

採  
Siren  
蓮

創  
刊  
号

No.1

前言

私が本格的に日本美術を研究するようになったのは、いまから五十年ほど前、連合駐留軍総司令部(GHQ)の市民情報、教育部の美術・記念物部門の文民将校として、日本に滞在したことに始まります。年間にはわたり、日本美術の幅広いセミナーを受けたことになり、沢山の美術品を、じかに日本の専門家と伴に学ぶという豊かな経験を得て、米国のシアトル美術館に戻ったのです。日本美術の理解への第一歩を歩みだし、おおいに美術史的関心を抱くようになりしました。

その当時、東洋美術に関心を持つ一般の人々や勉強を始めて間もない学生たちの間の、もつとも大きなとまどいは、日本美術と中国美術の区別ができないということでした。つまり、日本の絵画、彫刻は、仏教的な題材にしる世俗的なものにして、おおむねは、中国から派生したものだ、と一般的にいわれていたのです。西洋における東アジア美術のコレクションといえばほとんどは、浮世絵版画、根付、印籠、

狩野派の絵画そして時代が下がる仏像でした。狩野派の絵画と仏像は、大体、いくつかの大都市の美術館で見られるものでした。

美術館での仕事のかたわら、私はシアトルのワシントン大学の客員教授として美術史の勉強を始めたばかりの学生たちを教え、また日本美術と中国美術の違いを明らかにできるものを引き出そうとしました。このことは、『美学と美術批評』二巻の一号、という学術雑誌に発表した「日本と中国美術の対比」という論文(註)にまとめました。

日中対比の例から明らかとなったのは、日本美術のいくつかの様式、とりわけ琳派そして陶磁器の裝飾にみられる要素です。それは、二十世紀初めの四半世紀にマチスやピカソ等の作品にみられる、よい意味での裝飾的な特徴に通じるものです。加えて特筆できたのは、日本の画家が説話的な主題を描く場合、中国の画家よりもはるかに情熱を注いで、動きや勢いを表わそうとし、風刺的、戯画的手法を用いるということでした。

これを始まりとして、日本美術の裝飾様式という

\*一九九六年十月二十七日(日) 於千葉市美術館講堂

この講演会は、十月一日から十一月十六日まで開催された開館一周年記念展「珠玉の日本美術——細見コレクションの全貌とホストン、クリーブランド、サックラーの話題作」にあわせて企画された。

講師のリー博士は、アメリカのクリーブランド美術館の元館長で、中国絵画史の権威として知られるが、同時に第二次大戦後の日本滞在を通じて日本美術への造詣を深められ、著書「*Reflections of Realities in Japanese Art*」に、日本美術の特質についての博士の長年の考察がまとめられている。同書はいずれも、最近あまりみられなくなった欧米の美術史家による日本美術の特質論として独自の価値を持つものである。今回の講演はさらに広がり深まった氏の日本美術観が披露されたもので、博士の日本での講演はこれが最初でもあり、二百〇名近くの聴衆が参加した。

当日の通訳を中国絵画史の小林宏光教授に依頼した。本稿は、リー博士の講演原稿の小林教授による翻訳である。

考えが発展し、一九六一年のクリーブランド美術館とシカゴ美術館での展覧会の主題になりました。日本側の好意で貸し出された作品を含む、一七六点の様々な美術品が展示され、日本の芸術家たちによって生み出され発達した装飾技法が、平安、桃山、江戸時代を中心として、幅広く紹介されたのです。

そこには、コラージュ、劇的な非対称構図、移動する複雑で反具象的な意匠や文様、建築や風景の図式的な空間の表現がみられるわけです。よい意味で大胆な、おもいきった色彩の介在は、装飾様式に不可欠であり、浮世絵版画に基盤を与えるものでした。

さらに浮世絵版画は、十九世紀末から二十世紀初頭の印象派および後期印象派の西洋の画家たちの目を見開かせることになりました。長い間日本の伝統として生き続けてきた美術様式が、西洋美術が革新的な変化を始める時機に海をわたるや、近代化の或いは現代化のための着想のひとつとなったのです。

「日本美術と中国美術の対比」の研究に始まり、そこで多少は好奇心をみたしたのですが、以後、私は装飾的な美とは別に、いわゆる写実主義或いは現実主義に大きな関心を寄せるようになります。それは、風刺そして風俗という形で、日本美術にいつも繰り返し現われる表現上の特質です。こうした写実或いは現実的表現を、徹底した或いは極端な方法で実現するのは、いかなる場合も、決して中国美術に

