

# 芸術作品の科学的調査は作者の意図を更新することに終わるのか？

秋庭 史典 (akibaf@is.nagoya-u.ac.jp)  
〔名古屋大学〕

Do scientific researches on artworks end up with the alteration of authorial intention?

Fuminori Akiba

Graduate School of Information Science, Nagoya University, Japan

## Abstract

In 2004, The National Research Institute for Cultural Properties Tokyo announced astonishing results of the scientific research on OGATA Korin's Folding Screen with Red and White Plums. According to the report there were many discoveries previously invisible to unequipped eyes not only of us but also of trained art historians of Japanese art, but among these discoveries the most surprising one to the art historians was the fact that Korin did not use gold leaf for its background but only coated it with gold-dust and a kind of vegetable dye called Kariyasu. They were forced to alter their interpretation on the authorial intention and concluded that the intention of the author was to make believe his audience. But does the significance of the scientific research or technical examination end up with the mere alteration of authorial intention? Is it enough to shift the interpretative responsibility onto the silent author? To make this point clear I examined whether the discovery can be exhaustively interpreted with the frame of "partial and moderate intentionalism". After comparing the interpretation of pentimento revealed in Johannes Vermeer's Young Woman Reading a Letter at an Open Window and of gold-like depiction in Nicolas Poussin's The Adoration of the Golden Calf with Korin's case, it becomes clear that the real significance of the scientific research is in the revelation of some wrong interpretative assumptions with which art historians of Japanese art interpret their object, especially their arbitrary use of genre. In addition it also revealed the prevalence of another interpretative method which does not aim at authorial intention. It is the method that treats every single point on a painting as perfectly equivalent material with no regard to genre, subject, motif, nationality, and authorial intention.

## Key words

scientific research, technical examination, works of art, intention, author

## 1. はじめに

2004年2月14日、MOA美術館（静岡県熱海市）で、「尾形光琳「紅白梅図屏風」の新知見 調査速報とシンポジウム」（主催 美術史学会、独立行政法人文化財研究所東京文化財研究所、MOA美術館）が開催された。そこでは、独立行政法人文化財研究所東京文化財研究所（以下、東文研と略記）による作品（図1）の科学的調査（蛍光X線分析・高精細デジタル撮影・蛍光撮影法）、加えて、日本画家宮廻正明、染師吉岡幸雄、伊勢形紙伝統工芸士内田勲による

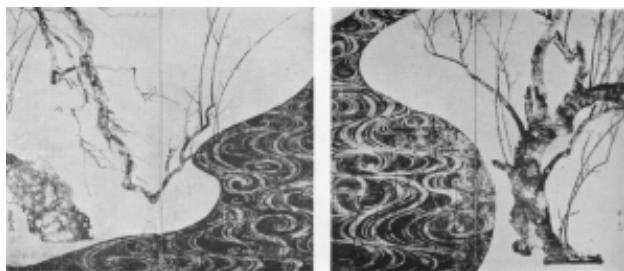


図1：尾形光琳（紅白梅図屏風）MOA美術館

作品の再現制作の結果、この屏風が金箔・銀箔を使用して製作されたとする従来の説が否定される可能性が高いとの報告が行われた。光琳はそれらを使用せず、金箔と見える部分には金泥と植物染料（かりやす）を、銀箔と見える部分には藍を用い、それらしく見えるよう偽装していた可能性が高いということがわかったのである<sup>(1)</sup>。最終的な報告書も、美術史学会発行の学会誌『美術史』第158号（2005年3月発行）によれば、近々出版される。

