

日本のバロック

尼ヶ崎 彬

一 従来の「日本のバロック」研究

—— 建築史

日本建築史においてバロックを論じたものは、（見落しはあるかもしれないが、私の調べた限りでは）井上充夫氏の論文「法隆寺様式におけるバロック的傾向」^①のみである。

井上氏はフォションに倣って「バロック」を「ある建築様式の最終段階」とし、法隆寺を、飛鳥時代に大陸から輸入された様式（それはもはや現存していないが）のバロックであろうとする。そして、和様といわれる奈良・平安の様式が古典に当り、中世再び中国から新しい様式が輸入されるが、その最終段階である桃山様式が、もう一つのバロックであるとする。但しこれらは簡単に示唆されるだけで、綿密な論考を伴うものではない。氏の論文の主題は、あくまでも法隆寺という個別作品の諸特徴^②と西欧バロック建築の細部との比較にある。

井上氏のような比較建築史的な視点は、日本の建築史学界においては例外的であり、（井上氏も、米国の学会誌への寄稿であるからこそ、このような方法論を用いたのかもしれない）むしろ、「日本におけるバロック」という問題設定自体がいがわしいものと見られる雰囲気があるらしい。

事情は美術史においても似ている。「日本におけるバロック」などという問題を立てた論文は見当らない。

しかし、矛盾するようだが、「バロック」ないし「バロック的」という言葉は、日本美術史において頻繁に使用されるものの一つである。ただしそれは、様式概念としてではなく、ある時代のある様式のある特徴を説明するために用いられる、一種の形容詞としてである。「バロック」の語に厳密な定義が与えられることはなく、漠然と考えられている西欧バロック美術を、日本美術におけるある様式特徴の比喩として使用するだけである。

その使用法には二つの型がある。

第一に、日本美術の二つの対立する様式を「古典」対「バロック」に喩える場合。例えば、彫刻において、天平様式対平安様式、あるいは天平盛期対天平末期といった対立を考え、前者を「古典」後者を「バロック」とするものがある。

第二に、「バロック」を単独に、ある特徴を指す語として用いる場合。これは安土桃山美術の評論・解説等に多い曖昧な修飾語で、装飾的、生動的、誇張、歪み、色彩や形態要素の過剰などを意味している。

いずれにしても、日本において「バロック」といいうる様式が成立しているか否かについての反省はなされていない。

二、西欧バロック概念の日本への適用

ここで、西欧における「バロック」の概念が、そのまま日本の建築・美術に適用できるかどうかを調べよう。もし適用可能であれば、一応日本にも「バロック」といいうる様式があることになる。

ところが、実は、西欧においても、「バロック」の概念は一定しているわけではない。そこで、代表的と思われる四つの基準を、順次取上げることにする。

二—— 一般的基準

まず、日常一般に「これは古典」「あれはバロック」と言われる場合。その基準は厳密な定義によるものではなく、ある特徴の印象によるわけだが、その基準として、マンゲは「古典」に一四、「バロック」に一八の項目を挙げている。^③これを四つに分類して表をつくれれば、以下のようになる。

《classicisme》

構造

単純 simplicité

区分 distinction de genres

幾何学 géométrie

構造 structure

統一 unité

程度

節度 mesure

簡素 dépouillement

性質

静 stabilité

《baroque》

複雑 complexité

混乱 confusion des genres

裝飾 décor

重層 multiplicité

過重 surcharge

豐滿 enrichissement

法外 demesure

動 dynamisme

明 *clarte*暗 *ombre*素描 *dessin*色彩 *couleur*良い趣味 *bon gout*異国・怪気趣味 *gout de l'etrange et du monstrueux*音楽 *musique*事件 *evenement*偶然 *accident*

理念

理性 *raison*想像力 *imagination*永遠の価値 *valeurs eternelles*心 *cœur*ヒューニズム *humanisme*自然主義 *naturalism*汎神論 *pantheism*

