしか見えないが、一定の距離をとると突然「手やりボンやビロードの布」が浮かび上がってくる。ゴンブリッチは、その二つの見え方が切り替わる瞬間を捉えようとして果たせなかったという趣旨のケネス・クラークの自己観察を引用している<sup>26</sup>。

さらに、ゴンブリッチは、こうした反転性を示すもう一つの印象的な例として、ウイトゲンシュ

<sup>23</sup> 後にドミニック・ロベスは、画像表象における類似関係の意義について論ずる中で、「表象依存的」／「表象独立的」という区別を導入した（cf. Lopes (1996), pp. 17-18）。表象依存的な類似関係とは、絵と主題対象の間に表象関係がすでに成立している限りで成り立つような類似関係であり、「表象独立的」の方は、表象関係の成立とは独立に、むしろそれに先立って成立する類似関係である。この用語で言えば、ウォルハイムの論点は、絵と主題対象の間の類似関係は（少なくとも、画像表象にとって重要な意義を持つ類似関係は）いずれも表象依存的だ、ということになる。しかし、では、表象に先立って表象の制約となるような類似関係は存在しない（あるいは、しえない）のか、どうか。この点について、先ほどのウォルハイムの議論は、明確な決着をつけるものではない。事実、80年代以後、何人かの論者は、類似説の復権に向けての弁護論を展開してきた。それに対するウォルハイムの応答については、第6節で取り上げたい。

<sup>26</sup> Gombrich (1960), p. 6 [邦訳29-30頁]。

<sup>23</sup> Wollheim (1974a), p. 22.

<sup>24</sup> Wollheim (2001), p. 17; (2003b), p. 140.

タイン『哲学探究』に引用されていることで知られるウサギ＝アヒルの反転図形に触れている。この図に関してゴンプリッチが強調することの一つは、私たちはそこにウサギの頭部を見ることもできればアヒルの頭部を見ることもできるが、その両方を同時に見ることはできないという点である。これが説得的な論点であることは認めなければならない。しかし、ゴンプリッチが力説するもう一つの論点の方は、より論争的である。すなわち、すべての絵画経験に見いだされる平面の知覚としての側面と表象の知覚としての側面の間の関係には、アヒルの図とウサギの図の間に見られるのと同様の反転関係が成り立つというのである。どんな絵を見る時にも、私たちは、平らな表面としての見え方に注目しているときには主題対象が見えず、主題対象の見え方に注目しているときには、平らな表面としての見え方が背後に退いてしまう。ゴンプリッチはそれを、画像表象に関する私たちの知覚の一般構造として位置付けるのである<sup>27</sup>。

ウォルハイムは、こうしたゴンプリッチの見解を、次のように整理している。

ゴンプリッチにとって、何かをある対象の絵として見ることは、それを時には絵として、そして時にはその対象として見ることである。何かをある対象の良い、あるいは写実的な絵として賞賛することは、私たちがこれらの二つの異なる見方の間を移動できる速さまたは容易さについて何かを語ることである<sup>28</sup>。

ウォルハイムによれば、絵の知覚に関するゴンプリッチの理論は、その特質を平面の知覚と主題対象の知覚とが絶えず入れ替わる点に求めるものだった。しかも、ウォルハイムの理解では、ゴンプリッチは、そうした入れ替わりに伴って、信念のレベルでも、目の前にあるのは平らな表面だという（正しい）信念と、眼前に主題対象が存在し

ているという（幻影的な）信念とが交互に入れ替わることを想定していたのだという。

しかし、ゴンプリッチ理論の要点を以上のように捉えた上で、ウォルハイムは、そこに二つの批判を向ける。

第一に、ゴンプリッチが主張した（とウォルハイムが解する）反転性は事実と反する。私たちは、絵を見る時に、その描写内容が事実として面前で成り立っているという間違った信念を抱くことはないし、そうした信念と、目の前には平らな表面があるだけだという別の信念の間を往來することもない。ウォルハイムはやや皮肉を込めて次のように述べている。

コンスタブルやモネの傑作を見るときに、部分的にであれ抑制された形においてであれ、私たちがそれらの絵に対して、それらの絵が再現しているものに対するのと似た仕方で反応する誘惑がいささかなりともあると言うのは、まったく真実と反する。腕を広げてピクニックに加わろうと望んだり、まぶしい陽光を避けてサングラスをつけようとして望んだり、などということはないのである<sup>29</sup>。

この第一の論点に付随して、ウォルハイムは、ゴンプリッチの議論についての批判的な診断を言い添えている。ゴンプリッチは、『ウサギ＝アヒルの図』においてウサギ解釈とアヒル解釈とが相容れないという観察を踏まえつつ、それと同じ事情がすべての絵画の場合の平面的形状解釈と表象解釈との間にも成り立つのだと考えた。しかし、この一般化は不当だ、とウォルハイムは言う。ウサギ解釈とアヒル解釈は確かに相容れないが、しかし、通常の絵においては、平面的形状解釈と表象解釈は両立するし、現に、共存している、というのがウォルハイムの考えである<sup>30</sup>。

第二に、絵画の知覚をこうした異なる信念の間

<sup>27</sup> Gombrich (1960) , p. 29.

<sup>28</sup> Wollheim (1974b) , p. 278.

<sup>29</sup> Wollheim (1974b) , p. 277.

<sup>30</sup> Wollheim (1974b) , p. 280.

の交代現象として捉えるならば、私が絵を称賛する際の重要な理由の一つが説明できなくなる。

……私たちが写実芸術の素晴らしい業績を賞賛するとき、その理由となっているのは、私たちが、それらを現実世界の対象に関する実にそっくりな再現として考えるという事情である。しかし、そんなふうを考えることは、それらを（お望みなら、「見なす」という表現の最も希薄な意味においてさえ）対象自体と見なすこととは、明らかにまったく両立しない<sup>31</sup>。

つまり、絵を実物と取り違える人は、そもそも絵を絵として認識していないのだから、絵の写実性を賞賛することもできない。賞賛が成り立つためには、絵の平面性の認識が欠かせない。

以上のようなウォルハイムの主張は、それ自体として見れば、大いに説得的である。絵を見る経験において、目の前にあるのが平坦な表面だという信念と、その主題対象に当たる多様な事物が現にそこに存在しているという信念とが、交互に入れ替わるというふうな理解は、私たちの経験の実態とは食い違っている。ウォルハイムが主張する通り、絵を見る経験は、ある意味ではその主題対象（人物や静物や風景など）を見る経験だが、しかし、そこには、当の主題対象が現実に目の前にあるという（間違っただけ）信念は伴っていないと考えるのが穏当である。

しかし問題は、果たして、そのような説得力のない見解をゴンブリッチに帰すること自体が、そもそも正しかったのかどうかである。そして、結論から言えば、この点で、ウォルハイムの解釈には大いに疑問の余地がある。

この点については別稿<sup>32</sup>において詳しく論じたので、ここでは要点だけを整理しておきたい。

ウォルハイムの理解では、ゴンブリッチは、絵

画の経験に、現実には不在の対象が眼前にあるという事実誤認が伴うものと解している。しかし、第一に、ゴンブリッチの具体的な事例考察に照らせば、そのような解釈は不当である。見る人の目を欺くことを狙いとすただまし絵（トロンプ・ルイユ）のような特殊な事例を除けば、私たちは、絵を見てその表象内容を理解する時に、自分が目を向けているのが例えば壁にかかった板の表面であることを承知している。それゆえ、表象を見る経験には、自分が見ているものが板の平らな表面だという意識が共存している。ゴンブリッチは、そのことには何も異を唱えておらず、むしろ、折に触れて、彼の言う「幻影」が「欺瞞」ではないことを確認している<sup>33</sup>。要するに、ゴンブリッチは、ウォルハイム同様、平面の意識と表象の知覚の共存を認めているのである。

では、第二に、ゴンブリッチが反転性を強調した趣旨は何だったのか。要約的に言えば、彼が主張していたのは、異なる信念の入れ替わりではなく、視覚的注意の焦点の入れ替わりとでも呼ぶべき事態である。私たちは、絵を見てその主題対象に注意を凝らしているときには、同時にその絵の単なる平面としての形状に注視することができないし、逆にまた、絵を単なる平面的形状として見ているときには、そこに同時に主題対象の姿を見ることはできない。例えばゴッホの自画像を見る時に、私たちは、そこに描かれた容貌や表情に注意を向けることもできれば、筆致や絵の具の隆起が織りなす形状そのものに注意を向けることもできる。どちらの場合でも、私たちの視線の方向は一致しているかもしれない。しかし、容貌・表情に注意している時には、平面的形状それ自体は背景に退き、逆に、後者に注意が向かう時には、その分、描かれた容貌・表情からは注意が遠のく。平面としての平面と、主題対象とを、同時的な注意の対象とするのは難しい。ゴンブリッチが主張する反転性は、こうした意味での注意の反転性と

<sup>31</sup> Wollheim (1974b) , p. 277.

<sup>32</sup> 清塚 (2021)。

<sup>33</sup> Gombrich (1973a) , p. 240; (1973b) , p. 99. Cf. Woodfield (1988) .

