

근대일본미술의 미술용어

Terminology on Modern Japanese Art

사토 도신(佐藤道信)

동경예술대학 미술학부 예술학과 교수

국제 학술심포지엄

이 발표에서는 1868(명치 1)년 이후 근현대의 일본에서 만들어진 미술용어에 대해 살펴보고자 하나, 구체적인 검증에 들어가기에 앞서, 왜 이러한 언어의 문제에 대한 검증이 필요한 가에 대해 나름대로 생각하고 있는 바를 간략하게 정리해 두고자 한다.

원래 미술이나 미술사는 어떻게 성립된 것인가? 물론 작품이 없으면 성립되지 않지만, 그것에 대해 이야기하는 미술비평이나 미술사연구는 언어로 하는 작업이다. 특히 미술사는 언어에 의해 기술된 역사인식체계이므로, 미술사는 “작품”과 “언어”에 의해 성립되어 있다고 할 수 있다. 그런데 언어는 항상 조형의 논리와 역사를 말하면서도, 스스로의 논리와 역사에 대해서는 이야기하지 않았다. 그러므로 미술사의 검증에는 작품과 함께 그것을 만들어낸 한 쪽의 당사자이기도 한 언어의 작업에 대한 재고가 불가피해진다. 근년의 미술용어론이나 언설론(言說論, 미술사학사 등)도, 이러한 인식에 바탕을 두고 행하여지고 있다고 생각되어진다.

그리고 여기서 근대라는 시대(특히 명치시대 1868-1912)가 중요한 의미를 지니고 있다고 인식하게 된 것은, 일본에서 현재 미술일반에 쓰여지고 있는 가장 기본적인 미술용어의 상당수가 근대에 만들어진 것이기 때문이다. “미술” “회화” “조각” “공예” 등의 기본적인 용어로부터, “일본화” “서양화” “역사화” “나체화” “풍경화” “초상화” 등의 많은 장르용어, 그리고 “시간” “공간” “인간” “실사(實寫)” 등의 미학철학·과학용어에 이르기까지 미술에 관한 많은 개념용어가 근대에 만들어졌다. 게다가 미술 사연구가 시작된 것도 근대였던 까닭에, 이에 의해 구축된 “일본미술사”라는 역사인식체계도 근대의 산물이었음이 명백하다. 즉 현대의 미술용어도 미술사라는 언설도 근대개념이었던 것이다. 따라서 그 생성논리나 가치구조의 검증도 우선 근대의 논리와 맥락에서 해독할 필요가 있다.

이같은 미술용어의 대다수는 서구에서 새롭게 전하여져 온 미술개념의 이식·번역(또는 그것에 의 대응)으로서 성립된 것이다. 그러나 그것이 한어역(漢語譯)으로 행하여진 만큼, 그 조어는 기존의 한어나 한자의 어의와 서구개념과의 정합성을 신중히 고려한 후에 한자의 선택과 조어가 행하여졌다. 말하자면 한어에 의한 신생미술용어는 중국과 일본과 서구, 과거·현재·미래를 접합하는 개념용어로서 성립하고 있는 것이다. 이것이 근대용어의 기본문법이며 근대용어가 동서고금의 모든 미술에 대해 쓰여질 수 있는 범용성을 획득한 것도, 이 접합성에 유래한 기능이었다고 생각된다.

그러나 이러한 범용성은 근대일본의 문법에 의한 미술용어이며, 원래 다른 문법을 지니고 있는 고미술이나 서양미술을 논하는 것이므로, 당연히 거기에는 시대적·문화적인 위상의 차이가 발생하고 있을 법하다. 그 차이를 검증하기 위해서도 근대용어의 가치구조와 그 가능성 또는 한계를 확인

해 두는 것이 필요하다고 생각된다. 이러한 차이는, 실은 근대의 논리에 의해 과거를 재구축한 “일본미술사”라는 언설에도 발생하고 있을 법하지만, 언설의 경우에는 기술(記術)의 지주가 되는 역사관의 문제가 크므로, 검증에 있어서도 사상론적인 관점이 필요함에 비해, 미술용어의 경우에는 오히려 언어론적인 비중 쪽이 커지게 된다.

이상과 같은 전제를 바탕으로 여기서는 미술용어에 대해 살펴보기로 한다. 좀 더 구체적으로는 그 용어가 만들어진 이유나 시대환경의 문제와, 언어론적인 가치구조의 문제 등의 두 가지를 염두에 두면서 살펴보기로 한다.

“미술” “회화” “조각” “공예” : 경제정책, 성립환경

먼저, 가장 기본적인 미술용어인 “미술” “회화” “조각” “공예”에 대하여 이들 용어는 근대의 미술용어들 중에서도 가장 일찍, 명치유신이후 십수년 사이에 성립되었다. “미술”은 1873년 비엔나 만국박람회에 참가할 때 출품 분류명칭으로, “조각”은 1876년에 설치되었던 工部美術學校의 학과명 (畫學科, 彫刻科)으로 처음 쓰여졌다. 그리고 “회화”는 공식적으로는 1882년의 內國繪畫共進會의 전람회 이름으로 처음으로 사용되었다. “공예”라는 말 그 자체는 이전부터 있었지만 명치초년이래 “공업”과 혼용되어 왔으며, 1890년대에 들어와 기계대량생산분야에는 “공업”, 수공제작에는 “공예”가 쓰여지는 기능분리가 이루어졌다.

이들 용어의 성립환경으로서 주목되는 것은, 첫째로 그것들이 모두 식산홍업(殖產興業)이라는 정부의 산업·경제정책 속에서 성립된 점. 둘째로, 따라서 그것은 관제용어로서 성립되었다는 사실이다. “미술”이라는 용어를 성립시킨 박람회사업은 해외의 만국박람회참가와 국내박람회를 이중의 트랜스장치로 가능시켜서, 세계의 수요 또는 첨단기술·정보화, 국내산업의 육성을 직결시키고자 하는 정부의 식산홍업정책의 주력사업이었던 것이다.

그리고, “조각”이 성립된 공부미술학교는 일본에서 서양미술의 교육을 전문으로 하는 최초의 관립미술학교였다. 단지 이 학교가 광산·철도·토목건축 관계의 식산홍업을 담당한 공부성(工部省)의 하부에 설치되었던 사실에서, 서양미술의 리얼리즘에 “미술”로서 보다는 오히려 “공학기술”로서의 이용가치를 인식하고 있었던 모습을 엿볼 수 있다.

“회화”가 공식적으로 쓰여진 내국회화공진회는 미술 중에서 “모든 기술의 유품”이라는 회화를 진흥하기 위한 첫 번째 회화전문전람회로서 농상무성(農商務省)이 주최한 식산홍업전람회였다. 국수주의의 태동기에 개최된 이 공진회에서는 서양화의 출품이 거부되는 등 부고적인 경향이 강해졌었지만, 그 진흥의 궁극적인 목적은 저페니즘의 수요를 겨냥한 미술산업의 수출확대에 있었으므로 서구를 겨냥한 미술용어로서 성립된 점에는 변함이 없다.

이에 대해 공예는 저페니즘의 인기가 높았던 까닭에 중요수출품목이 되는 등, 식산홍업으로서의 미술진흥에 있어서 중심적인 장르였다. 단지 개념적으로는 서양미술에서 공예가 회화·조각에 비해 하위에 놓여있었던 등, 지표가 애매했었으므로 개념의 확립에 곤란이 있었지만 이에 관해서는 다음에 설명하기로 한다.

이처럼, 이들 용어는 먼저 식산홍업정책 속에서 개념적인 “기(器)”가 성립되게 된다. 그 성립의 장이 식산홍업이었던 이유는, 명치유신후의 일본에서 무엇보다 국력의 증강이 최우선시되고, 그 중에서 미술도 저페니즘을 겨냥한 외화획득을 위한 수출품이었으며, 부국론의 일환으로 편입되었기

때문이다. 말하자면 국가적인 사명을 지닌 “산업제품”으로 장려된 것이다. 그후 “미술품”으로서의 전통을 목적으로 한 개념적 “기(器)”에 대한 실질적인 검토가 시작되는 것은 1880년대 중반부터이다.

또한 이러한 미술용어자체는 관제용어로서 정부의 사업이나 기구에 의해 선도적으로 사용되었으므로 비교적 빨리 사회에 보급되게 된다. 그러나 동시에, 이처럼 관제용어로서 성립되어 보급된 점이 근대 일본미술에 있어서 미술이나 미술용어가 늘 강한 권위성을 지니는 원인이 되기도 했다.

