

いけばなにみる日本的美意識の研究
—盛花確立過程をととして—

A Study of the Japanese Aesthetic Sense

As Observed in Ikebana

—Through the Process of the Establishment of Moribana—

鈴木 榮子

SUZUKI, Eiko

目次

序章	5
第1章 いけばな略史と思想	7
第1節 明治期までのいけばなの略史	
第2節 明治期までのいけばなの思想	
第1項 「立花」の思想	
第2項 「生花」の思想と背景	
第2章 「盛花」の誕生	12
第1節 「自然盛花」	
第1項 誕生	
第2項 「盛花」の特徴	
第2節 雲心の「色彩盛花」	
第3節 受容されなかった初期の「盛花」	
第3章 「盛花」の型導入	15
第1節 安達潮花の「盛花」	
第2節 「小原式盛花」の型導入と社会の受容	
第3節 「盛花」の流行	
第4節 「色彩盛花」誕生の背景	
第1項 洋花出現	
第2項 洋花の普及	
第4章 いけばなの近代化	22
第1節 造形にみる近代化——形と色の面から	
第2節 「盛花」の近代性	

第5章 型----- 27

第1節 「道」の実利性と学習性

第2節 芸における型と精神性の関係

第1項 「間」

第2項 感性

第3項 型と稽古

第3節 光雲の精神性

第6章 いけばなの特徴----- 35

第1節 いけばなを固有にする精神性

第1項 花をいかす

第2項 時間の観念

第3項 いけばなの物語性

第2節 東西の花観の比較

第1項 型と技の分離

第2項 絵画にみる花の表現

第3項 相互の影響

結章 ----- 40

(註記)

(図版出典目録)

(図版)

(参考文献)

あとがき

序章

温暖地帯にある日本では、気候に合わせて移ろう美しい自然、各時期の豊富な植物、元来の日本人の器用さ、真面目さなど多様な条件に恵まれ、いけばなという植物と関係する文化が築かれた。いけばなは誕生後、人々のライフスタイルに合わせて形・素材をさまざまに変化させ、現代の作品の大半は誕生当初の作品と全く異なるものとなっている。しかし、どの時期の異なる作品もいけばなと呼ばれるのは、それら作品の底流に一貫して固持されてきたものがあるからである。その固持されてきたものとは何か。それが日本の美意識であると考え。そこで、いけばなにみる日本の美意識の研究に際し、いけばなの変遷を通して固持されてきたものが何であったかを探ることとする。

タイトルを日本人の美意識とせず日本の美意識としたのは、美意識の意味に幅を持たせ、日本の気候や自然や社会情勢など、日本人の美意識に影響を与える諸要因を視野に入れて研究したいと考えたからである。美意識とは人間の持つ意識であり、日本の美意識とは日本人の多くが共有する自発的な意識と考える。すなわち、庶民が生活する中で、意識的であれ、無意識的であれ、身に付ける意識といえる。日本の美意識は、奈良のまこと、平安のもののあわれや幽玄、鎌倉の無常観などと表現されることがある。しかし、それらは社会の一部の人々が、時代の流れに受身的に対応する中で生まれた意識と考える。そこには多くの庶民を包含する自主的な意識は感じられない。

いけばなの始まりは花の立て方に美を意識し始める足利義政のころとされる。この時代のいけばなに関する美の意識とは、義政とその側近、同朋衆あたりの限られた人々の意識である。本稿のいけばなの日本の美意識の研究で対象とするいけばなは、江戸時代以降のものである (1)。中でも詳しく論ずるのは、江戸期にいけばなの主流を占めた「生花（せいしか）」に代わり「盛花（もりばな）」が主流を占めるに至る、明治後半から大正期のいけばなである。明治維新がもたらした庶民生活の大きな変化を背景に、「盛花」が人々に受容され近代いけばなとして浸透していったこの時期は、いけばな史の中でも特に重要な変革期である。その当時のいけばなは、庶民の生活近辺にある美意識を探る上で、格好の研究材料である。その変革期の間も一貫して固持されたものが何かを調べることにより、日本の美意識の考察とする。また、筆者の若干の実践経験からの検証も加える。

政治・経済などの社会的変化の影響を受けにくいといわれる芸術、遊芸の世界も、明治維新では変化を余儀なくされた。あるものは消え、あるものは内容を一変させた。いけば

なは、新形式の「盛花」をジャンルに加え、近代いけばなが始まった。それまでの「生花」は足元を締め、型どおりに挿すが、「盛花」は平たい器に足元を広げ、形にとらわれず挿すいけばなである。「盛花」は明治30年に発表されたが、当初は足元の広がりをも理由に、花道のいけばなとして認められなかった。「盛花」がいけばなの一ジャンルに加えられたのは、大正初期に「盛花」に型が導入された直後からである。明治から大正末期までの図書・雑誌でいけばな関係の出版物を拾うと、型が導入された数年後、すなわち大正6～7年に「盛花」関係の出版物が急増していることがわかる（表1 第3章第3節に掲載）。「盛花」が急激に広まったことを示すものである。

当初足元の締まりのなさを理由にいけばなとみなされなかった「盛花」が、そのままの形で、20余年後に大流行したのは何故か。それは、型の取り入れを通しての精神性の導入があったからである。花道としてのいけばなになるためには、「実」と「学」双方が伴っていないといけない。すなわち、伝授していく内容が、美しい花飾りであるという実利性と、稽古を繰り返すうちに「間」や感性、精神性を身につけるという学習・教養性が備わって、初めて道として成立するのである。洋花を使う「盛花」は、当初から華やかで時代の先取という実利性は備えていたが、学習性・教養性の面に欠けていた。「盛花」に後年導入された型は、誰もが形を作ることを可能にする明快なノウハウであった。稽古の繰り返して「盛花」の形を習得し、また繰り返すことで精神性に結びついたと考える。いけばなの主流が「生花」から「盛花」に変遷する際、そこに固持されたものは、「実」と「学」の双方の具備である。実利的な美しい花だけでなく、同時に学習・教養性をもって精神性を求める意識こそが、いけばなにみられる日本的美意識である。

海外でも植物を室内で飾る習慣はある。家庭の飾りには、身近に育つ植物や花屋で買った花を飾る。花屋は市場から仕入れた花をアレンジし、すぐ飾れる形にして販売する。日本のように、花の販売から切り離された飾り方の技術だけを売るという職業は、海外では見あたらない。飾り方の技術を商品にした職業が日本でのみ成立することは、日本人が飾り方の技術に、花の存在以外の価値をみる表われである。飾る技術を売る職業とは、いけばな教室である。そこでは学習者は花型を繰り返し稽古し、何十年も教室に通うことが珍しくない。学習者は一般大衆であり、また、いけばなの流派によって飾る技術は多種多様であるが、技術習得だけに何十年もかかるとは考えられない。稽古と呼んで型を習得する過程は教養であり、そこには精神的深さが関わっている。

美意識とは、狭義には美しさを意識することであるが、絵や写真に残される過去のいけ

ばな作品の中には、視覚的美しさのみを求めたものとは思えない作品がある。いけばなが物理的な形の美しさだけにとどまらず、精神的な美しさも表現するものなら、視覚的には納得しえない作品にも、美しいものが存在しえる。また、長期にいけばなの稽古につくことも納得できる。変遷するいけばなの中で、変化せず固持された精神的な美しさとは具体的には何であったのか。それを探ることを通して、日本人の持つ美意識の一端を見つけることが、本稿の目的である。

本稿の構成は以下の通りである。第1章「いけばな略史と思想」、第2章「盛花の誕生」、第3章「盛花に取り入れられた型」で、いけばな史と「盛花」が型の導入を通じて流行する過程を述べ、第4章「いけばなの近代化」では「盛花」の造形面の近代性を指摘する。第5章「型」で「道（どう）」・型・精神性の関係を考察し、当初の「盛花」の花道としての欠点が精神性であったことを指摘し、日本の美意識とは実利性・精神性双方の具備であり、型が重要な役を果たすことを述べる。第6章「いけばなの特徴」では、いけばなの精神性がいけばなを特徴づけている点を実践経験から述べ、西洋のフラワーデコレーションと比較する。なお、いけばなでは花材は花・枝・葉の区別なく総括して花と呼ばれる。本稿はその習慣に沿っている。

第1章 いけばな略史と思想

第1節 明治期までのいけばなの略史

いけばなの源流と思われるものは三つある。第一に依代⁽²⁾や、仏教とともに伝来した供花にみられる儀式の設えとしての植物、第二に平安貴族の生活を潤した花合わせなど遊びの草花⁽³⁾、第三に飾ることを目的に植物を挿すという日常行為⁽⁴⁾で、後に「なげいれの花」と名づけられるものの三つである。第一、第二では、花は単なる媒体物で花の存在そのものが大事で、花の挿し方より花材の種類に重きがあった。第三の「なげいれの花」は自然界の植物を楽しむ人間の本能的行為で、挿し方は自由で茶の湯の花の起源となる。

時代の流れに沿って三つの源流は互いに影響しあって変化するが、いけばな成立時期の本流は第一、第二が主役であった。第一、第二の流れの中で、花そのものに主眼をおき挿し方を云々するようになるのは足利義政の頃からである。16世紀前半には池坊専応が出現し、その頃の花を「たて花」と呼ぶ。寛永期（1624～1644）には池坊二代専好⁽⁵⁾によっ

て、様式をもった「立花（りっか）」が確立した。後水尾天皇は天皇時代（1611～1629）だけでなく上皇になってからも仙洞御所でしばしば「立花会」を催し (6)、「立花」は京都の宮廷、公家を中心に流行した。「立花」は中心になる役枝が7本あるものを七つ道具、9本あるものを九つ道具と呼び、大掛かりなもので芸術的作品である。制作の行動は「挿す」というより「いける」という言葉で表現され、形式を守って花をいけることを専門にする「立花師」も生まれた。元禄期になると、「立花」は大坂の富裕町人たちの間でも流行するようになり、次第に豪壮になり頂点を極めた (図1)。

もともと花を見つめて挿す事を基本にする第三の「なげいれの花」の流れは、安土桃山期から江戸初期にかけて茶の湯の花となり、茶の湯の流行につれて数奇屋の座敷で楽しまれた。茶の湯が武人と密着して発達した中で、花は武人にとっては茶花であり、侘び・寂の世界の延長であった。茶花は形式のない花として育ち、やがて「抛入花」(図2)となり、天明期（1781～1789）には「文人花」(図3)になった (7)。「立花」が、天皇・公家を中心に花の遊芸として格調をもって確立、後に富裕町人にも広まり、その後、「生花」が生まれて家元制度が整い、いけばな史の本流となるのに対して、茶の湯系統の花は俳人や歌人・画人などの余技的遊芸として発達した。

いけばなに限らず、遊芸は京都・大坂といった関西が中心であったが、いけばなが江戸でも活発になるのは元禄期（1688～1704）からである。江戸では園芸が火付け役であった。徳川二代将軍秀忠は園芸愛好家として知られる (8)。「小石川植物園史」によると、寛永15年（1638）に幕府は江戸南北に薬園を開設し、貞享元年（1684）に麻布南薬園を小石川御殿（現小石川植物園）に移した。その際、秀忠を偲んで梅、桃などの花木や花卉の栽培を始めた。秀忠は寛永9年（1632）に没しているのに50年以上たっているが、園芸好きの秀忠は南北薬園と開設時から結びつきが強かったと推測する。元禄になると園芸趣味は町人にも広がり、植木職人が生まれた。嘉永（1848～1854）・安政（1854～1860）期にはそれまでの花木だけでなく、万年青、朝顔、菊といった草花ものの鉢を扱う植木屋が増加し、やがて低価格で迅速に多く供給するために草花専門の植木屋が現れた (9)。このような園芸ブームに相俟って、江戸では形式のない「抛入花」をする人がふえていった。

明和2年（1765）千葉龍卜は『源氏活生記』で「抛入花」の法式のなさを批判し、自由に抛入れるのは凡人には難しく法式が必要であること、並びに、町家の座敷の床飾りには茶花は装飾性に欠けると説き、源氏流 (10) を創流した。これを契機に江戸で新しい流派が次々に生まれた。千家古流、庸軒流、遠州流、正風流、千家我流、唯ノ古流などである。

安永7年(1778)是心軒一露は『古流生花四季百瓶図』において、正花・相令・通用・身体・留という5本の役枝(五格)の規矩を述べ、松月堂古流を創流した。約20年後、貞松齋米一馬は天地人3役枝による「生花」を考案し、享和元年(1801)『遠州插花衣之香口伝抄』を著し正風遠州流を創流した。文化13年(1816)末生齋一甫は口述『本朝插花百練』で天地人三格の「生花」の理論を確立し、末生流が生まれた。その後、「生花」を基にした流派が次々と誕生し「生花」は江戸後期に隆盛を見た。「立花」から「生花」への展開で、変化した点は型の簡易化、役枝数の減少化、儒教思想の取り込みである。「立花」にみられる、足元を一点に締めること、一定の定められた法則に沿っていけるという点は踏襲している(図4)。

第2節 明治期までのいけばなの思想

第1項 「立花」の思想

16世紀前半に活躍した池坊専応が門弟に書き与えた伝書を「専応口伝」といい、写本が複数残っている。専応だけでなく何人かが伝えていったものであるが、内容はほぼ同一である。いずれも16世紀前半のもので、大永年間から天文年間までの異なる年紀の20年間ほどに出された4種である(11)。『専応口伝書』が「立花」確立の指導書になり、池坊では現在も『専応花伝書』(『専応口伝書』のこと)を「大巻」と呼び根本理論書としている。

「立花」以前の花伝書に『仙伝抄』がある。内容は「本文」にあたる部分が池坊系の花について、「奥耀之別紙」は阿弥系の花について、「谷川流」はその中間的なものについてであり、いわばそれまでの花である「たて花」の集大成である。『専応花伝書』は『仙伝抄』より簡単で、内容は『仙伝抄』の「本文」にあたる部分に、三具足の花、書院座敷飾りの花、禁忌の花を加えたものである。これら(12)に目を通して、思想的 content として次の3点に気付く。

1. 三具足、書院の座敷飾りの花についての言及が多い。本尊、すなわち壁に掛けられた仏画を中心に飾られる。
2. 押板床の三具足の花を真の花、脇花を行の花、棚の下や柱・天井の釣花を草の花とする。左右の規約など、『君台観左右帳記』(13)を意識したことがわかる。
3. 五節供、婿取り、嫁取り、出陣の花など、好ましい花と禁花が記されている。また、祈祷・神前の花の心得にもふれてある。

以上、たて花思想をも含む「立花」の思想には、仏教思想、陰陽五行思想、神道思想があったことがわかる。

第2項 「生花」の思想と背景

18世紀後半、新流派が次々に生まれ「生花」を謳った際の、各流の創流哲学は様々であるが新哲学が大半である。その新哲学は大同小異であり、陰陽五行説に儒教を加えたものが目立つ。すなわち陰陽道の二元思想を根本にして、儒教の天地人の三格を加えて宇宙を表わすとしている。円と三角形の組み合わせを図示し宇宙観を述べるものが多い。

未生流の教科書には、未生流発祥哲学は『本朝插花百練』の「未生流花矩の起源」によるとし、次のようにある。

天円にかたどりて一つの円相を画く、円の中心より左右上下へ十文字の経緯線を引き出す、経線の上下円線と合う所を南と北とす、緯線の左右あるすぢとあうところを東と西とす、扱、北より東、東より南、南より西へと角がけに直線を引き出し、西より北に終るときは自然の真形にて曲尺の生ずる処天下の方形なるもの皆是を則として形を調う。已に天地かたちを備うるといへども東西和合をなさず、南北心を通ぜざれば生々化々の用なし、ここに於て経線より折て東西を合する時は三角の鱗形となる、凡天地間の形するもの此三角より出ざるものなし。これによりて当流花矩は天地自然の和合に叶い三角形の鱗形をもって插花の形とするなり（後略）

肥原康甫『未生流の格花』（14）

これは陰陽思想の天円地方を基本に、天地人の宇宙観を取り込んだものである（図5）。

思想は時代の社会風潮と関係する。17世紀末から18世紀にかけて、幕府が採用していた林羅山（1583～1657）の朱子学の「上下定分の理」に翳りが出て、本来の儒学思想に戻そうとする古学思想が活発であった。山鹿素行（1622～1685）の古学、伊藤仁斎（1627～1705）の古義学、荻生徂徠（1666～1728）の古文辞学は、漢・宋の儒学でなく本来の孔孟思想に戻そうというもので、羅山の朱子学に批判的な点で一致している。

幕藩体制を批判した伊藤仁斎は、孔孟思想に直接あたって聖人研究するという古義学派

を唱えた。朱熹（1130～1200）が大成した朱子学は、天人合一論である。人が則るべき道徳は本来自然のうちにあり、自然の道徳は元来人のうちに宿るという。人が自然の中にあり、自然に結合する存在であるかぎりには、もっともである。しかし、人間社会が拡大し活動が広がると、規範や価値は自然をモデルや基準にしていれば対応しきれなくなる。朱子学は人道を天道に基礎づけようとしていると仁斎は反発していたのである。仁斎の『大学定本』『語孟字義』を読んで荻生徂徠は刺激を受けた（15）。徂徠は古文辞学派を大成し、仁斎より徹底した本来の儒学封建体制を立て直すべきことを打ち出した。徂徠は個別倫理だけでは不十分で限界がある。より大きなレベルで、国制が礼楽刑政まで完備してこそ天下国家は完全なものになると説いた。山鹿素行、中江藤樹系統の陽明学も幕府体制に批判的という点では徂徠と同じであるが、素行・藤樹は「心至上主義」であるのに対して、徂徠が「形至上主義」といえる。

千葉龍卜が源氏流を創流した明和2年(1765)は徂徠の古文辞学派が太宰春台によって隆盛していた頃である。法式のない「抛入花」に形が必要と説く龍卜の哲学に、当時流布していた古文辞学派の影響があったと推測する。その後、さまざまな「生花」の理論で新しい流派が勃興するが、「立花」にあった従来の仏教・神道・道教の背景に陰陽道・儒教思想を加えて作り出されたものが多い。

