

Title	日本的空間とデザインについて
Author(s)	今井, 清
Citation	デザイン理論. 1968, 7, p. 5-18
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52536
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

日本的空間とデザインについて

今 井 清

今日、デザインが芸術であるか否かの論議がさかんに行われているようであるが、ここではその問題に深入りするつもりはない。ただ、論をすすめるに当たって必要なことがらに限って触れておきたい。美術（デザインと対応する芸術という意味で空間芸術としての美術だけについて考えてみる）とは、人間関係におけるコミュニケーションの一つとしての「直接の行為」であり、日常性から離脱しようとする方向でのフォルムの追求であり創造である。そしてその結果、作品としての美術、即ち美術「作品」とは、それ自身として独立に存在し、人間に直面し対決する「新しいオブジェ」である。それに対してデザインとは、どこまでも日常性に固執し、日常性の場を離れないものと考えられる。換言すれば、デザインが日常性の場から遊離して、そのもの自体としてだけの意味と価値とを要求するようになれば、それはもはやデザインではないということである。デザインは、美術作品のような絶対的空間を占有するものではなく、日常生活の場における一つの部分、即ち日常的空間の細部としての意味をあくまでも保留していなければならない。創作者としての芸術家でもなく、制作者としてのデザイナーや工人でもなく、「物品」即ち日常生活においてそれぞれの用途に応ずるためにその機能をはたすべき物体を使用する、日常的人間としてのユーザーは、このような部分空間としてのデザインを、自らの心情もしくは心情の法則にしたがって「配置」し、彼独自の生活的意味空間を自らの手

でつくりあげる。ユーザーは、彼の生活における秩序空間の一部に、デザインされた「物体」を自らの意志と責任において組みこみ、構成し、新しい空間を建設するという意味で、彼自身新しい空間の創造者とならねばならない。そして、このような特殊空間に、まさに過不足なく適応し得るような、しかも不特定多数のユーザーにそれぞれの秩序空間を形成させる可能性と包容力とを常に具備しているような物品をデザインし、制作するのが、すぐれたデザイナーであるといえる。逆にいえば、ユーザーは各人の特殊な空間形成を完成させ、それぞれの生活空間のヴィジョンを充足させることによって、デザイナーのデザインする意志を実現させることになるのである。そしてその際重要なことは、ユーザーの心情が、日常的人間に一般の心情、即ち「分析できない形で美的・道徳的・宗教的な意味が一つに含まれているような心」であることであろう。

このような観点からするならば、日本的空間（くわしくは日本的芸術空間）は、デザインの空間といちじるしく類似し、あるいは近接していると考えられる。けれども、それだけでは、両者の関係は、このままではどこまでもアナログであるにとどまる。類似は二つのものの性質の比較において考えられるので、両者が一つに重なることを意味するのではない。ただ、日本的感性には、根源的にデザイン的な空間把握への道に「無理なく」進むことのできる、一種の潜勢的な傾きがあることだけは正当に指摘できると思われる。それ故、私がここで取りあげようとする問題は、決して日本美術の根源的性格がデザイン性にあるということではなく、デザインの空間への潜勢的な傾きを指摘することであり、そのことは単に過去の文化遺産を一つの視点から回顧するにとどまらず、同時に現代日本のデザインの進むべき方向への暗示ともなるはずである。現代デザインは、過去の固定化された、いわゆる伝統工芸のように、既存の空間の中に自然に同調し、その自然さの故に、かえってその中に埋没してしまうという関係をしらずしらずのうちにその目標とするのではなくて、現代空間のリズムに積極的に参加し、現代的日常空間の部分として侵入することによって、

既存の空間全体が一挙に精彩をはなち、ダイナミックな生きた空間として新しい調和の輝きを示すことができるような方向を目指すこと、即ち「開かれた世界」を現代の課題としなければならない。そしてこのことが実行されるためには、美的なる結実を歴史において実現し、常にみずから変貌しつつみずからの伝統を形成しつづけてきた日本的感性を、いま一度みなおしてみる必要があると思われる。

