

尾形光琳《紅白梅図屏風》と現代絵画

——岡本太郎と中西夏之の見解をめぐって——

北澤憲昭

1

藤岡作太郎が明治三六年（一九〇三）に上梓した『近世絵画史』は、いまなお多くの示唆を与えてくれる。そのなかで藤岡は、光琳について、こう述べている。

光琳の得意とするところ、厳格に論ずれば、將に美術の領を出でて、工芸の域に入らんとす（中略）これが為らば工芸は進んで美術の境に近けりといふべし。

藤岡の指摘するとおり、光琳の造型は、しばしば工芸に供され、光琳模様は今も世に蔓延している。それは光琳自身が求めたところであった。また、光琳における工芸的なものの問題は、最近の科学的発見とも絡んでいる。《紅白梅図屏風》の金地が箔によるも

のではなく、金泥によるものであったという発見である。巷間いわれるように、地に金泥をもちいたのが、たらし込みの効果を高めるためであったとすれば、絵画的な事柄として捉えることができるが、箔足のつくるグリッドを模した点は——モダニズム絵画にしばしば登場するグリッドとの関連性を、とりあえず脇におくならば——工芸におけるアルチザンの発想との関連を想わずにはおかないからだ（思うに、あれは塗ったものではなく、たとえばステンシルのような技法で刷ったものなのではないだろうか）。しかし、ここで注意しなければならないのは、藤岡の言葉が、「美術」と「工芸」という明治になってから形成された分類観を踏まえていることだろう。藤岡は、光琳の造型活動が、「美術」から「工芸」の域へと転位しているというのだが、江戸時代までの造型の分類は、工芸的な造型と美術的な造型を、かならずしも分け隔ててはいない。それどころか、そもそも「美術」や「工芸」

という分類は存在しなかった。「美術」にせよ「工芸」にせよ明治以後の本格的な近代化の過程で産み出された分類概念であり、光琳が、「美術」を出て「工芸」に入ったというのは、したがって、近代の分類観が与える見かけ上の動きにすぎないのである。

ただし、藤岡のいう「工芸」と、現在のいわゆる工芸とのあいだにはズレがある。この点にも注意が払われなければならない。現在、「工芸」といえば、実用的な機能性と視覚的な鑑賞性を兼ね備える美術上のジャンルを指すのだが、藤岡は、この語に「工業」の意味を多分に含ませているのだ。これが明治初期から明治三〇年代までの一般的用法であった。しかし、現在の「工芸」というジャンルにおける造形物が、基本的に実用的機能性を備える以上、これは、さしたる問題ではない。藤岡作太郎が、近代の分類システムのなかで思考していることに何らかわりはないといつてよい。

2

絵画や彫刻は、江戸時代には、手仕事性を介して、製造業一般となだらかに通じ合っていた。これらは、たとえば黒川真頼の『工芸志料』が、諸種の製造業とらべて絵師や仏師を挙げていることにかがわれるとおりである。明治十一年（一八八七）に出版された本書のタイトルにある「工芸」が、「工業」の意味であ

ることはいうまでもない。だが、絵画と彫刻は、明治になると西洋の分類法にしたがって「美術」として括り出されることになる。しかも、このプロセスは、江戸時代までの手仕事中心の工業が機械中心の工業へと変わってゆくプロセスと裏表の関係にあった。絵画、彫刻が「美術」として積極的に括り出されてゆく動きは、機械化を志向する製造業一般の動きから、手仕事としての絵画、彫刻が疎外されてゆく過程でもあったのだ。

ただし、機械化の動きにおいて疎外されたのは絵画や彫刻ばかりではなかった。手仕事性の強い製造業は——たとえ実用性をめざすとしても——産業革命が進行するにつれ、なべて工業の周縁に追いやられることになる。そして、工業の周縁に追いやられた製造業のうち、とくに観賞性の高いものは、美術との類縁関係において、美術と工業の境界上に配置されることになる。それが、やがてジャンルとしての工芸を——だいたい明治三〇年代のなかばまでには——形成することになるのである。

