OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	京都美術協会雑誌に見る明治期・大正期の京都における光琳派について
Author(s)	坂口, さとこ
Citation	デザイン理論. 2005, 46, p. 37-50
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53051
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

京都美術協会雑誌に見る明治期・大正期の京都における光琳派について

坂口　さとこ
京都工芸繊維大学大学院

キーワード
京都，光琳派，京都美術協会，協会雑誌
Kyoto, Korin-school, Kyoto Art Assosiation,
Art journals of the Kyoto Art Association

はじめに
1．京都美術協会について
2．『京都美術雑誌』『京都美術協会雑誌』『京都美術』
　a．明治20年代
　b．明治30年・40年代
　c．大正期
3．雑誌記事考察
おわりに

はじめに

光琳派[1]は，江戸時代初期に京都で本阿弥光悦（1558年－1637年）と俵屋宗達（不詳－1640年頃）を祖として興り，中期に尾形光琳（1658年－1716年）に受け継がれ，後期に酒井抱一（1761年－1829年）らによって江戸の地に定着した，絵画の流派である。宗達・光琳・抱一，そして尾形乾山（1663年－1743年）・渡辺始興（1683年－1755年）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，いわゆる装飾性に代表される造形上の特色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の分野にも及んでいる[2]。

断続的に私淑が起こるということ，また，その影響がいわゆる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を博しており，光琳に関する先行研究は全般的に多いといえる。その一方で，近代における光琳派を検証する先行研究は途についたばかりでほとんど無く[3]，その多くは絵画を前提として，東京を中心とした日本美術史形成・古物保存の文脈で語られている。

そこで，本稿では工芸に関わりの深い京都からの視点で，東京と対比しながら，近代京都の

美術工芸界における光琳派受容の一側面について検討してみたい。京都においては，近年，作家ごとの個別の光琳派受容が別途に明らかにされつつあり[4]，そこにはある種の連動が認められる。当時，多分野が結束して振興が計られていたという当時の状況を考えると，横のつながりとして社会全体という枠で捉えるという新たな視点が必要かと思われる。そのため，本稿では作家による個人的な受容の間をつなぐ媒体として，京都美術協会の発行する美術雑誌である『京都美術雑誌』『京都美術協会雑誌』『京都美術』[5]を取り上げたい。もちろんこの一連の雑誌のみで京都の全てを網羅することは難しいと思われるが，取り上げたその理由としては，まず第一に，京都美術協会は当時の美術界において主要な協会であり，活発に活動していたこと。従って京都におけるその影響力は大きいと推察される。さらにその協会が刊行した協会雑誌は，当時京都に密着した唯一の美術雑誌であったことである。そして第二に，雑誌を30年の長期にわたって継続して刊行していることである。このことにより少なくとも光琳派記述の推移を見ることが可能となる。

以下，まず第一章では，京都美術協会の設立背景について述べ，社会背景と共に，その特徴を考察する。続いて第二章で，京都美術協会の発行した美術雑誌の特徴を確認し，雑誌全体における光琳派記事の位置と分布状況を示すと共に，時系列に沿って記事を検討する。第三章では，前章にて導き出された明治30年代40年代の転換期について，再度考察したい。

1．京都美術協会について

まず，京都美術協会の設立背景について概略を述べたい。

明治19年（1886年），京都祇園・中村楼で行われたフェノロサ（1853年－1908年）による絵画に関する講演は，東京の新しい気運に対して京都の停滞を指摘し，しかし美術史的価値の高い京都の美術の新時代にふさわしい躍進を期待するという主旨であった。これに参加した幸野楳嶺（1844年－1895年）や竹内栖鳳（1864年－1942年）らは大いに刺激を受け，京都青年絵画研究会を設立して展覧会や勉強会を始める。これらの社会的状況のもと，明治23年1月9日，京都東山の建仁寺方丈において，京都美術協会の発会式が行われた。久保田米遷（1852年－1906年），幸野楳嶺，西村総左衛門（不詳－1935年）らが推進者となって設立されたこの美術協会は，東京で先に発足していた日本美術協会を模しつつ，しかしその支部的立場ではなく，独立した美術家組織であった。協会は，会頭に京都府知事北垣國道，常任委員に富岡鉄斎（1837年－1924年），岸竹堂（1826年－1897年），望月玉泉（1834年－1913年）等を擁して，制作者のみによる同業者組織というよりも，美術工芸家と美術奨励家の結合をはかる目的で，あらゆるジャンルの人々の一致協力による京都の伝統的な美術工芸の保護育成のため，実業家・批評家と制作者をつなぐ総合的な組織を目指し，殖産を目的とした新古美術展開催と雑誌刊行