この表を、日本建築の二つの傾向を代表すると思われる桂離宮と日光東照宮にあてはめてみよう。

桂離宮は、その程度と性質において、「古典主義」の全特徴（節度・簡素・静・明・素描・良い趣味）を備えているように思える。一方、構造において「複雑」と「重層」、性質において「偶然」、理念において「想像力」「自然主義」「汎神論」といった「バロック」の特徴をも合せていると言えないだろうか。日光東照宮も、「幾何学」「構造」「明」といった「古典主義」の特徴と同時に、「複雑」「ジャンルの「混乱」「装飾」「重層」「過重」「法外」「異国・怪奇趣味」「色彩」といった「バロック」的特徴を備えている。つまり両建築とも、半ば「古典主義」であり半ば「バロック」ということになってしまう。

次に日本美術の中から、雪舟と歌麿を選んで、マンゲの表をあてはめてみよう。雪舟は「統一・節度・簡素・良い

趣味、素描、理性」等に於て「古典主義」であり、「複雑・動・偶然・想像力・自然主義・汎神論」等に於て「バロック」である。歌麿は、「単純・統一・節度・良い趣味・静・明・ユマニスム」等に於て「古典主義」であり、「裝飾、色彩、想像力」等に於て「バロック」である。

マンゲのリストは、日本の建築・美術の全作品に適用してみるなら、そのいくつかは、「古典主義」ないし「バロック」の作品と言ひ得るかもしれない。しかし建築における桂離宮と東照宮、美術における雪舟と歌麿をさえ分類しきれないようでは、日本の様式分類としては到底有効性をもちえないであらう。

二二 建築形態の一般的定式

ドールスによれば、建築については、スペイン・フランスの学識者が一致して認めるとする定式がある。それは、「重く圧する諸形態」が古典主義的であり、「飛び立つ諸形態」がバロック的とするものである。⁴

「重く圧する」とはどういう意味か。重力を支える建築構造が視覚的に明瞭であること。しかもその構造に「遊び」がなく、いかにも全力で重み（なにしろ石造りだ）を支えているという印象を与えること。その形態に垂直的要素が目立つこと、などであらう。

「飛び立つ」とはどういう意味か。重力支持を忘れさせるような視覚的混乱、不安定感。「らせん」など「遊び」の多い構造。形態の多方向へと向うような印象、などを指しているのだらう。

では、これを日本建築にあてはめるとどうなるか。

まず、日本建築における、基本的な対立様式とされる、奈良平安期の「和様」と中世の「唐様」（禅宗様）とを考えてみよう。「和様」建築は、単純明快な構造をもつが、繊細で、「重力」を支えているという印象がない。低層で、直線が多く、垂直性よりも水平性を志向しているように見える。言ってみれば、軽く沈む諸形態である。一方、「唐

様」建築の構造は複雑だが、十分に重さを感じさせる。曲線が多く、装飾的であり（彫刻の採用、華麗な組物）楼閣が地上高くそびえる。言ってみれば、重く飛び立つ諸形態である。つまりいずれも「古典主義」「バロック」の分類に馴染まない。

もっとも、中世の今一つの様式である「大仏様」は、重力支持の合理性をむき出しにした構造をもち、「遊び」の要素がなく、われわれはこれを「古典的」と言ってもよいかもしれない。しかしこの「大仏様」は、東大寺他わずかの寺院に採用されただけで、時代様式というよりは重源だけの個人様式に近い。彼の死後、日本人がこの様式を受継がなかったのは、日本人の美意識にとって、余りにも馴染み難い様式であったということかもしれない。

