

# 源豊宗の「大和絵的本質」について

施 燕

## On the "Essence of the Yamato-e painting" by Toyomune Minamoto

Shi Yan

The Japanese art historian Toyomune Minamoto (1895–2001), proposed "the aesthetics of autumn flowers" (akigusa no bigaku) as being a unique characteristic of Japanese art.

After researching each era of art history since the Fujiwara period, Minamoto came to regard the motif of "Autumn Flowers" as a representational symbol of the Japanese aesthetic sense throughout of art history.

While this unique characteristic is based on the succession of the Yamato-e painting as being an original and unique style of the Japanese paintings from the Fujiwara period to present, it's not the only style of the Japanese paintings. However, Minamoto still saw it as the very characteristic of the Japanese paintings. As a reason, "the essence of the Yamato-e painting" as a keyword can be found intervening between the Yamato-e painting and Japanese paintings.

In order to elucidating "the aesthetics of autumn flowers", this paper will attempt to clarify the relationship between the Japanese paintings and the Yamato-e painting. This will be done by analyzing "the Essence of the Yamato-e painting" in order to see if there is any possible relation with Minamoto's decision to regard the style of Yamato-e painting as the very essence of Japanese art.

キーワード：源豊宗（Toyomune Minamoto）、「大和絵的本質」（the "Essence of the Yamato-e painting"）、日本絵画（Japanese paintings）、「秋草の美学」（"the aesthetics of autumn flowers"）

### はじめに

日本美術史家の源豊宗（1895–2001）が1966年に発表した「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格——」<sup>1)</sup>の一文の中で、日本美術史上における各時代を論じた上、日本美術の本質の象徴を秋草と提唱した。そこから、日本美術の独自性を強調した理念として、「秋草の美学」が形成された。源

---

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。

は「秋草の美学」について、「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」<sup>2)</sup>と主張している。

このような包括的概念の立脚点は、まさに遣唐使の廃止とともに、中国絵画の元に対して日本独自に展開し、そして、変化しつつも途切れなく現代まで継承されてきた大和絵にある。しかし、藤原時代以降の日本の美術史を回顧してみると、十四世紀に入って、宋元の水墨画が支配的地位を占め、十六世紀からは狩野派が発達させた漢画、さらにその後の十八世紀には、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、加えて、十八世紀には文人画も大いに栄えた。したがって、日本の絵画史において実際に大和絵が主流であった時代は必ずしも多くなかったといえる。もっとも、ここで注意すべきは、漢画系の画家集団といわれる江戸狩野に継承された膨大な大和絵の存在であるが、今はそのことは問わないで置く。いずれにしろ、日本美術史を俯瞰的に眺めれば、大和絵でない画風もまた、日本絵画史の重要な部分を占めたともいえる。それにも関わらず、日本絵画の本質を象徴的に示した「秋草の美学」が大和絵に立脚点をおいていることから、源は大和絵を焦点化して捉えたようにみえる。そこには、おそらく「大和絵の本質」<sup>3)</sup>が一つのキーワードとして介在しているからである。

本論では、源による美術史およびその「秋草の美学」を解明する一環として、源が論じている「大和絵の本質」に着目する。その際、源が言及した作品を採り上げながら考察を行う。大和絵の本質は、源が日本絵画から抽出したもので、大和絵にももちろん通用するはずであるが、本来はさまざまな絵画を絡めて論じるべきであろうが、本論の関心は広い意味での日本絵画における大和絵の本質に重点を置くため、むしろ一般的な意味での大和絵とは異なる日本絵画を考察の中心として採り上げる。

## 一 大和絵と「大和絵の本質」

まず源の大和絵に対する概念の全貌を確認する。源は大和絵について次のように述べている。

大和絵とは、概念的にいえば「日本民族個有の芸術精神を、最も濃やかに発揮した画風」という事になる。しかし具体的には、十世紀前半期に発生してから、藤原、鎌倉の両時代を通じて、日本絵画の支配的作風として盛行した画風である。室町時代には、日本の画壇を風靡した宋元画の影響を受けて、本来の大和絵の古典的性格は稀薄となり不純となって行ったとはいえ、時代とともに、発達してきた日本の花鳥画や風俗画において、ことに宗達や光琳における装飾主義の画風においては、それはもはや大和絵の名において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が、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

2) 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1 序説』、思文閣出版社、1978年、19頁。

3) 源豊宗「大和絵の成立——女絵について——」、『関西学院大学文学部記念論文集』、1964年。源豊宗『日本美術史論究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、59頁。

本画においても同じである。<sup>4)</sup>

すなわち、日本独自の画風である大和絵が十世紀から始まって、その本質が現代にまでつながってきた、と源は主張しているに違いない。そのような大和絵の本質を反映させた画風が継承されている過程で、いささか作風上の変化を生じさせたことがあるにしても、根底にある本質からいえば、ほとんど変わりが無い、ということであろう。

