



美術批評としての日本の芸術論(1)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 宮崎大学教育文化学部 公開日: 2008-03-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 石川, 千佳子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10458/1407

美術批評としての日本の芸術論 (一)

石川 千佳子

Japanese Art Theories as Art Criticism (1)

ISHIKAWA Chikako

序

美術の歴史は作品が作品を生み出してきた歴史だといわれる。かつてE.ゴンブリッジが指摘したように、¹⁾ いわゆる大文字のArt(大芸術)意識が生じたのは19世紀を中心とするヨーロッパ近代のできごとであって、長い人間の制作行為の歴史からみればごく最近のことであるが、その呼び名は何であれ、人間は実用にとどまらない価値を含んだ制作物を造り、また伝え続けてきた。現在美術館などで目にすることができる展示物は、それらのほんのわずかな部分にすぎない。「美術史に破壊の項を入れる必要がある」²⁾ とは佐藤道信の卓見であるけれども、近年の宗教的あるいは政治的理由による文化財の破壊の例を引くまでもなく、たとえば身近に廃仏毀釈の傷跡を留めた仏像を探し当てることは容易であるし、当然のことながら、その背後には数多くの破壊された像の存在が隠されている。確かに創造の歴史とは破壊の歴史でもあるのだ。

また、常に美術品は選り取られてきた。作者の手を離れた制作物は、観る者によって繰り返して価値づけられ、所蔵され、伝えられる。そのなかには、過去の一時期にどんなにもてはやされても、いま全く顧みられることのない無数の作品がある一方、忘れ去られていたものが百年以上の時を経て再評価されることもある。

このように総体としての美術は、現存する僅かなものと失われた膨大なものの双方から成り立っている。したがって美術に対して歴史的な眼差しを注ぐときには、失われたものの存在を思いやる想像力が必要となる。それは個々の作品の場合も同じであって、ある特定の作品は常に造られなかったもの、選り取られなかったもの、失われたものと共に存在している。

では、美術品のそうした在りように近づく手立てはないものだろうか。その一つが、作品やその制作行為および鑑賞行為をめぐって、語られてきた言葉に注目することではないかと思われる。

制作物は造られると同時に観られるものであって、制作の歴史が絶えることはなかったように、それらについて語る言葉も紡がれ続けてきた。制作物や制作行為に直接触れて、それらに

対する直観から発せられた言葉は、制作とは異なる方向から制作物の存在を支えて、いわばそれらを見えるものに成らしめる。そうした言葉は、具体的な制作物や制作行為との具体的な接点から直観的に立ち上がり、価値判断を内に含むという点で、広い意味での批評と捉えられる。

もちろん、語られた言葉もまた、語られなかった言葉と共にあることを忘れるわけにはいかない。しかし、失われた制作物や、今となっては名前のみが伝えられる作者について語られた言葉をも、あえて美術批評として読むことにより、対象に注がれた眼差しの方向や直観の働き、さらに対象をめぐる思索の内容を照らし出すことができるのではないだろうか。しかも批評は本来的に学的な体系化を目指すものではない。つまり語られた言葉を、何らかの統一された原理にもとづく史的な物語や観念的な体系に組み込もうとしないことによって、そうする際に削ぎ落とされていく過剰であるがゆえに示唆に富む部分についても、積極的な言及が可能になる。これまで述べてきたような視点から、本稿では、主に近代以前の日本の芸術論というかたちで括られてきたテキストを採りあげ、美術批評として再読することを試みるものである。

この企てをおこなう理由は二つある。まず、明治期以降にヨーロッパ近代の美学や芸術学が本格的に摂取される以前の芸術論は、体系化が意図されず、そのほとんどが形式からみれば随想の集合体といえるので、美術批評としての読みに適している。さらに、制作物や制作行為に対する直観を起点とする言葉という観点に立てば、狭い意味での芸術論から、例えば源氏物語のような物語に表れた絵画論にまで、テキストの範囲を拡張することが可能だと思われる。