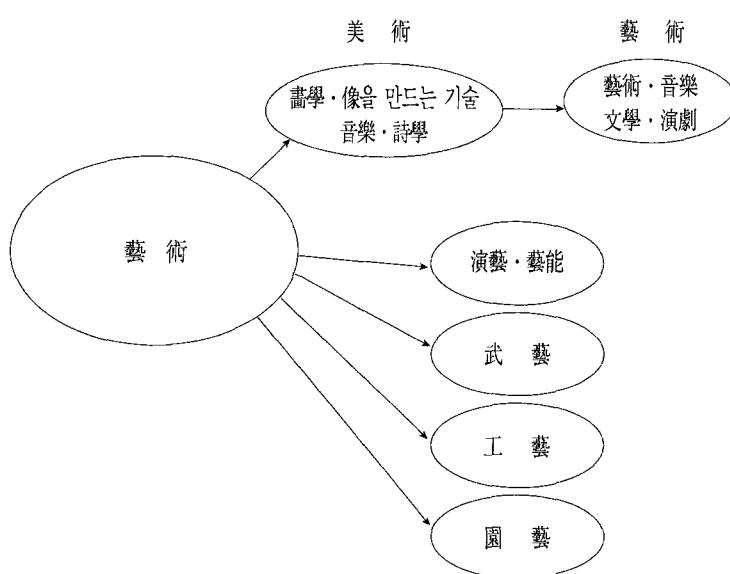
이상이 이들 용어가 성립된 환경론이며, 다음으로, 그 언어론적인 구성과 가치구조에 대하여 살펴보기로 하자.

가치구조: 중국에서 서구로

“미술”이라는 말은 전술한 비엔나 만국박람회 때에 독일어 *Kunstgewerbe*(미술공업), 즉 매우 산업적인 의미가 강한 단어를 번역한 조어(造語)이다. 그러나 이에 대한 일본어 설명문에는 “미술”에다가 음악이나 시의 의미도 포함하고 있어서 개념적인 혼란이 발생했다.

여기서 “미술”이 “美技” “美道” 혹은 “美藝”도 아닌, “미술”이라는 말로 번역된 것은, 그 밑받침이랄 수 있는 종래의 “예술”이라는 개념용어가 의식되었던 것으로 생각된다. 그때까지의 “예술”은 학예일반외에도 馬術이나 궁술, 수학(육예: 禮樂射御書數) 등도 포함하는 문무양면에 걸친 개념이었다. 아마도 거기서 무예를 제외한 후에, 나아가 “미”에 관한 기술에 한정한다는 의미에서 “미술”이라고 한 것이 아닌가 생각된다(그림 1).

실은 전래의 용어 중에서 이와 가장 가까운 것으로서, “技藝”라는 말이 이미 있었지만 이를 쓰지 않은 것은, 전래의 것과 구별해서 “미술”이 새롭게 도래한 개념이라는 것을 강조하기 위한 것이었는지도 모르겠다. 후에 역사와 전통성을 우선하는 궁정미술가의 제도에 “제실기예원(帝室技藝員)”(1890년)이라는 명칭이 붙여진 것은 그런 점에서 상징적이다.



〈그림 1〉

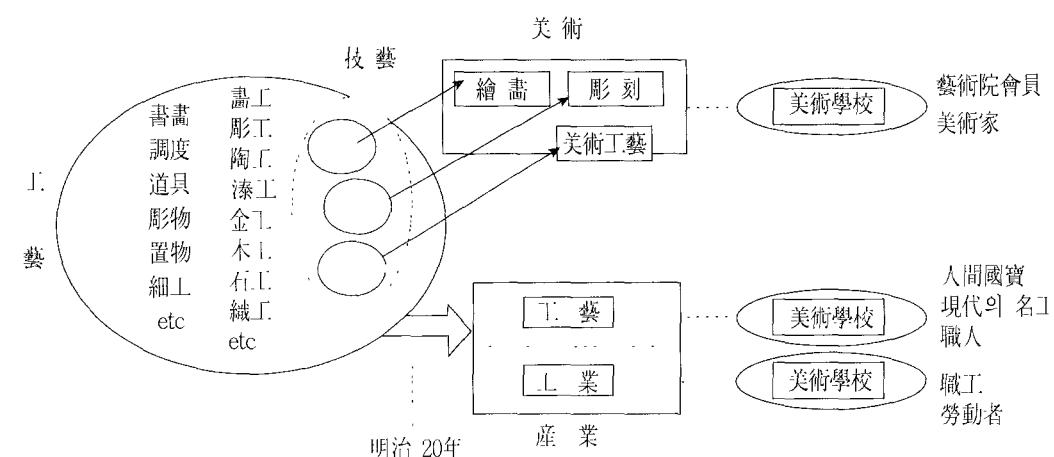
그리고 “미술”이라는 단어가 성립된 후에 제도적인 보급이 추진되는 한편, 1880년대에 걸쳐 그 내용에 관한 개념적인 규정이나 소개도 많이 시도되었다. 단지 “미술”的 개념규정을 위해서는 원래 “미”란 무엇인가라는 규정이 필요했으므로, 그러한 논설들은 기본적으로 미학론이라고 불러야 하게 되었다. 이러한 논설들에 쓰여지는 “미술”도 음악이나 시를 포함하고 있으나, 아마도 그것은 미학이 다루는 “미”가 지금 말하는 미술의 시각예술에 한정되는 것은 아닌 까닭에 “술”로서의 “미술”에도 음악이나 시가 포함되었던 것이 아닌가 생각된다. “미술”이란 단어가 시각예술에 한정되어 쓰여지게 되는 것은 1880년대 말(1887년 동경미술학교설립)이후의 일이다.

다음으로 “회화”的 가치구조에 대해 살펴보기로 하자. 종래에 회화를 의미하는 단어는 “서화”였다. 그리고 “서화”에서 “회화”로의 어휘변화는 중국으로부터 서구로 향하는 근대일본회화의 지표의 전환을 상징하고 있다.

원래 “書”와 “畫”的 글자가 닮은 것처럼, 중국에서는 “書”와 “畫”는 매우 가까운 관계였다. “書”는 본디 대상의 모양을 선으로 다양하게 구분 지어서 옮긴 것이라는 의미였고, “書”와 “畫”는 먹(墨)과 필선(筆線)이라는 대전체를 공유하고 있기 때문이다. 서법과 화법에 강한 관계가 있었던 것이나, “書畫一致”도 여기에서 유래하고 있다. 또 그 외에도 채색회화가 있었음에도 불구하고, “서화”가 회화전체를 가리키는 일반용어가 된 것은, 교의주의에 지탱된 중국회화에서 수묵화가 주도적인 역할을 담당하여 왔기 때문이다.

한편 “繪”라는 말은 “絵”과 “會”로 되어, 원래 오색의 실을 합친다는 의미였으므로, 주로 채색회화를 가리켰다. 즉 “畫”는 수묵, “繪”는 색채 중심의 회화를 가리키고 있었던 것이다. 그것이 근대에 이어져서 하나의 숙어가 된 것이다. 그 이유는 아마도 전혀 다른 논리를 지닌 서양회화에의 대응과, 나아가 모든 회화를 포괄할 수 있는 최대한의 용어를 만들 필요에서 본래 다른 의미의 두 글자를 합한 것이라고 생각된다.

그리고 이 때, 신 단어에 포함시켜야 할 의미로서, 아마도 이 색채의 문제가 중요한 위치를 점하고 있었을 것이다. 사실, 근대의 일본화에서도 그후에 현저한 색채화(色彩化)가 진행되었다. 그러나 채색회화를 가리키기에 “書畫”라는 말은 수묵에 치우친 것이었다. 중국에서는 “繪”는 “畫”보다 하위의 개념이었지만, 여기서 굳이 “繪”라는 말을 써서 “회화”라고 한 것도, 색채론적인 대응을 중시했기 때문이라고 생각된다.



〈그림 2〉

그리고 이 “서화”에서 “회화”로의 이행과정에서, 또 한가지 중요한 일이 일어났다. “서화일치”에서 “書”가 “회화”로부터 분리된 것이었다. 이것은 직접적으로는 서양미술에 그러한 장르가 없었기 때문이지만, 여기에는 원래 서예가 미술인지 조차도 문제시되었으므로, 이후 긴 세월동안 서예는 서양의 제도를 따른 미술학교나 官設전시로부터 제외되게 되었다(2차대전후 일 전(日展)에서야 書科가 설정됨).

그리고 서예는 단지 문자의 묘사가 아니라 한시나 문학과 일체화된 중국교양주의를 상징하는 존재이기도 했으므로, 이러한 분리는 “詩書畫三絕”을 이 상으로 하는 교양주의적인 중국회화관으로부터의 이탈을 의미하는 것이기도 했다. 이렇게 해서 근대의 일본회화는 “회화”로서의 “자립”과 색채화(色彩化)를 진행시켜 온 것이다.

이러한 지향은 그야말로 일본의 근대회화에서 “탈아입구(脫亞入歐)”의 과정으로 일어난 현상이었다. 그리고 관제용어로 성립된 “미술” “회화” “일본화”라는 말은 후일에 일본의 해외침략에 의해 식민지배를 받은 한국·대만 등에서는 日帝용어로서 강한 정치성을 띠게 되었다.

다음으로 “조각”에 대해 살펴보자. 본래 “彫”는 carving의 의미이다. “刻”은 목판화 등에서도 쓰였던 말이지만, 양자를 결합시킨 “조각”이라는 말은 비교적 수월하게 보급되었다는 것 같다. 단이 글자로 대응할 수 없었던 것은 점토를 개어 형태를 만드는 서양의 모델링(modeling)이었다. 그 대응으로서 소상(塑像)의 “塑”자를 취해 만든 것이 “彫塑”라는 말이었고(1894년), 이후 “조각”과 “조소”는 병행해서 쓰여지고 있다.

