

類似の臨界

— 影響か否かの判別基準をめぐって —

稲賀 繁美

はじめに — 類似性の逆説

『シャリヴァリ』に載った有名な戯画に、当時のフランスの王様、ルイ・フィリップの肖像というのが知られている(図1)。左上には、飽食のためか下膨れの、見慣れた王の肖像がある。右下にはおなじように下膨れした西洋梨が描いてあって、その表面には、傷でもついたのだろうか、八の字の下の縦線二本とそのあいだにぶつちがいの罰点がある。ところがその周囲を右うえから左下にかけて順番に見て行くと、最初は王様の肖像であったものが、徐々に西洋梨へと化けてゆく過程がみえてくる。そうしてみると、最後の画面の八の字は垂れ目、立て棒二本に罰点は口と鼻、とみえないこともない。否フィリップは、一度視覚的に刷り込まれれば、これがいやおうなく王様の戯画をしか意味しないことを、意図的に利用していた。

さてここで最初の質問。このフィリップの戯画で、いったいどこまでが王様の肖像で、どこからが西洋

梨の絵だ、といえるのか。一見笑ひ話にみえるが、実際にフィリップンが刊行した「梨」の絵が司法当局によって差し止められ、肖像権侵害だか、出版条例違反だかで裁判沙汰となった際に、法廷でフィリップンが裁判官にむかつて問うた質問がこれだ、といわれている。これに先立ち、すでに一八三二年には仲間のオノレ・ドーミエが、当時の政界の大物を描いた戯画の中央に、どうみても西洋梨としかみえない堂々たる物体を、デンと据えていた(図2)。どうやら「類似しているかどうか」は、視覚対象の客観的な特性というよりは、視線を投げかける側の個人的な認知あるいは集合的な同意のいかんに拘わる問題であるらしい。本稿で問題にしたのは、類似認識の集団的共有の有無を司る機構のメカニズムだ。人々が何かと何かは似ているとか、一方から他方への影響がある、などと確信したり納得したりするとき、そうした判断を背後で支えているのは、どのような機制なのだろうか。

ここで渡辺慧の「醜いアヒルの子の定理」の復習をするまでもあるまい。あいにく手元に『認識とパターン』(岩波新書)がないので、似ても似つかぬ表現になっているかも知れないが(類似性の程度判断は、読者にご一任申し上げる)、一般向きにひらたく言えば、数学的に見るかぎり、類似の基準を立てれば立ってただけ、それと同数の差異が見いだされる仕組みであって、ものごとを比較する場合に類似を云々することができたためには、どの類似を重視し、それ以外を無視するかという価値判断が暗黙のうちに介入してくる、といった内容だった。生活するためには、世界を言葉に分ち、分類することが必要だが、それはその場その場の有用性の度合いに従った分類であって(「科学」として例外ではない)、有用性の基準は、何が重要か否かの判断を背後に控えており、そこには類似か否かの判断を下した側の価値体系が透けて見えることになる。

要するに、認識と価値とを分離することは、認識論的に誤謬である、というのが「醜い家鴨の仔の定理」



図1 フィリップン『ルイ・フィリップあるいは洋梨』(石版画、1836)



図2 オノレ・ドーミエ『1831年の顔』(石版画、1832)



図3 グランヴィル『人から蛙へ』(デッサン、1834)

(渡辺氏はこの表記だったはず)の教え。そして実際極論すれば、あるものを、それとはまったく似ていないものによって指し示すこともでき(これは言語の定義だ)、ある文化的文脈に属する構成員を対象にするならば、その「類似性の欠如した記号」のなかに、全員一致で(ありもしない筈の)同一性を認知するように事態を仕組むことだって容易にできるわけである。一八三四年にグランヴィルの描いた「カリカチュール・フィジオノミック」には、人間の横顔にある一定の変換基準で変形してゆけば、やがて蛙の横顔に変貌する、という疑似科学的図解が見える(図3)。ここでも、右端の蛙から逆算して、左端の人物に「蛙顔」類型という「類似」性を想定するか、それとも、右端と左端とはまったく属性を共有しない顔面が、一定の曲率の変形規則で形成されうることに、創造の神秘を嗅ぎ取るかで、その読解はまったく性質を異にするだろう。

一、類似性認知の機構

とすれば、類似性に関する科学とは、類似の有無を検証されるべきデータの水準の科学というよりは、それに劣らず認識主体にいかにして類似あるいは類似の欠如を意識させ、説得することができるか、という説得術、あるいは修辞学の問題ともなる。こうした前提に立ち、まだおよそ科学的とはいえないがたい初歩的な実験を実施した。一連のイメージ資料を被験者に手渡し、イメージの両者に類似を感じるか否かをマークしてもらい、という方式を用いた。採用したイメージ群は、(ア)美術史学の領域で、専門家のあいだでは、これといった厳密な基準もないまま、並べて掲載するうちに、相互に影響関係があるとの了解がなぜか成立し、これといった反論もないまま、いつしか学会の通説となってしまったもの。(イ)それと酷似した例なのに、なぜか影響関係が学会ではひろく認められてはいない事例。(ウ)純粹造形的には両者そっくりだが、歴史的状況証拠からいって、専門家のあいだでは影響関係が否定されているもの。(エ)集合的にある問題意識に沿って現れた、類似構図群など、であった。

問いとしては、(一)最初に、施験者からは何らの予備的知識も与えずに、いわば直観的に類似を感じるか否かを回答して戴き、(二)つづいて被験者にたいして、それぞれのイメージ群の関係について状況証拠などの説明を加えて、再度吟味戴き、影響の有無に関する判断が変わったか、それとも変わらなかったかを返答して戴く。(三)なぜそれぞれの判断を下したのかも、余裕のある範囲で返答を戴く。(四)とりわけ、説明の前後で類似の有無の判定が変化した場合には、類似から類似欠如、あるいはその逆に判断がうごいた理由、判断基準の異同、自らの判断への疑念など記述してもらうこととした。(五)そのうえで、試験に用いた図版

