OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	田中一光《グラフィックアート植物園》について（弐）：草木という題材
Author(s)	輿石, まおり
Citation	デザイン理論. 2019, 73, p. 53-63
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/71186
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

田中一光《グラフィックアート植物園》について（弐）
── 草木という題材 ──

輿　石　まおり

キーワード
琳派，典型化，草木，循環
Rimpa, ten-kei-ka, plants, cycle

はじめに
１．尾形光琳《燕子花図屏風》
　Ａ．生物的時間という輪
　Ｂ．典型化
　Ｃ．草木という題材
２．田中一光《グラフィックアート植物園》
　Ａ．草木という題材と典型化
　Ｂ．装飾性と生物的時間という輪
おわりに

はじめに

琳派は日本を代表する美術である。田中一光（1930-2002）は琳派に私淑した。

田中一光《グラフィックアート植物園》（図１）の契機は尾形光琳（1658-1716）《燕子花図屏風》（図２）である。これら二作品を取り上げた第一論考[1]では，田中一光のポスターが主題に関係なく日本を感じさせる一因として，世阿弥の述べる花を求める視点を挙げた。

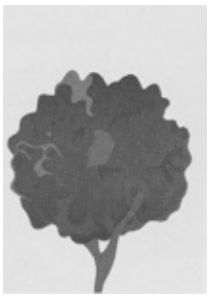
図１　牡丹

本稿では第一論考に引き続き田中一光《グラフィックアート植物園》及び尾形光琳《燕子花図屏風》，菊岡沽涼（1687-1746）『本朝世事談綺』[2]，福井利吉郎（1886-1972）『明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞㈠』[3]に加えて，生命の二面性を均質で直線的に流れる物理的時間と循と安定を指向する生物的時間に拠り考察した本川達雄（1948-）『生学的文明論』『ゾウの時間ネズミの時間 ── サイズの生物学 ──』[4]を取り上げ，日本を感じさせる要因について更に考察を進める。

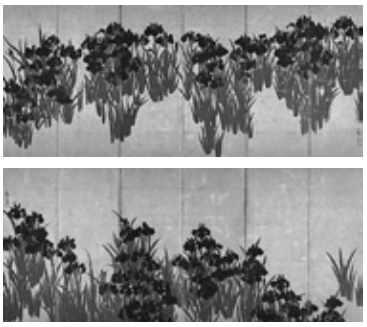
図２　《燕子花図屏風》

１．尾形光琳《燕子花図屏風》

琳派，殊光琳画の特徴は福井利一郎をはじめとする従来の琳派に係る研究が示すように写実性と装飾性に集約されてきた。

第一論考で指摘したように光琳画，《燕子花図屏風》に見る装飾性に係る様式化と平面的という要素は減殺，記号化等の方法に拠り実体から乖離する方向に向かうものではなく日本の紋に確認される典型化，対象の同一性を抽出し視覚化する手法に拠る。

典型化の基盤は実体の影である[5]。影と実体は密接で切り離すことのできない関係性にある。そのため影を基盤とする典型化は実体を画にオーバーラップさせる媒体となる。観者は燕子花の典型化を用いた《燕子花図屏風》に実体である燕子花を見出し，そこに写実性を看取するのだ。

典型化には様式化と平面的という特徴があるが，典型化自体に装飾の要素はない。装飾とは美しく見えるように様々な加工を加えること，飾り整えるまたはその飾りつけたものつまりは付加とその効果をいう。《燕子花図屏風》では作品が専有する，作品を物質として構成成立させる全ての要素：岩絵の具，金箔，表具等の素材，筆運びを含めた光琳（含表具師等）に拠る創作が装飾に相当する。観者は《燕子花図屏風》のそれらの要素に装飾性を看取するのだ。

装飾の衆目を捉える効果は第一論考で示した「造形において観者の視点を強く意識し，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，いつ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」[6] に相応する。数多の作品の中において古今東西，老若男女を問わず惹きつけ続ける国宝《燕子花図屏風》の装飾性は確かに世阿弥の述べるところの花，その極みの一つに数え入れられるものだ。

