

序 琳派の出現

今春開催した奈良 高田日本画会展での企画展示「オマージュ・・琳派」へ向け、約1年間文献や画集、展覧会等を通してあらためて琳派を考察した。わずかな時間だったが、私なりに発見がいくつかあった。中でも最大の気付きは、俵屋宗達の美術史上における偉大さである。

そもそも琳派は桃山から江戸時代に、約100年ごとの数名の作家たちの私淑（オマージュ）の連鎖によって成り立つ、それも後世名づけられたいわば架空の画派である。にもかかわらずなぜ現在に至るまで、狩野派をはじめとした日本絵画史上のどの画派よりも一般に知れ渡り、好まれ、いまだに多くの画家が心酔し、あるいは大きな影響を受けているのか。そこには中国画を母体として生まれた日本絵画が獲得したもっとも日本的なエッセンスがあるのではなかろうか。その思いから私は企画提案したのだった。

一般的に琳派は装飾性が強いと言われる。それは間違いではないが、しかし金銀箔、泥などの素材を単なる装飾に留まらず絵画として融合した作品は、琳派以前にも存在した。

約400年続いた平安時代には文化の国風化が進み、日本絵画とやまと絵にとって最初の黄金時代と言えよう。貴族がアートプロデューサーとして絵師や書家、工芸家たちを指導して、あるいは自ら筆をとり贅を尽くした作品を制作した。

平安後期から鎌倉時代へかけて世界的名画を輩出した絵巻には絵と詞書^{ことばがき}（物語）が交互に繰り返す。

「源氏物語絵巻」の詞書の支持体の料紙には、金銀泥や切箔・砂子・野毛で風景を象徴したかのように美しく装飾されている。それが12世紀末「葉月物語絵巻」詞書になると明快な花鳥画、風景画が描かれている。同じころ「寝覚物語絵巻」では絵画の貢に、桜花の背景にも切箔が用いられるなど、いくつかの絵巻に同様の表現が見られる。

平安時代から詩歌や詞書の料紙には、彩色や、墨流し、花などのイラスト、模様、デザインを施した美しい装丁が多く施され、継ぎ紙や金銀の箔や泥などの絵具以外の素材も用いられていた。それらが絵画にも飛び火するかのよう、装飾性の強い絵画は始まっていたのだ。

付け加えれば、この時代のもう一つの大きな絵画ジャンルの仏画にも金銀泥や箔などの素材は用いられていた。もう一つ触れる、11世紀に法隆寺の障子絵「聖徳太子絵伝」という大きなサイズの傑作が描かれている。これは仏画ではあるがスタイルはやまと絵とってよいだろう。

王朝美術の伝統は鎌倉の武士政権誕生後も消えることなくやまと絵として継続された。しかし次の室町時代になると文化的にも武士政権が優位になっていく。彼らが、王朝文化に花開いたやまと絵ではなく、武士を象徴する力強さと、大国から伝わった新しい時代の（禅宗）哲学を体現する北宋絵画＝水墨画を取り込んだのは当然だっただろう。

中国から伝来し、雪舟が大成した水墨画、それを受け継ぐかのように御用画派としてその後江戸末期まで約400年間画壇を支配したのが狩野派だった。最大の特徴は墨による様々な線描と濃淡を駆使した、モノクロームの力強い量感と豊かな空間性の獲得である（やまと絵の要素も加えてはいるが）。それは繊細な線描と薄く平面性の強い着彩で描かれた、上品かつ優雅なやまと絵とは明らかに違う表現形式だった。

貴族階級は継続してやまと絵を求め、武士階級は水墨画と、当時の日本絵画には大きな二つの潮流があった。その二大絵画はいわゆるハイアートとして、上流階級のたしなみであり愛好するものである。そこへ徐々に日本社会にあらわれてきた富裕町民層が加わっていった。

