

琳派の近代と国際性

玉蟲 敏子 TAMAMUSHI Satoko

武蔵野美術大学造形学部

はじめに

1999年に発表した「《光琳観の変遷》1815-1915」『美術研究』371号と、2004年7月に上梓した『生きつづける光琳』（吉川弘文館）という二つの仕事が切っ掛けとなっているのだろうか。今回もまた近代における琳派の受容史を軸にして、それを国際的な環境から考察することが求められている。国際的といってもネイティブな日本人である私は、今回のシンポジウムの座長で文字通りの国際人である稲賀繁美氏のように、地球をまるごと闊歩する華々しい活動を繰り広げているわけではないので、ここではその後知ったささやかな新知見を紹介することから始め、求められた課題に沿って考察を広げていくことで責めを塞ぎたい。とくに今回は、日本の伝統工芸の将来を占う貴重なシンポジウムであると認識しているので、元々、江戸時代に展開した琳派を中心に、近代以前のいわゆる“古美術”を専攻してきた者として、日頃、「伝統」について考えているところを述べていきたいと考えている。なお、本発表は、2004年8月に東京国立近代美術館で開催された国際シンポジウム「琳派 RIMPA」での発表、「近代における琳派の出発と研究の歩み」¹の続編を意図していることを、あらかじめお断りしておきたいと思う。

1. 1929年（昭和4）「日本名宝展」の意味するもの

琳派の概念の成り立ちは、そもそも、江戸時代後期の都市・江戸で活躍した雅人、酒井抱一（1761-1828）が、宗達から光琳にいたる流れをその周辺の絵師を含めて1815年頃に系譜づけた「尾形（緒方）流」を始まりとしている。そこでは、光琳画風を伝承する時期を隔てた物故画人のまとまりが、芸能や技術の場合と伝承システムと同様に「流れ」として捉えられ、とくに抱一の創案といえる箇所は、その江戸への分流を意識的に重視し加えたところにあった。これを萌芽期とするならば、現代の一般的な理解につながる実質的な出発点は、明治政府主導の官製の日本美術史、『稿本日本帝国美術略史』（1901年刊）が編纂された20世紀初頭の明治後半となるだろう。本書では「尾形流」の画人たちは、日本美術史の徳川（江戸）時代における絵画のうちの「光琳派」の画家として分類された。そして、とくに日本で最初の「光琳派展」（於、東京帝室博物館）が開かれ、最初の豪華画集『光琳派画集』の出版が開始された1903年（明治36）という年の重要性は、2004年夏のシンポジウムの発表で強調したところである。

¹ 本稿は、東京国立近代美術館編『琳派 RIMPA-国際シンポジウム報告書』（ブリュッケ、2006年）に所載されているので、併せて参照願いたい。

さて、この光琳派展で注目されるのは、やはり宗達・光琳・抱一の描いた「風神雷神図屏風」が同時に展示されることによって、琳派の伝統というものが観念によらず、展覧会の会場において衆目を前に、具体的、視覚的に印象づけられる結果を招いたことにある。その視覚的な効果は、皇紀 2600 年を記念した 1940 年(昭和 15)の「近世日本名画展」(於、恩賜京都博物館)においても繰り返され、第二次世界大戦後は、『原色日本の美術 14 宗達と光琳』(1969 年、小学館)に載せられた山根有三氏の「宗達・光琳派の特色」という文の挿図として蘇った。書物のなかでの架空の展示であるとはいえ、戦後もっとも販売されたという啓蒙的な美術書にそれらが所載されたことは、以後のイメージの普及に与ること、きわめて大きかったと言わざるを得ない。

ところで、ここで少々触れてみたいと思う 1929 年(昭和 4)の「日本名宝展」は、1903 年の「光琳派展」と 1940 年の「近世日本名画展」の間を挟む位置にあるもので、それが開館間もない東京府美術館で、しかも讀賣新聞社の主催で開催されたということは注目に値する。展示のあらましと讀賣新聞というメディアがこの展示において演じた役割について、資料を用いて見ていくことにしよう。

本展は 1929 年 3 月 19 日から 4 月 19 日までの一ヶ月間、東京上野・竹の台の東京府美術館を会場として開催された(図 1)。総裁は閑院宮載仁、役員組織は会長に旧高松藩主松平頼壽、副会長に旧小倉藩主小笠原長幹と中島九万吉、顧問に徳川家達・近衛文麿・旧



図 1 『讀賣新聞』 1929 年 3 月 20 日

福岡藩主黒田長成・後藤新平・益田孝を仰いでいる。展示の内容は、絵巻・屏風・古筆・掛物・工芸品・史料品・刀剣と続き、ジャンル・形態別に陳列室を替えて分類展示されたものらしい。翌年に画報社から出版された『日本名宝展画集』には展示物があまり良質でない写真図版で紹介されており、それを眺めて気付くのは、第二次世界大戦後に隆盛し、私自身も一観衆として親しんだ、国宝や重要文化財を満載した新聞社主導による日本美術名品展の原型がそこに在ることである。

宗達・光琳・抱一の「風神雷神図屏風」もまた、屏風のセクションで「彫刻室」に展示されたが、本展は必ずしも琳派に特化した内容ではなかった。それに関わらず、三屏風の併陳は評判を呼んだようで、陳列替えの翌日の4月4日からは埋め合わせるかのように「琳派デー」なるものが特別に企画されている。このような評判の高まりは、展覧会に先立って讀賣新聞紙上を賑わしていた展示物紹介の連載記事「日本名宝物語」からも煽られたものだっただろう。初日を直前に控えた3月5日付の「日本名宝物語」第43回では「風神雷神図屏風」が選ばれ、「専門家達は無論のことである。学者たちまで、この出展に対し、驚異しながら、抑へ得ぬ欣びに包まれてゐるのは、この関係にある三つの屏風、——それが揃って姿を現すためである」と述べて、一般読者の期待感をそそる(図2)。会期後半の4月9日付で掲載された藤懸静也「宗達、光琳、抱一に就いて(下)」では、「…展覧会で評判になった宗達、光琳、抱一各筆の風神雷神図は、同一図であるために三人の筆

