

立原慶一 書評 マイケル・J・パーソンズ、尾崎彰宏／加藤雅之訳 『絵画の見方—美的経験の認知発達』

Yoshikazu Tachihara Book review: Michael J. Parsons (translated by Akihiro Ozaki and Masayuki Kato), *How We Understand Art: A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*

はじめに

著者は1935年にイギリスで生まれ、オックスフォード大学で英文学を学び、1963年アメリカのイリノイ大学で教育哲学を修める。その後1987年よりオハイオ州立大学で芸術教育学科の主任教授（現在は名誉教授）を務め、本書の初版第1刷が刊行された1996年当時はイリノイ大学デザイン学部教授の職にあった。共著に *Aesthetics and Education* (University of Illinois Press、1993年)があり経歴とともに業績を斟酌する限り、芸術教育研究者と見なしてよかろう。ただし読み進めて行くにつれ、その人間像に疑問符を付けたい箇所も、少なからず現れてくるのである。

本書は、人々がいかにして絵画を理解するか、について論じたものである（1頁。以下「頁」を略す）。絵を理解する手法には連続的な発達段階が想定される（3）。段階を踏むことにより、芸術をよりの確に理解することができるようになるのである（4）。本書は作品に対する反応の違い、言い換えれば多様な理解の仕方を把握するための、体系を提起しようとする（2）。研究の趣旨は、美的経験に関する体系的な認知発達段階論という仮説を次の実践で得られる、インタビュー・データに基づいて検証することにある。それは児童や生徒、学生、成人などに対して8点の作品を鑑賞させる、という内容のものである。

書評では本書の内容にくまなく迫るべく、筆者が以下に考案し選定した論点を順次、論評していきたい。それは「1. 本書の特徴」「2. 著者による各発達段階の特徴づけ」「3. 題材・主題論」「4. リアリズム論と美感論」「5. 表現形式が放つ感情表出性の解釈」「6. 解釈の場としての鑑賞者共同体」「7. 訓練的段階越境論と発達段階論」「8. 知性か感性か?」「9. 各段階における『判断』概念」の9項目である。

上記項目は本書を性格づけている、基本的な枠組みと見なされる。それを切り口とすることによって、内容的な偏りを避けられるとともに、書評として本書全体の学問的な価値と意義に迫れる、と考えた。なお本書は美術教育界からの根強い要請があるためか、初版出版後約20年を経た2015年5月に新装版第1刷として、法政大学出版局より刊行された。それは内容の有意義性が今もって輝いている証左となる。

1. 本書の特徴

主要なテーマは段階ごとに異なる姿を呈するが、変化の様相について一瞥してみよう。

「主題の観念が第二段階、表出が第三段階、媒体とフォームそれに様式が第四段階、最後に判断が第五段階に支配的なテーマである」（14）。「テーマは、[認知] 発達段階に呼応

する。各々のテーマは複数の段階と関連した形で理解される。五段階の発達のそれぞれの段階において、各々の観念が様々に形を変えてあらわれる」(11)のである。

「本書は、段階編成別ではなく、四つの主要な美学的テーマごとに編成されており、その各々が、段階ごとに形を変えて理解されていく」(22)。五つの発達段階と四つの美学的テーマをそれぞれ横軸と縦軸の関係に置き、両者を互いにクロスさせた図表がここに提起される。それはあたかも学習指導要領図画工作編の組み立てに似ている。そこでは「造形遊び」や「主題表現」のあり方が低、中、高学年への学年進行とともに、前者では変質し後者では充実している様相が記されている。たとえば造形遊びは低学年における主要な表現テーマとなり、中学年では造形遊びと主題表現がバランスを採った形で取り扱われ、高学年では主題表現が主たる表現テーマとされている。

「たとえば、第三段階（表出）では芸術家と鑑賞者の内面性の理解に深くかかわるため、絵の表出性が支配的なテーマとなる。そこでは主題、様式、判断はすべて、表出の問題として理解される」(14)。続く第四段階では様式が主要なテーマとなり、主題や表出、判断はすべて様式問題のバリエーションとして理解される。

「第二段階（主題）において様式は写実的な描写表現そのものと考えられ、…。第三段階（表出）では様式とは個性が発揮されたもの、…技術的なものと考えられている。つまり、絵画のコンテクストは歴史的な産物ではなく、主観的なものと理解されている。これが第四段階（媒体とフォルム、様式）に進むと、…絵画を生み出す背景となるものは、…より大きな共同体、言い換えれば個人の主観性のもつ地平よりも大きな公的空間」(151)だという。同一テーマを別の視点から議論し、中身を膨らませる手法は好むと好まざるとに拘わらず、難解さの道を辿るのだ。

続いてパーソンズは、このクロス図表が理論的な考察をする上でのプラス面と、マイナス面について述べている。「四つのテーマについてわれわれの理解が深化していく動きへと、より注意が向けられ、それにより移行期や移行順序へも注意が向くことになるのである。その弊害はといえば、段階全体の一貫性に重点をおけないことである」(14)。著者は、段階を踏むごとに美学的テーマに対する理解が深まっていくと共に、移行期への細やかな眼差しも確立される(14)、と語る。このように仮説を検証する上で、考案された図表が有効である、旨を主張している。問題点は、各発達段階全体を一貫する論理に則った議論が、場合によっては難しくなってくることもあるのだ。

