

<研究報告>

細部視認的観点からのICT機器活用と鑑賞教育 の考察(題材開発に向けた準備段階の研究)

—ハンス・メモリンク「聖母子とマルティン・ファン・ニーウエン
ホーフエの肖像(二連画)(1487年)」を使う読解的鑑賞試案—

岡田匡史 信州大学学術研究院教育学系

キーワード：細部視認，ICT機器活用，鑑賞教育，読解的鑑賞，ハンス・メモリンク

1. はじめに

本稿では、絵の鑑賞を基本的枠組に据え、細部視認という鑑賞行為を主題に、ICT機器活用をも視野に入れた読解的鑑賞の在り方を考えてみたい。絵に近付き、画面に潜む微小な情報まで掴もうと試みる細部視認を主たる構成要素とする鑑賞授業で、言語を媒介とする論理的思考力やICT機器の操作的熟達度等も勘案し、想定する学習者は中学生とした。

次章より第4章までを細部視認を中心とした論考の展開に当て、そこを基盤に、第5章ではハンス・メモリンク「聖母子とマルティン・ファン・ニーウエンホーフエの肖像(二連画)(1487年)」を鑑賞対象に選び、読解と細部視認の観点から準備段階の作品検討を進める。

2. 展覧会における細部視認の一般的状況

2.1 美術館での実物観察の現況

美術館で絵を見る時、細部がどうなっているかを調べようと顔を画面に余りに近づけると、大概監視員が跳んで来て注意を受ける。作品保護の目的で、また、他の来館者の作品鑑賞を妨げぬようにとの配慮から領ける対応ではある。緻密な細部を見尽くし堪能するには、至近距離での観察が要請されるが、私蔵品は別として、現実的には許されぬ、時に危険を伴う鑑賞行為と判断されるのが一般的である。

そこで、絵の細部視認と関わる上述事情関連の個人的体験を1つ述べたい。

小画面(59.9×74.6cm)に諸細部が描き込まれ、細部抜きには語れぬピーテル・ブリューゲル1世「バベルの塔(1568年頃/ボイマンス=ファン・ベーニンゲン美術館蔵)」を、《ブリューゲル「バベルの塔」展(2017年4月18日～7月2日/東京都美術館)》で実見した時は、接視的鑑賞は疎か、大勢の鑑賞者を捌くための牛歩戦術的観察が強いられたため、1秒たりとも立ち止まって見ることは許されなかった(筆者は再鑑賞を求め、計8回並び直したが)。

尤も現物を前にしても直視が儘ならぬ本末転倒的事態に戸惑いながらも、細部は東京藝術大学COI拠点が生産した精密な拡大模写(出口近くに展示)を参照して後、図録と原寸大付録で確認できたことを補記したい。

現物が数m先に見えているにも拘わらず、画面に近づけないもどかしさを痛感した出来

事であった(大勢の観光客を掻き分けて進んでも防御柵まで、鑑賞対象には辿り着けぬ、しかもガラス越しで見ざるを得ぬレオナルド・ダ・ヴィンチ「モナ・リザ(ラ・ジョコンダ)(1503-06年/ルーヴル美術館蔵)」程ではなかったが)。鑑賞者が数多く集ったのは、鳴り物入りで「バベルの塔」を必見の価値有りとする広報的影響(特にインターネット)の大きさもあったであろう。本作を筆者は二度見ている。前回は凡そ四半世紀前に開催された《ボイマンス美術館展(セゾン美術館/1993年10月8日～12月26日)》だったが、今展程混雑してはいなかったし、顔を近づけて接視できた記憶も朧気ながら残る。

2.2 細部視認を補填する図録利用

とは言え、前回も細部視認は図録で或程度行えた。本展では2冊1組の図録が用意され、1冊は出品作品を網羅した総覧篇、もう1冊が「バベルの塔をめぐる」と副題を附した「バベルの塔」特集篇である。後者に「バベルの塔」の精細な印刷状態の部分図が載り、建築途次の労働場面や停泊する帆船等が具に観察できた。そうやって確認できた細密性は圧巻であり、高橋達史は、「バベルの塔」の表現特性に関し、「虫眼鏡で拡大しても把握しきれぬほど豊かな細部描写」¹⁾と記した。

高橋はまた、「画面の小ささに応じてさらにいっそう細緻な筆遣いで描かれたロッテルダムの絵の魅力を満喫するには『原寸大での鑑賞』が不可欠なのだ」²⁾とも記した。ただし、額装され壁面設置された実物の観察は公共空間ではなし得難い。細部の素晴らしさを経験させてくれる媒体とは、本来なら絵それ自体の筈だが、多くは原寸大図版や高精細の各部拡大写真を載せる図録なのである。

ところで、双眼鏡や単眼鏡を手にした来館者を時折見掛ける(最近増加傾向)。細部視認上、確かに有効な手立てとなる。額装にガラス製表面カバーを持つ額縁が使われている時は、近接しての鑑賞を試みても監視員対応は鷹揚な場合が多い。が、やはり手っ取り早く誰にも文句を言わせぬのが、図録・画集類で印刷図版を確認する仕方である(近づき過ぎると印刷インクの網点処理が見えてくるが)。

とは言え、大型の絵だと、寸法が相当縮小され細部が小さ過ぎてしまうため、写真図版での細部確認は難しくなる。主要細部の拡大図版が求められる所以である。

2.3 館内撮影許可の拡がり

それともう一つ言及しておきたいことがある。日本の例は未だ僅少と思うが、ノーフラッシュの館内撮影を許諾する館が登場し始めている。因に、ヨーロッパだと普及の波が起き、ウフィツィ美術館(フィレンツェ)やプラド美術館(マドリード)は作品撮影厳禁だったが、パリではルーヴル美術館もオルセー美術館も作品撮影O.K.であった。

筆者が日本で体験した内、特に印象に残るのが、①《村上隆の五百羅漢図展(森美術館/2015年10月31日～2016年3月6日)》、②《驚きの明治工藝(東京藝術大学大学美術館/2016年9月7日～10月30日)》、③《草間彌生 わが永遠の魂/国立新美術館開館10周年(国立新美術館/2017年2月22日～5月22日)》、④《くまのもの 隈研吾とささやく物質、かたる物質(東京ステーションギャラリー/2018年3月3日～5月6日)》の4つである。①・③が一部会場で、②・④は全館で撮影許可とされた。

来館者による撮影情報のSNS配信・ブログ掲載等が効果的広報手段となるのを期待しての方策と推察したが、展覧会場を観光スポット化してしまう働きを有すそうした新種の試み自体が集客効果を持とう。撮影は細部視認上もかなり有益で、PCで細部拡大も試みながら、自ら撮影記録した画像で作品の諸細部を綿密に確認できた(スライド映写機の時代には、撮影結果をスクリーン一杯に拡大できた筈だが)。

3. 絵の鑑賞と細部視認の特化

3.1 細部鑑賞の特殊性—ダニエル・アラスの細部観—

見ること、殊に細部視認に関し、鋭く問題提起する美術史家がダニエル・アラスであり、その軽やかな着想は鑑賞教育でも有効であり必要でもあると筆者は考える。

前章で展覧会に展示された絵の細部視認が困難であった個人的体験を述べたが、そもそも絵を近くで見るとは、特に西洋文化圏を前提とした時、歴史を遡ったとしても妥当性を伴う見方なのであろうか。端的に言うと、細部把握は絵の鑑賞の大前提なのか。

欧州諸都市で祭壇画・壁画・モザイク・彫像類を見ようと様々な教会に入ったが、礼拝堂を飾る絵は大概暗がりに設置され、大作なので上辺部は見上げる形での確認となる訳で明瞭な識別ができ難く、そもそも絵に近付けぬので細部把握も難しいことに気付く。

実はこの点に関し、アラスは祭壇画を例に挙げ説得力ある持説を展開しており、今日の展覧会鑑賞の実情を示す以下興味覚える箇所を引用したい。

「たとえば、祭壇画の場合なら、以前は公衆ではなく信者たちがいて、遠くから、蠟燭の揺らめく光に照らされた状態でしか見ることはできませんでした。(中略)この祭壇画が今日、『良好な』照明に照らされて美術館の壁に掛かっているとき、私たちはそれを近くから見ます。期間限定の展覧会は、私たちが芸術作品にいつそう近づけるようになるという、この同じ機能を持っています。」³⁾

上記比較から、アラスは一定の距離を保つ絵の見方と細部把握に徹し得る近接視とを区別し、両者が本質的に違う二通りの観察的アプローチであると結論付けた。美術館展示でよく見えるようになった状態で獲得できる情報を、或時代の絵の宗教的・社会的・文化的機能の理解に適用することの誤謬・危険性にも言及する一方で、論はその先へと発展し、寧ろ細部から開かれる「近接絵画史」⁴⁾の可能性を夢想するに到る。

