The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	<書評>渡辺眞著 造形芸術の記号論作品と解釈 勁草書房1987年225頁
Author(s)	豊原, 正智
Citation	デザイン理論. 1987, 26, p. 130-134
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52685
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

書評

渡辺　眞著

造形芸術の記号論——作品と解釈

勁草書房　1987年　225頁

記号論あるいは記号学に関する本はここ数年来数多くみられ，一時的には流行現象ですらあった。多くの真摯な書物の中にあって人々の目を魅きつけるための宣伝文句的な表題も見受けられた。今日，記号が問題にされ，単なる符号だけではなく，広く文化的地平においてそれが捉えられるようになったのは，あらゆる〈モノ〉が一定の関係のなかで〈コト〉となり，意味連関を形成する状況が出現し，人々がそのことに気付き，又そのような状況の中で様々な我々の生活行為が成立するという現代状況があるからである。「記号学なるものが存在すべきだということは，今日では一部の学者の思いつきからではなく，いわば現代社会の歴史から必然的に要求されるものだと言ってもよいだろう。」(「記号学の原理」) とR・バルトは指摘する。しかしながら，現代を解明する道具として，方法として記号学ないし記号論を使おうとすると，その道具自体が必ずしも整然と統一された明解さをもっておらず，用語の煩雑さ，複雑さをもたらし，ために解明の議論自体が解りにくく，又曖昧になるという結果を生んでいる面もある。ソシュールを基盤とする構造主義的記号学の流れ，パースやモリスらの哲学的，行動主義的記号論，又カッシーラーやランガーらの象徴主義的記号論等，代表的なこれらの中でも記号の定義や用語は非常に異っている。いわば，それぞれの立場でそれぞれの記号学ないし記号論が展開されているといった様相を呈しているといえよう。むしろ学問として体系化の過程にあるといった方がよいであろう。

本学会会員である著者の渡辺眞氏はデザイン理論の研究の過程でパース記号論を基盤にした芸術記号論の試みを行っているが，パース (Charles Sanders Peirce, 1839－1914) については，その死後にまとめられた『論文集』(1931～35年) が唯一といってよい原典として出版されており，日本では，一部その翻訳が出ているが，(『世界の名著48』(中央公論社)，『パース著作集1－3』(勁草書房))，必ずしも彼の全体像は紹介されていない。著者がこのパースの記号論を手

掛りとする理由は，随所で指摘しているように，基本的には「どのような作品になるのか」，「どのような記号になるのか」というところに問題を設定する限り，構造主義的記号学あるいは象徴主義的記号論の限界を指摘せざるを得ないのである。言語表現の具体的な場，即ちパロールの次元での状況，サインやシンボルとなる状況の質を問うことから始めようとするとき，両者の記号論的方法は必ずしも十分ではない。「任意の事象が記号であるかどうか，またどのような記号であるかを私達はどのように把握するか，この側面が軽視されてきた傾向があった」（p. 2）といえよう。逆にパースの三つの三分法による記号体系が示しているように，その特異性は，記号過程の基本的構造契機である「記号自体の特性」，「記号と対象の関係特性」，「解釈特性」を表記し，それらの組み合わせによって，記号過程の固定的，スタティックな分類から免れ，記号可能性をもカテゴライズする柔軟な，ダイナミックな分類を行ったことにあるといえる。ここに著者の問題設定とパース記号論の方法とが一致するのである。

確かに，著者が指摘しているように，第一章のパース記号論についての論述は堅苦しく，とっつきにくいかもしれない。しかし，その責任の一端はパースにあり，又記号の生成する現実の場の流動性を取り込んだ包括的な記号定義を行おうとするとき，「名辞的類似的性質記号」といった長たらしい10種類の用語は繁雑であるが，一方で論理的緻密さをもつといえよう。