を事業の主要な柱として活発に活動したのである。

京都美術協会設立間もない明治25年は，翌年にアメリカのシカゴ・コロンブス博覧会を控え，意欲的に出品申請をなそうとしている時であったが，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にとって，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は大きな関心事であったことは間違いない[6]。実際，シカゴ万国博覧会（明治26年），セントルイス万国博覧会（明治37年），パリ万国博覧会（明治33年）など万国博覧会開催の折には，雑報欄に毎号のように記事が掲載されている。具体的には，臨時博覧会事務局の告示を掲載し，出品方法の手引きを案内し，図案の募集，監査の方針・監査結果の掲載，さらには出品各国の意匠，外国諸新聞の日本に関する評など，豊富な情報を盛り込んでいる。そして万国博覧会で高賞を数多く受賞してきた。明治29年３月号「沸國大博覧會ニ就テ」という記事にて，優れた美術・工芸作品を出品するためになるべく早くから国内の準備態勢を整えるべきことや，出品作品は「海外人ノ嗜好」に合わせた買い手のつきやすいものを選ぶのではなく，あくまでも日本を代表する「優美高尚卓絶秀抜ノ作」を撰ぶべきだということを述べる。このように，政府の殖産興業という方針のもと，東京の美術行政に配慮しつつも西欧に対しては直接的に目を向けてきたという姿勢が読み取れる。

また，京都美術協会は雑誌発行と平行して展覧会開催を主な事業としていた。明治28年から大正２年まで，18回開催されたのが，同時代に作られた新作の作品と古美術の展示を併設する「新古美術品展」であった。雑誌刊行の趣旨に「京都は日本の美術郷なりとは，唯古製品によりて得たるの名に在らずして，新作物によりて著わるるの誉れとならん」とあり，古代・近世の美術とのつながりを強調する意図を示すものであった。

このように，京都美術協会は，古美術との連続性を強調することで美術工芸の発展を目指して活発に活動していたといえる。次章では，この古美術との連続性という特性に注目し，光琳派をケーススタディとして協会雑誌における光琳派記事を検証していきたい。

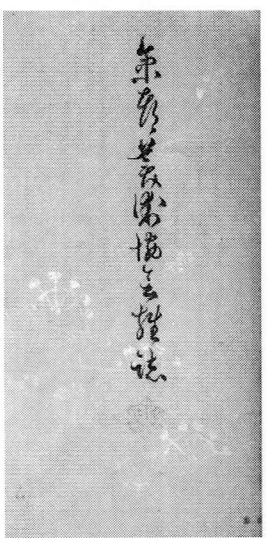


図１　『京都美術協会雑誌』（56号）

２．『京都美術雑誌』『京都美術協会雑誌』『京都美術』

京都美術協会が刊行した雑誌が，明治23年10月発行の『京都美術雑誌』であり，これを継承したのが明治25年発行の『京都美術協会雑誌』，明治38年発行『京都美術』（図１）である。『京都美術雑誌』は２号で廃刊となったが，「協会の報告と美術工芸

に係る記事，論説，図画を掲載する」という創刊時の方針は『京都美術協会雑誌』・『京都美術』にも踏襲された。三誌の刊行は大正８年12月に至るまでの30年間に及んでいる[7]。

雑誌記事は，京都における作家の活躍を紹介し，記録・報告するかたわら，東京の美術界の様相も敏感に報道し，また，美術理論家の演説や海外の論説を翻訳したものを記事にした。編集の基準が『京都美術雑誌』創刊号（明治23年）の発行趣旨に述べられているが，掲載される図版は「意匠考案の材料に資するを主とし」「実用に適ふの功を収むるを期す」，また論説は「会員及会員の外大家の演説又は編著せし美術工芸の振作に適切なる議論」を収録し，工芸志料欄では，「美術工芸の沿革及び諸名家の伝記等を載せ以て一つは実業家の温故知新の用に充て一つは他日本美術工芸史編纂の材料に」備えたいとする。また，雑報欄は「内外美術工芸品の産出販売の景況又統計又はその博覧共進諸会における景況その他種々の新聞を網羅」し，翻訳欄では「外国の美術工芸に関する論説製法等を訳記し以て我実業家の参考に供す」ものとするように，当時の京都美術界に密着した唯一の美術雑誌であると同時に，実際の記事内容は多種多様であり，幅広い視野を持つ一方で，用意された記事の枠組みは全編にわたり特に美術工芸の振興を目的としていたことが分かる。同時期に東京において刊行された『国華』[8]（明治23年）は初期において工芸関係の記事が見られるが，このような，東京で刊行され始めた美術雑誌は概して絵画を中心に焦点が絞られており，美術界において工芸との接点は少ないことに比べて，京都美術協会雑誌は，その協会設立の趣旨のとおり，美術工芸の振興という目的のために，実業家・批評家と制作者をつなぐ実際的・総合的な雑誌であったことが特徴であったといえるだろう。

