

# 博物館展示における意図と解釈

金子 淳

キーワード：博物館、展示、意図、解釈、構成主義

## 1 博物館展示における構成主義

### (1) 構成主義とは

近年、博物館における展示や教育活動をめぐって、構成主義 (Constructivism) や社会構成主義 (Social Constructivism) に関する議論が高まっている<sup>(1)</sup>。構成主義とは、学問分野によってかなりの差異があるため一律に定義することは難しいが、社会学や心理学をはじめ人文社会科学の多くの領域で、従来のアプローチを乗り越えるラディカルな方向を指し示す思想として広がりを見せた、学問的方法の一種である。

そのような中で、博物館学の分野においては、教育学の影響を受けて構成主義の考え方が導入されるようになってきた。教育学における構成主義は、ピアジェ、ヴィゴツキー、デューイらの教育理論の再評価とともに、1980年代後半以降に注目されるようになり、以下の二つの基本前提を共有できる理論や実践の総体を指すものとして捉えられている (久保田 2000: 50)。第一に、知識はその社会を構成している人々の相互作用によって構築されること、第二に、私たちが世界を理解する方法は、歴史のおよび文化的に相対的なものであるということである。これらの前提を踏まえ、さまざまな教育理論が位置づけられるとともに、教師中心から子ども中心へ、また「教えること」から「学ぶこと」への転換が方向づけられたのである。

### (2) 構成主義の博物館への応用

博物館 (教育) における構成主義は、欧米においては 1990 年代以降、積極的に議論されるようになり、いくつかの翻訳書によって徐々に日本にも紹介されるようになった。比較的早い段階でハンズオンの概念とともに構成主義を日本にもたらしたティム・コールトンは、構成主義においては「個々の利用者が、それぞれの個人的、社会的、物的な文脈のなかで、自分で知識を構成する」としたうえで、「展示がその人にとってどんな意味をもつのかは、それぞれの利用者の結論にゆだねられている」と、展示の解釈は利用者に依存するという主張を展開した (Caulton 1998=2000: 61-62)。

さらに、ジョージ・ハインが著した“Learning in the Museum” (1998 年) が、『博物館で学ぶ』として 2010 年に邦訳されたことを契機に、日本でもさらに構成主義の応用が注目されるようになっていく。ハインは、構成主義の立場から博物館における教育理論のモデ

ルを提示し、教育理論の要素として、縦軸に知識理解の軸を、横軸に学習理論の軸を設定して、博物館教育の4つの領域を示した(図1-1)。

縦軸においては、知識が学習者の外側に存在するという極と、学習者の内面において個人的または社会的影響により構成されるという極が設定され、一方、横軸では、知識を受動的に受け取る学習者と、自らの経験から知識を構成する能動的な存在としての学習者を両極に位置づけた。こうしてできた4つの領域に博物館の教育理論を当てはめつつ、知識は個人の経験や周囲からの影響をもとに構成されるとする構成主義的な博物館を提唱するのである。

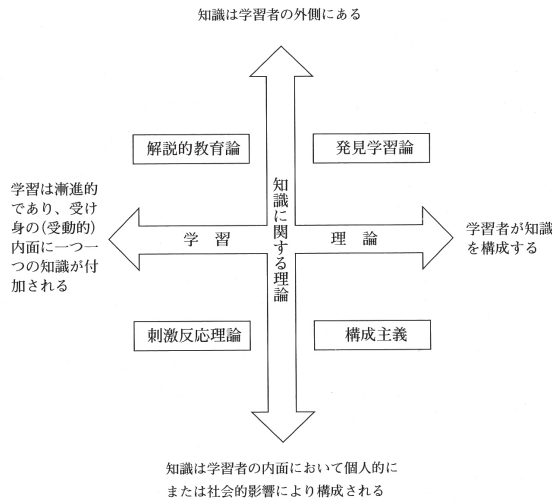


図1-1 博物館における教育理論のモデル (Hein 1998=2010 : 42)

そして、具体的な展示方法として、「解説的・説明的な展示」と「構成主義の展示」を対比し、次のような特徴を指摘している(図1-2)。

図1-2 解説的・説明的な展示と構成主義の展示の違い (Hein 1998=2010 : 46・56)

解説的・説明的な展示	構成主義の展示
始まりと終わりがはっきりとした、意図された通りの順序で、連続して並べられた展示	どこから見はじめてもよく、決められた順路や始まりも終わりもない
展示から学ぶべきことを記述した解説的な要素(ラベルやパネル)	さまざまな能動的な学習様式を提供する
学問分野の簡単な内容から難しい内容への段階的な序列	さまざまな見方を提示する
学問分野を簡単な内容から難しい内容へ階層的に並べた、伝統的なカリキュラムに即した学校向けプログラム	来館者の人生経験を活用するようなさまざまな活動や体験を通じて、彼らと資料(および考え方)を結びつける
学ぶべき内容にあった学習目標を持った教育プログラム	学校向けプログラムにおいて生徒が実験を行い、推量し、結論を導くような経験と資料を提供する

この対比からも明らかなように、構成主義的な展示においては、従来の解說的・説明的な展示と比べ、能動的な学習者を想定したうえで「来館者の知識を構成する機会を提供する」ことに重きが置かれている。また、展示において「資料の多様な解釈を認め、提供された資料に関して異なる見方や異なる『真実』」に言及することが強調されるのである(Hein 1998=2010: 56-57)。

### (3) 来館者の主体性・能動性への注目

このような博物館における「来館者の能動性」や「能動的な解釈」への注目は、ハインが依拠した教育理論だけでなく、より広くメディア研究やマス・コミュニケーション研究の潮流も影響していた<sup>(2)</sup>。

マス・メディアがどのようなメカニズムによって受け手に影響や効果を与えているかという効果研究については、1920年代のアメリカから始まり、とりわけ行動主義的なアプローチによる実証的な調査に基づいて理論化がなされてきた。

