

絵とは似姿であるか？

—絵による表象に関する類似説の検討—

清塚 邦彦

(人間科学・思想文化学分野担当)

1 はじめに

素朴な通念では、絵とは何かの絵であって、その何かに該当する事物の姿を描いている。そして、同じく素朴な理解では、絵が分かるとは、絵が何を描いているのかが分かることである。しかし、では絵が何かを描いているとは、どういうことなのか。それに答える哲学的な試みが、絵による表象 (pictorial representation) の理論、あるいは描写 (depiction) の理論と呼ばれる分野である。その中で、類似説 (resemblance theories) とは、絵と描写対象との間の類似性こそがこうした問いへの答えを与えるとする立場を指す。それは、理論家の間でも、また一般的な通念のレベルでも、広範な支持を得てきた見解である。

つとにプラトンは、画家の仕事を、「事物の見掛けの姿」を模倣すること、「見える姿が見えるがままに真似て写すこと」と捉え¹、絵画の術とは事物の形や色を模倣する技術なのだ²と述べていた²。そのような通念が西洋の思想史において大きな影響力を揮ってきたことを示す一例として、ガイガーは、17世紀の絵画理論家ロジェ・ド・ピールの著書に言及している。そこでは、「形と色によって、すべての目に見える対象を、平らな表面上で模倣する芸術」という絵画の定義に続けて、「これは絵画を話題にする人すべてが採用してきた定義であり、この定義に変更を加える必要を見出した人はついぞいなかった」と付記されているのである³。さらに、より時代が下った例として名高いのは、パースの記号分類である。彼のシンボ

ル／アイコン／インデックスの三分法では、画像類は、類似性に基づく「アイコン」の部類に位置づけられる⁴。

類似説に相当する考え方が絵に関する一般的な通念にも深く根ざしていることの一つの傍証と思われるのは、優れた絵や画家に関する語り伝えの中で、絵と実物との類似性にまつわる逸話が大きな比重を占めてきたという事情である。プリニウスの『博物誌』が伝えるゼウクシスとパラシオスの逸話⁵では、二人の画家としての卓越性が、その描く絵の実物との類似性を規準に競われた次第が生き生きと語られている。類似の事例は、時代を隔てて、ヴァザーリの画人伝が伝えるジオットの逸話⁶にもあり、さらに洋を隔てて、我が国でも狩野永納が伝える少年期の雪舟の逸話に見ることができる。修業の怠慢を咎められて仏堂の柱に縛り付けられていた雪舟が自分の涙と足指で床に迫真的なネズミの姿を描いて師匠を驚嘆させたという話である。

⁴ 「いかなるものも何ものかに似ていてその記号として使われる限り、それはその何ものかの類似記号 [アイコン] である」(パース (1986), p. 12)。[括弧内は筆者の補足。]

⁵ プリニウス (1986), p. 1421. 絵の名手として知られたこの二人がコンテストの場で腕を競い合った折のこと、「ゼウクシスはブドウの絵を描いて、それをたいへん巧みに表現したので、鳥どもが舞台の建物の [絵の掛けてある] ところまで飛んできた」のだという。ところが、「一方パラシオスは、たいへん写實的にカーテンを描いたので、鳥どもの評決でいい気になっていたゼウクシスは、さあカーテンを引いて絵を見せよと要求した。そして自分の誤りに気がついたとき、……自分は鳥どもを瞞したが、パラシオスは画家である自分を瞞したと言いながら、賞を譲った、という」。

⁶ ヴァザーリ (1982), p. 43. チマプーエのもとに弟子入りしていた少年ジオットが、師が留守の折、師の人物画に蠅を描き込んだところ、帰宅した師はそれを本物の蠅と誤認して手で振り払おうとした由。なお、クリス&クルツ (1989) には、実物との取り違え事例のさらに様々なバリエーションが紹介されており (100頁以下)、訳者による日本・東洋における事例の補遺もあって参考になる (213-215頁)。

¹ プラトン (1979), p. 311 (598a-b).

² Cf. プラトン (1974), pp. 122-123 (423d).

³ De Piles (1706), p. 19. Cf. Gaiger (2008), p. 16.

こうして幅広い支持を集めてきた類似説が全面的に誤解に基づくというようなことは、ありそうもないことである。とはいえ、類似説が体现している真理が正確なところどのようなものであるのかは、決して明らかではない。一方において、類似説には、根強い支持に加え、理論家の間では、多様な観点からの激しい批判が寄せられてもきた。ところが、他方において、類似説には多様な形態があるため、そのどの部分にどのような問題があるのかという点の見極めは簡単ではない。本稿の狙いは、類似説に寄せられてきた批判論について概観することで、類似説をめぐる現時点での問題状況——類似説の洞察と欠陥がどのようなものであり、どのような検討課題が残されているか——を明らかにすることにある。概観といっても、決して網羅的なものではなく、代表的と思われる議論の選択的な紹介となることは、あらかじめ断っておかなければならない。そのことに応じて、本稿の目的も、類似説をめぐる一連の問題に決着をつけるのではなく、むしろ問題の全体的な布置の明確化に力点がある。その作業は同時に、絵による描写の本性を理解する鍵となる一連の留意事項の解明につながるというのが本稿の見通しである。

以下、第2節から第7節では、果たして類似性の概念が描写概念の必要十分条件を与えうるかという問いかけに沿って、関連する一連の批判を見ていく。第2節では、類似性の概念と描写の概念との間の論理的な隔たりについて指摘した三つの議論を取り上げ、その趣旨を確認する。第3節では、類似性の概念が描写概念の十分条件を与えるという主張へのグッドマンの批判を見る。第4節～第7節では、類似性の概念が描写概念の必要条件を与えるという主張の検討である。そこでは、この主張に批判的なグッドマンのやや手の込んだ議論が成功していないこと、また描写対象の非存在に注目した批判論も決して致命的なものではないことを確認する。第8節は、そこまでの考察とは視点を変えて、描写そのものの存在意義を疑問

視する批判の代表例として、パスカルの絵画批判を取り上げ、本稿での考察を踏まえた応対について確認する。

2 類似性と描写の論理的な隔たり

描写の理論は通例、描写とは何かという問いに答える定義の探究として展開される。そのさい、定義の基本形と目されているのは、描写概念の適用に関する必要十分条件の提示である。その枠組みに沿うならば、本稿の課題は、果たして描写の概念を、類似性を盛り込んだ形での必要十分条件によって解明することができるのかどうかの究明、ということになる。

最初の足掛かりとして、類似説の着想を、単純な定義の形に落とし込んでみよう。

絵が何かを描いているとは、絵がその何かと類似している場合であり、その場合に限られる。そして、その類似度が高ければ高いほど、その絵の描写はより優れたものになる。

この素朴な定式は、《描いている》ことと《類似している》ことを単純に同等視するものである。しかし、以下本節で取り上げる3つの議論が指摘しているのは、そのような同等視には一定の制限が必要だという事情である。

a. 2人のクラテュロス

第一の問題は、描写が成立するためには、類似性は完全なものであってはならない、という事情である。あるいは、完全な類似性は、完全な描写をもたらすどころか、むしろ描写を破綻させる、と言い換えてもよい。この点を論じた古典は、プラトン『クラテュロス』の一節である。

ソクラテス ……像（エイコーン）を得ようとするならば、われわれは、そもそも原物であるものがもっている形質をすべてそれに帰属させる〔再現させる〕ということが、そ

もそも許されてすらいけないのではなかろうか。僕の言うことに一理あるかどうか、考えてくれ給え。次のようなものは、クラテュロスと、クラテュロスの像という意味での二つの事物であるだろうか。すなわち、誰かある神が、画家のように君の色と形を写し取るばかりか、内部のすべてをも君のとそっくり同じように作り、柔らかさと温かさも同じものを表象し、動きと魂と思慮も君の所にあるようなのを入れ、要するに、君がもっているすべてのものとそっくりのものを別に作って君の側に置く場合にね。どうだね、そのときこのようなものは、クラテュロスとクラテュロスの像なのだろうか、それとも二人のクラテュロスなのだろうか。

クラテュロス 2人のクラテュロスだと、ぼくには思われます。おおソクラテス⁷。

ここでの考察は、絵画に限定されたものではなく、あるものが何か別のものの目に見える姿を提示する、という像の働き全般に関わっている。その働きが、単純な複製制作とは異なる性格を持つことが、2人のクラテュロスという極端な事例に即して論じられているわけである。それは、描写において類似性が果たしうる役割の限界点を示すものである。

類似性の追求がこうして描写の確立とは別のベクトルを持つという事情を、絵の場合に即してより鮮明にするため、『クラテュロス』の事例に少々手を加えてその絵画版を構成してみよう。考察の出発点として、生身の人間であるクラテュロスの代わりに、一枚の絵を考えよう。また、その類似物を制作する役柄は、『クラテュロス』におけるような神ではなく、器用な画家に割り当てよう。その画家は、オリジナルと同様の素材を用いてオリジナルと見分けのつかないもう一枚の絵の制作に成功したとしよう。問題は、果たしてその絵が、

オリジナルの絵を最大限に理想的な仕方です描いている」と言えるのかどうかである。もちろん、答えは「否」である。オリジナルに似せて作られた絵は、もはやオリジナルを描くことのないもう一枚のオリジナルである。といっても、それはオリジナルと対等なもう一枚ではなく、あくまで、オリジナルとの類似という基準に従って制作され、存在している。それはいろいろな形でオリジナルの代役を担う複製画と見るのが一番自然な受け止め方だろう⁸。それは、オリジナルの代役にはなっても、オリジナルを「描いて」はいない。

ところで、複製されるオリジナルの絵の中には、画中画が出てくるものもあるだろう。それを例えば、フェルメール《ヴァージナルの前に立つ女》（1670-1672年、ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵）であるとしよう。この絵の中央部には、ピアノ様の楽器の前でこちらに顔を向けている女性の姿が描き出されているが、その向こう側の壁には二枚の絵が掛かっており、それぞれ風景とキューピッドを描いている。また、主人公が向き合っている楽器の上板の内側にも風景が描かれているのが見える。この場合、これら三枚の画中画はそれぞれの主題対象を描いていると言えるし、また、フェルメールの《ヴァージナルの前に立つ女》はそれら三枚の画中画を描いていると言える。しかし、繰り返しになるが、先に想定したこの絵の複製は、この絵を描写してはいない。複製は、言ってみれば、私がフェルメールの絵を見ているかのような疑似経験を持つための媒体である。私は、複製を見ながら、あたかもフェルメールの絵を見ているかのように想像し、その（つまりフェルメールの絵の）描写内容について語る。だが複製は何も描写しないのであり、むしろ、何かを描写している絵の代役となるだけである。複製についても良し悪しを問題にすることはできるが、それは描写に関わるものというより、むしろオリジ