次に、ヨーロッパ美術に関しては、美術批評に関する基本的な著作として広く読まれてきたL.ヴェントゥーリによる『美術批評史』³⁾ やU.クルターマンの『芸術論の歴史』⁴⁾をはじめ、A.リシャールの『美術批評』⁵⁾ のような通史が存在しているが、日本における美術批評については、そうしたマクロ的な試みがなされていないことである。もっともU.クルターマンの『芸術論の歴史』場合には、ヨーロッパばかりでなくアジアの芸術論にも目配りがなされており、そのなかで日本の芸術論にも触れられているのだが、時代は中世に限られ、わび・さびの美意識と禅宗および茶道の関係について論及されているのみである。⁶⁾

もとより日本美術批評史の通史を著すといった大それた望みを抱くものではない。これまで芸術論のテキストとは考えられなかった言葉にも着目し、通史を支えるマクロ的な視点も導入することによって、失われた制作物と言葉と共にある美術の在りようの一隅を明るませることが本稿の目的である。

したがって、初めに日本の芸術論の特色に関する予備考察を行い、次いで時間の流れに沿いながら、芸術論のテキストを美術批評として読む試みを展開していくことにする。

予備考察：日本の芸術論について

ここでは具体的なテキストの検討に入る準備段階として、近代以前の美術に関わる日本の芸術論の特色を、必要に応じてヨーロッパおよび中国の芸術論との比較を交えつつ、六つの観点から論じてみたい。

1. 制作者による芸術論

美学史を紐解けばすぐに気づくことであるが、古代ギリシア以来、ヨーロッパの芸術論の担い手は哲学者であり、文学者であった。つまり芸術論とは、基本的に享受者の論理だったとい

える。おそらくこれは、美が究極の価値の一つとして称揚されても、その制作者は手仕事の職人とみなされて、社会的に高い位置づけがなされなかったことに関係する。若桑みどりが分かりやすく語っているように、⁷⁾ 靴屋が靴を作るのと全く同じように画家は絵を描いた。クセノフォンによる『ソクラテスの思い出』に登場する古代ギリシアの画家や彫刻家にしても、彼らはソクラテスの問いかけと思索に簡単な相槌を打つばかりで、自らの芸術論を開陳しようとはしない。⁸⁾ いわば、美術品を造る人と美術について言葉で考える人の役割と階層がはっきり分かれていたのである。ヨーロッパの美術史において、制作者が画法や制作の原理について語り始めるのは、手仕事の職人を超えた天賦の才能が付与された芸術家が現れる、ルネッサンス期になってからのことである。さらに、創造過程から出発した芸術理論の構築が図られるためには、19世紀末のK.フィードラーによる芸術学の提唱⁹⁾ やニーチェの創造に基礎づけられたいわゆる男の美学¹⁰⁾ を待たなければならなかった。その場合にも、論者が享受者であることにはかわりはない。

ところが東アジア文化の中心である中国においては、最古の芸術論とされる『古画品録』の作者の謝赫も、自らが写実的描写を得意とする画家であった。¹¹⁾ もちろん中国において、制作者が、いわゆる芸術家としての地位をいち早く獲得したというわけではない。やはり制作者は画工すなわち職人であった。しかし、唐代には科挙が制度的な完成をみせて官僚機構が整うなかで、それに準じるかたちで画院の制度も設けられ、宮廷画家が官僚に見合う地位を得るようになる。一方、科挙の第に上った士大夫階級のなかから余技で画をよくする人々が出現する。

中国において画は書及び詩文との関係がもともと深いうえに、特に文学趣味の色濃い唐・宋の画院では、当然のことながら宮廷画家にも描写技術以上の教養が求められたであろう。余技で画を描く士大夫の場合はなおさら、技術よりも古典的教養に裏づけられた表現内容を重視する傾向が強く、しばしば芸術論の書き手にもなった。こうして芸術論は、制作者が自らの制作経験を踏まえながら、制作や鑑賞の原理や技法論、画人伝等を展開する画史書・画論として形成されていくことになる。

