

源豊宗の漢画研究について

——宋元絵画の日本化にいたる経緯を中心に

施 燕

About the study of the Kanga by Minamoto Toyomune

— Mainly on the process lead to the Japanization of the pictures from Sung and Yuan

SHI Yan

This paper is mainly about the study of the Kanga by Minamoto Toyomune. Here Kanga is defined as a kind of Japanese paintings that occurs when having an intake of the paintings shipped from the Sung and Yuan dynasty in the Muromachi era. While focusing attention on the Japanization of those Chinese paintings, I inspect it by contrasting the paintings painted by the Japanese painters of the period from early days of the transmission to the time that the Kanga has been established, whom Minamoto had ever evaluated to those of the Sung and Yuan. Also, the comments by Minamoto will be kept in grasp to find out something that may help elucidate “the aesthetics of the autumn flowers”.

キーワード：漢画、宋元絵画、日本化、「秋草の美学」

はじめに

巨視的な美的概念「秋草の美学」の提唱者である源豊宗（1895-2001）は日本美術史上における各時代を論じた上で、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⁾。源によれば、日本の芸術を通じて流れているものは情趣主義である。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、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っている。その感情や性格、つまり情趣主義を源は、秋草を象徴として捉える。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。

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1 序説』、思文閣出版社、1978年、3-19頁。

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。必然的に日本人の情趣主義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である。日本美術の本質を貫いて流れていたものは、いうまでもなく、大和絵の本質であるといつてよい。すなわち、「秋草の美学」は大和絵を対象とした美的概念になる。ここに一つの問題点が浮上する。

日本の絵画史は、十四世紀に入って、宋元の水墨画が支配的地位を占め、十六世紀以降は狩野派が発達させた漢画、さらに、後は円山派と四条派などによる新様式が主流となって展開した。したがって、日本の絵画史では漢画が重要な構成部分を占めていることは間違いない。それにも関わらず、日本絵画の中に流れている「秋草の美学」に関して、源は大和絵だけを対象として捉えたように見える。はたしてそうであるかは、源が構築した「秋草の美学」を解明するためにきわめて重要な一步であると考えられる。

本論文では、源の漢画研究に着目する。ここでは、漢画とは「室町時代に摂取した宋元絵画を基盤として発生した日本画を意味する」²⁾とあらためて設定し、中国から伝わった宋元画風の日本化に焦点をあて、中国絵画との比較を加えつつ、日本における宋元絵画の伝来時期から漢画の成立にいたるまでの、源が評価した画家を取り上げながら、考察を行う。源が強調した「秋草の美学」の独自性を検討することを念頭に置きながら、源の美術史観について一考を提示したい。

第一章 漢画に滲み出るもの

源によれば、日本は遣唐使の廃止後、平安後期の藤原時代から外国の影響を日本独自のやり方で消化し、日本独自の文化を発達させはじめた。特に、芸術においては、第三の人間のための芸術の段階に入り、芸術面を自覚した意識を持ち、日本人本来の情趣性をより一層華やかに花咲かせた³⁾。それは流麗な仮名芸術であり、『源氏物語』をはじめとした物語文学であり、情緒豊かな大和絵である。中でも、大和絵は、ほかの画風とちがった様式として一貫しながら、後世まで継承され、「大和絵」はすなわち「日本」というラベルが貼られるほどの意義を有している。もちろん、そのすべては日本人の「優雅な民族的嗜好」および情趣主義による産物といつてよい⁴⁾。それは源のいわゆる日本美の原点でもある。だが、一つの疑問点を挙げると、原点にある大和絵が完全にそのまま継承されていったわけではない、ということである。

鎌倉時代後期から室町時代にかけて、日本はふたたび中国文化に席卷された。禅宗の伝播とともに、担い手の禅僧たちがもたらした宋元絵画が日本の画人の間に「宋元画」という風潮を引き起こした。源

2) 源豊宗「室町時代の絵画」、『文化財講座日本の美術2 絵画』、1977年、源豊宗『日本美術史論究5』、思文閣出版社、1979年、7頁。

3) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、59-97頁。

4) 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1 序説』、思文閣出版社、1978年、3-19頁。

の言葉に従うと、「室町芸術の主導的ジャンルは宋元画であった」⁵⁾ように、当時の日本では、宋元画は一つの絵画のジャンルであった。ここでは、「宋元」という言葉はかなり限定的な意味であり、本来中国の時代区分を意味するというより、むしろ「宋元」という様式的範疇の意味を指すと考える。実際「宋元」だとはいえ、漢画成立当初、日本の画家が摂取したいいわゆる「宋元」的画風は宋のほうに偏っている。現在日本に収蔵されている元の作品は、宋のものよりずいぶん少ない。これについて、中国美術史研究家であるジェームス・ケーヒル（James Cahill、1926-2014）は詳しく解説している。

