

保田與重郎の西洋観

—— 戦後の美術批評に着目して ——

遠 藤 太 良

はじめに

日本の古典文学に対する批評で名高い昭和期の思想家保田與重郎（1910–1981）についての研究は、橋川文三『日本浪漫派批判序説⁽¹⁾』を筆頭に、その生前より現在に至るまで多くの研究者によりなされてきた。2000年以降に限っても1940年以前の保田の論稿を主として取り扱う渡辺和靖『保田與重郎研究⁽²⁾』や前田雅之『保田與重郎⁽³⁾』、保田と親交が深かった谷崎昭男による伝記的な『保田與重郎⁽⁴⁾』、日本浪漫派との関係を中心に考察した坂元昌樹『文学史の哲学⁽⁵⁾』など、多数の論稿が発表されている。これらの研究はいずれも文学研究ないし思想史研究としてなされたこともあり、取り扱う対象は主に彼の文芸批評である。

しかしながら、保田は文芸批評のみならず「當麻曼荼羅⁽⁶⁾」や『日本の美術史⁽⁷⁾』など美術についての論稿も数多く残している。そして、そこでは文芸批評から連想されるような日本の古美術のみならず、同時代の日本の洋画家、さらには西洋の画家に対しても言及されており、これまでもしばしば語られてきた「国粹的」な保田像とはいささか趣を異にする。にもかかわらず、保田の美術批評について考察した先行研究は、彼のクレール論に着目した後藤文子「保田與重郎のパウル・クレール論——西洋近代絵画受容についての試論⁽⁸⁾」や西洋美術についての戦前の論稿に着目した拙稿⁽⁹⁾など、未だごく少数に留まっている。

それ故、本稿では、保田の美術批評、とりわけ上記の先行研究でも十分には取り上げられてこなかった戦後の美術批評を取り上げ、戦前に見られた保田の西洋への関心が戦後においていかなる変遷を遂げたのかについて考察する。『日本浪漫派』の中心人物として戦前は文壇の寵児であった保田は、戦後においても数多くの論稿を執筆しており、美術批評が多く見られるようになるのもこの時期である。とはいえ、公職追放などにより文壇の中心から退けられたこともあって、戦後の彼の論稿は文芸批評を含め上記の先行研究などでもあまり取り扱われてこなかった。それ故、本稿は明確にされてきたとは言い難いこの思想家の戦後の思想の実態や戦前とのつながりを明らかにするものとして重要な意味を持つだろう。

まず、第I章において、保田が戦後の美術家の中でもっとも高く評価する棟方志功（1903–1975）

についての批評を、戦前の古典批評も踏まえつつ考察する。その後、第Ⅱ章において、棟方への批評の背後にある同時代に対する批判について、その内容を明らかにする。上記の議論を踏まえ、第Ⅲ章では、「国粹的」とも映る保田の棟方評がその印象とは裏腹に戦後のこの思想家における西洋への関心の証左ともいえることを指摘する。以上の考察をとおして、戦前の美術批評において見られた保田の西洋への関心が、戦後においてもなお維持され続けていたことを明らかにする。

I. 棟方志功への保田の評価

1. 棟方と「民族の血脈」

先にも述べたとおり、保田は棟方を戦後の美術家の中で最も高く評価していた。彼ら二人は戦前より親しく交流しており棟方への言及もその頃から見られたが、その数が多くなるのは戦後である。そして、棟方への評価には「民族」や「歴史」といったいかにも保田らしい言葉がしばしば用いられる。その一例が昭和45年に記述された以下の引用である。

頭で呉へ体で行為したのではなく、頭や体よりも、さらに本源と思へるやうなもの、振舞ひが、その(=棟方)の芸業であつた。[中略]歴史とか、民族の血脈といふものが、芸業の起因だつた⁽¹⁰⁾。

まず、保田は、棟方の創作過程について「頭で考えた」ものではなく「本源と思へるやうなもの」と解釈している。ここには理性よりも人智を超えたものを高く評価する反近代的な保田の芸術観が見て取れる。また、上記の引用における「歴史」や「民族の血脈」といった表現を、保田はときに「民族の造型」などと言いかえつつ、棟方や河井寛次郎(1890-1966)などの作品にしばしば用いている。河井は棟方と同じく保田自身が親交をもち、また、高い評価を与えていた人物であることから、これらの表現は保田における最大級の賛辞だといえよう。日本の古典を賛美するいかにも保田らしいこれらの言い回しは、後述するように彼の古典批評とも深く関連する。とはいえ、そのみに留まるものではなく、戦後の日本美術において重要な意味を持っていた絵画における抽象といういかにも近代的な概念とも密接に結び付く。保田自身の姿勢と対称的にすら映るその結びつきを示すのが、棟方の鯉の版画を評した以下の引用である。

