

芸術における伝統

第二部 芸術と伝統

五十嵐 嘉 晴

第一章 伝統の特性と芸術

我々は先ず、第一部の論考でありあまり照明を当てる余裕の無かった伝統の諸側面を、渡辺護教授の指摘に沿って取上げて、芸術との関係を検討して行く事としたい。渡辺教授は、伝統のラテン語源 Tradere を、「手から手に渡す」と理解して、その行為における様態や意味から、およそ次の4項目にまとめられるところの伝統の特性を抽出し、伝統と芸術の本質の比較や交渉を考察した⁽¹⁾

A 時間的継続性ならびに変化と不変化

渡辺氏は、時間論的に見て次の特性を指摘する。「伝統とは過去から現在へ生きつづけているものであり、将来に向って存続されるものなのである。過去には存続したが、現在には存在せず、現在と絶縁されたものは伝統ではない⁽²⁾」この規定には、一見では、過去における伝統（死んだ伝統）や未来での伝統（生れて来る伝統）が含まれないから、不完全に思える。しかし過去における伝統も、それが伝統として生きていたから伝統なのであるから、その生きていた当時（そういう意味での現在）には、現在のあったものである。未来の伝統についても、同じ様な事が言えよう。従って、渡辺氏の言い方は通用すると考えられるが、重要な事は、「現在に存在する」という時間論的で抽象的な事よりも、“現在にあらしめる担い手が居る”事であろう⁽³⁾。これはまた、現在という時間の問題よりも、現実という人間的で社会的歴史的な次元で伝統を把える事となる。ともあれ遺物の中で、現在に生き続けているもの、従って単に物的に存在しているだけでなく、精神的に生きているものは、伝統と言えし、伝統に転化していると言える。また物的には滅びても、精神的に現在に生きているから、伝統と言えしものがある。

我々は本論考の第一部の始めから、伝統が精神的なものである事を学んで来た。

ところで、芸術は極めて現在の体験として特徴づけられるから、同じく現在のなものである伝統と相通じるところが大きいと言えそうである。しかし両者においては、現在とか過去は異った意味を持つと渡辺氏は考える。「まず現在について言えば、芸術の現在はその絶対の優位性の点で伝統とことなる。過去も未来も、現在を前面に押し出すためにしか意味を持たない。もちろん伝統においても現在のためにこそ過去が尊重されるのであるが、伝統自体はどこまでも過去からの時間的系列としてのみ存在する。それゆえ過去はつねに指標であり、尊ばれるべきものである。芸術の現在はひたすらに新しきものを生み出すことであり、その点で現在は完全な自由を確保している⁽⁴⁾そして芸術では過去の積み重ねが必要でも、それは背景におしやられるとして、次の様に分析を続ける。「いったん芸術の中にとり入れられた伝統は、芸術的表現に対して従属的地位にとどまらねばならない。言いかえれば、伝統は芸術的表現を在らしめるために、それに奉仕する役だけを演ずるのである。そうではなくして、もし『伝統』が芸術的表現以上に自己主張を行うなら、過去から続いているという時間的性格を純粹の現在の中に割り込ませることになり、芸術作品や芸術体験の現在性を破壊する⁽⁵⁾」そこから渡辺氏は、伝統は「用語」として、技法的または素材的な意味にとどまると言う。

ところですでに17世紀中国で石濤も、芸術においては現在が決定的であり、過去の様相が見出される場合は、現在に従属的に取入れられるのだと言う様な事を述べている⁽⁶⁾。また一方たしかに、芸術には慣習的技法や素材も含めて、伝

統的といわれる“用語”がある。しかしながら我々は、伝統を用語面においてだけでなく、感性や精神としても知っている。また中国においても復古の観念と概念は、正統として文化の中心でもあり伝統でもあった⁽⁷⁾そして人間も芸術も創造の伝統を持って成り立っているし、伝統を創造している。人類も芸術も創造を繰り返して現在に生きて来ているのであり、そこに伝統が形成されているのであるから、伝統が過去からの系列としても現在に生きているものである限り、創造の中で継承されている⁽⁸⁾

また芸術を極めて現在の体験として考える事が出来ても、「純粹の現在」という言い方で、過去や未来と切断する事は出来ぬであろう。現在を現在だけで定義する事は不可能であり無意味である。それは死んだ現在であり、時間概念ではないし、存在にも関係しない。これらの考察から我々は、伝統を芸術における用語として限定することは出来ないし、むしろ伝統を考慮する事によって、一般に芸術の現在性のみならず、現在の一定の芸術に伝統を見出す事は、その芸術の真の現在性とその未来性を豊かに知る事になると言えよう。「没時間性(the timeless)と一時的なもの(the temporal)を共にする感覚が伝統的作家を作る」という言い方ではあるが、T.S.エリオットも、伝統的芸術家を作る感覚は、芸術家を時間における自分の位置、その現在性を最も鋭敏に意識させると説いている⁽⁹⁾

しかし勿論、芸術にとって伝統とは、その一面からの理解にすぎず、他面においては独創性を重んじる事も強調される。そうでなければ、伝統と創造的芸術の同一性も意味の異いも理解されなくなってしまうであろう。古代や中世が終った事実に見られる様に、一定の伝統は終了する。伝統は消滅する事があるし、復活する事もある。伝統は伝統で無くなる事があっても、何ら不思議ではなく、或物がその物で無くなってしまふ事は良くある。伝統を見ると、消える伝統と生き残る伝統がある。しかし伝統が伝統たる所以は、存続継承性にあるのだから、消える伝統よりは強くなって行く伝統が、より本質的なものであるのは当然であり、より本質的であるから生きて行くと言えよう。後者は、停止と

戦って勝ち残る、消える事を拒否する伝統である。古代・中世から近代が受継いで発展させているものは多い。伝統は発展しなければ、物質的に現在の中に存続していても、遺物という精神的に過去のもものとされる。人間と芸術が、人間と芸術である限り、創造に媒介されて、人間的伝統と芸術的伝統は続き、発展する。伝統は、保存継承であるが発展し、発展の中での保存継承である。

ところでこの時間的継承の中で伝統は、渡辺氏の言う様に大切なものとして渡し行かれるものであり、この「大切さである」と言う事の意味には、完全に自分のものではない「大切さ」がある。何故なら自分だけのもので「大切」なら、渡す必要が起らぬからであるとされる。完全に自分だけのものでないから、勝手に自分のものとしたり、自分の思う様に変更させることは許されない。この観点から渡辺氏は、次の様に言う。「伝統とは変化されずに護らるべきもの、大切にすべきものという意味がある。伝統の内容が変わって行くものであっては、伝統とは言い得ないし、将来に向って存続させようとする意味も失われる。とは言っても手から手へ移されるものはたんに不変化であるということだけではない。『手から手へ』ということは、一時的にもそれが個人の手の中に在るということの意味する。本来自分のものではないが、一時的には自分のものである。このことは、つまり、それは変化さるべきものではないが、変化を受けるおそれがあるということである⁽¹⁰⁾この指摘と関連して、渡辺氏はまた次の様な分析を行っている。芸術作品も、物的なもの(楽譜、カンヴァス、文字など)の不変性を拠り所とし、保存され伝えられるし、また伝統におけると同様にその受け手によって理解されて存続する。とはいへ実際には、物理的にも化学的にも変化に晒されているし、人により時によりその作品の理解の仕方が違うから、その意味で作品の姿は変化すると言えよう。従って作品は本来不変性を建前とするが、変化を受け易いという点で伝統と同様である。また理解の仕方による変化は、ある妥当性が与えられた解釈が時代を通じて継承されると、解釈の伝統が生じ、その影響を受

ける事がある⁽⁴¹⁾。

伝統が単に個人的でなく、集団的なものであり、特に民族的なものである事は、すでに我々は第一部第三章などで検討した通りである。また芸術も個人的確信の上にあるとしても、やはりその創造と観賞の本性からして社会的なものであり、伝統と同様に集団的合意の上で成立する事は事実である。この事が、主観的にも客観的にも「大切さ」の根拠であり、その不変性の要請の由来でもあろう。そして不変性は、物的だけでなく、精神的次元でも認められる。しかしまたT.S.エリオットも言った様に、伝統とは前代の単なる継承として繰返しにすぎないのではない。伝わるという事自体がすでに時間的空間的な変化を伴うものであるし、慣性的物理運動も遺伝も環境によって変貌して行くのであって、渡辺氏が考える如くに、担い手や環境からの影響を被らざるを得ない。務台理作博士も、次の様に言う。伝統は触媒として、「変化を媒介するものとして、それによって自らもまた変化するものとも考へねばならない。元来新しいものがそれに加はる以上そこに何等の変化も生じないと云う筈はない。たしかに伝統は新しいものにふれ合ふことによって、新しい結合体をそれ自らの中へ加へることによって、それ自らに変化を生ずるのである⁽⁴²⁾」

かくの如き意見を参考にして我々は、伝統と芸術作品は若干の変貌を来たしても伝統と芸術として存続するが、伝統や芸術で無くなるという決定的変化に耐えて存続した場合にのみ、一層強く伝統であり芸術として認められると考える事が出来るであろう。そして我々は務台氏と共に、その様な不易性において、伝統は古典性を持っていると言えるであろう⁽⁴³⁾。芸術と伝統の考察においては、この不変化と変化が、それらの完成や発展の本質的な問題として、例えば芭蕉の不易流行論や、中国における通變論として取り上げられて来たのである。

