

## 論 文

# E・H・ゴンブリッチの画像表象論：『芸術と幻影』を中心に

清 塚 邦 彦

画像表象<sup>1</sup>の本性をめぐる現代英語圏における哲学的考察の展開は、ゴンブリッチの貢献を抜きにしては語れない。ゴンブリッチ自身は美術史家であり、哲学の専門的研究者ではないが、その理論上の主著『芸術と幻影』（1960年、以下引用の際にはA&Iと略記する）は、画像表象の本性を考える手掛かりとなる理論的着想と興味深い事例紹介に富んでおり、その後の美学の展開に非常に大きな影響を与えた。英米哲学における画像表象の問題圏は、ゴンブリッチの著作によってはじめて形成されたと言えそうに思われる。

しかし、そうした大きな影響力を持ちながら、ゴンブリッチの理論的業績は、その後の議論の中で必ずしも正当に評価されてこなかった。後ほど見るように、よく取り上げられる一部の論点は誤解を受け、また他の論点は注目を集めることが少なかった。本稿では、ゴンブリッチが提示した一連の論点を元々の文脈に即して再確認するとともに、それらが、画像表象をめぐるその後の多様な理論的見解の多くを萌芽の形で内蔵していることを明らかにする。それはゴンブリッチの議論を発掘する作業であると同時に、それに照らしてその後の理論的な状況全体を改めて見直すうえでも有益だ、というのが本稿を導くモチーフである。

本稿では、ゴンブリッチの立場の基本線を、画像表象の本性を、そこに目を向ける私たちの知覚経験に基づいて理解しようとする立場として捉えた上で、さらに、通常の知覚経験との違いを特徴付けるために、「幻影」経験に関して踏み込んだ検討を試みた著作、として捉えておきたい。以下では、この軸に沿って、ゴンブリッチの多様な論点にできる限り目配りを利かせた解説を試みる。

以下、第1節では、『芸術と幻影』の中でも特によく取り上げられる「序論」に即して、ゴンブリッチの画像表象論についての予備的な特徴づけを紹介する。第2節では、ゴンブリッチの予備的な特徴づけに寄せられた従来の代表的な論評のいくつかを取り上げ、批判的に検討する。第3節では、今度は『芸術と幻影』の本論に即して、画像表象に関するゴンブリッチの重要な論点を四点到に整理し、解説する。最後の第4節では、ゴンブリッチの議論が切り開いた展望について明らかにする。

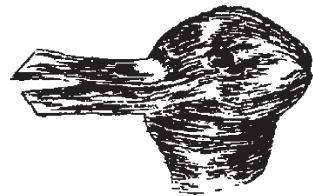
1 “pictorial representation” ないし “depiction” を本稿ではこのように訳す。ゴンブリッチは “pictorial” との形容を省いて端的に “representation” とする場合も多い。単に「絵」と言い換えてもよいが、ゴンブリッチの場合も含め、この概念をめぐる哲学的論議の中では、平面的な絵ばかりでなく、レリーフや彫刻のたぐいも含め具象的な造形作品全般が問題とされる。

幻影概念をめぐるゴンブリッチの浩瀚な考察の中から、まずは、『芸術と幻影』の序論に出てくる予備的な特徴づけについて内容確認を行っておきたい。そこでの議論は、ゴンブリッチの「幻影説」について論評する人々の間で典拠とされてきたからである。

ゴンブリッチの予備的な特徴づけの糸口となるのは、哲学の世界では何よりウィトゲンシュタイン『哲学探究』の第2部に登場することで有名なある反転図形に関する考察である。ゴンブリッチはそれを初出時の形で引用している（図1）。ご覧の通り、この図のポイントは、向かって左側に伸びた二本の突起を嘴と解すればアヒルの頭部のように見えるが、それらを耳と解すると今度はウサギの姿が浮かび上がってくるという多義性にあり、ゴンブリッチは、「ウサギかアヒルか」の図と題している<sup>2</sup>。この図をめぐるゴンブリッチの考察はしばしば彼の理論の中心論点のように扱われる。実際の論述はなかなか複雑なのだが、ここでは、それを大別して4点に整理して紹介しておきたい。

第一の論点は、この図の基本特性と見なされる反転性にかかわる。すわなち、この図の知覚に際して、ウサギを見る経験とアヒルを見る経験が反転関係にあり、両者が共存する場面は経験しえないという論点である。ゴンブリッチは、次のような言い方をしている。

たしかに、一つの読みから他の読みへの移行を次第に速くすることはできる。また、アヒルを見ている時にウサギを「思い出す」ようにもなるだろう。しかし、自分自身をよく観察すればするほど、代替的な読み方を同時的には経験しえないことがよりはっきりと知られるだろう<sup>3</sup>。



こうした事情を要約して、ゴンブリッチは度々「多義性それ自体を見ることはできない」のだと述べている。「ひとつの読み方から別の読み方への切り替えを体験し、どの解釈も等しくそのイメージに適合すると実感することで、私たちは初めて多義性に気づく」<sup>4</sup>というのである。

これは、経験的な事実としては追認できる論点であるように思われるし、ゴンブリッチをめぐる議論の中でもこの点への異論は見当たらない。しかし、次の第二の論点はより論争的である。それは、いましがた反転図形に関して指摘した特徴を、画像表象すべてに一般化しようとするものである。ゴンブリッチは、この論点を際立たせる具体例として、美術批評家ケネス・クラーク

2 A&I, p.5 [邦訳書28頁].

3 A&I, p.5 [邦訳書28頁].

4 A&I, p.249 [邦訳書338-339頁]. Cf. A&I, p.236 [邦訳書320頁], p.259 [邦訳書352頁].

の回顧談に言及している。

〔ベラスケスの〕『侍女たち』を見る人は、だれもがじきに、この絵がどんなふうを描かれたのかを知りたくなる。……私はよく、幻影が完成された姿を呈するかぎり最も近い位置から出発して、しだいに眼を画面に近づけてゆき、ついに突然、それまでは手やりボンやピロードの布であったものが、美しい筆致の集積へと溶け去ってゆくのを体験した。こうした変形が起こる瞬間を捉えることができたら何かを学ぶことができるのではないかと私は考えたのだが、それは目覚めと眠りのはざまの瞬間と同じくらいに捉えどころのないものであることがわかった<sup>5</sup>。

ここでは、鋭敏な批評眼で知られるクラークの観察として、ベラスケスを見る経験が、一方では「美しい筆致の集積」を見る経験、またもう一方では、「手やりボンやピロードの布」を見る経験に区分されている。しかし、クラークの観察では、その二つは共存はせず、交代することしかできない。しかも、その交代の瞬間をはっきりと捕まえることもできない、というのが上記のクラークの所見である。こうした事情は、先ほど「ウサギかアヒルか」の図に関して指摘されていた事情と類比的だ、とゴンブリッチは主張する。どちらの場合にも、両方の知覚が共存することはありえず、つねに一方の姿しか見ることができない。第二の論点は、こうした考察を画像表象全般に一般化するものである。すなわち、「ウサギかアヒルか」の図が私たちに反転的な二つの視覚経験を提示しているのと同じように、画像表象一般は、私たちに、画布の平らな表面の形状を見るか、それとも絵のモチーフに当たる多様な事物の姿を見るかの二通りの可能性を提示しており、かつ、それら二通りの視覚経験の間には「ウサギかアヒルか」の図の場合と同様な反転関係が成り立つというのである。絵を学ぶ者は、『ウサギかアヒルか』のゲームを演ずる代わりに、『画布か自然か』のゲームを發明しなければならなかった<sup>6</sup>のであり、そのゲームは、「少なくとも離れたところから見れば幻影をもたらしような、色絵具の配置を使って行われるのだ」<sup>6</sup>、とゴンブリッチは述べている。

ここまでの紹介を次のように整理しておこう。

#### (1) 反転性の論点：

「ウサギかアヒルか」の図のもとにアヒルを見る経験と、ウサギを見る経験とは、その都度どちらか一方が成り立つだけであり、両者が同時的に共存する場面を観察することはできない。

5 Clark (1960), pp.36-37.

6 *A&I*, p.29 [邦訳書61-62頁].

(2) 画像全般への一般化：

「ウサギかアヒルか」の図において二通りの解釈が反転関係にあるのと同様に、画像表象一般においては、一方ではそこに描き出された事物の姿を見る経験と、他方では、平らな表面それ自体を見る経験とが、反転関係にある。

一般にゴンブリッチの見解とされてきたのは、論点(1)が指摘している反転性を、論点(2)のように、画像表象に関する知覚経験一般の特質として位置づけるような見解である。つづめて言えば、画像表象の知覚とは、そこにおいて平面の知覚と像の知覚とが交互に入れ替わるような経験に他ならない、というわけである<sup>7</sup>。こうした見解の是非については多くの批判的論評が行われてきた。が、それらをめぐる応酬を見る前に、ゴンブリッチの見解を正確に理解する上で欠かせないさらに二、三の論点に触れておかなければならない。

一つは、「幻影 (illusion)」という言葉の用法の揺れについてである。ここでは網羅的な用例分類は控えるが、ゴンブリッチにおいてこの語が担う少なくとも二通りの意味合いの区別には、注意しておく必要がある。一つの用例では、「幻影」とは、知覚経験における判断の誤りを含意する言葉である。その典型例は、「ウサギかアヒルか」の図の紹介部分に出てくる次のような発言である。

この絵はウサギにもアヒルにも見える。どちらの解釈も簡単に見つかる。しかし、一方の解釈から他方の解釈へと移る際に起こる事柄を記述するのはさほど簡単ではない。明らかに、自分の面前に「本物の」アヒルやウサギがいるという幻影を持つ人はいない。紙の上の形はどちらの動物にもあまりよく似ていない。だがそれでいて、アヒルの嘴がウサギの耳となり、それまでは見逃されていた場所がウサギの口として浮びあがってくると、紙の上の形は確かにある微妙な仕方で変形する (transforms) のである。……<sup>8</sup>

ここで第三センテンスに出てくる「幻影」は、「誤った判断」と言い換えても大きく文意を損ねることがないように思われる。具体的には、絵をその描写対象と取り違えるような判断の錯誤が、この意味での「幻影」の実質である。

しかし、この論述全体で論じられているのは、そうした誤った判断とは別に、「ウサギかアヒルか」の図を見る際には、それぞれウサギとアヒルにかかわる二通りの視覚経験が交代するという事実である。それらはどちらも、単に平面上の線の模様を見ることには還元できない「変形」

7 ウォルハイムの表現では、「ゴンブリッチにとって、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、時にはその対象として見ることである。何かを対象の良い絵、または写実的な絵として称賛することは、これらの2つの異なる見方の間を移動できる速度または機能について何かを語ることである」(Wollheim (1974b), p.278)。

8 *A&I*, p.5 [邦訳書28頁].

