

哲学研究

第五百七十九号

近世日本絵画の熟成

——日本の美意識構築に見る室町期の思想の影響——

佐々木 丞平

はじめに

わが国には様々な高度なレベルを保持する伝統芸術、伝統文化の分野が存在する。では、「伝統的」とはどういうことであるのか。勿論ある一定の内容が長期間継続継承されているということは条件の一つといえるが、長期間続いているということだけで「伝統的」といえるわけでもない。「伝統的」といわれる分野には、必ずあるレベルでの完成形態が整っており、それを保持するためのシステムが構築されている。

こうしたことを踏まえながら、「伝統的」であるというのはどういうことであるのか、日本絵画史の分野で考察を進めてみたい。

まず我々が日本絵画に思うことは、線の美しさ、余白の美、流れ、等である。流派が数多く存在し、それぞれの描写構成も異なり、また、その流派の中に数多くの絵師が存在して、個々の作風の個性にも変化がある中で、それでも長い間に培われたわが国の特有性が日本絵画の中に存在している。

こうしたことは絵画だけにとどまるものではない。書道、茶道、華道、能等、これらのいわゆる「伝統的」と冠され

る領域では、個々の分野のみならず、全体的に共通する基盤となるものが存在しているのではないであらうか。

本論では、絵画史を論ずるに当たって、その他の伝統的芸術分野へも視線を送り、日本の「伝統的」といわれる領域レベルを構築したものに對し、その背景となる思想、システムにまで考察を進めてみたい。

近世日本絵画史の研究

私が主に研究対象としてきたのは、江戸中期、十八世紀の日本の絵画であるが、わが国において様々な描法が登場し、百花繚乱といえるこの時期の美術を考察するに当たって、解決しなければならぬ幾つかの問題があった。

絵画とは、言語に明確に置き換えられない美や、抽象的概念を表現するために発達した分野であるが、そのように言語にならないものを言語をもって考察し、明確化していくことに伴う困難さがまず存在する。

様々な人文系学問分野は、言語を以ってなされた思想、論考に對して、言語を以って更に考察を進めるということが可能であるのに対し、絵画、音楽、舞踊等、非言語的表現分野にあるものを説明していくには、どこかの時点で、非言語的領域を言語領域に置き換えるという作業が必要となる。

また、この非言語的領域から言語領域への移行が正確に行われることが重要な問題となってくる。

詩人が詩を書くに当たっては、自らの内在する思いを、言葉を表現の基本素材として表に押し出す、つまり表現するのに対して、画家は同じように自らの内なる思いを色や形といった視覚的素材で表出するわけで、それは画家にとっての言語であり、絵画表現とは言語に代わる表現形式の一種であると設定することができよう。

さて、我々は日常の表現手段を言語に頼っていることから、言語外表現の領域になると、果たして正確に把握できているのかどうか不確かに感じられることが多くなる。

しかし、音楽家がある演奏をするときは、ある曲を解釈し、自らの明確な狙いをもって表現しているわけで、音楽に

造詣の深い人ほど、その表現内容的に確に捉えることが可能となっている。

この夏、能を素材として、能の舞の所作など、抽象的な言語外表現がどこまで鑑賞者側に伝わるものであるのか、実験を試みてみたが、その伝達は、ある一定のレベルに達していて、特に能を理解している人にはかなり正確に伝わることが確認できた。

絵画史研究でも、具体的な描写解析と歴史的考察、思想的考察を合体させることによって、歴史的考察や背景となる思想史的考察、あるいは当時の社会や文化との関連の解明だけでなく、非言語表現領域そのものへと踏み込み、より深い解明が可能となることを目指すものである。

非言語表現領域の担う役割

先にあげたように、絵画の表現は、非言語表現領域の中にある。その表現内容が、言語化しにくいものであるからといって、制作の背景として明確な絵画思想がないということではない。制作者にとっての非言語表現は、言語に頼らない表現であるということの意味するだけで、その背景の思想や感性や表現目的は明確に存在する。

また、多くの鑑賞者がその絵の良さや、絵画の表出する抽象的内容に関し、自らの受容を明確に言語化できないのは、理解ができていないことを意味するのではなく、絵画の表現内容を鑑賞者も非言語領域で受け止めていて、自らの受容の詳細を言語化しにくいという問題が生じているに過ぎない。

認知と受容と理解という流れの中のどこかの部分で、それが言語で表現できる領域のレベルにまで達しても、ある抽象的概念を表現する確かな言語そのものが存在しない場合も多い。

例えば、身近にあるありふれた紙袋について、そのデザインの表現の説明を言語で試みてみると、「明度のやや高い、わずかに黄土味を帯びたマットなピンクの地色が、その中に四角い形で小さな面積を占める、地色よりも明度の低いセ

ルリアンブルー系の白濁した寒色を、本来のその色味の持つ大人しいニュアンスよりも、冷たく硬く見せ、穏やかな雰
囲気の中にアクセントを利かせる効果を生んでいる」というような長い表現を必要とする。

視覚的には極めて単純なものの説明でさえ簡単ではなく、同じ青でもセルリアンブルーという色味がウルトラマリン
という色味とどのように違うのか、知らない人に対しては、この説明でも用をなさない。

絵画とは、つまりは、言語で表しにくい分野、部分の表現手段であり、それであるからこそ絵画が存在する意義があ
るともいえるのである。

芸術における絵画の担う役割とは、そのあたりにあると行ってよいであろう。

日本美術史研究

日本の絵画史の中でも十八世紀に関心を持ったのは、それは過去の日本における美意識や美に対する概念と、近年の
我国の美に対する概念との橋渡しをする重要な時期ではないかと考えたことによる。

江戸時代で発展し展開した多くの絵画表現は、その起源が江戸時代にあると認識されるが、じつはその表現構成は、
先行する絵画に内在された要素をヒントに、そこから展開し、発展し、熟成されたものである。

絵画の表現は、いきなり無から完成されるものではない。絵画という文化的創造行為は、人間社会の中にあって熟達
するものであるので、必ずどこかの時点で先行する他者の作品や他の分野の美的表現から何らかの影響を受けている。