みられないことです。しかし、日本においては、方の、高度に洗練された芸術的な装飾的特質との均衡を保つものであり、両者が現われる時代もほぼ重なります。つまり、硬貨の一面が写実性であり、もう一面が装飾性です。

日本美術の「写実主義」がもつ意味は、一方の、大胆ではあるけれども簡略単純にみえる装飾的側面とは違って、はるかに複雑です。禅宗の肖像画、浮世絵、花鳥、動物の正確な描写、風刺画や戯画、西洋画法で風景画を描く試み、地獄絵のたぐい、説話絵巻などをみると、一筋縄ではいかない複雑な意味合いのあるリアリズムであることがわかります。それは、どのような理解がなされるにしても、簡単に言えば、確信をもったでき得るかぎりの手法によって描かれており、対象の姿形にたいする真摯な関心の現われなのです。

クリーブランド美術館で開催された私にとつての二回目の展覧会は、「日本美術にみられる現実の反映」でした。しかしながら、写実性という主題の複雑さと古代仏教美術の特質を示すことには、必ずしも成功したとはいえませんでした。

一九八六年のことですが、当美術館館長の辻惟雄先生の「日本美術の遊戯性」(註)という御高論を拝読して、世界の美術における日本美術の、特別な役割を改めて考えさせられました。辻教授の論文は、学

術的で、しかもユーモアにあふれ、説得力のあるものです。先生は、装飾性と写実性という二つの特質に加え、遊戯性という、日本美術の第三の特質を提示されたのです。それは、明らかに日本美術の大きな特殊性であると思います。この遊戯性という考え方に、日本美術のさらなる特質を発掘しようと、私も励まされたわけです。

そこで、本題に入ります。本日の発表の目的は、来迎図と茶の湯というものを通して、日本美術の新たな理解を深めようとするものです。説得性のある議論によって、そうした理解の一助としたいのです。

### 来迎図の美的独自性

仏教は他のいかなる信仰よりも、表現内容が多彩な図像、図様を持ち、深い宗教的感情を有するものです。原初の仏教の修行にみられる厳格さに始まり、チベット、中央アジアそして極東地域に広がる、敬虔な、おそれと驚きにみちた複雑な教義の展開によって、仏教は様々な宗教観を生み出すことになりました。

これは、繊細、微妙な教義にもとづいて曼荼羅、図像に表わされます。歴史的説話が、聖人、聖職者すなわち僧侶そして民間の信者たちによる奇進、協力で具体的に絵画化されることとなります。仏画や仏

教彫刻が、或いは単独に或いは複数の形で礼拝のために制作され、神聖な教義や如来、菩薩、天部などもろもろの仏像の関係、天上のそして歴史的な場所が、目でみえる形に表わされます。仏教美術では圧倒的に、人物像を用いることが多く、それが洗練された具象的な表現によって発達し、信仰の普遍的な性質と力によって、僧侶や俗人たちを説得教化する手段となったのです。

極東の仏教の図像や図様は、インドから中央アジアを経て中国、朝鮮へ、さらに海をわたって両国から日本へ、西暦五七五年以前に伝えられました。中国文化とともに仏教は、日本という島の王国の社会と信仰に変化をもたらすことになりました。

寺院の建立、仏教図像そして曼荼羅の制作は大規模に行なわれ、建築家、画家、彫刻家たちの技術と能力は、すでに五〇〇年以上の経験をもつ中国での、中国化した仏教美術の伝統に直接触発される形で、急速に進歩します。その結果、初期の日本の仏教美術は、隣国である中国大陸の仏教美術に習い、模倣したものとなります。

平安時代も十一世紀となると、支配的であった伝統的な仏教勢力が、よりゆるやかで一般向けの、当時の末法思想に応える一面をもつ教義を取り入れた改革派の挑戦をうけることとなります。一〇五二年に始まると考えられた末法の世の中には、西方の極



講演会場風景

樂浄土の主宰者である阿弥陀如来の信仰が、救済の手段として有効となります。浄土教は、いろいろな教えの中で絶対的な存在となり、そこで説かれる阿弥陀と浄土は、あわれみにみちた直接的でわかりやすいものとして、下層社会に圧倒的な支持を得ます。

十二世紀の終わり頃、法然(一一三三—)

