

序章

本稿の目的は、日本の伝統文化であるいけばなの思想の研究を通じて日本画の植物絵における構図表現を探究することで、新しい植物絵表現を見出すことである。今日我々が学ぶ日本画の植物絵構図では見本や形式の束縛が強く、また植物というモチーフ自体が作品として古風というイメージがあるように思われる。西洋においては、植物絵は静物画のジャンルと同様に、人物画や物語性のある歴史画と比べるとモチーフとして弱い印象がある。西洋絵画に深く影響された明治期以降の日本画も、多様な表現が生まれた一方で、植物の表現自体は淡白になり画中の背景の一部としてしか見られなくなった。

筆者自身が日本画作家として植物絵を描く中で湧き出る疑問とその解決法の探求を踏まえて、本研究の成果は最終的に自身の制作によって示すことができると考える。日本画というジャンルから離れて、伝統文化であるいけばなの思想から日本美術の美意識を見ると、その歴史の中で生み出された表現には日本画の植物絵表現に影響を与えた要素が見出される。とくに花道流派が数多く生まれた江戸時代には、いけばな作品を記録する書物とともに、当時盛んであったいけばなの様式である立華を描いた掛け軸や屏風絵も数多く制作された。いけばなの様式が絵画作品として描かれているこのような事例の調査を通じて、いけばなの構成を現在の植物絵に活かすことができるのではないだろうか。「構図」に着目する理由は、立体（いけばな作品）から平面（絵画）に写す過程における、日本画といけばなに共通する美意識と余白美、空間の活用を考察するためである。空間の配置とその思考は、美術においては不可欠の要素である。それは絵画が写真と異なる点でもある。

本稿では、特定の流派の思想にとどまることなく、自身の制作と関連する参考資料を幅広く取り上げて論じる。また、実際にいけばなを介した日本画制作の可能性を検証するため、筆者自身が京都の桑原専慶流の花道教室で生けた作品も資料として活用する。研究の目的は実作における表現を発展させることなので、絵画の表現者として体感する内容も本研究の一部であると考ええる。

第1章 いけばなの思想と美学

第1節 いけばなの萌芽

日本の伝統文化であるいけばなは壮大な系統をなしているが、その発展の元をたどれば東洋美術の美意識から語ることができる。東洋における自然との関わり方の特徴として、季節の移り変わりとともに生活スタイルや装飾を変えることがある。日本においてはとくに顕著であり、これによって季節を楽しむ繊細さが文学や美術工芸に表わされてきた。また植物や自然を主なモチーフにする作品も数多く作られた。日本でいけばなが発展した要因は、このような自然に寄せる文化と深く関わると考えられる。

朝廷が「節句」に応じた宴や行事を整備することによって平安時代に確立した年中行事は、中国の六経の中の『礼記』に深く影響されたと考えられる¹⁾。『礼記』「月令篇」に記載された二十四節気は、紀元前 620 年前後の 200 年間の天象にもとづいて計算されたものである。「節」と「気」は、およそ 15 日単位で区切られ、天気と温度による自然環境の変化を示している。さらにそこから、年中の月と日が分けられた。平安時代中期の『拾芥抄』などに記載される「二十四節気」（表 1）は、当時の人々が 1 年 365 日の行事を過ごす基準となった。この二十四節気は、いけばな芸術の表現と形式にも関係している。瓶に挿す花は季節を表す、という考え方である。それは自然の草木を用いる作品の時間性の表現でもあり、季節の移ろいの中で「旬」を楽しむ思想とも言える。

「いけばな」という言葉は、花を生ける行為自体を指す。「花道」という明確な哲学が生まれる以前に、瓶に花を挿すことで自然に心を寄せる文化があった。瓶に花を挿すことは、奈良時代・平安時代、あるいはさらに以前の神話の時代から始まっており、祖霊や神仏に祈る行為の一環として花を供えて飾る思想があった。史料に明確に記録されたもの

は、仏教が日本に伝来した際に「供^く華^け」として記されたものである²。仏前の花は蓮を中心
に用いるが、宗教と儀式に応じた象徴性が託される場合もある。高野山金剛峯寺において
仏前に立てられる「五段華」は、密教における「空、火、水、火、地」の宇宙観を表すも
のとされる。日本に古くからあった神道において神が憑依する草木である依代^{よりしろ}の文化とも
あいまって、特定の宗教に関わらず「神に捧げるもの」、「祈りを寄せるもの」という精神
は今日のいけばなにおける表現にまで繋がっている。たとえば、現在の插花において奥行
きを形成する枝がある理由は、作品の裏側の神に向けることを意識することで花を生ける
際に神霊の存在を忘れないためとも言われる。宗教的插花である依代や供花の意識が、現
在の花の表現にも残っているのである。花に託された最初の寓意として、所謂いけばな思
想の原点はこのような宗教性にあると考えられる。

奈良・平安時代の貴族文化の発展とともに、花は「神に捧げるもの」から、人の目を楽
しませるものにもなった。8世紀に『万葉集』が誕生したが、植物と風花雪月に寄せる心
から詠まれた文学作品は、貴族が花に芸術と情感の境界を求めた証だと考えられる。器に
挿す花を鑑賞すること、つまり自然の花と人工の器を結合させることによって、いけばな
の美意識が生まれた。当時、日本に伝来した唐物の中では「秘色」と呼ばれた青磁花瓶が
よく使われたようである。貴族文化の豪華絢爛さと節句の確立に影響され、儀式で使う豪
華な供華や、桜や紅葉を主に使う大型で変化のある插花が生まれた。この花を装飾する工
夫が、後世いけばなが芸術へと発展する要因だと考えられ、今の流派の作風へとつなが
る。