この「調査速報とシンポジウム」をハイライトに、東文研・保存科学部長早川泰弘と同・情報調整室専門職員城野誠治に代表される若き「科学者」が作品そのものに向ける最新鋭の装置が、ガラス越しに眼を凝らし時に手にルーペを携えて作品に挑む大御所「美術史家」たちの諸説を覆していくようすは、NHK エデュケーショナル制作の番組「NHK スペシャル」（本放送は2004年8月21日土曜日午後9時から9時45分まで）で、再放送も含め、少なくとも二度紹介された。放送では、この新知見を「画期的」と呼ぶナレーションがつけられ、「日本美術を根底から覆すもの」とする美術史研究者の声が紹介されている。もっとも、「科学者+実作者」対「美術史家」の構図は、本人たちによって明言されているわけではない。番組が、あえてそうした対立を際立たせるよう編集されているだけである<sup>(2)</sup>。

番組では、金箔ではなく金泥と植物染料を使用したとす

る仮説を補強するための再現が宮廻によってなされたあと、次のように問うていた。「ではなぜ金箔らしく描こうとしたのでしょうか?」なぜ金箔らしく描こうとしたのか。これは作者光琳の意図を問うことばだろう。ここで美術史学者(辻惟雄東京大学名誉教授)が登場し、それは「擬作」なのでは、との見解を披露する。光琳と同時代の津軽藩召し抱え「御擬作者」小川破笠(はりつ)が、漆器で楽茶碗と見まがう作品を制作したことにもあるように、当時の大名に擬作を楽しむ心があったのでは、との見解を示唆したのである。だがこの擬作説は、番組ではこの後提出されるもうひとつの仮説—技法分析に由来する仮説、つまり、光琳が梅を描く際に用いた「たらし込み」の技法によって、水分をはじく金箔よりも、それを吸収する金泥の方がよかった、だから金箔に似せた金泥を使ったのだ、とする宮廻説と再競合させられている。

しかしながら、ここで問題にしたいのは、番組が強調しようとする「科学者+実作者」対「美術史家」の対立ではない。そうではなく、この新知見のほんとうの意義は何か、この新知見がわたしたちに新しいものをもたらしたのであればそれは何か、ということである。(もちろんそうしたものが何も無いことも考えられる。)この問いには、二つの視点が含まれている。(1)肉眼で見えないものが見えるようになること、そして(2)(1)と作者の「意図intention」に関する解釈との関連である。はたして、(1)によって(2)が更新されたことが、この新知見の意義なのだろうか?

科学的調査に基づく新発見と作者の意図の関連という、すぐさま思い出されるのが、三浦(1995)による議論である。そこで三浦は、自然種と名目種の区別を導入し、作品名を自然種名と捉え、潜在する作品の真の姿が理論(歴史学・伝記・物理学・・・)の進歩につれて次第に暴かれてゆくと考える立場(作品をめぐる物理的・心理的発見に依存して、どこまででも作品の外延を拡大し作者の意図を変更することができる)を、作品名を名目種とみなし、作品の何たるか是一群の特徴の束によって紛うことなくすでに定義されていると考え、特別な手段を持つもののみがそれに近づきうる秘教的な物質や意図の詮索を拒絶する現象主義の立場と鋭く対置していた。この区別によれば、今回の「新知見」も、終点を持つことのない、自然種としての芸術作品の探求が営々と続いていることが再び知らただけで、それ以上何の驚きももたらさないことになるはずだが、どうであろうか。

以下、制作者の意図を積極的に認めない立場と、制作者の意図を考慮する立場とを紹介し、後者に沿いながら、冒頭の「新知見」の意義に限って手短かに考察することとしたい。

## 2. 制作者の意図を考慮しない立場(anti-intentionalism)

肉眼では見えない新事実の発見によって、これまで考えられていたとは異なる作者の意図(たとえば「擬作」であること)が明らかになった—このように言うなら、すぐさまアンチ・インテンショナリスト anti-intentionalist から

の反論を受けることになるだろう。ここでは、自分自身を「かなり厳格なアンチ・インテンショナリスト」とみなしている、ドミニク・ロペスの見解(Lopes 1996)を参照する。