源氏物語帚木の巻の中での「雨夜の品定」に一種の絵画論がある。人間が見たことのない蓬萊山とか、荒海の中の怒れる魚の姿とか、唐国にすむすごい獣の形とか、眼に見えぬ鬼の顔とかいったような仰仰しい仮作物は、空想にまかせて思いきって人目をおどろかすように描きさえすれば、どんなに実際とかけはなれていても、それで通ってしまうけれども、「世の常の山のたたずまひ水の流れ目に近き人の家居有様『げに』と見えなつかしくやはらびたる形などをしづかにかきまぜてすくよかならぬ山の気色木深く世離れてたたまなしけちかき籬の中をばその心しらひおきてなどをなむ上手はいといきほひ殊にわるものは及ばぬ所多かめり」ここには、自然がその特殊で珍奇な姿ゆえに尊重されるのではなく、自然が自然であるというまさにそのことの故に絵画の対象となるべきことが示されており、同時に自然と人間との親近感およびその親近感への信頼が読みとれるであろう。日常の世間にありふれた自然、普通の山水、日常目にふれる生活を描くことに新しい価値が見出されているのである。日本人が四季の移りかわりに敏感であり、季節感にすぐれていることは周知の通りである。風土と芸術、および自然感情の問題には立入らないが、日本芸術には季節感の表出にすぐれたものが多いことは事実である。平等院鳳凰堂の扉絵にもすでに四季の景物が描かれているが、平安貴族の邸宅に間じきりとして用いられた屏風や障子(ふすま)に、四季絵や月次絵が多く見られるようになる。いわゆる「やまと絵」という新しいジャンルの成立は、従来の唐絵との意識的区別

から生まれてきたものであるが、それは異国的題材と異国的手法から離れて、日本人本来の眼で自然を見ようとする日本的体験への自覚を予想せざるを得ない。先述の「雨夜の品定」の絵画論は、日本人に親しい自然への着目であり、微妙に変化する自然の推移に敏感に対応し得る、換言すれば季節感表出へのすぐれた感受性を持ち得る日本の心性の自覚的表現にほかならない。

ただここで注意すべきことは、日本人が自然に接する場合の根本的態度についてである。これについては別の機会に述べたこともあるから繰り返すことはひかえるが、私は日本人には本来自然との対決意識はなかったと思う。対決とは二つのものの間に距離をおくことであり、一を他と区別することに基く。コリングウッドは、一つの民族にある概念が欠如しているのは、その民族に、その概念が妥当する対象についての統一的意識が欠如しているからであると述べているが、大野晋氏も「何故ヤマト言葉に『自然が発見できないのか。それは、古代の日本人が、『自然』を人間に対立する一つの物として、対象として捉えていなかったからであろうと思う……『自然』が一つの対象として確立されなければ、そこにはその名前がない……ヨーロッパ人にとって、自然は、人間がそれに働きかけ、変革し、破壊し、人間に役立つものを作り出す素材である……その根本には、地球を自分に対立する一つの物と見る考えがはっきり存在している……日本人は自然を、人間に対立する物、利用すべき対象と見ていない。むしろ、自然は人間がそこに溶け込むところである。自分と自然との間に、はっきりした堺が無く……いつも自然と共にあること、これが日本人の自然に対する対し方である。自然と共にいるというよりも、『自然』と溶け合い、『自然』に対して自と他というはっきりした区別を持たない。」と述べている。

自然が人間と対立した存在として人間の前にあるのではない。「自然」という概念の枠がないところには距離も対決もない。それ故、よくいわれるように日本人と自然とは、調和的あるいは親和的な関係にあるということも厳密さを欠いている。何となれば、調和や親和という概念は、それ自体の中にすでに二

つ以上のものの区別と対立とを含んでいるからである。つまり、調和や親和とは、本来別個なものがそれぞれの側から協力し一致することを意味しているのである。よくギリシアの自然と人間とが調和的であることが指摘され、ギリシア的自然観が日本人のそれに似ていることを挙げられるが、ギリシア的自然は、いわば人間に対して「合理的な姿に己れを現わして来る」合理的自然なのであって、それに対応するギリシア人は、自然とは区別された自我としての意識の上に立っているのである。そういう意味での独立的な自我がなく、自然の中にいわば埋没している自我には、この関係はあてはまらないといえる。

