

二 研究例会での報告要旨

西山 それでこれまでにもう御発表して下さいました方は、原稿に起こしました時に千字から二千字程度になる程度のごく簡明な要約を、先程申し上げました順に従いましてここでお一人ずつ「型」に関連させたような形でお話を頂きたいと思えます。それでは我妻さんからどうぞお願い致します。

(1) 北畠親房と易

我妻建治

我妻 今、西山先生が、御紹介下さいましたように、この「型」の研究という、統一テーマができる前に、西山先生と、それから中西先生が立ち話をされておりました、そこで何か会を作って教師一般のコミュニケーションが、もっとこう滑らかにいくような会を作ったらどうであるるか、と

いうような話がありました。そこで早速やろうということになりました、ついてはすぐ、お前やれ(笑)と、いうことで、この会がはじまったわけです。私は、『神皇正統記』の研究をこれまで少しやってきておりましたので、何かそういうものに関した話をやれというような命令を受けましたので、早速前座のようなつもりで引きうけたわけでございます。そこで、その時に御話しましたのは、「北畠親房と易」というお話を致しました。結果的にどういうお話をしたかと申しますと、『神皇正統記』をやっております際に、気をつけて親房の著作や親房に関連して古記録や古文書を読みますと、そこに易についての記述が随分見られるというところでございます。とくに、『大日本史料』なんかはまだ刊行されていない部分の古記録類を獮(あき)りますと、そこには、親房が易文を使用したらしい、いろいろな発言内容が割合発見できたわけでございます。それでまあ、易を中心

にして問題を少し探ってみたのでございます。つまり、親房を当代の公家の日記から、史料的に限りはありますけれども、今日的にできるだけの同時代の人々の古記録の中から見ますと、当時の他の公家と比べてみて、親房の易の知識は非常に広汎である、あるいは断然一頭地を抜いているらしいことがまずわかったわけです。それから、その親房の易の知識の質といえますか、易学の性格を考えますと、これは、当時の通常の易学的知識とは異なったものだとして推定することができたわけです。例えば、『神皇正統記』よりももう少し時代的に遅れて成立した書物に、例えば『太平記』がありますが、この『太平記』の中でもしばしば易文が引かれていますけれども、そういった易文と親房のもっている易の知識とは随分と違うのではないか、という事が指摘できると思います。つまり、普通易を考える場合、『周易注疏』といわれる書物とか、或いは、『周易正義』というような書物が通常的には参考にされます。これは王弼という中国の南北朝時代の大学者ですが、その人の「注」、それから唐の時代に孔穎達という、これも非常に大変有名な学者がおるんですけれども、その人の注釈が「疏」、前の王弼の「注」と並べて、普通これらを『注疏』といいま

す。この『注疏』は、普通日本の平安時代以降を通じて易についての標準的な書物として使われて、その後ずーっと鎌倉時代においても易を勉強する場合、或いは、一般に経史を勉強する場合に、標準的な注釈書としてそういうものが使われていた。『正義』ないしは『注疏』という書物はそのようなものであります。『太平記』の中で使われている易文をよく調べると、これは明らかに『注疏』の文の読み下しである。これははっきりと認めることができる。ところが、親房の場合はそういう易の解釈、『注疏』の文とは随分違うものを持っているんじゃないか。私はそういうことを感じたわけです。親房の易の知識を、『注疏』を通していろいろ調べてみたりしたわけですけれども、それは『注疏』にはどうも見当らない。ここには『注疏』にはないものがあるという事がわかったわけです。それじゃ、どういうものに親房の知識は依るんだらうかと調べましたら、恐らく程伊川か、或いは朱子ではないか、ということでございます。程伊川の『易伝』という注釈書、或いは朱子の『周易本義』というものがあるのですけれども、親房は、どうも、これらを読んでいたのではないか。そして、この注釈をもとにして彼の易の知識ができているのではな

いかと、で、そういう風に結果的には考えることができたわけです。そういう易を基本にして『神皇正統記』を考え直しますと、いろいろと、『神皇正統記』のなかで説明することのできるところが随分でてくるというようなことを、話したわけです。例えば、『神皇正統記』という書物のなかで、歴史事象、歴史的な現象、それを神代から現代まで貫く統一的な原理として「正理」というものを親房の場合提出しているわけですけど、その「正理」の構造、或いは「正理」の展開における論理構造といえますか、そういうのは、どうも易なものではないか、とくに変易の理でないか、とそういうことを結果的には考えることができるようになったわけです。また、親房は『正統記』を「童蒙」に示すために書いたと言っていますが、易を通して「童蒙」を考えるとどうなるか。いろいろあるわけですが、そこまでいく過程のことを「北畠親房と易」というようなことです。私はこの最初の会に、御報告申し上げたわけでございます。ですから、この事自体は「文化における型の研究」と、いうテーマとは直接に関わりはないのですけれども、この「文化における型の研究」という会が発足するにあたって、皆さんそれぞれ個別テーマを持ち寄って頂いてそし

て研究会という組織をつくったわけですけど、この「文化における型の研究」の私なりの一つの問題はどういうことであつたかを、申し上げます。

西山 その問題は後で、個人個人のは。

我妻 それでは、大体そういうようなことを話したわけです。

西山 直接関係がないということも考えられますけれども、つまり「型」というものを非常に小さく考える、そういうことで直接関係がない、そういうことも言えると思いますけれども、しかし、後進国であります日本の文化というものが中国の高度文化をどう展開させるか、ということ、そういう易の深遠な思想を实によく理解していた親房が廟堂において、主導的な地位を確保することができたというのが重要な日本の文化の型、いわば外来文化崇拜型とでもいう一つの型になっていくことが考えられるわけです。それらの事も含めましてまた後で我妻さんの、文化における型論は、お考えいただくことに致しまして、中西さんにも、「話者としての持統」という御発表を、六分位で御発表頂きたいと思えます。

