

氏 名 鈴木 栄子

学 位 博士 (芸術学)

学位記番号 博 (芸) 甲6号

学位授与年月日 平成十八年三月二十五日

学位授与の要件 学位規則第四条第一項該当

学位論文名 いけばなに継承されるもの

—「生」の意味をめぐって—

審査委員 主査 教授 倉澤 行洋

教授 池田 有隣

教授 中村 貞夫

論文目次

序

本論

【立てる】

第一章 供花の日本化

一・一 伝来当初の華美

一・二 「国宝十六羅漢図」に描かれる供花

一・三 「平家納経」にみられる「生」の意識

一・四 供える花から飾る花へ

第二章 立花

二・一 「立てる」と「挿す」

二・二 座敷飾における植物の飾り

二・三 たて花

二・四 『山科家禮記』にみられる植物

二・五 植物の精霊

二・六 『看聞日記』にみられる「生」の意識

二・七 『専応口伝』の思想

二・八 立花の型

【いける】

第三章 抛入花

三・一 「いける」

三・二 『抛入花伝書』の「いける」精神

三・三 中国の文人趣味

三・四 『瓶史』の精神と文人生

第四章 芸道としてのいけばな

四・一 花道の成立

四・二 禅と芸道

四・三 『槐記』にみられる芸道の精神

四・四 『槐記』に記された花

四・五 抛入花の独創

四・六 千葉龍卜の思想

四・七 花道としてのいけばな

四・八 生花（せいカ）

四・九 水揚げへの関心

第五章 世間からみる立花・いけばな

五・一 『西鶴織留』に描かれる立花

五・二 『女重宝記』

【継承する】 第六章 盛花

六・一 小原雲心の自然盛花

六・二 盛花の展開

六・三 山根翠堂の自由花

六・四 重森三玲の挿花芸術論

六・五 挿花芸術論の考察

六・六 挿花芸術論の展開

第七章 戦後の花道界

七・一 戦後復興と前衛挿花

七・二 展覧会と流派

第八章 考察「いけばなに継承されるもの」

八・一 いけばなの展開まとめ

八・二 いけばなに継承されるもの

八・三 いけばなの役割

第九章 制作実技からの実証

九・一 花材選択からの考察

九・二 制作過程からの考察

学位論文内容の要旨

いけばなは「伝承芸術」といわれるが、作品の外形を時代に合わせ変化させてきた。変化する外形に関わらず、伝統として継承されるものがあるなら、それは精神にあると窺える。本稿は、いけばなに継承される精神の一考察である。いけばなをテーマにする先学の研究は、少数だが存在する。それらのテーマの大半は、限られた期間の歴史であったり、作品の外形についてである。変容する作品を連続するものとして捉え、その底流にある精神を考察するという研究は、意見するところ、見当たらない。いけばなに継承される精神を、根拠をもって明確にした論は見かけないのが現状である。

いけばなを客観視し、それに継承される精神を明らかにすると、いけばなの存在意識が明確になり、いけばなの本質を歪めず後世に伝えることができる。ともすると、関係者のみが、夫々の主観で享受するいけばなの美点を、広く一般社会に、有意義な形で紹介することにもなる。いけばなの本質となる精神を明示することが、本稿の目的である。

いけばな作品は種々多様にあり、どれ一つとして同じ外形のものはない。共通点は、どの作品でもイキイキと「生」を感じさせる植物が使われていることである。実際は、作品内の植物は根から切り離されているので、自然に生きていた時点より、多少なりとも鮮度は劣化している筈である。しかし、作品内の植物からは、自然にあったとき以上と思えるほど、イキイキとした印象を受ける。いけばなに継承されるものとは、「生」を感じさせる点ではないかと仮説を立てた。

継承されるものを探る課題なので、いけばなの通史を視野に入れなければ解決しない。方法としては、いけばなが生まれる以前の古代から、現代に至るまでの植物の飾りの変遷を、「生」を意識した精神に視座を捉えて追い、要所で社会の動向をみた。客観性を持たせるため、資料に、いけばな関係者の発信する伝承・伝書に限らず、寺院や特権階級の所蔵品・日記・随筆・小説などといった、第三者の思想が窺えるものも含めた。使用した資料は、関係分野の各種美術展カタログ・『山下家禮記』・『看間日記』・『専応口伝』・『抛入花伝書』・『抛史』・『槐記』・『西鶴織留』・『女重宝記』・『源氏活花記』・『THE FLORAL ART OF JAPAN』とった文献、近代いけばなについての山根翠堂・重森三玲の思想である。

