

展覧会評

琳派展（東京国立近代美術館）雑感

戸田 禎 佑

琳派展の展覧会評を書いてみないかという話に、ほぼ十年ぶりに筆を執った。勿論、依頼者が私に期待しているのは、琳派の一つのオリジンとしての「牧谿」画風との関わりを軸にした記事であろう。実は、本展観に際し行われたシンポジウム（八月二十八日）で、この問題に関し発言をしたのだが、それは会議全体の流れにそぐわないものと受け取られたようなのである。そこで、この発言の後始末も兼ねて、小稿をまとめてみたいと考えた。従って、本稿が通例の展覧会評の体を成していないことについては、御寛恕願いたい。

「発言」は、以下のようなものであった。「琳派と云う場合、宗達、光琳、抱一の三人を軸に考えるのが一般的傾向であるが、宗達と光琳の間の断絶は大きく、一つの考え方として、牧谿、宗達派というグループピングを試みられてもいいのではないか」。主催者側は、この提案に対し「別な展覧会が必要ですね」と軽く受け流していた。勿論、国立近代美術館という場を考えれば、オリジンへの関心よりも、琳派の近・現代への波及効果を重視するのは当然のことではある。しかしながら、琳派というものの概念規定において、そのオリジンの明確化という問題を避けて通ると、琳派の影響を受けた裾野の範囲の輪郭づけも曖昧なものになってしまうだろう。

「琳派」の代表作家として、宗達・光琳・抱一の三人の名を挙げるのが普通に行われているし、それなりの理由もあることは承知している。しかし、「琳」派という言葉からして、光琳の存在は極めて大きく、彼がいなければ、抱一の出現もなかったことは確かであり、従って、この宗達から光琳への飛躍、あるいは断絶と云える現象については、美術史界の認識を更に深めてもらいたいものと昨今、考えるようになってきている。例えば、今回の展観に則して云うなら、宗達筆「蓮池水禽図」

（京都国立博物館）についての賞賛の声が会場で多く聞かれたが、このことは、本展会場における宗達の孤立を示すものとも受け止めることができるわけである。そこで問題になるのが、宗達・光琳・抱一が同一主題を取り上げた「風神雷神図屏風」である。この三者を一堂に見ることができなかったのは琳派展としては残念であったが、一般に琳派の系譜付けの主軸として用いられる、三件の「風神雷神図」を較べるとき、光琳と抱一の連携は疑いないものとしても、宗達画と残る二作品との距離は更に強く確認されるべきであろう。実は、この距離こそが展覧会場における「蓮池水禽図」の孤立と深く関わっているのである。「風神雷神図」で宗達画と光琳・抱一画を結びつけているものは、イコノグラフィの同一性であり、絵画的表現に関しては両者は懸絶していると云えよう。空間の把握の根幹が全く異なっているからである。

ここに至って、牧谿が問題となってくる。牧谿は南宋の人だが、日本の近世絵画史の分野にとつて、最も重要な研究対象と云ってよい。なぜなら、宗達、等伯、友松等近世初期の代表的画人が、その画風を取り込もうと努力していたからである。その点では、南宋時代中国江南地方という、彼が現実に生きた限定された時空の枠を越えて、作品そのものの力により、牧谿が東アジアの国際的な画家であったことを示している。岩佐又兵衛までが、殆んど漫画風に牧谿画風を取り込もうとしているのを最近、遇目した。（金谷屏風中の竜・虎・老子騎牛図「岩佐又兵衛展」千葉市美術館、十月九日～十一月二十三日。）偏執的に同じ人物パターンを繰り返し、牧谿芸術の本質から、最も遠くに位置すると思われるこの画家までが、技法の一つとしてではあるが、牧谿に擦り寄ろうとしている。従って、確かに「琳派」と近世画壇となる展覧会企画がなりたつ可能性もあるだろう。となれば、これら近世初期の画家たちが、牧谿画の模写あるいは偽物の制作等の行為と全く無縁であったとするのは不自然な筈だ。牧谿画とされる作品群の中で、真作とみなし難いものが、日本に数多く伝存しているが、それらの中に近世の大画家、あるいはその周辺の手になるものがあっても少しも不思議はないし、このような想定は美術史家を楽しませるものである。例えば、長谷川巳之吉旧蔵の「維摩図」等がかかる見地から再検討されてよい。また、東京大学東洋文化研究所の中国絵画写真アーカイヴには、素性の判定