B 価値性と規範性

我々は本論考の第一部で、伝統は価値概念である事に触れているが、渡辺護教授も伝統の特性の一つとして、「大切なもの」として積極的な価値を持つ事を挙げて、過去から存続してい

るものでも価値の点から見て無関係である時は、伝承とか慣習と呼ばれるものであり、否定的な価値を持つものは因襲であるとしている⁽⁴⁴⁾。また純粹に自己のものでない渡されるものは、渡されるべきものであるから、伝統は規範性・当為性を持ち、「伝統とは現在においてもこれに従うべきものである」事も指摘している⁽⁴⁵⁾。この視点から芸術と伝統の関係を渡辺氏に従って見ると、芸術作品が価値を持ち、存続するべきものであるという点では伝統と同様であるが、芸術体験の価値はその行為自体の中にとどまっていたり、体験を未来へと続かせる力を持たないし、芸術体験の価値は他の価値に服従しない、とされる。また伝統本来の価値は、多くの場合、芸術体験の価値の中に包みこまれる資格さえ持たなく、手法や素材の意味にとどまらざるを得ない、と述べられている。「そして作品価値は体験価値によってその内容的性格をあたえられる故に、作品価値もまた伝統の価値によって律せらるべきでないことになる。ある作品が伝統にかなっているからという理由で高く価値づけられるいわれはない⁽⁴⁶⁾」

この考え方に対しては、我々にはいくつかの疑問が残る。まず芸術体験の価値は、想い出としてなり啓発としてなりも存続し得るから、人は次々に芸術体験に誘われるのではないであろうか。また芸術価値が人間にとって意義深いものである以上、人間のあるいは社会的価値の一部でもあると言えよう。そして伝統的価値は、芸術的価値の一分野を占める事が出来るのではないであろうか。確かに芸術価値を伝統によってのみ律する事は出来ないが、偉大な芸術的伝統形成に、意識的にせよ無意識的にせよ連なるものでなければ、傑作とは言えず、傑作は積極的価値を担ったものである。

次に渡辺氏は、芸術も一定の仕方で理解すべきために規範性を持ったり、それに従うものであるとするが、これは次の様な内容であると説明している。「芸術の規範性は、個々の芸術体験乃至個々の芸術作品における規範性であって、その外に向って働く支配力はない。つまりこの規範性は規則のように一般化されるものではない。その意味では作品や芸術活動の規範性

は閉じられたものと云える。これに対し伝統の規範性は少くともその妥当する集団内に於いては開かれており、一般的な規則の形となつて、それに該当しうるすべてに支配力を行使しようとする¹⁷⁾

この見解に対しても、我々は疑問を持つ。例えば、芸術は個々内部においてだけでなく、他の芸術に対しても、また他の分野に対しても規範性を及ぼすのではないであろうか。だから芸術教育があったり、似た様な作品が作られたり、芸術的な建物や衣服が出来たり、あるいは芸術的儀式や生き方を求める人が出て来たりするのであると思われる。芸術における規範は、一定の様式や流派などを産み出して一般化され、従つて伝統を形成する要因ともなると考えられる。例えば古典主義がそうである。

そして規範は一定の規範であるから、特殊なものであつても一般化への要請であり、その正当性はその限りでは反省されぬ事もある。この事について渡辺氏は、伝統の自己主張的態度として、次の様に述べている。「この正当性の主張は、〔中略〕他と関わりのないものではあるが、他との関わりにおいてこの正当性が主張されることが多い故に、おのずから他を蔑視し、他を不当視する結果を導きやすい。この点において伝統は一面的となりやすく、またその相対性の故に不安定である。不安定であるが故に、安定化しようとして強圧的になりやすいのである¹⁸⁾」これは次の項でもまた取り上げるが、我々が第一部第三章の後半で権威の問題として見た事と関係して、解決されるべき事であろう。反省なき古典主義がアカデミズムとして制度的強制に形骸化する過程に、マイナスの規範性となり、芸術的伝統が伝統でも芸術でもなくなつて行く事が知られている。規範伝統は、やがて否定される事を我々は歴史的事実として知っている。すなわち芸術も規範的価値を持つから、伝統の様に従われたり、変革が求められる。そして伝統の規範性は、大局的に見れば芸術を次々に生み出させたり、古典的性格を形成するものであつたり、あるいはまた特別に伝統的芸術を作らせたりするが、芸術としてはこの伝統的規範を芸術的承認の下で、受け入れるなり創り出すも

のであろう。この点については、渡辺氏も次の様な解説で触れている。「例えば『日本の絵画の伝統は描写を最小限にしようとする象徴的手法にある』ということが主張される時——つまりそれが単なる特徴ではなく伝統とされる時——現在や将来の日本絵画をもこの命題のもとに包摂しようとする要請が行なわれることになる。現在や将来の日本の画家がこの命題に芸術的同感を寄せていない限り、このような要請は当然拒絶されるであろう¹⁹⁾」伝統は影響であるが、影響を恐れる必要はなく、それは主体的な選択なのである²⁰⁾これは単に伝統では律せられない芸術の自由性の問題となるが、その他面には芸術には自由の伝統がある。そこにはまた伝統と革新の問題がある。この事については後章で、今道友信教授の考察によって触れることとする。ともあれ我々は、伝統をカノンとしてだけでなく、オルガノンの様なものとして考える必要に導かれている。

C 主体的集団性と個性

渡辺教授の次なる指摘は、渡すことは、連絡させる行為によって共有意識から結合して集団を作ること、そしてそれは、「もはや純粹の客観的存在ではなく、一種の主体的な団結意識を持つ集団なのである」事である²¹⁾これは、伝統が取分け民族について言われることと、また特に自分達の集団（わが家、わが国、わが民族の伝統）について言うのが多いことにあらわれている。さらに渡辺氏は、分析を次の様に続ける。ロータッカーの指摘する様に、ひとつの共同体の中で存続する生活形式は、単に継承されるだけでなく、その共同体がそれを正当視する傾向がある²²⁾伝統も生活共同体と結びついているものであつて、そこには、「一種の自己主張的態度が根底になっている。『趣味について論議できない』という諺があるが、本来は伝統についても論議できないと言えよう²³⁾」そこでは伝統は価値あるものとして、特定の手にしにしか移らぬ様にして、団結意識の裏としての排他性を帯びやすい。そして「他人はいざ知らず、自分たちにとって価値あるもの」として、「他の伝統との比較による優劣の判断を要求しはしない。この点で伝統は本来個別的であり一回的である²⁴⁾」

この見解に対して、我々のコメントを若干つけ加えることにしたい。伝統の集団性や主体的価値自覚については、我々の第一部での検討による理解と合致するところが多い。本来の意味がもはや存在しない独断的な伝統主義は、コンベンションナリズムである。そこには排他性により、伝統の多元性や複合性の理解も欠如して、生命力が失なわれていると言えよう。高階秀爾教授は、伝統主義者には伝統の創造は出来ぬと言っている。²⁵⁾なお伝統が自己主張的なものであるという事は納得出来るが、伝統は理性的自覚である事を教わった我々は、理性を失った自己主張は伝統の根拠も無くしてしまうと考えるのである。そして伝統は理性的基盤を持つなら、論議も出来る主義主張なのではないかと考えられる。勿論、伝統が理性的なものであっても、そこで感性を排しているのではない。そして我々は趣味や質の良し悪しを日常的に批判するし、カントも結局は趣味判断について論議したのであるし、自己主張も論議的態度の一つであり、伝統についての論議は可能であると考えられる。

ところで渡辺氏は、一定の生活共同体の上に成立する伝統が、意識され主張される必要は、集団の分裂状態に由来するとして、「だから伝統は集団の分裂を前提とし、それを統一しようという意図で生れることになる」と言う。²⁶⁾そして芸術もまた集団の上に成立しているの、上の状況に照らして伝統が生れると述べられる。「過去から伝承された芸術を鑑賞する能力を持つ人々と、そういう能力を持たない人々とが存在するようになり、前者の人々が、一般の社会でこの芸術が満足の行くように鑑賞されていないと認定したとき、伝統が口にされる。つまり現象に即していえば、伝統そのものがその芸術の中で生命を失いかけてきたとき、また傾きかけたとき、伝統が述べられる。ウィーンの批評家たちが、ウィーンの演奏様式の伝統を口にするのは、むしろそのことを意識的に守らねばならぬ状況が生まれたからだといえよう²⁷⁾」そこには、「伝統は危機の時代の産物」であるという高階教授の指摘も援用されている。伝統はかように危機を克服せんとする、発展的な感性と理性と相俟って、強く意識されるものであろう。

そこでの伝統の主張の正当さや正しい方向は、その分裂や危機の性格の正確な把握の上に成立するものであろう。それは新時代へ向けての道筋に組み込まれたものとして、創造的性格を帯びる事となる。

