

文化理解を目的とする東洋美術の鑑賞教育(2)
－水墨画－

新 井 義 史

北海道教育大学釧路校 美術教育講座

北海道教育大学紀要（教育科学編）

第 53 卷 第 2 号 別 刷

平成 15 年 2 月

文化理解を目的とする東洋美術の鑑賞教育(2) — 水墨画 —

新 井 義 史

北海道教育大学釧路校 美術教育講座

1. はじめに

我々は、学校教育の中の芸術に関連した教材によって、文学や音楽や美術の多様な表現方法に触れ、その歴史に関する一連の知識を得てきた。しかしながら、一般大衆の人文的知識の大部分が学校教育によっているということは見逃されがちである。

今日、教育の主体を子どもたちに置くという視点の変化と、子どもたちに楽しみながら学習させようとする傾向から、本来的に求められていた芸術の教育活動が軽佻浮薄化してきた感がある。国語科の教科書においては、純文学の削減と日常的表現への傾斜が進みつつある。音楽ではポップス系の今日的表現が、美術ではイラストや漫画的手法の導入などがある。日常的表現を教育活動に組み込むこと自体が問題なのではない。問題なのはこれら題材の導入により、従来求められてきた本来的な「芸術」と「芸術による教育」が、排除あるいは抜け落ちる面があるからである。

我々が他民族の文化を知るためには、まず何よりも芸術によるということも事実である。民族の相互理解という21世紀前半の大きな課題の実現のためには、芸術を媒体とした教育活動が果たす役割は重要である。小学校教育の課程で音楽や絵画や身体表現を課すことは、人間教育としての教育的機能を果たしうることが重要である。だが、それに引き続く中等・高等教育における芸術教育では、人格形成よりもむしろ文化理解としての側面を重視し、そのための教育プログラムを構築していく必要がある。

本稿は、東洋画において主要な役割を果たした水墨画について扱った。

- 3, 東西絵画の異質性では、①再現性と表出性、②空間と空白、③用語に関して、西洋と東洋の絵画表現の相違について述べた。
- 4, 水墨・山水画の鑑賞指導に必要な知識では、①技法として水墨画を捉えること、②山水画と西洋的風景画との相違、③中国水墨画の南北二宗の問題、④水墨画の日本への請来とその後の日本化について述べた。
- 5, 鑑賞授業実践例では、水墨画に関する鑑賞教育の具体的な事例を紹介した。

2. 自国文化の現状認識と鑑賞教育の必要性

我々が美術史を語る時、無意識裏に一種のランク付けを行っているのではないだろうか。美術史と聞いて、まず思い浮かぶのは16世紀から19世紀までの約400年の西ヨーロッパのそれだろう。もちろんギリシャ・ローマまで時代を拡大することもあろうが、美術史＝西洋美術史という構図は多くの人々に共通しているだ

ろう。しかし、西ヨーロッパの歴史は、世界史的視野からいえば限定されたある地域の歴史である。その表現の歴史や思想は普遍性を持ちえないにも関わらず、西ヨーロッパをベースに置いているという意識が窮える。また、日本美術や東洋美術を、一連の美術史として概要をイメージできる日本人は、はたしてどれだけいるであろうか。ほとんどの者が断片的な知識を思い浮かべるにすぎないだろう。この違いを生じさせている原因は、おそらく両者の芸術体験の差にあるのだろう。

芸術体験には様々なケースがある。実物を見ること、複製を見ること、見ながら一人で考えること、見ながら会話すること、見た人の話を聞くこと、経験を記載した文章を通じて考えることなど多様である。しかし体験の前提となる芸術（作品）が存在しなければ始まらない。西欧化された現代生活の中では、かつては多くの家にあった床の間も見られなくなってきた。床の間があれば山水や書が掛けられており、それを通じて会話する機会もあった。床の間をはじめ襖や屏風などが見られる家屋はもはやほとんどない。日本の文化は日本人にとっても過去のものとなり、日常性から隔離された遺産となってしまった。遺産となった白国の文化は、もはや自分の文化とはいえない。この現状を危機的な状況にあると認識するか否かである。

文化の伝達は教育活動の目的の一つでもある。日常的に触れる機会があるものならば自己教育力に期待できよう。しかし通常、触れ得ないものに関しては、学校教育や社会教育において、見て・触れ・考える機会を設定しなければならない。そして、もはやその必要に迫られていることを認識すべきである。

3. 東西絵画の異質性

東洋および日本の伝統的美術は、表現形式・内容はもとよりその追求の方法において、西洋の美術のそれとは著しく異なった性格をもっている。西洋では、人間中心主義・美術の純粋性への指向・感情移入、東洋では自然中心主義・美術の総合性への指向・感情汲出など、東西の美術には大きな意識の隔りがある。芸術表現においてもグローバル化が進んでいるとはいえ、民族性に根ざした表現特性というものは決して消え去ることはないだろう。たとえ西欧的な生活文化を日常とする今日の我々日本人にとっても、日本絵画に見られる諸特性は、時代を超えて感覚の底流においては共感しうるだろう。

美術の表現では、何らかの形で必ず自然と関わることになる。したがって表現の特性を形成する出発点となるものは、その民族の自然の感じ方や自然観察の態度にある。ここには主観と客観の重点の置き方によって2つの対立する態度がある。自然を客観的に写そうとする態度と主観的印象を表す態度との2種類である。この点において西洋と東洋は対照的である。

西洋と東洋とでは、芸術や美についての理念が歴史的には全く逆の展開を行なってきたともいわれる¹。東洋も西洋も、その表現特性を自己の文化圏の中でのみ検討しても露わになりにくい。両者を比較した場合に相対的に特質が浮かび上がってくる。ここでは、鑑賞活動への活用という観点にたち、絵画における再現と表出性、空間と空白とに関して、西洋と東洋の表現特性を比較検討した。

(1) 再現性と表出性（写意）

西洋に関する芸術の古典的理念はミメシス（模倣的再現）であり、ギリシャ時代より鮮明な視覚形式が追求されてきた。見えるものをそのまま再現しようとする意志は、神の像をも可視的な人間の姿に還元して表した。西洋においては、近代的理念として「表現（表出）」があらたに成立し、しかもその後にいわば未完成の作品や空白への理解が生じた。これに対して、東洋では古典的な理念はむしろ写意として表現することであり、再現（写生）はきわめて近代的な考えである。絵画について示されたこの傾向は、他のすべての芸術についても妥当するとし、しかも美についての思想にもある程度みることができるとされる²。

