

筑波大学社会・国際学群国際総合学類

卒業論文

作品解説から考える芸術の捉え方

—制度的美と受容的美に着目して—

2022年1月

氏名：石井千遥

学籍番号：201810342

指導教員：関根久雄

目次

第1章 序論	1
1. 問題意識・問題設定	1
2. 研究手法と章構成	3
第2章 制度的美と受容的美の差異と重なり	4
1. 制度的美と受容的美の定義	4
(1)制度的美の定義	4
(2)受容的美の定義	5
2. 制度的美と受容的美を隔てるもの	6
(1)アートワールドの作り手とその境界	6
(2)美的価値の体系と規範	9
(3)作品鑑賞のための文化資本	10
(4)美の社会的正当性	11
3. 制度的美と受容的美の重なり	12
(1)出発点としての受容的美	12
(2)受容的美から制度的美への移行	14
第3章 アートライティングの成り立ち	16
1. 芸術作品について記述すること	16
(1)芸術の意味や美的経験の伝達と共有	16
(2)作品意味の多様性と解釈の主張	17
2. アートライティングの形態	18
(1)情報の提供としての記述	18
(2)気づきを促すための記述	20
3. 伝わる文章の書き方	21
(1)論拠にもとづいた議論モデル	21
(2)議論における確かさの提示	23
4. 作品分析の仕方	24

(1)視覚的特徴の読み取り	24
(2)主題の読み取り	27
(3)文化的・社会的背景の読み取り	29
5. アートライティングにおける制度的美と受容的美	31
第4章 作品解説における制度的美と受容的美の接合	32
1. 調査概要	32
(1)ポーラ美術館とそのコレクション図録.....	32
(2)作品解説の分析方法	32
2. 美的判断の規範と観る者の視点	33
(1)規範通りの作品の見方	33
(2)付加される書き手の視点	37
(3)受容的美の広がりとは規範の更新	39
(4)作品についてのわからなさ	43
3. 「スタイル」による規範の肉付け	47
(1)画家特有の描き方についての記述.....	48
(2)歴史的スタイルについての記述	51
(3)作品に影響を与える製作様式	53
第5章 結論	57
1. 「化学反応」する美	57
(1)揺れ動く規範と観る者の視点	57
(2)入れ子状の受容的美	58
2. 規範をもとに立ち現われる受容性	59
注	61
参考文献	65
Summary	70
謝辞	72

図目次

図 1	ジョアン・ミロ『虹へ向かって』	14
図 2	ルネ・マグリット『赤いモデル』	14
図 3	ベルト・モリゾ『ゆりかご』	19
図 4	ジャン＝フランソワ・ミレー『落穂拾い』	29
図 5	ジョルジュ・スーラ『グランカンの干潮』	34
図 6	カミーユ・ピサロ『エラニーの花咲く梨の木、朝』	34
図 7	浅井忠『武蔵野』	35
図 8	ピエール・ボナール『ミモザのある階段』	36
図 9	レオナール・フジタ（藤田嗣治）『ラ・フォンテーヌ頌』	38
図 10	パブロ・ピカソ『花束を持つピエロに扮したパウロ』	41
図 11	マリー・ローランサン『女優たち』	44
図 12	サルバドール・ダリ『姿の见えない眠る人、馬、獅子』	46
図 13	ラウル・デュフィ『パリ』	49
図 14	エドガー・ドガ『休息する二人の踊り子』	50
図 15	満谷国四郎『樹下裸婦』	50
図 16	ジャン＝バティスト＝カミーユ・コロー『森のなかの少女』	52
図 17	ポール・セザンヌ『アルルカン』	52
図 18	ピエール＝オーギュスト・ルノワール『エッソワの風景、早朝』	54
図 19	ピエール＝オーギュスト・ルノワール『水浴の女』	55
図 20	クロード・モネ『バラ色のボート』	55

第1章 序論

1. 問題意識・問題設定

今日、芸術作品に目を向けると、古典的な絵画・彫刻から現代アートまで作品の種類もその表現方法も多岐にわたる。しばしば私たちはそうした芸術作品を目の前にしてその作品が何を表しているのかわからないという場面に直面する。しかし、作品の意味とはそもそも決まったものなのだろうか。

ヤウスは、文学研究において、文学史における読者の機能を論じた。彼は、長らく作家と作品の歴史であり続けた文学や芸術の歴史において、沈黙せざるを得なかった読者、聴衆、観客に光を当てた。彼は、「文学や芸術は、作品を受け容れ、享受し、判断を下すひとびとの経験を媒介として、初めて具体的な歴史的過程となる」[ヤウス 1976: v]と述べており、読者あるいは鑑賞者が作品を容認したり、拒否したり、選別したり、忘れたりすることが文学や芸術の歴史を作ると唱えた。類似した議論として、批評家のロラン・バルトは、「読者の誕生は、「作者」の死によってあがなわれなければならない」[バルト 1979:89]と述べる。ここでバルトが主張したいことは、読者の役割は、作者が意図した通りにそれを忠実に読み解いていくことなのではなく、テクストのなかでせめぎ合っている色々な声を聞き取ることだということである[河田 2019:13]。同様に、イタリアの批評家・研究者であるウンベルト・エーコは『開かれた作品』において作品は後からなされる解釈に対して「開かれた存在」であるとし、作品の意味の多様性を説いている[エーコ 1984:36]。これらの議論は、作品の意味の自由化を謳ったものであり、作者の意図が作品の意味を限定するものではないことを示している。また、これらは、観る者がその経験に照らして、目にしている作品に意味を与えるという「受容理論」の立場をとる[バーネット 2014:29]。つまり、作品を鑑賞するということは、鑑賞者自身がどのように作品を感じ取るのかという個人の問題といえる。

こうした受容理論の立場に立てば、作品に対する意味や解釈も個々人によって変わっていく。芸術作品には自由な鑑賞が認められているということは、私たちにとって馴染みのある考え方だろう。しかし、作品の意味が多様で個人の自由であるならば、

作品について理解する必要がなくなってしまう。

実は芸術についても一つの代表的な考え方がある。美学による「制度論」である。制度論の提唱者George Dickieによると、芸術とは、一定の社会的制度（アートワールド）を代表して行動する人が鑑賞候補の地位を授与したものである⁽¹⁾ [Dickie 1974:34]。ここでいう一定の社会的制度（アートワールド）としては美術館や大学、政府機関等が挙げられる。また、鑑賞候補の地位の授与とは、鑑賞者に対して鑑賞すべき作品を差し出すことである[北野 2018:16]。この理論を踏まえると、美術館で私たちが目にする作品には美術館という制度によるお墨付きの作品が展示されていることになる。そして、そこでなされる解説とは制度が見出した美についての制度自身の語りであると考えることができる。

ただし、受容理論と比較して制度論を権威だけの美であるとか、鑑賞の自由を奪う不自由の美であると、安易に評価するのは危険である。制度論と受容理論どちらも芸術の定義といえるが、それぞれの考え方が絶対的とはいえない。制度論だけを認めれば、美のあり方が固定的で乏しいものになってしまうかもしれないし、受容理論だけを認めれば作品を取り巻く様々な外的文脈に目を向ける機会を失ってしまうかもしれない。そこで、制度論と受容理論を切り離して考えるのではなく、どちらも芸術の捉え方を形成するものとして捉える。

したがって、本稿では制度的美と受容的美の差異とともにそれらの重なりにも注目し、制度的美と受容的美の具体的な内容について検討する。そして、制度的美と受容的美の内容を明らかにしたうえで、それら二つが重なり合う芸術の捉え方とは何か、明らかにしたい。

本稿ではこのような問いについて考えるために、制度的美と受容的美の両方を扱うことのできる題材を用いる。そのような題材としては作品解説、美術批評、美術雑誌を始めとした編集物など様々挙げられる。これらは、「芸術とはこういうものだ」とする前提を踏襲したうえで文章に起こす点で制度的美と関連している。一方で、自分が文章の中で何を伝えるのか視点を定め、情報の取捨選択や整理をし、文章をつなげる際には客観的視点だけでなく、主観的視点も欠かせない[村松 2019:18]。

そして、今回は制度的美と受容的美を両方扱うことのできる題材として美術館における作品解説を扱う。なぜなら、作品解説は制度的美によるものか、受容的美によるものか判別が特に難しいからである。作品解説は「美術館」や「展覧会」といった装

置において作られ、公表されることからほかの題材よりも格段に制度的といえる。つまり、作品解説は美術館や展覧会による作品に関する公式の見解である点で最終的に「制度的美」そのものと捉えることが可能である。しかし、作品解説という文章の作成過程において書き手の感受性が上乘せされる点で、受容的美が表れる側面もある。極端に「制度的」なものが実は、「受容的美」の表れでもある題材はほかにはないだろう。「制度」か「受容」か、簡単には割り切れない作品解説に目を向けることで、制度的美と受容的美の間や、それら二つの美の重なり複雑性が見えてくるはずである。つまり、芸術の捉え方の実態を浮き彫りにするために作品解説という題材は適切である。

2. 研究手法と章構成

研究方法は美学や芸術社会学、アートのライティング⁽²⁾に関する文献、学術論文をもとに、制度的美と受容的美の差異や重なり、アートのライティングの成り立ちについてまとめる。そのうえで、芸術作品についての記述が持つ制度的美の要素と受容的美の要素が何かを示す。そして、日本で有数のコレクション数を誇るポーラ美術館の作品解説を参照し、制度的美と受容的美が重なり合う芸術の捉え方を考察する。

以下に、本稿の章構成を述べる。まず、第2章では制度的美と受容的美の定義についてまとめ、その二つの差異や重なりについて検討する。続く第3章ではアートのライティングの成り立ちについてまとめ、アートのライティングに制度的美と受容的美がどのように関わっているのか考える。第4章からはポーラ美術館の作品解説を用いて、制度的美と受容的美がどのように重なるのか、第3章までで得られた作品解説についての分析枠組みを用いて検討する。最後に第5章では、これまでの議論をまとめ、制度的美と受容的美の重なりから考えられる芸術の捉え方について述べ、結論とする。

第2章 制度的美と受容的美の差異と重なり

1. 制度的美と受容的美の定義

(1) 制度的美の定義

制度的美に関する議論では、ハード面に焦点を当てたものと、ソフト面に焦点を当てたものがある。ここでは最初にハード面からの議論を取り上げる。前章で触れた Dickie の制度論はまさにハード面からの議論である。彼によると、芸術とは、一定の社会的制度（アートワールド）を代表して行動する人が鑑賞候補の地位を授与したものである [Dickie 1974:34]。ここでは美術館や展覧会といった社会的制度としてのアートワールドが強調される。つまり、あくまで美術館や展覧会などの「施設」や「装置」といったハードな側面が重要である。

芸術制度のハード面を表すものとして、2016年にアメリカの学生がサンフランシスコ近代美術館で試みた実験⁽³⁾ [BBC 2016]を紹介する。彼らはギャラリーの床にメガネを置いた。すると、美術館の来館者たちがメガネを展示品と思い込んで写真を撮り始めたのである。当然、メガネには芸術的な意味が込められていない。単なる日用品である。それでは、この現象をどのように捉えたらよいのだろうか。おそらく、「美術館」あるいは「ギャラリー」という場所が持つコンテキストがメガネを「芸術品」に変えたのだろう。テーブルに置かれたメガネ、美術館のギャラリーの床に置かれたメガネで「メガネ」の意味合いが変わってしまうのは、「美術館」という施設が特別なものだからである。施設、装置としての力が強いからこそ、芸術という制度に対する異議申し立てとしての反芸術のモノもいつのまにか美的対象として鑑賞され、制度の中に取り込まれてしまう。いわば、ハードな制度＝施設＝芸術である [井村 1992:58]。

次に、ソフト面に焦点を当てる議論を紹介する。P・ブルデューは、読者の作品を読む行為は、読者を取り囲む社会構造や歴史性と、鑑賞者のハビトゥス（規範システム）の中においてのみ見出されると考えた [ブルデュー 1988:175-191]。ハビトゥスとは、もろもろの性向の体系として、ある階級・集団に特有の行動・知覚様式を生産する規範システムである [ブルデュー 1989:vi]。つまり、美的判断とは先験的ではなく学習によって獲得されたものでありながら、「あたかも自然であるかのよう」に個人のうちに

内面化されたものである[井村 1992:58]。このことから、井村は、「美的構えそのものがまさに一つの制度として機能している」[井村 1992:58]と述べている。そして、社会的に構築された美的構え、すなわちソフト面としての制度論はハード面としての制度論を強める性質がある。言い換えると、美術館にあるものを全て美的価値のある芸術作品と見なす美的構えは、「施設＝芸術」の考えを無意識のうちに増強してしまうのである[井村 1992:58]。

これらの議論を踏まえ、制度的美とは単に美術館をはじめとした施設や装置が作り出す美だけを含むのではなく、私たちの社会の中で育まれた美的構えまでも含む総合的なものとする。ハード面から見ると作品解説は「美術館」や「展覧会」という装置の中で成立している時点ですでに制度的である。一方で、ソフト面から見るときに社会的に構築された美的構えとは何か、また、それがどのように作品解説に表れるのか考慮する必要がある。したがって、本稿において作品解説の制度的側面を論じる際には、社会で作り出された美の規範が一体どのようなものか検討する。

(2)受容的美の定義

受容理論については、作品は後からなされる解釈に対して開かれるというエーコの議論[エーコ 1984:36]が作品の意味の多様性を示している。また、作品の意味の多様性を容認することは各々が自由に作品を鑑賞することを促す。そして、そのような各々の中で形成された多様で自由な考えは、社会で共有されたものとはいいがたい。確かに、前項で述べたように、美的構えが社会的に作られるという側面はある。しかし、個人の美に対する考えは社会のそれとは必ずしも同じではない。北野は、そもそも何かが芸術作品であるためには、鑑賞すべき作品を鑑賞者に差し出す経験をその対象への正当な経験の一つであると認めるアートワールドの存在が不可欠であると述べる[北野 2018:21]。そして、アートワールドというものは、「権威」を持たなければならない[Davies 1991:218]。つまり、個人が各々の美的感性によって「美しい」と感じるものは、アートワールドという特定の社会空間の中で認められない限り、芸術にはならない⁽⁴⁾。例えば、ある看板を「美しい」と個人が感じたとしても、その看板が公的に芸術であると認められるわけではない。しかし、いくら公的にあるモノを芸術と認めることができなくても、個々人の感性によって美を捉えたという事実を否定することはできない。したがって、受容的美とは制度的美と比較して、特定の社会空間である

アートワールドにおいて共有されずに、そこから零れ落ちてしまうような個人の主観や美的感性を指すこととする。ただし、私たちは作品を自らの感性で捉えるとしても、社会的に作られた美的構えや「施設」・「装置」としての芸術を無意識のうちに受け入れてしまう。つまり、制度的美と受容的美は完全には分けられないものである。しかし、それらには概念上異なる部分もあるはずである。したがって、次節では、制度的美と受容的美の差異と重なるの両方に目を向けることで、それら二つの美の実態を明らかにする。

2. 制度的美と受容的美を隔てるもの

(1) アートワールドの作り手とその境界

それでは、制度的美と受容的美を隔てるものは何か考えていきたい。ここではまず、アートワールドの作り手やその境界という視点からアートワールドの様相を明らかにし、制度的美と受容的美の違いを考えるための手がかりを探す。その際、ベッカー、ブルデュー、ルーマンの3人の議論を参照する。

ベッカーは、どんな芸術作品も行為者たちの共同作業によって成り立っているのではないかと指摘する。彼は、一連の共同作業のネットワークを「アートワールド」と呼び、それについて以下のように述べる。

アートワールドは作品を制作し、さらにそれらに美的な価値を与える。本書は、これまで指摘した通り、美的な判定を下すものではない。その代わりに、美的な判定を集合的行為に特徴的な現象として扱う。このような視点からすると、それに関係するグループの相互作用が、集合的に製作する作品の価値について共有している感覚をつくりあげる。共有している規則の価値を認め合うこと、お互いに支援しあうことによって、自分たちは価値のあることをしているのだという確信が生まれるのである[Becker 2008:39]。

ここからいえることは、ベッカーの指す「アートワールド」は「俗世間の社会的・組織的な問題」[Becker 2008:38]であるということである。製作するものの価値は共同作業する組織内で共有されることから、その作品の捉え方もその集団内で共有される。したがって、ベッカーの理論によると、「アートワールド」の境界は共同作業する集団

の内と外の間に関われる。集団内の人たちは特定の「アートワールド」に含まれるし、それ以外の人たちは含まれない。

ベッカーがアートワールドを、作品を共に制作する者どうしの協力関係の輪として捉えたのに対し、アートワールドを競争原理に見る議論も存在する。ブルデューは、「固有の法則に従う独立した世界としての文学場」[ブルデュー 1995:83]がいかに成立したのかという問いに対して、「卓越化 (distinction)」という一つの解を出す。卓越化とは、他者から自分を区別して際立たせることであり、卓越化が階級分化と既成階級構造の維持の基本原則となる[ブルデュー 1990: v]。彼はアートワールドのことを文学場あるいは芸術場と呼び、そこでの闘争について次のように述べる。

マネが創始者となった象徴革命は、最終的な権威、芸術に関するあらゆる係争に決着をつけることのできる最終裁判所の権威に訴える可能性そのものを破棄した。中心的な立法者（この役割は長いあいだアカデミーによって演じられてきた）の一神論は、不確かな複数の神々の競合関係に取って代わられる[ブルデュー 1995:212]。