伝統的に、日本人にとって元代絵画とは、宋代の名残りとして、いわゆる「宋元」と呼ぶうちの第二義的小部分でしかありません。今日、元代絵画は歴史的にみて十三世紀後半の一種の芸術的変革に続いて起こる新方向であるとの見方が優勢になっていますが、こうした見方は日本では近年まで受け容れられず、いわゆる元末四大家のようにこの方向を決定づけた画家の作品は近代まで無視され、蒐集されることもなく過ごされて来ました。これは明らかに禅僧や足利将軍など日本の早期の中国画鑑蔵家たちの趣味・態度によるものです。⁶⁾

要するに、宋との交通が元より頻繁に行われたのも原因であるかもしれないが、長い間、元の絵画より宋の作品が好まれてきた。ケーヒルはこれが早期の禅僧と権力者の好みだと解釈している。これについては後にまた論じる。

こうして当時の日本では、他国の絵画を自国で一つの芸術ジャンルとして取り扱うほどに、中国文化への憧憬をうかがい知ることができる。その憧憬によって、宋元画が日本中に大いに広がり、やがて大和絵師の作風までもが宋風に感化された⁷⁾。またその頃、時勢の変化により大和絵本来の優雅を失ってしまい、大和絵はいったん衰退した⁸⁾。その中で、いよいよ一つの新しい傾向として漢画の登場となる。漢画というのは、「宋元絵画を基盤として発生した日本画を意味する。それは十五世紀の如拙、周文に始まって、十六世紀中葉、狩野元信において確立する作風である。」⁹⁾

伝来当初の水墨画は、いうまでもなく日本人にとって「異国の芸術」¹⁰⁾であった。大和絵の絵師によってそれらは模倣されたが、いかに彼らが腕をもっている、しよせん形式だけしか描けないという¹¹⁾。何

5) 源豊宗「室町時代の絵画」、(『文化財講座日本の美術』2 絵画)、1977年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、3頁。

6) ジェームス・ケーヒル（James Cahill）新藤武弘訳『江山四季——中国元代の絵画』、明治書院、1980年、15頁。

7) 源豊宗「室町時代の絵画」、(『文化財講座日本の美術』2 絵画)、1977年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、5頁。

8) 源豊宗「室町時代の絵画」、(『文化財講座日本の美術』2 絵画)、1977年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、6-7頁。

9) 源豊宗「室町時代の絵画」、(『文化財講座日本の美術』2 絵画)、1977年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、7頁。

10) 源豊宗「日本水墨画の成立」、『禅文化』第八二号、1976年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、65頁。

11) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、126-127頁。

しろ、中国水墨画の神髄は骨法用筆にある。したがって、日本美術史における水墨画というものの始まりには、可翁宗然（生没年不詳）、鉄舟徳濟（生年不詳-1366）と玉畹梵芳（1348-?）というような人が挙げられるが、それらの人が「禪的精神をゆたかにおび、日本人離れした深みのある筆勢を示している」かつ「散発的に存在している」ため¹²⁾、源は日本美術史の流れとしては認めない。つまり、それらの禅僧画人がある程度中国絵画の精神を体得し、それを画面に表現しようと試みたが、日本では共感を得られなかったのもまた事実である。

しばらく経って、十五世紀に入ると、如拙（生没年不詳）という禅僧が現われ、その代表作の《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しており、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一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。¹³⁾日本水墨画の系譜は常に如拙を祖としている。しかし、源には如拙に対して次の評価がある。

如拙の名は絶海和尚が、大巧如拙という意味から与えた画人としての名であるが、今日知られる三点の作品がどれも禪的テーマで、果たして山水画の如きを画いたかは明らかでない。ということは彼が画壇的な画家としての存在であったかを問題とするのである。¹⁴⁾

すなわち、如拙の絵を前代の禅僧たちのものと比べれば、いかに絵画としての芸術意識を強めているといっても、やはり鋭い禪的機鋒がうかがわれるということである。いわば、いまだ完全に禅機を表すための象徴的表現手段から脱出していないという。ここにある源の美術史観を考察する際に注意しなければならない点は、芸術に対する意欲の問題である。源は日本の美術が藤原時代から始まるという独特な見解をもっているが、まさしくそこに突きつめた問題が存在している。つまり、芸術に対する十分な自覚的意欲がなければ、芸術は成り立たない。藤原時代を始まりとする源の設定は、藤原時代においてはじめて、日本の美術は中国や朝鮮の影響を受けた上で、自覚した美意識と創作意欲をもって、独自の発展を遂げたからに他ならない。

