

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

施 燕

On the “Artistic Will” and the Fujiwara Period
Focusing on Minamoto Toyomune’s View of Art History

SHI Yan

Abstract

The Japanese art historian Minamoto Toyomune (1895–2001), proposed “the aesthetics of autumn flowers” (*akikusa 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 art history.

In order to elucidate Minamoto’s “aesthetics of autumn flowers”, this paper will attempt to clarify the reason why Minamoto regarded the *Fujiwara* period as the beginning of Japanese art. This will be done by analyzing “the artistic will” in order to see if there is any possible relation with Minamoto’s decision to regard the *Fujiwara* period as the departure point for Japanese art.

Key words: 藤原時代、日本美術、芸術的意欲、「秋草の美学」

はじめに

日本美術史家の源豊宗（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。同時に、日本の美術作品も、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、すなわち情趣主義を源は、秋草を象徴として捉えて、いわゆる「秋草の美学」を提唱した。

「秋草の美学」の根本的立脚点として、日本美術は藤原時代から、その情趣主義が絵画作品の中で独自の反映を遂げて、《源氏物語絵巻》を代表とする物語絵巻をはじめ、幾つかの紆余曲折をへて、近世に宗達や光琳がそれを継承しつつ、現代にまでつながってきた、という思考が形成され、それが源の根底にある美術史観である。そして、焦点が藤原時代に当てられる。要するに、源の美術史観に従えば、藤原時代に発生した日本独自の様式が、幾つの変遷を経ながらも、一貫して後世まで継承されたという。いわゆる藤原時代が「日本美術の出発点」²⁾ だということである。それと同時に、藤原時代の美が「秋草の美学」を成す根本でもある。ここでは、源独自の視角が鮮明となるが、その主張を踏まえながら、「秋草の美学」とつながる欠かせない部分として、源による藤原時代の位置づけとその意図を究明したい。

その際の問題点として、源は何をもって日本美術史を藤原時代で区切ろうとしたのかということが挙げられる。さらに、そのような区分は、「秋草の美学」においてどのような意義をもっているのかという、「秋草の美学」の根本につながる問題も残されている。

本稿では、源の美術史観を考察しながら、藤原時代とそれに関わる諸問題をめぐって、源の主張を検討しみたい。とりわけ、日本美術の「出発点」をめぐる問題に関して、源が日本美術の始まりを藤原時代に設定した理由について述べるとともに、それに伴って挙げられる「芸術的意欲」という考え方を検討し、源の美術史観の有効性と弱点を明らかにしたい。

第一章 日本美術のはじまりに関する源豊宗の美術史観

平安後期の894年に、日本は遣唐使の廃止とともに、あらゆる文化を大いに発展させ、独自の花を咲かせた。後述するように源の説では、日本の芸術はまさに900年前後の平安後期にあたる藤原時代から始まるのである。それは、仮名芸術であり、『源氏物語』をはじめとした物語文学

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。

2) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、73頁。

であり、情緒豊かな大和絵である。中でも、大和絵は、ほかの画風と違った様式として一貫しながら、後世まで継承されたため、「大和絵」に言及すると、それはまさしく「日本」について語ることと等しくなる。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であるといつてよい³⁾。それは源のいわゆる日本美の原点でもある。しかし、一つ疑問点を挙げると、源の観点によれば、日本美の原点はすなわち藤原時代にある、ということであるが、換言すれば、日本美の原点である藤原時代以前のものは日本の芸術ではない、あるいは日本の美とは関係がないと理解してもよいようにみえる。

以下、源の主張を挙げながら、源が日本美術の始まりを藤原時代に設定した理由について述べるとともに、源の美術史観を明らかにする。まず、日本美術の出発点に触れて、源は次のように言及している。

日本美術の出発点とみられる藤原時代の美術を、日本美術史から見ると、九〇〇年前後から始まり、その担い手としてアマチュアの女性が登場し、やがてそういう女性たちの中から物語文学が展開していく。⁴⁾

この文章からみると、源が日本美術の出発点を藤原時代と主張していることが明らかになる。これが源の美術史観である。要するに、源が提唱している「秋草の美学」は、藤原時代から適用できることになる。源の美術史観によれば、それまでの美術は日本美術としては認められないのである。源は次のように言っている。

