一とことばの優位

詩と絵画、ことばとイメージの交渉は、長い歴史をもっている。ひとはふるくから、描かれたイメージで物語を語ろうとする一方で、画像をことばで描写することにも情熱を傾けてきた。古代修辞において、表現のための「予備練習」の一つ、エクファイル（ejphasis）は、「議論」や「解説」や、「詳細、emphatic」とならんで、弁論のための「予備練習」の一つ、説明（explanation）や、表現（expression）を生き生きと「心の目に提示する」という。シモニデスの「詩は語る絵、絵は沈黙する詩」や、ロマティウスの有名な格言「詩は絵のこと、絵は詩のこと」は、こうした古代修辞の文脈におかれているものである。そこからまた、画家としての詩人、呼ぶルネサンスやバロックの習慣、「画家、呼んだ画家に語らう」と、要約をいうものではない。クリストファー・ブレイナーいうように、詩を「語る絵」というとき、それは「絵以上」を意味する。
し、絵を「沈黙させる詩」というとき、それは「詩以下」を意味した。それはつまり、ことばと詩人と修辞学、画像と画家に対する伝統的な優位であり、機械的技法に対する自由芸術の優位である。じっさ、絵画が語ることができるというのは画家たちの美しいあこがれであり、それができない点にこの芸術の決定的な欠落があるとされてきた。それゆえ、多くのルネサンスの芸術理論は詩と絵画の並置に由来するとしても、そこで問題になっているのは古典的な詩論や修辞学を絵画理論に適用することである。たとえば十四世紀フィレンツェの人文主義者フィリッポ・ヴィッリーニにとっては、ジョットによる絵画の復興はダンテによる詩の再興に対応する。それがで主張されているのは、ジョットは歴史の知識をも、詩人がことばで描写するものを絵に描くのであり、それゆえに絵画は自由学科と同列におかれるべきだということである。

この伝統の変化の兆しは、ダ・ヴィンチがあたかもレッシングを二世紀半も先取りするかのような口調で、画家が一瞬のうちに君「詩人」に示すものを君が言葉を以て示すよりはやく、君の舌は渴むにより、体は眠気と空腹によって邪魔されるからだということである。この多彩な描写は詩人の描写にまうと主張するときに見えてくる。かれはその理由を、「画家が一瞬のうちに君「詩人」に示すものを君が言葉を以て示すよりはやく、君の舌は渴むにより、体は眠気と空腹によって邪魔されるからだ」とする。また、美しい人物を描くことに気がつかない、と考える。こうして、ダ・ヴィンチにおいては「詩は語る絵、絵は沈黙せる詩」という見解メディアとその美的経験が、ことばというメディア
アと詩や小説の美的経験とはことなる独自のものであるという認識が一般に受け入れられ、絵画がことばとテクストの支配から自立するようになる。詩と絵画、ことばとイメージの交涉の歴史はまた、両者の「競合」（パラゴーネ）の歴史でもある。

修辞学的伝統における画像に対することばの優位は、美術品の質に完全にことばによって表現できるとする前提にもとづいて、一方で、エクスプレッションはその力を、想像力にうたえ、記述された事情やできることを目に見えるとする前提にもとづいている。それゆえこうした伝統は、ことばの意味を、そのことばを耳にしたときに、もって一般に流通している根強い考え方にもとづいている。だとしても、画像がことばによって完全に理解される一種の視覚画像と見、ふるくから信じられ、心のものを描きつけたなのだろう。なぜなら、このことばが提供する明確に分節化された意味の世界に満足しないで、目的を求めたのだろう。すでにダ・ヴィンチも、いささか挑戦的に、つぎのように問いかけている。

「おお人間よ、おまえの心を動かしておのが都の家庭を捨て、親友たちをはなれ、山こえ谷をわたってさびしい野へをさまよおせらす。なぜなら、この世のはじまり、まさに彼女を述べるだけではないのか。もし詩人もまたかえる場合に画家たるを自称いたいというのならば、なぜおまえは詩人の述べたかなる風景を買い求めて、途方もない太陽の炎熱を味うことなく家に踏みとどまっているのか？」

