



Title	見る
Author(s)	樋口, 伸吾
Citation	大阪大学人間科学部紀要. 1983, 9, p. 1-35
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/7616
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

見　　る

樋　口　伸　吾

第Ⅰ部 心で見る

第Ⅱ部 見えるものと見えないもの

第Ⅰ部 心で見る

Things base and vile, holding no quantity,
 Love can transpose to form and dignity:
 Love looks not with the eyes, but with the mind;
 And therefore is wing'd Cupid painted blind:
 Nor hath Love's mind of any judgement taste;
 Wings and no eyes figure unheedy haste:
 And therefore is Love said to be a child,
 Because in choice he is so oft beguiled.

W. Shakespeare

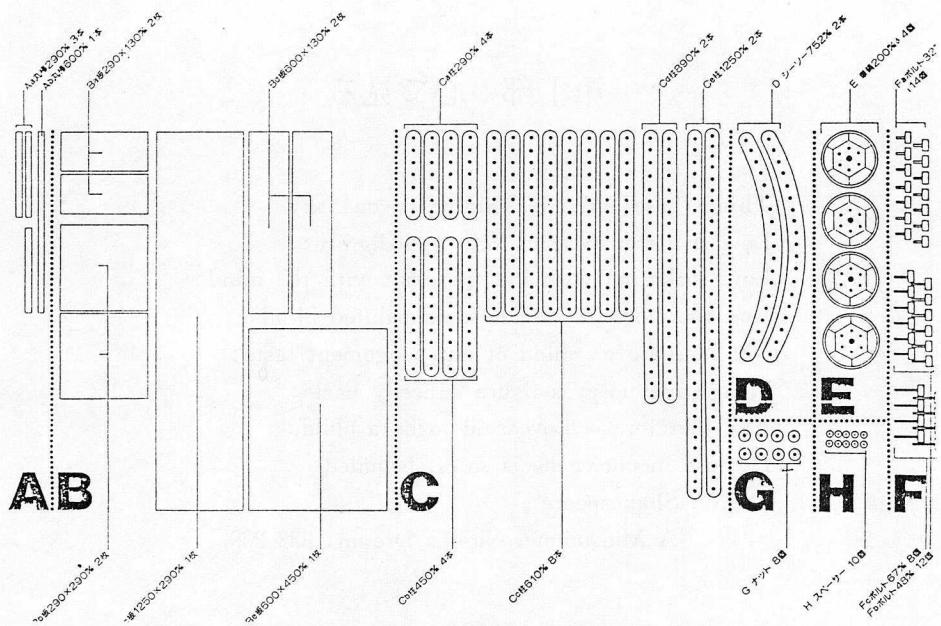
A Midsummer-Night's Dream: 232-239

I. はじめに

恋は、人間の最も人間らしい行動のひとつであろう。その恋において人間はシェイクスピアのせりふ通り行動するとするならば、人間の本性のうちには、“目では見ないで心で見る”特性が存するようである。アイ・カメラを利用し、知覚現象を注視点の移動から捉えようとする最近の研究を見ると、逆に視線の変動の背景にある“心で見る”実態が浮んでくる¹⁾。事実、この現象は日常生活においても容易に見出すことができる。本論文は、われわれの研究室の実験のうちから、典型的な“心で見る”実例をとりあげ、その分析を試みる。

II. 実験ならびにその結果

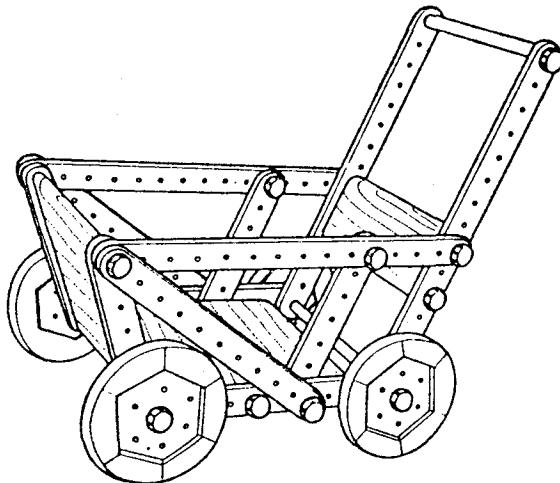
「ノアの木」という木製の部品とボルトを使用する組立用具がある（第1図）。この用具を用いてさまざまな組立作業が可能であるが、われわれの実験（1980.3月～1981.12月）においては、乳母車の作成という相当複雑な作業（第2図の組立）が選ばれた。被験者はモデル（第3図）を見ながら、第1図の部品を使用して第2図の乳母車を組立てよう指示される。モデル図は、作業台の右側にある壁の上部に貼られているので、作業動作を正面からビデオに撮り、映像を分析すると、被験者が目でモデルを見ている時間と組立作業に従事している時間とをわけることができる。すなわち、アイ・カメラを使用し被験者に特別な負荷をかけて注視点の移動を追う場合に比べ、より自然な目の動きの分析が可能になる。



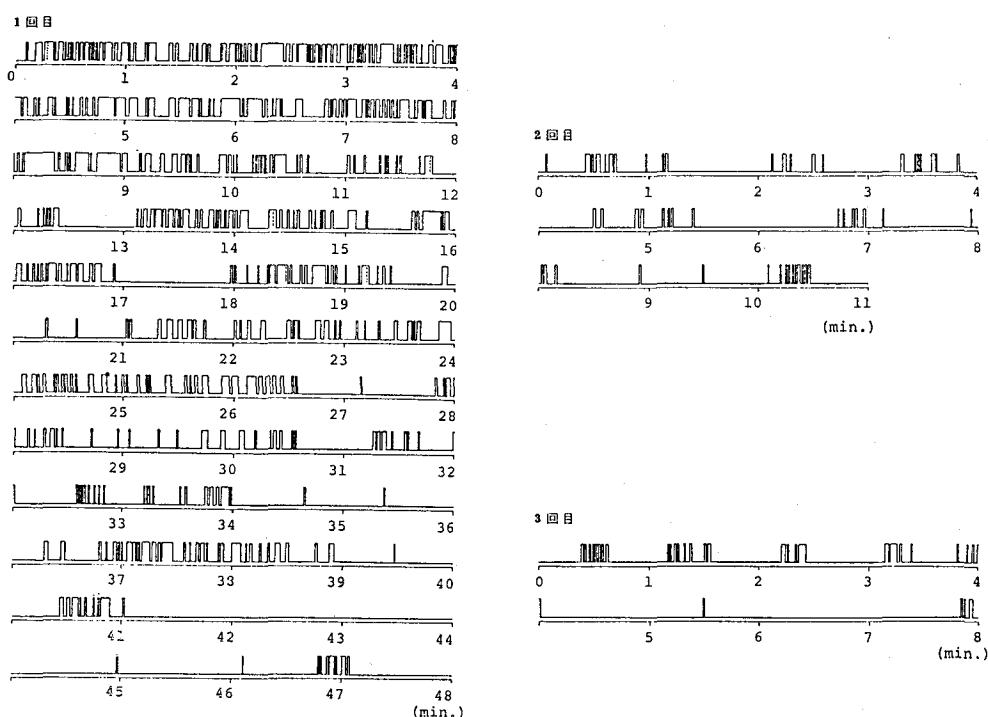
第1図 「ノアの木」部品



第2図 乳 母 車



第3図 乳母車のモデル図



第4図 組立作業におけるモデル注視時間（上段）

被験者は、大学院生および学生男女20名である。いずれの被験者もはじめはモデルを目で見る回数が多く、注視時間の合計も長いが、作業を反復するうちに、モデルにほとんど視線をむけなくなり、動作は連続して円滑に行われるようになる。第4図は、被験者の1人Aが完全にモデルを見なくなるまでの状況を図示したものであって、上段がモデルを見ている時間、下段が作業中の時間を示す。それを数量化したのが第1表である。

第1表 組立作業（被験者A）におけるモデル注視時間の割合

作業時間	モデル注視時間	モデル注視の割合
1回目 48分（2880秒）	713.2秒	24.8%
2回目 11分（660秒）	56.6秒	8.6%
3回目 8分（480秒）	38.7秒	8.1%
4回目 4分29秒（269秒）	0秒	0%

この最後の段階の被験者は、既にモデルを“目で見ないで心で見る”。しかし、この“心で見る”状態は、二重課題を与えるとたちまち妨害され、円滑さを欠いたぎこちない動作が発生する。副作業として与えられたのは、1秒1回の割合でランダムに読みあげられる1桁の数字に反応する作業である。反応する数字は、6, 3・8, 4・7・9の3種類である。もっとも被験者が副作業を副作業として意識しているか否かは、二重課題法のもつ大きな問題点であるが、今は“心で見る”に重点をおき、主として二重課題を与えられた場合に動作が崩されるか否かに注意する。第2表は崩れの実態を数量化したものであって、A・B・Cそれぞれ“心で見”て作業ができる状態になった最初の所要時間が、副作業を与えられた場合には大幅に延長してしまうことが示される。（この表示は、必ずしも実験の順序に従わない。Aは(イ), (ロ), (ハ), Bは(ロ), (イ), (ハ), Cは(イ), (ロ), (ハ)の順に作業している）。

第2表は、1回だけの試行の結果であるが、さらに練習を積み重ねると、妨害刺激への反応にもほとんど誤謬がなく、まったくモデルを見ないまま、10回あるいは20回も連続して組立作業を行うことが可能になる。第3表はこの段階における時間等を表示したものである。

