

日本美術に対する二つの感受性

— 矢代幸雄と源豊宗 —

施 燕

Two Sensibilities of Japanese Art — Focusing on Yukio Yashiro and Hoshu Minamoto's Theories of “Refined Sentimentality” —

SHI Yan

Abstract

There are few generally accepted theories that describe the essence of Japanese art even though it has been discussed academically since the end of the 19th century.

One of these theories, which describes the essence of Japanese art as “refined sentimentality”, was proposed by the Japanese art historian Hoshu Minamoto (1895-2001). Minamoto is most well known for suggesting “The aesthetics of autumn flowers” (The aesthetics of Akigusa), as a symbol of Japanese art. Yukio Yashiro (1890-1975), another representative Japanese art historian, concluded four concepts for characterising Japanese art. One of these was the idea of “refined sentimentality”, which Yashiro thought of as being the most important.

This article will examine the similarities and differences between the theories of refined sentimentality formulated by Yashiro and Minamoto. These two differing views will be considered alongside an elucidation of the theory of “the aesthetics of autumn flowers”.

Keywords : 源豊宗、「情趣性」、「秋草の美学」、矢代幸雄、「感傷性」

はじめに

「日本の美術は秋草の美術」という主張は、その提唱者である日本美術史家の源豊宗（1895-2001）が1966年の論文「日本美術における秋草の表現—日本美術の様式的性格—」¹⁾の中で、日本美術における「情趣主義」あるいは「情趣性」を日本人にとってなじみのある「秋草」にたとえて述べた概念である。その概念はさらに1976年に出版された『日本美術の流れ』²⁾を経て、「秋草の美学」という呼称で定着した。

日本の美術をめぐる議論は、19世紀末における日本美術史学の形成と共に、その本質あるいは特色について様々に論じられている。その中で、例えば日本美術の「装飾性」あるいは「装飾的」という特質についての説は、繰り返し論じられ、すでに日本美術の特徴を語るにあたって必ず言及されるほどの定説になった。しかし、「装飾性」のような日本美術における著しい特色を指す概念は必ずしも多とは言えない。また、「秋草の美学」のように、日本美術を全体的に取り上げ、その特徴を主張する説も少ない。ここでは、日本美術の特質を真正面から論じた代表的な美術史家の矢代幸雄（1890-1975）と、彼が提唱している日本美術をめぐる四つの特色を挙げてみたい。

本論文では、源と矢代という二人の日本美術史家に焦点をあてる。二人がそれぞれ取り上げた日本美術に関する中心的な概念である「感傷性」と「情趣性」を比較し、その共通点と相違点を考察することで、源の学問的な性格あるいは位置づけを明らかにしたい。

一、矢代幸雄の「感傷性」

矢代は、源とほぼ同世代の美術史家であるが、日本人では初めての本格的な西洋美術史家だといってよい。東京帝国大学英文科を卒業後、イタリアでアメリカ人美術史家バーナード・ベレンソン（1865-1959）に師事し、サンドロ・ボッティチェリの研究で国際的に名を上げた。帰国してから日本美術の研究に没頭し、まもなく新設された美術研究所の所長という重職に抜擢され、日本美術の西洋への紹介や再評価などの活動によって大活躍するとともに、文化財制度の整備などに尽力しながら生涯を過ごした。矢代は、岡倉天心（1863-1913）を引き継いだ日本美術史上における二代目と言ってよい美術史研究者として、日本美術の研究史を語るには欠かせない人物だといっても過言ではない。

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」、『手塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、14-15頁。

2) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年。

矢代の生涯と業績については、加藤哲弘氏の調査結果に詳しい³⁾。加藤氏の論文にもあるように、矢代の生涯は、大きく分けてみれば、およそ1920年から1930年までの西洋美術史研究者としての時期、1930年前後から1945年前後の東洋美術史に回帰する時期、そして1945年から1975年までの戦後の文化行政に携わる時期の三つである。矢代の『日本美術の特質』⁴⁾を読めば、そこで語られる矢代の「東洋美術」はほぼ「日本美術」と同じ意味であることがわかる。故に、ここでは矢代を日本美術史家と規定する。

1. 仏教美術と「感傷性」

矢代は、その著作『日本美術の特質』の中で、日本美術に関して「印象性」、「装飾性」、「象徴性」、そして「感傷性」という四つの特徴を挙げている。その中、日本美術に表現される精神的内容、そこに反映される日本国民の精神的性格の特徴は「感傷性」だと述べている。

（前略）日本美術は、その自然の感じ方は印象的であり、その表現形式は広義における装飾的にして、絢爛眼を欺く色彩より清寂沈静なる水墨に到るまで、それぞれの時代意欲及び趣味の変遷に応じて変化多き種々相を示したけれども、それらはひっきり、精神内容を表現し象徴することに主目的を持ち、この精神内容本位なる点こそ日本美術の最も根本的な特色をなす、というゆえんを説いた。その意味において、日本美術は全般的に表現的、或は象徴的と言はなければならないのであった。

しからば、この日本美術の表さんとしたところの精神内容とは何であったか。それは如何なる特性を持ったか。この問題は、国民の精神生活全体の拡がりを含む、複雑多岐、容易に概説すべくもないこと勿論であるが、私はここに美術に現はれたる限りにおいて日本の精神生活を観察し、これを他国のそれらと比較し、その最も顕著なる特色として感傷性を認めるのである。⁵⁾

