

## 絵画作品の美的享受と鑑賞指導法について

—— 美術教育における西洋画鑑賞指導法に関連して ——

種 倉 紀 昭\*

(1995年12月8日受理)

Noriaki TANEKURA

On the Aesthetic Enjoyment of Artistic Works of Pictures  
and the Method of Education for Appreciation

— With Particular Reference to the Teaching Method in Art Education of the  
Appreciation of the Great Painters' Works —

本論は、今日の学校教育現場で関心のたかまりつつある、美術作品の鑑賞教育についてとりわけ西洋画作品の鑑賞指導の課題について、主として美的享受の観点を踏まえて美術教育論的に分析しようとする試みである。章だてとして次のⅠからⅢおよびⅣ結論を設けた。(括弧内の1, 2・・・は節である。)

- Ⅰ 絵画作品の美的享受と鑑賞教育との関連について
- Ⅱ 絵画における作品主題の解釈と芸術創作過程との関係について(1. 美術作品の主題の意味解釈と芸術創作の過程との関連について, 2. 近代絵画・現代絵画の主題の意味解釈について)
- Ⅲ 鑑賞教材としての名画の選択と鑑賞の方法について(1. 美的能力の発達と西洋絵画史の展開との相関関係について, 2. 心的機能・態度と絵画の見方との関係について, 3. 名画鑑賞教育における実作品の意味について, 4. こどもの嗜好性と名画の選択について)
- Ⅳ 結論

[キーワード] 名画の創造性, 主題の意味の解釈, 美的能力の発達と西洋画の鑑賞教育

### Ⅰ 絵画作品の美的享受と鑑賞教育との関連について

美術の鑑賞教育は、作品成立の時代背景や社会・文化の諸相, 制作者の生涯や伝記, 制作の意図や目的の解釈と云う芸術学的な研究の成果を十分に尊重して行われるべきである

---

\* 岩手大学教育学部特設美術科

ことは云うまでもない。文化財を知的に理解することは歴史教育の領域でもある。しかし、以上のことがらのみでは鑑賞教育の構成要素として充分ではない。美術教育の目的がこどもの発達を支え、人間形成を目的とし、また、美術の鑑賞が本来は美的享受・美的認識と云う美学的に定義づけられる精神的・心理的営為に関わるからである。作品やその作家への知的理解・解釈は非言語的 (non-verbal, non-literal) な芸術領域である美術の鑑賞にとって不可欠な一重要要素であるに過ぎない。

西洋画作品の芸術学的理解は、技法・材料史的に絵画を理解し解釈することによって、また、表現様式史的に、美術運動理念的に、図像学 (iconography) 的に、図像解釈学 (iconology) 的に作品内容・形式・主題を分析し解釈すること等を通してなされる。

具体的には、作品成立時代の神話・寓意・宗教教義・文学作品・思想潮流等に基づき、作品主題・制作理念等の説明が享受者に依ってなされる。また、作品が示す現示的 (representative) な表層的な内容ばかりでなく、表現的 (expressive) ・深層的に象徴し意味する内容を作家の思想傾向・創作理念の表明 (作者のことば) 等の検証によって言語的・知的・概念的に理解し受容する活動である。

これに対してオーデブレヒトやゼーデルマイヤーに依れば、芸術作品の美的享受 (ästhetisches Genieß) は、美的教養の習得や受動性 (passivity) に留まらずに作品成立過程の追創造 (Nachschaffen) を含む創造的な営為である。<sup>1)</sup> また、作者の人間性に接近する方式として、享受者の創造性や想像力を働かせ、非言語的諸機能を通して感性の作用 (快・不快の感情)、作品内容に共感 (sympathy) ・感動等を伴う主体的な認識活動である。

ここに更に、美術教育の鑑賞教育の観点が入ると、A. 作品, B. 作家, C. 享受の主体者であるこども (児童・生徒), D. 享受者であり美術教育者である教師, E. 鑑賞教育の目的と授業, の5つの関係が生ずる。また、①文化財としての作品およびその複製 (写真・印刷・VTR・LD等の画像), ②作家・作品に関する自叙伝・評論・研究, 作家の知人・友人等の証言。③それらを美術教育の教材 (授業の題材) として構成し, こどもたちに提示する教師の活動, ④鑑賞の主体であるこどもたちの活動, ⑤美術作品に親しむ教育環境, ⑥作家・作品に関する芸術的価値判断に関する教育的意義・目標, ⑦授業の展開・評価の6つの要素が存在する。