ここに日本人の対象（以上の意味からすれば、日本の美意識にとっては「対象」即ち対っているかたちGegenstand という語の使用も不適當といえそうであるが）への固有の姿勢があるといえる。もしその対象が自然であるならば、自然美はそれをみる人間とのつながりにおいて感得されたものであり、いきおいそれは自然の有情化という形になってあらわれてくるであろう。またその対象が芸術であるならば、芸術美は観照者とのつながりにおいて感得されるものであり、それは観照者とのつながりの充実相によってはじめて完成された芸術とならなければならない。つまり美や芸術は常に観照者の心的はたらきかけによって、はじめて充分な意味の統一を持つことができるのである。勿論美の世界の成立場所は、単に外界に存在する具象的な作品、即ち客観的存在として一義的に規定される芸術作品であるのではなく、常に観照者の作品への主体的な参加を俟ってはじめて美が成立するものであり、作品と人との共働の場においてこそ美の世界が自らを開示するものではあるが、「共働」の意識なく、観照者の主観的な気分からの働きかけが優先するところに、日本的心性の独自性があると考えられる。したがってこの美的世界の意味統一とは、作品の客観的側面を重視する構築的、有機的統一であるというよりは、観照者の主観的側面を重視する感性的統一もしくは気分的統一であると考えられるであろう。それ故、日本の芸術は西洋の芸術のように、客観的存在としてその構造を分析すれば十

全であるというものではなくて、むしろ主観的気分からの作用を俟ってはじめて全体として理解されるようなものである。観照者はこの気分的統一かなめの要の役割を果すものといってよいであろう。このような気分的統一は、西洋的な空間把握の構造にはほとんど見出しがたく、その意味でこれを日本の心性による統一、簡単に日本的統一と呼ぶならば、日本的統一とはまことに統一ならぬ統一であり、非連続の連続といえそうである。日本的遠近法が一種の心的遠近法であり、より明瞭にいうならば気分的遠近法であるのもここからすれば首肯されるであろう。

ここで遠近法の問題に触れなければならない。絵巻物に多く見られる視点の転換や桃山障屏画の金雲は、画面構成上の独自の工夫であるが、その際それらの工夫の基盤となるものは気分遠近法であろう。吉川逸治氏は、室町時代の水墨画を詩的遠近法的空間として特色づけ、桃山時代の大画面の装飾画にもこの空間構成は作画の基礎としてはなお存続しているが、他方では二次元的な均衡の統制を受けて、詩的空間たる本質を稀薄にした、と述べておられるが、私のいう気分遠近法は、タブロー制作上の技法の問題、つまり空間構成における「文法」的性格のみの問題ではなく、その「文脈」コンテキストにかかわり、空間の美的「意味」統一にかかわるものなのである。それ故このような美的意味統一の現実化の一方式として、いわゆる逆遠近法が画面にあらわれてくる場合もあり得るのである。矢代幸雄氏は「日本美術の特質」の中の「日本美術の装飾性」という章において、吹抜屋台を例とする鳥瞰図様の説明の次に、逆遠近法について次のように言及しておられる。「日本美術は……多く文学的説明……としての動機を持ち、これがための構図的工夫は、日本美術の一つの興味ある特色を形作るのであった。しかしここには『吹抜屋台』に次いで、さらに進んで自然法則を無視或いはそれに背反してまで芸術的効果をあげんとした図案の変形を、問題にしてみたい。その種の著例として、まず、さきに西洋の学者によりて東洋画に