を一堂に比較することを得るが…技術上の差異は、原本と模写との価値の相違をあらはすものであって…」と美術史的な視点での比較論を展開し、かつ「…宗達光琳一派の絵は、殊に装飾的な特色を有し……世界の画壇の上に考へるとかやうに装飾趣味に秀でたものはないのであって、我が芸術の特色として、これを世界に誇り得るのである」と高らかに結んで、事後の興奮を再確認するように、琳派の造形の啓蒙にアカデミックな味付けを加えた(図3)。この藤懸の言説は、20世紀初頭に逆輸入された西欧の装飾芸術の文脈から捉えられた、「光琳派=装飾的」なる理解を受け継ぐ一方で、第二次世界大戦後の宗達評価にも連続する面があり、現在一般に流布している琳派観ときわめて近いものといえるだろう。むろん、山根有三氏が戦後に展開した、『原色日本の美術』での比較論の先蹤といえる一般向け文章である。

このように、新聞メディアが担ぎ役となっ

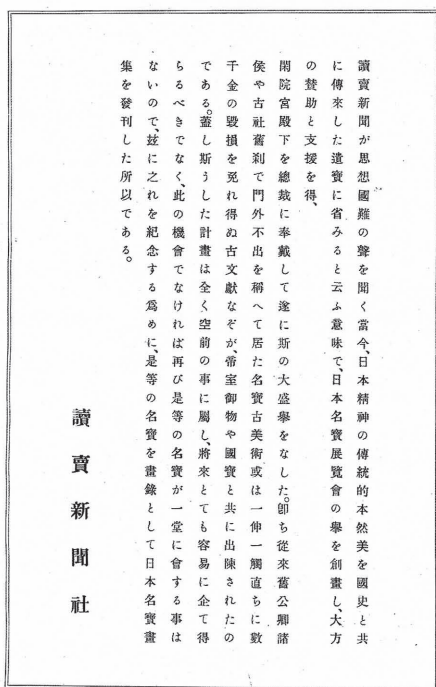


図2 『讀賣新聞』1929年3月5日



図3 『読賣新聞』1929年4月9日

て、象牙の塔の書齋にこもる美術史学者の言動も、一般大衆が見聞きして参加する公共的空間に連れ出されていくのである。そして、読賣新聞社の名で執筆された『日本名宝展画集』の序言に、「日本精神の伝統的本然美を国史と共に伝来した遺宝に省みると云ふ意味で、日本名宝展覧会の挙を創画し、大方の賛助と支援を得、閑院宮殿下を総裁に奉戴して遂に斯の大盛挙をなした」(図4-1)



とあるように、三人の「風神雷神図屏風」を含む多数の展示物は、観念的な「日本精神の伝統的本然美」を理解しやすく視覚化し、具体的なイメージをもって一般大衆に訴える表象とも化していた(図4-2、4-3)。それゆえに、この三屏風の併陳という掴みのよい明晰な展示ユニットは、いよいよ皇紀2600年を記念する一大ページェントである恩賜京都博物館の「日本近世名画展」(1940年)においても再び採択され、会場を大いに沸かすべく再現されていくのである。そして、会場で感銘を受けた観衆の一人に若き日の山根有三氏がいたことは、すでに前著で指摘したとおりである。