第3表の段階においては作業はほとんど自動化し、モデルないし製品は“心で見る”状況になるが、妨害刺激に対する誤謬反応は完全には消滅しない。その現象は、おそらく中枢から反応を拒否する指示が至るためと思われるが、今のところこの説明ではタウトロジーの範囲をでない。しかし、少なくとも被験者は対象を“目で見ないで、心で見る”状態にあることは事実であろう。

第2表 二重課題を与えた場合の作業時間の延長

イ. 副作業が数字6に反応する場合

被験者	主作業のみの作業時間	二重課題下での作業時間	延長作業時間の主作業時間に対する比率	副作業刺激に対する無反応回数	無反応率
A	4分29秒	7分48秒	74.0%	11回	16.5%
B	4分30秒	6分14秒	38.5%	3回	5.6%
C	3分21秒	4分36秒	37.3%	0回	0. %

ロ. 副作業が数字3, 8に反応する場合

被験者	主作業のみの作業時間	二重課題下での作業時間	延長作業時間の主作業時間に対する比率	副作業刺激に対する無反応回数	無反応率
A	4分29秒	10分30秒	134.2%	60回	33.3%
B	4分30秒	9分10秒	103.7%	24回	15.3%
C	3分21秒	6分13秒	85.6%	10回	9.4%

ハ. 副作業が数字4, 7, 9に反応する場合

被験者	主作業のみの作業時間	二重課題下での作業時間	延長作業時間の主作業時間に対する比率	副作業刺激に対する無反応回数	無反応率
A	4分29秒	31分45秒	608.2%	303回	37.1%
B	4分30秒	7分56秒	76.3%	24回	11.8%
C	3分21秒	6分01秒	79.6%	17回	11.0%

第3表 連続作業における時間分布等（副作業は数字6に反応）

被験者	連続作業回数	総作業時間	一回当たり平均作業時間	同標準偏差	副作業刺激への無反応回数
A	10回	58分46秒	5分52秒	32.5秒	31回
B	10回	54分25秒	5分26秒	18.2秒	24回
C	20回	85分30秒	4分16秒	23.2秒	17回

この段階の組立作業を技能と呼んでいいか否かは問題であるが、莊子の描いた「庖丁」の故事とは本質的には同じ事情にあると考えてよからう。

莊子は、養生主篇第3のはじめに梁の惠王のために牛を解体する「庖丁」の手練を述べて、その鮮かな身のこなしは「桑林の舞」もかくやと思わせ、リズミカルな手さばきが「経首」の旋律そのままであったという。文恵公は“技もけだしこに至るか”と感嘆する。「庖丁」はそれに答えていう，“わたくしの願いは「道」であって、「技」以上のものであります。私が牛をはじめて解体した時分には目で見るものはただ牛ばかりでした。ところが、3年後には牛の全体の姿がまるっきり目につかないようになりました。ただ今は、心だけで牛に向っており、目では見ていません。感覚のはたらきは止って、心の作用だけで動いております（以神遇而不以目視官知上而神欲行）……”。

“心で見る”場合の状況こそことなれ、シェイクスピアのせりふを莊子からもあらためてきかされる思いがする。しかし、“心で見る”本質・機制ははたしてどのようなものであろうか。これを調べるために、わたくしの使用したのは、描画再生法による実験である。すなわち、A、B、Cの被験者に、“あなたの作成した乳母車を図示してください”という指示を与える。描画の過程はビデオにとってある。ここではビデオどりした過程の分析を省略し、描かれた画を示すと第5図の通りである。

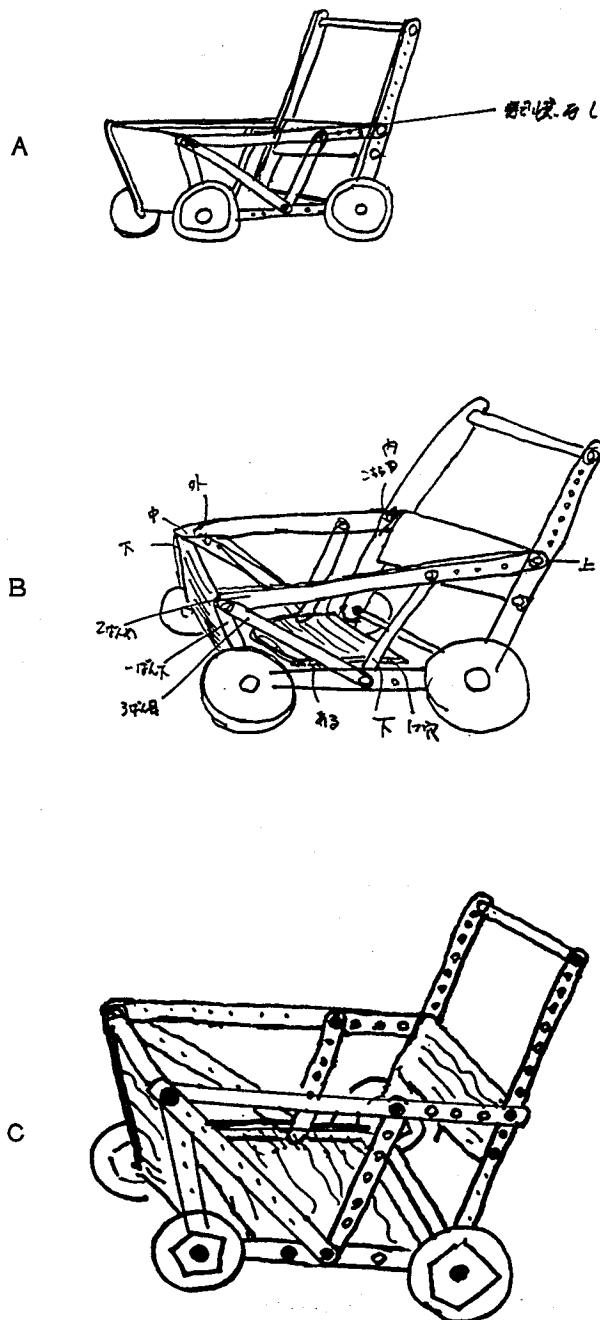
この3つの図をみると、“心で見る”乳母車がこれらの画像中に刻みこまれているように思われる。A、B、C、ともにいわゆる客観的な存在としての乳母車を描いていない。連結用の穴の数とかその位置についてはほとんどが完全に無視されている。描かれたのは、たとえば柄の穴を7つおいてから両方の柄が接続されるとか、2つおいてある組合せが行われるという、その部分、部分がいかなる機能を発揮しているかという観点から見られた問題点だけである。作成に不必要的穴、組合せかたは完全に脱落している。

その“心で見る”実態は、わたくしがかつてモンドリアンの「線によるコンポジション」の成立を、将棋の米長九段の言葉によって説明した場合と共通している²⁾。米長は、自分が目隠し将棋を指している時は、駒の形態・色彩・文字の一切は消滅し、ただ駒の機能が光の点・線に化してあらわれると述べている。被験者A・B・Cのいずれも米長と同じようにもっぱら乳母車の組立に役立つ材料の機能のみを記憶して、かつ、それらを映像化したように思われる。

三浦が行った実験結果³⁾は、以上の推測をさらに根拠づけよう。彼は同じ組立作業を、次の3群について行わさせ、その後で彼らの描画結果を検討している。

被験者は3群ある。

A、組立作業群：モデルを参考とし所与の材料で同一のものを組立てる。熟練者3名（組立時間3～5分、組立30回以上、組立手順は定着し、組立錯誤は平常生じず、モデルを見ず



第5図 熟練者の描画

に作れる), 半熟練者 8 名 (組立時間 9 ~ 31 分, 平均は 18 分, 組立経験 3 ~ 7 回, 組立手順は未定着, 組立錯誤生じる, モデルを見ずに作るのは困難), 初心者 7 名 (組立時間 28 分 ~ 52 分, 平均 42 分, 組立てはじめて, 内 2 名は 10 分で作業をうちきらせる)。

B, 操作観察群: 4 名, 実物の用具の機能, 強度, 改良点を 10 分間操作し観察する。

C, 観察群: 1 名, 再生描画を求めるときあらかじめ告げ実物を 10 分間観察, 実物に触れない。

A 群は組立直後に, B 群は操作観察直後に, 製品を描画再生させる。しかしこの課題があることは前もっては知らせていない。

それぞれの群に代表的な描画の結果は第 6 図に示される。これらの図について, 三浦は次のように解説する。

A, 組立作業群

<熟練群> 構造的変容は見られず, 穴数も必要部のみ正しく示す (第 6 図 As)。個人差も少なくイメージの收れんがうかがわれる。対象および組立行動のイメージが定着し, それらがある知識としての機能をもつと推測できる。

<半熟練群> やや個人差が示されたが, 再生像の典型的変容は補強材と外枠の重ね合せ部にあり (第 6 図 Ass の矢印部), 下位構造のイメージの未定着が示唆される。彼らはこの部分につき知識たり得るイメージをもたず, 組立現場で試行錯誤的または構造に留意せず行動を導いている。

<初心者群> 個人差が大きく見られたが, 補強材部がポイントとなり, その欠落, 変位, 方向変容, 外枠比の変容 (第 6 図 Af) を多くのものが示す。忘却がいちじるしく漠然とした外形イメージにとどまり, 組立のための知識としての機能が稀薄と推測される。

B, 操作群

第 6 図 B₁ のように外形すら変容のいちじるしい者と, 第 6 図 B₂ のように展開図的に示す者に 2 分された。前者では対象の操作経験だけが残り, 構造のイメージはほとんど得られていないようであり, 後者では操作機能についてのイメージがかなりの知識として得られているようであるが, この場合には補強材料の付加, 変容が特徴的である。

