

SGRA REPORT

SGRAレポート No. 117

NO.117

ISSN 1346-0382

第19回SGRA チャイナ・フォーラム

「琳派」の創造

中文版

第19届SGRA中国论坛

“琳派”的发明

第19回 SGRA チャイナ・フォーラム

「琳派」の創造

■ 開催趣旨

公益財団法人渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）は、2007年から毎年、北京を中心とした中国各地の大学等で、日本の民間公益団体の主宰者を招いてSGRA チャイナ・フォーラムを開催してきた。2014年からは趣向を変え、清華東亜文化講座のご協力をいただき、中国在住の日本文学や文化の研究者を対象として、東北アジア地域の近現代史を「文化と越境」をキーワードに議論を重ねている。本年も、これまでの成果を踏まえながら、「東アジアにおける広域文化史」の可能性を探る。国立近代美術館の学芸員を長く務められた古田亮先生（東京芸術大学 大学美術館教授）をお迎えし、「琳派の創造」をテーマに、西洋の影響を受けて近代に創られた美術史の言説について考察した。

日中同時通訳付き。

■ 講演内容

「琳派」は、一般に日本美術史上に現れた流派の一つととらえられている。江戸時代初期に活躍した俵屋宗達や本阿弥光悦らによってつくられ、尾形光琳や酒井抱一によって受け継がれて近代に至ると説明されることが多い。しかし、実際には二つの点で間違っている。一つは、その間に「琳派」と名乗った画家は一人もいないこと。つまり、尾形光琳の「琳」に由来するこの用語は光琳以前に存在しなかっただけでなく、光琳自身も使わず、抱一の時代にもなかった。「琳派」という用語は近代に創造されたのである。もう一点は、江戸時代の宗達、光琳、抱一には直接の師弟関係も、狩野派のような流派としての家のつながりもない。光琳は時代を超えて宗達を発見し、抱一もまた時代を超えて光琳を発見した。その関係は私淑というべきものであった。

一方、「琳派」が近代に創造されたと言うとき、それは学術研究の結果ではなかった。歴史に沿って宗達、光琳、抱一という流れが初めから認識されていたのではない。まず、明治時代後半（19世紀末）、ジャポニスムに端を発してヨーロッパから〈日本らしい装飾芸術〉として光琳が目された。ついで大正時代に、個性主義という20世紀初めの芸術観のもとに宗達の芸術が再評価された。本発表では美術史家よりもむしろ近代美術の同時代のムーブメントのなかで「琳派」という伝統が作りあげられていったことを明らかにする。

SGRAとは

関口グローバル研究会（Sekiguchi Global Research Association/SGRA）は、良き地球市民（Global Citizen）の実現に貢献することを目標に2000年に設立されました。渥美国際交流財団の所在地、東京都文京区「関口」に因みます。SGRAは日本の大学院で博士号の取得を目指して研究を行い、渥美奨学生として共に過ごした外国人および日本人の研究者が中心となり、現代の課題に立ち向かうための研究や提言を、フォーラムやレポート等を通じて社会に発信しています。幅広い研究領域を包括した国際的かつ学際的な活動が狙いで、多国籍の研究者が広汎な知恵とネットワークを結集し、多面的なデータを用いて分析・考察を行います。

SGRAかわらばん

SGRA フォーラム等のお知らせと、世界各地からのSGRA会員のエッセイを、毎週木曜日に電子メールで配信しています。SGRAかわらばんは、どなたにも無料でご購読いただけます。購読ご希望の方は、ホームページから自動登録できます。

http://www.aisf.or.jp/sgra/entry/registration_form/

「琳派」の創造



日 時 2025年11月22日（土）
 15：00～17：20（北京時間）、16：00～18：20（東京時間）

会 場 北京大学外国語学院新楼501とオンライン

共同主催 渥美国際交流財団関口グローバル研究会（SGRA）、
 北京大学日本文化研究所、清華東亜文化講座

後 援 国際交流基金北京日本文化センター

協 賛 鹿島建設（中国）有限公司

- 総合司会 はじめに一孫 建軍（北京大学日本言語文化学部／SGRA） 5
- 開会挨拶 李 淑静（北京大学外国語学院 党書記） 6
- 開会挨拶 今西 淳子（渥美国際交流財団／SGRA） 7
- 開会挨拶 野田昭彦（国際交流基金北京日本文化センター） 8

【講演】	「琳派」の創造	10
	古田 亮（東京芸術大学大学美術館）	
【指定討論1】	「『琳派』の創造」へのコメント	24
	戦 暁梅（国際日本文化研究センター）	
【指定討論2】	講演を受けて—作品制作現場の眼差し—	29
	中村麗子（東京国立近代美術館）	
【指定討論3】	叙述・対話・生成—近代的構築としての「琳派」からの示唆—	35
	董 麗慧（北京大学芸術学院）	

【自由討論】

モデレーター：林 少陽（澳門大学歴史学科／SGRA／清華東亜文化講座）

39

発言者：古田 亮（東京芸術大学大学美術館）

戦 暁梅（国際日本文化研究センター）

中村麗子（東京国立近代美術館）

董 麗慧（北京大学芸術学院）

閉会挨拶

王 中忱（清華東亜文化講座／清華大学中国文学科）

45

登壇者略歴 47

あとがきにかえて

— 李 趙雪（南京大学芸術学院） 48

○同時通訳（日本語⇄中国語）：郭 連友（北京外国語大学）、宋 剛（北京外国語大学／SGRA）

※所属・肩書は本フォーラム開催時のもの

【はじめに】

孫建軍

北京大学日本語文化学部／SGRA



[原文は中国語、翻訳：SHUN（北京大学）]

これより第19回SGRA中国フォーラムを開催いたします。本日よりご参加いただきました先生方、学生の皆さん、そして学外の皆さまに心より感謝申し上げます。

本日は大変縁起の良い日でございます。というのも11月22日は日本では「いい夫婦の日」であり、今朝、出かける際に私も妻とハグをしてまいりました。

さて、昨今の我々を取り巻く状況は必ずしも十分に満足できるものではありません。しかしそのような状況下であっても、本日は天気が良く、さらにこれだけ多くの皆さまにお越しいただいておりますこと、改めて深く御礼申し上げます。私は孫建軍と申します。北京大学日本語学科にて勤務しております。本校の日本語学科のもう一つの名称は北京大学日本文化研究所であり、本フォーラムは我々とSGRAそして清華東アジア講座が共同で主催するものであります。本フォーラムは芸術史をテーマとし、本日は大変光栄なことに東京と京都より専門家の方々にお越しいただいております。規模は小さいものでありますが、同時通訳もご用意しており、チャンネル1は中国語、チャンネル2は日本語となっております。今回は中国で最も優秀な同時通訳の先生をお願いをしておりますので、皆さまどうぞ思う存分お楽しみください。

ではまず初めに北京大学外国語学院の李淑静党書記よりご挨拶いただきます。

【開
会
挨拶】

李 淑静

北京大学外国語学院 党書記



[原文は中国語、翻訳：SHUN（北京大学）]

尊敬する専門家・研究者の皆さま、遠方よりお越しの皆さま、こんにちは。本日、こうしてフォーラムに参加できることを大変嬉しく思います。本フォーラムは今回で第19回目となりますが、私はこれまで参加ができておらず誠に申し訳ございません。これまで北京の様々な大学で開催されたと伺っております。北京大学での開催は初めてではなく、今回、再び北京大学外国語学院での開催となりましたこと非常に嬉しく思います。同時に、今西様ならびに渥美財団の長年にわたる本活動へのご支援に心より感謝申し上げます。

先ほど孫建軍教授は、今日はいい天気、また日本にとって特別な日でもあると述べられました。つい先ほど教わったのですが、来週の月曜日は日本では勤労感謝の日であるそうで、孫先生は奥様に感謝されたそうです。私も皆さまのこの一年の勤労に感謝したいと思います。先ほど皆さまが一階にてエレベーターに乗る際、掲示板にたくさんのポスターが貼られていたのにお気づきかと思います。数えたところおおよそ10枚あり、この週末だけでも大小さまざまな講演会が10件予定されております。ここにいる我々教員、学生の皆さんは本当に勤勉な方たちだと思います。

ですから、勤勉な皆さまが本日一堂に会しております。互いに感謝しあい、学び合い、経験や知恵を分かち合うでしょう。本日の天気は非常に良いのですが、実は数日前には、非常に寒い日がありました。しかし皆さまがお越しになると聞いてから、また暖かくなりました。これは良い前兆だと思っております。

本日、専門家でいらっしゃる吉田亮先生から研究のご成果やご見解をお聞きできることを楽しみにしております。また皆さまが本日のフォーラムを思う存分楽しんでいただくことを願っております。本日は素晴らしい同時通訳も来ております。その通訳を楽しみに来た面も半分ほどございます。ご清聴ありがとうございます。ありがとうございました。

【開会挨拶】

今西淳子

渥美国際交流財団／SGRA



皆様、こんにちは。渥美国際交流財団常務理事の今西淳子と申します。本日はここにお集まりいただきまして、ありがとうございます。

渥美財団は31年前に設立され、東京を中心とした関東地方の大学院で博士論文を書いている留学生や日本人学生を対象に奨学支援をしています。実は、このフォーラムの企画実施に携わってくださっている、孫建軍さん、林少陽さん、それから通訳の宋剛さんは、博士論文を書いていらっしゃる時に渥美財団が支援させていただきました。そのご縁をきっかけに、奨学期間が終わった後にも続くネットワークを作ろうということで始まったのが関口グローバル研究会 (SGRA) になります。「多様性の中の調和」と「地球市民の実現」を目指して活動を続けています。

北京のフォーラムは、孫さんが中国へお戻りになったときから始まりまして、今回は20年目になりますが、開催は19回目になります。新型コロナの時もオンラインで続けましたが、開催できなかった1回は、2012年9月に予定していたフォーラムでした。北京の皆さんがいろいろ検討してくださいましたが、政治状況が悪くなって、どうしても開催できませんでした。

日本の総理大臣の発言をきっかけに日中関係が急に悪化してしまい、今回の開催は大丈夫か、実は、今朝まで心配しておりました。こうして開催できたことは本当に嬉しく、北京大学の皆様、中国の皆様のおかげだと思っています。ありがとうございます。

今日は琳派という、かなり専門的なテーマになりますが、皆さんに関心を持っていただけて良かったです。先生方のお話をとても楽しみにしております。

【開会挨拶】

野田昭彦

国際交流基金北京日本文化センター



国際交流基金北京日本文化センターの野田と申します。

今年も、SGRA チャイナ・フォーラムの開催、誠におめでとうございます。国際交流基金北京日本文化センターを代表して心よりお祝い申し上げます。

このフォーラムの趣旨は、東北アジア地域の近現代史を「文化と越境」をキーワードに議論することにより、「東アジアにおける広域文化史」の可能性を探るということで、中国在住の日本文化、日本文学研究者のみならず毎年刺激的な議論が行われています。

今年は「琳派の創造」がテーマです。

本日も視聴されている方の中にも、前回、前々回もこのフォーラムにご参加された方がいらっしゃると思いますが、そこでは北九州市立美術館館長の後小路雅弘先生を講師にお招きし、日本やアジア各国における西洋美術の受容に焦点が置かれておりました。

今回はそうした流れを踏まえて、日本の近代を例に、西洋美術が受け入れられる一方で、固有の美術の側にもどのような影響があったのかという点を、「琳派」を題材にご解説いただきつつ、専門家の先生方によるご討論が行われます。

ご講演いただく古田先生は、東京国立博物館、東京近代美術館の研究員を長くお勤めになり、大きな反響を呼んだ2004年の「琳派 RIMPA」展——漢字のあとにローマ字が続きます——などの企画に携わられています。本日のご講演とも関連の深いご著書『俵屋宗達 琳派の祖の真実』で2010年にサントリー学芸賞を受賞しておられます。

今年の7月、江蘇鳳凰美術出版社から、先生のご著書「特講 漱石の美術世界」の中国語版が出版されているので、本日も視聴の皆さまの中にはご覧になった方もいらっしゃるかもしれません。

当基金でも、2015年10月24日から2016年1月31日にかけて、アメリカのスミソニアン研究機構フリーア/サックラー美術館——ここは、宗達の代表作である「松島図屏風」を収蔵している美術館であります——、ここと国際交流基金の共催により、「宗達：創造の波」と題する展示を開催するにあたり、大変なお力添えをいただいております。

古田先生は、琳派以外にも、近代日本において、西欧美術が受け入れられる中で現れてきた近代日本画や、諸々の絵画流派の対応を幅広く問い直すご著書をご発表しておられますので、本日のようなテーマで中国の皆さんにお話しいただくのはこれに勝る方はいらっしゃらないのではないかと思いますし、後半の指定討論、自由討論も錚々たる先生方が控えておられます。

毎年申し上げていることですが、本フォーラムは日本語と中国語の同時通訳があり、また事業実施後も、非常に詳細な報告書がオンライン上でも公開されるという、たいへん意味のある活動で、参加者の皆さんにとっては間違いなく貴重な学びの場になることと思います。

参加者の一人として、渥美国際交流財団の皆さま、また会場をご提供くださっている北京大学の先生方、同時通訳をご担当いただいている先生方に感謝を申し上げて、お祝いの言葉とさせていただきます。有難うございました。

講演



「琳派」の創造

古田 亮

東京芸術大学大学美術館

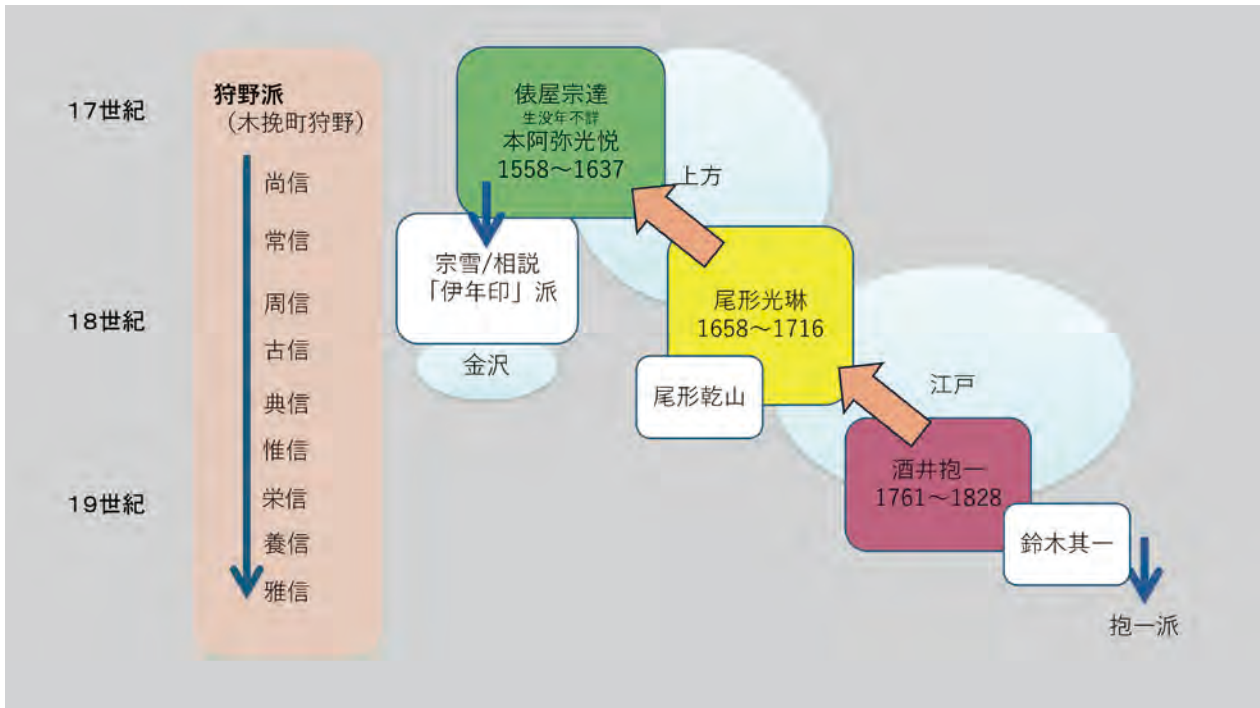
ただいまご紹介いただきました古田でございます。どうぞよろしくお願いたします。この度は、第19回のSGRAチャイナ・フォーラムにお招きいただき誠にありがとうございます。渥美国際交流財団をはじめ、北京大学の先生方、関係者の皆様に深く感謝申し上げます。

昨日、北京に参りましたが、さっそく午後には故宫博物院を見学させていただきました。その際も渥美財団様による手配や、奨学生OGOBの皆様方の丁寧なお案内のお陰でたいへんスムーズに効率よく見学することができました。また本日、この会の前にランチミーティングがありましたが、これまでのこのチャイナ・フォーラムに関わられた先生方の和気あいあいの、笑顔の絶えない和やかな雰囲気の一時に、たいへん素晴らしい印象を受けました。日本と中国とが古代からの友人同士だったのだという思いを強く感じた次第です。

さて、本日のこのフォーラムのテーマは、日本美術のひとつのジャンルに関するものです。「琳派」と言われているものですが、あまり中国では馴染みがあるとは言えないかもしれません。そもそも琳派とは何なのか、何時始まったのか、そしてどのように継承されていったのか、といったことにつきまして、できるだけわかりやすくお話して参りたいと思います。

1. 「琳派」とは何か

2015年、京都を中心に琳派400年として、多くのイベントが行われました。1615年、本阿弥光悦が江戸幕府から京都の北、鷹峯に光悦村を拝領した年を経点として400年経ったという算出です。しかし私には、若干の違和感がありました。はたしてほんとうに、1615年に琳派ははじまったのかという疑問です。また、琳派400年という、いかにも琳派は400年間、継続して今日に受け継がれた流派のようなイメージを与えます。琳派を、宗達と光悦の時代にはじまる近世のいち流派と捉えることにも、いささか問題があります。



スライド 1

まず言葉の問題として、琳派はいつはじまったのか、ということについて確認しておきます。

この用語は江戸時代にはありませんでした。琳派の祖と称されている依屋宗達、その後の尾形光琳、酒井抱一らは、誰一人として自ら「琳派」を名乗ったことはありませんでした。また、お互いに師弟関係や血縁関係もありません。

「琳派」の用語は、20世紀に入ってから使われるようになりました。1924年、画家の川端龍子が「琳派憧憬」というエッセイで使った例は比較的早く、その後、1934年に美術史家の相見香雨による「琳派叢談」という記事が知られています。ですが、この用語は学術用語とはならず、1960年代に入って展覧会タイトルで使われるようになるまでは定着しませんでした。ひろく一般化したのは1972年に東京国立博物館が開催した特別展「琳派」です。

これ以降、様々な画集、全集、展覧会などで「琳派」に統一されるようになりました。

用語の普及についていえば、琳派の歴史とは400年どころか、遡ること、わずか50～60年程の歴史しかないという言い方も成り立つことになるのです。

次に、今日私たちが「琳派」と呼んでいるものは、どのように形成されていったのかを見て行きましょう（スライド1）。光悦や宗達の時代から綿々と受継がれてきた流派のように説明されるのが、現在の美術史の常識となっていますが、そこには大きな誤解があります。他の流派、狩野派、円山派、住吉派などと同列に扱われてしまうからです。通常、各流派は、江戸時代の家制度のなかで、親から子へ、師から弟子へ、教育システムをともなってその派の継承を最大の目的としていました。

江戸の木挽町にあった狩野家を例に取れば、狩野探幽の弟の狩野尚信が初代の当主となり、明治時代までのおよそ250年にわたって代々、家が継承され流派を繋いできました。

一方、琳派は、大きくは三つの時代に分かれます。すなわち、桃山から江戸初期（17世紀初め）の光悦や宗達の時代、尾形光琳の活躍する江戸時代中期（18世紀初め）、そして酒井抱一の時代、19世紀はじめです。つまり、彼らの活躍期は大凡50年から100年の時代を隔てているのであって、また、家のつながりや直接の師弟関係もありません。

流派としての始まりは、宗達というよりも、光琳だったのです。光琳がその画業の後半生に宗達の作品を意識的に模写し研究したことによって、宗達の仕事は光琳に継承されました。

光琳が宗達を発見しなければ、宗達の亜流は加賀地方で、宗達らしさを失った後継者たちが活動した範囲に留まったことでしょう。「伊年」という落款を押して制作を続けた、いわば伊年派とでも言うべき人々がありますが、彼らの活動は17世紀中に終わっているため、その後、琳派として顧みられることはありませんでした。

光琳による宗達の見直しは、言わば、桃山の美術を元禄に移し替えようとする試みでした。それからおよそ100年後、抱一が光琳の画風を慕い積極的に継承しました。しかし、抱一の関心は光琳の仕事であって、宗達について遡って研究することはほとんどありませんでした。時代を隔てた三者をつないだのは、狩野派のような家元制度でなく、私淑、つまり私（ひそ）かに淑（よし）とする方法で、画家の好みを拠り所とするものだったといえます。

私淑とは、師匠からこうしなければならぬと強制されるのではなく、自らの気性の向かうところによって学びたいところだけを学ばばよいのですから、自然と各自の個性が優先する継承の仕方となります。

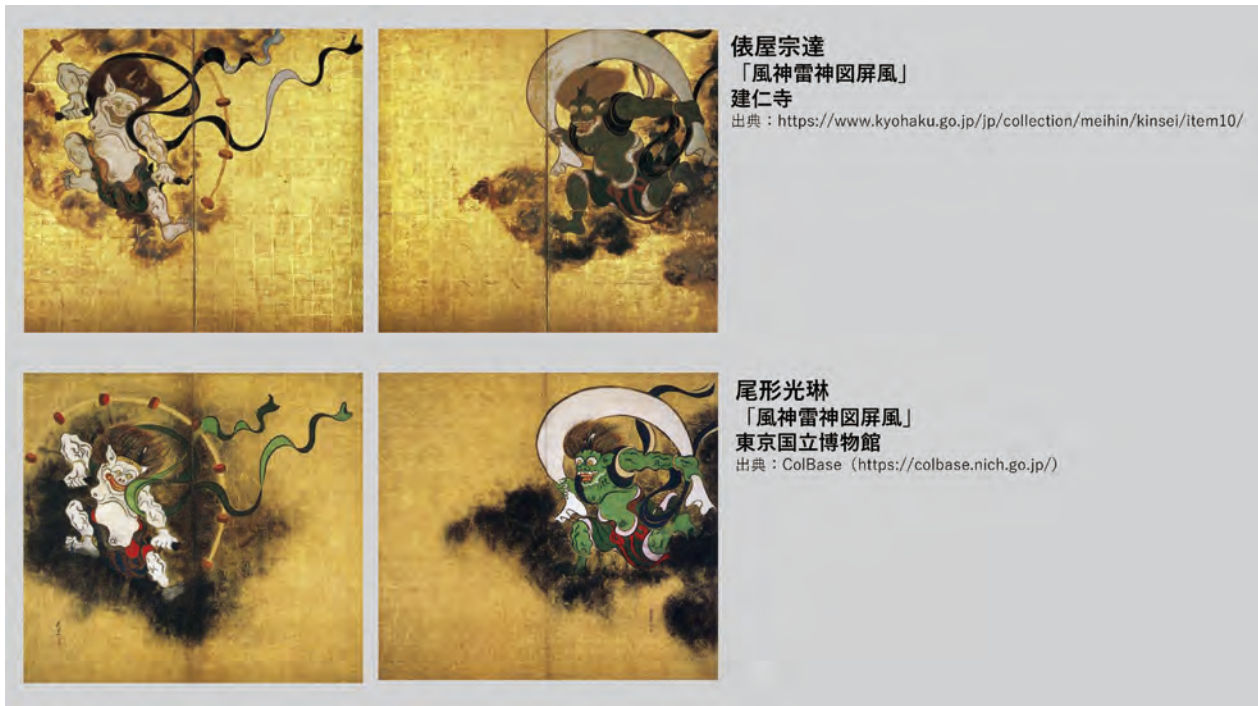
《風神雷神図屏風》が、宗達から光琳へ、光琳から抱一へと写し継がれていったことはよく知られています。しかし、それぞれの作品を比べてみれば構図はそっくりであっても、その表現方法は驚くほどに違ったものになっています。師から弟子へ、直接的に継承されたのではないからです。

琳派継承の証のように言われる《風神雷神図屏風》ですが、同じ図像を写しながら描いたとしても、その継承の仕方は、学ぶ側の意思や好みを強く反映することになり、一方向的に師が弟子に教えるのとは自ずと違った展開をみせました。

それぞれの作品を比較して、光琳が宗達から受け継いだものと、受け継がなかったものとの具体的を確認しておきましょう（スライド2）。

光琳は、図像それ自体をトレースし、ほぼ完全にコピーしているため、一見したところでは、両者の違いはわかりづらいかもしれません。しかしながら、細部を丹念に比較してみると、宗達の作風が、自由奔放で、大らかな表現であるのに対して、光琳のそれはアニメーションのセル画のように図像を輪郭でかたどり、明快な彩色をほどこすことでデザイン的な表現になっています。宗達のおおらかな空間表現は受け継がれず、平面的な構成になったことにも注意が必要です。

その、光琳画を学び、江戸時代後期の、浮世絵などが庶民に大流行している世相を反映して、すっきりと洒落た感覚で描き直したのが、抱一でした。



依屋宗達
「風神雷神図屏風」
建仁寺

出典：<https://www.kyohaku.go.jp/jp/collection/meihin/kinsei/item10/>

尾形光琳
「風神雷神図屏風」
東京国立博物館

出典：ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

スライド 2

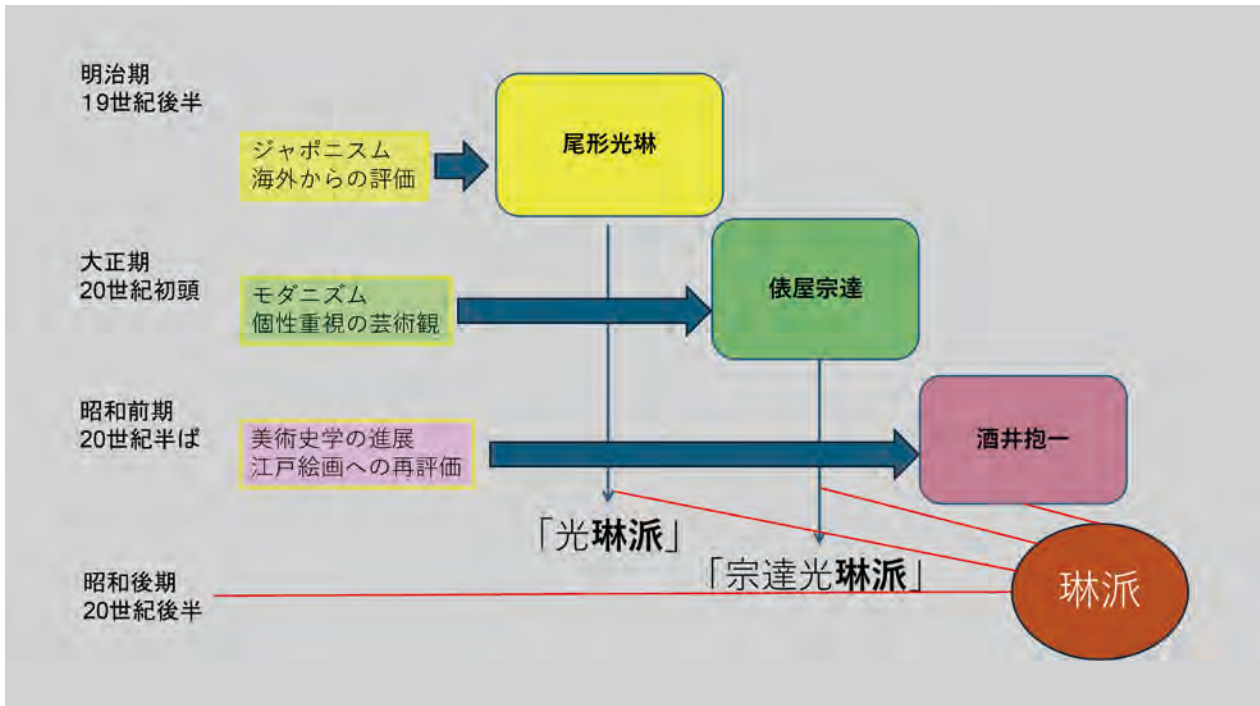
それぞれの代表作を重ねてみることで感じ取っていただきたいのは、三者三様のクリエイティブな世界があるということです。宗達は桃山時代の京都、大阪で花開いた上層町衆たちの好みを反映し、自由で伸び伸びとした雰囲気を持つ、作風といえます。光琳は、京都に生まれましたが、後半は江戸に行き、やはり、有力な商家をパトロンとして豪華な、そして同時にデザイン的なセンスを活かし、明快なイメージを特徴とします。そして大名出身の抱一は、そうした光琳の特徴をよく理解し、そうであるからこそ、自らは、金に対して銀、光琳の晴れた世界ではなく、ウイットに富んだ情感豊かな作品世界をつくりだしました。

さらに、それぞれの時代の支持層も異なります。桃山時代の上方の上層町衆から元禄時代の江戸の商人たちへ、そして、江戸時代後期となって江戸市民が中心となる文化圏の移動も重要な変化です。

音色で言えば、能舞台の笛や鼓から、お座敷の三味線へと風情を変えていきました。その時代にあったものを再現していく、クリエイティブな芸術家の仕事だったのです。

次に、琳派とは近代になって「創られた」ものだった、ということを見て行きましょう（スライド 3 / p14）。日本では、古美術の概念も美術史という理論も、近代になってから創られたものであり、琳派という用語、概念、ジャンルもまた、近代になって創られていったものです。

明治以降、ジャポニズムの隆盛によって、まず尾形光琳が海外から注目されました。光琳には弟の乾山がいましたが、弟子が流派を継承することはありませんでした。明治の展覧会分類では抱一以降の画家たちを含めて「光琳派」と呼んで



スライド3

いました。

大正期、すなわち20世紀初めになって、ヨーロッパからモダニズムの芸術観が浸透します。個性重視の芸術観でした。自由や個性を尊ぶこの芸術観は、光琳芸術の持つ模倣性や装飾性に対して、宗達の独創性や絵画性に魅力を感じたのです。

この時代に、宗達、光悦らがあらたに発見されたことで「宗達・光琳派」という呼称が使われるようになります。

そして、戦後、20世紀の後半になって酒井抱一らなども含めて「琳派」と総称するようになったのですが、そこには、美術史学の進展が背景としてありました。また、江戸絵画全体に対しての再評価が進み、抱一芸術の持っている文学性や情緒性にも理解がおよび、抱一派を江戸琳派と呼ぶようにもなりました。

2004年に、私は東京国立近代美術館で「琳派 RIMPA」展を企画、開催しました。キャッチコピーは“こんどの「琳派」はちがう”でした（スライド4）。

そもそもなぜ、近代美術館で古美術を扱うのか。私の企画意図は、いまご説明したように、琳派とは近代になってつくられたものだったことを前提とし、また、その再発見や再評価には近代の画家たちがたいへん重要な役割を果たしたということを示したかったことにありました。