また、源によれば、大和絵の根源は早くも弥生時代の土器や銅鐸、そして古墳時代の埴輪にも共通する表現様式から見出せるのである<sup>5)</sup>。ただ、自覚した「芸術的意欲」<sup>6)</sup>という面から考慮すると、そのような本質を反映した表現様式に立つ日本芸術の成立は、藤原時代まで待たなければならないという。ということは、いわゆる日本独自の画風である大和絵の表現は、いったん自覚して前面に出てからは、常に「大和絵の本質」を備えて、大和絵という様式が永続的に潜みながら続いたということになるだろう。この意味では、「秋草の美学」が疑いなく成立するのであろう。

ただ、その場合、日本人による芸術はすべて大和絵的であるとする極端な概念に陥ってしまうのではなかろうか。つまり、日本の絵画はすべて大和絵である、と語っていることになるだろう。なぜなら源に従えば、大和絵は、すなわち日本独自の絵画様式であるため、同時に日本絵画の本質的表現でもある、ということになる。そして、日本絵画には常に大和絵の本質が潜んでいる、ということの意味する。逆に言えば、大和絵の本質が潜んでいる絵画はすべて大和絵と称すべきである、ということになるのではなかろうか。

もともと、大和絵といえば、「日本的」画風であるというのが常識であろうが、それは中国の主題や様式に基づいて描く「唐絵」に対して、日本の人物や風土を日本的様式で描く絵画を「大和絵」と指すのである。すなわち、外の「唐絵」を意識した上で、それと区別するために内の「大和絵」を指すという意味である。すなわち、大和絵は常に外の画風に対する認識があつてこそその「大和絵」である。しかし、多くの日本絵画は、古くから中国から影響を受けたという事実から、外と内の境界線が曖昧で固定していないといえる。ただ感覚的に「日本的」だ、という解釈においては、もはや大和絵を論じることはできないであろう。なぜなら、極端に言えば、日本人が描いた作品は「日本的」だというのは、当然のことである。ここまで見てきた源の大和絵に対する主張は、まさにそのような傾向があるといえる。いったい源が論じている「大和絵の本質」は、日本絵画とどういった関係にあるのだろうか。

まず「大和絵の本質」を確認しておく。ここで注意しておきたいのは、大和絵の本質とは「大和絵の本質」であり、ひいては日本絵画の本質でもある。言葉を変えても、源はほぼ同じ意味合いでそれらの本質を論じていることを念頭に置かなければならない。

4) 源豊宗「大和絵の成立——女絵について——」、『関西学院大学文学部記念論文集』、1964年。源豊宗『日本美術史論究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、59頁。

5) 源豊宗「大和絵の伝統」、『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1 序説』、思文閣出版社、1978年、132-133頁。

6) 拙稿「藤原時代と芸術的意欲をめぐって——源豊宗の美術史観を踏まえて——」、『文化交渉 東アジア文化研究科院生論集』、第3号、関西大学、2014年、41-53頁が詳しい。

源は芸術の特徴をつかむためには、表出、造形、美という三つの面から追求すべきだと主張している。大和絵における「表出」の側面について源は、その特徴を情趣主義的精神とする<sup>7)</sup>。すなわち、生の喜びを追究するという日本人本来の性格から、時間の流れの中で、対象から人間的な情趣、いわゆる「あはれ」を見出す、という精神である。また、「造形」の側面について源は、その特徴として平明性をあげた<sup>8)</sup>。日本の絵画に見られる鮮やかな色彩感覚や平面的で明快さを与える印象がそれである。第三の「美」について源は、大和絵の特徴を優美と装飾性だと主張している<sup>9)</sup>。

また、その本質を見出すことができる最有力の作品として、『源氏物語絵巻』を挙げている。源はそれについて日本民族的性格を発揮している大和絵の「最も典型的なもの」<sup>10)</sup>、さらに「日本絵画の典型である」<sup>11)</sup>と評価している。この絵巻は、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、美という三つの側面を絡ませながら、大和絵の本質を表しているという。

同じく藤原時代で、やや早い時期に作られた作品として、源は東寺旧蔵の《山水屏風》<sup>12)</sup>（図1）を挙げた。中国の風景と人物を描いたこの作品は、当時の見方によれば、唐絵に属する。《山水屏風》は、中国から伝わった粉本を参照して制作されたものかもしれないが、源は人物の描写（図2）に見られる平明的感觉が、間違いなく大和絵から与えられたものだとして指摘している<sup>13)</sup>。作品を確認してみると、確かに、人物は簡潔な線描で描かれていて、単純素朴な表情で表現されている。しかも、その後の絵巻にもつながる人物の顔に施された隈は、おそらく唐の絵画から学んだものと推測されるが、唐の絵画に見られる強調およびある種の緊張感と比較すると、それらはずいぶん和らげられている。そういう変化した特質は、源が主張している大和絵の性格に見出せる平明的感觉であろう。

## 二 「大和絵の本質」と絵巻

藤原時代後期から鎌倉時代に入ると、『源氏物語絵巻』のような絵巻物が盛んに制作されるようになって

- 
- 7) 源豊宗「大和絵の伝統」、『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1 序説』、思文閣出版社、1978年、126頁。
- 8) 源豊宗「大和絵の伝統」、『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1 序説』、思文閣出版社、1978年、127頁。
- 9) 源豊宗「大和絵の伝統」、『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1 序説』、思文閣出版社、1978年、127頁。
- 10) 源豊宗「宗達の芸術」、『ミュージアム』第二五九号、1972年。源豊宗『日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版社、1990年、249頁。
- 11) 源豊宗「日本美術の平明性——日本美術の絵画性」、『創作』第六二—一號、1975年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、36頁。
- 12) 平安時代・11世紀、絹本着色、六曲一隻、146.4cm×42.7cm（各扇）、京都国立博物館。
- 13) 源豊宗「大和絵の伝統」、『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1 序説』、思文閣出版社、1978年、147頁。