19世紀のフランスの芸術家たちは相次いで日常の様々な常識や価値観を破壊するような退廃的な作品を発表し、どのような常識にもとらわれまいとする態度をとったという[矢崎 2014:142]。アカデミー⁽⁵⁾が決定してきた従来の正当な芸術に抗う結果、多様な芸術作品が生まれるようになったのである。つまり、作家たちは自分の作品こそ正当だと序列化し、階層化しようと欲するなかで、新たな芸術を生み出す。したがって、ブルデューの指す独立した芸術の場では、闘争する作家あるいはグループどうしの中にその境界が設けられることになる。

ブルデューが自己の優越性を表す「卓越化 (distinction)」のなかで芸術に固有の「場」ができたと説明したのに対して、ルーマンは分化、差異化のなかに芸術システムの発生を見ている。そもそも社会システムの分化は芸術に限られた話ではない。政治や経済も芸術と同様、それぞれ独自の規則によって分化し、自律的であると彼は捉えている[ルーマン 2004:223-224]。例えば、政治家は資産や身分ではなく政策の妥当性で当選されるべきだし、貨幣の価値は金塊によってではなく中央銀行の信頼によって決まるべきである。それでは、芸術特有の規則とは何か。ルーマンは芸術の統一的なコミ

ユニケーション規則について考えを示している。彼は、「芸術の機能を、（誰にとっても馴染みの）現実と、その別バージョンとを対置させることにありと見て」[Luhmann 1986:144]おり、芸術を「現代のオルタナティブバージョン」[*ibid.*, 144]と言い換えている。つまり、芸術に固有の営みは、自明となった現実に対して、常に別の角度から別の見方を与えることで、絶えず多文脈性、多様性を確保しようとするものである⁽⁶⁾[矢崎 2014:144]。

また、ルーマンは芸術内部においては「スタイル」によって、様々な作品の「違い」が認識されると述べる[ルーマン 2004:345-350]。この「スタイル」という語は製作様式という伝統的な意味だけでなく、歴史的スタイルという近代的な意味も含むものである[ルーマン 2004:347]。後者の歴史的スタイルとは、バロック様式やロココ様式、印象派、シュルレアリスムなどのように、その時代ごとのスタイルを指す。矢崎は、このように作品に「スタイル」が存在することによって、様々な作品・作家・時代を結びつけたり違いを表したりする一つのコミュニケーションになると述べる[矢崎 2014:144]。ほかの社会システムとの差異や「スタイル」による差異が芸術を制度化し、芸術をコミュニケーションという社会的営みとして駆動させるのである[矢崎 2014:144]。

本項では、アートワールドの作り手とその境界について言及してきたが、彼らがアートワールドの内にそれぞれの境界を引くからといって、それぞれの領域がきわめて排他的で閉鎖的であるとは必ずしもいえない。

例えば、作品発表の場としてアーティスト・イン・レジデンス（Artist in Residence、以下、AIR）というものがある。AIRとは、国内外からアーティストを一定期間招聘して、滞在中の彼らの活動を支援する事業をいう。日本においては1990年代前半からAIRへの関心が高まり、主に地方自治体がその担い手となって取り組むケースが増えてきた[荻原 2010]。AIRでは、外国人芸術家等と自国の芸術家等との交流・共同創作も行われており、アーティスト同士の、世界に広がるネットワークの構築にもつながっている[文化庁長官官房国際課国際文化交流室企画係 2012]。ここからわかるのは、作家同士がそれぞれの「スタイル」の垣根を越えて共同製作することで、既存のネットワークに変容が起こるということである。つまり、閉鎖的なネットワークが解放的なネットワークへと変わり、作家同士の広がりのある新たなネットワークの構築が可能となる。ベッカーの理論を用いれば、AIRで知り合ったメンバーによって新たなネット

ワーク、すなわち「アートワールド」が生まれることになる。したがって、芸術内部のグループには既存の領域があるが、その領域は常に変化の過程にある。

ベッカー、ブルデュー、ルーマンの議論は、それぞれ共同作業のネットワーク、闘争、ほかの社会システムとの違いや「スタイル」の違いによってアートワールドに境界が引かれることを示している。そして、それぞれの境界において、それぞれ独自のアイデンティティや作品についての価値観、規範を作ることになる。このことは、特定の立場に立つグループと、各々の主観のもと自由に作品を鑑賞する鑑賞者の間に差異を設ける。つまり、制度的美と受容的美は単に社会か個人かのアクターの違いということだけではなく、作品についてどのような立ち位置であるか、どのような規範を有しているかという点で区別ができるのである。

(2)美的価値の体系と規範

それでは、美的価値の体系や規範という観点から、制度的美と受容的美の差異についてより具体的に考えてみたい。ブルデューは芸術の場に関わる主体について以下のように述べる。

芸術生産およびその生産物の「主体」は、芸術家ではなくて、芸術と深いかわりをもつ行為者の総体であること、芸術に関心をそそられた人びと、芸術と芸術の存在に利害をもつ人びと、芸術で暮らしを立て、芸術のために生きる人びと、芸術的と見なされる作品の生産者（巨匠であれ、小物であれ有名な、つまりは仲間から賞讃されている人びとであれ、無名であれ）、批評家、蒐集家、学芸員、保管者、芸術史家等々の総体が「主体」だということです[ブルデュー 1991:283]。

芸術生産の場が芸術と深い関わりをもつ行為者の総体であり、芸術に関心をそそられた人々を含むのであれば、鑑賞者も芸術生産の場に関わる主体である。また、ブルデューによれば、もろもろの性向の体系として、ある階級・集団に特有の行動・知覚様式を生産する規範システム、すなわちハビトゥスが存在する[ブルデュー 1990b:vi]。ここからわかることは、鑑賞者の作品鑑賞という行為は規範ある、制度化された行為であるということである。

このように、鑑賞者は社会での規範の中で行動し、制度の影響を受ける。実際、ブ

ブルデューのハビトゥス概念は集団の制度化部分と個人のパーソナリティの内面化部分にまたがり、集団の制度化部分が個人のパーソナリティの内面化、身体化に深く関係している点が強調される概念であると大塚は述べる[大塚 1998:30]。しかし、制度がパーソナリティの内面の形成に関わるとしても、制度は、鑑賞者が作品の中に意味を見出そうとしたり、作品と静かにじっくり向き合おうとしたりするような態度をせいぜい形成するくらいだろう。つまり、ここで述べたいのは、作品に対してどのような感想を抱くか、どのような印象を受けるかということに関しては、制度が踏み込むには限界があるということである。規範は個人の内に踏み込むが、感受性というものはそこから様々に派生していくものである。したがって、規範から比較的自由な受容的美は、作品に対する見方や立場などがはっきりと決められた制度的美とは異なる。

(3)作品鑑賞のための文化資本

美的価値の体系や規範の議論に関連して、制度的美と受容的美の違いについてもう一つの観点から議論したい。そのもう一つの観点とは資本のことである。

ブルデューによると、社会空間の構成には様々な資本が関係し、資本がどのように配分されるのかが問題となる[ブルデュー 1990a:70]。ここでは、美的価値の体系や規範の学習をも含む作品についての知識、つまり文化資本が芸術の捉え方にどのように関わるのか議論したい。ブルデューは文化資本について以下のように説明している。

広い意味での文化に関わる有形・無形の所有物の総体を指す。具体的には、家庭環境や学校教育を通して各個人のうちに蓄積されたもろもろの知識・教養・技能・趣味・感性など（身体化された文化資本）、書物・絵画・道具・機械のように、物資として所有可能な文化的財物（客体化された文化資本）、学校制度やさまざまな試験によって賦与された学歴・資格など（制度化された文化資本）、以上の三種類に分けられる[ブルデュー 1990: v]。

美術鑑賞においては、この定義における「身体化された文化資本」が大いに関係している。三浦が述べるように、そもそも美術鑑賞の際、私たちは作品を必ずしも「自分の眼」で「自由に」眺めているわけではない[三浦 2001:4]。歴史の教科書の挿絵で西洋絵画をおぼろげに知った人もいるだろうし、美術が好きで画集や美術書にある程度

親しんでいる人もいるだろう。このように、視線は決して「無垢」ではなく、まなざしは「すでに」教育されている[三浦 2001:4]。つまり、いくら美術に詳しくない人でも、蓄積された文化資本を携えて作品と対峙している。そういう意味では、素人も専門家も文化資本を携えている点で変わらないだろう。しかし、やはり身に着けている資本の量や質に違いが生じるのではないだろうか。

前項で、作品を共に作るグループにおいて共有された価値体系や規範が存在すると述べた。そうした特定のグループに属するメンバーが、美的価値の体系や規範を学び、それらを身体化することも文化資本を蓄積することにほかならない。一方で、そうした作品の価値体系や作品表現についての知識を鑑賞者は必ずしも身体化していない。一般の鑑賞者は鑑賞方法や美術館内の回り方などを身体化しているが、作品のより詳しい情報を持っていない場合が多い。つまり、芸術家や批評家、美術史家などと鑑賞者の間で文化資本の量や質に差が生じる。したがって、文化資本の多寡という観点から制度的美と受容的美に差異を設けることができる。

(4)美の社会的正当性

最後に、アートワールドが持つ「権威」という視点から制度的美と受容的美の差異について考える。その際に、ブルデューの「卓越性」の議論を改めて用いたい。ブルデューは芸術家どうしの中で、作家という存在の定義そのもの、および芸術と芸術家の地位をめぐる展開する闘争があり、それらの闘争を通じて支配原理が決定されていくと述べる[ブルデュー 1990a:156]。また、彼は闘争について以下のように述べる。

ある作家や流派や作品が古くなるという現象は、(その「場」に新たな位置を存在せしめることによって)時代を画し、その後も自ら存続する(古典となる)ために闘っている人々と、自分が時代を画するためには、現状を永遠化し歴史の歩みを止めてしまうことで利益を得る人々をどうしても過去へ追いやってしまわなければならない人々との、闘争の結果にほかなりません[ブルデュー 1990a:158]。

このようなブルデューの見解から、アートワールドが闘争の歴史によって作られることがわかる。アートワールドにおいて自分の位置を確立するためには闘争で勝利しなくてはならない。逆に、闘争で勝利することができれば、他のグループを圧倒し、社

会に自らの存在を認めさせることができる。こうして見てみると、アートワールドの「権威」とは闘争で打ち勝つ芸術家および芸術家グループの強さや、そうしたグループの社会的認知度の高さによるものということができる。これに対して、鑑賞者にとっては自らの感受性や感性が社会に認められる必要性がないため、社会的正当性のある制度的美と受容的美に差異を認めることができる。

ここまでみてきたように、社会空間であるアートワールドの中に共同作業、闘争、あるいは「スタイル」の違いなど、それぞれの利害に応じた場が形成される。そして、それぞれの場では作品の見方や美的価値などの体系や規範が共有される。こうした価値体系や規範による美は集団どうしの闘争で優位に立つと、社会的正当性を得た「権威」ある美へと変化する。一方で、一般の大衆も鑑賞者としてアートワールドに参加し、鑑賞方法などの規範を身体化するが、作品に対して抱く感覚や印象については完全には縛りを受けない。したがって、制度的美は集団的・社会的に認められた規範が核となり存在するが、受容的美は規範を内包しつつも、外向きに自由に形を変えていくものである。また、鑑賞者は、特定の流派に属する芸術家のように流派や作品の美的価値を身体化する必要がないので、より少ない資本で作品と対峙することができる。したがって、制度的美と受容的美では必要となる文化資本の量が異なる。つまり、制度的美と受容的美には単にそれを生み出すアクターの違いだけではなく、規範の強弱⁽⁷⁾、芸術を捉えるうえで必要な文化資本の多寡、社会的正当性を得るかどうかによって差異を設けることができる。このように制度的美と受容的美を隔てるものが様々な存在するので、本稿ではこの二つの美を概念上分けて扱う。ただし、前節で述べたように、これら二つの美は明確には分けることのできないものでもある。したがって、この二つの重なりについても言及する必要がある。そこで、次節では制度的美と受容的美の重なりについて論じる。

3. 制度的美と受容的美の重なり

(1) 出発点としての受容的美

先ほどまでで、芸術家集団において規範や美的価値の体系が共有されると言及してきた。こうした規範は確かに形成されるが、芸術における規範というのは法律のように厳格ではなく、むしろ緩やかに形成されるだろう。したがって、グループ内において一人一人の芸術家は自律的で、各々自由な作風を生み出すことが可能だと考える。

芸術家集団における規範の緩やかさについて、具体的な例を参照しよう。ここでは20世紀のシュルレアリスムという芸術運動とそこに参画する芸術家たちを取り上げる。シュルレアリスムは「現実の中に潜む、無意識の内に隠されたもっと強い衝撃的な現実（＝超現実）を求めようとする態度を示すもの」[三浦 2015:98-99]である。また、シュルレアリスムの芸術家たちに共通するのは、無意識の世界に分け入って、その奥底にあるものを形あるものに変換しようとする基本的な方向性である[三浦 2015:101-102]。例えば、シュルレアリスムの画家の一人であるジョアン・ミロは、しばしば人や星などを喚起させる記号的な形象を用いて表現している（図1）。また、ルネ・マグリットは、論理的に矛盾する、あり得ない事物の関係をまことしやかな写実技法で描いた作品が多い[三浦 2015:104]。1935年の『赤いモデル』（図2）では、人間の足と革靴が一体化したものが描かれている。この二つの絵では、ミロはオートマティスム⁽⁸⁾、マグリットはデペイズマン⁽⁹⁾の手法をそれぞれ用いており、同じ流派に属すとしても、描くモチーフや表現の仕方は画家ごとに異なっていく。このことから、芸術の規範が比較的緩やかであるために、芸術の規範による制度的美と個の自由な表現による受容的美が拮抗するといえる。

一方で、注文によって作品を製作した場合、注文主の要望に応えるために、受容的美を主軸に表現することは難しいのかもしれない。しかし、作品を作るうえで芸術家の個性、表現形式が生まれることはまれではない。こうした造形芸術にみられる表現形式のことを、一般に「様式」という。様式は時代や地域についてだけでなく、個人についても用いられる[池野 2019:23]。先ほどのミロとマグリットの例で考えると、原始的な記号を用いるのがミロの様式で、事物の形象が明確でありつつも不可思議であるのがマグリットの様式といえるだろう。こうして見てみると、芸術作品は作品の見方、芸術運動の理念などの規範を有していながらも、作品にはそれぞれの芸術家の感受性が強く反映される。つまり、作品を製作する段階では大いに受容的美が関わっている⁽¹⁰⁾。このように制度的美と受容的美は明確には分けられず、そのことはそれら二つが重なり合うことを示している。



図 1 ジョアン・ミロ『虹へ向かって』

1941 年 メトロポリタン美術館⁽¹¹⁾



図 2 ルネ・マグリット『赤いモデル』

1935 年 ストックホルム美術館⁽¹²⁾

(2)受容的美から制度的美への移行

また、作品を制作する際に大いに受容的美であったものが制度的美に変化することもある。制度的美の形成には、近代から現代まで続く枠組みである「画商・批評家システム」[三浦 2016:29]が多いに関係する。産業革命や市民革命以降、新興の市民たちが絵画の新たな購買層となり、芸術家とパトロン⁽¹³⁾の距離は大きくなった。今までは注文主が直接画家に依頼や命令をして、注文主の期待通りの作品にすればよかった。

また、アカデミー⁽¹⁴⁾成立初期の展覧会は出品者も観客も限られており、お互いによく知っていたため、解説や紹介などは必要でなかった[高階 1997:157]。しかし、出品者の数も多くなると一般の観客は作品をどう判定したらよいかわからないし、芸術家の方も直接注文を受けない分、何を描くか自分で決めなくてはならない事態に陥る。そこで、観客に対しては作品の意味や質の良否を教え、芸術家に対しては何をどのように描くべきかを忠告する仲介者としての美術批評家が登場する[高階 1997:157]。また、芸術家とパトロンのその遠い距離を縮めるために美術作品を専門に取り扱う画商も活躍するようになる[高階 1997:178]。

芸術家と一般観衆をつなぐのはなにも批評家や画商だけではない。美術館の学芸員、政府や自治体、公共機関などにおける芸術計画の担当官、あるいはフリーのアート・マネージャー、ないしアート・エージェントと呼ばれる人々なども挙げられる[高階 1997:225]。彼らは、一方でパロンたちの代表として芸術家や作品を選定し、または製作を依頼すると同時に、他方では芸術家たちの意図を理解し、芸術家たちに協力して展覧会なり芸術プログラム事業なりを実際に実現させる責任をもつという点で、単なる仲介者とは違う[高階 1997:225-226]。

このように、芸術家とパトロンを仲介するアクターの存在は制度的美の形成において非常に重要である。なぜなら、「仲介者」が作品を観衆に届け、作品の意味や良さを言葉で伝えることで、観衆はその芸術作品を認知し、社会的正当性のある美として受け止めることができるからである。また、「仲介者」が観衆の好みを芸術家に伝えることで、芸術家自身も社会の考えに迎合するようになる。したがって、「仲介者」の存在によって、社会的正当性のある制度的美が作られるといえる。

こうしてみると、芸術家が作品を制作し、「仲介者」が作品を観衆に届け、観衆がその作品を認めるまでには時間を要する。したがって、作品製作の時点で大いに受容的美であったものは、時間をかけて制度的美へと変わっていくことになる。このことは、社会的正当性を持つ美についても、時間とともに変化していくことを意味する。以上から、制度的美と受容的美の二つの要素は完全に分けられるのではなく、むしろ重なり合うものであるとわかる。前節と本節において見えてきた制度的美と受容的美の差異と重なりから、本稿では制度的美と受容的美を異なる概念として話を進めるとともに、それらの重なり注目し、芸術の捉え方がいかに形成されるのか検討する。

