

美術史方法論を踏まえた美術鑑賞の実践

石川千佳子

Practice for Art Appreciation Based on the Method of Art History

ISHIKAWA Chikako

はじめに

本稿では、近代美術史の方法論を踏まえた鑑賞実践の在り方について提言を試みる。

当然のことながら、美術史研究と美術鑑賞は異なる営みである。しかし、どちらも美術作品を対象とし、それを見るところからしか始まらないという点では同じである。また、鑑賞行為を単に美術作品を見て楽しむ、つまり作品の全体的な印象を把握し好悪を判断する、以上に深めようとするならば一瞥では済まない。時間をかけてよく見る必要があるわけだが、その過程において、近代美術史の方法論は良き道具を提供することができると思う。

ここに言う近代美術史方法論とは、具体的には技法史、様式史、図像学を含む図像解釈学を指す。もちろん、それらを鑑賞実践のなかで厳密に適用しようというわけではない。それらの方法の視点と方向性を取り入れることによって、鑑賞の経験を深める契機を啓くというのが本稿の目的である。言い換えれば、一般の美術鑑賞者による鑑賞行為のなかで、美術史の成果を使用可能な形で活かしていく試みといえよう。

I. 美術史方法論から得られる三つの視点

作家の列伝や真贋の鑑定を超えて、美術の歴史の学的な体系化を目指す近代美術史の出現はそう古いものではない。ヘーゲルが『美学講義』の中で、理念と形態との関係において、象徴的すなわちオリエント美術、古典的すなわち古代ギリシア美術、ロマン的すなわち彼と同時代のロマン主義美術という三つの類型を示し、大まかではあるが時間軸に沿った美術様式の展開を法則化してみせたことに端を発する。¹⁾ その後に発展した近代美術史方法論について、技法史、様式史、図像学を含む図像解釈学の三つに分けて素描するとともに、そこから鑑賞に向けて抽出される視点について述べたい。

(1) 技法史から

美術作品を制作する場合には、素材と素材に適した技法の習得が必要である。素材の観点で美術を分類する見方は古くからあり、プリニウスの博物誌によると、絵画は鉱物の項に収められている。²⁾ また、チェンニーニの絵画論³⁾を始め、制作者による種々の技法書も今日まで伝えられてきた。日本においては、狩野派の家伝書である「本朝画史」等に、絵具の種類やその使い方が詳細に記されている。⁴⁾ 近代の技法史においては、制作者の経験にもとづく記述の文献研究はもとより、化学的な分析や、エックス線による撮影、医学検査用カメラ等を応用した実物調査も行われるようになった。

実際の鑑賞実践において、技法史からは常に対象となる作品の素材技法に着目する視点が求められる。また、たとえば脱活乾漆技法が日本では天平期の仏像制作に限られたり、ヨーロッパの油彩技法においても実用化されたばかりの頃の絵具には粘性がなく、17世紀ごろから粘性のある絵具の使用が始まって結果的に筆触を残した表現が可能になる。このように、素材技法自体も地域や時代に特有の歴史を持ち、その成果が常に表現に反映されてきたことを意識しておく必要があるだろう。

(2) 様式史から

前述のヘーゲルによる歴史哲学の影響のもとに、美術史とは、素材や使用目的、技術の制約に抗いながら自らを表現していく芸術意欲の展開の歴史だと考えたのがリーグルであり、様式史の確立者とみなされている。⁵⁾

さらに、新カント派に近いフィードラーの芸術哲学にもとづいて、美術の本質が形象性にあるとし、形象化に伴う一定の形式すなわち様式が、時間軸と空間軸の中で相互に関連しながら変遷していく歴史の法則性を追究しようとするのが、今日まで日本の研究者にも広く受容されてきたヴェルフリン流の様式史である。ただし、様式と一言にいても、芸術家個人の様式から、同一の工房等の狭いグループ、さらに地域、民族、時代まで、さまざまな段階があり、またそれらが相互に影響し合い、変容を繰り返しながら美術の歴史を形成してきたとする。⁶⁾

様式史は、あえて美術作品の造形面に限定して、作品相互の比較分析を通じて歴史的展開の法則性を見出そうとするところから「作品が作品を生む歴史」であり、いわば作者の伝記から作品を解放し、純粋な形象の現れだけを問題にする傾向が強いので「匿名の美術史」と呼ばれることもある。

