The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	美術史の対象としてのデザイン
Author(s)	中村, 二柄
Citation	デザイン理論. 1969, 8, p. 92-106
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52546
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

美術史の対象としてのデザイン

中　村　二　柄

美術史の一般概説は，これまでのところ，美術を建築，彫刻，絵画，工芸の四つの種類に分けるのが慣例となっている。この分類はおそらくフランツ・クーグラーの「美術史提要」（1842年）やヤーコプ・ブルクハルトのチチエローネ（1855年），あるいはサロモン・レイナックの「アポロ」(1904年）などによって確立された近代の美術史叙述の伝統によるものであろう。そうしてこの四つの種類のなかでも，いずれかと云えば，ことに近世以降の時期に関しては，彫刻と絵画とが主要なものと見られ，建築，工芸などが周辺に置かれるような傾きがないではない。この傾向はおそらく前者をいわゆる純粋美術と見なし，後者を応用美術ないし実用美術と名づける従来の美術観とも並行する現象であろう。

そればかりではない。この実用美術ないし産業美術，あるいは近年デザインと呼ばれて繁栄する領域に活躍する人びとのうちには，自らの仕事をいわゆる美なるものから，美術ないし芸術なるものから無縁であると宣言する人たちさえ少なくない。この主張はしかも，特徴的なことに，いわゆる純粋美術の領域に活動する美術家たちの間にも，すでに珍らしくはないのである。そればかりか，美学そのものの内部においてさえ，これはすでに半世紀をこえて現われている一つの問題に属する。もし美，美術，芸術などの理念を，あらかじめ一定の概念に限定して，それを否定する意味においてであれば，この人たちの革命的な主張も，もとより理解しがたいものではない。言い換えれば，その主張は，

美の根源的な創造性と，ことに美術ないし芸術の本質的な歴史性に関する十分な洞察を欠くものと云わざるをえない。美術史の立場から考えれば，おそらく何時の日か，後世の美術史家は，20世紀前半の美術を叙述して，一面においては広義の抽象美術の目覚ましい発展を，他面においてはデザインの同様に目覚ましい開花を特筆するであろう。そればかりでなく，この後代の台地から，美術史の全土にわたる一つの新たな展望が開かれるかもしれない。

1.

この考察を進めるためにはしかし，あらかじめ一つの偏見を，しかもいまなお根強く流布しているように見える偏見を，清算しておかねばならない。それは他でもなく，美術あるいは美術作品とは何かという，根本的な問題にかかわるものである。

一般に人間の，世界に対する態度は，それにしたがってまた人工の物体は，「美的」と「実践的」とに区別される。そうして後者はさらに二つの種類に分類される。その一つはある「概念」を伝達すべきコミュニケイションの媒介物であり，もう一つはある「機能」を果すべき道具あるいは器械である（その機能はまたコミュニケイションの産出あるいは伝達でもありうる)。したがって専らこれらの後者にかかわる実用美術あるいはデザイン活動は，本質的に「美的」ではありえないかのように考えられ，本来的に純粋な美術から区別せらるべき領域であるかのように見なされやすい。平たく云えば，しばしば人びとの話題にのぼる「用と美」との対立という考えである。

しかしながら，もし用と美とが本質的に対立するものとすれば，どうしてこの無縁なる両者が結びつくことができるのか。どうして実用美術やデザイン領域などが正当に成立することができるのか。むしろ一部の人びとのように，これらの領域は本来，美術とは無縁であると主張する方が自然であろう。けれどもこの種の考えが抽象的な偏見にとどまることは，例えばエルヴィン・パノフ

