

Title	田中一光《グラフィックアート植物園》について : 私淑と継承
Author(s)	輿石, まおり
Citation	デザイン理論. 2016, 68, p. 7-20
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/57970
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

田中一光《グラフィックアート植物園》について — 私淑と継承 —

輿 石 まおり

キーワード

琳派, 燕子花図屏風, 風姿花伝, 花

Rimpa, *Kakitsubata-Zu-Byobu*, *Fūshikaden*, Hana

はじめに

1. 尾形光琳《燕子花図屏風》
 - A. 燕子花
 - B. 『伊勢物語』『杜若』
2. 田中一光《グラフィックアート植物園》
 - A. 花という主題
 - B. 見立て

おわりに

はじめに

日本を代表する美術である琳派は私淑という独特の継承方法でも知られる。田中一光（1930-2002）は琳派への私淑を著書、インタビュー、作品において明示している¹。

田中一光のポスターは主題に関係なく日本を感じさせる（図2）。しかし広告を本分とし機械による大量生産、複製技術を前提としたポスターは、技術的・経済的側面から琳派に特徴的な技法（垂らし込み、ため込み、掘り塗り）また琳派を含めた日本美術に独特の素材（岩絵の具、金銀箔等）、形態（屏風、襖、掛軸等）、用途（室礼等）とは係わらない。田中一光は琳派の造形の特徴を挙げて、どんな細部も痩せることはない丸味と豊かさ、トリミングの絶妙を挙げるがそれらは琳派特有の表現ではない。

田中一光の作品を俯瞰するならば例えば垂らし込みについては諧調表現（図3）を、金箔は箔押し（熱を加えた版で箔を紙等の対象に押し当て転写する印刷方法）を代用する（図4）ことで雰囲気を与える工夫が指摘できる。しかし諧調表現は垂らし込みとは異質であり、金箔と箔押

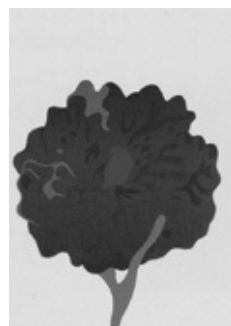


図1 [グラフィックアート植物園]:《牡丹》1990



図2 《サルヴァトーレ・フェラガモ展「華麗なる靴」》1998

本稿は第223回研究例会（2015年9月12日，於：同志社大学）での発表に基づく

しでは質感から違いは明白だ。また琳派作品を主題にした作品(図5)において金色を茶色に変更可能としたことから、二次的にしか取り込むことのできない琳派を含めた日本美術に独特な要素に田中一光は拘泥していなかったと指摘できる²。では田中一光のポスターが日本らしさを感じさせるならば何によるのか。それを明らかとするために、本稿では田中一光が琳派に私淑し継承したものを考察する。



図3 《冬季オリンピック札幌大会'72》1968



図4 《第20回記念サンケイ観世能》1973

本稿ではポスターの画像に焦点を当て文字については割愛し、田中一光の言説が確認される尾形光琳《燕子花図屏風》(18世紀, 国宝, 紙本金地著色, 六曲一双, 各151.2×360.7cm, 根津美術館所蔵)(図6)と《グラフィックアート植物園》(第50回田中一光展〔グラフィックアート植物園〕ギンザ・グラフィック・ギャラリー 1990年4月4日-4月24日 出品のグラフィックアート《ゆり》, 《牡丹》(図1), 《かきつばた》, 《あやめ草》, 《舌出草》, 《とがった花卉》, 《みず草》, 《ハートの花》1990 1030×728mm オフセット)を取り上げる。



図5 《JAPAN》1986

ところで琳派を代表する作品といえば俵屋宗達《風神雷神図屏風》(図7)と尾形光琳《紅白梅図屏》(図8)も挙がるだろう。風神雷神図は琳派への私淑を表す主題として知られるが田中一光は扱っていない。水に関する表現(図9, 10)は度々登場するが、作品に伴う田中一光の言説を確認していないため今回は取り上げなかった。



図6 《燕子花図屏風》

国内外を問わず様々な研究が積み重ねられてきた琳派³であるが本稿では菊岡沾涼(1687-

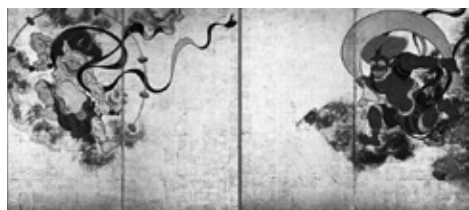


図7 《風神雷神図屏風》

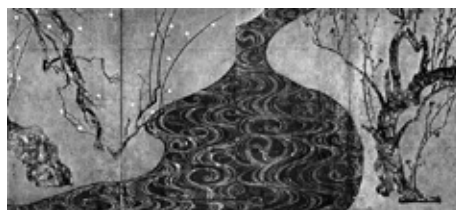


図8 《紅白梅図屏風》

1746) による光琳画評に注目し、それを取り上げた福井利吉郎 (1886-1972), 白崎秀雄 (1920-1992) の見解を確認する。そこに田中一光の言説, 尾形光琳と田中一光の共通項である能楽を合わせて検討することで尾形光琳, 田中一光双方の日本らしさに係る特徴ひいては共通点を考察する。