この時代には屏風絵や襖絵などの巨大な水墨画が次々と登場したのに連動してか、巨大化したやまと絵が生ま

れた。その画面には絵巻の絵と装飾とが合体したかのように、金銀箔などを駆使した作品も多かったと思われる。だが戦乱の世になり京都を中心に多くの作品が戦火に消失したが、現存している作品の一つが、近年国宝に指定された「日月山水図屏風」である。まるでその後にくる宗達作品の原型のようにダイナミックで魅力にあふれており、装飾的要素を完全に絵画として取り込んでいる。

戦乱の世から桃山期には信長、秀吉と、天下を治める大名が現れ、徐々に新時代の体制が築かれる。そのころ日本は金銀を盛んに採掘し、海外にも輸出をするなど商業活動が大きく繰り広げられ、豊かな商人たちが生まれる。とりわけ京都の町衆と呼ばれる富裕町民たちである。

永く京都には天皇を中心に貴族が存在しており、やまと絵の需要も続いていたが、戦乱によりそれまでやまと絵を担っていた土佐派は京都を離れ大阪へ移動した。その時、代わりに需要を満たしたのが俵屋を率いる町絵師宗達である。

卓越した技巧を持つ宗達は多くの平安以降の絵画やまと絵を模写、引用もしており、傑作を次々とものにして、一般市民にとどまらず町衆そして貴族たちの要求を満たしたのだ。

1. 光悦との出会い、コラボレーション

当初名もなき下級絵師宗達がどのように力をつけたのか、彼を画壇の表舞台へと導き（後には朝廷から最高の称号法橋を授かる）、大きな役割をはたしたのは本阿弥光悦である。

かつての王朝絵画では貴族がみずから指揮して数多くの傑作をものにしたが、当初武士にそのような器量はなかっただろう。室町時代には將軍の周りに阿弥衆あるいは同朋衆と呼ばれる人々を任命して、文化芸能芸術各分野のリーダーとして活用した。例を挙げれば能楽では観阿弥、世阿弥、水墨では能阿弥、芸阿弥、相阿弥、作庭では善阿弥、そして刀剣の磨ぎや鑑定には本阿弥家である。阿弥衆の特徴としてその出自を問わないといわれる。当時すでに河原者などと呼ばれる人々もいたが、たとえどのような階層であっても実力次第でその任を受けることができたのだ。陳舜臣の小説「光悦」ではそのような人物として設定されている。

その真偽はわからぬが、光悦は家督を親族に譲って刀剣から離れ自由な立場になり、陶芸においても独自の茶碗を創る。それは刀剣の鋭さを秘めた独創的な茶碗である。また寛永の三筆の一人と謳われた書家でもあり、その柔らかく流麗な書は文字の大きさに大胆に大小の変化をつけるというやはり独創性あふれる書体である。

のちに彼は家康から京の鷹峯を拝領し、本阿弥一族や町衆、各種職人、法華宗徒仲間を率いて創作や出版にまで携わり光悦村とも称された。

辣腕を発揮して創作からアートプロデュースまで手掛けるリーダー光悦は、宗達の才能を見出し抜擢し共同制作を重ねた。

10メートルを超える巻物「鶴下絵三十六歌仙和歌巻」では宗達の伸びやかな線描や面的表現により、地上で佇む鶴の群れが、飛び立ち、悠々と飛翔し、また着水していく姿を描いた上に、光悦の書が書かれる。書と絵が響きあい自然観照を雄大かつ繊細に謳いあげている。

他の共同作品に眼を向けると題材は鹿などの動物、日月などの風景や草花の数々に姿を変えて変奏される。それら二人の共同作品の数々は前代未聞の豊かな表現をなした。

書画同一と呼ばれるようにその二つは元々象形文字という同じ出自を持つ。書と画に分かれてからも中国において書と画が同じ画面に収まることは落款も含め多く見られる形式だったように、日本においても同様である。そしてその形式は二つに分かれる。かたや絵画作品として、画面下方に描かれ、その上方には画家当人あるいは師や他の画家、文化人の賛を書き入れる。一方、詩歌などの書作品としては料紙に装飾を施すことも多いが、あくまでも装幀は書を支えるデザインとみなされる。