中国絵画の表現を歴史的に見ると、明瞭な筆線で対象の形をかたどり、これに対象のもつ個有の色を施してゆくのが古代の標準的作画法である。その表現のためには、個々の対象の自然な形象性を再現することであり、中国ではこのような表現を「形似」と称する（形似：単なる外形の模写、素朴な再現）。しかし「形似」だけでは表現としては高いところに到達していることにはならず、「気韻生動」つまり生き生きとして胸うつような表現性がなければならないと考える。これを別の言葉で言えば「写意」性が無ければならないというのであるが、写意の解釈は時代によって変化してきたこともあり、その意味は確定的ではない。「ものの精神を写す³」、「画家の高潔な人格や高い精神性⁴」、「情思を輝き出すこと⁵」などと言われるが、西洋の表現様式に対応させれば、内面の表出 expression をめざす「表現主義的」傾向に類似しているともいえよう。ただし、そこには高い人格性を伴わせているところが異なるのであるが、そうしてみると写意という用語は、精神を表す作家の「態度」として理解することもできる。ともあれこの概念は、リアリズムを基本的な概念とする西洋絵画とは顕著に異なる性格である。

(2) 空間と空白

三次元的な空間とその現実を二次元に表現しようとする渴望は15世紀以降の西欧絵画にあらわれた。平面に空間のイリュージョンを構成することへの関心は、遠近法的な法則の発展を促した。光学理論にもとづく透視図法は教えることが可能であり、客観的な空間構成の描出は誰にでもできるリアリズムの手法として共有されることとなった。対象物が空間内のどこに位置するのか、またそれによって大きさと形がどのように変形するのかは、形態に関する描写技術である。それに加えて、光の効果への関心と活用は、西洋画におけるよりリアルな現実再現と、立体感の描出とを可能にした。

東洋の絵画表現では、ヨーロッパで起きたような空間に対する渴望は生じなかった。中国では自然物の位置関係を合理的に解釈する意識に欠けており、また一定の視点に立って自然全体を観察する態度も育たなかったため、西洋のような透視図法による遠近法は発達しなかった。中国絵画における遠近表現は主として山水画に関係しているが、山水画の構図上の基本的な3方式、すなわち高遠（山の麓から山頂を見上げる見方）、平遠（前の山から後の山を眺める見方）、深遠（山の手前から山の背後をうかがう見方）の三遠を説いたのは北宋の画家郭熙であった。しかしこれらは西洋画のように合理的な線的遠近法の原理に基づくものではなく、遠近法というよりも構図法というべきであろう。

科学的な透視遠近法は、定まった視点を設定しその一点から見える状態をのみ問題とする。しかし中国の画家が描きだそうとするものは単なる視覚的な事物ではなく、自然の美に触れ自己と調和した美的経験である。東洋の絵画の空間の処理および構図の法則性を明らかにすることははなはだ難しい。中国の絵画に表現された事物は、現実の姿ではなく一種の象徴的な世界である。

透視図法や陰影法への関心が育たなかった東洋の絵画表現は、西洋とは別種の表現効果を生みだした。それが東洋画の特質としての平面性および装飾性であった。自然物を写す際の装飾的変形は、とりわけ日本美術において顕著である。関心を持った部分への執着と強調など、子どもに見られる素朴な感じ方を、日本人は中国人以上に持っていたといえる。

東洋美術に特有な空白の美・余白の愛好は、東洋人に完結という概念が弱いことに起因するともいわれる。東洋絵画の構図は、西洋の絵が額縁で囲まれているように、限られた四角形の窓、断ち切られた空間とは考えていない。画面に描かれる部分は切り取られた断片であるには違いないが、それが永久不変の断片であるということである。科学的教育を受けた近代意識の立場からみれば不合理な、これらの東洋美術に特有な感覚は、自然法則や合理性とは別種の調和感覚あるいは宇宙観として了解する以外ないのである。

(3) 用語に間する相違

東洋美術の鑑賞指導の際に困惑させられるのは、使用する用語に関してである。西洋美術で使われる用語のほとんどは東洋美術に用いることが難しい。画題・技法・形式・理論のいずれをとっても、用語自体が異なり西洋美術の用語の意味に置き換えることが極めて困難である。

〈画家集団・画派〉：院体画、浙派、呉派、土佐派、狩野派、琳派

〈画題〉：山水画、道釈人物画、花鳥画、瀟湘八景図

〈技法〉：白描画、破墨、潑墨、減筆、垂らし込み、鉄線描、没骨法、皴法

〈形式〉：著色画、絵巻物、詩画軸、大和絵、障壁画、浮世絵、文人画、写生画

〈理論〉：気韻生動、形似、三遠法

これら東洋画に関する用語を用いることなく、西洋画の用語にて鑑賞指導を行うことは不可能ではない。しかしそのことは、東洋画への接近と理解とを阻害することになる。東洋美術のほとんどの用語には精神性ともいえる無形の意味が潜んでいるからである。

東洋画の概念や用語の意味を、言葉を通じて理解することが困難になりつつある状況への対応には、実技活動を用いる方法が考えられる。模写や技法レッスンなど、実技制作を通じて用語の意味を感覚的に把握することは可能である。筆と墨を中心とした水墨的描画の経験がほとんど無い現代の我々にとっては、東洋的感覚の世界を理解するためには、眼と頭だけではなく、手と道具を用いた学習活動も必要となりつつあるようだ。

4. 水墨・山水画の鑑賞指導に必要な知識

(1) 技法としての水墨画

ひと口に水墨画と言っても、それを定義することは極めて困難である。水墨画という用語から思い浮かぶイメージは「墨だけで描かれたモノクロームの世界」であろう。しかし、水墨画に類するものには彩色が施された画面も多く、単色の絵画のみを指す言葉ではない。東洋の絵画表現では筆と墨は常に使われてきた。何をもって水墨画と呼ぶかを明確に定義することは難しいが、中国では唐時代に中国固有の絵画形式といえる水墨画を生み出したとされる⁶。