図4-1 『日本名宝展画集』序

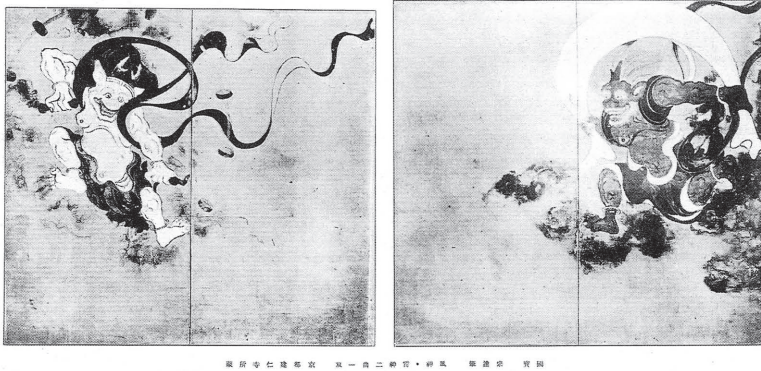


図4-2 同書所載 宗達「風神雷神図屏風」

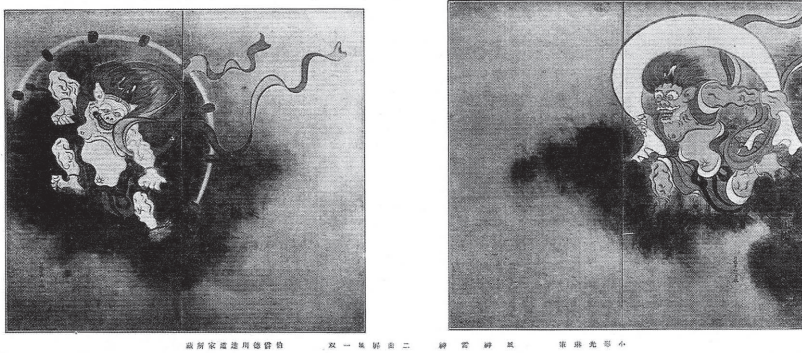


図4-3 同書所載 光琳「風神雷神図屏風」

2. 1971 年の RIMPA 展の意味するもの

明治から第二次世界大戦後をつなぐ 1929 年の「日本名宝展」が、日本国内における「伝統」の普及に寄与する一機会であったとするならば、これから述べる 1971 年にニューヨークで行なわれた “RIMPA: Masterworks of the Japanese Decorative School” というタイトルの展示は、当時の米国内に所蔵される作品を集め、フリア美術館館長のハロルド・スターンの監修によって開催された、まさに日本をはるかに離れた国際的環境において成立した琳派展であった。19 世紀後半のジャポニズムの時代、1862 年のロンドンの万国博覧会を嚆矢として、相次いで日本の造形物が西欧で展示・紹介されていくなかで、日本から展示のために搬出された琳派系統の作品は、1878 年のパリ万博の尾形光琳作「八橋蒔絵硯箱」（東京国立博物館）を始め、1900 年のパリ万博の尾形光琳筆「四季草花図巻」（当時は津軽家）、「三輪山蒔絵硯箱」（林忠正）、大物では 1910 年の日英博覧会の尾形光琳筆「紅白梅図屏風」（当時は津軽家）「松島図屏風」（岩崎家、焼失か）「槇楓図屏風」（当時は蜂須賀家）「躑躅図」（当時は団家）などで、総体として多いといえるほどの分量ではなかった。

そのなかで、「光悦派」と称して本阿弥光悦の「詩巻（木蓮下絵）」から酒井抱一の「八橋図屏風」（当時は岩崎久弥）に至る 15 点を選んだ、1939 年のドイツ政府主催の「日本古美術展」は特異な存在といえるだろう。第二次世界大戦後も欧米で総合的な日本美術展がしばしば開催されたが、琳派の造形はその代表格として紹介されることはあっても、それのみに焦点を絞込んだ展示は長らく開かれることはなかった。調べた範囲によると、文化庁が後援し、日本から琳派作品が貸与される形で開かれた琳派展は、意外にも 1980-81 年にハワイのホノルル美術館とニューヨークのジャパンハウス・ギャラリーを巡回した、“Exquisite Visions: Rimpa Paintings from Japan” が最初であると考えられる。

このような経緯を振り返れば、1971 年 9 月 13 日よりニューヨークのジャパンハウス・ギャラリーの開館記念展として、在米所蔵品だけを集めた RIMPA 展が企画・実現されたことは注目に値するだろう。これは 1907 年に成立したジャパン・ソサエティが、日本文化発信の拠点としてニューヨークに設けた展示施設で、現時点でその展示の様子を再現しようとするれば、図録の *RIMPA: Masterworks of the Japanese Decorative School* (Japan Society, 1971) と同じ年の 12 月に『藝術新潮』誌上に掲載されたジョー・プライス氏の報告が参考になる。50 点に上る展示品の内訳は、大多数がクリーヴランド美術館、シアトル美術館、ミネアポリス美術館、心遠館、パーク・コレクション、パワーズ・コレクションなどの収蔵品で、これらは第二次世界大戦後に集められた‘新渡品’であった。そのなかには、ドイツ政府主催「日本古美術展」に日本から出品され、戦後に切断された後、後半部分がシアトル美術館の所蔵となった本阿弥光悦書・俵屋宗達画「鹿下絵新古今集和歌巻」も含まれている。また、第二次大戦以前の旧渡品もいくつか認められ、かつて『光琳派画集』（全 5 巻、1903-1906 年刊）の表紙を飾り、1926 年にニューヨークのメトロポリタン美術館が購入した尾形光琳筆「波涛図屏風」（別府金七旧蔵）を始め、同じく 1929 年に Havemayer 氏からメトロポリタン美術館に寄贈された光琳蒔絵の小箱 2 点などがある。以上を概括すると、本展の主たる意義は、監修者のハロルド・スターンが全米に号令をかけ、ジャパンハウス・ギャラリーという新しい美の殿堂に、第二次世界大戦後に隆盛をきわめた新渡品を多く集め、その実力を誇示しようとしたことにあったのがわかってくる。

ジョー・プライス氏の報告（図 5）も、この場が米国における日本の近世美術紹介のための施設として発展していくことに期待を寄せ、柿落としの展示に琳派が選ばれたことに對しても、日本国外で初めて行なわれた包括的な展示であると述べて高く評価している。またご自身の所蔵する酒井抱一作品や、かつてない傑作が集まっている作家としてその弟子の鈴木其一を取り上げ、多くの字数を用いて紹介している。これは、光悦・宗達・光琳を中心とする日本国内の評価から自由であるのはむしろのこと、旧渡品の美意識を支えた 19 世紀後半以来の欧米のジャポニズムとも一線を画す、新たな美意識ないしは価値観の出現を伝えるものと言えるのではないだろうか。

そして、翌 1972 年秋には東京国立博物館で戦後二回目の琳派展が開催される（もっとも第一回目は「宗達・光琳派展」というタイトルだった）。この「琳派展」の意義につい