機械工業から疎外された工芸が美術の周縁に配置されてゆく過程は、美術が視覚芸術としての在り方を明確化しつつ絵画中心の制度を整える動きとかかわっていた。その当時にあつて最も純粹に視覚的な表現であった絵画が、視覚芸術Ⅱ美術の代表的ジャンルに位置づけられてゆく過程で、工業と近縁性をもつ工芸は、その不純さゆえに周縁に追いやられていったのである。すなわち、絵画の中心化と工芸の周縁化は、美術が視覚芸術として純化して

ゆくプロセスのふたつのあらわれであった。

3

このような絵画の純粹化の過程は、光琳観にも、大きな影を投げかけている。冒頭に引いた藤岡作太郎の言葉も、そのような動きのなかで記されたわけだが、近代化の進行にともない、これとは逆に、光琳の造型を純粹絵画として捉えようとする見方が主張されるようになる。その典型的な例は、岡本太郎が一九五〇年に美術雑誌『三彩』に発表した「光琳論」にみることができる。岡本太郎は、このように書いている。

光琳の画面は総てを拒否する。鑑賞者は夢みることも許されない。たゞ作者の気合、それによって作り出された世界のみが厳存する。そこには空気さえも見られない。／＼そしてひとめなければならぬものと恐ろしい事実——彼の梅からは梅の何ものも感じられない。美しい流れには実は何も流れて居らず、あの燕子花の大群の周囲には地も水もない。あの群青の花弁の群りはたゞ真空の中に咲き誇っているのである。凡ゆる幻想も思い出も拒否される。画面以外に何ものもない世界、これ等こそ我が国の芸術には極めて稀な、非情美をたたえた傑作である。

〔光琳論（上）——非情美の本質〕

岡本が、ここで述べているのは、自身の規律以外の如何なる規律も受け入れることなく、純粹にそれじたいであるような画面についてである。裝飾性ゆえに抽象性へと傾く光琳の画面の在り方を、岡本が「非情美」という言葉で称賛したとき、彼が、そこに見つめていたのは絵画というものの純粹な在り方であった。「彼の梅からは梅の何ものも感じられない。美しい流れには実は何も流れて居らず、あの燕子花の大群の周囲には地も水もない」というのは、絵画が現実の諸事象から自律したがたを語った言葉なのだ。それは、また、絵画が絵画性以外の何ものをも受け容れないという点で純粹性の指摘と読むこともできる。

岡本が光琳の《紅白梅図屏風》に見出したこのような絵画の在り方は、近代化の過程で絵画が追い求めたものにほかならず、そういう意味で絵画のモダニズムと称することができる（このことは、おそらく琳派の黄金の画面の起源にもかかわっている）。岡本は、いわば光琳をダシにしてモダニズム絵画の理想を語ったわけである。「論理・非情・純粹性、これこそ光琳の芸術に世界的スケールを与える所以のものである」という「光琳論」のなかの言葉に、そのことはあきらかだろう。

岡本太郎のこうした光琳観は、一九三〇年代のパリ在住時に決定されたものであった。パリの書店で《紅白梅図屏風》の複製を目にしたのが、岡本における光琳再発見の契機となったのである

が、その頃、彼は、モンドリアン、ドローネーらとともに「抽象・創造」運動に加わっていたのである。

4

だが、岡本が称賛してやまない純粹絵画の在り方は、必ずしも岡本自身の理想とするところだったわけではない。一九五〇年に「光琳論」を書いた時期の岡本太郎の作品は光琳の《紅白梅図屏風》や《燕子花図屏風》と、あまりにも懸け離れている。クオリティーにおいて、そうだというばかりではない。発想においても光琳との直接的関係を見出すのはほとんど不可能である。岡本は、光琳に見出した純粹性を自作に求めているとは思われない。《夜明け》（一九四八）にせよ、《重工業》（一九四九）にせよ、《森の掟》（一九五〇）にしても、《紅白梅図屏風》のような純粹さや非情さよりも、むしろ、猥雑なユーモアを湛えたメッセージ性に満ちている。