圧倒的な中国文化の影響下にある日本においては、芸術論もその例外ではなく、中国の形式と内容を規範とするかたちで書かれてきた。『日本絵画論大系』を編者である坂崎坦も指摘したように、¹²⁾ その著者のほとんどは、中国の場合と同じ制作者であった。

ただし、日本の芸術論に関して特筆すべきは家伝書の問題であろう。日本の江戸期の芸術論において大きな比重を占めるのは、御用絵師であった狩野派の『本朝画史』¹³⁾ や土佐派の『本朝画法大伝』¹⁴⁾ のような、特定の画派の画人によって書かれて代々伝えられてきた家伝書である。それらは特定の画派の優位性を主張し、また特有の技法を含む具体的な制作論や芸術観を後世に伝えることを目的としているので、個人によって書かれた著作というより、父親など先代の口伝や覚書にもとづくものが多く、読者も同一画派の画人が想定されている。中国にも画院の画家であった郭熙の『林泉高致』¹⁵⁾ のように、父の山水画論を息子の郭思が記述した例はあるが、狩野派のように血族関係を基盤とした同一画派が数百年にわたって存続し、その画派の論理としての芸術論が編まれるという例は無い。

いわば組織内部の論理という成立事情もあって、家伝書には今日からみれば合理性を欠いた秘伝めいたものや、あからさまな他の画派に対する非難もみえるが、見方を変えれば、具体的な制作経験にもとづく芸術観や、中立を装うことのない肉声による批評が含まれていて興味深い史料でもある。

また、中国の士大夫の余技に端を発する文人画に触発された、江戸期の日本の文人画(南画)家による画論の場合は、桑山玉洲の『絵事鄙言』⁶⁾のように、その理念を中国の文人画論に求めながらも自由な論評を展開した例が認められる。

2. 絵画の優位性

中国及び日本の美術に関する芸術論は、まず画史書であり画論である。つまり美術は絵画に代表され、芸術論とはすなわち絵画論であった。

先に述べたようにヨーロッパの芸術論は享受者の論理であったから、その内容の中心をなしてきたのは、美についての観念的な思索である。また美術のジャンルにおいても、建築と彫刻が伝統的に重視され、絵画が彫刻と同等とみなされるのはルネサンス期であり、絵画の優位性が確立されるのは17世紀以降ともいわれている。

中国及び日本の芸術論が絵画論であった直截の原因は、もちろんその著者が、余技であろうと宮廷画家や御用絵師のような専門画家であろうと画を描き、その制作経験にもとづいて芸術論を記述したからである。

しかしさらに重要なのは、中国において早くから画が詩と並び称せられ、描写技術以上の原理と価値が絵画制作に要求されていたことである。その背景には、専門画家と一線を画するために形似よりも内実を称揚した士大夫による文人画と、彼らに最も関わりの深い絵画形式である水墨画の成立という、中国美術史に特有の事情がある。

また、たとえば水墨による山水画が、道教や、その影響を受けた仏教の宗派である禅宗と深い結びつきがあることはよく知られているけれども、仏像や教義に関わる物語を描くといった意味での仏画ではない。日本においても、近代以前の彫刻史が事実上、仏像を中心とした仏教彫刻史であるのに対して、絵画では、遅く見積もるとしても桃山期には世俗的な内容の方が一般的なものとなる。

このように、彫刻と比較して仏教の束縛から早い時期に離脱したこと、日本の文人画家は必ずしもそうではなかったにしても、余技として経済的要請に囚われることなく本格的な制作に関わる層が存在したことも、絵画を自律的なジャンルとして成立させ、多様な絵画論の展開を可能にした大きな要因ではなかったかと思われる。

3. 再現的描写に対する表現の優位性

中国を中心とする東アジアの芸術論に言及するとき、これはまっさきに挙げられる特色であろう。従来、日本の美術及び芸術論の特色について語られるときにも、ヨーロッパの写実に対して日本の写意といった言い方がよくなされてきた。こうした極端な単純化は、型にはまった見方を強いるという意味で好ましいものではないが、中国においてヨーロッパよりもはるかに早い時期に、表現という原理が制作に導入されたのは確かなようである。

