

絵画鑑賞の論理

野口栄子

一

絵画という芸術現象の発生は、すでに二五〇〇年以前に新生人類とよばれる人類とともにあり、現在にいたるまで洋の東西を問わず不斷に制作されつづけている。材料、主題、様式の多様さにもかかわらず、二次元的な平面上に目にみえる具体的な色彩と形態をもって表現された世界は、同時代においてはもとより、作者とその時代を超えてわれわれに語りかけ、強い感動を与える。作者の生存中に理解されなかつた絵画が、作者の死後に何年かを経て理解されるようなことも、絵画が目に見える具体的な作品として存在するからにはほかならない。

絵画が目に見える具体的なもの——視覚的なものである以上、その制作は当然のことながら作者の目と同時に他の人々のみる目——つまり人間にとってはみることであり、絵画にとってはみられることが予想される。そして絵画の鑑賞はこのみることとみられることの上に成立している。しかしながら絵画の発生と絵画に関する省察の変遷が必ずしも一致しないように、絵画鑑賞という事実とそれに関する研究は決して軌を一にしていない。したがってわれわれは絵画の鑑賞についての論理的考察を、現時点において整理しなおす必要がある。近年とみに芸術作品の鑑賞が文化国家や文化政策の主な要件としてとりあげられる一方で、経済の高度成長に伴う物質文明の発達により、芸術は生活のなかで副次的な意義しかもたないように思われる。このようなときに当って、われわれにとって絵画鑑賞とはなにかをあらためて考察してみたい。

二

絵画の鑑賞に関する文学的な記述や随想に似たものは、ギリシャ時代にまで溯って考えられるが、理論的な考察は比較的近年になってからで

あり、その基礎づけは一般美学の立場においてみいだされる。

カントがその著「美的判断力批判」のなかで芸術の制作と鑑賞に関して考察したことは、以後の絵画鑑賞に関する論理的展開にきわめて示唆的な方向を与えた。カントによれば、ただちに鑑賞体験との類縁性に思っておよぶような「美を判定する能力」がまず想定され、それがさらに「趣味判断」と名づけられた。(Kant: Kritik der Urteilskraft, 1790, Absch. 1, Kap. 1-1)そして趣味判断のなかに、天才の芸術制作能力がくみいれられている。カントはひろく美と芸術を同一視しているが、一種の鑑賞体験とみなされやすい美的判断力が、制作体験と共通の基盤を与えられているのは注目し得る。この点に関してカントは次のように述べている。すなわち「美しい対象をこのようなものとして判定するためには趣味を必要とする。しかし美的な技術つまり芸術そのもの、言いかえれば美しい対象を産出するためには天才が必要である」と。

(Kant: op. cit. Absch. 1, Kap. 2-48) カントのこの発言はいくつかの問題を内包している。カント自身もこの発言にひきつづいて述べているように、まず自然美と芸術美の関係が考えられる。趣味はこのいずれをも判定する能力であるが、産出能力ではない。産出能力は、自然美のばあいは自然であるが、芸術作品のばあいは天才である。自然美(美)も芸術美(芸術)も、ともにカントによれば共通の趣味判断のもとにそれらの美的形式が問われる。趣味判断は判定能力であって、広い意味での鑑賞体験——すなわちカントによれば観照体験と名付けられるものであり、自然美と芸術美とともに美的なものとして判定し、われわれの認識にもち来らすものである。これによってわれわれはカントが美と芸術を共通に判定するさいにそれぞれの成立過程ではなく、むしろ受容過程的なものを重視していることがわかる。この受容過程的なものは、カント流に言いかえれば認識過程と称することができる。すなわち趣味である。

そこで次の問題——趣味と天才の関係が問われることになる。天才は芸術作品を産出する能力であるが、天才もまた観照体験の上にたって作品を制作する。カントのことばをふたたび引用すれば「……このような形式を芸術作品に与えるためには、ただ趣味のみが必要である。芸術家は芸術や自然の示す種々な範例によって、自らの趣味を訓練したり修正したりして、自分自身の作品をこの趣味と対比しながら何度も苦しい試みをつづけて、やっと自分で納得できるような形式を発見する。」(Kant: op. cit. Absch. 1, Kap. 2-48) のであり、これを趣味の側面からいえば、「趣味は判断力一般と同じように天才を訓育(鍛練)する——すなわち天才の翼を切りとって、天才を磨き、完成させる。しかも趣味はまた同時に、天才がつねに合目的であるためには、天才がどの方向に向ってどのように進むべきかについても指導する。」(Kant: op. cit.