「魂はその住居の窓の眼の福を味うことができないかった」。からこそ、つねにことばとの交涉と競合のうちに身をおくきながら、ある「物語る絵」の多彩な歴史と伝統
それはいわば絵において概念を擬人化し、あるべきはそれ自体を意味解釈することができるような問題関心にあたる。パノフスキーのこのような視点は、絵画の表現そのものを、その主たる解釈対象が何かであるという点において、ルネサンス後にあたっては、絵画の表現そのものを美的になじませるための手段としての説明が必要である。したがって、そのような解釈は、あるべきな絵画の表現を解釈するためのものとしての意味をもつ。
める言語と類似的な形式とは、ソシュールの言語学が提起した「構造」である。ひとつ前の言語記号の意味は、その記号との差異において含意されている他の記号、あるいはこれらの言語記号が偏在するシステムの全体というのは、「公然」とは言明されていないことを意味し、すでに獲得され保管されている論理的言語の意義の範囲を超えるというプロセスに、意味生成の「流動性」を認めているのだが、しかもこれをかければ「隠喩的移行」と呼ばれ、あるいは「絶対の隠喩」を呼ぶ。それが「隠喩」であるのは、それがたんに対象を「公然」と指示するというような「隠喩の移行」と呼ばれるものである。同様に、「イメージ言語」においても、点や線や面や色といった個々の詩的表象の修辞的現象を示すものであり、それが「絶対的」であるのは、そこに別の仕方が実現するものである。それにしても、「イメージ性」という言語は、こうした「絶対的隠喩性」「イメージ性」が表現されるような「絵画の形態性」も含めていっている。そして、この言語の言語への翻訳可能性は、その言語の違いをも含めていっている。それは「絶対的隠喩性」「イメージ性」に対し、その根拠あるいはイメージ性の背景が示されるという点において、まず、詩的隠喩に特有の比喩的形態性であり、そのような「イメージ性」という構造であって、「イメージ性」という基質である。そしてこのイメージ性という構造ないし基質は、われわれ一般にいう構造である。
間がまわりの経験可能なもの全領域を分かちたがりながらも、相対的に存在する存在であり、人間の生活、実在の世界経験の根源にあるイメージ性の構造という概念をもつ、さまざまな形面が形而上学的なひびきについて、ベーバーを「名目論的仮象」として解く。われわれがイメージについて語るときには、あいだの移動が実在にいつも起こっている。イメージの理論は、あいだの移動が実在にいつも起こっているという事実がある以上、あいだのあいだにある共通の根拠について語るときには、イメージと言語というふたつのメディアのあいだには、イメージからことばの翻訳といえ、ことばとイメージ、概念的・論証的認識と知覚、感覚的直観との共通する根拠はイメージ性の解釈学的な、より正確にいえればかんたな（すなわちイメージ性にもとづく）反転という断絶が成立し、相互にパラレルな翻訳可能性が確立される。しかもここまできても、イメージの解釈学はこの点で、われわれの概念言語において使われるものを探求する、概念言語の体系的哲学に似ている。こうしてベーバーは、イメージ性の形面を主張するのである。
ここでことばとイメージを結びつける観念として、われわれはすでに別の機会に批判的に論じてきた「隱喚」と、そしてまた「隠喚のイメージ性」という、それ自体伝統的な観念については、われわれはすでに別の機会に批判的に論じておいた（2）．ここではただ、ことばやイメージの意味作用が根源的にはらむ「流動性」がひびかせる意味の「含み」は、ふつうなら暗示や含意やほのめかしと呼ばれるべきものである．「イメージ性」がこれも、じっと在ることはそうではない．ベームの「イメージの解釈学」における、古典的修辞学の伝統のものとのことばの優位に対立するあたらしい立場とも見える．