神仏習合をみるまでもなく、多種の思想を一緒に取り入れることは日本では珍しくない。そもそも儒学を近世日本に取り入れた藤原惺窩（1561～1619）は相国寺で仏教を学んでいたし、弟子の林羅山も幼い頃から建仁寺に過ごしていた。日本の哲学は、宗教の信仰や学問の真実追求というような遠望理論でなく、現生活を云々する実利論といえる。宗教であれ学問であれ、それぞれの思想のいい面だけを取り上げて自国の文化に取り入れてきた。ピントを絞った主義主張を、そのまま唱えるのではなく、日本化した形に作り直して取り入れるのが日本のやり方である。結果として、多種混合で境界の曖昧な主義が生まれた。いけばなもしかりである。儒教からは天地人三格の思想を、また、陰陽道からは陰陽、円角、主従二元を取り入れた。五輪のような仏教思想も同時に取り入れ、それなりの世界を作り上げた（図6）。

第2章 「盛花」の誕生

第1節 「自然盛花」

第1項 誕生

江戸時代末期隆盛をみた「生花」は関東が中心であった。明治維新による武家社会の崩壊で、関東一円の各流派はパトロンを喪失し衰退した。明治中期頃は、いけばな界全体が勢いを失っていた。関西でいけばなを教えていた小原雲心(図7)は、その頃、自然の景観を模写して木の枝や草を盛るようにいける新しいいけ方(後に「自然盛花」と呼ばれるようになる)のいけばなを考え出した。

文久元年(1861)松江に生まれた高田房五郎、後の小原雲心は明治13年(1880)大阪に働きに出て彫刻家を志した。大阪に出てすぐに小原家の養子になり、池坊の稽古を始めた。明治27年(1894)頃から雲心は兵庫県宝塚市清荒神界限を山歩きするうちに、水盤に景色を写して植物を盛るようないけ方を考え出した(16)。

雲心が宝塚の山中から水盤にいけることを思いつくきっかけでないかと推測することが二つある。一つ目は、宝塚のある中山連山の植生環境がいけばなに向いていたこと、二つ目には宝塚は園芸の盛んな場所であり、特に当時は盆石・盆景が流行していたことである。雲心は素材の徹底研究から始めた。山野を跋涉して野草を見、草木の出生を丹念に調べた。雲心の歩いた中山連山一帯は摂津丘陵地帯と呼ばれ、地肌は固く今でも岩がゴツゴツ出ている。地質は花崗岩に似た石英斑岩の風化したもので、植物は深く根をはることができない。赤松、小檜、阿部檜、令法、姫譲葉、山桜など高木はまばらで、下に躑躅類、夏櫨、馬酔木、紫式部、山漆、櫨の木、犬柘植、雁皮、黒文字、蔓梅擬、鷹の爪、杜松など中木が集まり、足元に小羊歯、裏白、蕨、根笹などが重なり合って群生している。風は強く、まばらに植生する各高木に直接あたり、高木の枝は面白い形に風情を出す。土壌は貧弱で酸性なので枝葉は大きく育たず、たとえば松葉は3センチくらいとしまっている。矮性なので植物の特徴も小ぶりにまとまり、水盤上にミニチュア景色を作るのに適した花材になる。多種の植物の自然界における姿を観察でき、風情を出す植物も模写できた。

二つ目として、宝塚市山本地区は日本三大植木産地(17)のひとつといわれるほど園芸が盛んなことがある。宝塚市山本東1丁目の松尾神社には木接太夫の碑がある。天正期(1573～1591)、接木の術に優れた山本の膳太夫という造園者が豊臣秀吉から木接太夫という称号を与えられた(18)記念碑である。宝塚市史には、桃山御殿の建設に山本村から数百人の庭

師が出向いたこと、並びに、大阪城大手門外ノ松並木は山本からの寄贈であることが書かれ、山本の植木栽培は 17 世紀後半から 18 世紀にかけて盛んになったとある (19)。園芸や植物に関心高い宝塚で、明治期には盆石・盆景が流行った。盆石は黒塗りの平板に小石で山を、白砂で波を表わし自然景観を作り上げる。江戸期には八流派あったが現在は三流派のみが残り (20)、三流派とも関西を基点に活動している。盆景は自然の株立ての矮性植物を盆栽鉢に植えて鑑賞する。盆栽は植物を曲げたり矯めたりして鉢で生育するのに対して、盆景は生育したものを鉢植えにする点が異なる。盆石・盆景は足利義満の頃からあり、江戸時代から庶民にも流行し始め (21)、盆石・盆景ともに小さな盆の中に宇宙を表わす。こういった環境の中で雲心は、新しいいけ方を思いついた。

第 2 項 「盛花」の特徴

雲心が明治 27 年頃思いついた「自然盛花」は、自然の景観を模写して木の枝や羊歯を盛るようにいける作品である。例えば、赤松が黒い幹を見せて枝を横にはる下に満天星を入れ、その下に蟹羊歯を重なり合わせて挿していく。羊歯の間から薄の穂を勢いよく立ちあがらせ、その向こうに赤色の山帰来の実をのぞかせるというような景観を、水盤上に作り出す (図 8)。葉の重なりと空間の粗密、水際のうねり具合など、写実観を出すことに重きをおいた。当初、雲心は盆景に使われている鉄鉢形と言われる水盤をそのままいけばなに使った。愛知県常滑の古い盆栽鉢屋が、明治末か大正初年ころ小原何某から、盆栽用小判型の水盤の切立（深さ）を深くした「盛花」用水盤を作ってほしいと注文されたという話が残っている (22)。盆景の植物が根つきで盤の中の土に植えるのに対して、雲心のいけばなは水の中に切った植物を挿して景観を表わす。盆石・盆景は小さな盆の上に自然を模写して宇宙を表わすというが、雲心は自然を模写するいけばなについて宇宙観を思わせることは特には言っていない。雲心のいけばなは、景色に似た雰囲気を出すことに重きをおき、盆景の造形性の模写であった。雲心のいけばなは、従来の改まって花を立てるという雰囲気とは全く趣が異なる。守るべき規約はなく、拘束がないという意味では抛入花、文人花の流れを継いだものともいえる。

「盛花」が従来の「生花」までのいけばなと大きく異なる点は挿し口である。「盛花」の特徴は水盤に足元を広げて挿し口をゆったりとることである。江戸期の「生花」では足元を締めて一点にまとめることを教え、決められた型とおりにいけることが重要であったが、「盛花」では挿し口は云々されなかった。重点は自然観、真実味の有無であった。自然

景観を出すには平たい水盤を使うしかなく、足元を締めていたのでは写景観は出せない。自ずと横に広がるいけばなになり、足元は締めないで、ゆったりと大きくとるしか方法はない。時代背景としては、明治 30 年代は文壇界も正岡子規の写生を重んじる写実派が活動する時期であり、40 年代から大正期にはアララギ派が中心となっている。こういう風潮も関係したと推測する。

第 2 節 雲心の「色彩盛花」

文明開化以降、横浜から他地域へ洋花が広がる様子は後述するが、明治 30 年代、関西でも洋花が出回った。雲心は自分の考え出した、水盤に花留（現剣山。当時は七宝）を使っていける方法を洋花に当てはめた。「色彩盛花」となるものである。水盤に挿し口を広く面にとるので、花の種類、本数を多く挿すことができ、長さや傾斜角度も花に合わせて自由にできた。多種を入れるので華やかになった。洋花の例えば、三色堇、ゼラニウム、スイトピー、シクラメンなどは茎が短い(23)。「生花」の一番短い役枝である流枝でも 3 寸（約 9.1 センチ）は必要なので、これらの洋花は「生花」には使えなかった。しかし、「盛花」の花材にはできた。「自然盛花」で大事にする自然観の表現は「色彩盛花」でも重視された。例えば、花は葉をつけることでよりきれいに見えると葉を添えたが、その時、自然に見えるような挿し方をした。植物の特色を生かすことを大事にし、植生観察を怠らなかった。雲心は後に「色彩盛花」にも枝もの(24)を使った。枝ものを挿す時は、枝をよく見て、自然界では立っていたか横にはっていたかを見極めて、自然らしくいけた。

雲心の「色彩盛花」作品で写真に残っているものに、例えば、ゼラニウム・マーガレット・アスパラガスといった観葉植物をいれたもの、大輪菊ばかりを約 30 本挿したもの、また、こでまり・マーガレット・椿・バラ・山丹花・ゼラニウムと多種を入れたもの、花菖蒲・紫陽花・透かし百合を挿したもの、四君子をテーマに梅・竹・菊・春蘭を挿したものなどがある。いずれの作品も花材は多種で、方向、長さ、挿し口は型をなしていない。「色彩盛花」は花を多種挿すため多色使いになり、足元は一点でなく面である。明治 30 年(1897)、雲心は「盛花三十瓶」と称する展覧会で「色彩盛花」を初公開した(図 9)。

第 3 節 受容されなかった初期の「盛花」

明治 30 年の「盛花三十瓶」展覧会の後、雲心は明治 41 年(1908)大阪府立博物場で花会をして、明治 43 年(1910)「小原式国風盛花」と名乗り事実上池坊から独立した。明治

45 年（1912）大阪三越百貨店で花会を開催した（25）。雲心の花は、いけばな界の人々からは雲心独流、雲心流などと風評されて認められなかった（26）。

江戸期まで隆盛をみた各流派は明治維新で再出発を余儀なくされていた。明治 12 年（1879）、池坊専正が京都府立女学校の花道教授を委託され、いけばな界は復興の気運がでてきた。明治 21 年（1888）末生流は黒川義甫が家元に就任し再興し、明治 22 年（1889）池坊は華教務課出張所を東京に開設拡張し、羽生慎翁が所長に就任した。各流派が復興をかけて新しいいけばなを模索していたが、雲心の花は花道のいけばなとしては受容されなかった。

明治 43 年（1910）『盛花と贈花』（27）が、明治 44 年（1911）『花卉応用装飾法』（28）が東京で出版された。『盛花と贈花』は籠花、ブーケの紹介本である。書名にある「盛花」は籠に入れた花を指し、いけばな界でいう「盛花」とは異なる。『花卉応用装飾法』は西欧のフラワーデコレーション技法の紹介本である。西欧化の先駆者であった横浜の西洋花屋の流れを組む。（第 3 章第 4 節第 1 項にて詳述）『花卉応用装飾法』掲載の着色絵（図 10）に、金属製取っ手つき皿に赤ミニバラ、青ムスカリ、緑を入れ、取っ手には薄紫色のリボンをつ結んだ作品がある。雲心の明治末年の着色写真作品に、似たものがある（図 11）。白砥部焼三つ足鉄鉢型水盤に山茱萸の枝、葉先が青の葉牡丹、赤ゼラニウム、春蘭が種類ごとに分けられ横張りにいけられている。雲心の作品は人々の目にはフラワーデコレーションに近いものと写ったと察する。

第 3 章 「盛花」の型導入

第 1 節 安達潮花の「盛花」

池坊教授の安達潮花（29）は大正元年（1912）から東京教務所勤務になり、大正 6 年（1917）安達式いけばなを創流し、築地本願寺別院で「第一回安達式盛花投入展覧会」を開催した。潮花のいけばなは「盛花」であった。潮花は 18 歳で六角道家元に認められた池坊の俊秀であった。池坊花道研究のため明治 40 年頃、京都に 6 ヶ月間滞在した（30）。その頃の雲心は「盛花」発表後であるが、まだ池坊在籍中であつた。潮花と雲心は同門なので、大阪の雲心「盛花」は京都時代の潮花の目にふれていたと推測する。潮花は池坊の「立花」を仕立てる高い技術を持ち、形式美を深く理解していた。「盛花」で「立花」のように形式美を出

すべく研究を重ね、42 種の花型をいけられる規定を作った。装飾性に富み形式美をもつ安達式の「盛花」を潮花は「安達式飾花」と命名した。色彩美、華やかさはフラワーデコレーションの花弁装飾法の影響を思わせ、それに型をつけたといえる。安達式飾花の法式は、役枝（作品の骨格をなす主要な花材）は主体・副体・根締め の 3 本、役枝の補助である補体・助体・流枝の 3 本からなる。長方花器の縦、横の長さを各 6 等分して得た 36 マス目を基準に、花材の挿し位置を決める。植物の特徴を生かすために、植物生態学上の分類数のバリエーションを作った。細かなノウハウだが、複雑であった。潮花は創流当初から多くの書籍出版をし、大正 12 年（1923）『安達式盛花投入新標準花型図講』上中下巻で 42 種をわかりやすく解説した。コンポーネント形の花器の導入、剣山の考案、テキストによる一斉教授法も編み出した。

第 2 節 「小原式盛花」の型導入と社会の受容

大正 5 年（1916）1 月雲心が死去し二世光雲が家元を継承した。光雲は「盛花」に型を定め、大正 7 年（1918）に『四季の盛花』を刊行した。雲心の生前から型を考えていたというが (31)、導入したのは光雲である。『四季の盛花』には「盛花」の種類・定義・規定が記されている。役枝は主位・副位・客位の 3 本で、他を中間枝という。丸水盤に内接する大きな方形を描き、3 役枝の挿し位置を割り出す。すべての挿し位置を広い面積の中とし、足元は大きくとる（図 12）。枝の長さ、角度を定め、挿法として本勝手・逆勝手のふたつを、

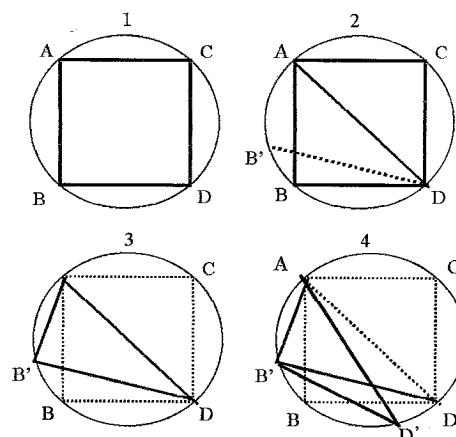


図 12 小原流いけばな役枝位置決めの方法

丸水盤に内接する正方形 ABCD を描き、B から A の方向へ、AB の 1/5 の距離を移動した点を B' とする。AB' D が役枝の基本挿し位置である。

花型として直立体・傾斜体・懸崖体・観水体の四つを定め、花器や七宝花留も定めた。花型の 4 種は枝の向きや形の多様性に合わせたものである。すなわち、立ち上がって自然に見える枝を主位にとるいけ方を直立体、枝を横や下に向けるのが自然に見える枝のいけ方を傾斜体・懸崖体という具合である。また、水仙・万年青・杜若・谷渡りなど何種類かの植物に関しては、様式本位と名づけ葉組・葉の枚数・長さ・花の位置・輪数・挿し位置など細部までの型を定めた。「色彩盛花」における様式 10 種 (32) は、洋花を意識した小原な

らではの法式である。「色彩盛花」の様式は主材（中心になる花材）にのみ定められ、配材（主材以外の花材）に関しての規定はない。季節感さえ合っていれば取り合わせは自由である。「自然盛花」の法式の中には、「生花」の伝承様式を応用したと思われるものがある。杜若一種いけ、水仙・万年青の葉組などである（図13）。

大正初期は西欧化が近代化であり、人々の生活は急激に近代化した。「色彩盛花」に型が導入されると、西欧志向の風潮にのって「色彩盛花」をいける人々は急増した。「盛花」が社会に受容されると、「盛花」をいけばなとして認めていなかった既存流派も、「盛花」を自流に取り込み始めた。その結果、いけばな人口は増え、大正中期から昭和初期にかけて「盛花」は大流行したのである。既存流派の池坊系はじめ古流系など多数は、「盛花」を取り込むにあたって、「盛花」を型のひとつとみなしたり、従来の花を流儀花に、「盛花」を新型と位置付けるなどの工夫をした。例えば、未生流は

世間一般では一口に「盛花」「盛花」と称へてゐるが、さてそれなら「盛花」とは一体どんなものかといふ事になると、之を定義づけることは仲々困難なことで尋常一様では之を説き示すことが出来ないが、簡単に云へば「盛花」もやはり「生花」の一種であつて、古来からあるところの天地人三才によって生けてきた流格花等と同様のものであり、違ふところは単に表現の型式が異なつてゐるといふ事だけである。

『未生流生花の秘法附 水揚秘法と四季盛花・投入』下 (33)

と書く。これは「盛花」と呼んで取り込み、役枝は「生花」の呼び方をそのまま移行した例である。他にも華道瑩心流・松月堂古流・利休古流といった流派が同様の取り込み方をした。「盛花」とは呼ばないが形は「盛花」を取り入れたものもある。それらは新しい呼び名をつけ、たとえば、郁生流・一光流・古流かたばみ会・翠華流では自由花と呼び、華月流・古流松藤会では現代華と、関渕流では水盤生と呼んだ (34)。その他、器の形・いけ方・役枝の本数など各流派によって様々であるが、共通していることは広口の花器を取り入れたことである。大半の流派が、現在は「盛花」の手法を取り入れている。

第3節 「盛花」の流行

型が導入された「小原式盛花」は、その後急激に流行する。規約や法式が「盛花」に求

められた背景には当時の社会情勢もあった。日清・日露戦争から第一次世界大戦に向けて日本は富国強兵が叫ばれ、天皇中心主義・愛国主義思想が高まっていた。教育面では明治23年(1890)教育勅語が導入され修身教育が重んじられた。いけばなは女子の修身教育科目として学校教育に取り入れられ必須実技となった。修身では規範を守る姿勢を教育することが重要内容であり、いけばなにも守るべき規範が必要であった。明治39年から出版が始まった女性向け雑誌には、日本の勝利は女性が優秀男児を育てることに始まると叫ばれ、良妻賢母の文字がいずれの雑誌にも見られる。いけばなと良妻賢母は結びつけられた。いけばなの紙上講座も多い。