ロペスはおおまかに言って次のような見解を有している。観者 viewer が絵をピクチュアラルに理解するためには、必ずしも制作者 maker の意図を知る必要はない。制作者の意図を知ることが重要になるのは、観者が制作者とのコミュニケーションを目的とするばあいである。観者が制作者とコミュニケートすることと、観者が絵のピクチュアラルな意味 pictorial sense を理解することとは別である。絵のピクチュアラルな意味を理解するとは、適切な同一性認定の方法—たいていの場合それは再認技術 recognition skills による—を駆使し、視覚情報から描かれている X を同定するという、再認 recognition の問題なのである<sup>(3)</sup>。

この立場から見れば、光琳の(紅白梅図屏風)は、そのピクチュアラルな意味、つまり描かれている X の同一性認定に関する限り、そもそもあらためて調査すべきいかなる問題も有していなかったことになる。観者が受け取ることのできる視覚情報から描かれている X の読み取り=再認に関する限り、東文研による科学的調査の前と後で、変化したものはなにもないのだ<sup>(4)</sup>。しかしながらこの立場に立つ限り、新知見と意図の関連を考えることができなくなってしまふ。別の立場を考慮することとしよう。

## 3. 部分的に意図を認める穏健な立場 (partial and moderate intentionalism)

アンチ・インテンショナリストであるロペスにとって、肉眼では見えないものが見えるようになったことも、それにより制作者の意図を変更する必要が生じたことも、何ら驚くべき発見とはならない。

これに対し、ロペスのようなアンチ・インテンショナリストの立場を、制作者の意図のみを絶対的に尊重する立場 absolute intentionalism よりも優れたものとして認めつつも、その難点を指摘し、自らは制作者の意図を部分的に認める立場を採用する研究者もいる。その代表が、レイズリー・リヴィングストンである<sup>(5)</sup>。

リヴィングストンは、アンチ・インテンショナリストの功績と難点を、次のように説明している。リヴィングストンによれば、アンチ・インテンショナリストの功績は、次のジレンマを指摘して、制作者の意図を絶対と考える立場の抱える難点を明らかにしたことにある。そのジレンマとは、次のようなものである。

- 芸術家の意図が、芸術家の生産したテキストあるいは構造のなかに首尾よく実現されている場合、解釈者は芸術家の意図を参照する必要はない。
  - 芸術家の意図が、人工物あるいはパフォーマンスのなかに首尾よく実現されていない場合、芸術家の意図を参照することは、作品の意味に関する主張を正当化するには不十分である。(Livingston 2005: 146)
- いずれの場合も、解釈者が制作者(芸術家)の意図を参

照する必要はない、というジレンマに陥る。作者の意図を絶対視する立場は、これに有効な反応を示すことができない。これに対してリヴィングストンは、部分的あるいは穏健なインテンショナルリズムを唱え、その立場から上のジレンマに対し答えると同時に、意図を排除する立場の難点を指摘し、意図を絶対視する立場よりも穏健な仕方、意図の再導入を図っている。次のようである。

ある種の意図、すなわち明示されていない意味 *implicit meaning* のようなタイプに属する意図は、発話あるいは作品の意味の決定に関わる限り、テキストの内在的特徴に関して単に冗長な *redundant* ものではない。明示されていない意味とは、直接には伝えられていない意味である。しかしそれは、間接に、何か別の意味を伝えることによって伝えられている。たとえば、話し手（ないし書き手）が、「pではない」と表現するために「p」と言うとき、「pでないこと」は単に話し手の言わんとすることではなく、発話そのものの意味である（この典型的な事例が皮肉）。同様に、芸術家が、何らかの意味が明示的に述べられることなく含意されているような作品を制作しようと意図した場合、その意図は冗長なものではないのである<sup>6)</sup>。