構図は大胆で無法のやうだが、實に繊細優雅な國ぶりの感情と文化が根底をなしてゐる。棟方藝術を、原始とか素朴といふのは正しいが、かうした繊細の濃度を見落としてはならない。具象を、これほど大胆に文様化して、優麗と生気を失はない作家は、光悦宗達以来類を見ない⁽¹¹⁾。

ここでは棟方の作品に「國ぶりの感情と文化」という表現が使われているが、これは上記の「民

族の血脈」と同様の内容だといえよう。この記述がなされたのは昭和31年であるが、この年の6月、棟方はヴェネチア・ビエンナーレでグランプリを獲得する。こうした国際的な評価の高まりに伴って、棟方の作品に対する批評の中では、「原始」や「素朴」といった言葉がしばしば用いられるようになる。それ故、棟方の作品において「原始」ないし「素朴」だけでなく「繊細さ」が共にあるという指摘は、そうした同時代の批評に対抗してなされたと考えられる。「原始」と「繊細」という相反する概念が分かちがたく結びついているという見解は保田の芸術観を考える上で重要であるが、これについては後述することとして、ここでの議論の中で注目したいのは「文様化」という表現である。この「文様化」という表現もまた保田は美術批評においてしばしば用いている。その一例が戦後最初の論稿である『日本に祈る』に収録された「美術的感想⁽¹²⁾」における富本憲吉(1886-1963)との語らいを回想する記述である。そこにおいて保田は、富本が「眞の寫生はアブストラクトに近づくと悟つた」と語り「美術学校式の寫生は、花の一枚をきりとつてきて机上におき、これを寫生するといふ類の考へ方がよくない」と述べたことを受けて、富本が「アブストラクト」という言葉で語ったものは自身がかねてより「文様化」という言葉で表してきたものと同じだと語っている⁽¹³⁾。ここで保田が念頭に置いているのは、戦前の美術批評である「誰ヶ袖屏風⁽¹⁴⁾」などにおける記述であろう。そこにおいて保田は、先の棟方についての引用でも名前を挙げていた俵屋宗達による《葛細道図屏風》について、遠近法を用いた写実的な表現を行っていない点、言い換えれば平面的で簡素に描かれている点を評価し、そのような表現に対して「文様化」という言葉を用いている。すなわち、「文様化」とは保田の抽象観と密接に結びつく用語なのである。実際、先の引用に先立つ部分において保田は、棟方の鯉の版画を、「この鯉は、水中とか、地上とか、空中とかいふ、生存のすみかの条件や制約をまだもたない本然の鯉」と語り賛美している⁽¹⁵⁾。鯉という魚を写実的な個々の存在としてではなく、根源的な実態として棟方が描いたことを保田は賛美しているのである。そしてこのことを、先の富本との語らいにおいて「アブストラクト」が「写生」、それも「花の一枚をきりとつてきて机上に」置くのではなく花の全存在を前にした「写生」と結び付けられていたことと合わせて考えるならば、保田における抽象とは、当時の西洋において盛んに行われ、また、当時の日本においても流行した、作者の独創性の発露に主眼を置く抽象芸術の流れとは一線を画するものであることが理解できるだろう。そして、そこには、モチーフそのものが持つ「雰囲気」など、造型的な特徴に止まらない眼に映るありのままを描くためには、遠近法等を用いた写実的な表現よりもむしろ、平面的でデフォルメされた簡素な作風の方がより効果的であると考えられる保田の抽象観、ひいては芸術観が見て取れる。棟方の作品への評価をとおして、彼が言うところの抽象が、古来より日本の民族の伝統的な表現であり、それが現在まで連綿と受け継がれていることを指摘しているのである。

2. 古典論と棟方

さて、上記のように抽象と民族の伝統を結び付ける保田の芸術観を考える上で重要となるのが、戦前の彼が古典批評をとおして展開した芸術論である。以下では、彼の戦前の古典批評を代表す