要するに、源の評価によれば、如拙の絵画はどちらかというと、宗教芸術に近いと理解して差し支えがなかろう。如拙には未だ宋元絵画を日本的様式に改変しようという発想と意欲が現われていないと源は考えるのであろう。祖であるとはいえ、如拙に対して源は、それほど高い評価を下していないわけである。

そして、次に日本の漢画に大きな貢献を果たした人物は如拙の衣鉢を継いだ周文（生没年不詳）である、と源はいう。確実に周文筆といえる作品は遺存していないが、伝周文筆の作品を見れば、如拙よりはるかに禅機的要素をやわらげ、より視野の広い山水画の方向に向っているのが分かる。だが、中国

12) 源豊宗「日本水墨画の成立」、『禅文化』第八二号、1976年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、68頁。

13) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、130頁。

14) 源豊宗「日本絵画における骨法用筆」、『日本美術工芸』第四一三号、1973年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、97頁。

画家の影がまだ前面に色濃く出ている。宋の馬遠、夏珪のいわゆる辺角山水的な構図が明らかである。それについて、源も肯定的な意見を出している。

周文筆の確実なものは、学界ではまだ定説を見ないが、いわゆる周文の作風は、近景に枝ぶりのけわしい樹木数株の陰に茅屋をのぞかせ、中景には突兀として聳ゆる剣の様な山、遠景には水をへだてて縹渺として彼方に、かすかに起伏する連山を見せているのが普通である。これらの山水画は幽玄な自然の風趣を表現するのであるが、それは、これらの日本の水墨山水の源流が、宋の馬遠や夏珪に置かれているように、中国の専門家の作風を学んでいるにほかならない。¹⁵⁾

宋元絵画のいわゆる三遠、高遠、深遠、平遠をそれぞれ分析した上で、源は周文様式が宋の画家を学んだ結果に違いないという結論を出したわけである。ただ一つ、この三遠の中、特に平遠について、源は周文が平遠的表現の方に重点を置いてとりいれたという¹⁶⁾。それに関して、源はその中には日本芸術の一般的特質としての「平明性」¹⁷⁾の作用があると解説している。

周文がこのような平遠的な構図を展開してきたことは、ある意味では彼の内なる日本民族の然らしむるところであったとみても、必ずしも牽強附会ではないであろう。それはまた、輸入された異国芸術様式に、日本的感性がおもむろ浸潤してゆく過程だともいってよい。¹⁸⁾

もちろん、この主張を簡単に否定することはできない。しかし、否定できないとはいえ、現在残っている中国、日本及びアメリカに収蔵されている当時の作品の中、平遠を重視した作品は、実際のところ少なくともなく、むしろ多いと思われるほどである。もっとも、南宋の宮廷画家である馬遠（生没年不詳）や夏珪（生没年不詳）らはひとまず南宋の都である臨安（現在の杭州あたり）のような江南の水郷に惹かれて瀟湘八景風に平明な景観を描いた。また、南宋末になって、需要層の間に瀟湘八景図のような山水図への関心が高まるとともに、銭塘や西湖をモチーフとした平遠的構図が中心となる作品が数多く描かれたと考えられている¹⁹⁾。加えて、南宋頃の水墨画山水において一つの傾向として、花鳥画のように平面的にモチーフを配置し、より装飾的になったという面も確かである²⁰⁾。よって、平遠的構図への関心は

15) 源豊宗「禪の美術」、『華道』第二七-二号、1965年。源豊宗『日本美術史論究 5 室町』、思文閣出版社、1979年、205頁。

16) 源豊宗「周文様式の成立」、『大和文華』第四六号、1967年。源豊宗『日本美術史論究 5 室町』、思文閣出版社、1979年、87頁。

17) 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 1 序説』、思文閣出版社、1978年、3-19頁。