美術教育の鑑賞における題材設定は、こどもたちの鑑賞能力や表現能力の発達段階を充分配慮して行われなければならない。また、授業内容が作家や作品を単なる言語的・知的・概念的に理解する活動に終始することなく、作品を通して感じられる作者の人間性に共鳴する作用や、作品の象徴する意味内容への共感・感動を主眼とする必要がある。作品内容や作者に対するこどもたちの感受性・直観力と主体的で能動的な認識活動を育成・尊重するものであることが肝要である。

## II 絵画における作品主題の解釈と芸術創作過程との関係について

### 1 美術作品の主題の意味解釈と芸術創作過程との関連について

パノフスキー (Erwin Panofsky) の『イコノロジー研究』(1939) に依れば、中世・ルネッサンス期・マニエリスム期の美術作品・絵画作品の主題の意味を理解・判読するには、おおよそ以下の三つの段階が必要であるという。<sup>2)</sup>

- a. 第一段階は、「自然主義的テーマ」に依るもので実際の経験を通して把握しうる「美術上のモチーフ」の作品の解釈であり、事実的テーマや表現的テーマが美術上のモチーフを構成しており、実際の経験や出来事や対象に精通していれば、図像学（イコノグラフィ）の文献資料に依らずに解釈できる段階である。
- b. 第二段階は、「伝習的テーマ」に依るもので「イメージ・物語・寓意」の作品の解釈であり、「文献・資料による知識」に基づき、美術史上で変化するところの狭義の「イコノグラフィ」上の分析により、特殊な「テーマ・概念」の表現方式を洞察する段階である。
- c. 第三段階は、a、bの主題の奥に秘められている「内的意味・内容」、「象徴的価値」を持つ作品を、文化史上・美術史上で変化するところの「人間精神の本質的傾向」や「世界観」に依り、総合的な「直観」を働かせて解釈する段階である。ここでの解釈を、「イコノロジー（iconology 図像解釈学）」的解釈と云う。

さて、フォルケルト(Johanes Volkelt, 1848-1930)等の説を参考にすれば、芸術創作において作者は、漠然・混沌とした「創作的気分」から、次に、「想の胚胎（構想）」(conception)が始まり一定の形式を作り出す。作者の体験に一定の秩序と芸術的形式を賦与して、また、表現素材を有機的にその形式に組合せる試みが繰り返される。

この形式賦与の作用が「形成 (Gestaltung, Formation)」と云われる。<sup>3)</sup> ここには、作者の芸術的な教養、資質、経験、インスピレーションと素材や様式との内的葛藤が生ずる。いわば、制作者の意識世界のコントロールの枠と、その枠外の身体・情念・無意識の活動と材料・技術を使って偶然性も参入し、(色彩的・形態的)造形言語や暗喩に依り、主題の心理的・象徴的表現に向けての造形的推敲を経て作品は完成する。

B. エドワードの『右の脳で描け』(*Drawing on the Right Side of the Brain*, 1979)の説に依れば、本格的な描画や絵画制作には、大脳半球の右、すなわち右脳が主導権を握り、アナログ的な非言語モードが働くと言われる。<sup>4)</sup>

制作者は形成から完成に至る制作中において幾度となく、自作を近付いて見たり、離れて見たりしながら、作品の形態や構図色彩の部分と全体との統合的關係や象徴性を享受者の視点で眺め、作品享受者の画面観賞の際の画面上での視線(関心)の動きや停止(凝視)、認識作用を構図上、空間形成上で洞察・工夫しつつ、自らの感受性を生かして強調や省略を行う。表出・表現の動機がこの「形成」に関わる芸術的形式に齟齬を来す時は、作品の芸術的価値は損なわれる。作者の「形成」が、形成の方法を他者や過去の作品や様式に倣(なら)う時には、芸術創作の動機や芸術的推敲の程度に応じて、独創・影響・参考・引用・パロディー・踏襲・マネエリスム・模写・剽窃等の独創性に関わる作品価値の序列を生ずる。