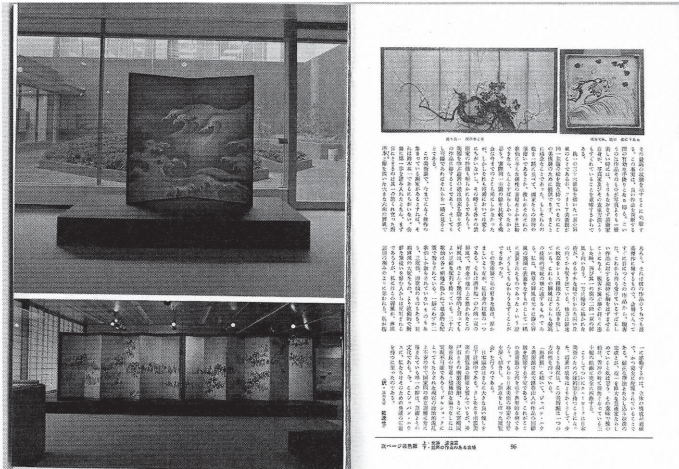


図5-1・2 『藝術新潮』1971年12月号

ては、昨年刊行の『生きつづける光琳』において、「近代以来の琳派観を集大成すると同時に、次時代に顕在化していく転機をも準備した、いわば分岐点に位置する展覧会であった」と述べた。とくに転機として想定したのが、海外からの里帰り品を引き金とする、その後の日本美術をめぐる美意識の変化であった。そこで、里帰りの展示品をこの1971年のRIMPA展と比較してみると、要するに一年前にニューヨークに集合した琳派作品のうち、先の光悦書宗達画「鹿下絵新古今集和歌巻」や尾形光琳筆「波涛図屏風」を始め、渡辺始興筆「燕子花図屏風」（クリーヴランド美術館）、酒井抱一筆「三十六歌仙色紙貼付四季草花図屏風」（心遠館）、鈴木其一筆「梅椿図屏風」（ホノルル美術館）などの見栄えのする代表的な作例が、東京国立博物館の琳派展においても再びざらりと召集されているこ

とがわかる。以上の里帰り品の顔ぶれから見ても、この琳派展は第二次世界大戦後に米国で形成された新たな美意識を織り込んでいるという意味において、転機の展覧会であったと言えるだろう。

さて、ここで問題となってくるのがいわゆる「逆輸入」の現象である。これは、近代以降、琳派あるいは日本の造形が海外に流出した後に常に興起し、しばらくのタイム・ラグを経て日本にじわりと広がっていく現象である。かつての19世紀後半のジャポニスムの際には、江戸美術の流出を通してかの地で高まった装飾美術としての日本美術観が、20世紀初頭の日本にもたらされ、まさに「逆輸入」された。翻って、この1972年の琳派展とそれから現在に至って流布している琳派ないし日本美術像の変遷についても、この「逆輸入」の文脈に置いて解析していくことが可能なのではなかろうか。そこには確かに、宗達・光琳を中心に据えてきた国内の評価とは異なる新たな価値観の到来が認められるわけであり、外部からの刺激とそれに対する反応という観点から再検討すべき課題であると考えられるのである。

3. 内外の日本美術観の交錯がもたらしたもの

——「伝統」の普及と「逆輸入」——

さて、以上、対極的な二つの展覧会を紹介し、その意義について述べてきたが、そこで判明したことを本節で一旦、纏めておくことにしたい。最初の1929年の「日本名宝展」は琳派展ではなかったが、それにも拘らず、宗達・光琳・抱一の「風神雷神図屏風」が揃い踏みするという話題を提供し、「琳派デー」なる関連イベントも併催された。そうした一連の動きは、単に展示室内に留まらず、主催の讀賣新聞社というマス・メディア、あるいは画報社が提供する画集というよりはグラフ誌のような出版物など、複合的な手段によっても一般大衆に運ばれた。光琳の「風神雷神図屏風」は翌年、1930年(昭和5)に旧制度による国宝に指定されている。社寺の什物を対象とする国宝指定は、すでに1897年(明治30)に成立した「古社寺保存法」によって実施されているが、その範囲が民間の所蔵品にまで及んで施行されるようになるのは、この展覧会の開催と同年の1929年に「国宝保存法」が成立してからである。その翌年に早々と国宝に指定されたことは、おそらくこの「日本名宝展」に展示され、「名宝」として広く認知されたことと無関係ではないだろう。つまり、公開展示による人気の高まりと公的価値評価の関係が問題になってくるのである。

一方、1971年のRIMPA展は、まず、ジャポニスム以来の系譜をもつ欧米の日本美術観がいよいよ、琳派という分野に特化したかたちで顕現したものであったということができる。第二次世界大戦後の緊密な日米関係を背景として在米の日本美術コレクションが形成されていく過程は、年次を押さえて丁寧にたどっていくべき重要なテーマだが、そうした過程を通じて米国にもたらされた琳派の品々は、日本とは異なる眼差しによって見出された固有の価値をもつコレクションとして認知され、本家の日本に逆輸入されて人気を博した。2005年秋の「北斎展」(於、東京国立博物館)などを窺えば、その勢いは今や留まるところを知らないと言えるだろう。

ところで、「日本精神の伝統的本然美」——日本の精神文化において永久に変わらずに連綿とつながる文化的な血統——を、一画派の系譜を例にとりて一般人にわかりやすく伝えようとした前者の展示は、その源流を探れば、19世紀後半のジャポニズムの時代を背景にもつ1903年の東京帝室博物館の「光琳派」展に由来するものであった。この展示は1900年のパリ万博を一契機とする特別展覧会として開催された経緯をもっており、以後、陸続として興起する「逆輸入」を含む諸現象については、これまでいくつかの事例が報告されている。たとえば、洋画家浅井忠が晩年、京都の若い世代の造形家とともに繰り広げた運動はその最たるものであり、クリストフ・マルケ氏によって先鞭の付けられたこのテーマは、東京国立近代美術館工芸館で開催された「日本のアール・ヌーヴォー」展（2005年秋）でも継承されている。また、私自身も「装飾的」という評語の由来とその日本美術や琳派作品への適用の問題を考察する仕事を1990年代後半に展開したが、これもまた「逆輸入」の現象を言説のレベルで検証したものであったと言えるだろう。そして、このような「逆輸入」現象の流れに沿って1929年の「日本名宝展」を見ていくならば、本展は明治後半に起こったこれらの背景がすでに遠のき、結果として残った日本の「伝統」意識なるものが、視覚的な形象をもって広く、深く日本の内部に浸透していく契機となった出来事だったと認識される。

