

グッドマンの記号論

はじめに ～認識論と記号論はどのように関わるか～

グッドマンの記号論は、グッドマンが目論む新たな認識論と手を携えている。グッドマンによれば、これまでの認識論は、その守備範囲を、字義通りに語られたもの、したがって真偽を云々できる命題に制限し、真理をその中心に据え付けた。それに対し、新しい認識論は、字義通りに語ることをその一部として包摂する記号作用一般にまで自らの守備範囲を拡大する。そして、その中心に位置するのは真理〔truth〕ではなく、正しさ〔rightness〕の概念である。私達の知的探究のプロセスは発見というよりも創作であるとする、グッドマンの構築主義をこれと併せて念頭に置くなら、次の引用が、『世界制作の方法』におけるグッドマンのスタンスを端的に表していることが見て取れるだろう。

真理は語られたものだけに属し、また文字通りの真理は文字通りに語られたものだけに属する。しかしながらすでに見たように、文字通りに語られたものだけでなく、隠喩的に語られたものもまた世界を作るのであり、また文字通りにせよ隠喩的にせよ、語られたものだけでなく、例示され表出されたものによっても——語られたものだけでなく示されたものによっても、世界は作られる。（P 44）

ところで、なぜ記号論は認識論にとって重要なのだろうか。人工物は世界の中のもろもろの事物のうちの一部を占めるに過ぎない。記号というのはさらに、その人工物の中のほんの一部を占めるに過ぎないであろう。そのようなちっぽけな存在が、なぜ世界の単一性とか多数性といった壮大なテーマを扱う認識論と関係しうるのだろうか。それは、なぜ言語が哲学にとって問題となるのかという問いにも通じているし、哲学に「言語論的転回」の波が打ち寄せる前に、哲学が心理学を重視していた理由ともいくぶん通じている。

かつて心理学が哲学者の興味を引いたのはなぜかといえば、世界の中のほんのちっぽけな存在に過ぎない人間の心が、しかしながら世界について考え、世界を把握する〔comprehend=包摂する〕という特徴を持っている点で、他の事物——道端の草木や、象や、太陽など——とは決定的に異なっていたからに他ならない。人間は自然の中で最も弱い一本の葦にすぎないが、それは考える葦なのである（パスカル）。言語論的転回以降、哲学の主戦場は私的な心から、公的な言語へと移された。現代の哲学者が言語に並々ならぬ関心を注ぎ、その研究に膨大な時間を投ずるのは、世界の中のほんのちっぽけな存在に過ぎない言葉が、世界について語り、世界のありかたを示すという特徴を持っている点で、他の事物とは決定的に異なっているからなのである。

グッドマンの構築主義は、グッドマンが記号論に繰り返し言及することと深い関係にある。人は、記号を作ることによって世界を作る、とグッドマンは言っているのである。もっとも、この主張がグッドマンの相対主義を正当化するかどうかは明らかではない。というのも、人が作る記号の多元性が、記号が語ったり示したりするものの多元性を必ずしも含意しているわけではないということは、サピア＝ウォーフの仮説に対するマルティネの批判によって、すでに指摘済みのことだからである。言語はその話者の世界観の形成に関与する、と主張したサピアとウォーフに対し、マルティネは次のような反例で応戦する。“It rains without rest”という表現を用いる者と、“The rain continues”という表現を用いる

者は、異なった形式の言葉を用いても、異なった世界観に属しているわけではないだろう、と。マルティネの批判は、言語の形式上の差異が、必ずしも言語が意味するものの差異に結びつかない、というありふれた事実を私たちに再確認させてくれるのである。