以上を踏まえ，《燕子花図屏風》と生物的時間という輪について見ていこう。

Ａ．生物的時間という輪

《燕子花図屏風》の実体は燕子花である。燕子花つまりは草木が生物として個体を超えて広がる循環する時間（発芽－成長－開花－結実－枯れる，を繰り返す）の中にあるように，「同じものが途切れることなく現れ死なずに続いてゆく（中略）生死の循環」[7]，本川達雄のいう生物的時間とは，一定方向に進み逆回りはせず，作り替える作業を繰り返し，時間を廻し続けることで永続するというものだ。こうした時間は廻り還ってくるものであるという見方（例：輪廻転生，六十歳で還暦）は日本をはじめ仏教圏では慣れ親しまれてきたものだ。一方，現在，万国の共通認識の時間という場合は「常に同じ速度で均質で直線的に流れ戻らないもの」[8] とする直線的な絶対時間，古典物理学によるキリスト教圏が生んだ物理的時間を指す。

文化的価値・歴史的価値とは時空間を超えてゆくところにある。しかしながら，そもそも生

物的時間と物理的時間とでは時空間を超えるということの捉え方が異なる。均質で直線的に流れる物理的時間の中では形あるものは崩壊を免れない。物理的時間では，そうした無秩序に向かう時間の流れの中で残存してきたものに文化的価値・歴史的価値を見出す。そのため作り替える作業を繰り返すことで継続してゆく循環と安定の可能性：生物的時間に拠るものには文化的価値・歴史的価値を見出してこなかった[9]。

図３　《Semper Augustus》

物理的時間に係るオリジナリティ，唯一無二であることを第一義とする西欧殊キリスト教圏の価値観では草木が題材である場合，物理的時間の中でやがては枯れて永遠に失われる存在（特定の対象）の刹那を記録し伝世することが目的だ。

図４　《Rosa Kamtschatica》

また西欧殊キリスト教圏では気候風土の異なる地域への進出を背景とした植物学の発展に伴い標本対象を克明に記録する植物画（図３，４）が発達したが，植物学をはじめとする博物学は様々な事象を網羅し分類することを主眼とする。差異からパターン（相似性）を細別し異種，亜種を記録する植物学を背景とした植物画は，同種間にみられる個体差を取り払い特定の種（species）の標準形を抽出する典型化とは異なる自然理解，観点にある。

《燕子花図屏風》は自然科学に由来する植物画ではなく，物理的時間の中での特定の燕子花の刹那を捉え伝世することを目的としたものでもない。《燕子花図屏風》の草木という題材は，その注文主，文学作品（和歌）等との関係を含め生物的時間を念頭に置いたものだ。そのため物理的時間の観点からは《燕子花図屏風》は中心が曖昧に映る。物理的時間の観点から《燕子花図屏風》の副次的要素（装飾性）を捉えることはできても，観点が異なる中心を捉えることはできない[10]。《燕子花図屏風》の中心は典型化にある。

B．典型化

本川達雄も述べるように「一回きりの個体の命。…（中略）親から子へとずっと受け継がれてゆく継続する命。生物の時間には二面性がある」[11] 生物的時間の中で私であって私ではないものが続いてゆくことと同様に，典型化された燕子花の継承により《燕子花図屏風》であって《燕子花図屏風》ではないものが続いてゆく。

本川達雄は「人間は，何らかの相似性をもとにしなければ自然を理解できないのではないか，…（中略）自然科学とは自然の内にパターン（相似性）を見つけ出す作業ではないだろう

か？」[12] と述べる。ここでは視覚的側面に限定するが，この相似性を典型化と捉えるならば《燕子花図屏風》の典型化された燕子花とは燕子花の同一性を保証する視覚的なエッセンス，継承の核だ。観者は対象にこの視覚的エッセンス，継承の核を見取ることで時空間が異なろうとも，また個々別々な存在である燕子花を一括して燕子花という一つの種（species）であると認識する。更に言えば，それは光琳が創造したオリジナルの，光琳も目にした日本という特定の風土に生育する燕子花の視覚的同一性，継承の核である。

