

源豊宗の琳派研究について

——宗達と光琳を中心に——

施 燕

On the study of Rinpa School by Toyomune Minamoto
Focusing on Sotatsu and Korin

SHI Yan

The Japanese art historian Toyomune Minamoto (1895-2001), known by proposing “the Aesthetic of Autumn Flowers” [秋草の美学] as being a unique characteristic of Japanese art, regarded the motif of “Autumn Flowers” as a representational symbol the Japanese aesthetic sense throughout art history.

While according to Minamoto, this unique characteristic is based on the succession of the Yamato-e paintings as being an original and unique style of the Japanese paintings which was fully expressed by Rinpa School (琳派). So evidently, there should be some reason between the proposition of “the aesthetic of Autumn Flowers” and the valuation of Rinpa School by Minamoto.

The meaning of the study and the valuation on Sotatsu Tawaraya (俵屋宗達) and Korin Ogata (尾形光琳) by Minamoto will be shown in conclusion. Analyzing and examining if there is any possible relation with Minamoto’s decision to regard Rinpa School as the most representative style of the Japanese art are also the aim here.

Keywords: Toyomune Minamoto, “The aesthetic of Autumn Flowers”, Rinpa School, Sotatsu Tawaraya, Korin Ogata, Decorativeness.

はじめに

日本美術は秋草の美術、また、秋草に象徴される美術であるというのは、日本美術史家の源豊宗（1895-2001）が1966年に発表した論文「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格——」¹⁾において発表された。この論文において源は、日本美術史上における各時代を論じた上で、日本美術の特質を貫いて流れるものの象徴を秋草だと提唱し、日本美術の独自性を強調した理念として学会はもとより、

1) 源豊宗「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格——」、『帝塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『日本美術史論究1 序説』、思文閣出版社、1978年、3-19頁。

広く世間一般に向けて発信した。後にこの思想は哲学者の上山春平（1921-2012）がつけた「秋草の美学」という呼称で広がることになる。

「秋草の美学」によれば、藤原時代以降、やまと絵の成立により、日本の絵画はやがて独自性を発揮した。やまと絵とは源氏物語絵巻をはじめ、室町時代に宋元絵画の影響を受けながら、幾つかの紆余曲折をへて、近世に宗達や光琳が代表する琳派が継承したものである。それはやがて現代にまでつながったやまと絵の重要な表現様式を形成した。このやまと絵が源の提唱する「秋草の美学」の根本的立脚点である。したがって、日本美術の本質を象徴するものとしての「秋草の美学」とは何かを解明するには、源の琳派研究が不可欠である。また、源が俵屋宗達を「日本を代表する作家」²⁾、尾形光琳を「典型的な日本の作家」、「日本の特色の最も濃熟された作家」³⁾とまで称賛した。

ここでは、源の琳派研究に注目する。まずはその研究状況やその特色を概観する。その上、源の琳派研究の中心となる宗達と光琳に関する主張を取り上げて検討する。最後に、「日本美術の本流」とされる宗達と光琳が代表している日本美術の装飾性における独自性を、中国絵画と比較しながら検討を加える。結論として、「秋草の美学」との関連性を踏まえ、その特色や本質を含めて、源による宗達と光琳の研究とは一体何であるかを示したい。

一 宗達と光琳の研究

源の研究状況を考察するには、まず学界全体の状況を検討する必要がある。琳派の研究史、特に宗達と光琳の研究史に関しては、これまで玉蟲敏子氏による詳細な調査⁴⁾がある。本節の考察はそれに大きく依拠する。玉蟲氏の調査が明らかにしたように、明治中期にフランス人のルイ・ゴンズによる《芸術の日本》で、光琳が高く評価されたことがきっかけになって、世界規模で流行したアール・ヌーヴォー様式における装飾的傾向と相まって、光琳への顕彰や称賛は明治三十年後半から大正の初頭まで、世界的範囲で行われる一方、宗達はさほど関心をもたれていなかった⁵⁾。大正二年の宗達記念会によって徐々に宗達へ注目が集まるようになり、作品の発見が相次ぐ中、再評価されることになったが、昭和前期に田中一松や福井利吉郎らにより《平家納経》の宗達補修説が展開するまでは、宗達については特に系統的な研究がされなかったといえる。源自身が語っているように、「(宗達は)昭和になってから認識され

2) 源豊宗「日本美術における装飾性」、『日本美術工芸』第四〇三号、1972年。『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、40頁。

3) 源豊宗「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格」、『手塚山学院大学研究論集』第一集、1966年。源豊宗『源豊宗著作集 日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、14-15頁。

4) 玉蟲敏子『生きつづける光琳』、吉川弘文館、2004年。玉蟲敏子『俵屋宗達』、東京大学出版社、2012年。

5) 浜田青陵が執筆した《紅白梅図屏風》の解説では、「実にや彼の技倆の広く欧西の鑑賞家に認められて、今や世界的画家の一人」と述べている。（『国華』二〇一号、明治四十年。）小杉未醒はパリではカフェに集まっている普通の人でも光琳の名を知らない人がないと述べている。（『最近壇画の傾向』『審美』、三巻十号、大正三年。）一方、宗達に関して、岡倉天心が主導した『国華』では明治三十年まで、四つの作品しか紹介されない。また、明治三十年代末に、チャルズ・フリーアによって《雲龍図屏風》と《松島図屏風》が購入され、海外に渡ったということが特筆できるが、しかしそれでも、美術界では話題にもならなかったという状況である。

た。それまでは宗達と光琳とが混乱していたし、フェノロサの日本美術史の書物には、宗達は光悦として書かれている。⁶⁾といった状況である。また、《平家納経》の宗達補修説は、第二次世界大戦後も引き継がれ、宗達に対する関心が上昇する中、宗達と伝えられる扇面画や水墨画が次々に発見され、それをきっかけに、「宗達工房作」という問題が提起されるようになる。源の琳派研究もそういった状況の中から始まったのである。

源の琳派研究は、1950年「扇屋俵屋宗達」に始まり、『本阿弥光悦』（1954）、『宗達の芸術』（1954）、『光琳の生涯』（1954）、『光琳の芸術』（1959）、『宗達の墨絵』（1961）、『光琳と乾山の美術史上の位置』（1962）、「ベルリン博物館蔵光悦色紙帖研究」（1966）、『光悦短冊帖について』（1969）、（共編）『琳派工芸選集』（1968）、『宗達と水墨画』（1970）、『宗達の様式』（1972）、『光悦の書風とその展開』（一一三）（1973）、『宗達とその周辺』（1974）、『俵屋宗達』（日本美術絵画全集）（1976）、『五島本光悦筆「新古今色紙帖」』（解説）（1976）、「平家納経と宗達」（対談）（1976）、「光悦の芸術」（畠山本宗達下絵光悦筆四季草花和歌巻）（1977）、「初期の光悦」（1977）、「日本の美術工芸と光琳」（1982）、「鷹峰以前の光悦」（1985）、「本阿弥光悦の芸術」（1990）といった多数の研究にわたっている。それらの論考は実証的手法に基づきながら、様式の展開とそこに反映される民族的精神を追求するという研究姿勢に貫かれている。一方、数からいえば、宗達と光琳が主な研究対象であって、その中、光琳よりも明らかに宗達に偏重していることが明らかである。

