

【コメント 1】

クリストフ・マルケ Christophe MARQUET

フランス国立東洋言語文化研究学院

玉蟲敏子氏は最近の著書『生きつづける光琳 イメージと言説をはこぶ《乗り物》とその軌跡』（吉川弘文館 2004 年）で、近世後期から近代にかけての光琳の受容・評価、光琳観の変遷について膨大な資料を駆使しながら、その展開を見事に調べられた。つまり、作品をつくる側よりも、その作品を鑑賞・受容・評価する側の立場で考えられた。また日本における光琳の評価のみならず、十九世紀末のヨーロッパにおけるその評価も検討し、今まで美術史の研究者の間ではあまり問題にされてこなかった光琳のイメージ、光琳の享受について大変興味深い、刺激的な研究を進められている。

今回の発表では、二つの例を挙げ日本国内における琳派の評価と戦後のアメリカにおける琳派の評価について述べられた。まず、国内における琳派については、昭和の初め（1929 年）に東京府美術館（現在の東京都現代美術館）で開催された「日本名宝展」を取り上げられた。特に琳派に焦点をあてた展覧会ではなかったが、日本美術のいわゆる「名宝」の意義を考えさせる展覧会であった。この頃から始まった新聞社主催による一般向けの展覧会において琳派がどのように紹介・展示されたかが窺える。そこで宗達・光琳・抱一が描いた〈風神雷神図屏風〉を一堂に展示することにより、江戸初期から十九世紀にかけての光琳派の流れが一番わかりやすい形で紹介された。つまり、1903 年の光琳派展は、はじめて「光琳派」を検証する試みだったが、1929 年の展覧会は別の意味で「伝統」の形成・伝統の普及につながる展覧会だったのではないかと思われる。しかし、このいわゆる「伝統」というものは、十九世紀末のヨーロッパにおける琳派の評価、琳派に対する新しい価値観の逆輸入によって構築された伝統であるという点が興味深い。また「名宝」という言葉が展覧会名に使用されており、現在でも展覧会や美術書でよく目にする言葉だが、やはり明治時代の国民国家の形成や日本人が外国と接触することによって自覚し始めたアイデンティティ、文化財に対する意識の高揚などによって使われ始めた言葉なのであろう。そして名宝というと「国宝」という言葉を連想させるが、この昭和 4 年の「日本名宝展」が開催された翌年に、光琳の作品がはじめて「国宝」に指定され、それは他ならぬ〈風神雷神図屏風〉（旧国宝、現在重要文化財）であった。そして昭和 6 年に〈燕子花図屏風〉、昭和 8 年に〈紅白梅図屏風〉と相次いで光琳の代表作が国宝に指定された。この指定は 1929 年の展覧会と関係があるように思われる。また昭和時代の初めに光琳を日本美術の代表的な、しかも最高級の画家として認める動きが美術館、新聞社、美術史家などのあらゆる層で確認できる。

次に玉蟲氏は視点を変え、アメリカにおける光琳の評価を考察された。1971 年にフリア美術館長 Harold Stern 監修によりニューヨークのジャパンハウス・ギャラリーで開催された光琳派展は外国で初めての企画であり、アメリカ人のキュレーターによって戦後アメ

リカに渡った作品で構成されたという特徴がある。

玉蟲氏によると、この展覧会のもう一つの特徴は「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スムとも一線を画す、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」とあり、琳派に対するジャポニスム時代の欧米人価値観とアメリカ人の価値観の違いを見いだしている。この展覧会は翌年に東京国立博物館でも開催されたが、発表では、これはアメリカで形成された琳派に対する価値観の「逆輸入」というふうに解釈されているが、もしかすると単なる「里帰り」ではなかったのではないかという疑問が残る。これも日本近代の独特な面白い現象だが、外国に「流出した」作品が日本に帰ってくると、新鮮にみえてくるようである。これは西洋の価値観に対する迎合のようなものなのであろうか、あるいはただの美術館の宣伝効果だったのかもしれないが、こういう里帰り展はたしかにいつも人気を博するものである。

また、発表の後半では「図案、下絵、絵様の系譜」という題で近代日本の工芸・デザインにおける光琳の継承について考えられた。図案という言葉は明治になってから染織・工芸の世界で使われはじめた用語だが、そこにもやはり西洋からの影響、あるいは西洋での江戸のデザインの評価の逆輸入という現象が見られる。光琳の関係でいえば、浅井忠・神坂雪佳の図案の例がよく知られており、「浅井忠の図案」（佐倉市立美術館・愛媛県立美術館2002年）という展覧会でこの問題が初めて本格的に取り上げられた。

ジャポニスムの時代に、『光琳百図』、『鶯邸画譜』、『乾山遺墨』など琳派関係の画譜・絵手本がヨーロッパに渡り、コレクターに珍重され、代表的な浮世絵・和本コレクションのなかに入った。つまり、西洋での琳派の発見は、ほとんど印刷物を媒介に行われたと言ってもいいくらいである。日本においても、そもそも琳派は他の画派と違い、師弟関係で支えられたのではなく、主に画譜の媒介によって近代まで伝わった。光琳の場合は没後まもなく、十八世紀初頭から彼の画風の影響をうけた「光林模様」（光琳梅・光琳菊）が着物の意匠にはやり、出版物である雛形本にその例が多くみられる。つまり、この時代から光琳のデザインは印刷物を通して広く知られ、好まれたと言える。また、光琳の没後100年を契機に、光琳の画業を顕彰するために酒井抱一によって『光琳百図』が編纂された。もともとこの画譜は光琳の画業の一種のカタログレゾネであるが、こういう計画はそれまでの江戸時代にはほとんどなく、まったく新しいコンセプトだと思われる。岡倉天心は『日本美術史』のなかで『光琳百図』について「贗物ありしを知りて写せりと」というふうに解釈したとおり、光琳の正しいイメージ、本物の作品を世に伝えるのが最初の目的だったかもしれないが、やがて明治になって『光琳百図』などは工芸家の絵手本になり、ヨーロッパをふくめて工芸図案に大変な影響を与えた。結局それに起因して十九紀末のヨーロッパでは光琳は画家というよりも図案家・デザイナーとして見なされ、高く評価された。この光琳の新しいイメージがやがて二十世紀初頭になって日本に逆輸入され、たとえば明治37年頃に京都で発行された『小美術』という雑誌に、画家津田青楓の兄弟である西川一草亭が「図案家としての光琳」という論文を書いたほどである。以上のように光琳・琳派は江戸から現代まで日本国内で直接受け継がれたのではなく、ヨーロッパ、戦後はアメリカを通してそのイメージが形成されたことがとても重要だと思われる。