序章でふれた表1(次頁)は、「盛花」の大正初期における急激な流行を出版物から探った資料である。表の左は図書、右は雑誌についての調査結果である。表左の図書は、『いけばな古今書籍一覧』⁽³⁵⁾・国会図書館・慶應義塾大学図書館・お茶ノ水図書館・小原流いけばな出版部にある図書の中から、近代出版業成立(明治20年ごろ)から大正期末までで、いけばなに関係あると思われる図書を拾い、見つけた47冊(明治期出版が13冊、大正期が34冊)に関する調査である。これらの書名に「生花」「盛花」がつくものと「その他」に分けて、出版年ごとに数えた冊数である。表右の雑誌に関しては、明治39年創刊の月刊婦人雑誌『婦人世界』⁽³⁶⁾のうち大正末期までに掲載されたいけばな関連を「生花」と「盛花」に分け、年ごとに数えた件数である。取材から出版までにかかる期間が図書と雑誌では大差があること、流行が必ずしも出版物に結びつくとは限らないことなど諸条件から仔細には不明であるが、時代の傾向は掴める。雑誌は時代反映が大きいので、図書より若干早く世相を表わすので表の左右に時間の差ができる。表からわかることは、第一に明治40年代になるまでいけばながさほど話題にならなかった。なっても「生花」であった。第二に雲心の「盛花」発表は出版物に何ら影響を与えていない。第三に大正4年から急にいけばなが話題になり、かつ「盛花」が大半を占める、ということである。雲心の「盛花」発表が明治30年、二代光雲の家元継承が大正5年である。光雲以降、特に型を充実させた6~7年に「盛花」はピークになる。

(表 1) 出版物にみる時代と「生花」「盛花」

	事項	年	図書名につくもの(単位:冊)	月刊誌『婦人世界』掲載(単位:件)
明治		20	その他 1	
		24	その他(生花)1*①	
		25	「生花」1	
	(日清戦)	27		
	雲心盛花発表	30		
		34	「生花」1	
	洋花増加	35	「生花」2	
		36	その他 1	
	(日露戦争)	37		
		39		毎月口絵「生花」
	安達潮花大阪滞在	40		
	大阪博物館花会	41		
		42	「生花」1	
	小原式盛花独立	43	「盛花」1*② その他 1	
		44	その他(洋)1*③	
	三越花会	45	「生花」1 その他 1	
大正		2		毎月口絵「生花」
	(1次大戦)	3		9月記事「投入れ花」*④
		4	「盛花」1	口絵「盛花」3 記事「盛花」1 その他 1
	二代家元光雲	5	「盛花」3	口絵「盛花」1
	安達式飾花独立	6	「盛花」6 「生花」1 「生花・盛花」1*⑤ その他 1	口絵「盛花」1 口絵「生花」1
	光雲『四季の盛花』	7	「盛花」10	口絵「盛花」1 記事「盛花」4
		8	「盛花」2	記事「盛花」1 「生花・盛花」1*⑥ その他 1
		9	「盛花」1	記事「盛花」1
		11	「盛花」3	
		12	「盛花」1 「生花」1 その他 1	
		13	「盛花」1 その他 1	

表左の図書:『いけばな古今書籍一覧』、国会図書館、慶応義塾大学図書館、お茶ノ水図書館、小原流いけばな出版部にある図書の中から、近代出版業成立から大正期末までのいけばな関係書籍 47 冊(明治期出版が 13 冊、大正期が 34 冊)について。書名に「生花」「盛花」がつくものと「その他」に分け、出版年ごとに数えた冊数。

表右の雑誌:明治 39 年創刊の月刊婦人雑誌『婦人世界』の大正末期までに掲載されたいけばな関連。「生花」と「盛花」に分け、年ごとに数えた件数。

*① ジョサイア・コンドルの訳本でフローラルアレンジメントとあるが内容は「生花」

*② 宮川孫二郎『盛花と贈花』 いけばなの盛花ではない

*③ 前田曙山『花卉応用装飾法』西洋の飾り方で盛花に近いもの(第 3 章第 1 節参照)

*④ 投入れ花とは茶花の流れを組む自由な花で、初期の盛花は投入れの一つという見方もある

*⑤ 『生花投入れと盛花』という書名

*⑥ 記事「勅題の盛花と生花」

第4節 「色彩盛花」誕生の背景

第1項 洋花出現

雲心が「自然盛花」から「色彩盛花」を作り出すにあたっては、洋花の普及が背景にある。洋花が普及した経緯にふれる。明治維新はフランス革命のような市民革命とは異なり、無血の支配階級勢力間交代であった。庶民にはよく理解できなかったであろうし、実際、庶民の生活に急激な変化はなかった。明治政府の西欧化政策は途中で立ち消えたため、生活の洋風化は一部の特権階級の人々に留まった。しかし、都会の洋風建物は残り、ガス灯は街頭で目に付き、洋風住まいの飾りを載せた雑誌は出回った(図14)。明治後半から大正初期にかけて日本は日清・日露戦争後の短期間の裕福な時代である。洋風化はゆっくりであれ上層階級から庶民に、関東から地方に伝播するのは必至であった。洋花は文明開化後、まず横浜の花屋で扱われ始め、関西にも広がった。雲心は時代の先取をして洋花を使い、洋花を使った「色彩盛花」は洋花普及に拍車をかけたと考える。

庶民の西欧化は横浜から始まった。安政6年(1859)横浜港開港以来、横浜は「日本の中の外国という性格を持ち」(37) 庶民生活西欧化先導の地であった。開港直後、横浜では山手に外国人居留地区が定められると、外国人を対象にした商店街が生まれた。大正初期には花屋・洗濯屋・西洋家具屋・洋服屋・婦人帽子屋・パン屋・カフェなどが並び、横浜元町はエキゾチックな商店街として繁盛した。外国人の日常生活に携った横浜の各種商人は、各自の分野で西欧スタイルを学んだ。西欧風文化を身に付けた横浜の商人たちの成功者は銀座に進出し、東京の流行は地方に伝播した。横浜が西欧化先導の地としての役目を果たすのは昭和30年代まで続いた(38)。

横浜で早期に西欧文化を吸収した花店の一例をみる。横浜市中区元町代官坂の宮崎生花店は明治6年(1873)開店の洋花専門店である。現店主の母親宮崎清子氏は、商売相手は大半が外国人で外国船舶での仕事が多く、彼らの要望に応じた花飾りを作ったと証言する(39)。清子氏の経験談と『神奈川県花き業界沿革史』(40)に掲載される資料を合わせまとめると、明治末から昭和初期までの横浜の花屋に関して次のことがわかる。第一に、西欧人相手の元町商店中、花屋が大繁盛した(41)。第二に、仕事内容は会場用テーブル花、婚礼用ブーケ、コサージュ、葬式用花などで、外国人に教わりながら制作した。第三に、商売で身に付いた西洋の花飾りの技術は、東京を初め、県内外に広まり、つれて洋花も普及していった(42)。

従来の日本花屋と横浜の洋花屋のグループ同士は対立傾向にあった。日本花屋の半纏、

股引姿に対して洋花屋は背広ネクタイで、客筋、仕事内容などが大きく異なる(43)。洋花屋で扱う花はチューリップ・クロッカス・水仙・グラジオラス・ヒヤシンス・アネモネなどである。これらの花を当初は自分で栽培する西洋花屋が多かった。店頭売りでは、洋花は高値販売できたため、次第に日本花屋も洋花をおくようになった(44)。横浜の西洋花屋の繁盛は東京に伝わり、明治25年(1892)には後藤午之助が六本木に「花午」を開店した。大正8年(1919)、後藤洋花店(現ゴトウ花店)と改称し、輸入花を扱うようになると、宮内庁、外務省、各国大使館等の御用達となった(45)。公式花飾りは西洋花アレンジメントが取り入れられたことが窺われる。

第2項 洋花の普及

花屋の歴史は京都が古い。池坊本拠地は六角堂(46)にあり、京都には仏閣が多く供花は不可欠なので当然である。花屋仲間は鑑札制で享和年間(1801～1804)以前にあり(47)、伏見町誌からは文政のころ花仲間の人数制限するほど賑わっていたことがわかる(48)。小売業者と市場または問屋との流通機構が明確になったのは、明治40年頃である(49)。

商売の方法は、長く行商が中心であった。白川女は花行商として知られ、第二次世界大戦前まで続いた(50)。明治39年の新聞記事で労働者を取り上げたコラムで「花売り」が取り上げられ、手押し車で行商する老人男性の挿絵がある(51)。店頭売りの場合も、花専門店だけでなく雑貨屋の隅に置かれるなど、花の消費は生活に密着していたことが窺われる。

雲心が活動する関西の花屋で洋花が扱われるようになるのは、明治35年頃である。京都の花会社が出版した『京都花のあゆみ』に(52)、京都における花材の洋風化について記されたところは以下のとおりである(53)。

「生花」に用いる木本の花は、維新後変化なく、草本においては伏見町付近で栽培し、京都市内に販売していたが、明治35年頃より西洋草花の好事者により栽培されだし、その一部を花屋は分与してもらい、顧客の需要に応じていたが、その需要が増加する傾向になり、明治40年頃より伏見付近の生産者も栽培を始めた。(中略)当時最も多く販売されていた西洋種草花はサイネリア、ダリア、マーガレット、西洋水仙で、スイトピー、ヒヤシンスが次ぎ、グラジオラスは一般的のものとして販売される段階に入っていた。

関西の花屋には明治維新の影響がなかったこと、明治35年頃、西洋花好事者が出現し

花屋が西洋花を扱い始めたことが記されている。大正時代には問屋が増加した。やがて、花の消費者は種類の変化を求めるようになり、問屋が生産者に栽培する花の種類を指示するようになったことが、続いて記されている (54)。花類には高値がつき農家も花栽培に力を入れるようになった (55)。

大正 5 年 (1916) 9 月 9 日土曜日の大阪朝日新聞第 8 面に、西部逋信局や大阪區裁判所の公告と並んで、兵庫県西宮の大正園という花屋が大きく宣伝を出している。黒地に白抜き文字で「新輸入草花蔬菜種子花卉苗 多数看荷秋期カタログ往復ハガキ申込無料進呈」と書いた上に大きく矩形に白抜きし、中に「花」と黒文字で書かれている。大正初期には洋花が一般庶民の身近にあった様子がわかる資料である。

資料から、明治 35 年頃に好事家によって西洋花の栽培が促され、大正期には農家が花生産志向になる推移がわかる。雲心の「色彩盛花」考案から大正期の「盛花」流行に至る推移に合致する。以上、本稿前半では、明治維新後、小原雲心によって「自然盛花」が生まれ洋花を使う「色彩盛花」になったこと、「色彩盛花」は花道のいけばなとして認められなかったこと、小原光雲によって「盛花」に型が導入されると、間もなく「盛花」の流行になったという、「盛花」を中心においた歴史を述べてきた。次にこれを踏まえて本稿のテーマである日本の美意識が何で、どこに、どのように表われているかを考察する。「盛花」の呼び方をまとめる。雲心が景觀を写すように考え出したのが「自然盛花」、その手法を使って洋花をいけたのが「色彩盛花」である。単に「盛花」と書いているものは、双方の総称である。

第 4 章 いけばなの近代化

第 1 節 造形にみる近代化——形と色の面から

近代化を合理的、民主的になるという側面からみると、芸能の世界の近代化は大衆的になるといえる。大衆的な芸能とは、深い思考や精神性の高い世界とは対極にあり、感覚や感情で即、享樂し感動できる世界のことである。封建的因習の中で醸造された日本の芸能の多くは、鑑賞に深い思考や精神性の高さを求める。視覚的には点・線から面・塊への展開、単色から多色、低彩度から高彩度色への展開が近代化である。この節ではそう考える理由を述べる。

矢代幸雄氏の著『日本美術の特質』に、日本人は線に敏感なことが草仮名の例をひいて

指摘されている (56)。草仮名はもとの字画がわからなくなるほど、流麗で、美しさを求めて、自由に伸びやかにくずされる。中国の書風にも草体はあるが、中国の場合は、いかに書かれても厳然たる気骨がある。それに対して日本の仮名文字は、いかにもやさしく耽美的、と矢代氏は説明する。文字の第一義は伝達機能であるが、日本人は文字を機能とは別の視点から見て、鑑賞対象にした。毛筆だからできる線の太い細い、明暗、強弱、かすれ、にじみ具合といった、線そのものの持ち味に鑑賞価値を見出し、その組み合わせで美の世界を作り上げた。西欧にもカリグラフィー (57) や花文字という文字による美の世界はあるが、装飾の世界であり、味わいの世界と異なる。日本人は葦手絵のように、線の技法を変化させて大和絵の中に草体文字を書き込むという、絵と文字の間を生み出し、線に意味をもたせる世界も作り出した。(58)。日本人が、線そのものに美の価値を見出していることの表われである。

もともと、物質界に線は存在しない。点と点を結ぶ連続が線であり、実在しない。物と物の境界線は線ではなく幻覚である。どんなに細いものも面がある。線とは見る側が、面の縁取りを思い込んだものである。このような線の複雑性、繊細性、含みのある性質は理解されるのに、見る者の高い感受性や思考を求める。大衆化とは感覚的でわかりやすい方向に流れることであり、線の近代化とは、高い感受性や思考なくして理解出来るもの、すなわち面・塊である。考えずとも感覚で理解できるものとは、実物そのものであり、実物は塊であり面である。

線で書かれた文字の本を大衆化するために挿絵を入れる。古来、宗教上の教義を絵にして誰でも理解しやすい形にした例はいくつもある。『過去現在絵因果経絵巻』(59) は一例で、「過去現在絵因果経」の経文内容を絵解きする。訴えたい経の内容を線の文字でなく面・塊でわかる絵にし、大衆向けにするものである。色をつけるとわかりやすい。多色で鮮やかに描かれるものは、考えずとも直接訴えがあり大衆に理解されやすい。

色の近代化も大衆に受容されやすくなることであり、内容は多色化、高彩度化である。矢代幸雄氏は『水墨画』(60) の中で、水墨画を例にあげて説明している。絵画とは線・色彩・明暗濃淡の調子の三要素でできているが、水墨画は三要素の中の色彩から離脱し、線と明暗の調子という二要素を発展させ、精神性を含ませた特殊な絵画である。色彩は物質の外観として顕著であり、色彩感覚はもともと原始的な感覚なので、人間の心を動かすのに幻惑的で有用である。「(色彩は) 興味を官能の陶醉に沈溺せしめて、より深きものを求むるに、いとまなからしめる」と言う (61)。それだから、色彩のない水墨画の世界では精

神性が発達したともいう。

神社の祭で人気のあるものは大衆の好みといえる。祭の出店に並ぶ品々は極彩色である。人目を引くための宣伝マンの衣装も同様である。道に並ぶ宣伝ポスターや看板も、高彩度色にするのは、人目をひいて思考なしでも訴えたいからである。各種子供用製品が高彩度色・多色使いなのに対して、大人用製品が彩度・色数をおさえるのは、思考の深浅や感覚で行動するか、考えて行動するかの差異に起因する。娯楽・快楽のみを求める層を対象にする商品には多色・高彩度色を使用し、思考する層対象の商品には色数少なく中間色や低彩度色を好んで使用するのも同じ理由からである。深い思考や落ち着いた鑑賞を要する場面で高彩度色や多色の使用を避けるのは、高彩度、多数の色の方が思考からより遠く、感覚により近い存在だからである。近代になると、各種分野の芸術鑑賞の基準が生活に身近になり、帰属主義から感覚主義へと移行していることがわかる。鑑賞に思考を要求される点・線は物質を体感できる面・塊へと変化し、単色の世界は一目瞭然の多色、高彩度色へと変化することが近代化である。

第2節 「盛花」の近代性

「色彩盛花」を造形的に見ると、今見てきた近代化の要素を持ち合わせている。点・線から面・塊への変化でいうと、「生花」のいけ方である足元の挿し口を一点にして枝線を動かすという構成は、「盛花」では足元を大きく広げ面の範囲内がさし口という構成になる。線の動きをじっくり鑑賞せずとも、面の存在感は訴えるものがあり、花を何本も束ねてマッス（塊）にもできる。花を多数使用するので色彩も華やかなのは当然で、色の面や塊となり、美しさを直接的に見せる。華やかな色の花ものを使用するので高彩度化といえる。すなわち、雲心「色彩盛花」は造形的には近代的で大衆を惹きつけることができるいけばなであった。

明治政府のお雇外国人であった英国人建築家ジョサイア・コンドル (62) はいけばなに関して2冊の図書出版をした (63)。最初の図書である明治24年(1891)6月発行の『THE FLOWERS OF JAPAN AND THE ART OF FLORAL ARRANGEMENT』で、「生花」は線の構成美であり、「ヨーロッパの装飾花」はマッスの配合美であると述べる (64)。コンドルは建築家なので、空間処理に関してはプロの目をもつ。線に美を見出す日本人の鑑賞眼を、コンドルは見抜いている。(前節参照) コンドルは近代化を云々するのではなく「生花」の美しさを愛でるのだが、「生花」と「ヨーロッパの装飾花」を比較して「線と塊」と捉え、近代化の説明をしたこ

とになる。以下は抜粋とそれを筆者が和訳したものである。なお、直接原本に当たることが出来たのは 24 年出版の本だけである。

An analysis of Japanese flower arrangements shows that the lines or directions taken by the different stems or branches form the basis of all compositions. While European floral decorations are merely combinations of masses of colour, in which blossoms and leaves alone play a part, those of Japan are synthetic designs in line, in which every individual stem, flower, and leaf stands out distinctly silhouetted. (45 頁)

日本のいけばなを分析すると、異なる茎や枝によって作られる線あるいは方向が、すべての構成の基本をなしていることがわかる。ヨーロッパのフローラルデコレーションが単に色の塊を組み合わせただけのもので、花や葉はその一部を演じているだけなのに対して、日本のいけばなは線の組み合わせのデザインであり、個々の茎、花、葉の形がはっきりと輪郭を見せている。

この本の冒頭でコンドルは、日本人大衆の美意識にも触れている。

The flower charm which exists in Japan is not, however, mainly one of pastoral associations, but closely connected with the national customs and the national art. The artistic character of the Japanese people is most strikingly displayed in their methods of interpreting the simpler of natural beauties. The extravagant taste which demands for its satisfaction the grand, the rare, and the novel, and is unmoved by the modest attractions of more familiar surroundings, is little shared by the masses of the people, who have given their chief sympathies to the humbler aspects of nature. Though the more majestic scenery of the country has served as a constant theme for the painters and poets of the Court and nobility, the popular art has always been an expression of the daily life of the people, and of those simple natural surroundings, customs, and familiar beliefs which contribute to its enjoyment. (2 頁)