を待っている。牧谿の資料集積がある。これらの資料が、近世絵画史研究のための未発掘の鉱脈である可能性も否定できないだろう。

ところで、上記の近世諸大家中、もし、牧谿画を模写あるいは模作した場合に、誰が一番、牧谿に肉迫できるかと想像するとき、私には、宗達の名が浮かび上がる。

「蓮池水禽図」を思い出していたきたい。普通、牧谿の影響をいうときに、直接の証拠（松林図等）を遺す等伯が、先ず取り上げられるけれども、牧谿画の本質把握と云う点では、宗達の方が、遥かに優れていると思う。牧谿芸術の理解において、宗達と等伯とを比較すれば、その内容の差には歴然たるものがある。等伯には気の毒だが、彼の牧谿理解は形を移植し、筆致を真似るだけの皮相なものと云わざるを得ない。このことは、等伯晩年の梁楷様の撰取に付いても云える。つまり、等伯の古典撰取の姿勢そのものが、パターン、筆致中心の表面的なものであったのである。牧谿を真似している間は、牧谿画の恩恵で、等伯の画面には潤いがあったが、抛り所を梁楷に替えたとき、等伯の粗荒さが一挙に露呈する。というより、牧谿から梁楷への転向そのものが、等伯芸術の本質を示すものなのだ。等伯の作画を、前後期に分けて、別人とする考えもあったが、「松林図」における牧谿撰取のあり方を深く観察するならば、後半生の粗荒さの芽生えは、すでに十分、指摘可能であり、そこには、派手で目立ちたがりやの桃山の画家の素顔が見え隠れしている。

宗達に話を戻そう。現在、等伯画のように直接的で露骨な牧谿撰取の作品は、宗達画としては伝存していない。宗達はそのような行為を取って行わなかったのではないだろうか。「蓮池水禽図」と牧谿の「平沙落雁図」を比較するならば、どれほど深く、宗達が牧谿の没骨画風の本質を理解していたかは一目瞭然であるが、それ故にこそ、牧谿パターンの単なる模倣などは試みはしなかったたのである。遺品に徴するかぎり、光の中の空間の描出という牧谿画の本質の一つを、東アジアの中で最もよく伝承した画家は、宗達を描いて他にないと思う。この事実を端的に示すのが、他ならぬ「風神雷神図」なのだ。ここには、等伯画のような形の模倣は認められないが、「蓮池水禽図」に見られた光と空間の表出が、金地極彩色の画面で果たされている。水墨の表現を金地極彩色に移植するという、殆んど逆説的とも云えるこの宗達の冒険的試みを支えているのが、この屏風絵を語る時、常に問題とされる

「雲」の描写である。尋常な技法に拠らない、まさに宗達のオリジナルとも云うべき、この「雲」こそが、作画上、深く牧谿の本質に私淑していた宗達の工夫である。「たらしこみ」として定型化していない、いわば、目下模索中とも云うべき技法の採用こそ、等伯のやや浅薄さを伴う牧谿模倣とは類を異にするものと云えよう。

近世の画家であるにもかかわらず、宗達は、その伝記資料が極めてすくない。私生活に関しては、僅かに「醍醐のむし笥」の札状を遺すのみで、代表作「風神雷神図」には落款・印章もなく、雪舟五代を自ら名乗る等伯とは別人種なのである。牧谿も、画業の大きさの割には伝記資料があまり多くない。彼等は自らの画業、作品の背後に身をひそめ、謙虚すぎたのかも知れない。（本稿校正中に五十嵐公一氏から、宗達筆「関屋濤標図屏風」の制作に関する史料発見の知らせがあった。近い将来、公表される筈である。）牧谿に関して云えば、江南地方で贗作も出回り、「流派」も存在していたことは事実であったし、また、中国で明代以降に流行する「花卉雑画」の源流の一つとして彼が重要な地位を占めてもいた。しかし、『中国美術家人名辞典』（商務印書館）では、別人の伝記との錯綜が見られるように、近代中国では大画家としては扱われず、むしろ半ば忘れられた存在であったことも事実である。また、中国に伝存する作品も極めて少ない。なお、中国側での牧谿画の伝世品については、嘗て、小論を発表しているので、参考にして頂きたい（「所在不明の牧谿筆「花卉翎毛卷」をめぐる」『美術史論叢』三三、一九八七）。牧谿、宗達のように視覚的真実にオーソドックスに対峙する画家は、その平明さのために、時に、かえって忘れられ易いのであろうか。フェルメールも忘れられていた時期があると聞く。