スキーの次のような見解に照らしても，直ちに明らかであろう。

≪美術作品とは他でもなく「美的」に経験されることを要求する人工物であるが，その美術作品といえども，実は大抵のものは同時に「実践的」領域にも属している。一篇の詩，あるいは一点の歴史画は，ある意味でコミュニケイションの媒介物であり，パンテオンとミラノの燭台は，ある意味で器械である。またミケランジェロのメディチ家の廟墓は，ある意味でそのいずれでもある。しかしもちろん「ある意味で」である。すなわち，単なるコミュニケイションの媒介物ないし単なる器械の場合には，その意向intentionがその人工物のアイディアに，つまり伝達せられるべき意味，あるいは果さるべき機能に明確に固定されている。美術作品の場合には，そのアイディアへの関心が，フォルムへの関心によって平衡され，凌駕されさえするからである。…なおしかし，このフォルムの要素が，個々の場合にどの程度の重さをもつか，それを科学的な精確さをもって決定する方法がない。それゆえ我われは，一つの「実践的」人工物が一つの美術作品になりはじめるその瞬間を決定することができないし，すべきものでもない。もし私が友人に手紙を書いて食事に招こうとするとき，私の手紙はまず第一にコミュニケイションであるが，私が重みを私の筆蹟に移せば移すほど，それだけそれは書に近づく。また私が言葉の形式を強調すればするほど（ついにはソネットをもって招待するところまで進むこともできるであろう），それだけそれは文芸あるいは詩に近づく。≫[1]

パノフスキーはこのように，美術作品においてはつねに「美的」と「実践的」との両方の要素が滲透していると考える。そうしてその個々の性格はその創作者たちの意向に依存し，彼らの時代と環境の標準によって条件づけられると考える。クラシックな趣味は，個人の手紙，法廷の談話，勇士の楯などが「美術的」であるべきことを要求し，現代の趣味は，建築や灰皿が「機能的」であるべきことを要求する。なお最後に，これらの「意向」の評価は不可避的に我われ自身の態度によって影響され，その我われの態度はまた我われの歴史的状況

に制約されると考えるのである。この考察によっても，いわゆる純粋美術と実用美術との区別が決して一義的に明確ではないこと，むしろその境界は絶えず歴史的に変遷することが明らかであろう。

そればかりではない。もともと美術とは，視覚性の創造である。視覚性の創造として実現されたもの，それらのすべてが広い意味で等しく美術作品である。視覚性の創造は歴史的に，無限にさまざまな「場所」において実現されることができる。それは純粋に美的なものへ限りなく接近しようとする場所においても，同様にまた実践的なものへの要求にみたされた場所においても，等しく実現されることができる。視覚性の創造として見出されるかぎり，いわゆる純粋美術も実用美術も，美術として基本的に同権である。いわゆるデザインなるものも，それが単に用と機能の問題に尽きるものでないかぎり，人間の視覚にかかわるものであるかぎり，それはこの意味において考えられるほかはないであろう。

なお少なからぬ人たちが，次のように反論するかもしれない。実用美術あるいはデザインは，あくまで現実の実践的生活に結びつき，社会的，経済的，技術的，その他あらゆる「制約」にみちた領域である。すべてこれらの制約にかかわらない本来的に自由な純粋美術とは根本的に区別されねばならないと。しかし果してそうであろうか。実用美術がその制作の動機，条件，目的などにおいて，これらのさまざまな制約を免れないことは疑うまでもない。けれどもそれらの動機や目的などが直ちに実用美術の本質を規定するのではない。それらの制約がもはや単なる制約ではなく，むしろ反対に，まさに創造の動機として，欠くべからざる契機として止揚されるその瞬間に，はじめて実用「美術」が正当に成立するのである。いわゆるデザインなるものも，この意味でなければならないであろう。また逆に，いわゆる純粋美術なるものも，それは果して何の制約をも受けない，真空のように自由な世界であろうか。美術は視覚の創造である。視覚は何物かを視るのである。対象なき視覚はない。美術は視る主体と，視られる客体との対決である。人間の視覚と，その先端としての美術家の視覚

的創造力と，視覚の対象としての世界との対決である。対決とは，相互に制約しあうことを前提とする。その制約がしかし，もはや単なる制約をこえて，自由の自覚へ高められるとき，はじめて美術が成立するのである。この意味から云えば，本来何の制約もなかった美術はありえないのである。

美術において，制約とは何であるか。見方を変えて云えば，対象とは何であるか。それを現代の美術そのものが，新たな照明のもとに示している。現代の広義の抽象美術は，非対象とも無対象とも呼ばれる。なぜ現代の美術はこのように対象を軽視し無視しようとするのか。それは他でもなく，対象が制約であるからではないか。もとより，厳格に云えば，対象なき視覚はなく，対象なき美術はない。その意味では，非対象あるいは無対象の美術といえども，全く対象なきものではない。それはただ，視覚的対象としての自然を，自然の形態に即した対象をもたないというだけである。現代の抽象美術の対象は，明らかに「自然」ではない。それに代わって，ある抽象的なものであり，それは一面において視覚的創造力そのものの根源への憧憬に，他面において強勢な技術的諸力にかかわるもののように見える。この抽象美術に対して，現代の実用美術あるいはデザインは，もっぱらこの後者を対象とするものであろう。抽象美術はいわゆる制約の最も稀薄な地域で，逆にデザインはいわゆる制約の最も濃厚な地域で，しかし実はいずれも本来的に制約を契機として，基本的には同一の対象にかかわるものと考えられる。両者はともに視覚性の創造の，特殊的に現代的な実現の両面に他ならぬであろう。この考察はさらに，次に述べるように，美術史の立場から重ねて保証されるはずである。