が阿弥陀と西方極楽浄土についての著述と説法を続け、救済を得、極楽にいたるために唯一効果的なのは、繰り返し信心深く念仏を唱えることだと主張します。浄土宗の図像は、法然の布教目的にそって、親しみやすく、我々を迎え入れるような姿と贅をつくした美しさで、建築にしろ風景にしろ豊かな光景に描かれます。

日本における来迎図の最も早い作例は、奈良の法華寺にある「阿弥陀三尊持幡童子」の三幅対(図1)と宇治の平等院鳳凰堂の内扉に描かれた九つの異なる来迎の場面です。後者は、鳳凰堂の落成法要の年と同じ一〇五二年制作、と考えられます。

まず、法華寺の画面は、大きさの異なる三幅からなり、中央に阿弥陀の姿を正面向きに礼拝像として描いています。脇の二幅の一方に観音と勢至、他方に幡をもった童子が描かれます。ただし、脇の二幅は、十一世紀前半に描かれたに違いない阿弥陀よりは百年或いはそれ以上後に、来迎図としての形式をととのえるために描き加えられたと思われまふ。つ

まり、法華寺本は、本来来迎図ではなく、後に三幅対として合成されたのです。

仏や菩薩などが、神々しい雲に囲まれ、さまざまの極楽にいる様子は、唐時代(六八一—九〇七)の中国絵画によくみられ、中国西北部、敦煌の壁画に主な遺品があります。例えば、第三二一窟の壁画(図2)には、菩薩たちが手すりごしに見下ろし、如来が坐像の二菩薩を左右に従え、雲に乗って左から右へと移動する様が見られます。しかし、その光景は、おまかで、阿弥陀の信者を西方の極楽に迎え入れるという、来迎の考えとは結びつかないのです。さらに、敦煌の極楽図では、王宮のような、左右に廊下でつながれた対屋をもつ殿閣、欄干をもつ回廊と形式的な庭が描かれていて、当麻曇茶羅のような、浄土曼荼羅の原型を示しているのです。

そこで、平等院鳳凰堂の画面(図3)こそが、来迎図のはじまりの鍵をにぎるのです。その来迎の場面は、大和絵により、なだらかに波打つ緑の丘や松が繁る山、色付いた落葉樹や花咲く木々がおりなす風景の内、外に描き表わされています。阿弥陀とその従者たち、菩薩や音楽を演奏する天人たちが雲に乗り、斜め下方に、僧侶に付き添われた死が近い念仏者のもとに向かつて降りて行くのです。来迎の場面は、僧侶の源信が九八四年の十一月から翌年の四月の間に著わした『往生要集』の記述に基づいています。



図1



図2



図3

源信は次のように言います。

——いかにいわんや念仏の功積り、運心年深き者は、命終の時に臨んで大いなる喜び自ずから生ず。しかる所以は、弥陀如来、本願を以ての故に、もろもろの菩薩、百千の比丘衆とともに、大光明を放ち、皓然として目前に在します。時に大悲観世音、百福莊嚴の手を中へ、宝蓮の台をささげて行者の前に至りたまひ、大勢至菩薩は無量の聖衆とともに、同時に讃嘆して手を授け、引接したまふ。この時、行者、目のあたり自らこれを見て心中に歓喜し、身心安樂なること禪定に入るが如し。——(石田瑞曆訳注・岩波文庫本)

鳳凰堂の来迎図にもどると、それは九品往生観から出た「九品来迎図」です。すなわち九種類の来迎図は、念仏者の功德の多寡によって来迎の形が、九通りに規定されることを描いています。

鳳凰堂の来迎図の保存状態は、決してよくないのですが、その優雅で繊細な筆使いは、古典的な藤原美術の様式を要約して伝えています。重ねていえば、「九品来迎図」は、波打つ丘、リズムカルに描かれた緑の或いは紅葉した木々のある、愛らしい大和絵による風景の中に描かれているわけです。こうした表現上の特色は、鎌倉時代の来迎図に受け継がれて行きます。

忘れてならないのは、鳳凰堂の建物とこれを水面



に写す池、そして庭園自体が、最も早い米迎の形の例であるということ。建築としても、仏像としても、絵画としても、庭園としてもです。この実物大の西方極楽浄土は、源信が心に描いたものでもあり、末法の世が始まる時に作られた、米迎中の米迎の表現であり、藤原頼道と宮廷が作り出した遺存する最高傑作なのです。

