

## 豊子愷の芸術論における自然美から感興への転向

劉 佳

豊子愷（一八九八—一九七五年）は、新文化運動期の中国において西洋近代美術を受容し、模倣を行う芸術ジャンルにおける「自然美」を重視したが、その過程を通して模倣を行う芸術ジャンルの限界をも意識するにいたった。このようにして彼は、絵において重要なのは、自然物の外形の写生ではなく、自然物の美的質に関わる画家の「感興」の表現である、と主張するにいたった。この変化を明らかにするために、本稿では二〇年代前後の豊の日本とのかかわりに注目したい。以下では、豊が自然美を重視する立場から画家の「感興」を重視する立場へと変化した過程をたどることにしたい。

### 一 「普通の芸術」と「専門の芸術」

豊は浙江省立第一師範学校に入学し、李叔同（一八八〇—一九四二年）に師事した。一九一九年に卒業し、同窓の劉質平や呉夢非などと一緒に上海専科師範学校を創立し、初めての芸術論文となる「図画教授談」を公刊した。同時に彼は上海東亜体育学校の教員を兼任し、翻訳文「素描」を公刊した。同年、彼は李の志を承け、「中華美育会」を結成し、雑誌『美育』に「忠実之写生」、「画家之生命」、「文芸復興之三大画傑」を公刊した。初期の豊は、彼の美育（美的教育）の実践と西洋近

代美術の受容をとおして、「普通の芸術」における「自然美」に注目する。以下では、まず豊のいう「普通の芸術」の意味、ならびにその起源を明確にする。

豊は「図画教授談」（一九一九年）において、西洋画を「普通の芸術」と「専門の芸術」の二つに分け、次のように述べている。

普通の学校は図画科を設け、西洋画を用いるが、中国画を用いない。それは西洋画が実物写生を重視することによって、学生の自然物を描写する眼力と腕を磨くことができ、且つ学生の自然物に対する美感を養うことができるからである。中国画と西洋画は同じく芸術であるが、中国画はただ専門の芸術であると見なされるのに対し、西洋画は専門の芸術のほかにも、普通の芸術とも見なされる。西洋画は実物写生に基づいて自然美を描写する能力を養成しうるため、普通の学校に用いられる。そもそも宇宙万物は各々の美を有している。それは自然美と呼ばれる。この美を描写することで、即ち芸術と見なされるのである。<sup>①</sup>

豊によれば、普通の学校で行われている図画科の芸術教育の実践においては、「実物写生」の西洋画を用いるべきである。豊のいう「普通の芸術」は天才的な画家による「専門の芸術」と対比される。普通の芸術が普通の学校に用いられている理由は学生に「自然物を描写する眼力と腕を磨くこと」と、「自然物に対する美感を養うこと」にある。この自然物に対する美感は後述する「自然に対する感情」とは異なる。ここでは自然観察による実物写生に見られる自然美が主題である。すなわち、豊は自然模倣を重視する西洋画が客観的な自然の有する姿を描く点に着目する。

豊のいう「普通の芸術」と「専門の芸術」との区別は彼の師である李の「石膏模型用法」（一九〇五年）の影響を受けているが、李の文章は柿山蕃雄、松田茂共著『図画教授法』（一九〇三年）を抄訳したものである。

そこです、豊の「普通の芸術」と「専門の芸術」の区別の原型となる柿山・松田の議論を検討する。柿山・松田は「専門的技術」としての図画と、「実用的人生必須の技能」<sup>②</sup>としての「普通教育」における「図画」を次のように区別している。

抑も圖畫とは何ぞや。他なし。文字に於ける點線よりも更に變化極りなき無數の點と線とを用ひ、之れに加ふるに濃淡・彩色等を以てし、是れ等の或るもの或るひは全體を用ひて、吾人の思想と感情とを、一種の平面上に發表し、同時に記録したる所のものなり。或る人は稱して専門的技術なりとす。然り、或る一部より之れを言はば、實に専門的技術なり。然れども之れに名づくるに専門の二字を以てせんと欲せば文字を書き文章を綴ることも亦専門的技術ならざるべからず。(中略)さて圖畫は斯くの如く人世に必須たる普通の技能なりとするも、之れを習得する上に於いて極めて困難なりとせば、其の効力の多分を減殺せらるるものなり。されど圖畫本來の性質を考ふるに、言語文字よりも却って容易に習得し得べきを見るなり。夫れ吾人の思想感情は、主として外界より來りたるものにして、其の外物を了解するの初歩は、其の形色及び音聲なること明なり。(中略)故に圖畫は吾人の思想感情を發表する自然的符号にして、學ばざるによくかき、學ばざるによく讀み得べきものなり。況んや之れを學ぶに於いてをや。<sup>③</sup>