2.

美術史は視覚性の創造の歴史である。それは無限に新たな自己を実現しないではいないはずである。建築，彫刻，絵画，工芸などの種類が固定して動かないわけではなく，時代の推移によっても，民族の相違によっても，それらの領

域がさまざまに相結び相反し，さまざまに隆替する。それぞれの時代と民族に，それぞれの支配的なジャンルが見出されることも不思議ではなく，大きいエポックの初頭に建築の革新が行なわれ，それにともなって工芸の領域に新風がみなぎる場合も珍らしくはない。見方によれば，これらのジャンルの隆替こそ美術史の重要な関心事に他ならない。美術史のこの無限に多様な展開の過程を概観するとき，まず建築においていわゆる機能的建築が，それとともに広義の抽象美術，さらに正当に理解された意味でのデザイン領域が，特殊的に現代的な視覚的創造として，現代の眼の発見として，我われの眼前に大きく現われることは，もはや争えない事実である。

美術史は社会史的経済史的諸条件を地盤として，文化史的精神史的諸傾向を背景として，これらの「場所」との密接不離な全体的関連において，しかもそこに，あくまで視覚的造形的表象性の展開として，他の何者に代えることもできない一個独自の領域をなして存在する。この美術史的世界の構造にしたがって，さきに我われが見出した事実を正当に理解するために，二三の所見を素描しよう。

1．一派の人たちは芸術現象の社会的経済的被制約性を強調し，芸術の社会的機能を力説する。周知のとおり，このマルクシズムは早くプレヒァーノフ，ハウゼンシュタイン，フリーチェらにはじまり，近年アルノールト・ハウザーにいたって新たな展開を示している。この人たちに共通する基本的な見解の一面は，およそ次のように要約されるであろう。芸術は，純粋に美的価値の創造としてではなく，根底において，人間社会の各種発展段階に相応する特定の社会的機能を果すべきイデオロギー的上部構造の一部として生産された。原始社会にあっては芸術は魔術として，封建社会にあっては宗教として，新興ブルジョワ社会にあっては市民の道徳的，政治的教育学としての役割を演じた。そうして商業資本主義社会の繁栄期に入ってはじめて，芸術は「純粋芸術」となる。その「芸術のための芸術」もしかし，実は市民社会の個人的自由主義を反映し，

またそれを組織し方向づける機能を果すべき形態に他ならない。ついで19世紀に生まれ20世紀に興隆した工業資本主義社会にいたる。この社会形態に対応する芸術は，従来の芸術様式から根本的に切離されねばならない。その特徴は何よりも機械による新たな生産手段にもとづき，その機械主義が美意識を根底から変革して，現実生活のために全く新たな様式を呼びおこす。ここではもはや「無目的の美」は消滅し，逆に合目的性，実用性が，機能主義，構成主義などが優位を占める。この新様式は機能的建築の形態をとって建築を革新したばかりでなく，幾世紀にもわたって手工芸が支配してきた実用美術の領域にも発現する。この傾向は最も前進的な工業資本主義国たるアメリカにおいて—同時に古い意味での造形芸術，すなわち絵画や彫刻などの領域では貧弱な社会において—今世紀の初頭前後に急速に発展する。同一の現象が相次いでヨーロッパの前進的な資本主義諸国に繰り返される。[2]（ついで我が国にも目覚ましく現われる。）