18) 源豊宗「周文様式の成立」、『大和文華』第四六号、1967年。源豊宗『日本美術史論究 5 室町』、思文閣出版社、1979年、87頁。

19) 宮崎法子「南宋時代における実景図」、嶋田英誠、中澤富士雄『世界美術大全集 第6巻 南宋・金』、小学館、149-162頁。

20) 藤田伸也「日本伝世の南宋絵画」、嶋田英誠、中澤富士雄『世界美術大全集 第6巻 南宋・金』、小学館、163-172頁。

必ずしも日本においてだけではなく、源のいう周文様式の好みは、「日本的感性」からきたというよりも、むしろそれは互いに共振しあっているひびきだといえよう。

話を周文に戻すと、要するに周文に対して、源の評価ははっきりしている。つまり、周文は馬遠や夏珪のような峻厳かつ枯淡というべき作風を学んだ。だが、その作品においては、すでに日本の感性的なものが自ずと好む様式を選択し、徐々に表面へと滲み出てきた、と源が評価しているわけである。しかし、それと同時に、周文の作風はやはり変化と創造性に乏しい。いわゆる「非創造的な劃一性」²¹⁾がそこに横たわっている。なぜならば、馬遠や夏珪のようないわゆる宋元画風は「日本人の主体的な芸術意欲によって創造されるには、作風の余りに異なるものであった」²²⁾からである。すなわち、そのような画風は異質なものであって、取り入れはしたものの、改変するまでの余裕がなかった、というわけである。ここにおいて、わたしは源の思考や感情にやや葛藤的なものがあらわになったのではないかと感じる。源は迷い葛藤していたに違いない。つきつめて言うと、異質なもののの中に好みに合うようなものが見つかって制作を進めたものの、実は創造性に乏しい、と源はいう。批評眼をもつ一人の美術史家である源に対して、それは間違っているとは言えないかもしれないが、好ましい要素があった以上、異質なもの強調しすぎるのも若干強引ではないのかと考える。また、源は日本美術が中国からの影響を受けたと認めながらも、そこに極力、改変や創造性を求めている。それも中国から素早く離れて、より「日本的」に変容すべきだ、と源は主張しているように思われる。そうした思考は、一つの評価基準あるいは一傾向として、周文に関してのみならず、源の美術史観の全体を貫いているといっておきたい。そういう傾向の顕在が、源の雪舟等揚（1420-1506）に対する評価を大いに左右している。

雪舟への評価に関して、源はその価値をもちろん否定してはいないが、興味深いことに、源の研究の集大成である『日本美術史論究』全六巻の中、第五巻の「室町」には、源がすでに発表した諸論文のうち、室町時代の美術を扱ったものを収録したはずであるが、雪舟を中心に論じた論文は見当たらない。また、「日本水墨画の成立」²³⁾という一文は、日本における水墨画の成立初期から確立までの流れを総括的に論じているが、その中、雪舟の名は破墨と潑墨を説明する時に、中国の画僧玉潤（生没年不詳）の瀟湘八景図のような水量墨章の秀潤な趣のある画風の作例として、日本では雪舟のいわゆる「潑墨山水」を例として挙げるのみである。それ以外はほぼ論じられていない。唯一正面から詳しく論じられた箇所は、「禅の美術」に属している「黙庵の白衣観音と雪舟の達磨」²⁴⁾の一文にある。これ以上、源の雪舟に対する評価は贅言を要しないであろう。おそらく、雪舟は明に渡って本場の中国水墨画を研鑽したこともあって、その芸術には中国的な厳しさと禅僧としての雪舟自身が表した逞しさが前面に出ているにち

21) 源豊宗「日本の風景画」、『日本美術工芸』第四一一号、1972年。源豊宗『日本美術史論究1 序説』、思文閣出版社、1978年、201頁。

22) 源豊宗「日本の風景画」、『日本美術工芸』第四一一号、1972年。源豊宗『日本美術史論究1 序説』、思文閣出版社、1978年、201頁。

23) 源豊宗「日本水墨画の成立」、『禅文化』第八二号、1976年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、61-75頁。

24) 源豊宗「黙庵の白衣観音と雪舟の達磨」、『華道』第二七-三三号、1965年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、206-210頁。

がない。すなわち、中国から離れることなく、そして、自覚的な人間的意欲の乏しいところが雪舟の作品に見出されるわけである。こうして、中国絵画からの脱出と、自覚的な人間的意欲の表出という二つの基準を通じてみると、源の美術史観がくっきりと浮かび上がる。

第二章 漢画の成立

雪舟が禅宗隆盛時代において水墨画の最盛期をかざった人物だとすると、相阿弥（生年不明-1525）はまた異なる時代を迎えつつあった。相阿弥に関して源は大いに評価している。時代背景として、相阿弥は、室町時代の後半に生き、中国的水墨画の冷峻さが下がるとともに、宋元絵画の厳しい画風から解放されつつ、日本本来の民族的なものを徐々に回復していき、その後それを全面的に展開していくことになるという。中国ではその時が明の後期にあたり、元の文人画流行の風潮をへて、水墨画も宋の様式とはずいぶん異なる方向に向かっている。

