

フェノロサの『美術真説』解説——続篇

——美術に関する英文遺稿を素材にして——

要 旨

明治十五年五月十四日、龍池会主催、上野公園、教育博物館、観書室におけるフェノロサ講演『美術真説』は明治文化史の展開に重要な影響をおよぼした。しかし、原英文遺稿を欠き、大森惟中の筆記としてのみ残存し、奇妙な片仮名まじりの簡潔・生硬な漢文調の文語体のため、フェノロサの真意を理解することが困難である。筆者はフェノロサが意図した深遠な「構造美学」はこれまで理解されていないと考える。「初稿」、「本稿」における筆者の主題は『美術真説』を構造的に英文で再構成し、深遠で素晴らしいフェノロサ芸術論を紹介するのが目的である。「初稿」とは、日本フェノロサ学会機関誌『ロウタス』第三号に寄稿した同名表題の拙論である。

高 田 美 一

(I)

本稿は日本フェノロサ学会機関誌『ロウタス』第三号に寄稿した同名の表題の拙論の続篇である。「初稿」⁽¹⁾において言及したとおり、一八八二年(明、一五)のフェノロサ講演『美術真説』は、明治文化史の展開に重要な影響をおよぼしたと言われているが、まだ英文遺稿が発見されておらず、大森惟中筆記—というよりか翻訳—としてのみ残存し、明治初年の、用語未熟な、まことに奇妙な、片仮名・漢文調の文語体であるために、フェノロサの真に興味するところを理解することがきわめて困難である。筆者はパウンドとフェノロサの芸術論の関連の考察から、フェノロサ遺稿の検討を手がけてきたが、その間にある種のリアリティが浮かびあがり、大森訳『美術真説』が英文で再構成できるであろうと考えるようになった。これが「初稿」ならびに「本稿」において表題の考察を手がけるようになった筆者の直接の動機である。筆者の主題は、筆者が眼を通したフェノロサ英文遺稿に見る用語とその深遠な意味内容と、『美術真説』に見る大森訳の背後に想定される英文の用語とその深遠な意味内容、との文字通りの関連のみにかかわっている。フェノロサ遺稿がわれわれの眼にふれるようになったのは比較的最近のことなので、この種の考察は、筆者としては、あたらしい試みと考えている。

「初稿」において筆者は、フェノロサ『美術真説』に一応眼を通した読者ということ想定して、フェノロサの「構造美学」について説き、

その「構造美学」に一貫した体系のあること、そして弁証プロセスの論旨の順序に一貫したパターンがあり、このパターンは、深化の度は加えたが、来朝時より晩年にいたるまで変化していないことを説いた。そしてこの構造のパターンに『美術真説』の和文をあてはめ、その背後の英文を、他の箇所のでフェノロサの美術論における英文を通じて類推した。

「初稿」においては、まず、フェノロサが芸術論証においてくり返し用いた、フェノロサ独得のイメージに根ざした、イデオマティックな表現があること、またイデオマティックな用語表現があることを説いた。そしてフェノロサの「構造美学」にあてはめた、『美術真説』におけるフェノロサの弁証プロセスの順序について説き、大森訳の「扣除」が“elimination”に相当し、「効績」が“products”「須用」“usefulness; utility”「裝飾」“decoration”「技術」“skill”「愉悦」“pleasure”「天然ノ實物ニ擬似スル」“to imitate nature; likeness to nature”「善美」“excellence”「妙想」“idea, ideal, ideality”「線」“line”「濃淡」“shade; dark and light; notan”「色彩」“color”「格」“case”「湊合」“synthesis”「佳麗」“beauty, beautiful”「對比」“contrast”「序次」“order”「旨趣」“subject”「形状」“form”「意匠ノ力」“synthetic faculty”「技術ノ力」“power to express a pure non-ratiocinative idea”に相当しフェノロサ芸術論の真に興味するところが「芸術作品—線—濃淡—色彩—」などの渾然とした内面の相互関係”(i. e. the inner affinities of lines, colors, words and tones,—that is, a rational system of order within each one of these worlds.) にあることを説いた。

『美術真説』でフェノロサが説く要点は、いわゆる「十格」(ten cases)に関する部分に到達する過程にある。他の箇所の叙述は、それに到達する導入部分であるか、またはそれを補強する部分である。フェノロサは自分の美学ないし芸術論の「独自性」を強調するあまり―そしてこのことはまったく当然のことなのであるが―、実にアリストテレス以来のすべての「芸術弁証法」(The Logic of Art)を否定する必要があった。それで、ほとんどきまって、フェノロサの芸術論は、在来の「芸術弁証法」を否定する論証からはじめられる。つまりフェノロサが「排除」(elimination)と呼び、大森が「扣除」と訳した弁証作業からはじめられるのである。

(II)

まず、「排除」作業におけるフェノロサの論証の大森訳の検討から始めることとする。

抑世界ノ開化ハ人力ノ效績 (products) ニ外ナラス而シテ人力ノ效績ハ二種アリ甲ヲ須用ト謂ヒ乙ヲ裝飾ト謂フ須用ナルモノハ偏ニ人生必需品用ヲ給スルヲ以テ目的トナシ裝飾ナルモノハ人ノ心目ヲ娛樂シ気格ヲ高尚ニスルヲ以テ目的トナス此裝飾ナルモノヲ名ケテ美術ト稱ス故ニ美術ハ専ラ裝飾ヲ主脳トナスモ以テ須用ナラストナスヘカラス心目ヲ娛樂シ気格ヲ高尚ニスルハ豈人間社會ノ一緊要事ナラスヤ之ヲ要スルニ二者皆社會ニ缺クヘカラス而シテ其異ナル所ヲ觀ルニ須用ナルモノハ真に實用ニ適スルカ故ニ善美トナリ美術ナルモノハ善美ナルカ故ニ實用ニ適スルニ至ルノ差アリ譬ヘハ此小刀甚タ善美ナリ即チ須用ナルカ故ニ善美ナリ彼ノ書画ハ須用ナリ即チ善美ニシテ人

ノ気格ヲ高尚スルカ故ニ須用ナリ是ニ由テ之ヲ觀レハ美術ニ於テ善美トナス所ノモノハ其美術タル所以ノ本旨タルヤ明ケン⁽²⁾

この大森訳は、まず、フェノロサのほとんどすべての芸術論のはじめに説き起こされる「須用 (= 効用) なるものが必ずしもすぐれた芸術 (= 美術) ではない」ということで、芸術の特質から「効用性」を「排除」する作業である。「芸術が有用 (= 効用) なのはすぐれた芸術の特質がもたらすものではあるが、逆に、世の有用なるものすべてがすぐれた芸術であるわけではない。」というのは、フェノロサのすべての芸術にあらざる要素の「排除作業」にあてはまるフェノロサ独自のロジックである。右の大森訳にすっかり並行する、文学に関するフェノロサの「効用説」をあげてみる。

It is necessary first to remove systematically some wide-spread misconceptions. And to this end, I shall first maintain that *the essential thing in literature is not its utility*...

It does not follow, however, merely because literature is not defined by use, that it has no use... All value must be useful in some way, even literary value. Even a poem may uplift the human soul. Literary value broadens man's mind, softens his heart, stimulates his patriotism, or claims his reverence... But there is a most important difference between this special kind of utility, and ordinary, personal, material utility. It is this. *The excellence of the latter utility consists solely in its use; but the use of the former utility consists in its excellence.* Of tools, for example, the value is purely derivative and relative; it is *external utility* that is primary

and positive. In literature, on the contrary, it is the excellence which is primary and positive, and the peculiar utility which is derivative and relative... Such utility is a new and higher sort which may be named literary utility, and which, far from helping to define literature, needs the help of literature for its own definition....

.....
The value of a work of literature is one that is inherent in its very being,
(3)
or substance.

それで、まず、組織的に、ある広くゆきわたっている誤解をとり除くことが必要である。そして、その目的のために、わたくしはまず、文学における本質的なものはその効用性ではないということを主張しなければならない。

.....
しかし、ただ、文学は効用性によって定義されないからといって、文学は効用性を有しないということにはならない。...あらゆる価値はある程度「有用」である。文学の価値もそうである。一篇の詩でさえも人間の靈魂を昂揚することがある。文学の価値は人間の心を広め、人間のハートをやわらげ、愛国心を鼓舞し、人に尊敬の念をおこさせる。...しかし、この特別な種類の効用性と、日常の、個人的な、物質的な効用性にはもっとも重要な相違があるのである。それはこういうことなのだ。後者の効用性のすぐれた性質はただまったくその有用性のみ存するのであるが、前者の効用性は、そのすぐれた性質に存するということである。たとえば道具について言えば、その価値はただ派生的で相関的である。あきらかに第一義的なものは外部的な効用性なのである。文学は、これに反して、あきらかに第一義的なものはそのすぐれた性質であって、特殊な効用性は派生的で相関的であるということである。そのような効用性はあたらしく高次の種類のもので、文学的効用性と呼ばれるもので、けして文学の定義に役立つものではなくて、それ自身の定義に文学の助けを必要とする。

.....
文学作品の価値は、それ自体の存在、その本質のなかに内在する価値である。

この表現の「文学」を「芸術」または「美術」とおきかえれば、右の大森訳とそっくり並行し、かつ、意味内容は大森訳よりか詳細である。右のフェノロサの英文表現は、一八九八年、フェノロサが東京高師に奉職し、まずその最初の講義、英語科卒業生に説いた「文学論序説」の一隅である。「文学論序説」は、あたらしい人生の転機に際して、芸術論が渾然と深化の度を深めつつあった時機の、意欲あふれ、自信にみちたフェノロサの大文章である。

大森訳「須用」は“use, useful, usefulness; utility”のことである。

右の英文で、すでに大森が苦心して訳した「善美」(すぐれた芸術の性質)に相当する英語“excellence”がある。さらに重要なことに、説明されてはいないが、フェノロサが芸術論でくり返し「排除」する、「外面的効用性」(external utility)の表現がある。フェノロサが芸術論で「外面的」(external)ということとは、フェノロサ芸術論の核心、芸術作品の「内面的あらゆる要素の調和関係」(i. e. inner affinity, etc.)に對することばである。「内面的あらゆる要素の調和関係」ということについては、のちの大森訳「湊合・佳麗」に通ずる「芸術作品のシンセシス」(i. e. synthesis of the work of art)において説かれねばならないが、ここでは、「外面的効用性」ということは、右の英文に關しフェノロサの説くところでは、「商業的記録文書」(records of business)、「個人的手紙」(mass of letters)、「生徒の練習問題」(exercises of students)、「軍事的な、また政府の、公文書」(military and government despatches)、「広告」(advertisement)、「芝居のビラ」(theatrical bills)、「法律文句」(legal forms)。

「紙幣」(bank-note)、「職工の手引書」(technical books for artisan)、「ガイドブック」(統計文書)(compilations of statistics)などすべて文字に関する文書であるが、その内面に文学(「芸術」)価値を有するのではなく、社会生活において、その存在の、他者との、なんらかの外面的関係(extraneous purpose)においてのみ有用であるということで、用が足されたのちは、内面的価値をもたぬために、価値をうしなう。これがフェノロサの芸術弁証におけるきまったパターンの「外面的価値」否定の説なのである。

右の表現で、大森訳「須用ナルモノハ真ニ實用ニ適スルカ故ニ善美トナリ美術ナルモノハ善美ナルカ故ニ實用ニ適スルニ至ルノ差アリ譬へハ此小刀ハ甚タ善美ナリ即チ須用ナルカ故ニ善美ナリ彼ノ書畫ハ須用ナリ即チ善美ニシテ人ノ気格ヲ高尚スルカ故ニ須用ナリ是ニ由テ之ヲ觀レハ美術ニ於テ善美トナス所ノモノハ其ノ美術タル所以ノ本旨タルヤ明ケシ」は、フェノロサの右の英文の「後者の(「日常の、個人的な」)ハ効用性Vのハすぐれた性質Vは、ただまったくそのハ有用性Vのみに存するのであるが、前者(「文学の価値」)のハ効用性Vは、そのすぐれた性質に存する」以下の表現と、その内容、弁証プロセスの順序までがそっくり並行しているのである。すなわち「此小刀ハ甚タ善美ナリ即チ須用ナルカ故ニ善美ナリ彼ノ書畫ハ須用ナリ即チ善美ニシテ人ノ気格ヲ高尚スルカ故ニ須用ナリ」と「道具」と「美術(「芸術」)」を対比してのべるのはフェノロサの英文の「道具について言へば、その価値は派生的で相関的である。あきらかに第一義的なものはハ外部的な効用性Vなのである。文学