美術史の考察にあっては，唯物史観を，ことに素朴なマルクシズムの公式を，直ちに唯一の根本原理に据えることはできない。それが時として有力な発見術的手段たりうることは疑を容れないけれども，芸術の社会的意義ないし機能と，その芸術的価値ないし本質とを混同することは，厳重に警戒せられねばならない。しかし芸術が歴史的社会的現実を離れては何処にも成立しえないこともまた云うまでもない。造形芸術に限って云えば，その根源的な原理としての視覚性が，他でもなく歴史的社会的現実を場所とし素材として，そこに自己を実現する，自己を形成的に自覚するのである。その意味において，ここにその輪郭が描かれたような現代の社会史的状況のうちに，いわゆる純粋美術の解体と実用美術の隆盛とに関連する，この「地上の重み」の一面を見ることは，決して無意義ではないであろう。

2．人間史のもう一つの基本的な観面は，文化史的精神史的潮流である。美術史の全過程を大きく眺めるとき，これもしばしば説かれるとおり，　古代は

「自然の法則」に，中世は「神の権威」に，近世から近代は「人間の自覚」に生きる時代であったと見える。人間の美術は実に「墳墓」のうえに生まれ，やがて「寺院」の荘厳のために働き，ついで「宮廷」の栄華と「都市」ないし市民生活の繁栄に奉仕した。この第三の波は今日にも及ぶけれども，19世紀に現われ20世紀に高まるもう一つの波を，我われはもはや見逃すことができない。ここではすでに神も死に，人間も息絶えるかと思わせる，もう一つの世界である。そうして美術は，美術家の「アトリエ」のなかで，秘教的に，独り言のように制作されるかと思うと，同時にはるかに広範に,「工場」において生産され，大衆の市場へ送られる。我われの身辺を見廻わしても，驚くべき事実にみちている。例えば美術史において「神のごときラファエルロ」も,何人よりも深く「人間の魂を凝視するレンブラント」も，年々幾千万とも知れぬカレンダーの装飾として印刷され，月が代われば屑籠へ捨てられる。

世界はふたたび根底から変化しつつ，その変質はもはや疑いを許さないものとなっている。この新たな世界は如何なるものか。あるいは現代人の世界観は如何なるものか。ある人は「中心の喪失」(ハンス・ゼードルマイァ) と云い，ある人は「中間世界」と呼び，またある人は「後近代」とも名づける。この難問に立入ることは，ここでは当面の目的ではない。ただ我われの眼前に立ち現われている幾つかの特徴的な事実を指摘するにとどめよう。ルネサンス以来のヒュマニズムの没落，古典的権威の崩壊，デモクラシーと大衆文化の普及，機械文明の優越，あるいはマスコミ，マスプロなどと呼ばれる事実である。他でもない。いわゆる純粋美術ではなく，実用美術の，ことにいわゆるデザイン領域の開花のために，温床となるべき事実である。

なおこの世界の特質を幾らか精密に見究めるために，一片の光を添えてみよう。ルネサンス以来のヒュマニズムの興隆が行き尽すところ，人格的個人的自由の発展が行き窮まるところ，人間が神の座に就こうとするところ，そこに人間は神を見失い，絶対的な統一を見失った人間は，もはや分裂し解体する他は

ない。その弁証法が，ことに美術のうえに，直接端的に現われる。すなわち美術も，もっぱらその純粋性と自律性を追求することによって，内部から分裂する他はない。かくて一面において極端な形式主義と，他面において極端な内容主義が現われ，あるいは人格的個性の主観的感動を極めようとする熱情と，社会的共感を追い続けてやまない欲求とへ分極する。これらの分裂になおさまざまな条件が関与し，相互に交流し反撥する。[3]そうして一般に，前者は広義の抽象美術を，後者はいわゆるデザイン領域を見出すように見える。

3．美術史において，現代美術とはしかし如何なるものか。この熱い鉄に手を触れることは，なお全く危険なきものではない。論者の立場と観点もさまざまに分かれる。ここではなかんづく傾聴に値するヨーゼフ・ガントナーの見解の一端を引用するにとどめよう。

