

口をきかない芸術作品を目の前にしていると、作品に興味を抱いた人ならだれでも、解釈の道へと踏み出し、作品をなんらかの観念やことばに置き換えることによって意味を納得しようとするものだ。ただ、どう置き換えてみても、説明すべき原物が十分に説明されたと考えるわけにはいかず、解読作業の目的とするところは、むしろ、対象のさまざまな特徴をうまく図示できるような好視点を提示することにあると思いたくなる。そこを出発点として、さらなる解釈や置き換えへと進んでいくと、以前の視点からは見えなかった局面や特徴をつかまえることができる。そうやってだんだんと作品に接近していき、ついには、もう見返りはほとんどなさそうだという地点にまで至る。そのとき、対象について理解可能なものはほぼすべてが理解されたと考えてよい。

もつとも単純な置き換えは、作品の代わりに作者名を置くことだ。それだけで立派な注解の一つといえる。

百年前には、初期イタリア絵画のような未開拓の領域において、作者名を宛あてがうという基礎作業が美術史の主要な仕事と見なされた。いくつかの作品のあいだに一貫性があるとの直観が働くと、それがただちに制作者の名と結びついた。が、いかにも自然なこの置き換え作業が、わたしたちの文化的体質のもとでは、自然なるがゆえにかえって、置き換え作業のもつ決定的で複雑な性格を容易に隠すことになる。すべての注解は原物を脇に押しやるのだ。絵の代わりに名前を置くことは絵を直接の意識から遠ざけることだ。個人の生涯を語ることは絵を見つめることとはまったくちがうことで、二つを同時に行うことはできない。物理的なきときの、一時的で反復不可能な物の特徴を捨てさることだ。かけがえない一瞬が、少なくともその場では、持続性の祭壇の犠牲いけにえにされるのだ。

絵を作者の名に置き換えるというのはありふれた手法だから、その手法が説得力をもつにはどれほどの繊細な神経と平衡感覚が必要なのかを思いやる人は少ない。二つの現象——芸術と、芸術家の伝記と——のあいだには直観的に見てとれる類似や平行関係が多くあるにはちがいない。しかし、伝記による置き換えが原物の型とあまりに通つてくると、置き換えはたんなる重複となり、解釈は重箱の隅をつつくような骨董案内に墮してしまふ。置き換え作業の利点は、作品と伝記とのちがいが、なんだこれは、という驚きや、意外なものとの出会いを招き寄せるところにある。伝記と作品の突き合わせのおもしろさは、二つの矛盾する力がぶつかり合つて独特の効果が生まれるところにある。一方で、芸術作品は作家の生涯に光を当てることが期待される。作品を掘り下げると個人の秘密にせまる手がかりが得られるというわけだ。生涯と作品が等号

で結ばれるのだ。他方、置き換えが単なる重複とならないためには、作者の生涯が作品からはつきりと切り離されて、独自のドラマをもたねばならない。そのとき初めて、伝記上のさまざまな発見が、伝記を知らないで作品を見た場合とはちがった見かたを用意するといえる。

こうした要請に応えようとするのがわざとらしく思えてくるにつれて、名前や伝記は、美術愛好家のあいだではそうでもないかもしれないが、少なくとも美術史の学問領域においては、理解の土台をなすものは考えられなくなった。名前と伝記は、物神崇拜的な市場の都合に合わせて、商売上の格付けに使われるというのはよく耳にするところだし、同時に、普通の能力にもとづく作品評価の試みを軽蔑するような、神秘的で時代遅れの天才崇拜を永続させるものと見なされている。しかし、同じ程度の犠牲を求めめる力が——解釈の内容にたいする同じような強制力をともなつて——美術理解へと向かう以下の接近法の核心にもつきまといっている。

二十世紀の初頭においては、すでに振子はもつと非人格的な置き換え法へと傾いていた。理由の一端は、名前の復活が見こめない美術史の下部領域——主として古代後期と中世の写本美術——が重きをなしてきたことにある。作品制作の中心地や工房が、学者の追いもとめる新しい実体となり、新しい名前となった。原型と先例、手本と複製が語りの主題となり、制作の中心地を弁別することに力が注がれた。知識がふえたのは明白だが、作品の理解となると、さまざまな置き換え作業が混同され、似たもの同士を近づけ、似つかぬものを切り離す、といったことが際限なくくりかえされた。そうした研究活動と、系列中の一点において制作された作品に目を凝らすことは、實際上、折り合いのつくことではなかった。そしてこの方法が、年表