したがって、展示の順番も再発見の順番で構成しました。つまり、光琳、宗達、抱一の順です。この展覧会の内容につきましては、後ほど、時間の許す範囲でご紹介いたします。

この発表でも、「近代における琳派の誕生」という意味で、光琳からはじまる琳派の再評価の過程を確認する意味で、この順で紹介します。

尾形光琳（1658～1716）は京都の呉服商「雁金屋」の次男に生まれました。



スライド 4

はじめ狩野派を学びましたが次第に本阿弥光悦、そして俵屋宗達の作風に惹かれていくことになります。ちなみに、光悦は尾形家の遠縁にあたることが知られています。呉服商の恵まれた環境に育った光琳は、絵画のほか染織図案、工芸デザインなどの仕事を手がけていました。30歳の時に父を亡くし、多額の遺産を手にするようになりますが、雁金屋の経営はすでに窮迫しており遺産もたちまち底をつく状態となりました。光琳の本格的な絵師あるいはデザイナーとしての活動は、この頃からはじまります。1701年には有力絵師の称号である法橋位を得て、いわゆる光琳風の華やかな装飾的様式を確立しました。

光琳を代表する《燕子花図屏風》は、金地の画面に燕子花が緑青と群青というほぼ二色のみで構成されています。法橋に就任後間もない頃の作とされ、パターン化し連続する図様が強い印象を与えます。一方、晩年の作である《紅白梅図屏風》においては、宗達にはなかった光琳らしい特徴が見取れます。中央にデザインされた大胆な流水は光琳模様と称されて、これが光琳芸術の特徴となっています。こうした光琳模様がそのまま工芸作品にも応用されました。《白綾地秋草模様描絵小袖（冬木小袖）》や《八橋蒔絵螺鈿硯箱》など、着物や工芸作品（漆、焼き物）には多くの「光琳模様」が採用されました。

こうした光琳芸術の魅力は、たしかに抱一によって研究され、継承されました。しかし、世界の光琳となるのは明治時代になってからのことです。

よく知られているように、ヨーロッパでは浮世絵を中心に、日本の美術が紹介されるとジャポニズムが広がりました。その火付け役の一人、ルイ・ゴンスは、1883（明治16）年に刊行した“L'art Japonais”のなかで、いち早く光琳を紹介しています。

その後、1900年のパリ万博では、アールヌーボーに湧きましたが、この時に光琳は、同じ装飾芸術の祖という扱いで注目を集めました。この頃から、光琳は西洋にアールヌーボーをもたらした、とさえ言われるようになっていきます。

1903（明治36）年、帝室博物館の特別展で「光琳特集」の展示があり、同時に『光琳派画集』が刊行されました。その出版広告において、光琳は次のように紹介されています。（箇条書きで要約します）

- ・光琳は元禄時代に現れた大芸術家である
- ・単に日本の芸術史上における大巨匠であるのみならず、世界の美術史上における大家である
- ・英国のアンデルセンは「光琳の装飾的本質に敵はなく、世間一般に及ぼした感化は大きなもので不朽の功績である」と言っている
- ・オーストリアのオルリックは「光琳は日本第一の画家、いや世界古今第一の彩色家である」と言っている

かくして、1903（明治36）年頃には光琳は日本でも本格的に流行し始め、翌年から三越の広報誌でも盛んに取り上げられるようになります。いわゆる「光琳ブーム」です。

三越呉服店は、江戸時代の呉服商・越後屋を改組した三井呉服店を前身とし、1904（明治37）年に日本初の百貨店として営業を始めました。三井呉服店時代から数十年にわたり、三越と琳派の蜜月は続きました。流行を作り出さんとする百貨店にとって、当時海外でも評価の高まっていた光琳とその名のついた模様は、主力商品である着物の販売戦略にとっても都合がよかったと考えられます。

雁金屋という呉服商に生まれた光琳が、明治の呉服界に「新しい芸術」として再発見されたのもうなずけます。小説家の巖谷小波は「我が尾形光琳は、今や洋の東西を通じて、図案界の始祖である、明星である。見よ、アールヌーボーと云ひ、ゼセッションと云ひ、法を彼に摸し、式を彼に倣はぬは少い…」（明治42年『三越呉服店懸賞図案 光琳式明治模様』）と評しました。

光琳の同時代作家への影響は、当然、国内でも多く見られます。

浅井忠は近代日本を代表する洋画家です。彼は、1900年パリ万博に際して渡仏した折りにアールヌーボーに接しました。帰国後は、それまでの写実的な表現の油彩画だけではなく、工芸品のデザインにも力を注ぎました。そうした作品は、アールヌーボーと光琳的装飾芸術とがいかに親和性を持っているかを示しています。

菱田春草は、日本画に革新をもたらした画家です。《落葉》（1909年）について春草は、画面内の距離感がかえって絵の面白味を損ねることがあると考え、西洋的な奥行きを犠牲にしたと言っています（スライド5）。この作品が発表された時、洋画家の石井柏亭は、光琳と西洋の装飾画との結婚であると評しました。たしかにこの構図法は、明からに光琳の作品に依拠しています。同時に、《落葉》における装飾的絵画空間は、春草が遠近法的な写実的空間を描くことを乗り越えたところに生まれた、知的空間なのです。

菱田春草 落葉 1909（明治42）年 永青文庫



出典：<https://www.eiseibunko.com/collection/kindai2.html>

スライド5

つぎに、俵屋宗達（生没年不詳）の作風を詳しく検討することにしましょう。

宗達の生涯を語る史料は断片的にしか遺されていません。1614年にはすでに「俵屋」の屋号をもっていたこと。1630年に《西行物語行状絵詞》を描きこの時すでに法橋の位にあったことなど、わずかです。「俵屋」は、扇絵、料紙装飾などの装飾画を手がける「絵屋」のひとつで、江戸初期の京都上層町衆を相手に注文制作を行っていました。平安の古絵巻などから自由に図様を借りてきて大胆に意匠化するその手法は革命的に斬新でした。宗達の興したニュー・モードは世間から受け入れられ、水墨画、屏風絵、襖絵の制作など活動の範囲をより公的な場に広げました。

初期の作例として、1602年に平家納経と呼ばれる経巻の見返し部分の装飾絵を描いたことが確実視されています。これがそのうちの1図ですが、署名や文獻的な裏付けがないにもかかわらず、ユニークな画面構成、鹿のデフォルメなどの特徴によって、宗達あるいは「俵屋」の工房作であるとされています。こうした、装飾性と平面性こそが、宗達芸術の原点にあることは重要です。

装飾性と平面性に加え、宗達の特徴として独自に編み出した技法があります。現在、美術史の用語で「たらし込み」と呼ばれるものです。これは主に水墨画で使われます。薄い墨が乾かないうちに濃い墨を垂らすことで自然にムラムラとした模様ができることを利用して、筆で描くのと違う偶然の表情をつくりだします。《枝豆》の場合には、月光に映されたかのような淡い光の表現となっています。

宗達は、豪商で知られた角倉素庵らと交わりながら装飾的で贅沢な品を多く制作しています。和歌巻、扇子、色紙などの初期作品には、宗達が下絵を描き、本

阿弥光悦が書にかくという合作も多くあります。《鶴下絵和歌巻》は長い巻物ですが、右から左へと展開する時間を意識し、それを同じモチーフを繰り返し描くことで、現在のアニメーションのような効果を生み、画面に動きを与えています。こうした宗達におけるダイナミックな表現は、光琳以降では見られなくなるということには注意を要します。

さらに、宗達芸術の特徴のひとつに構図法やレイアウトの卓越した感覚を挙げることができます。構図法について、私はフレームワークの意識があるためだと考えています。京都の養源院に行くと今でも見ることのできる障壁画に、その実例があります。注目すべきは、描かれた象が、どちらも微妙に枠からはみ出すような構図で描かれていることです。このため見る者は、象の大きさや迫力を視覚的に体感することになります。この特徴もまた、光琳以降には見られず、むしろ枠のなかに納めるようにデザインされていくようになります。

さて、近代になってからの宗達再発見のきっかけとなったのは、1913年に開催された宗達展でした。これ以前、明治時代は、尾形光琳を顕彰し、光琳を神格化する傾向にありました。その背景にあったのは、ヨーロッパでのジャポニスムとアール・ヌーヴォーの流行です。光琳への西洋人たちの熱い眼差しは、光琳芸術の装飾的、デザイン的な側面を高く評価したことに端を発していました。伝記不詳の宗達については、光琳が私淑した画家といった程度の認識しかされず、光琳の影にかくれた存在でした。

しかし、1913年の展覧会を契機として、出品作を掲載した豪華図録も刊行されました。これによって、同展の出品作を知ることができますが、この展覧会には現在国宝指定されている《蓮池水禽図》や《関屋滯標図屏風》をはじめ多くの名品が出品されたことがわかります。この『宗達画集』の刊行は、宗達への関心を飛躍的に高める効果がありました。

翌年、光琳の200年祭が開かれた時に、評論家の坂井犀水は「先年日本美術協会で、宗達展覧会が開かれてから、宗達の大芸術家としての尊崇が非常に高まって、それが為に光琳に対する世人並に鑑賞家等の敬意が、幾分か薄らいだかの観があつて、昨年同協会で開かれた光琳の作品展覧は、宗達展覧会のととき程には評判も高くなかった様に思はれた…」(『美術新報』1915年)と述べています。

それ以降、つまり20世紀の前半に宗達の評価は急激に高まりますが、それは美術史的な評価もさることながら、むしろ近現代の画家たちによってその芸術性が自覚され、彼らの作品を通じて実践されていったということが重要です。

明治期、ジャポニズム、そしてアール・ヌーヴォーという西洋からの眼差しによって評価された光琳に対して、宗達の場合は、雑誌『白樺』や輸入画集などを通じて紹介される西洋の芸術思潮にうながされて注目を浴びました。宗達は、自己、生命、自由、造形などを尊ぶ新しい芸術観によって見出されたのだといつてよいでしょう。

宗達芸術は、大正期あるいは20世紀初頭の芸術思潮があったからこそ、再発見されたのだということを忘れることはできません。

いち早く宗達に注目した画家は、今村紫紅です。紫紅は、同時代に西洋から受容したポスト・インプレッショニズムと、宗達を見事に融合し、日本画に新たな地平を拓いたのです。《風神雷神》(1911年)、《龍虎》(1913年)を経て《熱国之巻》(1914年)へと向かうその過程は、近代における光琳から宗達へ、つまり西洋の視点が関与しているとすれば、それは西洋人の見出した光琳ではなく、ポスト・インプレッショニズムを介して日本人が見出した宗達への回帰的憧憬を意味しています。

小林古徑もまた、宗達展をみて大きな影響を受けた日本画家の一人です。「宗達会を見た。あの会も少なからず刺激を僕に与へた。僕はあのやうな有益な会が続々開催されんことを希望する」と述べています。その後、古徑の作風は必ずしも宗達的な大胆さを持ったものではありませんでしたが、この作品のように、たらし込み技法を用いて、風神雷神図屏風などを想起させる二曲屏風一双の形式に、左右が呼応するモチーフの配置を試みています。

その後、戦後間もない1951(昭和26)年、上野の国立博物館(当時)で宗達光琳派展とアンリ・マチス展が同時期に開催されました。宗達は、この時、マチスとの対比によってより深く理解されたのです。日本画家の安田靉彦は「宗達の展観が、偶然にも〔マチス展と〕同時に開かれた事は意外な仕合せであった。この両展観から、又その比較から、吾々の得るところ多大である。そうして宗達展を一番に見せたい人はマチス翁であって、その人の感想をききたいとおもうのである」(「マチス展を見て」『アトリエ』294)と述べ、靉彦の弟子にあたる小倉遊亀はこう述べています。

「私、狂喜して毎日、見に行きました。それで思ったことはね、西洋の人たちは日本の浮世絵ぐらい見て感嘆してるでしょ。私、この大展覧会をマチスに見せてあげたくてね、マチスのところに電報打とうと思った。見にいっちゃいって……」(『画室のうちそと』1984年)

宗達光琳派展とマチス展が同時に開催されたことの相乗効果はきわめて高く、他にも加山又造ら多くの画家たちを刺激しました。

では、近現代の多くの画家たちが宗達を再評価した、その造形の魅力はどのようなものなのでしょうか？

17世紀初めに活躍した宗達が20世紀にまで受け継がれているというと、西洋美術史では、宗達とほぼ同時代にヨーロッパで活躍したレオナルド・ダ・ヴィンチのことを思い浮かべますが、両者には決定的な違いがあります。西洋美術史はレオナルドの歿後から今日まで、彼のことを忘れたことなど一度もなかったのですが、宗達の場合は、歿後すぐに忘れられてしまいます。そもそも、同時代に、宗達の生きたことを記録に遺す者は誰ひとりとしていませんでした。18世紀のはじめに尾形光琳が宗達の見出し、作品の摸写をしたことはむしろ例外的な出来事で、その後は20世紀の初頭まで、まさに「知られざる画家」だったのです。

私は、宗達研究を続けていくなかで、モダニズム芸術論の中からひとつのキーワードを重視するに至りました。それが「絵画的性」です。アメリカの美術批評家

クレメント・グリーンバーグが1960年代に書いた評論に、抽象表現主義に対する次のような言説があります。

もしも「抽象表現主義」という用語が、確証し得る何かを意味するとすれば、それは「絵画的であること（ペインタリネス）」の謂である。つまり、解放的な素早い描き方、もしくはそのように見える描き方。はっきりと描かれた形体ではなくて、にじんで溶解したようなマッサ。大まかで荒いリズム。激しい色彩。むらのある絵画の染み込みや濃度。絵筆、ナイフ、指、布切れの跡——手短に言えば、ヴェルフリンが、バロックの芸術からマーレリッシュという彼の概念を抽出した時に定義づけたような物理的な諸特徴の集合のことである。（「After Abstract Expressionism 抽象表現主義以後」藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2005年）

一方、グリーンバーグは別の論文「Modernist Painting」の中で、モダニズム絵画の重要な要素として真っ先に「平面性flatness」を強調しています。平面性は、ルネサンス以来長いあいだ西洋美術の基本であった画面内に三次元空間を創出するという課題への異議申し立てであり、周知の通りアール・ヌーヴォーの根幹を成す規範となって、それ以降の絵画のスタイルを決定的に変えて行くと、彼は言います。

このグリーンバーグの言説に導かれ、宗達における絵画性は、平面性と深奥性のはざまに浮かび上がる生動感であると捉えられるというのが私の考えです。宗達は、単純化や装飾化によって画家の個性を發揮しました。つまり、宗達は、20世紀的な、ないしはモダニズム的な用語例に鑑みて、絵画性なるものを表現した画家といえます。

つまり、依屋宗達が20世紀に再評価されたこと、あるいはそう言ってよければ、20世紀に琳派の祖として誕生したことには歴史的な必然があったのだ、ということ結論としたいと思います。

2. 「琳派」検証の試み—ふたつの展覧会から

ここからは、私の企画したふたつの展覧会の紹介です。

ひとつめは、2004年、東京国立近代美術館で開催した「琳派 RIMPA」展です（スライド6）。近代における「琳派」の再発見の順に構成された展覧会で、光琳、宗達、抱一の順に紹介し、近現代の琳派的傾向の日本画を出来るだけ詳しく紹介することにつとめました。下村観山、菱田春草、横山大観、前田青邨ら日本美術院系の画家たちに加え、川端龍子、福田平八郎、平福百穂、そして加山又造らの作品を通じて近現代画家たちにとって琳派はどのように意味を持ったのかを検証する意味合いもありました。

この展覧会一番の冒険は、琳派をローマ字表記のRIMPAと変換したことです。そのことによって琳派は日本美術史の文脈から解放されて、私たちは、世界の、あるいは現代の美術に拡散している琳派的要素をふたたび見つけ出す、能動的、積極的な気持ちを持つことになる考えたからです。この後、古美術の展覧



スライド6

会のタイトルにローマ字表記が頻繁に現れるようになったことは、時代がそうした見方を受け容れていく方向に進んでいったことを感じます。

20年前のこの展覧会をきっかけとして、琳派はローマ字表記のRIMPAとして誕生したということも許されるでしょう。実際に、この展覧会以降、展覧会等の表記がローマ字となっていきました。

2004年展は、展示の一番はじめの作品として光琳とグスタフ・クリムトを列べました。クリムト作品のもつ装飾性は、きわめてRIMPA的であり、それも光琳的な、あるいはジャポニスム的な様式を持つと考えたからです。西洋美術からはほかにマティス、ボナール、ルドン、ウォーホルなどの作品を選びすぐって出品しました。そして、展覧会の最後には、リー・ウーファン、諏訪直樹や岡村桂三郎ほか数名の現代作家を選びRIMPA作品として展示しました。

ふたつめの展覧会は、2015年、ワシントンDCにあるフリーア・サックラー美術館において開催した「宗達 創造の波」展です（スライド7／p22）。私は同館のジェームス・ユーラック博士と日本側主催者の国際交流基金と連携をとりながら、展覧会をキュレーションしていきました。

当初、念頭にあったのは琳派全般の紹介です。しかし、ユーラック氏からの強い要望もあって、宗達に的をしぼった展覧会とすることになりました。それは、私にとっては意外な展開でしたが、また同時に私の宗達イメージを伝える絶好の機会をいただいたものと内心、心が躍りました。

この時の企画は、基本的には2004年の「琳派 RIMPA」展の考え方を骨子としています。英文タイトルは、ローマ字表記の「SŌTATSU」とし、またサブタイトルとしてMaking Waves と決めました。これは、フリーア美術館が所



スライド7

蔵する宗達の代表作「松島図屏風」のイメージに由来することは言うまでもありません。加えて、宗達からはじまる装飾的絵画の様式の波が、光琳へ、さらに江戸時代後期の酒井抱一、鈴木其一らといった琳派の画家たちへ受け継がれたことを暗示してもいます。

この展覧会をフリーア・サックラー美術館で開催した意義はきわめて大きかったといえます。なぜなら、チャールズ・フリーアが収集した日本美術作品の中には俵屋宗達の代表作として著名な《松島図屏風》と《雲龍図屏風》などが含まれているにもかかわらず、本人の同館への寄贈条件として館外への貸出を禁じたために、そうした貴重なコレクションが他の作品と同時に展示される機会がこれまでに一度もなかったからです。

最終章では、近代以降、今村紫紅、前田青邨、小倉遊亀、梅原龍三郎、加山又造ら、多くの日本の画家たちが宗達に私淑して制作していたことを紹介し、宗達芸術の現代へのつながりを明らかにしたいと思います。

自由奔放で個性的な芸術表現が大きな魅力である宗達作品が、大正期以降に国内で評価を高めたことは、すでに述べましたが、海外からの評価は外国人コレクターによる作品収集というかたちですでに明治期にあらわれており、宗達およびその周辺作品がアメリカ合衆国の主要な美術館やコレクターのもとに収蔵されることになりましたが、なかでもチャールズ・フリーアのコレクションは群を抜いています。

2015年のワシントン展では、日本国内で数多く開催されてきた琳派展にはあり得なかったまさに夢の企画として、米国内の主要な宗達派作品をフリーア・サックラー美術館に集め、さらにはこれを補完するべく日本からも比較展示に相応しい作品を厳選して一堂に会す展覧会となりました。

グローバル化していく世界の状況の中で、日本文化のユニークな一面を浮き上がらせようという意味では、宗達芸術を世界的視野で問うこの展覧会の試みは意義があったのではないかと感じています。

改めて問い直してみましよう。なぜ、宗達は20世紀になって再発見され、なぜ、21世紀に世界的視野から注目を浴びるようになったのか。しかも、なぜ、日本美術史上もっとも高い評価の画家のひとりと認められるようになったのか。

私は、そこには美術史家の机上の学問的評価ばかりではなく、20世紀以降の画家たちによるリスペクトが重要な役割を担ったと考えています。

そして、その際に重要だったと考えるのは、そうした画家たちを刺激する場となったさまざまな展覧会の開催です。先に述べました1951年の国立博物館での宗達展では、同時期に開催されたアンリ・マチス展によって、宗達はより深く理解されたのです。

この度のフォーラムにおける「琳派の誕生」というテーマについてまとめますと、それは、繰り返し行われてきた、画家たちによる先人の再発見、再評価の歴史であると、いうことになります。つまり、歴史を振り返れば、たしかに、現在「琳派」とよばれるもののはじまりは宗達の出現にもとめることができますが、重要なことは、宗達芸術は時代を超えて行ったということです。それは、光琳の才能によって江戸時代中期の元禄時代に蘇り、また、20世紀の画家たちによってモダニズムの文脈で再評価されたという、再生の歴史です。

20年前のRIMPA展のカタログに書いた一文を紹介して、この発表を終えたいと思います。

この展覧会では、最後にウォーホルおよび数名の日本の現代作家を選びRIMPA作品として展示している。今日、意識的に琳派的イメージを使った作品も多く見られるが、伝統とは守ろうとした瞬間に生気を失いかねないきわめて危ういものである、というのが琳派四百年の教訓とわきまえ、展覧会の最後には加えなかった。今、私たちが新しいRIMPA作品に求めていることは、四百年前、宗達が桃山時代に登場したときのインパクトそのものなのだ。「これは絵じゃない」「こんなものは見たことがない」という驚きの声とともに琳派は幕を開けた。そして、その後、もしも琳派が何らかの意味で続いたとするならば、それは決して「型」を守ろうとしてきたからではない。そうではなく、光琳が宗達を、抱一が光琳を、明治が光琳を、大正が宗達を、その時代ごとに新しく発見してきたからこそ、琳派は常に新鮮だったということ、この展覧会の出品作品が語ってくれているはずである。

時代には時代の琳派を！

ご静聴ありがとうございました。

指定討論
1『琳派』の創造」への
コメント

戦 暁梅

国際日本文化研究センター

皆様、こんにちは。私について丁寧なご紹介をしてくださった林先生に感謝いたします。古田先生、興味深いご講演をありがとうございました。本日、今回のフォーラムに会場で参加する機会をいただき、大変光栄に存じます。

古田先生のご発表は、1時間余りという非常に限られた時間の中で、「琳派」のイメージが日本のさまざまな時代に、後世の画家による自発的な継承・模倣を通じていかに鮮明になっていったか、さらに明治・大正期には西洋の視点を取り入れて、「日本美術」を確立するという時代要請のもとで、いかに「伝統」として創出されていったかを整理していただきました。大変勉強になりました。琳派の「装飾性」や「デザイン性」といった特徴は、世界的にも多くの類例を見いだすことができることは、近代以降、東西における「装飾性」と「デザイン性」の理解が共通していることも示していると思います。

ここで、私の感想を二点申し上げます。

1. 「選択性」に基づく先人の作品への
自発的な敬仰・継承・評価

まず、後世による先人の作品への自発的な敬仰・継承・評価は「選択性」を持つものです。この「選択性」は、継承者や評価者が置かれた「現在」の文脈に基づいています。

一例を挙げてみます。同じ「琳派」に対する海外での認識でも、1958年に、琳派が中国で展覧された際、中国の美術界では異なる反応がありました。この年はちょうど尾形光琳の生誕三百年に当たり、彼は「世界文化名人」に選ばれました。当時は日中間の国交はまだ回復しておらず、尾形光琳の展覧会は日中友好活動の一環として中国にやってきたのです。

ほぼ同時期に、版画家の李平凡が『美術』誌に尾形光琳を紹介する文章を発表しました（スライド1）。注目すべきは、記事タイトルの横に添えられた図版が、私たちに馴染みのある光琳の代表作ではなく、《三十六歌仙図》であったことです。



李平凡
“日本杰出的画家 尾形光琳”
《美术》一九五八年十月号



尾形光琳《三十六歌仙图》屏风
(メナード美術館)

スライド 1



李平凡
《战灾者的行列》
(漫画)
1946

スライド 2

李平凡自身は版画家で、日本に留学した経験があります。ここに示しているのは、彼が1946年に描いた漫画《戦災者の行列》で、その年の11月に大阪で開かれた「戦災者同盟国民大会」の情景を描いています（スライド2）。彼が人物の群像に興味を持っていることから、同じく群像表現である《三十六歌仙図》にも目を留めたのでしょうか。

『美術』誌上のこの記事（スライド1・左）で李平凡は、尾形光琳の作品の多様性や、写生を重んじる姿勢を評価し、とりわけ《三十六歌仙図》を例に挙げて、古典を題材による人物画の重要性を強調しました。

- ・彼の作品は、題材から表現様式に至るまで、多種多様である。
- ・とりわけ彼の創作生活においては、写実的な創作方法を堅持し、客観的事物への深い観察と写生を非常に重視していた。
- ・……彼の古典題材による人物画は、作品を構成する重要な一部をなしている。ここで取り上げる《三十六歌仙図》のように、生き生きとした風刺的筆致を用い、日本史上の三十六名の貴族詩人を滑稽に描き出している。

2. 選択されなかった「イメージの背後の文学的想像力」

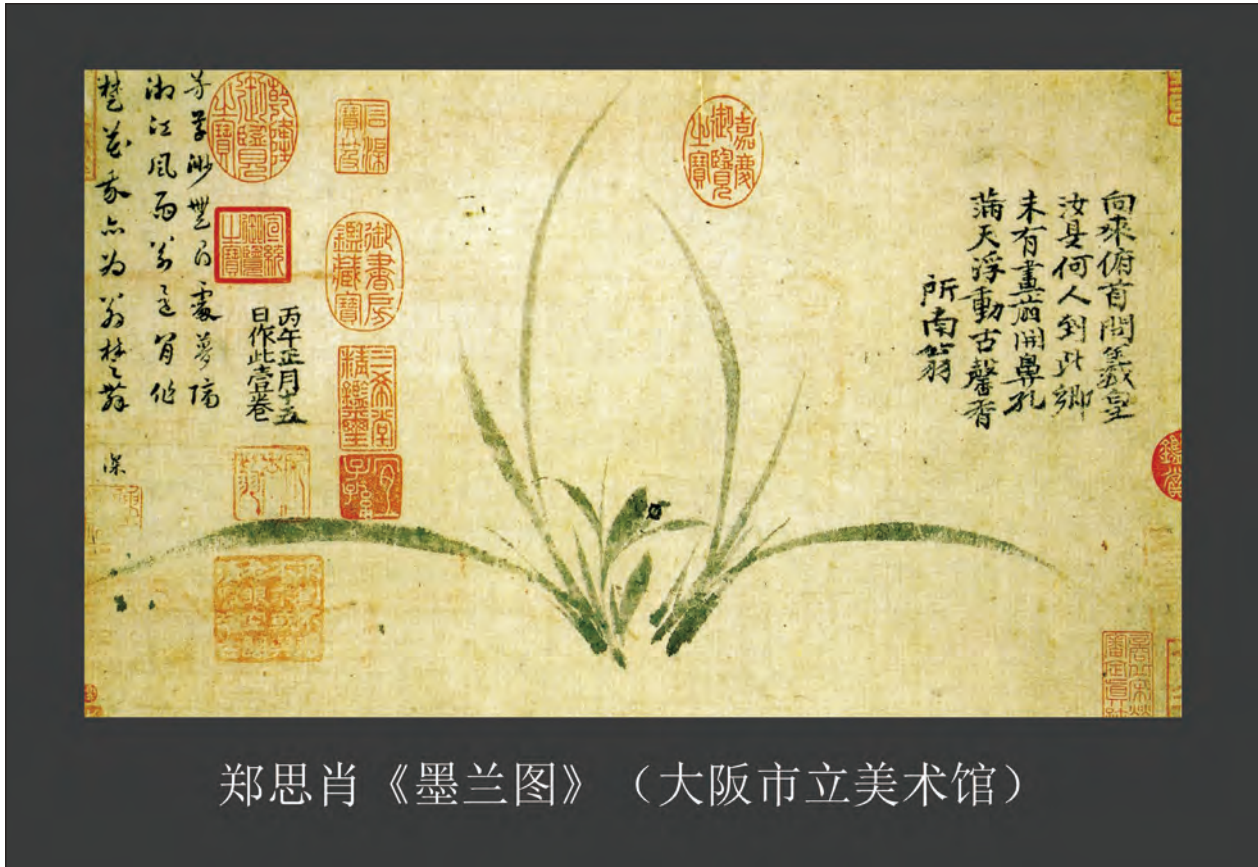
ここから私の二番目の感想に入ります。つまり、イメージの背後にある文学的想像力であり、これは日中両国の美術の共通する部分でもあります。

たとえば、鄭思肖の《墨蘭図》は、簡潔な筆致で君子の人格を象徴する蘭を描いています（スライド3）。私たちはこの作品を見たとき、蘭の根っこや土が省略されていることを不足と覚めるのではなく、鄭思肖の経歴や画面の題詩から連想して、根を失った蘭の姿によって、宋末元初の「亡国の士」の風骨を象徴しようとしたのだと読み取るのです。

この発想を用いて、尾形光琳の《燕子花図》を改めて観察してみたいと思います（スライド4）。ご存じのとおり、この作品の構想は『伊勢物語』第九段「八橋」に由来しています。貴族在原業平が京都を離れて東下りし、三河の「八橋」という場所で一休みをします。あたり一面には杜若が咲き乱れていました。ここは川が分流しており、その上に八つの橋が架かっているため「八橋」と呼ばれます。彼はそこで都に残した妻を思う和歌を詠み、同行者を感じさせます。絶妙なのは、五句の和歌の頭字を続けて読むと、ちょうど杜若の発音「kakitsubata」になる点です。

