

東西の美の思想

日本民族は、古来、今日にいたるまで一貫して、風景を、絵画に描き、詩歌に歌いつづけてきた。音楽においてすら、しばしば風景を奏でてきた。だからわれわれ日本人の間で久しく名歌として歌いつがれてきた歌も、たいてい叙景歌であり、絵画の名品もまた庄倒的に風景画である。仏画や神道画にすら風景画が少くない。いま、試みに、われわれの記憶にのこる名歌、名品のいくつかを列挙してみよう。

絵画作品

〔海景〕

「天橋立図」(雪舟)

筆

「松島図」(宗達筆)

詩歌作品

「若の浦に潮満ち来れば瀉を無み葦辺をさして鶴鳴き渡る」(万葉卷六・赤人)

「夕月夜潮満ち来らし難波江の蘆の若葉を

〔湖水ノ景〕

「楼閣山水図」(海

北友松筆)

〔川ノ景〕

「紅白梅図」(光琳

筆)

「宇治川図」(出光

美術館蔵)

〔山景〕

瀧内 楨雄

越ゆる白波」(新古今卷一・秀能)

「花さそふ比良の山風吹きにけり漕ぎゆく舟の跡見ゆるまで」(新古今卷二・宮内卿)

「淡海の海夕波千鳥汝が鳴けば情もしのに古思ほゆ」(万葉卷三・人麿)

「ぬばたまの夜の更けゆけば久木生ふる清き川原に千鳥しば鳴く」(万葉卷六・赤人)
「ちはやぶる神代もきかず龍田川韓紅に水くくるとは」(古今卷五・業平)

「日月山水図」(大)

阪金剛寺藏)

「吉野山図」(渡辺

始興筆)

〔雪景〕

「雪松図」(円山応

挙筆)

〔空ノ景〕

「山水図」(雪舟筆)

〔風ノ景〕

「松林図」(長谷川

等伯筆)

ここに描き出された世界は、海景、湖水ノ景、川ノ景、山景、雪景、空ノ景、風ノ景など、ことごとく風景であつて、この世界に生動する人間は絶えて見当らない。時として現れることもある人間も、「君がため春の野にいでて若菜つむわが衣手に雪は降りつつ」や「春の園紅にはふ桃の花下照る道に出で立つ娘」の如く

「田子の浦ゆうち出でて見れば真白にそ富士の高嶺に雪は降りける」(万葉卷三・赤人)
「梓弓春の山べを越えくれば道もさりあへず花ぞ散りける」(古今卷二・貫之)

「冬ながら空より花の散りくるは雲のあなたは春にやあるらむ」(古今卷六・深養父)

「駒とめて袖うちばらふ陰もなし佐野のわたりの雪の夕暮」(新古今卷六・定家)

「東の野に炎の立つ見えてかへり見すれば月傾きぬ」(万葉卷一・人麿)

「大空は梅のにはひにかすみつつ曇りも果てぬ春の夜の月」(新古今卷一・定家)

「我が宿のいささ群竹吹く風の音のかそけきこの夕かも」(万葉卷十九・家持)

に、完全に風景の一点景と化している。しかも、風景を歌うのは、自然を主題とする四季の歌ばかりではない。恋の歌、賀の歌、離別の歌、哀傷の歌など、人事、感情を主題とする歌でも、人事・感情を直叙することは回避し、それをひとつの景に置換し移し入れて、風景として歌う歌が圧倒的に多い。そこで、古今集や新古今集では、叙景歌(風景を歌いこんでいる歌)は、概略見たところ、全体の八十パーセント以上にも及んでいるのである。山本健吉氏は『詩の自覚の歴史』で「日本の詩歌ほど、叙景に執着した詩歌は少いであろう。あるいは中国の詩と並んで、東洋の詩歌の特色と言つてもよい。」と述べているが、この指摘は疑いなく正しい。叙景とは本来文芸ジャンルを表示する概念であるが、いまこれを一般化し、文芸であれ、絵画であれ、またたんに心のうちにおいてであれ、風景を美的に捉え、美的形象化する営みを叙景と定義するなら、日本民族の美意識の根幹をなすものは叙景的美意識であり、日本の美の核心にあるのは叙景美である、と云うことができるだろう。⁽³⁾

では一方、西洋ではどうか。ヨーロッパの芸術は、風景とどのようなかわり方をしてきたか。この問いに対しては、イギリスの美術批評家ケネス・クラーク卿の『風景画論』が明快な回答を与えている。

「西では風景画は短く気まぐれな歴史しかもたなかつた。ヨーロッパ芸術の最も偉大な時代、すなわちパルテノンの時

代にもシャルトル大聖堂の時代にも、風景は存在しなかったし、存在しえなかつた。ジョットやミケランジェロにとつて、

風景は恥知らずなものであつた。偉大な芸術家が風景画をそれ自体のために取り上げ、その規則を体系化するのを試みるのは、やっと十七世紀においてである。風景画が支配的な芸術となり、風景画自身の新しい美学を創造したのは、やっと十九世紀に入つてからである。⁽⁴⁾