⁷ プラトン（1974），pp. 146-147（432b-c）。訳語は一部調整した。

⁸ 事情は先ほどのもう一人のクラテュロスも同様であろう。それはもはや人を描くことのない一人の人ではあるが、元のクラテュロスと対等の存在というより、その代理の役割を指定された複製的な存在の刻印を免れないだろう。

ナルを見ているかのような疑似経験への貢献度に関わる評価である⁹。

以上のようなオリジナルと複製の対比を一枚の絵に取り込んだ興味深い事例として、ハイマンはボッティチェリの一作品《メダリオンを持つ若い男の肖像》（1480頃）に触れている¹⁰。それは若い男性の肖像画だが、その男性は円形の額に収まった小型の聖人像を、見る人に向けて掲げている。絵のその部分は、ある年老いた聖人の姿を克明に描いている。と同時に、それはボッティチェリの絵によって描かれた画中画である。しかし、ボッティチェリの絵のその部分だけを切り抜くならば、その円盤状の部分は、もはや聖人画を（画中画として）描く絵ではなく、聖人画の単なる複製になってしまうだろう。

b. デカルト

話を『クラテュロス』に戻そう。プラトンの議論は、類似性の論理が描写の論理とは単純に重ならないことを鮮やかに示しているが、類似説自体を否定するものではない。むしろ、プラトンの対話篇では、絵画術を「模倣」の術とする発言が肯定的に扱われ、類似説が肯定されているように見える。しかし、では、類似性はどの範囲において描写に貢献し、どの範囲を超えると描写を損なうのか。その境界線の正確な所在についてプラトンには踏み込んだ議論は見当たらない。この点については、プラトンの指摘を引き継ぎつつ、それをさらに展開して見せたデカルト『屈折光学』の一節が参考になる。

……いかなる場合にも、像は、それが表象する対象と、すべての点では類似しない。なぜなら、そうでなければ、対象と像の区別がなくなるからである。像は対象の二三の側面に類似していれば足りる。それどころか、像の完全性はしばしば、対象への最大限の類似性

には依存していない。そのことは版画の場合を考えれば分かる。それは紙の上のあちこちに配されたインクだけからなるが、森や町や人々や、時には戦闘や嵐を表象する。そして、それらは、それらの対象のなかに無数の異なる性質があるというふうに私たちに思い込ませるが、じっさいに類似しているのは、形の点だけである。そして、その類似性さえきわめて不完全である。なぜなら、版画は、完全に平らな平面上に、様々な程度の立体感や奥行きで物体を表象するからである。さらに、遠近法の規則に従って、版画はしばしば、円を他の円よりも楕円でうまく表象し、四角を四角よりも台形でうまく表象する。他の形についても同様である。こうして、像としてより完全になり、対象をよりよく表象するためには、版画は対象と似てはいけないうことがよくあるのである¹¹。

冒頭の二つの文はプラトンの論点の再確認だが、その先が追加点である。要約すれば、絵画的な描写は、あるものをそれと同一のものによって複製することで実現されるのではなく、むしろ、一定の規則（描写の技法）に従って、実物側とは異なる要素を用いることで描写が実現される、というのがここでの基本論点である。

ハイマンはこれらの点を捉えて、デカルトの議論を、類似説批判として位置付けている。つまり、描写は決して、描写対象の諸要素と類似したものを絵画表面上に複製することによるのではなく、むしろ、一定の規則に従って互いに類似していない諸要素を対応付けることで実現されるのだというわけである。ハイマンは、それを、近年「認知説」と呼ばれる考え方の先駆けと見なして、類似説とは区別している。ハイマンの理解では、ここでのデカルトの見解は、絵がある事物の描写となる理由の説明を、絵の諸要素とその事物の諸要素

⁹ Cf. 西村清和『現代アートの哲学』第4章第5節。

¹⁰ Hyman (2006), p. 105.

¹¹ デカルト (1973), pp. 136-137 (Descartes (1963), p. 685).

の間に類似関係にではなく、むしろ、絵が、その諸要素間の非類似性にもかかわらず、問題の事物を見る時と似た認知的反応（あたかもその事物を見ているかのような経験）を引き起こすという事実を求めるものである。ただし、描写される事物の諸要素と、絵の表面のそれとは似ていない線描や彩色が、結果として類似した認知的反応を引き起こすという事実¹²に立脚している点に注目すれば、デカルトの議論は、広い意味では類似説の一形態（認知反応の類似説）とも言える。

この種の類似説を依然として類似説と見なすか、それとは別枠で認知説として括るかの違いについては後ほど（第7節で）改めて触れる。当面重要なのは、絵画において、類似性の役割と描写の機能とが食い違うという論点である。類似性を徹底させた場合に、たどり着く先は、完璧な描写ではなく、描写ならざる複製的存在だ、という先のプラトンの指摘に加えて、デカルトの指摘の中では、そこまで極端な複製の段階までゆかなくとも、ごく普通の描写の事例を振り返ってみても、描写の技法には、互いに類似していない要素の対応付けが含まれているのである。

c. グッドマンの論理的考察

以上のデカルトの議論がどこまで類似説批判になっているのかは評価が分かれる。少なくとも先の引用箇所では、デカルトは類似関係の意義を全面否定まではしていない¹²。とはいえ、描写が一定の規則のもとでの非類似項の配列によって行われるという洞察は紛れもない。

こうした類似性と描写との間の落差を別の角度からよりくっきりと示して見せた議論として知られるのが、『芸術の言語』の冒頭に出てくるネルソン・グッドマンの議論¹³である。それは、要約的に言えば、描写は方向性を持った記号関係であ

るのに対して、類似関係はそうではない、という点を確認するものである。グッドマンはこの点を、論理学における関係の分類法に従って、類似関係と描写関係との間の論理的性格の違いという形で捉え、類似関係は反射的かつ対称的だが、描写はそうではない、と論じている。

類似関係が反射的（reflexive）だというのは、任意の対象 A に関して、命題「A は A に類似している」が真になるという事情を指している。要するに、すべての事物はそれ自身に類似しているということである。他方、描写関係は反射的ではない。特殊な例外を除けば、ほとんどすべてのものは自分自身を描写していないからである。それゆえ、命題「A は A を描写している」は、自分自身を描写しているような特殊な事例を除いて、ほとんどすべての場合に偽になる。

次に、類似関係が対称的（symmetrical）だというのは、類似関係が成り立つ事例では、関係項の順番を入れ替えても真偽の変化が生じないという事情を指す。要するに、A が B に類似しているならば B は A に類似している、ということである。しかし、描写の場合には、原則的には、関係項の入れ替えはできない。すなわち、A が B を描写している場合に、B は A を描写してはいないのがふつうである。それゆえ描写関係は非対称的である。

以上の考察が明らかにしているのは、類似関係が、記号作用として一定の方向性をもつ描写関係とは、論理的な性格を異にしているという事情である。もちろん、これだけでは、類似関係と描写関係の間のつながりを全面否定すべき論拠にはならない。しかし、描写の概念にたどり着くためには、少なくとも、類似性とは別に、記号作用をもたらす他の何らかの要因を引き合いに出す必要があるという点の確認は、まちがいでなくグッドマンの大きな功績である。

3 類似性は描写の十分条件であるか？

グッドマンは、最前の論理的な考察からの帰結として、類似性が、それだけでは、描写の十分

¹² カルヴィッキは、デカルトに認知説の先駆けを見るハイマンの解釈について、当たっている部分はあるとしても読み込みすぎだとコメントしている。Kulvicki (2014), p. 46.

¹³ Goodman (1976), p. 4 [邦訳書 8 頁] .

条件とはなりえないのだと論じている。

先述のように、類似性は反射的であり、すべてのものはそのもの自身と類似しているが、しかし、すべてのものが自分自身を描写しているとは言えない。第二に、類似性は対称的であって、AがBに似ていればBもAに似ているが、しかし、一般には、互いに類似した二つの対象がお互いを描写しあっているとは言えない。具体例で言えば、

……ある絵がウェリントン公爵を描写しているとしても、ウェリントン公爵はその絵を描写していない¹⁴。

これらはいずれも、類似性が成り立っているにもかかわらず描写が成り立たない事例であり、前者が後者の十分条件ではないことの裏付けとなる。

グッドマンはこの点を補強するために、互いに類似した（しかし互い描写しあっては）事物の事例を枚挙している。

…多くの場合、よく似た一対の対象の各々は、どちらも他を描写していない。組み立て工程を終えた自動車はどれも残りのどれかの絵ではない。そして、人間は普通は他の人間の描写ではない（双子の兄弟の場合ですら）。どれほどの類似性も、描写のための十分条件でないことは明らかである¹⁵。

…明らかに、1枚のダイム硬貨はもう1枚のその絵ではないし、一人の少女はその双子の姉妹の絵ではないし、語の1つの印字は同じ活字によるその語のもう1つの印字の絵ではなく、同じ風景の2枚の写真は、同じネガによるものでさえ、お互いの絵ではない¹⁶。

こうした主張に加えて、グッドマンを取り巻く

¹⁴ Goodman (1976), p. 4 [邦訳書8頁].

¹⁵ Goodman (1976), p. 4 [邦訳書8頁].

¹⁶ Goodman (1972), p. 437.