このようなパース記号論は，著者にとって芸術作品を一つの「テキスト」として捉えようとする方法となる。即ちそれは，作品がただ単一の記号からのみ成立しているのではなく，複数の記号過程の成立の可能性をもち，かつそれが一つのまとまりのある全体として捉えられるということを意味し，「内部分節構造を形成する諸性質，諸部分，諸側面を持った一つの全体としての記号論的存在」（p. 62）として規定されることを意味する。そして，テキストとしての芸術作品の特殊性は，物理的存在としてのまとまりといった外在的なものによるのではなく，作品に内在的なものの統一性においてまとまりをもち，又同時にそれが言語におけるような構文論的コードをもたないという点にある。従って，ここに著者のいう「変項的補完作用」，つまり作品の内在的統一のためのいまだ見い出されない要素による補完，ということが必要になる。ただし，これは変項が現われるための枠組としての定項部分の有意義化としての補完作用であり，その意味で恣意的ではなく，限定的である。実はこの「定項部分の有意義化」こそ「内在的テキストの再構成」にほかならない。そして同時にその状態を解釈の理想状態としてモデル化する。しかし，著者も指摘しているように，どのように定項部分を確定し，生じる変項からどのような関係づけ，意義づけを行うのか，又それらの行為が有意義なものであるかどうかの判断はどこに委ねられるのだろうか。著者はその関係づけや意義づけの行為は基本的に仮定的であるという。それが有意義であるという基準は，その関係づけや意義づけが他の関係づけや意義づけを新たに生み出し，それを限定していくという「作用的運動」の成立に置いている。そしてそれもなお暫定的なのである。完全に有意義となるのは「全体を一つの内的統一性をもつも

のへ関係づけえた時，そしてその不可欠の契機になっていることが明らかになった時」(p. 67) であるが，そこでもなお「その時」の基準はどうなるのかという疑問が生じる。従って，それは一つの「想定」として成立する「理想的内在的テキスト」，「解釈のモデル」なのであろう。

第二章以下は，以上の方法論によって造形芸術，主として絵画における内在的テキストの再構成がどのようなものを契機として可能となるのかが論じられる。そこではまず情報機能や説明的機能をもつ絵が外在的テキストとして否定され，「単に絵として見る」ことにおいて「場面性」がテキストの内在的再構成の契機としてとりあげられる。レンブラントの『夜警』を手がかりに，「仮象的個体措定」，つまり絵の具のしみを人間と措定すること＝絵を絵として見ることから出発し，それが画面内の諸要素を関係づけ，意義づけて全体的な場面が形成される。「場面性という契機は，絵に対して一つの全体である特殊な場面をあらかじめ変項の形で措定せしめ，諸要素の関係づけと意義づけによって補完的に再構成せしめることによって，内容に満たされた場面として私達の前に立ち現われてくる，つまり絵画空間として立ち現われてくることを可能にするのである。」(pp. 95－96) 著者はさらに何らかの個体措定が可能である以上「場面性」の適用可能性を，「すべてとは言えないまでも」とことわりながらも，抽象絵画にも展開させることができるとする。しかし，再現性の否定，文学性の排除から絵画の自律性を求めるところに抽象絵画の論理的帰結を認めるなら，そこでの「内在的再構成」の契機として「場面性」がどのように有効であるかはいささか疑問である。すなわち，抽象絵画において，テキストの内在的再構成に「場面性」が演じる重みが検討されれるべきであろう。

ところで，我々は画面上に常に仮象的個体措定を行うことができるとは限らない。それが困難なとき，しばしばカンバス上の絵の具の物質的形状に我々の意識は向けられる。このような色とか形は，そもそも仮象的個体措定の前提であるが，「場面性」の中に埋没せず表面化しているのである。このような色や形の関係形式，すなわち「純造形的連関」(統一性を持つ純造形的連関を特に「造形性」と呼んでいる。) も又絵画空間の統一的再構成のもう一つの契機となる。重要なことはこの両契機が絵画空間においてどのように関係するかということである。ここでは一致する関係と対立する関係として分けられる。即ち，前者は色や形の物理的関係や質が直接にではなく，全体からの限定作用によって，あるいは類似性によって措定された対象の質として捉えられ，逆にその対象に色や形の造形的な質を投影させ，浮びあがらせるという場面性と造形性の相互作用的関係であり，後者は例えばある造形的方法（ここではキュビズムにおける片ぼかしの手法による立体風断片）が場面的意義連関に完全にはつながらないし，又場面的意義連関からの造形的秩序化が行われえないといった，両者の対立的関係がむしろ積極的に絵画空間の成立となっている場合である。それによって「場面性」のみによるテキストの再構成の可能性は否定されるということになる。立体派の絵がこの両者の対立的均衡として捉えられることに示されるように，ここにおいて，絵画空間は，この両者の共立関係において内在的に

再構成されるときに成立する，というように修正される。この共立関係による対立的均衡が絵画空間を成立せしめるとすれば，「同一画面内で二つ以上の純造形的連関の共立関係における作用的な対立均衡でもよい」ということになり，「造形性だけで成り立つ絵画が可能になる」(p. 134) ということになる。近代造形の展開はそのことを具体化している。そして，このような「造形性」への注目はその純化への意義づけを，絵画を越えて造形芸術一般へと広げることになる。