仏教と共に伝来した供花から現代のいけばな作品までの、植物の飾りを精神面から通観すると、植物の飾りは二系統に大別できること、花道では双方の系統が異なるジャンルとして存在してきたことが明らかになった。二系統とは、「立てる」系統の作品と「いける」系統の作品である。「立てる」作品とは、宗教的な場で制作されたり、あるいは、天皇や将軍といった最高位者のために制作される、畏まった作品である。十六世紀中葉に記され、頂法寺坊の池坊家に伝わる『(池坊) 専応口伝』には、「立てる」作品に自然の植物の思想の姿を読み込むこと、及び、その宗教的解釈が明記されている。図示された植物の飾りを具象化したものが立花であり、立花を礎として家元を捉えた花道が生まれた。江戸時代初期、後水尾天皇の庇護のもと、池坊二代専好により立花は洗練され、ついには様式美をもつ威風堂々とした立花に大成した。当時の作品は絵師によって描かれ、その絵は多数、現在に残っている。

時代は少し遡るが、侘茶が生まれ茶室に「なげいれ」が飾られるようになっていた。虚飾を嫌い、ありのままの姿に価値をみる侘茶では、「花は野にあるよう」という。侘茶では、花を挿すことは「いける」と表現された。「花は野にあるよう」とは、「花を瓶に入れる際、野に根付いて咲いているように入れよ」

というのである。ここには、花の生命が意識されていることが読み取れる。つまり、花を瓶に入れる行為に、植物の生命を尊重する気持ちが含まれ、その気持は「いける」で表されたと思われる。「いける」系統の作品は、ここから生まれたと考えられる。

「いける」系統の「なげいれ」は、後に、茶から独立し「抛入花」となった。抛入花は、非日常の立花^{りっか}に対し、植物の飾りの総称として使われるようになっていった。十七世紀中葉に『抛入花伝書』が記され、十八世紀中葉に千葉龍卜の源氏流創流宣言にあたる『源氏活花記』が記された。これらの著書で、抛入花は床に飾る作品であることがいわれた。『抛入花伝書』は、作品の花は「死花」でなく「生花」でなければならず、環境に調和する作品が「生花」であるという。龍卜は自流の抛入花を「活花」と呼んだ。「活」には、勢い欲、イキイキと植物を見せるといふ気持ちが含まれていよう。龍卜は、活きた植物は種としての特質をもち、同時に、その植物固有の特徴ももつという。作品内の各植物の外形に、長さ・大きさ・風情の特異がみえるとき、各植物は活きるといふ、作品化する際の目安を具体的に挙げた。作品制作では、各植物それぞれを、その出生に沿う姿になるよう手を加えることが最重要といい、切り取られ一旦死んでいた植物は、そうされることで、よりよい姿で蘇るといふ。「活花」の読みは定かでないが、『抛入花伝書』における「生花」とともに、死花と対比させていることから推して、「いきはな」、または「いけはな」ではなかるうか。現在に続く「いけはな」という言葉は、このあたりを元とすると、本稿筆者は考える。

龍卜は、天与ともいえる植物の出生に沿うようにいけることは、製作者・植物の双方にとっての、あるべき姿であり、そうすることが礼節を守ることであるという。作品制作には、いわば擬人化された植物と、製作者の、双方に緊張した精神が求められ、いけはな作品制作の稽古は、製作者の精神修養の道ともなった。こうして、いけはなは、芸の道の実技内容となった。

源氏流が契機となり十九世紀になると、多数の花道流派が誕生した。「生」を重視する抛入花に、当時の儒教的宇宙観として人倫的道德を取り込み、天地人三才を基本とする規矩をもたせた生花^{せいしか}が誕生した。立花^{りっか}に比べ平明な規矩であり、町民にも理解しやすい生花は、いわば「いける」作品と「立てる」作品を折衷した面がある。以後、幕末まで花道は生花を中心に隆盛をみた。

明治維新以後、西洋志向の風潮により、家元制度をもつ種々の芸道は打撃を受け、花道界も低迷した。明治中葉、小原雲心は自然の景色を平たい水盤上に模写する盛花^{せいばな}を考察した。従来の瓶と異なり、水盤を花器にするという手法は、当時、身近に見かけるようになっていた洋花をいけることにも適した。水盤では、短い莖や大きい葉の洋花も花材にでき、多量の花を使った豪華な作品に仕上げられた。当初の盛花は、従うべき花型・規矩もなく、西洋のフラワーデコレーションに似るが、大正初期には、華美ないけはなとして大衆の支持を得るに至った。盛花が流行し、いけはなの一ジャンルとして定着すると、低迷していたいけはな界に活気が戻った。後に、盛花以降の作品は近代いけはなと呼ばれるようになり、従来の作品は古典いけはなと見做されるようになった。