実際、テーマと各段階とを仮説構築上、無理にクロスさせたと見なされる箇所も散見されるため、論述もやや牽強附会ではないか、との感を催させる。以下の引用は、絵の「主題」が支配的なテーマとなっている場合（筆者註。第二段階）、論理性を踏まえて段階ごとに一定量の議論を行うことの、難しさを露呈している。

「第一段階（お気に入り）では、クレーの絵（筆者註。『野菊』1922年、40.5×38 cm、バール美術館）はあらましすてきな色彩であり、色彩がメインなのだと言ってもよいだろう。また、その絵には一人の人間が描かれている（下線は筆者。以下同じ）、…第二段階（主

題)では、…物質的対象が描かれている…。…第三段階(表出)では、…バランスのとれた何かが描かれている…。第四段階(媒体とフォルム、様式)では、…ユーモアと洗練された無邪気さを表現している…。…第五段階(判断)では、…知覚の性質について描かれている…」(55)。

著者は段階が進むにつれて、主題が成熟化し複雑度を増した理解に到達する(4)事情を、意図的に提示しようとする。しかしながら変容を駆動する論理は不明のままである。あたかも縦軸(四つの美学的テーマ)と横軸(五つの発達段階)のクロスからなる柁目を埋めるために、仕方なしに書いているような感じもする。

本書では、段階の進展とともに美学的テーマが成熟化し複雑に姿を変えていく、という仮説理論が児童、生徒、学生、成人を実践対象にして立証されていく。しかしそれを的確に論証し読者を説得させる上で、第一に仮説を検証するには考慮されるべき、諸事実(インタビュー・データ)がクラス全体など組織的な手続きで得られたものでないこと、すなわちデータ収集のあり方が恣意的であること、第二に調査対象数が絶対的に少ないこと、第三に文意にそぐわないような言辞(言葉づかい)が散見されることである。この三つも本書が難解であると、評価される原因になっているように思われる。

2. 著者による各発達段階の特徴づけ

著者は、第1章の冒頭に本書の趣旨をコンパクトに記したと述べるが(7)、それから各発達段階における活動の特徴が、端的に分かるような文章を引用してみる。ただしそれだけでは意味が伝わらない場合もあるので、その他の箇所に適宜目を向け参考にする。

(1) 第一段階(お気に入り)

「他人と自分の見方を区別しない」(24)「絵に直観的な喜びを感じることで、つまり色に強く魅せられたり、題材に勝手な思い入れをすることである」(25)「ある絵が好きだということは、それを判断することと同じである」(26)。

(2) 第二段階(主題)

「題材が魅力的でしかも表現がリアルであれば、絵はよりよいものになる。感情はほほえみや身ぶりの形を通して表現できるものであり、リアルな様式だけが評価されるのである」(26)。第二段階でわれわれは題材と色、画中の人物と色づかいの双方に感情を見出すのである。感情はさらに客観的な形でそれらの性質の中に存在しているのだ。かくてこの段階の特徴は、「暗黙のうちに他人の見方を考慮に入れている」(27)という客観的な視点が、存在していることにある。

(3) 第三段階(表出)

この段階では「[感情の]表出力が扱われる」(28)。「題材(筆者註。物質的対象や出来事)そのものの美よりも表現されたものの方が重要となり」(28)、中身である表出性の方が前に迫り出して来る。それを伝達すべき器であるリアリズムという描写・彩色法は後退

し、その影が薄れることになる。

ここで「芸術作品は美的対象」(xvi)であることが自覚され、作品の意味や心情を「受容する感性」(96)的能力が芽生える、と考えてよい。その点で画期的な段階なのだが、この美的・芸術的現象がもつ興味深い特徴が、不思議にも著者によって強調されていない。それはとにかく、「第三段階(表出)における第一の成果は、鑑賞者としてのわれわれの主観的行為を意識するようになることだ」(137)と述べ、この段階の鑑賞活動は個人的主観性に根本的に規定されている、という考え方を示す。

(4) 第四段階(媒体とフォルム、様式)

第四段階で「絵の意義は個人的に達成されるというよりはむしろ、社会的に達成されたもの」(29)である。「芸術に表現されるものは、フォルムや様式の問題として再解釈され、個人の心的状態というよりも、むしろ、公の理念なのである」(30)。たとえば印象派運動の理念は「光が物体に落ちるさま、とりわけ物体における光の反射を捉えるという理念」(251)である。とくにルノワールの彩色法は「色を豊かで複雑にせよとか、テーブルクロスは繊細で様々な色を見せるようにとか、絵画は去り行く瞬間を示すべき(筆者註。『舟遊びをする人たちの昼食』1881年)」(253)というものであり、物の見方が当時の美術界において斬新な点で意義深いのだ。表現内容は主観的状况から離れ、共同性や社会性を帯びてくるのである。

(5) 第五段階(判断)

「[第五段階(判断)]が前進であるのは、人々がそのおかげで文化観の枠組みを超えてものを考えるように迫られるからである」(32)。「判断は、筋道だった議論に拠るものと捉えられると同時に、個人的な確信を拠りどころにしている」(32)。「判断はより個人的でもあり、また根本的にはより社会的でもある」(31)。ここで「判断」が有する文化的相対観に触れられているものの、主にそれが個人的であり社会的であるという。いわば両義性が指摘されているだけで、定義は分析を踏まえた明確さのレベルにまで届いていない。