こうした流れを考えてみると、絵画史の流れは、個々の画家の範疇を越え、水の流れのような大きなうねりを伴いな
がら、時代と共に変化していくことが理解できる。個人作家研究は全体のうねりの中にあるし、また、大きな全体のう
ねりは個人作家のそれぞれを内包するものである。

各流派固有のスタイルを決定付ける描法

さてそれでは、近世日本絵画を見渡してみると、狩野派（図1）、土佐派（図2）、円山四条派（図3）、文人画派（図4）、琳派（図5）、奇想派（図6）、等々、数々の流派が存在するが、長い伝統を持つ流派内においては、作家の個性を超えた共通性を見出すことが出来る。

それは、第一に、スタイルの問題である。我々は作者名を見なくても、これは狩野派だ、この作品は琳派だ、と区別することが出来るが、それはひとえに描写の特性が、その流派内で一定であり続けることによる。

このように、その作品がどの流派に属するものであるか、明確に区分されるのは、その作品の作風、スタイルによるものであるが、では、そのスタイルは何によって規定されるのであろうか。

日本画の画材は古くよりほとんど変化していない上、流派によって画材が異なるということもない。描写に関しては、近世の日本の絵画は多様なヴァリエーションが生み出され、空間構成や量感表現にも巾が出てきてはいるが、しかしながら、西洋画のような極めて具体的に現実的な、リアルな三次元性は希薄である。

多くの作品は日本の風景や気象現象と適合する、やや曖昧な部分を含んだ、余白を生かした空間表現をとっている。奥への空間をイメージさせる部分は、モチーフを配置せず、余白として残し、この奥行き空間を感じさせるために、近景に明確なモチーフを配置するか（図7）、あるいは景物のポイントとなる特色あるもののみを描き、後は余白として残し、鑑賞者の想像に委ねるといふ無限定空間表現（図8）をとるかのいずれが多い。各流派とも、画面内の空間構成そのものでは、あまり大きな違いは生じてはこない。

こうした日本画としての大きなくくりの中では、各流派には際立った違いはないが、違いがどこにあるかと言えば、「画法」、「描法」、「構成」、つまりは筆使いと画面構成の差に行き着く。

写生的で均一な細線を主体とする土佐派（図9）、筆の腰の弾力を生かし、書法的な多様な変化を見せる狩野派（図

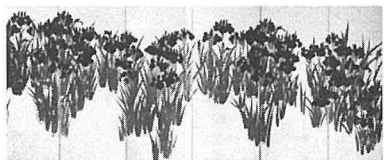


图5 燕子花图

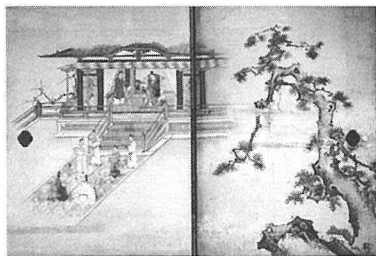


图1 帝鑑图



图6 寒山图

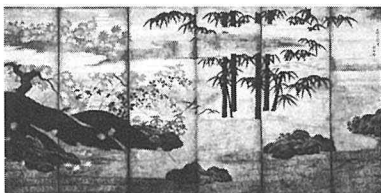


图2 四季花木图

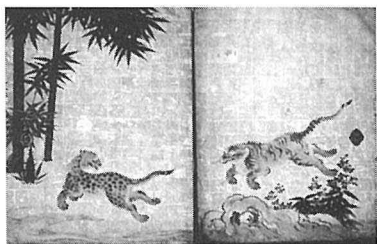


图7 竹に虎图

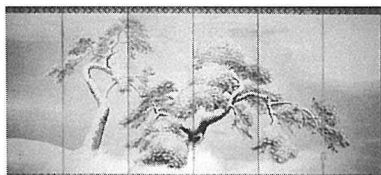


图3 雪松图

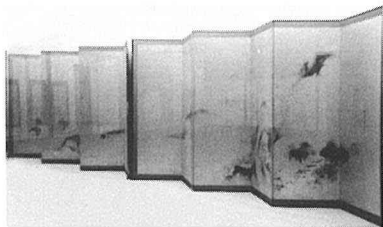


图8 泼墨山水图

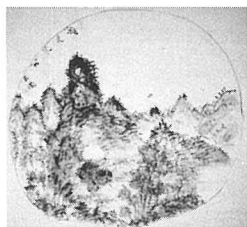


图4 秋色半分图



図9 源氏物語図屏風（部分）



図10 唐人物図襖（部分）



図11 雷神図屏風（部分）

10)、たっぷりとした墨で筆を滑らすように用いる琳派(図11)など、それぞれの流派に特徴的な筆捌きが存在するところが、まず各流派を規定している第一番目の要素といえよう。

描法を決定付ける絵画思想

ある流派、あるいはある絵師が、描く目的に即した表現を選ぶとき、それは特定の線質を選ぶことに繋がる。なぜならば、写生的な表現を目的とすれば、装飾的な味のある線質を選ぶことは出来ないし、当然、物の形に添った、明確で厳しい表現(図12)が必要となる。こうなると、選べる線質は、筆の腰の弾力を生かしながら、意のままに厳しく引ける細線となる。

反対に、精神性や装飾性などを重視した絵画面面を創作しようとするれば、筆の持ち味を生かした、擦れや筆圧の変化や抑揚を見せる線描(図13)を選択するであろう。



図12 花鳥図(部分)



図13 山紅於染図(部分)

つまり、ある表現、ある描写をその作家が選択するのは、その背景に、絵画をどのような方向付けにしたいかという、作者の絵画思想が大きく係わってくる。

このように見ていくと、ある作品の作風、スタイルは、それを構成する画材、空間構成などに大きな変化が無い場合、描写そのものに大きく決定付けられることが理解でき、更には、絵画を決定付けるある特定の描写を選定する原因としては、どのような表現をしたいかという、作者の絵画創作に対する方向性、思想が係わっていることも明確となる。

伝統流派における描法の継承

それでは、ある表現にもっとも的確である描写をどのように構築していくかであるが、全くの無から新たな完成形態を生み出したという作画例はほとんど無いといってよい。それが革新的な描写表現であっても、元となる発想や描写技術は、前者の作例を参考に行っている場合が多い。つまり、新しい表現とは、元型を継承した上でのアレンジである。

