

2016年3月

関西大学審査学位論文

源豊宗の「秋草の美学」論
—中国絵画との比較研究を踏まえて—

関西大学大学院
東アジア文化研究科
施 燕

要旨

源豊宗（1895－2001）は明治 28（1895）年、福井県武生市に生まれ、大正 7（1918）年、駒澤大学を卒業してから、京都大学で史学科国史学を専攻し、修了後同大学哲学科美学美術史専攻に入学した。大正 13（1924）年から昭和 7（1932）年にわたって、『佛教美術』の主幹として編集を引き受ける。昭和 9（1934）年から昭和 18（1943）年まで、京都帝国大学文学部講師を勤め、1952 年、関西学院大学文学部教授に就任した。昭和 41（1966）年に同職を退いた後も、帝塚山学院大学教授などを歴任した。このほか、文化財保護審議会専門委員、文化庁財産保護審議会第一専門調査会専門委員、京都国立博物館評議員を歴任する。著作として、『日本美術史図録』、『日本美術史年表』、『日本美術の流れ』『日本美術史論究・全六巻』などを多数残した。

日本美術は秋草の美術、また、秋草に象徴される美術であるというのは、日本美術史家の源豊宗が 1966 年に発表した論文「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格——」において発表された。この論文において源は、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流れるものの象徴を秋草だと提唱し、日本美術の独自性を強調した理念として学会はもとより、広く世間一般に向けて発信した。後にこの思想は哲学者の上山春平（1921－2012）がつけた「秋草の美学」という呼称で広がることになる。

秋草に関する和歌は、早くも《万葉集》の中で歌われ、「秋草」については、古代から日本人の心情を表す秋の代表的風情として認識され、日本絵画の中に数多く確認できるものの、美術史研究において日本絵画の秋草的性格、すなわち日本美術の象徴を秋草に結晶させたのは源が初めてである。彼の美術史はそうした特殊性を持ちつつも、それと同時に、明治時代に生まれ、大正時代、昭和時代を生き抜いた美術史家としての時代的普遍性が備わっている。源による「秋草の美学」を検証することで、「日本的」とは何かという問いに回答を与えることができるとともに、それを示そうとした日本美術史研究における一つの側面をも浮き彫りにできたと考えている。

本論では、源がつくった美的概念「秋草の美学」とは何か、を問うとともに、その今日的な有効性を問うことで、源が編纂した日本美術史の意義とその本質を明らかにした。その際、「東アジア」という視野から、源が主張する日本美術の独自性に中国美術との比較を含めつつ、日本の中で眺める「日本」と、中国絵画を加えた時に見られる「日本」との重なりとずれを検討することで、「秋草の美学」の有効性と限界を確認した。

生涯にわたって源の学問を根底で支えていたのが哲学及び文学の知識と実証的研究の蓄積との二つの基本的要素である。そして、文芸趣味、広域にわたる関心、膨大な業績が築いた基礎、美術史の流れをたどる理想、自由な学風、長年にわたる美術をわかりやすく説く工夫など、それらの経歴によって形成されたものは、源豊宗という日本美術史家の広大な美術史の正体だといえる。

「秋草の美学」の基本的な理念として、それを根底で支える美術史観は、藤原時代以降になされた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ゆくことになったという源の学問的立場を鮮明にするものである。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経て、近世において俵屋宗達や尾形光琳が継承しつつ、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美術史観に他ならない。源はそれを、表出、造形、美の三つの面から分析して、それぞれの特徴を情趣性、平明性、優美あるいは装飾性といい、それら日本人本来の情趣主義に基づく特徴的なイメージをすすきや萩などの秋草に譬えた。要するに、日本の美術を通底して流れる情趣主義は、秋草に象徴されているということである。

源は「芸術的意欲」という概念を駆使して日本美術史の始まりを藤原時代と規定した。それは、藤原時代以前の仏教美術を中心とする「日本美術」は、真の意味で日本美術ではないという主張である。仏教美術に関しては、藤原時代になると、例えば源の言及した平等院鳳凰堂については、特にその本尊である阿弥陀仏如来像は、きわめて理想的に形作られ、日本の平明な感覚を表明していて、藤原時代以前の仏教美術との決別ともいうことができ、源の主張する芸術的意欲が濃厚になる証しだということになる。また、中国的なものから自立して、自己の表現を行ったということになる。

一方、絵画においては、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。《源氏物語絵巻》のような物語の主題を絵画化した作品として、唯一比較が可能な中国作品は、おそらく東晋の《洛神賦図巻》だといってよいが、浪漫的な手法で描いたこの図巻は、典麗な色彩を用いて、人物の衣服などの細部の飾りまでも描いている。人物の造形や色彩について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が漂っている。

藤原時代を分水嶺にして、「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の方法は、ある一定の説得力があるにしても、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は実はない。なぜなら、たとえ自覚的な芸術的意欲がなくても、ある民族が制作したものは、他の民族による影響の多少に拘わらず、そこにはその民族の性格の痕跡が見出されるという事実を見逃してはならないからである。

そこで、藤原時代に育まれたやまと絵が、中国的なものから日本人にふさわしい展開を遂げ、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、源は藤原時代以降に誕生したやまと絵こそが正統な日本美術だ、とする日本美術史の構築を目指した。これについては、日本美術の「感傷性」を提唱する同時代の美術史家矢代幸雄と比較することで顕著となる。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」特質を濃厚に示す大和絵に見られる情趣性を敷衍拡大して、日本美術全体の「情趣性」に到

達した。

また、様式に対する評価の問題に関しては、漢画研究と琳派研究において、源は実証的手法に基づきながら、様式の展開とそこに反映される民族的精神を追い求めるという研究姿勢を一貫して保持するとともに、常に日本美術における日本的要素と中国的要素を見極めようとして、中国美術からの影響に目配りをしつつ、最も日本的なものに接近しようと努めた。

要するに源は、日本美術が中国の影響を受けたことを認めながらも、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」に変容したものこそ価値があるという。ここに源の価値観をうかがうことができるのである。このような傾向は琳派研究にも同じく反映されている。源による宗達と光琳の研究の特徴は、宗達と光琳の研究においても二人の様式の違いについて考察し、それらの芸術が共通して日本の特質を具現しているという。宗達と光琳の作風の違いを見極めようとするのは、一方、「琳派」の概念に括られずに、それぞれの独自性を重視したということであろう。他方、源が注目した宗達と光琳のそれぞれの特質の区別は、主に墨の用法や中国絵画によって大きく影響された筆意の有無をめぐる問題へと向かっている。言い換えれば、源は宗達と光琳の芸術における中国絵画による影響の有無につながる日本絵画の独自性を意識している。中国絵画の特徴である筆意を無くした宗達や、色を否定した中国絵画の墨に独自の色彩を賦した光琳を高く評価した。

一方、実際に日本絵画と中国絵画とはどういう関係であったかについては、たとえば、狩野派が相阿弥から摂取したものは何かというと、それは元朝の画家から摂取した中国の南宗画的な日本絵画の平明性に通じる作風である。それは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なもの的一面であり、源がそれを「秋草の美学」として取り上げて、その立脚点の一つとしたが、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もある。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には、日本人の感覚と合致した様式が存在するというを簡単に否定できないことでもある。

また、装飾性については、多数の作品を考察した結果、日本絵画と中国絵画は、たとえば、源が光琳の作品の中で最も装飾的な代表的作品だとした《紅白梅図屏風》と類似した特質が、同じく中国の《黄流巨津》にも見られる。つまるところ、異なる美的効果を成し遂げたとはいえ、日本と中国の絵画には、たとえ日本美術の本質的特徴と言われ続けた「装飾性」においても、やはり同じような特質があるといえる。もちろん、そこにはそれぞれの特質を認めることができるにしても、同時に、やはり共通するものも多いことが確認できるはずである。

本質的に、たとえば日本に多く伝わってきた中国の《草虫図》に確認できる日本絵画と同じような情趣性や、明の絵画に反映した豊かな色彩感覚など、加えて源が人間性を否定した多くの中国山水画においても、人間そのものを描いていないとはいえ、山道なり、茅

屋なり、必ず何らかの形で人間の息吹を潜ませている事実から、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、すなわち源のいう「大和絵的本質」を中国絵画の「本質」に重ねた場合でも、両者には共通項が見られる。

東アジア文化圏の一員としての日本は、その絵画史から言及すると、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、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。そのことはそのまま中国絵画と日本絵画の境界線が曖昧模糊であることにつながり、日本美術の輪郭線を捉えることの困難さとなる。また、長い間、学界ではたとえば室町時代の絵画といえ、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」である時代もあった。そうした背景を踏まえて、日本絵画の独自性を見出すという傾向が強くなったわけであるが、すでに源が1966年に「秋草の美学」という理念を提唱し、日本美術における情趣主義を「秋草」にたとえ、その巨視的視点によって、早くも中国絵画の価値観から脱却し、日本絵画の特質をわかりやすく見せた主張には、仏教彫刻が主である藤原時代以前の日本美術を日本美術として認めない、また中国美術の影響が濃厚に残る画家や作品を評価しない、というような偏向した立場も指摘できるとはいえ、日本絵画の独自性の主張に大きな一歩を踏み出した美術史家として、源の功績はいくら讃えても過剰だとはいえない。しかしながら、中国絵画との比較による「秋草の美学」という主張は、源の最大の功績であると同時に、最大の弱点でもあった。

改めて、「秋草の美学」とは何かというと、日本美術における中国美術の影響の痕跡、つまり中国美術との共通項を否定、あるいは看過することにより抉り出された純粋な日本の特質だといえよう。日本独自の画風である大和絵的なものを重視し、中国的なもの、中国絵画との共通項を切り捨て、また藤原時代以前の日本美術を排除することは、純粋な「日本的」なものに迫るとともに、日本を中国などの東アジア地域とのつながりから孤立、切断させるということになり、本来、日本美術に存在するものを過小評価することで、日本美術を単純化、矮小化させてしまうという危険性に陥ることになる。中国美術の影響から脱し、日本絵画の独自性を主張したいという強い願望が、あれほど博学で鋭い思考力をもつ源の研究を縛っていたということであろう。

「秋草の美学」という主張には、有効な部分があれば、無効というべき部分も少なくない。それについては、美術史的思考の形成期に学んだ源による西欧の研究方法の堅持、日本美術と中国美術の交渉過程に対する認識上の誤解、源自身の時代的制約からくる中国美術の全体像に対する理解不足、といった様々な原因があろう。しかし、その根本には、日本の文化が、中国文化から西洋文化へと切り替わっていく時代にあって、戸惑いながら「日本」を探し続けた近代の日本美術史家としての想いがあったに違いない。海外文化の荒波に揺り動かされる当時の日本文化を凝視して、自らのアイデンティティのよりどころとしての「日本」を再構築しようとする苦悩、そして、そこには「日本」を正確に認識してもらいたいという美術史家源豊宗の誇りと叫び声があったはずである。

目次

序論	1
第一章 源豊宗の美術史をめぐって——その人物と学問	6
一、大学卒業まで——文芸的趣味と思考の形成	7
二、京都帝国大学での学生時代——美術史への志向	10
三、『佛教美術』の主幹時代——美術史の形成と確立	12
四、美術史教師として——美術史の蓄積期	16
五、「書齋時代」——美術史の結実期	24
小括	24
第二章 「秋草の美学」——日本美の情趣主義	28
一、日本美術の出発点と大和絵の位置づけ	28
二、大和絵的本質と絵巻	30
三、水墨画の受容と狩野派の意義	33
四、民衆の美意識と俵屋宗達	35
五、「秋草の美学」	40
小括	44
第三章 藤原時代と「芸術的意欲」——源豊宗の美術史観を踏まえて	46
一、日本美術のはじまり	46
二、藤原時代の美術	49
三、「芸術的意欲」に関する視点	55
小括	57
第四章 漢画研究——宋元絵画の日本化を中心に	61
一、日本化をめぐる価値評価	61
二、漢画の成立	66
小括	71
第五章 琳派研究——宗達と光琳を中心に	73
一、研究状況	73
二、宗達と光琳の芸術	75
三、日本美術における装飾性	77

小括	83
第六章 「大和絵的本質」と中国	91
一、大和絵と「大和絵的本質」	91
二、「大和絵的本質」と絵巻	93
三、「大和絵の本質」と「国画」	96
小括	99
第七章 「情趣性」と「感傷性」——矢代幸雄との比較	108
一、矢代幸雄の「感傷性」	108
二、源豊宗の「情趣性」	112
三、日本美術における「感傷性」と「情趣性」	116
小括	121
結論	123
参考文献	129
源豊宗略年譜・著作目録	134

序論

一、研究背景

近代が東アジア地域にもたらした国際秩序の一つは、「民族国家」の理念と実践である。しかし、その前に、「東アジア」という内在的な秩序があった。それは地理上のつながりとともに、海洋貿易や朝貢システム¹などの物資流通でつながり、風土上の特殊性による²共通した思考形成で連係するとともに、儒学、漢学、文学などの文化事項における「接触空間」³を共有し、「東アジア」という文化圏を形成したことである。そこに、中国を求心力とした東アジア文化圏とその一員であった日本文化がかつて存在したことは言うまでもない。それは漢字を媒体として経典などを通じた「漢字文化圏」の一員であるとともに、この内なる連係の形成にとって同じ視覚に訴える図様(像)の役割もまた大きいに違いない。

事実、前近代まで中国美術は、日本美術に絶えず新たな規範を提供し、その展開を促す動機となってきた。中国絵画は、画題や描かれた対象の源泉として存在するだけでなく、様式上でも日本美術と深く関わっているといつてよい。そうした関係があったため、中国と日本の絵画においては、個々の作品が如何に継承されてきたかを確認するのが容易ではない。しかも、時間の経過とともに、作品が失われ、日本絵画を代表する「やまと絵」という画風は、本来「唐絵」という中国画風と対峙する時の「やまと絵」であることが示しているように、どこまでが中国でどこまでが日本か、その境界線は曖昧模糊として固定しない。そしてそれは、日本美術史の輪郭を捉えることの困難さにつながる。19世紀後半、撮取対象の中国を西洋へと舵を切り替え、「日本という国民国家が成立しようとするとき、欧米に対する自画像として日本美術史が描かれ」⁴、自らのアイデンティティのよりどころである「日本的」とは何か、時代の潮流によってその傾向の強弱が異なるものの、常に日本美術史家が目指すところであったといつてよい。

そのような試みの一つが本論で取り上げる「秋草の美学」である。日本美術は秋草の美術、また、秋草に象徴される美術であるというのは、日本美術史家の源豊宗(1895-2001)が1966年に発表した論文「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格——」⁵において発表された。この論文において源は、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流れるものの象徴を秋草だと提唱し、日本美術の独自性を強調し

¹ 濱下武志『朝貢システムと近代アジア』、岩波書店、1997年。

² 和辻哲郎『風土：人間学的考察』、岩波書店、1935年。

³ Mary L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 2000, c1992), p. 6

⁴ 高木博志『近代天皇制の文化史的研究——天皇就任儀礼・年中行事・文化財』、校倉書房、1997年、345頁。

⁵ 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。

た理念として学会はもとより、広く世間一般に向けて発信した。後にこの思想は哲学者の上山春平（1921－2012）がつけた「秋草の美学」という呼称で広がることになる。

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り、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な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によって、外国からの影響が日本独自のやり方で消化されていく一方、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である。

源は日本美術の特質を表わすに際して三つの点を挙げた。一つは表出としての情趣性である。情趣による表現は、日本の特徴とする時の流れ（四季の変化）の中で「生」から生み出された感動や情趣的内容を描いて表出することを目的としている。次は造形としての平明性である。日本の美術は、常に事物の三次元的空間性を度外視し、複雑なものを避ける。第三は美としての「あはれ」である。時間の経過に対して感情移入をしていく心の状態をいう。それは同時に優美性と装飾性を指す。それらの特徴が日本人の根源にある情趣主義に根差している。そして、これら三つの点を含んだ象徴が、すすきや萩などの「秋草」の表現に結晶されているという。それ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的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形主義の中に一貫する性格である。

二、先行研究

これまで、日本美術の特質とは何かについては、日本の多くの研究者がそれに答えようと試みてきた。日本美術史研究は、1878年に来日したアーネスト・フェノロサと、その弟子ともいえる岡倉天心によって立ち上げられた。天心には1889年、東京美術学校で三年にわたって講義した『日本美術史』がある。その講義には「総叙」として七つの項目が挙げられた。中でも特に第四項の「日本の美術は変化に富むこと」、第五の「適応力に富むこと」、第六の「仏教の哲理により唯心論に傾き、写生を離れて実物以外に美の存在を認める」こと、第七の「優美なること」、の四つの項目は、日本美術の特質を表そうとするものだといってよい。このような天心の試み以降、日本人の美術史家として最も知られているのは、サンドロ・ボッティチェリの研究で国際的に名を上げた初めての本格的な西洋美術史家だといってよい矢代幸雄である。矢代は、東西の美術に対する広く豊かな視野をもち、印象

性、装飾性、象徴性、感傷性の四つの概念を著書『日本美術の特質』で提唱した。第一の印象性とは、自然を客観的に写すのではなく、自然を前にして感じた主観的印象を表出する態度をさす。第二の装飾性は、印象性と密接に関わり合い、その帰結として現れるものであり、また日本の自然自体が装飾の世界であることから発生する。第三の象徴性とは、以上のような造形面の分析では捉えにくい精神主義的側面を指す。最後の感傷性とは、情感性、情趣性に近い意味を指す。矢代以降、昭和に入っても様々な日本美術論が展開していった。

しかし、日本美術の本質を抉り出し、それを「秋草」に譬え、日本美術の独自性を顕著に主張しようとする美術史論としては、やはり源の「秋草の美学」を嚆矢として挙げなければならない。「(日本美術に) 一貫して変わらぬ日本的情趣主義を、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ズムをあわせ持つ学者は、今後もう現れないだろう」¹と辻惟雄氏が称賛することからみても、源の主張については一定の評価がうかがわれる。また「数多くの実証的な研究に力を注ぐが、日本美術をグローバルにとらえる視点を忘れていない」²とその巨視的視点の雄大さもまた認められている。そして、「日本美術の情趣について、言を尽くしてその特徴を指摘した」³と「秋草」の説得力が評価されている。また、中谷伸生氏は「秋草の美学」は「日本の社会が西洋化を極度に進める中、逆に『日本的なもの』とは何か、というアイデンティティの確立という、半ばナショナルな欲求から必然的に生まれた研究だといってよい」⁴と「秋草の美学」の本質を示唆している。

三、研究目的

秋草に関する和歌は、早くも《万葉集》の中で詠われ、「秋草」については、古代から日本人の心情を表す秋の代表的風情として認識され、日本絵画の中でも数多く描かれていることが確認できるものの、美術史研究において日本絵画の秋草的性格、すなわち日本美術の象徴を秋草に結晶させたのは源が初めてである。彼の美術史にはそのような特殊性を持ちつつも、それと同時に、明治時代に生まれ、大正時代、昭和時代を生き抜いた美術史家としての時代的普遍性が備わっている。源による「秋草の美学」を検証することで、「日本的」とは何かを明らかにするとともに、それを示そうとした日本美術史の一つの側面を浮き彫りにできるに違いない。

一方、「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

¹ 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。

² 神原正明『快読・日本美術 美意識のルーツを探る』、勁草書房、2001年、199頁。

³ 岡本智子「日本美術の叙情性——情趣の系譜」、『美術フォーラム21』Vol.16、醍醐書房、27頁。

⁴ 中谷伸生「日本の文人画と東アジア」、『大坂画壇はなぜ忘れられたのか——岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』、醍醐書房、2010年、279頁。

現世界である」¹というような源の主張には二つの制約が想定される。一つは、独自性を確立しようとする際の盲目性である。源の思考には「日本的」とは何かという問いに対して回答を出す際に、学問を超えた、いわゆる言い難い原動力のような情念が潜んでいる。もう一つは従来の一国主義の制約性である。「秋草の美学」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。しかしながら、本質的に「秋草の美学」は源豊宗という日本人の美術史家の立場から眺めた日本美術史である。源はそこで「日本」という枠組みから脱することができなかった、ということである。

そこで、本論では、源がつくった美的概念「秋草の美学」とは何か、を問うとともに、その今日的な有効性を問うことで、源が編纂した日本美術史の意義とその本質を明らかにする。その際、「東アジア」という視野から、源が主張する日本美術の独自性に中国美術との比較を含めつつ、日本の中で眺める「日本」と、中国絵画を加えた時に見えてくる「日本」との重なりとずれを検討することで、「秋草の美学」の有効性と限界を確認したい。

四、論文構成

本論では、基本的な研究方法として、まず源の論述を全体的に見渡し、その中心的な論点を取り上げながら、それらの論点ごとに、日本美術の特質を中国美術との比較研究を踏まえて論究する、という方法を用いる。

第一章では、源豊宗その人の生涯と学問を検証することで、「秋草の美学」の誕生に関わる源の美術史形成の詳細を明らかにする。源の教えを受けた弟子たちの回想を資料にして、学術面と人間性における源豊宗像を再現するとともに、源の著述と業績をもとに、その史的立場づけを試みる。

第二章では、源の論述を全体的に見渡し、具体的に「秋草の美学」とは何かを把握する。源の説に見られる日本美の「情趣主義」を中心に、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。

第三章では、源の美術史観に着目する。源が「芸術的意欲」をもって日本美術史を藤原時代で区分することに注目し、「芸術的意欲」が「秋草の美学」に対してどのような意義をもつのかという「秋草の美学」の根本につながる問題を考察する。

第四章では、やまと絵と対照的な漢画が成立する過程に注目する。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至るまでの、源が評価した画家を取り上げながら、考察を行う。源の絵画に対する価値観及び彼による「日本化」の拠って立つ基盤を解明する。

第五章では、琳派研究を取り上げる。琳派研究の状況について概観した上で、源の琳派研究の中心となる宗達と光琳に関する主張を取り上げて検討する。「日本美術の本流」とされる宗達と光琳を代表者とする日本美術の装飾性における独自性を、中国絵画と比較しな

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『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、19頁。

がら検討を加える。「秋草の美学」との関連性を踏まえ、その特色や本質を含めて、源による宗達と光琳の研究とは一体何であるかを明らかにする。

第六章では、源による大和絵の研究を取り上げる。全体をまとめるというニュアンスを含めて、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、源の解釈を把握した上で、中国絵画と比較しながら、日本絵画との関係を考察する。中国絵画が日本絵画に影響を与えた過程のあり方についてその一端を示しつつ、「大和絵的本質」と日本絵画の関係性を露わにする。

第七章では、源が提唱した日本美術の「情趣性」と、矢代幸雄が提唱した日本美術の特質における四つの概念の中の最も重要とされる「感傷性」に焦点をあてて比較検討する。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、源の学問的な性格と位置づけを明らかにする。

第一章 源豊宗の美術史の形成をめぐって

——その人物と学問

源は明治 28 (1895) 年、福井県武生市に生まれ、大正 7 (1918) 年、駒澤大学を卒業してから、京都大学で史学科国史学を専攻し、修了後同大学哲学科美学美術史専攻に入学した。大正 13 (1924) 年から昭和 7 (1932) 年にわたって、『佛教美術』の主幹として編集を引き受ける。昭和 9 (1934) 年から昭和 18 (1943) 年まで、京都帝国大学文学部講師を務め、1952 年、関西学院大学文学部教授に就任した。昭和 41 (1966) 年に同職を退いた後も、帝塚山学院大学教授などを歴任した。このほか、文化財保護審議会専門委員、文化庁財産保護審議会第一専門調査会専門委員、京都国立博物館評議員を歴任する。著作として、『日本美術史図録』、『日本美術史年表』、『日本美術史論究・全六巻』などを多数残した。

本章では、「秋草の美学」を築いた源の美術史の形成をめぐって、源の経歴と主な業績を取り上げながら、その人物像および学問の特徴を概観し、「秋草の美学」の提唱に至るまでの経緯を明らかにしたい。

源の美術史が形成される足跡を語る資料として、源が 1996 年に約 60 年間続けた市井の美術史講座「金葉会」で自ら語った自伝的講演がある。その講演は最晩年の源が自己の一生を回顧するもので、1999 年に『古代文化』に三回わたって公刊された「我が来し方」¹がその講演稿である。また、筆者が 2015 年 6 月 12 日に源と仕事上の関係で付き合いの深かった大阪大学名誉教授原田平作氏 (1933-) と面接して、源の事績について聞き取りを行った際の覚書や、源の教え子、また仕事上でも関係があった橋本綾子氏による「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」²の偲ぶ文、そのほか、原田氏が提供した資料などを含めて、各種の新聞紙上に掲載された源に関する記事などもあることから、本稿ではそれらの資料を用いるとともに、『佛教美術』によって美術史家としての人生を確立するに至った 1924 年から 1934 年頃に『佛教美術』の編集者として執筆した雑記、雑録と、また諸著作に掲載されたまえがき、あとがきなどを採り上げた。それらの資料は、源が自ら執筆した当時の資料として、後年の回想ほど包括的ではないかわりに、その時期の源の心情をうかがうための好材料となる。本章においては、これらの資料に基づいて分析を行いながら、壮大な源の学問とその美術史体系の源流を探る。その際、源の美術史の形成過程に沿いながら、彼の生涯を五つの時期に分けた。第一期は大学卒業までの基本的思考の形成期 (1895-1918)、第二期は美術史への志向をめぐる京都帝国大学での学生時代 (1918

¹ 源豊宗「我が来し方 (1)」『古代文化』51-1、古代学協会、1999 年、51-56 頁。「我が来し方 (2)」『古代文化』51-3、古代学協会、1999 年、52-55 頁。「我が来し方 (3)」『古代文化』51-4、古代学協会、1999 年、50-53 頁。

² 橋本綾子「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」、『日本フェノロサ学会機関誌 22』、2002 年、65-70 頁。

ー1924)、第三期は美術史の形成と『佛教美術』の主幹としての時期(1925ー1930)、第四期は美術史教師をしながら行った研究の蓄積期(1930ー1971)、最後は集大成へと向かう結実期(1972ー2001)、の五期となる。

一、大学卒業まで——文芸的趣味と思考の形成

源は明治28(1895)年、福井県大虫村(現在の武生市)に七人兄弟の三男として生まれ、本名は小木小弥太である。一家の生計は農業に頼る傍ら、蚕を飼ったり、家が所有する幾つかの山から出る石灰岩で石灰を作って売りに出したりしていた。幼いころから優秀で、小学校では七つ上がりで進級し、高校に上がった時も同級の生徒より年下だったそうである¹。小学校三年生の頃、父を亡くし、武生の金剛院という曹洞宗の寺に預けられて養子になったが、僧籍には入らなかった²。大正2(1912)年に武生中学校を卒業後、大正3(1913)年に曹洞宗の大学(現在駒澤大学)に入学した。

大学に入った頃から、源は本多精一(1871ー1920)の家に住むようになった³。本多精一は明治から大正にかけてのジャーナリスト、経済評論家で、朝日新聞の主筆をしていた。本多家では様々な人が出入りしているため、源も多くの人と出会った。源による思い出によると、後に有名な作家となった菊池寛、久米正雄と知り合って、特に久米正雄とは親しかった⁴。すなわち、源はその頃にそれら文芸的趣味の強い人物と親交しながら、後に美術

¹ 源豊宗「我が来し方(1)」『古代文化』51ー1、古代学協会、1999年、52頁。

² 源は金剛寺の養子となった時に源豊宗と名前をつけられた。その時、名前の豊宗は「ほうしゅう」と読んでいた。「とよむね」と読み直したのは「僧侶的な生活は全然やめてしまったものだから」(1998年2月28日、『読売新聞』・大阪夕刊)という理由である。実際、何時から「とよむね」と読み直したかは確かでない。少なくとも、1935年に出版された英語版の『日本美術史図録』では、英文で書かれたまえがきの署名は「Minamoto Hoshu」である。また、筆者が原田氏に源の名前の英字表記のH. Minamotoについて尋ねた時、原田氏は、それは源の周りの人がみんな源のことを「ほうそうさん」と呼んでいたからという。橋本氏による偲ぶ文の英語表記によっても「HOSO」となる。なお、源が若い頃にはしばしば「豊秋」という名前を使っていた。その「豊秋」に関して、それは号であるか歌人としての名前であるかは明確でない。それはおそらく主に当時の社会的風習のためであって、源の周囲の学者の中でも流行っていたようである。源も学界での最初の論文「氣比神社の桃太郎彫刻」は「源豊秋」の名前で発表している。『佛教美術』の主幹として活躍していた時期にも主に図版解説、雑記などを執筆する時に「豊秋」を愛用し、また、美術批評を執筆する場合は「源豊秋」を使っていた。

³ 源と本多精一とがどういった関係かは定かではないが、金剛院は江戸時代に、府中領主である本多富正のゆかりで後に本多家の菩提寺となった寺院であるということから、おそらく源が養子として行った金剛院がその関係を紡いでいると考えられる。

⁴ 源豊宗「我が来し方(1)」、52頁。

史家に成長するに至る基礎的段階を過ごした。

曹洞宗の大学は、禅の実践と仏教の研究を目的とした大学である。源は、この大学では「学問の根底」を得たと述懐している。源によれば、そこでは、「真言宗、天台宗、浄土真言、日蓮宗の名僧の講義があり、あらゆる仏教の講義が開け」、それらの中、源は特に道元の禅宗哲学『正法眼蔵』によって「哲学的な思考力を植えつけられ、美術史の試行的な考え方」を与えられた¹。また、駒沢大学での歳月を回想する時、源は特に二人の人物の名前を挙げた。

一人は仏教学者、インド学者の高楠順次郎（1866－1945）である。高楠について、源は「その頃、世界的なインド学者の高楠順次郎先生がいまして、ガンダーラとかのインド美術の講義をされた。これは私の美術史の一要素になりました。キリスト教の講義も受け、美術史の基盤を作る上で大きな意味をもっていました」²、と美術史に対して最初の関心を示している。

もう一人「更に影響を受けた人」がいる。源が橋本氏との会話の中で、大学でのことについて言及する時、「そこで教授の一人であった優れた国文学者に出逢い、特に請うて末永く教を受けた」と話したそうである³。その「優れた国文学者」はすなわち明治から大正にかけての俳人で俳論家の大須賀乙字（1881－1921）であり、源は「先生の人格が文学的というか気品のある人格者であった」⁴と語って乙字の人格を慕っている。乙字が活躍していた俳誌『懸葵』では、乙字がなくなった後、弟子たちが追悼文を寄せた乙字追悼号に、源も源豊秋という名前で「駒澤に於ける大須賀先生」⁵の一文を寄稿した。それによると、乙字は当時、源の国語の担任である。「始めは月曜に土佐日記、金曜に竹取物語の講義があつて順次に徒然草、枕草紙、源氏物語をやつて行かれた。その間に萬葉集と芭蕉の講義もあつた」との記述から、源は大学で禅宗哲学以外、古典文学も勉強したことがわかる。その中、源は特に俳句に興味を惹かれたという。源は当時自己の勉強振りについて、「俳句と云ふものを真に理解したのも先生によつてである。（中略）私は教壇の真直ぐ前に居て先生の俳論を一心に書取つて、それを清書しておいた」と語っている。源が俳句に対して如何に熱心であったかがうかがえる。

また源が書いた当時の授業風景からみれば、乙字は講義中に政府の政策、文学や国語のあり方、国民の思想などについてもよく意見を主張している⁶。すなわち乙字は学問以外に、時勢に対しても十分に関心を配っている。これら乙字の言行が源の心に深い印象を残し、「先生の言葉はきつと私をして考へさせねばおかなかつた」、「先生の言葉には實に祖國的

