



Title	美的なコミュニケーションを考える : 作品鑑賞のゆ くえ
Author(s)	要, 真理子
Citation	Communication-Design. 2007, 0, p. 103-120
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/6386
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

| 論文

美的なコミュニケーションを考える
—作品鑑賞のゆくえ

Considering aesthetic communication: directions in art appreciation

要真理子

大阪大学 コミュニケーションデザイン・センター

Mariko Kaname

Center for the study of Communication-Design, Osaka University

芸術作品 Artwork

鑑賞 Viewing

感受性 Sensibility

| 抄録

現代の芸術作品をめぐるコミュニケーションにおいては、作品そのもののよりも、それが置かれるコンテキストや鑑賞者の芸術体験が注目されるようになってきている。そこでは、鑑賞者には作品を包括する展示の文脈を読むことが求められる。1990年代後半に作品鑑賞に際して頻出する「能動的に見る」、「主体的に見る」という言い回しは、こうした展示の文脈を意識する美術館ならびに鑑賞者の姿勢に起因するものである。注意すべきなのは、ここで美術館が、ただし意図的にはあれ展示にコンテキストを再び導入し、特定のしかけを通して鑑賞者の「能動的に見る」を制限してしまっていることだろう。また、このしかけに便乗することで鑑賞者は、むしろ美術館の用意したコンテキストに目が向いてしまい、作品の感性的な質を、自分自身の感受性を深めつつ「能動的に見る」ということがなおざりにされてしまう危険性が生まれているように思われる。このような美的感受性をめぐるコミュニケーションの問題に関しては、今後、現場の協力を得ながら、検討を深めていくべきであろう。

| Summary

Regarding communication in the arts, the context and experience of viewers is getting more important than artworks themselves. Viewers are therefore expected to read the context of the exhibition which includes these artworks. Attitudes of Japanese museums and viewers concerned about this kind of context gave rise to idioms such as “actively viewing,” which appear frequently in the late 1990s. It is to be noted that museums, albeit intentionally, reintroduce the context of an exhibition and restrict viewers’ ability to “actively view” artworks through the use of certain devices. Through collaboration with these devices, the attention of viewers is shifted towards the context provided by the exhibition. In this way, the risk comes about that the viewers’ ability to “actively view” the emotive quality of artworks while enhancing their own sensibility is curtailed. We should deepen our consideration of communication issues surrounding this kind of aesthetic sensibility.

はじめに

作品鑑賞において、コミュニケーションの概念が提示されるようになるのは、近代を迎えてからのことである。それ以前は、芸術作品は美しい装飾品として個人的に収集されるか、あるいは肖像画であれば個人的な財産として、歴史画であれば共同体の財産として顕示されていた。近代絵画はそうした芸術作品の受容から自らを切り離すことによって成立したため、その存在理由の一つとして、芸術表現を制作者の個人的な表現とみなし、作品の或る局面においては、制作者個人の伝達内容が現れるメディアとなることが必要であった。そこでは、芸術作品の鑑賞というものは、制作者が作品にメッセージを込め、鑑賞者がそのメッセージを読み取る、そうした作品＝メッセージをめぐるコミュニケーションとして理解されていたのである。したがって、展示の場は白くニュートラルなものとなされてきた。

しかしながら、ウィリアム・ルービンが1984年から85年にかけて開催したニューヨーク近代美術館（MoMA）の「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展が、アフリカ美術を近代絵画の展開という文脈に即して展示し、その本来のコンテクストを抑圧して顧みることがなかったと、ジェイムズ・クリフォードが批判して以来、美術館展示がニュートラルなものではなく特定のイデオロギーを内包した行為であるとする自覚が生まれてきた（Clifford [1988: 197]）。^{*1} その一方で、展示を行う美術館スタッフもこのような自覚を共有し、自らの立場を意識せざるを得なくなった。

こうして近代の芸術作品をめぐるコミュニケーションの中で、制作者、作品、鑑賞者に加え、新たな第四の契機として展示それ自体が問題視されるようになったのである。本稿では、この新たな契機、およびその主体である美術館が芸術作品をめぐるコミュニケーションをどのように変化させたのか、またその変化の問題点とは何かを検討したい。はじめに、現在の美術館展覧会やワークショップの謳い文句となって

