

# 日本の伝統・文化

——次代へ伝えることの意味——

太田 智子

はじめに

近年、日本の「伝統」や「文化」が注目されている。これまでも、古くはジャポニスム、また、ブルーノ・タウト等の外国人によって日本の美が再発見された例や、岡本太郎が『縄文文化論』<sup>1</sup>において縄文土器を芸術として捉え、これこそが「日本の伝統」であると日本美術史界に影響を与えたことは広く知られているが、教育基本法の改正で、教育の目標に日本の伝統と文化を尊重する態度を養う<sup>2</sup>ことが新たに規定されるなど、法的にも日本の「伝統」や「文化」について再認識の必要性が強調されることは意義深い。

音楽・美術・演劇等、芸術の分野に目を向けると、それに関連するかのようには、伝統音楽・伝統工芸・伝統芸能に接する機会が以前に比べて増えている。美術に関していえば、美術館や博物館の企画展にも日本美術をテーマとした展覧会が多く開催され、学芸員によるギャラリートークや、子ども向け、あるいは親子での参加を対象としたワーク

シヨップも積極的に行われている。また、それらの展覧会のタイトルやポスターデザインなどは大変親しみやすく、今まで敬遠されがちであった日本美術を身近に感じさせる工夫が見られる。

では、なぜ今、日本の伝統や文化が注目されているのだろうか。そもそも、日本の伝統とは、文化とは、どのようなものだろうか。

自分自身、日本画を専攻する中で、日本の伝統とは何かということについては学生時代からの研究課題であるとともに、「伝統」については常々、恩師から次のような教えを受けてきた。

伝統とは、固定化されたものではなく、変容しながら現代につながっているものである。それ故、伝統を軽く見ていると、結局は、現代の成熟に支障をきたす。つまり、浅い行き詰まりが早く来る。良い意味で歴史を知ることとは大事である。

しかし、伝統の重さを感じつつも、なぜ自分は日本画という枠にこだわるのかという疑問を抱いた時期もあった。自分の表現したいものを形にする手段としての方法であれば、日本画というジャンルに捕らわれず、もつと他の方法を選んでも良いのではないか。むしろ、その方が自分の表現したいことに合っているのではないかと悩んだ時期もあった。なぜなら、日本画の素材である岩絵の具や膠といった天然の材料には、表現上の制約が多すぎるためであった。

もともと、日本画の素材そのものの魅力や伝統的に受け継がれてきた日本画の精神ともいべきものに魅かれ、日本画を選んだのにもかかわらず、もつと自由な表現の出来そうな新しい素材に憧れて回り道をした時期でもあった。

しかし、その一方でこの素材でしか表現できないもの、素材に由来する制約をプラスの方向へ生かす表現方法を探り、心の奥底に矛盾を抱えながらも試行錯誤を繰り返してきた。その中で、日本的なものとはどのようなものか、日本的な良さはどこにあるのか、また、日本人に特有な美意識というものはあるのだろうかという疑問は深まる一方であった。

先にも触れたように、教育基本法が改正され、教育の現場でも日本の伝統や文化に対する理解が強調されるようになってきた現在、これらのテーマについて再考することの意味は大きい。また、科学技術の急速な発展により、日本人のものの見方や行動様式、価値観などが大きく変化してきたことも関わって重要な課題であると考える。

本稿では、日本の美術に焦点を当て、歴史的な側面から、その形成過程をたどり、日本の美の特質にふれ、日本の伝統や文化を再認識するとともに次代へ伝えることの意味を考えていきたい。

その出発点として、先ず、次の世代に伝える上での課題を明らかにすることからはじめたい。

#### 一 教育現場における課題

教育基本法の改正を受けて学習指導要領の改訂が行われ、小学校では平成二十三年度から、中学校ではその翌年の二十四年度に全面实施を迎えるが、ここに一つ教員にとっての課題がある。それは、「日本の伝統と文化を尊重する態度を養う」ことの意味を充分に受けとめ、理解しているかという点である。改めて「日本の伝統・文化」とは何かと考えた時、本当の意味でそれを理解しているといえるだろうか。ここでは、次の世代へ伝える上での課題として、この点について考えていきたい。

教育基本法改正の根底には、国際社会で活躍する日本人の育成という考え方があつた。自国の文化を理解し、愛情や

誇りを持つことなしに、他国の文化を理解し尊重することは難しい。これからの国際社会においては、自国の文化のよさを外へ向けて発信する機会がさらに増えるなかで、自国の文化への理解、愛情や誇りが国際理解につながるとう考え方である。