ここで矢代は、日本国民の精神生活では「感傷性」がその著しい特色となるから、そこに立脚する美術は、精神表出としての「象徴性」、自然の感じ方としての「印象性」、表現形式とし

3) ①加藤哲弘「矢代幸雄と近代日本の文化政策」、岩城見一編『芸術／葛藤の現場（シリーズ近代日本の知第4巻）』、晃洋書房、2002年。

②加藤哲弘「矢代幸雄における西洋と東洋—美的対話がめざしたもの—」、稲賀繁美『絵画の臨界：近代東アジア美術史の桎梏と命運』、名古屋大学出版社、2014年。

③加藤哲弘「矢代幸雄と日本美術の感傷性」、『美術フォーラム21』第16号、醍醐書房。

4) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、岩波書店、1943年。矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、岩波書店、1965年。本稿では、基本的に第2版に基づいて論を進めていく。ただし、矢代の早い時期の論述をうかがう場合は第1版に準ずる。

5) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、513頁。

での「装飾性」といった特色を成したと説いている。すなわち、「精神内容」の性格としての「感傷性」こそ、日本美術を根本的に支配する要素だと言うのである。

この「感傷性」と他の三つの概念が登場する『日本美術の特質』について、矢代の自序によれば、その当初の考えとなったのが、1934年に日本工業倶楽部で行われた財団法人啓明会講演「世界における日本美術の位置」である。その中で、「感傷性」について直接関係するのが、彫刻論では「藤原彫刻の感傷性」の項目、絵画論では「日本仏画の感傷的傾向——來迎芸術」の項目とあり、いずれも宗教美術と関連している。

來迎芸術とは、さきに藤原時代の代表的なる感傷美の彫刻として挙げた定朝の鳳凰堂本尊阿弥陀像に関連して申し上げた浄土教思想に基いて、それを一層発展させて作られた一連の絵画的構想でありまして、(中略)それは人間の情感を誘って深く心に訴えてくるところの感傷美の甚だ盛んな芸術でありまして、その点で、世界の美術のうちに珍しいと信ぜらるるのであります。

來迎芸術はこの浄土教思想をもう一步先に進めて、礼拝者に対して、仏様の方から積極的に出かけてきて、行者を極楽浄土へ迎えてくれる、という思想を表したものでありますから、感傷美の最も進んだ表現になり、かねてまた日本仏画の傾向を最も極端に代表すとも言われるのであります。⁶⁾

要するに、当時の矢代にとって、日本美術の「感傷性」という特徴は、仏教美術、特に來迎芸術、もしくは浄土美術の中に最も顕在しているということである。言い換えれば、仏教美術、特に來迎芸術に対するこの「感傷美」という感受性が、矢代の日本美術における「感傷性」の出発点である。

そして、おそらく矢代における「感傷性」に対する考えの熟成とともに、『日本美術の特質』では、「感傷性」が日本芸術の全般を対象とする概念へと展開される。

日本の阿弥陀教美術の盛期における感傷美の展開は、世界に稀有なる宗教芸術の美花に相違なく、またこれを生み出したる感傷性は、日本美術に遍満し、これをあらゆる方面に美化する酵母のごとき役割を果たすのであったから、これを充分の考慮を払わなければ、日本美術の特質は或は要所を逸する怖れがあると思われる。⁷⁾

そこでは仏教美術以外に、浮世絵や花鳥画などについては小節を設けて論じられた。また、この章の序論に当たる部分では、文学、音楽まで例を挙げている。ただ、分量からみてもわかる

6) 矢代幸雄『世界における日本美術の位置』、東京堂、1948年、171-177頁。

7) 矢代幸雄『日本美術の特質』(第2版)、606-607頁。

ように、「感傷性」についての論述はやはり仏教美術に中心をおいている。いずれにしても、「感傷性」という日本美術に対する感受性は矢代の日本美術史についての思考において一貫していることは間違いない。

2. 「感傷性」における思考

しかしながら、日本人の精神的性格を最も表す美術の特色としての「感傷性」という言葉は、矢代自身が「感傷性に到つては余は最も不本意なる名称として常に苦慮して居る」⁸⁾と述懐しているように、適切な表現ではないようである。それにもかかわらず、矢代は「感傷性」を使いつづけた。なぜ矢代が「感傷性」にこだわったかについて、加藤氏が詳しく論じている。氏は、矢代が仏教美術、特に来迎芸術の中に感傷性を見出したのは、ヨーロッパ留学中に当時のヨーロッパの「感傷性」の思潮から影響を受けて、聖母像や天使の感傷的表現からみた「感傷的ポッティチェリ」と無関係ではないと示唆しているとともに、矢代の基礎的な論理形成や思考形成が行われた大正時代の時代的雰囲気が大きく働いていたことを指摘している⁹⁾。一方、矢代が同じ意味の言葉を使って西洋美術と日本美術を形容することは、すなわち日本美術の中から西洋美術と共通するものを見出したということであろう。実際に矢代は両者に共通するものについて言及している。

例えばシエナのシモネ・マルティニ、フィレンツェのフラ・アンジェリコ、サンドロ・ボティチェリ等のごとき、形の上の線と美と気分の中の感傷美とを縫い合わせたような代表的画家を生じ、彼らの芸術は実に天井の歓びと地上の悲しみを交響させたるがごとく、まさに日本美術を思わせるような微妙なる感傷美の芸術を展開した。¹⁰⁾