近世（安土・桃山以降）に至って、我々はさらに二つの対極的な様式を見る。一つは天守閣に代表される城郭建築であり、今一つは草庵茶室に代表される数寄屋建築である。城郭は高くそびえるといっても、決して単一な垂直性に従うわけではなく、様々の破風の組合せは、むしろ多方向性を感じさせる。殊に戦斗機能よりも威信のためにつくられた近世城郭には、装飾のために大量の金や彫刻が使われ、色彩も豊かであり、「遊び」の要素も多い。この日本建築史上最も豪華絢爛たる様式を、多くの人が（井上充夫氏も含めて）バロック的とするのも不思議はない。少くとも、それまでの日本建築に比べる時、これは「飛び立つ形態」と言ってもよいであろう。

一方数寄屋建築の構造は、一見した所単純だが、よく見れば無限の変化に富む。外的形態は簡素に地を這うのみだが、その内部は、人の位置や視線に応じて複雑に相貌を変える。全体に繊細で重力を感じさせず、各部は構造的必然というよりは「遊び」だけから成っているように見える。しかしその複雑さにも拘らず、混乱や不安定はなく、決して「飛び立つ」ようには見えない。つまり「バロック」でもなく「古典主義」でもない。

さらに注意すべきは、殆ど対極の性格をもつこの二様式が、同時期に発生し、ほぼ同じ階層（戦国大名・豪商）の

支持によって同時平行的に発展・完成（大坂城、聚楽第、利休の茶室）を見たことである。しかも江戸時代以降、この二様式はしばしば一空間の中に併存した。大名は、儀式空間としては豪華な書院造りを建て、日常住居及び別邸として、数寄屋に造り、茶室を設ける。この時、一つの城の中に、その用途（公約・祝祭的と私的・生活的）に応じて二つの様式が共存しているわけだ。つまりこの二様式は、同じ時代精神の二面であって、二つの時代が産んだ二つの文明様式（古典主義とバロックはそう用いられている）ではない。

二―三 フォションの四段階説

フォションは、形の発展段階を、次の四つに分けた。^⑤

- I 実験の状態 *état experimental*
- II 古典の状態 *état classique*
- III 洗練の状態 *état du raffinement*
- IV バロックの状態 *état baroque*

このプロセスが比較的よくあてはまりそうに思える、天平彫刻、楽焼、浮世絵について考えてみよう。

まず天平彫刻について、我々は実験の状態から洗練の状態までの三段階を、容易にあとづけることができる。しかし、最終形態をバロックと呼ぶのにはためらいを覚える。フォションのあげるようなバロック期の特徴、形それ自体の増殖とか、自由な内容とか、権威からの解放とかがないからだ。むしろ、洗練期の特徴たる、断片への好みとか、像の絵画性などが最終期には見られるのである。

楽焼は、桃山から江戸末期へと至る間、古典の状態からバロックまで、きれいにフォションの説があてはまる。しかし、実験の状態が残っていない。むしろ千利休の指導を得て、初代長次郎で一氣に古典形を完成したと考えられる。

浮世絵は、稚拙な実験の状態から幕末の国芳らのバロックまで、四段階の作品をそれぞれ例示することができる。しかし、国芳と同時代の広重をどう位置づけるか、北斎をどうするかと考えると、洗練ともバロックとも言い難い。つまりフォション説で無理に時代区分を行うと、浮世絵のかなり重要な部分が欠け落ちてしまうのである。

以上三つのケースにあてはまらないとなると、余の一般の美術現象においては（例外はあるとしても）なおさら適用できそうもない。ただフォションの四段階は、全美術現象にそのまま適用できる法則ではなく、一つの理想型（Ideal-typus）と考えれば、ある程度の有効性は失わないだろう。

だがここではむしろ、なぜフォション説が日本において適用困難であるのかを考えておいた方が、日本美術の性格を理解するのに役に立つだろう。

第一に、様式発生において、実験の状態のない場合が多いこと。これは、美術様式が大陸から完成された形で輸入され、それが古典形になるためである。例としては、建築様式のいくつかや、水墨画などを考えることができる。また、楽焼のように、ある様式が天才によって一気に完成してしまうこともある。