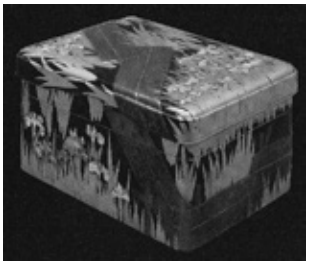
図５　《八つ橋蒔絵螺鈿硯箱》

典型化つまり継承の核とは物理的時間ではなく生物的時間に所属する要素だ。《燕子花図屏風》以降，光琳自身をはじめ多くの作家が燕子花を主題とした作品を様々に展開してゆく（図５，６，７，８）。時空間を超えて創作される個々別々の作品は，《燕子花図屏風》において光琳が成し遂げた日本という特定の風土に育成する燕子花の典型化という継承の核を共有することで，物理的時間とは別の生物的時間の輪つまり琳派を形成することとなる，と本稿は指摘する。

図６　《八つ橋図》

ところでＡという特定の燕子花が枯れて土に還ると，燕子花という種（species）は存続してゆくとしても，Ａ自体は永遠に失われる。生物的時間のなかで私であって私でないものが続いてゆくとしても，物理的時間と生物的時間の独特な組み合わせから成る私そのものは唯一無二である。同様に《燕子花図屏風》は唯一無二の存在である。《燕子花図屏風》が提示する典型化が継承されるとしても，《燕子花図屏風》自体は物理的時間の中での存在を喪失すれば永遠に失われる。

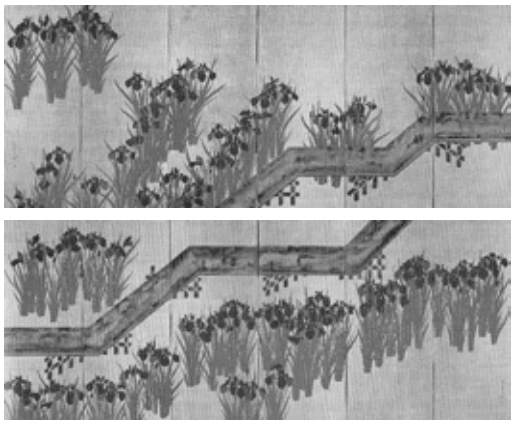
図７　《八つ橋図屏風》

《燕子花図屏風》は日本という特定の風土に育成する燕子花を対象に光琳が創造し記録した一典型化の起点，原型，原本である。典型化は生物的時間に所属するが，典型化を視覚化，具現化する諸要素：装飾性は物理的時間に所属する。そのため《燕子

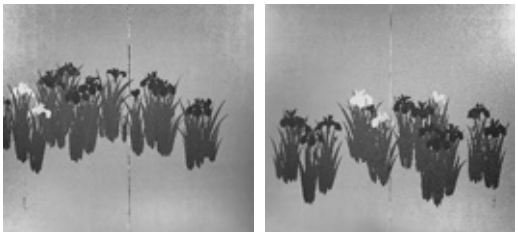
図８　《杜若図屏風》

花図屏風》を如何に精巧に複製しようとも物理的時間の観点における文化的価値・歴史的価値は継承され得ない。原本が失われると謄本の存在もやがて怪しくなる。それ故《燕子花図屏風》をその装飾性もすべて含め保存，保管し伝世してゆかなければならないのだ。

次に草木という題材について見ておこう。

C．草木という題材

福井利一郎がすでに指摘しているように光琳は私淑した俵屋宗達（生没年不詳）と同様に草木という題材を重用した（図9）[13]。琳派において草木という題材は典型化の対象である。

典型化の対象として多々ある種（species）の中から草木が重用された理由は，第一に大方の草木の生物的時間，循環が規則的でスパンも人間の一個人の物理的時間の中で何度も観察，確認できる程度であること，第二に不特定多数の人間の生活環境に溶け込んだ日常生活の一部，一般的事象であること，第三に草木も人間と同様に個々別々の存在であるが通常は類別，総体で捉える対象，客観的実在であることの三点が挙げられる。人間にとって草木は生物的時間を象徴的に表現する最適な対象なのだ。特に，豊かな自然環境に囲まれ四季の移り変わりを主に草木を対象に鑑賞してきた京都，奈良といった地域に在住の，日本文化を担ってきた人々が該当するだろう。