柿山・松田によれば、図画を思想と感情を表すための「専門的技術」と見なす人もいるが、そうではなく、「文字を書き文章を綴ること」のようなあらゆる人が習得しうる「人世に必須たる普通の技術」と考えなくてはならない。具体的に、思想と感情は外界との接触によって触発されたものであるため、描く人は外物を了解しなければならぬ。外物を了解する初歩は形色や音聲である。この外物の形色を描写する図画は、音聲と同じく思想感情を發表する「自然的符号」である。このように、自然的符号としての図画は「専門的技術」によるものではなく、言語文字と同じく「人世に必須たる普通の技能」によるものである。ただし、「実用的人生必須の技能」としての図画は言語文字より容易に習得できる。それは学ばなくても

できるものである。

次に柿山・松田の議論を李の「石膏模型用法」と対照させることにしよう。

圖畫は技術的學科なるが故に、圖畫教授に於いて力むべきは、主として眼と手との練習にあること勿論なり。されど眼と手とを如何にして練習するかといはば、必ず一定の順序方法なかるべからず。是れ既に普通教育に於ける圖畫科の價值と目的とを述ぶる際に説きたる所なり。(4)

元來、圖畫の専門的練習は毎回古代の製作品及びその複製品を模範と見なしている。しかし近來普通教育における圖畫練習もまたこの方法を採用している。その模範は石膏製の模型を主としている。普通教育において圖畫科を設ける場合、手法を練習するにとどまらず、眼力を養うことを主とすべきだ。この説は今日一般的に教育家によって公認されている。それは眼で見ることが出来る物体に対し、その正確な形状を知覚すべきであるからだ。この種の知覚の能力は一般人にとって不可欠なものである。(5)

李によれば、普通教育における圖畫練習は元來の圖畫の専門的練習と同じく模範となるものがある。しかし、普通教育における圖畫練習は手法と眼力を身につけることに注目し、自然物の正確な形状を知覚することを目的としている。これは柿山・松田のいう「普通教育における圖畫科の價值と目的」を踏まえたものである。

以上のように、豊が「普通の芸術」「専門の芸術」と呼ぶものは、柿山・松田のいう「普通の技能」としての圖畫と「専門的技能」としての圖畫に対応している。豊によれば、「普通の芸術」がめざすべきは実物写生による自然美の正確な描写であり、そうしたことができるのは「西洋画」にほかならない。豊は柿山らと同じく「圖畫」を「専門的技術」としてのみ

ならず、「普通の技術」と見なしているのは、豊が明治日本の「図画教育」の文脈において成立したものをいかに民国の中国において美育の実践現場で要求される指南方針となりうるかという関心を持っているからである。

## 二 「自然美」による「生動」

前節で見たように、豊が「自然美」という表現を用いるとき、彼は柿山・松田の議論を踏まえているが、同時に橋本邦助、辻永の議論にも依拠している。以下本節でこの点を検討しよう。

「豊は翻訳文「素描」(一九二〇年)の中の自ら附した註において、また「自然美」について次のように述べている。

〔豊による〕註…写生というものは自然の美を描写するものである。美は自然物の中に存在しているが、人には容易に示されない。ただ努力をする者だけがようやく自然美を得ることができ、それを見ることが出来る。〔一般人が〕自然物を十分に観察し、それを忠実に描写しうることは、すなわち努力によって自然美が得られることができるということである。それらに忠実でない者は自然を蔑視し、恣意的に捏造する。彼らは長年にわたって練習しても、なおいまだ有名ではない。それは彼らの画が自然の美を得ていないからである。それゆえに〔彼らの画は〕「生氣」を持たない。<sup>6)</sup>

豊によれば、「自然美」とは自然物のうちに存在するとはいえず、自然物を「十分に観察し、忠実に描写する」ことによって始めて示される。

こうした豊の論点は橋本・辻による「自然美」の議論の影響を受けている。豊は橋本・辻の『洋画一斑』(一九〇五年)の抄訳である李の「西洋画法講義」(一九一二年)に基づきつつ議論しているので、橋本・辻と李の「自然美」にかんする