はこれに反して、あきらかに第一義的なものはすぐれた性質であつて、特殊な効用性は派生的で相関的であるということである。」ということに完全に並行し、しかも一層詳細である。そしてさいこの「是ニ由テ之ヲ觀レハ美術ニ於テ善美トナス所ノモノハ其美術タル所以ノ本旨タルヤ明ケシ」は「文学作品(「芸術作品」)の価値は、まさに文学作品自体の存在、つまりその本質のなかに内在する価値なのである。」(The value of a work of literature is one that is inherent in the very being, or substance.)という英文表現に通ずるのである。

このような前提のもとにフェノロサは、彼の芸術弁証法のきまったパターンである、「技術説」(skill)、「快感説」(pleasure)、「自然模倣説」(to imitate nature)の否定へと向かつてゆく。いわゆるフェノロサの、芸術にあらざる要素の「排除作業」(elimination)のことである。この「排除作業」は右にあげたものに、文学作品においては「情報説」(information) (たとえば、産業に貢献する溶鉱炉に關する情報文書のようなもの)、「知的成長説」(mental growth) (たとえば、教育に貢献する文書)、「道德的成長説」(moral growth) (たとえば、説教書)などが加わることもあり、芸術作品においては「科学的眞実説」(scientific truth)、「道德的眞実説」(moral truth)などがあることもあるが、『美術眞説』においては、もっとも簡約に「技術説」、「快感説」、「自然模倣説」がとりあげられ、その説明もたいへん簡略なものとなっている。

技術ノ精巧ナルモノ必シモ美術ト稱スヘカラス夫ノ木工ヲ営ムモノ靴履ヲ作ルモノ若クハ記簿ヲ掌ルモノ其手段或ハ甚タ精巧ナルアリ然レトモ之ヲ目シテ美術トナスモノナカルヘシ斯ノ如ク美術ト非美術トニ兩屬スル所ノ性

質ハ之ヲ類別スルノ標的トナスヘカラス是故ニ眞ノ美術品ナル者ハ固ヨリ精巧ナラサルヘカラスト雖モ更ニ美術ノ本色ヲ帶有セン事ヲ要スルヤ昭カナリ即チ以テ技術ノ精巧ハ所謂美術ノ善美ヲ構成スル所ノ性質ナリト云フ説ノ誤謬タルヲ徴スルニ足ルヘシ

これは「技術」(skill) 否定説で、「技術」はもちろん“skill”のことである。弁証方法は「効用説」その他すべての場合と同じで、「すぐれた芸術は技術をもなっているが、技術は芸術のみに属する性質ではないので、技術のすぐれていることが、芸術の定義とはならないということである。この大森訳で意味の難解な語句は見あたらない。相当する英文表現を引用することとする。

I will now give you a second argument to prove that skill is not the essence of art. Many things which confessedly are not art, are done with skill. Carpenters use skill, so do jugglers, so do farmers in planting their rice, so do makers of shoes. But all these things are not fine art. Therefore skill cannot be the essence of fine art. For, if it were, then everything which is made with skill must be fine art. But this is nonsense. Fine arts are only a few of human products. But all human products require skill in their making. Skill then does not define the peculiarities of any particular product since it is common to all. I do not describe the plum blossom by saying it is a flower, since this character of being a flower is common to all blossoms whatever. It is just so with skill. Skill accompanies all human products and therefore cannot define any one of them. Although, then, it is true that an excellent work of art requires skill, yet we must find some other quality than skill, in order to be able to distinguish truly a work of art, from that which is not a work of art.⁽⁴⁾

そこで技術が美術の本質ではないということを証明する第二の論議をあげたいとおもう。あきらかに美術ではない多くのものが技術によって作られる。大工は技術を用いる、手品師もそうで、農夫は稲作に技術を用い、靴を作るにも技術を用いる。しかしこれらすべて美術ではない。それで技術は美術の本質とはなりえない。なぜかなれば、もしそうだとすれば、技術で作られるすべてのものが美術でなければならないからである。これはナンセンスである。美術は人間が作ったもの (products) のわずかの部分を占めるに過ぎない。しかしすべて人間の作るものは、それを作るに技術が必要とする。それで技術は、すべてに共通であるから、いかなる特殊な生産物をも定義することはできない。花であるとのべることによって、わたくしは梅の花を説明することはしないのである。なぜなれば花はそもそもすべてに共通であるからである。技術についてもまさにそのとおりである。技術は人間の作ったものすべての物に付随しているので、人間の作ったものの一つのもも定義することはできない。それですぐれた (excellent) 芸術作品は技術を必要とするが、われわれはなおも、芸術作品と芸術作品でないものを区別し得るために、技術ではないある他の性質を発見せねばならないのである。

この「技術説」否定の英文には大森訳「木工ヲ営ムモノ」、「靴履ヲ作ルモノ」に相当するフェノロサのイデオム “carpenters use skill” および “so do makers of shoes” という表現がある。大森訳「世界ノ開花ハ人力ノ效績ニ外ナラズ」の「效績」に相当する “products” があり、「善美」に相当する “excellence” という表現があり、全体として見ても論旨は大森訳に全く並行し、なおかつ大森訳よりも精細である。

ひたは「快感」(Pleasure) 否定説である。

凡ソ吾人ノ心意ヲ愉悦セシムル事物ヲ以テ所謂美術ノ善美トナスヘントナ

スモノモ亦少カラス是説ヲ信スルモノハ一畫ヲ展覽センニ偶々心意ヲ愉悦スレハ則チ以テ善良精美トナサン：抑美術ハ人ヲ愉悦セシムルカ故ニ善良ナルニアラス善良ナルカ故ニ人ノ愉悦ヲ起スナリ故ニ余ハ愉悦ノ正否ヲ議スルノ前先ツ美術ニ於テ善良ナリトナス所ノモノヲ評定セン：ヲ要ス且ツ吾人一生ノ間美術ニ屬セサル他ノ物件ニ由テ愉悦ヲ獲ル：少小ナラストス是ニ由テ之ヲ觀レハ愉悦ナルモノハ毫モ美術ト非美術トヲ分辨スルノ效驗ナキヤ瞭然ナリ以テ其説ノ謬レルヲ證スルニ足ルヘシ

弁証方法は他のすべての場合の「排除」とおなじであるが、ここで「善良精美」という表現が用いられていることに注目したい。つまり大森訳「善美」は「善良精美」の短縮形であるということ、⁽⁵⁾「善良精美」は相当する英語“excellence”により近い意味である。これを「善美」と短縮すると原英語の意味からはなれる傾向があり、またそれが頻出するために『美術真説』の判読をこれまで困難にしてきた一因をなしている。右の大森訳で「善良精美」はまた「善良」ともなっており、他の箇所では「要訣」ともなっており、大森が“excellence”の適訳を求めて苦勞した様が察せられる。また明治草創期の英語理解度が示されて興味深い。「快感説」の英文を引用しておく。

I will now prove to you a second proposition. This is as follows. *That the pleasure which we take in art is not the essential quality of art, that is, the quality which distinguishes what is art from what is not art.* This proposition is quite contrary to the opinions of many persons. Nothing is commoner than to hear people in a picture gallery saying “I like that,” “This does not please me,” as if the fact of their pleasure decided the matter of artistic excellence. And I imagine that few of us employ any

other test. We know when a thing displeases us that we call it bad. But is it really bad? That is what we want to know. May it not be artistically good in spite of our displeasure? Now my first proof of this proposition is that we take pleasure in works of art for a great many reasons. Some pictures remind us of pleasant things we have seen in the past and please us by association. Some are skilfully done, and so please us, just as skill in any branch of work is pleasing to see. But the important question is, are we pleased at their artistic quality, for if we are not, then no amount of pleasure can make them truly artistic. It is evident that if our pleasure is true artistic pleasure, it must be because the picture has first artistic quality. It is then the artistic quality which defines the artistic pleasure, not pleasure which defines artistic quality.⁽⁵⁾

さてわたくしは第二命題を証明することとする。これはつぎのとおりである。われわれが美術より得る快感は美術の本質的性質——つまり、美術であるものを、美術でないものから区別する性質——ではないということである。この命題は多くの人々の意見とはまったく正反対のものである。美術館のなかで、まるでかれらが快感を味わうことが美的なすぐれた性質を定めるかのように、人々が「わたくしはあれが好き」とか「これはわたくしを楽しくさせない」など言うのを耳にすることはどうもならない。そして、わたくしがおもうに、ほとんどのものが、快感以外のテストをしてみようとはおもわないのである。われわれはある物がわれわれを不快にさせるとき、われわれはそのものを駄作とすることを知っている。しかしほんとうに駄作なのだろうか。それがわれわれが知りたいことなのだ。不快をあたえるにもかかわらず、芸術的に立派であり得ることがあり得ないだろうか。さて、わたくしのこの命題にたいする第一の証明は、われわれは非常に多くの理由で、芸術作品に快感を味わうのであるということである。ある絵はわれわれが過去に見た楽しいことをわれわれにおもひおこさせ、連想によってわれわれを楽

しませる。あるものは技術的にすばらしいので、どの分野における仕事の技術でも見て楽しいのと同様に、われわれを楽しませる。しかし重要な問題は、芸術的な特質によってわれわれが楽しんでいるのかということである。なぜかなれば、もしそうでなければ、いかなる快感の論議もそれを真に芸術的にすることができないからである。もしわれわれの快感が真に美的な快感であれば、その快感は、その絵がまず第一に美的な性質をもっているがためにわれわれを楽しくさせるのだということはあきらかだからである。それで美的な快感を定義するのは美的な性質であって、快感が美的な性質を定義するのではない、ということである。

右の英文表現は大森訳の部を敷衍したものと考えてよい。論証のロジックは「効用説」、「技術説」とおなじく、「美的な快感を定義するのは美的な性質であって、快感が美的な性質を定義するのではない。」ということである。

つぎは「自然模倣説」(to imitate nature; likeness to nature)である。

天然ノ實物ニ擬似スルヲ以テ美術ノ要訣トナスノ説ヲ主張シ若クハ其説ヲ是トスルモノ東西洋ノ諸國ニ甚タ多シ此説ニ據レハ則チ畫ノ善惡ハ特ニ其實物ニ擬似スルヤ否ノ一點ニアリトス果シテ然ラバ則チ天然極テ醜惡陋劣ナル物件ノ寫真ハ甚タ艷麗ニシテ且ツ高尚ナル物件ノ墨畫ヨリ貴カラサルヲ得ス何トナレハ墨畫ハ縦ヒ人力ヲ竭シテ之ヲ作り其精妙ヲ極ルモ寫真ノ天然ニ髣髴タルニ若カサレハナリ然ルニ世人ハ多ク寫真ヲ好マスシテ反テ墨畫ヲ喜ブニアラスヤ且ツ夫レ天然ノ實物ト雖モ甚タ厭惡スヘキ者アリ今爰ニ琴ヲ彈スル者アラン宛然悲痛ノ聲ヲ發シ或ハ嬰兒ノ號泣スルカ如キ音ヲ生シ分毫ノ差ナカラシムルモ以テ音樂トナスヘカラス又室内所有ノ諸物ヲ歷舉シテ其真況ヲ叙出スルモ以テ詩トナスヘカラス又天然ノ實物ニ擬シテ畫ヲ作ルモ其物原ト美術ニ屬セスンハ其畫ハ以テ真實ノ美術トナスニ足ラス故ニ能畫家ハ常ニ

擇ンテ美術ノ形質ヲ具スルモノヲ採取スルモノトス是ニ由テ之ヲ觀レバ美術ハ寫生ノ部ニアラスシテ模寫セル物件ノ性質中ニ存スルコトヲ知ルヘシ又余ハ他ノ方法ヲ以テ此説ヲ辨駁スルヲ得ン世間固ヨリ真件實ニアラスシテ或ハ美術ニ稱ヘルモノアリ試ニ音樂ヲ聽ケ音樂ハ天然ヲ擬スルモノニアラス然レトモ美術ナリ又詩句ヲ看ヨ句中往々人意ノ想像ヨリ出テ、天然ニ非サルモノアリ又圖畫ヲ看ヨ龍ノ如キ又ハ雲ニ駕スル人物ノ如キ天然果シテ此ノ如キモノアルカ而シテ其畫ハ甚タ精妙ナルニアラスヤ

これは「自然模倣説」を「排除」・論駁する大森訳フェノロサのことばである。要点は「美術ハ寫生ノ部ニアラスシテ模寫セル物件ノ性質中ニ存スル」ということである。つまり「表現されたものが自然に似ていることが芸術のすぐれた性質をなすのではなくて、表現されたもののそのもののなかに芸術のすぐれた特質が存在する」というフェノロサの論証である。意味のとりにくい章句は見当らぬとおもわれるので、ただちに対応する英文を示すこととする。英文が長くなるので二部に分割してかかげる。

I will now prove to you a third proposition, namely that art is not to be defined by likeness to nature. This is quite opposed to the opinions of most all people. Most people, whether artists or not, suppose that the business of art is to copy nature, and they judge of the excellence always by the degree of likeness to nature. Now this is utterly erroneous, for several reasons.