た。源は、それは大和絵の成熟につれて、大和絵の本質が要求されるようになったからだと言っている。

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ことは当然といってよい。（中略）絵巻は常に大和絵と結びついてきている。そこには絵巻の特色としての大和絵性の意味がある。

このことは、絵巻の世界が本質的に大和絵様式を要求していることに外ならない<sup>14)</sup>。

すなわち、大和絵の本質からいえば、画面の展開とともに時間の流れを実感する絵巻という形式は、うつろいの中で生の喜びを見出すという時間的世界観に根ざす情趣主義に向かいやすい。そして、絵巻という面的形式は、大和絵における平面志向と相乗的に呼応する。また、絵巻は常に人生を主題とする物語や、説話的内容を中心に描かれているから、それも抒情性と人間性に富む大和絵の本質と合致する。さらに、もともと絵巻、たとえば《源氏物語絵巻》は、物語をよりよく楽しむために制作されたもので、鑑賞者を喜ばせるために使われた優雅で豊かな色彩表現もまた大和絵の本質につながる。それらの理由によって、絵巻の世界は大和絵を要求し、絵巻は同時に大和絵であるということであろう。

また、源は日本の絵巻を二つの画風に分けている<sup>15)</sup>。いわゆる古典的大和絵と室町時代に宋元絵画との接触によって変容した新しい大和絵である。

伝統的大和絵として源が採り上げた作品は、鎌倉時代末の《遊行上人縁起絵》（真光寺本）である。特にその中の第五巻第三段の一場面（図3）、つまり他阿上人が布教の途次、滞在した越前国総社の境内を描いた場面を「大和絵の特色を、まことによく發揮している」<sup>16)</sup>と源は語っている。画面を見てみると、縦に流れる川と雪に覆われた地面によって、画面全体が多くの余白のように見える。同じく説話的な絵巻であるとはいうものの、同時代のほかの作品に見られる一種の世俗的なぎやかさと比べれば、この一場面はゆったりとした清新さを伝えている。また、積もった雪に覆われた地面を行く武士や、川辺で手を洗いながら鴛鴦を興味深く見る僧侶など、人物描写も情趣性に富む。さらに源にとっては、白い雪地に朱色の鳥居、加えて川辺の石に大胆に使われている群青と鴛鴦の鮮烈な朱色、その優れた色彩の配置や画面の創造性は、俵屋宗達の芸術にもつながる大和絵の装飾性を引き出している。いわゆる「大和絵の本質」は、まさにここにあるといえよう。

因みに、宗達の芸術といえば、特にその作品における特異な造形と装飾性が源によって言及されたことがある。「宗達の装飾性の根底には、日本民族的な人生肯定のオプティミズムと、優美を志向する感覚主義とがある」<sup>17)</sup>と述べている。また宗達の《松島図屏風》（図4）に触れて、宗達の造形の美しさは、

14) 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1 序説』、思文閣出版社、1978年、71頁。

15) 源豊宗「大和絵の伝統」、『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1 序説』、思文閣出版社、1978年、126頁。

16) 源豊宗「大和絵の伝統」、『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1 序説』、思文閣出版社、1978年、128頁。

17) 源豊宗「宗達の様式」、『ミュージアム』第二五九号、1972年。源豊宗『日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版社、1990年、269頁。

「ただ視覚的な優美にとどまらず」、「単に波と岩と松」を描いたこの図のように「ほのほのとした詩情が漂っている」<sup>18)</sup>と評価している。確かに、その作品における装飾性は、六曲一双の画面の全部を占める波とともに、画面からあふれるほどである。岩や松の造形も斬新さに富み、源が主張しているとおり、情趣性も豊かに伝わる。しかし、その波の意匠は近年でも注目されていて、その源流が宋元絵画にあると指摘されたこともある<sup>19)</sup>。もっと言えば、波については、中国絵画においてもやはり類型化されたといえる。宗達の《松島図屏風》に類似する波形は、中国絵画においては一つのモチーフとして変形しつつ描かれている。たとえば、上海博物館蔵の北宋の尺牘《動止帖》(図5)の料紙に見られる文様がそうであり、12世紀の《勢至菩薩像》(図6)に見られる波紋もそうである。いずれも装飾的性格を示す要素として使われているに違いない。また、南宋の馬遠が描いた《水図巻》(図7)には、様々に類型化された波形が描かれている。明代になると、そのような性格の波を描く傾向がさらに著しくなる。中でも劉俊の《劉海戲蟾図軸》(図8)に見られる波頭は、宗達のそれを思い出させる。いずれにせよ、全体的には、特に神話に登場する人物と関わって描かれ、一種の聖なる性格をも帯びているが、そこにある装飾性かつそれとともにもたされた情趣性の存在については、誰も否定しようがない。もちろん、宗達の《松島図屏風》における波の流麗さや独特の意匠は、確かに類のないものといっても過言ではないが、装飾性の面から指摘すると、中国絵画との共通性もなお看過してはならないであろう。