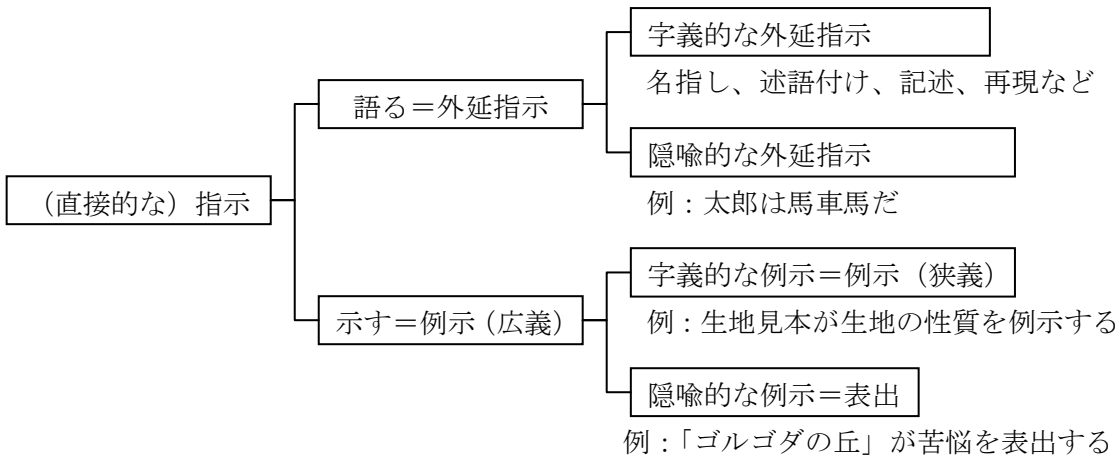
この事実と、言語にとって翻訳可能性——あるいは解釈可能性——は本質的であるという主張を組み合わせ、相対主義を攻撃する強力な両刀論法を練り上げたのはデイヴィドソンであった。曰く、私は他者が私とは異なる世界観に属しているということを理解することができない。なぜならもしある他者の言語Oを私の言語Sに翻訳できるなら、その他者が異なる世界観に属しているということを証拠立てるものは何もないし、翻訳できないなら、他者が発する音声列を言語と見なす理由はどこにもないからである、と。グッドマンがこの批判にどう答えるのか、これは『世界制作の方法』の読者にとって重要な課題の一つであろう。

さて、私たちは、グッドマンが認識論の関連者を字義通りに使用される言葉に限定せず、詩や文学に見られる隠喩的な表現や、絵画や音楽をも含めたあらゆる指示作用を持つ記号全般へと拡大したことが、古い認識論にどのような点で揺さぶりをかけるかに注目していかなければならない。

古い認識論は、真偽を語りうる字義通りの外延指示〔denotation〕にしか着目しなかった。だがグッドマンによれば、言葉が記述〔describe〕する記号であるように、具象絵画は描写〔depict〕する記号であり、真偽を論じ得ないとしても、正しさは論じうるものであるという。グッドマンが少なからぬ紙幅を割いて芸術を論じるのは、芸術活動が世界制作の一貫であり、認識論が扱うべき領域の一部をなすと考えているからに他ならない。またグッドマンは、抽象絵画や音楽や建築のように、外延指示を行わないような人工物も、例示〔exemplification〕という記号作用の担い手でありうる、と指摘する。例示とは、あるものがそれ自身の持つ特徴の内のあるものを取りたてて指示する記号作用である。外延指示と例示は、ウィトゲンシュタインの「語る」と「示す」の区別に、それぞれ対応している。

語ることに示すことに、それぞれ字義通りの用法と隠喩的な用法がある。字義通りの用法は慣習的な〔conventional〕用法であり、隠喩的な用法は即興的な〔improvisational〕用法であることを考えてみれば、この分類が、慣習に守られた〔entrenched〕記号を新たな状況に適応していくということが人間の世界制作の基本的な姿勢であるとするグッドマンの主張と無関係に設定されているわけではないことに気付くであろう。かくしてグッドマンは、古い認識論が無視してきた隠喩的な外延指示——文学や詩において最も顕著に見られる——をも射程に収めようとするのである。隠喩的な例示は「表出〔expression〕」と言い換えられる。表出は、グッドマンの芸術論を理解する際の鍵概念の一つとなっていくであろう。