3. 題材・主題論

この議論はとくに明快で本書中、珠玉とでも言えるほどの中身を誇っている。

第二段階で題材は「絵に描かれていることがらの種類—物質的対象や出来事」(58)と見なされる。題材の性質が直接、作品自体に反映されているスタイルを採り、「美しい題材が作品を美しくし、同様に怒りを示す題材は作品を怒りに充ちたものになる」(115)。かくて問題は「いかにして十分に悲しい表情をした人間を描くか、である。それは何よりも技術の問題である。感情は、この段階ではまだ絵画にではなく画中の人物に付与され、人物が描かれるのに応じて何がしかの形で表現される」(117)のである。

絵の感情は画面に描かれた、人物の身振りや表情を知覚することによって「感知」されるのである。ここで筆者が「感受」ではなく、「感知」の語を使ったのは同じ直観的な把握であっても、美術鑑賞の中とはいえ日常的・世俗的なレベル(表情の体験)において、知

性に導かれた形で働くことを意味させるためである。ちなみに分析哲学者廣松渉によればその表情理論で、表情や挙措を知覚することによって悲しみの心情を「覚知」するのだと論じ、とくに「覚知」の語を使用した経緯を参考にした。

「題材についてのわれわれの理解は、第三段階（表出）で変化する。この変化の中心となるのは、絵の表出力を新たに把握することである。簡単に言うところの段階では題材は絵の表出力と同一視されるようになる」（88）。題材は絵の表出力と同義と見なされ、人は絵の感情表出性を感情移入によって把握できるようになるのである（92）。著者は「物質的な対象であった題材が、ここではより内的で一般的なものになる」（88）、との論理を洞察している。ここで題材は驚くことに、絵にとって内在的なものに変容するのだ。

「驚きは感情の表現が描写とは違うこと、それにもかかわらず、感情表出が存在することを知ったときに生まれる」（118）。「感情という内的なものを絵画のような具体的な事物の中にすべり込ませる」（116）ような技法が発揮されるときに、われわれは感動する。著者は絵画技術のメカニズムが歴代の哲学者を悩ませてきた、難問である経緯を語る。しかしその中身について説明するのは難しいと判定し、彼はこの問題からいち早く退散する（116）。

ここでは感情が事物から生じる、もしくは事物が感情になるという、美学にとって実は重大な現象が提起されているのだ。ある特性が「異なる」特性から生じることを、分析美学では「創発する（supervene）」と呼んでいるが、それは非美的なもの（知覚的・概念的特性）から美的特性が創発する、美的・芸術的現象に独自の問題に他ならない。

人は「芸術に何か人間的なことを語ってほしいと願う、これが真正の第三段階（表出）の声である」（90）。「絵画は具体的な事物を描くというよりは、心で考えたり感じたりしたものを描くものであり、内面的に捉えられるべきものである。絵画は経験の諸相、心的状態、意味、情感など、すなわち主観的事象を表現する」（119）のだ。作者が心で考えたり感じたりしたことを内面的に捉えるとは、感性によって直観的に把握する理（ことわり）の謂いである。

ここまで議論を進めてきて辿り着く知見（知的な理解）は、「題材はもはや物質的な何かではない、…。題材はテーマといった方がよりふさわしくなる。テーマは…さらにもっと精神の内面に降りてくる。…人がいかに考えるか、いかに感じるかがテーマになる。題材とは描かれた対象の意味であって、対象そのものではないということが出来る—それは何か主観的なもの、ある気分や意図、人間の経験のある面である」（88）。著者は、このように主題を知・情・意の心（こころ）と定義することで、題材（筆者註。物質的对象や出来事）との違いを闡明にしている。さらに作品の意味や心情が主題（テーマ）として美的に感受される、という美的・芸術的現象に独自の論理を表明したと見なしてよからう。

4. リアリズム論と美感論

この議論も本書の中で光芒を放っている。著者によれば、絵が問題となるのは「どのように描かれたかをではなく、何が描かれたかをである。このために主題（題材）につい

ては一瞥ただけで理解できる様式が必要となる。この様式を一般に『リアリズム』と呼ぶことができる」(74)。

「一般的に小学校時代は年を追うごとに写実的な絵が好きになり、絵を判断する基準としてリアリズムを用いるようになる」(75)。「リアリズムでは…何よりも題材(筆者註。物質的対象や出来事)によって決定されるべきだということになっている」(76)。「図式的リアリズムは、絵画はその主題(題材)についてこちらのよく知っているものを描くこと、その中でも大事な部分を描くことを要求する」(78)。「図式は対象の忠実な描写であるよりも、機能的にその対象と等価に働くイメージである」(78)。

「写真的リアリズムは図式的リアリズムの特殊な形と考えることができる。それは図式的リアリズムの理解を前提とし、目に見える外観こそ描写すべきもっとも重要な事実であるという前提を付加する。写真的リアリズムの目的は、事物の存在の仕方よりも、どう見えるかを正確に描写することにあると考えられる」(79)。「写真的リアリズムの諸要素が、徐々にあらわれ出てくる。…『正確な』相対的な大きさ、事物が立つ基準線、人々と事物の重なりあい、遠近法と形態のモデリングなどの要素」(82)がここに指摘され、著者は写真的リアリズムにおける空間構成法や構図(画面構成)法、描写・彩色法のあり方を構造化する。「われわれのデッサンは、リアリズムの面で最初は図式的であるが、徐々に写真的なものになる」(82)のである。