第二に、変容においてバロックに至らぬ場合の多いこと。これは、古式を保存せんとする意識が強いことと関りがあろう。最も古い例としては、伊勢神宮は、千数百年の間、何度となく建て直しながら、その形を今日まで殆ど変えていない。一般に神社や禅宗寺院は、時代が下っても、様式に変化がない。^⑥また家元制度をとる芸道は、多く先例の遵守によってその權威を守るため、悪しきアカデミズムに陥る。（江戸時代の狩野派など）

第三に、終末において、バロックを経ずして解体する場合の多いこと。これにはさまざまな理由がある。大仏様建築のように、十分に発展する前に大陸から新様式（唐様）が輸入され、たちまちとって替られるもの。寝殿造りや中世の仏像彫刻のように、担い手であった階層が歴史から退場する巻添えを喰って衰退・消滅するもの。江戸時代の城郭のように法的禁制によって進歩を止められてしまうもの（補修のみ、新工事の禁止）などがある。

こう考えてみると、ファッションの四段階説は、元来日本の実情には適しないものであることがわかる。

二一四 ドールスの歴史的常数説

ドールスは、「古典主義」と「バロック」を、人類の文化史を通じて見出される「アイオーン」、言い換えれば歴史的常数であるとした。そして「古典主義」の特性を示す語として、文明・理性・合理性・主知主義・人文主義・權威主義・正統・円・三角形・対位法・ギリシア・ローマ文化等をあげ、「バロック」に対応する語として、野蛮・変化・力動性・汎神論・自然・異端・楕円・遁走性・原始・先史文化・カーニバル等をあげる。^⑦

タビエは、ドールスの発想を自我の観点から次のように要約している。

「古典的意識とでも呼べるようなこの上位の精神状態が衰えはじめると、自我の多様にして有害な開花が何の制約もなしに追求されるようになる。すなわち、唯一の統一的自我の代りにバロック的自我が登場する。」^⑧

ドールスにとって、「古典主義」とは、知性によって統一され、權威によって統制される、文明状態を指す語であり、「バロック」とは、感性に従って解体し、無目的に変動する、野蛮状態を指す語なのである。

さて、ドールス説を日本に適用するとどうなるか。再び桂離宮と東照宮を考えてみよう。桂離宮は、決して野蛮ではなく非合理ではない。しかし同時に、反規則的であり、反幾何学的であり、自然を志向し、限りなく変化する。東照宮は權威主義的であり、反自然的である。しかし、力動性・遁走曲・カーニバルといった性格を確かにもっている。とすれば、いずれも、ドールスの意味では「古典主義」でもなく「バロック」でもない。

繁を避けるため、これ以上ドールス説の具体的適用はやめ、先まわりして、なぜドールス説が日本において適用困難であるかの理由を考えることにしよう。

ドールスの発想の背後には、いくつかの二項対立の図式がある。すなわち、自我の活動には統制に従うものと解放

を目ざすものとが対立しており、權威の体制としては正統と異端とが対立している。また文化形式には、合理性に導かれる文明と自然に身を委ねる野蛮とが対立している。そしてドールスは、前三者と後三者とがそれぞれセットを成すことを、どうやら自明とみなしているのである。前のグループが「古典主義」、後のグループが「バロック」というわけだ。（これを図式化すれば、左のようになる）

	古典主義	バロック
自我の活動	統制に従う	解放をめざす
權威の体制	正統	異端
文化の形式	合理（文明）	自然（野蛮）

しかし、ドールスの図式は日本にそのままあてはまるだろうか。

日本人の自我意識、となれば問題が大きすぎるが、少くとも芸術論（より正確には芸道論）に見る限り、自我の統制と解放とは、対立というより個人における過程の差とみなされていた。すなわち、未達者の型を学ぶ段階と、已達者の型に囚われぬ境地である。⁹⁾むしろ日本の芸術論の強調するのは、二つの自我解放を区別することである。一つは、自己主張、自己表現としての「我意」「我慢」であり、数寄・カブキ・バサラ等は、自己主張の様式とみなされる。今一つは、自己脱却としての「無我」であり、自在無碍、遊戲三昧等が制作の在り方として説かれる。むしろ後者が芸術的に価値が高いとされているわけで、「心の師とはなれ、心を師とせざれ」の教訓も、この二つの自我解放の区別を指摘していると考えていいだろう。