したがって、すぐれて上首尾な芸術制作の場合でさえ、作品に明示されていない意味が、最終的な芸術の構造・展示・配置、あるいは最終的なテキストのなかに内在していることがあると考えなければならない。またその場合には、最終的な構造・展示・配置だけを、「意図付度の誤謬 *Intentional Fallacy*」論者のように、意図を排して）慣習や文脈的要因だけと結びつけても、作品に明示されていない意味を完全に決定することはできない。そのような意味を決定するためには、最終的な構造・展示・配置と慣習や文脈的要因以外の事実（たとえば後述するペンティメントなど、制作過程での描き直しや塗りつぶしの事実）が必要なのであり、そこには、テキスト・人工物・パフォーマンスの有する諸特徴に加え、作者の意図が含まれるのである<sup>7)</sup>。

以下このリヴィングストンの立場にそって、考察を進めてみよう。この立場にとって、肉眼には見えないものが見えるようになることが大きな意義を有していることは言うまでもない。問題は、冒頭の（紅白梅図屏風）のケースが、この部分的に意図を認める穏健な立場の範囲内にとどまるものなのか、である。

#### 4. ペンティメント

この立場に光琳のケースが回収されるのかどうかを明らかにするために、同じく、肉眼では見えないものが見えたときの作者の意図と関係している事例を取り上げてみる。それは、リヴィングストンのもうひとつの論文タイトルにもなっている、ペンティメント *pentimento* の場合である。ペンティメントとは、一般的に、「絵画やドローイングにほどこされた変更の証拠。視認可能なもの」を指すが、リヴィングストンの考えるペンティメントは、もう少し限定的である。それは、芸術家が、部分的に完成した自作を批判的な目で見、自分のしたことが誤りであるか、少なくとも

も今強く求められているものではないと信じるようになり、人工物あるいはデザインのうち、（些細な部分ではなく）表現上、あるいは再現上、すでに重要な内容を与えられていた部分を再制作・再配置・覆い隠した際に行われた、トリビアルでない描きなおしという、芸術家の意図的行為のことである<sup>8)</sup>。（Livingston 2003: 91-2）

たしかにここでは、肉眼で見えないものが作者の意図に関わる判断を形成する要因となっている。しかしながら、あまりにも明らかなように、これは光琳のケースとはまったく異なっている。フェルメールの場合（図2、図3）、肉眼で見えなかったが見えるようになったのは、塗りつぶされた別の主要なモチーフであるのに対し、光琳の場合、かつて肉眼では見えなかったにもかかわらず科学的調査の結果見えるようになったのは、最終的な形態に現れたのとは別の、主要なモチーフではない。見えるようになったのは、背景を構成する物質が、肉眼で見た場合に考えられていたのとは異なる物質の組成をしていたことなのだ。一見似ているようでありながら、光琳のケースは、最終的な形態には明示されていない作品の意味を、制作過程における意図の変更から考察しようとするリヴィングストンの穏健な立場とも、この立場に依拠して彼が想定していたケースとも、完全にはかみ合わないことがわかった。光琳のケースは作品の深層＝作品の過去、それと関連する作者の意図に向かうものではないのである。