アラスはこうも記した。「別なふうに見ることはまた、別のものを見ることであり、それは新しい絵画史、近くから見た歴史を意味しています。」⁵⁾

3.2 細部で密度増す視覚的情報

アラスは、画家が観者全般に気付かれぬよう視認できぬよう言わば密かに描き込んだ、結果的に画家にしか知られておらぬ細部の性格を、「『近接性』proximité」⁶⁾、また、「内密性」⁷⁾と呼び、細部視認を可能とする現代的展示環境が一般化する過程で、これら近接性や内密性に寄り添えるようになる局面の重大さを刺激的に論じている。

細部は当然小さく、本流的な表現主題と比べ劣位に置かれがちで、遠くからは見え難い、と言うか、見られていない。しかしながら、細部は存在しないのではなく、知られざるま

ま隔たった所に確乎として存在し続ける。その細部が本流を逃れ眼前に出現したとしたら、如何なる感知・認識的経験が観者側に引き起こされるのか。アラスはそこを問題視し、「通常の美術史の実践は、むしろ細部を消すことに意を用いていると思うのです。(中略)気に障る細部があると、それを消さなければならない」⁸⁾とまで書く。

そこで、関連する個人的体験を一例挙げよう。

ヤン・ファン・エイク「ファン・デル・パーレの聖母子(1436年/グルーニング美術館蔵)」は、画面保護用透明板の設置で至近距離での鑑賞が可能であった。にも拘わらず、現物を前にしても不可視の細部が存したのを、杉山美耶子の図解⁹⁾で帰国後知った。聖母が坐る天蓋付き玉座の細緻な木彫部分がアダム&エバや旧約聖書に依拠する二話場面であったり、聖ドナティアヌスの祭服の飾り帯の刺繍が聖人像であったりしたのは解ったが、聖ゲオルギウスの兜・楯に映り込む聖母子・画家までは視認できなかった。細部中の細部ながら、その存在に気付くと絵の根本的認識が変わったように感じた。

諸要素の配置構成(構図)、透視図法的な空間操作、対象(特に人物)の彫像的陰影処理、賦彩法と色彩計画、明暗の分布状況及び対比的関係、様式特性等を適度な距離から見て判断することと、至近距離での細部視認とを同一水準上に置くのは至難であるとの認識がアラスの論旨の核であり、前者に属するのが一般的絵画史、後者を模索・探求するのが近接絵画史だと理解される。原寸大印刷図版の鑑賞が実は単なる部分拡大体験ではなく、絵の認識を刷新・開拓する有効な方略と解し得る訳である。

3.3 機能の異なる二種細部—図像学的細部と絵画的細部—

ところで、細部を扱う図像学は一般的絵画史と近接絵画史のどちらに属するのか。アラスは、「イコングラフイー図像学の歴史は、すべての細部は正常であると考えの傾向があります」¹⁰⁾と解す。これは図像学だと細部は全体との整合的關係の内に破綻なく吸収される合理的要素であると読み替えられるので、アラスの視点からは図像学も前者に属しよう。では、図像学的アプローチとアラス流細部視認の相違点とは何か。

上記疑問に対し、アラスは問題提起内容を整理し、細部には「『図像学的細部』 *détail iconique*」¹¹⁾と「『絵画的細部』 *détail pictural*」¹²⁾の二種類が認められると論じた。図像学的細部が聖告図の白百合(純潔性・清浄懐妊の象徴)のように絵の中核の主題を盛り立てる情報源として機能すると捉えるのに対し、絵画的細部は予測し難き現れ方で絵の統合的成り立ちを崩し兼ねぬ力を持ち得ると解す。そして、遠くからも視認可能な細部が前者、近くで見て初めて認知し得る細部が後者と解するのが基本的枠組となる。

アラスは、カルロ・クリヴェッリ「聖母子(1473年/メトロポリタン美術館蔵)」で、幼子の傍らに留まり、彼が本物と見紛う程に精巧に再現された蠅を挙げ、如何に小さくとも蠅は鑑賞者に容易く注視され、明らかに「腐敗や悪」¹³⁾の象徴なので、図像学的細部と看做す。

これに対し、フランシスコ・デ・スルバラン「ヘラクレスの死(1637年/プラド美術館蔵)」で、怪物の猛毒に悶絶し、自死を決意したヘラクレスを襲う火焰の火の粉を挙げ、そこが近接視だと「染み」¹⁴⁾や「絵の具の流れ」¹⁵⁾や「絵の具の滴」¹⁶⁾の現前と知る事態を踏まえ、この種の形象化前段階にあり意味も未分化な細部が絵画的細部であると説く。

アラスの関心はと言うと、細部と全体の関係の寧ろ論理的不整合性、言うならば軋みの方にある。「細部の機能は、私たちを呼ぶこと、逸脱し、異常を作ることです」¹⁷⁾と説くアラスにとって、細部は不意打ちの如く突如浮上し、絵の本質的在り様がぐらつく程の力を有し、それが目撃された瞬間、絵の存立基盤が揺らぎ、ゆえに、微小だが絵の全体と関わる既存の見識の再考を迫るインパクトとして捉えられている。

次はアラスによる細部の特性把握であり、定義と取っても差し支えなからう。

「細部とはすなわち、全体からみて逸脱しているもの、しかし同時に、そのごく小さな逸脱のなかに、全体の意味を集約しうるものです。」¹⁸⁾

3.4 写実様式の細部に関するジョルジュ・ディディ=ユベルマンの見解

ジョルジュ・ディディ=ユベルマンも、絵画理解への根本的省察を展開する自著『イメージの前で』¹⁹⁾に、彼が「難問」^{アボリア}²⁰⁾と解す細部を論じた補遺を最終章に続き設けた²¹⁾。そこで彼が例示した特殊な細部は、ヤン・フェルメール「レースを編む女(1669-70年頃/ルーヴル美術館蔵)」の最前景、^{ボワソニエ}点綴法の色粒が煌めく赤い糸である。

彼は当箇所を明瞭で識別容易な対象とは見ずに、「赤い絵の具の流出」²²⁾と捉え、ここが絵の模倣的一貫性を揺るがし兼ねぬ違和感を発する物質的在り様として理解した。この破綻的事態を彼は「事故」²³⁾と認識する。確かに筆者も実見時、赤い液体がクッションから滝の如く迸り出るような印象を持った。ディディ=ユベルマンは赤い糸に具象絵画に求められる意味的統合を浸蝕する「奇妙な拡散力、伝播力」²⁴⁾を見抜き、アラスが説く絵画的細部の機能と類似する見解をこう記した。

「それ(赤い糸[筆者補記])はわれわれの前で、絵という垂直的で正面的な存在のあらかじめ計算できない唐突な顕現のように、常軌を逸するまでに解れていく。輪郭は、そこで彷徨っているように見える。その図式そのものが、^{ほつ}斑をなしているのだ。」²⁵⁾

また、次のような説明にも出会う。

「つまりそれは絵全体を感染させる、あるいはいわば触発するのだ——幻覚的に、現働態にある不気味なもの(Unheimliche)の効果によって。そして模倣的明白さは、こうしてひとつひとつよめき始める。」²⁶⁾

模倣的形像を絵の具の塗りの物質的発現が凌駕する、もしくは、両者拮抗する状態に対する問題意識から、彼はこの種の細部を、絵の自明的了解性と言うか意味の安定状態を崩す爆音や閃光に譬えるが、通常細部は言説化可能で、鑑賞者に語り伝達する機能により写実描写を補助できると説く²⁷⁾。因に、アラスの細部類型の内、前者は絵画的細部、後者は図像学的細部に対応してこよう。

なお、些か脱線的な関連事項となるが、ディディ=ユベルマンが「白い二本の描線——〇・五ミリメートルに満たない太さ」²⁸⁾と書き、アラスが「この絵で唯一の鮮明な箇所」²⁹⁾と書く、編み手の手許で引っ張られ直線化した糸と比べ、より手前に位置する赤い糸の描写が何故曖昧かの疑問に対し、ディディ=ユベルマンは物質性の過剰を看取したが、アラスは編み手の視知覚に注意を払い、編み手側のピント合う局所的凝視とぼやけた周縁視野の対比がここに表現されていると解した。細部視認への画中人物の視知覚の関与を示唆する推察で共鳴できる。