百歩ゆずって言えば、当時の岡本の絵画にみとめられるインヒューマンな感覚に「非情」さを見出すことができないではないものの、それはユーモアによって和らげられている。この非情のユーモアとでもいうべき感覚は、同時代の鶴岡政夫の《人間気化》（一九五三）や河原温の《浴室》シリーズ（一九五三）にも見出されるところであり、戦後絵画の重要な次元を形成している。だ

が、それは光琳の冷やかさとは異質であるといわねばならず、わけても岡本の作品は、光琳から最も遠いところにあるといわなければならぬ。

それもそのはずで、岡本太郎が「光琳論」を書いたのは、アヴァンギャルドの理論として「対極主義」を唱えた、まさにその時期にあたっていたのであった。「対極主義」の「対極」とは、具体的には抽象主義と超現実主義という一九三〇年代西欧絵画を代表する二極を想定したものであり、これはアヴァンギャルドの美術史的定義にかなうところであるのだけれど、これを一般化して捉え返すならば、再現的イリュージョンに傾く非合理主義と、純粹な自律的造形性へと傾く合理主義の対極とみなすことができる。すなわち、岡本は、非合理性と合理性という近代に内在する両極を絵画の両極と見きわめ、両極が両極のまま、対立しつつ激しく放電し合うさまにアヴァンギャルドの在り方を見出していたのである。

《重工業》や《森の掟》の画面には、たしかに、そうした両極の配置と放電を見出すことができる。抽象性へと傾く造形——それは、色彩と形象のリズムに見出される——と、現実の再現性——それは、たとえば《重工業》の画面中央を横切るネギに見出される——が、不協和音を奏でながら、ときに「非具象」という語を思い起こさせるような折衷性をともないつつ共存しているのである。そればかりではない。タイトルからもうかがわれるよう

に、岡本の画面は、戦後日本における重化学工業化の進行やGHQによる農地改革の進展を思わせる主題性において現実と激しく渡り合いながら、それでもなお現実に対する自律性を保持している。つまり、現実と画面が——メッセージと造型が——両極性を成している。

これらの画面に響き渡る不協和音は、その当時、岡本が提唱していた芸術のテーゼ——「今日の芸術は、うまくあつてはいけない。きれいであつてはならない。心地よくあつてはならない」(『今日の芸術』一九五四)の実例としてまことにふさわしい。しかし、それは、光琳の《紅白梅図屏風》には、決してあてはまらない。山下裕二も『岡本太郎宣言』(二〇〇〇)で指摘するように、《紅白梅図屏風》の画面は、岡本のテーゼに反して、実にうまく、また、きれいであり、それゆえ心地よいのだ。

光琳に対する岡本太郎の賛辞は、あきらかにモダニズムへと傾いていた。すでに指摘したように、「論理・非情・純粋性、これこそ光琳の芸術に世界的スケールを与える所以のものである」という「光琳論」のなかの言葉に、そのことはあきらかだ。岡本が、みずからの「対極主義」的アヴァンギャルド観に忠実であるかぎり、実作のうえに彼の光琳観の対応が見出されないのは当然というべきなのである。

5

むろん、これは定義の問題である。岡本太郎は、『今日の芸術』のなかでは、アヴァンギャルドについて、「独自に尖端的な課題をつくりあげ前進してゆく芸術家はアヴァンギャルド(前衛)です」と規定し、一方、モダニズムについては、「それを上手にこなしてより安易な型とし、一般に実用化させるのはモダニズム(近代主義)です」と、マティスを例に挙げながら規定している。こうした定義に照らすならば、光琳は確かに、マティスよりも、ずっとアヴァンギャルドに近いというべきかもしれない。