それでは中西さんお願い致します。

(2) 万葉歌——一つの型

中西 進

中西 私のはすでに雑誌に書いたことで恐縮ですが、古代の和歌の発想の仕方といえますか、そういうものを「型」という面から考えてみたら一つの次のようなことが言えるのではないかと、いう風に考えたわけでありませう。それはどういふことかと申しますと、例の百人一首にも採られております、有名な「春すぎて 夏来にけらし 白妙の 衣ほすてふ 天の香具山」という歌ですが、これが『万葉集』では「春すぎて 夏来たるらし 白妙の 衣ほしたり 天の香具山」という風になっております。この歌の普通の受け取り方は、季節がめぐり来たって初夏になった、その初夏の印象の鮮明な風景を詠んだ歌であるという風に考えられているかと思うのですけれども、どうもよく考えてみると、そうではないらしいという風に思えます。それは何故かと申しますと、まず似たような歌が『万葉集』の中にありまして、それは東歌の一首ですが、「筑波嶺に 雪かもふらる 否をかも 愛しき児ろが 布乾さるかも」という

歌であります。筑波山に雪が降ったのだからか、違うのだろうか、それとも私の好きなあの子が布をほしているのだろうか、とこういう歌であります。これは、二つの解釈がありまして、実際に筑波山に雪が降っている、それを違うかなと打消しまして、自分の好きなあの子が布をほしているのかなと、それを言い換えた、その面白さを皆で楽しんでんだ歌だという考え方と、また逆に布をほしているのが事実でありまして、それをあえて筑波山に雪が降っているのかな、と、いう風に歌った歌という、二案があるわけでありませうが、これはこの際どうでもいいことでありまして、問題は、山に見える白いもの、それを問題にしているという点で共通するということでありませう。山に見える白いものに対してそれを雪だろうか、布だろうか、まあこういったわけでありませう。こういう歌が他にあることを考えますと、「春すぎて 夏来にけらし ……」というこの歌も、強引に言い換えることができまして、例えば、「春すぎて 夏来たるらし 筑波嶺に 愛しき児ろが 布乾さるかも」とか、「香具山に 雪かもふらる 否をかも 愛しき児ろが 布乾さるかも」とか、或いは、「春すぎて 夏来たるらし 白妙の 衣ほしたり 天の筑波嶺」などと、

大変乱暴でありますけれども、そういう言い換えも、でき
ることになって参ります。従つてこの歌も、どうも初夏の
風景を詠んだ歌ではなくて、「山にほしてあるのは白い布
だろるか」というのは、一つの諧謔、ユーモアではないだ
ろるか、何か、他のものを見立てたものかもしれない、
そういう予測がつくわけであります。そんな風に考えまし
て、もう少し目を広げてみますと、風俗歌、平安時代には
やりました風俗歌の中に、「甲斐が嶺に 白きは雪かや
いなおさの 甲斐の蓑衣や 晒す手作や 晒す手作」とい
う歌があります。これも、甲斐の山に白いのは雪だろ
か、違うだろか。甲斐の普段着 蓑衣よ、さらす手作り
の衣よ、こういう歌であります。これもやはり山に白いも
のを、雪だろるか、衣だろるかという風にいぶかしむ形
で、見立てを楽しんでいる歌だ、ということになるかと思
います。更に、今度は『風土記』でありますけれども、
「播磨風土記」の中にも、それを半ば推測させるような歌
があります。これは、高瀬という所へホムダノスメラミ
コト、応神天皇がかけた時でありますけれども、北の方に
白いものがあつたというんですね、それを何だといって、
舎人を遣わして見させたところ、その舎人が帰つてきて、

あれは高い所から流れ落ちていた水です、といった、それ
でこの村を高瀬村といったのだと、こういうことがありま
す。これも、山の白いものを何だと問う、その形を共通さ
せているわけでありまして、結論は面白くなくなつており
ますけれども、どうも発想の根源には同じような型があつ
たのではないだろかと思つてあります。それから、
『古今集』の中には、これは山ではないですけれども、旋
頭歌を載せております。その旋頭歌は次のような歌であり
まして、「うちわたす をちかた人にも申すわれ その
そこにしろくさけるは なにの花ぞも」という歌でありま
す。遠くの人に御たずねしたい、その白く咲いているのは
何の花か、というわけであります。それに対して、答えが
ありまして、「春されば 野辺にまづさぐ みれどあかぬ
花 まひなしにただなのるべき はなのななれや」という
歌であります。春になるとまづ先に咲く花であつて、何時
迄も見飽きない花ですが、但し「まひなしに」ですから、
要するに賄賂、もらいものなくて、ただ教えてあげられる
ような花の名ではないのだ、という所がユーモアなんであ
りますけれども、そういうのがあります。これも白く咲い
ている、白いものは何かという問いかけであります。これ

をうけて、『源氏物語』の「夕顔」の巻では、夕顔がはじめて登場するところに「をちかた人にも申すと、ひとりごちたまふを、御隨身ついゐて、かの白く咲けるをなむ、夕顔と申しはべる」云々という風にてでくるわけであります。ですから、白いものは何かと問う、その問いの形が、こうして『源氏物語』にまでずーっと脈絡を伝えている型でありまして、その中にこの『万葉』の一首「春すぎて 夏来たるらし ……」というのを、置きますと、この歌はどうも見立てて「白妙の衣」と詠んだのではないかと想像されるわけがあります。具体的に申しますと、今季節は冬でありまして、雪が香具山に降っております、それを見て、今は冬だと思っていたのにもう冬どころか春も過ぎちゃったのか、もう夏が来たらしいなあ、白妙の衣をほしているよ、天の香具山は、とこういうことを持統天皇は戯れていたのではないかと思うわけでありまして。どうも従来解釈ですと、余りにも貴族的な創作的な歌としてこれを取り上げるものですから、その根っ子の所にある発想の「型」というものを忘れがちで、そういう誤解があるのではないかと思えます。その発想の根源にある「型」と申しますものは、ある一つのものを次々と見立てるといふことにおい

て、展開させていくという文芸の様式、或いはまた、別いい方をすると、あるものを、実は何々であるという風に「なぜ解き」という形で次に発想を展開させてゆくさせ方、そういうものが、連綿として我々が地下の世界に伝えてきた、歌の形であったのではないだろうか、その一つが、この持統天皇の歌になっているのではないだろうか、まあ、以上のような話でございます。