この指摘は、われわれ東洋人にとっては信じがたいことのようにも思われようが、しかし紛れもない事実なのである。確かに、古代ギリシア以来イタリア・ルネサンスにいたるまで西洋では風景は存在しなかつたと言つていいだろう。西洋で風景画が成立するのは漸く十七世紀オランダ・バロック絵画においてであり、⁽⁵⁾ 支配的な美術ジャンルとなりえたのは、やっと前世紀のことにすぎないという指摘も正しい。一方、東洋の中国では、叙景の伝統はすでに早くも五世紀に山水画山水詩として成立しているし、後進国日本でも、その影響の下に、早ければ八世紀、どんなに遅く見ても九世紀中葉には確立されているのである。西洋では風景画はまさしく「短く気まぐれな歴史」しかもつていないと言ふほかに、ヨーロッパの美的伝統には叙景は属していないと見るのが妥当であろう。なぜなら「ヨーロッパ芸術の最も偉大な時代」に風景は存在しえなかつたというのであるから。

叙景をめぐる東西の美意識のこの隔絶は、何に起因し何にもと

づいているのだらうか。これを、自然環境や風土に求めるのは社会学的俗論でしかないだらう。もし、そうした論によつて立つなら、南太平洋の原住民の間にこそ最も美しい風景画と叙景詩が生れたはずであらう。おそらく東西の美意識のこの隔絶は東西の世界観の対立に根差しているにちがいないまい。

西洋で風景画が成立したのは十七世紀オランダ・バロック絵画においてである、と右で述べた。では、その時までヨーロッパ絵画には風景が現れていないのかと言うと、そうではない。ルネサンス初期、十四世紀に入ると、人物画あるいは歴史画の背景に風景は出現し始める。ことに十四世紀後半から十五世紀初頭にかけてフランスやブルゴーニュの宮廷で盛んに制作された一連の月曆絵を以て、ヨーロッパ美術史における最初の風景描写の開花と見てよいようである。⁽⁶⁾ そしてこの風景描写の流れの中からこれを集大成するものとしてフランドルの偉才ファン・アイクの精緻な背景風景 *Finestgrundlandschaft* が生まれる。有名な「セント祭壇画」やルーヴルの名品「ニコラ・ロランの聖母」の背景風景などである。そしておそらくはこうしたフランドル絵画の影響のもとに、イタリアでも、ルネサンス盛期には、多数の背景風景が描かれるにいたつてゐる。だがこれら一連のルネサンス期の背景風景が風景かという点、これらを風景と呼ぶことにわれわれは等しく躊躇を覚えるであらう。もちろんこれらの絵にはいづれも前面に大きく人物像が描かれていて、風景はそのそえものにすぎず、そ

の点です。これを風景画と呼ぶことはできないのではあるが、いま仮りにその点は度外視して背景風景だけに着目した場合にも、躊躇されるのである。何故か。その理由は、風景のなかの個々の物が余りにも精確緻密に描かれすぎているからにちがいない。例えばゴッソリの「東方三博士の行列」などまさにその典型的な例で、ゴッソリと切り立つたくさんの岩石、樹木、飛びかう大きな怪鳥、逃げる鹿、追う狩人、山道を行進する多数の一人一人の騎士、遠くにある城館などが、まるで望遠鏡で覗いた光景のようにひとつひとつ精緻に描き込まれている。物体の描写なら、どんなに精緻に描かれようとも、精緻にすぎるとは言えないかも知れない。しかし風景は違う。風景とはたんなる物体の集合ではないからである。ルネサンスの背景風景が風景となりえないのは、風景を見る目が未だここには成立していないからであって、風景を見る目の代りに物体を見る目で風景が捉えられているからだと思われる。

ただし、同じくイタリア・ルネサンスの背景風景であっても、レオナルド・ダ・ヴィンチの背景風景は唯一別格である。否、ルネサンスにおいて別格であるばかりか、正しくは西洋美術史を通じて唯一別品であると言うべきかもしれない。「モナ・リザ」や「聖アンナ」には、実に見事な、まるで中国山水画に見るような缥缈模糊とした幽遠なる背景風景が描かれていることは人の知る通りである。バーナード・ベレンソンは、レオナルドは「輪郭や

形体の忠実な再現が風景画ではなく、風景画が人体を描く絵画とは別箇の芸術である」ことを知っていたと述べているが、レオナルドは、風景を見る目が物体を見る目とは異なった視覚であることもはっきり自覚していた。それは、線遠近法に対する空気遠近法の発見として明確に言表化されている。⁽⁹⁾