1960年代に入ると、カルチュラル・スタディーズの旗手として知られるイギリスの社会学者、スチュアート・ホールによる「エンコーディング／デコーディング理論」などの影響により、メッセージが送り手から受け手へと直線的に伝達されるのではなく、送り手のメッセージを受け手が能動的に解釈するという動的な存在として位置づけられるようになる。これは、メッセージの受け手が、送り手の意図とは異なる形で解読するという「多様な読み」に注目することにより、送り手と受け手の間に不断の相互作用的な関係が構築されていると見る点で、メディア研究に大きな変化をもたらすものだった。

このような「受動的な受け手」から「能動的な読み手」というメディア論やコミュニケーション論の影響を受け、英語圏の博物館研究(ミュージアム・スタディーズ)では、従来の行動主義的な「刺激-反応」モデルではない、来館者の主体性を重視する研究が増えていくのである。こうした傾向は1990年代に入ってからさらに加速し、なかでもジョン・H・フォークとリン・D・ディアークキングによる「相互作用による体験モデル」(Interactive Experience Model)<sup>(3)</sup>は、その後の研究に大きな影響を与えた(Falk & Dierking 1992=1996)。

一方、それまでの伝統的な「受動的な受け手」像から、自ら意味を解釈する「能動的な読み手」像へという転換は、イギリスにおけるミュージアム・スタディーズの第一人者であるアイリーン・フーパーグリーンヒルの登場によって、より先鋭化されていく。従来の行動主義的なアプローチに対して異議を唱え、徹底して批判的な眼差しを投げかけていたフーパーグリーンヒルは、1990年代以降、展示を媒介とした博物館と来館者のコミュニケーションの特徴を、「文化的アプローチ」として概念化し、送り手から受け手に向けてメッセージが一方向的に伝達されるという「伝達アプローチ」と対比させた。「文化的アプローチ」は、「すでに持っている知識を積極的に活用し、解釈社会の枠組みの中で自分自身の意味を見出していく」というプロセスを指し、自分の経験・知識・社会的文脈など

から意味を読み解いていく能動的な受け手像が想定されている (Hooper-Greenhill 1999=2004)。これは、本人も認めているとおりカルチュラル・スタディーズの影響を受けたものであった。

このように、来館者の主体性や能動性に注目する主張は、1990年代以降、大きな潮流として博物館研究に大きな影響を与えた。そして、その延長線上に構成主義に基づく展示や教育活動も位置づけられ、構成主義受容の基盤となっていったのである。

#### (4) 博物館における非対称性・政治性の克服と「解釈の解放」

博物館において来館者の主体性に注目する構成主義の立場が重視されるようになった背景として、加藤由衣は、欧米の博物館を取り巻く社会的状況を指摘している。すなわち、「多様な文化を背景にもつ学習者、特に社会的マイノリティーの存在を尊重した活動」として、博物館教育の意義が見出されるようになったのである (加藤 2012: 99)。

特にハインは、アメリカにおけるマイノリティの文化を積極的に保存することが求められているという状況認識のもとで、「文化を解釈し、説明するという博物館の役割が一層大きくなってきている」(Hein 1998=2010: 20) との認識を示していた。つまり、多文化化やマイノリティの問題が顕在化する欧米において、博物館における構成主義に関する議論が生まれてきたのである。

一方、来館者の主体性や能動性といった規範が成立するに至った経緯として、木田橋しのぶは、1980年代から90年代における、博物館の非対称性・政治性に関する議論の高まりを指摘している。そして、「普遍化の名の下に世界を一元化し、所有しようとした西欧の植民地主義的な、あえていえばキリスト教的な欲望の所産であった」(日本文教出版企画開発部 1998: 6)、あるいは「展覧会は、ひとつまちがえば特定の個人の考え方を匿名化し、ミュージアムの伝統と権威にまぶして見る側に刷り込んでしまいかねない」(日本文教出版企画開発部 1998: 9) といった川口幸也の発言などを引きつつ、「[展示行為を——引用者注]〈する側〉と〈される側〉、〈する側〉と〈見る側〉の間の非対称性が権威に満ちた、ステレオタイプ化された解釈や価値観の一方的な送信という形での批判」を受け、それらを克服するために、博物館の権威を返上し、新しい博物館像を模索しようとするなかから高まってきたと見る (木田橋 2006: 167)。

こうした動きは、分野にかかわらず多くの館種においてほぼ時を同じくして共通して見出された。とりわけ民族系博物館では、〈展示される側〉であるマイノリティや非西洋世界、被植民地国の人々への配慮という形で、表象行為に関わる政治的な権威を捨てて非対称性を克服し、彼らとの共同作業によって一方的ステレオタイプ化を乗り越え、共通の地平を築こうとした (木田橋 2006: 171-172)。

また美術系博物館 (美術館) では、〈教える側〉と〈教わる側〉との間の関係を越え、教育的権威を捨てることで、問題の克服を成し遂げようとした。ワークショップや単なる解説ではない対話型のギャラリートークの実施へと移行し、〈見る側〉の自由な感性と個

性を重視するというものである。同様に自然史系博物館においても、直接答えを提示するのではなく、正解へいたる手助けをしていこうとする方向性が重視され、〈見る側〉と〈される側〉(資料)の垣根を低めるものとしてファシリテーターやインタープリターと呼ばれる職員を置くことにより、教育的権威を返上しようとしている(木田橋2006:172)。

そして歴史系博物館においては、歴史の専門家である学芸員が提示する歴史像も、特定の立場から構築された一つの「歴史観」に過ぎないという「歴史の構築性」を認めるようになり、そのうえで、来館者によって独自に解釈され、その歴史解釈が一つの「歴史観」として相対化され学芸員のそれと同等のものとして行われるべきという規範が生まれた。すなわち、教科書的な「正史」を再現する場ではなく、解釈行為への参加の場、資料を見ながら来館者が独自の歴史観を掴む場として再定義されることになったのである(木田橋2006:176)。

