

源豊宗研究序説

— 日本美の情趣主義を中心に —

施 燕

The introduction of Minamoto Toyomune's study
— Mainly about the Japanese art's principle of artistic effective

SHI Yan

Abstract

“The aesthetics of autumn flowers” (The akikusa's aesthetics), as a certain characteristic aesthetic concept that is proposed by Minamoto Toyomune (1895-2001), a Japanese art historian, who had ever regarded the “autumn flowers” as a symbol of the invariable characteristic of the Japanese art after studying each time since the Fujiwara period on the Japanese history of art, is implied as the origin of the Japanese beauty.

As a part of the very beginning in elucidating “the aesthetics of autumn flowers” created by Minamoto, this paper is aim to take a general view of his statement and to take up some of his main indications, which is expected to be helpful to grasping the outline of Minamoto's historical view of Japanese art. In addition, the principle of artistic effective, enunciated as the essence of the Japanese beauty explicitly from the opinions of Minamoto will be set as a key word, while inspecting the aesthetic expression of the Japanese art works and those of the Chinese.

キーワード：源豊宗、秋草の美学、情趣主義、日本的

はじめに

日本美術史研究者として特色ある美的概念「秋草の美学」を提唱した源豊宗（1895-2001）は、日本美術史上における各時代を論じた上、日本美術の特質を貫いて変わらないものを秋草という象徴に結晶させた¹⁾。すなわち、「秋草の美学」が日本美の原点だと源は主張した。ここで、源の言う原点とは、日本美術が、中国や朝鮮から請来された文化を基にして、日本人の好みに合わせながら、時代とともに刻々と変化していった状況を踏まえながらも、表面的には大きく変化していると見えても、その中に一貫する極めて日本的な要素や傾向を指摘できるという意味においての原点だと考えられる。源はその原点を秋草というイメージで象徴化したのである。

日本は、紀元前9世紀頃から3世紀前半頃の弥生時代に、稲作を中心とする農耕社会を成立させ、それによって各地域にさまざまな集団を形成していくようになる。遣隋使や遣唐使を派遣し、先進国としての中国の影響を受けながら、独立した国家をつくることになった。そこでは、日本土着の文化に重ねるように外来の文化が採り入れられていった。その後の遣唐使の廃止後、外国からの影響が日本独自のやり方で消化されていった一方、貴族の女性の間では、漢字を基にした日本固有の文字である仮名が考案され、和歌や『源氏物語』などに代表される物語文学をはじめ、さまざまな芸術の領域で、日本独自の文化が花咲くようになる。ここに「秋草の美学」が誕生することになったというのが、源による日本美術史の基本的立場である。

本稿では、源が示唆した美的概念「秋草の美学」を解明するために、手始めに、源の論述を全体的に見渡し、その主な指摘を採り上げ、源が構築した日本美術史観を正確に把握したい。加えて、源の説に見られる日本美の神髄としての「情趣主義」をキーワードと設定し、日本の美術作品における美的表現を中国のそれと比較検討しつつ、源の美術史観について問題提起を試みる。

一 日本美術の出発点と大和絵の位置づけ

日本美術の本質に一貫して変わらないものが秋草の美、という源の美意識を、日本美の原点という意味合いで示唆した。その観点からいって、日本美術の時間上の起点というのは何時頃だといえるのだろうか。

源は人類の美術史を三つの段階に分けている。歴史順に、美的本能によって、ものを美しいように形づくるという原始的民俗美術の段階、神から特別な恩恵を得ることができるように、神に関するものを立派に、美しくつくろうとする宗教美術の段階、芸術意欲が自覚的に前面に

1) 源豊宗「日本美術における秋草の表現—日本美術の様式的性格」、『帝塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、3-19頁。

出る人間のための美術の段階、という三つの段階である²⁾。

自覚された芸術意識の段階、つまり第三の人間のための段階に関しては、日本は藤原時代からこのような段階に入ってゆく、というのが源の主張であり歴史観である。源によれば、藤原時代に入って、日本では、初めて人間のために自覚された芸術意欲が成立するという。その時から、つまり「日本の芸術」が認められるようになったという。

というのも、藤原時代に入って、美術の表現においては、中国風をそのまま写すのではなく、そこから脱却して、日本独自の好みで作られた作品が多く登場した。意欲という点では、仏のためだけでなく、意識的に自己の生の喜びを出そうとする表現、あるいは人生を楽しもうとする表現、あるいは鑑賞するための作品表現が生まれた。つまり、日本の美術は中国や朝鮮の影響を受けた上で、古くから続く土着の好みと融合して、独自の自覚的な美意識を発達させはじめたのであり、それが藤原時代である。このような考え方から、日本美術の出発点は藤原時代であるという。すなわち、源の提唱する日本美術の特質を貫く秋草の美学は、藤原時代からはじまるということになる。

しかし、源の日本美術史を考察する際、最も重要な問題であるが、時代的にいって、藤原時代とそれまでの時代を鮮明に切り分けられるわけではない、という問題が浮上する。いずれの時代も歴史的に過渡期であるから、藤原時代の美術も突然現れたというわけではなく、必然的に藤原時代の前の貞観時代において、すでに日本美術独立の要素が潜んでいたに違いない。そこで、源は平安時代前期の貞観時代に日本で制作された美術を高く評価した。

それまでの日本の美術は、人間の本能による制作物、あるいは仏への捧げ物であるため、いずれも自覚された芸術ではなく、人間の根源的な美的欲求が本能的に働いていただけである。要するに、宗教美術の場合、祈りのための造形物としての仏像は存在したが、芸術作品としての彫刻としての仏像は存在しなかったのである。しかしながら、源にとっては、日本の仏教美術が初期の白鳳時代から天平時代へと発展して行く段階において、すでに日本的なものの表現を確立しているという³⁾。貞観時代になると、その日本的感覚は一層濃厚になる。木彫の仏像はまさにその実例である。だが、種々の美術全体を鳥瞰すると、未だ自発的な芸術意欲による制作活動が現れていないので、日本美術の時代だと考えることはできない。

一方、仏教美術以外の領域においては、俗世的な主題が数多く現われてきたため、より早く第三段階の人間のための芸術段階に入った。そこで、源は『古今和歌集』の美術史上の意義に重みをもたせた⁴⁾。源によれば、造形芸術においては、未だ日本的なものが発揮されていない貞観後期に、『古今集』ではすでに何らかの筋書きを創作して、それを言葉で表現するという一種

2) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、37-44頁。

3) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、60頁。

4) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、63-70頁。

の物語性が見られることから、日本人の自発的な芸術的発想が濃厚に出ているという⁵⁾。すなわち、源によれば、人間のための芸術段階、つまり「日本の芸術」として認められた時から、日本の芸術は物語性や文学性と結びついていくという⁶⁾。ここにおいて、仏教美術と世俗美術との性格の相違を際立たせ、大陸的な美術から自立して、日本の美術がその姿を徐々に現してくるという、源の美術史観が鮮明となる。