今日に伝わる最大の米迎図は、やはり大変有名な三幅対です。本来は巨大な一幅の掛軸で比叡山の安楽院に伝わり、一五七一年以降、高野山の有志八幡講十八箇院に所蔵されている「阿弥陀聖衆米迎図」(図4)です。高さ二m一cmにおよぶ大画面は、源信が心に想い描いた米迎に匹敵する複雑綿密な構成で、慈悲深い金色の阿弥陀如来、つき従う快活な菩薩や樂天たちの姿は見る者を圧倒します。

中央の阿弥陀は、依然として礼拝像の姿で正面を向いて座り、一方、先に伸びた雲の上には、菩薩の姿があります。しばらく後に、ようやく我々は、ひかえめに風景が描かれていることに気が付きます。阿弥陀の下方の湖と左幅の左下に大和絵の手法で描かれた秋の丘と谷です。鳳凰堂の米迎図を参考としていることがわかります。

ところで、十二世紀の米迎図で遺存するものはわずかです。奈良の長谷寺の「米迎図」には、鳳凰堂の「九品米迎図」からの大きな進展はありません。そのく守った道徳的な規範をも否定したのです。ただし、親鸞の革新的な教えと山越米迎の間には、特につながりは見られないようです。

岡崎讓治氏は、その著書「浄土教画」(註3)の中で、山越米迎と著名な神社、特に熊野、那智大社との関わりを述べておられます。文献資料だけではなく、京都の檀王法林寺の「垂迹山越米迎」掛軸(図5)(一二二八以前)があります。阿弥陀が一人で那智山の上に雲の中から半身をみせ、樹木の上や山合いに立ち現われています。こうした神道との関わりは、鎌倉時代後半の山越米迎図の特色である、仏教図像と自然の詩的な調和を説明するのに有効です。



図5

二面からなる京都、金戒光明寺の「山越阿弥陀図」屏風(図6)には、二曲一双の屏風が付属していて、前景に地獄と地上の様子が描かれ、中景に大きく広がる海を挟んで、遠景に西方極楽浄土が描かれています。これらが、本来一組の作品であったとは考えに

画面では、聖衆降下の様子が斜め正面向きに画面を右上方から左下方に向かって描かれています。この形式と高野山の三幅対の正面向きの形式は、十二世紀と十三世紀前半の鎌倉時代に一般的です。

米迎図の構図上の大きな発展は、つづく五十年間におこります。山越米迎と早米迎という二つの、それぞれに独自の米迎図が生まれるのです。両者とも自然を大切に突っかい、米迎の光景と等しい重みで描く点が、極めて日本的だと思います。この点では、鳳凰堂の米迎図の画家の創意工夫や高野山の米迎図に示唆的に現われた自然描写の流れをうけており、花咲く春や紅葉の秋が、米迎そのものと同等にあつかわれています。まず、山越米迎を見てみましょう。

山越米迎の代表的な三点は、すべて十三世紀後半の作です。法然上人の没後(一二二二)かなり後のことですが、一層急進的な浄土真宗の親鸞(一一七三—一二六二)の時代です。彼は、阿弥陀の無限大の慈愛はあらゆる人に、善悪を問わずおよぼされるといいます。というのも、末法の世では、誰も善行によって救済されるのではなく、ただ阿弥陀が祝福を与え、人はこれを受けとめるだけのことで西方浄土に生まれ変わり、そして物質的な世界に戻ってくるのである、と親鸞は考えたからです。

この過激な考え方は、受戒を拒否し、法然が固く、付属の屏風は、米迎図にあとから加えられたのでしよう。

この米迎図は、明らかに臨終の床で使われるために作られたのです。五色の絹で編んだ細引きの紐の实物が、画面上阿弥陀の合わせられた両手のところに少し残っています。付き添う僧が、臨終の床にある者の手に紐を結んで、阿弥陀によって極楽の方に引き寄せられる感じを抱かせるわけです。そして、春の景色が画面の三分の一以上をしめ、高野山の米迎図よりはるかに広く、低い丘陵が大和絵の手法で描かれています。

さらに、阿弥陀に比べて小さく描かれた半身像の観音と勢至菩薩が両脇につき従い、金色の三像が山越に描かれています。観音と勢至の上方にみられる色紙型の書は、九九四年に源信が書いたという伝承があります。もともとは屏風になかったもので後世に加えられたのです。この色紙型の書には、西方浄土に生まれ変わりたいという願いと、阿弥陀の慈悲と哀れみに対する確固たる信念が表わされています。それはまた、臨終の床にある人を、安らかに確かな道へ導く儀式に使われる画面に似つかわしくもあります。この「山越阿弥陀」の画面に漂う雰囲気は、これから取り上げる二点の山越米迎に比べると、厳しく礼拝的な趣があります。