この点についてさらに踏み込んで理解するには、矢代の「感傷性」に潜んでいる美術思考の

8) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、序5頁。

9) 前掲注1、③の103-109頁。ヨーロッパにおける「感傷性」の思潮に関して、氏によれば、十八世紀西洋では、ロマン主義に基づいた主観主義の拡張とともに、「感傷性の美学」が隆盛を迎えた。その背景となったのが、近代の市民社会の成立である。貧富の差が拡大する中、家庭的で感傷的な小説を読んだ読者たちは、心から貧者への同情を示し、優しさと慈善を称賛した。時代が進むにつれて、このような美的感情は新興の市民階級に浸透し、同時に好意的ではない意味が目立つようになる。「感傷的」という語は、情感や感情を知性や現実感覚よりも過度に好む作家や芸術愛好家の精神的傾向や、そのような傾向を誘発する作品の特性として理解されるようになってきた。その後、「感傷性の美学」は、十九世紀のイギリス、ヴィクトリア時代の社会の中で再評価される。「悪」を美化し、ある種の唯美主義的な傾向の中で、「感傷性」は再び、芸術家やその作品の芸術性を保証するものとして高く謳い上げられるようになったのである。矢代はすなわち、ヨーロッパの美学における「感傷性」の再評価の思潮が高まっている頃に、イギリスを経由してイタリアに向かったのである。

10) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、519頁。

性格をうかがわなければならない。矢代は「世界に於ける日本美術の位置」の講演で、美術の世界性と民族性との関係に触れて次のように論じている。

日本だけを見て日本美術の特色を考へ、其短所長所を理解せんとするのと、日本美術を世界の中へ出してそれとの廣い比較に於て特色を考へると、結論は違つて来る¹¹⁾。

然し美術の最後の価値を決めるものは、世界的評價に歸着するほかはないのであります。(中略) 美術は民族的奨励に依つて、民族的特色を十分に發揮するに努めると同時に、之を世界の美術中に置いて眺めて、さうして民族的特色が、果して、世界の人心にまで徹し得るか如何か、果してそれが世界に誇るに足るかどうか、を批判反省しなければならないのであります。¹²⁾

要するに矢代は、日本美術の特色が、日本国内よりも世界で評価してもらふべきだと主張している。しかし、ここで注意すべきは、始まったばかりの「日本美術」を西洋美術の規範と基準に当てはめようとするのではない。矢代自身もいっているように、「美術は何でも世界的、外國と共通するものが宜い、といふわけではない」¹³⁾。つまり、矢代にとって、美術には民族的性格が反映すること、民族的特色が顕在化することが前提である。それが世界的に人の心を感動させることをできるなら、そこにある民族的特色こそ、世界に通用する美術の特色であるということである。こうした美術思考に立脚して、西洋の聖母や天使と日本の來迎芸術に「感傷性」という概念を同様に使った理由を検討してみれば、矢代は日本美術と西洋美術の両方に見出したそれぞれの特質に、ある種の関係性を確保したかったのではなからうか。

実際、多くの研究によって指摘されているように、矢代の「感傷性」は、意味合いとして特異なものではなく、本質的に「抒情性」、「情趣性」、「情感」と大して変わらない¹⁴⁾。しかし、結果として、矢代は「感傷性」にこだわった。その原因となるのが、言葉の選択の好みよりも、上述のような美術に対する思考が根本的に潜んでいるからではなからうか。また、小澤京子氏は、矢代が若い時期に行ったポッティチェリ研究の中で、西洋のポッティチェリに日本の浮世絵や工芸品を対置させたことを指摘している¹⁵⁾。つまり、矢代が西洋美術と比較するのは、奇妙

11) これは後に『日本美術の特質』の第一章の「美術の世界性と民族性」となって、さらに詳しく論じられたが、ここでは矢代の早い時期の思考形成をうかがうため、講演稿を参照する。財団法人啓明会第五十四回講演集「世界に於ける日本美術の位置」、1934年、17頁。

12) 財団法人啓明会第五十四回講演集「世界に於ける日本美術の位置」、1934年、21頁。

13) 財団法人啓明会第五十四回講演集「世界に於ける日本美術の位置」、1934年、20頁。

14) 辻惟雄『日本美術の見方』、(岩波日本美術の流れ / 辻惟雄、高階秀爾監修：7)、岩波書店、1992年、10頁。

15) 小澤京子「近代日本の「美術」と「文化をめぐる諸制度——矢代幸雄による美術史記述と文化国家論」、『表象文化論研究(6)』、2008年、36-60頁。

にも西洋美術に影響を及ぼした、また西洋に認められた日本人が自負する日本美術である。そこから、矢代の思考が垣間見えるのではなかろうか。

ここまで見てきたように、矢代には西洋美術史研究者としての経験があるだけに、西洋美術で養われた目が常に日本美術に対する見方に影響を及ぼしていることが明らかになる。こうして形成された美術思考は、仏教美術における「感傷性」を見出したこと、さらにはその感傷性を日本美術の普遍的特質へと発展させたことに大きく関与している。

二、源豊宗の「情趣性」

源豊宗は、日本美術の「情趣性」とその象徴的概念である「秋草の美学」の提唱者である。しかし、源が「秋草の美学」の提唱者であることよりも、日本美術研究者として名をなしたことも忘れてならない。日本美術に対して膨大な研究業績と蓄積を築き上げたからこそ、その全体像の中に「秋草」を見たに違いない。源の業績を概観すれば、その研究を大ざっぱに、仏教彫刻の研究と絵画の研究との二つの部分に分けることができる¹⁶⁾。研究の分岐点を昭和17年(1942)とすれば、源の学問的生涯は、前半が仏教彫刻研究で、後半が絵画研究となる。