論述を引用しよう。

繪畫は純視家の自由藝術美であつて、あらゆる自然美は寫して以て藝術美をなし得るので、(中略)此に於てか所謂觀察といふ事の必要がある。凡ての自然物に對して精細なる辨別、緻密なる發見は、自然を師とする我々に尤も緊要の事である。(中略)また人の往々中途にして、描畫の業を廢めたり、或は口先ばかりの數學者となる等は、凡て此の自然を愛する念の薄いの原因するもので、専門家は無論、娯樂として描ぐ(ママ)人も、苟くも畫を描くといふ以上は、自然を最高の師と仰ぎ、凡て此れが教導に依つて進んで行かなければならぬ。(7)

天地万物は皆自然の美を有する。凡そ我々の目に見えるものは自由に模写することができる。(中略)〔我々は〕自然物に對して確實に觀察すべきであり、いい加減に作つてはいけない。絵を学ぶ人が往々にして途中で画業をやめるのは皆自然を軽蔑するためである。ゆえに、自然を手本とするのは、絵を学ぶ者の第一義である。(8)

橋本・辻によれば、「自然美」の模写には「觀察」が必要である。「觀察」によつて、「自然物に對して精細なる辨別、緻密なる發見」ができる。橋本・辻は自然物を觀察の目で見ることを「われわれが自然を師とする」と述べている。

先に見たように、豊は、自然美は自然物を「十分に觀察する」という努力によりはじめて得られると主張するが、この主張は、「觀察」に基づく「自然物に對して精細なる辨別、緻密なる發見」によつて「自然美」は示される、という橋本・辻の議論を踏まえていることがわかる。さらに、後年の議論との関係で着目すべきは、豊が橋本・辻の言及していない「生氣」をこの実物写生の自然美と関連づけていることである。ここでいう「生氣」とは「觀察」によつて得られる自然物の緻密なる發見が鑑賞者に与える効果である。

そして、豊は「形と色」によって構成される「自然物の状態」について次のように述べている。

そもそも我々の目の中に表示される自然物の状態は各々異なる。故に、我々は一瞥でそれが何物かを識別しうる。元来万物の状態は、「形と色」から構成されている。「形と色」という二つのものは千差万別である。しかも自然物の状態もまた千差万別である。我々が一目見れば自然物の状態の異同を識別できるのは、自然物の物の「形と色」には識別される点が必要であるからである。図画を学ぶというのはすなわちこの点を描出することである。(9)

豊によれば、自然物の状態は「形と色」によって構成されている。自然物の状態は各々異なっており、形と色自体も千差万別である。そして、千差万別の形と色によって構成されている自然物の状態は、我々の目の中に映されるが、目の中に表示される自然物の状態も千差万別である。そのため作画の際に、作者は目の中に表示される自然物の状態を「形と色」の異同によって識別する。この自然物の「形と色」の側面を通して自然物を「識別すること、あるいは目の前の世界を「認識すること」を豊は重要視しており、普通の教育における図画の意義だと考えていたと思われる。

このように、豊のいう自然美の写生とは、画家が想像力や概念を介さずに、形と色によって自然物を観察することを前提としている。

形は西洋画において最も重視されるものである。形が十分に正確であることは必ず求められる。我々の目の中における位置の違いと遠近関係により、「目の中に映される」自然物の形は千差万別である。描写する際、自然物は一つの平面形として見なされるべきだ。これは最もふさわしい方法である。(中略)人の顔を描く際、それは一つの現像された写真と見なされるべきだ。画家はその各線の長短、距離及び状態によって形を描く。鼻が高い、穴がやや丸い(丸い穴に

見えるのはごく稀であるが、初学者は必ず「丸い」穴を一つ描く、目がオリブ状である（少し傾けると、目は一方の端が尖り、もう一方の端は平になっている。「にもかかわらず」初学者は毎回それに気づかない）、耳が数字の3の形である（中国画の肖像の耳は如意のような形であり、従って西洋画においてそれを描く者を「私は」練習の際によく見る）といったことを気にかけてはいけない。要は、まったく想像が加えられないものができたらいのである。<sup>(10)</sup>