それらの業績の中、最も注目されるのはおそらく戦後の「宗達工房作」という問題に対して、宗達の「俵屋」は扇屋であるという説である。源は当時（1950）、関西学院大学の講師をしながら大阪府立女子大学で講師も兼務しており、女子大の講義に行った帰りに、三越の古本屋で寛永の始め頃に出版された仮名草紙『竹斎』に、「あふぎは都たわら屋が、ひかるげんじのゆうがほのまき、ゑぐをあかせてかいたりけり」との文を発見し、京都で多数の扇面散屏風や扇絵を描き、色紙や屏風に好んで源氏物語や伊勢物語などの画題を描いた宗達のことを考え、ほかの傍証的資料のもとに、宗達のその「俵屋」は扇屋であると提唱した。源は以降の宗達論においてもその「扇屋説」にもとづき、宗達の芸術における意匠性や装飾性などについて数々の論考を展開した。その説は、発表された翌年の1951年に開催された「宗達・光琳派展」において、企画内容とその図録解説に反映された⁷⁾。一方、源の「扇屋説」に対し、山根有三（1919-2001）氏は「絵屋説」⁸⁾を提唱し、「宗達を伝統的な代々の扇屋の出身とみるよりも、新興の市民の広範な絵画への需要（商業美術的なもの）に応じて、室町末から桃山時代にかけて登場した絵屋の出身とする方が、適応性に富みかつ妥当」⁹⁾だと主張している。近年の宗達に関する論文や図録をみれば、ほとんど山根氏の絵屋説を受け入れていることが分かる。研究が進むにつれて、「扇屋説」は宗達芸術の全体像を示す研究成果としては説得力が弱くなってきたとはいえ、橋本綾子氏も主張しているように、

6) 源豊宗「我が来し方（2）」『古代文化』51-3、古代学協会、1999年、55頁。

7) 山根有三氏の指摘によると、1967年発表された小林忠氏の「俵屋工房論上・下」は研究対象を主に扇面画作品に限ったところから、源の「扇屋説」は十五年以上経ても、なお影響力が低くない。

8) 山根有三「絵屋について」、『美術史』四八、1963年。

9) 山根有三「宗達と水墨画——工房画家甲・乙・丙の水墨画との関係を中心に——」、『宗達研究 二』、中央公論美術出版、1996年、164頁。

「扇屋説は、単なる史実としてのそれと同時に、宗達の作品の扇屋性ともいべき性格を担っている」¹⁰⁾ という意味をもつ。伝記資料の少ない宗達とその芸術の正体を理解するには、源が提唱した「扇屋説」はまさにひとつ大きな展開であったことは間違いない。

二 宗達と光琳の芸術

第一章で触れたように、いわゆる琳派という系譜の中では、源の研究は宗達と光琳を中心としている。源の美術史は、例えば文献資料のもとに提唱した「扇屋説」においても、その学問的立場は、文献学的というより、文献を尊重しながらも、あくまで美術史は作品が主体であり、その鑑賞を通じて芸術的精神の表現方式を捉えるのが目的である。宗達と光琳の研究においても多くは二人の様式の違いについての考察とそれらの芸術が共通に反映する日本の本質を見出すのが研究の趣旨となっている。ここでは、まず源による宗達と光琳の様式の相違に対する主張を取り上げる。

宗達は「蓮池水禽図の様なすぐれた墨絵の作家でもあったが、彼はあくまでも御物の「扇面屏風」や建仁寺の「風神雷神図」の様な金碧画の作家であった。それに対して光琳は根津の金地に緑青と群青との「燕子花図屏風」の如きをその一代の傑作としつつも、より多く、「秋草図屏風」の墨にその独自の色彩的意義を有する様な清雅な作品に、彼の芸術的特徴が見出されるのである。¹¹⁾

ここから、源の宗達と光琳に対する評価の違いがわかる。また、同じく装飾的画風に満ちた宗達と光琳の芸術であるが、源はそれぞれの特徴と個性を注意深く考察している。

宗達は、漢画旺盛の時代であるにもかかわらず、大和絵から出てきたということは注意すべきです。それに対して光琳は、狩野派の漢画を勉強しているのです。光琳の絵は、宗達のもたない漢画的稜角がときどき顔を出します。光琳は若いときに探幽を勉強しているのです。光琳に金地に墨で描いた竹・梅の小屏風があるのです。それ等は光琳の落款がなければ、狩野派の画家の筆かと思われるほどのものです。¹²⁾

つまり、宗達は狩野派が画壇で全面的に君臨している桃山時代を生きていたにもかかわらず、《平家納経》を修繕する経験をもち、日本独自の画風であるやまと絵に傾斜した。「それゆえ、漢画派の作家たちを通じて成立した様式概念とはすこし趣を異にする。」¹³⁾ やはり、宗達の感性は本来から漢画と対照的にやまと絵的であると示しているようである。それと同時に、「宗達の最も大作であった養源院の「松図

10) 橋本綾子「宗達研究序説」、『人文学』(130)、同支社大学人文学会、1977年、196頁。

11) 源豊宗「光琳の芸術」、『日本史研究』、第四〇号、1959年。『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、313頁。

12) 源豊宗『日本美術の流れ』、180-181頁。

13) 源豊宗「俵屋宗達」、『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、224頁。

襖」は、彼の芸術としては、何かより小さな制作を引き伸ばしたかの如き憾みを禁じ得ないのである。杉戸の「白象図」も、「唐獅子図」も宗達芸術の典雅性は見られない。」¹⁴⁾と批判的意見も下し、宗達の芸術の小画面性を指摘する。一方、光琳はもともと狩野派の流れをくむ山本素軒に師事したとされることもあって、その筆には漢画の特徴となる硬い線描が表している強い筆意があるということである。漢画というのは、言うまでもなく、室町時代に摂取した宋元絵画を基盤として発生した日本画のことであって、中国絵画の影響を大きく受けている。源にしたがえば、そもそも漢画を多く描く狩野派が日本絵画史上最大の画派となったのは、桃山時代はまだ戦国時代の末期であり、未だ戦の緊迫感が残っていて、狩野派的なものは激しい時代の精神と合致するところがあっただけに、狩野派画家が存在感を示したのである。だからこそ、江戸時代という本来の日本的芸術的意欲が再び抬頭する時代になると、狩野派はつい狩野常信（1638-1713）で本質的に終焉を迎えたというわけである¹⁵⁾。すなわち、そのことで、宗達の線は光琳のそれより柔らかく、しかもより日本的であると言っているように思われる。