ここで注意すべきは、源の場合は矢代と違って、仏教彫刻研究と絵画の研究を時期上で前後に分けることができるが、それは矢代の「西洋美術から日本美術へ」というような「転換」ではなく、最初から日本美術全体を視野に入れた中での前後の研究と言った方が正しいかもしれない。より正確に言えば、源は、かなり早い段階から、仏教彫刻以外に絵画に対する知識を得ることや、日本美術全体を把握することを要求された。それは1925年に源が大阪のラジオ局に美術史の講義として円山応挙、呉春などについての放送を要請されたことからもうかがうことができる。また、1932年に日本美術の「様式展開の過程を知るに足るべき作品」の集成として出版された解説付きの『日本美術史図録』¹⁷⁾も、早い時期の、もしくはいわゆる仏教美術研究を中心とする時期の源の日本美術全体に対する関心の深さと知識の広さを示している。ちなみに、この図録は管見の限り、日本美術史が明治後期に成立してから、美術史研究者が個人の名義で編纂した初めての、そして1943年に矢代の『日本美術の特質』が出版するまでの唯一の日本美術史図録である。矢代を含めて、当時の日本美術史研究者の多くが、この図録を参考にしたことは想像に難くない。

ともかく源が、早い段階から特定したジャンルを研究するのは言うまでもないにしても、日本美術全体の把握を視野に入れていたことを見逃してはならない。一方、若い頃の源が、なぜ仏教美術を中心に研究したのかについて言及すれば、学生時代に指導を受けた沢村専太郎（1884

16) これに関して、正確に分類すれば、仏教美術とそれ以外の美術となるが、ここでは、それぞれの分類中に源の主な研究対象である仏教彫刻と絵画と省略する。

17) 源豊宗『日本美術史図録』、星野書店、1932年。

-1930) から、「美術史に志す者は、古代から始めなくてはならない。新しい時代から始めると、中々足が抜けられない」¹⁸⁾ という教えが参考になるかもしれない。また、源の業績の多くを占める雑誌『仏教美術』の存在も無視できない。源によれば、当時、美術史を専門とする研究者があまりにも少なかったため、当初の発行者である仏教写真家の小川晴暘（1894-1960）がこの雑誌を立ち上げた時に、「白羽の矢」（源の言葉）が源に当たったということである¹⁹⁾。

いずれにせよ、仏教美術が源の日本美術史研究の出発点だと思われがちであるが、それは業績全体から見れば間違っていないにしても、その前に源が日本美術の全体像をつかもうとしていたことも見逃せない。この意味では、源の仏教美術についての研究は、日本美術研究全体の一段階としか言えないわけである。実際、源による研究の進行とともに、日本美術の「情趣性」ないし「秋草の美学」という立場が、藤原時代以前の仏教美術をその対象外として排除した。もちろん、矢代も「(美術は) 単に失はれたる過去の知識を捜し出して之を史的に配列すれば済むだけの学問ではない。(中略) 美術に関する総合的観察をなすに非ざれば、その本質は理解されず、真価も妙味も亦た感得される筈はない」²⁰⁾ と主張している。しかし、日本美術の「感傷性」に関しては、すでに述べたように、仏教美術、特に來迎芸術を出発点にして広がった概念であることを理解しておかねばならない。

1. 大和絵と「情趣性」

冒頭にも触れたように、源は日本美術の特色を「情趣性」という言葉で捉えた。

日本芸術の特色は、あくまでも表出の面では情趣性、造形の面では平明性、装飾性すなわち美的抽象化を本質とする所にあった。²¹⁾

芸術とは「人間の形成した美的なるもの」と見る立場から、(イ) 人間（表出）、(ロ) 形成（造形）、(ハ) 美、の三つの芸術の根源的な要素と考える。ただしここにいう人間とは、作品に表出された作者の民族的な、個人的な独自の精神性に外ならない。²²⁾

日本の民族は、自然に対する観照の仕方が情趣的であることにおいて、大きな特色を有する。日本の風雅という美的人間像の理念は、このような自然への態度についていわれるのである。日本美術に見いだされる自然もこのような日本民族の自然観照の性格を反映し

18) 源豊宗『源豊宗著作集 日本美術史論究2 総説・古代』、思文閣出版、1994年、あとがき。

19) 源豊宗「学史 我が来し方(1)」、『古代文化』51-1、古代学協会、1999年、51-56頁。

20) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、序4頁。

21) 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『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、14-15頁。

22) 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』、思文閣出版社、1978年、126頁。

ている。²³⁾

この主張からわかるように、源は日本美術を表出面では情趣性、造形面では平明性、美の面では装飾性と特徴づける。その三つの関係について、源は特に自らの立場を明白に表していないが、少なからず、民族的精神性、いわゆる国民の性格における「情趣性」が表出される内容であることが看取できる。見逃せないことは、源が美術に表出される民族的精神や性格を日本人の自然に対する観照の仕方にその原因があると考えていることであろう。すなわち、その自然に対する観照の仕方が、民族的性格に反映されているので、美術の表出は自然の観照の仕方、すなわち「情趣性」になる。一方の矢代は、美術における民族的精神を「感傷性」、そして自然の感じ方を「印象性」として分けて捉えている。したがって、二人の捉え方は若干異なっているということである。本来なら、自然観照の特色として、源の「情趣性」は矢代の「印象性」と同等であるが、美術は何かを表すのを根本的な目的とすることから、「情趣性」を「感傷性」と同等と考えるのが妥当であろう。