しかしながら「リアリズムという観念自体は、必ずしも写真的である必要はない。それは、もっと主観的なものになりうる」(90)。ここでパーソンズはリアリズム様式が芸術的に発展すべき方向性を模索している。「リアリズムはそれだけでは一たとえばそれが表出性と結びつかなければインパクトをもたない」(89)。新たな表現効果を追求するために、「第三段階(表出)で情緒的リアリズムが写真的リアリズムにとって代わる」(90)のは自然な成り行きなのである。「第一に表出性、すなわち『写実的な絵より表現力に優っている』」(164)ことが大切なのだ。絵画には描写を超えた目的があり(176)、感情を喚起する力の方が、リアルな描写よりも重要なのだ(166)。

この段階では、「もはや題材それ自体が美しいのかどうかは第一の関心事とならない。その代わり、それは意味があるのかどうか問われるのである」(92)。「芸術の目的はある人間の経験を表現することとなる。題材(筆者註。物質的対象や出来事)そのものの美よりも表現されたものの方が重要とな」(28)るのだ。

「テーマは主題(題材)の美ということである。また美には、感情の強さあるいは絵画に表現された精神の高潔さとかかわるようなものがある」(59)。「主題(題材)は一般的で主観的なものである。…次に情緒的リアリズムは写真的リアリズムよりも重要であること。…われわれが『美しい』という語をつかわなければならないとすれば、それは美しい思想あるいは態度のことである。…絵画の要となるのは、感情的な力であって美ではない」(95)。ここは「主題」が、知・情・意の心(こころ)であるとの定義がなされることで、「題材」との違いがより鮮明になる箇所である。リアリズム論における「主題」概念が明確に規定さ

れた点を評価したい。

たいていモチーフ・情景及びその描写・彩色法の視覚的な美に「美しい」の語が用いられているが、著者はそれではなく広く美感のことを語っている。美しいものが視覚的形態に限られずに、心に湧き上がってくる感情にも自己意識的な形で拡大されたことになる。それは快感情を伴って、直観的に認識されるのである。これに関連してかつて図画教育で育成されるべき能力が、「形体の美」（小学校教則大綱 1891 年）の弁別力から、「美感」（改正小学校令 1900 年）の育成へ変わった。この歴史的事実を本書評の文脈で想起することは一考に値しよう。

たとえば「大胆な」「生き生きとした」「軽やかな」など分析美学者ゲーレン・ヘルメレンの行為に関する美的なもの、同じく「鮮やかな」「おしゃれな」「派手な」など趣味をめぐる美的なもの、「重々しい」「奔放な」「喜びに満ちた」など感情に関する美的なもの（筆者註。美的特性の創発性）が、理論的に無自覚ながら念頭に置かれているのではなかろうか。

「芸術の価値がリアリズムのもつ真実性や道徳的な善ではなく、奥底から澎湃としてわきあがる感情にかかわっていることに気づくとき、感情表出性に対する評価はいやます」（131）のである。湧き上がる感情を観察の対象として形容語で述語づけるとき、作品から美感が豊かに味わわれているのである。

5. 表現形式が放つ感情表出性の解釈

第四段階では厳格な線、まっすぐな線、角度にも感情表出性が認められる（144）。フォルムはリアリズムとは別の次元で認識されるのだが、それをめぐる考察が次に登場することになる（77）。線とはまさに表現形式を形づくる造形要素であり、第四段階で人は、線をはじめ形や色などの表現形式それ自体が放つ、感情表出性を美的（感性的）に感受できることを示している。

「第三段階（表出）と第四段階（媒体とフォルム、様式）との違いは、第三段階（表出）は自分のしている主観的な行為は意識されるが、それが変わっていく可能性については気づいていない点である。…これが第四段階（媒体とフォルム、様式）では絵画の事実面（筆者註。表現形式）に徴して自分たちの解釈（筆者註。理解や意味づけ、洞察）をチェックすることができること、その際他人のコメントが有効であることを知るようになる。解釈は何かの絵画についての様々な見解をまとめる試み、いろいろな要素を全体的に統合する試みとなる」（138）。

この引用文から、第四段階は社会化の内的要請に応えられるほどに、成熟したレベルにあることが窺われる。しかし著者は、言葉足らずにもその成長のメカニズムを強調していない。折角の見解も理論的にしぼんでしまう点が惜まれる。それはとにかく解釈の対象は一般的な言い方にしたがえば、表現技術や技法など表現形式である。著者によれば、第四段階では他者のコメントに配慮しながら、その感情表出性を感情移入によって把握する

ことができるようになるのである (92)。

「われわれは絵画の意味の推量をおこない、『対象の細部』に神経を集中する。細部には題材や、色、線、形姿、形といった媒体の諸要素が含まれる。絵を解釈する場合、われわれは全体と細部の間を行きつ戻りつする」(138)。第四段階では、全体と部分とを相互往還的に見ることでできる高度な視点が可能になる、との表明である。全体と部分という文脈が成立することで、たとえばオレンジ色だという部分的な知覚のレベルを超えて、画面全体と比較的に見ることでえもいわれぬ美的特性が感受され、情意体験に至ることができるのである。暖色・寒色も画面内における位置や、それに用いられる描写対象の種類（人物か事物か）によって、その印象は異なってくるものである。第四段階では、ズバリ表現形式が表出性（筆者註。美的特性の創発性）と結びつけられているのであり、ここに本段階のメルクマールが見出せる。