ところで、興味深いことに、先述した宗達と光琳の画風について、早い時期の源は真逆な意見を示している。

然し光琳は宗達に比してその構図は一層図案的趣致に富み、その點稍光悦に近きものありと見る事も出来る。そこには彼が一方蒔繪師として工藝的圖案的見地にあつた事も考へ併すべきである。更に光琳との著しき相違は、宗達の筆致にはなほ桃山時代の勁健を有してゐたが、光琳に於いては宗達に比してより多く柔軟になつて來てゐる點である。¹⁶⁾

ここでは明らかに、1930年代の源は光琳の画風が宗達のそれより柔軟であるという意見を示している。これはおそらく当時日本に紹介されて間もない欧米の美術史の理論、特にスイスの美術史家ヴェルフリン（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）の『芸術の基礎的概念』における様式論の運用が未熟だったからだと思われる¹⁷⁾。しかし、真逆な指摘ではあるが、日本の画家が中国絵画から学んだ筆致や筆意をめぐる考察であることは間違いない。すなわち、これらの解説は、中国絵画からの影響につながる日本の独自性の有無を意識した考察だと考えられる。いずれにせよ、源は早い時期から宗達と光琳のそれぞれの特徴を見分けようとしていた。要するに、源の立場でいうと、同じく日本的装飾性に富んだ様式としての宗達と光琳の芸術であるが、源はそれを認めながらも、いわゆる「琳派」という呼称に引き込まれずに、むしろ宗達と光琳のそれぞれの個性と特色に目を向けているということである。また、「琳派」という名称に対して、源は「琳派」というのは「光琳意識の支配的な言葉」¹⁸⁾と語っているように、宗達への評価が欠落することへとつながる恐れがあるということで躊躇を示している。近年、安村敏信氏の「琳派な

14) 源豊宗「俵屋宗達」、224頁。

15) 源豊宗『日本美術の流れ』、152頁。

16) 源豊宗『日本美術史図録』、星野書店、1932年、82頁。

17) 『日本美術史図録』は欧米の美術史の理論に対して敬意を表すのも編集の目的に含まれていることは源が1983年度の朝日賞を受賞した時の取材から確認できる。

18) 同注15、200頁。

んで、本当にあったのか？」という論文をはじめとした「琳派」という名称に対する再検討の展開や、琳派のもつ普遍性の探求が盛んになっている一方で、琳派の概念を強調しすぎると、それぞれの画家の独自性が見失われがちになるのではないか、という懸念が示されているのである¹⁹⁾。この意味では、源はかなり早い段階から、ある観点においては、「琳派」という呼称をめぐる問題に関して、先行的意見を示していたといつてよい。

三 日本美術における装飾性

源は宗達と光琳の芸術をそれぞれの特徴に目を向けつつも、やはり二人の共通の装飾性をその最大の特徴としている。

宗達、光琳といえば装飾性というものが強く前景に出ているために、なにか日本の美術では、特別な流派のように考えられるけれども、実をいうと、装飾性という面に、日本美術の本流が流れているということからいえば、むしろオーソドックスの流派といつていいのではないかと思います。²⁰⁾

ここで明らかなように、宗達と光琳が代表する琳派の芸術にみられるような装飾性は日本美術において特殊なものではなく、むしろ、日本美術の全体的特質の一つであることが示されている。そもそも、日本美術は「装飾的」であるというのはすでに紋切り型のような評価であつて、何も源が発した独自の意見ではない。

ここでは、少し「装飾」のいきさつをたどってみる。玉蟲氏の調査²¹⁾によれば、日本美術の特色として語られてきた「装飾」はもともと明治10年代、西欧の美学・哲学の紹介を通して翻訳された言葉で、特定の日本美術について用いられるようになってくるのが、明治23(1890)年から三年間、岡倉天心が東京美術学校で講義した「日本美術史」である。豊臣時代の美術の性質として、第一に彩色の華麗さを挙げ、「金碧燦爛たる」「華麗の装飾」と語ったのが金彩の華やかさと「装飾」を結び付けた最初の例である。そして、光琳の芸術が西欧の美術批評家に評価される中、明治26(1893)年から明治29年(1896)年に、イギリスの日本美術史研究者アンダーソンの『日本の絵画芸術』、フランスのルイ・ゴンズの『日本美術』が日本語に翻訳され、その中では、光琳についての記述に「装飾」、「装飾的」が確認される。やがて、十九世紀後半における西欧の装飾芸術評価の高まりとともに、「装飾」が日本語文脈の中で広がり、明治三十年代、四十年代には日本美術を代表する特質を語る言葉となる。ところが、大正時代に入ると、西欧での装飾と精神を対比的に扱う思考の枠組みの影響で、「装飾」に対して否定的な見解が開始

19) 安村敏信「宗達・光琳と抱一派」、『日本美術全集 第13巻 江戸時代Ⅱ 宗達・光琳と桂離宮』、株式会社小学館、2013年。170-185頁。

20) 源豊宗『日本美術の流れ』、200頁。

21) 玉蟲敏子『「日本美術の装飾性」という言説』、『語る現在、語られる過去 日本の美術史学100年』、東京国立文化財研究所、1999年、240-256頁。玉蟲敏子「語り方の変容——評語「装飾的」の検討」、『生きつづける光琳』、吉川弘文館、118-161頁。

め、以降はその対極にある「精神」が加えられ、修正されつつある。その代表的な例を挙げると、たとえば瀧精一は昭和14（1939）年の「日本美術の特性」の講演で、「精神性」の概念を用いて日本美術は抽象的であるゆえに装飾的になるのではなく、「精神的であるゆえに抽象的になる」と述べる²²⁾。また、『日本美術の特質』²³⁾の中で、四つの概念をあげた矢代幸雄は、日本美術は「単なる装飾性に止まらずして、（中略）精神内容は感傷的情緒を最も豊富に含む」と述べる傾向があるとししばしば指摘される。原田平作氏は、矢代はおそらくもともとは「感傷性」ではなく、「装飾性」²⁴⁾を日本美術の最大の特質として挙げたかったのではないかと主張し、少なくとも1934年に「世界に於ける日本美術の位置」を講演した頃は、「装飾性」が日本美術を最も強く代表する特質として語られたと指摘している²⁵⁾。

源の「装飾」についての思考もおそらくそういった流れの中で形成されたものであろう。源は自己の美術史研究が確立する段階、つまり『佛教美術』の主幹として活躍する時期、瀧や矢代が「装飾」に対して検討を展開する前に、すでに何かを下敷きにして日本美術における「装飾」を解釈している。例えば、1928年に発表した論文では、藤原時代の絵画の風景描写における優美な形態と色彩について、それは「彼ら（筆者注：藤原時代の画人）自身の芸術精神によって抽象してきたのである」²⁶⁾と述べているところから、源のいう「装飾」、ここでは、すなわち優美な形態と色彩は「芸術精神」からきたものであることが分かる。源がここでいう「芸術精神」というのは彼が一貫して主張している日本美術の情趣主義から発したものである。日本美術の本質的な装飾性は、何もかも「根源的に情緒的かつ感性的表現」をその内面にもっているからこそ成り立つのである²⁷⁾。