今日に直接つながるようないけばな文化の成立は、東福寺の禅僧による日記『碧山日
録』において寛正3年（1462年）に記された、京都六角堂の僧である専慶が花を挿した
ところ京都中の人々が競ってこれを見に来たという出来事に求めることが出来るだろう³。

当時専慶の花は、宗教のための依代や供華の粋を超え、新たな芸術作品となっていたことが伺える。このような変化から、いけばなが成立した。

そしてまた、室町時代前期から京の公家の間で行われた花器の優劣を競争する「花御会」などを契機として花の装飾法が追求され、挿花はより総合芸術的な文化へと発展した。これらが融合して、室町時代後半以降に花伝書が盛んに記されるようになるとともに4、いけばなは「芸道」としての方向に進むことになる。

第2節 いけばなと花道

本稿のテーマである「出生」の思想を論じる前に、「いけばな」と「花道」の関係と違いについて論じる。まず「いけばな」という言葉自体は、「花を生ける」行為の総称として認識されている。現代では、器に花が挿された作品を「いけばな作品」という言い方をする。また「生ける」という動詞は、単に植物の命を維持するための行為というより、表現として植物の姿を器と空間に活かすことと考えられる。その点で、いけばなと花道はあまり違いがないようである。花人は表現者として、人間の手による工夫を通じて、主観の目線で植物を加工する。これが広義のいけばなだが、東洋思想の中で生まれた「道」という概念と結びつくことで、いけばなはより深い思想を得た。東洋思想に基づく花を生ける行為は、人が自然に敬意を持ちながら、心を自然に寄せることでもある。日本の伝統宗教では、常盤木（常緑樹）は神霊と関わる神聖な依代であり⁵、しばしば「はな」と総称される。日本の美意識は精神性を基盤としており、その美の精神もまた宗教から生み出された。いけばなもその思想の上に立つゆえに、花を生ける際、その命に対する敬意が重視されてきた。その思想は、花材の処理や表現の方法にも影響を与えた。たとえば、花材を生けるために長さを揃えて切る際、丁寧に水切りをするなど、なるべく花に対する優しいやり方で花を生かすことなどである⁶。

一方、現代のいけばな作品では、植物の本質に対する新たな考え方が生まれ、季節や自然

の美を表すいけばな作品とはまた異なる表現を追求することもしばしば為される。枯れた花、ワイヤーで吊った松の木、凍らせた花など、花を活かすことよりも植物を使用する芸術作品という強烈な印象を与えることを目的とするものである。西洋では、植物を使用する作品は「Flower arrangement」と総称され、花の背後にある意味や精神性よりも飾ることを重視する傾向がある。これは日本の伝統的いけばなの違いであったが、現在ではその違いが曖昧になってきていると言える。

伝統的ないけばなと現代において広義に使う「いけばな」がもっとも違うところは、表現の目的と花材に対する処理の仕方である。戦後に始まる前衛いけばな運動の中で草月流の勅使河原蒼風が作るいけばな作品（図1）は、鉄や石、人工物を大量に使うものであり、斬新な花の固定の仕方を用いてそれまでなかった種類のいけばな作品が生まれた。フラワーアーティスト東信 AMKK 花樹研究所は、日本のいけばなの常識を破る作品を国内外で発表している。器と花台から離れて真空の装置や化学液体に花を入れたり、無人機で空まで飛ばしたりすることも為される。また、撮影と映像加工を用いた記録を活用することで、花の見せ方は「主観」から「客観」に移行した。レンズを通して、植物の姿とそれが枯れる過程を完全に観察できる。「植物は動けないもの」というかつての概念は、もう無くなったのである。代表作「式」シリーズの最初は、金属の立方体フレームの中心にワイヤーで松を空釣りで固定する作品である。その花材を「殺して生かす」という思想の元は、流派から距離を置いて花を生かす表現を進化させ続けた中川幸夫の作品集『魔の山』の代表作「花坊主」である。900本のカーネーションの花弁をガラスの容器に詰め込み、それを和紙の上に倒転させることによって、赤い花の汁液が血のように滲み出す作品である。

しかし、このような表現法は、東洋思想の中で生まれた「いけばな」の花材を大切にす
る精神とは相容れないとも言えるだろう。日本のいけばなの本意は、修行を含む「花道」
になることによって、花を生かすことを通じて表現される品格にあると考える。すなわ

ち、その精神性の上に花を生かすことで、花道というものになる。「花道」は、いけばなという行為の一種として存在し、決していけばなの全てではないが、「自然」と「人為」の中に美を追求する一種の芸道なのである。

第2章 いけばなの出生論

第1節 縮景の思想と写生の思想

いけばな文化が生まれた室町時代の插花文化の内容を伝える花伝書の中では、「立て花」、「^{なげいれ}抛入花」、「生花」といった言葉が見られる。いけばなの表現手法として、立て花は公的な花であり、垂直に枝を立てることを基本とする。一方の「抛入花」は花を瓶に「立てる」のではなく横に流すように「(^な抛^げ)入れる」ことを指し、「生花」もまた花を自然に「生ける」ことを言った。この時代の「生花」(いけばな)は、現在の生花様式、所謂お生花(せいか)とまったく別のものである。