相阿弥は、源によって「新しい様式の開拓者」²⁵⁾であり、「日本美術史上の第一級の作家」²⁶⁾であるといわれ、彼の優れた点は、つまり当時流行っていた馬遠、夏珪様式に制限されていないこと、および狩野派の様式に大いに影響を与えたことにある。源の評価は次のとおりである。

（前略）（相阿弥は）高彦敬様のいわゆる南画的作風を、雪舟よりも一段とはっきりした意識をもって、自己の画風として樹立したことを明示し、彼の日本美術史における重要な意義を物語っている。彼はまた狩野元信（1476-1559）に濃厚な影響を与え、狩野派なるものの成立に大きく寄与している点にも、その美術的役割の著しいものがある。²⁷⁾

また、狩野派の樹立者としての元信の芸術に寄与したことについては次のように述べている。

元信の筆になる妙心寺東海庵の「瀟湘八景図」は、相阿風の披麻皴によって描かれている。また相阿の作品に屢々見られる綿雲のようなもりもりと湧き立つ雲烟も、元信画に常に見る所である。その意味では狩野派の出現に果たした相阿の役割は極めて大きいものがあったとっていいであろう。²⁸⁾

25) 源豊宗「相阿弥の作風」、『美学研究』第四編、1966年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、129頁。

26) 源豊宗「相阿弥の作風」、『美学研究』第四編、1966年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、144頁。

27) 源豊宗「相阿弥の作風」、『美学研究』第四編、1966年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、141頁。

28) 源豊宗「相阿弥の作風」、『美学研究』第四編、1966年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、142頁。また、源に従うと、相阿は相阿弥の略称である。原文は「相阿弥はつぶさに真相阿弥陀仏と称すべきであるが、当時の禅林の風にしたがって名の上の一字を略し、更に阿弥陀仏の下二字あるいは三字を略して、相阿弥もしくは相阿と称するのである。」同掲書123頁。

要するに、見渡すところ、全面的に宋の馬遠、夏珪の画風に傾倒している画壇において、相阿弥が特に元の高克恭（1248-1310）（日本では高彦敬の名として知られる）の様式に目をつけ、自己の作品に試みたことを見逃してはならない。そこにもたらされた高克恭の様式を元信は摂取して、狩野派の創設に大いに命を吹き込んだということであろう。宋の厳格な画風より、随分やわらかい雰囲気描かれている高克恭の様式、いわゆる文人画風の様式をひと足先に取り入れることは、日本民族本来の感性が働いているからだと言は主張しているに違いない。

源が言及した「瀟湘八景図」を見ると、左隻の部分においては、画面の構図と描かれている要素は、一般的に中国の山水画に見てとれるものであるが、山の描き方は明らかに高克恭の山（実は「米法」）から由来したものに違いない。人物の視線から遠くへと展開していく平淡な水面の上に、いわゆる高彦敬様の山が描かれている。平淡な水面に対して、山の方はどっしりとした印象を与え、その山は少々画面に馴染まないような違和感がある。漢画成立早期の画家が、中国画風を採り入れようとする際、中国様式の運用に未熟なところが見てとれよう。

ところが、高克恭の作品をさらに検討してみると、実際、高克恭が描いた山は、相当に重量感をそなえた山である。そこには相阿弥が描いたのとはまた別な雰囲気が漂ってくる。こうして、相阿弥が高克恭の山が持つ重量感を減少させ、画面の構成に平衡性を工夫した痕跡が物語られているのである。これが、いわゆる源のいう日本人の感性による平明性への転換ということであろう。

しかし、源によれば、やはり相阿弥は日本化を遂げた漢画を成立させた人物とまでは評価されていない。その大きな原因としては、本質的に相阿弥の画風が、いまだいわゆる周文様式に支配されているからである。その例作として、源は相阿弥の《柳鶯図》を挙げた。その作品は相阿弥（生没年不詳）との私淑関係に及んで、「牧谿に共通な潑墨的な秀潤な、かつ、日本人には一種の情感性として受け取られる表現がある」²⁹⁾、と源はいう。時代を超えて、かの装飾的な情緒に富んだ作風の持ち主である俵屋宗達（生没年不詳）も、同じ題材の《白鶯図》を描いている。それと比べると、相阿弥の方は、瞬時にその圓潤さを失い、宋風かつ禅風的感觉を目立たせている。一方、宗達の方は、室町の清澄感を感じさせるが、円滑な曲線により全く表情が異なるかわいらしい鶯を生み出した。しかし、部分的には、日本の装飾主義を最も代表している琳派の創業者である宗達が、いかに宋元絵画を研究したのか、という一端をうかがうことができよう。