いう程度に解しておくのが、解釈としては穏当である。そして、この意味での反転性の主張には、私たちの経験の実態に照らして一応の説得力があると思われる。

しかし、ではどうということになるのか。絵の知覚が一種の反転性を持つというゴンブリッチの主張に対するウォルハイムの反論は、単純に失当であったのか。それとも、その批判にはなお配慮すべき実質があるのか。しかし、それはどのような内容なのか。

こうした疑問への答えを探る時、あらためて問い返されるべきなのは、平面を見る経験と表象を見る経験とが同時に起こっている（ウォルハイムの言い方に近づければ、「二つの同時的知覚」<sup>34</sup>）ということの、正確な意味である。しかし、残念ながら、初期の著作には、こうした問いについて考えを掘り下げるための手がかりが見当たらない。この点については、後期の著作に触れた後で改めて検討することとしたい。

#### 4 『芸術とその対象』第2版（1980年）における理論的展開

『芸術とその対象』の第2版（1980年）には、本文は初版のままながら、六本の補遺論文が添えられている。その一点「として見ること、の中に見ること、画像表象」は、表象的な視覚に関する初期の見解について本格的な見直しを行った成果について、極めて重要な内容を含んでいる。本節ではそこから、新たな変更点や追加的論点を取り出して解説・論評を行う。

##### 4-1 正しさの規準

最初の補足は画像表象概念の範囲の特定に関わる。

先に第2節の末尾で確認したように、初期のウォルハイムは、画像表象の事例を含む広範な事例にみられる表象的な視覚に注目していたが、その中から画像表象の事例を取り出す種差の特定に

<sup>34</sup> Wollheim (2001), p. 20にある回顧的な文章による。

はさほど関心を寄せていなかったように見受けられる<sup>35</sup>。『芸術とその対象』第2版に寄せられた第5補遺論文では、最初にこの点に関する補足が行われている。

結論から言えば、表象的な視覚の対象となる多様な事例の中から画像表象の事例を際立たせる種差に当たるのは、何が描かれているのかという問いに関して「正しさの規準 (standard of correctness)」が存在するという事情であり、さらには、それが制作者の意図に由来しているという事情である<sup>36</sup>。

第5補遺論文では、この点について、表象的な視覚という同一の知覚類の三つの異なる種を対比する形で解説が行われる。一つは画像表象だが、他の二つはそれとは異なる。一つはロールシャッハテストの試験紙をはじめとする事例群であり、もう一つは写真である。ロールシャッハテストの場合には、試験紙のもとに何を見るのが正しいかについて、規準が存在していない。むしろ、そこには正しさも間違いもないことが、試験紙を用いた診断の前提となっている。そして、このように正しさの規準がないことは、空の雲や岩壁の模様が様々な事物の姿に見えたりする事例においても同様である。岩壁の模様に戦闘場面を見る人と荘厳な風景を見る人がいたとしても、どちらが正しいかを定めるための明確な規準が存在しない。それぞれの人にはそれぞれの見え方があるというだけである。

写真の場合には事情が異なる。写真の場合には、そのもとに何を見るのが正しいかについて規準が存在している。が、「写真の制作には機械的なプロセスが介在しているために、正しさを確立するうえでは、因果関係が、意図と少なくとも同程度に重要である」<sup>37</sup>。写真に写っているのは被写体である。ただし、それは意図的に切り取られた被写体である。

<sup>35</sup> Cf. Wollheim (1980), sec.13.

<sup>36</sup> Wollheim (1980), p. 205 [邦訳211頁] .

<sup>37</sup> Wollheim (1980), pp. 207-208 [邦訳213-14頁] .

#### 4-2 として見ること／の中に見ること

第2節で確認したように、初期のウォルハイムは、画像表象の本性を解く鍵を「表象的な視覚」に求めたうえで、その特質を大まかに「として見る (seeing-as)」という言い方で説明していた。が、その実質については、初期の著作では曖昧なままであった。いまやウォルハイムが取り組むのはその解明である。

その作業は同時に大きな軌道修正を伴うものでもあった。いまやウォルハイムは、表象的な視覚の解明項を、ウィトゲンシュタイン由来の「として見る」の概念ではなく、むしろ「の中に見る (seeing-in)」という概念に求め、それぞれに関して踏み込んだ特徴づけを試みるのである。あらかじめ議論の方向性を確認しておく、ウォルハイムは、これまで「表象的な視覚」と呼んできたような、眼前には存在しないはずの主題対象を見る経験のことを、「の中に見る」経験として捉え直すと共に、「として見る」という言い回しには、関連する英語の語法も参考にしながら、むしろ絵を平面的な形状として見る非表象的な視覚と連続的な知覚経験を割り当てる。以下では、ウォルハイムの説明の順序に沿って、二種類の知覚経験の相違に関わる三つの特徴について確認した上で、ウォルハイムが二つの知覚類型の間の「中心的な違い」に関する解説を見ていくこととする<sup>38</sup>。

第一点は、見られるものの範囲に関わる。私たちが物理的な平面としての絵に目を向ける時に、同時にその中に様々な事物の姿を見るという場合、見られる内容を構成するもののうちには、個々の事物だけではなく、それらが織りなす一定の事態も含まれる。他方、ウォルハイムによれば、「として見る」の場合には、端的な知覚対象となって

いるのが個物である場合には、として見られるものも個物であり、事態が見られることはないのだという。ウォルハイムがその論拠としているのは、英語の語法として、see ~ in x は目的語として名前や記述だけでなく節も取ることができるのに対して、see x as ~ の方は、節を目的語に取ることができないという事情である。「もしも私が x に目を向け、x が個物であるならば、私は x の中に女性を見る (see a woman in x) こともできれば、x の中に女性が恋文を読んでいることを見る (see in x that a woman is reading a love-letter) こともできる。他方、私は x を女性として見る (see x as a woman) ことはできるが、x を、女性が恋文を読んでいることとして見る (see x as that a woman is reading a love-letter) ことはできない」<sup>39</sup>。

第二点は、「局所化の要求 (requirement of localization)」と呼ばれるものに関わる。「もしも私が x を y として見ているならば、x には y として見られるような部分がある」<sup>40</sup>。そして、x を y として見ていると主張する人は、x の正確にどの部分を y として見ているのかという問いに答えるのでなければならない。それが局所化の要求である。そして、《として見る》の場合には、この要求は正当と見なされるが、《の中に見る》の場合には、正当とはみなされない、というのが第二点である。「私は、x のどの部分に y が見えるのかに答えられなくても、x の中に y を見ることができ」<sup>41</sup>。この主張を裏付ける具体例として、

<sup>38</sup> 以下で紹介するウォルハイムの議論は、英語の語法に関する考察に多くを負っているが、しかし、日常言語の分析それ自体が目的とされているわけではなく、あくまで異なる二つの知覚類型の違いに焦点がある。Wollheim (1980), p. 209 [邦訳215頁]:「当面私は、これらの現象の本性や両者の区別を、問題の言い回しそのものに専心すれば捉えることができると主張するつもりはない」。Cf. Wollheim (1980), p. 216 [邦訳223頁]。

<sup>39</sup> Wollheim (1980), p. 210 [邦訳216頁]。この論点に対して直ちに思い浮かぶのは、that 節を目的語とすることはできなくても、動名詞句を目的語とすることならばできる、という反論である ("see x as the woman's reading a love-letter" というふう)。ウォルハイムはその点は認めているが、しかし、こうした言い回しが実質的に表象の概念を前提しているのだと反論している。つまり、こうした言い回しは実質的に "see x as a representation of a woman's reading a love-letter" に等しいのであり、表象概念の解明のためにこの種の言い回しを持ち出すことは論点先取に当たるのだという。Cf. Wollheim (1980), pp. 210-211 [邦訳216-217頁]。

<sup>40</sup> Wollheim (1980), p. 211 [邦訳217頁]。

<sup>41</sup> Wollheim (1980), p. 211 [邦訳217頁]。

ウォルハイムは群衆の表現に触れている。例えばミケランジェロのシステーナ礼拝堂天井画《大洪水》では、群衆の一部は描かれているが、残り的人々は地面の起伏に隠れて見えなかったり、コジモ・ロッセーリ《ゴルゴタの丘への道》では、描かれている人々の姿が絵の枠で遮られたりしている、という具合である<sup>42</sup>。これらの場合、絵画的に表象されている事柄の多くの部分は、画面上に見て取ることができる事柄の背後に隠れていたり、枠の外に外れていたりするために、画面上の特定の場所を指定できない、というのがウォルハイムの言い分である。第一の論点と関連付けて言えば、私たちが絵の中に見る事柄を特定する節の内容のすべてに画像表面の特定の場所を指定することはできない、ということになる。

第三点は「二重性の主張 (The twofold thesis)」と呼ばれる。それは、すでに第2、第3節で見てきた事情、つまり、絵を表象として見ているときには、平面（媒体）と対象（主題）とが同時に意識されているという事情に他ならない。ウォルハイムによれば、この特徴は《の中に見ること》の特質をなすものであり、《としてみる》経験には見られない<sup>43</sup>。それが第三の相違点である。ウォルハイムの見解では、画像表象を成り立たせている表象的な視覚の実質をなすのが《の中に見る》という知覚経験であり、その特質が二重性、つまり平面の知覚と主題対象の知覚の併存にあるのである。

以上の三つの相違点の確認に続けて、ウォルハイムは、二つの知覚様式の間「中心的違い (central difference)」について論じている。それは、それぞれの視覚が「『端的な知覚 (straightforward perception)』に対して持つ異なる関係」<sup>44</sup> に関わっている。「端的な知覚」というのは、要する

に通常の見る経験であり、「人間その他の動物が、感官に提示された事物を知覚する能力」<sup>45</sup>に基づいている。

「《としてみること》はこの能力と直結しており、それどころか、その本質的な一部」<sup>46</sup>である。それは、目の前の事物が持っている特徴に関する探究の一環であり、事実への関心に導かれている、とされる。

他方、「の中に見る」経験の方は、「感官に提示されていない事物の知覚経験を持つこと」<sup>47</sup>を基本特性としている。その最も原始的な形態は「夢や白昼夢や幻覚」<sup>48</sup>だとされるが、それらはあくまで原始的な形態に過ぎないとも言われる。成熟した《の中に見ること》においては、「現前している事物に目を向けることを通じて、現前していない事物の視覚がいまや現れる」<sup>49</sup>。つまり、目の前の事物を見ているのだが、目の前の事物を見る通常の端的な知覚が生じる代わりに、現前していない事物の視覚が成立するのである。この関連でウォルハイムは、レオナルドの助言に触れている。染みで汚れた壁や岩を見ながら、そこに（その中に）激しい戦闘場面や神秘的風景を見る時、私たちはまさに「の中に見る」経験に浸っているのである。

#### 4-3 残された課題

以上のようなウォルハイムの理論的展開の中から、本項では、これまでの考察に照らして最も気がかりな一点に考察を絞る。問われるべきなのは、初期の問題点として先に（3-3節で）指摘した、平面の知覚と主題対象の知覚の間の相互関係の問題が、どのように整理・解消されたのかである。

ウォルハイムは、初期以来、画像表象を理解する鍵を、絵を見る知覚経験に求め、それを「表象

<sup>42</sup> Wollheim (1980), p. 212 [邦訳218頁].