西山 どうも有難うございました。大変面白い、面白過ぎる(笑)お話でございました。まことに、見立てというものには江戸時代には大変な大流行でして、見立て文学、それから浮世絵の春信なんかの見立なんというのも、素晴らしいものがありました。

中西 もう一つ、付け加えてよろしいですか。

西山 どうぞ。

中西 古代歌謡の中に二首あるのですけれど、何々だこう申しましてね、次に、「言をこそ」、言葉、言葉ではこうなんだけれども、実は何々である、といういい方をする型が二首あるんですね。例えば、疊を大事にしなさい、言葉では疊というけれども、実は、私の妻を大事にする。例えばそういう歌謡ですけれども、その「言をこそ」

というようなものも、やっぱり一つの「型」ではないかと思ひます。言葉ではこうなんだけれども、実は違うんだというのですから二重構造ですね。

この二重構造をもうちょっと広げますと、例えば、謡曲なんかが前段と後段とからできていて中入りをはさんで形をかえますね。

西山 ええ。

中西 ああいうようなものも、実は業平の霊であつたかという風に、表面と裏側との二重構造になっている。そんなところまで広がってゆくんじゃないかと思ひます。

西山 歌舞伎でもね。助六実はず曾我の五郎とか。あれはね、いっぱい出てくるんです。これは江戸の特色かと思つたら『万葉集』など非常に古い一つの「型」ですねえ、やっぱり。非常に面白い……。

中西 私はそれを、実はなんとか、という「実は型の発想」と名付けましてね……。

西山 その「実は」というのは歌舞伎に沢山でてきま

す。それでは、世界的な敦煌学者、東山先生からお話を承ります。

(3) 敦煌の文化について

東山健吾

東山 それでは、この間話した敦煌に関連させて、「型」ということについて、ここへ来る途中考えてきたことがありますので、それを要約してお話ししたいと思います。ただその前にですね、これから、この後でいろいろ討論があると思ひますが、その「文化における型」という、その御主旨の説明と我々、美術史をやっている者として幾つかの会を通して感じてきたことがあります。例えば、我々は「様式」という言葉で呼んでいる歴史的、或いは地方的の文化の表現形式の問題があります。私は特に「文化における型」ということもありませんが、様式という問題についてもですね、考えてみたいと思ひます。「型」については今後の討論でも出てくると思ひますので、それは別の機会に譲りまして、敦煌美術の様式が形成される底流についてお話ししたいと存じます。私は、今まで多くの先学の方々が、敦煌という地方に開いた文化というものがどういふ性格のものか、ということに対して、相当誤解してたんではない

か、という風に感じております。日本でも有名な敦煌学者
でさえ、「西域・敦煌」という認識をしてらっしゃる。それ
は大体今までヨーロッパの敦煌学の基本だったからです。
特にロシアの学者、オルデンブルクというような人なんか
は、敦煌を、西域の文化の範疇として理解しています。そ
れに対して私は敦煌へ行って、それからまた特に西域の側
であるトルファンなどに行つていつそう感じたんですが、
その住民の生活そのものが全く異なっている、敦煌は典
型的な中国であるのに対し、トルファンは典型的な西域で
あるという風を感じたわけです。そして、それぞれの地方に
生れた造形芸術はその土地に生活してきた住民の生活感情
を基盤にして外からの文化を容れますから、当然住民の意
識が表現されているわけです。例えばこの間長崎に行きま
して、敦煌と類似している関係があると感じました。とい
うのは長崎は、外来のものを受け容れる基盤があったこと、
即ち地理的にそういう条件があったこと、そこで貿易或い
は宗教の往来、或いは文化往来という形で、時代によつて
違いますが、さまざまな外国の文化を容れている、中国文
化、或いはオランダの文化、また、或いは仏教文化或いは
キリスト教文化、まあいろいろな形で呼べますけれども、

そういう外来の文化を容れている、長崎にいる日本人はど
のようにして容れたか、それは敦煌にいる漢人がどのよう
にしてインド・西域の仏教芸術を容れたか、ということと同
じ様な性格があると思うんですね、そして、敦煌では住民の
生活感情というものがどうであったか、それから歴史的に
敦煌の住民がどういう民族によって形成されてきたのか、
どのような民族が主体的な指導権を握っていたか、という
ことを考えてみると、やはり中原から来た漢人の主体性の
上で西方から伝来した仏教芸術を容れています。ですが
ら、例えば、そこに、敦煌にあらわれてくる本生ほんじやうにして
も、仏伝にしても、その他の仏教説話にしても、中国人の
当時の政治的背景のもとに都合のいいものを吸収し、都合
の悪いものは吸収しない、或いは必要でないものは無視す
る、というような態度を示しているわけです。その点に中国
人の、文化に対する一つのいきかたが、よくあらわれてい
るんじゃないか、という風に感じたわけです。これは現在で
もそうだと思うんです。中華人民共和国になって、マルク
ス主義を指導原理とした政治形態をとっている、しかしマ
ルクス主義をそのままに適用するのではなくて中国の社会
の実情に沿う形で容れている、所謂毛沢東思想です。近代

における中国の革命も毛沢東思想によって成功に導いたということができます。その意味では、中国は主体性を重んじる民族でありまして、歴史的にも、仏教の受容に際して中国化が顕著ですし、造形芸術の中にも中国本来の形としてでているような気がしてしょうがないわけです。私は日本と中国の文化という造形芸術の中にある表現の形式の流れについては、時代時代によってそれ程変わらなれないと思うんですが、しかし、底辺には非常に大きな違いがある、と思うんです。というのは、中国文化というのは何時でも政治性、公的なものということを非常に重視する、その上で芸術というものを理解する。ですから、芸術を公的な表現、或いは倫理的な立場でそれを教育するという、要する

