



Title	イメージ概念・再考
Author(s)	菅野, 盾樹
Citation	年報人間科学. 1988, 9, p. 1-26
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/11570
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

大阪大学人間科学部〔一九八八年三月〕
『年報人間科学』第九号一頁―二六頁

イメージ概念・再考

菅
野
盾
樹

イメージ概念・再考*

- 一、ことばと絵の歴史的差
- 二、綴りと正書法
- 三、コード化
- 四、黙秘権
- 五、線形性
- 六、言語の画像理論
- 七、絵画の「論理学」

一、ことばと絵の歴史的差

これまで、いくつかの重要な区別や範疇を調べてきた。ここでその成果を元に、次の問いを調べてみたい。いったい言語と絵画は、記号としてどこが違うのだろうか。こう言ったからといって、この問いは、これらの記号系が本質的に異なることを前提するわけではない。もしそうしたきわだった差異があるとすれば、それは何か、もし差異がないなら、それはどのような意味でか。これらの点を明かにすることが、当面の課題なのである。

ただし今までの調べから、次のような言い古された答えは無効であることが、すでに判明している。従来いとも簡単に、言語は実物に似る必要はないが、絵画は必ずその対象に類似している、などと称されてきた。パースのいうアイコンなる記号の範疇も、こうした発想によるものであった。「林檎」という述語は実物に似ていないが、林檎の写真や絵は本物の果実に形や色やその他の点で似ている、というのである。しかし、表象の原理としての類似が無効であることを、われわれはすでに詳しく跡づけた¹⁾。なるほど、ある種の図像表現（絵画、写真、地図、設計図など）はその対象に似ていることがあるし、それを見てすぐに実物を想起できることも多い。しかし、日常の知覚に映じる事物の姿にまるで類似しない図像が、おびただしく存在することも事実なのだ。テレビ受像機のような機械の配線図は、林檎の写実的な絵が実物に似ているような具合に、本体に類似しているのだろうか。しかし素人には配線図をいくらかじっくり眺めても、そこに何が描かれているのかは皆目分らないのである。言語を話すにはその学習が必要であるように、配線図を「見る」には、配線図のことば——電磁気学その他——について学習しなくてはならない。もし図像に類似がともなうとすれば、す

で述べたように、それはある種の同型性を類似と誤認しているのにすぎない。

しかし、初めの問いには分かりきったことを殊更に訊ねている気味あると言つて、憤慨する人がいるかもしれない。ある意味で、言語と絵画が違ふことは自明である。われわれは言語を語り、書き記し、また読む。これに対し、絵は描くもの、見るものであつても、語るものではない。(もつとも、「文を書く」、「絵を描く」という風に、どちらも「かく」と言い表すが、この語はあくまでも二義的である。別々の漢字を当てているのもその証拠だろう。) こうした明白な違いを表立つた規定で捉え直すと、こうなるだろう。つまり、言語と絵画では生産の様式が異なるし、また媒体の実質も異なるのである。話しことはと絵画の媒体が違うことは当然だが、絵と同じ視覚的媒体によつて運ばれる言語の場合でも、二つには相当程度の違いがある。たとえば、言語はノート、用紙などに書かれるが、絵は画用紙、キャンパスなど特別の素材に描かれる。もちろん本来筆記するためのノートや書類に絵を描いて悪いわけではないし、そうした作例もあるが、それはやはり間に合わせだと言ふべきだろう。反対に、キャンパスに文を綴ることは——それ自体、造形美術の手法でもなければ——まず希有といつていいやり方である。

たしかに、生産の様式や媒体の実質にかなする絵とことばの差異は、実際に存在する。しかしこうした違いは、各記号が本来ひきずらざるをえないような差異ではない。それらは形而上学のことばでいえば、付帯性にすぎず、本質ではないのである。ただこう言うこ

とは、これらの特質がそれぞれの記号系にとり重要でないとか、無視していいとかいうことを意味しない。こうした形而上学的見地が不当なのは、本質と付帯性を価値や意味でもつて過剰に限定するからである。本質はいつ付帯性に逆転する(あるいはその逆)かもしれないのだ。本質は決して永久に本質的なままではない。

それはさておき本題に戻れば、明かに言語は、声帯の振動によつて音として生産される。あるいは手や指の道具使用の運動によつて視覚的図形として生産される。他方、絵はもつぱら後者に似た、だが別種の仕方で生みだされる。この差を認めないわけにはゆかない。しかし、(史的唯物論が教えているように)生産様式は歴史的なものにすぎない。換言すれば、それは現実性に属するが決して代替不能なわけではない。

たとえば、発声の強さや震え、抑揚などを入力として、色彩や線や面からなる抽象画を出力として描く一種の情報処理機械を、作製できるかもしれない。もし世の中の画家がこぞつてこのやり方で画業に専心するしたら、絵は叫んだり、語ったり、あるいは歌う対象に転化するだろう。これはたんに空想のお話ではない。現代美術は驚くほど多様な手法を開発した。ダリは絵の具を詰めた弾丸をキャンパスへ発射することで絵を描いた。描くことは、だから、撃つことなのである。キュービストやシュールレアリストは、新聞紙、切符、羽、布などを画面に貼つて絵を描いた。描くことは、貼ることである。ポロックは、床に敷かれた画布に絵の具を棒でたらし込んで絵を描いた。描くことは、だからたらし込むことな

のである。もちろん、これらの多様な「描く」行為にはどこか似た点がある。しかしそれは家族の容貌が互いに類似するのとおなじであつて、このラベルで称されるどの行為にも共通し、その他の行為には認められない、それに固有な特性などは何もない。

媒体の実質についても、やはりその歴史性を見過ごすべきではない。この場合、歴史性には二つの意味がある。第一に、同種の記号系内部での、媒体の歴史性。第二に、同種の体系内部のある特定媒体の歴史性。まず第一の点を見よう。言語については、聴覚と視覚の両様の媒体がもつとも多く使われている。しかし、たとえば点字は触覚的媒体であり、大多数の子どもが点字を習わないのは、代替物があるからという消極的理由のためにすぎない。代替物がない場合、彼らも触覚的媒体を採用せざるをえないだろう。言語の媒体が二つ以上存在することは、同種の記号系の内部での媒体の歴史性を暗示している。このように、人間は人類史の展開裡に、さまざまな可能性を開発してきたのである。

次に第二の点であるが、歴史的に特定媒体が変遷してきた跡は明らかだろう。たとえば、紙のない時代は、文字は竹や木簡、動物の皮などに記された。絵画には、岩肌や土壁からはじまって、紙、布、金属、ガラスなど多様な素材が用いられてきた。それゆえ、言語と絵画の媒体が重なる局面、それぞれが互いに素材をやりとりする局面が現実が生じる。結局、現在ある体系にとりどの素材が主流を占めているかは、体系間の差異を明らかにする所以ではないのである。

先に進む前に一応の結論を述べよう。言語と絵画の差異は、当初、自明のように思われた。記号の生産様式と媒体の実質がそれぞれで異なることは、否定できない事実である。しかし、この違いは決して固定的、絶対的ではない。言語も絵画も歴史的に二つの面に変遷を遂げてきた。その過程で、違いが混ぜ合わされる事態さえ起こりうるのである。

二、綴りと正書法

以上の違いよりもっと重要な違いは、グッドマンのいう綴りの有無という点である。グッドマンの指示理論では、前述のように、名による指示や述語による記述とならんで、絵による描写も外延指示に含められる。言い換えれば、記号機能の水準においては、言語の外延指示と絵画のそれとに差異はないのである。にもかかわらず、ひとが言語と絵画に働きの差を認めるとしたら、それはもはやそうした水準ではなく、記号系の形式的構造という水準に横たわるといふしかないだろう。簡単にいうと、言語にはいろはやアルファベットがあるが、絵画はこれを欠くという点に、両者の顕著な差異が認められるのだ。

グットマンはこの違いを精確に再構成しようとした。それが「綴り」という概念である。記号系を記号要素の特徴から見る場合、綴りをもつものともたぬものとに大別される。もし記号系が次の二条件をみたすなら、それは綴りをもつという。すなわち、

(1) この系の要素記号が素であること、換言すれば、任意の記号要素がある要素記号の写しである場合、それが他のいかなる要素記号の写しでもないこと。

(2) 要素記号は有限の弁別特徴でもって定義されること、換言すれば、ある写しが与えられた場合、それを唯一の要素記号へ指定できるということ。

たとえば、楽譜、小説、建築設計図などは、綴りをもち、絵画や彫刻はもたない。ある譜面のうえに記されたそれぞれの音符は、五線のうえの特定のその位置や形態が、それぞれの音符に対応する音の、特定の高さや特定の長さを表している。しかし、いま問題なのは、音符と音との一対一の対応ではない。この楽譜の音符のそれぞれが互いに区別され、決していわば一人で二役を兼ねることがないこと、それぞれについて、そもそもそれがどんな音符であるかをいくつかの手掛かりで決定できること、こうした記号の純粹に形式的な特性が問題なのである。

