

コミュニケーションとしての美術評論の難易

寺 本 泰 輔

一、はじめに

文章は平易に書くほど困難さを伴う。平易な表現が難しいのではなく、平易に書くために、対象となる事象のすべてを知り尽しておかねばならないという困難さを伴うのである。知悉したうえで、正しいけれども難解であるために無視されるマイナスよりも、多少の正確さを欠くものの平易であることをもって、より多くの人々の目にとまるプラスを選択する決断を下さなければならない。

文章は、いかなるものであれ、人に読まれ理解してもらわなくてはその存在意義を失ってしまう。従って文章を書くものは、読まれるための努力を怠ってはならないのである。

こうした前提にたつて身近にある美術関係の書籍・雑誌等を読むと、その多くの文章はこの前提に、あたかも反逆するがごとく難解なものが多い。いくら読み返しても意味不明なだけで少くないのである。極めて非日本語的な表現も随所に見受けられるのである。

本稿を「コミュニケーションとしての美術評論」と題したのは、美

術評論（評論の定義は後述するが、この段階では一般的な意味としての評論としておく）とは、美術作品を通して、評論家が固有の主張を行うものであり、それによって作品と鑑賞者（興味を有する人々を含む）との間の多様なコミュニケーションを図り、作品を身近に感じさせる最適の手段だと思ふからである。もう一歩進めると、一般社会においても、そうした主張をもとに、話題として新たなコミュニケーションを促すことにもなり得るのである。そのことによって美術の、ひいては美術文化の広がりにも貢献できるのである。美術評論をひとまず、そのように考えたいからである。

しかるに、その重大な存在価値と役割を放棄するかのごとく、あるいは、執筆者以外は理解不可能な、時には執筆者自身さえ理解できないのではないか、と思えるような美術評論が出回っているのである。この傾向は今に始まったことではないが、こうしたことに無関心でいて見逃している、やがて美術評論が、そして美術そのものが一般の人々から遠ざかっていくのではないかと心配しているのである。それは後述のごとく

美術評論が美術作品から遠のく以上のマイナスとなるだろう。

二、難解な文章例

まず、難解な美術評論のいくつかを紹介する。これらは私個人の所有する関係書籍の中から、まったくの任意に取り出したもの（美術評論・解説書・図録・画家論など）からの抜き書きであり。従って、ことさらに難解なものを選抜したわけではない。仮にここに取り上げるものが難解だということになるならば、任意に取り上げたものですら、このように難解だということになり、問題はいっそう深刻である。

取り上げる例文は、当然ながら私の思考範囲において難解と思われるものであり、決して普遍的に難解なものとして取り上げたのではない。この点はそれぞれの執筆者に、前もって明確にお断わりしておきたい。同時に、いずれも一つの完結した文章の中からの抜き書きであり、それ自体極めて非礼であるが、それは抜き書きの宿命であり、いかなる文章も、部分的抜き書きに耐えるものでなくてはならないと思う。そうでないといと、いつの場合でも抜き書きは不可能となるからである。

「また一連の鋼鉄の作品は、重力的、力学的な配慮をみせたミニマルな構成とも一見思われるが、たとえばH鋼とI字型鉄板とが個別のものとも関係づけられたものとも思える瞬的な肯定と否定の関係で両者の空間を存在づけることが多い。それは廃油を染ませたテントクロスなどの作品でも同様で、彼の作品ではつねに、素材、物質、空間の構造との関係が図られるのである」^(注1)

たとえば「瞬的な肯定と否定の関係で両者の空間を存在づける」という表現は言語的にも、意味的にも私には難しい表現であり、想像しながら頭に入れるのに相当な時間がかかった。

「一九六六年に『動物のための政党』を結成したが、その際の基本的な発想もここにある。コヨーテが自ら物質的なものと精神的なものとを循環しうるといふ考え、あるいはおのおのの動物種の背後には、いわば無意識的な集合的潜在力が働いている（もう一方には意識的な固体的顕在力があり、両者の相互的転換可能性がその前提となっている）という考えがそれである。また『脂肪』に関しても同様の思想をみる事ができる。彼が脂肪を『原物質』とみなし、それが『消化や排泄の温かさのプロセス、性器やおもしろい化学変化を伴う領域をあらわす』とみなしているのは、脂肪（油）の二元性つまり固体を流体との変換性を重視しているためではないだろうか」^(注2)