『京都美術雑誌』『京都美術協会雑誌』『京都美術』の三誌で取り上げられた古代近世の作家を，図版掲載，挿画解説，論説，雑報など特に分類することなく挙げていくと（表１），需要を反映した結果であろうか，挙げられた作家群に偏りが認められるが，美術工芸に応用し得る作家として編集者が選択した傾向を見ることが出来ると言えよう。その中における光琳および光琳派であるが，全体の割合で見ると最も掲載回数が多いことが見て取れる。従って，工芸のための意匠考案の参考となるべき情報資料を広く提供したい，たとえば意匠考案の実用として材料となる図版の挿入という掲載主旨により，全般的に，工芸意匠においてもっとも好まれていたことが分かり，それゆえ最も需要が多かったことが推察できる[9]。

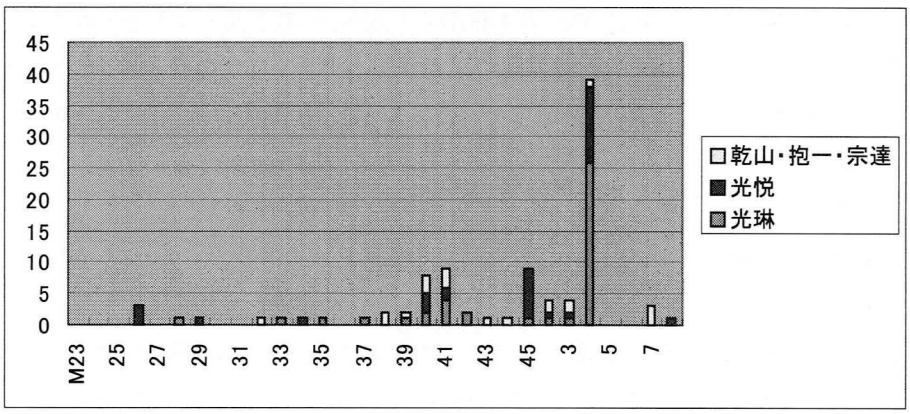
さらに，光琳派の掲載状況を一年ごとに追いかけると（表２），掲載が極端に集中する時期が見られるが，どのような社会状況に起因しているのだろうか，後述してゆくこととする。

この京都美術協会が発行した，『京都美術雑誌』・『京都美術協会雑誌』・『京都美術』を編集の基本方針が変わらないという理由により一連のものとして捉え，その上で，京都における社会状況と光琳派の受容状況を考え合わせた結果，明治33年のパリ万国博覧会までを明治20年

表１　光琳派掲載回数表

1	青木木米	4	11	尾形光琳	43	21	酒井抱一	5	31	英一蝶	2
2	安藤広重	2	12	小川破笠	3	22	松花堂昭乗	1	32	原在中	1
3	池大雅	4	13	海北友松	4	23	蕭白	1	33	菱川師宣	1
4	伊藤若冲	35	14	狩野応信	2	24	鈴木其一	1	34	本阿弥光悦	28
5	歌川国芳	1	15	狩野探幽	5	25	雪舟	1	35	円山応挙	9
6	歌川国政	1	16	狩野元信	4	26	田野村竹田	1	36	与謝蕪村	1
7	歌川国豊	1	17	岸駒	2	27	俵屋宗達	3	37	渡辺華山	1
8	運慶	3	18	喜田川歌麿	1	28	永田友治	2	38	渡辺始興	1
9	永楽保全	5	19	初代清水六兵衛	1	29	中林竹洞	4			
10	尾形乾山	9	20	小堀遠州	1	30	野々村仁清	7			

表２　光琳派年代分布



代として第１期に，続く第２期として明治30から40年代，さらに，写真図版が登場して挿画解説が無くなり光琳記事の枠自体が転換する大正期を第３期とするのが妥当であると判断した。以下，時系列にしたがって，各時期の光琳記述を見ていくことにする。

a．明治20年代

『京都美術雑誌』は，明治23年10月５日に編集人谷口香嶠（1864年－1915年）の名前で創刊された。但し書きに「雑誌の発行は当分年４回」とあるところから季刊誌として始まったが，実際この雑誌は２号までしか刊行されず，そのあと同年７月10日発行の『京都美術協会雑誌』に引き継がれていく。

明治28年は京都にとって記念すべき年であった。明治２年における東京遷都が京都に与えた打撃は極めて深刻であったが，明治20年代に入ると，京都は近代都市として整備が進み，産業都市かつ学芸都市として復興の軌道に乗った。明治28年は平安遷都後満1100年祭に当た