中国絵画史では水墨画を「遠近や明暗を表現するための写實的技法」を主因として自立的に成立したとの解釈がある⁷。また、墨で輪郭線をきっちり描いて色を塗るそれまでの方法に対して、幅に変化を持たせた勢いのある線と微妙な諧調によっていろいろな物が表現できることを水墨表現の基本とするとの解釈もある⁸。

ともに表現のための様々な可能性を持った技法（技術）として水墨を理解している。こうして生まれた水墨技法は、当初は異端視されたもののやがては教養ある士大夫階級の理念的な裏付けを得て、水墨画を描くことが人生修養として正当化され、以後の中国絵画の基本形式のひとつとなった⁹。

(2) 水墨山水画と風景画との相違

初唐にあつては、絵画は墨による均質な太さの輪郭線とそこに施される固有色とを持っていた。絵画は人物を描くためのものであり人物画が主題の中心を占め、山水画が独立して描かれることはまれであった。写實的な山水画が描かれるようになったのは盛唐になってからである¹⁰。山水は水墨画の特質を最も有効に発揮しうる題材であり、北宋の初め頃には人物画に代わって絵画の中心的位置を獲得した。

「水墨」が技法であるのに対し「山水」は画題である。英語に訳すると landscape 風景画ということに

なる。しかし水墨風景画と呼ばずに山水と呼ぶのには相応の理由がある。山水画は、人間の眼に映じた自然景観を「写生」という近代的な意識で描いたものではなく、相当において観念的であり、理想化され人為的に構築された景観図である。したがって、西洋画の風景画とは全く異質の意識に基づくものであり、そこには山水画の思想とも呼びうる中国人に独特の宇宙観が影響している。

中国における古典的自然観は、人間の道は自然の道とする、自然と人間との融合を説いた老子や荘子にもとを辿ることができる。星の運行や年月の推移、四季の変化といった大きな周期の中に、人間の生活は小宇宙として位置づけられ、常に大自然のもつ根源的な力に対する畏敬の念を持ち、自然と人間の精神とが同質であるような意識をもつに至った。そこから、山中に隠遁生活を営むことを理想とする神仙思想を成立させ、詩画による山水への逃避へと受けつがれた。山水画は、中国人の自然観が生み出した、人間が都会に住みながら俗世間を越え理想郷に遊ぶことのできるイメージ図である¹⁾。

(3) 南北二宗論の問題

中国絵画史を分かり難くしている要因に、南北二宗と呼ばれる北宋画と南宗画の二つの流派的様式の問題がある。ここにはさらに、華北山水画と江南山水画の相違が絡み合い、さらに南宋画院、南画、人文画などが入り混じり、それぞれの用語の概念規定がきわめてあいまいになっている。また、それら中国の用語が日本にもたらされた時、日本ではやや変身化し独特のスタイルを生み出してしまったことも事態を複雑化させている。水墨画の鑑賞指導に際しては、厳密な用語の使用にこだわる必要もないのであるが、指導する側にとってはある程度の用語の概念や相違を心得ておくべきであろう。

① 南宋画と北宋画

南宋画と北宋画の南北二宗論は、山水画が描き始められた唐代の宮廷画家の李思訓と、多芸をもって知られた詩人の王維とをそれぞれ祖とし、前者を北宋画、後者を南宋画として明代にまで続く2つの系譜として示されるものである。しかし、このような中国絵画を2つの系列に分類する方向および対をなす概念を生み出したのは、明代に活躍した文人画家を自認する董其昌や莫是竜らの画家であったとされる²⁾。彼らが南宗・北宗論を唱えた意図は、明の宮廷画院およびその流れをくむ画家たちを攻撃し、社会的・商業的に優位に立ちとうとすることにあつたものと思われる。また、文人画家による職業画家への攻撃は、技巧着想においては平凡な文人画家側のコンプレックスの顕われであつたと見ることもできる。

董其昌が唱えた北宋画の系譜にはもともと無理があつた。李思訓により始められた彩色山水画は、厳格な線描に装飾的な色彩を配する技法であり繊細な表現である。その傾向は、宋時代の徽宗に代表される細部描写の写実や洗練された詩情性を重んじるアカデミックな画風、いわゆる「院体画」の様式に通じるものがあるとしても、その後の「バカ派」すなわち馬遠と夏珪を代表とする「南宋画院」(南宋院体画)の、やや粗暴ながら逞しいタッチで余白を生かした構図法、非対称的な対角線構図を生み出した余情的な画風とは異なっている。明代の画院系の画派の浙派になると、様式にこだわらない粗放な水墨画の影響も強くなってきた。したがって北宗画を一連の様式的系譜とみることに意味は見出せず、南宋画と北宋画の表現様式の相違を比較することは中国の絵画の歴史を見誤ることにつながると考えられる。したがって宮廷画家・職業的画家の系統を北宋画、非職業的画家つまり文人の系統を南宗画とする程度が望ましい。

② 華北と江南山水画の相違

六朝の書、唐の詩、宋の画と評されるように、宋代の美術界で主導的な地位を占めたのは絵画であつた。山水画は宋代に最も注目すべき発展をみせた。この山水画展開の先駆としての役割を果たしたのが、唐末五代の戦乱の中それぞれの地方性を踏まえた南北の対立の図式であつた。この時期以降の山水画は大きく二つに分類することができる。それは前節に述べた様式的な対比による南宗画と北宗画の区別ではなく、中国の

北方と南方の違い、すなわち描かれた土地の地理的・気象的特色がもたらした相違であり、華北山水画と江南山水画と呼ばれている。空間構成を重視する華北山水画と、紙や墨などの造形素材の効果もあわせて追究する江南山水画は、以後の中国山水画史の展開の基本的な枠組みとなった。

もともと中国の山水画は黄河流域の風景描写をもとにして発展を開始したといつてよい。高い峰・険しい山稜や幽谷・広大な平原といった雄大な自然をモチーフとし、ダイナミックな構成による技巧的な性格が特徴といえる。華北山水画は、ごつごつと厳しい山容を見せる高さを強調した画面を生み出した。李成、范寛らが華北系の山水画の代表作家としてそれぞれに地方色の強い画風を形成させたが、これらは北宋後半に郭熙の様式に総合されていく。また、郭熙は中国山水画の基本的構図法である「三遠法」を完成させ、画院の長として君臨した。