≪古代以後，ロマネスクから現代にいたるヨーロッパ美術の歴史は，人格性の極度の否定からその最高の神化にいたり，たちまちその分裂からついにその否定に立ち還る，まさに一個の壮大な活劇である。遊牧民族の最初の資料からゴシックに入り込むまで，五百年をこえて，ヨーロッパ美術は個性的な人格性の描写を放棄し，それを一般的な定型のもとに秘めてきた。それから漸く個性的なものが除々に目覚めはじめ，それが人間の魂を探求する精神の行進となる。そうして1500年ごろ，ルネサンス美術において，一つの瞬間がくる。そこでは太陽がまさに南中し，美術が対象との最も完全な調和において，自己のうちに安住する人間性の一個の全体的な肖像を創作した。けれどもそれはただ忽ちに移ろう瞬間にすぎず，早くも同じ世代のうちに心的なものの分裂が現われる。現象の全体性と静穏性を破り，人間の静止の像を力動の姿に変えるこの分裂こそ，バロックの巨匠たちの感動の源泉である。ついで19世紀の末以来，未曽有の震動によって未曽有の目標が達成される。印象派において人格的なものの描写が消滅し，一般に対象，内容，実質などと呼ばれるものがすべて，雰囲気にみちた表面の魔術的な戯れのなかへ解消しはじめる。≫[4]

それに続いて，現代美術は一般に，セザンヌ以後の「対象からの離反」をもって特徴づけられる。すなわち自然に即した有機的な形態における対象を建築的ならしめ，モニュメンタルならしめることによって対象から離反し，ついでこの対象を破壊し，アンリ・フォションのいわゆる「構成のない対象を結びつける対象のない構成」を創作し，さらに物質的な現象における対象を完全に否定して，一切の対象的なものと現実的なものをこえて，もはや自然法則に従属しない一つの精神的世界を創造するにいたる過程である。その根源はさかのぼって1820年ないし30年ごろに現われた「表象形式の統一性の崩壊」(ヴェルフリン）にもとづき，それに続く第二の打撃として，1920年ごろから対象の没落が現われたのである。

すべて古い美術においては，描写の対象が美術家と観衆との間の「諒解の地域」を形づくっていた。中世盛期にあっては，美術家（手工業者）と観衆との間の諒解の地域は，一義的に主題的なもの，宗教的なもののうちにあった。その宗教的主題が全能の力をもって形式を桎梏にかけていたのである。美術作品は美しいものではなく，その表現が敬虔であった。ところがクラシックな様式にあっては，この地域は内容と形式との，幸福な，調和的な結合のうちにある。美術作品は形式において美しく，同時に内容において敬虔であることができた。現代美術にあっては，内容の敬虔もなく，形式の美もない。美術作品は第三のもの，美術家の心的状況の表出となっている。

この過程は同時に，「対象」の側にもアクセントの成層があることを教えている。[5] すなわち何時の時代にも，その深層のうちに，時代の諸理念，諸衝動の全体が集中し，それが一つの大きい無形の魂量を形成する。それらの諸衝動，諸理念そのものは，美術的には表現しえないものである。美術家の個性がそこから掴み取るものは，すでに個々の，特定の形式にもたらされた諸力であり諸表象であるからである。20世紀の美術は，まさにこの深層そのものに迫ろうとし，それを「対象」とするものに他ならない。そこに見出されるものは，一面にお

いては創造的想像力それ自体の深底への探究であり，他面においては現代の強大な技術的諸力との対決である。すなわち現代の眼は，一面においては広義の抽象美術を，他面においてはデザイン領域を見出し，そこに自己を実現しようとするのである。

この現代美術の発展はしかし，ことにその重要な一面をなすデザイン活動は，すでに半世紀をこえる展開の過程をもつけれども，まだその全貌を現わすにはいたらないようである。それが一つの全体として，美術史のうちに認識されるようになるのは，すでに差し迫まる要求ではあるが，なお今後の課題に属するであろう。

3.

なお美術史の立場からデザインの領域を見渡すとき，直ちに我われの関心を惹かずにはいない大きい問題が，少なくとも二つある。両者はもとより相互に関連し，そこからまた幾つもの展望が開かれるであろう。

1．一つは現代美術において一つの世界的様式が，これもガントナーが名づける「地球的様式」planetarer Stil が急速に発展し，[6] このエスペラントの形成のうえに，いわゆる無対象なる抽象美術と，機能的建築およびそれにともなうデザイン領域が，それぞれ直接の寄与をなしていることである。

もとより東西美術の交流は，現代に始まるものではない。この現象の根源は，さかのぼって，レオナルドにおける「東洋の精神的獲得」への最初の歩みのうちに認められる。以来，西洋の美術家が東洋の世界へ侵入しようとする。晩年のレンブラントはペルシァやインドの細密画に親しみ，ロココ様式は中国や日本の美術を取入れる。19世紀になると，西洋の美術家たちが東洋へ旅行するばかりでなく，移住する人たちさえ現われる。20世紀に入って，両半球がますます滲透しあう。しかもその滲透と同化は，もはや西洋美術の進出という意味においてではなく，東西美術の完全な同権の意味においてである。