これを受けて改訂された学習指導要領<sup>③</sup>でも、中学校美術科を例にとると、その目標に「美術文化についての理解」を深めることが新たな内容として加わり、わが国の伝統や文化を継承し発展させるための教育を充実する必要性が述べられている。このことは前回の改訂<sup>④</sup>でも触れられていたが、今回の改訂ではさらに美術を通した国際理解の必要性が強調されている。小学校の図画工作においても同様で、鑑賞の領域に日本美術や伝統工芸に親しみを持たせる題材が増えている。このような新学習指導要領に基づいて教科書も新版にかわるが、その中で日本の伝統や文化がどのような切り口で取り上げられているのかは大変興味深い。

そこで重要な課題となるのは、伝える側の教員が、日本の伝統と文化についてどのように理解しているかという点である。

現在の教員は、私自身も含め、西洋美術重視の教育を受けてきた世代がほとんどであるため、教員自身が日本の伝統や文化について改めて整理し直す必要があるように思われる。

美術教育の場でも西洋美術に重点が置かれてきたのは、明治以降の社会背景と関係が深い。明治以来ヨーロッパ文化を受け入れ、戦後はまたアメリカ文化を受け入れてきた。このため、教科書にも日本の美術よりもむしろ欧米の美術作品の方がウェイトを占め、印象派以降の美術に親しみが深いのはこのような社会背景が大きく関係している。それでも、専門教育を受けてきた立場から、日本の美術の流れについても一通りの理解はしているはずである。

しかし、改めて日本の美の根底にあるものは何かと考えた時、本当の意味でそれを理解していると言えるだろう

か。そこで日本の伝統・文化が形成されてきた背景、日本の美の特質につながる日本人のものの見方といった視点で日本の伝統や文化を見直すことが必要となる。ただし、ここで大切なのは、子どもたちに何を伝えようとするのかということである。この題材だけでなく全般的にいえることだが、子どもたちに真に伝えるべきものは何なのかというねらいを明確にしておく必要がある。

そのための教材研究には相当な時間が必要だと思われるが、移行時期の現場においては、新カリキュラムに対応する事務量も増え、十分な教材研究の時間確保は難しい。新しい取り組みのためには十分な時間が必要である。この点も教育現場における課題として挙げておきたい。

日本の伝統や文化について考えることは、「日本的なもの」や「日本的なよさ」について考えることである。それは、日本文化の根底に受け継がれてきた美意識を見つめ直すことでもある。社会の変化とともに、その時代に生きる人々の生活様式は変化してきたが、その中で人々が生活に求めてきた願いや心の豊かさが、少しずつ変化しながらも美意識と結びついて受け継がれてきたのである。

長い歴史を通じて、日本人が大切にしてきたものは何だったのか、また、それは現在に至るまでなぜ大切にされてきたのかということ、子どもたちと一緒に考えていくことが大切である。そのことが他国の文化との違いや共通性にも目を向けることになり、先に述べた国際理解にもつながるものである。

ところが、この点を十分に意識しないまま、子どもたちへの指導に当たるとどうなるだろう。本当の意味での理解を目指す視点がぼやけていると、日本美の表面的な知識理解に停まってしまう、本来のねらいからは大きく沿ってしまふ。かつて「造形遊び」が本来の理念から沿れた方向で現場へ浸透していったように<sup>5)</sup>。

新学習指導要領の全面实施を間近に控え、これらを含めた意味での教材研究が緊急の課題となる。

長い歴史を通じて日本人が大切にしてきたものは何であったのか、それは時代により流派や技法により様々であると思われるが、その根底を貫いている日本の文化の本質を探ることが本当の意味での理解につながるのではないだろうか。

## 二 日本美術の形成 — 歴史的な側面から —

ここでは、日本美術の形成過程を諸外国との交流に着目して歴史的な側面から概観し、異文化に対してどのような姿勢をとってきたのか、その中から見える日本人のものの考え方について再確認していきたい。

日本美術の源流を縄文時代にたどると、縄文時代の造形の特徴は、呪術的世界を反映した強烈で個性的な立体造形といえる。これは縄文土器に見られる特異な造形性に注目したものである。大陸との関係を見てみると、この頃にも日本列島へは、絶えず大陸から人々が移ってきて色々な技術を伝えていた。中国では殷・周・春秋戦国時代にあたり、既に国家が成立し、青銅器などの金属器がつくられていた時代である。縄文土器の特異な造形性の中にもこれらの青銅器のデザインの影響が見られるが、青銅器を手本としてデザイン化しようとした大変素朴な形での影響が感じられる。

次に、大陸からの大きな影響を受けるのは、六世紀における仏教の伝来である。この時、仏像や絵画が朝鮮半島を経て、百済や高句麗からの渡来人によってもたらされた。中国では六朝時代にあたり、その絵画の影響下にあった百済や高句麗からの渡来人が中心となって寺院の壁画などが描かれた。その後も、遣隋使や遣唐使によって持ち帰られた中国の絵画が、日本の絵画の規範となっていた。