に関して事前に知識があったか、それとも初見がほとんどだったかを記入してもらった。(六)最後に参考まで(と偽って、被験者の視覚特性をカテゴリー化するため)、各被験者のご専門も欄外に注記していただいた(なお著作権の関係で実験図版全体は、採録できない)。

データ数や管理の杜撰から、統計的处理も不可能で、まだまだ思いつき段階の実験だが、そこから得られた、とりあえずの暫定的な観察結果を述べるならば、以下のとおりとなる。

- (一) ふたつの物体や映像に類似を見いだすか否かには、個人差のばらつきが、かなり大きい。
- (二) そうした類似判定を下す場合の、暗黙の基準——つまりもつとも意味のある基準として何を優先的に選択するか——もまた、ひとりひとりによる個体差のばらつきが、かなり大きい。
- (三) またこうした類似性判定を陰で支える基準(およびその食い違い)は、個別の事例について、類似か否かで被験者の見解が分かれたときに、初めて明るみに出ることが多い。
- (四) 反対に、類似か否かの判断が全員一致の場合には、一致した理由は問われない場合が多いが、吟味してみると、全員が同様の基準によって同一の結論に達したとはいいがたい。
- (五) またしばしばこうした大多数の一致が直観的に成立する場合ほど、暗黙の判断基準を明示的・言語的に分節することは困難であり、かつ言語化してみると、およそ根拠薄弱な常識や、場合によっては集団的な範疇矛盾に立脚していることが暴露される場合も少なくない。
- (六) こうした類似判定の基準は、個々人の受けてきた教育、個々人の専門技能や専門とする分野によって異なる場合がある。とりわけ高度の専門職がその専門に自信をもつてくだす類似判定の場合、意識

化が徹底している分、限られた弁別基準だけを無条件に優先し、分析的記述に固執して、かえって全体的、総合的な判断が疎かにされる傾向がみられる。

(七) 反対に、比較的初期教育段階で刷り込まれた判定基準は、同様の教育をうけてきた集団内では、暗黙のまま共有される可能性が高く、その教育による刷り込みの特性を際立たせるためには、集合的に異なった判断を示す(例えば異文化)集団との比較が不可欠となる。

(八) さらに、類似の有無を判定する際の条件付け(すなわち試験実施者の修辞法)によって、被験者の判断は、かなり大きく左右される。対象となる事例にたいする施験者の専門的権威が大きいだけ、被験者にたいする影響も大きいだろうと、一般には予測できる。

(九) ただし、施験者から被験者の被る影響の大きさは(施験者の権威への反発として、かえって逸脱した捻くれ回答を記す可能性も含め)、被験者の「性格」によって大きく左右される。

二、類似性納得の陥穽

以上のような観察がある程度有効性をもつものとする、そこからただちに、いくつか由々しき帰結が導かれることとなる。そのなかのひとつを三段論法で戯画化してみよう。(一)類似の科学は、何が類似しているか否か、という観察対象をめぐる研究というよりも、むしろ反対に、どうして類似の有無を判定してしまふのか、という観察者の側の問題をも扱わねばなるまい。(二)さらに、その観察者の側の類似判定に関する判断基準がけつして一義的ではない以上、観察者同士の観察行為における類似の有無が問題となる。(三)だ

が、となれば今度は、観察者群における観察行為の類似の有無を判定する研究者が、いったいいかなる価値判断によって、観察者群の類似の有無を判定したか、という問題が発生し……(以下略)。

右の事態を図解する具体例を暴露しておこう。実は、本書の執筆者の皆様にも、研究会のおり被験者(というより被害者)になって戴いたのだが、実験回答用紙の欄外にいただいたコメントが面白い。コンピュータ技術関連の専門家には、数学的あるいは幾何学的な合同あるいは相似が成立しない比較には、一切すべて類似性は欠如、との「狭い」判定を——意図的に——下す被験者があった。これは右の(六)に当てはまる事例だが、そうした自分の立脚点を意識したうえで、さてそれを無条件に絶対と考えるか、それとも逆に、自分の日ごろの専門的営みの前提を再び問い直す、という方向に導かれるかには、個体差が見られた。

いうまでもなく、実施した実験は、類似性判定の個人的機制を明るみに出す、などという科学的有効性への信頼に支えられているところか、むしろその実験設定の杜撰さを手掛かりに、被験者に疑念を生じせしめ、もって科学的実験と信じられるものの有効性の前提を問い直すための口実、誘い水に過ぎない。似ている、似ていない、といった判断は、ヒトが日常生活のうえで絶えず下している判断なのに、あえて「直観的」に類似か相違か、と問われると、対象とされたイメージのどこに焦点を集中すればよいのか迷いが生じて躊躇した、という事例。全体としての情報の共有、時空間の一致に比定して相似を認定する、という考古学の原則を適用しようとしたが、対象の焦点や特性を絞りこめず苦勞したケース。トリミングして、パターンを(濃度の分布の意味で)重ね写しにして判断した、という人類学者。ふだん何げなく下している類似・相違の判断のさいに、自分がいったい何を暗黙の基準にしていたのか、実験を通じてフィードバックされて、はじめて意識に昇ってきた、と反省した文学研究者もあった。



図4 カスパー＝ダヴィッド・フリードリッヒ『冬景色』(油彩、1811)



図5 歌川広重『木曾街道六九次 本山』(浮世絵版画)