このような状況について、北山晴一は「展示物の可能性や価値をフリーとし、その解釈を解放することで、来館者一人一人が自らの経験をもとに過去を想起し、博物館側の刷り込みによらない独自の歴史観を得る」〔傍点引用者〕(北山2006:155)と表現しているが、このように解釈を見る側に全面的に委ねる見せ方のことを、ここではさしあたって「解釈の解放」と呼ぶこととする。こうした「解釈の解放」は、扱う学問分野や館種の違いを越えて、ある種の規範と結びつきながら、共通して見られる傾向となっているといえるだろう。

## 2 「解釈は自由に」の限界

### (1) 構成主義への批判

一方で、展示の解釈を来館者側に委ねる構成主義的な主張に対しては、その問題点も指摘されている。認識論哲学の立場から博物館における構成主義に批判を加えたのが小笠原喜康である。小笠原(2015:23)は、コールトンの「ストーリーの内容や資料のもつ社会的・政治的・文化的・歴史的背景や性質だけが重要視されるのではありません」(Caulton 1998=2000:61)という主張に対し、「来館者の解釈、ストーリー、背景が優先されることになるのだろうか。それは、いわば来館者の勝手な解釈が許されることになるのか。もしそうならば、人類の叡智を伝えることは重要視されないのだろうか」〔傍点引用者〕と疑義を呈した。

さらに小笠原は、コールトンの「穏やかな物言い」を超えて、「より強く解釈者の独自性・自由性を主張する」とするハインに対しても批判の矛先を向ける。小笠原は、ハインによる「認識の正当性は『客観的な真理』や『外在的な規準』に適合しているかどうかではない」との主張に対して、「客観的な真理」とは「多くの人々によって合意される」(小笠原2015:24)ものであるため、「客観的でない、外在的な規準によらない認識など、ほとんどあり得ない」(小笠原2015:27)と異議を唱えた。そして、「知識の客観的な正当性までも否定してしまえば、本末転倒である」(小笠原2015:33)、「知識の正当性を観覧者に預けてしまえば、博物館が文化を継承し、市民に正しく伝えるという役割を失



わせてしまう」(小笠原 2015 : 33) と厳しく批判するのである。

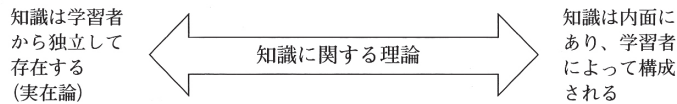


図 2-1 知識論に関する連続体モデル (Hein 1998=2010 : 32)

ハインは、知識が「学習者の外側にある」とする実在論的な捉え方をするか否かによって、知識に関する理論を区分し、直線上の両極に位置づけた(図 2-1)。そして、「来館者が事前に持っている各々の経験、文化、気質とは関係なく、真実の共有を使命とする考え方を取るであろうか。さもなければ知識は文化に関係し、影響され、そしてその目的、利用、状況に応じて、その説明や解説が必要とされるという立場を博物館が取るであろうか」(Hein 1998=2010 : 34) と、博物館のとり得る立場を二者択一の構図に置いた。つまり、知識に関する理論を、単純化した二項対立的な議論に落とし込んでしまったのである。ハイン自身は、「知識に関する理論は、二つの極端な立場の間のどこかに位置づけられる」としながらも、両者の間の折衷的な落としどころを探るのではなく、実際には、実在論的な知識を否定することによって、そうではない知識のあり方を構成主義に求めた。そしてそれが「来館者の自由な解釈」を補強する理論的な根拠となったのである。

もちろん小笠原も留意している通り、解釈の自由は尊重されるものであり、その原則が揺らぐことはない。しかし、来館者の解釈の自由が他を圧するほどに最大化され、そこには客観的な知識を挟む余地がなくなってしまったとすれば、小笠原が批判するように「本末転倒」の議論に至るだろう。「解釈の自由」があることと、「客観的な知識」を否定することとは別物である。「客観的な知識」を材料にして自由に解釈することもあり得るという意味で、本来、両者は相互補完的な関係であろう。

ハインによれば、構成主義の展示において来館者が受け取った結論は、「キュレーターによって意図されたものと一致するかどうか」とは関係ないとされるが(Hein 1998=2010 : 56)、そうだとすれば、資料を研究することによって学術的な観点から解釈するという学問的営為や、それを専門的な見地から展示・解説するという学芸員の専門性の否定にもつながりかねない。博物館側が、展示において客観的な知識の正当性を否定すれば、来館者がどのように解釈しても構わないことになるのである。

## (2) 「表現の不自由展・その後」の中止

こうした懸念が極端な形で表面化した大きな出来事が 2019 年に起こった。それは、愛知県で 2019 年 8 月から 10 月にかけて行われた「あいちトリエンナーレ 2019」内の企画展「表現の不自由展・その後」においてである。

当該展示の主要な顛末については、すでに各種報道などにより繰り返し言及されている

ためその詳細は省くが、念のため経緯を簡潔に記しておく。まず、あいちトリエンナーレとは、2010年から愛知県内の公共施設等を会場にして、国内外から多くのアーティスト・団体を招いて作品が展示される大規模な国際芸術祭である。その4回目にあたる今回は、芸術監督にジャーナリストの津田大介を迎え、79組のアーティストが愛知県内28ヶ所の会場で作品を展示した。

「表現の不自由展・その後」は、このあいちトリエンナーレの一環として、愛知県芸術文化センター8階の愛知県美術館ギャラリーにおいて、「表現の不自由展・その後」実行委員会の企画のもとで実施された企画展である。この企画自体はオリジナルのものではなく、2015年1月から2月にかけて練馬区の民間ギャラリーで行われた「表現の不自由展～消されたものたち～」という展覧会で展示された作品に、その後の4年間に新たに展示が不許可となった作品を加えて再構成されたものである。企画趣旨には、5年前の「表現の不自由展」と関連づけながら、以下のように記されている。