日本の美術を考えますと、弥生式時代、古墳時代というのは、まだ原始的な時代で、日本民族的な芸術が十分発揮されていないときです。ところが、推古時代に仏教が入ってきて、そして白鳳、天平と時代が進んでいきますが、まだそのころでも、日本民族の美術と言うに足るものは現れていない。それは結局仏教美術が支配していた時代であったのです。⁵⁾

ここでは、美術史に対する源の時代区分が鮮明である。すなわち、美術史上において、平安時代以前の時代は「日本美術の前代」⁶⁾として、「原始的な時代」と「仏教美術が支配していた時代」の二つに分けられている。そのような分け方の根拠として、源は人類の美術史を三段階に分けているのである。人類の美術史の展開について、源は歴史順に、美的本能によって、

3) 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。

4) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、73頁。

5) 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、『朝日ゼミナール講義』第一集、1975年。源豊宗『日本美術史論究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、6頁。

6) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、37-56頁。

ものを美しく形づくる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と、芸術的意欲が自覚的に前面に出る人間のための美術の段階、という三つの段階がある⁷⁾という。

第三の段階、芸術的意欲が自覚的に前面に出る人間のための美術の段階がすなわち源がいう本当の日本美術が始まる段階である⁸⁾。ここでいう芸術的意欲とは何かを理解するには、源の芸術観について触れなければならないが、源は次のように語っている。

実際、芸術というのは、本来一種の「遊び」だと思うのです。(中略) 人生を真に意味ある生き方をするのが、遊びだと私は思うのです。「遊び」ということは、いわゆる「有所得」の念を離れて、何かを得ることを期待しないで、自分の欲するところにしがつて、いわばみずから楽しんで行動することなんです。(中略) 人間性の立場において芸術をすること、つまりそれは楽しむことなんです。遊ぶことなんです。⁹⁾

上の資料から、源の芸術観を窺うと次のようになろう。芸術は何らかの利益のためにする行為ではなくて、自ら楽しむために、自分を喜ばせるために行う行為である。したがって、源がいう芸術的意欲とは、おそらく何かを芸術だと呼べるほど美しく作ろうという意欲ではなく、何かを自分の望むところにしがつて、自己を喜ばせるようにしようという意欲であり願望である。

源が日本美術の出発点を藤原時代に設定した理由は、それまでの日本で制作された美術は、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ものにすぎない。つまるところ、藤原時代以前の美術は、日本人にとって自覚的な芸術的意欲が乏しいという結論になる。

上記のような理由をもって、源は、藤原時代以前の仏教美術が本当の日本の芸術ではなく、そこに至る一つの段階だと述べている。もともと、源がいう「藤原時代が真に日本美術の始まりだとする意味は、それまでの日本の美術は仏教美術であった」¹⁰⁾からである。というのも、仏教美術というのは、外国から日本に入ってきたものであって、仏像などの表現主題や形式から、

7) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、37-44頁。

8) 源は中国芸術に対して、第三段階つまり本当の中国美術は漢から唐への過渡期に当たる魏晉南北朝時代に入ってからだという。一方、西洋の芸術について、ギリシア美術はクラシックの時代に入ってから、ヨーロッパはルネサンスあたりから入るという。またゴシックを宗教芸術として分類している。源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、43頁。

9) 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、『朝日ゼミナール講義』第一集、1975年。源豊宗『日本美術史論 究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、19-20頁。

10) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、59頁。

制作素材や技術まで、異邦的なものである¹¹⁾。さらに、芸術的意欲が込められているかどうかという観点からみても、仏教美術、たとえば仏像というのは本来、宗教が要求したものであって、楽しく見るために作られたのではなく、崇拜の対象である偶像として祈る目的で作られたわけであるから、「日本人の自覚的な芸術的欲求による造形ではない」ため、「他律的」なものである¹²⁾。よって、源に従えば、藤原時代以前に礼拝対象としての造形物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ということになる。

第二章 藤原時代の美術について

しかしながら、そのような状況は藤原時代に入って異なってくると源は述べている。藤原時代に入ると、日本人の芸術的意欲の高まりとともに、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表現が生まれ、また、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と指摘している¹³⁾。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る。藤原時代の美術について、源は次のように述べている。