¹ 源豊宗「我が来し方（1）」、53頁。

² 同掲書、53頁。

³ 橋本綾子「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」、69頁。

⁴ 源豊宗「我が来し方（1）」、52頁。

⁵ 源豊秋「駒澤に於ける大須賀先生」、『懸葵』17（乙字追悼號）、懸葵発行所、1920年。119－122頁。

⁶ 同掲書。

精神があふれてゐた」と源が語るところに、乙字が源に与えた感動、そして源が乙字に対して抱いた敬意を読みとれる。つまり学生としての源が先生を見ている時の心情がみられる。もちろん、その頃の源は、将来の自分が教鞭を執ることを予想していなかったであろうが、しかしその心情が後に自身も「先生」の立場になったとき、源が教育者としての自覚と責任感を発したことに繋がったに違いない。そして、そのことはまた美術史家としての源が日本の独自性を前面に表そうとする概念「秋草の美学」の発想と大きく関わっていると考えられる。

大学卒業までの時期に形成された源の美術史観に影響を与えた要素として無視できないのが源の文芸的嗜好である。源は授業で『源氏物語』などの古典文学を勉強しながら、時には『復活』、『人形の家』などの芝居を見に行ったりしていた。また、先述した俳句に対する関心以外、源は中学校時代から文芸雑誌『早稲田文学』を愛読し、特にそこに寄稿した若山牧水（1885－1928）の歌に惹かれ、和歌に対しても非常に興味を抱いていた。後に牧水と親交し、牧水に自分の書いた歌を送って添削してもらったことがある¹。日本美術の秋草説を説く時にも、「かたわらに秋草の花の語るらく 過ぎにしものはなつかしきかな」と牧水の歌を挙げながら日本人にとっての秋の感覚を説明している²。原田氏は、「源先生は俳句と短歌が好きで、よく詠っていた」と晩年まで続く源の俳句と短歌に対する情熱を語る。残念ながら、源は俳句と短歌を公に発表したことがなく、『佛教美術』を主宰していた時期の編集後記に書かれている「今鳴るは大佛の鐘春雨の奈良のゆふべに聞けば親しも」³、「岩倉の五月の山の木がくれに何の鳥かも啼きしきる聞ゆ」⁴からしか歌人としての源の風采を覗くことができない。しかし、たとえば「文学は常に生を対象とする点において本質的に情趣的であるが、日本がいかなる国民にもまして、詩（和歌・俳句）を作る人口のおびただしい事実は、日本人が本質的に情趣的であることにもとづくのである」⁵という主張から、源は基本的に和歌・俳句を作ることが情趣的と思っている。つまり、「秋草の美学」の根本にある日本美術の情趣主義と人生主義（生を対象とする）的情趣をあらわすことを目的とする日本の歌、そして源の主張からその両者は実に根底で通用している。すなわち、源は文学によって磨かれた感受性と見方を絵画の研究にも応用したのである。そのことは日本美術の特質の一つが「文学性」であるという主張にもよく表れている。「日本の芸術は本質的に文学的」、「情趣的ということは文学的ということ」、「大和絵はあくまで文学の申し子である」⁶、また秋草が象徴する情趣主義について、俳句には「季語」という約束事があることと日本の美術は常に季節意識をおびていることを「あはれ」とい

¹ 源豊宗「我が来し方（1）」、52頁。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、22-23頁。

³ 源豊宗「編集の後に」、『佛教美術』第二冊、佛教美術社、1925年、85頁。

⁴ 源豊宗「北白川雑信」、『佛教美術』第十六冊、佛教美術社、1930年、169頁。

⁵ 源豊宗「日本美術における秋草の表現」、17頁

⁶ 同注2。

う日本人の情趣における時間的世界観の裏づけとしている¹ように、美術を文学で解釈することから、文学の修養を欠いては、「秋草の美学」は成り立たない。そういった源独自の理論の背後に重要な基盤として存在しているのがまさに俳句、短歌への趣味に見られる文芸的嗜好、文学の薫陶、そして、それらの造詣を美術史に応用する哲学的思考力であることは間違いない。

二、京都帝国大学での学生時代——美術史への志向

源と美術の縁を言えば、子供の頃からすでに美術との関連がある。小さい頃、十歳上の長男の兄が東京の美術学校に彫刻を学びに行ったことである。その兄が東京で買ってきた雑誌の口絵に使われた北斎の絵が家の襖に貼られ、そのおかげで、物心が付いた頃から、源が北斎の絵を見ていたということである。しかし、幼い源にとっては、北斎の描いた顔は「グロテスクと思え、嫌と思っていた」そうである²。いずれにせよ、源の少年時代は自ずと美術に近づく環境の中にあっただというべきである。

大正7（1918）年7月、駒澤大学を卒業すると、源はその年の9月に京都帝国大学に依託学生³として入学し、史学科で国史を専攻した。専攻は国史とはいえ、この頃の源はすでに日本美術史に対して十分な関心を示していることから、美術史家として出発するにあたって軽視できない時期である。

史学科では、源によれば、当時の担当教授は「三浦先生」で、学生は二、三人しかいなく、国史から卒業する時はさらに源一人のみになったという。この「三浦先生」というのは、すなわち歴史学者の三浦周行（1871－1931）である。三浦周行は資料収集を重視する学風で、京都帝国大学に赴任する前に、東京帝国大学史料編纂官として鎌倉時代史料の編纂に従事していた。源が国史に在学していたときには日本中世史を担当し、「室町時代の神道と佛教」、「明治時代の信仰問題」、「近世社会政策」、「貞永式目の研究」、「古文書学」を講じた。⁴そのほか、教員の中、史学科の初代教授である内田銀蔵（1872－1919）、喜田貞吉（1871－1939）、西田直二郎（1886－1964）など緻密な学風の歴史学者もいた。つまり、源はその頃、それらの広域にわたる実証的歴史学者に囲まれた雰囲気の中で研究に専念することにより、自己の歴史観の形成とともに、後の美術史研究に必要な史料調査、古文書の解読といった史料に即した実証的研究手法を体得するにいたった。

そして、国史を卒業すると、源は美学美術史に進学した。源は回想の中で、美術史を志

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、21-33頁。

² 源豊宗「我が来し方（1）」、51頁。なお、『読売新聞』・大阪夕刊（1998. 2. 28）において、「美学美術史をやったのは、私が自然とそういう性格を持っていたからだと思います。私の十歳上の兄が明治三十年代ですが、東京の美術学校に入っているのです。だから、環境というか、そういうような性格的なものが私の中に流れていたと思います」との記事が掲載されている。

³ 京都帝国大学編『京都帝国大学一覽 大正7年—大正8年』。

⁴ 京都大学文学部『京都大学文学部五十年史』、1956年、141-154頁。

向したのは時代の潮流が美術に向いているからだといっている。確かに、源が小学校の頃、明治ロマンチズムといわれる時代の気運が高まっていた。また大学時代の雰囲気について、「法隆寺でも、金堂の中に入って近々と仏像や壁画を観ることができた。古美術と云っても、仏像や建築は具体的で直観的であるから、誰にも何となく諒解し易い事と、『古代』という幽玄な時間的背景を伴って、人の芸術的感興を充たしてくれるので近づき易いのである。それとともに、当時高潮期にあった知的ロマンチズムは古代指向の風潮をそそり、たとえば画壇にいても歴史的主題が好んで行われたのであるが、それはまた同時に古代美術指向の背景であった」¹と述べているように、やはり美術史への志向を多く時代の潮流に帰結している。このような時代気運の中、源の美術史への志を強めたのはさらに次の三つのことであろう。

当時の授業では、美術史と関わるのが浜田耕作の講義であった。源はその頃のことを懐古して、「私の美術史に影響を与えたのは濱田耕作先生です。先生は考古学者ですが、国史学科の講義もされ、講義は飛鳥時代の仏教美術でした。その時の私は初めて『アーモンドセーブ』、『アーケイック・スマイル』ということを知ったのです。」²と述べ、浜田耕作が美術史の啓蒙者であることを披瀝する。

また、大正 9 (1920) 年、源が国史科に入ってから三年目に、喜田貞吉が教授に任ぜられ、法隆寺の再建について講義した。源はその講義に大いに関心を寄せた。当時、法隆寺が再建したかどうかというのが歴史学会において大問題であった。そのような大きな問題に対して、源が自ら法隆寺に行って、建築技師に地下に埋まった銅鏡の拓本を見せてもらったりしていた。³おそらくそこから歴史学と美術史学の関係に気づき、美術史に対する熱情が現れるとともに、美術史研究の道に進むきっかけを得たと思われる。

もう一つこの時期に源が関心を抱いたのは大正 8 年に出版された和辻哲郎の『古寺巡礼』である。102 歳頃の源はそれを「学究的ではないが、思想的に書かれた本だから非常に愛読され」、「そういうものが美術史を醸すには大きな力となった」⁴とその本がもたらした世間の美術に対する関心の高まりを評価するとともに、若い頃の自身にとってその本の魅力を打ち明けている。

こうして、国史学専攻に在学中の源は美術への関心を多様に刺激され、「私の日本美術史への遍歴は大正十年代に発足した」⁵といっているように、源は大正 10 (1921) 年、京都帝国大学哲学科美学美術史に入り、美術史家としての経歴はここから始まる。当時の京都帝国大学は美学と美術史を分けない方針で、美学美術史の卒業生の卒業論文を検討してみれば、入学生の多くは芸術史方法論を含む美学理論を専攻する時代であった⁶。

¹ 源豊宗「我が来し方 (1)」、55-56 頁。

² 同掲書、53 頁。

³ 同掲書。

⁴ 源豊宗「我が来し方 (2)」、53 頁。

⁵ 源豊宗『日本美術史論究 3 藤原・鎌倉』、思文閣出版、1982 年、あとがき。

⁶ 京都大学文学部『京都大学文学部五十年史』、1956 年、106 頁。

美学美術史科に入った源は、当時唯一の美術史を専攻する入学生として澤村専太郎のもとで「日本美術史概論」、「印度上代佛教美術の研究」、「日本近世絵画史」などの講義を聴いた。源が「先生が京都帝国大学の助教授として来られたのは大正八年九月であった。

(中略) 当時史学科にみた私は先生の最初の講義から出てみた。私は大正十年史学科を了へ先生の勧めもあって再び哲学科に籍をおいて美術史を専攻した」¹と述べているように、源は史学科に在学中から澤村専太郎の授業を聞き、哲学科に入ったのも澤村専太郎と関係があるようである。源は澤村専太郎の学問を、「従来の美術史研究が主として史料的に非れば解説的に過ぎなかったに對して、先生の研究は一步を進めてその表現精神を檢覈しその藝術的意義を闡明するにあつた。先生はまさしく日本美術史學の第二期を開かれた先驅者であつた。」²と評価しているところから、澤村に対する敬意がうかがわれる。そして、それまでの日本美術史研究への認識と澤村の日本美術史研究に対する評価は、源自身の美術史研究の座標と指針ともなつたのであろう。すなわち、研究において、従来のように皮相的な解説、または史料を並べるだけでは満足できず、より深いところに潜んでいる物事の真相を探ること、それはまさに源の美術史研究の特色の一つだといつてよい。

大正 13 (1924) 年頃、美術史を専攻する唯一の学生であるためか、美学美術史科に入った三年目の源は、しばしば当時の旧制第三高等学校の教授が主催した京都・奈良を中心とする寺院の見学会に呼ばれた。そのことによって、源は美術史の専門家として周囲に知られた。

三、『佛教美術』の主幹時代——美術史の形成と確立

『佛教美術』は大正 13 (1924) 年に奈良の美術写真出版社の飛鳥園から創刊された³。湯浅健次郎氏も指摘しているように、この雑誌は当時、珍しい焼付写真の装丁と学際的研究の内容を特徴として有名であつた。特に大正 12 (1923) 年に発生した関東大震災の後、東京では文化事業が一時的に悪化する状況の中、『佛教美術』は地方で代替的メディアとして特化した存在だと言える。主幹として編集を引き受けた源は、この時期に美術史家としての人生を確立させた。

¹ 源豊宗「澤村専太郎先生の訃を悲しむ」、『佛教美術』16 冊。

² 同注 1。

³ 『佛教美術』の発足にいたるまで、小川晴暘周辺の事情および雑誌自体の変遷について、湯浅健次郎「美術史研究誌の東西——『佛教美術』・『東洋美術』」、『美術フォーラム 21』vol. 28、醍醐書房、2013 年、123—127 頁に詳しい。湯浅氏によれば、『佛教美術』自体は当初、独立した雑誌として考えられていなかったようである。元々は『奈良文化』という地方の文芸誌の「奈良文化古美術号」という特集号として発行を依頼されたものであつた。小川は京都帝国大学に在学中の源を編集に参加させることを条件に、この特集号を引き受けている。やがて一流の学者から寄稿の快諾を得たことで、自信を持ち、独立した雑誌として誕生したのである。なお、源によると、当時奈良に来て住んでいた志賀直哉や武者小路実篤らが関与したという。特に古美術に関心を有していた志賀直哉が雑誌の発刊に関与したことがわかる。またそのことから、雑誌は文学的方向に陥る傾向があつたと示唆される。

大正 13 (1924) 年の夏に、源は仏教写真家の小川晴暘 (1894-1960) から『佛教美術』の編集者として要請された。11 月に刊行された創刊号では、美学美術史科に在学中の源、郷土史家の小島貞三、写真家の小川の三人からなる編集組織以外に、京都帝国大学の教授たち、天沼俊一、浜田耕作らが論文を執筆し、巻頭論文は浜田耕作の「唐代女像の一型式—所謂樹下美人式女像に就いて—」で、第二冊以降も京都帝国大学の教授を中心に、東洋学の羽田亨や言語学の新村出など著名な学者がたびたび寄稿している。源の回想によれば、浜田は非常に源に好意を持っていたようで、雑誌のことにに関して源から色々と相談を受けたようである¹。おそらく一流の学者に寄稿してもらうために、浜田も人脈上において源を大いに助けたと思われる。源にとって、それは美術史に関する初めての仕事でもある。論文「清涼寺の釈迦像」²以外に、図版解説、美術史雑記「絵画における音楽的表現」も執筆し、また雑誌の装丁の考案、巻頭に後白河法皇の『梁塵秘抄』の歌を飾ったり、題字を揮毫したりするなど、大きな役割を果たした。「その時小川さんから発行部数の相談を受け、私はまあ三〇〇位かと答へたが、小川さんは奮発して一〇〇〇印刷した。所が驚いた事に忽ち全部売り切れて再版を行ったのであった」³。そのことは源に大いに自信をつけさせ、美術史家への道へと進む確固たる一歩となったに違いない。

『佛教美術』は大正 13 年から昭和 7 年 (1924-1932) まで九年にわたって十九冊⁴が出版されているが、雑誌の中に掲載されている会員名簿から現在では広く知られる神田喜一郎や吉川幸次郎、宮崎市定などの東洋学者の名前も見られ、山階宮、さらに海を渡ってスイスの著名な中国絵画研究者オスバルド・シレーン (Osvald Sirén, 1879-1966) やアメリカのシカゴ美術館図書部も会員であることから、雑誌の影響力が端的に示されている。源は最初から最後まで原稿の依頼、執筆、装丁、編集を一人でやっていたという⁵。『佛教美術』の各冊の裏表紙にある目録に、源の名前が載る頻度の多さから、日本美術の研究者が少ない当時、ほかの学者からの寄稿がない状況の中で、源はほとんど自分の論文と作品解説で紙面を埋めていったことが想像できる。やがて、1926 年の第 8 冊のあたりから、編集部内で雑誌の方向性について確執が現れ、1929 年 6 月刊行された 13 冊からは源の編集

¹ 源豊宗「我が来し方 (1)」。

² 「気比神社の桃太郎彫刻」の紹介文的性格と比べれば、「清涼寺の釈迦像」は現在確認できる源の初めての本格的な論文だと言える。清涼寺の釈迦像の伝来と製作地について、中国とインドの仏像とを比較しつつ、西域における独特の発達から由来したことを意欲的に論証した論文である。「秋雨の降る静な日であった。私は嗟峨の清涼寺を訪うて、長い間心にかけていた例の釈迦如来の像を見せて貰った。いつも参詣の絶えないこの寺も今日は雨のせいか、人影も稀で御堂の中は森閑としていた。やがて須弥壇の厨子の扉が徐々に聞かれると、私はまのあたりそこに、千年の世の推移を見守って来た釈迦像の姿を拝した」、と情緒豊かな文章から始まる。

³ 源豊宗『日本美術史論究 3 鎌倉』あとがき。

⁴ 『佛教美術』の発行自体は 1935 年第 20 冊までとなる。第 19 冊の源による「編集後記」では「『佛教美術』は従来拂つて来た犠牲は餘りに大であつた。此の際本社は堅實なる會員組織に改めて面目を一新し、一つ大いに直さうと考へてある。」と書いているが、実際にその計画は実行できず、三年ぶりに第 20 冊が刊行されたが、源はその編集に関与していないようである。

⁵ 源豊宗「我が来し方 (2)」、55 頁。

で、出版地を京都に移した¹。源が「第 18 冊は私が論文を三、四つ書くなど孤軍奮闘した」、「私はあくまでも学術的な雑誌にしたかった。類書はなかったので京都に移して使命を全うしようとした。」²と語っているところから、彼の学術研究に対する真剣な姿と編集における原動力が見て取れる。また、西洋美術に酔心する一方、日本美術が主に古董的趣味とされる当時、日本美術史がまだ主流的学問になっていない中で、美術雑誌を通して多くの人々に日本美術を語ることで学術研究に寄与したいという熱情が伝わる。その意味でも、源は日本美術史の発展に大いに貢献した人物だといえる。

そして、何よりもこの時期に源の学術的活動における真骨頂、その膨大な業績が生まれたのである。確認できる『佛教美術』には、源が執筆した論文、解説などを含めて計 126 篇がある。それらの中では、「清涼寺の釈迦像」（第 1 冊）、「弘仁若しくは貞観時代と云ふ稱呼に就いて」（第 6 冊）、「即成院の廿五菩薩來迎像」（第 12 冊）、「兜跋毘沙門天像の起源」（第 15 冊）のような対象をしぼった特論もあれば、「天平彫刻の概観」（第 5 冊）、「我國に於ける木彫の獨立」（第 9 冊）、「飛鳥時代の彫刻」（第 13 冊）のような総括的な論文もある。生涯を通じて一貫する研究方針でもあるが、いずれも鋭い観察と豊かな感性が見られ、総括的な論文においても精密な分析を行っていることが確認できる。例えば、「天平彫刻の概観」では、天平彫刻の形を分析しながら、中国と朝鮮の仏像との違いを試みているが、天平時代における仏像の口と眼の形を明らかにするために、きっちりとした各仏像（計 40 体）の口と眼の形の変遷図を作製し、細部の様式変化に注目し、科学的実証主義に基づいて天平時代の仏像の形の変化を明らかにするとともに、「風船玉に空気を充たして行く時に現われて来る命を持つあの緊張したふくらみこそ天平のふくらみである」、「天平のは秋のさはやかさ」、「藤原のは夏の甘さ」など独特な感覚を表わす表現もまた注目される。

また、源自身も「鳳凰堂の扉絵よりの色紙形の文字が源兼行であること、（中略）、大和絵の一番古いものであること、また鳳凰堂の阿弥陀像が定朝の作であることを実証する

¹ 雑誌の出版地が奈良から京都へ、編集者が小川から源への交代の背後には、雑誌の編集方針や方向性などについて編集者の間で確執が起きたことが原因である以外、第 12 冊の編集後記で、小川が執筆した「東洋美術の創刊と佛教美術の移轉と」から、実際の売上の的には樂觀ではないようで、雑誌の運営を維持するために多くの借財が残ったことも一つの原因であろう。注目したいのは、第 13 冊から雑誌の発行者は明治期の日本画家富岡鉄斎（1837-1924）の孫、後に鉄斎美術館の初代館長をつとめた富岡益太郎（1907-1991）になった。益太郎は健康上の理由から中学校を中退し、以降は源豊宗、梅原末治（1893-1983）に美術史を、本田蔭軒（1883-1950）に漢学を学んだ。すなわち、源は現在で言えば益太郎の家庭教師ということである。源の回想によれば、その関係で、富岡家が源に好意を持ち、資金を提供する以外雑誌の編集所も富岡家になったようである。なお、源がいつから益太郎の家庭教師になったかははっきりではないが、少なくとも、鉄斎が亡くなる前に、『佛教美術』はすでに発行していることから、鉄斎も『佛教美術』を読んだ可能性もあり、教育熱心な鉄斎であれば、孫の家庭教師を厳選するはずであることを考えると、当時まだ若かった源は鉄斎にも認められていることが言える。この点については、原田氏からご教示をいただいた。

² 源豊宗「我が来し方（2）」、55 頁。

など、私の仕事が凝縮されている」¹と語っているように、現在では通説となっている日本美術史の史実が判明される背後には、源の熱意と努力が重なっている。橋本氏によれば、源の当時の執筆は場所の移動中に電車の中で書いたものが多いそうである²。

さらに、見逃してはならないのが、源が書いた『佛教美術』の発刊辞で、雑誌の内容は「單に佛教に關係せる美術のみに踰踏せんとするものではない。吾等の視野は遠く且つ廣い。日本美術の一切と、そが研究の補助たるべき一切を包容せんとする者である。」と宣言しているが、それは『佛教美術』という雑誌を狭く限定しなかった。実際にこの時期の源の研究活動は決して仏教美術に限られてはいない。「桃山時代の建築彫刻」（第1冊）「藤原時代の絵画における自然景の描写」（第11冊）、「狩野光信の遺作」（第14冊）、「狩野山楽の三十六歌仙絵」（第19冊）、「承久本北野天神絵巻について」³など日本美術全般にわたって広い関心を示している。この時期に形成された美術史への広い関心は、源の学術研究の生涯にわたっていると見てよい。それは後年に成した膨大な業績からも確認できる。原田氏は、「源先生はかなり関心の広い方で、常に日本美術とは何かを考えながら日本美術を下から見上げて、古代美術から現代美術まで、次々と新しいことを研究しようとしている。」と源の研究姿勢を語っている。各冊の最後に掲載される「雑筆」などの文章では、芸術家に対する感想や帝展に出展する作品に対してコメントするなど、現代の作家と作品にも深い関心を配っていることが明らかである。現代美術に対する関心に触れて、源はある取材に応じて「現代美術にもかなり注意しています。私の専門は美術史ですから」と述べ、その関心の理由を示す⁴。1930年の第17冊にある「北白川雑筆」では、第11回帝展のある特選作品を作家の名前まで挙げながら、「醜悪」な作品だと独自の評価を下す⁵。1930年に数え年でまだ36歳の若さにしては辛辣かつ大胆なコメントであるが、その一方、美術批評に対する自信と雑誌の読者に対する誠実さを物語る。自己の意見を堅持する素直さは、藤原時代以前の日本人が制作した美術を日本美術とは考えないという独自の主張にも見て取れる。また、「雑筆」では、当時開催された展覧会の情報や源自身も主催に関与した見学活動、講演会などの状況も記され、その文字の行間から、常に学界の動向に目配りして、そして新作を発見するたびに、感動し、熱中する源の姿が読みとれる。

原田氏が代表として発刊している美術雑誌『美術フォーラム21』を創刊するに当たって、源に発刊辞を依頼すると、源は「私もかつて『仏教美術』という雑誌に大正十三年からた

¹ 源豊宗「我が来し方(2)」、55頁。

² 橋本綾子「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」、69頁。

³ 『史蹟と古美術』四—二、1930年。

⁴ 「[明治人]言っておきたいこと(46)美術学者・源豊宗さん(連載)」『読売新聞』・大阪夕刊(宗教)、1998年2月28日。

⁵ 原文は「力無き量は水ぶくれと撰ぶところがない。それはむしろ醜悪である。更にそれを醜悪ならしめておるのはだらしなき官能性である。その適例が中野桂樹氏の「瑞穂」である」。またその年の帝展に仏教主題を取り扱う作品が多いことに対して、「佛像や曼荼羅の如き信仰的意義を帯ぶべきものを、何等信仰的情熱無くして、唯形式的なモチーフで畫かうする事は、見當り違ひな労作である」とコメントする。「北白川雑筆」、『佛教美術』第十七冊、1930年。124—125頁。

ずさわるところとなり、昭和十年頃まで二十冊ほどの編集をしたことがあるが、多くの人のつぶさな論考を身近に知るところとなる一方、自らも学ぶ必要にせまらせ、誠に得るところが多かった。自分の学問的立場が確立したのも、実はその時期であった¹と述懐しているように、やはり、『佛教美術』の主幹として編集した時期の熱意と努力が溢れ出す学術活動の蓄積が、源の美術史学の根幹を形成したと言わざるをえない。

四、美術史教師として——美術史の蓄積期

昭和5年(1930)は、源によれば、彼の人生の一つのエポックメイキングの年である。源がいう「エポーク」というのは、おそらく主に美術史教師としての人生が幕を開いたという意味であろう。その年に、亡くなった澤村専太郎の代わりに、大阪女子専門学校(現大阪女子大学)から美術史の講義の依頼が来て、源は美術史教師として出発した²。また、同じ年に『佛教美術』の会員が多かった長野県の教育会³での美術史の講義要請にも応じ、美術史教師として大きく輝き始め、昭和46(1971)年までいくつかの教育機関を歴任したが、戦中の激しい時期以外ほぼ中断しなかった。その時期を学校ごとに区分してみると、昭和5(1930)年から昭和8(1933)年まで大阪府立女子専門学校(現大阪女子大学)(昭和41(1966)年まで)。昭和9(1934)年から昭和18(1943)年まで京都大学。昭和21(1946)年から昭和41(1966)年まで関西学院大学、そしてこの年に定年退職。その間、京都大学非常勤講師を兼任する。昭和41(1966)年から昭和46(1971)年まで帝塚山学院大学。さらに、それらと同時に、源が文化財保護審議会委員をはじめ、文化庁の文化財審議会専門委員を務めて文化財の調査、指定、展覧会の開催にたずさわる。この期間の主な著作と研究活動は『日本美術史図録』、『日本美術史年表』、市井美術史講座「金葉会」を代表的なものとして挙げることができる。

1、『日本美術史図録』

昭和7(1932)年に星野書店から『日本美術史図録』が刊行された。これは源が日本美術史上における重要な作品225点を選定し、解説文を付けて編纂した図録である。この本はその時に担当した日本美術史講義(長野教育会、大阪府立女子専門学校)のためのテキストである。本の例言にはその本の目的と編纂事情、そして気づくべきところや謝辞などが記されている。それによれば、この本を編纂する端緒は、本来講義するために生徒に渡すだけの配布資料であったが、それが日本美術史の理解に大いに役立ったことを経験した結果、文字解説を添えて、本として出したのである。例言の第一条において、この本は日

¹ 源豊宗「創刊に当って」、『美術フォーラム21 創刊号：日本美術再考——江戸の美術はどのようになつてきたか』、醍醐書房、1999年。

² 源豊宗「我が来し方(2)」、52頁。

³ 長野県の伊那郡に所属する教育会に招かれた後、2年続けて夏に講義をした。後東筑摩郡や戸隠にも行き、長野県内のいたるところで6年間毎年夏講義を続けた。

本美術史上の重要な作品、特に「その様式展開の過程を知るに足るべき作品を選び」、
「簡単な解説を附したもの」、「主として専門学校に於ける日本美術史学習の用に供せ
んとし編纂したのであるが、兼ねて一般人士の日本美術史を理解せんとする要求に應ぜ
んとするものである」¹と述べている。ここでは、源が少なくとも、この頃から日本美術史
の様式の展開に注意を払っていることが読みとれる。また、一般人の教養のためにも配慮
したことも理解できる。

そのような志の誕生の背景となったのは、大正末から戦前にかけての世間における美術
史への興味の高まりであろう。その例として、大正 14 (1925) 年 6 月から始まったばかり
の大阪放送局が美術史のラジオ講座を設けた。当時『佛教美術』の主幹である源もそこに
要請され、三回連続で円山応挙と呉春の話語った経験がある²。世間の美術史に対する関
心が高まる一方、学問としての日本美術史は源に従うと、「その当時の美術史の本はまだ
幼稚なもの」である。そこで、源は大正 14 年 (1925) 年に日本で紹介されたベルフリンの
『芸術史の基礎概念』を大いに称賛し、「美術史の画期的な方法論」だと言った³。おそらく
源もまたこの本に多く刺激され、その研究方法や用語なども消化し、美術史に対する関
心が高まる世間のためにも、従来の伝記に偏る日本美術史の記述を幼稚なレベルから離し
て、本格的に様式の展開を追求することを決心したのであろう⁴。橋本氏が指摘しているよ
うに、「これを機に先生の筆は冴え、独特の文体で本格的な美術史研究へと踏みゆかれた」
⁵。その「本格的な美術史研究」の意味はまさにそこにあるのではないか。

本の内容として、選定された作品を見れば、たとえ仏教彫刻が隆盛した時代においても、
彫刻だけに偏らずに絵画とバランスよく取り上げて、特に偏重するところは見られない。
第一点目の作品の埴輪に対して、そこに表されている平面性と明快性を日本美術史におい
てどう位置づけるかという解説からこの図録の性格をうかがうことができる⁶。ただ、図録
に収載された対象は主に彫刻と絵画であって、扱う時代は主に明治時代以前⁷である。「明

¹ 源豊宗『日本美術史図録』例言、星野書店、1932 年。

² 「放送開始の年 われらが青春・ラジオの時代」『朝日新聞』・夕刊 (1997 年 10 月 14 日)。
また、記事によれば、源がラジオ放送でその内容を円山応挙と呉春にしたのは、ラジオ放送は
絵や彫刻を見せることはできないことを考慮して、応挙と呉春が上方で大いに活躍し、作品が
広く見られているからという。

³ 源豊宗「我が来し方 (2)」、53 頁。

⁴ そのことは、源が 1984 年に「日本美術史に対する多大の業績」で朝日賞を受賞した時、『朝
日新聞』の取材に応じ、源が『日本美術史図録』について、それは「当時、欧米から入って来
た美術史の理論に感動して、世界史の中で美術を見ようと努めた成果だった」と語っていると
ころから確認できる。(『朝日新聞』・朝刊 (東京) 1984 年 1 月 4 日)

⁵ 橋本綾子「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」、69 頁。

⁶ 原文は「埴輪土偶が円筒形より進化せるに拘らず、その表現の著しく平面的で、面部に如き
恰も板の如く平板なるものの尠なくないのは注意すべきであるが、それは西洋民族の芸術が常
に立体性の豊かなるに對して東亜民族の芸術様式に於ける一特色であるが、殊に我日本の平淡
を愛する民族的精神の物象に対する自らなる觀照形式であつた。この觀照形式の平面性と、表
現の明快性とは全く相関的なものであつて、實に日本美術を貫流する根本様式なのである」。