論議の中では、折に触れ、「類似性の遍在性」とでも呼ぶべき論点が話題となってきた¹⁷。それは、「どの二つの事物も何らかの性質を共有している」（Goodman 1972, p. 443）がゆえに、もしも類似性というものを性質の共有と解するならば、すべての事物は互いに類似し合っていることになる、というものである。カルヴィッキはこの論点を次のように解説している。

例えば、私は自分の名前「ジョン」の書字と性質を共有している。つまり、どちらも質量と色と形を持っている。どちらもほぼ同じ程度太陽から隔たっている。どちらも可燃性であり、炭素からできている。これらの類似性はつまらぬものだが、たしかに存在する¹⁸。

こうしたいわば些末な類似性は描写関係とはつながりのないものであり、先ほどの非十分性の主張のさらなる裏付けとなる¹⁹。

以上の議論からすれば、類似性が、単独では、描写の十分条件を与えないことは明らかである。しかし、描写のための十分条件を考えるうえで類似性についての考察が全く不要だということまでは、まだこれまで考察からは示されていない。この点について、グッドマンは、類似性を含みつつ、他の条件も織り込んだ分析案について若干の否定的なコメントを残している²⁰。具体的には、単に「AはBに似ている」ではなく、「Aは絵であり、かつAはBに似ている」に基づく分析案である。この複合的な関係は反射的でも対称的でもないから、先ほどの批判は当たらないが、しかし、それとは別の反例がすぐに見つかる。

¹⁷ Goodman (1972), p. 443. Cf. Sartwell (1991), pp. 58-59; Kulvicki (2014), pp. 52-53.

¹⁸ Kulvicki (2014), p. 53.

¹⁹ 「グッドマンによれば、絵がその対象と類似することは重要ではないのであり、なぜなら、絵は他のすべてのものとも同程度に類似しているからである」（Kulvicki (2014), p.53.）

²⁰ Goodman (1976), pp. 4-5 [邦訳書8-9頁].

コンスタブルによるマールボロ城の絵は、マールボロ城よりも他の絵の方によく似ている。しかし、それはマールボロ城を描いているのであって、他の絵を（最もよく似た模写をすら）描いているのではない²¹。

この例において、マールボロ城の絵は絵であり、かつ他の絵に似ているが、しかし、他の絵を描写していない。それゆえ、Aが絵であり、かつBに似ていることは、AがBの描写であるための十分条件ではない。グッドマンはすぐに続けて、条件の中にさらに「かつBは絵ではない」という条件を織り込む提案にも触れているが、画中国画の事例がその反例となることを指摘している。

これらの指摘は穏当なものだが、しかし、それは決して、描写の概念に関して、類似性を織り込んだ複合的な十分条件が存在しえないことまで示しているわけではない。実際、グッドマン以後の論議の中では、そうした複合的な条件の探索が様々に行われてきた。その中で有力視されてきたのは、「AはBと類似している」という単純な定義項に代えて、「AがBと類似していることが受け手によって認識されることが制作者によって意図されている」のように、類似性の認識（あるいは経験）という要因や、伝達意図という要因を織り込む形での分析である²²。それを具体的にどのような形で定式化するかについては諸説が分かれるところであり、踏み込んだ検討は別の機会に譲らなければならない。さしあたりここでは、それらがなお有力な候補として残されていることを確認するにとどめる。

4 類似性は描写の必要条件であるか？

描写の十分条件をめぐる論議に続けて、グッド

マンは、類似性が描写の必要条件でさえない、と論じている。とはいえ、この論点をめぐる議論はやや錯綜しており、その成否もより疑わしい。ここでは、関連する議論を三つのグループに整理し、あらかじめ全体を概観しておこう。

一つの議論は、絵が一定の対象を描写していると思なされいながら、類似関係が成り立っていないような反対事例がごく普通に存在することを指摘するものである。

もう一つの議論は、絵による描写を成り立たせている絵画的な記号体系が、言語的な記号体系と似た恣意性を持つことを主張した上で、そこから類似性の非必要性を導き出そうとするものである。

三番目の議論は、絵画的な記号体系の恣意性という主張の補強をめざすものであり、そのために、絵の技法について語られる写実性の評価が時代や地域に相対的であり、どのような絵が事物の真の姿を忠実に表しているか（ひいてはまた、事物の真の姿とはどのようなものか）についての理解自体が、歴史相対的だという議論が展開される。

先取りしていえば、これらの議論はどれも成功していないというのが本稿の評価である。本節では一つ目の議論について取り上げ、第二、第三の議論については次節で取り上げる

第一の議論については、『芸術の言語』では、先ほどのマールボロ城の絵の話が関連事例となる。そこでは、論点の一つとして、マールボロ城の絵はマールボロ城にはあまり似ていないが、それにもかかわらず、マールボロ城を描いているという点が指摘されていた。一般化して言えば、絵と他の事物の間に類似性が成り立たなくても、絵はその他の事物を描写しうる。それゆえ、類似関係は、描写関係の必要条件ではない、というわけである。

別の著作では、同様の考察が「パリの絵ハガキ」を例に論じられている。

類似は描写にとって必要でも十分でもない。“word（語）”という語は“world（世界）”という語とよく似ており、かつ、他のあらゆる

²¹ Goodman (1976), p. 5 [邦訳書8-9頁] .

²² 類似性を含んだより複合的な関係の内訳を具体的にどう考えるかについてはいろいろな可能性がありうる。本文中で触れたものは、Budd (1993), Abell (2009), Blumson (2014) を参考にした。Cf. Kulvicki (2014), p. 66.

語ともども、“world”という語を表示しているが、しかし、“word”はやはり“world”という語の絵ではない。パリの絵はがきは、およそこの都会には似ていない²³。

ここでは、類似性に指示を付け加えてもやはり描写の十分条件が得られないという事情が、“word”と“world”という二つの単語の関係を例に示され、他方、類似が描写の必要条件ではないとすべき論拠として、パリの絵ハガキがパリには似ていないという事実（仮に事実だとして）が挙げられているわけである。

それにしても、パリの絵ハガキがパリには似ていないというのは、本当なのだろうか。また、それを言うならば、マールボロ城の絵がマールボロ城に似ていないというのは事実だろうか。もちろん、そんなことはない。確かに、パリの絵ハガキはサイズや材質の点ではパリとは大きな隔りがある。一方は縦横がそれぞれ10～15センチ程度の薄っぺらい紙きれなのに対して、描かれるパリの側は大きな空間的な広がりや歴史を有し、多くの著名な関係者や関連施設を伴う大都市である。それは絵ハガキとは似ても似つかない、と言えなくもない。しかし、それは事の一面に過ぎない。コンスタブルの絵やパリの絵ハガキは、多くの点ではマールボロ城やパリと似ていないが、同時に、所定の角度と距離から目を向けられれば、それぞれ、マールボロ城やパリ市街と似た姿を呈する。そして、パリの絵ハガキがパリの絵ハガキとしての用を成すのは、こうした類似関係が成り立つ限りにおいてだと考えられる。

こうした素朴な（しかし、私見では、健全かつ正当な）疑問は、グッドマンの議論が分析美学を呪縛していた間は、不当に黙殺されてきた。ともあれ、いつとはなしに魔法は解け、今日では、描写の問題を論ずる論者のほとんどは、類似説を受け入れるかどうかは別として、先ほどのグッドマンの議論の妥当性については否定的な評価を下す

²³ Goodman and Elgin (1988), p. 122 [邦訳書175頁].

と思われる²⁴。一定の距離と角度からパリの絵ハガキを見る場合の見え方と、同じく一定の距離と角度からパリの街並みを見る場合の見え方の間には、歴然とした類似性が見いだされる、と。

ただし、その場合の類似性の実質をどのようにパラフレーズするかについて、論者らの見解は多様に分岐する。それらは、大まかな方向性として二群に分かれる。

一方の陣営は、ルネサンス以来の遠近法の知見を踏まえつつ、絵と事物の類似性の実質を、ある視点から事物を見た場合の、その事物の輪郭形体と、同じくある視点から絵を見た場合の、その事物が描かれた区域の呈する輪郭形体との間の類似性に求める (Peacocke (1987) ; Budd (1993) ; Hopkins (1998) ; Hyman (2006) 等)。他方の陣営では、描写対象の理解と関連する類似性の観点から作品ごとに変動することを認め、先ほどの陣営の場合のような一律な類似性観点を取り出すことには否定的な立場がとられている (Neander (1987) ; Sartwell (1991) 等)。

前者の陣営が直面するのは、現実の絵画作品の多くが写真的な遠近法には従っておらず、輪郭形体の類似性という条件を満たしていないという明白な事実である。その点をどのように釈明するかが、当該理論家たちの説明課題となる。

他方、後者の陣営が直面するのは、絵の描写内容の理解と連動する類似性の観点が、どのような仕組みの結果としてその都度変動するのか、その変動のメカニズムを説明するという課題である。その関連で、Neander (1987) は、絵画様式の役割に言及し、Abell (2009) は、作者の意図の重要性を論じている。

こうした近年における理論的展開についての踏み込んだ検討は別の機会に譲る。しかし、絵と描

²⁴ カルヴィッキによれば、「グッドマンの批判は類似説への圧迫となり、おそらくは、類似説の発展を比較的最近まで遅らせる上で一役買った」(Kulvicki (2014), p. 69)。ニューオールもまた、「グッドマンの反例は長年、描写論の文献に呪いをかけ続けてきた……。いまではそれらが克服可能であることが広く受け入れられている」(Newall (2011), p. 69) と述べている。

写対象の間、あるいは絵を見る経験と描写対象を見る経験の間に、顕著な（そして描写の理解にとっても重要な）類似性が成り立つことは、否定しがたい事実である。この点は、グッドマン流の類似説批判の一つの明白な欠陥である。それゆえ、絵と描写対象との間の類似関係の欠如を論拠とする形での、グッドマンによる類似性不必要論は、間違っていると言わなければならない。

とはいえ、グッドマンの類似性不必要論にはさらに第二、第三の関連議論がある。節を改めて、そちらに目を向けよう。

5 類似性は描写の必要条件であるか？ ——写実性の相対性

前節では、類似関係が描写関係の必要条件ではないとすべき論拠として、マールボロ城の絵やパリの絵ハガキの例を考察したが、グッドマンはそれに加えて、さりげなくもう一つの論拠にも触れている。

類似性は指示のために必要でさえない。ほとんどどんなものでも、ほとんどどんなものをも表示しうるからである²⁵。

ここでは「指示」や「表示」という一般的な意味論用語が用いられているが、その具体例として念頭に置かれているのは絵による「描写」だという点に留意しなければならない。言語記号の場合ならば、その記号作用は一般には慣習に基づくと考えられており、かつ、慣習は可変的だと考えられているから、その恣意性が主張されても驚く向きは少ないであろう。しかし、絵の場合となると、一般通念では、記号作用の基盤は絵と主題対象との間の類似性という自然的な関係にあるため、言葉の場合のような恣意性は成り立たないと考えられている。ところが、目下の引用箇所は、まさにそのような通念を否定しているのである。

絵にこうした恣意性を認めるならば、そこから

²⁵ Goodman (1976) , p. 5 [邦訳書9頁].