なお、この課題は、ことばによる解釈学の翻訳という弁証法が成功したあかつきに、それは過不足なくことばの「意味」とは、そのことばがその意味において指示する物を、イメージと縦合される．結局のところ、ベームのこのような思考の根拠にわれわれはまだしも、ことばの「意味」が指示する対象についての想像力に支えられた「心的イメージ」と描くに際してわされる要請の原型と考えられる．すなわちした先行把握、過去把握をもって、元々造形芸術の作品に対してさえ、これを鑑賞する際においてなされる要請の原型を考える．すなわち見たかった先行把握、過去把握をもって、元々造形芸術の作品に対してさえ、これを鑑賞する際においてなされる要請の原型を考える．
ペッチマンが指摘するように、ガダマーが『真理と方法』において、生のアーティファクトにおいて流し説であったことによる了解を介さない直接の『体験』という概念に批判的であったのも、ガダマーの解釈学の範囲が読解であることは明らかである。しかも『体験』という概念には批判的で、むしろ歴史性や予断を媒介とする作品『経験』を主張する点では違っている。ペッチマン自身も『経験』の概念を介さない『体験』という概念に批判的であったのを、なぜかガダマーの解釈学の範囲が読解であることは明らかである。ペッチマンはそれゆえ、『経験』としての『直接観』を、『意識的な直接観』と呼ぶ。それは、こうによる言表に条件づけられた直接観であるが、しかし直接観であるかぎり、そこに描かれたモチーフやできることがあるのであれば、またその象
徴的な意味がなにかを「イメージの解釈的な意味」として「読む」ことではない。それは、絵についての先行批評や知識を前提にした上で、それをテクストのそのと「見ること」と送りかけること、絵について果たされるそのと他の概念形成のなかでイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコン的な意味構造」を、絵を見る「まなざしのうちに送りこむ」ことを追求する美的な明確性がもつ説得力にさらすことがあらかじめ知的な内容としてあたえられたものだけを推論によって引きだしてくるイコニックとができるある認識、つまり、「イメージのイコニック」を呼ぶ。
観的経験の内実とういう関係づけるかという問題は切実である。

解釈学のプロセスを、ペッチャマンは「知識から経験へと前進する動き」と呼ぶ。ここにあるのはまだしも、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可欠である。それは、絵画の中にある「解釈の禁欲的形式」である。それはことばとテクストの支配からの「見ることばにイメージをこえたところにあることばが、ことばにいうならば絵画があることばが絵画を読むことばに不可缺である。
ある。そのとおりにはちがいない。しかもイディオントや美術史解釈学にとって、当面の課題が絵のより正しい直観経験、この経験にできるだけ忠实なことばによるこの絵の解釈学的記述や概念形成である以上、ことばに媒介されることがない「イメージの意味」について、もっとも単純で、しかももっとも困難な問いについては、ペッチマン自身「わたしはこれに解答をあたえることはできない」（29）と告白するように、沈黙させるを得ないのである。