これはヨゼフ・ボイスの作品解説であり、ボイスの使用する素材としての動物を、作品との関係で述べているものであるが、そんなヒントを得ても、スナリと読むはしから頭に入るものでもないだろう。

「そして、このような求心的な世界と遠心的なものとの確執は、描かれたイメージにも反映してもいよう。増殖するイメージとその凍結、動と静、そして、何よりも球形上の大きな枠組とその崩壊。その球形を内へと支え構築する意欲と、外延へと破壊する力。そのような二つのベクトルが常に作品には見え隠れしている」^(注3)

なぜ、単純に「守る内側の力と、破壊する外への力」というような表

現ではいけないのであろうか。

「死。もちろん教会にはこの意味も託されている。鴨居玲の内面にはあまりある生と、同等のあまりある死が、混沌を形造っていたのだ。73年のバルデペーニャヌの最新成果が示された個展でも、小品ではあったが今まさに上空へ浮かび上がろうとする、各段階を物語る何点かの教会があった。それらは会場で見ると、首くくりを描いた二点の《夢候よ》に対応する。生の揺らぎを、あるいは死の優越を、象徴するもののように受け取られた。と同時にそれは永遠なる絵画への一つの願望でもあったことだろう」^(注4)

書かれている内容はそんなに難解ではないと思うが、一つ一つの表現がいかに丁寧過ぎる。一つの前衛詩のようでもある。

「なぜなら、我々自身が絵画に凝視されるという快楽的な自覚によって、絵画という場所が世界と我々の関係にリアリティを与えてきたのと同様に、見る我々の欲望が快楽的な地平において弾けることなく、絵画を愛し続けてきたという祝福された歴史も成立するはずなどあり得ないからなのである。つまり、それは絵画のシステムの問題ではあり得なく、絵画を巡る愛の問題というべきかもしれないのだ」^(注5)

これを理解するには、大変な労力が必要だ。また部分的表現においても、例えば「快楽的な地平において」という表現も素直にはついていけないものがある。

いずれにしても、私にとっての難解例を取り上げるのに苦労はいらない。まったく任意にピックアップしたにもかかわらず、このような実状

である。

ここに取上げた例は、センテンス自体が難解で、そのうえ内容や主張といったものは善意に解釈したとしても、ごくかすかにしか理解できないものである。次に掲げるものは、内容は比較的簡単であるが、なぜこのように表現しなくてはならないのかと思えるものである。

「そんなわけで、久しくアイルランドの芸術的風土に心を寄せてきたが、よくよく考えてみれば、芸術の本質というのは、そもそも外在的ないっさいの要素から自律しているはずのものである。そのことをあらためて知らされたのは、ほかでもなく、ル・ブロッキーの絵画の示す意味の中心が、その自律性をいかに獲得するかというところにあったからである」^(注6)

「外在的ないっさいの要素から自律」「絵画の示す意味の中心」といった表現は、見方によれば素晴らしい個性的な表現かもしれないが、あえて一ひねり難しくしたとも受け取れるのである。このくだりを「芸術はなにもからも独立しているはずであり、ル・ブロッキーの作品の狙いは、そこを主張している」と書きかえてはいけないのだろうか。

次にあげる二つの例文は、極めて分かりやすい文章である。しかし、一つ一つの話を、いとも簡単に結論づけて話を先に進めていく手法であり、その積み重ねは全体を未消化に終わらせ、主張が軽くなってしまっている。その意味において、筆者の意図が伝わりにくいものであり、私流の難解な文章のうちに入ると思う。

「絡みあうロープは、生命体あるいは社会構造の複雑さと、連鎖によ

る構造の維持機能を暗示するものであった」^(註1)

「また一作品が十数点から、『胎生』にいたっては約八〇〇ものピースから成り、展示空間によって異ったインスタレーションがなされ、その都度新しい表情を生み出すものである。その表情とは人間の不安と恐怖、あらゆる抑圧に対する防衛本能を反映したものであった」^(註2)

「『改造』シリーズのうち『座る人体』と『背中』、および一九八〇年代後期に制作された『立像』またその集合体である『群衆』などの作品は、人体そのものをモチーフとすることで、不安、孤独、虚無といった現代社会に生きる人間のさまざまな精神的局面をよりストレートに表現している」^(註3)