綴りをそなえた記号系は、綴りの同一性に基づいてその写しを作ることができる。反対をいえば、綴りのない記号系には厳密な意味の写しが存在しない。したがって、絵画は模写することはできても、写しを取ることは不可能である。

この見地は大変に有力である。たしかに絵画には、字義的な意味での綴りはない。もしそうしたものが存在するなら、言語に正書法や辞典がともなうように、絵画的正書法や絵画的辞典があってもよさそうなものだ。たとえば日本語で「りんご」と書くことは、おの

おのの仮名のデザインを正しく描くこと（「り」を「と」と書いてはいけない）、それぞれの間隔を程度に保つこと（「り」と「ん」を重ねても、逆にむやみに離してもいけない）、デザインの向きを整えること（「り」をひっくり返して書いてはいけない）等、を意味する。漢字なら、点のあるなしで違う語になる事例も多い。これはたんに書きことばだけの問題ではない。話しことばにも、発音辞典があるし、正しい発音や正しいアクセントにたえず注意が向けられる。標準の発音を守らなければ、ちょうど正書法を守らない字句が読めないように、意思の疎通が妨げられることがある。また、一つながりの発音やデザインから別々の語を析出しうるのは、やはり綴りのおかげである。そのようにして、辞書を編むことも可能になる。これとの比較で絵画の事情を観察してみよう。たとえば林檎を絵に描くとする。日本語の話し手が——いわば同句同音に——この果実を「りんご」と呼ぶのに対して、描き手の表現は千差万別であって、しかも異口同音ではないだろうか。林檎を描くための「正書法」は存在しない。絵画的表現の「辞典」は存在すべくもないのである。

綴りの有無は絵画と言語を区別する有力な標識である。しかし、これを絶対化しては誤りだろう。比喩的な意味で、絵画にも綴りを認めることが不可能なわけではない。ある林檎の絵を模写して別の林檎の絵にすることが可能であるかぎり、比喩的に林檎の絵の「綴り」を云々できるだろう。ある文の綴りを反復することによって、その文の写しを作ることができるのと、これは似た事態である。

言い換えれば、写しの比喩的な拡張を絵画に持ち込めるかぎり、絵画の綴りを云々しうるのである。

前述のように、綴りを構成する要素記号は有限の弁別特徴で規定される。そこで、図像にも比喩的な意味でそれぞれの弁別特徴を認める余地が残っている。言語とは違い、もしわれわれがあくまで字義性の範囲にとどまるのなら、ある図像が何であるかを、有限の弁別特徴で規定するのは不可能である。というのは、多義的な図像、曖昧な図像は、やはり図像には違いないからである。これに反し、多義的な、あるいは曖昧なアルファベットは、アルファベットの実をあげない。aかoか判別つかないとか、aが同時にoでもあるという印はアルファベットではない（こうした特性を逆手に取って表現をおこなうことは、もちろん可能であるが、これはむしろアルファベットに課せられた規定性の証明である。）こうして、図像の「弁別特徴」は、（すでに定義した言語のそれの）比喩にすぎないのである。

近年の認知科学における一つの立場では、図像の認知（いわゆるパターン認識）が特徴分析によってもたらされるという見解が押し進められている。われわれの図像の認知を情報処理のプロセスとして眺めた場合、図像の最小要素の分析を積み重ねていって、全体像の認識にたどりつく過程として、それを理解できるといっているのである。こうした見解は、図像に比喩的な綴りを認めることに基づいている。細部の特徴を加えていくことで全体を再構成できるか、細部の特徴がどんな全体の特徴かが決まらなければ、再構成は不可能で

はないか。森が先か、木が先か。ここにはこうしたパラドックスがあるが、これは当面の問題ではない。どのように実行されるかは分らないにせよ、ともかく、要素の特徴を捉えて図像の認知がおこなわれるという考え方には、相当なもつともらしさがある。いまはこの点だけに注目しよう。かつて経験論者ロックは、語の意味をそれに結びついた一揃いの観念とみなした。たとえば、イギリス人が^{white}とつぶもものは、^{white}へ白色、^{long}へ長い頸、^{red}へ赤い嘴などの、必要で十分な感覚的観念が結合して、一つの共通な主体へ合一されたものだという。ここにもやはり、比喩的な綴りを許容する考えがある。こうした考え方には未知の側面が多いが、少なくとも次は確かであろう。われわれが絵を描き写したり、一見して何が描いてあるのか分からない図像を判読するさいに、「特徴分析」を遂行することとがあるということ。この場合、絵画の綴りという隠喩が、こうした行為と認識の基礎をなすのである。

三、コード化

絵をことばに引き寄せて見るこの比喩は、どこまで拡張できるのだろうか。グッドマンが絵画的引用について言ったように、「いったん類比を広げはじめたなら、それをどこで止めるかはかなり恣意的である。」こうして、われわれはさらに、絵画のコードを云々したくなる。

ただし、はじめ情報理論で使用されたこの語は、構造言語学や記

号学へ移植され、以来広範囲に普及したが、それだけに多義的になつてゐる。たとえば、それはひろく、言語と記号の使用にたいする社会的規約の体系をいうことがある（コードが元来法典を意味したことが想起されてよい）。あるいは、それはコード／メッセージという対立で使われることもある。これは、ソシユールのいう言語／発語^{バコル}の区分にはば該当し、この場合、コードとは記号表現とその結合法のセットのことであり、これによつて具体的なメッセージが生産される、とみなされる。この意味で、コードとは意味論的体系の形成規則と解釈規則の複合に相当すると言えよう。また、とくに形式的な体系性をもたないが、要素間に何か連関がみとめられる事項の集りを、コードの名で呼ぶことさえある。われわれはこれらのどれか一つだけが正しいとは思わない。コードという概念には、記号のさまざまな生態を取り込むだけの柔軟さがあつていい。しかし、無原則な概念の濫用は混乱を増すだけだろう。柔軟さは、ある核になる意味の拡張というかたちで、少しづつ実現すべきものであるろう。

もし〈コード〉から慣例、記号生産、構文規則といった含意を除き、そのもつとも基本的な骨子だけを取り出せば、これを記号表現と記号内容（メッセージと解釈）の対からなる集合とみなすことができる⁽¹⁰⁾。問題の対が有限個しかないモルルス信号の場合、コードは簡単な対照表や辞書のかたちで与えられる。そしてこのコードの果たす機能は、記号表現を日常言語の綴りへ対応させることである。有限な意味論的コードの具体例としては、交通標識をあげるこ

とができる。他方、対を枚挙しつくせない場合は、コードはある記号系の必要十分な対だけを生成する規則、あるいは文法のかたちで与えられる。たとえば、将棋の競技規則はあらゆる可能な手を規定した意味論的コードである。要素を枚挙するか、属性で規定するかはともかく、いずれにせよコードは——冗長な言い方になるが——確定した集合である。日本語のいろはは、この意味でコードをなすといつてまず間違いでない。しかし、日本語そのものは、現実的にもコードではない。日本語のあらゆる文を生成する文法をわれわれは持つていないし、将来にかけて持つという望みもない。なぜなら、集合の要素が確定していないからだ。記号表現と記号内容の双方が、歴史的に変形したり新たに生まれたりするのである。そして厳密に言えば、歴史的変遷の余地があるかぎり、いろはも右で言うコードにはあてはまらない。ソシユール以来、言語学が共時態（*synchronique*）を強調してきたのは、こうした方法論的配慮からであつた。ヤーコプソンのような言語学者が語る「自然言語のコード」とは、ある意味で比喩にすぎない⁽¹¹⁾。

絵や写真の場合、これと似た意味で、字義的なコードは不可能である。というのは、前述のように、絵にはアルファベットがなく、したがつてコードを構成する要素が存在しないからだ。しかし、図像が比喩的な綴りをもつそのかぎり、図像にたいする比喩的コードの想定が可能である。伝統的な図像学はそうしたコード化の具体例として理解できる。たとえば、パルテノンの主神ゼウスは、笏やいかずちを手にもち、髯をたくわえ、しばしば鷲を従え

た姿に描かれる。これらの小道具は神話コードをなす対の一方、すなわち記号表現に相当する。絵を見る者は、その図像がまさにゼウスのそれであることを辞書を片手に「解読する」のである¹²⁾。

絵画的コードについては、まだいくつか留意すべきことがある。

第一に、絵画に言語における共時態に匹敵するものを想定しうるだろうか。この点は、自然言語に比較してそう明瞭ではないが、あながち不可能ではないだろう。とはいえそれは、絵画史の一部に、それともかなり粗笨なかたちで成り立ちうるにすぎない。絵画史において何か「様式」——西欧の例でいうと、ゴシック、バロック、ロココ等——を備えた作品群は、そうした共時態を形づくると言えるだろう。また芸術の領域を狭くとり、彫刻に例を求めることもできる。たとえば、我が国における仏像彫刻の時代による様式の変遷は、拡張された意味での造形的共時態を示していると、みなしうるかもしれない。