正」したケースだ。この被験者は、第一ラウンドでは、ほぼすべての画像比較に「類似を認めず」とする反面、施験者が「素人はひっかかる酷似例」として内緒で挿入していたイジワル・ソックリ・ショウには、「まんと引っかけ」った社会心理学者だった(ちなみにこの引っかけは、カスパー＝ダヴィッド・フリードリッヒの『冬景色』(図4)——樵が仕事をしている背景の前に、冬枯れの大木が画面を斜めに二分しているものと、歌川広重の『木曾街道六九次 中『本山』(図5)の、おそろしく酷似した構図。ほぼ同時代だが、時代状況からいって、一方が他方を見た可能性は皆無に近い)。ところが彼女(ここでは性別も有徴だろう)は「専門家」の説明のあとの第二ラウンドでは、「専門家」の説明を真に受けてか? ほぼすべてに一転「類似」を認めて、前後で八割の判断が転倒した。メモには「対象そのものを見たときの、似る、似ないと、歴史的

背景を聞いた後の感覚が異なる。教養のあるなしで分類のしかたが異なるという Bourdieu の論そのものの追体験でした。」との感想を漏らしている。

施験者としては、よもや被験者の「教養」を測定しようなどといった下心など、これっぽっちもなかったのだが、専門家の説明を受けると、それまでの自論がこれだけ容易に変化するという可塑性は、並外れた受容能力と素直さの発現であり、ここまで被験者の「性格」が数値を伴って如実に露呈しようとは予期しておらず、つくづく実験というものの恐ろしさを味あわされた。とはいえ、フロイトを読むと、夢で海から現れた龍が本当にペニスに変貌した、などという筒井康隆の悪い冗談同様、ブルデューを読んでいたために「文化資本の分類は教養の程度の関数」といった、ブルデュー理論の裏付けに理想的な読者あるいは学者が再生産されるとなると、文化の刷り込み作業の罪作りの様も、たまさか納得されてくる。

三、類似性認知共有の党派性

認知心理学、発達心理学も教えるところ、文化的な刷り込み作業の、もっとも根幹をなし、基礎となるもののひとつも、類似認知だろう。時間的に隔てて認識した対象の同一性判断の根拠は類似性にあるうし、鏡に写った像を自己として認知できるかどうか、鏡のこちら側とあちら側との類似性認知の有無に係わっている。ひいては安全か危険かという生命にかかわる判断も、もの心ついて以来の体験との比較により、類似性の有無によって下される場合が多いだろう。これぐらいなら大丈夫だ、とか、こんな体験はしたことがないから危険だ、といったように。ところが、とりわけ教育課程での類似性有無の判断の刷り込みは、客観化

(八)、(九)項の事例としては、説明前・

説明後で、一切意見変更なし、というまことに首尾貫いて、ご自身の判断に絶大なる自信をお持ちの形質人類学の大家がおられた一方で、その正反対に、施験者の意図あるいは悪意ある企みにたいして、理想的なまでに模範的な返答を寄せてきて、施験者をたじろがせるケースもあった。それは第一ラウンドでの判断を、「専門家の説明」後、ほぼ八割に互って「訂



図6 キヨツソネ『明治天皇像』(コンテ画、1888、宮内庁)



図7 内田九一『明治天皇像』(湿板写真、1873、宮内庁)

しうる根拠に基づくというよりも、(右にも見たとおり)教育を授ける側が権威を鵜呑みにするか否かの程度に依じて、その成果が左右される傾向を示している。そしてここで問題にしたいのは、教養の有無によって、類似性認知の判断に決定的な差異が生じるということなどではない。むしろ反対に、専門家集団が暗黙の前提としてしばしば共有する類似性判定が、一般の立場から検証しなおしてみれば、いかに無根拠に見えるか。そしてなぜ一般の立場から見れば無根拠で、説得力もたないものであるにもかかわらず、専門家集団ではそうした疑念の浮上することが少ないのか。それを問うてみたい、というのが実験の眼目だった。

権威の問題を考えるうえで参考となるのが、キヨツソネ作成の明治天皇の「真影」(図6)だろう。内田九一撮影の写真(図7)と比べて、天皇・皇后が両者似ているか、との質問への回答には、ばらつきが目だった。どちらも同一人物を描いているのか、似ていて当然だ、という(図版の類似とは無関係な、知的理解に頼った)類似説から、同一人物を描いているのに、雰囲気そのほかがまったく違うという相違説までが、直観的理解の幅を物語る。状況資料を知らない被験者にも、キヨツソネの明治天皇はすいぶん太っちゃだ、という素朴な見解が見られたが、すでに広く知られる通り、この肖像、実は胸

体の部分、ほかならぬキヨツソネが自ら大礼服をまとい撮った写真を下敷きにしており、その首のうえに明治帝の顔を乗せたという合成写真さながらの肖像だった。「胴体は他人」との情報があれば、類似性の判断は勢い否定的なほうへと傾くだろう。だが御真影が全国に流布されはじめた時期、その真実に疑問を差し挟むことなど、権利問題として許されなかったことだろう。権威としての類似性は、事実としての類似性の欠落を凌駕することではじめて、権威というものの内実を示すことになる。

次に、教養の有無というのも、決して馬鹿にならないことを、ともすれば専門家は忘れがち——という例を、自戒を込めてとりあげよう。エドゥアール・マネの『草上の昼食』と『オランピア』(図8)とさえ



図8 エドゥアール・マネ『オランピア』(油彩、1863、オルセー美術館)



図9 森村泰昌『肖像双子』(写真、1988-90)