近代の西欧文明との出会いによって意識化され、自覚された縦のつながりである「伝統」は、それを信奉する人々によって二重、三重に繰り返して再創造されていったが、それと同時にメディアを通じて育まれた共感の意識、すなわち、それにつながることで各人が日本という文化圏に参加している一員であることを確認し合う横の連帯意識によっても、「伝統」は堅持されていったといえる。今回のシンポジウムが主題とする「伝統工芸」と琳派の作品がけっして無関係でないのは、両者がやはり「伝統」という点において共有するものをもっているからだろう。2005年の7月初めに私は、京都市産業技術研究所の工業技術センターで開催された京都工芸研究会の総会でお話をさせていただく機会を得たが、京都のモノづくりの現場においていかに琳派が大切にされ、熱い眼差しが注がれているか、認識を新たにしたい機会だった²。見出された「伝統」が、いかに人々の心に深く行き渡り、それが支えになっているか、そのことについて実感できたのである。

それでは後者のRIMPA展は現在のところ、国内外に何をもたらしているのだろうか。国内においては、現在進行形の「逆輸入」の現象がそれに当たると言えるが、国外においては、何かジャポニズムに類似する現象が起こっているのだろうか。アニメや漫画などの評判は耳にすれども、非サブカル的な本格的な“美術”展示がかの地にもたらした創造活動への関与はほとんど知られていない。動態を相手にしていくその検証は、現代アメリカ美術について該博な知識を得た上で別個に論じる問題となるだろう。

2 講演の内容は以下に所載されている。玉蟲敏子「琳派 研究の最新状況、そしてデザインソースとしての可能性（1）（2）」『こうべい』33・34号（京都工芸研究会、2005年）。

4. 「図案」「下絵」「絵様」の系譜

第二次世界大戦後の主として米国における日本美術受容は、これから基礎的な調査・研究を行ない、問題点を発掘していくべき新しいテーマであり、現時点でそれに取り組むのはやはり時期尚早といわざるを得ない。これに対して、19世紀後半のジャポニズムについては、多くの研究者によってさまざまな興味深い事例が提出され、論点も比較的整理されている。最後に、とくに琳派と関わりが深く、ジャポニズムからアール・ヌーヴォーを経て日本にたどり着いた「図案」をめぐる問題に注目して、本発表を終えたい。

近年、洋画家の浅井忠が晩年に手掛けた図案に対する関心が高まっており、2002年にはずばり「浅井忠の図案」と銘打った展覧会も企画された（愛媛県美術館ほか）。ジャポニズムの時期がすでに過ぎた1900年前後、アール・ヌーヴォーという新たな装飾芸術の勃興を見た西欧において、俄かに高まったのが新しい時代に即応した新式の工藝図案の考案であった。浅井の図案作りは、西欧における図案制作の流行を目の当たりにし、それに触発されて日本の造形の可能性を追求するために試みた実験であったとも言ってよい。浅井が手掛けた『黙語図案集』（山田芸艸堂、1908年）『木魚遺響』（同、1909年）などに所収される図案のソースは幅広いが、指摘されるように明らかに酒井抱一編『光琳百図』から触発されたものがある。

たとえば、『木魚遺響』に所載される「紅梅図」（図6）が『光琳百図』所載の二枚折屏風の図様（図7）に基づいていることは、クリストフ・マルケ氏によって指摘されている³。この二枚折屏風は、実際に東京の静嘉堂文庫美術館に光琳落款「紅白梅図屏風」として所蔵されており（図8）、これを典拠とした酒井抱一の銀屏風、「紅白梅図屏風」（出光美術館、図9）も知られている。光琳落款本を光琳の遺墨展示に基づく豪華図録の『光琳百図』に



図6 『木魚遺響』所載「紅梅図」

3 クリストフ・マルケ「巴里の浅井忠——「図案」への目覚め」『近代画説』第1号（1992年）。



図7 『光琳百図』所載「梅図二枚折屏風」

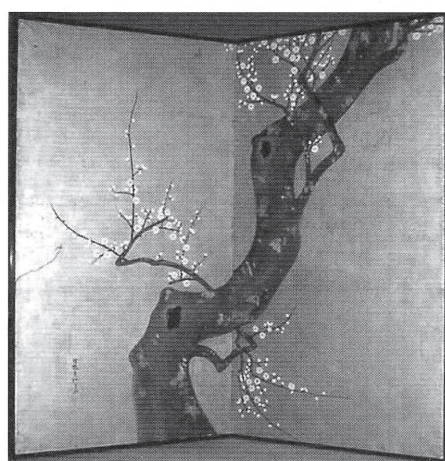


図8 光琳落款「紅白梅図屏風」(静嘉堂文庫美術館)

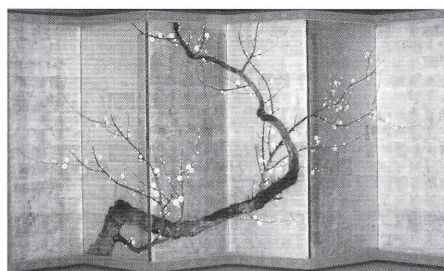
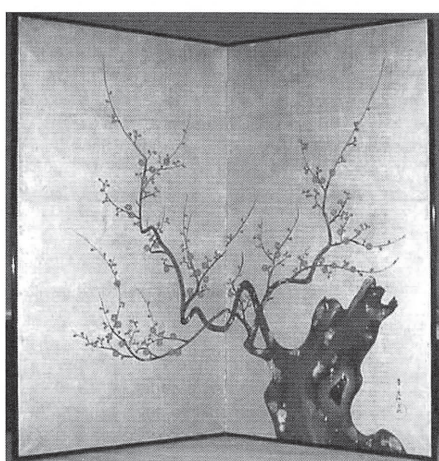
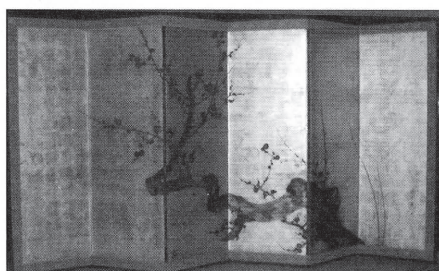