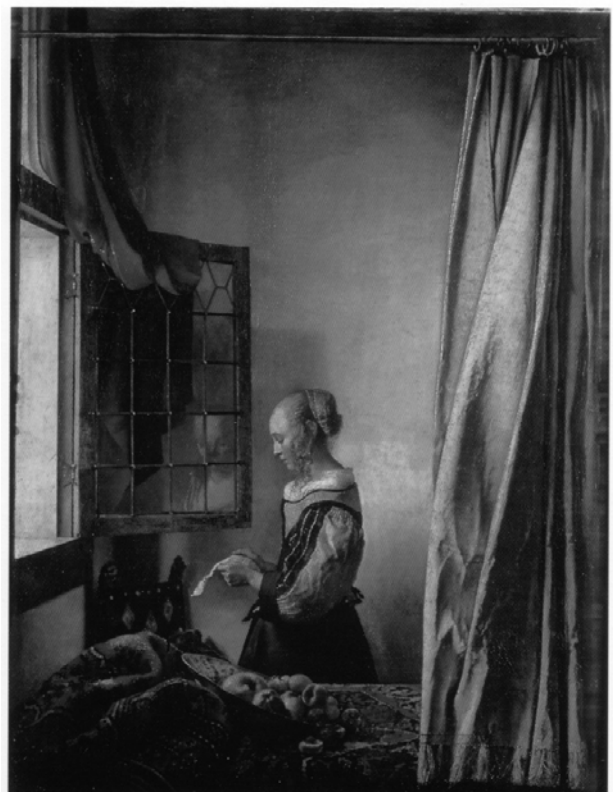


図2：フェルメール（窓辺で手紙を読む女性）ドレスデン、絵画館



図3: フェルメール (ヴァージナルの前に立つ女) ロンドン、ナショナル・ギャラリー

## 5. 黄金の子牛と解釈の枠組みとしてのジャンル

科学的調査が明らかにしている真の問題は、もっと別のところにあるのではないかと事態をさらに明らかにするために、光琳の作品と、プッサンの描いた著名な油彩画 (黄金の子牛の崇拜) (1635年頃、ロンドン、ナショナル・ギャラリー、図4) を比較してみよう。この作品に描かれた「黄金の子牛」が、実際には金を使って描かれたものではないことは、誰でも知っている。科学的調査を待つまでもない。黄金だけでなく、この作品のありとあらゆる箇所が、(光琳のケースと同じように考えれば) 偽装された素材で描かれていることになるが、誰もそのような主張をすることはないだろう。肉眼では金に見える箇所が実際の金を使用し



図4: プッサン (黄金の子牛の崇拜) ロンドン、ナショナル・ギャラリー

ていなかった。だから騙されたなどと考える人がいるだろうか。ありえないだろう<sup>(9)</sup>。油彩画とはそういうものだからである。

プッサンの油彩画なら問題にもならない (フェルメールの油彩画でも同じである) ことが、光琳のケースでは大問題となる。ここに、東文研による科学的調査がもたらした新知見の、ほんとうの意義を考えるためのヒントがあるとされる。問題は、絵画の深層や作者の意図に潜んでいるのではないのだ。

番組内で起こったことを、もう一度思い出してみよう。東文研保存科学部と情報調整室による科学調査の結果として報告されたのは、蛍光X線分析で金の検出量が少ないこと、箔足の部分に2倍の金の量が検出されないこと、高精細デジタル撮影による高倍率での拡大画像に繊維が大量に見えたこと、刷毛目が見えたこと、蛍光撮影法により植物顔料であることがわかったことなど、あくまで物質に関わる部分の報告、それだけである。そこから、知られざる作者の意図に関する見解を披露したのは、あくまで番組を見る限りでは—それが番組制作者からの依頼・教唆だった可能性は否定できない—、東文研の研究者たちではない。ほかならぬ、美術史家であり、日本画家であった。彼らは、新たに発見された物質的事実を、あいもかわらず、光琳という一人の人間の制作意図と結びつけ (たとえそれを光琳と複数の職人による集団制作に読み替えるとしても)、新たな光琳像をつくりあげることに努めてしまっている。

実際に、今回の新知見による再解釈の対象になったのは、光琳ではなく、むしろ、こうした行動を繰り返す、美術史家に代表される人々の有していた解釈の枠組み、解釈者の意図の方ではないだろうか?

それは、光琳 (紅白梅図屏風) に対する過去の解釈を支えてきた前提、つまり、これは美術ではなく工芸作品であるという前提と、それが工芸作品と知りながら美術作品であるかのように解釈しなければならない—なぜなら光琳は工芸作家ではなく芸術家であるから—という、ねじれた前提である。そもそも、これから解釈しようとしている作品が西洋の芸術観をもとにしたどのジャンルに属するのかを決めてから作品解釈を始めるというのは、それ自体、奇妙な前提である。金泥と刈安 (かりやす) を用いて描かれていることが見抜けなかったのは、作品を初めから工芸とみていた証拠である。(工芸だから金箔が使用してははずだという思い込み。) にもかかわらず、一部の美術史家はこれまで、それが工芸であることを隠蔽し、光琳という偉大な芸術家個人の仕事とみなしてきたのである。彼らの解釈は、二重基準だったのだ<sup>(10)</sup>。