Absch. 1, Kap. 2-50) ことになる。

通常もしくは常識的には、芸術作品がまず産出され、つづいて観照体験が発生すると考えられやすい。しかしカントはこの問題に関して、まずひろい意味での判定能力一般のもとに創作を位置づけた。われわれはわれわれの問題である絵画の鑑賞に関して、まずカントとともに絵画制作をも規制するひろい基盤を考えることから出発したい。天才——画家もまた観照体験をもたなくては制作することができない。それは自然美と芸術美とを問わず、カントのいわゆる共通感覚——主観的普遍性につながるものであり、作者と鑑賞者を統一する導きの糸にほかならないであろう。

つづいてわれわれは、カントの趣味判断の四様式を絵画鑑賞にさいしても注目しておきたい。カントは趣味判断の様態を①無関心性、②無概念性、③目的のない合目的性、④必然性という用語を使って説明した。(Kant: op. cit. Absch. 1, Kap. 1-1~22) 絵画鑑賞を趣味判断というひろい基盤から考察しようとするとき、当然これらは絵画鑑賞を支える様式としても重要な意味をもつことになる。すなわちわれわれは絵画の鑑賞にさいして、①特定の関心をはなれて一種の純粋な立場にたつこと、②悟性の領域に属する概念を超えた普遍的立場——主観的感覚的であってしかも快、不快の感情ともことなつたアプリアリな妥当性をもつ立場にたつこと、③客観的な目的があつてプロセスは問題でなかつた、また欲求能力にもとづいた意志の立場にたつような合目的性ではなく、結果よりもプロセス自体に価値のあるような合目的性、また④たんなる主観でなく、主観的な普遍性にたち、一見して客観性を欠くと思われやすいが、共通感覚という点では客観的でもあるような必然性の立場にたつことなどをおこなっているといつてよい。さらにこれらの四様式は、つねに芸術体験がもつ純粋さや、理性や悟性をはなれた感覚による立法、およびその妥当性などを示すものとして理想的な状態を表すものであり、絵画鑑賞の論理的基盤に制作をふくむ観照体験とともに設立してよいと思われる。

カントの立場はさまざまに発展したが、次にわれわれは絵画の鑑賞に関してカント学派に属しつつ絵画にたいする深い造詣から、その鑑賞理論にひとつの道をひらいたフィードラーの説をとりあげたい。それはすでに述べたような絵画の視覚体験ということに関連している。すなわちフィードラーによれば、芸術活動（かれのばあいは造形芸術——そのなかでもとくに絵画）の本質を理解することなしにたんに作品の効果のみかかわる芸術理解は正しいものとはいえない。われわれは芸術的活動そのものが「人間の本性のなかから成立する所以を洞察し」(Fiedler

C. : Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit, 1887, Schriften über Kunst, S. 187) それによって「有機体 (Organismus) としての人間が自発的に努力しているところの多くの精神的肉体的表明から、われわれがそのより以上の発展において芸術的なものとして特色づけるところのこの活動が分離しはじめる点を認め」(Fiedler : op. cit. S. 187f) 検討しようとした。フィードラアは受客の側からではなく、制作の側から芸術活動——とりわけ絵画活動を説明する立場をとった。そしてその活動(芸術的活動)を人間の機能(Organismus)——絵画にさいしては視覚(das Sehen)と関連して考えることにより、いっそう具体化しようと試みたのである。彼の視覚論は制作論に終始しているかのようにもえ、芸術作品という対象性が稀薄である点においてはカントと同系列に属するが、鑑賞に関しては却って新しい方向を示すものであり、カントの趣味を視覚に発展させ、芸術の創造性を強調したものと見て注目し得る。

フィードラアによれば、視覚は「触覚」「聴覚」などと同列の身体的対象表象であって「表出運動」である。そしてその表出運動は感覚的なものである。多くの感覚性質は平等に働くのではなく、ひとつが強くなると他はほとんど消滅してしまう。視覚に関していえば、それは思考、概念、認識、言語表象などとはことなるものである。フィードラアのことを引用すれば「精神的性質の内容が身体的器官の運動において、その存在の標徴やその意味の表現をえたこと」(Fiedler : op. cit. S. 194) が表出運動としての視覚の意味ではなく、「表出運動のなかにひとつの心理物理的過程の発展段階をみとめる」(Fiedler : op. cit. S. 194) こそ重要であった。「精神がひとつの独立した生命であり、身体を動かすひとつの能力である」と考えるのは古い考えかたで、(Fiedler : op. cit. S. 195) われわれは表出運動それ自体の発展のなかに、人間の精神構造の感覚的展開をよみとらねばならない。そしてそれが芸術に通ずる道なのである。