光悦と宗達の共作は、形式としては書作品に近いのだが、しかしその画と書は見事に一体化して作品を創り上

げている。今でこそ宗達なら当然と思われようが、忘れてはいけないのは常識的にも、また立場を考えれば全面に書を施し、下の画を大きく書きつぶしても不思議ではないところを光悦は避け、絶妙に文字を配置して両者が共に輝くように共存している。あえて言えば絵を主役として完成させたところに彼の凄さがある。かつて松本清張は短編小説で、光悦が指導者として宗達に厳しく接するようなシーンを描いていたが、これらの作品を見る限り光悦にそのような傲慢さは感じられない。

鋭い鑑識眼と豊かな作家性を持ち、プロデューサーとして導きながらも、互いに相手の作家性を敬う真摯な関係性を築いていなければこのような表現は成り立たない。宗達が画技において図抜けた天才ならば、光悦はいわば万能の天才といえよう。

さらにこれらの作品がもたらす魅力はどこにあるのか、あるいは作自体が彼ら二人にもたらしたものは何か。文字を連ねる書はもちろん、数多くの鶴や鹿などのモチーフを描き連ねる画にも同一モチーフの連続性がある。同じような形態をどのように画面に配置するのか、大きさや色の濃淡の変化をどのようにリズムカルに構成するのか、それをそれぞれ書と画という違う形式の表現を用いてコラボレーションする。それはまるでジャズセッションのような掛け合いの演奏を想起してしまう。

このような異なる平面アートの共作による、しかも高いレベルでの表現は日本においても、おそらく世界的にも画期的なものだったのではないだろうか。洋の東西を問わず昔から工房制度を用いて表現するということは珍しくはない。宗達自身もそうだったし、狩野派しかりルネサンスの画家たちやレンブラントしかり、現代では村上隆が巨大な作品群を生み出している。マンガ家のアシスタント制度もそうだろう。しかしそれらの工房作品は基本的に一人の作家の作品とみなされる。平面の異なるジャンル間での共作は数少ない。

余談だがそのような表現スタイルは、実は我が国においてあらゆる芸能ジャンルで実践されてきたものだ。和歌における連歌（短歌や俳句はその一部だったという）、能における芝居や舞踊と囃子、演奏もそうだろうし、呼吸を合わせると言われる相撲の立ち合いもそうであろう。その昔をしのべば、男女の出会いにも掛け合いで詩歌を詠いあったのだろう。

個人で完結する芸術がなくなることはない。だが互いの個性を生かしあう豊饒な表現の創造というものを、古い形式としてではなく、高度な表現形式として見直す価値があるのではないかと思う。

2, 琳派の誕生

話を戻す。二人のコラボが古今例をみないほどの高い完成度を示したのは、書においては光悦の大胆な線の変化一大小と墨色一にあり、対して画においては宗達のたらし込み表現がものを言った。

たらし込みとは水や絵具が濡れている状態で、絵具を加えることによるにじみやぼかしの偶然性を生かした濃淡表現であり、宗達の独創的技法である。それにより形の繰り返すリズムだけではなく金銀泥の濃淡のリズムが生まれ、光悦の書との競演あるいは饗宴が奏でられるのだ。

日本の書の特徴は、中国など漢字使用の他の国、あるいはアルファベット使用の国々と違い、漢字に加えひらがなと、複数の書体の併用にある。直線をベースにやや硬く力強い比較的複雑な漢字と、曲線をベースにした柔らかくシンプルなひらがなを両立するデザインは難しく、それが現代のデザイナーたちをも苦勞させる。だが異質な書体の組み合わせ—特にひらがなの—があるからこそ、日本の書の美しさが生まれているのだろう。

光悦の書は日本だからこそ生まれ、そして宗達の画の独創にも大きな影響を与えたのではないか。

室町時代雪舟が完成した水墨画は、桃山時代に至り宗達によって日本独自の水墨画を生んだといえる。そして光悦との共演がまさに我が国独自の表現を生んだのだ。それこそが琳派の発生となり、日本独自の表現でありエッセンスだからこそ今も多くの人々に愛好されているのではないかと私は考える。