## 6. おわりに

しかしほんとうに衝撃的なのは、今回の調査により、これまでの解釈の前提となっていた、別の二重基準の崩壊が明らかになったことである。つまり、主題の明らかな場合、作品の解釈は主要なモチーフ (意味ある形態を有する部分) に対しておこなわれるものであって、有意味な形態をもたない部分が解釈に関わることはないとする前提が、よ

うやく崩れたのである。あらゆる箇所が等価な物質として、解釈上同じ意義を有するとみなされるようになったこと。これこそ、光琳のケースがもたらしたほんとうの衝撃であると考えられる。

これは、写真登場以降の絵画（ドット絵画の長い歴史を思い浮かべてほしい）やデジタル技術の世界ではすでに長い歴史を有する思考法が、ようやく日本美術研究の世界にも浸透し始めた、ということではない。（この意味で日本美術が覆るわけではない。）モチーフ、主題、日本というフィルター、そのフィルターを通したゆえにはじめから混乱して用いられるほかなかったジャンルの概念、その混乱したジャンル概念ゆえにいくらかでも更新の可能な制作者の意図などとは無縁の研究、芸術作品という概念とすら無縁の、人体であろうか何であろうか、あらゆるものを物質の関係から考察しようとする研究（あえて言うなら物質移動史であろうか）の余力が、芸術と呼ばれた領域にまで及んできたのだ、と考えた方がよいように思われる。ますます解放的・開放的であると同時にますます秘教的になっていくこの研究が何を意味するのか。それは（少なくとも日本美術史研究の新時代などとは関係がないように思われるが）今回の考察の範囲を大きく超えている。近々公刊されるであろう報告書の検討も含め、今後の課題としたい。

## 注

- (1) 2003年から行われてきた調査で明らかになったこの事実は、番組によれば、肉眼ではまったくわからなかったことであるかのように扱われている。しかし、金箔を使用していないのでは、形紙を使ったのでは、という疑念そのものは、以前からあったと思われる（でなければ美術館も調査を依頼したりはしないだろう）。ただし決定的な証拠がなかった。解明に時間がかかったのは、たしかに光琳＝ひとりですべてを成し遂げた偉大なる芸術家というイメージにとらわれた美術史家がそれを見抜けなかったことが一因かもしれない。だが、それ以前に、作品調査そのものを、美術館が長いあいだ許可してこなかったことが、より大きな原因ではないか。蛍光X線分析などの方法は、ずいぶん以前から存在しているのだから。シンポジウムについては、井手（2005）を参照のこと。
- (2) 実際各種調査により確認されたのは、蛍光X線分析で金の検出量が少ないこと、箔足の部分に2倍の金の量が検出されないこと、高精細デジタル撮影による高倍率での拡大画像に繊維が大量に見えたこと、刷毛目が見えたこと、蛍光撮影法により植物顔料であることがわかったこと、などであるが、装置を用いて得られたデータを、研究者自身の豊かな経験や整然と管理された資料アーカイブの力を借りて、研究者自身が判断してゆく姿は、かつてルーベシかなかった時代に美術史研究者が行っていたことの一部を延長したものであり、両者はあらゆる点で敵対するわけではない（番組が、依頼者＝MOA美術館、主人公＝東文研、援助者＝実作者、敵対者・偽主人公＝美術史研究者、という物語仕

立てにされていたおかげで、この点は見えにくくなっている）。だが、だからといって科学的調査が不要などとはまったく思わない。延長であるからこそ、そうした設備をもたない機関や研究者は、確実に、相当不利な状況に追い込まれていくはずである。