日本にみられる花の魅力は、主には自然と結びついたものではなく、日本人の慣習や、日本人の美術に深く関係している。日本人の美意識は、自然界における美の素朴さの解釈の仕方に際立って見られる。壮大さ、稀有、目新しさを追って、もっと身近な目立たない魅力では心動かされないという贅沢好みは、多数の日本人には殆ど受け入れられない。それら日本人は自然界のむしろ質素な面の方に重きをおくのである。日本の壮大な景色はずっと宮廷や貴族階級の画家や詩人のいつも取り上げるテーマであったが、大衆の芸術はいつも、人々の毎日の生活、ありふれたまわりの自然環境、習慣、娯楽のための通念といったものの表現であった。

コンドルはいけばなのどの流派にも属さず、家元制度からは門外漢であった。流派の成立や本質について辛口のコメントも述べる。いけばな界を知らない外国人の公正な目といえる。

No attempt has been made to discuss the different Schools of flower design, each of which lays claim to be the only true exponent of the Art, and to possess secrets unknown to rival teachers. A study of the different theories of these Schools, and of designs illustrated in their published works, shows that the principles of arrangement followed deviate in no important points. Varying terms to describe the same radical lines in compositions, contradictory traditions accounting for practices leading to similar aesthetic results, and a few special instructions for artificially prolonging the vitality of plant and tree cuttings, seem to have been sufficient in many cases, aided by the name of some new patron, to establish an independent School of the Art.
(PREFACE)

各流派でそれぞれのいけばなについて話し合う試みはされず、自分たちこそがいけばなの真の代表者であり、ライバルの先生たちに知らせていない秘密の手法を持っていると主張している。これらの流派の異なる理論や出版された作品に見られるデザインを調べると、各流派のいけ方の基本は重要な点で異なっていないことがわかる。構成における類似の基本線の異なる呼び方、同様な美的結果を生み出す稽古につけられている相反する伝承解説、切り花や切り枝を人工的に長持ちさせるほ

んのわずかの固有の手法だけで、新しいパトロンの名前を得ると、多くの場合、独立した流派を設立するに充分であったようである。

コンドルがいけばなの理論をまとめて本にした動機は英国の友人・知人に日本の美しい文化を紹介したいことであつた (65)。そのため、いけ方のノウハウが詳細に書かれている。枝の配分は、同じ側に偏らせず、左右非対称に微妙なバランスをつけるのが一番美しいと言い、いけばなの鉄則としてバランスと調和を重んじること、繰り返しを避けることと言う (66)。3 本線、5 本線、7 本線など各型について詳細し、左右、上下、前後に動かすことで立体になることを図示説明する (67)。「History and Theory」の節では、いけばなが一見変わった神秘的な第一印象を与えるのは、中国の哲学思想や多くの迷信が関わっているせいであろうといい、哲学、五行の日本的解釈で天・地・人や父・母・己といった各流様々な呼び方で枝を呼ぶことになると述べる (68)。

コンドルの語るいけばなとは明治 10 年から 20 年頃のものであり、「盛花」が生まれる少し前のいけばな界の状況である。各流派間の雰囲気を想像できる。コンドルの本からわかることは、当時のいけばなは線が基本であり、型が細かく決められている。型を守ることが大事ということである。点・線から面・マッスへの移行が近代化なのであるから、線に注目する「生花」が色・塊に注目することに移行することがいけばなの近代化といえる。「盛花」はまさに面・マッスの構成であり、近代化の特徴を備えたものである。コンドルの指摘する「個々の茎、花、葉の形がはっきりと輪郭を見せる」は、線を見せると言う意味で、一つ、一つの花・葉を吟味していける「生花」の特徴をよく捉えている。一方、雲心の「色彩盛花」では、個々の茎、花、葉の形は輪郭を見せるのではなく、マーガレットでもゼラニウムでも葉と花を塊にしていけたものである。造形的に見て「盛花」は近代化していきたいけばなであり、人々にとっては時代の先取だったはずである。

第 5 章 型

「盛花」は型が導入されたことで精神性を取り込んだことになり、花道のいけばなと認知されたと筆者は考える。この章では「道」と精神性、型の関係を探り、「盛花」にあてはめて考察したい。次にあげる図 15 は「道」と精神性、型の関係を簡単に描いたものである。

「道」は実利性と精神性双方を内包し、どちらも型で支えられている。同一の型であるが切り口によって役割が異なる。実利性の型は形の役を果たし、精神性の型はもっと奥に「間」・感性を潜ませている。実利性の型と稽古の結びが出発点で、稽古を繰り返すことで精神性の型にも入ることになる。これらの過程全体を教養と表現する。

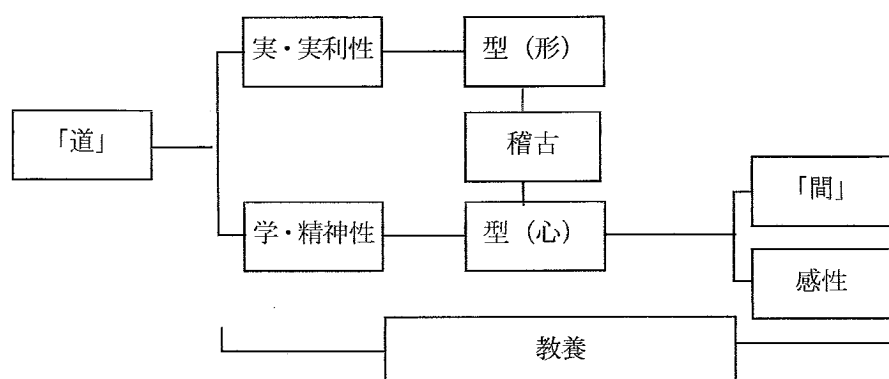


図15 「道」における精神性と型の関係

第1節 「道」実利性と学習性

能を舞う、歌を詠むという芸術分野のみならず、茶をいれたり花を飾ったりする生活行為にも「たてる」という特別の動詞まで作り、理論をつけ倫理性を見出して「～～道」という芸道にするのは、日本人の特質である。茶をいれることが目的ではあるが最終目的にせず、茶をいれる行為にも意味をもたせ精神性を見出そうとする。茶のたて方のノウハウを型として提示する合理性、茶が飲める状態に出来上がる実利性、茶をたてる動作を習得する過程が教養になり、進むにつれて精神性が深くなる。日本人の考え出した「道」は美を含んだ生活の智慧である。型は重要な役目を果たし、稽古と深く結びつく。西洋における哲学から始まった学問が知識中心なのに対して、「道」の世界は実学である。本稿では実学を「実」と「学」と考える。すなわち、「実」は合理性、実利性があること、「学」は学習して教養深めていく精神性のことをいう。これが「道」であり、家元制度の中で施行される。

型を導入し家元制度に乗せて伝授することで、芸が大衆の手に届くという点も「道」の実利である。特別の知識や才能をもたない一般人でも、型がノウハウを教える役目を果たし、形を身につけることができる。稽古を繰り返すと形を作れるだけでなく、つき進むと

精神性も深まる。この過程を歩むことが教養になる。日本の大衆は美的レベルが高いと評されるが、家元制度によるところが大きいと考える。ドナルド・キーン氏が初めて日本に来て驚いたことは日本人の美意識の高いことだという。それがわかる例として、例えばバスに乗ると運転席横の手擦りに花瓶が掛けてあり、造花が挿されていると挙げている(69)。たとえ造花であっても飾るという行為は美意識があるからである。バス運転手が花を飾って見せることを思いつくだけの教養を身につけていたといえる。キーン氏の表現では美意識が高いのである。

「盛花」が花道の一ジャンルになるには、「実」と「学」を備えていなければならなかった。前章でみたように、「盛花」は造形面では近代性を備えていて、人々を惹きつける美しい花で、実利性を備えていた。しかし、花道になるには「学」の精神性が足りなかった。光雲の型導入は実利性の型であったが、稽古を通して精神性にも繋がったと考える。

第2節 芸における型と精神性の関係

第1項 「間」

どの芸能も「間」が芸の良否を決めるといっても過言ではないほど、「間」は重要な役目をもつ。中国の老荘思想の根本には「無」が意味をなすという宇宙観がある。たとえば、『老子』の「無名天地之始」、「天下萬物生於有有生於無」や『莊氏』の「知有用之用而莫知無用之用」といった言葉に表われる(70)。「間」に飛び交う、芸の発信者と鑑賞者の心のやりとりは、その場の空気を充実させる。舞台でならセリフとセリフの間に「間」をおくことで、次に発する言葉を強調したり、今発した音の余韻を持たせたりできる。真剣勝負をするときの機微は「間」に含まれる。西洋の早撃ち勝負はどれだけ早く撃てるかの技術の勝負であり、フェンシングも肉体的技の勝負であるが、刀剣を構えてジワジワと移動する真剣勝負は「間」に張り詰めた空気からの相手の心理の読み合い合戦となる。名演奏を聞いた後、観客はいきなり拍手はできない。最後の音が消え観客の心に残る音も消えるまで、次の行動である拍手にはならない。余韻までが鑑賞なのである。一方、手品や皿回しといった演芸では、びっくりしたり、珍しかったり、並はずれていると、すぐに拍手をする。心が動くのではなく、感覚が刺激されることで咄嗟に次の行動がでるのであり、「間」で心のやり取りをする余地はない。

いけばなは引き算の芸術である。目前の花材の枝先、葉の1枚までを吟味し不必要なものは切り落とす。いけばな作品に使われる花材はすべてが役割を果たす存在である。言い

換えると、使われる花材の生命の総体美が愛でられる。ひとつの花を愛でるためには、近くに同じ花はいらない。空間の一輪だからこそ美しい。何もない部分である空間は充実した意味ある空間であり、空間までがいけばなの作品に含まれる。これが「間」である。

型の形には「間」のノウハウが含まれている。型通りに形を繰り返すことで身に付ける。実利性における型の役割である。稽古を積み重ねることで、型の精神性の役割部分にも踏み込み、延いては「間」の理解にも繋がる。

江戸期のいけばな各流創流思想には、儒学を取り入れるものが多いが同時に老荘思想もみられる。玄学 (71) を取り入れたといえる。無用の用を果たす空間は余韻であり休みではない。何もないという充実した意味をもち、いけ手の思いが込められている。それを見る者が感じることによって作品は完成する。すなわち、「間」を通して芸の発信者と鑑賞者は一体の空気に入り込む。曖昧にして発信し、曖昧に受信する。そこには双方の気が交流し、融和、調合する精神がある。「間」の精神性とは、こういったことを意味する。空の思想は禅のもので、本来は中国思想であるが、日本人は禅も空も深く受け止め、それを日本化して引継いでいるといわれる (72)。

日本文化が精神性に富んでいるという逸話の例は枚挙に暇がないが、豊臣秀吉の「朝顔の茶会」も「間」を意識した例である。千利休の庭が朝顔で美しいという噂を聞いた秀吉が、利休に朝の茶の湯を所望した。利休は秀吉のために茶の準備をし、そのとき庭一面の朝顔をすべて取り除き、茶室に一輪だけを飾った。一輪の美しさは至上で、秀吉は感激したという話である。他を捨てることで一輪を生かすという考えは、美しさを量でなく質で表しているといえる。捨てた花の美しさを、残した一輪に凝縮させることで一輪以上の美しさに見せるのである。花の鑑賞者、この場合は秀吉の心理的高ぶりも計算にいられてある。すなわち、秀吉は利休の庭に到着した時点で庭一面の朝顔を想像していたはずであり、そこで何もないどころか、人為的に取り除いてあることを見ると鑑賞者は負の感情を持つ。負の面持ちで茶室の一輪を見ると、正への喜びの感情の転換は零からより大きいものになる。鑑賞者はいけばなに引き込まれて作品と一体になる。いけ手の利休はそこまで計算していたと考える。いけばなの精神性とはこういったことを意味し、「間」の果たす役割は甚大である。「間」は精神性の重要な内容のひとつである。

第2項 感性

精神性とは時間の観念、芸の発信者と鑑賞者の融合、芸を作り上げるプロセスなど四次

元界のことであり、人間の五感を越える第六感を求める。五感、すなわち、視覚・嗅覚・味覚・聴覚・触覚といった感覚でなく、第六番目の感覚が精神性には要する。森川恵昭氏はその著「日本人の美意識」(73)の中で、「一は多よりもより多くを語る。表現は最小限に押さえて、できるだけ表わさず、しかも感じさせる最大のものを、無限を感じさせようとするのが、日本的美の表現のユニークな方法。」と言う。「表現は最小限に押さえて」「最大のものを感じさせる」のは、「間」に意味をもたせることができるから可能になる。芸の発信者は意味ある「間」を発信し、受信者は「間」の意味を読み取る。「間」にものを言わせることが森川氏のいう「日本的美の表現のユニークな方法」である。受信者、すなわち鑑賞者は「間」を読み取るには第六感を使う。第六感を感性とも呼べる。感性とは、四次元界で対象物を理解する力である。感性で作品と融和し作者と鑑賞者が一体になるという芸の鑑賞方法は、歌・俳諧・連歌・能楽・茶の湯・いけばななど、日本文化といわれるものに共通する。芸の発信者と鑑賞者は感性を使って四次元界で結ばれる。

感性は芸における型の稽古を重ねることで深まる。深まった感性は個人の精神に培われる。深まると一芸にだけでなく、どの「道」にも通じる。芸を視覚で見ただけでなく、第六感や深い感性で芸の奥に発信する意図もみえる。鑑賞が受動的でなく能動的であれば、それだけ深く鑑賞でき喜びも大きい。芸を思い通りに鑑賞されれば、発信者の喜びも大きい。日本文化の芸の特徴は発信者と受信者が共通する四次元で一体になれることである。教養高い遊びで、そこに醍醐味がある。これらを総括して深い精神性と表現する。

前章でみたように近代化とは感覚で享楽できることであり、具体的には五感が刺激され楽しむことを意味する。西洋の花の楽しみ方は目で見て、ポプリのように香りをかぎ、エディブルフラワーやハーブのように食べて味わい、振って音を聞き、柔らかい毛を触るなど、五感が刺激されるものである。楽しむために鑑賞者が何かを求められることはなく、鑑賞者は受動するだけで享楽できる。わかりやすく大衆的で、近代風といえる。いけばな作品を楽しむには視覚で見た上に第六感を使う。花と花の「間」に込められた作者の思い、バランスの美しさを読む。いけばなでは視覚以外の五感を使うことはしない。第六感の使用は鑑賞者側の事情であり、鑑賞は能動的といえる。

近年はいけばなも第六感を求めるものばかりではない。視覚以外の五感を使わせる試みもある。例えば、平成9年(1997)5月草月流家元勅使河原宏氏が広島市現代美術館で開催した「舞竹」展は、竹を組んだ小屋に鑑賞者が入れたり、研磨した竹の表面を触らせるといった趣向の展覧会であった。触感の刺激である。小原流いけばな研究院教授工藤和彦

氏は、屢々、舞台上でデモンストレーションしたいければな作品にスポットライトやストロボをかけてシルエットを浮かび上がらせ、同時に音楽を流す。これらの発信は従来のいけばな鑑賞とは異なる鑑賞の仕方を狙ったものと察する。視覚以外の感覚も刺激し、第六感や深められた感性なしに鑑賞でき、受動的・現代的といえよう。

第3項 型と稽古

精神性を深めるには修練を要する。「間」の取り方を芸の初心者は理解できない。意味ある「間」を発信できるようになるには、まず形を体が覚える。次に、みる目を育て「間」を読めるようになり、発信できる、というステップを踏む必要がある。四次元界のことを、第六感を働かせて云々できるようになるには型の反復練習、すなわち稽古を積むしか道はない。

初心者は第六感が育っていないので「間」を読めない。初心者は視覚で見える方法、すなわち型の形の習得から始める。初心者にとって、型は形であり鋳型である。形を模倣し、視覚的に似た形の芸の作成を多数回、反復練習することによって形が身につく。形を習得した中級者にとって、型は手擦りの役をする。手擦りを片手に掴んで稽古し、時に放して型から外れ、また戻るといふ、試行錯誤を繰り返す。自分の芸と手擦りの距離を意識し、距離を次第に大きくし、自分の芸を会得する。各自の個性を加えて自分独特の芸に育てていく。上級者にとって型は自分の芸を計る物差し役をする。自分の芸を観客の目になって見るチェック機構である。自分の芸の型からはみ出す部分を理解した上で、また磨き、自分の芸を確立していく。次第に型は抜け殻に近くなっても、底辺から消えない。このように、稽古者は型を通して芸を磨く。型は形であると同時に、精神性を深める入り口になる心の型でもある。形の型と心の型は稽古で繋がる。形と心は稽古を通して往復し、精神性は深まっていく。稽古を積んで進歩していく過程が教養であり、この世界を「道」という。

型はノウハウ・鋳型・手擦り・物差しの役をする複数の面をもつ。芸道における経験の長短、理解の深浅により、各自にとっての型の意味は異なる。「道」の入門者は、進み行く先で精神性深める準備として、無になる必要がある。無になるから学ぶ内容を100パーセント吸収できる。このように無になることが、前述の無用の用である。(第5章第2節第1項参照)

稽古とは、出来上がり作品を得るだけでなく、作成プロセスの経験も含む。例えば、い

いけばなでは一回の稽古の区切りは一作品の完成時である。学習者は稽古場での仕上がり作品を、崩して花材にして持ち帰り、稽古場でしたと同じ作品を自宅で作成する。自宅で完成するまでのプロセス経験も稽古に含まれている。仮に稽古目的が作品入手だけなら、出来上がり作品を崩す必要はない。師匠の助けを借りて出来た美しい作品を崩して、学習途中の者がやり直した作品を部屋に飾ることは、海外の人々がいけばな稽古をするにあたっての戸惑いのひとつである。花道では作成プロセス経験にも価値を見出すことがわかれば、理解できるやり方である。しかし、目に見える実利だけを考えると不合理にみえる。稽古とはこのようなものである。