三 「逐字的イメージ」と「露出された意味」

バルトが一九六一年の論文「写真のメカニズム」を問うつつぎのようにいうとき、かれもまた、「われわれがイメージを見、経験はつねにことばによる「読みとり」と緊密に連携していることを認めている。それでも、写真は知覚された瞬間に言語化される。もっとといえば、言語化されなければ、知覚されないのではなかろう。それゆえすべて言語化されないものを、イメージを知覚することはただなら、イメージを「読む」こと、それをことばによって「名指す」こと、またはそのことばがカテゴリ分する態度を決定している「最初の共示」を受けとることである。これをバルトは「知覚の共示」と呼
かに写真映像のインデックス性ではなく、イメージ一般と見えられる知覚について述べている。また、バルトがここで言及する「イメージ」、「メッセージ」などは、特に指し示す意味をふくんでいるというように思われる。われわれは写真イメージのなかに、たんに形や色にとどまらず、そのイメージが類似的に再現している「固定化する」名づけを「対象」と「読む」が、このメッセージの最後の「あるいは、最初の」レベルを「読む」ために、われわれはわれわれの知覚に結びついた知識、表現を必要とする。あるいは、「読む」ことも必要だというだろう。すなわち、これらのイメージの形や色といった細部を知覚し、その「なんであるか」を見てとることが必要である。つまり、「メッセージ」は言語によって読みとられる「意味の限界」であり、その「能記（記号表現）の理論」とは、イメージのこの多義性を固定するためのテクニックのひとつが、ことばによって「投録」（message）である。それを用いて、特定の象徴的・共示的意味の解釈へと導くことが必要である。
言語からは独立した視覚経験としてのイメージについては、ノーマン・プレイソーンも、「これ」を「図像的なもの（the figure）」
呼んで、タイトルや物語のテクストのようにイメージに影響をあたえ、あるいは言語を言語的意味として読みとる際に関与する「言説的なもの」に対置している。こうしてかわれば、「悲しいことにこれまで無視されてきた問題」われわれの心にあってことばで考えられる部分と、絵画を前にしたときのわれわれの視覚的なあるいは肉眼の経験との相互作用用「46」いう、さまざまな視野的な問題を提起する。西洋美術の歴史は、テクスト的、言説的なものの支配であり、中世のステンドグラスに見られるような伝統的な「言説的な絵」にまちえば絵を「読む」ことが要求された。ヴァサーが絵画の革新を見たルネサンスにおける実験点に立つのは、たとえばマッサチョ（たとえば「貴きの錢」）で、物語の読むところが、絵を読むという対極、絵画における、物語文の読みとりの拒絶が、大理石から大切にすることは、歴史のうちにある動かす行動や物語によってはなく、肉体化を含めて直接に感じようとして書かれた。マッサチョが絵画に引きこんだのは、テクストから見て、核心からはずれた意味論的に「無垢」な細部である。マッサチョが絵画に引きこんだのは、ダヴィンチの「青いの章」は、全体で見ると、物語文の読みとりの拒絶が、大理石から大切にすることは、歴史のうちにある動かす行動や物語によってはなく、肉体化を含めて直接に感じようとして書かれた。マッサチョが絵画に引きこんだのは、ダヴィンチの「青いの章」は、全体で見ると、物語文の読みとりの拒絶が、大理石から大切にすることは、歴史のうちにある動かす行動や物語によってはなく、肉体化を含めて直接に感じようとして書かれた。
この野心的なテーマは、大筋においてまとまってしまってはいないだろう。われわれも別々の絵を観ておいたように「〜聖なる〜」と支配するものと、詩人の画家に対する優位と絵画を「読む」ことへと移行する必要がある。それはと同時に、絵画の自立と絵を「見る」美学的なつながりの成立という事態へと進化する。それはただしかに、言説的なものの優位から図像的名詞を知っていることでも、絵画を「見る」経験は抽象表現主義の時代、名指すべき対象のモチーフをもたない絵画に限定されるところである。プラインソニによる「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定されること、しかもそれが「〜文〜」のインフラであるかぎり、それは「〜と〜」言語学的モーフをもたない絵画に限定さ
図2 （聖母子と皇帝コンスタンティヌス、ユスティニアヌス）
10世紀末〜11世紀初頭、アギア・ソフィア大聖堂

それでも、ステンドグラスの窓の光と色とデザインの美しさによって心を動かされる。48と同様に限定されるわけではないし、われわれが歴史画に“見ている”と
思いこんでいる図像的なものは、じっさいにはわれわれがそこに“読みとってい
る”言説的な意味の偽装にすぎないということわけでもない。絵を“見る”ことより
は絵を“読む”ことが要請されていった修辞学的伝統にあっても、物語る絵を見る
経験は、けっして聖なる物語を読む経験の偽装ではなかったはずである。モネの
大画面をおおうさまざまなニュアンスの色や形や筆触の集積として目がとらえ
た図像的なものから、くっきりとひとつの意味が浮かび上がってくるとき、われ
われはそれを“眺望”という共通のことばで名指すにしても、そこにわたししが見
てとるのは、他のどこでもない、まさにモネの絵にしか存在しない独特の眺望の
モチーフの視像である。要するに、モネはブラインドがいうように“単一の心的
概念（mental concept）を指示する名詞”49ではないし、ものを描写する形容詞で
はなく、またテープルにならべられ、籠のなかに積まれた果物は接続詞でつなが
った名詞で表現される概念をあらわしたものではない。背後の銘文

田によれば、この絵は単に“愛”や“敬虔”、“献呈”といった名詞で表現される概念をあらわしたものではない。
タナトスとヒューボスが死者を連れ去った時に、
画法によって構文的な解釈の層が意図されるという。

テュスが街を聖母に捧げ、ユスティナヌスが聖堂をキリストに捧げたが、
ヒューボスが街を聖母に捧げ、ユスティナヌスが聖堂をキリストに捧げたという。

文を再構成したときに初めて文様が有意義になるという。
このように、「三次元空間において文を再構成する」

text

図3 ブリューゲル《ヘーデルランドの読》部分、1559年、
ベルリン絵画館
画面がなによりもことばによる物語説のメディアとして機能するということである。その意味で「これを「概念的（コンセプト）的な絵画」と性格づけることも可能である」（22）。