그런데, 가장 곤혹스러운 것이 “공예(工藝)”이다. 근대이전에는 소위 공예의 도공·금공·칠공·직공 뿐 아니라, 화가도 “화공”, 조각가는 “彫工” 등의 이름으로 불려졌다. 즉 여기서는 “工”이라는 개념이 지금 논하는 장르를 초월한 포괄 개념적 존재로서 쓰여졌다. 그렇게 본다면 “工”的 “藝”로서의 “공예”야말로 “미술”이라는 개념이 성립하기 이전의 그것을 대신하는 가장 포괄적인 개념일 수 있었다는 느낌이 강하게 든다. 혹시 그러하다면, 근대이후에는 거기에서 먼저 서양미술에 대응해서 만들어 낸 “회화” “조각” “미술공예”를 분리해서 이것들을 새로운 포괄개념인 “미술”이라는 말로써 상위개념으로 규정하고, 그 이외의 부분이 “공예”로 남은 셈이 된다.

그러나 앞에서도 언급한 것처럼, 명치초년 이래로 “공예”와 “공업”이라는 말이 혼용되는 등, “미술” 이외는 재편·이행기의 혼돈된 상황에 있었다. 이러한 중에, 1889년에 개교한 동경미술학교(=현재 동경예술대학 미술학부)에 미술공예과가 설치됨으로써 우선 “미술공예”라는 개념이 성립되었다. 여기서 “미술공예”的 의미는 “미술과 공예”가 아니라, “‘미술’로서의 공예”的 의미이다. 그후 멀지 않아서 “공업”은 기계대량생산, “공예”는 수공제작의 의미로 귀착되게 된다.

따라서, 예전의 포괄적 개념으로서 “공예”는 “회화” “조각”를 분리시킨 후에, 나아가 “미술공예” “공예” “공업”으로 삼분화되게 되었다. 명치 23년에 설립된 제국박물관의 4개 부서의 명칭에는 다음과 같은 영어가 붙여져 있었다.

역사	History
미술	Fine Art
미술공예	Art Industry
공예	Industry

“공예”는 industry이므로, 그야말로 산업(공업)이다. 그러나 이것만으로는 미술일 수 없었기에

“미술공예”라 합으로써 공예에서 “미술”的 영역을 창출하고자 했던 모습을 엿볼 수 있다. 그러나 공예에서는 “미술공예”조차도, “미술”的 “회화” “조각”과 비교했을 때 한 등급 낮은 위치에 놓여졌다는 느낌이 듦다.

그 이유로서 먼저 생각되는 것은 서양미술에서의 공예가 원래 회화나 조각보다 낮은 위치에 놓여져 있었다는 점이다. 서양미술의 이식은 장르용어의 번역만이 아니라, 장르의 허에라르키의 이식이기도 했으므로 그것이 반영된 것이다.

두 번째의 이유로서 매우 중요하다고 생각되는 것은, 에도 시대(1603-1867)의 신분제도나 계층 제도와의 관계이다. 에도 시대의 신분제도에 직종은 기본적으로 “사농공상”(무사·농민·직인(공인)·상인)으로 4분되어 있었다. 그 중에서 예전의 “공”的 “예”에 포함되었던 미술의 많은 직업들이 직능으로 볼 때, “사농공상”的 “공”的 계급에 속해 있었다. 그 계급성이 근대에 이르러 공예의 위치를 낮게 하는 데 강한 영향을 주었다고 생각된다.

그러나 전술하였듯이 근대 “미술”的 충핵을 이루는 “회화” “조각”도 원래는 “공예”에 속해있었다. 예를 들면 같은 회화라도 가노파(狩野派)나 스미요시파(住吉派)와 같은 어용화가(御用繪師)는 무사신분을 지니고 있었음에 비해 서민미술인 우끼요에 화가(浮世繪師)의 대부분은 도시서민(町人: “工”계급)이었다. 즉, 미술은 장르로서가 아니라 오히려 계층마다의 “계층미술”로서 사회적으로 기능하고 있었던 것이다.

이러한 중에서 실제로 근대 “미술”에 녹아든 것은 무사나 귀족 등의 지배계급과 대상 등 부유계급의 미술이었다. 이것은 근대에 “미술가”가 된 사람들, 즉 미술학교의 교관이나 미술단체의 유력자가 된 사람들의 출신계급을 조사해 보면, 그 경향을 확실하게 알 수 있다. 그러므로 이러한 지배계급과 부유 계급의 미술이 미술(“회화” “조각” “미술공예”)이 되고, 그 후에 “공예”로 남은 것은 대부분이 서민미술이라는 것이 실상이라고 사료된다.

이렇게 보면 근대의 “미술”은 서양으로부터 이식된 개념과 장르가 표면을 이루고, 전대의 신분제나 계층성을 이면으로 해서 성립되었다는 것을 알 수 있다. 이 점에서 “工”계급에 기반을 두었던 “공예”는 그 전제에서부터 핸디캡을 가지고 있었다고 할 수 있다. 나아가 근대이후에도 “회화” “조각”이 미술교육행정의 중심이 되었음에 대해, “공예”는 산업통합에 의한 산업진흥의 중심이 되었던 점이 공예의 위상을 더욱 낮게 만들었던 것이다.

그러나 이러한 역사적인 실태는 역으로 현재에 이르는 감상과 평가의 기준에, 사회적·제도적 요인이 얼마나 깊이 영향을 끼치고 있는가를 보여 준다. 예술적 평가와 제도적 평가는 다른 것이며, 예술적 평가의 판단을 위해서는 제도적 평가의 필터를 제거하고 보아야 한다는 것을 알 수 있다. 어휘론이나 언설론, 갖가지 제도론도 이 때문에 존재하는 것이라고 생각된다.

“일본화” “서양화”: 내셔널리즘 ①

위에서 보았듯이 “미술” “회화” “조각” “공예”라는 말들은 기본적으로 산업·경제정책 속에서 성립했다. 시기적으로는 1870년대부터 1890년대 경의 일이었다.

다음으로, 현재에 이어지는 중요한 미술용어가 많이 성립된 것이 1890년대(명치 20년대)였다. 그리고 여기서 용어생성의 배경으로 강하게 작용하였던 것은, 이번에는 국가체제의 확립과 이에 동반해서 고양된 내셔널리즘이었다. 그 상징으로서 생겨난 것이 “일본화”와 “서양화”였다. 개념의 “기

(器)"로서의 "회화"에 뒤이어, 그 구체적인 내용으로 성립된 이 두개의 개념용어에 대해 살펴보기로 하자.

"일본화"라는 개념용어가 성립한 것은 1890년경이었다. 여기에는 이 시기에 명치궁전의 준공(1888년), 대일본제국헌법발포(1889년), 제국회의개설(1890년) 등 근대국가체제가 확립된 상황이 배경이 되었다. 체제확립과 함께 국가주의적인 "일본"이라는 의식이 고양되었고, 이로 인해 "일본" "일본인" "일본어" "일본미술" "일본미술사" 그리고 "일본화"라는 개념도 성립했기 때문이다.

그러나 여기서 "일본화"는 실제로는 "서양화"의 상대개념으로서 양자가 동시에 성립되었다. 일본의 근대화는 서구를 상대적인 축으로 해서 "서구화"와 "국수화"가 동시 수행된 것이었는데, 내셔널리즘에 의해 지지된 "일본화"도 "서양화"를 상대적인 개념으로 해서 성립된 것이었다.

여기서 두 용어에 붙여진 "일본" "서양"이라는 말은 본래 어디까지나 국가 혹은 문화권을 가리키는 지리적 명칭이다. 근대이전의 회화에 이러한 어법으로서는 "야마토에(大和繪(和繪))"와 "카라에(唐畫(漢畫))"가 있었다. 和鏡과 唐鏡, 와시(和紙)와 당지(唐紙), 와카(和歌)와 한시(漢詩), 국학과 한학 등의 어법과 마찬가지로 에도시대까지는 중국과의 관계를 축으로 상대적인 자기규정이 시도되어왔던 것이다.

이같이 "야마토에"와 "카라에"로부터 "일본화" "서양화"로 분류법이 변화한 것은 미술만의 문제라기보다는 "와(和)" "한(漢)"으로부터 "일본" "서양"으로의 대외적인 세계관 그 자체의 변화를 배경으로 하고 있다. 근대의 일본이 스스로에 대한 자리 매김을 해야할 세계(국제사회)가 동아시아에서 지구적인 세계로 확대된 것이며, 여기서 일본이 자기를 규정하는 상대축도 중국으로부터 서구로 크게 전환된 것이었다. "일본화" "서양화"라는 개념의 성립에는 이러한 근대일본의 새로운 세계관의 성립이 대전제가 되어 있다.

그 후 이 두 용어는 미술학교 회화과의 강좌나, 관설전람회에서의 출품구분으로 기구화·제도화됨으로써 사회적으로 광범위하게 정착했다. 흥미로운 것은 이 두 용어의 경우에는 그 후에도 현상비판이나 지향성을 추구하는 미래론은 있었어도, 미술론에서의 정의는 거의 이루어지지 않았다는 점이다. 그 까닭으로서는 다음과 같은 점들을 들 수 있다.