型を守ることは、延いては家元制度を守ることになり、型の形を法式通りに従うこと自体が花道としては重要な意味をもつ。いけばなで型が重視されていることを窺わせる例をあげる。「立花」の完成は後水尾天皇の花会に負うところが大きい。(第1章第1節参照) 当時の「立花図」が東京国立博物館に残されている。六曲一双の金屏風の一扇に上段、中段、下段と3枚ずつ、計36枚の彩色の「立花図」が貼付してある。絵は大和絵系の主流であった土佐派画家によるいけばな作品画である。御所に納められたので「献上の立花屏風」とも呼ばれる。モデルのいけばなは、寛永期(1624~1644)に後水尾天皇を中心に、禁裏小御所、仙洞御所、曼殊院、八条宮、近衛信尋邸などで制作され、殆どは二代専好の作品とみられる(74)。どの作品も足元がきちんと垂直に揃えられ、真・正真・見越・請・副・流の役枝(中心になる大事な枝)が明確である。型に沿う様式美の極致である。36図の中で少なくとも6図では、いけばな作品の花器が全体を見せていない。花器の途中から、または、花器の口元から上、つまり花をいけた部分だけを載せている。中心枝である真の長さは花器の大きさで決まるので、花と花器が合ってバランスのよい完成作品になる。花器を見せず花だけを見せることは、作品としての美ではなく型を見せているといえる。花器の切断部分を仔細に見ると、当初は花器も描かれていたものが枠で切られたようであり、屏風仕立ての際切断したと推測する(図16)。大正9年10月16日京都御所から東京国立博物館に移管時には六曲一双であった。江戸時代の仕立てと思われる(75)。屏風に仕立てた人物は不明だが、大正期以前に天皇の所持品を切るのだから立場の低くない人物である。教養もあったと推測する。屏風仕立ての目的も不明であるが、絵の花器を切っても屏風に仕立てるという判断がなされたことはわかる。判断の底流には、いけばなを花器と花のバランスとれた作品とみるより、花の整然とした様式美に目を向けていたと推測できる。いけばなが視覚的美しさだけでなく形式美に重点をおいていたことを知る一例である。

第3節 光雲の精神性

以上、本章では型が家元制度の中で果たす役割を述べてきた。光雲の型導入が「道」において、結局は精神性の導入になったことは前述のとおりである。光雲は精神性について考えていたのであろうか。江戸期の「生花」の型作成時には、各流派の家元は型の起源を儒教、陰陽思想を背景にした宇宙観で説明した。しかし、光雲の型の説明に思想をもつ言葉はない。時代背景を考えると教育勅語、天皇中心主義にみられる儒教思想を取り込んでも不思議はないが、光雲はノウハウの形式を取り入れるだけに留めた（16 頁図 12 参照）。型の図解は従来と同じく三角形と円を基本にしているが、宇宙・天地人・月など過去思想を思い出させる言葉は一切使わず、幾何学的で黄金分割のような西洋的美の解釈に近いものである（76）。当時の常識であった「生花」の宇宙観や社会背景を振り切ったところに、光雲の意思があったと推測する。敢えて取り込まなかった勇氣ある決断である。決断の揺らぎの片鱗が、水仙や万年青の様式に「生花」のやり方を真似た点（第3章第2節参照）に表われていると考える。小原雲心は従来の「生花」とは全く異なる新しい観点のいけばなを基盤に新流派を結成し、花道界からは孤立していたと察する。雲心・光雲親子が型を定めるにあたって、従来の思想を意識しなかったとは考えられない。意識したからこそ、敢えて切り落としたのであり、その決断は近代社会の先取といえる。

封建思想を含む儒教思想を切り落とした型は、明治の家父長制社会に暮らす、特に女性にとっては一種の解放であった。思想に関係なく、決められた型に沿えば華やかな「盛花」が仕上がるのが光雲の型であった。型は、仕上がり作品が見て美しい形に決められ、「間」の取り方のノウハウも含まれる。学習者は何度も稽古を繰り返し「間」の取り方を習得し、感性を深め、精神性を深めることになった。光雲の型は形であったが、稽古によって精神性が深まった。

「間」は無であり、無は老荘思想の根本思想である。（第5章第2節第1項参照）老荘思想は超俗的で、仏教とともに民間宗教に加わり道教になった思想である。（『大辞林』三省堂 1988 年）光雲は思想を含まない型を導入した。しかし、学習者が稽古して習得する「間」は道教の思想に近い。江戸期の「生花」にみられる儒教思想は上から下への一方的論理であったが、道教は民間思想を反映する。儒教思想より大衆化していて、近代化であった。稽古で深める精神性は、思想を欠落させたのではなく、内容が近代化していたといえる。

光雲の型導入により、「盛花」は当初からあった実利性に精神性を具備することになった。実利性と精神性を備えた「盛花」は花道のいけばなとなった。造形面では初めから近代

化されていた「盛花」が近代化された精神面を備えたといえる。大正5年の型の導入から数年で「盛花」の大流行になったのは、「盛花」作成が可能になった人々の急増を意味する。光雲の型が形としての大きな役目を果たしたことがわかる。「生花」から「盛花」に展開する際、日本人大衆が花道のいけばなに求めたことは実利性と精神性の双方であり、双方を結ぶものが型であった。稽古を通して精神性を深める過程が教養であり、人々は教養を深めることを楽しんだ。

第6章 いけばなの特徴

以上、「道」が実利性と精神性の双方を具備するものであることや精神性・型・稽古の関係を、日本の芸ごとに共通する点からみてきた。この章では、如何に精神性がいけばなを特徴づけているかを、筆者の経験を基に述べる。

第1節 いけばなを固有にする精神性

第1項 花をいかす

いけばなの花材になる植物に全く同じものはない。枝の太さ・形、枝分かれの具合、樹皮の色、花や葉のつき具合など悉く異なる。書でいう線に差異があるのに似る。草花も花の色・大きさ・開き具合、花びらのつき方、茎の長さ・曲がり具合、葉のつく位置、花と葉のバランスなど、すべてが異なる。各花材に見せどころにしたいところと、そうでないところがある。いけばなでは、これらの差異ある花材を型にはめて形を作る。

花材の差異は特徴となる。花材の特徴に関係なく、決められた型の形通りにいけた作品、各花材の微妙な特徴を見逃さずまとめた作品、自分の思いを花に託して発信する作品、いずれもいけばな作品である。作品制作には、花の特徴をいかすため型の形から外れることも多いが、外れた部分に見合う補いをし、全体のバランスが整えば作品は美しく仕上がる。いずれも花を「いかす」いけばなになる。花材の特徴は、いけ手の感性で見つけられる。

季節・場所・場合といった環境に合う花をいける。花に思いを託すときの花材選択と量、飾りたい量だけを切り取る見通しなど、花を無駄に切り取らない精神は、植物に生命を感じ、人間との譲り合いを感じる感性である。感性は稽古によって深まる精神性である。

第2項 時間の観念

海外の花屋店頭で花の蕾を購入するのは難しい。海外では開いた花しか商品にならない。花を飾りとしてアレンジする場合、蕾より開花を使うと派手になり、豪華で色もよく見られる。花は咲き切ると飾りとしての役目は終る。日本の花屋に並ぶ花は蕾や半開きから売れていく。消費者は蕾の向こうに開花した美しい花を想像し、開花過程をも楽しむ。花の生命を感じ、時間の観念が取り込まれている。開花した花は眼前に豪華で美しいが造花の美しさと変わらない。日本の花の愛で方は、蕾が開花する生命力を感じ取るもので時間の経過が含まれている。四次元界で対象物を見ることが出来る感性が介在し、これがいけばなの精神性である。

昭和58年(1983)11月15日から3日間、第17回日米市長及び商工会議所会頭会議が広島市において開催され162名のアメリカ人が来広した。その内61名は会議出席者の配偶者であった。催しに先駆けてバラの町を謳う福山の市民グループが、開催日に開花するように逆算し時間とエネルギーをかけて育てたバラを、14日にホテルの来客各宿泊部屋に飾って歓迎の意を表した。翌15日瀬戸内海遊覧の夫人プログラムが催された際、参加のアメリカ婦人の多くは福山市民のバラの花を短く切って胸に飾っていた。アメリカ婦人方はバラを喜んでいる様を表現をしたと推測する。福山市民にその気持ちが通じたかどうかは不明である。こういった場合、大概の日本人ならバラの背後にある市民の気持ちに感謝すれば、バラを水につけて保つ。咲く花を短時間楽しむアメリカ婦人と咲ききるまでの過程を愛でる日本人の間には、植物の生命、時間というものに対する観念の有無の差が現れている。日本の精神性とはこういったことをいう。

第3項 いけばなの物語性

文学や伝承を背景にしたいけばな作品がある。文学趣味の反映は日本の古典的趣向のひとつであり、歌、謡曲といった芸、着物柄にも見られ(77)、いけばなに限らない。共通することは、芸の発信者の知識と鑑賞者の知識が合致しないと鑑賞は完成しない点である。

いけばな作品では、「菊の盛花」の各花に綿を被せたものがある。平安宮廷の菊の被綿行事(78)からの発想であるが、被綿の知識のない鑑賞者にはいけ手の思いは伝わらない。杜若に冠を置き合わせて在原業平を思わせる作品もある。伊勢物語(79)の知識がなければ理解できない。上巳の節供に桃を、端午の節供に花菖蒲を、七夕の節供に笹を飾ることは、いけ手と鑑賞者の間の共通する知識に基づいている。桜が4月を思わせ、紫陽花が6月を

思わせるという時期と花の結びつきは生活体験から学ぶ知識である。こういった目の前に見える花を通して他の主題を思わせる物語性、含みもいけばなの特徴で精神性のひとつである。

西洋の花事典には各植物の部分名称図、育苗、管理方法など植物学的事項のみが記されている。日本の花事典には、植物の伝承や逸話まで記載されているものが多い。即物的な情報だけでなく、周辺の四次元界にまで触れるのは日本の特徴である。ある花から四次元の世界へ話を広げていくのは、いけばなの特徴のひとつで精神性のことである。

第2節 東西の花観の比較

第1項 型と技の分離

型や伝統を守るのは日本に限ったことではない。バッキンガムの衛兵交代や舞踊や宗教的儀式なども型であり伝統である。源了圓氏は著書『型』(80)の中で、宗教的儀式での所作も技であるが、挙行する者に技としての自覚はない。技にのって儀式を行うのは不遜という畏敬の念からであろう。技が初めて自覚されたのは、日本で技を宗教性から独立させ、美の追求だけをする世俗世界の能楽が成立したときではないかという意味のことを書いている(81)。西欧では、技という人間の能力を宗教的儀式に持ち込まないで、穢れない型として繰り返す。型は人間の技を越える存在である。日本では儀式の型の実行に使う技を、宗教性から独立させ、美の追求をしたという。いけばなにあてはめても同じことが言える。依代の象徴や三つ具足の飾りという、宗教性を帯びた目的で植物は自然界から人為的に持ち込まれた。儀式の献花は宗教性から切り離され、飾る技が自覚され、いけばなの初期段階である「たて花」になった。いけばなが改まった床の間に飾られ、日常生活を楽しむ目的のみでなされなかったのは、宗教性の残香である。

西欧では日常生活に見られる花飾り、フラワーデコレーションは宗教と無関係なところで、純粹に人間が楽しむために生まれた。儀式や型とは無縁であり、人間が心地よい飾り方をすればよい。すなわち、五感が刺激されるような楽しみ方をする。いけばなとフラワーデコレーションの根本的な違いはここにあると考える。

第2項 絵画にみる花の表現

絵画表現でも日本人の作品は海外作品に比べて精神性の特徴を窺うことが出来る。ゴッホ(Vincent Van Gogh 1853~1890)の晩年の作品「Iris」(図17)はアイリスを描いた

油絵である。71×93 センチのキャンバスに赤茶色の土と、盛りに咲く紫味を帯びた紺色の何十本ものアイリスが方向を揃えず描かれ、アイリスの大きな群生がキャンバスいっぱいに広がる。アイリスの花びらは分厚く、上三枚が大きい種類で、葉は白っぽく太短い。ダッチアイリスかスパニッシュアイリスと思える。高彩度の色づかいは華やかで、感覚に直接訴える美しさがある。一方、日本人の福田平八郎の「花の習作」(図 18) は、同じ花の絵画でも四次元に及ぶ。「花の習作」は 122.6×100 センチの縦画面下三分の二ほどに、土の上に散った薄ピンク色の桜の花びらが 1 枚ずつ隙間なく描かれた作品である。画面の上三分の一は水色の川で、川面にも花びらは何組もの固まりになり寄って離れて流れる。川と土の境界に 2 本の杭が切り口だけを見せ、その上にも花びらは散る。花菖蒲の葉組 4~5 株の固まりが 2 ヶ所あり、画面に描かれたものはこれだけである。単純で桜の木は描かれず、画面全体で傍に桜の大樹の存在を示唆する。桜の種類は特定できない。絵が訴えることは満開の桜の存在である。桜の種類を特定できないことが、かえって大樹を強調する。この点、ゴッホのアイリスが特定できると対照的である。福田の絵から桜の大樹を感じるには、鑑賞者側も多少の知識が必要である。絵の花菖蒲の嫩葉 (82) は茶色味を帯びるか消えていて、桜が終る頃の様子である。杭の切り口の小さな面積に花びらがはりついていて、土上の何ヶ所かは円形に花びらが紫に変色した部分がある。そこに湿った春の空気を想像できることが、鑑賞者に求められる知識と感性である。画面に描かれていないものを主題にし、発信者と鑑賞者が四次元界で遊ぶという教養と美術の世界の絡まったものは日本固有のものである。

第 3 項 相互の影響

文明開化後、横浜で外国人から伝わったフラワーデコレーションは、西洋花屋によってホテル、催し会場、婚礼会場などの飾り花となって広まった。フラワーデコレーションは雲心の初期の「色彩盛花」と似ていて、華やかであった (83)。「色彩盛花」は精神性が加わり花道のいけばなに展開し、フラワーデコレーションは西洋花屋の仕事内容として定着した。公共の場ではフラワーデコレーションが、個人の居住地ではいけばなが飾られる時代が昭和 40 年代まで続いた。フラワーデコレーションといけばなは合流する機会も必要なかった。

戦後の高度経済成長後、住宅の変化、ライフスタイルの変化、季節感の喪失、国際化など諸条件で、いけばなの素材、造形性は大きく変化した。経済大国になった日本に、世界

中から珍しい花が安く輸入された。公共の場専用であったフラワーデコレーションは、次第に個人の生活にも入ってきた。

昭和 42 年 (1967)、JFTD (日本生花通信配達協会) (84) 会長であった六本木ゴトウ花店の鈴木雅晴氏を初め、数人の花業界者 (85) が中心になり日本フラワーデザイナー協会 (NFD) を設立した。昭和 50 年代、経済的に豊かになった社会情勢を追い風に、フラワーデザインという和製英語は定着し (86)、フラワーデザイナーという新職業が提案された。しかし、フラワーデザイナーの仕事内容は西洋花屋と競合するので、花屋に無関係の個人の職業としては広がらなかった。フラワーデザイナーの大半はフラワーデザイン教室講師となり、教室はいけばな教室の洋風版という形で、特に若い女性に大流行した。いけばなは住空間を飾る作品のみであるが、フラワーデザインの範疇は広く、身に付けて飾る分野もある。フラワーデザインの普及は、いけばなにある植物への構えや堅苦しい雰囲気を撤廃し、個人が植物全般を身近な飾りとして楽しめる風潮を作るのに大きく貢献した。日本人の持つ、植物に対する畏敬の念にも似たある種の緊張感から解放したといえる。日本フラワーデザイナー協会の発展の仕方は、いけばなの家元制度の影響を否めない。技術を商品にする専門職を出現させ、技術内容に段階をつけ資格制度とし、資格授与に伴う納金制度のあるヒエラルキー組織を作り、花屋業界関係者が上層部に在籍した。組織の力で発展した経緯は、いけばなの家元制度による発展の仕方と同じで、日本フラワーデザイナー協会という流派が成立したと同様である。家元制度の特徴のひとつは技術伝授が確実になされることである (87)。日本フラワーデザイナー協会は中心メンバー各花屋のやり方を検討し統一し、伝授内容を決め、教科書 (88) にした。枝ものは使わず多数の花だけを使い、学習する基本花材をカーネーションと小菊にした。花の本数・長さ・挿す位置、すべてを定めた型を作った (図 19)。いけばなのように、花材の特徴によるいけ方の変化は認めず、物差しで計り、全く同じものをいけるように定めた。商品を作るには求められる技術であるが、鑑賞には面白みを欠くといわざるを得ない。

しかし、近年は素材面、造形面ともにいけばなとフラワーデザインの作品は近い (図 20)。従来、いけばなのみの花材であった枝ものがフラワーデザインに取り入れられた。仔細に見ると、型に沿いながらも、花材によるいけ方の変化をさせる。枝先を見つめ、「間」を取る技法がフラワーデザインにも取り入れられ、精神面が加わったことに気付く。社団法人日本フラワーデザイナー協会は、現在 WADF (The World Association of Flower Arrangers) という非政府、非営利組織のメンバーとなり国際的である。国際舞台に出ると、日本を意

識することは必然である。日本を意識すると、「間」といった精神性が加わるところからも、精神性の存在が日本的美意識に関係するといえそうである。フラワーデザインに関する考察は稿を改めてしたい。

結章

造形面では近代性を備えていた「盛花」であるが、発表当初、花道界ではいけばなとは認められなかった。しかし、「盛花」に型が導入され、急激に花道いけばなの「盛花」となった経緯を、時代の変遷を追いながら述べてきた。型の導入により「盛花」は、誰もがいけることができ、同時に、華やかな洋花を楽しめるものとなった。さらに、学習者は型の稽古を重ねることにより、感性を磨き、「間」を身に付けることができ、延いては精神性を深めるという、それまでの花道と同じ特徴をもつものとなった。かくて「盛花」は花道におけるいけばなの一ジャンルとして確立した。いけばなは、その稽古の過程が教養であり、女子の学校教育に導入されたことも加わり、日本人全体の質を高めることに役立った。

時代の流れで人々の生活スタイルは変化する。同様に、いけばなも変化して当然である。明治維新に日本人の生活は洋風化し、いけばなは畳生活から椅子生活への変化に対応した。新しい「盛花」は、「生花」と比べ全てが変化したかにみえたが、実は変化は素材と造形面だけであった。型を守り精神性を習得し、その過程を教養として楽しむことを求める姿勢は変化していなかった。江戸期のいけばなの和風思想⁽⁸⁹⁾の精神性の内容は、「盛花」になり、「間」や感性を磨くといった近代的なものに変化した。精神性を求める姿勢は貫かれた。変遷するいけばなの中で固持されたものは精神性・教養を求める姿勢であり、その具現が型の導入である。いけばなにみる日本的美意識とは、精神性・教養を感受する意識であったといえる。