豊によれば、「形と色」それ自身の違いであれ、それによって構成される自然物の状態の違いであれ、画家が描くのは目の中に表示される形と色である。自然物と目との距離や位置の違いによって、目の中に映されるものは千差万別である。画家が自然物を見る時に、豊はそれを「一つの平面形」のような平面的空間にあるものとしてみることを推奨している。その結果、線の長短などの状態だけがみられることになる。というのも、それは鼻が高いといった概念的なものでも、耳がの形をしているといった想像力によるものでもないからである。豊は初期の段階の芸術論において、自然観察に基づく西洋画を推奨し、当時の中国画によく見受けられる想像力による描画を否定する。

また、「自然物の状態」を描写するためには、遠近法のみならず明暗法などの絵画の技術もが必要であるが、後者こそ絵画を「生動的」にする、と豊は主張する。豊は「素描」の中の自ら附した註において、自然物の面の「陰陽」について次のように述べている。

〔豊による〕註…年月の経つうちに、〔画家は〕自然物の面を弁別しうる。その上、〔画家は〕自然物の面の陰陽を十分に描出しうる。それ故に、平面上のものは生動的となる。すなわち、〔それは〕いわゆる生氣があるということであ



豊によれば、画家は自然物の面を徐々に弁別できるようになり、その面の陰陽を描出できるようになる。絵に描かれた自然物の面の陰陽によって、絵は「生動的なもの」となる。

こうした豊の見方は久米桂一郎（一八六六—一九三四年）らの主張を取り入れたものである。豊の「素描」は久米桂一郎と森鷗外ら同選の『洋画手引草』（一八九八年）の「素描」の「総説」を抄訳したものである。以下、豊の言葉と久米らの言葉を続けて引用する。

写生上また避けるべきは、すなわち形の周縁に沿って筆を用いることである。形の周縁に沿って筆を用いると周縁の線が不自然になり、その物の形が扁平になる。写生の場合はいつでも、描く人はその物の面を先に求めるべきであり（註、後ろを見る）、そしてその面の陰陽を描出することに努力すべきである。もし形の周縁に留心して唐突に筆を走らせれば、その画は生氣なきものとなる。(12)

写生の上にもまた忌むべきは、形の周縁に沿ひて筆を行ふ癖なり。筆は鉛筆 Bleistift, Crayon, Lead pencil にもせよ柳炭 Reiskohle, Fusain, Charcoal にもせよ、必ず形の直上に下し、さて面としてその陰陽を寫すことを努めざるべからず。形の周縁に留心してこれを追躡するときは、寫したる畫は活氣なきものとなり了らむ。(13)

久米らによれば、画家は形を描く際に、ただ輪郭線だけに注意するのではなく、光の変化による面の陰陽に注意すべきである。面の陰陽の変化によって形が形成される。このような画には「活氣」がある、と彼は主張する。

豊は、自然物の面の「陰陽を写すこと」によって絵が「活氣」に溢れる、という久米らの理論を踏まえて、「陰陽」の描出によって絵が「生氣あるもの」となる、と主張する。さらに自ら附した註において豊はそれを「生動的」とも呼ぶ。豊が

ここで述べている「生動」は久米らのいう面の陰陽を写生した結果としての「活気」という意味である。すなわち、模倣的芸術としての西洋画の技法に基づいて平面の上で物を本物のように見せるとき、絵画は「生動的」となる、というのが豊の主張である。ここでは、久米らの『洋画手引草』は「専門の画家」が「絵画の技術」をいかに習得するための解説書である。これらは同じく豊によって引用される柿山らの『図画教授法』とは異なり、図画教育に関心を持っていない。次節では、豊の芸術論に見られる久米らの絵画論と柿山らの図画教育論の差異を詳しく検討する。

### 三 「自然に対する感情」としての「感興」

豊は久米らのいう素描が対象の形と明暗の描写であるという論説を継承しながら、素描の技術はそれが素描家自身から自ずと出用に取り得べきである、という久米らの説を踏まえて、「素描の技巧は必ず自己の経験から得られる」と主張する。ただし、ここにはすでに久米らには認められない豊独自の論点も認められる。この点の検討が第三節の課題である。

豊は久米らの次の言葉を引用している。

素描の技巧は、考えてみると必ず自己の経験から得られる。すなわち、それは次のようなことである。自己は自己によって観得したる形相を描写する。(久米らによる原文)素描の技巧は己より出づるを必とし、己の観得たる形相を寫すものならむことを要とす。(14)