要するに、日本美術は、その装飾的表現により視覚的效果を追求しているのではなく、情趣的效果を引き出すために装飾的表現をその本質としている²⁸⁾。情趣主義によって成り立つ日本の絵画、特に藤原時代から発生した独自の画風であるやまと絵において、「『源氏物語絵』や『遊行縁起絵』のような、装飾性のゆたかな作風が発生してくるのである」²⁹⁾。これは一見瀧氏の主張と重なるようにみえるが、実際、源の意図は次の文章から読み取れる。

22) 瀧精一「日本美術の特性」、『瀧拙庵美術論集日本篇』、座右宝刊行会、1943年。

23) 矢代幸雄『日本美術の特質』（第1版）、岩波書店、1943年。

24) 「装飾性」について、矢代氏は「『兎に角日本繪畫の様式的基調はその著しき装飾性に在ると思はれます。（中略）宗達光琳の流派は、日本の自然の装飾性並びにそれを育まれたる日本人の装飾的感覺を最も純粹に發揮したのでありますが、この装飾的特色は、決して琳派のみに限らない、廣く日本繪畫を通觀してその全般に亘る基調的特色と見受けられるのであります。」と述べている。矢代幸雄、「世界に於ける日本美術の位置」、財団法人啓明会第五十四回講演集、1934年、68-72頁。

25) 原田平作「表紙解説 尾形光琳《松島図屏風》」、『美術フォーラム21』29号、醍醐書房、152-153頁。

26) 源豊宗「藤原時代の絵画における自然景の描写」『佛教美術』第十一冊、1928年。『源豊宗著作集日本美術史論究4 藤原・鎌倉』、思文閣出版、1982年、220頁。

27) 源豊宗「日本美術の平明性」、『創作』第六二一一号、1975年。『源豊宗著作集日本美術史論究1 序説』、思文閣出版、1978年、37-38頁。

28) 源豊宗「宗達の芸術」、『人文論究』四一六、1954年。『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、249-250頁。

29) 源豊宗「日本美術の装飾性」、43-44頁。

日本美術が工芸的であるということは、より多く装飾的であるという意味では、まちがっていない。しかしそのことが芸術的に価値が低いというならば、それは正しくない。人間の芸術意欲の根底にあるものは、むしろ本能的ともいべき美的意欲である。自我の表出、対象の描写は、次にくる要素である。そのような人間の美的意欲の結晶的形式が装飾性に外ならない。いいかえれば装飾は、芸術の最も純粋な形式である。その意味では日本の芸術は、芸術として最も本質的な道を歩いてきたと言える。³⁰⁾

要するに、源は西欧からの日本美術に対する評価の「装飾」に何かの東洋的価値を付加して、精神性を浮上させることによって「装飾」という概念自体を否定するより、むしろ「情趣主義」、すなわち日本人の本能にある芸術的欲求を下敷きにして西欧の価値観から脱却しつつ、独自の理論で「日本の装飾」を正統化させ、なお日本美術の装飾性の独自性を主張したといつてよい。

宗達は日本絵画史の上に、一つ新しいジャンルとしての意匠主義の作風を樹立したのであった。日本においてのみではない。どの国においてもかかる意匠主義の絵画を、一個の独立したジャンルとして、成立させた例を見ない。官能否定の方向に発展して来た中国の絵画には、意匠主義が高い芸術性を発展させる余地はなかったし、ヨーロッパの絵画は、二十世紀に来るまではひたすらリアリティの追求を信条としていただけに、最初から歪曲を敢行する意匠主義は存在しなかった。それは日本のみが、装飾性の豊かな官能性をその本質とする独自の芸術性の故に、宗達的な芸術を完成し得たのであった。³¹⁾

このように、源は中国絵画と西洋絵画とを比較して、世界美術の中で日本美術における装飾性を位置づけた。中国絵画に関して、意匠主義に富んだ絵画はジャンルとして成り立たなかったのは確かであろう。アメリカの中国美術史家ジェームズ・ケーヒル (James Cahill, 1926-2014) も中国明代の画家陳洪綬 (1599-1652) の作品《黄流巨津》(図1) をみながら、光琳の《紅白梅図屏風》(図2) に因んで、中国では《黄流巨津》のような抽象的な装飾性に満ちた絵画が、なぜ日本の琳派の芸術のように一つの特定制式として発展できなかつたのであろうか、と疑問を呈している³²⁾。

しかしながら、《紅白梅図屏風》と《黄流巨津》を一緒に想起することは、何か似たような特質がこの両者に見出されたからに違いない。《黄流巨津》をみても、画面の大半を占めた水面が全く平面的で、嵐の中で乱舞しているように見える波の中、三隻の小さな船が揺れている。本来は怖そうに思える画面であるが、ここでは視覚のために様式化された波によって、ずいぶん装飾的となっている。一方、源が光琳の作品の中に「最も装飾的な代表的作品」³³⁾ と考えた《紅白梅図屏風》は同じく平面的で装飾的

30) 源豊宗「宗達の芸術」、249-250頁。

31) 源豊宗「光琳の芸術」、313頁。

32) James Cahill, 王嘉驥譯、《山外山 晩明繪畫》、三聯書店、2009年、259-260頁。

33) 同注31、322頁。

であるが、梅の間に流れている川の表現に注目してみると、「《黄流巨津》のそれと類似した様式で画面の一部を広がり」³⁴⁾、その流麗な水の文様もたらした「流暢な律動感」³⁵⁾もまた別の美的感覚が表されている。つまるところ、この両者が異なる美的効果を果たしたとはいえ、日本と中国の絵画の間、たとえば日本美術の本質的特徴と言われ続けられた「装飾性」においても、やはり同じような特質があるということをお話しているのではないか。

また、例えば17世紀中期の制作とされる作者不明の《輿図巻》（図3）に描かれている黄河であるが、故意的に装飾した形跡はみられないが、しかし全体からいえば、山の形と地図の制作上詳しい情報を省略するために便宜的に使われた雲、そして平面的な画面構成が装飾性に満ちた画面を作り出した。中でも、所々に描かれた雲の存在がよく17世紀に盛んに描かれた《洛中洛外図》や各種の《物語図屏風》（図4）で装飾的役割を大いに果たした金の霞を思い出させる。もっとも、本来は地図であるために実用性を重要視されるはずだったこの図巻は、意識的にも無意識的にも実用的な画面よりむしろ装飾的な画面となっている。源の理論で解釈すると、それも作者の一種の芸術的意欲であろう。そうすると、やはり中国絵画の中でも、そういった装飾的意欲があると言えるのではないか。さらにいうと、装飾性の面において、日本の絵画は実に中国絵画との共通点が少なくないといえよう。

たとえば、源に「日本絵画の顕著な特色である装飾性を最も発揮した画家の代表」³⁶⁾とされた宗達であるが、その《松島図屏風》（図5）に触れて源は、特にその波の造形はやまと絵の伝統にもとづく形式とし、日本の装飾的情趣が濃厚である作品であると評価している³⁷⁾。確かに、その作品における装飾性は、六曲一双の画面の全部を占める波とともに、画面からあふれるほどである。岩や松の造形も斬新さに富み、源が主張しているとおりに、装飾性や情趣性も豊かに伝わる。源は日本絵画における水の表現について、「日本ほど水を画いて、その造形芸術としての高い美しさにまで発展させた民族はなかった。それは日本民族の自然への親近感と共に、その本質的な優美主義の装飾的感性によると見る外はない。」³⁸⁾と述べる。