に人民の教化という問題で捉えようとする。しかし日本の場合では、もっと個人的な、非公的な或いは感覺的、情緒的なリリズムのようなことですね、捉える傾向があるんじゃないか。そうすると、例えば敦煌と長崎を較べても、そういう点の違いがあるんじゃないかということも、最近ちょっと考えはじめているんですが。ただ、いろいろな面から考えるとすることは、却って混乱を招くので、何かとっかかりを作ってすね、比較したいとは思っておりま

す。私は、ここでもう少し体系的にお話をしたかったのですが、何となく、こんな風になってしまっていて、どうも準備が足りなくて、申しわけありません。

西山 いえいえ、大変結構なお話でした。私なんか長い間忘れておりましたけれども、我々日本は東夷の国であって、その点は中国には中華という徹底した中華思想、主体性というものがある。敦煌へ僕も行ってみて非常にそういうことを感じた次第ですが、実に結構な「型」論のお話の内容でございました。有難うございました。それでは、その次が今度は森岡さんの、「教団のライフサイクル」ということになります。どうぞお願い致します。

(4) 教団のライフサイクル

森岡清美

森岡 私は、五分か六分で要約するような器用なことができませんので、御指示によれば千字ないし二千字ということですから千六百字書いてきました(笑)。それを、読むのお聴き頂くことは甚だ面白くございませぬけれど、なるべく時間を節約する意味で、それに沿いながら、勿論話

し言葉で（笑）読むことにさせて頂きたいと思ひます。

文化の型は、文化の物的、造形的側面、もしくはは精神的、思想的側面だけではなく、人間結合のパターン、或いは社会組織の、社会組織化のパターンにも現われることはいうまでもありません。私の考察は、この社会組織化のパターン、或いは人間結合のパターンに「文化の型」がどう示されているか、という側面を狙うものであります。この面の探査を、宗教集団を手がかりとして試みたいと思ひます。

「文化の型」の析出のために有効な方法の一つは、通時的、歴史的な比較でありますし、もう一つは、共時的なシンクロニクな国際比較と申しますか、或いはクロスカルチュラルな比較であります。特に後者は、異文化間の共通性と特殊性を明らかにするためには大変強力な方法であります。私の考察では十分明示的ではございませんが、この二つの方法を共に用いて問題に接近したいと思ひております。

「ライフサイクル」という言葉を掲げましたが、ライフサイクルの視点は、生命をもつもの、生活を営むもの、つまり生命・生活の主体を対象にするものであります。そ

れを一時点のクロスセクション的観察で捉えることには飽き足らず、多時点的な観察、なし得べくんば、長期間に亘る継続的観察によりまして、これを捉えようとするものがあります。特に、家族を対象にしてわが国だけでなく国際的に数多くの成果をあげてきております。教団のライフサイクルというのは、このライフサイクルの視点を、組織体或いは運動体に拡大適用することによりまして成立する研究分野であります。

この分野の代表的な業績によりまして、宗教運動はその発生から成熟へと展開する中で、萌芽的組織の段階からはじまりまして、公式的組織の段階、最大能率の段階を経て、更に形式主義の段階にはいり、やがて解体へと向かうといわれております。勿論これは生物における成長・成熟・老衰のような必然的な展開ではなく、かつてトインビーが文明について述べた口ぶりを借りますならば、自己決定能力を保持する限り、即ち内外の諸条件からのチャレンジに対して有効な応戦をなし続ける限り、成長し、或いは最大能率の段階に長く留まり得るのであります。しかしながら大局的にみる時に、段階的展開の指摘には首肯し得る点が多くあります。これは洋の東西を問わず該当する共通性で

あります。さて、このライフサイクルの段階を初期から中期、後期へと経ることは、組織化、制度化の度合いが高まることであります。洋の東西を問わず共通しますのは、この傾向性であります。ところが、どのようなプログラムによって組織化するか、また制度化するかにつきまわしては、文化によって大きな差があります。まさにそこに「文化の型」が出現するとみられます。

西欧世界をキリスト教文化で代表させますならば、キリスト教会の組織モデルには、監督主義、長老主義、会衆主義の三種がございます。これは、君主制、貴族制、民主制とも読み替え得べき性格を持っておりますが、これらに共通するところは、家族、親族、あるいは村、町といった、自然的な共同体の絆を打破いたしまして、神に召された個人が教会の基礎的構成単位になっていることであります。家族とか村とかが教会組織のモデルにならないことは、これの帰結といっても良いわけでありませう。また三つのモデルは、それぞれ神学的な基礎づけを持っていることも注目されます。先だつて参りました長崎の大浦天主堂を核とする信者集団、また長崎に建てられました日本最初の聖公会の教会、これは共に監督主義の教団の下部組織をなし

ました。監督主義的な組織の仕方が、宣教師によりまして日本に導入され、信徒はそれを学んで同じような形態で組織化したわけでありませう。勿論これにはさまざまな波紋といえますか、或いはショックとそれに対する対応というものがございますけれども、大きく見ればそういう風になることができるわけでありませう。

他方、わが国の宗教運動の場合、組織モデルには教義的な基礎づけがなく、制度化が深まった時代の支配的な組織モデル、社会の組織モデルによりまして、専ら規定されているといつても過言ではないのであります。近世に制度化された既成仏教の諸教団におきましては、本末関係を中軸とする、私は「いえモデル」という風によんでおります、これが基本的なモデルでありまして、長崎の唐三ヶ寺、興福寺、福濟寺、崇福寺という寺は、その背景が中国のそれぞれの地域に対応致します関係上、相互に独立でありますけれども、いずれも黄檗宗であるということから、宇治の万福寺を頭首とする「いえモデル」の教団に構成されておりました。天理教・金光教以下の、明治のはじめから近代に制度化されました所謂教派神道とか、あるいは新興宗教と呼ばれる諸教団は、「おやこモデル」と私が名付けるも