First, there are necessary limits imposed upon any human attempt at imitation of nature by the very circumstances of imitation and of the material at our disposal....

My second argument is that if copying nature defines art then the picture of any thing in nature must be art. But some things in nature are very ugly. To make the koto sound like groaning or blowing the nose, while it would imitate, would not be musical art... So of painting. If we copy artistic things in nature, then that is art, but nature does not define the art. This is shown by the artist who sketches from one only of many from the aspects, [is] always the best.⁽²⁰⁾

さてわたくしは第三の命題を証明しようとおもう。つまり芸術（＝美術）は自然に似てゐるといつつとに於て定義されるべきではないといふのである。このことはほとんどすべての人々の意見と正反對のものである。芸術家であらうとなかろうと、ほとんどすべての者が芸術の仕事は自然を模倣することであるとおもっている。それで、そのような人々は、自然に似ている程度によつて芸術のすぐれた性質を判断するのである。だが、これはまったくのあやまりで、いくつかの理由があげられる。

まず第一に、まさに模倣の情況と、われわれが自由に処置できる素材の情況によつて、自然を模倣しようとする、人のいかなる企てにも、それに課せられた必然的な制限があるのである。

わたくしの第二の論議は、もし自然を模倣することが芸術を定義するのなれば、なんでも自然物の絵は芸術とならねばならない。しかし自然物のなかには実に醜惡なものがある。琴を弾いて唸るような音を出したり、鼻をかむような音を出すことは、自然の模倣であつても、音楽的な芸術とは言えないだろう。絵についてもおなじことである。もしわれわれが、自然界における芸術的なものを写すなれば、それは芸術ではあるが、自然が芸術を定義するのではない。このことは、自然界の多様な様相から、ただ一つのいつも最高のもの、を選んでスケッチする芸術家に見るとおりである。

「自然模倣説」に反駁する右の英文は、さきにかかげた大森訳のそれよりもはるかに詳しい。五項目にわけて「自然模倣説」を論駁するのである。大森訳「天然極テ醜惡陋劣ナル物件」は「自然物のなかには実に醜惡なものがある。」(some things in nature are very ugly)といふことばに相応し、「今爰ニ琴ヲ彈スル者フラン宛然悲痛ノ聲ヲ発シ或ハ嬰兒ノ號泣スルカ如キ音ヲ生シ分毫ノ差ナカラシムルモ以テ音樂トナスヘカラス」は「琴を弾いて唸るような音を出したり、鼻をかむような音を出すことは、自然の模倣であつても、音楽的芸術とは言えないだろう。」(To make the koto sound like groaning or blowing the nose, while it would imitate, would not be musical art.)といふことに相応し、これらの表現がフエノロサのイデオムであることを示すものである。

My third argument is that if it were true, photographs would be the best art, but it manifestly is not. Why, because all the unartistic is photographed by the artistic, and it is main prerogative to make a better arrangement—than nature.

My fourth argument is that, if it is true that imitation defines all art, then it must define all species of art. Now it does not define poetry, which needs imagination, the truthful description of nature in words being often the most intolerable prose....

My fifth argument is, that if the artistic in nature can be copied, things not in nature at all may be artistic. So in imaginative poetry. Poet means creator, so of painting the artist modifies nature according to his artistic idea which is not in nature....

So we paint dragons, and men in clouds, and angels with wings, and Hoos, &c. Are these not artistic? If then something which is artistic is

not in nature, the copying of nature cannot define the artistic.

It is thus certain that the copying of nature is not the end of art, and as such does not make any work artistic.

わたくしの第三の論議は、自然を模写することが最高の芸術なれば、写真
は最高の芸術となるであろうということであるが、あきらかにそうとは考え
られない。なぜかというにあらゆる非芸術的なものが、芸術的なものによっ
て写真をとられるということになるからで、自然界におけるものよりもより
立派な配列を作ることこそが芸術の主要な特権であるからである。

わたくしの第四の論議は、もし、自然模倣説がすべての芸術を定義するの
なれば、芸術のすべての種類を定義しなければならぬということである。と
ころが、自然模倣説は詩を定義することはできない。詩は想像力を必要と
し、ことばで自然を忠実に模倣することはしばしば我慢のならない散文とな
ってしまうのだ。

わたくしの第五の論議は、たとえ自然界における美的なものが描写される
としても、そもそも自然界には存在しない実に多くのものが美的であるとい
うことである。想像にみちた詩においてそうである。詩人は創造者という意
味で、絵画においても同様で、芸術家というものは、自然界には存在しない
ところの芸術家の美的なアイディアによって自然をモディファイするのであ
る。それでわれわれは竜を描き、雲の中の人物を描き、翼をもった天使を描
き、鳳凰を描くのである。これらは芸術的でないであろうか。それで自然界
に存在しないあるものが芸術的であるとすると、自然を模写することが芸術
的なものを定義することはできない。

かくて、自然を模写することが芸術の目的でないことはたしかで、それ故
にいかなる作品をも芸術的にすることができないのである。

まずこの表現でもちだされているのが写真の比喻である。「自然を模
倣することが真の芸術なれば写真は最高の芸術であろう。」(if it were

true, photographs would be the best art.)ということが大森訳「天然極テ
醜惡陋劣ナル物件ノ寫真ハ甚タ艷麗ニシテ且高尚ナル物件ノ墨畫ヨリ貴
カラサルヲ得ス：然ルニ世人ハ多ク寫真ヲ好マスシテ反テ墨畫ヲ喜フニ
アラスヤ」ということに相応じている。またフェノロサは芸術の弁証に
好んで「詩」、「音楽」、「絵画」を並列して用いるのであるが、大森訳と
右の英文の例の両者にそれがあることはあきらかに見るとおりである。

ここでフェノロサの好むイデオマティックな表現のあることを指摘し
ておく。それは大森訳の「又圖畫ヲ看ヨ龍ノ如キ又ハ雲ニ駕スル人物ノ
如キ天然果シテ此ノ如キモノアルカ」という表現のことで、右の英文引
用の「それでわれわれは竜を描き、雲の中の人物を描き、翼をもった天
使を描き、鳳凰を描くのである」(So we paint dragons, and men in clouds,
and angels with wings, and Hoos.)という表現に相応し、大森訳「竜」は
“dragon”に、「雲ニ駕スル人物」は“men in clouds”に相当し、「鳳凰」
は“Hoos”に相当し、これはフェノロサの好むイデオムで、その由来
は中国文学から来ているもので、「雲ニ駕スル人物」とは中国文学の「仙
人」に相当するのである。

このようにフェノロサは在来の芸術弁証法の「効用説」、「技術説」、
「自然模倣説」を論破しフェノロサ独自の結論に到達する。それは大森
訳によれば

美術ノ性質ハ其物件ト他物トノ外面ノ關係ニアラスト謂フモノ是レナリ前
ニ述ル所ノ三説及ヒ他ノ考察ノ誤謬ヲ免レサルハ要スルニ此要規ニ背ク所ア
ルヲ以テナリ

.....
是ニ由テ之ヲ觀レハ美術ノ性質ナル者ハ其事物ノ本體中ニ在テ存スルヤ疑
ヲ容レス而シテ其性質タルヤ靜坐潛心シテ之ヲ熟視セハ神馳セ魂飛ヒ爽然ト
シテ自失スルカ如キモノアラン

ということになる。このことばにはば匹敵する他の箇所のフェノロサ芸術論の英文表現を引用することとする。

In four negative propositions I showed that Literary excellence does not lie in any external relations; material, personal, abstract, universal or moral. In four positive propositions I have now shown that Literary excellence does lie in an individual harmonious wholeness of internal relations.

四つのネガティヴな命題でわたくしは文学のすぐれた性質はどのような外面的な関係にもあるものではない、つまり、素材的、個人的、抽象・普遍的、道德的な関係にあるものでないということを説いた。四つのポジティヴな命題でわたくしは文学のすぐれた性質は、内面的な関係のインディヴィデュアルでハーモニアスな全体のなかに存在するものであることを説いた。

この英文表現は文学に関するものであるが、「文学」を「芸術」とおきかえると右の大森訳とすっかり並行しているので例証として引用した。右の英文表現で「素材的、個人的、抽象・普遍的、道德的な関係」(material, personal, abstract, universal or moral)と云うことは、フェノロサ芸術論における「効用説」、「技術説」、「快感説」、「自然模倣説」などのいわゆる「排除要素」に相当するもので、「素材的」(material)関係とは、「旅行案内書」(a book of travel)や「カタログ」のようなもので、い

わば芸術論における「効用説」に相当する。「個人的」(personal)関係とは、要するに「個人的快感」のようなもので、フェノロサは文学は「没個性的」(impersonal)でなければならぬと言う。「抽象・普遍的」(abstract, universal)関係ということは「学問の教科書」(scientific text book)のようなもの、「道德的」(moral)関係ということは、「説教書」(sermons of priests)のようなもので、それ自体のなかに価値を有せず、それらの物と其の使用者との外部的関係においてのみ価値を有するものである。

右の英文の表現にあきらかなように、フェノロサの芸術弁証の主眼とするところは、「文学」(＝芸術)のすぐれた性質は、内面的な関係のインディヴィデュアルでハーモニアスな全体のなかにある。」ということである。

これと並行するいまひとつのフェノロサ芸術論の英文表現をあげておく。

But the truth of art, the truth which makes true and noble music pure and noble, is the inner harmony and beauty of a pure idea within whose perfect sphere what is true in subject and what is beautiful in form have been melted together, and become as one.⁽⁵⁾

しかし芸術の眞実、ほんとうにけだかい音楽をビューアでノウブルにする眞実は、内面的なハーモニーであり、ビューアーなアイディア(＝大森訳、「妙想」)の美(＝大森訳「佳麗」)であり、その完全な領域のなかで、主題(＝大森訳「旨趣」)のなかの眞実なもの、形式(＝大森訳「形状」)のなかの美しいもの(＝大森訳「佳麗」)が互に融合し、ひとつのものになるのである。

これは、フェノロサの、いわゆる芸術作品のあらゆる外面的要素を

「排除」した、芸術作品の価値がその内面的調和関係にあるとする窮極的な表現の一例である。ところがどのような「内面の調和的關係」がこのような結論をもたらすのかということが考察されなければならない。これがフェノロサの芸術弁証法の最核要核心部である。ここでのフェノロサの弁証のことばは、さきの大森訳の表現のことばをかりれば、まさに「静坐潜心シテ之ヲ熟視シ神驅セ魂飛ヒ爽然トシテ自失スル」ような、渾然として深淵の暗黒に火花を発するような力強い文体をなしているのである。

(III)