*1

「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展に関しては、多くの批評が寄せられているが、なかでも文化人類学者であるジェイムズ・クリフォードの次の発言は興味深い。「この企画の中では、極めて頻繁に植民地主義的、進化論的諸前提が強い調子で批判されている。しかし部族社会の『発見』という視点とその基礎にある論理自体が、植民地主義時代、新植民地主義時代に根ざした、西洋の覇権を当然視する前提を再生産するものに他ならない」。パブロ・ピカソの作品に代表されるMoMAが取り上げたモダンアートは、西洋美術の伝統的価値基準であった再現模倣とは無縁のものであり、非西洋的「部族社会の」芸術はもともとのコンテクストが顧みられることなく西洋のコンテクストに位置づけられ、これらの作品と同列に扱われた（大久保 [2004: 37-39] を参照）。

いる「能動的に見る」あるいは「主体的に見る」というフレーズに関して、このフレーズが用いられるようになった歴史的経緯を辿り、もともとの意味を確認する。次に、美術館がこれを、作品展示—鑑賞のうえでどのように用いているのかを具体的な事例に即して検証する。その折、美術の専門家および愛好家に広く読まれている美術館の教育および研究誌『DOME』を手がかりとする。というのも、上述の芸術作品をめぐるコミュニケーションにおいて著しい変化が認められるようになるのは、ちょうど『DOME』創刊以降の1990年代からであり、ここに展示—鑑賞におけるコミュニケーションの新たな動向が言説化されていると思われるからである。このように新しく立ち現れてきた制作—展示—鑑賞といった芸術作品をめぐる体験のなかに、純粋に感性的な局面に関わる「美的なコミュニケーション」があると前提し、とりわけこの局面が上記の動向のなかでどのように位置づけられているのかを明らかにしたい。

2

「能動的に見る」「主体的に見る」の頻出とその経緯

2.1 二つの起源

「見る」の前に、「主体的に」あるいは「能動的に」といった副詞が置かれるようになった背景として、起源を異にする二つの経緯を指摘することができる。一つには、20世紀の映画やテレビなど視覚的なマスメディアの普及に部分的な原因があるだろう。こういったメディアは受け手に対して一方的に情報を与えるので、受け手はこの情報の真偽を確認しないまま、自らの知識・感覚として受容する。やがて、こうした無自覚な受容への危惧から、受け手の主体性、能動的な態度の必要性が強調されるようになった。一般大衆のなかでも、とりわけ子どもは、

視覚メディアの影響を受けやすいので、「見る」の問題は、ことさら、教育の場で議論の対象となったのである。たとえば、1940、50年代にアメリカで流行した犯罪コミックスやSF／ホラー映画に対する過剰な批判は、これらの文字情報と映像の両方において受け手に悪影響を及ぼし、犯罪や不道德な行為へと走らせ兼ねないという（一部の厳格な道徳主義者の）懸念から生じたものであった。^{*2}あるいは、1980年代に話題となった映像に用いられるサブリミナル効果などの意図的な編集もまた、受け手に事実を歪めて伝達するという理由から、批判の対象となった。^{*3}

その一方で、この「主体的に見る」という文句が、美術鑑賞において用いられるようになるのは、いつ頃からなのだろうか。1977（昭和52）年7月23日付で発表された文部省告示第156号「中学校学習指導要領」（美術）には、鑑賞教育の目標として、「鑑賞の活動を通して、作品を主体的に見る能力と態度を育て、生活と美との関係について関心を深める」（文部省〔1977:71〕）という記述が見られる。^{*4}この1977年の改訂以降、学習指導要領の主軸は学習教育内容ではなく、学習者へとシフトしていく。美術教育における造形活動のための鑑賞は、学習者の情操を育むための鑑賞へと変化している。それゆえ、これが最初の転換点と考えられる。ここで用いられている「主体的に」という言葉は、受け身ではない、意欲的、積極的な学習態度を表している。すなわち、この文脈において、「主体的に見る」ということは、美術一般に積極的な関心をもつということである。しかしながら、ここで認められる変化は、学校教育内に限られており、美術館における教育普及にまでは及んでいない。

続いて、美術鑑賞における第二のメルクマールは、1998年の学習指導要領の改訂といえるだろう。同年の小学校図画工作の指導要領には、「各学年の『B鑑賞』の指導に当たっては、児童や学校の実態に応じて、地域の美術館などを利用すること」（文部科学省〔2003:77〕）と記され、地域の美術館と学校教育の連携が明文化されている。^{*5}さらに、「作品などを進んで鑑賞し、そのよさや美しさなどを感じ取り、感性を高めるとともに、それらを大切にするようにする」「親しみのある美術作品や製作の過程などのよさや面白さなどについて、感じたことや思ったことを話し合うなどしながら見ること」（文部科学省〔2003:75〕）と書かれており、作品を個人的に鑑賞するばかりでなく、鑑賞を通して他者とのコミュニケーションを行うことが主張されている。1990年代に入って、ようやく