次に考察を伝統の個別性に移すと、しばしば美学者が指摘する様に芸術も個別的なものであるから、この点でも伝統と共通するところがある。勿論だからといって、我々は伝統や芸術がある意味で全体的な性質を重んじる事を認めぬ訳ではない。また渡辺氏の言う如く、伝統が個別적であり一回的であるとすると、例えばバイバルの現象や本質を説明するのに難点がある。また隔絶されたかの様な個はあるが、本当に全く隔絶されたものは存在しているとは言えないし、個別性の根拠が他との比較を排するという事は、論理的に不可能であろうという事がある。実際にも例えば古典主義の伝統は、他からと他への影響を持った普遍主義でもある。この様に伝統には、「他がそうであるから自分もそうであり」、「自分がそうであるから他もそうであれ」という性質が見出される。渡辺氏はこれらの点に立入らず、ここではむしろ伝統と芸術の性格の違いに着目する。それは先に規範性に関して言われた事とは逆に、伝統は閉ざされているに対して、芸術は開かれているという事である。その理由は、次の様に説明される。「伝統はその妥当する集団より外には妥当力を行使しようとしなないし、行使できない。その点では閉じられたものである。これに反し芸術は本来、すべての集団を超えて理解されようとする傾向を持ち、この点では開かれた性格を持つのである²⁸⁾」そしてこうした対極方向のもの融合が実現される場合とは、「芸術家がそれを伝統としてみとめ、その上でそれに共感を持つ場合であるが、あるものを伝統として認めるとは、そのものを自己の創作イデーの外にあるもの、つまり、自己に規範として働きかける他者としてみとめることを意味する。そして次の段階でこの他者を自己のものとすることによって融合が成り立つ。だから融合が成り立つためには、伝統的規範と創造とが対決し、その間の対話によって積極的成果が生み出されねばならない²⁹⁾」但し

この事が極めて難しい事も、渡辺氏は合わせて指摘している。

芸術はこの難関を突破し、全芸術は程度の差はあれ、伝統の上に成立しているという風に、我々は考える事が出来る。これは、芸術家が自己を伝統の担い手として自覚するか否かに拘らず、客観的に見て実際にそうなっている。「伝統を破壊しようとしても、どこかで伝統につながってゆく」とか、「鋭い『前衛』を生み出すのは堅固な『伝統』である」という意見が芸術家の中から聞かれる。³⁰⁾トマス・マンローも、印象派の新美術の中に、幾つかの伝統の復活を指摘している。³¹⁾そしてまた我々は、能、京劇、バッハ、ショパン、ジャズ等々、伝統的芸術が国境を越えて理解される事も知っている。それは、“芸術”であるからであると共に、一地方の伝統も他地方で理解され得るからであるし、伝播に転化してインターナショナルなものを形成するとも言えよう。例えば近代の古典主義は、時間的に見れば伝統の上に成立しているが、空間的に見れば影響を受けているのである。伝統にしろ影響にしろ、古くても新しいもの、そして他のものと自己とが連らなっているものであり、我々が第一部で見た様に、伝統は現在のリアリティーの意識から出て来るのであるから、それらを融合出来ぬのは、過去のものや他のものの理解以上に、新しいものと自己の認識が薄弱であるからと言えよう。

D 精神性と抽象性

伝統は「渡されてゆくもの」という性質があるので、「書かれたもの」などの様に放っておいても存続するものより、「口から口へ」と伝えられるものについて言われる。だからTraditionは、口伝・伝説の意味でしばしば言われる。渡辺氏は、「このことから伝統は、感性的な特性とか具体的な事実とかよりも、原理的なもの、精神的なものをより多く示すようになる」とする。³²⁾我々としては、伝統が原理的あるいは精神的なものであっても、感性的な特性が無くなる訳でもないと考えますが、渡辺氏も伝統には感性的なものが無いと言っているのではなく、比較的に、具体的な事実よりも、精神的なものであるとしているのである。我々は、伝統が精神的

なものである事は、すでにしばしば納得して来た通りで、異議はない。³³⁾そして例えば今日の日本絵画に、岩絵具や絹本が用いられたり雲形や没骨法があるとしても、それが伝統的であると知られて伝統的と言えるのであるから、それは存在性より意識性、物質性より精神性の問題である事は理解出来る。また伝統的精神がある事はもとより、その様な具体的な伝統的素材や技法がある事も事実である。

ところで渡辺氏は、伝統の精神性について次の説明をしている。「ここで言う精神性は感覚的対象の具体性に対して言うことばであって、思想性とか論理性とかを意味するのではない。従って伝統とは、単に言語を以て明確に表現できるような概念的な、思想的な内容ばかりでなく、むしろ言表し得ないで、しかも感性的でないものを指すことが多い。なぜなら言表しうるものは容易に言表化されてしまい、従って『手から手へ』の必要性が弱まってしまうからである。したがって伝統が我々を束縛するのも、命題となった思想が我々を束縛するばかりでなく、むしろ——ことに芸術の場合——いわば感覚の精神化されたものが伝統として我々を束縛するのである。³⁴⁾我々は、芸術において感覚の精神化されたものは、感性的な働きを持つものであるから、芸術における伝統は取分け感性的特性の問題であるのが当然であると考え。感性という精神性と即物性を抜きにして、そして従って具体的対応物を除いては、芸術の伝統は語れない。しかし渡辺氏は、伝統は感性的な特性や具体的な事実より、精神的・原理的なものをより多く示し、世代から世代へと存続し規範性を持つ点から、一種の抽象性を帯びるとしている。もっともだからと言って、伝統が一般化された観念でもない事を、例を挙げて説明している。³⁵⁾

我々も、伝統は特に民族について言われるものであり、その位相での特殊性が伝統概念の中央を占めると考える。しかし伝統は、一端において伝承やコンペションをも指すことがある様に、その外延は広く、例えば人類の、哲学の、芸術の伝統と言う風に、一般的なものの伝統も語られ得るであろう。我々は、伝統概念の内包を多くして、民族的な特殊なものに限定する必

要は無いでであろうと考える。

続けて渡辺氏の見解を辿ると、伝統はその精神性、抽象性の故に、その内容が曖昧なまゝに語られるとしている。「従って伝統の価値性はしばしば、充分理由づけられないで、かえってその理由づけられていないのを隠蔽するために用いられることとなる³⁹⁾」ここにもまた、伝統の理由付け難い“感覚性”が表れていると言えよう。伝統が莫然とした価値判断である事は、我々はすでに桑原武夫氏による定義からも知っている。第一部で見た様に、伝統は理性的な自覚であるとしても、それは論理的にうまく言い表わし難く、その意味での明晰さはない。それは理解されながらも、その理解度が、色々の考察で深められ掘り下げられて行くものであろう。

また渡辺氏によれば、伝統は具体的な個々の特徴と混同されるべきではないのであって、従って過去から現在に伝えられた様式そのものは伝統とは言えないとされる。その理由は、「伝統が様式と異なる点は、前者が一種の主體的価値感を持っていることにあるばかりでなく、抽象的、精神的であることによる。様式は本来、観照的な図像（ビルド）である。ある芸術家が過去の様式をとりあげて、これを利用したとしても、そのことは伝統とはかかわりがない³⁷⁾」しかし我々は、芸術家が今日的創造精神と合致する特性をもったものとして或る過去の様式を取り上げるなら、伝統をそこに見出したと一般に言える様に思う。様式を観照的ビルトとして、精神的なものをそこに見ぬなら、様式に芸術性を認めぬ事になろう。勿論、様式があるから芸術性があるという事にはならないが、芸術的様式は厳然としてある。我々はしばしば、伝統的様式という言い方もする。様式が形象の問題であるからと言って、精神的なものである伝統と切断する事が出来るであろうか。形象は精神的なものと考えられないのか、またイデアはもともと“すがた、かたち”であったのではないか。こうした議論が起きて来るが、伝統と芸術様式の問題は、また別の個所で検討する事にする。ともかく我々は、人間感覚には、伝統的感覚と言えものがあると思う。

渡辺氏は美に伝統を否定してはいなく、その

根拠として、美の精神性を挙げている³⁸⁾。そもそも芸術では、感覚的なものと精神的なものを切り離せるのであろうか。渡辺教授の考察は、次の所に行き着いた。「結局、芸術家が伝統と対決するのは次の二つの可能性しかない。第一は伝統を素材や技法や主題として扱い、これらを自己の創作体験の中に於てその芸術性の中に融解せしめてしまうことである。第二は、芸術家が芸術体験の立場を離れて、文化的意識の上に立つことに於てである。もしもある芸術家が自己の創作の上に、自国の伝統を生かさねばならないと考えるなら、それは芸術家の立場にあるのではなく、文化を思うひとつの立場に立っていることとなる³⁹⁾」「事実において伝統と芸術とはうまく噛み合わないのである⁴⁰⁾」

我々は、伝統の諸義からして、渡辺教授の指摘する第一の項は解るし、それに加えて伝統の生命性の理解に基づき、伝統を内容としても形態としても、芸術に融合する事が一層重要であると思われる。そして事実において、伝統が無ければ芸術が成立しない。渡辺氏の伝統分析の基底には、習俗的な慣性や順応性の面の強調があり、我々が第一部で見た様な創造性との結びつきの視点が一貫して無い事が特徴である。確かに、伝習と芸術は噛み合わぬ様になると考えられるが、渡辺氏も Traditional Art と呼ばれるものは、伝承芸術と言うべきであるとしている⁴²⁾