そして、日本美術の出発点とみられる藤原時代に入って、その担い手としての女性たちが描いた女絵が盛んになった。その著しい特徴、つまり、日本美術の本質にふれる重要な特徴が、まさに物語性と文学性である。これについては、ちょうどその時代に、物語が流行していたから、あるいは、女性たちが物語好きだったからだ、という解釈よりも、もっと本質的なものが存在するのである⁷⁾。というのは、日本人の物語に対して抱く高揚する感情や興味が、日本人の時間的世界観に根ざしたものだ、と考えられるからである。つまり、日本人にとって、人間は時間的、すなわち時を過ごしていくもの、人生を生きていく存在である⁸⁾。そして、人生を主題にして、客観的に描写する芸術が物語である。客観的な描写というものは、人生そのものを描写することというより、人生を主題とし、時の流れの中で「生」から生み出された感動や情緒的内容を表出することを意味し、その中から一種の情趣性が漂ってくる。そして、大和絵誕生のきっかけとなった女絵のそうした重要な特徴が、それ以降も大和絵の継承と展開となって、後世までつながっていく。

つまるところ、藤原時代に女絵から脱皮した大和絵が、ほかの画風とちがった様式として一貫しながら、幾つかの変遷を経て、後世まで継承しつつある。要するに、源が日本美術の出発点として藤原時代を設定した理由は、おそらく、その時代に大和絵が発生したからではないか。したがって、源のいう日本美術に一貫して変わらない本質とは、すなわち「大和絵の本質⁹⁾」である。

二 大和絵の本質と絵巻

ここでは、源がいう「大和絵の本質」を見逃してはならない。真の芸術は人間の自覚した芸術意欲が働いているという芸術であるという立場から、源は表出、造形、美という三つの面か

5) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、63-64頁。

6) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、73頁。

7) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、76-77頁。

8) 源豊宗「日本美術における秋草の表現—日本美術の様式的性格」、『帝塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、3-19頁。

9) 源豊宗「日本の絵画」、『日本美術工芸』第三一七-三一九号、1965年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、126頁。

ら芸術を特徴付けるべきだという¹⁰⁾。表出の面では、人間の芸術であるため、その民族独自の精神性が自ずと出てくる。大和絵に表出されている精神性は、まさに時間的世界観が根本となり、物語を好む民族がもつ情趣主義である。造形の面では、平明性があげられる。つまり、空間においては平面的、色彩においては明麗的である。その性格は、日本の絵巻を見て明らかとなる。そして、美的特徴としては、大和絵が発生した藤原時代の優美性をあげることができる。優美性について、源はこのように言っている。

それは当然、日本民族の情趣主義的な感覚の志向する美として、人間的な親和感に由来すると同時に、現実を芸術的に蒸留して、より優雅なものを追求する日本民族の浪漫的性格からもきていると思われる。¹¹⁾

要するに、その優美性は、単に貴族文化であった藤原時代が培った特有のものではなく、日本民族の根本的な性格からきたものである。つまり、何よりも日本民族の性格を一番の要素として日本美を特徴づけるべきである。そして、このように解釈すれば、話がまた時間的世界観に根ざす情趣主義に戻るのではないか。したがって、造形上の平明性といい、美的特徴としての優美性といい、いずれも情趣主義が土台となるため、源のいう大和絵の本質かつ日本美の本質は、つまり情趣主義にあると考えられる。

ところで、大和絵を見ると同時に、大和絵と密接に関わっている絵巻を看過してはいけない。実際、源は絵巻が「日本美術の最もユニークな絵画様式である¹²⁾」という。

日本の絵巻が、同時に日本の民族的絵画様式である大和絵であるとは当然といってよい。しかし、日本の絵画史は、十四世紀に入ると宋元の水墨画が支配的な地位を占め、十六世紀以降はそこから発達した日本漢画（狩野派等）、更には円山四条派などの新様式が主流となって展開した。それにもかかわらず、絵巻は常に大和絵と結びついてきている。そこに日本の絵巻の特色としての大和絵性の意味がある。¹³⁾

したがって、源によれば、日本独自の画風である大和絵と結びつく絵巻が、純粹たる日本的

10) 源豊宗「日本の絵画」、『日本美術工芸』第三一七-三一九号、1965年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、126頁。

11) 源豊宗「日本の絵画」、『日本美術工芸』第四一-一号、1972年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、127頁。

12) 源豊宗「日本の絵巻」、『国語科通信』第四一-六号、1977年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、65頁。

13) 源豊宗「日本の絵巻」、『国語科通信』第四一-六号、1977年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、71頁。

作品だといってよい。絵画史上、いくら外国からの影響が日本の絵画に浸透していても、絵巻は依然として日本的大和絵のままである。それは絵巻の本質が大和絵を要求しているからである。「日本の美術における最も代表的な芸術が絵巻であり、何れも人間の情趣主義的な生を描写した物語が主題となっている所以である。」¹⁴⁾ すなわち、物語性がそこに存分に発揮できるというわけである。もともと、日本人が自覚的な芸術意欲をもつようになった時点から、日本の美術は物語性や文学性と密接に結びついた形をとるようになった。

絵巻は長大な画面であって、そこでは物語や情景などが連続して表現されることから、物語性が出てくる。物語というのは、結局、生きてゆく人間の人生を描写したものである。その描写を通じて、時の流れの中の感動や情緒が、日本人の情趣主義を露わにする。しかも、絵巻の画面上の特性によって、時を過ごしてゆく人間の姿が、画面の展開とともに、流動する時間の中で生き活きと表出されるのである。

中でも、現存する日本最古の絵巻である《源氏物語絵巻》はその典型である。この絵巻は、光源氏の生涯を軸に平安時代の貴族の世界を絵画化した絵巻で、王朝貴族の恋と人生を抒情的に描写したものである。藤原時代の優雅で優美な色彩表現が、画面の展開とともに豊かな物語性をあふれさせる作品であり、表出、造形、美という三つの面から見ても、その本質は藤原時代が育んだ大和絵にあるに違いない。源はそれが「日本絵画の典型である¹⁵⁾」と評価している。

