

芸術による世界認識

——ネルソン・グッドマンの「表現(expression)」の理論をめぐる——

渡 辺 裕

序

芸術を科学と対蹠的なところに位置づけ、前者を感性に関わる営み、後者を知性に関わる営みと考えることは、近代的な芸術観の中に生きる人々にとって、ごく当然のことであった。そしてそのことはまた、芸術という領域を他とは区別された独自の領域として確保しようとする際の拠り所であり、芸術の自律性の思想を支える支柱としての役割を果たすものであった。しかし、芸術が大きな転機をむかえ、近代の芸術観を支えてきた諸前提が問い直されつつある現代にあって、芸術と科学との区分を感性と知性との区分、美と真との区分に対応させようとする一般的な考え方もまた、問い直されるべき時にきていると言ってしまうであろう。

もとより、芸術と科学が全く同質のものではないことは言うまでもない。一個のりんごを見て引力の法則を発見することと一枚のタブローをものすることとの間には厳然たる差異がある。しかし、一見対蹠的なこの両者の間にも何らかの本質的共通性があるのではないか。そして、この共通性に目を向けることが、逆に両者の差異をも明確にし、芸術の別の側面を明らかにしてくれるのではないだろうか。

そのような見通しのもとに、分析哲学の立場から芸術への接近を図ったのが、ネルソン・グッドマン Nelson

Goodman の『芸術の諸言語 Languages of Art』(1968)であった。¹⁹ この書物が英米の美学界に与えた影響は大きく、今日では古典の一つと化した感がある。しかし、多くの論者がこの書物に言及しているにもかかわらず、その多くは比較的細部に関する瑣末な議論に終始している。たしかに、この書物には遠近法論、隠喩論、贋物論など美学にとって魅力的な問題が数多く取り扱われており、それ自体としても十分興味深い。グッドマンのこの著作全体の方向性を見定め、その上でこれらの諸問題に眼を向けたい限り、この著作のもっている真の意義や今後の展開の可能性についての生産的な議論は期待できないように思われる。²⁰ 本稿ではグッドマンの所説において重要な役割を果たしている表現 (expression) の概念を検討するが、それに先立ってグッドマンのこの著作全体の方向性とその中での表現概念の位置について予め論じておき、表現概念そのものの検討を経て、最後にグッドマンの所説の意義と限界、および今後の展開の可能性について論じることにした。

一 シンボルの一般理論

『芸術の諸言語』には、「シンボル理論への一つのアプローチ」という副題がつけられている。また、題名中の「諸言語 (languages)」という語は、厳密には「シンボルの諸体系 (symbol systems)」と呼びかえられるべきである、とグッドマン自身が述べている (pp. xi-xii)。これらのことからわかるように、この著作の目的は芸術の中にみられるシンボルの様々な種差を考え、それを手がかりにして、シンボルの一般理論というより大きな枠組の中で芸術を位置づけることであった。「芸術に関わる諸問題は収斂点というよりは出発点である。目標はシンボルの一般理論への一つのアプローチということにある」(p. xi)。

しかし何ゆえに芸術をシンボル理論という観点から扱う必要があるのか。それは芸術以外の他の現象との表層的

な類似性をとりあげて芸術を一般性の次元に解消してしまうだけで、芸術の本質については何も語らない結果になつてしまふのではないか。このような疑問に答えるために、われわれはまず、グッドマンがそもそもシンボルという概念をどのように規定し、そこにどのような機能を認めているのか、ということからみてゆかねばならぬ。

グッドマンはシンボルという語を非常に広義に用いている。「『シンボル』という語はここでは非常に一般的で無色な用語として用いられる。それは文字、単語、テクスト、絵、図表、地図、模型等々をすべて包括する。」(p.xi)。グッドマンは“symbolize”と“動詞を”“refer to”“stand for”などと様々に言いかへてゐる(p.52)。彼によつて symbolization は reference と等しいものである、と考えられてゐる (p.4n)。言いかえれば、グッドマンにとつて、広い意味で記号的な性格をもつものはすべてシンボルなのであり、言語記号だけでなく、様々な非言語的記号が「シンボル」という名のもとに一元的に取り扱われるべきである、と考えられているわけである。彼は記述 (description)、「描写 (representation)」、「例示 (exemplification)」、「表現 (expression)」といふた現象をすべて reference としう名称のもとに一元的に取り扱っており、その担い手になるものをすべてシンボルと呼んでいるのである。しかし、この一見乱暴とも思える一元化は、決して表面的な現象の類似性だけを根拠として行なわれているわけではない。記述、表現といった symbolization の様々な形態のうちには彼は共通の根源的な機能の存在をみているのである。

symbolization は一体何の目的のために供されるものであるのか、という問いに答えて彼は言う。この問いに対してこれまで様々な答えがなされてきた。それは例えば、実践的目的のため、そのこと自体の喜びのため、コミュニケーションのため、といった答えであった。しかし、これらはいずれも部分的真理でしかない。「これら三つの考えが見のがしているのは、それを駆りたてているのが好奇心であり、その目的が啓蒙 (enlighten-

ment)である、という事実である。シンボルが直接の目的をこえて用いられるのは理解 (understanding) のためであって実践 (practice) のためではない。喜びをもたらすのは発見 (discovery) であり、コミュニケーションは、コミュニケーションされるものを理解し定式化する、ということに付随するものでしかない。主たる目的は認識 (cognition) そのもの、認識のための認識である……。symbolization は基本的には、それが認識という目的にどのように供するか、ということによって判断されねばならない。即ち、……それが世界を把握し、探索し、それについての知識を提供するしかたによって、そして、それが知識を形作り、操作し、保持し、変容することに参与するしかたによって」(p.258)。グッドマンの考えによれば、symbolization は世界を分節把握することによって、世界を認識し理解するための手だてに他ならない。そして、そのような基本的目的に関する限り、科学的記述であっても芸術的表現であっても一切かわりはなく、その目的の達成のしかたが異なるだけである、と彼は考える。