これには幾つかの前提が考えられる。第一は，さきにも触れたように，19世紀の30年代前後から現われたヨーロッパの伝統的な表象形式の統一性の崩壊であり，クラシックな規範の解体である。それによってあらゆる時代と民族の諸様式の，美術史的同権が成立することである。

第二に，この新たな世界的様式は，それが美術史上のあらゆる様式から分離するとき，はじめて可能である。この地上の諸民族の過去の美術は，それぞれ根本的に相異なるものであるから，それらの古い諸様式がもはや共に語らない場所でのみ，諸形式の一つの新たな交感が可能となる。この地球的様式の最初の明確な形成は，他でもなく機能的建築のうちに，同時にそれに伴なう近代デザインのうちに現われる。今日ではもはや，オランダのアムステルダムでもアメリカのフィラデルフィアでも，中国の上海や，日本の京都，奈良にさえも，同じ様式の建物が立ち，同じ様式の椅子が置かれて，驚く人もない。この様式を特徴づける機能主義が，美術史において新たなものであるばかりでなく，本質的に国境をこえるものであるから，それが現代のエスペラントの形成に寄与するのである。

第三に，この地球的様式の成立にとっては，美術の抽象化が，すなわち美術が自然の対象から離れることが，重要な契機をなすことを見逃せない。一般に対象は，そこに形式外的な世界の諸関係が集まり，美術的加工に入りこむ，その場所である。そこにおいて美術家の人間的，国民的，すなわち地理的な立場の特質が露わになる。それらの諸関係が消滅し，美術がもはや対象にかかわらない形と色の一つの組識に置き代えられるとき，それによってまた一種の記号的なものにも接近するとき，この抽象美術は，機能的建築および近代デザインとともに，いたるところに安住しうる無国籍の状態に到達する。

しかし我われは次の事実を見落してはならない。すなわち，我われはようやく一つの大きい運動の発端に立つばかりであるということである。将来の美術はおそらく，単にこの段階にとどまるものではなく，地球的普遍性を基層とし

て，そのうえに成立するであろう。そうして何よりも，この運動が拡大すべきものとすれば，諸民族ないし諸流派を区別する新たな尺度もまた成長するであろう。美術は根源的に歴史的であり，それがどれほど普遍性に接近するにもせよ，本質的に個性的であるほかはないからである。

2. この地球的様式に関連して見逃すことができないのは，日本美術の重要な一面の特質としての「技術」的洗練の性格である。基本的には，美術と生活とを，美的なものと実践的なものとを統一する，日本的感性の特質である。これもすでに周知の事柄であるが，この特質は，西洋の学者，美術家たちの眼に，かえって著しく反映するようである。たとえば日本の浮世絵版画について，チューリヒのリートベルク美術館長エルシー・ロイツィンガー女史が，つぎのように云う。

《この特色ある日本の浮世絵版画の作風は，心的な感覚にみちた描線の精妙さ，単純な形姿の明晰さ，優雅な色調のニュアンス，色面分割のコントラストとシルエットにみちた効果など》を特徴とする。造形意志について云えば，《集約的な形式への濃縮と，自由韻律的な構成における全面的な抽象》として把握される。それは多くの場合，《繊細で抒情的な気分にみち，しばしば驚くべき観察力と象徴力に支えられている。》このような浮世絵版画の作風は，要するに《グラフィックな装飾的効果の洗練》に基づくものに他ならない。それが《世界美術史のなかでも名誉ある地位を保証し》，かつて印象派に感化を与えたのみならず，現代西欧の装飾美術へ広範な影響を及ぼす。そればかりではない。この抽象性と単純性こそ，現代西欧の前衛美術，ことにアブストラクトの視覚が追求するものに他ならない。(7)

周知のとおり，日本の浮世絵版画は，19世紀の70年代にフランスの印象派の画家たちの眼を惹きはじめてから，その関心は欧米の諸国に著しく普及した。なぜしかし，日本の浮世絵が，ほかでもなくこの時期から，西欧の注目を集めるようになったのであろうか。何よりも根本的な原因の一つは，くりかえし触