京都の禪林寺の「山越米迎図」(図7)は、阿弥陀、観



図4



図6



図7

音、勢至の居る場所と動きについて、さらに進んだ、微妙な、複雑な構成となります。春の景色が、ここでは画面の半分以上をしめるのですが、阿弥陀は山の背後に、菩薩は山の前面、こちら側に流れ来る雲とともに描かれます。四天王が小さく前景の風景の両側に現われ、中央の下の方に、二人の童子が幡をもち、近付いてくる阿弥陀の先触れとして立っています。奥行の表現が進歩し、丘陵が一層リズムカルになり、全体の印象としてより叙情的な、形式にとられない画面となっています。梵語の阿という字が、真言密教で繰り返し唱えられるのを、ほめかしている、と岡崎氏は指摘されています。

最後に取り上げる「山越来迎図」(図8)は文化庁の所管になるもので、大阪の上野清一郎氏旧蔵の作品です。山越来迎図の中で、もつとも型にはまらない、詩情あふれる画面です。阿弥陀はやや斜め向きで、ほんのわずかに首をかしげています。阿弥陀につき従う六像は、観音、勢至、地藏の三菩薩の他、向かって左の二人が笛と太鼓を演奏し、向かって右手の背後の一人は金の錫杖を持っています。

これらの楽人たちは、もつと大規模な高野山の来迎図にみられた楽人たちの姿を思い起こさせます。また雲は、後から前へ下方にたなびき、霧のようで、線画的表現が減っています。全体的に、よりソフトな感じで、繊細な鍍金の装飾が優雅さを加え、柔らかな

山や雲の様子を整えています。山越来迎の、潜在意識に印象付けるような暗示、すなわち自然、金色の像、光背をみると、静嘉堂文库美術館の「春日曼荼羅」などの神道絵画を思いだします。山越来迎ほど、自然の風景と仏や菩薩の姿を巧みにとけこませて、神秘的な宗教画とする例はまれです。

山越阿弥陀と同様に、自然と仏菩薩たちを組み合わせる極めて異例の作品が、京都の知恩院の「早来迎図」(図9)です。高野山の来迎図の伝統を継いで、横物の掛軸という稀有な形態をとります。これによって、春景色が広々と明瞭に描写されますが、阿弥陀と菩薩たちは通常の来迎図よりも小さめに描かれ、画面を斜めに横切る速やかな降下と大きな動きを表わすための空間が用意されます。

画面の右下の隅には、檜皮葺の家のの中に、臨終を迎える僧が座り、はるか上方にはミニアチアの鳳凰堂のような寺院建築がみえます。花咲く木々、陰翳に垂んだような丘陵、たなびく白雲に乗った金色輝く聖衆がおりなす対比は、視覚的な刺激となり、来迎のスピード感とともに、十三世紀後半という時代らしい画面であることを示しています。十三世紀後半といえ、一二七四年と一二八一年の二度にわたる元寇を、武力と神風で、見事に撃退した時期にあたります。

知恩院の「早来迎図」の後には、来迎図発展の余地

が、あまりなかったと思われます。山越来迎と早来迎で、来迎図像が完結したのです。とはいえ、山越来迎と早来迎そしてそれ以前の来迎の観念と来迎図を生み出した宗教家と画家は、日本の浄土仏教の創造性をなつたわけですし、宗教美術の世界に大いなる貢献をし、確固たる足跡を残したのです。

### 茶の湯文化の普遍性

来迎図が、自然の風景と仏教図像を結びつけた独自の世界を作り出すことによって、高度で特別な芸術的成果を上げているとすれば、茶の湯は、後世の日本文化に、ひとつの支配的地位を占めたといえるでしょう。

茶の湯は、確かに中国に起源がありますが、それとは形が異なり、誰もが知っている日本独特の芸術です。私は、茶の湯の実践とその哲学性については、かねがね矛盾した感情を持っていました。しかしながら、一方で茶の湯が持つ文化的、社会的意義と茶の湯のための道具に多くの芸術作品が作られる、という創作につながる側面を、認めないわけにはゆかないのです。