江南では、董源、巨然らが唐代後半の水墨の伝統に立ち、対象を陰影によってとらえる画風を開いた。揚子江の下流域の丘陵はなだらかで、陽光は霞とともにあり冬の寒さも厳しくはない。江南の自然は豊かな湖沼に恵まれており雨量も多いことから木々が繁茂し、山々に立ち込める水蒸気や雲が特色である。この湿潤な景観表現が、紙や墨などの素材の持つにじみの効果など、造形素材それ自体のもつ効果を生かす表現への取り組みとあいまって、江南山水画の特色が形成された。

峻険で厳しい華北の自然環境に比べ、温暖な江南地域に生じた江南山水画は、類似した気候風土を持つわが国にとっては相当の影響を持つことになった。江南の景色を四季と時間の関係で捉えた「瀟湘八景図」は、本来は湖南省の洞庭湖の南・瀟水・湘水の合流するあたり一帯の八つの景勝地を選んだものである。山市晴嵐、漁村夕照、遠浦帰帆、瀟湘夜雨、煙寺晚鐘、洞庭秋月、平沙落雁、江天暮雪をいう。北宋の文人宋迪が始め、11～12世紀に画題として成立した。牧溪、王洪、馬遠らがよく描き日本でも流行した画題で、雪村、相阿弥、狩野元信・永徳・山楽などの作品がある。

(4) 日本における水墨画の特徴

① 南画的描法の定着

10世紀以降、唐の崩壊により中国の強力な影響力は一時的に衰え、東アジアの文化は全体として地方化が図られた。その際に日本で生じたのが平安時代のいわゆる大和絵であった。その後12世紀後半になり、日本は再び中国文化の輸入を開始し、その中で新たな「唐絵（からえ）」として受容されたのが水墨画である。鎌倉時代中期以降、宋朝文化のわが国への移人はめざましいものがあり、すでに中国で大きく発展していた水墨画は、唐物として貴重視された中国美術の請来品の中でも珍重され収集されていった。その際に、中国では写実的表現のための技法として成立した水墨画を、日本では完成された絵画形式として受容した。つまり主題・構図・技法・鑑賞形式などを包括した形で、新たな「唐絵」としてとらえた。中国の水墨画が本格的に日本へもたらされ、描きはじめられたのは鎌倉時代の後半13世紀半ば頃であった。したがって中国での水墨画の発生とは約400年の隔りがある。

鎌倉時代は武家の帰依を受けた禅宗が盛んになり、中国からさまざまな禅文化が流入し、その1つが水墨画であった。当時の日本の禅僧にとって中国の禅寺は憧れの世界であり、その文化を日本においても共有してみたいという憧憬が、中国の禅寺で流行していた文人の墨戯という絵画をもたらした。文人の墨戯あるいは禅余的といわれる水墨画は、墨梅、墨蘭などの草木や鳥獸を描く世俗画をさす。禅林におけるこうした嗜好により、中国の世俗的水墨画が大量に輸入された。この時期に輸入された牧谿や玉潤など南画＝文人画的水墨画が日本の水墨画法の重大な骨格を作り出すことになった¹³。

墨梅、墨蘭などとともに瀟湘八景図は中国の実景を題材にした水墨画であったが、日本へも早くから伝えられ愛好されていた。こうして、禅林を中心とするわが国の水墨画の受容と展開は、江南的・南画的・文人

画的要素をもった水墨画が大勢を占めていった。簡単にいえば粗々しい筆法と豊かな水墨法であり、中国の伝統的言葉を借りれば非形似性、写意性だということになる。こうした特徴をもとに日本の水墨画の表現や画法が形成されていった。

② 詩画軸の形成

鎌倉時代の初期に律宗・禅宗がもたらされ、禅寺が建立され活動を始めるようになると中国の文物の請来とともに新しい活動が開始された。次第に禅宗が武家との関係を強くしたことで、中国の絵画は禅林社会からさらに武家社会へと拡大することになり、中国絵画の請来は、それまでの仏画中心から禅林画と世俗的絵画へと移行した。しかし、水墨画は本来は禅の教義そのものとは関係がなかった。「公案図」「十牛図」や「寒山拾得」などはもちろん禅宗的主題といえるが、これらはたまたま禅林が媒介者となったためにこうした画題が比較的多く残っていると考えるべきである。それは深山幽谷に庵を開いて密やかに暮す姿を描いた隠逸指向の山水画についても同様である。禅林と水墨画とを密接に関係づけてしまうのは、墨色の枯淡な水墨画の画観が禅の目指す空とか無の境地を彷彿とさせるものがあり、禅機と相通じるものが感じられるからであろう。

14世紀の後半には禅僧たちに中国文学熱が非常に高まり、いわゆる五山文学が開花した。その中で詩文を得意とした禅僧たちは、詩書画一致の理念を唱え、そうした一種遊びの世界の中から「詩画軸山水画」が隆盛することとなった。詩画軸は、あらかじめ描かれた水墨山水画などの掛軸の上部に、それぞれの禅僧たちが思い思いに文学的才能を生かして、その画についての賛を書いたものである。詩と絵画の響き合い、賛を寄せた者同士の掛け合いを楽しむものである。いわば絵画と文字が互いに補足しあって一つの作品を完成させるものである。中国においても掛軸に詩歌や文章を連ねるものは見られるが、水墨山水画と五山の禅僧の賛とのかかわりを主体とするこのスタイルは日本独自のもののようだ¹⁴。

詩画軸として取り上げられるテーマは、宗教的境地の具象化や中国の古典的詩文の絵画化などが大部分を占めていた。禅林を覆っていた隠逸思想にもとづいて、現実の風景ではない理想化された山水としての深山幽谷の境地にある書齋が描かれた例も多い。日本の水墨山水画は、この詩画軸という画面形式の中で大きく成長した。

③ 筆様という概念

「芸術作品を生み出すことは創造的な行為である」というのは、きわめて近代的な考えである。かつては手本によって制作することはごくありふれた制作のしかたであった¹⁵。そのまま直輸入する受身の形で始まった水墨画は、15世紀後半からはそれらを咀嚼して受容するという方向をとるようになった。それが「筆様」という概念であり、中国水墨画をいくつかの「型」に整理して定着させていった。

筆様制作とは、中国画家の名前と、それに強く結びついた山水・人物・花鳥などのジャンルと、それを表現する様式（真体・行体・草体）という3つの概念が総合されたものであり、当時の画壇を支配した一種の制度であった。