ここでフェノロサの芸術論の核心に到達する。『美術真説』を読む者の一般として、その要点がいわゆる、フェノロサの説く「十格」(ten cases)つまり「図線」(line)、「濃淡」(shade; dark and light; notan)、「色彩」(color)、「旨趣」(subject)の「湊合と佳麗」(synthesis and beauty)、「意匠ノ力」(power of synthetic faculty)、「技術ノ力」(power to express a pure, individual non-ratiocinative idea)の部に眼がうばわれがちである。この部分がフェノロサ美学の核心であるようにおもってしまう。しかし、これはまちがいで、『美術真説』でもっとも大切な部分は、「美術ノ要訣ニアラサル」要素の「排除作業」、つまり「効用説」、「技術説」、「快感説」、「自然模倣説」の「排除作業」が終わって、「是ニ由テ之ヲ觀レハ美術の性質ナル者ハ其事物ノ本體中ニ在テ存スルヤ疑ヲ容レス而シテ

其性質タルヤ静坐潜心シテ之ヲ熟視セハ神馳セ魂飛ヒ爽然トシテ自失スルカ如キモノアラン」の箇所につづく部分から、ほぼ四頁(『明治文化全集』にわたる、「既ニ畫術ノ本旨ヲ判定セリ更ニ進ンテ其善美ナランカ爲ニ要スル所ノ諸般の資格ヲ論究セントス」に到る部分なのである。フェノロサの「構造美学」の要旨はまさにこの部分に存するのであって、「十格」を列挙した部分は、日本の美術家たちを啓蒙するために、「構造美学」の構成要素を具体的に列挙して、わかりやすく解説を試みたものである。いわゆる「十格」は、フェノロサの芸術作品構成三要素「線」、「濃淡」、「色彩」から派生する要素をかなり自由に「十種」として説いたもので、われわれがフェノロサ美学を理解するために、この「十種」に拘束される必要はない。「ボストンで哲学徒として美学を学んだ」(In Boston I had studied Art as a philosopher.) フェノロサの芸術弁証法は、「カテゴリー」をならべて説く列挙方式を用いるのが、ほとんどすべての場合の習慣であるが、列挙項目の「数」はその都度一定していない。「線」、「濃淡」、「色彩」という中心イメージから、かなり自由に「系」(corollary)が続出するのである。

そこで他の箇所における英文表現のフェノロサ芸術論ないし美学の核心を考察し、大森訳と並行させることとする。

而シテ内面ノ關係ニ甲乙ノ二種アリ甲ハ掌中一握ノ石襖面一拖ノ斑點若クハ碧天ニ森布羅列スル衆星ノ如キ 物件ノ簇集是レナリ；而シテ他ノ一種ニ於テハ各部内面ノ關係全ク是ト相異ニシテ其全体ハ各分子ノ積体ニアラス各分子モ亦全体ノ股分ニアラス苟モ一分ヲ缺ケハ全体立タス全體ナケレバ一分

モ亦存スルヲ得ス試ニ人體ノ内面ノ關係ヲ看ヨ夫ノ死人ノ體ハ各分子ノ積集タルニ過キサレトモ活體ハ則チ然ラス

この大森訳は芸術作品の内面の関係の二種について述べたものである。つまりフェノロサ芸術論における「アナリティックな全体」(analytic wholeness)と「シンセティックな全体」(synthetic wholeness)の二種類についてのべたもので、真の芸術は「シンセティックな全体」のなかにあるという、フェノロサ芸術論の表現なのである。右の大森訳「掌中一握ノ石」は“A handful sands”に、「襖面一拖ノ班點」は“A group of spots on a screen”という英文表現に、「簇集」はもちろん“group”に相当する。以下右の大森訳に相応するより詳細な英文表現を引用することとする。

In this way chiefly we plan, and construct, and do our work,—build up bricks into a wall, *enumerate the stars in the sky*, or trace out working, drawings from an architect's plan. The whole which we reach by such a process is always just exactly equal to the sum of all its parts. And we may call this serial method of working, *analysis*,...

このようにして、主としてわれわれは計画し、構成し、そしてわれわれの仕事をする。つまり煉瓦を積んで壁を作り、**空の星を一つ一つ数え**、仕事を計画し建築家の計画から製図する。そのようなプロセスによって到達する全体は、そのすべての部分の総和にそっくり等しいものである。そしてわれわれは、このようなならべる作業法 (serial method of working) をアナリシスと呼ぶ。...

フェノロサは、芸術論のイメージに、充分な根拠があつて、よく天体に関する比喩表現を用いる。「太陽」(sun)、「月」(moon)、「星」(stars)、などがその優たるもので、「翼をもった天使」(angels with wings)、「雲の中の人物」(men in clouds)などもこのカテゴリーに属す。大森訳「旨趣形状極テ多般ナル美術ノ蘊奥ヲ究メテ以テ一妙想ヲ案出シ宛然タル別乾坤ヲ構成スル」。「静坐潜心シテ之ヲ熟視セバ神軀セ魂飛ビ爽然トシテ自失スル」のような表現なども同様である。右の大森訳「碧天に森布羅列スル衆星」と英文表現の「空の星を一つずつ数える」(enumerate the stars in the sky)が相並行する表現で、ともに「アナリティック」な全体の比喩として用いられている。これを更に詳しくのべるとつぎのとおりである。

My third proposition, perhaps the most important of all, is that the *peculiar value of a piece of literature consists in its wholeness*.... Thus, if there happen to be only nine trees in my garden, I imply their wholeness or totality, when I say *all the trees in my garden are nine*. Any number of units grouped together, by whatever accident, can form a *whole* in this sense.... Such a wholeness is only a mathematical one, and is determined by a *thousand utilities quite external to the objects grouped*.

わたくしの第三の命題、これはたぶんすべてのなかでもっとも重要なものであろうが、文学作品の独特な (peculiar) 価値はその**全体性** (wholeness) のなかにあることである。...かくて、わたくしの庭にたまたま九本の樹があるとして、わたくしが、わたくしの庭の**全部の樹は九本である**と言へば、わたくしはそれらの樹の**全体性** (wholeness or totality) と云ふことを

意味している。あらゆる偶然によってあつめられたユニッツのどのような数も、この意味で全体を構成する。…そのような全体はたんなる数学的な全体であるに過ぎない。そして集められた物にたいする全くの外部的な無数の効用性によって定義されるのである。

二つでのべられたことはもちろん「アナリティックな全体」の説明である。難解な章句は見あたらない。つぎは今一種の全体、つまり「シンセティックな全体」についての英文表現である。

The third kind is that which combines quality and quantity, being a whole in both senses at once. This is also a *dynamical whole*, depending upon the forces that work from within. But they work together in such a way that they mutually limit the size and shape of the whole, as well as its qualitative constitution... The typical example of such a whole is a living animal. Here the whole is not merely the sum of legs, body, head etc.; nor is it the mere fact that these taken together can do something which neither can do alone... A dead body has the same parts, but they will not work together; they compose only a mathematical whole, and, therefore, their very parts decay and drop to pieces.⁽¹³⁾

第三の種類は、クオリティとクオンティティを合わせたもので、同時に両者の意味における全体というものである。これはまたダイナミカルな全体(dynamical whole)と云つて、内部より働く力に依存しているものである。しかしそれらの力は全体のクオリティウな構造を互に限定すると同時に、全体のサイズと形を互に限定し合うように互に一しよに働きかけるものである。…このような全体の典型的例証は生きた動物である。生きた動物においては全体は脚、胴体、頭などの単なる総和ではない。また、その全体が、部分が一人できないなにかをするということが出来るのだという事にそのこ

とだけではないのである。…死体はおなじ諸部分をもっているが、それらの諸部分は一しよに働かない。それらは数学的な全体をなしているので、そのために、その諸部分は腐って分解してしまうのである。

これは「シンセティックな全体」を説く、フェノロサのイデオマティックな表現で、芸術作品が「シンセティックな全体」を構成するというフエノロサ会心の表現である。「人体の比喩」が大森訳と引用英文の両者において並行しており、英文において一層精細である。つまり大森訳「人体ノ内面ノ關係ヲ看ヨ夫ノ死人ノ體ハ各分子の積集タルニ過キサレトモ活體ハ則チ然ラス」の部が英文の「このような全体の典型的例証は生きた動物である。生きた動物においては全体は脚、胴体、頭などの単なる総和ではない。…死体はおなじ諸部分をもっているが、それらの諸部分は一緒に働かない。それらは数学的な全体をなしているので、そのために、その諸部分は腐って分解してしまう」(The typical example of such a whole is a living animal. Here the whole is not merely the sum of legs, body, head etc.... A dead body has the same parts, but they will not work together; they compose only a mathematical whole, and, therefore, their very parts decay and drop to pieces.)にまったく並行している。

この「人体の比喩」は「有機的全体」(organic whole)と云つて、おなじ「人体の比喩」が一九二四年、T・E・ヒュームの『思索集』(Speculations)、「ロマンチズムとクラシシズム」(“Romanticism and Classicism”)のなかで指摘され、G・E・ムーア(Moore)の『倫理学原論』(Principia Ethica, 1903) (この書のなかにおなじ「人体の比喩」がある。) またコウルリッジとの関連

のもとに説かれ⁽¹⁴⁾、「有機的全体」はT・S・エリオットとの関連でF・H・ブラッドレイ (Bradley) の『現象と実在』 (*Appearance and Reality*, 1902)⁽¹⁵⁾、また「ベルグソン哲学」『物質と記憶』 (*Matter and Memory*, 1902)などに説かれ、まずエズラ・パウンドそしてエリオット、H・リーヴ (Read) などによって今世紀のはじめの芸術上のモダニズムとの関連で力説されたものである。筆者は右のフェノロサの芸術論における表現がすでにフェノロサのイデオロムで、一八九八年、東京高師での講義「文学論序説」のなかで説かれていることを特に強調したい。フェノロサ芸術論の全貌はあらゆる点でこのような価値をもっているのである。

フェノロサの説く、芸術作品の構造の各要素——この基本的な要素は「線」、「濃淡」、「色彩」、であるが——それらがあたがい無限の関連をなして、「シンセティックな全体」をなすというのがフェノロサ芸術論ないし美学の要点である。この芸術論は、一八九六年の『ロウタス』誌における一連の論説、および最晩年の一九〇六年『ゴウルドン・エイジ』誌における一連の論説において、渾然として白熱の光輝を発するフェノロサの芸術論として凝り固まった結晶をなしているのである。それは「初稿」において指摘した

- “The Symbolism of the Lotos,” *The Lotos*, 8 (Feb. 1896)
“The Nature of Fine Art I,” *The Lotos*, 9 (Mar. 1896)
“The Nature of Fine Art II,” *The Lotos*, 10 (Apr. 1896)
“Art Museums and their Relation to the People,” *The Lotos*, 11

(May 1896)

“The Bases of Art Education I, The Logic of Art,” *The Golden*

Age (Apr. 1906)

“The Bases of Art Education II, The Logic of Art,” *The Golden*

Age (May 1906)

“The Bases of Art Education III, The Individuality of the Artist,”

The Golden Age (June 1906)

などの、一連の最晩年の論説においてである。

これらの論説は深遠で、フェノロサ渾身の文体をなして、まさに「暗黒のなかの稲妻の閃き」のようである。これらの一連の論説を読めば、大森訳『美術真説』は、その構成の上では相似しているにもかかわらず、浅薄なものと言わざるを得ない。これはフェノロサの個人の歴史と関連があるようである。一八九六年は離婚後「ボストン美術館」を辞して再来朝した年であり、一九〇六年は、アメリカ諸所での講演旅行に成功したのち、ライフ・ワーク『イーボックス』の稿を、ニュー・ヨークのアパートで文字通り寝食を忘れて起草した年なのである。これらの論説は「芸術作品の構造」 (the structure of a work of art) について説かれたものであるが、さきにもべた『美術真説』のもっとも重要な部分は、これらの論説のなかで、より完全無比な形と意味の深さをなして説かれているのである。

此ノ如ク各分子互ニ内面ノ關係ヲ保チ終始相依テ常ニ完全唯一ノ感覺ヲ生スルモノ之ヲ美術ノ妙想ト謂フ然リ而シテ天然萬有中完全ナルモノ固ヨリ多シトナサス其妙想ニ稱フモノハ殊ニ渺シトス今夫レ圓形ハ實ニ妙想ナリ然レトモ天然真誠ニ圓形ナルモノハ殆ト罕ナリ試ニ望夜ノ月ヲ看ヨ圓滿ナリト謂フモ猶ホ多少ノ圭角アルヲ免レス畢竟天然ノ物件ハ其妙想ヲ得ルコト概子完カラストス而ルニ或ハ誤テ完全ナリト想定スルモノアリ故ニ想像ト妙想トハ須ク相區別スヘキモノトナス之ヲ要スルニ妙想ハ毫モ刪補變更スヘカラサル一極點ニシテ苟モ之ヲ刪補變更スレハ則之カ感ヲ失フヘキモノヲ謂ナリ