江戸中期以降から現代にいたる、後世の、茶の湯の原理、法則、形式というものについては、あるいは批判もあるかと思いますが、茶の湯が持つ社会的、

美学的な意義は、その創作性において、極めて重要です。いま仮に、江戸中期以前の著名な僧侶、茶人、武士や指導的立場にある人々の茶の湯についての言葉に耳を傾けるならば、また仮に、土や鉄や竹で作られた諸道具をみるならば、さらにも仮に、十四世紀から十七世紀半ば頃までの、茶室や茶庭についての記述や実際を考えるならば、これら三者が、まさに一体となって、理にかなった直観的な枠組みを構成していることに驚き、敬意の念をいだきます。最もすぐれた茶の好みは、個性的で見事に統一された美学を生み出すばかりでなく、美術と文化の基本を学ぶすぐれた教育の手段につながると思われれます。

茶の湯はまた、室町後期、桃山期、江戸初期に、当時の権力構造や社会組織の中で発展し、形式化しすぎた上辺だけの、特殊に儀式化したものともなつたのです。私は、このような問題を専門的に論じるつもりはなく、茶の湯の深い体験もありません。しかし、茶の湯というものが、関連して生み出される美術品の制作に決定的な影響を及ぼし、ひいては日本美術の創造性に寄与していることについては、いささかの意見を持っています。

ところで、茶と茶の湯の起源は、中国にあり、唐代までには発展していました。中国に渡った日本の僧が茶についての経験を書き残し、帰国の折に持ち帰ったのです。中国の禪宗寺院での作法書、それ



図8



図9



は喫茶の方法も含むもので、鎌倉時代の終わりまでには、日本の禅宗の世界でも知られるようになり、さらに来日した中国僧によって広まりました。こうした点については、ポール・ペリー、熊倉功夫編『日本の茶』（一九九四）所載の、村井康彦氏の「茶の湯の発展」に負うところが大きいです。次第に形成されてきた茶の湯は、豊臣秀吉、一五九一年彼によって自害を余儀なくされた千利休、利休を追って一六一五年に逝った古田織部等の時代に完成し、頂点を極めます。

茶の湯に関する豊富な歴史的、評論的著作は、中国絵画の画史、画家伝のように、詩、音楽、戯曲といった他の芸術分野の成果に負うところが大きいのです。文学の芸術論は、詩の分析に始まると思われ、中世の、とりわけ応仁の乱（四六七—一四七七以降）の頃の社会状況を無視しては語れないものです。この当時、社会のあらゆる階層に及んだ苦難や荒廃は、都から農村に拡がり、しらけた、地味な、憂鬱な空気が、欠乏感や喪失感が人々の生活とあらゆる行動に支配的となりました。

喪失感や欠乏感から生まれる簡素で飾らない美しさの「わび」、枯れて孤独な「さび」、そして隠された奥深い表現の「幽玄」、といった考え方は、貧しく、苦難に満ちた、飢えた社会が、人々の心を解放するために必然的に生み出したものです。禅宗、詩、能、そ

して続く茶の湯は、中世人の美学と忍耐強い研究心、わび、さび等のさまざまな言葉の意味を説明してくれる、というべきでしょう。

建築、造園、陶芸、生け花の美学と茶の湯に関わるあらゆる芸術活動は、こののち急激な新展開をみせます。すなわち、秀吉が天下を統一し、徳川家康がこれをつぐと、多くの人々が、再び豊かになります。茶の湯は、支配階層や商人たちが夢中になるにつれ、新たに贅沢な派手な楽しみとなり、物質的欲望を満たすものとして広まります。茶の儀式は続きますが、時代の変化に伴って変質するのです。

茶室建築も次第に姿を変え、小さく簡素で、田舎屋のような性格を帯びたものとなります。大きな梁と柱を組み、藁葺や檜皮葺の屋根を作り、木造の外壁、土壁等で構築され、明らかに農家の建築を真似たところがあります。都市から離れた隠れ家として山荘とよばれる家が、小さな庭とともに建てられるわけです（図10）。

茶室の厳格な室内は、ミース・ファン・デル・ローエの「より少ないことが、より多い」という、機能主義的なモダニストの言葉によって表現できるかも知れません。事実、今世紀初頭のモダニストの建築は、書院建築や茶室に触発され、応用もしたドイツ、アメリカの建築家やデザイン論に深く影響されているのです。簡潔で、小さく、敞しい建築様式が、住居で

もあつた書院造りの会所の茶室とは違って、町の中野山に住む、という感じの茶室を作り出すのです。

隠れ家に対するあこがれは、質素と静寂を本質とするもので、「わび」や「さび」という言葉によって表わされる孤独感は、茶のつもりです霧囲気の一部であり、仏教でいう穢土から離れたいという願いに通じます。茶室を取り囲む庭に入ることに始まり、茶室建築を材料にいたるまで觀賞し、茶を喫すると同時に、室内のしかるべきところ、特に床の間に飾られた絵や書を楽しむわけです。注意深くしつらえられた環境の中で、こうした要素のすべてが一体となり、独特の世界が創出されます。