また、様式史の理論はヘーゲルに根を持つとはいえ、進歩史観によって美術を捉えているわけではない。進歩ではなく、あくまで多様な様式の展開の歴史とする。基本的に批評の役割である、個々の作品や様式相互の優劣等の価値判断は行わない。

私たちは作品を見たとき、特に解説を参照しなくても、それが日本のものなのかヨーロッパのものなのか、現代のものなのか近世以前の古いものなのか、大よその当たりをつけることができる。これは、様式史的な見方が一般的にいきわたっている証拠ともいえよう。ある文化圏やある時代には特有の造形形式が存在しているという前提がなければ、そうした判断を下すことはできないからである。したがって、様式史の視点を鑑賞実践に取り入れる場合には、まずその無意識的に働かせている方法を意識化すること、さらに美術作品をあえて造形に還元して、形象を構成している点、線、面、構図、色彩等の要素とその組み合わせの在り様を、分析的に見直し記述していくことが求められる。

(3) 図像解釈学から

様式史が美術作品の形象に注目するのに対して、その内容に重点を置いて、いわば作品に内包された複雑な意味を読み解いていくのが図像解釈学である。ヴァールブルグによって創始されたこの理論をパノフスキーが発展的に継承し、現在では様式史と並ぶ美術史の方法論として広く支持されている。

図像解釈学は、そもそも様式史の批判から出発した。まず、人は美術作品を見るときに決して造形だけを切り離しはしない。例えば「赤い三角形と茶色の正方形が組み合わせられた形象が画面の中央に位置している」などと認識するわけではなく、ふつう「赤い屋根の家が描かれている」と見る。つまり、形象と意味は結びついて同時に把握される。様式史の研究者であれ「青い服を着た人物が…」というような解説を行うが、厳密に形象にのみ着目するならば、そんな言い方はできないはずだというわけである。この意味を分かちがたく含んだ象徴としての画像が図像であるが、パノフスキーの場合は、図像を読み解く方法を三段階に分ける。⁷⁾

第一段階は、さきほどの「家が描かれている」というような、日常的な概念と結びついたモチーフの層の解読である。

第二の段階は、モチーフとテーマが結びついたイメージの層の読み解きである。通常、この方法は図像学として知られる。代表的な例に、仏教やキリスト教の宗教図像や古代ギリシア・ローマの神話の図像解読が挙げられる。宗教美術では、経典や公会議での議論等を通して正統な図像が規定され、伝承されてきた。古代や中世において、美術は神話や宗教的な教義等のさまざまな意味や物語を人々に伝える手段であったから、描かれた人物像が誰であり、どのような物語の場面を表現しているのかということが、より正確に理解されるような造形の約束事が編み出されて体系化されたのである。たとえば、アフロディテ（ヴェヌス）の決まった附属物（attribute アトリビュート）はピンクのバラやリング等なので、美しい女性が描かれていてリングを手にしていたり、背景にピンクのバラが散っていたりすれば、その女性像はアフロディテであり、その女神にまつわる物語の一場面であることが理解されるしくみである。また、こうした図像は、目に見えない諸理念を可視化する際にも使われる。たとえば「正義」であれば、目隠しをした女神が片手に剣を、もう一方の手に秤を持った姿で表わされてきた。たまたまヨーロッパの例について述べたが、仏像の基本形である如来の図像に、三十二相八十種好と呼ばれる詳細な決まりがあることは周知の通りである。

第三段階は、第一段階と第二段階を基礎としながら、パノフスキーの言葉を借りるならば、ある文化圏の無意識的傾向が表れる世界観の層までも読み解く深い解釈となる。図像学を超える狭義の図像解釈学が適用されるのは、この段階だといえよう。特にこの方法が本領を発揮する、ルネッサンスやバロック期の教養人を満足させた複雑かつ重層的な意味の織物としての作品解釈は、それに関わる哲学思想から諸科学、文学、風俗に至るまでの膨大な文献資料を駆使して行われる。言い換えれば、美術作品を人文学全体の文脈の中に位置づける企てといえよう。様式史の側からは、美術の本質である形象性の問題を軽視した文献学という批判もあるようだ。