第二に、絵画的コードを「比喩的」と形容するからといって、ここには価値の評価は含まれていない。もしその限界を明示したうえで使うなら、比喩的コードも字義的コードと意義のうえで何も変わらない。絵画的コードは、絵画という表現領域の全体を覆うことはなく、原理的につねに部分的であるにちがいない。反対からいうと、コードをはずれた場所で、多くの絵画が表現を敢行しているにちがいない。ある画家のタッチがいつも先在するコードをなぞるだけだとは、信じがたいことである。新たな表現、新たな意味の創出の問題は、また別の機会に詳しく検討したい。そこには既存のコー

ドの手直し、拡張、作り直し、あるいはコード違反の意義や没コード化など多くの問題がかかわっている。この場では、コード化が字義的・全面的でなくとも、それを利用して言語や絵画が表現を全うすることにおいて、二つの記号系に差別はないという事実を確認すれば、それで十分である。

第三に、われわれの言語知識が、音韻論、語彙論、意味論などの各水準にわたっているように、絵画的コードもそれに類似したさまざまな水準に分岐することが想定できるだろう。絵画的コードの複数性の思想は、たとえば、パノフスキーの「イコノロジー」の構想に認めることができる。画面のうえにある種の形、色、線などを認める水準から、そうしたものの全体をまさしく人物として知覚する水準、さらに人物の様子に怒りを感じとる水準、ここまですパノフスキーは第一次的・自然的意味の水準と呼ぶ。ここで知覚された対象や出来事が作品のモチーフ、形を形づくる。他方、画面の人物が手にする道具や背景から、描かれたのが怒りに身をゆだねるゼウスであることが理解される。これは二次的・慣習的意味の水準にほかならない。モチーフに対して、いま問題なのは主題であって、パノフスキーによれば、伝統的な図像学が見るのはこの水準である。

パノフスキーはさらに高次の水準を設定する。人物の抱く想念や世界との交渉などを、画面に見てとることができる、と彼はいう。もとよりたった一枚の絵からそこまで多くのものを解読するのは無理がある。だが、神話伝承をはじめとする知的伝統、文化や風土

などにかんする全般的知識との連関に基づいて解釈すれば、絵画からそうした精神的内容を汲み取ることが十分に可能だというのである。この水準で絵画の「解説」に専心するのが、彼のいうイコノロジーにほかならない⁽¹³⁾。

指示理論の観点から見れば、この構想は記号分析の隠喩的拡張に基づく。拡張そのものになんら問題はないが、拡張の仕方にはおのずから抑制と仔細な点検が必要である。さもないとこの手法は、めつぼう面白いがそれが真実かどうかは信じがたい学問的趣向と、えらぶところがなくなるだろう。

いままでの観察の結果を確認しておこう。絵画と言語の差異は、字義性の範囲では記号系の構成にはつきりと認められた。ある種の言語には綴りがあるが、これを絵画はもちえないのだ。しかし、もし比喩的な拡張を認めるなら、絵画との差は一挙に縮まる。そして私見によれば、抑制のきいたこうした拡張は、人間的表現を理解するうえで好ましいし、むしろ慎重に、しかし果敢に、おこなわなくてはならない課題なのである。

三・一 絵画的コード化への注

フーコーは、古典絵画の依拠していた支えとして、言語と造形の分離、表象の可能性の制約である類似と確言の等価性という、これら二つの原理を指摘している⁽¹⁴⁾。晦渋なこの言い方の主旨を汲んで言いなおせば、次のようになるだろう。

第一に、古典主義者は、表現の形態としての絵画と言語を、素性のまったく異なるものと見た。描かれた図像が実物に似ているこ

とが、絵画の生命である。これにひきかえ、言語とそれが代表するものに共通の特質はない。絵の原理が類似だというなら、言語のそれは差異にほかならない。言語はその作用のなかに自然をひきずってはいない。反自然の企てである言語の働きは、ただ慣例に基づくにすぎない。これら二つの記号系は、融合することもなければ、交叉することもない。もし二つにかかわりがありうるとすれば、それは記号の平等主義に背反する、〈従属〉の関係でしかないのである。

第二に、絵画的表象が類似と等しなみに見られたことから、意外な誤謬推理がひきだされる。すなわち、絵画は表象であり言語も表象であるから、類似を一目で了解できるかぎり、絵画はある意味で言語だ、というのである。絵画は言語が語るところを二重に語るのであり、絵画にはつねに黙した言語のつぶやきがともなうという。

こうしてフーコーの見たところ、二つの記号系はきつぱりと切断されることによって、かえって緊密に結合することになったのである。たとえば、人がパイプの絵を見る場合、彼はすぐさま「これはパイプである」という確信を口にせざるをえなくなる。だが、クレーの絵は、図像と文字とを浮遊する空間に並置することによって、絵画と言語の分離を癒し、記号論的平等主義を指し示したのであり、カンディンスキーの絵は、類似と確言の等価性を打ち壊す力をもった。彼らは古典絵画の原理を実作をつうじて作り変えた功績により、現代絵画の創設者の名誉に輝いている。

指示理論の見地からフーコーの所見を検討しなす場合、ここに伏在する一つの問題を、次のように定式化しようと思う。ほとんどの記号系に於いて、コード化は全面的でもなければ固定的でもないということ。古典絵画はこの問題の隠蔽によって成り立っていたのである。

古典主義者が信じていたような、絵画の表象がそのまま確言となつて鳴り響くような回路は、絵画の全面的なコード化を仮定している。フーコーの示唆に従えば、そうした回路は、実は絵画の余白、画像と文をやりとりする共通の場 (*lieu commun*) に横たわっているという。共通の場とは、語源にさかのばれば「汎用の表現」である。彼の指摘しているのは、われわれの誤解でなければ、あらゆる表象を命題という単一な形態へ還元する見地、ロゴス中心主義にはかならない。全面的なコード化は、だが実現可能だろうか。絵画は命題へ還元できるのだろうか。絵画的コード化を推進する動因とその力学はどのようなものだろうか。これらの問いに答へる手掛かりを、フーコーのテキストに見出すことは、もはやできない。その問いの解決はわれわれに委ねられた仕事に属する。

一方、フーコーと並び現代フランスの記号論へ大きな寄与をおこなったバルトは、写真という記号系に於けるコード化の可能性を観察している。発端はニカラグアの反乱を撮った写真を見て得た印象にある。それには明かに異なる二つの要素が存在した。第一の要素は、一定の広がりをもつ情報——反乱、ニカラグア、廃墟と化し

た街路、死者、苦悩、太陽など——にかかわるものだ。この広がりに対応して私バルトは、一種の一般的関心をいだく。それは、道徳的・政治的な教養を仲立ちとした平均的な感情であつて、ほとんどしつけから生まれたものだ、と彼はいう。ヘストウディウム (*stadium*) というラテン語で彼が呼ぶのは、こうした一般的関心にはかならない。ところが、二つ目の要素は、ストウディウムを破壊しに出現する。私バルトのほうからそれを求めて行くのではない。写真の画面から矢のように発して、それは私を刺し貫くのだ。これを彼はヘプンクトウム (*punctum*)、つまり小さな穴、刺し傷と呼ぶのである。こうした観察にもまた、基本的には、画像のコード化とそれに拮抗する反コード化 (と称したいと思う) のせめぎあいが見られている⁽¹⁵⁾。

四、黙秘権

グッドマンの指示理論では、絵画のおこなう描写も言語による記述も外延指示という範疇で一括され、記号機能としては二つに何ら差異がないとする。これは、たとえばブラックのような批評家に言わせると、いささかパラドックスじみた見解にちがいない⁽¹⁶⁾。われわれはすでに、記号系としての絵画と言語を計りにかけて、それらの差異と同一性の微妙なバランスを測定してきた。ある意味で二つがまったく別物であることは自明だろう。絵画は字義的な綴りがないが、言語にはそれを与えることができる。同様に、絵には字義

的なコードはないが、言語はそれをもつことがある。両者の著しい差の印象は、もっぱらここに由来するといつていい。しかし、比喩的には絵画も綴りめいたものもちうるし、比喩的コード化にも適合する。その意味では、意外に絵とことばの差は小さい、と言わなくてはならない。

ここで新たに、絵や写真がおこなう描写 (picturing) と言語的記述 (description) の違いにかんするデネットの見解を調べてみよう。二つの記号系の本質的違いが、はたしてそれで説明できるだろうか。

彼はあらし次のように述べている。たとえば絵は、描かれた対象の一定の部分について、どっちつかずでいることができる。それが実際にどのようなかを明確に表現することは必ずしも絵画の義務ではない。つまり絵画は、その点にかんし言質を与えないですます権利を、記号機能そのもののうちに保有するのだ。こうした法的な比喩はそれほど突飛なものではない。絵には黙秘権が保証されているのであり、修辭学という黙説法 (reticence) がつねに可能なのである。たとえば、ある男のデッサンがあるとすると、それは確かに人間であり男である。その他にも多くの情報はその絵には盛り込まれている。だが、その人物がネクタイをしているかどうか、この点を絵はわざと描かないでおけるのである。

一方、ことばである男を記述する場合、なるほど、当人がネクタイをしているかどうかに触れずに置くことはありうる。しかし(いま黙説法は問題外として) これはたんにその点に言及しなかった結