「表現の不自由展」は、日本における「言論と表現の自由」が脅かされているのではないかという強い危機意識から、組織的検閲や忖度によって表現の機会を奪われてしまった作品を集め、2015年に開催された展覧会。「慰安婦」問題、天皇と戦争、植民地支配、憲法9条、政権批判など、近年公共の文化施設で「タブー」とされがちなテーマの作品が、当時いかにして「排除」されたのか、実際に展示不許可になった理由とともに展示した。今回は、「表現の不自由展」で扱った作品の「その後」に加え、2015年以降、新たに公立美術館などで展示不許可になった作品を、同様に不許可になった理由とともに展示する。

この展示の中でとりわけ物議を醸したのは、キム・ソギョンとキム・ウンソンによる、慰安婦問題をモチーフにした「平和の少女像」(2011年)であった。作者のキム・ソギョンは、日本のマスコミからの取材に対し、「この像は反日の象徴として制作したのではなく、平和の象徴であることを知らせるために展示会への参加を決意した」とその制作意図について語っている(ヘフェリン2019)。

開催前日の7月31日に、新聞各紙でこの「平和の少女像」の展示に関する報道が出たことから、事務局に対して抗議の電話(電凸)やメールが殺到した。開催初日の1日だけで、抗議の電話が約200件あり、なかにはテロ予告や脅迫と取れるものや、職員の名前を聞き出してネットに書き込むような事例もあり、対応する職員が精神的に疲弊したと報じられている(『朝日新聞』2019年8月3日)。

一方、大阪市長・松井一郎の助言により、名古屋市長・河村たかしが8月2日に同展を視察し、実行委員長でもある愛知県知事・大村秀章に対して、「日本国民の心を踏みにじる行為で、行政の立場を超えた展示が行われている」「国などの公的資金を使った場で展示すべきではない」などとして、「平和の少女像」の撤去を要請した。名古屋市以外でも、

政治家が展示内容を問題視する発言を繰り返すようになり、さらに抗議の電話やメールが拡大していった。あいちトリエンナーレのあり方検討委員会によれば、2019年8月1日から8月31日までに、電話3,936件、FAX393件、メール6,050件、合計10,379件の「電凸攻撃」があったという（あいちトリエンナーレのあり方検討委員会2019）。

8月2日には、「ガソリン携行缶を持ってお邪魔する」と、京都アニメーションへの放火事件を彷彿とさせる脅迫FAXが事務局に届き、大村知事と津田芸術監督が、安全性が確保できず円滑な運営ができないことから中止することで合意し、8月3日、開催から3日間で中止することになる。

さらに9月26日になって、文化庁は、あいちトリエンナーレに対して交付される予定だった補助金7,820万円について、愛知県が会場の安全などを脅かす重大な事実を認識しながら申告しなかったなど手続き上の不備があったことを理由に、全額不交付にする決定を下す<sup>(4)</sup>。

### (3) 悪意ある解釈

この一連の経緯については、芸術への政治介入、検閲などの問題に加え、歴史修正主義、反知性主義、忖度、ヘイト、悪化する日韓関係など、さまざまなキーワードや論点によって、いくつもの問題が指摘されており、それぞれに重要な意味を含んでいるが、本稿において注目するのは、観覧者側の解釈についてである。つまり、展示の意図もしくは作者の意図を考慮しないまま、いわば恣意的に解釈することを許容し「解釈の自由」を主張する構成主義は、このような事態にあってはまったく機能しないばかりか、むしろ悪影響さえ及ぼしたのではないかと、ということである。

この点に関して、美学者の森功次が、同展の一連の騒動によって「悪意ある解釈をあえて採用する人たちが一定の割合でいる、という事実が明らかになった」としたうえで、以下のように警鐘を鳴らしている（森2019）。

昨今、美術館などでは、鑑賞教育の一環として「作品を見て自由に語り合ってみよう」というプログラムがしばしば行われている。こうした教育の場で用いられる「正解はありません」「解釈は自由なんです」といった文句は、参加者の発言を促すとともに、美術館という敷居が高く思われがちな場への抵抗感を下げるといって、たしかに効果的だ。（中略）私が本稿でまず指摘したいのは、たとえ「解釈に正解はない」とか「解釈は自由」などと言えとしても、だからといって「あなたの見方が常に正解」ということにはならない、という点だ。（中略）作品解釈が「何でもあり」になるわけではない。解釈には、作品全体を統合的に読み解けるものであるべきだ、とか、より良い作品理解を目指すものであるべきだ、といった基本的なルールがある。作品の一部だけを取り出して自分勝手な妄想を繰り返しても、それは恣意的な解釈にしかない。



そして、「今回のトリエンナーレをめぐる騒動では、政治信条に引っ張られた恣意的な解釈、表面的な解釈が多数見られた」として、「部分しか見ない」「制作背景を考えない」「作品の狙いを考えない」という不適切な解釈のパターンを見出している（森 2019）。

さらに森は、今回の騒動を通して、「悪意のある解釈者」だけでなく、「一般の鑑賞者のわれわれ」に対しても以下のように提言した（森 2019）。

重要なのは、まわりの人々、つまりは一般の鑑賞者のわれわれが、不適切な作品解釈に対してははっきり NO を突きつけることだ。「解釈は自由」とか「芸術は好きに見ていい」とか言っていてはダメなのだ。悪意ある不適切な解釈はしっかりと批判し、丁寧な説明によって誠実につぶしていかねばならない。こうした採め事のときには、鑑賞者たる我々が、文化を支えていかなければならないのである。

「悪意ある鑑賞者」を許容してきた「われわれ」にも責任の一端があるということだが、いずれも示唆に富む重要な指摘および提言である。また、同様の見解は現場の美術館学芸員からも発せられている。東京ステーションギャラリー学芸員の成相肇は、あいちトリエンナーレの問題のポイントを振り返る座談会において、次のように語っている（遠藤ほか 2020 : 138）。

これまで美術館はそれ〔敷居——引用者注〕を低くするための教育に力を入れてきた歴史がある。例えば対話型鑑賞は、見て即座に自由に発言することの推奨、初発段階におけるリテラシー不要論が中核にあります。その先の肝心なりテラシー教育への接続が弱い。今回の文脈無視の抗議は、「見て即座に自由に発言する」というポリシーにはのっとっている。もしかしたら美術館が育てた種かもしれないとも思うんです。