第3章 アートライティングの成り立ち

1. 芸術作品について記述すること

(1) 芸術の意味や美的経験の伝達と共有

ここからは、作品解説を始めとした芸術作品についての記述、すなわちアートライティングがどういうものなのかを論じる。本章は、次章において、作品解説における制度的美と受容的美の重なりを分析するための切り口を提示する。また、次章からの議論の前提として、作品解説における制度的美の要素と受容的美の要素がそれぞれ何であるのかを明らかにする。

まずは、芸術作品について記述することがそもそもどのような営みなのか述べる。

「芸術」を広い意味にとって、人間が後天的に身につけた技や知恵の総体と考えるならば、ことばを使うことも芸術であるが、それは閉ざされた芸術の意味を自分にも他者にも開いて示してくれる特殊な芸術であると上村は述べる[上村 2019:10]。この、芸術を人間が後天的に身につけた技や知恵の総体とする考え方は、美学の制度論や受容理論などにおける芸術の定義とは異なる。ただし、技や知恵に基づく芸術が、ある集団内に閉ざされたもので、外部からのアクセスが容易ではないという点は、アートワールドの自律性・閉鎖性を示す制度論と共通する⁽¹⁵⁾。

上村の議論は「芸術」と「ことば」の重なる部分と異なる部分を明確に示してくれる。ことばは、人間がある集団内で後天的に身に着けた知恵であるという意味において、「芸術」といえる。しかし、特定の社会空間の中に閉ざされた一般的な芸術⁽¹⁶⁾とは異なる。アートライティングは一般的な芸術の意味をことばで記すことで、一般的な芸術の存在や内容を閉ざされた空間から外に伝えることができる。つまり、ことばを使うことは、他の様々な芸術と比べて、格段に伝達や学習が容易な特別な芸術である[上村 2019:10]。上村によると、アートライティングとは「文化の理解と伝達の技術」[上村 2019:11]なのである。

また、上村は芸術作品とアートライティングの違いについて、「経験させるのか、経験の理解をさせるかの違い」[上村 2019:29]と述べる。芸術作品には感覚や感情に訴えかけるような深い経験あるいは美的経験を与える側面がある。ここでの美的経験とは、

感覚や感情をゆすぶるような経験全般を指し、作品によって気づきを得たり疑問を抱いたりすることも美的経験のうちに含むこととする。そして、そうした経験は個人あるいは個人の属する集団内に閉ざされてしまう。そこで、閉ざされた経験を開いて他者と共有するのがことばの力であると上村は述べる[上村 2019:29]。彼によると、文化的な価値を世代や地域を超えて伝達し共有するためには、ただ経験に埋没するだけでなく、ことばによって経験を方向づける必要があるという[上村 2019:30]。感覚や感情は人の心の内に閉ざされてしまうが、言語化することでそれらがどのようなものなのか想像しやすくなり、経験の共有が確かにしやすくなる。つまり、芸術について記述するということは、芸術作品の意味や美的経験を伝達し、共有することであるといえる。

(2)作品意味の多様性と解釈の主張

しかし、ここで指す芸術作品の意味とは何だろうか。また、芸術作品の意味について記述するとはどのような営みののだろうか。

作品の意味は一つとは限らない。作家と鑑賞者の間で作品に対して感じるものは異なるだろう。また、制度的美と受容的美に差異が生じるのも、作品の意味が多様であることと関係するはずである。それでは、作品の意味は不確定であり、意味について考えるのは無価値なのだろうか。

バーネットは、「作品の意味などというものは不確定だ、という考えを強力に支持する人々にしても、いかなる美術論も無価値だとは思っていない」[バーネット 2014:36]と述べる。バーネットによると、ある解釈について効果的な証拠を示しつつ、主張を筋道立てて述べることによって、その解釈が意味の通るものとしてアートライティングの読み手は受けとめることができるという[バーネット 2014:36]。

ここからわかるのは、芸術作品の意味を伝達することは作品についての解釈の主張でもあるということである。作品の解釈や意味は多様でありながら、そのうちの一つを選択して、書き手が作品に対する一つの読み方を他者に共有する行為がアートライティングといえるだろう。そして、多様な解釈がありえるからこそ、なぜそのような解釈ができるのか論理的な説明が求められる。ただ単に作品についての印象を自由に述べてよいわけではない。

2. アートライティングの形態

(1)情報の提供としての記述

それでは、作品の意味や芸術経験を他者と共有したり、解釈を主張したりするために、アートライティングはどのような文章形態をとるのだろうか。

まず、アートライティングの文章形態の一つである、情報の提供としての記述を取り上げる。上村によると、絵画や演劇といった芸術ジャンルが近代的な美術制度として成立する前から、芸術に関わる文章表現はあり、それらは私たちに具体的な情報を与えてくれるものであった[上村 2014:20]。その代表的なものとして、エクフラーシスと呼ばれるものがある。ポイントンはエクフラーシスについて、「目で見たものをことばによって賛美する」修辞法であると説明している[ポイントン 1995:135]。また、上村は次のように述べている。

西洋では、古来、作品記述のことを「エクフラーシス」ekphrasis ということばで言い表してきました。エクフラーシスとは描写というような意味ですが、特に造形的な作品をことばで言い表す技術を指しています。例えば、古代ギリシャの叙事詩で、神殿に奉納された彫刻がどのような物語を描いているのかをことばで表現するような場合に用いられます。もともとは造形芸術作品の描写というよりも、修辞学の伝統のなかで、ある主題を伝達するためのテクニクとして教えられてきました。主題を生き生きと目の当たりにさせる語り、それがエクフラーシスです。エクフラーシスという語が特別な文学ジャンルとして了解されていたわけではありません。まず古代末期には修辞学の技法として、次に近代にはしだいに彫刻や建築といった視覚的な対象をことばで描写する技術としての意味が強まってきました[上村 2019:11]。

この説明からもわかるように、エクフラーシスとはもともとは作品について客観的に記述するものではなく、文学的な要素を強く持つものであった。客観的な記述ではなかったのが、書き手がその人なりの視点で作品について書いていたのである[蘆田 2019:22]。しかし、上村の記述にもあるように、エクフラーシスはその後しだいに現実の作品記述という意味合いを強めていく[上村 2019:14]。つまり、主観的な情報から客観的な情報の提示へとエクフラーシスの意味が変わっていったといえる。

近代的な意味におけるエクフレーションは「ある絵画をみながら、略図などを一切使わずに言葉だけで説明する作業のこと」[池上 2012:25-26]である。ディスクリプションともいう。芸術作品を言葉で表現するディスクリプションは視覚芸術を分析するときの最も基本的な技術であり、作品にじっくり向き合い、自分がその作品になにを認めたのかを確認するためのよい手段でもある[池野 2019:12]。言い換えると、作品に対して抱いた印象が作品のどのような要素から生じているのか理解するための手段として、ディスクリプションがある。例えば、ベルト・モリゾの『ゆりかご』（図3）の作品に対して静かだと感じる場合、赤ん坊を見守る女性という主題がそう感じさせるのかもしれないし、作品に対して柔らかい印象を覚える場合、ピンクや薄い青などの色彩が関係しているのかもしれない。「主題（作品がなにを表しているか）と、造形的な特徴（形態、色彩、構図、筆触）の二点に注目しながら観察してみる」[池野 2019:13-14]ことで、作品のどの部分から作品に対して抱く印象が生じるのか言語化できる。そして、視覚芸術の言語化の作業は作品についての詳細な情報を与えてくれる。このように、アトライトティングにおいて情報を提供することは、その作品がどういったものであるのか他者に伝達・共有することにほかならない。前節で述べたように、芸術作品について記述することが作品の意味の伝達・共有であるのならば、情報の提供が非常に欠かせないことがわかるだろう。



図 3 ベルト・モリゾ『ゆりかご』

1872 年 オルセー美術館⁽¹⁷⁾

(2)気づきを促すための記述

次に、読者に気づきを促すための記述を取り上げる。前節において芸術作品についての記述は解釈の主張でもあると述べた。書き手は想定される多様な解釈から一つの解釈を選択し、それを伝えることによって読者に気づきを促す。ここで注意したいのは、書き手が解釈の主張をするといっても読者にその主張を押し付けるわけではないという点である。本稿の冒頭でも述べたように、芸術とは後からなされる解釈に対して開かれたものである。つまり、作品鑑賞において自由な解釈、すなわち多様な受容的美が十分に認められるはずである。書き手が鑑賞上注目し値する部分について主張をすることで、それを受けた読者が賛同するなり反対するなりして、作品について気づきを得ることがむしろ重要である。

ここで、気づきを促すための文章について考えるために美術批評を紹介する。蘆田によると、批評とは「多くの場合、何らかの作品あるいは作者について評価を下すもの」[蘆田 2019:15]である。作品に対する様々な解釈の可能性を生み出し、あるいはその時代において、その作品が存在することの意義を言葉として残していくことが批評の役割、意義であると蘆田は述べる[蘆田 2019:15]。このように、批評家が作品の欠点を見つけるのと同様に、美点を見つけることができるからこそ、読み手は、自分の見落としている何かを批評家は見ているに違いない、という希望を持てる[バーネット 2014:17]。このことから、批評は作品について自分が見落としている点を教えてくれ、気づきを与えてくれるものとして社会的に信頼を得ていることが読み取れる。

それでは、社会的信頼を得るアトライティングはどのような形態をとるのか。ウィリアムズは、優れたアトライターはアートに対する反応がどこから来たのかを示し、さらにその妥当性についても納得させてみせると述べる[ウィリアムズ 2020:59]。彼によると、アート作品の伝わる文章とは次の三つの内容によって成り立つという[ウィリアムズ 2020:59]。まず、一つ目の内容は、作品の素材や大きさ、配置など作品についての簡潔かつ詳細な情報である。次に、二つ目の内容はその作品の情報がもたらす意味である。これは、書き手の主張したい考えが作品のどの場所から実際に見出されるのかを説明する部分である。そして三つ目の内容は、なぜその作品が世界にとって重要なのか、その作品の意義について説明するものである。ここでは、記述してきた作品についての情報とそこから見出される意味を踏まえたうえで、読者に何を訴えたいのかを書き手は明らかにする。このように、書き手のアイデアがどこから来たの

か実証によって示されたとき、初めて読者は書き手の言葉に感化することができ、作品の新しい見方を可能にする信頼のおけるテキストと呼べる[ウィリアムズ 2020:63]。また、実証の仕方としてウィリアムズは、「事実または史実に基づいたエビデンス」や美術作品そのものからの「視覚的なエビデンス」を提示することを勧める[ウィリアムズ 2020:64]。

このウィリアムズの議論を踏まえて注目したいのは、アート作品についてのアイデアや解釈の実証では、情報の提供と気づきを促すための主張が同時に行われていることである。情報の提供としての記述が作品の内容について事実を伝達するのに対して、気づきを促すための記述では作品の内容よりも、作品がいかに魅力的で重要なのかを伝達する意味合いが強い。しかし、作品の美的価値や意義など書き手の主張したい考えは作品の情報と紐づけられるため、情報の提供としての記述は気づきを促すための記述とはっきり異なるわけではなく、むしろその中に取り込まれることになる。つまり、作品の内容や美的経験の伝達・共有をするアトライティングは情報の提供としての記述、気づきを促すための記述の両方によって成り立つ。

このように、読者にとって信頼のおける文章にするためには書き手のアイデアや解釈を実証していく必要がある。実証する際には、作品の背景についての情報である「事実または史実に基づいたエビデンス」や、作品の形態や色彩などの「視覚的なエビデンス」を単に述べるだけでは十分ではない。その「事実または史実に基づいたエビデンス」や「視覚的なエビデンス」にどのような意味があるのか、そこから何が言えるのか、読者の気づきを促せるように文章を論理的につなげていかなければならない。そこで、次節では読み手に伝えるための論理的な文章の構築の仕方について述べる。

3. 伝わる文章の書き方

(1)論拠にもとづいた議論モデル

解釈の主張をするアトライティングでは、適切な証拠や筋道立てた文章が欠かせないことは、これまで述べてきた通りである。また、そこでは多様な解釈のうち、作品の一つの読み方について他者と共有する役割があることも確認した。しかし、そもそも人はなぜ主張するのだろうか。香西によると、「もし、全員が自分の意見に賛成ならば、わざわざそれを主張し、論証する必要もない」[香西 1995:19]と述べている。つまり、これは、「自分の意見は誰かから必ず反論される対象となっている」[福澤

2002:90]ことを意味する。作品について多様な解釈が存在し、皆が多様な意見を持っているからこそ、主張が成り立つといえるだろう。

ここで「論証」や「反論」という言葉を用いたが、議論をするという営みについても考えてみたい。議論とは、自分が考えていることを自分にも他人にもあきらかにしていく過程であり、意見の表明とその意見を裏付ける一つ以上の根拠によって成り立つと、クルーシアスらは定義している[クルーシアス・チャンネル 2004:1]。つまり、議論とは自分の意見を他者に開くためにあり、意見の伝達のためには常に根拠を伴う必要があるということである。

ただし、根拠については注意しなければならない点が存在する。それは、たとえ根拠を伴う議論であったとしても、しばしばそれが十分でない場合があるという点である。なぜなら、根拠の中には隠れた根拠、すなわち論拠⁽¹⁸⁾が存在するからである。トゥールミンは『議論の技法 トゥールミンモデルの原点』の中で論拠にもとづいた議論モデルを提示している[トゥールミン 2011]。トゥールミンの議論モデルとは、なぜその「主張」が成立するのかを「根拠」で示し、なぜその「根拠」だと「主張」が成立するのかを「論拠」が示すとする考え方である[倉島 2015:41]。

しばしば、私たちは日常会話において論拠を提示しないことが多い。例えば、「今日のお昼はカレーがいい。だって昨日はラーメンだったじゃない。」という表現には、昨日食べたものを今日のお昼にも繰り返し食べるのが嫌だという隠れた根拠、すなわち論拠が存在している。しかし隠れた根拠が、会話している者同士が了解している事柄であれば、それをいちいち言及する必要はない。日常会話における論拠の提示はむしろ邪魔となり、コミュニケーションの妨げとなる[福澤 2002:200]。

しかし、これが公の場であれば話は変わってくる。公の場の議論とは、公のコミュニケーション媒体を使用した議論であり、読者に対して根拠および隠れた根拠としての論拠の中身を明示する義務のある議論のことである[福澤 2002:202]。これは、美術館の作品解説にも当てはまる。学芸員の作成した作品解説は美術館への来客全員が読むことのできる公のコミュニケーション媒体である。また、学芸員が鑑賞上注目すべき点を適切に指摘し、作品に対する気づきを読者に促すためには曖昧な主張であってはならない。根拠や論拠が明確でない主張は、作品の新しい見方を可能にする信頼のおける文章とはいえないだろう。

本項では議論における論拠の重要性について述べたが、論拠の提示だけでも実は議

論は不十分である。次の項では、論拠の提示をしても拭い切れない議論の不完全性に着目し、主張をより伝わりやすくするための方法を考える。

(2)議論における確かさの提示

根拠や論拠を経て主張へと至るプロセスが必然的であるものを、必然的議論と呼ぶ[足立 1984:100]。それに対して、論拠が根拠から主張への推論上の飛躍をかなりの程度に保証することはできても、100パーセント保証することまではできないような議論を、蓋然的議論⁽¹⁹⁾と呼ぶ[足立 1984:100]。そして、私たちのまわりで起こっている議論のほとんどは、蓋然的議論である[福澤 2002:111]。

ここで、根拠から主張への飛躍という言葉が出てきた。福澤によると、飛躍を伴わない意見は主張ではないという[福澤 2002:91]。「これは私のおふくろです。なぜなら私の母だからです」という表現は飛躍を伴わないが、同語反復であり、生産的なことは何も言っていないに等しい。よって、「生産的議論をするには、前提または根拠からなんらかの飛躍をして結論を導くことが必要となる」[福澤 2002:91]。では、どのような飛躍なら許されるのだろうか。野矢は、飛躍によって得た結論を誰にでも納得できるように、できるだけ飛躍の少ない形で再構成しなければならないと述べている[野矢 2006:1]。なぜなら、論理的な飛躍が大きければ説得力に欠けてしまうからである。このように、いくらかの論理的飛躍を伴うのが議論である。しかし、私たちはそうした議論をどの程度信頼できるのだろうか。こうした疑問に対して、トゥールミンは議論の信ぴょう性の程度を明示することを提案する[トゥールミン 2011:148-149]。

その中で、彼は「おそらく・たぶん」などの限定詞を主張に付け加えることを提案する[トゥールミン 2011:149]。限定詞を付けることにより、主張が根拠と論拠を背景としてどの程度の確率で真といえるのかについて判断しやすくなる[福澤 2002:117]。芸術作品の解釈の主張において、その解釈が絶対的に真であるということは難しい。その主張はあくまで解釈であって、事実ではないからである。限定詞とはやや異なるが、アトライティングでは「～かもしれない」や「～のようだ」といった表現がしばしば見られる。そして、そうした表現はその主張が絶対的に真ではないことを他者に示し、他者の自由な解釈の余地を残しているともとれる。つまり、書き手の解釈を押し付けずに、読者の受容的美を様々に開くための方法として、議論の確かさがどの程度か示すことは有効だろう。

また、議論の確かさを示す別の方法として、トゥールミンは論拠の裏付けを勧める[トゥールミン 2011:151-157]。彼は、「論拠が或る特定のケースに適用できるかどうかや、どのような条件で適用できるかという問いに加えて、なぜ一般的にこの論拠が権威あるものとして受け入れられるべきであるのかを問わねばならない」[トゥールミン 2011:152]と述べる。例えば、本章の図3で示した作品におけるピンクや淡い青は柔らかい印象を与えるが、それはおそらく、ピンクや淡い青は色彩分類上、「彩度が低い」という特徴があり、彩度の高い鮮やかな色彩と比べて「穏やか」な印象を与える効果があるからだろう。要するに、この場合、「色彩学」という分野が色の効果について説得し、「作品が柔らかい印象を与えること」の論拠を裏付ける。