あまり細かくピックアップすると、あげ足を取ることになったり、木を見て森を見ない恐れもあり、さらには私自身もこうした文章をよく書いているので、つらい点もあるが、たとえば、人体をモチーフとすると、なぜ、不安、孤独といったものがストレートに表現することになるのか——。多分、筆者の思考回転の速さに、私の能力が付いていけないからであろう。

「そして、原爆という、いわば近代産業文明の申し子が、実は長いあいだ農民を苦しめ、収奪した権力の文明独占のルーツから出たものであり、それはついに農民のみならず、すべての人類にむかって歯を剥きだして襲いかかってきたのです。

農民が個々のアイデンティティを確立し、個の叫び声を挙げるとき、あの公式主義的な社会主義リアリズムを超えて、大地とともに息づくエ

コシテムのなかの人間の絵画を生みだしてゆくのでしょうか、近代史をより巨視的に読みなおすことによって、あたらしく、自然と生命との関係を考えることが可能になったとき、丸木位里の世界は、もうひとつの意味をひきだしてくるはず（略）さしあたって、わたしは丸木位里における、『農民画家』としての定義を、農民の自然への感性を根拠に、それを過激なまでに拡張し、農村からの収奪によって成立した都市の近代を撃ち、その物質的な延長である核兵器を中心とする国家と文明のありていに、果敢な闘いをつづけているということによって、美術史への提案としたいとおもっております」^(註4)

どういう前提で丸木位里を農民画家と呼ぶのか不明であるが、実にユニークな見方である。ただし「近代産業文明」とは意味不明であるし「原爆が襲いかかった」とする、このくだりの論理のたて方は、見事なまでに急テンポである。歯切れはよくても理解はそれについていけない。もう一つ例文を示そう。

「土方さんの表現のなかに、海老原の造形が極端に単純化されながら力強いレアリテをかくしもっている質として、レアリテの伝統をもっているからだといいい、『曲馬』のなかの手綱をもっている人物の手、首、顔といったものがドミエの表現であり、ピカソが試る手であり、続いて、突然、マティスの椅子の脚といったものとのつながり——をおもいださせる、と、マティスの椅子の脚、が唐突にでてきた表現から、わたしはぎゃくに、館長室での海老原さんの座っていた席からわたしの位置関係までおもいださせてくれたのである」^(註5)

この場面は、美術評論家・土方定一氏の画家「海老原喜之助論」を以て、著者の土方・海老原の二人に対する回想場面である。このように事情が若干ややこしくなっているものの、なお分かりにくい文章である。あまりに思いのかけ巡りが早く、筆の運びが付いていけないのは、と思うが、それより私の理解力が不足しているのかもしれない。

三、背景への一思考

一体、なぜこうしたスタイルの文章が美術評論、あるいは美術論として出回るのであるのか。以下その背景を三点にまとめてみた。

もっともその一つは極めて非知的な見解であって、実質的には二点である。まず、その非知的見解を「その背景」の前段として取り上げている。

これは多くの場合、若手評論家あるいは実作する若手美術作家の書くものに、よく見受けられるものであるが、ことさらに難解な表現を、表現のために使用すると思えるケースである。オリジナルな文体、個性的な表現を目ざすあまり、非日本語的な表現が随所にみられることである。そのことによって、守旧的表現やワンパターン化した表現に対するハイレベルな近代的な表現、従って、新しい解釈につながるという考え方であろう。となると、これは大きな錯覚なのであるが、とりわけ現代美術分野にみられる傾向である。

そうした種類の文章によって、書いた方も書かれた方も「よく分からないが、素直に分らない方が格調高い」といった美術界特有の文章に對

する、一方的な尊敬の念と興味さを介在させ、いっそう多発化を招いているのである。しかし、これは私的な感情論であって、知的見解とはいえないので、これ以上の言及にはほとんど意味がないと思う。だが、案外、こうしたことが大きな要因になっているかもしれない。

さて、では二点のうちのみ第一点目である。それは単的に述べれば「造形物」つまり美術作品を文章化する困難さと非整合性の問題である。

いかなる美術作品であっても、その作品には制作者の意識の有無にかかわらず、制作者の個性、情念、情感、性格の強さ弱さ、さらには時として主張、意図といった多様な、さまざまな「人間性」が内包されている。このことは美術作品に限らず、人間のつくり出すもの、言動をも含めてすべてにみられる必然でもある。もっともそれ故に創造性が尊ばれるのである。

