

日本美術の素性

河野 元昭

The Characteristics of Japanese Art

KONO Motoaki

Summery

One can find the source of the beauty of Japanese art in its simplicity. I have attempted to think through the reasons for this first in terms of materials and format, and next in terms of the content of the simplicity, dividing it into five categories, those of intuitive, internal, decorative, poetic, and humorous. In one word, the special characteristic of Japanese painting is simplicity. If compared with the Chinese painting from which it originated, this can be seen quite clearly. However, this type of simplicity in Japanese art had the disadvantage of making the overpowering monumentality of the tradition weak. The Meiji novelist Futabatei Shimei stated that the “Yamato spirit” was pure, but was flawed in that it hated thoroughness, a characteristic of art, but also of clothing technique, academia, literature, the performing arts, music, religion, and so forth, a characteristic that defines Japanese culture as a whole. One cannot overlook the fact that in these cases, it is not just concision and purity, but the desire to make complex things appear simple. In the future I would like to consider the problem of why Japanese culture as a whole can be characterized by simplicity. When doing so, a hint is provided by the distinguished modern writer Shimazaki Toson, who speculated that the reason why a very simple poetic form developed in Japan was that in the hearts and minds of the Japanese, the lived and felt experiences are in fact quite complex.

Key Word

Japanese art, Simplicity, Materials, Five categories, Chinese art

[要約]

日本美術の美しさはシンプリシティーに求めることができる。まず初めに、その理由を材質と形式の点から考え、次にシンプリシティーの内容について、直観的、心象的、装飾的、詩歌的、諧謔的の五つに分けて論じたわけである。日本絵画の特質は、一言でいってシンプリシティーである。そのもとになった中国絵画と比較することによって、はっきりと理解することができる。しかし、このような日本美術のシンプリシティーは、同時に圧倒的迫力やモニュメンタリティーに弱いという欠点を生むこともないではなかった。明治時代の小説家

二葉亭四迷が、日本人の大和魂というものは純粹であるけれども、徹底性を嫌うという欠点をも生んだと指摘していることは、きわめて興味深く感じられる。ところで、実をいうと、シンプリシティーは美術だけの特質ではなく、衣食住をはじめ技術・学問・文学・芸能・音楽・宗教など、日本文化全般にわたる特徴でもあるといつてよいであろう。これらの場合も、単に簡潔純粹というだけではなく、複雑なものをそのように見せる意識が働いていたことを見逃してはならない。それでは、なぜ日本文化全体がシンプリシティーによって特徴づけられるのか、今後はこの問題を考えてみたいと思っている。その際ヒントになりそうなのは、近代の文豪島崎藤村が、日本に和歌や俳句の如く、ごく単純な詩形が発達してきた理由は、われらの心に経験することがあまりに複雑であるからではないかと指摘している点かもしれない。

キーワード

日本美術、シンプリシティー、簡潔性、材質、カテゴリー、中国美術

はじめに

ちょうど十一年前、一九九九年の春二月から三月にかけ、東京国立博物館でフランスのルーブル美術館が所蔵するウジェーヌ・ドラクロワの「民衆を導く自由の女神」が特別展示された。フランス・ロマン主義絵画を代表する画家ドラクロワは、一八三〇年に起こった七月革命をテーマに求めて、この作品を制作した。自由を象徴する女神が力強くフランス国旗を掲げ、それに導かれてブルボン王朝の反動政治に異を唱えるブルジョア市民が立ち上がった様子が、横三メートルを越える大きな画面に、堂々たるモニュメンタリティーをもって描き出されている。これは「日本におけるフランス年」を機に行なわれたものであるが、東京国立博物館では、同時に「十九世紀前半の日本絵画」という特別展が開かれた。ドラクロワが「民衆を導く自由の女神」を制作したころ、日本の絵画はどのような様相を見せていたかを示そうとするものであった。狩野派、写生派、洋風画、琳派、文人画、浮世絵など、百花繚乱ともいふべき江戸絵画の最後を飾る時代に焦点を当てたもので、厳選された作品による大変すぐれた展示だった。

その中に、浮世絵師溪斎英泉の有名なシリーズ「美人東海道」の「大磯駅」があった。私がこの作品に目を止めたのは、たまたま「民衆を導く自由の女神」と同じく上半身裸の女性を描いているという偶然の一致によったに過ぎないのだが、両者の比較からも日本美術の特質ははっきりとわかるような気がした。英泉描くところの美人には、陰影法が施されていない。輪郭線だけによって表わされている。英泉画の背景は、東海道五十三次の大磯の景となっているのだが、美人のいる空間とは、紫色の吹きぼかしを使った源氏雲で区切られていて、ドラクロワのような画面の前から後ろへの統一的な空間というものとは存在しない。表現の方法が簡潔で明快である。これを単純というと何か価値が低いように聞こえるが、私はこのような日本美術の特徴を、シンプリシティーという言葉によって象徴させたいのである。英泉

画にはタイトルのほか、月昇斎という人による次のような俳句が書き込まれている。

濡色に曙寒し若葉山

美しいうおいのある若葉に包まれた初夏の山も、夜明けのころはまだ寒いものだなあと
いった意味である。ここには文学と大変密接な関係に結ばれている日本絵画の特徴がうかが
われるのである。

1. 中国絵画との比較

1.1. 溪斎英泉と費丹旭

日本の絵画は中国の絵画から圧倒的な影響を受けてきた。この点については、あとでまた
述べることにしたいのだが、やはりここで十九世紀の中国で描かれた美人画を提示して、ド
ラクロアや英泉の作品と比較しなければならないであろう。しかしながら私は、上半身はだ
かの女性を描いたこの時代の中国画を知らない。やむを得ず取り上げるのは、費丹旭の筆に
なる「美人図」である。

これはかつて日本の個人コレクションにあり、東京国立博物館に寄託されていた作品であ
る。現在の所在は知らないが、費丹旭の作品の中では、もっともすぐれたものと考えられて
いる。次のような『桐陰論画』の批評をよく体現する優品だといってよいであろう。

香艷の中、更に妍雅の致ゆたかなり。一樹一石、未だ深く古法に入る能わずといえ
ども、しかも一種瀟灑の致頗る自然を極む。

年記によって道光十七年（一八三七）の作、つまり先のドラクロアや英泉の作品と同じく
十九世紀前半の制作にかかることが分る。かつて私の恩師である米澤嘉圃先生が『國華』七
〇一号に紹介された作品で、学生時代、レポートを書くために先生の解説を一生懸命読んだ
ことを思い出す。

これを英泉画に比べた場合、統一的空間が存在することが明らかだ。ある文化的伝統を知
っている場合のみ理解される、源氏雲のような画面の区画はどこにもない。手前の石から美
人へ、さらに垣根、樹木から背景へ、連続する空間がしっかりと確認できる。しかも石や美
人の衣裳、木の幹には陰影が施されていて、そのボリュームを感じ取ることができる。もっ
とも美人の衣裳にみられる陰影表現などは、明末の曾鯨に始まる西洋絵画摂取の影響と考え
られるのだが、この問題は別に考えるべきであって、ここではその指摘だけに止めたい。い
ずれにせよ、先の英泉画と比較して、より一層現実に近い表現となっている。英泉は現実の
空間や人間を、あくまで二次元上に単純化して表現しているといってもよいであろう。

もちろん木版画と、筆による描写という表現技法の違いを考慮しなければならない。筆に

よる描写は、浮世絵でいえば肉筆画ということになるのだが、浮世絵においても版画と肉筆画ではずいぶんと異なっている場合が多い。版画においては、技術上の制約によって、単純化が起りやすいのである。しかしそれを考慮しても、英泉の作品において単純化が進んでいることは疑いないであろう。もしどうしても技術的な違いが気にかかるなら、英泉の肉筆美人図を選べば問題は解決する。英泉の肉筆美人図と比較した場合も、明らかに費丹旭より英泉の方が単純なのである。つまり空間や量感が捨象されているのである。しかもこの時代の浮世絵に西欧絵画の影響があることは明らかだから、この点は費丹旭の場合と同じである。そのことを認識した上で比較すれば、とくに西欧絵画の影響を関数として組み込まなくてもよいことになる。

1.2. 日本と中国における複製芸術

そもそも日本絵画史において、浮世絵版画がきわめて重要な位置を占めていること自体、シンプリシティーへの強い志向を物語っている。浮世絵版画を除外した日本美術史や日本絵画史など、考えることができないであろう。例えば最近出版され、洛陽の紙価を高めた日本美術史の著作に、辻惟雄氏が一人で書き通した『日本美術の流れ』（東京大学出版会）がある。このすぐれた日本美術史通史においても、浮世絵はきわめて重要な扱いを受けている。あるいは、現在私が勤めている尚美学園大学大学院で、教科書のように使っている書物に、赤井達郎氏らが編集した『資料日本美術史』（京都松柏社）がある。ここにおいても、浮世絵および浮世絵師に関する資料がたくさん採用されている。

一方、中国ではどうだろうか。中国絵画史の通史としては、第一に俞劍華氏の『中国絵画史』が挙げられるが、蘇州版画や年画のことはまったく触れられていない。現在は事情も異なっているのかもしれないが、日本美術史においては浮世絵が古くから重視されてきた。近年のことだけではない。例えば一九〇〇年パリ万国博覧会に際して編集された『稿本 日本帝国美術略史』においても、浮世絵に多くのページが割かれている。つまり日本美術史においては、版画という技法によるシンプリシティーの強い絵画が大きな位置を占めており、またそれが重視されてきたのである。

だからこそ、中国の人も浮世絵に対し、強い関心をもっているのであろう。一九八九年、私は北京日本学術研究センターの講師を務めていた。そのとき北京中央工芸美術学院から日本美術史の講演を依頼された。どういう内容がよいかと尋ねると、言下に浮世絵をお願いしますと言われたものである。

