

《光琳観の変遷》一八一五—一九一五

玉 蟲 敏 子

はじめに

一、抱一の光琳再発見と顕彰

二、光琳観の変遷——抱一以後から明治四十年代まで

(1) 抱一系江戸の流れ

(2) 西欧における光琳評価——ゴンス・ピングの周辺

(3) 政府系アカデミズム——『光琳派画集』刊行の前と後

(4) 光琳模様・図案家光琳の再生——東京と京都

三、光琳二百年忌の開催

(1) 三越呉服店による顕彰

(2) 天才光琳の登場——福井利吉郎「光琳考」の意義

四、総括——鑑識・評語・呼称をめぐる問題

(1) 鑑識の問題

(2) 評語「裝飾的」の適用

(3) 流から派へ

おわりに——なぜ、かくも光琳か

はじめに

尾形光琳（一六五八—一七一六）といえば、「燕子花図屏風」（根津美術館）と「紅白梅図屏風」（MOA美術館）の二大傑作を描いた大画家として広く知られ、両屏風ともに国宝に指定されるなど、日本の美術史上、揺るぎのない

《光琳観の変遷》一八一五—一九一五

高い評価を与えられている。光琳は、生前より贅沢三昧の生活を伝える挿話を多く残し、没後もその名を語る多数の小袖文様帳が刊行され続けた稀有な人気作家であった。文化十二年（一八一五）六月二日の百年忌には、姫路藩主の叔父にしてご隠居の酒井抱一（二七六一—一八二八）によって法要と遺墨の展覧会が営まれ、それを期して出版された『尾形流略印譜』『光琳百図』は、光琳研究の二大基本図書となり、後世に多大の影響を与えることとなった。本論は、江戸の抱一によって企画された光琳百年忌から、大正四年（一九一五）六月二日、東京と京都で三越呉服店の尽力のもとに設営された光琳二百年忌に至るまでの、百年間における光琳観の変遷について、まず、四つの視点に立ってその概略を探り、次に鑑識・評語・呼称などの切り口から変遷の内容をめぐる諸問題を論じていこうとするものである。この百年は、一八六八年の明治維新を間に挟み、大陸との関係で諸文化が構築されてきた江戸時代から、西欧近代文明の受容のもとにあらゆる文化において価値観の活断層が走った明治時代を経て、美術史学における近代最初の研究が登場するという、激変な変化が起こった時代であった。とりわけ光琳は、江戸時代までに一定の鑑賞の対象となっており、近代以降は西欧人の絶大な称賛を浴び、従来の日本の評価と新しい西欧的評価がない交ぜになった現代に至る画

家観が形成されたという点で、葛

飾北斎とも、雪舟とも異なる評価の歴史を歩んだ絵師であった。従

って、この百年間における光琳観の変遷を探ること、江戸時代における評価も、近代における評価も、さらに現在の日本の美術史学

における評価も相対化できるとい

う、大きな利点が見出されるのである。大正四年、京都で福井利吉

挿図1 『俳諧絵風流』(萬千百太編、東京大学酒竹文庫)

郎の光琳研究が産声を上げてから八十四年という長い年月を経た現在、私たちの立脚点を見詰め直す一契機として、本論が琳派研究家のみならず、広く美術史研究家に資することができれば幸いである。

一、抱一の光琳再発見と顕彰

まず、本論の出発点として、文化十二年の光琳百年忌に至る抱一の光琳再発見の経緯について簡単に記述しておくことにしたい。享保元年(一七一六)の没後、十八世紀における光琳作品の鑑賞についての調査研究は、福井利吉郎の先駆的な業績を初め、河野元昭氏による研究史などすでに試みられているが、それでも光琳が江戸での活動により播いた種子の生態と、百年後、酒井抱一がその枝葉に出会っていくプロセスについては多くの謎が残されている。従来、知られていた事実と私に調査・確認した事項を箇条書きにすると、以下のようになる。

(一) 元禄末期から宝永年間にかけてたびたび、京都と江戸を往復した光琳は、第十一代酒井雅楽頭忠恭の代に酒井雅楽頭家に伺候しており、同家には光琳の作品が残されていたと見られる(松下高徐編著『摘古採要』⁽²⁾)。

(二) 抱一の兄、第十六代雅楽頭酒井忠以は、茶の湯に親しみ、天明七年(一八一六)頃の茶会を記録した茶会記『逾好日記』(姫路市立図書館)には、酒井家に伝来したと思われる光琳の「龍虎図」双幅が掛物として使用されている記録があり、しばしば兄の茶会に伺候した抱一が、これらの光琳作品に親しんでいた可能性は極めて高い。⁽³⁾

以上の二点は、酒井家という出自からして、抱一が光琳に関心をもつ下地がすでに用意されていたという環境因であるが、(一)の根拠となる文献には文政十年(一八二七)の序があり、抱一の活躍を当然知っていた筈の酒井家重臣が記録していること自体に、光琳の伺候が酒井家内部でいわば伝説化していたことを示唆するという、大きな意義が認められる。いっぽう、江戸での光琳の動静については、以上の大名家出仕の他、最近の研究では銀座役人中村内蔵助の肖像画を介して、江戸の儒者、荻生徂徠との接点も浮上しつつあり、⁽⁴⁾さらに晩年、江戸に移住した弟の乾山(一六六三―一七四三)の活動により、江戸市井にも一定程度、宗達・光琳画風の流れが定着していったと見られる。

(三) 江戸の俳人、菊岡沾涼編『本朝世事談綺』(享保十八年・一七三三)には、光琳が衣類・器物の意匠家として知られていたことが記述され、⁽⁵⁾元吉原の町名主、庄司道恕齋編『洞房語園』前集には、英一蝶・宝井其角、また沾涼と同じく上流武家俳人の内藤露沾の弟子、沾徳らの文に混じって、「七十八翁紫翠寫」の款記を有する乾山(尚古斎)の書が模刻されている。⁽⁶⁾

(四) 宝暦四年(一七五四)序の絵入り俳諧書『俳諧絵風流』(挿図1)(萬千百太

編、東京大学酒竹文庫）には、勝間龍水、菱川宗理らに混じって、「光琳孫以十」を名乗る絵師の「燕子花図」が採録されており、また小林忠氏によつて抱一の出現を準備した絵師として評価される俵屋宗理は、若き抱一の通人振りを話題にする山東京伝作の洒落本、『通言総籙』（天明七年・一七八七）に、菊図の戸棚絵の筆者として登場している。⁽⁸⁾

このような十八世紀中葉の断片的な宗達・光琳・乾山情報は、江戸座の俳人社会と関係をもち、それはまた上流武家社会、あるいは遊里とも連鎖をもつものであった。酒井家部屋住みの時代の抱一は、兄、宗雅またその俳諧仲間の大和郡山藩主、柳沢米翁などの大名俳人とともに俳諧に励み、他方、市井においては、流行先端の寵児として山東京伝らとも交わっており、抱一の行動範囲は江戸における光琳伝承の系譜と相応していた。ただ、実際に光琳画風を学び、その研究を始めるのは、現在確認しうる限り寛政以降のことである。

(五) 享和二年（一八〇二）に大阪の絵師、中村芳中が江戸で『光琳画譜』を出版する。序文の執筆は、国学者、加藤千蔭と茶匠の川上太白。芳中は、俳人の建部巢兆編の俳書『徳万歳』（寛政十二年・一八〇〇）にも挿図（『万歳図』）を寄せており、この巢兆と抱一は深い交友を重ね、抱一は巢兆没後に出版された発句集『曾波可理』（文化十四年・一八一七）に序文を執筆した。

抱一は寛政九年（一七九七）の出家以後、一層、俳諧に熱心に取り組むようになるが、その周囲に巡らされた東西の俳人社会のネットワークは絵師の交流網にも重なり、抱一に光琳への現代的な関心を抱かせるさらなる背景となった可能性が高い。抱一と芳中の接点は、今のところ、巢兆や千蔭を介してのものであるが、抱一に円山派風の写生と光琳風の瀟洒さを併せ持った草花絵技法を伝えたと考えられる応挙の弟子、渡辺南岳もまた、鈴木道彦などの

江戸の俳人と関わりがあり、巢兆と道彦も交流があった。さらに、加藤千蔭を含め、抱一が交遊した江戸流の国学者グループの存在もまた、抱一をして「和」領域へ傾斜させる一因であったと考えられる。⁽¹¹⁾ 芳中の『光琳画譜』に千蔭が序文を揮毫していること自体、江戸における光琳イメージと「和」の領域が重なっていたことを示唆する。

(六) 将軍徳川家斉が実権を担った文化・文政期は、奢侈好みの風潮が風靡し、光琳作品も鑑賞界において人気が高かったことが江戸幕府の奥絵師、住吉家に持ち込まれた鑑定記録から知られる（東京芸術大学蔵「住吉家古画留帳」）。

西本周子氏の詳細な統計によって、文化年間に住吉家への光琳画の鑑定件数が急速に増加することが明らかとなったが、抱一の光琳画風再興は、このような鑑賞界の光琳人気に同調する動きでもあった。しばしば引用される『文晁画談』も、文化・文政期に光琳画がブームであったことを伝えており、世間の派手好みに鑑みて、谷文晁が抱一に光琳画風の復興を薦めたという光琳画風再興の逸話も、あながち信憑性がないとはいえない。⁽¹⁴⁾

以上が、現在までに確認しうる抱一の光琳再発見に至る多元的な状況証拠であるが、未だ核心は闇に包まれており、ともかく、江戸育ちの抱一が、絵師や俳諧師の東西交流を背景にしながら、江戸で光琳を再発見していったことだけは明らかであろう。十九世紀初頭の江戸において、抱一の光琳研究・顕彰は以下のように展開した。

- ①文化四年（一八〇七）光琳の遺族、小西彦右衛門に尾形家の系図を照会
- ②文化十年（一八一三）一枚刷「緒方流略印譜」版行
- ③文化十二年（一八一五）光琳百年忌を開催し、『光琳百図』『尾形流略印譜』刊行

- ④文政二―三年（一八一九―二〇）京都・妙顕寺本行院の光琳墳墓を修復
 ⑤文政九年（一八二六）『光琳百図後編』刊行

抱一の光琳研究の第一歩が、系図の照会であったことは注目に値する。なぜなら、当時の江戸において、幕府の号令のもとに諸大名・旗本・幕臣諸家の系図編纂事業が進められており（文化九・一八一二年に『寛政重修諸家譜』一五三〇巻としてまとめられる）、このような血脈の系統図（家譜）制作の作業が、抱一の実証的研究に示唆を与えた可能性が高いからである。さらに抱一は、光琳画風の伝承系統を「尾形流」という「流」の意識で把握した。流とは、武芸・音曲・書・和歌などの諸芸能・学術の手法や系統を表わす言葉で、用例も古く平安時代末期に遡る。抱一が考えた「尾形流」の絵師は、②③の間に拡充され、宗達・順定・宗雪・信武・宗悦・宗仙・雛屋立圃・光琳・乾山・何帛・以十・始興・宗理・長洲・芦々子・一樹に至る総勢十六人であった。抱一に先立って『光琳画譜』を発表した中村芳中がここに入っていないが、それはこの系譜が物故者を連ねたものでもあったからであろう。⁽¹⁵⁾ 光琳についての記述も、②から③の間に深まり、③の『尾形流略印譜』に、

光琳 尾形宗謙が子、時を隔て、宗達の風を慕、山本素軒の弟子となり、後法橋に叙すと、浅井不旧の印譜に見へたり、又尾形を緒方と改む、花卉を画き、人物に至ては、いよく古土佐の風韻を学ぶ、当流の逸筆、世に知るところなり、享保元年丙申六月二日卒、歳六十二、京都小川頭、妙顕寺中、本行院に葬す、長江軒寂明青々光琳居士と有り、
 （読点筆者）

とあり、先行する浅井不旧の光琳伝を参考にしながらも、⁽¹⁶⁾ 没年月日、墓所を定めたところに系図研究の成果が生かされた。また、③で、遺墨を集めた展

覧会を開いてその画集を出版し、⑤によって増補した。光琳百年忌に關しては、その文化十二年を綴る『輕拳観句藻』が欠落しており詳細は不詳であるが、相見香雨が紹介する「雨華菴焼残り文書」⁽¹⁷⁾ 中の案内状の草稿に、「尾形光琳居士一百週諱展覽会」あるいは「開筵于根岸、精舎……」とあることから根岸の寺院を会場に開催されたことが判明し、同じくその出品目録から四十二件の展示品の概要がわかる。ミシガン大学図書館に所蔵される抱一書簡⁽¹⁸⁾ によって、弟子を動員して制作されたことがわかる『光琳百図』の精密な縮図は、松平定信・谷文晁コンビによる『集古十種』に見るような当時の複製制作の技術水準を示しており、これらの出版によって、抱一は自身の調査研究の成果を公にし、光琳画に対する本邦初の鑑識をまとめたのであった。光琳伝の記述以外、抱一は光琳画を殆ど言語によって論じてはおらず（「法橋の風韻」⁽¹⁹⁾ 程度）、研究家としての彼の光琳観は、画系に対する系統的（線的）な理解、すなわち「流」と、落款印章・複製を合わせた実証的（即物的）な造形に対する理解を基調とするものであった。④において、向島百花園主人佐原菊塲を京都・妙顕寺本行院に派遣して顕彰碑を建立した際、「光琳水」に託して抱一が詠んだ次の俳句は、その「流」意識の具象的なイメージを、私たちに鮮明に伝えてくれるであろう。

京都妙顕寺中本行院に光琳之碑を建るとて
 我等迄流れをくむや苔清水

（『輕拳観句藻』「藪鶯」）

二、光琳観の変遷——抱一以後から明治四十年代まで

（一）抱一系江戸の流れ

抱一によって基礎が作られた光琳研究は、一八六八年以前にすでに弟子および狩野家に影響を与えた。まず、朝岡興禎編『古画備考』三十五、「光悦流」(挿図2)の項に、「光琳印譜」として『尾形流略印譜』所載の全絵師の伝記・落款印章が引用された。東京芸術大学附属図書館所蔵の朝岡興禎自筆とされる原本によれば、「光悦流」の最初の頁右下に「嘉永四辛亥六月十日起筆」と記されており、通用の太田謹増訂本(明治三十七年、一九〇四刊)では落されているこの年記により、この稿が嘉永四年(一八五二)より執筆されたことが確認できる。ただ、興禎が引用する『光琳印譜』は、文化十二年版本より内容が拡充しており、光悦・野々村是真・光琳子寿市郎方祝・永田友治・始房・伊豊・友禪・笠翁・藤原古致を含む増補本であり、これは、後述する中野其明増補『尾形流略印譜』の本文巻頭から抱一跋までの十六丁半分に相当している。⁽²⁰⁾ またその引用箇所を見るに、版本に似せて書写した別紙を適当な大きさに切って貼付するなど、『光琳印譜』の写しをスクラップして用いているのがわかる。興禎自身の作業としては、松梅院禅昌・本阿弥光甫ら光悦周辺の絵師、宗達女、光琳の偽作者を加え、北川宗説と宗悦をまとめ、宗仙を順定の号とし、すでに物故していた抱一、鶯蒲を増補した。抱一系の絵師である池田孤邨の別号を知らず、「蓮菴孤邨」を宗達風とするなど

挿図2 朝岡興禎編『古画備考』三十五、「光悦流」の条
(東京芸術大学附属図書館)

誤りも犯しているが、特筆されるのは、本画流の名称を「光悦流」としたことである。「光悦流」という呼称自体は書流の分野では古く、『万宝全書』(元

禄七年奥書・一六九四)「本朝古今名公古筆諸流」のなかに「光悦流」が挙げられているが、朝岡の考える「光悦流」は、そこに所載される烏丸光廣ら十六人の書家とは一致しない。むしろ、『光琳印譜』の光悦伝に、「宗達光琳の祖」とある光悦観を踏まえ、内容において抱一以来の系譜付け(「尾形流」)を拡充し、古くより親しまれてきた呼称をラベル化したのが、幕末の江戸狩野派の鑑定家が考える「光悦流」であったと見られる。ちなみに『古画備考』は、狩野の「譜」、巨勢・土佐・住吉の「家」、光悦・英の「流」など画家の分類詞を区別しているが、それらの相違を全体的な視野から論じる試みは行っていない。

元治元年(一八六四)、抱一の弟子、池田孤邨が『光琳新撰百図』を出版した。『光琳百図』および『同』後編を継承して新たに編集した光琳画集であるが、抱一の賞玩を経ているものの、『光琳百図』『同』後編に未所載であった「鶴舟図」(静嘉堂文庫美術館)なども加えている。本書で最も注目されるのは孤邨自身による序文で、以前にも指摘したが、尊王運動の盛んな当時の風潮を反映して「大皇国」などの語彙を用い、光琳画風を指して「大和魂筆先に現れ」としたりする。さらに興味深い記述は、「(光琳が)その筆をもちうる事静にして楽みはこへりかくたのしみつ、筆をもちうるなん是我皇国につたはれる南宗最第一とも言へし」という、光琳の作画態度を論じた下りである。この「南宗最第一」という言葉は、桑山玉洲が『絵事鄙言』(寛政十一年序、一七九九)において、近衛信尹・松花堂・宗達・光琳らをまとめて「本朝の南宗」という見解を表したのに続くもので、江戸の抱一系絵師の間にも(日本の)文人画家、あるいは「自娛の画家」としての光琳観が浸透してきたことを示す興味深い記述であるといえよう。⁽²²⁾ ただ以後の歴史を見るに、文人画家としての光琳観が、これ以上に深まることは決してなかったの

であった。

これらの江戸時代までに出版された光琳関係の出版物は、明治時代になると、西欧の日本美術ブームに押されて、海外にも波及するようになった。『東京日日新聞』明治十三年（一八八〇）七月十五日号の雑報に、『光琳百図』の海外売買を示す次の記述がある。

○仏国人ビング氏は同国の巨商にて且つ好事家なるが我が国の物品を何くれと無く好まる、中にも柴田是真翁が画を愛して一日翁に面会せんとの事なれば工商会社これが紹介となりて一昨十三日に小梅なる某氏の別業にて一席を開らき独乙公使も其坐に臨まれて翁の揮毫を乞はれたりと其折り同氏の咄しに此国に居留する我が商人より先ごろ光琳百図を数多購ひ求めて本国に送りしに具眼の者は皆その氣韻の高きを賞して思ひの外売捌けたり…（傍線筆者）

フランスの美術商、ビング（Siegfried Bing, 1838-1905）は、ハンブルク出身で後にパリ居住。日本の古器古物学者、蜷川式胤より陶磁器の鑑定法を倣い、一説には明治八年（一八七五）といつごく早い時期に最初の来日を果たしたといわれていたが、近年のワイスバークや宮島久雄氏の研究により、この明治十三年が初来日と考えられるようになってきている。⁽²⁴⁾ また同席した独乙公使とは、おそらくビングの妹の婿で、日本美術蒐集の協力者でもあったドイツ代理領事のミヒヤエル・マルティン・ベアー（Michael Martin Baer, 1841-1904）のことではないかと思われる。⁽²⁵⁾ ビングは、一八七五年（明治十一年）のパリ万国博覧会に日本の美術品を出品し、これが周辺の日本美術愛好家に強い刺激を与え、西欧におけるジャポニスムの興隆に拍車をかけるので

ある。ビングが話題にするフランス商人の活動によって海外に売買された『光琳百図』の行方については、次章で扱っていくことにしたい。そして、明治二十年代になると、抱一以来の光琳関係資料は国内で相次いで復刻また増補・出版されるようになった。新版また増補された資料には次の二点が挙げられる。

- ①『尾形流百図』 明治二十二年（一八八九）東京 中野其明版
- ②増補版『尾形流略印譜』 明治二十五年（一八九二）東京 中野其明編 編者の中野其明は鈴木其一の弟子。①は、抱一・孤邨によって編纂された光琳画集に倣い、尾形流に範囲を広げたもので、黒川真頼の序文がある。光悦の木像から始まり、光悦・光甫・宗達らの作を増やし、光琳の父、尾形宗謙も取り上げている点で注目される。②は、前述したように、文化十二年版『尾形流略印譜』に九名の絵師を加えたものを抱一の跋文の前にあげ、これに嘉永甲寅（七年・一八五四）の年記を有する鈴木其一による光琳落款の補充、さらに其明自身が光甫・児島宗真・空中・尾形宗謙・抱一・鶯蒲・蠣潭・其一の八名を増補している。複製本には、国立国会図書館が蔵するものだけでも次の四種がある。

- ③『光琳百図』『同後編』複製 明治二十三年（一八九〇）京都 松本貞蔵版
- ④『光琳百図』『同後編』複製 明治二十四年（一八九一）東京 岩本俊版
- ⑤『光琳百図』『同後編』複製 明治二十七年（一八九四）東京 博文館版
- ⑥『光琳新撰百図』複製 明治二十四年（一八九〇）京都 松本貞蔵版

いずれも抱一あるいは孤邨の編著を踏襲したものであるが、これらは、国内あるいは、海外の需要に応えるべく複製出版されたものであろう。それでは、このような明治中期における出版の活性化を促した一因である海外の光琳受容とはいかがなものだったのだろうか。

(2) 西欧における光琳評価——ゴンズ・ビングの周辺

西欧における日本美術評価の研究は、主としてジャポニスム研究の一環として行われ、葛飾北斎についてはかなりの研究蓄積があるもの、光琳については殆ど文献がないのが実情である。⁽²⁶⁾ 筆者は、平成九年（一九九七）五月十七日に行った講演⁽²⁷⁾で西欧における光琳受容の問題にふれたが、ここではその際の研究成果を踏まえ、現在までに知ることのできた事実を明らかにしておきたいと思う。

光琳画もしくは光琳風の意匠の海外への将来は、まず、一八四三（天保十四）年にパリ王立図書館の写本部が購入した、シーボルト（Phillip Franz von Siebold, 1796-1866）旧蔵の日本図書のリストに、浮世絵師の画譜類とともに『光琳百図』と抱一の『鶯邨画譜』が含まれていたことの確認から始まる。⁽²⁸⁾ これは、フロイドによって報告されたいささか早期の孤立した記録であるが、その次には、一八七三（明治六）年の蒔絵下絵集の西欧への将来が挙げられる。フランスの美術評論家、ルイ・ゴンズ（Louis Gonse, 1846-1921）が一八八三（明治十六）年に刊行した *L'art Japonais* 第一卷第三章絵画、第七節の抱一の条（挿図3）において伝える情報によれば、当時、チャールズ・ハヴィランド（Charles Haviland, 1839-1921, 磁器制作のハヴィランド窯の経営者で日本美術蒐集家）が所有していた十七冊にも及ぶ蒔絵の下絵集は、原羊遊斎によって蒐集され、多くは光琳に基づく写しで、櫛・手箱・団扇などの下絵であり、抱一の署名のあるものもあったが、この年に日本を離れたという。ゴンズは、同書第二巻第七章の漆工の条や、七年後に刊行した *Le Japon Artistique* 23 所載の光琳論（一八九〇・明治二十三年刊）においてもこの蒔絵下絵集にふれており、そこに自身の所蔵する光琳の「蜻蛉螺鈿蒔絵硯箱」が実物大で書写されていると報告している。そして、結論を先に述べ

るならば、その硯箱は一九二四年に行われたゴンズ蒐集品の第一回売立目録に、売立番号275として記述される硯箱（挿図4）に相当し、この番号を手掛かりとして、実は現在、出光美術館に収蔵される原羊遊斎蒔絵下絵帖の一部が、ここに述べるハヴィランド旧蔵品であったことが確かめられるのである。⁽³⁰⁾ 加えて三番目の将来資料として、前述した一八八〇（明治十三）年のビングの談話が挙げられる。これによって『光琳百図』が当時のフランスでもてはやされていたことが知られるのであるが、実際に西欧の出版物のなかでこれらの版本から挿図が採られたことが確認できるのは、むしろ英語圏の刊行物のほうが早い。建築家、クリストファー・ドレッサー（Christopher Dresser 1834-1904）が、一八八二年に出版した *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*（挿図5）には、扉を始め、日本の意匠を紹介する第二章第一章の挿図として、『光琳新撰百図』から八図（同一の「四季草花図屏風」を二図に分けて引用している場合もある）⁽³¹⁾ が採られている。ただ、ドレッサーは単に挿図として所載するのみで、光琳作品として格別に関心をもって