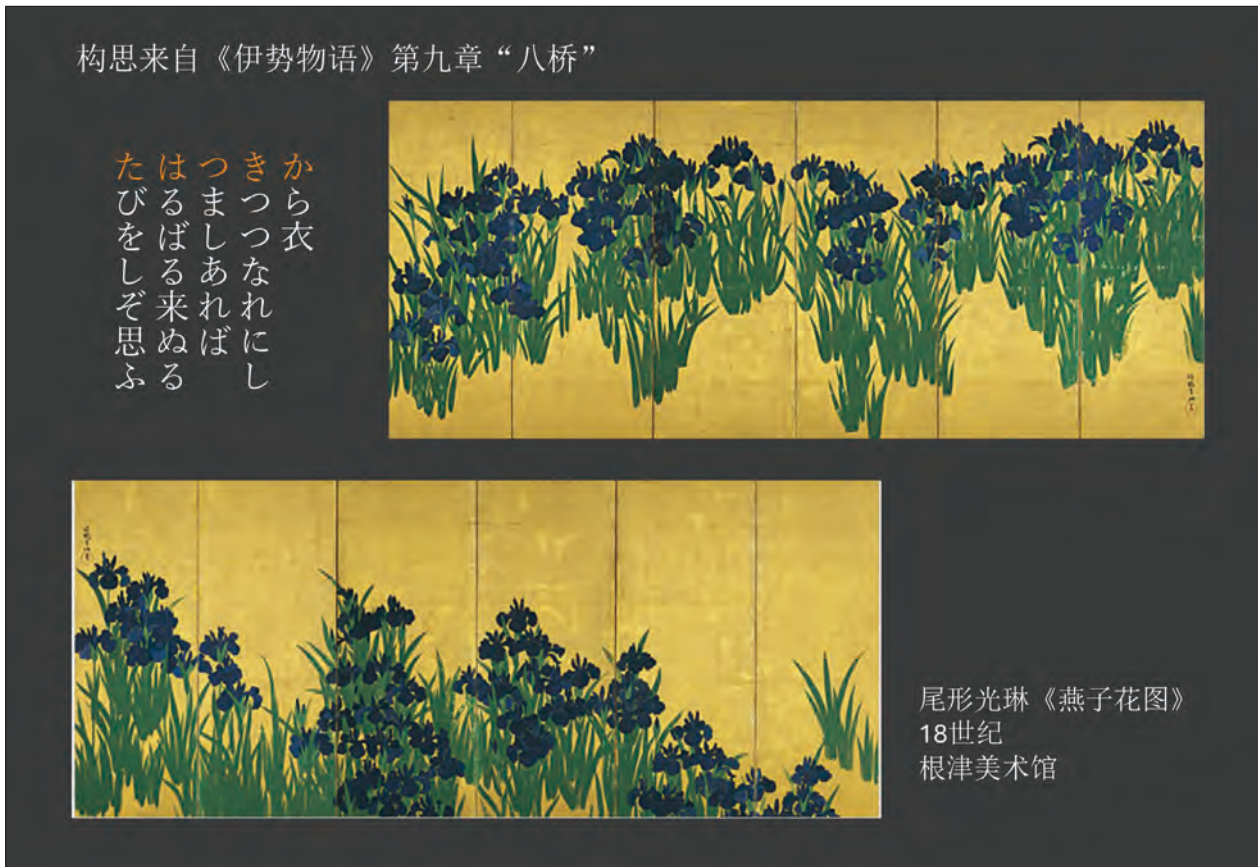
すでに成熟した絵画の主題として、杜若と橋が同一画面に併置されると、観者は容易に『伊勢物語』を想起します。しかし今日では、この作品について語る際、多くの場合、光琳が橋を大胆に省略し、リズム感のある様式反復の杜若のみを残したことを指摘し、それゆえに本作が「装飾性」と「デザイン性」を兼ね備えた名作となったと説明されます。

光琳の生きた時代には、商業出版の発展により『伊勢物語』が広く流布しました。さまざまな注釈本があるだけでなく、挿絵付きの嵯峨本も現れました（スライド5 / p28）。たとえば、古田先生のご著作でも触れられている嵯峨本『伊勢物語』や、その系譜にある豪華な彩色絵入本です。挿絵では、橋がこのように屈曲し、造形が反復し、連なっていくイメージとして処理されています。この直観的な視覚印象が、人々の「八橋」の物語の想像を豊かにしました。

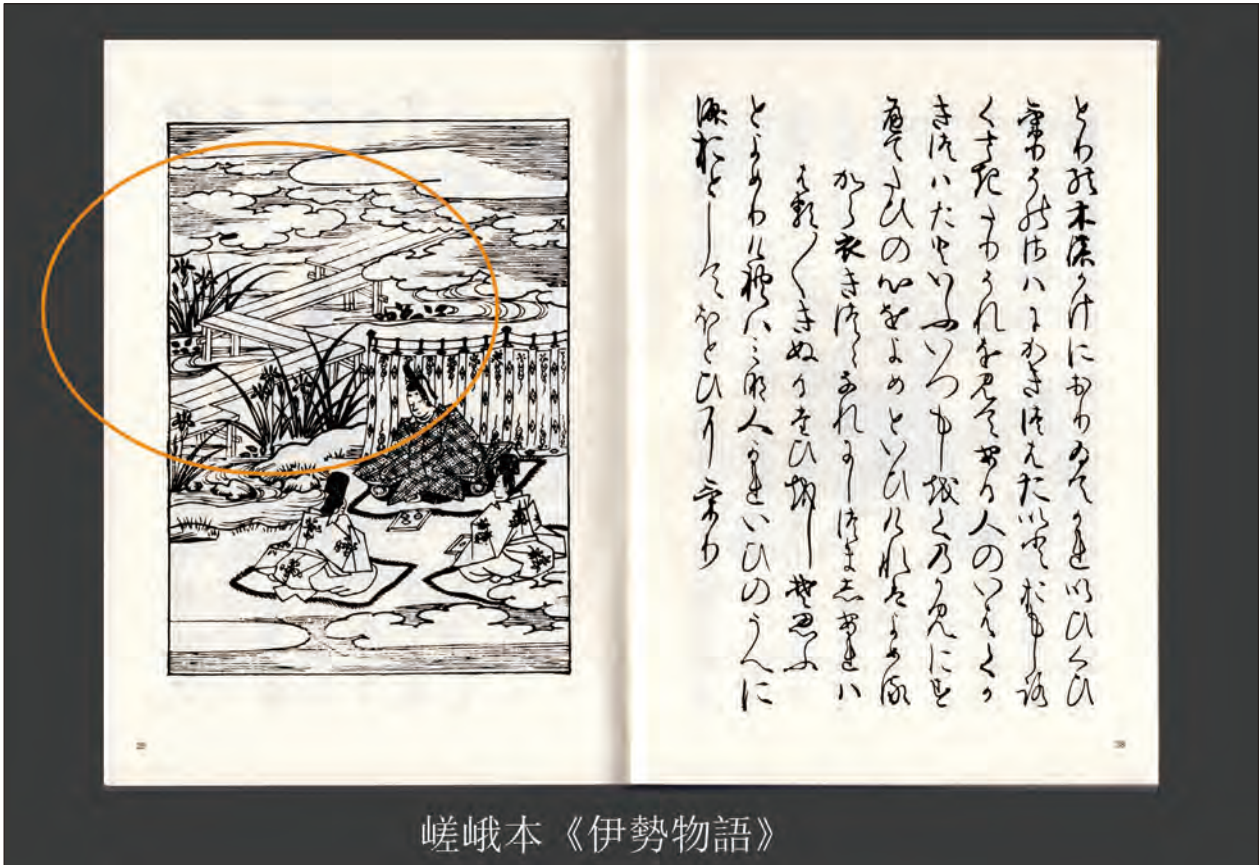


郑思肖《墨兰图》（大阪市立美术馆）

スライド3



スライド4



嵯峨本《伊勢物語》

スライド5

光琳自身も、当時のこれらの版本の読者と同様に古典文学の素養を備えた人物です。この観点から大胆に想像してみると、杜若の群落が示すリズム感のある、屈曲し、反復し、連綿と続く造形は、同時に橋のイメージでもあるのです（スライド4参照）。光琳は「花叢」と「橋」という二つの意象を重ね合わせ、その背後にある「八橋」の物語を象徴しようとしたのではないのでしょうか。

もしこのような想像が成り立つならば、明らかに、近代において琳派が「創出」されていく過程では、「イメージの背後にある文学的想像」という部分は選択されなかった、ということになります。これは日本近代美術史の叙述における一つの特徴とも言えるでしょう。

私のコメントは以上です。ご静聴ありがとうございました。

指定討論 2



講演を受けて —作品制作現場の眼差し—

中村麗子 東京国立近代美術館

みなさん、こんにちは。私は日本の東京国立近代美術館の研究員です。

古田先生が企画した2004年の「琳派 RIMPA」展、この展覧会に、私も展覧会準備チームの一人としてかかりました。そのようなわけで、私はこの展覧会に近い立場からコメントいたします。

今日は、近代の日本の画家たち、当時彼らの作品を批評した批評家たちの残した「言葉」に注目して、「光琳」や「宗達」を作品制作の現場がどうとらえていたか、その一端をお示しします。

時間があまりありませんので、結論から先に申し上げますと、

- ・明治中期くらいまで、すなわち当時の日本の画家たちが日本美術のアイデンティティを形成しようと奮闘した時期には、ジャポニスムでの評価とも関連して、「光琳」という言葉は具体的な作家像や作品ではなく、「日本」を指す、あるいは「日本美術のアイデンティティ確立」を追い求める画家自らの実験を正当化するために使われた。
- ・他方で「光琳」「宗達」の語の使い方は人により違いがあり、曖昧さもあった。
- ・そして、実作品の具体的なイメージを伴う「光琳」や「宗達」という言葉は、展覧会という装置を通して、当時の人々が実作品に触れることを契機にして成り立った。

ということで、以下三つの例からこのことを探っていきます。

1. 横山大観、菱田春草『絵画について』（例1）

この宣言書（囲み：例1）は、岡倉天心の指導のもと、日本美術院で新時代の日本絵画の創出につとめた日本画家・横山大観、菱田春草によるものです（横山大観、菱田春草『絵画について』（1905年））。

彼らはそれまで、天心の示唆に基づき、線を主としたこれまでの日本絵画から離れ、色面によって空気を描く方法を模索してきました。しかしその表現は当時の美術界には新奇なものと映り非難され、「朦朧体」とも呼ばれました。

そのような状況下、二人は岡倉天心とともに1904年から05年にかけてアメリカ、ヨーロッパに渡り、現地で展覧会を開きました。日本で不人気に対して予想以上の人気を得て帰国します。この宣言書はその帰国直後に記されたものです。

今日ご紹介するのはその宣言書からの抜粋です。長い文章ですので、各パートの要約のみ述べます。

まず、彼らは外遊を通して、かえってこれまで自分たちが取り組んできた色面中心の絵画研究に一層の覚悟を決めて邁進していきたい、と述べています。

次に、自分たちの色彩画はあくまでも自分たち自身の色彩画であり、「光琳ドラクロア等」の亜流ではない、と述べています。

ここで一旦とまります。「光琳」が出てきました。

「光琳」を西洋の画家「ドラクロワ」と並置している。ここでは西洋画家と対になる“日本画家”を意味しています。すなわち「光琳」に日本を見出していたことが分かります。

このあと、最後のほうでまた「光琳」が出てきます。宣言文を続けて追っていきましょう。

今度は、線と色彩の特徴です。線は説明的であるのに対し、色彩は刺激によって人間の感覚に直に訴え、「忘我の快感を与える」ものであり、絵画の本領は色にある、と述べています。

さらに宣言は続きます。現今の日本の画家はいまだ輪郭線に頼り色はそれを補うに過ぎない。線を使わず「色的印象」を写すことは絵画の進歩の面でも、東洋絵画の長所を想起してみても、当然の成り行きである、としています。

そしてここでまた「光琳」が出てきます。「光琳」の本領は、日本の中世以降、線中心の絵が続く中、突然に色彩中心の絵を興したところにある。ところが人々はこれを忘れて西洋絵画の後塵を拝している。ヨーロッパよりもはるかに先んじて勃興していた「宗達光琳」以来の「色彩的印象派」を洋画の真似だとして排斥するのは遺憾だ、としています。

宣言書の要約はここまでです。最後に言われていた、“宗達光琳以来の「色彩的印象派」”は、その後のくだりを読むと、大観・春草の色面中心の「朦朧体」を意味していることが分かります。宣言書の最初で自分たちは「光琳」の亜流ではない、と言っていましたが、西洋に先んじて色彩主体の絵画を実践した「光琳」の末裔に位置する我々の試みは正統なものである、と主張しています。

大観・春草は「光琳」の色彩画が西洋美術に先んじて興ったこと、それが西洋

において評価されたことを踏まえて、自己の研究を「日本美術のアイデンティティ」を確立するための正当なものとするために、「光琳」の語を用いていることが分かります。

[例1]

(前略)

生等が漫遊上の所見如何とは、屢々遭遇する所の御推問に候へども、其大体は曾て内地に於て考究せしものと大差なく、寧ろ漫遊中の所見に依りて、従来の覚悟を確め得たるに過ぎ不申候。

(中略)

斯くて小生等は既に略々実験の地歩を占め居り候通り、此後は一層色彩的の研究に進入したき精神に御座候。

随って生等の色彩画は飽くまで生等自身の色彩画にして敢て光琳ドラクロワ等の垂流を以て自任するにも無之候。従来小生等が此見地よりして前人慣用の輪郭を省き線條を略し専ら調色上の成功を企図するを見て世人或は以て東洋画に非ずと為し、甚しきは朦朧体を以て誹謗する者あるに至り申候。

(中略)

抑々線は説明し叙述し而して理會に訴ふるものに候へば線画の迂曲なるは殆ど文学的なりとも可申歟、然るに色は刺激にして専ら直覺に訴ふるものに候へば彩画は忘我の快感を與ふるの最捷徑と存候。実に文学に非ず音楽に非ず又彫刻建築にも非ずして、別に自ら絵画の絵画たるべき本領は専ら此色調の上に存するものと存候。

(中略)

然るに今日の邦画家たるもの、猶ほ専ら輪郭線を主用して色をば其間に補用するのみに候へば、申さば有限を以て無限を冒し殊に平板の塗色を弥縫するに線條の力を仮るものにして、是れ實に画道の自繩自縛とも申すべき次第かと存候。此秋に方り没骨描法を以て色的印象を写すの希望は之を画道進歩の大勢より觀るも東洋固有の長所より觀るも固より当然の次第にして又必須の覚悟と存候。

(中略)

世人動もすれば光琳派を以て日本の南画となし豊富渾厚を以て所謂光琳の光琳たる所以と為すも、其実は即ち中世以降主線画の積習中より突然主色画を勃興せしめ上代の色線描法をして千年後に瞠若たらしめたるの一点に在りと存候。不幸にして後勁継がず、中に唯一の抱一ありと雖ども既に深く写実派の感化を受けて復た印象派の面影を存す所少く、其後は更に謂ふに足るものなし、又假令光琳の大手腕を以てするも二十世紀の觀察としては此上更に幾多進歩の余地を發見すべしと存候。

是を以て人或は本邦の印象派色彩派に優先を占めし事実を忘れ、軽々ラスキン一派の唱道に驚きターナー乃至ドラクロアを喋々し曳きてウイスラーの後塵をも拝せんとし而して此画道当然の趨勢たり本邦絵画の特色たり特

に欧州人よりも遥かに優先なりし宗達光琳以来の色彩的印象派を以て却つて洋画の模擬なりとし漫然之を排斥せんとするものは最も笑ふべきの至りにして、畢竟するに東西美術史上の対照に疎なるの致す所と存候。

(後略)

横山大観、菱田春草「絵画について」抜粋
 (『日本美術院百年史』三巻(下)、日本美術院、1992年所収)

2. 批評家たちによる作品評 (例2)

次に批評家たちによる作品評に移りましょう。

西洋での評価を受けて日本美術史の言説が成立し、市井でも光琳らに注目が集まる。その環境の中で画家が作品を作る。そしてそういった作品を批評家たちが批評する。こういう流れにおいて、批評家はどのように「光琳」の語を駆使し得たのでしょうか？

例にあげるのは、下村観山の《木の間の秋》(スライド1)、菱田春草の《落葉》(スライド2)に対する作品評です(囲み：例2)。いずれも1900年代後半に発表された作品で、《落葉》は古田先生の発表でも登場しました。

[例2]

・下村観山《木の間の秋》(1907年) 第1回文展出品時の批評

「三越呉服店の陳列所を見る感じがする」

「此風の遣方は宗達が遣らんとする所だったろうかと見る度に感ずる。

光琳は遣らず終わった」

(「第1回美術展覧会日本画合評(4)」『美術新報』6巻19号、1908年1月1日)

・菱田春草《落葉》(1909年) 第3回文展出品時の批評

「光琳と装飾画との結婚」

(石井柏亭『読売新聞』1909年10月24日)

批評にある「三越呉服店の陳列所」は、古田先生の発表にもあった、三越呉服店主催の光琳式模様の懸賞図案のことを想起させますが、《木の間の秋》のどの部分のことなのか、はっきりしません。

ほかの例でも、「宗達」「光琳」という語は使っているものの、それが「光琳」「宗達」のどのような部分がどのように観山の作品と結びつくのか、判然としません。対して春草の《落葉》の作品評、こちらは古田先生が紹介していらしたとおり、「光琳」の語は光琳画の構図や平面性という明確な意味を持っています。

これらはほんの一例にすぎませんが、ここからは、1900年代後半、明治の末



下村観山(1873-1930)《林間之秋》1907年（明治40年）
東京国立近代美術館

下村観山《木の間の秋》1907（明治40）年
東京国立近代美術館

スライド 1



菱田春草(1874-1911)《落葉》1909年（明治42年） 永青文庫

菱田春草《落葉》1909（明治42）年 永青文庫

スライド 2

あたりの時期、批評家の使う「宗達」「光琳」の意味には揺れがあったことが分かります。光琳に関して言えば、光琳式模様の流行という現象もありましたから、「光琳」と聞いて思い浮かべるイメージは、屏風や軸といった作品から着物の模様まで非常に幅があったわけです。

3. 画家たちによる言葉 (例3)

そして三つ目の例に移りましょう。今度はまた画家の言葉です。

小林古径の俵屋宗達についての言葉、平福百穂の光琳についての言葉です（囲み：例3）。二人とも日本画家です。

[例3]

「宗達会を見た。あの会も少なからず刺激を僕に与えた。僕はあのような有益な会が続々開催されんことを希望する」

（小林古径「雑感」『多都美』1913年8月号）

「私の光琳の絵を見たのは、先年博物館や美術協会に陳列されたものが主なもので、その他には余り多く見ていないのですが、光琳といえば直ぐに杜若や梅の屏風を思い出されます」

（平福百穂「光琳に対する感想」『美術新報』14巻8号、1915年6月）

一つめは古田先生も紹介していらした、古径が1913年の宗達展を見た感想です。古径が「宗達展」で宗達筆（と当時は同定されていた）の実作品に接したこと、実作品から何らかの刺激を受けたことを示しています。

もう一つの百穂の言葉は、1915年、光琳二百年忌の記念展覧会の時のものです。実際に光琳画に接するという経験を通して、画家の頭の中で光琳作品の図像が明確に再現されていることが分かります。

この二人の言葉から分かるのは、展覧会というメディア、装置を通じて、画家の中で宗達や光琳の名前と具体的な作品の図像が結びついていったということです。

私からのコメントは以上です。ご清聴ありがとうございました。

指定討論
3

叙述・対話・生成

—近代的構築としての「琳派」からの示唆—

董麗慧 北京大学芸術学院

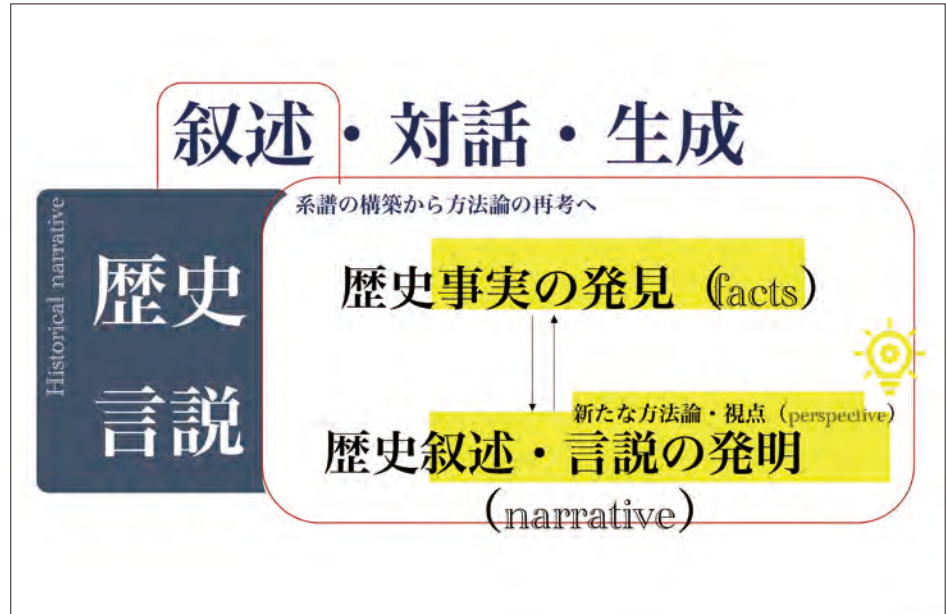
[原文は中国語、翻訳：李 趙雪（南京大学芸術学院）、SHUN（北京大学）]

古田先生のご発表は、「琳派」が古来より受け継がれてきた固有の実体ではなく、近代という特定の歴史、文化の文脈の中で「構築」された一種の「伝統」であることを明らかにしました。これは、従来の美術史叙述に対する重要な修正です。それだけでなく、500年前にはすでに始動していたグローバル化の進展、そして国民国家のボーダーを超える「越境的」対話の文脈のもとで、近代の「東アジア美術史」をいかに理解し、再構成し、記述し、発信していくべきかという根本問題を、あらためて私たちに提示しています。さらにもう一つの問いは、グローバルな今日では、なぜなお地域的な流派や様式へと立ち戻る必要があるのか、という問いです。これは文化創出の理念そのものにかかわる問題だと考えます。

以下では古田先生のご発表に基づき、過去の「歴史記述」をいかに行うか、現在の「芸術的伝承」をいかに捉えるか、そして未来を志向する「文化の生成」をいかに理解するか、という三点から、若干の補足を試みたいと思います。

1. 過去の「歴史記述」をいかに行うか

古田先生が指摘するように、「琳派」の系譜は近代に作り上げられた伝統であり、歴史が自発的に生み出したものではありません。この指摘は、私たち自身の美術史記述にまつわる根源的な方法論の再考を促すものです。すなわち、私たちの叙述はどこまで「歴史的事実」の発見であり、どこまで「歴史叙述」（言説）の発明なのか。さらに「事実」と「叙述」のあいだには、いかなる複雑な相互作用が成立しているのか。という問いです。私見では、作り続けられてきた歴史叙述の意義の一つは、従来の視野から見失ってしまった「歴史的事実」を、つねに新たな方法論やアプローチで照射しうる点にあります（スライド1 / p36）。



スライド 1

2. 時空を越える対話としての「芸術的伝承」をどう理解するか

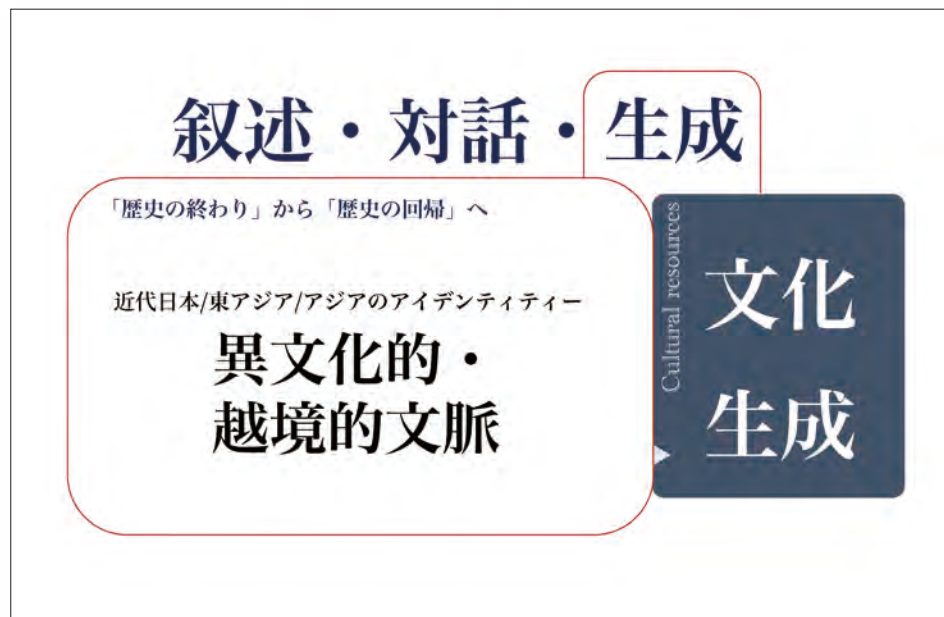
従来の美術史叙述は、しばしば一直線的な伝承、師弟関係、流派区分に依拠してきました。これに対し、古田先生が明らかにした宗達・光琳・抱一の「私淑」関係は、まさにこの枠組への挑戦です。それは時空を越えた、選択的で精神的な共鳴と対話であり、むしろ「創造的誤読」あるいは「隔世遺伝」に近い現象だと思えます。ここで語られる「伝承」は、狭義の血縁・師承・地域系譜に限定されず、偉大な芸術的精神が時空を横断して共鳴し・共創しうる可能性を示しています (スライド 2)。



スライド 2

3. 「琳派」の再構築が今日の「文化的生成」に与える示唆

古田先生は、「琳派」を構築した外的な力として、対外的な「ジャポニスム」と、内発的な「個性主義」という2点を指摘しました。両者がいずれも大きな「越境的」テーマ——すなわち、近代日本が西洋の衝撃に直面するなかで、自国の文化的アイデンティティを再定義・再編したという喫緊の歴史的局面です。これは「琳派」の生成の異文化的・越境的な文脈であると同時に、日本・中国を含む東アジアにおける文化的自己規定の縮図でもあります（スライド3）。



スライド3

この点は、1960年代に竹内好が唱えた「方法としてのアジア」の必要性を想起させます（囲み）。

東洋の力が西洋の生み出した普遍的な価値をより高めるために西洋を変革する。これが東対西の今の問題点になっている（中略）その巻き返す時に、自分の中に独自のものがなければならない。それは何かというと、おそらくそういうものが実体としてあるとは思わない。しかし方法としては、つまり主体形成の過程としては、ありうるのではないかと思ったので、「方法としてのアジア」という題をつけたわけですが、それを明確に規定することは私にもできないのです。

「方法としてのアジア」『竹内好全集』第5巻、筑摩書房、115頁

この意味で、同質化が加速する今日において各地の「ローカルな文化」の主体性をいかに確立するかは、西洋中心主義的な「歴史の終わり」というテーゼに対する一つの答えになるでしょう。古田先生の『「琳派」の創造』は、まさに異文

化が交錯・融合する場における再生の可能性を、具体的な事例を通じて示しています。古田先生、どうもありがとうございました。

以上は私が事前に準備したコメントですが、ここから本日まで講演を拝聴した感想を述べたいと思います。

二つ補足があります。私は最近、現代美術に関する研究を行っておりまして、古田先生の「琳派」研究、とりわけそれらの図像から大きな示唆を受けました。東洋美術にはある種の共通したエコロジー的性格があるのではないかと感じています。皆さんが注目されているか分かりませんが、「琳派」が扱う対象には、風神、雷と稲妻、自然万物、山川や植物などがありますが、いずれも非常に生態的な要素を備えています。これは私にとって大きな気づきでした。最近では日本の「大地の芸術祭」にも関心を寄せており、中国でも同様の現象が見られますが、いずれも「大地へ回帰する」動きと捉えられると思います。そして「大地」という名称自体も非常に東洋的であり、西洋においてはそれにぴったり対応する明確な概念や訳語を見出すのは難しいように思われます。

もう1つの補足ですが、先ほどの古田先生のお話の中にありましたように、「琳派」の芸術が、従来私たちが認識してきたような「架上芸術（イーゼル・アート）」や高尚な芸術にとどまるものではなく、同時にデザインの芸術であり、生活の芸術でもあります。屏風だけでなく、服飾や日常の器物などにも広がっています。これは中国美術においても共通していると思います。その共通点は、芸術に対する認識や定義に日常性が深く関わっているという点にあります。そして、芸術が日常生活に溶け込むというこの系譜は、実際には一種の思想的資源として、とりわけ禅の思想が、西洋の近現代芸術の展開にも大きな影響を与えてきました。

また、芸術学の理論研究において、「芸術とは何か」という問いに対して、その概念の境界を今後どのようにさらに広げていけるのかについても、示唆を与えてくれました。こうした点を含めて、私は本日より大きな収穫がありました。

最後になりますが、本日の主催者の皆さま、そして素晴らしいご講演をしてくださった古田先生に深く感謝申し上げます。ありがとうございました。

自由討論

モデレーター：林 少陽（澳門大学歴史学科／SGRA／清華東亜文化講座）
発言者：古田 亮（東京芸術大学大学美術館）
戦 暁梅（国際日本文化研究センター）
中村麗子（東京国立近代美術館）
董 麗慧（北京大学芸術学院）

[中国語翻訳：SHUN（北京大学）]



林少陽 さっそく自由討論に入りたいと思います。その前に、少し余談ではありますが、本日お集りの先生方はみな専門家の方々ですが、私は全くの素人であります。私と琳派の唯一のつながりは、初めてその名前を聞いた時、自分は林という苗字なので生まれつき琳派であると一人で冗談を言ったことくらいです（笑）。琳派の芸術としての人を惹きつける力は強く、私の理解する限り、装飾性と平面性という二つの特徴があります。さらに私のような素人にとっても受け入れやすいもので、心打たれやすい芸術であると感じています。

あらかじめ、自分は専門外であるという点をお断りしておく必要があると思いますが、本日の講演において、歴史研究家として私が思い出したのはエリック・ホブズボウムの『創られた伝統』でした。これは1980年代末の著作ですが、その中で彼は、きわめて影響力のある多くの「古い」伝統が、実は19世紀末に創出されたものにすぎないことを指摘しています。そして、その創出の主な目的は、社会を結集させること、すなわちナショナリズム的なアイデンティティ問題にあったと論じています。その点で、本日古田亮教授が示された事例は、まさにそれを非常によく説明するものだと感じました。また、私は同時に、嶺南画派のことを思い出しました。2000年代初頭はまさに世紀の節目であり、香港において突如として多くの関連する展覧会が開催されました。政府主導で一連の展示

が企画され、私自身も実際に足を運びました。香港の地域文化と人口構成は主に広東から影響を受けており、深いつながりをもっていることもあり、立場の異なる多くの観客が、展覧会においていわゆる「嶺南性」を読み取っていました。しかしながら、少しでも美術史を理解している方ならご存知のとおり、嶺南画派の中心人物である高剣父・高奇峰兄弟は、もともと日本留学経験者であり、本日も話題になった日本近代美術史の制度、岡倉天心によって構築された「日本画(nihonga)」の理念から大きな影響を受けていました。その意味で、嶺南画派の「嶺南性」そのものも、なお検討の余地があるでしょう。さらに、中国史の分野では、かつて私の香港城市大学での同僚であった程美宝教授の『地域文化と国家アイデンティティ』(原書名《地域文化与国家認同》)という著作があります。サブタイトルは「清朝末以降の広東文化の形成」でした。彼女は、いわゆる「広東文化」という地域文化は起源をたどれば近代中国という民族国家が形成される過程でできた副産物にすぎないと述べており、私たちの常識を大きく覆すものでした。本日お話ししたホブズボウムの『創られた伝統』、そして「広東文化」や「嶺南画」という、広東の伝統の一部としての構築は、いずれも本日の琳派というテーマと非常に深く通じ合う問題だと思います。時間の関係上、これを簡単な導入として、これから自由討論に入りたいと思います。まずは、古田亮教授から、先ほどの先生方の講評に対して、簡単にコメントをお願いいたします。