類似性は必要でないとの主張が帰結するのは、分かりやすい道理である。というのも、ほとんどどんなものでも、ほとんどどんなものをも描写するという主張の中には、ほとんどどんなものでも、それは似ていないほとんどどんなものをも、描写しうる、という主張が、その重要な部分として内蔵されているからである。恣意性の主張は、描写には類似性という自然的な制約が不可欠だという通念を逆撫でしているがために、たいへん過激に見える。しかし、その過激な主張を仮定すれば、そこからは確かに類似性不必要論が帰結する。

しかし、そもそも恣意性の主張は成り立つのかどうか。あいにく、その論拠はすっきりとした形では示されていないが、しかし、重要な関連議論は示されている。

一つの論点は、〈写実性の相対性〉とでも呼ぶべき論点である。

もう一つの論点は、類似性は描写を説明するものではなく、むしろ描写によって生み出される、というものである。

グッドマンは、これら二つの論点を通じて、描写と類似の間に想定されている通例の論理的な先後関係を逆転しようとする。一般には、写実性は、「本物そっくり！」という賛辞が表すように、絵が描写対象と非常によく似ているという類似関係を実質とすると考えられてきた。そのさい、類似関係の実質は、あらかじめ一定の在り方をし、一定の見え方をしている事物の側を主としつつ、絵がそれに従属する形で、事物の側の見え方を模倣すること、というふうと考えられてきた。

しかし、グッドマンによれば、こうした見方は転倒している。彼によれば、ある絵が写実的な絵と呼ばれるのは、その絵において用いられている描写の技法が社会的に定着し、私たちがそれに慣れ親しんでいるという事情の結果である。したがって、時代や地域が変わり、標準と見なされる描写技法が入れ替われば、どの絵が写実的かの評価も変わることになる。写実性は馴れの問題、教化の問題である。

写実性（realism）は相対的であり、任意の時点におけるある文化や人物にとっての標準的な描写体系によって決定される。……要するに、写実的（real）描写は、類似や幻想や情報ではなく、教化（inculcation）に依存するのである。……写実性は習慣の問題である²⁶。

言い換えれば、絵について言われる「写実的だ」という判断には、常に、「私が慣れ親しんでいる尺度に従えば」という暗黙の限定がついているということである。グッドマンは、この種の限定がしばしば忘れ去られ、写実性について絶対的な判断が可能であるかのような誤解が生じがちである事情を、物体の運動と静止に関する判断の場合になぞらえている。今日の物理学の常識からすれば、物体の運動状態は、それをどんな観点から観測するかによって相対的である。地球上の一点を固定点とみなし、それを基準に観測すれば、太陽は東から昇り西に沈む。しかし、太陽を基準に考えれば、地球は太陽の周りを一年に一周している。等々。それにもかかわらず、私たちは、基準点についての限定抜きに、省略的に、物体の運動を語る。絵が写実的だという言い方も、それと同様の「自己中心的な省略」による、というのがグッドマンの見解である²⁷。

こうした事情は、事物の真のありかたとは何かの評価にも響く。例えば、写真こそが呼び名の通り真実を写しているとする価値観が支配的な時代には、事物の真の見え方とは、まさに写真に写っているような姿だが、水墨画が標準と見なされている社会では、事物の真のありかたは水墨画に描かれているような姿であることになる。こうした見方からすれば、絵と事物の類似関係は、慣習に先立つ自然的な関係ではなく、むしろ慣習の産物であることになる。

……写実性を支配する描写慣習は、概して類似性を生み出すのである。絵が自然のように見えるということは、多くの場合には単に、その絵において自然が通常の仕方では描かれていることを意味するだけである。……類似性と欺瞞は、描写の実践の恒常的で独立の源泉・基準であるどころか、ある程度までは後者の所産である²⁸。

類似性の評価がこのように慣習の評価の変化と連動しているという事情が認められるならば、その場合には、絵画体系の恣意性という論点も、さほど過激ではないことになるだろう。絵画体系が非恣意的だと考えられたのは、それが自然的な類似関係に根差すと考えられたからだが、それが実は慣習の産物だとなれば、絵画体系自体、恣意的な慣習の産物だと考えられることになるだろう。

以上のようなグッドマンの議論が強い喚起力を持ちスリリングな魅力を放っていることは認めなければならないが、それが妥当であるかどうかは別問題である。そこには少なくとも二つの大きな欠陥がある。

第一に、グッドマンは、絵画的な描写体系が慣習化によって写実性を帯びると主張する一方で、では言語的な表示体系は、慣習化しても写実性を帯びることがないのはなぜなのかを説明していない。写実性は、絵画的な描写体系に固有のどのような特性に由来するのか、グッドマンの議論では曖昧なままである²⁹。

第二に、絵画的な描写体系の中には、慣習化しても到底写実的にはならないと思われるものもある。例えば戯画やマンガ的な様式で描かれた絵は、十分に慣習化していると思われるが、写実的とは評価されないと思われる。この点でも、グッドマンの説明には大きな欠落がある。

はたしてこれらの欠落は、絵画的な描写体系が自然的な類似関係に依拠するものだという事情を

²⁶ Goodman (1976), p. 37 [邦訳書40頁].

²⁷ Goodman (1976), p. 37 [邦訳書39頁].

²⁸ Goodman (1976), p. 38 [邦訳書40-41頁].

²⁹ Cf. Kulvicki (2014), p. 54.

引き合いに出すことなしに、埋め得るものなのかどうか。その点は極めて疑わしいというのが本稿の評価である。

6 描写対象の非存在

見てきたように、類似性が描写のために不必要であるとするグッドマンの主張には大きな疑問が残る。しかし、だから類似性不要論が偽だと結論するのは、早計である。というのも、身近な事例考察からも容易にわかるように、類似性は成り立っていないのに描写は成り立つと思われる事例の存在は、決して珍しくないからである。モンロー・ビアズリーは、主著『美学』の中の絵画を論じた章で、次のように指摘している。

多くの絵は現実には存在しない人物の絵である。……そのような絵の場合、絵と人物の間に類似性が成り立つと考えるのはばかげているし、それらの人物が仮に存在するならば、問題の絵は他の誰よりもその人物に似ている、などと考えるのもばかげている³⁰。

例えばギリシア神話に出てくるペガサスを描いた絵を考えてみよう。おそらくその絵には一定の動物の姿を認めることができ、私たちはそれが「馬の胴体を持つ」「鳥のような翼を持つ」といった伝承に合うかどうかを確認することができる。その限りでは、私たちはこの絵を実在の動物と比較し、類似性の有無を語る事ができている³¹。しかし、ペガサスという個体は現実には存在しないので、それと絵とを並べて類似性の有無を確認するようなことはできない。確認できるのは、絵がペガサスについての伝承に合っているかどうかということまでである。

とはいえ、このあたりの事情はやや錯綜しており、整理が必要である。

a. グッドマンの対応

先ほどのグッドマンは、「描写がなにも描写していないときには、描写されるものとの類似性など問題外だ」³²と述べ、描写対象が実在していないような事例が、類似説にとっては不都合であることに触れている。ただし、グッドマンの議論は、対象不在の事例もあるのだから描写対象の存在を前提する類似説は間違いだ、というストレートな展開にはなっていない。グッドマンは、描写とは存在する対象への指示の一樣態だと考えており、指示対象が存在しない描写というものを原則的に認めていない（『芸術の言語』冒頭の有名な一節では、「描写の核心は指示 denotation だ」と述べられている）。そして、例えば「この絵はピクウィック氏を描いている」のような発言において語られる「描写」については、対象指示ではなく絵の分類に関わる語りなのだと説明する。そこで意味されているのは、絵が非存在の人物を指示するという二項関係ではなく、むしろ、絵が他の一群の絵と一緒に、ある絵画集団（「ピクウィック-絵」や「ペガサス-絵」とでも呼ぶべき）を形成しているという事実だということである³³。

こうしたグッドマンの議論は、架空の対象への指示に見えるものを、絵画の慣習的なグルーピングの問題として捉えなおす試みとして大変興味深いものである。とはいえ、それが成功しているかどうかは別問題である。何より、絵は、なぜどのようにして、ピクウィック氏-絵なりペガサス-絵なりという絵画集団へと編成されるのだろうか。素朴な理解では、それは、問題の絵がピクウィック氏なりペガサスなりを描いているからである。しかし、問題の絵は、非存在のピクウィック氏やペガサスを描いてはいない、というのがグッドマンの見解である。しかし、そうすると、問題の絵画集団はなぜどのようにして形成されるのか。残念ながらその点についてグッドマンは説明の指針

³⁰ Beardsley (1980), p. 276 [邦訳書189頁].

³¹ Beardsley (1980), p. 272 [邦訳書183頁].

³² Goodman (1976), p. 25 [邦訳書27頁].

³³ Goodman (1976), Chap. 1, Sec. 5.