いけばなの様式の変遷の背景には、出生に対する考え方の変遷がある⁷。出生とは植物の自然の姿という意味であるが、その「自然」の捉え方に複数の視点がある。たとえば立て花およびそれが近世に発展した立華の背後には、自然を縮小的に表そうという造園や盆栽とも親近性のある「縮景の思想」がある。また、抛入花(瓶花、茶花を含む)の背後には「写生の思想」がある。抛入花の中心思想はいけばなの根源にある「自然愛」にもっとも近く、花や草一本ずつの精神をありのままの形で感じたものである。そして近世になって、自然の姿を抽象的、内面的な方向に進め、人為的加工による表現によって理想美による形式を追求したのが生花様式である。

これらを順に見ていくと、花を「生ける」抛入花や初期の生花と異なり、花を「立てる」立て花や立華では、「花を表現する」ことよりも「花で表現する」ことが主となって

いる。その表現するものは、大自然であった。今日の立華（図2）、あるいはその中の一様式である砂之物（図3）などは、盆栽や造園と同じくいずれもこの「縮景の思想」に基礎づけられている。室町時代に生まれた「盆山」は、器に石と植物を置くことで、庭園や壮大な風景を表現するものである⁸。枯山水庭園において、海や山が表現される手法と同じである。「縮景の思想」は箱庭と近く、花によって風景や心象を器の中に生かすことを求める。したがって花自体が持つ意味より、芸道として人間の表現を重視する傾向が強い。

立華や砂之物は大型かつ複雑な様式であるが、生花よりも表現の自由があり、花材や大きさの変化も豊富である。その様式の基本は生花と同じく一番高い枝である「しん」が作品の中心となり、そこから手前と奥行を順に生ける。真・行・草における草の立華である砂之物の場合、一つの花器の中で左右に分けて立てられることも多く、この場合は真を二つ用いることになる。立華と砂之物は、現代のいけばな作品の展示会や会場装飾のいけばな作品でもしばしば用いられる。

「縮景の思想」による表現が池坊の興隆と繋がることが伺える花伝書の一つ『六角堂池坊并門弟立花砂之物図』は、当時の池坊の家元と弟子の作品を記録したものである⁹。立華も元々は明確な様式はないはずだったが、稽古に用いられた結果として、表現の幅がある程度固定された。それは、池坊が二代専好の時代に頂点を迎えたのち、門弟を拡大するために様式化した稽古方法が反映した結果と考えられる。花伝書に描かれた花形を学ぶことで生まれる一斉不変の表現が、流派としての池坊の昌盛を確立したのである。

その一方で、池坊二代専好の弟子の中から自分の独自の「立華」を追求する者があらわれ、彼らは池坊から離脱し新たな流派を成立した。この反動的影響の下で、多くの花伝書が発行され、江戸時代前期から中期にかけてはいけばなの形式と表現が広く発展・普及した。市井の中で勃興する商人から始まった町衆文化とともに、新しい花道流派も数多く成

立した。池坊のいけばなのみが主流である時代もそこで終わったと考えられる。当時、立華表現の変革の代表となったのは、二代専好の弟子であった木屋権左衛門、大住院以信、そして富春軒仙溪らである。富春軒仙溪は貞享5年（1688年）に花伝書『立華時勢粧^{りつかいまようすがた}』を刊行している¹⁰。

室町時代後期にいけばなとともに発展した茶の湯の花、所謂茶室に飾る「茶花」の思想は、花道思想にも深く影響を与えた。はじめに、花道になる前のいけばなは、禅僧の趣味である「瓶花」即ち「抛入花」であった。その後、立て花になると様式という要素が出てくる。室町時代の代表的花伝書『池坊専応口伝』も、「野山水辺おのづからなる姿」という、ありのままである「草木の風興」を大切にする一方、「よろしき面影」という芸術的な目線で花を見る面がある¹¹。元々、花を工芸品である「瓶」に挿すという時点で、既に芸術としての性格を内包していたとも言える。また、座敷飾りや室内飾りとして発展し、空間との関係が意識され始める中で、いけばなは形式美の領域に進むことになったのである。

第2節 写生の思想から矯正の思想へ

花の自然の姿とは何かという出生論の思想による表現の違いを論じると、最初にある「写生の思想」は、自然に対する「自然愛」を重視し、個別の草木の風情に着目する出生論である。花を瓶に入れる「抛入花」、「茶花」を含め、身近にある草花のありのままの様子を通じ、真実の姿の上に季節の意向が表現される。そこにあるのは、自然に寄せる憧れの心であった。

「抛入花」の自由さと遊び心とは逆に、人為的に理想的な自然を設定し、そこへの「矯正」を志向したのが、江戸時代後期に流行した「生花」様式である（図4、図5）。「生

花」の作品の特徴は、器に一種類（ときに二、三種類）の花材のみ使い、足元を斜めに構成するとともに、抛入花とは異なり明確に決まった型を持つことである。構成の本数は奇数で、本数と挿す位置、役枝それぞれの高さ、水際の範囲も規定されている¹²。たとえば八月に生けられる朝鮮槇（ちょうせんまき）の生花（図6）では、「真」、「見越」、「副」、「胴」、「留」、「総囲」、「控」といった役枝で作品が構成される（図7）。また、一つの生花作品を生けるためには、用意された何十本もの枝の中で一番良い数本のみを選別し、作品に用いる。枝の立ち位置を一点に集中し、空間との緊張感を表現する角度を作る際は、枝を損ねない程度に矯め（曲げ）、さらには軸に針金を入れる場合もある。そこには花の自然の様を尊重すると同時に、人の手を通じた花の所作を表現するという意識が見られる。江戸時代中期に記された花道書『源氏活花記』^{げんじいけばなき}などには、このような思想が明確に述べられている¹³。即興で入れる瓶花や盛花とは異なって厳しい方式が求められるこのような挿花は、今では「古典いけばな」と呼ばれ、生花作品はいけばなの中でも「格式が高い」作品として見られる。空間の余白と作品のバランスに関しても、抛入花では感覚的に花が美しく見える角度に配置し、生けること自体にあまり技巧が求められない傾向がある（図8）。抛入花と生花の違いは、その背景にある出生論の相違に基づいているのである。