豊は久米らと同じく素描において「自己の経験」を重視している。しかし、久米らは絵画の技巧的な意味において「自己によって観得したる形相」を主張するのに対し、豊はさらに、次の註から明らかのように、主体の「個性」を強調している。

〔豊による〕註…人は各々、天賦の才を有する。すなわち、「人は」それぞれ個性を有するということである。美術を研究する際、「描く人は」その個性をそれぞれ発展させるべきであり、他人に頼ることはできない。「他人に頼れば」自己の天賦の才を埋没させることになる。私の師〔である李叔同〕はかつて次のように言った。「(前略) (一) 画法が自己の経験に由来していない場合、〔絵画を学ぶ者がその画法に〕十分に適應することは必然的に難しい。(中略) (二) 人の性質には各々得意なところがある。絵画を学ぶ者には必ず「各々の」性質に近いものがある。〔絵画を学ぶ者が〕その性質に近いものを学ぶことは効果的である。絵画の中にはまたそれぞれ流派がある。例えば雄壮、美しい、強烈、温和、豪放、緻密などの流派がある。絵画を得意とする者は決して各流派を同時に会得しようとしてはいけない。すなわち、自己の性質の得意なところに沿って習得すれば、〔絵画を学ぶ者は〕その固有の画才を完全に發揮しうる。」<sup>(15)</sup>

久米らは、素描の技法について「己より出づる」と述べている。豊はこの久米らの言葉を、「画法が自己の経験に由来」しなければならぬと李の言葉を借りて言い換えている。さらに、描く人は自己の性質・才能をわきまえるべきである、と豊は主張する。久米らのいう「己」は、豊によれば、単に技法上のもではなく、描く人の天賦の才にかかわるものである。豊によれば、「人の性質」は個々の人に「固有」なものであり、それは「個性」である。絵画を学ぶ人は自己の性質に近い流派の絵画を選ぶべきである。

次に、豊がこのように久米らの議論を独自に理解した背景は何か、検討することにしよう。豊は師である李の理論を参照しているが、これは柿山・松田の議論に遡る。

まず、柿山・松田の議論を引用する。

今一枚の圖畫を取って之れを検するに、必ずや先づ一種の靈感を看る者に與ふるものあるべし。靈感とは即ち畫者の精

神なり。或る畫を見ては極めて謹嚴なる感を起し、或る者に對しては極めて崇高の感を生じ、或るひは藹然たる和氣に  
燻ぜられ、或るひは壯烈なる活氣に動かされ、或るものは滑稽、或るものは清酒、皆是れ畫者精神の出現にあらざるは  
なし。而して畫者の精神は描くべき物體の心なり。描くべき物體の心とは、其の物體の性質・常習及び活動をいふ。（中  
略）是れ等は其の完全を小學兒童に望むべきにあらずと雖も、單純なるものに至りては、説明により、暗示により、靈  
感によりて會得せしむることを得べし。之れを稱して精神法といふ。<sup>16</sup>

柿山らは、画家の「精神」は絵を通して観者に「靈感」を与える、と述べるが、それが意味するのは次のような事態である。  
画家の精神は絵画の対象となる「物体の心」である。つまり、作画の際、画家は「物体の心」を、具体的には「物體の性質、  
常習及び活動」を体感しなければならぬ。例えば、それは竹の莖の硬直さ、柳の枝の纖弱さといった感情である。この感  
じられたものが画家の「精神」である。観者は絵を鑑賞する際にこの画家が感じた物体の心を靈感により會得する。

李は柿山らのいう「靈感」あるいは「精神」を「特別な感情」と呼ぶ。すなわち、ここでいう「特別な感情」とは喜怒哀  
樂のような個人的な感情ではなく、画家が自然物に対して持つ特別な感情を指す。具体的に、李は柿山らの議論を踏まえて  
次のように捉えている。

ある画をみるとき、必ず一種の特別な感情が生じる。それは滑稽、激烈、温和、高尚、清酒、活発、沈着（のような感  
情）である。一般に、我々の（持つ特別な）感情が画の精神である。精神というものは千變万化するものである。（中略）  
故に、作画する者は必ず物体の性質、常習、動作を研究、確認し、詳しく観察してから、筆を握ってそれを描写するべ  
きである。そうすれば、なんとかそれに近くなるだろう。<sup>17</sup>