は『逆の遠近法』があるとして注意せられたる、先拡がりの構成について、考察を試みたい。日本の高僧像は、普通に人物が牀上に坐するところを描出しているが、その方形の牀座は、遠近法に従って奥が狭くなって描かれる代りに、往々逆にそれがかえって先へ行って拡がるように図取りがしてある。東寺の竜猛像・竜智像のごときは、その著例であるが、かくのごときは、透視画法的に言えば全く不合理に相違ない。しかし画面効果から言えば、実はそうなくてはならないところに、芸術的意義がある。大人物の重厚なる体軀は、かくのごとき線の構成に取囲まれて、初めて、牀上にどっかりと坐して宇宙に拡がったかのごとき威容を持つ。もしそれと反対に、牀座が先すぼまりの正確なる遠近法をもって描かれたとするならば、画面は窮屈に縮まって見えて、事実、決して大人物らしい高壮なる威容を感じしめないのである。もっともここに透視画法的の不合理と言ったについては、今一歩突き込んだ説明が必要である。何となれば普通に言う透視画法即ち一つの眼による透視画法においては、牀座の先拡がりは不合理になるが、人間は二つの眼を持っている、二つの眼による透視画法においては、一つの眼では見えないはずの人物の背後が左右両側より少しずつ余計に広く見えるわけになり、かくのごとき二つの眼によるより広き視界の心理的根拠が敏感に捕えられ芸術的に誇張されて、牀座の描き方が先拡がりになったのではなからうか。即ちこの名画における牀座の逆の描き方は、西洋人が云々する『逆の遠近法』などという科学的体制を有するものではなく、描かれる主題である人物を能う限り立派に印象せしむるため、人間の見方、および線の心理に敏感なる者が、周囲の構成を客観図法的束縛より解放し、多少の心理的根拠をもって美的効果本位に働かせたところの、いわゆる『芸術的許容』 Artistic License に他ならず、即ち、われわれの呼称に従えば、広義なる装飾性の顕現であった。」このような高僧像の牀座のほかにも、日本肖像画の上げ畳や、建築物における縁側、畳敷あるいは鴨居と敷居などの関係をあらわす場合にも、日本絵画は平行線を画面にそのままに描いたり、あるいは逆に先拡が

りに描くことが多かった。祝見的自然法則あるいは写実的空間の表現よりも心理的感覚的表現、即ち「実感の印象に忠実なる表現」がとられているのである。矢代氏は、この章においてさらに自然物の装飾的変形、および比例と取合せにおける芸術的変更について説いておられるのであるが、私は氏の説を首肯しつつも、一二の点について私見をつけ加えたい。それは氏の説が、芸術的効果の意識の剔出をもって終始されていることである。遠近法における一つの眼と二つの眼との視界の差が心理的根拠として提示されることは重要ではあろうが、それは実感の表現としての芸術空間、いわば主体と切りはなされた「画面」効果への手法の問題にすぎない。つまり画面構成上の諸要素の分析によって、日本絵画に特徴的な構成手法が説明され、その結果としての美的「効果」が指摘されるだけでは充分ではないのである。私が問題にしたいのは「芸術的許容」を取てするところの日本的心性の根本的性格そのものである。さらに蓮実重康氏の言を引いてみる。「この逆遠近法という言いあらわし方は、おそらく科学的で合理的と考えならわされているルネサンス的透視法を唯一の真実な遠近法の基準と考え、それを基準とし、それと比較して言いあらわされた概念に外ならない……しかし、この逆遠近法という言い表し方は概念の逆立ちを示すものに外ならない。逆の遠近法とはその言葉自身の中に矛盾がある。末広がり屋根、末拡がりの机も、共に、これらのものが画面の奥へ向って力強くのびひろがる意志として描かれているのである。更に重要なことは、これらのものが確かにそこに存在するという事実を強調している方式だとすら考えられるであろう。」しかし、この場合でも「力強くのびひろがる意志」が画面構成上逆遠近法をとらしめたというよりは、その底に「のびのびとした気分」の潜んでいることを指摘せねばなるまいし、また「確かにそこに存在するという事実」よりも「意識」が先行していなければならぬと考えたいのである。つまり気分遠近法は絵画の論理であるよりも前に、日本の美意識による意味統一の原理であるといわなければならない。