グッドマンは記号を下図のように分類していることになる。



暗示 = 指示の鎖 = 媒介された指示 例：シドニーのオペラハウスが帆船を再現し、帆船は地上からの自由を例示する

「暗示」という概念は上には説明しなかったが、例えばAがBを外延指示し、BがCを例示する際に、AがCに対して持つような関係のことである。それは上に挙げた4つの指示の連鎖によって形成される媒介された指示作用である。次節からは、字義的な外延指示、隠喩的な外延指示、(狭義の)例示、表示のそれぞれについて論じていきたい。

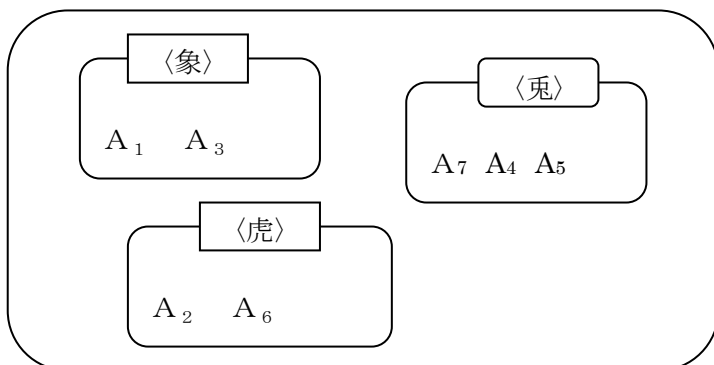
字義的な外延指示

対象、領域、ラベル、システム

『世界制作の方法』では、ただ「体系 [system]」という語と「ラベル [label]」という語が説明されずに使われているだけである。『記号主義』の1章にエルギンによるこれらの用語の若干の説明がある。

- ① ラベルとは対象の分類に使われる特徴の名前のことである。
- ② システムとは、ラベルの一定の集合である。
- ③ 領域とは、あるシステムが適用される対象の集合である。
- ④ 「システム」と「図式 [schema]」は同義である。

下の例で言えば、動物を分類するシステム α には、〈象〉、〈兎〉、〈虎〉という3つのラベルが属しており、それが適用される領域は $A_1 \sim A_7$ の対象から構成されている。



システムやラベルには以下のような特徴がある。

①同じ領域に複数のシステム＝図式が適用されうる。

例：上の領域には動物学の提示するシステムと、例えば動物を「食べるか・食べないか」で分類するシステムが適用できる。

②一つのシステム＝図式が多数の領域に適用されうる。

例：〈高い・低い〉という二つのラベルからなるシステムは、空間を占める物体からなる領域にも適用されるし、音の領域にも適用される。

③一つのラベルは複数のシステムに属することがあり、その意味は、そのラベルが属するシステムによって異なる。

例：〈青〉というラベルは、色を〈赤・青・緑・紫・黄・橙・白・黒〉の8つのラベルしかないシステムの中と、〈紺色〉や〈水色〉といったより詳細なラベルを含むシステムの中とは異なる意味を持つ。

指示作用

「ラベル」は「記号タイプ」と同義であると見なせるだろう。すると、

外延指示では、 **対象（記号トークン） ⇒ ラベル（記号タイプ） ⇒ 指示対象**

後述する例示では、 **対象⇒ラベル（その対象が持つ特徴）**

という指示の経路があることになる。グッドマンは指摘しないが、通常の外延指示は例示の作用をその一部として含んでいるという点は興味深い。ある紙面に鉛筆で書かれた「りんご」という文字列がりんごを意味するためには、その文字列が〈りんご〉というラベルの一例となっていなければならない。実際に使用される全ての言語表現は、その言語の例文としても使用しうるものなのである。

記述[description]と描写[depiction]はどう違うか？ ～伝統的な見解～

グッドマンは、言語的記述も絵画的描写も外延指示の一種であると考え。では、両者の違いは何か？

（パースやソシュールなどの）伝統的な見解：絵画的描写においては、意味するものと意味されるもの間に類似関係という自然な繋がりがあるのに対し、言語的記述においては、両者の間には慣習的な繋がりしかない。前者の関係は動機付けられている〔motivated〕のに対し、後者は恣意的〔arbitrary〕である。