このように、日本の美術というと、まず思い起こされるのは浮世絵という木版絵画かもしれない。しかし言うまでもなく、日本にはそのほかたくさんの絵画が伝わっている。いや、たくさんの美術品が伝わっている。それらが建築・彫刻・絵画・工芸などに分けられることは、欧米や中国と何ら変らない。ただこれらの分類は多分に欧米の分類から影響を受けていると思われるが、この問題も今日は触れないでおきたい。日本と中国では、これに書跡というジャンルが加えられ、重要な位置を占めていることは、改めて言うまでもない。私たちは書跡と絵画を一緒にして書画と呼ぶわけだが、書の方を先にいうのは、両者のヒエラルキー

を示している。あるいは画よりも書の方が先に誕生したこと、少なくとも中国ではそのように認識されていたことも関係あるように思われる。

これから私が論じようとするのは、これら日本の美術全体をとおして、一体どういう特質があるのかという問題である。つまり「日本美術の特質」というわけだが、あとで指摘するように、すでにこのタイトルをもつ名著があって、及ぶべくもないことながら、まったく同じというのもちっと口惜しい。そこで私は好んで「日本美術の素性」と言うのだが、それは「素性」が「そせい」とも「すじょう」とも読めて、日本美術の融通無碍なる性格とも通い合うからである。言うまでもないことだが、大きな視点から見れば、日本美術も中国美術やヨーロッパ美術と同じように、視覚的・空間的な美を表現する造形芸術であるから、基本的に同じものである。

しかし、もう少し近づいてよく観察すると、日本美術には日本美術なりの特質といったものがあるように思われる。これもまた当然のことであって、異なる風土に育った、異なる人間が作ったものであるから、それぞれに独特の個性が含まれていることは、容易に想像されるところだと言わねばならない。このような考え方の基本は、ニコラウス・ペヴスナーの名著『英国美術の英国性』(“Englishness of English Art”)に示されているのだが、ペヴスナーはそれを芸術地理学と呼んでいる。私もこの書から大きな示唆を受けたことを告白しなければならない。

2. 研究史

日本美術の特質とは何か。この問題については、これまでも多くの研究者が考えてきた。そのなかでもっともよく知られているのは、印象性、装飾性、象徴性、感傷性の四つに帰納した矢代幸雄氏の見解で、著書『日本美術の特質』において披瀝したものである。イタリア・ルネッサンスの研究、とくにサンドロ・ボティチェルリの研究から出発した矢代氏は、東西の美術に対する広く豊かな視野をもっていた。このような矢代氏にしてはじめて、この大著を書き下ろすことが可能だったのである。

このような高い視点が、日本美術史研究の初期に準備されていたことは興味深い。日本美術史研究は、一八七八年来日、東京帝国大学で政治学や経済学、社会学、哲学を教え始めたお雇外国人アーネスト・フェノロサと、その弟子ともいべき岡倉天心によって開始された。その天心は一八八九年、東京美術学校、現在の東京芸術大学を創設して初代校長となるのだが、そのときの講義録に「日本美術史」がある。天心は「総叙」として次の七項目を掲げるのだが、第三項までは広く美術の本質というべきものにして、第四項以下が日本美術の特質と呼んでよいであろう。そこにはいかにも明治時代らしい愛国主義的傾向がうかがわれるが、天心が比較美術史的方法により、日本美術の特質を考察しようとしていたことは疑いない。

第一に記すべきは、精神鋭くして観念先立つときは興起し、形体を求むるにいたれば必ず衰頹す。

- 第二、系統を逐うて進化し、系統を離れて亡ぶ。
- 第三、美術はその時代の精神を代表し、よく当時の思想を示すの力、特絶なり。
- 第四、日本の美術は変化に富むこと。
- 第五、適応力に富むこと。
- 第六、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む。
- 第七、優美なること。

矢代氏に続く著作として、源豊宗氏の『日本美術の流れ』（思索社）がある。源氏の基本的見方は、序章のタイトル「ヴィーナス・龍・秋草」によく現われている。西洋美術、中国美術、日本美術それぞれの象徴的モチーフを、ヴィーナス、龍、秋草に置こうとする。源氏の聞き役をつとめた上山春平氏は、もし自分がこの本の題をつけるとしたら、『日本美術を貫くもの 秋草の美学』としたであろうと書いている。

比較的近年の著作として戸田禎佑氏の『日本美術の見方 中国との比較による』（角川書店）がある。中国絵画史の研究者である戸田氏は、中国美術との比較を通して、日本美術の特質を考えようと試みている。したがってさまざまな特色が導き出されることになるのだが、もっとも重要なものとして平面性が指摘されている点は興味深い。

これに対し辻惟雄氏は『日本美術の見方』（岩波 日本美術の流れ）をはじめとする著作において、「かざり」と「あそび」を日本美術の特質とする見解を主張してきた。「かざり」は漢語の「装飾性」、「あそび」は英語の「プレイフルネス」に近い言葉だが、やまと言葉に置き換えることによって、新しい地平を開こうと奮闘している。先の『日本美術の歴史』は、これにアニミズムを加え、三つの視点から日本美術の展開を考えようとしているのである。

3. シンプリシティー・簡潔性・つづまやか

3.1. 定義

私も日本美術史の研究を始めてから、すでに四十年以上が過ぎようとしている。これまで調査をし、また眺めてきた多くの作品を改めて脳裏に浮かべるとき、そこにはいくつかの特質があるように、私にも感じられる。すでに指摘されるところと重なるものもあるし、そうでないものもある。しかしそれを一つに集約するとすれば、シンプリシティーこそ日本美術最大の特質だといってよいように思われる。美術作品において重要な要素として形態があり、形と質の意味で形質と言い換えたこともあった。日本美術の形質とは実によい響きだと褒めてくれる友人もあったが、形質とは分類の指標となる形態的な要素や特徴を示す生物学上の言葉であるから、あまりに限定的になることを恐れて、最近では使わないようにしている。

ところで複数の要素を掲げ、それぞれに適合する作品を選んで証明していくことは比較的簡単である。天心が指摘したように、日本の美術は変化に富むからである。しかしながら、変化に富むのはどこの国、どの民族の美術も同じであって、変化をもたない、あるいは変化の乏しい美術などは存在しないであろう。つまり複数の特質を掲げれば、どこの国の美術も

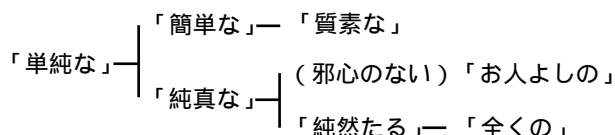
それによって説明することが可能になる。矢代幸雄氏が指摘した四つの要素は、確かに日本美術の特質であるが、これによって中国美術を説明することも、まったく不可能というわけではないであろう。私は日本美術の総体から、シンプリシティーというただ一つの特質を帰納したのだが、それを演繹法的に証明していきたい。

シンプリシティーという英語を選んだのには理由がある。英語のシンプリシティーには、単純であることのほかに、純粹であるという意味が含まれているからである。試みに手元にある『ロングマン ハンディー英英辞典』から"simple"の項を引いてみると、次のように書いてある。

1 without decoration; plain 2 easy 3 consisting of only one thing or part 4 (of something non-physical) pure: the simple truth 5 easily tricked; foolish

辞典によっては“with nothing added”とし、“a simple fact”を使用例に挙げているものもある。“pure and simple”が“absolutely”の意味で使われるのも、“pure”と“simple”に共通する語感があるからであろう。

英和辞典では、『カレッジ ライトハウス英和辞典』（研究社）の“simple”の項に掲げられるチャートが、二つの語意を大変分りやすく視覚化している。



日本語にはこのようなよい言葉がないので、私はよく英語をそのまま使ってしまう。あえて日本語でいえば「簡潔性」、つまり簡素にして清潔ということになるだろうか。やまと言葉でいえば、簡潔で要を得ている様子、控え目で慎み深いさまをいう「つづまやか」に近いかもしれない。しかし私は、簡素と純粹という意味をともに含むシンプリシティーという英語に共感を覚えるのである。

日本美術の特質はまさにこのシンプリシティーに尽きると言うことができる と私は考える。もちろん、細かく見ていけば、日本美術にもさまざまな特徴がある。すでに指摘したとおりである。これは日本美術に限らず、どこの国の美術でも同じことである。それを一つの言葉で性格づけることなど、所詮無理なのかもしれない。しかし、少なくとも日本美術に関する限り、さまざまな要素がシンプリシティーという特徴に収斂していく、つまりまとまっていくように思われる。シンプリシティーという大きな特徴があって、それがさまざまな現われ方をしているといった方がよいかもしれない。いずれにしろ、シンプリシティーは日本美術を考える際のキーワードであるといっていよいであろう。

明治から昭和初期にかけて活躍した偉大な教育者にして国際人であった新渡戸稲造は、主著『武士道』の中に有名な言葉を残している。

薔薇に対するヨーロッパ人の讃美を、我々は分かつことをえない。薔薇は桜の単純さを欠いている。

それは日本人のシンプリシティーに対する強い志向を、ヨーロッパの薔薇と日本の桜という比較によって分りやすく指摘したものである。もしここに中国を加えるとすれば、当然のことながら、象徴する花は牡丹となるであろう。