挿図3 *L'art Japonais* 抱一の条（国会図書館）

挿図4 『第一回売立目録』所載ゴンズ旧蔵「蜻蛉螺鈿蒔絵硯箱」（国会図書館）

5-1

5-2

5-3

5-4

5-5

5-6

5-7

挿図5 *Japan : Its Architecture, Art, and Art Manufactures* (東洋文庫)

5-8

いるわけではない。

いっぽう、フランスにおいては、明瞭に造形作家としての光琳が意識された受容がなされている。その先駆的な例として、やはり、ルイ・ゴンスが一八八三年に出版した *L'art Japonais* (挿図 6) 初版を取り上げなければならない⁽³²⁾。本書もまた、ふんだんに挿図や模写図版を収載した二冊から成る大著であるが、第六節のタイトルが、“Époque de Genrokou—Kōrin—Écllosion de l'École Vulgaire” (元禄時代—光琳—平民派の出現) とあるように、元禄時代を代表する作家として光琳を取り上げることが、まず注目される。内容も従来の日本語による記述とは全く一線を画し、初めに光琳作品を見たときの困惑を率直に吐露しつつも、光琳を「日本人中最も日本的」「印象主義の極み」であるとか、「装飾芸術の組み合わせ上、望ましく重要な、統一性の確かさ」があるというように、「印象主義」「装飾芸術」など当時最新であった芸術用語をちりばめ、最大級に称賛する⁽³³⁾。ゴンス自身が目に

することのできた光琳画の多くは、前述したような蒔絵の下絵や版本などであったようであり、蒔絵下絵の「ねっとりとした物質のような」(comme une matière grasse) 線に注目⁽³⁴⁾し、各頁には『光琳新撰百図』などから、「樵蒔絵硯箱」など、数点の挿図を転載している。文中でゴンスが殊の他優れた作品として詳しく述べているのは、金地に盛り上げ技法で描かれた大きな一双の「白菊図屏風」で、その「装飾的な外観」が堂々として豪華であり、独特の色合いをもった金地、花卉の白色、優美で思いがけない構成、花の重みで折れ曲がった茎、大きな蝶のように光のなかで舞い上がる花の束などが、一体化してまばゆい効果を作り出そうとしている、とする⁽³⁵⁾。続いて、光琳の弟の乾山についてふれた後、ゴンスは光琳・乾山の活動を総括して、日本においてはいかなる劣った芸術もなく、日本の作家たちは彫金家・漆芸家・陶芸家である前に第一に画家であり、フランス人が“les arts mineurs” (小芸術) と呼んでいるものが、そこ (日本) では “les beaux-arts” (美術) とす

6-1

6-2

6-3

挿図 6 *L'art Japonais* 光琳の条 (国会図書館)

べて分ちがたく成立しており、絵画・彫刻など、どんな高尚な分野であっても、あらゆるものが生活の習俗や機能に適用される “lois de la décoration” (装飾の文法)⁽³⁶⁾ に従っている、と結論づける。これは、まさにゴンスやビングたちが中心となって推進していた一八八〇年代のフランスにおける、装飾芸術復興運動の理念から日本美術、とりわけ光琳らの造形活動を解釈した文章として注目されるものであり、ゴンスの光琳観の本質をなす見解といえるもので



7-1



7-2

挿図7 『日本装飾志』(東京国立文化財研究所)



8-1



8-2



8-3

挿図8 *The Pictorial Arts of Japan* 扉・光琳の条(東洋文庫)



9-1



9-2



9-3

挿図9 “Kōrin”, *Le Japon Artistique* 23 (国会図書館)

9-4

ある。また、本書の特色として、フランスにおいて太陽王、ルイ十四世の治世に相当するとかれらが考える元禄という華やかな時代相のなかに、光琳を位置づけた点が注目されるわけであるが、その結果、抱一系の「尾形流」に見られた伝記の集積的な記述とは異なり、光悦・宗達、あるいは抱一などは前後の章に分散され、歴史のなかで光琳が語られるという、おそらく最初の試みがここで遂行されたのである。

ゴンスの *L'art Japonais* 初版は、翌年、日本に滞在中のアメリカ人、アーネスト・フェノロサによって厳しい批判が加えられ、訂正が余儀なくされた。フェノロサは、ゴンスの江戸美術偏重、とりわけ葛飾北斎の評価に対して攻撃したが、光琳については、本書のなかでよく判断していると認めている⁽³⁷⁾。続いて、イギリス人のジョージ・オーズリー (George A. Audsley) が『日本装飾志』(挿図7) (一八八五年序、英題 *The Ornamental Arts of Japan*)⁽³⁸⁾ なる大著を出版したが、その第一巻の刺繍と漆芸の章に、『光琳新撰百図』からそれぞれ「秋草模様小袖」と「流水に鶴図屏風」の一扇分を転載し、さらに後者の章においてはゴンスの *L'art Japonais* から光琳の漆芸についての文章を仏語のまま引用している。また、一八八六年には、フェノロサより先に日本に滞在したイギリス人医師、ウィリアム・アンダーソン (William Anderson, 1842-1900) が、*The Pictorial Arts of Japan* (挿図8) とこう、ゴンス本とほぼ同じ大きさの二冊から成る大著を出版した。アンダーソン自身は、光琳の描く人物・動物に対して人形あるいは玩具のようであるとし、そのデザインの「装飾的特質」においてのみ並ぶべきものがないと、いささか冷淡に述べたが、いっぽうゴンスの光琳記述を光琳の天分に対する暖かで理解ある批評として承認し、同じくその一部を仏語のまま引用している。これは、フェノロサ、オーズリーと同様に、ゴンスの光琳理解が欧米間におい

て、一定程度、評価に値するものであったことを示しているのではなからうか。⁽⁴⁰⁾

ゴンスの *L'art Japonais* は版を重ね、邦文としては、初版刊行の翌年、明治十六年(一八八四)に早々とウィーンでの批評の翻訳という形で紹介されたが、全文が翻訳紹介されるのは、明治二十六・二十七年(一八九三・九四)にかけて連載された『根子氏日本美術』である。⁽⁴²⁾ また、ゴンスの光琳評を引用するアンダーソンの『*The Pictorial Arts of Japan*』末松謙澄の翻訳で、明治二十九年(一八九六)に『日本美術全書沿革門』として刊行された。⁽⁴³⁾ いっぽう、ゴンス自身は、その光琳観をコンパクトにまとめ、先述のごとく一八九〇年に、『*Kōrin*』(挿図9) とついで *Le Japon Artistique* 23 に発表する。⁽⁴⁴⁾ 内容は、*L'art Japonais* の光琳論に准じたものであるが、挿図として、『光琳百図』後編から「雷神図屏風」「八橋図屏風」「秋草図風呂先屏風」などの大作を選択しており、版本を通してゴンスが理解した光琳画イメージの深まりがここに示されている。ゴンスが光琳作品集と呼ぶものとして言及する版本は、大岡春川(甫政)編『蒔絵大全』・中村芳中画『光琳画譜』・合川珉和画『光琳画式』・立林何昂編『光琳漫画』・『光琳新撰百図』そして『光琳百図』・大岡春卜編『画史会要』・同編『画本手鑑』の多数におよび、抱一系の版本の他に、芳中・合川珉和・立林何昂、さらに大岡春卜・春川の諸本も取り上げていることが特筆される。ゴンスの光琳観は、光琳作品の総目録に値すると彼自身が考えるこれらの版本に掲載された光琳画に多く基づいて形成されたと考えられ、随所に光琳画のイラストをあしらった本書は、仏語の他に英語・独語の三カ国語で出版されることにより、西欧諸国に光琳が受容されていく上で大きな役割を果たしたと考えられる。

このように、一八八〇年代の西欧において、光琳を語り、その作品の片鱗

を伝える書籍がルイ・ゴッスの周辺で出版されたが、その西欧における影響については、今後、西欧に力点を置いたジャポニスム、またアール・ヌーヴ・オー研究の一環として、造形の問題も含めてより深く探求されていくことであろう。本稿における筆者の問題意識は、従来の日本美術史において視野の外にあった西欧における光琳の受容と評価が、日本の近代における光琳観の形成において重要な役割を担っていたことを指摘し、日本美術研究家に対してその方面への関心を促すことにあり、ここで一旦、視点を日本に移していくことにしたい。

(3) 政府系アカデミズム——『光琳派画集』刊行の前と後

それでは、明治二十年代における抱一系光琳研究書の復刻・増補の状況、あるいは一八八〇年代の西欧における光琳受容を踏まえた上で、日本美術史学成立の中核を成した政府系アカデミズムにおける光琳観は、どのように形づくられていったのであろうか。

明治十五年（一八八二）五月、龍池会に招かれたフェノロサは、日本における「美術」の概念導入に大きな力をもった演説を行ったが（いわゆる『美術真説』）、その演説中の「妙想」を説く下りで、光琳の「画梅」^{アイディア}と雪舟の「画松」を例に取り、光琳の梅は自然の形態に似ていないが、「妙想」を表わしている⁽⁴⁶⁾と高く評価する⁽⁴⁵⁾。フェノロサは同様の趣旨を前年の講演でも述べており、ここに、光琳が「美術」として美術史の枠組みのなかで語られていく端緒が開かれたのである。続いて、岡倉天心が、東京美術学校で明治二十三年（一八九〇）から三年間講義した日本における最初の日本美術史講義の講義録を見ると、まず、足利時代の講義の冒頭で時代区分について述べ、光琳を四期に分けたその第三期、寛永時代に位置づけて、「寛永より元禄に至る間にして、探幽、常信、一蝶、光琳等あり」とする。そして講義が進行し

ていくなかで、第三期と第四期はまとめて徳川時代の項目に扱われるようになり、その第一期寛永時代に、「光琳に附ては種々の説あれども、其れ以前に於て宗達、光悦等ありて以て光琳に至りたるなり」として、光琳の前に光悦・光甫・宗達の三者を挙げ、光琳の後に乾山を加えて、彼ら五人をひとまとまりに扱う。講義の最終章の「総叙」においては、このグループを「光琳の一派」と呼称している。光琳についての記述を以下に引用すると、

光琳。此の人も亦誰の弟子なりしか知り難し。畢竟、宗達等の流れを汲み、之れを探幽風になほせしともいふべきか。又一説には常信に学びたりともいふ。其の画風に抛りていふならんか。姓は尾形、名は方祝、又寂明ともいふ。京都の人、享保元年六月二日、六十二歳にして没す。寺は京都の妙顕寺なり。光琳の土佐派に於けるは恰も狩野派に於ける一蝶か。此の人に至りて模様に対する考大いに面白く、画と模様との区別をなくせしこと、非常の大事業なりといふべし。

（傍線筆者）

となり、江戸時代の画史類の記述法に倣って、画家名に説明を組み合わせる形式で叙述している。傍線を引いた箇所は、これまで重用されてきた抱一の見解、あるいは朝岡興禎の『古画備考』の引用書目にも現れない、天心自身の見解と思われる部分であるが、とくに最後に記された画と模様との区別をなくす「非常の大事業」を果たしたと光琳を評価する下りは注目に値する。これは、万国博覧会以来の西欧における日本美術評価、あるいは西欧の美術区分を視野に入れた発言と見られ、後年、天心が「美術教育の施設に就きて」という文章のなかで、日本で施行すべき美術教育の標準として、西欧のように純正美術・高等美術（pure art/high art）と工業美術・装飾美術・応用

美術 (industrial art/decorative art/applied art) というふうに美術を分類し、それぞれ別個に教育機関を設けるよりも、「我絵画を直に模様として用ひ来るか如きは寧ろ我特色ならずや。…我邦に於ては寧ろ之⁽⁴⁸⁾ (高等美術学校と裝飾美術学校) を合併して設くる必要あり。…」と述べていることと考え併せると、絵画と模様の区別のない光琳のあり方に天心が、すでに一種の望ましさを感じ取っていたことが窺われるのである。その好意的な評価が「大事業」という言葉に表れているのではなからうか。とはいえ、この講義が公刊されるのは大正期に入ってからであり、これと齟齬するかのよう、公の言動において天心は、明治二十五年 (一八九二) のシカゴ万国勸業博覧会に向けて、日本の出品作が「裝飾品」視されないよう呼びかけていることが指摘されており、注目される。⁽⁴⁹⁾

天心の講義以後、実際に官製美術史として公刊されたのは、明治三十三年 (一九〇〇) のパリ万国博覧会に用意された仏文原稿の日本語版で、翌三十四年に農商務省より刊行された『稿本日本帝国美術略史』 (以下、「稿本」と称す) である。本書の学問史的意義や編集過程については、佐藤道信・高木博志・馬淵明子の各氏によって詳しく論じられているが、その目覚しい特色は、西欧に向けて日本美術の沿革・特性を概括的に論じ、全体を奈良、平安、鎌倉、足利、徳川の五時代に区分して相互の関連に配慮していること、とくに古代偏重といわれるように鎌倉時代までの美術の記述に紙数と労力を割いていることである。光琳は、第三章徳川氏幕政時代第三節の絵画、および第六節美術的工芸の漆工の条に登場する。前者の節において光琳は、寛文より元禄を経て正徳に至る時代の代表画家として扱われ、「作家並に作品」の条では、「光琳派」として、野村宗達・尾形光琳・尾形乾山・渡辺始興・立林何帛・酒井抱一・鈴木其一・池田孤邨の八人を挙げる。「光琳派」という呼称自

体は、現代作家の分類用語として、明治十五年 (一八八二) の第一回絵画共進会以来の用例があるが、それを江戸絵画の分類名称として用いたところに本書の際立った特色がある。絵画の節における光琳についての記述を次に引用すると、

尾形光琳、光琳又寂明、澗声、伊亮、方祝等の号あり、京都の人、尾形宗謙の長子なり、初め安信具慶に学び、又光悦、宗達を規して一格を出だし。人物、山水、花卉、鳥獸尽く妙ならざるはなく、天縦の筆才を揮ひて、別天地を逍遙し、毎に常規を離れ、絶えて俗韻なく、殊に意匠の超邁にして、図様の洒落なる、樸石を仮して宝玉の光彩を發たしめ、怒濤を描きて細漣の觀を呈せしめ、変化自在ならざるはなし。又光悦の作を慕ひて漆器描金を製し、種々の新図を出だす。其の京都市中に一店舗を開くや、描金を以て業となし、俗に雁金屋と称す。其の他織物に陶器に彫金に其の図様を取り、現今に至るまで光琳模様と称して普く世に賞玩せらる。享保元年六十二にて没す。人となり豪宕不羈にして小節に拘らず、行事輒もすれば人を驚かす。世固より奇人を以て之れを目せり。 (傍線筆者)

となり、次に「花卉図屏風」 (大隈重信旧藏、以下同じ) 「風神雷神図屏風」 (徳川達孝) 「扇散し図屏風」 (伊達宗徳) 「小野小町草紙洗図」 (谷森真男) の四作品を列挙している。漆工の節では、「三輪蒔絵硯箱」 (林忠正蔵) 「杜若八橋蒔絵硯箱」 (帝国博物館) を挙げるのみで、著名な「住之江蒔絵硯箱」 (平瀬亀之助) 「桜狩蒔絵硯箱」 (藤田伝三郎) などは、光琳による光悦の作の模造品として、前章第六節光悦の条で紹介されている。さて、この光琳伝もまた、基本的に江戸時代以来の光琳伝を踏まえているが、傍線を引いた箇所

挿図10 Masterpieces Selected from the Kōrin School (静嘉堂文庫)

には『装剣奇賞』(天明元年・一七八一刊)、『工芸志料』(明治十一年・一七八初版)など、画伝類以外の情報を取り込んでいる。もともと、雁金屋を光琳が開いた店舗とする誤りがあるが、これは

飯島虚心(一八四一—一九〇二)著「蒔絵師伝」巻中の光琳の条にも見られるので、それに依拠したものであろう。注目されるのは、光琳模様を「現今に至るまで」、すなわち明治三十年代まで世にもはやされているとする下りで、これは西欧における光琳評価とともに、次章で扱う三井呉服店などを中心とする商業主義的な場で光琳模様が再生し、流行の兆しを見せていた状況を暗に示すものと考えられる。

さて、以上の岡倉天心講義「日本美術史」や『稿本』における光琳記述を通していえることは、まず、時代区分という新しい枠組みのなかに、江戸時代以来の情報と新しい情報が組み込まれるという、新旧混融の状況のなかで光琳像が語られていることである。天心は、光悦から光琳・乾山までを系統化し、『稿本』は、宗達から光琳を経て、抱一系までも併せて系譜化する。加えて『稿本』については、美術史草創期の目覚しい分類概念の確立を反映して光琳作品が絵画と美術的工芸の各節に分散して記述されていること、さらに当時すでにルイ・ゴンスやアンダーソンの美術書が邦文に翻訳され、しかもパリ万博のために準備された大著であったにも拘わらず、西欧の光琳評の内容や語彙が何ら全く反映されていないという、二つの興味深い事実が挙

げられる。分類の問題は後章で扱っていくことにしたい。さて、光琳の記述で、西欧人の光琳観の受容を端的に示すのは、先に見たように「装飾芸術」「装飾的」という語彙の有無であると考えられるが、本書において宗達の記述に一箇所「装飾画」の語はあるものの、光琳については皆無である。しかも、仏文版において光琳は、「Kōrin」ではなく、仮名表記の「くわうりん」の直訳、「Kwaurim」として記述されているのである。⁽⁵³⁾ 馬淵明子氏によれば、『稿本』序論「日本人の性質及び美術的好尚」において、「想」の側からの特質の第一として「日本画は一種装飾的意匠に富めり」とする下りは、西欧の日本美術評価を踏まえたものであるが、これらの光琳等の記述に限って言えば、本書は敢えてフランスのジャポニザンたちの光琳評価を無視しているふしがある。⁽⁵⁵⁾ 勝山滋氏の調査により、光琳と「装飾」の語を結び付けた最も早い文献は、明治三十一年(一八九八)に発表された「芸品光琳」であることが確認されたが、⁽⁵⁶⁾ ここでも未だ否定的な意味で「装飾」の語を用い、真意は光琳の自然主義的要素を評価しようとするところにあり、結局のところ日本語で書かれた美術書のなかで、積極的にゴンスやアンダーソンの光琳観の受容が確認できるのは、一九〇〇年のパリ万博後、西欧を意識して出版された流派別豪華美術書の魁である『光琳派画集』以降である。

『光琳派画集』は、明治三十六—三十九年(一九〇三—〇六)に審美書院から日本語版五巻と英文版四巻が出版されている。英文版のタイトルは、*Masterpieces Selected from the Kōrin School* (挿図10)である。序文を九鬼隆一、総論と解説を編集人の田島志一が執筆し、コロタイプ版の精巧なモノクローム図版と多色刷木版によるカラー図版によって、光琳作品三十七点を始め、乾山・始興・抱一・其らの作品が紹介されている。『稿本』は、「光琳派」に(野村)宗達まで含めたが、本書では割愛され、第一巻、第二巻は

光琳作品のみを紹介する。本書の特色は、九鬼隆一の序文からして、「光琳

派」を「洵ニ純然タル本邦絵画ノ粹ヲ抽キ、抽象的ノ技巧ニ長ジ、最モ裝飾的趣致ニ於テ、古今東西ニ卓越セリ。……独リ光琳一派ノ裝飾的技術ニ至テハ、意匠斬新、按排奇抜、而カモ布置ノ調和ヲ得、殊ニ色彩配合ノ鍊熟ナル、物象描写ノ婉曲ナル、真ニ空前ノ絶技ト謂フベシ。…」というように規定し、光琳一派が「裝飾的趣致」「裝飾的技術」において、いかに世界的に優れているかを力説するものである。これらの新しい語彙を同時に出版された英文版で対応させてみると、「裝飾的趣致」＝“the matter of ornamentation”、「裝飾的技術」＝“the decorative feature”というようになり、欧米語と互換性のある記述を行っているのがわかる。

このような翻訳語をちりばめ抽象的な九鬼の文に対して、田島志一の総論はより具体性を帯びる。「近時其画若くは絵本の類、欧州に伝へらるゝに追ひ、彼の土の芸術にも亦多少の影響を与へたるもの、如し」と、前章で述べたような西欧における光琳受容の状況にふれた後、光琳の影響の大なることを、プラーク（プラハ）出身の挿絵画家、エミール・オールリック（Emile Orlik 1870-1932）の言を引いて力説する。オールリックは、本書の刊行前の一九〇〇～〇一年にかけて日本に滞在し、光琳に関心をもったとされており、最新の情報をここに盛り込んでいるのである。また、西欧の賞鑑家として、アンデルソン（アンダーソン）の「言ふ所」を引用し、さらに「（アンデルソンが）ゴーンズ氏の言を引けり」としてその言を続ける。この部分を同じく英文版に対応させてみると、

Dr. William Anderson, after an exhaustive study of Japanese Fine and Industrial Arts, in his monumental work entitled “The Pictorial Arts of

Japan,” says as follows:

（傍線筆者）

というように、「言ふ所」には出典の題名が挙げられ、またゴーンズの言を引用する下りも、

Dr. Anderson quotes M. Gonse's views upon Kōrin, adding that Gonse, in “L'art Japonais,” pays so warm and comprehensive a tribute to the genius of Kōrin that praise will be exhausted in its quotation. Gonse says:

（傍線筆者）

というように、アンダーソンの原文に忠実にゴーンズの光琳評が暖かで適切であることを述べた後、やはりゴーンズ本の書名を明記している。このような文版と日本語版の記述の相違は、西欧向けに発表された英文版においては、出典明記が引用文に厳密性と具体性をもたせるために当然の行為であったのに対し、日本人向けの邦文版では、西欧人の名前を並べること自体に權威主義的な意味があったことに起因するものであろう。そして、以上の日本語版における出典の不備は、本書が明治時代に刊行された琳派絵画の代表的図書であるがゆえになおさら、長らく日本の琳派研究において、西欧の光琳評価の実態を日本からの視点で考察していくことを妨げてきたように思う。

さらに田島の文章におけるアンダーソンの文章の引用箇所を、すでに公刊されていた末松謙澄訳補『日本美術全書沿革門』と比較検討すると、アンダーソン自身の文章については、末松の訳文と本『光琳派画集』総説の引用文とは別文であることが確認できる。本画集の英文は、京都第三高等学校の英語教授、ジョゼフ・キング・グッドリッチ（Joseph King Goodrich）の監修で

あることが英文総説末尾に記されているが、邦訳者については明記されていない。いっぽう、アンダーソンの訳文中に引用されている、ゴンスの文章、

…光琳は恐らく日本画師中の最も新機軸に富み、且つ独特の長ある人ならん、其画風は何人も之に似ることなく、余輩欧州人をして一見驚異せしむ、何となれば、其画風は唯之を一見すれば余輩欧州人の嗜好と慣習には恰も正反対の極端に在るもの、如くなればなり、其画たるや実に感動を主としたるもの、極なり、若し然らずとするも、少なくとも外観上は頗る感動的なり、
…(後略) …

(傍線筆者)

は、『日本美術全書沿革門』中に引用されているものと一致し、先に翻訳紹介されていた『根子氏日本美術』の同箇所とは別文である。以上の事柄を整理すると、本画集のアンダーソンの文は、一応、末松訳を踏まえ、仏文についてはそのまま手を入れず、英文のみ本書の訳者が私見を加えたものといえるのではないかと思われる。ただ、ここでは結論を急がず、訳文について以上のような問題点があることの指摘に留めたいと思う。