「物体の性質」といっても、李にとってそれは、けっして客観的・物理的な特質のことではなく、むしろ主観的感情によって初めて捉えることのできるようなものである。この感情によって、画は嚴肅や滑稽といった性質を持ち、物体は硬直さや繊弱さといった性質を持つ。このような対象の性質は対象の「精神」ともなる、と李は柿山らの主張を受けて述べている。その上、李は、画家が自然物に対してこうした「特別な感情」を抱くのは、その「人の性質」に応じてである、と考える。こうした李の観点は弟子の豊に継承され、画家の「個性」とされている。

以上から明らかのように、豊は単に陰影を伴う自然の「生動的」な描写をよしとするのみならず、画家の精神、ならびに画家の精神をとおして捉えられた対象の性質を強調している。それは、豊が久米・森らの絵画論に満足することなく、むしろ柿山・松田の図画教育論を自らの芸術論のうちに取り入れたからである。

次に、豊のいう画家の「個性」について彼自身の議論から考察する。豊は「文芸復興之三大画傑」（一九二〇—一九二二年）において画家が「自然美」を超えた「自然に対する感情」を表現すべきだと主張している。豊は西洋近代画家ダ・ヴィンチが芸術創作において「自然に対する感情」を持っていたことを指摘している。この点について、豊は次のように議論する。

ルネサンスの美術家のうち、人生を最も楽観的にみていたのがダ・ヴィンチである。彼は自然に対して豊富な感情を有し、一つの草や一つの木、およそ自然現象に属するものは皆彼の享受の対象となりうる。<sup>18</sup>

豊によれば、ダ・ヴィンチは自然物に対して豊かな感情を持っている。この「自然に対する感情」は人物画家のように人物に対する感情にとどまらず、草、木、山、川といった自然現象に対しても主観側が持つ感情である。

さらに、豊はこのような画家の「自然に対する感情」を画家の「感興」と呼ぶ。「画家之生命」（一九二〇年）において、豊は自然模倣の芸術の他に画家の「感興」を加えるべきだとし、次のように述べている。

一つの絵の完成には、考えてみるとただ自然の模倣だけではなく、画家の感興が加えられなければならない。それから、絵は姿を遺つて神気をとることが出来る。故に絵とは自然物の状態を画家の頭脳によって変化させるものだ。そして、それは直ちに芸術品となる。それゆえ、同一の自然物を描いても、個々の画家によって、その趣味は異なる。各画家の頭脳、すなわち個人の感興が異なるため、その結果も異なるのである。これらの点から、画家の感興がない場合、画とは言えない。では感興とは何か？それは考えてみるとほかに修養の方法がある。画家の感興は画家の生命である。画家の感興は画家にとって最も貴重なものである。(19)

豊によれば、実物写生の模倣的芸術は絵とは言えない。「自然物の状態」の中に画家の「感興」が必要とされる。「感興」は画家にとって最も貴重なものである。画家の感興は画家の頭脳によるものである。というのは、感興は客観側にあるのではなく、主観側にある。すなわち、豊のいう「感興」とは、画家が自然物の状態に対して持つ感情である。

豊はここで彼自身の芸術論を提起している。すなわち、絵は自然模倣より、画家の感興の表現のほうを重視すべきであり、そして、画家の感興があるがゆえに、絵は「姿を遺つて神気を取ること（遺貌取神）」ができる、というのがそれである。豊は詩論に由来する「感興」概念<sup>(20)</sup>を画論の「神気」と関連づけている。豊のいう「姿を遺つて神気を取ること」は東晋の顧愷之の「神気」ならびに南斉の謝赫の「氣韻生動」<sup>(21)</sup>から影響を受けていると考えられる。

ここでいう姿とは西洋画における自然物の形と色の状態を模倣することを指す。そして、神気とは修養を経て画家がその頭脳によって自然物から得た感興を指す。その結果、絵画は自然物の状態とは異なり、画家による生命の靈性を持つことになる。

#### 四 「感覺美」によって喚起される「高遠な思想感情」

一九二二年早春から冬まで、豊は東京に遊学した。遊学を終え中郷に戻った後、彼は白馬湖の春暉中学で教鞭をとりながら、日本を介して西洋の近現代美学と現代芸術を研究した。この時期は豊の芸術論の中期にあたる。この間に、彼は春暉中学の雑誌『春暉』、上海専科師範学校の『芸術評論』などに論文を発表した。

