OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

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. 33-47
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53130
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

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
京都工芸繊維大学大学院

キーワード
光琳派，京都，浅井忠，神坂雪佳
Korin-school, Kyoto, ASHAI chu,
KAMISHAKA sekka

0．はじめに
1．光琳派概観
2．作品の意匠から見る光琳派との結びつき
　a．浅井忠と光琳派
　b．神坂雪佳と光琳派
　c．比較検討
3．近代京都における光琳派 ── 浅井と神坂を通して ──
4．おわりに

0．はじめに

明治25年，京都美術協会発行の『京都美術雑誌』第2号に，谷口香嶠臨模の版画集『光琳画譜』刊行の広告が掲載された。

「尾形光琳翁は一派の畫格となりて至實に一世の名手と呼へ海内擧て翁の好事を賞嘆せざるなしこれ近時内外人の益々翁の粉本を尊重せらるゝを以て明なり故に容易に好圖家の手に入がたく實に遺憾とす茲に於てや弊舗今回右畫譜を出版するに當り某豪家の珍蔵に係る銘畫を谷口公嶠先生の臨模に依り精巧なる木版に附し……」とある。

尾形光琳（1658-1716）は光琳派において別格であり，名手と言われ，非常に人気があったため，その粉本は貴重であった。そのため容易に入手することができなかったが，このたび谷口香嶠の臨模による光琳の版画集を出版するという内容である。

これは，京都の美術工芸振興のために発足した京都美術協会が発行した雑誌に掲載された広告ではあるが，当時の京都美術工芸界において，光琳への強い興味を物語るに十分であろう。

明治維新後の京都では，従来の図案を革新する動きが起こり，図案家たちは来るべき新しい図案を目指して模索していた。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』などの雑誌記事には，意外なことに，江戸期までの日本美術を源泉とし，参考にすべしという言説も同様に数多く見受けられる。この時代の京都は美術工芸の振興という命

題を抱えており，古美術を参考にすることで美術工芸振興を目指す『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といえる。

本稿では，近代に生み出された工芸品と古美術，とくに光琳派について考察したいと考える。光琳愛好の歴史が深い京都において，光琳派は近世から近代にわたって，どのように捉え直されていったのか。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考察する[1]。

具体的には，当時京都の美術工芸界の二大潮流と言われ，それぞれが指導的役割をも果たし，共に光琳派に接近した浅井忠（1856-1907）と神坂雪佳（1866-1942）を取り上げる[2]。浅井忠そして神坂雪佳は，近年それぞれ展覧会が開催され光琳派作品との作風の関連性が指摘されている[3]。従来の研究においては作風や雰囲気の類似にとどまり，光琳派作品との具体的な影響関係については検討の余地がある。本稿では，さらに踏み込み，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って，それぞれの光琳派の捉え方の差異をも明らかにしたい。また，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を考察し，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える一端としたい。

以下，第1章にて光琳派を概観し，第2章にて浅井忠と神坂雪佳おのおのの光琳派との結びつきを，主に作品の意匠から検討する。そして第3章で，両者の光琳派受容の背景にあるものを考察することとする。

1．光琳派概観

本題に入るに先立って，光琳派の概略を述べておきたい。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の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。

光琳の没後，尾形乾山や渡辺始興，深江芦舟などがその様式を伝えたが，およそ百年後，江戸で酒井抱一が江戸琳派を興す。工芸においては，光琳自身も染織や蒔絵など工芸作品制作に関与しており，その存命中から光琳風の小袖雛形や光琳蒔絵雛形が登場し，これらの雛形を粉

本として，光琳模様の工芸品が多数生産されている。また，酒井抱一の興した江戸琳派においても，抱一の下絵で原羊遊斎が蒔絵を施した，瀟洒で繊細な工芸作品が人気を呼んだ。江戸においては，酒井抱一そして鈴木其一は数名の弟子を持ち，四世の酒井道一は抱一の「雨華庵」を継承し明治画壇で活躍するなど，近代までその流派は続いている。対して，光琳没後の京都では，光琳派は絵画の流派としては残っていない。18世紀半ばの京都においては，円山応挙，伊藤若冲らの画家による絵画活動がさかんとなるが，この時期の京都における絵画としての光琳派の動向は不明な点が多い。また，この時期の光琳蒔絵と呼ばれる漆工品は，先述した原洋遊斎や京都で活躍した永田友治のように作品に銘を入れた蒔絵師のもの以外は，光琳存命中から幕末明治にかけて制作された光琳風の蒔絵作品が渾然一体となっているため，その実態は極めて不明である。