従って、美術作品を見る側は、もちろん評論家を含めて、見る側のそれぞれの個性、情念と情感などによって、作品のそれらを受け取り、同様に作品の発する主張、意図に対しても、見る側の主張と意図をもって反発、あるいは妥協していくのである。

しかし、残念ながら、というか当然というか、そうした人間の心の移ろい、主観といったものは、すべて漠としたものであり、それを言葉で言い表わすには漠たる言葉を使わざるを得ない。不確かでつかみどころのない、例えば「情感」といった個人的な思いを、どのようにして明白に表現したらいいのであろうか。

多くの場合、美術評論家は、制作者の情感を、主観的に解釈して、自分の情感に置きかえて表現することになる。そうであっても情感といったものを一つの言葉では適確に平易にはなかなか表現できない。だから、その必然として、情緒的な文言が数多くみられるようになってくる。そうした文章が極めて読みづらいことは経験から実感していることはいうまでもない。難解さに陥る形態である。そのことを、「逆の方向」からみるために例文を紹介する。

ここに一遍の音楽評論がある。美術と音楽とは基本的に異なる分野であるが、前述のように言葉にしにくいものを言葉で表現することの困難さを指摘するなら、音の世界を言葉に置きかえることは、造形の世界を言葉に置きかえるのと同じである。この前提にたって音楽評論を抜き書きしてみる。

「冒頭、ホルンの斉奏からして嚙喰(りゅうりょう)と吹きまくる趣ではなく、丸みのある、少しいぶしたような音色がなつかしさを喚(よ)び起こす。ベルリン・フィルのような、あの八本のホルンが一斉に夏の訪れを声高に告げるような衝撃はないが、ここでは人間のいとなみのつましさが、聴く者に《昂奮(こうふん)》でなく《安心》を与える。加えて弦のしなやかさ、殊に低弦のふくよかさが、控えめの表情の中に金管のストレートなびびきをやさしく包み、独特の陰翳(いんえい)をかもし出している」^(注)

これはハンガリー国立交響楽団のマーラーの「交響曲第三番」を聴いた評である。この文章は極めて参考になるものであると思う。

音という、まさに情感に訴える印象と記憶を文章化するには、このように音を文字に置きかえなくてはならない、という好事例なのである。澄んだ音がよく聴えることをいう「嚙喰」という表現だけは、いかにも古めかしい言葉であるが、あとは「丸みのある」「いぶしたような」「なつかしさを喚び起こす」「夏の訪れを声高らかに告げるような」「人間のいとなみのつましさ」「昂奮でなく安心を与える」「弦のしなやかさ」「控えめな表情」「ふくよかさ」「ひびきをやさしくつつみ」など、この文章は音の世界を、やさしい言葉によって可能な限り正確に伝えようとしていると思える。

日本語のもつ、やさしさとしなやかさ、なによりも豊かな言葉数によって音を文字に置きかえているのである。そのうえで音の世界をいったん自分の中で消化して、自分の言葉によって表現していると思う。文章化する時には音の世界とは違った文字の世界に入り込んでいるのだ。単に音の世界を表面的になぞっていく空疎な文章とは基盤が違う。このことは当然ながら美術の世界でもいえることである。

「逆の方向」と書いたのは、情緒的で難解な文章に対する反面教師という意味で取り上げたのである。

美術分野の中でも、とくに現代美術の世界は作品表現が実に多様であり、既成概念にとられない部門である。一つ一つの作品の細かい部分にまで持たせている意味と主張、さらには作品同士のかもし出す雰囲気、作品と鑑賞者との交歓、時代や社会への訴えはまことに微妙でデリケートである。それだけに文章化するのには至難の技である。だが、そこまで

同情的であっても、なお、難解な美術論と美術評論を当然のこととして
みることはできないのである。

四、評論と解説

さて、難解な美術論・美術評論に対する第二点目の主張は、解説と評
論の混同によるところの「まぎらわしさ」が難解な表現の背景にあると
いう点である。結論を先に述べるなら、単なる解説でしかないのに、そ
れをもって評論にかえようとする意識的な無理と、無意識的な混同とが
交錯しているという現実を指摘したいのである。