このように、芸術作品については、たとえその美的価値が制度的に決められていたとしても、作品に対してなぜそのような印象を覚えるのか、ある印象の由来がなぜその作品背景や形態にあるのかについて言及しなければならない。なぜなら、アートライティングの発表の場が公の議論の場だからである。そこでは、読者に対して根拠および隠れた根拠としての論拠の中身を明示し、議論がどの程度確かであるのかを示す義務がある。つまり、アートライティングにおいて共有された議論のルールが存在するといえよう。このルールは議論を読者と共に行うためにある。

4. 作品分析の仕方

(1) 視覚的特徴の読み取り

解釈を実証するためには、論理的に議論を構築するだけでなく、作品の情報を読み取り、それを分析することも重要である。そこで、本節では作品の分析方法について検討する。はじめに、視覚的特徴から作品を捉え、作品の情報を引き出す方法について述べる。

美術研究における重要な概念に「形式」と呼ばれるものがある。それは、作品の大きさや絵画における筆致の種類、また彫刻の表面の質感のようなものを含んでおり、作品の意味の一部とすることができる[バーネット 2014:53]。例えば、同じテーマの絵であっても、短くてむらのある線で描かれた絵と丁寧な曲線による絵では印象や作品の伝えるメッセージが異なるだろう。

そして、形式を決めるものとしては「様式」と呼ばれるものがある。様式とは、造形芸術における作品の表現形式のことで、個人についても、あるいは時代や地域とい

った集団についても用いられる[池野 2019:23]。例えば、「ウォルトディズニーの様式」という場合、ウォルトディズニーが有する独特な表現のあり方を指す。ミッキーマウスを思い浮かべるとわかるが、彼の絵は円や楕円を組み合わせる傾向にある。そして、肉づけや筆跡を残していないウォルトディズニーの様式は、厚塗りで知られるゴッホの様式とは違う。また、中国の山水画はカンヴァスと油彩による西洋画とは異なる。つまり、一人の芸術家、または時代や文化が、主題や構成の選択のような大きなことから、筆致といった小さなことまで、ある種の「際立った特徴」を持ち、それが様式を構成している[バーネット 2019:112]。このように、形状や質感などの作品の意味の一部を構成する形式やそれを決める様式は、作品を特徴づけるうえで大きな存在である。次節では、そうした視覚的特徴を作り出す代表格である形態や色彩、構図を分析する方法について考える。

①構造線による形態と作品の印象

秋田によると、作品には「構造線」と呼ぶべき柱となる線があるという[秋田 2019:102]。構造線とは作品の中の芯に当たる部分であり、輪郭線に覆われて見えなくなるが、作品の印象を決める重要なものである。例えば、人や木、塔などまっすぐ立ったものは縦の構造線を持ち、そのまま立っている感じを与える[秋田 2019:103]。また、平原や横たわった人などの横の構造線を持つものは寝ている動きのない印象を生み出し、斜めの構造線は起き上がりそう、もしくは倒れそうという印象、つまり動きを感じさせる[秋田 2019:103]。このことから、一般的に、縦の線は堂々としており、横の線は穏やか、斜めの線はドラマティック、不安定、緊張感を持つといわれる[秋田 2019:115]。また、円や弧は角がなく、柔らかい印象を与えることもあれば、自己完結した神聖な印象を与えることもある[秋田 2019:108]。このような、作品の形態を生み出す構造線への着目は作品の印象についての言語化を助けてくれる。

②色彩の分析

次に、色彩の分析について考える。そもそも、私たちは色についていくつか定義することができる。色には、明るさを表す「明度」、鮮やかさを表す「彩度」、色の種類を示す「色相」の三つの側面がある。

まず、明度について述べる。明度とは、ある色調の相対的な明るさや暗さを示すも

のである。最も明度が高いのは白であり、最も低いのは黒である。明度に関わる技法として、画面上に明るい部分と暗い部分とを適切に配置することによって、物体の立体感やその物体を取り囲む空間の広がり表現する「明暗法」がある[島本・岸1995:172]。また、特定の光源を設定し、光（明るい部分）と陰影（暗い部分）とを適切に配置することによって、画面全体に「空間の統一性」や「平面な印象」や「劇的な効果」を与えるのも明暗法の機能である[島本・岸1995:173]。このように明暗の調整は画面にある一定の効果をもたらすことに注意したい。

次に、彩度についてだが、鮮やかな色調のものは彩度が高く、淡い色調のものは彩度が低い。色の鮮やかさも絵の印象を左右する。鮮やかな色彩では、濃色であるがゆえの華やかさや高級感、赤・青・黄といった原色特有のきっぱりとした原理的な印象を与える[秋田2019:169]。一方、パステルカラーなどの淡い色は高級感や重々しさを表現するのは難しく、安っぽいイメージを与える[秋田2019:170]。また、淡い色は印象派のように柔らかく明るい、春のような楽しそうな雰囲気を生み出したり、グレーがかった彩度の低い色であれば、はかなげで寂しげな秋のような印象を生み出したりする[秋田 2019:170]。色の鮮やかさにはどのような目的があるのか、絵の主題やイメージと連動しているのか問いかけてみるのも有効である。

加えて、色相について述べる。色味の違いのことを色相といい、赤、オレンジ、黄、緑、青、紫、と近い色をつなげて円状に並べることができる。この円を色相環と呼ぶ。見た目の色は周りの色との関係に大いに依存している。例えば、赤・青・黄の三原色は互いの色が際立ち、色がそれぞれ独立している印象を与える[秋田 2019:174, 177]。これに対し、黄・緑・オレンジなど近い色による配色、すなわち同系色でまとめた絵は色同士が馴染んで仲良くやっている印象を与える[秋田 2019:177]。また、お互いに引き立て合う色として補色がある。色相環のちょうど反対側にある色同士で、もっとも伝統的で一般的に知られているのが「青：橙」、「赤：緑」、「黄：紫」の組み合わせである[秋田 2019:178]。

また、色を分析する方法としては、「明度」、「彩度」、「色相」以外にも注目すべき点がある。それは、歴史的観点である。画家は自分たちの時代の芸術のあり方に反対して過去の芸術のあり方を真似たり、伝統に戻ったりすることがある。例えば、1848年に結成された美術改革運動「ラファエル前派」は、その時代に確立されたアカデミズム芸術をあまり評価していなかった[秋田 2019:186]。そこで彼らは時代をさかのぼり、

文字通り「ラファエロ以前」、つまり中世ゴシック美術の伝統に戻ろうとし、ゴシック美術に特徴的な細密描写、混じりけのない色鮮やかな色遣いを自分たちの絵に取り入れた[秋田 2019:186]。このように、色は単に明度、彩度、色相から意味を引き出せるだけでなく、歴史的事実との関連でその意味を捉えることが可能である。

③構図の分析

最後に、視覚的特徴から作品を捉える方法として、構図について見ていく。

一般的に、左右対称の構成は記念碑のような堂々とした印象を与えるが、非相称の構成には、現実の一場面を切り取ったかのような真実性がうかがえる[島本・岸 1995:186-187]。また、「比率」、すなわち相対的な大きさもメッセージを与える。例えば、人の顔が画面いっぱいに描かれている場合、同じ大きさの顔がより大きな画面に描かれている場合よりも、おおらかで力強く、攻撃的にさえ見える[バーネット 2014:71]。さらに、奥行きを表現する作品⁽²⁰⁾も多く存在する。奥行きを表現する方法の代表的なものとしては、二次元上の様々な特徴を利用して三次元的な情報を伝達しようとする「遠近法」がある[島本・岸 1995:168]。

こうして見てみると、特定の形態、色彩あるいは構図から導かれる印象は或る程度決まっている。まさにこれらは、アトライティングにおける主張を裏付けるための視覚的なエビデンスとして機能する。

特に、印象派などの近代以降の絵画であれば、色彩の美しさ、構図の巧みさ、筆さばきのみごとさなどを感覚的に眺めるだけでも、作品を制作した画家の意図を推測することはそれなりに可能である[西岡 1999:48]。したがって、近代以降の作品では視覚的特徴の読み取りが作品分析において要となる。ところが、近代以前の西洋絵画の大半は純粋な視覚的楽しみのために描かれておらず、特定の寓意や物語を伝えること、あるいは宗教的な教化の目的のために描かれている[西岡 1999:48-49]。そこで、芸術作品において視覚的特徴だけでなく、主題を読み取る作業が必要となる。

(2)主題の読み取り

記号学者のチャールズ・サンダース・パースは記号の種類をアイコン、インデックス、シンボルの三つに分類した。ここではアイコンとシンボルのみを参照する。パースは「外観が似ている」ことにもとづいたイメージの性質を「アイコン」、対象と直接関係を持た

ずに、新しい意味を示す場合を「シンボル」と呼んでいる[パース 1968:32, 43]。前者は類似性に、後者は象徴性にもとづいたイメージの性質である。西洋美術の中でも、特に近代以前の伝統的な宗教画や神話画はシンボルとしてのイメージに満たされた世界である[池野 2019:38]。

このシンボルとしてのイメージの機能を用いたものとして「寓意像」と呼ばれるものがある。寓意像とは、「抽象的な概念や人間の感情を、人物像を用いて表したイメージのこと」[池野 2019:38]である。例えば、有名な寓意像としてアメリカのニューヨークにある「自由の女神像」がある。その女性はある特定の人物を表象しているのではなく、「自由」という概念を表わしている。このように、言葉でも説明の難しいような抽象的な事柄をビジュアル化してイメージで伝達してみせるのは、絵画の最も得意とするところである[西岡 1999:12]。

しかし、芸術が宗教的真理や道徳的寓意という主題を失って久しい今日、こうした近代以前の絵画の真意を理解するのは困難である。なぜなら、視覚的な感受性を頼りに作品を鑑賞する風習がこの二世紀ほどに成立してしまっているからである[西岡 1999:49]。したがって、作品分析はイメージの象徴的意味を学び、理解するところから始めなくてはならない。ただし、イメージの象徴的意味を捉える作業は近代以前の作品に限ったことではない。例えば、ジャン＝フランソワ・ミレーは農民を描いた近代画家であるが、図4で示される農民の姿からは、貧農生活の苦しさだけでなく、大地に汗して働く勤勉さを感じさせる[三浦 2015:42]。つまり、労働者というアイコンから労働の尊さや労働者への圧迫といった象徴的意味、シンボルとしてのイメージの機能を見出せる。このように、目の前の作品がどのようなテーマを持っているのか、その象徴的意味を、描かれているものから想像して理解することも作品の視覚的エビデンスを引き出すために重要である。



図 4 ジャン＝フランソワ・ミレー『落穂拾い』

1857 年 オルセー美術館⁽²¹⁾

(3) 文化的・社会的背景の読み取り

前述した視覚的特徴や主題の読み取りのほかに、作品分析にはもう一つ重要な要素がある。それは文化的・社会的背景の理解である。なぜなら、一つのモチーフをとっても時代や宗教、文化的背景によって絵の中で果たす役割が異なるからである。このことを「りんご」というモチーフを用いて考える。例えばりんごが、エデンの園でアダムとエヴァが口にしてしまう知恵の木の実として表される場合、キリスト教における原罪の象徴である。あるいは、みずみずしいが虫食いもある果物として現実感あふれる描写の対象ともなれば、近代になるともっぱら色と形を体現する造形的なモチーフとして扱われる場合もある[三浦 2001:3]。つまり、絵画と接するときには、「主題やモチーフの意味、表現の特徴、画家の問題意識、さらには今では忘れられている視覚の慣習や文化的な価値観など」を抑える必要がある[三浦 2001:4]。本節で述べた通り、主題やモチーフ、表現の特徴から意味を引き出すことが可能であるが、引き出される意味は作品が制作された時代や社会においても変化する。

ここで、芸術作品を取り巻く文脈を考えるうえで風景画を取り上げる。西洋絵画のジャンルにおいても、風景画はもっとも親しまれているジャンルの一つである。「ジャンル」というのは英語で「種類」のことであるが、絵画に関していうときには作品の題材の違いを意味する[池野 2019:66]。西洋美術では描かれる題材の違いによって「高貴」な絵か「俗」な絵かということがあらかじめ決まっていた[池野 2019:66]。この序

列の頂点に立つのが「歴史画」である。歴史的な出来事を描くものだけでなく、神話や宗教主題、本節で取り上げた寓意像も「歴史画」のカテゴリーの内に入る[池野 2019:66]。歴史画の特徴は、「物語と調和したかたちで書く部分は緊密に結び合わされた構図を有していること。そして、描かれるものが豊富で多様であること、(中略)さらに、描かれた人物にはその身ぶりや表情を通して、心の動きつまり感情が付与されていることなど」[三浦 2001:18]である。つまり、描くことが大変難しい「歴史画」が名誉あるジャンルとされた。

このような「歴史画」を「高貴なジャンル」とすると、それ以外は、歴史画と比べれば卑俗で価値が劣るとみなされていた「付随的（あるいは副次的）なジャンル」であり、より現実世界に関わりの深い主題を扱う肖像画、風景画、風俗画、静物画などが含まれる[三浦 2001:168]。

今日こうしたジャンルの中でもっとも親しまれている風景画は、実は登場後も周縁に位置づけられていた[高橋 2016:14]。キリスト教の文化が根強い西洋では、風景画の発展においても、当初、宗教主題は欠かせなかった[高橋2016:23]。

ところで、画家たちが画面に風景を導入する際には、大地、岩、草木、水、空をただ客観的に表現しているわけではない[バーネット 2014:64]。現実を改変したり、合成したり、想像部分を付け加えたり、あるいは既存のイメージと混ぜ合わせたり、目的に応じて風景が変貌させられるのは決して珍しいことではなかったのである[三浦 2001:194]。ここには画面を綿密に構成し、空間表現に遠近法を用いるなど西洋の合理的な世界観が表れている[三浦 2001:193]。

また、風景画はキリスト教社会や西洋の合理的な世界観を反映するだけではない。例えば、勤勉でこぎれいな農民たちが秩序だった社会で幸せそうに労働に精を出す姿は貴族の視点を示しているのかもしれない。もしくは、田舎の貧しい人々を文字通り「日陰」側に描き、裕福な人々に日が当たるように描いているかもしれない[バーネット 2014:64]。風景画は単に自然を表現するのみではなく、その当時の社会を反映し、政治的な力を表現することもある。つまり、西洋絵画の中の風景画には西洋的な価値観、キリスト教的な価値観、その時代の社会や文化のあり方が反映される。そもそもこの項で取り上げた西洋画の「ジャンル」も「西洋」という文脈であるからこそ生まれたといえるだろう。このように、文化的・社会的背景という外側にある情報に目を向けることで、作品の見え方がまた変わってくるのである。

本節で述べてきたように、視覚的特徴、主題、文化的・社会的背景は作品に関する情報であり、作品についてある解釈を実証するためのエビデンスとなる。したがって、芸術作品について論述する際には、視覚的特徴が何を示すのか、作品の内容とは何か、作品が成立した社会的背景は何かなどの知識、すなわち文化資本を蓄積する必要がある。

5. アートライティングにおける制度的美と受容的美

本章においてアートライティングとは何か、どのように成立するのか様々な観点から考えてきた。ここでは本章の内容を踏まえつつ、アートライティングにおける制度的美と受容的美について考える。

本章での議論を踏まえると、アートライティングの役割は作品の意味や美的価値、あるいは作品を通して得られる美的経験などを他者に共有することであった。そして、作品の意味や美的経験の共有、および解釈の主張においては、様々な解釈が想定される中で、なぜその意味や解釈が通るのか根拠づけ、実証する必要がある。その際、作品に対して抱く感想や解釈は受容的美の要素として認めることができる。また、ある視覚的特徴や主題、文化的・社会的背景や作家自身の背景などの情報が、作品についてなぜ特定の感覚を抱かせるのかその根拠や論拠を考えることで、美的判断の規範が見えてくるだろう。そして、見えてきた美的判断の規範による美がまさに制度的美となる。本章の第4節で言及したように、作品の形態や色彩、構図、主題あるいは文化的・社会的背景は作品について特定の意味づけをする。そこでは、作品についてどのような意味づけが可能なのか、作品を読み解くための規範システムが存在する。そのような規範システムの中で私たちは作品鑑賞をするので、まさに制度的美と受容的美が重なるはずである。そこで、第4章では実証における解釈とその根拠のつながりに注目することで制度的美と受容的美の交わり方を、作品解説を参照しながら明らかにしたい。

第4章 作品解説における制度的美と受容的美の接合

1. 調査概要

(1) ポーラ美術館とそのコレクション図録

本章では、著名な美術館の作品解説を参照して制度的美と受容的美の重なり方について具体的に検討する。なお、美術館の作品解説を参照する際、展覧会場の展示における解説ではなく、美術館が作品の図版と学芸員による解説を冊子としてまとめた図録を用いる。また、美術館の作品解説を分析するために、どの美術館の解説を用いるのかという問題が生じるが、一般的な展覧会では、しばしばその企画に合わせた作品を様々な美術館から借りることが多い。したがって、「一つの美術館」という単位で調査するためには、展覧会図録ではなく、美術館のコレクション図録を扱う方がふさわしい。