以上のことをまとめると，京都を主要な舞台として，上層町人を中心に一部の公家や武家などから生み出された光琳派は人気が高く，工芸の分野においてもその影響が及び，光琳模様として定着していたといえる。宗達から光琳までを，光琳派本来の部分とするならば，京都から遠く離れた江戸で再興された酒井抱一の江戸琳派以降，京都の光琳はすでに規範という意味でひとつの伝統，ひとつの古典として受け止められていたともいえよう。一方，江戸琳派が興った18世紀の京都における絵画の光琳派と工芸における光琳模様は不明な点が多い。

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とりおこなっている。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・抱一は挙げていない[4]。このことにより，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。また，当時，その光琳に対する興味が高まっていたことは，冒頭に挙げた光琳画譜の広告においても明らかであろう。

2．作品の意匠から見る光琳派との結びつき

ここでは，浅井忠と神坂雪佳の，おのおのの光琳派との結びつきを，作品の意匠から具体的に検討し，比較していきたい。京都における浅井忠と神坂雪佳は，ほぼ同時代に活動しており，同じ光琳派への接近が見られるものの，両者の関わった光琳風作品から受ける印象は同種ではなく，その図様や表現方法にいくつかの相違点も見いだされる。この相違点が浅井忠と神坂雪佳の光琳派の意匠に対する考え方の違いに由来するとの前提に立ち，おのおのの光琳派との結びつきを比較することで，両者の光琳派作品理解における視点の差異を検討していきたい。

a．浅井と光琳

明治期の洋画家である浅井忠は，1900年のパリ万国博覧会視察後，新設の京都高等工芸学

校図案科の教授に就任し，後進の指導にあたる一方，遊陶園・京漆園において工芸のための図案の改良に取り組むなど，その画業と共に近代デザインにおける役割が再認識され，京都の図案界にとってアールヌーボーの紹介と共に光琳再評価のきっかけとなった人物の一人として知られる。

浅井の光琳派への接近は，フランス滞在中であろう。浅井はフランス滞在時に酒井抱一が江戸時代に尾形光琳顕彰のために著した『光琳百図』[5]を所持していたことが，その日記『愚劣日記』[6]から明らかであり，光琳風の絵葉書を多数残しているが，浅井はこのフランス滞在時に描いた絵葉書と類似が認められる図案作品を，他にも帰国後の京都で制作しており，浅井の美術工芸図案の画業において，フランスでの習作が重要であったことが指摘できよう。

「梅花図筒形花生」〔京都工芸繊維大学美術工芸資料館〕（図１）は陶器の花入であり，帰国後の浅井忠が絵付けを行っている。図様に注目すると，屈曲しながら縦方向に伸びる梅の木が黒一色で陶器の全側面に配され，梅の花は円形にてあらわされている。この図様と，浅井がフランス滞在時に描いた絵葉書の光琳風の梅（図２）は，太く省略された線で梅の木を，そして，丸い円で梅の花をあらわしているなど，類似が認められる。

これらの梅の木の源泉として，フランス滞在時に浅井が所持していた『光琳百図』における梅の図（図３）が挙げられよう。梅の花は花びらの形をとどめているが，屈曲しながら伸びてゆく枝ぶりは，図案の源泉となっていたことを予見させる。

また，この『光琳百図』梅の図との類似が認められる作品に，「飾り戸棚」〔京都工芸繊維大学美術工芸資料館〕（図４）の扉絵図，そして，「梅文蒔絵文庫」〔佐倉市立美術館〕（図５）を挙げることができる。両作品の図様は，共に，省略された線で描かれる梅であり，枝は屈曲しながら広がっている。『光琳百図』の梅の花は花びらの形をとどめているが，両作品の梅の花は丸い円であらわされている。その梅の木だが，二本，前後して配されており，手前の木は後ろの木に比べて濃い色で表現されており，後方の木は，両作品とも，幹の中央にくぼみがあらわされているのが確認できるが，このくぼみは『光琳百図』の梅の図にも見られ，類似が指摘できる。

ここまで，類似点を見ていくことで，光琳派への接近を確認したが，さらに，光琳派を取り込んだ上で改変した点を見ていくことにより，光琳派作品に対する浅井の着眼点を探っていきたい。

まず，梅の枝や花を省略して描くという点が挙げられよう。光琳派作品の中には，モチーフを絞り込み，説明的表現をなるべく捨て，単純かつ緊張感のある画面構成や，形と色そのものの対応関係に重きを置いたところにその特徴が見出されてきた作品が多いが，浅井はその特性をとらえ，さらに推し進めていると考えられる。そして，「梅花図筒形花生」では，一色に塗