るということで，記念事業が開催されることになる。桓武天皇遷都1100年記念祭の施行，平安神宮の創建，第四回内国勧業博覧会の開催が計画されたのである。この記念事業が後の現代に続く「平安京の都」「みやび」という観光都市としての京都像を形成するという先学[10]が示すとおり，京都にとって重要なものであった。そしてこの時行われたのが『平安通志』[11]の編纂である。平安遷都から明治年間にいたるおよそ1100年間に平安京に関係した諸事実を収録通記するのが目的であった。この『平安通志』における光琳記述を見ることで当時の光琳表記の一端が明らかになる。まず「前代茶人派の趣味を伝えて光悦，光琳，光甫等あり」また光琳をして「……一種奇抜の法をつくる……」とある。内容は江戸期までの画史画人伝に見出される江戸期までに定着していた光琳像に基づいていると思われるが，明治28年という全国的に見てもかなり早い時期に，西欧の美術史記述方式に倣った時代区分を行っているという点が新しいと言える。編集に携わったであろう大村西崖（1868年－1927年）は東京美術学校を明治26年に卒業し，卒業後，校長であった岡倉天心のすすめですぐに京都市美術学校へ赴任しており[12]，政府系アカデミズムにおける日本美術史形成の黎明期に画期的とされている明治23年から3年間行われた，岡倉天心（1863年－1913年）の日本美術講義[13]を受けたものと思われるのである。

京都美術協会以外の光琳派記述が従来の江戸期の記述とほぼ同じであったことを確認した上で，京都美術協会の場合を見てみる。明治20年代30年代40年代の光琳記事はそのほとんどが挿画解説であるが，京都美術協会雑誌の挿画は，輪郭線をなぞり作品の輪郭を模して描いた，下絵のようなものである（図2）。また，挿画解説というのは，白黒印刷の挿絵であったため，その作品の配色や技法などを購読者に伝えるための記事であったことを確認しておく。

創刊間もない頃「光琳絵巻物」の挿画解説では，「各種の美術工芸に応用の資益あるを信ずれば今後時々本誌に掲げて全巻を具え会員諸君の参考に供せんと」，さらに，「光悦の如き偉人書画漆其製する処悉く後人の模範となるにおいてや」とあり，雑誌の創刊当初から光琳派の絵画を工芸に応用しようという基本的な姿勢が読み取れよう。明治20年代の記事は数そのものが少ないが，「其兄光琳の常に天外より墜来る奇想を以て……其画様は奇抜にして而して優妙之に伴ふ」（明治32年86号）等，江戸期の評価と変わらないことが分かる。

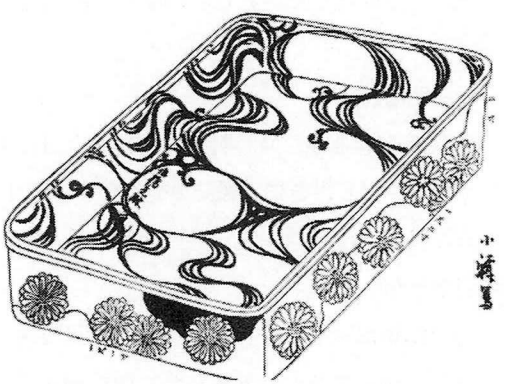


図2　明治35年『京都美術協会雑誌』119号「光琳作廣蓋」

明治20年代そして30年代には，『光琳百図』尾形光琳画・酒井抱一編（明治23年９月・明治24年６月・明治27年５月出版），『光琳新撰百図』尾形光琳画（明治24年10月出版）など，江戸時代までに出版された光琳関係の出版物が相次いで復刻出版され，その他さまざまな光琳の画譜・画集が相次いで出版された。その中で，『京都美術雑誌』の編集責任者であった谷口香嶠は明治24年11月に『光琳画譜』を出版し，さらに明治24年７月に，『工芸図鑑』を出版している。この本は実際に存在する色々な工芸作品の模様や輪郭を描き，集積した本であり，画家である谷口の工芸図案への強い興味が伺える。そこには，京都に古くから伝わる祇園祭の鉾飾の染織品や寺に伝わる緞子の袈裟，甲冑の金物の飾りなど古代文様と並び，光琳模様として「光琳之画流水落葉之図」が入っており，江戸期から続く古典的な光琳ブランドの文様として定着していることが確認できる。京都美術雑誌創刊の理由の一つであり，また，当時の日本全体においても，画事をもって国に仕えるという意識があり，画事をもって殖産興業に尽くすには絵画界と工芸界の密接な関係にあることが不可欠だと考えられていた。江戸期から続く光琳愛好の蓄積のある光琳派は，江戸期に染織や蒔絵において，光琳風または光琳模様として人気のあった歴史もあり，創刊当初から充分に認識されていた。それゆえ，いわば絵画と工芸図案の未分化な，古来より伝わった古典的な文様という意味で模範とされたのであろう。

b．明治30年代・40年代

明治30年代，特に明治33年の巴里万国博覧会以降，光琳派は西欧のジャポニスムの評価と共に，国内においても装飾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[14]。東京においては，明治41年に三越呉服店は光琳祭を開催し，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。西欧において「装飾的」という新しい評価を得た光琳は，その外来趣味と，江戸期における酒井抱一の光琳顕彰活動の再生という，いわば江戸趣味が合わさり，都市型の消費者需要に合わせて展開していった[15]。東京の三越呉服店の，この再評価を背景に開催した光琳祭は商業的に大成功をおさめるが，開催まえから大規模に図案募集を行うなど，その宣伝広告効果も絶大であったと推察できる。当然全国の需要も刺激されたであろう。また京都においては，京都市美術学校における工芸図案科の設置，さらに京都高等工芸学校の設立，遊陶園・京漆園の開園，佳都美会・競美会などの運動も起こり，次世代の図案を模索すべく，新しい機運の時期でもあった。