本来架空だったはずの琳派は新たな時代を切り開いたのだ。

3、たらし込みの歴史的意義—やまと絵の変革

宗達の独創、たらし込みのもたらした意義はさらにある。当時画壇の二大潮流として、平面性の強いやまと絵と量感及び空間性の強い水墨画が共存した（もう一つ仏画の潮流があるのだが、ここではやまと絵に近い表現と考える）が、社会的にはやはり権力者が庇護した水墨画が第一等であった。

桃山時代に狩野派三代目永徳が登場し、唯一最大のライバル長谷川等伯の登場にも負けず、御用画派の座を確立した。歴史が変革するとき天才を輩出するというが、この時代はなんとこの二人に加え水墨画界には三大巨匠が存在し席捲した。堅固な構築性を持つ永徳、陰影や色に艶やかな色香を発する等伯、永徳の死後狩野派を離れ60歳以降に自由闊達な表現を重ねた海北友松の三人である。

その状況は、一介の町絵師でありながらもおそらく彼ら以上の天才宗達の目にも当然入っていたであろう。

宗達は多くをやまと絵の技法によっていたが、町絵師とはデザイナーであり、挿絵やイラストレーターでもあり、さらに彼は工房&販売を営む俵屋の親方、商売人でもある。権威や特定の流派のしがらみは一切ない。クライアント（注文主）の意向に沿った絵を期限内に、しかもコストを考えれば、できるだけ少ない画材を用いて少ない手間で仕上げる必要があった。だから過去の画や作品を平気で引用、模写（もちろん注文もあったろう）もする。今で言うパクリである。

だが宗達の才能は、その画に原画以上のクォリティを与え、組み合わせや構成により、新たな価値を生み出す。通常模写は修行の有効な手段ではあるが、原画の価値＝オーラを超えることはない。それは後の光琳が模写した「風神雷神図」をみても一目瞭然、同じ図だが画面のトリミングのセンス、二神の足元のたらし込みのもたつきとここには光琳の才気は感じられない。宗達は引用の天才である。

話を戻す。時代の花として咲きほこれる水墨の量感表現の魅力を、宗達は独自の技法を持って盗んだ。それがたらし込みである。

やまと絵ベースの表現と商売上の制約から、水墨画家たちが多くの手間暇かけて描いたものを、宗達はたらし込みにより一瞬にして描いたのだ。現代の日本画が明治維新後に洋風の陰影表現を取り込み、戦後は油絵のような厚塗りによって可能となった表現—およそ150年を要した要素—を彼は三〜四百年先取りし、軽やかに実現した。それは琳派が誕生と同時に革新的な表現技法を獲得し、やまと絵に革命をもたらしたのだといえよう。私は昨年和泉市久保惣美術館で開かれた宗達展にて、大量の宗達と工房関連作品及びそれに先立つ作品群を観て、そのことに思っていた。

もう一つ書く。光悦の書と宗達の画の特徴が、二人のコラボを非常に高い境地へと導いたが、それは同時に共作を重ねることによって、互いの創作の特徴である書の大小の変化と、たらし込みの調子の変化をより深めた表現へと進化していったらうとも思う。

後世の我々は、日本という国が新たな世界を築こうという時代に二人の天才が遭遇し、芸術世界に革命的発展を興した奇跡に感謝するしかない。もしかするとそこには光悦の妹が宗達の妻という奇遇もあったのかもしれない（あるいは順序が逆かもしれない）が・・・

4 宗達の造形力

あらためて宗達の造形の秀でた魅力を分析する。

一つ、鋭い形態把握 前に挙げた鹿や鶴の描写を観ても、あるいは養源院の杉戸絵に描かれた白象図のように実見していないと思われる題材においても、これほど鋭い形を創るのかという高いリアリティとデザイン性を有

している。

一つ、動きのあるダイナミックな構図 数多の小品から舞楽図屏風、松島図屏風など大作までおよそどのような画を觀てもそれは際立っており、だからこそその絵を前にして鑑賞の幸せに身を委ねることができる。