さて、ここに引用したゴンスの文章の傍線箇所は、何度読んでも意味の取りづらい直訳である。そこで、それぞれの箇所を原文に当たってみると、『感動を主としたるもの、極』=“le comble de l'impressionnisme”(印象主義の極み)、「外観上は(頗る)感動的」=“de l'impressionnisme d'aspect”(外見上の印象主義の)となり、この「感動」云々の語が、今日でいう「印象主義」であることが確認できる。l'impressionnismeの翻訳受容は、明治三十年前後より始まっており、その訳語も「印象派」「感動派」「感想派」などと一定していなかったといわれるが、ここに挙げた箇所の訳者(末松か)およ

び引用者の田島志一は、l'impressionnismeを「印象主義」と訳することはもちろんのこと、それがフランスの絵画上の一傾向を示す固有名詞であるという認識すらもつていなかった疑いがある。このことは、翻訳を通して様々な新語が日本文に適用されても、意味のレベルにまでは達していなかったことを自ずと明らかにするものであり、これが明治三十六年当時の九鬼隆一・田島志一の認識状況だったのである。このように『光琳派画集』の序・総論は、一九〇〇年のパリ万博以後の西欧を視野に入れたアカデミズムの状況を反映し、江戸時代を越えることのできなかった『稿本』とは一線を画す、西欧と互換性のある新語をちりばめた光琳記述を試みた最初の文献であったといえることができる。高木博志氏は、奈良時代の記述を例に取り、『稿本』は西欧美術史と共通する語り口をもっているとしたが、光琳周辺の記述に関しては、その達成はむしろ、本画集において実現したといえるであろう。『光琳派画集』以後、西欧の光琳評価の影響は様々な美術に関する出版物、また展覧会などに波及していき、その力はもはや抗しがたいほどに大きなものとなっていった。

まず、時代と地域の動きを見事に捉えた江戸時代絵画史として名著の誉れ高い藤岡作太郎著『近世絵画史』が、同じく明治三十六年に出版された。著者の藤岡は、当時、東京帝国大学文科大学助教授で、明治三十三年(一九〇〇)から講じた江戸美術史を公刊したものであった。⁽⁶⁰⁾まさに江戸時代の記述の手薄な『稿本』の欠を補う豊富な内容を誇り、光悦・宗達と光琳は第一期・第二期の各々の時代に分散され、それぞれの時代相のなかで記述されたところに、岡倉天心の「日本美術史」とも相違する特色が認められる。光琳は、第二期「横流下行」、豪奢な元禄時代の代表作家として巻頭に扱われており、浮世絵師に対する公平な視点からして、本書は西欧の日本美術書の構

成も踏まえていると思われる。ただ、このような当時として稀な著作は国文学・文化史畑の学者によって達成されたものであり、美術史のアカデミズムを形成する政府系の出版物とは区別される孤立の業績であった。

次いで、『光琳派画集』の刊行と連動して、明治三十六年春には、四月十二日から五月十日の日程で、東京帝室博物館の特別展覧会において、多数の名だたる所蔵家から借用した「光琳派」の屏風、掛物が展示されている。『特別展覧会列品目録』（東京国立博物館）によれば、表1に示したように、蜂須賀家蔵「紅葉真木秋草図屏風」、佐竹家蔵「三十六歌仙図屏風」、徳川達道蔵「風神雷神図屏風」など光琳筆の大作がずらりと紹介されており、博物館で開催された大規模でまとまった琳派展としてはおそらく最初のものであると思われる。次章で述べる民間で開催された光琳展の魁を成すものとしても本展は重要で、その意義については後章でふれていくことになる。⁽⁶¹⁾

『稿本』の執筆途中の明治三十一年に、東京美術学校を追われた岡倉天心もまた、この時期になると、「日本美術史」とは相当に異なった光琳観を内外に発表し始める。すなわち、同じ明治三十六年に、英文で *The Ideals of the East*（『東洋の理想』）を発表し、享楽と酒宴の時代であった徳川時代には、「偉大な装飾的芸術」（great decorative art）が発展したが、宗達と光琳は就中、深い意義をもって傑出したものであると述べる。これは、前年の一九〇二年に出版された英語によるインタビューで⁽⁶²⁾、すでに宗達・光琳について“the master decorators of the seventeenth century”（十七世紀の装飾家の巨匠）と述べたのを受けてのもので、本書もまた、西欧を意識し、西欧の日本美術理解に対して、日本人からの正しい立場を表明すべく執筆されたが、光琳らについては、やはり西欧と互換性のある記述を試み、日本美術史講義を数段進展させた内容となっている。ただ、天心は、英語の場合、すなわち

外国向けに宗達・光琳らを“decorative”の語を用いて評し、国内向け、すなわち日本語で積極的に「装飾的…」とは表現しなかったことに注意する必要がある。高階絵里加氏が指摘するように、この明治三十年代に入ってから⁽⁶³⁾の天心の光琳に対する言動は、多分にレンブラントと光琳を引き合いに出し、「単純な線と明るい色彩の作家」光琳にアイデンティティを見出した黒田清輝の光琳観に共通しており、光琳はかれら国際派の間で西欧に伍することのできる日本の画家の象徴として、海外向けアピールの格好の存在となっているのである。もっとも、黒田と天心の相違は、後者に宗達がより意識されていることであろう。そして、国内向けの言動になると、天心の関心は光琳よりもその一派の始祖である宗達や光悦のほうに強く向けられていく。たとえば、晩年の明治四十三年（一九一〇）に東京帝国大学で講じた「泰東巧藝史」においては、光悦は画家にして「装飾家」であり、光琳は光悦を凌駕するものではなく、弟乾山は光琳よりも偉大であると述べ、光琳に対する評価がかなり低く扱われている。さらにこの講義では、次章で述べるアール・ヌーヴォーについても言及しているが、そこでもアール・ヌーヴォーが光悦に胚胎しているという独自の見解を述べ、琳派作家の世界的評価を光琳ではなく、光悦に帰するところに、あくまで始祖を重要視する天心の価値観が明快に示されている。⁽⁶⁴⁾

明治三十年代末には、天心によって育てられた日本美術院の新鋭を中心とする制作者たちにとっても、琳派受容が大きな課題となっていた。まず、横山大観・菱田春草らが色面処理を施したいわゆる朦朧体のスタイルを試みるようになるが、かれらは、宗達光琳の画風を西欧に先駆ける「色彩的印象派」として認識していた。⁽⁶⁵⁾さらに、明治四十年代になると、文部省美術展覧会に下村観山・菱田春草らが琳派撰取としばしばいわれる「木の間の秋」⁽⁶⁶⁾「落ち

葉」「黒き猫」などを出品し、高い評価を得ていくが、当時の報道はこれらの作品を「装飾画」ないしは「装飾的」という語を用いて盛んに論評した。⁽⁶⁶⁾

ただ、これらは宗達・光琳というよりも、むしろ抱一・其一・孤邨らのモチーフや明澄な空間が受け継がれており、かれらの琳派理解の内実が知られる点で興味深い。そして、この「装飾画」あるいは「装飾的」という言葉こそ、平安後期の仏画・経巻から、桃山・江戸初期の金碧障屏画を経て、光悦・宗達・光琳らの画風までを含め、そこに顕著に見出されるとする「日本美術固有の特質」を語り尽くす、当時、最新流行の批評語であったのである。⁽⁶⁷⁾

明治四十年、浜田青陵が『国華』二〇一号誌上に執筆した尾形光琳筆「紅白梅図屏風」解説において、この屏風を光琳による「装飾的意匠」の格好の標本とし、また光琳が西欧の鑑賞家の評価を受けて「今や世界的画家の一人」であることを力説している。西欧の眼によって見出された光琳画風の特徴が、当時の論者の愛国心をいかに満足させるものであったか、これらの自信に満ちた口吻から想像するに余りある。明治四十二年（一九〇九）審美書院刊行の『東洋美術大観』五、第四章の「光琳派」の条は、江戸以来の光琳観、万博を通じて知った西欧の光琳観の集大成ともいえる内容を持ち、日清・日露戦争を勝利し、東洋の盟主となった日本人のナショナル・アイデンティティである偉大な画派としての光琳派像が高らかに宣言される。それは、翌四十三年、日英同盟の締結を期してロンドンで開催された日英博覧会に、「紅白梅図屏風」（旧津軽家）、「松島図屏風」（岩崎家、消失）、「槇楓図屏風」（旧蜂須賀家）、「躑躅図」（旧団家）など、光琳の錚々たる大作が出品されたことにも通じる「世界の光琳」イメージの完成であった。⁽⁶⁸⁾

…光悦より宗達を経て光琳に至りて大成せる装飾画の一派は、……その質

専ら装飾画に属し、髹飾、陶磁、染織等の工芸に応用すべきこと、世界の絵画中その右に出づるものなし、……近年に至りて、この派の絵画の諸工芸に応用せらるゝこと益々盛なるを致し、西洋の装飾術の我が国風を採り用ゐるや、この派の影響最も著きを見る。……凡我が国絵画の流派にして支那画の影響を受けず、純然邦内に発展し出でたりしは、謂はゆる土佐派の和画と、この派とあるのみ。光琳派亦偉なる哉。

（4）光琳模様・図案家光琳の再生——東京と京都

以上のように、光琳あるいはその一派をめぐる出版・展示・制作などが活況を呈していく明治三十年代後半以降の日本において、民間の商業界においても光琳は「装飾芸術」家として再生し、光琳ブームと称しうる現象が起った。その契機は、やはり（2）で扱った西欧における光琳受容の活況で、ここでもう一度、時計の針を一八九〇年代のフランスに戻すことにしよう。

ビングは、一八九五年に経営する東洋美術店を、“Galerie de l'Art Nouveau”として改装し、以後、ここはビングが主導する多くの意匠家・工芸作家が活躍する新しい芸術の拠点として発展していく。⁽⁶⁹⁾ その芸術運動が最高潮に達したのは、一九〇〇年のパリ万国勸業博覧会で、ビングは、“Pavillon de l'Art Nouveau”（アール・ヌーヴォー館）を出品し、そこでは、ウジェーヌ・ガイヤールのデザインによる食堂・寝室、ウジェーヌ・コロンの客間、ジョルジュ・ド・フルによる居間・ステンドグラス・化粧室などのモデルルームが人々の目を見張らせる優美で斬新な室内装飾に彩られていたといわれる。それは、日本美術に造詣が深く、その装飾的才能に驚嘆していたビング、あるいはゴンス等の周辺で高まった装飾芸術の運動が現代の

挿図12 『夏衣』表紙（三越資料室）

挿図11-2 「模様の説」

挿図11-1 『花ころも』表紙（三越資料室）

挿図15 『水面鏡』表紙（三越資料室）

三井（三越）呉服店における新しい光琳模様の案出、あるいは顕彰の問題については、山口昌男氏の一連の「文化装置としての百貨店の発生」をめぐる考察においてふれられているが、従来の琳派研究においては殆どこの問題について手がつけられていないと思われるので、ここでは私に調査した事項を中心に述べることにし

挿図14 『夏模様』表紙（三越資料室）

ていくことにしよう。

三井（三越）呉服店の周辺、そして京都では、パリ万博の現場を直接に経験し、帰国後の明治三十五年、京都高等工芸学校図案科教授として赴任した浅井忠の周辺であった。まずは、東京の動きに目を向けていくことにしよう。

挿図13 『春模様』表紙（三越資料室）

衣をまとって現出した、まさに「新しい芸術」といえるものであった。前章で述べた『光琳派画集』序文・総説に見られた世界に対する自信に満ちた言動は、要するにこのような万国博覧会に至る華やいた状況を反映していたと考えられる。いっぽう、この装飾芸術興隆の動きは、明治三十年代以降、アール・ヌーヴオーの受容として日本に及んでいき、そのなかで光琳は、フランスを経由した新しい図案の作家として逆輸入され、再生を果たしていくことになる。この新しい光琳イメージを生み出す原動力となったのは、主として東京では、三井（三越）呉服店の周辺、そして京都では、パリ万博の現場を直接に経験し、帰国後の明治三十五年、京都高等工芸学校図案科教授として赴任した浅井忠の周辺であった。まずは、東京の動きに目を向けていくことにしよう。

(71)
たい。

三井家による江戸時代以来の呉服商の越後屋が、近代的な百貨店として脱皮を遂げていくのは、明治二十四年に井上馨の要請で、福沢諭吉門下で甥の中上川彦次郎が調査委員として送り込まれてからのことであるといわれる。

その後、高橋義雄（後の簾庵）、日比翁助らの人材に助けられ、明治二十九年には、「丸に井桁三の文字」の商標を有する三井呉服店として再出発し、欧米式の経営・販売・陳列システムを備えたデパートとして成功をおさめていくのである。明治二十八年（一八九五）に理事に就任した高橋は、意匠係を新設し、福井江亭・島崎柳塙・高橋玉淵ら川端玉章門下の著名な画家を招聘して新しい呉服模様の開発に取り組んでいくが、福井は、明治三十四年（一九〇一）に福地復一らによって結成された日本図案会の創立メンバーであった。⁽⁷³⁾以下に挙げる六冊は、全国の顧客に向かって宣伝活動を繰り広げるべく発行されたPR誌であるが、売立目録に似た美麗な装丁の和綴本で、四季折々の模様を施した呉服の数々が色刷り図版で紹介されている。

① 『花ころも』

明治三十二年（一八九九） 一月

② 『夏衣』

〃

六月

③ 『春模様』

明治三十三年（一九〇〇） 一月

挿図16 『みやこぶり』
表紙（三越資料室）

17-1

挿図17 『時好』辰之第十号（三越資料室）

17-2

④ 『夏模様』

〃

六月

⑤ 『氷面鏡』

明治三十四年（一九〇一） 一月

⑥ 『みやこぶり』

明治三十六年（一九〇三） 十一月

17-3

まず、①には、光琳梅の裾模様をあしらった着物が図版紹介され、本文には高橋自身による「模様の説」（挿図11）という文章が掲載されている。これは、「装飾模様」という新語を用いて歴史的にその展開をたどり、とくに徳川時代の貢献者として、「浮世絵者流」「宗達光琳の徒」「応挙呉春の一派」の三者を挙げ、さらに、新機軸を打ち出す意匠家の出現を促すべく「…模様類に特長ある彼の光琳風の衣態を伝へて世間に頭角を露はす者ありや…」と檄を飛ばす意欲的な文章であるが、その後半に「…今や欧米諸国人は巧みに此好材料（筆者注 奇想妙案な日本の装飾模様のこと）奪ふて之を自家薬籠中に収めんと欲すれども…」と述べ、この三井呉服店における新意匠の開発もまた、欧米諸国における日本の意匠の受容を意識し、その自負のもとに新作への意欲を燃えたたせたものであったことがわかる。以来、②から⑤（挿図12～15）にかけて、「光琳梅」「光琳水」を用いた着物・羽織や、燕子花など

をあしらった扇面散らし模様の綴帯など、光琳の名を採った模様が毎度紹介されていったが、それらは得てして、江戸以来の光琳模様の復活に留まるものであった。ところが、⑥（挿図16）になると、山口氏も指摘するように、「紺鍔地の塩瀬にアールヌボー式の白上模様」（口絵I(b)）の反物が登場し、まさにアール・ヌーヴォー風のゆるゆるとした白い三本線に草花をあしらった特有の意匠が紹介されていく。これは、日本におけるアール・ヌーヴォー様式の受容史上、注目される事例といえ、その前後のページには淡めの色遣いが特長の「藍鼠地落染光琳水に秋草の裾模様」（口絵I(c)）「錆鍔地薄落染光琳水に小紋入燕子花の裾模様」（口絵I(d)）などの光琳模様や、「縮緬薄蕙花の薄落染日英同盟の裾模様」（口絵I(a)）など、時局に迎合した模様の着物が紹介されるという興味深い事態が展開されている。つまり、三井呉服店の新柄紹介記事において、これらの光琳風意匠は当時の世界を席捲するアール・ヌーヴォー様式と同次元に扱われていたわけである。

冊子形式のPR誌は、その後、『時好』という定期刊行雑誌に受け継がれ

18-1

18-2

挿図18 『時好』辰之第十一号（三越資料室）

るが（明治四十一年・一九〇八まで）、⑥の翌年に刊行された『時好』辰之第十号（挿図17）（明治三十七年十月・一九〇四）は、全編光琳特集といった様相を呈している。明治三十七年十月朔日より三十一日まで開催された第八回新柄陳列会の盛況ぶり、会場に新しく増築された新座敷で行われた懸賞募集の「光琳風裾模様」の雛形、百余点もの展示・注文販売、さらにその奥の参考室での光琳遺作展などを伝え、「尾形光琳」と題し、イラストに光琳の円窓図案や落款印章などをあしらった評伝まで掲載する。巻頭のモノクログラビア頁には、会場風景を始め、「維摩図」（当時は別府金七蔵）・「秋草・燕子花図団扇」（福岡子爵旧蔵）などを含む十一點の光琳作品と乾山作「秋草・蛇籠に千鳥図広蓋」（現、大和文華館蔵）が写真で紹介され、光琳遺作展の出品物の概略が知られる点で貴重である（次号の同誌辰之第十一号〈挿図18〉にも「躑躅図」〈当時は団家蔵〉「四

挿図19 木製の約定（泉妙院）

⑥の翌年に刊行された『時好』辰之第十号（挿図17）（明治三十七年十月・一九〇四）は、全編光琳特集といった様相を呈している。明治三十七年十月朔日より三十一日まで開催された第八回新柄陳列会の盛況ぶり、会場に新しく増築された新座敷で行われた懸賞募集の「光琳風裾模様」の雛形、百余点もの展示・注文販売、さらにその奥の参考室での光琳遺作展などを伝え、「尾形光琳」と題し、イラストに光琳の円窓図案や落款印章などをあしらった評伝まで掲載する。巻頭のモノクログラビア頁には、会場風景を始め、「維摩図」（当時は別府金七蔵）・「秋草・燕子花図団扇」（福岡子爵旧蔵）などを含む十一點の光琳作品と乾山作「秋草・蛇籠に千鳥図広蓋」（現、大和文華館蔵）が写真で紹介され、光琳遺作展の出品物の概略が知られる点で貴重である（次号の同誌辰之第十一号〈挿図18〉にも「躑躅図」〈当時は団家蔵〉「四

20-1

20-2

挿図20 『みつこしタイムス』第六卷十一月号（三越資料室）

季草花図巻」へ当時は津輕家蔵を初め、十点の光琳画紹介がある。評伝は無記名であるが、冒頭から次のように光琳を絶賛し、

今や尾形光琳なる名は、洽ねく天の下に伝播して、あらゆる美術史の伝紀を載せざるは無く、また何処の博物館にも作品の二三を襲蔵して、皆均しく、其技能の絶妙を賞賛なし居るなり。殊に欧米の人をして所謂新美術を創造する

の教導とも成りしものなれば、：

(傍線筆者)

光琳がアール・ヌーヴォーの旗手とも取れる見解を示す。これは、三井呉服店においても、前年より始まっていたアール・ヌーヴォーの受容が、次第に「世界の光琳」というイメージ形成につながっていったことを窺わせる興味深い記述である。このように、第八回新柄発表会を中心に開催された光

琳関係のイベントは、同誌掲載の初日の景況を伝える記事

に、午前七時開店から午後三時三十分終了までに、縦覧者数、約一七、五〇〇人、上り高、約八三、〇〇〇円に達した、とあるように空前の盛り上がりを見せるものとなった。また、光琳風裾模様様の応募件数は二〇八点に上り(内訳は京都一六八、東京十七、その他二八)、二等当選の図案は、その年、東京座にかかった芝居、「不如帰」(明治三十三年、徳富蘆花作)の主人公、浪子の衣裳に用いられるなど、社会的にも大きな広がりを見せていくのである。そして、明治三十八年には、日露戦争中の好景気をにらんで元禄模様を売り出し、高橋自ら創作した「元禄花見踊」を演目に花柳界を巻き込んで、

21-3
挿図21 『みつこしタイムス』第六卷十月号
「光琳式明治模様」(三越資料室)

21-2

21-1

挿図22 『みつこしタイムス』第六卷十一月号
「光琳式模様長襦袢」(三越資料室)

23-2

23-1

23-4

挿図23 『みつこしタイムス』第七巻五号
「光琳式明治模様新案長襦袢」、「光琳式新案裾模様」
(三越資料室)

23-3

挿図24 『三越呉服店懸賞図案 光琳式明治模様』
鶴冊表紙・序文巻頭 (国会図書館)

24-2

24-1

23-5

23-6

一流芸者による「浮世絵其儘」のあでやかな姿で発表するに至ったという。⁽⁷⁴⁾

こうして、東京において華美な衣裳ブームの火付け役となった三越呉服店（明治三十八年以降、三井呉服店から改名）は、その実業の成果をすべて光琳の縁故に帰すべく、明治四十一年（一九〇八）、折りから確認された、⁽⁷⁵⁾当時、泉妙院（京都・妙顕寺の塔頭）に管理が移っていた尾形光琳の墓所を九十年間に渡って永代供養する契約を結ぶことになる。現在、泉妙院に残されている木製の約定（挿図19）には、表の面に「為光琳居士追福月牌回向料并墓所保存費／毎年額 明治四十一年以降九十年間／一金五拾圓宛寄附／施主 三越呉服本店」という墨書があり、その契約を裏付けている。

続いて同年十月十二日に開催された光琳祭は、『時好』の後を承けたPR誌『みつこしタイムス』の第六卷十一月号（挿図20）・十二月号の記事によれば、会場の竹の間東南窓際に、金屏風を背景に光琳顕彰碑の拡大写真のパネルを中央に据えた祭壇を設け、菊・紅葉の干菓子をうずたかく積み、南天の生花を献じるという豪華なかざりつけで、参拝後の賓客は、三階楼上一面に陳列した光琳遺墨展を見、さらに金子賢太郎・福地復一・博覧会米国事務官ミレットの各氏による記念講演会を聴講するという大規模なイベントであった。日露戦争後の優美な趣味に相応しい新しい光琳模様の創出をもとめた「光琳式明治模様」の懸賞募集も同時に行われ、一、二一枚に及ぶ応募から九一件が当選し、その作品も同誌に紹介された（第六卷十月号）（挿図21）。三越自身も新案の「光琳式模様長襦袢」十種を発表している（第六卷十一月号）（挿図22）。翌、明治四十二年にもまた「光琳式明治模様」の募集や「光琳式模様長襦袢」の発表が行われ、一等当選作の「力」を表紙にあしらった『みつこしタイムス』第七卷五号（挿図23）には、六等までの作品が掲載され、口絵カラー頁にはポスターとなった、光琳風の撫子図金屏風を背景に配

する、岡田三郎助画の元禄風女性像「紫調べ」（原画は明治四十年作、モデルは高橋義雄夫人）が紹介されている。挿図に示すように、公募された「光琳式明治模様」の多くは、矩形の色面を曲線で区切り、遍角的におおらかな草花や器物などを配する構成であるが、いっぽう、三越染工部が発表した長襦袢は、背面に紫陽花・月に秋草・向日葵などを大きく描く、抱一・其一風の月次花鳥図を転用した江戸趣味豊かな意匠であった。同年六月には、京都山田芸艸堂より当選作、選外作を網羅した豪華図録『三越呉服店懸賞図案 光琳式明治模様』鶴・亀二冊（挿図24）が上梓された。巖谷小波執筆の序文には、「我が尾形光琳は、今や洋の東西を通じて、図案界の祖師である、明星である。見よ、アールヌーボーと云ひ、ゼセクションと云ひ、法を彼に摸し、式を彼に倣はぬは少い……」というように、奇しくも同年に発刊された『東洋美術大観』の光琳派評にも似た自信に満ちた言葉が連ねられ、図案界では、光琳がアール・ヌーヴォーのみならず、ゼセクションこと、ウィーン分離派の祖でもあるような見解が実しやかに語られていくのである。