今日残っている真に藤原美術と云える作品は、第十世紀後半とみられる仮名の「書」を外にしては、一〇五三年の鳳凰堂芸術である。これも仏教美術であるが、信仰の所産というよりも、感性的な芸術的意欲の結晶である。そこには日本民族の抒情的精神が、幻想的な建築となり、温和な仏像となり、優雅な壁画となっている。しかし、藤原時代の最も大きな美術的現象は、大和絵の成立であった。そして、実にそれは藤原女性の手にはぐくまれた、いわゆる「女絵」の上に開花した、真に日本的な日本美術であった。¹⁴⁾

ここでは、藤原時代の美術について、源は「書」以外に、「芸術的意欲の結晶」である鳳凰堂の芸術と「真に日本的な日本美術」である大和絵を藤原美術の柱として挙げている。

1、書の芸術

書については、飛鳥時代に仏教の隆盛とともに、写経が盛んになり、漢字の書はこの時代に

11) 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、『朝日ゼミナール講義』第一集、1975年。源豊宗『日本美術史論 究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、6頁。

12) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、59頁。

13) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、59-98頁。

14) 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、『朝日ゼミナール講義』第一集、1975年。源豊宗『日本美術史論 究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、4頁。

すでに発展していた。奈良時代になると、中国の書聖王羲之の書風が崇拝され、大いに学ばれたことはおそらく周知のとおりだと思われる。芸術的意欲があろうがなかろうが、当時の先進国の文化として、中国の書を崇拝して学んだ、あるいは摂取したいということ自体は変わらない。そこには明確な意識があったはずである。

ところが、大まかに書道といっても、様々な書体があり、たとえ楷書に限定しても、そこにある中国的要素に対する日本の要素を見出すことは困難かもしれない。しかし、仮名の書については、その性格は躊躇なく中国の書道と線引きすべき鮮明な特質がある。例えば《源氏物語絵巻》の詞書であるが、そこにあるふくらんだ曲線の滑らかさが、日本の絵画にも見られるなどらかな線条に通じていて、全体に見られる流麗さは、中国の草書にさえ見られないものだといつてよい。源が「遊系」¹⁵⁾だと言っているように、仮名の書は糸みたいにつながりながら、連続と紙面に広がり、一種の面的感覚を与える。それにともなって、初期の仮名の書は、一種わざとらしい、あるいは作為的だと思われる感覚が潜んでいて、おそらく本来の「字」としての働きが首位的に追及されているのではなく、多くは視覚上のこだわり、装飾的感覚たるものが求められているのである。

それと同じく、中国の草書も装飾的感覚というものに帰結できる。しかし、できるだけ作為を避けるという中国の芸術理念から考えれば、おそらく中国の草書は、ある程度においては視覚上の調和と美しさが要求されるにしても、つまるところ、視覚上あるいは主観的に求められたのではなく、多くは作者の自己投影に際して生まれた副産物だというべきであろう。中国の書には、唐代の賀知章が書いた《孝経》に見られるように、全体的にやわらかな書風で、まろやかな書風がないわけではないが、やはり仮名の書の造形とは別の域であって、多くはある種の凛々しさを感じさせる。

仮名はもともと漢字の変形でありながら、日本なりに工夫され、同じ漢字から出発した中国の書道と完全に別の趣を賦与された。その意味からいうと、仮名の書は、単なる中国風からの自立ではなく、中国の書とは全く別の発想による創造的産物だといえるかもしれない。

一方、漢字の書道は、日本人の芸術的意欲が生まれた藤原時代以降も日本から捨て去られたわけではなく、仮名の書と併存しながら発展したのも事実であり、源の理論にしたがって推論してみると、すなわち日本人は、自覚した芸術的意欲をもつようになってからも、やはり漢字を書道の一種として自ら受け入れ、拒まずに愛好したということになろう。

2、仏教芸術

仏教に言及すれば、日本人は、芸術的意欲を旺盛に表出することによって、宗教美術から脱して、藤原時代に入って本当の日本美術を始めたと言源は主張している。しかし、仏教はインド