^{*2}
1942年に、初の犯罪コミック『割に合わない犯罪（Crime Does Not Pay）』が発売、1947年に、初のホラーコミック『イアリー（Eerie）』が創刊される。1954年には、精神科医フレデリック・ワーサムが『無垢への誘惑（Seduction of the Innocent）』を書く。それ以来アメリカのコミック業界は、コミックス・コードを作成し、自主規制を行うようになる。その結果、ホラー物、犯罪物のコミックが次々と廃刊される。

^{*3}
テレビ・ラジオの放送や映画などに、通常の視覚・聴覚では捉えられない速度・音量によるメッセージを隠し、それを繰り返し流すことにより、視聴者の潜在意識に働きかけること。

^{*4}
文部省告示第156号「中学校学習指導要領」、昭和52年7月23日、文部大臣海部俊樹。第2章各教科、第6節美術を参照。

^{*5}
文部省告示第175号「小学校学習指導要領」、平成10年12月14日、文部大臣有馬朗人。第2章各教科、第7節図画工作を参照。

^{*6}
*5を参照。

*7

具体的には、『月刊ミュゼ』（東京：ミュゼ）1994年5月創刊、『DOME:ミュージアム・マガジン・ドーム』（東京：日本文教出版株式会社企画開発部）1992年4月創刊、『あいだ：美術と美術館のあいだを考える』（富山：桂書房）、1995年2月創刊。『DOME』は、2006年2月（84）をもって一時休刊。

く、美術館における鑑賞教育の必要性が認識されるようになったのである。

言い換えれば、美術館が教育普及に本格的に取り組んだのは、ここ20年のことであり、この間に、この取り組みを象徴するような美術館や美術教育に関する雑誌、『あいだ』（1995年2月）、『DOME』（1992年4月）、『月刊ミュゼ』（1994年5月）などが創刊された。^{*7}ここでは、先述の学習指導要領に明記された教育指針と美術館の方針とがどの程度重なり合っているかを確認するために、美術館および美術教育関連誌のなかで創刊時期が最も早い『DOME』に記述された「見る」および「鑑賞」を取り上げる。そのうえで、現在、美術館で採用されている鑑賞法について考えてみたい。

2.2 美術館が模索する鑑賞の在り方

創設当初の『DOME』では、たしかに、見る者が「『積極的に探索意識をもつ』ことが子どもたちの鑑賞の前提になります」（『DOME』（1）[1992：16]）という鑑賞者側の主体性を強調する一文が見られるものの、「絵を読む……つまり絵と語り合うこと」（『DOME』（7）[1993：8]）ということが「主体的に見る」の基底にあった。当時の美術界を振り返れば、1992年の10月から12月に、NHK人間大学で美術史学研究者若桑みどり氏の講義が放映され（若桑[1992]）、「イコノロジー」の概念が一般にも認識される一方で、同じく美術史学者である鈴木杜幾子氏と千野香織氏によってニュー・アート・ヒストリーの理論が紹介された（鈴木・千野[1994：20-26]）。「イコノロジー」の手法も、ニュー・アート・ヒストリーの手法もいずれも、「Reading（読む）」という姿勢を重視したものであり、そのための知識を必要とする。すなわち、鑑賞者に対して、イメージを単に眺めるだけではなく、目の前の作品に込められたメッセージや文化的なコードを読み取るといった、作品に対して一歩踏み込んだ行為が要請されているのである。言い換えれば、鑑賞において、「感じる」という一方で、「読む」ことの重要性が強調されている。1990年代の美術館における展覧会は、「ジェンダー―記憶の淵から」（東京都写真美術館、1996）、「揺れる女／揺らぐイメージ―フェミニズム誕生から現代まで」（栃木県立美術館、1997）、「異文化へのまなざし―大英博物館コレクションにさぐる」（世田谷美術館、1997）など、ジェ

ンダーやポストコロニアリズムの視点で構成されたものが目につく。このような企画展においては、鑑賞者が文化的なコードが読み取りやすいような作品の選出がなされていたように思われる。そして、「パラレル・ヴィジョン—20世紀美術とアウトサイダー・アート」（世田谷美術館、1993）のように、子どもや障害者といったマイノリティのアートの展覧会も企画されるようになっていく。^{*8}