明治38年に『京都美術協会雑誌』は『京都美術』に移行していく。『京都美術』は色刷り図版，論説欄，工芸史料欄の三本の骨組みとなって刊行された。挿画図版，工芸史料欄には工芸家の参考となるべき図案，記事が紹介されているが，論説欄では，竹内栖鳳，菊池芳文（1862年－1918年），山元春挙（1872年－1933年）など明治期を代表する画家などが寄稿して

いる等，論者や協力者を増やし，一般美術雑誌としての性格を強めて行ったといえるだろう。『京都美術』への移行により色刷り図版・写真図版になり，読者が作品を実見に近い形で観る事が可能となっていく。また，新古美術展覧会などで実際に実見の機会も増えていくことになる。

表2を見てみると，光琳派の掲載状況は明治40年から41年に集中している。このことは，明治40年の『京都美術』7号において，光琳筆「梅椿図」（図3）の挿画解説で「現下図案界を窺ふに光琳の余風を迎ふ事恰かも元禄様流行の時節と均しく諸工業ともに希望の多さと且つ其模様の時候に後れざらん事を厭ふて茲に挿入するもの也」とあり，図案界において光琳が流行しており，希望が多いので掲載したという記事からも伺えるように，先に述べた三越呉服店の光琳祭が背景にあると考えられる。この三越呉服店の光琳祭に伴う光琳模様図案募集は大成功を収めている。「光琳式明治模様」の応募総件数は208点に上ったが，内訳は，東京からの応募が17点に対して，京都からの応募が168点と圧倒的であったことが先行研究により明らかにされており[16]，こうした社会的状況に敏感にしかし着実に対応していたことが伺える。

このように社会の動向に敏感な雑誌記事において見出される，「絵と成し模様と化す」「写生から写意へ」という語はこの時期の光琳評価の特色として注目すべきものである。

明治40年11月刊行『京都美術』10号の「光琳筆兎青貝蒔絵平棗」（図4）の作品解説は「……土坡は光琳の特色に成り……平等普通の俗視たるを免れず故に一兎の外に尚ほ一兎を添えて以て絵と成し模様と化す琳が脱俗の作意は茲に在り……」と，光琳を模範とし，その作風の「絵となし模様となる」ところに学ぼうとする。そして，明治40年5月刊行第8号「抱一筆四季艸花圖双幅」（図5）の解説にて，「四季の草花を集め写生より化して写意に成る，……」と抱一の双幅に，明治期20年代には見られなかった，写生から写意へという語を使う。また，明治40年8月刊行第9号において，光悦作和歌巻物の襖絵（図6）「寫生を尚ぶもの旬餘にして写意に移る等流行瞬轉一の捕捉すべきものなし，此図や必ず光悦の描く所なるべく筆致軽妙にして雄渾高雅請ふべからず陶漆染織皆応用すべきなり」では，写生を尊重していた風潮がすぐに写意に移るなど流行の移り変わりは速いという意味である。

写生もしくは写意という言葉は，江戸時代に中国の絵画思想によりもたらされ，河野元昭氏によれば[17]，写生は対象の生意を写す「生意写生」，形態など対象の客観的事実を写す「客観写生」，細密描写を意味する「精密写生」，実物の観察から描写する「対看写生」，花鳥画の画題を意味する「画題写生」があったという。写意は，対象の大意の描写「客観写意」，筆者の意趣の表出「主観写意」，筆技・筆意の優先「技法写意」とされる。それぞれが中国に於いて時間を経て段階的に変化したものが同時に江戸期に流れ込み，さらにそれぞれが国内で変化していき，明治期に入るとさらに新しい西欧の写生の概念も入り込み，その厳密な意味を特定す

るのは難しいといえる[18]。従って，ここでは相対的差違を確認したい。

言葉の使われ方から判断するとこの場合の写生と写意はおよそ対立する意味で使われており，添えられた図版から，この場合の写意は，「客観的に細かくありのまま再現しようと描く態度」ではなく「おおまか，かつ，省略的で絵と模様の区別なく描く態度」といえる。

明治20年代は光琳の作風を「奇想」「奇抜にして優妙」というような江戸期から続く評価であったのに対して，30年代40年代には，「写生より写意へ」という新しい評価と社会状況の変化が読み取れる。また，「絵と成し模様と化す」という評価は，先行研究において，以後の日本側にとって重要なルイ・ゴンスの光琳評価である「光琳は形態の統合と意匠の単純化という日本美学の二大根本原理をぎりぎりに行きつけるところまで押し進めた画家でもあった[19]」