⁷ 時代区分については、従来の政治的区分ではなく、新しく美術史的区分を採用したと例言に記

治時代以後の複雑多岐なる美術史的発展は、僅かの頁を以てはその要を盡し難く、之れを加ふることによつて、他の時代の作品の収録が更に疎薄に失する怖れたのである。同様な意義に於いて、建築その他応用芸術に属する部門も之れを加へなかつた。然し美術としての純正なる二個の部門、彫刻と絵画とに於いて、日本美術の様式展開の歴史は十分に語られる筈である」と理由を述べているところから、少なくとも、この頃の源の美術史に対する関心は主に様式の変遷であることが確認される。また、原田氏も指摘しているように、源の全業績を見ても、工芸品や建築の研究が少ない。その原因はおそらくこうした美術史に対する思考に潜んでいるのではなからうか。要するに、源にとって美術史研究において大事なものは、おそらく何よりも様式の展開の流れをたどることである。それを追究するには、彫刻と絵画だけでも十分だということであろう。流れを追求することが源の美術史の目的であるという意味では、この図録が源の学問の全体においても、ことに源の美術史の特徴を確立させた本だといえる。

さらに、見逃してはならないのが、源が編纂したこの図録は個人的、あるいは内発的な意志で出版した初めての日本美術史の体系化を目指した図録だということであろう。明治期の日本美術史記述、例えば岡倉天心、大村西崖らの世代の試みは、たとえ内容において天心が政府の立場より自己の立場を優先させたとしても、その試み自体はやはり明治という時代の制約もあり、自発的とはいえなからう。また、19世紀後半に確立された日本美術史学は、20世紀に入っていくつかの全集が出版された。例えば、1908年から1918年に出版された『東洋美術大観』¹、1922年に出版され始めた文部省編の『日本国宝全集』²、1926年に出版され始めた『帝室博物館図録』³、1927年から1930年に平凡社より出版された『世界美術全集』⁴、1931年から1934年の『日本画大成』⁵、1932年から1934年の『国宝美術集大成』⁶など様々である。しかし、これら官営的、あるいは多くの研究者らの手になるものと比べれば、源の『日本美術史図録』が異色だと言っても過言ではない。この意味でも、『日本美術史図録』の日本美術史研究における位置が浮き彫りにされる。

また、この本に関するエピソードも様々ある。晩年の源は「私のこの本も奈良や京都を戦禍から守る大きな役割を務めた」という⁷。『日本美術史図録』が出版された翌年に、日本文学を研究し俳句にも関心を惹かれたアメリカ人学者ハロルド・ヘンダーソン (Harold

している。具体的時代区分は、原始時代（一敏達〔-580〕）・推古時代（敏達—大化〔580—650〕）・白鳳時代（大化—養老〔650—720〕）・天平時代（養老—大同〔720—810〕）・貞観時代（大同一天元〔810—980〕）・藤原時代（天元—嘉応〔980—1170〕）・鎌倉時代（嘉応—正平〔1170—1350〕）・室町時代（正平—元亀〔1350—1570〕）・桃山時代（元亀—寛永〔1350—1630〕）・寛文元禄時代（寛永—享保〔1630—1730〕）・明和文政時代（享保—明治〔1730—1880〕）とされる。

¹ 大村西崖編著『東洋美術大観』、十五巻、審美書院、1908—1918。

² 文部省編『日本国宝全集』、八四輯、日本国宝全集刊行会、1922—1938。

³ 帝室博物館編『帝室博物館図録』、四期、1926—1938。

⁴ 『世界美術全集』、三六巻、平凡社、1927—1930。

⁵ 『日本画大成』、五〇巻、東方書院、1931—1934。

⁶ 吉浦裕全他編『国宝美術集大成』、一〇巻、大鳳閣書房、1932—1934。

⁷ 源豊宗「我が来し方（2）」『古代文化』51—3、古代学協会、1999年、52頁。

Gould Henderson, 1889—1974)¹が来日し、『日本美術史図録』を英訳した。源も翻訳についてアドバイスをしたという。1935年に『日本美術史図録』の英語版《AN ILLUSTRATED HISTORY OF JAPANESE ART》²が星野書店から出版された。源によれば、翻訳者であるヘンダーソンは第二次世界大戦後にGHQの一人として再び来日し、源に「会いたい」という電話をして、源がホテルまで訪ねていくと、「その時ランドン・ウォーナーやヘンダーソンが委員のメンバーだった戦略会議で京都と奈良は空襲しないと決定したことを聞いた」³ようである。ともかく、『日本美術史図録』とその英語版によって、源の名は広く知れわたり、源によればそこから30年を経てもアメリカの美術館に行く時、本を持って来た人に署名を求められたことがあったようである。

2、『日本美術史年表』

『日本美術史図録』が出版された翌年の昭和8(1933)年に、源が京都帝国大学で美術史講師に就任が決まり、その次の年度から昭和17(1942)年度まで、文学部で美術史講義「藤原時代の美術」(昭和9・10)、「日本彫刻史」(昭和11)、「鎌倉時代の美術」(昭和12)、「大和絵の展開」(昭和13・14)、「日本近世絵画史」(昭和15・16)、「日本の南画」と「室町時代の美術」(昭和17)を講じた⁴。その中、源がもう一冊日本美術史研究の発展に大きく寄与した本を出版した。それは昭和15(1940)年に出版された『日本美術史年表』である。

西暦501年から1954年までの日本美術史に関する事項を、一頁に五年分を含み、各頁縦四段に区分し、上から「現存する美術的作品」、「美術作家に関する事項」、「美術史的意義を有する事件」、「日本美術史の考察に質すべき国内及び国外の史実」を記している。そして何よりも見逃してはならないのがそれらの事項にはすべて典拠が示されていることである。これで、およそ1500年にわたる長い間の美術作品と美術史的事項が位置づけられ、歴史的に客観性を持ち、体系化され、日本で初めての美術史年表が誕生した。美術史研究を行うには基礎的参考文献として、以降の日本美術史年表はすべて源のそれを参照しなければならなくなったのである。

橋本氏も讃嘆しているように「それをこつこつと一人で行われたといことは、源先生がいかに深い探究心と努力の人であったかを示すものと言えよう。(中略)これは先生の驚

¹ ヘンダーソンは1910年コロンビア大学を卒業し、1927年から1929年にかけて当時のメトロポリタン美術館極東部の助手キュレーターを経て、1930年から1934年まで日本で研究活動を行った。1945年から1946年の第二次世界大戦後の時期はGHQの幕僚部の民間情報教育部に所属し、中佐として務め、日本政府から瑞宝章を贈られた。[HAROLD HENDERSON, JAPANESE SCHOLAR]The New York Times. July13, 1974.

² 源豊宗編、Harold Gould Henderson訳《AN ILLUSTRATED HISTORY OF JAPANESE ART》、星野書店、1935年。

³ 源豊宗「我が来し方(2)」、52頁。

⁴ 『京都大学文学部五十年史』、103頁

くべき探究心と記憶力と耐えざる努力の結晶として学界を驚天させたのである」¹。そのような年表を作る背後には、源が如何に努力したかはもはやその編集に関する逸聞からしかわかるすべがないのであろう。同じく源の教え子である佐々木丞平氏は、「こうした成果を構成されるのに、先生は一人一人の画家の墓碑に刻まれた生没年を確認していくという、実に根気のいる作業を継続された。しかも、この調査ノートを一度紛失されて、また一からやり直された」²と年表に記されるデータの由来を語っている。画家の没年と対応する年の欄に画家の名前の右肩に典拠として記している「墓」という文字は実に源の実証的学風の証である。

この『日本美術史年表』が出版されてから30年を経て、昭和45年に座右宝刊行会から「再生新版」が出版された。その「新版」の「凡例」に書いてあるように、「この期間（初版が出版してからの三十年間）は世界史的に未曾有の激動時代であった。この間、著者は自ら得るにしたがって旧著に書き加えた資料と、絶え間なく進歩する学界に新たに紹介された資料とを随時採集し、適宜収録して、内容的に面目一新することに努めた」³とその再版事情を述べている。橋本氏によれば、この昭和45年に刊行された新版の原本は、初版に書き加えるために貼った紙によって、厚さが二倍に膨れ上がり、しかも表紙もぼろぼろになったという⁴。その新版をみれば、年表のデータが1971年の分まで追加された。美術工芸諸家系譜や索引まで付けられ、美術史研究の基本文献としてより充実した。出版された当時の新聞紙では「美術の世界の地図」として紹介されている⁵。この新版を世に出してから、源はさらにデータを追加しつつ、1978年に増訂版が出版されて、やがて年表のデータ追加の作業がライフワークになったといわれている。また、平成5（1993）年に源の白寿を祝う会の報告書（図1-4）⁶によれば、『日本美術史年表』は英語版を出版する予定もあって、翻訳作業にもとりかかったようである。その英語版は、実際には出版されていないが、少なくともその報告書からも分かるように、源が編集した『日本美術史年表』は、日本の学界だけでなく、海外の日本美術史研究者の間でも重要視されている。

¹ 橋本綾子「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」69-70頁。そこに言及された源の記憶力について元逸翁美術館館長熊野紀一からこういった逸話がある。阪急グループの創設者である小林一三のコレクションが五千点を収蔵しているが、源がその収蔵品のすべてを知っているようである。1987年あたりに、ある美術史家が、源から日本最古とされる似絵「保元・城南寺競べ馬絵巻」が逸翁美術館に保管されていると聞いて、美術館を訪ねた。図録などに載せていない作品であるため、美術館側が疑っていた。しかし収蔵庫を探したら、その作品があった。源本人によれば、それは三十年に美術館が開館する前から、小林一三からその絵巻を手に入れたことを耳うちされたらしいである。『読売新聞』・大阪夕刊（1991年9月17日）

² 佐々木丞平「源豊宗氏を悼む」、『朝日新聞』・朝刊、2001年1月22日。

³ 源豊宗『日本美術史年表』、座右宝刊行会、1972年。

⁴ 橋本綾子「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」、69-70頁。

⁵ 『読売新聞』・朝刊 1972年3月24日

⁶ 白寿の祝金を『日本美術史年表』の英語版の出版基金とし、国際日本文化研究センターのパトリシア・フィスター氏に翻訳を依頼し、源の著作集が完成されるまでに、年表の英語版も完成する予定の旨が記されている。

3、「金葉会」

戦中の昭和 18 (1943) 年に当時の関西学院大学文学部部長の実方清から要請を受け、戦後 1946 年から、源は文学部嘱託講師として日本美術史を講じ、昭和 27 (1952) 年 4 月に文学部美学科の開設に当たって教授に就任してから、昭和 41 年 (1966) 年に定年退職となるまで関西学院大学の教壇に立った。それと同時に、京都大学の非常勤講師として日本美術史を講じた。

その頃に藤原時代の美術史講義を聞いた橋本氏は、「先生は『古今集』をはじめ『新古今集』、数々の私家集、物語、日記類を読みときながら、いまは失われた大和絵の主題や様式を浮彫りにしてゆかれた。そしてその源流となる中国唐代の文学、絵画との関連を延々と説き進められる。唐の絵画を見るためには奈良東大寺の正倉院御物を見なければならない、というので天平時代にまで話が及ぶのである」と当時の授業風景について語っている¹。いうまでもなく、こうした大きなスケールをもつ、総合的な内容の授業が源の美術史の特徴でもある。つまり、美術史だけでなく、それを支える歴史、文学、宗教にまで達する学問の広がりをもっていることである。また講義の合間に出かける博物館などの見学では、各々の領域の典型的な作品を前にして、熱をこもった調子で朗々と解説し、学生だけでなく、一般の見学者まで魅了されたそうである。東大寺長老の橋本聖圓氏は、京大に在学中、源の自宅で行われた研究会に参加した歳月を思い出しながら、「未熟な若者の意見でもまじめに受け止め、指導してくださった」²と源の指導ぶりを語っている。

地味で丹念な作業に基づきながら美術史家として研究を極めようとするとともに、こうした教育姿勢と熱心な指導ぶりをもつ源は、昭和 5 年から昭和 46 年 (1930-1971) までの 41 年間、いくつかの教育機関で教鞭を執る中、教え子から著名な学者を輩出させたのはいうまでもない。源の白寿会、偲ぶ会などの発起人や参加者をみると、多くの優れた人材が育ち、様々な研究者と親しく交流したことが分かるであろう。さらに、それと同時に、日本美術の愛好家にも美術の面白さを広めようとした。それは美術愛好家向けの美術史講座「金葉会」と「翠葉会」³に見られる。特に「金葉会」は戦前の昭和 14 (1939) 年秋から毎月第二金曜日に大阪市内⁴で開催され、戦中空襲の激しかった 45 年の 5 カ月間を除き、99 年 12 月まで、60 年間一般の市民に美術の面白さを説き続けた。特に戦後、戦争で廃墟になった大阪を中心とする地域の住民に美術の力で大きな慰めを与えたと思われる。

昭和 14 (1937) 年当時、源は京大と大阪府立女子専門学校 (現大阪女子大学) で講師をしていた。その前年に、源は高野山で行われたある国文学会の夏期講習会の講師に招かれ、「美術史より見たる源氏物語」をテーマに講演した。その講演で源が語った美術の魅力に

¹ 橋本綾子「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」67 頁。橋本氏が京大で源の講義を聴講したのは昭和 29 (1954) 年からだという。

² 『読売新聞』・朝刊 2001 年 1 月 19 日

³ 1979 年に京都で発足した。

⁴ 1995 年源が足を痛めてから会場は京都となった。

感動した一人の女子学生が、翌年5月頃、当時大阪朝日新聞が主催した古美術の展覧会場で源と会って、そこでグループを作り美術の話をして欲しいとの申し入れをした。それがこの会の始まりである。源は当時金曜日に大阪女子専門学校へ教えに行っていたので、その帰りに話をすると約束し、三越の8階の会議室で「金葉会」を発足させた。9月という紅葉の頃の金曜日に始まったので、「金葉会」と名づけられたという。出発当時15人の受講者が80年代から200人前後の会員となった。会員はほぼ女性であり、二十代から八十代まで、親、子、孫と三代にわたる人もいた。

源が「金葉会」の講義で毎回自筆のレジュメを配り、3時間を使って美術史の話をする。残念ながら、およそ700回も続いていた「金葉会」での源の講演稿は正式に活字化されていない。その講義の光景や内容は当時の新聞からうかがえる。たとえば、1997年4月の講義では、テーマが「近代美術史における小林古径」である。その講義内容を少し引用してみると、「大正時代は雰囲気の芸術。やがて昭和に入ってくると雰囲気欠如の芸術が生まれます。雰囲気とは人生的空間ということ、絵でいうと情緒性やひょうびょうとした趣。たそがれ、あけぼの、月夜などおぼろな世界です」となる。日本美術史の背景には時代の空気が濃厚に影響していることを語り、ユーモアを交えながら美術史に明治から昭和初期の思想、文学など美術史と2時間、そしてスライド説明1時間の講義だったという¹。

また、テーマは必ずしも日本美術に限るのではなく、東洋から西洋、古代から現代までの大きなスケールをもとに美術について話をしていたようである。たとえば1998年4月あたりのテーマは「美術史上のレオナルド・ダビンチ」、「土田麦僊」、「風景画・山水画」である²。源によれば、この「金葉会」で半世紀以上講義を続けていると、同じテーマの時もあるが、それでも毎回努めて視点を変えようとしたという³。

そして、毎月定例講義だけでなく、「金葉会」では、源が1979年から1998年まで、会員たちと一緒に毎年一、二回、海外の美術館などを訪ねる旅をしている。最後は南イタリアのシチリア島と台湾だったそうである。「金葉会」の世話役の土井昌子氏は「その旅が楽しみでした。先生は美術史を通し、人生でのものの見方、考え方を教えてくださいました。それは金葉会が続いている理由です」⁴と語っている。この最後のヨーロッパへの旅に対しては、原田氏も強い印象を抱いている。というのも、源が当時93歳の高齢であったため、原田氏は「われらまわりの人はみんな源先生を引きとめようとはしましたが、先生はどうしても行くと堅持しました。源先生はやはり美術作品を前にしながら語るのが好きな方だからだと思います」と懐かしく語っている。

いずれにせよ、「金葉会」は源の研究活動の延長線上の一環として、およそ60年間も続いた。橋本氏は自身の経験に基づいて、源の作品解説が人々を魅了することに対して、「先生の解説が他人の知識の受売りではなく、作品に対する愛情から発し、永年積み重ねられ

¹ 『毎日新聞』・大阪朝刊 1997年5月3日

² 『朝日新聞』・朝刊 1998年4月4日

³ 『朝日新聞』・夕刊 1995年9月30日

⁴ 『読売新聞』・大阪夕刊 1998年2月28日

た研究の上に、全人格をあげての解釈がなされるからではなかろうか。そしてそれは源先生の美術史の基本にあるように思われた。」¹と指摘しているように、「金葉会」は一般の美術愛好家向けの市井講座とはいえ、やはり源の学問の特徴、つまり源の美術史の基本的性格を反映していたことはいうまでもない。

特に、「金葉会」の会員の多くが女性であったことに注目してみたい。というのも、大学教育において、戦前から戦後まで長く続いた男女差別が想起される。源の経歴からいえば、いくつかの大学で講師として授業を講じたが、戦後に関西学院大学の教授に就任するまではどの大学にも属していないため、戦前の国立大学に支配的な権威主義や女性差別にも関わらなかったということである²。当然ながら、学閥にもこだわらず、毅然とした自由な態度で研究を続けた。こうした純粋かつ自由な態度を保持していたからこそ、男性と同様に多くの女性にも教育の機会を平等に与えたいと思い、「金葉会」の会員が女性中心となったのではと考えられる³。この意味では、藤原時代以前の「日本美術」は日本美術ではない、といたいささか受け入れ難い主張などは、源の研究における権威に媚びない、学問のための学問という純粋かつ自由な態度より発せられるものだといえるかもしれない。

それと同時に、この「金葉会」という市井の講座のために、たとえば先述した同じテーマでも視点を変えて、毎回の内容を重複しないようにしたり、そして一般の市民になじみやすく美術について理解できるように、身近のものにとえて作品を解釈したり、絵画の様式の変化を四季の移ろいとちなんで説明したりするなど、長年続けてきた工夫によって沈殿してきたものがやがて源の研究と学問の性格の一部になったといわざるをえない。もちろん、源はもとから研究において、文学や詩歌、哲学などの豊富な知識を織り込んでいるが、それでもやはり、アカデミックな研究に一段と距離を置く一般市民向けの講座では、美術の魅力をいかにイメージよく伝えるかの工夫が必要であり、そのことが源の学問の性格に大きな影響を与えたことを無視してはならないであろう。この意味では、「秋草の美学」、つまり1966年に関西学院大学を退職した源が、帝塚山学院大学に務める頃に、その大学の機関誌に発表した「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格——」において提唱した秋草に象徴される美というもの、源がそれまで積み重ねてきた実証的な研究成果に基づいて、長年月にわたって一般の美術愛好家を相手に行ってきた工夫の産物ともいえるかもしれない。

¹ 「源豊宗先生を偲ぶ——その美術史形成期をめぐって——」、67頁。

² 橋本氏によると、戦前だけでなく、戦後占領軍の「男女同権」、「教育の自由化」、「労働者の団結権」、「専政の廃止」、「経済の自由化」の五大改革の司令が出て教育の権利における女性差別があったという。占領軍の改革によって、女性は国立大学に入学することができるようになったが、その当時のいわゆる男女共学は日本の自発的な教育改革でないため、占領軍の司令であることもあり、実際に入学した橋本氏はほかの女子学生とともに、好奇心と揶揄と軽蔑の目に取り囲まれ、閉塞状態の中で、ひたすら耐える他はなかったという。

³ 「金葉会」の会員から、源は「次の世代を育てる女性に一人でもたくさん美を愛してほしい」と語っていたことがあるという。『朝日新聞』・夕刊 2001年3月1日

五、「書齋時代」——美術史の結実期

関西学院大学から退いた後、さらに5年間帝塚山学院大学で教鞭を執り続けてから、源は1972年に公的教育機関での教育者人生にピリオドを打った。源は「70代、80代の時に一番多く執筆した」と言っているように、以降は「書齋時代」¹がはじまり、生涯の研究が結実期へ向かう。

1972年に『日本美術史年表』の増訂版を出版した後、1976年に『大和絵の研究』、『日本美術の流れ』を出版し、1978年から1995年までは生涯の研究の集大成ともいえる著作集を出版し続けた。1の序説、2の総説・古代、3の天平・貞観、4の藤原・鎌倉、5の室町時代、6の桃山・元禄時代の6巻が出版されている。また、7は中央・地方、8は別巻として日本美術の流れと講演稿、雑録などを収録する予定にしていたようである。特に7は執筆が終わり、1997年の秋に刊行する予定であったが、文章の校正は必ず源自身で行うという方針のためか未だに刊行されていない。

青壮年からすでに膨大な研究業績を作っていた源が晩年に著作集を出すのに20年近くもかけたことに触れて、編集担当の思文閣出版の長田岳士氏は「刊行に長い年月がかかった理由の一つに、源先生の美術研究にかけるすさまじいまで意気込みがある。どの巻にも必ず最新の研究成果を入れながら書き下ろしを加え、研究者として実に誠実な態度を貫かれている」²と語っている。それらの著作集に残された研究業績を検討してみると、最晩年まで意欲的に美術史研究を極め続けた源の姿が描き出されていることを確認することができるであろう。

小括

このように、源の美術史が形成されるにあたっては、時期的に分けて考えると、以下の五つの期間があることがあきらかになる。

第一は源の基本思考の形成期として、源が曹洞宗大学を卒業するまでの時期である。この時期（1895—1918）においては、源は大学で日本美術史研究にとって欠くことのできない哲学的思考力と国文学の知識を修め、その上、初めて美術への関心に気づき、優れた学者のもとで人生観、ものの見方などについて教わったといえる。その傍ら、後に美術史研究において重要な文学的感受性をも磨いたわけである。

第二は美術史研究への志向をめぐる京都帝国大学での学生時代（1918—1924）である。史学科に入学した源は、広域にわたる実証的歴史学者に囲まれた雰囲気の中で、歴史観とともに、美術史研究にも必要な史料の調査、古文書の解読といった史料に即した実証的研究手法を身につけた。さらに、美術への関心が高まる時代の潮流の中、美術史への関心が

¹ 源豊宗「我が来し方(2)」『古代文化』51—3、古代学協会、1999年、52頁。

² 『毎日新聞』・大阪朝刊、1997年5月3日

様々に刺激され、周囲に認められながら、美術史研究への志を確立した。

第三は美術史研究の形成とそれを確立させる時期として、源が『佛教美術』の主幹を務めた時期（1925－1930）である。この時期に『佛教美術』を編集するために執筆した膨大な量の論文、そしてその熱意と努力を示す研究活動の蓄積が、源の美術史学の根幹を形成しつつあった。

第四は美術史研究の蓄積期（1930－1971）として、大学で美術史教師として人材を育てながら、研究を続けていく時期である。『日本美術史図録』、『日本美術史年表』など日本美術史研究における初めての体系的、基礎的文献はこの時期の成果を凝縮するとともに、源の美術史研究における位置づけを明確にした。

最後は生涯をかけた美術史研究の集大成に向かう結実期（1972－2001）となる。

これらそれぞれの期間で源の経歴と業績から、哲学、文学の知識と実証的研究の蓄積との二つの基本的要素が生涯にわたって源の学問を根底から支えていたことが明らかである。そして、文芸趣味、広域にわたる関心、膨大な業績が築いた基礎、美術史の流れをたどる理想、自由な学風、長年にわたる美術をわかりやすく説く工夫など、それらの経歴によって形成されたものは、源豊宗という日本美術史家の広大な美術史の正体である。その意味では、「秋草の美学」、すなわち日本美術史上における各時代を論じた上、西洋美術と中国美術を視野に入れながら、日本美術の特質を貫いて流れるものを秋草に集約させた研究は、源美術史学の最も顕著な成果だといっても過言ではない。

付記：本稿の作成に当たり、2015年に京都で聞き取り調査を行わせていただいた原田平作氏から多大なご好意を受け、源に関する貴重な資料を提供していただくとともに、示唆に富む意見を多数いただいたことに深く感謝の意を申し上げる。

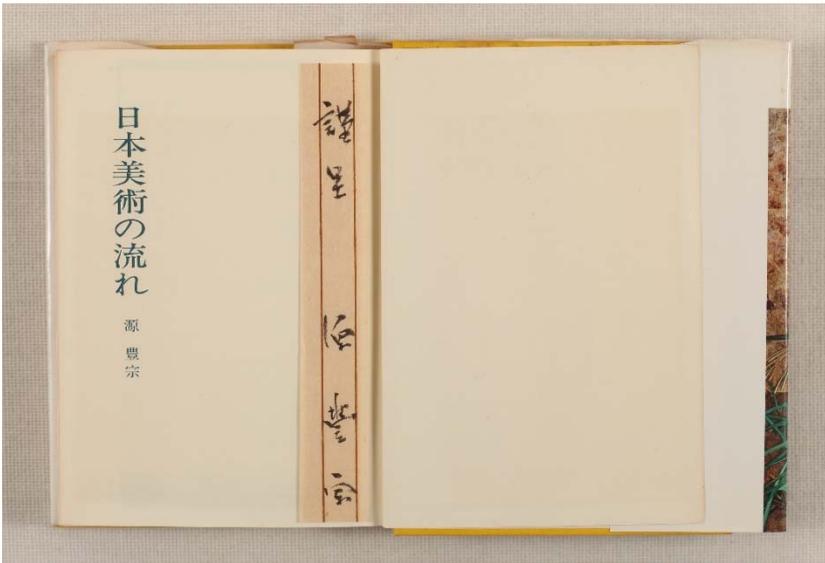


図 1-1 源豊宗筆跡

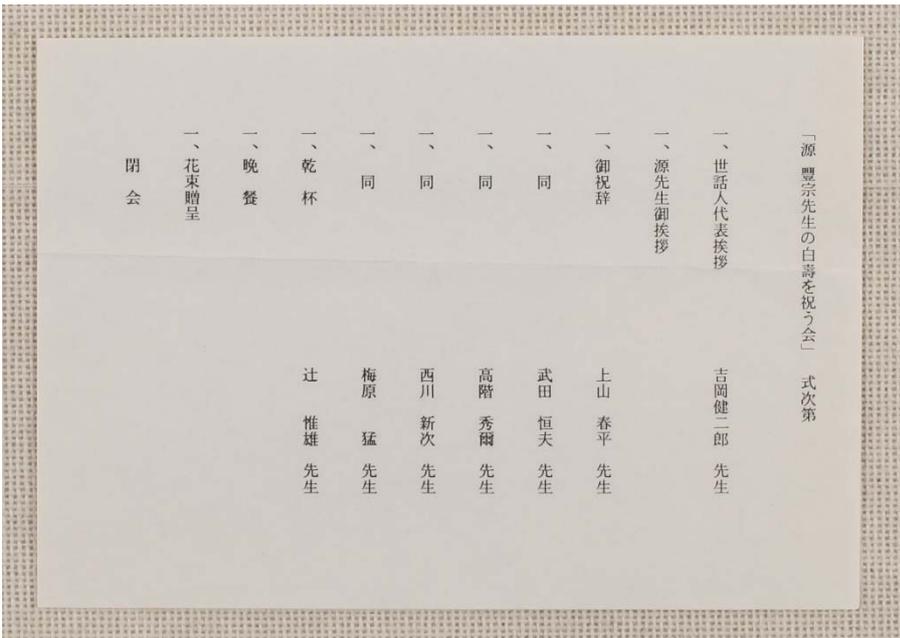


図 1-2 白壽を祝う会事務局より当日案内・式次第 H5. 4. 23 日付

正 面

* 敬称省略

《阿部 弘》	《池上 忠怡》	《吉岡健二郎》	《武田 恒夫》	《源先生夫人》	《源豊宗先生》	《梅原 猛》	《高階 秀爾》	《水野敏三郎》	《山川 武》
《中村 三悟》	《松山多恵子》	《白畑 よし》	《乾 由明》	《上村 松葉》	《上山 春平》	《藤澤 令夫》	《木村 重信》	《佐藤 短夫》	《長谷部真道》
《辻 成史》	《桑原 昌道》	《秋山 光和》	《辻 惟雄	《上村 太郎子》	《前川 誠郎》	《富山 秀男》	《鈴木 進	《關口 正之》	《光森 正士》
《若山 敏子》	《堀田 隆	《平田 寛	《山崎 正和》	《長尾 雅人》	《山本 正男》	《西川 新次》	《小倉 忠夫》	《宮 義男	《河田 貞
《肥後 隆	《成瀬木二雄》	《朝尾 直弘》	《有田 慶夫》	《小栗田 淳	《林登三郎》	《横田 隆	《山本 信吉》	《高坂 一徳》	《辻 茂

《有賀 祥隆》	《藤 隆興》	《赤井 透郎》	《田中日佐夫》	《磯 博	《岡本 庄三》	《小松 茂美》	《田辺三郎助》	《山田 宗敏》	《村重 軍	《山田 幸平》	《福田 紀一》
《田中 英道》	《梶竹 淳一》	《上原 和	《上村 淳之》	《吉村 元雄》	《新開 真山》	《上平 真	《川上 三三》	《金沢 弘	《江上 隆	《山崎 孝子》	《川岡 義道》
《西野 元昭》	《野口 栄子》	《中村 昌生》	《藤原 吉郎》	《楠本 睦子	《水内 杏平》	《佐々木剛三	《石田 尚豊》	《大倉 基佑	《河原 由雄》	《小林 淑夫》	《鈴木 健二
《宮治 昭	《角所 静栄》	《石川廣寿郎》	《田村 隆照》	《郡 定也	《佐野 猛夫》	《柳澤 孝	《堀分 一弘	《平野 重光	《西山 武夫》	《酒井 群	《久納 慶一
《秋山 光文》	《奥平 俊六》	《藤野 紀一》	《望月聖美子》	《渡辺 薫	《長沼 謙吉	《石丸 正道	《藤里 敬郎》	《木下 成雄》	《村越 英明》	《笠井 昌昭》	《伊藤 敏子》

《宮崎 久雄》	《藤崎 千州》	《小川嘉代子》	《大西 千鶴》	《上田 茂夫》	《藤橋 徹子》	《堀井 慶子》	《加藤 英子》	《小野寺久幸》	《藤岡 新三
《榎本 聖朗》	《相木 隆夫》	《坂井 恭子》	《大西 基子》	《上田 桂子》	《土井 昌子》	《山元八代子》	《中野 理子》	《宇佐美真八	《関 岩太郎》
《北村ひろ子》	《西本 裕造》	《古玉 繁子	《高木 博子	《内海 理子	《沢庵寿美子》	《安岡美恵子》	《中村ふみ子	《柳 孝	《根本庄五郎》
《藤本 重雄》	《阪田 博子》	《藤田みや子》	《近藤 勉子	《杉山 節子	《沢原 直隆》	《増田善久子》	《藤田 君子	《長田 岳士	《吉村 良夫
《清水 善三	《原田 早洋	《	《西原みどり	《宮川由美子》	《倉本 博子	《前田 真子	《富田 俊子	《坂本 五郎	《仲嶋 光晴

《山名 伸生》	《バートン》	《永田雄次郎》	《曾村 亨	《若杉 崇徳》	《灰野 昭郎》	《藤原 隆	《吉田 友之	《星本 健士	《千野 尚雄
《大宮 康男》	《河野 富博》	《輪川 順子》	《五十嵐節子》	《中川 新一	《日高 薫	《冷泉 為人	《斎藤 孝	《羽生 清	《戸 文和
《加賀屋 徹	《田島 建也	《井上 明彦	《曾布川 寛	《中川 義隆	《井澤 和寿	《林 進	《吉田 安志	《佐野みどり	《阿田 昌之
《佐々木正子》	《鈴木 幸人	《太田 隆夫	《太田 孝彦	《井深 明	《西上 実	《田中 敏雄	《木村 重幸	《前 久夫	《高野 勝
《佐々木正平》	《安田 菊生	《岩城 凡一	《橋本 将一	《阿上 繁郎	《	《島田 康寛	《伊藤ミチコ	《福川 京子	《大塚 幹郎