本題に戻るが、源は、室町時代以降の絵巻は宋元絵画の影響によって、大和絵の没落とともに、伝統的な絵巻の優雅さを失うことになったとはいえ、それでもなお必ず大和絵で描く習慣があったと指摘している<sup>20)</sup>。ちなみに、源はそれらの新しい様式の大和絵を「国画」と呼んでいるが、いわゆる「国画」は、本質的に伝統的な大和絵から発展してきたという意見を示しつつ、「大和絵と称してもいい」と述べている<sup>21)</sup>。

そういう新しい様式の大和絵で描かれる作品の中、たとえば、狩野元信(1476-1559)筆の《釈迦堂縁起絵巻》がある。画風は大和絵の典型といわれる《源氏物語絵巻》と比べると、ずいぶん変わっていることが明らかとなろう。「大和絵の本質」から分析すれば、まず情趣主義の面では、画題自体の性格から、情趣性をこの作品に見出すことは難しい。強いて何らかの情趣的な表現があるというなら、霞の表現ぐらいであろう。第三巻第三段(図9)における透明感のある霞と滝の組み合わせは、時間の経過を感じさせる。また、霞の類型化した造形が、滝の誇張された表現とともに、一種の現実を度外視した変形による装飾性を示すだけに、情趣的ともいえる。しかし、その情趣性は、本来源が主張している時間の流れの中に生の喜びを追究するという「あはれ」的な情趣性とは違う。

また、第三巻の第一段(図10)においては、人物の衣装から床の文様に至るまで細々と描かれていて、

18) 源豊宗「宗達の様式」、『ミュージアム』第二五九号、1972年。源豊宗『日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版社、1990年、269頁。

19) 玉蟲敏子『俵屋宗達 金銀のくかざり』の系譜、財団法人東京大学出版社、2012年、370-372頁。

20) 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1 序説』、思文閣出版社、1978年、72頁。

21) 源豊宗「大和絵の伝統」、『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1 序説』、思文閣出版社、1978年、125頁。

狩野派特有の精細さと丹精な印象が生まれているが、そこには一種の計算し尽くされた周到さも見てとれる。色彩について言及すると、濃厚な色彩が用いられて、華麗な雰囲気醸しだされているが、中国絵画にも同じような色彩感覚があるということなろう。たとえば、明の画家の手によると思われる伝宋の蘇漢臣の《五瑞図》<sup>22)</sup>（図11）に描かれる人物衣装の色彩感覚が、まさに《釈迦堂縁起絵巻》第三巻第一段のそれと一致しているといってもよい。《釈迦堂縁起絵巻》における色彩感覚が、たとえ中国のそれを模倣して得たのではなく、日本の画家が自律的に発展させたのだとしても、少なくとも日本独特の色彩感覚とは言えない。

ともかく、この新しい様式の大和絵は、情趣主義、平明性、優美および装飾性という三つの側面からみて、未だそれぞれその特質を見出すことが可能であるが、もはや伝統的な「大和絵的本質」から乖離しはじめ、上記の三つの側面については、すでに異なる形式の表現となっている。したがって、大和絵様式自体の変容とともに、源が見出したいわゆる「大和絵的本質」も、結局、固定された概念とは言えないであろう。

### 三 「大和絵的本質」と「国画」

「大和絵的本質」の変容をさらに具体的に考察するには、源のいう新しい様式の「国画」をいくつか採り上げねばならない。

比較的早い時期の作品としては、霊雲院の元信筆《黄蜀葵蜻蛉図小襖》（図12）が挙げられる。源は元信について、中国的なるものに押されていた室町絵画の中、著しく日本的感性を回復させる潮流の先頭に立った画家であると評価し、霊雲院の違棚のこの小襖が、「描かれた秋草の風情は、純然たる日本的感性である。これは大和絵画家の筆になるといってもいいようなこまやかな抒情がある」と評価している<sup>23)</sup>。筆者はこの作品の単色図版しか確認できていないが、大半余白を取った画面の右下に、一輪の黄蜀葵が秋草に取り囲まれて、近くに寄ってくる蜻蛉と蝶々が遊び戯れているような秋の風情を描いているのがよくわかる。背景が見当たらず、あっさりとした構図で、筆遣いもやわらかそうである。「大和絵の本質」から言えば、色彩表現はさておいて、情趣性と平明性の面では、「大和絵の本質」が顕在している作品だといえるかもしれない。ただ、人物を中心とした従来の日本絵画の中では、人物の心情を託す自然物が、たとえば、《源氏物語絵巻》の「御法」に配された萩や女郎花などの秋草が、この作品では人間を中心とした画面から独立して、観賞者の心情が、画面の主人公を通さずに、直接、秋草に反映するようになった。こういう傾向は、たとえば、狩野派一門がよく描いた金碧の花鳥画、近世の琳派がよく描いた秋草を中心とした絵画につながるともいえよう。つまり、従来の人間を中心として描く日本の絵画は、花鳥だけを画題にして、人間を全く描かないという表現へと向かったが、それは宋元、また明の絵画の一つの重要なジャンルであり、その影響が「大和絵的本質」を変化させたといえるのではなかろう