こうした図像解釈学の方法は、以前「ダ・ヴィンチコード」⁸⁾がベストセラーとなって映画化されたこともあり、一般によく知られるようになった。ちなみに小説の中でも、エジプト神話を援用したモナリザの解釈が披露されている。しかし、広汎かつ詳細な文献研究が必須の図像解釈学の方法を、実際の鑑賞実践にそのまま取り入れることはできない。そこで、広義の図

像解釈学的視点を鑑賞に取り入れる場合は、美術作品にはその内容を理解するための、いわば言葉と文法に相当する図像とその決まった組み合わせがあるという前提を認識し、必要に応じて先に述べた第二段階の図像学的な知識を使うこと、さらに作品をより深い解釈に向けて開かれた複雑な意味の構成物だとみなす態度が求められるだろう。

II. 鑑賞実践の過程と三層構造としての美術作品

美術鑑賞については、美術作品と鑑賞者との対話的な関係の中で作品が開示され、その価値を経験する過程だと基本的に捉えられる。そこには、感性ばかりでなく知性と身体の働きが介在する。というよりも、美術作品を十全に味わい尽くすためには、それらの人間に備わった能力を、いずれかに重きを置きながら別々に働かせるのではなく、一体化して協働させることが大切なのではないと思われる。しかし、それは一種の理想的な境地であって簡単に届くものではないので、ここではまず実際の鑑賞実践のモデルを示し、次いで美術史方法論から得られた視点との対応関係について考えてみる。

(1) 鑑賞実践のモデル

美術鑑賞は、美術作品に眼差しを向けて、視覚のみならず触覚や運動感覚も働かせながら全体としての表象を瞬時に構成し、好悪すなわちカント的にいえば快不快の感情の判断を下すところから始動する。美術展等で一作品の前に人が立ち止まる時間は、平均すれば十秒に満たないといわれるが、作品の全体的な印象を把握して好き嫌いを言うだけならば、ごく短時間で間に合う。⁹⁾ これは感性を働かせて美術作品を感じる段階であり、この段階なしに鑑賞実践はあり得ないが、その出発点あって終点ではない。さらに作品の前に踏みとどまって対話的關係を結び、細部まで能動的に見ていくときには、その過程で生じる気づきに対応するために知性を働かせること、つまり作品を考える段階が不可欠となる。この知性による客観化は、造形面にせよ意味内容面にせよ作品の内容の理解につながるが、そこで終了してしまうと往々にして鑑賞が謎解きにすり替えられ、美術作品が多少難しいクイズと化しかねない。この段階を経て、再び作品の全体像に立ち戻るところまでを鑑賞実践の過程に含める必要がある。そうして眺める際に、眼差しが更新されて、作品が最初に一瞥したときとは異なる姿として現れ、鑑賞者にとってより好ましく大切なものになったとすれば、作品の価値は深く経験されたといっていよう。

したがって鑑賞実践については、能動的に感覚を開いて作品を「感じる」から始まり「考える」を経て「より深く感じる」に至る循環的な流れが想定される。

(2) 三層構造としての美術作品と三つの視点の対応

鑑賞実践の過程において、前章で述べた美術史方法論の視点が導入可能なのは、作品を「考える」段階である。その導入の前提として、美術作品を素材技法、形象、意味内容の三層構造で捉える見方を示しておく。

現代美術では、映像と音だけで構成された作品等もあり得るが、造形芸術もしくは空間芸術といった別称を持つ美術の作品は、基本的に物体あるいは物体の組み合わせとして存在する。いわば紙、布、絵具、木、石、金属といった物質的基体のうえに表現が成立しているのであり、

それらの物質的素材を使いこなすためには、それぞれに特有の技術すなわち技法が要求される。この美術作品の土台となる部分が物質的基体の層であり、技法史の視点と対応する。

次に、素材技法を用いて可視化される形の部分が形象の層となり、様式史の視点と対応することになる。たとえば、風景画のように再現的な描写を伴う作品はもちろんだが、抽象画であっても円や直線といった形を読み取ることができるし、画面を一色で塗り込めたような非定型の作品であっても形なき形が現われているといえる。また形は、先述したように点、線、面といった造形要素に還元することができる。それぞれの要素に着目することもできるし、それらの要素を組み合わせる構成される意味ある形象、たとえば人物像等の造形や、さらに大きく全体と部分の造形的な関係性等に注目して比較分析を行うことも可能である。