첫째로 이 용어들이 성립되었을 때의 힘의 기점은 내셔널리즘의 지원을 받는 일본화쪽에 있었으나, 이 점이 시사하듯이, 그야말로 "일본화"라는 개념성립의 원동력이 된 것이 원래 미술이념이 아니라 국가개념이었다는 점이다. 극단적으로 말하자면, "일본"이 있는 한 "일본화"도 존재하는 것이다. 두번째로 "일본화"와 "서양화"는 절대개념이 아닌, 어디까지나 상대개념이었다는 점이다.

그러므로 개념정의는 없었어도 국가주의에 지원 받는 "일본"과 "서양"이라는 상대축이 무너지지 않았던 제2차 세계대전까지는 "일본화" "서양화"라는 상대적 구도도 기본적으로 흔들리지 않았다. 이것이 크게 흔들리게 된 것이 전쟁이후인데 이에 대해서는 "현대미술"부문에서 다루기로 한다.

주제의 장르용어("역사화" "나체화" 기타): 내셔널리즘 ②

"일본화" "서양화"의 성립은 간단히 말하자면, 근대국가체제가 확립한 시점에서 근대회화가 서양식이나 일본식 중에서 어느 쪽으로 가야할 것인가 하는 문제의식을 배경으로 한 것이었다. 그리고 이와 거의 시기를 같이하여 행하여진 논의 중에, 근대회화는 무엇을 그려야 할 것인가라는 주제를 두고 논의가 있었다. 현대에 이어지는 주제에 관한 장르용어의 상당수도 거의 이 논의들을 통해

1890년대에 성립되었다. 여기서 장르용어에 대해서도 잠시 살펴 보고자 한다.

그 큰 계기가 되었던 것이 1890년에 제국대학교수 토야마 마사카즈(外山正一)와 모리 오가이(森鷗外)의 사이에 벌어졌던 논쟁이었다. 여기서 토야마는 “일본회화의 미래”라는 제목으로 강연을 행하였고, 향후의 일본회화에서 가장 중요한 것은 일본화냐 서양화냐 하는 선택보다도 주제의 문제, 구체적으로는 종교화나 풍경화보다 인간을 주제로 한 “思想畫”를 그려야 한다고 했다.

이를 반박한 것이 독일유학에서 갓 돌아온 모리 오가이였다. 오가이는, 문제는 주제가 아니라 “제작성”과 기술이라고 했다. 그러나 이 논쟁에서 오가이가 수행했던 역사적 역할로서 중요했던 것은, 토야마의 모순투성이의 설을 오가이가 정리해 보이는 시니컬한 작업 중에서, 반대로 토야마가 말한 주제언어를 장르용어로서 확연하게 분류·독립시킨 점이었다.

여기서 주제별로 “역사화” “풍속화” “종교화” “동물화” “정물화” “경물(풍경화)” “초상(화)” 등의 장르개념과, “역사화”를 정점으로 하는 주제의 히에라르키가 명시되었다. 정확히 말하자면, “역사화”를 최정점에 두기 위해서 경계가 겹쳐지는 다른 주제를 분리해감으로써 장르가 독립된 것이지만, 하여간에 여기서 주요 장르의 개념과 용어가 거의 출현하고 말았다.

“역사화”는 국가체제의 확립에 동반한 역사관(황국사관)의 성립을 배경으로 근대화와 국가사상이 낳은 주제이다. 그야말로 근대국가를 상징하는 주제였으므로 이에 대해서는 후일에도 논쟁이 벌어질 정도로 적극적으로 논의되었다.

그러나 한편으로는, 역 비판이나 비난과 같은 형태로 이 시기에 활발하게 논의된 또 하나의 주제가 “나체화”였다. 서구에서 신의 형태로 연결되는 인간의 모습은 미술의 근간을 이루는 것이며, 누드는 신의 형태이기도 했다. 그러나 그것이 일본에서는 미의 규범이 아니라 “벌거벗은 몸”的 풍속 문제로서 사회화된 것이었다.

이 “역사화”와 “나체화”를 둘러싼 두 가지의 논쟁은 플러스와マイ너스의 논의로서 일견 상반되는 것처럼 보인다. 그러나 실제로 이 주제들은 근대 일본의 미술에 서구풍의 “인간”주제의 장르를 이식시키는 것이 목적이었다는 점에서는 공통된 것이었다. 아무래도 이식해야만 할 주제였으므로 논쟁으로 발전할 수 밖에 없었던 것이다. 이점에서 풍경화 논쟁이나 화조화 논쟁과 같은, 자연을 주제로 한 논쟁이 일어나지 않았던 점은, 역(逆)의 의미에서 시사적이다.

즉 “역사화”와 “나체화”는 말하자면 인간상을 정점(중심)에 두는 서양식 장르의 히에라르키를 일본에 이식하는 작업이었다고 할 수 있다. 그리고 그것이 1890년대라는 시기에 행하여진 것은 근대국가체제라는 하드웨어의 완성에 즈음하여, 이에 상응하는 소프트웨어의 정비가 이 시기에 시작되었다는 것을 시사하고 있다고 생각된다.

“현대미술”: 세계성과 동시대성

그런데, 이상과 같이 1890년대까지 성립된 많은 미술용어는 갖가지 기구화나 제도화를 통해 정착하였고, 현재에 이르기까지 기본체제로서 남아있는 것도 많다. 그러나 이 사이의 100년이라는 시간과 변화를 고려하자면, 이러한 근대개념이나 근대체제가 지금도 기능하고 있는 이유가 어쩌면 그것이 실체성이 있기 때문인지, 아니면 제도적인 영향력의 문제인지 다소 의문은 느끼게 하는 부분이 없지 않다. 그도 그럴 것이, 이 기간의 중간점에 일본은 제2차 세계대전의 패전과 재출발, 그리고 근대에서 현대로 이행하는, 명치유신에 이은 제2의 대전환을 거치고 있기 때문이다. 이러한 전후의

“현대”에 대해 약간 언급하고자 한다.

전쟁이전의 국가주의가 배척되고 민주주의 국가로서 재출발한 전후 일본에는 가치기준자체가 “일본”에서 세계성으로, 역사성(황국사관)으로부터 동시 대성으로 전환되었다. 이러한 전환은 근대 개념으로서 시대를 체현해 온 “일본화” “서양화”라고 하는 기본체제에도 근본적인 영향을 끼쳤다. 특히 “일본”이라는 국가개념의 기반을 잊어버린 전후의 일본화에게 이러한 가치기준의 전환은 존재 의의 그 자체에 관련되는 중대한 사태였다. 이 시점에서 전후의 “일본화”가 찾아낸 활로에는 두 가지 길이 있었다.

하나는 “국가회화”로서의 존재방식을 부정하고, “국민회화”로서의 존재 방식을 지향하는 길이었다. 국가주의로부터 민주주의로 가는 전후일본의 전환을 상징하는 일본화의 방향성은 그후에 압도적인 대중의 지지를 얻고, 가장 권위적인 “일본화” 이미지의 체현자로서 현재에 이르고 있다.

또 하나는 전후의 현대미술을 지향(접근·접촉)하는 길이었다. “일본화”의 이미지를 흔들리게 하면서, 근래에 “일본화란 무엇인가”라는 논의에 불씨를 제공한 것은 이 계통의 일본화이다.

그러나 그 이상으로 세계성과 동시대성을 지향하는 전후의 가치체계를 그대로 체현하는 형태로 나타난 것이 다름 아닌 “현대미술”이었다. 전후에 열린 전람회에서도 “현대미술전”과 “전후미술전”은 거의 동의어로 쓰여졌으며, 외국작품과 일본의 작품이 같이 전시되는 등, 국적보다 세계성과 “현대”성이 우선시되었다.

그리고 “현대미술”이라는 말을 “일본화” “서양화”와 비교해 보면 거기에는 흥미로운 발상의 차이가 있음을 알 수 있다. “일본화” “서양화”가 문명론적인 자리개념에 기초하고 있음에 대해, “현대미술”은 “근대”에 대한 “현대”라는 시간개념에 기반을 두고 있음이다. 여기에는 戰前의 삭제와 戰後의 재출발이라는 시대의식이 강하게 반영되어 있다.

그러나, 그러한 현대미술을 회고하기 시작한 최근의 동향은, 현재가 아마도 그 다음의 단계로서, “현대”와 “현재”의 관계가 문제시되는 역사적 시점이라는 것을 시사하고 있다.

현대(즉 전후)를 현실로서 지지한 것은 냉전구조라고 하는 동서체제였으나, 그것이 붕괴된 “지금”, 세계는 포스트냉전시대의 새로운 세계시스템의 구축에 고심하고 있다. 그 중에서 동서체제를 대신할 심각한 문제로 등장한 것이 남북문제라고도 불리는 민족주의이다. 그러나 여기서의 민족문제가 동서체제에 놀려 왔던 종래의 그것을 부활시키는 것이 아니라, 새로운 세계시스템에 국가나 민족이 어떻게 관련되어야 할 것인가를 모색하는 상황으로 부각되고 있는 것이라고 생각된다. 지금 문제시되고 있는 것은 세계·국가·민족의 새로운 관계와, 이에 의한 새로운 세계상의 구축이라고 생각된다.