およそ西洋美術史の愛好者でなくとも、どんな絵柄だったか位は、すぐにも思い浮かべられる作品だし、昨今の海外旅行ブームでは、パリのオルセー美術館で実物と対面する機会をもつ日本人とて、膨大な人数に昇るはずである。すでに日本放送協会の「人間大学」でも講義をしている森村泰昌には『肖像双子』(図9)という作品があつて、これは観客がマネの『オランピア』の「双子」

であるという相似を認知してくれることを、最低限の前提として作られた作品である。だが自然科学系から文化人類学などのご専門の方たちのなかには、何を模倣したのか不明で、したがって類似性の認定も不能というケースが半数近くを占めた。繰り返すが、その教養の欠如を嘆おう、というのではない。おそらく大学生対象の大規模な統計など取れば、森村に笑える学生の比率のあまりの低さに啞然とする研究者が多かる。森村扮する裸が寝そべる寝台の布団には鶴が描いてあるが、東洋では長寿を祈るめたい記号が、西洋では売（買）春婦の隠語なのだ、とか、右手のモデルの足元に座る黒猫が、森村翻案では招き猫に差し替えられているが、招き猫の起源は、明治時代の街道にごろごろしていた道祖神が西洋人の手前不都合となって提案された代替案であり、ファロスの痕跡が背中黒い尻尾に残っていると、マネを真似してマネき猫、マネき猫は招く、などという駄洒落は、日本語では通用しても、英語やフランス語では無意味であって、ここに森村の国際的諧謔が探られる、などといった講釈は、何をいまさうだが、そんな説明で学生を笑わせる人種がいかにも、フツウの人達とは似ても似つかぬ相似意識を持つ異端分子なのか、をあらためて自覚させられたのも、森村作品の類似性認知率の思わぬ低迷ぶりゆえだった。

これを要するに、類似性に基づいた認識の社会的な通用性は、社会的な権威あるいは規範と密接に絡まっている。だがその権威や規範そのものの共有性あるいは社会的通用性が、現今では著しく低減している、ということだろう。だがさらに気になるのは、どうやらその筋の専門家の権威なるものが、こうした一般社会の無理解に苛立つのとも裏腹の、屈曲した優越感のうえに安住しているのみならず、無理解な公衆に教養を授けるといふ啓蒙的（だが、けっして成就される見込みなどないことを頼りに延命し、その限りで実体を欠いた、なかば空想の御祝儀のような）上下関係が、かえって専門家の判断のよってたつ基準の曖昧さを、野

放しのまま世間に横行させることに貢献する、まことに好都合な温床となっているらしいことだ。これを「専門家集団における類似性認知共有の党派性」と呼んでもよいかもしれない。

四、類似性説得の修辭的恣意性

実際、美術史家と呼ばれる人種は（たまたま筆者がとりわけ重病なだけかも知れず、もしそうだったなら、いまのところまだ同業者扱いして下さる同僚諸氏に深くお詫びするけれど）、類似性認知の技能に関して、一般世間の常識とはかなり掛け離れた判定を承認する特技を、そうともしらず共有した党派、というふうに定義できるかもしれない。もちろん、（ア）芸術作品、造形作品と呼ばれる対象相互の主題や形式における類似性の指摘と、（イ）はたしてそうした類似性を認め得る作品相互に、なんらかの影響関係が実証できるか否かは、学術的手続きとしては別次元に属する。とりわけ、独創性の高い作品相互に類似を指摘することには困難が伴いがちだが、反対に類似を容易に指摘できるような作品相互の関係は、芸術的独創性という点では低次元にとどまりがちである。勢い、日常的には容易に類似性を指摘しにくい対象の相互関係を「見事に」、説得力ある記述で論じてみせることが、学者としての高得点に結び付きがちとなる。単純な比較では明らかにならぬ、いわば見えにくい類似性を指摘する能力が、芸術家の創作の内奥の秘密への扉を知っている特権者との自負とも結び付く。これが特権者を自認する者たちの党派的内通を促進し、専門家としての見識の保証となり、かくして出来上がる内通者の共同作業による白蟻の塔が、いつしか象牙の塔と誤認される。

そして、影響関係をめぐる仮説が、直接的な主題上・形態上の類似を越えた次元を扱えば扱うほど、論述



図10 (上)山本芳翠『浦島図』(油彩、1893、岐阜県立美術館寄託)



図11 (左)傳 呉道子『水官図』(絹本着色、元代、ボストン美術館)



図12 テオデュール・リボー『良きサマリタ人』(油彩、1970-75、ポー美術館)



図13 青木 繁『大穴牟知命』(油彩、1905、石橋美術館)

日本の古事記を題材とする神話画で、主題に拘泥するかぎり、類似性を説得するのは難しい。ましてや教条的なカトリック信者や神道教徒には、教義的な立場から、類似を云々することそのものを冒瀆とみる筋さえありえよう。

それでは次に構図の類似はどうだろう。主題と構図から総合判断をする、との原則を示した被験者もあったが、その初期条件を整えるのが、実は容易ではなく、逆に個々人の大脳内部での認識作業の個体差を暴露する結果ともなる。一例として、ジュール・ブルトンの『落ち穂拾いの女たちの招集』(二八五九)(図14)の中央部が李梅樹の『黄昏』(一九四八)(図15)にほぼそのまま引用されている事実は、研究者には広く共有されている。だが、前者が縦長、

は修辞性を高める傾向がある。作品の主題に深い興味を示す観衆は、同一主題の作品群が列挙されることに、あまり違和感を示さず、また同一主題なのだから、という理由で容易に類似性を発見し、影響関係をも想定しがちだ。山本芳翠の『浦島図』(図10)と傳 呉道子と伝えられるボストン美術館所蔵の『水官図』(図11)。前者が後者のような画題を直接参照した可能性に関して、筆者は懐疑的だが、両者を並べて示すと、ともに海上を伝説的な人物が進むという主題において、類似している、という素直な回答が多く寄せられた。