の産物とされている。

同じような変形のわかりやすい例として、ゴンブリッチは、子供の「お絵描き歌」とでも呼ぶべき事例にも触れている(図2)。円を描くところから出発し、歌の文句に従って図形を描き加えてゆき、最後に尻尾を描き加えると、最

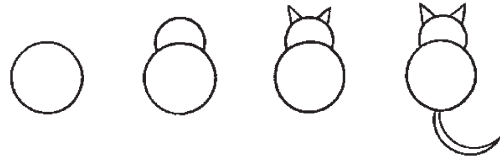


図2 猫の描き方, A&I, p.7より

初はパン<sup>9</sup>のように見えたものが、次いで手提げバッグ、さらにはがま口のように見え、最後には突然猫の姿に切り替わる、というのがこの絵遊びのポイントなのだという。ゴンブリッチが目にするのはその際の「変形の力 (the power of metamorphosis)」である。彼によれば、私たちは、そうした変形が生じることはよく分かるが、なぜ切り替えが起こるのか、そのメカニズムまではわからない。

先ほどのクラークの事例で問題となっていたのも、この同じ「変形」の力を捉えようとする試みだった。これについて、ゴンブリッチ自身の記述はこんな具合である。

内観の巨匠であるケネス・クラークは、近著で、幻影に「忍び寄ろう」とした時に、彼ほどの人でも失敗に終わったいきさつを実に見事に描き出している。彼は、大画家ベラスケスの作品を見ながら、画面から離れるにつれ、画布の筆致や絵具の色斑が一転して現実のヴィジョンに変形される時に一体どんな変化が生じるかを観察しようとしたのである。しかし、画面から後退したり接近したり、何回も繰返し試みたものの、ついに彼は同時に二つのヴィジョンを捉えることができず、かくして、切替りがどのようにして起こるかという問題は彼には解決困難に思われたのである<sup>10</sup>。

ここで第一センテンスの「幻影」が指しているのは、具体的には、絵のもとにマルガリータ王女や侍女たちの様子を見ているかのような経験である。クラークは、それが現れる瞬間を捉えようと、絵の表面を見る経験と、そこに浮かび上がる像を見る経験の間の反転の瞬間に目を凝らすわけだが、ついにその瞬間を捉えることはできなかった。しかし、その告白が告げているのは決して、クラークが、目の前にマルガリータ王女がいるという「誤った判断」にたどり着けなかったということではない。むしろ、ここでの幻影の実質は、「誤った判断」というよりもむしろ「目の欺き」の経験、つまり、自分が目を向けているものが現実には画布の表面であることを承知しながら、なおかつそこに宮廷風景を見ているかのような経験を持つという事態である。クラークが探していたのは、平面上の形状の知覚が突然に一定の事物の相貌を呈するにいたる「変形」の瞬間である。いったんそのような変形が起こると、私たちは、眼前の情景が事実ではないとわかっていな

9 ゴンブリッチは、ウィーン風の食パンは円形であることを付記している。

10 A&I, p.6 [邦訳書29-30頁].

がら、なおかつその有様をありありと見ているかのような経験を持たずにいられないのである。

以上を整理すれば次のようになる。

### (3) 「幻影」の多義性：

ゴンブリッチにおいて「幻影」は、「誤った判断」を意味することもあれば、「目の欺き」の経験を意味することもある。

後述するように、従来多くの論者は、ゴンブリッチの「幻影」を「判断の誤り」の意味に解してきた<sup>11</sup>。しかし、実際に判断の誤りを誘発する可能性のある絵は極めて少数に限られること、そしてまた、ゴンブリッチが画像表象の分析に際して参照している画像の殆どは、その出発点とされている「ウサギかアヒルか」の図をはじめ、実物と取り違えられる可能性が皆無なものであることを考えるならば、『芸術と幻影』というタイトルのもとで探究された「幻影」の実質的な内訳がむしろ「目の欺き」の事例にあることは、間違いないと思われる。実際また、ゴンブリッチは後に、『英国美学雑誌 *British Journal of Aesthetics*』に、自らの「幻影」が「欺瞞」の同義語ではない旨の書信を寄せている<sup>12</sup>。さらに、1973年に発表された論文「幻影と芸術」でも、再度次のように述べられている。

絵を前にした私たちの「信念」を問題にする人たちは明らかに問いを立て間違えている。幻影は、間違った信念の原因になることはあっても、間違った信念ではない<sup>13</sup>。

ともあれ、目の欺きの事例が判断の誤りの事例とまったく無関係だと断じる必要はない。判断の誤りの事例は、それが目の欺きの結果のとして生じている限り、画像表象の本性とも密接な繋がりを持つと考えられる。さらに、現実には判断の誤りを誘発せず、その見込みもないような事例においても、より緩い意味において、判断の誤りの事例との繋がりを想定できる可能性もある。ゴンブリッチは一つの興味深い例を挙げている。彼は、犬の大理石像をつい撫でてみたくなったという自らの体験談を披露した上で、さらにこうコメントしている。

私たちは、[犬の] 像が本物だとは考えなかった。しかし、どこかでそう思わなかったならば、

11 新しいところで言えば、例えば Newall (2011) において、ゴンブリッチの「幻影説」は次のように解説され批判されている。「この『幻影説』によれば、絵がその主題対象を描写するのは、絵が見る人にある視覚経験を生み出し、その視覚経験が、然るべき条件下では、見る人を、主題対象が現実そこにあると思うように騙すからなのだ」という。この理論の難点は、絵がこのように私たちを騙せるという主張である。多くの絵はいかなる条件下でも主題対象に関する幻影経験を促せない」(p.24)。ここでは、「幻影」を「欺瞞」と同義と見なす解釈が前提されているが、その解釈は当たっていないというのが本稿の理解である。

12 Gombrich (1973b), p.99. See also Woodfield (1988).

13 Gombrich (1973a), p.240.



あのような反応「撫でたくなる」は起こらなかったはずである<sup>14</sup>。

こうした事情を整理して、ゴンブリッチは、「人間の心には多くの層があり、両立しがたい態度が平和共存しているのだ」<sup>15</sup>と言う。目下の事例でいえば、私たちは顕在的な意識のレベルではいかなる判断の誤りも犯しておらず、その可能性もないが、しかし意識下では、判断の誤りが侵されている場合と類似の認知過程が生じている、ということになるだろう。そして、ゴンブリッチ自身は詳しく展開していないが、次のような見通しを立てることは、彼の所説に照らして決して不自然ではないと思われる。つまり、顕在的な意識のレベルで先に「目の欺き」と呼んだ現象が生じているような事例とは、意識下においてこの種の認知過程が生じている事例に他ならないのであり、現実に判断の誤りが侵されるような事例とは、その種の事例の一部の極端な事例に該当する、というふうになる。そのように意識下の認知過程を視野に入れて考えるならば、ゴンブリッチが「幻影」と「欺瞞」を区別しながら、なおかつ「判断の誤り」と「目の欺き」を共に無造作に「幻影」と呼んでいる事情も自然に理解できるように思われる。

こうした意識下での認知過程に根差した幻影経験に関して、もう一つゴンブリッチの基本論点として確認しておかなければならないのは、その「分析困難性」<sup>16</sup>とでも言うべき事情である。これはつい先ほどの引用箇所でも強調されていた点である。先のベラスケスの例では、クラークは、幻影経験を鮮明に抱いていながら、それがどんな仕組みで生じてくるのかを克明な観察によって見通すことはできなかった。また、「ウサギかアヒルか」の図の場合でも、そこにウサギやアヒルの姿を見るのは容易だが、そのような見え方が生じてくる仕組みや、両者が切り替わる経緯について、観察を通じて真相を突き詰めるのは困難とされている。幻影を経験するとき、私たちは、それが事実に反することは認識していながら、一定の事物の姿がそこには見える。しかし、絵の表面の形状がなぜそのような見え方を生じさせ、また時にそれが別の事物の姿へと変形する経緯や理由について、私たちは正確な理解を持っていない。それは、私たちの知的な制御を外れた意識下の認知過程に関わっている。

こうした事情を次のように整理しておこう。

#### (4) 幻影の分析困難性：

目の欺きを生じさせる幻影のメカニズムについては、当事者の自己観察によっては正確な理解を持つことができない。

幻影のメカニズムが理解困難であることを主張するこの(4)と対をなす論点として、ゴンブ

14 *A&I*, p.114 [邦訳書169頁]. 引用文中の [ ]内は筆者による補足。

15 *A&I*, p.113 [邦訳書168頁]

16 *A&I*, p.5 [邦訳書28頁]:「幻影は……記述や分析が困難である」。

リッチは、『芸術と幻影』の随所で、事物の姿を描き出す画家の技術が、ある意味で、幻影を生み出す「変形の力」の解明であることを主張している。ただし、それは、理論的な解明というより、より実践的な解明であり、問題の事物とは異なる媒体を用いて、問題の事物を見る場合と「類似した反応」<sup>17</sup>を作り出して見せることにかかわっている。ゴンブリッチは、そうした技術の探求を科学研究になぞらえたコンスタブルの言葉を好んで引用している。曰く、「絵画は一つの科学であり、自然法則の探求として携わるべきである。してみれば、風景画は自然哲学の一部門であり、絵画はその実験に他ならないと見なすこともできよう」<sup>18</sup>。

この点に関してゴンブリッチが好むもう一つの比喩は、画家の多様な描写技法の一つ一つを、「私たちの感官の神秘の錠を開く鍵」になぞらえるものである。彼はこう述べている。

それはかなり複雑な錠であって、最初にいろいろなネジを準備しておいてからいくつかのボルトを同時に動かさないと開かない。金庫破りをしようとする泥棒と同じように、芸術家はその内部機構を直接に知ることはできない。芸術家は、何か手がかりがあったときに鍵や針金をいろいろと試し調整しながら、敏感な指で方法を感じとるしかない。もちろん、いったんドアが開き、鍵の形が決まれば、同じことを繰り返すのは簡単である。後続者には何も特別な洞察はいらない。先行者の親錠をコピーするだけでいいのである<sup>19</sup>。

さて解説がやや先走ったようである。

話を「序論」に戻すと、ゴンブリッチは、「序論」での画像表象の予備的特徴づけの結びとして、プラトン『ソピステス』の一節（266c）を引用している。

私たち人間は、建築の技術で家を作り、絵画の技術で別の種類の家、つまり目覚めている人々のための一種の人工的な夢の家を作る、と言うべきではないだろうか<sup>20</sup>。

画像表象は、ゴンブリッチの位置づけでは、「目覚めている人々のための一種の人工的な夢の家」なのであり、その基盤となっているのが、「形、線、影、色などを駆使して、いわゆる絵という視覚的現実の不思議な幻を作り出してしまふ人間の能力」<sup>21</sup>なのである。これが、先ほど触れた「変形の力」の言い換えであることは言うまでもない。

17 *A&I*, p.110 [邦訳書164頁].

18 *A&I*, p.33 [邦訳書68頁].

19 *A&I*, p.359-360 [邦訳書482頁].

20 *A&I*, p.8 [邦訳書32頁].

21 *A&I*, p.8 [邦訳書32頁].



## 2

前節で紹介した一連の論点の中で、分析美学における画像表象論の中で特に注目を集め、(多くは批判的に)論評されてきたのは、論点(1)～(2)である。本節では、これらに関するいくつかの代表的な論評について取り上げ、それらに対してゴンブリッチの立場を弁護しておきたい。それらは、今日一般的なゴンブリッチ理解に大きな影響を与えているのに加え、その是非を簡単に吟味しておくことは、ゴンブリッチ理解を深める上でも大変重要だからである。

## (I)

最初に、「ウサギかアヒルか」の図と画像一般との間の類比の妥当性に向けられた批判のいくつかに触れておこう。

「ウサギかアヒルか」の図は、画像表象の一例であると同時に、ウサギの像とアヒルの像のどちらをも呈することのできる特殊な画像表象である。そこで問題になる反転関係は、絵が持ちうる二通りの内容の間の反転関係である。他方、ベラスケスの絵の場合の「美しい筆致の集積」を見る経験と「手やりボンやビロードの布」を見る経験の間の反転関係は、絵の物理的形狀とその内容との間の反転関係である。というわけで、同じ反転関係と言っても、両者の間には大きな性格の違いがある。ガイガーは、こうした不釣り合いを捉えて、ゴンブリッチの議論は「不当な類比」によるものだと批判している<sup>22</sup>。

この批判は、ゴンブリッチの類比がやや強引な性格を持つことを指摘するものとしては適切である。しかし、それが類比の不当性を示しているとは思われない。ゴンブリッチの類比が内容の多義性と平面／内容の落差の双方にまたがっているという指摘だけでは、ゴンブリッチへの批判にはならない。問題の類比は、仮に強引だとしても、やはり成り立つのかもしれない。それが成り立つのかどうかは別途検討が必要である。

この点との関連で、ガイガーは続けて、反転図形に見られる反転関係が、画像表象一般にみられる平面／内容の間の関係とは異質なものと述べ、さらにゴンブリッチを批判している<sup>23</sup>。反転図形の場合には、反転関係にあるウサギを見る経験とアヒルを見る経験は互いに両立しえないが、平面を見る経験と内容を見る経験の間にはそのような両立不可能性は見られない、というのである。それゆえ、絵画の平らな表面を見る経験と、描かれた内容を見る経験は、反転図形の場合の一方の内容を見る経験と他方の内容を見る経験の場合とは違い、共存することができる。実際、両者は現に共存しているのではないか――。

これと同様な指摘はつとにウォルハイムが行っており<sup>24</sup>、最近でも多くの論者がそれを追認し

22 Gaiger (2008), pp.49-50. 類似の指摘を行ったものとして、Cf. Lopes (1996), p.41.

23 Gaiger (2008), p.50.

24 Wollheim (1974b), p.280.

ている。カルヴィッキの言い方では、確かにウサギを見る経験とアヒルを見る経験は互いに両立しえないが、それらの経験はどちらも、問題の図を単に線の集積として見る経験とは両立するのだという<sup>25</sup>。