ヨーロッパにおける芸術創作の原理といえば、プラトンの『国家篇』¹⁷⁾ やアリストテレスの『詩学』¹⁸⁾ にも明らかであるように、ミメシスすなわち再現的描写(模倣)であって、内面の表現という概念は新しく、一般に認知されるのは19世紀以降といわれる。¹⁹⁾

それに対して、中国絵画は宋代、すなわち10世紀頃には自己表現に目覚めていくのだが、その基底には「画の六法」の解釈の変化と、水墨画の成立という二つの事象がある。

まず、画の六法は『古画品録』に記述されて以来、繰り返し論じられてきた中国における絵

画制作の原理であって、日本の画史・画論においても踏襲され、その引用を随所に見出すことができる。その六法の第一に挙げられているのが、解釈をめぐって論議の集中する「気韻生動」である。初めに記述した謝赫が、六項目の順序と重要度を一致させていたかどうかは不明であるが、それを引用し本格的な解釈を行った唐代の張彦遠による『歴代名画記』²⁰⁾では両者が一致しており、以後「気韻生動」は最も重要な制作原理として伝承されることになった。一方、ミメーシスに相当する「応物象形」は三番目に置かれているので、その位置関係からも、再現的描写を超える原理の重視という見解が定着することになる。

さらに気韻生動の解釈をめぐって、宋代に大きな転換があったことが知られている。唐代までの気韻生動が意味するところは、おおよそ対象の生命感を看取り生き生きと描き出すことであった。しかし、すでに『歴代名画記』には、作者の立意を重んじて、そのいわば作者の主體的な造形意志を、再現的描写を超える気韻をそなえた表現に関係づける記述がみられる。続く宋代になると、郭若虚の『図画見聞志』²¹⁾が典型的であるように、気韻は作者の人格と結びつけられて、その内的な精神を表現することから生じると解釈されるようになる。古くは、気韻に、自然を貫く生の律動にもとづく生命感といった意味合いが込められていたことを思えば、作者の主観に帰するのは内実の矮小化といえなくもないのだが、それによって内的表現の優越性が理論的に確立されたとも考えられるだろう。

また、中国において内的表現の原理が生まれた宋代は、水墨画の様式が確立された時代でもあり、両者は密接に関係している。戸田禎祐が指摘するように、水墨画は、大きな画布に墨をぶちまけるといった、一種のアクションペインティングのような激しい自己表出を伴いながら、濃淡の表現を獲得していったとされる。²²⁾つまりその起源から、再現的描写であるよりも自己表出的な絵画であった。

さらに、書とも近く、彩色画と比較して簡素で、専門的な技巧に頼ることの少ない水墨画をことさら好んだのは、余技で画を描く文人たちである。彼らは、自己の精神的境地を託した山水や蘭竹等を水墨で描くと同時に、再現的描写の巧みに走るものを画工の絵として退けて、人格と画との関係を強調し、内的表現を重視する芸術論を展開していくことになった。

日本の芸術論においても基本的に画の六法とその解釈は受容され、特に禅宗と共にもたらされた水墨画や、中国のそれを規範とした日本の文人画(南画)においては、内的表現を称揚する傾向が強い。

しかしながら江戸後期になると、ヨーロッパ絵画の影響を受けた洋風画論ばかりでなく、文人画(南画)論のなかから再現的描写を肯定的に捉える新しい見解が生まれてくることも、見逃せない問題である。

4. 画と倫理の関係性

古代ギリシアにおいても善と美は関係づけられ、また芸術は感情を浄化するなど人格陶冶に寄与するものだと考えられたが、²³⁾中国の芸術論では、画と倫理との関係がいっそう緊密なうえに、繰り返し強調される傾向がある。

先にも引用した『歴代名画記』の冒頭に絵画の起源が語られているが、それによると画は「聖人の教化を成し、人倫を助け、人知を超えた自然の変化を窮め、存在の神秘を探究し、経書と同じ効果を持ち、四季の運行と同じ働きをし、天然から生まれるもの」とされる。²⁴⁾気韻論と同様に、後世にはこれほどの壮大さは失われていくが、画に教化という目的があること、