果にすぎない。なぜなら、全部を一度にことばで言うことなどできないから。絵の場合、細部の処理の可能性には、それを明示的に描写するか、またはやはり明示的にぼかしてしまうか、この二つがある。ところが言語の可能性はこれと違って、明示的に記述するか、非明示的に記述をしないか、このいずれかなのである(17)。

もしこれが正しい説明なら、絵画と言語の記号機能の差異を、われわれは新たに発見したことになる。だが、これに対するブロックの批判は、この望みを断つ体のものである。ここではその要点を紹介し、あわせてブロックが取り上げていない写真の場合に検討を加えたい。実際、絵も言語と同じように、ある細部にかんしては非明示的に、いわば作為なしに、どっちつかずでいるしか術がないのである。その絵はそれが男で、ズボンを穿いていること、等々を描いているが、彼の体温や服の重量を描いてはいないかもしれないではないか。後者について絵が口を閉ざしているのは、黙秘権によるものではない。言語が一定の範囲でしか記述をしないように、絵もおのずから一定の範囲でしか描写をおこなわないというまでなのだ。

デネットは絵画にかんして、たんに形や色といった視覚的特性だけを問題にしていた。その点を逆手にとって以上の異論が出されたわけだが、これはフェアでないという印象が残るかもしれない。しかし、話を視覚的特性だけに限っても、やはり同様な指摘を繰り返すことができる。どんなに細密な描写をおこなうにせよ、その絵にはおのずから(故意ではなく)描ききれない残余がつきまとうので

はないだろうか。「男が街を歩いている」という記述は、主人公がネクタイをしているかどうかについては無関心でいる。それと同じように、人物が歩いている様を描いたデッサンは、人物がネクタイ着用か否かについては無関心(indifferent)なのであって、決して故意に(deliberately)そうしているわけではない。こうして、デネットの観察は不十分だ、という結論がおのずと導かれる。

写真はどうか。絵画とは異なり、写真は非情で機械的な表現手段だから、部分に坎する無関心をいれる余地はないように思える。写真の真骨頂は、すべてを写すそのリアリズムに横たわるのではないか¹⁸⁾。

しかし、ここに一枚の写真がある。もちろんそのネガには人為的な修正や合成といった小細工はいっさい加えられてはいないとする。画面には、人妻で著名な女優と浮き名の絶えない男優が、料理屋の奥座敷で親密な様子で酒席をまえに語らっているのが見える。そしてこれが見えるもののすべてなのだ。一方、この写真の語用論的意味¹⁹⁾はさまざまである。それは浮気の現場を押さえた証拠の写真かもしれない。あるいは、ドラマの一場面にすぎないのかもしれない。しかし、いま問題なのは、この種の記号の意味ではないし、まして写真の使用(それは芸能スキャンダル誌の紙面を飾るかもしれない)が問題なのでもない。写真に故意ではない細部の表現不能性が属するかどうか、これが問題である。

舞台裏を打ち明けると、これは彼女とその夫と男優そのほか大勢が仕事の打合せをしている際のスナップの一枚にすぎない。画面に

はただ二人の男女しか写っていないが、現場には多数の人物が同席していたのである。しかし表現上のこの限定が、決して黙秘権によるのではないことに注意しなくてはならない。レンズの性能(焦点距離、明るさ、解像度、歪みなど)、フィルムの大きさ、カメラの位置やアングルなど、こうしたすべての、写真の記号機能を支えるきわめて複雑な物理的制約に、それは基づくのである²⁰⁾。肖像を撮ったどんなに精巧な写真でさえ、肌の蛋白質分子の描写をおこなってはいない。しかしもちろんこれも、明示的なばかりとは無縁である。結局、写真を含めた画像と言語の差異を細部への無関心に求めるのは、誤りだと言わなくてはならない。

五、線形性

ここでまた新たな尺度で両者の差異を測ることにしたい。文の線形性、これが新しい物差しである。すなわち、言語の細胞とでもいいうる文は、単語を次々に繰り出してそれらを並べることによって作られる。接続詞を使用して、あるいはたんに併置するやり方で、さらに文と文をつなげてもっと大きな言語単位を作ることでもできる。それでもはじめの線形性は保たれている。こうして、言語にとって線形性がかなり重要な特性であることは、まず確実なことだろう。これは書きことばでは一目瞭然であるが、事情は話しことばでも変わらない。視覚言語の解説は次々に字に目を移すことによつてなされるように、聴覚言語の解説も、やはり音声を次々に聴取す

ることによっておこなわれる。二つの記号系の編成原理はその媒体にはよらず同一であり、それをいま、視聴的な比喩をつかつて線形性と呼んだのである。

これに対して、絵画や彫刻などの造形作品を成り立たせているのは、この種の線形性ではない。絵は、一度に多くの要素——そう言いたいなら、多くの「単語」——を平面にちりばめることで作られる。鑑賞という観点からこの構成を見直すと、言語は逐一文の流れに追従しなくては解説できないのに対して、絵の場合、眼は一度に——全部ではないにせよ——相当の部分をキャッチしうるのである。以上に、絵画と言語の記号としての本質的な差が横たわるのではないだろうか。

記号系の実際を見ると、線形性はたしかに一方に顕在している。だが他方にそれを認めえないかどうか、この点はそれほど自明ではない。なるほど、いちどに複数の音声や図形を生産するやり方は、音楽や彫刻や絵画の特徴であり、言語をこの方式で作った場合、作品の解説ははなはだ困難だろう⁽²¹⁾。しかしこの困難さが作品から言語である資格を奪うかどうか、非線形性が言語を破壊するかどうか、この点の速断は控えなくてはならない。そうに決まっているというア・プリオリな理由は何もないし、複雑な観察でも事は決しない。だがここに、線形性を構成原理としない言語の例として、詩人たちのある種の試みを示すことができると思う。それはまさに風変わりな言語であり、言語を絵画に匹敵せしめようとするいささか幼稚な企てである。アポリネールはそれを名づけてカリグ

ラム(calligramme)と呼んだ。それは図像になりました文、フーコーのいうには、示すことと名づけること、描くことと語ること、模倣することと意味することといった対立を、遊び半分に抹消する仕掛けである⁽²²⁾。(図1)

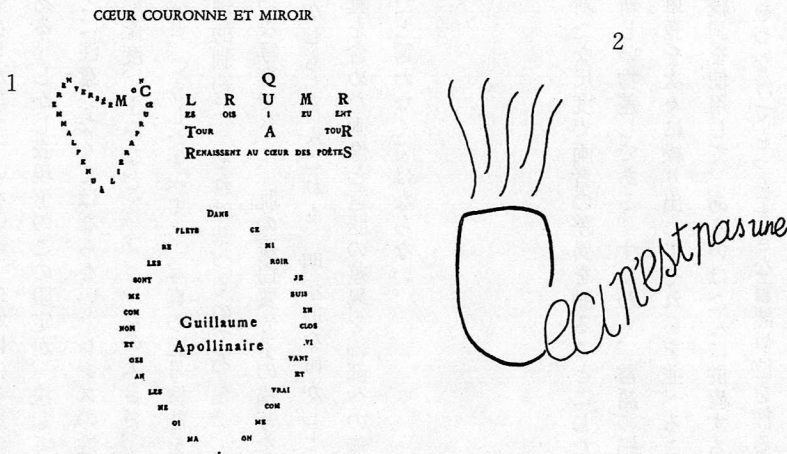


図1 : 1 アポリネール『カリグラム』より
2 ホフスタッター『ゲーデル、エッシャー、バハ』より

だがそうした特異な言語の在り方を示す例は、こうした人為的所産を挙げるまでもなく、実は思いの外身近にある。それをわれわれは、カリグラムに似た名をもち、風変わりでもなく遊びでもない「カリグラフィ」(calligraphie)という名で称したい。「美しい書」という語源をもつこの語は、我が国の「書」ないし「書道」にはばあたるものであるが、ここでは美的判断とも特別な習練を要する技法とも関係なく、この語を使うつもりである。つまり、書かれた文字であるかぎりそれはすべてカリグラフィなのである。大の字を大きく書き、弱の字をなよなよと書くとき、それはすでにカリグラフィである。いや大と小さく書いたとしても、この漢字が良い体格をした大人の形を字源とするかぎり、それは大なることを示すカリグラフィだと言わざるをえない。たとえば、アガイの上にあることは、アイと書き、アガイの左にあることはアと書き、またアが赤いことを実際にそう書くことができる。これらはみなカリグラフィの一例である。もちろん書家が墨痕あざやかに書きしるした文は、カリグラフィ以外のものではない。カリグラフィとは、自然言語(ここで具体的に言及しているのは日本語)の書記形態をいうのである。