ところで、源の「情趣性」については、先にも触れたように、その対象として藤原時代以前の仏教美術は排除された。すなわち、日本美術の「情趣性」は藤原時代以降の日本美術の特色であり、「情趣性」が日本美術の始まりである藤原時代から適用される。そして、藤原時代に生まれた大和絵が、日本民族の「芸術的意欲」²⁴⁾の自覚した画風として、中国的なものから自立し、日本独自の様式として後世まで継承された、という事実から、藤原時代に発生した大和絵こそが正統的な日本美術だとするのである。加えて、「情趣性」の出自を言及すれば、それも源が「大和絵に表出された精神の特色とは何であるか。私はそれを情趣主義的精神とする」²⁵⁾と主張しているように、「情趣性」が大和絵にあることは疑いない。

彼等の自然景の描寫に於ける努力は、其の形と色とそして其の情趣との適切なる表現にあつたのである。そしてかゝる観照とは即ち大和繪の様式となり、それはまた傳統となつて行つた。勿論そこには時代の推移と共にそれ等には變化の跡をとゞめてゐるけれども、其の傳統の基礎は此の藤原時代に求めなければならないのである。²⁶⁾

この文章は、1928年に日本人の自然観照の問題を中心に論じた源による絵画に関する最も早

23) 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『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、3頁。

24) 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 究科院生論集』（第3号）、41-53頁、2014年に詳しい。

25) 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『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、126頁。

26) 源豊宗、「藤原時代の繪畫に於ける自然景の描寫」、『佛教美術』一一、1928年。

い論文から引いたものである。「秋草の美学」の原型とも言えるこの論文では、すでに源の大和絵の位置づけが示されている。藤原時代に発生した大和絵が、日本の国民的性格を最も発揮させた画風であるので、その様式がすなわち日本絵画の「基礎」であり、そして「伝統」として継承されていく様式であるという方程式が顕在化している。ただし、当時では、まだそこまで明白に日本美術の特色が情趣性だと強調されてはいない。しかし、源の「情趣性」についての思考がすでにこの時点で形成されていることが読みとれる。こうして「情趣性」が、日本美術の特色として、日本美術に対する源の感受性を貫いていることは間違いない。

2. 「情趣性」に潜む価値観

源がなぜ大和絵にこだわるかについて答えるには、最も早い時期の文章を検討する必要がある。雑誌『佛教美術』の主幹となった頃に源は、毎回その雑誌に少なくとも論文一本を投稿する以外に、当時の美術界の動向、展覧会情報、また、自身の美術に対する感想などを書いた「雑筆」において、寄稿の少ない雑誌の内容を充実させようとした。その中の1925年に出た第七冊中の「鴨畔雑筆」には次の文章が見られる。

日本の佛教美術も、其の用途に制約せられて其の形式は甚だバラエチに乏しきを免れないが、質に於ては必ずしも世界の藝術界におくれを取るものでないといふ事を、近頃甲山神咒寺の如意輪観音像を見て殊に深く感じた。日本にも世界に誇るに足る佛像は決して少なくない。唯西洋藝術に對する鑑賞態度を東洋のそれにも其のまゝあてはめようといふ時に手違が起るのである。それぞれの藝術の理念を理解する事は藝術鑑賞の大切な豫件でなければならない。そうして後はじめて其の藝術の眞の價値に近づく事が出来るのであろう。²⁷⁾

そこには、東洋美術を西洋美術の規範に当てはめようという通俗的な態度より、大胆にも西洋美術と東洋美術をそれぞれの理念で理解すべきだと唱っている源の姿がはっきりと映っている。

源のそのような発想の背景には、1903年に「アジアは一つである」の主張で、東洋の精神性を西洋の物質性と対峙させた天心の東洋と西洋に対する態度が想起される²⁸⁾。一方、天心における西洋の「物質性」と東洋の「精神性」という主張を矢代は強く批判した²⁹⁾。それとともに、「東西文化の種々相を眺め、両者の錯落たる差別と対照との妙味のうちに、大きい人間の共通なる

27) 源豊宗「鴨畔雑筆」、『佛教美術』七、飛鳥園、1925年。

28) 岡倉天心、富原芳彰訳『東洋の理想』、講談社、1986年。岡倉覚三、村岡博訳『茶の本』、岩波書店、1929年。

29) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、13-14頁。

支配を認識し、その人間性の基礎に立って、世界の人類理想に貢献する意気をもって、国民的表現の徹底と高揚とを図らなければならない³⁰⁾と呼びかけている。やはり、矢代は、天心や源とも違って、「共通」的なものを求める傾向が強い。

さらに、加藤氏の指摘によれば、矢代が1936年にアメリカの雑誌に自身の英文で、東洋美術は「写実的な表象・再現の狭量なる束縛を破り、なにか精神的なものを求め」ているので、(日本の)彫刻芸術は「古典」の規範を踏まなくてもいいのではないか、という旨を記している。このことから理解できるのは、矢代が強く批判したはずの西洋の物質性と東洋の精神性という天心の主張を、西洋の写実性と東洋の精神性に置き換えていることである³¹⁾。興味深いことに、矢代の日本国内を対象とした主張と海外へ発信する主張とが一致していない。そこには、おそらく当時の国際情勢や海外に対する愛国心などの存在が、理論の不一致の原因と考えられるが、ここではそれを深く追求しない。