長い間、同一描法を継承してきた狩野派、土佐派のような流派を考えてみると、これらの流派にはそれを支える支持母体があり、例えば武家社会を中心とし、幕府を後ろ盾に持つ狩野派は、経済的基盤と地位的確立を得て、四〇〇年の長きに渡って君臨している。

また、十一世紀の春日絵所に始まって、朝廷、公家社会の支持を得て、幕末までの八〇〇年の伝統を持つ土佐派も、時には狩野家の家系と絡み合いながら、代々の継承を続けている。これらの長期間の継承は、先にあげた支持母体があ

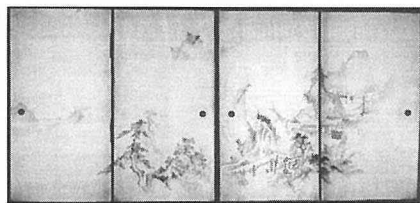


図15 大徳寺本坊方丈襖絵



図14 二条城二之丸御殿大広間

ったということが大きく作用し、特定の支持母体が長期間存在することが、その流派に特定の表現を保持させる一つの要因となる。

武家好みの作風とは、武家社会そのものが自らに厳しさを求め、また、自らの権力を他者に見せ付けるために絵画を機能させてきたので、当時の絵画の形式である障壁画の担う役割は、室内の空間にそうした武家の意識に合致した雰囲気醸し出し、清廉、幽玄と共に、権威、力の表現、他者への威圧、といった目的への比重が大きくなっていった(図14)。

こうしたことから、自らの雇い主が將軍や大名である狩野派の絵師たちにとっては、これらの武家社会における絵画の目的とその美意識に合致する作風、描写を抽出し、それを継続させることを第一義とせざるを得なくなる。

狩野派の絵師たちがある表現形式を好んだというよりは、お抱え絵師である彼らの立場からすれば、注文主である武家社会の嗜好を反映した作風を継続できるか否かが、お抱えであるための重大な問題であり、彼らの表現形式を方向付けていったのではなからうか。

また、朝廷や公家に支えられてきた土佐派にとっては、雅な気風に答えることが必要であり、両者とも長きにわたって、一定の作風を伝え続けていくためには、努力と工夫が必要であったと考えられる。

現在であっても、これらの伝統流派の作品を、一目でそれぞれの流派のものと判断できる

ことを考えれば、そこにはそれぞれの注文主の好みに合わせた表現とするための、厳然たる固定された基本描写と、ある一定範囲内に留められている特有表現の存在が認識できる。

それが何であるかと言えば、描法の基準となる筆法の「型」である。土佐派の写生的均一細線、狩野派の画格に合わせた豊かな線質の選定は、それぞれの流派を明確に特色付けるものである。

描法継承における「型」の役割

伝統流派の描写をよくよく観察すると、それらは幾つかのパターンに分類できることが分かる。土佐派のように、描写自体に巾が少なく、一つのイメージを継承しているという場合もあるが、狩野派のように、注文主の要望によって、時には城郭建築における豪華な金碧障壁画、時には御所の華麗で品格ある装飾、あるいは寺院の枯淡幽玄な襖絵（図15）、また更には幕府から各地へ送る軸装作品まで、実に巾の広い作域をこなさなくてはならなかった例もある。狩野派のような絵師集団にとっては、それぞれの作風のイメージに最もふさわしい画法を構築できたとき、次世代にその画法を確実に継承できる方法を生み出すことが重要となる。

そこに用いられたのが、描写毎にその特性を明確化した「型」である。この特徴的な「型」は、典型的なパターンとして、作画学習の粉本として継承されるだけでなく、これを基本とした一定範囲内でのアレンジの元型としても機能した。

古画描法に見る「型」

先月（平成十六年十月）、京都文化博物館において「近世京都の狩野派展」が開催されたが、そこに展示された幾つかの作品の松の表現を見てみたい。

まず十八世紀の狩野派の絵師、狩野永常の作品(図16)を見てみると、葉を一点を中心として放射状に丸く描き、それらを少し空間を持たせて配置する描法があるが、この表現は同じく十八世紀に活躍したと思われる狩野正栄の松の表現(図17)にも、また十七世紀後半の狩野派の画家、狩野探信の松(図18)にも同様の丸い形の表現が確認できる。

これらが、狩野派系脈における松の描法の一つの「型」であり、それはさかのぼれば十七世紀の初めに狩野探幽が棟梁として指揮した名古屋城上洛殿の松の表現(図19)にも確認できるし、さらには探幽の祖父である狩野永徳の十六世紀中ごろに描かれた聚光院の松図にも、また、永徳の祖父、狩野元信が十六世紀前半に大徳寺大仙院に描いた花鳥図(図20)にも見られ、さらにその先を見れば、十五世紀後半、狩野派の開祖である狩野正信の作品(図21)にも見られるものである。

松の描写はこれだけではなく、幾つものパターンがあるが、ぎっしりと密生した状態で枝を横から見た扇形状の表現を追ってみると、まず、十八世紀の狩野派の系脈にある鶴沢派の絵師、堀索道の作品(図22)では、松の茂みを横から見た扇形状の表現でまとめている。波型の輪郭の凸部に若い枝があつて、左右への松葉の表現が、地の緑青の緑の上に細線で描かれている。先ほどの葉を丸い茂みごとに点在させる表現とは対照的に、この描法では、松葉の茂みをマッスとして捉えて表現しているが、これも「型」である。

この表現は同展覧会の同じく十八世紀の狩野派の絵師、狩野永常の作品(図23)でも、同じく横から見た扇形状の松の表現として確認でき、更には同じく十八世紀、鶴沢派の石田幽汀の作品にも見ることができ。

さらには、探幽が指揮した二条城大広間の松の表現(図24)、あるいは永徳の作品(図25)にも追うことができる。前者の丸い形は、松の枝を上から見たときの葉の茂り方を表現しており、後者の扇面型は、松の枝を横から見てその茂りを表現したものであつて、共に、ある意味では、松を観察し、形態の、ある条件を写し取ったものといえる。