C, 観察群

第 6 図 C の 1 例にとどまるが穴数をすべてほぼ正しく示す。これは組立, 操作上すべてが必要ではないことはいうまでもない。

以上の三浦の実験結果から見ても, 組立動作に慣熟した被験者が“心で見る”作用の特性は, 対象の構造にあるのではなくてその機能にあると思われる。われわれの日常行う行動や労働などは, すべて無意識のうちにあるいは意識的に順応が積み重ねられ, 慣熟の段階に達していると見るべきであるから, この機能的な見かたが知覚の真相であるといつても誤りあり

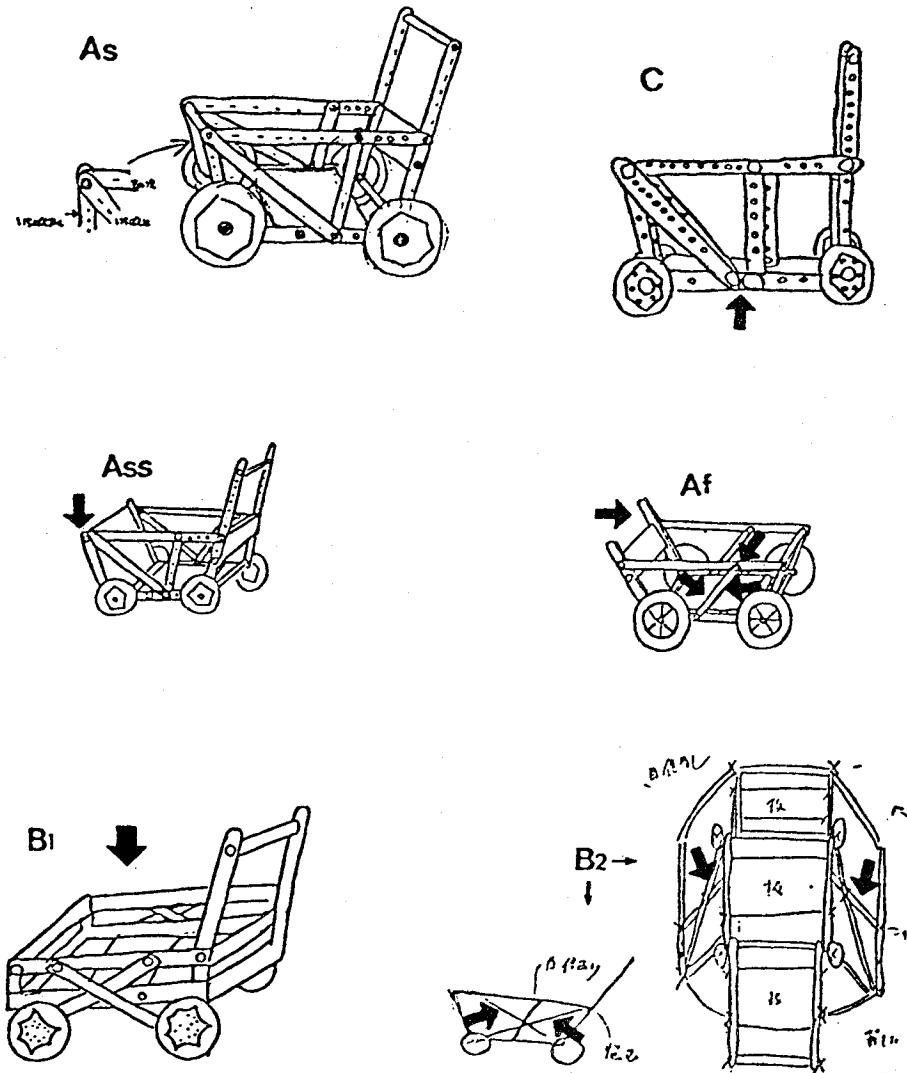


図. モデル再生像の例 As: 組立熟練者, Ass: 組立半熟練者,
Af: 組立初回者 B₁, B₂: 操作観察者, C: 単純観察者.
矢印は変容箇所.

第6図 被験者の条件差と描画

るまい。まことに恋は、そして人間は“目で見ないで心で見る”のである。

しかし実験の結果だけで以上の断定をくだすのは単純すぎるし、また過誤を伴っている。というには、三浦の指摘した通り“再生された描画がイメージを即反映するものではないが……”という問題についてさらに吟味が必要であるからである。

III. 描画による再生

前節で、“単純すぎる”と述べた理由のひとつは再生実験の指示に関連する。すなわち、A・B・C等の被験者に与えられた指示は、“あなたの作っている乳母車を書いてください”というだけである。この指示は、一見明白のようであるが被験者は、そもそも立体的な乳母車を平面化して表現しようとしているのか、または、既に心に刻みこまれたモデルを想起しつつ描画しているのかは分明ではない。おそらく、後者の可能性が強いことは、描かれた図がすべてモデルと同じ方向をとっていることから、また彼らの内観からも想定されるけれども、さらにつっこんで問うてみると答えは曖昧をきわめている。その曖昧こそが知覚の真相であろう。おそらく彼らの記憶では、モデルの心像と実際に製作した作品とが渾然と一体となっているのである。いや、一体という言葉を使うとひとつの凝固した心像が存在するようと思われるかもしれないが、実際にあるのは、次から次へと細部にわたって展開していく部分部分のイメージと、ぼんやりした、しかし確乎として存在する全体のイメージの混淆であるといったほうがよいかかもしれない。したがって、それを描け——すなわち固定化したイメージに定着させよというのは乱暴な指示になる。しかし、仮にモデルを想起して描け、または、实物を平面化して表現せよと明確な指示を与えたとしても、被験者がその指示通り描かないし、ないしは描けないこともおそらく事実であろう。いずれの指示の場合にも、同じような複雑な心的機制のもとで描かざるを得ないからである。单なる描画による再生の結果のみを使用して議論を進めることは単純すぎるのである。しかし描画過程を精密に分析しても、今指摘した曖昧性が拡大されるだけであろう。映像として捉え得るのは動作であり、描かれつつある画はより断片的になってしまふ。“心で見る”現象を直接“心で見る”試みは断念せざるを得ない。

次に“過誤を伴う”と述べたのは、一般に描かれた画像から作者の精神機制を読みとるのほは至難のわざであって、往々にしてまったく見当ちがいの解釈に陥る危険性をはらんでいるからである。

A, B, Cによって示された作品の画像は、三浦が熟練群について述べているように、“個人差もなく”，“対象および組立行動のイメージが……ある知識としての機能をもつと推測される”。しかし、Aの描画のうちには“記憶なし”という言語表現をもってしか示さ

れなかった箇所がある。それは、最終段階の仕上げに属する箇所であるが、実際の作成に当っては、そこにしか挿入できる場所がないから、手は自動的に材料を入れるべき場所に入れてしまう。したがって特にその場所を記憶し、また表現する必要はないのである。Bは、材料の重なる場所について明確な図示はできなかった。彼は、言葉を使用してそれを説明する。その言葉も、「上」、「下」、「内・こちら」、「外・中・下」、「一ばん下・二ばんめ・三ばんめ」のように、短時間に、かつせまい紙上に書かれたのにもかかわらず、まったく不統一に示される。彼の場合は、イメージを客観化するためには、特に言語が重要であるようである。それに反しCの図には説明が加わっていない。しかし彼の内観報告によると“7個と2個以外の穴の数は全然覚えていなかったが、あることは確かだから点じるしで描いておいた”のである。

ひとりひとりが表現に努力し、ともかくも完成した後も、註釈なり、内省なりをつけ加えるを得ない。彼らはそれぞれ独立した苦しい努力を重ねている。ところで、次の文章は彼らの作業をそのまま明白に物語ってはいないであろうか。

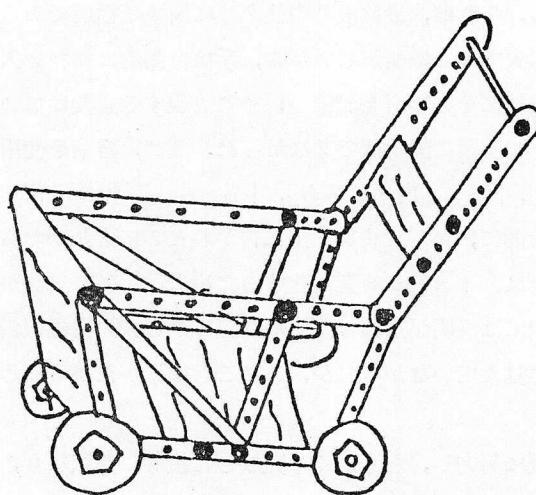
“……彼らの記号体系はこみいった、むずかしい、錯綜しきったものであり、そのサークルを外れたもの、そのエポックを外れたものはほとんど意味をなさない。意味はそれと普遍的に了解できる形体と合致していない。……”。

わたしは被験者Cに、この文章のうちの“彼ら”を“彼”，“サークル”を“材料の機能”“エポック”を“作成手順”と読み替えて示したところ、彼はまったくその通りであると同意している。

この文は、もちろん、われわれの実験結果の解説ではない。実は、マニエリスムの巨匠ブロンズィーノの「愛の寓意」の解釈をめぐり、彼とそのサークルの特性を物語った若桑の文からの引用である⁴⁾。

自分の“心で見る”ほど熟知した対象を改めて描画するように求められた時、3名の被験者が試みた方法は、いわゆる客観的写生のような通常の方式と異った性格のものであった。彼らが“心で見る”ものを実際に描写した画は、必ずしも“普遍的に了解できる形体と合致していない”ばかりでなく、それぞれ微妙な表現上の差異が示されるのである。彼らは、“一見個人差も少なくイメージの收れんがうかがわれる（三浦）”にもかかわらず、細部にわたって検討すれば、それぞれが固有の記号体系をもつと考えざるを得ない。