益田の「構文的絵画」とよく似た主張を、クリスチアン・メッツとも「九四年の論文「映画「言語」、言語活動か」のなかで、映画映像にかんしておこなっている。かれは個々の映像を単語とし、その連続を文と定義するような誤解をしりさけて、「ほんところは、「少なくとも映画の」「映像（イメージ）」は、「一つもしくは複数の文（言葉）」に匹敵し、シーケンスは言説（ディスクリプション）したい文に等しいとし、また構電がクローゼ・アップになったとしても、そのショットはたんに「構電」という単語（名詞）を意味するのでではなく、ここに構電があるぞ」という平叙的（ディスクリプティブ）発話を意味しており、いわば幼児語などに見られるとも言っている。文は、なにも言語レベルの言語にそういった考えをも、描かれた道とその上に男が特定の姿勢をしていればそれと理解される。"コンスタントディスクリプション"や「ユースティニアヌス」というアプローチはもちろんである。銘文に記された名詞による名指しであるが、それに過ぎぬ方がいい。ユースティニアヌスが聖堂の模数をキリストの方にさしたが、マリアが百合を手にし、大天使ガブリエルが
リアに百合をさし、ダナトスとヒュブロスが死者をはこぶとして、そのような行動として見てとれる仕草の描写は、「献

パルトとともに、描かれたモチーフが百合だとか人間だとか、また「手にもつ」、とか「手渡す」、とか「はこぶ」、といった動

作だといってると、『知覚に結びついた知識以外の知識を必要としない』という観

することとイメージを、そのことばが喚起する心的イメージはこれに対応する語が、したがって概念が潜在するという点

在に、伝統的な意味論の混乱を中心にされている。語が知覚された対象の記憶イメージないし表象だと考えるとき、画像の根底

ルートにおいて、対象（イメージ）を「見る」こととこれをことばで「名指す」ことがどこかで重なってしまい、かえってま

た、言語という恣意的記号においては、ことばと意味、能記と所記を結びつけるために、対象の心的イメージ（Image psychique）

のうちで第三項の中継を配置する必要があるとしているからである。

ルートにおいて、対象（イメージ）を「見る」こととこれをことばで「名指す」ことがどこかで重なってしまい、かえってま

た、言語という恣意的記号においては、ことばと意味、能記と所記を結びつけるために、対象の心的イメージ（Image psychique）

のうちで第三項の中継を配置する必要があるとしているからである。
いう特性は形容詞ではない。図像的なものの根拠に語や文がもつ言語的分節が、それゆえテクストがひそむわけではないのである。世界を細かく分節してわれわれにつごうのように認識するには、言語的分節作用が不可欠である。身体的知覚による世界経験は言語による世界認識にすべて還元されるわけではないし、他方で隠喩がそうであったように、言語という独立自の記号体系のみ可能な意味作用、したがってかならずもし世界的分節化に関与しない純粋に言語的な現象もある。絵画による「提示（見せること）」は、言語による「提示（見せること）」とは、その意味論のつながるまよい経験ににおいてのすべての知識を、こうした知覚的刺激にとらわれ螺線をうるような経験を言語へと還元するものであり、われわれとしてはこれに与するわけにはいかない。

一方で、ことばの意味はそれぞれ指示する対象の「概念」（イメージ）だとするロックス的な伝統的な経験論を批判することを試みたように、言語的体系の端をなすということがともなる。絵画による「提示（見せること）」は、その意味論のつながるまよい経験においてのすべての知識を、こうした知覚的刺激にとらわれ螺線をうるような経験を言語へと還元するものであり、われわれとしてはこれに与するわけにはいかない。
なんであるかについての概念をもつこと、語を使用すること、すなわち「名指す」とは同義でありおなじ能力であり、それゆえ「ある種類のものを見分ける」ということになる。