グッドマン・エルギンの反論①：架空の対象や出来事を描く絵画には、絵画がそれと似ているとされるところのものは端的に存在しない。

グッドマン・エルギンの反論②：絵画とその主題は、双子の兄弟がお互いに似ているようにして似ているわけではない。富士山を描いた一枚の絵を考えよう。その絵は1辺1mを越す大作かもしれないが、それが描く対象の大きさには遠く及ばない。富士山の絵は紙と絵の具でできているが、富士山は岩石でできている。富士山の絵は、八ヶ岳が富士山に似ているほどには、富士山に似ていないのである。両者が似ているとされるのは、三次元の対象を二次元の平面状の色彩パターンに変換する一定の写像関数を前提にしていることである。それでも、写實的〔realistic〕な絵が絵の主題に似ていることは異論の余地はないではないか、と反論されるかもしれない。しかし、ある絵が写實的であるかどうかは、どのような写像関数を採用するか依存しているのである。射影幾何学的な写像関数は、数ある写像関数のうちの一つに過ぎない。中世の宗教画では、描かれる対象の神学的・形而上学的な偉大さが、絵の大きさに相似していることが写実性の要件とされていた。また物の輪郭に特徴的な量しを加える印象派的な写像

関数や、対象を奇妙な直方体に分解するキュビズム派の写像関数を採用すれば、モネの絵やピカソの絵は極めて写実的であることになる。人がある写像関数を身につけるには一定の訓練が必要である。それは写真の場合でも例外ではない。ある写像関数が定着すれば、その写像関数に基づいて対象を描く絵は写実的と見なされるようになるだろう。そしてどの写像関数が優勢を占めるかというのは、優れて歴史的・慣習的な問題であるから、記述＝慣習的、描写＝自然的という対立は成り立たない。

記述[description]と描写[depiction]はどう違うか？ ～グッドマンの意見～

描写はアナログであり、記述はデジタルである。しかし、下図のような白黒のピクセルで描かれた描写は、明確な反例ではないか？ここで注意しなければならないのは、アナログーデジタルという性質は、個々のラベルの性質ではなく、ラベルの集合によって構成されるシステムの性質であるという点である。



上の図は、それ単独ではデジタルでもアナログでもない、それをパソコンによって保存される 40×40 の白黒のピクセルによって描かれうるものの集合の一つの要素と見なすなら、それはデジタルなシステムに属する記号の一つとなろうし、それを紙面上に描きうる絵のうちの一つと見なすなら、それはアナログなシステムに属する記号の一つとなるのである。そして上の図が描写と見なされうるためには、上の図はアナログなシステムの一員でなければならないのである。

とはいえ、アナログなシステムが全て描写の名に値するわけではない。水銀温度計の水銀の高さは、温度を意味しており、しかもそれはアナログ的な記号である。しかし水銀温度計は描写ではない。描写というシステムは充満 [reprelte] している。あるシステムが充満しているとは、そのシステムが含む記号のあらゆる変化に意味の変化が伴いうるということである。明らかに水銀温度計はそれを満たさない。なぜなら、仮に水銀の幅の違う水銀温度計がいくつかあったとしても、それらが同じ高さを示すなら、それらは全て同じ温度を意味するからである。水銀温度計にとって、水銀柱の幅の違いは意味の違いを生み出すような特徴ではないのである。逆に描写においては、記号トークンのどのような特徴が意味の違いにつながるような関与的な特徴であるのかを予め決定できない、という点にその特徴がある。

言語的記述と絵画的描写と音楽の記譜法

あるシステムが構文論的にアナログ／デジタルであるという性質は、そのシステムの記号トークンと記号タイプの関係の性質である。

あるシステムが構文論的にアナログである（＝稠密である）

⇨任意の2つの記号タイプの中に第3の記号タイプがあるために、ある記号トークンがどの記号タイプに属するかを人間の限られた弁別能力では1通りに決定できない。

あるシステムが構文論的にデジタルである（＝分化されている）

⇨そのような中間の記号タイプがあるとは限らず、人間の弁別能力と文脈についての知識を以ってすれば、個々の記号トークンがどの記号タイプに属するかを1通りに決定することができる。