図9 酒井抱一「紅白梅図屏風」(出光美術館)



載せている抱一は、この屏風を実際に見ているわけだが、浅井忠はあくまで墨刷りの版本をとおして器物の装飾模様として光琳画を引用した。従ってこれに依拠した抱一作品と浅井作品は好対照をなす結果となった。抱一本が屏風という形態に拘り、その空間を自身の美意識に応じて改変・発展させ、しかも当初は銀地に相応しい裏絵屏風として描いたらしいのに対し、浅井は墨刷りのシルエット状のモチーフに拘り、しかも白梅の蕾をより抽象化、文様化させてパターンに変換し、「梅樹図筒形花瓶」(京都工芸繊維大学美術工芸資料館、図10)のごとき意匠を作り出した。むろん、光琳落款本の実物など想定外である浅井の意匠への取り組みには、まったく屏風というモノ本来の記憶は留められようもない。二つのヴァリエーションの存在は、依拠する作品とメディアの相違をも示唆し、興味深い受容の結果を導き出している。

そもそも『光琳百図』は、江戸時代の1815年に光琳百年忌を期して抱一が出版した光琳の画集であり、それも展示を踏まえた豪華図録の性格をもつものであった。そのごく初版は、表紙に雲母摺絵を施した私家版で、現存数からして僅少な発行部数であったことは確かだが⁴、書肆による再版を経て確実に部数を増加させていった。江戸時代においても、和泉屋庄次郎版、鈴木其一蔵版印本、青雲堂英文版などの再版本があるが、明治20年代には、さらに松本貞蔵版、岩本俊版、博文館版などが刊行されている。後者は明らかに、

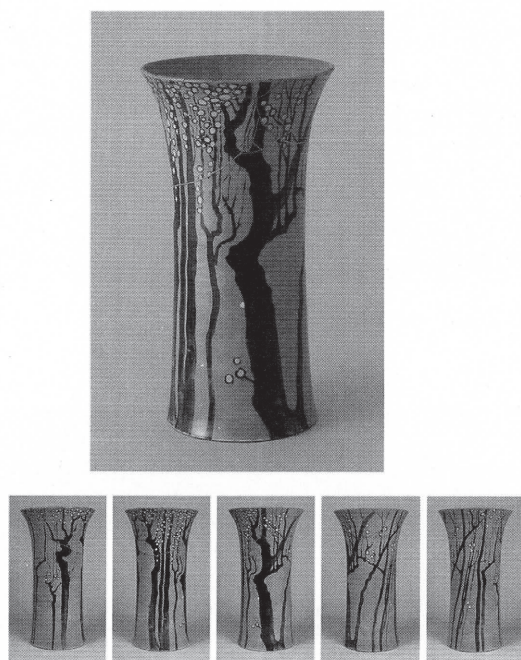


図10 浅井忠「梅樹図筒形花瓶」(京都工芸繊維大学美術工芸資料館)

4 玉蟲敏子「都市・江戸の三つの展覧会」『平成14年度・16年度科学研究費補助金 基盤研究(B)(1) 研究成果報告書 観者・展示・鑑賞——受容の美術史』(研究代表者 五十殿利治、2005年)。

後に述べるジャポニズムの興隆を引き金とする人気に乗じた再版であるが、前者の江戸時代における初版から再版への飛躍の背景には、光琳画集から絵手本へという需要する側からの性格づけの変化があったと見られる。たとえば、すでに指摘されているが、天保以降、印籠など蒔絵作品の「下絵」として本書所載の図様が大いに利用されたふしがある⁵。この18世紀後半～19世紀前半という時期には、器物や染織品の意匠はむしろ、屏風・襖絵・掛物にいたるまで、「下絵」を用いた制作が一般に行なわれ、しかもその「下絵」には墨描彩色の肉筆のみならず、絵入りの版本を利用することも広く行き渡っていた。抱一編『光琳百図』を始まりとする版本の光琳画集もこの機運に乗り、当初の目的から拡大して絵手本としても愛用されたわけである。以下、この「下絵」の歴史的な展開を遡ってたどってみよう。

近刊の拙稿「〈かざり〉と〈つくり〉と絵画の位相」で述べたように、日本の絵画の歴史を繙くならば、絵師の仕事は元来、きわめて多岐におよんでいた⁶。たとえば、奈良時代を代表する作画機関である画工司の職分を見れば、仏画制作・仏像彩色・建造物彩色・櫃笥彩色・経軸彩色・雑器物彩色・地図制作・彫刻工藝下絵制作・障子絵制作などが挙げられ、また平安時代の絵所絵師の職分としては屏風絵制作・障子絵制作・衣服調度彩色・構築物彩色・作物彩色が列挙され、それ以外の絵師の領域も構築物彩色・画様制作・地図制作・戦図制作などに広がっていた。これらの広範な絵師の活動が示唆するのは、屏風絵・襖絵・掛物・絵巻といった平面に描かれた造形のみを絵画と考える近代的なジャンル観では統御されない、いわば別の文化圏で育てられた造形観の存在である。その文化圏において「絵様」——平田寛氏によれば、古代の日本の文献に現れるのは「画様」のほうで、「絵様」への用字の変化が見られるのは、10世紀から11世紀にかけての和様化の時代を俟ってからだという⁷——は、絵画と他のジャンルをつなぐ重要なメディアであった。