15) 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、『朝日ゼミナール講義』第一集、1975年。源豊宗『日本美術史論 究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、27頁。

から中国と朝鮮半島を経由して日本に入ってきたものであって、源が言うように、伝来当初、日本は仏像の制作技術や制作方法などを一切知らなかった。そのため、いかなる学習過程でも同じであるように、最初は当然模倣の段階、つまり、そのまま写すしかなく、技術を修練した上でようやく自らの創作が始まるのではないか。たとえ芸術的意欲があったとしても、仏像などの制作においては、正統な制作技術や形などを受け入れるだけで精一杯になって、日本的な嗜好を加える余裕がなかったと考えられる。つまり、芸術的意欲があったとしても、それを発揮できるような条件はまだ獲得されていないということになる。

ところが、その視点を逆に考えてみると、すなわち、当時の日本人が仏像の制作にあたって、技術や形式などの伝統を尊重するということは、つまり強い宗教心をもっていたということである。その宗教心によって、正統的な仏像をできるだけ伝来先に教示されるとおりにつくりあげること、逆に言えば、仮に芸術意欲が存在していたとしても、それが十分に濃厚ではないために抑制されて、前面に出なかったということである。

実際に日本の仏教芸術をみると、例えば源の言及した平等院鳳凰堂は、宗教の主題から離れていないものの、全体的に円熟した日本的な様式で完成され、特にその本尊阿弥陀如来坐像は、きわめて理想的に形作られ、仏像の安定した姿勢と周到に配置されたなだらかな衣文、そして静謐な微笑みによる親和感と穏やかさが見てとれる。

もちろん、中国には温和な仏像がないわけではない。同時代に、中国の仏教芸術もきらびやかに開花している頃である。例を挙げていうと、観音信仰が盛んになった10世紀の観音菩薩坐像であるが、この時代の中国の仏像に見られる共通の特徴がみられる。すなわち、細緻かつ婉曲な衣文と包容という雰囲気を感じさせる微笑みが表われ、温和な表情は、いかにも仏性と人間性の調和した美しさを表現しているといつてよい。もともと、鳳凰堂の阿弥陀如来坐像をはじめ、日本の仏像と中国の仏像に見られる親和感や温和性は、おそらく仏像に託した宗教に対する人間の内奥にある共通の願望かもしれない。その点から言うと、源がいう芸術的意欲も、それほど明確な概念ではなく、本能や宗教との境界線があいまいである。親和感のある仏像は、確かに本来の宗教性を抑制され、人間性を表わしたものだといえるが、そこに指摘できるのは、すべてが芸術的意欲の働きではなく、ある程度人間の本能や宗教への依存という状態が反映されたものであるということを否定できないのではないか。

ところで、鳳凰堂の阿弥陀如来坐像は、中国の観音菩薩坐像と共通する温和な作風だといえるが、そこにある日本的要素もまた顕著であることを認めなければならない。中国の仏像と比べると、阿弥陀如来坐像の目元や、鼻先、唇などは、直ちに人間的感覚を弱めてしまう。というのも、人間なりの肉感が減らされ、目元や下唇の線條表現が簡潔であるため、かなり様式化されていて、理想化だといえないこともないが、正確に眺めると、奥行きが抑えられた平淡な、しかもやや硬めな顔になっている。しかし、おそらくそれこそが日本的な感覚であり、その控えめさが後世の日本絵画にもつながる平明性に対する志向だと言ってよいかもしれない。しば

しば、この阿弥陀如来坐像は、中国的感覚に対して日本的感覚の現れのピークだと指摘されているが¹⁶⁾、確かに藤原時代以前の仏像は、日本の平明的感覚を出していない。しかし、阿弥陀如来坐像において、顔の造形に見られる平明的な感覚要素が過剰であると感じられる。要するに、日本の仏教美術が中国的なものから自己の表現を表わしたことは、この阿弥陀如来坐像において確認されるといってよからう。

さらに、阿弥陀如来坐像は、日本独自の技法である寄木造で完成された初めての仏像だと言われている¹⁷⁾。その「初めて」の意味も、まさに源のいう芸術的意欲の表れだといつてよいかもしれない。というのも、当時の日本人は、仏像の制作において、自らの嗜好にしたがい、海外から伝わってきた従来の材料や技法に拘泥せずに、仏像の外見を寄木造という日本人なりに重視できる方法で制作した。その意味では、そこに反映されたのは、まさしく藤原時代以前の仏教美術との決別であり、源のいう芸術的意欲が濃厚になる証しだと認めてよいであろう。