また、「形成」の仕組みや形式・様式は、制作者の表現タイプやパーソナリティーに関わる。ここでタイプ論に眼を転じよう。V. ローエンフェルド(V. Lowenfeld)は、『美術による人間形成』(1947)などの著書に於いて、擬写実期と青年期の中間に位置する「決定の時期」以後に、視覚的 (visual) な傾向を持つことも (47%)と触覚的 (haptic) な傾向を持つことも(23%)とその中間(混合)的な傾向を持つことも(30%)に造形表現のタイプが分かれることを報告した。<sup>5)</sup> また、触覚型が身体的経験や感受性を重視し、個性的

な線と主観的な色彩や明暗と結び付き、視覚性が観察・経験に依る色彩・配色自体の意味と外観で知覚される光と影や雰囲気重視することを例示している。

また、C. G. ユング(C. G. Jung)は著書、『人間のタイプ』(*Psychologische Typen*, 1921)に於いて、先ず、一般的態度での外向型、内向型の二つに分類し、次に、思考(thinking)・感情(feeling)・感覚(sensation)・直観(intuition)の四つの精神機能と外向型・内向型の一般的態度の組合せ、計八つのタイプとに分類し、二つの型での「思考・感情」の合理的(rational)タイプ、「感覚・直観」の非合理的(irrational)タイプに依る性格タイプの分類を考えた。また、いずれの特定の機能においてもどれかが比較的優勢であるに過ぎず、いずれの特定のタイプにおいても無意識中に存在するある種の対立機能に依る補整的要素を伴い、精神のバランスを個人が保とうとしていると指摘した。<sup>6)</sup>この説はローエンフェルドやリードにも影響を与えている。

リードは、画家や流派に依っては明確に分類ができない相補現象が多いことを前提としながらも、近代美術を4種の主なタイプへ以下のように分類することを試みた。写実主義=思考型、超現実主義=感情型、表現主義=感覚型、構成主義=直覚型のようにである。さらに、リードは次のような分類をしている。<sup>7)</sup>

外向思考型：大概の時代に見いだされる自然主義的様式

内向思考型：印象主義、ドラクロア、コンスタブル、カラヴァッチオ、ティエポロ、  
中国絵画の全伝統、有史以前の洞窟壁画

外向感情型：原始人の芸術、「客体化された感情」、文明時代では非造形美術

内向感情型：ゴシック寺院の建築家、ウィリアム・ブレイク、ルドン

外向感覚型：ルーベンス（強いて入れればレンブラント）

内向感覚型：グリューネヴァルト、エル・グレコ（内向感情型がかなり混入する）

外向直覚型：ピエロ・デルラ・フランチェスカ、

内向直覚型：近代抽象絵画

以上に述べた、表現タイプの存在と、主題の創造（制作）と享受・理解（鑑賞・解釈）での二つの異なる言語・非言語モードのベクトルの克服とを、作品鑑賞指導にあたり、予め教師は予め認識していなければならない。前述のパノフスキーの作品主題の解釈の段階論と、フォルケルト説を参考とした創造過程の側からの「形成」作用論を総合してみると、制作者が単純に「表したい事や物」を図示したり、「見た事物」を写し取ったり、明暗の便宜的導入等をしただけでは低次元の自然主義作品をすら形作り得ないことが分かる。

創造過程での過去の画家は、主題表現、自己表現、再現性と自己のパーソナリティーとの関係を明らかにするために苦心を重ねたのである。（ある時には、画家の真情を露骨に表す直截的な表現を避けるために、擬似的な登場人物や道具だての暗喩を用いる場合もあったが、）主題表現を芸術的に実現するためには、あるいは、印象派のように視覚的真実を表すためには、どのようなシンボリック表現あるいはモチーフを用いたら良いか、空間表現法、構図法、彩色法をとるべきか、形態、色彩、光と陰影、絵肌（マティエール）などを画面上でどのように配置し、デザインしたら良いかについてである。