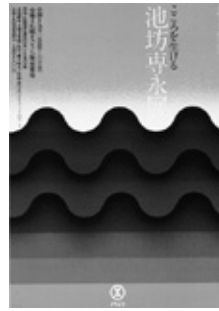


図9 《池坊専永展》1978



図10 《田中一光デザインのクロスロード》1986

1. 尾形光琳《燕子花図屏風》

菊岡沾涼は尾形光琳没後十八年目に刊行された『本朝世事談綺』(1734)で光琳画を「しやうじにうつるかげを見て、書きいだせしものなり。」⁴と述べた。福井利吉郎は『明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞(-)』(1916)⁵において菊岡沾涼の光琳画評を取り上げ「それが著者の一家言として定説されたものでは無く、少くとも従来世に行われている謂わば通俗の定説を紹介した者であることは疑を容れない。」⁶と指摘した上で日本美術史研究の視点から考察し、光琳画の特徴を様式化及び平面的の二点に集約した。

没骨描法, 写真画的平面図といった用語に明らかなように福井利吉郎は尾形光琳を絵師と規定しその作品を考察したが、様式化については「畢竟物を様式的に見る」⁷, 平面的については「平面を最も平面的に解する」⁸と示唆するにとどまった。

同じく菊岡沾涼の光琳画評を引いた白崎秀雄は障子に映る影について「光琳の絵画に共通する、ほとんど対象の遠近や立体性を描くことのない、元来遠くにあるものも同じ平面にあるように表現する、いわば平面画法を評したものである。影はあらゆる立体を平面に、前後の奥行きを左右のひろがりに変えるものである。」⁹と平易に説明した。しかし白崎秀雄の焦点は尾形光琳を単に絵師としてではなく工芸作家の側面を含め複合的にとらえる重要性を唱えることにあり、障子に映る影の有様つまりは光琳画の二点の特徴は、様式化について言及は無く、平面的については福井利吉郎の示唆以上のことは述べていない。

人々が共通して受け取る印象は大まかであれ本質をとらえているものだ。そこで本稿ではこれら先行研究を踏まえ、菊岡沾涼の光琳画評が述べる、障子に映る影にあらためて注目する。

菊岡沾涼は鳥羽絵についても影を引いている¹⁰が、それは福井利吉郎が指摘したように影が角度によって伸びて映る様子と鳥羽絵におけるデフォルメ的形態との共通性を述べたものであり、光琳画の特徴とは別の観点にある¹¹。光琳画においては影と実体との切り離すことのできない密接な関係性が第一義であると本稿は指摘する。

影は実体に必ず付き添うものである。影は異なる様々なものを同列に置き同質化する。影は

実体の個別性、独立性を支える立体性、色彩といった属性を無効化する一方で実体の存在を保証するものだ。

菊岡沾涼の光琳画評の障子に映る影という例えは、光琳画の様式化及び平面的という一見すると実体からかけ離れた特徴が実体に反するものではなく実体と表裏一体であるということ、つまりは光琳画の自然らしさ、本当らしさの根拠となる表現であるという指摘だ。

《燕子花図屏風》に描かれた燕子花が影であるならば、その実体は作品の外にある。では《燕子花図屏風》の実体とは何であろうか。本稿では二種類の実体を指摘し、更にその影としての有様つまり様式化及び平面的の内容を考察することで《燕子花図屏風》の日本らしさを感じさせる要点を明らかにする。

A. 燕子花

《燕子花図屏風》は実際の生き生きとした燕子花の様子をとらえている作品だ¹²。尾形光琳は写生が確かな作家である¹³。しかし型紙の使用¹⁴、衣装模様の絵羽模様・寛文模様との関連性¹⁵が指摘されているように《燕子花図屏風》は群生する燕子花を忠実に写生し再現した作品ではない。金箔と岩絵の具（群青、緑青）という素材が際立つ《燕子花図屏風》には第一にも・のとして強い存在感がある。金箔の背景は蛍光灯等の人工光のもとでは平板で画像を前面に押し出すばかりに見える¹⁶が、伝統的な日本家屋での自然光また和蠟燭の明かりの下では、現実世界とは異なる無限の奥行を感じさせる効果がある。端的に言えば《燕子花図屏風》は技巧に走った作品だ。観者はなぜそれに自然らしさ、本当らしさを感じるのだろうか。

毎年、季節が巡ってくると日本各地で同様に燕子花が咲く。日本の自然は日本に生まれ育った人々の共通部分である。白崎秀雄が示したように京都の尾形光琳の住環境は「菖蒲科の植物、菖蒲や燕子花の群生に特徴づけられていた。」¹⁷ 尾形光琳は原風景を描いた¹⁸ののだが、単に写生的に描いたのではなく日本固有の自然、気候風土と地理的条件下に生育する燕子花の最大公約数のイメージを描き出したのだ。