ここで、絵画に絞って美術史の流れをたどると、九世紀後半から十世紀にかけては、それまでの唐風の風景や人物を描いた「唐絵」とは異なる日本の風物や風俗を描いた「大和絵」が、屏風や障子絵として生活空間の中に登場して

くる。この「から唐」に対する「やまと和」の関係は、以後の絵画史においても常に存在してきた。

武田恒夫は、『日本絵画と歳事』<sup>6</sup>の中で、これらの用語を次のように整理している。

・古代において、日本の風物や物語を描き出したものが「大和絵」で、中国の主題を取り上げたものは日本で作られたものであっても「唐絵」と呼ばれた。

・中世において、新たに水墨画を中心とする宋元画がもたらされると、その新しい様式によるものは「漢画」と呼ばれ、以前の「大和絵」と「唐絵」は「和画」としてひとまとめにされる。

・近世では、中国風の画系の画家たちが「唐画」系にまとめられ、これまでの「漢画」は「和画」の中に含まれる。

・明治以降、「西洋画」が輸入されると、「和画」も「唐画」も全て「日本画」の中に含まれ、「西洋画（洋画）」と「日本画」という呼称が生まれる。

このように整理した上で、「大和絵」、「和画」は、いずれも外国との対比を前提とした概念で、時代とともに外国からもたらされたものが日本の中に組み入れられていくという構造が見られるという。

このように、「日本」と「外国」という対比は、かつては中国が、そして、明治以降は西洋が「外国」として対比されてきたのである。そして、この時、それぞれの時代における「外国」からの影響を、日本人は独自の方法で受容し消化してきた。中国の水墨画も西洋の油彩画も、日本人の感性によって濾過され、吸収されていったことの中に日本人の柔軟なものの考え方が見られるように思う。そして、そのことが日本の文化の本質を考える上で一つの要素に

なるのではないだろうか。

### 三 日本人の感性 — 余白の意味 —

日本美術の歴史の中で、外国から入ってきた文化はそれぞれの時代に日本人の感性によって濾過され、咀嚼されて、日本化されていった。では、そのような日本人の感性とはどのようなものか。

江戸時代の画論に、土佐光起の書き遺した『本朝画法大伝』<sup>2)</sup>がある。その内容は、画論、実技教授、他派の批評から構成されているが、この中に日本人の稟質というべき、日本人の感性を意味深く表現した文章がある<sup>3)</sup>。

総て画を書に、墨画ばかりによらず極彩色なりとも大方あつさりと書べし、模様調はざるがよし、添物も三分一ほど書たるがよし、詩歌の心をかくとも感出すべからず、おもひ入を含すべし、白紙ももやうの内なれば心にてふさぐべし、異国の画は文の如く、本朝の画は詩の如し、画は詩のかたち、詩は画の意ともいへり。

ここには、詩歌の思いを絵にする時、ものの形を説明的に表現するのではなく、絵を見る人が画面の中に自らの心象を思い描くことができるようにという意味が述べられている。そして、白紙も模様の一つと見るというように、何も描かれていない部分に余白に意味を込めることが含まれている。

ここで、日本絵画における「余白」について考えてみると、何も描かれていない「空白」ではなく、ここには、形として描かれているものを取り巻く周りの世界としての「空間」の存在がある。逆に画面の中に形として描かれたものは、その世界を表現するための象徴として描かれたものと考ええる。何も描かれていないのに表現されたものがある



ということを、視覚的な部分だけで理解することは大変難しい。そのため、日本絵画は難解であるとされてきた。しかし、絵が描かれた当時の人々には、そのことが自然に受け入れられていたのである。

自分自身の体験になるが、芸大の日本画科二回生の課題は「植物を描く」であった。大学が京都の大枝沓掛にあつたため、日本画制作棟の裏には一面の柿畑が拡がり、その空き地には一年を通じて季節の野菜が栽培されていた。えんどう豆、なす、かぼちゃ、白菜等々、四季を通じて、モティーフになる材料に恵まれ、午前中の講義が終わると午後からは毎日写生の日々であった。夏休み中に五十号の作品を一点課されていたのだが、私はすぐに「なす」を描くことに決めた。当時、日本の「襲かさねの色目」に関心を持ち、中でも独特な補色の組み合わせに魅かれていたからだ。なすの濃い紫と葉の緑色が、その気持ちにぴったりと合い、色彩をテーマに描くことを思い立ち制作を進めていった。