しかし、もともと中国の図巻形式は日本絵巻の祖型であり、日本絵巻が唐代とその以前の図巻から受けた影響は無視できない。中国東晋時代の作品に『洛神賦図巻』が遺存しており、浪漫的な手法で曹植と洛水女神の恋を描写している。典麗な色彩および同じく画面とともに進向する情緒性に満ちた物語を描いた中国の図巻と日本の絵巻、その関係について源はおそらく見ていないだろう。源によれば、「(前略)、中国の図巻は、日本のように人生的な物語的テーマに関心をもたなかった。」¹⁶⁾ という。しかし、必ずしもそうではない。もともと、山水画がまだ発達していないこともあって、中国絵画は古い時代においては人物中心の物語的な描写が多かった。《女史箴図巻》、《洛神賦図巻》、《列女仁智図巻》などの作品がその例証である。実際、中国では、山水画が圧倒的に多く描かれる時代に至って、《搜山図》、《中山出遊図》などのような人間性を中心とした情緒あふれる物語的作品も少なくない。

また、源は《源氏物語絵巻》の色彩表現を藤原時代の優雅に通じる優美な色彩表現だと強調した。同じく大和絵研究の専門家下店静市(1900-1974)は、《源氏物語絵巻》の色彩表現について次のように述べている。

14) 源豊宗「日本の花鳥画」、1965年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、221頁。

15) 源豊宗「日本美術の平明性—日本美術の絵画性」、『創作』第六二—一号、1975年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、36頁。

16) 源豊宗「日本の絵巻」、『国語科通信』三七、1978年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、68頁。

源氏物語關屋の段は唐代に於ける青緑山水を代表する重要な作品として考へなければならぬ。その様式が既にそうであるやうに、その着彩もまた唐絵のそれであつて、この種の着彩がたまたま大和繪一般のそれとなつてしまつたのであるが、元來唐絵の色彩をよく踏襲するものと考へなければならぬ。他の人物や室内の模様等も唐代のそれに外ならないのであるが、人物が平安朝であると云ふ事は、この色彩までも純日本的なものとおもはせたのである。¹⁷⁾

ここでは、源氏物語繪卷における藤原時代の貴族趣味に由来する優雅な色彩表現は、完全に中国の影響を受けていると主張されている。いずれにせよ、繪卷と大和繪の密接な関係性から見れば、如何に日本独自の画風である大和繪も、当時の唐繪と何らかの関連性をもったに違いない。蛇足ながら、下店靜市は、かつて日本文化の性格を独自の「雜草的文化¹⁸⁾」と呼ぶ。日本的な独自性を強調する源の「秋草の美学」と大和繪についても、中国からの影響が大きいと主張する下店の「雜草的文化」という説は実に興味深い。

ところで、大和繪の誕生によって、日本の芸術が徐々に成熟していく。眞の日本美術の始まりとみられる藤原時代から鎌倉時代にかけて、相変わらず日本の芸術は繪画が中心であつた。日本の芸術は、開眼した藤原時代から、時代の動きとともに、様式を変化させていったとしても、依然として繪画中心であることは変わらなかつた。宗教的な芸術段階においては、仏像などの彫刻が中心であつたが、人間のための芸術段階に入つてからは、繪画中心となつた。彫刻など立体的な造形芸術が独自に発達しなかつた点では、ある意味で、源のいう日本美術の平明性¹⁹⁾を解釈することができる。

このように、彫刻の時代から繪画の時代への推移という美術史の捉え方は、源独自の美術史観であるが、それは時代によって首位に立つ芸術ジャンルを設定するという独自の美術史学の確立だといつてもよいかもしれない。かつて、『かたちの生命』の著者であるフランスの美術史家アンリ・フォシヨン（Henri Focillon）（1881-1943）は、様式は技法などによって性格付けられ、左右される存在であつて、首位に立つ技法は、その時代の様式を決定する「首位技法の法則²⁰⁾」を提示した。そして、そのような原理的法則は美術の諸ジャンルにも通じるという。すなわち、優位に立つ技法によって形成された様式をもつ芸術ジャンルは、諸ジャンルにおいて首位である。源のいう彫刻の時代から繪画の時代への捉えかたはまさにそれであろう。ことによると、源はアンリ・フォシヨンの「首位技法の法則」から影響を受けたのかもしれない。

17) 下店靜市『唐繪と大和繪』、新日本図書、1944年、142頁

18) 下店靜市『大和繪史 繪卷物史』、富山房、1956年、79頁

19) 源豊宗「日本美術の平明性—日本美術の繪画性」、『創作』第六二—一号、1975年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、33-38頁。

20) アンリ・フォシヨン（Henri Focillon）阿部茂樹訳『かたちの生命』、筑摩書房、2004年、36頁。

三 水墨画の受容と狩野派の意義

鎌倉時代の絵画は、藤原時代のそれと比べると、王朝的な優雅というものが徐々に衰えてくるが、行動的な気分、闊達な雰囲気があふれている。社会状況の大きな変化によって、人間の実存的な自我意識もたかまってくるとともに、鎌倉時代の人たちは藤原人のように、人生を享樂的に生きるのではなく、より現実に目を向けた。

また、現実に注目していく一方、自然と比べて、人間は弱小であるという意識も生まれている。自然の大きさという意識に対して、人間の小ささの意識は、古来自然を愛する日本人にとって、やがて自然に対する帰依という感情につながる。人間は弱小であるという意識が、自然への帰依の感情を高めるとともに、人間界の名と利から視線をそらして、より多く自己の内面に目を向けるようになる。そういう社会的背景があつて、鎌倉時代末に、宋から禅宗、それから水墨画が日本に入って来たとき、それらは抵抗なく素直に受け入れられた。そして、やがて時代を風靡することになったが、時代が経過していく中に、徐々にその影響から逃れようとする動きが出てきた。そのために、後の狩野派は、宋元的な水墨画のもつ内面的な厳しさを中和して日本化した。²¹⁾

当初の水墨画は日本の絵師がその本質を深く理解せず、あるいは誤解をしながら、中国風的水墨画をまねて描いた。というのも、宋元画の厳しさはなかなか日本人の感覚に溶け込めなかったからである。ところが、15世紀に入ると、如拙（生没年不詳）が描いた《瓢鮎図》が制作されたが、この絵画は、それまでの水墨画と違って、全体的に景観的な要素を充実されており、絵画としての芸術意識を強めている。この作品によって、禅僧による水墨画という美術のジャンルがようやく出現してきたといえることができる。²²⁾

そして、如拙からその弟子の周文（生没年不詳）を経て、水墨画が流行するようになり、周文のもとに多くの弟子が集まってきたが、雪舟（1420-1506）もその中の一人である。水墨画の描き手が大勢になってくるにつれて、禅僧以外の俗世出身の画家も次々に登場することになる。もちろん、禅的精神を失ってはいないにしても、俗世出身の画家によって、水墨画は自然に鑑賞的な性格を満たす絵画として発展することとなった。そして、禅宗精神の中で発祥した中国的水墨画は、日本水墨画としての地位を確立したのである。

しかし、やはり中国人の感覚というものと、日本人の感覚というものは異なっている。源によると、それは両国の芸術精神の根底にある世界観の深さの違いから由来したということになる²³⁾。そうした違いがある以上、中国の水墨画に見られる厳しさはとうてい日本には受け入れら

21) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、135-140頁。

22) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、130頁。

23) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、134頁。

れない。どちらかという、水墨画は、感覚否定的な芸術であるので、少しでも政治情勢が変わると、そこから逸脱しようとする動きが出てきた。

そこで、応仁の乱前後に徐々に出てきた動きが、水墨画にも現われてきた。というのも、この時代は禅宗精神が時を経て弱まってきたと同時に、日本の本来の人間主義や情緒主義が高揚してきた時期だからである。つまり、中国的なものが日本的なものに変容されてゆくことになったといってよい。そうした水墨画は、画面構成においてはまだまだ前代の周文的であるが、周文時代の精神的厳しさは抑えられている。中国的なものを日本的なものに変容するのに大きな貢献を成したのが狩野一門である。源は、美術史上における狩野派というのは、「単なる狩野家の家系的な意味以上に、日本化した漢画の流派という様式的な意味をもつ集団²⁴⁾」だという。

狩野派が日本絵画史上最大の画派となり、日本の美術に多大な影響を及ぼしたことについては、いくつかの理由があるが、一番の理由は時代の欲求にある²⁵⁾。桃山時代はまだ戦国時代の末期であり、桃山文化は戦国文化の延長線上にあるわけである。未だ戦争の緊迫感が残っていて、水墨画的なもの、狩野派的なものは激しい時代の精神と合致するところがあったため、狩野派画家は存在感を示すことができた。ある意味では、その時代の根本的な欲求も狩野派的なものであり、狩野派の繁栄を推し進めたといえる。

ところが、それが江戸時代になると、そういう厳しい精神、中世的精神というものが、ずいぶんやわらいでくる。そこで、徐々に人間的なもの、自由な表現が欲求されてくるわけである。したがって、その時から、狩野派も徐々に変質し始めた。狩野探幽（1602-1674）以後、狩野派は狩野常信（1638-1713）で芸術的命脈が絶えたといえるほど去勢されたといわれる²⁶⁾。その根本の理由は、もはや時代の芸術的思考がすでに桃山時代的な狩野派風ではなくなったということである。蛇足ながら、狩野派は常信で本質的に終焉を迎えたという見解は、近年では、若干ながら修正が加えられつつあり、江戸狩野の再評価という研究上の新たな流れが生まれつつあることを見逃してはならない。

しかし、そうはいつでも狩野派そのものが駄目になったわけではない²⁷⁾。狩野派の漢画系集団としての骨法用筆主義は、日本絵画の根本原理として生きている。それは現代の日本画をも支配している原理である。したがって、時代の芸術意識と合わなくなって、時代に切り捨てられていても、日本絵画の全体にすでに狩野派的な精神が溶け込んでいた。

ここには、一方で、狩野派は日本の漢画系流派として大和絵と対立的な立場であり、他方では、狩野派的なものは日本絵画の全般に浸透して、いわば日本絵画の基盤である、という源の狩野派に対する評価の一端をうかがえる。

24) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、139頁。

25) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、138-146頁。

26) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、152頁。

27) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、152-153頁。

ところで、源が宋元絵画に対してすこぶる厳しいという評価を与えたことは興味深い。確かに、宋元前の隋唐美術における優艶、豪華な世界は、繊細さや優美さ、装飾性や情緒性に富み、遣隋使、遣唐使のこともあって、おそらく、日本人にとっていかなる時代の美術よりも、いかなる分野よりも憧れと親しみをもつことのできる対象であった。北宋に至っては、元祐文士集団が発達させた蜀学の影響で、文人思想が絵画に強く反映する傾向があったけれど²⁸⁾、必ずしも、すべての絵画が厳しい作風ではない。五代から北宋初期にかけて、江南地方でも水墨画が発展して、朝廷に仕えた董源（?-約962）という人は、水墨・着色両方をこなし、江南の水郷風景を俯瞰で描き、丸みを帯びた山容と水平線を強調するという柔らかな画風を確立させた²⁹⁾。その後、柔らかな筆致で実景的な山水を画面に構築するのではなく、移ろいゆく自然の中に自己の胸中の理想的な心象風景を描く作品も出てくる³⁰⁾。そして、南宋末期になって、牧谿（生没年不詳）や玉潤（生没年不詳）の伝統的な線描法や墨法にとらわれず、自由な精神を発揮して描かれた作品は、日本で好評を博した。それらの水墨画は決して固い作風だとはいえない。むしろ、情緒性や曖昧性、縹渺性に満ちた作品だと考えられる。

四 民衆の美意識と俵屋宗達

一方、中国的な官能否定の厳しさと枯淡主義の支配から脱して、本来の日本的なものに復帰しようとするもう一つの動きは、桃山時代に出てくる花鳥画である。当時は下剋上が盛行するとともに、民衆が抬頭しつつあった。当時の貴族というのは、先進国からの洗練した文化にいち早く触れ、教養や伝統を基盤にもっていたのに対して、「庶民は伝統的文化の麻醉を蒙っていないだけに、ソフィスティケート（矯正）されない根源的な民族性の保持者だったともいえる³¹⁾」という主張からも、民衆の時代になると、必然的に民衆の内なる本然的な欲求が引き出されたことがうかがえる。そこで、桃山時代を連想させる花鳥画が徐々に出てくる。自然に恵まれている日本人はこれまでも花鳥に親しんでいる。足利幕府の中頃から花鳥という主題は非常に好まれ、花鳥画がたくさん現れてくる。そして、中国の花鳥画の克明な写生主義とは異なって、日本のそれは、日本人の根本的な「オプチミスティックな感性³²⁾」により、おのずから装飾性の方へ発展していった。「創造力にも富んでいる庶民の嗜好が、日本民族本来の装飾性を発揮してきたのは自然であった。」³³⁾ 水墨画の厳しさよりも、装飾主義的な表現の方が、むしろ、そ

28) 寿勤澤『中国文人画思想史探源：以北宋蜀学为中心』、栄宝齋出版社、2009年。

29) 前田耕作監修『東洋美術史』、美術出版社、2012年、157頁。

30) 松原三郎編『東洋美術全史』、東京美術、1972年、343頁。

31) 源豊宗「日本美術における装飾性」、『日本美術工芸』第四〇三号、1972年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、44頁。

32) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、155頁。

33) 源豊宗「日本美術における装飾性」、『日本美術工芸』第四〇三号、1972年。源豊宗『日本美術史論究』、

の時代の民衆の欲求に沿ったものだったのである。そして、この時代、民衆の欲求や趣味は、風俗画というものにつながっていくのであった。それらの絵画は、現実の庶民生活を描いたもので、抒情性を欠いているが、新興民衆の意気と官能的な人生の喜びを表現している。