3、《源氏物語絵巻》

源が藤原時代の芸術の柱として挙げた三つ目の大和絵について述べると、最も藤原時代を代表する作品としては、やはり《源氏物語絵巻》であろう。日本的感性による鮮やかな色彩といわゆる「引目鉤鼻」と呼ばれた人物の表情に見られる表現方法は、情趣あふれる世界を広げる。源はこの作品を「純粋な大和絵」¹⁸⁾だと称している。そこにある美を源は日本の美だと述べている。

日本の美は「あわれ」である。そのあわれとは対象への時間的感情移入によって見出す美です。このあわれ悲しみの哀れではなく、情緒的なもので、主観的性格の強いものです。厳密にいえばいかなる美も主観的ですが、多くの場合、美は対象の感覚的価値であるのに対し、あわれは特に主観的に成立する美です。そういうものが日本の美の特徴です。源氏物語絵巻がもつものも、草仮名の美しさも単なる感性的な美ではなく、情緒的なあわれの範疇に入れることのできる美だと思います。¹⁹⁾

つまり、源は日本の美は「あわれ」であり、しかもそれは主観によるものであると語っている。《源氏物語絵巻》に見出す美もまさに「あわれ」である。

もともと《源氏物語絵巻》は、『源氏物語』をよりよく楽しむために作られた挿絵であり、物語場面の説明と人物のイメージを提示する役割を果たしている。つまり観賞のために生まれた

16) 井上正『日本美術の流れ2 7-9世紀の美術 伝来と開花』、岩波書店、1991年、125頁。

17) 水野敬三郎「平安時代後期の彫刻」、水野敬三郎、鈴木嘉吉等編『日本美術全集 第6巻 平等院と定朝 平安の建築・彫刻Ⅱ』、株式会社講談社、1994年、150頁。

18) 源豊宗『日本美術の流れ』、思案社、1976年、73頁。

19) 源豊宗『日本美術の流れ』、思案社、1976年、60頁。

作品である。そういう性格は源のいう芸術的意欲と合致している。

描かれた場面は、見た瞬間に視線が集中できるような鮮明な色彩で表現され、人物の衣服や部屋の装飾も細部まで描かれており、単なるイメージを提示するという役割を大幅を超えているといつてよい。加えて、人物の顔の表現を省略し、あるいは見せないようにして情緒を際立たせている。

たとえば、「御法」において、源氏と明石中宮が危篤状態にある紫の上を見舞う場面があるが、紫の上はわが命を部屋の外にある風に翻弄される萩にたとえて別れの歌を詠んで、すでに紫の上とは死別の予感に涙せずにはいられない状況にある源氏と明石中宮の表情は、意図的に描かれていない。そこにあるのは、おそらく源のいう「あわれ」であろう。

物語から感じとれる人物への感情や情緒、つまり悲しい、あるいは惜しいという感情の場合でも、託すのがやや沈んだ色調と、画面の三分の一もの大きな部分を占める萩や女郎花などの秋草たちしかない。人物の表情には一切表わされない状況で、そこから生じた切なさがまた人物の感情と融合し、観者は自己の中で感情表現を追体験するしかないという仕掛けは、この作品にある豊かな情緒性の現れの原理であろう。

つまり、本当に豊かなのは画面に描かれた「実際に見えるもの」ではなく、画面に誘われてゆく観者の自己の内面である。また、その内面にある感情や情緒は、おそらく源のいう「あわれ」だと考えられる。そういう絵画の仕掛けは、日本絵画の観賞性を一面において語っている。すなわち、人物などの表情をあらわに表現せずに、観者に情緒を感受させ、そして自己の内部に情緒を生み出す余地を与えて、楽しみを享受してもらおうということである。源のいう「人生を楽しむ」という芸術的意欲はまさしくそういう意味であろう。