本稿では、公益財団法人ポーラ美術振興財団ポーラ美術館が2015年に出版した『ポーラ美術館名作選 西洋絵画・日本の洋画』を参照する。ポーラ美術館は2002年に神奈川県箱根町に誕生した美術館で、印象派など西洋絵画を中心に約1万点所蔵している⁽²²⁾。ポーラ美術館を選定する理由としては、コレクション数が国内最大級であり、コレクションを参照する本調査としても十分な作品数があることがまず挙げられる。また、印象派などの近代以降の絵画を収集していることも選定理由の一つである。第3章においても少し触れたが、近代以降の絵画であれば、色彩の美しさ、構図の巧みさ、筆さばきのみごとさなどを眺めるだけでも、画家の意図の推測や、作品の評価がしやすい[西岡 1999:48]。本稿における受容的美が個人の感覚や感受性を重視する概念である以上、感覚で理解できる作品は受容的美の幅を広げてくれるだろう。本稿の目的は制度的美と受容的美の相互の関わりを見ていくことなので、多様な作品を集め、様々な受容的美に触れられる同館は調査にふさわしいと考えた。なお、今回参照する図録では100作品を紹介している。

(2) 作品解説の分析方法

本章では、第3章の最後に提示した実証という切り口から作品解説の特徴的な文章

を取り上げて分析・検討することで、制度的美と受容的美が重なり合う芸術の捉え方の様相を探る。具体的には、実証という切り口から、作品についての解釈とその根拠のつながりに注目し、その根拠に潜む美的判断の規範と、解説の書き手の感受性がどのように交わるのか考える。なお、作品解説を引用する際には、どの作品の解説であるかわかるように、作品の作家名、製作年、作品タイトルをカッコ書きで明記する。また、ポーラ美術館のホームページから著作権フリーで手に入る図版については、解説の後に掲載する。

2. 美的判断の規範と観る者の視点

(1) 規範通りの作品の見方

① 安定感を生み出す構造線

作品の背景的な事実や視覚的な事実が有する美の規範が、書き手の感受性とどのように重なるのか検討するために、まずは、作品に安定感があると述べられた作品解説をいくつか紹介する。

大きさの異なる3隻の帆船が、画面の中にさまざまな角度で配されている。中央の遠景の船は正面観で、右側のものは側面観で、そして潮の満干で浜辺に取り残された左側のもっとも大きいものは斜めの軸を強く意識しながら描いている。こうした画面の構成は、安定した調和をもたらす黄金比率に基づいており、作品全体を覆う綿密な点描の効果と相まって、英仏海峡を臨むノルマンディー地方の小村であるグランカンの情景に、厳格な性格を与えている[ポーラ美術館 2015:60]。
(ジョルジュ・スーラ、1885年、「グランカンの干潮」より。)

構図における水平方向と垂直方向の軸が、梨の木々と柵の組み合わせにより明確になっているため、画面に安定感が生まれている[ポーラ美術館 2015:58]。
(カミーユ・ピサロ、1886年、「エラニーの花咲く梨の木、朝」より。)

左腕に着けた射籠手のあざやかな朱色の文様が目を引き、背筋を伸ばした凛々しい姿が、草むらの水平線とともに画面に強い安定感を与えている[ポーラ美術館 2015:158]。

(浅井忠、1898年、「武蔵野」より。)

画面の下半分では運河の流れや歩道が横方向の動きを作り出す一方で、上半分では確かな立体感で描き出された建物がピラミッド状に並び、安定した垂直性を生み出している[ポーラ美術館 2015:194]。

(荻須高德、1958年、「ジャン・ジョレス界限、ジュマッパ河岸」より。)



図 5 ジョルジュ・スーラ『グランカンの干潮』

1885 年 ポーラ美術館⁽²³⁾



図 6 カミーユ・ピサロ『エラニーの花咲く梨の木、朝』

1886 年 ポーラ美術館⁽²⁴⁾



図 7 浅井忠『武蔵野』

1898年 ポーラ美術館⁽²⁵⁾

以上のような「安定感」に言及する作品解説は複数存在する。「安定感」の根拠としては水平、垂直、黄金比率など数学に関わる言葉が用いられる。また、直接的な言葉ではないが、「背筋を伸ばした凛々しい姿」や「ピラミッド状」の建物は縦方向の動きを示し、水平線や横方向の動きと組み合わせることで、垂直性を示す。作品に安定感を見出せるのは0度あるいは90度、黄金比率など特定の値の影響であり、数学の分野がこの関係性を保障する。つまり、安定感の根拠は水平線や垂直線であるが、その根拠を裏付けるものとして数学の分野が存在するということである。ここでは安定感という感覚が数学的な規範によって実証されている。

②色彩と印象

続いて、美的判断の規範が特定の受容的美を導くもう一つの事例として、「色彩に見出す印象」を取り上げる。ここで引用する作品解説は、視覚的な事実として暖色系の色相が関わっているものである。

ブラックはここで、実際のモチーフが持つ固有の色彩を離れ、ピンクやオレンジ、緑などのあざやかな色彩を自由に組み合わせ、うねるような長い筆致を用いながら南仏の強い陽光に照射された風景を描き出している[ポーラ美術館 2015:140]。

(ジョルジュ・ブラック、1907年、「レスタックの家」より。)

活き活きとした緑の筆触が自然の旺盛な生命力を表すとともに、庭のいたるところを彩る赤やオレンジは、地中海岸に特有の強い陽光を感じさせる[ポーラ美術館 2015:86]。

(ピエール・ボナール、1946年頃、「ミモザのある階段」より。)

20種類もの植物が描き分けられた本作品は、花の種類の多様さゆえに、とりわけ色彩に溢れている。(中略) 本作品では、淡く暖かい色彩の積み重ねによって、花束の輝きが最大限に発揮されている[ポーラ美術館 2015:198]。

(岡鹿之助、1964年、「献花」より。)

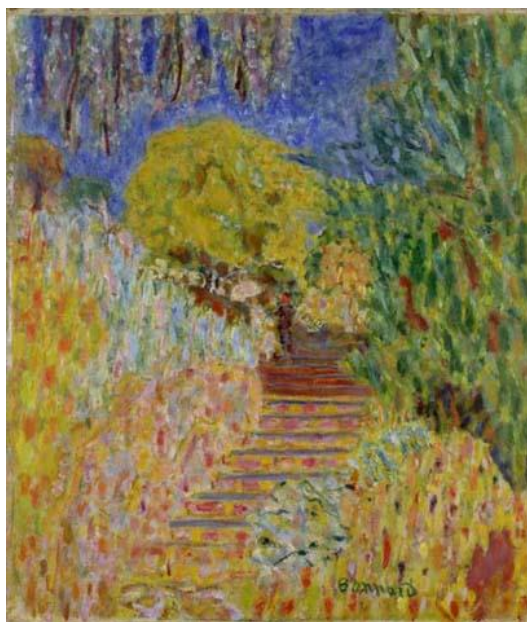


図 8 ピエール・ボナール『ミモザのある階段』

1946 年頃 ポーラ美術館⁽²⁶⁾

これら三つの作品は明度や彩度を異にするが、赤やオレンジ、ピンクなどの暖かい色味を用いる点は共通している。また、偶然にも、ブラックとボナールの作品の解説には「強い陽光」を感じるとの共通の記述がある。この三つの作品解説での受容的美を表す言葉は、「強い陽光」や「花束の輝き」など強さを表す言葉である。実際、こうした暖色系の色味は強さを喚起するのだろうか。こうした議論はしばしば色彩心理学の分野でなされる。色彩心理学によると、色と感情の大まかな関係は、通常、暖色系

の色に対しては積極的で活動的な感情価が結びつき、寒色系の色に対しては消極的で鎮静的な感情価が結びつく[松田・高橋ほか 2014:142]。そして、三つの作品解説で書かれた生命や自然の強さ、輝きは暖色系の色の活動的なイメージと重なる。

ここまで見てきた「安定感」、そして「色彩に見出す印象」はただ単にその人の主観によるものというわけではない。構造線や色彩についての規範の存在の上に美的判断は成立する。つまり、今回の事例は美的判断が学習によって得られるものであることを端的に示すものである⁽²⁷⁾。また、形態や色彩についての規範は芸術とは異なる分野によって裏付けられるが、それらが美に対する知覚や反応を方向づける規範であることには違いない。したがって、そうした規範によって導かれた美は制度的美といえる。そして、美的判断の規範による作品の形態や色彩の捉え方は、そのまま書き手の捉え方、受容的美として表れている。つまり、書き手は美的判断の規範のままに作品を受容している。ただし、今回取り上げた色についての反応には注意すべき点がある。それは、色彩心理学の分野が色と感情の関係性について規定するのにも関わらず、「色に対する反応は個人や文化によって左右され、かつ多様なものである」[バーネット 2014:67]という点である。ここから、色彩についての規範が緩やかであり、強固なものではないということが見えてくる。したがって、色と感情の関係性について絶対的な規範が存在しない中、色彩についての社会的規範と自らの色についての見方を照らし合わせることで色彩の捉え方、すなわち受容的美が形成されるといえる。

(2)付加される書き手の視点

前項の事例は、美的判断の規範のままに作品を捉えようとするものであった。ここでは制度的美と受容的美が一体となる。ここでは、美的判断の規範のままに作品を受容するだけでなく、規範をもとに書き手の視点が動く解説を参照する。ここで取り上げるのはレオナール・フジタ（藤田嗣治）による「ラ・フォンテーヌ^{しゅう}」の作品解説である。

第二次世界大戦後、戦争記録画の制作をめぐって国内の画壇で批判を受けたフジタは、フランスでの生活に再び思いを馳せるようになる。しかし、占領下の日本では直ちに渡航はかなわず、進駐軍関係者を通じて1949年に入国の許可を得て向かったのが、アメリカのニューヨークであった。祖国に戻らない覚悟を固めて

いたフジタは、この地でさらなる進路を切り開くべく、自身によれば「排水の陣」の態度で制作に集中する。(中略)

ジャン・ド・ラ・フォンテーヌは17世紀末の詩人で、フランスの国民的古典として知られる『寓話』の著者である。画面右上の画中画は、キツネがカラスを騙してチーズを奪う一篇に因んでいる。この擬人化された動物による世界にフジタは想を得て、キツネの一家が豪華な食べ物をめぐって喧騒を繰り広げる様子を描いている。テーブルについた夫婦の周りで子どもたちが欲をむき出しに振舞う様子は、いかにも道徳的な戒めを伝えるが、同時期に動物群像を描いた作品と同じく、自らを孤立に追いやった画壇の喧騒への揶揄とも読み取れよう[ポーラ美術館 2015:116]。

(レオナール・フジタ、1949年、『ラ・フォンテーヌ頌』より。)



© Fondation Foujita JASPAR Tokyo 2013 D0401

図 9 レオナール・フジタ (藤田嗣治)『ラ・フォンテーヌ頌』

1949 年 ポーラ美術館⁽²⁸⁾

この作品解説では、寓話の物語と画家自身の物語をもとに解釈がなされている。本作品解説における制度的美の要素とは、この作品の主題を読み取るための規範である。書き手はこの作品が、ラ・フォンテーヌの寓話であり、画中画の、キツネがカラスを騙してチーズを奪う一篇に因んだものと説明している。この物語は枝の上でチーズを

食べようとしていたカラスが、キツネに美声の持ち主だとおだてられ、自分の声を披露しようとした瞬間にチーズを落とし、それをキツネに奪われてしまうというものである[ポーラ美術館 2004:90]。本解説中の、「この擬人化された動物による世界にフジタは想を得て、キツネの一家が豪華な食べ物をめぐって喧騒を繰り広げる様子を描いている」という言葉にもあるように、子どもたちが欲をむき出しに振る舞う様子と、画中画のキツネのずるがしこさは重なるものとなる。つまり、この作品のもととなるラ・フォンテーヌの寓話の存在や、そこに描かれるキツネのずるがしこいキャラクターなど、作品を読み取るための規範をもとに書き手は解釈の記述を進めている。このように風刺や教訓を織り込んだ寓話の世界としての制度的な見方はそのまま、書き手の「道徳的な戒め」の解釈へとつながっていく。

そして、もうひとつ、作品の主題を読み解くための材料として画家の物語が存在する。本作品解説では、画壇からの批判や日本へ戻らない覚悟など、画家をとりまく情報が語られている。2011年に開催されたポーラ美術館の『レオナール・フジタ 私のパリ、私のアトリエ』展の図録によれば、日本脱出後に初めて製作された記念すべき作品がこの『ラ・フォンテーヌ頌』であったにちがいないと記述されている[内呂 2011:41]。ここでの「日本脱出」という言葉からは、日本を抜け出したいくて仕方がない画家の思いの強さが感じられる。しかし、この作品が「画壇の喧騒への擲掬」を表現したものとまでは、この解説が出版された2015年以前の同館の図録に説明されていない⁽²⁹⁾。動物たちの欲むきだしなふるまいを「画壇の喧騒への擲掬」と観る解釈は、おそらく、当時の画家の背景を受けての書き手なりの解釈だろう。

前項で述べたように、過去に作られた作品の見方についての規範を継承することで、その規範がそのまま書き手の作品の見方を形成する場合もある。しかし、それだけではなく、「画壇への擲掬」という解釈に見られるように、規範を継承しつつも、そこに書き手の視点が交わることで新たな受容的美が生まれることもあるのである。

(3) 受容的美の広がりとは規範の更新

ここまで見てきたように、制度的美と受容的美の重なり方は状況に応じて変わる。美的判断の規範通りに捉えることで制度的美がポジションを大きく占める場合もあれば、規範を継承しつつも書き手の視点が付加されることで、相対的に受容的美の割合が大きくなる場合もある。そこで、引き続き制度的美と受容的美の様々な重なり方を

見るために、今回は美的判断の規範をもとにしながらも、受容的美の展開の仕方が様々な存在する事例を取り上げる。なお、今回は作品鑑賞における受容的美の展開の仕方が複数存在することを示すために、ポーラ美術館のホームページに掲載されている同じ作品の解説も掲載し、図録の解説と比較する。今回取り上げる作品は、パブロ・ピカソの『花束を持つピエロに扮したパウロ』である。

幼いパウロは闘牛士やアルルカン、そしてピエロの姿に仮装し、ピカソの絵画のなかに登場する。しばしば自らの姿を道化師として描いてきたピカソにとって、同様に仮装させた息子の肖像は画家の自己投影であったと読み取ることができるだろう。

1925年を境にピカソの作品に息子の姿が現れることはなくなったが、ピカソは家族を描いた作品に強い愛情を抱いており、例外的にアルルカンに扮したパウロの肖像画が人の手に渡った際に、その代替として自身の手元に置くため本作品を制作した。そのため、1929年に8歳になっていた息子は、大人びた表情をたたえ、堂々とした姿で描かれつつも、色とりどりの花束や、同色の花飾りのついた杖と帽子を身に着け、可愛らしい幼年時代の面影を残している。巧みな筆致を用いて描かれた白い装束は、幼い頃にパウロが身に着けていたピエロの衣装を基にしているものの、抽象的な背景のなか、大きな襷襟を纏い、右手に杖を持ちながら堂々とこちらを見据えるパウロの立ち姿は、スペインの画家ディエゴ・ベラスケスやフランシスコ・デ・ゴヤの宮廷肖像画を思わせる[ポーラ美術館 2015:136]。

(パブロ・ピカソ、1929年、『花束を持つピエロに扮したパウロ』より。)

続いて、ポーラ美術館のホームページに掲載されている同作品の解説を取り上げる。

本作品は1929年7月、ピカソと妻オルガとの間に生まれた長男パウロが、8歳の頃に製作された肖像画です。ピカソ一家はこの頃、パリの社交界にも出入りする華やかな生活を享受しており、この絵画は、画家の家に残された愛息の大切な肖像画でした。本作品を製作する6年前、ピカソはアルルカンに扮した2歳の頃のパウロを描いたもう一つの作品《花束を持つアルルカンに扮したパウロ》(1923年、個人蔵)を描きました。この作品は知人の手に渡り、本作品はその代替として、

ピカソがパウロの幼少期の姿を絵筆でとどめるべく、現実よりも幼い4歳児の息子として描かれたものです。絵のなかのパウロは、一般的にピエロが持つことのない権力の象徴である杖を手にし、威厳に満ちた白い顔を正面に向け、流麗な色の濃淡で覆われた背景のなかに立っています。この杖は絵筆を、もう片方の手に持つ花束は色とりどりの絵具を載せたパレットを連想させ、パウロを画家の姿にもみせています⁽³⁰⁾。



© 2013-Succession Pablo Picasso - SPDA(JAPAN)

図 10 パブロ・ピカソ『花束を持つピエロに扮したパウロ』

1929年 ポーラ美術館⁽³¹⁾

この二つの作品解説では、息子の肖像を画家の自己投影とする見方については共通するが、その見方をもとに発展する解釈には違いがある。まず、一つ目の解説では「しばしば自らの姿を道化師として描いてきたピカソ」という情報を加えつつ、ピエロの姿を画家の姿として捉えている。一方で、二つ目の解説では杖を絵筆、花束をパレッ

トと見立てて、画家の姿として捉えている。このように、何をもって画家の姿と見なすのか、その考えには違いが見られる。しかし、これら二つの解釈は、肖像画が画家自身を投影したものであるという共通の美的判断の規範の上に成立したものだといえる⁽³²⁾。

また、二つの解説の違いについてもう一点挙げたい。一つ目の解釈ではパウロの堂々としたポーズを、宮廷肖像画を連想させるものとして捉えている。これは、先ほど紹介した「ピエローピカソ」、「杖—絵筆」や「花束—パレット」の見方とは大きく異なる。パウロの堂々とした立ち姿、権力の象徴⁽³³⁾としての杖という視覚的な情報が作品の見方を方向づける点では、解釈のもととなる規範が先ほどまでのものとは異なる。