図 1-3 白寿を祝う会事務局より当日案内・座席表

拝啓

入梅の候、皆様におかれましては御社健の事と拝察申し上げます。

去る五月三十一日、京都センチュリーホテルにおきまして開催されました「源 豊宗先生の白寿を祝う会」には、御多用中にもかかわらず御臨席を賜り、誠にありがとうございます。何かと到らぬ点多々ありましたことを深くおわび致しますと共に、皆様方の御厚情に対し厚く御礼申し上げます。

源先生御夫妻の大変お元気なお姿に接することができ、又、先生にも皆様方と親しくご歓談頂け、私共も大変うれしく存じます。皆様のお蔭をもちまして会も無事終了致しましたことをここに御報告させていただきます。

尚、源先生へのお祝いとして左記の金額をお渡し致しましたところ、先生は御寄附の気持を持たれました。その為皆様のお気持を生かすべく、かねてより海外の研究者間で要望の高かった源先生の日本美術史年表の英語版を出版する為の基金とし、国際日本文化研究センターのバトリシア・フィスター女史に翻訳を依頼しました。源先生著作集完成時までは年表の英語版も完成したいと考え、早速六月十一日より翻訳作業にとりかかりましたことをあわせて御報告申し上げます。

時節柄、くれぐれも御自愛下さいませようお祈り申し上げます。

敬具

平成五年六月

「源 豊宗先生の白寿を祝う会」事務局

記

御祝金総額（欠席で参加費を御祝金として払われた方の分を含む） 七十万円
 出席者会費剰余金 三十万円
 計 百万円
 以上

図 1-4 源豊宗白寿祝う会事務局より報告書 H5.6.29 日付

第二章 「秋草の美学」

——日本美の情趣主義

本章では、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いくらも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出る人間のための美術の段階、という三つの段階である¹。

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

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、37-44頁。

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¹。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²。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³。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⁴。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⁵。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⁶。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

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、60頁。

² 同掲書、63-70頁。

³ 同掲書、63-64頁。

⁴ 同掲書、73頁。

⁵ 同掲書、76-77頁。

⁶ 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。

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¹⁾」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ら芸術を特徴付けるべきだという²⁾。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。³⁾

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⁴⁾」という。

¹⁾ 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。

²⁾ 同掲書。

³⁾ 同掲書、127頁。

⁴⁾ 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』、

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。¹

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、純粋たる日本の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な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。」²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³」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

思文閣出版社、1978年、65頁。

¹ 源豊宗「日本の絵巻」、71頁。

² 源豊宗「日本美術史における花鳥画」、『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。

³ 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、1975年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、36頁。

生的な物語的主題に関心をもたなかった。」¹という。しかし、必ずしもそうではない。もっとも、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。

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のものとおもはせたのである。²

ここでは、源氏物語絵巻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、絵巻と大和絵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絵も、当時の唐絵と何らかの関連性をもったに違いない。蛇足ながら、下店静市は、かつて日本文化の性格を独自の「雑草的文化³」と呼ぶ。日本的な独自性を強調する源の「秋草の美学」と大和絵についても、中国からの影響が大きいと主張する下店の「雑草的文化」という説は実に興味深い。

ところで、大和絵の誕生によって、日本の芸術が徐々に成熟していく。真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絵画が中心であった。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、依然として絵画中心であることは変わらなかった。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ったが、人間のための芸術段階に入ってから、絵画中心となった。彫刻など立体的な造形芸術が独自に発達しなかった点では、ある意味で、源のいう日本美術の平明性⁴を解釈することができる。

このように、彫刻の時代から絵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

¹ 源豊宗「日本の絵巻」、68頁。

² 下店静市『唐絵と大和絵』、新日本図書、1944年、142頁。

³ 下店静市『大和絵史 絵巻物史』、富山房、1956年、79頁。

⁴ 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、1975年。源豊宗『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、33—38頁。

術史学の確立だといってよいかもしれない。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って、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」¹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美術ジャンルは、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絵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。

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って、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きたとき、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²。

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、中国風の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。³

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

¹ 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。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、135-140頁。

³ 同掲書、130頁。

ことになる。もちろん、禪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、禪宗精神の中で発祥した中国的水墨画は、日本の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¹。そうした違いがある以上、中国の水墨画に見られる厳しきはとうてい日本には受け入れられない。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、この時代は禪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あってよい。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きは抑えられている。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²」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³。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つたため、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あってよい。

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⁴。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⁵。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

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、134頁。

² 同掲書、139頁。

³ 同掲書、138-146頁。

⁴ 同掲書、152頁。

⁵ 同掲書、152-153頁。

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。

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¹、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²。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³。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⁴」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

¹ 寿勤澤『中国文人画思想史探源：以北宋蜀学為中心』、栄宝齋出版社、2009年。

² 前田耕作監修『東洋美術史』、美術出版社、2012年、157頁。

³ 松原三郎編『東洋美術全史』、東京美術、1972年、343頁。

⁴ 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1 序説』、思文閣出版社、1978年、44頁。

ティックな感性¹」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。」²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、より多く情操的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、そのような優美を目ざす造形が、いわゆる装飾なのである。³

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⁴。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充分にうかがうことができるだろう。

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、155頁。

² 源豊宗「日本美術における装飾性」、45頁。

³ 同掲書、40-41頁。

⁴ 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。

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。」¹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の感覚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²。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き、かたきと違って、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。

¹ 源豊宗「日本美術における装飾性」、41頁。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、178-179頁。

(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堕した。

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。¹

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。²

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³。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)⁴」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、同じ方向に向か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旋回している。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、吉祥的なものはあえて量的に控えめに

¹ 岡倉天心『東洋の理想』、富原芳彰訳、株式会社ペリかん社、1980年、190頁。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、200頁。

³ 同掲書、200頁。

⁴ 同掲書。

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ふ点では、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。¹

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、本質的に自己の意欲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、近代的なリア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²。一方、この時期、同じ

¹ 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、126頁。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、239―290頁。

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¹。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、日本美を通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、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

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、295-308頁。

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経て、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。¹」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) 対象の写実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²。

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。³

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

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」、5頁。

² 同掲書。

³ 同掲書、6頁。

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。¹⁾

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的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

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」、12頁。

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。或はこうした日本的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。¹

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的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、日本的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。²

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

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」、14—15頁。

² 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。

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¹」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。

小括

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、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の美意識が出てくるといふ。

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はなく、様式上でも深く日本美術と関わっているのではなかろうか。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、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ろうか。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ろうか。

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

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」、19頁。

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ろうか。

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ろうか。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ということでもある。「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っても過言ではなかろう。

第三章 藤原時代と「芸術的意欲」

「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、源に従えば、藤原時代に発生した日本独自の様式が、幾つか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」¹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、そのような分け方は、「秋草の美学」に対し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でもある。

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、源の主張を検討しながら分析を加えてみたい。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ながら、結論として、源の美術史観の有効性と弱点を明らかにしたい。

一、日本美術のはじまり

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」について語ることに等しくなる。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っていよい²。それは源のいわゆる日本美の原点でもある。だが、一つ疑問点を挙げると、要するに源の観点によれば、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、それを極端に言えば、日本美の

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、73頁。

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」、『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。

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見える。

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。¹

この文章からみると、源が日本美術の出発点を藤原時代だ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。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發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。²

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」³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のがわかる。そのような分け方の根拠として、源は人類の美術史を三つの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、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⁴という。

第三の段階、すなわち、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

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、73頁。

² 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。

³ 源豊宗『日本美術の流れ』、37-56頁。

⁴ 同掲書、37-44頁。

なわち源がいう本当の日本美術が始まる段階である¹。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」だと思ふのです。(中略) 人生を真に意味ある生き方をするのが、遊びだと私は思ふのです。「遊び」ということは、いわゆる「うしよとく有所得」の念を離れて、何かをとく得することを期待しないで、自分の欲するところにしたがって、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。²

上の引用文から、源の芸術観を窺うと次のようになろう。すなわち、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たがって、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。

要するに、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」³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、制作素材や技術まで、日本は知らなかったため、それは異邦的なものである⁴。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

¹ 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晋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、ヨーロッパはルネッサンスあたりから入るといふ。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』、43頁。

² 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、19-20頁。

³ 同注1、59頁。

⁴ 同注2、6頁。

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¹。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であろう。

二、藤原時代の美術

しかしながら、状況が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²。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。³

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あげている。

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すでに発展しているわけである。奈良時代になると、中国の書聖王献之の書風が崇拜され、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かならうか、当時の先進国の文化として、中国の書を崇拜して学んだ前提がそれを日本人自ら受け入れた、あるいは摂取したいということ自体は変わらない。そこには十分の意識があるはずである。

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、59頁。

² 同掲書、59-98頁。

³ 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、4頁。

ところが、大まかに書道だといっても、様々な書体があり、たとえ楷書だと限定しても、そこにある中国的要素に対する日本的要素を見出すことが困難かもしれない。しかし、仮名の書について、その性格は躊躇なく中国の書道と線引きすべきぐらいな鮮明さがある。例えば《源氏物語絵巻》の詞書（図3-1）であるが、そこにあるふくらんだ曲線の現わした滑らかさが日本の絵画にもみられるなだらかな線條に通じていて、全体にみられる流麗さは中国の草書にさえみられないものだといってよい。源が「遊系」¹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、連綿と紙面に広がり、一種の面的感覚を与える。それとともに、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覚えられ、感覚が中に潜んでいて、おそらく「字」として本来の働きの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。

実際、それと同じく、中国の草書も装飾的感覚に帰結できる。だが、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、それはおそらく視覚上あるいは主観的に求めたのではなく、もちろん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が、多くは作者の自己を書に投影する際に生まれた副産物だと言うべきであろう。中国の書にはまるやかな書風がないわけではないが、例えば唐代の賀知章が書いた《孝経》（図3-2）があるが、全体的にやわらかな書風だといえるけれど、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、日本なりに発揮され、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のが是認しなければならない事実である。その意味からいうと、仮名の書はもはや日本の書として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からの創造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自覚し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されてきたのもまた事実であり、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、やはり漢字を書道的一种として自ら受け入れ、拒まずに愛好しつつあったのではなかろうか。

2、仏教芸術

また、仏教を言及すれば、すなわち日本人は、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が始まったと源は主張している。しかし、仏教はインド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い。そのため、いかなる学習過程でも同じであるように、最初の段階は当然模倣の段階、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

¹ 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、27頁。

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た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てみると、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を与える。

そうとはいえ、中国には温和的な仏像がないというわけではない。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あ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的な微笑みが現わされた温和的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されているといえる。もともと、鳳凰堂の阿弥陀如来像をはじめ、日本の仏像と中国の仏像にみられる親和感や温和性は、おそらく仏像に託している宗教たるものに対する人間の内奥にある共通の望みかもしれない。その面から言うと、源がいう芸術的意欲もかなりはっきりとしない概念であり、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が抑制され、人間性が現わされたのだといえるが、そこにあるのはすべてが芸術的意欲の働きではなく、やはりある程度人間の本能や宗教への頼りが反映しているのは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像は中国の観音菩薩坐像と共通に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だと認めなければならない。中国の仏像と比べたら、阿弥陀如来像の目元や、鼻先、唇などが直ちに人間的感覚が弱まってしまう。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り様式化に近づいていて、理想化だと言えば理想化だけれど、実際は奥行きが抑えられた平淡な、しかも稍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、その前面に出ない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¹が、確かに藤原時代前の仏像はそこまでその日本の平明的感覚を出していない。しかし、阿弥陀如来像において、顔の造形にあるその感覚が行き過ぎたといえるほどだと感じる。この平明性の表現に対して、阿弥陀如来像の頃ではまだ自在に運用しこなされていないせいか、あるいは極端に表現しされたせいか、いささか生硬さを覚える。いずれにせ

¹ 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。

よ、日本の仏教美術が中国的なものから自己的な表現を表わしたということはここにおいて確かだといえる。

さらに、阿弥陀如来像は初めて日本独自の技法である寄木造で完成された仏像だと言われている¹。その「初めて」の意味も、まさに源のいう芸術的意欲の現れだと言っ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、源の言っている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》

さらに、源が藤原時代の芸術の柱としてあげた三つめの和絵について、藤原時代に最も代表的にあげられる作品としては、やはり《源氏物語絵巻》であろう。日本的感性によった鮮やかな色彩といわゆる「引目鉤鼻」と呼ばれた人物表情の表現方法は情趣あふれる世界を広げる。源はこの作品を「純粋な和絵」²だと称している。そこにある美を源は日本の美だと示している。

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、美は対象の感性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、草仮名的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。³

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、物語にある場面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。

実際の画面は見た瞬間に視線が取れるような鮮やかな色彩感で表現され、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に超えているといえる。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

¹ 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。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、73頁。

³ 同掲書、60頁。

立だせる。

たとえば、「御法」(図3-3)において、源氏と明石中宮が危篤な紫の上を見舞う場面があり、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はいずれも表情をあえてわからないように描かれている。そこにあるのは、おそらく源が言っている「あわれ」であろう。

物語から感じ取った人物への感情や情緒、惜しいであっても、悲しいであっても、託せるのがただほかの場面と比べてやや沈んだ色調と画面の三分の一も占めた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ぶっつけられず、そこから生じた切なさがまた人物への感情と融合し、観者としては永遠にこういう感情や情緒を人物の表情に確認を得られず、自己の中で発酵するしかない、そういう仕組みはおそらくしばしば語られている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、本当に情緒豊かなのは画面ではなく、画面に誘われた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が言っている「あわれ」だと考えられる。そういう絵画の仕組みは一面日本絵画の観賞性を語っている。すなわち、画面の表現をあらわに出さずに、観者に情緒を感受、そして発酵する余地を与えて、楽しんでもらうということである。源が言っている「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。

言い換えれば、その芸術的意欲がつまり観賞性ということである。芸術的意欲が現れた後の作品、たとえば先述した阿弥陀如来像にみられる平明性や仮名の書に感じとられる装飾感もすべて観賞のためである。もちろん、ここにいう観賞は日本なりのあり方として存在しているのである。日本人の好みに合わせた、日本人の情緒、およびその情緒が引き出す「あわれ」をそそれる作品に対してこそ、観賞という行為が発生し、そういう作品こそ観賞に値する。よって、観賞性のある、あるいは観賞できる作品というのはすなわち日本的な作品である。それは逆にも通じる、つまり、日本的な作品だからこそ、日本人なりに観賞できて、その中の美を感じ取れる、ということである。

要するに、源から見れば、上記のような観賞性、あるいは「芸術的意欲」がつまり「あわれ」をそそれる日本の情緒の表現だということであろう。

ところで、『源氏物語』は中国唐代の玄宗と楊貴妃の悲劇を詠じた『長恨歌』との受容関係について、和漢比較文学の立場では、すでに多くの研究がされている。ここでは贅言しないが、一つ指摘したいのは『長恨歌』にある「西宮の南内に秋草多し」という一句である。それは楊貴妃がなくなってから、悲しさと哀れみに囲まれた玄宗が旧宮に戻って目に触れる光景を示す一句である。そこにある「秋草」ということばは《源氏物語絵巻》の「御法」という一場面を連想させる。危篤状態にある紫の上は、わが命を部屋の外にある風に翻弄される萩の上の露にたとえて別れの歌を詠むが、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。画中人

物の感情や物語から感じとれる人物の感情や情緒などは、一切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に託すしかない。それについて紫式部が「御法」を創作する時に、その「西宮の南内に秋草多し」を参照したかどうかは、明らかではないが少なくとも《源氏物語絵巻》の「御法」においても、『長恨歌』においても、そこにある「秋草」は、死別された主人公の永遠の恋に対する憧憬から現実の欠落への感情、一種の感傷と寂寥感を提示する役割を果たしていることは同じだと言える。

また、「御法」において、明石中宮が背にして観者に向いているわけであるが、その後ろ姿がいかに不自然だと思わせる。紫の上に対して、明石中宮がより画面の手前には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、頭の部分がた尖っていて、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、この場面、この人物、つまり明石中宮に限りなく、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（図3-4）、「橋姫」にある童の後ろ姿など、いずれもぼっちゃ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を描かれている。いまだ女性の後頭部をうまく表現できず、早期絵画の古拙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・唐時代の中国絵画には後ろ姿の女性像が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現されている。このことから両者には必ずしも影響性があるとは言えないが、一種の可能性として、当時あるいはその前の時代に、日本に伝わった中国側の作品にはほかの姿の女性像とちがって、後ろ姿の女性あまりにも少な過ぎて、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み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誠実に反映しているが、《源氏物語絵巻》におけるぼっちゃりとしたかわいらしい女性たちの造形はおそらくそれとは関係がないとは言えないであろう。

だが、同時代とその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ぼ見当たらない。先述した《揮扇仕女図巻》や《簪花仕女図》は簡単な樹木以外に、背景たるものがないといえる。また、《源氏物語絵巻》みみたいな物語の主題を絵画化した作品として、現存する唯一比べになる中国作品はおそらく東晋の《洛神賦図巻》（図3-5）だとあげられる。浪漫的な手法で曹植と洛水女神の恋を描写しているこの図巻は典麗な色彩を用いて、人物の衣服などの細部まで飾りを描き、しかも《源氏物語絵巻》と同じく人物表情に乏しい。ただ、人物の造形や色彩の運用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が漂う。

三、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」¹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触れた。

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享受^{エンジョイ}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。²

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。ここで言う「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)」³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に違いない。ただ、リーグ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、源はリーグルの「芸術的意志」(芸術的意志)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。リーグルは、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グ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いて、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、本当は制作者と観賞者が存在して初めて芸術であり、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

¹ 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、6頁。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。

² 同掲書、25頁。

³ Kunstwollen の訳語である。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年に詳しい。

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。

しかしながら、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も定かではない。というのも、すでに述べたように、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、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のは、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。

その必然性を考察するために、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」¹、それから第一節で引用した「真に日本的日本の美術」である大和絵²、また第二節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」³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んで始めた。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⁴しているように、芸術的意欲の面から、日本はとっくに藤原時代の前の貞観時代に自覚している。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、その日本的感

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、73頁。

² 同掲書、37-56頁。

³ 同掲書、59頁。

⁴ 源豊宗「美術史における貞観と藤原」、25頁。

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¹。

また、仏教美術以外の領域においても、第三段階の人間のための芸術段階に早く入った。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²。『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³。すなわち、ここにおいて、源に従えば、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」⁴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。

小括

本章では、源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述べてきた。

藤原時代が日本美術の始まりというのは、源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たがって、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方法は、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。一つ目は、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があるかどうかということである。また、二つ目は、「芸術的意欲」を根

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、60頁。

² 同掲書、63-70頁。

³ 同掲書、63-64頁。

⁴ 同掲書、62頁。

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、三つ目として、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的感情が表現され、「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。ここに源の独創的で部分的には有効ではあるが、全体的に見て、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はずである。

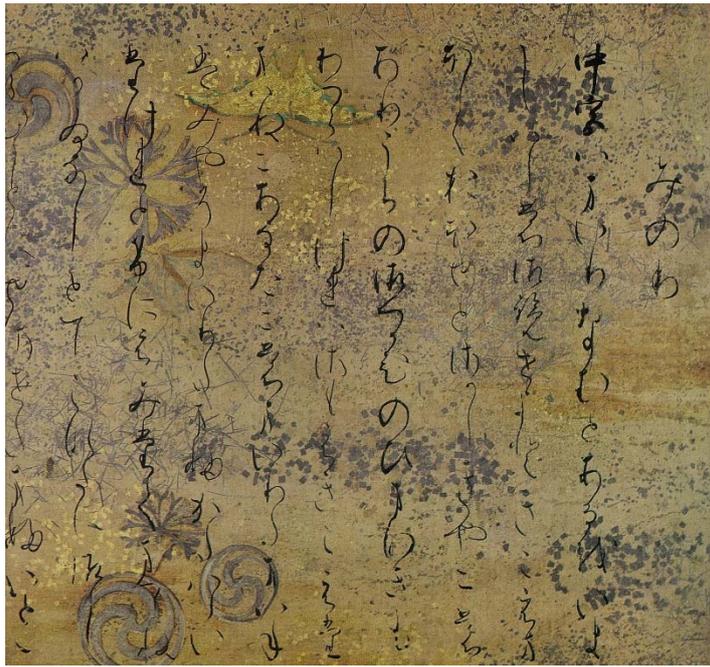


図 3-1 御法 (詞書第一紙)

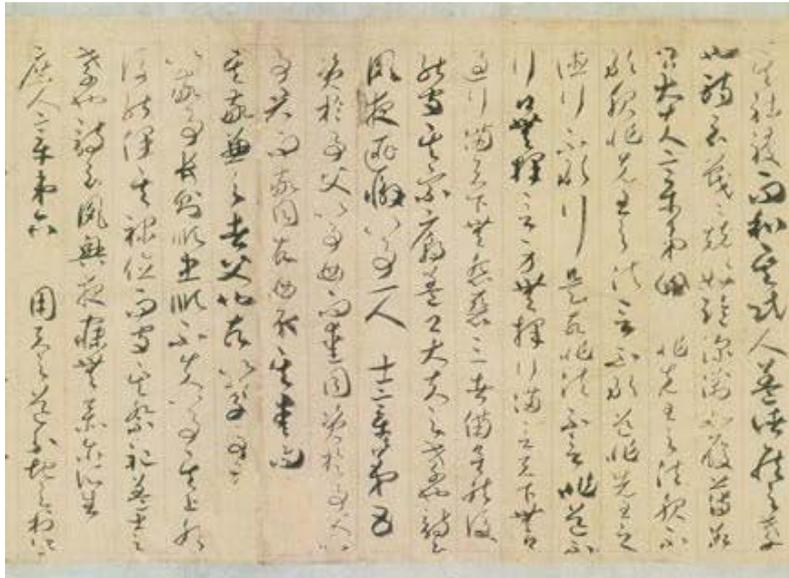


図 3-2 唐 賀知章《孝經》(部分)



图 3-3 《源氏物語繪卷》御法



图 3-4 《源氏物語繪卷》東屋（二）



图 3-5 《洛神賦図卷》（部分）

第四章 漢画研究

——宋元絵画の日本化を中心に

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歩であると考えられる。

本章では、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」¹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。

一、日本化をめぐる価値評価

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²。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ってよい³。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

¹ 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。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、59-97頁。

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」、3-19頁。

た」¹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-）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。²

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³。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⁴。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。」⁵

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」⁶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⁷。何しろ、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

¹ 源豊宗「室町時代の絵画」、3頁。

² 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。

³ 同注1、5頁。

⁴ 同掲書、6-7頁。

⁵ 同掲書、7頁。

⁶ 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。

⁷ 源豊宗『日本美術の流れ』、126-127頁。

不詳-1366)と玉腕梵芳(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¹、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。²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何れも禪的テーマで、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。³

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、中国画家の影がまだ前面に色濃く出ている。宋の馬遠、

¹ 源豊宗「日本水墨画の成立」、68頁。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、130頁。

³ 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。

夏珪のいわゆる边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。¹

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入れたという²。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」³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。⁴

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はなく、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⁵。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

¹ 源豊宗「禅の美術」、『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。

² 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。

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」、3-19頁。

⁴ 同注2、1979年、87頁。

⁵ 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。

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¹。よって、平遠的構図への関心は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」²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」³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、異質なものを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、源の雪舟等楊（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」⁴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

¹ 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。

² 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。

³ 源豊宗「日本の風景画」、201頁。

⁴ 源豊宗「日本水墨画の成立」、61—75頁。

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」¹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がいない。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。

二、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、その後に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」²であり、「日本美術史上の第一級の作家」³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。⁴

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。

¹ 源豊宗「黙庵の白衣観音と雪舟の達磨」、『華道』第二七-三号、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。

² 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。

³ 源豊宗「相阿弥の作風」、144頁。

⁴ 同掲書、141頁。

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いっていであらう。¹

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らう。宋の厳格な画風より、随分やわらかい雰囲気で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らう。

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《柳鷺図》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」²、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《白鷺図》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、宋風かつ禅風の感覚を目立たせている。一方、宗達の方は、室町の清澄感を感じさせるが、

¹ 源豊宗「相阿弥の作風」、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。

² 同掲書、147頁。

円滑な曲線により全く表情が異なるかわいらしい驚を生み出した。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立者である宗達が、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」¹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を取り入れたかかもしれないが、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。²

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³。いかに牧溪や玉潤のような潑墨

¹ 源豊宗「相阿弥の作風」、128頁。

² 源豊宗「日本の風景画」、203頁。

³ 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、

を中心とした秀潤な芸術を崇拝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つてよい。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。¹

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というくくり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。そこに宋朝的なるものが、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²。

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

1979年、284頁。

¹ 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1 序説』、思文閣出版社、1978年、203頁。

² 源豊宗「禅宗の美術」、153頁。

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。¹

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、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。

また、そもそも源の中国絵画観はどこからきたかについて、源の一生の業績からみて、確認できる限りでは、中国絵画と直接関連する論文は「鎌倉時代における宋朝芸術の影響」（1930）、「支那の美術と日本の美術」（1939）、「徽宗桃鳩図」（1943）、「牧溪の柿」

¹ 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。

(1981)、「徐熙——その人と評伝」(1988)、「范寛の溪山行旅図と丹楓鳴鹿図について」(1989)の六篇である。それらの論文を発表する年代から見れば、中国絵画に対する関心は生涯にわたって続いていたといえるかもしれないが、論文が取り上げた内容から、ほぼ宋時代の絵画に集中していることがわかる。加えて、数量上圧倒的に多い日本美術に関する論文に対して、中国美術の論文はわずか6篇ということは中国美術に対する研究はそれほど十分ではないということでもあろう。そのほか、源が京都帝国大学に在学中、大正11(1922)年から内藤湖南が「支那絵画史」を講じ、源はその授業の内容を「一言一句間違わないように筆記し」た。¹後に昭和13(1938)年に出版された内藤湖南著の『支那絵画史』は当時源のそのノートを増訂したものである²。そのことは若い頃の源の勉強姿勢を物語っている一方、源の中国絵画に関して、画家の名前や、その画風、主な作品、そして画論などの知識はほぼ内藤湖南から教わったことをも示唆している。例えば、源が元代の中国画家高彦敬が日本では高然暉との名の由来を語る時、その解釈は全く内藤湖南のそれを参考したとあってよい。このような中国絵画に対する把握の不足は「秋草の美学」において、日本美術の独自性を強調し、明らかに日本美術に偏ることの一つの原因だと言えるのではないか。

小括

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。

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、玉澗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

¹ 源豊宗「我が来し方(1)」『古代文化』51-1、古代学協会、1999年。53頁。

² 内藤虎次郎『支那繪畫史』、弘文堂、1938年。内藤湖南の息子の内藤乾吉による例言ではその旨が記してある。

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」と指摘しておきたい。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」¹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。

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。

もっとも、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らうか。

¹ 趙文江『中國山水畫與日本風景畫的構圖研究』、榮寶齋出版社、2011年、56頁（「」内は筆者訳、原文は南宋馬、夏傳到日本的山水畫，形成狩野畫派，這種大筆揮掃，刷塗，線條概括，簡潔但缺少內涵韻味的畫風，實為日本畫面目的源頭。）

第五章 琳派研究について

——宗達と光琳を中心に

ここでは、源の琳派研究に注目する。まずはその研究状況やその特色を概観する。その上、源の琳派研究の中心となる宗達と光琳に関する主張を取り上げて検討する。最後に、「日本美術の本流」とされる宗達と光琳が代表している日本美術の装飾性における独自性を、中国絵画と比較しながら検討を加える。結論として、「秋草の美学」との関連性を踏まえ、その特色や本質を含めて、源による宗達と光琳の研究とは一体何であるかを示したい。

一、宗達と光琳の研究

源の研究状況を考察するには、まず学界全体の状況を検討する必要がある。琳派の研究史、特に宗達と光琳の研究史に関しては、これまで玉蟲敏子氏による詳細な調査¹がある。本節の考察はそれに大きく依拠する。玉蟲氏の調査が明らかにしたように、明治中期にフランス人のルイ・ゴンズによる《芸術の日本》で、光琳が高く評価されたことがきっかけになって、世界規模で流行したアール・ヌーヴォー様式における装飾的傾向と相まって、光琳への顕彰や称賛は明治三十年後半から大正の初頭まで、世界的範囲で行われる一方、宗達はさほど関心をもたれていなかった²。大正二年の宗達記念会によって徐々に宗達へ注目が集まるようになり、作品の発見が相次ぐ中、再評価されることになったが、昭和前期に田中一松や福井利吉郎らにより《平家納経》の宗達補修説が展開するまでは、宗達については特に系統的な研究がされなかったといえる。源自身が語っているように、「(宗達は)昭和になってから認識された。それまでは宗達と光琳とが混乱していたし、フェノロサの日本美術史の書物には、宗達は光悦として書かれている。」³といった状況である。また、《平家納経》の宗達補修説は、第二次世界大戦後も引き継がれ、宗達に対する関心が上昇する中、宗達と伝えられる扇面画や水墨画が次々に発見され、それをきっかけに、「宗達工房作」という問題が提起されるようになる。源の琳派研究もそういった状況の中から始ま

¹ 玉蟲敏子『生きつづける光琳』、吉川弘文館、2004年。玉蟲敏子『俵屋宗達』、東京大学出版社、2012年。

² 浜田青陵が執筆した《紅白梅図屏風》の解説では、「実にや彼の技倆の広く欧西の鑑賞家に認められて、今や世界的画家の一人」と述べている。(『国華』二〇一号、明治四十年。)小杉未醒はパリではカフェに集まっている普通の人でも光琳の名を知らない人がないと述べている。(「最近壇画の傾向」『審美』、三卷十号、大正三年。)一方、宗達に関して、岡倉天心が主導した『国華』では明治三十年まで、四つの作品しか紹介されない。また、明治三十年代末に、チャルズ・フリーアによって《雲龍図屏風》と《松島図屏風》が購入され、海外に渡ったということが特筆できるが、しかしそれでも、美術界では話題にもならなかったという状況である。

³ 源豊宗「我が来し方(2)」『古代文化』51-3、古代学協会、1999年、55頁。

ったのである。

源の琳派研究は、1950年「扇屋俵屋宗達」に始まり、『本阿弥光悦』（1954）、『宗達の芸術』（1954）、『光琳の生涯』（1954）、『光琳の芸術』（1959）、『宗達の墨絵』（1961）、『光琳と乾山の美術史上の位置』（1962）、「ベルリン博物館蔵光悦色紙帖研究」（1966）、『光悦短冊帖について』（1969）、（共編）『琳派工芸選集』（1968）、『宗達と水墨画』（1970）、『宗達の様式』（1972）、『光悦の書風とその展開』（一-三）（1973）、『宗達とその周辺』（1974）、『俵屋宗達』（日本美術絵画全集）（1976）、『五島本光悦筆「新古今色紙帖」』（解説）（1976）、「平家納経と宗達」（対談）（1976）、「光悦の芸術」（畠山本宗達下絵光悦筆四季草花和歌巻）（1977）、「初期の光悦」（1977）、「日本の美術工芸と光琳」（1982）、「鷹峰以前の光悦」（1985）、「本阿弥光悦の芸術」（1990）といった多数の研究¹にわたっている。それらの論考は実証的手法に基づきながら、様式の展開とそこに反映される民族的精神を追求するという研究姿勢に貫かれている。一方、数からいえば、宗達と光琳が主な研究対象であって、その中、光琳よりも明らかに宗達到に偏重していることが明らかである。