る論考の一つである「戴冠詩人の御一人者⁽¹⁶⁾」を取り上げ、このことについて確認していく。

『古事記』における日本武尊の悲劇を取り上げる「戴冠詩人の御一人者」において、保田は「日本武尊御父子の行為は、いはば伝統が防衛に他ならぬことを言霊してゐる⁽¹⁷⁾」などの表現を用い、日本武尊の物語が単なる悲劇ではなく、神と人とが共にあった理想的な上代を伝えるものであったことを示す。保田のこうした解釈には、よく知られているように、近世の国学者たち、とりわけ富士谷御杖（1768-1824）の影響を見て取ることができる。『萬葉集燈⁽¹⁸⁾』などの著作において御杖は、まず、言葉で何かを指示するとき、その指示する対象の他に、その言葉によって否定される対象が生じるとする。その上で、「不遜にすればかれ我を尊ばず、謙譲にすれば、かれわれを卑しまざるが如し」といった例を出しつつ、真に伝えたいことを言葉によって表現するためにはその伝えたいことを直接表現するという合理的な方法を用いるのではなく、それとは反対の表現を用いるという非合理的とも取れる方法を用いることが肝要であるとする。そして、そうした反対の表現によって真に伝えたいことを表現するこの働きを神の力によるものと述べている。こうした御杖の見解を保田も踏襲しており、先の日本武尊に対する言及は、上代の伝統が減びることなく現代に至るまで続いており、そのことを証明するものこそ尊の悲劇であったと保田が解釈していたことを示している。いわば「負けるが勝ち」といった保田のこうした見解は、しばしば批判的となってきた「敗北の美学」との関連を示唆するものではあるが、本稿では検討せず、日本の古典を賛美する最も「国粹的」な批評家とうつつ保田が、戦時下の体制、さらには国策に迎合しようとする同時代の文学に対して否定的であったことを指摘しておきたい。

さて、前節で確認した様に、棟方を論じる中で保田は、彼の作品に見て取れる「原始」ないし「素朴」を「繊細さ」と結び付け、鯉を描いた絵に対して「文様化」という言葉を用いることにより彼が語る抽象とあわせて論じていた。ここには、西洋近代的な理性を象徴する写実的な表現ではなく、前近代的ともいえる平面的な表現を用いることによって、モチーフをより詳細にその根源的なあり方にまでさかのぼって表現できると解釈する保田の見解が表れている。同時に、こうした相反する概念が表現において共存していることには、御杖らの影響の下展開された戦前の古典論との連続性が示唆される。いわば保田は、御杖ら近世の国学者が提示した文学論を、「民族の血脈」といった表現を用いつつ同時代の美術にも適応させることで、時代やジャンルを超えた普遍的な日本古来の芸術観へと転じたのである。そして、棟方は、保田が理想的な日本の芸術として想定する作品の同時代の美術における模範として位置づけられ、戦前の古典論を文学からより広い対象へと拡大させていく上で重要な役割を担った。もちろん、保田のこうした指摘が単に強引なものというわけではなく、岡本健次郎⁽¹⁹⁾など多くの当時の批評家らが棟方の反近代的な「素朴さ」を単純に称揚している中であって、その「素朴さ」の背景にあった裏彩色などの「繊細な」技法的工夫を念頭に置いた上でなされていたであろうことは留意すべきである。

なお、文学と美術が保田において上記のとおりある種「混同」して理解されていたことを裏付けるのが、保田の思想の形成をめぐる事情である。その文業の初期より保田は日本の古典といったことを話題にするが、その際に念頭に置かれているのは、萬葉集などの古典文学というよりは

むしろ、自らの故郷である大和桜井に残っていた旧跡や古美術などである。このことは、彼の古典批評の先駆けが冒頭にも述べた当麻寺に伝わる曼荼羅を論じる「當麻曼荼羅」であったことなどに見て取ることができよう。無論、旧制大阪高校在学中より『アララギ』に短歌を投稿するなど、初期の保田が文学にも関心を有していたことは確かである。しかし、この場合の関心が向けられていたのは、『日本浪漫派』の創刊号に掲載されたのが川端康成についての論稿であったことにも見て取れるように、主として同時代の文学であったと思われる。すなわち、保田の文業の初期において、古美術と文学が分け隔てることなく捉えられ、その思想の形成に大きな役割を果たしていたのである。

以上のように、保田は戦前からの古典論を援用しつつ棟方の作品を高く評価していた。同時に、棟方へのこうした高い評価の背景には、同時代の美術に対する保田の批判的な見解があったと考えられる。よって、次章では、棟方とは対照的に保田が批判的に論じた画家達への批評を中心に考察する。