いずれにせよ、作品の解釈は美的判断の規範による美、すなわち制度的美がもととなり立ち現れてくるものである。今回のように様々な解釈が存在する作品では美的判断の規範は一つとは限らない。そして、一つの規範から導かれる解釈も一つとは限らない。規範を出発点にして受容的美が様々な広がっていく様子が今回の事例から読み取れるだろう。

ただし、一つ注意しなくてはならない点がある。それは、書き手の感受性、発想が完全にオリジナルなものとはいいいにくい点である。なぜかという、同一の作品の解説はどれも似通っており、過去に言及された解釈をもとに作品解説が成立しているのではないかと考えられるからである。本章で参照しているポーラ美術館の図録は2015年に出版されたものであるが、それ以前にもこの「花束を持つピエロに扮したパウロ」についての作品解説はいくつも存在する。ピエロの姿を画家自身の姿として捉える作品解説は『ポーラ美術館名作選 絵画』（2002）に見られ、杖を絵筆、花束をパレットと見立てる解説は『ポーラ美術館開館15周年記念展 ピカソとシャガール 愛と平和の讃歌』（2017）に見られる。また、作品を宮廷肖像画のようであると捉える解説は「コレクションに見る子供の世界—フジタ、ピカソを中心に」（2004）、『肖像の100年 ルノワール、モディリアーニ、ピカソ』（2009）に見られる。このように、同じような解説が繰り返し使われている。解説が繰り返されることで、「ピエローピカソ」、「杖—絵筆」や「花束—パレット」の見方、宮廷肖像画のように捉える見方はなんら新しいものではなくなるし、書き手自身の見方そのものともいえなくなる。むしろ、過去のそうした作品解説を手本として新しい作品解説を書く段階では、「ピエローピカソ」、「杖—絵筆」や「花束—パレット」の見方、作品を宮廷肖像画のようであると

する見方すらも規範となる。つまり、作品解説によって個人の作品の見方が社会で共有されるようになり、それが新たな美的判断の規範となる。こうして規範は絶えず更新されていく。

規範の更新という観点によれば、初めて「ピエローピカソ」、「杖—絵筆」や「花束—パレット」の見方、宮廷肖像画に例える見方をした人は、肖像画や人物の持つアイテムなどを読み取るための規範をもとに独自の視点によって受容的美を広げていったと考えることができる。一方で、そうした受容的美をも含めた規範を踏襲する人にとっては、「ピエローピカソ」、「杖—絵筆」や「花束—パレット」の見方、宮廷肖像画に例える見方はその人独自のものではない。ただし、彼らは規範を踏襲しつつも、作品の解釈を自ら整理することで彼らなりに受容的美をさらに広げていくことになる。

(4)作品についてのわからなさ

美的判断の規範をもとに受容的美が広がっていく事例を前回までで扱ったが、作品解説の中には作品をどのように解釈したらよいのかわからないと記述するものも存在する。作品について「わからない」という受容的美には美的判断の規範と書き手の視点がどのように絡んでいくのだろうか。

ここではまず、マリー・ローランサンの『女優たち』の解説を取り上げる。

舞台の幕を思わせる華やかなバラ色の布が架かる空間に、ギターを手にした伴奏者の女と、抱き合う二人の人物が、やわらかな薄絹の衣装の裾から白い肢体を^{あらわ}顯にしてポーズをとっている。黒い瞳にピンク色の口紅と頬紅だけで示唆された女たちの顔立ちは、濃い化粧が施された舞台女優、あるいは神事に奉仕する巫女のようなようでもあり、神秘性を強く印象づけている。抱擁する二人の人物の関係は、娘役と男役を演じる女優たちであるのか、あるいは女同士の恋人たちであるのか定かではない。謎めいた恋物語をさまざまに惹起させるその曖昧さこそ、ローランサンの意図するところであり、モデルたちの切れ長のまなざしからは、観る者の好奇の目に臆することなく女たちのユートピアを生きる気高い意志が読みとれるだろう。

このような新時代の女性を主題にして、白色と淡いバラ色、そして灰色の雲のような諧調で覆われるローランサンの絵画は、1920年代以降パリの社交界に受け

入れられて人気を博していた[ポーラ美術館 2015:126]。

(マリー・ローランサン、1927年、『女優たち』より。)



図 11 マリー・ローランサン『女優たち』

1927年 ポーラ美術館⁽³⁴⁾

この解説では作品の主題について考察が進められるが、「謎めいた恋心をさまざまに惹起させるその曖昧さ」という言葉にあるように、女性たちの関係性についてははっきりしないものと説明される。そして、書き手は作品の主題が曖昧であるというところで話を終えずに、さらに解釈を進める。具体的には、女性たちの曖昧な関係性が「画家の意図するところ」であり、画家の描く主題を「新時代の女性」とまとめている。

ここで言及される「画家の意図」とは、おそらく解説の書き手が推測したものだろう。そもそも、ほとんどの芸術家は作品についての自分の意図を語らないし、意図を語っていたとしても完全には信頼できない[バーネット 2014:30]。また、作品解説は作家と一般の鑑賞者をつなぐはたらきをするが、そこでは、両者の間に解説の書き手の見方がクッションとして入る。したがって、作家の意図や作品に対する想いがストレ

ートに鑑賞者に伝わるわけではない。つまり、書き手の見方というフィルターが入ることで、作家が作品に込めた意図は屈折して鑑賞者に伝わる。たとえ、「画家の意図するところ」という表現があったとしても、実際に画家がそのように意図したかどうか判断するのは難しい。むしろ、「画家が意図したもの」という表現を書き手なりの作品の位置づけとして捉える方が賢明だろう。また、書き手はこの作品の主題について「新時代の女性」とまとめている。この「新」という言葉には今までにないものが含まれ、様々な女性像を包摂する。書き手は作品について解釈を定めることはできない代わりに、解釈を限定しない多様な女性像として捉えることを肯定する。

今回の解説では、作品のテーマを判断するための規範に、書き手が十分にアクセスできないことによって解釈が曖昧なものとなってしまった。しかし、規範へのアクセスが十分でないからこそ、「画家の意図するところ」や「新時代の女性」などのように書き手の作品に対する想像がふくらむ。つまり、限られた少ない情報をもとに書き手はその想像力と意味づけによって新たな受容的美を育んでいる。制度的美をわずかに内包しながら受容的美が展開するのである。

続いて、同様に解釈が曖昧な作品解説として、サルバドール・ダリの『姿の见えない眠る人、馬、獅子』の解説を取り上げる。なお、同館ホームページで図版を入手できなかったため、朝日新聞デジタルで紹介された作品の写真を掲載する。

3点の同名作品の一つとして制作された本作品において、ダリは独自の細密描写を活かした幻想的な風景表現を基礎に、偏執狂という精神異常が引き起こす、あるものが他のものに見えてしまう妄想や幻覚の症状になぞらえた「二重影像」（ダブル・イメージ）という方法を用いており、彼が後に確立する方法論の初期段階として位置づけることができる。ここでダリは、中央のうつ伏せの人体を、同時に馬あるいは牙をむいた横向きの獅子として描き、一つのイメージを多様に読み取ることを可能にしている。空気遠近法によって強調された広大な地平のなか、溶解しながら地上を這う謎の物体や彫刻、そして遠景には小さな人形など、登場する多くのモチーフは緻密な細部や強調された陰影をともなって写実的に描かれているものの、現実には生起する現象や何らかの意味に固定されることなく、謎めいた存在のまま我々の前に差し出されている[ポーラ美術館 2015:150]。（サルバドール・ダリ、1930年、『姿の见えない眠る人、馬、獅子』より。）



図 12 サルバドール・ダリ『姿の見えない眠る人、馬、獅子』

1930 年 ポーラ美術館⁽³⁵⁾

「現実に生起する現象や何らかの意味に固定されることなく、謎めいた存在のまま我々の前に差し出されている」という言葉にあるように、作品が何を表現しているのかわからないことがここでは記述されている。また同時に、この解説では、あるものが他のものに見えてしまう「二重影像」（ダブル・イメージ）の手法を用いる作品と説明することで、一つの解釈に整理するよりも、むしろイメージの捉え方の多様性を肯定する。この二重影像の手法はこの作品についてのほかの解説でも言及されている。

『ドガ、ダリ、シャガールのバレエ美術の身体表現』（2006）では、「馬、女、獅子を描いた本作品は、二重影像の手法を用いた初期の例として重要な作品である」[ポーラ美術館 2006:98]と解説される。また、『シュルレアリスムと絵画ーダリ、エルンストと日本の「シュール」』（2019）では、ダリが「シュルレアリスムとの出会いを経て、精神分析における「偏執狂」という症例に想を得た「偏執狂的＝批判的（仏: paranoïaque-critique）」方法という独自の絵画理論を獲得します」[ポーラ美術館 2019:55]との説明がある。このことから、作品が何を表現しているのかはわからないままではあるが、シュルレアリスムおよびシュルレアリスムから生まれた二重影像という手法が作品について説明する情報源となることがわかる。そして、その情報が「一つのイメージを

多様に読み取ることを可能にしている」という作品の解釈を生み出す。

このように、ローランサンとダリの2つの作品解説では、作品について判断するための規範に十分にアクセスできない中、限られた少ない情報をもとに書き手は文脈化を進める。ローランサンの作品では作品の曖昧さを「画家の意図するところ」、「新時代の女性」という言葉でまとめ、ダリの作品では二重影像という手法の説明によって一つのイメージを多様に読みとることの可能性について指摘する。つまり、視覚的な情報や特定の流派とその手法など、作品を読み解くための少ない規範と、書き手による作品の整理によって受容的美が生まれることになる。また、そうして生まれた、作品について「わからない」という受容的美は、その解説に触れる読者にとっては新たな規範なのである。

3. 「スタイル」による規範の肉付け

先ほどダリの作品の解説で、二重影像という手法についての言及が作品の見方を広げることを確認した。このような作品製作の手法や手法の背景にある流派、すなわち「スタイル」についての記述は作品解説においてしばしば見られる。第2章で触れたルーマンによる「スタイル」という語は、製作様式という伝統的な意味だけでなく、「印象派」や「キュビズム」など、時代ごとの歴史的スタイルも含むものである[ルーマン 2004:347]。このことを踏まえ、本節では作品解説における「スタイル」に関する記述に注目し、美の秩序化によって制度的美が厚くなることを論じる。

本章で参照している『ポーラ美術館名作選 西洋絵画・日本の洋画』[ポーラ美術館 2015]では、100 作品の解説が掲載されているが、そのうち 78 作品において「スタイル」に関する記述が見られる。

「スタイル」に関する記述としては大きく4つに分けられる。それぞれ、画家特有の描き方についての記述、歴史的スタイルについての記述、別の画家の製作様式との類似性や親近性を指摘する記述、作品に影響を与えたある時代や地域の製作様式に関する記述の4つである。全100 作品中、画家特有の描き方についての記述は47 作品、歴史的スタイルについての記述が31 作品、別の画家の製作様式についての記述が18 作品、ある時代や地域の製作様式に関する記述が11 作品である。なお、該当する作品の重複を許す。4つの項目それぞれに該当する作品数にはばらつきが生じるが、「スタイル」に関する記述が作品解説において極々一般的であることがうかがえる。

ここでは実際に、「スタイル」によって作品を整理し、作品を鑑賞するための文脈を生み出す解説をいくつか紹介する。

(1)画家特有の描き方についての記述

まず、「スタイル」に関する記述のうち画家特有の描き方についての記述を取り上げる。

1924 年に、「パリ」をテーマにした家具用のタピスリーの図案をボーヴェ製作所から依頼されたデュフィは、バラやユリ、麦の穂など、フランスの国家に縁の深い植物が茂るバルコニーからパリの街を俯瞰する大画面を仕上げている。

本作品では、この図案から出発しながら、主要なモニュメントとバラのモチーフを精選し、太陽と月を掲げて昼から夜に移り変わる時間を新たに導入して、華の都パリの全貌をいっそう洗練させている。画面全体は、黄、青、紫を薄く塗ることで、布地を複数の工程により染め上げたような透明感と重層構造を兼ね備えている。その効果により、薄塗りの下に透けて見える線描が、輪郭がくっきりと上塗りされたモニュメントの姿を対比的に際立たせている。テキスタイルや版画製作の特性を巧みに吸収しながら、油彩画に応用して彩ったデュフィの、装飾家および画家としての才能がいかに発揮されている[ポーラ美術館 2015:98]。
(ラウル・デュフィ、1937年、『パリ』より。)

ドガは、とくに視力が急速に衰え始めた 1892 年頃以降、パステルや木炭を用いて大胆な色彩と強い輪郭線による作品を数多く製作している。本作品でも、説明的な細部描写はみられず、踊り子のあざやかな黄色のチュチュと抽象的な緑色の背景から、のびやかな踊り子の身体を浮かび上がらせている。二人の身体は呼応し合い、四肢の動きは見事に調和している[ポーラ美術館 2015:26]。

(エドガー・ドガ、1900-1905 年頃、『休息する二人の踊り子』より。)

1907 年（明治 40）から始まった文展の審査員を務めるなど、中央画壇で華々しく活躍していた満谷は、1911 年（明治 44）、故郷岡山の実業家である大原孫三郎の援助を得て、2 度目の留学中にルノワールを訪問したり、セザンヌの作品を目

にするなど、さまざまな画家の影響を受けた満谷は、帰国後にそれまでの写実的な作風を大きく変化させる。(中略)

2 度目の渡仏を経て、満谷の作風は平面的で装飾的なものへと転じていき、本作品の白く丸い綿毛のような花と、うねるように伸びる木の枝は、画面に装飾性と躍動感を与えている。また、輪郭線を意識した描き方や、あざやかな緑と花や腰布の白、そして裸婦の紅潮した肌の色の組み合わせには、満谷が形の単純化と色を重視した新しいスタイルを確立していく様子うかがえる[ポーラ美術館 2015:172]。

(満谷国四郎、1921 年、『樹下裸婦』より。)



図 13 ラウル・デュフィ『パリ』

1937 年 ポーラ美術館⁽³⁶⁾

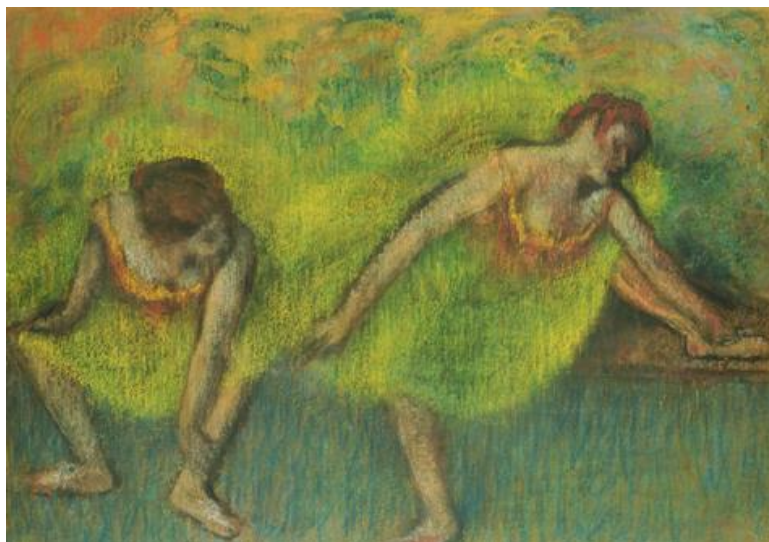


図 14 エドガー・ドガ『休息する二人の踊り子』
1900-1905 年頃 ポーラ美術館⁽³⁷⁾



図 15 満谷国四郎『樹下裸婦』
1921 年 ポーラ美術館⁽³⁸⁾

デュフィの『パリ』では、テキスタイルや版画製作の特性を油彩画に応用していく画家独自の製作様式について紹介し、画家の才能を評価している。一方で、ドガの『休息する二人の踊り子』では、パステルや木炭を用いた大胆な色彩と強い輪郭線による作品の作り方が1892年頃以降のものと説明している。また、満谷の『樹下裸婦』において、画家は写実的な表現から平面的で装飾的な表現に転じ、形の単純化と色を重視した新しいスタイルを確立していくと述べている。ここから読み取れることは、画家独自の製作様式は存在するが、その様式は画家自身の時間の中で変遷していくということである。『樹下裸婦』の解説における、「新しいスタイルを確立していく様子がうかがえる」という言葉からは、様式が移り変わる時期さえも見逃さず、画家の新しい表現の特徴を一つのスタイルとして位置づけようとする姿勢を感じ取れる。

(2)歴史的スタイルについての記述

続いて、「スタイル」に関する記述として歴史的スタイルについて触れる解説を取り上げる。なお、歴史的スタイルとは、前節で紹介したダリの『姿の见えない眠る人、馬、獅子』のシュルレアリスム的手法のように、その時代特有のスタイルを指す。

本作品はコロー晩年の作品であるが、牛の番をする少女を配した田園風景はコローの初期作品から見られ、バルビゾン派のテーマに通じるものである。しかし、コローの風景画は、バルビゾン派の画家たちの作品ほど写実的ではなく、古典的な画面構成と銀灰色に煙ったやわらかな色彩により、詩的情緒の漂う画面となっている。本作品でも、コローの作品を特徴づける、靄^{もや}に包まれたような表現が見られるが、ところどころ細かい筆触を用いて、ゆらめく木々の葉の存在を暗示したり、光の粒のような白い斑点を散らしたりと画面を活気づける表現が見られる。このようなコローの風景表現は、ピサロ、ルノワール、ベルト・モリゾら印象派の画家たちに大きな影響を与えている。[ポーラ美術館 2015:14]。