ここでいう最大公約数のイメージとは群生する燕子花に対する人々のイメージを言わば濃縮し抽出したものだ。それは無駄をそぎ落とすばかりの減殺でも、幾何学形態という別の要素に置き換える記号化でもない、日本の紋の造形に確認される典型化（旧称：便化）¹⁹による。典型化は対象の特徴ではなく同一性を抽出し視覚化する手法だ。典型化は日本の紋（梅、鶴、菊等）に複数のパターンが確認されるように、異なる視点の設定（上・下・側面、単複、複合）により様々な展開が可能である。

対象の同一性に焦点を当てる典型化は、独創性の有無を価値判断の第一基準とする近代以降の風潮の中では没個性的、類型しか生まないとして永らく批判されてきた。しかしながら対象のエッセンスを抽出し視覚化するという第一義の目的に立ち返るならば、対象の特徴に焦点を

当てたいわゆる独創的表現は必ずしも結果を得ているとはいえ、典型化が最適の方法であることは明白だ。

典型化を採ることによって《燕子花図屏風》は全体においてはリズムとパターンとバランスに無機的ではない快い自然さを、細部においては花卉の柔らかさ、葉と茎のしなやかな力強さ、葉の先端の勢い、根元の安定性等の生きている植物の様子を洩れなく的確に表現し、何時誰が見ても燕子花らしさを感じる作品となったのだ。

ところでアメリカ合衆国首都ワシントン D.C. のポトマック河畔の満開の桜が随分と遅しくドライな印象を与えるように、同じ種類であっても植物は気候風土の影響を強く受ける。国内外では同じ燕子花でも受ける印象は変わる。《燕子花図屏風》が日本に生育した燕子花を基にすることから海外に生まれ育った観者も単に植物が生き生きと描かれているというだけではなく、そこに日本らしさを感じるのだ。

以上、《燕子花図屏風》の第一の実体は日本固有の自然、気候風土と地理的条件下に生育する燕子花であること、典型化が表現に用いられたことを指摘した。

B. 『伊勢物語』『杜若』

尾形光琳と能楽との関わり合いおよび《燕子花図屏風》が『伊勢物語』第九段の八つ橋の一節に取材し、能楽の『杜若』にも関連することは既に指摘されてきた²⁰。

《燕子花図屏風》の第二の実体は日本の古典文学・古典芸能、『伊勢物語』『杜若』である²¹。《燕子花図屏風》は『伊勢物語』『杜若』の場面を視覚的に本歌取り²²した、ハルオシラネが述べる「テキストの文化的あるいは文学的価値を既に理解し、その価値の象徴であり表象であると認識している」²³観者を前提とした、「暗示されたテキストを内包するイメージのみで成り立つ」²⁴、暗黙裡の引用法で成立する作品だ。

『伊勢物語』『杜若』は和歌を柱とするが和歌自体がハルオシラネの述べる「共同体の言語」²⁵である。更に言えば、釈教歌（法文歌）の対象である仏教の教義、例えば『杜若』に係る比叡山天台本覚門の思想、拡大解釈を含む法華利益²⁶も巷間に伝えられていたものだ。これらを念頭に置きつつ、作品の画像に焦点を当てる本稿では《燕子花図屏風》について次の二点に注目したい。

まずは燕子花以外の情報、例えば人物や橋を全て省略し場所も時間も固有名詞に結びつく何ものをも特定せず集合名詞として燕子花を提示するにとどまること、そして『伊勢物語』『杜若』という実体が明確であるにもかかわらず、装飾模様のように、主題の中心が定まらないことである。

《燕子花図屏風》が燕子花のみを提示し主題の中心が定まらない要因は先に見た原風景としての燕子花と『伊勢物語』『杜若』という二種類、複数の実体が典型化を経た後、影として同

質化されたことに因る、と本稿は指摘する。

『伊勢物語』『杜若』の場面に対する人々の共通部分を典型化によって澄み上げる際、《燕子花図屏風》においては人物、橋といった個々人のイメージにばらつきが大きい要素は取り上げられず、燕子花のみが取り上げられた。《燕子花図屏風》における二種類、複数の実体は典型化により燕子花という同形を取り、更に影として同質化された。こうした一連の過程の結果、《燕子花図屏風》の燕子花は原風景としての燕子花であると同時に『伊勢物語』『杜若』の要素ともなり、主題つまりは創作活動の動機となるもの、作家の主張、事柄の中心が曖昧模糊となったのだ。

このように主題の中心が定まらず、作品がそれ自体ではなく文化的共同性を前提に成り立つ有り方は日本の伝統文化・伝統芸術の特性として指摘されてきた²⁷。異種複数の実体と影の関係を構築した《燕子花図屏風》は日本美術における、その典型なのだ。

では主題の中心が定まらず、作品がそれ自体ではなく文化的共同性を前提に成り立つことによって、どのような効果が期待できるのか。本稿では尾形光琳が慣れ親しみ《燕子花図屏風》にも関連する能楽から世阿弥が『風姿花伝 第五奥義云』に述べる内容に注目する。

「凡そ能で名声を博する場合にもいろいろある、上手は目のきかぬ人の気にいるわけにはゆかない。下手が目のきく人の目に適うこともない。下手で目ききの眼に適わぬのは当然で不思議はない。上手が目のきかぬ人の気に入らぬのは、もともとはその目きかざる眼識の低さからではあるが、極意に達した上手で工夫のある役者なら、目きかざる眼にも面白くうつるように、能をやるべきである。この工夫と手腕を極めた役者をこそ、花を極めたというべきだろう。」²⁸