日本において、合理が正統、自然は異端という意識はなかったように思われる。むしろ自然に従うことは、解体・不統一・混乱でなく、本来のあるべき姿と考えられていたのではあるまいか。法則とは、なによりもまず自然法則

(四季の推移と生の無常)であり、合法則とは、自然の「勢い」に身をまかせることだったのではないかとすれば、自然こそ正統であるといえる。といっても、合理が日本において異端であったとは必ずしも言えないだろう。ただ、合理主義的なもの(制度における律令・条里制、建築における幾何学的配慮、思想における仏教学や朱子学)は殆ど中国から輸入されたものであり、しかも日本人に十分染みこむことはなく、漢字をかなに変えるようにその形を「くずす」ことによってはじめて受容された、とは言えるかもしれない。別の言い方をすれば、中国的合理性はタテマエのレベルにとどまり、ホンネがものをいう芸術においては(儀式的典礼的側面が重視されるものを除いて)殆どかえりみられなかったのではあるまいか。

三、日本における「擬似バロック」の可能性

西欧の「バロック」概念をそのまま日本に適用することは無理であった。では、「バロック」概念それ自体ではなく、「バロック」概念を産み出した様式把握の方法論を日本に適用することはできないだろうか。そして、そこに「バロック」に相当する概念、いわば「擬似バロック」概念を抽出することはできないだろうか。次に、この可能性について、思考実験を試みてみたい。

三― 建築形態の一般的定式

二―にあげた一般的基準は、方法論ではないから省略する。二―にあげた建築形態の一般的定式とは、外的形態の印象比較から、二つの対比的類型を求めるものである。かなり主観的な作業とならざるをえないが、まずここから始めよう。

日本建築を概観する時、次の二つの「たたずまい」が区別されるように思われる。一つは、薄明の中で自然に溶けこむ諸形態であり、今一つは、鮮明に自然と対照する諸形態である。^①仮に前者を自然同化型、後者を自然対照型ということにしよう。

同化型の特徴は無彩色、単純性、低層、つまり横に伸び地に這う形であり、人工性を抑え、幾何学的相称を嫌い、草や木の如く自然に溶けこむことを求めているかのようなたたずまいである。

対照型の特徴は、鮮やかな色彩、複雑な構造であり、人工性・幾何学性を厭わずとり入れ、しばしば楼閣となって屹立し、周囲の自然に対して自己主張せんとするかのようなたたずまいである。

同化型の例としては、伊勢神宮、奈良平安の和様建築、桂離宮に代表される数寄屋造、地方に残る民家、それに茶室をあげることができ、対照型の例としては、厳島神社、平等院や金色堂、安土桃山の城郭建築、日光の東照宮などをあげることができる。

こうしてみると、一般に、大陸の影響の強いほど対照型であり、日本独自の形態になるほど同化型となる傾向がありそうだ。また、祝祭的建築ほど対照型であり、生活的建築ほど同化型であるという傾向もありそうだ。

むろん一国の全建築を、二つの型に完全に分類できる筈はなく、どちらともつかぬ中間型の建築はいくらでもある。(典型的には、今道教授の指摘された五重塔。)しかし、この分類困難な建築の中には(全てではないが)次の二つの場合がみられる。一つは、はじめ対照型であった大陸様式が、時を経て日本化し、同化型まで至らぬ段階で一つの様式となったもの。(寝殿造り、折衷様寺院、初期の書院造りなど。)今一つは、創建当初は対照型であったものが、年と共に彩色が落ち、姿が古寂び、自然同化的な雰囲気帯びてきたもの。(五重塔など。中国と違って、日本は建築もまた自然の推移にまかせ、色を塗り直すことは少い。その少い例外の一つが東照宮である)