られた梅の枝は屈曲しながらも縦方向に伸びてゆき，太さの違う枝は配列を変えながら全面に配されている。図案「花木」〔千葉県立美術館〕（図６）においても指摘できるが，「花木」においては，江戸期よりすでに定型であった，いわゆる光琳菊を一定の律韻で連続して表すことによりアールヌーボー風に仕立てた図様，そして，「梅花図筒形花生」の梅枝が不定期な律韻で配されている図様と鮮やかな陶器の地色，そして，「梅文蒔絵文庫」の，二本の梅が前後に配されていることで示される洋画的遠近感など，浅井のこれらの改変により，従来の光琳派の雰囲気を一新し，近代の来るべき図案へと大胆に読み変えていく様が指摘できる。

浅井図案は，いわゆる花鳥風月を主題とした図案というよりも，人物，動物，風景などに多く主題を求め，それらはアールヌーボー風，光琳風，大津絵風などを取り入れた浅井独自のいわゆる「黙語風」図案として注目されていた。特に光琳派のみに興味が集中しているわけではなく，様々な要素を広く取り込んだ結果といえる。浅井においては，その造形に対する着眼点が問題であったともいえよう。次に，動物を主題としており，直接的な光琳派作品ではないが，光琳派と共通する造形的関心という観点で関連すると思われる，「用箋箱　木菟」〔京都国立近代美術館〕（図７）を取り上げ，浅井における造形的関心のあり方をさらに考察したい。

用箋箱「木菟」は，1907年に浅井の手がけた図案をもとに杉林古香が制作している。技法面から述べると，木目を透かし残して施された塗りを地として，中央には陶器で制作されたミミズクが嵌め込まれている。このミミズクは杉林の言説により，浅井が作陶したことが判明しており，その背後には細い三日月が螺鈿によって表される。次に図様であるが，ミミズクが留まる木の枝は，立体的な木目があらわされ，屈曲しながら左右に伸びて，箱の前面から側面へと繋がって配置するものとなっている。中央にはめ込まれた，浅井が作陶したそのミミズクもまた，毛並みが立体的な筋で表されている。

前述した杉林古香の回顧の言説によると，

> 「陶器を蒔絵の中へ嵌め込むことは，破笠などがやつたが未だ成功してをらんからと，御自分で陶土を以て木菟の彫刻をし，之を錦光山で釉薬をかけて焼かせ，而して私に下さいましたので，私は之を嵌て木菟の文庫と致しました」[7]

とあり，陶器を嵌め込むという着想を小川破笠（1663-1747）から得ていたことが確認できる。破笠によるミミズクの作品というと「柏木木菟意匠料紙箱」〔出光美術館〕（図８）が挙げられるだろう。幹と枝葉の向きは逆であるものの，枝の斜めに横断する配置の取り方と，真正面を向いている浅井のミミズクに比べて若干横向きではあるが，モチーフ自体の類似は認められよう。

小川破笠は江戸時代中期に俳諧，絵画，漆工芸など多方面で活躍したが，中でも蒔絵に陶片，ガラス，螺鈿などを組み合わせた「破笠細工」「笠翁細工」と称される，日本の伝統的な漆芸技法とは一線を画す独創的な漆器類は従来より関心を集めてきた。その人気の高さゆえ江戸期後期から明治期にかけて類似品が出回り，それゆえ，その実像と全貌は不明瞭な部分が多いとされてきたが，この「柏木菟意匠料紙箱」は灰野昭郎氏により津軽家文書の記録から実証がなされているように，現在最も確実な破笠の津軽家出仕中の基準作品となっている[8]。「柏に木菟」という意匠であるが，「柏木菟蒔絵鞍」（永青文庫所蔵・鎌倉時代），「柏木菟腰刀」（春日大社所蔵・室町時代）など，武器や武具類に遺例が見られ，技法面においても高蒔絵・螺鈿・鉛板など日本の伝統的意匠と技法が使用されている一方，その料紙箱に付けられた台脚や，全体的な意匠構成，年紀形式，中央のモチーフは従来の日本の伝統技法には前例の無い「やきもの」によって表されていることなどにより，強い中国趣味を読み取ることができる[9]。

ところで，小川破笠は19世紀フランスにおいては，日本を代表する作家であった。サミュエル・ビングの監修した論文集『芸術の日本』[10]に，エルネスト・アールの論文「笠翁とその一派」が収められているが，他の作家は北斎，広重が二編ずつ，そして光琳である。つまり，広重・北斎・光琳と並ぶ日本を代表する作家として西欧に紹介されたという経歴を持つ。浅井は1900年パリ万国博覧会時，サミュエル・ビングの店へ通っていたことがその滞仏日記である『愚劣日記』から明らかである。パリの浅井がビングの店でジャポニスムにおける光琳を再発見したように，この浅井における破笠経験は，光琳と同じ輪環上にあると推察され，光琳理解と相通じる西欧の新しい意匠概念に基づいて，その造形性に注目したものであったとも考えられる。さらに，この破笠作「柏木菟意匠料紙箱」は明治34年の『京都美術協会雑誌』に「破笠作品硯箱，津軽伯蔵品」として挿絵入りで紹介されており，浅井がこの作品を目にした可能性は十分にあると判断できる。