《燕子花図屏風》は国内外、時代、老若男女を問わず観者を惹きつける。《燕子花図屏風》の主題の中心が定まらない曖昧さは、観者が融通無碍に作品を鑑賞し評価することを可能とする。

観者は群生する燕子花の生き生きとした描写を間近に間遠に眺め、また室礼の役割において、また金箔、群青や緑青といった貴重な素材を贅沢に用いた色彩も鮮やかな工芸品として、また精彩を放つ意匠として鑑賞する。そして文化的共同性を足掛かりにすることで『伊勢物語』、『杜若』の場面の傍観者としてだけでなく、登場人物として画面内に立ち位置を置き作品に参加することが可能だ²⁹。

例えば田中一光は《燕子花図屏風》における尾形光琳の意図について「文学を説明した時代は終わったということが光琳の頭の中であって、むしろ、このようなかきつばたに囲まれることによって伊勢物語や業平の愛の遍歴を連想するのは、その人自身であるという意図があったのじゃないか（中略）この『燕子花図』に関する限り、この『燕子花図屏風』の前に立った人がですね、自分自身が業平になればいいのではないかと、そこで過去の恋の回想をその人が持

てるような、そうした舞台装置を作ったんじゃないか、というような気がしますね。』³⁰と述べ、観者が画中人物に自身を重ね合わせる、または場面に臨場した目撃者としてではなく、直接登場人物として作品に参加する鑑賞方法を指摘している。

主題の中心が定まらず、作品がそれ自体ではなく文化的共同性を前提に成り立つということ、《燕子花図屏風》に見るように言わば主題を二義的に扱い第一義に造形に趣向を凝らすやり方は³¹、一つの作品が高尚であれ卑俗であれ観者の様々な関心に応え何時誰が見ても面白さを感じる³²、作品鑑賞に幅と深みをもたらす要点なのだ。

異種複数の実体の視覚的情報に焦点を当て様式化及び同質化を図ることで融合し、影と実体の密接な関係性を構築且つ明々白々なものとして提示することに成功した《燕子花図屏風》は、尾形光琳がその他にも凝らした造形上の趣向と相まって³³、世阿弥が『風姿花伝 第五奥義云』で述べる「(通釈)物数を尽くし、工夫を極めて後、花の失せない所以」³⁴を体現する作品となったのだ。更に言えば、尾形光琳が創造した、ハルオシラネが述べるところの「[作者的受容][メディア(媒体)による受容]」³⁵が生み出した、高尚であれ卑俗であれ観者の様々な関心に応え何時誰が見ても面白さを感じる《燕子花図屏風》は、『伊勢物語』『杜若』という日本の古典文学・古典芸能の保存と伝達に加え民衆化³⁶に貢献するものとなったのだ。

以上《燕子花図屏風》が日本らしさを感じさせる要点として、影と実体の関係を基盤に①日本固有の自然、気候風土と地理的条件下に生育する燕子花、及び日本の古典文学・古典芸能である『伊勢物語』、『杜若』という二種類、複数の実体を持つこと、②それら実体が典型化という様式化を経て、影として平面的に同質化されたこと、③日本の伝統文化・伝統芸術という文化的共同性を前提に成立すること、そして④主題を二義的に扱い造形に趣向を凝らすことを第一義とすることから、高尚であれ卑俗であれ観者の様々な関心に応え何時誰が見ても面白さを感じる効果を獲得したこと、つまりは世阿弥が『風姿花伝』で述べる観者に与える効果としての花、の四点を指摘した。

2. 田中一光《グラフィックアート植物園》

田中一光は「私のグラフィックアート「植物園」は、けっして写生から発生した絵ではない。ただ花らしいすがたを想像していると、こんなかたちがでただけのことで、いわば日常体験のコラージュ、子供が切り絵を楽しむのと、まずは本質的に変わらないものだと思っている。」³⁷と述べる。まず田中一光が選択した花という主題に注目し、花についての田中一光の見解を明らかにしたい。

A. 花という主題

田中一光は花とグラフィックデザインとの共通点を挙げる。「同じモチーフでありながらも

美しくあるということである。あるいは意表をつくような表現で、相手を驚かせてしまうことである。いい形態と魅力ある色彩で人の心をひきつけてしまえば、その時点でまず外堀は攻略できたことになる。それからおもむろにインフォメーションをすればいいので、美しくても独創的造形や色彩の前には、モチーフそれ自体はさほど問題ではない。むしろユニークで美しいということが先行する。』³⁸ 田中一光は、グラフィックデザインは観者に対する効果として、何をおいてもまず美しく独創的でなければ始まらないと考える。

この田中一光の見解は世阿弥『風姿花伝 第七別紙口伝』に述べられる「花と、面白いということと、珍しいことと、この三つは同じ意味である。(中略)ただ花というものは、見る人の心に珍しければこそ花として賞玩するのである。』³⁹ と類似する。