1990年代に実際に美術館で行われていた教育普及は、難解なアートをどのように解釈するかといった観点から、鑑賞のための解釈ツール（セルフ・ガイド、ワークシート）や制作ワークショップを利用するのがその中心にあった。たとえば、1992年に、目黒区美術館で行われた「美術が二倍半位わかりそう逆入門展」は、「一点の所蔵作品をめぐるどんなコンテキストが再構成できるのか」を出発点とし（『DOME』(7) [1993: 29]）、所蔵品のなかから選び出された作品のいつもとは違う配置を試みている〔図1〕。

*8
『DOME』8号「心身障害者とミュージアム」、『DOME』9号「子ども論」、『DOME』26号「子どもとミュージアム考」、ほかに展覧会の特集がある。



〔図1〕「地と図」（左：山口薫《少女》、右：矢橋六郎《アルルカン》）
「美術が二倍半位わかりそう逆入門展の方法」『DOME』（7）：28より

この企画では、鑑賞者に積極的に作品のコンテキストを作り出してもらうことが目標とされている。読者によるテキストの再生産という考えは、まさしく文学理論を転用するニュー・アート・ヒストリー的な思考である。そして、作者の意図とは異なる作品自体が内包するものを読者が引き出すという点では、1980年代に流行した脱構築的な読解

と類似しているようにも見える。「美術が二倍半位わかりそう逆入門展」の場合、作品内部の情報にとどまらず、隣接する作品、照明などの周囲の条件といった作品外部の要素もこの読解に大きく関わっていた。美術史におけるイコノロジー解釈とは全く違うが、1990年代前半においては、いずれにしても作品鑑賞において自分なりに「読む」ことが重視されていたように見える。このような流れのなかで、鑑賞者はそれまで作品を難解にしていた近代の神話から自由な立場で作品に親しむことができるようになったとも言えるだろう。

展示の文脈を意識する美術館ならびに鑑賞者の姿勢は、1990年代後半に「能動的に見る」という言い回しを生むこととなる。たとえば、1996年に宮城県立美術館で開催された「コレクション再見／アートウォッチング」展では、展覧会用ガイドブックに、「美術作品を巡るの楽しみ方はいろいろあることに気づき、そのこと一見方はいろいろあるのだということ一に親しむ」と書かれており、このことから、作品や作品のコンテキストよりもむしろ、見る行為それ自体に重点がおかれていることがわかる（『DOME』(40) [1998: 29]）。同じことは、1995年に目黒区美術館で企画された「画材と素材の引き出し博物館（小企画展）」についても、言及することができる。この企画展では、タイトル通り、画材である筆や絵の具が引き出しの中に収められていた。並べられた素材は作品ではない。鑑賞者はこれを手にとったり、臭いを嗅いだり、視覚以外の感覚も同時に働かせながら目の前にあるものとの距離を縮めていく。ここでは、鑑賞者が展示と直接関わることで、通常の展示のときよりも鑑賞者の好奇心と満足感が高められることが期待されている。^{*9}

『DOME』で紹介された1990年代の展覧会の多くは、鑑賞者に作品と積極的に関わることを要請するものであった。その象徴的な言い回しとして「読む」あるいは「能動的に見る」という表現が用いられ、実際、こうした行為を遂行させるために、配置や照明、キャプションにいたるまで様々な工夫がなされていた。ここにおいて「能動的に見る」は、鑑賞行為というよりもむしろ、科学的好奇心から生じた観察行為に近いだろう。その一方で、文部省（現文部科学省）による、1977年の「中学校学習指導要領」（美術）のなかでは、「作品を主体的に見る能力と態度」（文部省 [1977: 71]）と合わせて「美術の良さや美しさを味わい」（文部省 [1977: 70]）というような美的感受性に関わる記述が数カ所に見られた。学習指導要領に掲げられているように、積極的な学習態度

*9
ミュージアムデザイン研究会第四回「『色の博物誌』シリーズの試み―目黒区美術館の展覧会と教育活動―」。
http://homepage2.nifty.com/art_communication/study/museum/vol4.html
(2006年11月15日現在)

*10
*4を参照。

と合わせて鑑賞者個人の美的感受性を養うことが鑑賞教育の内実であるならば、1990年代に美術館が鑑賞者に要請した「能動的に見る」だけでは不十分のように見える。次章では、このような鑑賞者の「能動的に見る」体験を深めるために美術館においてどういった取り組みがなされているのか、一つの事例を紹介しながらこれを具体的に検証していくことにしたい。