いずれにせよ、天心の主張はさておき、矢代と源は美術における、自己と他者との関係性に関する主張において対照的だと言えよう。つまり、美術に関して、人類に共通なものに傾く矢代に対して、源は「それぞれ」の価値への理解に重点をおく。源の美術論における「共通」のものを求めようとする意向は、少なくともここには見出すことができない。

三、日本美術における「感傷性」と「情趣性」

美術思考の根本に、他者との共通性を重視する矢代は、西洋の宗教美術における「感傷性」を同じく日本の來迎芸術に見出し、やがて日本美術全体の「感傷性」にたどり着く。一方、他者との関係でそれぞれの価値を認める源は、日本美術の価値、すなわちその独自性を濃厚に示す大和絵がもつ情趣性を拡大して、日本美術全体の「情趣性」に到着した。ではこの「感傷性」と「情趣性」は、それぞれどういうものであろうか。

「感傷性」について、矢代は、「感傷という文字は近時甚だくだらぬ浅はかなる感動の聯想を伴ふ。感傷の心理は確かにさういふ皮相淺薄に陥り易いけれども、余が本書に於て用ゐたる感傷性の意味はかゝる通俗なる聯想を伴はぬ文字通りなる意味、美に感じ易くものあはれに傷み易く動き易き最も敏感な心緒」を指している³²⁾。

すなわち、矢代の「感傷性」とは、何に対しても感動しがち、また感情があふれるということではなく、日本人が感動を感じ取って心を動かす「もののあはれ」、そして、それを反映させる性格、あるいは嗜好を指す。とすれば、「感傷性」に込められたのが、「もののあはれ」に根差した感情に対する敏感さの反映ということであろうか。第一章で触れた鳳凰堂の阿弥陀坐像

30) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、12頁。

31) 前掲注1の②、471頁。

32) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、序5頁。

が代表する來迎芸術の「感傷美」には、「死の迅速なる到着に対する同じく迅速なる救済の到着を願うところの日本的感傷心の神経質なる動き」³³⁾が働いている。阿弥陀坐像に見られる細緻かつ婉曲な衣文と包容な微笑みと、それがもたらす仏性と人間性が調和したその美しさの根本には、すなわち、仏像の造形において、その規範がどうであれ、「救済を願う」心、つまり、自己の感情を嗜好的に表現するということであろう。芸術全体において、「感傷性」は、単なる「抒情性」ではなく、「もののはれ」を述べることにあり、表現することにある、というべきであろう。

そのような「感傷性」の根源は、矢代が「日本人の最も深き人間的情感は仏教美術に集中され、その形を借りて現れた」³⁴⁾と語っているように、やはり仏教美術と深く関わっていることがわかる。

一方、「情趣性」について源は次のように述べている。

情趣とは人間主義的な感情である。対象を常に時間の流れ、即ち「うつろい」において見る東洋的な時間的世界観が、日本人特有のオプティミズム（生の喜びの追求）と結びつくと、対象への人間的な親和的関心、いわゆる「あはれ」の感情を誘発する。³⁵⁾

すなわち、源にとっての日本の美術は、対象によって誘われ出てきた主観の情緒や感動を対象によって表現しようとするものである。それは日本人の根本にある「時間的世界観」を除外しては理解できないことを意味している。常に人生を物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。

要するに、矢代と源は、感情を表現することに日本美術の本質を見出したのである。具体的に浮世絵を例として挙げてみると、矢代によれば、仏教美術を除けば、「浮世絵は題材としては純粋に人間美と情痴を描いた芸術に相違ないが、もっと深き心の触角をもってその奥を探るならば、浮世絵こそ日本美術に一貫して流れている感傷美の最も純粋なる結晶」³⁶⁾である、ということになる。

有名な手拭をしぼる半身の年増美人、白地に藍の唐草模様を散らした浴衣を着た女の白い肌が、雲母摺りの銀灰色より半ば霞むがごとく浮き出したる美しい図も、同様の芳烈な

33) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、605頁。

34) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、516頁。

35) 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『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、126頁。

36) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、662頁。

る感覚描写と言われよう。しかもかくのごとき非常に進んだ感覚描写が、単に肉体の写実興味に停顿せずに、いつの間にか深く情緒の世界に通じて、肉の重たさや熱っぽさが蒸発して、何か涼しい国に連れて行ってくれることは、春信から続く歌麿特有の味わいにて、かくのごときが、歌麿芸術の人心への訴えてやまぬ情の深さともいうものではなからうか。³⁷⁾

一方、源も歌麿について次のように論じている。

（歌麿）彼が好んでえがいた高島屋のおひさも、難波屋のおきたも、小伊勢屋のおちえも、主題的には肖像図的であるが、実はその容貌に個性的区別はなかった。じじつ彼らが求めたのはおひさやおきたの個性ではなく、そのような名前と呼ばれた「女」の美しさであった。それは同時に「女」の情趣性であった。しかしそれはまた日本絵画の限界である。肉体という本質的に彫刻的な対象は、当時の日本絵画においては、克服し難い彼岸にあった。本来の日本民族の情趣主義的な観照性においては、このような顔の肉体的構造は勿論、そこから来る個性的区別を描写する視覚は発達していなかった。³⁸⁾