江戸時代中期、京都の池坊を中心に、家元と弟子の作品を記録する画集が発行されるとともに、明確かつ組織的にいけばなの表現を分類することが始まった。またその後、花道の諸流派が生まれ、組織とそれを担保する稽古が強化される中で、決まった形を持たない自由な花である抛入花は流派と相性が悪く、様式としては立華と生花が確立されるようになった。

抛入花は生花様式が成立して以降、弱体化していく傾向がある。それは、花道が芸道として発展し続ける以上、必然であったとも思われる。茶花を例にとっても、茶室に飾る花

は茶道の発展とともに、当初の自由な発想から離れてさまざまな規則が設けられた。蕾の状態のもの、茶の湯の風情に影響しないよう素朴な色のもの、香りが立たないもの、時節に合うものなどが求められ、また使用が禁じられた花材も数多く規定された。最初の茶花は山野間にある一輪の草木が季節の風情を表すものであったが、現在では丁寧に育てられ選別を経たものが多い。その結果として、抛入花の背後にある「写生の思想」も淡薄になった。

第3章 いけばなと日本美術

第1節 『立華時勢粧』と出生論におけるその意義

花伝書は花の作法や芸道の思想を記録する物である。多く発行されるのは江戸時代中期以降で、多様な花道流派が生まれるにつれて決まりごとや、家元と弟子の作品が記録されるようになった。花伝書の前身は、いけばな文化の萌芽期である室町時代に、禅僧の間で行われた口伝の形をならって口授された插花法に関する秘伝が記述されたことであろう。最初の花伝書については『花王以来の花伝書』などさまざまな説があるが、詳細は分らない。最古の花伝書の一つは、文安2年（1445年）の年紀を持つ『仙伝抄』である¹⁴。

『仙伝抄』は江戸時代初期の慶長・元和年間以降何種類もの形で刊行され、さまざまに分歧した内容をもつ。奥書からは、文安二年に富阿弥に相伝され、天文5年（1536）に池坊専慈（応）の手に渡ったものだと読める。このころに『仙伝抄』の内容となる秘伝がまとまったとも考えられるが、現存する『仙伝抄』は江戸時代前期に刊行されたもののみであり、元の構成は分らない。『仙伝抄』のみならず、今見られる花伝書はいずれも再編集されたものが多いであろう。それらの花伝書の中でも、「花道の思想」について明確に記録されたのは、池坊専応による『池坊専応口伝』である。池坊の昌盛は流派の経営に関す

る組織のシステム化、花伝書の格式化と技術教育に基づいている。その揺るぎない權威は二代専好が万治元年（1658 年）に亡くなるまで続いた。

江戸時代前期の貞享 5 年（1688）、二代専好の弟子であった富春軒仙溪が『立華時勢粧』を刊行した。立華の出生論である「縮景の思想」を明快に論じた富春軒仙溪は、池坊による立華の形式化・画一化に反論した。いけばなの出生論に存在する矛盾は、自然の形と人為による表現の分岐にほかならない。人間の所作が過ぎると自然の美が無くなる一方で、修行を経ないと花の玄妙を作品に表現できない。「縮景の思想」に言う壮大な風景の抽象化は、花の裏にある精神性に裏付けられている。その深奥な意味を探究するため、花を生かす人が持つべき品格と技術が「花道」を生んだ。「いけばな」が「道」になることで「写生の思想」が無くなったというよりは、「写生の思想」が「縮景の思想」の中に含まれたと考えられる。「縮景の思想」はその意味で「全体的な出生論」ともいえる。

『立華時勢粧』（全 8 巻）の上冊は、作品図説と立華論の要点をまとめたものである。中冊は富春軒仙溪とその弟子の作品、下冊は一色物を中心に展開する¹⁵。仙溪が提示した立華形式の中で、一色物（図 9）は特徴的である。同じ花材で構成するため、全体的な重心と空間はより精妙なものとなる。その中で、富春軒仙溪はとくに水仙を多く用いる傾向がある。「水仙一色」（図 10、図 11）の立華は、今でもこの流派にとって象徴的な作品である。水仙の特性は、長く持たない植物であることである。蓮や花菖蒲と同じく、水から切るとその場で生けることが最適と言われる。夏場の枝ものと違い、草本植物は柔らかく、人間の手の温度自体がその花にとって負担となる。良い状態で生けるには、長年の稽古を通じた技術がないとできないものである。仙溪がその立華論で述べる「花道を鍛錬」という稽古の重要性を示す言葉は、このような技術を要求するものである。

江戸時代前期に、富春軒仙溪によって今日の「桑原専慶流」の基礎が作られた。のちに「桑原専慶流」の桑原を廃し「専慶流」を創流する人もあって、この流れの中には数系統が生まれた。

富春軒仙溪は池坊が主導する「型」が重視された時代に、決められた形式にはまらない自由な風情のあるいけばな（立華）を提唱した。既定の同型ものを作るために生けるのではなく、花の本来の形を尊重しながら、その良い所を表現するものである。ここにおいて「縮景の思想」は「写生の思想」と折衷することが可能になったと考えられる。その意味でも『立華時勢粧』の意義は大きいものである。