また、相阿弥に関して注目したいのは、いわゆる阿弥派の能阿弥（1397-1471）、芸阿弥（1397-1471）、相阿弥の三人とも「自律的な個性的作家」³⁰⁾だと源は評価している。ここでとりあげたいのは、伝能阿弥筆の《三保松原図》であるが、その画面の左下にある松原が、シルエットで描かれ、雲烟に隠されつつ、限りなく延々と奥へと向かっていくような描き方も、おそらく先に論じた高克恭系統の作品から影響を受けたと考える。しかし、高克恭の作とは全く違う風韻が出ている。この能阿弥の方は高克恭の描き方

29) 源豊宗「相阿弥の作風」、『美学研究』第四編、1966年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、147頁。

30) 源豊宗「相阿弥の作風」、『美学研究』第四編、1966年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、128頁。

を取り入れたかもしれないが、少なくとも、長谷川等伯（1539-1610）の《松林図》、また琳派的な要素が含まれているのではないかという印象を受ける。

ところで、いよいよ相阿弥の後、漢画の成立者元信にたどり着いたのであるが、元信については、源による評価は、実のところ集中的になされておらず、所々で散発的に論じられているにすぎない。しかも、多くの場合、相阿弥が元信に影響を与えたという事実を中心に強調されている。また、それを日本の漢画の一つの特徴としてとりあげている。

じじつ狩野派には相阿弥的作風が後まで見出される。狩野派は漢画の日本化に、その一つの特徴が数えられるのであるが、相阿弥との関係もまた大きな寄与となっているのである。³¹⁾

言い換えれば、相阿弥の画風は、狩野派に取り込まれた後、濃厚に現われていなくても、決して欠落したことはない、と源は言っているのであろう。相阿弥の画風はすなわち元の画家から摂取した南画的な、潑墨的な、水気を含めているような軟弱かつ平淡で、解明的な様式であり、図様化とでもいえるような作風である。そういったところはおそらく、狩野派が創った日本の漢画系絵画に常に潜んでいる日本的ものの一面である。それを源は「秋草の美学」にとりあげて、日本美の中に途切れなく貫いているものは秋草によって象徴できるという「秋草の美学」の一つの立脚点ともなる。しかし、そういった相阿弥的なものは、相阿弥が雑多な中国様式の中から選択したものである。それはもちろん、日本人本来の感性による審美的選択に違いないが、その一方、中国の雑多な様式の中、そういう日本人の感覚と合致した様式が存在することも否定できない。

事実、日本で発展した漢画の系統が、いわゆる室町時代に流入した宋元絵画、つまり馬遠や夏珪の破墨にもとづく作風であり、強い筆意を表した線描や皴法で構成された表現である。狩野派に流れる伝統もそういう系統のものである³²⁾。いかに牧溪や玉潤のような潑墨を中心とした秀潤な芸術を崇拜しているといわれても、牧溪の様式を和様化させた漢画のジャンルは、結局のところ日本では発生しなかった。

つまり、以上のことから言うと、漢画が成立する過程の中、結果的には、本来日本民族の好みに合わない強い筆致や厳しい精神に基づく様式を主に取り入れ、本来の趣味に合うような秀潤な作風へと変化させた様式は、ほんの一部分しか占めていない、あるいは本来好みに合わない様式に飲み込まれているといってよい。こうした矛盾する現象が生じる原因は、おそらく日中美術交渉の実相を解明するのにつながるかもしれない。源はそういう現象自体については触れていないが、相阿弥における南画趣味の背景を説明する時に、南画様式と北画様式について述べた次の文章がある。

室町時代に流入した水墨画は、おおむね厳格ないわゆる北画であるが、中国はすでに、十四世紀に入ると、南画様式が勃興し、日本の室町時代に当たる明に至ると、全く南画の時代を出現したの

31) 源豊宗「日本の風景画」、『日本美術工芸』第四一一号、1972年。源豊宗『日本美術史論究1 序説』、思文閣出版社、1978年、203頁。

32) 源豊宗「大徳寺」、『大徳寺』、1958年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、284頁。

である。しかも日本では、宋風の厳正な作風が支配的であった。しかし必ずしも、南画に対して盲目だったのではない。³³⁾

この文章は、もともと相阿弥が格別に南画への関心をもっていただけで述べられた説明であるけれども、それは一方で、厳格な宋風絵画に対する関心と比べて、南画への関心が少ないということの証明にもなると考える。それも、中国では南画が全面的に流行した時期に、ということである。

宋風の厳正な作風が支配的であった原因について、源は集中的に述べてはいないが、『日本美術史論究』の中に散在している漢画の受容当初の背景についての説明によれば、厳しい宋風絵画を描くようになった原因としては、二つに分けてまとめられる。たとえば、次の一段落ではこうなっている。