同氏の指摘の第二項に対しては、我々は次の見解を提出したい。芸術と芸術家の、しばしば自律性と呼ばれるもの、より正確には、その分野特有の展開、他との関係における独自性の発展がある事は疑いない。だからといって、芸術体験を離れて文化意識に立ったり、文化意識なしに芸術体験があり得るであろうか。その様な感じの体験や意識は、芸術と文化の貧弱さを表わすと言えるのではないだろうか。今日では、芸術なしの文化はないし、文化に立てば芸術が入っているのであるから、伝統はどうしても芸術と切り離せない。芸術は文化であり、あるアンケート「伝統文化から思いうかべることは何か」という問いの回答を見ても、芸術がその圧倒的に大部分を占めている⁴³⁾。芸術家であっても、芸術愛好者も、文化人、社会人である事に変わり

はない。従って、伝統を意識するのは、芸術をより広い視野からも、一層専門的な視野からも理解する事である。そしてこの事が、芸術外に出る必然性を持つとは言えぬであろう。逆に河上徹太郎氏の言う様に、「伝統のない所に芸術はなく、伝統は芸術の本質の一をなしている」という考えが本道であろう。⁴⁴⁾

☆ ☆ ☆

以上が、渡辺護教授の伝統分析に触発されて、我々が進めた考察である。我々が芸術の伝統という一般的で漠然とした題目そのものに執着して、伝統概念の整理を怠る面があるに対して、渡辺教授の分析は伝統を限定的に把握して行って、その方向での原理的明確化を目指す点には、学ぶところが多かった。

第二章 芸術における伝統の意識

A その現在性と反省的自覚

人間とその社会を、経済とか制度、あるいは進歩の契機から考察出来るが、伝統のペースペクティブによって見る事も可能である。確かに、それらは伝統的に形成されて来た。従って、文化も宗教や学問も、伝統を踏まえて成立している。それらは、大きな伝統である。そして歴史的に形成されたものの中で、芸術は芸術の性格故に、伝統に対する意識は大きい。この事情について、今道友信教授は次の様に解説している。「芸術に於いて伝統は知覚の直接性に基づいて意識せられるのである。そして、作品に於いては時間が常にこのやうにして厚みのある現在であるといふ事実が、過去を現在に収斂せしめる価値意識としての伝統といふ意識に対して、その意識の現在に於ける迫力を増量せしめずにはおかない。芸術を論ずることは、それゆゑ、伝統を論ずることと等しい。何故ならば、芸術に於いては、伝統は意識の透明性と知覚の直接性の二面にわたって人々に迫るからであらう。創る人は必ず伝統と対決し、これに従ふか、これに反するか二者択一を、常に迫られてゐるからにほかならない⁴⁵⁾

確かに、文化分野において、伝統が過去の道程として理解されたり、その現在を規定する点を知る意味で重要であるが、芸術の場合には、

生々とした意味と姿で現在と結びつけられる度合が殊に強い。渡辺護教授も、芸術体験は現在性においてであるから、そこでは古いものも新しい意味を持ってあらわれる、と言っている⁴⁶⁾。また日本で近年行なわれたアンケートによれば、伝統文化から思い浮べるものは、生活様式・習俗・思想・宗教などよりも、演劇・舞踊・建築・美術・文学など芸術分野のものが非常に多い事が解る⁴⁷⁾。これは伝統を過去のものと看做しての事か、現在との係わりの観点からの把握が不明であるが、ともかく芸術に伝統を見ている以上は、生きている伝統を思い浮べている事になる。すでに何度も指摘された様に、伝統が意識されるのは、伝統を意識する気持があつての事であり、また現在の一定の認識に立っての事である。

芸術において、無意識に伝統に従っている限りは、技術とか形式的な次元での問題に留まっているか、芸術の真の、あるいは全面的な把握に至ってないと言えよう。しかしまた伝統は、人間に血肉化されていたり、あるいは慣習化されていたりして、一般に意識されずに働いたり、行使される様態もある。木村重信教授が、伝統は故意に求めるものでなく、おのずとあらわれると言う時⁴⁸⁾、伝統の意識性と無意識性の微妙な総合が言い表わされている感じがする。芸術も伝統も意識過程であるが、その上達した技術過程では、その反省過程が背景に退いて、あたかも無意識的とか自発的に生ずる如くに見える。自発的意識過程なくして、芸術はあり得ない。そして伝統は、本論考第一部で見た務台博士の指摘の如くに、理性的自覚の問題であるとしても、芸術の場合は美的理性によるものであり、論理的反省とは趣きを異にするものと言える。また同じく我々はすでに知っている様に、伝統は創造の問題と不可分であるから、芸術にとっては本質的な係わりがある。伝統の意識は従って、芸術の根底において、芸術を反省させ、自覚させるものであると言えよう。

この事は芸術においては、たとえそれが個性減却という主張をとろうとも、個性的展開として行なわれる。例えば、伝統は安易な相続ではなく、その獲得には大きな労力を要すると考えるエリオットは、次々に真に新しいものが加え

られる事によって、伝統の秩序が変化するのであり、伝統に入る事は、普通的な精神に入る事であると言っている。そこでは芸術家の進歩は、不断の自己犠牲、個性（personality）の消去であるとさえ説かれる。エリオットは、そこに新しい芸術的情緒が表現される、生まれる事を信じていた⁽⁴⁹⁾これは、前衛詩人・批評家が、伝統に触発された芸術的反省の一例である。

B 伝統と創造の解釈

伝統と創造の密接な関連は、第一部第七章をはじめこれまでしばしば指摘されたが、この問題を芸術の場合においてさらに検討を進めることが残されている。そこで、これについての今道友信教授の解釈を取り上げることによって、理解を進展させたい。同教授の見解は、およそ次の様である⁽⁵⁰⁾

芸術創造を伝統と関連して見ると、伝統的手法に従属しつつその完成度に於いて伝統的水準を凌駕した傑作があり、それはひとつの伝統のエンテレケイアと考えられる。これが第一の種類創造である。第二種として、伝統への反逆としての作品を呈示する事がある。第一種の創造は、伝統的水準の達し得なかった新しい境地、新しい価値の実りとして、第二種は伝統とは異った新しい境地の開拓、新しい可能性の呈示として、いずれも伝統の“革新”という点で一義的である。そして革新は、伝統があるところに存し得るのであり、「伝統がなければ創造はありえない」事実、原始芸術は何らかの技能的伝統から革新されて生じて来たのであり、芸術となった後も、大小の伝統への補完あるいは対立としての成果が、革新運動の形で継続している。そこでは革新は伝統の破壊ではなく、自己が超克した伝統を温存しつつ、それに並存して自己に始まる新しい伝統を創造するという事態が見られる。「芸術はそれとしてひとつの大きな伝統であり、その内部の自己充実の具体化として革新が生起する、と見る事が出来る」ただし伝統的制作と言われる様なものに於いては、すでに具体化せられている伝統的形式に合わせて質料が作品化せられるに過ぎない。それは作品化の名に値いしないところの、物質の物理的規正ないし規格化である。革新としての芸術創造

が伝統を改めるという事は、伝統的作品を改めるのではなく、作風・手法の伝統を改めるのである。ここで作品化の操作を受けるところの材料となるものには、質料としての物質のみならず、形相ないし形式としての伝統そのものも含まれる。従って、創造において作品化せられるものは伝統である。「伝統はこの場合作品化の質料なのである。そのやうにして、伝統そのものが変更を受けなくては革新は成り立たない。創造としての革新とは、伝統が規範であり目的であることを止めて、伝統が質料となって作品化の作業を受ける、といふことにほかならない⁽⁵¹⁾この事は、伝統が形成の対象であり場であるという事である。この位相では、形成者の向うにある他者として伝統が認められる。それは、「革新としての創造とは、環境として対象的に意識せられたものからの自己離脱の試みである」ことを意味する。その場面では、いかなる形相が成立するかは未だ不明で、冒険的な様相が見られるが、やがて単なる離脱が或る価値的な確信に裏づけされて超脱となり、一定の方位性を持った創造として結果する。ここには形相形成の原理として、理念がなければならぬ。「それゆゑ、伝統離脱としての革新としての創造は、離脱そのことをさしあたりの形相としつつ、しかし、遙かな理念の予感のもとに超脱を続け、或るとき作品化が終ったとき、そこに理念の新たな影としての形相を作品に於いて始めて示すのである。そのとき、嘗て環境であったところの超脱せられた伝統は、すでにその作品の質料であったことさへ忘れられ、新たなその作品とともに歴史の中に位置づけられた並存的存在者の現はれの中に再び隠れてしまふ。伝統は、それゆゑ、新たな超脱の生みの苦しみの時にのみ、伝統として意識せられるのであり、さうでない限りは、熟知の形相として制作の原理として妥当する一種の固定した方法に過ぎない⁽⁵²⁾

この今道友信教授の見解に対して、我々はその言い方をそれとして認め、異議を挟むところはほとんど無く、それどころか教えられる点が多々である。特に、伝統的制作者の無意識的で機械的な如くの過程に対して、真の芸術家にとってこそ伝統が意識され、技術も精神も反省にかけ