奈良、京都という日本の伝統文化・伝統芸術に恵まれた環境に生まれ育ち、学んだ田中一光は産経観世能シリーズ(1953-1992)(図11)に四十年近く取り組み、その幾点かは田中一光の代表作となる。どれほど自覚していたかは不明であるが、田中一光は世阿弥の述べる花を《グラフィックアート植物園》の花に託して自身のグラフィックデザインの方法を確認した、と本稿は指摘する。

世阿弥『風姿花伝 第七別紙口伝』は「そんなわけで花といっても別にあるわけではない。すべてを習いつくし、工夫の結果、珍しい感じを会得するのがすなわち花である。』⁴⁰ と述べる。世阿弥も田中一光も花は例えである。田中一光が「モチーフそれ自体はさほど問題ではない」⁴¹ と述べるように植物としての花は百合、牡丹、燕子花等様々あるが総体でいえば身近でごくありふれた存在だ。世阿弥、田中一光の見解に従えば趣向の無い花ひいては主題は日常に埋没したままなのだ。

一方、見たことも聞いたこともない代物に対して人は本能的に拒否反応を起こす。美しく独創的であることを自らのグラフィックデザインの信条とした田中一光であるが、その内容はあくまで観者の視点に立ち、見慣れた日常の諸々に趣向を凝らすにとどまる。田中一光の視点は、花を観者に与える効果として説明した世阿弥の視点と一致する。

《グラフィックアート植物園》は英語、または日本語・英語併記のポスター、壁画の他、田中一光の自伝の表紙に用いられ田中一光のグラフィックデザインの象徴として活用される(図12)。

B. 見立て

尾形光琳も田中一光も日常に去来するあれこれを描いたのだが、衣食住をはじめ環境のほとんど全てが日本の伝統文化から成る世界⁴² に生きた尾形光琳と日本の伝統文化と異文化が混成



図11 《第5回産経観世能》
1958



図12 『田中一光自伝
われらデザインの時代』2004

するグローバル社会である二十世紀に生きた田中一光では異なることに注意したい。

《グラフィックアート植物園》は実在する花の他、日本の伝統文化・伝統芸術を参照し合成した架空の花だ。しかしながら尾形光琳と田中一光の時代では日本の伝統文化・伝統芸術という文化的共同性への依存度が異なる⁴³。

《グラフィックアート植物園》には《燕子花図屏風》の『伊勢物語』『杜若』に相当する引用元は無く、標本のように白無地に単体で示された花には日本固有の自然、気候風土と地理的条件下に生育する植物のイメージはない。《グラフィックアート植物園》には《燕子花図屏風》に指摘した類の影と実体の関係は見受けられない。

田中一光は視覚的な趣向を凝らすヒントとして自身の嗜好から⁴⁴日本舞踊や能楽の演目の小道具や仕草を参照しているが、それは《燕子花図屏風》での日本固有の自然、気候風土と地理的条件下に生育する燕子花と同様の効果、つまり見覚えがあるまたは見知ったものとはどこか異なるという点から、観者が日本らしさを感じる一因となる。しかし日本の伝統文化・伝統芸術に係る造形を視覚的な趣向を凝らすヒントとして参照することは時代、国内外を問わず日本らしさを意図的に演出する場合の常套手段でもあり、田中一光が琳派に私淑した手法とはいえない。

では、この他に田中一光が《グラフィックアート植物園》に施した工夫はどうであろうか。

田中一光が「現実の花からできるだけ遠ざかることで、おもしろい空想の花を咲かせてみようと思った。」⁴⁵という《グラフィックアート植物園》だが、全くの想像つまりは名と体が一致しないという事態には陥らない。現実の花からできるだけ遠ざかるということは《燕子花図屏風》で指摘した典型化とは逆の方向を採るということだが、各花は観者の想定を外れることなく面白さ珍しさを見せる。その理由は見立て⁴⁶にある。

なぞらえることで異なるものを関連付ける見立ては、本歌取りと同様に日本の伝統文化・伝統芸術の特性であり、観者の視点に立ち、見慣れた日常の諸々に趣向を凝らし、鑑賞に幅と深みをもたらす方法だ。見立ての使用には田中一光の世阿弥の述べる花を求める視点が指摘できる。

田中一光が子供の切り絵遊びと述べる《グラフィックアート植物園》での見立て（例：鋭利な刃物で無作為に切った紙片を葉や花卉に、八重椿を牡丹になぞらえる）は平易で込み入ったものではなく文学的・宗教的含意及び背景はうかがえない。

田中一光には結果として含意や背景が度外視された例⁴⁷もあるが、既に見たように趣向を凝らすにあたって主題を二義的に扱い表面処理に専心する志向は本来、主題の本意を覆す程の飛躍を避けつつ鑑賞に幅と深みをもたらす工夫である。

ここにおいて尾形光琳作品との共通点でもある草花という主題選択の意義、起点にある本意

を考察する必要があるが指摘されるが紙幅の関係から稿を改めて論じるものとする。

以上《グラフィックアート植物園》が日本らしさを感じさせる要点として①見立てを用いたこと、②視覚的な趣向を凝らすヒントとして日本の伝統文化・伝統芸術に係る造形を参照したこと、そして《燕子花図屏風》との日本らしさを感じさせる共通点として③主題が二義的に扱われ、造形において観者の視点を意識し、見慣れた日常の諸々に趣向を凝らし、鑑賞に幅と深みをもたらすこと、つまりは世阿弥の述べる花を第一に求める点を指摘した。