ある意味で、茶の湯の意図するところは、ワグナーの楽劇のような「芸術の結合」に似ています。和歌や能、茶道具そして書が書き添えられた絵画は、ひとかたまりとして伝統と感受性によって理解されるべきものです。

茶の湯が、十六世紀末から十七世紀初め頃の陶磁器に及ぼした影響には、驚くべきものがあります。信楽、備前、伊賀、丹波、越前そして常滑などの古窯は、特に「わび」、「さび」の精神を表現する壺、瓶、壺、皿等を制作しました。

しかし、中国の天目風の茶碗を作っていた瀬戸では、茶碗や水指の新様式を考案するにあたり、茶人の好みが強し活かされ、成果をあげます。また瀬戸

地区の新たな窯、特に美濃は、志野焼、織部焼といった、繊細かつ大胆な装飾性を特色とする作品を生産し、茶の湯の嗜好や琳派の装飾性を反映してきます。

釜師は、もともと武器や武具を昔から制作していたのですが、茶人の要求にこたえて、「わび」の精神をこめた鉄の釜を作るようになります。詩的な感覚や含蓄を彫り、鋳出して釜の装飾とします。また、茶筌、茶杓や花入れは、竹の芸術を盛んとしたのです。このように茶道具として用いられるさまざまな工芸品には、いずれも、簡潔で自然な感じの背後に、高度な技術或いは製造法が、ひっそりと隠されています。

茶の湯に関わるこうした事柄は、日本の社会ではよく知られていることです。それは、一貫した規律ある教育的過程のたまもの以外の何物でもありません。茶の湯の宗派ごとに、学習方法は制度化され、四百年の歴史を持つものもあります。そこには、若くして茶の湯を始め、趣味として楽しむ人もいれば、達人となつて生涯続ける人もいます。

ここで、私が何よりも言いたいのは、茶の湯の教訓と実践が、日本の社会のあらゆる面に、さまざまな形で生きていくということです。とりわけ、素材や物の美しさに対するこだわりがそうです。だからこそ私は、日本人が今日も、すべての民族の中で、芸



図10 妙喜庵茶室待庵

October 27, 1996  
Chiba City Museum of Art

As the concepts were the subjects of an exhibition at the Cleveland Museum of Art and the Art Institute of Chicago in 1961, *Japanese Decorative Style*, and the second exhibition of 1983 in Cleveland, *Reflections of Reality in Japanese Art*, the two qualities, Decorative Style and Realism are clearly particular Japanese contributions in the visual arts. A third characteristic which was added by Professor Tsuji in 1986 is Playfulness, a stimulus was provided for searching for other such qualities, and it is my purpose here to attempt a convincing argument supporting two or more such contributions; the Raigō in Buddhist Art and the Cha-no-yu.

Buddhist deities residing in various Paradises in the heavenly clouds were common in Chinese depictions of the T'ang Dyanasty (618-907), principally in the surviving cave wall paintings at Tun Huang in northwest China. But the scene is generalized and is not connected to the concept of welcoming the devotee of Amida to the Western paradise. The Hō-ō-dō Raigōs of the Byōdō-in datable to 1053 are depicted above and in landscapes of a clearly recognizable Japanese type called Yamato-e (Japanese pictures) showing rolling green hills and mountains with pines and colored deciduous and flowering trees. Major innovations occur in the following fifty years; two of them, strikingly individual, seem to me very Japanese in their embrace of nature as an equal partner in the Raigō image. Seldom has landscape and figural icon been so seamlessly combined in a mystical image of a religious nature as in these Yamagoshi Raigōs (Amida Crossing the Mountains). The same combination of nature and deity is found in a most unusual Raigō (Swift Raigō) in the Chion-in, Kyoto. The Yamagoshi Raigōs and the Haya Raigō completed the possibilities; but the achievements of the theologians and artists of these and earlier Raigō conceptions and images were a major part of a creative surge in Japanese Jōdo Buddhism that remains a distinctive and major contribution to the world of religious art.