3

「能動的に見る」の射程：

アメリカ・アレナスの対話型鑑賞法

美術館における教育が、学校で意図される美術教育と意味のうえで接近するのは、やはり、1998（平成10）年の学習指導要領の改訂で地域のネットワークの必要性が明示されてからである。加えて、翌年の1999年には、国立美術館の独立行政法人化の方針が定められ、美術館は国家予算に依存しない新しい運営を考えざるを得なくなった。ただし、文部科学省の方針だけが原因ではなく、上述の通り、ここに至るまでのいくつかの伏線があった。ポストモダニズムの状況のなかで、社会学や精神分析を視座に含めたニュー・アート・ヒストリー、カルチュラル・スタディズの流行。アメリカ・アレナスの対話型鑑賞法への追従もまた、この時期に起こった現象である。

1990年代の前半と後半で、人々の関心が、いわゆる近代的な展示のイデオロギーへの反省から、いっそう限定的に鑑賞者の「能動的に見る」体験の深まりへと移っていった理由として、こうしたアレナスの取り組みが1995年に日本に紹介されたことが挙げられるだろう。アレナスは、1984年から96年まで、ニューヨーク近代美術館で美術館教育プログラムの専門スタッフとして活動していた。日本では、1998年7月から1999年の3月まで、豊田市立美術館、川村記念美術館、水戸芸術館現代美術ギャラリーで「なぜ、これがアートなの？」というアレナスが企画に携わった展覧会が開催された。実は、この展覧会以前の1995年、アレナスは既に来日しており、水戸芸術館で長期のセミ

ナーと講演を行っていた。子どもを対象とした鑑賞教育を実践するアレナスによれば、美術の文脈において、一方的なメッセージというのは、政治的プロパガンダでも商業広告でもなく、また倫理的な教訓でもなく、それは美学や美術史の知識といった文化的歴史的なコードおよび理論を指すのだとされる（『DOME』(42) [1999: 4-12]）。アレナスは、こうした知識一切を不要のものとして、無垢の眼で、対象と向かい合うことを推奨する。「作品の製作技法や歴史的な知識は、技法や歴史に疑問を抱いた人の役にしか立たない……美術作品の解釈は、意識するしないにかかわらず、映像との意識的な出会いが呼び起こす生来の、あるいは後天的な感覚、感情、思想の渾然一体となった、神秘的な心象から出発するものなのである」（Arenas [2001=2001: 164]）。「美術とは、美術品のなかに初めから存在しているわけではなく、ある種のものと人間の間に起こる奇妙な心理現象といってよい……私たちがある物に対して、特別な注意を、感覚、知性の両面から向けるときに必ずこれが生じる」（Arenas [2001=2001: 40]）。

こうしたアレナスの考えにおいては、鑑賞目的の制作ワークショップが否定されている。また、作品の知識だけでなく、コンテキストの構築すら必要ではない。すなわち、文化的歴史的知識とは無関係な「見る」行為は、認知心理学（ゲシュタルト心理学）や大脳生理学の領分であり、そのような本能のレベルにおける視覚に関する研究がアレナスの実践の背景となっている。子どもや非専門家の鑑賞において、作品に描かれた対象は、まず形象として認識される。そこに、それぞれの関心から意味づけがなされていく。アレナスの対話型鑑賞法は、この行為を踏まえて行われる。「アメリア方式」と呼ばれるギャラリートークは、作品の情報を与える従来の「解説型」ではない。そのため、展示作品のキャプションも外される。『『どうしてそう思ったの?』『ふーん、おもしろいなあ』』というような受け答えをするだけである。どれほどの意見を外した意見のように思えても決して否定はしない」（『DOME』(42) [1999: 7]）。

前章で取り上げた「コレクション再見／アートウォッチング」展や、「画材と素材の引き出し博物館（小企画展）」のように鑑賞者が「能動的に見る」ことにとどまらず、アレナスが唱導する、参加者を巻き込んだ対話型鑑賞法においては、鑑賞者が捉えた内容を言語によって他者に伝えること、さらにその内容を通じて意見を交わし合うこと（言語によるコミュニケーション）が目的とされる。たとえば、ゴッホの作品を見ながら、そこに描かれている椅子について、アレナスが参加者

にどのように見えるかを尋ねていく。そして、参加者がこの椅子は木でできていると答えたのを受けて、再びアレナスはどうしてそう見えたのかを再び参加者に尋ねる。このように、対話型鑑賞法では、複数の人々とともに作品を鑑賞し、その見方についてアレナスのような講師がファシリテータとなって対話を導いていく。もともと、作品を前にした鑑賞者の体験は、個人的で感覚的な体験であるので、ある解へと導くための数式と異なり正解はない。しかし、言語によるコミュニケーションの場合、複数であれ特定の解答が予測されている。たとえば、聖母が描かれた絵画であれば、この聖母を形容する言葉は限られている。美しい、優しそう、若い、青い服を着た、座っているなど。また、さきのゴッホの作品のように椅子が描かれた絵画であれば、固い、高価な、安っぽい、古い、おしゃれな、木でできているなど。鑑賞者が作品に対して抱く、漠然とした印象は、ファシリテータが「どんな風に見えたの?」と誘導し言語化されるなかで、明確に規定されていく。