フランス浪漫派を先駆者として、印象派に始まった近代絵画の自律性は、神話や物語、

出来事のいわゆる物語性を離れて、絵画形式独自の非言語的シンボルで表現することにより、また、画家の個人的主題と個性尊重の上に築かれて来たのであるが、それ以前の名画や傑作の中にも、近代性と自律性を併せ持つ傑作が数多く存在する。J. ローゼンバーク (Jakob Rosenburg 1893-1980)は『美術の見方—傑作の条件』(1967)の「結論」部において次のように述べている。<sup>8)</sup>

ここで、二十世紀の代表的な芸術家の作品から得た「質」の基準を顧みるならば、次のことに気づく筈である。すなわち、再現芸術同様、抽象芸術においても「質」の指標となるものは、相変わらず、形式によって作品に組織を与える点にあるといえよう。たとえば、創意や独創性、表現の簡潔さ、示唆性とならんで構想を整理し統一する力などの基準が重要であった。そして再現芸術の中に認められた他の基準も、同じく抽象芸術へ応用できるものであろう。例をあげれば、感受性、明瞭性(的確な整理)、一貫性、選択力、活力、アクセントの幅、形式関係の豊かさ、鮮明度、柔軟性、平衡感覚、溶材への配慮などである。

また、スーザン・ウッドフォード (Susan Woodford)女史は『絵画の見方』(1983)の中で、このように述べている。<sup>9)</sup>

「達者な画家は、自分の絵をいかに組み立てるかを心得ている。色彩の調和に対する細やかな感覚を備えているし、色彩の不協和音を活用する大胆な感覚ももっているかもしれない。そして、伝統の強みを意識していると同時に、その限界も知っている。」

以上の二人の指摘は、絵画や素描の傑作の条件、質の高さの条件を示している。そして前者は、名画鑑賞の際に、他の同時代の平凡な作品との条件的な比較が必要であることも示唆している。

## 2 近代絵画・現代絵画の主題解釈の段階性について

創造過程とイコノグラフィ、イコノロジーの関係を、ルネッサンス以降の絵画や近代絵画、現代絵画にも敷衍して主題創造と主題解釈の方法として対応させ、更にまた三つの段階の主題解釈の方法と近代以降の画家のモチーフや主題との関係を考察することも可能であると思われる。第一段階は自然主義的、印象派的、野獸派的な表現に関係し、表現派、象徴派、シュルレアリスムは第二段階と第三段階に関わり、抽象絵画、抽象表現主義、オブアート、ポップアート、概念芸術は第三段階に関わると云うようにである。画家の無意識の入り込む表現世界と世界観に関わる第三段階のイコノロジーが作品創造過程の「形成」と完成までの過程と大きな関係を持つ。

絵画表現は絵巻物や壁画等の大画面や絵物語本等は例外として、時間性に関わる形式や論弁的形式に依るものではなく、現示的(現前的)形式に依るものであり、二次元の空間性に関わる造形的視覚芸術であるから、絵画作品の美的享受は観照者に依って同時的、直観的に為される。そして、また、そこには観照者の作品に対するある種の距離感、利害得失関係や日常性を離れた、カント(Immanuel Kant)が『判断力批判』(1790)に云う「美的無関心性(ästhetische Uninteressiertheit)」の態度が要求される。ある意味で純粹に意識作用の枠内に留まる行為である。しかし、本章に述べたように、作品の主題創造と主

題解釈とは方法的に能動性と受動性の固定した主・従属の位置関係にある訳では必ずしもなく、いずれも創造力、洞察力に裏打ちされて研ぎ澄まされた直観力を必要とする。様々な意味内容の意味・文脈 (context) を盛り込む、また、読み取ると云う相互の緊張した意識作用の上に名画の価値が成り立っている。その意味で、物質的傾向と自律性を強める近代絵画、現代絵画の傑作の意味解釈には、第三段階に関わるマネリスティックな古典的名画と同様に、作品享受者の創造性と能動性が不可欠となるのである。