のによつております。「いえモデル」が幾分流動性をもつことによりまして、近代社会に適合するものになったのが「おやこモデル」であります。戦後急速に発展して大教団になりました、いわば新しい新興宗教は、同様に「おやこモデル」から出発しておりますけれども、これを改革致しまして、「なにか官僚制連結モデル」と私が呼ぶものを採用致しまして、現代社会の諸属性により、適合的になっております。しかし、「おやこモデル」との間には、「おやこモデル」がタテでありますとすれば、「なにか官僚制連結モデル」はヨコというべき大きな性格差があります。従いまして、「おやこモデル」から「なにか官僚制連結モデル」への切り替えは、いわば革命的ともいえる転換であります。今日の教団で申しますと、創価学会、立正佼成会、PL教団等に見られるこの転換がもし多くの教団で実現しますならば、「文化の型」に変化が生じたことになるわけですが、まだそこまでするには至っておりません。近い将来この転換が普遍化するという見込みもありません。しかし、「なにか官僚制連結モデル」の出現は、日本の文化の型を固定的に考えてはならぬことを暗示するものとして興味深いものがあります。

尚、先程東山先生がおっしゃいました、また上原先生の

お話しの後最後に、タイプとスタイルを区別することが大事だという御発言がございました。これを私達の方に適用すると、どうなるか。誤った適用かもしれないけれど、「いえモデル」と「おやこモデル」というのは、いわばタテ組織のバリエーションとして一種のスタイルではないか。ところが、それに対して、「なにか官僚制連結モデル」というのは、ヨコ組織でありますから、タテ組織に対してはこれはタイプの差がある、という風に言うこともできようかと思ひます。そういう使い方はあるいは誤用かもしれませんが、タイプとスタイルという用語のほかに、「型」にはパターンという用語がございますが、その辺少し整理をして、私達の考え方の前進とまた相互の理解を深めるようすがなれば、大変面白いのではないかと思ひます。以上でございます。

西山 どうも有難うございました。大変よく整理をして頂きまして。

森岡 いえいえとんでもない(笑)。お聴きづらいことを申しまして失礼しました。

西山 それではその次が、田中日佐夫さんであります
が、どうぞ。

(5) 磨礪師としての光悦

田中日佐夫

田中 十二月の時のお話しした、発表というか、実はこれは上原先生のピンチヒッターで急遽お話をしたので、まともりもなくお恥ずかしい限りだったんですけども、まあここでもう一回この「型」ということから大雑把にまとめ直すと、次のようになると思います。まず、私はあの時ややまとまった形で、光悦、光悦という人は一五五八年に生まれて一六三七年に死ぬんですけども、この光悦についての考えを述べてみました。この事は『芸術新潮』の本年（一九八三年）の一月号に私の編と解説というところで、発表したんですけども、その論考の基本的な視点というものは、光悦が刀剣の「磨礪・淨拭・目利」の事を家職とする、本阿弥家の一員であったということなんです。勿論今迄の光悦を論じた先学の論考にもこのことは述べられていますけれども、しかし刀を見ることよって鍛えぬかれた造形感覚が、光悦のすべての面における造型の基本となっているであろうことを指摘した人は、あまりおられなかったのでは

ないかと思うんです。もちろん、なっているであろうということはみんな、暗黙に了解しているようなことをおっしゃっているんですけども、一つの造型としてのこととして問題にした方はおられなかったと思うんです。

まず彼、光悦が自分のかかわった作品に示す地文様に対するこだわりと、気くばりというものが、これこそが刀の刃文を見極めることを生命とした人間の造形感覚から生れたものにちがいないと、私は考えたわけです。彼は歌の内容と文様の調和ということよりも、書と料紙の文様との造型的調和、対比ということの方を大事に考えていたように思います。

第二に、光悦の茶碗などにも端的に見ることができるとは、当時の茶人たちが茶碗の表面に見た、まあ表面と聞いていいのかわかれない問題なんですけれども、「けしき」というものは、実は刀剣の刃文を見ることが、から、やや極言するならば、そこから発達した美の一つの範疇ではなかったろうかと考えたわけです。このことは言葉でいうよりも、手品じみた、種を明かせば何だこんなことかというところになっちゃうんですけども、例えばこういう（『芸術新潮』の長船光忠の刀の刃文と光悦の白染茶碗「不二山」の「け

しき」を撮した写真提示) 上が刀の刃文ですね、それでこの下が光悦のつくった茶碗の表面なんですけれども、この所謂「けしき」というものこそが、そういうところから生れた一つの美の範疇というか、そういうものだったんじゃないだろうか、ということです。

そして第三に、光悦の短冊とか、あるいは長い巻物でもそうなのですけれども、まあ長い巻物といえはこういう『芸術新潮』の「四季草花下絵和歌巻」の写真など提示) 長い巻物ですね。それから短冊といえはこういうもの(『芸術新潮』の「四季草紙下絵和歌短冊帖」の写真など提示)ですけれども、こういう造型感覚、これこそが所謂、先程東山先生のおっしゃった日本の場合にもう一つ存在する「型」という問題ではないかと思うのです。

ここに問題になる「型」というのが、以前西山先生と対談をお願いして、お話し合ったこともあるんですけれども、日本の芸術にはもう一つの「型」があるわけですね。これは、次の時にお話したいと思うんですけれども、所謂タイプともスタイルともちょっと違うんじゃないかと思うんです。そういう「型」という問題がここで深く関わってくるんじゃないかと思うんです。そういうもの、或いはそ

れを支えている技術的なもの、というものが所謂刀剣の外装、たとえば「さや」や「つか」や「つば」などをかざる工芸技術の総合であったと思うわけです。

そして最後に、これは『芸新』でももう少し書き込んだ方がよかったんじゃないかと思うんですけれども、光悦の豊かにして華麗な芸術の裏側にひそんでいる筈の、所謂「日本人の生死観」ということです。この世の地獄を見てきた「目」の存在があったということ。刀剣というものは、所謂、先ず人を殺傷する武器だと思わんですけれども、そういう人に死を与える利器というものを見ながら戦国時代に育ったという、こういう人間の「死」を見据えて育ったという、そういうぎりぎりの生死観というもの、光悦の造型感覚の極限を決定づけていた筈なんだと思うんです。