破笠作「柏木菟意匠料紙箱」と浅井の用箋箱「木菟」を比較し，新たに加えられたものと差し引かれたものを検討したい。浅井の「木菟」の樹木の表現であるが，破笠の柏の木は，葉が無いために由来の分からない樹木に変更されており，ここに木菟と柏の伝統的な組み合わせは解消される。同時に箱の台脚と箱の表面の縁取りは無くなることで破笠の中国趣味は消え，替わって螺鈿によってあらわされた大きな三日月が加えられた。ミミズクは江戸期に著された『和漢三才図会』巻四十四に「昼伏し，夜出る」とあるように，夜に活動する鳥であることは従来から知られているが，三日月を加えることで，重ねて夜を連想させるものとなっている。浅井は，人気を博しつつも蒔絵史においては独創的とされている破笠に対して，陶器をはめ込むという造形上のおもしろさにおいて注目しており，さらにそこから，源泉とした破笠作品の持つ歴史的な背景や典拠，全体のイメージにとらわれず，造形的な要素に注目して，浅井独自

の図案を生み出していたといえよう。

浅井の光琳派作品および破笠作品への着目点は，モチーフを絞り込み，説明的表現をなるべく捨て，単純かつ緊張感のある画面構成をおこなうこと，一方で歴史的背景にとらわれず自己の発想にもとづいて構築してゆくことである。このことは，雑誌『小美術』における，浅井の光琳派評価の言説においても明らかであろう。

「全體図案と云う物は線と配色が肝心で，線の調子と其綜合配置の工夫とがうまくいつておればそれでよいだろうふと思うのです……

……圖案の線は矢張り光琳，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

……うるさい細かな事をやるのは面白くない。成丈圖を大手にして，省略も出来る限り省略して仕舞つて夫で直感的に快感を與へる様にせないかぬのです……」[11]

浅井は，図案は線と配色が大事であって，線の調子と配置がうまくいっていれば良い，そして，その線は光琳，光悦のようなぬんめりした線が一番良い。また，細かな図案ではなく，おおまかにできるだけ省略して，しかも直感的におもしろいように創るべきだと述べている。光琳派の造形上の特質といえる，「ぬんめりとした線」「省略ということ」「配置」を図案の批評の基準としており，形状がおもしろいと思ったものを大胆に読み替えていく姿勢が伺われる。

帰国後の浅井は，京都において古美術の模写を繰り返していたが，新しい図案を研究する会を作り，その定期刊行雑誌『小美術』においても明らかであるように，特に光琳に注目していた。浅井の汲み取った図案における光琳派作品の近代的意義。それは西洋の模倣ではない日本独自の表現の模索のきっかけであり，西洋美術にいちはやく直接触れた人間が，油絵という西洋美術の作品製作を経て，日本の美術工芸のあるべき姿の模索に対して示した一つの解答であったとも言えよう。

b．神坂雪佳と光琳派

近代京都の美術工芸界で活躍した神坂雪佳は，最初，四条派の流れを汲む日本画家鈴木瑞彦に師事し，次いで図案家岸光景の元で琳派研究を行い，画家・図案家として活動を始めた。京都市立美術工芸学校で教鞭を取る傍ら，数多くの図案集や雑誌の編集に携わり，さらに，美術工芸の研究会を設立して，工芸家たちと共に産業化の進んだ時代に合う新たな工芸作品の創案につとめ，当時の工芸界に大きな影響を与えた。2003年に京都国立近代美術館で回顧展が開催された折の展覧会名に「琳派の継承……」とあるが，神坂における光琳派の積極的な後継と

いう評価が後世にまで続く功績があったと言えよう。神坂にとって伝統的意匠とはほぼ光琳派を意味しており，その光琳派への追慕は絵画を始めとして，蒔絵作品，陶器作品，版画作品など多岐に渡ると言える。

まず，神坂が図案を手がけた工芸作品を，具体的に見ていきたい。

「宇津乃山図蒔絵鼓・鼓箱」〔クラウス・F・ナウマン・コレクション〕（図9）は，大正初期に，神坂雪佳が図案を手がけ雪佳の弟である祐吉により制作された蒔絵作品である。黒漆を地として，蔦の葉は金平蒔絵と鉛平文で付され，文字は螺鈿が施されている。

蔦の細道という主題は，「蔦細道蒔絵文台・硯箱」（宮内庁三の丸尚蔵館），「蔦の細道図屏風」（相国寺）など，従来，様々な工芸作品，絵画作品に登場してきており，古典的な題材と言えよう。作品名でもある「宇津乃山」は『伊勢物語』・東下りの蔦の細道[12]に名高い。