もう一度矢代氏の言を借りよう。「透視画法に支配されたる西洋絵画に於ては、観者の視点は常に地上に膠着しているが、鳥瞰図的観照を持つ東洋絵画に於ては、観者は鳥の飛ぶが如く、或は高く或は低く自在に視点を交えることが出来る。特に画卷構図に於て横長く流転する画面は、もともと一瞥の視野に非ず、絶えず眼を転じて、単に位置の高低のみならず、或は近寄って目的物を観察し、或は遠く離れて天地の広大を見晴らす等々、融通無礙に視点を転換するままに描出し得るのであるから、表現の自由自在は無限である。」(画卷芸術論)ここでは視点の転換が問題とされているのであるが、ルネサンスの一点集中遠近法は、単に科学的な眼によって対象が写しとられたものではなく、その視点そのものが画家の主體的な自由による選択と決断の結果であるにはしても、客体としての描写対象と画家との間には、この視点の設定によって定められた距離が客観的に成立することになる。言葉を換えると、視点の設定には画家の主體的意志が参与するが、絵画が作品として完成した瞬間から、作品は一つの存在を自ら主張し、客観的な空間になりきってしまう。ところが絵巻に見られる視点の移動や転換は、論理的にはたがいに相容れないような姿勢や態度、また悟性的にはむしろ積極的に矛盾しあうような対象の描写を、ひとしくみずからうちに併立せしめることができる。このことが可能なのは、日本的感性が、多様なものを多様なままに、客観的空間の面でよりは観照者の情感の面で包含的に受容し、さらに積極的に統一的意味づけを与えるからであろう。一体、対象と人間との間に距離がないということは、積極的に対象を自己から突きはなさないということである。この態度は、厳密に自己と対象とを区別するという主客対立の態度に対して無頓着であり、無差別的であり、また分析的態度に欠けていることであって、このような態度を保持する場合、自然科学の進歩の見られぬことも当然であると考えられるが、他面では、感覚的にはそれぞれの状況に応じて微妙にその間柄における自己を転位させていることである。それ故ここには知的分析的構造において対象をみる立場よりも、気分包含的直感的

把握の立場があるといえるし、さらに静止的空間定立に対して可動的空間把握があるともいえる。この可動的空間把握に関して石田正氏は「日本的意識は客体との間に距離をおいて存在する恒常的意識ではなく、客体と情緒的に融合して感情平面を動いて止まぬ一つの視点と見做すことができよう」と言われるがまさにこのような流動的視点の根拠こそ、可動的転位的な日本人の心性に基くものといえよう。

日本書紀の欽明天皇13年の条に、百濟の聖明王が「釈迦仏の金銅像一軀、幡蓋若干、經論若干卷を獻」じたとき、天皇が群臣に問うた言葉は甚だ興味深い。「西蕃の獻れる仏の相貌^{みかおきらきら}端^{もは}嚴^{うやま}し、全^{うやま}ら未^{うやま}だ曾^{うやま}て看^{うやま}ず。礼^{うやま}うべきやいなや。」歴史的事実の当否は別として、ここでは仏の容貌がきらきらしかったこと、その印象が強烈であったことが感じられる。たとえ仏教の象徴としての仏が「仏神」として、八百万の神に更に一つを加えたものとして受けとられたにせよ、うやまうべきか否かの判断の基準（とまで極言しないにしても少くともその重要な契機）となっている。同じく書紀の孝徳天皇大化2年の条の、改新の詔が発せられている中に「凡^{すけのみやつこ}そ采女は、郡の少領以上の姉妹、及び子女の形容端正しき者をたてまつれ」とあり、「きらきらし」とは明らかに容色の美しいことである。今日にいたるまで日本人の宗教生活に密接なつながりを持ちつづけて来た仏教の受容が、教理や教義、さらには信仰心からはじまったというよりは、むしろ仏像の美しさに惹かれたことから始まったということは、まさに宗教を美的に受容する態度を生得のものとする根拠となるであろう。そしてその美的受容の根柢には、本来、現世否定的契機を具有する超越的宗教をも、感覚や感性の地盤において受けとめようとする日本人の心的態度が潜んでいることをみのがせないのである。くわしくいうならば、日本においては宗教そのものは決して生活を超越しているのではなく、「宗教的プラグマティズム」といわれるように、常に現実の生活との連関において受容されており、しかも仏と人との出