これらの行事を通じて三越の光琳キャンペーンは、まさに絶頂を迎えた感があった。以来、三越は、六月二日の光琳忌の法要などの事業を続けていくことになるが、これはまた、江戸の抱一による光琳顕彰活動の再生という一面をもつものであった。江戸時代において大名家の隠居の財力で為し得た事業を、明治末期には日本随一の百貨店が販売収益によって賄うことになったわけである。このように、東京の三越周辺における光琳再生は、江戸時代以来の光琳愛好を明治三十年代以降の好景気のもとに復活させ、そこに西欧より逆輸入した新しい光琳イメージも取り入れつつ、都市の消費者の需要に合わせ、染織品（呉服模様）を中心に展開していくものであったが、いっぽう、京都における光琳ブームは、陶磁器・漆芸のデザインを中心とする作家

活動の色彩の濃いものとなっていた。

京都における光琳再生の火付けは、明治三十五年（一九〇二）、一九〇〇年のパリ万博の監査役として渡仏し、まさに装飾美術大流行の現場を体験した洋画家、浅井忠の京都高等工芸学校教授赴任より始まった。図案家としての浅井忠、あるいはその光琳再生者としての意義については、すでにクリストフ・マルケ氏・佐藤敬二氏の研究によって詳細が明らかにされているので、ここでは要点のみを記述していくことにする。浅井忠は、パリ滞在中にビングを訪ね、その案内で万博出品のオール・ヌーヴォー館を見学し、しばしば訪れたグレーでは、「光琳百図」を話題にし、またパリより書き送った博覧会のレポートでは、下絵制作を怠る日本の現代画家を批判しつつ、光琳を引き合いに出してドローイングの重要性を説くなどしている。このように、パリの地で光琳を再発見した浅井は、京都赴任後、図案科の教授として、グラッセ著『植物とその装飾的応用』など新しい装飾図案の理論の紹介と実践に務め、後進の指導に乗り出していくが、周囲に集った若い世代の漆芸家・陶芸家・図案家・画家・花道家らの存在によって、その活動は熱い盛り上がり

挿図25 『小美術』第五号所載
西川一草亭記「光琳会の記」（個人蔵）

を見せることとなった。去風流挿花の後継者、西川一草亭、その弟で画家の津田青楓、蒔絵師の杉林古香らが中心となって刊行した稀覯本の美術雑誌『小美術』を拠点として、浅井忠談・杉林古香筆記「図案の線について」（第四号、明治三十七年七月）、西川一草亭「図案家としての光琳」（第五号、同年九月）などの重要な文章が次々と発表された。前者は、図案の線に相応しいのは、「光琳、光悦なぞのそふこせつかない、大手な、ぬんめりした線が一番よい」という見解により知られ、後者は、光琳の時代には西洋のように「純正画」と「装飾画」の区別がなかったのであり、光琳は画家としてよりも図案家として推賞すべきであるという意図のもとに書かれている。光琳の線の緩やかさといえば、蒔絵下絵の線の「ねっとりとした流麗さ」に注目したゴンズが思い出され、また後者についても、ゴンズ・ビングらの周辺で高まった装飾芸術復興運動の余波が、パリ万博を経由して、京都の地に到達したことを窺わせるに十分であろう。

東京の三井呉服店で光琳遺作展が開催された明治三十七年には、東京展の十月を遡る七月に京都でも光琳展が開催された。これは、前年春の東京帝室博物館で開催された光琳派展に続くものであるが、その顛末もまた『小美術』第五号所載の西川一草亭記「光琳会の記」（挿図25）に紹介されている。⁽⁷⁷⁾それによれば、光琳命日のひと月後の七月二日、南禅寺畔の和楽庵という別荘に、谷口香嶠ら仲間内から集めた乾山・光琳・抱一・始興らの掛物・屏風・茶碗などを運び、展示したという小規模な集いであった。観覧者には、鹿子木孟志郎、京都府立図書館長の湯浅吉郎らの名前も挙げられている。しかも、杉林古香が自作の「葵蒔絵」を、一草亭が蛇簍に似た大きな簞に萱草・葵・紫陽花・百合・常葉木葉などの光琳風の素材を生け、浅井忠もまた自筆の「鳥獣戯画」に倣った掛物を持参

するなど遊びの心に満ちあふれたもので、最後には「光琳式線」、すなわちうどんで締めくくるといふ念の入れようであった。同誌所載の出品目録には、所蔵者として富岡鉄斎・高安月郊らに混じって、浅井忠の急逝後、京都における光琳再生の中心となっていく神坂雪佳の名も挙げられている。挿図に挙げた浅井忠筆「光琳会席上図」(挿図26)は、明治三十九年五月に行われた光琳会での席画であるが、そのほのぼのとした雰囲気からも知られるように、東京帝室博物館の権威主義的な大展覧会、あるいは三井呉服店のあまりに商売本位のイベント化した展覧会とは、かなり相違する個人的な集い——これが京都の光琳展を特徴づけるものであった。そして、明治三十九年(一九〇六)八月頃には、漆器の図案研究・制作・販売を目的とする京漆園が成立し、浅井、神坂らも参加する。これは先立つ明治三十六年に成立していた遊陶園の活動に続くものであったが、会員も重なり、合同して新しい図案の研究に励んだという。さらに翌、明治四十年には、陶器店「九雲堂」が開店し、浅井自ら絵付けした陶器が販売されるようになる。しかしながら、これらの新機軸は同年十二月十六日の浅井の死去によって別種に展開していくのである。

浅井後の京都において、装飾美術への絶大な信頼のもとに光琳再生の中心となった神坂雪佳(一八六六—一九四二)は、品川弥二郎・岸光景に図案を学ぶが、明治二十九年に設立した京都市立工芸図案調整所の主任となった頃より盛んに活動し始め、同所が京都市立美術工芸学校の図案調整部となった明治三十三年以降、教授を務める。また明治三十一年以降、京都美術協会の機関誌『京都美術協会雑誌』(明治三十八年以降、『京都美術』と改称)の編集者となり、各団体を組織するなど、京都の美術工芸界の主導的役割を果たした。ここでは、神坂のデザインについては立ち入らないが、大正二年(一九

一三)、工芸の唯一の官展とされる農商務省図案及応用作品展覧会が開催の運びとなると、専らここが神坂らの活動の拠点となっていた。神坂はまた、同じく大正二年九月頃より発足の動きが出てきた数寄者の集まりである光悦会の発起人にも連なっている。⁽⁷⁹⁾ いっぽう、西川一草亭(一八七八—一九三八)も大正二年に去風流家元を継承し、以後、挿花と建築・庭園・室礼が渾然一体化した総合芸術を目指すべく精力的な活動を繰り広げていくが、たびたび光琳画を翻案した大胆な花作品を発表している。⁽⁸⁰⁾ いわば明治末から大正期にかけて、東京の日本美術院系画家における宗達・光琳受容と、京都の神坂・西川らによる光悦・光琳再生の動きは、美術と工芸、また数寄や風流というそれぞれの世界に分離分散し、各々好対照を成して別個に展開していたのである。

大正時代は、以上のように新時代を印象づけるべく二年頃より新しい事業の開始を多くみだが、この光悦会創設の動きは、同年四月末に東京・上野で行われた日本美術協会主催第五十回美術展覧会の宗達会に続き、⁽⁸¹⁾ 新しい琳派像が構築されていく上で重要な場となるものであった。続いて大正三年秋にも同協会主催の第五十二回美術展覧会が行われ、光悦・光琳・乾山が特集展示された。⁽⁸²⁾ そして、いよいよ翌、大正四年六月二日には、光琳二百年忌を期した大掛かりな光琳イベントが東京と京都で立ち上げられる。章を改め、光琳二百年忌をめぐる問題に進んでいくことにしたい。

三、光琳二百年忌の開催

(1) 三越呉服店による顕彰

三越の光琳二百年忌事業は、まず、大正四年一月、『三越』(明治四十四年より、『みつこしタイムス』に替わる)誌上において発せられた次のアピール

27-3
挿図27 『三越』大正四年四月号「新光琳式裾模様」の発表（三越資料室）

27-2

27-1

挿図28 『三越』大正四年六月号「光琳遺品展覧会」（三越資料室）

29-1

29-3
挿図29 『三越』大正四年七月号「光琳遺品展覧会」「京都に於ける光琳忌」（三越資料室）

29-2

より始まった。

大正四年の新流行模様／新光琳式現はれんとす

大正三年の流行界を風靡したる『大正式』模様は、わが国内の事情から見ても尚進展を見るべき余裕はございますが、昨年突如として世界の人心を動揺せしめたる欧州の大戦乱は、わが国民をも其渦中に惹き入れ、本年の国民心理に一転機を促す事となりました。め、其流行模様の如きも、甚大なる変化の必要が感ぜられてまゐりました。当店は昨夏大戦乱勃発の当時より人心の帰趨について、深く鑑みる所あり、曾て日露戦争の後、人心自ずから放胆に、色彩模様共に絢爛なるを悦ぶものあるを観取し、その傾向に必適する日本図案画家の泰斗尾形光琳翁の筆意を学び、之を模様の図案と致しましたところ、忽ち社会の嗜好に投じ、非常な流行となった事を思ひ起し、折しも今年は光琳翁世を去ってこゝに二百年、此偉大なる図案家を偲ぶに最も適當の時季なるを以て、こゝに新たに『新光琳式』なる模様を創出し、此図案に適當なる材題を選び、恰ねく世間に其図案の裾模様を募集する事に致しました。……（後略）

長い引用になってしまったが、この文章には二つの重要点が含まれている。すなわち、この新図案の募集が、日露戦争後の好景気のもとに大流行した明治四十一、二年の「光琳式明治模様」の復活を狙ったものであったこと、それを第一次世界大戦後と光琳二百年忌という格好の時季に合わせて行おうとしたことである。商業界主導によって作られた光琳ブームは、要するに国民意識を煽りながら、戦争景気に涌く全国すみずみに広がっていくのである。以来、同誌二月号において募集規程が発表され、寄菊祝・金波銀波・勝軍・

西洋草花・涼味・桐の花・よろこび・源氏香・若竹・虞美人草の十種が課題として提出された。同誌三月号では応募の経過を報告して否応にも気分を煽り、四月号（挿図27）で発表に至る。今回の応募者数は、一、二七九枚におよび、一等となった西洋草花の作品の注文数は数十枚に達したという（同誌五月号）。そして、「新光琳式」模様の募集が一段落した後は、六月二日の命日に向けて、光琳追善法会・記念展覧会・講演会の準備（挿図28・29）が着々と整えられていった。⁽⁸³⁾

今回のイベントは、東京と京都それぞれで同時に催行された。まず、京都においては、

・ 光琳の墓所、妙顕寺本堂における追善法会（六月二日午前十時半）
・ 妙顕寺書院における追善茶会（神坂雪佳指導の佳都美会会員制作の茶道具・床掛物：光琳筆「泊舟翡翠図」村田利兵衛蔵・待合の床：抱一筆「観音像」などを使用。菓子：羊羹の八つ橋・干菓子の燕子花）

・ 京都三越呉服店支店における講演会（同日午後六時より）

尾形光琳の生涯について 文学士 福井利吉郎

活ける光琳 京都府立図書館長 湯浅吉郎

装飾美術と光琳 西川一草亭

美術における装飾的要素 文学博士 深田康算

・ 京都府立図書館にて光琳遺作展覧会（六月二日午後一時～四日）

などの催し物が集中的に行われ、かなりの盛り上がりを見せた。とくに、茶会の設営や講演会の講師に、前章で述べてきた京都における光琳再生に力を尽くした神坂・湯浅・西川らの面々の活躍ぶりが目立っている。光琳遺作展では、光琳の遺族、小西得太郎より光琳の遺書・粉本・尾形家の文書が出品され、注目を集めた。また、東京では、

・三越呉服店旧館にて光琳遺作展覧会の開催（六月一日～三日）

・同旧館竹の間において祭壇設営

・同新館食堂にて記念講演会の開催（六月二日午後六時、流行会の講演会と併催）

開会の辞

巖谷小波

光琳と茶室

今泉雄作

江戸特有の趣味

文学博士 佐々醒雪

などの催し物があつた。このうち、最も力の入った展覧会は、今泉雄作・池田成彬・原富太郎・林新助・別府金七・戸田弥七・大倉喜八郎・加藤正義・高橋義雄・田中親美・団琢磨・根津嘉一郎・村山龍平・上野理一・瓜生震・梅沢安蔵・野崎広太・栗山善四郎・山澄力蔵・山名繁太郎・益田孝・益田英作・馬越恭平・下條正雄・近藤廉平・朝吹英二・酒井正吉・岸光景らの錚々たる実業家・収集家・美術研究家を発起人に仰いだ大事業で、表2に挙げたリストに示されるように、明治三十六年の東京帝室博物館の光琳派展を凌ぐ内容を持ち、前年の日本美術協会主催美術展覧会に引き続いて、かの二大名作「燕子花図屏風」と「紅白梅図屏風」も同じ展示場内にかざられた。同年、京都の芸艸堂より刊行された『光琳画聖二百年忌記念 光琳図録』（以下、『光琳図録』と称す）は、その東京における光琳展の出品作を網羅したコンパクト版豪華図録であつた。また、東京と京都で行われた講演会も、『三越』第五巻七号（同年七月）に「東西講演集」として活字紹介された。ただ、福井利吉郎の講演は、この時点では掲載されず、遅れて同年十二月の『三越』第五巻十二号に「小形光琳の生涯について」としてまとめられたが、光琳の生涯を小西家文書や二条家の「内々御番所日次記」などの根本資料によつて辿る最初の実証的な報告であつた。

東京と京都の行事それぞれを比較して気づくことは、講演会の内容に顕著に表れているが、依然として抱一以来の伝統を引く江戸趣味のなかでの光琳理解に留まる東京に対して、光琳の出生地であり、その画業の多くが育まれた京都においては、光琳の人と芸術に焦点を当てる、いわば「近代モダニズム」な光琳論が展開され始めたことである。今回のイベントに力を尽くした神坂雪佳は、編集人を務める『京都美術』第三十六号（大正四年八月）においても光琳の特集を組み、自ら「光琳の絵画と蒔絵」と題する文章を載せている。同特集の他の執筆者と論説名は次の通りである。

「光琳の蒔絵」 戸川光孚／「光琳の装飾画について」 中川四明／「光琳と永徳山楽」 岡本橋仙／「光琳画展覧会所感」 牧野克次

また、本特集は雑報と称する箇所に、他の雑誌掲載の主要な文章も拾つていくことで注目されるが、そのなかには、光琳の伝記資料として重要な小西家文書を翻刻紹介した相見繁一（香雨）の「小形光琳並に尾形家の事」（『書画骨董雑誌』第八十五号、同年七月）を抜粋した「光琳の妻子」という文章や、福井利吉郎の講演によつて作成した「光琳年表」などが含まれていた。いずれも後年、画期的な光琳研究として重要視されていくが、とりわけ「光琳年表」は、福井の講演当日、会場に掲示されていたようでもあり、年表⁽⁸⁴⁾という形式をかりて光琳の伝記を年代的にまとめた最初の業績であつた。

このように、京都における光琳二百年忌の記念事業は、浅井忠の京都移住以来、周辺の若い漆芸作家・花道家・図案家らを巻き込みつつ勃興してきた光琳再生の動きが、東京の三越が用意した「場」において結実したという意義をもつもので、ここに江戸の抱一の光琳顕彰とは一線を画す、新たな光琳像が世に提示される気運が高まっていた。美術史学における最初の本格的・学術的な光琳研究として評価される福井利吉郎著「光琳考」の出現も、

以上の二十世紀初頭における光琳再生の動きと決して無縁ではなかった。

(2) 天才光琳の登場——福井利吉郎「光琳考」の意義

大正四年は、このように近代における光琳観の確立において決定的な役割を果たす重要な年となったが、そのなかで際立つ特色をもったのが、三越の講演に先立って着手され、並行して執筆された福井利吉郎の論文「光琳考」であった。福井利吉郎（一八八六—一九七二）の研究業績は、最近、ようやく『福井利吉郎美術史論集』（中央公論美術出版）が刊行される運びとなり、全貌が明らかにされつつあるが、その第一巻所載の序および著作目録によれば、当時の福井は京都帝国大学文科大学卒業（明治四十三年）後、五年を経たばかりの新進気鋭の研究家で、文部省古社寺保存計画調査嘱託として仏教美術を中心に執筆活動を繰り広げていたが、この「光琳考」は最初的光琳論となるものであった。京都帝国大学文科大学の学術雑誌である『芸文』に三回に分けて掲載され、冒頭には、「此の一小篇を（光琳）居士の後裔小西得太郎氏に頼りて墓前に捧ぐ」旨が、大正四年六月二日の年記とともに記されており、本論が光琳の二百年忌を期して発表されたことを明示している。光琳の遺族、小西家に伝来する関係文書の閲覧を許された喜びに始まり、ゲーテにも喩えうる光輝ある生涯のとくに、外部に顕れた行為について「其内部に潜む精神的生命」を洞察するべく、大構想の論文が書き進められる。

全体の構成は、一、家系と伝説、二、本阿弥一類と東福門院御用、三、父としての尾形宗謙、四、元禄前の光琳（上）、の四章立てで、未完のまま中断している。一、二、三は、本編とする四の前史に当たり、ここでは小西家文書の系図類をもとに、尾形家の血脈とそれに絡む物語や伝説が論じられ、また本阿弥光悦との姻戚関係の意義が重要視され、かつ東福門院と雁金屋とのつながりが強調される。一において、光琳の時代からあまりに隔たった、

緒方氏の源流である大神氏の伝説にまで遡って詳述する下りは、現代の私たちをいささか困惑させるが、これは先にふれた福井の講演によれば、尊敬する先輩である岡倉天心を通じて古代より事象を掘り起こす系統的研究の重要性を学び、それを踏まえたものであったようである。⁽⁸⁶⁾ さらに三においては、「天才画家光琳」を育んだ尾形・本阿弥家を、ダーウインの従弟で、『遺伝的天才』(Hereditary Genius, 1869)の著作で知られるイギリスの遺伝学者・優生学者のガルトン(「ハールトン」、Francis Galton 1822-1911)が提唱した「優良種族学」(eugenics 現在の優生学)を援用しつつ、「智的貴族」であるダーウイン家になぞらえて、「美的貴族」と位置づけ、父、宗謙の母、秋場氏の熱情的性格を受け継ぐ「熱情的多血質」と、宗謙の異母兄、宗中の系統に見られる「胆汁質」の学者的気質、すなわち芸術と学問の相反的な性格が合わさった「天才家族」の所以を論じている。本編においては、小西家文書によって明らかとなった光琳の姓名の変遷を根拠に、その生涯が、第一期元禄前—「雁金屋市丞(惟富)時代」、第二期元禄—「尾形光琳(惟富)時代」、第三期元禄後—「小形光琳(方祝)時代」の三時代に区分される。これは、日本における画家の研究史上、画期的な試みとなるものであった。

福井にとって、明治三十年代後半以降に急速に浸透してきた西欧経由の光琳観は、もはや自明の事柄であり、その解明あるいは解釈に関心が注がれる。そこで福井が強調するのが、フランスの哲学者・歴史家のテーヌ(Hipolyte Taine 1828-93)が人間研究の三要素として提唱した、人種・環境・時代のうちの「環境」に関する概念で、光琳が京都に生まれたことの意義がかつてないほど繰り返し説かれる。

…「光琳が」千年の古都に——八坂の塔の王朝の面影を伝へて優麗なる姿

を仰ぐところ、或はや、遠く洛外に離れては宇治より日野を経て醍醐山科のあたり、王朝芸術の遺芳をさながらに見る寺めぐりに——古美術のかをりを心ゆく許り嗅いだことが、どれ程ゴッソの所謂 “le plus Japonaise des Japonaise” (日本人中最も日本人的) なる彼「光琳」が芸術の本色を作るに寄与したか…

(〈内筆者〉)

…今世界的眼光より見て真に我国芸術の最も本色的なる精髓と認められる特殊の装飾的芸術——其の意義を闡明するのは「光琳論」の主眼であらねばならぬ——を二百年前に於て一つの最も効果多き方向に大成せしめ、更に現代に於ける世界の画界に迄其余響を及ぼさしめたる一つの根柢は、疑も無く彼が幼時の環境中特に『京』といふ土地そのものにあつたと解せねばならぬのである。…

こうして、純日本趣味の和歌や大和絵に好んで表わされる草花の主題も京都の自然がもたらしたものであり、「光琳画の近き源流たる桃山時代の障壁画以来、之等純日本的なる草花の題材が更改された形に於て大いに復興」したこと、それを受け継ぐ光琳は、狩野派を変質させた「探幽以前」に帰ろうとし、現状の不满、同時代の権威(主として江戸狩野派)に対する反抗が光琳の新芸術の素地を作ったことなどが述べられ、光琳が「応用芸術に興味」をもち、時風と没交渉でなかったにも拘わらず、英一蝶や西川祐信らのように浮世絵に手を染めなかったことの理由も、「京の貴紳並に富估の社会に於ける一種の堂上風を交へた特殊の生活」に求められるなど、光琳芸術を育てた京都という環境の重要性が、多方面から論じられていく。最後は、光琳の多数の女性との交渉が扱われ、その恋愛的生活と、官能的・感覚的あるいは情

緒的要素に満ちた作品とが大いに関連していること、光琳の人間性を西鶴描くところの「好色一代男」の主人公の世之介になぞらえ、いずれも祖母、秋場氏以来の「多血質的性格」によるものとしている。

小西家文書は、決して福井が最初に紹介したのではなく、抱一の系図照会から始まり、近代においても最初に紹介文を書いた川崎千虎、あるいは福井に先立って論考をまとめた相見繁一(香雨)などの先行する業績があつたわけであるが、京都帝国大学文学部哲学科に学び、西欧の人文科学・哲学の洗礼を受けていた福井は、その歴史資料から、血脈・環境・人間性といったかつてない情報を読み取り、それを基礎に「天才家族」である尾形・本阿弥家に生を享けた光琳が、京都の「環境」に育てられ、情熱的な天才画家となつていくという、新たな光琳像を作り上げていったのである。本論は未完であり、その後に発表された光琳関係の論文も各論に留まるもので、冒頭に述べられた壮大な構想が福井自身によって完結することはなかった。しかし、ここで提示された光琳像や画家研究の方向性が後世に与えた影響は極めて大きく、たとえば光琳の生涯と画業を時代区分して考察する方法は、昭和三十年代に山根有三氏によって内容が大幅に修正されたが、現在でもなお有力な画家研究の方法として通用しているのである。

近代における光琳観は、こうして、岡山に生まれ、大阪に育ち、京都に学んだ美術史学徒、さらには岡倉天心の薫陶をも受けた福井利吉郎の出現を俟って、新たなステージを迎えることになった。「天才」と京の「環境」というキーワードが付け加えられたことにより、光琳は、江戸における転生から百年後、「天才画家」という新たな衣をまとって、再び京の地に甦ったのである。

四、総括——鑑識・評語・呼称をめぐる問題

文化十二年（一八一五）に江戸の抱一によって営まれた百年忌から、大正四年（一九一五）の光琳二百年忌に至る、百年間に起こったさまざまな変化をいよいよ総括する段階となってきた。この百年間には、以上に縷説してきたように、江戸から東京へという近代化の動き、日本と西欧の出会い、西欧におけるジャポニスムの興隆、その東京あるいは京都への逆輸入、官の主導と民間の実業界による国民への浸透の促進、そして京都における伝統への目覚めという、時間と空間を跨ぐいくつものベクトルが交錯しており、これはまさに、十九世紀初めから二十世紀初めという時代が担ったダイナミズムに他ならなかった。そして、その錯綜する複雑な動きの果てに、光琳観は江戸時代を次第に脱却し、現在に直接つながる近代的なイメージへと衣更えをしていったのであるが、このような表層の変化は、光琳および光琳画の理解において、いったい何をもたらしたのであるか。果たして、西欧を受容し、江戸を脱却することにより、何が得られ、何が失われ、また何が変わらなかったであろうか。ここでは、鑑識・評語・呼称をめぐる問題を切り口に、この百年間における光琳観の変遷の実態を検討し、まとめにしたいと思う。