だが主題への知識は文化的な背景への理解を要求する場合もある。なまじつか歴史的背景への理解があるために、テオデュール・リボーの『良きサマリタ人』(図12)が青木繁の『大穴牟知命』(図13)と似ているとは思えない、といった判断も登場する。仰向けの人体がこちらに顔を向けて画面一杯に横たわり、その背後に介護の人々が覗き込むという画面構成は酷似しているのだが、一方はキリスト教世界の宗教画であり、もう一つは極東

後者が縦長と、画面全体の印象が掛け離れているためもあってか、被験者の多くは、施験者が指摘するまで引用の事実気づかず、両者に類似性を認めなかった。この例からも分かるように、トリミング次第で、類似性の有無判断は大きく左右される場合がある。

もう一例、竹内栖鳳は一九〇〇年に万国博覧会見学のためパリを訪れ

ており、当時の国立近代美術館だったりユクサンブル美術館で、ジャン＝レオン・ジェロームの『闘鶏』（図16）を見た蓋然性はかなり高く、筆者はそれが帰国後の『蹴合』（図17）のひとつの発想源となりえたとの仮説をもっている。だがジェロームの作品では、背景にカプリ島を臨み、男女のカップルの面前に二羽の鶏、栖鳳では画面全体を二羽の蹴合のみ。構図のうえでは、たしかにかなり異質で、一対一には対応しない。関係を想定するには、ジェロームの画面から栖鳳が闘鶏の場面だけを抽出した、という前提が必要であり、また栖鳳が欧州絵画の伝統に敵愾心を燃やしていた、という状況論による補足も必要だろう。

その一方で、葛飾北斎の『漫画』にある相撲の一場面（図18）が切り抜かれて、ポール・ゴーギャンの『説教後の幻影』（図19）に見られる天使とヤコブの取っ組み合いに利用された、との説は（画面の取っ組み合いの姿勢はどう見ても一致しないにもかかわらず）、四〇数年前にイヴォンヌ・ティリオンが唱えて以来、いつしか定説として専門家のあいだでは広く受け入れられて居る。なぜ北斎⇨ゴーギャンの関係は定説となり、ジェローム⇨栖鳳は容易に定説として迎えられないのか。芸術家による先例奪取の試みとして類似した——と筆者には見える——この両者は、その学者共同体における認知において、どうしてこうも異なった（⇨類似に欠ける）帰結を招いているのだろうか。はたして類似性の科学は、その理由を語ってくれるのだろうか。

第三に、主題と構図の相乗効果に検討を移そう。これはより総合的な判定を要する作業だが、それだけに、形式的な類似性だけでは判定しがたい、微妙な領域ともなる。被験者の反応が直観判断と説明後とでとりわけ大きく動き、しかも類似認定にかんして肯定否定が分散したのが、ポール・セザンヌの『切り通しのあるサント・ヴィクトワール山』（図20）と、歌川広重の名所江戸百景のひとつ、『目黒新富士』（図21）の場合。セザンヌにとってサント・ヴィクトワール山が大切なモチーフだった、という予備知識のある鑑賞者には、



図14（右上）ジュール・ブルトン『落ち穂拾いの女たちの招集』（油彩、1859、オルセー美術館）〔部分〕



図15（左上）李梅樹『黄昏』（油彩、1948、李梅樹記念館）



図16（右中）ジャン＝レオン・ジェローム『闘鶏』（油彩、1846、オルセー美術館）



図17（右下）竹内栖鳳『蹴合』（絹本着色、1926）

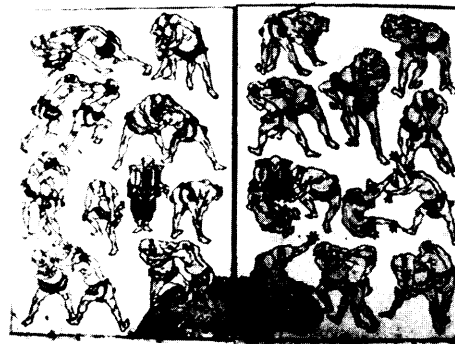


図18 (右上) 葛飾北斎『北斎漫画』(版画、第3編)

図19 (右中) ポール・ゴーガン『説教後の幻影』(油彩、1888、エジンバラ美術館)

図20 (右下) ポール・セザンヌ『切り通しのあるサント・ヴィクトワール山』(油彩、1870頃、ミュンヘンノイエ・ピナコテーク)



図21 (左下) 歌川広重『江戸名所百景 目黒新富士』(浮世絵版画)



広重作の構図のうえではほぼ対応する位置——右上——に意図的に富士山が遠景に望める、という対応が見て取れる(逆にこの予備知識のない鑑賞者には、画面理解も困難となる)。近景に目を移すと、セザンヌの場合、遠景の山容とも対応する曲線を描いて、近景に鉄道線路のために開削された土手が赤黒い肌を見せて居るのに対し、広重の画面では、対応する場所——前景左下——に、題材の目黒新富士がそそり立つ。この小さい高丘が、当時流行の富士講による人工構築物だ、という知識が加われば、セザンヌと広重の主題と構図の符合あるいは相似は、ますます不思議な一致とみえてくるだろう。日本では自然を模倣して、その縮景を楽しんだのに、産業革命下のフランスでは鉄道開削で自然が破壊されていました、などと文明論的対比をひと腐り述べれば、かえって両者の構図的類似ゆえの思想的相違にまで踏み込めた、と納得する読者まで現れかねまい。だが、話もこのあたりまでくると、眉に唾をつけて、怪しいぞ、と思われる読者もあることだろう。