られる意義が知られる。この事によって、伝統は脱皮成長する。すなわちそこには芸術の発生も発展も見られ、感じられ考えられるのである。創造は伝統を前提とする。そして芸術は革新の伝統の上に成り立つ⁵³⁾。芸術は一つの大きな伝統であり、伝統に則り、伝統に対峙しながら、革新であるところにこそ芸術がある。従って先に引用した文中で、伝統と芸術の言葉を入れ換えれば、また解りやすい。即ち、「芸術はそれとしてひとつの大きな革新運動であり、その内部の自己充実の具体化として伝統が生起する。」

大枠としての伝統と、内部の諸伝統があるのである。そして内部では諸伝統が生滅してもいるし、並存してもいる。ところで総体としての伝統も、個別的な伝統も、創造されたものであり、即ち創造されるものである。一方、創造は、与えられたものあるいは見出されるものとして形成された環境としての伝統を前提とすると共に、伝統の完成・発見・創造・形成でもあるから、革新なのである。伝統環境は外界であるが、対象的に把握されて内界に反映され、精神的なものとして作用する。河上徹太郎氏の意見を借りれば、オスカア・ワイルド流に「自然は芸術を模倣する」とするなら、伝統とはこの場合模倣する自然である。芸術家の創造性は、教養の中に、自己の意識の中にある自然を発見する所にあり、教養とは、伝統によって我々の中に獲得された自然に外ならない⁵⁴⁾。

伝統的材料、技法、モチーフに取りまかれ、それらによって仕事して、客観的には伝統的制作用に見えても、主観的には伝統の意識は無い事がある。伝統を質料という言い方をすれば、それは可能態であるという事と共に、精神的な質料であると言わざるを得ないであろう。我々は伝統を精神的なものとして、そしてまた形相的なものとして考えるのである。形相には規範性があるし、素材の性質に應ずるところにも規範性がある。この事を我々は、芸術の時代様式や素材様式などに知っている。また、規格化された型の無反省的反復制作は芸術作品化の名に値いしないとしても、我々は伝統の特性として規範性を知っている。だから革新は、規範的な作風・手法の伝統を改めるのである。この見方は、

井島勉氏がいみじくも言った様に、「作られた伝統」の根源に「作る伝統」の意味を洞察するのである⁵⁵⁾。

伝統は、形式的拘束として作用する場合でも、一定の方向性を示す場合でも、自由を制約するという言い方も出来よう。しかし伝統的制約とは、本来的には現在の観点からの事であるし、芸術にあっては芸術的創造の観点からであるから、それは未来への自由の可能性を見通す事と連らなっている。即ち伝統は革新と結びつけられて、制約を脱するのである。そこには自由の伝統、人間の伝統がある。しかし勿論だからといって、伝統の規範性が失われる訳ではない。革新においては、新たな自由の方向としての自由の規範が提示される。また一般化に対しての多様な個性的規範の自由は、伝統の地域的・民族的個性としても認められる。あるいはまたそれらの利用・応用としての自由も創造にはある。そこでは、ある伝統の革新が他の局地的な伝統の形相を借りる事もあるが、真の創造であるためには、人類次元での革新となっているものでなければならない⁵⁶⁾。そこで理念が導きとなるのか、主役である形相が理念に代って活動するという事で良いのかの議論は棚上げにして、我々の関心を、超脱のみならず離脱の要求には、自由に向けての一定の現実的根拠がもともとある筈である事に向けたい。

その理想や解放に向けての根拠は、リアリティーと価値感に基づいていると言う事も出来る。そして自由も伝統も価値論的にも考察される性質を持っている。個別的伝統において求められる芸術創造は、技術面から形相までの諸相において、総じてその伝統方向の性質の美的価値のエンテレケイアを目指す発展である。伝統への返逆をも含む大伝統においても、革新は弁証法的エンテレケイアとして、価値的充実発展でもある。この革新においては、新たな規範が提出されると共に、過去の作品や伝統的作品の評価も連動変化するし、新たな伝統が見出され、辿られるのである。これは、芸術も伝統も作品に結実しているとはいえ、創造者と享受者の間の交換過程、美意識の交流による充実発展であるからである。

この様なものとして伝統において求められる芸術創造は、新しい個性的価値を目指しているが、その形相はただ個性的というだけでなく、革新的現実であるからには、生きた現実性と未来への志向を確かに備えたものである。そしてこれは、人間的・芸術的革新であるからには、人間性の深い把握として、普遍的なものの自覚に通じたものであると言える⁵⁷⁾。従って創造において依られる伝統は、この可能性が見出され、展開される事の出来るものである。それは自由を前提とし、かつ自由を求めて、個性的選択として多様であるが、集団的志向として普遍的なものに向い、総合的である。

芸術における伝統は、芸術であるから個性的直観によるものであるが、伝統であるからには理性的総合的自覚に助けられている。それは感性的なものとして、具体的形態の問題であるが、伝統としてある程度は抽象的観念でもある。この様な個性的なものは、具体的個別的伝統であっても、常により大きな集合的伝統に連絡して行くものである。従ってそこでの多様としての差異性は、単に平面上での区別ではなく、総体的な歴史的な生成・形成に参画している。これは人間が行うのであるから、歴史的価値意識に伴なわれている。こうした事情での表現には、人間と歴史の把握の水準が開示される。これは形相としてあらわれている。

形相における伝統は、内容と不可分の関係でとらえられた、理念の形での伝統である。形相的に実現された伝統は、形の有様としての形態から実感される。そして形態に伝統を見るときは、まずその形の方式としての形式を見て、型を知る事であり、それに留まらず価値内容としての実を感じたり知ったりする事になる。即ち芸術伝統の単に外形的なものでなく、精神的で感性的な、形象的意味をとらえる事になる。これは芸術では、様式をとらえることでもある。形態を見たり作ったりする事は、芸術では形象的に認識したり表現したりする事であり、形象に伝統を感じるのは、伝統の生き方と意味を実感するのである。従って芸術においては、根本的には、伝統は形象的にとらえられるのであり、それは伝統を芸術的に見る事になって行くのであ

る。そして芸術的形象が如何なる性質のものであるかを知る事によって、芸術的伝統がさらに良く理解されるであろう。

我々は今は、芸術伝統の原理や性格について簡明な定義を提出する事を急ぐ事はしない。むしろまだ、考察して来た原理や特性の諸問題を念頭に置きながら、実態の色々な調査を積み重ねて、認識を深めて行きたい。

C 日本における伝統芸術の意識

伝統が創造と交わり生命を得る時、そこには無の媒介があるとしばしば言われる⁵⁸⁾。はたして無を限定して行くところに、芸術的伝統の意味が見出されるかどうかの考察に、今は踏込みぬ事としたいが、日本の伝統文化を“無の文化”とする説については、河北倫明氏と共に、次の様な指摘を行っておく事は適当であろう。

すでに我々は伝統の多元性と複合性の事と、それに加えて、伝統が伝統であるためには、それが伝統であるという自覚が必要な事も知っている。河北氏の言い方では、日本における伝統文化は、外来文化の移入によって他律的に定立される、となっている。そしてこの伝統文化は、当初は外来文化と対立するが、やがて共存し調和して、次の新しい形の伝統文化を脱皮させて行くと言われる。「大陸渡来の仏画から大和絵が生れ、からえや漢画が発達して次の時代の狩野派となり、狩野派はさらに桃山の多くの画派の源流となって、日本絵画の新しい伝統をつくっていく。明治以降の日本画は、はじめは江戸時代までの各流派を総合して西洋式絵画と対立したものであったが、やがて洋画と日本画は共存し、今日では日本画の中に洋画的要素がかなり吸収され、また洋画の中には、日本画の要素がだんだん加わって日本的洋画といわれる独自のものが生れてきている。つまり、洋画といっても、現代ではかなり伝統文化との関連を深めているので、これがやがて次の時代には、一種の伝統文化として固有の様相を呈するだろうことも予測される⁵⁹⁾」続けて河北氏に従えば、日本の伝統文化は“無の文化”と言われるくらいに定形を持たず、変化と適応と発展の性格に富み、その中に独特の共存性、融通性、調和性を秘めている。柔かく粘り強く、変化の中に自己

を保有する性質であって、一定のカノンを持たずしてあくまで自己を保持する、いわば他律的独自性が、日本の視覚芸術の伝統の中にかなり明瞭に出ている。

この様な点に河北氏は、日本の伝統文化の特殊性があると見ている。ただし我々は、それが日本的特殊性なのか、他の民族文化にも見出される性質なのかは、一概に断定は出来ぬと考えたい。また河北氏の指摘する性質は、風流や芭蕉の言う風雅に通じるものがあるとしても、その誠にまでせめ入っているかどうか、あるいはまたもしカノンを持たぬ事が規範性までなくしてしまうのなら、伝統と呼べるかどうかにも疑問が残る。即ち多元性と複合性を持っていても伝統は、理性的自覚によるのであるから、無節操な折衷主義とは区別される。

若い日本人の80%が、伝統文化に誇りを持っている事が知られている⁶⁰⁾。その誇りの理由や理解は様々であろうが、伝統の真価が開示されて行くところには民族の喜びがあろう。しかしまた上記の数字を得たアンケートによれば、670人中111名もの若人が、伝統文化に誇りを持たぬと答えている。必ずしも人は伝統を誇りとせねばならぬ訳ではないが、否定的回答が減る可能性は、伝統の真価が十分に発揮される中にこそあるであろう。