及び制作と享受のいずれにおいても人格が深く関与するという二点は、芸術論において画の理念を語る際に必ず反復されるといっても過言ではない。特に自己表現が制作の原理とみなされて以降は、制作者の人格が表現内容に反映されると考えられたので、少なくとも気韻に充ちた表現を行うためには高い人格を保持することが求められた。

日本の芸術論においてもこの傾向は継承されるが、同時に絵画論も日本の芸道論の一角をなすという見地から考えてみる必要がありそうである。湯浅泰雄は身体論の立場から、日本の芸道論が全て実作者の制作体験を記述し伝えるところから生じている点に着目し、そこに仏教哲学理論が修行を通して獲得される場合と共通した性格をみている。²⁵⁾ いうならば、修行なくして悟りがありえないように、身体を介した実践としての稽古を経ずしては芸の達成が望まれず、しかもその達成は人格の向上と不可分とされた。したがって、制作物の美的価値が人格から自律することはない。とすれば芸道論としての日本の絵画論は、画と倫理の関係において、より実践的な性格を帯びているともいえよう。

5. 制作と享受の関係性

ここでは、先に述べた「制作者による芸術論」ということから派生してくる、制作と享受の関係に注目してみる。中国及び日本の芸術論のなかでは、鑑賞論が独立して書かれることはなく制作論とともに論じられるのが一般的である。鑑賞と項を分けている場合には、現在でいう鑑定を指していることも少なくない。したがって表題に囚われず、作品の見方に関わる部分に着目してみると、二つの特色が浮かび上がるように思われる。

まず、かつて発表した拙論のなかで追実践と呼んでみたのだが、²⁶⁾ たとえば線であるなら、線が引かれる身体的な行為とともにそれを観るような見方である。すでに宋代の沈括による『夢溪筆談』に、離れて見たり近づいて見たりすることによって、点や線のような造形要素に還元されたり、山水のまとまった画像が現われたりする様を楽しむような鑑賞の仕方がみえることは指摘されている。²⁷⁾ さらに日本においては、舶載された中国の水墨画を筆法や濃淡の面白さを強調するような形で切断された例も認められる。²⁸⁾ おそらくこうした鑑賞の在りようは、水墨画の起源にある表出的な制作活動と、日本における席画のように、それを引き継ぐような即興的制作行為の伝統が存在し続けたことに深く関わっている。いわば鑑賞行為が、制作行為における描くという身体的な所作と視覚像が形成される時間性に、基礎づけられているのである。

次に、絵画が場所として捉えられていることである。これも水墨による山水画に顕著であるが、中国及び日本美術の鑑賞をめぐるには必ず言及される問題である。つまり山水画が現実の自然と等価な空間とみなされ、観る者は画中の人物に視点を仮託し、身体を携えて画の中の山水を旅する。いかえれば、鑑賞者にも制作者と同様の身体を介した実践性が要求されるわけである。

また先に引いた『夢溪筆談』には、荒壁の染みのような不定形の斑から山水の画像を生き生きと立ち上げるという、レオナルドの『絵画論』との共通性で知られる制作法がみえるが、²⁹⁾ それと全く同じように、画中の点や線の集積から実際の自然と同じ空間を出現させる鑑賞法を、田能村竹田の『山中入饒舌』³⁰⁾ に見いだすことができる。

いずれにしても、身体に根ざした想像力と実践性によって制作と享受は関係づけられている。さらに両者が人格を高めるという倫理的目的に貫かれていることは、先に述べたとおりである。

6. 反復と変容

中国の芸術論はその始まりから嘆きに満ちている。常に理想的な画は古代に求められ、それらはすでに失われているのである。いわゆる尚古の思想であるが、これも繰り返し芸術論のなかに現れるものの一つである。