要するに、源からみれば、上記のような「芸術的意欲」が、「あわれ」をそそる日本の情緒の表現だということであろう。

ところで、「御法」において、明石中宮が背を観者に向けているわけであるが、その後ろ姿がいかにも不自然だと思わせる。紫の上に対して、明石中宮が画面の手前にいるはずであるものの、紫の上よりは小さく描かれている。しかも、頭部が尖っていて、いくら象徴的な人物の表現方法だとしても、違和感をおぼえる。

実際、現存のほかの場面においても、後ろ姿の女性像が不自然だといえる。たとえば、「東屋（一）」にある中君の後ろ姿、「東屋（二）」にある浮舟の後ろ姿、「橋姫」にある童の後ろ姿など、いずれもぼつちりとした正面姿の女性像に対して、不自然に尖らせた後頭部が描かれている。これについては、未だ女性の後頭部をうまく表現できない絵画の古拙さに帰結してよいかもしれないが、興味深いことに、現存の隋・唐時代の中国絵画では後ろ姿の女性像はかなり限られている。貴族婦女像に長じる周昉の《揮扇仕女図巻》や《簪花仕女図》など、中国の女性像を代表する作品に描かれた女性の姿は、《源氏物語絵巻》の女性たちと同じく、やや斜め正面の姿で表わされている。もちろん、両者には影響関係があるとは言えないが、一種の可能性

として、当時あるいはそれ以前の時代に、日本に伝わった中国側の作品には後ろ姿の女性が多量にも少な過ぎ、唐絵に対して「大和」の題材を入れ替える際、いい手本にならないため、日本なりに模索して、後ろ姿の女性像を採り入れたと推測してもよいであろう。また、唐の絵画に描かれたふくよかな女性の顔は、唐時代の美意識を正確に反映しているが、『源氏物語絵巻』におけるぽっちゃりとしたかわいらしい女性たちの造形は、それとはまったく関係がないとは言いきれないであろう。

だが、同時代とそれ以前の時代の中国絵画では、人物以外に、背景などを細かく描く作品がほとんど見当たらない。先述した『揮扇仕女図巻』や『簪花仕女図』では、背景には簡単な樹木以外には何も描かれていない。また、『源氏物語絵巻』のような物語を絵画化した現存する唯一の中国作品は、おそらく東晋の『洛神賦図巻』だと思われる。浪漫的な手法で曹植と洛水女神の恋を描写したこの図巻は、典麗な色彩を用いて、人物の衣服などの細部にまで飾りを描き、しかも『源氏物語絵巻』と同じく、人物の表情は乏しい。ただ、人物の造形や色彩などは年代的にかなり先行するため、『源氏物語絵巻』とは全く異なる味わいである。

第三章 芸術的意欲に関する視点

源の学説を支配する決定的なキーワードとしての「芸術的意欲」²⁰⁾について、源による明確な定義はないが、日本における芸術的意欲の始まりは書だと述べている時にふれている。

実は日本において、真の芸術意識、つまりこの芸術は人生を^{エンジョイ}享受するための芸術だという考え方、そういう意識を始めて与えたところの芸術は、書であったのです。²¹⁾

ここで源は、本当の芸術意識、あるいは芸術的意欲によって作られた芸術は、人生を楽しむために行った芸術だ、と語っているに違いない。ここでいう「芸術意識」という概念は、おそらく、ウィーン学派の創始者であるオーストリアの美術史家アロイス・リーグル (Alois Riegl, 1858-1905) が提唱した「芸術意欲 (または芸術意志)」²²⁾ に由来する用語だと思われる。源は自身の目指している美術史を構築する際、何らかの形でリーグルあるいはウィーン学派に学んだ

20) 同注5。なお、芸術的意欲について、同じ意味を表現する用語として、源自身が使っているのは、「芸術意欲」、「芸術意識」、「芸術的意識」といくつかが見られ、統一するため、本稿では直接引用を除いて、「芸術的意欲」を採用する。

21) 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、『朝日ゼミナール講義』第一集、1975年。源豊宗『日本美術史論究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、25頁。

22) Kunstwollenの訳語である。詳しくは細井雄介訳『ヴァフィオの杯—アロイス・リーグル論文集—』、中央公論美術出版、2008年。アロイス・リーグル (Alois Riegl)、蜷川順子訳『ローマにおけるバロック芸術の成立』、中央公論美術出版、2009年を参照。