グッドマンが目論んでいるのは、世界認識・世界理解を目的とする、という限りでの科学と芸術との等質性を主張することである。しかし、そう考える時、われわれは、解決しなければならぬいくつかの問題が残されていることを認めなければならない。第一に、科学の最終的基準はそれが真であること (truth) にあるのである。芸術の場合とは決定的に異なるのではないか。第二に、芸術によって世界認識・世界理論が行なわれるとした時、それは具体的にはいかにして行なわれるのか。そして第三に、そのような科学と芸術の等質性を認めた上でなお残る両者の異質性はいかにして説明されるのか。

第一の問いに対するグッドマンの答えは、科学においても真であることそれ自体は、われわれが素朴に表象するような意味においては必ずしも重要ではない、というものである。科学の仮説はそれ自体のうちにいかに誤りがなくとも、重要な問いに対する答えを提供するものでなければ無価値である。逆にすぐれた科学法則はその適

用範囲の大きさ、説得力の強さ、単純さゆえに細部の不一致を犠牲にしている。選択可能な複数の仮説の中から人がある仮説を選択する時、その根拠になるのは、細部に至るまで誤りがない、ということではなく、その単純さであり力強さである。⁴⁾「結局、仮説が真である、ということは適合 (fit) の問題である。それは理論の本体との適合、そして仮説および理論と手中にあるデータ、出会われるべき事実との適合である」(Page)。即ち、われわれが科学的仮説を採用する時の基準は、それがわれわれの出会い世界とどれほどぴたりと適合しているように思えるか、ということにあるのであって、それが細部に至るまで本当に不一致を引きおこさないか、ということにあるのではない、というのである。そう考える時、美的シンボルに關してもわれわれの知識、世界を再構成するにあつての適合性という考え方が有効なのではないか、とグッドマンは考える。芸術が何らかのしかたでわれわれに世界を新たな視点から見させてくれるとした時、その基準はやはり、なるほど世界はたしかにそういうものだ、とわれわれに思わせる力にあるのではないか、というわけである。

このことは、われわれの挙げた第二の問題につながる。芸術における世界認識・世界理解は具体的にはどのような仕方で行なわれるのであるうか。そして、そこにおいて世界との適合という基準はどのように働くのであろうか。グッドマンは次のように述べる。われわれが芸術作品に接する際の美的態度 (aesthetic attitude) は伝統的に、直接的所与の受動的観想 (passive contemplation) として捉えられてきた。概念、予断などをすべて排除し、虚心に作品を見つめることによって世界の汚されない姿が見えてくる、というわけである。しかし、このような考えは、詩を読むことなくただ印刷されたページを眺めているのが美的態度だ、と言っているに等しいほどばかげたものだ、とグッドマンは言う。「われわれは詩と同じく絵画をも読まねばならない、と私は考える。そして美的経験は静的ではなく動的である、と。精緻な弁別を行ない微妙な関係をみわけること、シンボル体系とその体系内の符号 (character) および符号が指示 (denote) したり例示 (exemplify) し

たりするものを見わけること、そして作品を解釈して、世界を作品の用語で、また作品を世界の用語で再組織化すること、これらすべてのことを美的経験は必然的に伴っているのである。……美的『態度』とは不断の探究・検証である。それは態度 (attitude) というよりはむしろ行為 (action) である。それは創造であり再創造であると言ってもよい」(pp.241-2)。即ち芸術の場合にも世界解釈は、まずどのようなシンボル体系が用いられ、どのシンボルが何をどのように refer しているかをよみとることにかかっているというのである。もちろんこのことは世界理解一般に共通することである。その意味で、ここにもグッドマンの芸術と科学の等質性の思想があらわれている、と言えるが、彼は芸術と科学に差異がないと考えているわけではなく、その差異がその際に用いられるシンボル体系や reference のしかたの差異から生じてくる、と考えているのである。それゆえわれわれは、芸術において世界理解がいかになしとげられるかを考えるためには、芸術においてどのようなシンボル体系が用いられ、どのようなしかたで reference が行なわれるかを見きわめる必要がある。本論がその主要な考察対象として表現 (expression) の概念を選んだのもそのためである。表現は芸術においてとりわけ重要な役割を果たす reference の形態だからである。

このこととの連関で、われわれの挙げた第三の問題について述べておこう。今述べたように、芸術と科学の間には世界認識という基本的方向性においては差異がなく、それに用いられるシンボルの用法に差異がある、と考えられていたわけであるが、その差異とてもグッドマンは厳格な基準 (criterion) によって区分しているわけではない。ある対象が美的対象となり、ある経験が美的経験となることと相関する美的なものの特徴 (symp-toms of the aesthetic) をグッドマンは四つ挙げている (pp.252-4) が、⁽⁹⁾ここで徴候という語が用いられていることは興味深い。これらはどれ一つとして美的たりうるための必要条件でも十分条件でもない。美的経験にとって、これらすべてが満たされていることは十分条件であり、少なくとも一つが満たされていること

は必要条件であるが、何か特定の基準のみによって美的であるか否かを判定することは不可能である、とグッドマンは考えているのである。美的徴候は、それが存在すれば体験が美的になりうる可能性が高い、といった程度の意味しかもたず、その意味でこの区別は相対的な性格のものであるが、ここでは美的徴候の第四として例示（*exemplification*）の存在が挙げられていることに注目しておこう。後に述べるように表現は例示の一形態であり、その限りで美的体験の生起に重要な役割を果たすことになるからである。それがなぜ美的徴候になりうるか、という点に関してはわれわれは後に論じることにした。