(1) 鑑識の問題

『光琳百図』（文化十二年・一八一五）から始まる光琳画集の編纂は、『光琳新撰百図』を含めて、江戸時代のうちに三百点余りの作品が選択・紹介されており、近代の『光琳派画集』『光悦派三名家集』などを経て、大正四年（一九一五）の『光琳図録』に至った。別表の3・4は、筆者が以前に作成した表および図版⁽⁸⁹⁾をこの百年間のみに限定して改変し、『光琳百図』『光琳新撰百図』所載作品の行方を探ったものであるが、これを通じていえることは、

所在不明となったものも少なくないが、概ね、これら江戸時代の鑑識が否定されることなく継承されているということである。しかも所蔵家は、従来の大名家・富裕な商人層に加えて、この時代に新興勢力となった政財界の実力者が浮上しており、明治前半期に起こった激動を伝える。いっぽう、この激動は従来、殆ど閉ざされていた大名家や寺院の秘庫を開かせ、全国宝物調査の成果も合わせて新しい作品をそのリストに付け加えることになった。フェノロサは、明治十五年（一八八二）に当時、西本願寺蔵だった「燕子花図屏風」を観覧したことを伝えているが、⁽⁹⁰⁾これを含め有力な光琳のパトロンであった津軽家所蔵の「紅白梅図屏風」「四季草花図巻」など、ぞくぞくと明るみに出た光琳画は、『光琳派画集』にまとまって紹介され、それを契機に次第に展覧会にも出品されるようになり、その評価をさらに高めていくことになった。表5は、昭和に入ってから重美・国宝・重文などに指定されていた光琳作品、二十七点をまとめたリストであるが、このうち『光琳百図』『光琳新撰百図』所載作品は八点、近代の『光琳派画集』『光琳図録』などに至って新しく付加された作例は十点で、しかも国宝三点を含んでいるのが注目される。さらに、これらの日本で出版された図録類を飛ばして日本から直接、旧大名家から海外に渡った光琳画もないわけではない。その筆頭がボストン美術館蔵の「波濤（松島）図屏風」であるが、図版紹介もフェノロサ著の *Epochs of Chinese and Japanese Art* が最初であった。ただ、このような例は、光琳の場合、宗達作品に比して少なく、それは抱一以来の日本における光琳画鑑賞および評価の根強さを自ずと物語るものであろう。

福井利吉郎は、三越の講演会のなかで、前年の日本美術協会における光悦派展について、作品を一堂に並べることの意義と、それによって鑑識上の疑問が浮上してきたことを正直に述べている。資料に基づいて名号の変遷を明

らかにしてきた福井にとって、若描きの「法橋光琳」画など存在する筈はなく、福井は客観的な基準に基づいて光琳作品を取捨選択することの重要性を提唱したのであった。この言動は、当時の展覧会が名家コレクションの宝物ショーといった性格のものであって、そこで行われる鑑識も、鑑賞界の一定の共通理解を踏まえたおらかなものであったこと、加えて福井らの学術的な研究成果と展覧会の企画とが、一定の距離をもっていたことなどを明らかにするものである。それは政財界の実力者によって構成される鑑賞界と、ようやく揺籃期を終えて確立しようとする学術界の、制度上の問題をも含めた微妙な位置関係を示すものであろう。福井自身は以後も、光琳展そのものを企画することはなかったが、このような福井によって提出された疑問に応える学術主導の光琳展が実現していくのは、昭和三十三年の「生誕三百年記念光琳展」からであり、レゾネ的性格をもつその図録、田中一松編『光琳』（日本経済新聞社刊、昭和三十四年、増補版は昭和四十年）によって初めて、一定の基準による光琳画の分類作業が行われ、『光琳百図』以来の江戸時代を引きずる鑑識からの開放が達成されたのである。

（2）評語「裝飾的」の適用

さて、光琳二百年忌までの光琳画の鑑識が江戸時代を脱却しきれていなかったとするならば、この百年の大きな変化は、何に現れたのであろうか。そのひとつとして、光琳画の理解に西欧の美術観が導入されたことがあげられる。すなわち、評語「裝飾的」の適用の問題である。この問題について、筆者は別稿で大まかな見取り図を描いたが、ここで補足を加えて、その要点を述べると、まず第一に、西欧において造形物が「美術」と「裝飾（応用）美術」の二者に分類され、絵画・彫刻・建築を擁する前者が後者に対して圧倒的上位を誇るというジャンルのヒエラルキー観が、明治十年代末から二十年

代にかけての急速な分類概念の確立期に日本の造形物に適用されたという段階があった。そして、それに留まらず、折しもジャポニスムの洗礼を受けてそのヒエラルキー観が揺らぎ始めた十九世紀後半、主として後者の側にあって、その大芸術への浮上を目論んでいた裝飾美術愛護者、あるいはその復興の担い手たちの日本美術評価——それらは多分に称賛を含むものであったが——が明治三十年代以降に流入し、それが次世代の日本美術を創出しようとしていた作家あるいは批評家・研究家に大きな影響を及ぼしたのである。その結果、「裝飾的」という評語に特別の意味を込め、世界に誇る日本美術の特質であるとする解釈が横行し、光琳も第一段階の「妙想」の画家から、第二段階の、絵画のみならず、「美術的工芸」にも優れた「裝飾美術」の大家としても理解されるに至る。これが政府系のアカデミズムで形成された国粹主義的な光琳観であり、明治三十年代後半から四十年代にかけて席捲した典型的な光琳イメージであった。いっぽう、このような西欧経由の光琳観は、同時に民間の商業界や京都において、「美術」以外の模様や図案の分野において新しい造形を生み出す原動力となり、かなりの成果を収めたことは前述してきた通りである。だが、浅井忠の周辺における光琳再生の問題を扱ったマルケ氏がいみじくも指摘するように、美術史学においては、長い間このような図案の分野に対する評価は極めて低く、それに光が当たってきたのはここ五、六年にすぎず、まして三越における光琳模様の問題など論外であった。これは、光琳を「裝飾美術」の大家としながらも、その意味が深く掘り下げられもせずに、日本人にとって心地よい称賛の部分だけが一人歩きし、形骸化していった以後の動向と極めて対応する現象であったといえる。

イギリスの美術史家、ローレンス・ビニヨン (Laurence Binyon) は、

Selected Relics of Japanese Art (『真美大観』) や、岡倉天心の *The Ideals of*

the East など、日本人による海外向けの英文出版が行われた以後の世代に属する日本美術研究家であるが、一九〇八（明治四十二）年に刊行された著書 *Painting in the Far East* において、光琳らを “The Great Decorators” の章で論じながらも、西欧の “decorative” の概念と日本のそれとが大いに違うことを力説し、光琳画に自然の生命力の発露を見出そうとする。⁽⁹²⁾ それは、明治三十七年頃の京都で、光琳の時代には「純正画」と「装飾画」の区別がなかったと主張した若い光琳愛好家たちの叫びの裏返しでもあり、現代の私たちの心にストレートに響くものがあるのではなからうか。西欧の美術観の導入によって光琳作品の理解に深刻な亀裂が走ったこと、その造形に対する理解が、明治三十四年の『稿本帝国美術略史』以来、絵画と（美術的）工芸に分断され、それぞれの独立性を尊重し合う固定化した状況が現在でもなお続いていることを鑑みるならば、⁽⁹³⁾ 光琳観における総合性の復権のためには、以上の分裂の生じた原点、すなわち、西欧との出会いの現場に立ち戻ってこそ光明が見えてくると思われる。

（3）流から派へ

最後に、光琳一派の呼称の変化がもった意味について考えてみたい。この百年間における呼称の変遷を整理するならば、

抱一系…尾形（緒方）流 ↓ 岡倉天心「日本美術史」講義…光琳の一派

『稿本日本帝国美術略史』…光琳派

『光琳派画集』…光琳派/Korin School

『東洋美術大観』…光琳派

（ビニヨン・モリソン…Korin School）

狩野派系…光悦流

↓ フェノロサ…Koyetsu School

日本美術協会…光悦派

となり、大まかに大成者の光琳の名か、またはその始祖とされる光悦の名を取るグループに二分される（ちなみに、大正以降、宗達に対する関心と研究が進展するに従い、「宗達・光琳派」という呼称も生まれた）。と同時に、さらに注目されるのは、江戸時代以来の「流」から「派」へと呼称が変わったことである。「派」という分類詞は、江戸時代においても田能村竹田著『山中人饒舌』などで多用されているが、そこでは「狩野」「雪舟」を二派とし、また「京派」「江戸派」といった用例はあっても、宗達・光琳らに対しては用いられていない。そして、光琳らのグループに対して「一派」と述べた岡倉天心は、漢文脈というよりは西欧の “school” を念頭において「派」の語を用いたと思われる。ただ、西欧の “school” “école” は、師承関係で結ばれた「学派」を本来の意味とし、それほど長いスパンの関係を想定した言葉ではない。実際、「光琳派」も、早い用例は現存作家の分類用語であったわけである。ところが、『稿本日本帝国美術略史』以来、江戸時代の「尾形流」や「光悦流」に対しても適用されたことにより、抱一の意識した「流」が自らと光琳をつなぐ文字通りの底流を意味していたにも拘わらず、結果として、あたかも現実に師承関係があったかのように、時代を超越する継承の論理がより強調されていく事態を招いたのではないかと、筆者は考える。それと相前後して、宗達が光琳の師として強調され始めるのは、宗達筆「風神雷神図屏風」（建仁寺）を光琳本の原本として図版紹介した『真美大観二』（明治三十三年・一八九九）の解説あたりからで、以来、『光琳派画集一』（明治三十六年）の光琳筆「風神雷神図屏風」（当時は徳川達道蔵）の解説において、光琳が宗達に「私淑」していたと明確に記述されるに至る。さらに、前述した明治三十六年の東京帝室博物館特別展覧会の出品目録（表2）を見ると、第一三九号・第二二七号・第四七三号に光琳・抱一・宗達の「風神雷神図屏風」が

挙げられており、光琳・抱一本にはすべて「宗達原本」と記述され、否応にそれらの背後に宗達が存在していることが強調される。本展覧会は、同時であったか不明ながら、三作品の展示されたおそく最初の機会であったと思われるが、ここに、宗達・光琳・抱一を一筋の道につなぐ琳派の概念——これを筆者は敢えて「琳派伝説」と呼ぶが——が現出していることは明らかで、このように明治三十六年は、近代における琳派概念の形成上、記憶されるべき重要な年となったのである。

以上の琳派概念の形成過程を見るに、「派」という言葉が「流」に替えて適用されても、結局それは、時代を縦につなぐ系統の構造自体の変革にはつながらず、かえって「始祖から大成へ」という進化論やオリジナリティ重視の美術思想を取り込んで、始祖を重視する縦関係の強化が図られる方向に働いていったのであった。これは、近代史や、近代文学において最近しばしば指摘される「伝統の創出」、あるいは「古典の創造」の問題とも密接に関わっており、「琳派伝説」そのものが新たに発見された日本美術史上の「伝統」に他ならなかったことができる。血脈の途絶によって衰退した狩野派に比べ、琳派が近代日本美術の「古典」になり得たのも、それが血統でなく、「私淑」によって継承される「伝統」として大いに機能したからである⁽⁹⁸⁾。そして、この縦の構造を重視する琳派観、あるいは光琳観があまりに強固に確立したがゆえに、長らくその呪縛から逃れるのが困難であったこと、そして、それが各々の時代の横へのつながり、すなわちコンテクストへの視点を多分に見失わせてきたことについて、私たちはそろそろ、その功罪を冷静に受け止めるべき段階にきている⁽⁹⁹⁾。この百年間に起こった変化がもたらした影響力には、このように甚大なものがあるのである。

おわりに——なぜ、かくも光琳か

光琳は没してから後、さまざまな転生と再生を繰り返した。百年後の江戸、百六十余年後の西欧、百八十余年後の東京と京都。そして二百年後には、「天才画家」として再び京に甦る。とりわけ、日本から西欧、とくにフランスへの海を越える転生を促した媒体が、出版物（版本）・蒔絵の下絵など、江戸時代の複製技術の産物であったことは注目に値する事実であろう。光琳は甦った先々の地で憧憬の的となり、新しい造形の出現に大いに寄与した。江戸の地では、俳趣味豊かな季節の花園がそこから次々と生み出され、西欧においては装飾美術、あるいはアール・ヌーヴオーとなって、生活空間が曲線と植物モチーフで満たされた。そして、明治後半の日本においては、日清・日露戦争がもたらした好景気に支えられ、光琳風の図案が富裕な都市生活者の衣裳を彩り、また陶磁器や漆工芸品などの調度や道具類を華やかに装った。明るい色彩と金銀の輝き、潑刺とした生命感溢れる形のリズム、ふつくらと流動する線、自然から採られたわかりやすいモチーフ、絵画・工芸をつなぐジャンルの包括性など——光琳の造形に魅力を感じた人々が、かくも多く、持続的、かつ地域的な広がりをもったのはなぜなのだろうか。

美術史学における光琳研究は、以上のような、憧憬をモチーフーションとする百年間の転生と再生のダイナミズムを背景に仰ぎながらも、その天才性の秘密を解明する個別の学として出発した。長く広汎な鑑賞の歴史をもつがゆえに、その造形をめぐる学問の在り方がかえって逆照射される。もし、美術史学が真に人間の文化を豊かにするために存在する学問であるならば、その最終的なゴールは個の探求であるばかりでなく、その個に引き寄せられて

きた無数の人々の情念とそれにまつわる物語を解き明かす、より大きな目的に向かうものであってよい筈であろうと、筆者は考えている。

註

- (1) 福井利吉郎「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞(一)」、『芸文』七一、大正五年、一九一六
- (2) 河野元昭編『日本美術絵画全集 尾形光琳』(集英社、昭和五十一年、一九七六) 松下高徐編「摘古探要」首巻(文政十年序)。筆者が参照した国立国会図書館蔵本には「姫路文庫」の蔵印がある。山根有三「続・光琳と中村内蔵助」(『国華』一一六七号、平成五年、一九九三)、「山根有三著作集三 光琳研究一」中央公論美術出版、平成七年に再録)によれば、この「摘古探要」所載の光琳記事を逸早く紹介したのは相見香雨であるという。相見香雨「光悦光琳の事」(『書画骨董雑誌』八〇号、大正四年、一九一五、「相見香雨集一」日本書誌学大系四五に再録)参照。
- (3) 玉蟲敏子「抱一画の底辺——抱一芸術成立の土壌について」(『琳派絵画全集 抱一派』、日本経済新聞社、昭和五十三年、一九七八)
- (4) 高橋博巳「光琳・徂徠・内蔵助」(『江戸のパロック』ペリカン社、平成三年、一九九一)
- (5) 前掲注1福井論文
- (6) 小林太市郎「小林太市郎著作集六 光琳と乾山」一六四頁(淡交社、昭和四十九年、一九七四)
- (7) 二冊本のうち、乾冊のみ現存。宝暦甲戌(四年)序。
- (8) 小林忠「俵屋宗理について」(『MUSEUM』260号、昭和四十七年、一九七二年)
- (9) 抱一の俳諧系統についてふれた近年の美術史学の文献では、河野元昭「抱一筆十二か月花鳥図考」(『国華』一一七五号、平成五年、一九九三)がある。
- (10) 上田秋成著「俳調義論」(文化六年、天理図書館蔵、以下の引用文は京都大学図書館 頼原文庫蔵頼原謙三書写本による)

業ひらまがひの南岳といふ当世男か年、あつまくたりに金ひろひにいきけるか三千彦師の翁か口豆を聞たまひたとて御ことつてにつけて俳調の義ろいさ、かならず恥をかきの本の下手よみかいらぬ事…

鈴木道彦著の俳諧紀行『むまの上』(享和二年、東京大学竹冷文庫)には、南岳による挿図が二図加えられている。
- (11) 加藤千蔭が文化五年九月二日に古稀で亡くなった際に、『輕拳観句藻』「かみきぬた」において、抱一は長々しい詞書を記し、そのなかで「門人及び断琴の雅客皆大空の月の雲に逢へる心持してをしまさるものなし」と述べてその死を悼むとともに、俳句二句を詠み、また和歌一首をもとの子のもとに送っている。抱一が交流した国学者は、この他、村田春海・清水濱臣などがおり、かれらは国学の江戸派を形成する(内田吾郎『江戸派国学論考』創林社、昭和五十四年、一九七九、鈴木淳『江戸和学論考』ひつじ書房、平成九年、一九九七)。
- (12) 西本周子「抱一の光琳顕彰」(『琳派絵画全集 抱一派』日本経済新聞社、昭和五十三年、一九七八)
- (13) 『文晁画談』(坂崎坦編『日本絵画論大系』所収)「光琳の鶴」の条。

…今の世光琳を賞する人多きによりて贋作尤甚し。尾形氏はじめ永真に学び、後宗達の風を慕ひて、其画様を模す。今に至りては光琳に鑑すれば持主悦び、宗達なりと申せば持主不満の気色顯はる。是流の弊といふべし。…
- (14) 藤岡作太郎『近世絵画史』第四期第二章抱一の条(金港堂、明治三十六年、一九〇三)
- (15) 平成十年(一九九八)五月十七日ロンドン大学 SOAS で行われた琳派のシンポジウムにおいて、小林忠氏は、その発表「江戸時代の文献に見る琳派」のなかで横山九実子氏の見解を引き、抱一派が意識的に芳中の光琳再興における役割を無視していたとしている。そういう面もないわけではないが、ただ『尾形流略印譜』に芳中が未採録なのは、物故者ではなかったという単純な理由もあるのではないかと筆者は考える。
- (16) ここに引用される浅井不旧の印譜とは、通用の『扶桑名公画譜』(坂崎坦編『日本画論大系』には相当せず、福井利吉郎「光琳の師としての山本素軒」(『芸文』七一六、大正五年、一九一六)では、『文晁画談』を引いて、これを十四冊から成る『本朝画家印譜』という文献であつたらしいと突き止めている。福井も原典を確認していない。ただ、朝岡興禎も『古画備考』の光琳伝において、「浅井不旧印譜」を引用し、「光琳宗達ノ風ヲ慕、山本素軒ノ弟子トナル」としているの、確実に存在した文献なのであろう。
- (17) 相見香雨「抱一上人年譜稿」(五八―五九頁(『日本美術協会報告』第六輯、昭和二年、一九二七)。本案内状のコロタイプ写真が、高橋義雄(帯庵)所蔵「光琳百年忌書類」として『光琳画聖二百年忌記念 光琳図録』(芸艸堂、大正四年、一九一五)に掲載されている。
- (18) ミシガン大学美術館蔵「文穀帖」(藤田英次郎旧蔵)所収の抱一書簡。うち八通は、『画説』十八号(昭和十三年、一九三八)翻刻紹介の抱一書簡の十四から

二十一に相当する。

- (19) 『光琳百図』跋。同書の亀田鵬斎序には、「尾形光琳は絵事に工みにして、夙に院画の窠窟を脱し、一種の機杼を出だす」(原文は漢文)とあり、光琳を文人画のシフトで捉えている。抱一の「風韻」という言葉にも、このような脱俗の気分が込められているものと理解したい。

- (20) 『古画備考』が引用する『光琳印譜』は、中野其明増訂『尾形流略印譜』のうち、光悦より藤原古致に至る二十五名の絵師を取り上げた、十八丁表の抱一の跋文までの部分に相当している。そうすると、文化十二年本から明治二十五年の増訂本までの間に、この『光琳印譜』に当たる別の『尾形流略印譜』増補本が制作され、それを朝岡が嘉永四年頃、参照したことになる。同書の嘉永七年版の存在も知られるが(『国書総目録』等)、それとは、年代的に合わず、また、新しく加えられたその光悦伝には、「…宗達光琳の祖とするところなり…」という重要な記述もある。『古画備考』参照本がいつ、どのような形態で編集され、しかも朝岡の目にふれるに至ったのか、今後の調査に俟ちたいと思う。

- (21) 玉蟲敏子「乾山遺墨と現存作品(付『光琳新撰百図』についで)」(『琳派絵画全集 光琳派二』日本経済新聞社、昭和五十五年、一九八〇)

- (22) 小林忠氏も、前掲注15の発表でこの箇所に触れ、孤邨が桑山玉洲の画論『絵事鄙言』の宗達光琳観、すなわち「本朝の南宗」を参考にしているという指摘を行っている。

- (23) 『近代日本総合年表 第三版』(岩波書店、平成三年、一九九一)の明治八年(一八七五)の条でも、フランスの人名辞典、*Dictionnaire de Biographie Française*, Paris, 1954, のビング伝を根拠にこの年の来日説を掲載している。また、*L'art Japonais* 第二巻第四章陶磁のゴンズによる序文、およびビングが執筆した本文により、ビングが日本滞在中に最も博識であった蛭川式胤(Ninagawa Noritane)と面識を得、古代の陶器について学んだことは、明らかである。

- (24) Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing, Paris Style 1900*, New York, 1986, pp.16—20. ワイスバーグは、宮島久雄氏の協力により、ベアーのドイツ領事就任が、一八七〇—七四、七七一八一年の二期に渡ることを突き止め、また宮島氏の英訳によって「東京日々新聞」の記事も紹介している。ただ、『光琳百図』が書名として訳出されていないのが惜しまれる。

- 宮島久雄「サミュエル・ビングと日本」(『国立国際美術館紀要一』昭和五十八年、一九八三)

- (25) 前掲注24宮島氏論文によれば、この日の昼間に、ビングはベアーの家でドイツ

人医師、ベルツと会食しており(『ベルツの日記(上)』一一〇頁、岩波文庫、本日記では、ベアーはバイルと呼称されている)、おそらく夜の会合もベアーと同時席したものと思われる。

- (26) 最近の代表的な研究としては、馬淵明子「北斎とジャポニスム」(『ジャポニスム 幻想の日本』ブリュッケ、平成八年、一九九七)がある。光琳については、アール・ヌーヴオーの受容史の先駆者、海野弘氏の「光琳とジャポニスム」(『都市風景の発見』二五九—二六五頁、求龍堂、昭和五十七年、一九八二)程度のように思われる。

- (27) 「光琳観の変遷——光琳百年忌から二百年忌の間に起こったこと」(平成八年五月十七日、静嘉堂文庫美術館)。本講演の準備に際しては、馬淵明子氏より多大なご教示をいただいた。ここに記して御礼申し上げる。

- (28) Phyllis Floyd, "Documentary Evidence for the Availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections", *Art Bulletin*, Mar. 1986, pp.106-109. 本論文において、『鶯邨画譜』は「前表紙裏の見返し題に『Manzo-hen Goshi』(「万象即吾師」の誤読)として紹介されている。

- (29) Louis Gonse, "VII Le XVIII^e Siècle. — Apogée du Décor Japonais. — Goshin et Okio", *L'art Japonais* vol.1, Paris, 1883, pp.258.