「宇津乃山図蒔絵鼓箱」で最も特徴的といえるのは，散らし文字が配されていることであろう。この散らし文字から本阿弥光悦の存在とその作品が直ちに思い起こされる。先学をまとめると，16世紀から17世紀にかけて漆工芸の世界に表れた光悦蒔絵は，技法，意匠ともに従来の蒔絵とは大きな相違があった。第一に器形が斬新であること。第二に意匠の題材を和歌をはじめとした古典に求めたものが多いこと。第三に意匠表現が装飾的で斬新なこと。第四に貝，鉛，銀といった加飾表現の用い方が大胆かつ効果的であることである。歌の内容を取り入れた歌絵の意匠が葦手絵といわれ，平安時代にはすでに行われているが，木や岩などに隠れるように文字が配されるといった判じ絵的要素が強く，光悦蒔絵のように絵のみならず文字の美しさをストレートに押し出すという意匠表現は従来にはなかったことであった。

『京都美術協会雑誌』の記事から伺えるが，神坂は明治27年に菊池芳文，谷口香嶠，田中月耕らと芦手絵会を結成しており[13]，芦手絵の主題を古今集から取材するとともに，本阿弥光悦を芦手絵の再興者として位置付けている。「宇津乃山図蒔絵鼓箱」からは，古典を題材として，散らし文字を配し，黒漆地に金，鉛を大胆に配し，学習の成果が十分に見てとれる。散らし文字と共に，古典文学という主題の選択そのもの，そして王朝文学という物語を題材としながらも，モチーフを絞込み，人物を一切排するとともに物語の説明的表現をなるべく捨て，単純かつ緊張感のある画面構成や，形と色そのものの対応関係に重きを置いている点，つまり，主題の物語性よりもその造形性に重きを置いている基本姿勢に光琳・光悦との類似を見出すことができよう。

また，「四季草花図蒔絵煮物椀」（図10）は，神坂の図案で弟の祐吉が作成したものである。横を向いた百合は抱一の『光琳百図』にも見出すことができる馴染み深い光琳派のモチーフであるし，また，鉄線も酒井抱一の絵画に頻出するモチーフである。これらのモチーフは，余白を大きくとって，器物をはみ出すまでに拡大させ，単純なモチーフながら，色と形と配置の印

象的な対応関係は光琳派を十分に感じさせることができる。

先に挙げた「宇津乃山図蒔絵鼓箱」とともに，神坂の光琳派に対する改変点を挙げるとするならば，よりいっそう省略が進み，さらなる色と形と配置の印象的な対応関係を追及している点であろう。そして，その一方では，光琳派の持つイメージはそのまま残されている。神坂においては，改変というよりも，主題の選択に始まり，加飾技法，単純かつインパクトのある光琳派独特の構成方法など，ただちにその典拠と文化的記憶が思い起こされ，光琳派の積極的な踏襲とさらなる展開といえよう。

神坂は雑誌『京都美術』に「光悦の藝術」として一文を載せている[14]。

冒頭に「光悦の藝術は實に世界無比である，絶體である，書畫に於て，蒔絵に於て。其他凡ての美術に於て。而もこの超凡な藝術を體得するに翁は何より之を学び何に就て研究したるかを調査する事多年であるが未だに之を知り得ぬ……」

とあり，その言説からも，光悦の芸術をたたえ，最高峰と位置づけ，理解を深めようとしていたことが分かる。

絵画作品を見てみると，鷹揚としてゆったりした線に神坂の特徴の一つが見出されるが，光琳派の特徴と言える技法「たらし込み」の多用や，数ある作品群に多く採用されている四季草花といった光琳派を彷彿とさせるモチーフ選択とその構成法が指摘できる。

また，光琳派は私淑によって継承されてきたことがその特徴の一つである。酒井抱一は光琳研究を進め，光琳画を縮図模写して集め，『光琳百図』という光琳の作品集を出版することで，その成果を広め，後継者としての自分の立場を対外的にも明らかにしていったが，同様に，自らの学習のため，そして立場表明のために光琳作品を参考にして描いた作品は数多くある。「八橋図屏風」〔メトロポリタン美術館〕はそのひとつであろう。続く，渡辺始興，池田孤邨など，継承を自認する者は「杜若」の屏風を残しており，神坂もまた「杜若図屏風」を描いていることからも，その積極的な追慕は明らかである。

神坂の活動範囲は京都のあらゆる分野と場所に及んでいるが，残された作品に美濃屋作とされる「四季草花図螺鈿蒔絵広蓋」（図11）がある。黒漆地に金と螺鈿を使って描かれた四季の草花を集めて配置するものとなっている。主題の四季草花は四季の草花を主として一図に収めたもので，光琳派に多いと同時に四条円山派などにも多い主題といえよう。繊細，優美にして非常に格調高い。