まあ、私が光悦についてお話ししたことは以上のようなことで要約できたんじゃないかと思えます。

(6) 近代絵画界で消えていった秀才

田中日佐夫

田中　そしてそれからなにかやお話したあとで、非常にまとまらないお話だったと思うんですけども、その後で私はその頃「国画創作協会」のことを書いていたんですけど、これは七百枚位になって、今校正の段階にはいつているんですけども『日本画繚乱の季節』美術公論社として一九八三年六月に発刊)、そのなかでも述べているのですが、現在の画壇の状況を、簡単な図をかいて説明したわけですが、この図(図提示)についてはこれはこれでまあ色々とまた説明をしなければなりません。こういう図がいいかどうか、これも怪しいもんで、まあ一つ思い付きとして聴いて頂きたいんですけども、とりあえず、こういう十文字があります。そして、所謂「至上の精神性」という方につつまれる人、それから「歴史的ロマン」につつまれる人。いろいろなタイプがあります。それぞれの芸術家たちはそれぞれの方向性のベクトルを求めながら自分の芸術を発展させてゆくんだと思うんで

す。

ところで「純粋な美」と「歴史的ロマン」のこの二つのベクトルの合力を求めたのが新興大和絵の人々ではないでしょうか。例えば柳田国男さんの弟の松岡映丘なんていう人は丁度この合力を求めていった人なんじゃないかと思えます。この「歴史的ロマン」とこの「精神性」のベクトルを求めていった人が、まあ院展の例えば歴史画をかいいてるような人達じゃないかと思うんです。しかし、一番今の画壇でもない人、いない所、それはやはりこの「現実直視」の部分だろうと思うんです。私は「国画創作協会」のことを書きながら、あまりかなしく、やりきれなくなつたのですが、この会には消えていった画家が多勢いるのです。この消えていった絵かきというものが皆この「現実直視」の中に入る人たちなのです。まあ一見すればいやらしい絵もあれば、デカダンな、デカダンでどうにもしようがない、もうこんなデカダンなものばかりかいてもしようがないじゃないかと思うような人もいますし、見るからに下品な絵をかいている人もいますけれども、そういう絵をかきながら、なおこの現実にしがみついているような、そういう人達が皆消えていくわけですね。『芸術新潮』

一九八四年二月号で特集「甦れ大正デカダンス」としてこれらの画家たちをとりあげました。

これはちよつと時間が長くなるかもしれませんが、今、世紀末芸術というのが、いやにはやっているわけです。本なんか出ても、何かというと世紀末芸術だ、世紀末芸術だ。以前には『世紀末芸術と森鷗外』なんていう本がでて、もうじき『世紀末芸術と漱石』なんていう本も出るそうですけれど、何でもかんでも世紀末になるんです。しかし、あのヨーロッパの世紀末と日本の世紀末の本当に大きな違いは、世紀末にでてきたこういう「現実直視」というものが、どこまで深められたか、ということにあるんじゃないかと私は考えているんです。そして、そういう方向を歩む人たちが不思議なほどに消えてゆく。これは、「文化の型」ということからいえば、実は、これこそがわが国の美術界のもつ「文化の型」ではないかと、私は考えているわけです。一番わかり易い「文化の型」じゃないかと思うんです。そしてこのあたりから、今日のテーマである、「文化における型」の問題にはいることも、私の問題意識の中では可能なのではないかと、思っているわけです。というのは、私は芸術上の「型」を考へる時には——この「型」

はさつきお話ししたもう一つの「型」なんですけれども——「型」と「型」との間の空間、或いは、それは空間というよりは一種の「間」*。空間というとかこの投視画法的な空間の方を想い浮かべるんで、それでは困るんで、それよりもむしろ「気」、気持ちの「気」ですけれども、「気」というものとして考えた方がいんじゃないかと思うんですけれども、所謂「間」というものを考えないとこの「型」という問題も考えられない、と思うんです。しかし、こういう「型」だとか「間」を問題にすると、どうしても無批判に高い評価水準で全体が統一される傾向があるわけなんです。最近はそのところが、あえてそれに抵抗しようとするならば、その考察の手がかりになるものこそは、この今言った「現実直視」というものが、図でいえばこの(二)のベクトルにあたるんですけれども、こういうものを、一つの足場にして何か考えられるんじゃないかなと思うわけです。まあ、このことは後の討論の中で申し上げることができると思うんですけれども、一応まあそういうことをこの前はお話したように思います。

西山 はい、有難うございました。だんだん「型」が面白くなって参ったわけですけれども、続きまして今度は梅

原猛批判というようなことをこめまして、上原先生の法隆寺の柱の、非常にこれもまた雄大な「型」論だと思えます。どうぞ、お願い致します。

(7) 法隆寺の柱

上原 和

上原 梅原猛さんは、僕の友人でもありませんから(笑)、批判というわけではないんですが、梅原さんの『隠された十字架』という題の法隆寺論の中で、御本人がいちばん最初に問題に致しましたのが法隆寺の中門の柱です。

我々が法隆寺に参りますと、正面の中門にですね、門の真中に柱が立っている。つまり我々が入りするのを防ぐような具合に柱が立っている。それについて、梅原君は聖徳太子やその一族の怨霊が外に出るのをそこで阻止しているのである、といっているのです。梅原君は法隆寺が再建されましたのは、八世紀に入りましてから藤原不比等が太子一族の怨霊をおさえるためである、という説でありますから、まあそういうことになるんでありますが、じつは法隆寺の中門の真中に柱が立っていることの不思議さについて

はすでに鎌倉時代の法隆寺の寺僧である顕真によって指摘されております。顕真は『聖徳太子伝私記』という本のなかで「正面無きは聖人子孫を継がざるの表熾なり」といっています。つまり聖徳太子の子孫が減亡するしるしだとそういつているわけであります。

ところで、果して梅原君がいうように聖徳太子の怨霊を鎮めるためのものかどうかという問題はしばらくおくことに致しまして、私は、いま純粹に造型の問題として考える場合には、一体あの中門の柱は何を意味しているのか、について私なりに考えてみたいと思います。

さて、これまで私たちは、法隆寺の外からばかり見てきたわけでありませんが、観点をがらっと変えて、中門を入りまして、法隆寺西院の伽藍の内側から中門の柱を見る場合にはどういうことになりますでしょうか。御存じのように伽藍内には金堂と塔と講堂がございますが、それを取り囲んで回廊がめぐらされている。