また、手本にもとづいた筆様制作が盛んに行われたことには別な理由もあった。当時の日本の画家たちに求められたものは、中国の輸入絵画の代用品であった。絵画は芸術品として鑑賞されるよりも、座敷飾りの中心となるべきであって、道具類はすべて中国から渡来したものでなければならなかった。日本の画家たちが、その道具の中に存在価値を認めさせるには、中国の作品そっくりのものを提供するほかなかった¹⁶。絵画は金銭価値で評価される室内装飾品に他ならず、当時の画家は模造品を作る職人以上の何ものでもなかった。ところが、中国の大家の名前とともに、自分の名前を画面に平気で記入する画家が現れた。それが雪舟であり、宋元の巨匠と並んで劣ることのない価値を持っていることを表明した初めての日本人画家であった。

④ 南宋画院様式の導入

南面的水墨画には、巧拙が判断でき安心して鑑賞できる堅実な描写が欠けていた。粗々しい筆法と豊かな水墨法による大胆な南画的手法に驚きと興味を示した人々も、対象物をきちんと描いた堅実な画家の技術を求めるようになった。わが国の水墨画は、時間の経過とともに技術化し職業的洗練さを加えて行った。永享・文安年間の頃になると詩画軸は様相を変え、次第に鑑賞画へと向かった。

相国寺の如拙・周文は南宋時代の院体画風を意識的に取り入れて作画した。広がりや遠さなど、それまでの詩画軸では弱かった空間構成が、南宋画院のスタイルにより表わされるようになった。馬遠の山水画の特長は「馬の一角」と評されるように風景の一部分を取り出して画面の片隅におき、余白を残し余情や無限感を持たせるものである。この馬遠・夏珪に由来するスタイルを「新様式」とも呼んだ。

室町水墨画が本格的に水墨画らしい様相を呈し始めるのは、この如拙・周文から後のことである¹⁷。周文の水墨画は禅余的要素を極めて薄くしており、南面的ダイナミックさとは反対の様式美と職業的な技巧を備えていた。周文らによって鑑賞性や装飾性を持たせた画面が創出され、禅院の襖や屏風にも山水画が描かれた。これらの普及につれ日本の水墨画のアカデミズムが形成されて行った。

⑤ 雪舟の意義

「秋冬山水図、潑墨山水図などは、中国の自然を描いた作品ですが、日本の画家が初めて確立しえた山水画と言えましょう。さらに雪舟は、わが国の自然を実写した天橋立図などによって、純粋な日本の山水画を創造しようとしていました¹⁸。」「形骸化していく幕府のアカデミーを離れ、自由な画風を求めて宋元の絵画を学び、明に渡って新しい筆法をとり入れつつ独自の日本の水墨画の世界を作り上げた¹⁹。」

この記述のように、「日本の水墨画の確立」を果たした中世日本の最高の画家として雪舟を意義付けようとする記述は多くある。日本の山水画の展開は周文で基礎段階を終わり、真に日本独自の山水画の創造を待つ時期に来ていた²⁰。雪舟は周文を師としており、その面では雪舟は日本の水墨画の転換点に位置しているといえる。しかし、雪舟により日本的な水墨画が形成されたという点に関しては、もう少し明確しておくべきだろう。

それは、すでに記述したように、日本の水墨画は中国のスタイルや技法を全面的に輸入したわけではなく、日本的嗜好によって選択的な受容を経てきたわけである。その結果すでに雪舟以前に日本的な特性を十分に備えていたのであるから、雪舟はその点において貢献をしたわけではない。

雪舟の山水画に描かれた風景は「中国の風景」という感じがしない。現実の日本にありそうな景色である。雪舟の水墨山水画は、中国画を模倣して描くことから脱し、描かれた対象物である自然の光景が日本的な雰囲気を持っているという意味で、日本の水墨画であると言えるだろう。つまり「日本的（光景を連想させる）水墨画」ということになる。そして、師匠格にあたる中国画と比べたとき、日本の水墨画を両技において自他ともにその実力を、対等あるいは優位に導いたのが雪舟であるということができよう。

⑥ 障壁画への展開

障壁画といえは、16世紀後半桃山時代の壮大で豪華な金碧障壁画を思い浮かべる。しかし、日本絵画史の主流は、仏画と世俗画を問わず大画面の障壁画を中心として発達してきたものである。日本絵画史は作品すなわち遺品を中心とした考え方であり、建築と一体化していた障壁画は、焼失などにより保存率が低いことからその歴史を浅いものと感じがちにしている。現存する13世紀末に成立した絵巻物の中にすでに多数の水墨障壁画が描出されており、中国から水墨画が移入されると同時に、水墨画による障壁画も描かれていたと考えられる²¹。室町後期に登場する狩野派は、日本の水墨画の歴史を変える重要な働きをなした。禅宗の画僧たちに育まれてきた水墨画が専門の職業絵師の集団の手による時代が訪れた。禅宗の精神性は次第に弱まり、視覚に訴えかえる造形的な鑑賞画としての性格を備えるようになってきた。桃山時代には、装飾性が求

められる風潮に伴い、金地や金泥を用いて墨との融合をはかり、華々しい金碧画を誕生させた。また、金碧画とあわせて水墨による雄渾な筆を駆使した水墨の大作も描かれている。

5. 鑑賞授業実践例

実践事例は、北海道教育大学釧路校の教養科目「美術（美術の見方・考え方）」の授業の一部として実施したものである。授業全体としては西洋美術にウエイトをおいており、東洋美術に関する内容は、前稿で報告した「仏教の造形²⁾」と、本稿の「日本の美術」の2回である。この授業の主な目的は、水墨画鑑賞のための基礎知識を与えることである。

水墨画は、学生たちが授業で扱ってほしいと希望する題材の中では最も要望が高いものであった。関心はあるのだが理解しにくい、あるいはどのように見たら良いか分からないことがその理由であった。東洋美術や日本美術は一見すると親しみやすく見えながら、実際に鑑賞してみると西洋美術以上に不明瞭な部分が多く分かるようで分からないという曖昧な状態に陥りがちである。また、中国と日本の水墨画の歴史性や相違点に関してもほとんど知識を持ち得ていないのが学生の状況である。それに対し宗達や光琳などの金碧障壁画や浮世絵に関する知識は少しは持っている。それらは水墨画よりも時代性が明確であるし、作品の範囲もある程度限定されているからであろう。古代から連綿と繋がる筆と墨の歴史の中で、どこからどこまで、どのスタイルのものを水墨画と呼ぶのか、水墨画の展開した時代を限定できないことも曖昧さを増幅させている理由である。