ところが、その宗達の波の意匠は近年でも注目されていて、その源流が宋元絵画にあると指摘されたこともある³⁹⁾。もっと言えば、波の表現については、先に触れた《黄流巨津》もそうであるが、中国絵画においてもやはり類型化され、一つのモチーフとして変形しつつ描かれている。たとえば、北宋の尺牘《動止帖》（図6）の料紙に見られる文様がそうであり、光悦が書いた《古今集和歌色紙》（図7）を思い出せるような装飾意匠は北宋にすでにあることを示している。また、伝夏珪作の《長江万里図巻》（図8）の波の表現や南宋の馬遠が描いた《水図巻》（図9）には、様々に類型化された波形が描かれている。いずれも装飾的性格を示す要素として使われているに違いない。また、時代が下って、元の時代に

34) James Cahill、王嘉驥譯、《山外山 晩明繪畫》、259頁。

35) 源豊宗「光琳の芸術」、325頁。

36) 源豊宗「日本美術における装飾性」、41頁。

37) 源豊宗「宗達の様式」、『ミュージアム』、第二五九号、1972年。『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、270頁。

38) 源豊宗「絵画における水の表現」（日本の文様 八）、『日本美術工芸』四〇六、1972年、8頁。

39) 玉蟲敏子『俵屋宗達』、財団法人東京大学出版社、2012年、370-372頁。

さらに様式化が進んだ。たとえば、《羅漢図》(図10)に描かれた波紋はもはや極端なまで意匠化されている。さらに、明代になって、このような装飾的性格の波を描く傾向が一層著しくなることが多数の作品から見て取れる。図11や図12がそうである。また、この時期に元曲の発展につれて元曲の解説図として添える版画⁴⁰⁾の出版も流行となり、その中に描かれた水、例えば図13、図14はほとんど意匠化された表現になっている。もちろん、宗達の《松島図屏風》における波の流麗さや独特の意匠は、確かに類のないものといっても過言ではないが、装飾性の面から指摘すると、中国絵画との共通性もお看過してはならないであろう。

そもそも、水や波紋というのは本来写生的に表現しにくいものであることは言うまでもない。視覚として伝えるにはそれぞれの人の感性や観照のしかた、そして具体的に依拠するところが大きいこの水と波紋の表現にこそ、これほど日本と中国絵画の中で、同じ意匠的な表現が多数あるということは、日本と中国は、物事に対する感性や観照の仕方について、共通したところ、重なっている部分が実に大きいというべきであろう。一方、写生的に表現しにくい水に対して、相対的に形として捉まえやすい対象については、その表現の仕方は確かに源がしばしば述べているように、中国絵画は日本のそれと比べれば、それほど意匠化されていない。例えば、明の項聖謨(1597-1658)が描いた《梅図》(図15)であるが、それとほぼ同じ画面構成の作品で、光琳の《梅に月》(図16)がある。項の絵画ではそこに描かれた異様に大きな月と梅の花の描き方から決して写生的とは言えず、中国絵画の中でも比較的装飾的な画風となっている。それに対して、光琳の絵画には彼の独特の軽妙の感覚がひそめられている。日本絵画と中国絵画におけるその違いは同じく項の《衰柳寒鴉図軸》(図17)と土佐光起(1617-1691)の《磯千鳥図屏風》(図18)とを比較する時にもみられる。

ところで、先に取り上げた月と梅の組み合わせは日本でも、中国でも好まれる画題として多く描かれている。特に東洋の遠近感の感覚が常に月の大きさを誇張させる。極端的な例を挙げてみれば、例えば《平家納経》の法華経嚴王品の表紙では、異常なまでに山の端の月を大きく描いている。この傾向は、宗達や光琳が好んで描く秋草図の中でもしばしばみられる。源はそれを日本的装飾主義の著しい表れとして⁴¹⁾、矢代氏も「蓬々たる秋草の野にさまよって尾花が末に思いがけない大きな月の出を見出して、その見事さに呆然と立ちすくむ日本人でなければ、とうてい思いつきそうもない」⁴²⁾と同じ意見を示す。しかし、中国絵画の中でも、図15が示しているように、そこまで極端に大きくはないが、月と梅の比例を感じたままに描き出している。すなわち、本来実際にある物理上の遠近距離を全く無視したということである。それは情趣的、装飾的とも言えるが、しかし結局のところは嚴王品の月と同じように、共通した感性によるものではなかろうか。このように、日本絵画と中国絵画は装飾性の面において、それぞれの特性ももちろんもっているが、それと同時に、共通するところもやはり多数見て取れるはずである。

中国絵画を視野に入れずに、一方的に日本絵画の独自性を強調するのであれば、その主張は間違いなく破綻するであろう。先述したように源が宗達の俵屋が「扇屋」であると提唱した。しかし、源自身も

40) [明] 藏懋循『元曲選圖』(1616)年刊、浙江人民美術出版社、2013年。

41) 源豊宗「藤原時代の絵画における自然景の描写」、220頁。

42) 矢代幸雄『日本美術の特質』、1943年。

述べているように、「宗達の意匠主義的作風は、しかし、彼の扇屋という経歴のみが産み出したのではない」、日本絵画本来の情趣主義にたつ装飾性からくるものであると補説する⁴³⁾。またその延長線で、源は扇面本来の彎曲性を無視した桃山時代末期に日本に伝えられた絵手本『八種画譜』中の「名公扇譜」（図19）を、扇面という形本来の彎曲性を重視した宗達の扇面画などと対照にして、「中国の画家には日本人の様に扇面形成の美的性格をその彎曲性において理解することができなかったのである。その意味では扇面は日本独自の画面形式であった」と主張している⁴⁴⁾。ここで、中谷伸生氏が指摘しているように、源は中国の扇面画においても珍しい「名公扇譜」を対象として挙げている⁴⁵⁾。確かに、彎曲性について指摘すれば、「名公扇譜」は中国でも異例の存在というべきである。事実、日本の扇子が中国に伝わって、中国の宮廷で大いに制作されるようになるのは明の永楽期（1403-1424）とされている。永楽期の扇子は現存していないが、しかし宣徳2（1427）年の款記のある扇子（図20）から当時の扇面画の様子がうかがわれる。その扇面画は当時流行となる「松下読書」の画題が描かれ、右側の滝の位置と人物のいる地面、そして遠方の水面の配置は、明らかに、扇面の形に沿って変形しているのがわかる。それはおそらく当時の宮廷山水画を扇面に移す時、扇面という形を配慮するために工夫したものとされている⁴⁶⁾。それだけでなく、画面における前景と遠景の処理も実は扇面を開く時に画面の進展と合わせている。つまり、画面の右にある前景が扇子の開きとともに、次第に左の遠景へと展開していく。扇子という画面形式だけでなく、扇子の仕組みにまで合わせるために工夫の形跡がみられるのである。それに対して、同じ時期の日本の扇面画（図5-21）は、むしろ画面の配置を工夫して、扇面に合わせるために本来の水平面の形を崩すことを避けているようにみえる。もちろん、平安時代の扇面写経などを見て、扇面の彎曲性に同調するのはおそらく中国が日本に学んだ可能性が大きい。しかし、中国の画家には扇面形成の美的性格を理解することができないという主張は、実際に多くの中国の扇面画を見れば成り立たないであろう。中国の扇面画を全面的に見るのでなく、限られた特殊な「名公扇譜」を取り上げることで、日本の独自性を主張することは、画人の生没年を確認するために実際に墓を見るまで結論を断言しなかった実証主義の美術史家源にしては、いかにも慎重さを欠いた主張ではなからうか。