ところでカリグラフィの構成原理は線形性ではない。それは絵のように「目」で読み取られる。カリグラフィに線形性が関与していないというのは言いすぎであるが、カリグラフィの魂はそれとは別なのである。言語の線形性は誇張して考えられていないだろうか。ゴッシェはカリグラフィを統制する「図像的構文論」(syntaxe icon-

nique)は救いようもなく不完全」だという⁽²⁾。だが彼がそう極めつける理由は、それほど説得的ではない。彼によると、致命的なのは、カリグラフィでは一つの主語と一つの述語とからなる命題を表せないことである。もしこうした事例でも図像的構文論を押し通すとすれば、事物の特性を主語になる名辞の特性で示さねばならないだろう。たとえば、この林檎は赤いことを述べるやり方として、「林檎」という名を赤字で記すことを選ばなくてはならない。しかし、文は名辞の連鎖であり、単一の鎖の輪は文ではないと彼はいう。われわれにいわせると、このようなやり方も表現可能性の一つであるのに、ゴッシェにすれば、線形性に反するがゆえにそれを言語的可能性とはみなしがたいのである。結局、彼の見解の差は、彼は線形性なる言語の内的脈絡だけしか認めず、我はそれ以外の脈絡を認める点に横たわっている。

どちらが正しいのか。この件はあとで別の角度から再考するつもりでいるが(六・五節)、これまで重ねてきた観察は、少なくとも次の所見を示している。自然言語をよく眺めれば、そこに外延指示とはことなる記号機能(例示、表出などの、共示言語としての機能と、文性質や語性質などにかかわる、メタ言語としての機能)があるということ。しかし、この働きは線形性とはひとまず独立なのである。

絵画と言語を分かち「線形性」は絶対に超えられない溝ではない。おなじことを、逆に、絵の側から確認することができる。絵の画面を見る場合、一度にさまざまな要素が眼に飛び込んでくる。こ

うした絵の記号機能の特徴を、線形性との対照で、「並立性」と呼ぼう。けれども、一目ですべてが見えてしまうというのは、明らかに誇張である。絵画における完全な並立性は錯覚ではないだろうか。絵を鑑賞するとき、眼差しはまず画面のどこかへ向かい、その辺りを大掴みして、さらにもっとよく見ようと周辺への探索を始める。このように、要素から要素へ移るある種の線形性は、絵画にも属している。

これはたんに鑑賞者の主観的な認知の特徴にすぎず、客観的な絵の記号機能とは関係ないといえるだろうか。だが、記号系の存在はその機能である。記号として働いていない記号は、記号であることを止めた事物にすぎない。赤いランプは誰もそれを見ていなくても客観的に赤いランプであるが、それが「停止」の信号であるのは、まさに記号過程にそれが置かれているかぎりである。ところで、記号過程は主観とは何の関係もない。誰かがそれを赤いと認めたから、それが停止の信号になるわけではないのである。交通信号の体系を構成するのは一揃いの規則であり、これを支えるのははじめから間主観的な記号論的実践にはかならない。ちなみに、彫刻、建築などにも、これに似た線形性がともなうことは明らかだろう。

だが線形性には順序が含まれる。言語の線形性は目的地に行くための決まった道路のようなものだ。はじめにここ、次にはここという順を踏んで行かなければ、文の意味を解釈するのはまず不可能である。絵画の線形性には順序の一意性はないように見える。しかし、言語の流れに棹さすとき、われわれが完全に一方向へ、かつ要

素の跳び越しを絶対にしないで進むものかどうか、これは心理学が明らかにすべき事実には属する。ことによると、文の解読は絵の鑑賞に似た、眼差しの探索を必要としているのかもしれない。それゆえ、われわれは絵画の全面的な線形性を主張するのでも、言語の全面的な並立性をそうするのでもない。ある基準で線形性と並立性を字義的に定義した場合、必ずしも字義的にはそう言えなくとも、比喩的には絵画の線形性および言語の並立性を指摘できる、というのである。そして比喩に真理の能力を拒むのでもなければ、絵画の線形性といい、言語の並立性といい、真面目にそれらを解さねばならないのである。

六、言語の画像理論

ウィトゲンシュタインの『論理哲学論考』は、文(Satz)が画像(Bild)であるという主張をおこなったことで知られている⁽²⁴⁾。そしてまた、この見地が多くの批判を招き、著者自身が後にそれを放棄するに至ったことも名高い事実である。教えるわけにはゆかないが、この見地に賛成する研究者は現在あまりいないように見受けられる。この節では、あらためてこの見地——いわゆる言語の画像理論——を検討してみたい。いままでの議論は、おのずと画像理論の可否に集中していたからである⁽²⁵⁾。

六・一 記号の生産性

検討を始めるやいなや、意気阻喪させる事実にあづく。再三言う

ように、言語が文字通りに画像ではないことは、わかりきったことだ。もしも問題の理論を、絵とことばとに文字通り類比関係を想定するものとみなす場合、その無理は誰の眼にも明らかである。たとえば、

(a) 画像は投射法則によって世界に結ばれたキャンバスである。

(a) 文は世界と投射関係にある文記号である。(3.12)

という類比はいいとして、

(b) キャンバスは互いに一定の仕方でかわりあう画像要素から成る。

(b) 文記号の成立は、その要素たる語が互いに文記号において一定の仕方でかわりあうことに基づく。(3.14)

といった類比は、とうてい認めがたい。なぜなら、語になぞらえうる絵画要素などはない、と思われるからである⁽²⁸⁾。しかし、この種の類比を救う道がないわけではない。前述のように、画像要素という概念を比喩的に設定することは、ある制限のもとで可能であろう。いったんこう決めたらえで再考するならば、この類比が発見術としてかなり有力であることが判明する。

たとえば第一に、言語の生産性の問題がある。われわれは一度も耳にしたことのない文をやすやすと理解し、また学習したことのない斬新な文を平気で口にもする。これはチョムスキーの強調した言語知識のいちじるしい特色である。複数の解釈者の指摘によれば、ウィトゲンシュタインは、じつはこの点を見通していた。すなわち

文がわれわれに新たな意義を伝達しうるのは、文の本質の一部

である。(4.027)

この言明は言語の生産性の指摘であり、文と画像の類比は、このめざましい事実をよく説明するだろう。というのも、画像の認知や制作は、個別的な画像の学習には制約されないように思えるからである。まだ見たことのない絵を鑑賞したり、まだ描き方を習ったことのない事物を描くことは、比較的容易なのである。

だがこの説明には異論もある。ある人に言わせれば、学習していない外国語を理解できないのは、言語が絵のようなものではないからだという⁽²⁹⁾。なるほど絵にかんしては、ことばほど学習の必要はない。これは事実であるが、しかし、異なる文化の文脈に属する絵や、自文化であつても歴史時代を異にする絵、時代に先駆けた前衛芸術などを鑑賞するには、やはり学習が必要であらう。

明かに正しい指摘を含んだこの異論に対して、どう応じたものだろうか。そこで、いま一度テキストを参照してみなくてはならない。コウピの指摘のように⁽²⁸⁾、ウィトゲンシュタインは言語学習の必要に言及しているし(4.024, 4.062)、また文の記号機能が慣例に基づくことを明言もしている(3.342)。したがってここでは、絵画の理解を理論的にどのように把握すべきかという点が、むしろ再考を促されているのである。言語の生産性をこうした類比だけで説明できるという見方には、心許ない印象が残る。しかしこれがある範囲で説明に寄与することまで否定する理由はないし、そのかぎりこれは正当に受けとめてよい論点である。

六・二 示しの記号機能

次に、類比のもつとも本質的な点だとおもわれる、記号機能にかんする洞察がある。たとえば、「蓮と水禽」の絵（知恩院蔵）を見よう。われわれは画面にいくつもの要素を弁別する。画面の中央に大きく広げられた葉。その上に花を開いた蓮。葉の右上には白い翼をたたんだ水禽。絵画に適用できる意味論的な用語で、絹本の上の蓮の葉的要素は蓮の葉を代表し、水禽的要素は水禽を代表する、とこれを言い表すこともできる³³⁾。そこで問題は、『論考』の思想は、この種の絵画的意味論との類比で言語を理解しようとする企てであったという解釈が可能かどうか、もし可能ならどの程度そうであるのか、これらのことである。

類比はかなりうまくゆくように見える。すなわち、

画像では、画像の要素に対象が対応している。(2.13)

地方、画面には、葉の下に水禽がいることが示されている。つまり、画像要素のあいだの一定のかかわりが、描かれた対象のあいだの一定のかかわりを示すのである。このことをテキストはこう語っている。

画像の成立は、その要素が互いに一定の仕方でかかわりあうことに基づく。(2.14)

画像要素が一定の仕方で互いにかかわりあうことは、事物が互いに同じ仕方でかかわりあうことを代表する。(2.15)

この「代表する」を画像要素と事物の対応と混同してはならない。画像と画像が描写する(abbilden)ものとは、あるものを共有するの

であり、それは二ではなく、一なのである。このように「画像は現実にじかにとどいている」(2.1511)。このあるものは「論理形式」と呼ばれるが、画像はこれをただ展示しうるにすぎず、決してそれを描写できないのだ。このように、画像は要素の機能とは異なる記号機能をそなえている。それが示しの機能にほかならない。