に違いない。ただ、リーゲルが提唱している原始芸術にもつながる人類の普遍的な芸術意欲に対して、源は人生を享受するための芸術にこそ芸術意欲があると主張しているのであろう。だからこそ、源は「実は日本において、真の芸術意識」と限定を加えながら述べているのであろう。すなわち、源はリーゲルの「芸術的意志」（芸術的意欲）を取り入れて、自身の美術史観によって日本美術に適合させたと推測してもよい。リーゲルは、芸術作品をそれぞれの時代特有の「芸術的意志」の反映であると説いたが、おそらく源はそうしたリーゲルの芸術的意志の理論を自己流に取り入れたに違いない。

本題に戻るが、「芸術的意欲」の第三の段階、つまり人間のための芸術に当てはまるのが日本美術の始まりである藤原時代だという源の主張は、多少違和感を生じさせる美術史観であり、特に、日本美術が藤原時代から始まるという主張は、多くの研究者にとっても、おそらく納得し難い部分であろう。藤原時代が正しくその分水嶺であるかどうかはさておき、芸術というものの自体を芸術的意欲という観点で、「制作を背後で支える意志」の相違によって時代的にその前後を二分させる方法論は、全否定されるべきではなかろう。

というのも、芸術というのは、本来は制作者と観賞者が存在して初めて芸術となり、今日我々が芸術として受け入れた縄文土器や弥生土器、埴輪など、また藤原時代以前に制作された仏像などが、果たして当時、同じく芸術として認識されたかどうかは分からない。おそらく、そうではないであろう。もちろん、源が述べている原始芸術の時代といい、仏教芸術の時代といい、それぞれの時代の芸術がいくら外国から伝来したものであったとしても、日本人が制作したものである以上、芸術的意欲の有無に関わらず、日本人固有のくせに染められ、そこでは当然日本の美が見出せ、日本人の美意識が反映される。しかしながら、観賞のためであるかどうかという制作意図からみて、藤原時代の芸術とそれ以前の芸術とは性格が異なるのも事実である。

ところが、源が提唱した「秋草の美学」という、日本の美術に途切れなく一貫する本質を把握する研究においては、「芸術的意欲」の有無によって歴史を区分する必要性が認め難いと思われる。ましてや、その必要性があるかどうか定かではない。というのも、これまで述べたように、外国から伝来したものだとしても、日本人が制作したものである以上、芸術的意欲の有無に問わず、日本人固有の性格に染められるのが当然であり、そこには微かでも日本人の美意識が反映されているであろう。ところが、「秋草の美学」の中で「芸術的意欲」が現れ始めたのが藤原時代だということは、源にとってはある一定の必然性があるということであろう。

その必然性を検証するために、源の主張を回顧してみると、藤原時代は芸術的意欲が濃厚なため、洗練された美術が成立したという意味合いで叙述する際、源はいくつかの異なる用語を混用して藤原時代の日本美術を形容している。たとえば、本稿の「はじめに」の部分で引用した「日本美術の出発点」²³⁾、それから第一章で引用した「真に日本的日本の美術」である大和

23) 同注2。

絵²⁴⁾、また第二章で仏教美術に絡む説明について引用した「真に日本美術の始まり」²⁵⁾がある。「日本美術の出発点」や「日本美術の始まり」において、源は本当の日本の美術を藤原時代以降の日本美術だと考えているが、それは藤原以前の美術が、本当の日本の美術に到達するまでの一つの段階だということである。

日本美術は日本土着の好みに重ねて、主に中国から渡来した美術の影響を受けながら、遣唐使停止後、中国的なものから日本独自の展開を歩み始めた。つまり、藤原時代以前の美術は源にとって、中国的なものから未だ独立していないため、純粋な日本美術と称すべきではなく、そのために、それを日本美術から排除しようとしているのであろう。

もっとも、芸術的意欲の有無から言えば、源が人生を楽しむという「芸術的意識」を始めて与えたところの芸術は、貞観時代の書であると指摘²⁶⁾しているように、芸術的意欲の面から、日本はとくに藤原時代の前の貞観時代にそれを自覚している。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ている。