を示していない³⁴。

b. 描写の多義性

グッドマン流の説明を頼りにできないとすると、では描写対象の非存在の事例——それらは描写にとっての類似性の必要性を否定しているように見える——にはどう対応したらいいのか。この点について考えるときにまず留意しておかなければならないのは、描写対象が存在するとかしないとか、また絵が描写対象に似ているとか似ていないとかと言われる時に、「描写」や「類似」の意味が、どちらも決して一様ではないという事情である。

描写に関しては、少なくとも二つの場合を区別する必要がある。すなわち、描写が特定個体を対象としている場合と、単に不特定の対象の描写である場合の区別である³⁵。

例えば、ゴッホの自画像に目を向ける時には、私たちは単に一定の容貌の人物像を認めるだけでなく、それをまさにゴッホ本人の描写として同定する。歴史画がある歴史上の出来事を描き出していたり、風景画に特定地域の名称が付されていたり、神話や小説の一場面を絵が描き出しているとかといった場合にも、描写対象として想定されるのは特定の個体や出来事である。これらの場合には、「描いている」という言い方は、絵が主題としている特定の個体や出来事との関係を言い表している（少なくとも、体裁上はそのように見える）³⁶。この種の描写を特定の描写と呼んでおこ

う。

他方、多くの場合には、私たちは絵の中に様々な人物や事物の姿を見ていながら、それらをどこの誰・何とも特定できない。例えばセザンヌの《大水浴》（1898-1905, MoMA 所蔵）に目を向ける時、私たちはそこに女性たちの群像を認め、そのさまざまな特徴について語ることができるが、しかし、それが誰を描いた絵であるかを特定することはできない。こうした場合の描写は、いわば不特定の描写である。特にどこと特定できないような風景や静物を描いた絵であるとか、特に誰とも言えない一定の風貌の男女の姿を描いている絵などはどれもこの類である。

こうした二つの類型にはさらにバリエーションがあり、それぞれが複雑に交差する。

例えば、特定個体の描写を意図して制作された絵であっても、そうした意図を含む文脈情報（表題、制作経緯についての解説文など）が見る側に伝わっていなければ、絵は、単にある不特定の人物や事物の描写として受け取られることになるだろう。また、文脈情報が伝えられている場合でも、見る側がその内訳に関心を持たない場合や、あえてそれを度外視して絵が見られている場合には、やはり絵は不特定の描写として受け取られることになるだろう。こうした事情も加味すれば、どのような絵も、一面では不特定の描写として理解され得る。

しかし逆に、不特定の描写となることが意図されている絵の場合であっても、そのモデルとなった特定の人物や事物についての情報が広く知られているならば、絵はその人物や事物の特定の描写として理解されうるし、そのような理解が同時に意図されていることもありうるだろう。例えば、ピカソの《泣く女》（1937年、テート・モダン所蔵）には、特に誰とは名指されていないある女の泣き顔が描かれている。その場合の「描く」は不特定の描写の一例である。しかし、この絵がピカソの当時の恋人をモデルとしているといった文脈情報が与えられれば、この絵がその特定の

³⁴ グッドマンは、複合語の意味を理解するにはその部分の意味をあらかじめ説明しておく必要はない、と論じている。「言葉の理解は、その言葉やそれを含む複合表現の適用法を学ぶこと的前提ではなく、場合によっては結果である」（Cf. Goodman (1976), p. 25 [邦訳書26頁]）。それは一般論としては正しい指摘かもしれない。しかし、それは決して、「ピクウィック氏-絵」の類のグルーピングがどのような仕方でも説明可能なのかについてグッドマンが具体的な指針を何も示していないことの言い訳にはならない。

³⁵ こうした区別の先例として、後述の Beardsley (1980) に加えて、Budd (1993), pp. 54-55; Hyman (2006), p.65が参考になる。

³⁶ 架空の対象を描いているかに見える絵が本当に架空の対象を「指示」していると言えるのかという点についてはもちろん懐疑的な見解も存在するが、本稿ではそこには立ち入らず、当面、その種のケースでも見かけ上は架空の対象への指示が行われているという理解に準拠する。

女性の風貌を描いているという言い方も成り立ちうる。それは特定の描写である。

さらに、特定の描写の中には、現実の個体と突き合わせての照合が可能なものもあれば、それが不可能である場合もある。前者の代表例は、本人と並べて見比べることができるような存命中の人物の肖像画である。また、後者の代表例は、神話や小説に出てくる架空の人物や事物を描いた絵である。後者の場合には、絵を描かれた対象と見比べるのは不可能である。できるのは問題の対象に関する言語的な伝承との照合（あるいはさらに、同様の先行作品との照合）までであり、その先は画家の想像に委ねられる。図式的に対比するならば、描写対象との照合が可能な描写は、多かれ少なかれ描写対象に関する視覚的な記録の役割を担うのに対して、それが不可能な場合の特定の描写はむしろ、画家の想像による解釈の提示という役割を担う。

ビアズリーは、こうした多様な描写の領域をカバーするための枠組みとして二重の概念的区別を導入している³⁷。

一つは特定の描写と不特定の描写の違いに相当する区別であり、前者は 'Portrayal'、後者は 'Depiction' と呼ばれる。（ややぎこちない訳語となるが、前者は「肖像描写」、後者は「描出」と訳する。ここでの「肖像」は、人物画に限らず、人間以外の事物や土地も含め、特定の対象に関わる描写全般をカバーする広義の語だという点に注意いただきたい³⁸。また、本稿では 'depiction' という言葉は 'pictorial representation' 全般を表す広義の言葉として用いているが、ビアズリーの訳語として用いる際には、特に「描出」と訳して区別する。）

もう一つは、肖像描写の内部での細区分であり、対象についての照合可能な記録の役割を担った描写に相当する「物理的な (physical) 肖像描写」と、むしろ解釈の役割を担う「名目的な (nominal)

肖像描写」の区別である。

c. 類似関係の多様性

描写の概念がこのように分岐するのに応じて、類似関係の意味にも区別が必要である。

特定の対象を念頭に置いた物理的な肖像描写の場合に問題となる対象との類似関係は、何より、絵と肖像描写されている特定個体との間の類似関係である。狭義の肖像画作品の場合ならば、それは、私たちが絵の中に見て取ることのできる人物像と、そこに描かれた依頼主・モデルに当たる生身の人物との間の類似関係である。その種の肖像画の場合、しばしばその理想が、本人と絵を見比べて「本物そっくり」と評価できるような類似性に求められてきたことは間違いない。ビアズリーの定義はこんなふうになっている。

「デザイン X は対象 Y を物理的に肖像描写している」は、「X は Y の見かけの姿とかなりの程度類似しており、しかも、Y は X のモデルであった」という意味である³⁹。

ここでは二点の用語解説が必要だろう。まず「(視覚的) デザイン」だが、これは平面的な画像類の総称に当たるビアズリーの専門用語であり、「絵」や「平面画像」と言い換えても大意は変わらない⁴⁰。もう一つ、「モデル (sitter)」⁴¹という言葉は、一般には人物画のモデルを指すが、ビアズリー理論では、風景画や静物画を制作する際に参照される土地や事物なども含む広い意味で用いられる。また、人物に関して用いられる際にも、対面でのモデルに限らず、写真その他を通じて制作の参考にした場合も含んでいる。

以上を踏まえて言えば、上記の定義は、描写概念を絵と特定個体の間の類似性に基づいて説明しつつ、補足的な条件として、両者の間の因果関係

³⁷ Beardsley (1980), pp. 269-278 [邦訳書179-193頁].

³⁸ この点については後ほど紹介する定義を参照。

³⁹ Beardsley (1980), p. 277 [邦訳書192頁].

⁴⁰ Beardsley (1980), p. 88ff.

⁴¹ Cf. Beardsley (1980), p. 274 [邦訳書186頁].

（一方が他方の依頼者であり、モデルとなったこと）を付加している点に特色がある。それは、例えば美術館で見た絵がたまたま私の友人とそっくりだという場合に、そのことを以てその絵が私の友人の絵になるわけではない、といった事情を盛り込んだものである⁴²。

実際の肖像画の多くは、美化が施されたりあまり似ていなかったりするが、それでも意図通りの対象の絵として受け取られている。また、戯画の場合には、描写対象を特定できる範囲で誇張が施されたりもする。そうした事情を考えれば、定義の文面にもある通り、求められる類似性の程度にはばらつきがあり、一定の許容幅があると考えべきだろう。少しぐらいの美化や誇張ならば物理的な肖像描写の規定に適うが、あまりに甚だしい美化や誇張は典型的な適用事例からはそれだけ遠ざかるというふうには。

他方の「名目的な肖像描写」の場合にも、描写は特定の個体的な対象に関わるものと理解されているが、あいにく、この場合の対象は実在しないから、絵と描写対象を並べて見比べるようなことはできない。先のピアズリーからの引用箇所において指摘されていた類似関係の不在は、まさにこの種の事例における、絵と特定対象との間の類似関係の不在である。この場合、私たちにできるのは、一方では、絵が呈している一定の人物や事物の姿に目を向けることであり、もう一方では、それが当の絵のタイトルや関連する言語的な伝承に適合しているかどうかを確認することである。例えば、ペガサスの絵を評価するときに、それをペガサスと比較することはできないが、ペガサスに関して伝えられている事項に従いながら、それが例えば馬の胴体と鳥の翼をもっているかどうかを確認することはできる。名目的な肖像描写の場合、絵の描写対象の確認として行えるのはそうした伝承に背反しないことの確認までである。

実在人物の肖像画についても、描写対象である人物とは時代を隔てた画家によって制作されたも

⁴² Beardsley (1980), p. 274 [邦訳書186頁].

この場合には、同じような考察が当てはまる。そのような場合、画家は、問題の人物についての言語的な伝承と矛盾しない限りで、想像に依拠して制作を行うことになる。この種の事例は、ピアズリーの分類で言えば、名目的な肖像描写の同類である⁴³。

そこで、ピアズリーの定義は次のようになる。

「デザインXは対象Yを名目的に肖像描写している」は、「Xは、Yに帰されている顕著な特徴と矛盾するような特徴を持っておらず、しかも、タイトルや口頭発言や付随テキストの形で、XがYの肖像描写だと見なすべき言語的な取り決めが存在している」という意味である⁴⁴。

見ての通り、ここには、絵と対象の類似関係への言及はない。名目的な肖像描写の場合には、特定個体との描写関係を確立する上で、絵と問題の個体との間の特定の類似関係は問題にならない。

しかし、そこから、名目的な肖像描写に、対象との類似関係がまったく関与しないと結論することはできない。先のペガサスの絵が実在しないペガサスと似ているかどうかを問うことは出来ないとしても、その絵を見れば私たちはそこに一定の形の動物の姿を見ることができ、それが馬と似た胴体を持ち、鳥と似た翼を持つ、等々の事情を見て取ることが出来る。これらの類似関係は、特定の個体間の類似関係ではなく、どの馬、どの鳥と特定できない不特定の類似関係である⁴⁵。

このように考えてくると、特定の描写の対象が実在しないような事例においても、実在する様々な事物との不特定の類似関係は絵の描写機能に貢献しているように思われる。しかし、正確なところ、それはどのような貢献なのか。ピアズリーの場合、そうした疑問に答えるのが、「描出」

⁴³ Beardsley (1980), p. 276 [邦訳書190頁].