十八世紀らしい白内症などの目の手術の開拓と患者の観察によって、たとえばディドロは「盲人に関する手紙」(Diderot D. : Lettre sur les aveugles, 1749, Oeuvres. t. 1.) において、人間の視るという働き——視覚についてとりあげた。それは人々に認識の多様性——たんなる観念的認識以外の感覚的認識についての関心をうながした。そのような歴史的展開の上でフィードラアのこの所説は、視覚の芸術性にたいする解明として次のように発展する。すなわち上述のごとく考えられたフィードラアの視覚は、たんに視る作用ではあるが、同時に身体的な手の作用——絵筆をとって描く作用を予想している。「彼がたんにひとつの線を引くとき、いやただ目の知覚したものを描写しようとするひとつの身振をするとき、もし彼がそれを正しく省察すれば、その動作によって視覚の特殊器官である目が、自己の力では果しえないことを視覚表象のため

になすことを知るであろう。」(Fiedler : op. cit. S. 275)と述べられているように、目の働きは手の働きにおいて完結する。つまり視覚表象は作品の制作に直接的に連繋するのである。このような構造の上に組み立てられたのがフィードラアの視覚である。そこではわれわれは絵画の鑑賞に当って、画家のこのような軌跡をたどってその本質に迫る以外に道がないということになる。

フィードラアの著作の初期に属する「芸術作品の評価について」(Fiedler : Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876, Schriften über Kunst)のなかでは、このような構造に迫ることの可能性が論じられている。カントの趣味においては、芸術的世界の独自性とそれに関与することの必然性がア prioriに前提されていたが、フィードラアにおいてはいわば視覚という感覚的世界の無限の展開にのみ芸術の可能性があり、われわれの鑑賞体験はこれもまた画家のこのような追求にたいする無限の接近であると考えられている。いわば鑑賞の完璧性ということからすれば、悲観的な状況が現出するのである。フィードラアは鑑賞に関して次のように述べている。まずフィードラアは「人間の能力の所産であるところの芸術作品を説明したり評価したりするときは、自然の産物を説明したり評価したりするのは異った前提から出発しなければならぬ。」(Fiedler : op. cit. S. 3)として芸術の独自性を説き、つづいて「芸術の理解や評価が真の芸術の理解や評価であるといふことができるのは、芸術作品の理解や評価がその作品の本質的内容に関係しているばあいだけである。」(Fiedler : op. cit. S. 5f)と述べている。さらに「①素朴な人はまず……彼の感覚の美的受容能力をもって芸術作品に向う」が、これには限らない段階があって「芸術作品の争いがたい重要な側面のひとつを把握してはいるが、真髄を捉えていない」態度である。そこで「②自らの関心をとくに対象や表現の思想内容に向けているひとびと」がみられることになる。ここでフィードラアは、芸術的内容と思想内容を区別し、「素材内容の価値の面から作品を評価するのはまちがった結果に到達する」と言っている。さらに「美術史上の智識」や「研究の根柢に、たんに表面的な芸術概念を置いてはいるにすぎない美術史」もあまり価値がない。もちろん「人々は昔からひろい歴史的関係のなかで芸術の置位を理解しようとしてきた」がというのがフィードラアの説明である。(Fiedler : op. cit. S. 10~56)

ではここでフィードラアが、真の芸術理解の方法として主調したいのは何であろうか。それは芸術の個人的体験の深さである。そして、それは同時にフィードラアの限界でもあるが、「自己の知覚能力を自由に使用することができるまでに発達した人だけが、世界の直観的把握の無限性」(Fiedler : op. cit. S. 87)に達するのであり、「芸術作品の理解は困難であるが」「やはり努力しなければならぬことだ」(Fiedler : op.

cit. S. 114)と結んでいることにつながる。フィードラアのこのような考え方は、たしかに絵画の鑑賞にとって核心的なものであり、絵画作品の直観的把握が、歴史性や社会性を超えて、どこまでも個人の体験として考えられる必然性は十分に理解できる。そしてこフィードラアの流れをくむ意見も、一般美学の立場のなかにはそれ以後まだまだ数多く登場する。しかし現代においてわれわれは、当然このような個人的体験の鋭な深まりをなおざりにするわけにはいかないが、もうすこし幅のひろい社会的連帯性——それはカントの共通感のようなものの発展として理解してもよいが——を考えたい。しかしそれはどこまでも個人の体験を中心に設定されない限りは、無意味であることは当然である。ここではカンとフィードラアという二人の立場をとりあげることにより、絵画の鑑賞体験の一般美的基礎づけを、趣味と視覚という立場からおこなうたにとどめる。