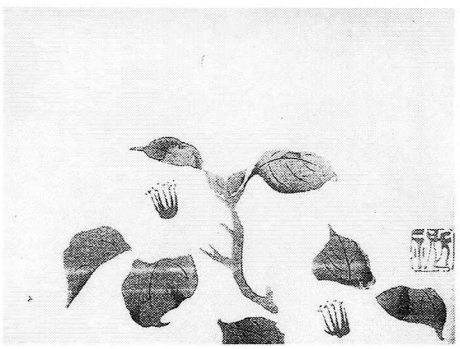


図3　明治40年『京都美術』第7号　尾形光琳「梅椿図」

図4　明治40年『京都美術』第10号　尾形光琳「兎青貝蒔絵平棗」

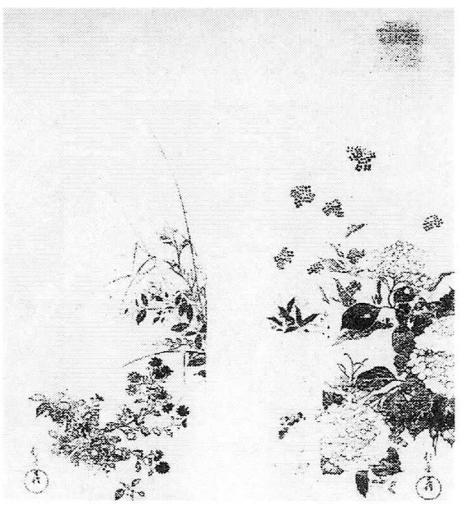


図5　明治40年『京都美術』第8号　酒井抱一「四季艸花圖双幅」

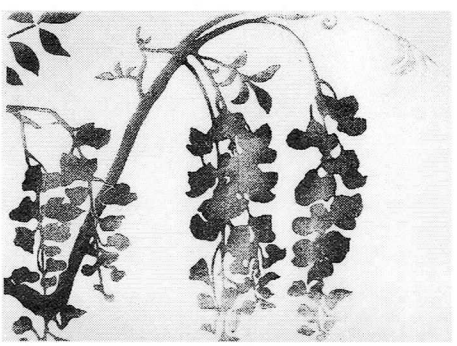


図6　明治40年『京都美術』第9号　本阿弥光悦「和歌巻物襖絵」

(明治23年) また，岡倉天心の東京美術学校での日本美術史講義「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[20]」(明治23年) という，捉えなおされた光琳を反映しているといえる。明治30年代40年代においては，光琳評価の変化を読み取ることができたといえる。

c．大正8年まで

大正8年48号（終刊）までの『京都美術』を概観する。

挿画は写真版に移行し，従って作品の細かい描写・解説は無くなり，変わって論説が多く登場している。これらの雑誌の編集人だが，1号から74号（明治31年）までは野村成之が，75号（明治31年）からは神坂雪佳が編集責任として引き続いた。当初は音楽・演劇・美術論・美学論の記事もあり総合芸術誌の色彩があったが，神坂に移ってからはより美術工芸に絞られ，専門誌的な傾向に変化していったといえよう。雑誌が『京都美術』に移行してからも編集方針は変わらないものの，論説欄においては文学者や美学者，演劇関係者など様々な立場の論者が記事を載せており，一層豊かな美術雑誌としての性格を強めていったといえる。ゆえ，特に大正期にいたっては，雑報・論説における光琳派の様相を見ていくこととなる。

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。36号は全編光琳記事，37号は全編光悦記事とその盛り上がりは最高潮に達する。

京都では，光琳の追善法会，追善茶会（妙顕寺書院にて），記念展覧会（京都府立図書館にて），講演会が開催され，その行事全般が雑誌に掲載されたわけだが，編集者の神坂雪佳がこの催しに多大な力を注いでいたことが伺える。

雑誌記事は，光琳の年表，光琳の妻子，尾形家系図，そして論説では「光琳と永徳山楽」「光琳の絵画と蒔絵」「光琳の作品」「光琳の蒔絵」「光琳の装飾画に就て」と伝える。

東京の，酒井抱一の光琳顕彰の伝統とつながる江戸趣味における光琳と異なり，光琳の人物像とその系図・年表，人物の歴史的背景や作品の系譜に焦点をあてる傾向が見出されよう。さらに注目されるのは，36号の光琳特集に続いて発行された，37号の光悦特集である。光琳のときと同様，全編光悦の特集が組まれていることである。明治期から光琳と変わらない興味を持って，京都美術協会雑誌・京都美術にたびたび登場しており，36号の神坂雪佳の論説においては，「光悦風を慕ひ更に宗達を学んで盛に粉本を寫した……光琳水，光琳波と云はれるものも，藤原時代の古い模様に往々あったもので是等を参敷攻究して消化し自由自在に使つたものと思はれる……古画の研鑽に多大の努力を注いだ……」また，同じ号の寺崎広業の論説に「光琳の画風が宗達光悦から来て居ることは誰でも知る所である……永徳山楽の画風の更らに