⁴⁴ Beardsley (1980), p. 277 [邦訳書192頁].

⁴⁵ Beardsley (1980), p. 272 [邦訳書183頁].

の定義である。

「デザインXはある対象Yを描出している」は、「Yが属するクラスは生活上重要なクラスであり、しかも、Xは、他のどんな重要クラスの対象よりもYの視覚的見かけに似ている区域を含んでいる」という意味である⁴⁶。

この定義にも若干の用語説明が必要である。「生活上重要なクラス」というのは、私たちが日常生活の中で関心を寄せる「ナイフ」「家」「馬」「雲」等々のクラスということであり、「形式的なクラス」——「円錐」「球体」「小さく赤い三角形」等がその例に挙げられる——と対比されている。また、「対象Y」とは、特定の個体ではなく、一定の対象クラスに属する任意の個体を表す。そして、この定義が問題にしているのは、一定の平面的な形状としての絵と、一定のクラスの任意の対象との間の類似関係である。それは、本稿での言い方では、特定の類似関係ではなく、不特定の類似関係である。そして、定義の趣旨は、描出関係を、この種の不特定の類似関係と同等視する点にある。

しかし、果たしてそれは当を得ているだろうか。節を改めて、その点を検討しよう。

7 描出と類似性

本節では、前節の末尾で触れたピアズリーの「描出」の定義が抱えている基本的な問題点について確認した上で、それらの批判に抗して類似説を弁護しようとする場合に考えられるいくつかの道筋について、確認を行うこととしたい。

ピアズリー流の定義の基本的な問題点として確認しておきたいのは、大別すれば2点である。

第一は、ピアズリーの定義が、描出の持つ記号作用としての特徴を捉えられていないという点である。先に本稿の第2節cにおいて確認したグッドマンの議論が明らかにしていたように、「描く」

という関係は一定の方向性を持った記号関係なのに対して、類似関係にはそのような方向性がなく、反射的かつ対称的である。両者を単に同等視するピアズリーの定義は、描写の記号作用としての側面を捉えられていない。

この点をやや別の側面から指摘しているのが、「正しさの規準」をめぐるウォルハイムの議論⁴⁷である。平面的な形状が多様な事物の姿と類似するという事態は、絵の場合だけでなく、空の雲が羊の姿に見えたり壁の模様の中に人の顔が見えたりといったいわゆる自然的な像の事例とも共通である⁴⁸。しかし、自然的な像の事例は、単に偶然的な類似の事例であって、それが正確なところ何を描いているのかという問いに対しては正解が存在していない。それは、たまたま私には羊の姿に見えたが、別の人には魚群に見え、さらに別の人には単に雲に見えるというだけである。この種の事例ではまだ記号作用としての描出が確立されていない。他方、絵の場合には、それが何を描いているかについては正解があり、それを決めるのは、作者の意図であったり、絵を取り巻く社会慣習であったり、写真の場合ならば被写体から画像に至る因果関係であったりする。それらが、絵が何を描いているかに関する「正しさの規準」である。描出を単に類似性の問題に還元するピアズリーの定義からは、こうした記号作用の側面が抜け落ちている。

ピアズリーの定義に見られるこの第一の問題点は、明らかな欠陥とはいえ、致命傷ではない。それは、必要な要素が脱落しているという性格の不備であるから、原理的には、脱落している要素を補ってやれば対応できる。一つの単純な対応策は、「正しさの規準」に関するウォルハイム流の説明を補ってやるというものである。あるいは、その代わりに、同じ問題にごっこ遊び理論の視点から対応しようとするウォルトン流の理論を採用して

⁴⁷ Wollheim (1980), p. 205ff. [邦訳書211頁以下。]

⁴⁸ この点はピアズリーも認めており、「窓の霜や乾いて振れた根が人を描出している」と言えるのだと述べている。Beardsley (1980), p. 270 [邦訳書179頁]。

⁴⁶ Beardsley (1980), p. 271 [邦訳書182頁]。

もよい⁴⁹。さらにまた、類似性に関する考察を、グライス流の反射的な伝達意図の理論の中に移植することで、絵を制作・提示する行為を、《絵と描写対象の間の類似関係を相手に認識させようという意図を人々に告げ知らせることによって、まさにそのような認識を実現しようとする行為》として位置付けることも考えられる⁵⁰。いずれについても具体的な仕上げの作業は別の機会に譲る。

確認しておきたいもう一つの問題点は、もっと根が深い。それは、ピアズリーが素朴に前提している描出と類似の間の論理的な先後関係を疑問視するものである。絵と描写対象の間の類似関係は、両者の間の描写関係を説明するものではなく、むしろ前提している、というのがその骨子である。

ピアズリーの想定では、描出と類似のうち、より基本的で、より明瞭なのは類似関係であり、それに基づいて、より分かりにくい描出の概念が解明される。要するに、類似関係の方がよりベーシックな概念だという想定である。しかし、先ほど紹介したグッドマンの議論では、それとは正反対の見解が示唆されていた。すなわち、類似関係は、描写を裏付ける基盤ではなく、むしろ、描写関係が慣習として定着した時に、それに付随して類似関係が認識される、という見解である。この見解は、グッドマンの場合には、描写に関する規約主義的な見解を背景とするものであり、けっして十分に裏付けられたものではなかった。しかし、それと似た論点は、グッドマン流の相対主義とは別の所からも提起されていた。その代表例が、ウォルハイムの指摘である。

……表象 (representation) という制度ないし慣習をまったく知らない人にとって、ある絵画や素描とその主題との間に成り立つ類似性を、どうすれば理解できるのか、あるいはそもそもどうすればそれに気付けるのかという点は、理解するのが難しい。

たしかに、時として私たちは、ある素描について「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、表象についての語りの内部にあるのであって、表象についての語りを説明するものではない⁵¹。(傍点は原著のイタリック体を示す。)

要点は、絵と実物とを見比べるということの意味に関する反省的考察にある。先ほどのピアズリーの定義では、絵が何かを描出するという事実の質は、平面的な形状としての絵のある区域が描写対象の見え方と類似していることにあるのだとされる。しかし、そのような比較ができるためには、絵のどの区域が問題であるのかが事前に適切に限定されていなければならない。しかし、問題の区域を適切に特定できるためには、私たちが絵の中に一定の事物の姿を見るという知覚経験がすでに成り立っていないとなければならない、というのがウォルハイムの言い分である。絵と実物とが似ているとか似ていないとかといわれる時の「絵」とは、単なる平面的形状のことではなく、むしろ、絵の中に見える人物や事物の姿なのであり、それらの絵の中の対象が実物と比較されるのだ、というわけである。

ウォルハイムは、このように私たちが絵の中に一定の人物や事物の姿を見るという還元不能な知覚経験（「の中に見る経験」）を描写の核心部と考え、独自の描写論を展開することになるのだが、その委細は別稿に譲る⁵²。ここでは、それが、描写の概念が類似性に先立つとする見解の代表例であることを確認するにとどめておこう。

⁴⁹ Cf. Walton (1990).

⁵⁰ Cf. Abell (2009) ; Blumson (2014) .

⁵¹ Wollheim (1980), p. 18 [邦訳書21頁].

⁵² Cf. 清塚 (2021b).

以上のような批判に対して、類似説を弁護する立場からはどのような議論が可能だろうか。この点をめぐる一連の論議の焦点は次の問いに収斂する。すなわち、はたして類似説の論者たちは、描写（表象）概念に対する説明項となりうるような、描写（表象）概念を前提しない、それに先立つ類似関係の概念——ロペスの言い方を借りれば、「表象独立的な類似関係」⁵³——をうまく特徴づけることができるのかどうか。この問いに対して、第4節の末尾でも簡単に触れた類似説の一連の論客たちは、それぞれの立脚する類似性概念を展開しているが、紙幅の都合もあり、それらの多彩な論点を展望し個別の検討を展開する作業には他日を期さなければならぬ⁵⁴。ここでは、ウォルハイム流の批判と類似説との位置関係を見極めるための一つの啓発的な切り口として、ゴンブリッチの関連論点について取り上げておきたい。それは、一面では、類似性よりもむしろ描写の論理的先行性を支持するよう見えるが、同時に他方では、より基底的なレベルでの類似関係の役割についても示唆を与えてくれる。

絵による描写の問題をめぐるゴンブリッチの議論は多岐にわたるが⁵⁵、ここで注目したいのは、絵を事物の呈する姿を引き写すだけのコピー（複製）の作成のようにみなす考え方への批判の中に出てくる次の一節である。

画家は……目に見えるものを引き写す（transcribe）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する（translate）ことができるだけである……⁵⁶。

ここでのゴンブリッチの論点は、先に第2節で触れたデカルトの洞察の具体化とでも言うべき性格を持っている。すなわち、絵による描写とは、描写される事物の側の諸要素と同じものを画布上に複製するような機械作業ではなく、むしろ、一定の規則（描写の技法）に基づいて、事物の側の諸要素を、それと類似はしていない要素へと翻訳する作業なのだ、ということである。

この点は具体例で考えた方が分かりやすい。例えば、白いテーブルクロスの一部が日に照らされている場面を絵の具でどう表現するか⁵⁷。テーブルクロスの描写にその固有色である白を当てた場合、テーブルクロスの特に日に照らされた部分の明るさをどう描写するかが問題になる。絵の具の中には白以上に明るい色はないからである。逆にまた、日に照らされた部分に白絵の具を当てることにするならば、今度は、テーブルクロスの固有色をどう表現するかが問題になる。それは白よりも暗い色でなければならないが、なおかつ白を表していなければならない。この種の描写上の問題の解決には画家ごとに様々な策が練られてきたわけだが、いずれにしてもはっきりしているのは、絵と事物の間には、それぞれの該当部分同士単純な色の同一性は成り立たないことである。部分部分での色の一致はないけれども、全体として見ると、テーブルクロスの情景は、（画家の戦略が成功すれば、）画布上のその描写と、同じような見え方をする。こうした事情が、複製ではなく翻訳ということであり、言い換えれば、単純な複製のように見えるものが実は巧妙な翻訳に支えられているのである。そして、そうした翻訳法の一つ一つが、画家の技法に他ならない。ゴンブリッチは、このように技法によって似姿が生み出されるといふ事情を、「世界が絵に類似することはないが、絵は世界に類似することができる」、という逆説

⁵³ Lopes (1996), p. 16.