ところで日本の伝統文化から受ける感じを言葉で示したアンケート結果では、“素朴”、“優美”、“深い”、“なつかしい”の順となっている。この結果を河北氏は、次の様に分析している。

「素朴と優美をあげたのが圧倒的に多い点は興味深い。そのわけは、この両者はかなり矛盾するところのある感じ方の方向で、一方はいわばウブで飾り気のないものを指向し、他方は磨かれ洗練された優しいものを指しているからである。また前者は、原始性や直線的な感じをふくむのに対し、後者は文明性や曲線的な柔かみを暗示する。さらにいえば田園的な朴訥と都会的な典雅さ、もっといえば源氏と平氏、武士的と公卿的といった日本文化におけるさまざまな対立する二面を、この二通りの言葉が示しているとも見られる。〔中略〕いわゆる『気はやさしくて力もち』という強さと優しさを兼ね合せた

情的統一体こそ、日本の伝統的な文化や芸術がひそかに指向しているものかもしれない。その点、上記の『素朴』と『優美』の二者がずばぬけて多い数字を示していることは極めて暗示的といわねばならないし、これは現代の日本人が意外に昔とかわらぬ伝統的感性の中に生きていくことのよい証拠ともなるであろう⁶¹⁾。

この調査は、30歳以下の人々に対してなされたものであり、また言葉の選択肢にも一定の限界があるので、この回答だけから全面的な結論を導く事は出来ないから、これは一応の目安に過ぎない。それにしてもこれによって我々は、日本の伝統文化や芸術の美的カテゴリーが、ある程度は明瞭に示されていると思える。日本人の感性には一般に言われる様に、自然に即する事を大切にする特性が強いとするなら、素朴と伝統の尊重も、こうした自然性の愛好に一つの基礎があるとも考えられる。優美も自然の中に見出されぬ訳ではないが、それ以上に人工的洗練も加味されたものであろう。だからこれは、一概に自然なものに基礎を置いているとは言えないが、人工的なものでも自然さを失った優美は、魅力が薄い。ともかく優美に伝統を感じるのには、伝統が洗練されたものであるという、質の高さの意識があると言えよう。そして伝統は現実の意識に立った希求でもあるから、素朴や優美が現代に欠けているものとして求められているのであり、この事は創造への一定の反省となるものであろう。しかしまた日本の芸術伝統には、縄文土器に見られるもの、桃山期の絵画に見られるものなど、情熱的であったり雄渾なものもある。素朴と優美と共に、その他の多様な伝統の発見をして行く事は、伝統意識の地平を拡大し、深化させるものであり、まさに現実の意識と創造にかゝる問題なのである。さらに言うならば、複数の伝統の乱反射の中に、単数の伝統を求める努力こそ、真の芸術家の業であらう⁶²⁾。

日本の伝統芸術についてしばしば言われるもう一つは、それが型の習得と結びついているという事である。井島勉氏は次の様に言っている。「ここでは伝統が定型化され、芸術創造の不滅の規準として神聖視されながら踏襲される傾向

が強い。芸術の各分野において、ひとたび偉大なる天才によって各々の道が大成されると、いはゆる『先師の風』は犯しがたい規格として継承され、芸道修業の理想は、『格に入って格を超える』ところに置かれるのが常である。固定化して流派や流儀の鉄則となれば、純粹なる芸術的立場以外の手段に訴へても、その護持が図られる。心ある芸術家たちのなし得たことの多くは、継承した師風に若干の洗練と彫琢を加へることに過ぎなかった。時に目覚ましい飛躍的創造を遂げたかに見える場合にも、その動機をなしたものは、自己の芸術それ自身といふよりも、他の分野の芸術や外来の文化であることが多かった。あたかも、芸術を創造するものが、人間の自由な美意識であるよりも、犯すことのできない規格への合法則性にあると信じられてきたかのやうである。⁶³⁾

確かに例えば狩野派は、御用絵師とか法橋とかの地位を重視し、芸術外の権威も活用し、結社的あるいは世襲的制度により、型の伝達を中心として活動して、その数百年に亘る存続は、世界に類なきものであろう。勿論その中では、型を創造した者、型の模倣に終始した者、型を逸脱していった者が居た事も事実である。我々はすでに、伝統と伝統主義の相異、伝統主義者には伝統の創造は出来ぬ事を知っている。高階秀爾氏も、一方において高橋由一の晩年の芸術の平凡さは、彼の視覚形成としての狩野派的伝統の意識の欠如による事、また他方では天心や大観や春草の仕事が、単なる伝統主義ではなくして、伝統を生かす道であった事を指摘している⁶⁴⁾ともあれ、基礎原型の身体的習得が日本芸術の伝統に、極めて良く看取される。河北氏の解説によれば、例えば、「ことに書においては、字の形はつねに伝統的に与えられている。与えられた形を、与えられた作法で、既成のものと同様に模倣をくりかえし、このくりかえしの中で、はじめて自分にふさわしい字の書きぶりが徐々に出来てくるわけである。型から型へをくりかえし、やがて型を突きぬけるのが、日本式な技能習得の方法である⁶⁵⁾こうした技能習得が日本的特性なのか、あるいはクラシック音楽やバレエなどにも見られる様に他所でも行わ

れるから、汎人類的なのかの議論を、我々は今は行わない事とするが、本論考の第一部の初めにもすでに指摘しておいた様に、型として伝統を見る必要は基本的である。河北氏の次の分析にも、この事は強調されている。「型があることは、形式化して無内容になることとはちがっているのが日本の芸能の在り方である。『型やぶり』という言葉がある。無内容化した因襲の形式をやぶって生氣と力を取りもどすことが型やぶりの道であるが、この『型やぶり』が時々あらわれて、くたびれた伝統様式を力づよく再生させることになる。伝統は『型にはまる』ことと、『型をやぶる』こととを絶えずくりかえしながら維持され、実現され、伝えられていく。これを要するに、型中心の修得と伝承が行なわれているとってよい。⁶⁶⁾ 我国の芸術は他民族における以上に、型として伝統を意識出来る状況が豊かであるなら、習得的段階であれ創造の次元であれ、精神の志向に従って、型の作用を活発にする方向に導びくのに恵まれている事になる。型は規範性にも関連するが、これについてはすでにある程度の考究は行った。また型の問題はやがて様式の問題に連絡するので、これはまた他の個所で触れる事にしたい。

日本の伝統的美意識については、色々の事が言われているが、「をかし」、「艶」、「わび」、「さび」、「幽玄」、「季節感」、「あはれ」など多くの美的情趣を検討した岡崎義恵氏は、結局、伝統美の把握の困難さを告白している。「伝統はイデーとして内にひそむものであるから、史学的な実証的方法によっては必ずしも捉へられない。伝統の存在の自覚といふ点に目をつけても、その自覚を一つの歴史的事実として見る限り、それによって伝統の存在そのものを実証することは困難である。芭蕉の如き代表者をとってみても、漠とした風流の伝統といふ以上に、日本文芸伝統といふやうなものを、はっきりそこに見出すことは困難なのである。⁶⁷⁾ 我々は、伝統の自覚を歴史的事実として見ることは最も大切であると考え、その検討の積み重ねがやがて全体的な伝統美の理解に至ると思う。それは困難であるし、我々としても結論を持っている訳でもない。日本芸術の伝統の問題は、上に幾

つか取出した点に限られたり集中される訳でもない。日本の伝統美は、特に倫理と関連して考究されて、理解が進むであろう。我々には今はまだ、この検討を行う用意が乏しい。

第三章 美術における伝統の研究方法

芸術と伝統の一般的問題を検討して来た我々は、その過程で得られた諸理解を念頭に置きながら、ここで美術の場合について、この問題の具体的な探究方法を提起しておきたい。それは美術を成立させる諸要因に即して、素材から表現、技術から精神までの諸局面において考究されるべきものであろう。それらについて、以下の指摘に留意する必要があるだろう。

A 技術

美術表現の技術は、しばしば技法とも呼ばれ、一定の型を持つ。それは当初においては、師から学ぶのであり、学習教育は伝統の重要な一環である。技術の習得は、伝統を形成する。技術を十分に身に付けると、その行使には無意識的なところも出て来るし、やがて自発的ともなる。伝統が身体に沈潜しているという言い方は、精神だけでなく、技術の面において適している。しかし技術は必要性に基づいて行使されるのであるから、そこに伝統に従うか否かの岐路があるし、自発性を持った技術は開拓性もある。また伝統技法はそのエンテレケイアに到ってない事が多く、その可能性を發展させる余地が充分に残っている。勿論その逆に、伝統技法に欠陥が目立ち、伝承的価値さえ受け入れられず、技術革新によって否定されたり止揚されて交代されていくものもある。新技法の開拓には前代未聞の発明もあるが、新機軸に見えるものでも他の地域やジャンルで行なわれているものの転用とか、芸術外の分野で使用されているものの採用とかの場合もあり、これらには伝統的なものの応用が見られる事もある。とはいえこの場合でも、新風を吹き込む事であると言える。

伝統の技術とは、勝れた個人の知性と結びついたものであるという指摘を、我々は取上げておいた⁶⁸⁾。教育や経験や発明によって得られる技術は、知となるものであるが、必ずしも定式化されたものでなくても良いし、また慣性的なも