現代人の生活はますますデジタル化されていく。文化財保存を目的とするデジタルアーカイブ構想で芸能も取り上げられ、例えば能の動きさえも記録・保存できる時代となった。いけばな作品の形をコンピューター画面上で作成する試みの論文もある。いけばな作品もデジタル技術を駆使して記録・保存されることは可能である。しかし、それでいけばなが継承されることになるだろうか。現時点では否と考える。本論でみたように、いけばなとは、眼前の花だけでなく四次元世界に遊ぶ精神面を含み、完成作品に向けて励む過程を教

養として楽しむ「道」である。文明の利器によっていけばな作品の形は残せるが、精神面を継承していくのは人間の心でしかない。

人間が喜怒哀楽の感情や、美しさ・温かさ・やさしさを求める心をもつことは時代を超えて不変であった。現代日本人が、1000年前の日本文学に共感を覚えるのは、当時の人々と同様の感情を持つからである。地形・気象といった自然環境が育てる人間の感受性、感情は、その地域の人々の美意識の根強い底流となる。温暖地域にある島国日本では、四季は世界に類をみない大きな変化をみせる。季節によって姿を変える山々、川の流れ、植物といった自然に育まれた私たちが、自然を愛する心を失うことは、これから先も考えられない。花に生命を感じ、できるだけ美しく見せ飾りたいと思う心は不変であろう。花をより美しく見せるために、花をよく見つめ考える姿勢は教養であり、美しく見せる技の習得はいけばなの型を繰り返すことから始まる。ロボットのようにインプットすることをすべて記憶するのでなく、人間は反復の奥にある何かを篩にかけて重要なことだけを記憶する。それだから型を呑み込めるのである。これは、価値判断できる人間だからこそできることである。物だけでなく精神にも価値をみて、教養つけることを好んできた日本人の心は、世界に誇るべき質の高い文化を生んだ。いけばなでは素材面、造形面はこれからも変化するであろうが、底に流れる心は変わらないと考える。作る過程を楽しみ、精神性がより美しい作品を生むという自覚があれば、機械では継承できない部分を次代に引き継ぐことができると思える。

(註記)

1. 江戸初期は一般には武士階級の権力が強く、下層の人々の影は薄い時代である。しかし、いけばなでは江戸初期から下層階級も関係していたと思われる。『槐記』には、寛永期（1624～645）の後水尾天皇の花会に関して「諸卿諸家共、此事ニ堪能アル人ヲ択バレテ（中略）出家町人ニ限ラズ、其事ニ秀タル者ニ皆立華サセテ」とあることからわかる。
2. 神霊が現れるとき宿ると考えられるもので、松などが祭られる。
3. 『古今著聞集』橘成季編建長 6 年（1254）成立。『看聞日記』「七夕のための法楽」とある。
4. 『枕草子』第二十一段に「勾欄のもとに青き瓶の大きなるをすゑて、櫻のいみじうおもしろき枝の五尺ばかりなるをいと多くさしたれば、勾欄の外まで咲きこぼれたる」とあり、植物を挿して楽しんでいたことがわかる。
5. 第十四代家元といわれる。
6. 『土御門泰重卿記』
7. 袁中郎宏道の花書『瓶史』に影響された梨雲斎望月義想によって宏道流となる。「花道系図」『日本史総覧』新人物往来社 昭和 59 年
8. 『武家深秘録』（元和元年 1615）に「花癖あり」とある。
9. 平野恵「幕末期花暦出板と園芸文化——新名所としての植木屋の庭——」『生活文化史』日本生活文化史学会 37 号 2000 年 3 月 15 日発行
10. 龍卜は源頼朝の重鎮千葉下総守護職常胤の末裔であるため、銀閣慈照寺の足利義政を祖にするという。
11. 大永 3 年（1523）12 月吉日 享禄 3 年（1530）2 月吉日 天文 6 年（1537）5 月 2 日 天文 11 年（1542）4 月 21 日。以上（共同研究）村井康彦・赤井達郎「専応口伝」林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』岩波書店 1973 年 787 頁
12. 前掲載「専応口伝」『古代中世芸術論』（現代訳）
13. 室町時代の座敷飾りの伝書。能阿弥が記録、相阿弥で完成したと言われる。
14. 肥原康甫『未生流の格花』講談社 昭和 49 年 10 月 25 日 193 頁
15. 頼祺一『日本の近世 13』「儒学・国学・洋学」中央公論社 1993 年

16. 小原流史編纂実行委員会『小原流創流百周年記念出版小原流史』上 財団法人小原流出版 平成8年
17. 他の二つは愛知県稲沢市、山形市である。
18. 『接陽群談』元禄14年(1701)をもとに宝塚市役所教育委員会社会教育課がまとめた「宝塚市史」第2巻 昭和51年3月31日発行より。『接陽群談』には「樹接太夫」とし「竹木一枝ニ交エ継トイエドモ、枝葉栄エズト云事ナシ」とある。
19. 上掲「宝塚市史」第2巻に、出典は『摂津名所図会』とある。452頁
20. 細川流、石州流、遠山流。東城町史編纂委員会『東城町史第五巻自然環境・原始・古代・中世・近世・通史編』東城町 平成11年。807頁
21. 「細川流倭盆石景案内」家元横山宗瑞
22. 工藤昌伸「盛花様式の成立」『小原流史』上124頁
23. 現在は長い品種が出回っている。
24. 木の枝が花材になると枝ものと呼ばれる。花のない枝を指し、花がつくものは花木と分けて呼ばれるのが一般的である。雲心の初期の「色彩盛花」作品は花もの、葉ものを中心であった。
25. 池坊たてはなの会が作った「いけばな史」では、雲心の大阪府立博物館と三越百貨店でふたつの花会の開催年を明治45年とし、会の主旨を「池坊教授小原六合軒社中大会」としている。しかし、本稿では前掲『小原流史』上に記載の41年と45年とみる。理由は、開催月は大阪府立博物館は5月、三越百貨店は7月とあるが(『小原流史』上)、府立博物館での大きな花会の2ヶ月後に初めての百貨店の花会を企画するのは不自然であり、同年のこととは考えにくいからである。大阪府立博物館沿革が出ている『大阪名勝』にあたったが不明であった。
26. 池坊華務課長上野啓純は「床の間に盛花をいけるのは長襦袢で人前にでるようなもの」と評した。(前掲『小原流史』上171頁) 元禄期に茶花系統の形式のない抛入花のことを「座上の飾りとは成り難し」といやしめられた経緯がある。その延長か。(同122頁)
27. 宮川孫二郎 東京園芸
28. 前田曙山 東京博文館。前田曙山は当時流行の大衆作家。園芸家としても活躍した。

29. 1887～1969 広島浄念寺の三男
30. 前掲載『小原流史』上 171 頁
31. 前掲載『小原流史』上 127 頁
32. 菊、アガパンサス、アマリリス、擬宝珠、花菖蒲、鳶尾（イチハツ）、紫苑、万年青、谷渡り、玉羊歯
33. 栄龍齋耕甫『未生流生花の秘法附 水揚秘法と四季盛花・投入』下 大文館書店 昭和 8 年 1 頁
34. 前掲載『小原流史』上 159～162 頁
35. 小林鷺洲が大正 13 年発行。戦国時代から大正 10 年までのいけばなに関する図書を調べて書いたものである。
36. 実業之日本社 全 354 冊。昭和 8 年まで戦争を超えて出版しつづけた希少雑誌である。
37. 神奈川新聞社編集局『元町の奇跡——元町 SS 会 50 周年——』神奈川新聞社出版局 1997 年 52 頁
38. 万延元年（1860）横浜村住民 90 戸が隣接する本村に強制移転させられ、本村は横浜元町となった。外国人の居留地区である山手と業務地区である関内を結ぶ元町通りは元町商店街となった。成功者には、イギリス人に仕込まれてヨコハマベーカリー宇千喜商店を出した店主打木彦太郎氏、洋菓子不二家の銀座出店に成功した藤井林右衛門氏、六本木ゴトウ花店（現）店主後藤午之助氏などがいる。
39. 宮崎清子氏は大正元年生まれで現在 88 歳である。経験談は昭和初期の話と察する。
40. 神奈川県花き業界沿革史編纂委員会代表岡本宇吉『神奈川県花き業界沿革史——神花連創立十周年記念——』 神奈川県生花商組合連合会 昭和 42 年
41. 明治中期から大正にかけて、地蔵坂・谷戸坂・代官坂時代と呼ばれるほど洋花店が開店した。六本木のゴトウ花店の後藤午之助氏は、横浜元町界隈の賑わいは生花商によるところが大きいと言いきる。（上掲『神奈川県花き業界沿革史』23 頁）
42. 明治・大正期の横浜は、西洋花と最新技術のメッカといわれ、他県から技術習得目的の商人が集まった。東京に進出して成功した例として、六本木のゴトウ花店がある。地方へ広まった例としては、昭和 42 年当時水戸地方生花商組合組合長をしていた横須賀亥之松氏は、大正 3 年から数年間不二家に奉公し習得した技術を水戸に持ち帰って

広めたことがある。

43. 日本花屋はいけばな教授を抱えて個人相手の商売をし、洋花屋は公共施設、ホテルなどの飾り花制作を商売にした。対立は、延いては、いけばなとフラワーデコレーションが長く相容れあわなかった遠因と推測する。昭和 42 年ゴトウ花店店主鈴木雅晴氏他が中心になってフラワーデザイナー協会を設立し、西洋風アレンジメントが個人客にも普及した。現在は洋花を扱い、アレンジメントをする日本花屋が大半である。
44. 上掲『神奈川県花き業界沿革史』第 2 章「古老の思い出」第 4 節「横浜中部南部方面の懐旧座談会」39 頁。花屋 14 名による座談会。西洋花屋と日本花屋は反目しあっていたので、野毛の繁華街でも当初は西洋花をおこななかった。ところが、赤門（菅沼辰造氏）がヒヤシンスをおいたところ、いい値でよく売れた。（アネモネ 1 本が 5 厘、チューリップ 1 本が 2 銭位）そこで、野毛の花新でも西洋花をおくようになった。花市では、同じ種類の花でもいいものは日本花屋でなく西洋花屋に行き、西洋花屋では高く売れた。大正初期には日本花屋でも西洋花をおきだしたというのが、座談会の内容である。
45. 「ゴトウ花店会社案内」より
46. 中京区にある天台宗寺、頂法寺の通称
47. 京都生花株式会社代表取締役西村藤市『京都花のあゆみ』谷印刷 昭和 52 年。浦上茂氏所蔵の花屋仲間鑑札の享和元年十一月改めと日付があるという。29 頁 嘉永 7 年（1854）の鑑札の写真掲載あり。26～28 頁
48. 「文政元年（1818）には、京売花屋仲間以外は切花を京に持ち込むことを禁ずる。もしこれを渡世にせんとするものは同仲間に加わすべき申し渡し」「文政十一年（1828）に京売花屋仲間の儀多人数にて、京に入込者廿八人に相定める」。以上『京都花のあゆみ』註 29 頁
49. 京都に花市場らしきものができたのは明治 27 年永田彦兵衛により、営業形跡がはっきりと残るのは明治 30 年菊の生産者伊吹佐一が問屋を始めた時からである。上掲『京都花のあゆみ』33 頁
50. 白川女は白川地域で自家栽培した花を行商して副業とする女性たちである。京都観光案内には平安期からの風物詩と書かれているが、筆者は行商して歩いたのは江戸初期

からと推測する。白川地区行商初期は頭上の籠に入れて、大正からは車を引いて行商した。昭和 14 年まで続いた。以上、北白川小学校創立百周年記念委員会代表者西村藤平『北白川百年の変遷』地人書房 昭和 49 年。花市成立後は、小売商の振り売り（天秤棒に浅い籠：4 尺 x 3 尺幅 x 深さ 5 寸 を下げた）も加わった。以上、前掲『京都花のあゆみ』35 頁

51. 「京都日出新聞」明治 39 年 9 月 14 日付 コラム「労働者と収入（十）」「花売」。記事によると、花屋には伏見あたりで自家栽培した花を売る者と因幡薬師などの花市で求めた花を売る者の二種ある。前者は風流で露がついたままのこともあり、値も安い。しかし、花色などが揃わない。生花などに用いるには後者の花屋から買う習慣がある。
52. 前掲『京都花のあゆみ』。昭和 51 年に京都生花市場開設 15 周年記念にあたり京都生花株式会社がまとめた単行本。明治末から出版時にいたるまでの京都の花の生産、流通の沿革史が書かれている。数字のデーターは主に昭和 30 年代からのものであるが、明治末から大正、昭和初期の消費の様子はわかる。
53. 前掲『京都花のあゆみ』35 頁
54. 前掲『京都花のあゆみ』35 頁
55. 当時伏見地区一反歩（約 10 アール）の収入は大根で 50 円、水稻で 100 円。花き類は 200 円～300 円。『京都花のあゆみ』37 頁
56. 矢代幸雄『日本人の特質』第二版 岩波書店 1943 年（「第 4 編第 2 章線の芸術」288～319 頁）
57. カリグラフィー（calligraphy）は文字を美しく書く術である。幅の広いペンを使い、太くしたり、細くしたりして美しく仕上げる。滲みやかすれは鑑賞対象ではない。
58. 大和絵で葦、水草、水流、木の幹、水鳥などに紛れて草体文字を書き込む装飾法。例：「国宝平家納経 法華経 薬王菩薩本事品第二十三（見返し）」「国宝平家納経 法華経 観世音菩薩普門品第二十五（見返し）」などがある。
59. 「過去現在因果経」の経文を下に、内容を絵で表わしたものを上に描いた絵巻である。
60. 矢代幸雄『水墨画』註岩波書店 1969 年 5 頁
61. 矢代『水墨画』24 頁
62. 明治 10 年 1 月（1877）、24 歳のときに来日、生涯を日本で過ごした。日本舞踊を習い、

- 日本画を河鍋曉斎に師事して曉英という画号をもつ日本最良である。1852～1920 年
63. コンドルは明治 22 年（1889）3 月 13 日の日本アジア協会の月例会で「The Theory of Japanese Flower Arrangements（日本のいけばなの理論）」と題した講演をし、その内容は同年 10 月に出された『日本アジア協会紀要』第 17 巻に所収されている。これをもとに修正を加えて 5 回の文書による発表がなされ、内容は概ね同じである。明治 24 年（1891）6 月に図書『THE FLOWERS OF JAPAN AND THE ART OF FLORAL ARRANGEMENT』を出版し、明治 29 年（1896）10 月号、12 月号、翌年の 1 月号と 3 回にわたって、祖国英国の美術雑誌『THE STUDIO AN ILLUSTRATED MAGAZINE OF FINE AND APPLIED ART』に「Japanese Flower Arrangement」という記事を寄稿した。明治 32 年（1899）に 24 年出版の図書に「技巧」と「補遺」を加え『THE FLORAL ART OF JAPAN』と改題して出版した。
64. 『THE FLOWERS OF JAPAN AND THE ART OF FLORAL ARRANGEMENT』博聞社。「THE ARRANGEMENT OF FLOWERS」の一節「LINEAL DISTRIBUTION」45～50 頁
65. 表紙に「To THE OLD FOLKS AT HOME」とあり、長く国を離れて御無沙汰する筆者の贈り物であることが書かれている。
66. 45 頁
67. 46～50 頁
68. 41 頁
69. キーン、D./金関寿夫訳『日本人の美意識』中央公論新社 1990 年
70. 「無名天地之始」は『老子』第 1 章に、「天下萬物生於有有生於無」は『老子』第 40 章に、「知有用之用而莫知無用之用」は『莊子』内篇人間世にある。
71. 魏晉六朝時代に仏教とともに隆盛をみた思想で、老莊思想を以って儒学を解釈する学問である。
72. 現代では禅思想を感じることができるのは、中国より日本精神の中でのが多く、それは日本化された禅思想といわれる。「文化の型」『文学』1983. 11 VOL. 51 岩波書店 座談会「文化における型の役割」西山松之助、南博、木下順二
73. 森川恵昭『日本の美のかたち』世界思想社 1991 年
74. MAO 美術館『特別展いけばな美術展図録』エム・オー・エー美術・文化財団 昭和 61

年

75. 屏風仕立ての時代と人を東京国立博物館に問い合わせた。東京国立博物館学芸部美術課 救仁郷秀明氏の返事による。
76. 水盤上に描く三角形の割り出し方は、丸水盤に内接する正方形を描き、その一辺を五等分するなど、幾何学的である。
77. 着物の場合は『伊勢物語』『源氏物語』を主題にして意匠化したものが多い。国立歴史民俗博物館『江戸モード大図鑑—小袖模様にみる美の系譜』1999—2000 年
78. 重陽節供のに菊の香を含む朝露で身体を清めたという行事である。
79. 東下りの段、杜若の名所三河八橋での一首。「唐衣 着つつ慣れにし 妻しあれば はるばる来ぬる 旅をしぞ思ふ」
80. 源了圓『型』創文社 1989 年
81. 前掲載『型』37 頁
82. 花菖蒲は春早くに嫩葉を出し、春深まるにつれて中の葉組みを伸ばし、嫩葉は消える。
83. 雲心の初期の「色彩盛花」に『花卉応用装飾法』掲載のフラワーデコレーションに似た作品がある。(第 2 章第 3 節参照)
84. JFTD (社団法人日本生花通信配達協会 1953 年設立)
85. 六本木花屋ゴトウの店主鈴木雅晴氏、名古屋の花甚店主内山錦吾氏が中心になった。
86. 正しくは floral design である。
87. 西山松之助『家元の研究』西山松之助著作集第 1 巻 吉川弘文館 昭和 57 年
88. 社団法人日本フラワーデザイナー協会編集委員会『フラワーデザインの基礎』六耀社 1981 年
89. ここでは「生花」に取り込まれた思想を指し、仏教思想、陰陽五行思想、神道思想、陰陽五行説に儒教を加えた日本独特の思想を意味する (第 1 章第 2 節第 2 項参照)。

(図版出典目録)