22) 作品自体には款識がない。旧題では蘇漢臣の作品と伝わられているが、画風から明の作品だと推測される。陳階晋、頼毓芝主編、『追索浙派』、国立故宫博物院、2008年、178頁。

23) 源豊宗『日本美術史論究5 室町』、口絵解説、思文閣出版社、1979年、533頁。

か。

そして、その作品におけるあっさりとした構図も、幾分宋元の小品花鳥図にも通じるといえよう。たとえば、宋の《写生蛱蝶図》(図13)で、画面の下に生えている植物の上に蝶々が飛んでいるような作品がある。また、明の文俟(1595-1634)の《写生花鳥図巻》(図14)、呂敬甫の《瓜虫図》のような作品もある。ただ、以上挙げた作品は、一種の図鑑的性格を帯びていて、「黄蜀葵蜻蛉図」と比べると、その風情には及ばないといえる。しかし、情趣性が中国作品にないわけではない。たとえ図鑑的なものであっても、多くの場合は以上挙げた作品のように、植物の近くには必ず蝶や蜻蛉のような昆虫類を配置させて、何らかのストーリーがあるような画面を作り出す。それも一種の情趣だといえよう。例を挙げてみれば、伝銭撰(約1239-約1300)の《早秋図巻》(図15)がある。枯れかけた蓮の葉の上に、蜻蛉が虫を追いかけて舞っていて、その下に蛙が待機しているように見える場面が描かれている。多少写生的要素を帯びていて、きっちりとした輪郭をもっているが、伝わってくる季節の情趣を否定することができない。そして、たとえば明の朱瞻基(在位1425-1435)の《瓜鼠図》(図16)では、画面の左下に一匹の子鼠が石の上に立ち振り向いて、上方にある瓜を欲しがって見惚れている。石と地面の隙間から秋草が生え、秋の情趣を濃厚に漂わせる作品だといわずにはおれない。筆遣いはやや荒くて、文人画の作風と似ているが、決して硬くはない。「大和絵の本質」にも当てあまるような作品だといえる。それらの作品が、これだけ情趣性の面において日本の絵画に近いということは、すでによく知られた日本絵画が、宋元絵画を摂取したという事実を反映している一方、源が指摘している「日本だけが占めている表現世界」も破綻するに違いない。

また、先述した人間を描かない表現の著しい例として、長谷川等伯(1539-1610)筆の《柳橋水車図屏風》<sup>24)</sup>を挙げたい。源はその作品について、その「凡てが和やかで抒情的であるとともに、著しく装飾的で」、「明らかに大和絵の世界から生まれた芸術」だと語っている<sup>25)</sup>。図柄の構成要素が、橋にしまだれかかる柳、川の流れと水車、蛇籠、そして空を低く懸かる半月だけである。一種の単純さと明快さを与えるにも関わらず、造形の丹念さが吟味に耐えられるといえる。「大和絵の本質」から言えば、源が言っているように、まずは強い装飾性が伝わってくる。その装飾性をよく凝視してみれば、それは各構成要素の洗練された造形と金泥の使用によってもたらされたと考えられる。それと同時に、一種の情趣性もまた反映させている。さらに、主題から言えば、柳橋と水車ということから、人間の生活と深く関わる風景のはずであるが、夜の設定は、人間を不在にするとともに、一種の俗離れという感情も漂ってくるが、やはり一段と装飾性を引き立てている。夜の風景を情緒豊かに描いた作品である。しかし、本来の人間の生への関心という意味での人間性に富んだ作品とは違うわけである。同じ等伯筆の《松林図屏風》においても同様だといえる。

しばしば、源は、中国の水墨画は強い筆意と人間を中心として描かないことで、高い精神に富み、「人

24) 江戸初期・16世紀、紙本金地着色、六曲一双、151.5×321.0cm、香雪美術館。

25) 源豊宗「柳橋水車図屏風——室町時代の装飾の様式——」、『日本の文様』第二編、1970年。源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年、51-52頁。



間疎外」の芸術だという<sup>26)</sup>のに対して、本来人間主義に基づく日本絵画における風景については、日本人にとって、人間を不在にしたものを「けうときのものであり、すさまじきものであった」といい、それゆえ、日本本来の絵画における風景は、たとえば日本絵画の典型である絵巻のような、常に人間そのものを描写する物語や説話的な内容の背景であったり、また《洛外洛中図》のような風俗と結びつくものであったりする、と主張する<sup>27)</sup>。そして、ここにも窺えるように、源が示している人間性、また人間主義は、もちろん生の喜びへの関心であるが、具体的に絵画上での反映においては、やはり人間そのものを描くという表現形式に潜んでいると考えられる。突き詰めていえば、源に従えば、すなわち本来の日本絵画では、いくら人間性に富んでいる作品であっても、人間そのものを描かないことはありえないのであろう。実際、確かにそのとおりであるといえよう。