三

絵画の鑑賞に関して、前節の一般美学の立場につづいて諸芸術の比較の立場から考察したい。フィードラアも前掲の「芸術的活動の根源について」のなかで、「芸術一般が存在するのではなく、諸芸術が存在するだけである」(Fiedler: Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit, 1887, Schriften über Kunst, S. 187)と述べているが、古来から美や芸術に関してその具体性への注目から、芸術の分類や諸芸術の比較が、議論好きのひとびとにとって好個の題材としてとりあげられた。「絵画は無声の詩、詩は有声の絵画」(シモニデスの語と伝えられる)とか「建築は凍れる音楽である」というような表現がおこなわれてきたことは、その間の事情を伝えるものであろう。しかしながらこの二つの事例からも容易に判明するように、古来からとくに古典主義的美学に至るまでは、諸芸術の類似性もしくは同一性が指摘されることが多く、相異性が注目されることは稀であった。

英国の十七世紀古典主義文学を代表するドライデンは、その著「詩と絵画の対比論」において、「色彩はそれに付属している光や影とともに、それらの場所に適当にえらびだされ、下絵に生命を与え目を楽しませる。言葉つまり表現、比喻やいいまわし、韻文法、また音のひびきの優雅さなどは、韻律や思想への言葉の転回や表現の全部分におよぶあらゆる他のことからのように、劇詩にも叙事詩にも正確に同じ役割を果たす。」(Dryden, J.: A Parallel of Poetry and Painting, 1695, Ed. by Sato. I. 1970, p. 45)と云って、色彩(Colours)と言葉(Words)

を対比させて、その共通性を指摘しようとしている。

詩と絵画を明確に区別したのは前述のディドロで、「聾啞者に関する手紙」(Diderot : Lettre sur les Sourds et les Muets, 1751. Oeuvre t. II)のなかでその点に注目している。盲人とともに、聾啞者もその障害が言語に関する貴重な課題を投げかける点で、ディドロによってとりあげられたのであるが、そのなかでディドロは詩は時間の流れにそって展開するのたいし、絵画は空間的に同時にイメージを提示するといっている。ディドロは目にみえる身ぶりや耳からきく言葉との相異について指摘し、そこから絵画と文芸を区別した。そしてその比較研究が重要な問題だと述べている。

ディドロよりも一五年おくれて、レッシングが「ラオコーン——絵画と文芸との限界について——」(Lessing G : Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie 1766)を書いたのは有名である。ラオコーンはトロイのアポロン神殿の神官であったが、ギリシャ人がトロイ戦争のさいに兵士をしのばせた大きな木馬をトロイに送ったのを疑ったために、アテネの女神が怒って二匹の大蛇となり、ラオコーンと二人の子息に巻きついて締め殺してしまおうというヴェルギリウスにある物語の人物である。この物語の場面が、ギリシャのヘレニズム時代のロドス派の三人の彫刻家——アゲサンドロス、アテノドロス、ポリドロスの手によって彫刻され、現在ヴァティカノのピオ・クレメンティノ美術館のベルヴェデーレ回廊に遺っている。三人の人物——つまり中央はラオコーンで左右が二人の子息であるが、これが三人一組で二匹の大蛇に巻きつかれ、そのうちの一匹はラオコーンの左の脇腹に噛みつこうとして、口をあけ首を曲げている。その首を辛じてラオコーンの左の手が押え、それにつれて身体が大きく右に弓なりに反っている。左へやや傾けて弓なりの身体にそって上を向いたラオコーンの顔は、迫ってくる危険に半ばおそれ、半ば絶望して眉を寄せ、唇は半開になっている。二人の息子はラオコーンより小さく彫られてラオコーンを中心に彫刻全体が三角形にまとめられている。右側の息子はラオコーンの身体にそって、肩や足に大蛇のからみついた姿をうしろにのけぞらせており、左側の息子は右肩をラオコーンの左手——大蛇の首にかかっている——と大蛇の胴でつながれ、左足にもからんだ大蛇をはなそうとしながら前かがみになっている。二人の息子のこれも恐怖と絶望を表す顔はそれぞれラオコーンを見上げる形になり、ラオコーンの足はひらいて左右の息子の足と一本づつ大蛇に巻かれた形でつながっている。三人の人物を二本の大蛇がその長い体で巻き合わせた効果は、まさにヘレニズムの真髄を示すものといつてよい。しかしレッシングは彫刻のこの場面が、いまやまさに大蛇に殺されようとしている人物を表現しているにしては、最高の苦痛の表情が