日本で描かれてきた絵画を意味する用語には、「やまと絵」・「和画」・「唐絵」・「漢画」・「日本画」などの用語が使用される。時代によって同じ言葉の意味する内容が変化することもあり、一般にはなかなか理解しがたい³⁾。水墨画は、「やまと絵」から「漢画」にいたるこれら日本の絵画様式とは別の、技法的概念として理解すべきだろう。つまり、題材や様式や流派の違いにもとづいた「やまと絵」・「唐絵」などの区別とは異なり、水墨画はある種の精神性を伴った「技法」である。

したがって、授業では水墨画に特有な形式や様式を解きほぐして紹介することに主眼を置いた。また、用語の意味は言葉のみによる解説では理解しにくいことから、できるだけ作例を示して視覚を通じた理解が促進されるよう配慮した。

(1) 授業内容と構成

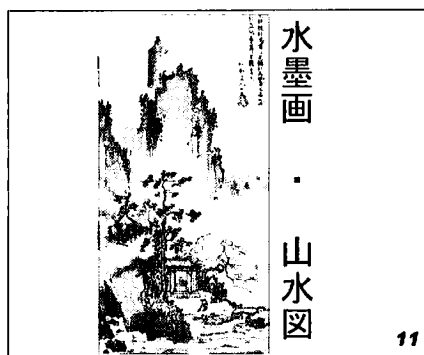
作例としては「雪舟」の作品を多く取り上げた。雪舟は、涙でねずみを描いたとして、昔も今も誰もが知っている日本を代表する画僧である。この雪舟を中心に水墨画に関する諸般の状況を紹介した。水墨画の技法や画軸のスタイル、中国的表現の特徴と日本的表現の相違など、雪舟の作品の中には多くの要素が含まれている。広範な知識を与えることが目的ではなく、水墨画に関する基礎知識とそれを活用した鑑賞への興味付けが目的であり、範囲をある程度限定したほうが望ましいと考えたからである。

解説にはパワーポイントスライド50枚を用い、主な図版は14枚を1枚のプリントに印刷して配布した。

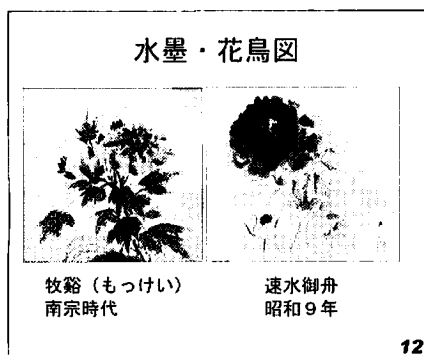
(2) 指導プロセス

<スライド1～10：授業の目的の確認>

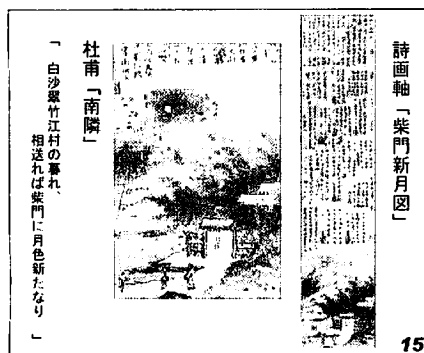
掛軸と床の間の例を示し、日本の文化が現代の生活からは遊離してしまっていることを示し、仏像と神像および室町期以降の日本の焼物と中国によるそれとを比較し、日本と中国の文化の嗜好の違いと、両者が混在してきた状況を確認する。



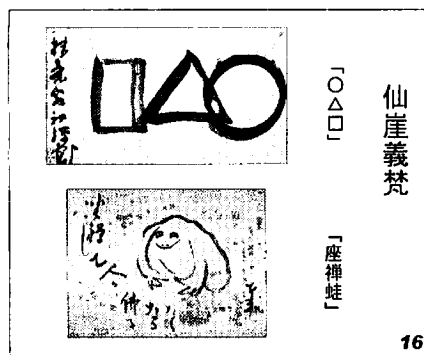
11



12



15



16



19

<スライド10~12: 水墨画の概要確認>

多くの日本人が抱いている水墨画を代表するイメージとして<11>の山水図を示した。そして<12>の花鳥図により、水墨画が日本に請来された当初は、牧谿に代表されるような粗放な技法として受容されたことを解説する。

<スライド13~15: 詩画軸について>

絵をもとに詩を詠み込む詩画軸の代表例に柴門新月図がある。図の上部に序と18人の禅僧による題詩が書かれており、この形式は日本において生み出された特殊な形式である。

<スライド16~18: 禅との関係について>

水墨画は、墨と筆と紙さえあればよいから、素人にも書きやすい。仙崖義梵の例は水墨画と呼びうるかどうかは別にして、禅との関係について示した。

<スライド19~21: 雪舟について>

頂相という自画像形式と、号・諱などの呼称について

<スライド22~23: 唐絵と筆様>

水墨画は8世紀頃の中国に発生し、鎌倉時代の後期に日本へ伝わり唐絵と呼ばれ、中国文化を尊重するステータスとして受け入れられていた。それを示す例として「筆様」という概念が用いられた。そうした歴史の簡単な紹介。

<スライド24~27: 日本的な表現特質>

<25>顔輝と明兆のガマ仙人の図を並べ、再現的で精緻な中国的な表現に対し、日本的な穏やかな線とを比較した。

<26>この表現の違いは、中国の漢字と日本のカナ文字の相違と類似関係にある。

<スライド28~31: 恵可断臂図>

<28>図をもとに、だるまと恵可の逸話を紹介する。雪舟が衣服の描写に用いた線は、日本的な柔らかな線で大胆な太さや薄墨を使用しており、硬質な中国的線とは異なるものである。拡大した部分図を用いて恵可が腕を切断したばかりの状態が血糊で描かれている点に着目させる。