また、中国絵画に対して、源の評価を反論することができないが、確かに元代から著しく発達してきた文人画は、一種文人の理想的な精神世界を画中に託すというような意味が含まれ、多くの山水画の中、日本絵画とは真逆に、人間が点景としてしか描かれていない。たとえば、高克恭という元の画家がいるが、源に、宋の若干硬い筆遣いによる画風より、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が狩野派の創立に多く寄与した相阿弥に影響を与えている、と指摘されたことがある<sup>28)</sup>。高克恭（1248-1310）の《春雲暎鶴図》（図17）、《雲横秀嶺図》（図18）、《春山欲雨図》（図19）においては、いずれも重量感のある山の麓に水面が広がっていて、水辺の近くには点景として、橋や小船、または何軒かの茅屋が描かれて、文人にとってあこがれの世界とされている。ただ、「人間疎外」というより、ここでは、世俗から離れて、素朴な生活もしくは自然に帰依したいという願望がより正確に主張されていると考えたい。もっともいえば、中国の山水画はごく一部を除いて、人間そのものを描かなくても、上記の作品のように、山道なり、小屋なり、必ずなんらかの形で、人間の息吹を潜ませているというのが事実である。先述した《柳橋水車図屏風》における人間不在も、いささかそうした性格を帯びている。すなわち、本来人間と深く関わるはずの要素を描くことによって、人間の存在を暗示することである。その意味から初めて、人間性が認められるのではなかろうか。大和絵の世界から生まれた芸術とはいうものの、宋元絵画の摂取とともに、「大和絵的本質」も変化、変容することになった。

また、宋元絵画の影響から生まれた「国画」が、桃山時代にその本来の日本的感性を回復し、その大和絵的精神がそのまま江戸時代に引き継がれたという<sup>29)</sup>。たとえば、久隅守景（生没年不詳）筆の《四季耕作図》（図20）がある。源はそれを「水墨画の大和絵」<sup>30)</sup>と呼んでいる。もともと中国から伝わった画

26) 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 総説』、思文閣出版社、1978年、196頁。

27) 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 総説』、思文閣出版社、1978年、205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、141頁。

29) 源豊宗「江戸前期の絵画」、『日本文化史』第六巻、1965年。源豊宗『日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版社、1990年、40頁。

30) 源豊宗「江戸前期の絵画」、『日本文化史』第六巻、1965年。源豊宗『日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版社、1990年、40頁。

題で、季節のうつろいととも、変化していく日本の風景と農村の風俗を展開した作品である。同じ画面であっても、この作品においては完全に日本化した雰囲気醸し出されているといえよう。様々な要素を採り入れながらも、簡潔な線描でバランスよく画面を配置している。様々な農民の姿が描かれ、平淡な田園生活が生き生きと表現されている。情趣に富む作品である。「大和絵的本質」を言及すれば、情趣性と装飾性の面においては伝統に基づいているといえよう。しかし、色彩感覚から言えば、伝統的な優美性が欠落していて、鮮やかな色彩感覚を含めた平明性の面においては、その本質に当てはまるとは言えない。一種中国から伝わった水墨画の影響の反映であるかもしれないが、しかし、振り返ってみれば、日本の絵画は、早くも伝統的な大和絵においてもすでにそのような影響を受けて、淡い色彩感覚を形成しているといえよう。白描で描かれた《鳥獣人物戯画》はいうまでもなく、《信貴山縁起絵巻》においても鮮やかな色彩を用いているとは言えない。総じて言えば、「大和絵的本質」と日本の絵画については、部分的に当てはまるが、幾分のずれが現れたことも看取できる。しかしながら、それでも、源は、表出としての情趣性、造形においては平明性、美の面においては優美と装飾性を日本絵画の本質として、いわゆる「大和絵的本質」を抉り出し、日本絵画の独自性を強調した。なぜかと問い詰めれば、源にとって、情趣主義に根ざした日本絵画と精神主義に立つ中国絵画<sup>31)</sup>とは、かなり異なっていると感じたからであろう。

### おわりに

本論では、日本絵画と「秋草の美学」に介在している「大和絵的本質」に着目し、源が解釈した意味を把握した上、中国絵画と比較しながら、日本絵画との関係を考察した。

藤原時代に日本独自の展開を遂げた大和絵が、中国的なものから独立し、日本独自の様式として一貫しながら後世まで継承された、という事実から、源は日本絵画の中に潜んでいる本質を「大和絵の本質」と定義した。その根底には、大和絵が日本的性格を最も発揮した画風であるから、その本質がすなわち日本絵画の本質という方程式が潜んでいるわけである。具体的に源は、「大和絵の本質」を表出面におけるの情趣主義、造形におけるの平明性、美におけるの装飾性と特徴づける。しかし、筆者が考えるところ、本来一貫すべき本質は、考察によって、宋元絵画の影響を受けて徐々に画風を変化させた大和絵とともに、微妙ながらも変化している。さらに、作品によってぴったりと適応する場合もあれば、多少のずれを現す時も看取できる。その中で本論では、中国絵画が日本絵画に影響を与える過程のあり方の一端を示しつつ、「大和絵の本質」と日本絵画の関係性を露わにさせることができたといえるのではなかろうか。