1. 「立花」

1-1 工藤昌伸『日本いけばな文化史一 いけばなの成立と発展』同朋舎出版 1992 年 35 頁

1-2 MAO 美術館『特別展いけばな美術展図録』エム・オー・エー美術・文化財団 昭和 61 年 48 頁

1-3 前掲載『いけばな文化史一 いけばなの成立と発展』120 頁

1-4 前掲載『特別展いけばな美術展図録』61 頁

2. 「抛入花」

2-1 前掲載『特別展いけばな美術展図録』87 頁

2-2 前掲載『特別展いけばな美術展図録』84 頁

3. 「文人花」

3-1 工藤昌伸『日本いけばな文化史二 江戸文化といけばなの展開』同朋舎出版 1993 27 頁

3-2 前掲載『日本いけばな文化史二 江戸文化といけばなの展開』28 頁

3-3 前掲載『特別展いけばな美術展図録』86 頁

4. 「生花」

4-1 講談社野間省一『花の秘傳』講談社 昭和 50 年 3 月 290 頁

4-2 前掲載『花の秘傳』211 頁

4-3 前掲載『花の秘傳』201 頁

4-4 前掲載『花の秘傳』226 頁

4-5 前掲載『花の秘傳』261 頁

4-6 前掲載『花の秘傳』271 頁

4-7 前掲載『花の秘傳』227 頁

4-8 前掲載『花の秘傳』216 頁

5. 「生花」の思想

5-1 前掲載『花の秘傳』277 頁

5-2 肥原康甫『未生流の格花』講談社 昭和 49 年 193 頁

6. 思想の複合

6-1 前掲載『花の秘傳』225 頁

6-2 前掲載『花の秘傳』225 頁

7. 小原式家元

7-1 小原豊雲『新独習書シリーズ 小原流いけばな』主婦の友社 昭和 52 年 45 頁

7-2 前掲載『新独習書シリーズ 小原流いけばな』48 頁

8. 自然盛花

- 8-1 阪急電車宝塚線清荒神駅～中山寺散策途中に撮影
- 8-2 小原流史編纂実行委員会『小原流創流百周年記念出版小原流史』下 財団法人小原流出版 平成8年 30頁
- 8-3 小原流月刊誌『挿花』458号1989年1月 22頁
- 8-4 前掲載『挿花』458号1989年1月 23頁
- 8-5 小原流いけばな教授者用隔月誌『桔梗』184号1993年12月 27頁
- 8-6 前掲載『桔梗』182号1993年8月 27頁
- 8-7 前掲載『桔梗』182号1993年8月 31頁
- 9. 色彩盛花
 - 9-1 前掲載『挿花』472号1990年3月 29頁
 - 9-2 前掲載『挿花』472号1990年3月 30頁
 - 9-3 前掲載『小原流史』下 34頁
 - 9-4 前掲載『小原流史』下 34頁
 - 9-5 小原夏樹『小原流いけばな双書⑩ 小原流いけばな基本作例集』財団法人小原流 平成2年 39頁
 - 9-6 前掲載『小原流いけばな双書⑩ 小原流いけばな基本作例集』 18頁
- 10. 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 昭和61年 131頁
- 11. 前掲載『いけばなの道』 131頁
- 12. 小原流いけばな役枝位置決めの方法（本文掲載）
- 13. 様式
 - 13-1 小原豊雲『小原流様式集成』小原流文化事業部 昭和60年 115頁
 - 13-2 工藤昌伸『日本いけばな文化史三 近代いけばなの確立』同朋舎出版 1993年 22頁
- 14. 前掲載『いけばなの道』 130頁
- 15. 「道」における精神性と型の関係（本文掲載）
- 16. 『立花図屏風』の切断花器
 - 16-1 前掲載『特別展いけばな美術展図録』41頁
 - 16-2 前掲載『特別展いけばな美術展図録』41頁
- 17. Julia Bell P.O.Box 181, Newton, MA 02468 U.S.A.
- 18. 由水幸平『小原流いけばな双書③ 桜のいけばな』小原流編集室 昭和59年 175頁
- 19. 社団法人日本フラワーデザイナー協会編集委員会『フラワーデザインの基礎』六耀社1981年 72頁
- 20. 現代のフラワーデザイン作品
 - 20-1 月刊「フラワーデザイナー」No.41 平成12年8月発行 17頁
 - 20-2 前掲載「フラワーデザイナー」No.41 13頁

(図版)

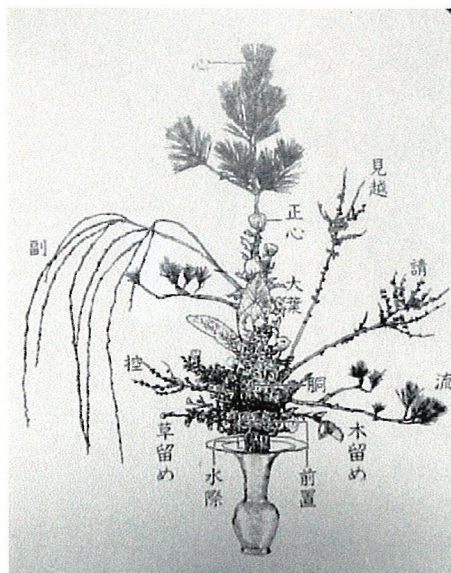
1.「立花」



1-1 池坊二代専好の立花
寛永5年11月26日
『立花の次第第九十三瓶図』所収
重文 池坊総務所蔵



1-2 大住院以信の立花
「大住院立花砂之物図」『六角堂池坊并門弟
立花砂之物図』(延宝6年刊) 所収
MAO 美術館蔵



1-3 江戸前期立花の構成一例
直心の立花(心を垂直にたてる形)



1-4 池坊専純の立花
『立花上覧絵巻』(安永5年写)
池坊専弘撰 所収

2. 「抛入花」

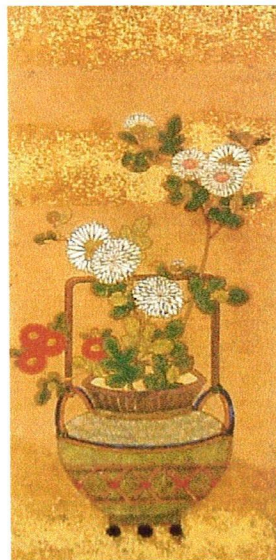


2-1 藤掛似水の抛入花
『藤掛似水華伝書』(元禄6年)所収



2-2 切溜桶
友貞編『諸花抛入百瓶図(乾)』
(元禄9年)所収

3. 「文人花」



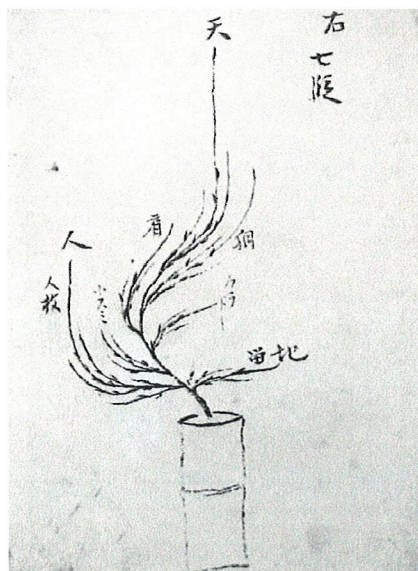
左 3-1 「田能村竹田淡彩画梅椿」(18末~19世紀初)個人蔵
中 3-2 「小菊の籠いけ」

『生花(いけばな)図屏風』(寛文~享保頃)所収
細川護貞氏蔵



右 3-3 伊丹屋宗不の掛花
禿帚『抛入華之園』(明和3年刊)所収

4. 「生花」



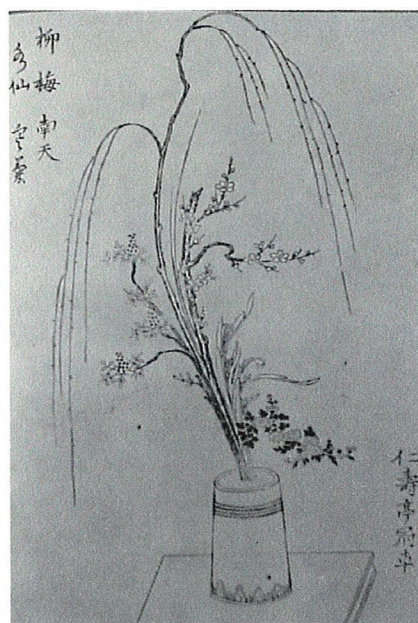
4-1 「插花七段のいけ方手順」
貞方斎深一挿誌『正風遠州流插花心得』
所収 芦田武久氏蔵



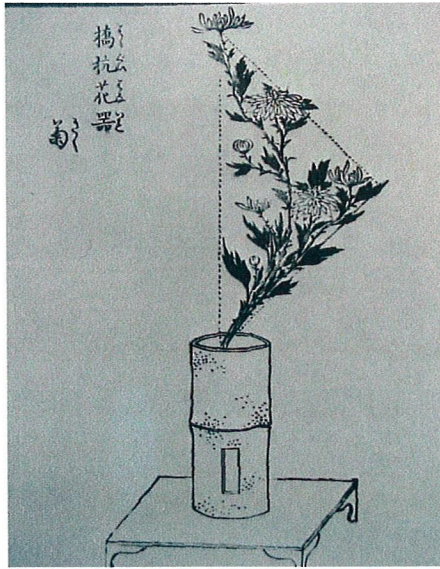
4-2 梅枝軒の葉蘭一種
『千家流梅枝軒葉蘭一式図』(安政
4年書写)所収



4-3 石川助四郎の桧扇生花
『家元御流生花百花式』(文政5年
刊)所収



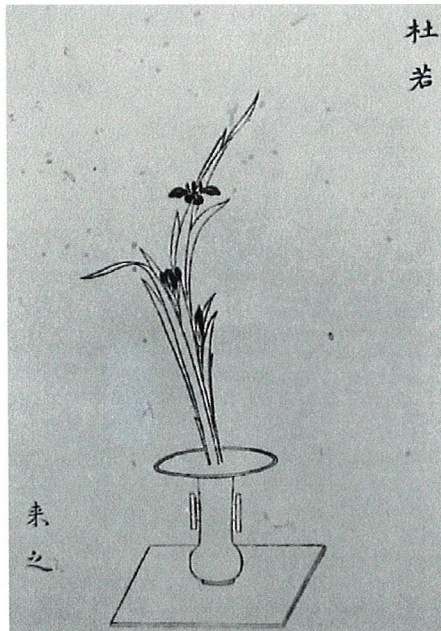
4-4 仁寿亭冠車の柳梅南天水仙小菊生花
『活花図大成』(寛政元年刊)所収
吉尾泰雅撰 青山御流の花書



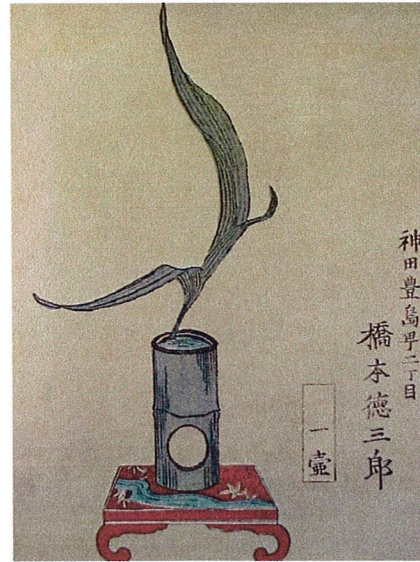
4-5 未生齋一甫の菊生花
未生齋一甫『插花百練』秘伝本(文化
13 年刊)所収 三角の鱗形を示す



4-6 未生齋広甫の桜生花
『插花桜農香』所収

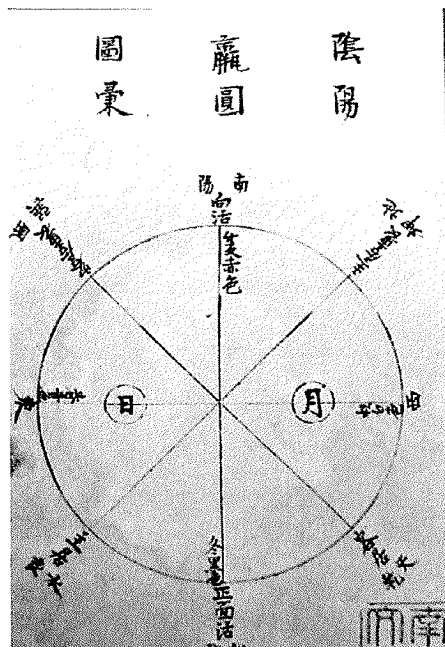


4-7 来之の杜若一種
『青山御流活花図大成』所収

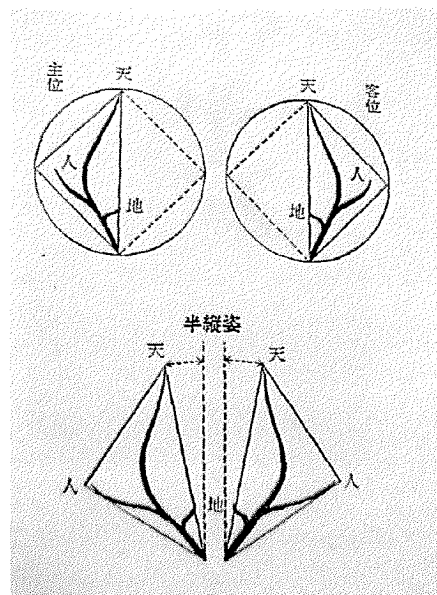


4-8 橋本徳三郎の葉蘭三枚
『御流常盤粧』(嘉永 5 年刊)所収
型の簡素化がわかる

5.「生花」思想

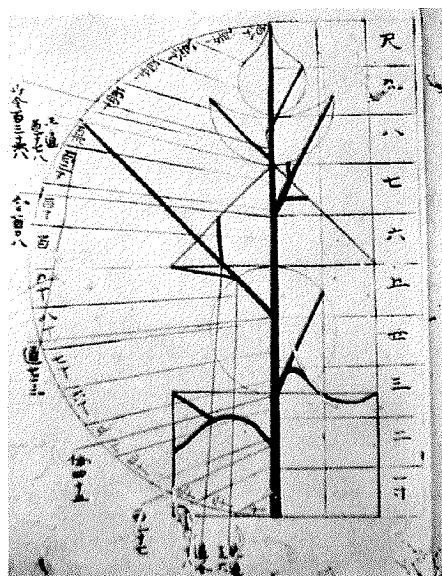


5-1 円と三角の花矩
『源氏流挿花秘伝』(文政11年)所収
東京大学図書館蔵 源氏流花論

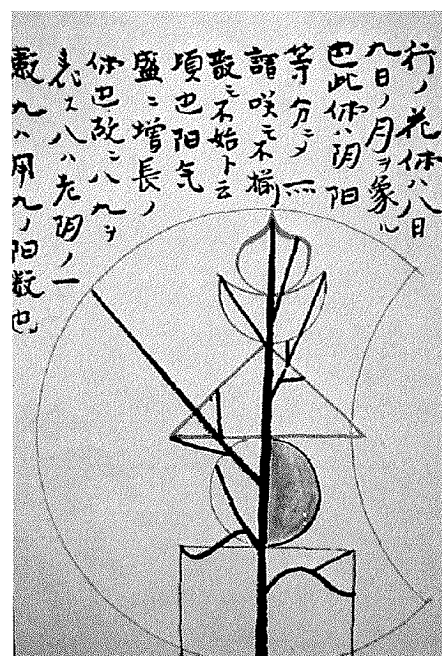


5-2 天円地方の論理
未生流教科書『未生流の格花』所収
未生流の根本思想は天円地方

6.思想の複合

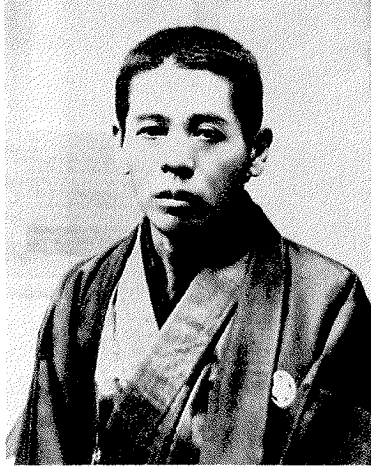


6-1 生花の骨法
玉五大坊一如『拾遺話』(文化14年写)奥書
「松月堂古流の秘伝」花体説明図の一部
一円相が基本 陰陽五行思想が窺える

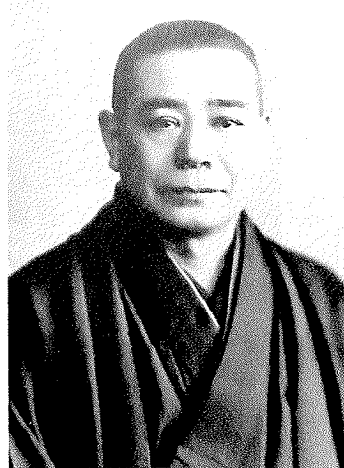


6-2 生花の骨法
6-1に同じ 「松月堂古流の秘伝」真之花体
形象図 五輪の塔に仏教の影響をみる

7. 小原式家元



7-1 小原流初代家元小原雲心
文久元～大正5年(1861～1916)



7-2 二代家元小原光雲
明治13～昭和13年(1880～1938)