このような絵師による「絵様」の制作は、その後も絶えることなく続けられ、日本の造形文化の豊饒さを支える基盤を形成してきた。室町時代の宮廷絵師の土佐家、あるいは足利幕府の将軍に間近く仕えた同朋の能阿弥らも、「絵様」制作に頻繁に携わっていた例を豊富に挙げることができる。しかも、15世紀頃の文献においては、たとえば、三条西実隆の『実隆公記』1488年(長享2)12月15日の記事に見るごとく、盃台の制作に関して「絵様」を「下絵」と同様の意味で用いている例もあった。これ以降の文献資料の記述では「下絵」のほうが一般的であるので、この時期を目処に「絵様」から「下絵」へという語彙の変遷がおよそたどれるのではなかろうか。

諸ジャンルをつなぐ「下絵」の制作は、江戸時代においても御用絵師、民間絵師を問わず、絵師の普遍的な仕事の一つであった。従来、よく知られた資料には「小西家旧蔵光琳関係資料」(京都国立博物館、大阪市立博物館)、近年注目を集めている酒井抱一や鈴木其一の

5 内田篤児「光琳蒔絵の特質と展開」『美術史』158号(2005年)。

6 玉蟲敏子「〈かざり〉と〈つくり〉と絵画の位相」『講座日本美術史』第5巻(東京大学出版会、2005年)、また家永三郎『上代倭絵全史 改訂版』359-392頁および428-439頁(墨書房、1966年)参照。

7 平田寛『絵仏師の時代 [研究編]』(中央公論美術出版、1994年)、17-21頁。室町時代の「絵様」は、片桐弥生「絵様考—注文主と絵師の間—」『日本文化研究』11号(1999年)参照。

銘を多く含む「原羊遊斎蒔絵下絵帖」（米国・ボストン美術館、ウォルターズ・アートギャラリー、大和文華館、出光美術館）などがある。また、アカデミズムの狩野家も染織、調度品の下絵制作を手掛けており、具体的な例としては「紀伊狩野家伝来絵画資料」に含まれる建築意匠・小袖雛形・装剣具の画稿類⁸がある。またほかに幕府御用絵師、木挽町狩野家の狩野晴川院養信筆『公用日記』（東京国立博物館）にも詳細な記述がある。池田宏氏によれば、晴川院が父伊川院や嗣子勝川院とともに手掛けた分野は、「縁頭、剣、御召之大小、太刀」「鞍、鐙」「金、銀細工」「硯箱」「絵具箱、画具箱」「手箱」「扇子箱」「筆筥」「煙草盆」「けんどん」「袍、帯、表着、机掛ケ、陣羽織」「樂焼、落焼、せと物」「蒔絵」などの多岐に及んでいる⁹。「蒔絵」はもっとも言及が多く、手箱・印籠・面箱・煙草盆・小襖・筆筥・硯箱・衝立・文台・重箱・根付・硯蓋・重硯箱のほか、江戸城紅葉山や上野寛永寺の將軍靈廟もあった。これらアカデミズムの側の資料を探ることによって、先行して紹介されてきた光琳や抱一の蒔絵下絵制作が特別な仕事ではなかったことが明らかとなった。

さて、以上のような経緯をもって展開してきた「下絵」、もっと古い語彙でいえば「絵様」は、西欧の美術思想や産業界の動向に触れた明治以降、工藝の「図案」という新しい概念に取って替わる。明治政府の殖産興業政策の下、1876年のフィラデルフィア万国博覧会を契機として、博覧会出品物のための図案の考案が行なわれるようになるが、その図案の制作は、博物館事務局が担当した後、明治14年以降は内務省勧商局に設置された「製品画図掛」の専従となった。横溝廣子氏が詳細に調査報告した『温知図録』（全84帖、東京国立博物館）は¹⁰、全国の工藝家に配布された図案の写しを集成したもので、一部に下書きの状態の『温知図録原稿』9巻を含む。『温知図録』において画工として図案制作に携わった絵師には、江戸時代の民間画派出身者に混じって、旧体制のアカデミズム、木挽町狩野家の勝川院雅信、中橋狩野家の永恵立信もいる。先の『公用日記』の例で紹介したように、もともと江戸狩野家の絵師にとって器物や染織品の下絵制作は職域の一部であった。従って、その技術をもって再び明治政府の造形物制作の場に出仕したことにもなるだろう。また、製品画図掛が参照用に保管した諸本のリスト『御備本目録』（東京国立博物館）も残されており、多くの江戸時代の絵本や画譜とともに、むろん酒井抱一編『光琳百図』および同後編、池田孤邨編『光琳新撰百図』、酒井抱一画『鶯邨画譜』が含まれていた。江戸末期以来の画譜や絵本類など、図像をとまなう出版物の絵手本的利用が、明治前半においても引き継がれているのである。

これらの江戸の出版物は、直接に西欧に流出してかの地での利用も行なわれていった。ルイ・ゴンスはその著の *L'art Japonais*（初版1883年刊）において、酒井抱一編『光琳百図』や池田孤邨編『光琳新撰百図』を挿図に頻用している。先に触れた『光琳百図』の

8 『特別陳列 紀伊狩野の絵画——収蔵品を中心に』（和歌山県立博物館、2003年）。『御用絵師の仕事と紀伊狩野家』（武蔵野美術大学美術資料図書館、2006年）。

9 池田宏「狩野晴川院『公用日記』にみる諸相」『東京国立博物館紀要』第28号（1993年）。

10 横溝廣子「明治政府による工芸図案の指導について——『温知図録』にみる製品画図掛の活動とその周辺」『東京国立博物館紀要』34号（1999年）、および東京国立博物館編『明治デザインの誕生——調査研究報告書『温知図録』』（国書刊行会、1997年）。