グッドマンの論考の基本的方向は、認識と情動、知ることと感ずること、真と美といった、これまで対蹠的なものと考えられてきたものが、いずれも *reference* という共通した基盤の上にたった世界理解の一形態であることを示そうとすることであった。これらが対蹠的なものと見られるのは、同一の世界認識という目的に供される手だての差異、その実現のしかたによる種差ゆえなのであって、決して一方が認識で他方がそうでない、という理由によるわけではない、と彼は言うのである。グッドマンの思想の根底にあるのは、世界を認識し理解しようとするのは、人間の根源的傾向に根ざしたことであり、そのためにシンボルを読み解いてゆくことが不可欠な役割を果たしている、ということである。それゆえその限りで科学と芸術は同一の基盤に根ざしているのであって、それらの営みの中での様々な *reference* のあり方を明らかにすることは、それらの営みの意味を根底から反省することにもなるわけである。以下にわれわれは、世界認識に供される記述、描写、例示などの *reference* の中で、とりわけ情動や美と関わるしかたでその目的を実現するとされる表現の概念をとりあげて検討することによってグッドマンのこのような思想の具体的なありようを明らかにしてみたい。

二 表現の理論

二一 例示 (exemplification)

表現を論ずるためには、まず例示の概念を検討してみなければならぬ。表現は広い意味では例示という *reference* の存在状態の中に包摂される、その変種だからである。グッドマンのとりあげている例示の典型的な事例として洋服屋の服地見本の場合をみてみよう。服地見本は一つのシンボルとして、元の服地のもっている色、織り、模様などを買ひ手に教えてくれる。しかしそれは、言葉によって例えば「この服地は白黒のチェック模様で地厚である」などと記述 (*describe*) して情報を伝える場合とは異なっている。「白」という語は白いものを指示 (*denote*) するが、それ自身が白い、即ち、白さという属性を有しているわけではない。それに対し、服地見本の場合には、まさにそれ自身が白さという属性を所有 *possess* しているのである。この属性の所有という事態は、グッドマンによれば、逆向きの指示である。「対象が灰色である、あるいは灰色性の例であったり灰色性を所有していたりするのは、述語『灰色』が対象に適合する時であり、その時に限る。それゆえ、絵が、自らが描写するものを指示し、述語が、自らが記述するものを指示するのに対し、絵や述語がどのような属性を所有しているか、ということとは、どのような述語がそれを指示するかによって決るのである」(p. 51)。ここに生じている指示は通常の指示とは逆方向である。即ち、絵が灰色性を所有している、という時には、絵が灰色を指示しているのではなく、「灰色」という述語(グッドマンはこれを「ラベル」と呼んでいる)が絵を指示しているのである。

しかし、ある対象は自らのもつすべての属性を例示するわけではない。服地見本は色や柄や織りの具合だけでなく、四角いとか、火曜日に出来上がった、といった具合に様々な属性を所有しているが、それらを例示しているわけではない。それらの属性性に関してはそもそも *symbolizing* とか *reference* と *symbolize* を語 *symbol* ができないうのである。「*symbolize* せず

るのは例示以外のしかたで refer することである」(p.53)。服地見本は自らが所有し、かつ refer する属性だけを例示する。即ちここには属性から対象に向う指示と対象から属性に向う Reference という両方向の reference が存在しなければならない。⁹⁶

それでは対象が単に所有しているだけでなく例示する属性、reference の関係にはいつている属性とはどのようなものであるのだろうか。そのことは単に属性そのものの種類だけによって決定できない。服地見本は通常は色、柄、織りの具合などの属性を例示するが、例えば服地見本とはどういうものであるか、と問われてある服地見本を見せる時、この服地見本はもはや色や柄を例示してはいない。逆にそれは自らの形や大きさを例示することになる。「所有が対象に固着している (intrinsic) ものであるのに対し、reference はそうではない。そしてシンボルのもつどの属性が例示されるかは、どのような特定の symbolization の体系が作動するかによるのである」(p.53)、とグッドマンは言う。どのようなシンボルの体系が作動するかは、コンテキスト・状況によって決定される。

前述したように、グッドマンにあっては、すべての表現は例示であるから、この例示の理論はグッドマンの表現理論の中の不可欠な部分を形作ることになる。そうであれば、「ある旋律が悲しみを表現している」というような事態が成り立つためには、その旋律は悲しみを所有し、かつ refer している筈である。しかし、「旋律が悲しみを所有する」という言い方は尋常ではない。字義通りには悲しみを所有できるのは人間か、せいぜい動物どまりであろう。それでもなお「旋律が悲しみを所有している」と言うのであれば、そこでの「所有」はメタフォリカルな意味に解する他はなからう。それではメタフォリカルな所有とは何か。グッドマンの考察はメタファーへと向う。

「ある絵が灰色を所有している」というとき、その所有は字義通りの (literal) 所有である。それに対し、「ある絵が悲しみを所有している」というときには、この所有は字義通りではなくメタフォリカルである。それでは、このメタフォリカルな所有は現実性 (actuality) をもっていない、と言えるだろうか。グッドマンの答は「ノー」である。「メタフォリカルな所有はたしかに字義通りの所有ではない。しかしメタフォリカルである字義通りであれ、所有は現実的 (actual) である」 (p.68)。即ち、「この絵は灰色である」という場合と「この絵は悲しい」という場合との間にある差は単なる程度・種類の差にすぎない、とグッドマンは考える。「ある絵を悲しいと呼ぶことと灰色であると呼ぶこととは、その絵を分類する (classify) しかたが単に異なっているだけである」 (p.68)。どちらのケースでも、われわれが対象に何らかのクラスわけをほどこしている、ということ自体は共通であり、その場合のやり方が異なっているだけである、というのである。この主張は重要な意味をもっている。それはグッドマンの科学と芸術の等質性の思想を支える柱になっていると言ってもよい。なぜなら、字義通りの記述とメタフォリカルな記述とがいずれも現実世界の中にある事物をクラスわけすることに供されている、ということの延長上に、メタファーという契機の上に成立する芸術的表現が、世界を分節して認識することに供される限りにおいて、字義通りの記述を身上とする科学的言語と等質のものである、という考え方が成り立つのだからである。しかし今は先を急ぐことなく、メタファーを成立させている要因が何であるかをグッドマンに従って見てゆこう。

メタファーの一つの特色として挙げられるのが新奇性 (novelty) である。「冷たい色」とか「高い音」といったメタファーは使い古されることによって新奇性を失い、凍ったメタファー (frozen metaphor) となって字義通りの記述に化してゆく。メタファーがメタファーとして生き生きと機能するのは、それが新奇性をもつ