If the Raigō is a highly specialized contribution with its own ambiance of landscape-icon representation, the Tea Ceremony (*Cha-no-yu*) is a dominant part of later Japanese culture and, despite its ultimate and unformed origins in China, is a unique and well-known aspect of Japanese art. One cannot deny the status of the ceremony and the creative nature of the numerous works of art produced for their specific use in the ritual. At its best tea taste produced a remarkably unified aesthetic philosophy weighted in favor of individual standards and responsibilities but also an effective instrument for positive education in the essentials of art and culture. I can comment on the ceremony's evident influence upon the production of art associated with tea and its contributions to creativity in Japanese art. In a way, the aims of *Cha-no-yu* are not unlike those of Wagner in his "union of the arts" (gesameltkunstwerk).

All of this is well known at all levels of Japanese society and is the result of what can only be described as a thorough and disciplined educational process. From all aspects of society are touched by or exposed to the lessons and practice of tea in its various manifestations, especially concern for the aesthetics of materials and objects. This is why I believe the Japanese are, of all people, the ones still most concerned and skillful in artistic matters, especially in the modern world of commerce and "bottom line" attitudes. The question is, are there comparable artistic institutions in the West that are available for revival and development or can such an institution be invented? I think the latter is the only real possibility.

Perhaps integrated ways of art are no longer possible within the modern technological-financial culture. If we can recognize our need for art and artistic understanding within a complete and fulfilling society, perhaps that particular need will be answered within the present public education programs. If not, perhaps a totally new way may appear. In this, Japan's original contribution of the tea ceremony to world art should be recognized as a particular and creative way to art

(Summarized by Tomoko Matsuo)

術的なことに最も気をくばり、技術的に優れている、と信じているのです。商業的な利益追求が優先する風潮の現代社会では、尚更そう思われます。世界の新しい文化状況に変化を余儀なくされることがあるとしても、芸術は、日本の社会に、より広く、より深く浸透して行くのです。

茶の湯は、芸術教育の場として日本では機能していません。しかし、これを西洋に移して活かすことは無理でしょう。というのは、茶の湯は、数百年にわたって育まれ、守られてきた、西洋にとつては異文化の所産です。問題はむしろ、西洋に、茶の湯に匹敵するような、再生と発展に役立て得る芸術的機関、制度があるだろうか、或いはそのようなものを創り出せるだろうか、ということにあります。そして、私は、創り出すしかないと思っています。

多くの人が、アメリカやヨーロッパで美術の特別展に対する関心が増大していることを指摘しています。もしも、入場者数のことをいうのなら、多分その通りです。しかしながら、入場者とは見物人のことで、右往左往する観衆であり、彼らは見ただけです。芸術の実践に参加することはないのです。彼らには、茶筌や茶杓の味わいを手に感じたり、茶碗の心地よい手触りを知ると同じではないにしろ、それらと比べるような芸術的体験というものを想像することもできないでしょう。

おそらく、統合された完全な形の芸術などというものは、現代の科学技術と金融の文化からは、もはや作り得ないのでしょう。しかし、わずかに予兆があるとしても、ほとんど予想不可能な発見や発明も、歴史上には確かにあるのです。また、今日の驚異的な科学技術の進歩には、それなりの意志と指向性があります。もし、完全に充たされた社会で、芸術と芸術の理解が必要であれば、そうした要求に答えるのは、今日の公共教育のプログラムの作り方も知れません。そうでないとしたら、まったく新しい別の方法が、大いなる想像力、思考力、努力と不屈の精神によって出現するのかも知れません。こうしたことを考えるにつけ、日本の茶の湯は、特別な、創作的な芸術への道として、世界の芸術に対し独自の貢献をするものと理解すべきなのです。

訳「小林宏光(上智大学比較文化学部助教授)

註

- (1) *Contrasts in Chinese and Japanese Art, Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, No. 1.
- (2) *Playfulness in Japanese Art*, the Franklin D. Murphy Lecture VII at the University of Kansas 1984
- (3) 岡崎讓治編「浄土経画」、日本の美術、第四三号、至文堂、東京、一九六九年



千葉市美術館研究紀要  
採蓮 創刊号

一九九七年三月三十一日発行

編集・発行 | 財団法人千葉市美術振興財団  
千葉市美術館

二六〇 千葉市中央区中央三十一  
電話 〇四三二二二一三三二(代)

編集担当 | 半田滋男

制作 | アイメックス・ファインアート

Bulletin of Chiba City Museum of Art  
Siren No.1

March 31, 1997

Edited and Published by  
Chiba City Museum of Art  
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260 JAPAN  
Phone. 043-221-2311

Produced by  
Imex Fine Art Inc.

ISSN 1343-148X