「画面構成によって全体のバランスがかりうじて保たれているという感じを与える—という点により注目している。つまりは有機的な連関をもつ画面と幻想的スタイルの方に重点をおいているということである」(142)。このくだりは線や形、色とは別に、構成という新たな表現形式の表出性に関する理論が語られるべき箇所だが、いかにも言葉足らずなので以下のように敷衍されなければならないであろう。

第一に二次元的な画面構成法（全体と部分に配慮した、モチーフの調和的配置法。構図法）、第二に単一画像（奥行き・三次元空間における造形操作のことで、描写対象との距離と角度をいかにするか。これがここでの課題となる）、第三に複合画像（いくつかの画像を関連づけ、組み合わせることで幻想味や物語性が醸しだされる手法）からなる空間構成法における造形的特徴を知覚し、その積み重ねから美的特性を感受する営みが、第四段階的活動に独自な中身となる。このように構成操作を要素とする画面及び空間構成法から直観的に把握される、美的感受理論が抽出されるはずだ。

「解釈とは互いに補完しあい、修正を続ける洞察の連続体であり、明確な終点はない。絵画が十分に優れたものであれば、その意義を再解釈し、見ることの経験を豊かにしつつわれわれは解釈学的円環を永遠にまわり続けることになる」(142)。解釈は価値や意味を求め続ける理性的な営みであることが示唆され、解釈行為に終わりはないとの表明がここになされている。それにしてもパーソンズの考える鑑賞活動は、知性的且つ理性的に見て仰ぎ見るほど高いレベルにある。その点をここで指摘しておきたい。

6. 解釈の場としての鑑賞者共同体

「絵画は作者と鑑賞者という二つの個別の両極の間ではなく、それを不断に再構築している不特定多数の人々—鑑賞者共同体—の中にこそ存在しているのである。絵画の意義はいまや鑑賞者自身がメンバーとなったその共同体内部の議論によって形成される」(145-146)。「絵画の意義は、絵画の具体的な性質を皆で集合的に理解することによって形成される。この集合的理解は特定個人の所有物ではない」(143) と言い切る。

「作者といえどもその絵を議論する集団の一メンバーにすぎない。自分の見方を議論につけ加えることもできるが、他人の意見によって自分の理解を修正する場合もある。他方、作者自身、絵画の意味が解釈される公に開かれた伝統の一部となる」(146)。作者とは各時代の社会で戦い、生き抜いた人間であるはずだが、かけがえのない彼の美的・芸術的生(生きること)を顧みない姿勢は、いささか偏っていると言わざるをえない。パーソンズは本書の冒頭で「芸術は基本的には自我の表出—自我の認識—だという美学の伝統的な見方」(xviii)があると語っているが、それと鑑賞者共同体論は抵触することになりはしないか。

著者によれば、「絵画修業や影響を受けた様式、芸術観・人生観などの作者に関する事実面が、絵画解釈に援用される要素の一部となる。それゆえ作者の意図なども絵の意味の決定ということではなくても解釈の背景をなす要素としては役立つ」(146)のである。そもそも芸術とは、技術を媒介として作者の生や世界との関わりをイメージの形で捉える、営みのはずである。それほどに作者の存在は仰ぎ見るほどに大きいのだ。それにも拘わらず、作者の意図は解釈に供される要素の一部、もしくは背景でしかない。こうした主張はあまりにも彼の生(生きること)を疎んじすぎて承服し難い。

パーソンズ理論の特徴を指摘すれば、「絵画の解釈は鑑賞者の共同体の中でおこなわれるのだ、という新たな認識を反映している点にある。…意味というものが個人を越えて社会的にもなるわけである。…それは多くの他の絵画や画家から成る芸術界(アートワールド)の一部である」(202-203)る。しかし作品は基本的に画家の個別的状況下で、何らかの目的を果たすことが企図されるとともに、個別的状況によって作品の形態と意味が大きく変化するはずだ。

ちなみに社会的なものとは、そこで期待される行動様式としての芸術運動や価値意識としての芸術観、地域性などのことだと思われる。社会的なものを踏まえた営みは、客観的な知見(知的な理解)に基づいて作品世界を解読し、その特質を明らかにするという方向性が強い。それは美術史研究的な色合いに強く滲透されている。そこでは感性が行方不明となるくらい、知性に多くリードされているかのようにみえる。その議論において、はたして感性的人間の存在は想定されていないのであろうか。こうした疑念が湧き上がる。

アメリカの芸術認知理論で芸術の学習は、知性あるいは認知活動として重要だと見なされてきた(池内慈朗著『ハーバード・プロジェクト・ゼロの芸術認知理論とその実践—内なる知性とクリエイティビティの教育戦略—』225頁)。その理論にとって、美的感受や情意体験は厄介な概念であって来たのである。こうした研究動向がパーソンズの成果に反映されているのだと思われる。

著者は「美的発達とは一歩ずつ適切なやり方で、右のような(筆者註。美や表出力、様式、形態上の性質)概念を理解するようになること」(8)及び「各々の段階で新しい知見を得ることによって、それ以前よりももっと完璧に絵を解釈できるようになる」(23)、と説明している。その事実を斟酌すれば、鑑賞体験が時として知覚力や概念的把握力の作用に染め上げられたような傾向の、議論になるのはある意味で当然の成り行きといえるかもしれ