以上から明らかなように、本質的に述べると、二人は感情を移入することにより対象の非写実性に注目した。すなわち、日本美術が表現しようとしたのは、知的観照による対象そのものの表現ではなく、それらの対象に結びついて誘われた感情である。この意味では、「感傷性」と「情趣性」は、「抒情」ということと大して変わらないと言ってよい。

したがって、矢代の「感傷性」と源の「情趣性」は感受の仕方において、少々異なるところがあるかもしれないが、本質では、「感情」を見出すということで一致しているであろう。とはいえ、既述したとおりに、矢代の「感傷性」は何といても仏教美術から出発した概念であるのに対して、源の注目点は大和絵にある。二人の相違点は、その分岐点としての大和絵と仏教美術にあらう。

ここで、まず矢代の大和絵に対する評価を確認しておく。

例えば大和絵における春花秋草の描写を見る。それは冷静なる客観的叙述とはおよそ世にも遠いもので、譬えうるならば、愛する者の涙を溜めた眼に、幽艶として映じたる花や草であった。さもなくばどうして桜花はきらきらと美人の明眸のごとく輝き、嫋々たる春の柳は垂枝を愛情の触手のように曲線感覚に顫わせ得よう大和文華館蔵、寝覚物語絵巻見返し。秋の野に枯梗は

37) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、669頁。

38) 源豊宗「女性美の流れ—日本美術における女性像—」『解釈と鑑賞』、第三〇—一〇号、1973年。源豊宗『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、173頁。

銀河の群星の点々として青光を放つを思わせ<sup>平家納経勳
持品料紙裏</sup>、或いは重たく露に濡れた秋夜の廢園の雑草は、それを踏み分けかねる源氏の心よりももっと哀愁に耐えかねている<sup>徳川本源氏物語
繪卷蓬生の段</sup>。況んやまた菅公が冤罪に無限の恨みを呑みて流謫された筑紫の天地に、秋は依然として錦繡を粧ったが、重陽節が再び廻り来て恩賜の御衣の前に悲傷する道真の眼には、豪華なる秋はその華やかなる彩りの故に、なおさら痛ましが募ったであろう。重たきまでに大輪に咲いた白菊、血を吐いたような鮮紅に色づく楓と紅蔦、群青色の桔梗、黄色い女郎花と銀色に波打つ薄、蓬々繁る雑草、流涕する菅公の眼に燦然として燃え立った筑紫の深秋の豪華と寂寞とは、藤原信実³⁹⁾に帰らせる鎌倉時代の名筆によって、心ゆくばかり北野天神縁起に描かれた。

学術的論文より随筆に近いともいべきこの文章では、矢代は一気に四つの作品を挙げ、大和絵における「感傷性」を述べた。少々長くなったが、大和絵と自然の関係、そして自然と主人公の心情の関係などが明らかに示されている。草花、つまり対象に人間のしみじみとした感傷的情感を託すというところは仏教美術や浮世絵にも通じている。したがって、大和絵の特色は、矢代の「感傷性」においては特異なものではない。それだけでなく、同時にまさにそれぞれ、源の「秋草の美学」に象徴される「情趣性」と大きく変わらないと言えよう。すなわち、矢代における大和絵に対する評価は、実は源のそれと同じだといってもよいのである。

また、大和絵について矢代は、それと密接にかかわっている絵巻という形式に対して重みをもたせて評価した。『日本美術の特質』の中の「挿絵芸術」の一章で、日本の巻物は「日本国民の文学趣味」によって、本来造形美術にある「瞬間静止性」と矛盾して、「特有なる流動的観賞」を有している。その流動的な構図による時間の推移と画面の移りかわりが物語を劇的に進行させるとともに、何よりも画中人物の喜びや寂しさなどが心ゆくまで伝わってくるところが日本的だと指摘している⁴⁰⁾。矢代が主張する絵巻における時間的展開については源もまた言及している。源によれば、絵巻物に描かれるのは、生きてゆく人間の人生の描写である。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。つまり、絵巻の画面上の特性によって、時を過ぎてゆく人間の姿が、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。やはり、ここでも、二人の主張は大きく変わらない。

このように、矢代の「感傷性」は、仏教美術から出発したにもかかわらず、大和絵に対する感受性は、大和絵から出発する源の「情趣性」と、言葉の違い以外には、本質的に大きく相違しないことがわかる。しかしながら、二人は一番大きな相違点である仏教美術においてすれ違ったわけである。

それについて述べると、源の日本美術史の構築においては、日本美術は藤原時代から始まり、

39) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、678頁。

40) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、275-300頁。

仏教美術が大きな比重を占めた藤原時代以前の日本で発生した美術の排除を意味している。そうした主張が生まれるのはなぜなのか、というところに、本論の目的としての源による美術論の特殊性が際立つかもしれない。

源によって早い時期になされた仏教美術研究の膨大な業績から考えると、源が藤原時代以前の仏教美術を日本美術から除外したことは理解し難いかも知れない。実際、源は「(仏教美術)は始めこそ題材的には外来的なものであったが、表現精神は必ずしも外来的なものでなくして、日本民族の本質が自ら滲出して、内面的には原始時代の芸術との間に一貫した精神の連続していることを説明してくれるのである」⁴¹⁾と語るとともに、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、貞観時代になると、その日本的感覚は一層濃厚になるともいう⁴²⁾。ただ、確かに、藤原時代以前の美術に対しては、源による「情趣性」という表現が見当たらない。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、制作素材や技術まで、日本人は知らなかったため、それは異邦的なものである⁴³⁾。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⁴⁴⁾。多少説得力があるといっても、ここに執拗なこだわりが確認できるであろう。