だが、もう少し踏み込んで考えてみるならば、『今日の芸術』における岡本のアヴァンギャルド観は——それが大衆向けの書籍であったという点を考慮に入れても——いささか生ぬるい。絵画上のモダニズムが、先に述べたように純粋さと自律性を信条とするのに対して、アヴァンギャルドは、絵画というものの在り方を破壊的に踏み越える造型の種々相を、一般的には指すからだ。すなわち、たんに独自に尖端的であれば、すべてアヴァンギャルドであるとはかぎらないのである。画面を画面として保持したうえで、そこを舞台にいくら先端的であろうとしたところで——ことが美術にかかわるかぎり——アヴァンギャルドとは称しがたい。絵画、彫刻という歴史的表現媒体の形式を越える暴力性を帯びてこそアヴァンギャルドという名にあたいするのである。アヴァンギャル

ドは、西洋美術の批判的自己对象化——美術の自意識——の歴史的プロセスに起因する運動であり、その意味で、モダニズムの百尺竿頭から一步踏み出す発想であるとみることができからだ。のちにみるように、それはモダニズムが、その極限においてはらむアイロニーにほかならないのである。

岡本太郎が少年時代を過ごした一九二〇年代の日本では、こうした西欧アヴァンギャルドの影響下にアヴァンギャルド運動が華々しく展開した。一例を挙げるならば、大正アヴァンギャルドの代表的作家である村山知義の《コンストルクチオン》(一九二五)の画面から一本の棧が外枠を突き抜けて上方に伸びているのは、美術における破壊的自己超克としてのアヴァンギャルドの在り方をシンボリックなたちで実現しているといえる。とはいえ、破壊的に踏み越えるべき純粹絵画の形成がおぼつかなかった日本においては、アヴァンギャルド運動は——西欧アヴァンギャルドを公準とするかぎり——架空の、あるいは観念的な運動に終始したといわなければならない(いささかうがったいい方をすれば、日本のホイッスラーたちは、なべて仮面の下にラスキンの顔を隠していたのである)。岡本太郎の主張にみられる「画面—内—アヴァンギャルド」ともいうべき擬制的発想は、こうした現実に根ざすものであったといえるだろう。

6

さて、それでは「論理・非情・純粹性」によって特徴づけられる光琳の《紅白梅図屏風》をアヴァンギャルドと引き比べるのは、どだい無理なはなしなのであろうか。たしかに、それをたんに画面として見るかぎり、そうかもしれない。そこには、たしかに岡本のいうように真空の支配する純粹な世界が見出されるばかりである。

しかし、《紅白梅図屏風》は、画面に注目するだけでは捉えきれない次元を有している。中西夏之は「非情」という評語を岡本と共有しながら——そのかぎりで戦後絵画の感覚を受け容れながら——そのことについて、こんなふうに述べている。

空間を分断しながら統一して、互いに反映し合う各々の扇、鼓のように張られた扇は見る者の呼吸音に微かに共鳴する。そして見る側の空気と同じ空気の層と翳を裏側にもつ。強い壁を拒否し、ガランとした空を問仕切って浮き立つ帆のような遮蔽物。このようなこの国独自のすばらしい絵のたたずまい、絵自体の姿形すがた。この二曲一双屏風の形式と「紅白梅図」の図柄を、どんな手順で光琳は一致させたのだろうか。

〔「紅白梅図屏風」再会の予測〕一九八二

中西は、作画にあたって、画家は左右の辺に挟まれた平面の広がりがに触発されるものであるとしたうえで、しかし、光琳の《紅白梅図屏風》においては、この広がりを、逆に左右の「極限からの接近、狭まり」と認識する構えがみられると指摘している。それによって光琳は、図柄Ⅱ画面と二曲一双屏風という形式を一致させたとみるのである。図柄のうえでいえば、光琳は、まず白梅と紅梅を、独立的に扇の上に描き、しかるのちに中央の流れによって両者を複合せたと考えるのだ。

こうした見方は、岡本太郎の対極主義を思い起こさせないではない。しかし、そこには決定的なちがひがある。岡本が、あくまでも平面の問題とみなしたところを、中西は、立体の問題として捉えているからだ。すなわち、中央の流れは、屏風形式に則していえば、「突出部」にあたるのである。中西は、ほかの文章で、それについて、このように書いてもいる。「左右各半双が光琳波の渦巻く河の部分で逢着すると、その突出部の隙間の前に立たされ、全体を見渡すような姿勢をうながされる」（「尾形光琳」一九八〇）と。