- (30) Gonse, *op.cit.* (n.29), vol.2, pp.195, pp.206. Gonse, "Kōrin", *Le Japon artistique* 23, Paris, 1890. 小林祐子氏の「ご教示によれば、現在、出光美術館が所蔵する「原羊遊斎蒔絵下絵帖」五冊のうち、無題箋本には、一面に蜻蛉を描いた箱の図があり、その綴じ目の際にゴンズの名が書き込まれているという。それは、「Gonse 1^e Vente 275」という売立番号とおぼしい書き入れであるが、このメモから「ゴンズコレクションの第一回売立目録」*Collection Louis Gonse: Oeuvres d'Art du Japon, [première vente]*, 1924に当たってみると(筆者は、国立国会図書館本を参照した)、この275の番号に「蜻蛉螺鈿蒔絵硯箱」が挙げられ、しかもその写真図版(挿図4)は、まさに「原羊遊斎蒔絵下絵帖」に書写されたものに一致しているのである(但し、売立目録の写真は裏焼き)。筆者が行なったこの検証から、出光美術館蔵の一部が、ハヴィランド旧蔵本であったことが確定されるが、今後はすでに内外で知られている複数の原羊遊斎下絵帖も含めて、ハヴィランド旧蔵下絵帖の全体像の確認が求められるであろう。

- (31) ドレッサー著の本書に光琳の紹介が見られることは、前掲注26馬淵氏著書でもふれられており、馬淵氏は「北斎に偏りがちであったこの種の図柄に新鮮味を与えている」としている(同書十六頁)。

- (32) この章で扱う西欧文献における光琳受容について筆者は、既刊の拙稿「金銀の〈装飾〉と光——日本美術の装飾性」をめぐる研究ノートから」（『日本の美学』26、ぺりかん社、平成九年、一九九七年）、「および発表」（『日本美術の装飾性』という言説）（第二十一回文化財の保存に関する国際研究集会「今、日本の美術史学をふりかえる」平成九年、一九九七、加筆訂正を行い報告書〈平成十一年、一九九七〉に同題で収録）で、すでにふれている。その後、筆者とはほぼ同時期に並行して、大英博物館日本古美術部副部長ティモシー・クラーク氏も欧米の文献における琳派受容について論考を用意していたことを知った。クラーク氏の論考は、以下に発表されている。

Timothy Clark, "The Intuition and the Genius of Decoration: Critical Reaction to Rimpa Art in Europe and the USA during the late nineteenth and early twentieth centuries", *Rimpa Art from the Idemitsu Collection, Tokyo*, British Museum Press, 1998.

- (33) Gonse, *op. cit.* (n.29), vol.1, pp.231-233.
 (34) Gonse, *op. cit.* (n.29), vol.1, pp.233.
 (35) Gonse, *op. cit.* (n.29), vol.1, pp.234. *L'art Japonais* の新版（一八八六年刊）によれば、この「白菊図屏風」は、セーズ街の展覧会にかざられていたとしており、本屏風は、ゴンスが本書の刊行と殆ど同時に企画した日本美術の展覧会の出品物であつたらしい。ただ、そのカタログ、*L'Exposition Retrospective L'art Japonais*, Paris, 1883によれば、該当すると思われるゴンス所蔵の「白菊図屏風」の筆者名は、抱一筆となつている。また、新版の注には、この作品をバリーに立ち寄ったフェノロサが鑑定したところ、乾山の卓抜な傑作という意見であつたことが記されている。ゴンスの孫、フランソワ・ゴンス氏によれば、ゴンスはこの「白菊図屏風」を含む十五点もの光琳作品を所蔵していたとされ、本屏風を背景に写した着物姿のゴンスの写真が以下の論文の挿図に紹介されている。
- François Gonse, "Une histoire de l'art japonais en 1883. L'oeil de Louis Gonse", *Histoire de l'Art* no.40/41: Extrême-Orient, mai 1998, Paris.
- (36) Gonse, *op. cit.* (n.29), vol.1, pp.235.
 (37) Ernest Fenollosa, "Review on the Chapter on Painting, in *L'art Japonais* by L.Gonse", *Japan Weekly Mail*, Yokohama, July 12th 1884.
 山口静一『フェノロサ（上）』によれば、本批判は小冊子としてジャパン・メー
 ル社から刊行され、評判をとったという（同書二七五頁、三省堂、昭和五十七
 年、一九八二）。最近、山口氏によって邦訳が公刊された。E・F・フェノロサ

山口静一訳「ルイ・ゴンス著『日本の美術』絵画篇批評」（『LOTUS』十八号、日本フェノロサ学会、平成十年、一九九八）。

- (38) George Ashdown Audsley, *The Ornamental Arts of Japan* Vol.1, London.
 筆者は、東京国立文化財研究所の蔵本により調査した。
- (39) William Anderson, *The Pictorial Arts of Japan*, London, 1886, pp.66.
 フェノロサは、この「科学的な英国人」アンダーソンの光琳観を批判し、「大壁画装飾に適応した印象主義の純粋な芸術一派」として光琳の様式を推賞するが、これにはゴンスの光琳観からの影響が、多分に見てとれる。以上の問題については、別稿で詳しく論じたいと考える。Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, vol.2, pp.128, New York.
- (40) アンダーソンの次世代に属するイギリスの日本美術研究家、アーサー・モリソン（Arthur Morrison）も、その著 *The Painters of Japan* vol.2, London, 1911, "VII The School of Kōrin"において、自らの光琳の叙述はゴンスの翻訳にすぎないとして、その光琳評の同じ箇所を仏文のまま引用している。さらに、クラーク氏も前掲注32の論考で、同じ箇所を同じく仏文のまま引用している。
- (41) 斎藤鉄太郎訳「日本美術論原著批評 カール・フォン・リエッツォー述」（『大日本美術新報』第十一号、明治十七年、一八八四）
- (42) 訳者不詳「根子氏日本美術」（『日本美術協会報告』六二、六四、六六、六八、七六号、明治二十六年〜二十七年、一八九三〜九四）
- (43) 末松謙澄訳『日本美術全書沿革門』（八尾商店、明治二十九年、一八九六）
- (44) 前掲注30に同じ。
- (45) フェノロサ演説大森惟中筆記「美術真説」（以下の引用文は、『日本美術院百年史』一巻下「資料編」所収本、三二四頁による）
- ：誠に彼ノ光琳ノ画梅ヲ看ヨ果シテ天然ノ梅樹ニ擬似スルヤ。蓋シ否ラス。然レトモ敢テ其一点ヲ改正セント欲スルモノナシ。何ゾヤ、梅ノ妙想ナルヲ以テナリ。又雪舟ノ画松ヲ看ヨ。是レ亦善ク妙想ヲ表スモノト謂フヘシ。…
- (46) フェノロサ「東京の美術家達を前にした美術に関する講演Ⅰ、一八八一年四月十日」（村形明子編訳「ハーバード大学ホートン・ライブラリー所蔵アーネスト・F・フェノロサ資料第二巻」二六頁、ミュージアム出版、昭和五十九年、一九八四）
- (47) 以下の本文は、吉澤忠・吉田千鶴子校訂「日本美術史」（岡倉天心全集第四巻）所収、平凡社、昭和五十五年、一八八〇）による。
- (48) 岡倉天心「美術教育の施設に就いて」（『反省雑誌』明治三十年八月九日）。引用文は、『日本美術院百年史』一巻下「資料編」所収本、四三八頁による。

(49) 塩谷純「『装飾画』への道程——明治30年代前半の金地表現をめぐる——」

『鹿島美術研究』年報第一三号別冊、平成八年、一九九六

(50) 佐藤道信「近代史学としての美術史学の成立と展開」(辻惟雄先生還暦記念会編『日本美術の水脈』ぺりかん社、平成五年、一九九三)

高木博志「日本美術史の成立・試論——古代美術史の時代区分の成立」(『日本史研究』四〇〇号、日本史研究会編集、平成七年、一九九五)

馬淵明子「一九〇〇年パリ万国博覧会と *Histoire de l'art du Japon* をめぐって」(第二十一回文化財の保存に関する国際研究集会「今、日本の美術史学をふりかえる」平成九年、一九九七)

(51) 『農務省版改正絵画出品目録』(明治十五年、一八八二、東京国立文化財研究所美術部編集『明治美術基礎資料集』所収)によれば、出品の現代作家を区分分類し、第一区に巨勢派・宅間・春日・土佐派・住吉派・光琳派を配する。この時点で「光琳派」に分類されたのは、田中抱二・田中松雨・中野其豊・中野其明・邨越向榮・野沢堤雨・野崎抱青・山本光一・酒井道一・来次其節(以上東京府)、立花雪堂(大阪府)、中里琳泉(栃木県)、足立以雲軒(大分県)であった。

また、『稿本』と同じく、明治三十四年八月には、横井時冬著『日本絵画史』が刊行された。横井は、光琳派として、光悦・光甫・宗達・光琳・始興・何帛・宗理・抱一・鶯蒲・其一・孤邨の十一名を挙げる(第七編第六章)。

(52) 『稿本日本帝国美術略史』(農商務省、明治三十四年、一九〇一)一九五頁。

…野村宗達…意匠巧妙にして最も装飾画に適せり…

これを仏文版で確認すると、「装飾画」は「la peinture décorative」と翻訳されている。

(53) *Histoire de L'art du Japon*, Paris, 1900, pp.201.

(54) 前掲注50馬淵氏発表。

(55) このパリ万博の「日本古美術展」において、光琳作品の展示件数は僅か四件(絵画三件、漆芸一件)に留まり(『一九百年巴里万国博覧会臨時事務局報告書』「日本古美術展出品目録」、このうち現在でも評価されている絵画は「四季草花図巻」(旧津軽家)程度で、漆芸は林忠正旧蔵の「三輪山時絵硯箱」(「光琳新撰百図」所載)であった。

(56) 非淵・不由・岡古「芸品 光琳」(『美術評論』第十一号、画報社、明治三十一年、一八九八)。吉田千鶴子氏によれば、これら三人に仮託しつつも、大村西崖自身が執筆した可能性が高いという(同氏「大村西崖の美術批評」『東京芸術大学美術学部紀要』第二十六号、平成三年、一九九一)。以下に該当箇所を抄出する。

《光琳観の変遷》一八一一—一九一五

…人たたび光琳の画に對するときは、物の形は見えずして、先づ眼底に映ずるものは、燦爛たる彩色と奇変なる図様とにて、忽ち眼識に一種の美感を起すべし。われは斯かる一種の美を称して装飾美といふ。…

(57) エミール・オールリック (Emil Orlik, 1870-1932) は、プラハ生の画家・版画家。日本美術に関心をもち、『光琳派画集』の刊行直前の一九〇〇—一九〇一年に日本滞在。尾形光琳に傾倒していたことが知られている。『ウィーンのジャポニスム』展カタログ(一九九四)参照。日本滞在に関する文献としては、Setsubo Kuwabara, "Emil Orlik-an Austrian Artist in Japan" (*Verborgene Impressionen/Hidden Impressions, Japonisme in Vienna 1870-1930*, 1990) 桑原節子監修・解説「複製版 エミール・オールリック『日本便り』解説」(雄松堂出版、平成八年、一九九六)がある。

(58) 高階絵里加「黒田清輝の岡倉天心像——『智感情』の主題と成立をめぐる——」(『美術史』一三九号、一九九六)

(59) 前掲注50高木氏論文

(60) 藤岡作太郎の事跡については、『国文学全史1平安期』(東洋文庫一九八、平凡社)の解説(秋山虔執筆)を参照した。なお、『近世絵画史』の記述については、従来、岡倉天心の日本美術史講義との関連を重視する向きがあったが、それとともに本書の「緒言」において、浜尾新・小山正太郎らより高教を得たことが述べられていることも留意すべきではないかと思われる。

(61) 当時は、相前後して光琳派展が市井で開催されている。以下に『絵画叢誌』(以下『叢誌』)『美術新報』から若干の記録を拾うと次のようになる。

・明治三三年五月二七日 光琳派絵画展覧会／下谷重箱／村越向榮還暦の祝賀／光琳・光悦・宗達・抱一・其一等三百余点(『叢誌』第百六十一号)

・明治三四年四月三日 向榮会／千住／邨越向榮のために財産家が主催／光琳・宗達・光悦・乾山・抱一・其一(『叢誌』第百七十一号)

・四月十二日～二二日 尾形派四大家絵画展／上野日本美術協会列品館／小林文七主催／光悦・宗達・光琳・乾山(『叢誌』第百七十一号)

・明治三五年五月十一日 光琳派絵画研究会第一回展／下谷根岸此花園／酒井道一ほか諸氏(『美術新報』同年五月二十日号)

(62) Josephine M. Hyde, "The Autumn Exhibition of the Nippon Bijutsu-in—The Japan Fine Arts Academy", *The Studio* Vol.25, No.108, 1902 (『日本美術院百年史』二巻下「資料編」所収「六八六—六八七頁」)。前掲注58高階氏論文で本批評を知った。

- (63) 前掲注58高階氏論文。もっとも、天心と歩調を合わせていた筈のフェノロサは、あくまでジャポニスム期の西欧における「日本美術」装飾芸術」的評価に対して異を唱え、*Epochs of Chinese and Japanese Art*の序文においても、「フランス人たちは、より正しい見解をもっているが、それでもなお、絵画的 (pictorial) と装飾的 (decorative) の間の境界を保とうとし、東洋を後者のカテゴリーに入れようとする」と述べている。国内外での言動を分ける天心との相違が確認される。

- (64) 前掲注47、『岡倉天心全集 第四巻』所収。

- (65) 「絵画について」(明治三十八年へ一九〇五)。以下の引用は、『日本美術院百年史』三巻下「資料編」所収本、五一三―五一六頁による。

…本邦絵画の特色たり、特に欧州人よりも遙かに優先なりし宗達光琳以来の色彩的印象派を以て…

- 前掲注39で述べたように、フェノロサの *Epochs of Chinese and Japanese Art* において、光悦・光琳の画風を、“the true Japanese school of impressionism”(真の日本の印象派) とするが、筆者は光琳＝印象主義観の端緒を開いたのもゴンスであろうと考える。

- (66) 『日本美術院百年史』三巻上「図版編」所収、文部省展覧会評の各作品の項を参照のこと(同書六八二―七〇八頁)。なお、前掲注49塩谷氏報告によれば、ここにいう「装飾画」の語彙は、ピュビュ・ド・シャヴァンヌなどの作例にしばしば付されてきた“panneau décoratif”(一種の壁画)の翻訳受容という面も持つものであるという。

- (67) 前掲注33の筆者の発表および報告による。

- (68) 日英博覧会では、パリ万博を上回る七件(絵画四件、漆芸三件)の光琳作品が出品された(『日英博覧会事務局事務報告』『日本古美術展出品目録』)。本博覧会における多数の琳派作品の出品とその意義については、前掲注32クラーク氏論考に詳述されている。

- (69) この箇所のビングに関する事跡についての筆者の知識は、主にS・T・マドセン著『アール・ヌーヴォー』(高階秀爾・千足伸行訳、美術公論社、昭和五十八年、一九八三)、および前掲注24ワイズバーク著書に基づく。

- (70) 山口昌男『敗者の精神史』一一九八頁(岩波書店、平成七年、一九九五)。なお、筆者と問題意識が異なるが、三越の商業的文化活動を「趣味」の観点からとらえた業績に、神野由紀『趣味の誕生 百貨店がつくったテイスト』(勤草書房、平成六年、一九九四)がある。本稿で以下にふれる流行会や江戸趣味研究会の動

向については、本書を参照されたい。

- (71) 以下の三越(井)呉服店の事跡については、三越資料室でご教示いただいた斎藤隆三『三越沿革史』、高橋義雄『帯のあと』(秋豊園、昭和十一年、一九三六)を参照した。

- (72) 以下の引用は、前掲注71高橋著書(上巻)二五七―二六〇頁による。

七十六 呉服小売法の変改(前略)：私は染織物模様改善の爲め、新に意匠部と云へる一局を設け、住吉派の老画家片山貫道、又当時の新進画家福井江亭、島崎柳塙、高橋玉淵等を備ひ入れ、新規に様々の裾模様、長襦袢模様等の見本を作り、或は客の好みに応じて、即座に新図案を作成する事と爲した。：

ちなみに、明治三十二年―三十四年の『合名会社三井呉服店職員名簿』(三井文庫)を見ると、画師として、福井江亭、島崎柳塙の名が挙げられている。

- (73) アール・ヌーヴォーの受容と日本図案会を含め、図案研究の各団体の成立事情については、日野永一「アール・ヌーボーと日本の図案界」(『アール・ヌーボーと日本』昭和五十四、五十五、五十六年度文部省科学研究費補助金総合研究(A)研究成果報告、昭和五十七年、一九八二)に詳しい。

- (74) 前掲注71高橋著書(上巻)四一五―四一八頁、「百二十 元禄模様の流行」

- (75) 「光琳展墓談」(『みつこしタイムス』第十号、明治四十一年九月一日、一九〇八)に流行会における久保田(米裔)氏の口演として、次のような記載がある。

(前略)：…本年の二月私が一度京都に参りました折、端なくも右光琳の墓が寺の内新町西妙頭寺中泉妙院の墓地内に在ると云ふ事を人伝に聞きまして、直ぐに同院を訪れ、墓所を調べました所が、漸くの事で探し当て、見ますると、前は南天、後ろは竹藪に囲まれた中に、一基の墓石が立って居りました、石は高サ六尺、幅二尺もございませうか、正面に「長江軒青々光琳墓」とあり、横の一方に享保元年六月二日没とあり又一方には文政二年十一月雨華庵抱一建之と記してありますが、墓地の周囲は荒れに荒れて、手のつけやうもない、無縁の有様になって居りましたので、帰来この事を専務其他の人々に語りましたところ、丁度この十月には明治式光琳模様の披露もあり、旁々光琳祭を催す事になって居りますので、若し其墓が無縁になってゐる事ならば、当三越呉服店で香華を絶やさるやうにしてはとの議が起ります、去六月京都に参り、再び光琳の墓に展して見ますと、：

- (76) クリストフ・マルケ「巴里の浅井忠―図案」へのめざめ―(『近代画説』第一号、平成四年、一九九二)、「浅井忠と漆工芸―蒔絵師杉林古香との共同制作

を中心に——」(『美術史』一三四号、平成五年、一九九三)

- (76) 佐藤敬二・山内明・岡本匡史(第1-3報)「明治末・大正期の京漆器意匠(第1報)」(第4報)「(京都市工業試験場研究報告) No.11-13、15、昭和五十八-六十年、六十二年、一九八三-八五、八七」、佐藤敬二「浅井忠と神坂雪佳の工芸運動」(別冊太陽 明治の装飾工芸) 平凡社、平成二年、一九九〇、同「琳派と京都の近代工芸」(『光悦村再現』INAX出版部、平成七年、一九九五)
- (77) 西川一草亭「光琳会の記」(『小美術』第一巻第五号、明治三十七年、一九〇四)。本雑誌は極めて稀観本で、現在確認されているのは個人蔵本のみだといわれている。筆者は佐藤敬二氏・御所蔵者のご厚意により、原本を調査させていただいた。記して御礼申し上げる。また、花道家西川一草亭については近年、文化史・芸能史家による再評価が行われており、定本『花道去風流七世 西川一草亭風流一生』(淡交社、平成五年、一九九三)が編まれている。本書は武内範男氏より御教示いただいた。記して御礼申し上げます。

- (78) 前掲注77の『西川一草亭』によれば、光琳会は『小美術』廃刊後も続けられており、明治三十九年五月の会の顚末は、同書に翻刻紹介された一草亭の日記『花字里日記』同年五月六日の条に詳述されている(二五二頁)。一草亭は、浅井忠に花道の稽古をつけており、これらの日記に浅井は黙語先生としてしばしば登場している。一草亭の日記は、明治末期の京都における交流模様を伝える文献としても重要であろう。

- (79) 「光悦会の成立と発展 第一期(大正期)」(『光悦会の歩み』五一-五三頁、財団法人 光悦会、昭和五十六年、一九八一)

- (80) 大正五年(一九一六)三月十四日、京都美術倶楽部にて西行・光悦・光琳・蕪村らの作品に擬した「擬古人挿花展覧会」を開催。また前掲注77の『西川一草亭』には、燕子花を八橋の花器に挿し、金屏風の前に置くという活きた燕子花屏風(昭和六年作)などが紹介されており、一草亭が花の世界で試みた光琳受容の諸相が窺える。

- (81) 図録は日本美術協会編『宗達画集』(審美書院、大正二年、一九一三)

- (82) 図録は日本美術協会編『光悦派三名家集』(審美書院、大正三年、一九一四)

- (83) 京都と東京における光琳二百年忌の行事は、「光琳遺品展覧会」(『三越』大正四年六月号)、「光琳遺品展覧会」(京都に於ける光琳忌(同七月号)に詳述されている。

- (84) 福井利吉郎「小形光琳の生涯について」(『三越』大正四年十二月号)の文中に、「講演会場に掲せし年表を指す」という記述がある。

《光琳観の変遷》一八一五-一九二五

- (85) 福井利吉郎「光琳考」(一)・(二)・(三)『芸文』六ノ六-六ノ八、大正四年、一九一五

- (86) 前掲注84、福井講演録一九頁に、「私共の尊敬する先輩故人になりました岡倉覚三先生は嘗て私に日本画の研究は高天原から吉原までであるといふ事を申されました。之れは私のいつも忘れる事の出来ない警語でございます。」とある。

- (87) 川崎千虎「光琳・抱一」(『国華』五十七号、明治二十七年、一八九四) 相見香雨「小形光琳並に尾形家の事」(『書画骨董雑誌』八十五号、大正四年、一九一五)

- 前掲注85の論文を脱稿後、川崎、相見の両先行業績を知った福井は、真摯にその釈明を「光琳考」(三)の末尾に付している。福井の誠実な学問的態度が知られる。

- (88) 山根有三「評伝尾形光琳—その芸術と生涯—」(『美術手帖』一三八、昭和三十三年、一九五八)

- (89) 辻惟雄「『光琳百図』と現存作品」、および前掲注21の拙稿付載の目録および図版。

- (90) 一八八二(明治十五)年には、第一回絵画共進会、第三回観古美術会が開催されているが、両展示の目録を見る限り、筆者は「燕子花図屏風」の展観を確認できなかった。

- (91) 前掲注32、筆者の論文・発表・報告。

- (92) 『新潮世界美術辞典』(新潮社、昭和六十年、一九八五)には、「図案」は項目として挙げられていない。「作り物」「見世物」もかりである。

- (93) Laurence Binyon, *Painting in the Far East*, London, 1908, pp.199-209. 本書でビニョンは、光琳筆「燕子花図屏風」について、「金地に対してきびきびと立つ有名な燕子花の屏風は、我々にまず装飾としての一種の建築的な特質を、そして同時に潑刺とした生命感と生命力を印象づける」と述べている。

- (94) 『東京国立博物館百年史』(昭和四十八年、一九七三)によれば、現在の東博学芸部における美術課—絵画・彫刻・書跡・建築、工芸課—金工・刀剣・陶磁・漆工・染織の各室の帰属は、昭和二十六年(一九五一)に公布された「国立博物館組織規定」に基づくものであるという。光琳の屏風・掛物、絵付けした角皿、硯箱、小袖はそれぞれ別個に管理されて、現在に至る。

- (95) これ以前の本屏風の記述を拾うならば、①フェノロサ「京都十一箇寺什宝調査メモ 一八八四年八月三-七日」(村形明子編・訳『ハーバード大学ホートン・ライブラリー蔵 アーネスト・F・フェノロサ資料第一巻』二二〇頁)の建仁寺

の条に、「金地雷神風神図、雷天風天図屏風、伝宗達筆」とある。②『時代展覧品目録』（明治二十八年、一八九五）に「風伯雷公ノ図二曲屏風 伝依屋宗達筆」とある。これらより、当時は未だ「伝宗達」扱いであったことがわかる。

- (96) 北澤憲昭「へ日本画」概念の形成にかんする試論」（『明治日本画史料』中央公論美術出版、平成三年、一九九一）によれば、オリジナリティ重視はフェノロサの「美術真説」に端を発する絵画概念の確立と純化によりもたらされたものであるという。

- (97) 「伝統の創出」については、前掲注50高木氏論文、ステファン・タナカ「見いだされたもの——日本と西洋の過去としての日本美術史」（『今、日本の美術史学をふりかえる』東京国立文化財研究所、平成十一年、一九九九）参照。「古典の創造」については、ハルオ・シラネ、鈴木登美編『創造された古典——カノン形成・国民国家・日本文学』（新曜社、平成十一年、一九九九）参照。