私は冒頭において、またこの稿のここまでの記述の中で、しばしば
「美術評論は難解である」と書いてきたが、ここでいう美術評論とは、
単なる解説でしかないのにもかかわらず「意識的な無理と無意識的な混
同」とによって生まれたものを指している。まず、そのことを規定して
おきたい。

さらに今一つ規定しておきたい。これから述べる評論とは、冒険的に
申せば、批評も含んだものをいう。小林秀雄の「ある対象を批評するこ
とは、その対象を正しく評論することであり、そのことによって、それ
が他者と違う特性を明瞭化しなくてはならない」を援用しての話である。
評論と批評とは違うものだという意見も当然あり得るであらう。しかし、
ここで論じようとしていることは、この二つの理論的区別より、それら
と解説との相違をみていくのであるから、強引ではあっても評論は批評
を含む、という立場をとっておきたい。そのうえで解説と評論との区別

をはっきりとさせねばならない。

解説とは何か。それはまさに、単にその対象(作品)にまつわる事実
を、いわゆる情報として、エピソードも交えて、そうしたことを知らな
い人々に教示することである。従って、その限りにおいて、創造的作業
ではないのである。事実のかみくどき、といってもいいだろう。事実を
知らない人に先行して、事実を知っておくという努力はしていても、そ
こから派生するものを思考しないのである。

しかし、評論はそこに滞留してはいけないのである。その対象
(作品)を通して、自分の主張を思考して展開しなくてはならないので
ある。小林秀雄は先の引用文、つまり「批評することは評論すること
である」に続いて「批評は非難でも主張でないが、また決して学問でもな
い」と、ひとまず、批評(評論)の神秘性をぬぐいさり、あやふやで不
明瞭なものが批評(評論)だというような現実を否定しておいて「批評
家各自が自分のうちに批評の具体的な動機を捜し求め、これを明瞭化し
ようと努力する、その事に他ならない」と、批評(評論)を規定してい
る。

評論家は数ある作品の中から、自分はこの作品を通して自分の考えを
述べたい、という「動機」をまず求め、それをはっきりと述べることだ
といっているのである。いうまでもなく、単に作品の情報を教示する解
説とは基本的に違うのである。

さらに、矢内原伊作は「批評家は個々の作品に即して、その中に含ま
れている思想を解明し、分析し、それを彼自身の思想と言葉で表現する、

このような批評的芸術論の立場を確立したのは小林秀雄の功績である。批評が技術論的なものにとどまっている限り、それは芸術論とはいえない」と、小林論を普遍化させている。

つまり、批評は作品の中に含まれる確かなもの、即ちそれを通して自分の主張がなくてはならない。しかも、それを自分の言葉で語らねばならない、といているのである。

極めて短絡に図解すれば、作品があつて、まず解説、その次に評論、その上に芸術論がある、と、ひとまず決めておく。本来こうあるべきであり、そうならわれわれも納得しやすい。しかし、この三者はまことに巧妙に入り交り、いずれをもつていずれと決め難いのが実情なのである。常識的に考えて、この三者のうちで最も取り組みやすいのは解説である。この層にいる人々が、三者の「入り交り」を背景に、まさに「意識的無理と無意識的混同」によって、他の二者にいくい入っているのである。その一種のカムフラージュが文章を難解にさせていると思える。このように断言するのは「意識的に無理」であろうか。

五、あいまいさ

わが国の、いわゆる美術論には特異な背景があり、そのことが「混同」を許し、助長させているのではないか、という考えがある。矢内原は前述の引用と同じ箇所において、要約次のように述べている。

「日本の芸術論は多くの場合、実際の芸術品制作とは無縁に行われており、芸術に関する思想ではあつても、近代日本の芸術思想とは言い難

い。従つて、優れた芸術論は現場を離れて、理論として一人歩きしている。だから、優れた芸術論は美術評論家ではなく美学者・文学者・哲学者によって書かれていることが少なくない」と。

ここでは芸術論についての記述であるが、しかし、主張と創造的思考という意味において美術評論と同じことがいえよう。

作品と理論が乖離していることがわが国の固有の現状であり、ごく一般的である。そのうえ優れた理論であるなら、優れている分だけ作品と無縁となつているという伝統というか、習性というか、そういうことも否定できない。その伝統と習性は一つの作品を論じることが主目的であっても、すぐにその作品から離れて独自の思いを、相当自由に論じても許されることにつながる。それが観念論であろうと、技術論であろうとも受け入れられるのである。本来、作品に対する忠実な解説としてスタートしたとしても、すぐにそれとは無縁な世界に入つても許容されるのである。そのあいまいさに加えて、解説と評論、芸術論の各領域自体があいまいとあつて、何をどのように書いてもそれらしく通用するということになるのである。