이러한 현재의 상황은 “현대미술”的 앞날에도 본질적인 부분에 관계될 것이 분명하다. “현대”的 어의자체는 어디까지나 “지금”이므로 시대구분으로서의 “현대”는 어쩔 수 없이 한계가 있다. “현대미술”도 마찬가지라고 한다면, “현대미술”的 다음에 오는 용어가 시간개념·자리개념, 또는 민족개념·표현개념, 아니면 전혀 다른 별도의 논리의, 무엇을 근본으로 한 개념 용어가 될 것인가? 아마도 그것은 세계가 어떤 논리로서 앞으로의 세계를 구축하고 규정해갈 것인가 하는, 다음 시대에 올 시대 논리에 달려있는 것인지도 모른다.

“시간” “공간” “평면” “입체”: 과학 · 물리용어

마지막으로 직접적인 미술용어는 아니지만, 미술에서도 자주 쓰여지는 용어에 대해 잠시 살펴보기로 하자. 이러한 용어에는, 예를 들면 미학 · 철학용어의 번역에는 불교용어의 글자(語字)들이 상당수 이용되었다는 것 등, 여러 가지 패턴이 있었던 것 같지만, 여기서는 과학용어에 대해 언급해두고자 한다.

지금은 지극히 일상적으로 쓰여지고 있는 “시간” “공간”이라는 말도 실은 명치 년간에 각각 time, space의 번역어로서 만들어진 새로운 용어이다. 1881년의 『哲學字彙』에도 실려 있으므로 철학용어이기도 했을 법하다. 20세기 초두의 사전에는 그것들은 이미 측량 가능한 물리적 존재로 해석되어 보급되어 있었다.

그러나 근대 이전에는 “時”라는 개념은 있었어도 “시간”이라는 개념은 없었다. 이로 미루어 본다면, 두 단어에 붙여진 “間”이라는 글자가 물리적 · 절대적인 단위를 표상하는 역할을 담당하고 있다고 생각된다. “空間”에서 “間”을 빼면 “空”, 즉 아무 것도 없다는 의미가 되어버리므로, 근대 이전에는 언어화된 레벨에서 물리적 공간이라는 인식 자체가 없었는지도 모른다.

이처럼 “시간” “공간”이라는 말은 근대에 성립되었지만, 그것이 미술에 자주 쓰여지게 되는 것은 전후의 현대미술에서였다. 그리고 마찬가지로 현대미술에서 자주 사용되는 말로서 “평면” “입체”가 있으나 이것들도 본래는 물리용어이다. 현대미술에는 이러한 과학 · 물리용어의 빈번한 이용이 하나의 특징이 되어있다. 왜 그런가?

“현대미술”은 세계성과 동시대성을 지향하는 한편, 제작 · 감상시스템의 제도성이나 “미술”的 권위성, 장르성 등, 기존의 전제나 이해를 하나하나 재검토해왔다. 그 과정에서 균원적인 물질론이나 인식론이 크게 부각되었으며, 모노파(MONOHA)는 그 중에서의 하나의 도달점이었다. 원시미술이나 승문토기 문화에 대한 평가도 이러한 인식론에서 출발한 이주동근(異株同根)의 것이라고 말할 수 있다.

이러한 물리 · 과학용어는, 그 무기성과 물질적 · 물리적인 보편성으로 인해 역으로 미술의 다양한 컨텍스트를 차단하는 기능을 맡았다고 생각된다.

近代日本美術の美術用語

佐藤道信 (Sato, Doshin)

東京芸術大学美術学部芸術学科 教授

この発表では、1868(明治1)年以降の近現代日本で作られた美術用語について見てみたいと思うが、具体的な検証に入る前に、なぜこうしたことばの問題の検証が必要なのかについて、私なりに考えていることを、ごく簡単にまとめておきたい。

そもそも美術や美術史は、どのように成り立っているのか。もちろん作品がなければ始まらないが、それを語る美術批評や美術史研究は、ことばの作業だ。とくに美術史は、ことばによって記述された歴史認識体系だから、美術史は、“作品”と“ことば”によって成立していると言える。ところがことばは、つねに造形の論理と歴史を語りながら、みずからの論理と歴史については語ってこなかった。そのため美術史の検証には、作品とともにそれを創りあげた一方の当事者である、ことばの作業の見直しが不可欠になる。近年の美術の用語論や言説論(美術史学史など)も、こうした認識の上に行われていると考えられる。

そしてここで、近代という時代(とくに明治期1868~1912)が重要な意味を持っていることがわかったのは、日本で現在、美術一般に対して使われている最も基本的な美術用語の多くが、近代に作られていたからである。“美術”“絵画”“彫刻”“工芸”といった基本的な用語から、“日本画”“西洋画”“歴史画”“裸体画”“風景画”“肖像画”といった多くのジャンル用語、また“時間”“空間”“人間”“写実”といった美学哲学・科学用語にいたるまで、美術に関する多くの概念用語が、近代に作られている。さらに美術史研究が始まったのも近代だったため、それによって構築された“日本美術史”という歴史認識体系も、近代の産物だったことが明らかになった。つまり、現在にいたる美術用語も美術史という言説も、近代概念だったのである。したがって、その生成論理や価値構造の検証も、まずは近代の論理と文脈の上でよみ説く必要がある。

こうした美術用語の多くは、新来の西欧の美術概念の移植・翻訳(あるいはそれへの対応)として成立したものである。しかしそれが漢語訳として行われた分、その造語は、既存の漢語や漢字の語意と、西欧概念との整合性を慎重にはかった上で、漢字の選択と造語が行われている。いわば漢語による新生の美術用語は、中国と日本と西欧、過去・現在・未来を接合する概念用語として成立しているのである。これが近代用語の基本文法であり、近代用語が古今東西あらゆる美術に対して使いうる汎用性を獲得したのも、この接合性ゆえの機能だったと考えられる。

ただこうした汎用性は、近代日本の文法による美術用語で、本来異なる文法を持つはずの古美術や西洋美術を語ることだから、当然そこには、時代的・文化的な位相のズレが生じているはずだ。そのズレを検証するためにも、近代用語の価値構造と、その可能性や限界を確認しておくことが必要なのだと思われる。こうしたズレは、じつは近代の論理で過去を再構築した“日本美術史”という言説に

も生じているはずなのだが、言説の場合、記述の支柱となる歴史観の問題が大きいため、検証にも思想論的な観点が必要なのに対して、美術用語の場合は、むしろ言語論的な比重の方が大きくなる。

さて以上のような前提の上で、ここでは美術用語の方について見ていくことにしたい。その際具体的には、その語が作られた理由や時代環境の問題と、言語論的な価値構造の問題の二つを念頭におきながら、見てみたい。

“美術” “絵画” “彫刻” “工芸”：経済政策、成立環境

ではまず、最も基本的な美術用語である“美術”“絵画”“彫刻”“工芸”について。これらの語は、近代の美術用語の中でも最も早く、明治維新(1868)後、10数年間に成立している。“美術”的語は、1873年のウィーン万博に参加した際の出品分類名称として、“彫刻”的語は、1876年に設置された工部美術学校の学科名(画学科、彫刻科)として、初めて登場する。また“絵画”的語は、公式には1882年の内国絵画共進会の展覧会名に、初めて使われた。“工芸”的語は、語自体は以前からあったのだが、明治初年以来“工業”的語と混用とされており、1890年代に入って、機械大量生産に“工業”、手工制作に“工芸”的語があてられる機能分離が成立した。

これらの語の成立環境として注目されるのは、第1にそれらがいずれも、殖産興業という政府の産業・経済政策の中で成立していること。第2に、したがってそれらは、官製用語として成立したことである。

“美術”的語が成立した博覧会の事業は、万博参加と国内博覧会を二重のトランス装置として機能させ、世界の需要や先端技術・情報と、国内産業の育成を直結させようとする、政府の殖産興業政策の目玉事業だったものである。

また“彫刻”的語が成立した工部美術学校は、西洋美術の教育を専門とした日本で最初の官立美術学校である。ただ同校が、鉱山・鉄道・土木建築関係の殖産興業を担当した工部省の下に設置されたことは、ここでは西洋美術のリアリズムに、“美術”としてよりむしろ、“工学技術”としての利用価値を認めていた様子を窺わせる。

“絵画”的語が公式に現われた内国絵画共進会は、美術における“百技の長”としての絵画を振興するため、初の絵画専門展として農商務省が主催した殖産興業展だった。国粹主義の台頭期に開催されたこの共進会では、洋画の出品が拒否されるなど、復古的傾向が強まったが、その振興の究極的目的は、ジャポニスムの需要に向けた美術産業の輸出拡大にあったから、西欧を向いた美術用語として成立している点は変わりない。