ようするに、「突出部」という言葉は、中西が《紅白梅図屏風》を画面としてのみ見てはいないことを示している。中西にとってそれは、現実空間に存立する「遮蔽物」、裏も表もある一個の物体なのだ。その接合部分に現出する「隙間」とは、いつてみれば幼児のひよめきのようなもので、中西は、そこに絵画成立の

急所を見出しているのである。これは絵画を嬰兒の頭骨のような一個の立体物とみなす発想にほかならない。絵画に対するこうした見方は、弓状のオブジェを取り付けた彼の《*Fig. 2*》シリーズ（一九八〇）に即して確認できるところでもある。

あるいは、中西夏之の語彙にしたがえば、「物体」を「装置」と言い換えてもよいが、ここに「装置」というのは、たんに実際の機能を帯びているということを指すばかりではない。それは、見るための装置であり、また、絵画というものを成り立たせる装置あるいは絵画という装置でもあるだろう。

7

絵画が一個の物体であるという発想は、絵画の純粹化の果てで逆説的に訪れた現代絵画の出発点にほかならない。絵画が、絵画以外の何ものをも受け入れない純粹な自律性を追い求めて行った果てで、それぞれの画家の絵画観に——そして、画家の属する文化圏の歴史に——従って、絵画は、造型要素の組み立てにまで還元されることになる。いわゆる抽象絵画が発生する歴史の理路は、おおむねこのようにして押さえることができるのだが、ヴェネツィア派以来の伝統に則って絵画を色彩の芸術と捉える立場に立つならば、バルザックの「知られざる傑作」のフレンホーフェルの場合のように、画面から確固たる形象（デッサン！）が排除され、

ついに色彩のまだら模様に戻元されることになる。そればかりではない。歴史的にみるならば、純粹化の欲求は画面をモノクロームにまで還元せずにはいかなかった。しかし、その刹那、絵画は、画面という内部を失う。フレンホーフエルの画面について、作中人物としてのニコラ・プッサンが指摘するように、そこには、もはや何もなくなってしまう。内容なき思惟のごとく空虚をさらすことになる。いいかえれば、これは絵画が現実の物体と化すことにほかならない。そこにあるのは彩られた一枚の板にすぎない。つまり、現実のなかの物体にすぎなくなる。

もつとも、モノクローム絵画は、壁に掛けられるとき、それ自体、壁を地として成り立つフィギュアと化す。しかし、壁は画面ではない。画面の外なる現実である。モノクローム絵画は、現実を引き寄せ、踏まえることでしか画面を形成しえないのだ。絵画の純粹化は、つまり絵画のモダニズムは、こうしてアイロニーに逢着する。絵画の純粹化は、絵画を不純な現実のなかに開いてしまったのだ。

中西夏之の光琳論は、このような現代絵画史の理路を踏まえている。しかも、中西は、物体と化してなお絵画が絵画でありうる方途を《紅白梅図屏風》のすがたのなかに見出している。つまり、光琳の現代性をみとめている。このような絵画観は、十字形の《人間気化》や、奇妙にゆがんだ《浴室》シリーズに、その端的な在り方がみとめられはするものの、矩形の画面から抜け出す

ことのなかった岡本太郎の絵画は、そこから最も遠いところにあったといわざるをえない。岡本と中西のあいだには、「非情」の感覚を挟んで深い断絶がみいだされるのである。

8

エルゴン／パレルゴンというデリダ的対立を用いるならば、中西夏之の光琳観は、パレルゴンへの関心を要としているということが出来る。しかし、パレルゴンを介して現実と相渉る絵画という発想は、岡本太郎においては、いたって希薄である。岡本が現実と相渉るのは、主題性を宿したエルゴンの造型に、ほぼかぎられるといつてよい。すくなくとも岡本の関心の中心は、そこにあった。タブローに比して現実空間と相渉る度合いが大きい壁画においても、事情にほとんど変わりはない。