しかし、本当にそう簡単に言えるのだろうか。私見では、事情は批判者らが言うほど明瞭ではない。この点については、項目を改めよう。

## (II)

いましがたの問題について考えるとき、先のガイガーやカルヴィッキも含め、今日多くの論者が準拠するのは、ゴンブリッチに対するウォルハイムの批判的コメントである。それは、図式的に整理すれば次のようになる。

ウォルハイムの理解では、ゴンブリッチは、画像経験の実質を、平らな表面を見る経験と像を見る経験の交代現象として分析した。「ゴンブリッチにとって、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、時にはその対象として見ることである。何かを対象の良い絵、または写実的な絵として称賛することは、これらの二つの異なる見方の間を移動できる速度または機能について何かを語ることである」<sup>26</sup>。他方、ウォルハイムはむしろ、画像経験においてはそれら二種類の経験が共存することを力説した。そのような共存関係が成り立つ点にこそ、通常の事物を見る経験と比較した場合の、画像経験の特質がある、というのがウォルハイムの見解である。こうした事情を言い表して、ウォルハイムは、絵画経験の「二重性 (twofoldness)」という言い方をしている。そうした二重性が成り立つからこそ、私たちは、画像経験を通じて、単に絵の主題を認識するだけでなく、それが平らな表面の形状を通じていかに提示されているかという点についても理解を持つことができるのであり、そこに絵を見るということの意味があるというのが、ウォルハイムの見方である。

こうした対立は、言葉の字面だけを見れば、単純な選択の問題のようにも見える。つまり、「反転」と「共存」のどちらを選ぶのか、と。しかし、設問の趣旨を掘り下げていくと、対立関係はそう単純ではない。

まず思い出しておかなければならないが、前節で確認したように、ゴンブリッチは、反転図形におけるウサギやアヒルの幻影経験を、単純な〈判断の誤り〉とは考えていない。それらはむしろ〈目の欺き〉とでも言うべき事例であって、当事者は、自分が目を向けているものが実は平面上の線の模様であることを認識している。だがそうすると、ゴンブリッチの立場においても、絵を見る経験においては、幻影経験と、平面性の認識が、共存している。反転性は、事実判断の交代を意味するものではないのである。その限りでは、ゴンブリッチも、絵を見る経験の二重性を認めていると言える。そして、もしもウォルハイムの言う二重性がこうした緩やかな意味での二

25 Kulvicki (2014), p.15.

26 Wollheim (1974b), p.278. Cf. Wollheim (1980), pp.213-214.

重性であるならば、ゴンブリッチとウォルハイムの間には何ら対立はない。

だがそれにもかかわらず、ウォルハイムは、自らの立場をゴンブリッチと対立的に理解している。そのことは、彼の考える「二重性」が、いましがた述べた像の知覚と事実認識の共存ということにはとどまらない内容を持つことを示唆する。しかしそれはどんな内容なのか。おそらくそれは、絵のもとに、そこに描かれた多様な事物の姿を「見る」経験と、その絵の表面を単に表面として「見る」経験（決して単に、それが絵の平らな表面であることを知っているということではなく、さらに、それを、像を度外視した平らな形状として見る経験）とが、同時的に併存するという意味での二重性である<sup>27</sup>。

しかし、はたしてそのような二重性が成り立つのかどうか。先に挙げたガイガーやカルヴィッキをはじめ、多くの論者はこの点でウォルハイムに従ってきた<sup>28</sup>。しかし、それがゴンブリッチの論旨を正確に理解した上での批判だったかどうかは、私見では極めて疑わしい。ゴンブリッチは、描写内容に関する知覚的な意識と絵の表面それ自体に関する知覚的な意識とが共存する可能性を明確に否定しているが、それには十分な説得力があると私には思われる。彼は、戦馬をモチーフにした絵を例にとりながら、こんな風に述べている。

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<sup>29</sup>。

改めて言うまでもないであろうが、ここで、「平たい平面を無視する」と言われている事柄は、決して、自分が見ているものが物体の平らな表面であるという事実認識を放棄するというのではない。放棄されるのはそれを単なる平らな表面として像を度外視して「見る」ような知覚経験である。もしも絵が、そうした単なる表面として見られている限り、像の知覚は成り立たない。逆に、像の知覚が成り立っているときには、単なる平面としての知覚は成り立たない。排除されているのは二種類の知覚経験の共存である。

この論点がいちばん分かりやすいのは先ほどのベラスケスの事例である。それは至近距離からは荒い筆致の集積に見えるが、一定の距離を置いて見ると写実的な事物の姿に見える。そのさい、二通りの視覚経験が、交代はできても共存できないことは、クラークの所見のとおりである。しかし、こうした事情はベラスケスの事例に限られたものではないと思われる。例えば、ゴッホや

27 「二重性」に関するウォルハイムの特徴づけには変動があるが、ゴンブリッチを批判していた当時における理解では、「私は二重性を二つの同時的知覚と同一視していた。つまり、絵の表面に関する知覚と、絵が表象するものに関する知覚とである」、と言われる（Wollheim (2001), p.20）。

28 ロペスも、「二重性」を「絵の内容と図柄との同時的な意識」（Lopes 1996, p.42）として捉えたうえで、「二重性は事実である」（*ibid.*）と主張している。

29 *A&I*, p.279 [邦訳書379頁]。

セザンヌ、あるいはマチスやピカソのような絵の場合、私たちは、そこに描かれた人物や事物の姿を見て取る一方で、絵の表面の絵具や筆致の物理的な形状に注意を凝らすこともしやすい。しかし、両者に同時的に注意を凝らすのは困難である。この場合、絵のもとに見える人物や事物の姿は写実的な写実からは程遠いが、しかし、それらを見ることは、たんに平面上の絵具の形状を見ることとは、異なっている。それらを見る時に私たちが目を向けているのは確かに絵具の形状に他ならないのだが、しかし、像に注意を向けている限り、絵具の形状を見る経験は背景に退いてしまう。逆に、後者に注意が向いたとたん、今度は像の知覚が背景化する。そして、双方に同時的に注意を向けるのは困難だという意味で、ここではゴンブリッチが指摘した反転関係が成り立っていると思われる。

この点の指摘をもってウォルハイムの批判を退けたことになるかどうかについては、慎重を期する必要がある。たしかに、絵画知覚の経験を平面の知覚と事物の知覚の共存と解する立場に立脚したウォルハイムの批判が単純には受け入れがたいことは、以上の考察によって十分に明らかになったと思われる。しかし、ウォルハイムの言う「二重性」の意味については、より踏み込んだ検討が必要である。その点については、別途ウォルハイム論として検討しなければならない。ここでは、ゴンブリッチの見解が容易に退けがたい説得力を持つことを確認したことで満足しておこう。

### (Ⅲ)

前項目では、ゴンブリッチとウォルハイムの対立関係に触れたうえで、ゴンブリッチの弁護を行った。しかし、同時に触れたように、この対立関係を単純な二分法（反転か共存か）として受け取っていいかどうかは疑問である。そのことについては後程改めて論ずるが、ここでは、ゴンブリッチについての補説という観点から、ドミニック・ロペスが行っている提案に触れておきたい。

ロペスが提案するのは、ゴンブリッチとウォルハイムの中間に位置するような折衷的な立場である。

ゴンブリッチは、絵画知覚の経験を、絵画表面の物理的の形状を見る経験と、描き出された事物の姿を見る経験とが反転するような経験、として特徴づけた。そして、それは写実的な絵画に限らず、絵画全般の共通特性だというのが、ゴンブリッチの見解だった。ロペスは、こうしたゴンブリッチ流の特徴づけが、いわゆる「騙し絵 (trompe l'oeil)」に代表される一部の高度に写実的な絵画には確かに当てはまると認める。それは知覚条件次第では実物との見間違えを誘発するような事例群である。騙し絵に騙された後で騙されたことに気づくような時には、私たちは確かに、事物の知覚から平面の知覚への反転を経験する。それゆえ、その種の事例に関しては、画像表象を幻影として捉えるゴンブリッチが正しく、ウォルハイムは間違っている、とロペスは考える。

こうした論を展開するにあたり、ロペスが「幻影」の定義として想定しているのは、ゴンブリッチの幻影概念に関する次のような解釈である。

幻影的な経験をすると、適切な条件下でならば、絵の主題がそこにあると人に信じさせかねないような経験をすることである<sup>30</sup>。

つまり、ロペスは、幻影が必ずしも判断の誤りを伴わない場合があることを認めながらも、やはり、幻影と誤った判断の可能性の間には本質的なつながりがある、と考えているわけである。

しかし、こうした誤った判断とのつながりが希薄になり、問題の絵が騙し絵的な意味での写実性から遠ざかれば遠ざかるほど、ロペスの理解では、絵を見る経験は「幻影」経験からは遠ざかる。そこでロペスは、もう一つの論点として、上記のような反転性が一部の絵画にしか当てはまらないことを強調する。例えば、ゴッホもセザンヌも、マチスもピカソも、実物と取り違えらる見込みは皆無に等しい。人々を間違った判断に導くような写実性を持たないすべての絵については、反転性は成り立たず、むしろウォルハイム流の共存が成り立つ。かくして、ロペスは、画像全般を上記の幻影の定義に叶うグループと、そうではない（あまり写実的でない）絵のグループとに分ける。そして、前者に関しては、それを見る経験においてゴンブリッチ的な反転関係が成立するが、後者に関しては、むしろウォルハイム的な共存が成り立つのだと主張する。

こうした状況認識を踏まえて、ロペスは、ウォルハイム流の共存の立場を二通りに分派させる提案を行う。ロペスは、画像表象のすべての事例においてウォルハイム流の共存が成り立つとする立場のことを、「強い二重性」と呼び、他方、一部の事例では共存は成り立たず、ゴンブリッチ流の反転しか成り立たないことを認める立場を、「弱い二重性」と呼ぶ<sup>31</sup>。すでに明らかなように、ロペスは、「弱い二重性」を弁護している。換言すれば、ロペスは画像表象すべてに当てはまる一般的特徴づけを断念し、ある場合にはゴンブリッチ流の反転関係が成り立つが、別の場合にはウォルハイム流の共存関係が成り立つ、とするわけである<sup>32</sup>。

こうしたロペスの議論は、二つの有力見解を巧妙に宥和させる提案としてたいへん興味深い。しかし、画像表象の分析としても、またゴンブリッチ理解という観点から見ても、ロペスの議論は大きな問題を孕んでいるように思われる。画像表象の分析としての観点から何より気になるのは、ロペスの議論が、事実上、画像表象という概念を二つに分断し、全体に共通する特徴の探求を放棄していることである。果たして、それは安易に過ぎる譲歩ではないのだろうか。しかし、ここではむしろ、ゴンブリッチ理解の観点から、二つの大きな問題点を確認しておきたい。それは、すでにここまでのところで解説した重要事項を、やや別の角度から再確認するものでもある。

第一は「幻影」概念の理解にかかわる。

ロペスは、最前の引用に示したように、幻影概念と判断の誤りとの間に本質的なつながりを想

30 Lopes (1996), p.40.

31 Lopes (1996), p.47:「二重性が絵画経験にとって本質的だとする立場のことを『強い二重性』と呼び、他方、二重性がたんに絵画経験と両立するとする立場のことを『弱い二重性』と呼ぼう」。傍点は原著のイタリック体を示す。

32 Lopes (1996), pp.50-51.



定する。しかし、そうした理解は、先に（3）として確認したように、ゴンブリッチが実際に展開した議論とは符合しない。ゴンブリッチが幻影について論じる際に念頭に置いている事例は決して「騙し絵」のような判断の誤りを促す事例ばかりではない。ゴンブリッチが「幻影」を生み出す「変形の力」と呼んでいるものは、「ウサギかアヒルか」の図やお絵描き歌の事例のような、騙し絵とは程遠い事例にも共通したものと考えられている。「幻影説にとっては、絵画経験の模範事例ないし理想は騙し絵である」<sup>33</sup>、というロペスの認識はゴンブリッチには該当しない。<sup>34</sup>

ロペスは、幻影と判断の誤りとの間の本質的なつながりを否定する以上のような批判に対して、さらなる反論として、次のような反語的コメントを向けている。つまり、ゴンブリッチの「幻影」を判断の誤りから引き離してしまうと、その意味内容は希薄になりすぎ、不要な概念になってしまう、と<sup>35</sup>。しかし、これに対しては、先ほど第1節の（3）～（4）の項目で紹介した「変形の力」に関する考察が、ゴンブリッチの立場からする予備的な返答に該当する。そして、それをさらに実質化しようとするのが、後ほど紹介する『芸術と幻影』の本論における考察である。さらに言えば、先ほど本節（I）の項目で述べたように、「判断の誤り」と「目の欺き」の間には、より緩やかな繋がりもありうる。つまり、「目の欺き」の事例においては、現実的な判断の誤りの可能性はないにもかかわらず、現実的な判断の誤りが犯された場合と似た反応が生じうる、というつながりである。この点と関連するゴンブリッチ自身の考察については後ほど触れる。