どうやら、日本では、建築形態を自然に同化させようとする重力が働いているようである。特殊な用途(宗教的・

政治的)をもった「ハレ」の建築を別として、一般には、重力に逆って投げ上げられた石もやがて落下するように、自然対照型建築(大陸様式)もしだいに同化型へと推移(和風化・古び)してゆく。とすれば我々は、日本における建築様式の二つの型を考えるためにも、時間的変化という契機を見落すわけにはゆかない。そしてこれが、三一二の課題でもある。

三一二 形の発展段階

次に、フォションに習って、日本における形の発展段階というものを考えてみよう。まず大きく、発生・変容・終末の三期に分け、発生期を「移入」の段階、変容期を「くずし」の段階と呼ぶことにする。

「移入」の段階を支配する美意識は、日本的というよりは、中国・朝鮮のものである。形は、輸入再現されたものであり、幾何学的・色彩的・装飾的・合理的・異国的であることを特徴とする。

「くずし」の段階は、和風化の段階と言ってもよい。日本の美意識による、輸入形式の選択と変容が行われる。形は非幾何学化し、鮮やかな色彩感を失い(色数の減少、又は彩度の低下)、全体の構造は単純化する。ただし形の連続については、不規則性が導入されて構造的明瞭性が失われ、予期できぬ変化が組みこまれる。一般に、形の柔らげを特徴とすると言えるだろう。(建築においては、自然への溶けこみとして現れる)

終末期は一樣ではなく、三つの場合に分れる。これをそれぞれ、「混合」「頽廃」「固着」の段階と呼ぼう。

「混合」の段階とは、従来日本にあった様式と混合することで、形が変化を蒙るもので、例えば、水墨画と大和絵から狩野派の美術が、和様寺院と唐様寺院から折衷様寺院が、寝殿造と唐様建築から書院造が生まれた。

「頽廃」の段階とは、一応の完成を見た形が、副次的な趣向に走って、より手の混んだもの、凝ったものを目指したり、或いは、従来の目慣れた形には飽きてきた人々のために、官能的・刺戟的要素を増して、鈍化した感性に衝撃

を与えようとするものである。その形態特徴は、西欧のマニエリスムやバロックに近いといえよう。例としては、幕末から明治にかけての浮世絵末期や、やはり江戸末期の楽焼や歌舞伎をあげることができるだろう。俳諧における談林派もこれに入れてよいかもしれない。

「固着」の段階とは、一定の形が権威を得て、以後固定化してしまうことで、悪い意味でのアカデミズムに近い。元来日本には、先例がそのまま規範となる習慣があり、外から刺戟の少なかった江戸時代などでは、初期の形がそのまま伝承されるものが多かった。（家元制度をとるものはその典型）また、古式のままするものが宗教的要請である場合もあった。（神社・寺院）いずれにせよ、伝えられた形式の無批判な墨守は、しばしばその生命力を失わせるであろう。

さて、以上のような形の発展段階は、フォションの四段階同様、一つの理想型であって、日本美術における全ての「形」がこの通りに展開するものではない。とりわけその発生期においては、「移入」の他に、フォションの言うような実験の段階や、個人による独創の役割なども考慮しなければならないだろう。しかし、一般的パターンとしてこのような段階を設定してみることは、全く無意味ではないであろう。

三―三 正統と異端

最後に、ドールスに倣って、正統と異端という対比概念を、日本の芸術様式の中に持ちこめないかと考えてみることにしよう。これは、様式上の権威的統制とそこからの解放と言ひ換えてもいい。（言うまでもなく、ドールスに於ては、前者が「古典主義」後者が「バロック」にあたる）