示されていないことに注目した。物語のなかではこの人物は、断末魔のはげしい叫び声をあげているとして表現されているのに、ではなぜ彫刻ではそのような表現がなされなかったのであろうか。レッシングは、それは彫刻の技術の未熟や不注意ではなく、われわれの目にみえるという制約から、作者が意図的にそれがこのばあい彫刻として最もふさわしいものとして、いわば美を害わないためにこのような表現をしたと考えたのであった。当時ヴィンケルマンもこの像をみており (Winkelmann J.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der malerei und Bildhauerkunst, 1755)、レッシングはヴィンケルマンに刺激されてこの「ラオコーン」を書いた。ヴィンケルマンは、この像がギリシャ彫刻を表す「静かな偉大」にふさわしいものであり、そのためにこの像はあまり激しい苦痛をあらわしていないと考えたが、レッシングはそのヴィンケルマンの意見に反対して、絵画と文芸という二つの芸術の表現形式の相異という点から説明しようとした。レッシングにとって、彫刻と絵画は同じ意味をもっていった。レッシングは彫刻について語りながら同時に絵画について語っているので、ここでわれわれはレッシングが述べているのは彫刻ではあるが、それは絵画のことでもあると考えて差支えない。

レッシングによれば、古代人がもし「静かな偉大」ということを理想にしてラオコーン像の父子をして叫び声や苦痛のけわしい表情を封じてしまったとすれば、文芸作品のなかでそれがおこなわれなかったことにたいする説明がつかなくなる。なぜなら文芸作品のなかでは、「ピロクテテス」や「ヘラクレスの最後」などで英雄もはげしい苦痛を表すことが示されている。そしてギリシャ人の考え方からしてそれがすこしも矛盾しない——却って人間的で偉大だとすら考えられていたことがわかる。「もし本当に肉体的な苦痛を感じたときに声をあげて叫ぶことが、とくに古代のギリシャ人の考え方からみて、実際のところ偉大な魂と並存することができたのであれば、「ラオコーン像」の作者がそのような魂を表現する目的のために、ただそれだけの理由から大理石の彫像に叫び声を写そうとしなかったということはできない。それは作者にとって不可能ではなかった。そこでなぜこの作者がこの点に関して、競争相手である詩人と別の道をえらんだかということについては、他の理由があるはずである。一方で詩人はそのような叫び声をきわめて正しく歌い出すことができるのであるから。」(Lessing: op. cit. Kap. 1)と述べられているように、レッシングは画家と詩人の表現の相異について考えた。この「ラオコーン像」において作者は「与えられた肉体的苦痛の状態をそのままにしておいて最高の美を表現しようとした」そしてそのことは「ほかでもない造形芸術の独自の性質、あるいはまたその必然的な限界や要求に由来するもの」であり、「これらの根柢のいずれかを文芸に適用するのは非常に困難なこと」(Lessing: op. cit. Kap. 2)なの

である。したがって「ラオコーン像」はヴェルギリウスの物語を参照したかもしれないが、もっと以前の古い出典——ペイサンドロスの書いたものから彫刻家と詩人がそれぞれ独自の立場で制作したものかもしれないとレッシングは言う。要は文芸と絵画を同一のものと考えないで、表現形式も効果も異するというのがレッシングの指摘である。この点についてヴィンケルマンはとくに何も述べていないといわれる。(井島勉著ギンケルマン 西洋哲学叢書 XⅢ, 弘文堂, 1936, 183頁)

したがって鑑賞体験にさいしても、レッシングのこの指摘は当然のことではあるが重要な意味をもつことになる。われわれは絵画のなかに文芸を求め、文芸のなかに絵画を求めるようなあやまちをおかしながら作品鑑賞をおこなっているのではないであろうか。芸術という名のもとに共通の体験を期待して、絵画の独自性を忘却していることが現代においてもしばしばおこなわれているように思われる。他の諸芸術においても同様である。絵画においてはわれわれは何をみればよいのであろうか。次節ではその点について考察したい。

四

前節においておこなった絵画と他の諸芸術との比較——とりわけ文芸との比較は現代においても不断に試みられているが、ここでは絵画の独自の立場から絵画鑑賞に関して取扱いたい。

絵画という視覚的な世界を、他の視覚芸術と区別する重要な契機として二次元的な平面的空間性を指摘することができる。これは絵画の主要な特徴であって、画面の内容が具象的な自然対象にとどまらず抽象的な内容をも包接するようになった現代においてさえ、依然として変ることのない特色である。しかしながらこのような二次元的な絵画空間のもつ無限の内容は、歴史的社会的にきわめて多様である。