六・三 線形性

ここで、前節で検討した言語の線形性が問題として再燃する。いまだ一度簡単に画像理論をおさらいしておこう。たとえば「水禽」、「葉」という要素(すなわち名)が、名ではない別種の要素「の下にいる」によって結びつけられて、文「葉の下に水禽がいる」になる。文とは純然たる名の連鎖なのだ(4.22)。くだいようであるが、ふつう述語といわれるこのような要素は、名と並ぶ文の素材ではない。それは何も指示しないのである。こうした成り立ちの文が、葉の下に水禽がいるという事態を描写する——これが理論の内容であった。したがって、理論の要求する言語(これを「画像言語」pictorial language と呼ぼう)で例文を書けば、たとえば(葉 水禽)と表せるかもしれない。すると、(水禽 葉)はふつうのことばでは「水禽の下に葉がある」を言っていることになる。しかし、二つの事物の関係は、もちろんこうした位置関係にはつきない。位置についていても、右にある、上にある、など限りがないし、食べる、恋するなど、いわゆる二項関係には無限な多様性が含まれる。画像言語はこうした豊かな表現の力をもたないのではないか。というのも、言語の記号系としての特徴は、その線形性にあ

と思われるからだ。もし、「葉の右に水禽がいる」を

（水禽
葉）

と書いてこの場をしのげたとしても、水禽が葉を食べ、書くことをどう書くというのだろうか。

六・四 言語地図

言語の線形性を犠牲にするのを避けながらこの問題の解決を図ったカイトの試みは示唆的である⁽³⁰⁾。名は事態の要素と対応すること、あらゆる可能な事態が言語で表現できること、——こうした

『論理哲学論考』のいくつか重要な思想を、彼の見解は継承する。

そのうえで、提案された問題の解決策は次のようなものであった。

それは述語を、地図の欄外に記載された方位や縮尺その他の、凡例記号のようにみなすことである。たとえば葉の下に水禽がいることは、この種の画像言語で記号化して表すと、

下にいる…葉・水禽

となり、その葉を水禽が食べることは

食べる…水禽・葉

と書けばよい。ちなみに、この・は、要素のかわりが満たす空虚な場を意味しており、何か事物を指示するわけではない。冒頭部分は後半部の言語要素のかかわりにかんする欄外の注なのであって、文の要素ではない。地図の凡例記号に述語を譬えたこの説明によれば、 $R(x_1, x_2, \dots, x_n)$ の形をした文（但し、 $n \geq 2$ ）は、文字通り「最小の地図」(minimum map)にはかならないのである。この観点

から、テキストに示された言語観のさまざまな側面が無理なく解釈されることは、ここでいちいち立ち入らないが、容易に確認できるだろう⁽³¹⁾。

この説の功績の一つは、線形性というかなり直観的な観念にふりまわされる危険を除去してくれることであろう。書きことばであれ話しことばであれ、言語理解が一方的な逐次的処理というモデルにあてはまるかどうかは、繰り返すことになるが、あくまで事実問題に属する。そうでなければならぬという必然性は見あたらないように思う⁽³²⁾。

むしろ重要なのは、述語の機能、すなわち文における名相互のかわりを実現する働きなはずである。そこに示されたものをウィトゲンタインは文の論理形式と呼んだ。ややもするとこの用語は、文の意味に対立する形式や数学者のいう同型の連想を誘いがちである。レコード盤、楽譜、音波のすべてに共通する論理的構造があるという指摘(4.014)や、それぞれを関係づける投射法則への言及(4.0141)も、この連想に油を注ぐ。しかし、論理形式は文の内容にかかわるし、そこで問題にされているのは、数学の意味における同型といった関係ばかりではない。文において例示され表出されるあらゆる特性や関係が問題なのである。たとえば「葉の下に水禽がいる」という文は、画像理論によれば、葉や水禽を指示するとともに、何かが何かの下にいう関係、この文のうちに直に示すのである。だから逆に、文において示されるもののすべてを、文の論理形式と呼ぶことにすればよい。カイト流解釈の意味するところ

は、しかし以上にはつきない。たとえば「ヒットラーはスターリンを憎んだ」という文には、すでに憎しみが示されていることになる。この文はわれわれに人間心理について実地に教える、いわば小さな心理学地図なのである。

もちろん、これだけではその憎しみがどのようなものであったか、憎しみの様式を、ここから読みとることは不可能である。述語に対してさまざまな修飾語をつけ加えることにより、憎しみの表出はより鮮明になるだろう。しかし、繰り返すと、初めの簡単な文にもすでに憎しみはいくらかは示されているにちがいない。一方、「葉の下に水禽がいる」と「ヒットラーはスターリンを憎む」とが共に論理形式をそなえるといっても、それぞれの記号機能の質には違いがある。

前者では記号機能が字義的であり、後者では比喩的だという重大な差を見過してはならない。このように、論理形式とは、文が所有し同時にみずから指示するものであるかぎり、文が例示もしくは表出するものにほかならない。

六・五 述語の言語的役割

しかしカイトは結局この案が言語の理論としては不十分であることと、それに関連してワイトゲンシュタインの思想に問題が残ることを告白している⁽³³⁾。というのは、カイトが再構成した画像理論では、一つの主語と一つの述語からなる文を処理できないように見えるからである。たとえば「その水禽は白い」は、最小地図では表せない。「白い」という述語は欄外に出ている以上、要素の互いのかわりが認められないからである。しかしワイトゲンシュタイン

は、文は名の連鎖だと言っていた。この文は鎖の輪がひとつだけしかなく、連鎖にはならない。とすると「論考」の言語は、その主張するところに反して、あらゆる可能的事態を表現する能力がないと、断定せざるをえないのではないだろうか。だが、画像と言語の類比をこうした場面でこそ重視すべきだろう。絵はその水禽が白いことを難なく描写する。描写とは、その小さな鳥が白く描かれていることによって、実際にそれが白、ということである。もし言語が絵画に類比したものなら、言語が単項の述語を使って描写するのに困難はないはずであろう。

しかしことばは絵とは違うのだ、という異論が当然なされるだろう。われわれが「その水禽は白い」と書くとき、「水禽」の部分を白く塗らねばならないという規則が日本語にあるわけではない、というわけである。だが、この反論は記号にともなう示しの次元について勘違いをしている。問題の文が有意味であるためには、心理的・経験的な意味で述語が白さに類似する、必要はない。鳥が赤でも青でもなくまさに白という事実を、述語の「言語的役割」⁽³⁴⁾の質においてこの文が示せば、それで十分なのである。さきに言及したくんだり⁽⁴⁰¹⁴⁾で、とくに「内的類似」が云々され、問題なのは形態を異にする言語のあいだの「翻訳規則」である、と明言されている点を想起しなくてはならない。

これは絵画でも実はよく似た事情にある。画面に描かれた対象の形態や色や明るさなど、どれ一つとってもそれが経験的な意味で実物に類似する必要はない。そうした絵画的述語の記号論的役割の質

において、この絵が対象と論理形式を共有できているか否かが問題なのである。述語はあくまで事物であるから、さまざまな特性や関係を保有するだろう。しかし、それらがみな記号機能に対して有意だとはかぎらない。どれが有意かは、言語的実践ないし慣例のみがこれを規定するのである。

画像理論の可能性にかんする調べには、まだ数多くの問題が残っている。とくに気掛かりなのは、前述のカイトの指摘のように、文を名の連鎖と見る『論考』の立場が画像理論と両立しないように見える点を、どのように解決するかという問題である。今われわれは全面的な解決策をもたないが、文の働きが表現の論理的多数性に基づくという思想(31)とわれわれの観察は相容れると考えている。その詳しい検討には、今後とも努力しなければならないが(32)、少なくとも、言語を画像との類比によって理解する見地が不可能ではないばかりか、興味深い側面をもつことは、これまでの観察がすでに物語っているように思われる。

七、絵画の「論理学」

ここでまた別の道筋で、画像理論の可能性にかんする調べを続行したい。言語がある種の画像であるなら、その逆は言えるのだろうか。画像はある種の言語なのか。この設問にはすでにいくつかの観点から答えようと試みた。いま画像理論の検討の延長で、あらためてこの問いを調べてみようというのである。

比喩が種の編成のしなおしであるかぎり、言語がある点まで画像であるなら、新編成された世界で、画像はいわば自動的にある点まで言語となるのではないだろうか。しかし、比喩における指示の移転(これをメタファーの語源・メタⅡ越えて+フォレインⅡ運ぶ、がよく物語っている)はいつも対称的であるとはかぎらない。たとえば、恋を炎に譬えたからといって、それが炎を恋に同一視する所以であるとはかぎらない。だとすれば、画像がことばであるという命題に対し、改めて考察の労を払う必要があると言わなくてはならない。