もっともこの現象の原因のひとつに技術的な制約がある。描画の場合、多くの被験者は、まず車の柄のところから描き始める。そして描かれた柄の長さ・方向が全体の図の構成に制約を与える。そして、次に描かれる部分を明確に描こうとする時、彼らに涌いてくるイメージと既に画かれた柄の実像との相克が激しくなる。そういう次第であるから最初は少々の無理にすぎなくても、最後にはひどく歪んだ形になってしまう。その例として第7図があげら



第7図 歪んだ描画



第8図 長い頸の聖母 パルミジアニーノ作

れる。被験者は、最初、柄を分離して描いたために、全体が支離滅裂になり“面倒くさくなつて穴の数は覚えていたがもうそのままにしておいた”のである。この図は、そして他の図も多かれ少なかれ“不協和音と分裂と懷疑の状態——葛藤——の状態におかれる”。“心で見る”対象を“目で見る”対象に置き換えようとする時発生する悲劇である。A・B・Cのような熟練者にあってすら、口頭ないしは文章による説明が必要になる。描いている対象の知覚と描かれるべき心像の「葛藤」は再生過程に必然的にともなう。

ところで、ここに引用した“不協和音云々”という言葉は、心理学書から引用したのではない。芸術史家ハウザーがパルミジャニーノの「薔薇の聖母」の両義性を論じて使用した表現を若桑の「マニエリスム藝術論」からそのまま借りてきたものである⁵。この画家は描画再生の際に生ずる知覚と心像という問題点を、藝術創作活動においてより深く開示する。したがってこの問題は彼の画に、より純粹にあらわれる。そこで同じ画家の傾向を“極点において示す”「長い頸の聖母」(1535年作) (第8図) で見てみよう。

IV. 長い頸の聖母

パルミジャニーノの“長い頸の聖母”について若桑は、1967年次のような解説を書いた⁶。“この作品は1535年作であるから、パルミジャニーノがローマ掠奪の難を逃れてパルマに帰った後期のもので、彼の藝術の本質を、その極点において示す代表作である。同時にここには、マニエリストの第2の世代によって発展せられるマニエリスムの造形上の諸言語の原型を見ることが出来る。それは第一に、極度に引き伸ばされた人体の比例であり、第二に主題の本意に関わりない人物の挿入であり、第三に非現実的空間の設定である。この上もなく細い頸と、四肢と、腰をもつ纖細きわまりないマドンナは、不安定な姿態で物思いに沈み、そのため幼児は今にも膝から滑り落ちそうである。前景左の人物群はドヴォルシャークによれば幼児を讃える若者たちであるというが、これは遠景の、巻き物を持つ、ロッソ風の角ばった人物と同じく主題に関わりなく、また相互に断絶している。また、このマドンナの坐す空間は戸外であるのか、屋内であるのかの見分けが困難である。彼方には、上に支えるべきものを持たない、巨大な、孤独な円柱がそびえ、マドンナの細長い姿態と呼応しつつ、観者の目をはるか遠方へと惹きつける。ここには、いかなるキリスト教的敬虔さもなく、いかなる現実の香りもない。これは夢の如くに一切から隔絶した、非現実の美の世界なのである”。

“非現実の美の世界”。まさしく彼女のいう通りの画であろう。彼女の列挙した3点は、いずれもわれわれに一種の眩暈を惹き起す。反面、わたくしは初見の時からこの画に妙な調和感を感じた。それは、未知のまたは理解を絶するものであれ、ともかくもひとつのイデー

がこの画中に完璧に表現されているという印象である。しかもその統一感の依って来るところを自分の力では説明できない。このなんともいえないもどかしさが以後約25年間わたくしを支配した。同時に、もしこの統一感が完全に説明できても、逆に空虚感が全身を浸潤するであろうと予感したのであった。

おそらくわたくしの感じた最初の部分、すなわちどうしても画意を理解し得ないもどかしさは、漢詩を予備知識なく読む際に感じる違和感そのものではなかろうか。例えば故事のみによって表現された李白「秋浦の歌其7」を見てみよう。

醉上山公馬

寒歌甯戚牛

空吟白石爛

淚滿黑貂裘

ひとつの凄愴とした感情がそこに表現されていることはわかるが、山簡、甯戚、蘇秦の故事について知識のないかぎり、この詩の意味は理解できない。逆にその由来を知ってしまえば、天衣無縫ともいえる李白の造形力に驚かざるを得ない。

「長い頸の聖母」の理解についても同様であろう。“非現実の美の世界”と嘆じた若桑はそれから13年後、デル・アルコの解釈を紹介し、この画の理解を深めた事情を述べている⁷⁾。それは一口でいえばこの画が実は、「無原罪受胎」の教儀を説明しているということである。

“しかし、最近になって、ファジョーロ・デル・アルコが、この謎の大部分を解いた。この絵と、ジローラモ・マッティーラ・ベドーリの「無原罪受胎」とのアナロジーが証明されたことによって、この謎めいた聖母子図が、じつは「無原罪受胎」の教儀を説明していることが明らかになったのである。……この壺はマリアの純潔のあかしであったし、さらに、フリードバーグが指摘したように、中世の聖母讃歌には、*Collum tuum ut columnā turris et durnea* すなわち首・円柱をして聖母が関わりをもって歌われていたのである。さらに「首の長さは処女性のあかし」と証言する言及が16世紀の文献に伝えられている。また、ルターによる聖母の神性否定の論争が、火をふきはじめている（本当にそれが烈しくなるのは世紀後半のことであるが）当時にあっては、聖ヒエロニムスによる聖母擁護の論説が、巻物をもった論争的な姿勢によって付加されているのは自然なことであった。しかも、ミケランジェロの「メディチ家の聖母子」、さらにさかのぼっては、ヴァティカーノの「ピエタ」に端を発するこの母子の姿勢は、とりわけ、まだ幼く活けるキリストを「ピエタ」のキリストのように、すでに生氣なくよこたわらせることによって、運命づけられた死の予感を与えていた。

彼女の説明をきくとわたくしが当時感じた“もどかしさ”は解消する気がする。それは注釈によって李白の詩を読む場合とパラレルである。解説を読み、“心で見る”ことを知るな

らば、この画がひとつの渾然とした統一世界を作っていることが明らかになる。

まず彼女が第1の問題とした異様な形体は、マニエリストの信条、ミケランジェロの言葉として伝えられる“優美な人体とは、立上る蛇のよう、燃え上る炎のようでなければならぬ”というカノンを想起するだけで充分であろう。第2については、“主題と関係のない”という断定自体が誤りであることは若桑の指摘した通りである。一見無関係に近い人物は、われわれの被験者の註釈であり、内観報告である。乳母車のような事実そのものの心像であっても、これを平面上に表現しようとすれば画以外の説明が不可欠になってしまう。絵画それ自体が芸術家と自然との格闘の結果の産物であるという考えは、人類の長い美術史からみれば、ごく最近のものにすぎない。

そして、絵画をひとつのイデーの直観的表示手段として捉えるならば、「長い頸の聖母」のなかには、いささかの不自然さもない。“非現実な空間の設定”という第3の批難はまったく的外れである。現在われわれが熟知しているシャガールの奔放な描画に比べれば、この画はあまりにもイデーに密着している。しかも彼のマニエラ（適切な作法）は抜群である。われわれの被験者が乳母車を“心で見る”時、それぞれの部分は「形体」としての意味を失ない、機能のみが作用している。同じく「聖母」の部分はそれぞれ「形体」ではなく「意味」の具象化である。そしてマニエラに従いたくみに形をなし得たがゆえに、ひとつひとつの部分が「機能」として、“心で見る”対象となり、われわれにその「意味」を語りかけるのである。マニエリズム絵画の研究は、知覚の本質に関して新しい視座をもたらすかもしれない。

繰り返すと、なんらの表現の訓練を受けていない人が実際に“目で見”ていない現象を彼の手腕のみで表現せよと命ぜられるならば、描かれる画像は、“自然そのもののようにぶかっこう”になり、一見、“現実と一切断絶した非現実の世界”を展開せざるを得なくなる。もちろん、そのマニエラに巧拙はある。しかし、画像そのものは、「長い頸の聖母」の由来を知らずにその画に邂逅した人がいたくのと同じ印象を与えるであろう。“卑しい、醜い、釣り合いのとれない”「夏の夜の夢」姿がそれである。恋は、いいかえれば、対象を熟知（あるいはそう錯覚）した「心」は、この名状しがたい渾沌を，“立派な美しい品のあるもの”「夏の夜の夢」に変えてしまうのである。「心」の作用には常にこの機制が存するので、われわれは安心してこの擬似客観的知覚の世界のなかでくつろいでいる。

それであるからこそわたくしはこの画をまさにるべき姿を描いた名画として鑑賞し得ているのである。思えば、最初眩暈する思いをしながらすでに四分の一世紀を経てしまった。しかし、この謎が解けた現在でも、この画の与える空虚感は依然として消失していない。若桑も別の角度から“形態と意味の不一致”と評しているが⁶、わたくしの感ずる空虚感もおそらくパルミジャニーノの画の本質から生ずるのであろう。

彼は、美しい人体を描こうとするならばミケランジェロの作品を研究すればよいと断定したマニエリスムの巨匠である。この研究によって獲得されたマニエラがなければ芸術はふたたび“ぶざまで武骨な自然”^{ナトゥーラ}にもどってしまうにちがいない。彼はこの確信をもち、ミケランジェロのカノンに従って「長い頸の聖母」を完成した。“心で見る”決定版が生れたのである。その後60年してシェイクスピアは「夏の夜の夢」を書き、次のように述べた。