Ⅱ. 同時代の日本の美術への批判

1. 梅原龍三郎への批判

保田が言及する同時代の画家のうち、まず注目すべきであるのは梅原龍三郎（1888–1986）である。先にも見た「美術的感想」において、保田は、当時の日本の洋画壇の中心的な人物であった梅原について以下の様に述べる。

梅原と志賀に象られる日本の知識人の事大主義が、戦後に一段と増大したことは当然かもしれない。文藝の高い調子はおのづと先方から訪れてくるものである。人為ではなく天造である。人為の高尚は、卑俗の極である。梅原が富士山に取り組むといふ表現をしてゐるのを見て、小生はその言を疑つたのである⁽²⁰⁾。

「人為」に対して「天造」を重視している点は、棟方の作品を「歴史」や「民族の血脈」という言葉で評価していたことと同様である。それは、梅原が「天造」の象徴たる富士山を描く際、「取り組む」と述べ「人為」の下に組み伏せようとしたことを痛烈に批判している点にも見て取れる。このように梅原は、保田が評価した棟方とは対極に位置する画家として非難の対象になったのである。

同時に、続く部分において保田は梅原の自画像を取り上げ「無氣力というべきものが、今や日本洋畫の象徴である」としている。梅原の作品に対する「無氣力」という批判は、保田が同時代の美術批評家達と同様の見解を彼らに先だって抱いていたことを示す部分であり、そのことを見て取れるのが、先に引用した「美術的感想」の少し後に執筆された以下の引用である。

今泉がフランスへ行つて始めて見せつけられてきたことを、我々は「祖国」の創刊當時から誌上でのべたのである。(中略)しかし今泉の勇氣を示した正論を、暴力で押しつぶさうとしている畫壇の低劣さは、もはや問題外である⁽²¹⁾(傍点ママ)。

引用の冒頭における今泉とは美術批評家今泉篤男(1902-1984)のことである。上記の記述が執筆された昭和27年には、パリのサロン・ド・メ展に梅原龍三郎をはじめとする多くの日本人画家達が出品していた。それらの展示をパリで直接鑑賞した今泉は、帰国後、日本人画家の展覧作品に表現上の迷いや技巧のたどたどしさが見られ、その結果、「ほとんどの絵がモダモダしている⁽²²⁾」とし彼らの作品を極めて辛辣に批判した。今泉のこの批判に多くの画家や美術批評家達は反発し、当時の美術家達の間では激しい論争が繰り広げられた。こうした状況を念頭に、保田は、今泉がパリにいて感じた感慨について、それがかねてより自分たちが示してきたものであり、わざわざフランス絵画を引き合いに出さずとも理解できると述べることによって、今泉に対する自身の先見性を示している。実際、作品の洗練されない様子に対する「モダモダしている」という批判は、先の引用に見た保田の「無気力」という批判と類似したものであり、また、今泉は先のサロン・ド・メ展の鑑賞以前には梅原らを積極的に評価していたことから、保田が自身の先見性を誇示していることはそれなりの妥当性を有しているといえるだろう。とはいえ、重要であるのは、保田が自身の審美眼を誇示するのみではなく、今泉の批判を正当な見解として擁護し、彼を不当に攻撃する同時代の美術批評家や画家たちの閉鎖性を強く批判している点である。

2. 抽象絵画への見解

今泉への擁護に見られた当時の画壇に対する批判はまた、戦後の日本において一時隆盛を極めた抽象絵画に対する保田の見解とも密接に関連する。戦前の古典論からのつながりを示唆する保田自身の抽象観やその象徴として棟方の名前が挙げられていたことは前章で確認したとおりであるが、同時代の抽象絵画については以下の様な批判を向けている。

今日の所謂アブストラクト藝術といふものに対して、(中略)批評しようという意識も衝動もうけない。(中略)所謂アブストラクト藝術といふものに、批評の衝動をうけないのは、一言にして云へばつまらないからである⁽²³⁾。

抽象絵画を「批評しようという意識も衝動もうけない」「つまらない」ものであると述べる。これは保田の抽象観が、前章で見たように、作者の獨創性と結び付けられるわけではなくむしろ彼が獨創性という「人為的」なものに批判的であったことを踏まえれば、当然に予想されるものである。

とはいえ、抽象絵画に対する保田の評価はこうした批判的な言及のみに留まるわけではない。彼は上記の批判的な言及の後、「しかしその反面で同情を味つてゐるといふことは、作品批評でも何