これは芸術作品の内面の諸要素が相関連して「完全唯一ノ感覺ヲ生スル」という芸術美の「妙想」(idea)をフェノロサの完全な円形の比喩を用いて説いたもので、要するに「シンセティックな全体」を説いたものであるが、これに並行するフェノロサの英文の表現の一つにつきがある。

Several things, thoughts, or feelings may be so related as mutually to modify one another;...When, for example, this mutuality of interrelation is of such a nature, that a new whole or entity is produced out of the co-operating parts, which have thus become transfigured, as it were, by the new relation into which they have entered, then a different mental process from that of analysis is required to perceive and to value the organic relations involved. When several things, or parts of a group, say for example the colors in a picture, by being brought into juxtaposition, exert a mutual influence upon one another, such that each undergoes a profound change, and as the result of these simultaneous changes, each becomes melted down, so to speak, into the substance of a new idea, the mental process of grasping this idea I call synthesis.⁽⁹⁾

数個の物、または思想、また感情がお互がモディファイし合うように、関連し合っている。たとえば、この互の相互関係は、あるあたらしい全体、または実体 (entity) が、お互に影響し合っている部分から生まれるような性質であるとき、そして、いわば、あたらしい全体は諸部分がは入りこんだあたらしい関係によってこのように変形 (transfigured) されたとき、そのときこそ、そこに含まれたオーガニックな関係を感じし、評価するために、アナリスのメンタル・プロセスとは異なったメンタル・プロセスが必要である。数個の物、または一つのグループの諸部分、たとえば絵画のなかのいろいろな色彩のようなものが、おたがいにならべられて (juxtaposition) お互に相互の影響をおよぼし合って、各部分が変化の過程を経るとき、そしてこれらの同時的变化の結果として、いわば、各部分が融合し合って、ある「あたらしいアイディアの実体」が生まれるとき、このアイディアを把握するメンタル・プロセスのことをわたくしはシンセシスと呼ぶ。

これは、フェノロサ芸術論における、芸術作品の構造要素が奏でる、最も重要なことば「シンセシス」を説いたもので、「部分と部分とが相互滲透してあるあたらしいユニークな (unique) な (individual) 全体を生み出す」ということである。つまり「シンセシス」に関するフェノロサ美学の到達点を示したことばである。右の大森訳においては、「芸術作品の完全なる状態」——つまり大森訳の「妙想」で「アイディア」のことであるが——のことを円形の比喩を用いて説いている。完全な円形の比喩は、フェノロサの好む芸術作品の「完全性」を説くそれで、「初稿」において、英文の例証をあげておいた。『美術真説』のなかの——そしてフェノロサ美学の——最枢要部としてあげたさきの大森訳の部分は、要するに、この「シンセシス」に関するフェノロサの説明のことばに外

ならない。さきにものべたとおり、「シンセシス」に関して、間然する余地のない、熱度高く、火花を發して内奥からほとばしり出るような、フェノロサの「芸術作品の構造」に関する弁証は、さきにものべたとおりであるが、特に『ゴウルドン・エイジ』誌の「芸術の論理」(“The Logic of Art”)のなかで最高にいちじるしい。その一箇所、その最後の部分をあげてこの章を擱ぐこととする。

What we have shown is that art lies primarily in the inner affinities of lines, colors, words and tones,—that is, a rational system of order within each one of these worlds,—on the one hand that we have to study this order by hard experience and severe discipline just as if it were an objective thing, and on the other that we have to grope for this stupendous world within the depths of our own pure and free impressions. The self that we here find is something far deeper than the froth of personality, something that belongs to all free spirit, as to nature. In short the trained soul of the artist, while not itself the principle of crystallization, is just the peculiar solvent or medium in which the crystallization occurs. The real crystallization is in the units of the art itself; and thus I may close by repeating the half humorous definition which I once gave off-hand at a symposium of sages: “Art is a saturated solution of all the involved elements in terms of each other.”⁽¹⁷⁾

わたくしが説いてきたことは、芸術はまず第一に、線、色彩、声、音調、などの内面的な親和関係にあるといふことである。つまり、これらの世界のそれぞれのなかのラショナルな秩序(order)の体系であるといふことである。また一方、われわれは、この秩序を、それがオブジェクティブな物であるかのように、困難な経験とはげしい訓練によって、学ばねばならぬといふ

うことなのだ。また一方、われわれは、このとてつもなく広大ですばらしい世界を、われわれ自身のピュアーで自由な印象の深淵のなかで、模索しなければならぬということなのだ。われわれがこの領域のなかで発見する自我は、パーソナリティという泡沫(froth)のようなものよりかは、はるかに深いなにかなのだ。それは自然に属すると同時に、すべての自由なスピリットに属するなにかである。要するに芸術家の訓練された靈魂は、それ自身はクリスタライゼーション(crysalization)のプリンシプルではないが、クリスタライゼーションが起こるまさに独得の溶剤でありまた媒体であるといふことなのだ。⁽¹⁸⁾ 真のクリスタライゼーションは芸術そのもののユニツシ(units)のなかに存在する。かくてわたくしは、わたくしがかつて賢人たちのシンポジウムで即席で意見をのべた、いくぶんか奇妙な定義をくり返して筆を擱きたいとおもう。芸術は相互の観点より見た、すべての含まれた諸要素が相互滲透した溶液である。

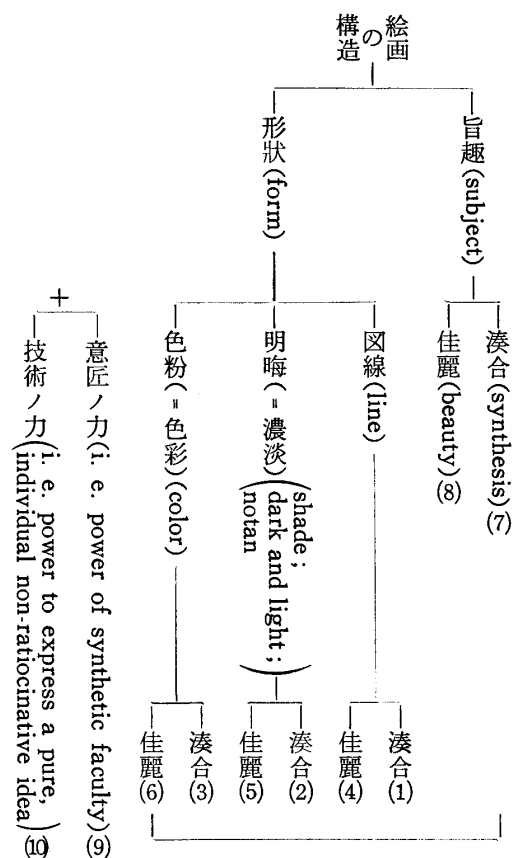
この表現で筆者はどうしても指摘せねばならぬことがある。それは、「われわれがこの領域のなかで発見する自我は、パーソナリティという〈泡沫〉(froth)のようなものよりかは、はるかに深いなにかなのだ」(The self that we here find is something far deeper than the froth of personality.)といふことがキレド・J・S・エリオットの「没個性」(impersonal; depersonalization)そのものであり、「芸術家の訓練された靈魂は、それ自体がクリスタライゼーション(crysalization)のプリンシプルではないが、クリスタライゼーションが起こるまさに独得の溶剤であり媒体である」(The trained soul of the artist, while not itself the principle of crystallization, is just the peculiar solvent or medium in which the crystallization occurs.)という表現が「伝統論」におけるエリオットとそ

つくり並行しているからである。この箇所のみならず、フェノロサ葉籠中のロジックにバウンド、エリオットにクロノロジカルに先行するおどろくべき表現がある。

(IV)

「既ニ畫術ノ本旨ヲ判定セリ」と大森訳のことばにあるとおり、フェノロサ美学の「本旨」が本論前章にあることは前章において指摘した。フェノロサは「更ニ進ンテ其ハ善美」(excellence)すべた性質(ナランカ爲ニ要スル所ノ諸般ノ資格) (i. e. several cases) 数個の事例)ヲ論究セントス」と大森訳にあるとおり、具体的な芸術美の構成要素の列挙・解説に移ってゆく。つまり「十格」(ten cases)の説明に移行するのである。「初稿」において、また本論(I章およびIII章冒頭において、「旨趣」が「subject」「格」が「case」「形状」が「form」「線」が「line」「濃淡」が「shade; dark and light; notan」「色彩」が「color」「湊合」が「synthesis」「佳麗」が「beauty」「意匠の力」が、いわば「power of synthetic faculty」「技術の力」が、いわば「power to express a pure individual non-ratiocinative idea」などの表現に匹敵することをのべた。

ここでフェノロサの「絵画の構造」の「十格」を図示することとする。



III章のはじめに「ハ線、ハ濃淡、ハ色彩」という中心イメージから、かなり自由にハ系 (corollary) が続出する」とのべた。自由に「系」を加えることは、フェノロサ芸術弁証法の習慣なのであって付加される「系」の「数」はその都度一定しない。それでフェノロサ芸術論を理解するために、必ずしもこうした「系」の「数」である十種の「十格」にとらわれる必要はないのである。基幹は「線」「濃淡」「色彩」の三要素なのである。それぞれの要素が「湊合」と「佳麗」を有するので分類が多様化するが、「湊合」と「佳麗」は必ずしも分ける必要はなく、互に唇齒輔車の関係にあるのである。この間の事情は「初稿」でも引用した、つぎの短かい表現がきわめて示唆的である。

Now, then, one can see the conclusion at which I am coming. It is that all cases of such synthesis are cases of esthetic beauty, and constitute the

nature of what we have previously called *esthetic ideas*.⁽⁹⁾

そこで人は、わたくしが到達しようとしている結論を理解することができる。それは、そのようなシンセシス (synthesis、大森訳「湊合」) のすべての事例 (cases、大森訳「格」)、は芸術美 (esthetic beauty、大森訳「佳麗」) の事例であり、わたくしがまえに美的なアイディア (esthetic ideas、大森訳「美的妙想」) と呼んだものの性質をなす、ということである。

この短かい引用のなかに大森訳「格」、「湊合」、「佳麗」、「美的妙想」に相当する英語表現を見ることができ、この引用に先行する部分——「初稿」でも引用したのであるが、それに数行を付加して——を引用して本章と関連のある語句を指摘しておく。

It (i. e. synthesis) is not any universal or general thing, belonging to a class outside of itself, defined by any one of its internal factors rather than another. It cannot be thought through this or that description or combination of words. It comes upon us face to face, suddenly, like wonderful apparition, an unexpected order of sublimated existence, recognizable only by the intuition. A symphony of Beethoven is not the collection of so many hundreds of notes; but the peculiar irradiation and transfiguration which each one throws into the bosom of all the others, until, from the magic wand of this Prospero, soars away to heaven the new-born spirit of a musical idea. And just because that being can exist only in the atmosphere of that one single, marvelously attuned harmonic grouping, it is an individual in the absolute sense, self-revealed, self-constituted, unexplained by all else in the universe visible or invisible. It cannot be built up by any process; it cannot be conceived by any effort of thinking; it can only be revealed to the trained synthetic faculty of a

choice soul, and then it shines forth as an unchangeable possibility, a foreordained unit from all eternity.⁽¹⁰⁾