豊は「芸術の創作と鑑賞」（一九二四年）において芸術の鑑賞の心理的過程を次のように述べている。

真の芸術創作から真の芸術鑑賞に至る間、創作者と鑑賞者である二人の心理的過程は次のようであるべきだ。作者において無意識的に一種の高遠な思想感情が生じ、作者はこの思想感情を一つの心像 (image) に変化させて、さらにこの心像のある種の理知的手段 (例えば、文字、形、線、色彩、あるいは声など) によって描出することで、一つの象徴化された芸術作品とする (例えば、一つの詩、一つの絵、あるいは一つの曲)。鑑賞者はこの芸術品に対して、まず理知的工具によって意義を理解し (例えば、文字を読む、形、線、色彩を辨別する、音符を読むなど)、そしてこの意義の情景を目の前に現して、心の中に一つの心像を作り上げる。それによって、最初に作者の心の中で生じた高遠な思想感情を〔鑑賞者も〕無意識的に感じる事ができる。(2)

豊によれば、芸術鑑賞の心理過程は理知作用、感覺作用、心像作用、精神・情緒という四つの段階がある。芸術鑑賞の第一段階は「理知作用」である。具体的には、それは詩の鑑賞において、語句の意義とその中で描写されている内容を理解することである。絵画の場合、それは「絵の中に描かれた事物、色彩、形、線、構図などを識別する」ことである。音楽の場合、それは楽譜の中の音符などを識別することである。豊によれば、もしも芸術が理知的活動に留まるならば、それは「浅

薄で、通俗的、下級な文芸」である。

次の第二段階は「感覺作用」である。「感覺作用は視覚、聴覚等によって感じられる感覺である。例えば、詩文の音節、絵画の色彩は我々の視覚あるいは聴覚に一種の美感を与える。」このような美感は「耳で楽しむ、目で楽しむ」ような「感覺美」である。具体的に、感覺美とは感覺作用である「詩文の中の音節美、絵の中の構図美、線美、色彩美」などである。

第三段階は「感覺的心像」である。感覺美は「詩句あるいは色彩、線等が直接に我々の脳の中に与える一種の感覺」であるのに対して、感覺的心像は想像力によって「目の前に現れる活気にあふれている実景」のようなものである。鑑賞者はこの「感覺的心像」によって「詩と絵の中に描写された事物の姿態、声と姿が心の中に生き生きと目の前に現れるよう」に感じられる。

第四段階は「情緒・思想・精神・情調」である。

情緒・思想・精神・情調 象徴化された芸術作品による暗示はここで最後の目的にたどり着いた。読者は作品を通して作者の無意識的な心理の内容を体験する。この無意識的な心理の内容は読者の胸中にある琴線の反響を喚起する。すなわち、読者は作品に対して情緒・思想・精神・情調の活動を発生させ、作者の人生観、社会観、自然観、あるいは宗教的的信念を体験する。<sup>(23)</sup>

すなわち、作者の持つ「無意識的な心理の内容」は「象徴的な作品」のうち暗示されているため、読者は自らの理知作用、感覺作用、想像作用を介して作品から情緒・思想・精神・情調の活動を発生させ、そのことをとおして作者の人生観、社会観、自然観、あるいは宗教的的信念を体験することができる。このとき、読者は作者の無意識の内容に反響していると言える。



この四段階の関係のうち、前の三段階は「意識の表面的部分の活動」であるのに対し、第四段階は無意識的なものである。

上述の理知作用、感覺作用、及び感覺的心像はただ作品の技巧的な側面から受け取ったものであるため、意識の表面的な部分の活動でしかない。言い換えれば、以上の三つの作用は象徴の外形に過ぎないし、読者の心の中で起きる夢に過ぎない。この三種の作用は理論、物質と感覺的世界を超えていない。「芸術の表現内容は」理論、物質、感覺を超え、さらに読者の胸中に深くしみ込む無意識的な心理、ある種の「自然物が」刺戟する暗示力によって触れることのできる生の内容であるべきだ。「読者に生の内容によって」共鳴共感を喚起する時になってはじめて、完全な真の芸術鑑賞となる。(24)