⁵⁴ Kulvicki (2014), chap. 3は、これら一連の研究において表象独立的な類似関係についての解明が進展したことを肯定的に評価しているが、Lopes (1996), ch. 1の評価は否定的であり、「絵の解釈が表象独立的な類似性によって行われるのだと考えるべき理由は存在しない」(p.35)と結論している。

⁵⁵ 詳しくは清塚 (2021a) を参照。

⁵⁶ Gombrich (1960), p. 36 [邦訳書72頁].

⁵⁷ テーブルクロスの例は Gombrich (1960), p. 38 [邦訳書73頁] に出てくる。Cf. Neander (1987), p. 220.

的な言い回しで言い表している⁵⁸。

こうしたゴンブリッチの見解は、一面では、先ほどのウォルハイム流の論点と親密なつながりを持つ。ゴンブリッチの指摘は、絵と世界の類似性とその都度の一定の描写方式（翻訳）に支えられていることを指摘するものであり、一定の描写方式に基づく翻訳なしには類似性は成り立たないことを主張するものだと言える。その面では、ゴンブリッチの主張は、類似性よりも描写が先行するというウォルハイムの見解と密接に関連する。

しかし、ゴンブリッチの議論は、それとは方向性の異なる展開の可能性も孕んでいる。彼の理解では、絵画的な翻訳の枠組みとなる多様な絵画様式は、決して恣意的な取り決めの産物ではなく、人間の認知能力の中に自然的な基盤を持っている。画家は、画材を様々に操る中でそれらが人間の視覚的反応とどのように連動しどのような効果をもたらすかを丹念に調べ、描写の技法へと練り上げていく存在なのであり、そのようにして練り上げられた絵画技法の背景には、人間の自然的な認知のメカニズムが控えている。ゴンブリッチは、この点に関する印象的な比喩として、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、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、錠の形が決まれば、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。先行者の親鍵をコピーするだけでいいのである⁵⁹。

ここで述べられているのは、画家が、絵を見る人にしかるべき事物を見ているかのような効果をもたらすために、画布上にどのような線描や彩色を施せばいいのかを探るプロセスであり、そのようなプロセスが人間の認知のメカニズムに深く根差しているという事情である。この種の考察は、その最終目標が、実物を見る場合と類似した認知的反応を、画布を見る鑑賞者に引き起こすことにあるという点に注目するならば、類似説の一つのバリエーションであるとも言える。それは、絵の見かけの姿と事物の見かけの姿の間の類似性を説く類似説ではなく、むしろ、絵を見たときに生ずる認知反応と、その描写対象に当たる事物を見た場合に生じる認知反応の間の類似性を説く類似説である。

認知反応の類似性を力説する立場を類似説と呼ぶか認知説と呼ぶかの違いは多分に言葉の争いのようにも見えるが、その争いに実質があるとすれば、それは、認知的な反応の基底に、客観的な類似関係の存在を想定しているかどうかの違いにある。言い換えれば、絵と事物とが互いに類似した認知反応を引き起こすのは、それらが互いに類似した原因からの結果だからであり、客観的な類似性に裏付けられている、というふうを考えるか、それとも、認知反応の類似性は端的な事実であって、それを裏付ける客観的な類似性を事物の側に求めることはできない、と考えるかである。

この対立において、ネアンダーやサートウェルは前者を、ニューオールは後者の立場を提唱している⁶⁰。これらの議論についてもまた、詳細な検討は別の機会に譲らなければならない。ともあれ、どちらの立場にせよ、広い意味においては類似性の思想圏内に属する理論であることは間違いない。また、類似性概念を描写の必要条件として位置付

⁵⁸ Gombrich (1972), p. 138. ちなみに、Maynard (2005), p.242, n14は、同様の洞察がすでにヘルムホルツの著作にも見いだされることを指摘している。「芸術家は自然を複製できない。彼は自然を翻訳しなければならない」(Kahl (1985), p. 328)。

⁵⁹ Gombrich (1969), p. 359-360 [邦訳書482頁]。

⁶⁰ Cf. Neander (1987) ; Sartwell (1991) ; Newall (2014)。

ける見解がなお有力な選択肢であり続けているという事情は以上からもすでに明らかであろう。

8 絵画は非創造的か？

最後に取り上げたい異論は、類似説に対する価値評価の観点からの批判である。それは、絵とは事物の似姿を提示するものだとする類似説の虚偽性を説くというより、むしろ、類似説が正しいことを一応は受け入れながら、似姿の提示を本質とした絵画の存在意義、あるいはそれを制作する活動の意義に、疑問を投げかけようとするものである。その点を疑問視する伝統は、画像論においては隠然たる影響力を持ってきたと思われる。その最も簡潔な事例に当たるのが、パスカルの『パンセ』に出てくる次の警句である。

絵とは何と空しいものだろう。原物には感心しないのに、それを写し取り、似ているとって感心されるのだから⁶¹。

この一節を印象深いものとしているのは、それが簡潔平明でありながら、紛れもない逆説の響きを漂わせているという事情だろう。しかし、その逆説性はどこから来るのだろうか。おそらくそれは、二つの考えの間の葛藤に由来する。その一方は、絵とは原物の単なる複製にすぎない、とする類似説の一種である。多くの人は、この種の考え方を無造作に受け入れている。その一方で、人々はまた、絵が、時として原物を越える価値を持つかのように感じている。原物には感心しないのにその絵に感心するというのは、その一つの極端な表れである。しかし、パスカルがこの一節で注意を喚起しているのは、この二通りの考え方を一緒にすると辻褄が合わないことである。ある事物の複製である事物がその複製元の事物を越える価値を持つはずがない、と考える限り、絵が現物を越える価値を持つなどと考えるのは確かにおかしい。

多くの人は、パスカルの逆説に印象付けられな

⁶¹ パスカル (2015), p. 56 [ブランシュヴィック版134].

がらも、絵が一定の創造性を持つという認識を簡単には放棄しないことだろう。しかし、では、模倣の活動が創造をもたらすということがどうして可能なのだろうか。同時に創造でもあるような似姿がいかにして可能なのか。パスカルの警句はその点に注意を促しているのだと考えられる。

ところで、パスカルの議論は、絵を単純に事物の複製物のように捉える理解を前提にしているように思われるが、それが絵による描写に関する誤解に基づくことは、先にゴンブリッチの議論も紹介しながら指摘した。絵による描写は、単なる複製ではなく、より能動的な翻訳というべき作業である、と。しかし、その点を指摘しても、ここでのパスカルの論旨には影響しない。というのも、仮に絵が翻訳だとして、ではつまらぬものを翻訳することに何の意味があるのか、とパスカルは反問するに違いないからである。

パスカルの議論は、絵を事物の複製として捉えた上で、その存在意義について否定的な論を展開する点では、プラトンのいわゆる詩人追放論を思わせる。とはいえ、その力点は、プラトンの場合とはやや異なる。プラトンの場合には、絵（あるいは画家）とは事物の見かけの姿を模倣するものだという点が強調され、その点で、事物の本質に関する理性的な認識と対比される。加えて、事物の見掛けの姿の模倣には、当の事物が何であるかについての知識が伴っておらず、魂の中の理知的な部分よりもむしろ欲求に訴えるものである点が批判の対象とされていた⁶²。パスカルの警句ではこうした細部は省かれ、むしろ、絵による複製の非創造的な性格に批判の焦点が置かれている。

パスカルの議論は、原物が取るに足らない事物であるような事例に注目している点では、プラトンよりもむしろアリストテレスを直接の起点としていると思われる。というのも、アリストテレスには、パスカルの警句が注目しているのと同様の事実への言及が見られるからである。曰く、「わ

⁶² Cf. プラトン (1979), pp. 317-332 (『国家』第10巻, 600c-605c).

われは実物を見るのが苦痛に感じられるようなものであっても、そうしたものについて、この上もなく正確に仕上げられた像（エイコーン）を眺めてはよろこぶからである」⁶³。しかし、同じ点に着眼しながらも、両者の論の運びは対照的である。

パスカルでは、原物の無価値性から、直ちに、それを複製することのむなしさへと論が展開するが、他方、アリストテレスは、「真似ることは子供の時から人間にそなわった自然の傾向」であるとともに、そうして「真似られたものをよろこぶ」というのも、人間にそなわった自然の傾向」であるとして、問題の事実をむしろ肯定的に位置付けている。しかし、それが可能なのはなぜなのか。アリストテレスがそれを考える際の手掛かりとするのは、模倣が学びにつながるという着眼点である。「人が像を見てよろこぶのは……像を眺めると、それと共に学ぶことにもなって、それぞれのものが何であるかを、たとえば、「ああ、これはあの人だ！」などと推理することにもなるからである」。また、そうした認識の快楽が期待できない場合については、「その仕上がり方とか、色彩とか、何かそういったぐいの他の原因」が快楽をもたらすのだと述べている⁶⁴。

ここでアリストテレスが絵の認識価値に注目していることは、プラトンとの対照性という点では興味深いが、しかし、それだけでは、パスカル流の懸念を解消するには物足りない。というより、それぞれの論旨と時間関係を考えれば、むしろアリストテレスの説明への不満にこそパスカルの警句の背景動機があったと考える方が自然だと思われる。突き放した言い方をすれば、つまらない対象の判じ絵を作ったり、そこで技巧や彩色を競ったりすることに、どれほどの価値があるのだろうか。