古田 戦さん、中村さん、董さん、ありがとうございます。それぞれに私の話を補い、また発展させてくださった内容で、大変感謝しております。講演の限られた時間内ではお話ししきれなかった内容を補っていただき、また、こういうことはどうでしょうかといった提案もしていただきました。

その中で林先生と董先生が主題についてお話しされましたが、そのことについては全く触れることができなかったので、大変ありがたかったです。

主題および図像という点では、東アジアの中で、風神雷神図屏風自体が敦煌に見出すことができる図像です。それがなぜ時代を超えて、俵屋宗達があのような敦煌壁画に近いような図像を生み出したのか、これはまだ謎です。

そしてその後で、「作られた伝統」というキーワードも出ました。事実から物語へという関係性について董先生がお話しされていましたが、歴史が物語となる文脈を対象とすることは美術史の研究の方法論として、私の前の世代までは避けていた部分です。

2004年に「琳派 RIMPA」展を開催し、その後に『俵屋宗達 琳派の祖の真実』(平凡社新書、2010年)という本を出した時には、近代から過去の作品を検討するという手法について、ある偉い先生から「それは禁じ手だよ」と言われました。そんなことはやってはダメだと言われたわけです。

ただ、あれから20年経ってみると、そろそろいいんじゃないかという気がしています。新しいものの見方を見つけ出す可能性があるのではないかと受け取っていただければ大変ありがたいことだと思います。これをきっかけに、琳派とは何だったのかと考えること自体が、別の分野でも、特に歴史学の方法論にとって何かしらのヒントになるのであれば、大変有効なことではないかと思いつつ

お話を伺っておりました。

以上で、ひとまずお戻しいたします。

■ **林少陽** 古田亮教授、補足いただきありがとうございます。それではこれから、三名のコメンテーターの先生方に簡潔に再度の補足またはコメントをお願いいたします。まずは私の隣にいらっしゃいます戦暁梅教授からお願いいたします。

■ **戦暁梅** では、少し感想を補足させていただきます。もし時間がありましたら、古田先生からも関連する補足をしていただければと思います。

本日、「琳派」がどのようにして伝統として創造されたかという過程について議論する際に、私は美術史研究における概念や言葉の使い方には特に慎重である必要があると感じました。つまり、自分の頭の中にある印象をある言葉で表現するときには、その言葉の意味をきちんと整理しておく必要があるということです。たとえば今日、「琳派」の特徴について話されましたが、古田先生は「平面性」という言葉を挙げられました。私たちはこの言葉の意味をよく理解しています。しかし、私が気づいたのは、日本の美術史家である谷信一先生が回想文の中で言及したことです。1950年代に「琳派」が中国で展覧会を行った際、彼が中国のある美術史研究者から聞いた「琳派」に対する評価として、「平板的」という言葉が挙げられていました。ご存じのように、この言葉は中国語の文脈ではやや否定的なニュアンスを含んでいます。つまり、彼が見聞きした当時の中国美術史界における「琳派」に対する評価には、ある程度ネガティブな意味合いが含まれていたということです。また、先ほど言及された「装飾性」という概念についても、私は非常に重要だと思います。一般的に、中国の美術史の論文で「装飾性」という言葉が使われる場合、それは「実用性」と対比される形で、形式美を追求する特性として説明されることが多いです。しかし、「琳派」の「装飾性」は明らかにそれとは少し異なっているように思われます。もし可能でしたら、この言葉の意味について、古田先生から少し補足していただけないでしょうか。

■ **古田** では、簡単にご説明します。装飾性という言葉がネガティブなイメージを持っているということは日本でも変わらないのですけれども、これを「飾り」という和語（日本の言葉）にすると、少し語感やイメージが変わります。

飾るという文化は、古くから日本の伝統文化の中で生きていて、何を飾るのかというと、室内を飾る、場を飾る、あるいは、行われているイベントに対して何かの意味を持って飾るということであり、単に空間を飾るということとは、またちょっと違った文脈で、そのようなことが行われてきました。

ということは、デコラティブなこと、例えばデコレーションケーキのように、何かたくさんものに埋め尽くされていることが飾ることだというのは少し違って、たった一つの花が置いてあることによってその場の雰囲気が変わるという、そんなわずかなことでも飾るということは成り立ちます。非常に単純なこと、そして明快なこと、ある時にはフラットなことも、つまり数少ない要素で飾りを感じてもらおうということが、日本の中には非常に強く共感されていること

だということを、一つ申し上げておきたいと思います。

林少陽 古田亮教授、ありがとうございます。先ほどの私の冒頭発言について、補足させてください。オンラインで視聴いただいている方の中には日本美術史についてあまり詳しくない方もいらっしゃるかもしれません。先ほど申し上げた「日本画」は明治時代に初めてできた特殊な種類のもので、嶺南画派もその影響を受けました。その点から、日本画という日本語の英訳は nihonga であり、Japanese painting とは言わないのです。これこそ典型的な「創られた伝統」であると言えるでしょう。では続いて董麗慧先生、お願いいたします。

董麗慧 古田教授にお伺いします。私は異文化間の芸術伝播について研究しております。先生はご講演の中で琳派が構築されていく過程について言及され、英語で rinpa's boom という表現を用いられました。そこでお伺いしたいのですが、「琳派」すなわち英語で言う rinpa という概念は、西洋ではどのように受容されてきたのでしょうか。私がこれまで見てきた西洋の主流な近現代芸術史の記述において、例えば浮世絵、具体派、物派など、日本から海外へと発信され、成功を収めた事例や芸術の流派が多く見られます。そうした中で近代に構築された「琳派」が西洋においてどのように受け入れられたか、例えばそれが受容されたおおよその時期や定着の度合いについてご教示いただけますと幸いです。

古田 おそらく今のご質問は、2004年の「琳派 RIMPA」展の時に、現代美術、例えばウォーホールなどを出したのはどういう理由だったのか。あるいは、本当に日本の琳派という一つのジャンルが海外に伝播したとしたら、どういう事実があったのかというものだと思います。だとするならば、残念ながらこの展覧会ではその直接的な影響関係というのを示すものではありませんでした。一つの投げかけとして、“展示したこの二つの作品にはどんな共通性があるだろうか？”という展覧会企画者側の問いかけであり、見る人への刺激を求めた展覧会です。

19世紀から20世紀の初めにかけて、浮世絵だけに限らず、日本の美術が海外に紹介されたのは事実です。その中には、本物の作品ではなくて複製品であるとか豪華な画集によって西ヨーロッパでも理解されていました。

ただし、それは琳派という概念ではなかったと思います。他の大和絵も狩野派も含めたなかで、まさに日本の装飾的な絵画全般、あるいはそうした画面表現というのが、おそらくその時代に共通した芸術観で見直されたのだと思います。ただ、これはまだ研究の余地があって、ヨーロッパ側からの研究というのをもう少し待ちたいと思っているところです。

林少陽 古田亮教授、ありがとうございます。では続いて中村麗子先生、お願いいたします。

中村 戦先生の中国での琳派への反応が日本でのものと違うということ、それから董先生が方法論というものへと話を広げてくださったことで、非常に視野が広がり

ました。琳派展に関わった人間として、もう1度琳派に関する事象を考える良いきっかけになったと思います。この方法論は琳派、美術史に限らず、様々な事象に対して非常に有効なのではないかと思いました。

その上で、近代の日本の美術の方に立ち返って古田先生にご質問いたします。

近代の日本には、それまでも狩野派とか土佐派とか、そういった流派がありました。そこで師弟関係が結ばれていたのですが、美術学校ができたことによって、流派に関わらず誰でもいろいろな筆法を学ぶことができるようになった、つまり流派とか、師弟関係が解体されたわけですね。その後、画家たちは自分の関心に応じていろいろな古画を参照していくことになるわけですが、それも琳派に限らず、私淑と言っているのかどうか。そのあたりはいかがお考えでしょうか。

古田 私淑という言葉でくれるかということで申しますと、現在の作家も割と安易に、「僕は宗達に私淑している」などと使えるわけです。それは本人の気持ち次第なので、誰も「いや、それは君、私淑じゃないよ」といって止められません。

近代の明治から大正の時期に、なぜ多くの人が琳派に目を向けたのかということに戻ってみてみますと、その背景には狩野派の持っている伝統的な描き方というのを日本画の基礎にしなくてはいけないという大きな命題があったわけですね。そして、出発点は狩野派であっても、対外的には写実的なものにしなければ日本の絵画は認められないと思われた時が明治中期です。

その次に、ヨーロッパではアールヌーボーが隆盛となったので、アールヌーボーのようなものが日本にはあるよというアイデンティティ探しが光琳に目を向けさせました。その次の大正期には、個性主義とかモダニズムといった芸術のための芸術という考え方が現れた時には、「いや、我々の歴史には宗達がいた」というように、ムーブメントとして対象物を探し出すところがあります。

一方、私淑というのは個人の、その画家にとっては「この人じゃないとダメなんだ」というような関係性の場合に1番ぴったりと来るんだと思うんですよね。

近代の日本画だけに限らず、時代の流れの中でどのような古典を見出すべきなのかといういわば古典探しは、私淑とは別に考えるべきだと思います。確かに岡倉天心の指導のようなことも含めて、時代が要請したのかなと今は感じています。

林少陽 インターネットの不具合のため、進行がやや遅れてしまいました。そのため本日はオンライン上の質疑応答は行わず、全体的なまとめに入りたいと思います。本日、日本近現代美術の制度を確立した人物としての岡倉天心の名がたびたび登場いたしました。岡倉天心は、日本美術史家の二つの系譜を生み出した人物であり、その一つは少数派であり、日本の独自性を強調する立場、すなわち日本美術史と東アジアという広域の関係をあまり重視せずにとらえる、比較的ナショナリズム色の強い系譜です。主として、戦前、戦時中に見られ、戦後は少数派となっています。

もう一つは、このチャイナ・フォーラムが二度にわたり行った講演が代表する、ナショナリズム的な美術史学に対して批判的な主流としての日本美術史家で

す。数年前にお越しいただいた佐藤道信先生、そして本日の古田亮先生はいずれもこのナショナリズムを批判する立場にいらっしゃいます。このような広域的な東アジア美術史は彼らにとって理論的な必要が存在していると言えるでしょう。

では本日、古田亮教授が示された例はまさにこのような問題意識とつながりがあるとと言えるでしょう。当然、先ほど言及した少数派のナショナリズムにしろ、それを批判するものにしろ、それらはみな、どのように西洋美術に向き合うかという問題であります。その意味において、広域的な東アジア美術史という視点は、もはや避けて通ることのできない課題となっています。以上をもちまして、このセッションを終了といたします。四名の先生方によるご講演ならびにご講評に、心から感謝申し上げます。皆さま、どうぞ盛大な拍手をお送りください。

【閉会挨拶】

王 中忱

清華東亜文化講座／清華大学中国文学科



〔原文は中国語、翻訳：SHUN（北京大学）〕

先生方、ならびに友人の皆さま、こんにちは！

まず初めに、渥美財団および北京大学日本文化研究所が長きにわたり清華東アジア文化講座と連携し、中国フォーラムの開催にご尽力いただいておりますことに、心より感謝申し上げます。中国フォーラムでは毎回多くの学びがありますが、本日もまた例外ではありません。

特に古田亮教授におかれましては大変素晴らしいご講演をいただきましたことに感謝申し上げます。また戦晔梅教授、中村麗子教授、董麗慧教授による対談およびディスカッション、並びに林少陽教授の司会、総括的なコメントはいずれも機知に富んだものでした。会議の時間について申し上げますと、予定よりも少し延長したようですが、拝聴しておりました者としては、むしろもう少し長くてもよかったですと感じております。それほどまでに今回の講演やディスカッションのテーマは非常に興味深いもので、ぜひ引き続きお話を伺いたいと思いました。

私個人が初めて琳派芸術に触れたのは、加藤周一氏の『日本その心とかたち』を読んだことがきっかけでした。加藤先生の琳派芸術の評価と解釈は非常に印象深いもので、その後も機会があるたびに、この分野の著作や展示会に目を向けるようになりました。本日の古田亮教授のご講演は、私たちの琳派への理解をさらに一段と深めました。

加藤氏の琳派についての評価はその西洋における影響という観点によるもので、彼は日本美術が西洋に与えた比較的大きな影響は三度あり、陶磁器、浮世絵と版画、そして江戸時代の装飾芸術すなわち主として琳派であったと指摘しています。19世紀末から20世紀初頭にかけて、装飾芸術としての琳派はヨーロッパにおいてブームを巻き起こします。皆さまご存じのとおり、ちょうどそのころ、ヨーロッパでは印象派とポスト印象派が誕生した時期でありました。加藤氏の解説はこの点にとどまっていたましたが、一方で、古田亮教授のご講演においては、琳派とは一つの発明であり、発明された産物であるという点を指摘されました。この解釈は極めて洞察に富むものであり、私にとって多くの示唆を与えてくださいました。

加藤氏は西洋における日本文化の影響は美術分野のみに限り、文化、思想といった幅広い領域にわたる西洋が日本へ与えた影響とは異なる点にも触れておりました。さらに彼は、琳派は朝鮮半島と中国には影響を及ぼさなかったと述べており、この点は確かに彼が限定した期間においてはその通りです。他方、戦後梅教授は先ほど言及されたように、1950年代の中国において、琳派の芸術展が開催され、版画家の李平凡氏はそれについて特別に評論文を執筆していたという事実は、きわめて重要な歴史的な手がかりであります。私自身、1990年代に李平凡氏を訪ねたことがありましたが、何も知らぬ当時の私は、そのような出来事があったことをまったく知りませんでした。もし知っていたら、ぜひ直接お話を伺いたかったと、今になって残念に思っております。

以上の点から考えると、加藤周一氏が述べた琳派が朝鮮半島と中国に影響を及ぼさなかったという点について、改めて議論することができると考えております。また、加藤氏の著作では琳派の影響を受けた西洋のモダニズムはのちに東アジアにて広く受容されたことに言及されています。そうであるならば、中国の現代画家が西洋のモダニズム美術を受容する過程で、間接的に琳派芸術にも触れていたという、より曲折した受容のルートが存在した可能性はないでしょうか。また、20世紀前期には、多くの中国人学生が日本に渡り美術を学び、日本でヨーロッパのモダニズム美術に接していました。そのような状況で、琳派を含む江戸時代の装飾芸術にも同時に関心を向けていた可能性も考えられます。これらはいずれも、今後さらに議論を深めていくに値する重要な論点であります。

渥美財団が中心となり開催されているチャイナ・フォーラムは非常に価値のある集いであり、毎回、私たちに引き続き議論ができる問題やトピックを与え、次回のフォーラムをさらに良いものにしようとして私たちを後押ししてくれます。本日、終了後も、この貴重な集いを振り返りつつ、次回はどのようなテーマを議論すべきかをぜひ皆さままで考えていただければ幸いです。

本日は誠にありがとうございました。

登壇者
略歴

[講演]

■ 古田 亮 / FURUTA Ryo

1964年東京都生まれ。東京藝術大学大学院美術研究科日本東洋美術史専攻博士後期課程中退。1993年より東京国立博物館に勤務。東京国立近代美術館主任研究官を経て、現在東京藝術大学美術館教授。企画した展覧会に「揺らぐ近代」(2006年)、「夏目漱石の美術世界」展(2013年)、「横山大観展」(2017年)、「大吉原展」(2024年)など多数。

著書に『俵屋宗達 琳派の祖の真実』(平凡社、2010年)、『もっと知りたい速水御舟』(東京美術、共著、2009年)、『特講 漱石の美術世界』(岩波書店、2014年)、『横山大観 近代と対峙した日本画の巨人』(中央公論新社、2018年)ほか。『特講 漱石の美術世界』は『夏目漱石の美術世界』(江蘇鳳凰美術、2025年)として中国語訳も刊行されている。

[討論]

■ 戦 曉梅 / ZHAN Xiaomei

国際日本文化研究センター／総合研究大学院大学教授。学術博士。専門は近代日中美術交渉史。文化史の視点から近代日中美術の形成、変遷において、西洋の影響と異なる内的要因の究明を目指している。

主な著書に『鉄斎の陽明学』(勉誠出版、2004年)、『近代中国美術の胎動』(瀧本弘之との共編著、勉誠出版、2013年)、『近代中国美術の境界——越境する作品、交錯する藝術家』(瀧本弘之との共編著、勉誠出版、2022年)、論文に「中日美術界的合従:「中日絵画聯合展覧会」的成立始末」(中国語、2017年)、「廉泉「小萬柳堂書画コレクション」の初来日再考——『南湖東遊日記』を主な手掛かりに」(2022年)、「富岡鉄斎の晩年における藝術の伴走者たち——鉄斎と京大中国学の人々」(2024年)などがある。

■ 中村麗子 / NAKAMURA Reiko

東京国立近代美術館主任研究員。専門は日本近代美術史。東京大学大学院人文社会系研究科(美術史学)博士課程中退。2003年より東京国立近代美術館に勤務。同館で「竹内栖鳳展:近代日本画の巨人」(2013年)、「生誕110年片岡球子展」(2015年)、「生誕150年横山大観展」(2018年)、「あやしい絵展」(2021年)などを企画。

共著に『もっと知りたい竹内栖鳳:生涯と作品』(東京美術、2013年)、『もっと知りたい片岡球子:生涯と作品』(東京美術、2015年)、論文に「明治期から昭和初期における伊藤若冲の受容について——文献分析を中心に——」東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室紀要『美術史論叢』19号(2003年)、「近代の琳派観、その周辺」『琳派RIMPA展』図録(東京国立近代美術館、東京新聞、2004年)など。

■ 董 麗慧 / DONG Lihui

北京大学芸術学院研究員・博士課程指導教員。中国国家「万人計画」青年トップ人材、北京大学博雅若手学者。芸術学博士号(清華大学美術学院)、美術史博士号(ピッツバーグ大学)を取得。主な研究分野は、近現代美術理論、ビジュアル・カルチャー研究、異文化の美術交流研究。近年、国内外の学術誌に30篇余の論文を発表し、『中国人民大学複印資料』にも転載されている。

著書に『御容と真相——近代中国視覚文化の転換(1840-1920)』、『西洋図像の中国式転訳——16・17世紀中国キリスト教図像研究』がある。国家級科研プロジェクト2件を主持し、国家社会科学基金芸術学重大プロジェクト、国家芸術基金の普及・交流・推進プロジェクト、ならびに国家芸術基金芸術人材育成プロジェクト等に参加。北京大学黄廷方／信和青年傑出学者賞ならびに『芸術設計研究』『国学与西学』等の学術誌年間優秀論文賞を受賞。

あ
と
が
き
に
か
え
て

李 趙雪

南京大学芸術学院

2025年11月22日(土)午後3時(日本時間4時)より第19回 SGRA チャイナ・フォーラム「琳派の創造」が北京大学外国語学院(日本文化研究所)で開催された。突然緊張が高まった日中関係のなか、参加者の温かい支えを受け、会場・オンラインのハイブリッド形式で日中両国の視聴者に同時配信した。

暖かく穏やかな天候に恵まれ、北京大学構内の未名湖や博雅塔周辺は観光客で賑わい、活気に満ちていた。キャンパスで記念写真を撮影した後、フォーラムは始まった。孫建軍先生(北京大学外国語学院)が司会を務め、主催者代表の李淑静書記(北京大学外国語学院)、今西淳子常務理事(渥美国際交流財団)、後援の野田昭彦所長(北京日本文化センター)が挨拶した。講師として日本近代美術史の研究者・古田亮先生(東京藝術大学大学美術館)、討論者には戦曉梅先生(国際日本文化研究センター)、中村麗子先生(東京国立近代美術館)、董麗慧先生(北京大学芸術学院)をお迎えした。

講演では、日本美術史において「琳派を一つの流派」と捉える言説が近代にどのように構築されたかが議論された。琳派は1615年に起源を持ち、400年の歴史があるとされている。しかし、流派の開祖である俵屋宗達や本阿弥光悦、さらには継承者とされる尾形光琳や酒井抱一は、自らを「琳派」画家と称することはなく、狩野派のような伝承関係も存在しない。明治時代の19世紀後半、海外におけるジャポニスムの中で尾形光琳が最初に注目された。その後、大正時代には個性を重視するモダニズムの中で俵屋宗達が評価された。昭和時代の20世紀中期には、美術史学の展開や江戸絵画の再評価の中で酒井抱一の文学性が評価された。近代の異なる背景や文脈の積み重ねで「琳派」が成立した。今回の講演内容は美術史だけでなく、古田先生がこれまでに企画した琳派展の紹介も含まれており、近年では「琳派」が中国で初めて詳細に紹介されるイベントになった。

日中近代美術史・比較文学の研究者である戦曉梅先生は、日中がまだ国交を結んでいない1958年に中国で開催された尾形光琳展について紹介した。「琳派」に対する異なる視点が生み出すさまざまな評価の可能性を提起し、「琳派」がつけられた歴史の中で、「イメージの背後にある文学的想像力」が無視されている理由は、近代日本美術史の選択によるものであると指摘した。かつて古田先生の琳

派展覧会を手伝った中村麗子先生は、近代の日本画家の光琳についての言説を分析し、明治中期の日本画の制作過程において、日本画家が自らの制作に正統性を求める中で、光琳が「日本」を象徴する存在となったことを指摘した。近年、若手研究者として大活躍する董麗慧先生は過去の「歴史記述」、時空を越える対話としての「芸術的伝承」、今日の「文化的生成」という3つの内容から古田先生の講演の意義について述べた。

自由討論は前回と同様にモデレーターの名手、澳門大学の林少陽先生によって進められた。林先生は E・ホブズボウムと T・レンジャー編集の英語論文集『The Invention of Tradition』（和訳：創られた伝統）を想起し、近代における一連の「創られた伝統」がナショナリズムの下で、想像上の共同体の結束力を高めるために行われたことを述べた。琳派も例外ではない。フォーラムの日本語の題名は『「琳派」の創造』であるが、それが「琳派的発明」と中国語に翻訳される理由は、The Invention of Tradition の中国語翻訳が「伝統的発明」とされるためである。その後、戦先生は「装飾性」をはじめとする美術用語の使用、董先生は琳派の海外伝播の問題について問いかけた。中村先生は近代の美術学校が設立された後、流派が解体された状況において、画家たちが前近代の画家に私淑した問題について言及。古田先生はそれぞれの質問に丁寧に回答し、内容を深めた。

最後に清華東亜文化講座を代表して、王中忱先生より閉会の挨拶があった。王先生は自身の琳派に対する理解を述べ、グローバル化が進む今日において、芸術の流動性が実際に創造性に満ちていること、琳派の流転の中で中国に影響を与えた可能性について議論した。王先生は、毎年チャイナ・フォーラムが新しいテーマを提起することは非常に意義深いと考えており、企画・支援してきた渥美国際交流財団関口グローバル研究会に感謝の意を表し、次回への期待を寄せた。

本フォーラムは、「ラクーン（元渥美奨学生）」や陳言教授をはじめとする過去の参加者たちの熱心な呼びかけにより、参加申請者は200名を超えた。同じ日に多くのシンポジウムが開催される中、会場とオンラインで約150名の参加者が集まった。テーマの選定や質疑応答については、特に若い世代からのアンケートでも多くの好評を得た。フォーラム終了後、参加者たちは国際交流基金北京日本文

化センターの野田昭彦所長や中国在住の「ラクーン」の方々と共に、大学近くのレストランで懇親会に集まった。穏やかな雰囲気の中で交流が進み、孫建軍先生の提案を受けて、皆が最近の活動や過去の興味深いエピソードを共有した。

(李趙雪「第19回 SGRA チャイナ・フォーラム『琳派の創造』報告」より転載)

■ 李 趙雪 (り・ちょうせつ) LI Zhaoxue

中央美術学院人文学院美術史専攻（中国・北京）学士、京都市立芸術大学美術研究科芸術学専攻修士、東京藝術大学美術研究科日本・東洋美術史研究室博士。現在南京大学芸術学院の副研究員。専門は日中近代美術史・中国美術史学史。



“琳派”的发明

■ 论坛主旨

公益财团法人渥美国际交流财团关口全球研究会 (SGRA) 从 2007 年起, 每年在北京及中国各地的大学举办 SGRA 中国论坛, 邀请日本民间公益团体负责人参与交流。从 2014 年起, 本论坛调整了主旨, 在清华东亚文化讲座的协助下, 开始面向中国各地的日本文学与文化研究者, 围绕“文化与越境”为关键词探讨东北亚近现代史。今年也将在以往成果的基础上, 继续探讨“东亚广域文化史”的可能性。我们邀请了曾长期在国立近代美术馆任职的策展人古田亮教授 (现为东京艺术大学大学美术馆教授), 以“琳派的发明”为主题, 探讨在西方影响下于近代被建构出来的美术史话语。

论坛配有中日同声传译。

■ 演讲内容

“琳派”通常被视为日本美术史的一个流派, 由江户时代 (1603-1868) 初期活跃的俵屋宗达 (1570-1643)、本阿弥光悦 (1558-1637) 等人开创, 随后由尾形光琳 (1658-1716)、酒井抱一 (1761-1829) 继承, 并一直延续至近代。然而, 这一认识有两个错误。其一, 在这一过程中并没有任何画家曾自称“琳派”。也就是说, 这个源自尾形光琳名字中“琳”字的术语, 不仅在光琳之前不存在, 光琳本人也未曾使用过。在酒井抱一的时代, 亦是如此。“琳派”这一术语实为近代之发明。其二, 江户时代的俵屋宗达、尾形光琳、酒井抱一之间, 不仅没有直接的师承关系, 也没有狩野派那种流派的家系关系。光琳跨越时代地“发现”了宗达, 抱一亦是跨越时代地“发现”了光琳。这种关系应称为“私淑”。

“琳派”在近代的发明, 并非美术史研究的结果。换句话说, 起初没有明确地意识到“宗达—光琳—抱一”这一美术史谱系。首先, 在明治时代后期 (19 世纪末), 在“日本主义” (Japonisme) 的热潮中, 光琳作为“日本风格的装饰艺术”的代表在欧洲备受瞩目。随后在大正时代 (1912-1926), 即 20 世纪初的“个性主义”这一艺术观的背景下, 宗达的艺术也得到重新评价。本次报告旨在阐明: “琳派”这一美术史“传统”, 与其说是美术史家书写的, 不如说是在同时代的近代美术运动之中逐步被建构的。

关于 SGRA

关口全球研究会 (Sekiguchi Global Research Association/SGRA) 以推动实现良好的地球市民为目标于 2000 年成立，因渥美国际交流财团所在地东京都文京区“关口”而得名。SGRA 以在日本各大学的研究生院攻读博士学位、以渥美奖学金获得者身份共同从事研究活动的外国与日本研究者为中心，为应对各种现代课题而进行研究及献策，并通过论坛以及报告书等形式公诸于社会。SGRA 以开展领域广阔的、国际化的、跨学科的研究活动为愿景，推动多国籍的研究人员广集智慧与人脉，从多方面的数据入手，展开分析和考察。

(www.aisf.or.jp/sgra/chinese)

“琳派”的发明



日期	2025年11月22日（星期六） 15:00~17:20（北京时间）、16:00~18:20（东京时间）
会场	北京大学外国语学院新楼501会议室与线上同步举行
共同主办	渥美国际交流财团关口全球研究会（SGRA）、北京大学日本文化研究所、清华东亚文化讲座
后援	北京日本文化中心（日本国际交流基金会）
赞助	鹿岛建设（中国）有限公司

大会主持	开场白——孙建军（北京大学日本语言文化系 / SGRA）	55
开幕致辞	李淑静（北京大学外国语学院 党书记）	56
开幕致辞	今西淳子（渥美国际交流财团 / SGRA）	57
开幕致辞	野田昭彦（日本国际交流基金会北京日本文化中心）	58

【演讲】	“琳派”的发明	60
	古田亮（东京艺术大学大学美术馆）	
【指定讨论1】	《“琳派”的发明》点评	72
	战晓梅（国际日本文化研究中心）	
【指定讨论2】	听取讲演之后——作品制作现场的视角	77
	中村丽子（东京国立近代美术馆）	
【指定讨论3】	叙事·对话·生成——“琳派”作为近代建构的启示	83
	董丽慧（北京大学艺术学院）	

【自由讨论】	主持人： 林少阳 (澳门大学历史学系 / SGRA / 清华东亚文化讲座)	87
	发言者： 古田亮 (东京艺术大学大学美术馆)	
	战晓梅 (国际日本文化研究中心)	
	中村丽子 (东京国立近代美术馆)	
	董丽慧 (北京大学艺术学院)	

闭幕致辞	王中忱 (清华东亚文化讲座 / 清华大学中国语言文学系)	91
-------------	------------------------------	----

嘉宾简介	93
-------------	----

代后记 —— 李赵雪 (南京大学艺术学院)	94
------------------------------	----

○同声传译 (日语⇌中文)：郭连友 (北京外国语大学)、宋刚 (北京外国语大学 / SGRA)

※所属·职称以本论坛举办时为准。

【开场白】

孙建军

北京大学日本语言文化系/SGRA



现在开始第 19 届 SGRA 中国论坛，非常感谢各位老师、同学以及校外的朋友来参会。

今天是个好日子，11 月 22 日在日语中是“いい夫婦の日”（美满夫妻日），所以今早我出门时和爱人拥抱了一下。

虽然现在我们周边的各种环境不是特别让人满意，但是今天天气又好，又有这么多朋友来到会场，所以我向各位表达深深的谢意。我是孙建军，在北京大学日语系工作，日语系还有另外一个名称叫北京大学日本文化研究所，我们和 SGRA 以及清华东亚讲座共同主办这场论坛。本次论坛以艺术史为主题，非常荣幸邀请到东京和京都的朋友。虽然规模很小，但我们也准备了同声传译，频道一是中文，频道二是日语，我们请到了中国最好的同声传译老师，请大家尽情享受。

首先我们有请北京大学外国语学院的李淑静书记致辞。

【开幕致辞】

李淑静

北京大学外国语学院 党书记



各位尊敬的专家学者，各位远道而来的来宾，大家下午好。特别高兴今天能有这个机会来参加这个论坛。这是第十九届了，以前我都没参加过，不好意思。我听说在北京的很多大学都举办过，那么这也不是第一次在北大举办，所以又回到北京大学外国语学院，我觉得特别高兴，也特别感谢今西女士和渥美财团长期以来对这个活动的支持。

孙建军教授说，今天是个好天气，也是日本的一个特别的日子，我刚刚学会。下周一是日本的勤劳感谢日，他感谢了他的妻子，我觉得我们也要感谢大家一年来的勤劳。刚才大家在一楼上电梯之前应该注意到我们那个广告牌上也是贴满了海报，我数了一下大概有10个，这个周末大大小小的讲座就有10个。我们这里的老师和同学也都是很勤劳的人。

所以两拨勤劳的人今天在一起。我们互相感谢，也互相学习，互相取经。今天的天气真的是特别好，其实前两天，有一天特别冷，但是听说你们要来，天气又回暖了，所以是特别好的一个迹象。