おわりに

田中一光のポスターが主題に関係なく日本らしさを感じさせる理由を田中一光が私淑した琳派をひいて考察した。本稿では田中一光の言説が確認される尾形光琳《燕子花図屏風》および《グラフィックアート植物園》を対象に、尾形光琳の作品の特徴については菊岡沾涼による光琳画評を取り上げ、それを引いた福井利吉郎、白崎秀雄による見解を確認し、更に尾形光琳と田中一光の共通項である能楽を念頭に置いて考察した。その結果、次のことが明らかとなった。

《燕子花図屏風》と《グラフィックアート植物園》が日本らしさを感じさせる共通点は、主題を二次的に扱い、造形において観者の様々な視点を強く意識し、見慣れた日常の諸々に趣向を凝らすこと、そして高尚であれ卑俗であれ観者の様々な関心に応え、何時誰が見ても面白さを感じるという結果を得ること、つまりは世阿弥の述べる花を第一義に求めたことである。

田中一光が琳派に私淑し継承したものの一つは、世阿弥の述べる花を求める視点であり、それが日本らしさを感じさせる要点の一つなのである。

尚、田中一光が琳派に私淑したものについては更に考察の必要がある。本稿で取り上げた二作品の共通点でもある、福井利吉郎『明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞(-)』が影の他に取り上げた宗達と光琳における草花という題材の重用に関しても稿をあらためて論じるものとする。

謝 辞

本研究にあたり、宮島久雄氏には、流布している「便化」という用語が恣意的で正鵠を失した翻訳であること、また「典型化」というよりの確な用語をご教示いただきました。深く御礼申し上げます。

注

敬称略。作品には《 》、書名・雑誌名には『 』を用いた。出版物は欧文、邦文を区別し其々編年で掲載した。世阿弥『風姿花伝』においては市村宏による通釈を引用した。

1 田中一光・水尾比呂志「対談 意匠としての琳派」『別冊太陽 No. 6 琳派百図』平凡社 1974年

- 3月25日 pp.117-124
- 田中一光「テレビ対談 私と尾形光琳」鈴木恭字二（編）『NHK 日曜美術館 第五集』学習研究社
1977年9月8日 pp.30-47
- 田中一光「私の古典」「永遠の琳派」「宗達とデザイン」『デザインの周辺』白水社 1989年10月10日
pp.115-122, 123-126, 127-132
- 田中一光「日本画の文学性」『デザインの仕事机から』白水社 1990年7月30日 pp.153-156
- 田中一光「琳派とデザイン」『デザインの前後左右』白水社 1995年3月10日 pp.88-90
- 2 拙稿「田中一光作品《JAPAN》について」意匠学会編『デザイン理論』48号 2006年 pp.33-46
- 3 山根有三編『小西家旧蔵 光琳関係資料とその研究』中央公論美術出版 1964年3月31日
- 河野元昭『日本美術絵画全集 第17巻 尾形光琳』集英社 1976年7月25日
- 山根有三『原色日本の美術 14 宗達と光琳』小学館 1979年
- E. F. フェノロサ, 森東吾訳「第十四章 日本における近代貴族主義美術」『東洋美術網 下』東京美術 1981年7月10日 pp.193-212
- 山根有三『山根有三著作集三 光琳研究一』1995年5月1日 『山根有三著作集四 光琳研究二』
中央公論美術出版 1997年2月10日
- 福井利吉郎「光琳考」「光琳の師承」「巨匠尾形光琳につきて 光琳の為人とその家族」「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞(-)」『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版 2000年2月29日
pp.28-83, pp.106-124, pp.125-132, pp.248-255
- 河野元昭『琳派 響きあう美』思文閣出版 2015年3月17日
- Laurence Binyon *Painting in the Far East. An introduction to the history of pictorial art in Asia, especially China and Japan.* Second edition revised throughout. London Edward Arnold 1913 pp.211-222
- Daugherty, Cynthia *The Significance of the Copy in Rimpa Painting* 九州工業大学情報工学部編
『九州工業大学情報工学部紀要』第15号 2002年3月25日 pp.1-23 他
- 4 菊岡沾涼「本朝世事談綺」日本随筆大成編集部（編）『日本随筆大成 第2期 第12巻』吉川弘文堂
1994年11月1日 p.522
- 5 福井利吉郎「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞(-)」『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版 2000年2月29日 pp.106-124
- 6 同上 pp.117-118
- 7 同上 p.119
- 8 同上
- 9 白崎秀雄「文様師・蒔絵師光琳 尾形光琳取材ノートより〈5〉」『日本美術工芸 423』日本美術工芸社 1973年12月 p.76
- 白崎秀雄『稀世の天才 尾形光琳』講談社 1978年12月18日 p.154
- 10 菊岡沾涼「本朝世事談綺 五巻」日本随筆大成編集部（編）『日本随筆大成 第2期 第12巻』吉川