ている時だけである。しかし、新奇性があるだけでメタファーが成立するわけではない。新しい対象や出来事に何かの述語を適用することは明らかに新奇であるが、だからといってそれがメタファーになるわけではない。その際に、かつてはその適用が否定されていた対象に述語が適用される場合、という条件を加えることは有用のようには思われる。「旋律が悲しさを所有している」のがメタファーとして成立するのは、旋律という動物ではないものが悲しさを所有することが本来ありえない、と考えられてきたからである。「メタファーが存在するところには葛藤が存在する」(p.69)。しかし、葛藤があるだけではやはりメタファーは成り立たない。灰色の絵を黄色いと言っただけでは単なる誤適用であってメタファーとは言えない。

メタファーがメタファーとして機能する時、いったい何がおこっているのだろうか。ある旋律が悲しい、と言う時、われわれは「悲しい」というラベルをその旋律に適用するわけであるが、その時われわれは、この「悲しい」というラベルを単独で取り扱っているわけではない。「悲しい」というラベルを適用する時には楽しい、憂いに満ちている等々の関連するラベル群から成り立つ概念体系ないし図式(schema)が前提されており、その上で当の旋律を「悲しい」というラベルによってクラスわけするのだからである。

グッドマンはあるラベルの外延を範囲(range)と呼び、そのラベルを含む図式全体の外延を領域(realm)と呼んでいる(即ち、「赤い」というラベルの範囲はすべての赤いものであり、領域はすべての色のついたものである)が、それを用いて彼はメタファーを次のように規定する。「メタファーは典型的には、単に範囲のみならず領域の変更をも内含している。あるラベルは一つの図式を構成する他のラベルとともに、その図式の本拠である領域から切り離されて、離れた領域の分類・組織化のために用いられる」(p.72)。例えば、「重い」というラベルの範囲は重いもの全体であるが、「ある音が重い」という時、このラベルは元来重さのない音という領域にうつしかえ(transfer)られて適用される。しかしこの時、「重い」というラベルだけが単独でうつし

かえられるのではない。「重い」というラベルは、例えば「軽い」といった他のラベル群とともに一つの図式を構成しており、この図式全体がうつしかえられる。言ってみれば、音という領域に、この元来は全く別の領域をもつ図式がすっぽりかぶせられ、この図式によって新しい分類・組織化がほどこされるわけである。それゆえ、「ある音が重い」と言った時に、われわれは当の音だけを問題としていてはならず、音の領域全体を新たに分節・把握しなおしているのである。だからこそ、他の音との関係についても「より重い」といったラベルを適用することが可能になるのである。

この場合、「一つの図式はほとんどどこへでも移動可能である。侵略する領地の選択は恣意的である。しかし、その領地内部での操作は、決して全く自由というわけではない」(p.74)。即ち、われわれは例えば「冷たい」というような温度を示すラベルを音にも色にも人間性にも使うも全く自由であり、潜在的にはどのような領域にも適用できるのであるが、ある領域に適用された時に、何を冷たいと呼び何をあたたかと呼ぶかは、決して自由ではない、というのである。それは転用される図式が本来の領域でどのような指示作用と関わっていたか、そしてどのような転用の歴史を経たか、ということによって規定される。メタファーは先行する指示作用と関わってはじめて成立するものであり、そのような過去にたがらして「不適切」なメタファーは「正しい」メタファーとは言えないのである。言いかえれば、メタファーにも真偽があるのである。グッドマンは転用の際に過去からの規定性の生じるメカニズムやメタファーの真偽の基準について十分語っていないわけではない。しかし「メタファーのもつ力は新奇性と適合性 (fitness) とが組み合わさっていることを要求する。即ち奇異さと明白さとが組み合わさっていることを、である」(p.79)、というグッドマンの記述は注目に値する。ここでグッドマンが述べているのは、メタファーはこれまでにない視界を提供する一方、現実に明証的に適合しているものでなければならぬ、ということであるが、グッドマンによればこの適合性こそがメタファーの真偽基準で

ある。そして、この適合性という概念は、既に述べたように、科学的記述も含んだあらゆる *reference* の真偽基準になりうるものとしてグッドマンが想定しているものであった。グッドマンは字義通りの言表であれメタフォリカルな言表であれ、その真偽基準は適合性という概念によって一元化できると考えているのである。もちろん、メタファーの真偽基準は多くの場合にかなり曖昧である。しかし、この場合でも過去の指示や転用の歴史という真偽判断の材料があるのであって、単に仕組みが複雑なだけである。字義通りの言表であっても真偽判断がしばしば困難である場合もあり、その差は程度の差にすぎない、とグッドマンは考えるのである (p. 79)。ここにも科学と芸術の等質性の思想が明確にみられ、そこにおいて現実との適合性が中心概念として重要な役割を果たしていることを見ることができよう。

以上に示したグッドマンのメタファー論は伝統的なフィギュールの一類型としてのメタファーだけに限定されるものではない。事実、グッドマンは、修辞学においてフィギュールのリストにとりあげられているものの多くが基本的にはメタファーと同一の構造をもった、そのヴァリエーションであることを示している (pp. 81-84)。グッドマンがメタファーの概念によって取り出してきたものは、一個のフィギュールの類型であることをこえて、認識の図式そのものの転換によって世界が新しい分節のもとにみられるようになる、という構造そのものなのである。

二一三 表現 (expression)

グッドマンは表現概念を次のように規定している。「aがbを表現する、ということは、(1) aがbを所有する、もしくはaがbに指示される、(2) この所有もしくは指示はメタフォリカルである、(3) aはbを *refer* する」ということである」(p. 95)。この規定のうち(1)と(3)とはグッドマンの例示の規定に対応するものであり、表現

が例示に(2)の条件を加えた、メタフォリカルな例示という、例示の一変種として考えられていることがわかる。言いかねれば表現は例示とメタファーの積の上に成り立っているものである。それゆえ、前二項で考察したことを考え合わせれば、われわれはグッドマンのこのきわめて形式的な規定の中に、彼の基本思想が集約的にあらわれていることを知ることになる。以下順次みてゆこう。