しかし、描き進める中で、いつものことだが、心の中で描きたいと感じているものと目の前にある制作途中の絵にすれ違いを感じ、迷っては現場（畑）へ行き、「やはり描きたいものはこれだ」と確かめ、また迷っては現場へ行く、ということを繰り返しているうちに、制作室に帰ると忘れてしまう、その場の実感が描けていないことに気づいた。それは、土の香りや畑の中を渡る風、その中でザワザワと音を立てて幹がゆれ、葉が裏返り、重なり合つてなすの実が見えかくれる、その実感が絵の中に無いのである。まるで時間の止まった静物画の様に静まり返り、周りと隔絶されたものとしてしか表現できていないということが、心の内の思いと目の前にある絵とのすれ違いの部分であった。

しかし、風や大地の香りを具体的な形として描くことはできない。（抽象的に、心象風景として色や形で表現する試みとしてなら可能かも知れないが）そこには描かれていなくても、それらを感じさせるような空間として表現されなければならぬ。それも、一瞬の動きを捉えてカメラのシャッターを押した一コマの画像としてではなく、実際には絵は動

かないけれども、じっと見てみると、風の中で葉が次々と裏返り、なすの実が現れ、またかくれ、大地にしつかり根を張りながら生きているその実感としてである。

この課題の合評会が九月早々に行われたが、その中で、先生は「なすを通して、描き出したかったものは描けましたか」と一言仰った。この時、私は、この課題を通して先生の意図されたこと、私たちに伝えようと言われた教えを学べた気がした。

このように、日本絵画では、いかに余白を描くかということが重要である。しかし、内容としてではなく、形式的に余白（と見えるような空白）を残しただけの作品からは何も伝わってこない。形式だけをなぞったものには本質がなく、やがては衰退して行く。絵画史においても、その他の分野でも、様式化され表面的な形だけを追うような流行に流されて、衰退していった例はいくらでもある。

また、余白は書の世界にも存在する。文字を続けて書くことでリズムが生まれ、実際には線が続いていない空間でも筆は動いているので、その筆の動きをたどってリズムを感じる事ができる。その時、連続する流れやリズムを、まるで音楽のように楽しむことができる。このように、文字と文字との間はただの空間ではない「余白」となり、書かれた文字と余白とのバランスが、書を生き生きとさせているのではないだろうか。

また、それ以外の日本の伝統芸術として、建築・文学・音楽・演劇などについて考えてみても、余白（間ということもできるかも知れないが）に極めて象徴的な意味と機能を持たせてきた。それは、表現する人と見る（あるいは聴く）人との間に、相互に通い合い、ともに在る場としてのイメージの中の空間としてである。見る（聴く）者が入り込める心理的な余白が「間」であるといえるだろうか。

音の世界に目を向けてみると、この「余白」＝「間」に対する日本人の感性は、寺院で撞かれる鐘の音とその後の

「しじま」に窺える。ゴーンと響く鐘の音、それに続く長い余韻、そしてその後を訪れる「しじま」である。

これも自分自身の体験だが、自宅近くの妙心寺にはいくつかの鐘撞き堂があり、法要のために撞かれる鐘、定刻に撞かれる鐘など、目的によりそれぞれの場所で鐘が撞かれている。妙心寺は子ども遊び場になっており、ほとんどというほど、毎週末を訪れる。妙心寺の中には「瓢鮎図」<sup>9</sup>で知られた退蔵院があり、このすぐ北側にある鐘は、毎日、午后三時に三回撞かれるのだが、その音と、撞かれる姿に魅かれて再三訪れているうちに、鐘を撞いておられる方とも親しくなり、行く度に色々なお話を聴かせていただくようになった。この三時の鐘は、中央の法堂をはさんで丁度反対の東側にある玉泉院の鐘との相打ちであること。また、鐘の音は季節や天候によって響き方がちがうことなどである。

鐘の音は撞木による一瞬の打撃音であるが、撞木に打たれた鐘が震え、周りの空気に伝わり響きが広がり、そして、少しずつ、少しずつ、消えるように、空間の中へ滑らかにゆつくりと溶け込んでいき、その後には「しじま」を訪れる。そしてまた、ひと撞きの鐘が打たれる。私たちの耳に直接聴こえるのは、鐘の打たれる瞬間の音であるが、それが心の中に響いてくるのは、それに続く余韻とその後の「しじま」である。

余韻は、まだ音の聴こえている間であるが、「しじま」は「黙」または「静寂」と書く。これは、絵画でいう「余白」に通じるものではないだろうか。音は無いけれど、その中でじつと耳を澄まし想像の世界に入ることができる。その時、周囲の雑音などは耳に入っていない。鐘の音を聴いている時も、実際には観光を訪れた周りの人たちの話し声、境内を歩き交う車やバイクの音などが聴こえているはずだが、本当に聴き入っている時は、これらの周囲の音は耳に入っていない。絵を見ている時もそうではないだろうか。余白の部分に想像を巡らせている時間は、自然に作品の世界に入り込み、その余白が本物であればあるほど魅き込まれ方は深くなる。