れたように，19世紀の中頃から西欧の眼が伝統の古典的尺度をこえて，世界諸民族の美術へその視野を拡大し，東洋，南洋などの「原始の美術」を含み，そこに新たに「最高級の美術」を見出すにいたったということである。印象派の視覚が浮世絵の光と色彩のうちに一つの新鮮な世界を見出したのも，この動向の一面に他ならない。

この動向の面はまた，ミュンヒェンの民族美術館長エミール・プレトーリウス教授によっても，さらに一段と深く洞察されている。教授によると，日本の木版美術の影響がいかに大きいにもせよ，それは実は，日本美術が19世紀以来の西欧の視覚と造形へ及ぼした広汎な影響の一部をはなすものにすぎない。なかでも重要な一例は建築である。主として水平的な空間の分節構成において，意識的に均斉を欠く魂量関係の均衡において，あるいは色彩の抑制，賢明な無装飾性，材質効果の強調などにおいて，日本の建築精神は重大な感化を与えている。これは日本では16世紀にすでに高度の洗練に達していたものである。端的に云えば，現代の西欧建築，ことにその新即物主義の本質は，まさに裏返した日本建築の内部空間に他ならない。建築と相並んで，応用美術における熟練についても同様である。これらの日本的様式の根底には，明晰に目覚めた計画的構成的な精神がある。それは，大陸からの根強い影響にもかかわらず，一個の民族性として持続したものであり，中国的なものから本質的に区別され，むしろ西欧的なものに近似するが，その固有の発展において比類なきものである。一方ヨーロッパでは，19世紀以来「技術」の発達が，人間存在そのものを危機的な状態にまで変化させている。そこから，論理的に硬直したものを，有機的な形態をもつものの範囲へ高め，具体的な生ける全体へ止揚せんとする造形形式の探求が，技術的世界の中心問題として目覚めてきた。これは単なる造形問題の範囲をこえて，一つの普遍人間的な課題に直接する。そのような探求と努力の先端に見出されたのが，日本美術に他ならない。ここでは目的性と素材性，構成的精神と自然感情が，独自の方式で調和的に結びつき，機械的合目的的な

ものと具体的有機的なものとの離反が存しない。日本の即物精神，そこには実に，ヨーロッパの第二のルネサンスともいうべき課題が潜むのである。≪人は日本の影響を，個別的には高くも低くも評価することができよう。けれども，いずれにせよ次のことは疑えない。すなわち，近代ヨーロッパの芸術発展において，とくに応用美術，目的美術の領域について，本質的に現代的な形式言語は，日本の固有の造形精神が与えている幾多の有益な模範を除いては考えられないであろうということである。≫[8]

来るべき地球的様式の開花において，我が国の工芸伝統の，その新たな一面としてのデザイン創作の，この前途にもつべき役割は，測りがたく大きいように見える。事態はしかし複雑多岐にわたり，我われはなおこの新たなエポックの予想をもつばかりである。ここに素描してみたのも，この事態の僅かに二三の観面にすぎない。

註

(1) Erwin Panofsky, Meaning in the Visual Arts. New York 1955. p. 12—13.

(2) Wilhelm Hausenstein, Die Kunst und die Gesellschaft. München 1916. S. 2 ff.
ヴラヂミール・フリーチェ，芸術社会学。昇曙夢訳，東京1947。282頁以下。
Arnold Hauser, Philosophie der Kunstgeschichte. München 1958. S. 35 ff.

(3) Vgl. Hans Sedlmayr, Revolution der modernen Kunst. Hamburg 1955. S. 16 ff. ——
Derselbe, Verlust der Mitte. Salzburg 1958. passim. besond. S. 168 ff.
Cf. Herbert Read, Philosophy of Modern Art. London 1952. p. 69.

(4) Joseph Gantner, Schicksale des Menschenbildes. Bern 1958. S. 18—19, ua. なお下記について，S. 147, 150.

(5) Vgl. J. Gantner, Il Giudizio Estetico. Venezia 1958. S. 203.

(6) J. Gantner, Schicksale op. cit. 137 ff.

(7) Elsy Leuzinger, Die Meister des frühen japanischen Holzschnittes. Zürich 1957. S. 7.

(8) Emil Preetorius, Kunst des Ostens. München 1958. S. 97—100.