アレナスは、鈴木春信の18世紀の木版画〔図2〕の鑑賞について、次のように書いている。

ニューヨークの小学校4年性の何人かは、この絵を見てハロウィンの催しにでかける準備をしているところだと思った。……この絵に鏡が描かれていると思わなかった子は……娘が前の道を通りかかった友人に『さようならと手を振り』、その友人の姿は部屋の「丸い窓」越しに見つけたのだという。この子らの解釈が誤っていることはすぐにわかる……それでも、これらの言葉を読めば、子どもたちが何を「みた」かを正確に把握できるはずだ(Arenas [2001 = 2001: 132-34])。

「この子らの解釈が誤っていることはすぐにわかる……それでも、これらの言葉を読めば、子どもたちが何を『みた』かを正確に把握できるはずだ」という文章からも、アレナスが重視しているのは、作品ではなく、鑑賞する子どもの解釈、言葉であることが容易に推測できる。「美術鑑賞は観察力を高め、つぎにそうした観察を系統立てて思考にまとめる能力を、そして思考を言葉で表現する力を育てる」(Arenas [2001 = 2001: 151])。すなわち、彼女が行っているのは、美術についての教育ではなく、美術を通して行う言語運用訓練なのである。この主張は、1998年以来、日本の学習指導要領においても強調されている他者と



〔図2〕 鈴木春信《版本：青楼美人合》(部分) 第5巻その一、65表、1770年刊行。

の対話を重視する鑑賞のあり方にも共通する点があるだろう。このように、感情と見る能力を備えた人間であれば、誰でも絵を楽しむことができるかにみえる、アレナスの方法は、作品に関わる一切の知識を必要としないので、鑑賞者自身の内部にある感情や経験を手がかりに「見る」が導かれていくのである。そして、この鑑賞体験でさえ、自らの豊かな経験の一部になるのだとされる。

4

ズレのもつ、美学的、政治的な意味合い、 「見る」に隠された意図について

現在、アメリア方式の対話型レクチャーがさまざまな美術館やアートセンターで実施されている。それは、「子どもをはじめとした鑑賞者からさまざまな見方を引き出し」(『DOME』(48) [2000:29])、「美術作品を見て、自ら意味を見出すことができる」と考えられているからである(『DOME』(48) [2000:16])。「鑑賞者は、ある作品と次の作品のイメージを自分の心の中で連続させながら、独自のイメージを作っていく」のであり(『DOME』(48) [2000:9])、さらに、「鑑賞者同士が、対話を通じて他者のイメージとの交流を図る」のである(『DOME』(48) [2000:29])。しかしながら、ここで、アメリア方式に代表されるような絵を前にした言語によるコミュニケーションに関して二つの疑問点を指摘しなければならない。

4.1 日常言語と感受性の置き換え

上述のような鑑賞法は「主体的に見る」「能動的に見る」ということを確認させるものであるが、実際には、鑑賞者の作品に対する感受性は、言葉を通して表現されている。私たちはその言葉を手がかりに、鑑賞者が何をどのように見たのかを知る。つまり、発せられた言葉や表現がユニークであれば、「どれほどの的外した意見のように思えても」

『IDOME』(42) [1999: 7]、 「能動的に」 見ていると評価される。さきほどの鈴木春信の作品鑑賞に戻れば、「娘が前の道を通りかかった友人に『さようならと手を振り』、その友人の姿は部屋の「丸い窓」越しに見つけた」(Arenas [2001=2001: 132]) という子どもの解釈にどのような感受性を見出せるのであろうか。子どもは日常の経験に引きつけて自らの内部にある情報に基づいて描かれた内容を推測していく。美術館の対話型レクチャーにおいては、他の子どもの発言やファシリテータの導き、そして対話を通して、解釈は少しずつ変形される。しかし、ここで培われるのは、どう見たかを言語化する能力であって、作品に関する感受性そのものではない。言語を介して概念化する抽象的思考の訓練のように見える。これでは、作品の形式的統一性といった造形表現を感受する力は身に付かないだろう。すなわち、鑑賞者の内面に存在しない、作品の情報一切は顧みられないのであるから、芸術作品は鑑賞者の対話力修練の場、自己陶冶の場であって、本来「能動的に」見るべき対象のはずの、美的な質は問題にされないのである。