“恋は目でものを見るのではない、心で見る,
だから翼もつキューピットは盲に描かれている,
恋の心にはどこを捜しても分別などない,
だから無分別を示すよう翼はあるけど目はない”。

(小田島雄志 訳)

この場合の“心で見る”ことは若干の錯覚と無分別さの存在を意味している。しかし「長い頸の聖母」が描かれた時代にさかのばれば、この“盲に描かれている”クビドは、実は天上の眞の世界を見るために故意に目隠しをされたとも考えられていたのである。芸術において傑出するためには、自然模倣はもはや有効な手段でなくなっていた。逆に、“自然を超える”が芸術家に与えられた最高の讃辞であった。クビド同様、パルミジャニーノは敢然として自然を無視したのであり、むしろそこに誇りを感じたのである。“目で見る”のはミケランジェロの作品だけでよい。「長い頸の聖母」はこの精神に支えられたマニエリスムの生んだ最高傑作のひとつである。そしてわたくしが乳母車の再生描写で苦しんだ心像と知覚との「葛藤」の問題は、この画中では簡単に解決されてしまっている。パルミジャニーノはこの厄介な問題をミケランジェロのカノンに従うことにより、単なるマニエラの問題として処理できたのである。この安易ともいえる解決のうちにもある種の真理があるゆえに，“心で見る”本質を探るのはさらに困難となる。すなわち、われわれはみずから“目で見る”ことを強制的にやめさせられた上で独特の“心で見る”方略をたたきこまれるならば、認知的不協和に苦しむ事態は解消してしまうという厄介な特性をもっているのである。

V. む す び

「長い頸の聖母」の完璧に整合した美しさと空虚さは、現代の実験心理学、基礎心理学がわたくしに与える印象と似ている。思うに心理学は、地上の現実を無視し天上に飛躍するために故意に盲目になったクビドそのものではなかろうか。

心理学は人間の現実の知覚行動の実態を無視した。進んで盲目となつたのである。そして対象を実験室内の知覚行動に限定した。心理学者の師と仰ぐミケランジェロは、むかしはゲシュタルト心理学、操作主義、今は情報処理理論である。彼らは師の手法を学び自分たちの

画を描く。マニエラから逸脱しようとは決して試みない。

孔子の門人曾子は疾病にかかった時、弟子を呼び集め、自分の手、足に傷のないことを確認させた。死に至るまで師の教えに従い身体に傷のなかったことを誇りとしたのである「論語泰伯第8」。心理学も最後まで師の教えを守り続け、情報処理理論の枠組を脱け出さなかったことに満足しつつその生を終えるであろう。こういう姿勢に対するわたくしの嫌厭の情が終始一貫して「聖母」の画に投影されていたと思われる。

以上の感想はわたくしが現代心理学をあまりにも“心で見”過ぎている事態から生じたのかもしれない。しかし、“心で見る”実態をある程度明確化したとしても、文恵公のように“生を養うすべを得た”と喜ぶわけにはいかない。むしろ道の行き詰まりを慨いた阮籍の故事を偲んで李白が古風54の末句で嘆じた“窮道方慟哭”的五文字が身にしみる。

文 献

- 1) たとえば、向井希宏 規制作業における作業者の行動特性について、労働科学57巻10号、505—513ページ
- 2) 樋口伸吾、芸術におけるイメージ、人間科学への道所収、平河出版社、1979年、237—241ページ
- 3) 三浦利章、技能の形成と保持—組立作業について、そのⅡ 技能の背景としてのイメージ、日本心理学会第45回大会発表論文集、1981年、792ページ
- 4) 若桑みどり、マニエリズム芸術論、岩崎出版社、1980年、83ページ
- 5) 若桑みどり、1980年、220ページ
- 6) 若桑みどり、パルミジャニーノ、長い頸の聖母、世界の美術館16、ウフィツィ美術館、講談社、1967年、172ページ
- 7) 若桑みどり、1980年、219—220ページ
- 8) 若桑みどり、1980年、220ページ

第Ⅱ部 見えるものと見えないもの

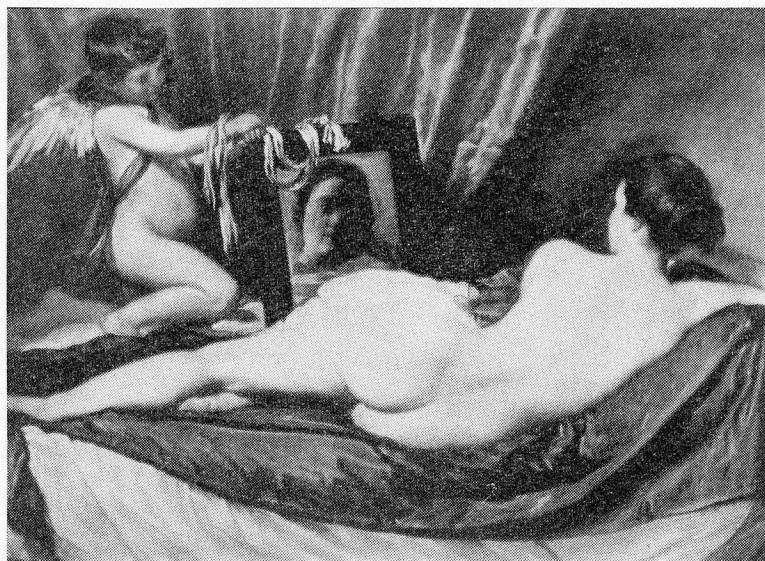
I. 美の反転

ロンドンのナショナル・ギャラリーを訪れてベラスケスの“ヴィーナスの化粧”（第1図）に魂を奪われなかった人がいるであろうか。ベッドに横たわる女神は微妙な流れの背を見せ、ケネス¹⁾がベラスケスは感嘆に値するほど理想化の不得手の人であると述べているにもかかわらず、腰は美しく理想的にくびれ、贅肉のまったく見えない、しかも豊麗な若々しい下半身がほのかに赤みをさして白色に輝いている。ワイルドのよく使用した white and red (紅きしたる純白) という言葉はまさにこの美しさを表現するために作られたようである。

この絵の本質について高階²⁾は次のように書いている。

“ゴヤの「マハ」以前にスペインで描かれた裸婦像としては、第VII章でもちょっと触れたベラスケスの有名な「横たわるヴィーナス」（ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵）が、ほとんど唯一の例である。しかもそれは、裸婦とはいっても、神話のなかの女神を描いたものである。

“もちろん、ベラスケスは、この作品において、神話のなかの何らかのエピソードを語ろうとしたわけではない。画家は、ベッドの上に悠然と横たわる裸婦の桃色がかった真珠のよう



第1図 ベラスケス ヴィーナスの化粧

な肌の輝きや、なだらかな曲線の美しさに惹かれてこの女神を描いたものに違いない。ある批評家が指摘したように、ベラスケスのヴィーナスは「人間になった最初の女神」だと言つてもよいのだが、しかしそれにしても、彼女は表向きはあくまでも「女神」であった”。

すなわち、この絵の中では裸婦の美しさに重点がおかかれていると高階はいうのである。もともと、ベラスケスは“心理学者のように人間を描く”といわれた。もちろん、この「心理学者」はほめ言葉であって、わたくしの常々いう慘憺たる現実の状態を皮肉った言葉ではない。彼をこのように讃えた嘉門によれば³⁾、 “彼の目は芸術家の目ではなくて科学者の目だ”という。……その緻密に冷静な写実性と狂いのない堅固な構成力が……生命感溢れる大芸術の風格にまで高められ、そこに、芸術以外の何ものをも感じさせないのである”。

したがって、もしもケネス⁴⁾がいうように“肉体というものは、虎とか雪景色と違って、正確に描写してもそのまま芸術となるような主題ではない”とするならば、“あのあわれるべきモデルの身体”をかくまで美しく昇華させたベラスケスの手腕は真に絶讚に値しよう。

事実、多くの芸術評論家は、この絵に讃嘆の声を惜しまなかった。例えば、主としてその技術面からこの絵の美を論じた高階⁵⁾の例をあげよう。

“ところがベラスケスの鏡は、画面のなかの世界を再現するためのものではなく、どうしても画面にはいり切らないものを何とかして画面に持ち込もうといついわば懲張った願いを満たすためのものである。……ベラスケスは、このような鏡の利用を好んで行なっている。「アルノルフィニ夫妻の肖像」と同じロンドンのナショナル・ギャラリーにあるベラスケスの「横たわるヴィーナス」では、ベッドの上でヴィーナスがわれわれ観客に背中を向けて艶然と横たわっている。背後からみる裸婦の身体は美しい曲線のリズムと明るい薔薇色の輝きを示していて、これまた見事な名作であるが、われわれに背中を向けている当然の結果として、肝心の美の女神の顔はわれわれには見えない。しかし、ヴィーナスが顔を見せないのは、何とももの足りないというので、ベラスケスはヴィーナスの枕辺に鏡を持つキューピットを配し、ヴィーナスの顔がちょうどその鏡に写るように演出している。つまりこの「宫廷の侍女たち」と同じように、本来なら見えないはずのものを見せるために、彼は鏡のトリックを利用しているのである”。

この技法は多くの評論家の注目するところであって、嘉門は先に述べた解説の中で次のようにこの絵を讃美するが、無意識のうちに鏡をもつキューピットの大きな役割を評価しているようである。