- 弘文堂 1994年11月1日 p.521
- 11 福井利吉郎「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞(-)」『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版 2000年2月29日 pp.117-119
- 12 同上 p.114
河野元昭「序章 琳派と写意」「第十章 光琳二大傑作の源泉と特質」『琳派 響きあう美』思文閣出版 2015年3月17日 pp.3-11, 336-339 他
- 13 山根有三編「1. 鳥獸写生帖33面」「49. 花鳥図40点」『小西家旧蔵 光琳関係資料とその研究』中央公論美術出版 1964年3月31日 pp.2-12, 248-253
福井利吉郎「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞(-)」「挿絵 光琳筆写生帖に就て」「光琳筆鳥獸写生帖」『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出版 2000年2月29日 pp.114, 131-132, 218-220, 251
河野元昭「第九章 光琳水墨画の展開と源泉」『琳派 響きあう美』思文閣出版 2015年3月17日 pp.302-307 他
- 14 小杉一雄「燕子花図屏風にみられる型の使用」『三彩』130号 1960年 pp.35-38 他
- 15 山根有三編「衣装図案帳 (38. 230頁, 34. 230頁, 40. 224頁)」『小西家旧蔵 光琳関係資料とその研究』中央公論美術出版 1964年3月31日 pp.293-308
河野元昭「第十章 光琳二大傑作の源泉と特質」『琳派 響きあう美』思文閣出版 2015年3月17日 p.332 他
- 16 岡本太郎「三 光琳——非情の伝統」『岡本太郎の本2 日本の伝統』みすず書房 1999年2月19日 pp.45-69
- 17 白崎秀雄「住居とモチーフ——燕子花図」『稀世の天才 尾形光琳』講談社 1979年12月18日 p.61
- 18 白崎秀雄「光琳「中町藪内町」屋敷 尾形光琳取材ノートより〈1〉」『日本美術工芸 419』日本美術工芸社 1973年8月 pp.55-58
白崎秀雄「住居とモチーフ——燕子花図」『稀世の天才 尾形光琳』講談社 1979年12月18日 pp.55-67
他に燕子花に関する環境を指摘したもの：河野元昭「第十章 光琳二大傑作の源泉と特質」『琳派 響きあう美』思文閣出版 2015年3月17日 pp.337-339
- 19 ハリソン、タウンSEND著 小室信蔵訳『稿本図按用語図解』図按研究会事務所 1912年 pp.21, 32
Harrison, Thomas Erat Townsend, W. G. Paulson *Some terms commonly used in ornamental design* London: B. T. Batsford. 1906 pp.1, 29
光琳と紋の関連性について：江村知子「光琳と紋 光琳の意匠性と光琳関係資料」根津美術館『国宝燕子花図 光琳 元禄の偉才』根津美術館 2005年10月8日 pp.98-107
- 20 山根有三編「V 尾形光琳の趣味・覚書その他 (135. 小島左近衛門正木・装束付百二十番, 136. 尾形市丞筆花伝抄, 137. 渋谷七郎右衛門諸能仕様覚書)」『小西家旧蔵 光琳関係資料とその研究』中央公論美術出版 1964年3月31日 pp.154-174
福井利吉郎「光琳考」「巨匠尾形光琳につきて 光琳の為人とその家庭」『福井利吉郎美術史論集

- 下』中央公論美術出版 2000年2月29日 pp. 60, 250
- 河野元昭「第十章 光琳と大傑作の源泉と特質」「第十二章 光琳と能」『琳派 響きあう美』思文閣出版 2015年3月17日 pp. 333-334, 365-409 他
- 21 『伊勢物語』平安時代初期(794-894) 作者不詳。
『杜若』三番目物 金春禅竹作 曲名所見は寛正五年(1464)『伊勢物語』とその注釈書:『和歌知頭集』,『冷泉流伊勢物語抄』(鎌倉時代1185-1333)等の説をもとに作られた。
- 22 ハルオシラネ「和歌 言語・共同体・ジェンダー」ハルオシラネ, 兼築信行, 田淵句美子, 陳野英則編『世界へひらく和歌 言語・共同体・ジェンダー』勉誠出版 2012年5月31日 pp. 7-8
渡部泰明「和歌のレトリック」同上 pp. 122-124 他
- 23 ハルオシラネ「物語絵・座敷・道端の文化——テキスト, 絵, パフォーマンスの諸問題——」人間文化研究機構 国文学研究資料館編『アメリカに渡った物語絵 絵巻・屏風・絵本』ぺりかん社 2013年3月10日 pp. 32-33
- 24 ハルオシラネ「テキストとイメージの関係」ハルオシラネ編『越境する日本文学研究 カノン形成・ジェンダー・メディア』勉誠出版 2009年5月15日 pp. 100-103
- 25 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 1999年4月30日
- 26 持田季未子「草木の精の能に見る日本の自然観」川本誥嗣編『叢書比較文学 比較文化5 歌と詩の系譜』中央公論社 1994年7月25日 pp. 178-198
- 27 今道友信・多田道太郎・高階秀爾「創刊記念鼎談 日本美学の課題」日本の美学編集委員会『日本の美学』1 ペリかん社 1984年5月20日 pp. 30-33, 40-43
秋山虔・今道友信・河竹登志夫・高階秀爾・多田道太郎「座談会 旅そして連続」日本の美学編集委員会(編)『日本の美学』2 ペリかん社 1984年7月10日 pp. 29-39
信楽涼・島津忠夫・千野香織・樋口忠彦・増渕宗一・高階秀爾「座談会 連続, 美の構造」日本の美学編集委員会(編)『日本の美学』3 ペリかん社 1984年10月30日 pp. 119-130
秋山虔・今道友信・河竹登志夫・高階秀爾「座談会 引用(表現)の拡大と新生」をめぐって」日本の美学編集委員会(編)『日本の美学』12 ペリかん社 1988年5月15日 pp. 8-25
ハルオシラネ著, 衣笠正見訳「第一章日本の詩歌と文化へのアプローチ」『芭蕉の風景 文化の記憶』角川叢書 2001年5月31日 pp. 15-38
ハルオシラネ「和歌 言語・共同体・ジェンダー」ハルオシラネ, 兼築信行, 田淵句美子, 陳野英則編『世界へひらく和歌 言語・共同体・ジェンダー』勉誠出版 2012年5月31日 pp. 1-15 他
- 28 市村宏(全訳注)『風姿花伝』講談社学術文庫 2011年9月12日 p. 139
- 29 土方洋一「物語作中歌の位相」青山学院大学文学部日本文学科編『国際学術シンポジウム 源氏物語と和歌世界』新典社選書19 新典社 2006年9月2日 pp. 19-21
藤原克己「『袖ふれし人』は薫か匂宮か 手習巻の浮舟の歌をめぐって」同上 pp. 54-55
ハルオシラネ「夕顔, 詩歌, 絵画 創作的読みの力」同上 pp. 77-78