日本東洋美術史家水尾比呂志（師）はその秘密を、家業俵屋で数多の扇絵を制作販売した所以と推察したがその通りだろう。通常の画は油絵・日本画問わず垂直水平の矩形に描かれるが、扇面は縦の直線が左右斜め上へ末広がりになり2本、横には長短の平行する曲線2本で構成されており、画面自体に動きがある。そこに例えば正面から家などの題材をシンメトリーに描くような画は合わないからこそ、画面と響きあうような動きのある構図感覚を身に着けたに違いない。

一つ、奔放で豊かな調子（陰影） たらし込みには無数の諧調の陰影ができる。例えば水墨での「牛図」対幅では引用した牛の姿態にむらむらとしたたらし込みを入れるだけで、なんと劇的で深遠な迫力を生むことか。それを駆使することにより調子の感覚がより磨き済まれていったのではないだろうか。

以上の三点を併せ持つ、群を抜く造形力の持ち主と考える。

そのうえで作品世界を見ると、おそらくすべては注文仕事だろうから当然とも言えようが、自己主張のようなものは感じられない。しかしすべての作品が創作の喜びに満ちている。その明るさ、輝きは稀有のものだ。雪舟には哲学的探究を思わせる厳しさが、蕭白には・又兵衛にも世界を裏面から見るようなシニカルさがある。初期には「燕子花図屏風」で宗達に負けじとばかりに生命賛歌を謳いあげた光琳でさえも、晩年「紅白梅図」では人生を俯瞰するような作を描いた。のちに乾山は兄光琳の死後、半生の記を書き残したが、光悦が宗達との共作、関係を記してくれていたならばとつい思うことである。

5、琳派の継承—光琳と乾山

宗達・光悦から100年後、光悦の姉の曾孫である尾形光琳、乾山兄弟は天皇家御用達呉服商の雁金屋に生まれ、身近に彼らの作品が存在する恵まれた境遇で育った。幼い日から能、書、水墨画などをたしむその何れにも卓越した才を見せた次男光琳は、早くから家業の手伝いの衣装や意匠が光琳模様と評判を呼び絵画も同じく、同時に豪遊を重ね、その粋なセンスと才気あふれる言動で上流社交界の花形だった。そのような生活も40歳になるころには資産も散財し、彼方此方に女性関係があり子もおり、借金まで抱えるようになっていた。

その時、長年書齋にこもり書物を読み、禅宗に学び茶や書画を愛好しと、思索に没頭していた5歳下の三男乾山は、兄を呼び出し意見を。兄二人（跡継ぎの長男も男前の遊び人）と違い、生来の気性もあつたかもしれないが、少年の日に商いの欲に嫌悪を抱き、そのうえ母親と四人の妹たちが全て死去してしまったという境遇が、彼を隠棲させたのだ。「兄さん、今までの生活を見直して今後は絵の制作に邁進してください。私も考えるだけでなく、陶芸を始めます。」と伝えると光琳は「お前の言う通りだ。俺にも絵付けを手伝わせてくれ」と反省し、兄弟の本格的な作家生活が始まった。それは琳派第二期の始まりとも言えよう。

乾山は先祖方光悦と宗達の共作を念頭に置き、兄弟で彼らのような成果をとの想いを秘めていた。京焼の色絵を大成した野々村仁清に弟子入りして陶芸を始め、その器に光琳が絵付けし評判を呼んだが、次第に光琳は絵画に専念して共作は減っていく。のちに乾山は光悦、宗達の共作には及ばずと記した。もちろん作はよいのだが、絵巻のようなスケールがないことと、乾山の陶器は素晴らしいが、それは絵や書といった絵付けに最大の魅力がある。あくまでも絵が主役であり、器自体はよいのだが、仁清の完成度や光悦が持っていた圧倒的な個性には劣る。結局器の成形は協力者の陶工に任せていたようである。

私は陶芸家乾山の本質は絵描きと考える。狩野派的な水墨風のものから、とりわけ色違いの松の木々や花々の組み合わせなど、まさに琳派的なデザイン性にあふれたものは何より素晴らしい。光琳のような鋭く都会風のセ