「リテラシー教育への接続」が肝心であるとしつつ、「見て即座に自由に発言する」ことを奨励してきた末に「文脈無視の抗議」が成立しているという指摘である。しかも、恣意的な解釈を正当化する観客を育ててきたのが美術館であり、その延長線上に「表現の自由展・その後」の問題が位置づけられるのではないか、というのである。

作者の意図をどの程度配慮するかについては、これまでもさまざまな分野で議論されてきたという経緯がある。そこでやや迂回的ながら、作者の意図と解釈をめぐる議論について確認しておきたい。

#### (4) 意図主義／反意図主義

##### ①ニュークリティシズム

まず、博物館教育における構成主義で強調されてきた「解釈は自由に」といった主張に

関しては、これまで実にさまざまな議論の積み重ねがあり、このような「意図と解釈」をめぐる議論を牽引してきたのが文学批評や芸術哲学・分析美学の分野であった。

1930年代にアメリカでニュークリティシズム（新批評）とよばれる批評の方法が提起された。これは、従来のような「作者の生涯や作品の背景などの起源と歴史に関わる問題」を読み取ろうとする「発生論的読み」や、「読者にとっての道徳的効果を見る」という「受容論的読み」を排除するところから生まれたものであった（越智 2006：13-14）。つまり、作品の歴史的な文脈や時代背景、あるいは作者の伝記的事実に関する知識を重視せず、作品を自律的なものとして、その構造・意味・象徴性などを解明しようとするものであった。

ニュークリティシズムは、この言葉を定着させたと言われる代表的な批評家、ジョン・クロウ・ランサムらの影響により、1940年代頃には新しい批評運動として一時代を画することになる。なかでもウィリアム・K・ウィムザットとモンロー・ピアズリーは、1946年に著した「意図の誤謬」のなかで従来の伝統批評を批判し、創作後に作品が作家の手を離れた後は、作品は作家のコントロールを超えたものとなると主張した。そして、作者の意図を解釈の手がかりとすることは排除され、作品から読み取れるものだけを手がかりに解釈を行うという「反意図主義」を主張するのである（Wimsatt & Beardsley 1946=2017）。

さらに、その後に登場した構造主義やテキスト論の思想においては、「作者」という概念そのものが揺るがされることとなる。フランスの哲学者、ロラン・バルトは、「作者」という概念に対して「死」を宣告し、「作者」は作品の意味を保証する絶対的な創造者＝神であるという考え方を退けた。ただし、「意図の誤謬論」と異なるのは、テキストの統一性はテキストの起源である作者にではなく、その宛先たる読者にあるとしたように、読者の自律性を強調し、「読者」こそが多様な意味を絶えず再構成し続ける生産者であることを説いた点にある（バルト 1979）。

しかし、作者の意図を切り離して内在的に読解しようとしたニュークリティシズムは、1960年代以降、マルクス主義批評やフェミニズム批評などにより、時代背景やその生成過程、もしくは受容過程など読み手の視点によって相対化され、次第に批判されることになっていく。また、その後の歴史主義的な批評分析が優勢になる傾向と反比例して、ニュークリティシズムは批評の主流から後退していくことになるのである（石倉 2016：102）。

## ②芸術哲学・分析美学

一方、ウィムザットとピアズリーの「意図の誤謬論」を契機として、芸術哲学や分析美学の分野においても、作品解釈における作者の意図の位置づけに関して活発な議論が展開された。これは、言い換えれば、意図主義と反意図主義の対立という構図として捉えられる。

まず、ウィムザットとピアズリーが主張した「反意図主義」（Anti-Intentionalism）に対して、E・D・ハーシュらは「意図主義」（Intentionalism）を主張して反論した。すなわち、

言語の意味は多義的であり、それだけからは唯一の意味を決定することはできないため、正しい解釈を確定するためには、作者の意図を基準とする必要があるというのである（河合 2012 : 1）。

また、河合大介（2012）の整理によれば、ウィムザットらによる反意図主義への対抗として多様な展開を見せた意図主義は、20世紀末にはおよそ二つの傾向に分けられるようになったという<sup>(5)</sup>。一つは、ノエル・キャロルらが提唱する「穏健現実意図主義」（Moderate Actual Intentionalism）で、作者と意図は切り離しえず、作品解釈は意図を読み取ることと不可分であるという立場である。もう一つは、ジェロルド・レヴィンソンに代表される「仮想意図主義」（Hypothetical Intentionalism）であり、反意図主義と穏健現実主義の中間的な立場にあるという。レヴィンソンによれば、①適切な情報を持ち、共感的で、識別能力を持つ「理想的な読者」を想定し、②そのような理想的な読者が、作品に込められた作者の意図について「もっとも正当とされる仮説」と見なすものが、作者の発話の意味であるという。こうして、現実の作者の意図を参照する方法ではない形で、作者の意図を読み取る行為に正当性を与えるのである。

またレヴィンソンは、「作者の意図」として混同されているものを二つに区別する。一つが「意味論的意図」（Semantic Intention）であり、作者がその作品にどのような意味を込めているかという意図を指す。たとえば、紙に丸い図形が描かれていたとして、その作者が「この円は太陽だ」と言えば、太陽がその作品の意味論的意図となる。もう一つが「範疇的意図」（Categorical Intention）であり、その作品がどのようなカテゴリーやジャンルに属するものとして分類され、理解されようとしているかという作者のカテゴリー上の意図のことである。たとえば、丸い図形を描いた作品が、単なるメモ書きや図面としてではなく、抽象画として見なされるのは、作者が抽象画として発表したからであり、そこには作者の範疇的意図が働いていることになる。そして、「もっとも正当とされる仮説」を作り上げる上で重要なのは、意味論的意図ではなく、作者の範疇的意図を捉えることであるという。