近代的精神に触れたのが即ち宗達光悦の画風で……光悦は実にその完成者である。日本国民性の大覚醒時代の象徴であると共に永久に典雅優麗なる日本国民性の象徴であると」され，光琳の祖としての光悦を強調している。

光琳派は当初から継続して図版や作品情報が掲載され，参考として掲載された古美術群の中で，最も多く取り上げられている。すなわち，需要が高く，当時の話題として重要であり，また，美術工芸振興にとって一貫して最も参考になるべきものであった。江戸期からの光琳愛好という歴史もあり，絵画と工芸が未分化な江戸期の評価のまま，つまり馴染み深い古典的な光琳模様という点で参考にすべき模範であったのが，明治30年代以降，「装飾的」という語に代表される西欧の光琳評価が輸入され，国内での光琳の読みかえが起こり，評価やその意味は変化していき需要が増えると，京都における雑誌掲載回数は上がり，その解説に付けられた，参考にすべき工芸図案としての光琳派の評価角度は，あくまでも生産者側の視点から客観的に眺めつつも変化していったといえる。近代以降，絵画と工芸は分離されたが，「絵となし模様となす」という評価に代表されるように，絵画と工芸図案の理想的な融合という点での模範であり，理想に変化したと言えよう。さらに，全体を通して京都においては光琳の祖としての光悦への志向が見出されたことが特徴といえる。

3．雑誌記事考察

京都美術協会の発行した美術雑誌における光琳派に関する記述を時系列に沿って追った結果，光琳評価の変化が読み取れたと言えよう。京都にゆかりの深い古典的な光琳模様であったのが，明治30年代40年代になると，巴里万国博覧会（明治33年）を経て，そして三越呉服店による光琳流行を背景として，雑誌の掲載回数上昇と共に，その光琳派記述は変化を見せる。つまり，世界的に広まった新しい光琳評価を踏まえ，「写生より写意へ」「絵となし模様と化す」という光琳派作品の造形上の特徴とされた，おおまか，かつ，省略的で絵と模様の区別なく描く態度を積極的に評価するという方向性に変化したのである。さらに，大正期に入ると，雑誌記事の体系が変質し，作品解説は無くなり論説中心になるが，光悦・光琳特集を組むなど，人物像を含めあらゆる情報を盛り込み，その天才性を強調してゆく。このように，第二章では協会雑誌における光琳派記述に変化があったことが読み取れたことを述べた。ここでは，その変化を，さらに視点を変えて考察して行きたい。

時系列に沿って検証することにより明らかとなった，これらの段階を追った変化は何を物語るのであろうか。まずは，一連の雑誌記事を書いた記述者・編集者の光琳派に対する視点の変化が挙げられよう。古美術を工芸に応用するという協会雑誌の基盤の下，明治20年代の光琳派作品記事は従来の見方を踏襲していた傾向にあったが，明治30年代40年代には，新しい光

琳派解釈に基づいた市場の需要を満たすためのポイントが具体的に入った解説が見出されるようになった。雑誌は特に美術工芸の振興を目的としており，購買者は実業家や美術愛好家，そして工芸家が想定されていた。そもそも，ある作品を雑誌に掲載するために選択した段階で，工芸に応用しうるかどうかという判断が働いていると考えられるが，光琳派は従来からの伝統もあり，当初からコンスタントに採用され，もっとも身近で工芸への応用に適していると考えられていたことが推測できる。作品解説欄の図版は，初期は特に白黒の作品の輪郭をなぞって描いた下絵風のものであり，記事は，作品の由来と共にその配色および，技法，図案の構成など生産者の立場に立って解説を行っている。作品解説はごく短いものであるが，作者をどのように解釈し，作品のどこに注目し，どこを良しとして，どのように美術工芸に応用すべきかという提案を行う。古代模様のひとつに過ぎなかった光琳派は，需要を満たすべく，読み替えられた新しい光琳解釈に基づいて，造形上の特色を強調するべく提示されたのである。この変化は言い換えると，実作者・生産者の視点で見た，古美術の同時代的価値の変遷とも言えるのだろう。

そして，その変化の背景には，生産者側である協会にとって重要かつ深刻な問題でもある，市場における需要の変化が推察できよう。光琳は京都にゆかりが深く，長い光琳愛好の歴史もあり，工芸分野において光琳模様というブランドは不動の地位が確立されていた。そのような光琳派を生み出してきた，陶器・漆器・染織というような京都に根ざした産業は明治維新により経済構造が一変し，藩や上流階級の保護を失い，新たな購買層を獲得すべく，都市全体で産業の振興を図っていく。その途上で設立された京都美術協会だけに限らず，当時の京都にはさまざまなかたちで図案改良の動きが起こるが，新時代に対応しようとしていた活発な動きが，この光琳派記事の変化からも読み取れたといえよう。