まず(1)の条件は、「ある旋律が悲しさを表現している」という時、その旋律は悲しさを指示しているわけではなく、悲しさを所有しており、それ自体が悲しくあるのでなければならぬ、ということである。グッドマンの用語法によればそれは、「悲しさ」というラベルがこの旋律を指示している、ということである。もっと言うなら、それは、われわれが世界を悲しいもの、楽しいもの等々にクラスわけし、この旋律を悲しいものの中に分類する、ということである。

この、世界の中にある旋律を分類の篩にかけることによって、われわれの世界認識・理解に供する、という究極目的をもつ、という限りにおいて、表現は通常の指示との共通性をもっている。グッドマンの考え方からすれば、これはすべてのシンボルに特有の特性なのである。ある旋律が自ら悲しみを所有することによって悲しみを表現することと、言葉による指示を用いて「この旋律は悲しい」と語ることとは、その限りでは完全に同一なのである。

しかし、指示と表現がいずれも同一の目的に供するものであるとはいえ、その目的の達成のしかたは大いに異なっている。表現にあって重要なことは、そこで逆向きの指示が生じている、ということである。シンボルは通常の指示にあっては単なる媒体にすぎず、われわれの関心は指示対象に向けられることになるが、表現の場合には逆向きの指示が生ずることによってシンボル自身にわれわれの目が向けられることになる。このことは、美的対象はそれ自体どうあるかが問題なのであって、他のものの記号になるものではない、という伝統的な考え方と

結果的には似ているが、それはあくまでも表現というシンボルの構造に従ってそうなのであって、美的対象がシンボルになりえない、ということではない。そして重要なことは、この場合われわれが目向けるシンボルが、無数の表現の可能性を含む、という事態が生じる、ということである。このことについて今少し考えてみることにしよう。

ある旋律は「悲しさ」を所有しているだけでなく、他にも無数の属性を所有している。シンボルは自らの所有する属性をすべて表現するわけではない。このことは例示の場合には服地見本の例に即して既に見たが、表現の場合にも当然同様に考えることができる。「通常服地見本が仕立に関する属性だけを例示するのに対し、絵画は絵画的な属性だけを例示し、絵画的な属性に恒常的に相関する属性だけをメタフォルカルに例示する（即ち表現する）」（p. 86）。即ち、絵画は通常、色、線の特徴、形等々の属性を例示するが、それが去年の十一月に描かれた、とか、それが誰の所有である、といった属性を例示するわけではない。同様に絵画は「悲しい」とか、「美しいハーモニーを響かせている」といった、絵画的属性と関わりつつメタフォルカルに所有している属性を表現することができるが、「何某という所有者を獲得した」とか「去年の十一月に生れ落ちた」といった属性をメタフォルカルに所有しているとしても、通常は別にそれらを表現するわけではない。絵画はそれを絵画として鑑賞する、というコンテキストの中におかれることによって、どのような属性を表現するかを規定される（もし別のコンテキストの中におかれれば、また別の属性が表現され、われわれは別の世界認識を獲得することになるであろう。例えばある絵に「昨年十一月に生れ落ちた」というラベルを適用することによって、われわれは絵画と赤ん坊の共通性を見ることができるようになるかもしれない）。しかし、さらに重要なことは、同じく絵画として鑑賞される場合であっても、表現される属性には無数の可能性が考えられる、ということである。時代がかわり、また文化の体系がかわれば、人々の目は異なった属性に向けられ、同じ作品が別の世界認識をもたらして

かれることがある。この点に指示と表現の最大の差異がある。言語的指示を用いて「この旋律は悲しい」と語った場合、人々はたしかにその旋律を「悲しさ」というラベルによってクラスわけすることができるが、そこにはそれ以上の可能性はない。それに対し、悲しい旋律は「悲しさ」以外にも無数の属性を所有しており、文化や時代のコンテクストに応じて多様な表現を行なう潜在的な可能性を孕んでいる。人々はその旋律を「悲しさ」というラベルによってクラスわけするのみならず、コンテクスト次第で新たなクラスわけを行なって新たな世界認識・理解に到達する可能性を与えられているのである。もちろん、表現は芸術作品だけに用いられる *symbolization* ではないし、芸術作品に表現以外の *symbolization* が用いられないわけでもない。しかし、表現を含む例示が美的徴候の一つとして挙げられており、例示のもつ、シンボルそのものに目を向けさせる、という性格が、他の美的徴候と共通の性格として取り出されているのを見る時、シンボル自体が無限の表現の可能性を孕んでいる、という事実が、芸術作品が永遠の生命をもっているかのように様々に姿をかえながら生きのびてゆく上で果たしている役割の重要性をグッドマンが認識していたことに気づかされる。趣味の歴史的変遷のダイナミクスについての彼の説明 (p. 259-260) は、このような考え方の上にたって理解することができよう。

以上、グッドマンの表現の規定の(1)に関して述べたことは、当然のことながら、表現のみならず例示一般に妥当することであった。それに対し、(2)は表現特有の性格を示す条件であると言えよう。即ち、シンボルが表現する属性は単に所有されているのみならずメタフォリカルに所有されていなければならない、というのである。ある絵が灰色を所有している時、この絵は灰色を例示するシンボルとはなりうるが、それを表現することはできない。なぜなら、この絵の灰色性の所有は字義通りであってメタフォリカルではないからである。それに対し、この絵が悲しさを所有している、という場合にはその所有は字義通りではなくメタフォリカルであり、この絵は悲しさを表現するシンボルとなりうる。