もう一度、確認しておきたい。解説は対象(作品)の説明である。対象にまつわる事実の教示である。評論はその対象を通して、自分の主張を創造していくものである。そのうえで芸術論は、対象(極めて多様な対象)を通して固有の思想を述べるものである。評論と芸術論は相当にしんどい創造的行為であるといえる。

しかるに、芸術論が現場を離れて浮遊しているものとするならば、評論

や解説が作品という求心力を失って、混同という淵にはまっても当然といえるかもしれない。芸術論が現場主義でないという日本の「伝統」が、ひいては評論と解説を混同させ、それぞれをあいまいにしまっているといえる。

さらに、難解な文章を表出させる要因として、わが国が有するもう一つの「伝統」が介在していると思う。

わが国には芸術各ジャンル、美術、音楽、演劇、映画などそれぞれに評論家がいる、それぞれが他ジャンルに通用しない固有の世界を築き、他ジャンルには恐らく通用しない言葉と表現でもって論じている風潮が強い。^(注16)

そのためにジャンル間のいわゆる交流がなく、批評を批評しあう機会も、評論を評論する気運もない、という現状である。複数のジャンルをクロスオーバーして論じあうことがないのである。この状況がますます各ジャンルを閉鎖的状态にさせているといえる。

芸術各ジャンルそれぞれに独立した世界であり、その間の交流と、論評の共通性は必要ないという考えも当然あるだろう。しかし、「創造」という基本的性格を各ジャンルが共有し、それゆえに芸術としての価値を有しているのであれば、ジャンル間の接触は必要であっていいはずはない。十九世紀末のヨーロッパにおいて、あるいは明治時代におけるわが国においてみられるごとく美術と文学と音楽は、まさに三つともえの關係にあつて、新しい時代に対応していったのである。同じ基盤に立っていたゆえに、美術評論は文学評論になり得たのであり、そうだから美

術評論は普遍性を持っていた。

いずれにしても、評論は芸術論と同じく創造的行為であり、自分の思考を自分の言葉で説き、評論すべき主旨を明確に示すものである。従って軽々な美術解説が、それにとつてかわれるものではない。意味不明、難解な表現や言い回しによって、解説を解説の世界から脱出させ、評論に近づける、もしくは、混同させることは、美術そのものを軽く扱っていることにほかならない。

六、散発と断絶

もう少し丁寧に述べたい。わが国において美術作品に即しての解説はあるものの、評論は少ないと書いた。なんとすれば、本当の意味での評論家が少なく、言葉や文字で美術を表現する力量を有する人達が、美術・美術史、あるいは哲学、文学の世界に多いという現実、少なくとも今日の過去のにおいては、ごくわずかな例外を除いては、そのように思える。しかるべき美術評論を書き得る人が美学・美術史、哲学、文学の世界により多いということであろう。だから、そうでない多くの美術評論家の書く、例えば「明治の開国主義は、伝統的なわが国の観念的な造形観を、写実主義に一変させた」といった美術評論をよく目にする。こうした前提を単純に述べてしまうのは、あまりに歴史を軽くみすぎている。そもそも開国主義とはいかなる意味を持っているのか、「一変した」と何をもちいていい得るのであるか。これに限らず、ワンパターン化した文句を安易に使って話を先に進める短絡さを見るにつけ、美術評論の

軽さと思う。

同時に、わが国の美術作品において、解説はもちろん、評論をも越え格調高い芸術論を論じさせる、それほどの作品が生まれていないということにもなる。生まれてきたにもかかわらず、評論や芸術論のレベルがそれを見逃していたかもしれないが、一点の作品が社会と時代を雄弁にさし示し、過去の過ちを糾弾、あるいは明るい未来への希望を物語る作品が、どのくらいあったといえようか。

わが国の芸術は、とくに美術は、ある一定の基調をもって時代を終る、というものではなく、また、常に過去を、伝統を打破しながら新しいものを生み出すというものでもないのである。つまり、容易に外来文化を取り入れ、一方で簡単に一つの文化を捨て去り、忘れ去ってしまうという性格をもっているのである。^(注1)