ロペスの提案の第二の問題点は、平面の知覚と（描写）対象の知覚との反転関係ということの理解にかかわるものであり、先ほどウォルハイムからの批判に即して論じた点の再確認である（先の（II）を参照）。

ロペスは、ゴンブリッチが主張した反転関係が、騙し絵に代表される高度に写実的な描写の場合に限定されるのだと理解している。しかし、先ほど確認したように、ゴンブリッチ流の反転関係は、だまし絵とは縁遠いものも含めた画像全般に見いだされる。ゴッホやピカソの絵を見るときでも、私たちは、そこに像を見ているときには、それを同時に、像を捨象した純粹に平面的な形状として見ることは難しい。二つの知覚経験は両立しない。もちろん、私たちは、そこに像を見ているときでも、自分が目を向けているものが画布の平らな表面だという事実認識は持っている。それゆえ、像の知覚は、平面に関する事実認識とは両立している。その限りでは、ある意味での二重性が成り立っていると言ってもよい。しかし、ある絵を像として見る経験と、それを単に平面的な形状として見る経験は、ゴッホやピカソの場合であっても、やはり両立しないのである。

33 Lopes (1996), pp.50-51.

34 本稿第1節の項目（3）を参照。

35 Lopes (1996), p.39:「しかし、こんな風に譲歩してしまうと、幻影説は実質がなくなる。ある対象についての幻影的な経験を持つとは、もしも、その対象が起こしたかもしれない経験を持つということでないとする、いったいどんなことだということのか」。



## 3

ここで再びゴンブリッチのテキストに戻り、幻影概念をめぐるより実質的な特徴づけに話を進めよう。この浩瀚な著作の全貌をもれなく紹介することはできないが、本節では、画像表象の本性に関してゴンブリッチが『芸術と幻影』の本論で展開している重要な論点を、四点に整理して解説する。ただしあらかじめ二点ほど断り書きが必要である。

第一に、ゴンブリッチの論述は、全体として、絵を「自然の模倣」とするギリシア以来の伝統への批判的考察という性格を持っている。とりわけ批判的となるのは、絵による描写を、すでに出来上がった形で与えられている事物の姿のコピー、引き写しとして捉えるような考え方である。絵を描くとは、先立って心の中に形成されている事物の像（いわば心の中の絵）を、画布の上にコピーすることなのであり、そのコピーが忠実に行われれば行われるほど絵は写実的な、優れた絵になる、——大雑把に特徴づければそうした理解がゴンブリッチの標的である。以下ではそれを画像表象に関する「コピー理論」と呼んでおきたい。ゴンブリッチの議論の多くの部分は、コピー理論を構成している幾つかの基本的論点への批判に当てられている。

そうした議論を展開するにあたり、第二の注意点として、ゴンブリッチの議論はしばしば特有の二面性を帯びる。ゴンブリッチが展開する議論は、画像表象の基本特性にかかわる一般的な議論であるかのように見える文脈もあれば、同時に、その中でも特に写実的な画像表象だけを問題にした限定的な議論、いわば写実論であるかのように見える文脈もあり、正確なところどちらなのか、読者は判断に迷う。多くの場合、こうした事情は、評者からは批判的とされてきた。つまり、ゴンブリッチは、画像表象一般を論じていながら、写実的な表象に偏った一面的な分析をしているのだ、と<sup>36</sup>。しかし、これは、ゴンブリッチが標的としている考え方、つまり絵を実物の似姿として捉える考え方自体が持っている二面性に由来するという点に、注意しておくべきである。絵が事物の似姿であるという主張は、絵全般の基本特性の指摘（画像表象一般の分析）として行われるのと同時に、優れた絵の基準（規範）の確認としても行われる（実物とよく似た絵こそがよい絵なのだという価値観）。ゴンブリッチが批判の対象としているのはこうした二面性を持った通念なのである。

以上の二点を念頭に置いたうえで、次に具体的な分析の実質に話を進めよう。

#### (A) 「無垢なる目 (the innocent eye) は神話である」<sup>37</sup>

最初の論点は、上記の「コピー理論」において前提されている「事物の見え方」についての考え方に向けられた批判である。

36 例えば Gaiger (2004).p.45:「彼のいわゆる描写の『幻影説』は、画家が知覚のメカニズムを活性化させることで実在の説得的「幻影」を作り出すような写実的芸術作品をもつばらの主題としている」。Lopes (1996) の第2章におけるゴンブリッチ批判も同じ線に沿うものである。

37 *A&I*, p.298 [邦訳書402頁].

見出しに掲げた「無垢なる目」という言い方は、19世紀イギリスの思想家ジョン・ラスキンに由来する。それは、認識論の分野で「センスデータ論」と呼ばれてきた考え方<sup>38</sup>の美学版とでも言うべき知覚観と関連している。ゴンブリッチはその根幹をなす考え方を、『『見ること』と『知ること』の区別』<sup>39</sup>に求めている。この考え方は関連し合った幾つかの論点から構成されている。第一は、私たちの知覚経験が、純粹に感覚に由来する部分と、私たちがすでに身に着けている「概念的習慣 (conceptual habits)」<sup>40</sup>に由来する部分とに分かれるという論点である。第二は、生活を送っていくうえでの実用的な目的のためには、「概念的な習慣」の適用が不可欠だという論点である。しかし、第三に、物の真の見え方を発見するためには、先入見を排して（つまりは「概念的な慣習」を廃して）虚心坦懐に物を見なければならぬ、とも考えられている。つまり、「概念的習慣」は、ありのままの世界の姿を歪め、覆い隠すものだと考えられているわけである。それに対して、第四点として、画家の本来の任務は、真のものの見え方を発見し、それを絵によって示すことにある、とされる。要するに、感覚的な所与を、概念的な解釈を排して、与えられるがままに受け止めるのが本来の知覚であり、そこにおいてこそ世界の真の見え方が示される。そして、芸術家が目指すべきなのは、そうした世界の真の姿の解明だ<sup>41</sup>、——おおよそそのような考え方が、ゴンブリッチが想定している標的である。

しかし、では先入観を排して物を見たときに見えてくる光景とは、より具体的にはどんなものなのだろうか。ラスキンによれば、それは、平面的な広がりと解された視野の中に、多様な色感覚がモザイク状に配されているような光景である<sup>42</sup>。ラスキンはそれを次のように表現している。

……私たちに見えるのはただ平面上の色だけである。黒や灰色の染みが立体的な物体の陰の側面を示していることや、薄い色合いがその物が遠くにあることを示していることなどは、一連の実験を経てはじめてわかることなのだ。絵画の技術力はひとえに目の無垢性 *innocence of the eye* とでも呼ぶべきものを取り戻すことにかかっている。それは言い換えれば、これらの平面的な色の染みを単にそれとして、つまり——ちょうど、盲人が突然視力を取戻して見た場合のように——それが意味するものを意識することなく知覚するような、一種の子供じみた知覚のことである<sup>43</sup>。

ラスキンは、こうした発想を同時代のターナーの絵を弁護する文脈で援用している。ゴンブリッチの解説に従うと、「ラスキンによれば、私たちは本当は第三次元など見ていないのであり、本

38 ゴンブリッチはその源をパークリに求めている。Cf. *A&I*, p.297 [邦訳書400頁].

39 *A&I*, p.292 [邦訳書395頁].

40 *A&I*, p.298 [邦訳書401頁].

41 これとよく似た知覚論＝芸術論は、Whitehead (1927) にも見られる。

42 ウォルハイムも同様の解釈をしている。Wollheim (1974b), p.268.

43 *A&I*, p.296 [邦訳書399-400頁]. 傍点は原著のイタリック体を示す。

当に見えているのは、ターナーが描いているような色斑の寄せ集めに過ぎない」<sup>44</sup>。この枠組みでは、私たちの視野の実質と考えられている平面上の色感覚のモザイクがすべての絵画のいわば原画であり、それを画布その他の物体の平らな表面にコピーするのが絵画制作だ、と考えられているわけである。

これと類似の見解を共有する論客として、ゴンブリッチは20世紀初頭のイギリスの美術批評家ロジャー・フライにも言及している。フライの場合には、ラスキン流の知覚論が、印象派の弁護に用いられる。

一つの観点からすれば、美術史の全体はものの見え方 (appearances) の段階的発見の歴史として要約することができる。……ジョットの時代以後のヨーロッパ美術はおおむね連続的にこの方向へ向かって前進してきたのであり、線遠近法の発見はその重要な段階を印すものである。しかし、大気の色や色彩遠近法が探究し尽されるにはフランス印象派の作品を待たねばならなかった<sup>45</sup>。

こうしたラスキン=フライ流の知覚論=美術史論に対して、ゴンブリッチが支持する見解は対極に位置する。ロジャー・フライは、私たちの知覚経験がそれに先立つ概念的な習慣に縛られている次第を説明して、「生活に欠かせない概念的なものの考え方の習慣は、偏見のない目に物が一体どのように見えるかの発見を極めて困難にしている」<sup>46</sup>のだ、と述べている。これは物の真の見え方への障害を指弾する方向性での発言だが、ゴンブリッチは、同じ事情を追認しながら、それとは逆方向に議論を進める。つまり、概念的習慣を排することが困難だという事情は、それを排する努力を促すべき理由ではなく、むしろ排除の努力が見当違いだと考えるべき理由として受け止めるべきなのだ、と。そして、知覚における概念的な要素の不可欠性をめぐる考察は、ゴンブリッチでは同時に、見ることの能動性の強調とも連動している。曰く、

……視覚印象を受け取るたびに、私たちはそれに反応して、何らかの仕方で分類札を付け、区分けし、分類する。それは問題の印象がたんにインクの染みや指紋のようなものである場合も同様である。……そのような[概念的]習慣が生活に不可欠ならば、偏見のない目の存在要請は、不可能事を要求するものである。……無垢なる目は神話である。……見ることは決して自動的な記録ではない<sup>47</sup>。

ゴンブリッチからすれば、事物の知覚は、センスデータ論者が想定するような理論中立的なセン

44 *A&I*, p.296 [邦訳書399頁].

45 *A&I*, p.292 [邦訳書394頁].

46 *A&I*, p.292 [邦訳書394頁].

47 *A&I*, pp.297-8 [邦訳書401-402頁].