ウィットカウワーはロンドン大学の美術史の教授であるが、次のように述べている。(Wittkauer K.: Interpretation of visual symbol in Art, Communication, 1956) すなわち絵画が理解される過程に四つの段階があるということについてである。

①再現的(representative)意味で、画面に描かれているものを最も単純に知る段階であり、画面に描かれているのは若い女とか風景とかを理解すればこの段階の理解ができたことになる。大多数のひとびとが絵画史上の作品に接するさいに、比較的わずかな経験さえあれば理解が可能である。

②主観的 (subjective) 意味で、再現的意味よりずっとせまい範囲のひとつとしか理解されない段階である。再現的段階ではたんに「丸いものを手に持ち、海を歩いて渡る翼の生えた一人の人物」が描かれているにすぎないところの画面も、聖書や聖徒伝の知識を身につけたひとびとがそれをみれば、天使を意味することを容易に知る。持物の習慣的な意味も重要である。「三叉の槍をもった裸体の男」がネプチューンを意味し、「球の上に乗っている裸婦」がフォチューンを意味することは、知らなければ了解されるはずがない。そこで「作品が所属している文明の宗教的・神話的・文学的・社会的事情にどの程度ひとつとが親しんでいるか」また作品が図示している引用文や原典の伝承についての特殊な知識をもっていかどうかによって、この主観的意味の理解は可能になる。ウィットカウワーによれば、このような主観的意味は絵画史の比較長い期間にわたってみられるものであり、ある作品の再現的な意味内容と主題とが一致する（例えば木はたんなる木を意味し、壺とリンゴはもっぱら壺とリンゴを意味する）のは、絵画史上のきわめて短い期間においてである。すなわちヨーロッパで画家たちが純粹に風景と静物を描きはじめたときであると説明されている。

③複合的 (Complex) 意味の段階においては、理解するひとつの数はずっとすくなくなる。例えばヴァティカノ宮殿の居間のひとつにラファエロは、法王レオ一世とアッティラとの合戦の様子を描いた。聖ペテロと聖パウロの出現による法王側の勝利で、フン族がローマの門から歴史的な退却をする事件を記念したこの Fresco 画には、ヴァティカノ教王庁によって本当だとされている伝説的な言い伝えとともに芸術的な表現がみられる。画面のレオ一世は、この絵画の描かれた年の一五一三年にローマ法王であったレオ五世の容貌をもっている。この絵画はたんにレオ一世とアッティラとの合戦の様子を記念するだけでなく、他の類似的な歴史現象すなわち一五一三年のノヴァラにおけるフランス侵入軍にたいするレオ五世法王軍の奇蹟的な勝利を祝った絵画でもある。過去のレオ一世の神聖な事件に托して、それを再現することにより当時の事件が神聖化されているだけでなく、ひとつの事件を別の事件を通して描くことによって意味が二重になった。それによってこの絵画はいっそう強められた神秘——すなわち紀元四五二年であろうと一五一三年であろうと、幾年月を通して変わらない教会の奇蹟的な力の象徴となっている。ある程度の教養のある同時代のひとつには理解できるかもしれないが、われわれが解釈するばあいには、芸術以外の一般的な観念と事件——主として政治的・宗教的な——について特殊な正確な知識が必要である。さらにこの意味が、芸術家の純粹に私的なことがらの寓喩を示すときは、いっそうの困難がある。しかし個人のばあいはルネッサンス期の芸術家の解放以後のことである。