一方、あるシステムが意味論的にアナログ／デジタルであるという性質は、そのシステムの記号タイプと指示対象の関係の性質である。

あるシステムが意味論的にアナログである（稠密である）

⇨1つの指示対象を指すためにどのような記号タイプを用いるべきかを、人間の能力では1通りに決定できない。

あるシステムが意味論的にデジタルである（分化されている）

⇨1つの指示対象を指すためにどのような記号タイプを用いるべきを、人間の限られた能力でも1通りに決定できる。

描写、記述、記譜法は下の表のように整理できる。

	意味論的にアナログ	意味論的にデジタル
構文論的にアナログ	絵画的描写	
構文論的にデジタル	言語的記述	音楽の記譜法

自書体のみの[autographic]／異書体を容れる[allographic]

自書体のみのシステムとは、その記号の記号タイプとしての同一性が歴史依存的に決定され、非歴史的な性質について質的に同一であるような2つの記号トークンの間にも本物／偽物の区別を設けることに意味があるような記号システムのことである。絵画を含む芸術作品は自書体のみのシステムに属している。自書体のみのシステムも、同じ記号タイプに属する複数の記号トークンが存在することがありうる。リトグラフや鋳型から鋳造される像などがそれである。

一方異書体を容れる記号システムとは、記号の記号タイプとしての同一性が歴史非依存的に決定され、非歴史的な性質について質的に同一であるような2つの記号トークンの間には、本物／偽物の区別を設けることが意味をなさないようなシステムのことである。記述や記譜法は異書体を容れるシステムである。異書体を容れる記号システムにおいて、記号タイプの同一性は、綴り [spelling] の同一性によって同定される。綴りは個々の記号トークンが持つシステムにとって関与的では無い特徴を無視するよう指示する。このことによって、質的には全く同じとはいえない2つの記号トークンがおなじ1つの記号タイプに属するということが可能になるのである。自書体のみのシステムはアナログなシステムであり逆もまた成り立つ。異書体を容れるシステムはデジタルなシステムであり、逆もまた成り立つだろう。

隠喩的な外延指示

「真理を、真理全部を、ただ真理のみを」というモットーは、それゆえ、世界制作者にとって無力な方針だろう。真理全部では多すぎるだろう。それはあまりに莫大で、変幻定めなく、瑣末な事柄でぎっしりだ。真理だけでは少なすぎるだろう。というのも、正しいが真ではない——偽の、または真でも偽でもない——ヴァージョンが存在す

るからであり、また真であるヴァージョンにとってさえ、正しさがより重要な場合があるのだから。(p 45)

上に引いた引用における、「正しいが真ではない——偽の、または真でも偽でもないヴァージョン」とは、隠喩的な外延指示のことである。真偽の区別は、良い隠喩と悪い隠喩の間にある線を引くには役立たない。なぜなら隠喩はあえて真偽を論ずるならば、真でも偽でもないか、よくてもせいぜい偽だからである。そこで、隠喩の正しさを論じるには、これまでの認識論にはない道具立てが必要である。

ここで、先ほどの概念が役に立つ。**隠喩的な外延指示は、ある記号システムを本来の適用領域とは別の領域に適用する、**という点に特徴があるのだ。エルギンの文章を引こう。

隠喩では、熟知した図式が新しい領域に、あるいは元の領域に新しい仕方ですぐに適用される。一般に、隠喩を遣う結果としてその領域の新たな組織化がもたらされる。なぜなら隠喩的図式は、その領域内の対象のうち、いかなる字義的図式によっても一緒のものとしては分類されない対象を、ひとまとめのものとして分類するからだ。(『記号主義』p 24)