3.5 図像学的細部と絵画的細部の中間的様態

以上、細部視認を巡り美術史家2名の見解を確認したが、本章最後に小林典子が注目する細部描写法の研究報告、具体的には「赤外線反射写真と顕微鏡による微小細部写真（マイクロ写真）撮影」³⁰⁾を使った、ヤン・ファン・エイク「アルノルフィニ夫妻の肖像(1434年/ナショナル・ギャラリー[ロンドン]蔵)」の科学的調査研究成果を見ておきたい³¹⁾。

ヤンと言えば、油彩画の細密描法的頂点を極めた観のある精緻な細部再現が想起され、上記調査は本特質の詳細な再確認を齎すものと予想されたが、結果は大幅に異なった。

小林は特異な細部箇所を4例挙げる。

1つ目は壁のロザリオの接続する透明な数珠玉の透過・反射(加えて恐らく表面の映り込み)の様と、それらが壁に落とす光と影の連続パターンである。調査を通じ、本モチーフは輪郭明瞭に形を取り、対象特性を丁寧な賦彩で再現し描き込んでゆく粘り強い遣り方を採用していないことが判明した。実際は筆先の絵の具の一塗りで輪郭も内側の状態も同時規定してしまうような、小林の言を借りると、「自由闊達」³²⁾で「当意即妙」³³⁾な印象派風の早い筆捌きで、恐らくは短時間の内に、「筆でさっとなぞらえただけの色斑」³⁴⁾を連ね、ロザリオを完成させてゆく魔術的画技が確かめられた。

2つ目は手箒で、穂先は超極細筆の無数の線の描き重ねではなく、絵筆の柄を使った絵の具の引っ掻き・削ぎ落としで表されていた³⁵⁾。

3つ目は仔犬周辺の空間で、ここは小林の説明を以下転記させて戴く。

「床と犬の後脚のあいだに作りだされる小さな空間の、光と影の無限の階調^{グラデーション}をあらわすべく、あるいは色調を和らげるべく、ヤンは筆ならぬ自らの身体、親指を使って画面をぼやけさせる。」³⁶⁾

4つ目はベッド天蓋房飾りで、ここは下の絵の具が乾かぬまま別の絵の具を上置く、ウェット・イン・ウェットが採用された³⁷⁾。

上掲何れも「スピードと時間の節約的技法」³⁸⁾を駆使した結果、絵の具の物質性と描く身体性とが融和する状態が前景化するに到った。

さて、上述した絵の各所の状態だが、微小細部レベルだと極めて物質的な現れ方を示し、その意味で上掲各細部は絵画的細部に属すと解せよう。が、それらの現前はと言うと、目を疑う位本物と近い迫真性を有すから、その意味で同箇所は図像学的細部に属すとも解せよう。つまりヤンの細密表現における細部は、アラスが唱える二種細部の中間的様態を示すと判断でき、児童・生徒に願わくは紹介したい。

また、次の見方もできよう。児童・生徒にとっては、細部拡大で超絶技巧的描写を確認する作業も興味を掻き立てられようが、予想し得ぬ意外性大の表現処理が確かめられる展開も驚き面白がるであろう。模倣精度向上、そこに複雑に絡む目標水準到達過程の効率化等、現実的要請に対する画家独自の着眼・発想や智慧に富む技法的応答に、ヤンの油彩表現の奥義が潜むからである。

ただ所蔵館HPでもGoogle Arts & Cultureでも「アルノルフィニ夫妻の肖像」の微小細部写真のアップは現時点(本稿投稿時の2018年9月27日段階)確認できていない。

3.6 探索型観察とは一線を画すアラス流細部視認

ここで児童・生徒の鑑賞授業場面を想起したい。驚き・発見を伴う細部探索は学習者を魅了する要素に富むと想像できる。

鑑賞学習で学習者に細部視認を含む画面観察を求める場合、それが個別鑑賞的方式であろうが対話型鑑賞のようなグループワーク的形態であろうが、概して「よく見よう！」が合言葉となる。画家が表現意図に則り理由・目的・必然性を感じ描き込んだ種々要素を注意深く細大漏らさず見ることが中心的狙いとなる。画題解説に有益で意外な物が画面諸所に鏤められ隠されている可能性を考慮に入れたい。一筆一筆総てに意味が備わると言っても過言ではなかろう。だから、入念に見続ける態度形成が要請される。

そこで、次なる問だが、この時の集中的見方とアラス流細部視認とは同じなのか違うのか。

実の所、児童・生徒とアラスは拠って立つ基盤が違うと思う。児童・生徒は初習者であるから、鑑賞対象が初対面となる場合が多く、絵を粘り強く熟視するのは自然であり、その過程があるからこそ多様な細部や種々局面に気付かされ発見が齎され面白いと感じる。アラスはと言うと、美術史家であるから、絵を既に知り尽くしており、最早熟視は必要無いとも言える。「あまりに複製を見すぎ、あまりに美術館を訪れすぎているために、見る機会を得たタブローの四分の三は記憶してしまうようになる」³⁹⁾と述懐する彼は、寧ろ知悉状態とそこに起因する予定調和的見方を越え、可能性は低かろうが予期せぬ驚きを伴う切り口に遭遇するのを喜びとする。

アラスが得意とするのは熟視とは大分異なる見方であり、見るようで見ぬような矛盾した見方、熟知しても未知であるかのような対象への接し方、また、彼の言を借りれば、「よりよく見るのではなく、別なふうに見る」⁴⁰⁾方途である。とは言え、これも継続的観察なる土壌に知識・理解が根付いたからこそ体現し得た水準であろう。見た体験の集成・累積を経ることによる画面の熟知こそが、アラス的細部視認を促す前提となる。

逆側より見れば、知識・理解の蓄積が薄い中で現在一所懸命絵を注視する学習者は、そうだからこそ想像力を駆使した自由な見方で関心を惹く細部を見付け、思わぬ表現特質・主題的側面に気付ける確率も高い。つまりアラスと似る両義的鑑賞を自ずと実践できているのかも知れぬ訳だが、ここは検証を要す。

学習の順次性を考慮する授業設計の観点から言うと、児童・生徒の基礎的学びを行う段階に好適なのは、絵の主題・表現意図・主張的側面と整合的關係を持つ図像学的細部の探查を柱に据える活動であろう。新たな細部の発見や既得情報を覆す細部の見方・解釈を動機付ける絵画的細部は、やはり絵の熟知を前提とし、児童・生徒には難解で捉え難かろう。

よって、学校教育レベル(殊に義務教育課程)で図像学的読解の対象とするのは、図像学的細部の方であろうと把握している。

3.7 カメラが可能とする先入見抜き細部視認

アラス流細部視認をテクニカルに可能にしたのが、高感度撮影が可能なオリンパス製カメラを使ってノーフラッシュで撮った展示作品の写真を見るといふ、また、ピントを調整した被写体をレンズ越しに観察するといふ、ICT機器活用にも通じる機会を彼が得たこと

であった⁴¹⁾。本稿第2章で考察を加えた展示作品の館内撮影許可の趨勢と関わる部分を含む。

絵を隈無く隅々まで見ると言っても、画面は無数の形像で満ちており限界がある。特に細密描写だとそうである。初期ルネサンス絵画(主に室内設定の宗教画系譜)を念頭に置き画中要素を列挙してみる。

人物の個性的顔貌、瞳と虹彩、手の骨格的特徴と皮膚(浮き出た血管)、衣装の襷・陰翳や生地を飾る色・装飾紋様、装身具・宝飾類、室内の家具・調度類、卓上の品々、床のタイルの幾何学文様及び絨毯、壁の鏡、窓外の風景(道・川・橋・船舶・建物・田畑・森・山・雲…), 庭の草花や樹木・果実、空を舞う鳥、餌を食む水鳥、種々姿態の犬・猫・兎・鹿・羊・牛・驢馬達や昆虫、遠くを進む騎馬、微小な添景人物、物質(含身体性)レベルだと筆触・筆捌き・各種賦彩、絵の具の盛り上がりや混ざり合いや飛び散り⁴²⁾、ニス膜劣化に伴う亀裂、画布の織り目等と、表面を覆う言うなれば絵画的出来事全部を見尽くせる訳ではない。

具体例として、ヤン・ファン・エイク「宰相ロランの聖母子(1634年頃/ルーヴル美術館蔵)」の細部が何層にも展開する画面を想起戴きたい。

ディディ=ユベルマンも関連的思考を進め、「知と眼差しが同じ存在様態を持つことが絶対がない」⁴³⁾ことを理由に、「絵画においてわれわれが識別していないものは、驚くほどの数にのぼるのだ」⁴⁴⁾と書く。