上の別の時代にも適用されるようになると、この衝動は「起源探し」と揶揄されるような反射的行為へと変質していった。仲間の美術史家より少しでも古い原型を探し出してきて相手を出しぬき、それまで注目を集めていた対象をできるだけ早く消去して、別の対象をそこに挿入する、といった見苦しい競争がくりひろげられた。

作品へのこうした近づきかたが限界をもつことは、もともとそれが発展した中世美術史の領域においてさえ次第に明らかになり、さらに制作者が知られ、豊富な記録の残る分野ではいよいよ明らかになってきたので、そこから作品の見かたにさらなる変化が生じざるをえなかった。変化を促した要因の一つとして、近年の美術——つまり、ロマン主義以降の西洋美術——が過去の時代の美術と同等の学問的地位と呼べるようなものを獲得した効果が、遅れてあらわれたことが挙げられる。それまでは、主題と変奏の論理を有意義に展開できる場として、宗教的徴表、人文主義的範型、王侯にまつわる寓喩といった安定した象徴体系があった。中世の写本における線と色の配置の多くは、神学的教義や道徳的教訓と通じ合う意味を担わされていることが容易に見てとれる。等号で結ばれる両辺——線・色の配置と、神学的教義ないし道徳的教訓——は、経験を離れた抽象的な図式をなし、そこに内的な秩序を読みとることができた。心の地図が存在し、等号の両辺はそれにもとづいて同時平行的に組み立てられた。これにたいして、独立性と非宗教性が次第に強くなつていく近代美術を解釈しようとするれば、カンバスに塗られた絵の具と、産業革命、大規模都市の出現、機械化された戦争といった巨大な現象とを比較せざるをえない。美的現象と歴史的現象とをたがいに対応させようとしても、大雑把な対応しかなりたらず、双方にうまく適合する共通の心の地図を想像することはきわめ

てむずかしい。一方をうまく記述できたとしても、他方の記述はどれもこれも気が滅入るほど出来ないのだ。

にもかかわらず、少なくとも二世代にわたって美術史家たちは広汎な社会的・歴史的研究に取り組んだのであって、その研究に本来つきまとう困難を思うと、成功した例があちこちに見られるのは称賛に値する。しかし、この研究にまつわる避けがたい欲求不満と過剰な期待が、反発を招いたのも事実だ。ポストモダンのすりきれた旗を掲げて航海する者たちは、美術を理解できるようにするには、まずもって歴史に理解可能な固有の型などないことを認めねばならない、と主張してきた。かれらの好む説明用語は、難解な言語理論の方へと移っていった。たとえば、言語の構造として理解された——つまり、抑圧されたシニフィアンの自制的相互作用として理解された——フロイトの無意識がその一つだし、さらにはつねに書き手の意図を出しぬいて、意図に反する自律の論理に従う、言語記号の連鎖という脱構築論者の過激な概念が他の一つだ。どちらの場合も（あるいは、二つを組み合わせたよく見かけるやりかたの場合でも）、社会経済史の学問分野が短期間ながら保持していた威信が失墜し、威信はまぎれもなく文学の研究のほうへと、——とくに、フランスの哲学と精神分析に見られる、局所的な、しかし、いかにも魅惑的な傾向を組みこもうとする文学研究のほうへと、——移っていった。

フランス思想に棹さす人びとの困難が多岐にわたることが明らかになりつつある。困難の一つは、遅れてやってきた新人者たちが、新しい社会的美術史へと乗り出した人びとの多くがすでに、自分たちと同じく、バルト、ラカン、フーコーその他による主要文献の発見に刺激を受けていたこと、さらには、当のフランス

での知的流行についてはその人びとのほうがよほど早く理解していたのを忘れてのことだ。ポストモダンの登場によって美術史の叙述が全体として生き生きと説得力のあるものになったことは認めていいが、だからといって、右にいう美術研究史上の記憶喪失を大目に見るわけにはいかない。