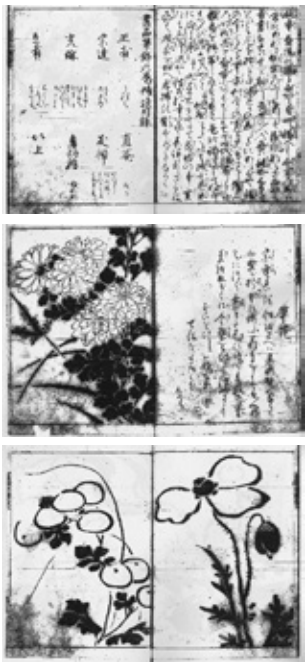

図9 《画本手鑑》

加えるならば，《燕子花図屏風》に見るように典型化した燕子花を装飾し満開の燕子花群の華やかな美しさを提示するならば，そうした装飾性は世阿弥の述べるところの花に相当する。装飾性，世阿弥の述べるところの花はアイキャッチャーであり燕子花の草木の生物的時間に観者の目を向けさせる契機となる。

重要なことは，物理的時間の観点つまりは西欧殊キリスト教圏の価値観において草木を取り上げる場合，それは人間が観察者として自然と対峙する立場から生まれる例えば季節とその移り変わりに対する気づきや自然礼賛を表すが，生物的時間の観点においては《燕子花図屏風》に見るように草木のみならず人間を含めた物理的時間に拘りなく永続してゆく有様を表すということだ。

日本の伝統美術・伝統的意匠を代表する琳派の草木という題材選択の要点は物理的時間の観点ではなく生物的時間の観点を中心とすることだ。そのため琳派の日本という特定の地域に育成する草木を題材とした作品は観者に非西欧，更に言えば日本を感じさせるものとなる，と本

稿は指摘する。

第一論考に引き続き《燕子花図屏風》について生物的時間・物理的時間を引き合いに更に考察した結果,《燕子花図屏風》は①光琳が成し遂げた燕子花群の典型化を基盤に，②作品を物質として構成し成立させている物理的時間に所属する各要素，例えば岩絵の具，金箔，表具及びそれらを用いた光琳による飾りぶり，そして③文化的価値・歴史的価値を確立した文学作品との関係を鑑賞する作品であること，④燕子花群の典型化は《燕子花図屏風》専有の要素ではなく,《燕子花図屏風》を離れて様々に展開してゆく生物的時間の輪の継承の性質を持つこと，⑤日本という特定の地域に育成する草木を題材とし，その典型化により生物的時間の観点を中心とすることから，観者に日本を感じさせる作品であること，の五点を挙げた。

以上を踏まえ，次に田中一光《グラフィックアート植物園》を見ておこう。

２．田中一光《グラフィックアート植物園》

Ａ．草木という題材と典型化

《グラフィックアート植物園》は《燕子花図屏風》とは異なり特定の草木，種（species）を取り上げたものではない。燕子花，菖蒲，牡丹，百合といった実在する種（species）に加え想像上の花（図10）もある。

図10 《舌出し草》

《グラフィックアート植物園》での実在する花は日本という特定の地域に生育する殊に寺社仏閣によくみられる花々である。それらは寺社仏閣に囲まれた環境，奈良に生まれ育ち京都で学生時代を過ごした田中一光自身が実際に日常的に目にしてきたであろう花々である。更に言えば，それら花々は典型化され日本の伝統美術・伝統的意匠殊に琳派において様々に展開されてきた種（species）である。

田中一光は日常生活の中でそれら実在する花々を観賞してきたことに加え，それらを題材とした典型化を基盤とする日本の伝統美術・伝統的意匠殊に琳派作品を鑑賞する体験を積み重ねることで，生物的時間の観点に中心を置くということを自然に身に着けていた，と本稿は指摘する。

第一論考で指摘したように田中一光はグラフィックデザインと花に共通点を見ていた[14]。田中一光にとって花は第一義に自然観察の対象ではなく，世阿弥の述べるところの花だ。