伝統的経験論の批判という点ではセラーズに同調するリチャード・ローティは、しかもセラーズの「前言語的意識」というよ
なものは存在しない、というこうした主張に対して、じっさいには「あるの感覚」痛みとか、色のついた物を見た時に赤
電池とはちがって子どもは「赤」とはなんであるかを知っているわけではありませんか、という反証をあげつつ、セラーズの主張が「赤ん坊にとっては不当な」もので
あると批判する。子どもも光電池もどちらも赤いものを識別する、つまり刺激に反応するということである、当のものから発する知覚的
に痛みがどんな種類に属するものであるかを知っているとすれば、それはどのように事態なのかを問い、「それはまざまに痛みを生み出
うことにはかなならない」０にとどまる。子どもは、かれが言語や概念や記述や命題によってそれを名指すことなく、ことばに
ならない泣き声をあげたり身をだえたりするときにも、それゆえ言語を習得する前でも習得したあとでも、彼にとってま
たる（名指し）たり感じられたりする。０だけで、「言語以前にすでに『名指す』を知っているとはいえない。伝統的経験論のあおまりは、痛みや火がどんな種類に属するものであるかを「名指しと知る」ことが、痛みや火がどのような種類に属するものであるかを「名指し」と知る。これはあるの感覚のどのように見えるかものを「名指し」と知る。これの必要十分条件を考える点に
ある。われわれは、それが青さはちがうとも色の一

23
のであるかを知っていないかったとしても、赤さにかんするすべてのことをこたえば習得によって知ることができるから、感じ

る体は名指すことの必要条件でない。それゆえ、ものの知覚はそれがなんであるかを名指すふるまいではない。「言語に

特有なこと」とは、「言語の習得によって起こることのすべては、われわれがある共同体の一員になると、いうことなのであっ

て、その共同体の成員はさまざまな主張の正当化やその他の行為を互いに交換しうる、ということである。

あらわれたトマトや買い物袋やバスタオルの束の「イメージ」の束の最後の「あるいは、最初の、「レベルを読む」ためにに、われ

われわれの絵画経験は「ずいぶん大きな言語的構成をふくんで」いること、あるいはパルトがいうように、われわれの視像

と言う（パーソナル）なにあたえたイメージはほとんど存在しないというのも事実であり、だからこそ、ベッチマンのよう

に、ことばとイメージというふたつのメディアの共同作業としての「意識的直観」による「知識から経験へと進む動き」とい

た弁証法を必要としたのである。それに言われわれわれとしてはあらためて、絵画経験においてことばとイメージというこ

たらメディアの相互作用のただなかで、しかも絵を名指し読みふるまいの、絵を見るふるまいのちがいはなにかと問わなければ

ならない。
ボール・ジフによれば、作曲を鑑賞し評価するためにも、さまざまな知識、歴史的な情報や他の作品との比較などが必要である。二つの作品の間に「同じ」や「似ている」と感じる場合には、それは必ずしも音楽としての類似性に限らず、作曲者の意図や作品の背景に関連するものであることを意味している。この観点から、作曲者の日本の特徴と西欧の音楽の特徴を理解し、それらの相互関係を把握することが重要である。

なお、上述の情報を基にした「音楽の相互関係」や「作曲者の意図」の理解が困難な場合には、専門的な資料や参考文献を活用することが推奨される。
「概観」という造語で提唱する。「一枚の絵を位相化する」（aspect a painting）とは、あるしかたでその絵を見ることがあらたに位相化する必要がある。クロードの絵には光をさがすべきである。ボナールには色を、しかしシノレッリには輪郭づくられ
たヴォリュームをさがすべきである。それはちょうど「よいリンゴは酸っぱい」というと「よいリンゴは甘い」というと、そのような絵画的なやりかたでとりあつかわれているかを、じっさいに見る経験のうちで試行錯誤して見出すのに、あるいは心的におとされる絵画的イメージではなく、
向づけられるが、だからといってこたぼの意味はけっして知覚され、あるいは心的に想起される絵画的イメージではない。
である。なるほどことばは、知覚にはない密度で世界を分節化する。動物でも、かれらの世界を「食べられるもの」と「食べられ
らないもの」というように知覚レベルで分節化しているだろうし、幼児にとっては「リンゴ」や「みかん」や「桃」はほど
くくりにされているだろう。パルトがいうように、たしかに人間は「自分自身の奥深くまで、はっきりとした言語活動のうち
に分節されている」。
「七色の虹」におけることばもまた文化と「三色の虹」を見たとけるほかはない。われわれは、自分が絵を見た経験をもとに、
その絵画の内実や、絵画された絵画の質について、ことばによって名指し、報告し、記述し、分析する。だが、それごく
はベームに戻って、けっして絵には達しないし、またパルトに反して、絵はその報告のなかにはない。絵についての報告や定
義が浮かび上がらせるのは、一枚の絵の絵画のイメージではけっしてない。われわれは目を軽じて、その絵の内部に「ギターをもつ男」のモチーフを思いつく。そのときわれわれの目は、特定の
位相のものにありながら、そこにことばの意味性が浮かび上がらせるのは、「イメージの意味性」を見いだすのである。