おわりに

本論では、源の琳派研究に着目し、その中心的研究対象である宗達と光琳に関する主張を概観した上で、「日本美術の本流」とされる宗達と光琳に代表される日本美術の装飾性に見られる独自性を、中国絵画と比較しながら検討を加えた。

源による宗達と光琳の研究は、1950年から「扇屋俵屋宗達」に始まり、実証的手法に基づきながら、様式の展開とそこに反映される民族的精神を追求するという研究姿勢で、数々の論考を展開した。その

43) 源豊宗「宗達の芸術」、249-250頁。

44) 源豊宗「日本絵画史における扇」、源豊宗、中村清兄、吉田光邦、元井能、河原正彦『日本の文様 扇』、光琳社出版株式会社、1971年、20頁。

45) 中谷伸生「扇面画の美術交渉——日本・中国からフランスへ——」、『東西学術研究所紀要』、2013年、60頁。

46) 石守謙《移動的桃花源 東亞世界中的山水畫》、允晨文化實業股份有限公司、2012年、303頁。

特徴は宗達と光琳の研究においても二人の様式の違いについて考察し、それらの芸術が共通して日本的特質を具現しているというのが研究の趣旨であった。

宗達と光琳の様式の違いを見極めようとすることは、一方、「琳派」の概念に括られずに、それぞれの独自性に対する重視を示している。他方、源が目している宗達と光琳のそれぞれの特色の区別は、主に墨の用法や中国絵画から大きく影響された筆意の有無をめぐる問題へと向かっている。言い換えれば、源は宗達と光琳の芸術における中国絵画からの影響の有無につながる日本絵画の独自性を意識している。中国絵画の特徴である筆意を無くした宗達や、色を否定した中国絵画の墨に独自の色彩を賦した光琳を高く評価したところや、牧谿に学んだとされる宗達のたらし込みは「あくまでも感性的であり絵画的である。それは装飾的機能をはたす以外の何物でもない」⁴⁷⁾、「蓮池水禽図」はもはや牧谿の「竹鶴図」とは全く表現の世界を異にしている」⁴⁸⁾と主張しているところなどに源の意図が現れる。要するに、それらの筆意を重視するところや墨で色を否定するといった源が考えている中国絵画の価値観を否定し、またはそこから脱却し、なお宗達と光琳に代表される日本絵画と中国絵画の差異を強調して初めて、日本絵画の独自性を主張することになるのではなかろうか。そういった主張には、1964年にアメリカのシカゴ美術館で世界美術史を代表する三十三人の大作家の中、日本を代表する作家として巨勢金岡が挙げられたことに対して、「金岡は唐風様式追随時代の作家として、必ずしも日本を代表する作家とはいえない。そこでもし金岡の代わりに誰を選ぶかという場合、私ならばむしろ俵屋宗達を挙げるであろう」⁴⁹⁾と語るこの主張にこそ、美術史家源の心情を見て取ることができよう。

源が主張している日本絵画の独自性に関して、本章で主として見てきた装飾性については、多数の作品を考察した結果、日本絵画と中国絵画は、もちろんそれぞれの特性をもってはいるが、それと同時に、やはり共通するところも多いと指摘できる。それにもかかわらず、一方的に日本絵画の独自性を強調する源の主張は、すでに古くなったと言わざるを得ない。そうした議論の中、例えば「中国の画家には日本人の様に扇面形成の美的性格をその彎曲性において理解することができなかつたのである。その意味では扇面は日本独自の画面形式であった」のような誤った主張は、中国美術の影響から脱し、日本絵画の独自性を主張したいという強い願望が、あれほど博学で鋭い思考力をもつ源の研究を縛っていたと考えられる。

総じていうと、日本美術史全体の中で、宗達を「日本を代表する作家」、光琳を「典型的な日本の作家」、「日本の特色の最も濃熟された作家」とまで解説して評価を惜しまなかつた源にしては、本格的に宗達と光琳の研究に目を向けた時期が意外と遅い。また、宗達の研究に入る前の仏教美術などの業績との関連性も見だし難い。偶然に発見した資料で宗達から光琳、そして光悦と乾山へと研究を展開したわけであるが、資料を得たのは偶然とはいえ、やはりそれなりの関心を持っていたことはいうまでもない。それは第一章において源の人物と学問についてすでに分析したように、源が日本美術の研究におい

47) 源豊宗「宗達の墨絵」、『三彩』、第一四二号、1961年。『源豊宗著作集日本美術史論究6 桃山・元禄』、思文閣出版、1990年、276頁。

48) 同注47。

49) 源豊宗「日本美術における装飾性」、40-41頁。

て非常に広い関心の持ち主であるほか、日本美術の流れをたどるには宗達と光琳、いわゆる琳派の研究も不可欠であると考えられるが、琳派研究が戦後という時期から始められたというのもまた看過できない。すなわち、戦後の傷心から回復しつつある日本は近代化の次に再び文化的アイデンティティーを確立する道筋を歩むことになる。西欧で高く評価された光琳から展開された琳派の研究が盛んになることも、世間における琳派展の人気もその一端を示しているに違いない。そうした中、源によって宗達と光琳に向けられた関心もまたその流れと無関係であるはずがない。

日本芸術の特色は、あくまでも表出の面では情趣性、造形の面では、装飾性すなわち美的抽象化を本質とする所にあった。その点では尾形光琳は典型的な日本の作家であった。或はこうした日本的特色の最も濃熟された作家といってもよい。光琳の作品には意外と秋草の絵の多いのもその故である。⁵⁰⁾

このように、源の主張に従えば、光琳の画筆による、装飾性に富み、画面中にリズムカルに配列されたあの秋草たちは、日本の美、日本の情趣そのものの化身だといっても過言ではない。「秋草の美学」が象徴する日本美術と光琳や宗達らの芸術の関係性は、ここでうかがうことができるように、実証主義者であった源の意外な側面を露わにする。「秋草の美学」もまた上記のような「日本のアイデンティティーを表明するもの」という日本の近代化の流れを汲んだものではなからうか。