ここでは、装飾性という源の美学論におけるもう一つ重要なキーワードを見出すことができる。装飾性について、源は次のように述べている。

日本美術の特色は、第一には対象の物としての客観性を忠実に写すことではなく、主観の、対象における情趣の表現が優位に立つこと、第二には対象を客観的な空間性においてではなく、むしろ空間性の制約を乗り越えて、平明に簡潔に造形すること、そして、第三に、芸術に求めるものはヨーロッパ的な肉体性の官能でもなく、中国的な倫理的精神でもなく、より多く情操の感性としての優美である。優美とは、明るさ、花やかさ、和やかさというようなスムーズに受容される調和のとれた美しさに他ならないが、そのような優美をみざす造形が、いわゆる装飾なのである。³⁴⁾

このように、表出、造形、美という三つの面を据えた源の芸術論から、日本美術における装飾性の立場が説明される。つまり、日本美術の特色の根本に、優美を追求し、情趣を表出する目的があるとすれば、装飾が必然的にその手段となる。装飾性は、日本人の嗜好であり、日本美術の特質が要求するものでもあるとあってよい。情趣性、優美性、装飾性という三者は、絡み合いながら日本美術の特質を形成しているといえるだろう。

ところが、実際のところ、十六世紀より前に中国では、北宋から南宋になると、中国絵画が一つの傾向として装飾的になっている。空間処理にも暗示性が与えられ、情趣的な表現が見いだせる。そして、平面にモチーフを配置する装飾的な絵画が多くを占める。この傾向をリードした徽宗（在位1100-1125）の絵画は、常に詩に書かれた場面を彷彿とさせ、情趣豊かな情景描写を可能とし、空間より絵画の装飾面を重視した色彩美を追求している。その名作に《桃鳩図軸》があり、その絵画は開花した桃の枝にとまる青鳩を精緻に描き出した簡潔な図様の小幅だが、細部にこだわるあまり、かなり立体感に欠け、装飾性の強い絵画となっている³⁵⁾。おそらく、それもまた何かの詩の一場面として描かれたのかもしれない。ここでは、強い繊細さ、詩情性、そして装飾性、情趣性が漂っていることを十分にうかがうことができるだろう。

日本の話に戻るが、このように、足利時代末期の十六世紀後半から徐々に現れてきた花鳥画

思文閣出版社、1978年、45頁。

34) 源豊宗「日本美術における装飾性」、『日本美術工芸』第四〇三号、1972年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、40-41頁。

35) 嶋田英誠、中澤富士雄責任編集『南宋・金』（世界美術大全集：東洋編 第6巻）、小学館、2000年、165頁。

や風俗画のような装飾主義や感覚主義的な絵画が、足利時代に支配的であった禅宗的な精神主義に取って代わった。水墨画の時代が終焉へと向かうにつれ、本来の日本的なもの、人間主義的なものや装飾主義的なものが全開してきた。そして、そういう装飾主義的かつ人間主義的な桃山芸術の特徴は、一つの流れとして、本来の日本的な芸術意識と重なって復活した。「このような日本絵画の顕著な特色である装飾性を最も発揮した画家の代表が、まさにかの俵屋宗達であった。」³⁶⁾ 要するに、その人間主義的かつ装飾主義的な様式を最も具体化したのが俵屋宗達（生没年不詳）である。

宗達は本来、京都の扇屋の出身であった。もともと、扇面というものは特殊な形をもった画面形式である。しかも、扇面上の絵はかならず装飾のために描かれているといえるほどの装飾性をもっている。したがって、絵扇を家業としていた宗達の芸術が、装飾性を持つのも自然であるし、扇面という趣のある画面形式も宗達のすぐれた構図と造形を研ぎ澄ましたものである。

そして、宗達が描く対象は、やわらかく描かれていること、つまり一種の縹渺性が宗達のもっとも大きな特徴の一つである³⁷⁾。ここで、やわらかいというのは輪郭の線を太く引いていることである。そうすれば、対象を明確化していないような感じがして、理知的な固さを避けているというわけである。本来中国的な水墨画の厳しさ、かたさと違って、宗達の方は、ずいぶんやわらかい感覚、縹渺とした感覚をもっている。やがて宗達らの水墨画、すなわち、滲み、ぼかし、たらしこみ、といった琳派の技法を日本美術の特色あるものとして、「縹渺性」という言葉で語った源の基本的な日本美術観が色濃く出ていていると考える。

また、宗達の作品には物語と並んで、花や鳥などの自然がもっとも多く題材となっている。もともと、宗達は大和絵から出てきたのであるから、物語などを好んで描いた。そこで、日本人の本質的な時間的世界観に根ざした情緒性や人間主義が自然と出てくる。そういうわけで、宗達の作品に人間的なものが現われている。そして、物語から引き出された情緒性は装飾性を一層助長した。

こうして、宗達の芸術は、装飾的なものと人間の情趣的なものが交じり合い、非常に豊かである。この宗達と並び称されるのが尾形光琳（1658-1716）である。光琳は当時、日本一といってもいいほどの富裕な呉服屋で生まれた。子供の頃から色々な着物の色や柄に囲まれて、着物の装飾的、図案的な意匠を満喫してきて、そこから大きな影響を受けてきた。後の光琳模様もその中から出てきたものであった。

宗達と光琳の芸術の中に共通するもの、つまり装飾主義の精神が、日本の芸術の底に流れているものである。その装飾主義の精神を一番典型的に代表しているのが、まさに宗達と光琳で

36) 源豊宗「日本美術における装飾性」、『日本美術工芸』第四〇三号、1972年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、41頁。

37) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、178-179頁。

ある。興味深いのは、宗達と光琳について、日本美術史を創り上げた岡倉天心（1863-1913）から次のような評価が出ている。

（前略）宗達はもっともよく足利時代の精神を純粋な形で示した。他方光琳の方は、その円熟のゆえに、形式主義と気取りに墮した。

われわれは、光琳の伝記の中に、絵を描く時にはいつも錦の座ぶとんに坐り、「創作している間は大名気分にならなければいけない」と言ったという、あわれを誘う話を見出す。一抹の階級差別が、当時ですら、芸術家の心に忍び込みはじめていたことを物語る話である。³⁸⁾

要するに、天心は光琳より宗達の方を評価している。また、源も宗達と光琳についての世間の評価について少し触れている。

たとえば大正時代にできた美術の図版には光琳が入っていても、宗達は入っていないということもあったのです。（中略）、ところが、大正末期から、宗達の評価が高まってきて、その結果宗達の作品がずい分発掘されたわけです。³⁹⁾