3.2. シンプルに見せる美意識

しかし、ここで少し注意しておくべきことがある。日本美術は確かにシンプリシティーを特徴としているが、よく調べてみると、技術的にはきわめて高度な、あるいは複雑なものを使っている場合が少なくない。その技術自体は決してシンプルなものではない。それは特に工芸の分野において顕著である。例えば鎌倉時代中期に生まれ、室町時代に発達した高蒔絵という技法がある。模様部分を厚く盛り上げて蒔絵を施したものである。特に生漆に砥粉を混ぜた錆を用いる錆上高蒔絵などは、漆工技術の粋を集めた蒔絵である。そもそも蒔絵という漆工技術自体、日本独特のものである。ごく原初的な技法は中国にもあるようだが、異常とも言うべき発展をみたのは日本においてであった。したがって、英語の日本“Japan”を“japan”と小文字で始めれば、漆や漆器を意味するようになったのである。それは英語の中国“China”を“china”と大文字にしなければ、陶磁器を指すのと似ている。

ところが、そのような場合でも、高度な技術を誇示するような態度は、あまり喜ばれなかった。どんなに技術が複雑であったとしても、完成された作品においてはそれを隠すこと、つまりシンプルに見せることが重要だった。室町時代の高蒔絵も、一見したところでは大変シンプルなものに感じられるであろう。当然のことながら、そのような高い技術を身につけるためには、たゆまぬ修練が必要だったが、それはその技術を純粋化することでもあった。したがって、このような場合も作品がシンプルに見えること、技術の純粋化が進められていることをもって、シンプリシティーを特徴としているといっていよい。つまり、複雑なものを簡潔なものに見せようとする意識も、シンプリシティーに含めて考えるべきなのである。

もう一つ、指摘しておくべきことがある。日本美術もある特定のジャンルや技法において、単純なものから複雑なものへと発達する傾向があった。人間の作り出した美術である以上、このような発展の過程をとることは、不思議でもなんでもないであろう。しかし、日本ではこのような発展がある程度進むと、間もなくシンプリシティーへの回帰が起こって、ふたたびシンプルな技法が好んで行なわれるようになるのである。

先の高蒔絵の例でいえば、その技法が最高度に発達したのは室町時代であったが、つぎの安土桃山時代に入ると、複雑な高蒔絵の技法をまったく用いない高台寺蒔絵が登場して、この時代を代表する蒔絵となる。高台寺蒔絵は平蒔絵を基本とし、絵梨地や針描きを用いるきわめて簡素な技法である。もちろん桃山時代においても高蒔絵は制作された。しかし桃山時代を象徴するといっても過言ではない高台寺蒔絵が、あまりに技巧的になった室町時代高蒔絵の否定であり、蒔絵の原点回帰であったことは疑いないであろう。したがって、ある時期

に限定し、特定のジャンルや技法に注目したときは、確かにシンプリシティーから複雑化への展開がたどれることになるが、全体として見れば、技法的にもシンプリシティーが保たれているといつてよいのである。

4. 材質

4.1. 建築

まず初めに取り上げたいのは、日本美術で使用される材質の問題である。それらによって、日本美術のシンプリシティーが性格づけられてきたところが少なくない。そこで第一に考えなければならないのは、木である。日本は亜熱帯に属し、豊かな太陽と雨に恵まれた国である。植物学的には広葉樹林帯に属し、良質な樹木がたくさん産出する。

これに対し、よい石材は少ない。ないわけではないが、豊富ではない。建築や彫刻に適する石材は、堅牢であることが絶対条件だが、適度に柔らかいことも必要がある。堅牢だけでは切り出すのに、また細工を施すのに莫大な労力と時間が費やされてしまう。これに美しいことが必要条件となる。この観点から石灰岩の一種である大理石こそ最良の石材だが、日本では取れない。岐阜、山口、茨城県などに産するが、量が限られている。一方、深成岩である花崗岩はたくさん取れるが、堅牢に過ぎて建築や彫刻に向かない。神戸市御影付近で取れるものが有名だったので御影石とも呼ばれるが、建築や土木に一部利用される程度である。したがって、日本美術、特に建築において樹木が中心的素材となったことは、不思議でも何でもないであろう。

世界の建築を見渡した場合、どこの民族でも、もっとも大量に入手しやすい材料で建造物を作る。そしてどのような建築素材でも、それぞれ長所をもっている。木の場合は、長い長さの材が得やすい、加工がしやすい、美しい木目があるといった長所がある。長い材が得やすいというのは、それが直線的であるということも意味する。石造建築におけるアーチやヴォールトのような曲線が作りにくいことも意味する。このような木材の性質が、基本的に日本建築のシンプリシティーを生んでいるのである。

ここで伊勢神宮を例として示すことに異論はないであろう。伊勢神宮は日本でもっとも古い神社の一つである。中心となるのは内宮と外宮で、内宮は垂仁二五年、外宮は雄略二二年に始まると伝える。いずれも神話時代の話であって、詳しいことは判らないが、古代にさかのぼることは疑いない。しかし古代といっても、神明造しきねんぞうたいと呼ばれる現在の社殿自体は、二十年と経っていないのである。式年造替しきねんぞうたいといって、二十年ごとに新しく作り替えるからである。この制度は白鳳時代、天武天皇のときに定められたといわれている。しかし、もとのままに造るので、形式や構造は古代の姿を伝えている。時代によって変化があり、まったく同じとはいえないが、基本的には古代の形を遺しているのである。

中核をなす正殿をみてみよう。そのもっとも大きな特徴は、全体が直線的であるという点である。棟から軒に渡した木、つまり垂木が真っ直ぐで、したがって屋根も直線的となる。破風は屋根を突き破るように伸びて千木となるが、これも直線の美を強めている。高欄のつ

いた簀子縁もそれとよく呼応する。棟に並べられる堅魚木だけは丸い断面をみせており、またわずかにカーブをつけるように作られているが、総体としてきわめて直線的である。飛鳥時代になって、中国や朝鮮から進んだ建築技術がもたらされるようになると、軒を支えるための複雑な構造体である組物を柱のてっぺんの部分に作って、屋根に反りをもたせることも行なわれるようになるが、伊勢神宮ではそのような複雑な構造体はいっさい使われていない。

柱を直接地面に立ててしまい、礎石を置かないことも特徴である。これを掘立という。式年造替の起源は、もともと本殿が神の依代であったことに発する。本殿は年ごとに祭祀に際し建てられ、祭祀終了後撤去されるものであった。それが式年造替という慣行として残ったものといわれるが、掘立のため柱が腐ってしまうという現実的問題もあったにちがいない。いずれにせよ、外観上も、構造上も非常に簡潔なのである。

これらは木というものの性格からもたらされたところが多いのだが、さらに注目すべきは、木肌をそのままに生かし、塗料の類を塗っていない点である。これは素材の持味をそのまま生かそうとする美意識であり、シンプリシティーの一面であるということもできるであろう。建築における簡潔性は、中国の仏教建築の影響が入る以前の建築様式を示す伊勢神宮に、もっとも端的な形で現われているのだが、それは茶室、書院建築、民家にまで受け継がれている。

もちろん日本にも、複雑な構造をもち、豪華な彩色を施された日光東照宮のような建築がたくさんある。それらは明らかに中国の宮殿建築や靈廟建築の影響を取り入れたものである。しかし、日光東照宮でも、全体を簡潔に見せようとする意識が働いていないわけではない。例えば、中国明清時代の宮殿である紫禁城と比較してみるならば、日光東照宮では黒漆や胡粉の使用が増えている。紫禁城の基調をなす色彩は朱であるが、東照宮では白と黒だと言ってもよいほどである。東照宮を代表する陽明門や唐門の基本的色調をよく見てほしい。有彩色から無彩色への変化が起っている。

同様なことは、紫禁城の角楼と、その影響を受けた日本の城郭建築における天守閣のあいだにもみることができる。永楽帝の難題に対し、工匠が虫籠からヒントを得て考えついたという角楼が有彩色であるのに対し、天守閣は無彩色である。美しい白さゆえに白鷺城の異名で名高い姫路城の天守閣や、黒を基調とする松本城の天守閣などに、その典型をもとめることができよう。

また紫禁城と日光東照宮を比較するとき、規模の縮小が起こっていることも見逃せない。前者の太和殿と後者の権現造りによる本殿を比べてみれば、一目瞭然である。日光東照宮が巨大な工芸品だといわれるのも、それを逆から証明するものにほかならない。事実、一九三三年に日本へやってきて、日本の伝統的建築に魅了されたドイツの建築家ブルーノ・タウトは、『日本美の再発見』において、中国をはじめとするほかの国の名所を一度頭の中によみがえらせてみるならば、日光など物の数ではないと指摘している。日光東照宮に限らず、日本の美術は小さい点に特徴があるといってもよいであろう。一八七三年来日、お雇外人として東京帝国大学で教えるとともに、近代国語学を打ち立てたイギリスの言語学者バジル・ホール・チェンバレンは、日本エンサイクロペディアとも称すべき『日本事物誌』を著わした。

その「建築」の項目において、チェンバレンはつぎのように述べている。

日本人の天才的資質は、小さな物において完全の域に達する。茶碗、お盆、湯わかしをも美術品に作りあげる方法、さらに、象牙製の小さな擬宝珠を奇妙な気分の縮図に変えてしまう方法、鉛筆を数回書きなぐって、一瞬の間に浮かんで消える思想を表現する方法　　これらを日本人の半分もよく知っている国民はいない。堂々たるもの、広大なるもの、雄大なるものは、日本人の気性に合っていない。したがって、他の芸術におけるよりも、建築において成功することが少ない。日本の都市を高い所から眺め下ろすと単調である。……少しも堂々たるところがないのである。

チェンバレンは「美術」の項においても同じ指摘を行ない、その特色を一言で言えば、アルフレッド・イーストなる人が日本美術について講演したときに言った言葉「小なる物において偉大であるが、偉大なる物において小である」にすべて尽きると書いている。