<スライド32~33: 秋冬山水図>

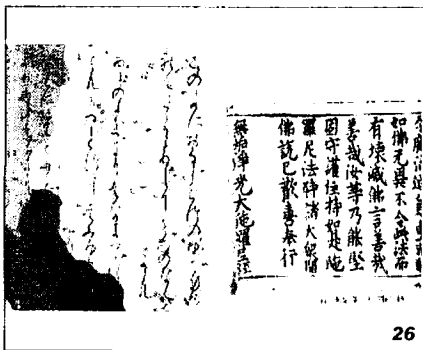
秋冬山水図は雪舟の代表作の一つである。大胆な抽象性がとり入れられていることでも知られる。また、画面下部中央の汚れのような岩の描写が、雪舟の造形力の発露であることに触れる。

<スライド34~40: 破墨山水図>

破墨山水図は、大胆な潑墨の技法が用いられていることと、雪舟白筆の文章により雪舟の中国体験とその後についての記述がなされていることで、きわめて興味深いものとされる。一般

雪舟の名前は何か？
「雪舟等楊」
雪舟 〓 号
等楊 〓 諱 (本名)

21



的には図の部分のみが扱われるが、賛や自賛とを併せて読み解いていく。この部分に関しては、授業で解説した文面を以下に記載しておく²⁴。

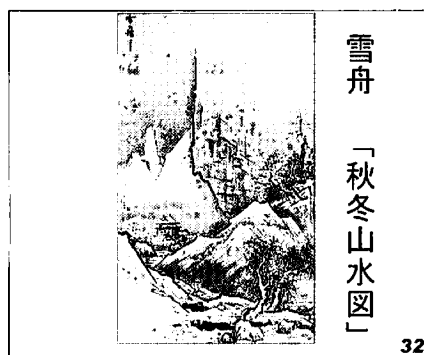
<34> さて、雪舟の水墨画の中でもすごく興味深いものがこの絵なんですね。これは、雪舟が描いた「破墨山水図」である。現在は国宝に指定されている。「雪舟で、室町時代で、国宝で、水墨画…ということになると、もうなにがなんだか分からない」の典型のようなものである。第一ここには「なに」が描いてあるのかがよく分からない。どこを見て「いい」と言えいいのかも分からない。大体これは「絵」なのかどうか？幅が32cmちょっとで縦が1m48cmある。この絵も詩画軸ですから、掛け軸の上、三分の二は字だけなんです。

<35> これが全体です。さっきお見せした詩画軸と同様に、漢字ばかりで、やたらハンコが押してあって、その下に「汚れ」だか「しみ」のような絵らしきものが描いてある。タイトルは「破墨山水図」である。「破墨」というのがよく分からないが、「山水画」であることだけは確からしいから、これはきっと「風景画なのだろう」などと思う。墨で描かれているのも確かなんだから、「これはやっぱり水墨画なんだろうな」と思う。しかしそう思っても、それ以上は分からない。一体これは何で、ここには何が描いてあるのかをこれから探ってみましょう。

<36> この絵は3つの部分からなる構造をしている。下は雪舟が書いた絵、その上は雪舟自身が書いた文章。自分の絵について書いた文章を自賛という。その上に2段になった漢文があるけど、この部分は京都五山のえらい坊さんが、雪舟の絵についての感想を書いたもの。じゃ、まず自賛の部分を読んでみましょう。

<37> 相陽（相模の国の南＝鎌倉）の宗淵という藏主（禅僧の職掌）は、私について画を何年も学んだ。既に基本はマスターしている。自由に絵を描き、いかにも勉強熱心である。今年の春「国に帰る」と言って、その彼の言うことには、「先生の絵が1点ほしいのです、それを私のところの代々続く家宝にしたいのです」そう何日も私にせがんだ。私は老眼だし頭もぼけて、そういうことのやり方は知らないのだけれども、彼の志に押されて、それでまア、先のすり切れた筆を持って、淡墨を注いで、これを与えてこう言ったのである。

<38> 「私はかつて偉大なる宋の国へ行った。・・・（中略）・・・弟子が書けと言うので、笑われるのを承知で書きました」なんとまあ、こんなことが書いてあるんですね。この絵は、弟子が卒業記念に書いてくれてしつこくねだったからしょうが



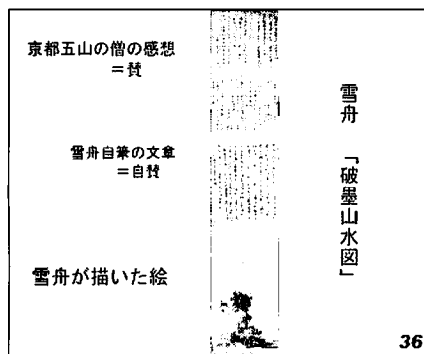
雪舟 「秋冬山水図」

32



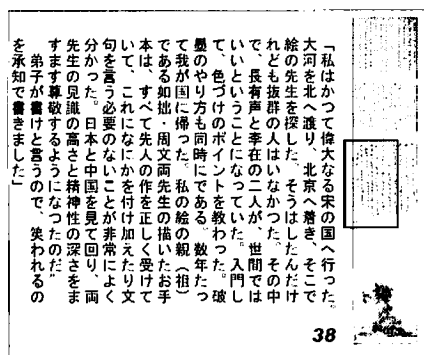
雪舟 「破墨山水図」

34

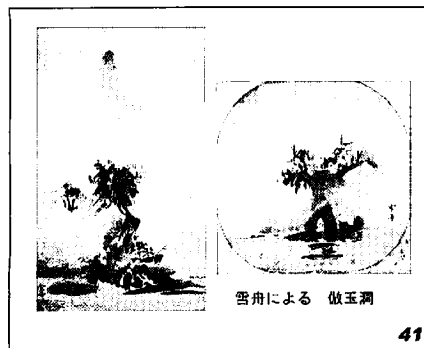


雪舟 「破墨山水図」

36



38



雪舟による 倣玉淵

41

なしに書いたんだよって。それから、自分は中国まで行ったけどロクな先生はいなくて日本に帰ってきてみたらやっぱり如拙先生と周文先生はすごかった。本場に行ったけど、昔はいざしらず今の本場にゃロクなものはない。でも日本じゃまだ知られていないやり方があったのでそれだけをとにかく習ってきたよって書いてある。