これらは、松というモチーフを描くに当たつての、それぞれのニュアンスを表現する、描写の一つの完成形態として、

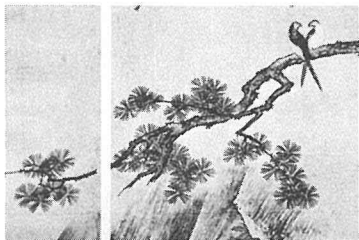


图 20 四季花鳥図襦 (部分)

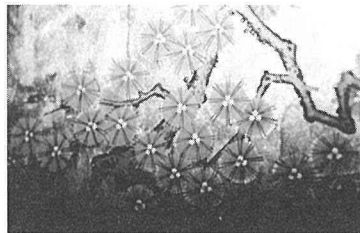


图 16 四季耕作図屏風 (部分)



图 21 山水人物図 (部分)

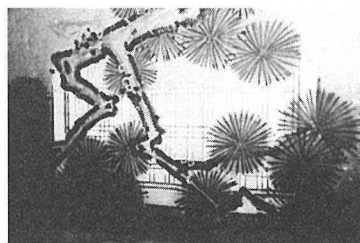


图 17 唐子遊図屏風 (部分)

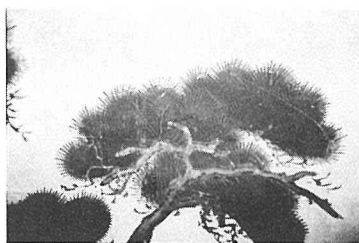


图 22 松図衝立 (部分)

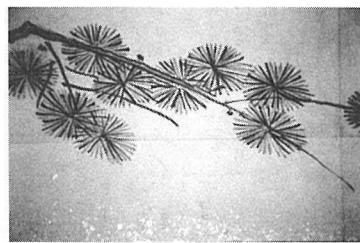


图 18 唐人人物図襦 (部分)

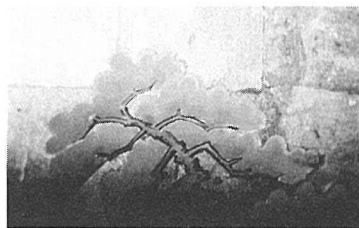


图 23 四季耕作図屏風 (部分)



图 19 名古屋城上洛殿襦 (部分)



図24 松鷹図(部分)



図25 松鷹図屏風(部分)

「型」を統括する画格の問題

更に、これらの「型」を統括するものとして、「画格の問題」がある。当時は城郭建築の謁見の間のような、公的で権力や格式を重んじる場と、例えば、寝室のような、極めて私的な空間との差は大きかった。各部屋が、ある目的、機能、格付けを持つとき、その部屋を構成する障壁画は、部屋の雰囲気を決付ける最も重要なものであっただけに、絵画も部屋の格付けに合わせた変化を余儀なくされた。

金地極彩色による雄大で豪華な作風は、極真体と呼ばれ、先の城郭建築の謁見の間などに使用されるほか、真体(図26)といわれるものは、岩絵の具など、高価な画材を使用した、丁寧な描写によるもので、フォーマルな場に使用された。また、公的な場ではあっても、肩肘を張る必要の無い、例えば事務的な仕事をする場、内輪の会合の部屋などには、行体(図27)といわれる、やや穏やかな描写が用いられ、更には、寝室のような私室や思索に耽る場としての寺院の方丈などには、簡略で精神性の高い草体表現(図28)が用いられた。

いわゆる「元型」として機能している。

後に続くものが、その「元型」の描写を受け継いで取り入れていくことで、これらは伝統的「型」となっていく。

こうした「型」は樹法などの表現のパターンだけでなく、筆遣い、筆法の線質のニュアンス、あるいは画格の設定など、実に様々な部分に存在している。

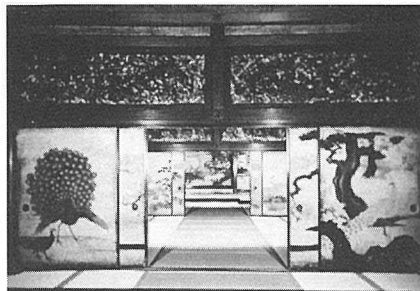


図 26 西本願寺白書院



図 27 西本願寺黒書院

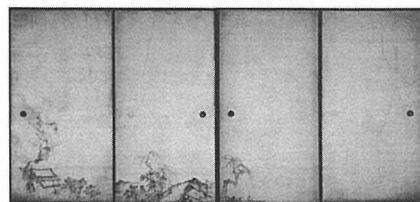


図 28 大徳寺本坊方丈

これらの真体、行体、草体という描写の区別、つまり画格の変化は、それぞれの筆法や画法がどの画格に属するかを規定する大元のルールでもあった。

実は様々な小さい「型」を統括し、イメージ付けるものは、この画格としてのルール、つまり大きな「型」であるといえるのである。

様々な種類の「型」の存在

更に細かく考察してみよう。狩野派の画論書に、十七世紀に狩野安信がまとめた『画道要訣』がある。これには図版を伴わず、文章のみで狩野派の画技の目指すべきものを論説している。

例えば、「画の六法」という絵画制作において目指すべき構成と、基本的でかつ重要な制作方法、学習方法をまと

めたものや、どのような絵がよい絵であるかという、狩野派における規定「神品」「妙品」「能品」、あるいはどのような絵が悪い絵であるかを論じた「版」「刻」「結」などについて記されている。

これらは、いわば考え方における「型」であって、この絵画思想が狩野派の絵画を形作っていくものである。目に見える形式である「型」と、目には見えないが表現形式を規定する思想である「型」との両者が狩野派に存在していたことが理解できる。

狩野派にはこの他に図版を伴う画論として、十八世紀前半、狩野派の系脈にある絵師、林守篤のまとめた『画筌』と、同じく十八世紀中頃、狩野派系の画家、大岡春卜がまとめた『画巧潜覧』等が存在する。



図29 大黒天



図30 福祿寿



図31 松



図32 松

『画筌』を見てみると、例えば七福神のそれぞれの着衣、風貌など、特定されたパターンとしての表現が記載されており、大黒天は俵の上に座り、大きな袋を持ち、手には小槌を持つ(図29)。あるいは、福祿寿は老人であり、長い頭頂部を持つ(図30)、等といったことが図版を伴って規定されている。それらは様々な描画に必要な情報と共にとまとめられており、その内容は和人物、漢人物、山水、鳥獸、草木等、広く絵に描かれるモチーフのすべてに渡