会いの接点が「きらきらしき」仏の容姿であるということである。この宗教における現世的傾向は、奈良時代の仏教における国家宗教的性格にも見られる。なるほど「あおによしならのみやこ」にうたいあげられているような古代国家の繁栄が、大仏造営や国分寺造営に反映し象徴されているかの如くであるが、最近の歴史学者の指摘によれば、政情の不安定や反乱があいつぎ、加うるに疫病や飢饉が各地を襲い、律令国家の体制は根本的にゆれうごいていたのであり、大仏は古代国家隆昌のモニュメントというよりは、むしろ国家的危機の克服の祈念の対象と考えられる。聖武天皇の「一枝の草、一把の土を持して、造像を助けんことを願うものあらば、ほしいままにこれをゆるせ」との言葉には、悲願とでもいえる響きがみとめられる。いずれにせよ、華嚴の教理の理想への具体化や国家権力の顕示、あるいは鎮護国家建設の理想的根拠として仏教が考えられているとしても、やはり仏教は万人を救う心の教えであるよりは、現世的性格をその第一義としていることは否めない。平安時代以後の密教にも理性的もしくは理知的性格、あるいは神秘的色彩は加わっていったけれども、心の救いや彼岸への超越よりは、加持・祈禱による現世利益的傾向が強いと考えられる。もちろん、平安末から鎌倉時代にかけて、末法思想あるいは来世観から、現実生活と仏教との分裂の自覚の上に立つ現実観があらわれ、現実観と仏法という二つの方向への動きが、逆に両者の統一としてのあたらしい鎌倉仏教の成立をうながしたと考えられるが、やはりそこにも新しい現実主義があらわれており、鎌倉文化に特有のリアリズムを形成することとなる。しかもこのリアリズムも、対象のリアリティを追求していく方向へよりは、むしろ生活そのもののリアライゼーションへの姿勢をとると考えてよいであろう。さらに平等院鳳凰堂扉絵から高野山の阿彌陀聖衆菩薩来迎図、さらに禅林寺、金戒光明寺、上野氏蔵山越阿彌陀、あるいは知恩院のいわゆる早来迎にいたる一連の来迎図も、信仰内容上の変遷や、浄土と穢土との間という間柄的感覚も、さらには作風上の展開やニュアンスの相違もあるにはちがいないが、根本的には常に現世に立

脚点を持ち、現実世界中心主義の立場から成立したといえるであろう。地獄絵や六道絵が、一見おどろおどろしく、陰惨で残酷で、グロテスクの範疇に入る妖しい美しさを展開させてはいるが、その底に明るく力強い鎌倉的リアリズムが流れており、二世・三世にわたる因縁も、そのよりどころは常に現実であることも知っておかねばなるまい。

以上、私は日本人の信仰において歴史的にその中心的地位を占める仏教と、宗教芸術としての仏教芸術が、その超越的性格にもかかわらず、日本的心性にひそむ現実中心主義によって貫かれていることを指摘した。もとより、仏教美術は日本芸術一般ではないが、敢てこれを取りあげたのは、非現実性への傾きを内に含む特殊な芸術ジャンルでさえも、なお現実的性格によって支えられているということを明瞭にしたかったからである。従って中世以後の文学に見られる無常感の表出や、室町水墨画にあらわれる一種の精神性や、能や浄瑠璃に見られる厭世的気分などにあっても、それぞれの特色の基盤に厳然として現世主義が存していることを忘れてはならない。まして桃山時代の障壁画は、自然を生活の場に正面切ってとり入れた直接的な例と考えられるであろう。桃山芸術は普通「装飾的」として特色づけられるが、その意味は単に、限定された空間の細部に、補足的に表面装飾をほどこすということではなく、また、そこに展開する空間が著しく装飾文様的であるということでもなく、さらに、空間の二次元化という視覚方式の特徴を形容することだけでもない。この点私は先に引いた矢代氏の言の中の「装飾性」に曖昧さを見出すのである。氏は日本美術の自然観照における印象性が表現形式として装飾性を発揮し、また日本人の鋭敏な感覚からして、描写は対象性から遊離しやすく、装飾的配列をなし、さらに日本の自然自体が装飾的であり、自然描写と装飾画とがほとんど区別し難くなると述べておられる。さらに「装飾的世界は、快適なる感覚要素の図案的配合によって芸術的雰囲気をも主眼となすが故に、それは能う限り現実感より解放