それに対して、当時、源の対談相手で聞き手の上山春平（1921-2012）は、それが画家の気運が出てきたかと聞いたところ、源はいや、それは美術史家と両方であるという⁴⁰⁾。これについては、天心の評価によって世間が宗達に対する関心を高めたということを暗示しているかもしれない。だが、続いて源は「宗達、光琳といえば装飾性というものが強く前景に出ているために、（中略）、日本美術の本流が流れているということからいえば、むしろオーソドックスの流派とっていい（後略）⁴¹⁾」という。おそらく、ここでは、芸術には理想主義に立っている天心の日本美術史論に対して、源は宗達と光琳の絵画に流れている装飾性こそが日本のオーソドックスな芸術だという対立的な立場に立ち、東アジア美術の中に、日本独自の装飾的趣味を強く主張する姿勢を示していると推測してもよいであろう。

たしかに、宗達と光琳の画風、いわゆる琳派のような、工芸的且つ装飾性の満ちた表現が、東アジアの中でも独特だと思われる。中でも、本阿弥光悦（1558-1637）・宗達の「鶴図下絵三十六歌仙和歌巻」が、忘れがたい印象を与えているのは、姿態がほぼ酷似する鶴の群れが、シルエットで描かれ、同じ方向に向って高く低く軽やかに飛翔する箇所である。同じく鶴をモチ

38) 岡倉天心『東洋の理想』、富原芳彰訳、株式会社ペリカン社、1980年、190頁。

39) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、200頁。

40) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、200頁。

41) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、200頁。

ーフとする絵画は中国にも少なくないが、たいていは一匹二匹を写生的描くことが多い。だが、宗達のそれを見て、徽宗の《瑞鶴図》を思い出す。十八匹もの鶴が、それぞれ異なる姿態を持ち、画面の大半を占め、下部にある宮殿の上に巡回している。それらは装飾的意図を匂わせる。本来、吉祥の意味を持つ鶴は、多く描くほど意味が増すかもしれないが、「物以稀為貴」という思想もあって、吉祥なものはいわゆる量的に控えめに描く、という立場もある。その意味で、中国絵画の中では《瑞鶴図》は極めて稀な作品だと考えられる。年代的には、徽宗のほうが先行しているが、創作理念も大いに異なり、鶴の姿態にも共通点は見られず、しかも、日本も古くから鶴の図様を工芸品に応用することを好んできたことから、この二点の作品には影響関係はおそらくない。だが、一つのモチーフを多く配置して装飾的情緒を際立てるという点では、日本と中国、あるいは東アジアの中では、何らかの共通点があることを感じさせられる。

いずれにしても、源によれば、宗達と光琳の中に一貫する精神の伝統が、後世まで途切れることなく流れてゆくということになる。そういう精神の伝統が大和絵の本質であると源はいうのである。

(前略) 室町時代後期から台頭してきた日本の花鳥画や風俗画、ことに宗達や光琳における装飾主義の画風は、もはや大和絵の名においては呼ばれなくなったとはいえ、外ならぬ日本民族独自の様式をそこに見るのは、まさに大和絵の本質が、そこに横たわっているからである。そのことは現代の日本画においても同じである。⁴²⁾

つまるところ、琳派の美意識について、それを日本の最も基本的な美意識だと考えたのが源である。すなわち、中世の大和絵を継承しつつ、近世的な新しい美意識を作り出したのが宗達や光琳の世界であったというのが、源の根底にある日本美術史観といってもよからう。

そして、江戸時代に入って、瀟洒の美が出てきたが、それと結びついた文人画も流行することになった。文人画というものは、本来中国画であるけれど、江戸中期の自由な精神の台頭につれて、中国の文人画のもっている自由な芸術的態度と瀟洒性が共感され、日本の絵画に採り入れられ、池大雅(1723-1776)、与謝蕪村(1716-1784)など優れた文人画家により日本独自の展開を遂げることになる。それに関して、中国の文人画は、本質的に自己の意を表出する絵画であるから、人間的な情緒の発露に向かったのも頷ける。そのため、情緒性に満ちた作品が少なくない。その点、日本の文人画家とも共通項があったといつてよい。

十八世紀になって、実証主義的な傾向が高まってくるとともに、円山応挙(1733-1795)、呉春(1752-1811)により、近代の日本画へとつながる新しいジャンルが打ち立てられていることになった。応挙の芸術は、室町時代から日本の画壇を支配してきた狩野派から自立して、近代

42) 源豊宗「日本の絵画」、『日本美術工芸』第四一―号、1972年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、126頁。

的なリズムが勃興する中、人生を主題とする大和絵の特質や、情趣を表現の目的とする性格を取り戻したといえるかもしれない。長い間、漢画系の流派に圧倒されてきた絵師が、日本人的な大和絵を目覚めさせたといつてよい⁴³⁾。一方、この時期、同じ実証主義的風潮の中、応挙と並ぶ写実的な画風をもっていた画家として中国の沈南蘋（1682-?）がいた。緻密な写実的感覚と艶麗な色彩感、自然巧妙な構図、そして、生き生きとした南蘋の画面は、当時の日本に新しい気風を吹き込んだ。応挙、蕪村などもその作品から大きな影響を受けた。沈南蘋の代表作の一つ《雪中遊兔図》は、多少とも古典的かもしれないが、木の上に止まっている鳥を見る兎の遊ぶ姿、そして木のうねり方、また雪の表現は非常に美しく、見る人の情緒を瞬時に高める作品だと考えられる。応挙らの抒情的な作風とは異なって、ある種の厳めしい特質も見られるとはいえ、中国絵画にも決して情趣性が欠けているわけではないであろう。源の言う情趣性については、ある程度、納得させられる側面もあるが、あまりにも日本の情趣性を強調しすぎると、極端な日中比較美術論に陥る危険性があると主張しておきたい。

やがて応挙、呉春が創立した円山派・四条派というものが現代日本画の出発点にある。呉春の作風は、その自由性と、諧謔的な軽妙さと瀟洒なところが、当時の庶民社会に喝采をもって受け入れられた。また、ほぼ同時代の浮世絵も注目され、特に葛飾北斎（1760-1849）や歌川広重（1797-1858）の風景画的な浮世絵は、人生を主題にする性格を常にもつという意味では、庶民的世界の人間性を濃厚に示すものである。

明治に入って、日本の絵画、とりわけ「日本画」は、時代精神の中で自然に醸成された「ロマンチズム」を経て、昭和の「知的造形主義」に至る⁴⁴⁾。いずれも日本本来の抒情性、装飾性を基盤にして発達した様式である。

このように日本美術の流れから見れば、日本美術の始まりから、その特徴は物語性、抒情性、縹渺性、平面性、装飾性、そして大和絵の本質という言葉で代表できる。源はそれらの本質を情趣主義という言葉で特徴づけた。そこに、彼の秋草の美学という概念が出てくるわけである。源は日本美術の流れに一貫して変わらないもの、また、共通する性格として秋草を象徴的な代表と捉えることができるといっている。つまり、日本美を徹底して流れる美意識ないし美的感覚が秋草の美学だといえるのである。