こうして見てくると、牧谿と日本近世絵画の関わりは、国境をこえた東アジア美術史研究の大テーマなのであり、今回の展覧について云うならば、牧谿と宗達の深い連繫を見落せば、宗達から光琳への飛躍の実態も見え難くなるということなのである。そこで、展覧に出品されなかったが、「風神雷神図」は、宗達芸術を解釈するうえで、極めて重要な作品であるので、この点を更に言及しておこう。日本絵画史のなかでも、際立ってユニークな表現と技法を示す、本図の「雲」は、宗達の牧谿画の深い理解のうえに成立していると先に記した。養源院で仕事をしている宗達が、隣の蓮華王院の風神雷神彫像を見たことは確かだろう。それゆえの奥行きを伴う立

体的な表現への意欲もあつたかも知れない。しかしながら、本屏風は、その雲の表現によって、二神をとりまく金箔地を、まったく独自の空間に変容させている。次第に遠くなる雷鳴を残しながら蒼穹に消えていく驟雨のあとの雲が、軽妙かつ如実に、時間的感覚さえも含んで画かれているのが、宗達画なのである。一方、光琳、抱一の「雲」はこれと全く異質である。兩人の制作のうらに、「雨乞い」の意があつたとする、玉蟲敏子氏の説（『都市のなかの絵』ブリュッケ、二〇〇四）は、雨気をたっぷり含んだ重い雲の表現について、説得力があるが、そのような実用的な目的を梃子に、彼等が、宗達の空間と決別して行くという様式的な推移にも注目が必要であろう。ここには、宗達画を支える自然主義的な空間はない。牧谿—宗達を結びつける共通項は、極めてオーソドックスな、描写対象へのアプローチと云える。私は嘗て、牧谿芸術の根幹に「真に偉大な芸術のみがもつ、平凡さ」があると云ったことがある。実は、ヴァレリーのゲーテ評を借用したものであるが、いまでも、牧谿、さらに宗達には、適用可能だと思っている。それは、偏執でもなく、奇想でも

なく、極端な技巧主義でもない、平明過ぎるほどの分かりやすさ、不思議に軽く見える重厚さなのである。小さな個性や人目を引くどぎつい表現を好む、狭量な鑑賞者には大きすぎる存在なのであろうか。

元、湯屋の『画鑑』には、「粗悪にして古法なし」という有名な牧谿批判がある。視覚に忠実な描写対象への即応、旧来の型や筆法等の約束事に囚われない自由さが、保守的な見地からは、否定的評価を招いたと考えられよう。その牧谿が、自由な新天地、日本で、はるか後に宗達という最良の後継者を得たのである。牧谿によって旧来の制約から解放された筆墨法と光の表現が、宗達の手で「たらしこみ」へとまとめられていくのだ。宗達も、定型化した技法では表現できない領域を開拓、追求したということ、画家としての資質に牧谿と共鳴するところがあるのは当然と云えるだろう。牧谿は「観音・猿・鶴図」の鶴の「丹頂」で色彩世界を、宗達は「風雷神神図」の雲でモノクローム世界を、それぞれの水墨画、金地極彩色画に、重ね合わせて表現しているのである。「たらしこみ」の技法も、そのオリジンは牧谿—

挿図 1 久保田一竹「零 晩冬の雪景色」
(久保田一竹『一竹辻が花 光の響き 久保田一竹作品集』小学館、1994)