<sup>43</sup> Wollheim (1980), p. 212 [邦訳218頁]:「《の中に見る》の場合には、見られたものと、媒体の諸特徴との両方に無制限に同時に注意を向けることができる。《としてみる》の場合にはそれができない。」

<sup>44</sup> Wollheim (1980), p. 217 [邦訳223頁].

<sup>45</sup> Wollheim (1980), p. 217 [邦訳223頁].

<sup>46</sup> Wollheim (1980), p. 217 [邦訳223頁].

<sup>47</sup> Wollheim (1980), p. 217 [邦訳223頁]. [傍点は筆者による。]

<sup>48</sup> Wollheim (1980), p. 217 [邦訳224頁].

<sup>49</sup> Wollheim (1980), p. 218 [邦訳224頁].

的な視覚」と呼んだうえで、その特質を、平面の知覚と、対象の知覚とが共存するという事情に求めた<sup>50</sup>。補遺論文でも、「表象に相応しい視覚は、表象されたものと表象への（対象と媒体への）同時的注意を許容する」<sup>51</sup>と言われ、さらに「私が表象に表象として目を向ける時には、私には、対象と媒体に同時的に目を向けることが、許されるだけでなく、求められてもいるのだ」<sup>52</sup>とされる。しかし、前節で確認したように、この二つの知覚が同時に共存するということ（「同時的注意」）の正確な意味は、決して分かりやすくはない。

当初からウォルハイムは、自らの立場をゴンブリッチとの対比において説明していた。それに従えば、ゴンブリッチは、絵の知覚経験を、平面を見る経験と、主題対象を見る経験とが、交互に入れ替わる交代現象として捉えていたが、他方のウォルハイムは、平面を見る経験と主題対象を見る経験とが同時に起こっていると主張するのだ、ということになる。

しかし、見てきたように、ゴンブリッチは、たしかに交代現象を想定してはいたが、その実質は決して、平面を見ているという信念と、主題対象を見ているという信念とが交互に入れ替わるというような劇的な反転ではなかった。そして、そのような劇的な反転が事実と反するというウォルハイムの議論は、事柄としては正しいが、ゴンブリッチ批判としては当たらない。

そればかりではない。ゴンブリッチが絵画知覚の反転性を語るときに主張していたのは、信念の劇的な反転ではなく、むしろ、視覚的な注意の反転性とでも呼ぶべき事情だったと思われる。私たちは、絵を見るとき、自分が板や画布や紙の表面に目を向けていることを承知しながら、同時に多様な事物（主題対象）を見る経験を味わっている。そのことはゴンブリッチも認めているわけ

だが、しかし、その上でゴンブリッチは、物体の平らな表面の物理的形状に目を凝らすことと、描き出された主題対象の姿に注目することとが、容易に共存しないことを力説する<sup>53</sup>。平面の形状に注意を凝らすときには主題対象の姿が見えず、逆に主題対象の様子に注意を向けているときには、絵を単なる平面上の形状として見ることはできない、というふうな。

こうしたゴンブリッチの主張は、一応の説得力を持つと思われる。平面を平面として見るというのは、要するに、表象を度外視して見るということなのであり、平面的な形状と表象とに同時的に注意を向けるというのにはありえないことなのだ、と。

このように平面的形状への注目と主題対象への注目とを対立的に捉えるゴンブリッチに対して、ウォルハイムの方は、見てきたように、後期の著作に至っても、依然として、平面の知覚と主題対象の知覚とが同時に起こるとする立場に固執している。しかし、そのさい、「二つの同時的知覚」という論点は正確には何を意味しているのか。

この問かけの趣旨について、二つの観点から、もう少し明確化を図っておこう。

まず、一つの明らかな事実として、私たちは、絵を見る時には、それを（表象を度外視して）単なる平面的な形状として見ることは、容易ではないという事情に注意しておこう。絵は物体の平らな表面であり、そのことは絵を見る私たちも承知しているが、そのことは決して、その絵を単なる平面的な形状として見るのが常に誰にも容易であることを意味しないのである。もちろん、絵のスタイルによっては、一目見ただけでは（あるいは、近くから見た場合には）何が描かれているのかがわからず、単なる平面上の線描と彩色の集積

<sup>50</sup> 後の言い方では、「絵画表面の知覚と、表象対象の知覚という二つの同時的な知覚」（Wollheim (2001), p. 20）。

<sup>51</sup> Wollheim (1980), p. 213 [邦訳219頁]。

<sup>52</sup> Wollheim (1980), p. 213 [邦訳219-20頁]。

<sup>53</sup> ゴンブリッチは、戦馬の絵を例に挙げて、こんなふう論じている。「しかし、平たい表面と戦馬とを同時に「見る」ことが果して可能だろうか。これまでの論述が正しければ、そのような要求は無理筋である。戦馬を理解することは、しばし平たい表面を無視することである。両方を同時に行うことはできない（Gombrich (1960), p. 279 [邦訳書379頁]）。

のように見えることもある。しかし、いったんそこに主題対象の姿が浮かび上がってしまうと、私たちは、その絵をもはや単なる平面上の模様としては見るができない。単なる平面としての知覚を回復するには、わざと目を近づけたり、拡大鏡を用いたりするなど、通常の鑑賞条件から意図的に逸脱する特別な工夫が必要である。

こうした事実を考慮に入れるならば、絵を見る時の私たちの知覚経験は、平らな表面に関する端的な知覚と、その主題対象に関する端的な知覚に類似した経験とが、単に併存しているような経験としては記述できない。単なる併存ということならば、その一方の成分に焦点を絞って振り返ることもできそうなものだが、しかし、少なくとも、平面の端的な知覚だけを取り出すことはできない。むしろ、私たちが持つ経験は、平面を見る経験と、不在の事態を見る経験とが不可分に融合した独特な経験である。問題はそれをどう特徴づけるかだが、この時期のウォルハイムの記述ではその点がいま一つ明確ではない。

もう一つ、平面の知覚と併存する主題対象の知覚の方についても、同じく明白な事実を確認しておかなければならない。それは、表象的な視覚が、同様の対象に関わる「端的な知覚」とは、経験としての質が大きく異なることである。そのことは、いわゆる写実的な絵画の場合には一見分かりにくいかもしれないが、ゴッホやセザンヌ、マチスやピカソといった近代絵画の作例を考えれば明らかだろう。ピカソの《泣く女》を見るとき、私たちはそこに（その中に）泣く女を見るが、その見え方は、現実に眼前で泣いている女性を見る時の見え方とは大きく異なる。

以上のような二つの事情は、平面の知覚と主題対象の知覚が同時に起こるとするウォルハイムの主張に対して、両面から疑問を投げかける。第一の事情からすれば、絵を見る経験においては、絵を単なる平面として見るような経験はそもそも成立していないように思われる。少なくとも、それを一個の独立した経験として取り出すことは難し

い。また、第二の事情からすれば、絵を見る経験においては、主題対象を現実に対面で見る時のような視覚経験は、そもそも起こっていない。それゆえ、絵を見る経験は、平面を平面として見る経験と、対象を対面で見る経験との同時的な生起として記述することはできない。

だがそうすると、ウォルハイムの二重性の主張はどうなるのか。

こうした検討課題について、『芸術とその対象』第2版には直接的な回答はないが、しかし、回答につながりうる興味深い考察は見る事ができる。「二重性の主張の弁護論」という名目で取り上げられている三つの補足的論点それぞれにあたる。項を改めてそれらを見ておこう。

#### 4-4 さらなる展開に向けて

最初の論点は、「対象と媒体への同時的注意」が、「表象の中に何かを見ることのもつ現象的な性格」——《の中に見る》経験の持つ内的な質、と言い換えてもよい——を説明してくれるというものである。この論点の趣旨は、ウォルハイム自身が行っているように、ゴンブリッチの立場と対比してみるのが分かりやすい。ゴンブリッチの場合には、絵画の知覚における私たちの視覚的注意は、平面それ自体の持つ形状に向けられるか、それとも主題対象の側に向けられるかのどちらかだとされていた。そのさい、後者の持つ現象的な性格については、多様な関連事例への言及はあるものの、全体を通じての踏み込んだ理論的規定は与えられていなかった。あえて言えば、該当する現実の対象を見ているかのような「幻影」という言い方で説明されるにとどまっていた。この点を捉えて、ウォルハイムは、ゴンブリッチの立場を、「表象の視覚には独自の特性はなく、誰かの表象を見ることは、その人物を対面で見ることにまったく連続的だという見解」<sup>54</sup>というふうの特徴づけ、かつ批判している。私見では、この特徴づけと、引き続き批判に関しては、ウォルハイムは的を射て

<sup>54</sup> Wollheim (1980), pp. 214- 5 [邦訳221頁] .