“この裸婦は1650年頃、彼の芸術が十分に完成に達した頃の制作であろう。彼は既に、イタリアにおいて、スペイン宫廷において、ティツィアーノをはじめとするヴェネツィア派のあの豊満華麗な裸婦を知っている。さらにルーベンスの芳香溢れる神話の美女たちを知っている。それらにくらべると、この横たわる、やせすぎの裸婦は、そばにキューピットがいな

ければ、美と愛の女神ヴィナスとは誰も気づかぬであろう。ここには、どのような意味でも、当時の多くの画家たちが描いたような類型化された典雅はない。いわば、極めて自然に、さりげない裸婦である。しかし、このさりげない姿のもう一個の生命のぬくみをそのままに伝える新鮮さと写実の深さこそ、どのような美化にも増して、われわれの心に女性の肉体の美しさと脈動を感じさせるのである。筆はいよいよ冴えて、重厚に芳麗に堂々たる画格であり、彼の傑作の一つと言って、はばからないであろう”。

わたくしは、多少西洋絵画史に関心をもった青年期以後、これらの説に近い評論を正しいと思い込み、また、この絵を実際に見る機会を得て陶然として女性の美しさに酔った想い出がある。ところが、ある日、わたくしは次の文章を読み、愕然として覚醒したのである。それは、昭和46年2月27日の読売新聞にのせられた池上の「虚偽にうつす美のはかなさ」と題するエッセイである。その文は以下の通りである。

“入浴のあとであろうか、ビーナスはベッドに横たわって鏡に見入り、流れるように美しい背面を見せてている。腰のくびれが強調され、プロポーションの良さとやせすぎずむだのない肉づき、若々しさなどがだれの目にも明らかになる。造形に対する洗練された感覚。色彩配置の巧みさ。鏡をささえるキューピットがいるためにこれがビーナスだとわかるのだが、その美の女神を背面から描くというアイデアの卓抜さ。円熟期のベラスケスの傑作の一つで、150年後にゴヤはこの絵の向こうを張って「裸のマハ」、「着衣のマハ」を描くことになる。

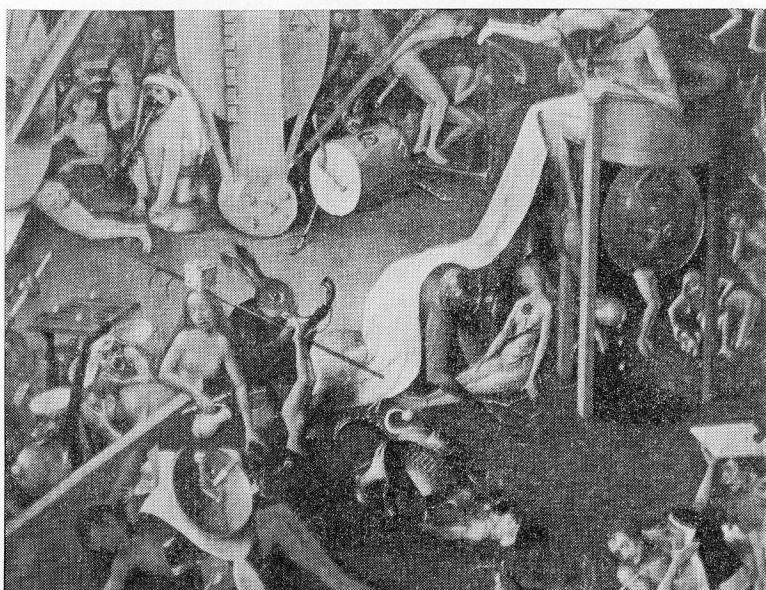
“ビーナスは鏡を見ている。そこに彼女の顔がある。ほんやりとながら、ふやけたような老（ふ）けた顔がそこにあり、湯あがりの顔のほてりか化粧のせいか、とにかく頬（ほお）の赤さがすぐ目にとまる。それにしても、この顔の老けかたはどうしたことか。背や足の感じからすると、このきびきびとひきしまり、子ジカのようなしなやかさは20歳前の年齢を想像させるのに、顔はどう見ても30歳すぎではないか。

“問題は鏡である。鏡は虚像を提供する。それは虚像ではあるが、同時に実像の等価物でもあり、そのことによって実像の唯一無二の存在性を弱める。鏡によってここで疑問に付された実像、それはビーナスとその美しさとにはかならない。

“50歳の巨匠はもはや人生をバラ色にのみは見ない。彼はイタリア絵画にありふれたビーナスをとりあげ、その肉体美を存分に描き、さらにそこへ鏡をもちこんだ。多分に中世的・キリスト教的なこの道具によって、彼は“虚飾”的観念を画面に導入し、女性美という最も古典的な主題を扱いながら同時に美のうつろいやすさ、はかなさを示したものである”。

わたくしはこの文章を読んで自分が鏡の中の顔を美しいときめこんできた愚かさに今さらのように気付いた。しかしあくまでも、その時まで、池上のようにこの顔の醜さを指摘した評論家を知らなかった。そして当然それは美しい女性の顔の反影であると思い込んでいた。考えれば見えないものを見ていたのである。こういう無知にもかかわらず、彼の説を読んだ

時、おもわず浮き上がってきた同じような顔があった。それはボッシュのいわゆる「音楽地獄」の中に描かれた悪魔に鏡で自分の顔を見せられて氣絶する女性の像である。(第2図)



第2図 ボッシュ 音楽地獄（部分）

この絵を想起し、西洋美術における鏡の用い方の伝統を考えてみると、池上の説の正しさは否定できない。わたくしがそう確信すると同時に経験したのは“美の反転”である。心理学では、図と地の反転という現象を注意する。この現象は図形の知覚の反転の場合によく実験されているが、わたくしの体験したのは美そのものの反転である。今までにはただ美しいと思っていた女神が、実は醜を強調する機能も果していると認知したのである。この体験以来、わたくしの絵を見る態度はすっかり変ってしまった。わたくしが見えるものと見えないものとの変換を考えようとしたのはこの経験に始まる。つまり、見えるものが突如として見えなくなり、見えないものが直観されるという体験と同時に、わたくしなりの美のシステムが反転してしまったのである。そして、われわれにとって見ることは見ないことであり、見ないことは見ることであるという主題が生れたのである。

II. 美の反転の機制

法華寺弥陀三尊の中尊（第3図）は名高い仏画の傑作である。この前に立つと、わたくしは常に妙な錯覚にとらわれる。それは背景の散華する蓮の花びらの音が実際には聞こえるは



第3図 法華寺弥陀三尊中尊

ずがないのであるけれども、ささやかに確実に響いてくるのである。地に落ちることもなく、画面に定着された花がまさしく地に落ちて音をたてている。その音に聞き入るわたくしは、いわば一種の恍惚の状態に入っているのであろう。和辻^⑨は、この仏画について次のように感想を書いている。

“単純な配合でありながら微妙な深味を印象せずにはいないその色彩の感じ、単純な構図でありながら無限の内容を暗示するかのやうなその形の感じ、……そこにはなにか永遠なもののがきらめいている。とにかくそれは清浄な世界である。仏教の精神に特有なあの彼岸生活への（即ち観念を具象化して永生の信仰を色づけたあの永遠の世界への）憧憬がこの淨土を作り出したのであろう。もしわれわれの心に「阿弥陀淨土」への願望が生きていたら、この画の色と形がわれわれに印象するところは、もっと強く烈しいに相違ない。……わたくしはこの画に対する親しみのうちに、漠然とではあるが、なおこれ以上の感動の余地のあることを感ずる”。

しかし、彼の最初のこの仏の姿への感想はごく簡単なものであった。彼には何も見えなかったのである。

“……やがて迫って来る時間に気づいて、中尊の阿弥陀像に一瞥をくれたまゝ、急いでその室を立ち去った。阿弥陀像の印象として残ったのは体がいやに扁平なことと眼が特に目立っているながら顔が面白くないことぐらいなものであった。勿論この画が中尊で童子の画がそれに属していることなどはその時は知らなかった”。

その夜、和辻は友人からこの絵画が仏画中の傑作であることを教えられ“自分の眼の鈍いのを嘆じ”てもう一度“この画を見なおしにかかった”。そして“静かな陶酔のこころもちでこの画の前に立ちつくした”。

彼がしばらく後でこの仏画に再会した時の状況は次のように記されている。

“わたくしはあの時の経験を忘れない。今はこの画の毀損し剥落した個所によって妨げられることはなしにこの画を鑑賞している。しかしこの毀損し剥落した個所が眼にうつらないのではない。それを見ながらも、芸術的統一の面に属さないものとして捨象しているのである。またそれと共に芸術的統一の面に属するものを追跡し見出さうと努力している。輪郭の線は生に溢れた鉄線ではあるが、しかし画面の古色の内に没し去って、われわれの眼にはっきりとはうつらない。われわれは線に注意を集めて古色に抵抗する。体はしっかりと描かれた雄大なものであるが、色彩が十分残っていないために、ともすれば稀薄な、空虚な感じを与へる。われわれは衣に包まれた体から推測してそこに厚味のある色を補なはうとする。これは芸術的統一の面がそれ自身に復元力を持つことを意味する。しかしそれは画面の毀損が回復されたということではない。この画の統一に注意を集め、その復元力にまで迫って行く努力をしなければ、毀損の個所の方が反って強く眼につくであろう。従ってこの画を見る人が、画面の毀損のために十分この画に没入し得ないということはあり得るのである”。

和辻のこの文は、美の反転への機制を語って余すところない。彼は見えないものを見るに到ったのである。すなわち、美の反転を経験したのである。彼の体験は、わたくしにおける美の反転に比べれば、より知的、意志的、継続的である。彼ほどの知識人ですらそのような努力によって、この絵がはじめて彼の美の体系の中に移り得たのである。この段階に到ると、美の反転は意味の反転でもあろう。美を美たらしめる意味の体系が、見られる対象の意味をまったく異なる意味へ反転させるのである。