また、鐘の音は撞かれることで生み出されるのであるが、撞木に力を込めて打ち鳴らされるのではなく、後ろに引いた撞木が、手を放した反動で鐘を打つところにある。鐘撞き堂の天井から吊された、太い撞木に結ばれた長い縄を、肩にぐるりと巻きつけ、全身の力を込めて力強く後方へ引き、ここぞというタイミングで手が放される。手から放された縄は、するすると肩の下を通りぬけ、撞木は勢いを増して鐘に向かつていく。引く力に込められたエネルギーが鐘を打つ。「しじま」を生み出すものになっているのは、音の出る前までの、この過程にあるのではないだろうか。

絵画の場合も、余白は、ただ偶然に出来た隙間ではなく、画面の中の緊張感として計算されたものである。実際の制作でも、草稿の段階では、紙を継ぎ足したり、描いた上から、また紙を貼ったり、切り取って移動させたりというような作業がある。その結果、表された画面には一つの空間が出来上がることになるが、その形には隅々にまで気を配って周到に計画された制作過程のエネルギーが込められていると見ることもできるのではないだろうか。

余白(間)の中で想像の世界に浸り、思索するという感覚、このような余白に対する感性は、日本人に特有なものではないかと考える。

#### 四 日本人のものの見方・考え方 —芸術における二つの態度—

日本人のものの見方や考え方の原点はどこにあるのだろうか。ここでは、日本と西洋(ルネサンス以降)のものの方を比較することで考えることとし、造形意識の視点から述べていきたい。

『本朝画法大伝』より、ものの形の捉え方に関する興味深い一節<sup>10)</sup>を引用する。

総て物の状を描に、よく生に似てあしきあり、生に不<sub>レ</sub>似してあしき有、生に似て良とは常の法也、生に不<sub>レ</sub>似してよきとは是即画の法也、伝授口訣爰に在。

ここには、現実の真を形に求めず、生命を追求することを念願としたことが述べられている。日本の絵画の考え方として大切なものは生命や精神であり、ものの形を本物そっくりに写すことではないという点にある。それは、ものの真実を追求するのではなく、生命を追求すること、ものの本質を表現することであり、日本人の自然に対する感性ということが出来る。

このことは、西洋と日本（東洋）のものの見方や考え方の違いとも関連している。

芸術には、二つのものの見方・考え方がある。一つは真実を追求する姿勢、もう一つは生命を追求する姿勢である。前者はルネサンス以降の西洋美術に見られる「写実」の考え方であり、後者は日本、広くは東洋に見られるものの本質、精神、真髓をつかんでいく考え方である。

西洋では、ルネサンス以降、描く対象を立体として捉え、空間の中にまさにそこに在るがごとくに實在感をねらい、目の前に見えている現実を、あるがままに表現するという意味での「写実」の態度がとられてきた。平面である画面上に、如何にして立体的に対象を描き出すかに重点が置かれ、一つの限定された視点から対象を描き、透視図法などの遠近法や、キアロスクーロと呼ばれる明暗法が発明された。また、空間の捉え方としては、見たものを見た通りに描くこと、そこに何が在る以上はその全てを描かなければならず、またそうすることがリアリティーを表現する為に必要であると考え、空間は埋め尽くされなければならないという発想を持っていた。

それと対比して、日本では、人間や自然の心・本質を挿んで表現する態度がとられてきた。それは、対象をあるが

ままに描くのではなく象徴的に表し、生々しいものはできるだけ取り払い、浄化させ、濾過することによって本質に迫るといふものである。これは、表面に見える形ではなく、ものの内面、精神性を表すという意味で「写意」と呼ばれる。

この「写実」と「写意」に通じる空間の捉え方の違いは、四方を海に囲まれ四季の変化に恵まれた島国の生活と、大陸の苛酷な自然の中で自然に対抗し常に外敵からの侵略をも警戒しながら生きてきた生活の違いによるものと言われている。その環境の違いが、自然に対する捉え方の違いを生み出しているというのである。

実際に制作の立場から考えてみると、絵を描く時、一本の線を引くことで、ものの内側と外側との境界ができる。しかし、その線は、そのものを一定の角度、視点から見た場合のものであって、少し身体を動かして視点を変えただけで、今引いた線はそのものの表面の一部となり、ものの内側と外側の境界となるところには新たな線が現れる。このことから、ものの輪郭線は視点を変えることで無限に変化するということができる。

西洋では、対象の形を正確に描き出す為に視点を固定し、一定の角度から見た現実が描かれた。この時、形をとるために線が用いられるが、現実にはものの外側に線が見えているわけではなく、そこにあるのは面と面の境界線としての線である。形は面のつながりによって捉えられるので、画面に線が残されることは殆ど無い。