いる。というのも、ウォルハイムがいまや指摘しているように（そして、先ほどゴッホやピカソを例に確認したように）、私たちが絵を前にして持つ表象的視覚は、現実の対象を対面で見るときの経験とは大きく異なるからである。

ウォルハイムの推測では、こうした異なりは、表象を見る経験が、対面で実物を見る経験とは違って、同時に画材の平らな表面を見ることでもあるという事情——それがいまや「二重性」と呼ばれるのだが——と関連している<sup>55</sup>。この推測は、細部はともかく、方向性としては穏当であるように思われる。例えば、ヒマワリの花を直接に見る経験と、ゴッホが描いたヒマワリの絵を見る経験と、ゴーギャンが描いたヒマワリの絵を見る経験を考えてみよう。どの場合にも、私たちは「ヒマワリを見る」と記述できるような視覚経験を持つが、しかし、それぞれの場合で、経験の実質は大きく異なる。最初の経験は、ヒマワリを直接に見る経験だが、後二者は、ヒマワリを見る経験に、同時に画布の平らな表面を見る経験が介在している点で異なっている。さらに、後二者のそれぞれは、それぞれに異なる平面的形状の経験が関わっている点で、互いに異なっている。こうした違いが、上に《平らな表面を見る経験》と呼んだものの介在に由来することは、間違いないように思われる。ただし、その《平らな表面を見る経験》が、正確なところ、どのような形で絵の知覚に介在するのかについては、さらに慎重な検討が必要である。それについては節を改める。

ウォルハイムが挙げているもう一つの論点は、知覚の「恒常性 (constancy)」と呼ばれる一般的现象のある特殊事例と関連している<sup>56</sup>。私たちはふつう、絵を見る時には、その正面の一定の距離の位置から見るのが標準的だと考え、絵の制作も通常はそれを想定して行われている。しかし、で

はそうした特定の一点からでなければ絵の内容を見て取ることができないかと言えば、そうでもない。斜め手前の位置から見る時にも、私たちは、正面から見る場合と同じ内容を見ているつもりである。もちろん、光学的には、正面から見る場合と斜め45度の角度から見る場合とでは、見えている描写内容はずいぶんと違っているはずである（ウォルハイムは、「透視図法的な歪曲」と呼んでいる）。しかし、絵を見る私たちはそのことを自覚しない。その際に働いている補正のメカニズムが、いわゆる知覚の「恒常性」である。ウォルハイムの理解では、そうしたメカニズムの作動は二重性の意識と連動している。つまり、鑑賞者が、描写内容を見るだけでなく、同時に、自分が見ているものの形状や自分との位置関係を意識しているからこそ、恒常性のメカニズムが作動するのだ、というわけである。

二重性の弁護のための第三の論点は、先にゴンブリッチ批判の中で行われていた指摘の繰り返しである(3-3節)。ウォルハイムは「ティツィアーノやフェルメールやマネ」の名前を挙げている。私たちは、卓越した線描や筆遣い、色遣いを通じて画像表象を作り出すこれらの大家の妙技を大いに称賛するが、そうした賞賛が成り立つためには、平面としての絵の特性と、表象として見え方の両方が同時に考慮されていなければならない、というのがその論旨である<sup>57</sup>。

以上の三点のうち、第三の論点はすでに初期から繰り返されていたものだが、第一、第二の論点は新たに付け加わったものである。果たしてこれらの論点が、ウォルハイムの狙い通り、「二重性」の主張の裏付けになると言えるのかどうかは、直ちには評価しにくい<sup>58</sup>。むしろ、そもそもウォル

<sup>55</sup> Cf. Wollheim (1980), pp. 216 [邦訳222-3頁]。

<sup>55</sup> Cf. Wollheim (1980), pp. 214-5 [邦訳221頁]。ただし、ウォルハイムの理解では、これはあくまで推測であり、別様の説明の可能性（ウォルハイムはサルトルの名を挙げている）も許容されている。

<sup>56</sup> Cf. Wollheim (1980), pp. 215-6 [邦訳222頁]。

<sup>58</sup> Lopes (1996), sec. 2-4では、ウォルハイムの三つの論点が「二重性の主張」の裏付けには成功していないと論じている。とはいえ、本文中でも述べるように、「二重性の主張」については、その是非を考える前に趣旨の明確化が必要だというのが本稿のスタンスである。この点に関するロペスの理解については別の機会に論じたことがある。Cf. 清塚 (2019), 特に50-52頁。

ハイムは、「二重性」ということの正確な意味を、まだ十分明瞭に定式化できていないというのが、本稿での評価である。ではあるが、これらの論点、とくに第一、第二のものは、少なくとも次の二つの点で、重要な洞察を含むものだと考えられる。一つには、(a) それらの論点は、絵を見る経験における主題対象の見え方が、単純な対面知覚の場合とは異なることについて、具体的な論拠を伴う指摘となっている。この点については、ウォルハイムの指摘は、ゴンブリッチの「幻影」説への正当な批判となっている、と思われる。さらに、(b) これらの論点は、どちらも、絵の知覚における主題対象が対面知覚にはない見え方をするという事情が、絵の知覚には絵の平面性の意識が介在するという事情に由来することを指摘するものとなっている。これらの指摘は、「表象的視覚」の特性を考えるさいの基礎的な手がかりとして貴重である。

しかし、なお疑問として残るのは、その平面性の意識ということの正確な実質である。当面、ウォルハイムが与えている説明は、絵を見る経験においては、平面を平面として見る経験と、表象を見る経験とが、同時的に起こるということである。しかし、見てきたように、通常の絵画知覚においては、互いに独立したこれら二つの経験が同時に起こる（共存する）というのは、事実と反する。そのことの問題性は、この時期のウォルハイムにもまだ十分には認識されていないように思われる。その点に関するウォルハイムの最終的な対応が見られるのは、1980年代の半ば以後の著作においてである。

## 5 1980年代後半期以後

本節では、1980年代の半ば以後に発表された著作<sup>59</sup>に見られる理論的進展の中から、特に前節までで問題にしてきた「表象的な視覚」に関わる部分について、確認・論評する。

<sup>59</sup> Wollheim (1986), (1987), (1993a), (1993b), (2001), (2003a), (2003b).

ウォルハイムは、初期の著作から一貫して、画像表象の問題を、それを見る知覚経験の問題と不可分とする立場を取っており、それは最晩年まで堅持されている。また、絵を見る知覚経験の特質を、絵の平らな表面についての意識と、主題対象についての意識とからなる二重構造を持つという点についても、大筋では一貫している。この点は、『芸術としての絵画』（1987年）では次のように言われている。

……《中に見ること seeing-in》が成立しているときには、二つのことが起こっている。すなわち、私は自分が目を向けている表面を視覚的に意識するが、加えて、何かは他の何かの前面に引き立つ、あるいは背景に退くのに気づく。それゆえ、例えば、私は絵の初心者に対するレオナルド・ダ・ビンチの有名な助言にしたがって、染みの付いた壁を見たり、ガラスの曇りの上に目を走らせたりし、壁やガラスを視覚的に意識すると同時に、暗い背景の手前に裸の少年や神秘的なドレスをまとった踊り手を認知する。この経験のおかげで、私は壁の中に少年を、曇ったガラスの中に踊り手を見ることができ<sup>60</sup>。

ここでは、それぞれ平面と主題対象とに関わる「二つの同時的な知覚」という以前からの主張が繰り返されており、その限りでは、前節で紹介した1980年時点までの議論と大差ないように思われる。しかし、ウォルハイムが新たに力説するのは、この二重の経験が、決して互いに独立した二つの異なる経験の共存ではなく、むしろ一つの統一的な経験の二つの側面 (aspect) だという点である。

私が例えば染みの付いた壁を見るときに起こる二つの事柄は、私が持つ単一の経験の二つの側面であることを強調しておかねばならない。そして、その二つの側面は、区別は可能

<sup>60</sup> Wollheim (1987), p. 46.

だが、分離は不可能である。それらは単一の経験の二面であって二つの経験ではない。それらはまた、私が同時に抱くことのできる同時発生的な別々の経験なのでもないし、私が交互に関与する二つの交代的経験なのでもない<sup>61</sup>。

最後のセンテンスで言及されている対象が、かつての自身の立場と、ゴンブリッチの立場であることは言うまでもない。いまやウォルハイムは、それら二つの立場を否定したうえで、平面性の意識と主題対象についての意識とを、異なる二つの経験ではなく、一つの経験の二つの側面として捉え直すわけである。後の回顧によれば、「私は、当初はゴンブリッチの説と私の立場の対比に関心があったので、……二重性を二つの同時的な知覚と同定した。一方は絵の表面に関する知覚、他方はそれが表象するものに関する知覚である。もっと最近になって、私は二重性について再考し、いまや私はそれを二つの側面を持つ単一の経験と理解している」<sup>62</sup>。『芸術としての絵画』に付された注<sup>63</sup>では、こうした「再考」のきっかけが、1980年代に発表されたマイケル・ポドゥロの一連の論文であることが述べられている。

こうして二重性は単一の経験が二つの側面を持つこととして捉え直され、それらの側面は、それぞれ「形状的 (configurational) 側面」、*「認識的 (recognitionnal) 側面」*と呼び分けられている。これらの側面が担っている内容は、それぞれ、二つの独立した知覚経験と同じ言葉で記述することができる。つまり、中に見る経験は、一方では、物体の平らな表面を見る経験の内容を述べるのと同じ言葉で記述できると同時に、他方では、主題対象を対面で見るときの経験の内容を述べるのと同じ言葉で記述することができる。例えば、ゴッホの自画像を見て、その荒々しい筆致に

ついて語る場合が前者に当たり、顔の表情について語る場合が後者に当たる。ウォルハイムはこんなふうに述べている。

……たしかに、単一の経験のそれぞれの側面は、別個の経験 [= 平面の知覚と対象の対面知覚] と同じような仕方で記述可能である。それは、単に壁を見ていることのようにも、対面で少年を見ていることのようにも、記述することができる<sup>64</sup>。

しかし、当然ながら、ここで生じてくるのは次の疑問である。すなわち、このような仕方で記述される当の経験を、二つの異なる経験ではなく、あくまで一つの経験の二つの側面だという点を強調するメリットは、どこにあるのだろうか。この点について、ウォルハイム自身は、次のように述べている。

……壁の中に少年を見るときその少年の知覚の現象的性格や、壁の中に少年を見るときその壁の知覚の現象的性格を、対面での少年の知覚や、壁の知覚と比較し始めてしまうと、私たちは直ちに道を見失う。そのような比較は一見簡単だが、しかし、実行不可能である。一方の経験 [*《中に見る》* 経験] には複合性があるけれども、他方 [対面知覚の経験] にはそれがないがゆえに、それらの経験を持つ現象的性格は通約不可能なのである<sup>65</sup>。

つまり、壁の中に少年を見る経験と、対面で生身の少年を見る経験は、どちらも「少年を見る経験」という共通の記述で特徴づけることができるが、しかし、それぞれの経験の現象的な性格（経験の内的な質）は異質であり、単純な比較を許さない。さらに、壁の中に少年を見る経験はまた、表象を度外視して壁の平らな表面を平らな表面として見

<sup>61</sup> Wollheim (1987), p. 46.