ここでは、個々の議論の詳細についてこれ以上立ち入ることはしないが、少なくともここから導き出せるのは、「作品は作者から完全に切り離すことができる」とする反意図主義と、「作品の意味は作者の意図によって完全に決まる」という意図主義が両方の極にあるとすれば、その両方の極はいずれもすでに現在の議論の対象から外れているということである。つまり、これまでの議論を踏まえれば、作者の意図は作者から離れ解釈は自由に行うという素朴な反意図主義はもはや採用されず、少なくとも、作品の解釈にあたって作者の意図を完全に排除することはできないのである。

先述した「文脈無視の抗議」は、作者の意図を完全に無視して、自分の都合のいいように解釈しているという意味で、これまでの議論に照らせば正当なものではなく、意図を完全に無視したうえで「悪意ある解釈」をすることも許容されないということになる。

### 3 博物館展示における「解釈の解放」の功罪

#### (1) 反コミットメント的状況

これまで取り上げたのは、「表現の不自由展・その後」の事例や芸術哲学での議論のように、主に芸術作品とりわけ現代アートを対象にするものだった。確かに現代アートの作品は、作者の意図が分かりづらく、その難解さゆえに意図や解釈に関する議論が巻き起こりやすいという側面があるのだろう。実際、芸術哲学や美学が意図主義に関する議論を牽引してきたし、展示表象やキュレーション全般を対象にしているようで実際には美術館におけるアートの展示だけを想定しているような研究も多い。さらには対話型鑑賞法のように、あえて「自由な解釈」を最大化させるような鑑賞方法は、主に美術館を舞台にして実践されている。

しかし、こうした「解釈を自由に」といった主張や実践は、第1章で示したように、美術館だけでなく、館種を問わず広く行われており、博物館展示にあまねく適用され得るものである。とすれば、美術館に限らず、「解釈の解放」が行われる展示全般において、「悪意ある解釈」が入り込んでくる余地は十分に存在する。

「表現の不自由展・その後」で物議を醸した天皇制、従軍慰安婦を題材にしたもの以外でも、たとえば戦争や公害、原発のような「負の記憶」をテーマにした展示をはじめ、ジェンダーや差別などセンシティブな問題を扱う場合にも、「悪意ある解釈」は付いて回るものである。

筆者はかつて、戦争展示を例に、意味解釈へのコミットメントを所与のものともみなすことへの違和感を表明した（金子 2012）。フォーラム型展示のような展示への能動的・積極的参加を前提とする来館者像は現実的ではなく、「意味解釈のアリーナからの exit（離脱）」つまり、「無視」「無関心」というネガティブな行為選択（非コミットメント）も視野に入れるべきであり、「ネガティブな選好も、『能動的な』オーディエンスの行動として正当に位置づけられるべき」と主張した。

さらに、このような「非コミットメント」的な来館者像を、来館者研究やミュージアム・コミュニケーション論においてはうまく対象化できていなかった現状を指摘した。つまり、「多様な読み」をする積極的なオーディエンスの能動性を称揚するあまり、「無視」や「無関心」というネガティブな私的選好には注意を払ってこなかったのである。

ところが、「表現の不自由展・その後」で露わになったのは、「無視」「無関心」どころか、「悪意のある解釈」の存在だった。「無視」「無関心」が「非コミットメント」とすれば、「悪意」は「反コミットメント」とでもいえようか。このような事態は、かつてステュアート・ホールが能動的オーディエンス論において提起した、支配的コード、対抗的コード、交渉的コードという3種類のポジションのうち、送り手の意図と完全に反対の立場で読解を行うという対抗的コードを想起させるが、対抗的コードが「視聴者がディスコースによって与えられた、全くの共時的な屈折を完璧に理解しながら、おっぴらに逆らうやり方でメッセージを解読する」ことと理解すれば（粟屋 2008：67）、送り手の意図

を理解することなく（あるいは、あえて理解しようとせず）、過激な抗議活動を行った「表現の不自由展・その後」の事例は、対抗的コードにも括ることはできないかもしれない。

そして、従来の「解釈は自由に」とする構成主義的な博物館教育論は、こうした「反コミットメント」的な状況に対して、無力であるばかりか、先述したとおりそれを生み出す「種」だったかもしれないのである。

## (2) 解釈の自由と「誤った解釈」

では、このような反コミットメント的状况において、博物館はこうした「悪意ある解釈者」に対し、ただちに「正しい解釈」に向けて矯正すべきなのか、あるいは、「恣意的な解釈」「意図的な誤読」をされるような余地を完全に排除した展示をすべきなのかといえ、もちろんそれは否であろう。

芸術哲学における議論が明らかにしてきたとおり、作品が発表された途端に作者の意図から完全に切り離され、自分勝手な解釈をするということは必ずしも許容されるわけではない。「正しい解釈」は必ずしも存在するわけではないが、「誤った解釈」は存在する、と言い換えることもできるだろう。もちろん、解釈の自由は保障されているが、だからといって、作者の意図を踏みにじていいことにはならない。

アーティストの松田修は、「表現の不自由展・その後」の開催前、2019年2月に行われた津田大介・卯城竜太との鼎談の中で、観覧者の「芸術観」について、次のように発言している（卯城・松田2019:196）。

ふだん芸術が「わからない」とか「興味がない」とか言ってる人が、作品を見て急に「これは芸術じゃない！」って怒り出すのって、個人的には必要なことだとも思う。やっぱアンタにも「芸術観」があるやんけっていう……。

確かに、芸術の見方や受け取り方は多種多様であり、「怒り出す」ことも、芸術の受容の一つのバリエーションとして尊重されるべきだろう。そして、反応することによって、自らの潜在的な「芸術観」が露わとなり、無意識のうちにあった自身の「芸術観」にあらためて気づかされる、という事態はあり得るかもしれない。しかし、その「芸術観」の振れ幅は、どの程度まで許容されるのだろうか。

この点に関して森功次は、「芸術作品をもはや芸術の枠内で見ない人達がそれなりにいる」とした上で、以下のようにその「芸術観」自体を問題にしている（森2019）。

今回、作品を恣意的に読んで政治的な主張につなげた人たちは、一方では「成果物を作り手から切り離して読み解く」というふるまい（これは非常に近代芸術的と言える）をしつつ、その一方で「芸術業界の小難しいルールなんて知るか！」と文句