このようなチェンバレンの日本美術観は、韓国を代表する文芸評論家であり、のちに文化行政家となって活躍する李御寧^{イー・オリョン}氏によって、日本文化全般にわたる特質と見なされるに至った。欧米における「縮がり」の文化と対比しながら、日本の「縮み」志向の文化を、入れ子型、扇子型、姉さま人形型、折詰め弁当型、能面型、紋章型の六類型に分けて論じた『＜縮み＞志向の日本人』は、講談社文庫にも収められて洛陽の紙価を高めた。李氏は清少納言『枕草子』の一節「なにもなにも、ちひさきものはみなうつくし」を本書の見返しに掲げて、その結論としているようだ。あるいは本書の英語翻訳版のタイトル“Smaller is Better—Japan's Mastery of the Miniature”の方が、より一層直接的で分かりやすいかもしれない。

ところが中国では、基本的に大きなものが美しかった。よく知られるように、「美」という漢字は、「羊」と「大」から成っている。もちろん原義は肥えた羊ほど美味しいという意味だが、それが美しいという意味へ発展したところに、中国的美意識の本質があるといっていよいであろう。

日光東照宮の建築は、明らかに中国宮殿靈廟建築の影響を受けている。しかしそこに無彩色化と規模の縮小というシンプリシティーがみられることを指摘したのだが、もう一つ簡潔性に対する消極的証拠がある。それは北京紫禁城の御花園にある千秋亭で、このような複雑な構造は、ついに真似されることがなかったのである。もちろん紫禁城の建築も基本的に木造であるから、これは材質だけの問題ではない。つまり美意識とか美的感情の問題だが、これについてはあとでよく考えることによろ。何といても美術の基底をなすのは材質であって、日本建築のシンプリシティーが木材という材質と密接に関係していることは、疑いを容れないであろう。

4.2. 彫刻

これを彫刻に関して見るならば、木という素材が日本の仏教彫刻における静的なシンプリシティーを性格づけているといえることができる。ここでは、平安時代初期の「薬師如来像」

(神護寺蔵)と、江戸時代前期に活躍した円空の作品を示しておくことにしよう。時代を遠く隔てながら、両者の垂直性という簡潔なフォルムが、樹木の基本的形態によって規定されていることは明らかである。ギリシア・ヘレニズム期における大理石彫刻の傑作「ラーオコーン」(ヴァティカーノ美術館蔵)のような複雑して劇的なフォルムを、木によって作り出すことはほとんど不可能であろう。「薬師如来像」は純粹なる一木造りであり、円空仏は最少必要限の鉋しか入れられていない。もちろんそこには霊木信仰やアニミズム的思想があったにちがいないのだが、その前提として、垂直なる樹木という素材をまず考えなければなるまい。平安時代後期に入って、定朝が寄木造りを考え出したとき、より一層複雑なフォルムも可能になったはずだが、実際は定朝様と呼ばれる穏やかにして静かな様式へと向かっていったのだった。

このような材質の問題は、単にそれだけに止まらない。確かに美術は材質によってある枠組みを与えられるが、その材質、あるいはそれによって作られた美術品が、それを作った人間と、それを礼拝し鑑賞する人間の美意識を育てる。容易に手に入る材料で美術を作った人間は、それを美しく優れたものと認識するようになり、それを選択するようになる。材料作品 美意識と進んだベクトルは、ふたたび材料へ還っていくのである。これまで唱えられてきた美術材質論には、このような観点を欠くものが少なくないように思われる。

4.2.1. 絵画における色料

絵画においては、日本の色料がそのシンプリシティーを方向づけている。日本の色料は顔料と染料に分かれ、それぞれが無機の鉱物性のものと、有機の動植物性のものにわかれるが、染料においてはほとんど植物性のものが用いられる。本来天然に取れたものであるが、現代では人工のものも多く使われている。顔料は膠のような媒剤と混ぜ、染料は水で溶いて塗るという簡単なものであるから、剥落や変色を起こしやすいのみならず、技術的にはかえって難しく、いろいろと制約がある。たとえば、油絵のように簡単に色を混ぜあわせることはできない。とくに顔料の場合には、塗るというよりも画絹や画紙の上に置いていくといった感じに近い。現在私は、故郷秋田の横手市にある県立近代美術館の非常勤館長の職もつとめている。その秋田が生んだ最高の画家の一人が福田豊四郎である。日本画の顔料について、福田は『日本画の技法』(美術出版社)において次のように述べている。

日本画の岩絵具はずいぶん古い顔料だと思われます。おそらく古代エジプトの壁画やペルシャの細密画、インド、西域から中国を通して伝来された日本画の顔料は、以来ほとんど変わっていないのではないのでしょうか。顔料としては原型に近いものでしょう。

若い学芸員を力づけるために、倫雅賞を遺して白玉楼中の人となった河北倫明氏は、『福田豊四郎画集』(秋田魁新報社)に寄せたエッセーの中で、つぎのように書いている。もっとも福田の場合、このような日本画顔料の伝統に安住するのではなく、その原始の意欲と必然を

今日のものとして、自由に自己の仕事を展開しなければならないという結論に至っているけれども。

その頃、豊四郎さんは日本画は原始絵画のようなものであるということをよく話していた。岩絵具は鉱物を細粉したものだし、胡粉は貝灰、朱はシン砂で赤色酸化鉄がベンガラといったぐあいに、原始的素朴な材料、これと結びついた手法や色感が昔から今日まで一貫して伝わってきている。こうした素朴なものが数々の古典を通じてそのまま今日に残るわけだが……

もっともこれは中国でもまったく同じであった。いや、この場合も中国から学んだのであった。しかしながら興味深いことに、現在、中国ではもっぱら顔料と媒剤を混和したもの、つまり絵の具を使っているようである。ところが日本では伝統的な方法、つまり自分で顔料と膠を混ぜ、絵の具を作って描く方法が行なわれている。もちろん日本でも、一般的には絵の具が使われているが、美術大学の日本画学科では伝統的方法が教育されているし、それを守っている画家も少なくない。中国から東京芸術大学に留学したある画家の卵は、加山又造教室に入ってその事実に驚き、それを中国でも復興し広めようとがんばっているという記事を、かつて興味深く読んだ記憶がある。いや、かなり広まっていて、膠彩画とか岩彩画とか呼ばれているという。

このような事実のうちに、日本の色料におけるシンプリシティーがよく現われている。当然それは簡潔な表現とも結びつくことになる。これもオリジンが中国にあったことを重視するならば、中国の伝統的色料の扱い方が現代の日本に伝えられていることになる。そもそも中国では消滅した方法、なくなりつつあるやり方が、現代の日本で用いられ、生き残っている例は少なくない。柳田国男が「中央の文化は遅くまで周辺に遺る」と言ったとおりなのだ。

それはともかく、なるべく純粹に扱おうとする色料への態度は、色料がもつ本来の美しさを充分に発揮させてやろうとする考え方へと発展していく。先の福田豊四郎は「ガラスびんにはいった日本絵具は、チューブと違っていつでも中身が見えています。私は絵具を眺めながら、いろいろな空想をすることが楽しみです。絵具棚に並んだ顔料の一つ一つが深い個性を感じさせてくれます。素材のもつ感情は根深く、民族や風土や芸術の表現に結びついていることを、考えさせられます」と語っている。

私をもっとも愛する近代画家の一人速水御舟の「白芙蓉」について、弟子の吉田善彦が『速水御舟 その人と芸術』（山種美術館）で語っている一文もきわめて示唆的である。

研究会の日、画室を片付けに入って描きかけの御作を拝見出来たことも得難いことであつた。「白芙蓉」は葉も墨ぐまも何の当りすらなく、唯毛氈に置かれた白紙にばってりと動かせば流れる程胡粉が溜まっているだけのを拝見した。胡粉を溶いていると絵具ではなく花そのものの気持がするといわれたことが、全くその通りで絵具とは思えなかった。

このようにして生まれた日本のポリクローム絵画は、ヨーロッパ絵画に比べてはもちろん、もともとなった中国絵画に比べても、シンプリシティーを特徴とするものになったのである。もちろんこれは、御舟や豊四郎の時代である近代・現代日本画だけの問題ではない。そしてこの場合にも、先の樹木と同じような材質と美意識の関係が、はっきりとたどれるのである。

4.2.2. 絵画における墨

また中国からは墨が入ってきた。実際は六一〇年（推古天皇十八年）来日した高句麗の僧、曇徴が紙と墨の作り方を伝えたと言われている。正倉院には奈良時代の墨をはじめとして、唐や新羅の墨が遺されている。これは日本絵画のシンプリシティーにとってもよく馴染む画材であった。たくさん色が用意された絵の具とは違って、黒の諧調だけですべてを表現してしまおうとするものであったからである。もっとも、墨は五つの色を兼ねていると言われているように、本当は決して黒いだけではないのだが、簡素な画材であることは疑いがないであろう。一般に墨は唐墨と和墨に分けられる。先の福田豊四郎と肝胆相照らす仲で、ともに新日本画研究会を結成したこともある吉岡堅二は、同じく『日本画の技法』で次つぎのように述べている。

和墨 特徴はその色相が透明で、褐色味を帯び、濃く使用した場合には光沢があり、膠分を多く含んでいます。だいたい種油の油煙から造られているものです。

唐墨 松煙（松を焼いた煤）から造られ、その色相は青味があり、青墨とも呼ばれています。和墨に比較して粒子は少し粗く、被覆力があり、濃い墨色を出すことが出来ます。唐墨の古いものは古墨と呼ばれ、非常に貴重なもので、古いものになると膠分が洩れていて、定着には少量の膠を加えるとよいようです。