また画史書の形式はもちろん、画の六法に典型的であるが、一度述べられた原理も長期にわたって飽くことなく反復される。これは日本の芸術論の場合も同じである。批判的に扱われ、それをもとに新説が展開されるというのでは決してなく、そのままに反復されるのである。ただし、そこには解釈が加えられる。ちょうど音楽における主題と変奏のように、画の六法という原理は変更が加えられずに踏襲されても、それを主題として多様な変奏すなわち解釈がなされるのである。その結果、たとえば宋代の気韻生動の解釈によって、その意味するところが大きく変化したように、主題の内実が変容されていくことになる。中国及び日本の芸術論においては、こうした時代によって、あるいは中国と日本の間で、反復されながらさらされていく意味の差異に注目することが重要であり、そこから美術に向けられた批評的な眼差しが浮かび上がってくるのではないかと思う。

註

- 1) E.Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon Press, Oxford, 1950, p.4
- 2) 第9回美術教育研究大会シンポジウム「近・現代史のなかの美術と教育」(2003年11月2日 東京藝術大学)における提言。美術教育研究第9号に収録予定。
- 3) L.ヴェントゥーリ『美術批評史』辻茂訳 みすず書房 1963年
- 4) U.クルターマン『芸術論の歴史』神林恒道他訳 勁草書房 1993年
- 5) A.リシャル『美術批評』村松剛訳 白水社 1959年
- 6) U.クルターマン 前掲書 39-40頁
- 7) 若桑みどり『女性画家列伝』岩波書店 1985年 2頁
- 8) クセノフォーン『ソークラテースの思い出』佐々木理訳 岩波書店 1953年 155 - 161頁
- 9) K.フィードラー「芸術活動の根源」世界の名著『近代の芸術論』山崎正和他訳 中央公論社 昭和54(1979)年
- 10) 『ニーチェ全集第十一巻(第二期)』水上英廣訳 白水社 192-193頁
- 11) 謝赫「古画品録」『四庫藝術叢書』上海古籍出版社 1991年 3頁
併せて古原宏伸編『画論』明德出版社 昭和48(1973)年 55-60頁を参照
- 12) 坂崎坦「日本画の精神」『日本絵画論大系V』名著普及会 1980年 678-679頁
- 13) 狩野永納『本朝画史』笠井昌昭他校注 1985年
- 14) 土佐光起「本朝画法大伝」『日本絵画論大系V』25-59頁
- 15) 郭熙「林泉高致」『四庫藝術叢書』
併せて古原、前掲書 40-42頁を参照
- 16) 桑山玉洲『絵事鄙言』東京藝術大学所蔵本及び『日本絵画論大系I』を参照
- 17) 『プラトン全集11』藤沢令夫訳「国家」岩波書店 1976年
- 18) アリストテレス「詩学」藤沢令夫訳 世界の名著『アリストテレス』中央公論社 昭和54(1979)年
- 19) 今道友信『美について』講談社 昭和48(1973)年 85 - 86頁
- 20) 張彦遠「歴代名画記」『画史叢書 第一冊』上海人民出版社 1959年
併せて小野勝年訳注『歴代名画記』岩波書店 1985年、及び古原、前掲書 21-26頁を参照

- 21) 郭若虚「図画見聞誌」『画史叢書 第一冊』
併せて古原、前掲書 71-74頁を参照
- 22) 戸田禎祐『日本美術の見方 中国との比較による』角川書店 平成9(1997)年 166-168頁
- 23) アリストテレス 前掲書 293頁
- 24) 張彦遠、前掲書、及び古原、前掲書 23-26頁を参照
- 25) 湯浅泰雄『身体論 東洋の心身と現代』講談社 1990年 14頁
- 26) 石川千佳子「ブラスの相から捉える芸術鑑賞」『美術教育研究第5号』1999年
- 27) 戸田 前掲書 166-168頁
- 28) 戸田 前掲書 101-108頁
- 29) 沈括「夢溪筆談」『山水画論』龔賢等編 藝術図書公司(台北)1984年 56頁
『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』上巻 杉浦明平訳 岩波書店 1954年 213頁
- 30) 田能村竹田「山中人饒舌」『近世随想集』麻生磯次校注 岩波書店 1981年
及び東京藝術大学所蔵本を参照