でもない、別に語るべきことだ」とした上で、以下の様に同情的なまなざしも注いでいる。

日本の批評といふのは、大体画壇的とか文壇的といふもので、日本的なといへるほどに広い視野のものさへない。[中略] 今日のアブストラクト藝術に同情する理由は、絵かきが、描くといふ本来のものを失つて了つたといふ現状と、それに対する若い世代のしやうことのない反抗を感じるからだ⁽²⁴⁾。

抽象絵画が描かれる原因として、明治以降の日本の画壇が「日本的なといへるほどに広い視野のものさへない」、内部の論理のみを重視する閉鎖的な場所となり、その結果、価値ある作品を評価しない停滞した空間になっていることが指摘されている。すなわち、明治以降の日本の画壇が有する欠陥への反発として、画家自身が新しい表現を、例え形だけであっても、実現するために抽象絵画が描かれることはいたしかたないと、保田はある種同情的に解釈していたのである。日本の伝統を賛美することに終始しある種懐古的にすら映る保田であるが、同時に彼は、当時の最先端の芸術であり国際的な潮流でもあった抽象芸術についても批判一辺倒というわけではなかったといえよう。確かに保田は同時代の抽象芸術全般に対して肯定的な見解を表明したわけでないが、「西洋近代」の象徴ともいえる抽象芸術に対して同情的と映る視線を投げかけていたことは、「国粹的」という言葉で語られることの多いこの思想家を考える上で無視できない重みをもつ。

抽象美術への上記のような評価からも前節で確認した画壇に対する保田の否定的な見解の強さが見て取れるが、そこには絵画の技法に対する保田の見解も関係している。保田は先にも確認した「美術的感想」において、「藝術が徒弟制度の中にあつた時代」、すなわち近代以前の時代においては、「すべての偉大なものは、[中略] 手ぶりとして躰として傳へられた」とする。その上で近代以降において「我々は昔なら手で教へられて出発点としたものを、苦心惨憺ののち、老いを知るころにやうやくたどりつく」と述べている⁽²⁵⁾。近代の美術が独創性などに主眼に置くようになったために前近代よりも技法的な点で劣り作品としての魅力に欠けるとするこうした解釈は、前章よりここまで繰り返し述べてきた独創性など人為的なものを否定する保田の芸術観を反映したものである。そこにはもちろん偏りといったものは見て取れるだろうが、とはいえそれは、先にも見た今泉や画家である宮本三郎（1905-1974）など、同時代の美術関係者らも同様に有していたものでもあり、全くの荒唐無稽な批判ではなかったということも指摘しておきたい。

さて、以上のように、保田は梅原に代表される同時代の画壇には徹底的に批判の目を向けていた。このことは前章で確認した棟方への高い評価を際立たせるものであるが、同時にそれは、抽象絵画への同情的な見解も見て取れたとはいえ、棟方に対する賛美として使われていた「民族の血脈」という表現など「国粹主義者」としてのいかにもステレオタイプな保田與重郎のイメージをも強調することにつながる。実際、先に触れた岡本謙次郎などは棟方が「戦争中、右翼の政策的謀略に利用された」と述べ、暗に保田を批判している。冒頭で触れた拙稿も含めた近年の先行研究によって、保田は戦前においてはある程度の西洋への関心を抱いたことは明らかにされてき

だが、そうした西洋への関心が戦後どのように変化したのかということについては未だ十分な検討はなされていない。先の抽象絵画への評価を検討した中では、国際的な潮流であったそうした動きに保田が必ずしも批判的なばかりでなかったことは示したが、この内実をより詳細に検討する上でも棟方らに対する批評は重要な役割を持つ。よって次章では、再び棟方への批評を中心に取り上げ、保田が西洋に対してどのような見解を持っていたのかを明らかにする。

Ⅲ. 西洋への視座

1. 西洋からの評価の重視

先にも述べたとおり、棟方や河井寛次郎に対して保田が最大級の賛辞として述べる「民族の血脈」という表現は、西洋に対する日本の民族的な優越を示すかのような印象を与えることは確かである。1958年の棟方と河井を賛美する文章では、保田自身も「藝術の批評を職分の一つとしてきた私は、その立場としたものから、世間では民族主義者とされているらしい⁽²⁶⁾」と述べており、そうした自覚はあったと見られる。その上で、続く部分においては以下の様に記述される。