非常期待听到今天的专家古田亮教授跟大家分享他的研究心得。然后我们也祝愿大家都听得开心，我们还有最好的同传、最好的翻译，我自己都有一半是为了这个翻译来听的。谢谢。

【开幕致辞】

今西淳子

渥美国际交流财团/SGRA



[原文为日语。翻译：邓述荣（北京大学）]

大家好，我是渥美国际交流财团常务理事今西淳子。非常荣幸能和大家共聚一堂。

渥美财团成立于 31 年前。主要为在以东京为中心的关东地区各大学研究生院就读，正在撰写博士论文的留学生和日本学生提供奖学金支持。实际上参与本论坛策划和实施的孙建军先生、林少阳先生，以及担任同传的宋刚先生，在他们撰写博士论文期间都曾得到渥美财团的资助。正是以这段缘分为契机，我们希望在奖学金资助期结束之后仍然能够建立持续的网络，于是成立了关口全球研讨会（SGRA）。该研究会以“多样性中的和谐”与“实现地球公民”为目标持续开展活动。

在北京开展的论坛是从孙先生回到中国之后开始举办的，今年已经是第 20 年，而举办次数为第 19 届。在新冠疫情期间，我们也通过线上形式继续举办。唯一未能举办的是原定于 2012 年 9 月的那次论坛。当时北京方面的各位做了很多努力，但由于政治形势恶化，最终陷入了不得不中止的窘境。

由于日本首相的发言，日中关系突然恶化，这次论坛能否顺利举办，其实一直到今天早上我都还在担心。如今能够这样顺利召开，我感到非常高兴。我认为这要感谢北京大学以及中国的各位友人的帮助。非常感谢大家。

今天的主题是“琳派”，这是一个相当专业的课题，但很高兴大家对它产生了兴趣。我也非常期待接下来聆听各位老师们的精彩发言。

【开幕致辞】

野田昭彦

日本国际交流基金会北京日本文化中心



[原文为日语。翻译：邓述荣（北京大学）]

大家好，我是国际交流基金北京日本文化中心的野田。

恭喜 SGRA 中国论坛今年也得以顺利举办。我谨代表国际交流基金北京日本文化中心表达衷心的祝贺。

本论坛旨在通过在跨文化视域下对东北亚地区的近现代史的讨论，探索东亚地区广域文化史的可能性，每年都与中国的日本文化、文学研究者们进行精彩的讨论。

今年的主题是“琳派的发明”。

在坐诸位中，我想也有上次、上上次也参加过的观众吧。上次我们邀请北九州市立美术馆馆长後小路雅弘老师介绍了日本以及亚洲各国对西洋美术的接受情况。

本届论坛在此基础之上，将以日本近代为例，对于在西洋美术被接受的同时，本土美术方面又受到了怎样的影响这一问题，以“琳派”为题材进行讲解，并由各位专家学者展开讨论。

今天的主讲者古田老师曾长期担任东京国立博物馆和东京近代美术馆的策划人，并参与策划了引起广泛反响的2004年“琳派 RIMPA”展（展览的名称是汉字的“琳派”后直接接上其罗马字表记）等展览。2010年古田老师的著作《俵屋宗达：琳派之祖的真相》曾获得三得利学艺奖（Suntory Prize for Social Sciences and Humanities），而今天的演讲内容与这本著作密切相关。

今年7月江苏凤凰美术出版社出版了古田老师的著作《夏目漱石的美术世界》的中文译本。或许今天在座或线上的朋友中有人已经读过。

2015年10月24日到2016年1月31日，本基金与美国史密森尼学会的弗利尔-赛克勒美术馆——即收藏有宗达的代表作《松岛图屏风》的美术馆，共同举办了名为“宗达：创造之波”的展览，其间也仰仗了老师的倾力相助。

古田老师除了琳派以外，还就日本近代接受西方美术的过程中逐渐产生的近代日本画、诸画派在面对西方冲击时的应对等问题出版了一系列著作。因此，我认为就今天这样的主题而言，恐怕没有比古田老师更适合向中国的各位进行讲解的人选

了。参与指定讨论与自由讨论的老师也都是各个领域的佼佼者，请大家拭目以待。

正如我每年都会提到的，本论坛配有中日双语翻译。会议结束后还会在网上公开十分详尽的报告书。对于各位参加者而言，绝对是不可多得的学习的机会。

我衷心祝福这次会议能够圆满结束。作为参加者的一员，我谨向渥美国际交流财团的各位，以及提供会场的北京大学的老师们，还有负责同声传译的老师们，致以衷心的感谢。谢谢大家。

演讲



“琳派”的发明

古田 亮

东京艺术大学大学美术馆

[原文为日语。翻译：邓述荣（北京大学）]

大家好！我是古田亮，非常荣幸受邀参加此次 SGRA 中国论坛，首先我向渥美国际交流财团、北京大学的老师们以及各位工作人员致以最诚挚的问候。

我昨天刚到北京便去参观了故宫，有赖于渥美财团的精心安排以及各位奖学金获得者深入浅出的讲解，此次参观得以顺利进行。今天开会前的午餐会上，我和各位中国论坛的参与者老师们一起度过了欢乐和谐的美好时光，我深刻地感受到中日两国的友谊源远流长。

言归正传，今天我们要讨论的是日本美术中的“琳派”这一领域。或许一些中国观众会对它感到有些陌生，关于什么是“琳派”，它始于何时，又是如何传承的等问题，我尽量言简意赅地作出解释。

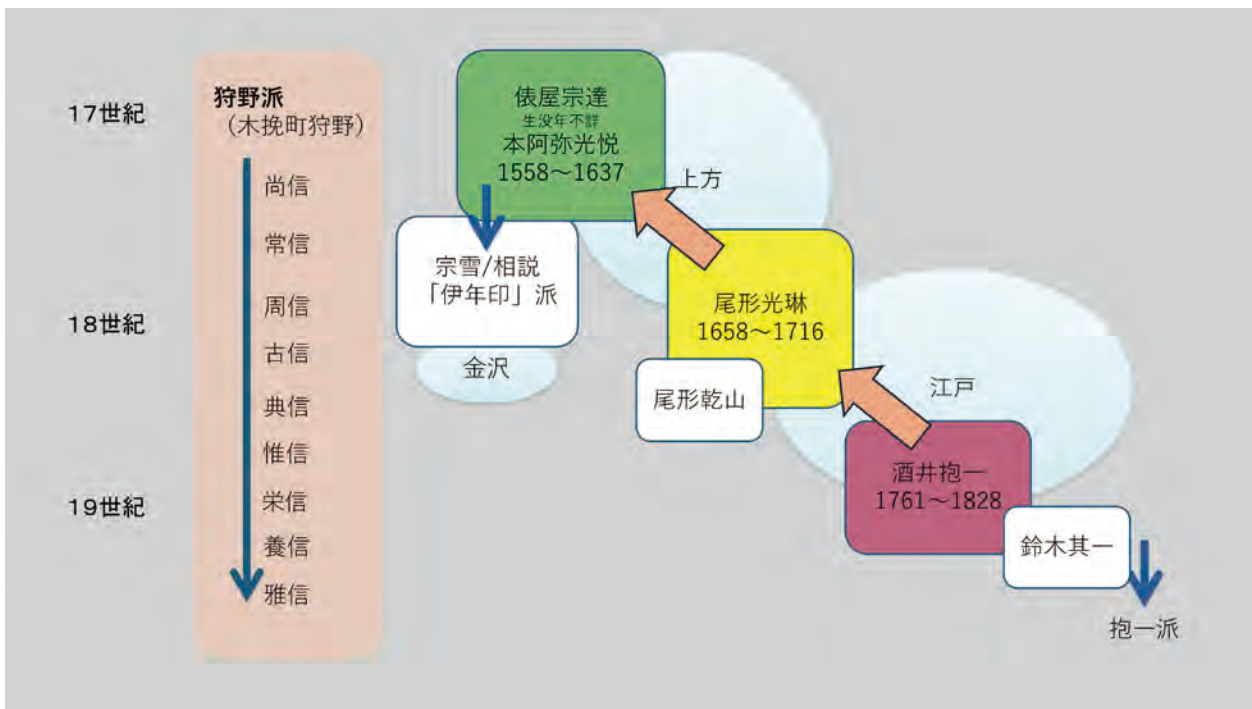
1. 什么是“琳派”

2015 年日本以京都为中心举行了很多庆祝琳派创立 400 周年的纪念活动。即以 1615 年本阿弥光悦从江户幕府受赐京都北部的鹰峰之地为始，距今约 400 余年。但我却存有疑意，说到底琳派真的始于 1615 年吗？而且所谓琳派 400 年，往往给人一种自古及今绵绵不绝的印象，但将琳派视为始于宗达、光悦的时代的近世美术的一个流派，这种说法真的没问题吗？

首先就词汇问题，我们来考证一下“琳派”究竟始于何时。

“琳派”并不是江户时代的词语。号称琳派之祖的俵屋宗达、乃至其后的尾形光琳、酒井抱一都没有自称过“琳派”。而且他们之间并没有师承关系或血缘关系。

“琳派”的说法始于 20 世纪初，较早的用例有 1924 年画家川端龙子的随笔《琳派憧憬》、1934 年美术史家相见香雨的报道《琳派丛谈》等。但这些用例都不是将其用作专业词汇，“琳派”一词作为美术史的术语，要到 20 世纪 60 年代用作美术展的题目时，才可以说真正确定下来。而到 1972 年东京国立博物馆的琳派展时才普及开来。



幻灯片 1

此后出版的各种画集、全集、展览会才统一用“琳派”这一称呼。

从术语的普及角度而言，可以说琳派的历史不过 50、60 年而已，自不必 400 余岁云云。

其次，我想谈谈我们今天所谓的琳派是怎么形成的（幻灯片 1）。将琳派描述为从光悦和宗达时代开始一脉相承延续下来的流派，这已成为当今美术史的常识，但其间有很深的误解。因为往往将其和狩野派、圆山派、住吉派等流派相提并论。一般所谓流派乃是基于江户时代的家制度，父子师徒，转相授受，以流派的继承不绝为最大目的。

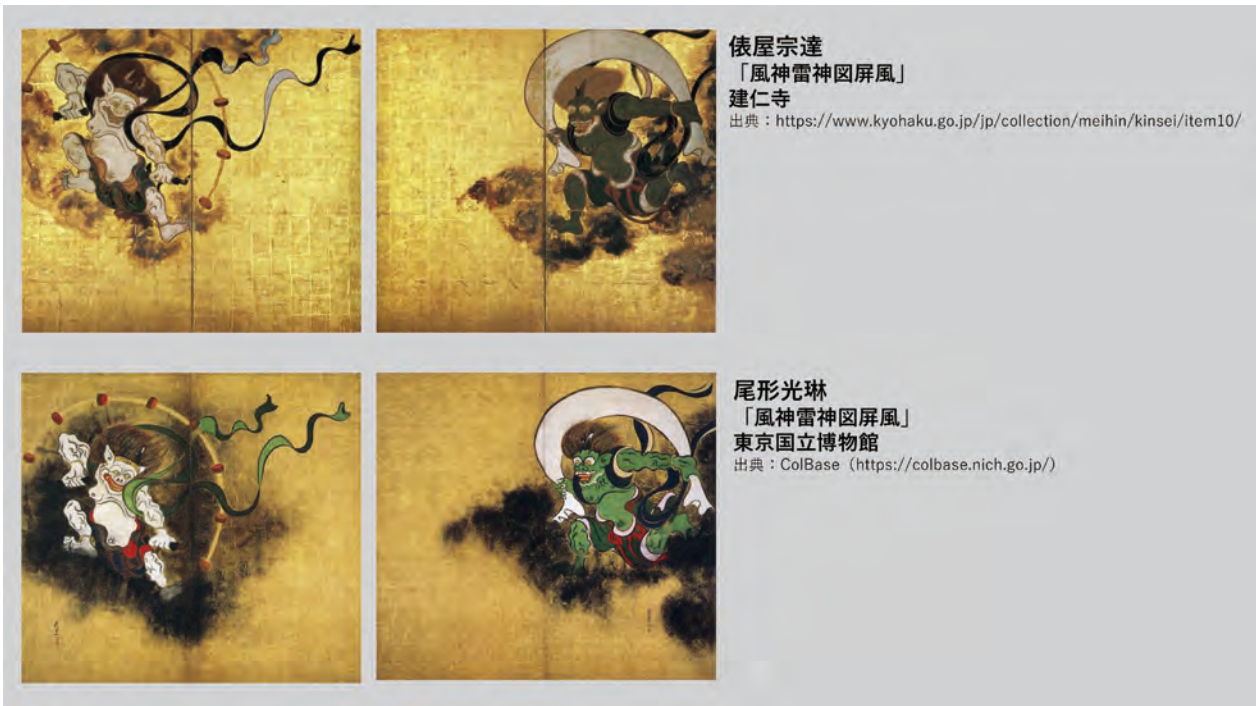
以江户木挽町的狩野家为例，狩野探幽之弟狩野尚信为初代家长，到明治时代历 250 余年，其家族代代相承，未曾断绝。

而琳派则可略分为三段，即自桃山时代到江户时代初期宗达、光悦的时代（17 世纪初）、江户时代中期尾形光琳活跃的时代（18 世纪初）、酒井抱一的时代（19 世纪初）。也就是说，他们的活跃时期大致相隔了 50 年到 100 年，三者并非一家相系又非师徒相承。

其一流派之始，与其归之宗达，不如求之光琳。光琳在其作画生涯的后半段有意识地临摹、研究宗达的作品，才使得宗达的事业得以再兴于光琳之世。

如果光琳未曾发现宗达，则宗达之亚流可能仅局限于加贺一地而有一些画虎类犬的继承者而已吧。如以“伊年”落款的所谓伊年派之辈，他们曾活跃于 17 世纪中叶以前，而此后作为琳派能堪一顾的作品，可谓皆无。

光琳发现宗达，可以说是将桃山时代的美术嫁接到元禄时代的一个尝试。100 年后抱一又有慕于光琳的画风而积极地继承了它，但抱一所关心的只限于光琳的事业，未曾对宗达有所研究。将不同时代的三者联系起来的，不是如狩野派那样的家元制度，而是私淑，即画家承袭其自身认可的绘画风格。



幻灯片 2

所谓私淑，并非师傅强制要求学生做什么，而强调人各以其性，从所可而学之，自然以个性为先。

光琳摹写宗达的《风神雷神图屏风》，抱一又摹写光琳的《风神雷神图屏风》。三者虽然构图相差无几，但表现方法却各有特色。因为三者并非师徒间直接继承的关系。

作为琳派传承的代表，三者的《风神雷神图屏风》虽然描绘的是同一图像，但传承的方法则取决于模仿者的意志和好恶。自然与师傅单方面灌输给学生的方式大相径庭。

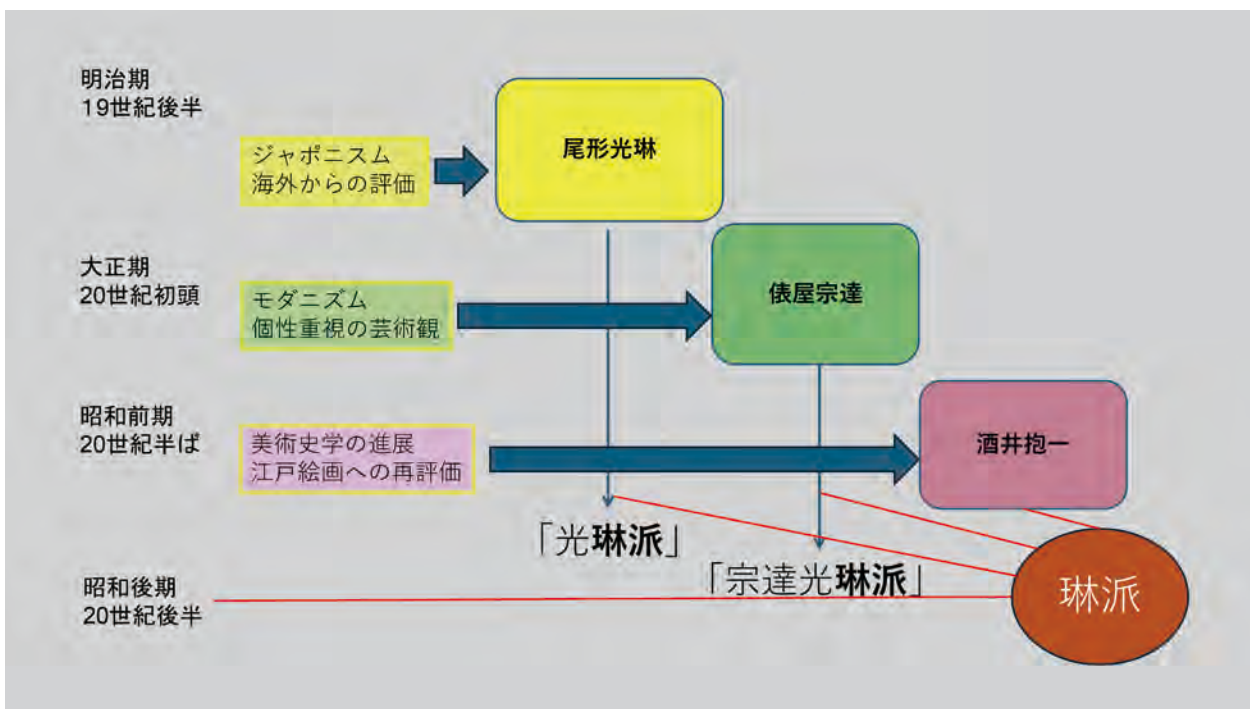
让我们通过实际的作品，来看看光琳从宗达处继承了什么，又舍去了什么（幻灯片 2）。

光琳临摹了宗达的图像，二者几乎完全一致，所以乍看上去二者或许并无差别。但就细节而言，宗达的画风更为粗犷、自由奔放，而光琳则像动画的赛璐珞一样摹出图像的轮廓，再施以明快的色彩，偏向于一种装饰性的表达。而且他并没有继承宗达不拘一格的空间表现，而采用了一种平板化的设计。

至于学画于光琳，而能托于江户后期庶民间浮世绘等流行的世态，以酣畅滑稽之感进行再创作的就是抱一了。

通过比较这三者，我希望大家能够体会到三者三样的创造力的世界。宗达的作品风格反映的是流行于桃山时代的京都、大阪的富裕的上层町众的审美，洋溢着自由安然的气息；光琳虽出生于京都，但他的后半生则在江户，以商人为有力的支持者，他的风格以豪华、明快、善于运用装饰性等而闻名；而大名出身的抱一对光琳的特色有深刻的理解，正因如此他才能脱胎于用黄金装点的光琳的繁华世界，转用而用银，去塑造一个有厚重感而情感丰富的新世界。

而且各个时代的支持者也有所不同。从桃山时代以上方地区的上层町众到元禄



幻灯片 3

时代的江户商人，再到江户后期以江户市民为中心的文化圈，这种文化中心的移动也是一个重要的变化。

如就音色言之，则从能乐舞台上的笛与鼓，逐渐转变为戏场中的三味线。这正是再现符合那个时代之物的具有创作性的艺术家的作品。

接下来我们来看看为什么说琳派是近代的发明（幻灯片 3）。日本的“古美术”的概念乃至美术史的基本理论都是近代以后逐渐确立起来的，而琳派的术语、概念、类别也是近代的发明。

进入明治以后，当日本主义隆盛之时，尾形光琳首先受到了西方的关注。光琳有个弟弟叫乾山，但他的弟子并没有继承他的流派。明治时期的展览会分类中，把包括抱一及其以后的一些画家称为“光琳派”。

大正年间，也就是到了 20 世纪初，来自欧洲的现代主义盛极一时。该艺术观以个性为重，以自由为尊，较之光琳的模仿性和装饰性，他们倾倒在宗达的独创性和绘画性。

这个时代，宗达、光悦等人被重新发现，于是又有了“宗达·光琳派”的称呼。

战后，20 世纪下半叶包括酒井抱一等在内被统一称为“琳派”，称谓迭代的背后有美术史学的进展。而随着对江户绘画全体的重新评价的进展，对抱一艺术所独有的文学性和情感性理解的加深，也有学者开始将抱一这一派称为“江户琳派”。

2004 年我在东京国立近代美术馆策划举办了“琳派 RIMPA”展。宣传标语是“琳派！今非昔比”（幻灯片 4）。

或许有人要问，在近代美术馆能办古美术的展览吗？我策展之意，正如我之前所言，是以琳派是近代的发明为大前提的，且我想向观众展示近代画家们在琳派的发现和再评价中所发挥的重要作用。



幻灯片 4

所以展览的顺序与琳派再发现的时间顺序一致。即以光琳、宗达、抱一为顺序。之后在时间允许范围内我会介绍与该展览相关的内容。

此次演讲，在“琳派在近代的诞生”这一意义上，为了确认从光琳开始的琳派再评价过程，我也将按照这一顺序进行介绍。

尾形光琳（1658-1716）生于京都的一家和服店“雁金屋”，为家中次子。初学狩野派，后逐渐为本阿弥光悦、俵屋宗达的画风所吸引。光悦是尾形家的远亲。得益于和服店的环境，光琳除了绘画，也涉猎过染织图案、工艺设计等工作。30岁时，父亲去世，光琳虽然得到了丰厚的遗产，但当时和服店的生意已经陷入窘境，因此所得遗产也很快捉襟见肘。光琳作为正式画师兼设计师的活动，正是从这一时期开始的。1701年他得到了象征实力派画师的“法桥”的称号，确立了光琳风豪华、富有装饰性的特点。

光琳的代表作《燕子花图屏风》以金色为底，以绿青、群青二色画燕子花。此画作于他刚当上“法桥”之后不久，模式化的图案连续出现，使人印象深刻。而其晚年的作品《红白梅图屏风》则更能体现出不同于宗达的只有光琳才有的独特风格。其画面中央大胆的流水图案被称为光琳纹样，为光琳艺术的特征之一。这样的光琳纹样也被直接用于工艺作品中，比如《白绫地秋草模样描绘小袖（冬木小袖）》、《八桥蒔绘螺钿砚箱》等和服、工艺作品（漆器、陶器）中。

如此光琳艺术的特点，确实为抱一所研究、继承。但直到明治以后，光琳才成为世界的光琳。

众所周知，在欧洲以浮世绘为中心介绍日本美术之后，日本主义流行了起来。作为这一潮流的推动者之一，路易·贡斯在其1883年（明治16年）出版的《日本艺术（L'art Japonais）》中率先介绍了光琳。

此后 1900 年的巴黎万国博览会，掀起了新艺术运动（art nouveau）的热潮，此时光琳也被视为装饰艺术的源头，获得关注。从此时开始，甚至有人说是光琳为西方带来了新艺术运动。

1903 年（明治 36 年）有帝室博物馆特别展览“光琳特集”。与此同时，《光琳派画集》刊行。该画集的出版广告介绍光琳如下：

- 光琳是元禄时代的大艺术家。
- 不只是日本艺术史上的巨匠，乃是世界美术史上的大家。
- 英国的安德森（William Anderson, 1842-1900）说：“光琳的装饰性特质无人可及，对世间产生了深远的影响”。
- 奥地利的奥尔利克（Emil Orlik, 1870-1932）说：“光琳是日本第一的画家，不，他是古今中外第一的色彩家”。

如上所述，1903 年（明治 36 年）光琳在日本也真正流行了起来，翌年还登上了三越的宣传册，盛极一时。这就是所谓的“光琳潮”。

三越和服店，本来是江户时代的和服商越后屋改组后成立的三井和服店，1904 年（明治 37 年）作为日本第一家百货店开始营业。三越和琳派的蜜月期自三井和服店开始持续了数十年。在以引导潮流为目标的百货店看来，当时在海外也声明鹊起的光琳和以之命名的纹样，也被认为有利于其主力商品和服的销售策略。

可以说生于和服商雁金屋的光琳在明治的和服界上作为“新艺术”而被重新发现了。小说家岩谷小波评论道：“我国之尾形光琳，于今不问东西，皆奉之为图案界之始祖、明星也。试观新艺术云云、分离派云云，取于彼法，仿于彼式者不为少……”（明治 42 年《三越和服店悬赏图案·光琳式明治模样》）

当然，当时日本也能见到很多光琳对同时代艺术家的影响。

浅井忠是近代日本著名的油画家。1900 年巴黎万国博览会时赴法接触到了新艺术，回国后，浅井除了接着画以写实表现为主的油画外，开始关注工艺品设计。他的作品正反映了新艺术和光琳装饰艺术间的亲和性。

菱田春草为日本画吹来了新风。他画《落叶》（1909 年）时觉得画面上的距离感损害了整幅作品的韵味，所以果断舍弃了西洋式的纵深（幻灯片 5）。此作品公开时，油画家石井柏亭称之为光琳与西洋装饰画的联姻。如其言该画的构图无疑取自光琳。同时，《落叶》的装饰性绘画空间可以说是春草超越透视法的写实式的空间而创造出的知性空间。

接下来我们来探讨一下俵屋宗达（生卒年不详）的画风。

我们只能通过一些史料的断片一窥宗达的生平。1614 年时宗达已经开始使用“俵屋”的屋号。1630 年作《西行物语行状绘词》时已经位列法桥。仅此而已。“俵屋”是一家以江户初期京都的上层町众为对象，经营扇子画、装饰纸等装饰画的画坊。他从平安时代的古画卷等中自由地借鉴图案，大胆地构思推敲，其手法新颖而具革命性。宗达开创的新模式风靡一世，其活动范围逐渐扩展到水墨画、屏风画、障子画等的制作中。

作为早期的作品，可以较为确定的是，他在 1602 年为被称为《平家纳经》的

菱田春草 落葉 1909（明治42）年 永青文庫



出典：<https://www.eiseibunko.com/collection/kindai2.html>

幻灯片 5

经卷绘制了衬页部分的装饰画。这就是其中的一幅，尽管既无署名又无文献支持，但单从其独特的构图、鹿的变形等特点而言，便可以认为此作出自宗达或者“俵屋”工房。重要的是，如此的装饰性和平板性正是宗达艺术的出发点。

除装饰性、平板性以外，宗达还有独创的绘画技法。现代美术史界称其为“溜込（Tarashikomi）”，主要用于水墨画。在淡墨未干时将浓墨滴上去，重叠渗透形成独特的花纹，与用笔勾勒不同，唯取其天然之真。其例则如《枝豆》中的柔光宛如明月流霰，自神妙不可言。

宗达与富商角仓素庵等相交，创作了很多富于装饰性的奢华的作品。初期作品如和歌卷轴、扇子、彩色纸等，多是宗达作画，本阿弥光悦作书。《鹤下绘和歌卷》是长篇卷轴，从右向左以时间顺序，同一个主题反复出现，创造出了类似现代的动画片般的效果，使画面活了起来。这种宗达式的动态表现，自光琳以后便难以再见到了，这一点需要留意。

此外作为宗达艺术的特点之一，还可以谈谈他在构图或布局上的造诣。其构图法，我认为正来源于他有画框的意识。比如京都养源院的障子画，其上的大象的身体都有一部分超出了画框之外。因此会在视觉上给人一种庞然大物的压迫感。这个特点也不见于光琳以后的艺术家，光琳以后毋宁说设计上便有意将内容限制在画框之内。

1913年开幕的宗达展是近代宗达的再发现的嚆矢。此前的明治时代有一种将光琳神格化的倾向。其背后是欧洲流行的日本主义和新艺术的潮流。热衷于光琳艺术的西洋人首先高度评价了他的装饰性、设计性的一面。而对于生平不详的宗达，人们对他的认识不过是“光琳所私淑的画家”这种程度，他一直是一个被掩盖在光琳光芒之下的存在。

而以1913年的宗达展为契机，还出版了展品的豪华图录。因此我们能了解到

当时的展品有些什么，比如国宝《莲池水禽图》、《关屋溇标图屏风》等众多名作当时都参与了展览。这部《宗达画集》的刊行极大提升了世间对宗达艺术的关心程度。

翌年，举办光琳 200 周年纪念时，评论家坂井犀水评论道：“去年日本美术协会举办了宗达展，世人多以宗达为大艺术家，而与世人相同，鉴赏家对光琳的敬意亦有些许消退，去年对同协会的光琳展的评价私以为便略逊于宗达展”（1915 年《美术新报》）。

此后，20 世纪前半叶宗达的口碑迅速上升。这不仅是从美术史角度的评价，更重要的是，其艺术性为近现代画家们所自觉，并通过他们的作品不断得到实践。

明治时代，西洋人通过日本主义、新艺术等角度评价了光琳，而大正时代，通过《白桦》杂志、进口画集等介绍到日本的西方艺术思潮也促进了对宗达的再评价。可以说宗达是在自我、生命、自由、造型等为尊的新艺术观中被重新定义了。

宗达艺术正是在大正时代即 20 世纪初期的艺术思潮中被重新发现了。

率先注意到宗达的画家是今村紫红。他将同时代从西方接受的后印象派主义和宗达巧妙地融合，开拓了日本画的新领域。从《风神雷神》（1911 年）、《龙虎》（1913 年）到《热国之卷》（1914 年）的过程象征着，在近代从光琳转向宗达，如以与西方视角的关系而言，不再是对于西方人所发现的光琳的关注，而是意味着对于日本人通过后印象主义所重新发现的宗达的回归性憧憬。

小林古径也是一位深受宗达影响的日本画家。他曾谈论说：“我看了宗达展获益匪浅，我希望如此有益的展会可以多多举办。”其后古径的画风虽然不一定能体现出宗达式的粗犷，但如这幅作品，他采用了溜达的手法，如风神雷神图屏风般，在一对两扇的屏风上尝试使用了左右主题相呼应的布局。

其后，战后不久的 1951 年（昭和 26 年），当时的上野国立博物馆同时举办了宗达光琳派展和亨利·马蒂斯展。通过与马蒂斯的对比加深了对宗达的理解。日本画家安田鞞彦写道：“宗达展恰巧与〔马蒂斯展〕同时举行，这是一种出乎意料的幸运。从这两场展览本身，以及通过它们之间的比较，我们能够获得许多收获。而且，我最希望看到宗达展的人正是马蒂斯本人，也很想听听他的感想”（《参观马蒂斯展》《アトリエ（atelier）》294）。他的弟子小仓游龟则写道：

“我高兴得几乎狂喜，每天都去参观。然后我就在想，西方的人不就是仅仅看了日本的浮世绘就感到赞叹吗？我真想把这个大型展览给马蒂斯看看，甚至想给他发一封电报，请他来参观……”（1984 年《画室之内，画室之外（画室のうちそと）》）

宗达光琳派展和马蒂斯展能同时举办可谓交相辉映，相得益彰。这给加山又造等许多画家都产生了深远的影响。

那既然近现代许多画家都重新评价了宗达，那所谓宗达艺术造型的魅力到底是什么呢？

活跃在 17 世纪初的宗达到了 20 世纪又被继承，很容易让人联想到与其大约同时代的欧洲画家达芬奇，但二者有本质上的不同。西洋美术史上自达芬奇死后，他的名字一直为世人所传道，但宗达死后，他的名字便湮没在了历史的长河中。说到底，在与宗达同时代的人当中，没有任何人留下关于他平生的记录。18 世纪初他的作品能被尾形光琳发现并被临摹可以说是很巧合的事，此后直到 20 世纪初他

都不过是一个“不为人知的画家”罢了。

我在研究宗达的过程中,注意到现代主义艺术论中的一个关键词。即“绘画性”。20世纪60年代美国美术评论家克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg, 1906-1994)在他的评论中,对于抽象表现主义有如下的一段话:

如果“抽象表现主义”能有什么确定的意义的话,那应该是“绘画性(Painterliness)”吧。即发泄式的快速作画或者表现为这样的绘画方式。并非清楚的形体,而是渗透溶解的混沌。泱泱飒飒,五彩斑斓。画如豹驳,出浓入淡。至于画笔、刀具、手指、碎布之印——简而言之,是沃尔夫林从巴洛克艺术中抽象出绘画性(Malerisch)概念时所定义的诸物理特征的集合。(《After Abstract Expressionism 抽象表现主义以后》藤枝晃雄编译《格林伯格批评选集》劲草书房,2005年)

另一方面格林伯格在论文《现代主义绘画(Modernist Painting)》中提及现代主义绘画的重要要素时则首先强调了“平板性(flatness)”。他说平板性是对在画面中创造出三维空间这一自文艺复兴以来的西方美术长期基本课题的一种质疑,众所周知,它成为了构成新艺术根基的规范,决定性地改变了后来的绘画的风格。

有感于格林伯格的言论,我认为宗达的绘画性可以理解为,从平板性和深邃性的狭缝中涌现出的生动感。宗达以简单化、装饰化发挥自己的个性。总而言之,用20世纪或者现代主义的术语来说的话,宗达是一位体现了绘画性的画家。

所以,俵屋宗达在20世纪能被重新评价,或者说在20世纪作为琳派之祖而诞生,是有其历史的必然性的。我想以此作为今天演讲的结论。

2. “琳派”验证的尝试：从两个展览出发

接下来我想简单介绍一下我所策划的两个展览。

第一个是2004年在东京国立近代美术馆举办的“琳派RIMPA”展(幻灯片6)。该展览以近代重新发现琳派的顺序,按光琳、宗达、抱一依次介绍,并尽可能详细地介绍了近现代具有琳派倾向的日本画作品。如下村观山、菱田春草、横山大观、前田青邨等日本美术院系的画家,以及川端龙子、福田平八郎、平福百穗、加山又造等人,通过介绍他们的作品我们也想验证一下对于近现代的画家而言琳派到底意味着什么。

此次展览会中最具冒险性的尝试,是将“琳派”转换为罗马字表记“RIMPA”。这是因为可以认为,如此我们才能将其从日本美术史的语境中解放出来,能有积极主动的心态去重新发现扩散到世界或现代美术中的诸琳派要素。此后各种古美术的展览会开始经常使用罗马字表记,我们的观点正被世间所接受,不也是时代的趋势吗?