人間の視覚的認知能力は限られる。が、カメラは全部を記録できる。画像の解像度が高ければ、細部視認も十分可能である。アラスが自家薬籠中の物としてゆく、見ないでも見られる両義的鑑賞作法は、このカメラが可能とした。

加うるに、館内鑑賞は制限が多い。他来館者を配慮せねばならず、1点を長時間注視できない(混み合う時は特にそうである)。

また、貴重な実物なので画面に接近できない(美術史美術館[ウィーン]では、静物画の精緻窮まる細部描写を顔近づけ確認中、警備員に何度も咎められた)。作品保護・セキュリティの観点から已むを得ぬ対処ではある(指で絵に触れでもしたら一大事だ)。

絵の前では基本立ちっ放しとなり、歩きながら見続けるから、展覧会は身体疲労が増す。筆者も鑑賞後半は大概疲れ切り、ベンチに腰掛け呆然と諸作見遣ることが多い。行動日程の時間的余裕の無さも、十全な観察を阻む現実的要因に数えられる。

その点、写真なら何度でも何時間でも見ることができる。寝転がって見続けても文句は言われない。制約多き展示環境を離れ、写真を再点検することで実物鑑賞時は見落とししていた諸細部にも気付ける。何よりもリラックスして絵を眺められる。

アラスはその意義を彼特有の鑑賞作法を實踐する観点から、殊の外高く評価した。そして、次のような考えを語る。

「それ(予期せぬ細部視認[筆者補記])は作品を知り尽くし、もはや作品を見ることをやめたときに現れます。あるいは深く考えずにシステムティックにスライドを撮り、一、二か月後に注意深く眺めるとき、以前には見えなかったものがとつぜん見えるようになるのです。」⁴⁵⁾

ここで注目すべきなのが、既述した通り、観者が見落とししたとしても細部を総て拾える写真の機能的恩恵である。アラスは何はともあれ絵の細部撮影に徹し、鑑賞教育では一般

的であり、筆者も当然支持する現物鑑賞優位主義とは真反対の態度で、集団鑑賞の空間的制約を蒙り、鑑賞時間も限られ、肉体的疲弊も覚える中で、現場で実物を見る代わりに、家でその写真を長時間好きなだけ見、絵の新たな現れ方が起こるまで眺め続ける方を優先するのである⁴⁶⁾。以下、アラスの言を引かせて戴く。

「タブローの前で撮った良質なスライドを持っていれば、そして自分の家で静かに落ち着いていれば、美術館の真ん中にいるよりもいっそう易々と、ゴンクール兄弟の表現を用いれば、タブローは『立ち上がる』のです。」⁴⁷⁾

そうした近接視的な鑑賞態度で見出され体験可能となる絵の客体的現前性は、確かに絵の見方を転回させてしまう力を帯び、既知の絵を知られざる新鮮な様態に戻し得るだろう。

アラスの場合、よく知るべく執拗に見るよりも、余り解ってはおらぬ状態に一度絵をリセットして無垢なる視線を注ぎ見続けることが重要と言えそうである。探求過程の必然的成果とも見えつつ、視線の彼方で不意に半ば偶然訪れる発見が絵の自律的探求を促す。

絵画鑑賞の自由度を拡張、細部視認そのものが見ることの常識的枠組をずらす鑑賞行為を可能たらしめるツールがカメラである。

次章ではICT機器活用の観点より、カメラ等鑑賞媒体を、中でも鑑賞学習を論題とするので授業で使う作品提示メディア全般を考察したい。

4. 細部視認を促す作品提示メディア

第2章では、展覧会の諸事情により持続的な実物鑑賞が封じられ実現できなかった細部視認を、図録(紙媒体の精細な印刷図版)で補った話を主に綴ったが、細部視認における図版の有効性という主題を扱った訳でもあった。ICT機器の画像提示機能が図録の役割を一層高度に代替できる可能性は十分考えられる。ただここではその考察を進める前に、図版・画像等、各種作品提示メディアの特性を調べた先行研究に当たっておきたい。

4.1 4種媒体(スライド、実物作品、図版、ビデオ)—三根和浪の問題提起—

三根和浪は、鑑賞授業で使う4種類の標準的な作品提示メディア、即ちスライド、実物作品、図版、ビデオの各特質を綿密な検証に則り考察した。三根は、SD法(5段階評定)で得た美術作品の印象評価結果を「因子分析(主因子法、累積説明率42.00%をバリマックス回転)」⁴⁸⁾に掛け、4種類の因子を抽出できたと報告した。三根によれば、4種類とは、第1因子：印象評価性(好悪/美醜等)、第2因子：力量性(軽重/大小/硬軟等)、第3因子：技巧評価(細緻-大胆/単純-複雑/巧拙等)、第4因子：活動性(淡い-鮮やか/賑やか-静か/動勢-静止等)となった。続く調査手順は三根の次の説明を転記させて戴く。「メディア(スライド、実物作品、図版、ビデオ)と作品の表現形式(絵画、彫刻)を独立変数とし、印象評定の各因子得点と自由記述の総数を従属変数として、2要因の分散分析を行った。」⁴⁹⁾ここを経て、上記4因子の内、「メディアの主効果が有意」⁵⁰⁾と認められた技巧評価と活動性に着目し、多重比較(Tukey HSD)を行った。その結果、技巧評価の得点順位はビデオ→図版→スライド→実物作品となり、ビデオが図抜けている半面、意外にも実物作品が最下位となった。活動性の方も似た傾向を示し、図版→ビデオ→スライド→実物作品と並び、ここでも最低

得点は実物作品であった。

三根が挙げる4因子の内、細部視認と深く関わるのは、近くでじっくり見て掴み得る様態を扱う、第3因子の技巧評価、仔細な観察を要す色・形等の造形面の根本特性の知覚的・情動的判断を扱う、第4因子の活動性であろう。これら二側面の得点が実物鑑賞で振るわなかったというのは些か衝撃的であった。接視的観察や様々な仕方での反復的確認が可能な図版、目に代わり撮影機器が作品細部の多様な局面を貼り付くようにして追ってくれるビデオが、細部視認を行う上で効果的である点が明瞭とされたと筆者は解した。

三根は図版に関し、次の分析を示した。

「図版は他の実物作品やスライド、ビデオと違って、天地をひっくり返して見たり、横向きにしたりといった操作を行いやすい。(中略)自分なりの見方が自由にできつつも、見るべき視点も持つことができるという点から考えると、児童にとっては最も適切なメディアであるとも思われる。」⁵¹⁾

次はビデオの特質に関する三根の認識である。

「ビデオ鑑賞ではズームングによって、作品の全体像を見たり近距離の大写し部分像を見たりすることが可能であることが推測される。(中略)ズームングによって大写しの部分像が提示された場合には、実物作品やスライドでは気付かなかったさまざまな部分について、その部分のみが拡大され、それを確実に見せられることになる。そしてそこに表現された工夫に目を向けざるを得なくなると考えられる。」⁵²⁾

細部視認で拡がる表現上の工夫への認識への着眼は示唆に富む。三根の見解は、アラスが制約多き館内実物観察を離れ、自宅で寛ぎながら諸細部含め自ら撮影した絵のスライドを眺め回すような細部視認の流儀を想起させる。自由に見られ細部視認ができることを基準とした鑑賞媒体の嗜好に関し、児童とアラスの間に共通点を見出せるのは興味深い。

本調査結果から、帰属問題を残し、制作年の議論も続く⁵³⁾、ピーテル・ブリューゲル1世(?)「イカロスの墜落」の複製観察と実見体験の落差に対する、ベアット・ヴィースの認識が想起された。彼は「高画質の印刷図版と明るいスライドの映像は、原作にはない魅力を備えている」⁵⁴⁾と記して後、写真では伝わる風景的拡がり、サイズの小ささと額縁による視線の動きの阻止から現物では味わえぬと主張し、「また大気に満たされた空間という表象は雲散霧消し、詳細を眺めるうちに損傷、亀裂、修復の跡が見られる不透明な、ただの色面に変わっていく」⁵⁵⁾と失望した。美術史家の一見解として参考としたい。

4.2 藤原智也による6種媒体の整理

三根の調査結果を受け、藤原智也は比較鑑賞法を主題とする論文内で、複製提示の前提条件として作品情報の正確な伝達を強調し⁵⁶⁾、具体的注意点として、「『ア. 作品の色は本物に近いか』、『イ. 無意図的トリミングはされていないか』、『ウ. 解像度は高いか(鮮明か)』」⁵⁷⁾の3点を列挙した。何れも(特にウ.が)細部視認上、重視されるべき事項である。