④表現的 (expressive) 意味の段階で、これこそ芸術と芸術史の中心課題である。これがあってはじめて絵画といえる。それは芸術家が表現しようとするものをどのように表現するかという問題と関係しているが、「なぜこの通りの配合や改変や伝統的な象徴の再解釈が、芸術家の個性の手形交換所でおこなわれたかを説明すること」は困難である。しかし表現的なシンボルを妥当な根拠にもとづいて解明したいという企ては決してやむことがないであろう。以上がウィットカウワーの説明であり、彼は一般の鑑賞者にたいして絵画がどのような程度に理解されるかを四つの区分に従って述べている。絵画史——とくにヨーロッパの絵画史上においては、再現的な意味がたんにそれ自体にとどまらず主題的な意味や複合的な意味によって支えられている実例はきわめて多いので、われわれは絵画を理解するさいに、それを描いた画家が意図したのと同様の知識をそれらについてもつことはぜひ必要である。しかしながらウィットカウワーも第一の再現的な意味、第二の主題的な意味、第三の複合的な意味は、第四の表現的な意味があつてはじめて絵画としての価値をもつということを指摘しているように、鑑賞者も結局は第四の理解ができなければ絵画を理解したことにはならない。第一の再現的な意味は、いわば画面にあらわれた形象の原型のモデルが何かということを問題にして、日常経験的知識的な関心に支えられており、第二の主題的な意味もそれに関する知識が問題であり、第三の複合的な意味になると全く推理的判断が問題なのであるから、第一から第三までの段階は概念的な段階で、第四の表現的な意味を通してはじめて絵画的な意味が成立するといえる。言葉をもたない視覚が、言葉以上のものを語るのをわれわれは読みとらなければならない。そして第一の再現的な意味がそれだけで絵画として完結しているばあいは、ウィットカウワーも指摘したように、絵画史上できわめてわずかの期間——バルビゾン派やクールベ、印象派、後期印象派などであるが、やはり第四の表現的な意味との関連において鑑賞されなければならず、第二第三の意味もそれぞれ同様に第四の表現的な段階と関連して鑑賞されなければならないのである。

ウィットカウワーの四段階に関連して、パーフスキーの所説に言及したい。パーフスキーは美術史におけるイコノグラフィ(図像学)を説明するために、われわれの日常の経験——知人が私に街かどで帽子をとって挨拶することを例にして次のように解釈している。そのとき「形態の上で」私の目に映るものは「対象」(人物)であり、「出来事」(帽子をとること)である。そしてそのときすでにわれわれは知覚から主題・意味の領域にはいつている。しかしこれは「事実の意味」であり、同時に知人の様子から「表現的な意味」をも「感情移入」的に理解する。この「事実的な意味」と「表現的な意味」はひとつにまとめられ、「第一段階的・自然的意味」と名づけられる。しかしながら帽子をあげることが挨拶

抄を意味しているのをわれわれが理解するのは、全く別の解釈の領域に属しており、ヨーロッパ的な中世騎士道の名残りとしての挨拶の習慣を知らなくてはならない。それは「第二段階的・伝習的意味」である。次にこの出来事が示す、知人の「人格」——二十世紀の人間であって国家・社会・教育の背景をもち、人生の経歴や環境によって規定される一人の人間の「精神的肖像」ともいうべきものが、帽子をとることひとつをとってしても明確になる（もちろんひとつのことからすべてを推し測るのは無理かもしれないが、帽子をとる動作はそのひとつの徴候となりうる）これを「内的意味・内容」と称する。（Panofsky E. : *Essais d'Iconologie, Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, 1967, p. 13~16）

パーフスキーはこの日常生活の分析を美術作品に移行させて、解釈の対象と方法を次のように規定した。すなわち①「第一段階的・自然的主題」で、これはさらに「事実的主題」と「表現的主題」に区分される。「形態」「自然対象」「出来事」などであり、身ぶりが悲しそうであるとか室内の雰囲気や和やかであるというような「表現的」特徴を知覚することも含まれる。いわば美術上の「モチーフ」の世界——「イコノグラフィ」以前の「世界である。②「第二段階的・伝習的主題」は、「イメージ」「物語」「寓意」などで「狭義のイコノグラフィ」の領域に属している。すなわち、桃を手にした女性像が「誠実」の擬人化であり、一定の配置と姿勢で食卓についている一群のひとびとが「最後の晩餐」を表現するというようなことである。「形態」と「主題」の混同をわれわれはおかしやすいが、それをおかさないためには「狭義のイコノグラフィ」のための「モチーフ」の正しい理解が前提されなければならない。そしてそれが作者の意図と関連しなければならぬ。そのさいに作者の表現的意図は不明であるとしてもというのがパーフスキーの説明である。③「内的意味・内容」の段階では、国家・時代・階級・宗教的または哲学的信条などから成立する基礎的態度を示す根本原理——無意識に一個の人格によって具体化され、一個の作品のうちに凝集される——の確認によって把握されるものがとりあげられている。それは「構図上の方式」「イコノグラフィ上の意味」によって明瞭になると考えられる。第一段階第二段階のモチーフ、イメージ、物語、寓意などはこの第三の根本原理の表出であり、カッシーラーが「象徴的価値」と名づけたものと等しく、「深い意味のイコノグラフィ」と称することができる。（Panofsky : *op. cit.* p. 17~30）

そしてパーフスキーはさらにこの三段階について「解釈の準備」として①の自然的主題には「実際の経験」「対象・出来事」を熟知すること。②の伝習的主題には「文献資料の知識」特殊な「テーマ・概念」を熟知すること。③内的意味・内容には、総合的「直観」すなわち「人間精神