を言い、さらに気に入らないところがあると、いったんは視界から消したはずの作者や展示者を呼び戻して攻撃している。

これは一見複雑な立場だ。ある面では、「文脈から切り離された対象を自由に読み解きましょう」という極端な芸術観を採用しているだけのようにも見えるが、その一方で、より良い解釈を目指すとか、より良い鑑賞経験を目指すといった、芸術文化を支える態度はほとんど見られない。

このような「悪意ある解釈者」が展示をどのように受け取り、攻撃も含めどのように行動するのか、そのメカニズムは複雑である。思想信条、正義感、行動力、SNSとの親和性など、多様な要素が絡んでいるだけに、「悪意ある解釈者」がどのように「電凸」や脅迫などの行動に駆り立てられたのかを明らかにすることは困難だろう。

また、こうした行為もある種の「展示観覧行動」の一種といえるが、そのメカニズムは、「学習者」を対象とし「能動的な学び」ばかりを重視する構成主義的な博物館教育論において対象化することができるのだろうか。

### (3) 規範と現実

光岡寿郎(2017)は、ミュージアムコミュニケーションをキーワードとして、北米・イギリスの英語圏における博物館研究(Museum Studies)を対象に、1950年代から続く博物館におけるコミュニケーション概念の変化とその動態を描いているが、そのなかで、来館者研究が行動主義的な心理学を背景として、来館者のコミュニケーションを狭義の「学習」へと回収するという方法的な限界を有していたとする興味深い指摘をしている。このことを、「来館者研究(Visitor Studies)の構造的な限界」と表現し、「来館者研究は、理論的には教育学の影響が強く、基本的には来館者の『学習』行動のみをその記述の対象としてきた」(光岡2017:18)と主張する。

その後、特にイギリスでは、メディア研究や能動的観衆論(Active Audience Theory)の影響を受けつつ、ミュージアムコミュニケーション概念も変容していくことになるが、冒頭で記したような日本における構成主義的博物館論の流行は、かつての来館者研究における教育や学習との接合状況が無自覚なまま取り入れられ、かつそれが未だに根強く残存しているということもできるかもしれない。

この点に関して、日本における構成主義の定着が「社会的な文脈や背景に対する十分な検討がなされているとは言えず、表面的な議論に終始していた」(加藤2012:93)、「学習者の主体性を強調する文脈のみでは、十分に理解することはできない」(加藤2012:96)とする加藤由衣の指摘は傾聴に値する。

多元的な社会の中に存在するアメリカの博物館では、文化や歴史の多様性を積極的に構成しようとしていたこと、またイギリスでは、失業や貧困、不安定な治安など多様な問題に悩む人々を積極的に巻き込み保障していくソーシャル・インクルージョンの理念を共有

した博物館活動が展開されてきたことなど、欧米の博物館が直面しているさまざまな困難の中で構成主義の立場が評価され、議論が展開されてきた。加藤は、こうした社会的背景を深く理解したうえで、「理論のある側面だけに注目するのではなく、そもそもその考え方がどのような問題から提起され、展開されたのかという文脈を検証」することが重要と主張する（加藤 2012：99-101）。

構成主義を積極的に取り入れた日本の博物館学は、もともと「当為としての博物館像」を目指すという傾向があった（金子 2001：8）。すなわち、既存の博物館の存在やそのあり方を前提として、その維持・発展のために目指すべき「規範」を重視し、「望ましい姿」を希求する実学としての性格が強い。

かつて橋本裕之（1998：541）は、欧米のミュージアム・スタディーズの傾向について、「性急に一般化してしまえば」と断りつつ、

- ①博物館をテキストとして解読するという意味で批評的な性格を持っており、完結した「結果としての博物館」を外側から扱うもの
- ②博物館を構成する諸実践の一部として存在するという意味で構築的な性格を持っており、完結しない「過程としての博物館」を内側から扱うもの

という2つの傾向を指摘したが、日本の博物館学に置き換えれば、その主流は当然のことながら②で、実務的なノウハウを内側から構築していく傾向がある。構成主義は、そのような中で「規範」として取り入れられてきた。しかし、「規範」に目が向くばかりに、「悪意ある解釈者」のような「規範」から逸脱する存在に対しては、そもそもないものと考えるか、あるいは直視せずに目を背けることになる。

光岡が言うように、「一見悪ふざけにも見える来館者の行為は、来館者研究が対象とする来館者の真面目な学習行為とは見なされず、そもそも記述の対象からはこぼれ落ちていく」〔傍点原文〕（光岡 2017：18）という事態は依然として残されたままである。構成主義的な展示観は、「学習の共同体」内部における閉鎖的な議論になっていなかったのではないだろうか。

ハインは、1995年の国立航空宇宙博物館（スミソニアン協会）におけるエノラ・ゲイの展示中止事件について、「政治が博物館展示に与える影響力の強さを示している」としたうえで、「この展示が批判を浴びたのは、事前評価と形成的評価（ないしはそれらが欠けていたこと）による」とその理由を述べているが（Hein 1998=2010：91）、「事前評価と形成的評価」を綿密に行えば、「原爆神話」が蔓延していた当時のアメリカ社会において、各種退役軍人団体、議会内の保守派、保守系のメディア、それらに同調する人々等の批判をかわせたとは到底考えられないし、それはあまりにもナイーブな議論である。

さらにハインは、「キュレーターが、展示の方向性についての反応に注意深く目を向けていれば、もう少し選択肢の幅が広がっていたかもしれない」と、キュレーターに起因す

るものとしてこの問題を捉えているが、博物館がこうした国民の世論を二分するような深刻でセンシティブな難問を扱う時に、キュレーターが展示の方向性についての反応に注意深く目を向けていれば問題を回避できるといったような技術的な水準に議論を矮小化させるべきではないだろう。社会の分断化がよりいっそう進んでいる現在のアメリカや日本においてはなおさらである。つまり、構成主義的な方法だけで社会のリアルでダークな問題に対処することは不可能であるし、そうした「現実」にも気がつくべきであろう。