### Ⅲ 鑑賞教材としての名画の選択と鑑賞の方法について

#### 1 描画能力の発達段階と西洋絵画史の展開との相関関係について

描画能力の発達と西洋絵画の歴史を対置して見ると或ることに気付く。2歳程の乳幼児期から15歳程の青年期までの描画の発達過程、すなわち、いわゆる錯画(乱画)期、象徴(命名・図式前)期、図式(シェーマ)期、擬写実期、写実期等と云う画期の流れが、旧石器時代の線刻画・原始絵画、古代エジプト絵画、中世宗教絵画、ルネッサンス期絵画と云う様式史の流れと類似性を持つのではないかと云う問題である。個人の描画の個体発生が絵画史の系統発生を繰り返すと仮定できないかと言い換えることもできる。この仮説が成り立てば、こどもたちのそれぞれの画期に応じた絵画作品の選択が、鑑賞教材を取扱う上で容易になる筈である。しかし、この仮説は西洋絵画史をより詳細に見ると成立しないことに改めて気付く。そして、それは西洋絵画史が単なる様式発展史でない理由からも来ている。また、旧石器時代の線刻画が図式(シェーマ)期に相当するとしても、旧石器人に依る絵画が、新石器人のそれとどう絵画史として繋がるのであろうか。類猿人史から人類史へと云うダーウィンの進化論の仮説にも関わる問題を残している。また、アルタミラやラスコーの動物壁画は再現的であるために画期における象徴期にも図式期にも相当しない。ローエンフェルドはこの問題を、『児童美術と創造性』(1938)に、前述の視覚型と触覚型との関係で詳細に論じている。<sup>10)</sup> 結論として次のように指摘する。以下は要約である。

個体発生的に、弱視者と盲目者の最初の制作(の段階)は、生物発生的法則に従う。また、彼らは感情と思想を触覚型特有の美的能力の発達に沿って絵画の象徴的表現に実現し、人類の美術の歴史を個体発生的に再演することができる。美術発生の最初の段階である「擬似の自然主義的段階」は、筋力によって支えられて旧石器時代のフィジオプラスチック・アート(physioplactic art)自然物もしくは、そのじかの記憶像の直接的な再現から成り立っている芸術—M. Verworn)に対応する。しかし普通児の場合は筋肉組織を支配する力を欠くために、描画の初期の発達段階で素朴なフィジオプラスチックな絵画に接するイデオプラスチック(ideoplactic)<sup>11)</sup>な絵画を実現することなく抜かしてしまう。

#### 2 心的な機能・態度と絵画の見方との関係について

さて、以上に加えて、西洋絵画様式史を絵画の他律性から自律性への価値の展開・変化の歴史として見る事が可能であり、絵画鑑賞対象が既に西洋美術史・芸術学において成立していることは、章のIで既に詳述した。これを前述のウッドフォードの解説を参考に

簡略に以下の項目に示す。<sup>12)</sup>

- ①画家の社会的・文化的・歴史的位置や地位, 制作の社会的・文化的・歴史的・地域的背景, 東西絵画で異なる表現の理念・目的
- ②絵画の主題・意図・象徴的意味内容と, それに現われた画家の個性
- ③空間の幻影(写実性・再現性=イリュージョニズム)への度合い
- ④絵画のデザイン(形態・色彩・構図。絵画の物質構造。心的構造と画法)

一枚の絵に対する画家(もしくは制作経験者)としての鑑賞者の興味・関心は, アナログ的な右脳の働きに依る「絵画のデザイン」(上記④)や「空間の幻影」(③)であるとを前提とする。鑑賞の端緒には内向的, 外向的な態度が, 知的・感情的・直観的・(視覚・触覚・体性感覚・平衡感覚等の)知覚的等の各機能と結びつき, 「絵画の主題・意図・象徴的意味内容と, それに現われた画家の個性」(②)を感じ取り, ②と①の知的解釈行為を伴って鑑賞体験が成立する。その②, ③, ④の鑑賞体験に見られる態度や精神機能の選択は, 補整的なものも含み, 複合的な組合せである場合が多いと思われる。その絵が傑作であればある程, 絵は②, ③, ④に関わる(心的な態度と機能において優位な)画家の性格タイプを強く打ち出している。IIの1に述べたユングの論を援用すれば, 傑作は, 合理的な機能, 非合理的な機能のいずれかを鑑賞の際に鑑賞者に強く要求する場合がある。内向的, 外向的な態度と心的機能が組合わさり, その組合せに柔軟性を持つ鑑賞者程, また, 傾向が異なる多くの絵画を広汎に理解できることになる。