ない。

著者の考える鑑賞者共同体にあって個々の鑑賞者による歴史的、社会的、思想的、風土的等の見方やとらえ方によって、作品世界を多角的に解説したり作品の特質を明らかにすることなど（150）、さまざまな学的可能性がそこに拓かれてくるものと思われる。あたかも作品や作家、豊かで複雑且つ深い意味が含まれたコンテキストの分析を通して、芸術に関する知のあり方を探らせるかのような趣である。

しかしその議論では人々の知的関心に期待をかけすぎるとともに、鑑賞のあり方を学的な立場に向かわせすぎている嫌いがある。美的体験を趣旨とする鑑賞活動にあってさえも、そもそも教養主義的な「構え」が前提とされなければならないのか。そうした素朴な疑問が頭をよぎる。それでは芸術は学校教育はおろか一般市民から、遠く離れた存在になってしまうのではなかろうか。

7. 訓練的段階越境論と発達段階論

「ひとつは、人は繊細な弁別をおこなうための『基本的な認識機能』を備えているか否かであり、もうひとつは、人は学ぶことによってこれらの弁別作用により絵を見分けられるようになるのかという問いである」（190）。ここでは学ぶことで弁別力を高めることができるのか、という問題が設定される。それに対する回答として、「年少の子供たちは訓練によってその認識に達することを示した。ここで子供たちがたしかに画家の絵をそのようなやり方で特定できる場合には、彼らには画家の様式に対する『概念のもちあわせがある』（190）と見なしてよい。「小学生が訓練によってファン・ゴッホの筆致を見分けるようになることには疑問の余地がない」（191）のである。

「第二段階では、彼女たちは様式を発見する手がかりとしてのみゴッホの様式を理解している。これと対照的に第三段階（表出）では、様式を画家の内的状態の表現と捉えることができる。たとえば、あの筆致をファン・ゴッホ特有の揺れ動く感情の表現と見るのがそれである」（192）。ここでパーソンズは第二段階において様式の造形的特徴のいくつかが知覚され、第三段階でそれから感情が直観的に把握されると述べ、言葉足らずながら両段階が対比的な事象である、と示唆する。

著者は「子供の知覚能力—様式を見分ける能力」（vii）と定義しているように、これがゴッホの様式だと認定するには、知覚力を働かせて造形的特徴をつかめばよいのである。しかし「芸術作品は美的対象」（xvi）であるので、そのレベルに終始するほどことは容易く運ばない。これは著者が本書執筆において採ってきた基本的なスタンスである。かくて以下の言及に着目しなければならない。「様式を識別できるということが、しばしば絵画に対する感受性の指標とされる」（151）。著者はこの議論で様式を知的に識別する能力と、美的に感受する能力の違いを明確にしていない。分析的な視角が貫徹していない姿勢が、理論書として悔やまれる。

様式の造形的特徴の知覚を踏まえて、それから内面感情を直観的に把握するには、まさ

に感性の働きが必要とされる。この営みには、美的・芸術的現象のもつ最も興味深い特徴が潜んでいるはずだが、著者はユニークな事情を読者に知らしめようとしなない。美術教育研究者であるにも拘わらず、なぜ美的作用を真摯に見つめようとしなないのだろうか。その点がいかに摩訶不思議である。それに対して、「ガードナーは…『伝統的見方によると、才能ある鑑定家は作者の感情、観念、創造的過程を経験する立場に自分をおいて＜感じ＞ることができる』」(192)と語り、美的感受力の存在を積極的に想定しているのだ。

「小学生にファン・ゴッホの様式を認識できるように教育することの意義を取りあげてみよう。その意義に対する答えは、もしあるとすれば、彼らが発達理論的に一步進んだ『様式』概念を獲得するという点にある。その概念においてその様式は意味をもつのである。しかし、それ自体意味がないものを見分けることを学ぶことに価値があるのは、それが後々さらに洗練された様式への理解を発達させていく一助になるという場合だけである」(193)。

「[その段階では]重要でない様式の認知を教えることに教育的な価値があるという認識を確立することが、それを擁護するに先立って必要である」(193)。

「理解できない様式を認知することが美的に価値のあることであるという考えを強化する危険を犯すことにもつながるからである」(193)。この文言はこれまで引用してきた中でも、回りくどい点で極めつきともいえるものだ。読者はまともについて行くことはできない。そうならないためにも、著者は以下のように語るべきだった。様式の造形的特徴を概念的に把握できたとしても、知識の詰め込み主義に陥るのみで、内面で美的感受はなされず、人格形成的に価値ある営みにつながりえない。知覚力や概念的把握力を統括する知性と、美的感受力や情意体験力を導く感性とは、それぞれ働き方が異なるのである、と。それにしても訓練越境論をめぐる彼の文章はとにかく歯切れが悪く、語れば語るほど文意が不明になってしまっているのだ。そうなるのは理由があるはずだ。次章で考察してみたい。