主題の本意を覆すほどの飛躍は避けつつも鑑賞に幅と深みをもたらすために表面処理に専心する，「ユニークで美しい」[15] 色彩と形体，世阿弥の述べるところの花つまりは装飾性を追求する田中一光の志向が実在しない空想上の花を《グラフィックアート植物園》に登場させた，と

本稿は指摘する。

注意したい点は世阿弥の述べるところの花，装飾性は生物的時間の輪では継承されない要素であり，《グラフィックアート植物園》において田中一光は新たに典型化を試みなかったということだ。

《燕子花図屏風》において光琳は燕子花の典型化を提示した。それは琳派の，生物的時間の輪を形成する一原型，原本の提示であり，物理的時間の観点においてはオリジナリティ，唯一無二である要素の創造でもあった。一方《グラフィックアート植物園》において田中一光は実在する花から新たに典型化を創造せず，装飾性を現代性でもって展開することに専念した。

《グラフィックアート植物園》に確認できるように日本の伝統美術・伝統的意匠では使われてこなかった素材や技法を用いることは装飾性に創意工夫を凝らすということだ。新たに典型化を提示するのではない田中一光の《グラフィックアート植物園》には物理的時間の観点からオリジナリティ，唯一無二であるものを創造する，物理的時間の観点において中心を得る試みは確認できない。

典型化を含め日本の伝統美術・伝統的意匠は生物的時間の観点を中心とすることから物理的時間の観点からは中心が曖昧であり，作品は何らかの手本の装飾性に変化をつけるだけのヴァリエーション群とみなされている[16] ことを思い出しておこう。《グラフィックアート植物園》はそれに該当する。

次に装飾性と生物的時間という輪について見ておこう。

B．装飾性と生物的時間という輪

《グラフィックアート植物園》の一種類，一輪を白地の単独スペースに割り当てるという構図は図鑑の挿絵（植物画）を想起させる。しかし実在する花のオリジナリティ，唯一無二である情報を克明に記録するのではなく，その花らしさつまりは万人が共有するだろうイメージ，言い換えれば本川達雄のいうパターン（相似性）を色彩と形体の組み合わせから具現化する田中一光の方法は，典型化を装飾性に拠って再生させる生物的時間の観点からの創造だ。

典型化は生物的時間の輪の中核であり，その場その時に限定される装飾性に拠って視覚化，具現化を繰り返し再生されることで継承され永続してゆく。《燕子花図屏風》は物理的時間のなかで保存保管されるだけでは琳派を生まなかった。《燕子花図屏風》の典型化が私淑した作家の当代の装飾性に拠って作品化され継承されることで次の再生の可能性を保持することにつながった。そうして古今東西，老若男女を問わず人々を魅了し生物的時間の輪を廻し続けることで琳派は形成，継承されてきた，と本稿は指摘する。

日本の伝統美術・伝統的意匠殊に琳派を念頭に《グラフィックアート植物園》を当代のグラ

フィックデザインの技術技法で制作した田中一光の意図は日本の伝統美術・伝統的意匠，琳派の生物的時間の輪を新たに廻し次代へ繋ぐことにあった，と本稿は指摘する。

では田中一光延いては琳派に私淑する作家にとって琳派の生物的時間の輪が廻り続けるということにどのような意味があるのだろうか。

燕子花という種（species）の一括りも個々別々を見れば同じものは一つとしてないように世阿弥の述べるところの花，装飾性は同様同質であるとは限らない。装飾性，世阿弥の述べるところの花は典型化，生物的時間の輪に所属するものではなく，その時その場限りの要素だ。

草木という種（species）が生物的時間の輪の中で再生を繰り返すことで永続してゆくように，琳派は典型化を基盤にその時その場限りの世阿弥の述べるところの花，装飾性に拠って再生することで時空間を超えてゆく。

琳派に私淑し，その生物的時間の輪を廻す役割を果たすということはオリジナリティ，唯一無二であること，つまり個性を装飾性と理解し生物的時間の輪から分離させることで琳派に同化し琳派の生物的時間の輪に埋没することで琳派とともに存続してゆくということだ。

琳派に私淑した田中一光にとってオリジナリティ，唯一無二であることとは物理的時間の観点における中心を得ることではなかった。田中一光がどれほど自覚していたかは不明であるが，作品の創造において田中一光という個我よりも優先されるものがあったのだ[17]。