いけはな作品を型・規矩なしに指導することは容易でない。盛花を内容として流派を確立するため、やがて、小原流（現）の盛花に、制作手掛かりとしての規矩が作られた。元来、盛花自然を模写するところから始まっており、個々の植物の扱い方に関する規矩は、その植物の出生に沿うように作られた。盛花の規矩に誘発されたように、大正末期から昭和八年頃にかけて、生花制作時の厳格な規矩を束縛と感じていた一部の花道家たちによって、自由花運動が起こった。規矩に反対する中心人物の一人は、未生流にいた山根翠堂であった。翠堂は、一貫して花を正しく愛することを訴えた。花には本願、つまり、正しく生

きんとする願いがあっていい、花と人の正しい関係は「花それ自身の本質的生命（花の本願）」と「作者の眞の個性」の合致であると主張した。

明治末期、東京芸術学校で西洋美学、東洋美学を学んだ重森三玲は、昭和四年から五年にかけ『日本花道美術全集』全六巻に、立花・抛入花・生花の写真を約百五十点掲載し、それらに解説を加えたものを刊行した。それによると、天地自然の美は、そのまま芸術であり、自然の草木の美が芸術として再現されたものがいけばなという。三玲は、流派や規矩・花型・概念を束縛といひ否定し、自然への愛・植物の出生の重視・情趣を含む作品を高く評価した。作品は環境に頼らず、それ自体で完結するものであるといひ、均整と調和を求めた古典主義でなく、個性重視が新しい美であると説いた。いけばな作品が審美的観点から評価され、意匠的な意志で制作されるようになるのは、この頃からであろう。

三玲は、いけばな作品が、西洋でいわれる芸術性に富むことを見出し、より洗練された芸術としてのいけばな作品を目指すように、いけばな界の人々の自覚を喚起していたと思われる。しかし、花型や流派の否定は家元の否定になり、三玲の論が、旧来の花道家元達の支持を得ることは難しかった。三玲は審査制の公募花展を開催したり、次々に特論を発表したが、支持したのは花道界では新進の家元達のみであった。昭和八年、三玲と勅使河原蒼風・中山文甫たち計六名で、革命的押花会の立ち上げ案と「振興いけばな宣言」の発表案が練られた。これらの案が、どこまで実行されたかは不明であるが、三玲が二十二年後に書いた日記から、宣言は発表には至らなかったと窺える。軍国主義の空気は重くなり、表面上、これといった変化の結びつかないうちに、日本は太平洋戦争に突入し、三玲の積極的な運動は頓挫せざるを得なかった。

戦後間もなく昭和二〇年十月には進駐軍の要請で、昭和初期に東京で草月流を創流していた勅使河原蒼風が、米軍将校夫人たちのいけばなの指導にあたった。近代いけばなは、取り付きやすく、米人には格好の日本文化であった。いけばなは、在日米人の中で関心を持たれ、それは、後のイケバナ・インターナショナルという組織の萌芽となった。同年十一月、蒼風と関西の小原豊雲（小原流三世家元）は、GHQから展覧会場の与えられ、駿河台の主婦の友社体育館で二人展が開催された。花材も花器も思うに任せない環境で、野の花や雑器を用い工夫されたいけばな作品が、展覧会場に並んだ。限られた条件下で、展覧用の作品にできたのは、花型に固執しない近代いけばなだったからこそのであろう。

以後、日本の経済的・精神的復興に伴い、いけばな稽古をする子女が増加した。近代いけばなの各流派は流確立の成長期にあり、一方、古典の流派は古典の作品だけでは、流の維持ができないことを認識していた。いずれの流派も、少しでも多くの入門者を獲得したい時期であった。文部省主催と権威付けされた、公募展や展覧会が企画され、展覧会はいけばなの宣伝の場となった。種々の展覧会が頻繁に開催され、生徒獲得競争は一層熾烈になった。展覧会に出品される作品の材料はナマの植物に限らず、鉄屑・石・紙・布・枯物・彩色された植物・流木などと種々の物が使われた。それらの作品は「前衛」と呼ばれ、マスコミも同調し、持て囃した。もはや、古典いけばなは否定され、単に、話題にのぼる作品、マスコミが喜ぶ作品が目立ち、話題となる度合いが、その作品所属流派の入門者数に反映した。