### 3 名画鑑賞教育における実作品の意味について

今日の名画に関するテレビの鑑賞番組の報道やVTR, レーザーディスク(LD), カラー・スライド, 複製画は確かに優れていても, 画面への採光の違い, レンズの視点の位置の違いがあるために, 真の鑑賞には実際に見なければ意味がないとする意見も鑑賞教育論にある。視聴覚機器, 印刷, 写真等のレンズや媒体(メディア)を通しての鑑賞はあくまでも擬似体験に過ぎぬからと云う理由である。そういう主張は全く妥当性を欠くものでは決してないが, 実物を見ることのみが常に鑑賞教育成立の不可欠の条件である訳ではない。

ボッティチェリリの『春』(1476頃), レオナルドの『モナ・リザ《La Joconde》』(1503頃), レンブラントの『夜警』(1642)を例にとれば, 実際に見て誰しもが先ず感ずるのはこの世に一枚しかない実物で, 傑作であるとする印象である。それは, ベンヤミンが『複製芸術とその時代』で書いたところの, 礼拝的価値「アウラ」<sup>13)</sup>である。前述の主張が間違っていないとすれば, 傑作の実物を数多く鑑賞すればするだけ, 鑑賞者の直観的な鑑識眼が育まれる。『春』, 『モナ・リザ』, 『夜警』のいずれの実物からも, 画家の目指した彩色層の厚み, 薄みの操作, 色彩のヴァルールや形態の微妙さが感じられ, 部分や全体に関する過不足なく完成した絵画印象が鑑賞者において得られる。

中世の祭壇画の板絵の画法を残し, ギリシャ・ローマ神話の影響のある卵黄テンペラ画の板絵でイタリアの宗教・思想界の激動期に描かれた『春』。レオナルドの生成・終末の自然観・人生観と明暗法, スフュマート技法<sup>14)</sup>が見られ, モデルが誰であるのか論争のある胡桃油に依ると思われる油彩画の板絵, 『モナ・リザ』。エッチング(腐蝕銅版画)の天才でもあるレンブラントに依るバロック油彩絵画の代表作で, 集団肖像画として描か

れ、当時の発注者たちには不評で、彼の人生の明暗の分岐点ともなった、白色の盛り上げと透明色の組み合わせと明暗法の美しいキャンヴァス油彩画の大作、『夜警』。この三つは、実際に観て印象派絵画と異なるそれぞれの技法で描かれていることが分かる。『モナ・リザ』には縦方向の板目さえ見える。

カラーの複製印刷では、画面の一部の色彩が異なっていたり、全体の色調が実際よりも赤みを帯びていたり、明暗の対比や色調が強く出ていたりして印刷される場合が多い。つまり、絵のヴァルールや色彩が実作品と違う場合が多いのである。また、ディテールが分からずに絵に近付いたりする鑑賞の方法にも実物鑑賞であれ、おのずと限界がある。したがって、傑作の実作の印象を永く記憶に止めようとする絵画の専門家であるならば、当時の基底材や画法や使用媒材、使用顔料色についての専門的な予備知識の蓄積をし、実作を前にしての印象が薄れないうちにメモを採ることなどが必要である。色調、艶、筆触（タッチ）、彩色層の重なり等の複製写真で再現不能な絵肌（マティエール）や感動を認識し、記憶すべきである。厳密に言えば、褪色等の経年変化や汚れ、欠損等に依って、現在の絵が古色を帯びている場合があるので、そのことも考慮して鑑賞する必要がある。古典的な技法で描かれた絵画作品には絵画層の仕組み（絵画組成）に関する修復家に依る光学的分析資料が参考になる。実作品を見ることに依って得られる情報や感動は前節に述べた①～④を補強するものであり、美術専門の学芸員、造詣の深い美術教育者に依る解説を伴う美術館見学が授業形態として理想的であるが、複数の画家の作品を短時間で観る方法を取らざるを得ないので「絵画のデザイン」（④）の感覺的分析を中心に、こどもたちの作品から受ける印象・感情・感動に伴う「アウラ」と作品の創造性に対する関心を大切にしたい。美術館を利用する場合は、美術館の持つ社会教育的機能と鑑賞教育との接点を教師が意識することも大切である。