图 36 急波点



图 35 迟速点



图 34 闇斜点



图 33 錐画点



图 40 秃笔点



图 39 暗过点



图 38 正锋点



图 37 岫雲点



图 42 南路点



图 41 顯露店



図 45 釈迦図(部分)



図 44 帝鑑図襖(部分)



図 43 女英図(部分)

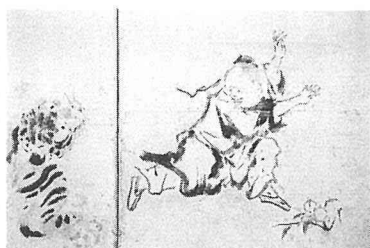


図 47 董奉図屏風(部分)



図 46 唐人物図襖(部分)

って整理されている。

樹法の項を見てみると、先ほど出てきた松の表現(図31、図32)がこの『画筌』においても確認できる。

次に『画巧潜覧』を見てみると、人物の描法を十のパターンに分けて掲載しているが、ここでは、写生的で均一な、素直で丁寧な描写から、筆線の味わいを生かした抵抗感のある表現、簡略な筆の勢いを生かした表現まで、異なるニュアンスの表現を規定している。

錐で石に刻み付けるかのような、均一で写生的な端正さを見せる「錐画点」(図33)、筆にリズムカルに加圧をかける描写で、硬い漢画風の雰囲気醸し出す「闇斜点」(図34)、一つの線描に筆を何度も止めて、形を確認するようにゆっくり描く「遅速点」(図35)、チリチリとした装飾的ともいえる表現を用いた「急波点」(図36)、更には衣の裾を雲海のように柔らかくくねらせた「岫雲点」(図37)、

写生的でありながら、素直な柔らかな均一線で表現した「正鋒点」(図38)、緩やかな筆圧の変化を見せる「暗過点」(図39)、穂先の磨耗した筆で、筆の毛の弾力に頼らず簡略に描いた「禿筆点」(図40)、直筆、側筆を織り交ぜた自由な筆遣いを見せる「頭露点」(図41)、更には用具そのものの選定にも自由性を見せる略体画である「南路点」(図42)といったヴァリエーションが見られる。

こうした様々な描写は、実際の作品からも確認されており、例えば狩野探幽という個人の作品を追ってみても作風は一定ではなく、女英図(図43)は「錐画点」、帝鑑図(図44)は「闊斜点」、釈迦図(図45)は「岫雲点」、唐人物図(図46)は「正鋒点」、董奉図(図47)は「南路点」というように、描法を使い分けている。「型」がどのように機能しているかをこのようなことから窺い知ることができよう。

「型」の機能

こうした様々な「型」の存在とその使用は、創作という自由性に根ざす表現行為からは逆行するものである。豊かな表現の自由な発展を阻害するものでありながら、なぜこのように「型」が発生し、受け入れられ、広められてきたのであろうか。それには何らかの理由があるはずである。

まず、描写に幾つもの「型」があることは、いちいちモチーフの表現を根底から考えなくてもよいというメリットがあると同時に、その描写表現が何派のものであるという独自性を明確にする点でも機能する。

現代では、画家個々人の個性表現、個別化が重視されるが、そのような発想の希薄であった当時してみれば、集団での制作であっても、襖面毎に作風が違ってしまったりすることなく、統一された画法での仕上がりとなり、注文時に完成時のおおよその絵の雰囲気の手想もつき、絵師の世代が変わっても、ほぼ均一な制作が期待できるなど、家元制度につながるものがあり、流派としての作風が大きく作用する時代にあつては、誠に「型」はうまく機能するものであつ

た。

現代で感じられる画家個人の才能の問題は、工房制であった当時にしてみれば、大きなものではなかったといえる。それよりは、集団としての制作の統一性が遥かに大きな問題であった。なぜならば、例えば城郭のような千面以上もある膨大な数の障壁画は、一個人が短期間に描けるものではなく、棟梁の描いた形に即して葉の一枚一枚の彩色をする画工に至るまで、大人数で秩序立てた制作工程と分業が必要となる。

このような時に、棟梁の方針を明確に最下位の画工にまで浸透させるには、共通認識としての画法の「型」は、うまく機能するものであったといえる。

「型」についての考察

さて、「型」について考えてみると、なにもそれは絵画画法に限るものではない。例えば華道、茶道、書道などには「型」が存在するし、柔道、剣道、などの武道においても同じことが言える。また、能や日本舞踊などにおいても「型」は認められる。このように見ていくと、日本の文化芸術の分野でいわゆる日本らしいものと言われる伝統的領域にあるものは、そのほとんどのものが「型」およびそれに準ずるものを保持していることに気付かされる。

つまり、「型」とは、我国では、いわゆる「道」の付くような体系化された様々な分野に存在していることが理解される。「道」とは、ある分野の目指すべき道筋を示したもので、理想的な目指すべきものへの道筋を秩序立てて体系化したものである。

先にあげたように、華道、茶道、書道、柔道、剣道の他に、絵画も当時は画道と呼ばれていたし、このほかにも「道」の付くものは多い。また、能や日本舞踊などのような「道」的な発展を遂げた分野も存在する。

これらの「道」の付く分野、および「道」的な発展を遂げた分野の中の「型」を考察してみると、「型」とはその分

野におけるある表現の最小単位の部分と、その最小単位を統合構成する、つまりその分野の表現形式を形作る背骨としての機能の部分の両方に見られる。

最小単位である「型」は把握しやすいもので、更にそれらを統合構成する「型」は、いわゆる表現のイメージを決定付けるパターンとしての役割を持つ。

例えば書道では、留め、払いなど、一つ一つの筆遣いが規定され「型」となっているが、それらの要素をどう構成するかという、より大きな単位での楷書、行書、草書等のパターンとしての「型」がある。

能舞であれば、指す、開く、といったような舞の最小単位の動きである「型」と、さらにはそれらを統合し、一つのイメージへと構成する、演目での配役によって規定される「型」とがある。後者は老人の舞か、若い女性や梅の精等の舞であるかといったようなことである。「型」は最小単位の動きに見られるのと同時に、そのイメージを決定付ける表現パターンとしても登場する。