される必要がある」という言葉には、裝飾性が現実を離れる方向において成立するものという考えが潜んでいると思われる。勿論氏も「日本の自然はこれらの一見不合理なる構図法を是認せしむるような風土的特色を有し、これらの構図法は、外国人が感ずるほど、日本人にとりては不思議不自然なる人為的工夫ではなかった」として日本的心性には現実の抽象化や現実遊離への意識が必ずしも明瞭ではないとされるが、しかしそれにもかかわらず問題は依然として残るのである。即ち現世主義の心性と「写実に執着薄き性質」とは、単に無媒介に結合されるべきものではなく、この両者を包括する原理的なものが理論上要求されるのである。私はさきに一つの画面に四季が描きこまれ、それが矛盾なく見られるために雲畑が画面整理上必要とされたことに触れたが、その際画面の統一は平面空間としての画面のみの問題であるよりはむしろ観照者の主観的統一が問題であると考えた。絶えず転位しつつ（具体的には視点の移動など）意味的統一^{かなめ}の要となる日本の心性は、客観的リアリティよりは主観的現実に傾く。私は一步を進めてこの要^{かなめ}が静的であるよりは動的であり、具体的にいえば日常行動的であると考えたい。桃山障壁画が自然と自然に密着する芸術と生活とが突き合わされている典型的な例であるとすれば、それは生活空間の美術に著しく近よることである。それは大きくいえば、日常的生が生活空間の場に即しつつ自らの美的文化を形成することであり、さらにその美的生活空間を享受するという姿勢につながることである。その際重要なことは、障壁に描かれた形象が、あるいは画面としての障壁画が、客観的存在もしくは独立的空間としてあるということではなく、観照者の心性による意味統一によってはじめて「生」を賦与されるということ、そしてその際の観照者は行動する日常人としての生活者であり、生活者の働きかけによって画面が生きるとは、その空間が生活空間として働くということである。高階秀爾氏は、「芸術空間の系譜」の中で、洞窟画を描いた後期旧石器人たちが「行動の空間を予想している」ことを指摘して次のように述べておられる。「あの洞窟画は、それだけで完結したもので

はなく、演劇の書割りに似て、原始人たちの行動と結びついた表現であった。それはいわば、それ自体ではまだ完全なものではなく、そこに人間の行為が加えられることによってはじめて完全な意味を持って来るような、そのような表現だったのである。」これら原始人の心性は呪術的心性であり、同じく画面に人間の行為が加えられなければ十分な意味を持ち得ないといっても日本人の心性とは大いに異っていることは当然である。勿論ヴォリンガーが「ゴシック美術形式論」において芸術的人間の類型を民族心理学的に三つに分類したうちの原始人と東洋人との関係と比較とをここに想起することは甚だ興味深いが、本稿ではこれ以上述べることはできない。ただ心情転位における気分的統一を本性とする日本の心性は、原始人の如き主客未分の心意から来る呪術的心性とは異りつつも、空間への行動を俟ってはじめて意味空間を完成させるのであり、その際の「行動」がきわめて日常的行為に近いことを特色とすることだけは挙げておきたいのである。日本的空間がデザインの空間に著しく類似しているというのも、実はこのような状況を指しているのであり、生活を美化するというよりはむしろ美を生活化して行こうとする傾向の中に装飾性と現世性との統一が見出されるのである。