ところで私は、恥ずかしい話ですがようやく近年になりましたから気がつきましたのは、回廊の列柱と中門の柱との関係です。回廊にめぐらされている列柱の美しさには以前から心を魅かれておりましたが、その回廊の美しい列柱

は伽藍の内側の庭に面してめぐらされているわけで回廊の外側は壁でめぐらされています。ところが中門もですね、中門にも正面に五本の柱が一行に並んで立っておりますが、外側から中門の柱を見ますと、左右は仁王の間ですから真中の柱だけが出入口を阻むかのように際立って見えますが、内側から見ますと、正面の五本の柱はいずれも吹抜けの柱ですから真中の柱も列柱の一つでしかないわけです。つまり回廊にめぐらされている列柱と完全に相調和して美しい柱廊を形成しているということにはじめて気がついたわけなんです。

私たちは法隆寺の中門の柱を、門の外側からばかり見ておりますが、門の内側からとらえていかなければならぬ。内部空間が大切なのです。そういう見方をしてはじめて、中門の柱が内側では吹抜けの列柱になっていることもわかり、また門の真中に柱が立っていることの意味が、良くわかってくるわけです。すなわち、中門の真中の柱は、伽藍の内側から見ますと、ぐるりと囲む柱廊の柱の一つではありませんが、同時に伽藍の内部は左右に位置づけられた金堂と塔という左右非相称の内部空間のバランスをあの柱が果していることに気がつきます。

で、いま私は、近年になって柱廊に囲まれた法隆寺の非常に緊密な伽藍の内部空間のなかで果す中門の柱の役割というものに気がついたというふうに申し上げましたが、じつは、十年ほど前にギリシャに参りましたおりに、アテネのアクロポリスにあるバルテノン神殿の列柱を見ているときに、列柱というものについていささか考えさせられたわけであります。ギリシャの神殿建築といえは明治三十年代にはやくも伊東忠太先生が法隆寺中門の胴ぶくらみの円柱、つまりエンタシスの円柱を、やはりこのバルテノンのドリック式の柱頭をもつ柱と比較なされて、法隆寺のエンタシスの柱の源流はギリシャにあるんだといわれました。それを受け継ぎまして、以前に芸大の学長をしておられた美術学者の上野直昭先生も、法隆寺建築とギリシャ神殿建築との比較をなされておられました。

ところで、いま法隆寺の中門の話を致しましたが、ではアテネのバルテノン神殿の場合、バルテノン神殿では、アクロポリスを登って参りますと、丘の西側にプロピュライア（前門）がございしますが、あの前門と列柱がめぐらされた神殿との空間構成の関係はどういうことになるか、さこぶる興味のあるところです。それというのも大変奇妙なこ

とに、その門をくぐり抜けますと、門の正面にはなく、右斜め前方に、パルテノン神殿の巨大な姿が立ち現われます。そしてその神殿のぐるりに太いエンタシスの列柱がめぐらされている。しかももっと奇妙なことにですね、前門から入りますと、右手前方に見えているのは神殿の西側、すなわち裏になるのです。もともと東が神殿の正面ですから東側へぐるっと回って正面に出ることになるわけですね。

昨年もギリシャに出かけておりましたが、なにもそれはアテネのパルテノン神殿にかぎらず、どこへ行ってもギリシャの神殿はそういう配置になっている。ではなぜそんなおかしな配置になるのか。それはまず第一には斜め前方に神殿を見ますと、その位置から、神殿の列柱がいちばん美しく見えるからです。神殿の裏正面と側面の列柱が全部、といっても片側だけですが、一望のもとに見わたすことができるからです。ぐるっと神殿を後ろから回って神殿の側面に沿いながら歩くと、側面の列柱に平行して歩くわけですから、つぎつぎに柱が立ち現われては過ぎて行きますし、また柱頭や梁上にある浮彫りを、それらは物語のフリーズですから、それを楽しみながら正面に回って行くとい

うことになります。門を入るとすぐ建物の正面が来る、そして建物の正面観照性、つまりフロントリティが柱によって強調されるということだけではないんです。建物のぐるりに柱がめぐらされている、そういうギリシャ神殿の列柱から、じつはヒントをえてというか目を法隆寺の回廊の列柱にも向けるようになったわけです。つまり、そういうぐるりを囲む列柱というもの、その列柱がもっており、空間のあり方、空間構成の仕方というものが非常に大事だということに気がついたわけです。

つまりギリシャ神殿の場合には、アテネのパルテノン神殿に見られるように、アクロポリスの上に建っている神殿の列柱は、アテネ市内のどこからでも、いや海上からでも非常によく見えます。つまり列柱が外方に向かって開放され、非常に強調されているわけですが、これに対して法隆寺の場合には御存じのように、外側から見ますと、回廊のぐるりは全部連子窓をめぐらした白壁で、柱は壁にはめ込まれていまして、つまり外に向かっては閉ざされており、外側の柱は列柱としては機能しておりません。そして回廊の列柱は内側にめぐらされているわけです。このように回廊は外に対しては非常に閉鎖的であるわけで、そういう法

隆寺の閉鎖的な空間の中での列柱と、ギリシヤ神殿の開放されている。列柱との対比が、たいそう面白く思われたわけでありませう。

いま文化の型という観点から見ますと、同じように柱廊といましても開かれた空間における列柱と、閉ざされた空間における列柱というものがあり、それぞれ文化の背景を異にしているように思われますが、さらに両者を柱の文化と壁の文化、あるいは木の文化と石の文化という類型で考えることができるかも知れません。しかし、ここでは問題の方向を示唆するにとどめておくことにします。

なお最後に、もういちど梅原さんの法隆寺中門の柱の問題にかえって、エンタシスの円柱の様式と型式かたどきについて一言しておきたいと思えます。様式と型式とはかく日本の美術史家の場合は混同されがちで、例えば法隆寺様式というような言い方がありますけれども、法隆寺建築の場合、同じエンタシスでも、金堂のエンタシスと、中門のものでは造型感覚が違ってくるんで、その場合、エンタシスは同じタイプ、型式かたどきを持っているということも言えても、しかしもう時代の表現感覚はすでに違ったものになっているわけで、非常にエンタシスが細身になってくる。時代の様式