ある時代を代表する、あるいはその時代を最もよく表出しているといった芸術思潮と、それに触発された作品が、次の時代の新たな芸術思潮を生み出す糧になる、という伝統はないのである。一つの時代の文化が、否定されることによって新たな文化を生むという連続性をもたないという、そういう傾向が強い。

そうであるなら、その作品を評論する評論が一過性の解説と混同されたものであっても仕方ないし、連続性のある、腰のしっかりしたものでなくても通用することになる。

美術解説が領域を侵犯しようとする美術評論が、作品を離れて執筆者個人の表現の世界に入り込んでいて、それに加えて評論の世界そのもの

が散発性を有しているとなると、ほぼ完全に解説は自のその枠からはみ出して、自由に宇宙をさまよえることになる。

さらにいえば、わが国の芸術は、美術にしても音楽にしても、とくに美術においては経済効率や権威、知名度が優先されるため、その波に乗った美術に対して書かれたものは、否定や黙殺などはなく、賛美・肯定のものが大半を占めるケースが多い。その場合、作品情報を離れ、つまり解説を離れ、その人の生きざま、生活、経歴などに筆が進み、従ってそれらは、作品情報ではなく、評論の領域に踏み込んだもののようになってしまう。

七、おわりに

美術評論が生まれにくいということについて、極めて主観的に論を進めてきた。しかし現実には、解説者という自分の思想を創造し得ない人達が、あわよくば評論家たらんとしているケースが少なからず見受けられる。本来的に一貫した芸術が育たず、従って、それに伴って確たる評論が生まれにくいという現実は、極めて容易に取り組める解説領域の人達に、その間隙をぬって、いかにも評論にみせかける機会を与えることにつながっている。そのために解説からの脱出を、本来的な意味ではなく表面的な現象的な側面からカバーするために、表現を難しくしているのではないか。

その混同は解説と評論の、それぞれの分野をあいまいにし、そのあいまいに便乗して、美術そのものをあいまいにしてしまう危険性ははらむ

ことにもなる。あいまいさによって産出される難解な文章は、実際の作品と美術家を不確かな文字の世界で、とんでもない高みに押し上げたり、表現の大げさ化によって作品も人も実態をかけ離れさせてしまうことになるのである。

私は極めて分かりやすい、次の例えでもってこの一文を終えようと思ふ。

あることを完全に知り得ている人の、その知り得ていることについての文章は、実に読みやすい。なによりも例外なく平易である。そのことは例えば、知り尽くしていることを他人に告げる時には、要領よく、手短かに伝えることができるが、逆のケースでは、やたら時間は要するものの結局、十分に伝達していない、ということに通じる。

少なくとも平易な文章は論旨のレベルが低く、難解な文章ほどレベルは高い、ということはある得ない。

注

注1 「BT」(一九八八年一〇月号・正木基「原口典之・物質の結晶界」)

注2 同(同・秋田由利「ボイスにおける『退歩』」)

注3 「小林敬正 木口木版画一九七七一—一九九二」(一九九三年・天野

一夫「『樹木』をいかに離れるか、または、いかに回復するか—小

林敬正」)

注4 「REY CAMOY」(一九九五年・宝木範義「鴨居玲の絵画」)

注5 「現代絵画の展望—祝福された絵画」(一九八九年・南島高宏「絵画—その祝福と悲しみ」)

注6 「LOUIS LE BROCCUZY」(一九九一年・酒井忠康「ルイ・ブロッキー論のためのノート」)

注7 「ABAKANOWICZ」(一九九一年・小林昌夫「イントロダクション」)

注8 同

注9 同

注10 「丸木位里」(一九九二年・ヨシダ・ヨシエ「文明に対峙する農民のまなざし」)

注11 「絵を読む」(大日本絵画・一九八九年・朝日冕)一〇六頁

注12 平成七年二月三日付・朝日新聞・畑中良輔「音楽」

注13 「考えるヒント」(文芸春秋・一九七四年・小林秀雄)一六四頁

注14 同一六六頁

注15 現代日本思想大系⑩「芸術の思想」(筑摩書房・一九六四年・矢

内原伊作「芸術の思想」二二三頁

注16 同二四頁

注17 同二五頁

(てらもと・たいすけ 比治山大学)