画像の言語化に反対する多くの論者の一人として、グッドマンの名をあげることができる。どのような理由で彼はそれに反対するのだろうか。絵にはアルファベットがないことは何度かふれた。その他にも、言語にはあるが絵には欠けた要素を、グッドマンはいくつか指摘している。まず次をあげなくてはならない。たしかに言語や絵画はいずれも共通点をもっていて、それらは基本的に事物を分類するラベルの働きをする。しかし、言語のラベルには、述語と文の区別があり、後者のみが真理値を担いうる。述語は記述をおこなうだけだが文は(記述だけではなく)言明をおこなうのである。述語は何々について真だとかあてはまるとか言っているが、それ自体が真ではありえない。一方、絵にはたして記述／文の区別に似たものがそなわるだろうか。グッドマンによれば、絵は記述するだけであり、言明の力をまったくもたないのである(33)。第二に、絵には文にとともなうような否定、連言、選言などの論理性がみあたらないと

いう点である。(その他にも、絵は間接引用をするかがはつきりしていないなどの微妙な問題があるが、この点はしばらくおきたい。) こうしてグッドマンによれば、真理の担い手ではない、論理的結合子が見当たらない——この二点は、言語と比べて絵画のもつ重大な欠陥なのである。

こうした点に検討の余地はないのだろうか。もし類比の対称性が認められるならば、この難点を切り抜けることができるだろう。そしてわれわれは、絵画要素なるものを容認しなさい、すでにこの処理を一部分とっていたのである。そこで、『論考』の一節をもう一度引用したい。

画像の成立は、その要素が互いに一定の仕方でかわりあうことに基づく。(2.14)

言語のことがらを画像の類比に基づいて語っているこの言明を、そのままそっくり画像の成立の事情を示す言明として理解できるだろう。そして実際、この言明は画像について語っているのである。

ある絵に何かの姿、すなわち画像要素を認めた場合、既述のように、それはつねに画面に語られることなく示された特性、感情、観念などをともなう。どんなに単純な画像——たとえば、キャンパスのうえの様に黒いごく小さな一つの点——でさえ、すでに語りと示しの両次元にわたる論理的多数性に分岐している。そもそも画像要素なるものが容認されるなら、この多数性はむしろ要素が前提するものの一つである。述語を標準的論理学が命題関数と捉えるように、画像理論は名(たとえば a) を、述語変数をつねに同伴者とす

る命題関数(たとえば $x \dots a$) として捉える。そして文法の本などの人工的文脈はさておき、具体的文脈における名の出現が、まず必ず文の生起に匹敵するように(窓の外を見やりながら呟かれた「雨」は「雨が降っている」のことであり、門柱に掲げられた「猛犬」は「猛犬に注意しなさい」のことかもしれない)、画像要素の生起は、ほとんどつねに真偽を容れる多数性をともなう。たとえば、キャンパスにたった一つの黒い点が描かれた絵を見ている者に、「この点は黒いですか」と訊ねたなら、彼は肯定・否定いずれかの答えをするはずだ。画面がすでに文に似た構成をとまわらないなら、このやりとりは不可解である。

こんな言い分ではまだ疑問が晴れないという向きがあるにちがいない。単語は文ではないのであって、その使用の場面に応じて文として機能するにすぎない。これと同じで、絵はあくまで文ではないが、事と次第により文として使用できるにすぎない。これが右のやりとりが裏づける事実ではないか、と。

この疑問が投げかけている問題の一つを、次のように理解しうるかもしれない。あらゆる記号は事物である。しかし逆に、あらゆる事物が記号でないのは自明である。記号の働きの根拠は、その物理的媒体にはない。それは、記号を記号として認識し使用する主体の側に横たわるのだ、と⁽³⁸⁾。

仮に記号は記号として認識されうるかぎりでは記号だという指摘が自明な印象を与えるとしても(われわれは必ずしもそう思わないが)、この明らかさは恒真命題のそれと別ものではない。パースの

いうように、記号、記号の対象、記号の解釈項は、協同しながら全体として一つの記号過程 (signosis) を形成しているのであつて⁽³⁹⁾、記号を抽象的にこの過程と切り離すことはできない。記号としてはじめから認識可能なもの以外は記号ではないというべきである。

もちろん問題は、この認識の可能性が何を意味するかだろう。もしかすると記号の働きを説明するという触れ込みで、その指摘は記号使用者個人を引き合いにだしたのかもしれない。だが、ここでこの種の説明へ反例をあげるのはそう難しいことではない。窓ガラスが割れたので、ピカソの絵を覆いとして使つて急場をしのいだとする。だからといって、この個別的な使用はこの覆いから絵の資格を奪うときかぎらない。そもそも記号機能は個人的認知や使用には基づかないからである⁽⁴⁰⁾。

これに関連して、画像理論について紛れやすい点を注意しておきたい。画像が対象と論理形式を共有する点に画像の成立を認める思想が、画像理論の核心であつた。と言うと、ここでまた主体主義者から攻撃が再開されるかもしれない。ある事物が別の事物と同型であるからといって、前者が後者の記号の資格を得るとはかぎらない、と。たとえば一枚の地図はもう一枚の同じ地形の地図と同型であるが、だからといって前者が後者の記号になるわけではないのである。

もちろんこの指摘は認めなくてはならない。しかし、画像理論は同型が記号の必要十分な条件だと主張するものではない。論理形式の共有という規定は、記号の現実を開示しているのであつて、条件

を数えているのではない。(しかし、それが結果として必要条件の提示にはなることも、申し添えておかななくてはならないが。)すでに述べたように、文の論理形式はもっぱらこれを示しうるにすぎない。ウィトゲンシュタインその人も不用意にそう言っている箇所があるが⁽⁴¹⁾、ある文が描写する事態と同じ論理形式をもつ、という言い方は不正確で人を誤らせる恐れがある。文が事態と共有するのはそれぞれの論理的構成⁽⁴²⁾であり、論理形式は記号のみに属するのだ⁽⁴³⁾。それはあたかも、服地を例示する生地見本の色や柄が、生地 of の切れ端ではなく見本に属するのと同様である。一方で、その布切れは生地の色、柄、肌触りなどをそなえるかぎり、そうした性質の事例をなす。他方、それは性質を分類するラベルをみずから指示している。もしこの指示を欠くならば、その切れ端はたんなる切れ端にすぎず、何物の見本でもありえない。(この「の」に認められる、記号の指向性に注意。)そのうえ、もしこの指示が特定化されなければ、この布切れは、たとえば重量や形を例示する見本になってしまうかもしれない。これと同じように、まず文は、ある種の論理的構成のラベルによつて分類されるかぎり、そうした構成の事例にはかならない。他方、この文は問題のラベルを指示することによつて、それを例示するのである。

類比の対称性には、たしかに限界があるかもしれない。以上に述べたように、絵はときとして文のように真偽を許容するし、何かを確言することがあると言つていけないことはない。それにしても、絵画の場合は言語とは打って変わつて、文と記述の区別が一見して

明らかでない事実は、どうしても打ち消しがたいのである。日本語なら「である」「だ」以下の一連の表現や動詞の終止形などによって、英語やその他の西欧の言語なら動詞や動詞の活用語尾によって、文 (sentence) をたんなる句 (phrase) から弁別することができる。文に特有なこうした要素をいまコブラと呼ぼう。われわれはここで大きな問題に直面する。絵画にはたして (比喩的にせよ) コブラがあるだろうか。絵画的コブラの理論あるいは絵画の論理学については、あらためて考察を割かなくてはならない。(未完)

[注]

*小論は、「いつイメージか」、『大阪大学人間科学部紀要』第十五号、一九八八の続きの一つとして書かれた。併せて通読いただければ幸いである。

(1)菅野盾樹、一九八八、参照。

(2)同、写真への言及を参照。

(3)われわれはたんに媒体の代替可能性を言うにとどめず、その歴史性に言及した。ある記号系に対し、初めからいくつかの可能的媒体が与えられているとは思えない。

(4)ちなみにここでいう記号系とは、広い意味での記号要素をさまざまに複合して単一な記号にまとめあげたものを言う。ある詩は、そこにさまざまな語が使われているという点で、一つの記号系である。またたった一語でさえ、いくつかの音素の複合であるという意味では、やはり記号系である。考えようによっては、一音素でさえ、それが複数の弁別特徴の束からなるかぎりでは、記号系として使用できるだけの複雑さをそなえている。たとえば、英語の pin の音素 /p/ は両唇ということ、/n/ から区別され、無声ということでは /b/ から区別され、等々という風に、/p/ をさまざまな性状の束として定義することができる。この語が詩に使われた場合、それらの性状が詩の表現に寄与しうることは明らかだろう。絵画もまた、同じ

ようにさまざまな記号要素——色、形、明暗、絵肌などをさまざまに組み合わせながら表現をおこなう記号系である。記号系の表現力は、記号に表現の実質 (イエルムスレフ) がともなわざるをえないことに淵源する。この点はあっても問題になるだろう。

(5) Goodman, 1968, p. 130-141.

(6)ただし、写真にはネガの共有性にもとづく写しが存在する。複数記号系には、それゆえ、少なくとも二つのタイプがある。

(7)グッドマンは、言語体系における引用の比喩としての絵画的引用について語っている。グッドマン、一九八七、第三章、二節…絵の引用、参照。

(8) Locke, 1975, Book, II, ch. 23, 14.