こういった中で、勅使河原蒼風の作品は異色であった。発想の豊かさや国際的な芸術性の高さは、後に、蒼風個人を世界的アーティストに成長させた。蒼風は、自らの作品を従来のいけばなの範疇で捉えず、彫刻に似た新しい形式の造形という。蒼風は自流機関紙『草月』で憩いとか親愛とか、そういう花なればこそあたらえられる気持ちがあるし、そこに「いけばな」の持味がある。

という。いけばな作品は、見る人に憩いや親愛の気持ちを与えることが出来るところに持味がある、という意味であろう。つまり、いけばな作品は、人間の心に働きかけ、ゆったりとした温かい気持ちをくれるものと位置づけられている。

以上が、いけばなの通史である。立花・抛入花・生花・盛花と、時代を追って、いけばなは外形の異なる作品を新ジャンルとして加えてきた。継承する点で、新作品の外形に見当たらない場合でも、精神には存在することが認められた。継承する精神とは、製作者が花材に備わる「生」を肯定し、それを慈しんで作品化することである。『専心口伝』で、野に生きる植物の、理想の姿を見せることを示唆されて以来、植物の「生」を肯定する教えが重要事項として、ごく自然に継承されてきた。冒頭で述べたように、どの作品の植物からイキイキとした印象を受けるのは、各作品が、植物の「生」を肯定する姿勢で制作されるためであろう。ここにいう、植物の「生」とは、生死の「生」という意味だけでない。自然界で存続し続ける種としての生命や性質、花材とする植物固有の特徴、過去から未来に経過する時間の中での現在の存在といった、広義の「生」である。

換言すると、「生」とは生きて変容し続けることを意味する。「生」が最重要視されるいけばなでは、生物である人間の生活に合わせるため、その外形を変容させることは成り行きである。いけばなには、深層に、巨大で不変の思想があり、作品の外形は、いけばなの一部でしかない。その思想が、「生」に対する丁寧で、温かい精神を包含するのである。深層に不変の精神を潜ませ、表層にある作品の外形は時代に合わせ変化させるいけばなは、それ自体が生き物と同様である。

近代いけばなは、人々にゆったりした安らぎを与えるという。時間と実利に追われがちな現代人には、作品鑑賞が気分の一瞬になる。植物に正対し作品制作の稽古を繰り返す人々は、いけばなの深部に、温かい「生」の精神の潜むことを感じるであろう。単なる日常の物質である植物の飾りの奥に、かくも深い思想の存在するいけばなは、日本が世界に誇れる質の高い文化といえよう。次代を担う若者が、それを自覚できるよう、否めず継承していきたいと考える。

学位論文審査報告

1. 評価されるべき特色

先ず、本論文の評価されるべき特色を列記してみる。

1. いけばな作品は多様であり、一つとして同じ外形のものはない。にも拘らず共通点があるとしたら、それはイキイキしているように見えることであると、論者はいう。実際には、作品は根から切り離されているから、それが野にあった時より鮮度は劣化している筈である。にもかかわらず、いけばな作品は、それがすぐれた作品であればあるほどイキイキと見える。それはいけばなという芸術の根底に「生」の意識があるためである。と論者は指摘する。

いけばな芸術の根底に生の意識ありとする指摘は、従来のいけばな研究には見られなかったことであり、独創的で、かついけばな芸術の本質に肉迫した論究と評価できる。

2. この観点から論者は、いけばなの外形の変化を中心とする従来のいけばな史の叙述とは異なる、「生の意識」という、いけばなの底流の精神に照準を合わせた、新しいいけばな通史の構築を試みる。これが本論文の評価されるべき第二の特色である。その一端を示せば、

仏教と共に伝来した供花から現代のいけばな作品までの植物の飾りを精神面から通観すると、二系統に大別できると論者はいう。それは「立てる」系統と「いける」系統である。

第一の「立てる」系統の作品は、宗教的な場で制作されたり、天皇や將軍などの高位者のために制作される、畏まった作品で「立花」として大成されていく。第二の「いける」系統は、第一の「立てる」系統に較べて、花の生命をより強く意識する流れで、それはわび茶の茶花に起源し、のちに茶から独立して「抛入花」となる。

十七世紀中葉に成立した『抛入花伝書』では、作品の花は「死花」（しにはな）ではなく「生花」（いきはな）でなければならぬとされ、「生花」とは各植物の出生に応じていれられた花であるとする。