私の本来の考へ方は、最も民族的なもののみが国際性をもつといふ見地に立ち、従つて私が年来変へなかつた批評基準として、わが国の現在に於て、河井先生と棟方志功画伯の二人を、国際的な第一級の作家としてきたのである。私の批評のたてまへは、かうした国際的な評価を基準としたものであつた。その意味から、私の批評基準として具体的にあげたこの両家が相ついで世界的に認められ、各々新しくグランプリを獲たことは、批評家としての私のひそかに満足に思ふところであつた⁽²⁷⁾。

この記述は1958年に発表されたものであるが、それに先立って、河井は1957年にミラノ・トリエンナーレ国際工芸展グランプリを、棟方は1955年7月にサンパウロ・ビエンナーレの版画部門最高賞、翌56年6月にはヴェネツィア・ビエンナーレの国際版画大賞を、相次いで受賞している。彼らの受賞を喜ぶ上記の文章から見て取るべきなのは、保田における民族的という概念が単なる日本の価値観の優越性をとくものではなく、「国際的な評価を基準としたもの」という表現に見られるように国際性と不可分であったということである。そして、この点において、国際的、より厳密に言えば西洋からの評価を、戦後においても保田は重視していたということができよう。同時に、戦前における民族主義者というレッテル張りへの反発や「最も民族的なもののみが国際性をもつ」という『コギト』結成の頃より保田がくりかえし言及していた見解ともこうした見方は通底している。

保田が西洋からの評価に着目していたことを示すのは、棟方や河井など親交のあった芸術家に限られるわけではない。そのことを示すのが藤田嗣治についての以下の評価である。

私が知ったことは、むしろ感銘したことだが、(藤田が)戦後外国人となり、日本の毛筆の中でも最も毛の少く短い特殊技巧のための連続で描かれた洋畫が、中世の信仰だけで生きてゐた人々の心術や情緒を表現していることであり、その作品が今日もなほ最も生新なことだ⁽²⁸⁾。

「中世の信仰だけで生きてゐた人々の心術や情緒」という部分は、「私室の美術史⁽²⁹⁾」などの戦前の論稿において保田がジョットを称賛する際に用いていた表現である。藤田は河井や棟方とならんで保田が高く評価する同時代の画家であるが、その評価を行う際に戦前彼が最も高く評価していた画家であるジョットとの共通点が念頭に置かれていた点からは、保田は戦後においても戦前と同様、作品の優劣を判断する際に洋の東西を念頭においていなかったということが見て取れる。同時に、続く部分においては、国際的に活躍する藤田を嫉妬心から海外へ追いやっただとして同時代の画壇に対する批判が述べられており、日本の画壇に対して西洋のそれを評価していたこともうかがえる。

以上のように、保田は戦後においても西洋への関心を失ったわけではなかったといえよう。確かに戦後の批評には、例えば戦前の「西行とデュフィ⁽³⁰⁾」がそうであったように、西洋絵画を自身の理想についての表象として用いるようなことはなくなった。とはいえ、その原因として考えられるのは、自身が親しく交流していた棟方や河井が国際的な高い評価を得たことである。むしろ、上記のような戦後の批評には、保田が西洋からの評価を戦前にもまして重視していたことをより顕著に見て取ることができる。勿論、上記の西洋からの評価に対する傾倒は、同時代の日本への批判的な感情の裏返しとして半ば強引に築きあげられたという側面はあるだろう。また、棟方や河井に対する保田の評価の高さやその観点は戦前から基本的に一貫しており、西洋からの評価が高まったがゆえに彼らを賛美するようになったというわけでは決してない。とはいえ、美術と民族を結びつけるという「国粹的」と捉えられても仕方ない彼の見解の正当性を補強する上で、西洋からの評価をいわば「援護射撃」として用いていたということは、この思想家の評価を考える上でも無視することができない重みを有しているのである。

2. 岡倉天心への評価の変遷

ここまで確認してきたように、保田は戦後においても西洋を強く意識しており、棟方が国際的に評価された際の記述などにそのことがよく表れていた。このこととあわせ保田の西洋への視座を考える上で押さえておきたいのが岡倉天心(1863-1913)についての評価とその変遷である。

戦前の論稿である「明治の精神⁽³¹⁾」において、保田は「(岡倉天心は)日本を近代市民社會諸國の系列にひきあげる決意を持ち方法をもつてゐた」としたうえで「(日本の思想や芸術)を近代世界形で體現した本人であつた」と述べている。こうした評価にも明らかなように、戦前の批評における保田の天心評価の核心は、天心が日本の伝統や芸術を西洋に対して英語という彼らの言語を用いて伝えた点、すなわち国際社会、より厳密には西洋における日本の位置づけを強く意識した国際人であった点にある。そこにはまた天心を国粹的な批評家として国策迎合的に捉える戦