(ジャン＝バティスト＝カミーユ・コロー、1865-1870 年頃、『森のなかの少女』より。)

本来、三日月形である道化師の帽子は、画面の上方で切断されており、抽象的なかたちとしての性格を強めている。モデルの仮面のような表情、そして衣装の

幾何学的な効果と相まって、こうした斬新な形体の表現は、20 世紀のキュビズムの動向を確かに予感させるものである[ポーラ美術館 2015:68]。

(ポール・セザンヌ、1888-1890 年頃、『アルルカン』より。)



図 16 ジャン＝バティスト＝カミーユ・コロー『森のなかの少女』
1865-1870 年頃 ポーラ美術館⁽³⁹⁾

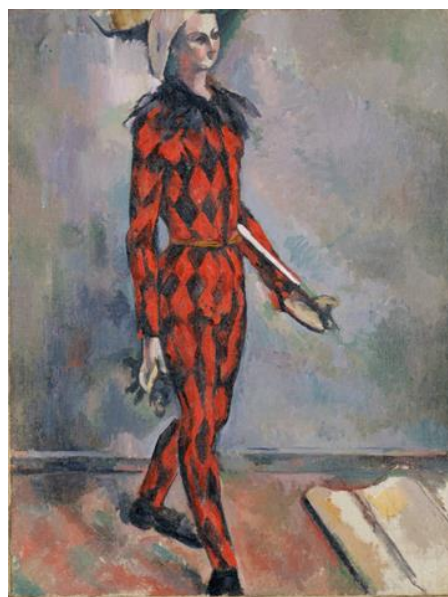


図 17 ポール・セザンヌ『アルルカン』
1888-1890 年頃 ポーラ美術館⁽⁴⁰⁾

実は、ここで取り上げた2つの作品解説は「印象派」や「キュビズム」などの歴史的スタイルの名称を用いていながらも、いずれも特定の流派に属するものではなく、むしろ流派どうしの間にある作品として紹介される。

『森のなかの少女』の解説において、書き手はコローをバルビゾン派の画家なのか、印象派の画家なのか明確にしていない。テーマとしてはバルビゾン派に通じるが、風景表現としては印象派の画家たちに影響を与えるものとして解説される。つまり、コローはバルビゾン派と印象派の間に位置する画家として述べられる。ここでは、コロー自身がある特定の流派に属することは述べられないが、コローを間の存在として美術史上に位置づけるために、バルビゾン派や印象派などの歴史的スタイルの名称を用いている。

また、セザンヌの『アルルカン』では、セザンヌの描き方が後のキュビズムを思わせるものとして書かれる。ここでも画家やその作品を特定の流派の中に位置づけるというよりは、むしろ前の印象派から新たな時代へ向かう過渡期の作品として整理している。このように、たとえある特定の流派に作品を位置づけることが難しくても、その作品の前後の流派について言及することで、作品が時代と時代の間にあることを説明する。このように、歴史的スタイルの明記によって作品は徹底的に整理される。

(3) 作品に影響を与える製作様式

「スタイル」についての記述は、画家の属する流派や画家のある時代の表現の特徴を述べるだけにとどまらない。ここでは、画家やその作品に影響を与えた製作様式について述べる。

ひととき目を引くのは、田舎道の両脇に立つ木々である。前景右に見られるように、幹は緩やかなカーブを描き、葉を茂らせた梢は、この時期の作を特徴づける暈^{ぼか}すようなやわらかい筆致で描かれている。豊かな詩情を伝えるこうした木の表現には、ルノワールが敬意を示してやまなかったコローとの類似をみることもできよう[ポーラ美術館 2015:36]。

(ピエール・オーギュスト・ルノワール、1901 年、『エッソワの風景、早朝』より。)

全身像で表された裸婦の身体は、ハイライトと細やかな陰影により量感がもたらされ、浮彫りのように描かれている。身体の向きがわずかにねじれ、動きが生み出されている点は、古代ギリシアやローマ彫刻に典型的な身体表現にも見られ、ルノワールが伝統的な造形を重視して参照していたことがわかる[ポーラ美術館 2015:28]。

(ピエール・オーギュスト・ルノワール、1887 年、『水浴の女』より。)

舟遊びの主題、ボートと人物を上部に配して川面を広く多く取り入れる中心を外した構図、画面端で切断されたボート、誇張されたオール、俯瞰的な視点には、日本の浮世絵の影響が見てとれる[ポーラ美術館 2015:48]。

(クロード・モネ、1890 年、『バラ色のボート』より。)



図 18 ピエール・オーギュスト・ルノワール『エッソワの風景、早朝』

1901 年 ポーラ美術館⁽⁴¹⁾

ルノワールの『エッソワの風景、早朝』ではコロアの作風との類似性が、『水浴の女』では、古代ギリシアやローマ彫刻の表現様式の影響が指摘されている。また、モネの『バラ色のボート』では日本の浮世絵の製作様式の影響について記述されている。このように、別の画家のスタイルとの類似性や別の時代や地域で生まれた製作様式との関連を指摘することで画家と別の画家、作品と時代や地域の新たな関係性を見出し、文脈を作っている。



図 19 ピエール・オーギュスト・ルノワール『水浴の女』
1887 年 ポーラ美術館⁽⁴²⁾



図 20 クロード・モネ『バラ色のボート』
1890 年 ポーラ美術館⁽⁴³⁾

本節では「スタイル」についての記述を様々取り上げてきた。「スタイル」についての記述としては、画家の製作様式や画家の属する流派についての記述のみならず、画家に影響を与えた製作様式についての記述も見られる。このように、「スタイル」に関

する記述によって作品は徹底的に整理され、分類される。蘆田によると、「作品についてこんなふうにも読めますよ」というだけでなく、ものどもの、あるいは作家と作家の関係性を見出していくこと、言い換えると、概念を整理しながら文脈を作っていく作業もアトライティングの一部である[蘆田 2019:23]。このことから、「スタイル」によって作品を整理し、文脈を作っていくのはアトライティングにおいて一般的であることがわかる。つまり、「スタイル」は作品について整理し、分類するうえでの重要なよりどころであり、作品の見方を方向づける。作品をどのような概念で整理するかは作品を捉える人の視点によって異なってくるが、作品を整理するための「スタイル」は、美的判断の規範を肉付けし、解説の書き手や読み手の受容的美に影響を与えつつ存在する。

本章では、アトライティングにおける実証という切り口から解釈とその根拠のつながりに注目し、美的判断の規範と書き手の感受性がどのように交わるのか考えてきた。作品鑑賞の仕方としては、美的判断の規範通りに作品を捉えるあり方や、規範による美を継承しつつも、そこに自らの視点を付加して作品の見方を広げるあり方が存在する。また、十分に規範にアクセスできない状況や、「スタイル」に関する記述が規範を肉付けするという状況が、書き手の作品の見方を左右する。このことから、受容的美は、美的判断の規範と鑑賞者の視点をもとにして生まれることが指摘できる。

次の最終章では、本章の事例調査およびこれまでの議論を踏まえ、美的判断の規範と鑑賞者の視点の二つの要素から考察を加えることで、制度的美と受容的美の重なり合う芸術の捉え方を明らかにしていきたい。

第5章 結論

本稿は、制度的美と受容的美の二つの美が重なり合う芸術の捉え方を明らかにすることを目的に進めてきた。本章では、ここまで論じてきたことから、芸術を捉えるということについて「化学反応」というキーワードをもとに明らかにしていきたい。化学反応とは、ある物質とほかの物質の相互作用によって全く別の物質に変化する現象を指すが、似たようなことが芸術を捉える際にも起こっているのではないかと考察する。前章で述べたように、受容的美の形成には、美的判断の規範と作品を観る者の視点に関係する。本章では、これら規範と鑑賞者の視点の二つの要素を、化学反応において結びつく二種類の物質に例える。結びつく二つの物質が異なれば、化学反応の結果も異なるように、規範と鑑賞者の視点の二つの様相次第で、生み出される受容的美もまた様々に変化しうることを論じる。

1. 「化学反応」する美

(1) 揺れ動く規範と観る者の視点

はじめに、美的判断の規範と鑑賞者の視点を受容的美に及ぼす影響について具体的に論じたい。美的判断の規範も鑑賞者の視点も常に変化を伴うものである。美的判断の規範については、第2章において社会的正当性のある美が時間とともに移り変わることを論じた。また、第4章の事例で見てきたように、そもそもどのような規範にアクセスできるのか、複数ある規範のうちのどれが解説に関わるのかによって規範の様相が異なってくる。加えて、「スタイル」の記述による作品の整理は規範を肉付けするものとして機能し、規範のあり方に影響を与える。

一方で、鑑賞者の視点については、美的判断の規範を真に受けたり、鵜呑みにしたりすることで規範から一步も動かないこともある。あるいは、規範から大きく動き、鑑賞者の発想力や着眼点により独自の見方が生まれることもある。また、ある解釈を導く際に着目する視覚的特徴や作品背景、それらの情報から見出す意味は観る者の視点によって異なるものとなる。このように、鑑賞者の視点はその動き方によって様相が異なってくる。そして、規範と鑑賞者の視点の二つが揺れ動くことによって、それ

らから生み出される受容的美も当然変化する。

そこで、本章冒頭で述べたように、規範と鑑賞者の視点を「化学反応」において結びつく二種類の物質に例えてみる。芸術を捉えるうえでの「化学反応」では、必ず規範と鑑賞者の二つの要素が結びつくことには変わらない。しかし、それぞれのありようは常に変化するものであり、規範および鑑賞者の視点のいずれか一方のありようが異なれば、そこで起こる化学反応の結果も異なってくる。つまり、その時々々の規範のありようと観る者の作品への眼差し方によって形成される受容的美は、一度限りの偶然の産物といえる。このように、ある規範と鑑賞者の視点の相互作用次第で全く異なる受容的美が生まれる様子は、まさに「化学反応」的である。

(2) 入れ子状の受容的美

続いて、規範による制度的美と受容的美の関係性について、第4章第2節で論じた規範の更新という観点から付け加えたい。そもそも何を美的判断の規範とするのかは、作品鑑賞する人の立場によって異なる。ピカソの『花束を持つピエロに扮したパウロ』の作品を見て、杖を絵筆、花束をパレットと初めて見出した人にとっては、その見方はその人なりの受容的美である。しかし、そうした見方を他の誰かに伝えたり、解説として残したりすることで、それは単なる受容的美ではなくなる。その受容的美を聞いたり、解説として読んだりした人にとっては、それは作品を鑑賞するうえでの規範であり、制度的美である。つまり、受容的美は作品解説や会話という伝達手段によって、それを受け取る人にとっての規範となり、制度的美となるのである。また、その新しい規範に、それを受け取る人の視点が入り込むことで新しい受容的美が生まれる。このことについて A、B、C の3人の登場人物を用いて表現してみよう。A の受容的美は、その解説を読んだ B にとって作品を観るうえでの規範となる。そして、その規範に B なる見方が加わった新たな受容的美は、それを C に伝えることで、C にとっての規範となる。つまり、制度的美なのか、受容的美なのかは作品を観る人の立ち位置によって絶えず移り変わるものである。そして、A の受容的美が B にとっての規範になり、その規範に B の視点が入り込んで新たな受容的美となるように、A から B へ、B から C へと伝達される美は必然とつながりのあるものとなる。もちろん、A の受容的美と C の受容的美は異なるが、全く異なるわけではない。A の見方とそれを受けた B の見方が合わさった規範に C の見方が入ることで、C にとっての受容的美が生まれ

る。つまり、Cの受容的美は必然的にAとBの考えを引き継ぐものとなる。こうしてみると、Cの受容的美にはBの受容的美が内在し、Bの受容的美にはAの受容的美が内在するというように、受容的美は入れ子状に存在するものと捉えられる。また、ある受容的美が別の誰かにとっての制度的美になるという考えは、制度的美が社会に認められるものという第2章における考えと矛盾しない。確かに、会話を契機として、ある受容的美が制度的美とみなされる際、美は個人間のものとして初めはとどまるだろう。しかし、他者に個人の受容的美を伝えるという行為を繰り返すことで、美のつながりの範囲が広がっていき、その制度的美がアートワールドに占める位置も拡大していく。

本節を踏まえると、規範による制度的美に観る者の視点が結びつき、「化学反応」を起こすことで新たな受容的美が生まれる。そこでは、規範と観る者の視点が揺れ動くことによって「化学反応」にも変化が生じ、受容的美はバラエティ豊かなものとなる。そして、新たな受容的美の基盤となる制度的美は、もともとは誰かの受容的美であり、そこにはその作品について語り継がれた歴史が内包される。この「化学反応」する美は、制度的美と受容的美の間に概念上境界を入れるが、同時に、入れ子状にそれらが常に重なり合うことを表す複雑なものといえる。芸術の捉え方は、制度的美と受容的美が相互作用を繰り返し、それらが入れ子状になることで形成されるものなのである。

2. 規範をもとに立ち現われる受容性

本稿では、芸術の捉え方が常に規範をもとに形成されるということが明らかになった。本来自由な鑑賞が認められる芸術において、規範の存在は鑑賞の自由を妨げるものとして見えるかもしれない。しかし、何の情報も持たないままに作品を捉え、判断することはそもそも難しい。規範が作品の見方を方向づけることで、そこに観る者の視点を乗せやすくし、受容的美を育みやすい状態に変えれば、むしろ規範があることで自由な鑑賞が促されるといえるだろう。

また、規範をもとに立ち現れる受容的なものという議論は芸術の捉え方に限った話ではない。本稿での議論も、美学における制度論や受容理論、アトライティング論など様々な人たちによって形成されてきた議論を規範として展開している。先行する研究に考察という筆者の視点を当てて、本稿全体の議論という受容的なものが生まれ

る。このように、何かを生み出すということは規範をもとにある人の着眼点が変わることで始まる。

従来、芸術とは特別な美的価値が付与されたもの、よくわからないものとされ、芸術をほかのものと切り離して考えられることが多かった。末永によると、美術作品の見方は「作品の背景」や「作者の意図」だけにあると考えられがちであり、芸術だとなぜか「作家の意図や表現したかったことがわからないから作品について理解できない」[末永 2020:162]という現象に陥ってしまう。音楽や文学の話では、歌詞や登場人物の描写についての好みや共感など活発に話が広がっていくのに対し、芸術ではそれが促進されない。しかし、規範から受容的なものが生成されるという本稿での議論は、芸術を捉えるという現象と、社会上の様々な「生み出す」という現象との間につながりを持たせる。本研究は制度的美と受容的美を扱いながら、「化学反応」する美によって、芸術を捉えるということの新たな一面を描き出すことができたという点で一定の意義があるといえるだろう。

最後に、本稿における課題を整理する。本稿では美術館の作品解説を事例に用いたが、作品の解釈の形成の過程を事細かく言語化する作品解説は、制度的美と受容的美の二つの美の溶け合いを見るには適切な題材であったと考える。しかし、今回は一般鑑賞者が作品をどのように捉えるかについて、具体的事例を扱っていない。したがって、作品解説を通して見えてきた制度的美と受容的美の交わり方や作品の捉え方はどこまで一般化できるのか疑問も残る。また、本稿では作品解説というテキストのみで分析を進めたため、書き手が先行する解説をどのように自身の解説に活かしているのかなど、詳細がわからない部分も存在する。したがって、一般観衆、学芸員の作品の捉え方の実態にせまってより厚く論述することを今後の目標とする。

注

- (1) Dickieによる議論は芸術に関わるアクターの存在が強調される。しかし、この考え方はあくまで限定的である。制度論の内容については第2章以降で検討していく。
- (2) アートライティングとは、芸術についての論述全体を指す。作品解説のほか、批評文やアートに関する記事、学術論文などをも含む。
- (3) BBC News
“Glasses left on floor of gallery, people think it’s art.” (2016/06/26)
(<https://www.bbc.com/news/newsbeat-36391761>)より (2022/01/12 参照)。
- (4) ここに制度的美と受容的美の乖離が生じる。
- (5) 1648年、絶対王政下のフランスで「王立絵画彫刻アカデミー」(以下、アカデミー)が誕生し、アカデミーによる美術の定式化、理論化は後世に多大な影響を与えた[三浦 2001:235]。アカデミーの権威が強いほど、アカデミーの認めた芸術が真の芸術であるとする一神論が強化される。
- (6) ルーマンはこのことについて、「個々の作品において新しさに執着する態度に代わって旧来の諸形式を自由に組み合わせるという流儀が全面に出てきているのは確かである。(中略)むしろ芸術システムは(中略)「古い/新しい」の区別に対してもまた、自律性を主張しているように思われる」[ルーマン 2004:499-501]と述べている。
- (7) 規範の有無ではなく強弱と表現するのは、鑑賞者であっても美的構えなど規範の影響を少なからず受けるからである。
- (8) 自動記述の理念にもとづく手法である。偶然性を利用して形態を作り出すデカルコマニー(絵具を押しつぶして偶然の形態や色の濃淡を求める転写法)や、フロッターージュ(紙など平面素材の上からこすって下の形を浮きだたせる技法)などがある[三浦 2015:101]。
- (9) 事物を通常とは異なる関係に置くことで、異質な要素の思いがけない並置、結合を意図する技法である[三浦 2016:191]。
- (10) たとえ規範が介在していても、作品を作る時点では芸術家たちの感受性が比較的

自由に働くがゆえにこのような記述をした。

(11) メトロポリタン美術館ホームページ

(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490007?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=joan+miro&offset=0&rpp=20&pos=4>) より
(2022/01/12 参照)。

