

## 【書評】

加藤周一 著・鷺巣力 編

### 『日本美術の心とかたち』（平凡社）

浅野 秀男

#### はじめに

「日本美術の心とかたち」は、著者あとがきによれば、NHKのテレビ番組「日本 その心とかたち」の内容を補筆、編集したもので、『比較文化史的な観点を意識しながら、日本美術史の主要な話題のいくつかを、およそ年代順にとり上げ、作品を示して解説を加えるというものである。』年代順であり、日本美術通史の形態をとってはいるが、歴史的、社会的な分析や、その時代の美術の様式、図象等、かなり複眼的な見方で、美術から見た「日本人論」になっていると言えようか。解説の橋本治によれば、「造形芸術に携わった日本の知識人達の孤独の跡だろう」であり、「その後この孤立した文化は、何をつくりだし、何をつくりださなかったのか」「孤立した文化の特徴は、技術的な停滞ではなくて、伝統的技術の先煉である」というのがこの著作の結論となるものと述べている。また「そのように規定されて、美しい日本美術はとても悲しいと思う」と感じている。そう橋本が感じる事は、私もわかる気がする。日本人、もしくは日本の芸術は、喜怒哀楽の中の「哀」が好きだと感じる。本論のプロットを追いながら印象的なところを述べてみよう。

#### はじめに形ありき

『日本の美術史をそのときから始める理由は、何よりもそこに形と紋様のおどろくべき独創性があったからである。』『旧大陸でも新大陸でも、また南太平洋でも、多くの新石器文化が知られているが、これほど独創的で多様な形を生みだした例は多くないだろう。（中略）もし美術史を人間の生みだした形の歴史と考えれば、日本列島にこのような独特の形の土器が出現したと

きから、日本美術が始まったのである。』加藤は、縄文土器を日本美術の始めと規定している。それは、日本人の形に対する原点、原風景と考えているのだろう。この考えは、画家の岡本太郎が縄文人を原日本人とした論文を想起させる。現在考古学的には三内丸山古墳の発掘調査等において、縄文時代の多様な文化が議論されている。美術史としては縄文から始まるのは肯ける。

#### 神々と仏の出会い

『持続的な創造力を発揮した日本文化の歴史を理解するためには、外来の文化を受け入れた日本側の条件、すなわち仏教以前の土着の世界観、その風俗・習慣・信仰体系を何らかのし方で想像する必要がある。なぜなら、第1に、仏教は日本で仏教以前の信仰形態を払拭したのではなく、むしろ仏教のおよび非仏教体系が共存したからであり、第2に、仏教が日本で非仏教的神々を吸収し尽くしたのではなく、仏教と非仏教信仰の習合が一般化したからである』知識層と民衆、都会と農村そうした二重構造のなかで、日本的な神仏習合が、生まれたと述べている。

#### 現世から浄土へ

平安貴族の、定朝様式、平等院鳳凰堂に見られる阿弥陀信仰（浄土教）から、法然、親鸞の専修念仏への展開。貴族支配から武士支配への転換による「現世利益」からの「鎌倉リアリズム」の表現様式への展開。『鎌倉時代の仏師たちがめざしたのは、天平仏の立体性、人間の身体の理想化である。（中略）正面性の強調から立体造形へ、痩せて細く硬い身体から豊かな張りをもつ柔軟な身体へ、身体を蔽いかくす衣から薄く身体を浮きださせる衣の表現へ、その変化を

そのまま踏襲したのが天平仏であり、天平仏の到達したところから出発しようとしたのが鎌倉彫刻であった。すなわち「復古主義」である。』こうした展開がイタリアルネッサンス彫刻に類似していると言われる所以であろう。

### 水墨・天地の心象

水墨画の日本への流入及び展開。この章が最も美術史的に分かりやすい。禅僧により、禅宗とともに日本に輸入された中国の水墨画は、脚注の神田喜一郎「墨林問話」の引用部分に述べられている。『一体に、中国の学問でも芸術でも、中国の古い伝統の重荷を負うたものである。ところが日本人にはこの伝統からむしろはずれたものの方が受け容れ易い。したがって禅僧の書ばかりではなく、中国の学問でも芸術でも、日本ではとかく中国の正統からははずれたものを喜ぶのであって、この点は大いに注意してよいことと思う』加藤の言葉では『すなわち日本の評価の基準、あるいは趣味の傾向は、あきらかにちがっていた。一方には強い伝統と写実の尊重または客観主義があり、他方には水墨画の伝統がなく自由奔放な主観の表現への志向、すなわち一種の主観主義があった』。牧谿「観音猿鶴図」と長谷川等伯「枯木猿猴図」との比較、梁楷の「李白吟行図」と海北友松「竹林七賢図」との比較は非常に分かりやすく、納得のいくものである。雪舟は日本の水墨画家のなかの例外だと評価している。文人画については『徳川時代の文人画は、穏やかに準備され、周到に培われた絵画的な主観主義である。その意味では、室町時代の水墨画を継ぐと同時に、最後の偉大な文人画家、富岡鉄斎(1836~1924)の出現を可能にした』この章は日本の外来文化の受容と変容が最も良く理解できる。日本的な思考形成でもある。