第2節 花伝書による美術表現

江戸時代以降の花伝書は、より詳しく立華作品を記録するため、植物の構造や位置関係が精密に描かれている。もともとは、後人が作品を再現するためでもあったとも考えられる。たとえば、先ほどの『立花時勢粧』の「水仙一色」と、現在の同流派が生ける水仙一色を対照すると、高い再現性が認められる。当時の花伝書を描く技法は、墨で骨描きのみのもものと、淡彩で着彩までするものがある。大量に発行するため、精密の着彩により明確で正確な色分けがなされた。作品のクオリティとしては、写生や下絵のものと近い。

江戸時代中期における町衆文化の発展は、多彩な着物や美術工芸の発展を促した。最も代表的なのは、商品化のために様式化された琳派の植物模様である。琳派作品に特徴的なモチーフである秋草、白椿、朝顔、桜、梅、紅葉などは、いずれも季節に合わせた高い装飾性を有するものである。その中にはいけばなと関係のある作品も多い。『椿に楽茶碗と花鉢図』（図12）、『福面、紅梅、朝顔図』（図13）、『内裏雛に雅楽器図』（図14）などの作品は、当時の人々の生活がいけばなと深く繋がっていたことを示している。これらの作品の中に描かれる瓶花とその構成は、たんなる記録ではなく美術作品であるが、おそらくその時代の絵師は普段見るいけばなや花に関わる書物を参考して描いたと考えられる。ここに「写生」から「作品」へという推移が見られ、いけばなの構成が日本美術の植物絵表

現に影響を与えていることが分かる。

花伝書の絵面構成は、立華の正面から記録され、器や水際から作品全体が見えるようになっている（図 15）。一番重視されるのは、その位置と比率である。立華と生花は、作品の中心軸である「しん」において全体の高さと配置が決まる。「しん」の頂点は花が器に立つ位置に垂直し、花の足元である点と結ばれる。生花の場合は、全体的に一つの三角形になる。立華の場合は、主枝の高さは作品を三等分して見られるが（図 16）、大型の作品はさらに細かく分けられることがある。また、図面には基本的に作品の裏側は描かれないので、本数の記載や配置の指示を注解するものもある。

第3節 江戸時代のいけばな屏風絵

江戸時代に生まれた数多く植物の屏風絵と月次絵の中には、鑑賞の目的で作品化された「立花図屏風」もある。図 17 の「立花図屏風」は、江戸時代（17 世紀前半）に六曲一双、計 36 枚の花図を屏風に貼ったものである。うちの 35 図は池坊二代専好、1 図は後水尾天皇の立華作品である。大和絵の作風で描かれている。

装飾性が高く、いけばなを図柄に進化した金地着彩の「生花図屏風」（図 18）は、華麗な配色で座敷に飾られた構図の中で、立華とともに花籠に盛るように挿された花を配置しており、当時のいけばなの自由な風体が描かれている。

南画のような文人画の風格を持つ「瓶花図屏風」（図 19）は、抛入花から生花が発展した 18 世紀に成立したもので、江戸時代中期の文人画家柳澤淇園^{やなぎさわ きえん}が明代の花鳥画を参考しながら描いた作品である。装飾性が主流になる江戸時代において、中国絵画の風格を持つ花卉の精密描写と明晰な色合いがその特徴である。この屏風では空間の前後に配置された瓶花と生花が描かれ、生活感を感じさせる飾りものと鸚鵡を合わせることで絵に情境を与

えている。

この他、江戸時代に活躍する琳派の絵師たちが描いた「秋草図」や「四季花草図屏風」からもいけばなの構成が感じられる。つまり、これらの作品の特徴としてある、季節や生え方が違う草花を同じ絵面に配置することである。多種類の草花を同じ絵面に違和感なく配置するには、余白の意識が不可欠である。草花の間にある余白とその描写については、当時の絵師がいけばな作品を参考したと考えられる。

江戸時代の屏風絵は、いけばな作品を記録する傾向が強い「立花図屏風」から、装飾性が高い「生花図屏風」に進み、鑑賞志向の絵画作品へと向かうことになった。撮影技術がなかった当時、絵師は客観的な写生から花の様子を正しく記録し、その後自身で作品の構図と表現を決める必要があった。絵師として正しくモチーフを観察するため、瓶に挿す花や庭にある花を近くで観察することが多かったであろう。それもいけばな作品がよく絵の中に表れる理由の一つであると考えられる。とくにモチーフの一番綺麗な所を見せたい絵師にとって、人によって手入れされた瓶花に目が行くことは必然的であり、そこにいけばなの構成が日本美術の植物絵に与えた影響が見られる。

結論

いけばな文化の前身である依代や供花をはじめ、全ての芸能は元々自然の中にある神仏に捧げる美しいものとして存在し、その後人間の手を経て芸術となった。本稿では、植物描写に関わる深い認識と構図を探究するために、いけばなという花の思想と歴史の厚みを持つジャンルに着目した。

いけばなの出生論から理解されるのは、人間とくに日本人が自然に寄せる美意識の変化である。立て花から立華、あるいはその一種である砂之物の背後には大自然を一瓶に表現す

るという「縮景の思想」があり、また抛入花の背後にはより素朴に眼前の自然を写す「写生の思想」があった。後者はより根源的なものであるが、近世に立華が硬直化した際にあらためて主張された。そこからさらに理想像を求めるために生花様式を支える「矯正の思想」が誕生した。「写生の思想」による抛入花から、形式化された生花が生まれたのである。このような再構成の中における花の自然性は、植物絵へと繋がっている。