ンスではないが、むしろ兄よりも幅広く野趣あるおおらかなデザインと絵画性には、宗達を僥ばせるような心を開かされる味わいがあり、光琳に劣らぬ才能だと私は思う。兄への尊敬からその領分を侵さぬと考えていたのかもしれないが、陶芸と並行してより多くの絵画作品も手掛けてほしかったものだと心底思う。

ここで思い起こすのは20世紀、ともに日本画家の父麻田辯二、兄麻田鷹司（師）を持った油画家麻田浩である。画家への希望を持ちながらも「画家は大変だから」と二人の反対にあい、夢をあきらめ「自分は（兄）ゴッホを支えたテオになる」と決意し就職したが、30歳にして画家になる。その後、幻想的風景画的な世界を実に見事に描き続けた。鷹司は現代日本画界の最高峰の一人だった、父辯次の画を多くは知らないが、やはりよい。二人とも優れた画家だったが、それでも浩は二人を超える画家になったのだと私は断ずる。

その派手な行動が衆目を浴びる光琳は、噂が尾ひれを付けて拡がり奉行所から奢侈が過ぎると呼び出しを受け、文化の後進地江戸へと放逐されるように転居した。そのころの作ではないかと思うが、「波図屏風」は、華やかな光琳が全面金箔地に描いたとは思えぬほど沈鬱に暗い。

若き日々贅沢三昧に遊び、文化に興じ、中年期に一気に才能を開花した光琳は、後半生現実社会の無粋な逆境に直面し、その裏面と対峙したのだろう。その精華が「紅白梅図」である。左右の紅梅白梅はそれぞれ青年と老年を、中央を奥から流れてくる暗い河は人生を象徴しているとしか思えない。画家に専心して間もなくの、生命を謳歌するかの如く圧倒的に輝く「燕子花図」と、この2作は宗達にも並ぶ作品とあってよい。

青春期に部屋に引き籠る弟乾山を気晴らしさせようと街へ連れ出すような優しさを持つ光琳は、奔放なだけでなく野暮な江戸から「早く京に帰りたい」と度々手紙に訴えたように、お上や世間の芸術文化への無理解に傷つく繊細さを持ち合わせていた。時代は桃山の変革期から遠く過ぎ、すでに江戸幕藩体制は固まっていたのだ。そして人間的にも信頼しており、パトロンでもあった京銀座年寄中村内蔵助の失脚（流罪）には決定的な打撃を受けたのだろう。晩年といっても59歳を前にして、「すべて描いてしまったのだよ」と弟に語り、絵も描かず人生にも執着せず、最後に舞った能はその場の人すべてを感動させるものだったという。

私は夢想するのだが、もしも乾山が絵のライバルとして優れた画を次々と描いていたならば・・・華やかに目くるめく世界を描く、奔放だが人生の酸いも甘いも知った光琳。対して、哲学的思考を持ち質実に、だが強直に穏やかで豊かな世界を描く乾山。その二人が大画面での兄弟合作なども試みれば、あるいは兄の心に再び創作の灯をともし、光琳に老成した第三の黄金期が到来したかもしれない、その時こそ憧れの先達二人に兄弟は肩を並べたかもしれないのだと・・・あり得ない願望があふれてならない。

6、琳派の定義と未来

琳派を代表する作家は通常、宗達、光悦に始まり、100年置いて光琳、乾山、さらに100年後には江戸の酒井抱一とその弟子鈴木其一の6人が挙げられる。抱一は大名の次男である。光琳は江戸滞在中、酒井家にたびたび赴いて絵が残されていたこともあり、子孫の抱一は私淑して、宗達から光琳を尾形流と系譜付けした。また光琳百年忌に展覧会を開催し、「光琳百図」として個人画集の編纂出版まで手掛けた。それは後にヨーロッパにまで渡り、ジャポニズムの時代には、浮世絵とともに賞賛された。