それ (つまり「シンセシス」) はそれ以外の種に属する、いかなる普遍的なまた一般的なものでもなく、他のものに規定されるのではなくて、あらゆる内面的な要素によって規定されるものである。それは、あれこれとことばで説明したり、ことばの組み合わせによって考えることのできないものである。それは、突然に、すばらしい霊のおとづれのように、おもいがけない、洗練純化された秩序をなして、直観によってのみ識別されて、われわれの前にあらわれるのだ。ベートヴェンの交響楽は数百の音符の配列ではなくて、それぞれの音符が他のすべての音符の胸のなかに投げこむところの光の放射であり、変形なのだ。そして遂にプロスペロの魔法の杖からあたらしく生まれた音楽のアイディアが天に飛翔するのである。そしてその存在は、ただただ、ひとつのすばらしく調子を合わせた、ハーモニックな集合の雰囲気のかにのみ存するので、それは絶対的な意味においてインディヴィデュアルなものである。自分自身で示し、自分自身でなりたち、宇宙において、見えるもの、見えないもの、のすべての他のものによって説明できないものである。それはいかなるプロセスによっても作りあげることはいできない。それはただすばぬけてすぐれた靈魂 (choice soul) の訓練されたシンセティックな能力 (trained synthetic faculty) にのみ啓示されるだけなのである。そしてそれは、不変の可能性として、あらかじめ定められたユニットとして、あらゆる永遠からかがやきたるのである。

これは(III)章をいかに引用したものとおなじく、フェノロサ美学の結晶を示す表現の例である。ここで特に指摘したいのは、大森訳「意匠ノ力」が“trained synthetic faculty” (訓練されたシンセティックな能力) のような英語表現に匹敵するところである。ついでながら「芸術のハシンセン

スV(大森訳へ湊合V)がへそれ以外の種V(a class outside of itself)に属する、いかなる普遍的なまた一般的なものでもなく、へ他のものV(rather than another)に規定されるのではなく、あらゆるへ内面的な要素V(its internal factors)によって規定される」という英文表現は、本稿でたびたび指摘したとおり、フェノロサ独得の芸術弁証法「芸術の本質はあらゆる外部的な要因に規定されるのではなく、芸術作品内部の構造をなす諸部分が互に交響し合つてハーモニーを奏する全体にある」ということに通するのである。「あたらしく生まれた音楽のアイディアが天に飛翔する」(soars away to heaven the newborn spirit of a musical idea.)は「初稿」でも指摘し、また前章「天体に関する比喻表現」の箇所でも言及したが、大森訳「宛然タル別乾坤ヲ構成スルハ寔ニ偉ナリトスヘシ」という表現や(II)章で引いた大森訳「美術ノ性質ナル者ハ其事物ノ本體中ニ在テ存スルヤ疑ヲ容レス而シテ其性質タルヤ静坐潜心シテ之ヲ熟視セハ神馳セ魂飛ヒ爽然トシテ自失スルカ如キモノアラン」などの表現と等質なのである。「ハーモニック・グループング」(harmonic grouping)という表現は大森訳「各分子自ラ相追隨シテ宛モ完全唯一ノ感ヲナス」のような表現に通じ、「インディヴィデュアリティ」(individuality、芸術作品の唯一、独自性)はフェノロサ美学の到達点を示すフェノロサの「イデオム」で、いまあげた大森訳の「完全唯一ノ感」というのはこの意味を含むのである。

さて、さきに図表にしてあげた「十格」(ten caces)のうち、その基幹をなす、「線」(line)、「濃淡」(shade; dark and light; notan)、「色彩」

(color)についてフェノロサの英文表現をあげることにする。
まず「線」の「湊合・佳麗」(synthetic beauty)となつてゐる。

The same kind of phenomenon is true of lines as of colors. Lay down a single line, say on a rectangular sheet of paper; and it may have in that space a certain vague value. Add a second line with sufficient cunning, and you will see that the two help to give each other value. So do, if well chosen, a third and a fourth, a specific new line-feeling coming out into clearer relief. The test of right choosing is that no unit in the obtained combination can be changed without loss to the whole. Each demands all the others in just that place, length, and direction. If one single line-quality is altered in the smallest degree, the whole individual line-impression becomes blurred. It is something like a chemical reaction in which each elements has to be present in exactly the right proportion. And it suggests chemistry in that the production is often unlike any of its constituents. Here is a kind of being where the whole is more than the sum of all its parts; it is the sum plus all the mutual modifications and the new integration. The truth about great poetry and great music is similar.⁽¹²⁾

おなじ現象が色彩の場合とおなじく線についてもおこる。たとえば、矩形の紙の上に一本の線を引く。するとその線は、その場所で、あるあいまいな価値をもつ。充分に注意して第二の線を加える。すると二本の線はお互の価値を与え合うことがわかるだろう。もし、うまく選択されるなれば、第三番目の線、第四番目の線もおなじく価値を与え合うのである。ある奇妙な線の感情があきらかに浮かびあがるのである。線が正しくえらばれたかどうかは、えられた結合のいかなるユニットも、全体をそこなわずに、変えることはできない、ということである。それぞれの線は他のすべての線がまさにそ

の場所にあることを要求する。もし一本の線の性質が、ほんのすこしでも変更されるなれば、全体の独得な (individual) な線の印象がそこなわれるのである。それは化学反応にも似たものなもので、それぞれの要素は正確な比重で存在しなければならぬのである。そして生まれるものは、⁽²²⁾じはじは、その構成要素のどれとも似ていないという点で化学反応を思わせるのである。ここに、全体がそのすべての部分の合計以上のものである、あるものが生まれたということなのである。そのものは、合計に、ある相互のモディフィケーション (modification) が加わったもので、あたらしく生まれたあたらしいインテグレーション (integration) なのである。偉大な詩、偉大な音楽についても同様である。

フェノロサの「線の美学」——大森訳「線」の「湊合・佳麗」(synthetic beauty)——はこのとおりである。(III)章でのべた「人体の比喩」の「有機的全体」のことを想起すればよい。ここでは直接に「佳麗」(beauty)に相当する英語は見当らない。そのことについてはつづく「色彩」に関する項で言及することとする。ところでこの英文表現を読んで、フェノロサの説述があまりにも懇切・精細のために、難解な箇所は見当らないとおもわれる。

つぎは「濃淡」に関する英文の表現である。

But pictorial quality does not end with line. The light which marks out boundaries, also fills them with masses. And when these masses are differentiated in terms of light, a synthetic relation among them is required to make them artistic. Now, differentiation in terms of mass is two, first in respect to quantity of light, and second in respect to quality of light. Differentiation in quantity is an attribute of light for which we have no

single word in English; and so we have to use for it the phrase *dark and light*. The synthetic combination of the dark and light parts of a picture is then a second fundamental esthetic language in the arts. This too, is quality which, for the most part, we little study in our schools. It is by no means the same thing as *chiaroscuro*, which is the differentiation of parts only as they express the external fact of sunlight and shadow, and that, too, not synthetically, but scientifically... But dark and light, as a universal quality of art, means that all the darks and lights and the intermediate tones, whether they represent anything or nothing, shall be so placed, so disposed in proportion to one another, so contrasted here and so blended there, that, in their own right, even when the picture has been turned upside down, they shall give and take from one another, that the deadness of paper or plaster shall seem to be vitalized into a glow like that from burnished silver that a total dark and light impression shall grow up before us out of nothing, standing concretely as a single individual idea. ⁽²³⁾

絵画の特質は線でもって終わるのではない。境界の範囲を定める光は、またその範囲をマス (masses) で満たす。これらのマスが光という観点から区別されるとき、マスとマスそれぞれの間のシンセティックな関係は、マスの集合を芸術的にすることが要求される。マスの観点からする区別は二重構造で、第一は光の量に関するもので、第二は光の質に関するものである。量に関する区別は光の一つの属性なので、われわれはそのような属性に相当するどのような一語をも英語において所有しない。それでわれわれは、それにたいして明暗 (dark and light) という句を用いることとする。一枚の絵の明暗の部分のシンセティックな結合は、そのようなことからして美術における第二の芸術用語なのである。このことはまた、ほとんどわれわれは学校で学ばない性質なのである。それは決して「キアロスキューロ」(chiaroscuro、明暗法) とおなじものではない。キアロスキューロは諸部分が太陽の光

と影の外部的事実を表現するときのみの諸部分の区別なのであり、またシンセティカリに表現するのではなくて、科学的に表現することなのである。…しかし明暗は、芸術の普遍的要素として、すべての明暗の諸部分またその中間のトーン (tones) などが、—それらがなにかを表現しようとして表現していなかりと、それら自身で、絵がさかさまにされても、お互のギヴ・アンド・テイクがおこなわれ、紙やしっくりの無気力さ (deadness) が、みがかれた銀の光沢のようにあざやかに生き生きとかがやき、全体としての明暗の印象が、ひとつの独得なアイディア (a single individual idea) をなして、具体的にきわだって、無からわれわれの前に生じてくるように、—配置され、お互が均衡をなしてならべられ、それぞれの場所でコントラスト (contrast) をなし、まざり合うことなのである。

フェノロサの説く「濃淡」論でもっとも大切なことは、「太陽光線が物体に反射するとき生ずるような明暗ではない」ということである。この点がもっとも誤解を招きやすい点である。すぐれた水墨画にみるような、芸術家の靈魂が靈魂の内面の深さより生み出すシンセティックな画面の強弱のコントラストのことなのである。これは「絵をさかさまにしても」変らないものである。「それは決してハキアロスキューローヴ (chiaroscuro 明暗法) とおなじものではない。ハキアロスキューローヴは諸部分が太陽の光と影の外部的事実を表現するときの諸部分の区別なのであり、またシンセティカリに表現するのではなくて科学的に表現することなのである。」 (It is by no means the same thing as chiaroscuro, which is the differentiation of parts only as they express the external fact of sunlight and shadow, and that, too, not synthetically, but scientifically.) ということがそのことを示している。

右の英文は前半は「濃淡」の「シンセシス」つまり大森訳「濃淡の適合」に関するもので、大森訳よりか、はるかに精細である。後半は「濃淡の芸術美」に関するもので、大森訳「濃淡の佳麗」に相当する。大森訳「濃淡ノ各部其排置ヲ得ル」は英文引用の「すべての明暗の諸部分また中間のトーン (tones) などが配置され、お互が均衡をなしてならべられ」 (all the darks and lights and the intermediate tones... shall be so placed, so disposed) に相当し、大森訳「一部ノ妙想ヲ感覺セシムル」は英文の「一つの独得なアイディアをなす」 (standing concretely as a single individual idea) に相当し、「濃淡毎ニ相對シテ其光ヲ増シ」は「すべての明暗の諸部分また中間のトーンなどが、銀の光沢のようにあざやかに生き生きとかがやき」 (all the darks and lights and the intermediate tones... seem to be vitalized into a glow like that from burnished silver) に相当し、「對比ト序次連リ」は「配置され、お互が均衡をなしてならべられ、それぞれの場所でコントラストをなす。」 (so placed, so disposed in proportion to one another, so contrasted here.) などに相当するのである。

つぎに「色彩」 (color) に関する英文表現をあげることをする。

Here I lay a spot of red paint down on my canvas. Next I choose a green which I dab near it. The red is immediately changed, and so is the green. In contrast to the green the red has taken fire, and the green now glows inwardly like an emerald. The reaction is mutual.

Now let me go on to add a patch of yellow;—presto! the green-red combination is itself all changed; the green looks bluer than before, the red more purple, and the very yellow has become brighter. It has become

a triangular system of mutuality.

Now I will try a bit of orange. The color atoms scatter again, to recombine; and a new strange color impression arises. The green becomes bluer still, the yellow is shoved off toward the light greens, and the color balance of every preceding pair is altered. If my fourth color has been cleverly chosen, the alteration is clear advantage; for the newly grouped color-wonder is now composed of many cross relations of color-wonders, each of which is no longer analyzable by itself, but only in the specific combination. ⁽²⁴⁾ The individual is a new one, unheard of, undreamed of, up to that moment.