まずそのレベルを三つに分け、個人様式における「異風」、時代様式における「逸脱」、そして時代を超えた歴史的常数としての「異端」という順で考えることにする。

第一に、個人様式における「正風」と「異風」ということが、世阿弥・禅竹らの能楽論で言われる。修業の初めは「正風」のみを学んでこれを体得しなければならぬが、全てを達成した後（已達）は、時に「異風」を交えることが却って「花」になるとする。従ってこれは、「正風」に対立して「異風」一辺倒になるわけではなく、基本は「正風」に置きながら、必要に応じてその枠を超えるというにすぎない。能楽論では、さらにこの上に、「正風」「異風」という区別自体が無意味になるという、無心自在な境位が説かれており、結局この対立は、みかけほど決定的なものではない。

第二に時代様式からの逸脱だが、これはよりスケールの小さいものとしてある流派からの逸脱と、よりスケールの大きいものとして時代の主流からの逸脱を考えることができる。

元来、日本では事大主義が強く、流れに逆らうことは容易ではない。家元制度は一流派の、都鄙の感覚は一時代の様式を一元化せる力となったし、古人崇拜や秘伝思想は、過去に達成された理想の再現が芸の道であるとの考えを普及させ、平時の為政者（平安貴族や幕府官僚）は旧制を重んじ新儀を嫌うのが一般であった。「逸脱」は、それ自体で一つの事件であったと言えるだろう。

ある流派からの逸脱は、家元制度の強力な日本においては、「破門」という制裁によって、芸の道から身を引くことを求められる。この時、なお同じ仕事を続けようと思うなら、次の三つの形しかない。

第一に、他の流派に転属することである。これは、従来の形の尺度、美の権威を捨て、より自分に適する別の尺度、別の権威に従うことだと言ってよい。

第二に、自ら家元となって、一流を興すことである。これは自分自身が新たな権威者となって、新たな尺度を定めることだと言ってよい。

第三に、いわゆる一匹狼となることである。これは、家元制度といった権威システムが性格に合わないとか、その尺度が余りにも常識外れで従う者がいないといった場合である。運が良ければ少数の物好きなバトロンに庇護されて

奇人としての生涯を終え、その個性的な様式は誰にも受継がれない。

時代の主潮流に対する逸脱も、同じような形をとる。

第一に、他所に権威を求め、別の尺度に従うもの。これは、日本において常に「もう一つの権威」であり続けた中国から、新しい様式を輸入することである。その多くは、従来の主潮流に対して「バロック的」性格を示す。例は諸文化が唐風一辺到となった古代から、江戸時期の南画まで数多い。（本稿では明治以降は考慮していない）

第二に、自ら新時代の権威者となり、新しい尺度を定めるもの。いわゆる「新風をたてる」ことである。これは、前述の様式輸入に比べれば、既成様式に根底から対立するものではない。破門によって自ら一流を興した者の様式が、多く元の流派の様式を継承しつつ細部に自らの工夫を加えたものであるように、「新風」といっても、既存様式の根底を継承しつつ、それを超える視点を発見することで新しい境地を開拓するという場合が多い。例えば、古今風の和歌に対する新古今風、田楽に対する能楽、談林の俳諧に対する蕉風などがそれに当るだろう。

第三に、既成の権威を否定し、既成の尺度を破壊しながら、同調者を産まず、時代潮流に対する一匹狼となるもの。これは自我の解放、自由な自己表現という意味で「バロック的」性格をもつと言えるかもしれない。例えば奇想派の画家とされる蕭白、若冲、絵金などがそうであり、浮世絵における写楽や漢詩における一休をこれに加えてもいいだろう。

さて最後に、時代を超えた歴史的常数、すなわちアイオンとしての「正統」と「異端」について仮説をたててみたい。そしてドールス同様、この対比概念を自然や自己や文明と組合せて考えるなら、次のように言えないであろうか。

日本における基本的な思考の枠組によれば、自己は自然の一部であり、自然は無常の法に従って変転する。そこで、人は生においては無常に従い、精神においては無常を認識し、これを超克して心の平安を得ねばならない。従って「正