抱一に続き幕末には其一も亡くなり、明治維新を迎える。新政府は文化的なアイデンティティー（古典・伝統）として、江戸幕府の狩野派や水墨画を選択するわけにはゆかず、何を選んだか・・・1900年のパリ万博には「光琳派」の名称で国家として宣伝したのが、琳派命名への出発点でもあった。その装飾性豊かな表現は、同じような陶器類を海外に紹介、売り込もうとする国の姿勢と共通していた。ただし当時もっとも西欧の興味を引いたのは、陶器類の包み紙として渡った浮世絵だったのはやや皮肉なことである。

加えていえば、琳派が上流市民へ向けた画派ならば、江戸で後半期に花開いた絵画が、庶民へ向けた浮世絵であろう。当時のサブカルチャーであり、現代のマンガのような存在だったといえる。

優れた作家たちの私淑による連鎖と、最も日本的ともいえる画風が多く国民や画家たちの共感と支持を得たことに加え、国策も相まって、架空の画派琳派は市民権を得て今も生き続けている。

その画を観れば横山大観、速水御舟といった明治・大正の大家たちから、昭和には加山又造、麻田鷹司といった京都出身の日本画家まで明らかにその継承を自覚していたと思われる。現在でも手塚雄二は独自の金泥の使用や風神雷神図の制作など十分に意識しているだろう。無意識に参考にしている作家も含めれば、全く縁のない日本画家を探すのが難しいほどと思う。さらに言えば、日本画出身の現代アーティスト村上隆は現在開催中の大個展で、風神雷神図を展示しているが、これぞ奇想天外ともいべき「ゆるキャラ」的なものである。

模写だけがオマージュではない。敬意を表して自由に引用して描くのは、宗達の原点に還ることでもあろう。

そろそろ過去の作家たちを列挙するだけでなく、琳派を定義づけるときが来ているように思う。

- 一つ 王朝美術に端を発するやまと絵の伝統を継承する
- 一つ 日本美術史上初めて、王朝の為でも、仏教布教のためでも、武士政権の為でもない、市民の手による（テーマも技法も）自由な表現を試みる
- 一つ 装飾性、工芸、デザイン性豊かな表現と、それらとの連動であり、絵画には限らない

この三点が琳派の特質であり、そのようにとらえてこそ琳派は今後も息づいていくだろうと、私は考える。

7・琳派の極北一若冲試論

宗達に始まり、琳派と琳派作家を考察してきた。抱一は作品もよいとはいえるが、最大の貢献は光琳研究と宣伝であり、江戸に琳派を拵げたことである。その弟子鈴木其一は、個性的で作家としては抱一よりも興味深い。とはいえ二人とも悪くはないが、先人たちに比べるとスケール感に少々劣る。文化・芸術を継承する場合にえてして起こりうることである。そこで前に挙げた特質から考えたときに、私には一人の名が思い浮かぶ。今や奇想の画家のひとりとして名高い伊藤若冲である。

光琳没年に、同じ京の青物問屋に生まれた若冲は若き日から絵に熱中し、40歳にして家督を弟に譲ってからは制作に専念した。狩野派や中国絵画の模写などで学んだ後、鶏たちを庭に放し飼いにして写生に徹するなど、町衆としての立場を生かして自由に制作を重ねた。

生き生きと鳥獣虫魚をとらえ、彩色においては装飾的といえるほどに色鮮やかに描く。水墨画も含めて、楕円に二本線をつなげたようなユニークな竹や、奔放に渦巻くような鳥の尾や姿態、筋目描きや点描、まるで現代のデジタル絵画のような升目描き、さらには独自の拓版画や石像のデザインまで、数々の全く新しい技法の発明と自由な制作の数々は、まさに琳派的な作家性ではないか、むしろ琳派を代表する表現者といってもよい。

彼自身はおそらく光琳や宗達に言及したことはないが、その時代と環境を顧みれば周りにそれに類する作画も数多く目の当たりにし、光琳模様というブランドもありと、間違いなく影響を受けているだろう。関連図書でも琳派周辺の画家とは書かれている。