五 秋草の美学

源によれば、日本の芸術を通じて流れているものは、つまり情趣主義である。情趣主義というのは、日本人に特有の自然への態度を反映した感情である。日本人は古くから、自然を自然として、神々の恵みと感じて敬愛し、わが身を自然の中に融合させた民族である。したがって、

43) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、239-290頁。

44) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、295-308頁。

日本の美術作品に描かれている自然も、このような日本人特有の自然観照の性格に染まられている。その感情や性格、つまり情趣主義の象徴的な代表がまさに秋草である。この「秋草」という言葉の中に、源のすべての主張が集約されているといってもよい。

藤原時代以降、大和絵の成立により、日本絵画がやがて独自性を発揮してきた。必然的に日本人特有の自然観照が絵画の中で独自の反映を遂げた。それは源氏物語絵巻を代表とする物語絵巻をはじめ、室町時代に宋元絵画の影響を受けながら、幾つかの紆余曲折をへて、近世に宗達や光琳が継承しつつ、やがて現代にまでつながってきた大和絵の重要な表現様式を形成した、という源の根底にある美術史観をここまで見てきた。「これは日本の民族的様式をその本質とする大和絵を貫く一つの大きな特徴であるが、これを別の面から見れば非写実性に外ならない。⁴⁵⁾」そして、その非写実性とは、言い換えれば、情趣主義である。源は次のように語っている。

日本民族は、(前略) 対象の写實的描写という方向においては、芸術を考えなかったのである。(中略) 自然の表現においても、対象を客観的形態の描写という点においては、極めて無頓着であった。それよりも、自然の感情(事実としては自我が自然へ移入した)を表現することが専らであった。そこに日本の自然の表現における情趣主義という、一つの様式的性格を特色づけることができるだろう⁴⁶⁾。

すなわち、日本人の芸術観は、絵画における対象を忠実に描写しようとしなかった。忠実に描写しなかったという点にこそ、日本人特有の自然観照による自然感情の表現が存在する所以である。したがって、情趣主義というのは、つまり、自然感情を表現しようとする日本民族に特有の志向である。

生活が自然と深く結びつき、自然に頼る農耕民族にとって、最も自然を感じとるところが、おそらく春夏秋冬という季節感である。それも源によれば、日本民族の情趣主義の特色となる。

(前略)、日本美術の自然表現における情趣主義の特色は、その自然が常に季節意識をおびていることである。もちろん自然は、自然現象として季節的推移にしたがってその相貌を変化するのであるから、自然を描写すれば当然その季節が表現されるであろう。⁴⁷⁾

したがって、日本の美術作品は、多くの場合季節感をおびている。言い換えれば、季節を示

45) 源豊宗「日本美術における秋草の表現—日本美術の様式的性格」、『手塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、5頁。

46) 源豊宗「日本美術における秋草の表現—日本美術の様式的性格」、『手塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、5頁。

47) 源豊宗「日本美術における秋草の表現—日本美術の様式的性格」、『手塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、6頁。

す表現が多いということである。それゆえに、「日本絵画の典型」と言われた《源氏物語絵巻》のような物語的場面を中心とする描写、そして、自然の背景を必要としない作品でさえ、桜、萩、すすきなどが描かれ、何れも季節を明示している。

そして、そのような季節表現の中、とりわけ秋が一番多い。というのも、秋というのは、時間の経過を最も強く意識させる季節であって、万物の旺盛なる夏と静寂なる冬を繋ぐ季節であるので、うつろいという意識を一番深める季節である。秋の風物としては、自然の秋草が多く描かれている。それは秋草を知的な観照によって理解し表現しようとするもので、秋草そのものを表現しようとするのではなく、秋草のイメージによって誘発された秋のうつろい、すなわち、秋の情趣を表現しようとしているのである。それらの秋草は、しばしばすすきであり、萩の花であり、藤袴であり、女郎花であったりする。藤原時代以降の各時代の多くの作品に秋草が描かれている。実際、藤原時代より以前、日本の芸術が未だ芸術的な意欲を自覚していないといわれる天平時代に成立した『万葉集』さえも、秋草を描くものがたくさん現れている。そこに日本人の秋草への深い愛を見出せる。

だが、日本美術を貫いて流れている美意識や美的表現の象徴が秋草だというのは、単なる日本人の秋草に対する趣味や愛というだけに止まらない。そもそも、日本の美術は前述したように、情趣主義により対象そのものを描くのではなく、物語でさえ、人生そのものを描写するのではない。源が主張するように、「作者の関心はあくまでも絵画的な造形性であり、そして本質的には文学的である情趣性であった。その事はまた日本美術における秋草の性格であったのである。⁴⁸⁾」

繰り返しに言うが、源は美術の特徴をつかむには、表出、造形、美の三つの面からとらえるべきだと主張する。日本美術の特色については、第一の表出において、対象としての物の客観性を西洋近代美術のように忠実に写すのではなく、主観の対象に対する感情や情趣の表現を優先すること、第二の造形において、対象を客観的な空間においてではなく、むしろ空間性の制限を越えて、平明的に簡潔に造形すること、また第三に、より多く情操的感性としての優美を追求することに収斂されるわけである。その三つの面を、源はそれぞれ情趣性、平明性と優美あるいは装飾性と特徴づけた。

情趣性の面においては、日本の美術は主観が対象によって誘われ出てきた情緒や感動を、また逆に対象を通じて表現しようとするのである。それは日本人の根本にある時間的世界観を抜かしては理解できないことを意味している。常に人生を語る日本絵画の典型のひとつである絵巻を例にとれば、絵巻は人生そのものを描写するのが本来の目的ではなく、むしろ人生を主題とし、時の流れの中で「生」から生み出された感動や情趣の内容を描いて表出することを目的としている。その意味では、時間の経過、秋のうつろいを感じさせる秋草が日本の美術の象

48) 源豊宗「日本美術における秋草の表現—日本美術の様式的性格」、『手塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、12頁。

徴と見られるわけである。

また平明性においては、日本の美術は、常に事物の三次元的空間性を度外視し、平面的な形で作られている。日本の美術は彫刻を発達させず、常に絵画が美術の中心であったのもそれが理由である。事物を平面的に形づくるのが、輪郭線で描写するということになる。源によれば、日本美術は本質的に線的美術であり、線は常に躍動感を帯びている。時の流れを表現するには必然的に線が要求される。そこに美しい曲線をもつ、なよやかな姿の秋草を連想すると、まさに躍動感を帯びる線のイメージが自ずと出てくる。