メタフォリカルな所有は字義通りの所有と比較してどのような差異をもつのであろうか。前項でのメタファーに関する論述に即して言えば、「ある絵が悲しみを所有している」という時、われわれは本来非生物である絵には適用できない「悲しさ」というラベルをこの絵に適用している。そしてそれは単一のラベルの適用という事態をこえて、「悲しさ」というラベルを含んだ、本来別の領域をもった図式を、絵という領域に転用してすっぱりかぶせることである。それによってわれわれは、当の絵のみならず様々な絵を新しい図式のもとで分類することができるようになる。このようにしてわれわれは、当の絵のみならず、そもそも絵というものに対する新しい見方を教えられ、世界の中に新しい連関を発見してゆくことになる。グッドマンは言う。「描写と記述はシンボルを、それが指示するラベルと関係づける。例示はシンボルを、それを指示するラベルと結びつけ、それゆえ間接的に、このラベルの範囲（range）に含まれる諸物（このシンボル自身を含めて）に関係づける。表現はシンボルを、メタフォリカルにそれを指示するラベルに関係づけ、それゆえ間接的に、そのラベルにメタフォリカルに与えられた範囲のみならず、そのラベルの字義通りの範囲にも関係づける。そして、ラベルから事物へ、また別のラベルへ、そしてまた事物からラベルへ、といったreferenceの基本的な諸関係が様々な長い連鎖を形作って、どのようなシンボルからでも続いてゆくことができるのである」（p.92）。

グッドマンがここで言っているのは、「ある旋律が悲しさを表現している」という事態が、ただ単にその旋律に「悲しさ」というラベルを適用することを越えて、その旋律と世界の様々な事物の間に新しい連鎖を切り開いてゆくことになっている、ということである。「悲しさ」を所有した旋律は、単に「悲しさ」というラベルと結びつくだけでなく、自己自身が悲しさを所有した旋律のサンプルとして、他の様々な「悲しい」旋律と結びつく。しかも、その所有がメタフォリカルであることによって、字義通りに悲しさを所有している様々な人間や、過去に「悲しさ」というラベルの転用の歴史を担ったそれ以外の様々な事物と結びつくことになるのである。表現を

介して、悲しい旋律と悲しい人間の間に、今までに知られていなかった結びつきが発見され、世界の新しいパースペクティヴが開かれる。こうして表現はわれわれの認識行為の手だてとなる。

もちろん、表現に限らず、例示一般も、指示も描写も、われわれの認識に参与するものであった。しかし、表現は自らのうちにメタファーという、新しい認識図式の獲得に関わる構造を含むことによって、今まで考えもつかなかったような新しいしかたで世界を見ることを可能にする。その意味でグッドマンの表現概念の(1)の規定がそこで開かれる認識の多様性、無限性を支える構造を指摘したものであるとするなら、(2)の規定はその新奇性を支える構造を指摘したものである、ということができようであろう。

最後にグッドマンの表現概念の(3)の規定について考えてみよう。既に述べたように、この条件は、既に例示の場合にも見られたものである。即ち、ある対象が自らのもつ属性を例示する、という時、単にその属性を所有している(属性が対象を指示する)ということだけでは不十分であり、対象から属性の方にむかってreferenceが生じなければならない、ということであった。既に述べたように、対象は自らのうちに無限の属性を所有しているが、そのすべてを例示したり表現したりするわけではなく、コンテキストや状況に応じて、どのようなシンボルの体系が発動するかによって特定の属性だけを例示・表現するのであった。ある旋律が、それが去年の十一月に生れ落ちた、という属性ではなく、悲しさ、という属性を表現している、と言う時、この旋律はそれを音楽たらしめている一定のシンボル体系の中で、はじめて一つのシンボルとして、去年の十一月に生れ落ちた、という属性ではなく、悲しさという属性をreferするのである。「表現される属性は、単にメタフォリカルに所有されているのみならず、referされ、展示(exhibit)され、タイプづけ(tyepfy)られ、はっきりと前面に出して見せ(show forth)られるのである」(p.86)。悲しみを表現する旋律は、一定のシンボル体系の発動によってはじめて、単に悲しみを所有することをこえて、「ごらんなさい、悲しい旋律とはこういうも

のですよ」と語る事ができるのである。グッドマンがあげた表現概念の(3)の規定は、表現が成立するためにはこのように、そもそもあるものがあるもののシンボルとなることを可能にしているシンボル体系の発動が必要であることを示しているものと考えられる。

しかし、このことはもはや単に表現や例示だけの問題にとどまらない。ここで述べられていることは、そもそもシンボルがシンボルとして機能する、ということ自体の問題であり、問われねばならないのはその根拠である。グッドマンはこの点に関して明確に何かを述べているわけではない。しかし、これまでの考察から明らかになってきたことは、シンボルが等しく世界認識・理解の手だてとして供される、という彼の考え方であった。そのことはいかえれば、シンボルは、われわれが世界にたちむかってそれを分節し認識・理解しようとする意志をもった時、はじめてシンボルとして機能する、ということでもある。知的意欲をもたない人にとって、文字が単なる模様でしかなく、シンボルとなりえないように、芸術作品も、それを前にして「作品を解釈して、世界を作品の用語で、また作品を世界の用語で再組織化」(P. 241)しようとする意志をもった時、はじめてシンボルとして機能する。ある絵が悲しみを表現するシンボルとなるのは、われわれがその絵を見ることによって、その絵と他のあらゆる悲しい絵、悲しい人々の間に連関を発見する、というようなしかたで、世界を解釈しようとするからである。そのような意志をもたない人々にとって、その絵は悲しみを表現するシンボルとなることはない。絵を売買の対象としてしか見ない画商にとつては、この絵は悲しみという屬性を所有しているとしても、それを表現しているわけではない。シンボルは、それを手がかりにして世界を読み解こうとする志向性(intentionality)の相関者としてはじめて成立する。グッドマンはもちろん、明確にそう述べているわけではないし、志向性という語も用いているわけではない。しかし、彼の論旨の全体的な方向性から判断する限り、彼が表現概念の(3)の規定で述べようとしていたことは、表現もシンボルの他の形態同様、世界認識の手だてであり、人間の志向