豊によれば、芸術作品は、第四段階の表現内容を暗示する「象徴」である。理知作用、感覺作用、感覺的心像は「技術的」なものであるため、意識そのものではなく、意識の表面にあるものである。それゆえ、それらは「象徴の外形」でしかない。なぜかという点、それらは理論、物質、感覺を超えていないためである。豊によれば、真の芸術創作あるいは鑑賞がめざすべきは、これらを超えて、「無意識」的に対象の「生」を感じ取ることである。

さらに、この四段階は「芸術の性質」によって軽重の差があると豊は指摘している。

例えば、音楽にとって感覺作用は特に重要である。しばしば「鑑賞者は」感覺作用によって直接に第四の情緒主観の震動を喚起する。(中略)単に低級な描写音楽——単に下級の模写音楽は心像の再現を専ら重視している。絵画において、第三段階はもちろん必要ないものであり、理知的作用も相当軽い。それに対し、第二の感覺作用は非常に重い。「鑑賞者は」絵画の線、形、色、調子、様相などを観照し、直接に情緒主観の震動を喚起する。(25)

すなわち、芸術のジャンルの違いに応じて、鑑賞の四段階には軽重の差がある。豊によれば、音楽と絵画は、第二段階の感覚作用と第四段階の精神・情緒を重視し、第三段階における心像を重視しない。そして、絵画における感覚作用と情緒・思想との関係について、豊は「線、形、色、調子、様相」といった感覚美が「直接に」第四段階の情緒主観の震動を喚起する、と考えている。

以上は豊による芸術鑑賞の側面から論じた読者の心理過程である。それとは逆に、芸術創作者の立場での心理過程は精神・情緒、心像作用、感覚作用、認知作用の順となる。

以上のように、本稿は、豊が初期の段階の芸術論においては「自然美」の再現を重視する立場から「感興」を重視する立場へと転向し、中期になって、「感興」を「高遠な思想感情」と解釈したことを明らかにした。つまり、豊は単に模倣を行う芸術ジャンルのもたらす「生動」に満足することなく、むしろ画家ならびに観者の「感興」を重視し、また「感興」のうち自然物を生き生きと感ずることこそが絵画にとって最も重要である、と主張したのである。

## 註

- (1) 「図画教授談」(一九一九年)、『豊子愷全集』(全五十巻、海豚出版者、二〇一六年)、芸術理論芸術雑著巻四、三頁。
- (2) 柿山蕃雄、松田茂『図画教授法』、三省堂、一九〇三年、十頁。
- (3) 同上、九頁。
- (4) 柿山蕃雄、松田茂、前掲書、六十二頁。
- (5) 李叔同「石膏模型用法」(一九〇五年)、『白陽』誕生号、一九一三年。
- (6) 「素描」(一九二〇年)、『豊子愷全集』、芸術理論芸術雑著巻四、二十頁。

- (7) 橋本邦助、辻永『洋画一斑』、服部書店、一九〇五年、一頁。
- (8) 李叔同「西洋画法講義」、『女学生雜誌』三期、一九二二年、十九頁。
- (9) 「図画教授談」、三頁。
- (10) 豊子愷「忠実の写生」、『美育』二期、一九二〇年、三十七頁。
- (11) 「素描」、二十頁。
- (12) 同上。
- (13) 森林太郎、久米桂一郎ら同選『洋画手引草』、画報社、一八九八年、九頁。
- (14) 同上、八頁。「素描」、二十頁。
- (15) 同上。
- (16) 柿山蕃雄、松田茂、前掲書、六十二頁。
- (17) 李叔同「図画修得法(統)」、『醒獅』三期、一九〇五年、八十九頁。
- (18) 豊子愷「ルネサンスの三大画傑(未完)」、『美育』五期、一九二〇年、十三頁。
- (19) 豊子愷「画家の生命」、『美育』一期、一九二〇年、三十八頁。
- (20) 唐の王昌齡の『詩格』において初めて「感興」概念が成立した。薛富興「感興・意象・境界」、『煙台大学学报』一期、二〇〇五年、八頁。
- (21) 豊子愷「中国美術の現代芸術上の勝利」、『東方雜誌』二十七卷二期、一九三〇年、六頁。
- (22) 豊子愷「芸術の創作と鑑賞」、『芸術評論』六十五期、一九二四年、二頁。
- (23) 同上、五頁。
- (24) 同上、四頁。

(25) 同上、五頁。

本研究はJSPS科研費JP1911120の助成を受けたものである。