同じようなことが茶道の手前の「型」でもいえるし、古画法の「型」においても確認できる。

「型」の生まれた時代

様々なわが国における伝統表現の「型」を追ってみると、その発生がいつであったかという問題は重要である。

江戸時代にはわが国のこれらの分野は大きな発展を遂げ、既に伝統を形成する歴史を持つに至っている。ではその発生がいつであったかとなると、茶道、華道、書道、連歌、能、絵画等が秩序立てられ、「道」としての系統化を達成し、その中に「型」が内包される形式を持つようになったのは室町時代、足利將軍の御世である。先に挙げた分野の発生の時期がこの時代に当たるとは、多くの研究者の論考で既に定説となるところである。

先の分野はいずれも後に日本の文化芸術を代表し、イメージ付けるものとなっているものであるが、それでは、なぜ

この時代がこれらの分野の発生、系統化に寄与することができたのか、なぜそれが廃れることなく伝統化していったのか、そこにこの動きを推進する大きなエネルギーとなるものがあつたはずである。

さて、こう考えてみると、数多くの分野に同時期に影響を与えることのできるもの一つは、まず時の為政者の問題がある。学問芸術を庇護する立場にあるか、戦を好むのみであるのかによつては、一国の当該分野は大きな影響を受けるはずである。

室町期の政治の中心はというと、当然足利將軍家である。初代將軍足利尊氏は、戦乱の世を経て、新たな政治を切り開くために室町幕府を開き、その幕政のための法令として「建武式目」を制定し、国の興廃は政の善悪によるとして、自己の立場とその決意を儒教概念によつて宣言している。

これは同時に、武將というものは、戦場においては戦略に富み戦う存在であるが、平時においては良き政治家でなければならぬことの宣言でもあつた。また、それまでは、文官と武官が相並び相助け合うべきことを説く形での文武両道であつたものが、一人のうちに兼ねられるべきものとしての「文武両道」が説かれるようになる。「文」は政治であると共に書物に親しむことを意味していた。文武兼備の武士たらんために、その精神的拠り所を仏典のみでなく経書に求めることも多くなつていき、以後、足利將軍家は儒教を保護する立場を堅持していった。

三代將軍足利義満は、北山に鹿苑寺金閣を造営し、宗教的發展と共に漢詩漢文学など中国の文化を取り入れる等、その真摯な好学の性格は様々な思想の摂取にも積極的であつた。

この義満の学術文化的志向は、その子、四代將軍義持、六代將軍義教、孫の八代將軍義政へと受け継がれていく。

この時点で既に武家社会に文化的基盤が確立され、武家社会の精神と公家社会の審美的な志向が相俟つて、秩序立てられた中にも豊かな美意識を内包した、両者の融合体としての文化が確立される。八代將軍義政の時代となると、文化は更に熟成し、高度な精神性をも含むものとなつていく。義政は東山に慈照寺銀閣を開き、幽玄な東山文化を確立する

が、単に庭園や建造物、絵画、華道といった視覚的に確認できる美意識だけでなく、その背景としての深い精神性、思想が大きな意味を持つようになっていた。

文化芸術の背景としての思想

足利時代を通観してみると、その背景にある学術基盤として、一つには中国からの影響が存在する。当時のわが国にしてみれば、大国中国の熟成された学術文化、芸術の有様は、その完成度の高さから強い憧憬の対象となるものであった。

中国からは天倫、一庵のような禅僧も渡来し、日本から禅僧が遣明船で明へ渡ることも積極的に試みられた時期で、わが国から明へ渡った禅僧には竺雲等連、桂庵玄樹、などがあり、明より様々な仏典、儒典を持ち帰っている。

そのような中には禅僧雪舟もいて、広く中国の絵画画法を習得し、わが国に持ち帰り、各地で普及に努めている。ところでこの時代におけるこれらの禅僧は、仏教（禪）と儒教を並列的に置いていた。渡明した禅僧らは押しなべて儒教をも熱心に研究しており、これは禅僧たちが、多くの儒教の經典を持ち帰っていることから理解される。禅僧は儒教の經典の方をむしろ重視する者が多かった程である。

禅僧らは儒学經典の講義を行い、あるいは仏典の講義に儒学を引いて調和を試みるといったことを盛んに行っていた。禅に身を置きながら、いわゆる儒僧と呼ばれる者が多かったように、儒教に関する高い教養を保持していたのである。

当時、わが国にもたらされた書物には、記録を見ても仏典のみならず、外典、特に、五經、朱子学といった儒教の經典が多かったところに特色がある。

また、京都五山における出版、いわゆる「五山版」においても、仏典のみならず、儒教の經典が盛んに刊行された。

「古文尚書孔子伝」「礼記鄭氏部」「春秋経伝集解」「論語集解」等の古注本の外、新注本の「大学章句」を始め、「四書

五經」等、儒教に関する多数の典籍が日本でも版行され、儒教の広がりを確認することができる。

室町時代の歴代の將軍は禪宗の高僧と深い関わりを持っていたが、京都五山を中心とする禪宗の寺院は、幕府の宗教的組織でもあり、また、禪僧は武將の精神上、知識上の教師でもあったのである。

初代將軍足利尊氏は禪僧、夢窓疎石に厚い帰依の心を寄せていたし、三代將軍義満は同じく五山の禪僧で、春屋妙葩、絶海中津、大岳周崇、義堂周信等、当時一流といわれ、儒教にも通じた人々を招請し、講義を聴き、教えを乞うたと言われている。

四代將軍義持、六代將軍義教は共に当時の第一線の禪僧、惟肖得巖に帰依して、八代將軍義政はその前半生において禪僧瑞溪周鳳、後半生においては横川景三に深く帰依している。こうした事實は、先にあげたように、時の為政者が禪のみならず、深く儒教の教えを受容していたことを意味するものである。

当時わが国に持ち来られた思想には、禪、儒教の他に道教があった。

道教とは、自然という大きな世界に対し、人間が同化し、そこに内包されることを良しとする思想で、いわば自然と人間の共存、融和というナチュラルリスト的発想によるものであるが、それに対し、儒教は人間の社会を秩序立て、まつこと政を中心とした整然と機能する組織を目指すもので、更に禪は人間という「個」の世界の精神を自身で統括し、深い境地を見出そうという思想である。