性の相関者である、ということであつたように私には思える。

三 グッドマンの思想の意義

以上見てきたように、グッドマンは *reference* の様々な様態が、世界認識の手だてとなる、という点で基本的には等質であることを主張しつつ、他方でその種差を明らかにしようとした。そのような論述の中で明らかにされてきたのは、表現がこのような世界認識という目的に供される、という *reference* の共通特徴を有しているばかりか、その認識の多様性と新奇性を保証する構造をもつことによつて、そのような目的をよりよく果たすものとして位置づけられる、というグッドマンの考え方である。その延長上に、芸術そのものを世界認識の固有のあり方として位置づけようとするグッドマンの目論見があることは明らかである。

もちろん、既に述べたように、表現は芸術を芸術たらしめるための必要条件でも十分条件でもない。それはせいぜい美的徴候 (*symptom*) の一つであり、それが存在すれば対象が美的たりうる蓋然性が高い、という程度のものである。しかし、対象が美的たりうるための厳格な基準 (*criterion*) は存在しない、とするグッドマンにとつて、*reference* の諸様態の中で表現のもっている特異な性格が芸術の中で果たしている役割が相当に大きいものであり、表現に関するこの論述がグッドマンの芸術観全体を支える重要な柱の一つになつていたことは疑いない。

そのように考えてみる時、グッドマンの表現理論のもつ意義が明らかになる。グッドマンが芸術的表現を科学的記述などと同様に一つのシンボルとして捉え、そのことを否定的に議論するどころか、むしろ同一の任務を独自のしかたでよりよく遂行するものとして規定していることは、芸術を特殊な領域としてアブリオリに神聖化し

た上でその自律性を主張しようとする傾向に抗して、科学との等質性を強調し、芸術を認識行為のうち位置づけようとする方位をはっきり示している。このような方位は芸術と科学という安易な二分法を無前提的に受け入れることによって芸術の一つの側面だけを強調し、他の側面を見落してきた近代美学に対するアンチテーゼとして大きな意義をもつものと言えよう。もちろん、そのような方位自体は必ずしもグッドマンのオリジナルというわけではない。reference という観点から芸術を捉える、という意味で言うなら、今日の記号論的傾向の美学などはみな同様の方位をもつということもできよう。

しかし、グッドマンの思想のすぐれている点は、芸術のもっとも芸術らしい部分を、決してシンボル理論の枠におさまりきれないもの、その枠を崩そうとするものとしてではなく、逆にシンボルのもっとも本来的なあり方として、むしろシンボル理論をますます強固にするような形で位置づけたことにある。指示と比較した場合に例示のもっている一種の曖昧さ（コンテキスト依存性など）、字義通りの科学的記述と比較した時にメタフォリカルな芸術的表現のもっている真偽基準の曖昧さは、解釈の多様性、表現の新奇性の源泉として捉えられている。それらは芸術作品が独創的なものとして時代を越えて生き続けてゆく根源的な力の源泉として位置づけられる一方で、世界についての新しい認識を絶えず与えてくれる、という点においてシンボルの本来的なあり方を示すものとして位置づけられる。

グッドマンのこのような記述は、一見したところ、伝統的な芸術作品像の枠を出ていないように見える点もあるが、そのような伝統的な芸術作品像が徹底的にシンボル理論に裏打ちされ、両者が互いに相反するどころか、相互に補強しあっている、という点にグッドマンの思想の大きな特色がある。そのことはグッドマンがシンボルの表面的な現象形態に目を奪われることなく、シンボルを認識という人間の根源的な行為に向けられたものとして位置づけ、そのような根源的な反省をふまえて芸術を捉えなおそうとしたことによって可能になったと言える

であらう。

グッドマンが最終的に目ざしていたのは芸術と科学、美と真、感性と知性、といった、われわれにとって一見自明に思えていた二元論を一元論に編成しなおすことであった。いまや、芸術と科学は共通の世界認識という目的に向かう相異なる方向であることが明らかにされた。真の概念は適合性の概念におきかえられ、芸術にも科学にも等しく妥当する認識の正当性の基準として位置づけられる一方、美は美的徴候として、豊かな認識、新鮮な認識を保証するものとされた。感性と知性の問題についてはこれまで触れてこなかったが、グッドマンは認識的なもの (cognitive) / 情動的なもの (emotive) という二元論を認識一元論によって統一しようとしている。しかし、このことは芸術に情動が不要である、ということの意味するわけではない。「ここでは、美的経験から情動が奪われるのではなく、情動に理解が賦与されるのである」(p.248)。グッドマンが言いたいのは、「美的経験においては情動が認識的に機能する」(p.248) ということである。たとえば、われわれが物を見るときという行為が世界認識を究極目的とするものであっても、その際の色感覚が不要にならず、認識の手だてとして不可欠であるのと同じように、美的経験において情動は、それを通じて世界認識という目的を果たすために不可欠なものとされるのである。言い方を変えれば、グッドマンにあっては、概念的知識であれ情動であれ、何らかの手段を介して世界について知ったり理解したりする、そのあらゆる様態が認識と呼ばれているのである。

その意味で、芸術と科学は等しく、人間が共通にもっている性向に根ざしたものである。それはシンボルを読み解いて世界に関する知識を獲得しようという、人間が人間である限り決して失うことのない無限の欲求に由来するものである。グッドマンが芸術をこのような人間の根源的性向に由来するものとして規定したこと、そしてそれをシンボルという概念を軸に解明してゆこうとしたことは確かに意義深いことであった。しかし、グッドマンはこのような形でシンボルを読み解く人間の基本的な志向性に注目し、美的体験において観照者が能動的に参