和辻における純粋な形で体験された美の反転は、実はまさしく普通の人間の日常生活における感受性の問題を適確に把えたものである。そして、この知識人における反転は、まったく同じ機制をもちつつ容易に日常生活にも表われていると思われる。この機制は、人間の行動を説くひとつの注意すべき現象であろう。それが、ほとんど本能的に起ることを説明するために、わたくしは自分の粗末な経験の例をあげることにする。

その例というのは、ゴヤの「巨人」(第4図)という“誰のためでもなく自分のために描き、かつ所有していた”“強く重苦しい絵”⁷⁾の一部について生じたのである。堀田は“この



第4図 ゴヤ 巨人

絵の前に立つことに題名は巨人などという至極当たり前なことでなくて、それは、暴力というものでなければならない”という感を深める。そして“生まの暴力がはじめて芸術の中に押し入って来たのである”と述べている。

この絵の詳細な説明とわたくしの感想は省く。わたくしの今いいたいのは次の堀田の感想についてだけである。

“この巨人＝暴力画においての、唯一の救いは、人も馬も牛も馬車もがわれ先に四方に逃散しようとしているのに、前景の左に寄った部分で、ただ一頭——一人と言いたいところだが——だけ、一匹の驢馬が、まことに超然かつ悠然として立っていることである。

“この驢馬だけが大騒ぎに一切関係ないのである。私はこの驢馬を愛する。彼、あるいは彼女は眼をさえ瞑っているようである。そういう驢馬、あるいは人もいてくれなくては困るのである。ゴヤはこの驢馬によって何を表象したかったものであろう”。(第5図参照)

平和主義者（というのも妙な定義であるが）堀田の真面目がふとここににじみでる。彼はこの驢馬になりたかったのである。「広場の孤独」の中にも、時代の流れに右往左往しつつ、しかも超然かつ悠然と冴えている人間でありたかった彼の自画像が描かれている。彼は、この驢馬にその自分を発見したのであった。

しかし、わたくしはこの驢馬を見るたびに堀田と逆の意味でゴヤのおそるべき迫真の目に脱帽せざるを得ないのである。スペインのバールでいわゆる庶民から聞いた雑談によると、



第5図 ゴヤ 巨人（部分）

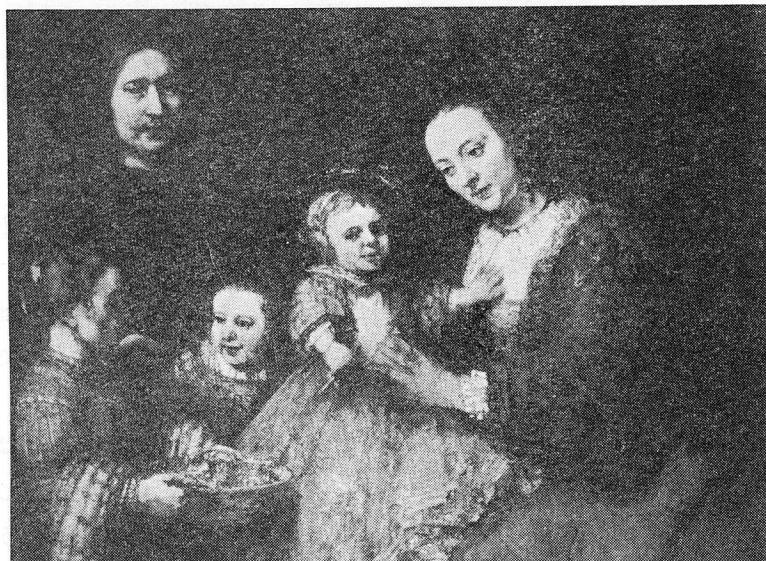
驢馬ぐらいふだんは従順だがいざという時扱いにくい動物はいないそうである。主人が揮身の努力で山路をのぼる時でも、この動物は、一度気を損じたら、てこでも動かすいつまでもじっとしているという。殴っても蹴ってもそれは動かない。このしたたかな動物は、一見、超然・悠然と画面に存しているけれど、それは“やさしさ”や“人間的”な象徴ではあり得ない。それは頑強きわまる“乾坤孤策”的精神の象徴である。

堀田の解釈を読んだとたんに、私の美意識はそれと反対の方向に向った。それは、和辻のように長い思索的な時間をかけた反転ではない。しかし、結局は二つの機制は同じではないか。和辻の言葉を借りていえば，“阿弥陀浄土”への願望で生きている人間とそうでない人間、換言すれば人と共に地に平和を願う人間と独去独來、衆目を顧みなかった人間という違いが二人の見解の相違を惹き起したのではないか。まことに、池上の解説のようにすぐれた解説は人の美意識を反転させる。しかし、あらゆる知識にもかかわらず、結局、見えるもの、見えないものの最後の決定因子は、その人の生活そのものではなかろうか。

パノフスキーのイコノロジーの名著³⁾が存するにもかかわらず、図像の眞の意味は“かくもあるべし、かくもあるらん”的範囲を超えないようである。それは見る人が皆それぞれ美的の反転の可能性をもっているからである。

III. 反転の素材

ここで貴重な紙面を借りて、今、わたくしの心を占めるある像への感想を述べる。この内容は一般の常識とは“反転”している。わたくしは普通の人見えないものを見ているのかもしれない。そして、それが正しいとはいえない。しかし、若桑が、ウフツイ美術館の「長い頸の聖母」の絵画の中に、見えないもの見えるようになるまでに10年余を要したこと⁹⁾を思うと、恣意と独断に満ちたわたくしの見えるものをここに記述して後世の判断を待つことも、まんざら無意味なこととは思われないのである。対象は、レンブラントの「家族」(第6図)である。



第6図 レンブラント 家族

ゴヤの「黒い絵」、レンブラントの「家族」は、まったく人に売る目的をもたずに、自分だけのために描かれた作品であろう。実に内発性の強い絵画群である。したがって、レンブラントの「家族」にイコノロジカルな解釈を施してみても、どれだけ彼の真意に近づけるのかわからない。しかし、おおむねの批評家は、次のミュンツ¹⁰⁾の意見と近いようである。

この絵は、1668~69年ころ描かれたとされる。ミュンツは、“肖像画の本領が、これほど強力に象徴主義の域まで高められているものは、レンブラントの作品の中でもおそらく他にあるまい”と述べている。この絵が描かれるにはるかに先だって、彼の特意の絶頂期に描かれたサスキアの図(第7図)では、彼は、とても人間業とは思われない、精妙をきわめた筆



第7図 帽子を冠ったサスキア

使いを示している。「家族」の絵は今は若干修復されているが細密な描写よりも、荒々しい粗野ともいえる激しい彩りが印象的である。しかし、そのタッチは最晩年の鉄斎の筆とまったく同じく完全に無駄なく真実を捉えているのである。ミュンツの讃嘆は適確にその本質をついていると思われる。

もちろん、この「家族」のモデルについては一切不明であるが、その実態がわからてもわからなくてもレンブラントはここに真実を見たにちがいない。右の三角形をなす年下の子とともに母子は当然幼児のキリストとマリアである。ミュンツも“右側の天が、描図の中心となり、彼は、年下の子供たちに囲まれた母親の方へ、花を入れたバスケットをたずさえる子供をやさしくみぢびいでいる”と書いている。

全体は、きわめて荒々しいほとんど無技巧に見えるタッチでさえられ、それにもかかわらず、一見ミュンツのいう“キリストとマリア”を鮮かに描いていると思われ、多くの批評家も彼の見解に同意している。

この絵に不吉な、まがまがしさを感じるのはわたくしがはじめてのようである。わたくしはどうしても批評家たちがはっきりと見えるものが見えない。なぜだろう。これが、この絵

の前に約二ヶ月間にわたりほとんど毎日坐りこみながら考え続けたわたくしの問題であった。

わたくしの結論——わたくしに見えるものははっきりしている。これは、ヘンドリックにも死なれ子供も失った晩年のレンブラントをおそう死の前兆の図である。花をささげる女性は、この家族と完全に異質な冥府からの使者である。彼女のささげる盆のふちに彼の署名が描かれている。妙なことである。しかし当然のことでもあろう。これらの花は、死そのものであるからである。

西洋画において原則として不吉な邪悪な力は対向した左から表われている。彼女はあきらかに死の象徴である。全体の家族がきらびやかな、しかし暗いはなやかさに彩れているにもかかわらず、彼女だけは沈んだ陰気な音もない深淵をもっている。レンブラントは、一瞬かいま見たある家族の幸福を定着させようとしていたのかもしれない。しかし彼の作品自体は、いわゆる識をなしたものであった。