そして、上記前提を踏まえ、藤原は6種類の作品提示メディア、①大型複製図版(市販教材、拡大コピー、拡大プリントアウト、ポスター等)、②OHC(オーバー・ヘッド・カメラ[実物投影機{筆者補記}]、③PCソフト、④VHS・DVDプレーヤー、⑤小型複製図版(カード型

図版、写真、図版コピー)、⑥教科書を挙げ⁵⁸⁾、個々に関し、「A 教材の準備等、B メリット、C デメリット、D デメリットの解消方法」⁵⁹⁾の4視点から各特質を検討した。中でも細部視認の観点から注目したのが、①のメリットに関する記述、「少し近づけば教科書などでは見えないようなかなり細かい部分まで見える。拡大コピー、拡大プリントによって自身で作成する場合は、比較的安価で、1枚につき約200円から作成できる」⁶⁰⁾であった。

作品提示メディアの範疇を大雑把だが整理すると、①・⑤・⑥が印刷物(紙媒体)、③・④が画像(電子媒体/ただし、前者は静止画像、後者は動画[形像・音声視聴可])で、②は印刷物を画像に変換する中間的媒体となる。以上の内、藤原が①を有用視する点に筆者は惹かれた。「市販の教材用大型複製図版は、戦前から鑑賞授業で使われてきた」⁶¹⁾と藤原が説くのは、所謂掛図である。ICT機器活用を考慮すべき時代に、時代錯誤との指摘も受けそうだが、藤原の視点は的確であり、細部視認のレベルで伝統的な掛図の有効性は再認識されるべきであると筆者は判断した。

と同時に、有効な細部視認の一翼を担う作品提示メディアとして、現在のICT機器活用を見据える形で、藤原は、「作品の部分の拡大が容易にでき、解像度が高ければ極端な拡大も可能である」⁶²⁾PCソフトにも一定の評価を与えた。PCソフトの長所としては、画像拡大機能の他に、動画の提示、アニメーションや文字のレイアウト、写真・録画を使った学習の様子振り返り、データ管理の容易さ等も挙げられた⁶³⁾。

4.3 ICT機器活用に向けた視座—白井昭子・横山ひとみ・北村喜文の共同研究—

ICT機器活用時の主たる作品提示メディアは、言うまでもなくPC上で観察・確認が可能なデジタル画像(JPEG形式等)となる。画像入手は、図録・画集等に収載の図版をデジタルカメラで撮影したり、スキャナで取り込んだりするか、または、ウェブ上の画像を使うかするのが通常である。ただ藤原は、デジカメ撮影時は、画素数チェック、手振れを防ぐ固定撮影、照明の色合の確認が必要となると指摘し、スキャナの場合は、図版サイズと解像度の連動を配慮するよう注意を呼び掛けている(解像度を高くするには、サイズは大き目が基本)⁶⁴⁾。

そこで次に、PCで画像を扱う点を概括的に検討すべく、関連の先行研究を確認しておく。

白井昭子・横山ひとみ・北村喜文による作品提示メディア3種類の有用性を調べた研究が、鑑賞指導上、有益な示唆を与えてくれる。

3種類とは、「黒板等に貼る大型図版にした複製」⁶⁵⁾、「教科書や資料集などの手元にある複製」⁶⁶⁾、「パソコンでモニタ」⁶⁷⁾であり、ここでは略称として論文副題に則り、「大型図版と手元資料とパソコン画面」⁶⁸⁾の各語を使う。

鑑賞対象の選定条件として、教科書か資料集に図版が掲載され、かつ、「美術作品を拡大することで油絵のひび割れまで確認でき」る⁶⁹⁾、『Google Art Project』⁷⁰⁾で高精細画像が閲覧可能なことを挙げ、条件を満たした3作品、ルノワール「ムーラン・ド・ラ・ギャレット(1876年)」、ゴッホ「アルルの寝室(1889年/オルセー版)」、葛飾北斎「神奈川沖浪裏(1930年頃)」が選ばれた。『Google Art Project』活用時は、収蔵館内の作品鑑賞が疑似体験できるウォークスルー機能の部分的利用も認めた。

白井・横山・北村が注目したのは、鑑賞時の言語的働き、具体的には「言葉で考え整理

する活動」⁷¹⁾である。臼井らは作品鑑賞を感性主軸の視覚体験や感覚的印象の枠内に限定せず、絵を見ることを思考・判断・認識・批評・対話・討論等の礎を成す知的な言語活動と密接に連動する行為と看做し、調査を設定した(対象者：美術選択の高校3年生14名)。

その言語と関わる実験手続きについては、論文記述より以下転記させて戴く。本実験は個別鑑賞学習と対話型鑑賞の二本立てで行われ、下記手順盤は両者共通だが、対話型鑑賞時は質問紙記入後に約25分間の話合の時を持った。

「本実験では参加者は作品を鑑賞し鑑賞文を記入し、それを基にキーワードを記入した(鑑賞時の質問紙と呼ぶ)。(中略)キーワード数は、事前に行った予備的な実験において、参加者と同等の生徒が無理なく記入できた数から5個とした。鑑賞からキーワードの記入までにかけた時間は合わせて25分前後であった。」⁷²⁾

上記実験の1週間後に、参加者に、3事項(①記憶するキーワード、②最も印象に残る絵、③今後の絵の鑑賞学習で使いたい作品提示メディア)を「振り返りの質問紙」に書いてもらい、結果を集計した。

そこで①に関し明らかとなったのは、やや意外ではあったが、三根・藤原だと高い評価が与えられた図版類(主に紙媒体)、本実験では大型図版と手元資料を押さえ、パソコン画面、即ちデジタルメディアがキーワードの記憶数や作品印象の強さで好成績を収めた。見たい箇所へ直ぐ移れたり、画面を拡大すると細部視認ができたりと、興味関心の在り処に即時対応可能で内省的探求を深め易いデジタルメディアの基本的性質が、上記結果に繋がったのだと考える。臼井らは、ズーム・細部視認・多数比較といったことを可能にしてしまう「インタラクティブな機能」⁷³⁾が、深い学びや主体的取組みを体現し得たと見た。以下、結論部分を引用する。

「図版や手元と比較して、デジタルで鑑賞した方がよりキーワードを記憶し、かつ印象にも残ることが示された。すなわち、鑑賞学習におけるデジタルメディアの有用性が示唆された。」⁷⁴⁾

上記コメントに続き、「加えて、振り返りの質問紙において今後使用したい作品提示メディアを検討したところ、両実験の参加者30名中28名がデジタルを選んだ」⁷⁵⁾と、作品提示メディア自体を巡る参加者の見解も一報された。

以上は鑑賞教育におけるICT機器活用にも有効な根拠を与えるものと考えられる。特に筆者の見方からすると、デジタルメディアの操作面の容易さと面白さは学習意欲喚起面で大切な要素となり、中でも絵の場合は倍率拡大機能が重要な位置を占めるようである。絵を普通に見る時の目と画面の間の標準的距離がここでは極端な程縮まり、絵の表面の薄い層を奥へ奥へと入り込むような細部視認が実現できており、展覧会の展示環境では考えられぬ視覚的経験を組み立てるのだと言えよう(尤も近年、前述通り、観劇時と似る光景、絵の細部の状態を単眼鏡・双眼鏡で確認する来館者を散見するようにはなったが)。

4.4 デジタルメディアの有効性—畔田暁子・鈴木佳苗の共同研究—

上述と関連し、特に絵の鑑賞学習時のICT機器活用への有益な提言を含む先行研究⁷⁶⁾も1件参考としたい。

畔田暁子・鈴木佳苗が質問紙調査(対象：中学校美術科教諭)で明示できた以下3点である。

対象教諭を絞り込むべく、学校との連携実績を有す美術館・博物館に対し事前に質問紙調査を行う等、調査手続きは緻密に組まれたが、詳細は割愛させて戴く。以下、結論部分のみ転記させて戴く。

「1) ウェブ上の画像は第3学年対象の鑑賞学習の授業において利用頻度が高い傾向があり、2) いずれの学年の授業においても『絵画など平面作品』の画像が利用されることがもっとも多く、3) 美術科担当教員は、ウェブ上の画像には画質とともに『歴史・文化的背景』や『素材や技法の説明』などの情報が必要だと考えている(後略)。」⁷⁷⁾

題材構想含め鑑賞教育の研究上、絵画の細部視認が要請される局面にぶつかることが多い。美術館によっては、相当な水準にまで解像度が高められ、カンヴァスなら生地の織目や複数の絵の具の付き方・絡まり方・塗り重ね方もしくは塗布面の亀裂・剥落等、筆者が確認したい作品の細部を精度高く把握する機会を提供してくれる。この拡大視認機能は、鑑賞教育におけるインターネット活用を考える際、検索機能よりももしかすると重要な機能と言えるかも知れない。そこに加え、3)の記述を読むと、授業実践的観点から正確で豊富な作品情報を現場サイドが欲している点も理解できる。