最後に、一定の約束事に従って意味と形象が結びついて隠された内容を物語る部分が意味内容の層であって、図像解釈学の視点と対応する。膨大な文献学的知識を必要とする深い解釈に至ることは難しくとも、たとえば絵画であれば描かれているものを一つ一つ意識化してみることができる。さらに必要に応じて神話や宗教美術の図像の基本を知ることによって、作品の内容を読み解く可能性は格段と広がるはずである。

美術作品においては、素材によって形が展開され、形を通して意味が語られるので、ここでは物質的基体を核として同心円状に層を成すような三層構造をイメージしてみた。もちろん、それらの各層が切れ離れよく隔てられているわけではなく、相互に関連し、かつ浸透し合いながら作品という統一体を成していることは言うまでもない。

Ⅲ. 適用例としてのワークシート

それでは、実際の鑑賞実践の現場で、美術史方法論から得られた三つの視点を具体的に活かすとするれば、どのような事例が考えられるだろうか。美術館見学等の場面で解説者が語りかける内容の中にこうした視点を入れる、また素材に関してならば制作体験を鑑賞実践の一部に組み入れるといったことも考えられようが、ここでは本学の共通教育すなわち教養教育の授業において使用しているワークシートの一部を掲げてみたい。(参考資料1及び2)

授業時に作例の映像を見ながら使用されるこれらのワークシートは、必ず先述の三つの視点にもとづいて構成されている。その直接の目的は、鑑賞実践の「作品を考える」段階で使用できる応用可能な道具になじみ、授業から離れた後でも好悪を超えた鑑賞実践を行う際の一助とすることにある。

また、本学の授業で、あるいは本学以外の生涯学習の場等で同種のワークシートを使用する場合には、それに先立って三つの視点を導き出した美術史方法論の概略を述べることにしている。いわば美術作品の見方自体の歴史を知ることによって、鑑賞者が意識せずに美術作品に向けてきた眼差しでさえ歴史性を背負っていることに気づいてもらう。さらに、素材技法にも形象や図像にもそれぞれ固有の歴史的展開があり、たとえば鑑賞者の眼前の形象も制作者が無から突然創造したわけではなく、批判的に革新するにせよ踏襲するにせよ、過去や同時代の様々な作品との関係の中から生じてきたことや、古代に成立した図像がさまざまな意味を付与されながら時代や地域を超えて現在まで生き続けていることを知る。ひいては、鑑賞実践の対象となっている作品が、そうした歴史的展開を内包する素材や形象や図像の複雑な統合体であって、太古から現在に至る気が遠くなるような時間のなかで、地上のあらゆる地域において絶えるこ

となく人間が作り出してきた無数の美術物に連なり、しかも大多数の失われたそれらを背景に存在しているということを想像する契機になると考えるからである。

(参考資料1) 作品解説ワークシート

1. 法隆寺：釈迦三尊像	
作者名	制作年
技法素材	大きさ
<p>解説してみよう</p> <p><造形分析></p> <ul style="list-style-type: none"> 技法を確認しましょう。どんな材料を使い、どのような工程で作られるでしょうか？ * 仏像の造像技法 この像は寺院のどこに安置されていますか？ 見る人の視線はどこに集まりますか？ 顔の特徴を挙げてみましょう ★大衣の造形の特徴を挙げてみましょう * 仏像の様式を語る大衣 <p><内容解釈></p> <ul style="list-style-type: none"> これらの像は何という仏でしょうか？また、中尊の像に特有の図像は何と呼ばれ、代表的な相にはどんなものがあるでしょうか？ * 如来の図像が基本形 手の形はどんな意味を持っていますか？ * 印相 これらの像はどのような目的のために造られたのでしょうか？ * 宗教美術の特色 	