明治期再版本の隆盛は、このようなジャポニストの需めにも応じたものだった。さらに、ゴンスは友人のジャポニストで陶磁器の製造工房のオーナー、チャールズ・ハヴィランドが持っていた17冊にもおよぶ蒔絵下絵集にも言及している。この蒔絵下絵集なるものは1873年にヨーロッパに将来され、絵本や画譜もあったらしいが、現在、出光美術館が所蔵する5冊本の「原羊遊斎蒔絵下絵帖」のなかにはその一部が里帰りして含まれている。そして、これらの蒔絵下絵類をとおして、ゴンスは光琳の画風を具体的にイメージしていった。*L'art Japonais* 第一巻第三章絵画編第六節は、まるごと元禄時代の代表作家として光琳を取り上げ、その造形的な魅力を力説する。ゴンスは蒔絵下絵に見られる「ねっとりした物質のような」(comme une matière grasse) 墨線に魅せられ、また「下絵」を「デッサン(dessin)」と呼んでいるのである¹¹。ここに、西欧美術の根源に広がる文脈をもつ「デッサン」なる語と、直接には江戸末期の「下絵」——大げさに言えば、古代以来の蓄積をもった日本の「画様」／「絵様」が出会いを遂げたのだった。

近代における西欧との遭遇は、従来の日本の造形にさまざまな概念的変革をもたらした。1876年頃から明治政府は海外の需要を意識した、博覧会などの出品物の図案制作を主導的に奨励し始めるが、これは、国内における近代と「下絵」／「絵様」／「画様」の出会いである。1883年頃のゴンスの周辺における出会いはこれに次ぎ、パリを舞台にジャポニストとその協力者の林忠正らによって成し遂げられる。そこでは「下絵」は西欧の伝統的な美術概念に繋がる「デッサン」なる語に言い換えられた。さらに、20世紀初頭には、アーノ・ヌーヴォーの装飾デザインに触発された浅井忠をとおして、江戸時代の画譜類から想を得た光琳風の「図案」が逆輸入される。日本語の語彙に豊富に「図案」が見出されるようになるのもこれ以降である。これらの漸次的な出会いによって生じたベクトルは錯綜しており、けっして一元的な系譜を形成してはいない。大まかな流れとしては、大陸との関係を前提として長い間をかけて蓄えられた日本の造形の基幹的リゾースが西欧と出会い、その本来の担い手を離れて転用・受容されていく過程なのだが、その根本にあった文脈は忘れ去られ、表層的には一旦、断ち切られてしまっている。この事実は等閑視すべきではないだろう。

ちなみに、尾形光琳の子息の養子先、小西家に伝来した光琳関係資料が一般公開されたのは、1915年(大正4)の光琳二百年忌に際して京都で開催された「光琳遺作展覧会」(於京都府立図書館)が始まりである。京都における年忌関連の諸行事の担い手に多く、浅井忠の息のかかった面々がいたことはすでに拙著で論じている¹²。以来、単に表紙に「御画帳」あるいは「御絵帳」とあった衣裳模様の雛形類の冊子(大阪市立博物館)は「衣裳図案帳」として、光琳の蒔絵のための下絵類も「工芸図案」として認識されるようになった¹³。これら

11 Louis Gonse, *L'art Japonais*, vol.1, Paris, 1883, p.233.

Son dessin est bien un dessin de laqueur; l'encre de Chine coule du bout de son pinceau comme une matière grasse: et, en effet, c'est surtout comme laqueur que Kôrin s'est rendu célèbre.

12 玉蟲敏子『生きつづける光琳』98頁(吉川弘文館、2004年)。

13 山根有三編『小西家旧蔵光琳関係資料とその研究』(中央公論美術出版、1962年初版)45頁、資料番号38～40の「衣裳図案帳」。真保享編『双書美術の泉 55 光琳工芸図案帖』(岩崎美術社、1983年)など。

の現象は従来、問題視されたことはない。だが、これを単なる言い換えとして処理するのではなく、もう一度、光琳およびその周辺の造形に立ち戻り、出来得ることならば、その在り方や本性を一から洗い直し、その上で言い換えによって生じるさまざまな偏差——曲解、誤解、あるいは積み残し、無視などの現象を突き合わせてみる必要があるのだろう。ともかくも、以上のことがらがいかなる意味をもつのか、東アジア圏において古代的なものを多く残す日本の造形が国際的な環境に曝された結果でもあるゆえに、その意味は深く問われ、今後、充分に考察されなければならない。

おわりに

さて、「琳派の近代と国際性」というテーマに沿って、二つの展覧会を紹介することから始め、「伝統」の視覚化と普及、近代における「伝統」の発見、さらにジャポニズムを経由した「逆輸入」の問題を扱い、具体的には、「図案」「下絵」「絵様」を例に取って述べてきた。繰り返すが、現代に繋がる琳派の概念の直接的な出発点は20世紀初頭にあり、その近代受容史をたどることによって、日本美術史のみならず日本の伝統文化に関心をもつ者ならば誰もが避けて通れない問題を突き付けられる。発表者は、前近代の造形文化を専攻しているので、正直なところ、近代における「伝統」の発見や「逆輸入」のパターンの繰り返しには、いささか空しさを覚える者でもある。19世紀から20世紀にかけ、日本の造形が他文化と出会うことによって生じたさまざまな軋みや摩擦は、私たちが今後取り組むべき多くの課題を投げ掛けている。それゆえにこそ、かつて存在した文化圏が育んだ豊饒な造形世界の全貌を問うことが、ますます重要なテーマとなって私の眼前に立ち現れてくるのである。

付記 本発表に際して、前田恭二氏に大変にお世話になりました。ここに記して御礼申し上げます。発表からほぼ1年後の2006年9月、「国宝・風神雷神図屏風—宗達・光琳・抱一琳派芸術の継承と創造」展（出光美術館）において、66年ぶりに三者の「風神雷神図屏風」の併陳が行われました。美術史家の山根有三氏の遺志の継承として、このユニットを陳列する意味が読み解かれたことを、ここに改めて報告しておきたいと思います。