### 琳派の美学

加藤は、琳派の絵画を4点に要約している。第1に空間の多様性、第2に一種の構造主義、第3に個別の対象の扱い方、第4は色。西洋に影響した日本の装飾、デザインとして、高く評価をしている。『主として世俗的な画題を扱ったのは、琳派の画家のみではないから、画題の

世俗性が琳派に固有の特徴だとはいえないだろう。しかし彼らはそこに徹底していたのであり、徳川時代の文化一般の世俗的性格を、絵画の世界で、もっとも典型的に代表していたのである。』『光琳や乾山が、屏風や掛軸を描き、焼物や蒔絵の箱をつくったのは、上層町人の生活を美化するためであり、装飾としての芸術を町人文化に組みこむためである。それは生活の芸術化ではなくて、芸術の生活化である。その状態たかも今日の日本国の商業化された美術に似る。』様式と題材について、興味深い分析が脚注にある。『題材の新旧と様式の新旧には、4つの可能な組み合わせがある。題材が旧、様式も旧の、光悦や宗達と同時代の例は、土佐派である。題材は古いが様式は新しい例が、光悦・宗達。題材も様式も新しい例は、初期肉筆浮世絵。題材は新しく様式が古いのが、町絵師の風俗画屏風のなかにあるだろう。』

### 手のひらのなかの宇宙

『焼物の技術は、他の多くの技術と同じように、大陸から伝来した。(中略)中国と朝鮮は、技術的な先進国であった。しかし、唐代に磁器の技術を完成して、光沢のある表面と高雅な形態を洗練し、明代に染付の高度の技術と趣味を発達させていた中国文化は、手作りの複雑な形を追求しようとはしなかった。(中略)一時代のといっても、少なくとも桃山時代から徳川時代を通じて数世紀間の支配階級と芸術的な指導層が、歪んだ陶器を好んだのは、日本の現象である。大陸伝来の焼物は、そこで「日本化」した』『茶碗は日本の美的文化の一面を要約するのである。』美学革命として『第1に茶室は反記念碑的な建物である。』芸術のプロテスト性。『第2、草庵になぞらえた茶室は、また反耐久性を特徴とする。』人生無常という独特の考え方。『第3、(金碧襖絵)(唐物の茶碗)より(草庵)(和陶の水指)(荒壁)という美学』としている。日本にとっての世界は、多くは大陸である時期の日本美術及び日本文化を、『日本の文法』として『第1、此岸性』『第2、集団主義』『第3、感覚的世界』『第4、部分主義』『第5、現在主義』と要約している。日本の陶芸は、海外との

比較において日本の美意識を端的に表していると言えるだろう。

### 浮世絵の女たち

徳川時代、鎖国下ではありながら、少しずつ、西洋への目が開けていく。加藤の論調も西洋との関係を意識しながら進めていく。文明と身体性、衣装と社会性、性の問題等、そうしたことを論じながら、西洋に影響を及ぼした浮世絵を分析する。『かくして浮世絵版画の絵画的特徴は、構図、その視覚と「トリミング」、描線の工夫、色彩感覚の洗煉のすべての点にあらわれていた。』春画についての興味深い状況が脚注にある。『徳川時代の絵画の重要な部分は、浮世絵版画であり、浮世絵版画の重要な部分は春画である。今日西洋では、春画の展覧会も、その複製画集の出版も、自由である。(中略)外国で見るほかはないという状況は、滑稽で、悲惨で、愚劣である。それが今日の日本の極端な後進性と非国際性を示すことは、言うまでもない。』最近では春画の全集も出版されている。そうしたものを見ると、人間の性に対するエネルギーが強烈に伝わってくる。生命力ととってもいいだろう。