こうした問いに関する詳細な検討に立ち入る余裕はないが、しかし、検討のための一つの指針は、

⁶³ アリストテレス (2017), p. 490 (『詩学』1448b)。Cf. 『弁論術』1371b。

⁶⁴ アリストテレス (2017), pp. 490-491 (1448b)。訳語は一部調整した。

すでにこれまでの考察から明瞭であるように思われる。

それはグッドマンの論理的考察と関連する。グッドマンが鮮やかに指摘したように、描写関係は一方向的な記号作用だが、類似関係は対称的であって、AがBに似ているならば、BもAに似ている。この点は、本稿の評価では、まったく正当な指摘であり、描写の理論が考慮に入れるべき基本事項の一つである。ところで、グッドマンはその点の指摘に続けて、絵画における類似性の意義や役割について（またそもそも存在について）否定的な議論を重ねたわけだが、見てきたように、それらの議論の方は、成功していないというのが本稿での評価である。そこで、本稿が直面している状況は次のようになる。すなわち、一方で、描写は、類似性とは論理的な性格が異なるがゆえに、単純に両者を同等視することはできない。しかし他方で、類似性はやはり描写の本性を理解するうえで欠かせない要素である可能性がある。ただし上述のように、その類似性は、描写とはちがって対称的な関係である。ここから帰結するのは、描写における類似性の役割に関する、次のような展望である。すなわち、描写の基底にある類似関係は、絵が（あるいは絵を見る経験が）描写対象に（あるいは対象を見る経験に）類似するという一方向的な関係ではなく、同時にまた、描写対象が（あるいはそれを見る経験が）絵に（あるいは絵を見る経験に）類似するという反対の方向性を持った類似関係でもあるはずだ、ということである。こうした双方向性の視点は、絵による描写についての評価の仕方にも波及するはずである。すなわち、描写の適切性について考える際には、対象の側を基準として、絵がそれに似ているかどうかを問うという視点ばかりではなく、逆に、絵の方を基準としたうえで、世界がそれに合っているかどうかを問う（あるいは、絵に合わせて世界を見る）、という視点も欠かせないということである。前者の視点からすれば、絵を描くとは描かれる対象の在り方を忠実に記録することだが、後者の視

点からすれば、むしろ、世界を評価する際の基準となるべきものを作り出すことである。そうした性格の違いに応じて、絵を見ることは、前者に立脚するときには、世界の在り方を規準にして絵の描かれ方を評価することとして理解されるのに対して、後者に立脚する場合には、むしろ、絵の見え方に照らして事物の在り方を評価すること、という性格を帯びることになる。通俗的な画像で言えば、前者の視点が優先される一つの典型が、報道画家やカメラマンによって記録のために作成される絵だとすれば、後者の視点が優先される典型は、まだ存在しない事物をこれから作るための設計図やイメージ図の類である。こうした二通りの視点は、一方が特に際立つ事例はあるにしろ、原則的にはつねに共存しているのだと考えられる。切り詰めて言えば、絵を見ること、また制作することは、こうした双方向性の中で、世界との向き合い方を学ぶことなのだと考えられる。

こうして、絵は、すでに知られている事物の在り方を再確認するだけではなく、事物の在り方に関するそれまでにはない見方を提示するものでもありうる。とはいえ、パスカル流の絵画批判では、こうした双方向性、特に絵の見え方から事物の見方への往還の側面が、視界から除外されている。先の一節が、気の利いた警句の側面を持ちつつ、どこか一面的な批判の印象を残すのはそのためであろう。そのことが認識されさえすれば、パスカルの逆説がはらむ棘は大方が抜かれたことになると思われる。とはいえ、絵と描写される対象との間のこうした往還のメカニズムをさらに踏み込んで分析する仕事は今後の課題としなければならない。

9 むすび

本稿では、絵による描写の本性をめぐる論議の中で主導的な地位を占めてきた類似説の考え方を取り上げ、一連の類似説批判の吟味という観点からその検討を行った。

冒頭での問題提起に続け、本稿の大半を占める

第2節から第7節では、類似性の概念が描写の必要十分条件を与えうるかという問いかけに沿って、関連する一連の批判の検討を個なった。第2節では、類似性の概念と描写の概念との間の論理的な隔たりについて指摘した三つの議論（プラトン、デカルト、グッドマン）を取り上げ、その趣旨を確認した。第3節では、類似性の概念が描写概念の十分条件を与えるという主張へのグッドマンの批判を取り上げ、批判した。第4節～第7節では、類似性の概念が描写概念の必要条件を与えるという主張の検討である。そこでは、この主張に批判的なグッドマンのやや手の込んだ議論が成功していないこと、また描写対象の非存在に注目した批判論も決して致命的なものではないことを確認する。その中で、ビアズリー、ウォルハイム、ゴンブリッチらの関連議論にも触れることとなった。第8節は、類似説を受け入れつつ、絵画という実践の総体を批判したパスカルの警句を取り上げ、本稿での考察を踏まえた対応策について確認した。

結論として、描写のための十分条件や必要条件を考えるに当たり、類似性の概念は依然として有力な参照先であり続けているというのが本稿の立場である。本稿ではそうした立場の背景となる問題状況の明確化に努めたが、それを踏まえてさらに類似説の多様な形態の間の是非の検討を行う作業は今後委ねなければならない。それはまた、第8節で触れたような、絵の見え方と事物の見え方の間の往還のメカニズムに関する検討とも切り離せないはずである。

[文献]

- Abell, Catharine, 2009, "Canny Resemblance", *The Philosophical Review*, vol. 118, No. 2, pp. 183-223.
- Beardsley, Monroe C., 1980, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd ed., Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- [モンロー・ビアズリー（相澤照明訳）「視覚芸術における再現」、西村清和編・監訳『分

- 析美学基本論文集』勁草書房, 2015年, 173-243頁。]
- Blumson, Ben, 2014, *Resemblance and Representation: An Essay in the Philosophy of Pictures*, Cambridge, UK: Open Book
- Budd, M., 1993, "How Pictures Look" in Knowles, D. and Skorupski, J. (eds.) , *Virtue and Taste*, Oxford: Basil Blackwell, pp. 154-175.
- De Piles, Roger., 1706, *The Art of Painting, and the Lives of the Painters*, London.
- Descartes, René. (édition de F. Alquié) , 1963, *Oeuvres philosophiques (1618-1637)* , Tome I, Paris : Garnier.
- Gaiger, Jason., 2008, *Aesthetics and Painting*, London & New York : Continuum.
- Gombrich, E. H., 1972, "The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World", in Rudner, R. and Scheffler, I. (eds.) , *Logic and Art*, Indianapolis: Bobbs Merrill, pp.129-149.
- 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。)
- Goodman, Nelson and Elgin, Catherine Z., 1988, *Reconceptions in Philosophy*, London: Routledge.
- Goodman, Nelson, 1972, *Problems and Projects*, Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill.
- Goodman, Nelson, 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.]
- Hopkins, R., 1998, *Picture, Image, and Experience*, Cambridge University Press.
- Hyman, J., 2006, *The Objective Eye*, The University of Chicago Press.
- Kahl, R. (ed.), 1985, *Selected Writings of Hermann von Helmholtz*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Kulvicki, J. V., 2014, *Images*, London and New York: Routledge.
- Lopes, D., 1996, *Understanding Pictures*, Oxford: Clarendon Press.
- Maynard, Patrick., 2005, *Drawing Distinctions: the Varieties of Graphic Expression*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Neander, Karen, 1987, "Pictorial Representation: A Matter of Resemblance", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 27, No. 3, 213-226.
- Newall, M., 2011, *What is a Picture ?*, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Peacocke, C., 1987, "Depiction", *The Philosophical Review*, Vol.96, No.3, pp.383-410.
- Sartwell, C., 1991, "Natural Generativity and Imitation", *British Journal of Aesthetics* 31 (1) : 58-67.
- Schier, F., 1986, *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press.
- Walton, K. L., 1990, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press. [田村均訳, 2016年, 『フィクションとは何か: ごっこ遊びと芸術』, 名古屋大学出版会.]
- Wollheim, R., 1980, *Art and Its Object*, 2nd 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)
- アリストテレス, 2017, 『詩学』(朴一功訳)(『新版アリストテレス全集18』岩波書店).
- ヴァザーリ, 1982, 『ルネサンス画人伝』(平川祐弘他訳) 白水社.
- 清塚邦彦, 2021a, 「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.
- 清塚邦彦, 2021b, 「R・ウォルハイムの画像表象論」, 『山形社会文化創造研究科社会文化システムコース紀要』, 第18号, 9-35頁.

クリス，エルンスト&クルツ、オットー（大西広
ほか訳），1989，『芸術家伝説』，ぺりかん社。
デカルト，1973，『屈折光学』（青木靖三，水野和
久共訳）（『デカルト著作集1』白水社，所収，
113-222頁）。

西村清和，1995，『現代アートの哲学』，産業図書。
パース，1986，『パース著作集2 記号学』（内田
種臣訳），勁草書房

パスカル，2015，『パンセ（上）』（塩川徹也訳），
岩波文庫。

プラトン，1974，『クラテュロス』（水地宗明訳）
（『プラトン全集2』岩波書店，所収）。

プラトン，1979，『国家（下）』（藤沢令夫訳），岩
波書店。

プリニウス，1986，『プリニウスの博物誌VI』（中
野定雄・中野里美・中野美代訳），雄山閣。

謝辞 本研究はJSPS 科研費 20K00026の助成を
受けたものです。

On the Resemblance Theories of Pictorial Representation

KIYOZUKA Kunihiko

In this paper, I take up the idea of resemblance theory, which has long occupied a leading position in the debate over the nature of pictorial representation. I discuss it by way of examining a series of criticisms against it, which I take to be important and suggestive.

After a short introduction in section 1, in sections 2 to 7 I look at the theoretical difficulties that surround the attempts to define depiction in terms of resemblance. In section 2, I discuss the arguments of Plato, Descartes and Goodman. In their own ways, they all pointed out the logical gap between the concept of resemblance and the concept of depiction. In section 3, I examine Goodman's criticism of sufficiency of resemblance. I argue that Goodman's criticism, while nicely elucidating a logical incongruity between depiction and resemblance, still leaves open the possibility that resemblance constitutes an important ingredient of a more composite sufficient condition. Sections 4 to 7 deal with criticisms of the necessity of resemblance. I argue that Goodman's somewhat complicated discussions on this matter have not been successful. I also argue that criticisms based on cases of non-existence of the object of depiction are by no means fatal. In this connection, I touch on the related discussions of M. Beardsley, R. Wollheim, and E. H. Gombrich. Section 8 is a critical review of Pascal's ironical criticism against pictures. I argue that his criticism fails to notice the implications of the symmetrical character of resemblance relations.

I conclude that, first of all, although the concept of resemblance, by itself, cannot be a sufficient condition for depiction, it is still possible that resemblance forms an important part of the composite sufficient condition for depiction. Secondly, it still remains possible that some form of conception of resemblance is a necessary condition for depiction.