富春軒仙溪の『立華時勢粧』は、上冊に思想、中冊に一門の稽古による図説、下冊は一色物を中心に新たな表現を記録するものである。筆者自身が花道の稽古している流派である桑原専慶流の花伝書でもある。そのため、花伝書の中における表現と現在において生けられる作品とを対照することができ、本研究において貴重な資料となっている。今我々が読む花伝書は、元々の内容とは多少の違いがあるかもしれないが、年月を越えた技術の表現自体は真実な内容だと考えられる。

いけばなの研究を日本画に応用することが可能だと考えるのは、江戸時代の屏風絵を見たからである。日本画を描く人なら誰でも知る琳派が輝いた時代、「立花図屏風」を始めとして植物絵の屏風や掛軸がいけばな作品の影響を受けて生まれた。この流れの中で、記録のために描かれた立華図が装飾性を加え、絵画の領域へと進んだ。その結果として残った美術作品は、花の構図や余白描写など花伝書に描かれたいけばな様式を絵画作品に生かすことが可能であることを示している。

本研究の今後の方向性は、『立華時勢粧』によるいけばなの様式分析と比較を経て「立花図屏風」など江戸時代の植物屏風絵の技法と表現を検証することである。いけばなを通じた新たな構図方法を、日本画を描く者の視点で自身の修了制作に生かすことが目的である。明治期以後、西洋絵画に深く影響された日本絵画の中で、西洋の思想による人物描写や物語性が絵画の主流になり、印象派にも影響されて単純に草花を描く作品は弱くなる傾向になった。その要因は、西洋絵画では植物の精神的な思想が薄いため、印象派や写実派の表現ではあくまで視覚の段階の変化のみが重視されたことだと考える。東洋絵画との最

大の違いは「余白」の使い方である。西洋絵画が目の前にあるものを描くとしたら、東洋絵画はその裏にある見えない空間を表現するものである。花を生けるときの最も共感できる所は、蕾の状態で生けつつも、花が咲く様子を想像しながら生かすということである。見えないものを想像し、花と花の間にある空間を作品の一部として考える。それこそが日本画が求める余白美だと考える。

いけばなと絵画の関係については、中国絵画のいけばなへの影響などを論じた山根有三の先行研究があるが¹⁶、本稿の目的はいけばなから絵画への影響を実作者の立場から制作に生かすことであった。筆者の制作の動機は、自然のモチーフを絵にすることで、大自然を写生することである。いけばなの構成を作品にするのは、自然を描くよりも「自然と人間」を描くことのように思われる。いけばな作品の背後にあるのは、花に寄せる思いと憧れ、そして花で表現する世界観など、花を生けた人の思想である。いけばなの意味は、最初期の神への捧げものから、飾ることになり、その飾ることからそれぞれ理念を持つ流派が現れた。「祈り」と「表現」を含めたいけばなの造形美を絵画にすることは、自然の素材で構成された空間をより主観的に捉えることでもある。

例えば筆者の作品「雨火花」は、夏と秋が重なる季節に、花道の師匠が生けた立華の作品をモチーフにしたものである。秋が来る直前に降り注ぐ冷たい雫の下で、火花のように見える鮮やかな秋草のイメージである。「秋草」は日本画の中で最も描かれた花草図のモチーフの一つで、これを立華の構成において絵にすることを試みた。いけばなでは、花の位置は象徴的なものだ。花道家である師匠自身の表現を通して、また画家としての自分の表現をも絵にする意味は、その花と生けた人間を含めて描くことである。筆者自身が生けたものとは別に、3歳からいけばなを学び始めた師匠が見る花の姿と世界も描きたいと考えた。その意味では、もし宗教的背景が濃厚な流派のいけばなを描いたら、同じ花材でも全く違う作品になるだろうし、あるいは人間性によっても変わるだろう。

いけばなの表現と日本美術の表現は、室町時代から江戸時代まで、深く重ねられてきた。たとえば依頼を受けた絵師が池坊二代専好の作品を鑑賞用の絵画として描くこともあった。花を用いるいけばな作品は、どれだけ丁寧に制作されたとしても、時間的持続の限界がある。それを作品として永久に留めることができるのが、絵画であった。現代では撮影技術によって記録することはできるが、絵画は作品の構成を描く中でいけばなの感性まで表現できるものだと考える。それこそ私が描きたい「自然と人間」の情景である。(14,041 字)

-
- 1 六経は、中国儒教において基本的な六つの経書。「易」、「書」、「詩」、「礼」、「春秋」、「楽」からなる。
 - 2 供華は仏前に供える花。当初は主に蓮を使い、花瓶、花盤、花籠などに蓮花を盛った。
 - 3 『碧山日録』寛正3年(1462)2月25日条「春公招専慶挿花草於金瓶者数十枝、洛中好事者来競観之」。
 - 4 花伝書は花の立て様とその仕方、花材などを記録した伝書。あるいは花道流派各自で修行の規範、家元と弟子の作品を記録したもの。
 - 5 依代は神霊が寄り憑くものや対象。神体や神域を指すこともある。
 - 6 水切りはいけばなで花材の長さを切る際、切断面を水の中に置きながら切る方法。これによって花に対する痛みを減らして良い状態をより長く持たすことができる。
 - 7 井上治『花道の思想』(思文閣出版、2016年)。
 - 8 盆山は、箱庭や盆栽の前身と考えられ、盆に石と植物を置くことで庭園や風景を意像するものである。
 - 9 『六角堂池坊并門弟立花砂之物図』一冊、江戸時代前期、京都池坊華道家元総務所蔵。池坊家元と門弟の立華、砂之物を記録したもの。『花道古書集成』第一巻所収。
 - 10 『立華時勢粧』八冊、神奈川清漣文庫・京都華道家元池坊蔵。富春軒仙溪が貞享5年(1688年)に刊行した花伝書。『花道古書集成』第二巻所収。
 - 11 『池坊専応口伝』一冊、江戸時代享禄3年(1530年)奥書、東京大東急文庫蔵。池坊専応が立華の技術と理論を体系化につとめるために作った花伝書。「池坊専応口伝」『花道古書集成』第一巻所収。
 - 12 水際はいけばなをする際、花を挿す位置と花器の口の間にある空間。水は器の基本8.5から9分目くらいまで入れるので、その水面の面積や空間を呼ぶ。
 - 13 『源氏活花記』上中下三冊、江戸時代明和2年(1765年)、松翁斎法橋千葉龍ト著、神奈川九曜文庫蔵。『花道古書集成』第三巻所収。
 - 14 『花道古書集成』第一巻所収。
 - 15 一色物は、基本的に一種類の花材で制作した作品を言う。
 - 16 山根有三『山根有三著作集(七)花道史研究』(中央公論美術出版、1996年)。