(12) ストックホルム近代美術館ホームページ

(<https://sis.modernamuseet.se/en/objects/3702/le-modele-rouge?ctx=6b511f45699e4a7ed4f4aa16bebcce5f68d4caee&idx=4>) より
(2022/01/12 参照)。

(13)単に芸術作品の経済的、物質的担い手というだけではなく、芸術家を理解し、作品を評価して、芸術家に支援を与える人びとのことである[高階 1997:8]。美術に関心を示す一般市民もパトロンに含まれる。

(14)前掲注(5)。

(15)芸術は集団内において確かに閉鎖的特徴を持つ。しかし、第2章でも述べたように、その領域は可変的で流動的である。したがって、外部との接触や交流が図られないわけではない。

(16)一般的な芸術は特定の集団内に閉ざされたものである。例えば、邦楽の笙^{しょう}を演奏するには短期間では困難で、それなりの訓練が必要である。また、邦楽器を演奏する特定の集団に属して演奏の仕方を教えてもらうことで演奏技法を初めて身につけられるはずである。

(17)オルセー美術館ホームページ

(<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-berceau-1132>)より (2022/01/12 参照)。

(18)論拠＝隠れた根拠という表現をしているように、論拠も内容的には根拠の一部である。福澤は、根拠は明示的で見えやすいが、論拠は隠れていて見えづらいという違いがあると述べている[福澤 2002:76]。

(19)蓋然的議論という難しい表現をしているが、ここでは不完全な議論のことと認識しておくといえよう。

(20)奥行きの表現としては、遠近法以外にも方法がある。例えば、絵具で濃淡をつけたり、影を表したりするのも奥行きを表すための手法である[バーネット 2014:70]。

(21)オルセー美術館ホームページ

- (<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/des-glaneuses-342>) より(2022/01/12 参照)。
- (22)ポーラ美術館ホームページ
- (<https://www.polamuseum.or.jp/about/>) より(2022/01/13 参照)。
- (23)ポーラ美術館ホームページ
- (<https://www.polamuseum.or.jp/collection/016-0038/>) より(2022/01/13 参照)。
- (24)ポーラ美術館ホームページ
- (<https://www.polamuseum.or.jp/collection/016-0058/>) より(2022/01/13 参照)。
- (25)ポーラ美術館ホームページ
- (<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0484/>) より(2022/01/13 参照)。
- (26)ポーラ美術館ホーム
- (<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0363/>) より(2022/01/13 参照)。
- (27)従来、色の恒常性を含めて色彩感覚は生まれながらに持っているものと考えられてきたが、乳幼児期の視覚体験によって獲得されることが明らかになった[産総研 2004]。ここでは、色彩感覚が学習によって得られるものである点に注目したい。
- (28)ポーラ美術館ホームページ
- (<https://www.polamuseum.or.jp/collection/016-0023/>) より(2022/01/13 参照)。
- (29)本作品解説が出版される以前の解説に「画壇の喧騒への擲掬」という記述があれば、書き手がその解釈を参考にしたと判断することも可能だ。
- (30)ポーラ美術館ホームページ
- (<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0551/>) より(2022/01/13 参照)。
- (31)前掲注(30)。
- (32)バーネットによると、あらゆる肖像画は自画像だと言われることがある[バーネット 2014:61]。このことから、息子パウロの肖像画を画家自身の投影とする見方は一般的な美的判断の規範として捉えることができる。
- (33)杖は、二つ目の解説で権力の象徴と説明されているが、ほかにも老いや、知恵を有する者としての意味もあり、賢者や聖人の目印として絵に描かれた[佐藤 2013:132]。
- (34)ポーラ美術館ホームページ
- (<https://www.polamuseum.or.jp/collection/997-0081/>) より(2022/01/13 参照)。
- (35)朝日新聞デジタルホームページ
- (https://www.asahi.com/articles/DA3S14379354.html?iref=pc_photo_gallery_bottom)

より(2022/01/13 参照)。

(36)ポーラ美術館ホームページ

(<https://www.polamuseum.or.jp/collection/002-0022/>) より(2022/01/13 参照)。

(37)ポーラ美術館ホームページ

(<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0325/>) より(2022/01/13 参照)。

(38)ポーラ美術館ホームページ

(<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0212/>) より(2022/01/13 参照)。

(39)ポーラ美術館ホームページ

(<https://www.polamuseum.or.jp/collection/997-0006/>) より(2022/01/13 参照)。

(40)ポーラ美術館ホームページ

(<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0345/>) より(2022/01/13 参照)。

(41)ポーラ美術館ホームページ

(<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0547/>) より(2022/01/13 参照)。

(42)ポーラ美術館ホームページ

(<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0272/>) より(2022/01/13 参照)。

(43)ポーラ美術館ホームページ

(<https://www.polamuseum.or.jp/collection/006-0487/>) より(2022/01/13 参照)。

参考文献

足立幸男

1984 『議論の論理』木鐸社。

秋田麻早子

2019 『絵を見る技術—名画の構造を読み解く』朝日出版社。

蘆田裕史

2019 「美術批評・ファッション批評」「美術批評の歴史」河田学・蘆田裕史・増田展大編『アトライティング3 現代批評論 歴史・理論・実践』pp.15-28、藝術学舎。

バーネット、S.

2014 『美術を書く』竹内順一訳、東京美術。(Sylvan Barnet, 1981, *A Short Guide to Writing about Art*. London: Pearson.)

バルト、R

1979 『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房。(Ronald Barthes, 1996, *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications, 8,1-27)

Becker, H.

2008 *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.

ブルデュー、P.

1988 『構造と実践 ブルデュー自身によるブルデュー』石井晴己訳、新評論。
(Pierre Bourdieu, 1987, *Choses Dites*. Paris: Les Éditions de Minuit.)

1990a 『超領域の人間学』加藤晴久編、藤原書店。(Pierre Bourdieu, 1990, *Pierre Bourdieu-Anthropologie transdisciplinaire*. Tokyo: Fujiwara Bookstore.)

1990b 『ディスタンクシオン 1』石井洋二郎訳、藤原書店。(Pierre Bourdieu, 1979, *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: les Éditions de Minuit.)

1991 『社会学の社会学』田原音和監訳、藤原書店。(Pierre Bourdieu, 1991, *Questions de sociologie*. Paris: les Éditions de Minuit.)

1995 『芸術の規則 I』石井洋二郎訳、藤原書店。(Pierre Bourdieu, 1992, *Les Règles*

de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Editions du Seuil.)

文化庁長官官房国際課国際文化交流室企画係

- 2012 「アーティスト・イン・レジデンスへの支援について(文化芸術の海外発信拠点形成事業)『文化庁月報』(9)

https://www.bunka.go.jp/pr/publish/bunkachou_geppou/2012_09/special_02/special_02.html (2022/01/14 参照)。

クルーシアス、T・チャネル、C.

- 2004 『大学で学ぶ議論の技法』杉野俊子・中西千春・河野哲也訳、慶應義塾大学出版会。(Timothy W. Crusius & Carolyn E. Channell, 1997, *The Aims of Argument: A Brief Rhetoric*. California: Mayfield Publishing Company.)

Davies, S.

- 1991 *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press.

Dickie, G.

- 1974 *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.

エーコ、U.

- 1984 『開かれた作品』篠原資明・和田忠彦訳、青土社。(Umberto Eco, 1967, *Opera Aperta*. Milan: Bompiani.)

福澤一吉

- 2002 『議論のレッスン』日本放送出版協会。

池上英洋

- 2012 『西洋美術史入門』筑摩書房。

池野絢子

- 2019 『アトライティング2 芸術研究の方法論』藝術学舎。

井村彰

- 1992 「<制度＝芸術>批判と美学(美術会第四十三回全国大会報告)」『美術会』43(3):58。

ヤウス、H.R.

- 1976 『挑発としての文学史』轡田収訳、岩波書店。(Hanss Robert Jauss, 1970, *Literaturgeschichte als Provokation: Die Theorie der Rezeption-Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag AG.)

河田学

- 2019 「文学における批評」河田学・蘆田裕史・増田展大編『アートのライティング
3 現代批評論 歴史・理論・実践』pp.15-28、藝術学舎。

北野雅弘

- 2018 「芸術作品の定義」『群馬県女子大学紀要』(39):11-23。

香西秀信

- 1995 『反論の技術—その意義と訓練方法』明治図書出版。

倉島保美

- 2015 『論理が伝わる 世界標準の「議論の技術」Win-Winへと導く5つの技法』講
談社。

Luhmann, N.

- 1986 *Das Kunstwerk und die Selbstorganisation der Kunst*. In Niels Werber (ed.), Niklas
Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur, pp.123-138, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

ルーマン、N.

- 2004 『社会の芸術』馬場靖雄訳、法政大学。(Niklas Luhmann, *Die Kunst der
Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.)

松田隆夫・高橋晋也ほか

- 2014 『色と色彩の心理学』培風館。

三浦篤

- 2001 『まなざしのレッスン ①西洋伝統絵画』東京大学出版会。
2015 『まなざしのレッスン ②西洋近現代絵画』東京大学出版会。
2016 『西洋絵画の歴史3 近代から現代へと続く問いかけ』高階秀爾監修、小学館。

村松美賀子

- 2019 『アートのライティング6 アートパブリッシング』藝術学舎。

野矢茂樹

- 2006 『新版 論理トレーニング』産業図書。

西岡文彦

- 1999 『絵画の読み方 増補改訂版』洋泉社。

荻野康子

- 2001 「わが国のアーティスト・イン・レジデンス事業の概況」

<https://air-j.info/article/reports-interviews/now00/> (2022/01/14 参照)。

大塚晴郎

1999 「P・ブルデューにおける芸術と芸術生産の場」『佛大社会学』(23):23-41。

<https://archives.bukkyo-u.ac.jp/rp-contents/BS/0023/BS00230L023.pdf>

(2022/01/14 参照)。

ポイントン、M.

1995 『はじめての美術史 ロンドン発、学生着』木下哲夫訳、スカイドア。(Marcia Pointon, 1994, *History of Art: A students' Handbook*. London: Routledge.)

ポーラ美術館

2004 『コレクションにみる子どもの世界 フジタ、ピカソを中心に』財団法人ポーラ美術振興財団ポーラ美術館。

2006 『ドガ、ダリ、シャガールのバレエ美術の身体表現』財団法人ポーラ美術振興財団ポーラ美術館。

2015 『ポーラ美術館名作選 西洋絵画・日本の洋画』公益財団法人ポーラ美術振興財団ポーラ美術館。

2019 『シュルレアリスムと絵画ーダリ、エルンストと日本の「シュール」』公益財団法人ポーラ美術振興財団ポーラ美術館。

産総研

2004 「乳幼児期の視覚体験がその後の色彩感覚に決定的な影響を与える」

https://www.aist.go.jp/aist_j/press_release/pr2004/pr20040727_2/pr20040727_2.html (2022/01/14 参照)。

佐藤晃子

2013 『アイテムで読み解く西洋名画』山川出版社。

島本浣・岸文和編

1995 『絵画の探偵術』昭和堂。

末永幸歩

2020 『「自分だけの答え」が見つかる 13歳からのアート思考』ダイヤモンド社。

高橋裕子

2016 『西洋絵画の歴史2 バロック・ロココの革新』高橋修爾監修、小学館101ビジュアル新書。

高階秀爾

1997 『芸術のパトロンたち』 岩波書店。

トゥールミン、S.

2011 『議論の技法： トゥールミンモデルの原点』 戸田山和久・福澤一吉訳、東京図書。(Stephen Toulmin, 2003, *The Uses of Argument*. Cambridge: Cambridge University Press.)

内呂博之

2011 「アトリエのフジター空想への旅」 ポーラ美術館学芸部編『レオナール・フジタ 私のパリ、私のアトリエ』 pp.38-73、東京美術。

上村博

2019 「文化の編集と記述」 上村博・大辻都編『アトライティング1 アートを書く・文化を編む』 pp.8-24、藝術学舎。

ウィリアムズ、G.

2020 『コンテンポラリーアトライティングの技術』 GOTO LAB監修、光村推古書院。(Gilda Williams, 2014, *How to Write about Contemporary Art*. London: Thames & Hudson.)

矢崎慶太郎

2014 「社会としての芸術： 芸術の自律化と制度化についての芸術社会学」『先週人間科学論集 社会学篇』 4(2): 137-148。

Summary

How to Perceive Art Using Work Commentary

— Focusing on Institutional Beauty and Receptive Beauty —

The aim of this thesis is to clarify how to perceive art using work commentary focusing on institutional beauty and receptive beauty. Institutional beauty is based on institutional theory. This theory advocated by George Dickie is that social institutions such as an art museum or university provide the appreciator the work fine for him or her [Dickie 1974:34]. In addition, Pierre Bourdieu includes this theory the sense of beauty or the aesthetic value made in society [Bourdieu 1988:175-191]. In short, institutional beauty is the beauty constructed by society. On the other hand, receptive beauty is based on reception theory. According to Jauss and Eco, the meaning of a work of art changes depending on appreciator's sensitivity [Jauss 1976:5; Eco 1984:36]. Based on the above, how do institutional beauty and receptive beauty overlap each other? How do they mix and make the way of perceiving art? The purpose of this thesis is to answer these questions using commentary on work of art. Work commentary is suitable for this research because institutional beauty and receptive beauty is complexly mixed on it. It is institutional because it is published in public, however, it is also receptive because the writer outputs her own idea based on her sensitivity. So, work commentary clears up how two beauties overlap each other.

What I have found out from the existing literature are both difference and common parts of these two beauties. Regarding the difference of them, the strength of rules for aesthetic evaluation, the amount of required cultural capital and social correctness of beauty separate two beauties. On the other hand, receptive beauty by the author transfers to institutional beauty by an intermediate person such as an art critic and an art dealer. In other words, a work of art can be both institutional beauty and receptive beauty. Therefore, institutional beauty is different from receptive beauty conceptually, however, at the same time, these two beauties

overlap each other.

In addition, I researched how art writing comes into existence to analyze work commentary. In the first place, the writer has to choose an interpretation from a lot of supposed one and has to write the reason why the interpretation makes sense. In other words, the writer has to demonstrate correctness of the interpretation. In the demonstration, the writer's interpretation which represents receptive beauty, is justified by visual characteristics, theme and cultural or social background. Then, some criteria for aesthetic evaluation may exist in those elements. Therefore, I have considered that I can discover how institutional beauty and receptive beauty overlap each other if I focus on a connection between some interpretation and its reasons.

Based on the above, I have analyzed how writers' interpretation and its reason connect and how institutional beauty and receptive beauty overlap each other, using work commentary of Pola Museum of Art. As a result, receptive beauty arises when appreciator's viewpoint connects with institutional beauty which is rule for aesthetic evaluation. This change to receptive beauty is like "chemical reaction" because receptive beauty changes into various shapes through interaction between rules for aesthetic evaluation and appreciator's viewpoint. The state of rules is always not the same because the amount of information for evaluating work is not constant, and sometimes rules is fleshed out. That is, rules are movable. On the other hand, appreciator's viewpoint moves greatly when she gets an original idea by her own sensitivity. However, appreciator's viewpoint doesn't move at all when she believes the idea by rules strongly. So, appreciator's viewpoint moves from 0 to infinity. Therefore, receptive beauty varies by "motion" of rules for aesthetic evaluation and appreciator's viewpoint. In addition, I have got another idea about "chemical reaction". Receptive beauty by "chemical reaction" changes to institutional beauty because of tools for communication such as commentary or conversation, and this institutional beauty will be an element for others to develop another receptive beauty. That is how beauty has nested connection. By "chemical reaction" with "motion" and "nested connection", institutional beauty and receptive beauty overlap each other. In this way, the way of perceiving art is formed.

謝辞

多くの方からお力添えをいただいたおかげで、本稿を無事執筆することができた。
この場を借りて、みなさまに感謝の意を表したい。

まず、本稿の執筆指導のみならず、2年間ゼミでお世話になった関根久雄先生には、感謝してもしきれない。そもそも芸術をフィールドとして研究する筆者のような学生は珍しく、「内容」という面でも指導することは難しかったのではないかと思う。しかし、先生は筆者の考えを聞いたうえで研究内容の様々な部分に光を当ててくださり、快く一緒に議論を深めてくださった。また、筆者が研究するうえで壁にぶつかった際は、その苦しさをこぼしてしまうこともあったが、先生は優しく笑顔で励ましてくださった。先生の知見の広さと心の温かさに尊敬の念が尽きない。本稿の執筆を進め、その完成を迎えられたのは先生のお支えあつてのものである。改めて、ご厚意に御礼申し上げる。

また、関根ゼミのみなさんにも謝意を示したい。構想発表および中間発表での質問やコメントは論文の内容について自ら整理し、改善するのに多いに役立った。また、ゼミ内で得られた学びは筆者にとって大きな財産である。自分の意見がゼミ生の別の意見によってさらに広がっていくこと、ゼミのみなさんが様々提示する切り口によってより多くの学びを得られることは議論の醍醐味ではないかと思う。ゼミの時間は、考えのバトンをつなぐことで、その場にいる人全員の学びとなる貴重な時間であった。こうして考える力を培ったことは本稿での議論にも活かしている。共に刺激し合い、時に励まし合い、学び合ったみなさんに深く感謝する。

最後に、本研究ならびに学業全般にわたって経済的にも心身的にも支えてくれた家族にも感謝を述べたい。家族は、筆者の「学びたい」という想いを大学受験期から今日まで応援し続けてくれた。今こうして卒業論文の執筆を無事終えようとし、4年間の大学生活が自分にとって有意義なものとなったのは、家族の支えのおかげである。

改めて、本稿の執筆にあたりお力添えいただいた皆様に敬意と感謝の意を示して、謝辞の結びとしたい。