次章では、筆者が構想途次の読解的鑑賞題材で求められる細部視認に関し論じることとする。

5. ハンス・メムリンクの二連画の細部視認ベースの読解的鑑賞

細部視認に重点を置く鑑賞学習の具体例を提示し、本稿を締め括りたく思うが、紙数に限りがあるため、ここは読解的鑑賞用の選定作品を巡る教材研究段階の準備的論察に留めさせて戴く。教材研究は現地での実見体験と資料調査に基づく。学習指導プログラムを示すのは別稿に譲る心算である。

5.1 絵の外観と全体的印象

選定したのは、幸福輝が「メムリンクの聖母子像として最も人口に膾炙した作品」⁷⁸⁾と評す、ハンス・メムリンク「聖母子とマルティン・ファン・ニーウェンホーフの肖像(二連画)(1487年/ハンス・メムリンク美術館[聖ヨハネ施療院])」(図1)である。



図1 ハンス・メムリンク「聖母子とマルティン・ファン・ニーウェンホーフの肖像(二連画)」1487年板、油彩 各44×33cm (枠込寸法: 各52×41.5cm) ブリュージュ, ハンス・メムリンク美術館(聖ヨハネ施療院)

画像出典:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Hans_Memling_Virgin_and_Child.jpg

古都ブリュージュの運河沿いに建つ煉瓦造りの施療院(最初の病棟建設は12世紀半ばに遡る⁷⁹⁾)に本作が蔵される。院内は一部美術館化され、施療院との関係が深かったメムリンクの絵が主要展示作品となっている。鑑賞環境はホワイト・キューブ系の美術館展示室と掛け離れ、旧病棟の聖堂内と似た薄暗がりの中に、「聖ヨハネ祭壇画(1479年)」、「聖女ウルスラ聖遺物匣(1489年)」⁸⁰⁾等、照明されたメムリンクの諸作が浮かび上がる。幸福はかかる場所的特異性を指し、「メムリンクの代表作を有するこの美術館で体験される作品と建物の調和は、近代的美術館には望んでも求めることのできぬものといえよう」⁸¹⁾と書く。

そこで、絵の細部に入る前に、まずは絵の外観的特質を素描したい。

本作は二幅対^{ディフティック}であり、通常画集等には横に2枚連ねた状態で図版が掲載されるが、現地では厚みある保護ケースに納められ、日本の屏風(二曲一隻)のように、2枚が中央接続部の蝶番で「く」の字になるよう少し折られた状態で、スタンドグラスを嵌め込んだ窓の左下、壁を背に台座に設置されていた。画面寸法が、両翼共、縦44cm、横33cmと小振りの恐らくは家庭礼拝用祭壇画である。

左翼の聖母子像も右翼の寄進者マルティンも優しく穏やかで気品に満ち、画面は落ち着き均整が取れ安定的であり、全体が視野に入る少し退く間合で釘付けとなり見続けた。幸福は、本作の発想源に、ヤン・ファン・エイク、ロヒール・ファン・デル・ウェイデン、ディーリック・パウツの様式・細部設計・表現方略等を挙げ、メムリンクの折衷主義的作画態度に言及するものの、「この作品が与える調和に満ちた至福感は、やはり絵画が達成した一つの極点であったのではなかろうか」⁸²⁾と締め括った。

マックス・フリートレンダーは、メムリンクの肖像画の特質をこう表現した。

「彼の肖像画は、表面的な観察よりももっと鋭い吟味をすることによって、個性的となる。注意深い説明的な性格描写は抑えられ、他方肖像表現の慣れと職人的な腕が、描かれる個性を均質のヴェールで包み込んでいく。」⁸³⁾

マルティンは当時23歳の長髪の青年で、児童・生徒にはロック歌手的風貌に映り親近感が持たれよう。名家(貴族的階層)の出身で、後年ブリュージュ市長を務めた⁸⁴⁾。

左翼の聖母マリアは俯き加減の正面像だが、右腕に抱く幼子イエスは $\frac{3}{4}$ 観面で斜め右前方を穏やかだが意思的に見詰める。

その無垢なる真っ直ぐ向かう視線を受信するかのようにして、右翼で合掌するマルティンも $\frac{3}{4}$ 観面で左を向く。

設定は室内。幼子を置くクッションの下は出窓的な棚で、画面左側、聖母が右肘を載せる棚に絨毯^{タペストリー}(ゴブラン織)の紋様が確認できるが、よく見ると、同じ紋様の一部が、右翼のマルティンの服(肩から下がる袖?)と、天・地・小口が金色に輝く時禱書との僅かな隙間に覗くことから、聖母子が座す聖域と寄進者が祈る俗域とが繋がっているのだと驚きをもって知る。因に、聖母子の頭は光線を放散するが、マルティンの頭からは何も出ない。

さらに左翼、向かって右の棚に幼子が左脚を載せる聖母の赤いガウンが拡がり、そこから右翼に続く棚には折り畳まれた赤い布が下敷きとして時禱書を保護しているので、ガウンが額縁の境界を越え右翼に延長しているように見え、超時空的連続性が強調される効果を

生む。なお、細部的観察となるが、開かれた時禱書の捲られた頁は文字が読めそうだった。

左翼の凸面鏡の左の細長開口部、聖母の左肩辺りの十字型中枠を持つ窓、右翼の寄進者の背後に連なる窓には、一繋がり景色が見られ、左右空間の連続的展開がここでも強まる。

左翼右下角、聖母の赤いガウンを注視すると、額縁が一部赤く塗られ、ガウンの先端が恰も額縁の外へ飛び出すが如き騙し絵トロンプ=ルイユ的効果を発揮するのが解る。聖母子の空間が鑑賞者の立つ現実界とも繋がるのを示唆する箇所、重要な細部と言えよう。

続いて聖母子に視線を注ぐ。聖母が持つ林檎を幼子が手を伸ばし欲しがるような、母子間の日常的光景が表されるが、ここには含意を認め得る。林檎は、神との約束を破り、善悪の知識の木の実を食べ墮罪したアダムとエバが人類史に刻印した原罪を象徴。その罪的呪縛(窮極は死)からの解放と救いを、十字架の犠牲死と復活により遂行するのが、林檎を聖母から受け取ろうとする幼子なのである。したがって、ここは神の計画履行の受容場面と理解でき、次のヨハネ伝3章16節を信徒ならば思い浮かべる筈である。

「神は、その独り子をお与えになったほどに、世を愛された。独り子を信じる者が一人も滅びないで、永遠の命を得るためである。」⁸⁵⁾

幼子が裸なのは、一般的解釈だが、全知全能なる最高位の神が、喉も渴き腹も減り、傷付けば痛く、就寝・起床を繰り返し年齢を重ねる身体を持って降誕した事実、神学的用語を使うと受インカーネーション肉を視覚伝達するためである。

以上が、関連的背景や解釈も含め、二連の画面を通常の間合で観察した時の記録である。アラス的に言うなら、遠隔視の結果となる。

5.2 近接視による細部視認の試み

次に重層構造を成す絵の細部に分け入り、小さな個々箇所を解釈しながら見てゆきたい。

館内では顔を近付け至近距離での細部観察が可能だったが、他にも見学者がいるし、倍率を上げ細部を集中的に見始めると、視覚的情報量が激増する感覚に陥るため、加えて前のめりの姿勢が続き眼も体も疲労感が増すので、完璧な把握には到れなかった。

現物の絵を見る鑑賞では、寧ろ諸細部が全体に溶け込む位の距離を保ち、姿勢よく画面観察を行う方が標準的であろうと感じた。

では細部確認の補足はどうしたかと言えば、アラス同様、館内鑑賞後、許可されたノーフラッシュ撮影の画像を点検したり、画集・関連図書類に掲載の精度高く再現された拡大印刷図版を見たりした。そして、比較的小規模の画面ながら多種多様な細部が装填されている状況に気付けた。そのようにしてなし得た細部視認の結果を以下整理しよう。

本作と対面し、強く印象に残った要素の1つが、繊細な観察に裏打ちされた精緻かつ確実で完成度高き対象描写である。

近付くと、聖母の細く波打つ艶やかな亜麻色の髪も、幼子の愛らしき巻毛も、極細筆で1本1本丹念に引かれているのが解る。輝く最明部も極細線で繊細に処理される。

聖母が召す綴織の衣裳の胸元・袖口やクッション表面の金糸を使う絵柄の輝きも、神経の行き届く細かな筆跡をまるで織り込み集積するかのようにして丁寧再現されている。その絵柄は不確かだが柘榴紋のようで、そうだとすると、実がぎっしり詰まった状態から、