8. 知性か感性か？

著者は「各々の段階がその前段階を一步進めたものであるのは、それによって芸術をよりの確に理解することが可能になるからである」(3)と言明しているように、彼は基本的に段階的発達論者である。鑑賞体験において、段階は一つひとつ踏み超えていかなければならないのであり、飛び級させることには疑念を抱いているはずだ。それにも拘わらず彼の論述を斟酌するに、訓練による段階越境論に対する反論にいまひとつ本気度がなく、遺憾にも腰砕けの感を呈しているのである。分析に挑もうとしなない、この曖昧な態度は理論家として好ましくない。

本書の主たる課題は元来、「一連の段階を経ることによって成熟した複雑な理解に到達する」(4)事態を示すこと、すなわち「美的理解の段階について語ること」(5)にある。著者はそれ以上に、「それぞれの段階の妥当性を徐々に納得してもらおうと努力している」(17)のだ。かくて本書執筆の趣旨は彼の念頭から離れようはずもない。それにも拘わらず、彼の態度は越境的な訓練論に公然と反論しない折衷的な姿勢を見せながら、基本的な

執筆態度はそれと対立する発達段階論の立場に立つ。そうしたちぐはぐな感じを露呈している。

ちなみに著者は「視覚的なものを探知する能力と美的理解力を見出している」(192)と語る。二つの能力が、それぞれ別個に存在するとの認識を示している。それらは知性に基づく視覚的知覚力と、感性による美的感受力である。こう言い換えてもよかろう。後者と同義といえる美的理解力は、発達段階的に制約されたものとして規定される。作品が画家の内的状態の表現である様を直観的に把握するには、鑑賞者が発達的に第三段階に位置していることが条件とされたはずだ。美的理解に関する限り、飛び級はそう容易くは行われないのである。

一方で訓練論的な見方は段階を越境して、知性の成果である観念や概念を無理矢理に習得させ、それを手がかりとすることによって様式を知的に識別するような、活動を許容するのである。他方で、表現形式の感情表出性(筆者註。美的特性の創発性)を感情移入力によって把握する営みは、成育的な条件のために阻まれるのである。ちなみに学習指導要領図画工作編には、作者の心情や意図を感受できるのは高学年(11、12歳)に相当し、低・中学年児童は未だ材料の感じの違いを想像できる、すなわち質感を把握できるレベルに留まる、との見識が示されている。

美的理解や美的判断などの美的(感性的)感受能力は、知見(知的な理解)や知性と機能的にいかに関わり合っており、そこで両者は構造的にどのような関係にあるのか。知覚力や概念的把握力は果たして美的(感性的)感受能力の拠り所となりうるのだろうか。著者は遺憾ながらこれらの問題に対する回答を持ち合わせていない。してみれば、一方で感性としての美的感受力が大切だと見なし、他方で知性に裏付けられた視覚的知覚力も重要だと考えるのであろう。いずれが優先するのかは曖昧なままなのである。いわば理論なき折衷のレベルに、留まっているとでも指摘できよう。

本書における感性優先型に属する議論として、「美的発達の段階とは、作品の表出力をこのように解釈する能力がしだいに高まっていくレベルのことである」(10)、「段階とは、理性に基づいた解釈や判断を下す能力のレベルのことである」(10)が認められる。それに対する知性優先型に属する議論として、「美的発達は、一歩ずつ適切なやり方で、右のような(筆者註。美や表出力、様式、形態上の性質)概念を理解するようになること」(8)であり、「様式に対するいささか突っ込んだ知識が必要」(251)なのだ。このように「芸術の解釈とは概して論理的」(10)であり、「各々の段階で新しい知見を得ることによって、それ以前よりももっと完璧に絵を解釈できるようになる」(23)。これらの言説が確認される。

議論は互いに相容れない様相を呈しているが、著者には幸運にも、身近なところに教育実践を行える対象や場がある。それゆえにこそ美的なものや知覚的・概念的なものの関係、基本的には美的感受力と知覚力・概念的把握力の関連構造を、今後、分析的に考察していただきたいと思う。

9. 各段階における「判断」概念

本書で「判断」は「解釈」概念と同じくらい重要である。各段階における「判断」概念の様相について見てみよう。

第一段階における「判断」のあり方に関する論議によると、「美の概念を組み立てる際、われわれは美しいものを称賛する能力をも組み立てているのである」(224)。続く「第二段階の特徴をもっとも示している判断は、明らかにその絵がきれいであったり、写実的である場合になされる、自信をもった判断である」(224-225)。「基準が明確になることによって生じたこの客観性の増大こそ、第二段階(主題)と第一段階(お気に入り)の判断を分ける重要な相違点である」(223-224)。第二段階では、客観性の存在が判断の確実性をもたらすのである。その点が特徴となるのだ。

第三段階(表出)は「画家がその感情を表現するなり、自分の意図を実現できている場合が優れた絵画であるということだろう」(237)。「ここでは(筆者註。第三段階)深く感じられるものが大事にされる。…『真正の』『真情のこもった』『現実的な』『本当の』という言葉がその点を強調している」(239)。「第三段階(表出)ではときとして、その絵に人々の多様な解釈が出てくるのが一目瞭然で…。感情のリアリティは客観性の問題を寄せ付けない」(244)。感情のリアリティが表現されているか否かが、判断をリードする基準となるのだ。

「第四段階(媒体とフォルム、様式)では絵画はしばしば様式に即して判断される。それがある様式を具現した好例であれば、その絵はよいとされた。様式自体は、芸術界のひとつの要素、伝統によって確立されたものとして自明のものと受けとめられていた」(274)。この段階では、様式の具現性が判断の根拠となるのだ。その具現性とは芸術家の個性と、彼が生きる共同体の世界観が表明されていることの謂いである。