田中一光にとってオリジナリティ，唯一無二であることとは琳派という生物時間の輪を廻すために世阿弥の述べるところの花，装飾性を発揮することであった。そして琳派の輪に加わり琳派と共に永続してゆくことが田中一光の本意であった，と本稿は指摘する。

日本の伝統美術・伝統的意匠，琳派にとって継承とは生物的時間の輪を廻すことである。《燕子花図屏風》は20世紀後半には《グラフィックアート植物園》となって再生した（図11）。琳派に列する《グラフィックアート植物園》は，日本という特定の地域に育成する草木を題材にした典型化を基盤に生物的時間の観点に中心を置くという作品の構造が，観者に日本を感じさせることを示した作品なのだ。

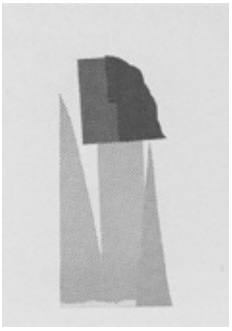

図11 《かきつばた》

おわりに

物理的時間とは常に同じ速度で均質で流れ戻らない直線的な絶対時間を指す。生物的時間は，一定方向に進み逆もどりしない点は物理的時間と同じだが，作り替える作業を繰り返すことで時間を廻し続け，廻り還ることで永続してゆくものをいう。

時節が巡る度に同様に咲いては散ってゆく桜の花は，草木の桜という種（species）の生物

的時間の輪が廻っていることを表すものだ。日本の伝統美術・伝統的意匠，特に琳派では生物的時間を象徴する題材：草木を好んで取り上げてきた。こうした草木の生物的時間と琳派の有様は類似する。

琳派の代表作である《燕子花図屏風》は，燕子花の視覚的エッセンス：万人が燕子花らしさを看取する最大公約数である要素から成る典型化を核とした，生物的時間の観点に中心を置いた作品である。光琳が創造した燕子花の典型化は物理的時間の観点におけるオリジナリティ，唯一無二である要素であると同時に，琳派という生物的時間の輪を形成する原型，原本である。光琳に拠る燕子花の典型化は琳派に私淑した作家により繰り返し再生されることで琳派の生物的時間の輪を廻してきた。

典型化を核に再生するとは装飾性を新たに展開するということだ。装飾性とは世阿弥の述べるところの花であり，その時その場限りの継承され得ない要素，アイキャッチャーだ。琳派に私淑した田中一光にとって作品のオリジナリティ，唯一無二であることとは物理的時間の観点に立脚したものではなかった。それは装飾性，世阿弥の述べるところの花を発揮することであった。

田中一光は琳派を咀嚼し独自の作品を新たに創造しようとしていたのではない。

田中一光は，草木の種（species）が一巡りする時節の中でその場その時限りの花を咲かすことで次代に繋げてゆくように，日本の伝統美術・伝統的意匠，琳派の連綿と続く生物的時間の輪を《グラフィックアート植物園》の制作をもって廻し次代に繋ごうとした。《グラフィックアート植物園》の生物的時間の観点に立脚した制作姿勢は田中一光が琳派の生物的時間の輪を廻し，琳派に連なることを本意としていたことを物語る。

《グラフィックアート植物園》は琳派に私淑した田中一光が20世紀後半の技法，素材等をもって再生した《燕子花図屏風》である。こうした琳派作品が観者に日本を感じさせる要点の一つが，日本という特定の地域に生育する草木を題材とした典型化を基盤に，生物的時間の観点を中心とする創造であることなのだ。

尚，草木以外の題材選択については紙幅の関係から割愛した。観者に日本を感じさせる要因に関しては更なる考察が必要であり，今後の課題としたい。

註

1　拙稿「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 ──」意匠学会編『デザイン理論』68号　2016年７月31日　pp. 7–20

2　菊岡沾涼「本朝世事談綺」日本随筆大成編輯部（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

3　福井利吉郎「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞（一）」『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