美濃屋[15]は安永元年（1772年）創業の，京三条寺町に店舗を構える京漆器の老舗である。昭和20年に時代の情勢からその製品の品格を保てないとの判断により家業を閉ざすまで，優品を制作しつづけた。美濃屋は宮内庁ご用達であり，顧客は関西をはじめ関東にまで及び，岩崎家・住友家・大原家をはじめ，旧大名の愛顧をうけた。商法は現在の店舗売とは異なり，顧客

の求めに応じ，あるいは顧客の要求を察し，道具を製作するというもので，一年先，二年先という製作の仕方で，また，その家の格式にあわせて造ったという。18世紀以降京都は，次々と興った地方における産業との差異化により，高級手工業品を生産する傾向が強まった[16]が，漆器もその例にもれず，それらの高級品は京漆器と呼ばれた。すなわち，京ブランドである。神坂と美濃屋のかかわりが示すのは，このような老舗の図案を任せられうる，京漆器の伝統を裏切らない格式を備えた神坂の技量と信用であろう。

画業だけにとどまらず，多彩で広範囲に渡る活動内容からも伺えるが，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，精神的背景までをも踏襲することにも力点を置いていたといえる。

c．比較検討

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。小論で作品意匠を見ていく中で読み取ったのは，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，すなわち，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。対して，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ると言える。芦手絵会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が，光悦を頂点とする光琳派の流れを，意匠の特徴とともに，その歴史的，精神的背景までも踏襲することに力を注いでいたといえる。

両者とも，自己の考えに基づいて省略を行い，絵画と模様の間を行き来するという，光琳派の近代的意義を汲み取っており，それらが作品に反映されていることは意匠においても確認されたが，あえて二人の相違点を明確にするならば，浅井の光琳派作品に対する着眼点は，歴史的記憶にとらわれることのない新しい視点からの造形的興味であり，神坂の着眼点は，その造形的興味と同時に光琳派の歴史的，精神的背景を踏襲することであった。両者の作品に反映されている光琳派作品理解の視点の差異は，作品に含まれる副次的な言外の意味，すなわち，ただちに思い起こさせる光琳派の典拠や文化的，歴史的な記憶が有るか否かという点に象徴されていると考える。

3．近代京都における光琳派 ── 浅井と神坂を通して ──

浅井忠と神坂雪佳，それぞれの光琳派との結びつきを，主に作品の意匠面において，それぞれの光琳派に対する着眼点を述べてきた。同じく光琳派作品に接近しながらも，その光琳派に対する両者のスタンスの違いが明らかになったといえよう。ここでは，二人が活躍した近代京都において，両者の光琳派の捉え方がどのような意味を持ち，何をもたらしたのかを考察していきたい。

京都は美術という点においても歴史の深い都市であり，光琳愛好の歴史も長い。これらの豊富な古美術を持つ京都が近代を迎え，いつ，どのようにして，光琳派の評価は変化していったのだろうか。まず，京都の美術工芸界から見た光琳派評価がどのように変化してゆくか，簡単に見て行くこととする。

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る。京都においては，先述した明治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』の宣伝文句から伺われるように，この時点でいち早く光琳派人気を予見しており，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，西欧のジャポニスムの評価と共に，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[17]。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後，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といえるだろう。黒田天外は浅井について，沈滞暗鬱を極めていた京都の美術工芸界に，洋画の手法をもって斬新奇抜かつ日本的な趣味の工芸品を制作し，新境地をひらこうとした，と雑誌『京都美術』[18]において述べているが，浅井の注目した光琳派の近代的意義は，西洋の模倣ではない日本独自の表現の模索のきっかけであり，西洋美術にいちはやく直接触れた人間が，油絵という西洋美術の作品製作を経て，日本の美術工芸のあるべき姿の模索に対して示した一つの解答であった。

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る可能性を提示したと言えるだろう。

近代京都において変革期であった明治30年代の重要事項のひとつにアールヌーボーの流入が挙げられる。浅井だけでなく神坂も，明治34年にグラスゴー博覧会へ赴き，アールヌーボーを実際に体験しているが，グラスゴー博覧会は，大規模なパリ万国博覧会の翌年に開催されたということもあり，出品を賛同した国の数も少なく，パリ万国博覧会とはその規模，雰囲気等が異なっていたことが推察される[19]。神坂の赴いたグラスゴーにおけるアールヌーボーは，浅井のパリ滞在時より一年後であり，国も違うため，浅井が体験したものと全く同一であったとは言いきれないものの[20]，帰国後の神坂は，「余は新美術（アールヌーボー）を応用するの意思なし」と述べ，西欧の安易な模倣に流れすぎた風潮を嘆かわしいとして批判し，反発するかのようにますます光琳派へ傾倒していったようにも思われる。アールヌーボーと渾然一体となった浅井の光琳派と，アールヌーボーの対極として向かった神坂の光琳派という，スタンスの違いがここでも明らかとなる。