「第五段階(判断)での判断は、伝統に拠りかかるのではなく、われわれ自身を拠りどころにしておこなわれる。われわれは独立した判断者であり、当該の共同体の定める理想形やカテゴリーに疑問を呈することができる」(260)。第五段階では、様式が理想型として条件を満たしているか否か、様式そのものの価値が判断の基準とされるのである。

「第五段階(判断)では判断と解釈の違いが、以前の段階よりもさらに鮮明になる。解釈とは意味の再構築であり、判断は意味の価値評価である」(274)。第五段階になって、ようやく解釈と判断が対比的な視点からそれぞれ違う概念、として定義されている。著者はここで、概念に対する理解が段階進展的に深まるのを心がけてきた、と語るのであろう。しかし、インタビュー・データを集め体系的に処理する上でやや脆弱、と言わざるをえないのである。本書の研究方法論に則り帰納推論や仮説検証を進めること自体に、マイナス的局面が現れ出てしまったものと思われる。

「第五段階(判断)における判断とは、絵画における意味とその価値に対する意見を自己意識的に言葉にすることである」(220)。最終段階に位置づけられる判断は、自己が理想とする作品観について他者の説明や解釈を取り入れた形で、言い換えれば社会的な立場を背

景として自覚的に語り続けることだと、定義されたのである。「判断」は本書における主要概念であるが、願わくは相對觀の存在について指摘していただきたかった。

おわりに

本書を読んで承服できない箇所もいくつかあったが、理論として際立つのは「題材・主題論」と「リアリズム論」であろう。それらはいずれも、絵に対するわれわれの素朴な問題意識に着眼し、それを克明に解き明かしている。その理論では文章表現の明晰さも心がけられていて、筆者はこれまで見聞したこともない、新鮮な議論に感銘を受けた。本書は確かに難解だが、中でもそれは白眉の存在とでも言えよう。

ちなみに日本の歴代図画教育家が当教科で伝えようとしていた内容は、教科書の「お手本」や「参考作品」に端的に現れている。本書の「題材・主題論」と「リアリズム論」は、作例における描写・彩色法の特質、それに込められるべき美感や情感を分析する際に、有効な理論的枠組みとなりえよう。

本書は、芸術理解が特定の仕方でも発展する（16）という仮説を、次の実践で収集したインタビュー・データを処理することによって、検証するスタイルを採っている。それは幼児や児童、生徒、学生、成人に対して8点の作品を鑑賞させる、という内容である。その目的は、発達段階の妥当性を帰納推論や仮説検証と命名される研究手法によって、読者を納得させることにある。

かくて論述のスタイルは概念駆動的なトップダウン・ベクトルよりも、データ駆動的なボトムアップ・ベクトルが作用し、後者が優位に働いた様相を呈している。実践データをまとめ、感覚と結びついた個々の雑多な具体的事例を統一的に理解するためにも、概念規定と論理化がより厳格になされる必要があったろう。それは仮説を検証するために不可欠なのである。そうした場面になっても、本書は論述上、脆弱さを留めたように思われる。

それに対して「解釈」の定義は本書全体でたびたびなされている。著者は発達段階を踏むごとに「解釈」概念を充実させるべく、中身を変えていったのだと主張するに違いない。しかしながら各段階を特徴づけるほど、定義はいずれも決定版的レベルに達したとは言いがたい。それは本研究の基本概念であるだけに「解釈」定義の多様性を見据えつつ、それらを統括するような見解（筆者註。「理性的な営み」）を明確に打ち出していただけなかった。

パーソンズは批評家や美術史家、美術鑑定家らの価値観や歴史観、世界観を踏まえた知性的・理性的な鑑賞のあり方が望ましい（146-147）、という考え方を一貫させている。しかし芸術をめぐる知のあり方を探らせようとする知的・概念的な立場にあって、鑑賞対象は「造形世界の自律性」によって成立し、それを趣旨とする現代美術的作品に限定せざるをえない。その結果、鑑賞行為は好事家が住まう世界での出来事に終始し、市民感覚からは遠く離れていってしまうに違いない。

千利休や松尾芭蕉をはじめとする感性的人間を日本は多く輩出してきたが、文化国家日本にあっては老若男女を通してこの種の人間が多く存在している事実を、見過ごしてはな

るまい。本書によると、ピカソ作『泣く女』を教育学専攻の大学院生が鑑賞すると、普遍的な悲嘆が主題として感受されるほどであった。こう述べて美術的教養の成果を披瀝している(256)。

しかしわが国の中学1年生(宮城教育大学附属中学校)にあってすでに、その絵には万人の悲嘆が表現されている、という感想を一定数の生徒が語っているのだ。今後、われわれは感性を尊重する立場を基本的な方向として、美的感受や情意体験から新しい生(生きること)が拓かれる可能性を追求すべきではなかろうか。学術性や教養性が介在しない場合における、直観的把握力や感受力の限界をそう容易く認めるわけにはいかない。本書を読み終えて、そのことの重大性を反面教師的に実感するに至った。

●書籍情報 マイケル・J・パーソンズ、尾崎彰宏／加藤雅之訳 『絵画の見方—美的経験の認知発達』 法政大学出版局、2015年7月新装版第1刷刊行