ここには、明らかに問題の置き換えが起こっている。アレナスは、鑑賞者が目で捉えたものを言語で語るように誘導し、積極的に自己の内面をみつめさせる。この行為は、たしかに知識を必要としない鑑賞であるのだが、そこでは言語の運用能力が高められるのであって、感受性が深められているかどうかは確認し得ないのである。

4.2 対話型鑑賞の問題点

対話のなかで展開された鑑賞は、果たして個人の中ではどのように受けとめられるのか、というのが第二の疑問である。ファシリテータは、積極的に知識を与えることはしないとはいえ、ある一つの解答へと議論を収斂させる役割を担っている。鑑賞のプロセスにおいて、「主体的に(自発的に)」感じているように見えることがらも、実はファシリテータや他の参加者によって導かれている場合が多い。したがって、この点からも見る能力が実際に高められているかは確認できないように思われる。通常のワークショップについても、しばしば言われることだが、その場に身を置いているだけで満足してしまう感覚は、ある種の宗教的な感覚と似ている。その場にいと、誰かが発した意見を自分の意見と錯覚してしまうあの感覚である。そして、参加者に「新しい視

点」に気づかせるための「しかけ」には、企画側の判断が含まれている。参加者とファシリテータの間の対話が言語を通じて行われ、そこで交えられる言葉が参加者の本当の感受性に由来するののかもまた、言語を通じて確認するほかない以上、この対話がもし言葉巧みに意図的な方向へ誘導されたとしても、その歪曲が参加者自身の直接的な感性によって修正される保証はどこにもない。

集団から離れて、実際に一人で鑑賞するとき、はたしてこうした体験は役に立つのだろうか。また、展覧会において、気づきのための「しかけ」を発見したところで、企画側の意図通りの解釈しかできないだろう。アレナスの方法を実践している学芸員でさえ、この方法について次のように発言している。「美術館という場所を今までよりもう少し親しみやすい場所だと感じてもらうとか、アートそのものを身近に感じてもらうという意味では、すごく役立つものだと思いますけど、そこから先は、やはり個人個人の努力によるものだと思います」(『DOME』(42) [1999: 7])。

アレナスが関わったプログラムの一つに、視覚的思考方法と呼ばれるものがある。この方法は、創造的思考力、コミュニケーション技能、イメージを解読する能力の育成を目指している。^{*11} ヴィジュアル・リテラシー (Visual Literacy) と呼ばれるこの「鑑賞する側の表現を引き出す、言語的、また知的コミュニケーションの訓練」、「知的なコミュニケーションの訓練」は、実践のための詳細なノウハウが定められている(『DOME』(44) [1999: 27])。美術館では、誰がトークやレクチャーを担当しても「一定の水準までは活動できるようなスタイルの確立は必要」だと受け止められているようであり(『DOME』(44) [1999: 27])、もしこれが本当ならば、別の意味での一様な知識を鑑賞者に授けることになりはしないだろうか。また、コンテキストやプロセスに注目し、完成された美的な質(=芸術作品)を見ない以上、そもそも見る対象は芸術作品である必然性がないのである。

*11

この方法は、マサチューセッツ大学の認知心理学者であるアビゲイル・ハウゼン (Abigail Housen) とニューヨーク近代美術館の美術館教育者であるフィリップ・イエナバイン (Philip Yenawine) によって開発された (中村 [2001] を参照)。

5

おわりに

以上のように、第四の契機として美術館展示が芸術作品をめぐるコミュニケーションに関与することによって、作品そのものよりも、それが置かれるコンテキストや鑑賞者の芸術体験が注目されるようになった。そこにおいて、作品鑑賞は、コンテキストの創出という点で、美学的な側面よりもむしろ教育学的な側面から顧みられることが多い。本論では、多様な鑑賞のアプローチがあるなかで、アメリア・アレナスの対話型鑑賞法とファシリテータの役割を主要な事例として取り上げた。いずれにせよ、もともとは個人で行われていた鑑賞行為が「美術館ワークショップ」に包括され、社会的集団的な営みへとその意味を変質／拡張させているように見える。言い換えれば、美術館が主体（subject）として、制作者と鑑賞者のコミュニケーションに介入することで、鑑賞者は、作品を前にして、自らの内面はもとより他者の考えをいっそう強く認識するようになるのである。このとき、ファシリテータは美術館のある種の実践主体（agency）として機能している。注意すべきなのは、ここで美術館が、ただし意図的にはあれ展示のコンテキストを再び導入し、特定のしかけを通して鑑賞者の「能動的に見る」を制限してしまっていることだろう。また、このしかけに便乗することで鑑賞者は、むしろ美術館の用意したコンテキストに目が向いてしまう。そこでは、作品の感性的な質を、自分自身の感受性を深めつつ「能動的に見る」ということがなおざりにされてしまう危険性が生まれているように見える。