和墨は透明感が強く、唐墨は濃い墨色を出せるというのは、日中の水墨画を考える上で、一応参考になるであろう。しかし吉岡の指摘は、両者における大まかな傾向に止まっていて、実際はもっと複雑なようだ。中国でも明代以降は油煙墨が流行したようである。日本では初め中国に学んで松煙墨が作られたようだが、室町時代前期に興福寺二諦坊で油煙墨が生産されるようになると、一般に油煙墨が使われるようになったらしい。ところが江戸時代中期には奈良・古梅園の初代、松井元泰が松煙墨を復活することに成功したというから、それ以前から松煙墨に対する需要も高かったのであろう。このようにみえてくると、墨の問題は一筋縄ではいかないことになる。ここでは材質としての墨から、水墨画の問題に広げて、日本水墨画のシンプリシティーについて考えてみたい。

5. 水墨画

5.1. 牧谿と長谷川等伯

水墨画というモノクローム絵画のお手本も中国に求められたのだが、ここでも大きな変容が起こった。日本水墨画における簡潔化が進んだのである。ここでもっとも説得的なのは、すでに多くの研究者が試みているように、牧谿と長谷川等伯の作品を比較することであろう。

牧谿は宋末元初、十三世紀後半に活躍した画僧である。その最大傑作「観音猿鶴図」三幅対（大徳寺蔵）が日本に伝えられている。中国において、牧谿に対する評価はあまり高いものではなかった。元時代に書かれた画史である莊肅撰『画継補遺』や湯垕撰『画鑑』、夏文彦撰『図会宝鑑』など、みな低い評価なのである。同じく元時代の呉太素撰『松斎梅譜』のようにやや客観的に記述された画史画論もないではないが、むしろ例外に属する。とくに広く普及した『図会宝鑑』の「龜惡にして古法無く、誠に雅玩に非ず」という評価は決定的であった。

これに対し、日本では大変尊ばれた。室町時代の同朋衆である能阿弥・相阿弥が著わした中国美術、当時の言葉でいえば唐物の鑑定と座敷飾りについての秘伝書である『君台観左右帳記』では、牧谿が上々や上の部にランク付けされている。室町幕府足利將軍家が所有した中国絵画の目録である『御物御画目録』では、二九〇点ほどのうち、約四割、一〇九点が牧谿の作品で占められているという。一九九六年、五島美術館で開催された特別展「牧谿 憧憬の水墨画」のカタログ論文によるところである。

このみごとな展覧会の副題どおり、日本人が憧憬して止まない画家であり、憧れ続けた水墨画だった。『図会宝鑑』には「皆筆に随って墨を点じて意思を成す。簡にして当に妝飾を費やさず」とも書かれているのだが、日本人はむしろこのような画質に共感を覚えたのであろう。

言うまでもなく「観音猿鶴図」三幅対からも、多くの画家が靈感を得た。その代表は障屏画が時代の画面形式となった安土桃山時代、十六世紀から十七世紀にかけて活躍した長谷川等伯であろう。等伯は牧谿を学んで多くの猿、いわゆる牧谿猿の絵を描いたが、ここでは「腕切りの猿」として古くから有名な「枯木猿猴図」双幅（龍泉庵蔵）を取り上げてみたい。現在は掛幅となっているが、もともとは六曲一双の屏風であった。あるときこの屏風を所有していた前田利長がうとうととしてしていると、絵の中の猿が出てきて利長の髪の毛をつかんだ。とっさに利長は短刀を抜いて、猿の腕を切って捨てたという。その部分は失われ、遺った四扇が双幅に改装されて現在に伝えられたといわれる。もっとも、何らかの理由で四扇分しか遺らなかったため、あとから考え出された逸話に過ぎないのかもしれないが、当時の人々が等伯の迫真的描写を称えていた状況が推定される。

明らかに等伯は牧谿の影響を受けている。しかし牧谿の作品が、猿を包み込む深山の空気までをとらえているのに対し、等伯の作品は猿のおもしろい形態に興味向けられ、周りの環境にはほとんど無関心である。このような相違は、猿が憩い遊ぶ樹木の表現においても、

同様に指摘することができよう。牧谿において樹木のリアリティを保証していた筆の運びは、スピードが加えられ、運筆のおもしろさという異なる価値を与えられて、三次元を二次元化するという絵画の宿命を放擲している。画家の腕が動いた軌跡として、現実の再現から距離を置いた結果、それ自体独立した快感を獲得している。中幅の「観音図」となれば、その空気遠近法的把握はより一段と深まり、等伯との間隔はさらに広がるように感じられる。等伯においては、牧谿の作品が絵画としての簡潔な表現に変えられている。シンプリシティーに収斂しているのである。

もちろん等伯には、「松林図屏風」(東京国立博物館蔵)という空気遠近法による傑作が遺されている。この作品も「観音猿鶴図」からインスピレーションを受けているわけだから、等伯の作品すべてが「枯木猿猴図」のように、牧谿画の簡潔化ではないことが明らかだ。しかし「松林図屏風」においてさえ、明確なモチーフへの志向は充分認められるように思われる。

5.2. 北宋画と南宋画

もっともこのような違いを、スライドや複製によって説明することには限界があるように思われる。どんな場合でも、美術史においてスライドや複製は一種の幻影に過ぎないが、とくにこのような比較では、実際の作品によって、その違いを感得するしか道はないであろう。そこで牧谿にふたたび登場してもらい、分りやすい比較を試みることにしよう。

日本人は中国絵画を尊重し、昔からたくさん輸入してきた。ところがここに、大変おもしろい傾向がうかがわれる。すでに指摘したように、日本において牧谿は、圧倒的サポートを受けてきた。それを象徴する牧谿画こそ「瀟湘八景図」にほかならない。もともと図巻であったと推定されるこの牧谿画は、画中に「道有」の鑑蔵印を遺す將軍足利義満のとき、つまり北山御物のときに切断され、八幅の掛幅画に表装された。座敷飾りに用いるためであったと思われる。

このこと自体、日本美術の特質を考える上で興味深いのだが、これはまた改めて取り上げるべき大きな問題として残しておかざるを得ない。そのあと足利義政の東山御物となったものなるべく、その後は一幅ずつ、織田信長や豊臣秀吉、徳川家康のような天下人にとって権力の象徴となった。また村田珠光や松平不昧のような教養人にとって、あこがれて止まぬ中国の空間と文化を、視覚的に実体験させてくれる装置となった。

この「瀟湘八景図」には大軸と小軸があったとされるが、「遠浦帰帆図」(文化庁蔵)をはじめとする四幅、つまり現在に伝えられる大軸を前にするとき、人類が創り出したもっとも上質な絵画芸術に触れる喜びに浸ることができる。少なくとも、そのように感じない日本人はいないであろう。蒸気の多い洞庭湖の南、瀟湘地方から、北宋末の文人画家宋迪が選んだ八箇所の印象深い風景である。同じ中国画、同じ宋画であっても、その対極にあるのが、十世紀から十一世紀にかけて活躍した范寛[Fan Kuan]の作品「溪山行旅図」である。言うまでもなく台北・故宮博物院が誇る至宝である。

同じ中国画であるが、ずいぶん違う感じをうける。牧谿の方は大きな余白を取りながら、

あっさりとした上品な画風のうちにとらえているが、范寛の方は重量感豊かな山を中央に配し、細かいタッチで執拗に描き込んでいる。中国の三遠法にしたがうなら、高遠にあたる。「遠望すれども坐外を離れず」という画評そのままである。余白もほとんどないと言ってよいくらいである。牧谿は南宋画、范寛は北宋画の画風を代表しているが、日本人は南宋画を大変好むのに、北宋画はあまり好きでなかった。范寛の描写は細密に過ぎ、その高遠形式はグランドスタイルと呼ばれるべきもので、画面もあまりに大きく、日本人の美意識に合わなかったのである。

范寛と併称される李成においては、平遠形式が採用されたため、余白は増えているが、描写は神経質で細かい。「千里咫尺」と称えられるのも、やはりグランドスタイルだからであろう。李成の画風も日本人の自然観と背馳するところが少なくなかった。范寛や李成は中国華北地方の自然を反映したもののだが、江南地方の風景と呼応する董源や巨然の画風も、若干柔和な筆致になったとはいえ、やはりグランドスタイルであった。南宋絵画には一種のシンプリシティーが漂っているのに対し、華北系であれ江南系であれ、北宋絵画にはそれがなくしつこ過ぎる。日本人にはこのように感じられたのである。

したがって、牧谿をはじめとする南宋絵画はたくさん日本へ輸入されたのに対し、范寛や李成に代表される北宋絵画は、ほとんど収集されなかった。事実、これまで見てきたような牧谿の作品は十四世紀に日本へもたらされ、そのうちの一部が現在も伝えられているのに対し、范寛の「溪山行旅図」はずっと中国にあって、現在は台北・故宮博物院のコレクションとなっているのである。日本にも李成筆「喬松平遠図」(澄懷堂文庫蔵)や董源筆「寒林重汀図」(黒川古文化研究所蔵)などの北宋絵画があるが、それらはみな近代になって輸入された作品なのである。もちろん南宋絵画に比べて、北宋絵画は少なく、入手しにくかったという事情があったにちがいない。しかし本当に北宋絵画が好きであれば、伝称作品や模本を輸入する手立ては、いくらでもあったはずではないだろうか。

これまでの結論として、まず日本美術のシンプリシティーが、基本的にその材質によって生み出されていることが理解される。そして、日本人のシンプリシティーを好む美意識が働いていることも明らかになった。しかし両者は、二つの要素として別個に存在しているわけではない。例えば木という材質の場合、入手しやすいゆえ作品制作に多く使用するうち、木が日本人の感性に働きかけ、木を優れたもの、美しいものと強く認識するようになる。その結果、作品制作に際し積極的にそれを選び取り、その特性を最大限生かそうとする。材質が作品制作を通し日本人の美意識を育て、その美意識が作品の美を高める。やがてその美を創り出すのにもっともふさわしい材質が選ばれるようになる。両者はこのような因果関係、あるいは循環関係に結ばれている。そして新しい材質に出会ったときは、その蓄積された美意識をもって、新しい材質による作品を創り出そうとするのである。