口の減らない新保守主義者たちは、アカデミズム業界が流行に乗って意図的な曖昧表現に出ていると非難してきた。しかし、ポストモダンの秘教的な方向転換に貢献した多くの人びとに見られる、純粋な精神のありさまを思うと、その失敗はもつと共感をもつて真摯に説明すべきものと考えられる。答えの一つは、その説明（言い換え）の枠組みを変更することができような、特殊な美術史研究の方法はあるだろうか、と問うところから得られるかもしれない。かつての美術史には、伝記や、工房の系譜や、古代の図像学的な語彙を抛り所とするさまざまな解釈法があったわけだが、いうまでもなく、それは研究の枠組みの変更によって可能になったものだった。交換される枠組みは、両方とも、おおかた美術史家自身が、同僚や先輩たちとともに作り上げたものだった。かれらは視覚現象をじっくり観察するとともに、それらを説明するための語りをいくつも並行して収集した。語りの材料はすべてが手慣れた専門知識の分野のうちにあった。社会的な美術史家たちも、「普通の」歴史家たちが見のがす領域に基礎研究の素材が——つまり、美術の解釈という特別の必要にもとづく研究の素材が——たっぷり蓄えられていることに気づいた。そして、その研究は同時に、美術研究を専門分野としない読者にたいしても、一時代の一地域の全体像を変更するだけの力をもっていた。枠組み変更のそのような相補的な関係は、新しい理論体系のもとではなくなる恐れがあった。実際、退行とでも言えるようなことが起きていた。というのも、高度に発達した専門的な理論を熱狂的に受け入れた美

術史からの転向者たちは、彼らの著作の中でそれを言い換えていくことがなかったからだ。それらの高度に専門的な語彙は、美術史家の使いやすいうように作り直しができるものではなく、ということは、芸術作品そのものが、それを説明するその手法にたいして独立した要求や異議を申し立てられないということだ。となると、自分の考えに凝り固まった保守主義者だけでなく、話の通じる懐疑家までが、一般論として、最新の言語化形式を採用するのは、払う犠牲が大きすぎると判断せざるをえない。かれらの観察する通り、その形式は一方の側にだけ力がかかっているのだ。

だからといって、しかし、解釈の目標を高くすることを控えるべきだというわけではない。少なくともここ三十年ほどは、大体においてのん気の内向きだった領域において、標準をはるかに超える試みとして高い目標を掲げるのは理にかなっている。ただ、わたしがこの本で言いたいのは、美術史家の実践の最上の例のうち、前へと進む手引きが気づかれないうちに潜んでいるということだ。問いたいのは、美術史家が研究対象とするもの——個々の記念建造物や周辺の作品群——のうちに、対象を理解できるものにする暴力的な転置や置き換えの行為にあたるものがすでに示されているはしないかということだ。もしそうだとすれば、説明することは説明を可能にする条件を探ることもあるし、しかも、多少とも恣意的にもちこまれた理論によってではなく、美術史研究の具体的な必然性を通じてそれを探ることであるはずなのだ。

まさしくそのような成果を実現した研究例として、美術史の文献として私の知る、もつともすぐれた挑戦的な三つの仕事結びつく。本章の残りの部分と後続の二章の土台をなすが、その三つの事例研究だ。どの研究でも対象が分析を招きよせ、分析の道案内者となっている。解釈者の天分の半ばは、対象の招きをそ

れと認知することにある。

* * *

二章以下もそうだが、この章でも一つの限定された研究だけを取り上げるつもりだけれど、とはいえ、研究者がどんな経歴のどんな人物かについてはやはり問題とせざるをえない。マイヤー・シャピロが一九九六年に九十一歳で死んだとき、かれは、かつては喜びの源だったが、後年には負担ともなったかもしれぬ賛辞を受けとった。生前、熱意ある若い美術史家たちは、かけだしの一九三〇年代にどうしてあのような途轍とてもない仕事を生み出すことができたのかを物語るように要望し、また、世界恐慌期の左翼政治や人民戦線や反スターリン主義分派へのかれの加担と介在について説明するように、そして、芸術、哲学、社会科学、文学の領域における巨人（や同僚）たちとの温かく豊かな友情について回想するように、くりかえし要望した。にもかかわらず、かれの名声のふしぎさは、その業績と経験を考えに入れると、称賛がもつと広がってもよさそうなのに、そうはならなかった点にある。かれが当然のように手にした熱烈な称賛は、その大部分が美術の世界に限られていた。かれが文学批評か政治学か哲学かに専念していたならば、かれに捧げられた伝記や解説書でもって書棚の一つが埋まっていただろうと考えられる。実際は、ニューヨークの知識人についての数ある研究のなかで、かれは端役がいい所とされているのだが、その一方、学術関係の一握りの論文や批評に限っていえば、二十世紀の知的生活にたいするかれの貢献を正当に評価する作業が始まっている。