図版典拠

- 図1 新諾編《陳洪綬》、中國書店、2011年。
- 図2、図5、図9 安村敏信責任編集『日本美術全集13 宗達光琳と桂離宮』、小学館、2013年。
- 図3 James Cahill、王嘉驥譯、《山外山 晚明繪畫》、三聯書店、2009年。
- 図4 出光美術館『物語絵——〈ことば〉と〈かたち〉——』、2015年。
- 図6 小川裕充、弓場紀知責任編集『世界美術大全集東洋編；第5巻 五代・北宋・遼・西夏』、小学館、1998年。
- 図7 根津美術館学芸部『琳派コレクション』、根津美術館、2013年。
- 図8 陳階晋、賴毓芝主編、『追索浙派』、国立故宫博物院、2008年。
- 図10、図11、図12 鈴木敬編『中国絵画総合図録第四巻』、東京大学出版会、1983。
- 図13、図14〔明〕藏懋循『元曲選圖』（1616）年刊、浙江人民美術出版社、2013年。
- 図15、図17 遲慶國編『藝苑掇英・名家名作 項聖謨』、河南美術出版社、2013年。
- 図16 田中一松編『光琳』（増補版）、日本経済新聞社、1965年。
- 図18 『やまと絵の軌跡—中・近世の美の世界—』、大阪美術館、1994年。
- 図19、図20、図21 石守謙《移動的桃花源 東亞世界中的山水畫》、允晨文化實業股份有限公司、2012年。