「太郎はサボテンである」という隠喩を例に取ろう。この文は太郎とサボテンの間の類似性を打ちたてようとしているのだが、それ以外の多くのことを試みている。隠喩とは、ある分類のシステム全体を、そのシステムが適用されない領域に持ち込もうとする即興的な試みである。だからある隠喩が成功するかどうかは、新たな領域の言及されない対象に、そのシステムに属する言明されないラベルをあてがうことが正しいかどうかにも部分的に依存しているのである。太郎とサボテンの間の類似性だけが問題となるのではなく、サボテンが植物の中で持っている示差的な特徴（厳しい環境に耐える、少量の肥料で育つ、とげを持つ、などなど）が、太郎が人間の中で持っている示差的な特徴を正しく捉えているかが問題となる。「太郎はサボテンだ」が有効な隠喩となりうるためには、人間植物学が可能でなくてはならないのだ。つまり、「次郎はサボテンではない」とか「花子は茨だ」とか「三郎は竹だ」といった隠喩が同時に有効に機能しうるのでなくてはならない。

例示と表示

外延指示と（広義の）例示は、ウィトゲンシュタインが対比する「語る [sagen]」「示す [zeigen]」にそれぞれ対応している。（狭義の）例示とは、ある対象が、その持つ特徴のうちのあるものを指示する作用である。ある対象が何を例示するかは状況によって変わってくる。

例：生地見本は、通常生地の模様、材質の見本であるが、生地の見本ではない。別の状況では、同じ生地見本が単に触感の見本であることもある。

見本の良し悪し

見本に関しては真偽を論じ得ないが、見本には公正な [fair] な見本と、そうでない見本がある。ある見本が公正であるのは、その見本の例示する特性が、それが見本である所の全体の持つ特性と一致している場合である。生地見本の場合は見本と全体の一致を確認できる。しかしそれを確認できないということが本質的であるような見本もある。例：樽に詰められた混合種子の比率を、種子の一部をとって推計する場合。この場合は種子のサンプルが公正なサンプルであるかどうかは、サンプル中の種子の比

率と樽全体の種子の比率との一致という確認しようの無い事実によってではなく、サンプルを得る手続き——まんべんなく樽をかき混ぜた上でサンプルを得ているかどうか——によって決定される。どのような方法が公正な方法であるかは、どのようなサンプルが全体の性質を推計するために投射可能〔projectable〕であるかという事によって決まる。そしてどのようなサンプルが投射可能であるかは、どのようなサンプルが実際に投射されてきたか、つまり慣習の守りを得ているかによって決まる。つまり見本の公正さは、慣習によって決定されるのである。

芸術における純粹主義批判

芸術における純粹主義は、次のような主張をする。

絵が象徴する〔symbolize〕ものは絵にとり外的なもので、藝術作品としての絵の外から付け加わったものだ。・・・
(中略)・・・真に重要なのは、他のものとのこうした関係や絵が象徴するものではなく、絵そのものがそうであるところのもの——絵の持つ内在的特性が何かということである。(p 116 f)

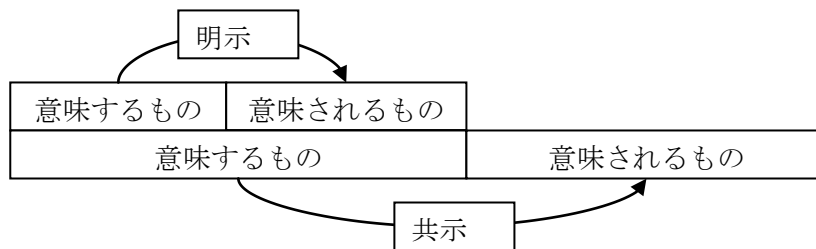
純粹主義者が、絵が何かの記号であることを嫌って上のように言うのは、絵が何かの記号であるとする、記号は記号が意味するところのものを指すための道具的な性格を有しているため、絵画も何かの道具という従属的な地位に貶められるのではないかと危惧するからである。

グッドマンは、純粹主義を退けて、絵画が記号であることを認めつつ、同時に純粹主義者の危惧をも退ける。**絵画はそれがひけらかす特徴を例示する**、というのである。グッドマンの理論において、例示は記号作用の一例であるから、グッドマンはこの主張によって絵画は記号であるという立場に加担したことになる。しかし例示の概念は、純粹主義者の危惧を巧みに回避する道をも示している。例示という記号作用における指示対象は、その記号が有している内在的特徴の一部である。したがって絵画が例示という記号作用を担う記号であるからといって、絵画が絵画の外部にある何か別のものに到達するための単なる手段という地位に貶められるわけではないのだ。