そこでわたくしはわたくしのキャンパスの上に赤絵具のはん点を置く。つぎにグリーンの絵具をえらびその近くに打つ。赤色はただちに変化し、またグリーンも同時に変化する。赤色は燃えるような色彩を発し、そしてグリーンはいまや内面からエメラルドのように輝きだすのである。その反応は相互的である。

さてさらに黄色のはん点を加えるとする。急速にグリーン・レッド・コン・ビネーションそのものがすっかり変る。グリーンはそのままよりか青味が加かって見え、赤色は紫がかり、黄色そのものはいっそう明るくなる。それは三角形の相互関係となったのである。

オレンジをすこし加える。色彩の原子 (the color atoms) はふたたび分散し、そしてまた結合する。そしてあたらしい奇妙な色彩感覚が生まれる。グリーンはいっそう青くなり、黄色はあかるいグリーンのようになり、まへのそれぞれの二つの組み合わせの色彩のバランスが変化する。もしわたくしの四番目の色彩の選択が賢明になされるなれば、相互の変化はあきらかにより立派となる。なぜかというにあたらしく結合した色彩のすばらしさ (color wonder) はいまや多くの相互関係の色彩のすばらしさから構成され、それぞれの色彩はもはやそれ自体としては分解できず、ただ独得の結合をなしてい

るだけなのである。その独得なもの (the individual) はそれが生まれる瞬間まで、聞いたこともない、夢にもおもわなかった、あたらしいものである。

これは「色彩ノ湊合」(color synthesis) についてのべた英文表現で、「シンセシス」を説くフェノロサの比喩表現でもっとも具体的なものである。叙述が生彩に富んでいるのは、たとえばフェノロサは、彼が「涙するまでに感激した」絵巻物の傑作「北野天神縁起」の配色の妙のような現実の体験を思い浮かべているのかもしれない。それは充分な根拠をもって、フェノロサが現実の生活において、芸術的思索の具体的な体験からほとばしり出るものであって、強い感動の意識の流れそのものが即こゝとばとなる、強烈なフェノロサの文体の特質をなすと考えられるからである。右の引用は、「色彩」における部分と部分の相互反応と全体との関係をのべたもので、要するに「あたらしき結合した色彩のすばらしさ (color wonder) はいまや多くの色彩のすばらしさから構成され、それぞれの色彩はもはやそれ自体としては分解できず、ただ独得の結合をなしているだけなのである。その独得なもの (the individual) はそれが生まれる瞬間まで、聞いたこともない、夢にもおもわなかった、あたらしいものののである」(the newly grouped color-wonders, each of which is no longer analyzable by itself, but only in the specific combination. The individual is a new one, unheard of, undreamed of, up to that moment.) ということが「シンセティックな全体」(synthetic whole) ということである。ここでもまたフェノロサ芸術論における窮極の用語「インディヴィデュ

アル」(individual) と同じく用いられる。

さらに「色彩」について明らかに「佳麗」(beauty)に通ずる英文を引用する。

If, however, the magic has been accomplished,—as may happen now and then in real art,—and ten colors, say (a modest allowance), have been mutually juxtaposed so that their multiple cross relations have only clarified and irradiated each other, then no one is cause and no one effect, for all is cause and all effect, *The color effect may be called a color individual which has no definition, no possible existence, except in that one stable equation.* There it lies, created or discovered, whichever you like, out of ordinary dead pigments. When Nature plays this game for us, as in some sunset pageant, we cry “How beautiful!”—admitting that the reason of it, the wonderful cross harmony, is in things too.

Here, I urge, we find a new species of structure, whether in nature or in art, which is not to be found in our list of logical categories. It does not lessen the mystery that we give it the familiar name, Beauty.⁽²⁵⁾

しかし、もし、——もしも真の芸術においておけるように——魔術が達成された場合は、たとえば(もしも)控え目にのべて)十種の色彩が交互にならべられ、それらの色彩の相互関係がもたら互に浄化し合い(clarifies)、光を投げかけ合う(irradiated)なれば、その場合どの一つの色彩も原因となり得ず、どの一つの色彩も結果とはなり得ない。なぜかなれば、すべての色彩が原因であり、すべての色彩が結果であるからである。この色彩効果(color effect)は独自の色彩(a color individual)と呼ばれるもので、その一つの安定した平衡状態(one stable equation)において存在する以外には、説明もできず、またいかなる存在も考えられないものである。それは日常の生命のない絵具(pigments)から、創造されたというか、発見されたというか、

まさにそこに存在するものである。自然がわれわれに対してこのゲームを演ずるとき、われわれはある夕焼の壮観にみられるように、「ハウ・ビューティフル!」と歓声を発する。——そしてその理由、つまり、すばらしい相互のハーモニー、がまた自然のなかにあることを認めるのである。

ここでわたくしは主張したいのであるが、われわれはあたらしい種類の構造を発見することである。自然のなかにおいても、芸術のなかにおいても、それはわれわれの論理的カテゴリーのリストのなかには発見され得べくもないものである。それはまさにわれわれが、普通に美(Beauty)と呼ぶ神秘なのである。

ここでは「色彩」の「シンセシス」がもたらす、論理では説明できない、「美」(Beauty)と呼ぶ神秘が説かれている。つまり大森訳「佳麗」が説かれているのである。その性質は、「この色彩効果(color effect)は独自の色彩(a color individual)と呼ばれるもので、その一つの安定した平衡状態(one stable equation)において存在する以外には、説明もできず、またいかなる存在も考えられない」(The color effect may be called a color individual which has no definitian, no possible existence, except in that one stable equation.)ものである。だからわれわれは自然のなかに「シンセシス」と「ハーモニー」の完全な状態を発見するとき、あらゆることばに優先して「ハウ・ビューティフル」と叫ぶ。本章冒頭で「ハ湊合」とハ佳麗は必ずしも分ける必要はない。互に唇齒輔車の関係にある」とのべたが、そのことは右の引用に関して理解できるとおもう。

ここで大森訳「十格」、つまり本章冒頭の図式でかかげた「絵画の構造」のうちの枢要部である六要素の説明を終わる。この六要素はまた、

くり返しのべたとおり、「線」、「濃淡」、「色彩」の三要素に還元される。そこで大森訳「十格」のうち、のこりの四要素は「旨趣」(subject)の「湊合」と「佳麗」、および「意匠ノ力」(i. e. power of synthetic faculty)、「技術ノ力」(i. e. power to express a pure, individual, non-ratiocinative idea)の四要素となる。

これらの四要素は「絵画の構造」の要素として列举されているが、他の箇所でものべたとおり、「哲学徒としてボストンで美学を学んだ」フェノロサの論証習慣から来るもので、必ずしも列举項目の「数」にとられる必要はなく、枢要部の三要素の敷衍を読むことによって理解されるものである。なぜかというに、芸術作品の構造要素は互に相互滲透し、相おぎなっているからである。つまり三要素を敷衍した六要素の説明で、フェノロサ構造美学の枢要部の説明は終わることになる。

しかし項目として挙げられているので、これらの要素も考察しておきたいとおもう。

まず「旨趣」の「湊合・佳麗」に関する英文を引用することとする。

Is it a matter of entire indifference what subjects we treat in art? May there not be synthetic element latent in our thought, as well as in our thought, as well as in our language? That this is so we can see at once by turning to the art of Poetry. There we express, but it is not a matter of indifference what we express. Thought, sentiment, analogy, symbolism, the interpenetration of meaning, plane behind plane, sphere within sphere; the organic union of parts; the intrinsic beauty of life, and health, and sanity; the unbreakable seal of union stamped in the heat of self-sacrifice,

the banner of triumph waving over the head of the dying martyr, the fusion and harmony and ideality that lie in love, and reverence, and faith, and honesty; even the spiritual significance of trees and rocks, and mountains, and water; the smiles and frowns of nature;—all these are like so many glintings of prismatic color refracted from the facets of matter, an elemental harmony which the Master Artist has woven into the substance of the world.⁽²⁶⁾

どのような主題(subject)を芸術のなかでとり扱うかということは、多くの無関心であってよいことであろうか。われわれの言語におけるように、われわれの思想に潜在しているシンセティックな要素がないのであろうか。言語におけるとおなじように、シンセティックな要素があることは、詩芸術に眼を向けることによって直ちに理解できるのである。詩においてわれわれは表現するのであるが、われわれが表現するものは無関心であってよいものではない。思想、センチメント、アナロジー、シンボリズム、意味の理解、面(plane)の下の方、領域のなかの領域、諸部のオーガニックなユニオン、人生、健康、健全さの本当の美しさ、自己犠牲の情熱のなかに刻印された団結の確証、死に瀕した殉教者の頭上にひらめく勝利の旗幟、愛にひそむ融合(fusion)とハーモニーと最高の理想(ideality)、敬神、信仰、誠実、樹木(trees)、そして岩(rocks)のようなものにさえ感ずるスピリチュアルなシグニフィカンス、山々や水、自然のほほえみやしかめつら、これらすべてのものは、物の多面的な要素から反射するプリズムのような色彩の無数のきらめきのようであり、巨匠が世界の本質のなかに織りこんだ根源的なハーモニーのようである。

これが「旨趣」の「湊合・佳麗」つまり「主題」(subject)の「シンセティックな美しさ」ということである。これは「詩」芸術においてもとも顕著である。(we can see at once by turning to the art of Poetry) 右

の文章はフェノロサが最高に深く熟し、かつ沈思するときの文体の特質を示し、単なる論理的なことばの積み重ねではなく、まさにシェリー風なロマンチックで神秘的な表現なのである。これは「詩」芸術のなかに「主題」のシンセシスが諸芸術中もっともあふれているとするフェノロサの基本的な考えをのべたものである。フェノロサの基本的な考えは、「詩」は「主題」の表現を理想とし、形式(form)を次とし、「音楽」は「形式」が「主題」にまさり、美術は両者の中間に位置する、ということである。それは大森訳「詩ニ於テハ旨趣ノ妙想ヲ主トシ形状ノ妙想ヲ次トシ音楽ニ於テハ反テ形状ノ妙想ヲ本トシ旨趣ノ妙想ヲ末トス」斯ノ如ク畫ハ樂ト詩トノ間ニアルヲ以テ其形状ノ一點ニ就テ之ヲ觀レバ其線色濃淡交々調和スルハ音楽ノ如ク其旨趣ノ明瞭精細ナルハ詩ノ如シ」ということである。さらに右の英文につづく箇所、フェノロサのすばらしい英文表現を引用することとする。

It is this synthesis of meanings which leans, in the painter's soul, far over toward the sparkling synthesis of the triple form, grasps it by the hand, yields up its soul to it in return for the soul of the other, and in this spiritual marriage discovers a new comprehensive individuality lurking in its depths, with clear-cut outline that the world has never before suspected, a self-luminous avatar of pure, perfected being, fit to stand forever in heaven as a model of perpetual joy to angels.

Here, then, I reach at last a clearer statement of my proximate notion of pictorial art. It is the perfect synthesis between the synthetic value of subjects, and the triple synthesis of line, dark and light, and color.⁽⁸⁾

画家の靈魂のなかで、三つの形式の火花を発するシンセシスの方向に遠く向かってゆき、手でそれをつかみ、他の靈魂のおかえしとして、それに靈魂をささげつくし、そしてこのスピリチュアルな結婚のなかで、その深遠のなかでうごめいている、世界の人々が以前に決して考えてもみなかったきりとした輪廓でもって、あるあたらしい意味深い独自性(individuality)を発見し、ピュアーで完全にされたものの、天使たちの永久のよるこひのモデルとして天国において永久に存在するのに適する、それ自体で光芒を発する(self-luminous)化身(avatar)を発見するのは、まさに意味のこのシンセシスなのである。

そこで、ここで、わたくしはついに絵画芸術についてのわたくしの近似的(proximate)な考えをはっきりとのべることができるのだ。それは、主題(subject)のシンセティックな価値と、「線」、「濃淡」、「色彩」の三つのシンセシスとの間の完全なシンセシスであるということなのだ。

「画家の靈魂のなかのシンセシス」(this synthesis of meanings which leans, in the painter's soul)というのはまさに、おどろくべき、意味深長なフェノロサのジーニアスを示すことばである。エリオットが「伝統論」でのべているような、芸術作品を産み出す「媒体」をさしているのである。しかも簡潔で、より「アーティキュリット」である。そしてこのことは「主題」のシンセシスということに関連してくる。そして大森訳「旨趣ノ湊合」に通ずるのである。大森訳で「蓋シ此ノ旨趣ノ湊合ハ必形状ノ湊合ト相連合セン」ヲ要スル」のは右の英文表現の「△主題△のシンセティックな価値と、△線△、△濃淡△、△色彩△の三つのシンセシスとの間の完全なシンセシス」(It is the perfect synthesis between the synthetic value of subjects, and the triple synthesis of line, dark and light,

and color.) ということに通ずるのである。

大森訳で「旨趣ノ佳麗」を説き「宇宙萬有中殊ニ調和湊合ヲ得ル事物多クハ之ニ属ス夫レ死亡衰弱若クハ怨恨等ニ係ル事件ハ人ノ甚タ嫌フ所ナリト雖モ之ニ反シテ親愛健康又ハ高尚ナル情態等ハ人ノ愛好スル所ニシテ即チ以テ佳麗ノ旨趣トナスヘシ又宗教ハ世界ノ綱理ヲ保チ社會ヲ整理スル所ノモノタルヲ以テ往々佳麗ノ旨趣ヲナス其他博物学ニ属スル事物一家生活ノ情況及ヒ天然ノ景色等概シテ自然ニシテ調和スルモノ皆全シ」という表現が、右の二つの英文引用の前者にいかに相似しているかを考えて見よ。「宇宙萬有中殊ニ調和湊合ヲ得ル事物多クハ之ニ属ス」