可以说以20年前的这次展览为契机,琳派又作为罗马字表记的RIMPA而诞生了。实际上,此次展览以后所有琳派展览会均采用了罗马字表记。

2004年展览的第一件展品是光琳和古斯塔夫·克里姆特的作品。因为克里姆特作品的装饰性极具RIMPA的特色,而且是光琳式的,或者日本主义式的样式。我们还从西方美术中选取了马蒂斯、博纳尔、雷东、沃霍尔等的作品展出。而在展



幻灯片 6



幻灯片 7

览最后则展示了李禹焕、诹访直树、冈村桂三郎等现代作家的 RIMPA 作品。

第二个展览是 2015 年在华盛顿特区的弗利尔 - 赛克勒美术馆举办的“宗达：创造之波”展（幻灯片 7）。由我和同馆的詹姆斯·乌拉克（James T. Ulak）博士以及日方的主办方国际交流基金会共同合作策划举办。

当初我想全面地介绍一下琳派，但乌拉克博士的盛情难却，我最后便决定只做宗达的展览会。这对于我来说挺意外的，但我也庆幸自己能有绝好的机会向观众传达我心中的宗达的形象，因此我跃跃欲试。

此次企划基本上仍沿着 2004 年的“琳派 RIMPA”展的思路，英文的题目采用了罗马字标记的“SŌTATSU”，副标题则是“Making Waves”。不用说这取典于弗利尔美术馆所藏的宗达的代表作《松岛图屏风》的图像。除此之外，也暗示了一种始于宗达的装饰性绘画风格之波，被传承至光琳，继而为江户末期的酒井抱一、铃木其一等琳派画家所继承。

此次展览能在弗利尔 - 赛克勒美术馆举办其意义不同凡响。这是因为，在查尔斯·弗利尔所收藏的日本美术作品中，虽然包含了俵屋宗达的代表作《松岛图屏风》和《云龙图屏风》等著名的作品，但由于他在将这些藏品捐赠给该馆时，附加了禁止外借的条件，因此这些珍贵的收藏至今从未有机会与其他作品同时展出。

在展览的最终章，我介绍了近代以来的今村紫红、前田青邨、小仓游龟、梅原龙三郎、加山又造等众多日本画家私淑于宗达而进行创作的历史，以展示宗达艺术和现代之间的联系。

我前面已经提到过，宗达艺术的自由奔放、富于个性等魅力在大正时代的日本得到了很高的评价。而海外对宗达的青睐，早在明治时期就已经以外国收藏家进行作品收藏的方式显现出来，宗达以及与其相关的各种作品被收藏于美国各大美术馆及收藏家手中，而查尔斯·弗利尔的收藏可谓是鹤立鸡群。

2015 年的华盛顿展，堪称是连在日本国内多次举办的琳派展中都未曾实现的梦幻策划，该展览将美国境内主要的宗达派作品汇集于弗利尔 - 赛克勒美术馆，并从日本精心挑选了适合进行比较展示的作品对其加以补充，形成了一次综合性的展览。

在全球化的今天，我觉得为了凸显日本文化独特的一面，举办这样以全球化的视野审视宗达艺术的展览不也是很有意义的一次尝试吗？

最后让我们再想想，为什么宗达能在 20 世纪被重新发现，并在 21 世纪又在全球化的视野下受到关注呢？而且为什么他能跻身于日本美术史上最负盛名的画家之一呢？

我认为这不仅仅在于美术史家从学术角度的评价，更有赖于 20 世纪以来的画家们的向往之情。高山仰止，景行行止。

此外，影响了各位画家的各种展览在其间也发挥了重要的作用。如之前提到的 1951 年的国立博物馆的宗达展，因为和亨利·马蒂斯展一起举办，所以加深了对宗达的理解。

对于此次论坛的主题“琳派的发明”加以总结的话，就是由画家们反复进行的对前人的再发现、再评价的历史。也就是说，回溯历史，我们当然可以将现在所谓的“琳派”的源头归之于宗达，但重要的是宗达的艺术跨越了时代而存在。它在江户时代中期的元禄时代，借助光琳的才华得以复兴，继而又被 20 世纪的画家们在现代主义的语境中重新评价。这是一段跨越时代，不断再生的历史。

最后，我想引用一段我在 20 年前 RIMPA 展的图录中写下的一段话，以此结束本次报告。

在这次展览的最后我们选取了沃霍尔及数位日本当代艺术家，将其作为 RIMPA 作品加以展示。现在有很多作品都有意识地使用琳派式的图案，但越

是循规蹈矩地试图守护传统，便越可能失去活力，这是十分危险的事。鉴于琳派四百年历史所给予我们的这一教训，在展览的最后部分，我们并没有将这类作品纳入其中。如今，我们向新的 RIMPA 作品所追求的，正是四百年前宗达在桃山时代粉墨登场时所带来的那种冲击力本身。伴随着“这不是绘画”“从未见过这样的东西”这样的惊叹之声，琳派拉开了它的帷幕。而此后如果说琳派以某种形式传承下去了的话，那也绝不是试图去守护某种“样式”的形骸式的继承。而是光琳重新发现了宗达，抱一重新发现了光琳，明治时代重新发现了光琳，大正时代重新发现了宗达，正因为每一个时代都进行了新的发现，琳派才始终保持着新鲜感，这一点，想必通过此次展览的参展作品已经充分展现出来了。

让每一个时代都拥有属于自己的琳派！

谢谢大家，我的演讲完毕。

指定讨论
1

《“琳派”的发明》点评

战晓梅

国际日本文化研究中心

大家下午好。感谢林老师对我详细的介绍。谢谢古田老师的精彩演讲。非常荣幸今天有机会能到现场参加这次活动。

古田老师刚才在一个多小时非常短暂的时间里，梳理了“琳派”的形象在日本不同的历史时段里，如何通过后世画家自发的景仰和模仿逐渐鲜明起来，又如何 在明治、大正年间，借助西方的视角，在树立“日本美术”的时代需求下，“被创造”为传统的过程，令我受益匪浅。琳派“装饰性”和“设计性”的特征，在世界范围内也能找到很多类同的例子，这也说明近代以来东西方对“装饰性”和“设计性”的理解是相通的。

下面我谈两点感受。

1. 基于“选择性”的对先人作品的自发的景仰、继承与评价

首先，古田老师的演讲给了我一个很大的启发。即后世对先人作品的自发的景仰和继承、或评价，是具有选择性的，而这个选择性，则基于传承人或评价人所处的“当下”的语境。

我举一个例子。同样是“琳派”在海外被认知，1958年琳派来中国展览的时候，在中国美术界则出现了不同的反应。这一年正值尾形光琳诞生300周年，他被评选为“世界文化名人”，当时中日之间还没有恢复邦交，尾形光琳的展览是作为中日友好活动的一环来到中国的。

几乎同时，版画家李平凡在《美术》上发表了介绍尾形光琳的文章（幻灯片1），值得注意的是，这篇文章标题旁的附图并不是我们所熟知的光琳的那几幅代表作，而是他的《三十六歌仙图》。

李平凡本人是一位版画家，曾经留学日本，这是他1946年画的漫画《战灾者的行列》，描绘的是这一年十一月在大阪举行的“战灾者同盟国民大会”上的情景（幻灯片2）。可以推测，他对人物群像是十分敏感的，所以才会关注到同为群像表现的《三十六歌仙图》。



李平凡
“日本杰出的画家 尾形光琳”
《美术》一九五八年十月号



尾形光琳《三十六歌仙图》屏风
(メナード美術館)

幻灯片 1



李平凡
《战灾者的行列》
(漫画)
1946

幻灯片 2

李平凡在《美术》上的这篇文章（幻灯片1·左）中评价了尾形光琳作品的多样性和他重视写生的态度，还特别以《三十六歌仙图》为例，强调了他的古典题材人物画的重要性。

- 他的作品无论从题材乃至表现样式上，都是多种多样的。
- 特别在他的创作生活中，坚持写实的创作方法，十分重视对于客观事物的深度体察和写生工作。
- ……他的古典题材人物画，是他创作的重要组成部分之一，如这里发表的“三十六歌仙图”，运用生动的嘲讽笔调，刻画了日本历史上三十六位贵族诗人的滑稽形象。

2. 未被选择的“图像背后的文学的想象力”

这就进入了我想说的第二点感想，图像背后的文学的想象力，这也是中日美术相通的部分。

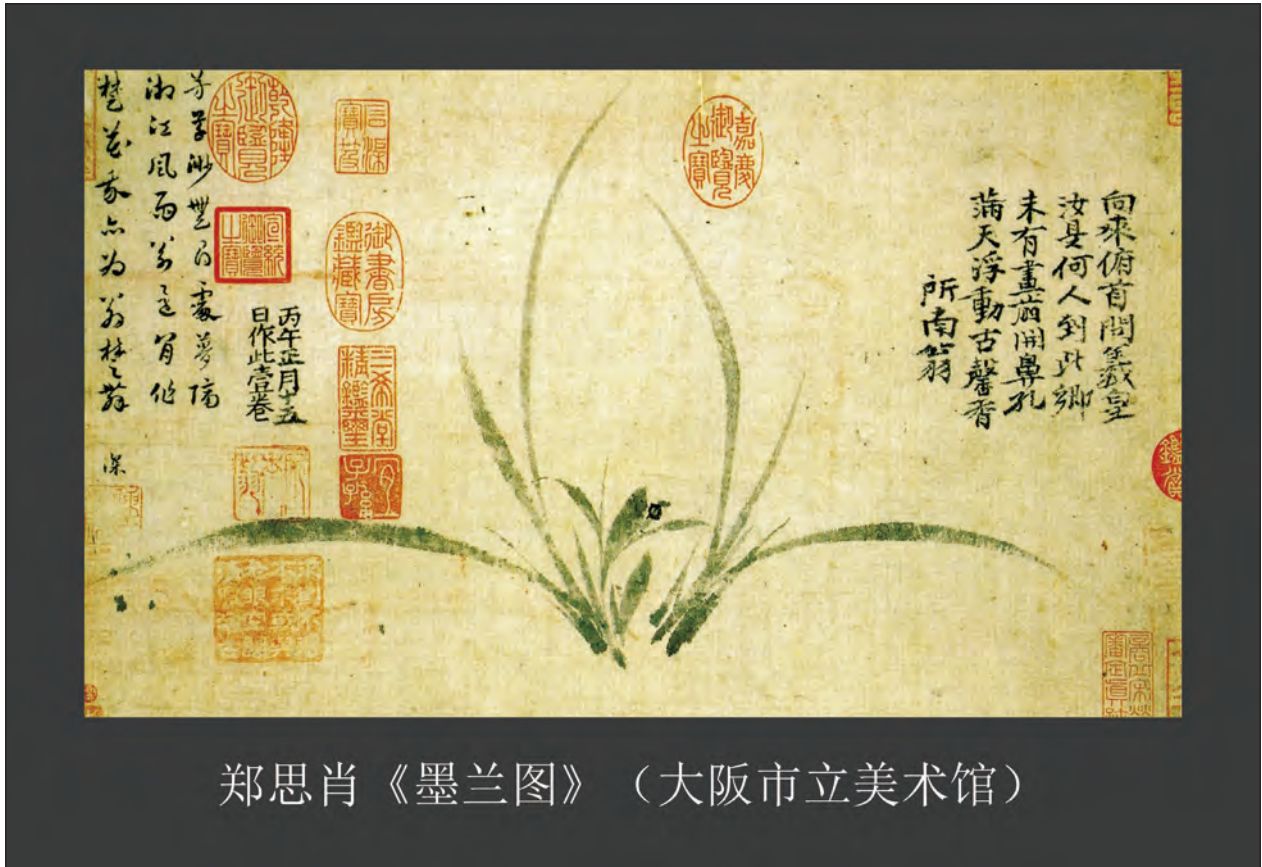
比如郑思肖的《墨兰图》，用简洁的笔触描写了象征君子人格的兰花（幻灯片3）。当我们看到这幅图的时候，不会觉得这株兰花缺少了下面的根部和土壤，而会根据郑思肖的经历和画面上的题诗联想到，他是想通过描写失去了根部的兰花，来象征宋末元初“亡国之士”的风骨。

那么，我想尝试用这个思路重新观察一下尾形光琳的《燕子花图》（幻灯片4）。大家都知道，这幅图的构思来自于《伊势物语》第九章“八桥”的故事。讲的是贵族在原业平离开京都东下，到了三河“八桥”这个地方休息，这里开满了鸢尾花，因为河流分支，河上有八座桥，所以称“八桥”。他在这里吟咏了一首思念京城妻子的和歌，令同行的人感动落泪。而且很巧妙的是，五句和歌的第一个音连起来读，正是鸢尾花的日文发音“kakitsubata”。

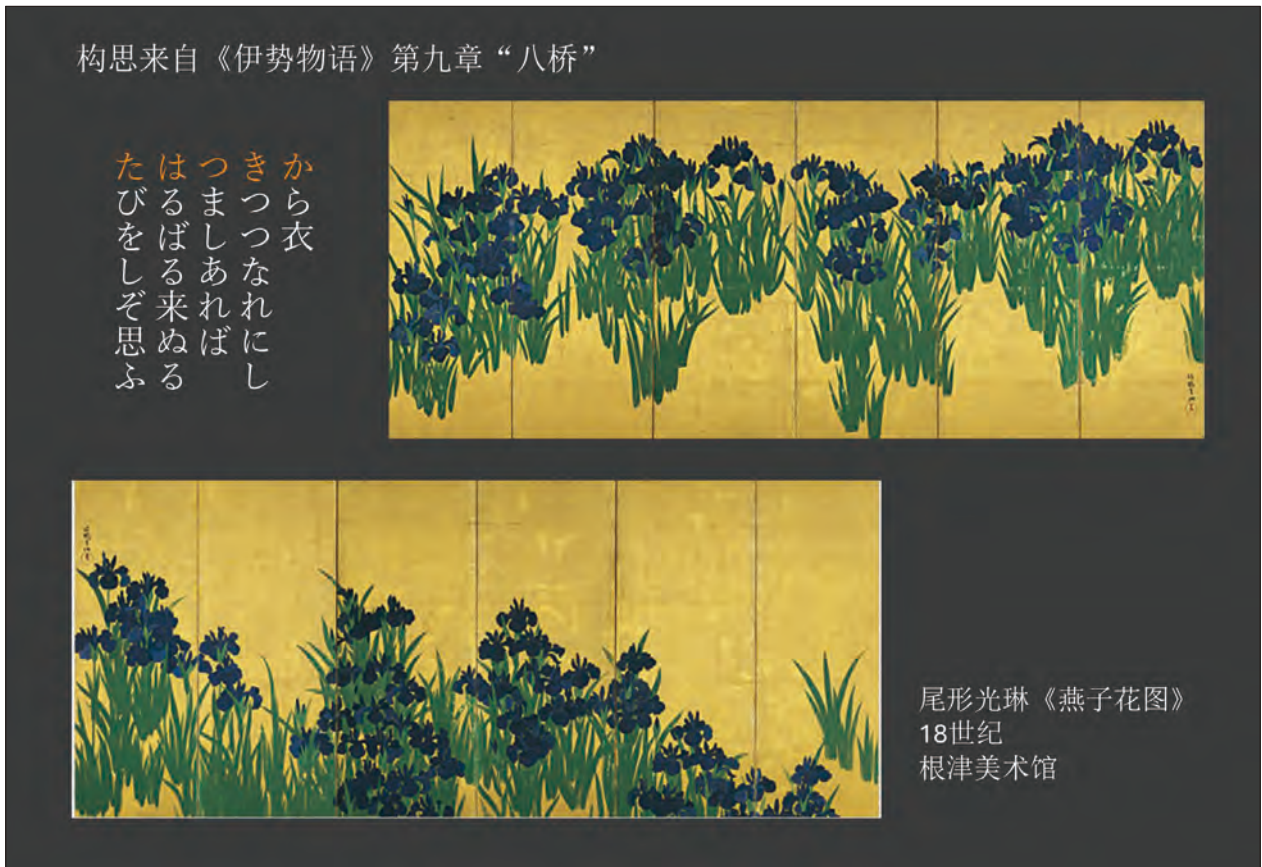
作为一个成熟的绘画题材，鸢尾花和桥在同一画面中出现，观者很容易会联想到《伊势物语》中的这段内容。然而现在，对于这幅作品，我们大多会提及尾形光琳在这里把桥省略了，只留下有节奏感的、样式重复的鸢尾花，因此它成为兼具“装饰性”和“设计性”的名作。

尾形光琳生活的时代，由于商业出版的发展，《伊势物语》的故事广为流传。不仅有各种注释本，还出现了带插图的“版本”，即雕版印刷制作的书籍（幻灯片5）。比如这是古田老师的著作中也提到过的嵯峨本《伊勢物語》，还有在此基础上发行的豪华版彩色绘本。插图里都是把桥处理成这种曲折的、造型重复的、连绵的形象。这个直观的视觉印象，丰富了人们对“八桥”故事的想象。

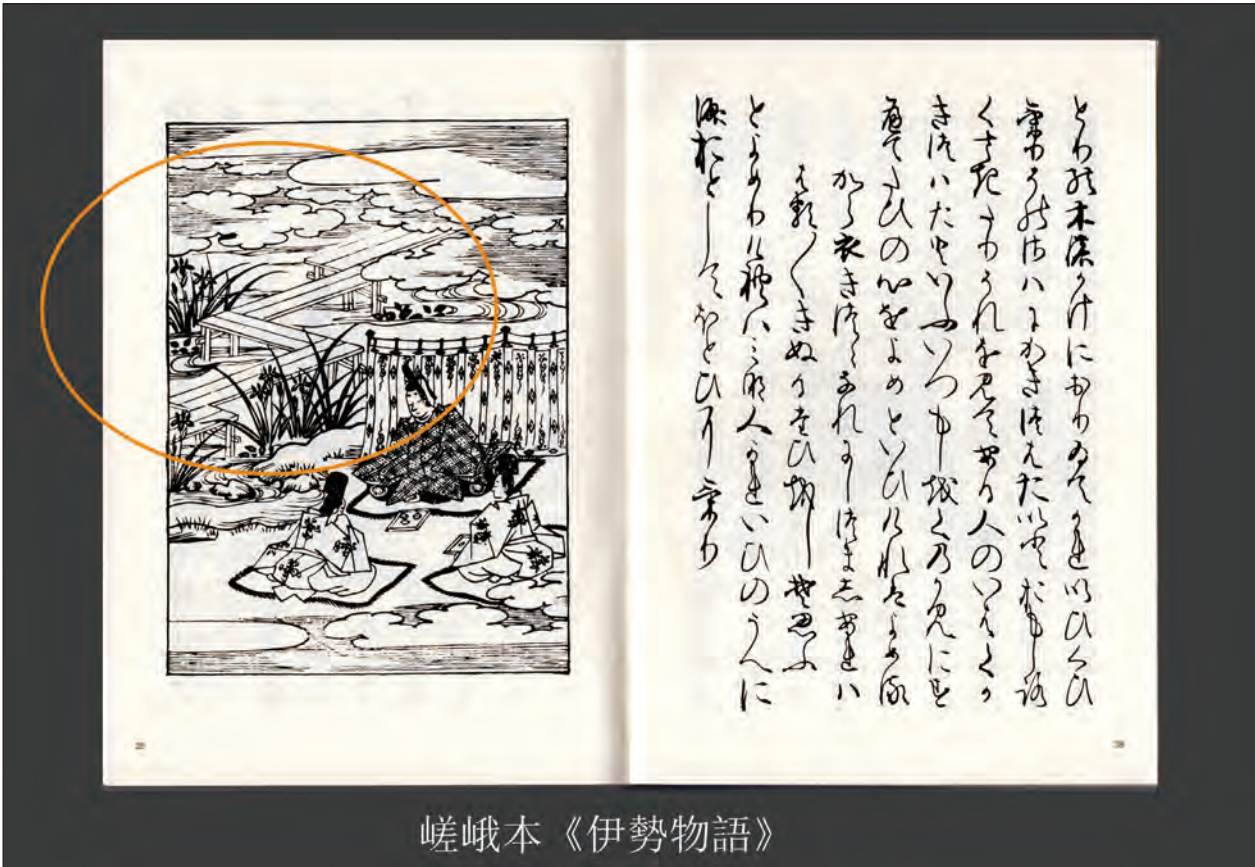
尾形光琳和当时这些“版本（雕版印刷制作的书籍）”的读者一样，是具有古典文学素养的人，如果从这一角度出发大胆地想象一下的话，鸢尾花的花丛所呈现的有节奏感的、曲折、重复、连绵的造型，同时也正是桥的意象（参照幻灯片4）。光琳有没有可能是把“花丛”和“桥”这两种意象重叠起来，用来象征它背后的



幻灯片 3



幻灯片 4



嵯峨本《伊勢物語》

幻灯片 5

“八桥”故事呢？

如果这样的想象成立的话，很显然，在近代，琳派作为传统“被创造”的过程中，“图像背后的文学想象”这一部分是没有被选择的。这也可以说是日本近代美术史叙述上的一个特点。

我的发言完毕，谢谢。

指定讨论 2



听取讲演之后

——作品制作现场的视角

中村丽子 东京国立近代美术馆

[原文为日语。翻译：李 赵雪（南京大学艺术学院）、于 宁（东京大学）]

大家好，我是日本东京国立近代美术馆的研究员。

古田老师 2004 年策划了“琳派 RIMPA”展览，当时我也作为展览会筹备团队的一员参与其中。因此我将站在一个与该展览会关系较为密切的立场上进行评论。

今天，我将以近代日本画家，以及当时对他们的作品进行评论的批评家们所留下的“言辞”为关注点，就作品制作的现场如何理解“光琳”与“宗达”这一问题，向大家展示其中的一些侧面。

由于时间不多，我就先从结论说起：

- 大致到明治中期为止，也就是当时的日本画家们为确立日本美术的身份认同而奋斗的时期，与日本主义中的评价相互关联，“光琳”这一词语并非指向具体的艺术家形象或作品，而是被用来指代“日本”，或者用来正当化画家自身为追求“日本美术身份认同的确立”而进行的实验。
- 另一方面，“光琳”、“宗达”这两个词语的使用方式因人而异，也存在一定的模糊性。
- 而伴随着实际作品具体形象的“光琳”与“宗达”这两个词语，则是通过“展览会”这一机制，以当时的人们接触到实际作品为契机而得以成立的。

基于以上几点，下面我将通过三个例子来探讨这一问题。

1. 横山大观、菱田春草《论绘画》（例1）

这篇艺术宣言（框内：例1）由日本画家横山大观、菱田春草撰写，他们都在冈仓天心的指导下，于日本美术院致力于开创新时代的日本绘画（横山大观、菱田

春草《论绘画》(1905年))。

之前,两人都在冈仓天心的建议下,开始摸索背脱离以线条为主的日本绘画传统,试图以色彩的块面来描绘空气。然而,这种创作手法在当时的美术界显得新奇而遭到批评,被称为“朦胧体”。

在此情势下,二人与冈仓天心于1904至1905年间赴美欧巡回举办展览。相较于在日本遭到的冷遇,他们在当地获得极大成功,随后归国。这篇《论绘画》正是在归国后不久写成的两人的艺术宣言。

今天介绍的是该宣言的节选。因为文章比较长,这里仅陈述各部分的概要。

首先,他们表示经由海外之行,反而更加坚定地要在既往所从事的色彩的块面的研究方向上继续摸索。

其次,他们强调所摸索的色彩绘画无论如何都是属于他们自己的“色彩画”,并非“光琳、德拉克罗瓦等”的旁系。

在这里暂且停一下。“光琳”出现了。

此处将“光琳”与西洋画家“德拉克罗瓦”并置。在这里,显然“光琳”被看作是与西方画家相对的“日本画家”的代表。也就是说,可以看出他们在“光琳”身上发现了一种代表日本的特质。

之后,在接近结尾的地方,“光琳”再次出现。让我们继续追读这份宣言。

这次谈到的是线条与色彩的特征。与“线条”具有的描述性特点不同,“色彩”被认为是可以通过刺激直接诉诸感官的表达方法,能够“给予忘我的快感”,因此,文章认为绘画的精髓在于色彩。

随后文章讨论了,现今日本画家仍然主要依赖轮廓线来进行绘画表现,色彩仅是一种补充手段,因此无法自由地进行艺术表现。不用线而表现“色彩的印象”,无论从绘画进步的角度,还是从东方绘画的长处来看,都是顺理成章的。

此处再次出现“光琳”的名字。“光琳”艺术的精髓在于,为以线描为中心的日本古代绘画传统,突如其来地带来了以色彩为中心的绘画。然而人们已将此遗忘,转而去追随西方绘画。认为自“宗达、光琳”以来的“色彩的印象派”是仿效西洋画,去排斥这样的传统。这是十分遗憾的。

宣言书的概要到此为止。最后所说的“自宗达、光琳以来的‘色彩的印象派’”,从其后来来看,指的正是横山大观、菱田春草以色彩为核心的“朦胧体”。在宣言书开头虽然明确表达了“不是‘光琳’的旁系”,但他们主张的其实是一种正统性,是先于西方而进行以色彩为主的绘画实践的“光琳”的嫡系。

可以看出,横山大观、菱田春草基于“光琳”的色彩画先于西方兴起,且在西方受到评价这一事实,使用“光琳”一词,试图将自身的研究正当化为“确立‘日本美术的身份认同’的正统之举”。

[例1]

(前略)

至于吾等在漫游途中所见若何,虽屡屡承蒙垂询,然其大体与往日在内地所考究者并无大异,毋宁曰,藉由漫游之所见,仅得以愈加笃定吾等摸索之决心而已。

(中略)

于是吾等既以略带实验之性质，此后更欲进取于色彩方面之研究，为志也。因而吾等之色彩画，终究只是吾等自身之色彩画，断不自处为琳派、德拉克罗瓦诸流之旁支。吾等向来以此为志，省去前人惯用之轮廓，脱略线条之拘束，而专以调色之成功为目标。于是世人或谓此非东洋画，甚而以朦胧体之语加以诋毁。

(中略)

夫大抵为说明叙述而诉诸理性者，故线画之盘旋迂回，殆可谓近乎文学矣。然色则为刺激，专以诉诸直觉，故彩画能以最短之路径，给予人忘我之快感。诚非文学，非音乐，亦非雕刻与建筑之类，而别有自成其为绘画之本领者，此为色调之特质。

(中略)

然今日之吾邦画家，犹多专讲轮廓线，而仅以色彩为其填充。可谓以有限而取代无限，以平板之敷色，假线条之力以弥缝其陋。此实画道之作茧自缚也。当此秋，吾所期者，以没骨之法写色之印象。自画学进步之大势观之，抑自东洋固有之长观之，吾等之举诚属当然，亦所必为之觉悟也。

(中略)

世人动辄以光琳派为日本之南画，而以其富丽浑厚为所谓光琳之所以为光琳者。然，自中世以来以线画为主之积习中，忽而勃兴以色彩为着眼之画，以色线并用之法，惊异于千载之后，此其妙意所在也。惜乎后劲不继，其中独有酒井抱一一人，虽复卓然，然已深受写实派之感化，存印象派之余韵者寡，其后更无足称道者。且纵使假光琳之大手腕，以二十世纪之观察视之，尚当发见更有多方进步之余地焉。

是以或有人忘本邦于印象派、色彩派上素居先鞭之实，轻信拉斯金一派之倡言，骇然而喋喋称特纳、至于德拉克洛瓦，且愿步惠斯勒之后尘。于是以本来画道之当然趋势、本邦绘画之特色，且自宗达、光琳以来远胜欧人之色彩的印象派，反斥为洋画之模拟，漫然排摈之，此诚可笑之至。归结言之，皆由于不谙东西美术史上之对照所致也。

(后略)

横山大观、菱田春草《论绘画》节选

(收入《日本美术院百年史》第三卷(下)，日本美术院出版，1992年)

2. 批评家们的作品评论(例2)