前の多くの天心評に対する反発が見て取れた。同時に、英語という西洋の言語を用いた天心について「さびしい浪人のところにやどつた」詩情」と述べそのアイロニカルな心情を表現している。そして、『日本語録⁽³²⁾』などの著作からは、アイロニカルな心情を抱えつつも日本を世界の中に位置づけようと苦心した天心の姿を理想視し、保田が彼に自らを重ねようとしていたことが見て取れる。

このように戦前の保田は一貫して天心を西洋からの評価を意識した日本人の象徴として高く評価し、自身にとっての理想的な存在として位置づけていた。また、彼についての批判的な評価は戦前基本的に行わなかった。しかしながら、戦後において保田の論調は変化する。その先駆けともいえるのが以下に示す引用である。

天心の場合にしても、声を労して伝統の顕彰を説いたこの人ほどに、伝統の絵画を時代の美術界から失はせた人はない。天心の指導した日本画壇では、描く絵かきは都の美術界にその場所を失った⁽³³⁾。

前章で確認した画壇への批判の元凶として天心が挙げられている。戦前には見られなかった上記のような天心への批判がこの時期に具体的に示されるようになったこと背景として考えられるのは、ここまで確認してきた棟方らの国際的な評価が高まったという事実である。上記の引用は1955年10月に掲載されたものであるが、先にも述べたとおり棟方はこの年の7月にサンパウロ・ビエンナーレの版画部門最高賞を受賞している。実際、上記の引用に先立つ部分において、保田は、天心が日本の画壇を指導しなければ「民族の造型」がもっと早く復興していただろうと述べた上で、その根拠として「民族の造形力を信ずるに足る無数の事実を知つてゐる」と語り、彼が築いた日本の美術制度やその審美眼に否定的な見解を示している⁽³⁴⁾。「民族の造型」という表現は、何度も触れた「民族の血脈」と同様、保田が棟方や河井を賛美する際に用いている表現であることから、上記の言及において天心とは対照的に理想的な芸術家として念頭に置かれていたのが彼ら二人であったことは確実だろう。すなわち、保田において、西洋を意識する日本人の象徴は、棟方らの国際的な評価の高まりに伴って天心から彼らに移ったのであり、その結果として天心への批判的な言及が批評の中に現れるようになったと考えられる。

先立つ明治の世の人物である天心とは異なり、棟方や河井は保田の同時代人であり、しかも友人であった。また、天心が日本の美術や文化を伝える際に英語という西洋の言語を使うことを強いられたのに対し、棟方らは、あくまでも保田が解釈する限りにおいては、西洋に阿ることもその影響を受けることもなく、日本古来の民族の歴史を表象する作風そのままに海外からの評価を獲得していた。それは「日本文学」を「世界文学」の地位へと高めようとする『コギト』結成以来の保田の悲願が、文学と美術というジャンルの違いはあれども、棟方らの手によって達成されたと見ることもできよう。そうしたこともあってか、先にも触れた引用にも明らかなように、棟方らの受賞について語る保田の記述には、「さびしい浪人の心」というようなアイロニカル

な響きは一切見られない。こうした変化、すなわちアイロニカルな響きが消失し楽観的な語りが増えることは、保田の戦後の批評の評価の低さとも不可分ではないだろう。とはいえ、そうしたマイナスの要素も含め、棟方らの国際的な評価の高まりと天心に対する評価の変遷には、保田が戦前にも増して西洋からの評価を意識したことが見て取れ、それ故この思想家を考える上で重要な意味を持つのである。

さて、ここまでの内容を踏まえるならば、保田は日本について考える上で、国際的、より明確には西洋からの評価を極めて強く意識していたといえよう。「日本」独自の価値を称揚する保田であるが、「最も民族的なもののみが国際性をもつ」という言葉にも表れているように、その価値を担保するためには西洋からの評価が不可欠であり、自国のみに関心するのではなく、いささかいびつな形をとったとしても、常に世界へと意識を向け続けることが重要であると考えていたのである。