それらの業績の中、最も注目されるのはおそらく戦後の「宗達工房」という問題に対して、宗達の「俵屋」は扇屋であるという説である。源は当時（1950）、関西学院大学の講師をしながら大阪府立女子大学で講師も兼務しており、女子大の講義に行った帰りに、三越の古本屋で寛永の始め頃に出版された仮名草紙『竹斎』に、「あふぎは都たわら屋が、ひかるげんじのゆうがほのまき、ゑぐをあかせてかいたりけり」との文を発見し、京都で多数の扇面散屏風や扇絵を描き、色紙や屏風に好んで源氏物語や伊勢物語などの画題を描いた宗達のことを考え、ほかの傍証的資料のもとに、宗達のその「俵屋」は扇屋であると提唱した。源は以降の宗達論においてもその「扇屋説」にもとづき、宗達の芸術における意匠性や装飾性などについて数々の論考を展開した。その説は、発表された翌年の1951年に開催された「宗達・光琳派展」において、企画内容とその図録解説に反映された²。一方、源の「扇屋説」に対し、山根有三（1919-2001）氏は「絵屋説」³を提唱し、「宗達を伝統的な代々の扇屋の出身とみるよりも、新興の市民の広範な絵画への需要（商業美術的なもの）に応じて、室町末から桃山時代にかけて登場した絵屋の出身とする方が、適応性に富みかつ妥当」⁴だと主張している。近年の宗達に関する論文や図録をみれば、ほとんど山根氏の絵屋説を受け入れていることが分かる。研究が進むにつれて、「扇屋説」は宗達芸術の全体像を示す研究成果としては説得力が弱くなってきたとはいえ、橋本綾子氏も主張しているように、「扇屋説は、単なる史実としてのそれと同時に、宗達の作品の扇屋性ともいべき

1 詳しい掲載箇所は付録の著作目録に記す。

2 山根有三氏の指摘によると、1967年発表された小林忠氏の「俵屋工房論上・下」は研究対象を主に扇面画作品に限ったところから、源の「扇屋説」は十五年以上経ても、なお影響力が低い。

3 山根有三「絵屋について」、『美術史』四八、1963年。

4 山根有三「宗達と水墨画——工房画家甲・乙・丙の水墨画との関係を中心に——」、『宗達研究 二』、中央公論美術出版、1996年、164頁。

性格を担っている」¹という意味をもつ。伝記資料の少ない宗達とその芸術の正体を理解するには、源が提唱した「扇屋説」はまさにひとつ大きな展開であったことは間違いない。

二、宗達と光琳の芸術

第一節で触れたように、いわゆる琳派という系譜の中では、源の研究は宗達と光琳を中心としている。源の美術史は、例えば文献資料のもとに提唱した「扇屋説」においても、その学問的立場は、文献学的というより、文献を尊重しながらも、あくまで美術史は作品が主体であり、その鑑賞を通じて芸術的精神の表現方式を捉えるのが目的である。そのことはすでに第一章で分析した通りである。宗達と光琳の研究においても多くは二人の様式の違いについての考察とそれらの芸術が共通に反映する日本の本質を見出すのが研究の趣旨となっている。本節では、まず源による宗達と光琳の様式の相違に対する主張を取り上げる。

宗達は「蓮池水禽図」の様なすぐれた墨絵の作家でもあったが、彼はあくまでも御物の「扇面屏風」や建仁寺の「風神雷神図」の様な金碧画の作家であった。それに対して光琳は根津の金地に緑青と群青との「燕子花図屏風」の如きをその一代の傑作としつつも、より多く、「秋草図屏風」の墨にその独自の色彩的意義を有する様な清雅な作品に、彼の芸術的特徴が見出されるのである。²

ここから、源の宗達と光琳に対する評価の違いがわかる。また、同じく装飾的画風に満ちた宗達と光琳の芸術であるが、源はそれぞれの特徴と個性を注意深く考察している。

宗達は、漢画旺盛の時代であるにもかかわらず、大和絵から出てきたということには注意すべきです。それに対して光琳は、狩野派の漢画を勉強しているのです。光琳の絵は、宗達のもたない漢画的稜角がときどき顔を出します。光琳は若いときに探幽を勉強しているのです。光琳に金地に墨で描いた竹・梅の小屏風があるのです。それ等は光琳の落款がなければ、狩野派の画家の筆かと思われるほどのものです。³

つまり、宗達は狩野派が画壇で全面的に君臨している桃山時代を生きていたにもかかわらず、《平家納経》を修繕する経験をもち、日本独自の画風であるやまと絵に傾斜した。「それゆえ、漢画派の作家たちを通じて成立した様式概念とはすこし趣を異にする。」⁴やはり、

¹ 橋本綾子「宗達研究序説」、『人文学』(130)、同支社大学人文学会、1977年、196頁。

² 源豊宗「光琳の芸術」、『日本史研究』、第四〇号、1959年。『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、313頁。

³ 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、180-181頁。

⁴ 源豊宗「俵屋宗達」、『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、

宗達の感性は本来から漢画と対照的にやまと絵的であると示しているようである。それと同時に、「宗達の最も大作であった養源院の「松図襖」は、彼の芸術としては、何かより小さな制作を引き伸ばしたかの如き憾みを禁じ得ないのである。杉戸の「白象図」も、「唐獅子図」も宗達芸術の典雅性は見られない。」¹と批判的意見も下し、宗達の芸術の小画面性を指摘する。一方、光琳はもともと狩野派の流れをくむ山本素軒に師事したとされることもあって、その筆には漢画の特徴となる硬い線描が表している強い筆意があるということである。漢画というのは、言うまでもなく、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のことであって、中国絵画の影響を大きく受けている。源にしたがえば、そもそも漢画を多く描く狩野派が日本絵画史上最大の画派となったのは、桃山時代はまだ戦国時代の末期であり、未だ戦の緊迫感が残っていて、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だけに、狩野派画家が存在感を示したのである。だからこそ、江戸時代という本来の日本の芸術的意欲が再び抬頭する時代になると、狩野派はつい狩野常信（1638-1713）で本質的に終焉を迎えたというわけである²。すなわち、そのことで、宗達の線は光琳のそれより柔らかく、しかもより日本的であると言っているように思われる。

ところで、興味深いことに、先述した宗達と光琳の画風について、早い時期の源は真逆な意見を示している。

然し光琳は宗達に比してその構図は一層図案的趣致に富み、その點稍光悦に近きものありと見る事も出来る。そこには彼が一方蒔繪師として工藝的圖案的見地にあつた事も考へ併すべきである。更に光琳との著しき相違は、宗達の筆致にはなほ桃山時代の勁健を有してゐたが、光琳に於いては宗達に比してより多く柔軟になつて來てゐる點である。³

ここでは明らかに、1930年代の源は光琳の画風が宗達のそれより柔軟であるという意見を示している。これはおそらく当時日本に紹介されて間もない欧米の美術史の理論、特にスイスの美術史家ヴェルフリン（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）の『芸術の基礎的概念』における様式論の運用が未熟だったからだと思われる⁴。しかし、真逆な指摘ではあるが、日本の画家が中国絵画から学んだ筆致や筆意をめぐる考察であることは間違いない。すなわち、これらの解説は、中国絵画からの影響につながる日本の独自性の有無を意識した考

224 頁。

¹ 源豊宗「俵屋宗達」、224 頁。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、152 頁。

³ 源豊宗『日本美術史図録』、星野書店、1932 年、82 頁。

⁴ 『日本美術史図録』は欧米の美術史の理論に対して敬意を表すのも編集の目的に含まれていることは源が 1983 年度の朝日賞を受賞した時の取材から確認できる。第一章の『日本美術史図録』の項目が詳しい。

察だと考えられる。いずれにせよ、源は早い時期から宗達と光琳のそれぞれの特徴を見分けようとしていた。要するに、源の立場でいうと、同じく日本的装飾性に富んだ様式としての宗達と光琳の芸術であるが、源はそれを認めながらも、いわゆる「琳派」という呼称に引き込まれずに、むしろ宗達と光琳のそれぞれの個性と特色に目を向けているということである。また、「琳派」という名称に対して、源は「琳派」というのは「光琳意識の支配的な言葉」¹と語っているように、宗達への評価が欠落することへとつながる恐れがあるということを示している。近年、安村敏信氏の「琳派なんて、本当にあったのか？」という論文をはじめとした「琳派」という名称に対する再検討の展開や、琳派のもつ普遍性の探求が盛んになっている一方で、琳派の概念を強調しすぎると、それぞれの画家の独自性が見失われがちになるのではないか、という懸念が示されているのである²。この意味では、源はかなり早い段階から、ある観点においては、「琳派」という呼称をめぐる問題に関して、先行的意見を示していたといつてよい。

三、日本美術における装飾性

源は宗達と光琳の芸術をそれぞれの特徴に目を向けつつも、やはり二人の共通の装飾性をその最大の特徴としている。

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、なにか日本の美術では、特別な流派のように考えられるけれども、実をいうと、装飾性という面に、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いつていいのではないかと思います。³

ここで明らかなように、宗達と光琳が代表する琳派の芸術にみられるような装飾性は日本美術において特殊なものではなく、むしろ、日本美術の全体的特質の一つであることが示されている。そもそも、日本美術は「装飾的」であるというのはすでに紋切り型のような評価であって、何も源が発した独自の意見ではない。

ここでは、少し「装飾」のいきさつをたどってみる。玉蟲氏の調査⁴によれば、日本美術の特色として語られてきた「装飾」はもともと明治10年代、西欧の美学・哲学の紹介を通して翻訳された言葉で、特定の日本美術について用いられるようになってくるのが、明治

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、200頁。

² 安村敏信「宗達・光琳と抱一派」、『日本美術全集 第13巻 江戸時代Ⅱ 宗達・光琳と桂離宮』、株式会社小学館、2013年。170-185頁。

³ 同注1、200頁。

⁴ 玉蟲敏子『「日本美術の装飾性」という言説』、『語る現在、語られる過去 日本美術史学100年』、東京国立文化財研究所、1999年、240-256頁。玉蟲敏子「語り方の変容——評語「装飾的」の検討』、『生きつづける光琳』、吉川弘文館、118-161頁。

23 (1890) 年から三年間、岡倉天心が東京美術学校で講義した「日本美術史」である。豊臣時代の美術の性質として、第一に彩色の華麗さを挙げ、「金碧燦爛たる」「華麗の装飾」と語ったのが金彩の華やかさと「装飾」を結び付けた最初の例である。そして、光琳の芸術が西欧の美術批評家に評価される中、明治 26 (1893) 年から明治 29 年 (1896) 年に、イギリスの日本美術史研究者アンダーソンの『日本の絵画芸術』、フランスのルイ・ゴンズの『日本美術』が日本語に翻訳され、その中では、光琳についての記述に「装飾」、「装飾的」が確認される。やがて、十九世紀後半における西欧の装飾芸術評価の高まりとともに、「装飾」が日本語文脈の中で広がり、明治三十年代、四十年代には日本美術を代表する特質を語る言葉となる。ところが、大正時代に入ると、西欧での装飾と精神を対比的に扱う思考の枠組みの影響で、「装飾」に対して否定的な見解が出始め、以降はその対極にある「精神」が加えられ、修正されつつある。その代表的な例を挙げると、たとえば瀧精一は昭和 14 (1939) 年の「日本美術の特性」の講演で、「精神性」の概念を用いて日本美術は抽象的であるゆえに装飾的になるのではなく、「精神的であるゆえに抽象的になる」と述べる¹。また、『日本美術の特質』²の中で、四つの概念をあげた矢代幸雄は、日本美術は「単なる装飾性に止まらずして、(中略) 精神内容は感傷的情緒を最も豊富に含む」と述べる傾向があるとしばしば指摘される。原田平作氏は、矢代はおそらくもともとは「感傷性」ではなく、「装飾性」³を日本美術の最大の特質として挙げたかったのではないかと主張し、少なくとも 1934 年に「世界に於ける日本美術の位置」を講演した頃は、「装飾性」が日本美術を最も強く代表する特質として語られたと指摘している⁴。

源の「装飾」についての思考もおそらくそういった流れの中で形成されたものであろう。源は自己の美術史研究が確立する段階、つまり『佛教美術』の主幹として活躍する時期、瀧や矢代が「装飾」に対して検討を展開する前に、すでに何かを下敷きにして日本美術における「装飾」を解釈している。例えば、1928 年に発表した論文では、藤原時代の絵画の風景描写における優美な形態と色彩について、それは「彼ら (筆者注：藤原時代の画人) 自身の芸術精神によって抽象してきたのである」⁵と述べているところから、源のいう「装飾」、ここでは、すなわち優美な形態と色彩は「芸術精神」からきたものであることが分かる。源がここでいう「芸術精神」というのは彼が一貫して主張している日本美術の情趣主

¹ 瀧精一「日本美術の特性」、『瀧拙庵美術論集日本篇』、座右宝刊行会、1943 年。

² 矢代幸雄『日本美術の特質』(第 1 版)、岩波書店、1943 年。

³ 「装飾性」について、矢代氏は「「兎に角日本繪畫の様式的基調はその著しき装飾性に在ると思はれます。(中略) 宗達光琳の流派は、日本の自然の装飾性並びにそれを育まれたる日本人の装飾的感覚を最も純粹に發揮したのでありましたが、この装飾的特色は、決して琳派のみに限らない、廣く日本繪畫を通觀してその全般に亘る基調的特色と見受けられるのであります。」と述べている。矢代幸雄、「世界に於ける日本美術の位置」、財団法人啓明会第五十四回講演集、1934 年、68-72 頁。

⁴ 原田平作「表紙解説 尾形光琳《松島図屏風》」、『美術フォーラム 21』29 号、醍醐書房、152-153 頁。

⁵ 源豊宗「藤原時代の絵画における自然景の描写」『佛教美術』第十一冊、1928 年。『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、220 頁。

義から発したものである。日本美術の本質的な装飾性は、何もかも「根源的に情緒的かつ感性的表現」をその内面にもっているからこそ成り立つのである¹。

要するに、日本美術は、その装飾的表現により視覚的效果を追求しているのではなく、情趣的效果を引き出すために装飾的表現をその本質としている²。情趣主義によって成り立つ日本の絵画、特に藤原時代から発生した独自の画風であるやまと絵において、『源氏物語絵』や『遊行縁起絵』のような、装飾性のゆたかな作風が発生してくるのである³。これは一見瀧氏の主張と重なるようにみえるが、実際、源の意図は次の文章から読み取れる。

日本美術が工芸的であるということは、より多く装飾的であるという意味では、まちがっていない。しかしそのことが芸術的に価値が低いというならば、それは正しくない。人間の芸術意欲の根底にあるものは、むしろ本能的ともいうべき美的意欲である。自我の表出、対象の描写は、次にくる要素である。そのような人間の美的意欲の結晶的形式が装飾性に外ならない。いいかえれば装飾は、芸術の最も純粋な形式である。その意味では日本の芸術は、芸術として最も本質的な道を歩いてきたと言える。⁴

要するに、源は西欧からの日本美術に対する評価の「装飾」に何かの東洋的価値を付加して、精神性を浮上させることによって「装飾」という概念自体を否定するより、むしろ「情趣主義」、すなわち日本人の本能にある芸術的欲求を下敷きにして西欧の価値観から脱却しつつ、独自の理論で「日本の装飾」を正統化させ、なお日本美術の装飾性の独自性を主張したといつてよい。

宗達は日本絵画史の上に、一つ新しいジャンルとしての意匠主義の作風を樹立したのであった。日本においてのみではない。どの国においてもかかる意匠主義の絵画を、一個の独立したジャンルとして、成立させた例を見ない。官能否定の方向に発展して来た中国の絵画には、意匠主義が高い芸術性を発展させる余地はなかったし、ヨーロッパの絵画は、二十世紀に来るまではひたすらリアリティの追求を信条としていただけに、最初から歪曲を敢行する意匠主義は存在しなかった。それは日本のみが、装飾性の豊かな官能性をその本質とする独自の芸術性の故に、宗達的な芸術を完成し得たのであった。⁵

¹ 源豊宗「日本美術の平明性」、『創作』第六二—一〇号、1975年。『源豊宗著作集日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、37-38頁。

² 源豊宗「宗達の芸術」、『人文論究』四—六、1954年。『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、249-250頁。

³ 源豊宗「日本美術の装飾性」、『日本美術工芸』第四〇—三〇号、1972年。『源豊宗著作集日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、43-44頁。

⁴ 同掲書、43-44頁。

⁵ 源豊宗「光琳の芸術」、『日本史研究』、第四〇号、1959年。『源豊宗著作集日本美術史論究6

このように、源は中国絵画と西洋絵画とを比較して、世界美術の中で日本美術における装飾性を位置づけた。中国絵画に関して、意匠主義に富んだ絵画はジャンルとして成り立たなかったのは確かであろう。アメリカの中国美術史家ジェームズ・ケーヒル（James Cahill, 1926-2014）も中国明代の画家陳洪綬（1599-1652）の作品《黄流巨津》（図 5-1）をみながら、光琳の《紅白梅図屏風》（図 5-2）に因んで、中国では《黄流巨津》のような抽象的な装飾性に満ちた絵画が、なぜ日本の琳派の芸術のように一つの特定した様式として発展できなかったのであろうか、と疑問を呈している¹。

しかしながら、《紅白梅図屏風》と《黄流巨津》を一緒に想起することは、何か似たような特質がこの両者に見出されたからに違いない。《黄流巨津》をみると、画面の大半を占めた水面が全く平面的で、嵐の中で乱舞しているように見える波の中、三隻の小さな船が揺れている。本来は怖そうに思える画面であるが、ここでは視覚のために様式化された波によって、ずいぶん装飾的となっている。一方、源が光琳の作品の中に「最も装飾的な代表的作品」²と考えた《紅白梅図屏風》は同じく平面的で装飾的であるが、梅の間に流れている川の表現に注目してみると、「《黄流巨津》のそれと類似した様式で画面の一部を広がり」³、その流麗な水の文様がもたらした「流暢な律動感」⁴もまた別の美的感覚が表されている。つまるところ、この両者が異なる美的効果を果たしたとはいえ、日本と中国の絵画の間、たとえ日本美術の本質的特徴と言われ続けられた「装飾性」においても、やはり同じような特質があるということを物語っているのではないか。

また、例えば 17 世紀中期の制作とされる作者不明の《輿図巻》（図 5-3）に描かれている黄河であるが、故意的に装飾した形跡はみられないが、しかし全体からいえば、山の形と地図の制作上詳しい情報を省略するために便宜的に使われた雲、そして平面的な画面構成が装飾性に満ちた画面を作り出した。中でも、所々に描かれた雲の存在がよく 17 世紀に盛んに描かれた《洛中洛外図》や各種の《物語図屏風》（図 5-4）で装飾的役割を大いに果たした金の霞を思い出させる。もっとも、本来は地図であるために実用性を重要視されるはずだったこの図巻は、意識的にも無意識的にも実用的な画面よりむしろ装飾的な画面となっている。源の理論で解釈すると、それも作者の一種の芸術的意欲であろう。そうすると、やはり中国絵画の中でも、そういった装飾的意欲があると言えるのではないか。さらにいうと、装飾性の面において、日本の絵画は実に中国絵画との共通点が少なくないといえよう。

桃山・元禄』、思文閣出版、1990 年、313 頁。

¹ James Cahill、王嘉驥譯、『山外山 晩明繪畫』、三聯書店、2009 年、259-260 頁。

² 源豊宗「光琳の芸術」、『日本史研究』、第四〇号、1959 年。『源豊宗著作集日本美術史論究 6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990 年、322 頁。

³ 同注 1、259 頁。

⁴ 源豊宗「光琳の芸術」、325 頁。

たとえば、源に「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」¹とされた宗達であるが、その《松島図屏風》（図 5-5）に触れて源は、特にその波の造形はやまと絵の伝統にもとづく形式とし、日本の装飾的情趣が濃厚である作品であると評価している²。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に、装飾性や情趣性も豊かに伝わる。源は日本絵画における水の表現について、「日本ほど水を画いて、その造形芸術としての高い美しさにまで発展させた民族はなかった。それは日本民族の自然への親近感と共に、その本質的な優美主義の装飾的感性によると見る外はない。」³と述べる。

ところが、その宗達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⁴。もっと言えば、波の表現については、先に触れた《黄流巨津》もそうであるが、中国絵画においてもやはり類型化され、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、北宋の尺牘《動止帖》（図 5-6）の料紙に見られる文様がそうであり、光悦が書いた《古今集和歌色紙》（図 5-7）を思い出せるような装飾意匠は北宋にすでにあることを示している。また、伝夏珪作の《長江万里図巻》（図 5-8）の波の表現や南宋の馬遠が描いた《水図巻》（図 5-9）には、様々に類型化された波形が描かれている。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、時代が下って、元の時代にさらに様式化が進んだ。たとえば、《羅漢図》（図 5-10）に描かれた波紋はもはや極端なまで意匠化されている。さらに、明代になって、このような装飾的性格の波を描く傾向が一層著しくなることが多数の作品から見て取れる。図 5-11 や図 5-12 がそうである。また、この時期に元曲の発展につれて元曲の解説図として添える版画⁵の出版も流行となり、その中に描かれた水、例えば（図 5-13）（図 5-14）はほとんど意匠化された表現になっている。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お看過してはならないであろう。

そもそも、水や波紋というのは本来写生的に表現しにくいものであることは言うまでもない。視覚として伝えるにはそれぞれの人の感性や観照のしかた、そして具体的に依拠するところが大きいこの水と波紋の表現にこそ、これほど日本と中国絵画の中で、同じ意匠的な表現が多数あるということは、日本と中国は、物事に対する感性や観照の仕方について、共通したところ、重なっている部分が実に大きいというべきであろう。一方、写生的に表現しにくい水に対して、相対的に形として捉まえやすい対象については、その表現の

¹ 源豊宗「日本美術における装飾性」、41 頁。

² 源豊宗「宗達の様式」、『ミュージアム』、第二五九号、1972 年。『源豊宗著作集日本美術史論究 6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990 年、270 頁。

³ 源豊宗「絵画における水の表現」、8 頁。

⁴ 玉蟲敏子『俵屋宗達』、財団法人東京大学出版社、2012 年、370-372 頁。

⁵ 〔明〕藏懋循『元曲選圖』（1616）年刊、浙江人民美術出版社、2013 年。

仕方は確かに源がしばしば述べているように、中国絵画は日本のそれと比べれば、それほど意匠化されていない。例えば、明の項聖謨（1597-1658）が描いた《梅図》（図 5-15）であるが、それとほぼ同じ画面構成の作品で、光琳の《梅に月》（図 5-16）がある。項の絵画ではそこに描かれた異様に大きな月と梅の花の描き方から決して写生的とは言えず、中国絵画の中でも比較的装飾的な画風となっている。それに対して、光琳の絵画には彼の独特の軽妙の感覚がひそめられている。日本絵画と中国絵画におけるその違いは同じく項の《衰柳寒鴉図軸》（図 5-17）と土佐光起（1617-1691）の《磯千鳥図屏風》（図 5-18）とを比較する時にもみられる。

ところで、先に取り上げた月と梅の組み合わせは日本でも、中国でも好まれる画題として多く描かれている。特に東洋的遠近感の感覚が常に月の大きさを誇張させる。極端な例を挙げてみれば、例えば《平家納経》の法華経嚴王品の表紙では、異常なまでに山の端の月を大きく描いている。この傾向は、宗達や光琳が好んで描く秋草図の中でもしばしばみられる。源はそれを日本的装飾主義の著しい表れ¹として、矢代氏も「蓬々たる秋草の野にさまよって尾花が末に思いがけない大きな月の出を見出して、その見事さに呆然と立ちすくむ日本人でなければ、とうてい思いつきそうもない」²と同じ意見を示す。しかし、中国絵画の中でも、図 5-15 が示しているように、そこまで極端に大きくはないが、月と梅の比例を感じたままに描き出している。すなわち、本来実際にある物理上の遠近距離を全く無視したということである。それは情趣的、装飾的とも言えるが、しかし結局のところは嚴王品の月と同じように、共通した感性によるものではなかろうか。このように、日本絵画と中国絵画は装飾性の面において、それぞれの特性ももちろんもっているが、それと同時に、共通するところもやはり多数見て取れるはずである。

中国絵画を視野に入れずに、一方的に日本絵画の独自性を強調するのであれば、その主張は間違いなく破綻するであろう。先述したように源が宗達の俵屋が「扇屋」とであると提唱した。しかし、源自身も述べているように、「宗達の意匠主義的作風は、しかし、彼の扇屋という経歴のみが産み出したのではない」、日本絵画本来の情趣主義にたつ装飾性からくるものであると補説する³。またその延長線で、源は扇面本来の彎曲性を無視した桃山時代末期に日本に伝えられた絵手本『八種画譜』中の「名公扇譜」（図 5-19）を、扇面という形本来の彎曲性を重視した宗達の扇面画などと対照にして、「中国の画家には日本人の様に扇面形成の美的性格をその彎曲性において理解することができなかつたのである。その意味では扇面は日本独自の画面形式であつた」と主張している⁴。ここで、中谷伸生氏が指摘しているように、源は中国の扇面画においても珍しい「名公扇譜」を対象として挙げてい

¹ 源豊宗「藤原時代の絵画における自然景の描写」、220 頁。

² 矢代幸雄『日本美術の特質』、岩波書店、1943 年。

³ 源豊宗「宗達の芸術」、249-250 頁。

⁴ 源豊宗「日本絵画史における扇」、源豊宗、中村清兄、吉田光邦、元井能、河原正彦『日本の文様 扇』、光琳社出版株式会社、1971 年、20 頁。

る¹。確かに、彎曲性について指摘すれば、「名公扇譜」は中国でも異例の存在というべきである。事実、日本の扇子が中国に伝わって、中国の宮廷で大いに制作されるようになるのは明の永楽期（1403-1424）とされている。永楽期の扇子は現存していないが、しかし宣徳2（1427）年の款記のある扇子（図5-20）から当時の扇面画の様子がうかがわれる。その扇面画は当時流行となる「松下読書」の画題が描かれ、右側の滝の位置と人物のいる地面、そして遠方の水面の配置は、明らかに、扇面の形に沿って変形しているのがわかる。それはおそらく当時の宮廷山水画を扇面に移す時、扇面という形を配慮するために工夫したものとされている²。それだけでなく、画面における前景と遠景の処理も実は扇面を開く時に画面の進展と合わせている。つまり、画面の右にある前景が扇子の開きとともに、次第に左の遠景へと展開していく。扇子という画面形式だけでなく、扇子の仕組みにまで合わせるために工夫の形跡がみられるのである。それに対して、同じ時期の日本の扇面画（図5-21）は、むしろ画面の配置を工夫して、扇面に合わせるために本来の水平面の形を崩すことを避けているように見える。もちろん、平安時代の扇面写経などを見て、扇面の彎曲性に同調するのはおそらく中国が日本に学んだ可能性が大きい。しかし、中国の画家には扇面形成の美的性格を理解することができないという主張は、実際に多くの中国の扇面画を見れば成り立たないであろう。中国の扇面画を全面的に見るのではなく、限られた特殊な「名公扇譜」を取り上げることで、日本の独自性を主張することは、画人の生没年を確認するために実際に墓を見るまで結論を断言しなかった実証主義の美術史家源にしては、いかにも慎重さを欠いた主張ではなかろうか。

小括

本章では、源の琳派研究に着目し、その中心的研究対象である宗達と光琳に関する主張を概観した上で、「日本美術の本流」とされる宗達と光琳に代表される日本美術の装飾性に見られる独自性を、中国絵画と比較しながら検討を加えた。

源による宗達と光琳の研究は、1950年から「扇屋俵屋宗達」に始まり、実証的手法に基づきながら、様式の展開とそこに反映される民族的精神を追求するという研究姿勢で、数々の論考を展開した。その特徴は宗達と光琳の研究においても二人の様式の違いについて考察し、それらの芸術が共通して日本的特質を具現しているというのが研究の趣旨であった。

宗達と光琳の様式の違いを見極めようとすることは、一方、「琳派」の概念に括られずに、それぞれの独自性に対する重視を示している。他方、源が注目している宗達と光琳のそれぞれの特色の区別は、主に墨の用法や中国絵画から大きく影響された筆意の有無をめぐる問題へと向かっている。言い換えれば、源は宗達と光琳の芸術における中国絵画からの影

¹ 中谷伸生「扇面画の美術交渉——日本・中国からフランスへ——」、『東西学術研究所紀要』、2013年、60頁。

² 石守謙《移動的桃花源 東亞世界中的山水畫》、允晨文化實業股份有限公司、2012年、303頁。

響の有無につながる日本絵画の独自性を意識している。中国絵画の特徴である筆意を無くした宗達や、色を否定した中国絵画の墨に独自の色彩を賦した光琳を高く評価したところや、牧谿に学んだとされる宗達のたらし込みは、「あくまでも感性的であり絵画的である。それは装飾的機能をはたす以外の何物でもない」¹わけで、『蓮池水禽図』はもはや牧谿の「竹鶴図」とは全く表現の世界を異にしている²と主張しているところなどに源の意図が現れる。要するに、それらの筆意を重視するところや墨で色を否定するといった源が考えている中国絵画の価値観を否定し、またはそこから脱却し、なお宗達と光琳に代表される日本絵画と中国絵画の差異を強調して初めて、日本絵画の独自性を主張することになるのではなかろうか。そういった主張には、1964年にアメリカのシカゴ美術館で世界美術史を代表する三十三人の大作家の中、日本を代表する作家として巨勢金岡が挙げられたことに対して、「金岡は唐風様式追随時代の作家として、必ずしも日本を代表する作家とはいえない。そこでもし金岡の代わりに誰を選ぶかという場合、私ならばむしろ俵屋宗達を挙げるであろう」³と語るこの主張にこそ、美術史家源の心情を見て取ることができよう。

源が主張している日本絵画の独自性に関して、本章で主として見てきた装飾性については、多数の作品を考察した結果、日本絵画と中国絵画は、もちろんそれぞれの特性をもってはいるが、それと同時に、やはり共通するところも多いと指摘できる。それにもかかわらず、一方的に日本絵画の独自性を強調する源の主張は、すでに古くなったと言わざるを得ない。そうした議論の中、例えば「中国の画家には日本人の様に扇面形成の美的性格をその彎曲性において理解することができなかつたのである。その意味では扇面は日本独自の画面形式であつた」のような誤った主張は、中国美術の影響から脱し、日本絵画の独自性を主張したいという強い願望が、あれほど博学で鋭い思考力をもつ源の研究を縛っていたと考えられる。

総じていうと、日本美術史全体の中で、宗達を「日本を代表する作家」、光琳を「典型的な日本の作家」、「日本的特色の最も濃熟された作家」とまで解説して評価を惜しまなかつた源にしては、本格的に宗達と光琳の研究に目を向けた時期が意外と遅い。また、宗達の研究に入る前の仏教美術などの業績との関連性も見だし難い。偶然に発見した資料で宗達から光琳、そして光悦と乾山へと研究を展開したわけであるが、資料を得たのは偶然とはいえ、やはりそれなりの関心を持っていたことはいうまでもない。それは第一章において源の人物と学問についてすでに分析したように、源が日本美術の研究において非常に広い関心の持ち主であるほか、日本美術の流れをたどるには宗達と光琳、いわゆる琳派の研究も不可欠であると考えられるが、琳派研究が戦後という時期から始められたというのもまた看過できない。すなわち、戦後の傷心から回復しつつある日本は近代化の次に再び文化的アイデンティティーを確立する道筋を歩むことになる。西欧で高く評価された光琳か