スデータから出発し、そこに様々な解釈を施すことで成立するのではない。むしろ、物を見る活動は最初から様々な先行知識や関心に導かれ、絶えず動的に変動している。知覚は常に解釈に浸透されているのであって、それを取り去った無垢な目は存在しない……。

こうした批判は、絵のコピー理論において無造作に前提されているような、「ものの見え方 (appearance)」に関する固定観念を疑問視するものである。コピー理論では、ものの見え方は、コピーに先立ってすでに固定的に与えられている。そして、その実質は、ラスキンやフライの理解では、平面上の色モザイクのような感覚の配列である。コピーとしての絵を制作するとは、そうした内なる視覚平面上の配列を画布の上に引き移すことなのだと思える。しかし、ゴンブリッチの「無垢な目」批判は、コピー理論のこの前提を覆す。後にグッドマンは、このあたりのゴンブリッチの議論を要約して、「描写のコピー理論は、コピーされるものが何かを特定できないために最初から足止めをくらう」と述べている<sup>48</sup>。コピーにお誂え向きの「真の姿」など、どこにも存在していないということである。

ゴンブリッチは、こうした議論の関連で、画家の制作した絵が、そのモチーフに当たる風景や静物の写真と比較されるような場面に触れている。例えばセザンヌの風景画をそのいわば現物に当たるエクス・アン・プロヴァンスの風景写真と比較するとき、私たちは漠然と、セザンヌの絵よりも写真の方が事物の見え方をより忠実に反映しているかのように考えがちである。その際、私たちは、事物の真の見え方の実質として、網膜イメージとの相関関係を思い描く。しかし、実際には、物を見るとき私たちの眼球は、私たちの知識や関心の状況とも連動しつつ絶えず運動しているから、問題の事物に関する特権的な単一の静止画像のようなものを網膜に求めても、該当するものは得られない。そもそも、私たちは網膜像と絵を見比べることなどできない。

画家の網膜上のイメージを考えてみよう。それはいかにも科学的に聞こえるが、実際には、写真や絵との比較対象として選び出すことのできる単一の心的イメージなど、存在しなかった。存在していたのは、画家が眼前の風景に目を走らせる時の無数のイメージからなる際限のない連続であり、これらのイメージは視神経を通して画家の脳に刺激の複合パターンを送る。当の画家ですらこれらの事の成行きについて何も知らなかったであり、私たちがそれ以上のことを知るわけもない。画家の心中で形成された絵がどれくらい写真と一致しているか、離れているかを問題にするのは、なおのこと無益である。……<sup>49</sup>

## (B) コピー／翻訳

先ほどの論点 (A) が、コピー理論においてコピー元として想定されている《ものの見え方》にかかわっていたのに対して、続く論点 (B) ～ (D) は、「コピー」とみなされている過程の本

48 Goodman, p.9 [邦訳書12頁].

49 A&I, p.66 [邦訳書106頁].

性に関わっている。そこで強調されるのは、画像の制作が決して、すでに出来上がっているものをトレースするだけの受動的、非創造的なプロセスではなく、能動的で創造性を持った活動だという点である。

その中で、(B)として取り上げたいのは、画像の媒体からくる制約に関わる論点である。それは、最も簡潔に表現すれば次のようになる。

画家は……目に見えるものを転写 (transcribe) することはできない。画家にはそれを自分の媒体に合わせて翻訳 (translate) することができるだけである…<sup>50</sup>。

例えば、ある風景をモチーフにした風景画を考えてみよう。その風景を晴天下で見た場合の最も明るい部分の明度と最も暗い日陰の明度の間の落差は、室内で見る画布の上で実現できる明度の幅よりもはるかに大きい。風景のもとに見いだされる明度の差をそのまま画布上にコピーするのは不可能である。しかし、画家は、そうした物理的な限界を承知の上で、手持ちの画材の許す範囲内で、室外の風景から得られる明暗のコントラストと似た反応を鑑賞者にもたらすような画像を画布の上に描き出す。それは単純な物理的コピーではなく、描画媒体に立脚した翻訳作業の産物である。その辺の事情を、ゴンブリッチは次のように言い表している。

画家は、日の当たった芝生をコピーすることはできないが、それを示唆することならばできる<sup>51</sup>。

画家が探求しているのは、物理的世界の本性ではなく、それに対する私たちの反応の本性である。画家の関心の的は原因でなく、一定の効果のメカニズムである。画家の課題は心理学的である。つまり、画布の色合いがどれ一ついわず「実在」とは一致していないにもかかわらず、説得力あるイメージを現出させるという課題である<sup>52</sup>。

この課題は見ようによっては逆説的である。一方では世界と絵の非類似性を主張しながら、同時に、絵が世界のように見えることを主張するのであるから。ゴンブリッチはそうした事情を捉えて、ある所では、やや挑発的に<sup>53</sup>、「世界が絵に似ることはないが、絵は世界に似ることができる」<sup>54</sup>と述べている。

50 *A&I*, p.36 [邦訳書72頁].

51 *A&I*, p.38 [邦訳書73-74頁].

52 *A&I*, p.49 [邦訳書84頁].

53 「挑発的」と言うのは、論理的には、類似関係は対称的であって、AがBに似ているならばBはAに似ていなければならないからである。Cf. Goodman (1976), p.4 [邦訳書8頁].

54 Rudner & Scheffler (1972), p.138. Cf. *A&I*, p.329 [邦訳書447頁]: 「……世界が本当に平らな絵のように見えるからではなく、一部の絵が本当に世界に似ているから……」。



ともあれ、絵による描写が常にこうした制約の下での翻訳であることは、多くの場合には言わずもがなの常識でもある。ゴンブリッチが挙げている例でいえば、私たちは、いわゆる「胸像」を見ても、胸部だけを切り取られた人体の描写だとは思わないし、黒白写真や大理石像を見るときにも、そこに色が無いことに戸惑ったり、対象が無彩色だと思ったりすることもない<sup>55</sup>。これらの場合に、画像と描かれた事物の間には単純な一致は成り立たないが、にもかかわらず、前者に触れる私たちには、一定の制約内で、後者を見る場合と類似の反応が生じる。

こうした制約の存在は、彩色画の場合にはかえって見えにくくなる、とゴンブリッチは見ている。色という要素が加われば、木炭画や黒白写真の場合の制約が除去され、無制約の描写を実現しやすいのではないかとつい考えたくなるからである<sup>56</sup>。しかし、それが誤解であることをゴンブリッチは指摘する。この関連で、ゴンブリッチは、対象の固有色の描写と、対象に注がれる光の描写との間の折り合いをどうつけるかという問題に言及している。仮に、対象の固有色に見合う適当な顔料が見つかったとしても、事物の姿をただそれらの絵具で塗りつぶすだけでは、事物に注がれる光から生じる明暗が取り逃がされてしまう。しかし、事物のもとに見いだされる光と影のコントラストを描くために明色や暗色を施そうとする場合、描かれた事物の固有色が分かりにくくなるばかりか、例えば白いハンカチや衣装の場合ならば、そこにもっと明るい色を施すことがどうすればできるのか。また、白い事物に限らず、先ほども触れたように、そもそも風景のもとに見いだされる明暗の落差と、画布上で実現できる明暗の落差の間には大きな違いがある。こうした事情の折り合いをつけて、絵を見る側に事物を見る場合と似た反応を促すにはどうすればいいかは、結局は画家の創意に委ねられている。ゴンブリッチによれば、そうした「合わせることなどおおよそ不可能な媒体の枠内」<sup>57</sup>で生み出されてきたのが多様な描画技法なのである。<sup>58</sup>

(C) 「コピーという作業は、図式と修正の規則的の反復をつうじて進められる……」<sup>59</sup>。

### C-1 図式の習得

先に取り上げた「コピー理論」からすれば、ある事物の描写とは、事物に虚心坦懐に目を向けることで与えられるありのままの「ものの見え方」を受け止めたうえで、それを画布の上に写し取る作業だと解されている。しかし、ゴンブリッチによれば、実態はそれとは対照的である。すなわち、描画法の習得は、事物との対面を通じて行われるのではなく、むしろお手本の模倣を重ねることで行われるというのである。彼の言い方では、「画家は、視覚的印象ではなく自分が抱

55 A&I, p.60 [邦訳書98頁].

56 A&I, pp.37-38 [邦訳書72頁].

57 A&I, p.48 [邦訳書85頁].

58 ゴンブリッチは、そうした一連の技法の総覧は示していないが、一つのキーワードにはたびたび触れている。それは、「相互関係 (relationships)」である。例えば A&I, p.49 [邦訳書88頁]：「個別の要素よりもむしろ相互関係を記録する私たちの心の能力」。

59 A&I, p.74 [邦訳書116頁].



く考えや概念で絵を描き始める」<sup>60</sup>のであり、「私たちは、何らかの出発点、何らかの初期図式がなければ、経験の流れを捉えることができない」<sup>61</sup>。もちろん、画家が事物と向き合っただけで絵を描くという場面は現実には存在する。しかしゴンブリッチからすれば、それはすでにお手本を習得した後の段階で初めてできる事柄である。そして、「画家が自然を忠実に再現したいと望んでいるときですら、様式が支配している」<sup>62</sup>。絵画制作は、基本的には、すでに固定的な形で与えられた物の見え方を引き写す作業ではなく、一定の慣習に従って作成された図式を適用する作業なのである。

『芸術と幻影』には、こうした論点の傍証として豊富な関連事例が示されており、それらは、同書の最も精彩に富む部分でもあるが、特に重要なのは大別して二つのグループの事例である。

一つは、絵の学習が事実、多様なお手本の複製作業を通じて行われてきた事情を指摘するものである。その関連事例が紹介されている第5章「公式と経験」の冒頭には、ビクトリア朝時代の英国における絵塾の様子を写した印象的な写真が示されている。そこでは、教室内の子どもたちが、教壇付近に提示された板に示された葉の輪郭をなぞった図形を熱心に書き写している様子が記録されている<sup>63</sup>。

続けてゴンブリッチは、東洋並びに西洋における多くの描画教本について紹介論評している。東洋の例として言及されるのは中国の『芥子園画伝』である<sup>64</sup>。そこには描写対象の種類ごとに、複雑性の度合いに応じたさまざまなバリエーションの作例が示され、単純なものから順次学べるようになっている。それぞれの作例は、一定の描写内容を持つと同時に、それ自体としては、一定の濃淡を帯びた一定の墨跡である。学習者は、ひたすらその墨跡を書き写す訓練を重ねることで、結果的に多様な対象を描き出せるようになる。絵画制作の技能の基本的な実質は、一定の幻影を生じさせる一定の筆の運びをお手本とし、その筆の運びそのものの模倣を重ねるという作業に求められるのである。

西洋の場合、ゴンブリッチが紹介しているお手本集の多くは、描かれるべき事物の形を単純化された幾何学的な図形に置き換える置き換えパターンの例示の形で示されている。ここではしかし、その委細は省き、代わりに、ゴンブリッチが、図式化された描画慣習の反復を絵画制作の基本であることを示す事例として引き合いに出しているハルトマン・シェデル著『ニュルンベルク年代記』(1493年)の挿絵の事例に触れておこう<sup>65</sup>。それらはデューラーの師ヴォルゲムートの手になるものとされる。引用されているのはダマスカスとマントバの挿絵である。事例のポイントは、それぞれが別々の都市の挿絵でありながら、図柄は同じである点である。この事例の教訓と

60 *A&I*, p.73 [邦訳書115頁].

61 *A&I*, p.88 [邦訳書135頁].

62 *A&I*, p.65 [邦訳書104頁].

63 *A&I*, p.128 [邦訳書216頁].

64 *A&I*, p.129 [邦訳書217頁].

65 *A&I*, pp.68-69 [邦訳書110頁].

してゴンブリッチが引き出すのは、何かの画像を制作するという行為が、まずは何より、その対象の描写に関するお決まりの手順にしたがうことだ、ということである。問題の挿絵画家にとって、都市を描くということは、何より都市に関する手持ちの図式の適用に他ならなかったというわけである。

ゴンブリッチが図式の不可欠性のもう一つの傍証とするのは、彼のいわゆる「(画像)表象の病理 (pathology of representation)」<sup>66</sup>に関する考察である。これについては項目を改めよう。

## C-2 「表象の病理」

絵画制作が図式の習得を不可欠とする論点からの系として、適切な図式を身に着けていないようなモチーフに関しては、私たちは適切な描写ができないことになる。ゴンブリッチは、「画家が描ける (render) のは、彼の使う道具と媒体で描けるものだけである。画家の技法は選択の自由を制限する」<sup>67</sup>、と言い、さらに、「大芸術家になればなるほど、それだけの確に、自分の熟練が通用しない課題を本能的に避けるのだ」<sup>68</sup>と述べている。そして、それを避け損ねた結果として生じる一連の奇妙な事例を、ゴンブリッチは「表象の病理」という言い方で括り紹介している。

ゴンブリッチがこの関連で挙げている多くの事例はどれもなかなか興味深いのだが、ここでは二点だけに絞っておこう。

一つはライオン他を描いたゴシック建築家ヴィヤール・ドンヌクールの手になる素描である(図3)。ここに描かれた動物はどちらもあまり写実的な姿には見えないのだが、しかし、添えられた言葉には、「実物から直接に描かれたという点に留意せよ」とある。この事例において、作者は写実的な絵を描いたつもりでいるが、私たちにはそうは見えない。ゴンブリッチの理解では、その落差は、作者が描写対象にふさわしい先行図式を十分に身に着けていなかったことに由来する<sup>69</sup>。

もう一つの事例は鯨を描いた一对の銅版画である。一方の版画は1601年の作品で、同年にアンコナに打ち上げられた鯨を描いている。キャプションには「実物から正確に描かれた」と記されている。しかし、その触れ込みは、並べて示されている1598年の版画（こちらは同年のオランダの海岸での事案に取材している）と比べると、信ぴょう性が疑わしい。第一には、ほとんど引き移しともいえる図柄(ただし左右が入れ替わっている)を見れば、それが本当に実

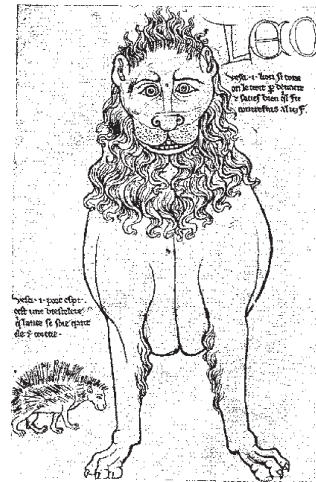


図3 ライオンとヤマアラシ、  
1235年頃、パリ国立図書館蔵

66 *A&I*, p.77 [邦訳書121頁].