### 幻想に遊ぶ

徳川時代 18 世紀から 19 世紀は、幕藩体制の弛緩が進み、朱子学に対する蘭学が長崎から流入する。そうした影響から、江戸の狩野派に対して、西から独創的な絵画が生まれてくる。『文人画の与謝蕪村（1716～83）や池大雅（1723～76）、写生に新工夫を加えた円山応挙（1716～95）とその弟子呉春（1752～1811）や長沢蘆雪（1754～99）、また日常的な対象を細かく描きながら独特の非日常的な世界に至った伊藤若冲（1716～1800）は、いずれも京都から出たのである。』19 世紀に入ると、妖怪変化が顔をだす。『妖怪変化は、おそらく人間の心の意識されない深みから出現する。その出現を抑えるのは、社会的秩序感であり、秩序感の失われたときに、集団的に集団「ヒステリー」現象があらわれ（「ええじゃないか」）、個人的には抑えられていた深層の妖怪が表面に出てくる。』月

岡芳年『奥州安達がはらひとつ家の図』などは、秀逸である。『ホイジンガもいったように、「あらゆる形体を自己分解せしめ、各部分に、際限もなく細工をほどこす」傾向があり「理念をおおう形象の、いたずらな繁茂」があり、「空間の恐怖」が支配していて、そのことは「あるひとつの文化が終りに近づきつつあることを示す徴表のひとつ」にちがひなかったろう。化物は終わりにしか出てこない。徳川時代末期の化物も例外ではなかった。』現代的には水木しげるや、楳図かずおに繋がってくる。

### 東京・変わりゆく都市

世界的な視野において、東京という都市の中での建築史。それは日本の文化史の論理を内在しているという。『街の変わっていく速度が、ある限界を超えれば、たとえそれが改善であろうとも、市民の心理に、さらに進んでは文化の性質に、広くかつ深く影響を及ぼすだろう。』江戸から東京へ。西洋建築をどう受け入れるか。技術、材料、建築家の能力等、第 1 期から第 5 期のポストモダンまでを、要約する。『建築史にあらわれた様式の選択の過程が、実は近代日本の西洋化過程に内在した論理を反映しているからである。別の言葉でいえば、建築史とは、近代日本史の要約に他ならない。』無秩序な東京という街の中での、建築家にあたえられた、自由と孤立と伝統。橋本のいう孤立の系譜『東京における建築デザインの自由は、伝統と「近代」との総合の、極めて多様な解決法を、個別の建築に許してきた。この都会の無秩序、あるいは建築的砂漠のなかには、芸術的オアシスが散在するのである。』

### 日本の二〇世紀

日本文化及び日本美術を外来文化（大陸）（西洋）の影響において要約している。この著作全体の要約とっていいだろう。縄文から弥生にかけての長い時期。仏教伝来とその受容。禅宗文化の流入。その後 16 世末からの西洋文化との接触。鎖国時代の西洋文化の浸透。外来文化との交流の途絶えた時期を含めて、そうした文化を、どう捉え、どう日本化をしたのか。まさ

にそこに日本美術の特徴があると述べている。最後に日本人が、西洋に行き挑戦をした、近代の画家たちを紹介し、国際性の手がかりにしている。またメキシコの芸術家との比較において、日本では「文化的ヘゲモニー」の革命的否定がなかったことも、未来にむけて重要なことだと述べている。『二〇世紀後半の日本の芸術は、国際的様式のなかで、それぞれの芸術家が個性的な世界を表現する方向へ、収斂してゆく。その方向では、主として建築家や作曲家、またデザイナーや舞踊家が生産的である。彼らは「民衆文化」へ赴く前に、「国際文化」へ向かったのである。』

### 終わりに

長々と各章ごと、引用を使い要約してきたが、この書籍を読み込んでおきたいという思いがあった。各章ごとには、それぞれの時代の作品の詳細な解説や分析があり、その部分だけでも、十分に日本美術通史になっている。個々の作品の「何故」がいろいろな角度から述べられていることがこの著作の意味であり、「何故」に著者が答えているところを、引用し要約したつもりである。そうした答えの一つ一つが、「日本美術の心とかたち」だといえる。

日本文化や日本美術を、外来文化の影響から述べる事は頷けるのだが、外来文化の影響はどの国にとってもあることである。大陸からみた日本という国は、日本海という内海を挟んだ島の繋がりである。ユーラシア大陸の東の果てに、風に吹き寄せられるように外来文化が集積をした。日本から言えばそうして流入した文化を、どう「日本化」したのかが、「日本美術の心とかたち」だとも言える。

作家の視点から考えると、時代や様式を超えたところに、深い「日本人及び日本文化」の流れがあるように感じている。それが縄文土器なのか、慶派の寄木の仏像なのか、浮世絵の多色版画なのかを、論証する能力は私にはないが、それが加藤の言う「停滞ではなく洗煉」なのかもしれない。

### 「日本美術の心とかたち」

著者

加藤周一（かとうしゅういち）

1919年、東京生まれ、評論家、作家。

2008年 没

編者

鷲巢 力