接下来让我们转向批评家们对作品的评论。

在西方的评价影响之下，日本美术史的话语得以形成，市井社会也开始关注光琳等人。在这样的环境中，画家创作作品，而批评家们又对这些作品加以评论。在这样的脉络中，批评家是如何娴熟运用“光琳”这一词语的呢？

这里举出的例子，是对下村观山的《林间之秋》(幻灯片1)与菱田春草的《落叶》(幻灯片2)的作品评论(框内：例2)。这两幅作品皆为1900年代后期发表的作品，《落叶》在刚才古田老师的报告中出现过。



下村观山(1873-1930)《林间之秋》1907年(明治40年)
东京国立近代美术馆

下村觀山《木の間の秋》1907(明治40)年
東京国立近代美術館

幻灯片 1



菱田春草(1874-1911)《落叶》1909年(明治42年) 永青文库

菱田春草《落葉》1909(明治42)年 永青文庫

幻灯片 2

[例2]

· 下村观山《林间之秋》(1907年)第一届文展展出时的评论

“让人似在三越和服店陈列室观展。”

“每次看到都觉得，这种风格的用法恐怕是宗达想要做的吧。光琳则最终也没有尝试此类风格。”

(《第一届美术展览会日本画合评(四)》，
《美术新报》第6卷第19号，1908年1月1日)

· 菱田春草《落叶》(1909年)第三届文展展出时的评论

“光琳与装饰画的结合”

(石井柏亭《读卖新闻》1909年10月24日)

评论中提到的“三越和服店的陈列室”，让人联想到古田老师报告中提到的，由三越和服店主办的光琳式图案悬赏征集活动，但具体指的是《林间之秋》的哪一部分，并不明确。

在其他例子中，虽然也使用了“宗达”、“光琳”这样的词语，但究竟是“光琳”与“宗达”的哪些方面、又是如何与观山的作品相联系的，却并不清楚。与之相对，关于春草《落叶》的作品评论，正如古田老师所介绍的那样，“光琳”一词具有明确的含义，指的是光琳绘画的构图与平面性。

这些只不过是部分例子，但从中可以看出，在1900年代后半期，也就是明治末期左右，批评家所使用的“宗达”、“光琳”的含义是不稳定的。就光琳而言，当时还存在光琳式图案流行的现象，因此当提到“光琳”时，所联想到的印象范围十分广泛，既包括屏风、挂轴等作品，也包括和服图案。

3. 画家们的言辞 (例3)

接下来进入第三个例子。这一次，再次回到画家的言辞。

现在介绍的是小林古径关于俵屋宗达的评论、平福百穗关于光琳的评论(框内：例3)。二人均为日本画家。

[例3]

“看了宗达会。那次展览也给了我不少刺激。我希望能不断举办那样有益的展览。”

(小林古径《杂感》，《多都美》1913年8月号)

“我所见到的光琳绘画，主要是前几年在博物馆和美术协会展出的那些，除此之外看的并不多。不过一提到光琳，人们立刻会想起鸾尾或梅花的屏风。”

(平福百穗《关于光琳的感想》，《美术新报》第14卷第8期，1915年6月)

第一个是刚才古田老师也介绍过的小林古径 1913 年写的宗达展观后感。这表明古径在“宗达展”上亲眼看到了（当时被认定为）宗达真迹的作品，并且从这些原作中获得了某种启发。

另一则百穗的言论，是在 1915 年光琳逝世二百周年纪念展举办时所发表的。通过亲眼观察光琳的绘画作品，可以看出，画家逐渐形成了对光琳作品的清晰的认识。

从这两人的言辞中可以看出，经由展览这一媒介与装置，宗达和光琳的名字开始与具体作品图像结合，在画家心中逐渐建立起了联系。

以上就是我的评论。感谢各位的聆听。

指定讨论 3



叙事·对话·生成

——“琳派”作为近代建构的启示

董丽慧 北京大学艺术学院

古田教授的发言揭示了“琳派”并非一个自古有之、血脉相承的实体，而是一个在近代特定历史与文化语境中被逐步“建构”起来的“传统”。这一观点不仅是对传统美术史叙事的重要修正，更启发我们进一步反思如何在500年前早已开启的全球化进程中、如何在超越国族边界的“跨文化”对话的语境下，去理解、重构、书写、传播近现代“东亚艺术史”。而在此基础上，引申出来进一步的问题是，在当今全球一体化的趋势下，我们为什么还要不断回到地域流派与风格，在我看来，这又是一个涉及到文化创新的根本逻辑问题。

因此，接下来，我希望在古田教授发言的基础上，从如何进行过往的“历史书写”、如何思考当下的“艺术传承”、以及如何理解面向未来的“文化生成”三个方面，进行一些补充性的探讨和延伸。

1. 如何进行过往的“历史书写”

古田教授指出，“琳派”谱系是近代的发明，而非历史的自发延续。这促使我们进行一个根本性的方法论反思：我们的美术史书写本身，在多大程度上是在发现“历史事实”，又在多大程度上是在发明“历史叙事”？而“事实”和“叙事”之间又存在着怎样的复杂关系？在我看来，不断“发明”的“历史叙事”，其意义之一即在于不断为我们提供新的方法论视角，照亮历史过往中长期被忽视的“历史事实”（幻灯片1）。



幻灯片 1

2. 如何理解跨时空对话的“艺术传承”

传统的艺术史叙事，常常依赖于线性传承、师承关系和流派划分。而古田教授所揭示的宗达、光琳、抱一之间的“私淑”关系，恰恰挑战了这种模式。这是一种跨越时空的、选择性的、精神上的共鸣与对话。它更像是一种“创造性误读”或“隔代遗传”，而非直接的技艺传授。因此，古田教授的报告不仅是在澄清一个关于“琳派”的事实，更是在提醒我们，艺术的传承可能不仅是基于狭义的血缘、师承、或地域谱系，更是可以跨越时空的伟大艺术心灵的共鸣与共创（幻灯片 2）。

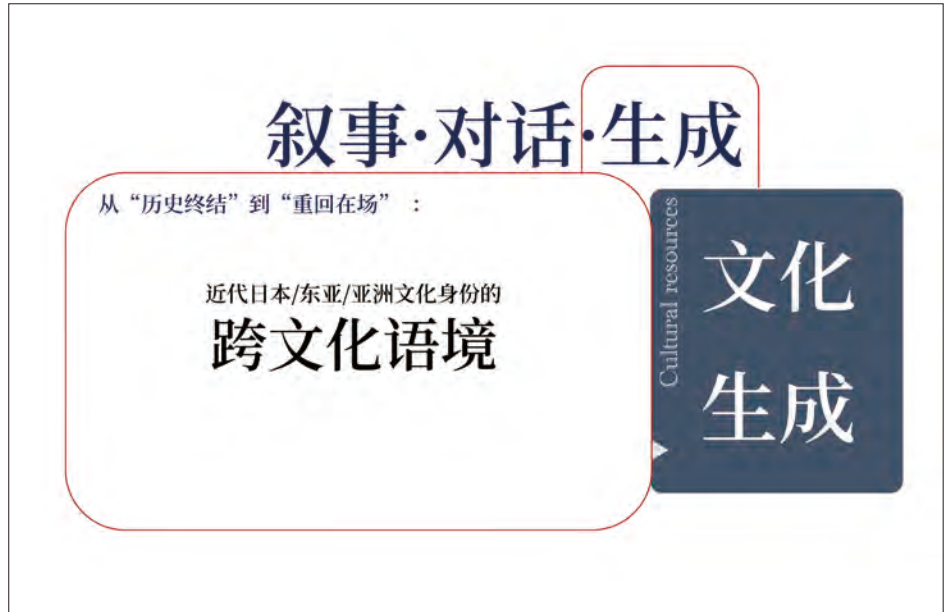


幻灯片 2

3. 重构“琳派”对今天理解“文化生成”的启示

古田教授精辟地分析了“琳派”建构的两个外部动力：一是面向海外的“日本主义”，二是源于内部的“个性主义”。而其实这两股动力，共同服务的，是一个更宏大的“跨文化”主题：即近代日本在面临西方冲击时，对自身文化身份的急切寻求与重塑。这既是“琳派”生成的一个跨文化历史语境，也是包括日本和中国在内的东亚文化身份建构的一种缩影（幻灯片 3）。

这让我进一步想到了 20 世纪 60 年代竹内好先生曾提出“以亚洲为方法”的必要性（框内）：



幻灯片 3

东方必须改变西方，从而进一步提升那些产自西方的普适价值。这是今日东西方关系面临的主要问题……当这一反转发生时，我们必须有我们自身的文化价值。虽然这些价值也许尚未以实际形式存在，我宁愿猜想它们作为方法的可能，也就是作为主体的自我塑造过程。这就是我所说的“亚洲作为方法”，只是目前不太可能对它明确定义……（中文译文出自报告人）

Takeuchi Yoshimi, *What Is Modernity: Writings of Takeuchi Yoshimi*, Richard Calichman trans., New York: Columbia University Press, 2005:165.

在这个意义上，在当今全球越来越趋向于同质化的时代，如何找到每个地方“在地文化”的主体性，这实际上也是在为西方中心主义意义上的“历史终结论”提供了一种可能的解决之道，而今天古田教授的发表，让我们以《“琳派”的发明》为例，看到了多元文化在交融中新生的更多可能性。感谢古田教授。

以上是事先准备好的评论，下面我想谈一谈今天参加会议后的感想。

有两点想要补充。因为我最近在做当代艺术相关的研究，我发现古田教授的“琳派”的研究，这些图像，其中给我的一个启发，东方艺术有一种共通的生态性，不知道大家有没有关注到，“琳派”关注的对象，风神、雷电、自然万物、山川植物，都是一种特别生态的元素，这对我有很大的启发。我最近也在关注日本的大地艺术节，中国也有大地艺术节这种现象，其实都是要回归大地，而“大地”这样一个名称也是特别东方的一个名称，在西方找不到一个完全精确的指认、翻译。

然后还有一点，在古田教授刚才讲述过程之中，讲到“琳派”艺术，它不仅是我们传统认知上的“架上艺术”、高雅艺术，它也是一种设计的艺术、生活的艺术，它不仅有屏风，也有服饰，也有对日常器物的把玩，我想这在中国艺术中也是共通的。其共通之处正在于对艺术认知与定义的日常性，而艺术融入日常生活这条线索，其实，作为一种思想资源，尤其是禅宗思想，也曾对于西方的现当代艺术进程产生过很大影响。

这可能也进一步地启示我们，在艺术学理论的研究里，我们如何进一步地推进“艺术还可能是什么”这样的界限和概念，这都是我今天的收获。

感谢今天的主办方和古田教授的精彩演讲。谢谢大家。

自由讨论

主持人：林少阳（澳门大学历史学系 / SGRA / 清华东亚文化讲座）
 发言者：古田亮（东京艺术大学 大学美术馆）
 战晓梅（国际日本文化研究中心）
 中村丽子（东京国立近代美术馆）
 董丽慧（北京大学艺术学院）

[日语翻译：邓述荣（北京大学）]



林少阳

现在我们进入自由讨论的部分。在这之前请允许我说点题外话，今天在座的老师们都是内行，除了我是外行，我与琳派唯一有关联的就是我以前第一次听到琳派这个名字时，我自己给自己开了一个玩笑说我认为我天生就是琳派，因为我姓林（笑）。琳派的艺术感染力强——在我的理解里它有两大特点，一个是装饰性，一个是平面性，乃至我们外行人都比较容易接受，很容易就被打动。

所以有必要说明一下我是一个外行。今天的演讲让我想起了作为一个研究历史的人，艾瑞克·霍布斯鲍姆的《传统的发明》，应该是80年代末期的一本书，他这本书里面提到极具影响力的很多“古老的”传统，其实只是在19世纪末期的发明而已。他们的发明的目的主要在于促进社会的凝聚力，即民族主义的认同问题。那么今天古田亮教授提供了一个非常贴切的说明例子，也让我想到了岭南画派，在2000年初就是世纪的转折期，在香港突然有很多相关展览，政府安排了一系列的展览，我自己也去看了，香港的地域文化和人口主要来自广东，和广东文化有很大的关系，不同立场的参观者都从岭南画派的展览中，看到了所谓的“岭南性”。但是稍微了解美术史的人都知道，岭南画派的高剑父、高奇峰兄弟，本来就是留日的，是受今天讲到的日本近代美术史制度，冈仓天心所发明的“日本画”（nihonga）理念的启发，它的岭南性仍是值得商榷的。也让我们联想到在中国史的领域里面，我以前在香港城市大学的同事程美宝教授，她有一本书叫《地域文化与国家认同》，副标题是“晚清以来广东文化观的形成”，它里面告诉我们所谓“广东文化”这一

地域文化，从它的起源来看，完全是一个新的中国这个民族国家建构的副产品，她这本书颠覆了大家的常识。今天所提到的霍布斯鲍姆的《传统的发明》，还有“广东文化”、“岭南画”，作为广东传统的一部分的建构，都和今天的琳派这个话题是一个非常相通的话题。时间关系，以此作为一个简单的开头，我们进入自由讨论的时间。先有请古田亮教授简单回应一下刚才几位老师的讲评，谢谢。

古田

谢谢战老师、中村老师、董老师精彩的补充和建议。在有限的讲演时间内未能充分阐述的内容，也得到了补充，同时还提出了诸如“这样是否可行”等建议。

林老师和董老师谈到了画的主题，这是我在有限的演讲时间内没能谈到的部分，多谢大家的补充，在此向老师们致以诚挚的谢意。

关于画的主题以及图像，在东亚，《风神雷神图屏风》的图像可以在敦煌找到，但俵屋宗达为何能跨越时代创造出与敦煌壁画相似的图像？还是未解之谜。

老师们也提到了“被建构的传统”这个关键词。董老师提到了从事实到叙事的关联性，直到我的上一代学者在美术史研究的方法论上，都有意去避免将历史转化为叙事这一语境作为研究对象。

我在2004年举办“琳派 RIMPA”展，而后出版《俵屋宗达：琳派之祖的真相（俵屋宗達 琳派の祖の真実）》（平凡社新书，2010年）时，我采用了从近代回顾之前的作品的方法，有一位老先生曾说：“这可是禁忌啊”，让我不要使用这个方法。

但20年过后，我觉得这个方法也可以被接受了。或许能发现一些新的东西，大家能这么想就好了。我一边聆听，一边在想，以此为契机，通过思考琳派到底是什么，如果能在其他领域，特别是历史学的方法论上提供某种启发的话，不也是有意义的吗？

我就先说到这里。

林少阳

谢谢古田亮教授的补充，那么我把时间有效分配请三位讲评者老师用非常简短的方式进行再补充或再回应。那么就从坐在我边上的战晓梅教授开始，谢谢。

战晓梅

那我补充一点感想。如果有时间的话，请古田老师也做一点相关的补充。

今天谈论“琳派”是如何被作为传统被创造的过程的时候，我注意到在美术史的研究当中，我们对概念或词语的使用，要特别谨慎。就是说，在用一个词来描述自己脑海中的一个印象的时候，要注意厘清它的内涵。比如说，今天谈到了“琳派”的特点，古田老师讲了“平面性”这个词。我们非常理解这个词语的含义，但是，我注意到，在50年代“琳派”来中国展览的时候，当时一位日本的美术史家，谷信一先生，在他的一篇回忆文章中讲过，他在中国的一位美术史学者口中听到对“琳派”的评价是“平板的”。我们知道这个词其实在中文的语境里面是有一点贬义的。就是说，他看到的中国的美术史界对“琳派”的评价是带有负面含义的。还有刚才提到的“装饰性”这个概念，我觉得也非常重要。一般来说，在中国的美术史的论文里面读到的，所谓的“装饰性”这个词，是作为相对于“实用性”来说的一个追求形式美的特性。显然“琳派”的“装饰性”是不太一样的。如果可能的话，能不能请古田老师补充一下这个词语的含义。

古田 请允许我简要地解释一下。装饰性在日语中也含有贬义，但如果换成“飾り (Kazari)”这个和语词汇，语感和印象都会略有改变。

所谓“飾り”自古存在于日本的传统文化中，具体而言，作为动词它能修饰屋室、各种场合或者从某种意义上使活动更丰富，仅仅是修饰空间的语义在不同语境下其含义也略有不同。

所以说和“デコラティブ (Decorative)”等一系列词，比如“デコレーションケーキ (Decoration Cake/装饰蛋糕)”等所表示的珠围翠绕、花团锦簇的语义不同，有时仅仅是一枝花也能改变某个场合的氛围，如此朴素的东西也能称为装饰。简单明快，或有时略微寡淡的东西，也就是说，用极少的要素却能让人感受到装饰性，这种感受性在日本社会中被广泛共有，这是我想补充的一点。

林少阳 谢谢古田亮教授，刚才我的开场白里，我补充一句，因为线上可能有一些不太了解日本美术史的人，我刚才讲的“日本画”是指一种特殊的明治时代才出现的画种，岭南画派也是受此画种的启发，所以日本画是一个日语词，他的英文翻译叫 nihonga，而非 Japanese painting。这是一个典型的“发明的传统”。有请下一位董丽慧老师。

董丽慧 对于古田教授，我一个小问题，我从事跨文化艺术传播的研究，您在演讲中讲到了琳派建构的过程，英文是 rinpa's boom，我想知道“琳派”即英文“rinpa”这一概念在西方是怎么被接受的？因为我所见西方主流现当代艺术史的记述里，有许多日本输出的成功案例和艺术流派，比如浮世绘、具体派、物派等，所以我也很想了解作为近代建构的“琳派”，在西方的接受情况，比如其文化输入的大致时间以及成熟的程度？

古田 您大概是想问 2004 年“琳派 RIMPA”展时我为什么展出了沃霍尔等现代艺术家的作品？以及如果日本的琳派作为一个艺术范畴真的传播到了海外的话，是否存在某种具体的事实依据？如果是这样的话，很抱歉，那次展览我并没有直接展出琳派对西方美术的直接影响。那次展会我只是将其作为一个引子，向观众抛出了二者有什么共同点这样的疑问，来激发观众的审美体验而已。

19 世纪到 20 世纪初，不仅限于浮世绘，日本美术被介绍到海外也是事实。其中，在西欧，人们通过并非真品的复制品或豪华的画集来理解日本美术。

但并不是通过琳派这个概念，而是在包括大和绘、狩野派等在内的广泛范围中，对日本具有装饰性的绘画整体，乃至这种画面表达方式，以那个时代所共通的艺术观来重新审视评价的吧。所以这还有研究的余地，我也很期待来自欧洲的研究成果。

林少阳 谢谢古田亮教授，有请下一位中村丽子老师。

中村 战老师提到了中国对琳派的反应与日本不同，而董老师则将话题扩展到了方法论上，开拓了我的视野。对于一个曾参与策划琳派展的人，今天的论坛给了我一个重新思考琳派的好机会。我觉得这个方法不只限于琳派、美术史领域，乃至对各种现象或许都非常有用。

在此基础上，我想回到近代日本美术的话题，向古田老师请教。

近代日本有狩野派、土佐派等各种流派，它们以师徒关系相维系，但随着美术学校的成立，不问门派谁都可以学习各种美术知识，也就是说流派、师徒关系在近代解体了。此后的画家多按自己的兴趣参考一系列古画，当然也不限于琳派，这也能称之为私淑吗？请老师赐教。

古田

到底能不能用私淑这个词去概括呢？其实，现在有很多画家都随意地说“我私淑于宗达”之类的话，这毕竟取决于本人自己的感受，也不容他人说三道四。

要问为什么近代明治到大正时期有这么多人关注到了琳派，是因为其背后有一个重要课题，必须以狩野派的传统画法作为日本画的基础。出发点虽然是狩野派，但在对外层面上，明治中期普遍认为如果不转向写实的表现，日本绘画就无法获得认可。

但其后欧洲新艺术兴起，日本美术界怀着“我们这里也有类似的新艺术”的心情，在确立自我意识的过程中关注到了光琳。而大正时期出现了个性主义、现代主义等为艺术而艺术的艺术观，便又高唱着“不！我们的历史中有宗达”，作为艺术运动，寻找与之相应的对象。

另一方面，私淑是一种个人的，描述对于某个画家而言“非此人不可”的关系时，最为贴切的词。

但不仅仅是近代的日本画，在各个时代的潮流中如何发现并确立古典，即寻找古典的问题，我认为应该与“私淑”加以区分来思考。的确，包括冈仓天心的指导在内，我现在感觉这或许是时代所提出的要求。

林少阳

因为网络技术故障的原因，我们时间有点滞后，所以在网上的一些提问今天可能没有办法进行。我们先进入大致的总结的部分，我想今天频繁出现的冈仓天心这一位日本近现代美术制度的确立者的名字。冈仓天心导出了两个日本美术史家的源流，一个是少数派比较强调日本的独特性，即强调日本的美术史跟东亚广域没有那么大的关系，比较有民族主义色彩，这一部分主要是在战中、战前期间，那么之后的这一部分就很少数。

另外我们中国论坛组织的两次演讲就代表了主流的对民族主义美术史学的批判的另一类的日本美术史家。我们几年前邀请的佐藤道信先生，还有今天的古田亮先生，都站在了批判民族主义的立场。所以这种广域的东亚美术史是他们背后的一个理论的诉求。

那么今天古田亮教授所展示的例子，也和这个问题意识有密切的关系。当然无论是刚才讲到的以前的少数派的那种民族主义也好，批判民族主义也好，都有一个如何面对西方美术的问题。在这个意义上，自然广域的东亚美术史的问题就变得再所难免了。我们这一场就结束，感谢四位老师的演讲与讲评，非常感谢。请大家致以热烈的掌声。

【闭幕致辞】

王中忱

清华东亚文化讲座／清华大学中国语言文学系



各位老师，各位朋友：

下午好！

非常感谢渥美财团和北京大学日本文化研究所，一直提携着清华东亚文化讲座参与主办中国论坛。每一次中国论坛的举行都让我们收获满满，今天这一场活动也同样。

特别感谢古田亮教授的非常精彩的讲演，感谢战晓梅教授、中村丽子教授、董丽慧教授的对谈和讨论，还有林少阳教授的主持和总结性回应，都非常精彩。就会议时间来说，好像是比预定延长了一点，但是作为一个听会者，我觉得还应该再长一点，因为演讲和讨论的话题特别有意思，很想继续听下去。

我个人最初接触琳派艺术，是因为阅读了加藤周一先生的《日本的心与形》，加藤先生对于琳派艺术的评价和阐释，给我留下了特别深的印象，后来每有机会也都愿意去注意这方面的著作、展览，今天古田亮教授的讲演，帮助我们更加深了对琳派的理解。

加藤先生评价琳派，是从其在西方的影响着眼的，他认为日本美术对西方有过三次比较大的影响，一次是陶瓷，一次是浮世绘和版画，还有一次是江户时代的装饰艺术，主要指的是琳派。19世纪末到20世纪初，作为装饰艺术的琳派在欧洲引发了一个热潮。大家知道，这正是欧洲印象派和后期印象派发生的时期，但加藤先生的解释只是到此为止，古田亮教授的演讲进一步指出琳派是一个发明，是一个被发明的产物，这是非常具有洞见的解读，让我受教很多。

加藤先生说日本文化对西洋的影响只限于美术，不像西洋对日本的影响，是在各种各样的文化思想领域，他还说琳派没有影响到朝鲜半岛和中国，在他限定的时段里也许确实如此，但战晓梅教授刚才谈到1950年代在中国举办过琳派艺术展，版画家李平凡先生还专门撰文评论，这真是一个非常重要的历史线索。1990年代我曾拜访过李平凡先生，可惜当时孤陋寡闻，完全不知道有这样一回事，要不然我会向他请教。

由此可见，虽然加藤周一先生说琳派没有影响到朝鲜半岛和中国，但这个话题是可以重新讨论的。加藤先生的著作谈到受了琳派影响的西方现代主义艺术后来又被东亚广泛接受，那么是否会有一个更曲折的路径，就是中国的现代画家在接受西方现代主义艺术的时候，也间接地接触到了琳派艺术？并且，20世纪前期有很多中国学生到日本学习美术，在日本接触到欧洲现代主义美术，是否同时也会关注到包括琳派在内的江户装饰艺术？这些都值得进一步讨论。

渥美财团领衔举办的中国论坛是一个非常有魅力的地方，每一次都能给我们留下很多可以继续讨论的问题和话题，推动我们想着把下一次论坛办得更好。所以，希望散会之后，大家在回味今天这场难得的聚会的同时，也想想下一次我们还应该讨论什么问题。

谢谢各位！

嘉宾简介

[演讲]

■ 古田亮 / FURUTA Ryo

1964年生于东京都。东京艺术大学研究生院美术研究科东亚艺术史系博士课程中退。1993年起任职于东京国立博物馆，后担任东京国立近代美术馆主任研究官，现为东京艺术大学大学美术馆教授。主要策划展览有：“摇曳的近代”（2006年）、“夏目漱石的美术世界”展（2013年）、“横山大观展”（2017年）、“大吉原展”（2024年）等。

著有《俵屋宗达——琳派之祖的真相》（平凡社，2010年）、《走近艺术家系列 速水御舟：生涯与作品》（东京美术，合著，2009年）、《特讲：漱石的美术世界》（岩波书店，2014年）、《横山大观——直面近代的日本画巨匠》（中央公论新社，2018年）等。

此外，《特讲：漱石的美术世界》已于2025年由江苏凤凰美术出版社出版推出中译版《夏目漱石的美术世界》。

[讨论]

■ 战晓梅 / ZHAN Xiaomei

国际日本文化研究中心/综合研究大学院大学教授，学术博士。研究方向为近代中日美术交流史。从文化史视角出发，致力于在近代中日美术的形成与演变过程中，探究有别于西方影响的内部因素。

主要著作有《铁斋的阳明学》（勉诚出版，2004年）、《近代中国美术的胎动》（与泷本弘之合编，勉诚出版，2013年）、《近代中国美术的边界——越境的作品，交错的艺术》（与泷本弘之合编，勉诚出版，2022年）。代表论文有：《中日美术界的合纵：“中日绘画联合展览会”的成立始末》（中文，2017年）、《再考廉泉“小万柳堂书画收藏”首次来日——以〈南湖东游日记〉为主要线索》（2022年）、《富冈铁斋晚年艺术的陪跑者们——铁斋与京都大学中国学界人士》（2024年）等。

■ 中村丽子 / NAKAMURA Reiko

东京国立近代美术馆主任研究员。研究方向为日本近代美术史。东京大学研究生院人文社会系研究科（美术史学）博士课程中退。自2003年起任职于东京国立近代美术馆，曾策划“竹内栖凤展：近代日本画的巨人”（2013年）、“诞辰110年 片冈球子展”（2015年）、“诞辰150年 横山大观展”（2018年）、“‘怪异绘画’展”（2021年）等。

合著有《走近艺术家系列 竹内栖凤：生涯与作品》（东京美术出版社，2013年）、《走近艺术家系列 片冈球子：生涯与作品》（东京美术出版社，2015年）。代表论文有：《明治期至昭和初期的伊藤若冲接受——以文献分析为中心》（载《美术史论丛》第19期，东京大学研究生院人文社会系研究科·文学部美术史研究室纪要，2003年）、《近代的琳派观念及其周边》（载《琳派RIMPA展》图录，东京国立近代美术馆/东京新闻，2004年）等。

■ 董丽慧 / DONG Lihui

北京大学艺术学院研究员、博士生导师，国家万人计划青年拔尖人才，北京大学博雅青年学者，清华大学美术学院艺术学博士、匹兹堡大学艺术史博士。主要研究领域为现当代艺术理论、视觉文化研究、跨文化艺术学。近年在国内外学术期刊发表论文30多篇，人大复印资料多次转载。

已出版专著《御容与真相：近代中国视觉文化转型（1840-1920）》、《西洋图像的中式转译：16、17世纪中国基督教图像研究》。主持国家级科研项目2项，参与国家社科基金艺术学重大项目、国家艺术基金传播交流推广项目、国家艺术基金艺术人才培养项目等。曾获北京大学黄廷方/信和青年杰出学者奖、《艺术设计研究》和《国学与西学》等期刊年度优秀论文奖。

【代后记】

李 赵雪

南京大学艺术学院

2025年11月22日（星期六）下午3点（日本时间4点），第19届SGRA中国论坛“琳派的发明”在北京大学外国语学院（日本文化研究所）举行。在中日关系突然紧张的时期，本次论坛在各方参加者的热情支持下，线下、线上面向中日两国观众同步举办。

当天风和日丽、晴朗温暖，北京大学校园内的未名湖和博雅塔一带游人如织，充满活力。参与者在校园内合影留念后，论坛正式开始。论坛由北京大学外国语学院孙建军老师主持，北京大学外国语学院李淑静书记、渥美国际交流财团常务理事今西淳子女士，以及协办方日本国际交流基金会北京日本文化中心所长野田昭彦先生，先后致辞。主讲人为日本近代美术史研究者、东京艺术大学大学美术馆古田亮老师，讨论嘉宾为国际日本文化研究中心战晓梅老师、东京国立近代美术馆中村丽子研究员，以及北京大学艺术学院董丽慧老师。

讲座围绕一个核心问题展开，即在日本美术史中，将“琳派”视为一个统一“画派”的论述，是如何在近代被建构出来的。一般认为，“琳派”起源于1615年，已有400年历史。然而，作为画派开山鼻祖的俵屋宗达、本阿弥光悦，以及被视为继承者的尾形光琳、酒井抱一等人，从未自称“琳派”画家。这些画家之间也不存在类似狩野派那样明确的师承体系。19世纪后半叶的明治时期，在海外的“日本主义”（Japonisme）的热潮中，尾形光琳率先受到关注；此后在大正时期强调个性的现代主义氛围中，俵屋宗达的价值逐渐被发现；到了20世纪中期的昭和时期，随着美术史学的发展以及对江户绘画的再评价，酒井抱一作品中的文学性受到重视。可以说，“琳派”的形成，是在近代不同背景与语境的累积下逐渐“被创造出来”的。古田教授不仅从美术史角度进行分析，还介绍了自己策划的琳派展览。可以说，此次讲座成为近年来首次在中国较为系统地介绍“琳派”的重要契机。

作为中日近代美术史与比较文学研究者，战晓梅老师特别回顾了1958年中日尚未建交之时，于中国举办的“尾形光琳展”，提出了围绕“琳派”展开多元评

价的可能性，并指出：在“琳派被创造”的历史过程中，“图像背后的文学想象力”之所以被忽视，与近代日本美术史内部的选择机制密切相关。曾协助古田教授筹备琳派展览的中村丽子研究员，则从近代日本画家的相关论述出发，分析指出：在明治中期日本画创作的语境中，日本画家在为自身创作寻找“正统性”的过程中，逐渐把尾形光琳塑造为象征“日本”的标志性人物。近年来活跃于学界的青年学者董丽慧老师，则从三个层面评价了本次讲座的意义：一是既有的“历史叙述”；二是作为超越时空对话的“艺术性传承”；三是当下的“文化生成”。