<sup>62</sup> Wollheim (2001), p. 19-20.

<sup>63</sup> Wollheim (1987), p. 360, note 6

<sup>64</sup> Wollheim (1987), p. 46. [ ] 内は筆者の補足。

<sup>65</sup> Wollheim (1987), pp. 46- 7. [ ] 内は筆者の補足。

る対面知覚の経験とも共通した内容を持つが、しかし今度も、それぞれの経験の現象的な性格は異なる。そして、こうした異なりの由来は、中に見る経験において、平面を見る側面と主題対象を見る経験とが「複合」していることになる、というのがここでの論旨である。

このあたりの論旨はやや掴みにくいので、要点を図式的に整理しておこう。ここで比較されているのは、(A) 表象性を度外視して平面（壁の模様）をもっぱら平面として見る知覚と、(B) 生身の少年を対面で見る経験と、(C) 絵の中に少年を見る経験、の三者である。ウォルハイムの主張では、(C) の経験には二つの側面があり、その一つの側面（形状的側面）は、(A) の経験と同じ言葉で記述することができるが、他方の側面（認知的側面）は、(B) の経験と同じ言葉で記述することができる。しかし、(C) の経験をしている人は、(A) の経験をしているわけではないし、(B) の経験をしているわけでもない。

(C) の経験は、平面を単なる平面として見るような経験とは異質のものである。別の例で言えば、荒い筆致で描かれたゴッホの《糸杉》を見ている人は、荒々しい筆致の絵を見ているというふうに記述することはできるが、しかし、画布上の筆致を単に荒々しい筆致として見ているわけではない。先にも述べたように、表象内容を度外視してもっぱら平面的形状として絵を見ることは、私たちには困難である（4-3節）。絵を表象として見る経験は、単に平面として見る経験とは異質である。

しかしまた、(C) の経験は、(B) の経験とも異質である。先の例で言えば、ピカソの《泣く女》を見ている人の持つ経験は、泣いている女性を見る経験として記述することができるが、しかし、泣いている女性を対面で見る経験とは異質である。

ウォルハイムの言う「通約不可能性」は、これらの異質性を指すものだと考えられる。そして、その由来とされるのが、絵において平面性の意識と主題対象の意識がどちらも単独の経験としてで

はなく、統合的な経験の一側面として融合していることによる「複合性」なのである。

以上の論点を、これまでの経緯と関連付けておこう。

絵を見る経験、例えばヒマワリの絵を見る経験を考える時に、ゴンブリッチは、平面を見る経験と、現実のヒマワリを見る場合と同様の経験とが、交互に入れ替わるという説明を考えた（ウォルハイムの解釈では）。他方、ウォルハイムの方は、それら二つの経験が共存する（二つの同時的な知覚）という説明を考えた。しかし、見てきたように、どちらの説明も適切とは思われない。問題とされる二つの経験は文字通りには共存しえないと思われるから、ウォルハイムの共存説は取れない。また、仮に交代現象を認めるとしても、その際に生じるヒマワリを見る経験を、現実のヒマワリを見る経験と同じような経験と考えるのはやはり不適切である。というのも、先に第4節で確認したように、私たちが絵のもとに見る様々な事物の姿は、現実のそれらの事物の姿とは、いろいろな点で異なっているからである。ピカソの《泣く女》のように泣く女は現実にはいないし、ゴッホのヒマワリのような現実のヒマワリは存在しない。

こうした異なりは、それらの表象を見る経験が同時に平面を見る経験でもあるという事情に基づく。そのことまでは、すでに以前から認識されていた。しかし、あいまいだったのは、「同時に平面を見る経験でもあるという事情」の實質である。こうした事情の意味は、決して、純粋な平面としての平面を見るような経験を私たちが持ち、それと主題対象の知覚経験を比較参照するというようなことではない。では、真相はどうか。

こうした疑問に対して、いまやウォルハイムはこう答える。つまり、表象を見る経験は、平面を見る経験と同一なのであって、どちらを見る経験も、実体的には区別できない。同じ一つの視覚経験が、一方では「ヒマワリ」や「泣く女」と記述され、他方では、「荒々しい筆致」や「大胆な色使い」と記述される、ということなのであり、こ

これらの二つの側面が複合している点に、表象的な視覚の特質がある、というわけである。

こうした「複合性」の明確化を以て、ウォルハイムの「二重性」の理論は一応の完成形態に到達する。二重性をめぐって揺れ動いてきた初期以来の模索は、これをもって一応の決着を見たといえる。

しかし、もちろん、それはウォルハイムにとっての一区切りではあっても、画像表象の理論そのものの終着点とは言えない。通常の対面知覚とは異なる複合性を持った特異な知覚経験の存在を指摘することは、画像表象をめぐる探究の一つの里程標ではあっても、決して最後の言葉とは見なしがたいと思われる。平面を見ていながら、単に平面を見る経験ではなく、ある架空の奥行きを持った空間を見ることでもあるような経験とは、ではいかなる経験なのか――。

晩年のウォルハイムの著作には、こうした疑問を更に正面から掘り下げる議論は見いだされない。しかし、晩年に至ってもなお、彼は特に二つの対抗理論に関して、さらなる批判的検討の必要性を認めていた、という事情にも触れておく必要がある。

対抗理論の一つは、先に3-2節でも触れた類似説である。ウォルハイムが類似説に反対していたことについては、既に初期の理論を紹介した際に触れたが、晩年のウォルハイムは、それとは若干異なる観点から改めて類似説の検討を行っている。

もう一つはK・L・ウォルトンが提唱したメイクビリーブ説である<sup>66</sup>。それは、ウォルハイムの二重性の主張を追認しつつ、それを可能にしている意識構造を、表象作品によって受け手の側に指定される想像の働きに準拠して解明しようとする試みである。これについて、晩年のウォルハイムは、想像の理論に抗して、表象的な視覚の視覚性を力説する立場から批判を繰り返している。

これら二つの対抗理論のうち、後者との対質に

<sup>66</sup> Cf. Walton (1990) .

については以前に論じたことがあるので、今回は立ち入らない<sup>67</sup>。前者についても、本格的な検討は別稿に譲らなければならないが、基本的な対立の構図については、次節において簡単に整理しておきたい。

## 6 補遺

本節では、本稿のここまでの議論の主たる流れからは外れるものの、ウォルハイムの画像表象を理解する上では重要な二三の争点について補足的に取り上げる。

### 6-1 記号説批判（続）

記号説とは、3-1節でも触れたように、「画像表象をある種のコードあるいは慣習の問題と解する」<sup>68</sup>見解の総称である。見てきたように、ウォルハイムは初期以来一貫して知覚説を採っており、記号説に対しては批判的である。しかし、その反対論拠については若干の揺れが見られる。

3-1節で紹介した初期の議論は、補色関係に準拠した手の込んだ描画規約を想定した上で、その種の規約に従って絵画を制作したり解説したりする作業が、画像表象の通常の作られ方や理解のされ方からは逸脱していることを指摘するものだった。それは、画像と言語の違いを強く意識させる印象的な議論ではあったが、しかし、では両者の違いは正確にどこにあるのかという疑問に答えるものではなかった。

おそらくはその点に関するシアーの批判も受けて、『芸術としての絵画』のウォルハイムは、記号説批判の装いを一新させている。いまや引き合いに出されるのは、彼が「転移（transference）」と呼ぶ現象である<sup>69</sup>。ウォルハイムが挙げている例で言えば、絵の場合には、ある描法で描かれた

<sup>67</sup> Cf. 清塚 (2010) . ただし、ウォルハイム流の知覚説とウォルトン流のメイクビリーブ説の関係についてはなお多くの検討課題が残されていることを認めておかねばならない。

<sup>68</sup> Wollheim (1974a) , p. 24.

<sup>69</sup> Wollheim (1987) , p. 77; (1993) , p. 187.

絵が猫の絵であることが分かれば、続けて同じ描法で描かれた犬の絵を示された場合、犬の外観をすでに知っている人ならば、それが犬の絵であることを知ることができる。それが転移である。しかし、言葉の場合、例えばフランス語の「chat」が「猫」を意味することを教えられても、続けて、では「chien」はどういう意味かと問われた場合、私たちは、たとえ犬の外観を知っていたとしても、その意味を答えることはできない。つまり、言葉の場合には転移が成り立たない。

……たとえば、もしも私が猫の絵を認識することができ、しかも、犬の見え方を知っているならば、私は犬の絵をも認識できるものと予想される。しかし、記号説からすればこれは不都合なはずである。それは、フランス語の「chat」が猫を意味することが分かり、かつ犬の見かけが知られているならば、私は「chien」が何を意味するかも理解できる、というのと同じようなものだからである<sup>70</sup>。

『芸術としての絵画』におけるウォルハイムは、この種の「転移」を「明白な事実」とみなし、それが説明できない点をもって、「記号説への深刻な異論」と位置付けるのである<sup>71</sup>。

この批判が興味深いのは、それが、先の補色体系を持ちだす批判とは違い、言葉の理解と比べた場合の絵の理解の特質に踏み込む手がかりを与えてくれるためである。絵の理解は、言語の場合にはない仕方で、対象を知覚的に認知する能力に依存する。猫や犬の絵を見てその主題対象を理解する能力は、猫や犬を見てそれとして認知する能力と密接に関連しているが、同じような密接な関連は、「猫」や「犬」の理解の場合には見いだされないのである。

先に（3-1節）ウォルハイムへの批判者として取り上げたシアーは、この種の考察を踏まえて、

画像表象の基盤がこの種の認知能力にあることを強調するいわゆる「認知説」の立場を提唱するに至った。しかし、ウォルハイムの立場がそうしたシアーの見解とどのような関係になるのかはやや複雑である。

繰り返し確認してきたように、ウォルハイムは画像表象の問題を、絵を見る知覚経験の問題として捉える立場を堅持している。その限りでは、ウォルハイムは、知覚経験の前提となる知覚的な認知の能力を重要視する立場に、コミットしていると考えられる。『芸術としての絵画』には次のような発言も見られる。

……《中に見ること》には生物学的な基盤があると思われる。それは生得的な能力である…<sup>72</sup>。

とはいえ、こうした発言を以てウォルハイムを単純に認知主義者に分類するのは性急である。ウォルハイムは《中に見ること》と呼ばれる知覚経験の基盤となっている認知能力には注意を払っているが、しかし、その論述を見る限り、関心の的となっているのは、問題の認知能力が作動する過程それ自体（その多くの部分は意識下に属する）というより、それを基盤として成り立つ経験の現象的な性格の方であり、より特定の言葉に言えば、そこに見いだされる意識の二重性の構造、あるいは、「現前している事物に目を向けることを通じて、現前していない事物の視覚が立ち現れる」という視覚的な虚構意識の構造である<sup>73</sup>。こうした関心の方向性の違いがどのような帰結をもたらすかについては、機会を改めて検討することとし

<sup>72</sup> Wollheim (1987) , p. 54.