もっとも、藤原時代で日本の美術史を区切ろうとする発想は、源独自のものではない。日本は平安後期に、遣唐使の廃止とともに、日本なりに独自の文化を展開させたという歴史的事実もあることから、美術における作風の展開については、その影響を考慮すべきであろう。矢代においてもまた、そのような意識が見られる。矢代は藤原時代以前を含めた日本美術の特質を「総括してここに広義の感傷性と名付ける」としたが、「後に大陸の感化が日本に薄れてくる平安朝以降」を「狭義の日本の美術の時代」と呼んで、その特質としての「感傷性」が「日本美術の最も目立つ特質」だとしている⁴⁵⁾。

おわりに

本論文では、日本美術史研究における一時代を代表した二人の美術史家矢代幸雄と源豊宗に

41) 源豊宗「推古・白鳳時代の美術」『日本文化史大系』、第二巻、1941年。源豊宗『日本美術史論究2 総説・古代』、思文閣出版、1994年、45-46頁。

42) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、60頁。

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

44) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、59頁。

45) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、552頁。

焦点をあて、二人がそれぞれ掲げた日本美術の特徴である「感傷性」と「情趣性」について論じた。

西洋の宗教美術における「感傷美」を日本の來迎芸術にも見出した矢代は、日本の仏教美術、特に來迎芸術における「感傷性」を経て、日本美術全体における「感傷性」にたどり着いた。それに対して源は、「日本的」特質を濃厚に示している大和絵に見られる情趣性を拡大して、日本美術全体の「情趣性」に到着した。

二人の辿った過程が異なるとはいえ、同じく感情を表すことが根本だと考えられた「感傷性」と「情趣性」の間には、言葉としての違い以外に大差がないことがわかる。強いて何か異なるところを言えば、矢代の「感傷性」は「曲折と陰影の多き人心に、かえって歓楽描写」すると「歓楽の極まりにて哀情生ずる」⁴⁶⁾ というような「無常観」的な感情をあらわすのに対して、源の「情趣性」は人生者としての喜びに基づいたところの感情を表すというところにある。逆のように見える二種類の感情であるが、本当は同じものだと考えられる。つまり、二人が主張しているのは、「日本人特有のオプティミズム」に根差した性格による一種の「無常観」に反発する感情である。矢代はそれを「感傷性」といい、源はそれを「生の喜びの追求」、「情趣性」ということにしたに違いない。この意味では、矢代と源における「感傷性」と「情趣性」という日本美術に対する二つの感受性は、本質的には同じだと言えよう。

二人の共通点はそれだけでなく、日本美術に対する主張も意外に一致しているところが多い。例えば二人は、日本彫刻が絵画的だと主張したり、木彫における刀法に注目し、そこから日本美術の独自性を見出したりしている。また、細かいところでは、日本絵画に描かれた月の異常な大きさにも目を留め、日本美術における装飾性の裏付けとするとところもよく似ている。さらに、「秋草」に対しても、矢代が「日本の秋の野に乱れる群生ほど風情ある風趣を、私は世界のどこにも見たことがない」⁴⁷⁾ と述べているのに対して、源が「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」⁴⁸⁾ と主張している。あたかも二人の主張が対応しているかのように見える。

このように、矢代の「感傷性」は仏教美術から出発したにもかかわらず、大和絵から出発する源の「情趣性」と、言葉自体の違い以外には、本質的に同じだということが分かる。とすれば、二人が最も相違しているところは、「日本美術」に対する認識、つまり二人の根本にある美術史観に帰結されねばならない。すなわち、矢代の「感傷性」が日本美術全体に適用されるのに対して、源の「情趣性」は藤原時代の日本美術から適用される。「感傷性」と「情趣性」が本質的に同質なものであれば、なぜ源の「情趣性」は、藤原時代以前の美術、主に仏教美術を日

46) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、663頁。

47) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、682頁。

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『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、19頁。

本美術から排除したのであろうか。

そもそも、藤原時代以前の仏教美術における「情趣性」についても確認できないことはない。それどころか、むしろ源自身もいっているように、日本的なものが顕在化している。仏教美術を排除した源は、すべてを「芸術的意欲」に帰結させた。しかし、実証性を重視する源が、なぜそこまでこだわったのだろうか。以下に、第一章と第二章で論じた矢代と源の美術に対する価値観を一つの見解として提示しておきたい。

要するに、美術思考の根本に他者との共通性を重視する矢代に対して、源は他者独自の価値を認める。だからこそ、「西洋はヴィーナス、中国は龍、日本は秋草」⁴⁹⁾というそれぞれの美術の独自性という発想に到達したのではなかろうか。日本に関しては、日本美術の価値、すなわち日本という国ならではのもの、その独自性にこだわった。したがって、源はあくまでも大和絵にある日本的なものを確たるものにしたかったに違いない。その際、大陸に大きく影響され、たとえ日本的なものが存在するとしても、大和絵と比べて、日本的性格が薄い藤原時代以前の仏教美術を否定したのではなかろうか。

49) 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年。