多くの知識人はこれらの思想を理解し、修得するためにエネルギーを費やしたが、文化芸術の発展とこのような思想の受容とが同時期であることは、文化芸術の発展の背景に、これらの思想の浸透が大きく関わっているということではないであろうか。

儒学の精神

儒学とは何かといえ、いわば「社会規範へと整理し、秩序立てる学問」である。荀子「儒効篇」では「道は天の道に非ず、地の道に非ず、人の道なる所以なり」とあり、儒学における「道」を人の「道」と規定している。

人間社会を秩序立った機能するものとするには、様々なルールの整備、知識の集積、またその継承、教育等を構築していかなければならない。何が善であり、何が悪であるか、人にとって集団が共存できるための方策とは何か、人体にとって益となるものは何で、毒となるものは何か、どこで何がいつ取れるのか、それはどのような天候でよく取れるようになるのか等々、宇宙万物に対し、人が知らなくてはならないことを整理整備する必要がある。

儒学は一種の整理学の体制を伴っていて、ある事物に対し、その本質を知るために、細かく解体し、一つ一つの要素を明確化し、更にはその個々の要素がどのようなルールで連結され統合されて元の形を形成するのか、といった点に対し、深い解明を試みるものである。

それは、ある事物を秩序立て、整理し、組織化するという方向性を持ち、一つの大きな組織が細部に至るまで、正確に連結され、機能することを目指す思想でもある。

当時のわが国は、幕府主導で、武家を中心とした社会をまず秩序立てることによって、将軍が全体を掌握し、統治できる国家を目指していたわけで、この儒教的思想は將軍家にとって、正に都合のよい、浸透させるべき思想であったはずである。

伝統芸術の背景

細部それぞれが機能し、連なり統合されることで一つの形が築き上げられるという、この儒学思想は、実は先にあげたわが国の、伝統的文化芸術の構成法と、きわめて相通するものである。

「型」の一つ一つの要素が機能し、連なり、統合されることで、これらの分野は完成されている。様々な小さい「型」を秩序立てるものとしての更に大きな単位での「型」と、それらの「型」を機能させるための思想さえいくつかの「型」となって確立され継承されている。

例としてあげれば、能舞の「指す」「開く」という最小単位の所作は、儒学的に考えれば細部の構成要素であり、舞としてのイメージを決定付ける更に大きな演目としての「型」があり、能の美意識を決定付ける思想にも世阿弥の花伝書のような、それを方向付け示唆する「型」が存在する、という具合である。

このように見てくると、当時の儒、仏、道という三つの思想の中でも特に儒学はわが国の芸術形成に大きな影響を及ぼしていたのではないかと考えられる。

儒学は儒教ともいうように、学問であるのと同時に一つの精神的志向を決定付け導くものであって、その教えは単に頭で理解される学術的なものに止まるのではなく、人々の精神に浸透し、影響を与えるものとして深く広く長くわが国の文化、精神活動、芸術に作用してきた。

礼節を重んじる儒学では、子は親を敬い、弟子は師を慕い、民は君主に仕えるという、ある意味では文化芸術を継承する家元制度へも繋がる根強い思想を育んだとも言えよう。儒学の目的の一つが物事を整理分類することによって、正しく良きものを後者に伝えていこうとする継承、教育であって、これは伝統を形成する上に教育理念としてきわめて有効に機能したと考えられる。

わが国は教育に極めて熱心な国民性を持ち、先者を敬うという礼節を尊ぶ習慣も根付き易い。芸術の分野で、創造性を阻害するかのようと思われる「型」の登場とその継承が、武家社会をクライアントに持つ伝統流派、狩野派に根付いたのは、狩野派が武家好みの作風を守り続け、親から子へと、代々その描法を受け継いでいくことで、狩野家としての生業を成立させることができたためで、こうした継承と教育に関して、「型」はまさしく、正しく機能していたといえ

るであらう。

それはまた、規範を第一義とする武家社会の思想との一致を見るものでもあった。

「型」を成立させるために、物事を細部まで分解し、一つ一つの要素を確認するという作業は、一方では無駄を省き、洗練された美へと芸術活動を誘うものでもあったといえよう。

「型」はある良きものを後者へと継承していくシステムとして機能すると同時に、先にあげたように、広がりすぎると創造性の阻害、形骸化という問題を生じさせるため、このマイナス面への認識の方が先行してしまいがちである。しかしながら、ある完成した形式を何百年という時を超えて継承していくには、基盤となる「型」の存在は重要である。

総合的な意味での「型」同士の構築が「道」化され、系統立てられるところにわが国の伝統分野の高いレベルが確立されてきた。

室町期のこのような、儒教的思想と、それを背景とする「型」の登場、「道」化され系統立てられたシステムは、技術、構成、精神、全ての面を統括し、その後の時代の、日本の美意識構築、伝統分野の熟成にも大きな影響を与えているのではないであらうか。

図版説明

- 図1 帝鑑図 名古屋城上洛殿一之間 狩野探幽筆 名古屋城管理事務所蔵
- 図2 四季花木図 出光美術館蔵
- 図3 雪松図 円山応挙筆 三井文庫蔵
- 図4 秋色半分図 浦上玉堂筆
- 図5 燕子花図 尾形光琳筆 根津美術館蔵
- 図6 寒山図 曾我蕭白筆 興聖寺蔵
- 図7 竹に虎図 狩野探幽筆 南禅寺蔵
- 図8 潑墨山水図 鶴沢探山筆 千葉市美術館蔵
- 図9 源氏物語図屏風(部分) 土佐光起筆 東京国立博物館蔵
- 図10 唐人物図襖(部分) 狩野派(探信) 実相院蔵
- 図11 雷神図屏風(部分) 俵屋宗達筆 建仁寺蔵