具象絵画はそれが主題とするものを描写している。描写は外延指示という記号作用の一種である。だが絵画が芸術作品である限り、絵画に関わる記号作用は描写だけには留まらないはずである。具象絵画は描写すると同時にその絵画自身が字義通りに持つ特徴、あるいは隠喩的に持つ特徴を例示するのである。後者の隠喩的な特徴の例示は、表出〔expression〕と呼ばれている。例えば、ティンレットの描くゴルゴダの丘の黄色い空は、苦悩を表出する、と言われる(サルトル、p 260)。しかしこれには注釈が必要である。表出が、絵画自身が隠喩的に持つ性質を指示する作用であるはずならば、「苦悩する」という性質は『ゴルゴダの丘』の一部を構成するくすんだ黄色い絵の具のひろがりそれ自体が、(隠喩的に)所有しているのでなければならない。だがサルトルはゴルゴダの丘の黄色い空が苦悩を表出していると言ったのであり、『ゴルゴダの丘』の一部をなす黄色い絵の具のひろがり苦悩を表出しているとは言わなかったのである。もし成り立つのが前者だけならば、「苦悩する」という性質を隠喩的に持つのは、ティンレットの絵が描写するものであって、ティンレットの絵それ自身ではないことになろう。しかし、くすんだ黄色い絵の具のひろがり、それがゴルゴダの丘の黄色い空を描写するために用いられた絵の具であるという事実の助けを借りずして、隠喩的にでさえ「苦悩する」などという特徴を持ちうるだろうか？

この問題を解決するには、ロラン・バルトが神話作用〔mythologie〕と呼び、イエラムスレウが含意

記号 [sémiotique connotative] と呼んだ、二重の意味作用というアイディアの助けを借りる必要があると思われる。バルトは、記号=意味するものと、その指示対象=意味されるものが全体として1つの記号=意味するものとなり、それが第3のものを意味するという現象が広範に認められることを指摘した。例えばある人が関西弁を用いて語る場合、その直接的な指示対象は、その言葉が意味する事柄であろうが、その事を言うために方言を使ったという事実は、彼が関西人であるというアイデンティティに誇りを感じていることの記号となりうる。前者は「明示 [dénotation]」と呼ばれ、後者は「共示 [connotation]」と呼ばれる。彼はあることを明示することによって、関西人であることの誇りを共示したのである。



この考え方を絵画における表出に応用できないだろうか。具象絵画における表出という記号作用を担うのは、ただの絵の具のひろがりでも、その絵の具が描写するものでもなく、その絵の具のひろがりか描写するところのものを描写する限りにおいての絵の具のひろがりなのである。ティンレットの『ゴルゴダの丘』はゴルゴダの丘を描く絵であるからこそ苦悩しているのである。

抽象絵画は、描写という外延指示作用を持たない。だが、抽象絵画も記号作用を有している。抽象絵画は、それが持つ字義通りの特徴のうちのあるものをこれ見よがしに例示しているのである。モンドリアンの一連の作品は「単純性」「直線性」「平面の明確な境界を伴った塗りわけ」といったモンドリアンの作品が持つ特徴の一部を（狭義の意味で）例示しているのである。

芸術作品における例示という記号作用への着目は、芸術作品と見本の類似性を私たちに気付かせてくれる。芸術作品も見本も例示する。そしてあるものが見本として機能するかどうか、機能するとしたらその持つどのような特徴が見本として機能するかということは、予め指摘しておいたように、文脈と状況に応じて変化するのであった。芸術作品も同じである。あるものが芸術作品として機能するかどうか、機能するとしたらその持つどのような特徴を例示するものとして機能するかということは、文脈と状況に応じて変化するのである。芸術作品は、その物自体が有する本質によって芸術作品であるのではない。同じものが、状況に応じて芸術作品として機能したりしなかったりすることがありうるのだ。だから問題は、グッドマンが言うように、「何が芸術家か？」ではなく「いつ芸術か？」なのである。