「統」とは、人為性に対して自然性、作意に対して不作為を守ることであり、人工の論理ではなく天の定める道や法に従うことが合法則であり、何かを為すにしても、決して我意にまかせて枠を超えることなく中庸を守るのが正しい。「異端」とはこの逆の態度である。人為的・作意的なものに文化的価値を見出し、先例のない異常さを達成することを自己実現と喜び、自然の法を我意にまかせて歪め、ついには自己のつくり出したものだけで世界を構成しようとする。この二者のうち、自然に従わんとする心をヤマトゴコロ、作為を重んじる心をカラゴコロと言ってもいいかもしれない。（前者に基づく建築が「自然同化型」の形をとり、後者から「自然対照型」が生まれると考えられる）

こうして一応、日本における歴史的常数としての「正統」と「異端」というものを設定することができる。そして茶の湯・俳諧等、「日本的」芸術とされているものの多くが、「正統」の精神から産み出されていることは容易に認められるだろう。

しかし、「異端」の精神からもまた、かつていくつかの文化運動が生まれたことを忘れてはなるまい。自然を離れ、無常を忘れ、我欲の満足をめざす精神は、いわゆる浮世思想となって、関心を官能へと限定し、「一期は夢」「ただ狂へ」と叫びつつ、数奇・風流・バサラ・カブキ等と呼ばれた絢爛華麗な文化運動をつくり出したのである。それは自己解放としての遊戯を芸術にまで高めんとする試みであったと言ってもいいかもしれない。その最も洗練された形態は、江戸時代の「悪所」すなわち遊里と芝居において達成された。もし、「佗び・寂び」に代表される美意識が日本の正統の美意識であるとするなら、この異端の美意識も、また日本のもう一つの伝統と考えるべきではないだろうか。

注

- (1) Mitsuo Inoue, "The Baroque Tendencies in the Hōryūji Style of Architecture", *Journal*

of the Society of Architectural Historians, May 1969, Volume XXIII Number 2, p.12ff

この論文は、建築史学科助手の長尾重武君によって教えられた。

- (2) 井上氏のおげる法隆寺のバロック的特徴とは「the false forms (見せかけだけの二階)」、the cloud-shaped details (雲形斗拱)、「the going-backward visual effect (凸凹面々の視線) などである。」
 - (3) Minguet, "Art Baroque", in Le propos de l'art, Tournai, Casterman, 1963.
 - (4) D'Ors, Du baroque, Paris, 1935. Lo Barroco, Madrid, 1943. (神吉敬三訳 美術出版社)
神吉敬三訳では「重く圧する…」だが、「重く沈む…」の訳もある。
 - (5) H. Focillon, Vie des formes, Paris, 1934. (杉本秀太郎訳『形の生命』岩波書店)
 - (6) 江戸期の木割法の完成は、「一般建築においても、設計の固定化をもたらした。ただし、細部装飾の変化はあったから、一種のマニエリスムがあったと見ることはできるかもしれない。
 - (7) ドールス、前掲書
 - (8) Tapié, Le baroque (que sais-je?), Paris 1961. 高階秀爾・坂本満訳『バロック芸術』白水社 p.19
 - (9) 日本芸道において「一般にこのプロセスを「守・破・離」と呼ぶ。その最も整理された理論としては、金春禅竹の「六輪一露」論をあげることができよう。
 - (10) 丸山真男は、日本の政治史において「勢い」の重視されたことに注目し、日本の歴史思想が「うむ」論理ではなく「なる」論理に立っていたことを指摘している。
- (丸山真男「歴史意識の『古層』」、日本の思想六『歴史思想集』筑摩書房所収)
- (11) この仮説は、合同演習発表時に手厳しい批判を蒙った。確かに説得力に乏しい仮説ではあるが、後の三一二、三一二と関連して一つの問題領域(日本の様式と自然)を形成すると思えるので、とりあえず、そのまましておく。