(9)グッドマン、前掲書、八三頁。

(10)スペルベルの定義である。スペルベル、一九七九、三五頁以下を参照。

(11)比喩的なコードの著しい特徴は、コードが自己組織化する点であろう。必要に応じて、コードそのものがコードに内在する原理にしたがって変換を遂げてゆくコードを「自己組織化コード」と呼ぼう。たとえば、日本語がそうしたコードであることは明らかである。記号学者のいう「コード作製」(code-making) という概念は、自己組織化の一つの表現である。

(12)ウスペンスキー、一九八三は、各種の遠近法を絵画的構文論に譬えている。絵画における構文論にはまた別の意義があるにちがいない。

(13)パノフスキー、一九七一、序論、参照。

(14) Faucault, M., 1973.

(15)バルト、一九八五、参照。

(16) Black, M., 1971.

(17) Denet, D., 1968, 1986, p. 135.

(18)ブロックは写真に熟秘権の余地がないことを一応仮定しているが、それは大いに疑わしいとも明言している。Block, 1981, p. 14.

(19) Gice, 1967, p. 44-5. その解説 (レカナティ、一九八三、二二三頁) を見よ。

(20)写真家による各種の「映像のトリック」の観察が次に述べられている。進藤健一、一九八四、同、一九八六。ただし、その観察に非体系的で記号論

的見地と関連のない多くの要素もまじっていることに注意すべきである。

- (21) たとえば、十一人が「本日は晴天なり」の各音を一斉に叫ぶとしたらどうだろうか。

- (22) Faucault, *ibid.*

- (23) Goethe, P., 1973, p. 133.

- (24) Satzは「命題」とも訳されるが、命題にかんする厄介な問題が気になることや、その方が具体的な理解をしやすことから、この訳語を選んだ。しかし訳語選定は当面の議論のなかに影響しないことをお断りしたい。一方、Bildもふつう「像」と訳されるが、ここでは、絵画や画像について頻繁に言及してきた文脈を考慮して、しばらく「画像」の訳にしたがう。

- (25) さて、検討のやり方が問題である。画像理論の全てを提示してからその批判に取りかかるという普通のやり方は迂遠の感を免れないし、体系的な批判を繰り広げる余裕もいまはない。そこで次の方法に従いたい。問題の理論に対するいくつかの異論を調べてみることである。そのためにはもちろん、部分的にせよ理論の再構成を企てることが必要であるが、これについては自戒すべき点がある。画像理論なるもののどこまでが『論理哲学論考』に特有な内容で、どこまでがテキストから自由で通有的な内容かを、きちんと区別すべきだということである。しかし誰にせよ一般的な画像理論などをあらかじめ知るよしはない。したがってまた、その通有的内容を確定できるわけでもなく。画像理論を知るためには『論理哲学論考』を細かくなくてはならず、そこに展開される理論の吟味には画像理論の知識が必要である。これは一種の板挟みであるが、それにもかかわらず、一般に、テキスト解釈とはそのような微妙な点となみであるのであって、特有性と通有性の弁別は可能はずだろう。

- (26) Rosenberg, J. F. 1968はこの類比を明確に定式化したうえで、いくつかの問題点を指摘しているが、ここに示したのも、その定式化の一部である。

- (27) O'Shaughnessy, E., 1966, p. 129.

- (28) Copi, I. M., 1966, p. 129.

- (29) この例はテキストの要請する単純な記号には該当しないかもしれない。し

かしい要素文という厄介な問題には関知しないでおく。この処置によって当面の議論に重大な支障が生じるとは思えない。

- (30) Kite, D., 1966, p. 391.

- (31) カイトのいう言語的凡例記号と、ポール・ロワイヤル論理学でいう「付帯命題」や、文書の余白に印刷された小さな手の形（コロフフォン）との関連は明らかである。レカナティ、一九八三、第七章を参照。

- (32) 例は違うが、画像の機械的認知の研究で、ボトムアップのやり方にトップダウン方式を統合する必要が説かれたりするのも、これに似た問題ではないだろうか。

- (33) *ibid.*、ゴシエとローゼンバークもこれを指摘する。

- (34) セラーズの概念。Sellars, 1963, p. 233.

- (35) 両立の可能性を論証する試みとして、必ずしも平易とはいえないセラーズの論文(*ibid.*)がある。

- (36) グッドマン、一九八七、二二〇頁以下。

- (37) 同、五頁

- (38) 高野陽太郎、一九八一、七五頁。本論文は画像と言語の差をできるだけ小さく見積もろうとしている点で、筆者の見地と軌を一にするが、記号機能の成立にかんしては別の軌道を走っている。なお、『論考』刊行以前のウィトゲンシュタインがこうした見地を示唆している。Wittgenstein, L., 1961, 26.11.14.

- (39) パース、一九八六、一四一頁、断片五・四八四。モリスはこれを継承しつつ、解釈者を第四の因子として付け加えている。Morris, W., 1938, II, 2.

- (40) 個別的主観ではなく、主観性一般というような形而上学的実体へ記号機能を還元するやり方をふくめて、記号の指向性にかんするメンタリズムの主張とその批判については、菅野盾樹、一九八六を参照。

- (41) Elgin, C. Z., 1983, p. 87.

【引用文献】

バルト、一九八五、『明るい部屋』（花輪光訳）、みすず書房。

- Block, M., 1971, 'The Structure of Symbolic Systems', *Linguistic Inquiry*, 2.
- Block, N., 1981, 'Introduction: What is Issue?' in Block(ed.), *Image*, Cambridge and London: The MIT Press.
- Copi, I. M., 1966, 'Object, Properties, and Relations in the TRACTATUS' in Copi, I. M. and Beard, R. W. (eds.), *Essays on Wittgenstein's Tractatus*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Dennet, D., 1968, 1986, *Content and Consciousness*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Elgin, C. Z., 1983, *With Reference To Reference*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Faure, M., 1973, *Ce n'est pas une pipe*, Paris: Fata Morgana. [「ロー・一九八六『これはパイプではなう』(豊崎・清水訳)『哲学書房』」
- Gochet, P., 1973, *Esquisse d'une théorie nominaliste de la proposition*, Paris: Armand Colin.
- Goodman, N. 1968, *Languages of Arts*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- グッドマン「一九八七『世界制作の方法』(菅野盾樹・中村雅之訳)『みすず書房』」
- Grice, H. P., 1957, 'Meaning', *Philosophical Review*, vol. 66. Reprinted in Strawson, P. F. (ed.) 1967, *Philosophical Logic*, Oxford: Oxford Uni. Press.
- Kyle, D., 1966, 'Wittgenstein's Picture Theory of Language' in Copi, I. M. and Beard, R. W. (eds.), *Essays on Wittgenstein's Tractatus*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Locke, J., 1975, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford: Oxford Uni. Press.
- Morris, W., 1938, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago and London: The Univ. of Chicago Press.
- O'Shaughnessy, E., 1966, 'The Picture Theory of Meaning' in Copi, I. M. and Beard, R. W. (eds.), *Essays on Wittgenstein's Tractatus*,

London: Routledge and Kegan Paul.

- 「パス・一九八六『パス著作集2』(内田種臣編訳)『勁草書房』」
- 「パフスキー、一九七二『イコノロジー研究』(浅野他訳)『美術出版社』」
- 「カナタ、一九八三『ことばの運命』(菅野盾樹訳)『新曜社』」
- Rosenberg, J. F., 1968, 'Wittgenstein's Theory of Language as Picture', *American Philosophical Quarterly*, vol. 5, no. 1.
- Sellars, W., 1963, 'Naming and Saying' in Sellars, W., *Science, Perception and Reality*, London: Routledge and Kegan Paul.
- 新藤健一「一九八四『写真のワナ』情報センター出版局」
- 「一九八六『映像のトリック』講談社」
- 「スヘルベル、一九七九『象徴表現とはなにか』(菅野盾樹訳)『紀伊の國屋書店』」

菅野盾樹「一九八六『指向性について——「意味」の意味』『年報人間科学』」

大阪大学人間科学部社会科学研究室。

「一九八八『イメージシカ』」大阪大学人間科学部紀要』第一五号。

高野陽太郎「一九八一『心像の概念的考察』『心理学評論』第二四巻。

ウスベンスキー「一九八三『イコンの記号学』(北岡政司訳)『新時代社』」

Wittgenstein, L., 1961, *Notebooks, 1914-1916*, New York and Evanston: Harper Torchbooks. [「ウィットゲンシュタイン」一九七五「草稿一九一四——一九一六」『ウィットゲンシュタイン全集』第一巻(奥雅博訳)『大修館書店』所収。]

「一九六六『Tractatus Logico-Philosophicus』London: Routledge and Kegan Paul. [「ウィットゲンシュタイン」一九七五「論理哲学論考」『ウィットゲンシュタイン全集』第一巻(奥雅博訳)『大修館書店』所収。]

「一九六六『Tractatus Logico-Philosophicus』London: Routledge and Kegan Paul. [「ウィットゲンシュタイン」一九七五「論理哲学論考」『ウィットゲンシュタイン全集』第一巻(奥雅博訳)『大修館書店』所収。]