#### 4 こどもの嗜好性と名画鑑賞について

こどもたちの描画・絵画制作においては、（モチーフ、主題やテーマとして）「何を」、（形成・自分の思いや感情や対象の印象の表現・表出、まとめ方の方法、技法・材料、制作と表現の意図・目的として）「どのように」描くかが問題になる。

名画鑑賞においては、作品の中で「何が」、「誰が何のために」、「何時・何処で」、「どのように」描かれているのかが問題になるが、「面白い、きれいだ、上手い、丁寧だ」などの肯定的印象と、「何が描かれている難しくて分からない、下手だ、暗い、派手すぎる、気持ち悪い、厭らしい」と云うような否定的印象とに関係する嗜好・好悪の判断はあくまでも作品鑑賞の第一次的な問題であるが、否定的印象のもとでは鑑賞教育は成立しにくい。

ケルシェンシュタイナー(G. Kerschensteiner)、バート(S. Burt)、エング(H. Eng)、リュケ(Luquet)、ローエンフェルド、リード(H. Read)、アイスナー(E. W. Eisner)等の美的能力の発達論とを複合して描画表現形式のタイプや絵の嗜好性のタイプに関連すると推論すれば、一つのクラスに内面的合理的タイプと外面的非合理的タイプと云うようなパーソナリティーの異なるこどもたちが混在し、個々の心理構造の環境的变化・発達等に関わって、描画表現段階を個々に辿っていることになる。また、このタイプへの分化の傾向は学年の進行につれて強まり、補整機能も発達し、適切な学習・教育に関わってパーソナ

リティーに適応した個性的表現や客観描写が可能となり、美的能力の格差は低年齢時よりも狭められると思われる。このパーソナリティーの違いは、前述したように過去の巨匠画家や近・現代の画家にも認められる。従って、画期との対応のみに適応させるだけでなく、こどもたち個々人のパーソナリティーに適応した複数の絵画の鑑賞教材を学年の進行につれて、教師は選択すべきである。

#### IV 結 論

文化財を知的に理解し、文化財を愛護する態度を醸成することは教育にあっては基本的に重要である。鑑賞教育は、美術史的・芸術学的・美学的な研究成果を活用して成立する。それに加えて美術教育がこどもの発達を支え、人間形成を目的とすることを鑑賞教育においても踏まえることが重要である。鑑賞教育はこどもたちが主体的に作者の人間性や創作表現の精神活動に接近し、そのことに依り美的能力（鑑賞力・表現力）の向上を自ら育むことが期待できる活動として、こどもの心理や発達を教師が充分理解しつつ行われるべきである。ことに、創作表現活動とのバランスの上で授業展開が図られるべきである。また、名画・傑作に内包される造形言語（絵画のデザイン）、絵画組成、主題内容は傑作成立の諸条件であって、それら諸条件に関する感性的・知的な解釈・理解・感動を含めた名画の美的享受・鑑賞は、教師の美的能力と美的教養とも関わって、こどもたちの美的能力の発達や嗜好性の分化への教師側からの深い洞察とも関連して、鑑賞教材としての名画の選択や授業方法をもおのずと規定するのである。

鑑賞教育・鑑賞授業の構造と美的享受・教育の課題を別表に示した。鑑賞教育には美的享受（鑑賞）・教育・授業に関わる複合された成立要素と課題が構造的にあり、そのどれを強調するかによって名画鑑賞教育や授業の内容や目的や主眼点が様々に変化する。年代や題名、主題の説明、記憶中心になることを避け、絵の発する視覚的・触覚的・シンボリックなメッセージをこどもたちが知覚し、感性的に認識し、傑作の条件を名画から読み取る楽しみを覚え、作家と作品の人間性と創造性への知的な理解・認識に至ることを鑑賞教育の中心に据えるべきである。