50) 源豊宗「日本美術における秋草の表現——日本美術の様式的性格」、14-15頁。



図1 陳洪綬《黄流巨津》、明代、絹本着色、冊頁、
32×25.2cm、北京故宮博物院藏。

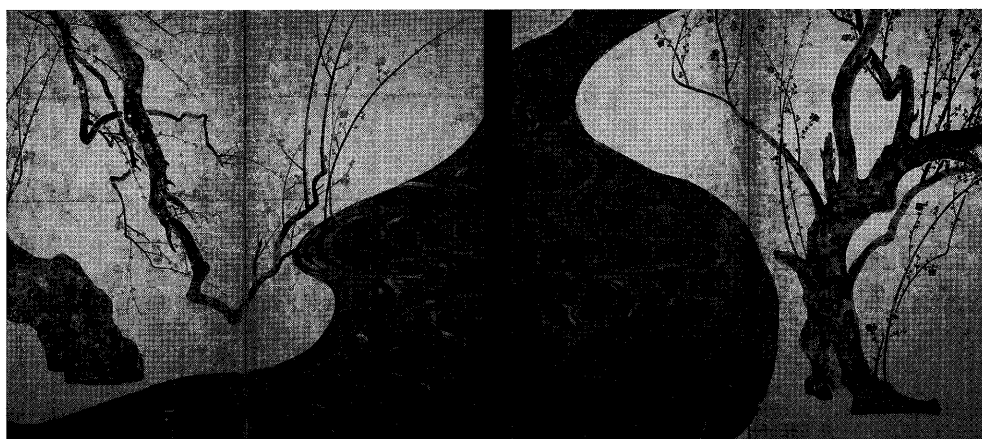


図2 尾形光琳《紅白梅図屏風》、18世紀前半、紙本金地着色、二曲一双、各156.0×172.2cm
MOA美術館蔵。



図3 《黄河万里》、17世紀中期、輿図卷（部分）

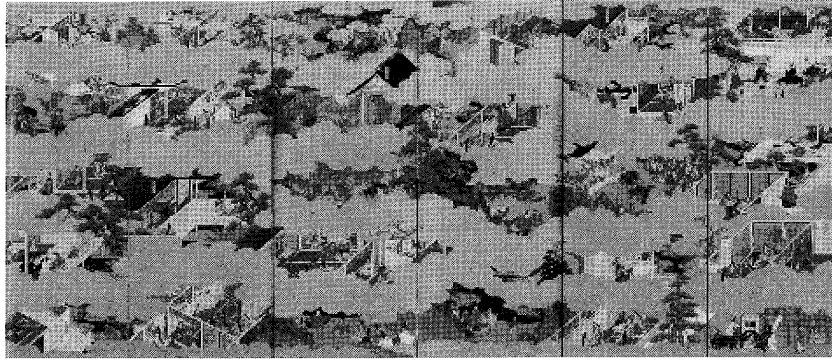


図4 岩佐勝友《源氏物語図屏風》、17世紀、紙本着色、六曲一双、各155.2×364.0cm、出光美術館蔵。

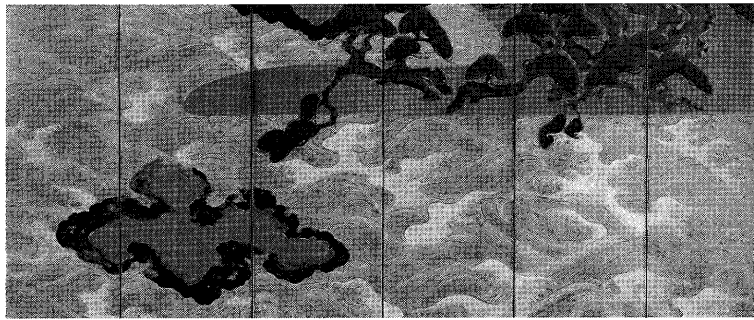


図5 俵屋宗達、《松島図屏風》江戸時代・17世紀、紙本金地着色、六曲一双、各166.0×370.0cm フリアー美術館（左隻）

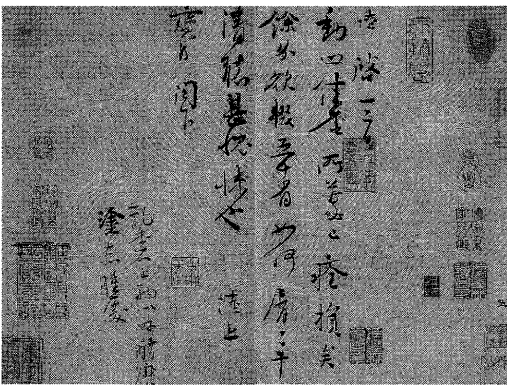


図6 沈遼、尺牘《動止帖》、11世紀、彩箋墨書、27.1×36.6cm、上海博物館蔵。

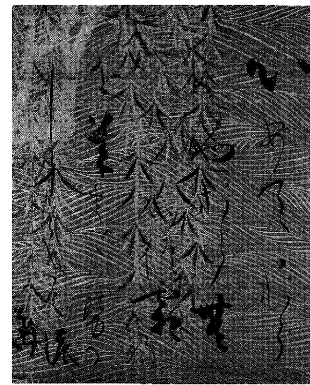


図7 本阿弥光悦筆《古今集和歌色紙》、17世紀、彩箋墨書、18.3×16.3cm、根津美術館蔵。



図8 伝夏珪《長江万里図卷》、宋、絹本淡色、26.8×1115.3cm、台湾国立故宫博物院蔵。（部分）

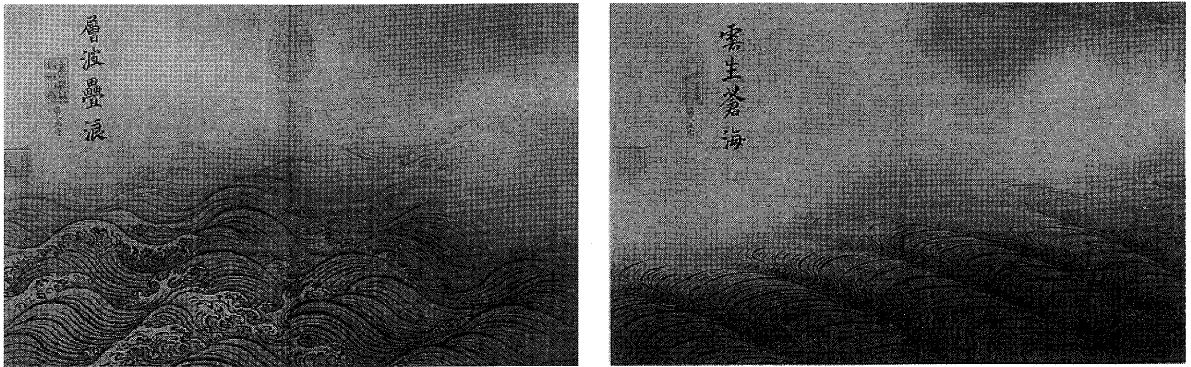


図9 馬遠《水図巻》、南宋・13世紀、絹本着色、
 (第1段) 26.8×20.7cm、(第2段) 26.8cm×41.6cm、北京故宮博物院(部分)

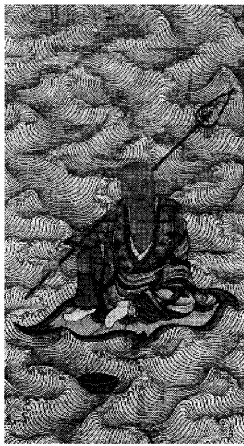


図10 《羅漢図》元代、絹本
 淡色、100.0×59.0cm、
 宝亀院蔵。

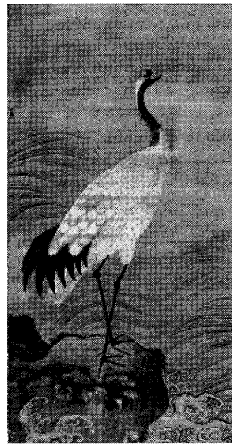


図11 古愚《鶴図》、明代、
 絹本着色、寸法不詳、
 個人蔵。



図12 戴進《鳳凰図》、明代
 絹本着色、147.1×
 85.4cm、龍光院蔵。



図13 《沙門島張生煮海》『元曲選圖』
 (1616) 年刊



図14 《梁山泊李逵負荊》『元曲選圖』
 (1616) 年刊

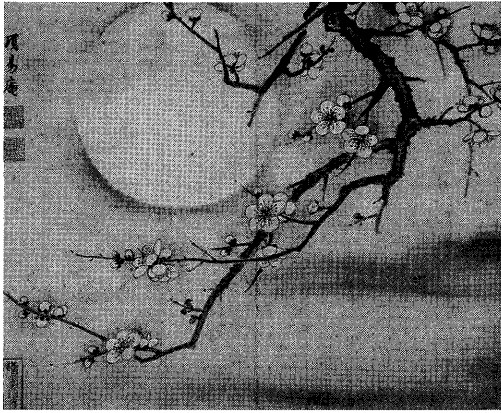


图15 项圣謨《花果图册》、明代、絹本淡色、寸法不詳。

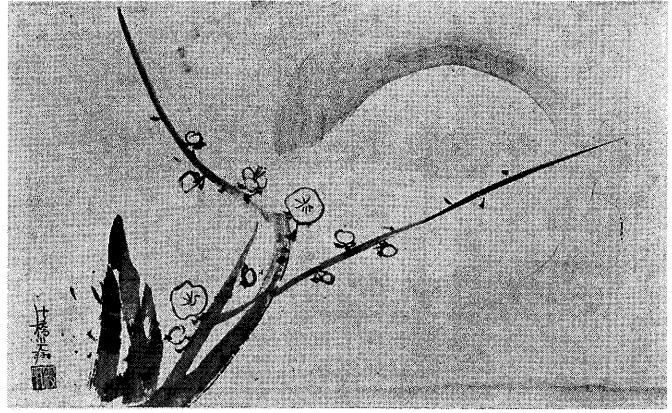


图16 尾形光琳《梅に月》、紙本墨画、掛幅、32.8×52.2cm、個人蔵。



图17 项圣謨《衰柳寒鴉图轴》、明代、寸法不詳。

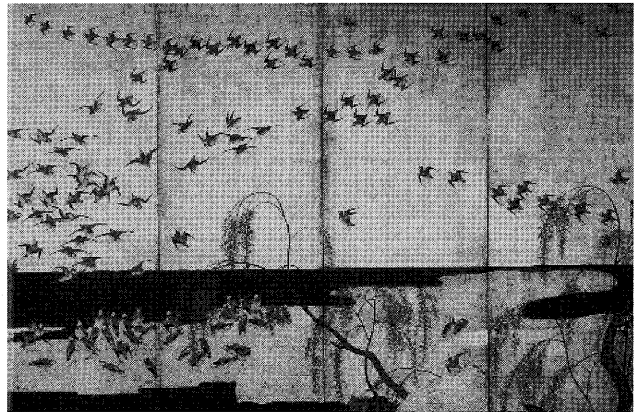


图18 土佐光起《磯千鳥图屏風》六曲一双、紙本金地着色、各隻162.5×363.6cm、福岡市美術館蔵。

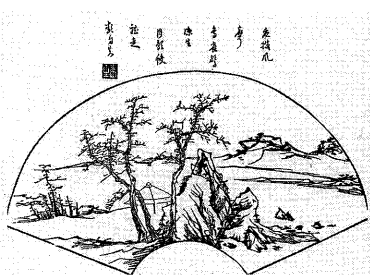


图19 明・張成龍編《張白雲選名公扇譜》第二十三図。

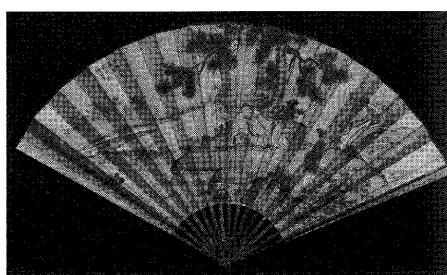


图20 朱瞻基《松下読書》、明・1427年、北京故宮博物院蔵。

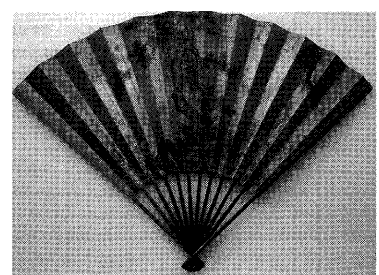


图21 《松下人物图》、室町時代、東京国立博物館蔵。