(前略) その主要素が藤原時代に情趣主義に対して、この時代(鎌倉時代)は理性主義的精神であるとなす事は許されるであろう。然るに宋朝文化の性質も格物致知を主張する宋学が示すように、また著しく理性的傾向を帯びていた。そこに宋朝的なものが、鎌倉時代の日本人によって受容せられる契機を有していたのであった。禅宗が鎌倉時代に至って日本に行われるに至ったのも同じ理由である³⁴⁾。

また、次の一段落はこうである。

鎌倉時代の中頃から徐々に浸透してきた宋の厳格枯淡な、禅宗が随伴した水墨画という日本には全く新しい作風の芸術は、日本の画壇に大きな変革をもたらした。それは現代まで余韻を引いている。本質的には明鮮な色彩を好む古典的性格の日本人が、枯淡な水墨芸術を受容したことは、一つには中国文化への景仰にもよるが、また、水墨画の精神的背景である禅宗が、その思想的基盤を造形していたからである。³⁵⁾

要するに、源によれば、その原因は、一つ目は禅宗の流行を含めた時代の背景にある。もう一つは当時先進国である宋の国への憧れにある。また、すでに引用したケーヒルが言うように、中国絵画の蒐集者の趣味も原因の一つである。そのほか、おそらく、宋との間の交通は元より頻繁であったことも考えられる。

そこで、わたしは以上の四点以外に、もう一つ大きな原因を想定することができると思う。すなわち、宋元絵画を一種の異国趣味として捉える際、当時の日本人が従来好んでいるものとは異なるものを、

33) 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1 序説』、思文閣出版社、1978年、203頁。

34) 源豊宗「禅宗の美術」、『仏教考古学講座』第二七―二号、1937年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、153頁。

35) 源豊宗「日本美術における色彩」、『講話』1978年。源豊宗『日本美術史論究1 序説』、思文閣出版社、1978年、441頁。

時にはあえて採用することがあるということである。そこには、趣味の合っているものを異国趣味としてわざわざ取り入れる必要がない、という心理が存在するのではないかと考えられるのである。それとは逆に、偶々当事者が趣味の合致しているものを取り入れた場合、それを第三者が見れば、当事者の好む感覚に根本的に合わないものを受け入れることがないはずなので、好みに合わないものを、好みに合うように工夫した、という一種の誤解が生じる可能性があるとは指摘しておきたい。源が周文を評価する際、周文が平遠的構図を展開させたのは、日本人の感性による中国絵画の改変だ、と述べるが、こうした理解は、おそらく、好みに合わないものを合うように工夫したとする誤解ではないかと考えられるのである。

要するに、源によれば、周文が平遠的構図を意識的に展開させたのは、高遠、深遠のような相対的に立体的な空間表現を好まなかったため、主に平遠的構図を展開して、中国から輸入した絵画を日本の感性によって修正しようとした一つの過程だった、ということになる。しかし、第一章で述べたように、実際、南宋の絵画もそういう平遠的構図が多かったのである。つまり、微妙な差があるにしても、日本と中国ともに共通して平遠的構図を好んでいた。

源から見れば、周文の平遠的構図は、中国絵画から離れるための日本化の一步である。それに対して筆者の主張は、周文が当時中国でも流行っていた平遠的構図を偶々取り入れたということである。それはまさに日本人にとって好ましい様式であった。もちろん、それが日本人の感性に基づく選択であったことを否定するわけではないが、源のいうように、中国絵画からの改変だという解釈は誤解ではなからうか。

ついでながら、藤田伸也（1959-）の説では、周文だけではなく、おそらく、宋元絵画が日本化される過程において、そういう「平明なもの」に対する志向は、「微妙な淡墨法による空間の表出は日本の画家ももっとも苦手とするところで、室町に限らず桃山・江戸時代に入っても、会得した画家は出現しなかった」³⁶⁾ということである。つまり、藤田によれば、宋元絵画における立体空間の表現方法について、日本の画家たちは、咀嚼不足だったという。

周文の平遠的構図に対して、源はそれが日本人の感性から生まれたというけれども、藤田伸也の説では、周文を含めて、日本絵画の平明性への好みは、中国絵画において実現された空間の表出を、日本の画家たちが、うまくこなすことができなかつたからに他ならない、ということになる。

おわりに

浮世絵の価値はヨーロッパ人によって見出され、幕末期に行き詰まっていた狩野派についても、その良さが、アーネスト・フェネロサ（Ernest Francisco Fenollosa 1853-1908）によって理解された。岡倉天心（1882-1913）以降、激しく進行していくグローバリズムとともに、「日本」を世界に発信する必要性に迫られている。文化の前面にあるとでもいうべき表象的な芸術もまた一層の責任を負うことになる