- (3) ロペスにとり、作者の意図と作品の意味とは別である。それが同一になるのは、絵画がマニフェストのようなものであるときだけである。制作者の意図は、制作者が言おうとしたことを確定するのに役立つだけで、作品が言おうとしていることを確定するには、ふさわしくない。描こうと意図されたものと実際に描かれたものが伝えるものとは、必ずしも同じではない（そのおかげで、あまりにも下手で何を描こうとしたのかわからない子供のなぐりがきも、それが母親を描こうとしたものだということがわかれば、ピクトリアルな意味は成立しなくても、コミュニケーションは成り立つ。）ロペスにとって重要なのは、後者、つまり実際に描かれたものが伝えるものだけなのだ。

なお、誤解のないように付け加えておけば、ロペスは、制作者の意図をまったく無視しても構わないといっているのではない。ただ、ロペスの考えによれば、意図についての知識が必要になるのは、作品から伝わることと、制作者が伝えようとしたことのギャップを知ろうとするときだけである。また、ロペスは、「ふさわしい知覚者 *suitable perceiver*」や「ふさわしい観者 *suitable viewer*」ということばを用いているが、それは、描かれたものが何かを理解するための知識を備えた観者という意味であり、肉眼では見えない物質の組成を観ることのできる知覚者、観者という意味ではない。

- (4) レンブラント（バテシバ）の主題認定についてのロペスの説明を参考にできる。この作品はバテシバを描いたものなのか、それともモデルのヘンドリックエを描いたものなのかという問いに、ロペスは次のように答えている。ヘンドリックエをバテシバに由来する情報を伝達するための適切な導体たらしめているのは、バテシバへの類似性である。バテシバへの類似性に依りヘンドリックエはモデルたりうるのであるから、この作品の第一のソースはバテシバ、ヘンドリックエはそれに依存した第二のソースにすぎない。つまりこの作品は、バテシバを描いたものなのである（Lopes, 1996: 161-5）。モデルと画材では主題に対する位置が異なるとはいえ、同様の考えを採用するならば、素材が何であろうと、その素材が特定の順序で配置されることによって得られた画面上の形態は、その形態が金箔に似ているがゆえにそれは金箔であるという情報を伝達するための適切な導体たらしめられるのだから、素材についての知識が更新されることは、この作品が描いているものが金箔であるという判断に、何の変更ももたらさない。ただし、この説明は、類似性という、問題のある基準を持ち込んでしまっている。
- (5) 類似の立場を表明している研究者にレヴィンソン *Jerrold Levinson* がいる。レヴィンソンの言う「仮説的

意図の立場 hypothetical intentionalism」(Levinson, 1992) とリヴィングストンの立場の異同については、Livingston (2005: 155-165) を参照のこと。

- (6) 意図に関する实在論、道具主義、消去主義、物理主義、外在主義などについては、Livingston (2005) のCh.1を参照のこと。信原 (2004) もあわせて参照のこと。意図の概念は古色蒼然としたものに見えるかもしれないが、実際には、著作権、情報倫理(画像配布の責任所在など)、ドキュメンタリー映像と画像編集の関係等々、情報環境におけるさまざまな問題に関わる重要な概念であり続けている。
- (7) またこの立場は、最終的な作品の形態に実現されなかった意図とならんで、作品には意図されざる意味 unintended meaning があるとする見解を排除しない点でもすぐれているとされている (Livingston, 2005: 150)。
- (8) こうしたペンティメントの存在が知られている著名な作品としてリヴィングストンが取り上げているのが、ヨハネス・フェルメール(窓辺で手紙を読む女)(1658~1659年、ドレスデン、絵画館、図2)である。よく知られているように、この作品のX線写真は、完成作では何も描かれていない背景の壁に、かつて直立するキューピッドを描いた大きな画中画が描かれていたことを明らかにした。そのキューピッドは、同じフェルメールが後に制作した、(ヴァージナルの前に立つ女)(1669~1671年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー、図3)の背景に描かれることになるのと同じものであったと推定されている。このキューピッドは、「唯一の愛」を示すことから、もしこれが最終形態に残されていけば、(窓辺で手紙を読む女性)の読んでいる手紙が、まぎれもないラブレターであることがよりはっきりと示されたはずである。にもかかわらず、フェルメールはそれを最終的な形態に残すことはしなかった。(小林 1998, Livingston 2003)