の本質的傾向」を熟知することが要求され、これは個人の心理と「世界観」によって条件づけられるとしている。さらに「解釈の統制原理」として、①自然的主題には「様式」(style)の歴史が伝統的に付随する。「対象・出来事」が種々の歴史的状况のもとで「形態」によって表現される方式を調査することが重要であり、②伝習的主题には「類型」(types)の歴史が伝統的に付随する。そしてこれには特殊な「テーマ、概念」が種々の歴史的状况のもとで「対象、出来事」によって表現される方式を調査することが必要になる。③内的意味・内容においては一般的な文化的「徴候」すなわち「シンボル」の歴史が伝統的に付随する。そしてこれには「人間精神の本質的傾向」が種々の歴史的状况のもとで、特殊な「テーマ・概念」によって表現される方式を調査することが要求されるとしている。

パノフスキーのこのような考え方はたしかに首肯すべきものであり、ウィットカウワーの説明とも共通する問題を含んでいる。ウィットカウワーが第一の再現的意味において述べていることはパノフスキーの第一段階自然的主題に相当し、ただウィットカウワーが再現的意味を表現的意味と関連させたのにたいし、パノフスキーは中間に表情や気分を設定している。パノフスキーが、第三の内的意味・内容と自然的主題を最終的には関係のあるものとしたことはウィットカウワーと同様である。ウィットカウワーの第二主題的意味、第三複合的意味はパノフスキーの第二段階伝習的主题に相当する。パノフスキーはウィットカウワーの複合的意味を寓意と関連させて考えたと思われる。さらにウィットカウワーの第四表現的意味とパノフスキーの内的意味・内容は共通の性格を示すものである。ただパノフスキーにおいてわれわれは「解釈」の「方法」や「準備」「統制原理」などの分析を見いだす。絵画の鑑賞にさいして、この二人の意見は充分的を射たものといえるが、「表現的」「内的意味・内容」に関してはやはり最終的には「直観」や個人の「経験」にゆだねられねばならないこともまた同時に了解される。

われわれはカントの主観的普遍性や共通感を前提としながら、フィードラア流の「目」を信じつつ、パノフスキーやウィットカウワーのいわゆる表現的象徴的世界を求め、鑑賞するのである。そして絵画の鑑賞はどこまでも「目」の働きに頼らねばならないが、その「目」は言語や認識に達するとは別様な「目」——レッシングの説くような純粋な目による理解でなければならぬ。われわれは、われわれの「目」が画面をたどることによって楽しみ、遊び、感動し、くりかえし絵画の芸術的世界を味わうことができる。そしてそのような状況は、パノフスキーやウィットカウワーの表現的象徴的段階においてなされるのが理想的状態なのである。したがってそのようないわば最高段階においてなされる鑑賞は、ただ一回で完結することがない。われわれは繰返したどり、何度も立ちどまり、ゆさぶり動かされ、そして教育される。それは何年もか

かつて繰返し鑑賞され、鑑賞者の年令や状況につれても次第に変化する。変化しながらも、それはやはりその都度において正しい鑑賞であり、芸術にたいする厳密な態度といえるのである。そのような無限性を信ずることが不可能であれば、そのひとは芸術鑑賞の資格を失い、芸術作品を芸術にたいするのはことなつた態度で鑑賞していることになるであろう。芸術のもつこのような無限性を体験的に知ることこそ眞の表現的象徴的理解——鑑賞の態度といつてよいであろう。

五

われわれは絵画の鑑賞について一般美学の立場を基礎にし、諸芸術の比較や、絵画の解釈の立場などから検討をすすめてきた。絵画の鑑賞という歴史的にも社会的にもひろい幅と層をもつ芸術現象にすこしでも接近する手がかりを見出したいと思つたからである。実際には具体的な作品に関して論述するスペースを失つてしまつたが、稿を改めて考察したい。壁や石やカンバスや紙などの多様な材料の上に、種々の顔料で民族や時代をこえて描かれつづけてきた絵画を、鑑賞の立場から考察することは絵画にとつてもきわめて重要な意味をもつことであり、現代人にとつて絵画鑑賞とは何かを考えることは、現代文化論の主要なテーマでもある。

新しいもの変化するものが求められる時代であるが、われわれにとつては絵画は過去の文化遺産であると同時に未来を創造する手段でもある。絵画の鑑賞がたんなる過去の追想や懐古趣味にとどまるものでなく、個人を育て、その個人が歴史と社会のなかの一員であることにおいて、いつそう意義のあるような鑑賞が望まれるのである。