おわりに

本稿では，京都美術協会発行の美術雑誌における光琳派記事を時系列で追うことにより，明治期・大正期の京都において，光琳派がどのように認識されていたかを考察してきた。

明治20年代では，江戸期より続く光琳記述も見出され，馴染み深い古典的な文様という意味により模範とされていたが，明治30年代40年代にはその光琳記述に従来には無い新しい、現代につながる光琳観が反映され，転換期と言えた。そして，その光琳派記述からは，図案の改革を目指す気運の中，新しい時流に対応しようとする生産者側の視点で見た，光琳派作品の同時代的価値の変化が読み取れたと言える。

京都は光琳派に留まらず社寺に伝わる什宝の蓄積等，豊潤な文化的記憶を持ち，近代においては，それを都市の独自性として打ち出して来たといえる。明治期という旧システムからの移

行期において，新しい時流に迅速に対応できたのは，これらの伝統産業を含む文化的資産の基盤があったからだという見方も可能であろう。中でも光琳派は格別であった。明治期に至ると外来の美術概念が導入され，ジャンルは細分化されたが，もともと絵師・蒔絵師・織工など技の世界は狭いジャンルの領域に留まってはおらず，互いが繋がった一つの工の世界において制作され，作品は生み出されてきたのである。京都は江戸期から続く良質の工房を持ち，とりわけその分野間は密であったであろう。絵画・工芸の両分野で活躍し高い人気を誇っていた光琳派は，分野を超えた活動という点においても近現代へ繋がる先駆的な可能性を見出されていたのであろう。

今回の考察をもとに今後は，このような分野間の相方向性をふまえた上で，実際の作品を観ることで具体的に検討していきたい。

注

1 光琳派はいわゆる琳派のことであるが，管見の限りでは，明治期には光琳派という呼び名の方が一般的に良く使われていたという理由により本稿では光琳派としたい。

2 紫紅社発行『琳派』第1巻～第5巻　1992年，日本経済新聞社発行『琳派絵画全集』1980年，集英社発行『琳派美術館』1993年，など参照。

3 玉蟲敏子「《光琳観》の変遷1815－1915」『美術研究』371号　1999年。玉蟲敏子氏は，江戸期における酒井抱一の光琳百回忌から明治期の三越百貨店の光琳二百回忌にいたるまで，東京を中心とした明治期における日本美術史形成において，そして東京の三越呉服店の光琳祭に代表される産業界にまで波及する光琳観の変遷を検証された。近年では2004年東京国立近代美術館にて「琳派 RINPA」展が開催された。琳派が近代以降再発見され，近現代芸術との連関を提示すると共に，世界的な視野で捉えなおすという試みであった。

4 愛媛県立美術館『浅井忠の図案展』2002年
京都国立近代美術館『琳派の継承・近代デザインの先駆者　神坂雪佳』2003年

5 京都美術協会『京都美術雑誌』第1・2号　1890年～1892年
京都美術協会『京都美術協会雑誌』第1～155号　1892年～1905年
京都美術協会『京都美術』第1～48号　1905年～1919年

6 愛知県陶磁資料館発行『万国博覧会と近代陶芸の黎明』2000年，東京国立博物館発行『万国博覧会の美術』2004年

7 平野重光「明治期の京都の美術雑誌」『京都市美術館　年報　昭和54年度』1981年

8 日本の古美術を国の内外に宣揚しようと，男爵九鬼隆一らが国華社を創立し，明治22年10月に美術雑誌「国華」を創刊。現在まで継続し，すでに1,000号を超えた。日本はもとより諸外国に対して日本の古美術を研究紹介することにおいて多大の貢献をしている。

9　京都美術協会が発行した同期間つまり明治22年から大正8年まで，『国華』における光琳派掲載も調査した。光琳派は「近世絵画」枠にあり，当誌における掲載順に列挙してゆくと，狩野派：505，漢画：261，近世風俗画：175，宗達光琳派：348，円山四条派：386，文人画：957，近世諸派：335，洋画風：65，浮世絵：363であった。文人画，狩野派に次いで一定の場所を占めているが，掲載回数や掲載時期に突出した偏りは見られない。

10　高木博志「京都のイメージはどのようにつくられたか」『伝統の都の近代』木村桂文社　2001年

11　京都府参事会発行『平安通史』新人物往来社　1895年

12　吉田千鶴子「大村西崖の美術批評」『東京芸術大学美術学部紀要』26号　1991年

13　『岡倉天心全集』第四巻　平凡社　1980年

14　玉蟲敏子「《光琳観》の変遷1815－1915」『美術研究』371号　1999年

15　神野由紀『趣味の誕生』勁草書房　1994年

16　玉蟲敏子「《光琳観》の変遷1815－1915」『美術研究』371号　1999年

17　河野元昭「江戸時代写生」考『日本絵画史の研究』吉川弘文館　1989年

18　佐藤道信「絵画と言語（三）『写実』『写真』『写生』」『東京芸術大学美術学部紀要』30号　1995年

19　『芸術の日本』美術公論社　1981年

20　『岡倉天心全集』第四巻　平凡社　1980年