さらに、第三の優美と装飾性であるが、秋草の姿に、時の意識における感動とわが人生の共感の中での美を感じとるわけである。すすきの曲線がもつ美しさ、萩や女郎花のつつましい花やかさ、秋の草むらが律動的になびく風景もその意味で優美そのものであろう。その点に触れて、秋草をよく描いている光琳について源はこのように語っている。

日本芸術の特色は、あくまでも表出の面では情趣性、造形の面では、装飾性すなわち美的抽象化を本質とする所にあった。その点では尾形光琳は典型的な日本の作家であった。或はこうした日本の特色の最も濃熟された作家といってもよい。光琳の作品には意外と秋草の絵の多いのもその故である。⁴⁹⁾

この主張に従えば、光琳の画筆による、装飾性に富み、画面中にリズムカルに配列されたあの秋草たちは、日本の美、日本の情趣そのものの化身だといっても過言ではない。だが、そういう光琳の作品に秋草が多く描かれるのは日本の特色が要求したからという逆説もまた興味深い。すなわち、日本の特色を最も代表する作家であるから、必然的に秋草を多く描く、という意味合いが仄めかされる。ここに、源が作った「秋草の美学」に立脚する秋草と日本的な特質における密接な関係性の一端を見てとることができるであろう。

このように、源の秋草の美学と情趣主義は、日本美術の情緒性や、平明性、また、優美性の三つの特質から、秋草というイメージが相応しいと考えられる。秋草そのものの意味でも、象徴的な意味でも、日本美を通底して流れる美意識ないし美的感覚は、秋草に象徴されているということが鮮明になる。その秋草の美学を解くキーワードとして、日本美術の神髄である情趣主義は、藤原時代の和歌や『源氏物語』に代表される物語文学、そして、そこから影響を受けた大和絵などにおける物語性や抒情性、さらに、狩野派が牽引した日本の水墨画の優美な枯淡性、加えて、風俗画にみられる庶民的情緒性、また、花鳥画、そして、後に現れた宗達と光琳の感性的装飾性、続いて、江戸の文人画に見られる瀟洒な美と縹渺性、応挙や呉春が打ち立てた新しい日本の絵画の写實的輕妙さ、浮世絵における人間性、明治の浪漫主義と昭和の知的造

49) 源豊宗「日本美術における秋草の表現—日本美術の様式的性格」、『手塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、14-15頁。

形主義の中にずっと貫かれている性格であり、その象徴がまさに秋草である。そのような巨視的美術史論を築いた源について、辻惟雄（1932-）氏は次のように称賛している。

（前略）、現在も研究の第1線に立って活躍する氏が、上山春平氏を聞き手として、日本美術の各時代を論じたもの。そこに一貫して変わらぬ日本の情趣主義を、氏は「秋草の美学」ということばで捉えている。このような幅広い視野とロマンティシズムをあわせ持つ学者は、今後もう現れないだろうという感銘を読後あたえられた。⁵⁰⁾

いずれにせよ、源の目の中における日本美を一つの言葉で特徴づけると、それは情趣主義だといってよい。そのような情趣主義に根ざす美術、「秋草の美術、それはたしかに世界美術において、日本のみが占めている独自の表現世界である⁵¹⁾」と源は言っている。しかし、宗教、文化をはじめ、あらゆる面において中国ないし朝鮮半島の影響を強く受けた日本という国の美術が、果たして本当にそうであるかどうかは検討すべき問題である。

おわりに

本来、中国から日本に何らかの新しいものが入ってくるとするならば、とうていそのままでは受け入れられない。必ず日本という土台に見合った改変が必要とされる。その改変作業は、まさに日本芸術の宿命である。したがって、中国から入ってきたものが、必ず日本の情趣主義によって日本的に優美化される、と源は強調する。枯淡が優美となったところに、わびとか瀟洒など日本的美意識が出てくるという。

もちろん、日本の美術は中国美術を母胎として成立したものである。その前提を否定すれば、もはや議論は成立しない。しかし、その成立を前提とする中国絵画から受けた影響を看過してはならない。しかも、その場合でも、中国絵画は画題や描かれる対象の源泉として存在するだけでなく、様式上でも深く日本美術と関わっているのではなからうか。果たして、日本独自の画風といわれる大和絵には、中国絵画の様式を見出だすことができないのだろうか。

秋草の美学に関して言及すれば、たしかに、中国絵画では、秋草というものを見ることは難しい。中国作品においては、寓意のある花がしばしば描かれた。牡丹、芙蓉、梅などが圧倒的に多い。たとえ一見、名も知らず、雑草のように見える草であっても、漢方薬となる素材であったり、吉祥の意味を持ったりする場合が多い。それが中国古来の理想的思想や祥瑞の観念に合致するからかもしれない。それに対して、日本の場合、立体感のある牡丹などの花ではなく、

50) 辻惟雄『日本美術の見方』（岩波日本美術の流れ7）岩波書店、1992年、11頁。

51) 源豊宗「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格」、『手塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、19頁。

形にもなりにくいすすきや女郎花などが好まれる。その点は日本美術における平明性とも合致しているといつてよい。加えて、地味なすすきなどが容易に人々に故郷の風景を連想させることから、秋草が日本人の美意識の原点だという言い方に納得させられるのではなからうか。その点において、もしかすると、秋の草むらが美しく揺れ動く風情は、多くの秋草を描く絵師たちの心の中にひらめく原風景であるかもしれない。

秋草が象徴する情趣性や装飾性、そして優美性に関しては、必ずしも日本独自の様式とは言えないだろう。これまで検討してきたように、中国絵画の中にも、情趣性や装飾性、そして優美性の表現が決してないわけではない。この点については、より相対的に比較検討すべきではなからうか。

中国の場合でも、唐代におけるように、美術などの文化面が絢爛と開花した時代であっても、外来の影響を大いに受けたわけである。その意味で中国の影響のもとに、独自に展開を遂げた日本という境界の美術の本質の様式は、より複雑で重層的であると考えべきではなからうか。

島国の日本は、古代より中国や朝鮮から、そして、近代になって西洋から、次々に外来文化を受け入れたが、そうした姿勢は、海外の文化に憧れ、それを吸収しようとする積極性の顕われだと考えられる。しかし逆に考えるなら、そうした姿勢から生まれるもう一つの態度として、海外文化の導入にある種の危機感を抱き、「日本的」という文化をあえて保持しようとする保守的な側面も浮上してくるのではなからうか。独自を強調するということは、荒波に揺り動かされる日本文化を凝視して、文化交渉の激しさ、厳しさの一端を露わにすることでもある。「秋草の美学」もまた、日本美術をめぐって独創的な思考を展開させた源豊宗という一人の日本人美術史家が、自己のアイデンティティの確立を目指すために構築した美術史観であるといつても過言ではなからう。