五、類似性信仰の病理的倒錯

こうした専門家の弁舌に早合点する観衆には、そうか北斎や広重はセザンヌにまで影響を与えていたのか。それほど日本の浮世絵はすばらしかったのだ、などと感動する向きも現れよう。実際、世間で話題を撒いた扶桑社版中学校『新しい歴史』教科書には、こうした反応を期待したとおぼしい視覚的比較が提案されている。それを、類似性信仰の引き起こす倒錯と呼ぶこともできようが、その病巣がどのあたりにあるのかを探っておくことも、類似性の科学と無縁の話題ではないだろう。ここにはおおきく分けて三点ほど問題があるだろう。

第一に、特定の流派に共通する志向関心と、その流派に属する個別な特異例との関係。ひらたく言えばセザンヌのみならず、同時代のフランスの画家仲間たちは、ひろく前景と後景を直に重ね合わせるという構図を偏愛していた。そうした作例がある程度網羅すると、そのなかで例えばセザンヌの『サント・ヴィクトワール山』連作のなかの特定の一作——たとえば画面の中央の松の木が背景を二分したメトロポリタン美術館蔵品(図22)——と、葛飾北斎の『富嶽三十六景』の『甲州三島越』(図23)——こちらも画面中央の大樹が背景の富士を二分している——とを抽出して、一対一の類似性を述べ立てる必要があるのか、という問題に逢着する。ある学生のレポートには、前景と後景とを対比させる構図などありふれていて、とりわけセザンヌは北斎を見なくても、同様の作品を創造しえたはずだ、との意見が見えた。今でこそありふれていて、黒沢映画も含めて頻出するこうした構図が、歴史的にみて初めて大規模にしかも意識的に流行したのが、かたや日本の北斎や広重であり、かたやフランスのセザンヌ周辺なのだ、という歴史的知識を補ってさしあげるのが、教育的配慮というものだろう。とはいえ、ありふれたものなら、いままら特定の発想源を特定して、個別の類似を言い立てるには及ばない、という限りでは、この学生の意見は正論だ。ことさら酷似した対照例の探索に汲々とする専門家の方が倒錯している。

第二に、類似即影響ではなく、こと影響を云々しはじめると、そもそも影響とはいかなる現象を指し、その実証可能性とは何を意味しているのか、方法論の自家中毒へと逆戻りして、收拾がつかなくなる。セザンヌはゴーギャンの絵画を「シナの絵」と呼んで軽蔑する反面、自らは中国や日本の縮緬クレボン絵のことを尋ねられて、「そんなものは知らないし、見たこともない」とジョワシャン・ガスケに証言している。どうして東洋の絵を知らないと言い張るセザンヌが、ゴーギャンの絵は東洋の絵の模倣だなどと証言できたのか。これひと



図22 ポール・セザンヌ『サント・ヴィクトワール山』(油彩、1882-5、ニューヨーク メトロポリタン美術館)

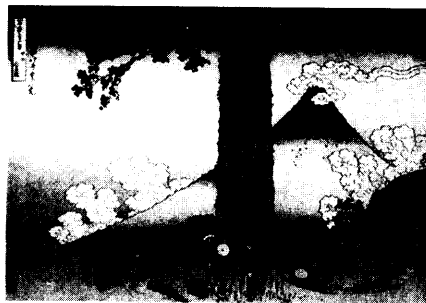


図23 葛飾北斎『富嶽三十六景 甲州三島越』(浮世絵版画)

つつも、矛盾は明らかだろう。(加えてガスケの証言は、別にセザンヌがゴンクールの『北斎』『歌麿』を読んでいた、とも伝え、全体として信憑性を疑われてもいる)ここから見えてくるのは、当時「日本」という符丁が流行していたことであり、セザンヌは自らの独自性を言い立てるがためにも、日本を忌避し、それとは無関係という否認行為を証言に残される程度には、日本趣味流行の同時代人であった、ということだ。流行に対する嫌悪や保留を含め、さまざまな反応に同時代の兆候を認める文脈にあって、個別の貸借関係の実証にばかり拘泥する姿勢は、木を見て森を見ず式の近視眼で、細部は正確だが全体を歪めかねまい。

第三に、しかしこうした類似性信仰につきものの最大の倒錯は、そこに影響あるいは原因と結果という因果律を組み込むことで、ともすれば結果を原因のうちに還元しようとする傾向だろう。ひらたく言えば、北

斎はセザンヌに影響を与えた。だから浮世絵はすばらしい。日本文化は偉い——式の思考法の問題だ。偉人の先生もまた偉人式の、偉大さの遡及的連鎖反応。西洋近代絵画の父とも賞されるセザンヌに肖あやって、偉大だといわれる(西欧の)規範の権威にいわば寄生して自らを正当化しようとする(日本の)、虎の威を借り式のへつらいと、普

遍的価値への迎合に隠された劣勢複合。さらには影響源であることが品質の保証となるとする短絡と、後知恵の合理化。ともすれば俗耳に受けやすい類似Ⅱ影響論には、そうした病気が隠されている。