二つの視覚、物体を見る眼と風景を見る眼は、時代に数世紀先んじてレオナルドの天才が体得した眼であって、視覚様式に対してヨーロッパの美術史家たちの間に一般に強い関心が生まれるのは、ずっと遅れて十九世紀も末葉にいたったことである。これはクラークが先きの引用で風景画の新しい美学の創造と述べた現象とおそらく重なり合う現象で、この時代がヨーロッパ美術様式の転換期であったと考えられる。こうした時代思潮のなかで、ウィーン学派とバーゼル学派を代表する二人の美術史家リーグルとヴェルフリンが等しく二つの視覚に注目して興味深い。

「自然物は、人間の視覚に対して、孤立した形象としても現れるが、しかし同時に、宇宙（すなわち宇宙の無限に近い切片）と結合し一つの無限の全体となって現れる。自然物は輪郭によって画定されているが、しかしなお多少なりともその周囲 *Umgebung* のうちに流動的に吸収されている。自然物は閉ざされた局的な色を呈するが、同時にその周囲の全体色調にも参加している。自然作品がこのように人間の眼にとって二重の現れ方をするというところに、人類の芸術意思の発

展は関連している。その場合、芸術意思に二つの両極が考えられる。すなわち、一方は個々の自然物を他のすべてに対して極度に孤立化させる立場であり、他方は相互に極度に結合させる立場である。」¹⁰⁾

正確無比なる文章で、つけ加えるべきなものもない。要するに、物を見る二つの視覚があるというのである。一方は物を孤立化させ物そのものに注目し、物体のレアリティーを把握しようとする眼である。もう一方の視覚は、個々の物よりも、これを取り囲んでいる「宇宙」あるいは背景空間ないし大気空間 Luftraum に注目し、大気空間内での物の現象 Erscheinung を捉えようとする眼がある、というのである。

「ところで、外界の事物に注目するためにわれわれが一番頻繁に使用する感覚器官は眼である。」しかし、物の実在について、「絶対的に確実な完全な確信は、視覚を介しては与えられるものではなく、触覚を通じてのみ与えられるということをわれわれははっきり知っておかねばならない。」視覚は「物体をたんなる色面として示し、貫通しえない素材的な個体としては決して示さない。外界の事物をわれわれに対し混沌たる混同のうちに現すのは、まさに視覚的知覚にほかならない。」¹¹⁾ それゆえ、物体の実在を捉えようとするなら、眼は当然対象に接近し、触覚経験を喚起できねばならない。そこでリーグルは、物体の実在に向かう眼を、近接視的 nahsichtig 触覚的 haptisch 彫塑的 plastisch 視覚と呼ぶ。

一方、風景は、まさしく近接視的な眼には見えない何かであろうし、大気空間はまさしく触覚によってつかみえないものである。

大気空間と物の現象を目ざすもう一方の極をなす視覚を遠隔視的 fernsichtige 光覚的 optisch 視覚とリーグルは呼ぶ。近接視的、触覚的視覚を最も強烈に体现しているのが古代オリエント人の視覚である。これに対し西洋では、インド・ゲルマン語族たる古代ギリシア人とともに、遠隔視的光覚的視覚は覚醒し、後期ローマ以降、ヨーロッパ世界の進展とともに、遠隔視的光覚的視覚は発展してきたとリーグルは見る。したがってリーグルは、遠隔視的光覚的視覚を、ヨーロッパ的、ゲルマン民族的視覚と見ている。

しかし近接視、遠隔視と言っても、相対的比較の問題であって、遠隔視にも無限の階梯があるろう。強烈な近接視的触覚性を示す古代オリエント人の視覚と比べて、ヨーロッパの視覚がより遠隔視的、より光覚的であるという理由から、リーグルはヨーロッパの視覚は遠隔視的であると規定したのだが、ここには論理の飛躍があるだろう。むしろ、リーグルの念頭には西洋しかなかったのであり、その範囲内で遠隔視的だと見たにすぎなかったのであって、世界史的視野に立てば、とりわけわれわれ東洋人の視点から見れば、いぜんとしてヨーロッパの視覚は著しく近接視的触覚的な視覚に偏向していると見なければならぬだろう。なぜなら、くり返しになるが、西洋は近代にいたるまで風景が見えてくるだけの遠隔視的視覚を絶えてもたなかったのだから。ヨーロッパの視

覚を特徴づけているのは明かに物体の实在を志向する近接視的触覚的な視覚であったのであり、遠隔視的光覚的と命名されるべき視覚は、まさしく長い叙景の美的伝統に立つ中国や日本の視覚であつただろう。