〔表〕 鑑賞教育・鑑賞授業の構造と美的享受・教育の課題

鑑賞教育に関わる主要素	鑑賞授業の成立要素	関連する課題
A. 優れた絵画・画家  (発達段階・美的能力に合致し、美的認識能力を上げ人間形成に資する教材となり得る作品。傑作を生み出す方法論が明確な画家)	①文化財・「アウラ」としての絵画。その複製（写真・印刷・VTR・LD等の画像） ②作家・作品に関する自叙伝・評論・研究、作家の知人・友人等の証言、美術史 ③傑作の条件（造形的、造形心理的、技法的、非言語的な表現・象徴の特質、創造性）	○実作品体験と擬似体験 ○作品の独創性・創作過程と創作意図・目的・技法、作品主題の意味（3段階的意味構造） ○作品の現代的価値・作品の自律性と作家のタイプ（パーソナリティー）、現代的価値
C. 美的享受と価値判断の主体者であるこども（児童・生徒）	④（各パーソナリティー毎に感動対象の分化が見られる）こどもたちに依る活動；観察、印象的な理解・感動；感覚、美的認識力・判断力・想像力・構想力	○美的直観力・洞察力・判断力・想像力・感受性・思考力・認識力・表現力・感情・感覚・右脳での認識とその多様化・個性的分化

D. 主体的美的享受者・ 価値判断者であり美術 教育者である教師	⑤鑑賞教材を選択・構成し、環 境を整え、こどもたちの鑑賞 を支援する教師の活動（感動 ，理解，認識。作品・作家研 究と児童理解に基づく教材研 究）	教師自ら美的享受を实践 することに加えて、こども の美的享受と表現発達 ，個性等の多様化につい て教育的関心と配慮をす ること
E. 鑑賞教育と授業の目 的	⑥作家・作品に関する芸術的価 値判断力の深化 ⑦表現と鑑賞とに相互的に関わ る美的能力の開発と深化	○芸術的価値観，作品の 見方の発見と伝承 ○児童理解と表現・鑑賞 の発達論との統合 ○非言語モードでの傑作 の条件の発見と伝達

(注；引用文献・参考文献等)

- 1) 吉岡健二郎編『美学を学ぶ人のために』世界思想社 1981, pp.21-23；竹内敏雄編『美学事典』弘文堂 1984, p.94
- 2) E. パノフスキー著，浅野徹他訳『イコロジー研究』美術出版社 1993, pp.3-19
- 3) 竹内編, *op. cit.*, p.172
- 4) ベティ・エドワード著，北村孝一訳『右の脳で描け』マール社 1981 参照。
- 5) V. ローエンフェルド著，竹内清他訳『美術による人間形成』(*Creative and Mental Growth*, 1947)黎明書房 1966, pp.327-344
- 6) ユング著，高橋義孝訳『人間のタイプ』(ユング著作集1)日本教文社 1970, pp.3-142；河合隼雄『ユング心理学入門』培風館 1967, pp.45-63参照。
- 7) H. リード著，植村鷹千代・水沢孝策訳『芸術による教育』(*Education through Art*, 1945)美術出版社 1959, pp.89-124
- 8) J. ローゼンバーグ著，山本正男他訳，『美術の見方-傑作の条件』講談社1983, p.259
- 9) S. ウッドフォード著，高橋裕子訳『絵画の見方』岩波書店 1989
- 10) V. ローエンフェルド著，水沢孝策訳『児童美術と創造性』(*The Nature of Creative Activity*, 1938)美術出版社 1960, pp.150-170参照。
- 11) 「想像的」の意味。同書では，フェルボーンが「表現が，じかの観察からきたものでなく，思想，演繹，もしくは抽象的知識をあらわすときに使っている」と記す。
- 12) ウッドフォード著，高橋訳, *op. cit.*, pp.1-7
- 13) W. ベンヤミン著，佐々木基一訳『複製技術時代の芸術』晶文社 1970, pp.17-19
- 14) sfumato, 15世紀末から16世紀にかけてイタリアの絵画に使われた技法で，人物や物体の暗部の輪郭がそれをとり囲む暗い背景や空気に融合するように，輪郭をぼかす技法である。レオナルド，コレッジオ，アンドレア・デル・サルトによって用いられ，19世紀にフランスのブリュードンも用いた。