(参考資料2) 作品解説ワークシート

4. 春の寓意(プリマヴェーラ)	
作者名	制作年
技法素材	大きさ
<p>解説してみよう</p> <p><造形分析></p> <ul style="list-style-type: none"> 技法を確認してください。どんな材料を使っていますか？ * 古典技法 構図にはどんな特徴がありますか？補助線を引いてみましょう。 描かれている人物は何頭身ぐらいでしょうか？中央の人物に正中線を引いてポーズの特徴も考えましょう。 輪郭線や線にはどのような特徴があるでしょうか？ 人物が目立つのはどうしてでしょうか？ <p><内容解釈></p> <ul style="list-style-type: none"> ★ギリシア神話の図像：人物は何人描かれていますか？また、それぞれ誰でしょうか？ * イコノグラフィーとイコノロジー 中央の人物はどんな色の衣装を着ていますか？ この作品から浮かび上がる重層的な物語を解説してみましょう 	

*ここに掲げた参考資料1及び2では鑑賞者が回答するための空欄を省略している。

結びにかえて

近頃、美術理論を研究する立場から、鑑賞教育について語るように要請される機会が増えてきた。ならば近代美術史学と美術鑑賞の接点を見出せないかと考えて結果が、これまで述べてきた本稿の内容である。実際に教員免許更新講習等で解説してみたところ、問題点を二つ指摘された。

一つ目は、現代美術に図像解釈学的視点は有効かという問題である。確かに判別できる図像が表れず、焦点もなく色彩のタッチだけが画面全体を覆うような、いわゆるオールオーバーの作品に図像解釈学的方法を適用することはできない。コンセプチュアルアート以降の抽象度の高い作品の内容の解釈については、現代思想との直接的な関わりの方を視野に入れる必要がある。また、一言に現代美術といっても、1980年代以後のポストモダンアートであれば、マンガやアニメーション等のサブカルチャーを引用するなど、過去や同時代の画像を自由に切り取って再構成するタイプの作品も多い。そうした場合には図像解釈学的視度も十分に有効だろう。

二つ目は、鑑賞実践の作品を「考える」段階から「より深く感じる」段階への接続の難しさである。確かに、美術史方法論から導き出された視点によって作品を解読していくことは、単なる物知りの知識の集積に終始する危険をはらんでいる。表面的な知的理解と鑑賞との決定的な違いは、作品を断片的な知識の総和とみなすか、さまざまな要素が複雑に絡まり合っているが全一なるものとして受容できるかどうかにある。それは、その眼前の作品を鑑賞者自身にとって大切なものだと感じ取れるかというところに懸ってくるだろう。その点においては、前述したように、美術史的な視点を通して、眼前の作品が素材や形象や図像の複雑な統合体であり、太古から現在に至るまで人間が作り出してきた無数の美術物に連なっていて、しかも大多数の失われたそれらを背景に存在しているという、かけがえの無い在りように思い至ることが意味を持ちはしないだろうか。美術史の専門研究者は、自らを美術史学者ではなく美術史家と称する傾向がある。そこには客観的な考察や論理的体系化のみならず、アマチュアの本来的な語義である愛するというニュアンスが含まれているように思う。だとすれば、美術史家と鑑賞者の眼差しとは根底において重なり合っただけでしかないべきだろう。

註

- 1) G.W.F. ヘーゲル『美学講義 上』長谷川宏訳 作品社 1995年 82 - 86頁
- 2) 『プリニウスの博物誌 III』中野定雄他訳 雄山閣出版 1986年 1406 - 1418頁
- 3) C. チェンニーニ『芸術の書』中村彝訳 中央公論美術出版 1976年 参照
- 4) 笠井昌昭他訳注『本朝画史』同朋舎出版 1985年 430 - 450頁
- 5) A. リーグル『美術様式論』長広敏雄訳 岩崎美術社 1970年 22 - 55頁
- 6) H. ヴェルフリン『美術史の基礎概念 近世美術における様式発見の問題』梅津忠雄訳 慶応義塾大学出版会 2000年 3 - 26頁
- 7) E. パノフスキー『イコノロジー研究』浅野徹他訳 美術出版社1971年 6 - 19頁
- 8) D. ブラウン『ダ・ヴィンチ・コード 上・中・下』越前敏弥訳 角川文庫 参照
- 9) 石川千佳子「美術鑑賞の基礎理念—作品の解釈と価値判断をめぐって—」大学美術教育学会誌 第24号 1992年 41頁