67 *A&I*, p.65 [邦訳書104頁].

68 *A&I*, p.86 [邦訳書132頁].

69 *A&I*, pp.78 [邦訳書122-123頁].

物に即しているかどうか疑われる。第二には、(これはどちらの作例にも共通だが、) これらに描かれた鯨には、現実の鯨にはないはずの馬のような耳がついている。そこから推測されるのは、1601年の版画が1598年の版画に見られる図式の転用に基づくことであり、さらには、どちらもが、突き出た耳のある他の種類の動物のための図式の転用に基づいていることである<sup>70</sup>。

ゴンブリッチの理解では、これらの事例は、描写が何より手持ちの図式の適用であるという事情の表れであることに加え、描写されるべき事物について、まだふさわしい描写図式が開発されていないような事例であり、賢明な画家ならば巧妙に回避したであろう事例である。しかし、もちろん、この種の対象は未来永劫正確に描かれえないというわけではない。いずれは、それらを描く図式も開発されるだろう。そのための一つの筋道としてゴンブリッチが力説するのが、既存の図式の修正のプロセスである。

### C-3 図式の修正とその行く先

以上に紹介した図式に関する考察への補完として、ゴンブリッチは『芸術と幻影』の随所で、「図式と修正の規則的反復」<sup>71</sup>という言い回しを繰り返している。ゴンブリッチによれば、画家の行う仕事は、図式を習得し適用することに加えて、さらに必要に応じてそこに様々な修正を施すことなのであり、ゴンブリッチの視点からは、美術の歴史とは、そうした図式が次々と累積され、また修正されていくプロセスに他ならない。こうした考え方は、ゴンブリッチが引用している心理学者 F. C. エイヤーの記述によく整理されている。

習練を積んだ素描家は多くの図式を習得しており、これによって彼は、紙の上に素速く動物や花や家の図式を描き出すことができる。これが記憶のイメージを再現する拠り所となり、その図式が、素描家が表現したいものと一致するまで徐々に変更されていくのである。多くの素描家は、図式の蓄えが不十分なために、他の素描はうまく素描できても、対象から描くことはできない<sup>72</sup>。

修正を促す必要性には宗教的・社会的な様々な要素が関連してくる。が、背景はどうあれ、『芸術と幻影』の中でゴンブリッチが特に注目しているのは、図式的な描写を実物と見比べてより写実的な描写へと修正しようとする動きである。ゴンブリッチによれば、そのような動きが優勢となった時代が、美術史の中には二つあった。一つは古代ギリシアの美術であり、もう一つは、ルネサンスから印象派に至るヨーロッパ美術である。それぞれには『芸術と幻影』の第4章と第5章が解説に当てられている。

70 *A&I*, pp.80-81 [邦訳書125-6頁].

71 *A&I*, p.74 [邦訳書116頁]ほか。

72 *A&I*, pp.146-147 [邦訳書214頁].

この限定された時期の内部に限って言えば、絵画には、一定の目的に向けての進歩が見られる、とゴンブリッチは考えた。例えば近代西洋の美術の中では、写実(naturalism)という目標に向けて、線遠近法に基づく輪郭の決定に加えて、陰影を付けることで立体感を出す技法、遠くのものをはぼかす「空気遠近法」、遠くのを青で表現する色彩遠近法、光の煌きを再現するためのハイライトの使用、外光の鮮やかさをだすための色彩分割(点描法)、等々、様々な技法が累積されていった。

こうした事情についてのゴンブリッチの説明には、一つ曖昧な部分が残されている。写実の技法に関して進歩があるのだとした場合、後の時代の技法は前の時代に比べて、事物の姿を描写するより客観的に正しい技法だということになるのだろうか。また、進歩が続けば、やがて完璧な写実的技法に到達するということもありうるのだろうか。

こうした疑問についてのゴンブリッチの対応は、アンビバレントである。

一方で彼は、特定の伝統の内部においてであれ、写実的な描写の方法に関しては進歩が現に成り立つことを力説しており、そのかぎりでは、事物の姿の再現・描写に関して客観的に正しい(より正しい)方法というものがあるとする立場に加担しているように見える<sup>73</sup>。しかしその一方で、先に見てきた「コピー理論」への批判は、一定の描写法が特別な写実性を持つという主張とは相いれないように思われる。写実的な描写と称されるものも、ゴンブリッチの説明では一種の「翻訳」なのであり、翻訳するものとされるもののあいだに単純な見かけの類似関係は成り立たない。

ここに厄介な問題があることにはゴンブリッチも気づいている。彼は、写実的な絵画の模範的事例として『芸術の幻影』でたびたび言及されているコンスタブルの風景画《ワイヴェンホー・パーク》に触れて、次のように述べている。

すでに第一章で明らかにしようと試みたように、ワイヴェンホー・パークを描いたコンスタブルの絵は、自然の単なる引き写し(transcript)ではなく、光から絵具への転換物(transposition)だった。しかし、この絵がやはり、子供の絵と比べてモチーフに一段と近い絵になっていることは間違いない<sup>74</sup>。

しかし、こうした主張を行う際に、写実性の度合いを測る基準はどんな風に考えられているのだろうか。この点に関するゴンブリッチの説明は、要約的に整理すれば次のようなものである。すなわち、ある絵が写実的だと言えるのは、その絵が従っている描写技法に従ってその絵を解釈した場合に、その絵がそのモチーフである対象に関して多くの正しい情報を提供し、また少なくとも間違った情報を提供しない場合である――。奥歯に物の挟まったような言い方だが、先にゴンブリッチ自身が批判していたような、網膜イメージとの比較だとか、事物の客観的な見え方との

73 これについては『芸術と幻影』第4章、第5章を参照。

74 *A&I*, p.299 [邦訳書403頁]。

比較だとかという観念を持ち込まずに写実性を特徴づけるとすれば、これがぎりぎりの線だというのがゴンブリッチの見解である<sup>75</sup>。

## (D) 表象の起源

### D-1 概念の拡張,あるいは投射

絵画における図式の役割を論じた前項目の議論には、まだもう一つの大きな空白部分がある。描画法を学ぶことが先立つ図式を習得することなのだとした場合、では先立つ図式はどのようにして用意されるのか、という点である。言い換えれば、そもそも画像表象はいかにして成立したのか。画像表象の起源はどこにあるのか。こうした問への答えとして、ゴンブリッチは次のようなアルベルティの発言を肯定的に引用している。

自然の創造物の模倣を目標とする美術は次のようにして発生したのだと思う。すなわち、樹木の幹、土の塊などの中に、ある日偶然なことから、ほんのわずか手を加えるだけで、何かの自然の対象によく似た格好になるような外形が発見されたのである。このことに気付いた人々は、それを申し分のない似姿 (likeness) にするには何を補えばいいかを考えてみた。こうして、対象そのものが求めているやり方で輪郭や面を適応させ移動させることで、人々は望み通りのものに仕上げたのである。その日以来、人間のイメージ創造の能力は急速に伸展し、素材に手がかりとなるほんやりとした輪郭がない場合でも、何なりと似姿を創り出せる域に到達したのである<sup>76</sup>。

一見、この説明は、絵を「自然の創造物の模倣」、「似姿」として捉える通念に沿った起源の推定である。しかし、ゴンブリッチの位置づけはそれとは異なっている。ゴンブリッチによれば、アルベルティの説明は、「美術の根源を投射 (projection)、つまり私たちの心の分類システムのメカニズムに見出すことができるという考え」<sup>77</sup>の最初の表明例である。『芸術と幻影』にはこの「投射」ないし「概念 (クラス) の拡張」の解説として多彩な類例が出てくるが、身近な所では、例えばロールシャッハテストにおいて、インクの染みの模様の上に様々な事物の姿が重ね合わされ

75 *Ibid.*:「……こうした言明〔コンスタブルの絵はそれを模写した子どもの稚拙な絵よりも写実的だ〕が意味しているのは、コンスタブルの絵画が、目に見える世界に基づいて解釈されうるし、またほとんどそのように解釈されざるを得ないということである。問題の絵画がワイヴェンホー・パークを表象しているとする表題が真実だと認めるなら、私たちは、その解釈が1816年における問題の村荘について、仮に制作中のコンスタブルの傍に立ったとすれば収集できたであろう非常に多くの事実を教えてくれるだろうことを、確信することができる。もちろん、彼コンスタブルも私たち観照者も、絵具の符牒に翻訳できるよりもずっと多くのものを見たことだろう。だが、絵は、このコードを読める人々には、少なくとも何ら間違った情報を提供しないだろう。このような言い方はよそよそしく、もったいぶった言い方に聞こえるかも知れないが、一つの長所がある。上記の説明には、『コンスタブルの網膜上のイメージ』は出てこないし、また、美学に多大な幻想をもたらした見え方 (appearances) なる考え方もまったく出てこない」。Cf. Gombrich (1972).

76 *A&I*, pp.105-106 [邦訳書157-158頁].

77 *A&I*, p.105 [邦訳書157頁].



たり<sup>78</sup>、星座の場合に、夜空の星の配置状況に、神々や様々な事物の姿が重ね合わされる<sup>79</sup>などの事例を考えるのが分かりやすい。自然界の事物の形が、偶然、それとは別の事物の形と重ね合わされ、その別の事物の名前で呼ばれる、——そういったいわば自然的なイメージの事例の中から、人間による加工に適したものが自然的な「図式」として利用され、その修正を重ねることで絵画制作の技術が発展した、というのがゴンブリッチの見通しである。

それにしても、こうした見通しの拠り所となっている「投射」あるいは「概念の拡張」と呼ばれている心の働きは、より正確にはどのような本性をもっているのだろうか。哲学の立場から最も気になるのはその点である。この点について、ゴンブリッチの叙述はいささか錯綜しているように見受けられるのだが、ここでは、特に重要と思われる二、三の事項を取り出しておきたい。

## D-2 概念的な指示／代理の提示

ゴンブリッチの理解では、画像表象の基本的な働きは、言葉のように一定の概念を指示したり、個体を指示したりすることではなく、むしろそれ自体が一定の概念の一事例を体現したり、特定の個体の代理の役目を果たしたりする点にある。その点が最も明瞭に表明されているのは、『芸術と幻影』に先立って発表された論文「棒馬考」においてである。棒馬とは、子どもの玩具として用いられる棒であり、場合によってその端に馬の頭部のような装飾が施され、子供たちはその棒にまたがって乗馬遊びを演じる。「棒馬考」はその種の事例に画像表象の原型を求めようとした野心的労作である。そこでの考察は、画像表象の本性に関するジョシュア・レノルズの次のような発言への批判から出発している。

歴史画家は人間一般を描く。肖像画家は個別の人間を、つまりは欠点のあるモデルを描く<sup>80</sup>。

このさりげない発言に関してゴンブリッチが批判するのは、絵が言葉と同様に、絵それ自体とは区別された概念や個体を指示することが無造作に前提されている点である。普通名詞が一般概念を表したり、固有名詞が特定個体を指示したりするのと同じように、絵も、例えば歴史画ならば一般的な人の概念を指示し、肖像画ならば特定の個体を指示するのだというふうに。しかし、ゴンブリッチはそれを批判して次のように言う。

この議論には人を欺く単純さがあるが、それは少なくとも一つの不当な仮定を立てている。つまり、この種のすべての画像が、個体であれクラスであれ、画像自体の外にある何かを必ず指示するという仮定である。私たちがある画像を指さして「これは人だ」と言う時、この

78 A&I, p.105 [邦訳書157頁].

79 A&I, pp.106-7 [邦訳書158-9頁].

80 Reynolds (1997), p.70.



種の仮定を念頭に置く必要はまったくない。厳密に言えば、この言明は、画像自体が「人」というクラスの一員だという意味に解することができるのである<sup>81</sup>。

ここでゴブリッチが指摘しているのは、画像が、言葉のように概念や個体を表示するのではなく、むしろ、一定の概念の一事例、あるいは一定の個体の代理の役目を果たすという事情である。たとえば、「犬」という言葉はその言葉とは区別されたある動物を指示するが、犬の絵の方は、それ自体が「犬だ!」という発言の主題となり、「かわいい」「吠えている」「太っている」等々のコメントの対象となり、ことによれば愛称を与えられたりもするというふうにある。