6. 形式

6.1. 建築

日本美術の形式について考えてみると、ここにもシンプリシティーが看取される。たとえば建築の場合、日本の建築は決められた基本的な長さや広さにしたがって設計をする方法を採用。現在のプレハブ形式に近いとも言える。そのさい基準となるのは畳である。とくに柱間寸法決定の基準に畳を用いる方法を畳割りと呼ぶ。木造建築の基本を完成した中国では、畳割りではなく、木割りが用いられた。柱の心々寸法を基準とする方法である。中国から木造建築法 とくに仏教寺院の建築法を学んだ日本でも、はじめ木割りが採用されたことはいうまでもない。

ところが畳を部屋全体に敷き詰める書院造りが完成し、やがて十六世紀後半になると、六尺三寸×三尺一寸五分という縦横一対二の畳の寸法を基準にして、部屋の大きさを決めるように変化していった。この大きさの畳は、現在も京間あるいは本間と呼ばれ用いられている。もっとも一般的建築では、田舎間あるいは江戸間と呼ばれる六尺×三尺の畳が用いられることが多くなっている。この畳二枚分が一坪という土地面積の単位ともなっている。戦後、田舎間よりさらに小さな団地サイズという畳も生まれた。

この畳割という制度は、一種の建築モジュールであって、日本建築のシンプリシティーを生み出す大きな要因をなしている。もともと畳の起源も中国にあるらしい。もちろん稲作文化が発達した江南から南方地域である。基本的に華北地方は板敷きであり、椅子の生活が中心であった。江南から南方で用いられたのは、もともと莫蔭、蓆、アンペラなどであったが、徐々に厚みを増すようになった。それが日本へもたらされ、畳へと発展したものらしい。現在、中国では畳の意味で「蓆」が用いられると聞いたが、これは先の莫蔭や蓆に近いようだ。「畳」は動詞として使われているらしい。つまり現在中国に畳はないらしい。一方日本では、現在も畳が日常生活上きわめて重要な位置を占めている。“tatami”と英語化されて通用するのも、日本独特のものと考えられているためであろう。

畳割は宗教的建築でも、世俗的建築でも同じに用いられた。書院造りが成立する以前、内部は本来一つの大きな部屋で、十一、二世紀の世俗的建築ではそれを調度により区切って使っていた。このような世俗的建築を寝殿造りというが、これでは不便なので、襖で区切り、部屋を作るようになった。これが書院造りである。それでも、襖は横にスライドさせることも、外すこともできるから、二室でも三室でも一つの部屋として使うことが可能となる。このような設計方法は、日本建築にシンプルな構成と外観を与える結果となった。もっとも、これらは中国でも同じである。と言うよりも、これまた中国から学んだことであった。しかし、ここでも日本的展開をみることができる。

その日本的展開を究極まで進めたのが茶室である。茶の湯ははじめ広い座敷などで行なわれていたが、十六世紀に畳四枚半の小さな茶室が生まれた。その後、自然のままの材料を使って、侘びた感じの茶室が考案され、さらに広さも小さくなっていった。その典型が待庵と

呼ばれる有名な茶室である。天才的茶人であった千利休[せんのりきゅう]がデザインしたもので、広さは実に畳二枚分しかないのである。ここに数人の人が入って、茶の湯を行なうのだ。これこそ日本建築のシンプリシティーを象徴するものである。実際は贅沢な材料が選ばれ、計算し尽くされた意匠が施されているのだが、それを意識せずにシンプルに見せていることも見逃せない。これもシンプリシティーの一性格であることは、初めに指摘したとおりである。

6.2. 絵画

それでは、絵画の形式について見てみよう。日本絵画の画面形式は、中国と同じように、絵巻物、掛幅、屏風、障壁画、その他に分けられる。絵巻物は横に長い巻物に絵を描き連ねていったもので、多くの場合、説明のための文章が所々に挿入されている。普通これを五、六十センチずつ、机の上などで広げながら見ていく。掛幅は基本的に縦に長い巻物で、見るときはこれを床の間や壁に掛けて鑑賞する。屏風は中に木の角材の枠が入った偶数の画面が、蝶番[ちょうつがい]で繋がれている。二面あるいは六面が多く、まれに四面や八面もある。鑑賞するときは、これをジグザグにして立てる。真っ直ぐに広げて壁に寄り添うように立てる場合もあったが、ジグザグに立てるのが一般的であつたらしい。これらも中国と同じであろう。

基本的に見るときだけ広げ、それ以外のときは巻いたり畳んだりしてしまっておくのである。この点で、ずっと壁に掛けておくヨーロッパの油絵とは違っている。このような画面形式は、日本絵画のシンプリシティーを生み出す原因の一つとなった。たとえば絵巻物の場合、それがどんなに長くても、全部を統一的な一つの構図にまとめることは許されなかった。鑑賞者は五、六十センチずつしか広げて見ないからである。しかも、必ず順番にそうするというわけではない。もっと短くしか開けないときもあるし、逆戻りすることもあったであろう。つまり、画面は静止しているのではなく、動いていくのである。それは絵画というよりも映画に似ているといってもよいであろう。

したがってどのような場合でも、鑑賞に堪えるように構成することが必要であつた。それに応えたのがシンプルで柔軟性に富む構成であつた。一枚のタブロー絵画のように、そのなかで完結した複雑な構成を施すことは許されなかった。これも中国と似ているが、中国においては、画卷は一度に全部を開いて鑑賞する場合が多かったといわれている。もしそうであるなら、中国の画卷が日本の絵巻物に比べて、統一的な有機的空間を描くようになったことは、むしろ当然であつたといつてもよいであろう。もっとも、中国における画卷の鑑賞方法については、必ずしもそうとはいえないという意見もあるので、これからもよく考えてみるべき問題かもしれない。

掛幅はどうであろうか。これは絵巻物と違い、一度にすべてを開いて鑑賞するが、普通縦に長いという形がシンプルな構成と結びついている。宗教絵画では一人の仏様を描く独尊像が多くなるし、世俗絵画の人物図でも一人の人間をとらえる傾向を生み出す。山水画になると、山を上へ上へと重ねて、近くのは下に、遠くのは上に描くというシンプルな構

成になりやすい。そもそも、人間の視野は横に広く、縦に狭いのだが、掛幅はそれと反対に設定されているので、合理的な遠近法よりももっと感覚的な構成に馴染むのである。花鳥を主題にした作品ではさらに余白が増えて、シンプルになる傾向がある。しかも、世俗画においては、画面の上方に画家やほかの人が賛を加えることも少なくなかったので、そのための余白も残しておく必要があった。

これも中国の場合と同じであったから、日本の掛幅のシンプリシティーは、やはり美意識の問題に帰着することになる。しかし日本では、特に江戸時代以降、季節や月々の行事や雰囲気^{きふき}にふさわしい作品を選んで掛け替えるという習慣が定着したことは看過できない。したがって、その時節にさえふさわしければそれで充分であり、常時の鑑賞に堪える複雑な構成は不要であった。こうして、表現はおのずから象徴的なシンプリシティーを目指すことになったのである。

屏風はどうであろうか。屏風は多くの場合、鉤形にあるいはジグザグに折り曲げ、床に立てて鑑賞する。画面に大きな凹凸ができるわけである。現在、展覧会などに出陳されるときは、真っ直ぐに延べ広げられることもあるが、これはむしろ特例というべきであろう。したがって、鉤形あるいはジグザグに並べられたとき、ちょうど変化に富むうまい構図になるように、平面として見たときは、できるだけシンプルな構図にまとめる必要があった。もし、平面として完璧な構図にしていたら、折り曲げて広げたとき、かえって変な構図やあまりに複雑な構図になってしまうであろう。このように、屏風という画面形式もシンプリシティーを求めたのである。もっとも、これも中国と同じであった。しかし、中国古代絵画史においては、屏風は非常に重要な画面形式であったものの、それ以降は主役の座を降ろされ、二義的な画面形式になってしまった。これに対し、日本では現代に至るまで、屏風はつねに变らぬ尊敬を集める画面形式であった。

以上の点と関連して、それらの画面形式がとてもシンプルな形態をもっていることも、大変興味深く感じられる。絵巻物と掛軸は巻き納めると円筒形になるし、屏風は畳むと直方体になってしまう。その他に分類される扇面も、閉じるとシンプルな形になる。

ところで扇面は、日本人の発明にかかるものという説もあるほどある。中国から伝えられた団扇^{さん}や翳^{さし}からヒントを得て、平安時代前期にまず檜扇^{かやほり}が生まれ、やがて蝙蝠^か、つまり紙扇が案出された。檜扇にも紙扇にも絵が描かれることが多く、このような扇面画は日本絵画史上、看過できないジャンルを形成した。少なくとも、日本の扇面は中国でも大変よく知られていた。宋時代以後、日本からのもっとも重要な輸入品となった。白檀や黒檀、あるいは象牙などで骨を作り、絹や紙を貼って金銀や玉で飾った唐扇は、日本の蝙蝠の影響であるとも言われている。

もちろん、表現上のシンプリシティーとは無関係だが、形態もシンプルであることは、何か暗示的である。基本的に西欧のタブローは巻いたり畳んだりすることはできないし、豪華な額縁がついている。このように巻いたり畳んだりできるということは、すでに指摘したような脆弱な材質を保護することにもなる。そして、日本絵画のシンプルな形態が日本に多い火災から絵画を救ってきたのである。