ではなぜ若冲は琳派と呼ばれないのか。私が思うに、本人の言及もなく模写等の直接的な影響を示す資料がないこと。そして、琳派の技法で最も重要な一つたらし込み技法を使用していないことに尽きるのではないか。とりわけ動植綵絵などの若いころの画には、仏教への帰依として描いたためでもあろうが、一筆一点精魂込めて描き込んでおり、素晴らしいが息が詰まるような厳しさにあふれる。宗達光琳らの描く喜びに満ち溢れているような、しかもたらし込みなどの偶然性の高い、少々緩やかな画も多い絵画とは趣を異にしているのだ。しかしそ

れを言うならば其一の絵も共通している。そして後半生の若冲の絵は遊び心にあふれた余裕のある表現が満載でもある。

琳派を代表する6人の作家は私淑の要素も含め、皆個人的な連関がある。しかし前に触れたように琳派の特徴（限られたメンバーによる流派ではない）と本質を考えるならば、個人的なつながりを決定的要素にしてはいけないと私は思う。

「奇想の系譜」は、現代最高の美術評論家辻惟雄の名著で、埋もれていた画家たちに再び光を当て若冲再評価のきっかけになった書である。系譜とあるが、異端の画家の系譜であり、各作家の資質は全然違う。ならば若冲はむしろ「琳派の系譜」の作家とする方がより実像を表す。琳派の異端といってもよいが、その表現の可能性をマニャックなまでに突き詰めようとする姿勢は、むしろ琳派の極北というのがもっともふさわしい。

琳派の祖、宗達は天衣無縫な大きさを新たな世界を築き、光琳はよりデザイン性強く描き、若冲はやまと絵の技法を極限まで追求し上げた。たらし込みも若冲の開発した各種技法も自由な表現の追求という点では同じ路にある。

伝統とは異質な世界との接触により発展継承される。主に4人の作家が繋いだ伝統その直系は抱一へと渡ったに違いない。だがいわば琳派にとって鬼子のごとき若冲が、無自覚にも拘わらず琳派に新たな大輪の花を咲かせたのではないかと私は考える。

終章

思い返せば戦後の匂いが残っているような文化に遅れた北国の山間地で育ち、高卒後に絵を始めた私は、絵画への無知と日本の伝統に立脚したいという直観だけで日本画を選択した。しかし奥村土牛（師）ら一部の画家を除くと、常に日本画そのものに対して違和感を持ち続けた。金銀箔？装飾？そんなものは必要ない！当時の私にとってはリアリズムこそが絵だった。社会へ出る頃になってようやく自分には画やアートの教養がないと気づき、とにかく展覧会に足を運ぼうとやみくもに観て歩いた。

そのような日々を続ける中で、当然だが琳派関連の展示も観た。特に宗達、光琳の小品類に眼を見張った。草花の連なりをシンプルな画材と技法で表現しているだけなのに、昨日描いたように新鮮なのだ。保存状態の問題ではなく、自然を見る画家の目も含め描く喜びにあふれている。日本画を知るためにはやまと絵にさかのぼって観なければいけないと気づいた。

あわせて戦後の「日本画第二芸術論」に立ち向かい取り組んできた先人たち、とりわけ故毛利武彦先生の薫陶を受け、また描き続ける中で画材と技法の魅力に目覚めることも増えてきた。

「良い絵を描きたい」その思いだけで歩み始めたが、しかし歴史と先人たちに学ぶことがどれほど大きな実りをもたらしてくれるものか・・・当初思いもしなかったほど徐々に眼が開けてきた。

琳派が絵画史において最も重要な要素あるいは流派とまでは思わない。また宗達に並ぶ巨人を見ても雪舟、岩佐又兵衛、曾我蕭白という。絵巻や仏画、肖像画と多彩なジャンルで、彼らに引けをとらない名もなき天才たちも数々の名画を描いた。この小さな島国はなんと多くの偉大な画家、芸術家を育んだことか。それらが人の短い生にどれほど豊かな息吹を与えるものか。

日本画という捉えがたい呼称の絵画世界には汲めども尽きぬ源泉がある。そのとき琳派を見直すことは大きな手立てとなる。拙稿を記しながらその想いをさらに強くした次第である。

読了されて共感される方も異論を持つ方もおられるでしょう。ぜひ遠慮なく伝えていただきたい。