岡本の「光琳論」が、《紅白梅図屏風》をエルゴンとして論ずることに終始したのは、こうした岡本の絵画観に由来する。「光琳論」は、五〇年に発表されたのち、書き改められて『日本の伝統』に盛り込まれるのだが、エルゴンのみに注目する構えは何ら変わっていない。これは、先に述べたように岡本の光琳再発見が図版によっていた——画集は、エルゴンのみを切り取って示すのを常とする——ためかもしれない。また、パリでの経験によって、《紅白梅図屏風》と「抽象・創造」運動のあいだに連合が形成されて

いたとみることも可能だろう。

ちなみに、初出から『日本の伝統』に収められるまでのあいだに、国立博物館で、大規模な琳派展があり、このときは豪華なことに《紅白梅図屏風》と《燕子図屏風》とが共に展観に供されている。しかし、展示の入れ替え後に会場を訪れた岡本は、どちらの屏風も、そのときは見落としている。だが、もし岡本が、これらの屏風を見たとしても、はたして論の運びに変化がみられたかどうか。そのとき光琳の屏風が曲折されて展示されたかどうかについてつまびらかにしないが、仮に曲折して展示されたであろうとしても、岡本の光琳観に変わりはないにちがいない。岡本太郎は、基本的にエルゴンの内部に止まり続ける画家であった。

閑話休題。岡本太郎の画業については、当然ながら別途に評価を下さなければならない。わたしは、「対極主義」を唱えた一九五〇年代の画業を高く評価するが、六〇年代以降の岡本のしごとはみとめない。そこには、だれた自己模倣しか見いだせないからだ。そこには過激な白樺派としての岡本太郎の限界が露呈しているといつてもよい。とはいえ、わたしは画家としての倫理を問題にするつもりはない。倫理的観点から岡本を裁くつもりはない。むしろ、岡本の画面が倫理に浸食されていることが問題だと、わたしは考える。六〇年代以降の岡本の画面は、通俗ドラマ化した「対極主義」をむなしく再生産しているにすぎず、それは、おそらく岡本の元氣主義（「芸術は爆発だ！」）とでもいうべき人生観に由

来している。つまり、画面を倫理性が空まわりながら浸食しているのである。六〇年代以降の岡本をみとめないこうしたわたしの見解にかんして、山下裕二は先にふれた著書のなかで、美術批評家的発想の限界を指摘しているが、わたしは、こうした限界を甘受するにやぶさかでない。絵画にかんする批評は、つまるところ、鑑賞的価値を——換言すれば、その作品の存在を——みとめるかみとめないかというところにつきると考えるからである。岡本太郎の伝統論を布石として美術史の組み替えを企てる山下の知略には敬服するものの、六〇年代以降の岡本太郎評価にかんしては、残念ながら袂を分かつたざるをえないのだ。

9

ところで、現実と渡り合う絵画の問題は、工芸の在り方を思い出させずにはいない。「用の美」という言葉に示されるように、工芸は、工業によってインスタパイアされる近代の生活と、純粹で自律的な在り方を志向する近代の美術のあいだに——つまりは、現実と美術が渡り合う場に成り立つジャンルだからである。このことは光琳の現代性とながっている。光琳の現代性は、世間に流布する光琳模様のヴァリアントによって語られがちだが、絵画の問題としてみるならば、装飾模様の相においてではなく、むしろ、パレルゴンまでも含む造型にこそ目を向けて語られるべきなのだ。