参考文献

玉上琢彌『図説いけばな大系 2 いけばなの文化史 I』角川書店、1970年。

『特別展いけばな歴史に彩る日本の美』京都文化博物館、江戸東京博物館、読売新聞社、2009 年。

MOA 美術館『特別展いけばな美術展図録』奥村印刷株式会社、1986 年。

井上治『花道の思想』思文閣出版、2016 年。

山根有三『山根有三著作集（七）花道史研究』中央公論美術出版、1996 年。

工藤昌伸『日本いけばな文化史四―前衛いけばなと戦後文化』、株式会社同朋社出版、1994 年。

工藤昌伸『いけばなの道―日本人は花に形を与えた』主婦の友社、1985 年。

東信『花と俺―東信作品集』求龍堂、2013 年。

中川幸夫『中川幸夫作品集―魔の山』求龍堂、2013 年。

柴田英雄『池坊生花研究「草笛」伝花・変化形』日本華道社、2000 年。

柴田英雄『池坊生花研究「浮雲」葉物』日本華道社、2001 年。

花道家元池坊『池坊専永撰―池坊専好立花名作集解説』日本華道社、1976 年。

富春軒仙溪『いけばな美術名作集（3）立華時勢粧』日本華道社、2005 年。

桑原専慶流家元『いけばな桑原専慶流テキスト』桑原専慶流家元、2020 年 2 月号～8 月号。

『鈴木其一―江戸琳派の旗手』読売新聞社、2016 年。

池坊 HP https://www.ikenobo.jp/ikebanaikenobo/history/muromachi_a.html（2020 年 9 月 1 日閲覧）。

東信 AMKK 花樹研究所 HP <https://azumamakoto.com>（2020 年 9 月 16 日閲覧）。

資料

立春	啓蟄	清明	立夏	芒種	小暑	立秋	白露	寒露	立冬	大雪	小寒
正月節	二月節	三月節	四月節	五月節	六月節	七月節	八月節	九月節	十月節	十一月節	十二月節

十五日	十五日	十五日	十五日	十五日	十六日	十五日	十五日	十五日	十五日	十五日	十四日
雨水	春分	穀雨	小満	夏至	大暑	処暑	秋分	霜降	小雪	冬至	大寒
正月中	二月中	三月中	四月中	五月中	六月中	七月中	八月中	九月中	十月中	十一月中	十二月中
十五日	十五日	十六日	十六日	十六日	十六日	十六日	十五日	十五日	十五日	十五日	十五日