はじめに私は、叙景をめぐる東西の美意識の隔絶は何にもとづくのかという問いを提起しておいたが、このように見てくるならばそれは東西の視覚の対立に根差していると答えることができるように思われるのである。こうした民族の視覚を、ヴェルフリンは視様式 *Schweise* あるいは表象形式 *Vorstellungsform* と呼び、各民族はそれぞれ固有の視様式に拘束されていると見た。ヨーロッパが一貫して物体の实在に向かう視覚基底に拘束されてきたことは疑えない。ヨーロッパに遠隔視的光覚的視覚が覚醒するのは十七世紀バロック時代であるとリーグルもヴェルフリンも共通して見ているが、ヨーロッパ的視覚基底の拘束力が大きく揺らぎ出すのは、リーグルやヴェルフリンが同時代人として共通体験したに違いない印象主義運動においてであつたらう。ちなみに付言するならば、リーグルやヴェルフリンをして、視様式に注目せしめたのも、印象主義の時代体験ではなかつたかと想像される。印象主義こそ、物体の实在に向かう視様式から、物の印象、リーグルによるなら大気空間内の物の現象 *Erscheinung* へ向けられた視様式への、変革運動にはかならなかつたのだから。

以上において私は、東西の美意識の対立の根底には、東西の視覚基底の対立があつて、視覚基底が東西の美意識を一定の方向に方向づけているということを不十分なながらも指摘しえたかと思う。視覚基底 *optische Basis* とは、対象ないし世界を見る眼であるから、ただに美意識だけにかかわるものではあるまい。当然、民族の自然観は言うまでもなく、民族の宗教的哲学的世界観をも、その深層において、一定の方向に方位づけていると見るべきものであろう。もしそう言えるならば、視覚基底から、民族の自然観や世界観の根底を究明してゆくことが可能となるに違いない。その際われわれが民族の視覚基底を読みとるべき主要テキストは美術遺品を描いて他にはないから、われわれは世界観の解明のために美術史研究に向かうことが求められるのである。リーグルを美術史研究に向かわせたものと同じ動機であつたと思われる。

(1) 仏画では、「平等院鳳凰堂壁画」や「山越阿弥陀図」(京都 禅林寺)など、神道画では、「那智滝図」(根津美術館)や「琴弾宮縁起絵」(香川 観音寺)などが挙げられよう。

(2) 「亀の尾の山の岩根をとめて落つる滝の白玉千代の数かも」(古今集巻七 賀歌)

この歌は長寿を祝う賀歌であるが、長寿を滝の白玉という景に転換している。

「深草の野辺の桜し心あらば今年ばかりは墨染に咲け」(古今集巻十六 哀傷歌)

右は喪の哀傷を墨染の桜花という景に転換している。
「郭公なくや五月のあやめくさあやめも知らぬ恋もするかな」(古

今集巻十一 恋歌)

「春日野の雪間をわけておひびく草のはひかた見えし君はあ」
(古今集巻十一 恋歌)

「あしひきの山下水の木隠れてたきこ心を寝そぞかねむ」(古今集巻十一 恋歌)

右の三首の傍線部は序詞と呼ばれる修辭法であつて、一般には意味内容はもたないと解されているが、人事、感情を景に転換した、叙景的メタファーと捉えるべきであらう。

(3) ここまでは、拙稿「叙景論」(『文芸言語研究 文芸篇十五』)と重複する箇所が多い。

(4) Kenneth Clark: *Landscape into art* London 1984, p. 229.

(5) Jan van Goyen (1596~1656), Salomon van Ruysdael (1600/02~1670), Jacob van Ruysdael (1628/29~1682) などが代表的風景画家である。

(6) 「ハリー公のいと豪華な時禱書」ランポール兄弟作(一四一〇年頃、ロンドン美術館、シヤンテムイ)や「ブシコー元帥の時禱書」(一四〇一~〇八年頃、ジャックマール・ロフンドレ美術館、パリ)などが有名。

(7) ゴッソリ作「東方三博士の行列」、マンテーニャ作「キリストの磔刑」、聖ゲオルギウス、「ウッチェルロ作「サン・ロマーノの戦い」、バルドヴィネッティ作「聖母子」、ビエロ・デルラ・マンランチエスカ作「モンテフェルトロ公夫妻の肖像」、「キリスト降誕」、ボライウオロ作「聖セバスティアヌスの殉教」などの背景風景を見よ。

(8) Bernard Berenson "Italian painters of the Renaissance"

(9) レオナルド・ダ・ヴィンチ「絵の本」[Ash. 1. 25 v.]参照。

(10) Alois Riegl: *Naturwerk und Kunstwerk I*, in "Gesammelte Aufsätze" Augsburg-Wien 1928, S. 60.

(11) Alois Riegl: "Spätromische Kunstindustrie" Darmstadt 1973,

S. 27.

(12) Heinrich Wölfflin: *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, in "Sitzungsbericht der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaft" 1912.

(たぎらう・まきが、比較美学・ドイツ思想)
筑波大学助教授)