アールヌーボーの対極として向かった神坂の光琳派であるが，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，江戸期までのいわゆる光琳模様ではなく，その先の光琳派の源流である本阿弥光悦にまでさかのぼる。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ていった。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だろう。

そして重要なことは，本稿でみてきた浅井および神坂は，流派での継承ではなく，造形上の魅力により，京都において新しい光琳派を再生させていることであろう。

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。さらに，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。

従来の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。

4．おわりに

本稿では，明治・大正期の京都における光琳派作品をめぐる状況を，浅井忠と神坂雪佳という，共に光琳派に接近していたとされている人物の作品意匠を見ることでそれぞれの光琳派の捉え方を具体的に考察してきた。

造形性に注目し，古くからの因習から自由な構成方法を見出し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。また，このような近代的光琳派観をさらに展開させ，近代の光琳派に変容させつつも，光琳派の精神的な文脈を踏襲する神坂の光琳派の捉え方は，新しい京都の伝統，新しい京都の古典として，対外的にも積極的に示されていった。

京都の上層町人から生まれ，酒井抱一により江戸で再興されて江戸琳派となり，近代に入ると海外において装飾美術となるなど，光琳派は，流派で伝えられたものではなく，その造形的魅力により時代を超えて場所を越えて再生をしてきた。京都には光琳派だけではなく多くの文化的記憶がある。しかし，美術工芸の振興を目指す近代京都において，光琳派は別格であった。浅井と神坂の捉えた光琳派は現在もなお続いていると言えよう。

註

1　拙稿「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」『デザイン理論』46号　意匠学会　2005年　において，明治，大正期の京都における光琳派受容の状況を京都美術協会雑誌記事から分析した。また，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であったという理由により，本稿では光琳派としたい。

2　黒田天外「京都に於る美術工芸革新の機運」『京都美術』21号　1911年。
「最近10年間において，京都の美術工芸界に二派の新潮流がある。ひとつは浅井忠，もうひとつは神坂雪佳である。……」

3　1998年　京都国立近代美術館，千葉県立美術館にて「浅井忠展」，2002年　愛媛県美術館，佐倉市立美術館にて「浅井忠の図案展」，2003年　京都国立近代美術館にて「神坂雪佳展」が開催されている。

4　美術界先達の追悼祭開催の記事は『京都博覧協會史畧』京都博覧協會発行　1937年を参照した。
「美術界先達の追悼祭　四月二十五日場内に於手追悼祭を修した。蓋し京都をして美術の淵叢たらしめたのは皆これ名工鉅の賜にして，之を祀り後進者奨励に資するといふ意であつた。これより先き京都の美術及美術工芸に最も功績のあつた各名家の遺品を蒐集して一堂に展陳し，且つ其の伝記を編纂し“工芸遺芳”と命名出版した。茲に其氏名を挙げて其蒐集せる遺品の数を併せ掲ぐ。
畫家　中尾相阿彌　二品，中尾能阿彌　一品，土佐中務大輔光信　二品，土佐左近将監光起　十二品，

狩野法眼元信　七品，狩野永徳　一品，狩野山楽　一品，海北友松　二品，　緒方光琳　十五品，深江友禅　一品，円山応挙　五十品，松村月渓　十六品，松村景文　十三品，岸駒越前　十品，望月玉蟾　一品，田中訥言　一品，浮田一恵　六品，西川祐信　一品，曾我蕭白　七品，長澤芦雪　六品，西村楠亭　一品，吉村孝敬　一品，山口素絢　二品，駒井源琦　一品，岡本豊彦　三品，横山華山　五品，伊藤若冲　八品，原在中　五品」

5 『光琳百図』は尾形光琳に傾倒して琳派の再興を目指した酒井抱一により編集された，光琳画の縮図を集めた版画本である。1815年（文化12年）光琳百年忌に遺墨展を開催し顕彰，その成果を『光琳百図』にまとめ『緒方流略年譜』も出版，のちに『乾山遺墨』も編集した。

6 『木魚遺響』黙語会編　山田芸艸堂　1909年。『木魚遺響』は浅井の没後刊行され，「渡歐日記」「巴里寓居日記」「愚劣日記」が掲載されている。

7 『古香作品集』第2集　芸艸堂　1909年。

8 灰野昭郎「“笠翁”小川破笠・ノート ── 欧米における笠翁細工 ──」『日本美術工芸』622号　1990年

9 この表現は中国において明末から清朝にかけてさかんに制作された，具象モチーフ（象牙や，石，玉，螺細）を嵌め込み立体的に表現する「百宝嵌」と呼ばれる細工に由来するのではないかという説もある。