挿図 2 同部分

宗達の関わりの中で大きく展開したものと私は考えている。すなわち、空間の中の光を表現する、線とも面とも云い切れない墨のグラデーションが「たらしこみ」となって安定化したのではなからうか。牧谿の「老子図」（岡山県立美術館）の、老子の頭頂を画く太い墨線の中に、墨点が数個あり、ここには方向性のある線と広がりをもつ面の、二つの性格が認められる。宗達画に見られる幅広い線と墨面の一体化は、「老子図」や「観音・猿・鶴図」から学び取ったものであろうが、それらは決して皮相ではない。この面的な線は、先に引いた「維摩図」（長谷川巳之吉旧蔵）にも認められ、作品の力強さを支えているが、同じ維摩図でも光琳の作品には、この大きさが無い。線そのものが弱々しいのである。牧谿からの距離というものだろうか。そして、始興の「燕子花図」（クリーブランド美術館）の、筆致をまねた彩色の葉のフォルムに至れば、殆んど無気力と隣り合せの繊細さに変化する。幅のある線の説得力が復活するのは、前田青邨を俟たねばならない。すなわち、牧谿―宗達と云う、一種の国際様式が、次第に「日本的」に収斂していく過程が、琳派の誕生とも云えるのではないか。具体的に云えば、宗達の金銀泥絵の豊かな空間性から、より抽象性の強い光琳画への推移と重なることとなる。この事例は、初期洋風画から南蛮屏風への変化と並行する現象と見ることも可能であろう。

ここまで、琳派の初期段階への問題提起を中心に話を進めてきたが、この展覧会が琳派のその後についての関心呼び覚ます展示に主軸を置いている事は、会場が近代美術館と云うことで当然でもあろうし、大いに評価できる。琳派影響の巨大な裾野の中で、何を選択して展示するかは、主催者の判断に委ねられた大切な仕事である。観客動員も美術館運営の重要な目的であるから、その点では、日本文化への自負心をくすぐり、ナシヨナリズムとも呼応する「琳派―ジャポニスム」は格好なテーマの筈だ。クリムトを取り上げたことは決して悪くはない。しかし、それは、ピカソやモジリアニがアフリカの黒人彫刻を発見したのと、ほぼ同列の現象とも云えるだろう。基本的には、受け入れ側の主体の問題で、牧谿を受け入れた日本の近世画壇の状況も同じような事例なのだ。大衆むけの口当たりの良いテーマで動員された観客に、展覧を通じて新たな視野を提供し、啓蒙することも美術館の更に重要な責務であろうから、単なるジャポニスムの確認で終わらせたくはない。

この小文の最後に、琳派の裾野について、私なりの一つのアイデアを云わせてもらいたい。元来、宗達にしろ、光琳にしろ、その絵画は工芸と深く結びついていた。そのことがモチーフとしての、大自然の景観「山水画」を基本的に拒絶してきたのだが、染色工芸の分野でこのタブーを打ち破った人物がいる。山辺知行氏も高く評価されていた久保田一竹氏である。「一竹辻が花」という技法をあみ出し、その技法を用いて、かれは山水画の連作を発表した。一点一点は着物に仕立てられていたが、十数点の着物からなる連続する図柄は、絞りの地がもたらす陰影に富んだ質感と相俟って、並みの水墨画よりも、はるかに深々とした空間を幻出させていた。嘗て、呉服商雁金屋の息であった光琳が捨象した自然主義的空間表現に、染色工芸家の久保田がチャレンジし、それを成功させたのである。染色工芸が主題として大規模な自然景の山水画を選択している、この事例は、さまざまな変容を見せる琳派の裾野の広がりの中で、殊に注目すべき逆説的伝統継承と思われるので、注意を喚起しよう。ここに取り上げたのだが、惜しいことに、数年前に久保田氏が、次いで山辺氏が昨年、ともに故人となってしまわれた。この辺りを本展覧の一つの「しめくり」としても面白かったと考えているのだが……。

* 「琳派 RIMPA」展、東京国立近代美術館、二〇〇四年八月二日～一〇月三日