このわたくしの妙な解釈は、ケルンにある彼の自画像（第8図）で現実的となつたようだ。この絵についてユイグ¹¹⁾は次のように書いている。

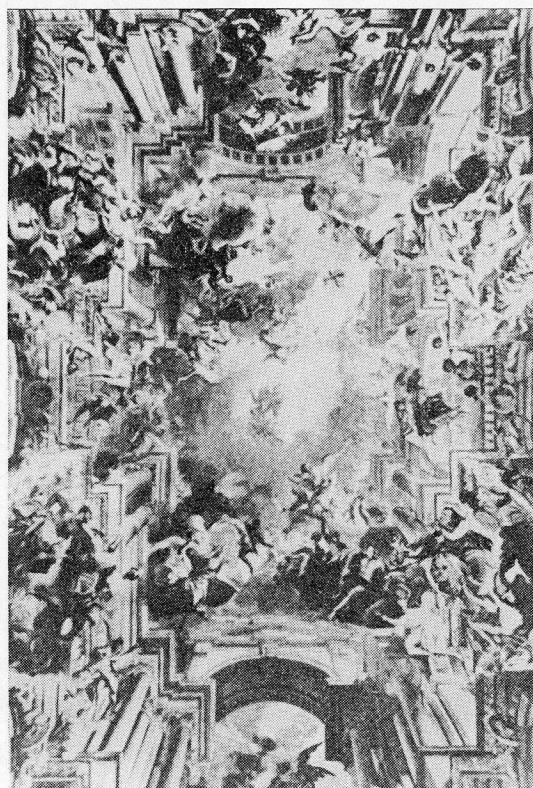
“さらに年月がたち、50歳の苛烈な闘争者はいまや60歳に達する。この樫の老木を運命は残酷にも斧で打ち続ける。その献身が彼にとっては最後の慰めだったあの伴侶もすでに死に、



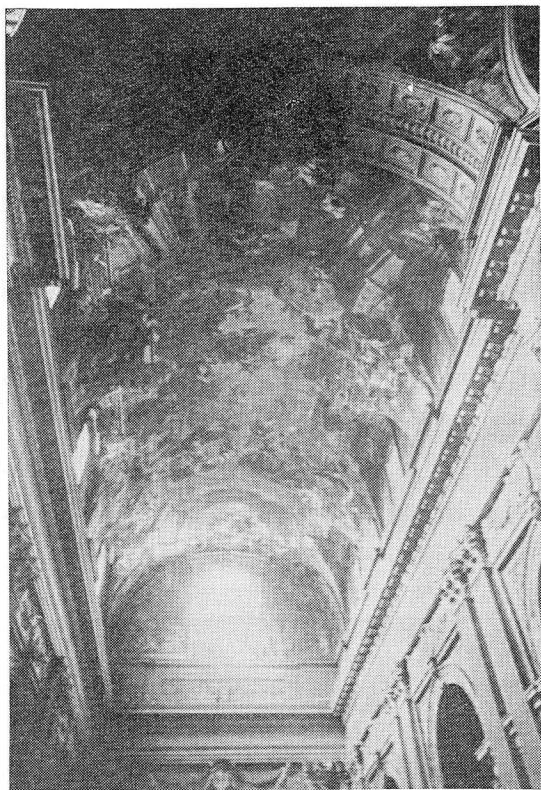
第8図 レンブラント 自画像

彼の溺愛した息子、彼がそのひ弱そうで激しい表情を描き止めたティトゥスもこれまた結核にむしばまれて絶命する。レンブラントが1人だけ残され、あらゆるものから見捨てられ、みじめで、借金で首がまわらず、苦悩にさいなまれている。その深さが胸をかきむしる最晩年の肖像画中できわめて悲劇的なもの一点が現在はケルンにある。渋面のような笑いをうかべた自分を彼はここに描いている。生活という視点からすれば予め敗北と決まっており、しかし魂の成功という点からいえば勝利をおさめている（彼はこのことを感じただろうか）この闘争の、これは最後の跳躍である。この日、彼は何かの刺激物を酒に求めたのではなかったか。苦悩のあらゆる叫びよりもさらに悲劇的なこの取るに足りぬ、人工的な、そして強烈な陽気さを彼は記録しようと望んだのではなかろうか。1人の人間の生命がここにはある。そして何たる生命、何たる人間であろうか！”。

名文である。しかし、わたくしはこの文章だけでは左のほうにかすかに見える不吉な幻影の説明はできないと考える。この人間の形をわずかに宿す影は、一切をのみつくす死であり、その原形は「家族」の死の象徴の少女である。レンブラントは、まさに一直線に、死へと進



第9図 サンティニャーツィオ教会身廊筒型天井画
(中央台座上から撮影)



第10図 サンティニャーツィオ教会身廊天井画
(中央外部から撮影)

んでゆくのである。

この解釈を読んで、啞然とされる人が大部分であろう。わたくしは、それも当然と認める。しかし、同時に、自分には今述べた感想のいきた具象化しか見えないことも断言せざるを得ない。それでもいつの日にかは、今、わたくしの見ているこれらの死の象徴が、実は見えないものに振り変わるかもしれない。いろいろ冗言を述べて学術誌を汚すのは恥しいけれども、ここに描いた美ないし、意味の反転が、わたくしの今後のテーマであることだけは記しておきたいのである。

そもそも、このような絵が作成され觀賞される以前には、画面と鑑定家の間に、本質的に異なった表現体系があった。例えば quadratura という、遠近法および短縮法を用いることによって側座や天井に、特に建築的な空間の効果をもたらすような絵画があった。

柴¹²⁾は、この幻想空間がひとつの見方を規制することを証明する。身廊の中央の床の中にあらかじめ嵌めこまれた大理石によって明白に視点が定められた第9図とその他の点から眺められた第10図を比べると、視点の問題はたちどころに了解できよう。心理学はこの問題の

図像の意味をぬいて実験している。その常套手段ですら図形の反転については、われわれは実験室でしか経験できない。日常生活では見るために一定の視座が必要である。われわれは信仰を喪失したがその遺された事物は現存する。したがって、いわゆる心理学実験の結果からだけでは先に述べたわたくしの感想を議論することは無駄であるし、わたくしもそれを望まない。

わたくしは、ただレンブラントが自分のためにのみ描いたように、自分の感想を自分のためのみに書いて文を閉じる。残念ながら、柴の指摘したような、大理石の嵌めこまれた台座の上にわたくしは立っているとはいえないし、その存在自体も信じ得ない。そもそも、この台座は、現在にあっては、必要なものであろうか。

文 献

- 1) Kenneth Clark: *The Nude—A Study in Ideal Art.* 高階秀爾, 佐々木英也共訳, 1971, 芸術出版, 18
- 2) 高階秀爾: *名画を見る眼*, 1969, 岩波書店, 130
- 3) 嘉門安雄解説: ロンドン国立絵画館, 世界の美術館17, 1969, 講談社, 172-173
- 4) Kenneth Clark: *ibid* 19
- 5) 高階秀爾: *ibid* 67
- 6) 和辻哲郎, 古寺巡禮: 1944, 42刷, 岩波書店, 208-212
- 7) 堀田善衛: *ゴヤ3巻*, 1976, 新潮社, 104-107
- 8) Erwin Panosky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* 1962, Haper and Row.
- 9) 樋口伸吾: 本論文第I部, IV長い頸の聖母
- 10) Rembrant, text by Ludwig Münz and B. Hoak. 八代修改訳, 美術出版, 1967, 150
- 11) René Huyghe, *Les Puissances de L'Image*, 1965 Ernest Flammarion, 池上忠治訳, イメージの力, 1969, 美術出版, 300-302
- 12) 柴洋美: バロック天井画における視点の問題, 1980, 人間文化研究年報, お茶の水大学, 143-154

SEEING

Shingo HIGUCHI

PART I SEEING WITH THE MIND

Shakespeare said "Love sees not with the eyes, but with the mind" (*A Midsummer-Night's Dream*). The most skilled assembly workers don't see the structures of the object, but the functions of it. His remark is pertinent to express this situation.

The author made a simulation experiment of the skill formation in an assembly of a wagon. It is consisted of many parts. The subject makes it according to the model. At first, he must see the model many times, but finally everyone could make it without seeing the picture, even if loaded by dual tasks. He "sees not with the eyes, but with the mind".

Then the subject was ordered to recall and draw his mental image of the wagon. The results showed that he could only recall and draw the functions of parts which are useful for assembly, moreover, he must explain by words to correct the deficiencies of the pictured wagon.

This leads the author to the other problem about nature of pictures in art history. He selected "Madonna with the long neck" by Parmigianino, and discussed on the representations of his ideas in this picture, concluding that although it must have been necessary for the artist to explain his ideas by some words, he had so wonderful skill (*maniera*) that he could express his all thoughts completely in the drawings.

The author, thus, found some resemblances between his subjects and manierists, but, to his sorrow, he also felt very difficult to grasp the true state of "seeing with mind".

PART II VISIBLE AND INVISIBLE

Velazquez's "The Toilet of Venus" is a famous picture which almost all art critics admire heartily. Most of them utter an exclamation at her beautiful body and never take attention on the ugly face which is reflected in the mirror held by Cupid. The first critic who pointed out this unsightly face is Prof. Ikegami of Kobe University. After the author had read his discussion, there occurred a "turn over" of beauty in his system of appreciation, because he has at once recalled the Bosch's picture in which a girl faints looking her face in a mirror held by a devil. Then the author knows that the beauty of female body has sometimes the meaning of vanity. This experience may give a suggestion about visible and invisible.

The author found that Watsuji's appreciation of an Amida picture is an example of the beauty's turn over, because when he looked this picture at first, he never thought it is one of the best pictures in Heian Age, but his friend's advice has made him possible to realize the true value of this picture. Thus, there is always a turn over of beauty or a change from invisible to visible and the reverse.

Then the author has chosen Goya's "Giant". In this picture a donkey is drawn that looks very calm and easy in the confusion of the scene of a giant. Hotta thought this animal may be a symbol of quiet life in the war, but in the author's opinion it represents an obstinate and stubborn character of the donkey and also of the painter. Some reasons why this turn over of beauty or meaning occurred are discussed.

At last the author puts forward his theory about the beauty of Rembrandt's "Family". His opinion may seem quite strange, unfamiliar for most readers, but at least it will prove that there are many turn overs of beauty in the established reputations of the pictures in this world.