10 『藝術の日本　LE JAPON ARTISTIQUE』美術公論社　1981年を参照した。

11 浅井忠談「図案の線に就て」『小美術』第1巻第4号　芸艸堂　1904年。

12 「あすや又きのふの雲に驚かんけふはうつつの宇都の山越」

13 「芦手絵会」『京都美術協会雑誌』20号　1894年。

14 神坂雪佳「光悦の藝術」『京都美術』37号　1915年。

15 灰野昭郎「京漆器老舗「美濃屋」保存資料」『学叢』16号　京都国立博物館発行　1994年。

16 林屋辰三郎責任編集『近世の展開』學藝書林　1972年，林玲子『近世の市場構造と流通』吉川弘文館　2000年　参照。

17 玉蟲敏子『生きつづける光琳』吉川弘文館　2004年。

18 黒田天外「京都に於る美術工芸革新の機運」『京都美術』21号　1911年。

19 『グラスゴー萬國博覧下會出品同盟會報告』グラスゴー萬國博覧下會出品同盟會発行　1902年。

20 S. T. マドセン『世界大学叢書011　アールヌーヴォー』平凡社　1970年を参照した。

図版

1 「梅花図筒形花生」京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵

2 浅井忠絵葉書「年賀状」千葉県立美術館所蔵

3 『光琳百図』梅の図

4 「飾り戸棚」京都工芸繊維大学美術工芸資料館所蔵

5 「梅文蒔絵文庫」杉林古香　佐倉市立美術館所蔵

6 「花木」千葉県立美術館所蔵

7 「用箋箱　木菟」京都国立近代美術館所蔵

8 「柏木木菟意匠料紙箱」出光美術館所蔵

9 「宇津乃山図蒔絵鼓・鼓箱」クラウス・F・ナウマン・コレクション

10 「四季草花図蒔絵煮物椀」

11 「四季草花図螺鈿蒔絵広蓋」

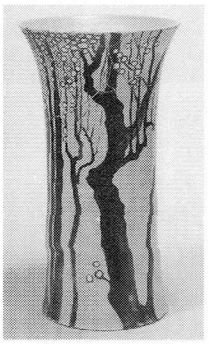

図1

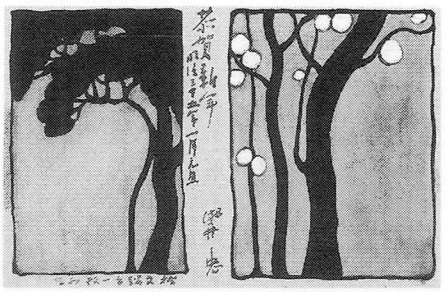

図2

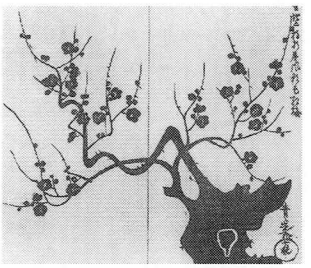

図3

図4

図5

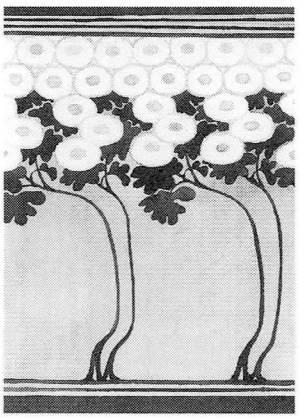

図6

図7

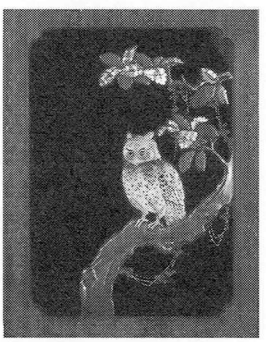

図8

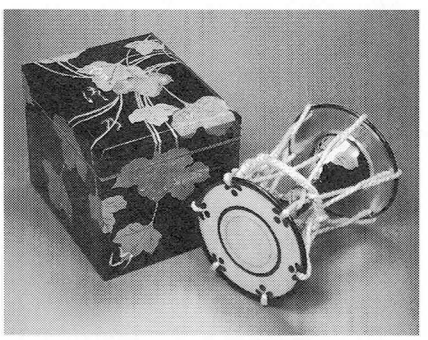

図9

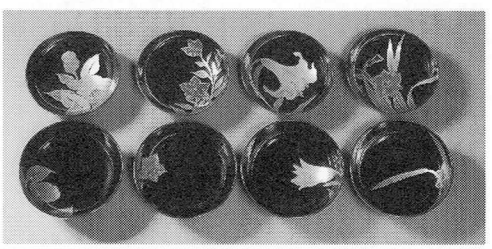

図10

図11