¹ 源豊宗「宗達の墨絵」、『三彩』、第一四二号、1961年。『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、276頁。

² 同掲書、276頁。

³ 源豊宗「日本美術における装飾性」、40-41頁。

ら展開された琳派の研究が盛んになることも、世間における琳派展の人気もその一端を示しているに違いない。そうした中、源によって宗達と光琳に向けられた関心もまたこうした流れと無関係であるはずがない。

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。或はこうした日本的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。¹

このように、源の主張に従えば、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。「秋草の美学」が象徴する日本美術と光琳や宗達らの芸術の関係性は、ここがかがうことができるように、実証主義者であった源の意外な側面を露わにする。「秋草の美学」もまた上記のような「日本のアイデンティティーを表明するもの」という日本の近代化の流れを汲んだものではなかろうか。

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」、14-15頁。



图 5-1 陳洪綬《黄流巨津》、明代、絹本着色、冊頁、32×25.2cm、北京故宫博物院藏。



图 5-2 尾形光琳《紅白梅図屏風》、18 世紀前半、紙本金地着色、二曲一双、各 156.0×172.2cm、MOA 美術館藏。



图 5-3 《黄河万里》、17 世紀中期、輿図卷（部分）



图 5-4 岩佐勝友《源氏物語図屏風》、17 世紀、紙本着色、六曲一双、各 155.2×364.0cm、出光美術館藏。



图 5-5 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、フリーア美術館（左隻）

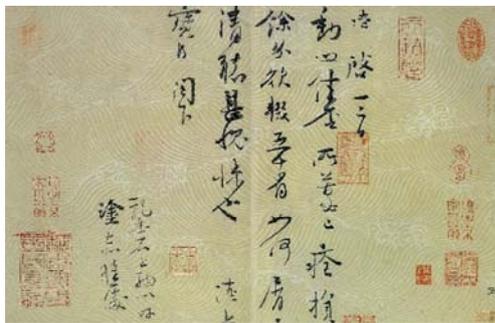


图 5-6 沈遼、尺牘《動止帖》、11 世紀、彩箋墨書、27.1×36.6cm、上海博物館藏。



图 5-7 本阿弥光悦筆《古今集和歌色紙》、17 世紀、彩箋墨書、18.3×16.3cm、根津美術館藏。



图 5-8 伝夏珪《長江万里図卷》、宋、絹本淡色、26.8×1115.3cm、台湾国立故宫博物院藏。（部分）



图 5-9 馬遠《水图卷》、南宋·13 世紀、絹本着色、
 (第 1 段) 26.8×20.7cm、(第 2 段) 26.8cm×41.6cm、北京故宫博物院 (部分)



图 5-10 《羅漢图》元代、
 絹本淡色、100.0×59.0cm、
 宝龟院藏。



图 5-11 古愚《鶴图》、明
 代、絹本着色、寸法不詳、
 個人藏。



图 5-12 戴進《鳳凰图》、
 明代絹本着色、147.1×
 85.4cm、龍光院藏。



图 5-13 《沙門島張生煮海》『元曲選圖』
 (1616) 年刊



图 5-14 《梁山泊李逵負荊》『元曲選圖』
 (1616) 年刊



图 5-15 项圣谟《花果图册》、明代、絹本淡色、寸法不詳。

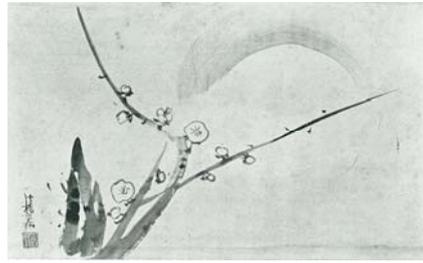


图 5-16 尾形光琳《梅に月》、紙本墨画、掛幅、32.8×52.2cm、個人蔵。



图 5-17 项圣谟《衰柳寒鴉图轴》、明代、寸法不詳。



图 5-18 土佐光起《磯千鳥图屏風》六曲一双、紙本金地着色、各隻 162.5×363.6cm、福岡市美術館蔵。



图 5-19 明·張成龍編《張白雲選名公扇譜》第二十三



图 5-20 朱瞻基《松下讀書》、明·1427年、北京故宮博物院蔵。



图 5-21 《松下人物图》、室町時代、東京国立博物館蔵。

図版典拠

- 図 5-1 靳諾編《陳洪綬》、中國書店、2011 年。
- 図 5-2、図 5-5、図 5-9 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 5-3 James Cahill、王嘉驥譯、《山外山 晚明繪畫》、三聯書店、2009 年。
- 図 5-4 出光美術館『物語繪——〈ことば〉と〈かたち〉——』、2015 年。
- 図 5-6 小川裕充、弓場紀知責任編集『世界美術大全集東洋編；第 5 卷 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、1998 年。
- 図 5-7 根津美術館学芸部『琳派コレクション』、根津美術館、2013 年。
- 図 5-8 陳階晋、賴毓芝主編、『追索浙派』、国立故宫博物院、2008 年。
- 図 5-10、図 5-11、図 5-12 鈴木敬編『中国繪画総合図録第四卷』、東京大学出版会、1983。
- 図 5-13、図 5-14 〔明〕藏懋循『元曲選圖』（1616）年刊、浙江人民美術出版社、2013 年。
- 図 5-15、図 5-17 遲慶國編『藝苑掇英・名家名作 項聖謨』、河南美術出版社、2013 年。
- 図 5-16 田中一松編『光琳』（増補版）、日本經濟新聞社、1965 年。
- 図 5-18 『やまと絵の軌跡—中・近世の美の世界—』、大阪美術館、1994 年。
- 図 5-19、図 5-20、図 5-21 石守謙《移動的桃花源 東亞世界中的山水畫》、允晨文化實業股份有限公司、2012 年。

第六章 「大和絵的本質」と中国

源は「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」¹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おく。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見える。そこには、おそらく「大和絵的本質」²が一つのキーワードとして介在しているからである。

本章では、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「大和絵的本質」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。大和絵的本質は、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的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「大和絵的本質」

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

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『日本美術史論究』、思文閣出版社、1978年、19頁。

² 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。

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本画においても同じである。¹

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。²ただ、自覚した「芸術的意欲」³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的本質が潜んでいる、ということの意味する。逆に言えば、大和絵的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

¹ 源豊宗「大和絵の成立—女絵について—」、59頁。

² 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。

³ 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。

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。

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。¹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。²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。³

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」⁴、さらに「日本絵画の典型である」⁵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》⁶（図6-1）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6-2）に見られる平明的感覚が、間違いなく大和絵から与えられたものだと指摘している。⁷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覚であろう。

二、「大和絵的本質」と絵巻

¹ 源豊宗「大和絵の伝統」、126頁。

² 同掲書、127頁。

³ 同掲書。

⁴ 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。

⁵ 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1 序説』、思文閣出版社、1978年、36頁。

⁶ 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

⁷ 同注1、147頁

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た。源は、それは大和絵の成熟につれて、大和絵的本質が要求されるようになったからだと述べている。

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。¹

すなわち、大和絵的本質からいえば、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的本質と合致する。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富な色彩表現もまた大和絵的本質につながる。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。²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。特にその中の第五卷第三段の一場面(図6-3)、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、まことによく発揮している」³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に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に行く武士や、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

¹ 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。

² 源豊宗「大和絵の伝統」、126頁。

³ 同掲書、128頁。

ムと、優美を志向する感覚主義とがある」¹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、「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「ほのぼのとした詩情が漂っている」²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。³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6-5)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6-6)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6-7)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6-8)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⁴。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⁵。

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。「大和絵的本質」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6-9)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

¹ 源豊宗「宗達の様式」、269頁。

² 同掲書。

³ 玉蟲敏子『俵屋宗達』、財団法人東京大学出版社、2012年、370-372頁。

⁴ 源豊宗「日本の絵巻」、72頁。

⁵ 源豊宗「大和絵の伝統」、125頁。

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6-10)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、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》¹(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「大和絵の本質」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」

「大和絵の本質」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、靈雲院の元信筆《黄蜀葵蜻蛉図小襖》(図6-12)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、靈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。²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、

¹ 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』、国立故宮博物院、2008年、178頁。

² 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。

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、従来の間人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「大和絵の本質」を変化させたといえるのではなからうか。

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《写生蛺蝶図》(図 6-13) 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、明の文俶(1595-1634)の《写生花鳥図卷》(図 6-14)のような作品もある。ただ、以上挙げた二作品は、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二作品のように、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《早秋図卷》(図 6-15)がある。枯れかけた蓮の葉の上に、蜻蛉が虫を追いかけながら舞っていて、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 6-16)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》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¹。図柄の構成要素が、橋にしなだれかかる柳、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

¹ 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。

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、「人間疎外」の芸術だという¹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、主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²。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。突き詰めていけば、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³。高克恭（1248-1310）の《春雲暁靄図》（図 6-17）、《雲横秀嶺図》（図 6-18）、《春山欲雨図》（図 6-19）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ということである。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、「大和絵の本質」も変化、変容することになった。

¹ 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。

² 同掲書、205頁。

³ 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。

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。¹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」²と呼んでいる。もともと中国から伝わった画題で、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。同じ画題であっても、この作品においては完全に日本化した雰囲気が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「大和絵の本質」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³とは、かなり異なっていると感じたからであろう。

小括

本章では、日本絵画と「秋草の美学」に介在している「大和絵の本質」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「大和絵的本質」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」を表出面における情趣主義、造形における平明性、美における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、

¹ 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。

² 同掲書。

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。

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、「大和絵的本質」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歩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。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。



图 6-1 《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

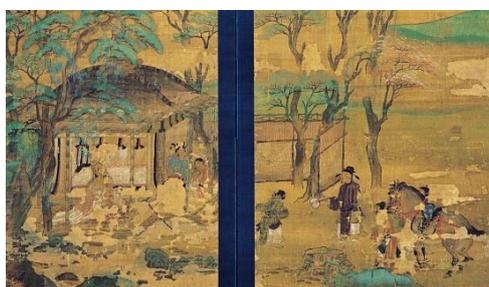


图 6-2 《山水屏風》（部分）



图 6-3 《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）

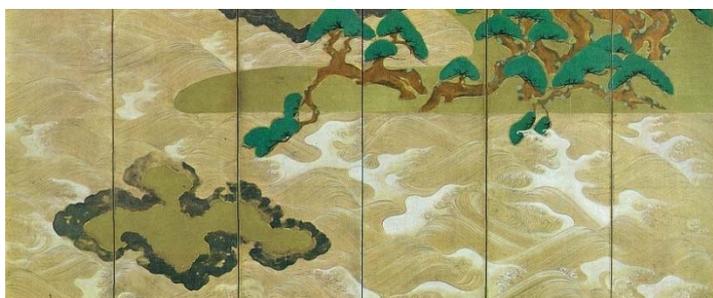


图 6-4 俵屋宗達、《松島図屏風》江戸時代・17 世紀、紙本金地着色、六曲一双、各 166.0×370.0cm フリアー美術館（左隻）

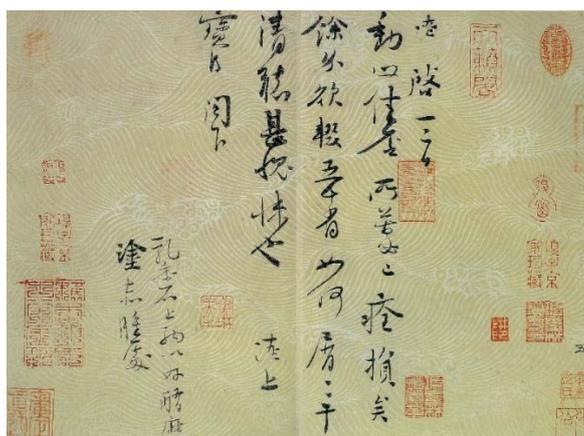


图 6-5 沈遼、尺牘《動止帖》、北宋・11 世紀、
彩箋墨書、27.1×36.6cm、上海博物館（部分）



图 6-6 《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、エルミターージュ美術館



图 6-7 馬遠《水图卷》、南宋・13 世紀、絹本着色、
(第 1 段) 26.8×20.7cm、(第 2 段) 26.8cm×41.6cm、北京故宫博物院（部分）



图 6-8 劉俊《劉海戲蟾圖軸》、明、絹本着色、139.0×98.0cm、中国美術館



图 6-9 狩野元信、《积迦堂縁起繪卷》、室町時代・16世紀、紙本着色、6卷、35.3×1456.7cm、清凉寺（京都国立博物館寄託）（部分）



图 6-10 《积迦堂縁起繪卷》（部分）



图 6-11 伝蘇漢臣、《五瑞图》、明、絹本着色、165.5×102.5cm、台北国立故宫博物院



图 6-12 狩野元信、《黄蜀葵蜻蛉图小襖》、靈雲院



图 6-13 趙昌《写生蛺蝶图》、北宋、紙本着色、27.7×91.0cm、北京故宫博物院（部分）



图 6-14 文俶《写生花鳥图卷》、明·17世紀、紙本着色、28.2×155.6cm、上海博物館（部分）



图 6-15 伝銭選《早秋图卷》、元・13 世紀、紙本淡彩、
26.7×120.7cm、デトロイト美術館（部分）



图 6-16 朱瞻基《瓜鼠图》、明・15 世紀、紙本淡彩、28.2×38.5cm、北京故宫博物院



图 6-17 高克恭《春雲曉靄图》、元・13 世紀、紙本着色、138.1×58.5cm、北京故宫博物院

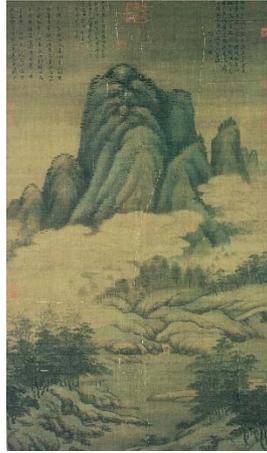


图 6-18 高克恭《雲橫秀嶺圖》、元·14 世紀、絹本着色、
182.3cm×106.7cm、台北国立故宫博物院



图 6-19 高克恭《春山欲雨圖》、元·13~14 世紀、絹本着色、100.5×107.0cm、上海博物
館



图 6-20 久隅守景《四季耕作圖屏風》、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）

図版典拠

図 1、図 2 京都国立博物館

図 3 宮次男、角川源義編『日本繪卷物全集第 23 卷 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 卷 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 卷；水墨画と中世絵卷』、講談社、1992 年。

図 11 陳階晋、頼毓芝主編、『追索浙派』、国立故宮博物院、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 卷 明』、小学館、1999 年。

図 15 デトロイト美術館 (Detroit Institute of Arts)。

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 卷 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。

第七章 「情趣性」と「感傷性」

——矢代幸雄との比較

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いとは言えない。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。

本章では、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。

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¹。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

¹ 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。

術の特質』¹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 content、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括弧を包含し、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。²

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」、表現形式としての「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彌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

¹ 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。

² 矢代幸雄『日本美術の特質』(第2版)、513頁。

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。¹

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」が日本美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恐れがあると思われる。²

こ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」³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、特に來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、

¹ 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。

² 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、606-607頁。

³ 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、序5頁。

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。¹一方、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。²

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性格をうかがえなければならない。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。

3

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。⁴

¹ 加藤哲弘「矢代幸雄と日本美術の感傷性」、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。

² 矢代幸雄『日本美術の特質』(第2版)、519頁。

³ 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。

⁴ 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。

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、外国と共通するものが宜い、といふわけではない」¹。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ろうか。

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²。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ろうか。また、小澤京子氏は、矢代が若い時期に行ったボッティチェリ研究の中で、西洋のボ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³。つまり、矢代が西洋美術と比較するのは、奇妙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⁴。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

¹ 同掲書、20頁。

² 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、10頁。

³ 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。

⁴ 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。

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』¹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（1884-1930）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」²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すくなかったため、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³。

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」⁴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 源豊宗『日本美術史図録』、星野書店、1932年。

² 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。

³ 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。

⁴ 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、序4頁。

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。¹

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。ただしここにいる人間とは、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。²

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ている。³

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、藤原時代に育まれた大和絵が、日本民族の「芸術的意欲」⁴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

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「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。

³ 同注2、3頁。

⁴ 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)、41-53頁、2014年に詳しい。

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」¹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。そしてかゝる觀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いゝるけれども、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。²

この文章は、1928年に日本人の自然觀照の問題を中心に論じた源による絵画に関する最も早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發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「傳統」として繼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、其の使途に制約せられて其の形式は甚だバラエチイ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觀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

¹ 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。

² 源豊宗、「藤原時代の繪畫に於ける自然景の描写」、『佛教美術』一一冊、1928年。

に近づく事が出来るのであろう。¹

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²。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³。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支配を認識し、その人間性の基礎に立って、世界の人類的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」⁴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⁵。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、「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。

¹ 源豊宗「鴨畔雑筆」、『佛教美術』七、飛鳥園、1925年。

² 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。

³ 矢代幸雄『日本美術の特質』(第2版)、13-14頁。

⁴ 矢代幸雄『日本美術の特質』(第1版)、12頁。

⁵ 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—」、471頁。

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淺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¹。

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」²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、「もののあはれ」を述べること、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」³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。⁴

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的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

¹ 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、序5頁。

² 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、605頁。

³ 同掲書、516頁。

⁴ 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。

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」¹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ろうか。²

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、そのような名前で呼ばれた「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。³

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は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る。

¹ 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、662頁。

² 同掲書、669頁。

³ 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。

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。}秋の野に桔梗は銀河の群星の点々として青光を放つを思わせ^{平家納経勅持品料紙裏、}或いは重たく露に濡れた秋夜の廃園の雑草は、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^{徳川本源氏物語絵巻蓬生の段。}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、なおさら痛ましさが募ったであろう。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^{鎌倉時代}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。¹

学術的論文より随筆に近いともいうべきこの文章では、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、同時にまさにそれこそ、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き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²。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。やはり、ここでも、

¹ 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、678頁。

² 同掲書、275-300頁。

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、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」¹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²。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³。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。⁴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。

もともと、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

¹ 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。

² 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年、60頁。

³ 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『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。

⁴ 同注2、59頁。

での「感傷性」が「日本美術の最も目立つ特質」だとしている。¹

小括

本章では、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」²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もによく似ている。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」³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」⁴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

¹ 矢代幸雄『日本美術の特質』（第2版）、552頁。

² 同掲書、663頁。

³ 同掲書、682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」、『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。

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、第一節と第二節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」¹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。

¹ 源豊宗『日本美術の流れ』、1976年。

結論

源は1964年6月に、アメリカのシカゴ美術館（The Art Institute of Chicago）を訪れた。その建物の軒廻りにはレオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、ラファエロなど、世界美術史を代表する三十三人の大作家の名前が並べられている。その中には、フランスの近代作家（美術家）は一人も挙げられておらず、ヨーロッパ以外、たとえば中国の作家も無視されているにもかかわらず、ただ一人日本を代表する作家として「KANAOKA」、つまり貞観時代の巨勢金岡が挙げられている。このことに対して、源は「まことに愉快的発見」と嬉しさを吐露しつつも、しかし金岡は「唐風様式追随時代の作家として、必ずしも日本を代表する作家とはいえない。そこでもし金岡の代わりに誰を選ぶかという場合、私ならばむしろ俵屋宗達を挙げるであろう」（下線筆者）¹と残念な気持ちも隠さない。

「秋草の美学」が誕生する契機はこのシカゴ美術館での「発見」にある。つまり、日本美術、あるいは「日本的」であることが正確に理解されていないことに対しての一種の対抗意識かつ自己主張がなされていると見てよい。もっとも、シカゴ美術館が創立されたのが1892年で、そこに並べられている三十三人の画人の名前は、当時のアメリカとヨーロッパが世界の美術史を如何に理解し評価したかを示している。日本は明治中期に当たり、まだ美術史研究は試みの時期であった。当時を振り返れば、そうした評価は、岡倉天心の世代が発信したメッセージなのか、それとも単にアメリカの日本美術に対する認識不足なのか、いずれかは分からないが、いかなる経緯で日本を代表する画家が金岡となっているのかは不明である。しかし、第二次世界大戦後の国際秩序の中、世界を指導する巨頭ともいべきアメリカの美術館は、ともかく金岡が日本美術の代表者であるという誤ったメッセージを世界の人々に伝えているということである。少なくとも、源の眼にはそう映った。源はそこで思索を展開した。中国美術からとっくに脱皮した日本美術の情趣性を如何にして正確に理解してもらえるように示せばよいか。源が出した答えは「秋草」であった。長年にわたる研究成果を踏まえた上で、一般の美術愛好家を相手に、美術をわかりやすく説く工夫を実践してきた源ならではの回答である。それは1965年に発表した論文「萩」²で、秋の七草の筆頭にある萩への注目を経て、1966年には全面的に「秋草」という概念へと移行し、やがて1976年に「西洋はヴィーナス、中国は龍、日本は秋草」³という主張によって、日本の「秋草の美学」を立ち上げたのである。

ここで、全面的に源の「秋草の美学」を論じる前に、これまで検討してきた内容を確認してみたい。

¹ 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。『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、40-41頁。

² 源豊宗「萩」、『園芸新知識』第二〇—二号、1965年。『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、257-264頁。

³ 源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年。

まず、源の経歴と業績から把握できたその学問の特徴と「秋草の美学」との関係述べることにする。第一章で分析したように、生涯にわたって源の学問を根底で支えているのが哲学及び文学の知識と実証的研究の蓄積との二つの基本的要素である。そして、文芸趣味、広域にわたる関心、膨大な業績が築いた研究の基礎、美術史の流れをたどる理想、自由な学風、長年にわたる美術をわかりやすく説く工夫など、それらの経歴によって形成されたものは、源豊宗という日本美術史家の広大な美術史の正体だといえる。その学問的立場は、何よりも美術史研究は、美術作品を主体とし、その鑑賞を通して芸術的精神の表現形式を捉えるのが目的であるということであろう。その意味では、日本美術史上における各時代を論じた上で、西洋美術と中国美術を視野に入れながら、日本美術の特質を貫いて流れるものを秋草に集約させた研究は、源美術史学の最も顕著な成果だといっても過言ではない。

このような「秋草の美学」の基本理念として、第二章で明らかにされたように、それを根底で支える美術史観は、藤原時代以降になされた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ゆくことになったという学問的立場を鮮明にするものである。つまり、日本人特有のものが絵画の中で独自の反映を遂げたということになる。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経て、近世において俵屋宗達や尾形光琳が継承しつつ、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美術史観に他ならない。

源はそれを、表出、造形、美の三つの面から分析して、それぞれの特徴を情趣性、平明性、優美あるいは装飾性といい、それら日本人本来の情趣主義に基づいた三つの特徴のイメージをすすきや萩などの秋草に譬えた。加えて、日本では、秋草に関する和歌は早くも《万葉集》の中で詠われ、「秋草」については、古代から日本人の心情を表す秋の代表的風情として認識され、藤原時代以降の日本美術の中でもしばしば好んで描かれている。その意味では、秋草そのものの意味でも、象徴的な意味でも、日本の美術を通底して流れる情趣主義は、秋草に象徴されているということが鮮明になる。

そして、このような美術史観については、二つ大きな特徴を指摘することができる。一つは時代区分についてであるが、源は「芸術的意欲」をもって日本美術史を藤原時代で区分した。もう一つは様式の評価について源は、作品や画家に対する評価において、常に中国美術の影響の有無を意識している。

まず、時代区分については第三章で検討したように、源は「芸術的意欲」をもって日本美術史の始まりを藤原時代と規定した。それは、藤原時代以前の仏教美術を中心とする「日本美術」は、真の意味で日本美術ではないという主張である。仏教美術に関しては、藤原時代になると、例えば源の言及した平等院鳳凰堂については、特にその本尊である阿弥陀仏如来像は、きわめて理想的に形作られ、日本の平明な感覚を表明していて、藤原時代以前の仏教美術との決別ともいうことができ、源の主張する芸術的意欲が濃厚になる証しだということになろう。また、中国的なものから自立して、自己の表現を行ったということ

についても確認することができるだろう。

一方、絵画においては、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。《源氏物語絵巻》のような物語の主題を絵画化した作品として、唯一比較が可能な中国作品は、おそらく東晋の《洛神賦図巻》だといっているが、浪漫的な手法で描いたこの図巻は、典麗な色彩を用いて、人物の衣服などの細部の飾りまでも描いている。人物の造形や色彩について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が漂っている。

藤原時代を分水嶺にして、「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の方法は、ある一定の説得力があるにしても、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は実はない。なぜなら、たとえ自覚的な芸術的意欲がなくても、ある民族が制作したものは、他の民族による影響の多少に拘わらず、そこにはその民族の性格の痕跡が見出されるという事実を見逃してはならないからである。

そこで、藤原時代に育まれたやまと絵が、中国的なものから日本人にふさわしい展開を遂げ、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、源は藤原時代以降に誕生したやまと絵こそが正統な日本美術だ、とする日本美術史の構築を目指したに違いない。これについては、第七章において日本美術の「感傷性」を提唱する同時代の美術史家矢代幸雄と比較することで顕著となる。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」特質を濃厚に示す大和絵に見られる情趣性を敷衍拡大して、日本美術全体の「情趣性」に到達した。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理解できよう。つまり、このことは、藤原時代以前の日本美術を排除しても、日本美術の特質を見出すには支障がないということになる。これは源の時代区分の妥当性を示す一方、藤原時代以前の仏教美術を排除したいという源の主張には、学問的な認識を超えた個人的な執着があることも明らかである。

実際、そのことは、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わけではない。それどころか、むしろ源自身もいつているように、そこでは日本的なものが顕在化している。しかしやはり源は、「芸術的意欲」をもって藤原時代以前の仏教彫刻を主とする美術を日本美術から排除した。美術的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」のような、それぞれの美術の価値を区別しようとする発想が生まれた。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見られる日本的なものを確認す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日本美術から除外し

たとえられる。

また、様式に対する評価の問題に関しては、第四章と第五章で検討したように、漢画研究と琳派研究において、源は実証的手法に基づきながら、様式の展開とそこに反映される民族的精神を追い求めるといった研究姿勢を一貫して保持するとともに、常に日本美術における日本的要素と中国的要素を見極めようとして、中国美術からの影響に目配りをしつつ、最も日本的なものに接近しようと努めた。

このことは第四章で宋元絵画を日本的に消化し、日本の漢画として生まれ変わった狩野元信以前の画家に対する評価においてもうかがえる。たとえば狩野派と一番関係の深い相阿弥について、源は相阿弥が日本民族本来の感性を働かせ、当時流行っていた馬遠、夏珪のような厳格な画風に制限されず、随分やわらかい雰囲気描かれている文人画風の様式をひと足先に取り入れたことで、狩野派の創設に大いに貢献したことに日本美術史上の第一級の作家として称賛を惜しまなかった。それとともに、その画風には、中国絵画による変化が見られず、創造性に乏しいことから、日本化を遂げた漢画を成立させた人物だと言うことができない、と評価を下げたのである。このような評価は、例えば周文や雪舟など、一般的に日本美術の発展にとって重要とされる画家に対しても同じである。

要するに源は、日本美術が中国の影響を受けたことを認めながらも、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」に変容したものこそ価値があるという。ここに源の価値観をうかがうことができるのである。このような傾向は第五章で取り上げた琳派研究にも同じく反映されている。源による宗達と光琳の研究の特徴は、宗達と光琳の研究においても二人の様式の違いについて考察し、それらの芸術が共通して日本的特質を具現しているという。宗達と光琳の作風の違いを見極めようとすることは、一方、「琳派」の概念に括られずに、それぞれの独自性を重視したということであろう。他方、源が目した宗達と光琳のそれぞれの特質の区別は、主に墨の用法や中国絵画によって大きく影響された筆意の有無をめぐる問題へと向かっている。言い換えれば、源は宗達と光琳の芸術における中国絵画による影響の有無につながる日本絵画の独自性を意識している。中国絵画の特徴である筆意を無くした宗達や、色を否定した中国絵画の墨に独自の色彩を賦した光琳を高く評価した。

一方、実際に日本絵画と中国絵画とはどういう関係であったかについては、たとえば第四章で、狩野派が相阿弥から摂取したものは何かというと、それは元朝の画家から摂取した中国の南宗画的な日本絵画の平明性に通じる作風である。それは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なものの一面であり、源がそれを「秋草の美学」として取り上げて、その立脚点の一つとしたが、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もある。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には、日本人の感覚と合致した様式が存在するというを簡単に否定できないことでもある。

また、主として第五章で見た装飾性については、多数の作品を考察した結果、日本絵画

と中国絵画は、たとえば、源が光琳の作品の中で最も装飾的な代表的作品だとした《紅白梅図屏風》と類似した特質が、同じく中国の《黄流巨津》にも見られる。つまるところ、異なる美的効果を成し遂げたとはいえ、日本と中国の絵画には、たとえ日本美術の本質的特徴と言われ続けた「装飾性」においても、やはり同じような特質があるといえる。もちろん、そこにはそれぞれの特質を認めることができるにしても、同時に、やはり共通するものも多いことが確認できるはずである。

一方、第五章でみたように、たとえば、相阿弥や雪舟、狩野派など漢画系の画家、また文人画派など、厳密にやまと絵と称せない画家たちについては、そこまで純粋に「日本的」とはいえないにしても、やはり日本人画家として、自ずと日本の本質があると源は補説する。それは第六章で取り上げた「大和絵的本質」の概念である。藤原時代に日本独自の展開を遂げた大和絵が、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、源は日本絵画の中に潜んでいる本質を「大和絵的本質」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だという方程式を潜めているわけである。しかし、本来一貫する本質は、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、作品によっては、びったりと適応する場合もあれば、多少のずれを示す場合も看取できよう。

ただ、本質的に、たとえば日本に多く伝わってきた中国の《草虫図》に確認できる日本絵画と同じような情趣性や、明の絵画に反映した豊かな色彩感覚など、加えて源が人間性を否定した多くの中国山水画においても、人間そのものを描いていないとはいえ、山道なり、茅屋なり、必ず何らかの形で人間の息吹を潜ませている事実から、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、すなわち源のいう「大和絵的本質」を中国絵画の「本質」に重ねた場合でも、両者には共通項が見られる。

東アジア文化圏の一員としての日本は、その絵画史から言及すると、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、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。そのことはそのまま中国絵画と日本絵画の境界線が曖昧模糊であることにつながり、日本美術の輪郭線を捉えることの困難さとなる。また、長い間、学界ではたとえば室町時代の絵画といえば、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」である時代もあった。そうした背景を踏まえて、日本絵画の独自性を見出すという傾向が強くなったわけであるが、すでに源が1966年に「秋草の美学」という理念を提唱し、日本美術における情趣主義を「秋草」にたとえ、その巨視的視点によって、早くも中国絵画の価値観から脱却し、日本絵画の特質をわかりやすく見せた主張には、仏教彫刻が主である藤原時代以前の日本美術を日本美術として認めない、また中国美術の影響が濃厚に残る画家や作品を評価しない、というような偏向した立場も指摘できるとはいえ、日本絵画の独自性の主張に大きな一歩を踏み出した美術史家として、源の功績はいくら讃えても過剰だとはいえない。しかしながら、中国絵画との比較による「秋草の美学」という主