- | | | | |
|-----|-----------------------------------|-----|---|
| 図12 | 花鳥図(部分) 円山応挙筆 大英博物館蔵 | 図30 | 福祿寿 林守篤『画筌』 |
| 図13 | 山紅於染図(部分) 浦上玉堂筆 個人蔵 | 図31 | 松 林守篤『画筌』 |
| 図14 | 二条城二之丸御殿大広間 狩野探幽筆 元離宮二条城蔵 | 図32 | 松 林守篤『画筌』 |
| 蔵 | | 図33 | 錐画点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図15 | 大徳寺本坊方丈襖絵 狩野探幽筆 大徳寺蔵 | 図34 | 闊斜点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図16 | 四季耕作図屏風(部分) 狩野永常筆 相国寺蔵 | 図35 | 遅速点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図17 | 唐子遊び図屏風(部分) 狩野正栄筆 聖護院蔵 | 図36 | 急波点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図18 | 唐人物図襖(部分) 狩野派(探信) 実相院蔵 | 図37 | 岫雲点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図19 | 名古屋城上洛殿襖(部分) 狩野探幽筆 名古屋城管
理事務所蔵 | 図38 | 正鋒点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図20 | 四季花鳥図襖(部分) 狩野元信筆 大仙院蔵 | 図39 | 暗過点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図21 | 山水人物図(部分) 狩野正信筆 個人蔵 | 図40 | 秃筆点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図22 | 松図衝立(部分) 堀索道筆 個人蔵 | 図41 | 顕露店 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図23 | 四季耕作図屏風(部分) 狩野永常筆 相国寺蔵 | 図42 | 南路点 大岡春朴『画巧潜覧』 |
| 図24 | 松鷹図(部分) 狩野探幽筆 元離宮二条城蔵 | 図43 | 女英図(部分) 狩野探幽筆 個人蔵 |
| 図25 | 松鷹図屏風(部分) 伝狩野永徳筆 東京芸術大学蔵 | 図44 | 帝鑑図襖(部分) 名古屋城上洛殿上段之間 狩野探幽
筆 名古屋城管理事務所蔵 |
| 図26 | 西本願寺白書院 西本願寺蔵 | 図45 | 积廻図(部分) 狩野探幽筆 個人蔵 |
| 図27 | 西本願寺黒書院 狩野探幽筆 西本願寺蔵 | 図46 | 唐人物図襖(部分) 狩野派(探信) 実相院蔵 |
| 図28 | 大徳寺本坊方丈 狩野探幽筆 大徳寺本坊蔵 | 図47 | 董奉図屏風(部分) 鹿苑寺蔵 |
| 図29 | 大黒天 林守篤『画筌』 | | |

・本論は、平成十六年十一月三日に開催された京都哲学会での講演内容である。

・本研究の描法解析的考察は佐々木正子(京都造形芸術大学)が担当した。

- ・本研究は三菱財団学術研究助成による研究課題「日本絵画技法の発生と展開の系統化」の研究成果の一端である。
- ・本論中の挿図に関しては、既刊の図録等からの複写を使用させて頂いた。いちいちお断りをしなかったが、各作品の所蔵者に対し、記して謝意を表する次第である。

(筆者 ささき・じょうへい 京都大学大学院文学研究科教授／美学美術史学)

THE OUTLINES OF THE MAIN ARTICLES IN THIS ISSUE

The Maturation of Japanese Painting in the Early Modern Period The Influence of Muromachi-period Thought in the Construction of the Aesthetic Sensibility of Japan

by

Johei SASAKI

Professor of Aesthetics & Art History
Graduate School of Letters
Kyoto University

When we consider Japanese painting traditions, we can see their epitome in the Tosa and Kano schools. This way of thinking about painting and painting methods was transmitted over a long period and matured gradually. This occurred in the following manner.

The social structure of samurai and court society was the supportive basis for painters. Painters developed distinctive means of expression that would reveal at a glance their stylistic allegiance to particular schools of painting in order to produce the fusion of purpose, taste and aesthetics so desired by their patrons. This became an “archetype” that was the criterion for painting method.

This “archetype” of the completed form of painting method was adopted by later painters and matured into the traditional “model.” And this “model” is assumed to exist in the brush technique, nuances of brushwork, and the formation of the character of the painting. This “model” exists as form visible to the eye and, furthermore, as an invisible “model” consisting of the ideas that prescribe the expressive form that determines the character and refinement of the painting.

Namely, there exists a “model” that regulates each of the minimum required features and a “model” whose role is to determine the pattern of the composition and the overall expressive image. This double-layered structure of the “model” sets up an ordered approach to the expression of the desired ideals, which is an important constituent of the inner structure of the systematized “Do,” or Way.

Painting (gado), calligraphy (shodo), tea ceremony (sado), flower arrangement (kado) all connote the relation between the “model” and “Do,” the Way.

Although it was in the Muromachi period that the “model” was connected to the “Do,” or Way, why was it in this time period that this relationship emerged? The background of this development was the Confucian way of thinking employed by the Ashikaga Shoguns in establishing the country that resulted in the protection of Confucianism. Confucianism can be called the learning that orders the organization of social norms. To structure a workable human society, various rules must be organized, knowledge accumulated, and methods of inheritance and education must be established. The use of Confucianism for the fundamental ideals to order society was crucial to the Ashikaga Shogun’s aspiration to establish the Muromachi shogunate. That Confucian thought formed the nucleus of the political ideals of that age is connected to the structure of traditional art and culture.

In this paper, I have discussed the problem of the “model” in the painting of early modern Japan, and related how the Confucianism that flourished in the Muromachi period was deeply connected to the construction of the aesthetic sense that visibly links the traditional arts of Japan.

Communication and Ethics I

by

Masahiko MIZUTANI

Associate Professor of Ethics

Graduate School of Letters

Kyoto University

As a propaedeutic study of ‘Communication Ethics’, this paper is the first part of attempts to review communicative phenomena in a comprehensive way from philosophical standpoints. While the concept of communication has been so prevalent that it might well be called a buzzword, it is hard to say that philosophy or ethics has succeeded in providing any adequate explanation of the notion from the ground up. Discourse Ethics of Harbermas was a landmark attempt to explain communicative phenomena on the basis of the ideal of “good communication” that is to be taken in advance. Nevertheless, it tried to move on to the topic of ethics in such haste that it seemed to have a certain biased view toward everyday communication. Looking at the history of Western ethics reminds us of Plato’s