加する「行為」の側面を強調して「静的観照」の美学と厳しく対立したのにひきかえ、シンボルの反対側の極に位置する発信者たる作者の存在に関してほとんど何の考慮も払っていない。その結果、彼は作品を作者から切り離して神聖化しようとする考え方の欠陥を引きつぐ結果になった。たしかに、芸術作品が無限の表現の可能性を内包している、という時、それは作者の意図とは直接に関わるわけではない。「ある旋律が悲しい」という時、それは別に作者自身が悲しくあったことを要求するわけでもないし、作者が悲しさを表現しようという意図をもっていたということすら必要ない、ということとは認めなければならない。しかし、もしただそれだけであるのなら、芸術作品は芸術作品である必要はないことになる。われわれがある旋律を悲しいと感じることと、セントバーナード犬の顔を見て悲しげだと感じることとの間には何の差異もないことになってしまふであろう。もちろん、グッドマンがここでシンボルと呼んでいるものが明らかに人為的記号という想定の上になつてゐる以上、シンボルは受け手の志向性の相関者であると同時に、発信者の志向性の相関者でもある筈である。近年の英米の分析哲学においては、記号を発話者の志向性との関係において捉えようとする傾向がはつきりあらわれてきている。その代表は言語行為論であるが、現代の言語行為論の中心人物であるサール John R. Searle が志向性 (intentionality) という概念を軸に、近年、問題の地平を言語から知覚をも含む人間の行為一般に拡大していることからわかるように、このような傾向は、単に言語のみならず様々な問題領域での豊かな展開の可能性を見せはじめてゐる。このような点に関してグッドマンは故意に触れていないようであるが、⁹⁾ そのことが彼の理論の限界ともなつてゐるように思われる。¹⁰⁾ このような点について再検討を加えつつ、シンボル、referenceなどの概念を軸に芸術の問題を再び捉え直してみる時、そこにはさらに豊かな広がりが見え、期待できると思われる。

註

- (1) Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs—Merrill co., Indianapolis, 1968.
以下、同書からの引用には書名を付さず、ページ数のみ記す。
- (2) ドイツのカント研究者であるイェンズ・クレーンカンフ Jens Klenkcampff のこの書物に対する書評は「グッドマンの思想の基本的な方向性をとらえ、その上で示唆的な問題提起を行なった数少ない例の一つになっている (*Philosophische Rundschau* 25, 1978, S. 161—176)」。また、日本では村山康男氏が、この著作の全体を現代的な比較美学という観点から紹介しているが、そこでもいくつかの展開の可能性が示唆されている。「N・グッドマンの藝術論——比較美学の一視点——」、『美学』一九七九夏号 一六—二七ページ、同一一九七九秋号 一三—一九ページ)。
- (3) グッドマンは symbolization, reference などの概念について必ずしも明確な規定を与えているとは言い難い。後の著作の中で彼は自らの reference 概念を体系的に整理しなおしている (Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, 1984, pp. 55—71) が、むしろ探究の目的は reference の経路 (routes) であって根源 (roots) ではなく、reference の reference 性そのものからの定義は意図的に避けられている。しかし、それにもかかわらず、以下にみるように、グッドマンは自らが reference と呼ぶものの中に、明確に共通する方向性をみとめている。
- (4) このあたりのグッドマンの論述の中には、トーマス・クーンのパラダイム論に代表される近年の科学史研究の成果との共通性が明らかに認められる。ただ、グッドマンの場合、問題を科学のパラダイム転換という特定の場面に限定することなく、言語分析的な問題意識と相俟って、芸術をも含む広義の認識一般のレヴェルにもちこもうとしている点に新鮮さが感じられる。
- (5) この著作の中でグッドマンの挙げている美的徴候は (1) 統辞上の稠密性 (density)、(2) 意味論上の稠密性、(3) 統辞上の充満性 (repleteness)、(4) 例示 (exemplification)、(5) 四 C である。なお、グッドマンは後になつて「When is Art?」 in: *Ways of World—Making*, Hackett co. Indianapolis, 1978, pp. 57—70)「さらに美的徴候の一つとして、(5) 多様で複雑な reference」を追加している。これらの諸概念については註②に挙げた村山

氏の論文を参照されたい。

- ⑥ グッドマンが *reference* の概念を記述、描写などの下位概念に分類しようと試みているにもかかわらず、例示の場合に対象から属性に向う *reference* を単に *reference* という上位概念を用いて呼んでいることは若干奇異な印象を与えるかもしれない。しかしここでグッドマンが述べているのは、属性から対象に向う指示と対象から属性に向う特定の *reference* (例えば指示) が独立に存在して、その二つが合わさった時に例示が成立する、ということではない。属性から対象に向う指示が存在することに加えて、折り返し対象から属性に向う *reference* が存在する時、われわれはその *reference* を例示と呼ぶのである。この *reference* が成立することの意味に関しては後に論ずる。

- ⑦ Nelson Goodman, "When is Art?" p. 69.

- ⑧ グッドマンは "When is Art?" の中で、美的徴候の共通の特徴が、シンボルの *refer* するものではなくシンボルそのものに目を向けさせる、という点にある、ということを指摘した後、次のように述べている。「このように芸術作品の不透明性、*refer* されるものに対する作品そのものの優位を強調することは、シンボル機能を否定したり無視したりすることになるところか、作品のシンボルとしての特性に由来しているのである」(p. 69)。この部分に付けられた註で、グッドマンは芸術作品においては *refer* されるものではなく作品そのものが重要である、という伝統的な主張について、「全く正しいが全く誤っている」という評価を下している。

- ⑨ グッドマンは後に次のように述べている。「私がここで問題にするのは語句やその他の記号、シンボルとそれが *refer* するものとの間に成り立つ多様な関係についてであって、それらの関係がいかにして樹立されるかに関してではない。このように私を取り扱うのは起源ではなく構造であるから、言語行為論や因果説といったトピックについては議論しない」(*Of Mind and Other Matters*, p. 55.)

- ⑩ グッドマンの贋物論に関して、マーヨリスが同趣旨の批判をしてゐることは興味深い (Joseph Margolis, "Art, Forgery, and Authenticity", in: Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art — Forgery and the Philosophy of Art* —, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 153-171)。マーヨリスによれば、グッドマンは、知覚上は全く同一である本物と贋物との間に美的な差異があるか、という問題設定によって、ニュー・クリティシズム的思想に抗して、作品自体の知覚に関わらない要因が美的判断へと介

入するための門戸を開いたにもかかわらず、intentionalな相面に目を向けることをしなかったので、意図的につくられた贋物と、ただ単に本物ではない、というだけのものとの区別を見失ってしまい、ニュー・クリティシズムの論者の誤りを十分に正すことができなかった。