- 30 田中一光は在原業平の立ち位置を採るが他にも僧侶，杜若の精等，複数点の採用が可能だ。
田中一光「テレビ対談 私と尾形光琳」鈴木恭字二（編）『NHK 日曜美術館 第五集』学習研究社
1977年9月8日 p. 40
- 31 鈴木健一「江戸時代の物質文化と和歌」ハルオシラネ，兼築信行，田淵句美子，陳野英則編『世界へ
ひらく和歌 言語・共同体・ジェンダー』勉誠出版 2012年5月31日 pp. 175-182
- 32 福井利吉郎「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞(-)」『福井利吉郎美術史論集 下』中央公論美術出
版 2000年2月29日 pp. 112-113
- 33 野口康「光琳の『燕子花図屏風』金箔地制作について」安村敏信編『日本美術全集 第一三巻 江戸
時代Ⅱ 宗達・光琳と桂離宮』2013年4月30日 pp. 206-207
河野元昭「第十章 光琳二大傑作の源泉と特質」『琳派 響きあう美』思文閣出版 2015年3月17日
pp. 319-339 他
- 34 市村宏（全訳注）『風姿花伝』講談社学術文庫 2011年9月12日 p. 140
- 35 ハルオシラネ「夕顔，詩歌，絵画 創作的読みの力」青山学院大学文学部日本文学科編『国際学術シ
ンポジウム 源氏物語と和歌世界』新典社選書19 新典社 2006年9月2日 p. 66
- 36 ハルオシラネ「カノン形成と民衆化の諸問題」ハルオシラネ編『越境する日本文学研究 カノン形
成・ジェンダー・メディア』勉誠出版 2009年5月15日 pp. 15-21
- 37 田中一光「グラフィック・アート「植物園」から」『デザインの前後左右』白水社 1995年3月10日
p. 83
- 38 同上「グラフィックと花の色いろ」p. 80
- 39 市村宏（全訳注）『風姿花伝』講談社学術文庫 2011年9月12日 pp. 180-181
- 40 同上 p. 181
- 41 田中一光「グラフィックと花の色いろ」『デザインの前後左右』白水社 1995年3月10日 p. 80
- 42 本稿では近代以降の共通認識としての日本の伝統文化を指す。
ベネディクト・アンダーソン著，白石隆，白石さや訳『想像の共同体』リプロポート 1987年 他
- 43 Daugherty, C. L. *Reacting to the Past: Rimpa Artists' Engagement with the Changing View of
History*. 『西南学院大学英語英文学論集』西南学院大学学術研究所 2015年2月 p. 128
- 44 田中一光は自身が西洋の古典から受けた影響は低いと述べている。
田中一光「私の古典」『デザインと行く』白水Uブックス1039 白水社 2003年9月30日 pp. 15-16
田中一光「グラフィックアート「植物園」から」『デザインの前後左右』白水社 1995年3月10日
pp. 83-87
- 45 同上 p. 86
- 46 渡部泰明「和歌のレトリック」ハルオシラネ，兼築信行，田淵句美子，陳野英則編『世界へひらく和
歌 言語・共同体・ジェンダー』勉誠出版 2012年5月31日 p. 122
- 47 田中一光《ヒロシマ・アピールズ》1988年 B1 オフセット 広島国際文化財団，社団法人日本グ
ラフィックデザイナー協会