すでに指摘したように、絵巻物も、掛幅も、屏風もみな中国から学んだ画面形式であった。しかし、中国の掛幅に比べると、日本の掛幅は概して小さい。当然、表現はシンプリシティーを目指すことになる。それどころか、日本では中国の大きな掛幅を小さく切って鑑賞することさえ行なわれた。すでに牧谿の「瀟湘八景図」の場合を指摘したが、ここにも日本美術のシンプリシティーが端的に現われている。一方中国において、屏風絵はあまり発達しなかった。中国では教養人の描く文人画が主流となったため、屏風のような装飾的調度に絵を描くことが軽蔑されたことや、生活様式の違いが、屏風絵の発達を阻止したものと思われる。しかしながら、一旦屏風や画卷が制作されるとなると、きわめて巨大なものも誕生したのである。

7. 江戸時代絵画

7.1. 直感的シンプリシティー

それではいよいよ、表現内容の特徴について考えてみることにしよう。ここで選ばれたジャンルは江戸時代の絵画である。私が専門分野としているという理由のほかに、この時代に日本の絵画はもっとも輝かしい個性を獲得したからである。誤解を恐れずに言えば、江戸時代以前、基本的に日本の絵画は中国絵画の模倣であったと言ってもよいからである。もちろん、ここでもさまざまな特徴が帰納できるのだが、最大の特徴はやはりシンプリシティーである。すべての特徴が、シンプリシティーという言葉によってまとめることができると言ってもよいであろう。

最初に掲げるのは、十九世紀に浮世絵師葛飾北斎が描いた「富嶽三十六景」のうちの一枚「神奈川沖浪裏」である。フランスの有名な作曲家ドビシーが、「海」という曲を作ったときに、インスピレーションを得た絵としてもよく知られている。海外において、もっとも有名な日本の絵画である。いや、「モナ・リザ」と並んで、もっとも有名な世界絵画だといわれている。ものすごい波が崩れ、二艘の押送り舟がそれに飲み込まれようとする一瞬である。その向うには主題である富士山が遠く望まれる。波は刹那刹那に形を変え、変転して止まぬものであるから、高速度写真ならともかく、人間の目にはこのように見えるはずがない。それをきわめてシンプルなフォルムに定着させて、見るものに強い感動を呼び起こす。表現自体がシンプリシティーによって支えられていることが、誰にでも理解できる。

しかし、北斎は実際にこのような恐怖の一瞬を経験していたのだろうか。舟でちょっとした波に揺られたことはあっただろうが、このようにすごい大波に襲われた経験はなかったにちがいない。あるいは、海岸で見た大波の印象をもとに描いたものかもしれない。北斎の作品のなかで、初期から晩期へ、徐々に波の形が成長している事実を指摘した研究も発表されている。馬遠の「十水図」にみるごとく、そのフォルムが造形言語として定着していたことも見逃せない。北斎はそれから波の本質を直観的に感じ取って、この作品を生み出したのである。

それでは、画家の直観がもっとはっきりと証明できる作品を、北斎のライバルであった歌

川広重、通称安藤広重に求めてみよう。それは「東海道五十三次」のうちの「蒲原宿」である。北斎の動的なのに対し、広重は静的であるが、モチーフの形態、色彩、構成などすべて明快であり、これもシンプルな絵であるといっていよいであろう。このシリーズは、広重が八朔の御馬献上に付き従い、実際に東海道を旅行した経験をもとに描かれたものといわれているが、陰暦とはいえ八月のことであったから、雪など降っていたはずがない。最近では、広重が東海道を旅行したことなどなかったという意見も強く主張されている。蒲原は現在の静岡県の中央部、みかんを特産とする温かいところなので、雪が降ることなど少ない。広重は蒲原宿を雪景色に変えてしまったのである。蒲原宿には雪景色こそふさわしいことを、直観的に感じ取ったからにちがいない。蒲原にお墓のある淨瑠璃姫のことが、場所にまつわる記憶の残像として浮かんだのかもしれない。直観とは、複雑な証明なしに事物の本質や真相を精神的に直接把握することだから、直観をもとに描かれた作品は、当然ながらシンプリシティーを大きな特徴とすることになる。北斎・広重両者の作品は、直観的シンプリシティーによって支えられているのである。

7.2. 心象的シンプリシティー

現在、日本でもっとも高い人気を誇る画家は、十八世紀に活躍した伊藤若冲であろう。若冲畢生の傑作が、宮内庁三の丸尚蔵館に所蔵される「動植綵絵」三十三幅である。若冲は奇想派とか異端画家とか呼ばれて、日本絵画の中ではずいぶん毛色の変った画家であるが、このシリーズ作品を見ると、やはりその特徴であるシンプリシティーの枠内にいることがわかる。若冲は鶏の画家と言われているから、その中の一幅「群鶏図」を取り上げてみよう。鶏がきわめて簡潔な形にまとめられているし、構成もすっきりしている。ところが、若冲は写生を一生懸命行なった画家といわれている。若冲と大変仲のよかった相国寺の僧侶大典が、寿蔵の碣銘においてそのことを伝えている。そうすると写実主義の画家であったことになるが、この絵はどう見ても写実主義の絵には見えない。

若冲は確かに写生や観察に力を注いだが、作品を描く段階では、自己の理想的イメージや伝統的イメージをより一層大切にしたのである。鶏は偶々選ばれたのではなく、それは中国絵画における伝統的モチーフであった。鶏は理想郷や家庭的平和のシンボルであった。自分の理想とする鶏のイメージに、それらのイメージを投影させようとしたのである。イメージとは心の中に思い浮べる像のことであるから、細かいところはみな切り捨てられて、シンプルな形態に純化される。若冲の作品は心象的シンプリシティーであるといっていよいであろう。これは画家の精神作用が大きな位置を占めている点で、先の直観的シンプリシティーと近い関係に結ばれている。

7.3. 装飾的シンプリシティー

十七世紀から十八世紀にかけて活躍した尾形光琳は、琳派という流派名が光琳から採られていることから分るように、この流派を象徴する画家と見なされてきた。その代表的傑作が「燕子花図屏風」(根津美術館蔵)である。金箔を貼った屏風の上に、青と緑という限られ

た色で、燕子花だけをとりえたシンプルな作品である。燕子花は初夏のころ水辺に咲く美しい花だが、水流も背景もいっさい描かれていない。文字どおりのシンプリシティーである。光琳が住んでいた古い都である京都には、燕子花の名所がたくさんあったから、光琳はそれを見ていたにちがいない。

それにもかかわらず、光琳は現実を離れ、どうして単純な表現を敢えて行なったのだろうか。それは光琳が装飾性を絵画の重要な目的と考えていたからである。それによって、生活を明るく潤い豊かなものにしようとしたのである。ヨーロッパの<applied art>や<decorative art>に似ている。ヨーロッパの伝統的な価値観では、これらは<fine art>の下に置かれるべきものと見なされていたし、文人画が社会的評価を集めた中国でも、似たような状況にあったが、日本では決してそうでなかった。両者の区別は曖昧であり、ほとんどなかったと言っても過言ではない。日本では装飾に独自の価値が認められてきた。光琳は装飾美術を目指したのである。

装飾美術においては、さっと目に入ったときの第一印象が決定的であり、そのためにはシンプリシティーが重要であった。複雑な構成や図柄は第一印象をそこなうものであった。これは<applied art>において、デザインが何よりも重視されたことと軌を一にしている。こうして、光琳の絵画はシンプリシティーへ向かっていったのである。それは装飾的シンプリシティーと呼ばれてよいであろう。

ところで現在、「装飾」という言葉はとても旗色が悪い。少なくともわが国の美術を説明するときには、何か後ろめたい気持ちにさせられてしまうことが多い。「装飾」がふさわしくない理由として、もともとやまと言葉ではなく漢語であることが挙げられる。漢語を使って、日本美術の本質や特徴を説明することなど、できるはずがないというわけだ。確かに装飾は漢語である。諸橋轍次編『大漢和辞典』の「装」の項には「装飾」があり、『後漢書』陰瑜伝や『中原雅音』が引かれている。しかしながらこの考えを敷衍していけば、日本語そのものが成立しなくなることは、誰の目にも明らかだろう。漢語を取り入れることによって、日本語は何と理論的に、そして豊かになったことだろうか。

また装飾には、何となく表面だけを飾って内容が薄いという語感があることが挙げられてきた。これまた確かに、『日本国語大辞典』にその項を求めると、「美しく見えるようにさまざまな加工をくわえること」と書いてある。しかしそこに引用される『権記』長保二年九月五日の記事「九月十四日度会宮を装飾す。十五日御像を移し奉り、同日大神宮を装飾す」を見れば、本来否定的意味などなかったことが分かる。度会宮にしろ、大神宮にしろ、神社を表面的に飾り立てたという意味でないことは、改めて指摘するまでもない。

さらに近代に入って、“decoration”や“ornamentation”の翻訳語として「装飾」が用いられるようになったという事情も、不利に働いているようだ。つまり「装飾」とか「装飾的」とかいう概念は、明治以前にはなかったものであり、少なくとも古代や中世、近世の日本美術にそれを適用するのは、歴史的にみておかしいというわけである。

しかし私は、「装飾」や「装飾的」をずっと使ってきたし、これからも使っていこうと思う。それどころか、「装飾」という漢語は、シンプリシティーを最大の特徴とする日本美術を語る

とき、きわめて適切な言葉のように思われるのである。『大漢和辞典』によれば、「装」にはさまざまな意味があるが、「装飾」のもとになったのが第四義として挙げられる「よそほふ」およびその名詞であることは、そのなかに「かざる」「さいくする」という意味があることから明らかである。ところが「よそほふ」の最初に掲げられるのは「みじたくをする」で、『六書故』に「装、衣具を飾るなり」とあるという。つまり「装」は衣服、着物に関する形声文字であって、意味範疇の記号である「衣」に、発音の記号である「壮」を合わせて作られたことが分かる。日本美術を考える際に、染織工芸がきわめて重要な位置を占めており、とくに絵画との境界は、ほとんど存在しないと言ってもよいほどである。これはまた稿を改めて論じるべき事柄ながら、常識に属すると言ってもよいであろう。その意味で、「みじたくをする」という意味をもつ「装」こそ、日本美術の核心につながる語なのだ。そもそも「よそおう」というやまと言葉に、ほとんど同じ意味をもつ「装」を当てたのであって、古代の人の叡智にわれわれは深く感謝すべきなのだ。