性が異なっているわけですが、この間ちょっと山田寺の発掘から帰ってきたばかりだったものですから、山田寺のことも申し上げましたけれども、山田寺の回廊の柱もタイプとしてはエンタシスでありますけれども、しかし、スタイルから見ますと実に豪快でダイナミックですから法隆寺の金堂の柱と全く同じスタイルといえます。そういう意味では、新聞で報道されたように、法隆寺よりも五十年も早いという建築じゃなくて、つまり、七世紀の中期でなくて、六七〇〜六八〇年時期の天武朝下の回廊だったということになる。あれはやはり、タイプとスタイルの混同からきている。奈良文研の誤りであろうと、まあそう申し上げたわけでありませう。ちょっと時間が余分になりました。

西山 それでは、次は、尾形さん。

(8) 芭蕉・西鶴の時代

尾形 仿

尾形 西鶴は五十二歳、芭蕉は五十一歳で、前者は元禄六年、後者は同七年に、相次いで没した。

二人の歩んだ五十年の歳月の重さを測るべく、両者がと

もに生きた時代の姿をできるだけナマの形でとらえたいと、あれこれ史料をあさるうちに、ふとめぐり会ったのが、石橋生庵という人物である。

紀州藩家老三浦家の一儒医、というだけで文学史的にはまったく無名のこの人物は、しかし、西鶴と同年、芭蕉よりは二歳年上で、寛永十九年より元禄十年に至る克明な漢文体の日記を残している。しかもかれは、西鶴の作品を読み、また俳諧にも親しんで、江戸談林の田代松意や芭蕉と交遊のあった芳賀一品の点評を受けるなど、両者ともまんなら縁がないわけではなかった。

生庵の日記の特色は、それが紀州藩に陪臣として仕えた一個人の日記であるにもかかわらず、広く天下の各種情報を記録しているところにある。これは生庵がその日記の体裁を、藩の史官が記録する御用番留帳の形式に倣おうとしたことからきている。その情報源は、在府・在京の同僚、他藩勤仕の親戚・知友、書肆、巷説、等々。

試みに、年次を追って記された五十余年の日記の内容を、政治・外交・経済・社会・宗教・学芸・読書・芸能等の事項別に分類し、これを横に並べ換えてみれば、宛然、今日の新聞の紙面ができあがる。

政治面は、將軍代替わりに伴う幕閣閣僚の更迭、法令の改廢、要路高官の贈収賄汚職、苛酷・無策の施政批判、諸藩のお家騒動等に関する公私の情報と、それらをめぐる落首・落書の数々。外交面は、清初の内乱に揺れる隣国事情、異域販客の来朝、漂着・入津の南蛮船への対処、等々。経済面は、飢饉、作柄、金銀相場。たび重なる儉約令の発布と武士に対する慢性的な減俸あるいは俸給の遅延・凍結処置等。それに伴い、「貧窮ニシテ勤仕ニ堪へズ」との理由で官を辞し、もしくは出奔する藩士との消息がやたらと目につく。社会面には、大火・洪水・地震・津波等の災害記事。それに俠徒(暴力団)・敵討・殺人・刃傷・盜賊・発狂・売春・情死、等々。

こうして教えあげてくれば、生庵の生きた時代が予想外の情報化時代であり、かつ、当時もまた今日と変わらぬ物騒がしく住みづらい世であったことがわかる。元禄時代を豪華絢爛たる文化の花の咲き乱れた平和の時代とするのは、日露戦争後の社会風潮が生み出した幻想にすぎない。

生庵の日記で特筆されるのは、文学・学芸関係の記事を豊富に含んでいることである。儒書・仏書・医書・史書・詩集はもとより、『剪燈新話』『余話』等の中国小説、『竹

取』『大和』以下の日本の古典から歌書・俳書・地誌等に及ぶその読書の幅と量には驚嘆すべきものがあるが、それらの多くは京阪や府内の書肆の貸本を利用したものであった。中でも生庵が西鶴本に目をさらし、『好色一代男』『諸艶大鑑』『好色五人女』等を三浦為隆への侍読の料に供しているのは、当世の下情に通じ施政の参考に資する意味もあつたかと思われ、浮世草子享受の一樣相を示すものとして注目に値しよう。

一方、藩儒李梅溪に学んで詩を能くした生庵は、深草の元政上人の訃を記録した日記の中で、元政が詩文に優れる反面で和歌の奥旨をきわめたことを賛美していることから知られるように、漢詩と和歌の間に通底する詩としての同一性を認め、雅友の和歌・発句に詩をもって酬和し自らも和歌・俳諧の詠作に手を染めた。彼が俳諧に深入りするようになったのが主君為隆の趣味に和するためであり、かつ、江戸の著名俳諧師と結ばれたのが参勤出府を契機とするものであつたことも見落とせない。

生庵の日記の中には、『大和守日記』にも匹敵するような豊富な芸能関係記事が含まれているが、京阪の歌舞伎・浄瑠璃の一座が祭礼等を当て込んでしばしば和歌山へ下っ

て興行を繰り返し、またその祭には必ず城中に招かれ藩主以下の前で上演していることは、歌舞伎・浄瑠璃を都市の演劇ないし庶民の演劇とする通念への修正を迫るものといえる。『難波土産』冒頭に見えるように、近松が浄瑠璃詞章の作文に苦心を凝らしたというのも、そうした文化人官僚としての上級武士層の観客を意識したからではなかったか。

俳諧にせよ浮世草子にせよ浄瑠璃・歌舞伎にせよ、これらを一口に庶民の文学・芸能と呼ぶことには問題がある。

この生庵の日記は、近世の文化が、今日からの想像を越えた情報化社会を基盤に、中央と地方、上層と下層とのダイナミックな交流を通じてかたちづくられたものであるという、近世文化の型についての私の想定を裏づける、一つ的好個の資料にあげることができるであろう。