（表 1）二十四節句：玉上琢彌『図説いけばな大系 2 いけばなの文化史 I』角川書店、1970 年、p. 57。

図版一覧



（図 1）勅使河原蒼風「汽関車」。『財団法人草月会、土門拳記念館提供』。



(図 2) 蓮の立華。『いけばな美術名作集 (3) 立華時勢粧』、p. 122。



(図 3) 蓮の砂之物。『いけばな美術名作集 (3) 立華時勢粧』、p. 123



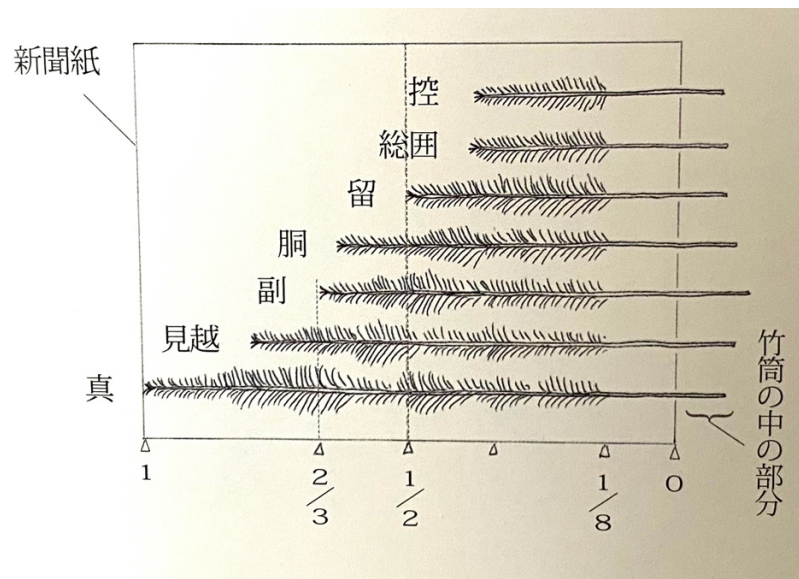
(図 4) 檜扇の生花。2020 年 7 月、桑原健一郎華道教室での稽古花。



(図 5) 夏櫨の生花。2020 年 8 月、桑原健一郎華道教室での稽古花。



(図 6) 朝鮮楡の生花。2020 年 8 月、桑原健一郎華道教室での稽古花。



(図 7) 桑原専慶流家元『いけばな桑原専慶流テキスト』 桑原専慶流家元、2020 年 8 月号、p. 4。



(図 8) 抛入花 (瓶花)、2020 年 7 月、桑原健一郎華道教室での稽古花。



(図 9) 紅葉一色の立華。富春軒仙溪『いけばな美術名作集 (3) 立華時勢粧』、p. 134~
p. 135。



(図 10) 水仙一色の立華。富春軒仙溪『いけばな美術名作集 (3) 立華時勢粧』、p 127。



(図 11) 水仙一色の立華、次期家元桑原健一郎作。2018 年 11 月。

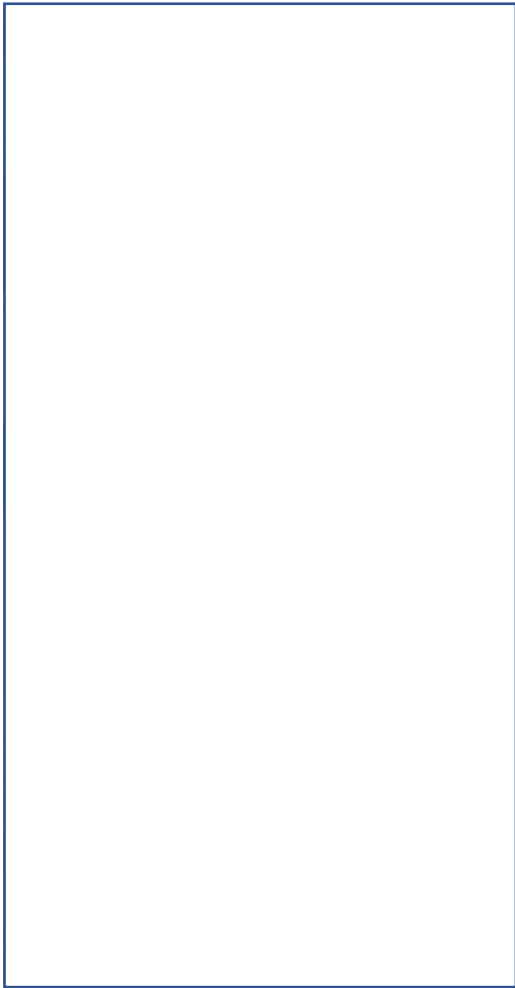


(図 12) 鈴木其一「椿に楽茶碗と花鉢図」、絹本着彩 (94×6×32.4)、細見美術館蔵。

『鈴木其一 江戸琳派の旗手』、p. 128。



(図 13) 鈴木其一「福面、紅梅、朝顔図」三幅対、絹本着彩、各 (91.3×36.5)、江戸時代後期、個人蔵。『鈴木其一 江戸琳派の旗手』、p. 228。



(図 14) 鈴木守一「内裏雛に雅楽器図」、絹本着彩、(127.1×69.5)、江戸時代後期～明治時代前期、個人蔵。『鈴木其一 江戸琳派の旗手』、p. 238。



四十六図

(図 15) 花道家元池坊『池坊専永撰一池坊専好立花名作集解説』、p. 53。



四十六図

(図 16) 図 15 に加筆したもの。



(図 17) 作者不詳「立花図屏風」二曲一双、紙本着彩、(179×250) 江戸時代、東京国立博物館蔵、部分。『Colbase 国立博物館所蔵品統合検索システム A-1067』。



(図 18) 作者不詳「生花図屏風」六曲一双、紙本金地着彩、(153.5×361.8)、江戸時代(1661~1673 年頃)、財団法人草月会蔵。『財団法人草月会提供』。



(図 19) 柳沢淇園「瓶花図屏風」六曲一双、紙本着彩、(153.8×354.5)、江戸時代(1716~1764 年頃)、個人蔵。『特別展いけばな歴史に彩る日本の美』、p. 154~p. 155。

謝辞

この度、論文の図版に使う作品画像は「桑原専慶流—桑原健一郎華道教室」、「財団法人草月会」、「土門拳記念館」、「日本華道社」、「東京国立博物館」から許可を得て、使用させて頂きました。この場を借りて厚く御礼申し上げます。

“View on the Nature of Flowers in Ikebana; Its Structure and Influence on the Composition of Botanical Paintings”

This thesis explores the concepts and structure behind the ideology of *ikebana*, the traditional Japanese art form of flower arrangement, and the expression of composition in Japanese-style paintings of plants.

The art of *ikebana* was preceded by the practice of flower offerings, which was passed down through the aristocratic culture of the medieval time, eventually giving birth to *ikebana* in the Muromachi period in the 15th century. There are various styles within *ikebana*. *Nageirebana*, or natural style, takes a simplistic approach to the nature of flowers. *Rikka*, the most official and artificial style, takes a macroscopic approach, and it aims to express landscapes in a work of *ikebana*. And *seika*, an intermediate style between *nageirebana* and *rikka*, has a corrective view on the nature of flowers, and strives to reshape flowers according to I Ching theory. All of these views directly influence the aesthetics of *ikebana*.

This thesis discusses the relationship between the composition of *ikebana* and the botanical paintings of Japanese art, with a focus on the *kadensho*, or flower manuscript (primarily the theory and techniques of *ikebana*), and *rikkazubyoubu*, folding screens adorned with depictions of *ikebana*. In these works, the expression of flowers shifted from *ikebana* works to paintings, and as such we can observe the influence of *ikebana* on the botanical paintings of Japanese art.