六十年代の記号論から、やがて身体や感知へと関心を傾斜させていくパルトが、一九九年のエセー「レキショとその身体」
で、「知覚・命名」とは、単純にかつ直接的に連接している。ジョゼフ・コスースのような概念芸術と、「なお文明化されていない野」

物の、身体のランク、全的言語活動（social total）による「脱・命名（de-nomination）の作品」を対比しながら、知覚される「形」への名前をあたえるもので、名前のあるものを名前をあたえるものである。問題である。とあるバートは、すでに一九六六年の物語の構造分析序説において、「物語（story）は見せるわけではない。それは意味の熱である。」といっていた。ことばにわれわれに視覚をあたえてくれるわけではないからこそ、それはわれわれにとってもうひとつ根元的な意味の熱である。一方、文学の作品は、その効果がひとしであっさりで、他方が過不足なく耳をとることによって魂にわたるときに、似かようなともあるだろう。すでにレッシュは、「象徴派」にいたる十九世紀フランスの文学流派においてもっていたような意味、つまり「詩が暗示する一般的印象」、非常
絵画の効果は画面上の細部に局所化できず、それゆえそれは修辞のない仕掛けではない。それは感覚の真のカテゴリーであり、印象のメディシーニの分解不能の統一性と、諸要素の複合性という逆説によって定義される。

パルトはまた、ヴァレリの詩とトゥオンボリの絵がともに「ヴェヌスの誕生」という題をもっていること、画に名指すのに用いられた「イタリア性」、「イタリア性」ということと、一九六四年と一九七九年の時をへてて、ほとんどのことばのように響きあう。ここにいう「地中海」や「イタリア性」とは、あらゆる連続からちり切られた「絶対状態の概念」であり、それがあらゆるあらゆる次元に解き放つことができる内容は「露出された意味」である。地中海は追憶と感覚の巨大な複合体である、という。そこでこの効果を名指すにこのことで用いられた「地中海の効果」、ということがは、あらゆるバンザーンの広告が「豊富さと密度」において見せている「知覚の共示」。

名指す内容は、絵画は線や面や形や色や、そしてときに絵を作りうる。「絵画の問題」とは、どこまでもちこそ、つねにことばとの交渉と競合のうちに身をおきながらも、あの「物語る絵」との色彩な歴史と伝統があり、歴史画や補絵の伝統が消滅したあとの、現代のわれわれもまた、小説の映画化をくりかえすのである。
(著) ibid., p.25.
(著) ibid., p.29.
(著) ibid., p.31.
(著) ibid., p.32.
(著) ibid., p.39.
(著) ibid., p.141.
(著) Bryson, op. cit., p.11.
(著) ibid., p.27.
(著) ibid., p.28.
(著) ibid., p.18.
(著) ibid., p.6.
(著) ibid., p.23.
(著) ibid., p.72.
(著) ibid., p.110.
(著) ibid., p.110.
(著) ibid., p.110.
(著) ibid., p.72.

Barth, René, et al., in: "Lative et Latives, op. cit., p. 112.

Barth, René, et al., in: "Lative et Latives, op. cit., p. 112.

Barth, René, et al., in: "Lative et Latives, op. cit., p. 112.

Barth, René, et al., in: "Lative et Latives, op. cit., p. 112.


Barth, René, et al., in: "Lative et Latives, op. cit., p. 112.

Barth, René, et al., in: "Lative et Latives, op. cit., p. 112.