与上一届论坛相同，本次讨论环节由澳门大学林少阳老师担任主持。林老师由演讲主题联想到埃里克·霍布斯鲍姆与特伦斯·兰格合编的英文论集《The Invention of Tradition》（中译为《传统的发明》），指出近代一系列“被创造出来的传统”，往往是在民族主义框架下，为强化“想象的共同体”的凝聚力而形成的，“琳派”也不例外。本次论坛的日文标题“琳派の創造”，之所以中译为“琳派的发明”，也是因为 The Invention of Tradition 的中文译名惯例为“传统的发明”。随后，战老师就包括“装饰性”在内的美术术语的使用等问题提出了自己的看法，董老师则就琳派在海外传播等问题发问。中村研究员谈到，在近代美术学校体系建立、既有流派逐渐解体的情况下，画家们如何以“私淑”的方式追随即近代画家的创作传统。古田老师对各位的提问逐一做细致回应，深化了讨论内容。

最后，清华大学东亚文化讲座的王中忱老师代表主办方致闭幕辞。王老师阐述了自己对“琳派”的理解，认为在全球化不断推进的当下，艺术的流动性本身蕴含巨大的创造力，并探讨了“琳派”的流转与中国之间可能存在的影响关系。他高度评价了 SGRA 中国论坛每年提出新议题所具有的学术和文化意义，对长期策划并支持该项目的渥美国际交流财团关口全球研究会表达了深切谢意，并期待下一届论坛。

在渥美奖学生以及陈言老师等往届参与者的积极宣传下，本次论坛的报名人数超过 200 人。尽管同一天北京有多场学术会议同期举行，仍有约 150 位听众通过

线下和线上两种方式参与。无论在主题设置还是问答互动方面，特别是在年轻听众的反馈问卷中，论坛均获得了广泛好评。论坛结束后，与会者与日本国际交流基金会北京日本文化中心所长野田昭彦先生，以及现居中国的渥美奖学生们一起，在校园附近的餐厅共进晚餐，举行联谊活动。在轻松愉快的氛围中，大家以孙建军老师的提议为引子，分享了近期的研究与工作进展，以及许多颇具趣味的往事。

(转载自李赵雪“第19届 SGRA 中国论坛报告《琳派的发明》”)

■ 李 赵雪 LI Zhaoxue

中央美术学院人文学院美术史专业（中国·北京）学士，京都市立艺术大学美术研究科艺术学专业硕士，东京艺术大学美术研究科日本·东洋美术史研究室博士。现任南京大学艺术学院副研究员，主要研究领域为中日近代美术史与中国美术史学史。



SGRA レポート バックナンバーのご案内

- SGRA レポート01 設立記念講演録 「21世紀の日本とアジア」 船橋洋一 2001. 1. 30 発行
- SGRA レポート02 CISV 国際シンポジウム講演録 「グローバル化への挑戦：多様性の中に調和を求めて」
今西淳子、高 偉俊、F. マキト、金 雄熙、李 來賛 2001. 1. 15 発行
- SGRA レポート03 渥美奨学生の集い講演録 「技術の創造」 畑村洋太郎 2001. 3. 15 発行
- SGRA レポート04 第1回フォーラム講演録 「地球市民の皆さんへ」 関 啓子、L. ビッヒラー、高 熙卓 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート05 第2回フォーラム講演録 「グローバル化のなかの新しい東アジア：経済協力をどう考えるべきか」
平川 均、F. マキト、李 鋼哲 2001. 5. 10 発行
- SGRA レポート06 投稿 「今日の留学」「はじめの一步」 工藤正司 今西淳子 2001. 8. 30 発行
- SGRA レポート07 第3回フォーラム講演録 「共生時代のエネルギーを考える：ライフスタイルからの工夫」
木村建一、D. バート、高 偉俊 2001. 10. 10 発行
- SGRA レポート08 第4回フォーラム講演録 「IT 教育革命：ITは教育をどう変えるか」
白井建彦、西野篤夫、V. コストブ、F. マキト、J. スリスマンティオ、蔣 恵玲、楊 接期、
李 來賛、斎藤信男 2002. 1. 20 発行
- SGRA レポート09 第5回フォーラム講演録 「グローバル化と民族主義：対話と共生をキーワードに」
ペマ・ギャルポ、林 泉忠 2002. 2. 28 発行
- SGRA レポート10 第6回フォーラム講演録 「日本とイスラーム：文明間の対話のために」
S. ギュレチ、板垣雄三 2002. 6. 15 発行
- SGRA レポート11 投稿 「中国はなぜWTOに加盟したのか」 金香海 2002. 7. 8 発行
- SGRA レポート12 第7回フォーラム講演録 「地球環境診断：地球の砂漠化を考える」
建石隆太郎、B. プレンサイン 2002. 10. 25 発行
- SGRA レポート13 投稿 「経済特区：フィリピンの視点から」 F. マキト 2002. 12. 12 発行
- SGRA レポート14 第8回フォーラム講演録 「グローバル化の中の新しい東アジア」 + 宮澤喜一元総理大臣をお迎えして
フリーディスカッション
平川 均、李 鎮奎、ガト・アルヤ・ブートゥラ、孟 健軍、B. ヴィリエガス 日本語版2003. 1. 31 発行、
韓国語版2003. 3. 31 発行、中国語版2003. 5. 30 発行、英語版2003. 3. 6 発行
- SGRA レポート15 投稿 「中国における行政訴訟—請求と処理状況に対する考察—」 呉東鎬 2003. 3. 7 発行
- SGRA レポート16 第9回フォーラム講演録 「情報化と教育」 苑 復傑、遊間和子 2003. 5. 30 発行
- SGRA レポート17 第10回フォーラム講演録 「21世紀の世界安全保障と東アジア」
白石 隆、南 基正、李 恩民、村田晃嗣 日本語版2003. 3. 25 発行、英語版2003. 6. 6 発行
- SGRA レポート18 第11回フォーラム講演録 「地球市民研究：国境を越える取り組み」 高橋 甫、貫戸朋子 2003. 8. 30 発行
- SGRA レポート19 投稿 「海軍の誕生と近代日本—幕末期海軍建設の再検討と『海軍革命』の仮説」 朴 榮濬
2003. 12. 4 発行
- SGRA レポート20 第12回フォーラム講演録 「環境問題と国際協力：COP3の目標は実現可能か」
外岡豊、李海峰、鄭成春、高偉俊 2004. 3. 10 発行

- SGRA レポート21 第3回日韓アジア未来フォーラム講演録 「アジア共同体構築に向けての日本及び韓国の役割について」
平川均、孫洌、金雄熙、F・マキト、木宮正史、李元徳 2004. 6. 30 発行
- SGRA レポート22 渥美奨学生の集い講演録 「民族紛争－どうして起こるのか どう解決するか」 明石康 2004. 4. 20 発行
- SGRA レポート23 第13回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか－「共生」をキーワードとして－」
宮島喬、イコ・プラムティオノ 2004. 2. 25 発行
- SGRA レポート24 投稿 「1945年のモンゴル人民共和国の中国に対する援助：その評価の歴史」 フスレ 2004. 10. 14 発行
- SGRA レポート25 第14回フォーラム講演録 「国境を越えるE-Learning」
斎藤信男、福田収一、渡辺吉裕、F. マキト、金 雄熙 2005. 3. 31 発行
- SGRA レポート26 第15回フォーラム講演録 「この夏、東京の電気は大丈夫？」 中上英俊、高 偉俊 2005. 1. 24 発行
- SGRA レポート27 第16回フォーラム講演録 「東アジア軍事同盟の過去・現在・未来」
竹田いさみ、R. エルドリッチ、朴 榮濬、渡辺 剛、伊藤裕子 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート28 第17回フォーラム講演録 「日本は外国人をどう受け入れるべきか-地球市民の義務教育-」
宮島 喬、ヤマグチ・アナ・エリーザ、朴 校熙、小林宏美 2005. 7. 30 発行
- SGRA レポート29 第18回フォーラム・第4回日韓アジア未来フォーラム講演録 「韓流・日流：東アジア地域協力における
ソフトパワー」 李 鎮奎、林 夏生、金 智龍、道上尚史、木宮正史、李 元徳、金 雄熙 2005. 5. 20 発行
- SGRA レポート30 第19回フォーラム講演録 「東アジア文化再考－自由と市民社会をキーワードに－」
宮崎法子、東島 誠 2005. 12. 20 発行
- SGRA レポート31 第20回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合：雁はまだ飛んでいるか」
平川 均、渡辺利夫、トラン・ヴァン・トウ、範 建亭、白 寅秀、エンクバヤル・シャグダル、F. マキト
2006. 2. 20 発行
- SGRA レポート32 第21回フォーラム講演録 「日本人は外国人をどう受け入れるべきか－留学生－」
横田雅弘、白石勝己、鄭仁豪、カンピラパーブ・スネート、王雪萍、黒田一雄、大塚晶、徐向東、
角田英一 2006. 4. 10 発行
- SGRA レポート33 第22回フォーラム講演録 「戦後和解プロセスの研究」 小菅信子、李 恩民 2006. 7. 10 発行
- SGRA レポート34 第23回フォーラム講演録 「日本人と宗教：宗教って何なの？」
島蘭 進、ノルマン・ヘイヴンズ、ランジャンナ・ムコパディヤヤ、ミラ・ゾンターク、
セリム・ユジェル・ギュレチ 2006. 11. 10 発行
- SGRA レポート35 第24回フォーラム講演録 「ごみ処理と国境を越える資源循環～私が分別したごみはどこへ行くの？～」
鈴木進一、間宮 尚、李 海峰、中西 徹、外岡 豊 2007. 2. 10 発行
- SGRA レポート36 第25回フォーラム講演録 「ITは教育を強化できるのか」
高橋富士信、藤谷哲、楊接期、江蘇蘇 2007. 4. 20 発行
- SGRA レポート37 第1回チャイナ・フォーラム in 北京講演録 「パネルディスカッション『若者の未来と日本語』」
池崎美代子、武田春仁、張 潤北、徐 向東、孫 建軍、朴 貞姫 2007. 6. 10 発行
- SGRA レポート38 第6回日韓フォーラム in 葉山講演録 「親日・反日・克日：多様化する韓国の対日観」
金 範洙、趙 寛子、玄 大松、小針 進、南 基正 2007. 8. 31 発行

- SGRA レポート 39 第26回フォーラム講演録 「東アジアにおける日本思想史～私たちの出会いと将来～」
黒住 真、韓 東育、趙 寛子、林 少陽、孫 軍悦 2007. 11. 30 発行
- SGRA レポート 40 第27回フォーラム講演録 「アジアの外來種問題～ひとの生活との関わりを考える～」
多紀保彦、加納光樹、プラチャヤー・ムシカシントン、今西淳子 2008. 5. 30 発行
- SGRA レポート 41 第28回フォーラム講演録 「いのちの尊厳と宗教の役割」
島蘭進、秋葉悦子、井上ウイマラ、大谷いづみ、ランジャンナ・ムコパディヤヤ 2008. 3. 15 発行
- SGRA レポート 42 第2回チャイナ・フォーラム in 北京&新疆講演録 「黄土高原緑化協力の15年—無理解と失敗から相互理解と信頼へ—」 高見邦雄 日本語版2008. 1. 10 発行、中国語版 2008. 2. 20 発行
- SGRA レポート 43 渥美奨学生の集い講演録 「鹿島守之助とパン・アジア主義」 平川均 2008. 3. 1 発行
- SGRA レポート 44 第29回フォーラム講演録「広告と社会の複雑な関係」 関沢 英彦、徐 向東、オリガ・ホメンコ
2008. 6. 25 発行
- SGRA レポート 45 第30回フォーラム講演録 「教育における『負け組』をどう考えるか～
日本・中国・シンガポール～」 佐藤香、山口真美、シム・チュン・キャット 2008. 9. 20 発行
- SGRA レポート 46 第31回フォーラム講演録 「水田から油田へ：日本のエネルギー供給、食糧安全と地域の活性化」
東城清秀、田村啓二、外岡 豊 2009. 1. 10 発行
- SGRA レポート 47 第32回フォーラム講演録 「オリンピックと東アジアの平和繁栄」
清水 諭、池田慎太郎、朴 榮濬、劉傑、南 基正 2008. 8. 8 発行
- SGRA レポート 48 第3回チャイナ・フォーラム in 延辺&北京講演録 「一燈やがて万燈となる如く—
アジアの留学生と生活を共にした協会の50年」 工藤正司 日本語版、中国語版 2009. 4. 15 発行
- SGRA レポート 49 第33回フォーラム講演録 「東アジアの経済統合が格差を縮めるか」
東 茂樹、平川 均、ド・マン・ホーン、フェルディナンド・C・マキト 2009. 6. 30 発行
- SGRA レポート 50 第34回フォーラム・第8回日韓アジア未来フォーラム講演録 「日韓の東アジア地域構想と中国観」
平川 均、孫 洸、川島 真、金 湘培、李 鋼哲 日本語版、韓国語 Web 版 2009. 9. 25 発行
- SGRA レポート 51 第35回フォーラム講演録 「テレビゲームが子どもの成長に与える影響を考える」
大多和直樹、佐々木 敏、渋谷明子、ユ・ティ・ルイン、江 蘇蘇 2009. 11. 15 発行
- SGRA レポート 52 第36回フォーラム講演録 「東アジアの市民社会と21世紀の課題」
宮島 喬、都築 勉、高 熙卓、中西 徹、林 泉忠、ブ・ティ・ミン・チイ、
劉 傑、孫 軍悦 日本語版2010. 3. 25 発行、中国語 Web 版2013. 12. 20 発行
- SGRA レポート 53 第4回チャイナ・フォーラム in 北京&上海講演録 「世界的課題に向けていま若者ができること～
TABLE FOR TWO～」 近藤正晃ジェームス 2010. 4. 30 発行
- SGRA レポート 54 第37回フォーラム講演録 「エリート教育は国に『希望』をもたらすか：
東アジアのエリート教育の現状と課題」 玄田有史 シム・チュンキャット
金 範洙 張 建 2010. 5. 10 発行
- SGRA レポート 55 第38回フォーラム講演録 「Better City, Better Life ～東アジアにおける都市・
建築のエネルギー事情とライフスタイル～」 木村建一、高 偉俊、
Mochamad Donny Koerniawan、Max Maquito、Pham Van Quan、
葉 文昌、Supreedee Rittironk、郭 榮珠、王 劍宏、福田展淳 2010. 12. 15 発行

- SGRA レポート56 第5回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録「中国の環境問題と日中民間協力」
第一部（北京）：「北京の水問題を中心に」高見邦雄、汪 敏、張 昌玉
第二部（フフホト）：「地下資源開発を中心に」高見邦雄、オンドロナ、ブレンサイン
日本語版2011. 5. 10発行、中国語版2011. 7. 20発行
- SGRA レポート57 第39回フォーラム講演録「ポスト社会主義時代における宗教の復興」井上まどか、
ティムール・ダダバエフ、ゾンターク・ミラ、エリック・シッケタンツ、島 蘭 進、陳 継 東
2011. 12. 30発行
- SGRA レポート58 投稿 「鹿島守之助とパン・アジア論への一試論」平川 均 2011. 2. 15発行
- SGRA レポート59 第10回日韓アジア未来フォーラム講演録「1300年前の東アジア地域交流」
朴 亨國、金 尚泰、胡 潔、李 成制、陸 載和、清水重敦、林 慶澤 2012. 1. 10発行
- SGRA レポート60 第40回フォーラム講演録「東アジアの少子高齢化問題と福祉」
田多英範、李 蓮花、羅 仁淑、平川 均、シム・チュンキャット、F・マキト 2011. 11. 30発行
- SGRA レポート61 第41回SGRAフォーラム講演録「東アジア共同体の現状と展望」恒川恵市、黒柳米司、朴 榮濬、
劉 傑、林 泉忠、ブレンサイン、李 成日、南 基正、平川 均 2012. 6. 18発行
- SGRA レポート62 第6回チャイナ・フォーラム in 北京&フフホト講演録
「Sound Economy ～私がミナマタから学んだこと～」 柳田耕一
「内モンゴル草原の生態系：鉱山採掘がもたらしている生態系破壊と環境汚染問題」郭 偉
2012. 6. 15発行
- SGRA レポート64 第43回SGRAフォーラム講演録「東アジア軍事同盟の課題と展望」
朴 榮濬、渡辺 剛、伊藤裕子、南 基正、林 泉忠、竹田いさみ 2012. 11. 20発行
- SGRA レポート65 第44回SGRAフォーラム in 蓼科 講演録「21世紀型学力を育むフューチャースクールの戦略と課題」
赤堀侃司、影戸誠、曹圭福、シム・チュンキャット、石澤紀雄 2013. 2. 1発行
- SGRA レポート66 渥美奨学生の集い講演録「日英戦後和解（1994-1998年）」（日本語・英語・中国語）沼田貞昭
2013. 10. 20発行
- SGRA レポート67 第12回日韓アジア未来フォーラム講演録「アジア太平洋時代における東アジア新秩序の模索」
平川 均、加茂具樹、金 雄熙、木宮正史、李 元徳、金 敬黙 2014. 2. 25発行
- SGRA レポート68 第7回SGRAチャイナ・フォーラム in 北京講演録「ボランティア・志願者論」
（日本語・中国語・英語） 宮崎幸雄 2014. 5. 15発行
- SGRA レポート69 第45回SGRAフォーラム講演録「紛争の海から平和の海へー東アジア海洋秩序の現状と展望ー」
村瀬信也、南 基正、李 成日、林 泉忠、福原裕二、朴 榮濬 2014. 10. 20発行
- SGRA レポート70 第46回SGRAフォーラム講演録「インクルーシブ教育：子どもの多様なニーズにどう応えるか」
荒川 智、上原芳枝、ヴィラーク ヴィクトル、中村ノーマン、崔 佳英 2015. 4. 20発行
- SGRA レポート71 第47回SGRAフォーラム講演録「科学技術とリスク社会ー福島第一原発事故から考える科学技術
と倫理ー」崔 勝媛、島 蘭 進、平川秀幸 2015. 5. 25発行
- SGRA レポート72 第8回チャイナ・フォーラム講演録「近代日本美術史と近代中国」
佐藤道信、木田拓也 2015. 10. 20発行
- SGRA レポート73 第14回日韓アジア未来フォーラム、第48回SGRAフォーラム講演録「アジア経済のダイナミズムー
物流を中心に」李 鎮奎、金 雄熙、榎原英資、安 秉民、ドマンホーン、李 鋼哲 2015. 11. 10発行

- SGRA レポート 74 第49回SGRA フォーラム講演録：円卓会議「日本研究の新しいパラダイムを求めて」
劉 傑、平野健一郎、南 基正 他15名 2016. 6. 20 発行
- SGRA レポート 75 第50回SGRA フォーラム in 北九州講演録「青空、水、くらしー環境と女性と未来に向けて」
神崎智子、斎藤淳子、李 允淑、小林直子、田村慶子 2016. 6. 27 発行
- SGRA レポート 76 第9回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「日中200年ー文化史からの再検討」
劉 建輝 2020. 6. 18 発行
- SGRA レポート 77 第15回日韓アジア未来フォーラム講演録「これからの日韓の国際開発協力ー共進化アーキテクチャ
の模索」孫赫相、深川由紀子、平川均、フェルディナンド・C・マキト 2016. 11. 10 発行
- SGRA レポート 78 第51回SGRA フォーラム講演録「今、再び平和についてー平和のための東アジア知識人連帯を考え
るー」南基正、木宮正史、朴榮濬、宋均營、林泉忠、都築勉 2017. 3. 27 発行
- SGRA レポート 79 第52回SGRA フォーラム講演録「日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性(1)」
劉傑、趙珖、葛兆光、三谷博、八百啓介、橋本雄、松田麻美子、徐静波、鄭淳一、金キョンテ
日本語版2017. 6. 9 発行、中国語版2017. 8. 7 発行、韓国語版2017. 8. 7 発行
- SGRA レポート 80 第16回日韓アジア未来フォーラム講演録「日中韓の国際開発協力ー新たなアジア型モデルの模索ー」
金雄熙、李恩民、孫赫相、李鋼哲、金 泰均 2017. 5. 16 発行
- SGRA レポート 81 第56回SGRA フォーラム講演録「人を幸せにするロボットー人とロボットの共生社会をめざして第
2 回ー」稲葉雅幸、李周浩、文景楠、瀬戸文美 2017. 11. 20 発行
- SGRA レポート 82 第57回SGRA フォーラム講演録「第2回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性ー蒙
古襲来と13世紀モンゴル帝国のグローバル化」葛兆光、四日市康博、チョグト、橋本雄、エルデニ
バートル、向正樹、孫衛国、金甫枕、李命美、ツェレンドルジ、趙阮、張佳 日本語版2018. 5. 10
発行、中国語版2018. 8. 22 発行、韓国語版2018. 5. 10 発行
- SGRA レポート 83 第58回SGRA フォーラム講演録「アジアを結ぶ？『一帯一路』の地政学」朱建榮、李彦銘、朴榮
濬、古賀慶、朴准儀 2018. 11. 16 発行
- SGRA レポート 84 第11回SGRA チャイナフォーラム講演録「東アジアからみた中国美術史学」塚本磨充、呉孟晋
2019. 5. 17 発行
- SGRA レポート 85 第17回日韓アジア未来フォーラム講演録「北朝鮮開発協力：各アクターから現状と今後を聞く」
孫赫相、朱建榮、文昊鍊 2019. 11. 22 発行
- SGRA レポート 86 第59回SGRA フォーラム講演録「第3回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：17世
紀東アジアの国際関係ー戦乱から安定へー」三谷博、劉傑、趙珖、崔永昌、鄭潔西、荒木和憲、許
泰玖、鈴木開、祁美琴、牧原成征、崔姪姫、趙軼峰
日本語版2019. 9. 20 発行、中国語版2019. 12. 22 発行、韓国語版2019. 12. 22 発行
- SGRA レポート 87 第61回SGRA フォーラム講演録「日本の高等教育のグローバル化!？」
沈雨香、吉田文、シン・ジョンチョル、関沢和泉、ムラット・チャクル、金範洙 2019. 3. 26 発行
- SGRA レポート 88 第12回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「日中映画交流の可能性」
刈間文俊、王衆一 2020. 9. 25 発行
- SGRA レポート 89 第62回SGRA フォーラム講演録「再生可能エネルギーが世界を変える時…？ー不都合な真実を超えて」
ルウェリン・ヒューズ、ハンス＝ヨゼフ・フェル、朴准儀、高偉俊、葉文昌、佐藤健太、近藤恵
2019. 11. 1 発行

- SGRA レポート90 第63回SGRA フォーラム講演録「第4回 日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：『東アジア』の誕生—19世紀における国際秩序の転換—」三谷博、大久保健晴、韓承勳、孫青、大川真、南基玄、郭衛東、塩出浩之、韓成敏、秦方
日本語版2020. 11. 20発行、中国語版2021. 2. 11発行、韓国語版2021. 2.11発行
- SGRA レポート91 第13回SGRA-V カフェ講演録「ポスト・コロナ時代の東アジア」林 泉忠 2020. 11. 20発行
- SGRA レポート92 第13回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「国際日本学としてのアニメ研究」大塚英志、秦 剛、古市雅子、陳 龔 2021. 6. 18発行
- SGRA レポート93 第14回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「東西思想の接触圏としての日本近代美術史再考」稲賀繁美、劉 曉峰、塚本磨充、王 中忱、林 少陽 2021. 6. 18発行
- SGRA レポート94 第65回SGRA-V フォーラム講演録「第5回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：19世紀東アジアにおける感染症の流行と社会的対応」朴 漢珉、市川智生、余 新忠
日本語版2021. 10. 8発行、中国語版2021. 12. 15発行、韓国語版2021. 12. 15発行
- SGRA レポート95 第19回日韓アジア未来フォーラム講演録「岐路に立つ日韓関係：これからどうすればいいか」小此木 政夫、李 元徳、沈 揆先、伊集院 敦、金 志英、小針 進、朴 栄濬、西野 純也
2021. 11. 17発行
- SGRA レポート96 第66回SGRA フォーラム講演録「第6回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性 人の移動と境界・権力・民族」塩出浩之、趙 阮、張 佳、榎本 渉、韓 成敏、秦 方、大久保健晴
日本語版2022. 6. 9発行、中国語版2022. 9. 30発行、韓国語版2022. 8. 10発行
- SGRA レポート97 第67回SGRA フォーラム講演録「『誰一人取り残さない』如何にパンデミックを乗り越えSDGs実現に向かうか—世界各地からの現状報告—」佐渡友 哲、フェルディナンド・C・マキト、杜 世鑫、ダルウィッシュ ホサム、李 鋼哲、モハメド・オマル・アブディン 2022. 2. 10発行
- SGRA レポート98 第15回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「アジアはいかに作られ、モダンはいかなる変化を生んだのか?—空間アジアの形成と生活世界の近代・現代—」山室信一 2022. 6. 9発行
- SGRA レポート99 第68回SGRA フォーラム講演録「夢・希望・嘘—メディアとジェンダー・セクシュアリティの関係性を探る—」ハンブルトン・アレクサンドラ、バラニャク平田ズザンナ、于寧、洪ユン伸 2022. 11. 1発行
- SGRA レポート100 第20回日韓アジア未来フォーラム講演録「進撃のKカルチャー——新韓流現象とその影響力」小針 進、韓 準、チュ・スワン・ザオ 2022. 11. 16発行
- SGRA レポート101 第69回SGRA フォーラム講演録「第7回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：『歴史大衆化』と東アジアの歴史学」韓 成敏
日本語版2023. 3. 22発行、中国語版2023. 8. 2発行、韓国語版2023. 6. 21発行
- SGRA レポート102 第16回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「モダンの衝撃とアジアの百年—異中同あり、通底・反転するグローバリゼーション—」山室信一 2023. 6. 14発行
- SGRA レポート103 第70回SGRA フォーラム講演録「木造建築文化財の修復・保存について考える」竹口泰生、姜 璿慧、永 昕群、アレハンドロ・マルティネス、塩原フローニ・フリデリケ
日本語版2023. 11. 10発行、中国語版2024. 6. 6発行、韓国語版2024. 4. 25発行
- SGRA レポート104 第21回日韓アジア未来フォーラム講演録「新たな脅威（エマージングリスク）・新たな安全保障（エマージングセキュリティ）—これからの政策への挑戦—」金 湘培、鈴木一人 2023. 11. 15発行
- SGRA レポート105 第71回SGRA フォーラム講演録「20世紀前半、北東アジアに現れた『緑のウクライナ』という特別な空間」オリガ・ホメンコ、塚瀬 進、ナヒヤ、グロリア・ヤン ユー、マグダレナ・コウオジェイ
2023. 10. 30発行

- SGRA レポート 106 第72回SGRA フォーラム講演録「第8回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：20世紀の戦争・植民地支配と和解はどのように語られてきたのか—教育・メディア・研究—」金 泰雄、唐 小兵、塩出浩之、江 沛、福間良明、李 基勳、安岡健一、梁 知恵、陳 紅民
日本語版2024. 4. 12 発行、中国語版2024. 7. 30 発行、韓国語版2024. 7. 31 発行
- SGRA レポート 107 第17回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「東南アジアにおける近代〈美術〉の誕生」後小路雅弘
2024. 6. 13 発行
- SGRA レポート 108 第22回日韓アジア未来フォーラム・2024現代日本学会春季国際学術大会講演録「ジェットコースターの日韓関係——何が正常で何が憂鬱なのか」西野純也、李 昌玟、小針 進 2024.11.14 発行
- SGRA レポート 109 第74回SGRA フォーラム講演録「第9回日本・中国・韓国における国史たちの対話の可能性：東アジアの「国史」と東南アジア」楊 奎松、タンシンマンコン・パッタジット、吉田ますみ、尹 大栄、高 艶傑 日本語版2025. 6. 20 発行、中国語版2025. 7. 30 発行、韓国語版2025. 8. 20 発行
- SGRA レポート 110 第20回・22回SGRA カフェ・第73回SGRA フォーラム講演録「パレスチナを知ろう」ハディ ハーニ、ウィアム・ヌマン、溝川貴己、山本 薫 日本語版2025. 6. 20 発行、英語版2025. 8. 27 発行
- SGRA レポート 111 第11回日台アジア未来フォーラム／東アジア日本研究者協議会第8回国際学術大会内講演録「疫病と東アジアの医学知識——知の連鎖と比較」李 尚仁、朴 漢珉、松村紀明、町 泉寿郎 2025. 6. 20 発行
- SGRA レポート 112 第18回SGRA チャイナ・フォーラム講演録「アジア近代美術における〈西洋〉の受容」後小路雅弘
2025. 11. 16 発行
- SGRA レポート 113 第75回SGRA フォーラム／第45回持続的な共有型成長セミナー講演録「東アジア地域市民の対話：国境を超える地方自治体・地域コミュニティ連携構想（LLABS）の可能性を探る」フェルディナンド C. マキト、佐藤考一、李 鋼哲、南 基正、林 泉忠 2025. 11. 19 発行
- SGRA レポート 114 第76回SGRA フォーラム講演録「中近東・東南アジアからみる日本と暮らす日本：それぞれの視点で考える」レベント・トクソズ、チェリッキ・メレキ、アヤット・ホセイニ、アキバリ・フーリエ、ミヤ・ドゥイ・ロスティカ 2025. 11. 21 発行
- SGRA レポート 115 第77回SGRA フォーラム講演録「なぜ、戦後80周年を記念するのか？—ポストトランプ時代の東アジアを考える—」沈 志華、藤原帰一 2026. 6. 11 発行
- SGRA レポート 116 第78回SGRA フォーラム・第5回アジア文化対話・第611回沖縄大学土曜教養講座講演録「アジアにおけるジェンダーと暴力の関係性」富山一郎、高里鈴代、インタン・パラマディタ、山城紀子、ホセ・ジョウエル・カヌディー、徳田 彩、松田 明、ニチャカーン・ラクワングリト、中塚静樹 2026. 6. 15 発行

■ レポートご希望の方は、SGRA 事務局（Tel：03-3943-7612 Email：sgra@aisf.or.jp）へご連絡ください。

SGRAレポート No. 117

第19回SGRAチャイナ・フォーラム

「琳派」の創造

第19届SGRA中国论坛

“琳派”的发明

編集・発行 (公財) 渥美国際交流財団関口グローバル研究会 (SGRA)

〒112-0014 東京都文京区関口3-5-8

Tel: 03-3943-7612 Fax: 03-3943-1512

SGRA ホームページ: <http://www.aisf.or.jp/sgra/>

電子メール: sgra@aisf.or.jp

発行日 2026年6月18日

発行責任者 今西淳子

中国語版監修 于寧、顧嘉晨

印刷 (株)平河工業社

©関口グローバル研究会 禁無断転載 本誌記事のお尋ねならびに引用の場合はご連絡ください。
©Sekiguchi Global Research Association Copying is Prohibited. For inquiries or quotes, please contact us.

第19回SGRAチャイナ・フォーラム

「琳派」の創造

第19届SGRA中国论坛

”琳派“的发明