張は、源の最大の功績であると同時に、最大の弱点だといえよう。

改めて、「秋草の美学」とは何かというと、日本美術における中国美術の影響の痕跡、つまり中国美術との共通項を否定、あるいは看過することにより抉り出された純粋な日本的特質だといえよう。日本独自の画風である大和絵的なものを重視し、中国的なもの、中国絵画との共通項を切り捨て、また藤原時代以前の日本美術を排除することは、純粋な「日本的」なものに迫るとともに、日本を中国などの東アジア地域とのつながりから孤立、切断させるということになり、本来、日本美術に存在するものを過小評価することで、日本美術を単純化、矮小化させてしまうという危険性に陥ることになる。中国美術の影響から脱し、日本絵画の独自性を主張したいという強い願望が、あれほど博学で鋭い思考力をもつ源の研究を縛っていたということであろう。

再び冒頭で述べた源のアメリカでの「発見」を思い出してみると、源が日本美術を代表する画家として、唐様追随時代の金岡ではなく、日本的感性や情趣主義にもとづく装飾性を遺憾なく発揮した俵屋宗達を評価したいという主張に対して問いかけてみたい。日本を代表する画家としては、唐様を踏襲する金岡では無理があるとすれば、雪舟ならどうであろうか。狩野永徳や探幽はどうであろうか。答えは否である。とすれば、同じく琳派の代表的画家として、尾形光琳はどうであろうか。それに対する回答は、やはりまた楽観的ではない。なぜなら、源に従えば、宗達と比べて光琳は、未だ中国絵画から学んだ漢画的な筆意を残しているからである。

「秋草の美学」という主張には、有効な部分もあれば、無効というべき部分も少くない。それについては、第三章で論じた美術史的思考の形成期に学んだ源による西欧の研究手法の堅持、第四章で挙げた日本美術と中国美術の交渉過程に対する認識上の誤解、第五章で触れた源自身の時代的制約からくる中国美術の全体像に対する把握の不足、といった様々な原因があろう。しかし、その根本には、日本の文化が、中国文化から西洋文化へと切り替わっていく時代にあって、戸惑いながら「日本」を探し続けた近代の日本美術史家としての想いがあったに違いない。海外文化の荒波に揺り動かされる当時の日本文化を凝視して、自らのアイデンティティのよりどころとしての「日本」を再構築しようとする苦悩、そして、そこには「日本」を正確に認識してもらいたいという美術史家源豊宗の誇りと叫び声があったはずである。

参考文献

一、日本語文献

1、基本文献

『佛教美術』全冊

源豊宗編『日本美術史図録』、星野書店、1932年

源豊宗編『日本美術史年表』、星野書店、1940年

源豊宗編、Harold Gould Henderson 訳《AN ILLUSTRATED HISTORY OF JAPANESE ART》、星野書店、1935年

源豊宗編『日本美術史年表』（増訂版）、座右宝刊行会、1972年

源豊宗『大和絵の研究』、角川書店、1976年

源豊宗『日本美術の流れ』、思索社、1976年

源豊宗『源豊宗著作集 日本美術史論究』、既刊1～6巻、思文閣出版、

源豊宗「我が来し方」（1～3）、古代学協会、1999年

2、著書・論文

板倉聖哲「探幽縮図から見た東アジア絵画史——瀟湘八景を例に」、佐藤康弘『講座日本美術史第3巻 図像の意味』、東京大学出版会、2005年

井手誠之輔「影響伝播論から異文化受容論へ——鎌倉仏画における中国の受容」、板倉聖哲『講座日本美術史第2巻 形態の伝承』、東京大学出版会、2005年

泉万里『光をまとう中世絵画：やまと絵屏風的美』、角川学芸出版、2007年

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

稲賀繁美『絵画の臨界：近代東アジア美術史の桎梏と命運』、名古屋大学出版会、2014年

稲賀繁美『東洋意識 夢想と現実のあいだ——1887-1953——』、ミネルヴァ書房、2012年

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

大西克礼『東洋的芸術精神』、書肆心水、2013年

小川裕充『臥遊・中国山水画—その世界—』、中央公論美術出版、2008年

岡倉覚三、村岡博訳『茶の本』、岩波書店、1929年

岡倉天心、富原芳彰訳『東洋の理想』、講談社、1986年

神林恒道『美学事始』、勁草書房、2002年

神林恒道『京の美学者たち』、晃洋書房、2006年

京都大学文学部『京都大学文学部五十年史』、1956年

京都帝国大学編『京都帝国大学一覧 大正7年—大正8年』

黄俊傑、藤井倫明 水口幹記訳『東アジア思想交流史——中国・日本・台湾を中心として』、岩波書店、2013年

河野元昭「日本美術の素性」『尚美学園大学芸術情報研究』第18号、2010年

佐藤道信『美術のアイデンティティ』、吉川弘文館、2007年

佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学』、吉川弘文館、1999年

澤村専太郎『東洋美術史の研究』、星野書店、1932年

澤村専太郎『日本美術史の研究』、星野書店、1931年

下店静市『大和絵史 絵巻物史』、富山房、1956年

下店静市『唐絵と大和絵』、新日本図書、1944年

玉蟲敏子「日本絵画における銀——東アジア文化圏が育てた一世界」、辻惟雄編『「かざり」の文化』、角川書店、1998年

玉蟲敏子『生きつづける光琳』、吉川弘文館、2004年

玉蟲敏子『俵屋宗達』、東京大学出版社、2012年

辻惟雄、高階秀爾監修『岩波日本美術の流れ』(1~7)、岩波書店、1991年

辻惟雄『辻惟雄集1 「かざり」の美術』、岩波書店、2013年

戸田禎佑「展覧会評 琳派展(東京国立近代美術館) 雑感」、『美術研究』三八五号、2005年

東京国立文化財研究所編『語る現在、語られる過去 日本の美術史学100年』、平本社、1999年

東京文化財研究所美術部編『日本における外来美術の受容に関する調査・研究報告書』、東京文化財研究所、2006年

内藤虎次郎『支那繪畫史』、弘文堂、1938年

中谷伸生「日本の文人画と東アジア」、『大坂画壇はなぜ忘れられたのか——岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』、醍醐書房、2010年

羽田正『新しい世界史へ:地球市民のための構想』、岩波書店、2011年

濱下武志『朝貢システムと近代アジア』、岩波書店、1997年

濱田耕作『東洋美術史研究』、座右宝刊行会、1942年

福嶋亮太『復興文化論—日本的創造の系譜』、青土社、2013年

古田亮『俵屋宗達—琳派の祖の真実』、平凡社、2010年

前田耕作監修『東洋美術史』、美術出版社、2012年

松岡正剛『山水思想:もうひとつの日本』、五月書房、2003年

松原三郎編『東洋美術全史』、東京美術、1972年

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

源豊宗、中村清兄、吉田光邦、元井能、河原正彦『日本の文様 扇』、光琳社出版株式会社、1971年

南明日香『国境を越える日本美術史——ジャポニズムからジャポロジーへの交流誌1880-1920——』、藤原書店、2015年

宮崎法子『花鳥・山水画を読み解く:中国絵画の意味』、角川書店、2003年

村重寧監修『別冊太陽 やまと絵:日本絵画の原点』、平凡社、2012年

矢代幸雄『世界における日本美術の位置』、東京堂、1948年
 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
 矢代幸雄、高階秀爾〔ほか〕訳『サンドロ・ボッティチェリ』、岩波書店、1977年
 矢代幸雄『日本美術再検討』、ぺりかん社、1987年
 山根有三『光琳研究』（1、2）、中央公論美術出版、1995
 山根有三『宗達研究 二』、中央公論美術出版、1996年
 山根有三『宗達研究』（1、2）、中央公論美術出版、1994
 四辻秀紀「本願寺本三十六人家集と源氏物語絵巻——その美意識の根底にあるもの」、『美術フォーラム 21』Vol. 21、醍醐書房、2007年
 湯浅健次郎「美術史研究誌の東西——『佛教美術』・『東洋美術』、『美術フォーラム 21』vol. 28、醍醐書房、2013年
 綿田稔『漢画師：雪舟の仕事』、ブリュッケ、2013
 和辻哲郎『風土：人間学的考察』、岩波書店、1935年
 和辻哲郎『古寺巡礼』、岩波書店、1979年
 和辻哲郎『日本精神史研究』、岩波書店、1992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
 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
 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
 ハインリヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin)、海津忠雄訳『美術史の基礎概念：近世美術における様式発展の問題』、慶応義塾大学出版会、2000年
 ラングドン・ウォーナー (Langdon Warner)、宇佐見英治訳『日本彫刻史』、みすず書房、1956年

3、図録

板倉聖哲責任編集『日本美術全集 1 テーマ巻 東アジアのなかの日本美術』、小学館、2015年
 出光美術館『江戸の狩野派——優美への革新』、出光美術館、2013年
 出光美術館『物語絵——〈ことば〉と〈かたち〉——』、2015年
 大阪美術館『やまと絵の軌跡——中・近世の美の世界——』、大阪美術館、1994年
 大阪市立美術館『宋元の絵画』、大阪市立美術館、2001年
 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
 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

狩野博幸責任編集『日本美術全集江戸時代1 狩野派と遊楽図』、小学館、2014年
 小林忠、狩野博幸編著『日本美術全集17 狩野派と風俗画』、講談社、1992年
 小林忠、村重寧、灰野昭郎編著『日本美術全集18 宗達と光琳』、講談社、1990年
 島尾新責任編集『日本美術全集9 水墨画とやまと絵』、小学館、2014年
 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卷)、小学館、2000年
 鈴木敬編『中國繪畫總合圖録』全五卷、東京大學出版會、2013年
 田中一松編『光琳』(増補版)、日本經濟新聞社、1965年
 徳川美術館『室町將軍の至宝を探る』、徳川美術館、2008年。
 百橋明徳、中野徹責任編集『世界美術大全集東洋編；第4卷 隋・唐』、小学館、1997年
 辻惟雄、河野元昭、矢部良明編著『日本美術全集15 永徳と障屏画』、講談社、1993年
 辻惟雄他編著『日本美術全集13 雪舟とやまと絵屏風』、講談社、1993年
 戸田禎佑、海老根聰郎、千野香織編著『日本美術全集12 水墨画と中世絵巻』、講談社、1992年
 戸田禎佑、小川裕充編集『花鳥画の世界10 中国の花鳥画と日本』、学習研究社、1983年
 西岡康宏、宮崎法子責任編集『世界美術大全集東洋編第8卷 明』、小学館、1999年
 根津美術館学芸部『根津美術館蔵品選 書画編』、根津美術館、2001年
 根津美術館学芸部『琳派コレクション』、根津美術館、2013年
 安村敏信、山本英男、山下善也執筆『別冊太陽：狩野派決定版』、平凡社、2004年
 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
 真保亨編集『花鳥画の世界1 やまと絵の四季：平安・鎌倉の花鳥』、学習研究社、1982年
 宮次男、角川源義編『日本繪卷物全集第23卷 遊行上人縁起繪』、角川書店、1968年

二、中国語文献

遲慶國編『藝苑掇英・名家名作 項聖謨』、河南美術出版社、2013年
 陳階晋、賴毓芝主編、『追索浙派』、国立故宮博物院、2008年
 傅熹年主編『中國美術全集繪畫編5 兩宋繪畫』(上)(下)、文物出版社、1988年
 傅熹年主編『中國美術全集繪畫編5 元代繪畫』、文物出版社、1989年
 高居翰 (James Cahill)、王嘉驥譯、《山外山 晚明繪畫》、三聯書店、2009年
 黃俊傑『東亞文化交流中的儒家經典與理念互動轉化與融合』、臺大出版中心、2010年
 靳諾編『陳洪綬』、中國書店、2011年
 石守謙『移動的桃花源 東亞世界中的山水畫』、允晨文化實業股份有限公司、2012年
 楊涵主編『中国美術全集繪畫編6 明代繪畫』(上)(中)(下)、上海人民美術出版社、1988年
 王念祥編著『中国古代花鳥画鑑賞』、湖北美術出版社、2010年
 寿勤澤『中国文人画思想史探源：以北宋蜀学為中心』、荣宝齋出版社、2009年

藏懋循『元曲選圖』（1616）年刊、浙江人民美術出版社、2013 年

趙文江『中國山水畫與日本風景畫的構圖研究』、榮寶齋出版社、2011 年

付録1・源豊宗略年譜

	西暦	年齢	事跡
明治 28	1895	1	10月17日、福井県大虫村（現在武生市）の農家に生まれ。父は小木吉三郎、母はわか。七人兄弟の三男として、本名は小木小弥太。生計は家がもつ山から出る石灰岩で石灰を作り、俵に入れて売り出すという。
33	1900	6	兄が東京美術学校で彫刻を学ぶ。その関係で家では当時始まった原色写真印刷の北斎の絵がある。北斎の絵を襖に貼ったという。
34	1901	7	小学校に入る。間もなく飛び級で二年生に進級。
36	1903	9	父・吉三郎歿す。武生の金剛院（曹洞宗）に預けられ、養子となる。名を豊宗「ほうしゅう」と改める。後に「とよむね」と読み直す。
大正 2	1913	19	武生中学校卒業。中学校時代は『早稲田文学』を愛読。それによって牧水の歌を知り、牧水と親交になる。
3	1914	20	本多精一（本多家は武生の家老の家柄）に落ち着く。菊池寛、久米正雄らと出会う。9月、曹洞宗大学（現在駒澤大学）に入学。国文を学ぶ。インド学者高楠順次郎、俳論家大須賀乙字と出会う。大正3、4年頃。浅草にある牧水の自宅を訪れる。3月3日、島村抱月が脚色した『復活』を牧水と共に観る。
7	1918	24	7月、曹洞宗大学を卒業。9月に京都帝国大学史学科国史に入学。三浦周行、喜田貞吉、浜田耕作、澤村専太郎らに師事。
8	1919	25	和辻哲郎の『古寺巡礼』が出版。非常に愛読したという。
10	1921	27	3月、京都大学文学部史学科を卒業。4月、京都大学文学部哲学科に入学（美学美術史専攻）。澤村専太郎、天沼俊一、内藤湖南らに師事。5月、中学校時代の友人の紹介で京都府立第一高等女学校の歴史先生となる。
11	1922	28	内藤湖南が講ずる「支那絵画史」を聞く。源豊秋の名前で「気比神社の桃太郎彫刻」を発表し、学界にデビュー。
12	1923	29	3月、師・澤村専太郎がヨーロッパに出張。
13	1924	30	夏に飛鳥園、仏教写真家の小川晴暘から要請が届き、『佛教美術』の編集主幹となり、11月に第一冊刊行。
14	1925	31	1月、京都絵画専門学校兼京都美術工芸学校講師（昭和6年3月まで）。3月、『佛教美術』第二冊刊行。京都大学文学部哲学科を退学。6月、大阪三越の8階に放送局が出き、ラジオ放送に出演。美術史の講義として三回連続で円山応挙と呉春の話をする。『佛教美術』第三冊刊行。9月、第四冊。12月、第五冊（天平号）。創刊冊再刊。
15	1926	32	5月、『佛教美術』第六冊刊行。8月、第七冊。仏教美術社が室生への見学を主催。三十人の参会者と共に室生寺に行く。10月、浜田耕作の『百済観音』（イデア書院）に刺激を受け、朝鮮の仏像を見るため、九州を経て、慶州と京城へと旅に出る。11月、『佛教美術』第八冊。仏教美術社主催の第三回講演会で日本仏像彫刻史について講義した。昭和元年12月、第九冊刊行。
昭和 2	1927	33	12月、『佛教美術』第十冊（藤原号）刊行。
3	1928	34	5月、『佛教美術』第十一冊刊行。8月、中尊寺で臨地講演会を開き、中尊寺の美術について話す。
4	1929	35	3月、『佛教美術』第十二冊刊行。飛鳥園から出る『佛教美術』は第十二冊を最後となる。以降、小川晴暘から『佛教美術』の出版権を譲ってもらい、富岡家の援助を得て、出版地が京都に移る。発行者は富岡益太郎となる。5月、『佛教美術』第十三冊刊行。7月13日、仏教美術社は独立を記念する大講演会を開き、21日、神護寺、高山寺にて臨地研究会を開催。9月、『佛教美術』第十四冊刊行。10月、鞍馬寺にて仏教美術社第二回臨地研究会を開く。11月、第二回講演会を東京にて開催、「日本彫刻史上の夢殿観音」を講演。
5	1930	36	『佛教美術』の会員が多かった長野県の伊那郡の教育会に招かれ、美術史の夏期講習を二年連続した。講義のテキストとして、解説用の日本美術史図録を作る。ほか、県内のいたるところで、6年間毎年夏に講義を行う。『佛教美術』第十五冊刊行。師・澤村専太郎歿す。その代りとして、大阪府立女子専門学校（のち大阪女子大学）から美術史の講義の依頼に応じ、美術史の教師として出発する。
6	1931	37	3月、京都絵画専門学校兼京都美術工芸学校講師を退く。9月、故・澤村専太郎の「日本絵画史の研究」を編纂、星野書店より出版。12月、『佛教美術』十八冊刊行。桂本「万葉集」の筆者は源兼行であることを発表。新出資料によって、鳳凰堂本尊阿彌陀如来坐像の作者は定朝であることを実証。
7	1932	38	最初の著作『日本美術史図録』を出版。田中一松が題字。アメリカの俳句研究家、後にGHQの委員となるヘラルド・ヘンダーソンが『日本美術史図録』を英訳。

8	1933	39	10月、2年ぶりに『佛教美術』十九冊刊行。源が編集に関与した『佛教美術』はこれが最後となる。以降は会員組織を改めると計画したが、雑誌は二十冊を以て終刊。
9	1934	40	4月、京都大学文学部講師、「藤原時代の美術」を講ずる。著作『桃山屏風絵画研究』出版。
10	1935	41	京都大学文学部講師、「藤原時代の美術」を講ずる。12月、『日本美術史図録』の英訳、『An Illustrated History of Japanese Art』が星野書店より出版。『佛教美術』第二十冊刊行。
11	1936	42	京都大学文学部講師、「日本彫刻史」を講ずる。
12	1937	43	京都大学文学部講師、「鎌倉時代の美術」を講ずる。
13	1938	44	京都大学文学部講師、「大和絵の展開」を講ずる。
14	1939	45	京都大学文学部講師、「大和絵の展開」を講ずる。 9月、大阪で市井の美術史講座『金葉会』を発足。およそ60年間、計700回続く。
15	1940	46	京都大学文学部講師、「日本近世絵画史」を講ずる。文部省から古寺舎の見学を奨励せよとの通知があった。 著作『日本美術史年表』出版。
16	1941	47	京都大学文学部講師、「日本近世絵画史」を講ずる。 『大和を中心とする日本彫刻史』出版
17	1942	48	京都大学文学部講師、「日本の南画」、「室町時代の美術」を講ずる。
18	1943	49	著作『古美術見学』出版。3月、京都大学文学部講師を退く。
19	1944	50	美術史学会関西支部第一回例会にて「神護寺の源頼朝像」について口頭発表。
20	1945	51	3月、大阪が空襲を受け、「金葉会」が休会となる。故郷に帰り、8月15日天皇詔勅を聞く。
21	1946	52	愛知県安城市の女子専門学校から講義を頼まれ、2か月一回講義を行う。 関西学院大学の文学部長・実方清から三度目の要請により、嘱託講師（日本美術史）となる。
22	1947	53	美術品の民主化を唱導したGHQは美術顧問シャーマン・リーにより展覧会を盛んに開催した。 3月30日から4月24日まで、白鶴美術館で「京阪神諸名家蒐蔵古美術展覧会」。 その背景で、京都市での展覧会が行われる際は相談に乗り、『伴大納言絵巻』の初展示と岩佐又兵衛の『浄瑠璃姫物語』の展示を勧めた。 弟子吉田友之の要請により船木家に行き、船木本「洛中洛外図」を発見。
23	1948	54	前年と同じくGHQの背景で「彦根屏風」の展示を勧める。
25	1950	56	三越で発見した資料『竹斎』により、俵屋宗達の俵屋は扇屋であることを提唱。「扇屋俵屋宗達」を発表。
27	1952	58	4月、関西学院大学文学部美学科開設にあたって、教授に就任。同時に、京都大学文学部非常勤講師を兼任（昭和41年3月まで）、「日本美術史」を講ずる。
28	1953	59	京都大学文学部非常勤講師、「日本近世美術」を講ずる。文化財保護審議会専門委員（昭和30年まで）。
36	1961	67	京都大学に『大和絵の研究』を提出し、文学博士の学位を受ける。
39	1964	70	6月～9月、欧米を遊歴、美術館を視察。ホノルルで狩野興以の『四季花鳥図』を調査。シカゴ、ボストンに行つて、アメリカで一か月滞在してから、イギリス、フランス、スペイン、イタリアと回つた。アメリカフリーア美術館に行くとき、館長に名刺を渡すと、「ゴーストが来た」と言われたそうである。
41	1966	72	3月、関西学院大学から定年退職。京都大学文学部非常勤講師を辞める。 4月、帝塚山学院大学文学部美術史学科教授（昭和46年3月まで）。「日本美術における秋草の表現」を発表。
43	1968	74	再び文化財保護審議会専門委員に就任（1976年まで）。
47	1972	78	書齋時代を始める。『日本美術史年表』（72年増訂版）を出版。
51	1976	82	著作『大和絵の研究』出版。『日本美術の流れ』を出版。
53	1978	84	『源豊宗著作集日本美術史論究1 序説』出版。『日本美術史年表』（78年増訂版）
54	1979	85	『源豊宗著作集日本美術史論究5 室町』出版。京都で「翠葉会」を発足。
55	1980	86	『源豊宗著作集日本美術史論究3 平安・貞観』出版。
56	1981	87	『大徳寺』出版。
57	1982	88	『源豊宗著作集日本美術史論究4 藤原・鎌倉』出版。
59	1984	90	83年度の京都市文化功労者および朝日賞受賞。
63	1988	94	「金葉会」の会員とともにイタリアのシシリイ島と台湾へ美術鑑賞。
平成 2	1990	96	『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』出版。
5	1993	99	4月、京都市内のホテルで白寿を祝う会が開催。
6	1994	100	『源豊宗著作集日本美術史論究2 総説・古代』出版。
7	1995	101	12月、高齢の理由で、『金葉会』にピリオドを打つ。
13	2001	107	1月18日、逝去。

付録2・源豊宗著作目録

本著作目録は源豊宗先生を偲ぶ会が編成・発行した『源豊宗先生略歴・著作目録』（2001）のもとに、校正・追加して再編成したものである。
※著作集欄の1～6は『源豊宗著作集 日本美術史論究』（既刊1～6巻）の収録巻を指す。

年代	西暦	篇名	初刊	著作集
大正十一年	1922	気比神社の桃太郎彫刻	歴史と地理一一―二	6
大正十三年	1924	清涼寺の釈迦像	仏教美術 一	3
大正十三年	1924	絵画における音楽的表現	仏教美術 一	
大正十三年	1924	遣迎の弥陀と五劫思惟の弥陀	仏教美術 一	
大正十三年	1924	桃山時代の建築彫刻	仏教美術 一	6
大正十三年	1924	フォーゲル著抄訳 マツーラ派の彫刻―特にガンダーラの影響について―	仏教美術 一	3
大正十三年	1924	マツーラ釈迦立像（カルカッタ博物館蔵）解説	仏教美術 一	
大正十三年	1924	弥勒菩薩像（京都広隆寺蔵）解説	京都の新国宝 一	2
大正十四年	1925	來迎の芸術	仏教美術 二	
大正十四年	1925	我国における最初の弥陀像	仏教美術 二	
大正十四年	1925	江戸時代芸術の一側面	仏教美術 二	
大正十四年	1925	新たに発見せられたアフガニスタンの仏教美術―Immemorial Afghanistan(Illustrated London News)抄訳	仏教美術 二	3
大正十四年	1925	梵天像（奈良東大寺法華堂蔵）解説	仏教美術 二	3
大正十四年	1925	樹下美人像（カルカッタ博物館蔵）解説	仏教美術 二	
大正十四年	1925	鳳凰堂扉絵來迎図（京都平等院蔵）解説	仏教美術 二	
大正十四年	1925	自然が芸術に加へる美	仏教美術 三	
大正十四年	1925	平安時代の造仏について	仏教美術 三	
大正十四年	1925	香薬師像（奈良新薬師寺蔵）解説	仏教美術 三	
大正十四年	1925	胎蔵界曼荼羅（奈良小嶋寺蔵）	仏教美術 三	
大正十四年	1925	アマラバティ塔玉垣丸紋―悪象の帰順（マドラス博物館蔵）解説	仏教美術 三	
大正十四年	1925	浄妙寺須弥壇（和歌山箕島）解説	仏教美術 三	
大正十四年	1925	繡造釈迦三尊像（敦煌千仏洞）解説	仏教美術 三	
大正十四年	1925	石仏浮彫―舎衛城の神通（ラホール博物館蔵）解説	仏教美術 三	
大正十四年	1925	蓮華―印度芸術における埃及の影響	仏教美術 三・四	3
大正十四年	1925	鎌倉の裸形弁才天女像	仏教美術 四	
大正十四年	1925	木喰上人の彫刻	仏教美術 四	
大正十四年	1925	如意輪観音像（奈良室生寺蔵）解説	仏教美術 四	
大正十四年	1925	ヤクシニ女神立像（カルカッタ博物館蔵）解説	仏教美術 四	3
大正十四年	1925	伎楽面（奈良東大寺蔵）解説	仏教美術 四	
大正十四年	1925	涅槃図（奈良新薬師寺蔵）解説	仏教美術 四	
大正十四年	1925	印度の絵画	美 一六―一〇・一一	
大正十四年	1925	藤原時代における経巻の意匠について	美 一七―二・三・四・五	
大正十四年	1925	薬師寺の吉祥天図と天平の絵画	仏教美術 五	3
大正十四年	1925	天平彫刻の概観	仏教美術 五	3
大正十四年	1925	十一面観音像（奈良聖林寺蔵）解説	仏教美術 五	
大正十四年	1925	執金剛神像（奈良東大寺法華堂蔵）解説	仏教美術 五	
大正十四年	1925	塔頭石仏浮彫（奈良塔頭の森）解説	仏教美術 五	
大正十四年	1925	銀壺（奈良東大寺蔵）解説	仏教美術 五	
大正十四年	1925	唐招提寺金堂 解説	仏教美術 五	
大正十五年	1926	法隆寺の壁画	美 一七―一一	2
大正十五年	1926	神咒寺如意輪観音像	美 一八―六	
大正十五年	1926	夫妻臥像（慶州総督府博物館分館蔵）	美 一八―一〇	
大正十五年	1926	弘仁若しくは貞観時代といふ称呼について	仏教美術 六	
大正十五年	1926	浄瑠璃寺の摺仏	仏教美術 六	
大正十五年	1926	高野山の赤不動	仏教美術 六	
大正十五年	1926	釈迦牟尼仏像（奈良室生寺蔵）解説	仏教美術 六	
大正十五年	1926	石彫刻仏像（慶州南山）解説	仏教美術 六	
大正十五年	1926	浄土変の形式	仏教美術 七	3
大正十五年	1926	湖北に残された幹漆仏	仏教美術 七	
大正十五年	1926	如意輪観音像（兵庫神咒寺蔵）解説	仏教美術 七	
大正十五年	1926	伎楽面（奈良東大寺蔵）解説	仏教美術 七	3
大正十五年	1926	橘夫人念持仏厨子―華上再生（奈良法隆寺蔵）解説	仏教美術 七	
大正十五年	1926	鳳凰堂内陣後壁浄土図（京都平等院蔵）解説	仏教美術 七	
大正十五年	1926	ガンダーラ彫刻（「東西古陶金石集」上 解説）	仏教美術 七	3
大正十五年	1926	我国における仏伝芸術―特に越前劔神社蔵八相涅槃図について―	仏教美術 八	
大正十五年	1926	室生寺の美術	仏教美術 八	
大正十五年	1926	釈迦牟尼仏像頭部（大阪中山定次郎氏蔵）解説	仏教美術 八	3
大正十五年	1926	仏降誕浮彫（大阪中山定次郎氏蔵）解説	仏教美術 八	
昭和元年	1926	我国における木彫の独立	仏教美術 九	
昭和元年	1926	筑紫の観世音寺	仏教美術 九	
昭和元年	1926	広目天像頭部（奈良東大寺戒壇院蔵）解説	仏教美術 九	
昭和元年	1926	菩薩三尊像―黃花石造解説	仏教美術 九	
昭和元年	1926	靈山浄土変―紺紙金銀泥経見返絵（岩手中尊寺蔵）解説	仏教美術 九	
昭和元年	1926	天平時代の絵画に関する一二の考察	国民史談 三一―三	
昭和二年	1927	我が国における仏像彫刻の手法について	絵更紗 六・七	
昭和二年	1927	明恵上人の画像について	日仏芸術 三一―九	