それに対して、日本では、ものの形は線で表されてきた。しかも、描く対象のすべてを知り尽くして、その対象の一番そのものらしい形を描き出すことで生命を表現することが重視されたので、忍耐強い観察(写生)により、様々な角度から対象の姿を捉えることが必要とされた。そして、その中から、そのものの生命を表現する為に、最もふさわしい一本の線が選ばれた。そのため、絵に表現された、たった一本の輪郭に見える線も、「写生」≡「ものを見る」ことの繰り返しによって得られる、ものの存在を表す線となり、さらりと表現された線であるにもかかわらず、そこ

には、厚みを感じ、生命を感じさせるのである。これが「写意」と言われるものである。

しかし、これは、用いられる素材と深い関わりがあるとも考える。<sup>(1)</sup> 次の章では、制作の立場を通して日本画の素材の面から考えていきたい。

## 五 日本画の素材を通して

日本画の素材や技法は、千数百年来、特に大きな変化もなく現在に継承されてきた。明治以降に西洋画（洋画）が導入されてからも、油彩画に取って代わられることはなく、現在まで続いてきた。それは、湿度や気温などの自然環境に敏感な天然の素材（岩絵の具や膠）を、身体感覚によって加減しながら表現に結びつけていく技法が、日本人の感性に合っていたからではないだろうか。ここでは、このような日本人の特質について日本画の素材を通して考えてい。

日本画の絵の具の材料には、現在、様々なものがある。材質の違いから分類すると、水絵の具・泥絵の具・岩絵の具・金属そのものを砕いたものに分けられる。

水絵の具には、墨や顔彩などが含まれ、透明度を持たすようにつくられた絵の具である。木の樹脂からつくられる籐や白色を出す貝殻、藍などの染料も含まれる。泥絵の具は、ものを覆う力が必要な描き方の為につくられたもので、水干絵の具とも呼ばれる。粒子はあるが触って分かるほどの粒ではない。岩絵の具は、一番古くからある絵の具で、鉱物の原石を粉碎してつくられる。粒子の細かさにより十段階程度に分けられ番数がつけられるが、番数が上がると粒子は細かく色は淡くなる。また、焼くことで徐々に黒みを帯びた色に変色させることのできるものもある。

これらの天然の絵の具は色の素となる原石の種類が限られており、粉碎の度合いにより何段階かの明度の変化はあ

るものの色数には限りがある。また粒子の荒いものほどザラザラとしている為、線描や平塗りには不向きである。  
 (そのため逆に、粒子を積み重ねるように何度も塗り重ねることで画面に厚みや重量感を与えることができる。)

このような絵の具の性質が表現方法への必然性を生み出している。つまり、対象の色や形は陰影のない色面として象徴的に捉えられることになる。

またそれ自体に接着力のない、これらの絵の具を画面に定着させるため、接着剤の役割をするのが膠であるが、獣や魚の皮や骨などを主原料としており、保存しにくいことが欠点である。水溶性で乾燥しやすいため、一旦絵の具と混ぜると使い切ってしまうことが原則となる。残すと付着して固まり、非常に使いにくい。このような、腐りやすく固まりやすい性質が油絵の具のチューブのような形を許さず、現在も、使う度に膠を炊き自分で顔料と調合して絵の具をつくる必要がある。この中で自ずと思考の流れが生まれてくる。

また、それらの素材は身体に馴染み、自然と一体になれるかのような感覚がある。硯の上で墨をおろす時、墨を持つ手と墨が硯に吸い付くような感覚と香りは心地よい。そこへたつぷりと水を含めて柔らかい毛筆で吸水性のある和紙に筆を下ろすと、滲み、広がり、思わぬ効果が現れて実に様々な表現が生まれる。この時、筆の穂先を通して、手と墨と水と紙が一つにつながっているような感覚を覚える。

また、和紙は呼吸していると言われる。パネルに水貼りをする時、水を含んだ和紙はしんなりと重いが乾燥するとパンと張る。この感覚は、まさに和紙が生きて呼吸しているかのようなのである。

さらに、最初の下地として胡粉を塗る時、雲肌麻紙くもはだの肌合いが残る程度に水で薄めた胡粉を麻紙の上に滑るようにのせていくと、最初、透き通ったように染み込んでいた胡粉が、乾くにつれてホツとした白さに浮き出てくる。この時、濃すぎると壁のように真っ白になってしまうため、胡粉の下地塗りでは自然に祈るような気持ちになる。この胡



紛の主原料であるイタボガキは絶滅寸前と言われ、これに替わるものとしてホタテ貝製の胡紛も普及しているが、一方でイタボガキの復活に向けて養殖実験も行われ、伝統を守る取り組みが少しずつ進んでいる。