それに対して工芸は、ジャポニスムでの人気が高かったため、重要輸出品目とされるなど、殖産興業としての美術振興の中心になったジャンルである。ただ概念的には、西洋美術での工芸が絵画・彫刻に比べて下位に置かれていたことなど、指標があいまいだったため、概念的確立に苦慮することになるが、これについては後述する。

このように、これらの語はまず殖産興業政策の中で、概念的な“器”が成立する。成立の場が殖産興業だった理由は、明治維新後の日本ではまずもって国力の増強が最優先され、その中で美術も、ジャポニスムへ向けた外貨獲得のための輸出品として、富国論の一環に組みこまれたからだった。いわ

ば、国家的使命を帯びた“産業品”として振興されたわけだ。それが“美術品”としての振興を目的とする、概念の“器”的実質的な検討が始まるのは、1880年代なかばからである。

またこうした美術用語自体は、官製用語として政府の事業や機構で先導的に使われたため、比較的早く社会的普及を見る。しかし同時に、この官製用語として成立し普及したことが、近代日本美術における美術や美術用語が、つねに強い権威性を帯びた原因にもなる。

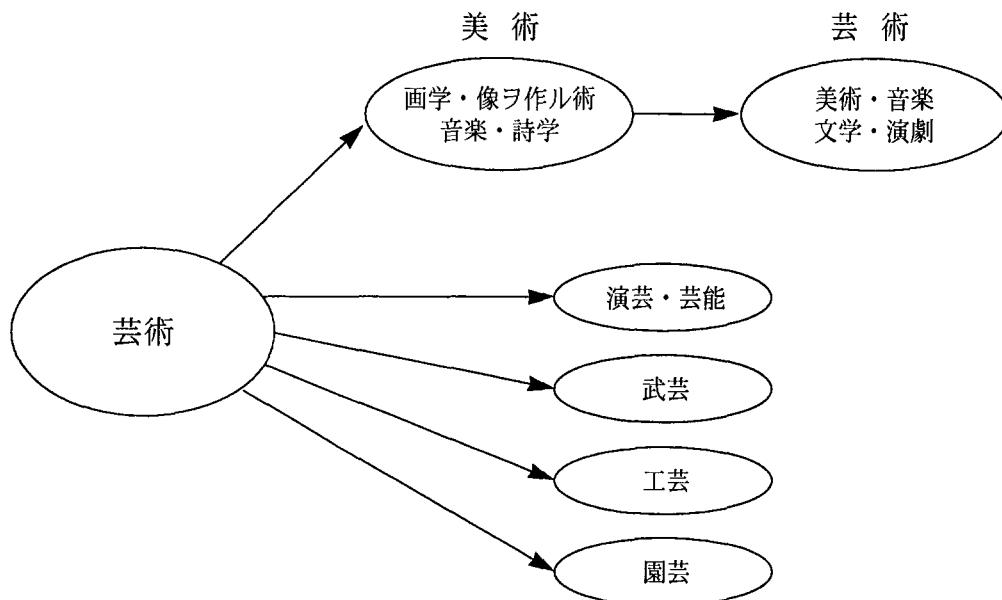
以上が、これらの用語が成立した環境論だが、では次に、その言語論的な構成と価値構造について見てみよう。

価値構造：中国から西欧へ

“美術”の語は、先述のウィーン万博の際、ドイツ語のKunstgewerbe(美術工業)、つまりかなり産業的な意味の強い語の翻訳語として造語された。ところがその日本語の説明文では、“美術”に音楽や詩も含んでおり、概念的な混乱が生じている。

ここで“美術”が、“美技”でも“美道”“美芸”でもなく、“美術”という語に訳されたのには、その下敷きとして、旧来の“芸術”という概念用語が意識されていたように見える。それまでの“芸術”は、学芸一般のほかに、馬術や弓術、数学(六藝：礼樂射御書数)なども含む、文武両面にわたる概念だった。おそらくはそこから武芸を切り離した上で、さらに“美”に関する技術に限定する意味で、“美術”としたのではないかと思われる(図1)。

じつは旧来の用語でこれに最も近いものとして、“技芸”という語がすでにあったのだが、それを用いなかったのは、旧来のものと区別し、“美術”が新来の概念であることを強調するためだったかもしれない。のちに歴史と伝統性を優先した宮廷美術家の制度に、“帝室技芸員”(1890年)の名称がつけられたことは、その点象徴的だ。



<図 1>

また、“美術”の語の成立後、制度的普及が図られる一方で、その内容に関する概念的な規定と紹介も、1880年代にかけてかなり試みられている。ただ“美術”的規定には、そもそも“美”とは何かという規定が必要だったため、こうした諸論は、基本的に美学論といるべきものになっている。こうした諸論での“美術”も、音楽や詩を含んでいるのだが、おそらくこれは、美学の扱う“美”が、いま言う美術の視覚芸術に限られるわけではないため、その“術”としての“美術”にも、音楽や詩が含まれたのではないかと思われる。

“美術”的語が視覚芸術に限定的に用いられるようになるのは、1880年代末（1887年東京美術学校設立）以降のことである。

次に“絵画”という語の価値構造について見てみよう。かつて絵画をさす語としてあったのは、“書画”である。そして“書画”から“絵画”へというこの語彙変化が、中国から西欧へという近代日本絵画の指標の転換を象徴していた。

そもそも“書”と“画(画)”の字が似ているように、中国では本来“書”と“画”はきわめて近い関係にあった。“画”はもともと、対象の形を線でさまざまに区切って写しとする意味だったことから、“書”と“画”は、墨と筆線という大前提を共有していたからである。書法と画法に強い関係があったことや、“書画一致”もここからきている。またほかにも彩色絵画があったにもかかわらず、“書画”が絵画全体をさす一般用語になったのは、教養主義に支えられた中国絵画の中で、水墨画が主導的な役割を担ってきたからだった。

一方“絵”的語は、“糸”と“会”からなり、本来五色の糸をあわせる意味だったことから、主に彩色絵画のことを語った。つまり“画”は水墨、“絵”は色彩中心の絵画をさしていたのだった。それが近代につなげられて、一つの熟語になったわけだ。その理由はおそらく、まったく異なる論理をもつ西洋絵画への対応と、そこからさらにすべての絵画を包括しうるマキシマムな用語を作る必要から、本来異なる意味の二字をあわせることで対応したものと思われる。

そしてその際、新語に込めるべき意味として、おそらくこの色彩の問題が重要な位置を占めていた。事実、近代の日本画もその後、著しい色彩化を進めている。ところが彩色絵画をさすには、“書画”的語は水墨に傾きすぎていた。中国では“絵”は“画”より下位の概念だったのだが、ここであえてその“絵”的語を持ち出して“絵画”としたのも、色彩論的な対応を重視したためと考えられる。

さらにこの“書画”から“絵画”への移行過程で、もう一つ重大なことが起こった。“書画一致”としてあった“書”が、“絵画”から分離されたのである。これは直接的には、西洋美術に書というジャンルがなかったためだが、ここではそもそも書が美術かどうかさえ問題視されたため、以後長らく書は、西洋の制度にならった美術学校や官設展から、除外されることになった（戦後の日展でようやく書科設定）。

また書は、単なる文字描写ではなく、漢詩や文学と一体化した中国教養主義を象徴する存在でもあったから、その分離は、“詩書画三絶”を理想とする教養主義的な中国絵画観からの離脱を意味するものでもあった。そのようにして近代の日本絵画は、“絵画”としての“自立”と色彩化を進めていったのだった。

こうした志向は、まさに日本の近代絵画における“脱亜入欧”として起こった現象だった。そして官製用語として成立した“美術”“絵画”“日本画”といった語は、のちに日本の海外侵略による植民地支配を受けた韓国・台湾などでは、日帝用語として強い政治性を帯びることになる。

次に“彫刻”について見てみよう。

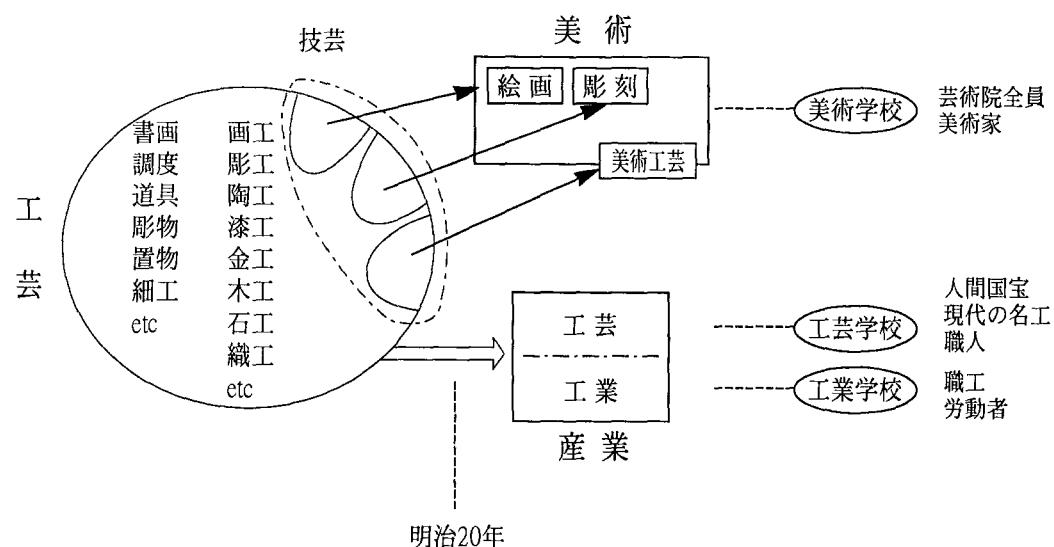
本来“彫”はsculpture、“刻”はcarvingの意味だ。“刻”的方は、木版画などにも使われた語だが、両者を結合させた“彫刻”的語は、比較的スンナリと普及した感がある。ただこの語字で対応できなかったのが、粘土をこねあげて成形していく西洋のモデリングmodelingだった。その対応として、塑像の“塑”的字をとって造語されたのが“彫塑”的語だった(1894年)。以後“彫刻”“彫塑”的語は、並行して使われている。