具体的に、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。貞観時代になると、その日本の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²⁷⁾。

また、仏教美術以外の領域においても、早く芸術的意欲にしたがって作品を作るようになった。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²⁸⁾。『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の物語性が見られることから、「日本人の芸術的発想が非常に濃厚に出ている」という²⁹⁾。すなわち、ここにおいて、源の美術史観に従えば、貞観時代はすでに日本人なりの芸術的意欲が十分濃厚に現れた時代である。

ところが、源はやはり「貞観と藤原の間には、少なくとも美術史的には、むしろ断絶がある」、「貞観時代はむしろ天平につながる」³⁰⁾と述べているように、貞観時代を本当の日本美術が始まっていない時代と位置づけている。

そこで、藤原時代に育まれた大和絵が、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しつつある、という事実から、源は藤原時代から発生した大和絵こそが正統的な日本美術だとする日本美術史の構築を目指した。それは、源による日本美術史の基本的立場であり、「秋草の美学」の根本的立脚点である。

24) 同注 6

25) 同注12

26) 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、『朝日ゼミナール講義』第一集、1975年。源豊宗『日本美術史論 究 4 藤原・鎌倉』、思文閣出版社、1982年、25頁。

27) 源豊宗『日本美術の流れ』、思文閣、1976年、60頁。

28) 源豊宗『日本美術の流れ』、思文閣、1976年、63-70頁。

29) 源豊宗『日本美術の流れ』、思文閣、1976年、63-64頁。

30) 源豊宗『日本美術の流れ』、思文閣、1976年、62頁。

おわりに

本稿では、源豊宗の美術史観に着目し、源が日本美術の始まりを藤原時代に設定した理由について考察した。

藤原時代が日本美術の始まりだということは、藤原時代に入ってから、本当の日本の美術と称すべきものが成立されるようになったからだという。その根本的な理由は、それまでの日本美術が日本人なりの自覚的な芸術的意欲にかけているからである。すなわち、日本美術の始まりが藤原時代だということは、藤原時代に入ってからようやく芸術的意欲にあふれる、日本的に観賞できる日本的な美術が現れたからである。ここでいう芸術的意欲というのは、ある種の嗜好というべきもので、何かを自分の望むところにしがって、自己を喜ばせるようにしようという意欲であり願望である。芸術に反映すれば、つまり日本的に観賞できて、「あわれ」をそる日本の情緒の表現である。

藤原時代を分水嶺として、「芸術的意欲」の有無によって日本の美術史を区分して捉える源の美術史研究視点は、必ずしも理解できないわけではない。しかしながら、ここまでの考察をへて、以下の三つ問題点が浮き彫りとなる。第一に、源が提唱した「秋草の美学」のような、日本の美術を貫く本質を見出す研究として、「芸術的意欲」の有無によって歴史を区分する必要性があるかどうかということである。また、第二に、「芸術的意欲」を根本的な支配要素とした源の美術史観に関して、「本当の美術」というのは一体何であろうか、という問題である。加えて、第三に、自覚的な芸術的意欲があってもなくても、ある民族が制作したものは、影響の多少に拘わらず、その民族の性格の痕跡が見出されるという事実である。外国の美術を模索し模倣したものであっても、やはりそれは異国のものではないのではないか、という問題である。

これら三つの問題について、一つの回答らしきものを与えるなら、源が目指しているのは、「芸術的意欲」があって初めて本当の美術と称すべきものが現れてくるという断固とした美術観である。要するに、芸術的意欲があって初めて《源氏物語絵巻》に見られる「あわれ」という人間的な情趣の感情が表現され、「秋草の美学」が成立するのである。

藤原時代以前の日本の美術を日本美術に到達するまでの一つの段階と考える源の美術史観の根底には、藤原時代以前の美術が、中国的なものから未だ独立していないため、純粋な日本美術と称すべきではないという、極度の「純粋性」、あるいは「日本的なもの」への執着がある。そのため、日本独自の画風である大和絵こそが、日本美術に一貫する様式として後世まで継承されていると考える。ここにいささか偏向したといってもよい美術史観を確認することができるわけであるが、まさにこれこそが源の独創的な日本美術史だといえるのである。