また、制作では湿度や気温などの自然環境に左右されることがある。それは、和紙の滲み止めの為に行う<sup>どろ</sup>礬水引きで特に実感する。生の麻紙に塗った一回目の礬水は、麻紙にたつぷりと染み込む為、乾燥するのに時間がかかる。この乾きを待って、表にもう一回、裏に一回引いていくのであるが、夏は乾きが早いので、朝から作業を始めると紙の大きさや枚数にもよるが、早ければ午前中に作業は終わる。しかし、気温が高いので膠が腐りやすい。冬は乾きにくく、気温が低すぎて膠がこごる為、晴れた日の午前中を使い何日かかけての作業となる。暖房の入った室内で行うと一気に乾きすぎて礬水の効き目は格段に悪くなる。麻紙の繊維に染み込むように礬水が入り込む様子を想像すると自然乾燥が一番良いのである。

このように、自然のサイクルに合わせて制作を行うこと自体、自然を身近に感じるとともに自然に対する敬意が生まれる営みでもある。日本画の素材は自然のものが原料であることから、その使い方も極めて素朴で必然性があり、表現上の制約は多いものの自然と一体化し身体に馴染む素材である。このような素材の特性から、制作過程における思考の時間の流れ方が、日本人の余白への思いを生み出しているのではないだろうか。

## 六 日本の伝統・文化 ―再認識の意味―

日本の美について考えることは、日本の文化の在り方を考えることである。日本の美意識は、日本人のものの見方や行動様式、価値観と密接につながっている。しかし、現代の日本では、これら価値観の大きな変化により、かつてお互いの意識の深いところで共通な感覚として持ち合わせていた美意識が薄らいできている。

第四章では日本と西洋のものの見方、考え方を比較してきたが、それ故、ジャポニスムにも見られるように、西洋の人々は日本の美術に魅力を感じたのである。<sup>12)</sup>

それでは、西洋の人々が魅力を感じたのは日本の美術のどの部分にあったのか。一般にそれは日本の絵画の平面的で大胆な構図と鮮やかな色面にあると言われ、茶室に用いられた自然木の反りにあると言われ、また、織部焼に見られる非対称の形にあるというように、西洋の美術にはない独特の造形感覚を取り上げて語られることが多い。

しかし、それらには、そうなるべき必然的な要素が含まれている。日本絵画の平面性は、岩絵の具という、陰影を表現するのに不向きな素材であるからこそであり、その色彩の鮮やかさは粒子の粗い絵の具という特性から自由な混色が容易でないため、絵の具本来の美しさを生かした色彩で表現されていることによるものである。自然木の反りにしても、織部焼の非対称性にしても、素材に素直に向き合う、その必然性から生まれた造形である。そして、これらに共通するものは自然の素材に対する誠実な姿勢である。

西洋の人々が日本の美術に強い刺激を受けたのは、まさにこの自然に対する謙虚な姿勢であり、単に断片的な美を取り上げて、それぞれの魅力に惹かれたのではなく、それらに共通する、その精神性にあつたのではないだろうか。その精神性、つまり自然の素材に対する誠実な姿勢が形となつて表され、絵画・建築・装飾・生け花の心などにも通じている点に、西洋の人々は日本の美術への魅力を感じたのではないか。

日本の伝統や文化について考える時、それらを再認識する本当の意味は自然に寄り添い、自然を敬う心を取り戻すこと、そして、自然と結びついていた過去の日本の暮らしの工夫を見つめ直し、その中で人間性を取り戻すことである。日本の伝統や文化を理解することは、断片的に、ある特定の時代の美意識を知ることではなく、それらの美意識を支えるものになつているものは何かを探ることである。吸収、咀嚼しながら風土や生活に合わせて洗練していくこと

により独自の文化を生み出してきた柔軟性、余白の中に想いをめぐらせ自然の声にじっと耳を澄ます感性、そして全てのものに生命を感じ、自然を敬う姿勢といった、合理的・論理的に説明することの難しいものであるが、時代とともに変容しながらも現代へ受け継がれてきた、この姿勢を次代へも伝えることを忘れてはならない。そして、そのことが新しいものの創造へと結びついていくのではないだろうか。

その意味で、現代のような価値観の変化が目まぐるしい社会に埋没することなく、一瞬立ち止まり、原点に戻つてものを考えることが必要なのではないだろうか。

### おわりに

現代、「日本画とは何か」ということが、しばしば問題にされる。

絵の内容がどのようなものであっても、岩絵の具と膠を使って描かれていれば「日本画」であるといえるのか、「日本画」の展覧会に出品されているから「日本画」なのか等、日本画の概念が混乱している。

今日、一般に使われている「日本画」という名称は、明治期以降に西洋画（洋画）と区別するために使われるようになった。<sup>13</sup> 油彩画の導入により、それまでの日本の伝統的絵画を「日本画」として特定する必要があるためである。「和画」、「邦画」、「国画」という名称も用いられたが、次第に「日本画」と呼び習わされるようになったということである。そのため、日本画の定義が歴史的に行われたことはなく、概念規定が曖昧なまま、日本画として長く展開してきたことから前述のような問題が生じているといえる。