のと成るものもある。芸術表現において技術知は必要だが、技術は身体化される。また芸術には技術や知と結びついていても、それ以上のものがあるからこそ芸術と言われるのである。そして芸術には、伝統以上のものが、芸術伝統と芸術の感性的伝統の特殊性などと共にある。

B 素材

伝統的素材による伝統的表現がある。そして伝統的素材の性質をさらに広く深く活用する努力も行なわれる。また技法と関連して、伝統的素材に馴染んだ表現を他のジャンルで応用する場合もある。例えば、西洋油絵が日本画材で模倣された事があつたし、漆器における表現を油絵で試みる事がある。勿論、伝統素材から来る制約のため、芸術形態に差異が生じるのは、大は日本と西洋の建築の違いなどを初め、小は焼物の諸窯や染織など随処に見られる。そこにはまた伝統的素材に、若干の新素材の付加が行なわれる事もある。一般に新素材は、当初は伝統的形態に適用されるが、やがて独自の形態を産み出して行く。勿論、当初から新形態のために新素材が求められる事も当然である。芸術の感性的性格故に、伝統と素材感は密接したものであるが、芸術も伝統精神も必ずしも伝統素材に拘泥するものではないから、伝統芸術に新素材が、部分的であれ全面的であれ採用される事もある。

ところで渡辺教授によれば、伝統は技法的または素材的な意味に留まるのであった。確かに伝統は形成を受けるべきものとして、物的とは限らぬ意味での素材の一つとしても考えられる。しかし伝統を渡辺氏の様に限定する事が出来ないのは、本章の各項目などが示すであろう。ともあれ、物的であれ精神的であれ、素材は伝統との関係において、形成を受けるだけでなく、形成を促すものである。

C モチーフと主題

一般に主題の大半は、過去に先例を持つものであり、その意味では伝統的系列を見る事が出来るが、一般化された観念の場合には、伝統的特殊性が薄らいでくる。また伝統と言わずに、伝承的とか慣習的と言えは済むものもある。従って主題が伝統的であると言う時には、その民

族性や地域性、さらに伝統的であるという自覚などが十分に検討されねばならない。モチーフについても、上述の留意が当てはまる。

この面での美術研究は、影響関係や精神的な探索として美術史で極く通常に行なわれるものであり、特に図像学やイコノロジーやトポロジー（位相学）などが参与する。風土から題材が取られる場合と、この環境は単なる自然ではなく、人間との係わりとして、伝統的テーマが作られる。この事は歳時などにおいて、よく理解される。こうした題材の研究においても、伝統の変貌が知られる事となる。

D 様式

表現の仕方における伝統は、その造形的・芸術的伝統とそれを形成した社会的・歴史的な諸要因の考察とによって研究される。表現法には東西の大相異を初め、時期的、流派的、個人的な差異がある。それらはしばしば、様式の語でも言われる。そして一般に、そうした様式の伝統が話題となる。

ところで渡辺護氏は、伝統は様式とは異なるとした。その理由は、伝統は抽象的・精神的であるに対して、様式は観照的な図像（ビルト）であるためとされた。また同氏は他所で様式を論じて、様式はゲシュタルト把握の作用に基づくものであるとしている⁶⁹。我々も、伝統と様式は同一概念でない事は、当然理解出来る。しかし芸術における伝統は、ビルトあるいはゲシュタルトとして扱えられるのが本質的であるとも言える。また本論考の当初から、伝統を様式として見る事も学んだ。特にこの様式の型の問題としても、考察して来た。この場合は様式そのものを論ずるところではないので、様式や芸術の原理と構造の理解の検討に全面的には立入れない。しかし芸術と型の問題についての画家永井潔氏の次の洞察を引用して、芸術の伝統と様式理解の一助としておきたい。「型をつくり型にはまることも創造の重要な一側面です。純粋な型やぶりなどはもともと存在しません。古い型をやぶり新しいより良い型をつくるのが創造です。〔中略〕一見保守的のように見えるのは、じつは遠いみとおしや努力の積みかさねと関係があります。型というものは長期に役だつもの

で、多くの人の経験の積みかさねでできあがるものです。ですから型は一見たんるくりかえしのように見えますが、じつはゆるやかに変化しているのです。変化しているというよりはゆるやかにつくられるというほうがいっそう適切でしょう。多数の人びとの幾世代にもわたる長期の協同によってねりあげられみがきあげられるのです。だから型には躍動性がないかわりにきびしい抽象性があります。歌舞伎その他の伝統芸術の魅力は、このきびしい型のあじわいが主になっているといつてよいでしょう。型は伝承され伝承のなかで変化し伝承によってつくられます。型がなければ文化の伝承は不可能です。そして伝承こそ人間の創造活動の重要な特徴なのです。人間の創造が進歩するのは伝承性のおかげです。文化の進歩と動物の進化とのちがいは、先天的な遺伝にたよらずに後天的な学習によって伝承される点です。⁷⁰

芸術の伝統を成すこの型の伝承と変革は、様式におけると同様に、一般的に直ちに感知される以上に、美的な教養と天才的直観によって深く把握される。そして様式や手法における伝統については、その個々の特徴や総体的構成を学術的に解説する事も必要であるが、何よりも先ずその様式や型を発見する態度、即ち伝統を知る現実的な美意識が前提とされるであろう。この後者の問題意識が無ければ、ただ過去の様式の分析の記述を知識として積み重ねたり繰返すだけで、様式史の再編成や新展開に連ならないであろう。これが基本的な点である。その他に様式の伝統と流派や芸術家個人の係わり、例えば流派的伝統の時代様式への波及や脱皮、逆に時代様式の伝統の多様な流派への分散の有様、時代様式の創始者としての天才が拠った伝統、彼等達による新形態の漸次たる累積による大きな様式、伝統としての流派と亜流等々の問題が追究される必要がある⁷¹。

この課題は、伝統における個と集団の関係に注目する事となり、やがて個性の事にも言及すべきであろう。即ち、芸術的個性の諸位相と諸義において伝統を調べる必要がある。また一般に何物にも個性があるという言い方から、何物にも伝統があるとさえ敷衍出来そうであるが、

「個性のない人」という言い方がある様に、際立った伝統でなければ、意識されて意義がある事にはならぬであろう。しかしこれらの事柄について、次に項を設けて検討する用意はない。⁷²⁾

E ジャンル

芸術ジャンルの夫々は、それ固有の一般的な伝統を持つと共に、民族的などの特殊な伝統を担っている。例えば絵画は、壁画であれ、タブロー画であれ、挿絵であれ、絵画的表現の伝統の上に形成されるし、風景画と言っても、神話的であったり山水画であったりする。そこには、諸ジャンル間に共通の伝統も認められる。さらにまた、ジャンルが交代したり相互転換する歴史過程にも、伝統を辿る事が出来よう。ミュンヘン大学教授フリードリッヒ・ピール氏の所説の様に、工芸から建築、あるいは建築から工芸へと変貌して行く中にも、⁷³⁾ 伝統の展開が知られよう。なお民族や地域により、特定のジャンルが伝統的に愛好される事も注目される。それはジャンル総合の仕方にも、伝統的相異がある事態と同様である。この事は例えば、茶道における美術ジャンルの集合とバロック宮殿の美術の差異など、東西の事例対比において明瞭である。

渡辺護教授によれば、特に建築や工芸について伝統が尊ばれる。⁷⁴⁾ この指摘の様に、もう一つの課題は、美術の中でどのジャンルにおいて伝統が取りわけ問題化されるのか、その理由は何か、そしてジャンルによって伝統問題の局面が如何に相異しているかなどが研究される必要がある事である。

F 伝統美術

伝統美術と呼ばれるものが、如何なる意味で伝統的であるかを問い対処する中に、この種の美術の生命がある。伝統芸術には、ただ保存されて行くだけでも価値のあるものもある。そうした伝承面に有意義を認めるのも、人間的意識のあらわれである。人間が儀式や定型を尊重する限り、伝統美術は新形式と共に存続する。例えばギリシャ古典期の壺絵は一般に黒絵式で無くなっても、デルフォイでの優勝杯には黒絵式が用いられた。美術史家は、伝統美術がどういう制度・組織によって保たれ、展開されているかを調べるであろう。⁷⁵⁾

ところで伝統芸術でも多くの場合、現代とのかゝわりが意識されている。その結果は様々であるが、そこでは特定の技法や型の基本が尊重されると共に、その伝統の原点に立返って反省する事も行なわれる。伝統美術が産業的側面と芸術的志向とから、どの様に展開されるかは、社会と芸術家の自由な自己設定にかゝわっている。

G 美意識

伝統は精神的なものであると言われた。そして美術伝統は文化伝統に連関している。例えばK.ハリーズは、現代美術を論ずるに当って、西欧の精神史的と美意識の背景を歴史的序説として分析して、現代芸術が伝統と対比する点を強調しようとした。⁷⁶⁾ 彼の論の当否は別として、これは伝統と現代の美意識の研究として参考になる。一般に美術に対しての精神史やイコノロジー的解明は、美意識の伝統を環境と系列として知らしめる。そこには長期の特徴と短期的なものの複合が認められよう。また美意識の分析においては、特に美的カテゴリーの様々な伝統が明らかにされるであろう。そしてこれらアプローチは、芸術に対する伝統的解釈を知る場でもあり、やがて芸術理念の諸伝統の理解を深める事となる。