<sup>73</sup> ウォルハイムは、二重性を帯びた視覚経験が成立する仕組みについてもあまり踏み込んだ関心を寄せていない。例えば、Wollheim (1987) , p. 46ではこんなふうに言われている。「《中に見ること》は、視野内に変化を施された (differentiated) 表面が存在することによって引き起こされる。変化を施されたすべての表面がこの効果を持つわけではないが、しかし、この効果を得るために表面がどのようなものでなければならないかについて、なにか有意義なことが言えるとは思われない。」

<sup>70</sup> Wollheim (1987) , p. 77.

<sup>71</sup> Wollheim (1987) , p. 77.

たい<sup>74</sup>。

## 6-2 類似説批判（続）

類似説に対して初期のウォルハイムが投げかけた批判は、要約的に言えば、類似は画像表象を前提するのであって、画像表象を説明するものではない、というものだった。それは一応の説得力を持つ議論であったし、ウォルハイムが晩年に至るまで維持していた立場でもあった<sup>75</sup>。しかし同時に、晩年のウォルハイムは、類似説について改めて踏み込んだ批判論を展開している。その背景には、画像表象をめぐる分析美学における議論の大きな気候変動とでも呼ぶべき状況があったと考えられる。

ゴンブリッチ『芸術と幻影』（1960年）の出版以後、グッドマン、ウォルハイムら、画像表象論をリードした論客たちは類似説には否定的だったこともあり、分析美学においては、類似説の位置づけについては強い否定の論調が長きにわたって基調をなしてきた。その空気は80年代にまで引き摺られていたと思われる。しかし、90年代を迎える頃になると、むしろ類似説の復権とでも言えそうな論調が現れ始めた<sup>76</sup>。ウォルハイムが改めて類似説批判に取り組んでいるのはそうした文脈においてである<sup>77</sup>。

ウォルハイムが行った議論はやや錯綜している

<sup>74</sup> ウォルハイムと認知説の関係について、Kulvicki (2014), pp. 42-43では次のように説明されている。「……ウォルハイムを始めとする人々によれば、絵が特殊視覚的である一つの理由は、絵がその対象に関する視覚経験をもちたらしめることにある。はたして認知説は、絵を見る人が絵の対象を視覚的に経験することを帰結するだろうか。否である。私たちがそのような経験を持つことは、認知説と両立するが、認知説に不可欠ではない。……認知説が描写の理解にとって重要とみなすのは認知反応であり、視覚経験の他の独特な側面ではなく、絵の主題に関する豊富な視覚経験の存在でさえない。認知論者は、例えば、絵の内容に関する視覚的意識が絵それ自体に関する視覚的意識と結びつく仕方についての正確な説明を引き受けるものではない」。

<sup>75</sup> Cf. Wollheim (2001), p. 17.

<sup>76</sup> Cf. Peacocke (1987); Bud (1993); Hopkins (1998); Hyman (2006) .

<sup>77</sup> Cf. Wollheim (2001), (2003b). ウォルハイムはWollheim (2003b), p. 134で「類似説の復権」に言及している。

が、ここでは、最も基本的な考え方の筋道に関わる二つの点を確認しておきたい。

まず、ウォルハイムの基本的立場として紹介した「知覚説」あるいは「経験説」の立場が、類似説を吟味する最晩年の考察でも貫かれているという点を確認しておこう。ウォルハイムの立場では、画像表象の理解の仕組みを解明する鍵は、画像表象を見る経験にあり、画像表象に関する哲学的理論は、その経験において意識されている事柄にこそ準拠すべきだ、と考えられている。そのため、例えば、その種の経験の際に意識下で起こっている認知過程についての考察は、ウォルハイムが追究している意味での画像表象理論の守備範囲からは、外れる。仮に、絵を見る経験の基底で生じている認知過程と、主題対象の対面知覚の基底で生じている認知過程の間に一定の類似関係が成り立つとしても（おそらくそれは成り立つと思わすが）、その事実は画像表象の理論の枠外に位置している。こうした考察を踏まえて、ウォルハイムは、検討すべき類似説の範囲を、絵を見る知覚経験の際に意識されている要素間での類似性に注目するたぐいの理論に限定している（ウォルハイムはそれらを「経験された類似性」の理論と呼んでいる）<sup>78</sup>。

留意すべき第二点としたいのは、ウォルハイムが、自らの「表象的な視覚」の理論と比較した場合の類似説の基本特徴を、先に紹介した「の中に見ること」と「として見ること」の区別（4-2節）に沿って理解しようとしていることである。

いかなる表象理論も、画像表象を理解する鍵が画像を見る経験にあることを認めなければならない。そうではない理論は、類似説であれ、それ以外の学説であれ、論外である。それゆえ、検討に値する類似説は、経験された類似説に限定される。類似説とは、私たちが絵の中に主題対象を見るときという経験の実質を、私たちが物体の平らな表面を見るときという経験と、そこに見いだされる平面的な形状が（あるいはそれを見る経験が）一定の事物と（あるいはそれを見る経験と）似ているという

<sup>78</sup> Cf. Wollheim (2001), p. 17.

認識へと、分析するような立場だと考えられる。そのような理解からすれば、絵の中に主題対象を見ることができるためには、その絵の平面的な形状の一定の区画をそれとして特定したうえで、それが主題対象と似ていることを認識することができていなければならない。しかし、それはすなわち、先に4-2で紹介した「局所化の要求」に他ならない。つまり、類似説によれば、絵の知覚とは、絵画平面の一定の区画を表象主体として局所化したうえで、それを、それと類似した対象x「として」見ることに他ならない。しかし、すでにみたように、ウォルハイムによれば、絵の知覚の實質を成している「の中に見る」経験は、そのような「として見る」経験には還元できない。なぜなら、「の中に見る」経験は、「として見る」経験とは違い、「局所化の要求」には服していないからである。

この論点は、「の中に見る」経験に関する分析の推移に即して考えることで、より趣旨が分かりやすくなるはずである。

類似説の視点からすれば、絵を見る経験の基底をなしているのは、物体の表面が持つ平面的な形状を平面的な形状として見る通常の知覚経験であり、絵の表象内容の理解は、平面的な形状と多様な事物の間の（あるいは、双方の経験の間の）類似関係についての認識を介して、事後的な解釈として成立するという理屈になる。

他方、ウォルハイムの視点からすれば、「の中に見る」の理論の最終段階（先の第5節を参照）で明確となったように、私たちが絵を絵として見ているときには、絵画平面を単に平面として見るような知覚は通常は成り立っていない。絵を見る経験は、平面を平面として見る経験と同じ言葉で記述されるような内容を持つことができるが、しかし、後者の経験を内蔵しているわけではない。それゆえ、絵を見る経験は、平面を平面として見る経験を起点とするものではありえない。それは、最初から、ある主題対象を見る経験である。その経験の持つ内容は、主題対象を対面で見る経験を

特徴づける場合と同じ言葉で特徴づけることができるが、しかし、その現象的な性格（経験の質）は大きく異なっている。

以上のように考えてくると、ウォルハイムの類似説批判は、最終的には、絵を見る経験を二つの側面を持った単一不可分の経験として捉える見地と一体をなしていることが分かる。まず二つの側面が別個に経験された上で、両者の類似関係の認識を通じて表象経験が成立するのではなく、一定の表象対象に向けられた単一的かつ二側面的な知覚経験がまず成立した後に、その認識的側面と主題対象とが事後的に比較されるというのがウォルハイムの立場である。ウォルハイムはこの点を、画像表象の理解において、主題対象に優位を置くか、平面性に優位を置くかの違いという形で説明している。「類似説は、表象対象の役割を過小評価し、表象する表面の役割を過大評価しているのだ」と彼は述べている<sup>79</sup>。

私見では、絵の知覚が原則的には最初から一定の表象対象の認識（の中に見るという形での）と連動しているというウォルハイムの指摘は、日常的な経験に関する反省的記述としては大きな説得力を持つ。しかし、そのことは、絵と主題対象の間に、また絵の知覚と主題対象の対面知覚の間に、様々な形での類似関係（意識下の認知過程におけるものも含めて）が成り立つことと両立する。そして、それらの類似関係が、絵の知覚に関わる「表象的な視覚」の成立に対して何らかの貢献をなすことがないかどうかについては、なお検討の余地があるように思われる。この点は、そもそも画像表象理論の課題をどこに求めるかという根本的な問とも関わる問題である。ただし本稿では、その検討課題の確認までにとどめ、機会を改めて検討することとしたい。

### 6-3 二つの問題事例

最後の補足として、ウォルハイム理論への批判の中でしばしば焦点が置かれる二つの絵画ジャン

<sup>79</sup> Wollheim (2003b), p. 307.