4　本川達雄『生物学的文明論』新潮新書423　新潮社　2011年６月20日　『ゾウの時間ネズミの時間』中公新書1089　中央公論社　1996年７月25日

5　「影は実体の個別性，独立性を支える立体性，色彩等の属性を無効化するばかりでなく，異なる様々なものを同列に置き同質化する一方，実体の存在を保証するものだ。」
拙稿「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 ──」意匠学会編『デザイン理論』68号　2016年７月31日　pp. 9–10
　影と実体との緊密な関係性及び実体の存在を保証する性質を拠り所とし対象と作品の同一性延いては写実性を獲得しようとする表現として典型化の他にプロフィール（profile）がある。しかしプロフィールでは人間という種（species）の標準形を得るために影を用いるのではない。そこでは影は物理的時間の観点から特定の人物の視覚的特徴を掬い上げるために用いられる。
『プリニウスの博物誌』第34－37巻（縮刷版Ⅵ）訳・中野定雄，中野里美，中野美代　雄山閣　平成24年５月25日　pp. 1438–1439
高階秀爾「第９章「絵画の起源－横顔と正面」『モーツァルトの肖像をめぐる15章』小学館　1995年11月10日　pp. 140–147

6　拙稿「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 ──」意匠学会編『デザイン理論』68号　2016年７月31日　pp. 13–16

7　山田孝男「You は何しに神宮へ？」『風知草』毎日新聞　2016年５月30日　p. 2

8　本川達雄『生物学的文明論』新潮新書423　新潮社　2011年６月20日　p. 162

9　例：キリスト教圏では伊勢神宮は式年遷宮のため世界遺産登録には値しないとされている。
山田孝男「You は何しに神宮へ？」『風知草』毎日新聞　2016年５月30日　p. 2

10　拙稿「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 ──」意匠学会編『デザイン理論』68号　2016年７月31日　p. 12

11　本川達雄『生物学的文明論』新潮新書423　新潮社　2011年６月20日　p. 181

12　本川達雄『ゾウの時間ネズミの時間』中公新書1089　中央公論社　1996年７月25日　p. 137

13　福井利吉郎「明治以前に於ける宗達光琳画の鑑賞（一）」『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. 111–114
『画手本鑑』６巻　編・大岡春卜，他２名　1720　宗達及び光琳について草木に関し述べてある箇所。
『槐記注釈』口授・近衛家熙，筆記・山科道安，注釈・佐伯太郎　立命館出版部　昭和12年

pp. 436–466

14 「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。あるいは意表を突くような表現で，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。そこからおもむろにインフォメーションをすればいいので，美しくてしか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。」
田中一光「グラフィックデザインと花の色いろ」『デザインの前後左右』白水社　1995年３月10日　p 80

15 同上

16 例として狩野派の粉本主義。

17 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　1997年8月10日　pp. 14–21
対談・水尾比呂志，田中一光「意匠としての琳派」『琳派百図　光悦・宗達・光琳・乾山』別冊太陽 No. 6 Spring '74　平凡社　1974年３月25日　pp. 122–124

図版

1．田中一光《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　1990　1030×728mm　オフセット

2．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

3．作者不明《Semper Augustus》17世紀　水彩画

4．Pierre-Joseph Redoué《Rosa Kamtschatica》1817　多色刷銅版画（点刻彫版）＋水彩手彩色　24.5×34cm

5．尾形光琳《八つ橋蒔絵螺鈿硯箱》18世紀　国宝　木製漆塗　蒔絵　螺鈿　24.2×29.8×11.2cm　東京国立博物館

6．尾形乾山《八橋図》18世紀　重要文化財　一幅　紙本着色　28.6×36.6cm　文化庁

7．酒井抱一《八つ橋図屏風》19世紀　六曲一双　絹本金地着色　各161.6×397.8cm　出光美術館

8．神坂雪佳《杜若図屏風》1920－40　紙本金地着色　二曲一双　各167.5×183cm　個人蔵

9．大岡春卜（編）『画本手鑑』６巻　1720：目次及び菊，あざみ，桔梗，梅，芥子，たんぽぽ等の図版を抜粋。①②③

10. 田中一光《グラフィックアート植物園》より《舌出し草》

11. 同上《かきつばた》