

Title	明治・大正期の京都における光琳派作品の位相：意匠の視点から
Author(s)	坂口, さとこ
Citation	デザイン理論. 2006, 49, p. 76-77
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52870
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

明治・大正期の京都における光琳派作品の位相

— 意匠の視点から —

坂口さところ／京都工芸繊維大学大学院

明治維新後、従来の図案を革新する動きが起こった京都においては、西欧の思潮や美術などの動向を熱心に吸収する一方で、『京都美術協会雑誌』記事の言説からも示されるように、古美術への関心は高まっていた。本発表は、美術工芸の振興を目指す明治・大正期の京都における光琳派受容の様相を、作品の意匠の観点から検討するために、共に光琳派に接近した浅井忠と神坂雪佳を取り上げ、光琳派作品の意匠について、作品に即して具体的に検討することにより、両者による光琳派の捉え方が近代京都美術工芸界にどのような影響を与えたのか、同時に両者および近代京都の美術工芸界が何を模索していたのかを考察するものである。

光琳派概観

光琳派とは、江戸時代初期に京都で本阿弥光悦と俵屋宗達を祖として興り、中期に尾形光琳に受け継がれ、後期に酒井抱一らによって江戸の地に定着した流派である。宗達・光琳・抱一、そして尾形乾山・渡辺始興などこの流派に属する画家たちは大和絵の伝統を基盤として、造形上の流れを汲んでいる。そして、狩野派や土佐派など、家系や直接の師弟関係により継承された江戸期の一般的な流派と異なり、私淑により断続的に継承されたこともその特色のひとつである。また、光琳存命期から「光琳模様」として小袖の雛形に登場するなど、その造形上の特質は工芸分野にも及んでいる。私淑が起こるということ、また、その影響が光琳模様など工芸分野にまで及んだということが示すように、光琳派は江戸期から根強い人気があったと言える。明

治23年に京都美術協会は、美術工芸界先覚者の追悼祭を開催している。その美術品展示会において、京都の美術工芸を担った先達として光琳を挙げているが、宗達・抱一は挙げておらず、近代の京都において、抱一を江戸のものとして捉え、京都は光琳という認識があったことが明らかとなる。

浅井忠と光琳派

浅井忠の図案には人物、動物、風景をモチーフとしたものが多く、その作風は様々な要素が混ざり合い、黙語風と称されている。浅井の図案作成、図案批評の基盤となっていたのは、おおまかにできるだけ省略して、直感的におもしろいように創るということである。そのような浅井の、美術工芸図案の画業における光琳派作品に対する着眼点は、ぬんめりとした線であり、省略することであり、配置の妙であり、直感的におもしろいと思ったものを、従来の光琳派作品の持つ文化的記憶にとらわれることなく、造形的興味により大胆に読み替えていくという姿勢である。

神坂雪佳と光琳派

一方、神坂雪佳の光琳派とのかかわりは、絵画をはじめ蒔絵など工芸全般におよび、たらしこみなど、光琳派に特徴的な技法、そして、おおまかな線で描いた小品、四季草花といったモチーフ選択など、多彩で広範囲にわたり、芦手絵巻を結成するなど光琳派の研究を行い、その成果は作品意匠にも認められる。京都という地域性に深く根付いていた神坂雪佳は、光琳派を技法・意匠ともに研究し、新しく近代の光琳派に変容させつつも光悦を頂点とする光琳派の流れを、作品の形状におけ

る特徴をはじめ、光琳派にかかわるその歴史的、文化的、精神的背景までも踏襲することにも力点を置いていたといえる。

近代京都における光琳派——浅井と神坂を通して——

明治20年代までは、光琳派はいわゆる江戸期までの光琳模様として認識されており、従来からある馴染み深い古典模様の一つであった。明治23年には、京都の伝統的な美術工芸の保護育成のため、殖産興業を前提とした美術工芸振興を掲げる京都美術協会が発足し、国内の内国博覧会をはじめ、世界各国で開催されている万国博覧会へ向けて活動をはじめ。明治25年の『京都美術雑誌』に掲載された、谷口香嶠による光琳の版画集『光琳画譜』の宣伝文句からも示されるように、この時点で、並々ならぬ光琳派への興味が伺われる。続く明治30年代・40年代は光琳派受容の転換期といえる。特に明治33年のパリ万国博覧会以降、西欧のジャポニズムの評価と共に、国内においても「装飾性」という言葉と抱き合わされて再認識され、非常に高く評価されるようになった光琳派は、東京においては、明治41年に三越呉服店が光琳祭を開催し、光琳風の図案募集を行うなど、日露戦争後の好景気のもと、服飾界において光琳ブームを起こしている。大正4年には、明治41年42年に大流行した「光琳式明治模様」の復活を願い、三越呉服店の光琳二百年忌が東京と京都で開催されるなどの大イベントが開催された。近代的評価を得た光琳派は定着し、さらなる展開をしていくのである。このことは、『京都美術協会雑誌』により、生産者の視点からの光琳派作品の評価記事をたどることで確認できる。

明治30年代の光琳派評価の転換期において、明治33年のパリ万国博覧会后、いち早くアールヌーボーと共に光琳派の近代的意義を持ち

帰ったのは浅井であったが、光琳派作品から、ぬんめりとした線、省略、色と配置という造形性に注目し、アールヌーボーと渾然一体となった光琳派など、古くからの因習から自由な構成方法といった浅井の光琳派の捉え方は、従来から定着していた光琳模様に対する考え方を一新し、光琳派の全く新しい見方を示した。このことは、美術工芸振興を目指す京都にとって、新しい図案を造り新たな可能性を提示したと言えるだろう。

浅井以後の光琳派の近代的意義を汲み取り、近代の光琳派に変容させつつも、光琳派の歴史的そして精神的な文脈を踏襲する神坂の光琳派の捉え方は、多くの図案集や雑誌の編集に携わり、佳都美会を設立して産業化の進んだ時代に合う新たな図案の創出、そして新たな販売ルートとさらなる需要の拡大をねらった展覧会の開催、などという近代京都に大きな影響を与えた神坂の活躍により、新しい京都の伝統、新しい京都の古典として、対外的に積極的に示され、神坂の光琳派の捉え方は近代京都の主流となったと言える。

近代の京都は、京都美術協会の設立方針が示す通り、江戸期までの豊潤な社寺等の什宝である古美術など、江戸期との連続性を都市の独自性として打ち出していた。このように伝統を打ち出す近代京都の美術工芸界において、光琳派の古典のイメージは重要であった。と同時に、従来まで光琳模様の工芸品を作り出してきた良質の工房が多数存在するとともに、応用しやすい光琳派の造形上の特質とそのなじみ深さから、現実的にも光琳派は適用するのに有効であったことは事実であろう。従来 of 古典のイメージとそれを支える確かな技術、さらに、新しい近代的造形性とを併せ持ち、多様に展開した光琳派は、美術工芸の振興をはかるこの時期の京都を、極めてよく象徴していると言えるのである。