☆ ☆ ☆

以上に分項した美術の諸要因は、固よりこの様に分離されているものではなく、美術を一体的に形成する有機的に連関したものである。また上の分類は、厳密な体系的意図でされたのではなく、作業上の便宜的な項目メモに過ぎない。美術の伝統は、これら全てが総合されて、その形象にある。芸術はテクネーにより、記憶と想像、観察と表現、ミーメシスとポイエーシスを通じて形成され、歴史的に展開するものであるからには、伝統はその中心を貫ぬく。我々は伝統を積極的価値あるものとして考察して来た。しかし伝統が否定的なものに転化する事もあるし、伝統の悪い点が認識される事も多い。これを伝統と呼ばず、因襲など他の用語で表わす事は、未だ語の用法として一般化されていない。伝統問題はさらに多くの検討と要約を残しているし、我々が本論考の第一部で取上げて第二部

で検討する事を望んだ事項も、残念ながら充分には考究されなかった。

註

- (1) 渡辺護『芸術と伝統』。『芸術と解釈』（今道友信編、東京大学出版会、1976年）に所載。渡辺氏は、伝統の本質的特性を7つに、章を立て、は4つに分けているが、我々はこれを総合した。
- (2) 同上書、p.272。
- (3) 森本治吉氏は、伝統の現在の性格を強調し、伝統の撰択について、①その標準が主観的な事、②その実行に評価が入る事、③それは実践に関係している事を定則とすると述べている。『伝統・その性格と実例と』。『伝統の研究』（聖文閣、昭和15年）に所載。
- (4) 渡辺護、前掲書、p.284。
- (5) 同上書、p.284～285。
- (6) 石濤『画語録』、変化章第三。「古者識之具也〔中略〕君子惟借古以開今也〔中略〕我之為我自有我在古之鬚眉不能生在我之面目古之肺腑不能安入我之腹腸我自発我之肺腑掲我之鬚眉縦有時觸著某家是某家就我也非我故為某家也」。
- (7) Artists and Traditions — Uses of the past in chinese culture, edited by Christian F. Murck, Princeton University, 1976。
- (8) 伝統とは、「小さな創造の積み重ね」であるという考えもある。cf. 『現代日本における伝統文化』（ユネスコ・アジア文化センター編、伝統と現代社、1974）、p.32。
- (9) T. S. Eliot : Tradition and Individual Talent, I 。
- (10) 前掲書、p.273。
- (11) 同上書、p.281～282。
- (12) 務台理作『伝統』。岩波講座『倫理学』第六冊（昭和十六年）に所載。p.23。
森本治吉氏も、結論として、真の伝統は、変形変貌して生命を守つと言う。（前掲書、p.76）
- (13) 前掲書、p.23。
- (14) 「進歩的な思想家が『伝統を破壊せよ』というとき、破壊さるべきものは『世間で伝統といっているもの』という意味であって、それはその思想家にとっては、伝統でなくて因襲にすぎない。」前掲書、p.272。
- (15) 前掲書、p.273。
- (16) 同上書、p.286～287。
- (17) 同上書、p.287。
- (18) 同上書、p.277。
- (19) 同上書、p.287。
- (20) 河上徹太郎『芸術に於ける伝統について』。『現代随想全集』第二十二巻（創元社、昭和29年）に所載。
- cf. p.168～170。「此の時はもはや影像があなたに影響して或る芸術的伝統をあなたに強いたのだから、あなたの個性が影像を生んで世界を之に従属せしめたのだから、区別がつかないのである。」p.170。
- (21) 前掲書、p.274。
- (22) 同上書、p.277。
- (23) 同上書、p.274。
- (24) 同上書、p.275～276。
- (25) 高階秀爾『美術における近代の超克』。『伝統と現代』第一巻（学芸書林、昭和43年、伝統芸術の会編集）に所載。p.81。
- (26) 前掲書、p.288。
- (27) 同上書、p.288～289。
- (28) 同上書、p.289。
- (29) 同上書、p.290～291。
- (30) 『伝統と現代』第一巻（前掲書）、p.117～118。
- (31) Thomas Munro : Impressionism in Art, an article in the Dictionary of the History of Ideas, Vol. II, p.577。
- (32) 前掲書、p.275。
- (33) 第一部の第一章の第一の規定より、各所で検討。
cf. Friedrich Neumann : Tradition, in Österreichische Musikzeitschrift, 1974 — 10, p.483～484。
“Traditionen sind also nur so lange lebendig, als es einen <Geist> der Tradition gibt, der ihre Träger <beseelt> und aus dem heraus sie interpretiert werden können.”
- (34) 前掲書、p.279。
- (35) 同上書、p.275～276。
- (36) 同上書、p.275。
- (37) 同上書、p.293。
- (38) 同上書、p.293。
- (39) 同上書、p.294。
- (40) 同上書、p.295。
- (41) cf. 同上書、p.277。
- (42) 同上書、p.276。
- (43) 『現代日本における伝統文化』（ユネスコアジア文化センター編、伝統と現代社、1974年）。
- (44) 河上徹太郎、前掲書。
- (45) 今道友信『伝統と解釈と創造』。『芸術と解釈』（前掲書）に所載。p.298。
- (46) 同上書、p.283。
- (47) 『現代日本における伝統文化』（前掲書）、p.242。
伝統芸術の中でも、美術の占める割合が高い事を示す調査結果もある。p.50。
- (48) 木村重信『人間にとって芸術とは何か』（新潮社、昭和51年）、p.198。
- (49) T. S. Eliot, op. cit. cf. 阿部保『ティ・エス・エ

- リオットと伝統の理念』(『美学』30号)。
- (50) 今道友信, 前掲書。
- (51) 同上書, p.303。
- (52) 同上書, p.306。
- (53) F. Neumann, op. cit. p.489. "Die sogenannte <Tradition> von der Wissenschaft als Folge permanenter Revolutionen verstanden wird."
- (54) 河上徹太郎, 前掲書, p.173。「例へば蕪村といふ存在は芭蕉といふ伝統性に対する近代性であったことは説明を繰返す迄もあるまい。蕪村の想像に浮んだ影像是、彼の芭蕉に対する教養——此の教養といふ字を余り理智的な意味で解さないやうに——に支配されたらうが、此の影響物を更に逆に己が教養で再建した所に、彼の創造性があるのだ。」p.174。
- (55) 井島勉『芸術における創造と伝統』, p.11。(『美学』14号)
- (56) 今道友信, 前掲書, p.304。
- (57) 河上徹太郎氏の言い方では、外形的な伝統と内面的な伝統がある。前者は法式上のもので、形式的な意味での個性と流派の対立の問題となる。後者は芸術精神の中のものであり、普遍的な古典精神となるものである。(河上氏, 前掲書, p.167)。中国芸術において強調される「復古」の思想も、文化的正統として伝統をとらえるものである。(Artists and Tradition, op. cit.)。
- (58) 本論考の第一部第五章(金沢美術工芸大学『学報』第25号)。今道友信, 前掲書, 4 伝統と超越。
- (59) 河北倫明『伝統文化に対する日本人の態度——“視覚芸術”』。『現代日本における伝統文化』(前掲書)に所載。p.138。
- (60) 同上書, p.144。
- (61) 同上書, p.145。
- (62) cf. 篠田一士『横光利一のために』Ⅲ, p.78, (『伝統と文学』筑摩書房, 昭和39年, に所載, Ⅳ)。
- (63) 井島勉, 前掲書, p.1。
- (64) 高階秀爾, 前掲書。
- (65) 河北倫明, 前掲書, p.142。
- (66) 同上書, p.143。
- (67) 岡崎義恵『日本文芸の伝統』(『美学』14号に所載), p.31~32。cf. p.22, 27。
- (68) 第一部, 第三章, p.5。
- (69) 渡辺護『芸術学』(東京大学出版会, 1975年), 第七章。
- (70) 永井潔『人間と芸術』第二章第一項生産と創造, p.41~42。『芸術・スポーツと人間』(若い世代と学問Ⅳ, 新日本出版社, 1974年)に所載。
- (71) 流派や亜流について触れたものに次のものがある。『美学』14号, p.9, p.20(井島勉, 岡崎義恵)。渡辺護『芸術と伝統』(前掲書), p.285。
- (72) 芸術における個性については、拙稿がある。五十嵐嘉晴『芸術における個性』(金沢美術工芸大学, 木村弘道編刊, 『芸術における時代性と個性』, 1980年, に所載)。
- (73) Friedrich Piel : Architektur und Kunstgewerbe。金沢美術工芸大学での講演(1981年11月21日)。
- (74) 渡辺護, 前掲書, p.288。
- (75) 例えば狩野派の伝統展開は、美術展カタログ『狩野派の絵画』(1979年, 東京国立博物館)に要約されている。フランスアカデミズムの伝統の一端は, Donald Drew Egbert : The Beaux- Arts Tradition in French Architecture (Princeton U. P. , 1980)によって良く知られる。
- (76) Karsten Harries : The Meaning of Modern Art (Northwestern U. P. , 1968)。邦訳『現代芸術への思索』(玉川大学出版部, 昭和51年)。

[本稿は、文部省科学研究費補助金による総合研究の成果の一部である。]