工芸が現実と渡り合うとき、その最も重要な節合点となるのは装飾である。しかるに、装飾性は、たとえばマチスやモンドリアンの画面に見られるように、しばしばモダニズム絵画にもしばしばみとめられる。岡本太郎が、光琳の装飾性を、絵画の純粹志向として捉え返したとき、彼は、日本における装飾絵画の切りつめられた在り方が、モダニズムに通ずる機微を捉えていたのである（ここで《紅白梅図屏風》の巧まれたグリッドを想い浮かべてもよいだろう）。ただし、現実と渡り合う装飾性というのは、画面における装飾性に注目するだけでは語りきれない。光琳の画面は、たしかに絢爛な装飾性に充ちているものの、このような装飾性は、装飾の一面でしかない。画面の装飾性を云々するのは、絵画が絵画みずから飾るオーナメンタルな発想に注目しているにすぎない。他を飾るデコレーションという在り方も《紅白梅図屏風》には備わっている。というより、こちらの方にこそ、屏風本来の目的があるのはいまでもない。

むろん、オーナメンタルな在り方なくして、デコラティブであるのは不可能である。しかし、絵画を画面として見ることに慣れすぎた目は、そこに装飾性をみとめるとしても、オーナメントとしての画面にばかり注目してしまうのだ（このような目の形成には美術全集や画集の、画面のみを切り抜いて見せるモダニスティックな編集仕様が大きな影を投げかけている）。いいかえれば、このような眼は、絵画が現実を——他を——飾るというデコレーシ

ヨンの機能を見落としがちなのである。しかし、このような眼の在り方にとどまるかぎり、モダニズムの先端から——いわばウルトラ・モダニズムとして——登場してきたアヴァンギャルドの位相を捉えきることはできず、したがって、光琳の現代性を捉えることも、ついにできないだろう。

10

デコレーションへの志向は、蒔絵をはじめとする琳派の器物にはつきりと示されている。屏風も、むろん工芸品の一種である。藤岡作太郎は「光琳の得意とするところ、厳格に論ずれば、将に美術の領を出でて、工芸の域に入らんとす」と指摘したが、工芸とのかかわりは、光悦、宗達以来、琳派全般について指摘できるところであり、それは、さらに日本列島に展開された造型に著しい在り方でもあった。これについては、つとに矢代幸雄が、『日本美術の特質』（一九四三）のなかで次のように述べている。

而して日本美術全般に就て最も顯著なる点は、日本人の工芸愛好なる、是等の諸工芸が、他国に多くその例を見るやうに、純粹美術と離れて発達することなく、生活の周囲として之を美化する為めに、絵画彫刻と共に綜合美の一部として並列混合し、また絵画彫刻それ自身が（中略）材料技術的に工芸的

手法を深く包含し、両者が截然と区別し難き密接なる相互関係に於て発達して来たことである。

しかしながら、裝飾性は、「日本美術の特質」であるばかりではない。それは日本の造型の特殊性ではない。西洋においても古代以来、すくなくともロココに至るまで、絵画や彫刻は工芸と深いかわりをたもちつづけてきた。ただ、西洋絵画は、それ以後、画面に内在する世界に——つまりはエルゴンに——関心を急速に絞り込んでゆくことになる。日本の場合は、近代に至ってなお、工芸との近縁性を保ちつづけたという点で、たしかに特殊であるということができないではない（この点にウィリアム・モリスらのアーツ・アンド・クラフツと柳宗悦らの民芸運動の決定的な相違がある）。とはいえ、すでにみたように空間への配慮というかたちで現実と渡り合うデコレーションの在り方は、現代絵画の切実な問題とも通じている。それは、もはや「日本美術の特質」として語り切れる事柄ではないのだ。

だが、現代絵画と工芸のこのような近縁性を語るためには、工芸と美術を分け隔て、あるいは、工芸を美術の周縁に位置づけてきた発想——近代化のプロセスを通じて、造型にまつわるわたしたちの思考を制約してきた制度的発想を相対化する必要があるだろう。そのとき、西欧近代の自意識に根ざすアヴァンギャルドとモダニズムを日本社会が如何に受容したか、その歴史的意義もま

た——架空的、観念的という批判を越えて——明確に捉えうるのにちがいない。

*本稿は、東京国立近代美術館で開催された『琳派・RIMPA』展（二〇〇四年八月二十一日～十月三日）の関連企画として開かれた琳派シンポジウム（八月二十八日、於東京国立近代美術館講堂）における発表をもとにして執筆した。