8. 自然盛花



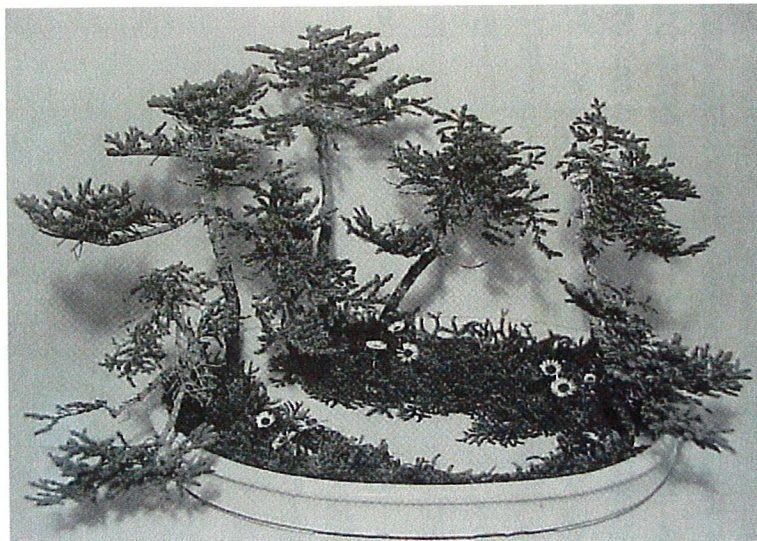
8-1 宝塚市清荒神付近の景色
平成12年11月筆者撮影



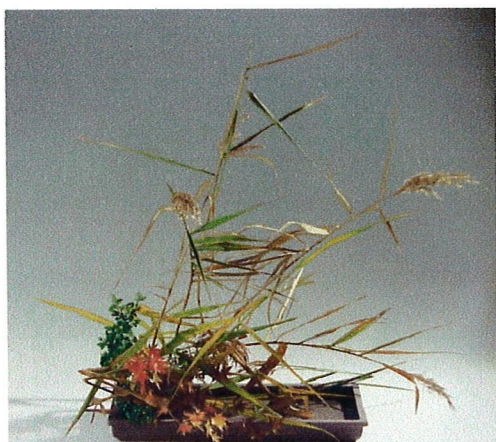
8-2 小松一色自然盛花



8-3 小原雲心の自然盛花
(小松・椿・春蘭・小羊歯)



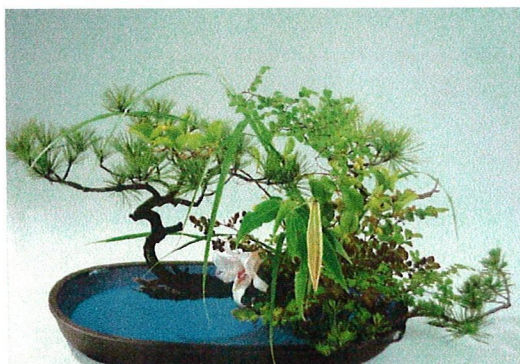
8-4 小原光雲の自然盛花
(蝦夷松・吹上菊・日陰)遠景を表わす



8-5 自然盛花 (現写景盛花)
(枯れ葦・楓・寒菊) 葦が晩秋の風を思わす

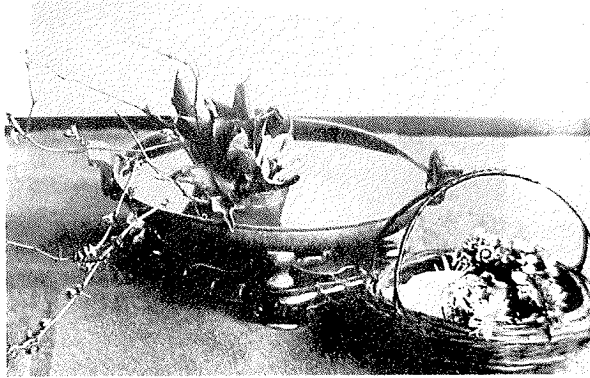


8-6 自然盛花 (現写景盛花)
(雪柳・段竹・睡蓮・蓮・霞草)
雪柳の茂みから上がる蓮と垂れる段竹の葉が作る「間」が見所。湿った水辺の涼を表わす。



8-7 自然盛花 (現写景盛花)
(小松・夏櫨・山帰来・薄・笹百合)
清流の景觀。伸び上がる薄は若く、残暑を思わす。松の木陰で憩う、自然と人間の融合を思わす。

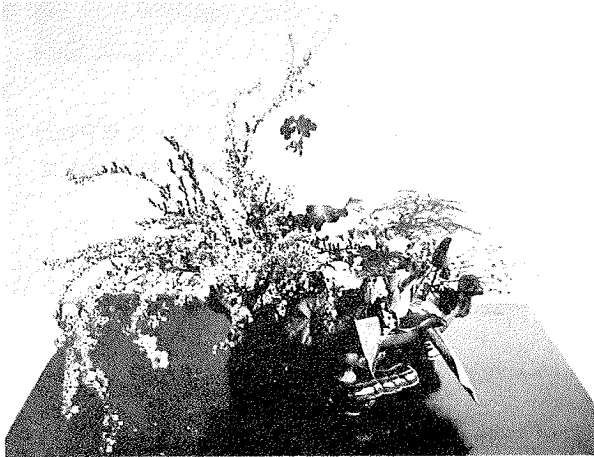
9.色彩盛花



左 9-1 小原雲心の初期作品 色彩盛花
チューリップは時代の先取である。足元を谷渡り
りで巻き花留めにしているようだが詳細不明

下左 9-2 小原雲心の色彩盛花
(雪柳・ゼラニウム・プリムラ・チューリップ・アス
パラガス)

下右 9-3 小原雲心の初期作品 色彩盛花
西洋花を花材にする



9-4 菊盛
色違いの大菊三種





9-5 現代の盛花
(シペラス・アリウムモーリー・アジアンタム) ガラス花器



9-6 現代の盛花
(七竈・透かし百合・著莖) 白竹籠

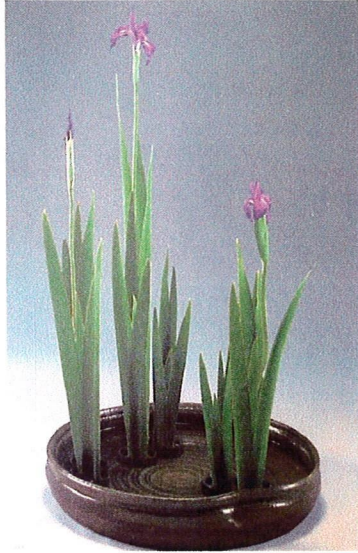


10. 明治のフラワーデコレーション
『花卉応用装飾法』掲載写真 (着色)

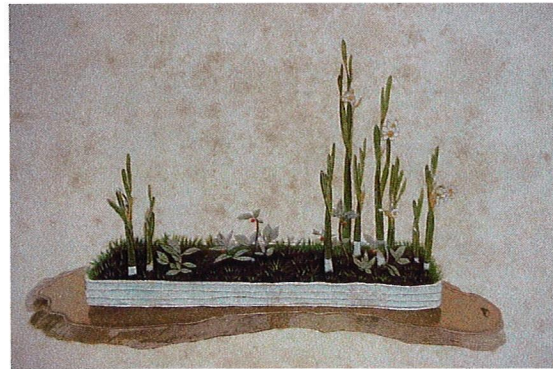


11. 小原雲心初期の色彩盛花
(山茱萸・葉牡丹・赤ゼラニウム・春蘭) 白砥部

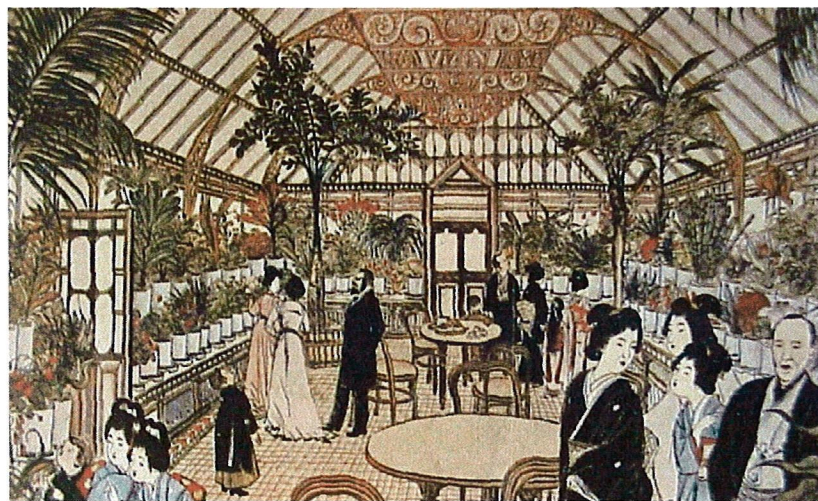
13. 様式



13-1 自然盛花様式 杜若夏の挿法



13-2 自然盛花様式本位
(水仙・薔こうじ・日陰)

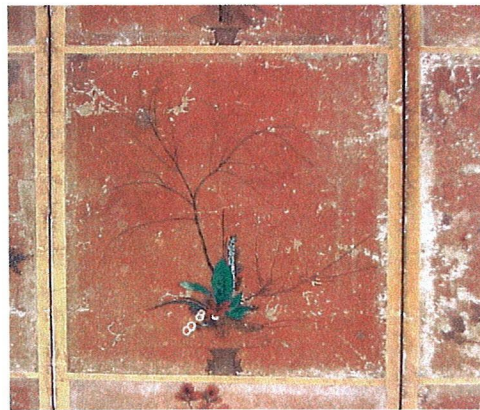


14. 「大隈重信伯爵邸内温室の図」
雑誌『風俗画報』（昭和26年刊）日本の欧風化初期段階

16. 『立花図屏風』の切断花器



16-1 『立花図屏風』の一部
(寛永頃) 東京国立博物館蔵
六曲一双の金屏風の左双左半分



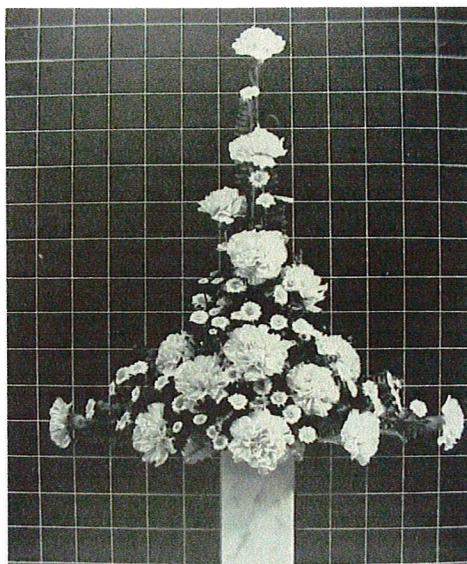
16-2 立花図の切断花器
左双左の真中図 全三六図内、花器切断
が明確なものが六図はある。



17. Vincent Van Gogh 「Iris」 (1889 年)
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

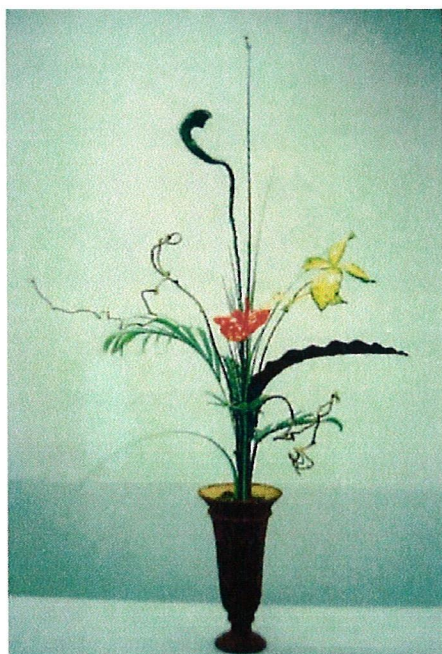


18. 福田平八郎「花の習作」(昭和 36 年)
京都国立近代美術館蔵



19. フラワーデザインの型
(カーネーション・小菊)インバーテッドTシェープ

20.現代のフラワーデザイン



20-1 現代のフラワーデザイン
山口県支部フラワーデザイン講習会(平成12年4月16日開催)デモンストレーション作品 生花に似る



20-2 フラワーデザイン・グランプリ
2000 福岡市長賞受賞作品
三重県支部 西村好正作 盛花に似る

(参考文献)

- 今道友信『美について』講談社現代新書 昭和 48 年
- 大久保喬樹『岡倉天心』小沢書店 1987 年
- 岡倉天心「茶の本」『岡倉天心全集』平凡社 1981 年
- 岡倉天心『東洋の理想』平凡社 1983 年
- 小原流史編纂実行委員会『小原流創流百周年記念出版小原流史』上 財団法人小原流出版
平成 8 年
- 小原流史編纂実行委員会『小原流創流百周年記念出版小原流史』下 財団法人小原流出版
平成 8 年
- 神奈川県花き業界沿革史編纂委員会『神奈川県花き業界沿革史-神花連創立十周年記念-』
神奈川県「生花」商組合連合会 昭和 42 年
- 神奈川新聞社編集局『元町の奇跡-元町 SS 会 50 周年-』神奈川新聞社出版局 1997 年
- 萱のり子『書芸術の地平-その歴史と解釈-』大阪大学出版会 2000 年
- 川添登『今和次郎民家論』日本民俗文化大系 7 講談社 昭和 53 年
- キーン、D./金関寿夫訳『日本人の美意識』中央公論新社 1990 年
- 北白川小学校創立百周年記念委員会代表者西村藤平『北白川百年の変遷』地人書房 昭和
49 年
- 京都「生花」株式会社代表取締役西村藤市『京都花のあゆみ』谷印刷 昭和 52 年
- 共同研究 村井康彦・赤井達郎「専応口伝」林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』岩波書店
1973 年
- 工藤昌伸『日本いけばな文化史一 いけばなの成立と発展』同朋舎出版 1992 年
- 工藤昌伸『日本いけばな文化史二 江戸文化といけばなの展開』同朋舎出版 1993 年
- 工藤昌伸『日本いけばな文化史三 近代いけばなの確立』同朋舎出版 1993 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 昭和 61 年
- 倉澤行洋『藝道の哲学-宗教と藝の相即-』東方出版社 1987 年
- 倉澤行洋『東洋と西洋-世界観・茶道観・藝術観-』東方出版 1992 年
- 倉澤行洋『対極桃山の美』淡交社 1992 年
- 栗林登『花屋の中の日本文化』三森出版 1987 年
- 栗林登『花文化ノート』三森出版 1993 年
- 講談社野間省一『花の秘傳』講談社 昭和 50 年 3 月

木幡順三『美と芸術の論理・美学入門・』 勁草書房 1980 年

児玉幸多・小西 四郎・竹内理三監修『日本史総覧』新人物往来社 昭和 59 年

島田康寛『変容する美意識・日本洋画の展開・』京都新聞社 1994 年

社団法人日本フラワーデザイナー協会編集委員会『フラワーデザインの基礎』六耀社 1981 年

東城町史編纂委員会『東城町史第五巻自然環境・原始・古代・中世・近世・通史編』東城町 平成 11 年

西山松之助『家元の研究』西山松之助著作集第 1 巻 吉川弘文館 昭和 57 年

西山松之助「文化の型」『文学』岩波書店 1983. 11<VOL51>

原田佳子『茶・花・香りと生活文化』近代文藝社 1995 年

肥原康甫『未生流の格花』講談社 昭和 49 年

水尾比呂志著『柳宗悦』日本民俗文化大系 6 講談社 昭和 53 年

三田鶴吉・鈴木雅晴 社団法人 日本「生花」通信配達協会『JFTD. 30 年史 1953-1983』大文堂印刷 昭和 58 年

源了圓『型』創文社 1989 年

村井康彦『茶と花の世界』三一書房 1990 年

森川恵昭「日本人の美意識」『日本の美のかたち』世界思想社 1991 年

山根有三『花道史研究』「山根有三著作集七」中央公論美術出版 平成 8 年

矢代幸雄『日本美術の特質』岩波書店 1943 年

矢代幸雄『水墨画』岩波書店 1969 年

頼祺一『日本の近世 13』「儒学・国学・洋学」中央公論社 1993 年

Josiah Conder『THE FLOWERS OF JAPAN AND THE ART OF FLORAL ARRANGEMENT』博聞社 明治 24 年

MAO 美術館『特別展いけばな美術展図録』エム・オー・エー美術・文化財団 昭和 61 年

あとがき

いけばなの稽古を始めて 36 年になる。初期段階は、何もわからないままに、師が作られる形の真似に終始した。次第に自分でも形を作れるようになると、少し変わったことをしたくなり、師のコメントに一喜一憂した。さらに稽古を重ねると、いいと思っていた自分の作品が、実は、せっかくの花材を切り刻むだけのものだったり、どの花も見せたくて、結局は何も見せていない作品になっていることが見えてきた。他人の作品の向こうに、嬉しい気持ちや幸せな気持ちが潜んでいるのがわかることがある。長く稽古を続けていると、技術が上手くなったかどうかは別にして、勘が働くようになった。習っているのは花の技術なのに、勘が冴えるとは面白い世界である。さらに進むと、また違ったことが見えてくるかもしれないが、この辺で、私の知るいけばなをまとめるのもいいなと考えていた。

ある茶会で原田佳子先生に出会ったのは、そんな時である。広島女学院大学大学院のご案内をいただき、お話するうちに修士論文でまとめてみようと思った。いけばなは芸能、造形、植物、民俗、文化など様々な分野に関わり、切り方次第で研究テーマはいくつでもある。目を海外に向けると異文化圏からみたいいけばな、フローラルデザインとの比較という切り口もある。漠然と、いけばなについてまとめると言っても、いけばなの何をどう切ればいいのか、なかなか定まらなかった。いけばな成立やいけばな史を研究した文献はあるが、いけばなの技術を持ち込んだ学術書物は少ない。実践経験を踏まえた切り方をしようと思った。

論文を書くことは素人なので、学術的に論を組み立てていくのに骨が折れた。勘を働かせすぎて勝手な思い込みも多いので、誰をも納得させる表現を探すことも難しかった。思いがけず、昨夏、広島芸術学会で発表する機会をいただき、私には大きなステップ アップになった。自分でわかったつもりになっていることなど、研究の入り口でしかないことがよくわかり、学問の深遠なことを垣間見た気がした。原田先生をはじめ、関わってくださった多くの先生方に心からお礼申し上げます。

論文を書き上げたときから、もう、後悔が始まっている。本当に言いたかったことは、これだったのか。書き足りないこと、時間切れでいい加減にしてしまったところなど、気になる点が沢山ある。後ずさりしたい思いはあるが、これから続ける研究の布石として、一応のまとめとしよう。

藤井昭先生には、出来上がらないかもしれないと、ご心配をおかけしたことと思う。細やかに、何度も面接授業をしてくださったおかげで、先生の教えはしっかり受け継いでいる。自分の言葉として書いているが、先生の受け売りが、あちこちに埋められている。先生にしかわからない箇所であろうが、私はここを読む度に感謝の念を積んでいる。ありがとうございました。

平成 13 年 2 月 12 日

鈴木 榮子