- (98) 大正・昭和の日本美術院の俊英、速水御舟が宗達の「源氏物語関屋落標図屏風」を見て、画名を「御舟」と替えるきっかけとなった大正二年（一九一三）は、実は抱一派の系脈を明治期に伝えた雨華庵四世酒井道一が没した年でもあった。琳派の師承伝説を象徴する出来事といえよう。

- (99) 筆者は以上の問題意識の実践として、「風神雷神図屏風」を横のつながりで捉える以下の論考を最近執筆した。拙稿「酒井抱一筆『夏秋草図屏風』と宝井其角の雨乞句——江戸の風神・雷神意匠の文脈から——」（『実践女子大学美学美術史学』第十三号、平成十年、一九九八）。

表1 『明治三十六年四月 特別展覧会列品目録 東京帝室博物館』（東京国立博物館蔵）

《光琳派の出品作品のみを抄出》

第七号	保元平治軍図扇散シ小屏風	八曲	依屋宗達筆	金地著色	一 双	第一三九号	風神雷神図屏風	二曲	依屋宗達原本緒方光琳筆裏草花図酒井抱一筆	紙本金地著色	一 双																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																						
○京都帝室博物館蔵品	第二十七号	和布苅図	緒方光琳筆	紙本著色	一 幅	○伯爵酒井忠興蔵品	東京府	第一四二号	三十六歌仙図屏風	六曲	酒井抱一筆	紙本金地著色	一 双																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				
○侯爵徳川茂承蔵品	東京府	第三十五号	旭二梅図	緒方光琳筆	紙本淡彩	一 幅	○子爵福岡孝弟蔵品	東京府	第一五六号	桜町中納言図屏風	依屋宗達筆	紙本著画	一 双																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				
第三十六号	梅図	緒方光琳画賛	紙本金銀泥描	一 幅	第一五七号	富士図	順定宗仙筆	絹本著色	一 幅	○侯爵蜂須賀茂詔蔵品	東京府	第四四号	人鷹像	緒方光琳筆	絹本淡彩書付手紙等五通添	一 幅	第二一一号	梅図	緒方光琳筆	紙本著色	一 幅																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																												
第四五号	紅葉真木秋草図屏風	六曲	緒方光琳筆	金地著色	一 双	○男爵九鬼隆一蔵品	東京府	第二一五号	白梅図	緒方光琳筆	金地著色	一 幅	第五四号	三十六歌仙図屏風	二曲	緒方光琳筆	紙本金地著色鳥丸光廣卿筆二曲屏風一双添	一 隻	第二一九号	水禽図屏風	六曲	依屋宗達筆	紙本著色	一 双																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
○侯爵佐竹義生蔵品	東京府	第五五号	御萩図屏風	二曲	緒方光琳筆	紙本金地著色	一 隻	第二二七号	風神雷神図屏風	二曲	宗達原本酒井抱一写	紙本金地著色	一 双	第五八号	月梅図	酒井抱一筆	紙本著色	一 幅	第九九号	左杜若右蛇籠図	緒方光琳筆	紙本著色	一 幅																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
○伯爵土方久元蔵品	東京府	第九〇号	菊図	緒方光琳筆	紙本墨画	一 幅	第二三六号	龍胆花鳩図屏風	二曲	中村芳中筆	紙本著色	一 隻	第九一〇号	中月左杜若右秋草図	酒井抱一筆	紙本著色	三 幅	第一〇二二号	富士図	酒井抱一筆	絹本墨画	一 幅	○伯爵阿部正桓蔵品	東京府	第一一二号	菊薄図屏風	二曲	裏面紅葉図	緒方光琳筆	紙本著色	一 双																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																		
第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	第一〇一〇号	

第二六四号 四季花卉図屏風

对年筆 紙本著色

一雙

○大倉喜八郎藏品 東京府

○別府金七藏品 東京府

喜多川宗雪筆

紙本淡彩

四幅

第三〇八号 保津川図屏風

第二七六号 東坡、楓、芙蓉、舟二鷺図

喜多川宗雪筆

紙本淡彩

四幅

○鹿島岩藏藏品 東京府

第二七七号 鷺図

依屋宗達筆

紙本墨画

一幅

第三五六号 年魚図

第二七八号 伊勢物語図

緒方光琳筆

紙本著色

二幅

第三五七号 花鳥図

第二七九号 雪竹図

緒方光琳筆

紙本墨画

一幅

第三六〇号 蛭子図

第二八〇号 維摩居士半身像

緒方光琳筆

紙本墨画

一幅

○丹波敬三藏品 東京府

第二八一号 岩二八歌鳥図

緒方乾山筆

紙本墨画

一幅

第三七六号 中寿星左右芙蓉椿図

第二八二号 中林和靖 右菊二雁図

渡辺始興筆

絹本淡彩

三幅

第三八〇号 四季図

第二八三号 林和靖对梅図

渡辺始興筆

絹本著色

一幅

第三八一号 小町伊勢図

第二八四号 白拍子図

小川破笠筆

絹本著色

一幅

第三八六号 張良像

第二八五号 波二千鳥図

酒井抱一筆

絹本著色

一幅

○高橋拾六藏品 東京府

第二八六号 秋草図

鈴木蠣澤筆

絹本著色

一幅

第三八六号 張良像

第二八七号 寿老図

酒井鶯浦筆

絹本著色

一幅

○竹井澹如藏品 東京府

第二八八号 内裏雛図

酒井抱一筆

絹本著色

一幅

第三九一号 恵比須図

第二八九号 朝夕図

鈴木其一筆

絹本著色

二幅

○团琢磨藏品 東京府

第二九〇号 勿来関図

鈴木其一筆

絹本著色

一幅

第三九八号 躑躅図

第二九一号 鐘馗図

酒井抱一筆

布墨画

一幅

○中井敬所藏品 東京府

第二九二号 御所車図屏風 六曲

依屋宗達筆

紙本金地著色

一隻

第四一二号 菊水図屏風 二曲

第二九三号 浪図屏風 二曲

緒方光琳筆

紙本金地著色

一隻

第四一三号 福祿寿図

第二九四号 草花図屏風 六曲

芦舟筆

紙本著色

一隻

○中山讓治藏品 東京府

第二九五号 四季草花図屏風 二曲

酒井抱一筆

絹本著色

二雙

第四一六号 小督図

第二九六号 獅

酒井抱一筆

紙本金地著色

一雙

○中村又六藏品 富山県

第二九七号 柿図屏風 六曲

鈴木其一筆

紙本金地著色

一隻

○永井岩之丞藏品 東京府

第二九八号 源氏若紫図

酒井抱一 模写

紙本著色

一幅

○植松新右衛門藏品 東京府

第二九九号 夜桜図

鈴木其一筆

絹本墨画

一幅

第四四八号 楓下孤鹿図

第三〇〇号 中相生松

鈴木其一筆

絹本著色

三幅

○栗山善四郎藏品 東京府

第三〇一号 西湖十景図屏風 二曲

久隅守景 原本

紙本墨画

一雙

第四五五号 牡丹図

緒方光琳筆 紙本著色

緒方光琳筆 紙本著色

一雙

緒方光琳筆 紙本著色

緒方光琳筆 紙本著色

一雙

緒方光琳筆 紙本著色

一雙

緒方光琳筆 紙本著色

一幅

緒方光琳筆 紙本著色

二幅

緒方乾山筆 絹本著色

三幅

緒方光琳筆 贊歌公卿各筆 絹本著色

一幅

緒方光琳筆 絹本著色

二幅

緒方光琳筆 紙本著色

一幅

酒井抱一筆 絹本著色

一幅

緒方光琳筆 絹本著色

一幅

酒井抱一筆 紙本著色

一隻

酒井抱一筆 原図松花堂賛沢庵 絹本淡彩

一幅

緒方光琳筆 絹本著色

一幅

依屋宗達筆 紙本著色

二幅

喜多川宗雪筆 紙本著色

三幅

鈴木其一筆 絹本著色

一幅

鈴木其一筆 絹本著色

一幅

第四五六号	梅図	緒方乾山筆	紙本著色	一幅	第五一七号	伊勢物語図	緒方光琳筆	紙本著色	一幅
第四五七号	新羅三郎吹簫図	鈴木其一筆	絹本著色	一幅	(明治三十六年特別展覧会列品目録追加)				
第四五八号	臘月梅図	俵屋宗達筆	紙本墨画	一幅	○岸光景藏品	東京府	緒方光琳筆	扇面著色	一枚
第四六三号	水仙図	緒方乾山筆	扇面	一幅	第五八六号	虫狩図	本阿弥光悦原本	紙本墨画	一幅
○山名繁太郎藏品	東京府	渡辺始興筆	紙本淡彩	一幅	第五八七号	三十六歌仙図	本阿弥光悦筆	紙本	一卷
第四六六号	劉海蟾図	俵屋宗達筆	紙本著色	一雙	第五八九号	草花図小屏風	本阿弥光悦筆	金地著色	一雙
○山田定兵衛藏品	京都府	本阿弥光甫原本	三幅	○進十六藏品	東京府	扇面雜画	依屋宗達筆	金地著色	一雙
第四六七号	四季草花図屏風	酒井抱一写	一雙	第五九〇号	鹿紅葉図屏風	六曲	緒方乾山筆	極彩色	一個
○馬越恭平藏品	東京府	依屋宗達筆	金地著色	一雙	○小山トヨ藏品	東京府	草花模様茶箱		
第四七二号	中蓮左右藤花楓葉図	酒井抱一筆	絹本著色	一雙	第六〇四号	草花模様茶箱			
○建仁寺藏品	京都府	酒井抱一筆	絹本著色	一雙					
第四七三号	風神雷神図屏風 二曲	抱一 合筆	絹本著色	一幅					
○藤井七兵衛藏品	東京府	抱一 合筆	絹本著色	一幅					
第四七五号	桜花図屏風 二曲	鶯浦 合筆	絹本著色	一幅					
第四七六号	秋草図	鶯浦 合筆	絹本著色	一幅					
○藤谷栄尾藏品	東京府	鶯浦 合筆	絹本著色	一幅					
第四七八号	花見図	渡辺始興筆	紙本著色	一雙					
○福井成功藏品	京都府	酒井抱一筆	絹本著色	一幅					
第四七九号	駒迎図屏風	酒井抱一筆	絹本著色	一幅					
○巨勢小石藏品	京都府	酒井抱一筆	絹本著色	一幅					
第四八〇号	伊勢物語図	酒井抱一筆	絹本著色	一幅					
○佐藤進藏品	東京府	緒方光琳筆	絹本著色	一幅					
第四八五号	李白觀瀑図	酒井抱一筆画賛	紙本著色	拾二幅					
○阪上半七藏品	東京府	小川破笠筆	紙本著色	一幅					
第四八七号	十二ヶ月図	鈴木其一筆	絹本著色	一面					
○三崎亀之助藏品	東京府								
第四九四号	張交扇面図								
○平坂閑藏品	東京府								
第五一六号	藤花図額								
○森川清七藏品	京都府								

表2 「大正四年六月 光琳」二百年忌記念光琳遺品展覧会 出品目録

(於 東京三越呉服店、『三越』同年七月号所載) *印は『光琳図録』未所載


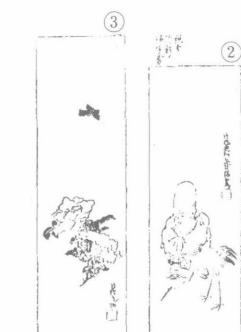

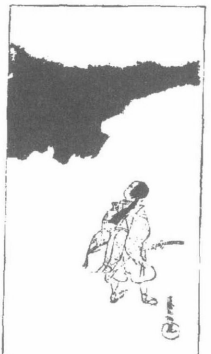



香包	侯爵 徳川圀順藏	香包 四個	別府金七藏
菊に小禽屏風 一双	侯爵 徳川頼倫藏	惠比寿	栗山善四郎藏
瀑布登龍(尚信・光琳合作)	伯爵 阿部正直藏	瀧	〃
梅、伶人。椿 三幅対	〃	琴高仙人	〃
团扇張交風炉先屏風	伯爵 松浦厚藏	鹿に紅葉	酒井正吉藏
槇紅葉屏風 半双	侯爵 蜂須賀茂韶藏	騎馬布袋	細田安兵衛藏
人麿	〃	寒山拾得に山水 三幅対	〃
燕子花屏風 一双	男爵 松平斉光藏	鹿の図硯箱	〃
团扇風炉先屏風	赤星鉄馬藏	梅二枚折屏風 一双	伯爵 津輕承昭藏
佐野の渡硯箱	〃	梅蒔絵硯箱	〃
梅鶏四曲屏風 一双	〃	花草襖 四枚	侯爵 井上馨藏
小督	内貴甚三郎藏(京都)	雪中の竹	〃
寿老人	梅澤安藏藏	印籠	〃
团扇 四枚	原六郎藏	印籠	〃
月に梅	中島政次郎藏	李白見瀧	子爵 福岡孝悌藏
松島屏風 一双	男爵 岩崎小彌太藏	六角鉢	〃
住の江硯箱	〃	破墨山水	早川千吉郎藏
梅二枚折屏風	〃	金地両面团扇	〃
鹿に鶴二枚折屏風	〃	草花の聯	井上辰九郎藏
扇面屏風 一双	〃	業平	川崎八右衛門藏
十二ヶ月屏風 一双	〃	山谷	下條正雄藏
養老瀧に鶏 三幅対	〃	菊	〃
御簾下屏風 一双	〃	燕子花屏風 一双	根津嘉一郎藏
鵜舟	〃	团扇掛額	〃
草花屏風 半双	東京美術学校藏	茶碗に梅	〃
三十六歌仙屏風 一双	益田孝藏	瀧の歌の意	〃
福祿寿	〃	山水	团琢磨藏
秋好中宮	〃	梅	〃
松と梅 双幅	〃	瀟湘八景手鑑	〃
松に山茶花硯箱	〃	李白	男爵 佐藤進藏
柴舟硯箱	〃	惠比寿大黒 双幅	高橋義雄藏

*

一	二枚折屏風菊	半双	〃
一	萩桔梗	〃	〃
一	竹	〃	〃
一	角形名々盆	五枚	益田英作藏
一	右下絵	〃	〃
一	小襖 二枚	大倉喜八郎藏	〃
一	佐野の渡硯箱	〃	〃
一	草花 双幅	岸光景藏	〃
一	水草に鴨	瓜生震藏	〃
一	芋茶杓	〃	〃
一	費長房	伴野乙彌藏	〃
一	家隆御祓	馬越恭平藏	〃
一	紫式部	〃	〃
一	月に豆	〃	〃
一	福祿寿	〃	〃
一	雲中大黒天	〃	〃
一	桔梗横物	〃	〃
一	天神	〃	〃
一	水鳥二枚折屏風	半双	男爵 高橋是清藏
一	業平硯箱	柴田令哉藏	〃
一	寿老	林新助藏(京都)	〃
一	一鷺高鳴	山澄力太郎藏	〃
一	佐野の渡	三井高保藏	〃
一	玉の絵	青地幾次郎藏	〃
一	扇面の幅	西脇健治藏	〃
一	三布袋	上野理一藏(大阪)	〃
一	伊勢物語 双幅	原富太郎藏(横浜)	〃
一	扇面張交ぜ手箱	〃	〃
一	燕	〃	〃
一	布袋	〃	〃
一	張家老	加藤正義藏	〃
一	牡丹	〃	〃

*

表3 『光琳百図』『同後編』所載の光琳画

 						住 光 東 二 旧 現 在
⑤ 4-31	④ 3-46	③ 3-51	② 2-3	① 4-80		
/	/	/	/	/		
/	/	/	/	/		
/	/	/	/	/		
④個人蔵						在
 				  		住 光 東 二 旧 現 在
		⑩ 3-48			⑦ 2-62 ⑥ 3-36	
		/			/	
		/			/	
		/			/	
						在

【凡例】

・表3、4は筆者が以前に作成した『『光琳百図』と現存作品』および『『乾山遺墨』と現存作品（付『光琳新撰百図』について）』（『琳派絵画全集』光琳派Ⅰ・Ⅱ 日本経済新聞社、昭和54・55年）の付表に加筆訂正を加え、『光琳百図』前編・後編『光琳新撰百図』所載作品の大正4年刊『光琳二百年忌記念 光琳図録』までに至る掲載消息を探ったものである。

・表中の略号は、次の通り。

住 *-*…*「住吉家古画留帳」（東京芸術大学美術館）*冊*図

（但し、図番号は東京国立文化財研究所蔵写真資料の撮影番号）

光 …『光琳派画集』

東 …『明治三十六年四月特別展覧会列品目録 東京帝室博物館』（東京国立博物館資料部）

二 …『光琳二百年忌記念 光琳図録』

・上記文献に所載されている場合は○、そうでない場合は／で表わした。






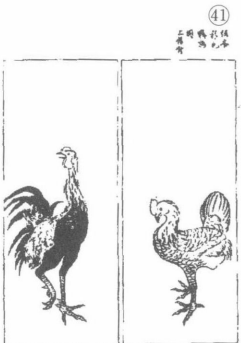



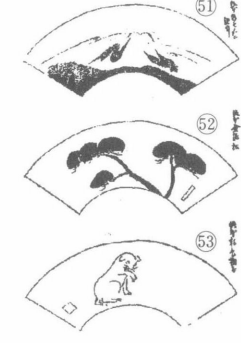
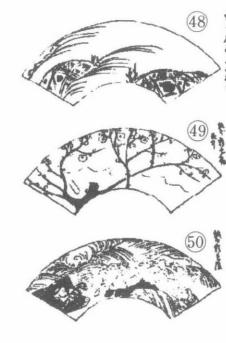
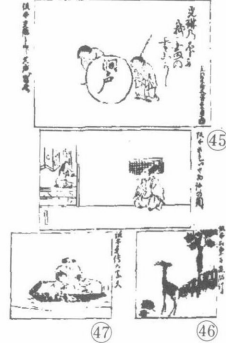
・各図の①などの丸文字番号は、筆者が任意に付したものである。


























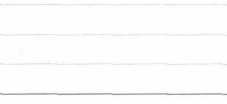

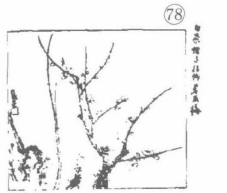

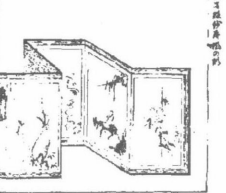
旧 … 旧指定

現 … 現指定







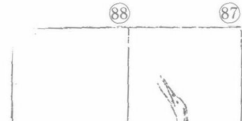










在 … 現所在













	  	  	 	
	16 5 - 3	14 2 - 2 9	12 2 - 6 1 11 2 - 6 1	住
	/	/	/	光
	/	/	/	東
	/	/	○	二
				旧
				現
	16個人蔵			在
 	 		 	
	24 2 - 3 6 23 4 - 3	22 /	21 1 - 2 6 20 3 - 5 1	住
	/	○	/	光
	/	/	/	東
	/	○	○	二
				旧
				現
25個人蔵	23個人蔵	22MOA 美術館	20畠山記念館	在
	 		  	
34 4 - 2 2	33 3 - 5 1 32 3 - 3		28 / 27 1 - 5 0	住
/	/		/	光
/	/		/	東
/	/		○	二
			○	旧
				現
	32個人蔵		28個人蔵 27個人蔵	在


				
38 3-9 / / /	37 1-6 0 / / /		36 4-5 2 / / /	住 光 東 二
				旧
38 個人蔵	37 静嘉堂文庫美術館			現在
				
43 / 42 / / / ○ ○	41 4-5 / / /		39 4-1 2-1 3、5-8 / / /	住 光 東 二
				旧
42 重美 42 個人蔵				現在
				
54-56 / ○ / ○	51-53 / ○ / ○	48-50 / ○ / ○	46 4-8 45 1-2 3 44 2-6 / / / / / /	住 光 東 二
54-56 静嘉堂文庫美術館	51-53 静嘉堂文庫美術館	48-50 静嘉堂文庫美術館	46 静嘉堂文庫美術館	現在

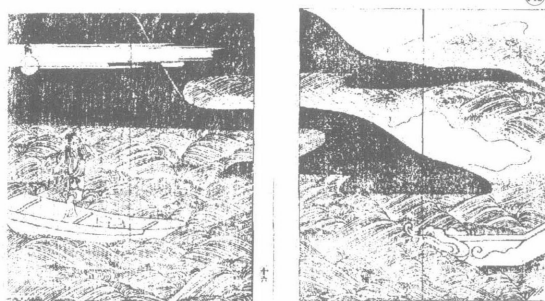
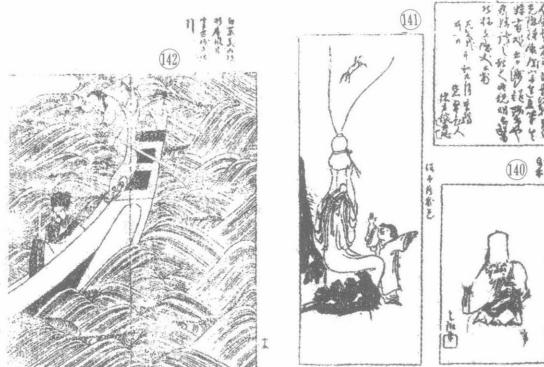
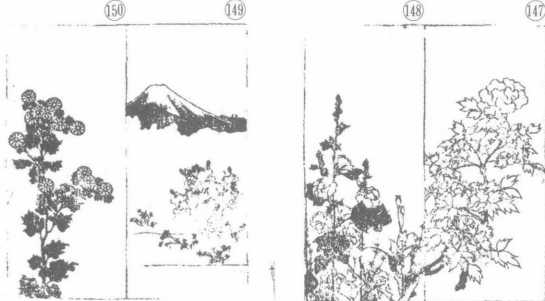
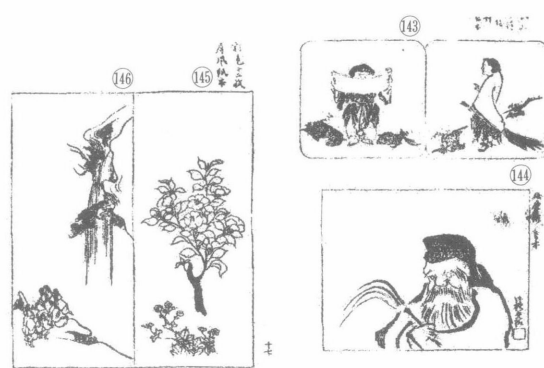

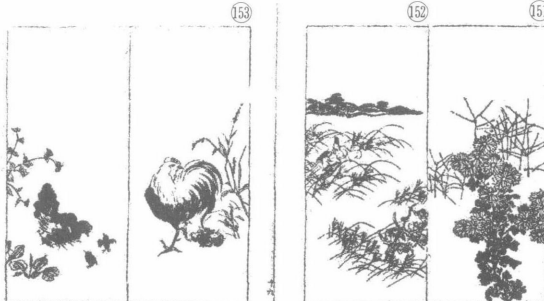
  		  		  		  		
		64 5 - 3 6 63 /		60(表) /		57 /		住 光 東 二 旧 現 在
		/ ○		○		○		
		/ /		/		/		
		/ ○		○		○		
		63 静嘉堂文庫美術館				57 静嘉堂文庫美術館		
 		  		  		  		住 光 東 二 旧 現 在
76 4 - 5								
○								
/								
/								
		   		 		 		住 光 東 二 旧 現 在