昭和二年	1927	扇面写経	仏教美術 一〇	4
昭和二年	1927	藤原彫刻の諸問題	仏教美術 一〇	
昭和二年	1927	聖徳太子童形像(奈良法隆寺蔵)解説	仏教美術 一〇	
昭和二年	1927	阿弥陀仏如来坐像(京都法界寺)解説	仏教美術 一〇	
昭和二年	1927	吉祥天女像(京都浄瑠璃寺蔵)解説	仏教美術 一〇	
昭和二年	1927	中尊人金色堂内部 解説	仏教美術 一〇	
昭和二年	1927	平等院鳳凰堂 解説	仏教美術 一〇	
昭和三年	1928	藤原時代の絵画における自然景の描写	仏教美術 一一	4
昭和三年	1928	中尊像の仏像	仏教美術 一一	
昭和三年	1928	千手観音立像(京都法性寺蔵)	仏教美術 一一	3
昭和三年	1928	弥勒菩薩像(守屋孝蔵氏蔵)解説	仏教美術 一一	3
昭和三年	1928	法隆寺の壁画 解説	仏教美術 一一	
昭和三年	1928	朝鮮の仏像彫刻	思想 八一	2
昭和三年	1928	正倉院の彩絵仏像幀について	歴史と地理 二三-五	3
昭和四年	1929	即成院二十五菩薩來迎凶像	仏教美術 一二	4
昭和四年	1929	神戸大童寺の菩薩像	仏教美術 一二	
昭和四年	1929	勸進芸術	仏教美術 一二	
昭和四年	1929	釈迦如来像(東京深大寺蔵)解説	仏教美術 一二	
昭和四年	1929	水月観音図(大阪山中商会蔵)解説	仏教美術 一二	3
昭和四年	1929	天平時代の彫刻(「世界美術全集」九)	平凡社	
昭和四年	1929	聖僧文殊像(奈良岡寺蔵)解説(「世界美術全集」九)	平凡社	3
昭和四年	1929	天寿国繡帳	仏教美術 一三	2
昭和四年	1929	玉虫厨子及びその絵画について	仏教美術 一三	2
昭和四年	1929	飛鳥時代の彫刻	仏教美術 一三	2
昭和四年	1929	御物四十八仏について	仏教美術 一三	2
昭和四年	1929	弥勒菩薩像(朝鮮総督府博物館蔵)解説	仏教美術 一三	
昭和四年	1929	弥勒菩薩像(東京帝室博物館蔵)解説	仏教美術 一三	
昭和四年	1929	菩薩像(山形立石寺蔵)解説	仏教美術 一三	
昭和四年	1929	菩薩像(東京帝室博物館蔵)解説	仏教美術 一三	
昭和四年	1929	釈迦三尊像(京都藤井善助氏蔵)解説	仏教美術 一三	
昭和四年	1929	仁王像陰刻(李王家博物館蔵)解説	仏教美術 一三	
昭和四年	1929	飛鳥時代美術史年表	仏教美術 一三	
昭和四年	1929	藤原末期における仏教美術と文学との結合について—特に源氏物語一品経と前山氏蔵法華経冊子とに就いて—	仏教美術 一四	4
昭和四年	1929	狩野光信の遺作	仏教美術 一四	6
昭和四年	1929	承平四年の銘ある仏像	仏教美術 一四	
昭和四年	1929	高雄の神護寺	仏教美術 一四	3
昭和四年	1929	菩薩像(滋賀石山寺像)解説	仏教美術 一四	2
昭和四年	1929	聖観音像(京都醍醐次蔵)解説	仏教美術 一四	3
昭和四年	1929	涅槃図(和歌山金剛峰寺蔵)解説	仏教美術 一四	
昭和四年	1929	六波羅蜜寺の彫刻	歴史と地理 二四-六	
昭和四年	1929	高野の仏画	史蹟と古美術 三-二	
昭和四年	1929	風景画を通して見たる徳川時代の四人の画家 上	JOCK近世文化史講座講演集二-三	
昭和四年	1929	風景画を通して見たる徳川時代の四人の画家 下	JOCK近世文化史講座講演集二-五	
昭和四年	1929	彼の画と人	美之國 五-一二	
昭和五年	1930	兜跋毘沙門天像の起源	仏教美術 一五	3
昭和五年	1930	裸形像の一例としての播州浄土寺の阿弥陀像	仏教美術 一五	
昭和五年	1930	毘沙門天及び両脇侍像(京都鞍馬寺蔵)解説	仏教美術 一五	3
昭和五年	1930	承久本北野天神絵巻について	史蹟と古美術 四-二	
昭和五年	1930	鎌倉彫刻における宋朝芸術の影響	仏教美術 一六	4
昭和五年	1930	高野山の聖衆來迎図に就いて	仏教美術 一六	4
昭和五年	1930	三井寺黄不動尊拝観記	仏教美術 一六	
昭和五年	1930	法菩提院の月光菩薩像	仏教美術 一六	3
昭和五年	1930	勝持寺の仏像	仏教美術 一六	3
昭和五年	1930	降魔図浮彫(中山商会旧蔵)解説	仏教美術 一六	
昭和五年	1930	多聞天像(奈良広隆寺蔵)解説	仏教美術 一六	
昭和五年	1930	過去現在因果経断片(安田善次郎氏蔵)解説	仏教美術 一六	
昭和五年	1930	梵天立像(京都寺崎新策氏蔵)解説	仏教美術 一六	
昭和五年	1930	薬師如来坐像(大阪興善寺蔵)解説	仏教美術 一六	
昭和五年	1930	觀世音菩薩半跏像(兵庫慶雲寺蔵)解説	仏教美術 一六	
昭和五年	1930	日本美術史(「国史講座」)	長野県東筑摩郡教育会西部支会並に同県上伊那郡教育	
昭和五年	1930	密教美術史上の東寺の講堂	仏教美術 一七	3
昭和五年	1930	出雲地方の仏像	仏教美術 一七	
昭和五年	1930	三尊仏断片(朝鮮総督府博物館蔵)解説	仏教美術 一七	
昭和五年	1930	十一面観音立像(東京帝室博物館蔵)解説	仏教美術 一七	
昭和五年	1930	四面石仏(京都今宮神社蔵)解説	仏教美術 一七	
昭和五年	1930	十一面観音立像(京都森清太郎氏蔵)解説	仏教美術 一七	
昭和五年	1930	阿弥陀三尊図脇侍像(和歌山蓮華三昧院蔵)解説	仏教美術 一七	
昭和六年	1931	明恵上人の画像とその筆者について	歴史と地理 二七-一	4
昭和六年	1931	枕草子の「木の端」	文芸道場 一〇	
昭和六年	1931	「本願寺聖人伝絵」解説	故澤村教授記念会	

昭和六年	1931	初期大和絵としての御物聖徳太子絵伝	仏教美術 一八	4
昭和六年	1931	運慶の没年に就いて	仏教美術 一八	4
昭和六年	1931	鳳凰堂扉絵色紙形の題字の筆者に就いて	仏教美術 一八	4
昭和六年	1931	鳳凰堂本尊阿弥陀像の作者に関する新史料	仏教美術 一八	4
昭和六年	1931	鳳凰堂本尊後壁画図の主題に就いて	仏教美術 一八	4
昭和六年	1931	中宮寺本尊と我国の半跏思惟像	仏教美術 一八	2
昭和六年	1931	土佐光吉とその源氏物語画帖	仏教美術 一八	7
昭和六年	1931	千手観音菩薩立像（京都月輪寺蔵）解説	仏教美術 一八	
昭和六年	1931	往生極楽院勢至菩薩像（京都三千院蔵）解説	仏教美術 一八	
昭和六年	1931	釈迦十大弟子像（京都大報恩寺蔵）解説	仏教美術 一八	
昭和六年	1931	慕婦絵（京都西本願寺蔵）解説	仏教美術 一八	
昭和六年	1931	園城寺の彫像	園城寺の研究（天台宗寺門派御遠忌事務局）	
昭和七年	1932	鳳凰堂の壁画	仏教美術 一九	
昭和七年	1932	狩野山楽の三十六歌仙絵	仏教美術 一九	6
昭和七年	1932	菩薩三尊像（京都後藤武氏蔵）解説	仏教美術 一九	3
昭和七年	1932	『日本美術史図録』	星野書店	
昭和八年	1933	信濃における仏像調査事業	日出芸林 四五	
昭和九年	1934	因幡堂の薬師像	日出芸林 五六	
昭和九年	1934	「桃山屏風画概観」	泰成閣	
昭和十年	1935	四天王寺に関する美術史上の諸問題	四天王寺	
昭和十一年	1936	城崎の温泉寺と香住の應挙寺	懷徳 一四	
昭和十一年	1936	南禅寺の扇面画	泰成閣	2
昭和十一年	1936	奈良仏教の美術	仏教考古学講座 八	
昭和十一年	1936	仏教美術史における源信	竜谷学報 三一七	
昭和十二年	1937	天平美術（「日本文化大系」三）	誠文堂	3
昭和十二年	1937	禅宗の美術	仏教考古講座	5
昭和十三年	1938	「美」を意味する日本語の展開	短歌研究 七一一・五	1
昭和十三年	1938	佐渡国分寺薬師像に就いて（「国分寺の研究」下巻）	考古学研究会	
昭和十三年	1938	日本の絵画における文芸性	創作 二六—三	
昭和十三年	1938	美術史より見たる源氏物語	文芸文化 一一—四	4
昭和十四年	1939	源氏物語絵巻について	創作 二七—一	
昭和十四年	1939	支那の美術と日本の美術	美術タイムス 四一	
昭和十四年	1939	伴大納言絵詞に就いて	史林 二四—二	4
昭和十四年	1939	源氏物語絵巻について	宝雲 二四	4
昭和十四年	1939	貞観時代の美術（「日本文化史大系」四）	誠文堂	3
昭和十四年	1939	法隆寺建築様式の年代について	考古学 一〇—九	2
昭和十四年	1939	三十三間堂	懷徳 一七	
昭和十四年	1939	日本の彫刻における素材の美術史的考察（「竜谷大学仏教史学論叢」）		3
昭和十五年	1940	日本彫刻における立体性の展開	日本諸学振興委員会研究報告 六	2
昭和十五年	1940	「日本美術史年表」	星野書店	
昭和十六年	1941	日本の仏像	美之園 一七—五	
昭和十六年	1941	一洋氏の大和絵	塔影 一七—五	
昭和十六年	1941	「大和を中心とする日本彫刻史」	近畿観光会	2
昭和十六年	1941	飛鳥白鳳の美術（「日本文化史大系」に）	誠文堂	2
昭和十六年	1941	美術史における鎌倉的なものの勃興	日本仏教史学 二	
昭和十八年	1943	日本の絵画における風景画の成立	日本美術 二—二	
昭和十八年	1943	「古美術見学」	星野書店	
昭和十八年	1943	徽宗筆桃鳩図（「続名品手帳 東洋美術論集」）	創芸社	5
昭和二十年	1945	宇治の鳳凰堂	日本美術 三—三	
昭和二十一年	1946	日本絵画における空間性の展開	座右宝 八・九	
昭和二十二年	1947	豫楽院筆花木真写に就いて——日本写実主義の黎明——	陽明 一	
昭和二十二年	1947	神護寺山水屏風	国華百粹 一	
昭和二十二年	1947	鳳凰堂扉絵來迎図	国華百粹 五	
昭和二十二年	1947	菊池契月	三彩 一二	
昭和二十二年	1947	岩佐又兵衛と浮世絵	文化人 一—五	
昭和二十二年	1947	「草」の芸術	学苑	1
昭和二十二年	1947	フェノロサの日本芸術観（講演）	フェノロサ顕彰講演会	
昭和二十三年	1948	現代における生活芸術としての生花	御室の友 一八	
昭和二十四年	1949	梅	梅 八	1
昭和二十四年	1949	室町時代の水墨画（座談会 福井利吉郎・水野清一・亀田孜・島田脩二）	仏教芸術 五	

昭和二十五	1950	「眼」の話	関学文学会報	
昭和二十五	1950	平安時代における花の鑑賞	華道 一二—八	
昭和二十五	1950	扇屋俵屋宗達	古美術 一一—二	6
昭和二十六	1951	藤原時代における花の鑑賞	華道 一三—四	
昭和二十六	1951	茶の湯の芸術性	関学茶道	
昭和二十六	1951	やすみしし考	芸林 二—四	
昭和二十六	1951	絵巻の成立	ミュージアム 六	
昭和二十七	1952	日本原初時代の美的精神	美術教育 五	1
昭和二十七	1952	推古時代の仏像	美術教育 六	2
昭和二十七	1952	浮世絵の線	墨美 一—三	
昭和二十七	1952	應挙の芸術	人文論考 三—二	
昭和二十七	1952	承久本北野天神縁起絵巻の詞書の筆者について	仏教芸術 一—六	4
昭和二十七	1952	江戸時代の人形彫刻（アルスグラフ特輯「日本の国宝」）		
昭和二十七	1952	東山時代の花鳥画	淡交 五—二	5
昭和二十八	1953	京都の彫刻（「京都の新国宝」）		
昭和二十八	1953	藤原時代の美	美術教育 一一	
昭和二十八	1953	源氏物語絵巻について	国語国文 二—三—八	
昭和二十八	1953	江戸時代の美	美術教育 一—五	
昭和二十九	1954	神護寺蔵伝隆信筆の画像についての疑	大和文華 一—三	4
昭和二十九	1954	法成寺	歴史の京都	
昭和二十九	1954	本阿弥光悦	淡交 七〇	
昭和二十九	1954	鎌倉時代の彫刻（「世界美術全集」一五）	平凡社	4
昭和二十九	1954	宗達の芸術	人文論究 四—六	6
昭和二十九	1954	光琳の生涯	茶道月報 五〇—六	6
昭和三十年	1955	鎌倉時代の絵巻	歴史の京都	
昭和三十年	1955	南禅寺方丈の襖絵	古美術 一	6
昭和三十年	1955	万葉集と造形芸術の様式的問題（「万葉集大成」一一）		
昭和三十年	1955	探幽の芸術	人文論究 六—一一	6
昭和三十年	1955	日本の静物画	法政 四—九	
昭和三十一	1956	落款の研究	若美津 一	1
昭和三十一	1956	紫式部日記絵巻の研究	人文論究 七—三	4
昭和三十二	1957	古本「近江御息所歌合」の書風	墨美 六—八	4
昭和三十三	1958	芸術としての人形	古美術	
昭和三十三	1958	「大徳寺」	朝日新聞社	5
昭和三十四	1959	光琳の芸術	日本史研究 四〇	6
昭和三十四	1959	北野天神縁起絵巻について（「日本絵巻物全集」八）	角川書店	
昭和三十四	1959	法相宗密事絵詞について	大和文華 三十	
昭和三十四年	1959	彦火々出見尊絵詞の研究	「関西学院大学文学部記念論文集」	
昭和三十四	1959	鳥獣戯画の作風	人文論究 一〇—二	
昭和三十四	1959	鳥獣戯画について（国史論集：創立五十年記念）	「京大読史会記念論文集」	
昭和三十五	1960	日本における名所の観念	真珠 三—六	
昭和三十六	1961	法然上人絵伝の作風	仏教芸術 四—六	
昭和三十六	1961	年中行事絵巻の絵巻的性格について	美学 四—五	
昭和三十六	1961	信貴山縁起絵巻の南都の作風	美学論究 一	4
昭和三十六	1961	宗達の墨絵	三彩 一—四—二	6
昭和三十七	1962	承安五節絵について	人文論究 一—二—四	
昭和三十七	1962	女装三蔵絵総説（「日本絵巻物全集」）	角川書店	
昭和三十七	1962	光琳と乾山の美術史上の位置	淡交	
昭和三十七	1962	真光寺本遊行縁起絵巻の作風	美学論究 二	
昭和三十八	1963	室生寺の仏像（「近畿日本叢書」一〇）	近畿日本鉄道	3
昭和三十八	1963	元和寛永期における幾何学的構図形式	美術史 五〇	6
昭和三十八	1963	日本における南画の勃興	美学論究 三	
昭和三十八	1963	「等伯画説考注」	和光出版社	5
昭和三十八	1963	竜安寺の石庭	美学 五—五	1
昭和三十九年	1964	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」	4
昭和三十九	1964	絵画史における京都（平安神宮文化講座「講演録」）	平安神宮	
昭和四十年	1965	禅の美術	華道 二—七—二	5
昭和四十年	1965	黙庵の白衣観音と雪舟の達磨	華道 二—七—三	5
昭和四十年	1965	曾我蛇足の山水画と花鳥画	華道 二—七—四	5
昭和四十年	1965	大和絵の伝統	日本美術工芸 三一—七—三	1

昭和四十年	1965	日本美術における女性像	解釈と鑑賞 三〇—一〇	1
昭和四十年	1965	日本芸術における萩	園芸新知識 二〇—一二	1
昭和四十年	1965	江戸前期の絵画（「日本文化史」六）	筑摩書房	6
昭和四十年	1965	「日本の花鳥画」解説	光琳社	1
昭和四十年	1965	日本美術の特徴（第四回関西私立大学教務研修会講演録）		
昭和四十一年	1966	信貴山縁起絵巻の絵巻としての構造	人文論究 一六—四	4
昭和四十一年	1966	相阿弥の芸術	美学論究 四	5
昭和四十一年	1966	親鸞聖人伝絵の研究（「日本絵巻物全集」二〇）	角川書店	
昭和四十一年	1966	ベルリン博物館蔵光悦色紙帖研究	光琳社	
昭和四十一年	1966	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	1
昭和四十二年	1967	周文様式の成立	大和文華 四六	5
昭和四十二年	1967	つくも茄子	武生郷友会誌	
昭和四十二年	1967	光悦短冊帖について	光琳社	6
昭和四十三年	1968	琳派工芸選集（共編）	光琳社	
昭和四十四年	1969	神戸桜ヶ丘出土銅鐸文様の美術史的考察	兵庫県文化財報告書 一	2
昭和四十四年	1969	聖徳太子伝絵の美術史的研究（奈良国立博物館編「聖徳太子伝絵」）	東京美術	
昭和四十四年	1969	日本美術史における女性美	Journal of JCCA Vol.5	
昭和四十四年	1969	延暦寺の紺紙銀字法華経見返絵について	大和文華 五〇	3
昭和四十四年	1969	海北友松の禅会図	茶道雑誌 三六—六	6
昭和四十四年	1969	「鳥獣戯画」解説	講談社	4
昭和四十五年	1970	日本美術の原初時代	仏教芸術 七五	
昭和四十五年	1970	柳橋水車図屏風（「日本の文様」二）	光琳社	5
昭和四十五年	1970	紙についての断想		
昭和四十五年	1970	宗達と水墨画（「東洋美術選書」月報八）	三彩社	
昭和四十六年	1971	小堀遠州の芸術——美術における個性の意味するもの——	芸術論究 一	6
昭和四十六年	1971	日本美術における墨	仏教芸術 七九	1
昭和四十六年	1971	日本美術史における花（「原色いけばな大系」一）		1
昭和四十六年	1971	日本美術史における扇（「日本の文様」四）	光琳社	
昭和四十七年	1972	唐草文様	日本美術工芸 四〇〇	3
昭和四十七年	1972	日本の彫刻	日本美術工芸 四〇一	1
昭和四十七年	1972	日本美術における中央と地方	月刊文化財 一〇二	
昭和四十七年	1972	「日本美術年表」	座右宝刊行会	
昭和四十七年	1972	日本美術の装飾性	日本美術工芸 四〇三	1
昭和四十七年	1972	日本美術史から見た高松塚壁画	読売新聞朝刊四・二	
昭和四十七年	1972	相阿弥筆柳鷺図	古美術 三六	5
昭和四十七年	1972	大徳寺の絵画	茶道雑誌 三六—四	
昭和四十七年	1972	日本美術の静物画	日本美術工芸 四〇四	1
昭和四十七年	1972	日本美術の文学性	日本美術工芸 四〇六	1
昭和四十七年	1972	日本絵画における水（「日本の文様」八）	光琳社	1
昭和四十七年	1972	「シンポジウム高松塚壁画古墳」（末永雅雄編）	創元社	
昭和四十七年	1972	芸術における真の意味	関西写真家連合協会会報	
昭和四十七年	1972	日本の風俗画	日本美術工芸 四〇八	1
昭和四十七年	1972	西行物語絵巻について	創作 五九—九	4
昭和四十七年	1972	ざくろ	聖心女子大小林分校同窓会	
昭和四十七年	1972	平家納経の襷紙絵	月刊文化財 一〇一	4
昭和四十七年	1972	曾我派と朝倉文化	古美術 三八	5
昭和四十七年	1972	宗達の様式	ミュージアム 二五九	6
昭和四十七年	1972	日本絵画の画面と構図	日本美術工芸 四一〇	1
昭和四十七年	1972	日本の風景画	日本美術工芸 四一一	1
昭和四十八年	1973	光悦の書風とその展開（一）序説	墨美 二二七	
昭和四十八年	1973	日本絵画における骨法用筆	日本美術工芸 四一三	1
昭和四十八年	1973	正倉院樹下美人図の源流	日本美術工芸 四一四	3
昭和四十八年	1973	光悦の書風とその展開（二）慶長時代	墨美 二二九	
昭和四十八年	1973	葡萄文様——西から東へ——（「日本の文様」一三）	光琳社	3
昭和四十八年	1973	日本美術史における浮世絵	日本美術工芸 四一六	
昭和四十八年	1973	法相華文様の源流と展開	日本美術工芸 四一八	3
昭和四十八年	1973	本阿弥光悦（鼎談 丸谷才一・山崎正和）	歴史と人物 八	
昭和四十八年	1973	光悦の書風とその展開（三）寛永時代	墨美 二三二	
昭和四十八年	1973	美術史より見たる花木真寫（近衛豫楽院御画「花木真寫」）	淡交社	6
昭和四十八年	1973	日本の宗教美術史（一）神道の美術	日本美術工芸 四二〇	1
昭和四十八年	1973	日本の宗教美術史（二）仏教の美術	日本美術工芸 四二一	1
昭和四十八年	1973	日本美術としての建築	日本美術工芸 四二二	1
昭和四十八年	1973	鉄斎の芸術（京都国立博物館編（鉄斎））	朝日新聞社	
昭和四十八年	1973	日本美術史の特質（講演要旨）	美術教育 一九八	
昭和四十九年	1974	日本の工芸	日本美術工芸 四一四・四	3
昭和四十九年	1974	銘の芸術性	淡交 二八—二	1
昭和四十九年	1974	日本の庭園様式	日本美術工芸 四二七	1
昭和四十九年	1974	国東半島の美術	自然と文化 一七	
昭和四十九年	1974	宗達とその周辺	日本美術工芸 四二八	6

昭和四十九	1974	日本の書の芸術	日本美術工芸 四二九・四	1
昭和四十九	1974	鎌倉時代絵巻の作風	日本美術工芸 四三三	4
昭和四十九	1974	絵巻の起承転結	博物館ニュース 三二九	
昭和四十九	1974	北野大茶湯の唐絵	茶道雑誌 三八一〇	6
昭和五十年	1975	『三井寺法明院』	観光資源保護財団報告書	
昭和五十年	1975	日本美術の絵画性	創作 六二一一	1
昭和五十年	1975	観光地におけるモニュメントの再検討	自然と文化	
昭和五十一	1976	芸術における人間像	創作 六三一一	1
昭和五十一	1976	対馬文化の意義（「厳原」）	観光資源保護財団報告書	
昭和五十一	1976	今尾景年の芸術（「今尾景年画譜」）	芸艸堂	
昭和五十一	1976	桂万葉集の芸術性（「御物桂万葉集」）	集英社	4
昭和五十一	1976	御物桂万葉集標紙の鞆岡—その高麗性について（「御物桂万葉集」）	集英社	3
昭和五十一	1976	俵屋宗達（「日本美術絵画全集」一四）	集英社	6
昭和五十一	1976	五島本光悦筆「新古今色紙帖」解説	光琳社	
昭和五十一	1976	美術史における貞観と藤原（朝日セミナー「平安・京都」）	朝日新聞社	4
昭和五十一	1976	ざくろ	きょうと 八四	
昭和五十一	1976	平家納経と宗達（対談 田中松一）	国華 九九三	
昭和五十一	1976	三十三間堂の二十八衆衆について	三十三間堂観音講座 一一	4
昭和五十一	1976	日本水墨画の成立	禅文化 八二	5
昭和五十一	1976	『日本美術の流れ』	思索社	
昭和五十一	1976	『大和絵の研究』	角川書店	
昭和五十二	1977	亦復一楽帖	創作 六四一一	
昭和五十二	1977	北野天神縁起絵巻（新修「日本絵巻物全集」九）	角川書店	
昭和五十二	1977	天神縁起の宗教性と絵画性（対談 辻佐保子/新修「日本絵巻物全集」月	角川書店	
昭和五十二	1977	会津の仏教美術（「恵日寺周辺」）	観光資源保護財団報告書	
昭和五十二	1977	日本の掛物	茶道雑誌 四一一六	1
昭和五十二	1977	絵画史における鎌倉・室町時代（文化財講座「日本の美術」二・絵画）	第一法規出版社	4 5
昭和五十二	1977	文化の波及性—ざくろ文化について	読売新聞夕刊八・一六	
昭和五十二	1977	高村光太郎の芸術—有機無機帖を中心として—	墨 八	
昭和五十二	1977	玄奘三蔵絵巻説（新修「日本絵巻物全集」一四）	角川書店	
昭和五十二	1977	霊鷲山と那蘭陀—印度紀行の一節（新修「日本絵巻物全集」月報一四）	角川書店	
昭和五十二	1977	光悦の芸術（畠山本宗達下絵光悦筆四季草花和歌巻）	講談社	6
昭和五十二	1977	初期の光悦	墨美 二七四	6
昭和五十二	1977	曾我蛇足（「福井の美術」）	福井県立美術館	
昭和五十三	1978	芥子—日本美術における	創作 六五一一	1
昭和五十三	1978	日本の絵巻	国語科通信 三七	1
昭和五十三	1978	伊勢新名所絵歌合と男衾三郎絵（「日本絵巻大成」一二）	中央公論社	
昭和五十三	1978	善信聖人伝絵（新修「日本絵巻物全集」二〇）	角川書店	
昭和五十三	1978	慕焔絵図版解説（「日本絵巻物全集」二〇）	角川書店	
昭和五十三	1978	栗田口絵師と大谷本願寺（新修「日本絵巻物全集」二〇）	角川書店	5
昭和五十三	1978	「日本美術史年表」増訂版	座右宝刊行会	
昭和五十三	1978	蒙古襲来絵詞雑考（「日本絵巻大成」一四）	中央公論社	
昭和五十三	1978	幸福の女神吉祥天（「薬師寺吉祥天女像」）	講談社	3
昭和五十三	1978	日本の扇面画（「芸艸堂」）		
昭和五十三	1978	源豊宗著作集「日本美術史論究」一—序説	思文閣出版	
昭和五十四	1979	地母神の系譜	創作 六六一一	3
昭和五十四	1979	神への文学の捧げもの（新修「日本絵巻物全集」二三）	角川書店	6
昭和五十四	1979	観音の信仰	園城寺 二七	
昭和五十四	1979	源豊宗著作集「日本美術史論究」五—室町	思文閣出版	
昭和五十四	1979	石山寺の時鳥文書（「大津市史」第二巻々報）		
昭和五十八	1980	源豊宗著作集「日本美術史論究」三—平安・貞観	思文閣出版	
昭和五十八	1980	相国寺藏等伯筆猿猴竹林図屏風	上京の史蹟	
昭和五十八	1980	等伯の松林図	創作 六七一一	6
昭和五十八	1980	仏寺に奉納された浮世絵の絵馬	塔の華 五七—二	6
昭和五十八	1980	鬼貫賛春卜画「四季草木画卷」について	いたみ 一〇	
昭和五十八	1980	石山寺の時鳥文書月曜会三十年記念誌		
昭和五十八	1980	菅田宗廟縁起絵について（新修「日本絵巻物全集」三〇）	角川書店	
昭和五十八	1980	絵巻の展開性（新修「日本絵巻物全集」月報三〇）	角川書店	4
昭和五十八	1980	曾我蛇足（「日本美術絵画全集」三）	集英社	
昭和五十八	1980	宝鏡寺の襖絵	上京の史蹟 一九	
昭和五十八	1980	源氏物語絵巻の詞書	出版ダイジェスト	
昭和五十六	1981	牧溪の柿	創作 六八一—	
昭和五十六	1981	日本美術における相国寺	上京の史蹟 二三	
昭和五十七	1982	言ひおぼせて何かある	創作 六九一一	
昭和五十七	1982	契月の構図と色と線と（京都近代美術館ニュース）	視る 一八二	
昭和五十七	1982	石崎光瑠		
昭和五十七	1982	北野神社の臺殿	上京の史蹟 二七	
昭和五十七	1982	美の源をさぐる	MOA美術 四	
昭和五十七	1982	源豊宗著作集「日本美術史論究」四—藤原・鎌倉	思文閣出版	

昭和五十七年	1982	洛西の風雅史（「洛西」）	京都西ライオンズクラブ結成二十年記念会	
昭和五十七	1982	日本の美術工芸と光琳	ザ・クラフト 二	6
昭和五十八	1983	上村松篁の芸術（「上村松篁回顧展」図録）	朝日新聞社	
昭和五十八	1983	The Temporal View of The World	New York Japanese Society	
昭和五十八	1983	日本美術における時間的世界観（日本美術の特質について）（講座）	美術手帳 五一七	
昭和五十九	1984	寛永時代の静物画	国華 一〇七一	6
昭和五十九	1984	法隆寺釈迦三尊像	オール関西 一	
昭和五十九	1984	美術史の中の武生	随想たけふ	
昭和五十九	1984	半跏思惟像の類にあてた指	京大関係病院長協議会会報	
昭和五十九	1984	日本美術の特質	MOA美術館 一一	
昭和五十九	1984	藤山本源氏物語絵屏風	ふるさと福井 六	
昭和五十九	1984	日本美術における秋草（「秋ノ意匠展」）	東京板橋美術館	
昭和五十九	1984	紙と絵画	からかみ（森田和紙）	
昭和五十九	1984	曾我派の芸術	福井の文化 五	
昭和五十九	1984	随想「時」	婦人の友 一〇	
昭和六十年	1985	松篁素描展に寄せて（「松篁素描展」図録）		
昭和六十年	1985	鉄斎展に寄せて（鉄斎展宣伝リーフレット）		
昭和六十年	1985	鉄斎の作風（富岡鉄斎誕生五十年記念展図録）	京都新聞社	
昭和六十年	1985	鷹峰以前の光悦	上京の史蹟 三九	
昭和六十一	1986	李朝の絵画	読売新聞夕刊五・一五	
昭和六十一	1986	日本美術史の花鳥画	日本美術工芸 五八〇	
昭和六十一	1986	三蹟（鼎談 小松茂美・山中裕）	墨	
昭和六十二	1987	源氏物語絵の詞書	墨 六	
昭和六十二	1987	金碧画における箔の大きさと年代	学叢 九	6
昭和六十二	1987	日本美術の非三次元性（講演要約）	ながれ 二四	
昭和六十二	1987	小林逸翁と逸翁美術館（絵画名品展図録）	逸翁美術館	
昭和六十二	1987	秋草（対談 清水好子）	明日の友	
昭和六十二	1987	日本美術の非三次元性（第三回美術講演会講演録）	鹿島美術財団	
昭和六十二	1987	近代日本画の女性像（描かれた女性たち展図録）	京都市社会教育振興財団	
昭和六十三	1988	徐熙—その人と評伝	淡交 四二—三	
昭和六十三	1988	日本の心・光（対談 堂本行次）	MOA美術館 二五	
昭和六十三	1988	絵画と水（講演録）	NIRA水研究委員会	
昭和六十三	1988	松屋の鷺の絵—不完全の美意識	日本美術工芸 六〇一	6
昭和六十三 年	1988	李朝陶磁における秋草手文	大阪市立東洋陶磁美術館友の会通信 一四	
平成元年	1989	上村淳之の芸術（「上村淳之画集」）	求龍堂	
平成元年	1989	岩佐勝以と幸若	日本美術工芸 六〇五	6
平成元年	1989	范寛の溪山行旅図と丹楓鳴鹿図について	出版ダイジェスト 一二八	
平成元年	1989	黄金の桃山時代（展覧図録）	サントリー美術館	
平成元年	1989	観音の原型	日本美術工芸 六一一	2
平成元年	1989	越前の幸若（「福井県史」一四・しおり）		
平成元年	1989	日本美術史の近世前期（講演要項）		
平成二年	1990	利休の芸術史的意義	毎日新聞	
平成二年	1990	本阿弥光悦の芸術（「本阿弥光悦展」図録）	大阪市立美術館	
平成二年	1990	書の芸術性	兵庫県書作家協会会報	
平成二年	1990	日本芸術史における利休	淡交 四四—九	
平成二年	1990	源豊宗著作集「日本美術史論究」六—桃山・元禄	思文閣出版	
平成二年	1990	利休と等伯	同門 二三〇	
平成二年	1990	松篁芸術の作風	求龍堂	
平成三年	1991	日本美術史の古代	日本美術工芸 六三三—六	2
平成三年	1991	「鉄斎筆録集成」に寄せて（「鉄斎筆録集成」一）	便利堂	
平成四年	1992	岩佐又兵衛の自画像	MOA美術館 四一	
平成四年	1992	京都府一女高創立時図画教師ウェットン夫人の作品	鴨沂会誌 一二九	
平成四年	1992	「小雨降る吉野」—わが記憶する最初の絵画	京都新聞九・二九	
平成四年	1992	今井清「美学論集」序文	やしま書房	
平成六年	1994	源豊宗著作集「日本美術論究」二—総説・古代	思文閣出版	
平成十一年	1999	応挙の芸術	京都新聞社	
平成十三年	2001	（未刊）源豊宗著作集「日本美術史論究」七—近代・雑纂	思文閣出版	