『芸術と幻影』では、類似の考察が雪だるま (snowman) を例に展開されている。雪だるまを作る人は、あらかじめ頭の中にある雪だるまの概念に合わせて、それを表示するために雪を固めるのではない。そうではなくて、「実際のところはむしろ、私たちが雪いじりをしたくなって、あれこれね回した挙句に、そこに人間を見るようになる、というのが事の真相である。雪の堆積が最初の図式となり、そこに修正を加えることで[人間の]最小限の定義を満たすようなものができるのだ」<sup>82</sup>。この場合にも、雪の塊が、概念や個体を指示するのではなく、むしろそれ自身が人の一例と見なされ、さらには「人」と呼ばれうるようになるという事情が、画像表象の起源と見なされるわけである。

もちろんこれは、絵の基本機能について述べているのであって、派生的には、絵は、言葉と同じように、物に貼られるラベルの役目を果たしうる。しかし、ゴブリッチが指摘するのは、そうした「画像自体の外にある何かを必ず指示する」という仮定をすべての絵に求めるのは不当だという点である。ゴブリッチの言い方では、

指示という観念、つまり雪だるまが誰かを表すという考えを抱けるようになるのは、もっぱら「雪だるまをもう一人の人として受け止めるようになった」後になってからのことである。私たちは、その雪だるまを肖像や戯画に見立てることもできるし、誰かとの類似性を見出し、[もっと似るように]手直しをすることもできる。しかしつねに、私の主張では、制作が適合に先立ち、創造が指示に先立つのである<sup>83</sup>。

### D-3 見かけの類似性／反応の類似性

しかし、それでは、絵がみずから一定の概念の実例を提示したり、特定個体の代理となったりすることを可能にしているのは、どのような事情なのだろうか。

こうした問いかけに対する誰もがまず思い浮かべるのは、類似性に訴える応答であろう。つまり、

81 Gombrich (1963), p.2 [邦訳書11頁]. 傍点は筆者による補足。

82 *A&I*, p.100 [邦訳書150-151頁].

83 *A&I*, p.99 [邦訳書150頁]. [ ]内は筆者による補足。

絵がある事物の名前で呼ばれうるのは、それが問題の事物に類似しているからだ、と。先ほどのアルベルティからの引用でも「似姿 (likeness)」という言い方がなされていた。しかし、ゴンブリッチは、画像表象が事物の見かけの姿を模倣することは認めているが、しかし、それが画像表象を成立させる基本条件だとは考えなかった。ゴンブリッチ自身の言い方では、画像表象を成り立たせているのは、類似性は類似性でも、見かけの姿の類似性ではなく、むしろ、「反応の類似性」とでも呼ぶべき事情である。『芸術と幻影』によれば、

[画像]表象は写し (replica) ではない。それはモチーフに類似している必要はない。……だが、ある文脈では、一方が他方を表象できる。それらが同じクラスに属するのは、それらが類似した反応を解発するからである<sup>84</sup>。

しかし、では具体的に「類似した反応」とはどういうことなのか。また、それを解発する「文脈」とは、どんなものなのか。こうした疑問に対して、ゴンブリッチの著作には二通りの回答の道筋が見いだされる。

その一つにおいては、表象を取り巻く社会的な文脈、具体的には子供のごっこ遊びに淵源する共同的な想像の活動に考察の焦点が向けられる。そして、その中で表象作品が、現実の対象に接する際に生じるのに似た疑似体験をもたらすという事情が、上記の「類似した反応」の実質と解されることになる。論文「棒馬考」では、こうした反応を引き出す上で重要なのは、「『外形 (external form)』ではなくて機能である」と言われる<sup>85</sup>。つまり、表象が成立するために重要なのは、それが本物の馬と似た形をしていることではなく（実際、棒馬は馬にあまり似ていない）、また、「馬」の一般概念や特定の馬を記号として表示することでもなく、むしろ、馬の代わりとして役立つという機能を果たすことなのだ、と。

子供が棒を見て馬だと言うとき、…その棒は概念としての馬を意味している記号でもなければ、ある個別的な馬の肖像でもない。その棒は、「代理 (substitute)」として役立つ性能によってそれ自身独自の馬になったのであり、「オウマさん」の部類に属し、それどころか独自の固有名を付されるのにふさわしいかもしれない<sup>86</sup>。

この場合に、棒馬が馬の代理として役立つということの実質は、生活上の実用的な目的に適うというより、むしろ棒馬を馬に見立てたごっこ遊びの中で、一本の棒が馬の役割を演じ、棒にまた

84 *A&I*, p.110 [邦訳書163-164頁]. [ ]内は筆者の補足。さらに、その13年後に発表された論文「幻影と芸術」でもこう言われる。「絵が窓から見た遠景の姿になるのは、両者が実物とその複製のように識別不可能だという事実によるのではない。重要なのは、両者が引き起こす心的活動の類似性である」(Gombrich (1973a), p.240)。

85 Gombrich (1963), p.4 [邦訳書14頁].

86 Gombrich (1963), p.2 [邦訳書11頁].

がった子供に、現実の馬に乗った場合に生じるのと類似した（と少なくとも当事者には感じられるような）興奮を生じさせる、といった事情だと考えられる。また、雪だるまが人の代理として機能するというのも、そうしたごっこ遊び的な文脈の中で、雪の塊とのかかわりによって現実の人に接する場合と類似した反応が生じるという事情が考えられる。ゴンブリッチはその辺の事情を次のように記述している。

雪だるまを作っているとき、私たちは人間の幻を作っているのだとは感じない。ただ雪の人を作っているだけなのである。「煙草をのんでいる人を再現しようか」とは言わずに、「パイプをくわえさせようか」と言うのである<sup>87</sup>。

しかし第二に、ゴンブリッチは、こうしたごっこ遊び理論的な説明と並行して、むしろ知覚的な認知のメカニズムに根差した視覚的反応に焦点を置いた考察も展開している。実際、「目の欺き」としての幻影を主題とした『芸術と幻影』の中心的考察の中では、現実にはそこにはないことが分かっている事物の姿をそこに見るように感じる認知的反応が何より重要になるはずである。一定の図形がウサギやアヒルのように見えるとか、画布上の「美しい筆跡の集積」が「手やりボンやビロードの布」に見えるといった反応は、どちらもこの種の認知的な反応に属するものである。

その種の認知的な反応の原始的な形態として、ゴンブリッチは動物行動学者ティンベルヘンの議論を紹介している。それはトゲウオの反応の分析にかかわるものである（図4）。ティンベルヘンは、オスのトゲウオの反応を調べるためにトゲウオの模造品を作って反応を調べるのだが、そのさい、「写実的な模造品でも、下方が赤く塗られていなければ魚に強い印象を与えないが、べつたりと赤塗りした漫画風の模造品は激しい反応を呼んだ」<sup>88</sup>とされる。ティンベルヘンの理解では、トゲウオの反応は一定の「解発因 (releaser)」によって規定されているのであり、私たちから見ると写実的な模造品よりも、オスの反応を誘発する因子を含んだいわば誇張的な模造品のほうが、「本物よりも反応が顕著なことがあった」のだとされている。「ティンベルヘンのトゲウオは、窓外の少し離れた所を赤い郵便局のトラックが通り過ぎると、決まって養魚槽の中で身構えたという。彼らの頭脳には赤は危険や対抗を表わすものだからである」<sup>89</sup>。

このトゲウオの事例では、事物のクラスの拡張が事実誤認に直

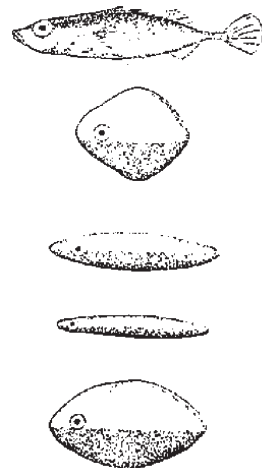


図4 トゲウオの模型，  
N.Tinbergen, *The Study of Instinct* (London, 1951), fig.20  
より

87 *A&I*, p.99 [邦訳書149-150頁]. 引用中の [ ]内は筆者による補足。

88 *A&I*, p.101 [邦訳書153頁].

89 *A&I*, pp.101-102 [邦訳書153頁].

結しているが、人間が扱う画像表象のほとんどは、先にも確認したように、そのような事実誤認を伴わない。しかし、目の欺きとでも呼ぶべき事例においても、その反応が一定の解発因に支配されているという点は共通である。そして、大括りに言えば、先に第1節（4）の関連で引用した「私たちの感官の神秘の錠」の喩えにも示されているように、画家の仕事は、描きたい事物を見た場合に生じるのと類似の反応を生じさせるような、画像媒体の形状を探ることにある。それは多くの点では実物と似ていないが、にもかかわらず、実物を見る場合と類似した認知的反応を引き起こすのである。こうした事情を、ゴンブリッチは次のように要約している。

事物のクラスを合理的な集団を越えて広げる傾向がなかったならば、ということつまり、私たちが最小限のイメージに反応しなかったならば、シンボルないしイメージの創造は起こりえなかったのである<sup>90</sup>。

ここで「最小限のイメージ」と呼ばれているのは、トゲウオの例で言えば先の「解発因」に当たる。そして、人間の手になる画像表象の場合には、人間が自然的な「図式」から出発し、その「修正」を通じて習得してきた多様な描写技法の一つ一つが、そうした解発因と関連していることになるだろう。

#### 4

以上、画像表象の本性に関わるゴンブリッチの基本的な論点を辿ってきた。論点の一つ一つの是非についてはいずれも慎重な検討が必要だが、その多くは別の機会に譲る。ここでは、ゴンブリッチの議論がどのような点でその後の分析美学における論議の展開と関係しているのかを確認することで、今回の考察の結びとしたい。

#### 幻影説

ゴンブリッチの見解はしばしば「幻影説」として括られる。たしかに、ゴンブリッチの原著は『芸術と幻影』と題され、そこでの議論には、描写の問題との関連で「幻影」という語が頻出するから、「幻影説」という呼び名は無理のないものである。しかし、多くの場合、ゴンブリッチの見解を「幻影説」と呼ぶ人々は、「幻影」を「欺瞞」の意味に解し、画像表象を見る経験を、画像を実物と取り違える経験として説明するのがゴンブリッチの立場だと見なしてきた。見てきたように、それは曲解である。しかし、では「幻影」とは正確にはどんなことなのか。大まかに言えば、それは、現実には眼前にない事物をあたかも見ているかのような経験ということになる。しかし、その解

---

90 *A&I*, pp.101-102 [邦訳書153頁].