確かに大和絵は日本独自の画風として、中国絵画を摂取しつつも、結局、中国絵画の画風と異なる独特の画風を形成した。長い間、室町時代の絵画と言えば、水墨画しか評価されないという状況が続き、日本絵画と中国絵画の関係性において、常に中国絵画が優位に立つという評価が「常識」である時代も

31) 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。

あった。そうした背景の中、日本絵画の独自性を見出すという傾向が徐々に現れつつあるが、源が1966年にすでに「秋草の美学」という理念を提唱し、早くも中国絵画の価値観から脱却したことは特筆すべきである。すでに指摘したように、源による種々の説には多少偏向したところが見られるが、しかし、やはり源は日本絵画の独自性の主張に大きな一步を踏み出した美術史家である。その功績はいくら讃えても過剰だとはいえない。

ただ、本質的に、日本絵画と中国絵画は、同じ東アジアの絵画として、たとえ日本絵画の特質、すなわち、ここでは源のいう「大和絵的本質」を中国絵画の「本質」に重ねたとしても、両者には共通項が見られることから、日本絵画と中国絵画はそれほど異質ではないと言えるのではなかろうか。度を過ぎた独自性を強調するとすれば、その主張は間違いなく破綻することになるだろう。確かに、日本絵画は独自のものを示しているにしても、やはりそれは相対的だといわざるを得ない。源豊宗の「秋草の美学」という芸術観には、彼による美術史学の学問的に斬新な有効性と、「大和絵的本質」を強調して、日本を前面に出そうとするナショナルな守旧性とを見てとることができるはずである。

【付記】本稿は、平成26年度メトロポリタン東洋美術研究センターの研究助成による研究成果の一部である。

#### 図版典拠

図1、図2 京都国立博物館データベースより引用。

図3 宮次男、角川源義編『日本繪巻物全集第23巻 遊行上人縁起繪』、角川書店、1968年。

図4 安村敏信責任編集『日本美術全集13 宗達光琳と桂離宮』、小学館、2013年。

図5、図6、図7 小川裕充、弓場紀知責任編集『世界美術大全集東洋編；第5巻 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、1998年。