ルについて簡単に触れておきたい<sup>80</sup>。それは、だまし絵（トロンプ・ルイユ）と抽象絵画である。

### 6-3-1 だまし絵（トロンプ・ルイユ）

ここで「だまし絵」と言うのは、主題対象の現物と見間違えられることを狙いとして制作された絵画作品のことであり、典型的には、壁にピンでとめた手紙であるとか、鳥の剥製を飾った棚であるとか、室内風景の一角を装う類の静物画である。その種の作例が問題になるのは、それがウォルハイム理論の根幹をなす「二重性」の主張と相反するものと見なされてきたことによる。二重性の主張からすれば、絵を絵としてみているときには、私たちは絵が物体の平らな表面であることを意識しつつ、同時に、そこには存在しないはずの主題対象を見るという二重性が成り立っていない。ところが、だまし絵の場合には、それがだまし絵として成功しているときには、それを見る側の体験には二重性が見られない。見る側は、自分が見ているものが平らな物体の表面であることを意識することなく、ひたすらその主題対象を見る経験をしている（つもりでいる）。そこでは、表象的な視覚（「の中に見ること」）は成り立っていない。この点はウォルハイム自身も認めている。

一部の絵画は表象的ではない。……なぜならそれらは描画表面への注意を喚び起こさず、むしろ排除しているからである。だまし絵はもちろんこの部類である<sup>81</sup>。

<sup>80</sup> Cf. Gaiger (2008) ; Lopes (1996) , ch. 2 ,sec. 4 , Hyman (2006) , ch. 7.

<sup>81</sup> Wollheim (1987) , p. 62. さらに、論文「対象を描くことについて」の第22節では、ゴンブリッチの幻影説への批判の中で、だまし絵の事例が判断の誤りの事例として取り上げられている。「……明白な幻影の事例や、既存のだまし絵の事例を考えたうえで、それらを見る私たちの経験を、通常の表象作品を前にした経験と比較してみればよい。そうすれば直ちに、二つの状況の違いに圧倒されるだろう。ほんの一例を挙げよう。すなわち、幻影に入り込むこと（それを見破るのでなく）は、大体において、私たちの通常の信念の転覆に大きく依存している。一方、何かを表象として見ることは、現実に対する否定や誤った信念を必要としないように思われる」（Wollheim (1974a) , p. 23）。

これはウォルハイムの立場からすれば当然の主張だが、それはまた、少なからぬ論者からは、ウォルハイム理論のもっとも顕著な難点の一つとも見なされてきた。批判者たちの言い分では、だまし絵は立派な絵画ジャンルの一つであるにもかかわらず、ウォルハイムはだまし絵が絵（画像表象）であることを否定しているから、彼の説は画像表象の説明としては不十分だ、というのである。例えばニューアルはこんなふう述べている。

ウォルハイムの解決は不適切である。この解決策からすると、だまし絵や…他の多くの絵画が、絵ではないことになってしまう。これは絵画経験の説明を維持するための代価として大きすぎる<sup>82</sup>。

（ここで「他の多くの絵画」というのは、「だまし絵」と呼ばれないものの、似た効果をもたらす写実的な絵画を指す。）

ロペスもまた、先のウォルハイムの主張に反発して、「私たちがだまし絵を絵として見ていることを否定すべき理由はない」<sup>83</sup>としている。ロペスによれば、画像表象全般の特質を二重性に求めるウォルハイムの議論は制限的すぎるのであり、画像表象の中には、対象を対面で見える場合のように、二重性のない知覚経験の対象となるものもありうるのだという。

だまし絵——その経験はその主題対象の経験であるが、そこからは図柄性質<sup>84</sup>に関する経験は排除されているのがふつうである——は、強い二重性と両立しないだけでなく、絵が常に独特な現象的性格〔二重性のこと〕を持つ

<sup>82</sup> Newall (2011) , p. 26.

<sup>83</sup> Lopes (1996) , p. 50.

<sup>84</sup> 「図柄性質 (design property)」とは、絵の表面の持つ線描や彩色の状態——絵が平らな表面として、表象機能を度外視した場合に呈する性質——を指す。Cf. Lopes (1996) , p. 3.

という期待とも両立しない。だまし絵は、絵の中に対象を見る経験が、当の対象を外光のもとで見る経験と不連続である必要がないことを示している<sup>85</sup>。

こうしたロペスの議論では、だまし絵の問題は、単に一ジャンルに関わる局所的問題ではなく、画像表象全般に関するウォルハイムの特徴づけ（「二重性の主張」）それ自体を覆す大問題として位置付けられる。

しかし、果たしてこれらの批判は的を射ているのだろうか。私見では、答えは否である。これらの批判は、いずれも、ウォルハイムがだまし絵と呼ばれる絵画ジャンルの作品を一律に画像表象から排除しているという解釈を前提しているが、しかし、その前提は成り立たないからである。

ウォルハイムが指摘したのは、だまし絵が鑑賞者をだますことに成功しているときには、鑑賞者の知覚経験は二重性を呈していない（少なくとも、鑑賞者自身が自覚している範囲で言えば）、ということである。鑑賞者はまさに実物を見ているつもりなのであり、物体の平らな表面についての意識を持っていない。しかし、ウォルハイムは明確に述べていないが（そして、それが上記の批判を招く一因だと思われるが、）どれほどよくできただまし絵でも、絵がこの種のだましに成功する事例は、ごく稀だという事実にも、留意する必要がある。私たちが常にだまし絵にだまされるかのように考えることは、ライブニッツの言葉を借りれば、私たちが「鏡に向かって吠えている犬」<sup>86</sup>であるかのように考えることに他ならないが、明らかにそれは事実と反する。そして、だましに成功せず、だまし「絵」であることが見破られた事例に関しては、ウォルハイム流の二重性が成り立つ。言い換えれば、だまし絵として認識されただまし絵については、例外なく二重性が成り立つという

ことでもある。それらの事例を画像表象とみなすことには、ウォルハイムは何ら反対していないと思われる。

そればかりではない。だまし絵を反例に見立てるロペスやニューアルの批判は、「だまし絵」という歴史上のジャンルについての偏った理解に基づいている可能性が高い。ハイマンは、だまし絵の眼目は、人の目を欺く技法を見せつけることにあるのであり、そのためには、鑑賞者がだましの素振りに気付く必要があることを指摘している。彼はラスキンを援用してこう述べている。

……ラスキンが言うように、だまし絵にはつねに「それが幻影であることを同時に示す手段」が伴っている<sup>87</sup>。

ガイガーの要約の言葉を借りれば、「このジャンルの絵画の技能と熟練の楽しみは、まさに、自分が見ているのは描写（depiction）であり、例えば、鳥の剥製を収めた空の箱のようなものではない、という鑑賞者の認識に依拠している」<sup>88</sup>のである。

こうして、だまし絵をウォルハイム理論への反例に見立てる批判は的を外している。

### 6-3-2 抽象絵画

二重性の主張と折り合いが難しいとされてきたもう一つの事例に当たるのが、抽象絵画である。ウォルハイムは、画像表象を理解する鍵となる「表象的な視覚」について論ずる冒頭でホフマンの事例を紹介していることから明らかなように、抽象絵画も画像表象の一種であることを認めている。『芸術としての絵画』でも、次のように言われる。

たいていの抽象絵画はイメージを呈示している。換言すれば、絵を前にした私たちに求め

<sup>85</sup> Lopes (1996), p. 49. [ ]内は筆者の補足。

<sup>86</sup> ライブニッツ (1987), p. 103. ライブニッツの発言については Hyman (2006), p. 132に教えられた。

<sup>87</sup> Hyman (2006), p. 132. ラスキンからの引用は『近代画家論 I』による。

<sup>88</sup> Gaiger (2008), p. 61. 例に挙げられている剥製の鳥の入った空箱は、有名なだまし絵（トロンプ・ルイユ）の作例を念頭においたものである。

られる経験には、間違いなく、マークを施された平面への注意が伴うのに加えて、奥行きに関する意識が伴う。第一の要求に加えて第二の要求が課されている点で、抽象絵画は明らかに表象的である。そして、その表象対象を言い表す適当な言葉が見つかりにくいという事情は、ここでは重要ではない<sup>89</sup>。

しかし、引用冒頭の「たいていの」という限定が示唆するように、すべての抽象絵画が表象的かという問いに対しては、ウォルハイムは慎重な態度をとっている。彼は、バーネット・ニューマンの作例《英雄的で崇高な人間》に触れて、それらは「非表象的とみなすのが自然である」<sup>90</sup>と述べている。画面全体が赤一色で平坦に塗られたニューマンの絵を見る経験には、画像表象に固有の二重性が見いだされない、というのが基本的理由である。それゆえ、ウォルハイムの立場は、抽象絵画はおおむねは表象的だが、非表象的なものもある、ということになる。

一部の論者は、ウォルハイムが抽象絵画の一部を画像表象からは排除している点に、強い反発を示してきた。ガイガーは、先ほどのだまし絵の事例と抽象絵画とに関するウォルハイムの見解を一括して、「二つの広く認められた絵画ジャンルが表象ではないという直感に反する主張」<sup>91</sup>と述べ、だまし絵と抽象絵画に関するウォルハイムの見解が、画像表象の特質を二重性に求めるウォルハイムの立場を危険にさらしているのだと主張している。抽象絵画の中には二重性が成り立つものもあれば成り立たないものもあるという立場は、二重性が成り立たない絵画（画像表象）の存在を認めるのに等しく、ウォルハイムの立場の自己否定に等しい、というのが批判の要点である。

この種の異論に対して、ガイガーは二通りの対応を想定している。一つは、二重性が成り立たな

いような抽象絵画の事例を論拠として、画像表象の特質を二重性に求める立場を放棄し、画像表象の中には二重性が成り立つ事例と成り立たない事例があると論ずるものである<sup>92</sup>。ロペスはそのような立場を「弱い二重性の主張」と呼んで支持している<sup>93</sup>。他方、ガイガーは、それとは別の対応を提案する。彼は、二重性が成り立たないような抽象絵画の存在を事実としては認めるが、それらを、二重性が成り立たないような絵画という独自の画像表象ジャンルとは認めない<sup>94</sup>。その種の事例は、ガイガーに言わせれば、本来ならば二重性が成り立つジャンルに属するはずの失敗事例に該当するのである<sup>95</sup>。

こうした二通りの対応のうち、前者については、もしもその論拠が抽象絵画の一部の事例（二重性が成り立たないと目される事例）の存在だけにあるのだとすれば、あまり説得的な対応とは思われない。というのも、その種の事例だけが問題なものならば<sup>96</sup>、それを論拠として他のほとんどの事例に当てはまる規定を放棄するというのは、性急に思われるからである。むしろ、その種の事例の方を不適切な事例として退ける、というもっと単純な対応も考えられるからである。要するに、二重性が成り立たないような抽象絵画については、そもそも絵画（画像表象）であることを否定し、むしろ、平面作品とでも呼ぶべき別ジャンルのものとして受け取る、ということである。おそらく、ウォルハイム自身はそのような方向性を支持していたと思われる。

<sup>92</sup> Cf. Gaiger (2008), pp. 59-60.