そこから、「ではなぜフェルメールは、このキューピッドを消去したのか?」という、意図に関する問いが生まれることになる。この消されたキューピッドを、最終的な形態に残された手紙の内容を決定するもの(明示されていないけれど、この手紙はラブレターなのだよ)とみなす解釈が、有力なものとして考えられるだろう。だがリヴィングストンは、作者の棄てた内容が、最終的な形態の意味するところを決めるとする立場(制作者の当初の意図に近いものをほんらいの意図とする、絶対的な意図の立場)を採らない。リヴィングストンは、作者の消したモチーフを、最終的な作品形態が意味「しない」もの、とみなすのである。肉眼では見えないにもかかわらず見えるようになったものは、最終的な人工物の形態が直接見せる特徴を解釈する際の、否定的拘束として使用される。フェルメールは、これがラブレターであると断定させないことを意図したのだ、と。最終的な形態に明示されていないのは、手紙をラブレターと判断させまいとするフェルメールの意図である。

- (9) 偶像崇拜はけしからん、という宗教上の理由から、黄金の牛という主題そのものに激怒する人は、もちろんいる。Freedberg (1989) を参照のこと。作品についてはVerdi (1995) を、金を使わない金の表現については、Podro (1987) を参照のこと。なお、板絵に工芸的要素を読み込み、そこから制作者や注文主の意図を論じることは、前世紀前半の美術史研究でも行われていたことである。一例がWind (1937) であるが、その場合でも制作者の意図が偽装(擬作)にあるとされることはない。人物や静物モチーフのレベルで偽装がおこなわれることはあまりにも日常的であるため、それをもって制作者の意図とすることはないように思われる。
- (10) 今回の調査により、光琳が芸術家ではなく、実は工芸的発想に基づき、多数の職人を使って制作を行うプロデューサー兼アーティストであることがわかった、という、番組中吐露される見解は、半分は誤りであることになる。従来美術史研究者も、美術と工芸の両方を、都合によってうまく使い分けていたからである。これは、ウィーン万博(1874)の際に「美術」という翻訳語が考案使用されて以来の問題であるが、これについては佐藤(1999)を参照のこと。

## 引用文献

- Freedberg, D. 1989 *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago.
- 井手誠之助 2005 平成16年度シンポジウム発表要旨 美術史、185、376-7。
- 小林頼子 1998 フェルメール論 神話解体の試み 八坂書房。
- Levinson, J. 1992 *Intention and Interpretation: A Last Look, Intention and Interpretation*, Ed. by Iseminger, Gary, Temple, 221-256.
- Livingston, P. 2005 *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford.
- Livingston, P. 2003 *Pentimento. The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*. Ed. by Gaut, Bery and Livingston, Paisley, Cambridge, 89-115.
- Lopes, D. 1996 *Understanding Pictures*, Oxford.
- 三浦俊彦 1995 虚構世界の存在論 勁草書房。
- 信原幸弘(編) 2004 シリーズ心の哲学 I 人間篇 勁草書房。
- Podro, M. 1987 *Depiction and the Golden Calf, Philosophy and the Visual Arts*, Ed. by Harisson, Andrew, D. Reidel Publishing Company, 3-22.
- 佐藤道信 1999 明治国家と近代美術 美の政治学 吉川弘文館。
- Verdi, R. 1995 *Nicolas Poussin 1594-1665*, Royal Academy of Arts, London.
- Wind, E. 1937 *An Allegorical Portait by Gruenewald: Albrecht von Brandenburg as St. Erasmus, Journal of Warburg Institute*, 1, 142-62.

(受稿: 2005年5月30日 受理: 2005年6月10日)