信徒組織たる教会を示唆する⁸⁶⁾。

聖母のV字の襟元に縫い付けられた宝飾の描出も細緻窮まり、色合・光沢・透明感等が見事である。赤がルビー、青がサファイア、半透明の白が真珠と思われる。赤はキリストの受難や信仰的情熱を、青は我子の磔刑死を仰ぐ聖母の悲歎や謙遜を表し、色彩を通じて前者が聖母の內衣、後者はガウンと対応する。白は純潔(穢れ無き神性)を表す。

ルビーは「神の愛」⁸⁷⁾を示し、サファイアは「聖母の象徴」⁸⁸⁾、真珠は、特別な価値を持たぬ母貝の内に奇蹟的に育まれる宝石とのイメージから、聖母の清浄懐妊と結び付く。ヘッドバンドを規則的に飾る星型模様も中央の宝石を真珠5個が囲んでできている。マルティンが左手人差し指に嵌めた指輪も真珠製である。真珠の意味については、ノルベルト・シュナイダーのヘント祭壇画論中の説明を参考とされたい⁸⁹⁾。

窓外の風景には添景人物数名が確認できた。白馬に跨る者、曲がりくねる道を歩む者、橋を渡る者、欄干に凭れ川(運河?湖沼?)を遠望する者らがいる。森の向こう遙か遠くには教会尖塔と家並が視認できる。

当時のブリュージュの景観だろうか。ジェフリー・チップス・スミスの指摘によると、マルティンの肩越しに見える橋は、現存するミネワートル橋である⁹⁰⁾。因に、運河と橋が特徴的景観を形作る「ブリュージュ(現地発音はブリュッヘ)」は、「橋」の意である。

窓を飾るステンドグラスにも注目した。マルティンの背部、右翼右上角の図像は彼の守護聖人(霊名[洗礼名]と連動)で、纏うマントを剣で二つに裁断し、半分を裸の物乞いに与えた聖マルティヌス。目を転じ、聖母右背部の二図像の内、右図は、渡し守として重量増し続ける子供を肩に乗せ、溺れ掛けながら川を渡り終えた時、その子供こそが捜し求めた王なるイエスの顕現と悟る聖クリストフォルス。左図は、人身御供とされた王女の救済に勇敢に挑み、槍の一撃で竜を倒す聖ゲオルギウス。

聖人譚に通ずる者が、中心的出来事を示す上掲三図像を見るなら、瞬時に各場面の全容を想起できよう。三図像は圧縮された視覚伝達情報であり、鑑賞者はそこから物語を読める訳である。物語三篇はヤコブス・デ・ウォラギネ『黄金伝説』に収録されている⁹¹⁾。

次に左翼左上角の蒲鉾型ステンドグラスであるが、そこを埋める諸図像として、杉山は、「ニューウェンホーフエ家の紋章と銘、そして『新しい庭』を意味する一族の名を示す四つの標章(庭に種をまく手)」⁹²⁾を列記する。

ニューウェンホーフエ家の紋章と銘とは、聖大ヤコブの象徴的持物たる帆立貝を附した楯型紋章に、牙を剥き吠え威嚇する二本脚立ちの豹が組み合わさり、「IL YA CAVSE (『理由在り』と訳せるだろうか)」が下に添えられた箇所を指す。

その周囲四隅に配置された円型標章が続く説明箇所である。スミスによると、マルティンのファミリー・ネームの「Nieuwenhove」は、英語だと「new garden」となる⁹³⁾。目を凝らすと細部が了解できた。各標章は一種の絵文字で、雲から光線が幾筋も射す中、手が降りてきて庭に種を蒔き、地面に次々花が咲く場面を図解し、ニューウェンホーフエ家に下る神の恩寵と繁栄を表すかのようなようである。

窮め付けは凸面鏡。鏡面には風景も視認し得る採光窓が2つ映り、左側に椅子に腰掛け

幼子を抱く聖母の後ろ姿が映る。左前方には書見台と読み掛けの聖書と思しき分厚い書物も確認できる。と言うことは、額縁が窓枠に変じ、そこを通して観者側より入射する光が聖母子を照らしているとの理屈となる。右側のシルエットは、聖母子を跪拝するマルティンの横向きの姿で、時禱書も存在する。両者 $\frac{3}{4}$ 観面なので、幼子と寄進者が見合う臨場感に富む様子が推察でき、彼の真剣で敬虔な祈りを想像できる⁹⁴⁾。

ヤン・ファン・エイクの熟達した油彩画法がなし得た既述の二作、「宰相ロランの聖母子」、「ファン・デル・パーレの聖母子」で、寄進者が聖母子を聖俗溶け合う同一空間で跪拝する超現実的状況が、凸面鏡内の細微な世界にも成立しているのだと解し得る。

6. おわりに

本稿では絵画鑑賞における細部なる課題に照明を当て、細部を見て捉え考え解釈する細部視認の基礎的論考に始まり、作品提示メディア・ICT機器活用の吟味を経、具体的鑑賞対象を選定しての読解的鑑賞の教材研究段階の考察に到る研究を進めた。

展覧会鑑賞時の絵の細部体験の現況から論を起し、アラスの細部説より諸側面学びつつ、細部視認の理論・実践に互る検討を展開した。その途次、館内鑑賞とは対極的位置付けとなる方途と言うか、それを補填し新視点を齎すアラス流細部視認を導く本質的ツールたるカメラに注目し、そこから鑑賞指導時の作品提示メディアを扱う先行諸文献の検討を行い、細部視認におけるICT機器活用の有効性が確認できた。

以上を踏まえ、実見体験を持ち、細部詳細を把握できているハンス・ムムリンクの代表的二連画を取り上げ、細部視認に重点を置く読解的鑑賞の基盤研究を進めた。

とは言え、鑑賞学習プログラムの開発・構築には未だ到れず、道半ばだが、まずは本課題の完成を目指し⁹⁵⁾、読解的鑑賞研究の多様かつ総合的な発展を今後も模索し続けたい。

註

- 1) 高橋達史「素晴らしき絵空事、もしくは「嘘をつく力」の偉大さについて—ブリューゲルの《バベルの塔》を讃えて—セゾン美術館(土田久子・一條彰子)編集『ボイマンス美術館展—バベルの塔をめぐる(図録)』セゾン美術館, 1993, p.42.
- 2) 高橋達史「マクロとミクロの融合—ブリューゲルの《バベルの塔》の独自性と美術史的意義」ボイマンス・ファン・ペーニンゲン美術館他編集『ボイマンス美術館所蔵/ブリューゲル「バベルの塔」展/16世紀ネーデルラントの至宝—ボスを超えて(図録)』朝日新聞社, 2017, p.20. & p.22.
- 3) ダニエル・アラス(吉田典子訳)『モナリザの秘密—絵画をめぐる25章』白水社, 2007, pp.212-213.
- 4) 「第二十一章 近接絵画史のために」同, pp.231-240.参照。
- 5) 同, p.233.
- 6) 同, p.215.
- 7) 同, 同頁。
- 8) 同, p.238.
- 9) ティル=ホルガー・ボルヒェルト監修/杉山美耶子執筆『ブリューゲルの美術館たち』インスピレーション出版, 2014, pp.66-71.参照。
- 10) アラス, 前掲, p.240.
- 11) 同, p.234.