<sup>93</sup> Cf. Lopes (1996), p. 50.

<sup>94</sup> ガイガーは、「ウォルハイムは、このつねにありうる可能性[抽象作品が二重性を呈さない可能性=清塚による補足]を、不当にも、彼が非表象的として分類する特定の絵画タイプと同定した」(傍点は原著のイタリック体を示す)と批判している(Gaiger (2008), p. 61).

<sup>95</sup> 「たとえ失敗の可能性は[具象絵画の場合よりも=筆者の補足]大きいとしても」(Gaiger (2008), p. 62)とガイガーは述べている。

<sup>96</sup> Lopes (1996)は、抽象画の事例に加えてだまし絵に類する事例群も同様な問題を引き起こすと見ているが、それらの事例が決して深刻な問題を引き起こすものではないことについては先ほど(6-3-1)で論じた通りである。

<sup>89</sup> Wollheim (1987), p. 62.

<sup>90</sup> Wollheim (1987), p. 62.

<sup>91</sup> Gaiger (2008), p. 59.

ガイガーがこうした単純な対応を取らず、先の第二の対応を志向する背景にあるのは、抽象絵画というジャンルの歴史的経緯に関わる考察である。「モンドリアンやマレーヴィッチやカンディンスキー」といった抽象絵画草創期の人々が何より心を砕いたのは、自分たちの作品が決して単なる平面上の模様な配置ではなく、奥行きを持った絵画空間を提示するものだという認識を勝ち取ることだった、とガイガーは述べ、カンディンスキーらが、自分たちの作品が「ネクタイやカーペットのような幾何学的な装飾の見掛けを持った作品」と解されることを懸念していたことを指摘している<sup>97</sup>。こうした背景に沿って抽象絵画全般を見るならば、二重性を呈さない絵画は、絵画的な奥行きを呈示することに失敗し、単なる装飾に墮した出来の悪い作品という位置づけになるだろう。

こうしたガイガー流の理解と、ウォルハイムの対応と、どちらを是とするかについて、本稿では態度を保留しておきたい。おそらくその二つは両立するというのが私の見通しだが、その点を決するには、本稿では立ち入ることのできない抽象絵画の実態に関する歴史的考察が欠かせない。

## 7 結び

本稿では、R・ウォルハイムの画像表象論について、その初期から晩年への展開に沿って概要を見てきた。本稿では特に、「の中に見ること」や「二重性」をはじめとする中心概念の正確な意味の把握に力点を置き、時期毎の微妙な変遷をていねいに辿った。また、そこから枝分かれしていく多くの派生的な検討課題については、全体的な輪郭の確認に努め、今後におけるさらに踏み込んだ検討の準備を整えた。これらの作業を通じて、一見分かりやすい見かけを持ったウォルハイムの論点が意外と複雑な問題をはらんでいることが明らかになったものと期待している。と同時に、最終的にウォルハイムが主張している二つの側面をもった

独自の知覚様態という立場は、理論的な検討の終着点というよりは、むしろ、新たな出発点と見たほうがよいように思われる。とはいえ、そこから先、今度はウォルハイムの助けを借りずに考察を更に深めていく仕事については、稿を改めて取り組むこととしたい。<sup>98</sup>

## 文献

- Budd, M., 1993, "How Pictures Look" in Knowles and Skolapski (1993), pp. 154-175.
- Gaiger, J., 2008, *Aesthetics and Painting*, London & New York: Continuum.
- Gombrich, E. H., 1960, *Art and Illusion*, London: Phaidon. [瀬戸慶久訳, 1979年, 『芸術と幻影』, 岩崎美術社.]
- , 1973a, "Illusion and Art", in Gregory and Gombrich (1973), pp. 193-243.
- , 1973b, "Correspondence", *British Journal of Aesthetics* Vol.13, p. 99.
- Goodman, N., 1976, *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett. [戸澤義夫・松永伸司訳, 2017年, 『芸術の言語』, 慶應義塾大学出版会.]
- Gregory, R. L. and Gombrich, E. H., 1973, *Illusion in Nature and Art*, London: Duckworth.
- Hecht, H. et al (eds), 2003, *Looking Into Pictures*, The MIT Press.
- Hopkins, R., 1998, *Picture, Image, and Experience*, Cambridge University Press.
- Hyman, J., 2006, *The Objective Eye*, The University of Chicago Press.
- Knowles, D. and Skorupski, J. (eds.), 1993, *Virtue and Taste*, Oxford: Basil Blackwell.
- Kulvicki, J. V., 2014, *Images*, London and New York: Routledge.
- Lopes, D., 1996, *Understanding Pictures*, Oxford: Clarendon Press.
- Newall, M., 2011, *What is a Picture?*, Hampshire

<sup>97</sup> Gaiger (2008), p. 62. ガイガーが引用しているのはカンディンスキー『芸術における精神的なもの』である。

<sup>98</sup> 本稿の執筆にあたり匿名の査読者からのコメントに大いに裨益された。ここに記して謝意を表す。

- and New York: Palgrave Macmillan.
- Peacocke, C., 1987, "Depiction", *The Philosophical Review* 96, 383-410.
- Schier, F., 1986, *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press.
- Van Gerwen, R., (ed.) , 2001, *Richard Wollheim on the Art of Painting*, Cambridge University Press.
- Walton, K. L., 1990, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press.
- Wollheim, R., 1974a, "On Drawing an Object", in Wollheim (1974c) , pp. 3-30. (初出1964)
- , 1974b, "Reflections on *Art and Illusion*", in Wollheim (1974c) , pp. 261-289. (初出1961)
- , 1974c, *On Art and the Mind*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- , 1980, *Art and Its Object*, 2<sup>nd</sup> ed., Cambridge University Press. [松尾大訳, 2020年, 『芸術とその対象』, 慶應義塾大学出版会.] (初版1968)
- , 1986, "Imagination and Pictorial Understanding", *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplement* 60, 45-60.
- , 1987, *Painting as an Art*, Princeton University Press.
- , 1993a, "Representation: The Philosophical Contribution to Psychology", in Wollheim (1993c) , pp. 159-170. (初出1977)
- , 1993b, "Pictures and Language, in Wollheim (1993) , pp. 185-190. (初出1989)
- , 1993c. *The Mind and Its Depth*, Harvard University Press.
- , 2001, "On Pictorial Representation", in Van Gerwen (2001) , pp. 13-27.
- , 2003a, "In Defense of Seeing-In", in H. Hecht, R. Schwartz, and M. Atherton, (eds.), *Looking into Pictures*, MIT Press, pp. 3-15.
- , 2003b, "What Makes Representational Painting Truly Visual ?", in *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume* 77, 131-47.
- Woodfield, R., 1988, "Peertz and Wollheim on Gombrich's Illusions: A Note", *British Journal of Aesthetics*, vol.28, 278-280.
- 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)』, 15 (1) 41-74.
- , 2010, 「絵を見る経験について：R・ウォルハイムとK・L・ウォルトンの論争を手がかりに」, 『メディアの哲学の構築：画像の役割の検討を中心として (平成19年度～21年度科学研究費補助金 基盤研究C 研究成果報告書 研究代表者：小熊正久)』, 12-21.
- , 2021, 「E・H・ゴンブリッチの画像表象論：『芸術と幻影』を中心に」, 『山形大学人文社会科学部研究年報』 18号, 39-74.
- ライプニッツ (米山優訳), 1987, 『人間知性新論』, みすず書房.

**謝辞** 本研究はJSPS 科研費 20K00026の助成を受けたものです。

## R. Wollheim on Pictorial Representation

KIYOZUKA Kunihiko

R. Wollheim is known as one of the early representatives of so-called analytic aesthetics, which tackles aesthetic issues using analytic philosophical techniques. In this paper, I would like to focus on Wollheim's theory on the nature of pictorial representation, which is one of the common subjects of analytical aesthetics.

Roughly speaking, a pictorial representation is a picture, including both a still and moving picture. It also has a close affinity with a three-dimensional object such as a relief or sculpture. However, in this paper, we will proceed mainly with a flat painting in mind.

Wollheim's theory, along with Gombrich's and Goodman's theories, formed the basic framework for the Anglo-American philosophical controversies on pictorial representation. The examination of Wollheim's theory also serves as a revision of the outlook for the current theoretical situation on the issue.

Wollheim's theoretical struggle on this topic began with a book review (1961) of Gombrich's *Art and Illusion* and continued until his death in 2003. It unfolds over 40 years, during which his theory undergoes some revisions while keeping some elements constant. In this paper, I divide the developments of Wollheim's theory roughly into three stages. In Sections 2 to 3, I will sketch and critically comment on Wollheim's early theory on pictorial representation, which are propounded in the first edition of *Art and its Objects* (1968) and in some of the papers in his collection, *On Art and the Mind* (1974). Section 4 examines the revised theory put forward in a supplementary essay to the second edition of *Art and its Objects* (1980). Section 5 deals with the last stage of Wollheim's theory, propounded in writings published after the middle of 1980's. The sixth section is a supplement, which contains some important contentions of Wollheim that are not mentioned in the main argument.