明を試みる中でゴンブリッチが提示した論点は、見てきたように、多岐にわたっている。それらは、画像表象概念に関する明示的な定義の形に整理しうるような完結した理論というより、一連の論点を通じて画像表象の本性についておおよその輪郭を描き出そうとする試みとして受け取るのが有益である。当然ながら、その細部については多くの曖昧で不確定的な部分も残されており、それらは画像表象をめぐるその後の理論的展開ともならみ合わせつつ再検討が必要である。

### 知覚説

ゴンブリッチの考察は、終始、絵を見る知覚経験の特質へと向けられている点が大きな特色であり、画像表象の本性の解明が、絵を見る知覚経験の解明と不可分だとする姿勢が貫かれている。こうした姿勢は、その後、「知覚説」という名称とも結び付けられ、分析美学において主流的な立場となった。ゴンブリッチの著書は、その先鞭をつけた業績として位置づけることができる。

同じく知覚説の代表格と見なされることの多いウォルハイムについては本稿でも度々触れた。本稿では、画像知覚において主題対象と絵画表面とが同時的な注意の対象となることはないとするゴンブリッチを支持し、対象を見る経験と平面を見る経験が共存するとする初期のウォルハイムの主張は退けた。しかし、では画像知覚における主題対象を見る経験の実質がどのようなものであるかについては、なお踏み込んだ検討が必要である。例えばセザンヌの絵を見る時、私たちの注意が絵の表面の絵の具の模様でなく主題対象の側に向けられているかぎり、そこには人物なりその他の事物なりの姿を見る経験が成り立っている。しかし、それは生身の人物やその他の事物を見る経験とは、随分と性格が異なっている。先述のように、ゴンブリッチはそうした事情を踏まえて、「世界が絵に類似することはないが、絵は世界に類似する」のだ、とややレトリカルな発言を繰り返している。しかし、世界と類似していない絵が世界に類似するとはどういうことなのか。ここでゴンブリッチが言わんとしている実質を、論理的矛盾をきたさない言葉で敷衍する仕事は、なお大きな課題として残されている<sup>91</sup>。そして、その作業は、主題を見ることと平面を見ることを単一の特異な知覚経験の二つの側面として捉え直そうとした後期のウォルハイムの見解<sup>92</sup>の検討とも密接に関連してくることが予想される。この点は今後の重要な検討課題の一つである。

### 認知説とメイクピリーブ（ごっこ遊び）説

画像知覚の際に生じる幻影経験について、『芸術と幻影』のゴンブリッチは、先に見たように、「投射」あるいは「概念の拡張」という観点からの考察を展開した。しかし、その種の心的操作を可能にしている背景事情について、ゴンブリッチの見解は些か錯綜しているように思われた。彼が

91 絵の見え方をどのように捉えるかについては Hopkins (1998) 他を参照しつつ清塚 (2015) において検討したことがある。しかし、ゴンブリッチとウォルハイムの間の論争をも視野に入れた形でのより包括的な検討はまだこれからの課題である。

92 Cf. Wollheim (1987), (2001), (2003).



援用するのは、一方では、子供のごっこ遊びを原型とする特殊な社会的文脈についての考察であり、もう一方では、おおむね人間の意識下で生じる認知過程についての考察である。しかし、それらのあいだの相互関係や、相対的な重要度について、ゴンブリッチは明確な言質を与えていない。

分析美学におけるその後の研究においては、前者のごっこ遊び的な文脈についての考察は、その後、ウォルトンのメイクビリーブ説において詳細な展開を見ることとなった<sup>93</sup>。それはゴンブリッチが特に論文「棒馬考」で力説していた着想を、表象の一般理論として発展的に整備したものだと言える。他方、後者の、知覚的な認知過程に関する考察の方は、シアーやロペスらが展開した認知説の議論の中でより明確な表現を得ることとなった<sup>94</sup>。大まかに言えば、絵がある対象を描写するというを、その絵を見る経験において当該対象を見る際に働く認知過程と関連付けて理解しようとするのが認知説の立場である。それは、絵が実物を見る場合と「類似した反応」を生じさせることを力説するゴンブリッチの議論と多くの点で重なるものである。

ゴンブリッチにおいては、これら二通りの潮流が共存しているわけだが、そのことの意味をどう受けとめるかという点は、これもまたゴンブリッチが残した大きな宿題である。それは、本来ならば相容れないはずの見解が、十分に検討されないまま一緒にたにされていただけなのか、それとも、二つの道筋は相補関係を持って連携できる、あるいはすべきものなのか。ゴンブリッチのテキストを尊重するならば、まずは尊重すべきなのは後者の可能性である。しかし、その場合の相補関係がどのような形で可能なのかという点の検討もまた、本稿に残された大きな宿題である。

## 類似説

画像表象の本質を絵と対象の類似関係に求める考え方を、慣例に従って大まかに類似説と呼んでおこう。類似説は画像表象の本性に関する通念の一部とも言えるポピュラーな見解であり、先に「コピー理論」の名で批判した考え方も、その一つのバリエーションである。先に紹介したゴンブリッチのコピー理論批判は、その後、グッドマンらによって継承・補強され、分析哲学の伝統の中では、60年代から80年代にさしかかるころまで、類似説はもっぱら批判の対象として扱われる時代が長らく続くことになった<sup>95</sup>。

とはいえ、ゴンブリッチの立場と類似説のあいだには、単なる対立にとどまらない複雑な関連がある。特に二点に注意が必要である。

第一に、先に認知説との関連でも触れたが、ゴンブリッチは、いくつかの重要な個所で、反応の類似性という事実の重要性を力説している。この場合の反応とは、事物を見た場合の反応と、絵を見た場合の反応である。この点に着目すれば、同書は、見かけの類似説ならぬ、反応の類似

93 Walton (1990), (2008).

94 Schier (1986), Lopes (1996).

95 現代英語圏における画像表象論に関する最初のサーベイの試みとも言える Shier (1986) においても、類似説への評価は依然として厳しいものがある。



説を弁護した本とも言える。

しかしまた、第二に、ゴンブリッチは、見かけの類似性には否定的な言辭を弄しながらも、同時に、場合によって両者の見かけが類似するという事実にも強い関心を寄せていた。そして、彼によれば、そうした「修正」のプロセスにおいて実物との見かけの類似が達成目標として重視された特異な文化圏として、古代ギリシアと近代西洋に注目し、そこで起こった写実の技法の進歩という事実の検討に多くの紙幅を割いている。そうした事情もあって、ゴンブリッチは、見かけの類似ではなく反応の類似、という単純な定式には一定の制限を付している。

……イメージの証は、それが実物とそっくりである (lifelikeness) 度合いによってではなく、行動の文脈におけるその効能にある。イメージは、実物とそっくりであることがその効果に貢献すると考えられる場合には、そっくりであることもありうるが、しかし、他の文脈では、イメージは、現物のもつ効力を維持している限り、最小限の図式でも事足りる。それは実物並み、あるいはそれ以上の働きをするのである<sup>96</sup>。

ここでは、画像表象全般の基本特性を、見る側に最小限の目の欺き（実物を見る場合と類似した反応）を生じさせる効能に求める一方で、場合によって、絵と対象の間の見掛けの類似性がそうした効能を担う可能性があることが、断り書きとして付け加えられている。各種の写実の技法は、そうした特殊な場面で力を発揮するものとして位置づけられる。

こうした写実の技法の位置づけの問題は、次に取り上げる慣習説へのゴンブリッチのスタンスとも連動している。

### 慣習説

先に第3節の項目Cにおいて紹介したとおり、ゴンブリッチは、絵画制作の過程で先立つ慣習的な図式の習得が不可欠の役割を演ずることを多くの事例を通じて印象的に論じ、同時に、それらの図式が多様な方向に向けて修正されることについても、多彩な事例を通じて論じている。それらの議論は、画像表象を慣習的な記号体系として捉える後のグッドマンらの記号論的な見解に大きな影響を与えた<sup>97</sup>。ただし、各種の写実の技法の位置づけについて、グッドマンは相対主義の立場を貫くのに対して、ゴンブリッチは、それを特定の伝統に相対化することには抵抗を示しており、その点でグッドマン流の徹底した慣習説とは距離を取っている<sup>98</sup>。特に、線遠近法の身分をめぐる両者の間のやりとりの帰趨の見極めは、ゴンブリッチをめぐる重要な懸案事項の一つである。その点はまた、類似説の復権を目指した一連の論客の議論とも関連してくる可能性がある<sup>99</sup>。

96 *A&I*, pp.110-111 [邦訳書164頁].

97 Cf. Goodman (1972), (1976).

98 Gombrich (1972).

99 Cf. Peacocke (1987), Hopkins (1998), Hyman (2006).

\*

以上、ゴンブリッチの著作に見られる多様な展開の可能性について、その後の論争状況に照らして確認を行ってきた。後知恵をもって振り返れば、分析美学において今日検討されている画像表象論の多くは、すでにゴンブリッチにおいて萌芽的には先取りされていたとも言える。しかし、そのことも踏まえて最後に考えておかなければならないのは、こうした多様な方向性がゴンブリッチにおいて共存しているということの意義についてである。

多様な方向性の一つ一つは、時に対立的に捉えられ、最終的には一者に収斂するとの見通しの下に見られがちである。しかし、ゴンブリッチの議論に即して考えるならば、一連の見解（幻影説、知覚説、類似説、慣習説、認知説、メイクビリーブ説）は（あるいはその萌芽的議論は）内的な連関をもって唱えられたものであり、相互対立の色合いは薄い。

画像表象論における近年の著作において、ニューアルは、「混合説（mixed theory）」という考え方を提示している。それは、上記のような多様な説明モデルに関して、どれか一つを採択して他を排するのではなく、「上記の説明モデルのもつ様々な側面を組み合わせる」<sup>100</sup>ものであり、近年、多くの論者が採用しはじめているものである。私の考えでは、ゴンブリッチの理論はそうした方向性をいち早く体現したものだと言える。

とはいえ、ゴンブリッチ理論において共存している多様な視点が正確な所相互にどのように関連し、さらにその後の研究者らの議論とどのように関係するのかという点の見極めは、なお今後の課題に属する。

### 文献一覧

- Clark, K., 1960, *Looking at Pictures*, London: John Murray.
- Gaiger, Jason., 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.] (引用に際しては Princeton University Press から2000年に刊行された12刷の頁付けに準拠する。)
- , 1963, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays*, London: Phaidon Press. [二見史郎・谷川渥・横山勝彦訳,1988年,『棒馬考』,勁草書房.]
- , 1972, “The ‘What’ and the ‘How’: Perspective Representation and the Phenomenal World”, in Rudner & Scheffler (1972), pp.129-149.

---

100 Newall (2011), p.2.

- , 1973a, "Illusion and Art", in Gregory and Gombrich (1973), pp.193-243.
- , 1973b, "Correspondence", *British Journal of Aesthetics* Vol.13, p.99.
- Goodman, N., 1972a, "Review of Gombrich's *Art and Illusion*", in Goodman (1972b), pp.141-146.
- , 1972b, *Problems and Projects*, Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill.
- , 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, G., 1998, *Picture, Image, and Experience*, Cambridge University Press.
- Hyman, J., 2006, *The Objective Eye*, The University of Chicago Press.
- 清塚邦彦, 2015, 「絵の中に見えるもの: 見えるものと描かれたもの」, 小熊・清塚(2015)所収, 74-98頁.
- 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 ?*, Palgrave Macmillan.
- 小熊正久・清塚邦彦 (編), 2015, 『画像と知覚の哲学』, 東信堂
- Peacocke, C., 1987, "Depiction", *The Philosophical Review*, Vol.96, No.3, pp.383-410.
- Reynolds, Sir Joshua., 1997, *Discourses on Art*, Yale University Press. (originally published in 1797.)
- Rudner, R. and Scheffler, I. (eds.), 1972, *Logic and Art*, Indianapolis: Bobbs Merrill.
- Schier, F., 1986, *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press
- Van Gerwen, Rob. (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.
- , 2007a, "Pictures and Hobby Horses: Make-Believe beyond Childhood", in Walton (2007b)
- , 2007b, *Marvelous Images on Values and the Arts*, Oxford University Press.
- Whitehead, A.N., 1927, *Symbolism: Its Meaning and Effect*, London. [市井三郎訳, 1980, 『象徴作用他』 河出書房新社]
- Wollheim, R., 1974a, *On Art and the Mind*, Harvard University Press.
- , 1974b, "Reflections on *Art and Illusion*", in Wollheim (1974a), pp.261-289.
- , 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.]
- , 1987, *Painting as an Art*, Princeton University Press.
- , 2001, "On Pictorial Representation", in Van Gerwen (2001), pp.13-27.
- , 2003, "In Defense of Seeing-In", in Hecht et al (2003), pp.3-15.

## Gombrich on Pictorial Representation

Kunihiko KIYOZUKA

In this paper, I will examine E.H.Gombrich's theory of pictorial representation, which is presented in his main theoretical book, *Art and Illusion* (1960). Although Gombrich is an art historian and not a philosopher, the book is full of philosophically illuminating ideas that provide clues to the nature of pictorial representation. It had a great influence on the subsequent development of Anglo-American aesthetics. With regard to the problem of depiction, it seems that the formation of the problem area itself owes much to Gombrich's book.

According to Gombrich, the key to understanding the notion of pictorial representation lies in the experiences of seeing pictures, and the important characteristic of these consists in the fact that they are experiences of seeing illusions. But Gombrich has not given any explicit definition of illusion, nor of pictorial representation. Instead, he gave a series of rough but illuminating observations on pictorial representation, as well as instructive examples of it. These were important contributions to representation theory but unfortunately many of them have been ignored, or misunderstood, in aesthetics literature.

In this paper, I shall enumerate them and elucidate their significance. I also confirm that Gombrich's observations anticipate many of the viewpoints which were proposed in later developments of analytic aesthetics.

Section one is the preliminary characterization of Gombrich's theory, which is based on the "Introduction" of *Art and Illusion*. The second section takes up and critically examines some of the representative commentaries on Gombrich's preliminary characterization. In the third section, I shall list and explain Gombrich's important theoretical points regarding pictorial representation which are found in the main text of *Art and Illusion*. In the final section, we shall clarify the prospects opened up by Gombrich's discussion.