-
- 12) 同, p.235.
 13) 同, 同頁。
 14) 同, 同頁。
 15) 同, 同頁。
 16) 同, 同頁。
 17) 同, pp.239-240.
 18) 同, p.221.
 19) ジョルジュ・ディディ=ユベルマン(江澤健一郎訳)『イメージの前で—美術史の目的への問い』叢書・ユニベルシタス971, 法政大学出版局, 2012
 20) 同, p.385.
 21) 「補遺 細部という問題, 面という問題」同, pp.383-450.
 22) 同, p.421.
 23) 「事故—物質の輝き」同, pp.410-431.参照。
 24) 同, p.426.
 25) 同, pp.421-422.
 26) 同, p.426.
 27) 同, pp.420-421.参照。
 28) 同, p.419.
 29) アラス, 前掲, p.176.
 30) 小林典子『ヤン・ファン・エイク—光と空気の絵画』大阪大学出版会, 2004, p.67.
 31) 「IV 図像解釈学の^{アポリア}難題と科学的調査」同, pp.66-73.参照。
 32) 同, p.68.
 33) 同, 同頁。
 34) 同, 同頁。
 35) 同, p.69.参照。
 36) 同, pp.69-70.
 37) 同, p.70.参照。
 38) 同, 同頁。
 39) 同, p.220.
 40) 同, p.216.
 41) 同, pp.231-233.参照。
 42) ディディ=ユベルマンは, フラ・アンジェリコがサン・マルコ修道院東回廊に描いたフレスコ画, 「聖会話(影の聖母)(1438-50年頃/サン・マルコ美術館蔵)」の下段パネル4枚の絵の具の飛び散りに注目し, 細部を図像学的・絵画的と類別するアラス的細部観と対応する次の見方を展開した。「《聖会話》のなかのどんなささいな図像学的属性でさえ同定しようとしながら, それと同時に, まさにその下方で, 高さ一・五メートル, 幅三メートルにわたって繰り広げられている, 驚くべき着色花火にいささかも注意を払おうとはしない否認の理由は何か。」ジョルジュ・ディディ=ユベルマン(小野康男・三小田祥久訳)『時間の前で—美術史とイメージのアナクロニズム』叢書・ユニベルシタス975, 法政大学出版局, 2012, p.6.
 43) ディディ=ユベルマン, 前掲[19], p.386.
 44) 同, pp.385-386.
 45) 同, p.223.
 46) 同, pp.232-233.参照。
 47) 同, p.233.
 48) 三根和浪「小学校美術鑑賞作品提示メディアの研究」『美術教育学—美術科教育学会誌』第21号, 美術科教育学会, 2000, p.268.

-
- 49) 同, p.270.
- 50) 同, 同頁。
- 51) 同, p.272.
- 52) 同, pp.272-273.
- 53) 神原正明は、支持体の木の年齢測定結果や放射性炭素解析結果に則り、画家死後の絵であるからブリューゲル真筆はあり得ぬと説く。神原正明「訳者解説」ベアット・ヴィース（神原正明訳）『ブリューゲル《イカロス墜落の風景》—人文主義的ペシミズムの絵解き』三元社、2007、pp.100-101.参照。
- 54) 同, p.8.
- 55) 同, 同頁。
- 56) 藤原は複製提示に関する持説をこう記した。「教師は、本物の作品のもつ情報を出来る限り正確に生徒に伝える責任がある。無意識的であっても、作品の情報を歪曲させて生徒に伝えたのであれば、生徒の真正な美術体験を阻害することにもなるし、なにより作品を制作した作家の冒瀆にもなりかねない。」藤原智也「比較鑑賞教育法における美術作品の提示方法に関する考察」『岡山大学教育実践総合センター紀要』第10巻、岡山大学教育実践総合センター、2010、p.74.
- 57) 同, 同頁。
- 58) 同, pp.75-77.参照。
- 59) 同, p.75.
- 60) 同, p.76.
- 61) 同, p.75.
- 62) 同, p.76.
- 63) 「③PCソフト」、同, 同頁参照。
- 64) 同, p.74.参照。
- 65) 白井昭子・横山ひとみ・北村喜文「作品提示メディアの違いが美術鑑賞学習に与える影響の一検討—大型図版と手元資料とパソコン画面の比較」『日本教育工学会論文誌』第38巻・Suppl.号、日本教育工学会、2014、p.46.
- 66) 同, 同頁。
- 67) 同, 同頁。
- 68) 同, p.45.
- 69) 同, p.47.
- 70) 現在の呼称は『Google Arts and Culture』。 <https://artsandculture.google.com/>
- 71) 同, p.46.
- 72) 同, p.47.
- 73) 同, p.48.
- 74) 同, 同頁。
- 75) 同, 同頁。
- 76) 畔田暁子・鈴木佳苗「中学校美術科の鑑賞学習におけるウェブ上の画像利用の実態と意識に関する調査」『日本教育工学会論文誌』第36巻・Suppl.号、日本教育工学会、2012、pp.85-88.
- 77) 同, p.85.
- 78) 幸福輝「作品解説50, 51」勝國興責任編集『北方ルネサンス』世界美術大全集 第14巻、小学館、2000、p.391.
- 79) 杉山、前掲, p.20.参照。
- 80) アラスは本作を、「驚くべきフランドルのエレガンスに満ちた、実に細緻な絵画」と賞讃し、保護ガラスの無い状態で絵に近付き、画面から50cm離れた位置で登場人物の涙が見えたとの感動的体験を綴っている。引用箇所は、アラス、前掲, p.231.より転記。述

- 懐については、同、pp.231-232.参照。
- 81) 幸福輝「美術史を歩く—メムリンクとブリュージュ」『オランダ ベルギー ルクセンブルク—地球の歩き方(2018~2019年版)』ダイヤモンド・ビッグ社、2018、p.303.
- 82) 幸福輝「ファン・デル・ウエイデン以降の初期フランドル絵画」勝責任編集、前掲、p.129.
- 83) 「6 ハンス・メムリンク」マックス・フリートレンダー(斎藤稔・元木幸一訳)『ネーデルラント絵画史—ヴァン・エイクからブリュージュまで』美術名著選書24、岩崎美術社、1983、p.85.
- 84) 杉山、前掲、p.58.参照。
- 85) 「ヨハネによる福音書」3章16節《新約聖書》『聖書—新共同訳(旧約聖書続編つき)』財団法人日本聖書協会、2003、新約頁p.84.(二段組左段頁はp.167.)
- 86) 「無数の種が秩序正しく一つの果実の中に収まっていることから、権威による統一、とくに『教会』」が、柘榴に備わる図像学的意味である。柳宗玄・中森義宗編『キリスト教美術図典』吉川弘文館、1994、p.379.
- 87) 同、p.341.
- 88) 同、p.340.
- 89) ノルベルト・シュナイダー(下村耕史訳)『ヤン・ファン・エイク《ヘントの祭壇画》—教会改革の提案』三元社、2008、p.29.参照。
- 90) Jeffrey Chipps Smith, *The Northern Renaissance*, Phaidon Press Ltd., New York, NY, 2013, p.137.
- 91) 次の3つの章を参照願う。「一六〇 司教聖マルティヌス」ヤコブス・デ・ウォラギネ(前田敬作・山中知子訳)『黄金伝説4』平凡社ライブラリー592、平凡社、2006、pp.237-259. 「九五 聖クリストポルス」同著者(前田敬作・西井武訳)『黄金伝説3』平凡社ライブラリー582、平凡社、2006、pp.17-28. 「五六 聖ゲオルギウス」同著書(前田敬作・山口裕訳)『黄金伝説2』平凡社ライブラリー578、平凡社、2006、pp.84-98.
- 92) 杉山、前掲、p.58.
- 93) See Smith, op. cit., p.136.
- 94) 鏡像と二連の絵(聖母+寄進者)との空間的關係を、両翼を折る角度も勘案し、CGで調べた研究もある。See Silvio Savarese and David G. Stork, “Reflections on Praxis and Facture in a Devotional Portrait Diptych: A Computer Analysis of the Mirror in Hans Memling's Virgin and Child and Maarten van Nieuwenhove,” *Proceedings of SPIE, The International Society for Optical Engineering*, March 2008.
- 95) ICT機器活用の鑑賞教育への導入に当たっては、勉学途次段階だが、次の先行研究4篇を参考としたい。(a)安東恭一郎・結城孝雄・畑山未央・福本謹一・村上尚徳・黒岩由愛・直塚俊介「体験的Digital Contentsを活用した美術鑑賞教育の展開」『日本デジタル教科書学会年次大会発表原稿集』日本デジタル教科書学会(2015年度年次大会[札幌])、2005、pp.25-26. (b)森長俊六「美術教室におけるICT環境の構築と活用に関する一考察」『広島大学附属中・高等学校中等教育研究紀要』第62号、広島大学附属中・高等学校、2015、pp.87-94. (c)長友紀子・狩野宏明・宇田秀士・竹内晋平「ICT機器が可能にする協動的鑑賞学習の試み—中学校美術科における「美術館の展示をつくる」の実践を通して」『次世代教員養成センター研究紀要』第1号、2015、pp.65-74. (d)池永真義「マルチメディアDAISYの活用で美術鑑賞における思考力を高める学習指導の研究—音声ガイド文の作成過程にICTを活用する試み」『大阪教育大学紀要 第V部門 教科教育』第62巻・第1号、大阪教育大学、2013、pp.55-70.

〔附記〕

本研究推進に際し、日本学術振興会の平成30年度科学研究費助成事業(学術研究助成基金助成金(基盤研究(C))「美術を通じた西洋理解」を推進する読解ベース型鑑賞指導メソッドの研究と題材構築」(課題番号JP16K04679)の援助を受けた。

(2018年10月 1日 受付)
(2019年 2月18日 受理)