さて、最もやつかいのが“工芸”である。

近代以前には、いわゆる工芸の陶工・金工・漆工・織工などだけでなく、画家も“画工”、彫刻家は“彫工”などの名で呼ばれていた。つまりここでは“工”という概念が、いまいうところのジャンルを越えた包括概念たりうる存在としてある。それからすれば、“工”的“芸”としての“工芸”こそが、“美術”概念成立以前の、それにかわるマキシマムな包括概念たりえた感が強い。もしそれが正しければ、近代以降はそこからまず、西洋美術への対応として作り出した“絵画”“彫刻”“美術工芸”をぬき出して、それを新たな包括概念“美術”として上位に位置づけ、それ以外の部分が“工芸”として残ったことになる(図2)。

ところが先にも触れたように、明治初年以来“工芸”と“工業”的語が混用されるなど、“美術”以外は再編・移行期の混沌とした状況にあった。そうした中で、1889年に開校した東京美術学校(現東京芸術大学美術学部)に、美術工芸科が置かれたことで、まず“美術工芸”という概念が成立する。ここで“美術工芸”的意味は、“美術と工芸”ではなく、“美術”としての工芸”的意味である。その後ほどなく、“工業”は機械大量生産、“工芸”は手工制作の意味に帰着する。

したがって、かつての包括概念としての“工芸”は、“絵画”“彫刻”を分離した上で、さらに“美術工芸”“工芸”“工業”に三分化したことになる。



<図2>

明治23年に設立された帝国博物館の4部の部署名では、次のような英語が付されていた。

歴史	History
美術	Fine Art
美術工芸	Art Industory
工芸	Industory

“工芸”はIndustoryだから、まさに産業(工業)だ。ただこれだけでは“美術”たりえなかったため、“美術工芸”とすることで、工芸における“美術”的領域を創り出そうとした様子が窺われる。しかし工芸は、“美術工芸”でさえなお、“美術”の中では“絵画”“彫刻”にくらべて、一段低い位置に置かれた感が強い。

その理由として考えられる第1は、西洋美術における工芸が、そもそも絵画・彫刻より低い位置に置かれていたことだ。西洋美術の移植は、ジャンル用語の翻訳だけでなく、ジャンルのヒエラルキーの移植でもあったから、それが反映されたわけだ。

第2の理由としてかなり重要なのは、前代の江戸時代(1603~1867)の身分制度や階層制との関係である。江戸時代の身分制度では、職種を基本に“士農工商”(武士・農民・職人(工人)・商人)に四分されていた。その中で、かつて“工”的“芸”に含まれたはずの美術の多くの仕事は、職能からして“士農工商”的“工”的階層に属していたはずだ。この階層性が、近代における工芸の低い位置づけに強く影響していると思われる。

ただ先に触れたように、近代の“美術”的中核をなす“絵画”“彫刻”も、本来はこの“工芸”に属していたはずだ。それと近代の“美術”は、どのように関係していたのか。

じつはこれも、階層性に深く関係している。絵画・彫刻といったジャンル概念がなかった江戸時代には、たとえば同じ絵画でも、狩野派や住吉派のような御用絵師は武士身分を持っていたのに対して、庶民美術の浮世絵師の多くは、町人(“工”的階級)だった。つまり美術は、ジャンルとしてではなく、むしろ階層ごとの“階層美術”として、社会的に機能していたのである。

こうした中から、実態として近代の“美術”に流れこんだのは、武家・公家の支配階級と、豪商などの富裕階級の美術だった。これは、近代に“美術家”となった人々、つまり美術学校の教官や美術団体の有力者となった人々の出身階層を調べてみると、はっきりとその傾向がわかる。したがって、こうした支配階級と富裕階級の美術が、“美術”(“絵画”“彫刻”“美術工芸”)となり、その後に“工芸”として残ったものは、大部分が庶民美術という実態だったと考えられる。

こうして見ると、近代の“美術”は、西洋から移植された概念とジャンルを表に、前代の身分制や階層性を裏にして、成立したことがわかる。その点、“工”的階級に基盤のあった“工芸”は、そもそもの前提からハンディを抱えていたことになる。さらに近代以降も、“絵画”“彫刻”が美術教育行政の中心となったのに対して、“工芸”は殖産興業による産業振興の中心となったことが、その低い位置づけに追い打ちをかけたのだった。

しかしこうした歴史的実態は、逆に、現在にいたる鑑賞や評価の基準に、いかに深く社会的・制度的要因が影響しているかを教えてくれる。芸術的価値と制度的価値は違うのであり、芸術的価値の判断には、制度的価値のフィルターをはずして見なければならないことがわかる。語彙論や言説論、さまざまな制度論も、そのためにあると考えられる。

“日本画” “西洋画”：ナショナリズム①

以上のように、“美術” “絵画” “彫刻” “工芸” の語は、基本的に産業・経済政策の中で成立する。時期的には、1870年代から1890年ごろまでのことである。

これに次いで、現在につながる重要な美術用語が数多く成立したのが、1890年代（明治20年代）である。そしてここでの用語生成に背景として強く作用したのは、今度は国家体制の確立と、それにともなって高揚したナショナリズムだった。その象徴として生まれたのが、“日本画” と “西洋画” である。概念の “器” としての “絵画” に統いて、その具体的な内容として成立したこの二つの概念用語について、次を見てみよう。

“日本画” という概念用語が成立したのは、1890年ごろのことである。それには、この時期に明治宮殿の竣工（1888年）、大日本帝国憲法発布（1889年）、帝国議会開設（1890年）など、近代国家体制が確立した状況が背景としてあった。体制確立とともに、ナショナリスティックな “日本” という意識が高まり、それによって “日本” “日本人” “日本語” “日本美術” “日本美術史” そして “日本画” という概念も、成立したからである。

ただここで “日本画” は、実際には “西洋画” の相対概念として、両者同時に成立している。日本の近代化は、対西欧を軸とした “西歐化” と “國粹化” の同時遂行だったが、ナショナリズムに支えられた “日本画” も、対西欧の軸上に “西洋画” と二つで一つの相対概念として成立したのだった。

ここで両語に冠された “日本” “西洋” の語は、本来あくまで国や文化圏を示す地理名称である。近代以前の絵画でこうした言い方としてあったのは、“大和絵（和画）” と “唐絵（漢画）” だった。和鏡と唐鏡、和紙と唐紙、和歌と漢詩、国学と漢学といった言い方も同じで、江戸時代までは、中国との関係を軸に相対的な自己規定が図られていたわけだ。

こうした “大和絵（和画）” “唐絵（漢画）” から “日本画” “西洋画” へという分類の変化は、美術だけの問題というより、“和” “漢” から “日本” “西洋” へという、対外的な世界観そのものの変化を背景にしている。近代の日本がみずからを位置づけるべき世界（国際社会）が、東アジアからよりグローバルな世界へと拡大したのであり、ここで日本が自己規定する相対軸も、中国から西欧へと大きく転回されたのだった。“日本画” “西洋画” という概念の成立には、こうした近代日本の新たな世界観の成立が大前提となっている。

その後この両語は、美術学校の絵画科の講座や、官設展での出品区分として機構化・制度化されたことで、広く社会的に定着した。ただ興味深いのは、この両語の場合、その後も現状批判やあるべき姿を問う未来論はあっても、美術論上の定義はほとんど行われなかつたことだ。その理由としては、次のようなことが考えられる。

第1に、両語が成立する際の力の起点は、ナショナリズムに支えられた “日本画” の方にあったが、まさにそのことが示すように、“日本画” 概念成立の原動力となったのが、そもそも美術理念ではなく、国家概念だったことだ。極端に言えば、“日本” がある限り “日本画” も存在したのである。そして第2に、“日本画” と “西洋画” は、絶対概念ではなくあくまで相対概念だったことだ。

そのため定義はなくても、国家主義に支えられた “日本” と “西洋” という相対軸が崩れなかつた第2次大戦までは、“日本画” “西洋画” という相対構図も、基本的に揺らいでいない。それが大きく揺らいだのが戦後だったが、これについては “現代美術” の所で触ることにする。