また、戦後、新しく人工的につくられた絵の具が開発され、色数が多く安価であることから公募展などの団体展での素材の主流となり、扱いやすい油絵の具に対抗する形で、画面に塗られる絵の具の層は厚さを増し、戦前までの幅

広い表現技法・様式を持った絵画としての日本画は隅へ追いやられるようになった。

ここで問題となっているのは、描いている者自身が本質を忘れてしまっている点である。

教育についても、その本質を忘れないことが重要で、その為には、伝える側がしっかりと問題意識を持ち、何を伝えるのかというねらいを明確にしておく必要がある。

註

- (1) 岡本太郎「縄文文化論」(『みづゑ』二月号) 一九五二年
- (2) 教育基本法 第一章 教育の目的及び理念(教育の目標) 第二条 五  
 伝統と文化を尊重し、それらをはぐくんできた我が国と郷土を愛するとともに、他国を尊重し、国際社会の平和と発展に寄与する態度を養うこと。  
 平成十八年十二月二十二日 法律第百二十号
- (3) 中学校学習指導要領 文部科学省 平成二十年三月二十八日告示 平成二十四年四月一日から施行
- (4) 中学校学習指導要領 文部科学省 平成十年
- (5) 造形遊びは、「無目的な、無償の造形行為や造形活動そのものをねらいとしてそんな遊びの過程で色や形の変化に対する柔軟な造形性を身につけさせようとするもの」で結果主義に傾倒した保育現場がそれを打破するために、乳幼児の生得的な行為から発生し展開しうる遊び⇨造形遊びの概念を導入したことは順当なことと言える。しかし、活動が無目的な、無償の造形行為や造形活動そのものをねらいとしたものとしてのみ理解された場合には、放任的で表現の展開や子ども理解につながる活動の読み取りがなされないまま、子どもが活動した痕跡があるだけに終わる。このように、造形遊び導入に関してその理念が見失われた反省があった。
- (6) 武田恒夫「日本絵画と歳時」ペリかん社 一九九〇年 十一〜十七頁
- (7) 『本朝画法大伝』は、土佐光起が死の前年(元禄三年)に書き遺した、同派の最初の画論。門外不出の秘伝として他見を禁じた。東京芸術大学(東京美術学校文庫)に写本が所蔵されている。
- (8) ここでは、坂崎坦著『日本画の精神』ペリかん社 一九九五年 三七頁より引用した。
- (9) 『瓢鮎図』如拙の応永二十二年(二四一五年)以前の作画 京都退蔵院蔵

瓢箪で鮎を押さえるという禪の公案が描かれ、図上に大岳周崇他三十人の禪僧の賛がある。賛詩には、各僧の所感が表されている。

- (10) 坂崎坦著『日本画の精神』ペリかん社 一九九五年 三八頁
- (11) 西洋でも、植物の油で顔料を溶かす油絵の技法が発明される十五世紀以前は、蠟や卵が溶剤であったが、それらの絵の具は乾燥が早いいため、短時間で制作しなければならず緻密な表現には不向きであった。また、それより古くは、フレスコなど、西洋絵画の素材や技法は大きな変遷の歴史がある。
- (12) ジャポニスムについては、単純に、西洋の人々が日本の美術を全て受け入れ、強い刺激を受けたとは簡単に説明することのできない、国家間の政治が関係する問題もあるが、ここでは深くふれていない。
- (13) 佐藤道信『日本美術』誕生』講談社選書 一九九六年 七六～九六頁
- (14) 人工的に色を付けたガラス質のかたまりを砕いた新岩絵の具や、方解末を着色してつくられた合成岩絵の具などがある。

#### 参考文献

- 岡倉天心 『東洋の理想』ペリかん社 一九八〇年
- 笠井昌昭 『日本の文化』ペリかん社 一九九七年
- 坂崎 坦 『日本画の精神』ペリかん社 一九九五年
- 坂崎 坦 『日本絵画論大系V』名著普及社 一九八〇年
- 佐藤道信 『日本美術』誕生』講談社選書 一九九六年
- 武田恒夫 『日本絵画と歳時』ペリかん社 一九九〇年
- 東京芸術大学大学院文化財保存学日本画研究室編 『図解日本画の伝統と継承―素材・模写・修復―』東京美術 二〇〇五年
- ブルーノ・タウト 『日本美の再発見』岩波新書 一九六二年
- 吉村貞司 『日本美の特質』鹿島出版会 昭和六〇年
- 中学校学習指導要領 文部科学省

(本学講師 日本画)

〈キーワード〉日本絵画、美意識、感性