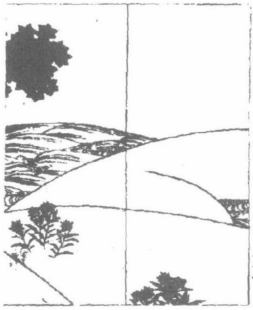



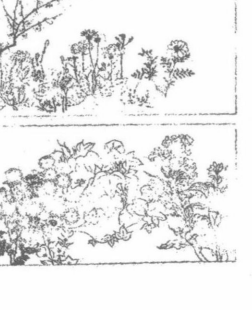

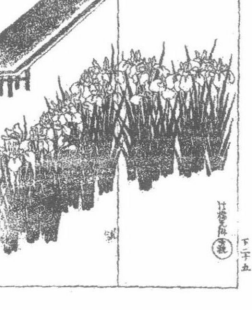

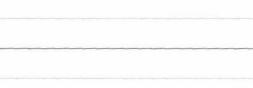
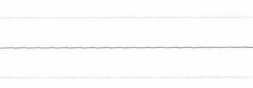
				住 光 東 二 旧 現 在
	⑧1/ ○ ○ /		⑧0/ ○ ○ /	
	⑧1重美 ⑧1個人蔵		⑧0メトロポリタン美術館	
				住 光 東 二 旧 現 在
			⑧2/ / / ○	
			⑧2静嘉堂文庫美術館	
				住 光 東 二 旧 現 在
⑧5個人蔵	⑧3個人蔵			



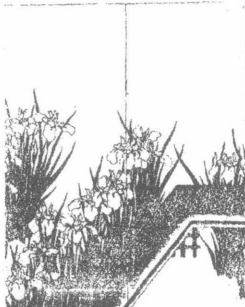
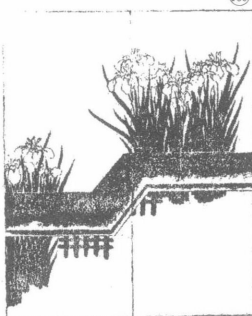
















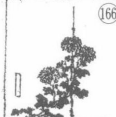






   	   	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
	<p>90 /</p> <p>○</p> <p>/</p> <p>○</p>	
	90 静嘉堂文庫美術館	87 A. サクラ美術館
  	  	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
	<p>98 /</p> <p>/</p> <p>/</p> <p>○</p>	<p>97 1 - 5 9</p> <p>/</p> <p>/</p> <p>/</p>
	98 静嘉堂文庫美術館	95 1 - 4 8
 		<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
	<p>102 5 - 3 2</p> <p>/</p> <p>/</p> <p>/</p>	<p>100 4 - 7 7</p> <p>/</p> <p>/</p> <p>/</p>

<div>⑩09</div> 		<div>⑩08</div> 		<div>⑩07</div> 		<div>⑩06</div> 		<div>⑩05</div> 		<div>⑩04</div> 		<div>⑩03</div> 				
⑩10 	⑩112-60		⑩1095-24		⑩1085-6		⑩1074-20		⑩1064-4		⑩1054-79		⑩1045-14			
/	/		/		/		/		/		○		/			
/	/		/		/		/		/		/		/			
/	/		/		/		/		/		/		/			
														⑩03MOA 美術館	住 光 東 二 旧 現 在	
<div>⑩118</div> 				<div>⑩115</div> 				<div>⑩113</div> 				<div>⑩111</div> 				
<div>⑩119</div> 				<div>⑩116</div> 				<div>⑩114</div> 				<div>⑩112</div> 				
<div>⑩120</div> 				<div>⑩117</div> 												
⑩1205-37	⑩1185-14		⑩1175-14		⑩1155-11		⑩1145-61		⑩1134-27		⑩1124-52		⑩1115-47			
/	/		○		/		/		/		/		/			
/	/				/		/		/		/		/			
/	/				/		/		/		○		/			
⑩18東京国立博物館														住 光 東 二 旧 現 在		
<div>⑩128</div> 				<div>⑩126</div> 				<div>⑩124</div> 				<div>⑩122</div> 				
<div>⑩129</div> 				<div>⑩127</div> 				<div>⑩125</div> 				<div>⑩123</div> 				
														⑩124 /	⑩121 3-4	住 光 東 二 旧 現 在
														/	/	
														/	/	
														○	/	

 <p>134</p>	 <p>135</p>	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
 <p>136</p>	 <p>137</p>	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
 <p>138</p>	 <p>139</p>	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>

				住 光 東 二 旧 現 在	
			④① 3 - 1 9		
			/		
			/		
			/		
		④② 根津美術館	④① 静嘉堂文庫美術館	在	
				住 光 東 二 旧 現 在	
④⑨ /		④⑥ /	④⑤ /		④④ / ④③ 1 - 3 6, 2 - 4
○		○	○		/
/		/	/		/
/		○	/		/
				④④ 旧国宝	
				④④ 重文	
④⑨ 五島美術館	④⑦ 個人蔵	④⑥ 静嘉堂文庫美術館	④⑤ 東京国立博物館 ④④ 個人蔵	在	
				住 光 東 二 旧 現 在	
	⑤⑤ /	⑤④ /	/		⑤③ /
	○	○	○		○
	/	○	/		○
	/	○	○		○
		⑤④ MOA 美術館	⑤③ 静嘉堂文庫美術館	⑤② MOA 美術館	

 <p>157</p>		 <p>158</p>		 <p>159</p>		 <p>160</p>		住 光 東 二 旧 現 在
 <p>161</p>		 <p>162</p>		 <p>163</p>		 <p>164</p>		住 光 東 二 旧 現 在
 <p>165</p>		 <p>166</p>		 <p>167</p>		 <p>168</p>		住 光 東 二 旧 現 在
 <p>169</p>		 <p>170</p>		 <p>171</p>		 <p>172</p>		住 光 東 二 旧 現 在
 <p>173</p>		 <p>174</p>		 <p>175</p>		 <p>176</p>		住 光 東 二 旧 現 在


								住 光 東 二 旧 現 在	美 術 研 究 第 三 七 一 号		
								住 光 東 二 旧 現 在	美 術 研 究 第 三 七 一 号		
								住 光 東 二 旧 現 在	美 術 研 究 第 三 七 一 号		
											
											
								住 光 東 二 旧 現 在	美 術 研 究 第 三 七 一 号		
											
								住 光 東 二 旧 現 在	美 術 研 究 第 三 七 一 号		
179 個人蔵		175 個人蔵		166 個人蔵 165 個人蔵 163 個人蔵				住 光 東 二 旧 現 在	美 術 研 究 第 三 七 一 号		

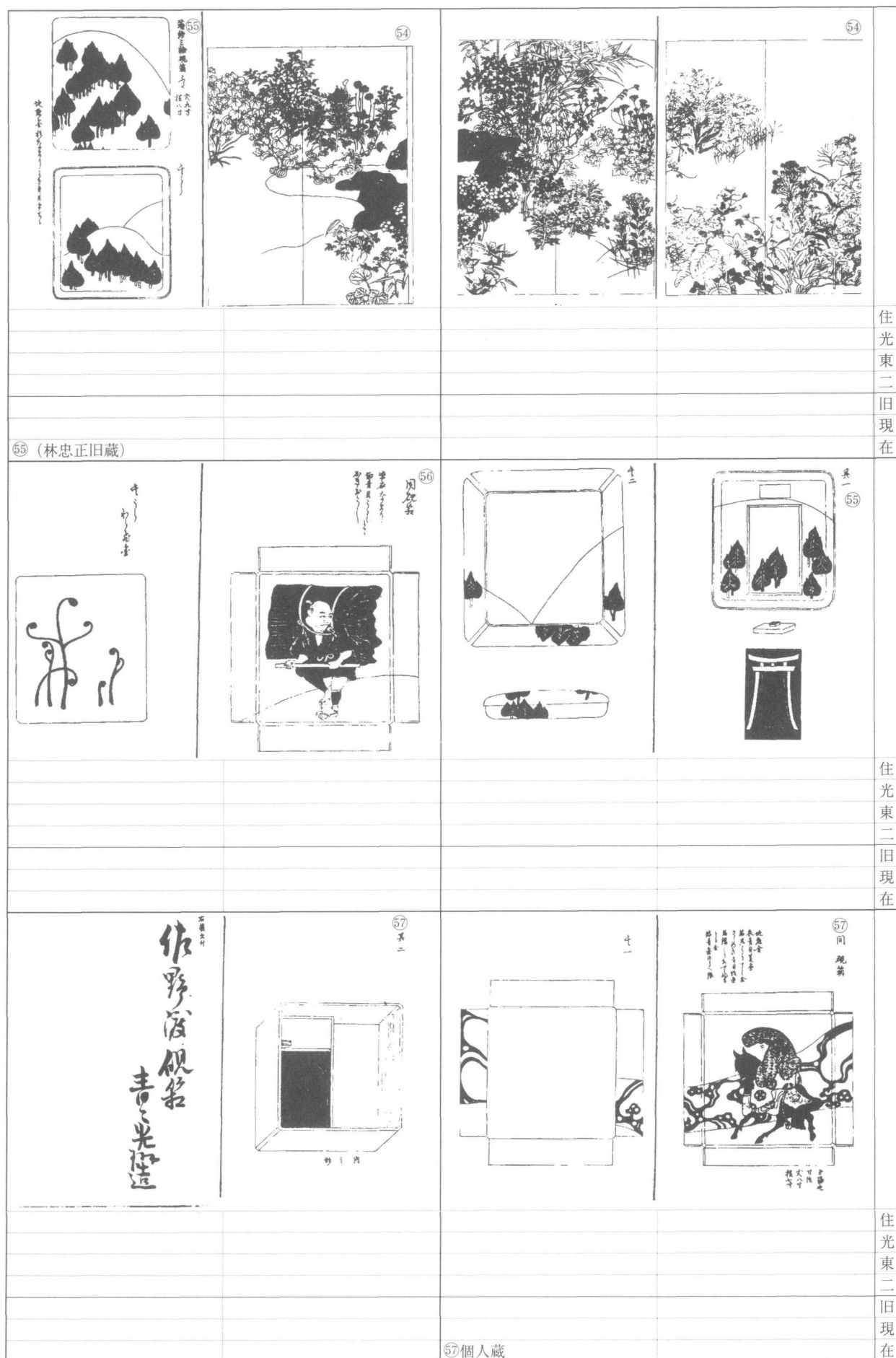
59





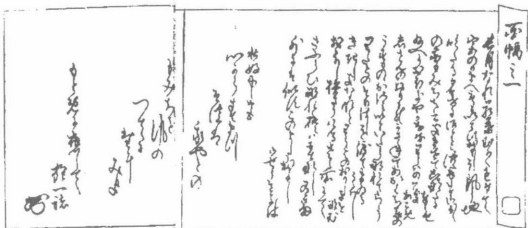



表4 『光琳新撰百図』所載の光琳画

				住 光 東 二 旧 現 在
③ 3-39 ② 6-49		① /		
/		/		
/		/		
○		○		
⑤ 個人蔵		③ MOA 美術館		現在
				住 光 東 二 旧 現 在
		⑨ 6-101	⑦ 6-110	
/		/	/	
/		/	/	
			⑦ 五島美術館	
				現在
				住 光 東 二 旧 現 在
		②⑥-②③ /		
/		/		
/		/		
○		○		
②④ ②⑤ 個人蔵		②⑥-②③ 個人蔵		現在

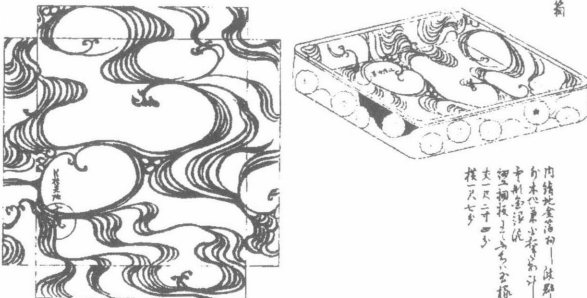
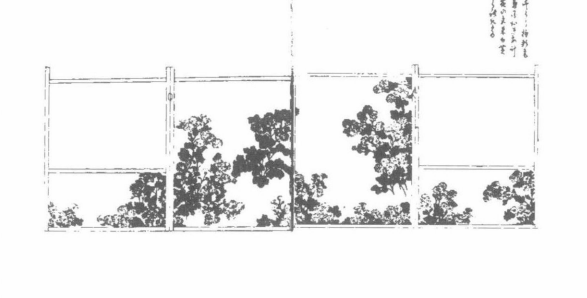


 <p>29</p>		 <p>27 28</p>		 <p>26</p>		住 光 東 二 旧 現 在	
		28 MOA 美術館 27 個人蔵					
 <p>33 34</p>		 <p>30 31 32</p>		 <p>30 31 32</p>		住 光 東 二 旧 現 在	
		32 梅沢記念館					
 <p>43 44</p>		 <p>41 42 40</p>		 <p>36 39 40</p>		 <p>35 37 38</p>	住 光 東 二 旧 現 在
						38 6-84 35 1-60	住 光 東 二 旧 現 在
						/	/
						/	/
						/	/
		42 個人蔵		40 個人蔵 39 個人蔵		37 個人蔵	

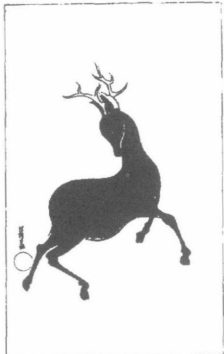











				住 光 東 二 旧 現 在
		45 /		
		○		
		/		
		/		
		45重文		現 在
		45東京国立博物館		
				住 光 東 二 旧 現 在
		48 6 - 8 0		
		/		
		/		
		/		
50静嘉堂文庫美術館				現 在
				住 光 東 二 旧 現 在
		54 /		
		/		
		/		
		○		
		54個人蔵		現 在



								住 光 東 二 旧 現 在
						58 個人蔵		
								住 光 東 二 旧 現 在
						59 個人蔵		
								住 光 東 二 旧 現 在
						60 重文 60 東京国立博物館		

住光東二旧現在

<p>⑦① 右側窓 木下 芳樹</p>  <p>肉桂地金油桐一様 外木は黒く、内木は白く、 中割は黒く、 細割は白く、 大割は黒く、 横一尺七寸</p>	<p>⑦② 右側窓 木下 芳樹</p> 	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
<p>⑦① 大和文華館</p>		<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
<p>⑦⑤ 左側窓 木下 芳樹</p>  <p>⑦④ 左側窓 木下 芳樹</p>  <p>⑦③ 左側窓 木下 芳樹</p>  <p>⑦⑥ 左側窓 木下 芳樹</p> 	<p>⑦② 左側窓 木下 芳樹</p>  <p>⑦① 左側窓 木下 芳樹</p> 	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
<p>⑦③ 重美</p>	<p>⑦③ 静嘉堂文庫美術館</p>	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>
<p>⑦⑨ 左側窓 木下 芳樹</p> 	<p>⑦⑨ 左側窓 木下 芳樹</p>  <p>⑦⑧ 左側窓 木下 芳樹</p>  <p>⑦⑦ 左側窓 木下 芳樹</p> 	<p>住 光 東 二 旧 現 在</p>

<div>80</div> <div>紙子清巻</div> <div></div>	<div>79</div> <div></div>	<div>79</div> <div></div>	住 光 東 二 旧 現 在		
<div>85</div> <div>紙子清巻</div> <div></div>	<div>84</div> <div>竹屋</div> <div></div>	<div>83</div> <div></div>	<div>82</div> <div>藤本清巻</div> <div></div>	<div>81</div> <div>紙子清巻</div> <div></div>	住 光 東 二 旧 現 在
<div>87</div> <div>金糸巻 金糸巻 金糸巻 金糸巻 金糸巻</div> <div></div>	<div>87</div> <div>金糸巻 金糸巻 金糸巻 金糸巻 金糸巻</div> <div></div>	<div>86</div> <div>二葉お金糸巻 二葉お金糸巻 二葉お金糸巻 二葉お金糸巻 二葉お金糸巻</div> <div></div>	<div>86</div> <div>二葉お金糸巻 二葉お金糸巻 二葉お金糸巻 二葉お金糸巻 二葉お金糸巻</div> <div></div>	住 光 東 二 旧 現 在	

<div>92</div> 		<div>91</div> 		<div>88</div> 		<div>87</div> 		住 光 東 二 旧 現 在							
<div>93</div> 		<div>90</div> 		<div>89</div> 											
93 京都民芸館 92 五島美術館 91 個人蔵															
<div>99</div> 		<div>97</div> 		<div>96</div> 		<div>95</div> 		住 光 東 二 旧 現 在							
<div>98</div> 		<div>94</div> 													
96 6-8 8 95 2-2 8 94 3-5															
94 個人蔵															
<div>102</div> 		<div>101</div> 		<div>100</div> 		<div>100</div> 		住 光 東 二 旧 現 在							
102 (岩崎家旧蔵)															
100 根津美術館															

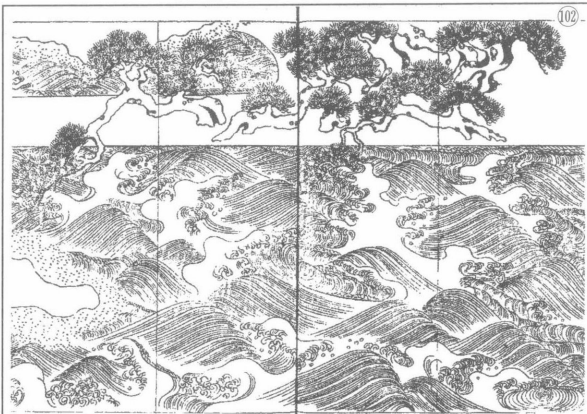
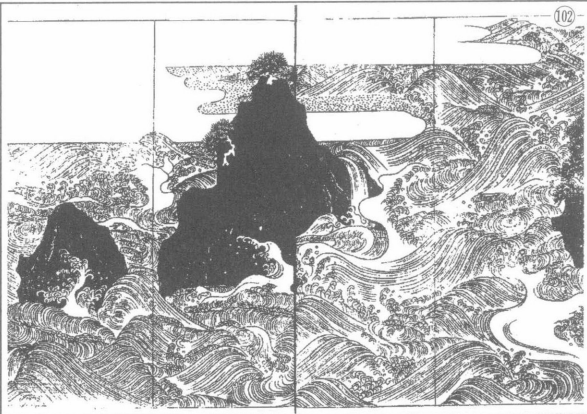
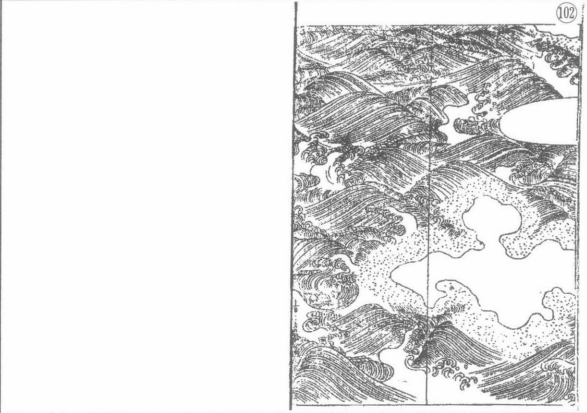
				住
				光
				東
				二
				旧
				現
				在
				住
				光
				東
				二
				旧
				現
				在

表5 国宝・重文・重美等 指定認定の光琳画

【凡例】百図：『光琳百図』 新撰：『光琳新撰百図』

*：江戸時代の図録未所載（明治時代以降の出版物に掲載されるようになった作品）

**：『光琳派画集』『光琳図録』等未所載（大正4年以降の出版物に掲載されるようになった作品）

所載状況	名称	現在の指定	現在の所蔵(保管)者	指定認定の記録	指定時の所蔵者
*	燕子花図屏風 六曲一双	国宝	根津美術館	旧国宝 昭和6年1月19日	根津嘉一郎
				国宝 昭和26年6月9日	根津美術館
*	紅白梅図屏風 二曲一双	国宝	MOA美術館	旧国宝 昭和8年1月23日	津軽義孝
				国宝 昭和31年5月23日	世界救世教
*	八橋螺鈿蒔絵硯箱 一合	国宝	東京国立博物館	旧国宝 昭和24年2月18日	東京国立博物館
				国宝 昭和42年6月15日	東京国立博物館
百図	風神雷神図屏風 二曲一双	重要文化財	東京国立博物館	旧国宝 昭和15年5月3日	徳川宗敬
				重文 昭和25年8月29日	徳川宗敬
百図	維摩図 一幅	重要文化財	個人蔵	旧国宝 昭和24年5月17日	保坂潤治
				重文 昭和25年8月29日	反町英作
新撰	横楓図屏風 六曲一双	重要文化財	東京芸術大学	重美 昭和8年12月14日	中村富次郎
				重文 昭和52年6月11日	東京芸術大学
新撰	竹梅図屏風 二曲一隻	重要文化財	東京国立博物館		
				重文 昭和41年6月11日	野尻清彦
新撰	秋草模様小袖 一領	重要文化財	東京国立博物館		
				重文 昭和49年6月8日	東京国立博物館
*	躑躅図 一幅	重要文化財	畠山記念館	旧国宝 昭和8年1月23日	団伊能
				重文 昭和25年8月29日	団伊能
*	住之江蒔絵硯箱 一合	重要文化財	静嘉堂文庫美術館	重美 昭和8年7月25日	岩崎小弥太
				旧国宝 昭和17年6月26日	岩崎小弥太
				重文 昭和25年8月29日	静嘉堂
*	鏤絵寿老図六角皿 一枚	重要文化財	大倉文化財団	旧国宝 昭和14年5月27日	大倉喜七郎
				重文 昭和25年8月29日	大倉喜七郎
*	孔雀葵花図屏風 二曲一双 (旧衝立)	重要文化財	個人蔵	旧国宝 昭和16年7月3日	原良三郎
				重文 昭和25年8月29日	
*	太公望図屏風 二曲一隻	重要文化財	京都国立博物館	旧国宝 昭和6年12月14日	小倉常吉
				重文 昭和25年8月29日	小坂順造
*	扇面張交手箱 一合	重要文化財	大和文華館	旧国宝 昭和14年5月27日	原寿枝
				重文 昭和25年8月29日	近畿鉄道株式会社
**	中村内蔵助像 (藤原信盈像)	重要文化財	大和文華館	重美 昭和13年9月5日	青柳瑞穂
				重文 昭和34年6月27日	近畿鉄道株式会社
**	小西家伝来光琳関係資料	重要文化財	文化庁	重美 昭和11年9月12日	武藤山治
				重文 昭和53年6月15日	組田昌平
**	小西家伝来光琳関係資料	重要文化財	大阪市立美術館		
				重文 昭和53年6月15日	大阪市立美術館
**	鏤絵染付松波文蓋物 一合	重要文化財	出光美術館		
	尾形乾山作・光琳画			重文 昭和62年6月6日	出光美術館
**	鏤絵観鷗図角皿 一枚	重要文化財	東京国立博物館		
	尾形乾山作・光琳画			重文 昭和58年6月6日	東京国立博物館
**	鏤絵絵替角皿 十枚	重要文化財	藤田美術館		
	尾形乾山作・光琳画			重文 平成5年6月10日	藤田美術館
百図	三十六歌仙図屏風 二曲一双	重要美術品	個人蔵	重美 昭和9年7月31日	団伊能
百図	紫式部図 一幅	重要美術品	個人蔵	重美 昭和13年10月22日	馬越恭平
新撰	鵜舟図 一幅	重要美術品	静嘉堂文庫美術館	重美 昭和8年7月25日	岩崎小弥太
*	李白観瀑図 一幅	重要美術品	個人蔵	重美 昭和15年9月27日	池田成彬
**	秋草図屏風 二曲一双	重要美術品	サントリー美術館	重美 昭和19年5月10日	武藤金太
**	小袖墨面白梅図 二曲屏風貼付	重要美術品	畠山記念館	重美 昭和12年5月27日	小坂順造
**	祓図 二曲一隻	重要美術品	出光美術館	重美 昭和10年12月13日	原屋寿

※「躑躅図」(畠山記念館蔵)は「住吉家古画留帳」に記載がある。