芸術作品は、形態を有さない場合でさえ一すなわち空間的空虚や沈黙、運動を構成要素とする場合も一感性的に認識されうる対象である。しかしながら、意味や言語とは別の領域にある感性的な質を享受する体験は、先述の対話型鑑賞法によって促されるものではないし、科学や工学の力を借りて数値化できるものでもない。実際、作品に対する感受性の深まりを、言語を介して確認するという作業は、感

* 12

言語による表現と感性による認識が往々にして対応しないということは、たとえば、ヴィトゲンシュタインが色に関する考察のなかで挙げている、「赤みがかった緑」、「灰色熱に輝く」といった表現（Wittgenstein [1978 = 1997 : 3,7]）を思い出せば十分である。おそらくこうした言語的表現は、ファシリテータの促しによって「言語の上で」意味の通る別の表現へと変換させられるだろう。ここで問題なのは、こうした変換のプロセスを始めるかどうかというファシリテータの決定が言語上の「意味の通らなさ」に左右されること、さらにこのプロセスをどのように進め、どこで終えるかというファシリテータの決断もまた言語的表現の論理に左右されることである。

* 12

性の領域と言語の領域のアナロジーを前提としているにすぎない。感受性を語るということの前提についてこれまで美学や哲学の領域ではあまり論じられてこなかった。このような感受性をめぐる美的なコミュニケーションの問題については、今後、現場の協力を得ながら、検討を深めていくべきだろう。

引用(参考)文献

- Arenas, Amelia(2001) *From Image to Mind: Reflections on the Relationship Between Art and Public*, written in English for Japanese version. = (2001) 木下哲夫(訳)『みる・かんがえる・はなす—鑑賞教育へのヒント』淡交社。
- Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- 嘉門安雄(1993)「私と美術館」『DOME』(7):2-8。
- 前田ちま子(1992)「複製画によるグッゲンハイム展」『DOME』(1):16-17。
- 文部省(1977)『中学校学習指導要領』大蔵省印刷局。
- 文部科学省(2003)『小学校学習指導要領(平成10年12月)』独立行政法人国立印刷局。
- ミュージアムデザイン研究会(2006)『《色の博物誌》シリーズの試み—目黒区美術館の展覧会と教育活動』vol.4。
http://homepage2.nifty.com/art_communication/study/museum/vol4.html
(2006年11月16日現在)
- 中村和代(2001)「シカゴ美術館における教育プログラムの紹介」『Web AE 芸術と教育』サイトサークル「鑑賞教育を考える」創刊号。
<http://www.art.hyogo-u.ac.jp/fukumo/WebJournal/Kanshosite/Nakamura/ChicagoMuseum.html> (2006年11月15日現在)
- 大久保恭子(2004)「ニューヨーク近代美術館(MoMA)と20世紀モダニズム」『立命館大学産業社会論集』(40)2:25-47。
- 鈴木杜幾子・千野香織(1994)「ノーマン・ブライソン教授と『新しい美術史学』の模索」『月刊百科』(376):20-26。
- 若桑みどり(1992)『絵画を読む』(NHK人間大学)日本放送出版協会。
- Wittgenstein, Ludwig(1978) *Bemerkungen über die Farben*, Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press. = (1997) 中村昇・瀬島貞徳(訳)『色彩について』新書館。
- Anon.(1993)『「美術が二倍半位わかりそう逆入門展」の方法』『DOME』(7):28-33。
- Anon.(1998)「宮城県美術館の、『コレクション再見／アートウォッチング』を再見する」『DOME』(40):22-29。
- Anon.(1999)「川村記念美術館『なぜ、これがアートなの?』展が仕掛けたもの」『DOME』(42):4-12。
- Anon.(1999)『「平成9年度地域・草の根交流欧州派遣事業／芸術と社会を結ぶ 報告書」を読む』『DOME』(44):27。
- Anon.(2000)「美術館教育におけるスペシャリストの養成」『DOME』(48):26-19。
- Anon.(2000)「美術館教育の内容、目的、方法」『DOME』(48):14-18。
- Anon.(2000)「美術館、学校、コミュニティ」『DOME』(48):9-12。