おわりに

ここまでに見てきたように、棟方への評価を中心とする戦後の保田の美術批評には、独創性を重視する同時代の美術や閉鎖的な画壇への批判が見て取れた。また、戦前の古典論を援用しつつ美術を語る保田の姿勢は国粹的とも映るものであるが、そこには西洋に対する日本の優越性を説こうとするというよりもむしろ、西洋において日本の価値を示すことが主眼に置かれていたことが明らかになった。こうしたことから、戦前の美術批評などに見て取れた西洋に対する関心が、敗戦、さらには公職追放を経てもなお、この思想家において変わることなく維持され続けていたといえるのである。

保田はその初期の文業においてドイツロマン派に由来する「イロニー」という表現をしばしば用いた。この言葉は執筆時期が下るにつれやがて用いられなくなり、戦後の文業にはほとんど見られない。とはいえ、日本の価値を称揚する上で逆説的に西洋の存在の重要性を念頭に置く彼の見解は、まさしく「イロニー」そのものであって、むしろそこには、乱発するかのごとく直接的に使用する以上にこの言葉を自家薬籠中のものとした感すらうかがえる。すなわち、保田にとって西洋とは、日本がいかなる存在であるのかを考える上で一貫して不可欠な評価軸なのであり、彼の西洋に対する見解を正確に理解することなしには、この思想家の思想の内実を正確に把握することはできないのである。

注

- (1) 橋川文三『日本浪漫派批判序説』未来社、1960年。
- (2) 渡辺和靖『保田與重郎研究』ペリかん社、2004年。
- (3) 前田雅之『保田與重郎 近代・古典・日本』勉誠出版、2017年。

- (4) 谷崎昭男『保田與重郎』ミネルヴァ書房、2017年。
- (5) 坂元昌樹『文学史の哲学』翰林書房、2019年。
- (6) 保田與重郎「當麻曼荼羅(1933)」『保田與重郎全集 第五卷』講談社、1986年、98-119頁。
- (7) 保田與重郎『日本の美術史(1968)』『保田與重郎全集 第三十一卷』講談社、1988年。
- (8) 後藤文子「保田與重郎のパウル・クレー論——西洋近代絵画受容についての試論」『芸術学』11号、三田芸術学会、2017年、3-19頁。
- (9) 遠藤太良「保田與重郎の美術批評——昭和17年の論稿を中心に」『美学』254号、美学会、2019年、73-84頁。
- (10) 保田與重郎「棟方志功画伯の書(1970)」保田・前掲註(7)、517-518頁。
- (11) 保田與重郎「板画茶掛に記す(1956)」『保田與重郎全集 別巻一』講談社、1989年、112頁。
- (12) 保田與重郎「美術的感想(1950)」『保田與重郎全集 第二十四卷』講談社、1987年、189-214頁。
- (13) 同書・196頁。
- (14) 保田與重郎「誰ヶ袖屏風(1936)」『保田與重郎全集 第四卷』講談社、1986年、35-50頁。
- (15) 保田・前掲註(11)、111頁。
- (16) 保田與重郎「戴冠詩人の御一人者(1936)」保田・前掲註(6)、14-66頁。
- (17) 同書・54頁。
- (18) 富士谷御杖『萬葉集燈(1822)』臨川書店、1977年。
- (19) 岡本謙次郎「棟方志功の版画」『芸術新潮』第6巻8号、1955年、237-241頁。
- (20) 保田・前掲註(12)、206頁。
- (21) 保田與重郎『祖国正論(1952)』『保田與重郎全集 第二十八卷』講談社、1988年、247-248頁。
- (22) 今泉篤男「近代絵画の批評」『美術批評』8月号、1952年、8頁。
- (23) 保田與重郎「美の傳統(1955)」保田・前掲註(7)、475頁。
- (24) 同書、475-476頁。
- (25) 保田・前掲註(12)、199頁。
- (26) 保田與重郎「民族の造型といふこと(1958)」前掲註(7)・490頁。
- (27) 同書・491頁。
- (28) 同書・384頁。
- (29) 保田與重郎「私室の美術史(1938)」『保田與重郎全集 第十一卷』、講談社、1986年、228-236頁。
- (30) 保田與重郎「西行とデュフィ(1939)」『保田與重郎全集 第七卷』講談社、1986年、114-125頁。
- (31) 保田與重郎「明治の精神(1939)」保田・前掲註(6)、1986年、203頁。
- (32) 保田與重郎『日本語録(1942)』『保田與重郎全集 第十七卷』講談社、1987年、175-176頁
- (33) 保田・前掲註(7)、479頁。
- (34) 保田・前掲註(7)、463-464頁。