主題のジャンル用語（“歴史画”“裸体画”ほか）：ナショナリズム②

“日本画”“西洋画”的成立は、簡単に言ってしまえば、近代国家体制が確立した時点で、近代絵画が西洋式・日本式のどちらで行くべきかという意識を背景としたものだった。そしてそれとほぼ時を同じくして行われた議論に、近代絵画は何を描くべきかという、主題をめぐる議論があった。現在につながる主題のジャンル用語の多くも、その議論を通じてほぼ1890年代に成立している。ここで、ジャンル用語の成立についても、少し見ておこう。

その大きなきっかけとなったのが、1890年に帝国大学教授外山正一（とやまさかず）と森鷗外（もりおうがい）の間で行われた論争だった。ここで外山は、“日本絵画の未来”と題した講演を行い、これから日本の絵画にとって最も重要なのは、日本画か西洋画かという選択よりも主題の問題であること、具体的には、宗教画や風景画より人間主題の“思想画”を描くべきだとした。

これにかみついたのが、ドイツ留学から帰国して間もない森鷗外で、鷗外は、問題は主題ではなく、“制作性”と技術にあるとした。しかし、ここで鷗外が果たした歴史的役割としてむしろ大きかったのは、外山の矛盾だらけの説を鷗外が整理してみせるという皮肉な作業の中で、逆に外山が言う主題のことばを、ジャンル用語としてはっきりと分類・独立させたことだった。

ここで、主題ごとの“歴史画”“風俗画”“宗教画”“動物画”“静物画”“景物（風景画）”“肖像（画）”といったジャンル概念と、“歴史画”を頂点とする主題のヒエラルキーが明示されたのである。正確に言えば、“歴史画”を最上位におくために、境界が重なりあう他の主題を分離していくことで、ジャンルが独立したのだが、ともかくここで主要なジャンルの概念と用語が、ほぼ出そろったのだった。

“歴史画”は、国家体制の確立とともに歴史観（皇国史觀）の成立を背景に、近代化と国家思想が生み出した主題である。まさに近代国家を象徴する主題だったから、この歴史画については、その後も論争が起こるほど積極的に議論されている。

ところが一方、逆の批判や非難という形で、この時期にさかんに議論されたもう一つの主題があった。“裸体画”である。西欧において神の形に通ずる人間の姿は、美術の根幹をなすものであり、ヌードは神の形でもあった。それがここでは、美の規範ではなく、“ハダカ”の風俗問題として社会化したのだった。

この“歴史画”と“裸体画”をめぐる二つの論争は、プラスとマイナスの議論として、一見逆にもに見える。しかしじつはこの二つの主題は、近代日本の美術に、西欧風の“人間”主題のジャンルを移植するのが目的だった点では、共通していた。どうしても移植しなければならない主題だったからこそ、論争に発展したのである。その点、風景画論争や花鳥画論争といった、自然の主観の論争が起きていないのは、逆の意味で示唆的だ。

つまり“歴史画”と“裸体画”は、いわば人間像を頂点（中心）におく西洋画のジャンルのヒエラルキーを、日本に移植する作業だったと言える。そしてそれが1890年代という時期に行われたことは、近代国家体制というハードの完成を受けて、そのソフトの整備がここで始まったことを示しているのだと思われる。

“現代美術”：世界性と同時代性

さて、以上のようにして1890年代までに成立した多くの美術用語は、さまざまな機構化や制度化を通して定着し、現在にいたるまで基本体制として残っているものが多い。しかしその間の100年という時間と変化を考えると、こうした近代概念や近代制度がいまも機能している理由が、なお実体性があるからか、それとも制度の力の問題なのか、やや疑問を感じさせられる部分もないではない。というのも、ちょうどその中間点で日本は、第2次大戦の敗戦と再出発、そして近代から現代へという、明治維新に次ぐ第2の大転回を経てきているからだ。この戦後“現代”について、少し触れておこう。

戦前の国家主義が排され、民主主義国家として再出発した戦後日本では、価値基準自体が、“日本”から世界性へ、歴史性（皇国史觀）から同時代性へと転換された。この転換は、近代概念として時代を体現してきた“日本画”“西洋画”という基本体制にも、根本的な影響を与えた。とくに“日本”という国家概念の基盤を失った戦後の日本画にとって、その価値基準の転換は、存在意識そのものにかかる重大な事態だった。ここで戦後の日本画が見出した活路には、二つの道があった。

一つは、“国家絵画”としてのあり方を否定し、“国民絵画”としてのあり方をめざした道である。国家主義から民主主義へという、戦後日本の転換を象徴したこの方向性の日本画は、その後圧倒的大衆の支持を獲得し、最もオーソドックスな“日本画”イメージの体現者として、現在にいたっている。

もう一つは、戦後の現代美術を志向（接近・接触）した道である、“日本画”イメージを搖るがし、近年の“日本画とはなにか”という議論の火ダネを提供しているのは、この系統の日本画である。

しかしそれ以上に、世界性と同時代性の志向という戦後の価値基準を、そのまま体現する形で現われたのが、ほかならぬ“現代美術”だった。戦後に行われた展覧会でも、“現代美術展”と“戦後美術展”はほとんど同義で使われており、外国作品と日本作品が一緒に展示されるなど、国籍よりも世界性と“現代”性が優先されている。

そしてこの“現代美術”という語を、“日本画”“西洋画”の語と比べてみると、興味深い発想の違いがあることに気づく。“日本画”“西洋画”が、文明論的な地理概念にもとづいているのに対して、“現代美術”は、“近代”に対する“現代”という時間概念にもとづいていることだ。ここには、戦前の切り離しと戦後の出直しという時代意識が、強く反映している。

ところが、その現代美術が回顧され始めている近年の動向は、現在がおそらくさらにその次の段階として、“現代”と“現在”的関係を問う歴史点にあることを示唆している。

“現代”（つまり戦後）を現実として支えたのは、冷戦構造という東西体制だったが、それが崩壊した“いま”、世界はポスト冷戦後の新たな世界システムの構築に苦慮している。その中で、東西体制にかわるシリアルな問題として浮上してきたのが、南北問題ともいわれる民族主義だ。ただここでの民族問題が、東西体制におさえられてきたかつてのその復活としてではなく、新たな世界システムに、国家や民族がどのように係わるのかという模索状況として起こっていると考えるなら、いま問われているのは、世界・国家・民族の新たな関係と、それによる新たな世界像の構築なのだと思われる。

こうした現在の状況は、“現代美術”的これからにも、本質的な部分で関係するはずだ。“現代”的語意自体は、どこまでいっても“いま”だから、時代区分としての“現代”は、いずれ必ず限界がくる。“現代美術”も同じだ。とすれば、“現代美術”的に来る用語が、時間概念・地理概念、あるいは民族概念・表現理念、それともまったく違う別の論理の、どれにもとづく概念用語になるのか。お

そらくそれは、世界がどのような論理でこれから世界を構築し規定していくのかという、次に来るべき時代論理にかかっているのかもしれない。

“時間” “空間” “平面” “立体”: 科学・物理用語

最後に、直接的な美術用語ではないものの、美術でもさかんに使われた用語について少し触れておこう。そうした用語には、たとえば美学・哲学用語の翻訳では、仏教用語の語字がかなり利用されたことなど、いろいろなパターンがあったようだが、ここでは科学用語について言及しておくことにする。

いまではごく普通に使っている“時間” “空間” という語も、じつは明治年間にそれぞれtime, spaceの翻訳語として作られた新しい用語だ。1881年の『哲学字彙』にものっているから、哲学用語でもあつたはずだ。20世紀初頭の辞典では、それらはすでに測量可能な物理的存在として解説され、普及している。

ところが近代以前には、“時” という概念はあっても、“時間” という概念はなかった。それからすると、両語に付された“間” という字が、物理的・絶対的な単位を表象する役目を担っていると思われる。“空間” から“間” をとると、“空”、つまり何もないという意味になってしまうから、近代以前には物理的空間という認識自体、言語化されるレベルとしては無かったのかもしれない。

このように“時間” “空間” の語は近代に成立したのだが、それが美術に対してさかんに使われるようになるのは、戦後の現代美術においてだった。そして同様に、現代美術で多用された語に、“平面” “立体” がある。これらも本来は物理用語だ。現代美術では、こうした科学・物理用語の多用が、一つの特徴となっている。なぜか。

“現代美術” は、世界性と同時代性を志向する一方で、制作・鑑賞システムの制度性や、“美術”的権威性、ジャンル性など、既存の前提や了解をことごとく問い合わせていった。こうした中で、始源的な物質論や認識論が大きくクローズアップされており、モノ派はその一つの到達点だった。原始美術や縄文文化の評価も、こうした認識論の異株同根のものだったと言える。

その点、こうした物理・科学用語は、その無機性と物質的・物理的な普遍性で、逆に美術のさまざまなコンテキストを、遮断する機能を担ったのだと思われる。

参考文献

北澤憲昭、『眼の神殿』、美術出版社、1989年

佐藤道信、『<日本美術>誕生—近代日本の“ことば”と戦略』、講談社選書メチエ、1996年

参考事項

近代：明治期(1868～1912)

大正期(1912～1926)

昭和戦前期(1926～1945)

現代：昭和戦後期(1946～1989)

平成期(1989～現在)