一方の「飾」も大変興味深い。これまた『大漢和辞典』によれば、「飾」の第一義は「かざる」だが、その最初に「ぬぐふ。する。穢れをふき清める」とある。『説文』を引いて、「飾、厭なり。巾に従り、人に従る。食は声、読みは式の若し」という。つまり「飾」の旁は人が布をもったところを示しており、偏の音「食」と合わせて形声文字としたものということになる。いずれにせよ旁から、「穢れをふき清める」という意が生まれたのであろう。もっとも「飾」には、「いつはる。内実の非なるを外面のみ是なるが如くする」という意もあるようだが、本義とは言い難い。「飾」の本義が「穢れをふき清める」という意であったとすれば、純粹の意を併せもつシンプリシティーとよく呼応することになる。つまり「飾」も、日本美術の素性をよく象徴する漢字にほかならないのである。

7.4. 詩歌的シンプリシティー

続いて十八世紀の文人画家与謝蕪村の筆になる「夜色楼台図」を見ることにしよう。古くから蕪村の代表作として有名であったが、今年二〇〇九年、国宝に指定されて話題を集めた。人家の屋根も背後の山も雪に覆われる、静かな冬の夜である。しんと降り積る雪は、胡粉という白い絵の具を筆につけ、強い息を吹きかけて画面上に散らす伝統的な技法によって表わされている。いわゆる牛乳描きも使われているのではないだろうか。雪の夜の雰囲気を実感によく表わしている。外国の人々にも、そのように感じられるのではないだろうか。人家の灯りを感じさせるため、ちょっと朱が差されているが、ほとんど墨だけで表現されているといってもよい。手法も、色彩も、そして構図もとてもシンプルである。

確かに雪は景色を単純なものに変えますが、どうも本当の雪景色そのまま写生したものではないように思われる。光琳と同じく、蕪村も京都に住んでいたから、冬になれば毎年雪景色を体験することができた。事実、この作品は京都の雪景色を描いたものだとも言われているが、それを直接描いたものではない。蕪村はこの絵の右端に題名を書いているのだが、それは蕪村が尊敬していた万庵原資^{ばんあんげんし}という日本の漢詩人の詩から取られたものである。ごく最近、『唐詩選』の選者にも擬定されてきた李攀龍の七言律詩「宗子相を懐う」に出典を求める新説も提示されている。いずれにせよ、まず初めに詩があり、蕪村はそれから雪景色のイメ

ージを得て、この絵を描いたのである。

そもそも、詩歌は限定された言葉のうちに、モチーフの本質をとらえるものであるから、それによって与えられる靈感が純粋なものでないはずがない。しかも、蕪村は俳句の名手としても有名な人であった。俳句というのは、わずか十七音で完結する世界で一番短い詩の形である。そのなかに、自然の一部を切り取って表現するのである。日本は文学においても、シンプリシティーの国であった。蕪村が絵を描き、その上に自分の俳句を書き加えた俳画の傑作に「若竹画賛」(愛知県立美術館蔵)がある。詩歌がいかにシンプルな絵画表現を生み出すものか、よく理解される。このような特徴を、詩歌的シンプリシティーと名付けたい。

7.5. 諧謔的シンプリシティー

十八世紀の画家長沢蘆雪は、写生を重視して円山派を開いた円山応挙の弟子だが、若冲と同じく奇想派的な要素が強い。その蘆雪が描いた象と牛の絵がある。大きな六曲屏風の一隻ずつに、象と牛を描写している。黒白と大きさの対照を際立たせるために、象には鴉が、牛には小犬が添えられているが、それ以外の添景や背景はいっさいない。とてもシンプルな絵だ。本来、象や牛とくに象は大きな動物であるが、それを画面から飛び出すほどに大きく描いたのだ。それによって、とてもユーモラスな絵となった。とぼけたような鴉と、かわいらしい小犬が、そのユーモアをさらに高めている。おそらく、蘆雪はちょっと茶目っ気を出して、大きな動物をさらに拡大して見せてくれたのであろう。このような動物を諧謔的にとらえる視線は、高山寺が所蔵する有名な十二世紀の絵巻物「鳥獣戯画」に早くも見られる。蘆雪はその伝統を近世によみがえらせた画家であった。蘆雪の描く動物は、どこかユーモラスなものが多い。ところで、美術における諧謔味とは、モチーフのある一面が強調されたり拡大されたりし、普通と異なる外容が現われるところから生まれるものである。当然、その部分に焦点が当てられ、他の部分は簡略化されることになるので、全体としてシンプリシティーへと向かうことになる。蘆雪のこの屏風に、その典型を見ることができるだろう。このような特徴を、諧謔的シンプリシティーと呼んでみたいのである。

おわりに

日本美術の美しさはシンプリシティーに求めることができる。まず初めに、その理由を材質と形式の点から考え、次にシンプリシティーの内容について、直観的、心象的、装飾的、詩歌的、諧謔的の五つに分けて論じたわけである。日本絵画の特質は、一言でいってシンプリシティーである。そのもとになった中国絵画と比較することによって、はっきりと理解することができる。しかし、このような日本美術のシンプリシティーは、同時に圧倒的迫力やモニュメンタリティーに弱いという欠点を生むこともないではなかった。明治時代の小説家二葉亭四迷が、日本人の大和魂というものは純粋であるけれども、徹底性を嫌うという欠点をも生んだと指摘していることは、きわめて興味深く感じられる。

実をいうと、シンプリシティーは美術だけの特質ではなく、衣食住をはじめ技術・学問・

文学・芸能・音楽・宗教など、日本文化全般にわたる特徴でもあるといつてよいであろう。これらの場合も、単に簡潔純粹というだけではなく、複雑なものをそのように見せる意識が働いていたことを見逃してはならない。それでは、なぜ日本文化全体がシンプリシティーによって特徴づけられるのか、今後はこの問題を考えてみたいと思っている。その際ヒントになりそうなのは、近代の文豪島崎藤村が、日本に和歌や俳句の如く、ごく単純な詩形が発達してきた理由は、われらの心に経験することがあまりに複雑であるからではないかと指摘している点かもしれない。

このようなシンプリシティーは、日本文化の伝統的特質である。いや、素性である。だからこそ、それは現代日本文化のなかにも脈々と活着しているのだ。最近私は、加藤恭子編『私は日本のここが好き！ 外国人54人が語る』（出窓社）を読んだ。いまや全世界からわが国へやって来る外国人の目と心にも、幕末明治期に訪れた西欧人とほとんど同じように現代の日本が映り、ほとんど同じように現代の日本文化が印象づけられていることに、快い驚きを感じないではなかった。その最後を飾るカトリック司祭で上智大学名誉教授であったジャック・ベジノ氏のエッセーが、「“サンプリシテ”こそ日本人の美德」と題されていることは、何と興味深いことだろうか。そのなかから、現代日本に関する一節を掲げて、筆を擱くことにしよう。

謙虚さ、他人への配慮、分を知るなどの美德の中でも私を特に感動させるのは、日本人の働き方です。社長や総務部長でなくても、ずっと簡単な仕事をしている人でも自分の領域で最善を尽す。こういう人たちの集団に対し、社長といえども独断的な行動は取れない。グループとの和、調和を見出そうと努力する。これも、私にとっては「サンプリシテ」と映ります。仕事はわるくいえば“必要悪”だけれど、日本では仕事そのもの、すること自体に価値を見出しているのです。

参考文献

矢代幸雄『日本美術の特質』465頁 岩波書店 1943年

Langdon Warner “The Enduring Art of Japan” pp.113 Harvard University Press 1952

岡倉天心（浅野晃訳）『東洋の理想 特に日本美術について』（角川文庫）184頁 角川書店 1925年

矢代幸雄『日本美術の特質 第二版』754+228頁 岩波書店 1965年

源豊宗『日本美術の流れ』325頁 思索社 1976年

アーネスト・フェノロサ（森東吾訳）『東洋美術史綱』341+331頁 東京美術 1978・1981年

ニコラウス・ペヴスナー（友部直/蛭川久康訳）『英国美術の英国性 絵画と建築にみる文化の特質』（美術名著選書23）187頁 岩崎美術社 1981年

サミュエル・ピング（大島清次ほか監修）『芸術の日本』530頁 美術公論社 1981年

Joan Stanley-Baker “Japanese Art” (World of Art) pp.216 Thames and Hudson 1984
辻惟雄『日本美術の表情 <おこ絵>から北斎まで』265頁 角川書店 1986年
高階秀爾『日本美術を見る眼 東と西の出会い』208頁 岩波書店 1991年
辻惟雄『日本美術の見方』(岩波日本美術の流れ7) 115頁 岩波書店 1992年
河野元昭「日中の自然と山水画」『中国 社会と文化』8号 102～132頁 1993年
戸田禎佑『日本美術の見方 中国との比較による』198頁 角川書店 1997年
辻惟雄編『<かざり>の日本文化』333頁 角川書店 1998年

本稿は二〇〇八年度に本大学院で開き進めた講義をもとに、二〇〇九年四月三〇日、国立台湾大学芸術研究所で行なった講演の原稿に、加筆訂正を加えたものである。講演とともに講義の機会も与えられた同研究所教授・謝明良氏、通訳の労を取られた国立台湾師範大学美術学系暨研究所専任助理教授・白適銘氏に、心より深く感謝する。また要約の英訳は、米国ハーバード大学准教授・ユキオ・リピット氏の手をわずらわした。記して謝意とする。