十八世紀中葉に成立した『源氏活花記』は、同様に出生を重んじるとともに、出生に沿うよう手を加えることによって、切りとられて野にある姿のまゝで花器に移すのではなく、人手が加わることによって花が反って本当に生きることになるとされる。これについて論者は、「植物を入れる行為に技巧が加えられ、それが技芸となっていく過程が読みとれる」という。

いけばなを含めて、一般に東洋の芸術においては、芸術は人工的であるより自然であるのがよいとされる。しかし実際には人工を経ぬ芸術作品はあり得ない。では、あってよい人工ないしあるべき人工とはいかなるものであるのか。右のような、いけばなの「技芸」の成立についての論者の指摘は、この難問を考える上ですこぶる示唆的である。

十九世紀に入ると「生」を重視するで、抛入花は床に飾る作品であることがいわれた。『抛入花伝書』は、作品の花は「死花」でなく「生花」でなければならず、環境に調和する抛入花に天地人の三才の規矩をもたせた生花（せいか）が誕生して流行し、明治中葉には、水盤を花器とする「盛花」（もりばな）が成

立した。大正から昭和にかけて生花における規矩を束縛として排する「自由花」が成立した。第二次世界大戦後には、ヨーロッパのアヴァン・ギャルド芸術に刺激されて、ナマの植物だけでなく金属・石・紙・布・彩色された植物などを使う「前衛いけばな」が一時もてはやされた。

以上の如きいけばなの通史を述べたのち、論者は次のようにしめくくる。

いけばなの精神は、いけばな作品の表層には見えない。いけばな作品は時代の流行に迎合し、その外形を積極的に変容させてきたかの如くみえる。しかし、深層に存在する不変の精神に沿わないことは、拒否してきた。大正から昭和初期、いけばな作品を西洋芸術の尺度でみようとしたりした運動や、第二次世界大戦後の前衛挿花ともてはやされた作品が、長い目でみれば一時のものでしかなかったことから、それは明らかである。

このように、いけばな芸術の核心を「生」の意識として捉え、そこから現象としてのいけばなの流れを明快に跡づけたいけばな史はいままでになかった。これは本論文の大きな功績と評価できる。

3. 右のごとき「生」をいけばなの本質とするいけばな通史の構築作業を通して、論者はいけばなの思想が単にいけばなという芸術の内にも閉ざされた思想ではなくて、深く東洋の伝統的世界観・自然観・人間観に結合することに想到し、ここにいけばな芸術と他の東洋の諸文化との一体的結合を解明する一つの道を開いた。これが本論文の評価さるべき、第三の特色である。そのことを再び論者のことばで聞いてみよう。

人間と植物が、あたかも一体になり作品になっていくというような、いけばなの思想が窺える。この思想の底流には、万物は同根であり、「いのち」から生まれるという東洋思想の存在を感じずにはいられない。すなわち、人間が植物を使って自分の作意を表現するというように、人間と植物が、いわば上下の関係にあるのでなく、人間と植物が協調しあって、ひとつの作品になっていくという姿が感じ取られる。大陸から仏教に伴って伝来した供花が、平安時代に日本化した契機は、東洋思想にあると考えられるが、その思想が、現代のいけばなにも窺えるのである。

ただし、いけばな芸術の思想を深く東洋的思想との相関において研究することは、論者においては未だ緒にいたばかりであり、今後の一層の深化が望まれる。

2. 残された課題

本論文は以上の如き勝れた特色を具えているが、また今後の研究において留意さるべき問題点・課題もある。その一つは、いけばな芸術の本質に「生」の意識を見るという着眼点はすばらしく、そこから展開される論旨も明快であるが、反面や、饒舌に流れて、緻密さをそこなう憾みのあることである。また右にも述べた如く、いけばな芸術の思想を広く東洋の伝統芸術の思想との相関において考究することは、今後の課題として最も留意してほしい点である。そして本論文においては十分説き得なかったいけばなの今後の理想像を、日本の伝統芸術に固有の家元制度のあり方などをも含めて考究してほしいと思う。

結論

日本のいけばなにおいて継承されてきた「生」の意識を考察の中心とする全七章、本文二二六頁、付表十二頁、図版二十八頁より成る上記論文を、上記三名の審査委員によって、着想の獨創性、叙述の的確さ、構成の整合性などにわたって精査した結果、全員一致をもって、上記学位申請者に博士（芸術学）の学位を授与するのが妥当であるとの結論に達した。