もちろん、「悪意ある解釈者」を矯正の対象とし「正しい方向」を向かせるように教育するべき、と言いたいわけではない。また、「悪意ある解釈者」が現れないように、用意周到に展示の準備をして「無難な」内容にするべき、とも考えていない。博物館展示における現場の混乱をおさえるために、「悪意ある解釈者」に対するリスクヘッジをどのように徹底するか、といった議論も重要ではあるが、それだけではないだろう。実務的なノウハウやテクニックの次元だけで議論するのではなく、「規範」ばかりに目が向いていると見えなくなってしまう「現実」があり、それらも視野におさめて直視したうえで議論を立ち上げていくしかないのである。

## 注

- (1) 構成主義は、知識は学習者の内面において個人的に構成されるものであるとし、社会構成主義は、周囲の人々との関係や社会的な影響により構成されるものとする違いがあるが、後述するように、ジョージ・ハインの構成主義に焦点を当てるため、以降、本稿においては「構成主義」と表記する。
- (2) 以下、本節における記述は金子淳(2012)に依る。詳しくは当該論文を参照されたい。
- (3) 邦訳書では「ふれあい体験モデル」と訳されているが、本稿では菅井薫(2011)による訳を採用する。
- (4) その後、さまざまな文化芸術団体や識者、市民などから「事後検閲」「表現の自由の侵害」などと批判が相次ぎ、不交付決定の撤回を求める声が上がっていたことを受け、翌2020年3月23日になって、愛知県が不備を認めて申請し直したとして、一部減額して6,700万円の支給を決定している。
- (5) 以下、芸術哲学における意図と解釈に関する議論については河合大介(2012)の記述に多くを負っている。また、レヴィンソンの仮想意図主義については、Levinson(1996=2015:244-298)を参照のこと。

## 文献

- あいちトリエンナーレのあり方検討委員会(2019)『「表現の不自由展・その後」に関する調査報告書』
- 粟谷佳司(2008)『音楽空間の社会学：文化における「ユーザー」とは何か』青弓社
- バルト, ロラン(1979)「作者の死」『物語の構造分析』みすず書房
- Caulton, Tim(1998=2000) *Hands-on Exhibitions : Managing Interactive Museums and Science Centres*, Routledge (染川香澄・芦谷美奈子・井島真知・竹内有理・徳永喜昭訳『ハンズ・オンとこれからの博物館：インタラクティブ系博物館・科学館に学ぶ理念と経営』東海大学出版会)
- 遠藤水城・片岡真実・相馬千秋(2020)「美術館は観客にどう開かれるべきか」『美術手帖』1081

- Falk, John Howard & Dierking, Lynn Diane (1992=1996) *The Museum Experience*, Howells House (高橋順一訳『博物館体験：学芸員のための視点』雄山閣出版)
- 橋本裕之 (1998) 「物質文化の劇場：博物館におけるインターラクティブ・ミスコミュニケーション」『民族学研究』62(4)
- ヘフェリン, サンドラ (2019) 「終戦記念日に『少女像』について考える」<https://globe.asahi.com/article/12625420> (2020/10/29 閲覧)
- Hein, George H. (1998=2010) *Learning in the Museum*, Routledge (鷹野光行監訳『博物館で学ぶ』同成社)
- Hooper-Greenhill, Eilean (1999=2004) *Education, Communication and Interpretation: Towards a Critical Pedagogy in Museums, The Educational Role of the Museum*, Routledge (竹内有理訳「教育、コミュニケーション、解釈：博物館における批判的教育学にむけて」『文環研レポート』22)
- 石倉和佳 (2016) 「歴史の中のニュー・クリティシズム：コールリッジの批評原理から考える」『兵庫県立大学環境人間学部研究報告』18
- 金子 淳 (2001) 『博物館の政治学』青弓社
- 金子 淳 (2012) 「戦争観の形成と戦争展示：『熱い論争』と『冷ややかな無関心』という落差をめぐって」『静岡大学生涯学習教育研究』14
- 加藤由衣 (2012) 「日本における博物館教育論の展開と課題：構成主義理論の紹介に注目して」『青山学院大学教育学会紀要』56
- 河合大介 (2012) 「現実意図主義の瑕疵」『美学』36(2)
- 木田橋しのぶ (2006) 「『カイコ』にあるもの」『境界を越えて』6
- 北山晴一 (2006) 「木田橋しのぶさんの論文について」『境界を越えて』6
- 久保田賢一 (2000) 『構成主義パラダイムと学習環境デザイン』関西大学出版部
- Levinson, Jerrold (1996=2015) *Intention and Interpretation in Literature, The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Cornell University Press (河合大介訳「文学における意図と解釈」『分析美学基本文献集』勁草書房)
- 光岡寿郎 (2017) 『変貌するミュージアムコミュニケーション』せりか書房
- 森功次 (2019) 「『あいとり』騒動は『芸術は自由に見ていい』教育の末路かもしれない」<https://gendai.ismedia.jp/articles/-/67828> (2020/10/29 閲覧)
- 日本文教出版企画開発部 (1998) 『DOME』39 日本文教出版
- 越智博美 (2006) 「新批評」『現代批評理論のすべて』新書館
- 小笠原喜博 (2015) 『ハンズ・オン考：博物館教育認識論』東京堂出版
- 菅井 薫 (2011) 『博物館活動における「市民の知」のあり方：「関わり」と「価値」の再構築』学文社
- 卯城竜太・松田修 (2019) 『公の時代』朝日新聞社
- Wimsatt, W. K. & Beardsley, M. C. (1946=2017) *Intentional Fallacy, Sewanee Review* 54 (河合大介訳「意図の誤謬」『フィルカル』2(1))

## 付記

本稿は、筆者を研究代表者とする2018～2022年度科学研究費補助金基盤研究(C)「コンテンツツーリズムにおける歴史像の構築と歴史系博物館の役割に関する実証的研究」(課題番号：18K11846)による研究成果の一部である。