<39> (34と同じ) この「破墨山水図」のなんだかよく分からないところは、淡い墨が主体になって形がはっきりしなくて、しかもこすり付けたような部分がある。これらは何なのかといえば、つまりは「霧の中の風景」なんですね。遠くに中国特有の切り立った山がボーンとかすんでいて、画面一番下は水面ですね。その水面に崖が突き出している。家があって旗ざおらしきものが書き加えられている。そういわれると、そんな風に見えてくるでしょ。この霧の絵の上に書いてある文章は、雪舟自身が語る、この絵を描いた由来です。そして、雪舟の中国体験も書いてある。

<40> (36と同じ) 上の2段にゴチャゴチャ書いてある漢字の文章は、当時の京都にすんでいた禅宗のえらい坊さんたち、6人の坊さんたちが雪舟の絵について、「いやーすごいね、いいね」って皆さん書いてある。どうしてここに京都の坊さんたちの文書があるかといえば、これを書いてもらった弟子が、山口から鎌倉へ帰る途中に京都によって、えらい坊さんたちにこの絵を見せて一筆かいてもらったから。「あの雪舟先生が私のために書いてくれたんですぜ。すごいでしょ」と白慢げに見せびらかしてまわったからなんですね。それに対して坊さんたちは「いや、すごいね」「この墨のタッチはすごいものである」とか「私は素晴らしい画家の雪舟を以前から知っているが・・・」とか書いてある。

雪舟が描いた絵があって、その由来となる雪舟自身の白賛もあって、しかも京都五山のえらい坊さんたちの賛、つまりお褒めの言葉もある。こんなすごい宝物はない、家の家宝だぜってことになったけど、それどころか国宝になっちゃった。

<スライド41：芸術家意識の誕生>

雪舟は、自分の名前を画面に記載した初めての日本人としても知られている。玉淵に倣った画面では、自分の名前と玉淵の両者を記しており、単なる職人から脱皮した芸術家意識が伺える。

<スライド42～50：日本美術ベスト10>

NHKが日本美術の傑作100点を選ぶアンケートをおこなった際のベスト10の紹介と、1位となった長谷川等伯の松林図屏風について。

6. おわりに

日本の歴史と文化は大陸と朝鮮半島との交流によって形成されてきた。絵画の歴史もまた同様であり中国や朝鮮から作品や絵画材料などが請来され、表現と様式に影響を与えている。政権交代の度に多く破壊されてしまった中国に対し、日本は島国であったことから国家間の戦闘から逃れ、中国からの渡来品を護ってきた。これ自体が歴史的・文化的な行為であったといえる。中国と日本との関係の中で水墨画を捉えることは、東洋的精神と感受性を具体的に考える機会となるであろうし、水墨画を抜きにしては日本絵画史の展開を理解することは困難であろう。東洋美術の鑑賞教育の契機になることを期待して水墨画を題材に選んだのはそうした理由からである。

西洋美術史が方法的に言って体系的な整理がなされているのに比較すると、日本美術史は、諸資料の調査・整理を目的とする研究がいまなお盛んに行われていて、まだ基礎的な作業段階にとどまっている状態にあるといわれる³⁾。鑑賞教育に関しても状況は同じである。日本や東洋美術の鑑賞教育事例は極端に少ない。東洋画や日本美術の鑑賞教育のためには、西洋美術の鑑賞指導の方法論とは別な手法が検討される必要があると考える。本稿の実践事例はそのための手法を検討した一つである。

註および引用文献

- 1 今道友信、「美について」講談社現代新書、1973、p.94
- 2 同上、p.94
- 3 水尾比呂志、「日本美の意匠」、鹿島出版会、昭和46、p.176
- 4 河野道房、中国の画論、「日本美術を学ぶ人のために」、世界思想社、2001、p.111
- 5 前掲書1) p.92
- 6 唐時代の呉道子および王維を水墨画の創始者とする解釈が一般的である。
- 7 高見沢明雄、「日本の水墨画」、東京国立博物館編、1987、p.7
- 8 島尾新、「水墨画と語らう」、新潮社、1997、p.171、
- 9 士大夫の語の意味するところは、時代によって異なる。宋代に入り科挙万能の世となり、士大夫とはもっぱら教養ある文化人を指し、高尚な趣味の画を士大夫画と呼ぶ。
- 10 張彦遠は呉道玄や李思訓・李昭道父子によってそのような変革が達成されたというが、さらにすすんだ山水画が、破墨を用いる張杲や王維、澹墨を用いる王墨らによって描かれた。
- 11 郭熙は、山水画を楽しむのは徳の高い人に限られると言っている。その理由は、徳が高ければ、社会的責任を負い、都会での公的生活に縛られ山川を彷徨することもできない。できることは山水画の中へ想像の床に出て心を潤し、爽快な精神で再び仕事場に戻ることである。この説明は、水墨山水画の理解の一助となる。
- マイケル・サリバン、「中国美術史」、新潮選書、昭和48、p.240
- 12 董其昌は、明代末期の高級官僚で文人画を描いた。画院画家の浙派と文人画家の呉派を北宗と南宗にわけその優劣を論じた。
- 13 渡邊明義、「水墨画の鑑賞基礎知識」、1997、至文堂、p.172
- 14 塚本成雄、「水墨画の流れ」、日留出版社、1986、pp.34～36
- 15 前掲書4) 並木誠士、手本、p.74
- 16 吉村貞司、「雪舟」、泰流社、p.130
- 17 金沢弘、禅林の水墨画「別冊太陽：水墨画」、平凡社、1978、p.44
- 18 水尾比呂志、「日本の美術」、岩波ジュニア新書、1982、p.123

- 19 前掲書17) p.49
- 20 前掲書3) p.180
- 21 前掲書17) 衛藤駿, 水墨画から装飾画へ, p.138
- 22 新井義史, 文化理解を目的とする東洋美術の鑑賞教育(1), 北海道教育大学紀要(教育科学編)第52号第2号, 2002, pp.115~125
- 23 千野香織, やまと絵の形成とその意味, 「芸術学フォーラム5:日本の美術」勁草書房, 1994, p.106
- 24 この部分の解説内容は, 橋本治氏の平明な解説をもとにしたものである。
橋本治, わかりにくいもの, 「ひらがな日本美術史2」新潮社, 1997, pp.164~173
- 25 前掲書23) 清水善三, 日本美術史の方法論, p.2

(本稿は, 平成13~14年度文部科学省科学研究費補助金による研究-「学校教育におけるアジア造形文化の鑑賞教材開発に関する研究」-の研究
成果の一部である)

(釧路校教授)