このような方向を二十世紀の造形芸術にみる著者は，それを「実験造形」，「デザイン造形」，「純粋造形」の三つに分け，その「立場」あるいは造形の「あり方」を問う。

「実験造形」は，バウハウスの予備課程を手がかりとして，そのあり方が教育的なものとしてみられる。モホリ＝ナギーがそうである。「デザイナーとしてあるいは画家，彫刻家，写真家として世に立つのでもない。だから社会的には教育者という立場しか取りえず，また生涯教育者として活動し続けた。」(p. 150) 又その存在意義は「造形可能性」あるいは「造形法の提示」であり，我々はそれを「造形見本」として受けとめる。

「デザイン造形」は，その造形性が他の契機と結びついて「物として具体化する場合」，すなわち「造形性が生活機能と結びつく事態」として捉えられ，ここでは造形性と機能性の関係が次の三つの場合に分けて論じられている。即ち第一は両者の結びつきが内在的必然によらない外在的理由による場合，第二は造形性の具体化に機能的要素を必要とするが機能性には必ずしも造形性が必要でない場合，第三は機能的形態が同時に造形性の具体化となっている場合である。第一から第三にいくに従って造形性と機能性の結びつきが密接になるが，第三の場合でも必ずしも形態の決定がそれらの内在的関係によって一義的に決定されないとするなら（実際のデザインの場面ではそれが普通であろう），「実験造形」の場合と同様，物の形式特性を前提としない（椅子という形式をとらなければならないということはない）造形性の展開が可能であるといえる。しかし，「純粋造形」の場合は物の形式特性を必要不可欠とすると考えられる。「デザイン造形」からのその区別は生活機能からの離脱であり，「実験造形」からの区別は「一般的可能性としての造形性の具体化」ではなく，「特殊的個物となる物を作ること」である。著者はモンドリアンの絵画の解釈を通じて，それが「純粋造形」の所産であり，絵画固有の独目の存在意義をもつという証明を試みるが，ここでは「そのように解釈し得る可能性を示しつつ私に解釈を誘いながらも，解釈し尽くせない一つの謎として存在している」(p. 184) ということになった。即ちモンドリアンがその絵から排除したものの積極的な意義づけ——否定の事実の意義づけ——も又，排除されず肯定されたものと同様に，行われなければならなかったのである。二十世紀の美術，特に第二次大戦以後の美術においてはこの「否定の事実の意義づけ」が重要となる。ダダイズム，ポップ・アート，ミニマル・アート等における否定性を通して，実はこの否定の事実の意義づけも又芸術作品のテキストとしての再構成に関わる内在的意義づ

けであることが指摘される。

最後に「なぜ解釈しなければならないか」としてまとめが行われるが，ここではコンセプチュアル・アート，特にコズスをとりあげ，芸術の概念について反省がなされる。コズスの「芸術であると芸術家が言うことが芸術の定義である」ということからは必機的に「芸術は観念を表わす命題」ということになる。著者はコズスの「具体的に提示された物および提示形式あるいは行為の意義を見逃している」誤りを指摘し，「定義することの働き，つまり絶えず定義されようとする「絵画」や「芸術」という概念の働き」に注目する。つまり「絵画」として見ようとすること，それはとりもなおさず作品に内在的価値の達成を期待することであり，その期待が満されることによってそれは芸術作品となるのである。

「なぜ解釈しなければならないか」それは，「正しく解釈すること」を要請されるからである。「正しい解釈」とは何か。それは「与えられた作品に私達が見出す諸事実を互いに関係づけ，意義づけて，作品を内在的な一つのまとまりある全体として再構成する過程で，全体像を仮構し，それを意図されたものとして捉え直す」(p. 221) ことであり，解釈の理想状態とはそのようにして「内在的テキストとして再構成できた状態」(p. 222) である。この理想状態に到達することが「正しい解釈」ということになる。

本書において一貫して論じられた「内在的テキストの再構成」は，あくまで作品にとって外在的なものを排除し，価値が生成される場に立ち合うことによってその生成の可能性を得ることにあった。本書は難解なパース記号論を方法，あるいはむしろ思考の枠組として，芸術作品となる，及びその解釈の，構造を明かにしている。しかし，その議論の過程において，もはや記号論的枠組を越えた美学，芸術学的な広い領域へその場が拡大されているように思える。そのことはこの著書の中で扱われている問題の大きさと広さを示していると同時に，巧まずして記号論的方法の限界をも示しているようである。 (豊原正智)