六、模倣と類似性に関する教育の逆効果

京都造形芸術大学の全学共通の一般教養の授業でも、同様の実験を試み、芸術家たちが、いかに所与の作品や発想、さらには意匠を参照し、そこから自らの創作を目指したかを示したことがある。授業の最後として聴講者に感想を書いてもらった。(ア)「いままでばんやりと見ていた画集や作品集が、まったく違うものに見えてきた」とか、(イ)「美術史の歴史なんて、固有名詞の無意味な暗記ばかりで、自分の創作とは関係ないと思っていたのに、実は歴史に刻まれた作品が、自分の制作にとってもけっして無関係でない事が分かった」、といった、ありがたい、あるいはリップ・サービスのような感想のかたわらで、次のような批判も頂戴した。(ウ)「芸術家というのは自分の才能によって新しい独創性を追求する天才だ。その営みを周囲や先行する作品と関係づけて説明するのは、芸術に対する冒瀆だ。こういう授業はやめて欲しい」。(エ)「まるで芸術家は模倣ばかりして作品を作っているような印象を与える授業で、創作する意欲が失せた。こんな授業は逆効果だ」。(オ)「作品相互の類似や関係ということばかりが強調されたので、作品同士にいろいろな関係のあることは分かったが、個々の作品をどう鑑賞すればよいのか、分からなくなった」。さらには、(カ)「作品に関していろいろな知識を習ったが、そうした知識は作品を鑑賞するにはかえってじゃまで、知れば知るほど自分の感性が鈍ってしまったような気がする。だからこうした授業は無意味だ」、などなど。

言われてみればまことにもつともな反応で、翻って美術史家なるものの営みが、いかに類似と模倣に捕らわれていたかを再認識させられた。とはいえ防戦一方では教師は動まらない。教養とは何かと題して、以下のような反論を試みた。曰く、「類似性に気づくことは、その対偶で、類似性から隔絶したものに気づくこととも裏腹だろう。これはプラトンの『メノン』に見えるジレンマだ。自分が何を探さなければいけないのか、分かっているなら、いまだ探さなければならないまいが、反対に、自分が何を探せばよいのか分からなければ、探そうと思ってもどうすればよいか途方に暮れることだろう。教養とはいわばこの二律背反のはざまにあるのだろう。皆さんはまさにいまこのはざまに立っている」。

「教養によって曇らされぬ感性を大切にせねばならない。だが同時に人生で得た経験も大切にすべきだろう。そうして自分の辿ってゆく航路が、結果的に教養へと転化してゆく。そうするうちに、出会った作品が月日とともに変貌してゆく。若いころに出会って感動した作品が、一〇年後には色褪せて、馬脚をさらすこともあるだろう。反対に、最初はどが良いのかわからなかった作品が、やがて将来見直すと、燦し銀のように、深みを増して目に止まることもあるだろう。接する時の気分、環境そして条件によっても、作品は変貌する。その変貌の体験を大切にしたい。その変貌の様に、見るひと、ひとり一人の人生の糧がある。その体験は、他人とすぐには共有できないかもしれない。だが共有しようとする努力から会話が広がる。知識を見せびらかすのはみつともないが、相槌も打てないのは悲しい。知識といい教養といい、会話を成立させるための必要条件だが、しかしそれは芸術体験の前提条件ではない。知識の背後にあって、知識だけでは汲めぬものを大切にしよう。だがその掴み難い何かを見極めるための手段としては、知的な訓練とその蓄積Ⅱ知識が不可欠だ。知識はしよせん手段にすぎないが、しかし手段がなくては目的に到達することもできない。

適度の渴望と、飽食回避との振幅に人生はある。自分の情報収集能力、消化能力の適量には忠実に。背伸びせず、諦めず。教養とは、完成あるいは未完成という状態ではなく、世の中を知ろうとする態度を指す言葉ではないか——。そんなかりそめの返答を学生諸君に手向けた記憶がある。

相似と相違という感覚は、こうした教養のありかたを、もつとも素朴かつ根源的な水準で司る。それとわりわけ芸術の世界で、いささか高級っぽく言い換えたのが、模倣と独創性という対だろ。だが右で教養と結び付けて検討したように、模倣と独創とは、同一平面上の対抗概念というよりも、時間差のある空間のうえに重ねあわされることで、相互に補完される生成概念として捕らえるほうがふさわしいのではないか。

以下にその一例をあげる。

七 パターン認識の現象学…竜安寺石庭の配置に関して

二〇〇二年九月二六日のニュースは、京都大学大学院人間・環境学研究科のゲルト・ヴァン・トンダー研究員（学術振興会特別研究員）らのグループが、認知科学の手法を用い、竜安寺（京都市右京区）の方丈前の枯れ山水の代表格、石庭の配置を解明した、との情報を伝えた。庭石群の対称線が本堂を通るような形に配置してあるため、方丈を起点とすれば、対称線は石庭の中へと木の枝状に拡がってゆく。これは石庭全体の情報が無駄なく方丈に集まる構造であって、それゆえ鑑賞者は視覚的な解放感を覚えるのではないかと、そののが、同日『ネイチャー』誌電子版に公表予定の、トンダー氏の論旨だという。作庭師が「意図的にやったかは不明だが、大変鋭い感覚の持ち主だったのではないか」というトンダー氏のコメントが載っている。

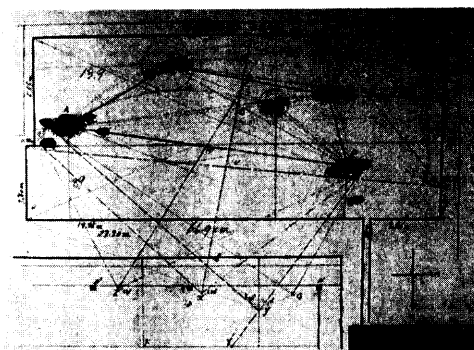


図24 北脇昇『竜安寺 石庭測図』
(紙に墨 1939)

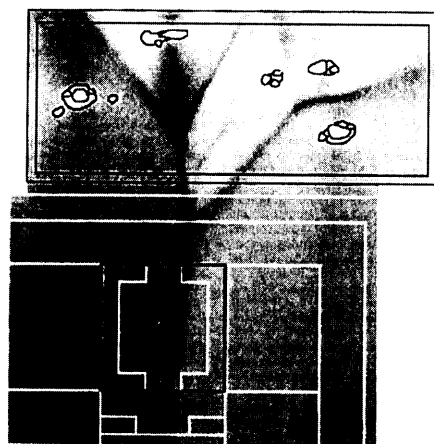


図25 ゲルト・ヴァン・トンダー 竜安寺分析
図(『ネイチャー』誌電子版 2002年9月26日刊行)