図8 楊涵主編『中国美術全集絵画編6 明代絵画（上）』、上海人民美術出版社、1988年。

図9、図10 戸田禎佑、海老根聰郎、千野香織編著『日本美術全集第12巻；水墨画と中世絵巻』、講談社、1992年。

図11 陳階晋、賴毓芝主編、『追索浙派』、国立故宫博物院、2008年。

図12 源豊宗『日本美術史論究5 室町』、思文閣出版社、1979年。

図13、図16 王念祥編著『中国古代花鳥画鑑賞』、湖北美術出版社、2010年。

図14 西岡康弘、宮崎法子責任編集『世界美術大全集東洋編；第8巻 明』、小学館、1999年。

図15 デトロイト美術館（Detroit Institute of Arts）データベースより引用。

図17、図18 傅熹年主編『中国美術全集絵画編5 元代絵画』、文物出版社、1989年。

図19 海老根聰郎、西岡康弘責任編集『世界美術大全集東洋編；第7巻 元』、小学館、1999年。

図20 安村敏信、山本英男、山下善也執筆『別冊太陽日本のこころ：131：狩野派決定版』、平凡社、2004。



図1 《山水屏風》、平安時代・11世紀、絹本着色、六曲一隻、146.4cm×42.7cm（各扇）、京都国立博物館

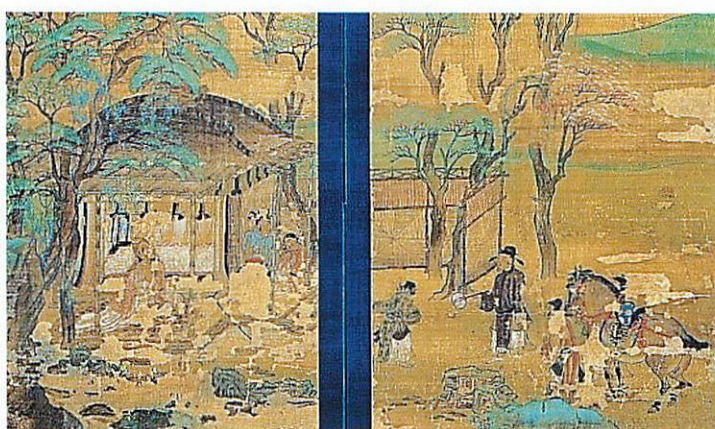


図2 《山水屏風》（部分）



図3 《遊行上人縁起絵》、鎌倉時代・14世紀、紙本着色、縦34.5cm、真光寺（部分）



図4 俵屋宗達、《松島図屏風》江戸時代・17世紀、紙本金地着色、六曲一双、各166.0×370.0cm フリアー美術館（左隻）



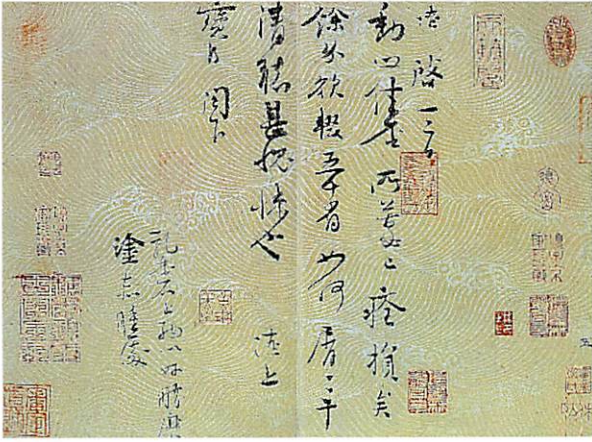


図5 沈遼、尺牘《動止帖》、北宋・11世紀、彩箋墨書、  
27.1×36.6cm、上海博物館（部分）



図6 《勢至菩薩像》西夏・12世紀、絹本着色、125.0×62.5cm、  
サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館



図7 馬遠《水図巻》、南宋・13世紀、絹本着色、（第  
1段）26.8×20.7cm、（第2段）26.8cm×  
41.6cm、北京故宮博物院（部分）

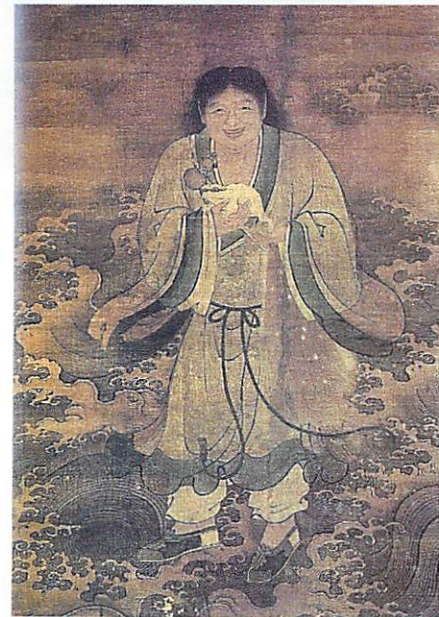


図8 劉俊《劉海戲蟾図軸》、明、絹本着色、  
139.0×98.0cm、中国美術館





図9 狩野元信、《釈迦堂縁起絵巻》、室町時代・16世紀、紙本着色、6巻、35.3×1456.7cm、清凉寺（京都国立博物館寄託）（部分）



図10 《釈迦堂縁起絵巻》（部分）



図11 伝蘇漢臣、《五瑞図》、明、絹本着色、165.5×102.5cm、台北国立故宫博物院

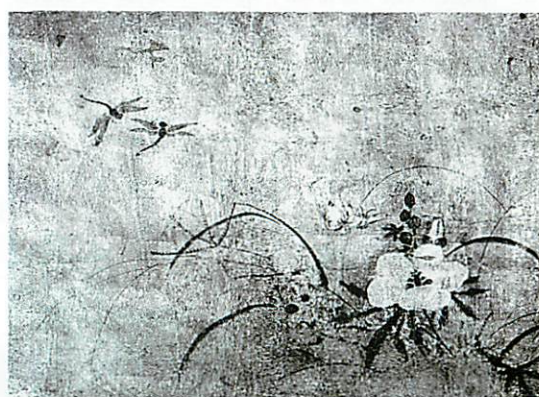


図12 狩野元信、《黄蜀葵蜻蛉図小襖》、霊雲院



図13 趙昌《写生蛱蝶図》、北宋、紙本着色、27.7×91.0cm、北京故宫博物院（部分）



図14 文俶《写生花鳥図巻》、明・17世紀、紙本着色、28.2×155.6cm、上海博物館（部分）





図15 伝銭選《早秋図巻》、元・13世紀、紙本淡彩、  
26.7×120.7cm、デトロイト美術館（部分）



図16 朱瞻基《瓜鼠図》、明・15世紀、紙本淡彩、  
28.2×38.5cm、北京故宮博物院



図17 高克恭《春雲暁靄図》、元・  
13世紀、紙本着色、138.1×  
58.5cm、北京故宮博物院



図18 高克恭《雲横秀嶺図》、元・  
14世紀、絹本着色、182.3cm  
×106.7cm、台北国立故宮  
博物院



図19 高克恭《春山欲雨図》、元・13～14世  
紀、絹本着色、100.5×107.0cm、上  
海博物館

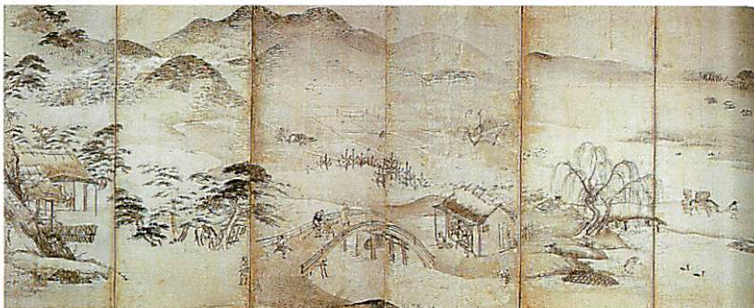


図20 久隅守景《四季耕作図屏風》、江戸・17世紀、紙本墨画淡彩、  
六曲一双、各146.0×347.5cm、石川県美術館（左隻）