ということとは英文表現の「樹木 (trees) や岩 (rocks) のようなものでさえ感ずるスピリチュアルなシグニフィカンス、山々や水、自然のはほえみやしかめづら、これらのすべてのものは、物の多面的な要素から反射するプリズムのような色彩の無数のきらめきのようであり、巨匠が世界の本質のなかに織りこんだ根源的なハーモニーのようなものだ。」(even in the spiritual significance of trees and rocks; and mountains, and water; the smiles and frowns of nature;—all these are like so may glintings of prismatic color refracted from the facets of matter, an elemental harmony which the Master Artist has woven into the substance of the world.) という表現にさっくり通ずるのである。「親愛健康又ハ高尚ナル情態」は「人生、健康、健全さの本当の美」や (the intrinsic beauty of life, and health, and sanity) に通ずるのである。

「意匠の力」(power of synthetic faculty) についての英文を引用

することとする。

これは本章第二番目の引用(註、20) 中に見出されるもので、その箇所と相当する英文に関する簡単な言及をした。つぎの英文はその引用中にあるものである。また意味もその引用の脈絡のなかで、より明瞭にとらえられるとおもう。

It cannot be built up by any process; it cannot be conceived by any effort of thinking; it can only be revealed to the trained synthetic faculty of a choice soul, and then it shines forth as an unchangeable possibility, a foreordained unit from all eternity.

それはいかなるプロセスによっても作りあげることとはできない。それはただすばぬけたすぐれた靈魂 (choice soul) の訓練されたシンセティックな能力 (trained synthetic faculty) によりみ啓示されるだけなのである。そしてそれは、不変の可能性として、あらかじめ定められたユニット (unit) としてあらゆる永遠からかがやきわたるのである。

これは「意匠ノ力」に相当する英文とおもわれる。大森訳「是レ特ニ穎敏秀儔ナル人ノ能クナス所ニシテ常人ノ企テ及フ所ニアラス」は引用英文の「すばぬけたすぐれた靈魂 (choice soul) の訓練されたシンセティックな能力 (trained synthetic faculty) によりみ啓示されるだけなのである。」(it can only be revealed to the trained synthetic faculty of a choice soul) に相当する。大森訳「宛然タル別乾坤ヲ構成スルハ寔ニ偉ナリトスヘシ」ということについてはさきの引用の箇所で言及したが、右の英文中からのみ言えば、「不変の可能性として、あらゆる永遠からかがやきわたる。」

(shines forth as an unchangeable possibility, a fore ordained unit from all eternity.) という英文表現が間接的ながらコノウタティヴ (connotative) な意味合いをなして並行するのである。

ひびは「技術ノ力」(i. e. power to express a pure, individual, non-ratiocinative idea) についてである。

フェノロサは芸術弁証の「排除作業」で芸術構成の要素から「技術」(skill) を「排除」したことは、(II) 章で考察したとおりで、ここで「技術ノ力」をフェノロサがもち出していることに誤解があつてはならない。「技術」については(II) 章の引用英文で詳細に説かれているのであるが、フェノロサが意味するところは、「芸術創造には技術を要するが、技術はあきらかに技術以外のものにも属するので、その逆の論証として、技術が芸術を規定することはない」ということである。フェノロサの「排除作業」はすべてこのロジックに基づいている。そこで芸術独得の技術はもちろん不可欠に必要ということになる。「技術ノ力」はいわば「意匠ノ力」を実現する手段である。「意匠」と「技術」は表裏の関係をなし、「意匠」は「技術」によって実現され、「技術」は「意匠」がなければ「大工、手品師、稲作」^{(註(4)、「技術」に関する(II) 章引用英文参照)} のそれになり下る。

By an empirical comparison of the several fine arts, I found that their power to express a pure, individual, non-ratiocinative idea in peculiar combinations of sensuous terms... I have found that art is the power to sheathe the universal and the perfect in the fabric of the particular and the transitory... Our thought is enriched by the identification, for we see now that the artistic idea is not something strange and uncanny, but the

natural way in which God likes to have flowers grow.⁽²⁸⁾

数種の芸術を経験的にくらべてみることによって、わたくしは、そのもとも根本的な属性は、ピュアーで、独得 (individual) で、敏感な関係の奇妙なコンビネーションにおける、非論理的なアイディアを表現するパワー (power) であるということを知った。…わたくしは芸術は特殊で、移ろいやすいものの組織 (fabric) のなかにおける普遍的で完全なものを収容するパワーであることを知った。…われわれの思想はアイデンティフィケーションによって豊かにされる。なぜかなれば芸術的なアイディア (artistic idea) は、奇妙な気味の悪いものではなくて、神がそのなかで花を咲かせるのを好む自然のいとなみであるということはいまや理解したからである。

この英文表現でフェノロサは「パワー」(power) という表現を二回くり返している。「芸術はピュアーで独得 (individual) で、敏感な関係の奇妙なコンビネーションにおける非論理的なアイディアを表現するパワー (power)」(their power to express a pure, individual, non-ratiocinative idea in peculiar combinations of sensuous terms.) と、「芸術は特殊で移ろいやすいものの組織 (fabric) のなかにおける、普遍的で完全なものを収容するパワー」(Art is the power to sheathe the universal and the perfect in the fabric of the particular and the transitory.) という表現である。そしてこの「力」は、大森訳「技術ノ力」における「前ノ八格ヲ一擧ニ運成スル勢力」といふことに匹敵するとおもわれる。ついでながら、英文表現の「芸術的なアイディア」(artistic idea) はまさに大森訳「美的妙想」に一致するが、それは「神がそのなかで花を咲かせるのを好む自然のいとなみ」(the natural way in which God likes to have flowers grow.) とくは

とで、他の箇所においてたびたび指摘したいくつかの表現とおなじく、フェノロサ美学の窮極の表現なのである。それは、フェノロサの用語を用いるなれば、「ピュアー」(pure)で、「完全」(complete)で、「ユニーク」(unique)で、「独得」(individual)で、「非論理的」(non-ratiocinative)で、「没個性的」(impersonal)で、自然の摂理、自然の秩序が「結晶化」(crystallization)したものであり、「インカーネイト」(incarnate)したものである。

(V)

「初稿」ならびに「本稿」の主題は、端的にのべると、大森訳『美術真説』が英文で再構成できるであろうということであった。「初稿」でものべたとおり、大森訳の「カウンターパート」(counterpart)としての英文が再構成できるということではなく、いわゆるフェノロサ「構造美学」にあてはめて、相応する英文を通じて再構成するということであった。

この意味で、芸術論ないし美学に関する部のみをとり扱い、日本、日本文化に関する特殊事情についての部分はのぞいた。つまり、西洋絵画と日本画の特質を論じ、日本画を賞揚した五項目にわたる論考の部分、また有名な「文人画」攻撃の部分、そして最後の、(一)、美術学校ヲ設立シ、(二)、畫家ヲ補助奨励シ、(三)、一般公衆ヲ誘導シテ美術ノ何物タルカヲ知ラシメル―これはフェノロサが晩年アメリカで講演し、ダウ(Arthur

Down)とともに推進した美術教育運動の主旨に一致するのであるが―部分はのぞき、もっぱら芸術に関する部分のみをとり扱った。

フェノロサ芸術論は、「初稿」また「本稿」でたびたび言及した、晩年の寄稿、『ロウタス』誌、『ゴウルドン・エイジ』誌、誌上の論説のなかに結晶している。実にチゾムの著作も、芸術論に関する限り主としてこの二誌に依拠しているのである。この二誌の火花を発するような―特に『ゴウルドン・エイジ』誌においてそうであるが―芸術論を読めば、初期の『美術真説』は、明治文化史の展開に重要な影響をおよぼしたと言われるにもかかわらず、スケールの小さい、意味の浅いものと言わねばならない。フェノロサ芸術論の骨頂はこの二誌の論説に凝集しているが、フェノロサの「構造美学」として見るとき、初期から晩年にいたるまで構造上の一貫性があるのである。世紀のターニング・ポイントに立つて、まさに詩人としての生活を貫徹したフェノロサ晩年の芸術に関する思索は、ことばはいくぶんか十九世紀的であるにもかかわらず、すでに二十世紀を予言した感があるのである。その価値は、エズラ・パウンドが生涯を通じて示したフェノロサ遺稿への愛着の態度に示されている。たとえば、「初稿」、「本稿」でも言及した、東京高師での講義遺稿「文学論序説」などは、とてつもなくずばぬけた文学論で、残念なことにパウンドはこの遺稿を手になかったのであるが、論証のスケールと意味の深さは、歴史の波に乗らなかつたとは言え、エリオットの「伝統論」を凌ぐものと筆者は信ぜざるを得ないのである。

Courtesy of the authorities of the Houghton Library who
granted me permission to quote the passages from the
Fenollosa Manuscripts.

17 November 1982

Tomichi Takata

註

- (1) 『ロウタス』誌第四号に寄稿したものを「初稿」と呼び「本稿」と區別する。¹
- (2) 『美術真説』引用文句は「原典にふくまぬ」『明治文化全集』がより一般化した版なので原典頁数は省略する。²
- (3) Fenollosa MS. at the Houghton Library, "Preliminary Lectures on the Theory of Literature," hereafter as "Preliminary Lectures," 參照「村方明子」『「フエノロッサの」文学真説』、『英米文学詳説』四一（京都大学教養部）昭五四（三）
- (4) Fenollosa MS. at the Houghton Library, "Lectures on Art Delivered before the Tokio Artist," hereafter as "Lectures on Art."
- (5) *Ibid.*
- (6) *Ibid.*
- (7) *Ibid.*
- (8) "Preliminary Lectures," 村方「フエノロッサの」文学真説」一四一頁。
- (9) "The Nature of Fine Art I," *The Lotos*, 9 (Mar. 1896), 673.
- (10) Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art* (London: William Heinemann, 1912), p. xxviii.
- (11) "The Nature of Fine Art II," *The Lotos*, 10 (Apr. 1896), 754.
- (12) "Preliminary Lectures," 村方「フエノロッサの」文学真説」一〇四—一〇五頁。
- (13) *Ibid.*, 村方「〇六—〇七頁」。
- (14) Hulme, *Speculations* (London: Routledge, 1924), pp. 138-39; Moore,

Principia Ethica (London: Cambridge Univ. Press, 1903), p. 34, 參照「高田美一」『「T・E・ヒューム」の思索ノート」研究』（北沢図書出版）昭四九（二九〇—九二頁）。

- (15) 高田「『T・E・ヒューム」の思索ノート」研究』二八九—二九三—九四頁。
- (16) "The Nature of Fine Art II," 755.
- (17) "The Bases of Art Education II, The Logic of Art," *The Golden Age* (May 1906), 235.
- (18) Cf. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent": The poet's mind is in a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.
- (19) "The Nature of Fine Art II," 756.
- (20) *Ibid.*, 755-56.
- (21) "The Bases of Art Education II," 233.
- (22) Cf. Eliot, "Tradition and the Individual Talent": It is this depersonalization that may be said to approach the condition of science. I therefore invite you to consider, as a suggestive analogy, the action which takes place when a bit of finely filiated platinum is introduced into a chamber containing oxygen and sulphur dioxide, ff.
- (23) "The Nature of Fine Art II," 758.
- (24) "The Bases of Art Education II," 232.
- (25) *Ibid.*, 232-33.
- (26) "The Nature of Fine Art II," 760.
- (27) *Ibid.*
- (28) "The Nature of Fine Art I," 672.