36) 藤田伸也「日本伝世の南宋絵画」、嶋田英誠、中澤富士雄『世界美術大全集 第6巻 南宋・金』、小学館、163-172頁。

う。

こうした美術史研究の動向や世界情勢を踏まえつつ、本論文は、日本における宋元絵画の伝来時期から漢画の成立にいたるまで、源が評価した画家を取り上げ、その評価基準について考察を行い、源が提唱した「秋草の美学」を解明するための一つの鍵として、源の漢画観を示すものである。

宋元絵画は日本に流入した当初の厳格な作風を変えつつも、結果的には継承されていった。それに対して、いわゆる牧溪、玉潤のような本来日本人の好みにより近い作風の方は主流とならなかったのも事実である。こうした矛盾について考えてみると、すでに想定された原因のほか、おそらく一種の異国趣味として、海外の文化を取り入れる際、場合によっては、あえて自分の好みに合わないものを取り入れるという心理的な要因もあると考えたい。しかしその場合、徐々に好みに合っていないものに適合させることが起こり、元々好みに合った部分や共通する部分に対する認識の欠如を招く可能性がある指摘しておきたい。源の漢画観にもそうした共通部分の看過があるかもしれない。

ところで、中国の研究状況に言及すると、未だに日中美術の比較研究は少ない。中でも、日本の絵画について、しばしば歪んだ意見が見られる。その中に、「狩野派は筆意を理解できず、その様式はただひたすら画面に筆を走らせるばかりで、塗りつぶしの繰り返しである。簡潔な線描は明快さを与えるが、それは鑑賞にあたって、同時に深さの欠如をもの語っている。実のところ、そういう画風は日本の絵画が本来もっている特徴である」³⁷⁾ というような完全に中国絵画の立場から見た日本の絵画に対する偏見ともいえる意見もある。

また日本の絵画に対して、何らかの肯定的な評価がある場合でも、そのほとんどは日本の絵画における平面的な装飾性を指摘するものである。もちろん、東アジア世界の中で、あるいは世界全体から見て、日本の絵画における著しい特徴は装飾性である。しかし、装飾性という特質は、日本の絵画のみが占めているわけではない。なぜならば、装飾性ということ自体の境界線はあいまいであって、さまざまに捉えることができるように思われるからである。装飾性ということを論じる際には、ある程度明確な定義が必要だと考える。本論文では論じることができなかった日本化された漢画の装飾性や源の装飾性に対する定義については別稿で論じたい。

源の美術史観に関しては、漢画に対する研究から二つの評価基準を見出すことができる。一つは作品が中国絵画から離脱できたかどうか、もう一つは日本人なりの自覚した人間的意欲が前面に出ているかどうか、ということである。

実際、源の研究においては、所々に中国文化を認める個所が確認できた。源の日本美術についての種々の主張は、単に日本の独自性を強調し、中国からの影響を排除する偏狭な比較論ではないが、それでもやはり、一種の矛盾や葛藤を見てとることができる。源は、日本美術が中国から影響を受けることを是認しながらも、極力、日本的な改変や新たな創造に価値があることを主張している。それも素早く中国から離れて、より「日本的」に変容すべきだ、と主張している。長い間、日本文化に対しての認識不足

37) 趙文江『中国山水画与日本风景画构图研究』、柴宝齋出版社、2011年、56頁（「 」内は筆者訳、原文は南宋馬、夏传到日本の山水画、形成狩野画派、这种大笔挥扫、刷涂、线条概括、简洁但缺少内涵韵味的画风、实为日本画面目的源头。）

からくる誤解によって、日本文化は中国文化の亜流だと思込まれる時期が続いたが、近年ようやく、美術史研究も一国主義的な枠組みを脱して、グローバリズムへと向かい始めたように思われる。

もともと、中国文化の亜流だという考えが、根拠なく捏造されたわけでもない。事実、日本は平安時代から中国文化を大いに摂取し、大陸との交流が途絶えた時期を除いて、交流を活発に行ってきた。絵画史に言及すると、中国から来た絵具を使い、中国の画風や画題を採り入れることで、日本の絵画は、中国から多大な影響を受けたため、中国とは切っても切れない密な関係にある。ここに源豊宗という一人の日本人の苦悩があった。そして、そこにまた、中国文化を評価しつつも、「日本」は「中国」から離脱すべきであるという美術史家の源の芸術観や世界観を窺うことができるのではなかろうか。