石庭の石の配置分析には、北脇昇(図24) ほかいくつもの試みが知られる。トンダー氏の方法(図25) も、ニュースから得られた情報に従う限り、石庭の石組みの配置から抽出して得られたパターンと、情報理論でシミュレートされた能率的な情報配列の樹状モデルとが、視覚的に類似し、重なりあうことを、読者にたいする類似性説得の修辭的手段として活用している。従来、先例を見ない独創と思われるきた石組みが、それとは無縁と思われる別々の説明原理とびつたりと重なり合う——という印象を得たとき、類似という修辭が、発見の根拠を提供する、という仕組みが、ここにも現れる。本論で、はなはだお粗末ながら試行錯誤してきた論旨に照らすと、このトンダー氏の論法、あるいはその報道のされかたにも、類似と模倣の科学から、問題とすべき特質が幾つか浮かび上がる。

まず指摘すべきは、トンダー氏が図示した樹状模型が、本当に石庭の石組み群のなす対称線と類似しているのか、という問題だろう。こうした操作を経験した人なら知っていることだが、適当な補助線

さえ引けば、大抵の空間配置は、たいした苦勞もなく、なんらかのパターンに吸収還元される。かつて柳亮が北斎の『富嶽三十六景』の構図の秘密を解くことをめざして、そこに黄金比が隠されていることを「立証」したが、適用する黄金比の長方形の大きさを適当に調整すれば、大抵の構図は黄金比のうえに乗ってしまう。最後に、結局どのような構図にも黄金比を見いだすことができることを立証した格好になって、所期の目的だった北斎の独創性の立証のほうは、一巻の書物が終わるころには、かえって霞んでしまう結果となった。

だがさらに危険なのは、こうした重ね合わせ図に、観衆が容易に説得されてしまう、という（認知心理学者ならとうに承知のはずの）心理のほうだ。実際、重ね合わせが完全か否かは、さして重要ではない。そして、完全か否かを判断する、我々の認知の構造に、著しく個人差のあることも、本論文ですでに示したとおりだ。新聞記事、『ネイチャー』掲載、といった状況証拠を突き付けられると、ともすれば、図示された樹状模型にも權威があるように見えてきて、何事かが見事に説明された、という納得を得てしまう聴取者が多数現れる。そうすると、石庭の石組み配置と情報理論に則った樹木風の図式とは、見事に重なっているように見えてくる。

第三に、トンダー氏の仮説の弱点を指摘するのなら、石庭の鑑賞する最適点として方丈の前、という著しく限定された一点が特権化されていることがある。残念ながらこの仮説では、石庭を訪れる客の視点の移動は、さして考慮されていない。もちろん、廊下を移動するにつれて、情報量の増減を体験する鑑賞者が、もっとも石組み情報が完璧に伝達される方丈前で、最終的な安らぎを感じるとすれば、時間的な推移をトンダー仮説に上乗せすることも困難ではあるまい。だがその場合にも、平面図における情報処理に力点が置かれ、垂直方向の効果との相乗は、少なくとも時間の限定されたニュース報道では、なされなかった。立体的な三次

元体験に拡大してもなお仮説が妥当するの否か、トンダー氏の見解が楽しみだ。

以上三点の指摘は、なにもトンダー仮説を貶めるためにしたのではない。大切なことは次ぎの点だろう。すなわち庭師はおそらくは意識することなく、また言うまでもなく今日の情報理論など知ることもないままに、石組みを決定した。それが今にして情報理論の解析マトリックスに照らしてみると、その重ね書き、すなわちあるより普遍的な原理の「模倣」であったと「判明」したにしても、それが「模倣」であると判明したのは、あくまで数百年の年月を経た後の、事後的な出来事としてである。そしてそれまで説明不能であったものが、事後的に模倣の論理によって説明されるという機制に対して、世間は「独創性の解明」という学術的成果を認定する。ここに模倣性と独創性を、時間差を伴った相互依存、あるいは遡及的な認知過程として、スパイラルな立体構造のうちに統合する、ひとつの可能性——あるいは了解の構図——が見えてくるようだ。

紙面も尽きたので、ここで一旦打ち切りとしたい。とはいえ、本来論じられるべきは、ここからはずだ。画家、林武の『美を語る』であったか、こんな体験が綴られていた。自分の油絵の『十和田湖』だったか、我ながら構図と色彩の組み合わせが成功した、と納得できた。そこにいかなる秘密があるのかと分析してみると、構図にある一定の法則の隠されていることが分かった。それで喜んで同じ構図を下敷きしてみたが、もはや凡作しかできなかった、と。成功作に事後的にその成功の理由を探ることはできるが、それは次なる創作の範例とはなりえない、という教訓だろう。模倣と独創の表裏のあや——これはマイケル・ポラ（ン）ニーの『個人的な知』（*Personal Knowledge*, 1964）と『暗黙知』（*The Tacit Dimension*, 1966）の次元に結び付く領域だが、それについては場所を改めて論じたい。

模倣と創造のダイナミズム

編者 山田 奨治

発行者 池 嶋 洋 次

発行所 勉誠出版(株)

〒102-0083 東京都千代田区麹町四一八―三六
電話 (〇三)五二五―九〇二一(代)

平成十五年二月二十日 初版発行

装 幀 廣 瀬 郁

水橋真奈美

編集協力 (株)マニワ工房

印刷 (株)平河工業社

製本 井上製本所

ISBN4-585-04055-2 C1090

2003